

חמדעת

כתב עת רב-תחומי

כרך ח

עורכים
ד"ר אסתר אזולאי
ד"ר ישעיהו בן-פזי

עריכה לשונית והגהות
נעמה ביטון

המכללה האקדמית לחינוך
חמדת הדרום
HEMDET HADAROM
Academic College of Education



דעה
הוצאת ספרים
המכללה האקדמית
חמדת הדרום

© כל הזכויות שמורות למכללת חמדת הדרום, נתיבות
ת"ד 412, מיקוד 80200

ISSN 0793 - 3994

תוכן העניינים

	דבר המערכת
	דבר ראש המכללה
אינטרסקטואליות בשירים 'איילה אשלח אותך' 'ועכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה'	ד"ר אזולאי אסתר
כיצד מפצחים את תעלומת 'חתן דמים למלות'?	ד"ר אררט ניסן
שיבתו המאוחרת של ר' חנניה בן חכנאי לביתו: הומור מאופק וסאטירה מוסווית באגדה תלמודית	ד"ר בן-פזי ישעיהו
על זוגיות ומורכבותה ב'שלומי' מאת זלדה עיון משווה ודרכי הוראה	פרופ' הורביץ תליה
מזרח ומערב במאבק על ההגמוניה בדרמה 'בעלת הארמון' ללאה גולדברג	ד"ר חלואני שושנה
הסיפור 'כתר הנרקיס' מאת לוי קפניס על רקע מקורותיו: נוסחאות הטקסט ופרשנותו	ד"ר טוהר ורד
מפעלו של לונץ לאור תקופתו – ירושלים של היישוב הישן והיישוב החדש	ד"ר כ"ץ מנחם
משנתו החינוכית והספרותית של יאנוש קורצ'אק – עיונים ברומן החניכה וההתבגרות 'המלך מתיא הראשון'	ד"ר יוסוב-שלום מירי
"בתוך שהניגון מתנגן" – הניגון כטיפול הוליסטי ברומן 'סיפור פשוט' לש"י עגנון	ד"ר קורן-מימון יאיר
הפיוט 'אדון רב העלילה' המיוחס לר' יוסף בכור שור – בזיקה אל המדרשים	ד"ר לביא תמר וד"ר נבו יהושפט
שילוב מצוינות דיסציפלינארית ודידקטית בהוראת מקרא במכללות להכשרת מורים, בעקבותיה של פרופסור נחמה ליבוביץ ו"המורה נחמה"	ד"ר סקלרץ מרים
תיאור המרחב בסיפור המקרא: תפאורה או חלק מתוכן העלילה?	ד"ר שניאור דוד

אחריות המאמרים על כותביהם בלבד

המשתתפים בשנתון:

מכללת חמדת הדרום, מכללת קיי	ד"ר אזולאי אסתר
מכללת שאנן	ד"ר אררט ניסן
מכללת חמדת הדרום, אוניברסיטת בר-אילן	ד"ר בן-פזי ישעיהו
מכללת שאנן	פרופ' הורביץ טליה
אוניברסיטת בר-אילן	ד"ר טוהר ורד
רחובות	ד"ר חלואני שושנה
מכללת חמדת הדרום, האוניברסיטה העברית	ד"ר כ"ץ מנחם
מכללת קיי, אוניברסיטת בן-גוריון	ד"ר יוסוב-שלום מירי
מכללת חמדת הדרום, מכללת גבעת ושינגטון	ד"ר לביא תמר
מכללה אקדמית גורדון, חיפה	ד"ר קורן-מימון יאיר
כפר חסידים	ד"ר נבו יהושפט
מכללת חמדת הדרום, מכללת אורות ישראל	ד"ר סקלרץ מרים
מכללת שאנן	ד"ר שניאור דוד

דבר המערכת

בברכה על המוגמר, אנו שמחים להגיש לפניכם את הכרך השמיני של כתב העת **חמדעת**. הגיליון שלפניכם התאפשר בזכות כותבים מבית ומחוץ, חדשים גם ישנים, אשר נענו לקריאתנו וניאותו לשלוח לנו מפרי מחקריהם. המאמרים שלפניכם עוסקים במגוון דרכי פרשנות ובגישות הרמנויטיות שונות לטקסטים מתחום היהדות, הספרות והחינוך, ובדרכי ההוראה שלהם. בשל האופי האינטגרטיבי של חלק מהמאמרים, לא נקבעו מדורים נפרדים לתחומי הדעת השונים, והמאמרים מופיעים לפי שמות הכותבים.

אסתר אזולאי מצביעה על הקשר האינטרטקסטואלי בין השיר "איילה אשלח אותך" של אמיר גלבוש לבין שירו של רוני סומק, "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה". במאמר זה מציעה אזולאי אפשרות לקרוא את שני השירים זה לצד זה. הקריאה הסימולטנית של השירים מאירה באור חדש את השיר של גלבוש ומציעה פרשנות מקורית לשיר, ששונה מהפרשנויות הקודמות. המאמר עוסק בחשיבות הקריאה של טקסט ליד טקסט ואף מראה כיצד שירו של סומק, הפותח באמצע העניין, מובן לצד שירו של גלבוש, המציע אפשרות להשלמת פערים בשירו של סומק. המאמר עוסק גם ב"טקסט השלישי" החדש, שנוצר מהמפגש בין שני הטקסטים.

אחד הסיפורים הסתומים בתורה, שהוא כמעט בגדר תעלומה, הוא סיפור "חתן דמים למולות". במאמרו מציע **ניסן אררט** פירוש חדש ומקורי לסיפור זה ואגב כך פותר קשיים ענייניים ולשוניים המצויים בסיפור המקראי.

ישעיהו בן פזי מצביע על עמדה מקדמית, הרווחת בקרב קהיליית הקוראים המסורתית, שלפיה אגדות על אודות דמויות מעולמם של חז"ל שייכות לסוגת האגדות ההגיוגרפיות שנועדו לטפח הערצת קדושים, ויש לפרשן מתוך תחומי הז'אנר ומוסכמותיו. מאמרו "שיבתו המאוחרת של ר' חנניה בן חכאי לביתו" מדגים כיוון פרשני אחר, ולפיו הפן הגלוי של האגדה מתעתע לפעמים בקורא, ולמעשה ניתן לקרוא חלק מאגדות אלו כסאטירה מוסווית, שדווקא נועדה להציף בעיות ומתחים המצויים בעולמם של חכמים.

השיר "שלומי" של המשוררת זלדה נבחר כיצירת חובה בבחינת הבגרות בספרות, ובין השאר נועד לעבות את נושא הזוגיות והמשפחה. בשיר הזה ובדרכי הוראתו עוסקת **טליה הורביץ**. לאחר שהמחברת מנתחת את השיר "שלומי", היא עורכת עיון משווה עם שירי קינה ליריים נוספים משל זלדה ומשוררות אחרות, הדומים לו בתכנים, בעיצוב ובסוגה. הורביץ מצביעה על היחס המורכב לחיי זוגיות המתואר בשיר "שלומי", לעומת הזוגיות המאושרת המתוארת בשירים האחרים. לבסוף היא מציעה דרך מדורגת ורב שלבית להוראת תמונתו המורכבת של השיר.

הדרמה "בעלת הארמון" של לאה גולדברג נדונה על ידי **שושנה חלוואני**. לפי הצעתה, בתשתית העומק של הדרמה מצויים שלושה מקומות: מצרים העתיקה, טרויה ואירופה. מקומות אלו מייצגים את המאבק בין המזרח ששקע (מצרים וטרויה) לבין המערב העולה (אירופה). השואה, בהיותה ביטוי לפשיטת רגל תרבותית, שמה קץ להגמוניה האירופית ששלטה מאות רבות של שנים. לדעת המחברת, מביעה הדרמה תפישה פסימית ביותר באשר לעתידה של אירופה בכלל, וכביתו של העם היהודי בפרט. על העם לשוב למולדתו הישנה-חדשה – במזרח.

ורד **טוהר** מנתחת את הסיפור "כתר הנרקיס" מאת לוי קיפניס, תוך שהיא חושפת את מקורותיו בתרבות ישראל ובתרבות העמים. בין השאר מצביעה טוהר על כך שאת הדמות המרכזית שואב קיפניס מתוך המיתוס של נרקיסוס, אולם הוא מְהַפֵּךְ את תכונות הדמות מנרקיסוס קיצוני לאלטרואיזם, וזאת לאחר שאימץ את תכונות ההקרבה האופיינית לדמות הנזיר, כפי שעוצב באגדת חז"ל. בשלבו בין הספרות הקנונית היהודית לבין הספרות הקנונית המערבית, מכונן קיפניס את ספרות הילדים העברית כחלק מהמטא-תרבות המערבית.

מפעלו החלוצי, הנשכח מעט, של אברהם לונץ בפרשנות הירושלמי ובההדרתו בראשית המאה העשרים הועלה כאן על ידי **מנחם כץ**. בין השאר מצביע כץ על השתדלותו של לונץ להשתמש במהדורתו גם בכתבי יד של הירושלמי וכן בקטעי גניזה, תופעה נדירה באותם ימים. כמו כן, המחבר מציג את חשיבותה של מהדורת לונץ גם למחקר המודרני.

משנתו החינוכית של יאנוש קורצ'אק, כפי שהיא משתקפת ברומן החניכה וההתבגרות "המלך מתיא הראשון", נדונה במאמרה של **מירי יוסוב-שלום**. במאמרה עוקבת יוסוב-שלום אחר תהליך צמיחתו והתבגרותו של המלך מתיא – מהיותו "קטינא" ועד להבשלתו ל"מלך מתקן" – כראי לתהליכים שעובר כל מתבגר.

תמר לביא ויהושפט **נבו** חִכְרוּ יחד לניתוח הפיוט "אדון רב העליליה", המיוחס לר' יוסף בכור שור. במאמרם מבקשים המחברים לעמוד על זיקתו של הפיוט למדרשים ודברי אגדה, הן מבחינה לשונית והן מבחינה רעיונית. המאמר מסב תשומת לב גם למגעים הרעיוניים בין פרשנות המחבר בכתביו לרעיונות הפיוט.

הרומן "סיפור פשוט" של ש"י עגנון נחקר מתוך מגוון רחב של פרספקטיבות. מאמרו של **יאיר קורן-מימון** מתמקד בבירור שגעונו של גיבורו, הירשל הורביץ, והדרכים לריפוי. קורן-מימון סוקר את דברי החוקרים שעסקו בסיפור מתוך פרספקטיבה פסיכולוגית ופסיכיאטרית, והוא מעלה את האפשרות שלרופא, ד"ר לנגום, לא הייתה משנה טיפולית סדורה ואחידה,

אלא הוא פעל מתוך אינטואיציה אישית, תוך שהוא משלב שיטות טיפול שונות. המחבר מציע לבחון חלקים מהסיפור מחדש לאור ההבנה ששיטת הטיפול שאותה אימץ הרופא היא למעשה שיטת טיפול הוליסטית.

מאמרה של מרים סקלרץ מתמודד עם בעיית הוראת התנ"ך במערכת החינוך. סקלרץ מבקשת להעמיד את משנתה של נחמה לייבוביץ' בתחום זה כמופת למורי התנ"ך הן בבתי הספר והן במוסדות להכשרת מורים. המייחד את משנתה של לייבוביץ' הוא שילוב של מצוינות דיסציפלינארית עם מצוינות דידקטית. המאמר מראה כיצד שני התחומים התמזגו הלכה למעשה בדרך ההוראה של נחמה, במסגרות הלימוד השונות. כמו כן מציעה המחברת לאמץ דפוס הוראה זה כדרך להתמודד עם בעיות בתחום הוראת התנ"ך כיום.

מאמרו של דוד שניאור עוסק בחשיבות הסיפורית שיש לציון המרחב הגאוגרפי במקרא. בסקירת המחקר מצייין המחבר כי הדעה הרווחת בקרב החוקרים היא שבעוד שלתיאורי הזמן בסיפור המקראי יש חלק חשוב בעיצוב העלילה, הרי שתיאור המרחב נועד בעיקר לצורך התמצאות גלובלית של הדמויות (האם עלו או ירדו? לאיזה כיוון?). בניגוד לדעה הרווחת, מדגים המחבר את האפשרות שגם לתיאורי המרחב נועד תפקיד חשוב בעיצוב עלילת הסיפור.

אנו מודים לכל הכותבים המשתתפים בקובץ זה. תודות גם לנעמה ביטון, אשר הופקדה על העריכה הלשונית וכן לאסנת תורג'מן מזכירת המערכת. לולא מקצועיותן, התמדתן ומסירותן לא היה קובץ זה בא לידי חיתומו הנאה. תודה מיוחדת לנשיא המכללה, פרופ' אבי לוי, אשר דוחף ומעודד את הוצאת כתב העת. כולם יבורכו מפי עליון.

כותבים המעוניינים לכתוב מאמרים ל'חמדעת' מוזמנים לשלוח למזכירות המערכת בדוא"ל: asnatty@macam.ac.il, ולציין 'עבור חמדעת'.

דבר נשיא המכללה והרקטור

כרך ה של 'חמדעת' מונח לפני הקורא ולכתיבתו חברו כותבים וחוקרים ממכללת חמדת הדרום וממוסדות אקדמיים אחרים. הכרך עוסק ברובו בסוגיות ספרותיות וסופרים, אבל גם בממשק שבין סוגיות מקראיות, הוראתן והיבטים ספרותיים המשתמעים מהן.

אנו מודים לכל הכותבים והעוסקים במלאכה ובייחוד לעורכים, ד"ר אסתר אזולאי וד"ר ישעיהו בן-פזי, שהוציאו מתחת ידם עוד כרך נפלא.

תודות גם לעורכת הלשונית, גב' נעמה ביטון, שהפכה את הכתיבה של כולם ל"שולחן ערוך" בהיר לקורא ולחוקר.

כרך זה של 'חמדעת' עוסק באספקטים של נושאים שונים, מאתגרי קריאה ועניין. הנושאים המובאים בו לקוחים ממגוון של תחומים, החל בניתוח יצירות של סופרים ומשוררים, אנשי הגות ופרשני תורה וכלה בהצגת שיטות דידקטיות בהוראה, במקרה זה – בהוראת המקרא.

על אף שלא קראנו את כל הכתוב בעיון, התרשמנו מאיכותם הגבוהה והראויה לציון של הכתיבה ושל הניתוח הבאים לידי ביטוי במאמרים שלפנינו. במאמר הראשון, מפרי עטה של ד"ר אזולאי, מנהלת הכותבת שיח אינטרטקסטואלי בין השיר "איילה אשלח אותך" והשיר "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה". ביותר הרשימה אותנו השורה – הלקוחה מ"איילה אשלח אותך" – "אני אותך אל מול פני החזקה אשלח, המלחמה לא בשבילי עוד", שלמרבח הצער, כה אופיינית לתקופתנו.

והנה, במעבר חד, הקורא מדפדף בכתב העת ופוגש נושא מן המקרא – "חתן דמים למולות" – שהוא עניין סתום ומעורר שאלות רבות. המחבר, ד"ר אררט לוקח אותנו ומוליכנו כנבכי הפירושים השונים, על מנת להתגבר על הסוגיות הלשוניות ועל תמיהות אחרות העולות מהטקסט המקראי. בסופו של דבר הקושיות מתיישבות ואנו עומדים על פשר מעשיה של ציפורה, אשת משה.

הניתוח ה"קומי" של סיפורו של רבי חנניה בן חכינאי, במאמרו של ד"ר בן פזי, מלמד כי באגדות תלמודיות מסתתר לעתים הומור מאופק. בתלמוד עצמו ההומור מוסווה בכוונה תחילה, וחשיפתו מצריכה קריאה צמודה ומעמיקה, אך הקורא בא על שכרו בקריאה מהנה.

לא מכבר נערך במכללה כנס שעסק במשוררת זלדה, ולפיכך מתבקשת התייחסות לשיריה בכתב העת הזה. פרופ' הורביץ בחרה לנתח שיר של זלדה, השיר "שלומי". היא אף משווה אותו לשירים אחרים של זלדה. ניתוח השיר הזה כקנה מעורר עניין. מעניינת גם השוואה לדו-שיח המקראי בין רות המואבייה לנעמי.

משוררת דגולה אחרת שיצירתה מובאת ונידונה בכתב עת זה, היא המשוררת לאה גולדברג, שד"ר חלואני בחרה בדרמה שלה "בעלת הארמון" כנושא לכתובה. ד"ר חלואני ניגשת ליצירה הזאת מזווית מעניינת ובלתי שגרתית ומוצאת הקשרים למצרים ולאיירופה, המייצגים בהתאמה את העולם העתיק ואת העולם המודרני, זה שלאחר השואה. המחברת מראה גם כיצד גורלו של העם היהודי משתקף בדרמה מאתגרת קריאה זו.

מעיון בשני המאמרים – זה של פרופ' הורביץ וזה של ד"ר חלואני – מבחין הקורא בגישות ניתוח שונות של שתי הכותבות. גיוון זה מושך ומגביר עניין.

המאמר שנכתב ע"י ד"ר ורד טוהר מחזיר אותנו לתקופה קרובה אלינו. חיבור זה נכתב על יצירתו של לוי קיפניס, תוך התמקדות בסיפור "כתר הנרקיס" כדוגמה קלאסית לסיפור ילדים. ההשוואה שעושה המחברת בין האגדה של נרקיסוס במיתולוגיה הרומית-יוונית לסיפור המופיע בתלמוד הבבלי, מקורית ומפתיעה.

ד"ר כ"ץ מנסה לעשות צדק עם תרומתו של לונץ למחקר התלמוד הירושלמי ועם מהדורתו, שהייתה המהדורה הראשונה של הירושלמי שנעזרה בכתבי היד. בעשותו זאת הוא לוקח את הקורא למסע בזמן ומאיר פינה נשכחת בתולדות היישוב הישן בירושלים של ראשית המאה העשרים.

דמות היסטורית אחרת, המוזכרת בכתב העת, היא זאת של יאנוש קורצ'אק. על קורצ'אק אמנם נכתב ודובר רבות, וקשה לחדש בנושא. והנה הפעם, ד"ר יוסוב-שלום מצאה דרך רעננה ומקורית להביא לפנינו את משנתו החינוכית של קורצ'אק כאדם, כמחנך וכפדגוג.

ד"ר לביא וד"ר נבו בחרו להציג פיוט מיצירתו של ר' בכור שור, פרשן ובעל תוספות, שחי במאה ה-12 בצרפת. מאמרם חושף באופן מעמיק את הזיקה של פיוט זה למדרשים שונים, והם מציגים את תכניו כראי לתקופתו של המחבר.

והנה עוד גיוון בכתב העת הנוכחי, הפעם באשר לרומן "סיפור פשוט" לש"י עגנון. מאמרו של ד"ר קורן-מימון עוסק במחלתו של הירשל, גיבור הרומן ואופי הטיפול בה. ד"ר קורן-מימון דן מנקודת ראות פסיכולוגית בטיפול שניתן להירשל, טיפול שכלל דרכים ושיטות שונות ובהן גישת הרפואה ההוליסטית, שיטה הצוברת תאוצה ופופולריות בחברה בת זמננו. מאמרו של קורן-מימון מעמיק ועם זאת קריא וכתוב באופן קולח, בהיר ומרתק.

ד"ר סקלרץ בחרה להציג בפנינו בחיבורה את פרופ' נחמה ליבוביץ כמורה של מורים ולהאיר את דרכה הדידקטית בהוראת המקרא. קוראי מאמר זה יתוודעו לאתגרים העומדים בפני העוסקים בהוראת מקצוע המקרא.

המאמר האחרון, הסוגר את כתב העת, עוסק גם הוא במקרא, אלא שמהיבט אחר לחלוטין. המחבר, ד"ר שניאור, מתייחס מנקודת מבט מקורית לתפקידם של תיאורי המרחב במקרא.

לסיום, כפי שאמרנו בתחילה, 'המדעת' הנוכחי מקיף נושאים רבים, ואין ספק כי כל המחזיק כתב עת זה בידו יוכל למצוא בו מאמרים שהם בתחום התעניינותו וסקרנותו.

ושוב, יישר כוחם ויבורך פועלם של הכותבים.

פרופ' אבי לוי
נשיא המכללה

פרופ' זכריה מדר
רקטור המכללה

אינטרטקסטואליות בשירים
"איילה אשלח אותך" / אמיר גלבווע
ו"עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" / רוני סומק

מאת
אסתר אזולאי

לזכרו של פרופ' דב לנדאו

במאמר זה אני מעוניינת לקרוא קריאה אינטרטקסטואלית סימולטנית בשני השירים "איילה אשלח אותך"¹ של אמיר גלבווע ו"עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה"² של רוני סומק. בין שני השירים האלה מתקיים קשר אינטרטקסטואלי גלוי; בשניהם מצויים משלחים, איילה מדממת, זאבים, יערות ודוברים. שירו של סומק, שנכתב חמש שנים לאחר שירו של גלבווע, משלים פערים ב"איילה אשלח אותך" ואף מוקדש במפורש לאמיר גלבווע. עיקר החידוש במאמר זה הוא בהעמדת הטקסטים השיריים זה לצד זה, והצבעה על הפרשנות הדו-כיוונית שמתקיימת ביניהם ועל הטקסט הנוסף שנוצר כתוצאה מעיון זה. הטענה העיקרית במאמר היא ששני השירים מנהלים שיח ביניהם; ששירו של רוני סומק הוא המשך אפשרי של שירו של גלבווע, וכי שירו של סומק מקעקע את הפרדיגמה שמשמעת משירו של אמיר גלבווע לגבי הדובר-השולח, לנוכח המציאות המעוצבת בשיר, ומציע תפיסה שונה של הבנת אחריותו של השולח בשיר הנדון. בנוסף לכך, נראה ששירו של סומק, בצד שירו של גלבווע, ממלא תפקיד דומה למשל "כבשת הרש" של נתן הנביא: הוא מוכיח את השולח בשירו של גלבווע, ואף מהווה לגביו המשך הציווי המיתולוגי "דע את עצמך".

במאמר הזה אתבסס על מספר עקרונות פוסט-מודרניים הקשורים לעיון אינטרטקסטואלי. האינטרטקסטואליות מניחה שכל טקסט מנהל דיאלוג גלוי או סמוי של משיכה או דחייה עם טקסטים שקדמו לו בהיסטוריה של הספרות ושל ביקורת הספרות.³ את המושג **אינטרטקסטואליות** טבעה ג'וליה קריסטבה בהשפעת עניין הדיאלוג והרב-קוליות (פוליפוניות) של בחטין. קריסטבה ראתה את הטקסט כרשת של סימנים הממוקמים ביחס לפרקטיקות אחרות, אשר יוצרות משמעות. לדבריה, הטקסט איננו מערכת יחידה, סגורה

1. א' גלבווע, **איילה אשלח אותך**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1972.
 2. ר' סומק, **גולה**, מסדה, גבעתיים-רמת גן 1976, עמ' 7.
 3. ד' גורביץ', **פוסט מודרניזם, תרבות וספרות בסוף המאה ה-20**, דביר, תל אביב 1998, עמ' 340, הערה 15.

ואוטונומית, אלא מקיים זיקה גלויה וסמויה עם טקסטים נוספים. ועוד טוענת קריסטבה ש"אין טקסט בודד אלא רק טקסט ליד טקסט".⁴ בעניין זה טוען בארת' שהקורא נוטל חלק מרכזי בתהליך הקריאה ובמלאכת מארג הטקסט, ולמחבר הטקסט אין בעלות על משמעותה של היצירה. לטענתו, הקורא בונה את מארג הטקסט שבנוי בין היתר מציטוטים שונים המהווים מערכת של קולות מגוונים, ע"י כתיבה מחדש של היצירה (Rewriting) – כחלק בלתי נפרד מתהליך הקריאה. לדבריו, הולדת הקורא מתחילה במותו של המחבר.⁵ כמו כן, הוא מציין שהטקסט הוא תלוי קורא, וללא קורא אין טקסט.⁶

אפתח בעיון בשירו של גלכובע:

אֵיִלָּה אֶשְׁלַח אוֹתְךָ אֶל הַזְּאֵבִים לֹא בַּיַּעַר הֵם
גַּם בְּעִיר עַל מַדְרָכֹת תְּנוּסֵי מַפְנֵיָהֶם בְּהוֹלַת
עֵינֶיךָ יְפוֹת יִקְנְאוּ בִּי לְךָ אוֹתְךָ אֵיךְ
אֶת פּוֹרְחַת נִפְתָּחַת וְנִשְׁמָתְךָ

אֲנִי אוֹתְךָ אֶל מוֹל פְּנֵי הַחֹזֶקָה אֶשְׁלַח
הַמְּלַחֵמָה לֹא בְּשִׁבְלֵי עוֹד

לְבִי אֵיִלָּה לְמַרְאֵךְ פְּצוּעַת דָּם בְּשַׁחַר שׁוֹטְטוֹת

בשנת 1972 פרסם אמיר גלכובע את שירו "איילה אשלה אותך אל הזאבים". שיר זה זכה להתייחסויות של פרשני ספרות שונים ובהם הלל ברזל, רבקה גורפיין ודב לנדאו. גם האמנית טליה טוקטלי התייחסה אליו באמצעות פסל שיצרה, וכאמור, אף רוני סומק התייחס לשיר זה בשירו "עכשיו שיני הזאבים".⁷

ברזל⁸ מתייחס למבנה השיר בהקשר למבנים של שירים אחרים שנמצאים לצד השיר "איילה אשלה אותך", בקובץ הנקרא בשם זה. הוא טוען שיש סוג של משוואה בשירים. לדעתו, השורה האחרונה בשיר "איילה אשלה אותך" ("לבי איילה למראך פצועת דם בשחר שוטטת") יכולה להתפרש בשני אופנים: האופן הראשון – כפשוטו: "לבו של האני השר יוצא למראה האיילה הפצועה", אך ניתן גם לקרוא את השורה האחרונה באופן נוסף, שמתבסס על משוואה, כאשר "לבי" = איילה. הסיום פותר משוואה מסוימת: המילה "בי"

4. J. Kristeva, *Power of Horror: An Essay on Objection*, Columbia University Press: New York 1982.

5. R. Barthes, *The Death of the Author in Image Music Text*, Hill and Wang: New York 1977, pp.142-148.

6. נראה אפוא כי קריסטבה התמקדה במחבר ולעומתה בארת' מדגיש את תגובת הקורא.

7. ראה הערה 2.

8. ה' ברזל, אמיר גלכובע – מונוגרפיה, ספרית פועלים, ישראל 1984, עמ' 164-167.

המצויה בבית הראשון בשיר, מפרידה, לדבריו, בין האיילה ובין הדובר, והיא מתקשרת לשורת הסיום. ברזל מסביר שהמילה "בי", שלכאורה מייצגת את האני הנפרד מהאיילה, איננה רק האני-הנפרד, אלא משהו שמצוי בתוכו, כמו לב, ומציע קשר בין המילה "בי" שמופיעה בבית הראשון לבין המילה "לבי" שמופיעה בשורה האחרונה. ברזל טוען שהמשוואה פותרת את חידת הזיהוי בסיומו של השיר. להוכחת דבריו הוא מביא שיר נוסף של גלבו (הוריתי לה באצבע שם) שבו ברורה יותר תופעה זו, כי בשיר הזה יש "שם" ו"פה", ורק בשורה האחרונה הכול מתאחד לכלל "אנחנו".

לנדאו⁹ דן תחילה בשבירת המשפט והמרקם המאפיינים את השיר, ומתייחס גם לתשתיות מתנגשות ולכוחן הפרשני, והוא מציע שלושה פירושים שונים לשיר. הוא טוען כי הפירושים שהוא מציע יכולים גם להצטרף יחדיו לתפיסה פרשנית מורכבת של השיר.

הפירוש הראשון קרוב לסיפור **כיפה אדומה**, ומצביע על סטייה מסוכנת מהדרך ועל כיוון פרשני-ארוטי של השיר, ובעקבות ברוננו בטלהיים,¹⁰ על הטלטלות בין עקרון העונג לעקרון המציאות.

הפירוש שני שלנדאו מציע מתייחס לתשתית הקשורה לסיפור המקראי של דוד המלך ואוריה החיתי, סיפור שהשיר רומז לו בבית השני, במילים "אל מול פני החזקה אשלח".¹¹ בהקשר זה, לנדאו מפרש את השיר ומסביר שמלחמת האיילה איננה אל מול עולם הגברים המסוכן. לדעתו, האיילה נשלחת אל הזאבים כדי למלא תפקיד משפחתי ואולי אף תפקיד לאומי בשדה המלחמה, ו"היא מוצבת לתפקיד הקשה המסוכן שהזקנים כבר אינם מסוגלים לעמוד בו".^{12 13}

הפירוש השלישי הוא פירוש אוניברסלי-מטאפיזי: הדור הזקן שולח תמיד את הצעירים לעמוד בחזית כל המאבקים בכל התחומים, והמשענת של עולם הילדות, בדמות ההורים החזקים שעשויים לסייע, שוב אינה קיימת. לנדאו עצמו טוען¹⁴ ששלוש הפרשנויות יכולות להתמזג לכלל פרשנות אחת. כמו כן הוא עוסק גם בקשר בין הצורה והתוכן.

רבקה גורפיין בספרה "אל מילים ומעבר להן"¹⁵ טוענת שהאיילה מסמלת את כל המעודן, המטופח, הזקוק לאהבה, אשר מתייצב כמות שהוא למבחני החיים. לדבריה, שילוחה של האיילה אינו חייב להיות שליחתה למלחמה

9. ד' לנדאו, **עידונה של שאגה**, פרקים ביסודות השירה הלירית, פפירוס בר אילן, ישראל 1990, עמ' 233-245.

10. ב' בטלהיים, **קסמן של אגדות**, רשפים, תל אביב 1980 (1975).

11. שמואל ב יא, 15.

12. ראה: לנדאו, עמ' 241.

13. להערכתו, ההדהוד לסיפור דוד המלך ואוריה החיתי ממשיך גם את הפרשנות הארוטית של השיר ומוסיף פן ארוטי זה, עקב ההקשר המקראי של הסיפור, והוא יכול לפרש את השיר גם כפי שדב לנדאו פירש.

14. שם, עמ' 245.

15. ר' גורפיין, **אל מילים ומעבר להן**, מסדה, גבעתיים-רמת גן, 1975, עמ' 33-35.

דווקא, אלא גם חשיפתה לסיטואציות אחרות, כגון סיטואציה של אהבה, קנאה, אכזבה, תחרות, וכל מצבי הקיום האפשריים, שיכולים להשיג את האיילה גם ביער וגם במדרכות. הדובר "אינו משלח את האיילה תוך הפקרה או בקלות דעת או בצינת הלב אלא זה כורח החיים, תוקפו של המגן פג וכן תוקפה של ההגנה, הכול נעשה בכאב לב והאיילה צריכה לעמוד בכוחות עצמה".

גורפיין מתייחסת גם אל דרך קריאת השיר ואומרת שהשיר דורש קריאה קשובה, בקול רם. קריאה זו מעצבת אותו, את ההפסקות שבו, ומגלה אליטרציות שמצויות בו, אסוננסים ועוד. גורפיין מסכמת את דבריה בהתייחסות ל"איילה אשלה אותך" כאל שיר של אהבה ורחמים, גאווה ועצב. היא סבורה שאין בשיר העמדת פנים ויש בו כנות נדירה. התייחסות נוספת ושונה לשיר נעשתה באמצעות מיצג של האמנית טליה טוקטלי.¹⁶ עם סגירת תערוכתה "נאום החפץ" באוניברסיטה הפתוחה ברעננה, היא מתייחסת לעבודת אמנות שלה שנקראת "איילה אשלה" באמרה:

הדיון שלי עם חפצים מנסה לחבר בין העולם ממנו הם באו לעולם בו אני חיה. דימוי האיילה למשל מסמל במקור דימוי רומנטי של קיום תמים ראשוני ובראשיתי בטבע. באופן ובמקום שגדלתי, הן כאשה והן כישראלית, התמימות הבראשיתית לא הייתה אופציה ולכן בעבודה אני מתדיינת עם המצב המורכב. אני מתכתבת עם שירו של אמיר גלבוז, הפותח במילים 'איילה אשלה אותך אל הזאבים לא ביער הם גם...'. אני מציבה את האיילה על שלושה חרוטים המדמים עדשות של משקפת אשר אמורים לעזור לה לראות את הסכנות ולהתגונן בפניהן. אולם האיילה מטפסת על המשקפת כדי לראות את הסביבה טוב יותר ובכך היא למעשה משבשת את פעולת המשקפת. בעמידה במקום גבוה היא כולאת את עצמה בין הצורך לראות לבין העובדה שההתבוננות על הסביבה מציבה אותה חשופה והיא הופכת למטרה. התהליך המורכב אותו אני מעבירה את האיילה הוא גם תהליך משקם, הדן הן עם חוויית הקיום הנשי והן חוויית הישראליות. בשתייהן הפגיעות הפיזית היא חלק משמעותי.

16. טוקטלי בריאיון לנעמי טנהאוזר, באתר ערב רב-ראיונות: "אני עדיין שולפת אותה מתוכי כשה נחרץ לי", מאת נעמי טנהאוזר, 29.01.2010, נדלה ב-3 באפריל 2013 מאתר: <http://erev-rav.com/archives/5066>



טליה טוקטלי - איילה אשלח. פורצלן

ואכן, מדבריה של האמנית ועל פי תמונת הפסל המופיעה כאן נראה שטוקטלי מתבוננת בשיר ומצביעה בעבודתה על המלכוד שבו מצויה האיילה: אף שהאיילה מצוידת בכלים שנועדו לזהות סכנה (משקפות, כדי שתוכל לראות מרחוק את הסכנות האורבות לפתחה), וכך תוכל להימנע ממנה, הרי שהיא עומדת על המשקפות, ואיננה משתמשת בהן בדרך המקובלת. בכך, באופן פרדוקסלי, היא נתונה לסכנה גדולה יותר; משום שהיא ניצבת גבוה, חשופה לעין כול, היא משמשת מטרה נוחה ויעד קל לתוקפיה. הפרשנות שעולה מהמיצג מדגישה את המלכוד במצב הזה ומצביעה על כך שהאיילה איננה מסוגלת להשתמש נכונה בכלים שהוענקו לה לשם הגנה מפני הסכנה. מהיבט זה מתייחסת טוקטלי אל הבלבול של האיילה המותקפת על ידי הזאבים, הנמצאים בכל מקום – גם בעיר, על המדרכות – ואין היא יודעת לאן תנוס כדי להיחלץ מהם.

יותר מזה, כאשר נתבונן בפסל נראה שהאיילה ניצבת כאשר רגליה מצויות בתוך המשקפות עצמן. ברור שכאשר היא תיאלץ לנוס על נפשה, יהיה לה קשה לחלץ את רגליה מתוך המשקפות, והיתרון שיש לה – רגליה הקלות – אינו מועיל לה, גם בגלל שכפי שצוין, איננה משתמשת במשקפת לשם זיהוי סכנה, וגם משום שרגליה תקועות בתוך הכלים הללו והיא מסתכנת בהם וממולכדת.

זאת ועוד, טליה טוקטלי מכנה את היצירה "איילה אשלח. פורצלן". כלומר היא מציינת במפורש שהאיילה עשויה פורצלן, דבר המעיד גם על עדינות ושבריריות ועל אפשרות להתרסק לאחר נפילה או פגיעה כלשהי.

ייתכן שלא רק האיילה אלא גם המשקפות שהיא ניצבת עליהן עשויות פורצלן. היינו, גם הן שבירות, ובשל כך אינן יכולות אפילו להוות בסיס יציב לעמוד עליו. במצב זה, ההתרסקות והשבר של האיילה צפויים מראש ובלתי נמנעים. אם אכן המשקפות שרגלי האיילה נתונות בתוכן גם הן עשויות פורצלן, המלכוד שבו נתונה האיילה מועצם, וברור שיהיה לה קשה יותר לחלץ את עצמה מתוך המשקפות – הן עלולות גם להישבר מתחת לרגליה ואף לפצוע אותה, וזה יקשה עליה יותר ויגביל את יכולתה לנוס על נפשה. כללו של דבר, הפסל מבטא במידה רבה את העובדה שאין לאיילה יכולת לברוח ולרוץ מהר בשעת הסכנה, ואפילו היתרון שמעניקות לה רגליה הקלות – יעילותו קטנה, על פניו, כי רגליה תקועות בתוך החרוטים – המשקפות. מהנאמר לעיל נראה כי הדגש במאמרים שסקרתי נסוב על האיילה ועל מה שהיא מסמלת. כמו כן, בשלושת המאמרים הנזכרים – של ברזל, של לנדאו ושל גורפיין – קיימת התייחסות לעצם פעולת השילוח של האיילה כאל כורח המציאות, שלא ניתן להימלט הימנו. יותר מזה, נראה שכמה מהכותבים אף מזדהים עם כאבו של הדובר-המשלח: "מאחורי הקביעה הצנועה, הפרוזאית (של השילוח) מסתתר כאב של ויתור של חוסר אונים" (גורפיין).¹⁷ טליה טוקטלי מתייחסת בעקיפין לשולח, דבר הבא לידי ביטוי בשמו של הפסל – "איילה אשלח", המילה "אשלח" משמשת בנושא-נשוא, כלומר "אני אשלח" וה"אני" הוא השולח, אך האמנית מתמקדת בפסל בעיקר באיילה, שנשלחה לדרכה עם אמצעים מסוימים (משקפות), אך לא קיבלה כלים לדעת איך משתמשים בהם בשעת סכנה, ולא צוידה בעצות מתאימות בצאתה לדרך. בהמשך נראה שסומק, בשירו "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה", מתייחס לשולח באופן שונה לחלוטין.

עיון בשיר "איילה אשלח אותך"

השיר "איילה אשלח אותך" הוא שיר של שלושה בתים: בבית ראשון יש ארבע שורות, בבית השני – שתי שורות ובשלישי – שורה אחת. מספר השורות בבתיים הוא בסדר חשבוני יורד, דבר שיכול לסמן ירידה מבחינות שונות. הירידה עלולה להיות מוסרית, מוראלית ואפילו הידרדרות למצב קשה.

שיר זה הוא ללא ספק שיר מודרני: הוא כתוב ללא כל אמצעי תחימה וללא סימני פיסוק. יוצא שהקורא איננו יכול לדעת היכן מסתיים משפט והיכן מתחיל המשפט הבא. בשל אפיונים אלה, הטקסט השירי מפעיל את הקורא לא רק מבחינת הצורך לפסק אותו. הוא אפילו נדרש להעתיק מילים שונות בשיר ממקומן ולבנות אותן בסדר אחר, כדי להתגבר על המכשלה של חוסר הסדר, של אי ההתאמה במין ובמספר המצויה בטקסט, ועל השורות המבולבלות. דוגמה לכך היא השורה: "איך את פורחת נפחדת ונשמתיך". דרך

17. ראה ספרה של גורפיין (הערה 15), עמ' 34.

אפשרית שבה הקורא יכול לנסות ולסדר שורה זו היא כך: "איך את נפחדת ונשמתיך פורחת". לאחר שהשורה מובנת לקורא, הוא יכול לחזור לשורה המקורית ולראות את היתרונות שבפריעת הסדר על פני הכתיבה הרגילה, וכיצד אי הסדר הזה תורם להדגשת רעיון הכאוס בשיר.

בבית השני נאלץ הקורא לשאול את עצמו מי היא אותה "חזקה" שהדובר שולח את האיילה אל מול פניה. התשובה לכך נמצאת אולי בשורה הבאה, שבה מוזכרת המילה 'מלחמה', דבר שיוצר סדר אפשרי בשורה הקודמת, וניתן לקרוא אותה בצורה הבאה: "אני אותך אל מול פני המלחמה החזקה אשלח". מניפולציה זו על הטקסט מאפשרת להבין את השורה כפשוטה, ואף 'שולחת אותנו להיזכר' בסיפור המקראי של דוד המלך, השולח את אוריה החיתי "אל מול פני המלחמה החזקה" – כדי שייהרג, והוא, המלך, יזכה בבת שבע. מכאן כבר מרחפת על פני השיר מניפולציה של מלך שחושק באישה ודואג לכך שבעלה יישלח "אל מול פני המלחמה החזקה", יילחם במקום המסוכן ביותר כדי שימצא את מותו והוא, המלך, יוכל לזכות באשת ההרוג. בשורה השנייה בבית ב ניתן להשאיר על כנה את המילה "המלחמה" ואז השורה "המלחמה לא בשבילי עוד" מובנת כפשוטה. נראה שהדובר כבר איננו יכול להילחם; אולי הוא מבוגר מדי, אולי נלחם כבר מלחמות רבות ואין בכוחו להילחם עוד.

בית ג, האחרון, שהוא שיאו של השיר, הוא בית התוצאה של בתים א ו-ב; בבית א הדובר שולח את האיילה אל הזאבים המצויים בעיר וגם על המדרכות, ובית ב מתמקד יותר במצב הסכנה, כאשר הדובר מסביר שהוא שולח את האיילה "אל מול פני החזקה".

בבית ג – בית התוצאה – "לבי איילה למראך פצועת דם בשחר שוטטת" – משמע, לבו של הדובר נכמר למראה האיילה הפצועה, אשר משוטטת כאשר היא שותתת דם.

לצורך הבנת השורה הזאת נדרש הקורא לפרשנות "קריא וכתוב", היינו, עליו לפרש את המילה "שוטטת", הכתובה כביכול בשגיאת כתיב. מצד אחד, האיילה היא "פצועת דם", ולמראה האיילה פצועת הדם ניתן לפרש את הציורף כשותתת דם – היא פצועה והדם ניגר ממנה, אך השיר מסתיים במילה שוטטת ב-טי"ת, ולמקרא השורה אנו מבינים שהיא משוטטת, אבל בשל העובדה שהיא "פצועת דם" ברור גם שהיא שותתת דם. מכיוון שהשיר מסתיים ללא נקודה בסופו, דומה שאפילו בהווה האיילה עדיין סובבת כשהיא שותתת דם.

השיר "איילה אשלח אותך" מנהל שיח אינטרטקסטואלי עם סיפור "כיפה אדומה": בשניהם יש יער, יש זאבים וישנה ילדה או נערה שהזאבים פוגעים בה (ראה לנדאו וגורפיין). אולם בסיפור כיפה אדומה העולם היה מסודר. אמה של כיפה אדומה יכולה הייתה לתת לה עצה ללכת בשביל ולא ביער, וגם אם ב"כיפה אדומה" היער הוא מקום סכנה, שכן מצויות בו חיות טרף, בכל זאת יש גם דרך אלטרנטיבית, שבה מונחית כיפה אדומה ללכת, כדי שלא

תיתקל בסכנות ובזאב. לעומת זאת, בשיר "איילה אשלח" שולט הכאוס, הזאבים הגיעו גם לעיר ואפילו למדרכות שנועדו להגן על האדם, ודומה שאין כל דרך בטוחה שניתן לילך בה.

השיר מתייחס לשלושה גורמים ואולי אפילו לארבעה.

הגורם הראשון הוא הדובר – השולח, אשר פונה לאיילה.

הגורם השני הוא האיילה (בעל חיים אצילי שעלול להיטרף וכוח הישרדותו טמון בקלות רגליו וביכולתו להימלט מבעלי חיים טורפים. המילה איילה יכולה לשמש גם במשמעות של בחורה יפה, אצילית, יפת עיניים).

הגורם השלישי הוא הזאבים שמצויים גם בעיר, ונראה שאפילו הקורא או קהיליית קוראים מיומנת¹⁸ מובאים בחשבון בשיר, כגורם נוסף (רביעי) שמוטל עליו להתערב בו, כדי להעניק משמעות למה שכתוב בו. לאמתו של דבר, בשיר ספציפי זה (איילה אשלח אותך), ללא פעולות מסוימות הכרחיות שהקורא נדרש לעשות בשיר, הוא איננו מובן כלל.

על פי השיר ברור שהדובר והזאבים הם שני ישויות נפרדות לחלוטין: הדובר הוא ישות העומדת בפני עצמה, והזאבים עומדים בפני עצמם. הדובר מדבר בגוף ראשון ורואה את המציאות מזווית ראייה ייחודית לו.

כפי שצוין לעיל, השיר איננו מסודר מבחינה תחבירית והוא חסר סימני תחימה. אלה הם, בין היתר, אמצעים לבטא את הכאוס, את חוסר הסדר, את העולם המסוכן, שלא ניתן לדעת כיצד להתנהל בו, ושבזו מצויה האיילה. חוסר סימני הפיסוק בשיר וההתלבטות כיצד ניתן לפסק אותו (גם ללא הסימנים הנ"ל) ואיך לקרוא ולהבין את השורות, תואמים את ריצתה המבוהלת של האיילה וגם את הבלבול שבו היא שרויה: היא איננה יודעת לאן לברוח, קדימה או אחורה, כי לא ברור היכן ימצא לה מקלט ומפלט מיד ורודפיה. המבוכה והבלבול משתקפים גם בחוסר הסדר הקיים בשורות השיר, וקשה לדעת איך לסדר משפט ואיך להבינו, והקורא נאלץ לקרוא לעתים מילה מאוחרת לפני מילה מוקדמת וכדומה. נראה שבשל היעדר סימני תחימה בשיר, יש לקרוא את הטקסט בנשימה אחת. עם זה, הקורא נאלץ לעצור את שטף הקריאה במקומות רבים בשיר, כדי לברר מתי צריך לשים פסיק או נקודה, ואי אפשר לדעת היכן מתחיל רעיון חדש והיכן מסתיים רעיון אחר, כפי שלא ניתן לדעת מתי להפסיק ומתי לנשום.

כפי שנאמר לעיל, המאפיין הזה מבטא, מעצב ותואם את בריחתה המבוהלת של האיילה ואולי גם את התנשמותה והתנשפותה בשעת מנוסתה המהירה מפני הזאבים.

מסע דומה לזה של האיילה עובר גם על הקורא במהלך קריאת השיר: הפסיחות הרבות וחוסר ההתאמה במין ובמספר בין רכיבים שונים בטקסט השירי תורמים לבלבול ולמבוכתו של הקורא. גם הוא, כמו האיילה, צריך

18. ס' פיש, יש טקסטים בשיעור הזה? סמכותן של קהילות פרשניות (תרגמו א' אטניגר וא' זהבי), רסלינג, 2012.

לעבור מכשולים ומשוכות, כי איננו יכול להבין את שורות השיר באופן קוהרנטי, והוא כאמור נדרש אפילו להעתיק מילים ממקום למקום כדי לבנות רעיון שיסייע בהבנת הטקסט. תוך כדי שזירת מלאכת הקריאה הקורא נסחף אחר ריצתה המבוהלת של האיילה, ובכך הוא כביכול משתתף במידה מסוימת במנוסתה.

ברור שהאיילה והזאבים הם מטפורה לנערה ולעולם הגברים, וכפי שנאמר קודם, השיר מהדהד את הסיפור "כיפה אדומה". מעניין לציין בהקשר זה שהאחים פרו, שהעלו על הכתב את הנוסח הראשון של "כיפה אדומה", צירפו לסיפור שיר קצר, בעל מוסר השכל, שמבהיר זאת בצורה מפורשת, ועמד על כך לנדאו במאמרו.¹⁹

שירו של גלבע מסתיים בכאבו של הדובר לנוכח מצבה של האיילה, שמשוטטת כשהיא שותתת דם. בסוף השורה האחרונה בשיר אין אפילו נקודה, דבר המצביע על מצבה העגום המתמשך של האיילה. נוסף על כך, היעדרה של נקודה בסיום השיר מזמין בין היתר כתיבת המשך לשיר.

נראה ששירו של רוני סומק, "עכשיו שני הזאבים בבטן האיילה" נכתב כתגובה לשיר "איילה אשלח אותך", שאף הקדיש אותו לאמיר גלבע וציין זאת במפורש במוטו לשיר: "לאמיר גלבע". זהו שיר של שני בתים בלבד, בבית ראשון עשר שורות ובבית השני – האחרון – שורה אחת בלבד, כמו הבית האחרון בשיר "איילה אשלח אותך".

עֲכָשׁוּ שְׁנֵי הַזְּאֵבִים בְּבֶטֶן הָאֵילָה

לאמיר גלבע

עֲכָשׁוּ שְׁנֵי הַזְּאֵבִים בְּבֶטֶן הָאֵילָה

פְּתַמִּי דָם הַתְּקַרְשׁוּ בְּצִוְאָרְהָ

רִיחַ הַיֵּצֵר בְּכַפּוֹת רְגְלֶיהָ

וּשְׁפִתֶיהָ בְּבִדּוֹת מְלֻסְפָּר אֶת הַמִּסְעָה כְּמוֹ

הַרְגָע שֶׁשְׁלַחַת אוֹתָהּ שֶׁהַקִּמְטִים

צָבְאוּ בְּזֵאֵבִים עַל פְּנֵיהָ

עֵינֶיהָ הִסְתַּתְרוּ בְּחוֹרֵיהֶן בְּבִמְאוּרָה וּבְחוּץ

הָיָה חֵם וְקָר

קָר וְחֵם,

מִזְג אֲוִיר שֶׁל טְעוֹת

וְהַזְּאֵבִים שְׁתוּ וּוְדָקָה לְכַבּוֹדָהּ בְּתַגִּיגוֹת הָאֲנָס שֶׁבְּלִילוֹת גּוֹפָהּ.

שירו של רוני סומק ממשיך את שירו של גלבע ומשלים אותו, מתאר מה אירע לאיילה לאחר שנשלחה לזאבים וכיצד פגעו בה הזאבים. בעצם,

19. ראה ספרו של לנדאו (הערה 9), עמ' 239-240.

ב"איילה אשלה אותך" מצוי פער – איננו יודעים מה עלה בגורלה של האיילה לאחר שנשלחה אל הזאבים. סומק משלים את הפער הזה ומתאר מה אירע לה לאחר שילוחה ומדוע היא "שוטטת" דם.

לשיר הזה של סומק לא נמצאה התייחסות ספציפית בספרות המחקרית, למעט העובדה שחנן חבר שיבץ את השיר בספרו **ספרות שנכתבת מכאן**,²⁰ שעה שסרק את הספרות העברית לדורותיה והגיע לשירה שנכתבה בשנים 1974 ואילך. חנן חבר גם גלל צילום של השיר בספרו זה.

בספר הזה מתייחס חבר למשוררים צעירים בצעדיהם הראשונים באמצע שנות השבעים, ומציין שלראשונה יש התייחסות אתנית-קולקטיבית אצל המשוררים. מדובר במשוררים הצעירים רוני סומק, אלי בכר ופרץ דרוור-בנאי שחברו יחדיו לאנתולוגיה **1 בשביל 3 ו-3 בשביל 1** (בהוצאת עכשיו, 1989).²¹

חבר²² מתייחס אף לדבריו של גבריאל מוקד²³ שמופיעים באחרית הדבר באנתולוגיה הזאת, ומציין כי "שלושת המשוררים שלפנינו מייצגים את האינטגרציה של יוצאי עדות המזרח בשירה העברית המודרנית, ומה משמח שבמקום לקבל איזה תכתיב לאומני קלריקאלי או פואטיקה פסבדו-פיוטית ולהישאר בשמורה העדתית כבשו לעצמם מקום כבוד בכותל המזרח של השירה העברית המודרנית של דרום המדינה".

שירתו של רוני סומק: מאפיינים ייחודיים, בדגש על יחסים בתוך המשפחה ויחסים בינו לבינה

רבות נכתב על שיריו של רוני סומק. אתייחס לסקירת ספרות באוריינטציה של יחסי הורים-בנים, או יחסי מבוגר אחראי כלפי נערה צעירה, משום שעניין זה הוא מוקד דיוננו בשירים הללו.

מזור,²⁴ בספרו על רוני סומק, דן בשירתו של סומק בכללותה ומתייחס לתופעות ייחודיות בשירה הזאת. הוא אומר: "מן המאפיינים המובחנים ביותר בשירת רוני סומק והיכולת לארוג עלילה, לעצב מצב, לייצר סיטואציה. אכן לא תמיד העלילה היא נביעתית בעלילה".²⁵ דבריו אלה של מזור מכוונים הן לשירים שמתייחסים לקשר שבינו לבינה והן לאלה העוסקים בקשר שבין אבות ובנים. למשל, בשירו של סומק "כיפה אדומה שיר לילדים"²⁶ מוזכרים גרבי הניילון של כיפה אדומה, שנשארו זרוקים ביער. מזור טוען שגרבי

20. ח' חבר, **ספרות שנכתבת מכאן**, ידיעות אחרונות-ספרי חמד, תל אביב, 1999, עמ' 105.
21. ראה אצל חבר (הערה 20), עמ' 108, חבר מאזכר את ג' מוקד ב"אחרית דבר" של **1 בשביל 3 ו-3 בשביל 1**.

22. ראה ספרו של חבר (הערה 20).

23. חבר מתייחס לדברי ג' מוקד, "לאט צומחת ועולה ספינת האור, על שלושה משוררים צעירים" ("אחרית דבר"), בתוך: **1 בשביל 3 ו-3 בשביל 1**, הוצאת עכשיו, תל אביב, 1989, עמ' 47.

24. מזור, **אקרובט פואטי-שירת רוני סומק**, זמורה ביתן, אור יהודה, 2008.

25. שם, עמ' 7.

26. שם, עמ' 39.

הניילון השמוטים מפיקים אימאג' ארוטי. אך הוא מוסיף ואומר שהמשכו של השיר אינו מניח לאימאג' זה להישאר על כנו: כיפה אדומה חוזרת להיות קרבן, כמו בסיפור המקורי, בשעה שהזאבים תולשים את ראש הכובה שלה. מזור עוסק בספרו, כאמור, גם ביחסי הורים-ילדים, כפי שהם מטופלים בשירתו של סומק, ובהתייחסו לשיר "שיר לילדה שכבר נולדה"²⁷ הוא מצביע על המורכבות המשוכללת של השיר, המקנה לו אחדות תמטית וטורית, ארוטיקה ותבנית מטורית של ניפוץ ציפיות חוזרות ומשוחזרות בכל חלקיו של השיר. מזור אומר ששיר זה מחולק לשלושה חלקים: חלק ראשון מתאר את פועלי האושר שמחממים ידיהם ביום קר למול האש שהוצתה בגפרור חייה של הילדה. החלק השני של השיר מדבר על נשימתה השקטה והריתמית של הילדה שגורמת לדובר בשיר להיות מהופנט לילה אחר לילה. והחלק השלישי והאחרון – השיר נחתם בכך שקול נשימתה של הילדה הישנה מעלה על הדעת "הבהוב מגדלור למלח שכמעט נטרף בשיני הים". הדובר חש כמלח באנייה שעומדת לטבוע בין גלי הים הסוער, והדבר היחיד שמציל אותו הוא קול נשימתה של הילדה. מזור מצביע על כך שכל גיבורי השיר עוברים טרנספורמציה בזכות היוולדה של הילדה (מזור, עמ' 50).

מ' שמואלוף²⁸ (במאמרו "אלג'יר. אבו סומק יצמח מהתמר הקבור") מתייחס לקובץ אלג'יר ולשיר "אלג'יר" מתוך קובץ זה. הוא מפרש את השיר ואומר כי המטפורה המרכזית של סומק בספר משוקעת בתוך הדיאלוג של האב עם בתו של הדובר בשיר "נאום האב למחזרי בתו". הוא מתייחס לתמה של יחסי אב-בת ולסכנות שצפויות לבת. לדעתו, קל להתעלם מהסכנות האורכות בדרכה, והוא מוסיף שהאב מנסה להזהיר את בתו ממחזריה או את המחזרים מהמבטים שלהם עצמם – מבט המחפצן את הבת ורואה בה חפץ, גוף בלבד. בדיאלוג בין הדובר ובתו מבנה סומק את הקולקטיב המזרחי ואת היכולת שלו להשתנות ולהביט בשינוי הבין דורי תוך כדי תנועה. בהמשך המאמר הוא מתייחס לאלג'יר כאל מדינת ישראל ומגיע למציאות הישראלית בלב העולם המערבי הסובב אותה.

גלעד המאירי²⁹ במאמרו "פואטיקה של כדורגל בשחור צהוב" (מקור ראשון) אף הוא מתייחס לאלג'יר כאל ספר שירה מיוחד, שנוצר תוך כדי דיאלוג חי עם המציאות. לדבריו, סומק הוא היסטוריון של מיקרוקוסמוסים הקרובים אליו. למשל, בשיר "גול ברגל שמאל" הוא מתייחס למוות של כדורגלן הונגרי, או בשיר "כשתמצאו אותי מקופלת בתוך מזוודה" המתאר את הילדה רוז פיזם שנרצחה ע"י אמה וסבה שהיה גם אביה החורג, פשע מזעזע שנבע ממערכת יחסים משפחתית מעוותת.

27. שם, עמ' 50.

28. מ' שמואלוף, "אלג'יר: אבו סומק יצמח מהתמר הקבור", החוטם, כתב עת לשירה, ספרות אמנות, 5 (2009).

29. ג' מאירי, מקור ראשון, 24.4.2009, שבת, עמ' 19.

המאירי טוען כי סומק מתייחס לרוח התקופה ומתאר אותה. הוא ממשיך ואומר ששיריו של סומק הם מסע אינטנסיבי בין תחנות שונות במרחב ובזמן, שיריו מעניקים לקורא כלים לפרש את המציאות באופן מקורי ומיוחד. א' הולנדר³⁰ במאמרו "ריח אבק השריפה שעולה משורות שיריו של רוני סומק", על ספרו כוח סוס, שוב רואה בשירים הללו של סומק המתייחסים לאמו את יסוד הפואטיקה שלו, ושוב רואים בשיריו ראיית המשפחה כמיקרוקוסמוס של העולם. המבקר טוען שאי-אפשר להתעלם מריח אבק השריפה העולה מהשורות שבשירתו של סומק, ובזה לדעתו ייחודה של שירה זו. לפי הולנדר, סומק יצר סגנון אישי משלו המושגת על מערך דימוי מורכב ועל מזיגה מתוחכמת של שדות סמנטיים שונים זה מזה, שזכתה לשכלול בשירתו. ראוי לציין שהולנדר³¹ במאמרו "בלוז על רצפת המשחטה: על אפוס וקישט בשירת רוני סומק" דן גם בשפה המיוחדת המתייחסת לחיי הגיבור החדש-ישן והקורא ונוגעת בהם. הולנדר מבלוט את התייחסותו המיוחדת של סומק לקורא ואף מקדיש לכך מקום נכבד במאמרו.³² 'י גלעד³³ במאמרו "כוחו של רוני סומק" מתייחס לסגולות כתיבתו של רוני סומק ולשירתו הנוגעת בכאבים שונים. שירתו הוגדרה כשירת פופ; פעמים רבות הדובר הוא גבר שעסוק בהתאהבויות, בגילוי המין, בניסיון להיות אנטי ממסדי, אך מציית למוסכמות החברה. ניתן לסכם ולומר כי נראה שרוב המאמרים שדנו בשירתו של סומק ואשר הובאו כאן, עסקו בסגולות ייחודיות בשירתו של סומק ובמערכות יחסים הורים-בנות והורים-בנות והסביבה הקרובה.

עיון בשיר "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה"

ראינו שמחקרים שונים מצביעים על המשפחה ומעמדה בשירתו של סומק וביחסו של האב לבתו ולמחזריה. גם בשיר "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" קיימת התייחסות למחזרי האיילה – לזאבים שפגעו בה, שנעצו את שיניהם בבטנה. העובדה שהשיר כתוב בזמן הווה מעצימה ביתר שאת את הטענה שמצב כזה, שבו האיילה נפגעת על ידי זאבים, הוא מצב קיומי ומתמשך, שנכון לכל הזמנים. כפי שנאמר לעיל, השיר "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" מספר מה עלה בגורלה של האיילה לאחר שנשלחה אל הזאבים ולאחר שנודע שהיא משוטטת שותתת דם.

30. הארץ, 27.5.2013.

31. א' הולנדר, בתוך: ח' חבר וא' הירשפלד (עורכים), מחקרי ירושלים בספרות עברית, כג (תש"ע), עמ' 287-303.

32. שם, עמ' 302-303.

33. 'י גלעד, "כוחו של רוני סומק", יקום תרבות, הזירה המקוונת לתרבות עברית, 4 אוגוסט, 2013.

נדלה מ: <http://www.yekum.org>

השיר פותח בשורה "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" ומתאר כיצד הזאבים פגעו בה: הם תקפו אותה בצוואר, בבטן וברגליים. האיילה פצועה, "שפתייה כבדות מלספר" את המסע ואת הטעות הנוראה שקרתה – שנשלחה אל הזאבים.

הטקסט של סומק, כשהוא מונח לצד שירו של גלבו, לא רק ממשיך אותו אלא גם מפרש אותו, אך בשונה מהפרשנויות השונות שראינו, סומק מתמקד בעיקר בדובר שב"איילה אשלח אותך"; הוא מתייחס אליו, ממקד עליו את אור הזרקורים, נוזף בו, ואף מפנה כלפיו אצבע מאשימה. סומק מצביע על הדובר ב"איילה אשלח אותך" כעל מבוגר אחראי שכשל במלאכת השמירה של האיילה, טוען שהדובר לא צריך היה לשלוח אותה ומאשים אותו על כך. בשונה מהפרשנים הקודמים שדנו בשירו של גלבו, תוך אמפתיה כלפי השולח, הדובר בשירו של סומק איננו יכול להבין ללבו ואיננו מוכן להתייחס לשליחת האיילה כאל כורח מציאות או כאל רע הכרחי, אלא טוען במפורש שהייתה זו טעות לשלוח את האיילה.

יותר מזה, הדובר בשיר של סומק אפילו מטיח בפניו של הדובר-השולח את הטענה שהוא זאב, ושהפרדיגמה שהוא בנה בשיר "איילה אשלח אותך" איננה נכונה; לפיו, אין כאן דובר, איילה וזאבים, אלא רק איילה וזאבים, ואילו הדובר-השולח הוא למעשה ראש וראשון לזאבים! ואפילו הזאבים שפוגעים באיילה בכל לילה יודעים זאת, מוקירים אותו, מכירים לו תודה (על כך ששלח את האיילה לדרכה, אליהם), ואף שותים לכבודו – ודווקא לכבודו – וודקה.

הדובר ב"עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" טוען שבאותו רגע שהדובר משירו של גלבו (להלן יוזכר גם כשיר א) שלח את האיילה אל הזאבים, הוא 'הזדאב' בעצמו, והוא מתאר את פני השולח באופן מילולי וציורי כפנים של זאב, ובעצם מצייר ומתאר את תהליך הפיכתו של השולח לזאב. הוא עושה זאת תוך שימוש בתיאורים הלקוחים משדה סמנטי שקשור לעולם הזאבים ("הקמטים צבאו כזאבים על פניך, עיניך הסתתרו בחוריהן כבמאורה").

השיר של סומק (שיר ב) פונה אל הדובר מהשיר "איילה אשלח אותך" ישירות, בגוף שני, כאילו הוא נמצא לידו, מצביע על "הרגע ששלחת אותה" ומאשים אותו באופן נחרץ.

האיילה שתוארה בשיר של גלבו כמשוטטת-שותתת דם, ואשר לא נאמר בבירור מה עובר עליה, מוצגת בשירו של סומק, במפורש כנאנסת סדרתית בלילות רבים: "בחגיגות האונס שבלילות גופה".

פרשנותו המשתמעת של רוני סומק לשיר "איילה אשלח אותך", ובייחוד התייחסותו אל הדובר של שיר זה, שונה לחלוטין מהפרשנויות הקודמות שסקרתי, בעיקר מזו של גורפיין ושל מבקרים נוספים. ההבדל מתבטא בשני היבטים: בדמות שעומדת במרכז העניינים ובהתייחסות לשולח. כאשר להיבט הראשון – מבקרים אלה התמקדו באיילה גופא, ואילו סומק מתייחס בעיקר לשולח. ובאשר להיבט השני – הם סברו שהמשלח היה חייב לשלוח

את האיילה וגילו הבנה, ואפילו סלחנות, כלפי השולח ופעולת השילוח. בניגוד אליהם, יחסו של סומק אל השולח שלילי לחלוטין, והוא מאשים אותו ומבקר אותו בצורה בוטה.

קוראי השירים :

לעניין הקורא, ראינו כבר שגורפיין התייחסה אל דרך קריאת השיר "איילה אשלה אותך" ואף המליצה לקראו בקול רם. גם הולנדר נדרש בדבריו לכתיבה המיוחדת של סומק, שפונה בבירור ובמודע אל הקורא. אם בשירו של גלבוט לא ניתן לדעת בבירור היכן מסתיים משפט, ועל הקורא לקחת חלק בבניית מארג הטקסט על ידי פיסוק השיר וסידור השורות מחדש, הרי שבשירו של סומק כל שורה ושורה מהווה משפט, קיימת הפסקה בין שורה לשורה, ואפילו השורות שיש בהן פסיחה מוכנות, וברור היכן מסתיים בהן הרעיון. נראה אפוא שבניגוד לשיר של גלבוט, הקורא נדרש להתערב פחות בשיר זה, והוא איננו מתבקש להתאמץ ולעשות עליו מניפולציות בזמן קריאתו כדי לפענח את משמעותו. לכן הוא זוכה לנינוחות מסוימת בזמן קריאת השיר. נינוחות זאת עולה בקנה אחד עם תוכנו של הטקסט: מתברר במהלך השיר שהזאבים כבר הגיעו אל הטרף המיוחל, ועכשיו הם מבצעים בו את זממם. לפחות מבחינתם המרדף נפסק, והסדר שב על כנו.

עיון סימולטני בשני השירים – האינטראקציה בין שני הטקסטים

עיון בשני השירים זה בצד זה מעלה אפשרויות נוספות להבנת כל אחד מהם ומעשיר אותם אהדדי. הוא גם מאפשר להציג רובד פרשני נוסף לשיר של גלבוט.

חשוב להכיר בכך שכאשר קיימת זיקה בין טקסטים ספרותיים, ניתן לשים אותם יחד ולקראם קריאה סימולטנית. המאמר "ספרות ואמנות מעגלים אין סופיים"³⁴ מציג מתודה אפשרית לעיון בשני טקסטים המקיימים ביניהם שיח, וכן מצביע על "הפרשנות הדו-כיוונית" העולה מעיון סימולטני, אינטרטקסטואלי בשני טקסטים (בעקבות ד"ר חנה שקולניקוב).³⁵ כמו כן מצביע המאמר על קיומה של מטפורה אינטרטקסטואלית שנוצרת מהעמדה של שני טקסטים יחדיו וטוען לקיומו של "הטקסט החדש", היינו "טקסט" שנוצר כתוצאה מהעיון הסימולטני בטקסטים האמורים.

הקריאה האינטרטקסטואלית הסימולטנית מציבה את שני הטקסטים יחדיו ומתייחסת אליהם כאל עומדים בפני עצמם וכשווים. לצורך עניין זה, אין זה

34. א' אזולאי, "ספרות ואמנות מעגלים אינסופיים – מתודולוגיה לעיון אינטרטקסטואלי בספרות ובאמנות פלסטית", בתוך: א' הוס, ל' קסן, ע' שגב (עורכות), **ליצור מחקר לחקר יצירה**, הוצאת אוניברסיטת בן גוריון בנגב, באר שבע תשע"ב, עמ' 265-284.

35. ח' שקולניקוב, "בין-טקסטואליות, אנכרוניזם ובין תחומיות: המקרה של תום סטופרד", **אלפיים** 17 (תשנ"ט), עמ' 79-90.

משנה מי נכתב קודם או מי מהם יותר חשוב; שניהם עומדים יחדיו ושופכים אור האחד על השני והשני על הראשון.

השאלה העיקרית הנשאלת לגביהם איננה בוחנת איזו השפעה הייתה לטקסט אחד על הטקסט האחר, אלא כיצד מתפרש כל אחד משני הטקסטים לאור הטקסט האחר אהדדי, ומה נוצר ביניהם. הטקסט שנוצר באינטראקציה ביניהם ייקרא להלן "הטקסט החדש", שכן הקריאה הבר-זמנית של שני הטקסטים מצביעה על דברים חדשים שלא עלו בקריאה של כל טקסט בנפרד. אציין כי שירו של גלבווע (להלן ייקרא גם שיר א) מהווה רקע ותשתית לשירו של סומק (=שיר ב). אם קוראים את שירו של סומק ללא שיר א, לא ברור על מה מדבר שיר ב, הפותח באמצע עניין, ולמה הוא מתייחס. ובוודאי שלא הייתה מובנת השורה הראשונה שפותחת ב"עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה"; מקריאת שורה זו של שיר ב בפני עצמה לא ברור מה אירע קודם, ומהו "עכשיו". במצב זה, גם הפנייה שמופיעה בשיר הייתה חסרת משמעות. לא היה ברור מי הנמען. כמו כן, לא הייתה ברורה ההפניה המופיעה בראש הטקסט "לאמיר גלבווע" (על אף שניתן היה למלא את הפער באופן אחר). שיר א קבע כאמור את הקשר בין הדובר והאיילה, את יחסי המרות שלו כלפיה, את יחסי הקרבה ואת האחריות של הדובר ואפילו את הגאווה שהדובר חש בגללה. הוא גם עיצב את התנצלותו של הדובר לפני האיילה, על ששלח אותה אל הזאבים.

מכאן ניתן להבין שהדובר בשיר של רוני סומק בא חשבון עם הדובר בשיר "איילה אשלח אותך" על ששלח אותה אל הזאבים ולכן כשל לדעתו בתפקיד ההגנה על האיילה. שירו של סומק בא חשבון גם עם תפיסת עולמו של השולח בשיר א ומצביע עליו כעל אדם חסר אחריות, כעל אבי אבות הזאבים, ומנסה לקעקע את זווית הראייה שלו ואת הנחתו הבסיסית של השולח – שהוא ישות נפרדת, והזאבים הם ישות אחרת.

זאת ועוד, כאשר שירו של סומק רומז לשיר "איילה אשלח אותך" ואף מקדיש את השיר לאמיר גלבווע, הוא בעצם מאחד במידה מסוימת את המשורר עם דמות הדובר בשיר, ומאשים את שניהם יחדיו, ואולי אף שולח אצבע מאשימה כלפי תפיסת המציאות של הדובר והמשורר.³⁶ הקריאה הבר-זמנית בשני השירים מעלה מספר רעיונות שלא היו עולים בקריאתו של כל אחד מהם בנפרד:

א. על פי שיר א ברור שהדובר אחראי על האיילה (אולי הוא אביה?) ואז מובן מדוע השיר השני מאשים אותו: אם הוא אכן אביה או שהוא אחראי עליה ומופקד על שלומה, עולה מהשיר תובנה נוספת בבחינת "אויבי איש אנשי ביתו". כלומר, זה שהיה צריך להגן על

36. הביקורת שציינתי היא קשה, אף על פי שניתן לראות בהחלט את שירו של סומק באופן אחר, כהומאז' לאמיר גלבווע, שהיה עורך של ספרו הראשון, גולה.

האיילה לא זו בלבד שלא הגן עליה, אלא גם חשף אותה לפני אויביה – הזאבים, ואף לא נתן לה כלים להתמודדות בדרכה.

ב. משירו של סומק עולה כי הדובר בשיר של גלכוע איננו מבין נכונה את המשמעות של שליחת האיילה, והוא עסוק בין היתר בכאב של עצמו ובהתנצלות שלו על ששילח את האיילה. דבר זה עולה ומתחזק גם בעקבות הפרשנויות השונות לשיר של גלכוע. שירו של סומק פונה אליו ובעצם אומר לו: עיקרו של דבר הוא שאין להבין ללבך ולהבין את כאבך, אלא יש להאשים אותך באשמה חמורה. הבעיה העיקרית והטעות הטראגית שבמעשיך היא ששלחת את האיילה. וכך, ממצב של הבנה ללבך של השולח, כפי שהשיר הובן לראשונה על ידי הפרשנים השונים ("אין הדובר משלח את איילתו תוך הפקרה, קלות דעת, או צינת לב. זהו כורח החיים... מאחורי הקביעה הצנועה. מסתתר כאב של ויתור, של חוסר אונים...")³⁷ [[גורפיין]], אנו נחשפים בשירו של סומק למצב של התרסה כלפי הדובר-השולח, ואכן השיר מצביע עליו כאשם.

ג. השיר של סומק, כשהוא ניצב ליד השיר של גלכוע, מקעקע את הפרדיגמה של השיר "איילה אשלח אותך" ומוכיח שהיא איננה נכונה. הטיעון המשתמע מהשיר של סומק הוא שאין הפרדה בין הדובר, האיילה והזאבים (בניגוד למשתמע ב"איילה אשלח אותך"), אלא יש רק איילה וזאבים, והדובר הוא זאב ואפילו 'אבי אבות' הזאבים. מכאן שדמותו של הדובר ב"איילה אשלח אותך" מובנת בעקבות השיר של סומק באופן שונה לחלוטין ממה שעלה משירו של אמיר גלכוע.

ד. כזכור, ראינו שרוחו של דוד המלך מרחפת על פני שיר א (במילים "אני אותך אל מול פני החזקה אשלח"), בעקבות הדהודו של "איילה אשלח אותך" לסיפור דוד המלך אוריה החיתי ובת שבע. שיר ב, שהוא שיר תוכחה, מצטייר ליד השיר הראשון כאנלוגי למשל "כבשת הרש" של נתן הנביא, המוכיח את דוד המלך. השיר של סומק, שמתריס כלפי הדובר ובעצם אומר לו "אתה הזאב", ממלא תפקיד דומה לאותו משל מקראי ומקביל לדברי נתן הנביא: "אתה האיש"³⁸ – אתה אשם בכול! מכאן נמצאנו למדים אפוא ששיר ב, שירו של סומק, ממלא גם את תפקידו של המשל של נתן הנביא, והוא מוכיח את הדובר ומפנה אצבע מאשימה כלפיו, באמרו

37. ראה אצל גורפיין (הערה 15), עמ' 37.

38. שמואל ב יב 7.

לו: "אתה הזאב", או "אתה הזדאבת ברגע ששלחת אותה, ופניך הפכו באותו רגע לפני זאב ואופייך כאופיו".

ראוי לציין כי לא זו בלבד ששירו של סומק מתפקד כמשל כבשת הרש, אלא שחומרתו אף עולה על חומרת המשל, שכן המשל של נתן הנביא מבטא את ההאשמה בעקיפין, ורק לבסוף הוא פונה למלך דוד ומטיח בו: "אתה האיש", ואילו בשירו של סומק ההאשמה היא חריפה, גלויה, ישירה ובוטה – כבר מתחילת השיר. זאת ועוד, במשל כבשת הרש מדובר על "אתה האיש", ומי שמכונה "איש" נמצא עדיין בדרגה גבוהה, יחסית. בשירו של סומק המצב קשה יותר – הוא משווה את הדובר לחיה טורפת וכאילו אומר: אתה אינך אנושי. אתה הוא הזאב ואפילו הראש לזאבים.

כפי שהוזכר לעיל, הבדל נוסף בין שני השירים הוא במבנה השיר. שירו של סומק מסודר ומאורגן, וכל שורה מביעה רעיון מובן. המבנה המסודר והבהירות שבו – בעיקר לנוכח העמימות והכאוס המבני והסמנטי בשיר הקודם – כל אלה גורמים לקורא להירגע ולזרום עם המתחולל בשיר ויוצרים בשיר הזה סוג של רגיעה. דווקא בטקסט כל כך קשה רגשית, שהקורא היה צריך להיות מזועזע ממנו, דווקא בטקסט כזה, שמבטא את הסיוט של האיילה, מגיע הקורא לשלווה מסוימת.

מעיון בשני השירים יחדיו עולות תובנות נוספות:

1. הדובר, שצריך היה לשמור על האיילה והיה אמון על הגנתה (וכבר הועלתה ההשערה שאולי הוא אביה), הוא האשם במה שקרה, הוא אויבה האמת. הוא שולח אותה אל הזאבים ואין הוא שומר עליה. ולא די בכך, הוא עוד מגיש אותה לזאבים כביכול 'על מגש של כסף', בחינת "אויבי איש אנשי ביתו".³⁹ ואכן, כבר מהבית נפתחה הרעה. דבר זה מתעצם ועולה בכירור משירו של סומק המאשים את הדובר שבשיר הראשון.
2. הדובר בשיר של גלבוה איננו ער לאחריותו כלפי מה שאירע לאיילה ומה שעלה בגורלה. הוא רואה אחרים כזאבים ומאשים אותם, אך לא את עצמו. שירו של סומק מאיר עניין זה ומחדד אותו, בחינת "כל הנגעים אדם רואה חוץ מנגעי עצמו".⁴⁰
3. "לא עכברא גנב, חורא גנב",⁴¹ ובמקרה דנן: לא הזאבים המצויים בעיר אשמים, אלא אתה אשם, אתה פרצת פרץ. שלחת את האיילה

39. מיכה ז, 6.

40. טהרות, נגעים ב, ה.

41. גיטין מה ע"א.

חסרת ההגנה אל הזאבים. ואכן, הפרצה קראה לגנב ואולי – לגנבים רבים.

4. על משקל הביטוי "פעם גנב תמיד גנב" ניתן לומר לגבי מצב האיילה: "פעם קרבן תמיד קרבן", כלומר הקרבנות כמצב מתמשך (כמה עצוב) על פי השורה "והזאבים שתו וודקה [במה שקרה] בחגיגות האונס שבלילות גופה". מובן שהפגיעה באיילה התבצעה פעמים רבות במשך לילות רבים.

כללו של דבר, ההיגדים הללו מצביעים על אשמתו של הדובר, על תפיסתו השגויה באשר לתפקידו (כהורה או כאחראי על שלום האיילה) ועל חוסר ההבנה שהוא מפגין בנוגע לנזק שגרם כמו ידיו לאיילה. כמו כן, מתחדד ומתעצם גם מצבה הקשה של האיילה שנפגעה במשך לילות רבים. חשיבות יתרה קיימת להקדשה האישית בראש השיר של סומק. כבר בעצם הקדשת השיר לאמיר גלבוץ יש ביטוי של האשמה המגוללת לפתחו של המשורר, שאולי אף מזוהה עם הדובר בשיר "איילה אשלח אותך". סומק כביכול אומר לו, למשורר: אתה סלחן גדול כלפי הדובר בשירך. לשיטתכם – שלך ושל הדובר בשירך – כל האחרים אשמים: הזאבים, הזמנים המודרניים ועוד, ואילו הדובר-השולח איננו חש כל אשמה. אינכם מבינים מיהו האשם העיקרי ומה מידת אחריותו ואינכם מבינים שמעשה השילוח של האיילה לזרועות הזאבים הוא הטעות הגורלית.

התובנה העולה מעיון בשני הטקסטים – הטקסט החדש:

מעיון סימולטני בשני השירים ומבחינת התובנות השונות שעלו מכך, ניתן לראות ש"הטקסט החדש" שנוצר מהתבוננות בשני שירים יחדיו, מעצים את מידת חוסר המודעות העצמית של הדובר ב"איילה אשלח אותך", ומצביע על תפיסת עולם שגויה, שהדובר אינו מסוגל להבין את הבעייתיות שבה. ואכן, המכנה המשותף של כל התובנות שצוינו לעיל נוגע בעניין של מודעות עצמית ותפיסת מציאות נכונה. הדובר בשיר "איילה אשלח אותך" אינו מודע לעצמו ותפיסת המציאות שלו מעוותת לחלוטין. הוא רחוק כרחוק מזרח ממערב מהכתוב על פתח משכנו של האוראקל ביוון הקדומה: "דע את עצמך".

נראה כי השיר של סומק מסייע בעניין זה וכביכול מציב מראה מול פניו של השולח.

נמצאנו למדים שהקריאה הבו-זמנית של שני השירים הביאה לתובנת-על, או לכמה תובנות. במקרה שלנו, העיון בתובנות אלה אף מחזק, מעצים ומחריף את זווית הראייה המוטעית של הדובר ב"איילה אשלח אותך".

מעמדו של הקורא:

ומה קורה עם הקורא?

חקר הספרות כיום עוסק בקורא ובמעמד הקורא, וכבר התייחסו לכך מפרשים שונים, כמו איזר,⁴² פיש⁴³ ואחרים.

עיון סימולטני בשני טקסטים ספרותיים משפיע אף על הקורא ומעצב פן מסוים של הקורא עצמו.

אם בשיר "איילה אשלח אותך" טענתי שהטקסט גורם לקורא להזדהות עם האיילה הנרדפת גם בשל תוכנו, אך בעיקר בשל מבנהו וצורתו, ושהקורא אף הוא נסער ואיננו יכול לסדר את הנשימה, הרי שבקריאת השיר "עכשיו שיני הזאבים" הוא מתחיל להירגע. שורות השיר סדורות, כל שורה מבטאת רעיון מובן, הקורא שוב איננו נדרש לעשות מניפולציות לצורך התמצאות בטקסט, ולפתע הוא זורם בנחת יחסית עם סדר הדברים, ואפילו כשקיימות פסיחות בין שורה לשורה, הכול סדור וברור. דווקא בטקסט מסעיר ומזעזע זה מבחינת תוכנו, חווה הקורא נינוחות מסוימת. חשוב להדגיש כי ההבדל בין שני השירים ברצף הקריאה ובשטפה, המשתקף בנינוחות של הקורא או בחוסר הנינוחות שלו, כמו גם ההבדלים בין הקריאות השונות של השירים – כל אלה באים לידי ביטוי בעיקר כאשר מתבוננים בשני השירים יחד וקוראים אותם זה מול זה, קריאה סימולטנית.

עיון כזה בשני השירים יכול גם להביא לשינוי בתהליך החשיבה של הקורא ובעמדתו כלפי ההתרחשויות: הנינוחות שהקורא חווה בקריאת "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" גורמת לו לזרום עם הקצב הסדור יחסית של תנועת הזאבים, והוא עלול להתחיל להזדהות עמו, לפחות במידה מסוימת, מאחר שהמרדף אחרי האיילה הסתיים כבר, והמצב הכאוטי (שבשיר א) התחלף (בשיר ב) במצב של סדר ורגיעה מסוימת (לפחות מנקודת ראותם של הזאבים), הסדר לכאורה שב על כנו, וייתכן שהקורא אפילו מצטרף אל הדובר בשיר ב ואף אל הזאבים, והוא מאשים את הדובר של שיר א יחד איתם. כאן עולה תובנה נוספת על טבע האדם, תובנה מתחום הפסיכולוגיה של ההמון: הקורא – גם הוא עשוי להיסחף עם ההמון (בהשפעת המקצב הנינוח של הטקסט), ולהפוך לחלק ממנו, גם אם אין הוא מפיק תועלת כלשהי מהמעשים שנעשים על ידי ההמון. במצב זה אפשר שהקורא ישנה את דעתו ויאמץ עמדה שונה. אפילו דעה בעלת היבט ערכי עלולה להשתנות ולהתחלף בדעה או במעשה שנראים לו, לקורא, לכתחילה לא מוסריים בעליל (כמו ההצטרפות לזאבים בשיר ב).

הסבר אפשרי לשינוי הזה בהשקפתו של הקורא נעוץ בכך שגם הוא, הקורא, חושש מעולם כאוטי, עולם מאיים, שלא ידוע מה צופן בו המחר, ואיזה אסון עלול להתחולל בו בעתיד. כדי להתמודד עם העולם המאיים הזה, תר הקורא

42. ר' איזר, מוגדרות ותגובתו של הקורא, הספרות ו, 21 (תשל"ה), עמ' 1-15.

43. ראה הערה 18.

אחר גורם שניתן לתלות בו את האשם ולמצוא סיבה לאסון שמתרחש. לכן נוח לו להצטרף למאשימים (הזאבים בשיר ב) ולהצביע על אדם מסוים כאחראי למצב החמור. בעשותו כן, מכניס הקורא סדר מסוים בעולם הכאוטי שסביבו והופך אותו למערכת לוגית-הגיונית הפועלת על פי חוקיות של סיבה ותוצאה, וכך קטן חששו מפני מציאות מאיימת, חסרת היגיון ופשר.

מכאן נראה שאפילו למבנה של שיר ולמעבר מטקסט לא מסודר לטקסט סדור וברור תיתכן השפעה על הקורא, ובעקבות זאת יכול לחול שינוי מסוים בתפיסותיו הערכיות.

ואולם, בצד סלחנותו של הקורא לנוכח המעשה הנורא, העלולה להתעורר בעקבות הקריאה, העיון המקביל בשני הטקסטים יכול דווקא – כפי שצוין קודם – להוביל למגמה הפוכה, ולשנות את עמדת הקורא מהתייחסות אמפתית ומבינה לגבי שילוחה של האיילה (ראה גורפיין ולנדאו) ליחס של התרסה והאשמה קשה כלפי מעשה השילוח וכלפי השולח עצמו. לאמתו של דבר, שירו של סומק פוקח את עיני הקורא (יחד עם עיניו של השולח), ומאפשר לו להבין את הטעות הטראגית בסיטואציה האמורה. הוא מצביע אפילו על הרגע שבו אירעה הטעות.

ניתן לומר אפוא שבקריאה האינטרטקסטואלית בשני השירים שנידונו בזה קיימת השפעה מנוגדת על הקורא: מחד גיסא, שינוי הבנה בסיסית של מעשה שילוח האיילה בשל תוכן השיר, ומאידך גיסא, בשל מבנה השירים והמקצב שלהם – שינוי בגישתו של הקורא למגמה של התייחסות נינוחה ואולי סלחנית במידה מסוימת למעשה זוועה, שהרי נמצא כבר ה"אשם" במעשה. הדבר נובע בעיקר משירו של סומק שהוא מובן וקולח, והקורא אינו צריך לקחת חלק פעיל במלאכת מארג השיר והבנתו.

סיכום

ראינו אפוא ששירו של סומק "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" מציג פרשנות נוספת לשירו של אמיר גלבווע, "איילה אשלה אותך". פרשנות זאת שונה מפרשנותם של מבקרי ספרות שהתייחסו לשיר זה, ואף מזו שניתנה על ידי האמנית טליה טוקטלי במיצג הנושא את השם "איילה אשלה". פורצלן. פרשנויותיהם של מבקרים אלה, שנסקרו בתחילת המאמר, התמקדו באיילה ובמה שהיא מסמלת. כך גם הפסל של טליה טוקטלי, שהביע הן את שברירותה של האיילה והן את השימוש הלא נכון והמכשיל שהיא עושה בכלי ההגנה שבידיה. פרשני הספרות אף התייחסו בהבנה ובסלחנות למצוקתו של הדובר בשירו של גלבווע, ששלח את האיילה אל הזאבים, הבינו ואפילו קיבלו את האילוץ שהוביל אותו למעשה הזה. שירו של רוני סומק יכול למלא קודם כל את הפערים בשירו של גלבווע ולהצביע על מה שאירע לאיילה לאחר שילוחה. השיר מתייחס באופן ביקורתי לדובר בשיר "איילה אשלה אותך" ומשתלח בו, ובעצם מנסה לקעקע את תפיסת עולמו. השיר של

סומק אומר לדובר של "איילה אשלח" שהוא והזאבים – חד הם, הם אינם ישויות נפרדות; הדובר עצמו הוא זאב ואולי אף ראש לזאבים, וגורלה של האיילה הוא חטא שרובץ לפתחו. קריאת השיר של סומק – שעוסק ברובו בהתרסה כלפי הדובר-השולח – לצד השיר של גלבוש, מחדדת את התובנה העיקרית, שלפיה הדובר איננו מכיר את עצמו, וזווית ראיתו את המציאות, לפחות לגבי התפקיד שנטל בקשר לגורלה של האיילה – היא זווית מעוותת. זאת ועוד, הקריאה הסימולטנית בשני הטקסטים מחדדת את הטענה ש"אויבי איש אנשי ביתו"; אותו דובר, שייתכן שהוא אביה של האיילה ושצריך היה להגן על בתו, לא מילא את תפקידו. בעניין זה שירו של סומק ממלא כאן תפקיד דומה לתוכחתו של נתן הנביא (בפרשת דוד ובת שבע) ומקביל לְמִשַׁל "כבשת הרש". יתר על כן, הטקסט של סומק אפילו מעצים את ההתרסה שבמשל המקראי. הוא מחדד את משמעות "אתה האיש" מהמשל המקראי של נתן הנביא, ויוצר את החיבור בין "אתה האיש" ובין הציווי המיתולוגי "רע את עצמך". הוא גם מראה ש"אתה האיש" הוא חלק מציווי זה. המאמר מצביע אף על תהליך של שינוי תודעתי שיכול לעבור גם על הקורא כתוצאה מקריאה בשני הטקסטים: בצד התייחסות ביקורתית ולא סלחנית כלפי מְשַׁלַּח האיילה, עלולה להסתמן אצלו מגמה סלחנית כלפי הזאבים וכלפי העוול שנעשה לאיילה על ידיהם. ניתן גם לומר שהאמרה המכאיבה של הובס "אדם לאדם זאב" נטענת במשמעות קשה יותר נוכח העובדה שלעתים הזאב הפוגע הוא האב עצמו, או קרוב משפחה של הקרבן. ואסיים בבית האחרון משיר המחאה של אפרים סידון "כיפה אדומה"⁴⁴.

**אמרה עתיקה מאד, היא
אשר בכאב נורא נכתבה
"אדם לאדם זאב זאת למדנו
בעיקר אם אותו אדם הוא חווה".**

ואוסיף ואומר: קל וחומר אם חווה היא בתו של הזאב. העיון האינטרטקסטואלי העניק משמעות חדשה ופוסט מודרנית למושגים קלאסיים ביחס לשאלת האחריות. בעוד שהעיון בשיר האחד הובן על פי פרדיגמה קלאסית בשאלת האחריות והחלוקה בין השולח – הדואג והטוב, ובין הזאבים הרעים, הרי שהעיון האינטרטקסטואלי יצר ערבוב ובלבול בשאלת האחריות וטען שכולם זאבים: השולח-הדובר, הזאבים ואולי גם הקורא. ואולי קיים רק איזה מוכיח אחד ויחיד בשער, שלא בקלות ניתן למצאו, בדמות הדובר בשירו של סומק.

44. זהו שיר מחאה שפורסם בעיתון בשנת 1988, בעקבות האונס שהיה בקיבוץ שמרת ובעקבות שחרורם של האנסים באחת הערכאות.

כיצד מפצחים את תעלומת 'חתן דמים למולות'?

מאת
ניסן ארט

מבוא

סיפור 'חתן דמים למולות' (שמות ד, כד-כו) מציג אירוע תמוה וקשה להבנה. חז"ל התמודדו אֶתו על דרך הדרש, ופרשנים – על דרך הפשט. כך, מ"ד קאסוטו, בפירושו על ספר שמות, אומר:

ואמנם יש בפסיקה זו הרבה מן המוזר ומן הסתום. מוזר הדבר, שדווקא כשנוסע משה למלאות את התפקיד שנמסר לו מפי ה', ה' בעצמו בכבודו מבקש המיתו; ועוד יותר יש להתפלא על כך, שאין בכתוב שום רמז ברור לסיבת העניין. מלבד זה, גם ביטויים אחדים, כגון, *חתן דמים* או *מולות*, סתומים בהוראתם.¹ (פירוש על ספר שמות, עמ' 38)

גם י' אבישור אומר:

סיפור חתן דמים הוא מן המוזרים במקרא בתוכנו ובצורתו. מצויים בו "פגמים" צורניים אחדים, שאינם מאפשרים להבין כראוי את המבנה והסגנון; ואילו בתוכן רב הסתום על הגלוי. מדוע מבקש ה' להמית את משה, או את בנו? - - - וקשה מזה אי-הזכרת הסיבה, שבגללה באה התקפת ה'.² (שמות, עולם התנ"ך, עמ' 48)

הסיפורים המקדימים

בטרם נציע כיצד ניתן לקרוא ולהבין את הכתובים שבסיפור התמוה והמוזר הזה, עלינו לשוב ולעיין בשני סיפורים מוקדמים, שיש בהם כדי לכבד את פשר התנהגותם של 'גיבורי' האירוע הנידון. הסיפור הראשון (שמות ב, כא-כב) מבאר מה היה התנאי לנישואיו של משה עם צפורה בת יתרו – התחייבותו של משה ליתרו לְשִׁבַּת קבע אך במדין:

ויתן לו – בתנאי שישב במדין ולא ישוב מצרימה) את צפורה בתו (לאשה) למשה. ויואל (לשון של התחייבות באלה)³ משה לשבת את

1. מ"ד קאסוטו, פירוש על ספר שמות, תשי"ד, עמ' 38.

2. י' אבישור, שמות, עולם התנ"ך, 1993, עמ' 48.

3. ראו רש"י על אתר: "ומדרשו לשון אלה. נשבע לו שלא יזוז ממדין כי אם ברשותו". וכך ביאר רש"י את הכתוב להלן (ד, יא): "וילך משה וישב אל יתרו חתנו: ליטול רשות שהרי נשבע לו שלא יזוז ממדין כי אם ברשותו."

האיש (הנכבד – כהן מדין) ותלד בן. ויקרא את שמו גרשם - כי אמר: גר הייתי בארץ נכריה (מדין – לעומת מצרים).

הסיפור השני (שם ד, יח-כג) מתאר את התנהגותו הערומה של משה – בהעלימו מחותנו את דבר מסעו רב-הסכנות מצריימה; והוא נוטל עמו את משפחתו – אשתו ובנו שזה עתה נולד וטרם נימול.

**וילך משה וישב אל יתר חתנו ויאמר לו: אלכה נא ואשובה אל אחי אשר במצרים
ואראה העודם חיים. ויאמר יתרו למשה: לך לשלום (בדרכך רבת-הסכנות, במדבר).**

בהמשך הסיפור, משה, המעודד על ידי דברי ה': **"כי מתו כל האנשים המבקשים את נפשך"**, אכן מסכן את משפחתו ויוצא לשוב מצריימה (פסוק כ):

**ויקח משה את אשתו ואת בניו (קרי: בנו – גרשם)⁴ וירכבם על החמר – וישב ארצה מצרים. ויקח משה את מטה האלהים בידיו (למלא את שליחותו).
בהמשך יוצא משה לדרך במדבר, לאחר שהוא מוצא עידוד בדברי ה' בדבר שליחותו (כא-כג): "בלכתך לשוב מצרימה ראה כל המפתים אשר שמתי בידך – ועשיתם - - -"**

מלאך ה' בסיפור התמוה

וכאן בא הסיפור התמוה: בחניית הלילה הראשונה במדבר, פוגש ה' את משה ומבקש להמיתו – בלא שיוסבר לנו על שום מה. כצעד ראשון להבנת האירוע, עלינו להשלים ולקרוא את הכתוב הפותח כלהלן (ד, כד):

ויהי בדרך במלון ויפגשהו [מלאך] ה' – ויבקש המיתו.

כך, כפי שהשלמנו, היינו על ידי הוספת המילה **'מלאך'** למילה ה' – הבין ר' יודה בר פזי את הכתוב, כמובא בירושלמי (נדרים פרק שלישי, הלכה ט): **"ועל ידי שנתעצל משה במילה ביקש המלאך להורגו. הה"ד: "ויפגשהו ה' ויבקש המיתו" (ההטייה של תיבת ה"ה" כאן ובהמשך, שלי. – נ"א).**

וכך גם להלן: **"ויאמר רבי שמעון בן גמליאל חס ושלום לא ביקש המלאך להרוג למשה אלא לתינוק"**.⁵

וראו: ש' טלמון, **שמות, עולם התנ"ך**, תל-אביב 1993, עמ' 34.

4. מ"ד קאסוטו, **פירוש על ספר שמות**, ירושלים תשי"ד, עמ' 34.

5. כך יש גם לגרוס בבבלי נדרים ל"ב ע"א ובמקבילות.

על דרך זו ביאר את הכתוב עמוס חכם: "וארע הדבר, שבדרך במלון (= במקום הלינה) פגש מלאך ה' ונקרא על שם שולחיו".⁶

בהמשך מפנה אותנו הביאור, בסוגריים, אל ההקבלה שבין שמות יג, כא: "תו' הלך לפניו יומם בעמוד ענן לנחתם בדרך ולילה בעמוד אש להאיר להם ללכת יומם ולילה", לבין הכתוב שם, יד, יט: "ויסע מלאך האלהים ההלך לפני מחנה ישראל וילך מאחריהם ויסע עמוד הענן מפניהם ויעמד מאחריהם".
למדך: לא אחת, כשמופיע שם 'ה' או 'אלוהים', על פי עניינו, יש להסמיק לו את ה'מלאך'. ואכן, על דרך זו מתרגם אונקלוס את הכתוב בבראשית (לב, לא): "ויקרא יעקב שם המקום פניאל כי ראיתי אלהים פנים אל פנים ותנצל נפשי" – אני חזיתי מלאכי דה' אפין באפין.

מלבד חשיבות קריאתנו המשלימה "ויפגשו [מלאך] ה'" לפתרון הקושי שבכתוב "ויבקש (ה') להמיתו", נראה לנו כי גם תפיסת מלאך ה' בבחינת 'האיש עובר האורח' במדבר, יכולה לעזור לנו בפתרון תעלומת 'חתן דמים למולות'.

לפיכך, נציע להלן בתמצית (הדברים יבוארו במאמר מפורט) את משמעות המושג מלאך ה' המתגלה בתור 'האיש עובר האורח', בסיפור המקראי (ובייחוד בספר בראשית ושמות, וכן בספר שופטים).

מלאך ה' – האיש עובר האורח

נראה לנו כי תופעה זו (היינו מלאך ה' המופיע כאיש עובר אורח) מצויה כבר בסיפור התגלות ה' למשה, במעמד הסנה, בהיותו רועה צאן יתרו במדבר. התגלות זו, כמבואר להלן, ממשיכה מסורת סיפורית המצויה בספר בראשית, ונמשכת בספר שופטים, על אודות איש, עובר אורח, המפתיע את גיבור הסיפור ומבשר לו או מודיעו את אשר יקרה בעתיד. מלאך ה' הזה, ככינויו בהמשך הסיפור, פועל כאיש פלאי.

כזהו מלאך ה' המתגלה להגר במדבר בראשונה (בראשית טז, ז): "וימצאה מלאך ה' על עין המים במדבר על העין בדרך שור". בסיום המפגש המפתיע של הגר עם האיש עובר האורח – מלאך ה' בעיניה – אומר הכתוב (שם יג): "ותקרא שם [מלאך] ה' הדבר אליה אתה (האיש, היית לי) אל ראי".

דבר דומה מתרחש גם בסיפור השני של הגר, התועה במדבר באר שבע. בעוד הגר הוזה מרוב צמא, שוב, להפתעתה, חולף על פניה עובר אורח, המתגלה בעיניה כמלאך אלהים (שם כא, יז-כא): "וישמע [מלאך] אלהים את קול הנער – ויקרא מלאך אלהים אל הגר מן השמים – ויאמר לה: מה לך הגר?!"

6. ע' חכם, ספר שמות, דעת מקרא, תשנ"א, עמ' ע"א.

ובהמשך: "ויפקח [מלאך] אלהים את עיניה ותרא באר מים". ובסיום: "ויהי [מלאך] אלהים את (עם) הנער (כדי ש) יגדל וישב במדבר – ויהי רבה קשת".

בסיפור אברהם ולוט (שם יז-יח) על שני חלקיו – האנשים עוברי האורח במפתיע, ייקראו מלאכים בהיותם עושים שליחות אלוהית – כמבשרים לשרה, וכמצילים ללוט. כוחם הפלאי יתגלה במכת הסנוורים שיביאו על ההמון הסדומי.

מלאך ה' כאיש מתגלה גם ליעקב, במעבר יבוק (שם לב, כה): "ויאבק איש עמו עד עלות השחר" – ויעקב נתרשם מן האיש כי הנו מלאך אלהים, שבכוחו לברכו. ואכן (לב, ט): "ויאמר (האיש) לא יעקב יאמר עוד שמך כי אם ישראל – כי שרית עם [מלאך] אלהים ועם אנשים (מפליאים) – ותוכל". וכך אומר הושע (יב, ה): "וישר אל (עם) מלאך ויכל (לו) ככה ויתחנן לו (המלאך)". ואכן בסיום (לב, לא): "ויקרא יעקב שם המקום – פניאל. כי ראיתי [מלאך] אלהים פנים אל פנים – ותנצל נפשי". כתרגום אונקלוס: הרי חזיתי מלאכי דה' אפין באפין.

המסורת הסיפורית על אודות האיש כמלאך ה' או כמלאך אלוהים ואשר הכרנו בספר בראשית, נמשכת בשני סיפורים בספר שופטים. הראשון, שבו גדעון, גיבור החיל המצטנע, נפגש בהפתעה עם האיש בשדהו (שופטים ו, יא-יב): "ויבא מלאך ה' וישב תחת האלה - - - וירא אליו מלאך ה' ויאמר אליו (בהפתעה): ה' עמך גבור החיל!" וכשגדעון מתלונן (שם יג-טז), "ויפן אליו [מלאך] ה' ויאמר אליו [מלאך] ה': כי אהיה עמך והכית את מדין כאיש אחד". גדעון, המעורה בתולדות שליחותו של משה, מבקש מן האיש אות, כפי שניתן למשה; והאיש המופלא עושה את האות, בדרך פלאית, כמעשה מלאך ה' למשה (שם, כ-כג): "- - - וישלח מלאך ה' את קצה המשענת אשר בידו - - - ותעל האש ותאכל את הבשר ואת המצות – ומלאך ה' הלך מעיניו" – בחסות להב האש (בדומה למסופר בסיפור השני, על מנוח ואשתו). אותה שעה הבין גדעון (כדרך שמסופר על מנוח) כי האיש אינו אלא שליחו של האל: מלאך ה', כאמור בהמשך: "וירא (הבין) גדעון כי מלאך ה' הוא. ויאמר גדעון: אהה א-דני ה' (אוי לי – בן מוות אני) כי על כן ראיתי מלאך ה' פנים אל פנים". עם הפרידה מן המקום נגלה מלאך ה' אל גדעון מבעד ללהב האש (כדרך שנגלה למשה בסנה הבוער ואל מנוח ואשתו – בעלות המלאך בלהב המזבח). מלאך ה' מרגיע את גדעון: "ויאמר לו [מלאך] ה': שלום לך! אל תירא – לא תמות!"

בסיפור השני בספר שופטים (פרק יג) ברור לנו כי מלאך ה' אינו אלא איש, עובר אורח, הנפגש עם אשת מנוח הרועה את צאנו בשדה. האיש נתפס בעיני אשת מנוח כ"איש אלהים ומראהו כמראה מלאך אלהים נורא מאד"; אך במפגש השני אומרת האישה למנוח: "הנה נראה אלי (בשנית) האיש אשר (כבר) בא ביום (ההוא) אלי". סתם 'איש'! ורק לאחר שהפליא לעשות על

הצור – "אז ידע מנוח כי מלאך ה' הוא. ויאמר מנוח אל אשתו (בחרדה רבה):
מות נמות! כי [מלאך] אלהים ראינו!"

מלאך ה' וצפורה

הקושי ליחס לאל את המשתמע מן הכתוב ויבקש המיתו, הביא את חז"ל (ועמוס חכם בעקבותיהם) לבאר את האמור באותו אירוע כמיוחס אל מלאך ה' (כדרך שביארנו בהרחבה) המבקש להתייצב בדרך לשטן למשה – למנוע מלילך מצריימה.⁷
לעת סכנה זו, מפעילה צפורה האישה אמצעי מאגי, על מנת להגן על משה, אישה.⁸ רצף הפעלים, כאופייני לסיפור המקראי, בא לציין את תגובתה המהירה:

ותקח צפורה צר, ותכרת את ערלת בנה (ומיד) ותגע לרגליו (של האיש – מלאך ה').⁹
ותאמר (מיד) אל מלאך ה': כי אכן מן הראוי ש) חתן דמים (במשמעות של מגן דמים)¹⁰
אתה (אמור להיות) לי.
המעשה הזריו והנועז של צפורה, שתכליתו להגן על אישה מפני האיש – מלאך ה', צלח:
וירף (מלאך ה' ממאבקו עם משה) ממנו. אז (בתגובה) אמרה (אמרה בלבה).¹¹ חתן (מגן)
דמים (בשל) למולת (מעשה המילה שעשיתי – הגן על משה) ?

-
7. ראו: קאסוטו (הערה 4), עמ' 38: "שניכר דמיון מה בין העניין המסופר כאן ובין העניין המסופר בפרשת בלעם על מלאך ה' שהתייצב בדרך לשטן לו". האירוע גם מאזכר את מאבק האיש עם יעקב במעבר יבוק (בראשית לג, כה-לא).
8. ראו י' אבישור, שמות, עולם המקרא, עמ' 50: "צפורה עושה כמעשה בני ישראל, שלקחו מדם הקורבן ונתנו על שתי המזוזות ועל המשקוף, כדי שיהיה להם אמצעי הגנה נגד הנגף והמשחית. מילת בנה של צפורה בידיה הוא מעשה שנעשה בשעת סכנת נפשות ותכליתו אפוטרופיאית. מסורת פיניקית של מילה בשעת סכנת נפשות נשתמרה אצל פילון מגבל - - -".
9. בהמשך הדיון בירושלמי נדרים שהבאנו (סוף הפרק השלישי) נמסר: "ותגע לרגליו וגו'. ר' יודה ורבי נחמיה ורבנין. חד אמר: לרגליו של משה; (א)חרנה אמר: לרגליו של מלאך; ו(א)חרנה אמר: לרגליו של תינוק".
- קאסוטו (מקור בהערה 4), עמ' 39, מפרש: לרגליו של משה.
10. ראו מ"צ קדרי, מילון העברית המקראית, רמת-גן תשס"ו 2006, עמ' 367: חתן, בהערה, גוזרו מאכרית HATAN'U - הגן.
- וראו הערה 5 לעיל, שם, עמ' 50 בהמשך: את המלה "חתן" נראה לפרש על פי הפועל האכדי HATANU - הגן. לפי זה "חתן דמים" פרושו "מגן דמים".
11. ראו קדרי, שם, עמ' 53: "אמר אל לבו" או "אמר בלבו" – אמר אל עצמו, סבור היה.

סיום

מן האמור להלן (פרק יח, ב): "ויקח יתרו חתן משה את צפורה אשת משה אחר שלוחיה", מסתבר כי משה נשתכנע לשלוח את צפורה אשתו ואת בנה אל מקום בטוח במדין, אצל חותנו יתרו. נמצא כי מלאך ה' מצליח למנוע ממשה לסכן את משפחתו, בלקיחתם עמו מצריימה.

נראה לנו כי בקריאתנו זו את סיפור חתן-דמים – שעה שצפורה, במילת גרשום בנה, הִגְנָה על משה מפני פגיעת האיש = מלאך ה' (המופיע במפתיע, במדבר, כדי לעצור בעד משה מלהוליך את משפחתו מצריימה, ובכך לחשוף אותם לסכנה) – נתגברנו על הקשיים הענייניים והלשוניים שבהצגה המתמיהה של האל באירוע הזה, ועמדנו על פשר מעשיה של צפורה המדיינית למען בעלה משה.

שיבתו המאוחרת של ר' חנניה בן חכינאי לביתו:

הומור מאופק וסאטירה מוסווית באגדה תלמודית (כתובות סב ע"ב)

מאת

ישעיהו בן-פזי

א. מבוא

קריאות מסורתיות ומודרניות באגדות חז"ל

מוסכמה רווחת בקרב קהיליית הקוראים המסורתית של אגדות התלמוד היא העדפת קריאה אמפתית ואוהדת של סיפורים המתארים את עולמם של חכמים. בכל מקום שהסיפור אינו מבקר באופן גלוי את דמותו של הרב או רומז על כך באופן שאינו משתמע לשני פנים, יעדיף הקורא המשתייך לקהילייה זו את הפרשנות המגדילה ומעצימה את הרב או את הנורמות שהוא מייצג. ההנחה הסמויה היא שאגדות חז"ל משתייכות לז'אנר המסורות ההגיוגרפיות אשר נועדו לטפח ולעודד הערצת קדושים בחברה המסורתית, ויש לפרשן מתוך תחומי הז'אנר ומוסכמותיו. אי אפשר לומר שדרך קריאה זו אינה סבירה. מתוך אלפי אגדות חז"ל העוסקות בעולמם של חכמים, רק קומץ קטן ביותר מבקר את החכמים באופן מפורש, שאינו משתמע לשני פנים. מרבן המוחלט של האגדות לא עולה ביקורת גלויה, ופעמים רבות מבנה האגדה וסגנונה הוא רב משמעי ומאפשר קריאה אוהדת. מוסכמות קריאה רווחות מקלות אפוא על הקורא המסורתי את מלאכת הברירה בין חלופות קריאה, ובדרך כלל הוא ידחה את האפשרות לקרוא את אגדות חז"ל כסיפורים המבקרים תופעות שונות מעולמם של חכמים.¹

בעשורים האחרונים התערערו מוסכמות הקריאה המסורתיות. חוקרי האגדה הראו כי ניתן להצביע על דרכי קריאה חלופיות לאגדות אלו. הרעיון המוביל הוא שאגדות רבות מכילות ביקורת עצמית, נוקבת לעתים, אלא שהיא מעוצבת על ידי המספריים באופן מאופק ולא מתלהם. קריאה צמודה וערנית, הנענית לרמזים הפזורים לאורכה של האגדה ודרוכה להפעילם, יש בה כדי לחשוף את ביקורתם העצמית של מספרי האגדה על התנהגותם של חכמים שונים או על תופעות חברתיות שונות.² יש לזכור כי המספרים הללו הם בשר מבשרה של חברת החכמים ואין הם מעוניינים לצאת בגלוי נגד הסדר החברתי השולט. זו ככל הנראה הסיבה שבגללה הם נוהגים להצניע את ביקורתם, להקהות את עוקצה ולנסח באופן מעט חתרני.

לאור זאת, חוקר האגדה כיום נדרש לבחון את הסיפור שלפניו מתוך הבנת הפוטנציאל הרב משמעי שלו, ולהצביע על מגוון הקריאות האפשריות ובעיקר על אלו שנדחקו לשוליים או אף נדחו לחלוטין בשל מוסכמות קריאה

1. ראו סקירת העמדה הזאת אצל פאוסט, תש"ע; הנ"ל, תשע"א, עמ' 40-41.

2. פאוסט, שם; פרנקל, תשס"א עמ' 11-50.

שהיו רווחות במשך דורות רבים.³ מובן שהתפתחות זו בחקר האגדה דורשת לשנות גם את הדימוי שנקשר לַמְסַפְּרֵי האגדה. אם הדימוי המסורתי תפס אותם בעיקר כסוכני התרבות ההגמונית, אשר תפקידם אך ורק לשמר את הסדר הקיים באמצעות יצירת סיפורים הגיוגרפיים, הרי שהדימוי החדש תופס אותם גם כשומרי הסף – אלו שלעתים גם מבקרים את הסדר החברתי ומתריעים על תופעות פסולות, ליקויים ובעיות שמקורם בסדר הזה.

הומור וסאטירה כאמצעי ביקורת ספרותיים באגדות חז"ל

אחת הדרכים האוניברסליות לביקורת חברתית ותרבותית היא הכתיבה הסאטירית ובכללה הסיפור הסאטירי. השאלה הנשאלת היא עד כמה רווחת סוגה זו, אם בכלל, בסיפורי אגדות חז"ל. מצד אחד, לכתיבה הסאטירית יש בדרך כלל מגמה דידקטית, מגמה המשתלבת היטב עם מגמתם של מספרי אגדות חז"ל. מצד אחר, ממספר מקורות בספרות חז"ל עולה שקיימת רתיעה משימוש באמצעים הומוריסטיים. בהקשר זה נהוג לצטט את האמרה התלמודית ש"כל ליצנות אסורה חוץ מליצנות על עבודה זרה".⁴ ואכן, נראה כי הפרשנות המסורתית הפנימה עד לקצה את ההצהרות המגנות שימוש בהומור והיא בוחרת להתבונן בסיפורי האגדה, באופן אפרוריי, מתוך מבט של כובד ראש ורצינות רבה, בייחוד כאשר הסיפור עוסק בדמויות הנחשבות כמקובלות ואף נערצות בעולמם של חכמים. מה שאפשר את דרך הקריאה המסורתית הוא העובדה שבמרבית המקרים האמצעים ההומוריסטיים הננקטים בסיפורי האגדה אינם בולטים ובוודאי אינם בוטים, כך שבקריאה ראשונה עלולים לא להבחין בהם כלל. במילים אחרות, אופיין המאופק של אגדות חז"ל, הוא אשר מאפשר לפרשנים המסורתיים לא לסטות מהנחותיהם המוקדמות באשר למידת הרצינות נעדרת ההומור שהם מייחסים לסיפורי האגדה.

חוקרי האגדה מצביעים על שני כשלים עיקריים אשר מונעים מהפרשנים המסורתיים להבחין בהיבטים ההומוריסטיים של האגדות. הראשון הוא ההנחות המוקדמות שצוינו לעיל ביחס לאופיים הכבד והרציני של האגדות ומספריהן. הטענה היא שאף כי ניתן להצביע על מקורות חז"ל המתנגדים לכאורה לבדיחות הדעת ולשימוש בהומור, הרי שבמקביל ניתן להציג מקורות הפוכים לחלוטין. ההצהרות הסותרות מחייבות אימוץ עמדה פתוחה שאינה מניחה מראש הצהרה זו או אחרת, אלא בודקת ביסודיות כל אגדה לגופה ונכונה להפעיל רמיזות הומוריסטיות. הכשל השני הוא שבחתיבתו לחלץ משמעות חינוכית יציבה וברורה מתוך הסיפור, נוטה המפרש המסורתי שלא להתייחס לאמצעים הספרותיים-אמנותיים המגוונים שבהם משתמש המספר להעברת מסריו. מה שנראה כריבוי משמעויות וסתירות בין הרובד

3. ביארין, 1999, עמ' 30-31.

4. מגילה כה ע"ב ומקבילות. ראו גם פסחים קיב ע"ב.

הגלוי לרובד העמוק יותר, נתפס אצל הפרשן המסורתי כחוסר הבנה שלו עצמו ולא כתכונה ספרותית מהותית של הסיפור. לכל היותר יכול פרשן זה לטעון שמשמעותה האמתית של אגדה מסוימת לא נמצאת ברובד הגלוי והיא תתגלה רק לאחר פענוח המשמעויות הסימבוליות והאלגוריות שלה. במקרים אלו, לפי הפרשן, מתפקד הרובד הגלוי אך ורק כאמצעי להסתרה המשמעות העמוקה ממי שאינו ראוי או צריך להבינה, ולא כמהותי להבנת משמעויות הסיפור. התעלמות זו מתכונותיה הספרותיות של האגדה מעלימה מן העין את האפשרות לתפוס אותה כזירה שבה 'משחק' מספר האגדה עם שומעיו או קוראיו, באמצעות תחבולות ספרותיות רב משמעיות. כתוצאה מכך פרשנים מסורתיים רבים מחמיצים את ההיבטים האירוניים, הפרודיים, הסאטיריים וההומוריסטיים של רבות מן האגדות.⁵

בניגוד לגישת הפרשנות המסורתית שהוצגה לעיל, נראה שיש סיפורי אגדה שניתן לקרוא אותם כסאטירה מוסווית. אפשרות כזו תודגם כאן באמצעות אגדה תלמודית קצרה שההיבטים הקומיים שלה נעלמו מעיני פרשנים מסורתיים ובמקרה ספציפי זה, אף מעיניהם של חוקרים מודרניים. סיפור האגדה שלהלן עוסק בקורותיו של רבי חנניה בן חכינאי בשעה שהוא חוזר, לאחר שנים רבות של לימוד תורה, לביתו ולאשתו המצפה לשובו.⁶ נבקש להראות שמבעד למעטה הטראגי-קומי של הסיפור ומבעד לשורותיו המאופקות, מבצבצת ביקורת סאטירית נוקבת כלפי נורמת התנהגות מסוימת שהשתרשה בעולמם של חכמים. בשל אופיים המוסווה של ההיבטים הסאטיריים המצויים בסיפור האגדה, לא ניתן יהיה לחשוף אותם ללא קריאה צמודה וערנית, הדרוכה להפעיל את מגוון הרמזים המשעשעים הטמונים בו.⁷

האגדה על ר' חנניה השב לביתו ופירושה במחקר

בתלמוד הבבלי (כתובות, ס"ב ע"ב) הובא הסיפור הבא:⁸

1. ר' חנינא בי [ח]כינאי⁹
2. הוה קאזיל לבי רב בשלהי הלולא דר' שמעון בן יוחי

5. על היקף תופעת ההומור בתלמוד ראו: יסף, 2005; ליפשיץ, תשנ"ה.
 6. יש כמה נקודות משיקות בין הסיפור התלמודי לבין ה'אודיסיאה' של הומירוס ומוטיב 'השיבה המאוחרת'. אולם אין מגמת המאמר לערוך השוואה בין האפוס היווני לבין סיפור האגדה, אלא להתמקד בעיצוב הסיפורי שניתן למוטיב זה באגדת התלמוד ובמשמעויות הנובעות מכך.
 7. ניתן להדגים תופעה זו של ביקורת באמצעים הומוריסטיים באגדות רבות נוספות. ראו למשל דוגמא מעניינת אצל זילברשטיין, 2012. לפרשנויות שונות שניתנו במחקר לאגדה זו ראו: פרנקל, 2001, עמ' 53-61; בויראין, 1999, עמ' 159-163; ולר, 1993, עמ' 69-73.
 8. נוסח הבבלי המצוטט כאן ע"פ כת"י מינכן 95, שיסומן מ. בהערות הבאות יוצגו חילופי גרסאות מכתבי היד הבאים: כת"י פטרבורג 187 יסומן פ; ותיקן 113 יסומן ות; כת"י ותיקן 130 יסומן ו; דפוס שונצינו (1484) יסומן ש. לנוסח הבבלי יש שתי מקבילות ארצישראליות: בראשית רבה (מהדורת תאודור-אלבק, פרשה צה), ויקרא רבה (פרשה כא). מקבילות אלו לא נדונו כאן, וכן לא נדון היחס בין נוסח הבבלי לנוסח מקבילותיו. עניין זה דורש דיון נפרד. ראו על כך פרנקל, 2001, עמ' 53-59; בויראין, 1999, עמ' 159-169.
 9. בשאר כתה"י הנוסח: חכינאי.

3. הוה קא"ל [=קא אמר ליה] איעכב לי דאיתי בהדך
4. לא איעכב ליה
5. אזל יתב תריס' [=תרי סרין] שני בבי רב
6. עד דאתא אשתני ליה¹⁰ שביל זי? דמתא
7. ולא הוה קא ידע למיזל לביתיה
8. אזל יתיב אגידא דנהרא
9. שמע לההיא [רביתא]¹¹ דהוה קא קרי לה בת כינאי (מלי קולתיך ותא נזיל)¹²
10. אמ' ש"מ [=שמע מינה] הא רביתא דידן היא
11. אזל בתרה
12. הוה יתבה דביתהו וקא נהלא קימחא
13. דלי עינה חזיתיה סוי ליבה פרח רוחה
14. אמ' לפניו רבונו של עולם ענייה זו לשוא שימרה¹³
15. בעא עלה רחמי ואחייה

תרגום

1. ר' חנינא בר חכינאי,
2. היה הולך לבית הרב בשלהי החתונה של ר' שמעון בר יוחי.
3. היה אומר לו: המתן לי שאבוא עמך!
4. לא המתין לו.
5. הלך, ישב שתיים עשרה שנים בבית רב.
6. עד שבא, השתנו לו שבילי העיר,
7. ולא היה יודע לחזור לביתו.
8. הלך, ישב על גדת הנהר.
9. שמע שהיו קוראים ל[נערה]¹⁴ אחת: בת [ח]כינאי, מלאי כדך ובואי נלך!
10. אמר [לעצמו]: הסק מכאן שנערה זו – שלנו היא.
11. הלך אחריה.
12. הייתה יושבת אשתו ומנפה קמח.
13. נשאה עיניה, ראתה אותו, נדם לָבָה, פרחו נשמתה.
14. אמר לפניו: ריבונו של עולם! מסכנה זו לשוא שמרה.
15. ביקש עליה רחמים וחיותה.

10. 'ליה' נשמט בכת"י ות; ש.
 11. 'רביתא' מופיע בשאר כתה"י.
 12. המילים בסוגריים חסרות ב- ות; ו; ש.
 13. בשאר כת"י במקום 'לשוא שמרה' נכתב 'זה שברה'.
 14. התוספות לציטוט, המובאות כאן ולהלן בסוגריים מרובעים, אינן חלק של הציטוט אלא תוספת שלי.

שניים מחוקרי האגדה החשובים בזמננו ניתחו אגדה זו ופירשוה לפי דרכם. יונה פרנקל סבור שאגדה זו איננה מותחת ביקורת כלשהי על הדמויות הפועלות ולהפך, היא מאשרת את נורמת ההתנהגות שלהם ותומכת בה. לדעתו, הקונפליקט באגדה משקף מתח אוניברסלי הנובע מהשיבה המאוחרת:

יש כאן מתח בין רצונו [=של ר' חנניה] לשוב לביתו לבין העובדה ששתיים עשרה שנה הן זמן ארוך המשנה הרבה דברים ומפריד בין הרבה דברים. זהו המוטיב העתיק והחדש של הספרות העולמית שכל התרחקות ופרידה בין בני אדם קרובים יש בה משהו מן הפרידה הנצחית ושכל שיבה לאחר פרידה היא שיבה מאוחרת שאולי לא תצליח כי היא מאוחרת מדי. שינוי שבילי המקום עושה אותו לתועה שאינו יודע לאן לפנות.¹⁵

תיאור המכשולים שר' חנניה עובר בשובו הביתה, כולל מותה הבלתי צפוי של אשתו ברגע המפגש המחודש, אינם אלא סיבוכים בלתי צפויים שעל הגיבור לעבור בדרכו אל הסוף האופטימי, המאשר את התנהגותו המוסרית של ר' חנניה:

מן הסממנים הספרותיים של השיבה המאוחרת, שהיא מתרחשת תמיד אחרת ממה שמעלה בדעתו החוזר. הפרידה גורמת לכך, שדמיונו של החוזר אינו יכול לבנות לעצמו תמונה שתתאים למציאות, וכך מאיימת הפגישה שאינה צפויה להרוס את הכול. תפילתו מוכיחה שהוא חשב על אשתו בשנות הפרידה ושהוא יודע מה 'שכר' מגיע לה. [...] בסיפור שבבבלי יש התנגשות בין שני כוחות שאין בהם כל רע: התאוה ללמוד תורה עם ויתור של בני הזוג מצד זה, והכוח העצום של הזמן להפריד בין בני הזוג מן הצד האחר. אך התנגשות זאת אינה מתדרדרת לטרגדיה, שכן מספרנו מסיים את הסיפור ביצירת קשר חזק ועמוק בין בני הזוג: רוחה פרוחה בשל אהבתה לבעלה, והקב"ה שמע לתפילתו, מפני שהוא אינו מבקש אלא בשביל אישה זאת ולא בשביל עצמו.¹⁶

הסיום, אליבא דפרנקל, מצביע על עמדתו החיובית של המספר ביחס להתנהלותו של ר' חנניה לאורך כל הסיפור. פרנקל, שאינו מוצא באגדה זו בדל של אמירה ביקורתית כלפי הנורמה של עזיבת הבית לפרק זמן ארוך לצורך לימוד תורה, תומך בקו של הפרשנות המסורתית-הגיוגרפית. גם דניאל

15. פרנקל, 2001, עמ' 56.

16. שם, עמ' 56-57.

בויאריין סבור שמגמת הסיפור הבבלי, בניגוד למקבילו הארצישראלי, היא להציג את אופן התנהלותו של ר' חנניה כמודל התנהגותי ראוי ורצוי:

הגרסה הבבלית של הסיפור ניצבת בניגוד בולט לזו הארצישראלית. הביקורת על ר' חנניה מהוסה כאן; לא מסופר שר' חנניה לא קיים קשר עם משפחתו, או שהלך לביתו רק כאשר הוכרח לעשות זאת על ידי אשתו או רבו. כשאשתו מתה, הוא מזדעזע ומתערב אצל הקב"ה כדי להשיבה לחיים. הגרסה הבבלית היא לדעתי רביזיה של הסיפור, שמטרתה המפורשת היא להציע פתרון אוטופי לעוצמת הסתירה המוסרית וההלכתית, הכרוכה במנהגם של גברים נשואים לנטוש את נשיהם למשך שנים ארוכות כדי ללמוד תורה. גרסה זו כמו באה להציע שתלמידי חכמים יכולים ליהנות משני העולמות. המספר הבבלי שנאבק עם סיפור ארצישראלי המשקף כצפוי עמדה ביקורתית חריפה כנגד המנהג, משתיק את הביקורת באופן דרמטי, כשהוא מותיר בחוץ כמה מיסודות הנרטיב.¹⁷

בהמשך דבריו טוען בויאריין שניסיון ההשתקה של המספר אינו עולה יפה, ואצל קוראים ביקורתיים (וחתרניים) הניסיון הזה רק מחדד את הקונפליקט:

הפתרון הניסי המוצג בסוף הסיפור בבחינת "אל מתוך המכונה", רק מוסיף ומדגיש את כישלון הפתרון האוטופי. סיום מאושר זה מצלצל כשקרי לא פחות מסיומם של מחזות כמו הסערה או חלום ליל קיץ, כשכולם נישאים זה לזה באושר ועושר. ההשוואה הזו אינה השוואה אסתטית, כמובן, והיא מבקשת רק לטעון שלעיתים קרובות הסיום הטיפוסי ליצירות ספרות קומיות, המציע פתרון כביכול לעימותים חברתיים-תרבותיים, רק מעיד על עומק הקונפליקט.¹⁸

כלומר, לדעת בויאריין, מגמת המספר היא שהקוראים לא יבחינו שהסיום המאושר 'מצלצל כשקרי', שהרי הוא מבקש את הזדהותו של הקורא עם התנהלותו של ר' חנניה, אבל הקורא המתוחכם 'לא קונה' את מה שהמספר מבקש 'למכור' לו, והסיום המאושר מגביר אצלו את התחושה כי הקונפליקט אינו פתור באמת.

פרשנות חלופית לסיפור האגדה: סאטירה קומית מוסווית

ניתן להציג פרשנות הפוכה בתכלית מזו של פרנקל ובויאריין. כנקודת מוצא לתיאור פרשנות זו ניתן לאחוז בדבריו של בויאריין עצמו: כאמור, הוא הצביע

17. בויאריין, 1999, עמ' 161.

18. שם.

על כך שהסיום האופטימי 'מצלצל כשקרי', אלא שלדעתו המספר היה מעוניין להסוות שקר זה מתוך תקווה שהקוראים לא יבחינו בכך. בניגוד לדעה זו ניתן לטעון שבדיוק לזה כיוון המספר, כלומר הוא ביקש להעמיד את הקורא על המשמעות הסמויה: מצד אחד הוא מספר באופן גלוי סיפור אופטימי, כביכול, אך במקביל הוא מצפה שהקורא יקלוט את האירוניה שבדבר. בדוגמא זו לקריאה כפולה – תמימה ואירונית כאחת, ניתן לאחוז לאורך כל סיפור האגדה. קריאה כזאת תניח שהמספר מבקר את התנהלותו של ר' חנניה באופן מאופק ומוסווה במידת מה, אך הוא מפזר מספיק רמזים לאורכה של האגדה, מתוך תקווה שהקורא יצליח לחשוף את ההיבטים הסאטיריים והקומיים שלה. להלן תוצג קריאה כזו, אשר תנסה לאתר את הרמזים שהטמין המספר, תצביע עליהם ותנסה לעמוד על משמעותם.

ר' חנניה לא מוצא את הדרך לביתו

למרות הידיעה המוקדמת שר' חנניה חוזר לביתו לאחר היעדרות ממושכת, הרי שהתנהגותו המשונה של החכם במפגשו המחודש עם עירו ובני ביתו מייצרת סדרה של מצבים קומיים. האפקט הקומי נוצר כתוצאה מהדיסוננס הקיים בין ציפיות מוקדמות המעוגנות בהתנהגות האנושית הנורמטיבית לבין התנהגותו האקסצנטרית של ר' חנניה. חוסר יכולתו של אדם למצוא את השביל שיוביל אותו לביתו מעורר גיחוך, משום שכל ילד מכיר את שבילי שכונתו, ואדם בוגר שמסתבך בהתנהלות פשוטה מפר את הצפוי. כאשר נוספת הידיעה שאדם בוגר זה חוזר אחר שנים ארוכות של קניית חכמה מתעצם הגיחוך שכן עתה הוא נתפס כמעין טיפוס 'שלומיאל'. הדרך שבה מתמודד ר' חנניה עם חוסר התמצאותו בשבילי עירו אף מעצימה את הגיחוך, שכן בחירתו להימנע מהפעולה המתבקשת במקרה כזה, היינו לבקש הכוונה מאדם מקומי, מעידה על אחת משתיים: או שהוא חסר כישורים תקשורתיים בסיסיים או, מה שנראה כמסתבר יותר, הוא פשוט מתבייש לפנות אל בן עירו בבקשה משונה כעין זו: 'הדרך לביתי אבדה לי, אנא עזור לי למצוא את דרכי הביתה'. נראה אפוא שתיאור השתנות הנוף העירוני המוכר למעין מבוך של שבילים, מאפיין באופן מטונימי את המבוכה הנפשית שנקלע אליה הרב בשוכו לעירו. גם תיאורו כמי ש'לא יודע לחזור לביתו', אינו משקף רק חוסר התמצאות גאוגרפית-מרחבית,¹⁹ אלא גם את תחושת הזרות והניכור הנפשית אשר מונעת ממנו למצוא מסילות לביתו.

ישיבה על שפת הנהר

קורא ערני שם לב כי בחירתו הפסיבית של ר' חנניה לשבת ולהמתין, אף שבכך הוא משהה את שיבתו לביתו, עומדת בניגוד חריף להתנהגותו האסרטיבית והנחושה בזמן הליכתו לישיבה; אז אצה לו דרכו והוא סירב

19. אין בכלל זה כדי לומר שלא חל שינוי בנוף העירוני הריאלי. ראו: קרויס, 1914, עמ' 31.

להיענות לבקשת חברו שימתין לו כדי שילכו יחד לישיבה. אפיון דמותו של ר' חנניה באקספוזיציה כטיפוס נחוש ואסרטיבי מפנה את תשומת לבו של הקורא לבקש פשר להמתנה הפסיבית על גדות הנהר. השאלה העיקרית שהקורא שואל את עצמו היא כיצד ישיבתו על גדת הנהר אמורה לפתור את בעיית ההתמצאות של הרב בשבילי עירו? לאיזו התפתחות הוא מצפה? אמנם מסתברים בעיני דבריו של אחד מפרשני האגדה המוצא קשרים בין-טקסטואליים בין סיטואציה זו לבין מצבים דומים בספר בראשית.²⁰ כך למשל, עבדו של אברהם, המבקש להגיע לבית לבן כדי למצוא שם אישה ליצחק, עומד על באר המים ומתפלל 'הקרה נא לפני היום... הנה אנכי ניצב על עין המים ובנות העיר יוצאות לשאוב מים והיה הנערה אשר אמר אליה אתה הוכחת לעבדך ליצחק' (בראשית כד, יב-יד). יעקב אף הוא מוצא את רחל אשתו על הבאר והיא המובילה אותו לבית אביה (בראשית כט), וגם משה מצא את אשתו על באר המים. 'עין המים' ו'באר המים' שאליהן מגיעות השואבות, מופיעות במקרא כמקום שבו ההשגחה העליונה מזמנת לגבר את החבל שיוביל אותו למצוא את בית אשתו. לפי פרשנות זו, מְסַפֵּר האגדה מתאר את התנהגותו של ר' חנניה כחזרה על התנהגותם של גיבורי האומה וכחיקוי שלהם.

אלא שבניגוד לפירוש הנזכר, ולפיו יצירת הזיקה הזו על ידי המספר נועדה להגדיל את דמותו של ר' חנניה כמי שנוהג על פי הכלל "מעשה אבות סימן לבנים", אנו סבורים שמגמתו הפוכה והיא נועדה להציג את דמותו של ר' חנניה כחיקוי פרודי של הדמות המקראית. הצגתו של ר' חנניה כמי שמנסה לחקות את גיבורי המקרא מעמידה אותו באור לא מחמיא, לא מחמת עצם הניסיון לחקות דמויות מקראיות הרואיות, שהוא לגיטימי למדי בשיח התלמודי, אלא בשל ההשוואה המופרכת בין המצבים. גיבורי המקרא אינם יודעים מי האישה המיועדת להם וכיצד יבחרו בה, ולגיטימי מבחינת הנורמות המקראיות לצפות להכוונת ההשגחה העליונה. אולם ר' חנניה הנשוי לאישה זה מכבר, אינו זקוק להנחיה שמיימית, ויכול היה להסתפק בעזרתו של ילד מקומי שיוביל אותו בשבילי העיר אל ביתו ואל אשתו. הצגתו כמי שמתמש בידע בעל מעמד אקסקלוסיבי ו'גבוה' בתרבות כדי להתמודד עם בעיה יומיומית פשוטה ו'נמוכה', הופכת את ניסיון החיקוי הזה לפרודיה קומית.

ר' חנניה 'מגלה' את בתו הבאה לשאוב מים מהנהר

ציפייתו של ר' חנניה (אך לא של הקורא) מתממשת במפתיע. חבורת נערות יורדת עם כדים לשאוב מים בנהר. אחת מהן קוראת לחברתה בשם 'בת חכינאי', ור' חנניה מסיק מיד את המסקנה המתבקשת: נערה זו הנקראת בשמו (ר' חנניה בן חכינאי) אינה אלא בתו. הסצנה הזו משעשעת מכמה סיבות. ראשית, משום שהיא מפרה מוסכמות אוניברסליות: מצופה מאב

20. אריאל, 2006, עמ' 214, הערה 621.

שידע לזהות את בתו לפי המראה שלה ולא לפי השם שמאן דהו קורא לה. כמו כן, יש מידה של אירוניה בעובדה שחברותיה של בתו מזהות אותה בשמו בעוד הוא עזב אותה והיא אפילו אינה מכירה אותו. לבסוף, יש משהו לא צפוי בדרך תגובתו הקרה והשכלתנית נוכח הופעת בתו לפניו, במקום תגובה רגשית ההולמת הרבה יותר סיטואציה טעונה כל כך. אופן התגובה המנוכר עולה מכך שהאב משתמש במונח 'שמע מינה' (=שמע ממנה, הסק מכאן) השאוב מתחום הלוגיקה. התחושה המלווה את הקורא היא כי גילוייה של הבת אינו מחלץ מהאב תגובה רגשית כלשהי וכי גילוייה לגביו הוא יותר סוג של אינפורמציה שימושית לפתרון בעיות. הפער בין התגובה הרגשית המצופה בנסיבות אלה לבין התגובה השכלתנית שהתבצעה בפועל, מחדד את דימויו של ר' חנניה כטיפוס אינטלקטואלי אשר התנהלותו בזירה הרגשית הנה מגושמת ולכן גם מגוחכת.

ר' חנניה עוקב אחר בתו והולך אחריה לביתו

הסיפור מגיע לשיאו הקומי בסצנת המעקב של ר' חנניה אחר בתו, המשמשת בלא ידיעתה מורת דרך לאביה למציאת ביתו. היו שביקשו לראות כאן, ואולי דווקא בשל מופרכותה של הסצנה, גילוי של השגחה פרטית אשר זימנה לר' חנניה פתרון בלתי צפוי לבעייתו, כדרך שההשגחה זימנה לאבות האומה באופן בלתי צפוי את מורה הדרך שיוביל אותם לבית האישה. אלא שכאמור לעיל, אף אם יש להניח הימצאותם של קשרים בין-טקסטואליים בין הסיפור התלמודי לסיפור המקראי, הרי ההשוואה בין הסיפורים נעשית על דרך האירוניה. גם קריאה המפעילה את הרמיזה שהטמין המספר למקורות המקראיים, אינה יכולה להתעלם מההבדלים הבולטים בין המקור הרומז למקור הנרמז. בכל סיפורי האבות בולט הקשר החם והמידי שנוצר בין הגיבור המקראי לבין הנשים שהובילו אותו לבית האישה המיועדת. הגיבור מתוודע לנשים שאותן הוא פוגש, הן רצות ומספרות בבית על בואו, ולאחר מכן הן חוזרות כדי להוביל אותו אל הבית. התנהגותו של ר' חנניה שונה בתכלית והיא נותרת זרה ומרוחקת: הוא אינו מתוודע לבתו, זו אינה יודעת כלל שאביה שב הביתה ולכן גם אינה מודיעה בבית את דבר בואו – מה שיתברר בעתיד כהרה אסון, והוא אינו הולך יחד איתה אלא עוקב אחריה. מתברר שהחיקוי הוא רק למראית עין, אך באופן פנימי קיים ניגוד גמור בין אופן התנהגותם של גיבורי הסיפור המקראי לגיבור הסיפור התלמודי. הצגתו של ר' חנניה כחיקוי לגיבורי המקרא יוצרת אפוא אפקט פרודי שרק מעצים את דימויו האקסצנטרי של ר' חנניה.

'נדם לבה ופרחה נשמתה' – תגובת האישה לשובו הבלתי צפוי של ר' חנניה לולא הסיום הטראגי של הסצנה, היא הייתה יכולה להיות משעשעת. יושבת לה אישה ועוסקת במלאכה הסיזיפית והיומיומית של ניפוי קמח מתולעים, ידיה ובגדיה מקומחים. לו רק ידעה שבעלה עתיד לחזור עתה הביתה לאחר

שתיים עשרה שנים שנעדר מביתו, הייתה מן הסתם מתלבשת, מתקשטת ומכינה עצמה כראוי לקראת בעלה השב אליה. אלא שר' חנניה ההולך אחר בתו 'שכח' לרגע שבתו, מורת הדרך שלו לביתו, רשאת להיכנס הביתה באופן חופשי, אך הוא – השב במפתיע אחר שנות היעדרות ארוכות – אינו רשאי לעמוד לפתע פתאום ליד אשתו היושבת בבגדים מקומחים. הקורא המדמיין את הסיטואציה אינו יכול שלא לחלץ חיוך למראה הבעת ההפתעה המוחלטת על פניה של האישה. מותה הטראגי של האישה לאחר שלבה לא עמד בעוצמת ההפתעה, מעורר הזדהות עם אשת ר' חנניה ומאפשר לקורא להתבונן על הבעל דרך עיניה המופתעות של אשתו, כמי שהתנהגותו אינה צפויה ואינה מודעת לכללים המוסכמים. הן ההיבט הקומי והן ההיבט הטראגי של הסיום מבליטים את דמותו המנותקת והלא תקשורתית בעליל של הרב השב משנות לימודיו הארוכות.

ר' חנניה מבקש רחמים על אשתו המתה

לאחר שהרגע שבו עמד להתאחד עם אשתו התהפך באחת לרגע הפרידה ממנה, עומד ר' חנניה מעל אשתו המתה ופונה לשמים: 'ריבוננו של עולם ענייה זו, זה שכרה? ביקש עליה רחמים וחייתה'. הפרשנות המסורתית מוצאת בתחייתה של האישה אישור להנחת היסוד שלפיה 'שלוחי מצווה אינם ניזוקים' ור' חנניה, שהקדיש שנים כה רבות ללימוד תורה, בוודאי אינו ראוי להינזק. הכרחי שאף אם יתגלעו סיבוכים שונים בשובו של הרב – הגיבור אל ביתו, בסופו של דבר אלו יפתרו באופן חיובי.²¹ גם חוקרים אחדים, ובכללם אף אלו שזיהו את האירוניה המבצבצת מבין השורות בסיפור, סבורים שהצגת פנייתו של ר' חנניה לשמים משקפת מפנה חד, המשנה את כיוונה של העלילה ומתיר את סיבוכיה לצד החיובי. לדעתם, דברי הרב החושפים את הזדהותו הרגשית עם מצבה הקשה של האישה לאורך שנות היעדרותו, מייצגים שינוי כן ואמתי שהתחולל בו בעמדו מול פניה המתים של אשתו, והזעזוע שאחז בו נוכח מותה הפתאומי של אשתו השיב אותו בבת אחת אל המציאות הממשית שהתנתק ממנה.²²

אך כמובן ניתן לפרש זאת באופן הפוך. כלפי מי מפנה ר' חנניה את קבילתו 'ענייה זו, זה שכרה?' לפי דבריו הגלויים ברור שהקבילה מכוונת כלפי 'ריבוננו של עולם', אולם מהקורא, המודע לחלקו המכריע של הבעל בגרימת מות אשתו, כמעט מתבקש שיפרש את הטרוניה כמכוונת אל הרב עצמו, בניגוד לכוונתם המוצהרת של דבריו. לפי פרשנותו החתרנית של הקורא הרי שדברי ר' חנניה מגלמים בתוכם סוג של האשמה עצמית כעין זו: וכי העובדה שהאישה המתונה בנאמנות לבעלה כל כך הרבה שנים אינה מצדיקה התנהגות ערנית ורגישה יותר כלפיה? וכי כך ראוי לעולל לה? הפער הנוצר בין

21. ביטוי לכיוון מעין זה ראו אצל אריאל, 2006, עמ' 214-215.

22. פרנקל, 2001, עמ' 56-57; בוירין, 1999, עמ' 161; ולר, 1993, עמ' 71-72.

המשמעות שנותן ר' חנניה לקבילתו, לבין המשמעות שהקורא הערני יבקש להטעין את דברי הקבילה, גורם לאפקט אירוני המגחך את דברי הקבילה, ושוב מצטייר ר' חנניה כמי שעדיין לא עמד על הכשלים בהתנהגותו. יש להוסיף כי בניגוד לפרשנות המסורתית הרואה בסיום הניסי את ה'דאוס אקס מכינה' שבא לפתור את הסיבוך, ניתן להבין שסיפור הנס דווקא נועד להבליט את חוסר המוצא שאליו הובילה התנהגותו של הרב, שהרי אם רק נס יכול להציל את המצב, סימן ברור הוא לכך שאין כל פתרון ארצי לתסבוכת שכל הנפשות הפועלות נקלעו אליה.²³

המבנה והעישוב הלשוני: שימוש אירוני ופרודי בטרמינולוגיה השאובה מסוגיה תלמודית

עד כה עסקנו בהיבטים הקומיים המופקים מתוך התבוננות בעישוב דמותו העלילתית של ר' חנניה. התבוננות נוספת באופן העישוב של הסיפור מגלה כי הדיקציה הסיפורית ערוכה על פי דגם של סוגיה תלמודית ואף נעשה שימוש בלשון אופיינית למהלכה של סוגיה סטנדרטית. מעברים בין סצנות העלילה מסומנים בסיפור באמצעות טרמינולוגיה המשמשת כסימן מעבר בין שלב לשלב בסוגיות תלמודיות. במילים אחרות, ניתן לומר שהמספר בחר לתאר את התלבטותיו ובחירותיו של ר' חנניה באמצעות מונחים השאובים מהלוגיקה התלמודית.²⁴ ישנם דגמים שונים של מבנה סוגיות תלמודיות ואחד מהם מכיל את הרכיבים הבאים: (א) בעיה; (ב) 'שיבה על הבעיה'; (ג) הבאת 'שמועה' כניסיון להתמודד עם הבעיה; (ד) הסקת מסקנה מ'השמועה' לפתרון הבעיה; (ה) הלכה. להלן נצביע על דגם דומה הקיים בסיפור וכן על מונחי סוגיה תלמודית המקדמים את שלבי העלילה בסיפור.

א. בעיה: 'השתנו שבילי העיר ולא ידע לחזור לביתו'

הסיפור נפתח בבעיה המסומנת כאן באמצעות המילים 'לא ידע'. הביטוי הכבול 'לא ידע' עשוי לשמש בסוגיה תלמודית כתיאור בעיה המצריכה דיון. למשל, אם נשתמש בדוגמא מחויכת מעט: 'צבור (=ערימה) אחד של חמץ ולפניו שני בתים בדוקין (=לאחר בדיקת חמץ), ובא עכבר ולקח, ולא יודעים אנו אם לכאן נכנס או לכאן נכנס – היינו שני שבילין...' (פסחים י ע"א). סוגית התלמוד עוסקת במצב שלא יודעים באיזה שביל העכבר הלך עם החמץ אך ברור שהלך באחד מהם וברור שנכנס לאחד הבתים, ומעתה מתעוררת הבעיה לאיזה מהבתים דרושה בדיקת חמץ חוזרת. גם סיפורנו משתמש במונח 'לא ידע' כדי לתאר התלבטות בין אפשרויות שונות. במקרה דנן מתלבט ר' חנניה באיזה שביל עליו ללכת כדי להגיע לביתו.

23. השו"ע בויארין, 1999, עמ' 161-162.

24. על אופיים של מונחי משא ומתן בסוגיה התלמודית ראו אצל מוסקוביץ, 2009, בפרק המבוא ובביבליוגרפיה המצוינת שם.

ב. ישיבה על הבעיה: 'הלך, ישב על שפת הנהר'

ההבדל בין טיפול בבעיה השייכת לשגרת היומיום, הדורשת בעיקר 'חכמת המעשה', לבין העיסוק בבעיה עיונית, הדורש הפעלת כלי ניתוח אנליטיים, מובחן בתלמוד, לעתים, באמצעות הפועל 'ישב' (או בארמית: 'יתב') על צורותיו השונות. 'להתיישב בדבר' משמעותו לעיין בשאלה שיש לה צדדים רבים שאין למצות אותם אלא לאחר ניתוח יסודי.²⁵ חלק גדול מהבעיות המוצגות בראש סוגיה הן מהסוג הזה, אך בדרך כלל התלמוד אינו מציין לאחר הצגת הבעיה שיש 'לשבת עליה', שכן בהקשר התלמודי פרקטיקה זו מובנת מאליה, והרי זו מהות מוסד הישיבה. לעומת זאת, בסיפור המנותק מהקשר של לימוד סוגיה עיונית, ייתכן שהמספר ישתמש במונח 'ישב' לאחר הצגתה של בעיה, כתחבולה ספרותית שנועדה לאפיין את דרך ההתמודדות של הדמות עם הבעיה שלפניה. נראה שבתיאורו של ר' חנניה כמי שהתיישב על שפת הנהר לאחר ש'לא ידע' לשוב לביתו, מפנה המספר את הקורא למשמעות הטעונה שיש לפועל 'ישב'. בכך הוא הופך את בחירתו של ר' חנניה לשבת על שפת הנהר לחיקוי פרודי, שכן עתה הוא מוצג כמי ש'יושב' על בעיית התמצאות ברחובות העיר כדרך שחכם 'יושב' על סוגיה תלמודית, לעיין ולהתעמק בה. העיצוב הלשוני יוצר כאן דיסוננס בין פרקטיקה 'גבוהה' השאובה מעולם הלימוד העיוני לבין יישומה בהקשר 'נמוך'. באופן זה מועצם האפקט האירוני של הסצנה כולה.

ג. ה'שמועה': 'שמע שהיו קוראים'

אחת מאבני היסוד של סוגיה תלמודית היא ה'שמועה' (ה'שמעתתא'). 'שמועה' בניגוד ל'סברא' היא דבר שאדם שמע, בדרך כלל מפי רבו, ולא דבר שאדם מעלה מהרהורי לבו.²⁶ ל'שמועה' במסגרת הסוגיה תפקידים שונים, ובין השאר ניתן להשתמש ב'שמועה' כמקור מהימן שממנו ניתן להסיק ולפתור את הבעיה שהוצגה קודם לכן. אפשר אפוא שהמילה 'שמע' המתייחסת לזמן שהיה 'יושב' על שפת הנהר רומזת לשמועה תלמודית, שהרי גם בסיפורנו ה'שמועה' שמע ר' חנניה מתפקדת כמקור המסייע לו להתמודד עם בעייתו. אמנם קורה שהסוגיה תשתמש במונח 'שמע' לא במשמעות הנפוצה, דהיינו מסורת הלכתית שאדם קיבל מרבו, אלא כדברים בעלמא שאדם שומע ומהם הוא מסיק מסקנות לפתרון בעיותיו, וכפי שנראה בסמוך, זו המשמעות העיקרית בסיפורנו.

25. ראו למשל בפירושו של רש"י למסכת גיטין (סג ע"ב): "נתיישב בדבר – נעיין בה עד שיחיישב דעתנו להשיב כהלכה".

26. על טיבו של המונח ותפקידו במסגרת הסוגיה ראו: זוסמן, 2005, עמ' 260-262 והפניות לביבליוגרפיה בהערה 15.

ד. תוכן השמועה: 'היו קוראים לבתו בת חכינאי'

לעתים מעמדו ההלכתי של אדם כלשהוא נתון בספק, כיוון שחסרים פרטים הקשורים לזהותו. במצבים אלה, האופן שבו מכנים אותו בציבור מהווה אינדיקציה הלכתית לגיטימית לבירור מעמדו ההלכתי. למשל, מכך שהציבור הרחב כינה אדם 'בן ארמית' (=גויה), מבקש התלמוד להוכיח שאמו של אותו אדם התגיירה רק לאחר שילדה אותו, שאם התגיירה קודם ללידתו, לא היו מכנים את בנה בציבור 'בן ארמית'. המילים המציינות זאת בסוגיה הן 'שהיו קוראים לו' (לה, להם, להן).²⁷ גם בסיפורנו צויין שר' חנניה שומע ש'היו קוראים לבתו בת חכינאי' ומסיק מכך שזו בתו, בדומה לסוג אינדיקציה דומה המקובל בסוגיות התלמוד.

ה. מסקנה: 'שמע מינה' – שימוש במונחי ההיסק התלמודי

דרכה של סוגית התלמוד להשתמש במונח 'שמע מינה' – הסק מכאן, כמסמך את ההיסק העיוני-לוגי העולה מתוך ה'שמועה', היינו המקור הנדון.²⁸ למונח זה אין משמעות אחרת מחוץ להקשר הלוגי, ולכן השימוש במונח מקצועי זה בהקשר סיפורני מבליט – יותר ממונחים אחרים שנסקרו עד כה – את דרך חשיבתו העיונית-תלמודית של ר' חנניה. העיצוב הלשוני הקושר באופן מובהק את צורת חשיבתו של ר' חנניה לדרך העיון בסוגיה, פותח כאן צוהר להבנת התנהגותו בשובו העירה: ר' חנניה משליך על המצב העירוני היומיומי עולם מושגי וצורת ניתוח המוכרים לו מתחום עיסוקו בלימוד התלמוד. לדעתנו, באמצעות עיצוב לשוני זה רומז המספר על הסברו לאופן התנהלותו המשונה של ר' חנניה בשובו לעירו.

ו. הלכה: 'הלך אחריה'

השלב האחרון של דיון הסוגיה הוא הפסיקה, והמונח התלמודי המסמן זאת הוא 'הלכה', הנגזר מהשורש 'הלך'. הפועל 'הלך' ומקבילו הארמי 'אזל' מופיעים בסוגיה בהתאם להקשר שבו הם שובצו. אחת משגרות הלשון המסמנות שאדם פלוני או קבוצה אימצו הלכה מסוימת היא הצורה 'הלך אחר' (בארמית: 'אזל בתר') והיא מופיעה בצורות שונות, כמו למשל: 'הולכים אנו אחר הרוב'; 'הלכו חכמים אחר המצוי'; 'הולך אחר לקיטה' וכיו"ב.²⁹ על ר' חנניה מסופר כי אחרי שהסיק כי הנערה שלפניו היא בתו, הוא 'הלך אחריה'. נראה אפוא שבדומה למהלכה של סוגיה, כשבסוף הדיון נקבע אחר מי הולכים, כך גם ר' חנניה, לאחר שישב על בעייתו והסיק את המסקנה המתבקשת מה'שמועה', נפתרה בעייתו בכך ש'הלך אחר בתו'. העיצוב הלשוני המשתמש במונחי הסוגיה הפך את המפגש עם הבת מאירוע

27. יבמות מה ע"ב: "ההוא דהו קרו ליה בר ארמייתא".

28. סוקולוף, 2002, ערך 'שמע', עמ' 1159.

29. על האטימולוגיה של המונח 'הלכה' ראו: אורבך, תשל"א, עמ' 553-555 ובכילוגרפיה בהערות, שם; אלון, תשל"ח, עמ' 143-144 ובכילוגרפיה בהערות, שם.

משפחתי-רגשי לאירוע לימודי-שכלתני. מציאת הבת והליכתו של ר' חנניה אחריה מְתַפְקֶדֶת בסיפור כפסיקת הלכה – כביכול נפתרה מבוכת חוסר היכולת להכריע בין השבילים השונים שיובילו את הרב לביתו. פסיקת ההלכה מסיימת את הסוגיה ובכך גם תם תפקידו של בית המדרש. מעתה ההלכה הפסוקה, התאורטית, אמורה להיות מיושמת בפרקטיקה היום יומית. המעבר בין העולם התאורטי, המופשט, ליישומו בעולם המעשי אינו 'חֶלֶק', ולפוסקי הלכה המעורים במציאות החיים ברור שלא ניתן להעביר – אחד לאחד – פסיקה עיונית ומופשטת ללא התאמתה למציאות חיים מורכבת.³⁰ ר' חנניה מפר בהתנהלותו עיקרון בסיסי זה. ברגע שנמצא הפתרון לבעייתו הוא דבק בו ללא מחשבה על מציאות החיים שבה נתונה אשתו. התנהלות מגושמת זו שבה ומחדדת את דימויו כמי שעולמו האינטלקטואלי והרוחני מצוי במגדל שן שאינו מְתַקְשֵׁר עם המציאות היומיומית. המספר מפנה את תשומת לבו של השומע (או הקורא) להתנהלות הבעייתית, באמצעות התיאור הדרמטי של מות אשתו מיד לאחר הופעתו אצלה.

היחס בין האקספוזיציה לגוף הסיפור

הזמן המסופר משתרע על פני תקופה של שנים עשרה שנה – מזמן הליכתו של ר' חנניה לבית הרב ועד שיבתו חזרה לביתו. חלוקת הזמן על פני הרצף הסיפורי אינה שווה. האקספוזיציה מתארת אפיזודה קצרצרה שנמשכה אולי כמה דקות ואשר אירעה בזמן הליכתו של ר' חנניה לבית הרב. את החלק השני – שנים עשרה שנות הלימוד, שהן חלק הארי של הזמן המסופר, פוטר המספר במשפט כללי קצר, שאינו מספק כל אינפורמציה על מה שהתרחש שם. החלק השלישי, המהווה את עיקר נפח הסיפור, תופס תיאור מְקַטֵּע קצר – אולי כמה שעות – מזמן שיבתו של ר' חנניה משנות לימודיו הארוכות. חוסר הסימטריה הברור בין הזמן המסופר לזמן הסיפור מבליט את נקודת התצפית שבחר המספר: היא ממוקמת בסביבת הבית של ר' חנניה ולא בסביבת בית הרב, ועל כן אין המספר 'יודע' לתאר אלא את אשר אירע בסביבת הבית, אך אינו 'יודע' לתאר מאומה ממה שאירע בבית הרב. השאלה היא האם בחר המספר בנקודת התצפית של הבית משום שמה שקרה לר' חנניה בישיבה אינו מעניין אותו? במילים אחרות: האם העניין המעסיק את המספר הוא היעדרותו של אבי המשפחה מביתו – תהא הסיבה אשר תהא, והוא מבקש לבדוק מה קורה למשפחה שאביה עזב אותה, או שמא העניין המעסיק אותו אינו ההיעדרות כשלעצמה, או לפחות לא רק היא, אלא השאלה מה קורה לאדם ההולך לישיבה ומתנתק מביתו פרק זמן ארוך במיוחד. למיטב הבנתנו, כפי שגם עולה מתוך הנאמר למעלה, יש להעדיף את האפשרות השנייה. נראה שהמספר מבקש להתבונן באדם שלומד תורה ומתנתק מהעולם, מתוך פרספקטיבה שאינה שגרתית בספרות חכמים.

30. על ההבדל בין 'הלכה' ל'הלכה למעשה' ראו אצל אורבך (הערה קודמת).

לאמור, לא מתוך עולמם של תלמידי ומורי בית המדרש, אלא דווקא מתוך עולמו של האדם שמחוץ לכותלי בית המדרש, זה המצוי במרחב המשפחתי והעירוני היומיומי. האדם הפשוט מכיר את חובשי ספסלי בית המדרש מתוך מגעו בחיי היומיום, ומה שיותר משמעותי – מתוך מערכת ערכים המתכוננת במרחב המשפחתי והעירוני והשונה מערכי בית המדרש. המספר אינו מדלג אפוא על שנות הלימוד מתוך כוונה להתעלם מהן, אלא הוא מותיר פרק זמן זה כ'פער' בסיפור שהשומע/הקורא נדרש למלאו, לאור תיאור זמן ההליכה וזמן השיבה.³¹

אם כן, כיצד מתמלא פער זה? כדי לענות על כך יש לעמוד תחילה על היחס בין תיאור האפיזודה הקצרה בזמן ההליכה לבית הרב לבין תיאור האירועים בזמן שובו לביתו. לכאורה לא ברורה נחיצותה של אפיזודת הפתיחה ובמה היא תורמת להתפתחות העלילה העיקרית, העוסקת בשיבתו של ר' חנניה לביתו. על פניו נראה סיפור השיבה הביתה כסיפור סגור שעומד בפני עצמו, והיה יכול להתחיל בערך כך: ר' חנניה הלך ללמוד תורה שתיים עשרה שנה בבית הרב. כששב לביתו השתנו שבילי העיר ולא ידע וכו'. הפתיח המתאר את מה שקרה בחתונתו של רשב"י נראה במבט ראשון כסרח עודף מיותר אשר פוגם באחדות העלילה. ברם, בקריאה שנייה, המביאה בחשבון גם את אשר התבאר לעיל, מתבהרת נחיצותו של פתיח זה. ניתן לראות בו מצג (אקספוזיציה) עלילתי שעתידי לספק הסבר להתפתחות הסיפור. קטע זה מציג בבהירות את העדפותיו הערכיות של ר' חנניה השרוי בקונפליקט בין שני סולמות ערכים: בין סולם הערכים של בית המדרש, הדורש התמסרות קיצונית ללימוד תורה ואינו סובל ביטול זמן שנגרם בעטיין של הפרעות חיצוניות, לבין סולם הערכים המשפחתי והחברתי, המייחס חשיבות לגילוי יחסי רעות ומשפחתיות. ר' חנניה דבק באופן קיצוני, עוד לפני הליכתו לבית הרב, בסולם הערכים של בית המדרש. הלך נפש זה מיוצג בסיפור באמצעות אותה אפיזודה קצרה שבה לא נעתר ר' חנניה לבקשת חברו החתן להמתין לו מעט, כדי שילכו יחד לבית הרב, וזאת בשל רצונו שלא לבטל תורה אפילו זמן מועט.

תיאור הכרעותיו האישיות של ר' חנניה באקספוזיציה מהווה אפיון עקיף לדמותו ואישיותו. באופן זה מספק הסיפור אינפורמציה חשובה התורמת למילוי ה'פער' של אותן שתיים עשרה שנה עלומות שהיה בבית הרב. לאור אינפורמציה זו, יש להניח כי ר' חנניה משתקע בשנים אלו באופן מוחלט בלימוד תורה תוך שהוא מתנתק ומתנזר באופן קיצוני מחיי היום יום. בכך מתבארת היטב דרך התנהלותו האקסצנטרית של ר' חנניה – המשעשעת לא מעט את הקורא – בשובו לעירו. ללימוד תורה כשלעצמו יש ערך תרבותי רב בעולמם של חכמים, שהוא משותף הן למספר והן לקורא המובלע, ולכאורה

31. הדברים שלהלן נכתבו בהשראת מאמרם הקלסי של פרי ושטרנברג, 1968, הרואים ב'פער' תחבולה ספרותית שנועדה ליצור אפקט אירוני.

הידיעה שר' חנניה למד תורה במשך שנים עשרה שנה הייתה אמורה לחלץ מהקורא יחס אוהד כלפי התנהלותו של ר' חנניה. יחס זה היה משליך גם על אופן קריאת המשך הסיפור, וייתכן שהקורא היה מגלה אמפתיה למבוכתו של ר' חנניה, אשר בשל שקדנותו בתורה אינו מוצא את הדרך לביתו. אלא שעתה, כשהקורא מצויד במידע שנמסר לו באקספוזיציה, הרי שליחסו ללימוד התורה של ר' חנניה יתלווה ממד אירוני, שכן הוא יודע שבד בבד עם לימודו, ר' חנניה פורס את קשריו החברתיים עם סביבתו מתוך מודעות מלאה. ואם כן, תחושת הזרות וחוסר ההתמצאות בעיר אינה רק תוצאת לוואי לא רצויה של שנות לימודו, אלא היא תוצר של בחירה מודעת ומושכלת להתנתק מכל ערך שאינו לימוד תורה. מבחינה זו, ר' חנניה הביא על עצמו את מצבו המביך.

כפי שנטען בראשית הדברים, המילים 'לא ידע לחזור לביתו' אינן מציינות רק חוסר התמצאות גאוגרפית, אלא בעיקר את המבוכה הנפשית שר' חנניה נקלע אליה לאחר שהתנתק שנים עשרה שנה מחיי העיר והמשפחה. החיץ החד בין עולמו האינטלקטואלי והרוחני המנותק, ובין מציאות החיים העירונית והמשפחתית, הוא אשר גרם לקושי של ר' חנניה למצוא את השבילים שיוכלו אותו חזרה לביתו. ניסיונותיו לחזור ולתקשר עם המציאות העירונית והמשפחתית נכשלים, ומתברר שהמטען האינטלקטואלי שהוא נושא עמו ושנועד להתמודד עם פתרון בעיות 'גבוהות', אינו מסייע לו בהתמודדותו עם בעיות 'נמוכות' ופשוטות של חיי היום-יום, ואופן התנהלותו הופך למגוחך. דיסוננס זה, המלווה את הקורא לאורך כל הסיפור, הוא אשר יוצר את האפקט הקומי של הסיפור.

סיכום ומסקנות: האגדה התלמודית כסאטירה מוסווית

הפרשנות המסורתית לדורותיה קראה את הסיפור על ר' חנניה כסיפור הגיוגרפי שנועד לטפח הזדהות עם דמותו.³² קריאה כזו אינה ייחודית דווקא לסיפור על ר' חנניה והיא מאפיינת את דרכה של פרשנות זו בקריאת אגדות חז"ל בכלל. גם חוקרים כיונה פרנקל ודניאל בוירין, אשר נוהגים לפרש אגדות רבות כביקורת על נורמות התנהגות של חכמים,³³ סבורים שאגדה זו איננה ביקורתית והיא תומכת בהתנהגותו של ר' חנניה. לעומת זאת, במאמר זה נטען כי את הסיפור המאופק על ר' חנניה ניתן לקרוא דווקא כסאטירה חברתית נוקבת על תפיסות חיים ונורמות התנהגות שהשתרשו בקרב קבוצת חכמים מתקופת התלמוד ובכללם – ר' חנניה. ההיבטים הסאטיריים של הסיפור אינם בולטים מאוד בקריאה ראשונה, בוודאי לא לקורא המאוחר, והם מובעים באמצעות מגוון טכניקות הומוריסטיות דקות ושנונות כמו

32. דוגמה נאה לפרשנות הרואה בכל התנהלותו של ר' חנניה התנהגות נעלה ונשגבה נמצאת בדברי מוסר של אחד מראשי הישיבות בדור האחרון, המציג לתלמידיו את דמותו של ר' חנניה כמודל ראוי לחיקוי. ראו: אזרחי, תשס"ו, עמ' קפח.

33. פרנקל, 2001, עמ' 11-50; בוירין, 1999, עמ' 221-239.

פרודיה ואירוניה, שניתן לעמוד על טיבן רק באמצעות קריאה צמודה וערנית, הנענית לרמזים הפזורים בסיפור.

מבעד למעטה הקומי שבו הוצגה דמותו של ר' חנניה, מסתתרת אפוא סאטירה מוסווית, המכילה ביקורת עצמית של מספרי האגדה על חברת החכמים שהם חלק ממנה, ובכללה על מנהגם של אלו לעזוב את נשותיהם וילדיהם לפרקי זמן ארוכים לצורך לימוד תורה. מה שמייחד את טיעונו של המספר הנוכחי שהוא מצביע לא רק על המחיר שמשלמים אשתו וילדיו של הרב, אלא גם על המחיר האישי הכבד שמשלם הרב עצמו על התנתקותו. ההתבצרות ב'מגדל השן' הישיבתי והפנמת ערכיו האינטלקטואליים עד לקצה, מבלי להיות מעורה בהוויות העולם ולו באופן חלקי, פוגמים בכישורים החברתיים ויכולת ההתנהלות של הלומד בעולם המציאותי. לא רק האיזון בין לימוד תורה לחיי משפחה הופר, אלא גם האיזון האישיותי הפנימי עורער.

זהו טיעון שמהלך על קצה הלגיטימיות של המותר בחברת החכמים שכן הוא אומר שלימוד התורה כשלעצמו אינו מקנה שלמות לאדם, וההתמסרות הטוטלית הבאה על חשבון רכישת כישורי חיים נוספים הופכת את הלומד לדמות נלעגת משהו, כעין דמותו של טיפוס ה'חננון' המודרני. המספר אינו יכול לומר זאת בפירוש ולכן הוא עושה זאת באמצעות סיפור קומי משעשע, אשר רק קריאה חתרנית במקצת עשויה לחלץ את היסודות הסאטיריים שהוצפנו בו. נקודת המוצא העיקרית לקריאה כזו היא ההנחה שסיפורי האגדה בתלמוד מכילים יותר יסודות קומיים ממה שנוטים לייחס להם. לרוב, יסודות אלו אינם מתגלים בקריאה ראשונה, שכן המאפיין את ההיבטים הסאטיריים וההומוריסטיים שבתלמוד הוא דווקא היותם מוסתרים ומוסווים. מי שיהיה נכון לחלץ היבטים אלו, ולא יירתע מהמאמץ הכרוך בכך, מזומנת לו קריאה מענגת ומטלטלת כאחת.

קיצורים ביבליוגרפיים

אורבך, תשמ"ג	א"א אורבך, תז"ל: פרקי אמונות ודעות (מהדורה שנייה מתוקנת), הוצאת מאגנס, ירושלים תשל"א.
אזרחי, תשס"ו	ב"מ אזרחי, ברכת מרדכי השלם – מוסר – ויקרא, ירושלים תשס"ו.
אלון, תשל"ח	מ' אלון, המשפט העברי: תולדותיו, מקורותיו, עקרונותיו, הוצאת מאגנס, ירושלים תשל"ח.
אריאל, 2006	י' אריאל, אגדה של משפחה, מדרשת הגולן-חיספין 2006.
בויריין, 1999	ד' בויריין, הבשר שברוח: שיח המיניות בתלמוד, הוצאת עם עובד, תל אביב 1999.

- ולר, 1993 ש' ולר, נשים ונשיות בסיפורי התלמוד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1993.
- זוסמן, 2005 'זוסמן, "תורה שבעל פה' פשוטה כמשמעה", בתוך: 'זוסמן וד' רוזנטל (עורכים), מחקרי תלמוד: קובץ מחקרים בתלמוד ובתחומים גובלים, כרך ג-1, הוצאת מאגנס, ירושלים 2005, עמ' 209-384.
- זילברשטיין, 2012 'זילברשטיין, "מאפייני הומור וגוזמא ככלי ביקורת אישית וחברתית: עיונים במסעותיו של רבה בר בר חנה בתלמוד הבבלי (ב"ב עג ע"א-עד ע"ב)", בתוך: א' זיו וא' סובר (עורכים), חשיבותה של אי-רצינות: קובץ מאמרים רב תחומי בחקר ההומור, הוצאת כרמל, ירושלים תשע"ב, עמ' 146-171.
- יסיף, 2005 ע' יסיף, "סיפורי הומור בתלמוד: טיפולוגיה, נושא, משמעות", בתוך: 'זוסמן וד' רוזנטל (עורכים), מחקרי תלמוד, ג-1, הוצאת מאגנס, ירושלים תשס"ה, עמ' 430-403.
- ליפשיץ, תשנ"ה ד' ליפשיץ, "איפיונו ותיפקודו של ההומור בתלמוד", עבודה לשם קבלת התואר דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשנ"ה.
- מוסקוביץ, 2009 ל' מוסקוביץ, הטרמינולוגיה של הירושלמי, הוצאת מאגנס, ירושלים 2009.
- סוקולוף, 2002 Sokoloff, M., *A Dictionary of Jewish Babylonian Aramaic of the Talmudic and Geonic Periods*, Bar-Ilan University Press, Ramat-Gan 2002.
- פאוסט, תש"ע ש' פאוסט, "תופעת הביקורת של מעשי חכמים מן התלמוד בבלי", עבודה לשם קבלת התואר דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן תש"ע.
- פאוסט, תשע"א ש' פאוסט, אגדתא – סיפורי הדרמה התלמודית, הוצאת דביר, אור יהודה תשע"א.
- פרי ושרנברג, 1968 מ' פרי ומ' שטרנברג, "המלך במבט אירוני: על תחבולותיו של המספר בסיפור דוד ובת שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה", הספרות א, 2 (1968), עמ' 263-292.
- פרנקל, 2001 'פרנקל, סיפור האגדה – אחדות של תוכן וצורה, תל אביב 2001.
- קרויס, 1914 ש' קרויס, קדמוניות התלמוד, חלק א, אודסה 1914.

על זוגיות ומורכבותה ב"שלומי" מאת זלדה עיון משווה ודרכי הוראה

מאת טליה הורביץ

מבוא

לידתו של העיון בשיר "שלומי" בהרצאה שנתתי למורים לספרות במערכת העל-יסודית הדתית במחוזות חיפה והצפון. ההרצאה ניתנה במסגרת השתלמותם בהוראת יצירות שנבחרו כיצירות חובה בבחינת הבגרות בספרות.

השיר "שלומי" מאת זלדה, שנבחר לעבות את נושא זוגיות והמשפחה – אחד הנושאים בתכנית הלימודים בספרות – אכן עוסק בכך, וכדרכה של זלדה, מורכבותו רבת פנים.

בראשיתו של המאמר יידון השיר. לאחריו יוצע עיון משווה בינו לבין שירים נוספים באותו נושא – "כאשר היית פה" מאת זלדה, הנמצא בתכנית הלימודים, ושלושה שירים נוספים – "שנינו" ו"לבד", מאת אורה אילת ו"בלדה לבור ולבורא" מאת חוה פנחס-כהן. אחריהם תובא הצעה מתודית רב שלבית ורב בררתית להוראת השיר ו/או הנושא.

עיון בשיר "שלומי"

הנה השיר:

שְׁלוֹמִי /¹ זלדה
שְׁלוֹמִי קְשׁוֹר בְּחוּט
אֶל שְׁלוֹמִי.
וְהַחֲגִים הָאֲהוּבִים
וְתַקִּיפוֹת הַשָּׁנָה הַנִּפְלְאוֹת
עִם אוֹצַר הַרְיָחוֹת, הַפְּרָחִים,
הַפְּרִי, הַעֲלִים וְהַרוּחוֹת,
וְעִם הָעֶרְפֶּל וְהַמָּטָר,
הַשֶּׁלֶג הַפְּתָאִמִי
וְהַטֵּל
תְּלוּיִים עַל חוּט הַפְּמִיָּה.
אֲנִי וְאַתָּה וְהַשֶּׁפֶת.

1. מתוך: זלדה, פנאי, שירי זלדה, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1985 (הדפסה שנייה), עמ' 52.

אָנִי וְאַתָּה וְחַיֵּינוּ
 בְּגִלְגּוּל הַקּוֹדֶם.
 אָנִי וְאַתָּה
 וְהַשָּׁקֵר.
 וְהַפְחָד.
 וְהַקְרָעִים.
 אָנִי וְאַתָּה
 וּבּוֹרָא הַשָּׁמַיִם שָׂאִין לָהֶם
 חוֹף.
 אָנִי וְאַתָּה
 וְהַחִידָה.
 אָנִי וְאַתָּה
 וְהַמָּוֶת.

שירה של זלדה הוא שיר מודרני מובהק. הוא אינו סימטרי, הוא כתוב ברצף ללא בתי שיר בעלי מספר טורים שווה ונעדר חריזה. אף על פי כן ניתן לחלקו לשני חלקים ברורים, המתוחמים על ידי מטפורה מאחדת בחלק הראשון – "חוט", ועל ידי צירוף אנפורי מנחה קבוע – "אני ואתה" – בחלק השני. עניינם של שני חלקי השיר בניסיון לברר מה טיבה של זוגיותה הפרטית של האני-השרה ומה טיבה של זוגיות בכלל.

כבר משני הטורים הפותחים ניתן להבין ששני בני הזוג כרוכים זה בזה ושלומם נבנה משלמות יחסיהם: "שלומי קשור [...] אל שלומך". ואכן, בהמשך השיר הולכת ונפרשת לפני הקורא מסכת חיים שלמה המורכבת מאירועים ("וְהַחֲגִים הָאֲהוּבִים / וְתַקּוּפוֹת הַשָּׁנָה הַנִּפְלְאוֹת"), ריחות ("אוֹצֵר הַרִיחוֹת"), נופים ("הַפְּרָחִים, הַפְּרִי, הָעֵלִים") ומזגי אוויר מתחלפים ("הַרוּחוֹת, / וְעַם הָעֶרְפֶּל וְהַמָּטָר, / הַשֶּׁלֶג הַפְּתָאֲמִי / וְהַטֵּל"), שחוו השניים יחדיו – עובדה שהעצימה את אהבתם זה לזה.

אולם משפט הפתיחה אינו "שלומי קשור אל שלומך" אלא "שלומי קשור בחוט אל שלומך". החוט מחבר ומאחד, אולם אין הוא חזק דיו. ניתן לפרמו, לקרעו. ואכן נראה כי התיאור האידילי שפתח את השיר אינו נותר כזה בהמשך. אט אט מתגלים קרעים בזוגיות. היא יודעת רגעי קושי, "רוחות", "גשם" ו"שלג פתאומי" משמשים להם מעטה כמטפורות. אמנם היא חווה גם "טל" – כמטפורה לזוגיות מענגת (בדומה לטל מרווה-נפש) – אף על פי כן היא מתקשה לאחות את הקרעים.

אם נדייק נראה כי בטורי הרישה של השיר מתלווים לפריטים השונים שמות תואר בעלי מטען ערך חיובי: "החגים האהובים", "תקופות השנה הנפלאות", "אוצר הריחות, הפרי, העלים", אולם כבר בטור זה משתרבבים לתיאורים

האופטימיים פריטים מבשרי רעות כ"רוחות", ומיד אחריו: "הַעֲרָפֶל וְהַמָּטָר, הַשֶּׁלֶג הַפֶּתְאֵמִי", שהם ספק תופעות טבע, ספק מטפורות לקרעים שהולכים ומתפתחים בין בני הזוג. ל"שלג", שצבעו לבן, מטען ערך חיובי. הוא מסמל טוהר וחיית ואמנם לאחריו מוזכר טל, אולם בה בעת הוא רומז לתכריכים ומשמש רמז מְטָרִים למוות, החותם את השיר. נוסף על כך, נראה כי "ריחות" ו"רוחות" – צימוד שונה אות – מצביעים – כמו שאר הפרטים – על כפילות זהותה של הזוגיות: "ריחות" – לציון שלמותה; "רוחות" – לציון התפוררותה.

בסוף החלק הראשון הופך החוט ל"חוט הַכְּמִיָּה", שהחגים, תקופות שנה, הריחות, הפרחים והעלים – תלויים עליו, כמראות זיכרון. השיר הוא אפוא קינה לזוגיות שהייתה ואיננה. כל כולו בנוי כשיר פואנטה. כל כולו נבנה מסופו בעל המילה האחת: "וְהַמָּוֶת". על מה מקוננת זלדה? לא רק על זוגיות שהייתה ואיננה, אלא גם על היעדר יורשים. יעיד מבנהו של השיר, המזכיר היריון, שהוא פריה של אהבה, שולדה לא זכתה לו מעולם, שכן טוריו הראשונים מיעוטי מילים, באמצעו – בטורים השלישי, הרביעי, החמישי והשישי – מילים רבות יותר, ואילו סופו הולך ומתקצר עד למילה אחת: "וְהַטֵּל".

כך:

שְׁלוֹמִי קָשׁוּר בְּחוּט
אֶל שְׁלוֹמִי.
וְהַתְּגִים הָאֵהוּבִים
וְהַקּוֹפּוֹת הַשְּׁנָה הַנֶּפֶלְאוֹת
עִם אוֹצַר הַרְיָחוֹת, הַפְּרָחִים,
הַפְּרִי, הָעֵלִים וְהַרוּחוֹת,
וְעִם הַעֲרָפֶל וְהַמָּטָר,
הַשֶּׁלֶג הַפֶּתְאֵמִי
וְהַטֵּל

חוט הכמיהה לבעל שאינו עוד כולל אפוא געגועים כמוסים לפרי-בטן שלא נוצר.

בחלק השני מבנה חיצוני דומה – אף הוא מזכיר בצורתו היריון: השורות הולכות ומתרחבות, עד שהן הופכות לטור של ארבע מילים ("וּבוֹרָא הַשְּׁמַיִם שְׁאִין לָהֶם"), ולאחריהן הולכות השורות ומתקצרות.

כך:

אֲנִי וְאֵתָה
וְהַשֶּׁקֶר.
וְהַפֶּחַד.

וְהִקְרַעְתִּים.
 אֲנִי וְאַתָּה
 וּבֹרָא הַשָּׁמַיִם שְׂאִין לָהֶם
 חוֹף.
 אֲנִי וְאַתָּה
 וְהַחִידָה.
 אֲנִי וְאַתָּה
 וְהַמָּוֶת.

הטור המתרחב מעניין במיוחד, מפני שהוא חושף שותף למערכת היחסים הזוגית. שלושה שותפים לבריאת אדם: אמו ואביו ואלוקים. הטור של ארבע המילים, הגולש לטור שאחריו – "וּבֹרָא הַשָּׁמַיִם שְׂאִין לָהֶם / חוֹף" חושף קריאת תיגר כלפי שמים, על שלא הביאו את הזוג המתואר אל חוף מבטחים, בדמותו של ממשך-שושלת. אלוקים אינו מתואר כבורא שמים וארץ, אלא כבורא שמים שאין להם חוף. חוף הוא מושג הקשור בדרך כלל לארץ. בשיר זה הוא מועתק לשמים.

ממילא לשיר קינתי זה פנים כפולות: הוא אינו מתמקד בקשר הזוגי האנושי בלבד, אלא מצרף אליו היבטים מטאפיזיים.

בשיר מתקיימים מאפיינים קינתיים נוספים. קודם שאצביע עליהם, אתאר בקצרה את סוגת הקינה, שאינה ניתנת, כידוע, להגדרה חד ממדית. הביטויים העבריים הקדומים שלה מצויים במקרא. הדיה נמצאים בתלמוד והיא הפכה לסוגה דומיננטית בשירת ימי הביניים, שבה נעשו ניסיונות להצביע על תבניות יסוד, אך גם הם הניבו הישגים חלקיים. עם זאת, ברוב הקינות ניתן לזהות מאפיינים קבועים כחוק הסימטרייה, שימוש בולט בחזרות למיניהן, אנפורות, מילים מנחות, שרשרים ישרים והפוכים ופתיחות מעין סגירות. ברבות מהן נמצא עיצורים אנומטופאיים, המחקים תופעות הקשורות לקינה. רבות מהן נזקקות לשאלות רטוריות. ברבות מהן לא נמצא תיאור טבע של ממש. יש שהוא משולב בתחושות זעם של המקונן, או שהטבע משמש כמשל. רוב הקינות מעממות זמנים. עימות זה הוא ממהותה של קינה, המבכה היעדר. ברובן משמשים בערבוביה כוחות נפש מקוטבים של רגש ושל שכל. שתי תופעות ייחודיות לקינה העברית הקלסית: ברובן מוזכרים חטאים בצד הזכרת שבחים, ובחלק ניכר מהן נתון המקונן בקונפליקט – עובדה העומדת, כביכול, בסתירה למחשבה המקובלת, שקינה מדובבת לאחר קונפליקט². אפיונים אלה מצויים גם בשיר "שלומי". הוא מעמת זמנים, מזכיר חטאים ושבחים, סימטרי על פי דרכו הוא, נעזר במילים מנחות ובאנפורות, חותר לתיאור טבע כמשל למשהו אחר – כמתואר לעיל – ומצוי עדיין בקונפליקט

2. ראו על כך בהרחבה בספרי, סוגת הקינה העברית, הקינה בשירת אורי צבי גרינברג, שאנן, קרית שמואל, ובייחוד בעמ' 50-51.

עמוק כי חידת זוגיותו נותרה עלומה, וכמו ברוב הקינות, נמצא גם בו קולות נהי אונומטופאיים, כבחריזה הדומיננטית של הברת X לסוגיה (למשל, מי; בים; עם; מי; ני, וכמובן בכפילות הנהי במילה "כְּמִיָּה" (כְּמִי ו-הָה). תחילתו של חלק השני של השיר שולטת אנפורה בת שתי מילים: "אני ואתה". תחילתו ברישה, מחליפה השבת, המוקדשת להתעלות רוחנית, במיוחד אצל זוג שמאמין שזוגיותו אינה מקרית, כמפורש בטור הבא: "אתה ואני וחינו בגלגול הקודם".

וכמו בחלק הראשון, העובר מתיאור אופטימי לפסימי, גם בחלק זה האושר הזוגי הולך ומתערער בהדרגה: השקרים יוצרים פחדים ולאחריהם – קרעים. הקרע מחזירנו אל מטפורת החוט: חוט הכמיהה הולך ונפרם. האני-השרה שואלת את עצמה איך השתרבב לו פחד – תוצר נלווה של שקר – למערכת יחסים שהייתה מופלאה בראשית דרכה ("תקופות השנה הנפלאות"). שקר מאיים, גורם לפחדים, מעורר שאלות, תמיהות וחידה, המְשַׁתֶּקת גם את הקשר הזוגי הטוב ביותר. שקר הורס קשר. וְדוּק: אותן אותיות (ק, ר, ש) יוצרות קשר, העלול להיפגע בגלל שקר. נראה מכול היא העובדה שחידת היחסים שהשתנו אינה נפתרת בשיר זה בגינו של מות בן הזוג ("אני ואתה והמוות").

האנפורה "אני ואתה", הרומזת לכאורה ולכתחילה לאיחוד זוגי אידאלי, מתגלה אפוא כאירונית, כי חותרים תחתיה שקרים, פחדים, קרעים וחידות. שיר קינתי זה הוא בעל אופי לירי³ מובהק. כבסוגה זו, נשמע גם בו קולה של דוברת בגוף ראשון, ה'מציירת' את חוויותיה בתמונות, המעניקה לרגעים חולפים משמע אוניברסלי רב היקף, המדברת לא רק על זוגיותה הפרטית אלא על זוגיות כמושג מופשט. זוגיות זו יודעת עליות ומורדות. היא חווה רוחות, גשמים ושלג, אך גם טל מרענן. זוגיות זו עמוסת חידות שלמרבה הצער אינן נפתרות, כי מי שיכול היה לפתן ומי שניתן היה לשוחח עמו על אודותיהן, אינו בין החיים.

קינה לירית כואבת זו אינה מסתפקת בתיאור הזוגיות האנושית המורכבת, אלא נושאת עיניים כלפי מעלה בטרוניה חרישית, כשואלת: 'מדוע לא הבאתנו, בעוד שנינו בחיים, אלי חוף מבטחים?! מדוע לא הענקת לנו יורש?!

מה שנותר אפוא מ"אני ואתה" בקינה זו הוא אלמנות כואבת ופמיהה עזה לפיתרון חידת הזוגיות.

תיאור דומה נמצא בשיר אחר מאת זלדה, "מי יעמוד בפני יופיו של האור".⁴

3. ראו הגדרה מקיפה למדיי אצל ז'ולין גרין, **השירה הלירית**, נדלה מתוך: <http://forum.travian.co.il/showthread.php?t=63123>

4. מתוך: זלדה, **השוני המרהיב, שירי זלדה**, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1985 (הדפסה שנייה), עמ' 182.

בשיר זה מתנהל שיח בין אור לבין האני-השרה. האור שואל את האני-השרה: "מדוע חייך כהים [...] / הלא אינך בבור תחתיות?", ומשיב לעצמו, במקביל למתואר בשיר "שלומי": "איך זה כי אם חוסר אהבה". בכייתה של האני-השרה ("ואבך / ואבך הרבה מאד.") מאשרת את סברתו. בשיר "שלומי" ציון של בכי. מקבילתו היא "פחד", "קרעים" ו"מנת". הפרדה בגין מוות קשה בכל מקרה. קל וחומר אם הותירה חידות בלתי פתורות.

עיון משווה

משוררים רבים עסקו בניסיון לתאר את מורכבותה של זוגיות. רבים עסקו בכך לאחר אבדן אהובם. להלן עיון בארבעה שירים נוספים שאף על פי שעניינם דומה, נקודת המוצא והסיום שלהם שונים. כל השירים נכתבו על ידי משוררות. הראשון שבהם, "כאשר היית פה" – על ידי זלדה; שני האחרים, "שנינו" ו"לבד" – על ידי אורה אילת, והאחרון, "בלדה לבור ולבורא" – על ידי חוה פנחס כהן.

כְּאֶשֶׁר הָיִיתְּ פֹּה / ⁵ זלדה

כְּאֶשֶׁר הָיִיתְּ פֹּה

וּמִכְּטֶדֶךָ הַחוּם מִגֵּן עָלַי

וּמִחֲשָׁבוֹתַיִנִי נוֹגְעוֹת

פָּתַעַ

כְּנֶגֶד אֵל כְּנֶגֶד

כְּאֶשֶׁר הָיִיתְּ עִמָּדִי

בְּתוֹךְ הַדְּבָרִים הַחוֹלְפִים

הָיוּ הַקִּירוֹת בְּנִי-בַיִת קְשִׁישִׁים

שֶׁסָּפְרוּ מַעֲשֵׂיֹת עֲתִיקוֹת

בְּעֶרְבִי

כְּאֶשֶׁר שָׁתִּינוּ תָּה.

עֲכָשׁוּ הַקִּירוֹת אֵינָם מְחֻסָּה

הֵם הִסְתַּגְּרוּ בְּשִׁתְּיָקְתָם

וְלֹא יִשְׁגִּיחוּ בְּנִפְלִי

עֲכָשׁוּ הַקִּירוֹת סִיד וּמְלֹט

יְסוּד זָר

חִמְרָ לֹא עוֹנָה בְּמִנּוֹת.

5. מתוך: זלדה, הכרמל האי-נראה, שירי זלדה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1985 (הדפסה שנייה), עמ' 91.

גם בשיר זה, שבניגוד לקודמו נחלק לשני חלקים לכתחילה על ידי האני-השרה, נוצרים המבנה והמשמעות על ידי צירופים-מְנַחֵם.

בבית הראשון מהווים הצירופים "כאשר היית פה" ו"כאשר היית עמדי" כותרי-משנה לפירוט זוגיות מאושרת, שותפה במחשבותיה ("ומחשבותינו נוגעות פתע כנף אל כנף"), בתחושת הביטחון שהשרתה ("ומבטך החום⁶ מגן עלי"), ובחוויות יומיות 'פשוטות' שעברה, כשתיית תה משותפת.

קירות הבית שימשו בימים טובים אלה עדים דוממים לכל מה שחוה הזוג יחדיו, כאילו היו הם בני בית אנושיים קשישים, שותפים לשיחות בני הזוג ("שספרו מעשיות עתיקות בערב").

בבית השני מנחה ציון-זמן, "עכשו", את חוויית האלמנות: "עכשו הקירות אינם מחסה [...] עכשו הקירות סיד ומלט [...] חֶמְר". משהו מהאפיון האנושי אמנם נשאר בהם. הם אינם משוחחים עוד ("הם הסתגרו בשתיקתם"). כיוון שחזרו להווייתם המאובנת ("חֶמְר"), אין הם מבחינים במצבה של האני-השרה, האלמנה ("וְלֹא יִשְׁגִּיחוּ בְנִפְלִי").

בניגוד לשיר "שלומי", אלוקים אינו קיים בשיר זה – לא באופן גלוי. גם לא באופן סמוי.

שני השירים, הנחתמים במוות, הם קינות ליריות. שניהם תמונתיים. שניהם נעזרים במילים מְנַחֵם. בשניהם חרוזי-בכי,⁷ אולם השיר "שלומי" מתאר זוגיות מורכבת, ואילו השיר "כאשר היית פה" מתאר זוגיות מופלאה לאורך כל דרכה.⁸

להשוואת התחושה הן בשיר הזה והן בשיר הקודם, נעיין בשיר "שנינו", מאת אורה אילת. הכותר "שנינו" בשירה של אילת מקביל לצירוף המנחה "אני ואתה" בשיר "שלומי" לזלדה.

שְׁנֵינוּ / אורה אילת⁹

נְפִגְשֵׁנוּ
הֶקְשַׁבְנוּ
הֶכְנוּ

6. חום – ספק צבע העיניים, ספק מבט חם ואוהב.
7. קולות נהי, הנשמעים מכוחה של הברת X, כמו סי; ד; ה; החולפים; לי ועוד.
8. מעין החוויה המעוצבת בשיר "כאשר היית פה", נמצא גם בשיר "כאשר חי המלך" (הכרמל האי-נראה, שירי זלדה, עמ' 101). גם בשיר זה מעומתות זוגיות ואלמנות באמצעות תיאורי זמן: "כאשר" – לציון עבר, ו"עכשו" – לציון הווה ("כאשר חי המלך / היה כבוד בת המלך / פנימה/ בבית. עכשו הבית רסיסים רסיסים"). הצירופים הללו מופיעים לסירוגין – ארבע פעמים "כאשר חי המלך" ושלוש פעמים "עכשו".
9. מתוך שיטים, מכון החגים, הגות, ספרות ושירה, בית היוצר להתחדשות התרבות היהודית והחברה בישראל. נדלה מתוך: <http://www.chagim.org.il/ListPages.aspx?catid=657>. מופיע גם בתוך: א' בן גוריון וב' יוגב (עורכים), אלה אזכרה, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1995.

אָהָבִנוּ
 תְּמַכְנוּ
 שִׁתְּפֵנוּ
 כְּשִׁלְנוּ
 כָּאָבִנוּ
 שְׁמַחְנוּ
 תְּרִינּוּ
 צְמַחְנוּ
 בְּנִינּוּ
 תְּבַקְנוּ
 נִשְׁקֵנוּ
 נִצְמַדְנוּ
 נִפְרָדְנוּ...
 נִפְרָדְנוּ...

עֲכָשְׁיוּ לְבַדּוֹ לְבִי בּוֹכָה.

להוציא הטור האחרון ("עֲכָשְׁיוּ לְבַדּוֹ לְבִי בּוֹכָה"), כל הטורים הם של מילה אחת בלבד. שש המילים הראשונות הן בסימן של אחווה ושיתוף. השתיים הבאות – בסימן של ריחוק ("כְּשִׁלְנוּ, כָּאָבִנוּ"). או שמא לא?! שמא הן מתמצות התמודדויות משותפות עם חוויות קשות?! תעדנה שבע המילים הפותחות את השיר ("נִפְגְּשֵׁנוּ / הִקְשַׁכְנוּ / הִבְנוּ / אָהָבִנוּ / תְּמַכְנוּ / שִׁתְּפֵנוּ"), שהן בסימן של קרבה מלאה. יתמכו בעדות – שני הטורים החותמים את השיר ("נִפְרָדְנוּ... / עֲכָשְׁיוּ לְבַדּוֹ לְבִי בּוֹכָה"). כמו בשיר של זלדה, גם בשיר זה נחתם הטור האחרון ב"עכשו": "עכשו לבדו לבי בוכה".
 בשיר אחר של אורה אילת, "לבד", מתוארת חוויה דומה.

לבד / ¹⁰ אורה אילת

כָּל כֶּף לְבַד בְּלַעֲדֵיךָ,
 וְכָל כֶּף אֶתְךָ כָּל הַזְמַן.
 מוֹל צִלְחַת וְסֶפֶל - אֶחָד,
 אֲרוּחָה בְּלַעֲדֵיךָ, לְבַד.
 הַכְרָסָה שִׁישְׁבֶתָּ בָּהּ - דּוֹמָמָת,

10. מתוך שיטים, מכון החגים, הגות, ספרות ושירה, בית היוצר להתחדשות התרבות היהודית והחברה בישראל. נדלה מתוך:

<http://www.chagim.org.il/ListPages.aspx?catid=657>

מופיע גם בתוך: א' בן גוריון ובי' יוגב (עורכים), אלה אזכרה, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1995.

דוממים הנפתלים להקשיב,
אגרטל בשתיקה רועמת
מספר איך חזף פאן אביב.
אלם עולמי בלעדף
רק קולף מהנהד מסביב.

את אינף, והכל מרוקן
ואת פאן, ואת פאן, ואת פאן!

ברישה מתואר המצב המקוטב שבו נתון הדובר: "כל כך לבד בלעדדיך / וכל כך אתך כל הזמן". תיאור זה חוזר ונשנה בסיפה: "את אינך והכל מרוקן / ואת כאן, ואת כאן, ואת כאן". משמע מכאן כי אף על פי שהנמענת איננה עור, יישותה קיימת.

בתווך, בין שני אלה, מתואר ה'לבד'. עיצובו נעשה באמצעות חפצים דוממים שנותרו בלבדיותם, כצלחת וספל, ככורסה וכאגרטל, וכמו בשירה של זלדה – גם הכתלים שותפים לאבל. אלה כאלה שותקים. צירופים אוקסימורוניים כ"שתיקה רועמת" או "בשתיקה [...] מספר", "כל כך לבד וכל כך אתך", וכן "את אינך ואת כאן", מעצימים את תחושת הריקנות של האבל.

גם שיר זה הוא קינה לירית, כי הוא מעמת זמנים של עבר והווה, נתון בעיצומו של קונפליקט, אינו משלים עם מה שאירע, משתמש בתמונות להמחשת תחושותיו, טוען רגעים חולפים אישיים במשמעויות אוניברסליות נצחיות ומשתמש בחזרות, המדמות קולות של בכי ("ואת פאן, ואת פאן, ואת פאן!"). בניגוד ל"שלומי" ול"כאשר היית פה" הוא פשוט, מובן וחד-חד ערכי, וללא ספק יוכלו התלמידים להבינו ול'נתחו' בכוחות עצמם. חשוב שיבינו שלמרות אינותה, נמענת השיר נוכחת. חשוב שיפנימו שפרדה פיזית אינה בהכרח פרדה נפשית.

בלדה לבור ולבורא¹¹ / חוה פנחס-כהן

לא אלף. לא אלף אחרף אהובי לבור
לא אלף לא, פי משכני השדה וארוצה אל תוכו
לא ארד אהובי לא אל הבור
פי בערב שבת את הלחם יש לשבר ולברך
על היין לקדש ופרורים מהשלחן לאטף ולפגור

11. מתוך שיטים, מכון החגים, הגות, ספרות ושירה, בית היוצר להתחדשות התרבות היהודית והחברה בישראל. נדלה מתוך:

<http://www.chagim.org.il/ListPages.aspx?catid=657>; מופיע גם בתוך: א' בן גוריון וב'

יוגב (עורכים), אלה אזכרה, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1995. לקוח מתוך ספרה, שירי אורפאה,

הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2000, עמ' 26.

לֹא אָרֵד אֶתְרִיךָ לֹא אָרֵד אֶהוּבִי אֶל הַבּוֹר
 בָּאוּ הַמְּלֹאכִים נִשְׁמָתְךָ לְאֶסֶף בְּיָדְךָ אֶתְזוֹתִי
 עַל פִּיךָ נִשְׁקָתִי הַשֶּׁעַר בְּעֵדָם לְסָגֹר
 אוֹתִי הֵם הַשְּׂאִירוּ מֵאַחֲרָי
 לְשֵׁאת עֵינַיִם וְלִרְאוֹת
 צֵל כְּנָפַיִם מִסְתִּיר וְאֵיךְ נָטָה הַיּוֹם.
 לֹא אָרֵד אֶהוּבִי אֶתְרִיךָ לַבּוֹר
 כִּי פֶתַח הַחֹשֶׁךְ שָׁם נוֹרָא
 מִפֶּתַח הַחֹדֶר שֶׁכָּבָה בּוֹ הָאוֹר.
 לֹא אוֹכַל בְּקִשְׁתְּךָ לְמִלָּא
 כָּל מַעֲשֵׂי מְבַקְשִׁים לְסָרֵב
 אֶת פְּנֵיךָ לְהָשִׁיב לַבּוֹרָא

לְסָגֹר אֲזוּנֵי מְקוֹלְךָ הַקּוֹרָא
 אֶלֶיךָ לְכִסּוֹתְךָ מֵהַקָּר בַּבּוֹר.

בקינה זו ניטש מאבק בין אי היכולת להיפרד מאיש אהוב לבין ההכרח לשרוד ולהמשיך בשגרת-חיים קודמת.

הקשר העצום בין האני-השרה לאהובה מתואר בחמש השורות החותמות את השיר.

ניתן ללמוד משורות אלה כי הן מבוססות על שיחה אינטימית שקדמה למות האהוב. המילים "לא אוכל בקשתך למלא" מעידות כנראה על החלטה זוגית – בפועל או בתחושה – להיפרד יחדיו מן העולם. אף על פי שנפטר, עדיין נשמעת באוזני האני-השרה בקשתו לכסותו מהקור בבור. אולם, על אף העובדה שהיא מסרבת להיפרד – כניסוחה: "כל מעשי מבקשים לסרב את פניך להשיב לבורא" – קול החיים חזק מקול המת, "כי בערב שפת את הלחם יש לשבר ולברך על היין לקדש ופרורים מהשלתן לאסוף ולפזר [...]". עליה למלא את מה שנהג האהוב לעשות, כבציעת החלה, כאמירת קידוש וכטיפול בפירורי הלחם לאחר שנבצע.

מעבר לרובד הגלוי המתאר פרטים מאפייני-שבת בבית יהודי מקיים מצוות, חושף הרובד הסמוי של השורות הללו כאב חד על זוגיות שלמה שהתפוררה, שהפכה לפירורי זוגיות. ניכר מבינותן כי בוצעת הלחם, המקדשת על היין, פועלת באופן מכני, כמי שכפאה שד. יעיד על כך השימוש במילה "יש", המעיד על מילוי חובה ולא על חדוות עשייה.

האנפורה "לא אלך", המופיעה גם כצירוף-מנחה – בדומה לצירוף מנחה נוסף, "לא ארד" – מעידה על קונפליקט פנימי בין היענותה לצורך לשרוד – גם אם מתוך חובה – ובין ויתור על החיים. החזרה על מילת השלילה "לא" עשור פעמים (!) מעידה על עצמתו של המאבק. הקינה מתארת מעין מסע

שכנוע פנימי, הנעשה באמצעות חזרה על אותן מילים שוב ושוב. אולם לא רק חובותיה כלפי החיים מכריחים את האני-השרה לשרוד את תחושת האינות, אלא גם פחד פיזי אמתי מפני המוות ("מִפְּחַד הַחֵדָּר שְׁפָכָה בּוֹ הָאוֹר").

ריבוי הופעותיה של מילת השלייה "לא" ממצָה את ההתנגדות הפנימית העזה של האני-השרה ללקיחת גופת המת לבור, כשהיא נותרת מאחור, לקולו של המת הקורא לה אליו, לסירובה לעצום את עיניו לנצח ולריבוי המשימות היומיומיות, פְּגִינָה של אלמנות בלתי צפויה. נראה כי הצירוף "לא אלך" מתעמת עם דברי רות לנעמי בצאתן ממואב לבית לחם (רות א, 16-17).

"וַתֹּאמֶר רות אֶל תַּפְּגָעִי בִּי לְעִזְבֹּךְ לְשׁוֹב מֵאֶחְרֶיךָ כִּי אֵל אֲשֶׁר תִּלְכִּי אֶלְךָ וּבְאֲשֶׁר תִּלְיִנִי אֶלֶיךָ עִמָּךְ עָמִי וְאֵלֶיךָ אֶלְהִי; בְּאֲשֶׁר תִּמְוִתִי אָמוֹת וְשֵׁם אֶקְבֹּר כֹּה יַעֲשֶׂה יְהוָה לִּי וְכֹה יוֹסִיף כִּי תִמְוֹת פְּרִיד בִּינִי וּבִינֶיךָ".

בניגוד לרות, ההולכת בעקבות חמותה, מצהירה האני-השרה שלא תלך אחר אהובה.

פנחס-כהן מתעמתת בשיר גם עם השָׁדָה שבמגילת רות ("כי משכני השדה"). בניגוד לרות שמצאה בשדה את מי שהפך לימים לבעלה, נמשכת האני-השרה אל שדה החיים, שהוא היפוכו של הבור, שבו טמון אהובה. אגב הזיקה למגילת רות, ייתכן שגם המדרש המספר על מותו של בעז בערב שבו נישא לרות¹² משמש כתשתית לקינה לירית זו. המדרש אינו מספר על תחושותיה של רות נוכח מותו המוקדם של בעז. גם פשוטה של מגילת רות אינו מזכיר דבר וחצי דבר בעניין זה, ואילו האני-השרה מצויה במשבר עמוק בגין מות האהוב. ובאותו הקשר, רות, אלמנת מחלון, משקמת את חייה בנישואיה לבעז, כאני-השרה, הבוחרת בחיים.

אשר לסוגה, השיר "בלדה לבור ולבורא" הוא היחיד מהשירים הנזכרים כאן שאינו לירי בלבד. פנחס-כהן בחרה לאפיינו כבלדה. ואמנם, כמו רוב הבלדות¹³ גם הוא מגולל אירוע בעל קווי מתאר חלקיים ועמומים, יוצר מתח ומסתורין, יש בו שיח פנימי. כמותן הוא מסתיים בקטסטרופה ונשען על תשתית קלסית, כזו המצויה במגילת רות. מעניין שהכותר מקדיש את הבלדה לשניים – לבור, לשם הובל המת, ולבורא. הפנייה לבורא כפולת כיוון: יש בה קריאת תיגר על שאֶפְשֶׁר/יצר/לא מנע את הפרדה, אך יש בו גם תחושת תודה

12. "אמרו: אותו הלילה שבא עליה – מת" (מדרש רות זוטא ד).

13. "בלדה", *האנציקלופדיה העברית*, ח, עמ' 786-790;

14. J. T. Shipley, (ed.), "Ballad", *Dictionary of World Literature Terms*, George Allen and Unwin L.T.D.: London 1970, pp. 25-26.

על שאפשר אחיזה בחיים. ועוד, המילה בור היא חלק מהמילה בורא. אולם שתייהן מהופכות זו לזו. בבור מסתיימים החיים. בריאה היא תחילתם. מיצוי רוחו ומגמתו של השיר מנוסח יפה בגב הספר, "שירי אורפאה", שממנו הוא לקוח: "זו תקופה דרמטית בחיי היחיד והמשפחה, בה מרוכזים המאמצים לראות את החיים, למרות ובצל המוות המאיים. ולאחר מותו של אדם אהוב לחפש דרך לחיות עם ההיעדר. עם קיום בתוך ההווה על סף הריק".

הצעה מתודית להוראת השיר "שלומי"

ספק רב אם מורכבות החוויה המתוארת בשיר תואמת לכל בן-עשרה – ודאי לא לתלמיד שחוזה שכול של אחד ההורים. קל וחומר אם היה מודע למורכבות יחסייהם.

עם זאת, ייתכן שדווקא העיסוק בניתוח שיר שאינו אישי ייצור פתח לשיח פנימי של הלומד עם עצמו ויאפשר לו להתמודד עם תחושותיו. ההכרעה היא בידי המורה. הוא יחליט אם ראוי שישוחח לפני השיעור עם התלמיד, העלול להיפגע מהדיון בשיר בכיתה, וילבן עמו את יכולתו להשתתף בדיון.

להלן הצעה מדורגת להוראת השיר.

מיותר לציין שזו הצעה תאורטית רב-שלבית. יישומה בפועל תלוי בהרכב הלומדים, ביכולותיהם ובמסגרת הזמן העומדת לרשותו של המורה.

א. ניתן לפתוח בשיחה מקדימה על מאפייניה של זוגיות טובה. צפוי שהתמונה שתתואר על ידי חברות לומדים בגיל העשרה תהיה חיובית. העיסוק בשיר יאפשר להציג בפני הלומדים תמונה מורכבת.

ב. אחריה יתבקשו התלמידים לסמן את המילים המנחות הראשיות בשיר. אלה הן, כמתואר לעיל, "שלומי"/"שלומך"; "חוט"/"חוט הכמיהה" וכמובן "אני ואתה". שלושת הצירופים הללו מובילים להבנת נושא השיר, שלפיו האני-השרה מתארת את זוגיותה, את שלומה הקשור בשלומו של בן זוגה וכן גם את חוט הכמיהה המקשר ביניהם באופן מטפורי. זהו כמובן הרובד הגלוי והראשוני של השיר, החושף זוגיות אידאלית.

אל המילים המנחות מצטרפת בשיר זה גם ו' החיבור, המשמשת למניית החוויות הטובות והרעות ולקטלוגן. ריבוי הוואוי"ן חושף רצון למצות את החוויה הזוגית עד תום, לפתור את חידתיותה.

ג. מיד אחרי איתור המילים המנחות בכל השיר, יידון חלקו השני של השיר, הנבנה מכוח ה"אני ואתה". כאשר נפרק לגורמים את מהות ה"אני והאתה" בשיר, נגלה כי השלמות פגומה. אל החיים המשותפים מרובי החוויות החיוביות, שנבנו מכוחם של חגים, שבתות, נופים, ריחות ותחושה שמקורה של זוגיות זו כבר ב"גלגול קודם", הצטרפו "שקר", "פחד", "קרעים" ו"חידה" שלא נפתרה מעולם.

- ד. עתה נחזור אל החלק הראשון של השיר, ונפענח את משמעותו בעזרת המילים המנחות 'שלו' (שלומי / שלומך; חוט / חוט הכמיהה). ננסה להבין מהי מערכת היחסים האמתית העולה מן השיר, והאם לאירועים, לריחות, למראות ולמזגי האוויר השונים בשיר משמעות פשוטית אחת, או שכל אחד לחוד וכולם יחדיו מתארים דבר והיפוכו. טוב ורע. 'ביחד' וגם 'לחוד'.
- ה. עתה יבורר מקומו של אלוקים בשיר. תבואר עובדת היותו שותף סמוי לזוגיות האנושית. תוסבר תחושת ההחמצה – העובדה שלא סייע להמשכה. דיון זה מותנה ביכולת התלמידים. ניתן גם לוותר עליו.
- ו. בשלב זה (או בשלב קודם, אם ויתרנו על שלב ה) יוסט הדיון ל'מבנה דמוי ההיריון' של השיר ולמתבקש ממנו.
- ז. אם עדיין לא עסקו בסוגות, או אם עסקו בחלקן בלבד, תידון בשלב זה הסוגה הקינתית-הלירית.
- ח. מכאן ואילך פתוחה הדרך להעשרה. זו תיעשה על ידי עיון בשיר לירי קינתי אחר של זלדה, "כאשר היית פה", הנמצא אף הוא בתכנית הלימודים, וגם על ידי עיון משווה לשירים אחרים נוספים, העוסקים באותו נושא, ואשר נכתבו בידי נשים: "שנינו" ו"לבד" מאת אורה אילת ו"בלדה לבור ולבורא" מאת חוה פנחס-כהן. כל אלה נידונים בחלקו הראשון של המאמר.

חתימה

שני חלקים עיקריים במאמר זה. הראשון מוקדש לעיון בשיר "שלומי" מאת זלדה. נידונים בו חוויותיו, בשורתו העיקרית, מאפייניו הספרותיים וסוגתו. בחלקו השני – עיון משווה בינו ובין ארבעה שירים דומים לו בתכנים, בעיצוב ובסוגה. אחד מהם הוא שיר אחר של זלדה, "כאשר היית פה". שניים נוספים – "שנינו" ו"לבד" – של אורה אילת ואחד – "בלדה לבור ולבורא" – של חוה פנחס-כהן. החלק השלישי מוקדש לשלבים בדרכי הוראתו. שבעת השלבים הראשונים של ההוראה מתרכזים רק בו, ב"שלומי". בשלב השמיני מוצע עיון משווה לשירים אחרים באותו נושא. כל השירים הם קינות ליריות. האחרון, "בלדה לבור ולבורא", נענה לתביעותיה של סוגת הבלדה בנוסף להיותו קינה לירית. בכל השירים מתוארת זוגיות מאושרת, להוציא את "שלומי" מאת זלדה. רק בו יודעת הזוגיות מאפיינים מקוטבים: אושר ויגון, קשר ושקר, שלווה ופחד. בשניים מהשירים חובר לזוג בורא-עולם. השיר "שלומי" קורא עליו תיגר. "בלדה לבור ולבורא" מסוכסך עמו וגומר עליו את ההלל בעת ובעונה אחת. זהו גם השיר היחיד שמתאר הישרדות ודבקות בחיים – בצדה של אלמנות. כואבת.

מזרח ומערב במאבק על ההגמוניה בדרמה 'בעלת הארמון' ללאה גולדברג

מאת
שושנה חלוואני

רבות דובר על נושא הזמן בדרמה בעלת הארמון. לאחרונה, למשל, יצא ספרה מאיר העיניים של ד"ר רות דורות, נהר ללא גדות, העוסק בזמן בדרמה ובאמנות. אך נושא המקום, בן זוגו של הזמן בטקסט הספרותי, לא זכה לתשומת לב ראויה. לקונה זו מבקש מאמר זה למלא.

נקודת המוצא לדיון תהיה השאלה מדוע נדרש טקסט העוסק בשואה ובהשלכותיה לשני ממדים אלה. תשובה אפשרית היא ש'זמן' ו'מקום' הם בסיסה של כל מציאות, שינויים בהם יוצרים עולם שונה וגם להפך. השואה – אירוע כה טראומתי, שכמותו לא התרחש מעולם – מוטטה סדרי עולם ישן ויצרה עולם אחר, שונה וחדש, שעליו מעידים שינויים בזמן ובמקום. תבנית העומק בדרמה מגלה תפיסה היסטורית שהיא פועל יוצא של השואה, הנשענת על שינויים ברכיבי הזמן והמקום.

הדרמה בעלת הארמון מעמידה זמן ישן של טרום שואה, זמנה של אירופה במאות ה-18 וה-19, שבהן הגיעה אירופה לשיאה הנאור, אל מול הזמן החדש – המאה ה-20, מזמנם של הנאצים והלאה משם, שהפכו את אירופה מיבשת שהתהדרה בתרבות ובנאורות למקום של קניבליזם ופראי אדם. הנאורות קרסה והיצרים הברבריים השתלטו. מאז לא שבה אירופה לקדמותה, והיא שוקעת והולכת – מוסרית ומבחינות נוספות. את זה צריך להבין בעיקר העם היהודי. המקום משלים אפוא את התמונה שמציירים שני זמנים אלה ואף מרחיבם אל העולם העתיק, אלפי שנים אחורה.

שלושה מקומות מופיעים בדרמה על פני השטח ובתבנית העומק: מצרים העתיקה, טרויה ואירופה. מצרים, שהפירמידות, הנחשבות לאחד מפלאי עולם, מסמלות אותה ואת תרבותה, מוזכרת על ידי דורה; היא מכנה את הארמון – פירמידה, ואת זברודסקי – מלך חנוט. העיר טרויה נרמזת באמצעות אנלוגיה בולטת לארמון ולספרייה, ואירופה – אותה מסמל הארמון. שני הראשונים – מצרים וטרויה – מייצגים את ההגמוניה (פוליטית, תרבותית וצבאית) של המזרח בעולם העתיק, אך בד בבד גם את שקיעת המזרח. מלחמת טרויה שמה קץ להגמוניה זו ומעבירה אותה למערב, ליוון ולרומי אחריה, היינו לאירופה, שתפשוט במרוצת אלפי שנים את בגדי בערותה ופראותה ותעטה מחלצות של תרבות והשכלה, שתגיע לשיאה הנאור במאות ה-18 וה-19, ואילו המזרח ייכנס לתרדמה בת אלפי שנים. השואה שמה קץ להגמוניה זו בהיותה ביטוי לפשיטת הרגל התרבותית, ההומניסטית והמוסרית של המערב, בעיקר לגבי העם היהודי. בעקבות השואה, לנה ועמה

ילכו למזרח, לארץ ישראל, ובה יבנו את ביתם, והמזרח יתעורר מתרדמתו. לאחר השואה אין לעם היהודי עתיד באירופה. שלושת המקומות שהוזכרו נקשרים בדרמה לסוף, לכיליון. כך הפירמידות ששימשו, בעצם, כקבר למלכים ולבני אצולה, כך העיר טרויה, המעצמה החזקה באסיה הקטנה, הנכנעת ונהרסת עד היסוד, לפי האפוס הידוע, אמנם לאחר עשרים שנות מלחמה, וכך אירופה בדרמה הנידונה, אירופה המיוצגת על ידי הארמון, הנקשר לעבר, למוות, שכן רהיטיו ישנים ועתיקים, והוא משמש עתה כמוזיאון שמוצגיו מעידים על עולם שאיננו עוד, שהשעון בו, המייצג זמן, אינו פועל (לפחות, למראית עין). מקומות אלה מופיעים בדרמה בתבנית השטח ובתבנית העומק, ישירות ובעקיפין. כינוי הארמון בפי דורה 'פירמידה מצרית' וזברודסקי 'מלך חנוט' נאמרים ישירות ומבטאים את תפישתה ההיסטורית של דורה (שהיא, כפי הנראה, תפישת המחברת, בת דמותה). לפי תפישה זאת, הארמון, קרי אירופה, אינו עתה, לאחר הנאצים, אלא קבר עבור העם היהודי.¹ באשר לשני המקומות האחרים, היינו טרויה ואירופה – טרויה מתגלה בתבנית העומק באמצעות בינטקסטואליות, קרי אנלוגיה בין רכיבי טקסט זה לרכיבי טקסט קדום (תופעה אופיינית למרבית הטקסטים הספרותיים), הוא האיליאדה ואילו אירופה – באמצעות סימבוליות של הארמון.

הארמון ומלחמת טרויה²

כלי עזר מרכזי בפענוח טקסט ספרותי הוא זיהוי חומרי התשתית המצויים במעמקי, הלקוחים ממקורות קדומים, מן המורשת התרבותית הכלל עולמית או הלאומית: המיתולוגיה, התנ"ך, הברית החדשה ועוד. שילוב כזה יוצר מעין דיאלוג בין היצירה החדשה לבין מקורותיה הקדומים, שיש בו כדי לשפוך אור חדש על היצירה הצעירה יותר, ואולי גם על הקדומה. כאמור, הדרמה מבוססת במידה לא מעטה על האפוס הידוע האיליאדה להומרוס (מהמאה ה-8 לפנה"ס).

תוכנו של האפוס ידוע: פאריס, נסיך טרויה, מתאהב בהלנה היפה מספרטה, חוטפה ומביאה לטרויה. היוונים יוצאים למלחמה נגד טרויה כדי להשיב את הלנה ולנקום. אולם טרויה מבוצרת היטב וכל מאמציהם לכבוש אותה עולים בתוהו. כחלוף עשר שנים הוגים היוונים את רעיון הסוס הטרויאני. הם בונים סוס עץ גדול, משאירים אותו על החוף, ומפליגים בים, כביכול חוזרים ליוון. הטרויאנים מוצאים את הסוס, מכניסים אותו לעיר, בסברם שהושאר כמנחה לאלים, ושאר הסיפור ידוע: בלילה יוצאים החיילים היוונים שהסתתרו בתוך הסוס ופותחים את שערי טרויה. היוונים, שהמתינו מחוץ לעיר, חוזרים,

1. כל נשכח שהדרמה חוברת ב-1954, זמן מועט לאחר השואה, כשהטראומה במלוא חריפותה, ורובו של הקהל הצופה במחזה חווה על בשרו את אימי השואה.
2. לפי ממצאי הארכיאולוג שלימן מסוף המאה ה-19, העיר טרויה אכן קיימת הייתה במציאות באסיה הקטנה, עד המאה ה-12 לפנה"ס.

מנצחים, מחריבים אותה, הורגים את כל תושביה ומשיבים את הלנה היפה לבעלה, מגלאוס.³

במרבית הפרמטרים מגלה הדרמה שלנו דמיון מדהים לאיליאדה: הארמון אנלוגי לטרויה הסגורה ומסוגרת, מבוצרת; כמוה הוא סגור ומסוגר. הסופרת מעצבת את הסגירות באמצעות ארבעה מעגלים קונצנטריים (המכונים זה בתוך זה, ובעלי מרכז משותף). המעגל החיצוני הסוגר סביב הארמון הוא היער, המסתיר ומבודד אותו מהעולם החיצוני, והוא אנלוגי לחומה של טרויה. המעגל השני, הפנימי יותר, הוא הארמון, האנלוגי לטרויה. הארמון אף הוא סגור ומסוגר: הווילאות הכבדים, החלונות הסגורים שאסור לפתחם, האור שאסור להעלות, השעון שעמד מלכת, האווירה החלומית הסוריאליסטית – כל אלה מבודדים אותו מהעולם החיצוני, ויוצרים מעין פלנטה אחרת: "רק אסור לפתוח את החלונות", אוסר זברודסקי על לנה, וזאת בשל המלחמה המתחוללת בחוץ, המקבילה למלחמת טרויה.⁴ המעגל הפנימי השלישי הוא חדר הספרייה שבו מתרחשת העלילה, והאחרון, הקטן והפנימי ביותר שבהם, הוא חדר הסתרים של לנה, הנפתח אל הספרייה. לנה מוקפת, אפוא בארבעה מעגלי שבי.

בד בבד עם ההקבלה לטרויה, הארמון הוא סמל ליבשת אירופה ומקיים עימה אנלוגיה: הוא שוכן על אדמתה ואוצר בתוכו את אוצרות הרוח, התרבות והאמנות של אירופה. גם אליו פולשים הנאצים, ומשתלטים עליו כפי שהשתלטו על יבשת אירופה. הם מטנפים, הורסים ומלכלכים פיזית את הספרייה שבארמון בדיוק כפי שטינפו, לכלכו והחריבו פיזית ומוסרית את אירופה.

נחזור לטרויה. זברודסקי אנלוגי הן למלך טרויה הזקן – פריאמוס, והן לנסיך טרויה הצעיר – פאריס, שחטף את הלנה היפה, כיוון שהוא גם מצילה של לנה וגם חוטפה, שכן השאירה שנתיים לאחר המלחמה בשבי חדר הסתרים, מבלי לספר לה שהמלחמה הסתיימה, ודורה משערת שלא היה מאפשר לה ללכת. אנלוגיה כפולה זו היא אירונית, מאחר ש"פאריס" שלנו הוא זקן, ספק פריאמוס, ספק פאריס. לנה היא מקבילתה של הלנה היפה. הסופרת הסירה אות אחת משמה של הלנה, שכן לנה שלנו היא יהודיה בניגוד להלנה ההלניסטית, היוונית. אך האנלוגיה ברורה: שתיהן צעירות, יפות ומוחזקות בכוח ובכוח האהבה בשבי. לתוך הארמון-טרויה פולשים מקביליהם של היוונים, הלא הם דורה וזאנד. הם מבקיעים את חומותיה של טרויה-הארמון, היינו את התנגדותו הנמרצת של זברודסקי כשומר הסף של הארמון-טרויה, כמלך טרויה הנלחם ביוונים, המסרב בתירוצים שונים להלינם בארמון כדי שלא יגלו את לנה-הלנה שלו. השתלטותם של זאנד ודורה על הארמון-טרויה

3. הסופרת והמחזאית ידועה הייתה בהערצתה לעולם הקלסי.

4. לנה מגיעה לארמון שנה לפני תום המלחמה, ונשארת עוד שנתיים באמצעות השקר של זברודסקי המספר לה כי המלחמה טרם הסתיימה.

היא הדרגתית: הם חודרים דרך כל המעגלים, תחילה לארמון ולאחר מכן לספרייה שליטה מסתתרת לנה, ולבסוף זאנד מוציא את לנה מחדר הסתרים שלה. מאמציו של זברודסקי להוציא מן הספרייה עולים בתוהו. הם מצליחים, פיונים בסיפור טרויה, להבקיע את החומה ולשחרר את לנה-הלנה מהשבי, ולוקחים אותה עמם לארץ ישראל.

הפרט האנלוגי האחרון והחשוב הקושר בין שתי היצירות הוא הסוס הטרויאני, שאפשר את הניצחון הגדול, לפי האפוס. מהו הפריט האנלוגי לו בדרמה? עלינו למצוא רכיב הדומה לסוס העץ והממלא אותו תפקיד. זהו הסולם המצוי בספרייה, הדומה לסוס בגובהו, במרקמו, העשוי עץ ובתפקיד שהוא ממלא בדרמה, היינו משחרר את לנה-הלנה. כאמור, זברודסקי מנסה לשווא להוציא מהספרייה, שכן הוא האמצעי להגיע לשעון המסמן ללנה שהמקום פנוי וניתן לצאת מחדרה, אלא שגם בכך נכשל זברודסקי-פריאמוס; כישלוננו בלתי נמנע כמפלתה של טרויה, שכן האלים גזרו כבר את כיליונה. זאנד עולה על הסולם (בניגוד לחיילים היוונים שירדו מהסוס) אל הספרים, אלא שהשעון העתיק מושכו, בהיותו בן למשפחת שענים. הוא עולה אל השעון והשאר ידוע. לנה יוצאת ובהמשך תצא מהארמון ותוציא מלבה. הסולם הוא אפוא ה"סוס הטרויאני" בדרמה זו. אם כן, משמעותו המטפורית היא אובייקט הנראה תמים, אך מסב נזק גדול שמבחינים בו מאוחר מדי, רק לאחר שהנזק כבר נגרם. האירוניה היא בכך שהטרויאנים-זברודסקי מכניסים כמו ידיהם את האובייקט שיהרוס אותם, אלא שבעוד שהטרויאנים מכניסים את הסוס לעירם, זברודסקי מבקש דווקא להוציא את מקבילו של הסוס, כדי להשאיר את לנה עמו.

באמצעות אנלוגיה זו לטרויה מבקשת הסופרת, כאמור, להביע את תפיסתה ההיסטורית: השואה הנוראה מסיימת את אדנות אירופה, אין לה עתיד, ואין עתיד לעם היהודי באירופה, עברו אירופה היא טרויה החרבה. העתיד יחזור למזרח, לנה תלך לארץ ישראל, היא תעשה את הכיוון ההפוך שעשתה הלנה.

הארמון ומצרים העתיקה

תיאורו של הארמון כפירמידה, בעיקר בפי דורה, אך גם בפי זברודסקי עצמו, מספק חיזוק נוסף לסופיותה ולשקיעתה של אירופה כמרכז התרבות של העולם וכמקום מגורים לעם היהודי, בעקבות מעשי הזוועה של הנאצים: "מת הייתי קבור בארמון כמלך מצרי חנוט בתוך פירמידה", אומר זברודסקי לאורחיו. כאמור, הפירמידות במצרים היו קברים עבור מלכי מצרים ואציליה. המוות נתפס במצרים העתיקה כסוג אחר של חיים, כהמשך, ולא כמשהו סופי. לפיכך נחנטו המתים האצילים כך שנראו כחיים, ויחד עמם הוכנסו אל הפירמידות עבדים, רכוש, מקנה, שהיו אמורים לשמש אותם בחיים האחרים שלהם. הקירות מעוטרים היו באיורים המתארים חוויות מחיי החנוט. לנה אומרת לדורה ולזאנד: "הוא רצה שנמות שנינו ביום אחד יחדיו", וזאנד אומר: "אינני סבור שהוא הניח בידה פתח לצאת מכאן". דברים אלה מחזקים

את הדמיון למנהגי הקבורה של המצרים הקדמונים: האישה נקברת עם בעלה. הארמון (שהוא אירופה) אינו אלא קבר, זברודסקי כחנוט הוא מעין מת-חי, כל הוויית הארמון היא הווייה שבין חיים למוות: אווירה סוריאליסטית, אווירה של חלום, הזיה, ספק שקר ספק אמת. הארמון חשוך, מלא מבוכים כפירמידה ומקושט כמוה. הזמן השולט בו הוא זמן אחר, שונה מן הזמן החיצוני, והוא מלא רוחות רפאים כפירמידה. זברודסקי בעצמו הופך בסיום למעין רוח רפאים, באמרו את המילה "חצות", היא שעתן של הרוחות לצאת.

הספרייה, תקופת ההשכלה-וולטר

כפי שהוזכר קודם, הארמון הוא סמל לאירופה הנאורה של המאות ה-18 וה-19, אירופה של תקופת ההשכלה, ובד בבד הוא גם סמל לאירופה של המאה ה-20 – תקופת הנאצים ואחריה. תקופה שפלה זו הופכת את הארמון/אירופה לאנלוגיים לפירמידה ולטרויה בכיליונה. אולם עלילת הדרמה מתרחשת בספרייה – המעגל השלישי הפנימי בסדרת המעגלים המכונסים זה בזה. הספרייה על משמעותיה הסמליות הייתה ותהיה תמיד חלק מהארמון ומאירופה. משמעותה הסמלית של הספרייה מתפענחת אף היא באמצעות חומרי התשתית הלקוחים מאירופה של המאות ה-18 וה-19, כלומר ממד הזמן מיוצג על ידי ממד המקום.

בשיחה המתנהלת בין זברודסקי לבין דורה וזאנד, ובעיקר עם זאנד, המתפעל מן הספרים העתיקים הרבים ויקרי המציאות שבספרייה, מוזכרים שני אישים: ההגמון בן המאה ה-18, דוד זקנו של אבי זברודסקי, שלו היו שייכים רוב הספרים העתיקים, והחשמן מורלי, שהיה בן דודה של אם זברודסקי, ואשר תמונתו תלויה בטרקלין. תוך התבוננות במיניאטורה של ההגמון, מציין זאנד כי זברודסקי דומה לו. "ההגמון וולטריאני גדול היה. איש חופשי מאוד בדעותיו, פילוסוף וחובב טבע..." ודורה מביעה פליאה: "איך הם יכולים, הכמרים הללו והנזירים - לאחד את הדת עם מדע ומחקר!" (34)

שיחה זו מפנה אותנו לתקופת ההשכלה של המאה ה-18 על עקרונותיה ואמונותיה, ולוולטר, הוגה הדעות שהפך לדובריה של תקופה זו. תנועת ההשכלה גרסה כי יצר לב האדם טוב מנעוריו, והאמינה כי עם התפשטות ההשכלה תצמד האנושות לקראת קידמה, לקראת עתיד טוב יותר, לקראת הומניזם. השואה טפחה על פניה של אמונה נאיבית זו; האנושות לא בהכרח צועדת קדימה. בתקופות מסוימות, כמו בתקופת השואה, היא דווקא נסוגה לאחור, אל הפרא והברבריות. ההשכלה היא אפוא אנטיתזה לערכים הברבריים של הנאציזם. וולטר, הפילוסוף הצרפתי ומחבר קנדיד (1759), הוא נציגה המובהק של ההשכלה. הוא מטיף בספרו נגד קנאות דתית, עבדות ופשעים כנגד האנושות, ומצביע על הרוע בעולם, הנגרם רובו ככולו על ידי האדם. חומרי תשתית אלה שופכים אור על אישיותו של זברודסקי ועל משמעות הספרייה הגדושה ספרים.

זברודסקי, לדברי זאנד, דומה להגמון ה"וולטריאני הגדול" לא רק בחזותו החיצונית, אלא גם בהשקפת עולמו: כל כולו מתנגד, בז לנאצים ושונא אותם. הוא מכנה אותם "קניבלים", "פראי אדם", "רועי חזירים, פורעים ורוצחים" ולבסוף אף מסגירם לפרטיזנים שביער. בעמדותיו הוולטריאניות מייצג זברודסקי את הנוצרי הנאור, היכול לשלב דת עם מדע, ההומניסט ואציל הנפש, חסיד אומות עולם, שמציל יהודים בשואה (לא רק את לנה) ממש מתחת לאפם של הנאצים, ומעריך גדול של המסורת היהודית. באישיותו נמזגים כל ערכיה של תנועת ההשכלה. הוא אנטיתזה של הנאצים שחרתו על דגלם כל מה שוולטר מוקיע בקנדיד.⁵ לאור זאת, אגב, אירונית ביותר חשדנותה של דורה כי שיתף פעולה עם הנאצים.

כפי שנאמר לעיל, הספרייה פְּמָקוּם מייצגת את זמנה של אירופה בשיאה המוסרי, האנושי ואף המדיני (כיבוש מצרים על ידי נפוליון, למשל), ונקשרת ומכוונת לדיון מחודש במונחים "תרבות", "השכלה" ו"ספר" לאור השואה. לכאורה, "תרבות" ו"השכלה" הם מונחים חופפים, אולם רק לכאורה. השואה הוכיחה חד משמעית שאין מדובר במונחים חופפים; השכלה אינה ערובה לתרבות. העם הגרמני נחשב לעם משכיל, שתרם רבות בתחומי דעת ותרבות (ספרות, שירה, מוסיקה, הגות, מדע ועוד). השואה הוכיחה שהשכלה אינה ערך זהה או תואם לתרבות, שהמעטה התרבותי שמשווה ההשכלה אינו אלא קליפה דקה על ים של יצרי פרא. מהי אפוא תרבות? השואה מאלצת אותנו לחפש הגדרה אחרת למושג "תרבות". פירוש המושג חייב להיות הומניות, מוסריות, היכולת להיות בן אדם, בן אנוש – היפוכם הגמור של הנאצים.

לפי הגדרה זו לא היו הנאצים בני תרבות, אך האם היו בני השכלה? גם זה לא, שכן זו נמדדת ביחס האדם אל הספר.⁶ יחסם אל ספרים בא לידי ביטוי ב"ליל הבדולח" (נובמבר 1938, לפני 76 שנים). אמר מי שאמר, וצדק, לצערנו, כי במקום שבו שורפים ספרים ישרפו גם בני אדם. יחסם הברברי של הנאצים אל הספר בא לידי ביטוי גם בדרמה בעלת הארמון. זאנד נשלח לתור אחר ספרים שנשדדו על ידי הנאצים מספריות יהודיות ופוזרו במקומות שונים, לבל יתגלו. ומה עושים הנאצים בספריית הארמון? ! האם הם קוראים בספרים? לא! הם תולשים את כריכות העור של הספרים (כריכת עור מסמלת כבוד לספר) כדי לעשות מהן ארנקים לפילגשיהם, הם חורטים על שולחנות, מקיאים על השטיחים ומתבוססים בקיאים ובשכרותם. כל זה מנוגד תכלית הניגוד ליחסם של זברודסקי, דורה וזאנד ל"אותן אותיות מחוקות למחצה" של הספרים היהודיים והנוצריים כאחד, שאותם הדמויות בדרמה כה מעריכות, שכן ערכו של ספר הוא אוניברסלי. זברודסקי מציין כי לאושרו,

5. אלא שמשוהו מנפשות הנאצים דבק גם בו וכא לביטוי בשקרו ללנה כי המלחמה נמשכת.
6. וולטר האמין בספר. בכתביו הציניים, הסאטיריים והפילוסופיים הביע את סלידתו מהנצרות, מחוסר הסובלנות ומהרודנות. סיסמת כתביו הייתה: "העז לדעת". הוא ראה בספרות אמצעי לשינוי חברתי.

בכל הספרים העתיקים שבאגף זה לא נגעו הנאצים. יחסן של הדמויות לספר גובל כמעט בקדושה: "האותיות המחוקות למחצה! בביתנו היו ספרים כאלה. אבי אמר שהם מורשת המהר"ל... אני זוכרת את זקנו הלבן של סבא... רק בשעה שקרא... תמיד היה נדמה לי שבבית שקט כזה... כי סבא קרא בספר והייתה דממה..."⁷ (35), וזברודסקי מסכם: "חושבני שהיום היהודים הם היחידים בעולם, המסוגלים עדיין להבין מה זאת מסורת" (36). לא במקרה דואג זברודסקי להעסיק את לנה, בין השאר, בקריאת ספרים. סיכומו של דבר, באמצעות חומרי התשתית היוצרים אנלוגיה בין הארמון למקומות שנדונו במאמר, מביעה הדרמה תפישה פסימית ביותר באשר לעתידה של אירופה בכלל, וכבית לעם היהודי לאחר השואה, בפרט. העם היהודי חייב לשוב למזרח, למולדת הישנה-חדשה.

7. רמיזה מסוימת למעמד הר סיני הקושרת, לפי המדרש הידוע, בין מתן התורה לבין הדממה.

הסיפור 'כתר הנרקיס' מאת לוי קיפניס על רקע מקורותיו: נוסחאות הטקסט ופרשנותו

מאת
ורד טוהר

א. מבוא: יצירתו של לוי קיפניס ומעמדה בתרבות העברית¹
 לוי קיפניס (1894-1990) נחשב לאחד מבכירי היוצרים בספרות העברית לילדים. במהלך תשעים שנות יצירה הוא כתב אלפי שירים, פזמונים, מחזות וסיפורים מקוריים, וכן עיבד לעברית יצירות מהספרות האירופית ותרגם שירים וסיפורי עם מידיש ורוסית. קיפניס אף כתב שירי ילדים מקוריים ביידיש.² הביבליוגרפיה של מכלול יצירתו, שנערכה לאחרונה, ממחישה את היקף תרומתו העצום לספרות הילדים העברית ובכלל זה למערכת החינוך העברית.³ תרומה זו היא כמעט בלתי נתפסת בממדיה, בהיותו אחד היוצרים שגיבשו הלכה למעשה את גוף היצירות הראשוני שהיווה בסיס לכל תכנית הלימודים בגיל הרך ובכיתות הבסיס של בית הספר היסודי.⁴
 הנושאים שעליהם כתב קיפניס מגוונים למדי: עיבודים לילדים של סיפורי התורה ושל אגדות חז"ל, יצירות על הטבע, הנוף, החי והצומח הארץ-ישראליים, יצירות על אודות המדינה וסמליה, שירים וסיפורים על חגי ישראל ועונות השנה, ההיסטוריה של עם ישראל ועוד.
 יצירותיו ראו אור בספרים המיועדים לקריאה בשעות הפנאי,⁵ במקראות לבתי הספר⁶ ובמדריכים למורות וגננות.⁷ על אף שחלקם נכתבו לפני עשרות שנים, שיריו וסיפוריו עודם נכללים בתכניות הלימודים לבתי הספר והגנים, מודפסים לשיווק מסחרי בחנויות הספרים ונהנים מקהל קוראים נאמן. הילדים המתוודעים היום ללוי קיפניס הם, למעשה, נכדיהם וניניהם של הילדים שהתוודעו אליו בראשית המאה העשרים.
 אוריאל אופק מתאר את הקריירה הספרותית של קיפניס ומדגיש בעיקר את סגנונו הייחודי, המותאם לגיל הרך באופן שאין "האם והגננת" צריכות לפשט

1. אני מודה לקורא/ת האנונימי/ת של מאמר זה על ההערות המועילות.
2. סיפוריו ושיריו של לוי קיפניס ביידיש פורסמו בכתבי עת המיועדים לילדים בחו"ל, למשל ב"קינדער צייטונג" בניו יורק, ב"קינדר זשורנאל" בניו יורק וב"היים און משפחה" בארגנטינה.
3. א' הכהן (עורך), **לוי קיפניס, ביבליוגרפיה**, מרכז לוי קיפניס לספרות ילדים ומכללת לוינסקי, תל-אביב תשנ"ט.
4. על לוי קיפניס ראו כרך ראשון של כתב העת **עינים בספרות ילדים**, שהוקדש ליצירתו בשנת תשמ"ה; וכן הביוגרפיה שלו: ל' נאור, **מלך הילדים: סיפורו של לוי קיפניס**, יד יצחק בן צבי, ירושלים 2008.
5. למשל סדרת **מעשיות** בהוצאת דביר, וסדרת **ספריית הילד הקורא**, בהוצאת שטיבל.
6. למשל סדרת המקראות **ספר הכיתה**, בהוצאת קרני.
7. למשל סדרת **גנו**, בהוצאת התאחדות הגננות בהסתדרות המורים.

בלשונן את היצירה ולהתאימה לילדים. אופק כותב: "חרף פשטותה זוהי גם שפה מדויקת ועשירה, היונקת מן המקורות ורצופה ביטויים ומטבעות לשון, המעשירים את אוצרו הלשוני של המאזין והקורא המתחיל".⁸ גרשון ברגסון כותב שקיפניס זכה למעמדו בתרבות העברית בזכות שלושה גורמים: הראשון, הכוונת היצירות לילדי הגן באופן ספציפי. השני, הקפדה על האסתטיקה של ספריו. השלישי, שסיפוריו שימשו מקור ללימוד העברית, ובכך הם מגשרים בין הדורות ובין ארץ ישראל ליהודי הגולה. עם זאת, לטענתו של ברגסון, יצירת לויין קיפניס מוגבלת מבחינה אמנותית.⁹ לא מן הנמנע שטענה זו של ברגסון נובעת מגודש היצירות והפוריות האדירה של לויין קיפניס ככותב, העלולים לעורר רושם של שטחיות או רדידות. אף מוסכמות הכתיבה הספרותית לגיל הרך, קהל היעד הקלסי של קיפניס, מלכתחילה יש להן מראית עין של פשטות יתר ומחסור בערכים אסתטיים, המביאים לזלזול ביצירה. מבחינה זו מייצגים אוריאל אופק וגרשון ברגסון שתי גישות הפוכות ביחס לאיכויות הספרותיות של יצירתו של קיפניס לגיל הרך.

מטרת מאמר זה לחזק את טיעונו של אופק כנגד זה של ברגסון באמצעות מקרה הבוחן של הסיפור **כתר הנרקיס**. הסיפור הזה עונה לשאלה מדוע צומח הנרקיס בביצה. סיפור זה הוא אחד הסיפורים המורכבים והמעניינים שכתב לויין קיפניס, בשל הקשרים הקונוטטיביים שהוא מקיים עם שורה של יצירות מפתח במסורת הסיפורית היהודית והבין-לאומית. באמצעות חשיפת מקורותיו של הסיפור **כתר הנרקיס** יוכח להלן שפשטות העלילה ברובד הגלוי מחפה על מבנה מורכב של הקשרים וציטוטים, המשוקעים בתחכום ברובד הסמוי של העלילה. מלאכת האמן של בניית הקונסטרוקציה הפואטית בסיפור זה היא פשוטה רק למראית עין, ובכך מתבטאת במלוא עוזה גדולתו של קיפניס כיוצר המבין לעומק את צרכי הנמענים, הילדים. זהו אף מקור כוחו והישרדותו של הסיפור, עד שגם בימינו לא נס לחו.

ב. גלגולי הנוסח של סיפורי נרקיסים וביצות שכתב לויין קיפניס¹⁰

לויין קיפניס כתב מבחר סיפורים, מחזות ושירים שבמרכזם פרח הנרקיס הצומח בביצה. לא יהיה זה מופרך להניח שמגוריו בחדרה, בסמיכות גאוגרפית לאזורים נרחבים שבראשית המאה העשרים היו ביצות, השפיעו על בחירתו בנושא זה. במציאות הארץ-ישראלית הביצה היא מקום מפחיד ומסוכן, בית גידול ליתושי אנופלס נושאי מלריה, מרחב עוין שהחלוצים

8. א' אופק, **ספרות הילדים העברית 1900-1948**, ב, דביר, תל-אביב 1988, עמ' 342-352, ובייחוד עמ' 348.

9. ג' ברגסון, **שלושה דורות בספרות הילדים העברית**, יסוד, תל-אביב 1966, עמ' 215-219.

10. לשם כתיבת פרק זה נעזרתי בארכיון לויין קיפניס הנמצא במרכז לויין קיפניס לספרות ילדים במכללה האקדמית לוינסקי שבתל-אביב. אני מודה לצוות הארכיון ובייחוד לעפרה גלברט-אבני ולשרה בוני על עזרתן הנעימה והאדיבה.

שאפו למגר באמצעות ייבוש. סיפוריו ושיריו של קיפניס הופכים את הביצה למרחב מאיים פחות, מפני שהם מתמקדים בחי ובצומח המקומיים, כלומר במה שמייצג חיים והמשכיות, יופי ונעימות, ולא באספקט הממית של אדמת הביצות. דוגמה לכך אפשר למצוא בשיר הנרקיס, שבו שם קיפניס דגש על צורת הגביע של עלי הכותרת והצוף המצוי בתוכם, ולא על מקום הגידול של הנרקיס: "הנרקיס מזג גביע / הנרקיס מכריז, מודיע: / מי רוצה לשתות עסיס / הוא יבוא אלי, נרקיס!"¹¹. כתיבה על אודות הנרקיס מפנה את הזרקור מהצדדים השליליים של הביצה אל הצדדים החיוביים שלה ומאפשרת לקורא הצעיר להתייחד עם אחד המרחבים העוינים ביותר שהנוף הארץ-ישראלי מזמן בראשית המאה העשרים. בחירה זו נובעת, מן הסתם, מכך שקיפניס כותב עבור ילדים, אך יש בה גם כדי לבטא תפיסת עולם אופטימית, המתמקדת בחיובי שיש לעולם להציע.

קיפניס כתב ופרסם כמה יצירות – סיפורים ומחזות – תחת השם **כתר הנרקיס** או תחת שמות דומים, שבמרכזן סיפור עלילה על צפרדעים המחפשות פרח שיסכים לפרוח בביצה.¹²

ראשית נציין מחזה שכתב קיפניס¹³ בשם **הכיבוש**. מחזה זה התפרסם בשינויים אחדים בכתב העת **איתנים** בחנוכה 1961 בשם **כתר הנרקיס**, אולם סביר להניח שהוצג הרבה לפני פרסומו. מאז לא ראה המחזה אור שוב. המחזה נפתח בכך שהצפרדעים בביצה מצפות לבואו של הנרקיס ומספרות את קורותיהן עד שמצאו פרח שהסכים לבוא לפרוח בביצה. לאחר שפנייתן לשושנה, לצבעוני ולכלניה¹⁴ הושבה ריקם, נחלץ הנרקיס לעזרתן וניאות לבוא לביצה, ובתמורה הוא מקבל כתר מהצפרדע ומוכתר למלך הביצה. אולם בכך לא מסתיים הסיפור. בסוף המערכה הראשונה מגיעים יתושי אנופלס ומספרים בבהלה שהגיעו זרים לביצה ויש להכריז עליהם מלחמה. זרים אלה הם החלוצים.

במערכה השנייה של החזיון מוצגים החלוצים שהגיעו כדי לייבש את הביצה, והצפרדעים רואות בכך הסגת גבול. הן קוראות לנרקיס המלך להופיע לפני החלוצים. הנרקיס מגיע בלויית היתושים, והם טוענים בפני החלוצים שאם הביצה תיובש הם יגוועו. החלוצים מרגיע ומסביר להם שבכוונתם לייבש את הביצה אך לשתול את הנרקיסים בגינות ובשדות, ולגדל את הצפרדעים בנחל, באגם ובבריכות אשר בפרדסים. הוא מתאר עד כמה הם זקוקים לצפרדעים כדי שישמידו את החרקים המזיקים לגידולים, ולנרקיסים כדי לקשט את הבתים והבגדים.

11. בתוך: ל' קיפניס וד' קיפניס, **אלף – ספר הבית לילדי כתה א'**, קרני, תל-אביב 1958, עמ' 117 (נדפס לראשונה בתוך: **גן גני א'**, טברסקי, תל-אביב 1947, עמ' 82).

12. ראו בנספח 1: גרסאות לסיפור הנרקיס.

13. בכתב היד של המחזה הוא כתב בכותרת: "חזיון לילדים". החזיון נקרא גם: "הגלילה".

14. רק בגרסאות מאוחרות יותר היא הופכת ל"כלנית".

במערכה השלישית מוצג המאבק בין היתושה אנופלוס לבין החלון. האנופלוס מתגאה בעקיצתה המביאה קדחת, ובכך שהיא מפחידה אפילו את האריה, על אף שהיא כה קטנה. היתושה מנסה להטיל ביצים בכליו של החלון, אך כולם כוסו בכד. היא מנסה לעקוץ את גופו, אך חלונו כוסה בשבכה והוא שוכב תחת כילה. היתושה מובסת.

בסצנה החותמת את החיזיון מוצגת תמונה של יישוב פורח: בתים, עצים, פרחים, ילדים וחיות משק. על הבמה החלוצים, הנרקיסים והצפרדעים שרים את 'התקווה'. הסוף הטוב, המגולם בניצחונם של החלוצים על היתושים, מתחבר עם הרגשות הלאומיים המובעים בשירת ההמנון. כל שוכני הביצה, למעט היתושים, חיים בצוותא עם החלוצים והילדים ביישוב המשגשג.

בביוגרפיה שכתבה על קיפניס מזכירה לאה נאור מחזה שהוצג בחדרה והיה אהוד מאוד: "ועוד הצגה שבה שיחקו בתפקידי נרקיסים, יתושים וחלוצים בביצות חדרה. לימים עיבד לוין את ההצגה הקטנה והרחיב אותה. 'נרקיס מלך הביצה' הייתה ההצגה האהובה ביותר על ילדי הגנים ובתי הספר בחדרה במשך שנים רבות".¹⁵ אין לדעת אם התכוונה למחזה הכיבוש אשר כתב היד שלו מצוי בארכיון לוין קיפניס, ובכל אופן, הכותרת 'נרקיס מלך הביצה' לא מופיעה בכתב היד.

המחזה הכיבוש ראוי לעיון מדוקדק בפני עצמו, ולענייננו נציין כאן סיפור הנרקיס מוטמע במחזה זה כחלק מעלילת העל הציונית על כיבוש השממה וההתיישבות באדמת ארץ ישראל. גם מבחינת האורך והפרופורציות הפנימיות, סיפור הנרקיס מסופר במערכה הראשונה, ושתי המערכות הבאות והחתומה עוסקות בחלוצים, במאבקם ביתושים וניצחונם.

הכותרת 'נרקיס מלך הביצה' ניתנה לסיפור אחר המייצג את הענף השני של סיפורי הנרקיסים,¹⁶ המיוחס אף הוא ללוין קיפניס. סיפור זה מספר על מלך הצפרדעים שוכנות הביצה אשר חלה מאוד, והתבשר שהדרך היחידה להתרפא היא באמצעות ריחו הטוב של פרח. משלחת של צפרדעים יוצאת כדי לבקש מהפרחים להגיע לביצה, אך אף פרח אינו מסכים לכך חוץ מהנרקיס. בהריחו את ריח הנרקיס, מלך הצפרדעים אכן מחלים ממחלתו, ולאות תודה הוא מעניק לנרקיס את כתר הזהב שלו. מאז ועד היום יש לנרקיס שתי שורות של עלי כותרת: הלבנה, שהייתה לו עוד קודם שניתן לו הפרס, וזו הצהובה, המשמשת לו כתר זהב.

לראשונה ראה אור סיפור זה בשנת 1935 בספרון שעליו נכתב כי שם המחברת הוא חנה אמתית.¹⁷ ב-1944 עובד הסיפור למחזה לילדים המיועד להמחזה בבתי הספר ומכיל הוראות בימוי ותווים למוזיקה המלווה את

15. ל' נאור, מלך הילדים: סיפורו של לוין קיפניס, יד יצחק בן צבי, ירושלים, 2008, עמ' 185.

16. ראו בנספח 1: גרסאות לסיפור הנרקיס.

17. לא ידוע אם "חנה אמתית" הוא שם עט. הספרון נרקיס מלך הביצה מאת חנה אמתית ראה אור בהוצאת אמנות בסדרת מגלות לבתי הספר, בשנת 1935.

קרקורי הצפרדעים. המחזה שולב בתוך ספרון ושמם **הבה נציגה**, שבו היו עוד שלוש יצירות: **העובדים החרוצים**, **טיפות הגשם ומכבים כולנו**. יש לציין שעל גבי הספרון נכתב שהמחברת היא בלהה יפה,¹⁸ אשר עיבדה את הסיפור על פי חנה אמתית, ושמם של לוי קיפניס לא מוזכר שם כלל.¹⁹

גרסה מאוחרת הרבה יותר של המחזה **נרקיס מלך הביצה** עובדה בשנות השמונים עבור תכנית הטלוויזיה החינוכית 'פרפר נחמד', ושם צוין על כריכת הספר שהסיפור נכתב על ידי לוי קיפניס.²⁰ הסיפור עובד שוב, בשינויים קלים, על ידי מירי ברוך, ושם היא מציינת, בתוכן העניינים: "על-פי לוי קיפניס", על אף שברשימת המקורות שבסוף הספר לא מופיע המקור של הסיפור הזה.²¹

לענף השלישי של סיפורי נרקיסים²² שייך הסיפור **כתר הנרקיס**, אשר פורסם לראשונה בדבר לילדים בינואר 1939.²³ באותה שנה הוא נדפס שוב, הפעם בסדרת ספרייה כחולה לילדים.²⁴ בשנת 1951 נדפס הסיפור בשלישית בתוך אוסף סיפורים הנושא את השם **כתר הנרקיס** בהוצאת טברסקי.²⁵ בשנת 1955 פורסם הסיפור בתוך **מקרא לילד** תחת השם **הצפרדעים מבקשות פרחים**, בשינויי נוסח מינוריים ביחס למקור.²⁶ בשנת 1994 ראה אור הסיפור כספר נפרד בשם **כתר הנרקיס** בהוצאת אלומות.²⁷ מהדורה זו חוזרת לנוסח המילולי המקורי שפורסם בדבר לילדים והיא זו שתעמוד במרכז הניתוח הספרותי שלהלן. יש לציין שהסיפור **כתר הנרקיס** דומה מבחינת התוכן והלשון לעלילת המערכה הראשונה במחזה **הכיבוש**, בהשמטת הסממנים הלאומיים המפורשים.

עלילת הסיפור **כתר הנרקיס** היא כדלהלן: לפני שנים היה הנרקיס צמח דל ללא פרח וריח, והביצה הייתה שוממה. הצפרדעים שוכנות הביצה השוממה הרגישו בחסרונם של פרחים שיפארו אותה, ולפיכך הן בחרו משלחת בת שלוש צפרדעים יפות מראה ואמיצות שיצאו אל הפרחים ויזמינו אותם לבוא ולשבת בביצה. המשלחת פנתה לפי הסדר אל השושנה, הצבעוני והכלנית, ונתקלה בסירוב משלושת הפרחים שטענו שהביצה היא נוראה, שחורה ודלוחה. רק הנרקיס בא וקרא: "אני אלך אתכן אל הביצה!". לאחר שישה ימי

18. סופרת, משוררת ומחנכת, 1891-1961.

19. ב' יפה, "נרקיס מלך הביצה", בתוך: א' אבן-שושן, מ' ברונזפט ול"י ריקליס (עורכים), **הבה נציגה: מחזות ומשחקים לבתי הספר ולנוער**, ה, ראובן מס, ירושלים 1944, עמ' 3-7.

20. ראו מהדורות הספר משנת 1988 בהוצאת מט"ח, ומהדורה משנת 2009, בהוצאת אורנית.

21. מ' ברוך, "למה יש לנרקיס כתר זהב?", בתוך: **ספר הלמה**, עם עובד, תל-אביב 1988, עמ' 7-10.

22. ראו בנספח 1: גרסאות לסיפור הנרקיס.

23. **דבר לילדים**, כרך ו (ינואר 1939, תרצ"ט), חוברת 13.

24. **ספרייה כחולה לילדים**, חוברת 10, יוסף שמעוני, תל-אביב 1939.

25. ל' קיפניס, **כתר הנרקיס: מעשיות, סיפורים, אגדות, משלים**, טברסקי, תל-אביב 1951, עמ' 27-31.

31. איירה את הקובץ: איזה הרשקוביץ. ראו ההודעה בעיתונות על פרסום הקובץ, בנספח 2.

26. נ' גבריאלי וב' אביבי, **מקרא לילד לשנת הלימודים הראשונה**, יבנה, תל-אביב 1955, עמ' 79-83.

27. ל' קיפניס, **כתר הנרקיס**, אלומות, רמת-גן 1994. איירה: אורה איתן.

מסע מפרך הגיע הנרקיס אל הביצה, ושם ישן במשך שישה ימים נוספים תחת השמש הקופחת. כאשר התעורר הנרקיס, גילה שלראשו צמחו עלי כותרת עם גביע זהב וריחו הטוב נישא למרחקים. בפרקים הבאים יוצג ניתוח של הענף הזה של סיפורי הנרקיס בביצה, שנועד לבחון את תשתיותיהם. במוקד הדיון יעמוד הטקסט שהתפרסם לראשונה בשנת 1939 בדבר לילדים.

ג. הסיפור 'כתר הנרקיס' (1939): מאפיינים אידיאולוגיים

כאמור, בשנת 1939 פורסם בדבר לילדים סיפור מחורז לילדים בשם כתר הנרקיס מאת לוי קיפניס, שדומה בתוכנו לעלילת המערכה הראשונה במחזה הכיבוש. על אף השמטת דמויות החלוצים ויתושי האנופלס מסיפור כתר הנרקיס, עדיין נותרה בו הביצה שיש לה קונוטציה ברורה לתולדות ההתיישבות היהודית בארץ ישראל. כך הופך הנרקיס לממלא מקומו האלגורי של החלוצ, אשר הסכים לחיות בקרבת הביצה הדלוחה ולסבול את הסכנה הכרוכה בכך, אולם בסופו של דבר מצליח "לפרוח" בארץ השממה. על סמך חנן חבר נוכל לקבוע שסיפורי הנרקיס בביצה ממלאים תפקיד של כינון זהות לאומית קולקטיבית, בהיותם מספרים ומשחזרים את הסיפור הציוני ההגמוני שהוא סיפור טלאולוגי המוביל מגולה לגאולה.²⁸ נכונותו של הנרקיס להקריב ולסבול סבל פיזי למען הקולקטיב מביאה אותו לגאולה עצמית ולמציאת משמעות בחייו. הנרקיס בסיפור עובר "מגולה לגאולה" באופן פרטי, אך גם מייצג את כל הנרקיסים שיבואו אחריו ויצמחו בביצה הארץ-ישראלית באופן טבעי ומובן מאליו. מעשהו של הנרקיס משחזר את המעשה החלוצי ומאשש אותו.

מכאן חשיבותו של המקום בסיפור הנרקיס: המעבר מהגנים והשדות לביצה השחורה הוא קשה, אך בסופו של דבר משתלם. המעבר משתלם לא רק מבחינה רגשית, אלא גם מבחינה גופנית. הנרקיס זוכה לקבל גוף חדש ההולם יותר את מעמדו כ"מלך הביצה": שתי שורות של עלי כותרת וריח עז. לפי מיכאל גלזמן, גופניותו המחודשת של הנרקיס, מנהיגותו ושליטתו במקום מושבו החדש, אף הן ביטוי מרומז למגמות אידיאולוגיות ששלטו בספרות העברית החדשה בראשית המאה העשרים.²⁹ הנרקיס הפך מצמח משונה בעל זהות לא ברורה לצמח מיוחד ומושך בצורתו החיצונית. גופו החדש, שלו הוא זוכה במהלך המטמורפוזה שעבר ביום השביעי, הוא גוף המקנה לו גאווה ומותאם לסביבתו החדשה. אמנם הביצה היא מקום דלוח, אך ריחו החזק של הנרקיס מתגבר על ריחות הסביבה. הנרקיס הוא אכן "מלך" המרחב החדש

28. ח' חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, רסלינג, תל-אביב 2007, ובייחוד עמ' 211-238.

29. מ' גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007.

בזקיפותו ובצבעיו. צורתו הפאלית הבולטת למרחקים מחזקת את שליטתו בנוף.

לא רק הגופניות המועצמת, אף הנוף עצמו זוכה לעיצוב מיוחד בספרות בת הזמן. בעז נוימן מתאר בספרו את הנרטיב החלוצי המגולם באמצעות גילויי תשוקה אל אדמת ארץ ישראל ואל החי והצומח הארץ-ישראליים. במרחב הארץ ישראלי החדש מתממשת פילוסופיית החיים החלוצית באופן פרגמטי ומתבטאת תחושה שכאן הם החיים עצמם.³⁰ יצירות רבות כל כך של קיפניס על הפלורה והפאונה הארץ ישראלים מדגימות את ביטוייה של תופעה זו בספרות הילדים של אותם ימים. סיפורי הנרקיסים הרבים הם חלק ממגמה זו. הסיפור **כתר הנרקיס** מפאר את הצמח אשר בית גידולו הוא אחד המרחבים הקשים ביותר למחייה. ביצות ארץ ישראל נודעו לשמחה כמקום של מוות, אולם בעיצובו של לוי קיפניס אפילו הביצה מקבלת נופך רומנטי. קיפניס מציג את הביצה כמקום שניתן לחיות בו אם רק הגוף מסתגל אליה והנפש מוכנה למאמץ הכרוך בכך. בדרך זו הוא מרכך את הדימוי הנורא של המקום ומכוון את הקורא הצעיר בעיקר אל הסוף הטוב. במובן זה משתלב הסיפור **כתר הנרקיס** עם מגמותיה של ספרות הילדים בת הזמן. עד שנות החמישים מצויים תיאורים רבים של נופי ארץ ישראל בספרות הילדים העברית, תיאורים המדגישים את הקשר בין האדם לאדמה ואת השתלבות האדם בנוף. תיאורים אלה מטרתם דידקטית: לבסס את אידיאל ההתיישבות החקלאית ואת מיתוס הפועל (החקלאי, הבנאי ושאר עובדי הכפיים).³¹ מטרות אלה שירתו היטב את מערכת החינוך העברית של לוי קיפניס היה חלק בלתי נפרד ממנה הן כאיש חינוך בפועל והן כיוצר ששיריו וסיפוריו נכללו בחוברות המיועדות לגננות ולילדי הגן.³²

מתוך כך יוצא שעל אף שחבר, גלוימן ונוימן לא עסקו במחקריהם באופן ספציפי בספרות הילדים העברית, הרי שניתן להחיל עליה את ממצאיהם ופרשנותם התרבותית. סיפורי הנרקיסים והביצות של קיפניס מכילים סממנים אידיאולוגיים דומים לאלה המצויים בספרות היפה למבוגרים, והם למעשה היצירות המטמיעות את האידיאולוגיה החלוצית כבר מהגיל הרך. הגרעין הרעיוני הטמון בספרות הילדים בת הזמן הוא דרך המלך להקניית האידיאה הציונית.

30. ב' נוימן, **תשוקת החלוצים**, עם עובד, תל-אביב 2009, עמ' 61-90.

31. מגמה זו נעלמת לחלוטין מספרות הילדים הישראלית המאוחרת יותר, לצד המעבר לכתיבה על מרחבים אורבניים. ראו אצל א' כהן, **תמורות בספרות ילדים**, אח, חיפה תשמ"ט, עמ' 88-90. וכן ראו את אבחנתו של שרפשטיין על אודות התייחסותו של קיפניס למסמכי הטבע: צ' שרפשטיין, **יוצרי ספרות הילדים שלנו**, שילה, ניו-יורק תש"ז, עמ' 112.

32. לעניין זה ראו: ש' רשף ו' דרור, **החינוך העברי בימי הבית הלאומי 1919-1948**, מוסד ביאליק, ירושלים תשנ"ט, עמ' 51. וראו גם ג' גרץ, **ספרות ואידיאולוגיה בארץ ישראל בשנות השלושים**, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1988, עמ' 24-30; ע' אלמוג, **הצבר – דיוקן**, עם עובד, תל-אביב 1997, עמ' 52-96.

ד. הסיפור 'כתר הנרקיס' (1939): עיצוב פואטי

ברובד הגלוי של הסיפור מוצגים ארבעה פרחים ובתי הגידול שלהם: השושנה בגן, הצבעוני בשדה, הכלנית על הגבעה והנרקיס בביצה. כמו כן, מתאפיין הסיפור בתמונתיות בולטת גם מבחינת הצבעים: ורוד, אדום, שחור, צהוב. אלה הם פרטי מידע המכוונים ישירות אל הילד הצעיר כקהל היעד הישיר של סיפור זה. מבחינה זו מתפקד הסיפור בראש ובראשונה כסיפור מידעי לפי הגדרתן של אלמוג וברוך. הסיפור המידעי מציג לפני הילד באופן אמנותי ידע עובדתי על העולם, והוא סוג רווח מאוד בספרות הילדים.³³ עם זאת, הממד העובדתי מהווה רק מרכיב אחד במרקם הטקסטואלי של **כתר הנרקיס**, כפי שיוצג להלן.

מבחינה פואטית נענה הסיפור למאפייני הסיפור העממי, אשר בהתאמה למדיום ההעברה שלו ניחן בסימני היכר מובהקים המקלים את הפנמתו.³⁴ ספרות הילדים והספרות העממית מועברות לנמען בעיקר באמצעות שמיעה, ולפיכך הן חולקות מאפיינים משותפים רבים. במקרה של הסיפור **כתר הנרקיס**, הפתיחה היא באקספוזיציה שלווה וכך גם הסיום חיובי והרמוני. הסיפור מתאפיין במבנה של חזרות (פנייה אל פרח וסירוב מצד המועמד) ובתבנית משולשת (שלושה פרחים). העלילה יוצרת ניגוד בין הנרקיס החיובי, המתאפיין בנתינה לזולת, לבין שאר הפרחים המתאפיינים באגואיזם, בין הביצה כמקום שומם וקודר לבין גבעות הפרחים העליונות, ובין הפרחים היפים ועתירי הצבע לבין הנרקיס חסר עלי הכותרת. אף היסוד העל-טבעי דומיננטי בסיפור, ושיאו בגמול שהנרקיס זוכה לו: עלי הכותרת הצהובים והריח.

כדרכם של סיפורי עם, גם **כתר הנרקיס** מסתיים בטוב, עם זיווג נצחי והתאמה מיידית שאינה מוטלת בספק. הנרקיס מגיע באבירות כדי "להציל" את הביצה, ויחד נוצר זיווג מוצלח בסיוען של הצפרדעים. עלי הכותרת הצהובים שמזכירים צורת כתר מוזהב וניתנים לנרקיס כגמול, מסייעים לנופך המעשייתי של הסיפור, ובסופו של דבר מעמידים באופן מטפורי את הביצה "הנסיכה" ואת הנרקיס "המלך" כזוג נצחי ומאושר. זהו סיפור על מסע חיפוש המסתיים בטוב, בזכות התנהגותו האבירית של הנרקיס.

מבחינה ז'אנרית משתייך סיפורו של קיפניס למסורת הסיפור האטיולוגי,³⁵ שבמקרה הזה מסביר באופן ציורי מדוע צומח הנרקיס בביצות, מה פשר עלי הכותרת יוצאי הדופן שלו בצורתם ובצבעם וכן את פשר ריחו הדומיננטי.

33. ג' אלמוג ומ' ברוך, **ז'אנרים בסיפורת לילדים**, מופ"ת, תל-אביב 1996, עמ' 34-39.

34. ראו מאמרו הקלסי של אקסל אולריק המנסח את "החוקים האפיים של הסיפור העממי": A. Olrik, "Epic Laws of Folk Narrative", Alan Dundes (ed.), *The Study of Folklore*, Prentice-hall: Englewood Cliffs N.J. 1965, pp. 129-141.

וכן: ע' שנהר-אלרעי, **מסיפור עממי לסיפור ילדים**, חיפה תשמ"ב.

35. להגדרת הסוגה באוריינטציה של ספרות הילדים ראו: ג' אלמוג ומ' ברוך, **ז'אנרים בסיפורת לילדים**, מופ"ת, תל-אביב 1996, עמ' 67-77. להגדרת הסוגה באוריינטציה פולקלוריסטית ראו:

סוגה נוספת המהדהדת כאן היא המיתוס, ובמיוחד ניתן לשייך את הסיפור לקבוצת המיתוסים של ראשית ושל בריאה. עלילת הסיפור של קיפניס מספרת על טרנספורמציה שחלה בצמח שהחל כחסר עלי כותרת, ועקב התנהגותו הטובה השתנו תכונותיו. יסוד הבריאה מודגש בסיפור זה באמצעות תיאור ששת הימים שבהם סבל הנרקיס בדרך וכן ששת הימים הנוספים שבהם נרדם בשמש החזקה, אך ביום השביעי קיבל את גמולו. הוא נולד מחדש כפרח שונה: נאה ומיוחד. הנרקיס עובר הסתגלות לביתו החדש ומבחינה צורנית קשה לזהות את צורתו החדשה עם זו הישנה, ולכן יש פה מטמורפוזה שנעשית כגמול על התנהגות למופת.

האלטרואיזם של הנרקיס, הבא לידי ביטוי בנכונותו להקריב ולסבול למען הזולת, עומד בעלילה כנגד האגואיזם של שאר הפרחים. הגמול שהנרקיס זוכה לו הופך את הסיפור לסיפור דידקטי חינוכי, שהנרקיס משמש בו סמל ומופת להקרבה למען הזולת. הנרקיס עושה מעשה טוב (מעין "מצווה"), שעליו הוא מקבל שכר. הקשר בין המעשה (הנכונות להגיע לביצה) לבין התוצאה (שינוי תכונות הפרח) נהיר לנרקיס במישור העלילתי, כשם שהוא נהיר לקורא בעולם הממשי. הכוח העליון, הגומל לנרקיס על התנהגותו הטובה, צופה בהתרחשויות ומתערב לטובתו של הצמח הצנוע. בסיפור **כתר הנרקיס** עומדות זו לצד זו הדרישה החינוכית-דידקטית המאפיינת את ספרות הילדים, והדרישה לכתיבה איכותית השומרת על כבוד הקורא הצעיר, ובכך הוא הופך לסיפור מובהק לילדים.³⁶ יש לזכור עוד שבשנות השלושים, שנות חיבורו והיווצרותו של נוסח הסיפור **כתר הנרקיס**, הושפע קיפניס מהלך הרוח הכללי שרווח בספרות הילדים העברית, אשר, כפי שמציינת יעל דר, היה נטוע בתוך אווירה הנשלטת על ידי אנשי חינוך ולא דווקא אנשי ספרות.³⁷ באשר למרחב הסיפורי, הביצה היא מקום נמוך, תרתי משמע. מבחינה גאוגרפית היא ממוקמת כך שמים זורמים אליה, אך לא ממנה. גם מבחינת דימויה היא נתפסת כמקום דחוי ובזוי, ופעמים רבות אף כמקור למחלות ומוות. דימוי זה עולה היטב מתוך הסיפור, כשהשושנה אומרת: "איך אעזוב / את גינתי הנפלאה / ואלך לפרוח / בביצה הנוראה?" וברוח זו עונים גם שאר הפרחים. והנה, דווקא מתוך השממה, החום הנורא והעזובה, צומח פרח ענוג כנגד כל הסיכויים, והוא הנרקיס. מאמציהן של הצפרדעים להביא פרחים אל מקום מגוריהן הוכתרו בהצלחה, וכך מתקיים עיקרון ניצחון הרוח

W. Bascom, "The Forms of Folklore: Prose Narratives", *Journal of American Folklore*, vol. 78 no. 307 (1965), pp. 3-20.

36. ש' הראל, **ספרות ילדים היא ספרות: בחינה ביקורתית של מגמות, מושגים ומוסכמות**, מרכז ימימה לחקר ספרות ילדים והוראתה, צופית 1991; ש' הראל, **הילד והחיים: תבניות ספרותיות וערכים חינוכיים בספרות הילדים**, ספריית עופר, תל-אביב 1992. וכן: מ' רגב, **בדרכי הספרות לילדים**, אורנים, חיפה 1985.

37. Y. Darr, "A Confrontation between Two Doctrines: The Birth of Struggle for Hegemony in Hebrew Children's Literature during the 1930s and 1940s", *International Research in Children's Literature*, vol. 1 no. 2 (2008), pp. 139-154.

על החומר. נכונות הנרקיס להיחלץ לעזרת הצפרדעים חרף ההרעה בתנאי גידולו, מולידה את רוממות הנפש של האדם המתבונן בפרח נאה ונפשו מתרחבת. מתוך הסיפור עולה התובנה שגם הדבר היפה ביותר יכול לצמוח מתוך סביבה בלתי אסתטית בעליל, וכי אין קשר הכרחי בין מקום הצמיחה, דוחה ככל שיהיה, לבין יופייה של הנפש המתהווה בו. כפי שהוצג לעיל, מבחינה ז'נרית יוצר הסיפור לילדים של קיפניס שיח עם סוגים ספרותיים שונים מן המסורת הספרותית המערבית, בייחוד המסורת הפואטית של הסיפור העממי ושל המיתוס, שכל אחד מהם מהדהד במינונים שונים ותורם לבניית מורכבותו של הסיפור. עם זאת, הלשון, הסגנון והעלילה נותרים קומוניקטיביים עבור קהל הקוראים הצעיר של הסיפור באמצעות החזרות, החריזה, צמצום המלל והסוף הטוב.³⁸ בפרקים הבאים ייבחנו תשתיות סיפוריות קונקרטיות אשר התקנתן יחד מעמיקה את ייחודיותו של הטקסט. ייחשפו זיקותיו של הסיפור **כתר הנרקיס לתנ"ך**, לספרות חז"ל ולמיתולוגיה של יוון ורומי, והשלכותיהן של הזיקות הללו על המשמעויות העולות מן הסיפור.

ה. 'כתר הנרקיס' על רקע 'משל יותם'

בספר שופטים (ט, ח-טו) מצוי המשל המכונה **'משל יותם'**. יותם הוא היחיד שנותר בחיים לאחר שאבימלך טובח בשבעים אחיו באמצעות שכירי חרב. היגוד המשל הוא אקט פוליטי של מחאה מצד יותם כנגד מעשה הנבלה של אבימלך המבקש להמליך את עצמו למלך על שכם. מבחינה זו עיקרו של המשל המקראי בנמשל שלו (שם, טז-כ), שמטרתו להאיר את עיני אנשי שכם התמימים ולהציג לראווה את אופיו ההרסני של אבימלך.

לפי תבניתו משל יותם הוא סיפור צמחים, ובו מסופר על העצים המבקשים למשוח עליהם מלך: "הַלֹּחֶף הֶלְכוּ הָעֵצִים לְמִשַּׁח עֲלֵיהֶם מֶלֶךְ" (שם, ח). העצים פונים לשלושה מועמדים שאותם הם מחשיבים טובים ומשובחים: זית, תאנה וגפן. כל אחד מהעצים מסרב בתורו לקחת על עצמו את השליחות הציבורית, מן הטעם שבמעמדו הנוכחי הוא מביא יותר תועלת מאשר בתפקיד ההנהגה. כך למשל משיב הזית לפנייה: "וַיֹּאמֶר לָהֶם הַזֵּית הַחֲדֹלְתִי אֶת דְּשָׁנִי אֲשֶׁר בִּי יִכְבְּדוּ אֱלֹהִים וְאֲנִשִּׁים וְהִלְכְתִי לְנוֹעַ עַל הָעֵצִים" (שם, ט). מתשובות העצים עולה מעין זלזול בתפקיד המלך, שהוא לכאורה אדם אשר לא מועיל לחברה בכל דרך אחרת. לאחר סירובם של העצים הנבחרים, פונים העצים אל האטד, "וַיֹּאמְרוּ כָל הָעֵצִים אֶל הָאֲטָד לֵךְ אִתָּה מֶלֶךְ עָלֵינוּ" (שם, יד), ומפנייתם משתמע חוסר בררה המביא אותם אל מועמד שהוא מראש

38. על המאפיינים הפואטיים הייחודיים של ספרות הילדים נכתב רבות. ראו למשל אצל האנט, על התכונות הצורניות של הסיפור לילדים:

P. Hunt, *Criticism, Theory, and Children's Literature*, Basil Blackwell: Oxford UK 1991, pp. 127-132.

פחות רצוי. האטד נענה לפנייה: "וַיֹּאמֶר הָאָטְד אֶל הַעֲצִים אִם בְּאֵמַת אַתֶּם מְשֻׁחִים אֶתִּי לְמַלְךְ עֲלֵיכֶם בְּאוֹ חֶסֶד בְּצִלִּי" (שם, טו), אך הוא מאיים על העצים שאם לא ימשחו אותו למלך, בסופו של דבר הוא ינקום בהם: "וְאִם אֵין תֵּצֵא אִשׁ מִן הָאָטְד וְתֹאכַל אֶת אֶרְצֵי הַלְּבָנוֹן" (שם).

נראה שקיפניס שאב את התבנית העלילתית לסיפור הנרקיס מ'משל יותם' שכן שני הסיפורים בנויים בצורה דומה: שניהם מספרים על חיפוש אחר צמח מתאים לשאת בתפקיד ציבורי, ובשניהם נעשתה התפשרות שהביאה לכך שלבסוף נבחר לתפקיד המועמד האטרקטיבי פחות. אף הביטוי "לנוע" שבו משתמש קיפניס, לקוח ישירות מספר שופטים. בסיפור **כתר הנרקיס** אומרת הכלנית לצפרדעים: "איך אעזוב הגבעה הברוכה, / ואלך לנוע בביצה הדלוחה?" בדיוק כשם שעונים עץ הזית, התאנה והרימון ב'**משל יותם**'.

בעוד שבספר שופטים מוצג האטד למן ההתחלה ועד הסיום כדמות שלילית, שכל מעשיו נובעים מתוך דאגה לעצמו ותאוות שררה, והוא מתואר כריקני, מרושע ואלים, הרי שבסיפור **כתר הנרקיס** מעוצב הנרקיס מתחילת העלילה ועד סופה כדמות חיובית שאין בה מום. אין ספק שעיקר השוני בין שני הסיפורים נובע מכך שמדובר בשתי סוגות ספרותיות שונות, המיועדות לקהלי יעד שונים ומשרתות פונקציות שונות. ובכל זאת, עצם השימוש של קיפניס בשם הפועל "לנוע" מדגים את האופן שבו הוא סימן במודע ובמוצהר את הזיקה בין סיפורו לבין המשל המקראי.

הפורמליסט ולדימיר פרופ קבע שבתשתיתו של סיפור חייבת להיות סיטואציה של חֶסֶד המתעורר בתחילת הסיפור ומתמלא בסיומו.³⁹ פרופ התכוון אמנם למנגנון מבני, אך למעשה סימן עיקרון פסיכולוגי עמוק העוסק בעצם ההשתוקקות כצורך אנושי וכמניע לפעולה. צורך זה כינה הפסיכואנליטיקאי והפילוסוף ז'אק לאקאן בשם 'איווי'.⁴⁰ בהקשר זה מתחדד השוני בין מטרת החיפוש של הצפרדעים ב**כתר הנרקיס** לבין זו של העצים ב'**משל יותם**'. בשני הסיפורים מתקיימים מסע חיפוש ושיחות עם מועמדים, אלא שב'**משל יותם**' החֶסֶד הוא פרקטי – מציאת מנהיג – בעוד שאצל קיפניס החֶסֶד הוא נפשי-רגשי. בסיפור של קיפניס מתעוררות הצפרדעים "בערב נעים אחד" ומתחילות לקרקר בקול: "פרחים פורחים בשדות [...] פרחים מטפסים על הגבעות! [...] מדוע אין פרחים בביצתנו?" המצוקה של הצפרדעים נובעת מתוך צורך נפשי ולא מתוך צורך קיומי, והיא רוחנית במהותה. הפרח בסיפור של קיפניס מסמל את שאר הרוח, את השאיפה להרחבת הדעת והנפש באמצעות התבוננות באסתטיקה של הפרח כאובייקט שאין לו תפקיד פונקציונלי. מכאן שעל אף שמדובר בסיפור לילדים, קיפניס ממקם את מסע

39. V. Propp, *The Morphology of the Folktale*, 2nd ed., rev. and ed. by Louis A. Wagner, int. by Alan Dundes, Univ. of Texas Press: Austin 1968.

40. ס"א מיטשל ומ"ג בלאק, **פרויד ומעבר לו – תולדות החשיבה הפסיכואנליטית המודרנית** (תרגום ע' פכלר), תולעת ספרים, תל-אביב 2006, עמ' 271-285.

החיפוש של הצפרדעים בדרגה רוחנית גבוהה, וזאת בניגוד לדימוי של ספרות הילדים, שכביכול עוסקת רק בנושאים מוחשיים שהם קלים ופשוטים יותר לתפיסה. במקרה זה נובעת הבעיה של הצפרדעים מתוך צורך עמוק ומופשט לחלוטין. החֶסֶר הנפשי המוצג בסיפור אינו סותר את המגמה החינוכית שלו, אלא להפך: מילוי החֶסֶר נעשה באמצעות התנהגות מופתית של הדמות המרכזית.

התשתית המקראית של הסיפור מובאת למעשה בסיפור 'כתר הנרקיס' בהיפוך מגמה: במקרא הבחירה במועמד הגרוע בעותר, מחוסר ברירה, טומנת בחובה אסון עתידי, ואילו כאן, בחירה זו מתגלה כברכה לכל הצדדים ומביאה את הבעיה ההתחלתית לידי התרה חיובית.

ו. 'כתר הנרקיס' על רקע מדרשי רבה

שתי אגדות המובאות במדרשי רבה מזכירות מאוד את המנגנון הסיפורי הנדון של חיפוש מועמד לתפקיד ובחירה באחד המועמדים, ואף הן מבטאות סיטואציה מהופכת לזו שבכתר הנרקיס, אלא שמגמת ההיפוך שונה מזו שבמשל יותם.

במדרש בראשית רבה מופיעה אגדה המספרת כיצד נבחר הר סיני שעליו תינתן התורה:

בשעה שבא הקב"ה ליתן תורה בסיני היו ההרים רצים ומדינים אלו עם אלו זה אומר עלי התורה ניתנת וזה אומר עלי התורה ניתנת [...] זה אומר אני נקראתי וזה אומר אני נקראתי אמר הקב"ה למה תרצדון הרים וגו' כלכם הרים אלא כלכם גבנונים היך מה דאת אמר או גבן או דק כלכם נעשה עבודת כוכבים על ראשיכם אבל סיני שלא נעשה עבודת כוכבים עליו ההר חמד אלהים לשבתו וירד ה' על הר סיני אף על פי כן אף ה' ישכון לנצח בבית עולמים (בראשית רבה פרשה צ"ט סימן א).

אגדה נוספת בויקרא רבה מתארת סיטואציה דומה:

מדד הקב"ה את כל האומות ולא מצא אומה שהיתה ראויה לקבל את התורה אלא דור המדבר מדד הקב"ה כל ההרים ולא מצא הר שתינתן בו את התורה אלא סיני מדד הקב"ה את כל העירות ולא מצא עיר שיבנה בו בית המקדש אלא ירושלים מדד הקב"ה כל הארצות ולא מצא ארץ שראויה לנתן לישראל אלא ארץ ישראל (ויקרא רבה פרשה יג סימן ב).

לפי בראשית רבה מנסה הקב"ה להחליט על איזה הר תינתן התורה, וההרים מתקוטטים ביניהם בשל השאלה מי מהם הוא הראוי ביותר. לבסוף בוחר הקב"ה בהר סיני משום שרק עליו לא נעשתה עבודה זרה. לפי ויקרא רבה

בוהן הקב"ה את כל האומות, ההרים, הערים והארצות ומחליט למי וכיצד תינתן התורה. בשתי האגדות הללו יש מועמדים רבים המתחרים ביניהם על תפקיד או מעמד מסוים, ולבסוף נבחר הטוב ביותר. לעומת זאת, בסיפור **כתר הנרקיס** מתבצעת פנייה למועמדים מועדפים, אך בשל העובדה שהפרחים מסרבים בזה אחר זה לקבל את ההצעה, מתרחש תהליך של רדוקציה: הדרישות של הצפרדעים הולכות ופוחתות מפרח לפרח. תחילה הן פונות לשושנה שהיא פרח תרבותי שגדל רק בגינות, לאחר מכן הן פונות לצבעוני שהוא נדיר יחסית אך גם צומח בר, ולבסוף לכלנית שהיא גידול פראי. לבסוף זוכה בתפקיד הנרקיס, שהוא לא ממש פרח, מפני שצורתו צורת גבעול. אולם עליבותו הראשונית היא למראית עין בלבד, משום שבסופו של דבר הוא מתגלה כבעל תעוזה ואצילות נפש.

כינון הסיפור **כתר הנרקיס** על התשתית האגדית העוסקת באירועים נשגבים בתולדות עם ישראל – דהיינו הבחירה בו כעם הנבחר ומתן תורה – מאירים באור של קדושה את מעשהו החלוצי של הנרקיס ומשלבים אותו כחוליה נוספת בהיסטוריה של העם – החוליה המודרנית, הציונית. הנושא המקשר בין אגדות חז"ל שהוצגו כאן לבין הסיפור של קיפניס הוא נושא הראשוניות והחלוציות במובן הרחב של המילה.

המוטיב הפולקלורי הבין-לאומי של "בחירת המועמד הטוב ביותר", אשר מובלט במדרשי חז"ל, משתנה קמעה בסיפור של קיפניס. הנרקיס הוא המועמד אשר איכויותיו מתגלות בדיעבד, ועם זאת הוא מתברר בסופו של דבר כבחירה הטובה ביותר לתפקיד ולמקום.

ז. 'כתר הנרקיס' על רקע ה'מטמורפוזות' לאובידיוס

בחיבורו **מטמורפוזות**⁴¹ מספר המשורר הרומאי אובידיוס (43 לפנה"ס - 17 לספירה) על נרקיסוס, העלם יפה התואר, אשר התעלם באכזריות מן המחזרים אחריו: "כל נערה אהבתו – כל עלם חשק בנרקיסוס / אך ביופיו העדין גאוות חלמיש מקננת". את הנימפה אכו הוא משפיל במיוחד, ולבקשת אחת הנימפות: "אנא, לבו את ליבו והשיבו ריקם את דודיהן!", האלה נמסיס מענישה אותו בכך שיתאהב אף הוא אהבה נכזבת. נרקיסוס מגלה את בבואתו במי מעיין סמוך: "ובשתותו השתאה לצלמו הממהו במים / ויתאהב בתקוה ללא גוף, כי לגוף יחשבנה / חרש יתהה על יפיו – ומשם יסקרנו כפסל / שיש מפרוס נפלא – דוממים איש אחיו יעריצו", ושם הוא שוכב, גווע למוות, לא מסוגל להתנתק מדמות עצמו המשתקפת אליו במים: "לא יעצום עפעפיו על יצוע הדשא שוכב הוא / מהסתכל בצלמו המטעה לא תשבונה עיניהו / ובגללן הוא גווע". לאחר מותו של נרקיסוס מבכות אותו נימפות היער, ובמקום שבו מת, סמוך לשפת המים, צומח מאז ועד היום פרח: "אך גופתו

41. אובידיוס, **מטמורפוזות**, ספר שלישי, עמ' 124-131. סיפורו של נרקיסוס משולב בסיפור של אכו, אך במאמר זה לא נתייחס לקשר בין שני הסיפורים.

נעדרה! רק פרח נמצא במקומה שם: / צבע צהוב לו לציץ ועלים לבנים יעטרוהו".

נרקיסוס מתמכר להנאה שהוא מפיק מן ההתבוננות בפניו המשתקפים במים, ולכן הופך לאובייקט התשוקה של עצמו. הוא הופך את המעיין לעולמו היחיד, וטובע-שוקע באופן מטפורי בתוך עולם זה שעה שהוא הולך ומאבד קשר עם העולם החיצון ואף עם צרכיו הפיזיים: אכילה ושינה. מותו של נרקיסוס הוא מוות איטי אשר לבטח הרס את יופיו המקורי, והביא אותו למצב של נחיתות גופנית ורגשית קשה, העומדת בסתירה עזה לגאוה שאפיינה אותו לפני קללת נמסיס.

לאור שיבוצו של הסיפור בתוך חיבור שלם העוסק במטמורפוזות, עולה המסקנה שלשיטתו של אובידיוס, מרכזו של הסיפור ועיקר תכליתו בגלגול שעובר נרקיסוס מאדם לפרח, ובנסיבות שהובילו למטמורפוזתו זו.

הטרנספורמציה שעבר נרקיסוס באה לבטא שינוי פנימי עמוק ולא רק שינוי צורה. לאור זה מעניין לציין שהפרח שאליו התגלגל נרקיסוס מהווה מטונימיה של אופיו כבן אנוש: הרועה היפהפה הפך לפרח שהוא גאופיט, המסוגל לצמוח מתוך עצמו בכל שנה מחדש באמצעות רבייה אל-מינית. כלומר הרעיון הנרקיסיסטי טמון אף בבוטניקה של אותו הפרח עצמו שנוצר מתוך ההפרעה הנרקיסיסטית המקורית. נרקיסוס למעשה מת בדמותו האנושית ונולד מחדש בדמותו הבוטנית. רעיון המוות והלידה מחדש מגולם גם בצמחי בצל ופקעת, אשר בכל שנה צומחים מחדש מתוך הבצל שלהם עצמם, הטמון באדמה. לא זו בלבד, אלא שהנרקיס הוא צמח שכל חלקיו רעילים לאדם, ובכך מודגש עוד יותר ייחודו האסתטי, אך גם חוסר התועלת שלו מעבר לכך. נרקיסוס הוא מסוכן לסביבתו, ואינו מסוגל לקיים אינטראקציה עם סובייקט אחר, הן בצורתו האנושית והן בצורתו הבוטנית.

למרות זאת, התהוותו של צמח פקעת מתוך האדמה, מתוך הרחם הגדול של היקום, יש בה כדי לרכך את נוקשותו של נרקיסוס העלם, וליילד אותו מחדש בתור אורגניזם רך יותר, אשר כל תפקידו ביופי שהוא מפיק סביבו. בעודו בן אנוש לא נתן נרקיסוס לאיש להתחבר אליו, וכעת הוא ניצב ללא נוע ומיפה את סביבתו ללא תמורה.

בהקשר זה נזכיר את הערתו של ידין רומן, אשר טוען שהמיתוס על נרקיסוס משקף את יחסם השלילי של היוונים והרומאים כלפי ביצות ומקורות מים עומדים. בניגוד למצרים ולבבלים, אשר השתמשו במים העומדים של הדלתא כדי לגדל גידולים חקלאיים, הרי שהיוונים והרומאים, אנשי ההרים, פיתחו חקלאות הררית, ולפיכך נרתעו מביצות ומצמחים הגדלים בסמוך להן.⁴² סיפור זה, המתפקד כמיתוס אטיולוגי שמטרתו להסביר תופעת טבע – פשר צמיחתו של פרח מסוים כה קרוב לשפתם של מקווי מים מתוקים – שימש בסיס לתיאוריה של ההפרעה הנרקיסיסטית שתוארה על ידי אבי

42. Y. Roman, "The King of Kindergarten", *Eretz*, 121 (2009), pp. 70-75.

הפסיכואנליזה זיגמונד פרויד (1856-1939) ופותרה על ידי היינץ קוהוט (1913-1981), ממייסדי זרם פסיכולוגיית העצמי. פרויד מתאר את ההפרעה הנרקסיסטית כמכוונות יתר כלפי העצמי. זהו קיבעון המתרחש כאשר הליבידו מופנה כלפי העצמי במקום כלפי הזולת. פרויד הדגיש את ההבדל בין נרקסיזם לבין אגואיזם: הנרקסיזם כרוך בסיפוק ליבידונלי עצמי, בעוד שהאגואיזם אמנם מכוון לתועלתו של הסובייקט, אך אין הוא מבטל את הפניית הליבידו כלפי אובייקטים חיצוניים. כמו כן הבחין פרויד בין נרקסיזם ראשוני, שהוא מולד ונחוזה על ידי כל תינוק, לבין נרקסיזם משני, המאפיין אנשים בוגרים ומוגדר כהפרעה.⁴³

לפי קוהוט, התרבות המערבית נוטה להעריך באופן שלילי נרקסיזם ולהתעלם מתרומתו לבריאות הנפשית, לכושר ההסתגלות ולדחף ההישגיות של האדם. קוהוט מבחין בין נרקסיזם מאוזן לבין הפרעה באיזון הנרקסיסטי שהיא פתולוגית ונוצרת עקב ערעור של הדמות ההורית בעיני הילד. קוהוט אף מבחין בין שלושה חלקים של האישיות: עצמי-נרקסיסטי, אני ואני עליון, כשהשאיפה היא להגיע למצב של ריסון העצמי הנרקסיסטי. ריסון זה נעשה פעמים רבות באמצעות התמרה של הנרקסיזם ליצירתיות, חוש הומור, חכמה ועוד. לנרקסיסט פתולוגי, לעומת זאת, יש נטייה להציב מטרות אי-רציונליות, שאין הוא מצליח לממשן, ולפיכך הוא חווה רגש הדומה לגעגוע (longing). שאיפה שאינה יכולה להתממש היא מתח שנתר ללא פורקן, ובעקבותיו יבואו רגשות של אכזבה (או אשמה) ובושה.⁴⁴

נרקסיסט העלם מפתח אוטו-ארוטיקה חולנית המציבה מחסום בינו לבין העולם החיצון ומביאה אותו למצב של תת תפקוד. הוא עוין ותוקפן כלפי סביבתו אך גם כלפי עצמו. למרות מראית העין של ביטחון עצמי מופרז וגאוות יתר, לאמתו של דבר הוא סובל מחוסר ביטחון עצמי קיצוני המניע אותו להתנתק מן העולם ולהתרכז בעצמו. בייחוד הוא מתקשה בתקשורת בין אישית וביכולת לחוש אמפתיה כלפי האחר. הגעגוע שאותו מזכיר קוהוט הוא המפתח להבנת התנהגותו האניגמטית של נרקסיסט, בהיותו רוכן מעל השתקפותו שהיא כה קרובה ועם זאת כה בלתי מושגת, וכמיהה זו אל הבלתי רציונלי הביאה אותו אל מותו בטרם עת.

בהערת אגב נציין שבשפה העברית וכן בטרמינולוגיה הבוטנית מקושר שמו של פרח הנרקיס לדמותו המיתולוגית של נרקיסוס. אולם בשפה האנגלית, למשל, הנרקיס מכונה לעתים גם בשם "Daffodil", ובכך מובלטת האבחנה בין הצמח לבין גיבור המיתוס.

43. ז' פרויד, **מבוא לפסיכואנליזה** (תרגום ח' איזק), דביר, תל-אביב תשמ"ח, עמ' 283-296.
 44. ה' קוהוט, "צורות והתמרות של נרקסיזם", בתוך: **פסיכולוגיית העצמי וחקר רוח האדם – הרהורים בגישה פסיכואנליטית חדשה** (תרגום: צ' זוננס וא' אידן), תולעת ספרים, תל-אביב 2007, עמ' 123-149.

באשר ללוין קיפניס, באמצע את דמותו האבדנית של נרקיסוס הוא נותר אמנם נאמן לסיפור האטיולוגי המסביר את מיקומו של הצמח, אלא שהוא משנה כמובן את נסיבות הגעתו אל שפת המים. הנרקיס של קיפניס אינו עוין את סביבתו אלא להפך, אינו מרוכז בעצמו אלא להפך, אינו נענש אלא מקבל פרס. הנרקיס של קיפניס שופע טוב לב ודאגה לזולת, וכך למעשה עבר היפוך באישיותו, מדמות נרקיססטית לדמות אלטרואיסטית. התשתית המיתית, המדגישה את עיקרון העונש הבא בעקבות התנהגות חריגה לרעה, מוסבת אל מצב של פרס הניתן על התנהגות מופתית. הנרקיס החלוצי, הארץ ישראלי הוא היפוכו של הנרקיס הרומי, על אף ששניהם עברו מטמורפוזה ושניהם צומחים על גדת המים.

ח. 'כתר הנרקיס' (1939) על רקע דמותו של "נרקיסוס היהודי" בתלמוד הבבלי

בשתי מסכתות בתלמוד מופיע סיפור הדומה באופן מפתיע לזה של אובידיוס. סיפור זה מופיע בהקשרים שונים במסכת נזיר ובמסכת נדרים, וזה לשונו:

אמר שמעון הצדיק מימי לא אכלתי אשם נזיר טמא חוץ מאדם אחד שבא אלי מן הדרום יפה עינים וטוב רואי וקווצותיו סדורות לו תלתלים אמרתי לו בני מה ראית לשחת שיער נאה זה? אמר לי רועה הייתי לאבי בעירי והלכתי לשאוב מים מן המעיין ונסתכלתי בבבואה שלי ופחז יצרי עלי וביקש לטורדני מן העולם אמרתי לו ריקה מפני מה אתה מתגאה בעולם שאינו שלך שסופך להיות רימה ותולעה העבודה שאגלחך לשמים עמדתי ונשקתיו על ראשו אמרתי לו כמותך ירכו נזירים בישראל עליך הכתוב אומר איש כי יפליא לנדור הדר נזיר להזיר לה' (נזיר ד ע"ב: נדרים ט ע"ב).

מעשה זה מסופר מפיו של שמעון הצדיק, המביא את סיפורו של נזיר מהדרום. אדם זה, ששמעון הצדיק מתארו כגבר נאה ביותר, מחליט להפר את נדר הנזירות שגזר על עצמו ולגזוז את שעריו כדי להציל את עצמו מפני המצב המסוכן של גאווה עצמית. הערכתו של שמעון הצדיק את הנזיר "עמדתי ונשקתיו על ראשו" נסמכת על הדיאלוג הפנימי המתקיים כביכול בין האדם לבין היצר הרע שלו. הנזיר מתאר מצב שבו הוא מודע לכך שאם ייכנע ליצר הרע חיו בסכנה, אך עם זאת הוא מבין שכל מה שקורה בעולם הזה הוא הבל, ולגאווה על יופי חיצוני אין שום תוחלת מפני שימיו של האדם ספורים. "סופך להיות רימה ותולעה" הוא ביטוי המקצין את הריקבון הפיזי של הגוף כדי להמחיש את הרעיון שהיופי הוא זמני, ויתרה מכך, ככל שהאדם יתמכר יותר ליופי בן חלוף כך יתקצרו חייו.

שני הסיפורים, הרומי (על נרקיסוס) והיהודי (על הנזיר), הועלו על הכתב סמוך זה לזה, וניתן לשער שחז"ל הכירו את הסיפור הרומי. עם זאת, כדרכם של סיפורים רבים המופיעים בספרות האגדה והמדורש, אין לדעת אם טרם העלתם על הכתב הם היו נפוצים בעל-פה, ומה בדיוק היה נתיב ההעברה של הסיפור בין התרבויות.

הסיפור על נרקיסוס הרומי והסיפור על אודות הנזיר היהודי מתארים מצב דומה של אדם יפה תואר הנתקל בבכואת עצמו המשתקפת אליו ממקור מים מזדמן, ובראותו את עצמו הוא נפעם. אולם מעבר לעניין זה, רב השוני בין שני הסיפורים. ראשית, נרקיסוס נתון תחת עונשה של האלה נמיס, עונש המכוון במפורש לכך שיתאהב בעצמו ויחווה את הכאב הכרוך באהבה בלתי מושגת, כפי שהסב למחזוריו. הנזיר היהודי לא נענש אלא חוזה בבכואתו במקרה, ולמעשה הוא נמצא לבדו במהלך ההתרחשות. שנית, בולטת המודעות העצמית הגבוהה של הנזיר היהודי, אשר מבין מיד ובכוחות עצמו שהוא נתון בבעיה אישיותית, ויותר מזה: הוא יודע כיצד לפתור את הבעיה ולרפא את עצמו. לעומתו, בולט נרקיסוס הרומי בחוסר המודעות העצמית שלו, המובילה אותו להרס עצמי ולאבדון.

הנזיר של חז"ל מגיע למקום סכנה (מקווה המים). הוא מאבחן את הסכנה ומצליח לחלץ את עצמו ממנה. זהו פיתוי מזדמן האורב לאדם בחייו, ולא עונש משמים כמו בסיפור של אובידיוס. לנזיר של חז"ל יש יכולת בחירה שהוא משכיל להשתמש בה לטובה. אישיותו האיתנה היא המביאה אותו למציאת פתרון לבעייתו בכוחות עצמו. הפתרון הוא גזיזת שערותיו (למרות נדר הנזירות) כדי לפגום בעצמו ולמנוע מצב של גאווה עצמית. בגרסת חז"ל הסיפור עוסק באדם המתעמת מול עצמו ומצליח להיותר בשפיותו. מעניין שחז"ל מתייחסים כאן לשאלות של יופי גברי ועיסוק עצמי במראה החיצוני, והפתרון הוא להרוס את היופי כדי לשמור על השפיות. ומכאן גם שחשיפה ליופי (לרבות המודעות של האדם ליופיו שלו) היא גורם המערער את השפיות. באופן כזה לוקחים חז"ל מיתוס פגאני ומשנים אותו כך שיתאים לאתוס היהודי של ניצחון הרוח על הגוף.

אתוס זה הוא מרכיב מרכזי גם בסיפור **כתר הנרקיס** של קיפניס. כשם שהנזיר של חז"ל נכון להקריב את מראהו החיצוני ולפגום בשעריו היפה על מנת להישמר מגאווה, כך הנרקיס של קיפניס נכון לוותר על תנאי מחייה מועדפים על מנת לסייע לצפרדעים שבמצוקה. הן הנזיר והן הנרקיס השתמשו לטובה ביכולת הבחירה שלהם וזכו להערכת הסביבה על הקרבתם, אלא שאצל הנזיר המראה החיצוני נותר "פגום", ובכך מתבטא ביתר שאת ניצחון הרוח על הגוף, ואילו אצל הנרקיס, שקיבל גוף חדש ומשופר, ניצחו גם הרוח וגם הגוף.

ט. סיכום

סיפור הילדים **כתר הנרקיס** (1939) הוא דוגמה קלסית לסיפור ילדים שכוחו בפשטותו למראית עין ובמורכבותו הסמויה. לויין קיפניס ממציא עליה סיפורית הנשענת על סוגות קיימות (מיתוס, מעשיה, אגדה), מוטיבים פולקלוריים בין-לאומיים (בחירת המועמד הטוב ביותר) ופורמולות עלילתיות מוכרות (קָסָר ומילוי קָסָר). מבחינה לשונית הוא נשען על שיבוצים מ'משל יותם' שבספר שופטים טז. את הדמות המרכזית בסיפורו הוא שואב מתוך המיתוס של נרקיסוס, אולם הוא מתפך את תכונות הדמות מנרקיסזום קיצוני לאלטרואיזם, אשר בזכותו מקבל הנרקיס את שכרו. בכך מאמץ קיפניס את יסוד ההקרבה, האופייני לדמות הנזיר היהודי. קיפניס אף שואב מן המשורר הרומי אובידיוס את רעיון המטמורפוזה, אלא שאצלו היא משמשת כגמול ולא כעונש. זאת ועוד, הסיפור **כתר הנרקיס** ממוקם על צומת בין הספרות הקנונית היהודית לבין הספרות הקנונית המערבית, ומצליח לשלב בטקסט גם אידיאולוגיה חברתית השלובה באתוס הציוני. בכוח ראשוניותו בתחום הספרות העברית היפה לגיל הרך, שהוא אחד ממכונניו ומייסדיו, מבסס קיפניס את סיפורו מתוך שיח עם אחת התמות הגדולות של התרבות המערבית. בכך הוא תורם את חלקו לכינון ספרות הילדים העברית כחלק מהמטא-תרבות המערבית. יחד נוצר מארג ייחודי שכוחו בפשטותו. הילד מתוודע לסיפור המותאם באופן מזהיר לגילו הרך, ועם זאת הרימוזים השונים הנקלטים בתודעתו הם בסיס להבנייתה של רשת סמנטית רחבה של קונוטציות תרבותיות. מארג זה עתיד להדהד בתודעתו של הקורא הצעיר עם התבגרותו.

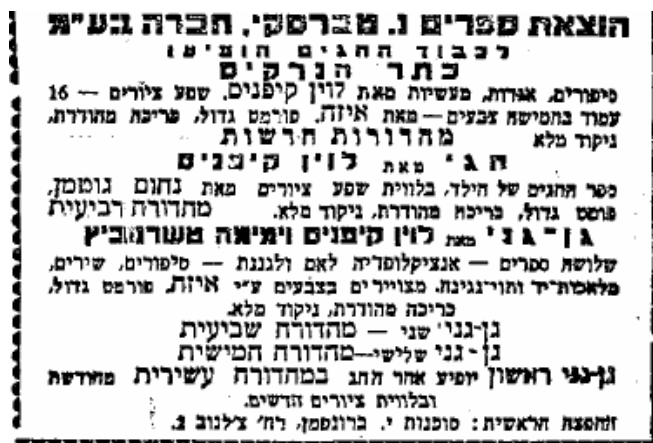
נספח 1: גרסאות סיפורי הנרקיס בביצה

ענף א: 'הכיבוש' או: 'הגלילה' או 'כתר הנרקיס'
מחזה, 1961, מצוי בכתב יד בארכיון קיפניס. התפרסם בתוך: 'איתנים'.

ענף ב: 'נרקיס מלך הביצה'
סיפור, 1935, התפרסם בתוך סדרת מגלות לבתי הספר.
מחזה, 1944, התפרסם בתוך סדרת הבה נציגה.
סיפור, 1988, התפרסם בתוך סדרת פרפר נחמד.
סיפור, 1988, התפרסם בתוך הקובץ ספר הלמה.
סיפור, 2009, התפרסם בהוצאת אורנית.

ענף ג: 'כתר הנרקיס'
סיפור, 1939, התפרסם בתוך דבר לילדים.
סיפור, 1939, התפרסם בתוך סדרת ספרייה כחולה לילדים.
סיפור, 1951, התפרסם בתוך הקובץ כתר הנרקיס.
סיפור, 1955, התפרסם בתוך מקרא לילדים.
סיפור, 1994, התפרסם בהוצאת אלומות.

נספח 2: הודעה על פרסום הקובץ 'כתר הנרקיס'



(מודעה שפורסמה בעיתון דבר, 26 בספטמבר, 1951, עמ' 3)

נדלה ב- 12 ביולי 2012, מאתר עיתונות יהודית היסטורית:

<http://jpress.org.il/Default/Skins/TAUHe/Client.asp?Skin=TAUHe&enter=true&tauLanguage=hebrew&Hs=advanced&AppName=2&AW=1342072065876>

מתפרסם באישור "מכון לבון – ארכיון תנועת העבודה".

מפעלו של לונץ לאור תקופתו – ירושלים של היישוב הישן והיישוב החדש*

מאת
מנחם כ"ץ

במאמר הזה אסקור בקצרה את תרומתו של אברהם משה לונץ למחקר התלמוד הירושלמי ומהדורת הירושלמי שלו. מהדורת לונץ היא המהדורה הראשונה של הירושלמי הנעזרת בכתבי היד.¹ לונץ הוא שגילה את כתב יד וטיקן (133) של התלמוד הירושלמי. למי שאינו בקי בחקר הירושלמי אדגיש שמדובר בכתב יד גדול וחשוב מאד של הירושלמי, על אף השיבושים הרבים המצויים בו. כיוון שמיצעו ללמוד ולעסוק בתלמוד הירושלמי, אין לנו כמעט כתבי יד לתלמוד זה. ולכן תגלית זו היא תרומה חשובה לחקר הירושלמי.

גם לונץ עצמו מדגיש עובדה זו, בין השאר בדברים שכתב בלוח ארץ ישראל לשנת תרע"ב, 1912, וזה לשונו:

התלמוד הירושלמי הנהו כנודע לכל מלא שבושים וטעיות של המעתיקים והמדפיסים... ובהוצאתי שמתי את לבי לראשונה לזקק את גוף הירושלמי מטעיותיו עפ"י הדפוס הראשון וויניציא רפ"ב ועפ"י שני כתבי יד שרכשתי לי מבתי הספרים שבלונדון ורומא (האחרון לא היה נודע כלל מפני שנרשם בטעות לרי"ף).
[לוח ארץ ישראל לשנת תערב, (1911-1912), עמ' 177].

אביא כמה שורות מדברים שכתבה בתו, חנה לונץ-בולוטין, בספרה על אביה, מאיר נתיבות ירושלים: חיי אברהם לונץ:²

סטודנט צעיר היה אחי כשפגש את אבא בפאריס וליווהו ללונדון, שהיתה אז מטרת נסיעתו. בלונדון ציפתה לאבא הפתעה. שם פגש את ר' אלתר ריבלין, ידידו מירושלים, שבא עם בתו למצוא מזור לעיניה אחרי שחלתה בגרענת. ריבלין חונן בכתב יפה וברור, ובהסכמת ספרני

* בעקבות הרצאתי בירושלים בכ"ה בתשרי תש"ע (13 באוקטובר 2009). הדברים נמסרים כאן כנתינתם בהרצאה שעל פה, בתוספת מראי מקומות והערות.
1. ייתכן שניכרת כאן גם השפעת הגר"א ובייחוד השפעת ר' אברהם, בנו של הגר"א. על דרכו של ר' אברהם, בנו של הגר"א, הרחיב לאחרונה פרופ' חננאל מאק. חלקו התפרסם במאמר "ר' אברהם בן הגר"א וחקר המדרש", בתוך: הגר"א ובית מדרשו, תשס"ג, עמ' 99-116.
2. ירושלים תשכ"ח, עמ' 82-83.

המוזיאון הבריטי הורשה לאבי, שר' אלטר ריבלין יעתיק מן התלמוד הירושלמי, שהיה מצוי בספריית המוזיאון. כחודש ימים עסק בהעתקה מכתב-היד יקר-המציאות. בינתיים רכש אבי מנויים ל"ירושלמי" וקיבל דמי-קדימה, שבהם ניתן לו לשלם בעין יפה לריבלין בעד עבודתו המדויקת בהעתקה, ואף כרך את כתב-היד היקר לספר.

כתב יד לונדון זה הוא לאמתו של דבר תלמוד ירושלמי עם פירוש רבי שלמה סיריליאן, מחכמי צפת לאחר גירוש ספרד. מדובר בכתב יד חשוב, בעיקר בזכות הפירוש שבו. היום אנו יודעים שנוסח הירושלמי שבכתב יד זה הוא נוסח שעובד על ידי ר' שלמה סיריליאן.³

אני חוזר לתיאורה של חנה לונץ-בולוטין, עמוד 83:

אבי נסע לרומא, לספריית הוואטיקאן, בלוויית צעיר תלמודי. שם נאמר לו, כי בספרייה אין כתב-יד של התלמוד הירושלמי אלא של אלפסי. ביקש אבי ממלווהו שיקריא לו את כתב-היד והנה אורו פניו – הרי זה מן "הירושלמי"! הספרנים הופתעו מבקיאותו הרבה, בדקו מחדש את כתב-היד ומצאו כי אמנם צדק אבי. היתה טעות ברשימה. אז הירשו לאבי לצלם את כתב-היד המקורי, והוא שב הביתה שמח וטוב-לב ומלא מרץ להמשך עבודתו.

לונץ, למרות מוגבלותיו בראייה, הצליח 'להרים' פרויקט גדול בהיקפו ובאיכותו. וכלשונו של ש"י עגנון על הדמות, בספרו "תמול שלשום":

ובין כאן לכאן הולך הדוקטור מזיא אצל חולה, כשהוא רכוב על חמור. רץ החמור למקום שמתבקש. הטה אותו מזיא לצד שכנגד, לפי שראה את לונץ מהלך עם תייר ומראה לו במקלו כל שראוי לאדם בירושלים לראות, שלונץ בקי בשבילי ירושלים יותר מכל אנשי ירושלים, אף על פי שהוא סומא בשתי עיניו. שחה מזיא כלפי לונץ והתחילו מפלפלים בפירושה של תיבה אחת שמתכתשים עליה כמה לילות בישיבות וועד הלשון.

[תמול שלשום, עמ' 506]

3. כלשונו של עסיס: "אין לדעת בוודאות ברוב הגירסאות הפרטיות והסתמיות שלו אם הרב גרס אותן כך באחד מכתבי היד שלפניו או אם תוקן הלשון על ידו בשתיקה", מ' עסיס, **אוצר לשונות ירושלמיים**, ניו יורק וירושלים תש"ע, עמ' רכח. ראו גם דעתו של ע' סמואל, "מפעלו הפרשני והטקסטואלי של ר' שלמה סיריליו לירושלמי זרעים", עבודה לשם קבלת התואר דוקטור, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשנ"ח, עמ' 95-99.

עוד לפני שהתחלתי לעסוק במפעלו של לונץ בצורה יסודית ידעתי שלונץ התעוורר במהלך חייו. חשבתי שזה קרה בשנותיו האחרונות. אך לא. כבר בצעירותו, בהיותו בן עשרים ושלוש לונץ כמעט לא ראה! כלומר את רוב מפעליו הספרותיים, כולל המפעל הגדול על הירושלמי, הוא הצליח להגשים בהיותו עיוור. לא במקרה כותב עליו עגנון: **לונץ בקי בשבילי ירושלים יותר מכל אנשי ירושלים, אף על פי שהוא סומא בשתי עיניו.**

לונץ, שעשה מאמצים להשגת כתבי יד למהדורת הירושלמי שלו, השתדל מאוד להשיג גם קטעי גניזה של הירושלמי,⁴ כפי שניתן ללמוד ממכתב משנת 1903 שכתב המנהל דאז של ספריית האוניברסיטה של קיימברידג', פרנסיס ג'נקינסון [Francis Jenkinson], לפרופ' שכטר בניו יורק, ואביא מתיאורו של פרופ' סטיבן רייף מאוניברסיטת קיימברידג':

בעקבות פנייתו של אברהם משה לונץ, המלומד הירושלמי המפורסם, שהיה אז (בשנת 1903) בביקור באנגליה בעניין הוצאתו של התלמוד הירושלמי, כתב ג'נקינסון לשכטר והביא לפניו נימוקים שונים, מדוע מחקרו של לונץ לא עלול להזיק למחקרו של שכטר או ליצור כפילות... כוונתו של מנהל הספרייה בזה היתה לשכנע את שכטר לפתוח את החומר לפני לונץ, אך, כנראה, ללא הצלחה, כי לונץ במהדורתו לא השתמש ישירות בקטעי גניזה של התלמוד הירושלמי, אלא רק במה שפירסם לוי גינצבורג בשנת 1909.⁵

מודעות גדולה כל כך לחשיבותם של קטעי גניזה לחקר הירושלמי היא נדירה בשנים אלו, אך היא מתאימה ללונץ, שראה את מפעלו על הירושלמי כמפעל בעל חשיבות עליונה, ולכן גם התייעץ ושיתף במפעלו אנשים מחוגים ומתחומים שונים.

מן הראוי להדגיש שלונץ ראה את המפעל הזה כגולת הכותרת של מפעל חייו, כפי שמעידה בתו, חנה לונץ-בולוטין, מספרה על אביה, **מאיר נתיבות ירושלים: חיי אברהם לונץ (ירושלים תשכ"ח, עמ' 78):** "כגולת הכותרת למפעל חייו ראה אבי את הוצאתו המחודשת של התלמוד הירושלמי". כמו כן, ראוי להדגיש שמדובר בתלמוד ירושלמי שיוצא לאור בפעם הראשונה בירושלים (תלמוד ירושלמי, מהדורת א"מ לונץ, ירושלים תרס"ז [תרס"ח]-תרע"ו; מסכתות ברכות, פאה, דמאי, כלאים ושביעית). עובדה זו

4. ראו לדוגמה: י' זוסמן, **מבוא למהדורת האקדמיה של התלמוד הירושלמי**, ירושלים תשס"א, עמ' יג, הערה 41.

5. ס' רייף, "לתולדות אוסף הגניזה בקמברידג': שמועות מאחורי הפרגוד", **תעודה**, טו (תשנ"ט), עמ' 418.

גם לונץ עצמו הרבה ואהב להדגיש. זהו גם התלמוד הראשון בכלל (כולל התלמוד הבבלי) היוצא לאור בארץ ישראל.⁶ לונץ ראה את הוצאת התלמוד הירושלמי לאור כמפעל שחוקרים ותלמידי חכמים רבים מכל העולם שותפים בו, ולכן היה בקשר אתם, ואת תרומתם המדעית שילב במהדורתו. לונץ היה בקשרים בנוגע למהדורתו גם עם רבני ירושלים, כפי שניתן לראות אף מההסכמות והברכות המופיעות בעטיפת חלק מהגיליונות (הרב יעקב שאול אלישר, חכם באשי – ראשון לציון; הרב שמואל סלנט; הרב אליהו דוד רבינוביץ תאומים והרב חיים ברלין).⁷ לעטיפותיהם של הגיליונות יש חשיבות מרובה, מכמה היבטים; מהן אנו יודעים לא מעט על דרכי עבודתו של לונץ ועל האווירה של אותם הימים. כמו כן, מהעטיפות אנו לומדים גם על אישים ומוסדות שלונץ היה בקשר עמם לצורך מהדורתו, ועוד. לכן רוב המלומדים בתקופתו העריכו מאד את מפעלו.

כמובן, לונץ היה בקשר גם עם הרב קוק. הרב קוק העריך מאוד את עבודתו של לונץ, כפי שניתן לראות, לדוגמה, מאגרתו של הרב קוק ללונץ בקיץ תרע"ב, 1912. איגרת זו נכתבה במלאת שלושים שנה לתחילת הוצאתו לאור של כתב העת הידוע "ירושלים" על ידי לונץ (ראו להלן צילום מכתבו). אביא כאן רק משפט אחד מתוך האיגרת, לקראת סופה:

והנני בזה מגיש לכבוד תורתו באהבה רבה את ברכתי ממעקי לבבי, יחזק הם יתברך את ידיו ולבו לעבודת הקודש, וינוב בשיבה טובה דשן ורענן, ותחזנה עניו באור חדש אשר יאיר על ציון ועל מקראיה,⁸ וכו'.

(אגרות הראי"ה, כרך ב, אגרת תמ"ח, עמ' צא-צב).

6. על המהדורה כתב, בין השאר, א"ר מלאכי, "תלמוד ירושלמי מירושלים: לתולדות הוצאת הירושלמי על-ידי רא"מ לונץ", **תלפיות**, ד(תש"י), עמ' 759-769.

7. ראו בצילומים, בסוף המאמר.

8. כאן רומז הרב קוק על מצבו של לונץ ומברכו שיזכה לראות שוב.

נדרה-סודה זה שמרה בלבה מיום היוולדו". והבחור הצעיר החל את לימודיו בארץ, בישיבת "עץ חיים" בירושלים.

מהדורת הירושלמי של לונץ חשובה לא רק לחוקרי הירושלמי ולמתעניינים בתולדות פרשנות ומחקר הירושלמי. יש לה ערך ללומדי הירושלמי גם כיום. אביא דוגמה אחת מני רבות:

ירושלמי ברכות פ"ד ה"א, ז ע"ז [מהדורת האקדמיה, עמ' 35 שורה 15]

קורין שלשה בחנוכה ואחד בראש חודש,
להודיעך שלא בא הרביעי אלא מחמת ראש חודש.
בר שלמיה ספרא שאל לר' מנא:
הגע עצמך שחל ראש חודש שלחנוכה להיות בשבת [ולא ש(ו? ו?) בעה
אינון קורין?
אית לך למימ' שלא בא הרביעי אלא מחמת ראש חודש?
{ שאילתינהו לספרא }
אמ' ליה: והדא שאלתא דספר.

ומציין משה עסיס שאין לגרוס שתי תיבות אלו, "שאילתינהו לספרא", והוא מסתמך על הגהתו של א"מ לונץ: "ראה מהד' לונץ, מא ע"ב שו' 21; שם, ציון כב". ראו מ' עסיס, **אוצר לשונות ירושלמיים**, עמ' 1167, הערה 123 ועמ' 1316, הערה 15.⁹

אני מדגיש נקודה זו, בעיקר לאור העובדה שמהדורתו, למרות יתרונותיה, לא זכתה בשנים האחרונות לעדנה, ואף אחד לא טרח להוציא אותה שוב, במהדורת צילום. רוב כתביו של לונץ יצאו לאור שוב במהדורת צילום ואילו המפעל החשוב ביותר בעיני לונץ עצמו נזנח במידת מה, וניתן לומר ש'נפל בין הכיסאות': בחוגי הישיבות הוא נתפס כמודרני או כמשכילי מדי, ואף בחוגי האקדמיה לא התקבל במידה הראויה לו, אולי גם משום שלונץ עצמו לא נשא משרה אקדמית כלשהי. נכון שמחקר התלמוד הירושלמי התקדם במאה שנים האלה מאז שמהדורתו של לונץ יצאה לאור, אך בכל זאת, יתרונותיה של מהדורה זו רבים גם כעת. אני מקווה שלא ירחק היום ויימצא גואל גם למפעל מרתק וחשוב זה, **מהדורת הירושלמי של לונץ**.

9. אך לדעת ע"צ מלמד זהו נוסח שני, ראה: ע"צ מלמד, **פרקי מבוא לספרות התלמוד**, ירושלים תשל"ג, עמ' 583, עפ"י ל' גינצבורג, ראו: גינצבורג, **פירושים וחידושים בירושלמי**, ניו יורק תש"א-תשכ"א, א, מבוא, עמ' כד, ד"ה "במקום"; שם, ג, עמ' 141, ד"ה "שחל". ומעיר עסיס: "ואין הדברים נראים".

תלמוד ירושלמי

מסכת דמאי וכלאים

תוצאה חדשה מונהת ומתוקנת

עפ"י הדפוס הראשון וויניציא רפ"ב כתבי יד ודפוסים מדומים.

וגדלו ארז

- א. פירוש מספיק עפ"י הפשט בלשון צח וקל המלוכט ומאקט ככל פירשי תלמודא דבני מערבא מנהו ומכאיו מראשון שבראשונים עד האחרון שבאחרונים.
- ב. ציונים כוללים הנתיב ותקנים: א) עפ"י כתבי יד, דפיסים קדומים, הדפוסים הראשונים. ב) מראה מקומות בתוספתא ספרא ספרי בבלי מדרשם פסיקות יקנוס ועוד (בעין מסורת הש"ס בתוספתא רבות). ג) מראה מקומות בהפוסקים ומפרשי התלמוד הראשונים. ד) כמקום אשר נוסחת הספרים הנו' משונה הרבה מנוחת הירושלמי הבאנו את נוסחתם למען יהיו יחד לפני הלומדים.
- ג. תורה אור ועין משפט כמו שנדפס בדפוס יזאטיר ופיטרוקוב עם תקנים ודפוסות.
- ד. באורים לכאיר את המלות הזרות למקורן והוראתן, הכונת המקומות, בעלי החיים, הצמחים ועוד.
- ה. הערות תרגומיות ומחקריות ככל מקצועות הולכה והאגדה מפי סופרים וספרים, דבר דבר על אפניו בשולי העליון ובסוף כל מסכת.

כל אלה נאספו, חקרו ויצאו לאור על ידי

אברהם משה רונן

ב י ר ו ש ל מ ת"ו

בעזרת מוסד צונן, החברה לתמיכת חכמת ישראל שבברלין, וחברת כל ישראל חברים בפרוץ

מחברת רביעית

מסכת דמאי והתהלות מסכת כלאים

נ ד פ ס

פעה"ק ירושלם תובב"א

שנת תרע"ד לפ"ס

תלמוד ירושלמי

מסכת שביעית

תוצאה חדשה מונהת ומתוקנת

עפ"י הדפוס הראשון ויניציאה רפ"ב, כתבי יד ודפוסים קדומים.

ונלוו אליו

- א. פירוש מספיק עפ"י הפשט בלשון צה וקל המלוקט ומאוסף סבל מפרשי תלמודא דבני מערבא מגדו ומכארו מראשון שבראשונים עד האחרון שבאחרונים, וטבה שחננו ה'.
- ב. ציונים כוללים הגהות ותיקונים: א) עפ"י כתבי יד, דפוסים קדומים והדפוסים הראשונים. ב) מראה מקומות כמבילתא ספרא ספרי חוספתא ככלי מדרשם פסקותו ילקוטין ועוד (כעין מסורה הש"ס בדפוסות רבות). ג) מראה מקומות ספוסקים ונפרשי התלמוד הראשונים. ד) במקום אשר נוסחת הספרים דגו' משונה הרבה מנוסחת הירושלמי הבאנו את נוסחתם, למען יהיו יחד לפני הלומדים.
- ג. תורה אור, עין משפט כגו שדפוס זוטאמר ופיעטריקוב עם הקונים והוספות עפ"י המקור.
- ד. באורים לכאן את המלות הורות למקורן והוראתן, בעלי החיים, הצמחים, הכותה המקומות שכא"י וסביבותיה ועוד.
- ה. הערות תרגומיות וחקירות בכל מקצועות ההלכה והאגדה דבר דבר על אפניו בשולי הגליון ובסוף מסכת וסדר.

כל אלה נאספו, חברו ויצאו לאור על ידי

אברהם משה לונץ

בתמיכת סומריצ'נין, החברה לחסיכת חכמת ישראל כנרלין, והחברה לתוצאת ספרי ישראל, שבפלארעלעציא.



נדפס

פעה"ק ירושלם תובכ"א

שנת תרע"ו לפ"ק

בדפוס המוציא לאור

1916

תעודות הרבנים הנאונים אב"ד דפעה"ק ת"ו

ביושנו ומכירו את כשרון הרב החכם וכו' במידה אברהם משה לונין יצ"ו ערך הרושלים ואצ"ר ספרות ארץ ישראל זה לו יותר מעשרים שנה שהקדיש עיונו ומתירו למחקר ארץ קדשנו ונהרוץ לה שכולו אהליק היטב. וכל שנה מוציא לאור ספרים המוקדשים לכל המקצועות השונות של המחקר הזה, ומפרי עבודתו זאת הוא מפרסם את נפשו ונפשות ב"ב, ומרים עבודתו אצל אור עינו – ה' ירמיהו – ובב"ז הוא משים לילה ביום, ובקעה עלה בידו ללמוד במסוגות במקומות יקרים רבים והחשיף מצפונות בדברי ישי אהליק ותולדות רבניה ונהלותיו, ובכר אהמיו נברא והתמחו קמיעא, וקעה הנגיל ונשית ונער אמר להוציא לאור את התלמוד הירושלמי בתוצאה מדויקת וכלל המסוגות המבוארות למעלה שמתח מאד לקראת המפעל הנקלה הזה! וחי ונבג לברך על המנמר, אולם מאשר כי הרפסת הספר הזה חרשת הוצאת מירובא, ובדיו הש"ה אן כי מפני כי בר מה שראו מרות הוא משקיע תמיד בחבור הוצאת ספרים שונים חרישים וגם ייגנים לכן אמרתי להציע לפני הרבנים הנאונים הנדיבים והשונים אשר לא ידעו את שמי האבן ואת כשרוני הנקלה והללה את פני כל מקורו תורת חז"ל, כי ייגני על הספר הקדוש הזה ועל יתר ספריו בהשחר הקצוב, וגם להחזיק בידו בסדה השנה איש איש כפי ערכו לטקן וכל לבצע את מחשבתו השירית, לכבוד התפארת ע"ק וירושלם ת"ו, וכפל הנמלה ישלם לכל אחי נמלה השוכן ברוב עשר וכבוד והצאת רבה כבודת הדיו מירובא וגם עד וקנה ושיבה כנפש החיים בכרובא.

את הרב הנכבד הר"ר אברהם משה לונין יצ"ו אנו מכבדים ומקורים מאד בעד כשרונותיו הנעלים ומיוחד בעד עיקרי התבונה והצדק הארס ספרים יקרים ובפרם, אצ"ר ספרות ארץ ישראל מהספרים הנחוצים לתעלת ידיעת אצ"ר הקדושה וחכב"א ומצות התלוות מה כמו הספרים, כפידור ופרח", פאת השו"ת" ו,תביאת הארץ" ויישר חילו בעד עבודתו הפוריה, יקעה בא לפננו החכם הנכבד הנ"ל והציע את מחשבתו הנכונה להוציא לאור, תלמוד הירושלמי בתוצאה חדשה ומדויקת ונעלות יתרות, אבל דבר גדול כזה דורש עזרים הרבות, ולכן נמא בבקשה לכל מקוריו ותרונתו הקדושה ונמנו ואיצ"ו, שהכבו את דמ"ל הנכבד והוקר הזה להיות לו לטוען ולקור וההשתתף אתו בעבודת הקדושה, והננו להודות לתחם הוקר הנ"ל והכרובו כי יבטרו ד' לברך על המנמר ויתברך שאת ה' השוכן בציון והצמכו וסיעו ויחברו מסען הכרובות, כעצרות העולמים בכרוב, ר"ח מנחם אב שנה, מברכ"ה ל"ה פת"ק וירושלם כרובא.

שמואל סלאנט
אלוהי דוד ראינאוויטין תאומים
ראשי הרבנים לעדת האשכנזים בארץ הקדש

ייקב שאר אייטר
ראש הרבנים והכם באי"ת בירושלם ומביתר



חתי נפשיא למוחזי ית וקר היסבתחא דהין, דהא עבדא נבא, דאינו לקטן, האי נברא יקרא, דבין חביבי דרדא שמה ידע ובחורא, ושמה חיו ליה, מה אברהם משה לונין יצ"ו, דעך בען אחי קן חילת, בחבורין וערוך, טוין ושפורין, דמסלולן בשבתי דביתו מפורא ונהלא ומוריא ונמקיא, דבארעא דישראל, וכל דביתן, – ובנען משמיא קא וכל ליה, דהא נברא יקרא, לטוב דיעתה לאנורא לעלמא, בחבורא רבא, קדישא ודחילא, ומיוחדר לארמוס ארדא, תלמודא דב"ב, מ' ערובא, כדיל דהא תלמודא, קדישא, כהר כמה חבורין ופרוישין מניאן דאיתחברו עלוהי עד כען, כהר כל איקו, עיון איתחיו ויטולוהי מיעוין ולא מתפרשין, מפול דו כמעינת יוסא דעברו עקת, והבני חביבי דארוותא איתעלמי מלפרשא ויתו כואות, אישכשו כות נסחאן מניאן עד דלת אשכר לאשכחא כהא תלמודא, ארדן דקטן, ואלפא יתה בארחת הוציא, כדחיו.

ורם וכל דהא נברא לטיב, דהא מוכא, ויטן רשין מניאן, כהלא רבא, כמילת אצ"ו הרבויא דאיתנניו תנן ספר' דהא תלמודא קדישא ואשכח בתין כרובאן סבון, כרובאן המידין, ותריון, דחיון לאנורא עיון, דכל מאן דעסק כהא תלמודא, וכל יחי מיטרא דרחמנא כמיעוהו, ויתבדר בעלמא כולי דהא תלמודא כשליטה כמיעוהו דשמיא, עם כילונו נסחי תרצי דאשכחי ואף כפירושא דענין יתה, וקרא יבירדא, כמילין קעיון, ובפתגמין קשיטין, רחוצא, דייני נירדא מניא בני מדרשא, וכולהון חביבי תרביצא דרדא דירון יתה לטיב, חזין אמא לקבלא ית תלמודא דבני מערבא דהין, כסבר אפי נבא, מרא דשמיא יוא כמיעוהו, וברך יוא דהא נברא יקרא, וברובין רתן כולהון ליה יוהיון כמיעוהו דמנוא, כדיל ויוחי חילא בודת, לשבריא ית מפול דעבדא רבא ודחילא דהין, וכותא, רבא דמרא דהיא תלמודא קדישא, רבי יו תנן, יחי מ' חנן, על כל מאן דחיו ליה, חילקא, כהא מלתא קדישא לאנא עיוהן ועל כוהיון לעלמ, כמר מיעס ביש, ויהון ברובין ומבורכין כמשב תלמא, ככני מטיב, וחי אייבן, ומוני רוחי, ככל דעיתין נבא, וכרעותא דנפשיא, אמא וקרא דגן כרוביא, קטנא דארעא דישראל, דחתימא שמיא, כחמיסר לודא תשיבא, כיוטא קדישא דלודא דפרסא דהא שחא א"ר מיטרא ד"ר כפעה"ק ל"ה.

נאם חיים ברלין, יתנה כוהיוש"ש ל"ה.

משנתו החינוכית והספרותית של יאנוש קורצ'אק – עיונים ברומן החניכה וההתבגרות 'המלך מתיא הראשון'

מאת
מירי יוסוב-שלום

א. יאנוש קורצ'אק – האדם, המחנך והסופר

יאנוש קורצ'אק נולד בשנת 1878 ונספה בשואה בשנת 1942. שמו האמתי היה הנריק גולדשמיט. הוא נולד בעיר ורשה בירת פולין למשפחה אמידה. בעודו נער ירדה המשפחה מנכסיה והוא נאלץ לסייע בפרנסתה על ידי מתן שיעורים פרטיים. בעקבות רצונו לעזור לבני אדם פנה קורצ'אק ללימודי הרפואה והתנדב לפעילות חינוכית. בסיימו את לימודיו החל לעבוד בבית חולים יהודי לילדים. בשנת 1911 קיבל על עצמו את ניהול בית היתומים היהודי בוורשה, ומאז התמסר כולו לעשייה החינוכית. הוא פיתח גישה חינוכית מיוחדת, המושתת על כבוד לילד ומעניקה לו חופש ביטוי ושלטון עצמי. בבית היתומים שקורצ'אק עמד בראשו, הילדים היו שותפים לניהול, לקביעת החוקה ולאכיפתה על הכלל. החלטות נתקבלו בפרלמנט הילדים וחילוקי דעות לובנו בבית המשפט שהם הקימו. קורצ'אק סבר שאי אפשר לחנך ילדים בלי לשתף אותם בתהליך החינוכי. להלן פתיחתו הידועה והאופיינית של ה"קודקס" – ספר החוקים של בית היתומים:

ילד כי יחטא, אין טוב מלסלוח לו. אם עשה דבר רע, משום שלא ידע – כעת יודע הוא. עשה מעשהו שלא בכוונה – ייזהר בעתיד... ילד כי יחטא, אין טוב מלסלוח לו ולחכות עד שייטיב דרכיו.

בבית היתומים פעלה גם הנהלה עצמית של הילדים בליווי של מחנך. קורצ'אק פעל לסייע לילדים להתגבר בכוחות עצמם על קשייהם, על נטיותיהם האלימות ועל בעיותיהם.

הוא הציג את משנתו החינוכית בהרצאות, במאמרים ובספרים שכתב לילדים ולמבוגרים. עם פרוץ מלחמת העולם השנייה השקיע קורצ'אק מאמצים רבים להקל על סבלם של היתומים שמספרם הלך וגדל. בית היתומים עבר אל הגטו היהודי, וכשבאו לקחת את היתומים אל מחנה המוות בטרבלינקה סירב להיפרד מהם ולהציל את עצמו. יד ביד צעד עם חניכיו האהובים אל מותו. על שמו נקרא פרס יוקרתי בינלאומי לספרות ילדים¹.

1. ראו: <http://www.daat.ac.il>

עוד על הקודקס עיינו: שבח אדן, קורצ'אק- האדם והמחנך, בתוך: <http://www.daat.ac.il>

תורתו של קורצ'אק נסמכת על העיקרים שהוגדרו כבר ע"י חז"ל, בהם: "יהי כבוד חברך חביב עליך כשלך" (משנה, פרקי אבות ב, י) ו"יהי כבוד תלמידך חביב עליך כשלך" (שם, ד, יב).

"אדם קרוב אצל עצמו" אמרו חכמים. אכן, זכותו של כל אחד מאתנו לכבוד חשובה מאוד, אך באותה מידה עלינו לראות את עצמנו מחויבים לכבודו של האחר.

קורצ'אק מייצג בתפיסתו את זכותו של הילד לכבוד. הוא ביקש להעלות את המודעות לכך כי משחר ילדותו האדם "נברא בצלם" ורשאי לכבוד. בבסיס גישתו היה יחס של כבוד לאדם, ובכלל זה גם לילד הקטן. חשוב לציין כי רק במאה ה-18 הוכרה הילדות כשלב בחיים, תוך הכרה בצרכים המיוחדים לילד. אך רק במאה ה-20 זכתה תקופת הילדות להכרה רשמית, וזכויות הילד עוגנו בחוק ב-1924.

גישתו של קורצ'אק שמה את "התלמיד במרכז", תוך טיפוח הפוטנציאל שקיים אצל הלומד וסיוע לו. "חנוך לנער על-פי דרכו", תוך ביקורת על החינוך להמונים, המצמיח תלמידים אחידים. כל תינוק שנולד מביא עמו משהו מיוחד משלו, שטרם היה עלי אדמות.

בספרו **דת הילד מצויים** "כללי חינוך", ושם נאמר כך: "הילד הוא אדם. צריך לכבד את האדם הטוב והרע כאחד" (עמ' 302), וכן "הילדים זקוקים למחנך, והמחנך צריך להיות מוכן תמיד לבוא לעזרת הילד... העזרה של המחנך שמורה בליבו של הילד" (עמ' 313).²

הספר **כאשר אשוב ואהיה קטן**³ הוא סיפור בדיוני על חזרה בזמן. קורצ'אק משתמש בחזרה בזמן ככלי להבנת הילד מנקודת מבטו. המחנך שחוזר להיות ילד, נתקל מחדש בבעיות שליוו אותו בילדותו ונחשף לעולם הילדים ובעיותיהם. ספר זה נכתב כסיפור בהמשכים בשנת 1907, והתפרסם בעיתון שמאל בפולין. זהו סיפור על הקמתו של מוסד ששמו "בית הספר של החיים". על בית הספר הוא כותב – "מעודי לא למדתי... בזמני, בתי הספר בכלל לא היו טובים. הייתה נוקשות, והיה משעמם, דבר לא הרשו. הכל היה זר, קר ומחניק...". (עמ' 36). קורצ'אק לא אהב את בתי הספר שחסמו את הילדים והגבילו את חירותם. האקלים החינוכי שבו למד אופיין במשמעת קפדנית ובנוקשות, ובראייתו הפדגוגית ביקש להנחיל שינוי: "בפנימייה, בדומה לבית-המשפחה, מתענים הילדים. בעלי המרץ שבתוכם מנסים להערים על השגחת המחנכים, לפרוץ את מעגל הביקורת הקפדנית, בעקשנות ובחוסר תקווה, נלחמים הם על זכויותיהם" (עמ' 7). על המבוגרים: "לא נעים לספר למבוגרים, כי הם תמיד ממהרים. כאשר אנו מדברים איתם, תמיד יש לנו הרושם שהדבר אינו מעניין אותם..." (עמ' 44). "למבוגרים נדמה, שהם מכירים אותנו היטב... כל אחד שוכח, איך הוא היה כילד..." (עמ' 69-70).

2. ראו: י' קורצ'אק, **דת הילד**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

3. ראו: י' קורצ'אק, **כאשר אשוב ואהיה קטן** (תרגום א' אורלב), הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

והפתרון – "אני רוצה לכתוב ספר על בית-ספר... נשוחח (מורים, תלמידים) על כך, מה כל אחד היה רוצה לשנות" (עמ' 97). גם במסה "זכות הילד לכבוד" (1929) מבקש קורצ'אק מעולם המבוגרים להתייחס לילד כאל אדם "לא מספיק לאהוב ילדים, צריך להבין אותם, להתייחס אליהם כבני אדם – להעניק להם את אותם הזכויות והכללים, אותן ההתחייבויות אשר מחייבים את המבוגרים". לדידו, יש להעניק לילד זכויות וחובות הדומות לאלה של המבוגר.⁴

ב. עיון בספר 'המלך מתיא הראשון' – השפעתה של יצירה ספרותית⁵

קורצ'אק הבין את כוחה והשפעתה של היצירה הספרותית ומתוך הבנה זו כתב סיפורים שבמרכזם הילד, לשם חיזוק אישיותו, לצורך הפנייה למבוגר לראות את חיוניות הילד והעצמתו. בספר **המלך מתיא הראשון** נתחקה אחר מסע הנפש ומסע ההתבגרות של המלך מתיא מ"קטניא" למלך המתקן. "ומתיא היה תינוק" מוצץ אגודלו, מתיא הקטן "תומי האצבעון", כינויו כ"בובה" שהפך ל"לתינוק וכאחד הזקנים ידבר" עד ל"מלך המתקן" ולקריאות הילדים והעם: "יחי המלך מתיא" – נעיין בתהליך ונבדוק אותו כחשבון נפש, כתהליך שעובר המתבגר ונתבונן בחברה ויחסה כלפיו. נעיין בספר זה כרומן שבמרכזו עומדת חוויית ההתבגרות.⁶ לז'אנר ספרותי כזה יש בדרך כלל מאפיינים תוכניים אשר מבטאים את התהליכים שעובר הגיבור המתבגר, תהליכים שדומים במידה רבה לאלה המתוארים בסיפורי חניכה רבים. בכל רומן התבגרות מתרחש תהליך שבו הגיבור מתפתח ועובר מסע של גילוי ה"אני" המיוחד שלו. בדרך כלל תהליך כזה קשור באינטראקציה של הגיבור עם דמויות הסובבות אותו, עם אירועים המתרחשים סביבו ועם בדיקה עצמאית (אינטרוספקציה) של הגיבור את הנעשה בנפשו. בכל סיפורי התבגרות ישנם תהליכים כאלה. תקופת ההתבגרות היא תקופת מעבר בין ילדות לבגרות, מעבר מהעולם הבטוח והמוגן אל העולם הלא מוכר, הלוקה בחוסר יציבות. המתבגר ברומן עובר

4. ראו: י' קורצ'אק, "זכות הילד לכבוד", **ילדות של כבוד**, הקיבוץ המאוחד ובית לוחמי הגטאות, תל אביב תשל"ז.

5. הציטוטים נלקחו מהספר **המלך מתיא הראשון** שנכתב בשנת 1923, ותורגם בשנת 1979 ע"י אורי אורלב.

6. עוד על רומן חניכה והתבגרות ראו אצל צ' כרמלי, "מישהו לרוץ איתו- התבגרות כתנועה במרחב פנימי ותרבותי", **דפים למחקר בספרות**, 16-17 (2009), עמ' 474-491; מרקוס איבן, **טקסי ילדות**, ירושלים תשנ"ח; ניסן רובין, **ראשית החיים**, 1995 פרק 1: טקס וחברה; נצר רות, "הדוב הפטור מתמותה- הדוב של פוקנר", **עלי שיח**, תשס"ה, עמ' 145-160; שחם חיה, "להתפכח מחלום, להיפרד מחזון, היבטים של חניכה א", **מחקרי י-ם בספרות עברית**, יח(2001), עמ' 321-338; סולברג ש', **פסיכולוגיה של הילד ומתבגר - מבוא לפסיכולוגיה התפתחותית**, ירושלים 1994; שולמן ש', **מתבגרים בישראל: היבטים אישיים, משפחתיים וחברתיים**, רכס, 1995, עמ' 32-45.

תהליך של קבלה, הארה, למידה והתבגרות, וכמו כן, התפתחות והתפכחות מוסרית ונפשית. ברומן חניכה והתבגרות קיים מוטיב של עימות עם סמכויות, כגון המשפחה הקרובה, בית הספר, רשויות החוק או כל דמות הנתפסת כבעלת סמכות בעיני הנער או הנערה. חלק מתהליך ההתבגרות של הצעיר או הצעירה מתבטא בביקורת על החברה הסובבת אותם. על ידי הביקורת על הסמכות מעצב הצעיר את דרך מחשבתו, את דרכי פעולתו ומטרותיהן, ומגיע לידי הבנה של משמעות חייו וכיוונו.

בספרות החניכה נמצא מחשבות ותהיות של הגיבורים על משמעות החיים. גיבורי הספרות וגם בני נוער בחיים הממשיים נוטים לעצב את השקפת עולמם תוך כדי ויכוחים וקונפליקטים עם דמויות מסביבתם הקרובה, כמו הורים, חברים, סבים או סבתות וכדומה, או עם דמויות אחרות, בעלות משמעות בחייהם. חלק בלתי נפרד מרומן התבגרות הוא מוטיב ההתעוררות הארוטית. בתקופה זו שבה הופך הילד לנער חלה גם התפתחות גופנית וגם התפתחות נפשית, אשר מביאה אתה פרץ רגשות ומחשבות בנושא האהבה, הידידות, יחסים עם בני המין השני ועוד. לעתים קרובות מופיע ברומן התבגרות וחניכה עיצוב דרך רפלקטיביות, דהיינו, התבוננות, הסתכלות של הגיבור על עצמו, תוך בחינת היחסים בינו לבין הסובבים אותו. זהו האופן שבו מעצבת את עצמה דמות של גיבור מתבגר ספרותי. אפשר כי דרך עיצוב זו נלקחה מעיון ביומנים של נערים, או מתיאוריות פסיכולוגיות אשר מסבירות כיצד בונה הצעיר את "האני" שלו. מכל מקום, ברבים מסיפורי התבגרות נמצאת דרך עיצוב זו במרכזו של הסיפור.

טקסי חניכה שונים מוכרים וידועים עוד משחר ההיסטוריה האנושית. האדם הוא יצור טקסי משום שיש לו צורך בסיסי ורצון עז להגיע להסדרים והסכמים חברתיים. לטקסים בחברות השונות יש מטרות הנוגעות ללימוד הפרט את תפקידיו בחברה ולשמירת הקצב במחזוריות החיים המתקיימת באותה החברה. תקופת החניכה היא תקופת הכנה והכשרה לקראת השינוי במעמד הנערים והנערות בחברה. בבסיסו של רומן החניכה מצויה בעצם ההנחה כי לשינוי הרוחני יש מגמה חיובית, שאליה מתקדם הגיבור. השינוי הנפשי מתבטא בעלייה במודעות עצמית, הכרה וקבלת העצמיות, יכולת לבסס יחסים אישיים והסתגלות לתרבות. אישיותו של הגיבור מתגבשת באמצעות חוויות שונות או משברים ודרך דמויות חונכות הנוטלות חלק מרכזי ברומן, דמויות אלה מלוות את הגיבור במסעו המסמל מעבר מילדות לבגרות. בספרו של ואן-גנאפ "טקסי מעבר"⁷ מוצגים שלושה שלבים מרכזיים במעבר הזה: **שלב ההפרדה** – הניתוק מן הסטטוס הקודם, מהחברה או המעמד שהפרט השתייך אליו עד עתה; השלב הלימינאלי – שלב הביניים, שכבר קיימת בו התנתקות מסטטוס קודם, אך לא חל בו עדיין מעבר לחברה החדשה והשלב האחרון, **שלב ההצטרפות** – האיחוד, שבו נוצרת הזהות החדשה וקבלתה.

7. ראו: א' ואן-גנאפ, בספרו *Les Rites de Passage* ("טקסי המעבר"), שפרסם ב-1909.

בהמלך מתיא הראשון עוקב הקורא אחר התבגרותו והתפתחותו הרוחנית של המלך מתיא בן העשר בממלכה דמיונית. זוהי ממלכה קסומה ואין בהירות לגבי מיקומה, לכן עולה הנימה האוניברסלית האופיינית ליצירה זו, המחברת אנשים וילדים מרחבי העולם, והופכת אותה ליצירה שלא נס ליחה. מאירוע לאירוע צובר מתיא ניסיון, לומד על החיים, מכיר את המין האנושי, מגלה אומץ לב ותושייה ומעצב את דמותו כמנהיג המכבד את עמו ואת הילדים בממלכה. כמנהיג הוא נוטל אחריות על מעשיו. בסוף הסיפור הוא מושלך לאי שומם, כדי לעשות חשבון נפש, לבחון מקרוב את האירועים שהתרחשו בחייו – המשך התבגרותו. בסוף היצירה הוא עדיין לא השלים את מסעו. מטרתו של מתיא היא להיות מנהיג בעל שיעור קומה כסבו ואביו, אך הוא גם לוקח על עצמו משימה נוספת והיא – תיקון עולמם של ילדי ממלכתו. זוהי מלכות צצמחה מיתמות. קורצ'אק מעצים את הקטן הסולל דרכו בעולם המבוגרים, שלא תמיד ראו או יראו אותו כשווה זכויות: "הוא נעצר ליד הדלת של חדר האוכל לא כדי להאזין בסתר, אלא משום שבארמון המלך היו הידיות גבוהות כ"כ, שמתיא לא היה מסוגל לפתוח את הדלת בעצמו" (עמ' 14). בהמשך מתואר כי כולם פרצו בצחוק וקראו: "נשתה לחיי מגננו, המלך הגדול מתיא הראשון..." התובנה הראשונה שלו – כעס על הלגלוג, והוא מבטיח: "עתיד אני להיפרע מהם, לכשאהיה מלך" (עמ' 9). המעשה הראשון שלו כמלך מבטא דאגה לילדים – חיבה לאירנקה הילדה והכנת בובה ענקית עבורה, תוך שהוא מחקה את מעשה אביו: "רקע ברגלו" (עמ' 23). מתיא חולם על כובע קסמים שיהפוך אותו לרואה ואינו נראה וזהו ביטוי לבדידותו כמלך. בתחילת היצירה מתיא מתואר ברצונותיו כילד; הוא רוצה לשחק, ללכת לתאטרון, להיות מוקף חברים. בשעה ששלוש מדינות מכריזות על מלחמה על המלך מתיא, הוא חושב על "כובע של רואה ובלתי נראה" (עמ' 33). המלחמה מעבירה אותו מסע של תוכנות. גם חברו פלק, המשמש לו דמות חונכת, תורם להתבגרותו. פלק הוא בן גילו, אך בקיא בעולם יותר ממנו. פלק נוהג בו מנהג חבר, שווה, לועג לו וכמעט שוכח שהוא מלך. בזכות יחסיו עם פלק הוא מוצא את עצמו עם חברים, אוכל, שותה וישן כאחד האדם בעת גיוסו למלחמה. מתיא מצפה שיתייחסו אליו כאל בוגר, אך את הדיון על המלחמה ערכו בלעדיו. בסיפור מתואר כאבו לנוכח היעדר הזמנתו לשיבה: "ומתיא חיכה: סבור היה כי עוד באותו יום יקראוהו לשיבה... המועצה נתקיימה, אך את מתיא לא קראו" (עמ' 24). התפילה משמשת לו למתיא מפלט: "אתה יעדת לי את אתר המלוכה ועכשיו תעזור לי כי אני בצרה גדולה..." (עמ' 38). המלך מתיא הקטן עובר תהליך של התבגרות והופך למתיא המלך, כשהוא מחליט לא לאשר את התפטרותו של ראש הממשלה באמרו "אחרי שאנצח במלחמה נחזור לדון בנושא..." (עמ' 40). הוא מתחיל להבין את רזי הדיפלומטיה ש"פירושה לשקר בכל" (עמ' 55). מתיא מצטרף למלחמה בתחפושת ומגיע ללא תרמיל וללא מעיל.

פלק לועג לו וכאן ניכר הדיסוננס שבמצבו – מצד אחד הוא עדיין ילד שאינו יודע לדאוג לעצמו, אך מצד אחר הוא מחויב לממלכתו. בעמ' 66 נאמר כי "הוא הבין שבמלחמה יש לבצע כל פקודה במהירות ובלי טענות ומענות". "מתיא נוכח שבצבא אסור להרכות במחשבות, ויש להוציא לפועל את הפקודות מיד" (עמ' 68). מבחינת בריאותו וכוחו נאמר ש"הוא הצטמק במשך הימים... אך מתיא אחז ברובהו באצבעות שהתקשו ולא עזב אותו" (עמ' 69). עם הזמן הוא מגיע לתובנה כי "כל-כך קשה להיות מלך המנהל מלחמה... " (עמ' 69). הוא זוכה לתואר "מתיא היה לפורק סלעים" (עמ' 70). הוא חדל מלהיות ילדון כפי שהצטייר לא מכבר – "הביטו מי נמצא כאן, שני הילדונים" (עמ' 70). בבהירות עולה כאן משנתו הפדגוגית של קורצ'אק בדבר הילד כאדם שלם, המסוגל לא רק לשאת באחריות על מעשיו, אלא גם לדאוג לאחר ולקבוצה.

מתיא עושה את מירב מאמציו בלחימה. המספר מעיד על תרומת הילד ללחימה, וכאן מתבטא הרעיון שכל אחד יכול ומסוגל לתרום בדרכו הוא. "עכשיו נותר לבדו והביא תועלת רבה לגדוד..." (עמ' 76). החברה רואה בו תורם, מעניק, לא רק ילדון אלא כוח סיוע. לאחר ששובים את אחד המלכים שניהל נגד מתיא מלחמה, הוא משחררו ועל כך הוא מקבל מברק שתוכנו: "המלך מתיא אתה אמיץ, חכם ונדיב" (עמ' 89). מתיא חוזר מהמלחמה כגיבור, ואהדת הילדים והמבוגרים אליו גדלה: "עכשיו ידוע ידעו כי חזר מלך אמיתי, שחייבים לשמוע בקולו". ועולה כאן תובנה של הומניות, מוסריות וכבוד של מנהיג בלתי מנוצח אך הוגן, שרואה במעטים הבלתי מרוצים את אלה שרק "מנצלים את המלחמות כדי לשרוד ולגנוב" (עמ' 89). במעשיו ובלחימתו מעניק המלך מתיא יוקרה לילדים והם מחזירים לו כבוד: "הילדים הם שזרקו את רוב הפרחים וצעקו הידד יחי המלך" (עמ' 90). והוא, רצונו להיות "מלך הילדים": "הריהו מלך, אם כי קטן עדיין, ועל המלך לדאוג לא לעצמו, אלא לכלל כולו". בעמודים קודמים נאמר כי "עכשיו ידוע ידעו כי חזר מלך אמיתי שחייבים לשמוע בקולו" (עמ' 70), כאן מבטא המחבר את העיקרון של האדרת הילד על כוחו והצגתו כחזק ובעל עצמה, בעל יכולת שליטה על חייו וארגונו. שוב אינו נזקק או נתמך אלא מנהיג בפועל ובאישיותו המתעצבת.

המלך מתיא כמלך הילדים

במהלך הזמן, מתיא עובר מדרך חשיבה של ילד מתבגר לזו של מלך בהתהוותו ובסופו של דבר לתובנה של מנהיג: "עליהם לדעת שעכשיו חזר המלך האמיתי ועליהם לשמוע בקולו. ליבו ניבא לו שאחרי הניצחון במלחמה יהיה עליו לנהל מלחמה גדולה עוד יותר נגד שריו" (עמ' 92). קצה נפשו בשלטון השרים שאינם מכבדים אותו והוא ממנה את פלק לבן לווייה. זהו מעשה של חברות אמיתית, של הבנה וביטוי של סמכות: "עכשיו אני מלך

אמיתי ולא צריך להתנצל בפני איש" (עמ' 94). אמנם השרים נאסרים, אך מתיא מבין שלא יוכל להסתדר בלעדיהם – ושוב הוא מגיע לתובנה של מנהיג. הוא לומד שהוא נזקק למבוגרים ושיש לפעול בשכל ובתבונה. הוא הולך ומרבה לקבל עצות ומקפיד על השכלתו, אולם הוא אינו מבין מדוע מבוגרים מחליטים עבור ילדים, וכאן ניכר המפנה – שלטון לפי גיל. בעצת אחד המלכים, ידידו: "נסה אתה לתקן תיקונים לילדים" (עמ' 122). ומתיא שומע בעצתו.

להלן דוגמות לעשייה למען הילד מתוך שוויון, אכפתיות ודאגה אמיתית:

1. מתיא מחליט שכל הילדים יקבלו שוקולד, גם "הפרחחים והעצלנים" (עמ' 103). "אצווה בישיבה הבאה להתקין נדנדות וסחרחרות בכל בתי הספר" (עמ' 106).
2. הוא קורא את מכתבי הילדים ועונה עליהם בעצמו. נותן מתנות לילדים נזקקים ושואל בכאב: "מדוע יש כ"כ הרבה מכתבים?" (עמ' 155).
3. מקים גן חיות לילדים.
4. דואג לבריאותם של ילדי ארצו. מייחס חשיבות לצורך לנשום אוויר צח, ושואף לשלוח את כל הילדים לקייטנה: "שכל ילדי ארצי יוכלו להביט בשמש, לשחות בים, לשוט ולאסוף פטריות" (עמ' 128). כמלך, הוא מגלה את הקושי הכלכלי ונוסע לאפריקה, המתוארת כ"ארץ אוכלת אדם", כדי להשיג כסף עבור ילדי ממלכתו.

הקמת פרלמנט הילדים

"יש לייסד שני פרלמנטים – אחד למבוגרים, ושם יהיו נציגי המבוגרים ושרי המבוגרים, ואחד לילדים, ושם יהיו נציגי הילדים ושריהם..." (עמ' 165). ילדים יחליטו בעצמם מה הם רוצים, מה טוב עבורם, וכל זה מתוך הבנה ואכפתיות לילד ועולמו. מתיא אינו מבין מדוע מבוגרים מחליטים בעבור ילדים, שהרי ילדים מבינים טוב יותר עבור ילדים מה הם צריכים. "בפרלמנט הילדים הותקן הכל כמו בפרלמנט המבוגרים ורק הידיות הותקנו נמוך..." (עמ' 167). תיאור של הישיבה ובקשות הילדים, כמו "שלא ינשקו... שיתנו סבון... שנלך כל יום לקרקס", והמלך מתיא כפוסק: "לכל ילד יהיה שעון ולא ינשקו ילדים" (עמ' 250). קובעים סמלי שלטון, כמו "הדגל הירוק", כרצון לאחווה ולשלום; "לא יעבור זמן רב והדגל הירוק יתקבל אצל כל ילדי העולם... אם ילמדו לא להילחם זה בזה, לא ילחמו גם כשיגדלו" (עמ' 259). אולם בצד הכבוד וההערכה לילדים, ישנה גם התפכחות והבנה שיש גם ילדים אטומים ואכזריים, לועגים וקנאים, המכנים אותו ואת קלו-קלו, חברתו מאפריקה, "חתן וכלה" או "מלך אמבטיה" ו"תחזור לאפריקה" (עמ' 258).

היפוך העולמות – מבוגרים לבתי הספר וילדים לעבודה

כדי ללמד את המבוגרים לנהוג בכבוד בילדים, מתיא מחליט על מהפכה: המבוגרים ילכו לבית הספר והילדים – לעבודה: "העיר לבשה מראה מוזר כשהמבוגרים הלכו עם ספרים לבית הספר והילדים הלכו למשרדים, לבתי החרושת ולחנויות" (עמ' 268). ואולם, בעצת המלך הישיש, מתיא מתחפש ומגלה את הכאוס בארצו – היעדר סדר, גניבות, קללות. ואז הוא מגיע להחלטה האמיצה: "הילדים ישוּבו לבתי הספר והמבוגרים לעיסוקיהם" (עמ' 292). שכן הוא מבין את הצורך בעולם מאורגן ומסודר, ערוך על-פי צרכים, תוך שמירה על זכויות וחובות.⁸ אך למרות הכישלון, חשיבותו של המעשה היא שהמבוגר למד להתבונן על הילד מעולמו ומתוך קרבה ולא ריחוק. יש כאן בחזקת תחילתו של הסכם חברתי בין המבוגר לילד, יצירה של עולם שבו הילדים חיים לצד המבוגרים וכל אחר ער ומכיר את העולם של האחר, ושוב אין המבוגרים רואים את הילדים כ"עם קטני הקומה".

סיום היצירה – המסע עודנו נמשך...

שוב, כבתחילת הסיפור, פורצת מלחמה נגד מתיא וממלכתו. הצלחותיו מעוררות את קנאת המלכים: "ותמהים היו כי מלך קטן שכמוהו למד כל-כך מהרה לשלוט יפה כל-כך". ממלכתו של מתיא מובסת בקרב, בשל כל הצרות שנגרמו לארצו – המחסור בכלי הנשק ובתחמושת, תפקודם הלקוי של המבוגרים והילדים. התפכחות. בשל פנייתו לילדי העולם להצטרף אליו ולמרוד בממלכותיהם הוא מואשם בבגידה ונידון למוות. הוא כופר באשמה. לפני שהוא מוצא להורג, הוא זוכה לחנינה והוא מוגלה לאי שומם. שם יבלה את ימיו בחשבון נפש, בהתבוננות מעמיקה על האירועים שפקדו את חייו (עמ' 324-329). ושוב נשאלת השאלה: האם ילדים באמת מסוגלים להחליט עבור עצמם?

ג. דברי סיכום

רומן חניכה הוא סוגה של מסע והתבוננות הנפש. ברומן זה הגיבור יוצא למסע שבו הוא מתוודע לעצמו ולחברה. הגיבור מתבונן ומעמיק במעשיו, באירועים שקרו לו, לומד מהסיטואציות שנקלע אליהן ועורך חשבון נפש עם עצמו ועם הסובב אותו, תוך שהוא מסתייע בדמויות חונכות. גיבורנו, המלך מתיא, לומד רבות על העולם ועל עצמו במסעו מאז נמשח למלך. הוא מגלה, תוך כדי התבוננות והתנסות, את חשיבות הלמידה, הקשר עם האדם, הצורך להקשיב ולהיוועץ וחשיבותה של עבודת צוות. הוא גם לומד על מצוקת הילד ופועל למענו. לצד כל אלה מתיא גם מתאכזב ומתוודע לאטימות הילד והמבוגר ומבין כי קיימות עוולות חברתיות שדורשות תיקון,

8. על מוטיב התחפושת וחשיבותו בספרות העולמית ראו: מ' באחטין, **הדיבר ברומן**, ספריית פועלים, תל אביב.

כמו היחס לאחר, לשונה ממני בצבע עור, להורה שלא תמיד מפנק את בנו. בפתיחה ראינו מלך צעיר בשנים, נאיבי ומרוכז בעצמו. אט-אט הוא נחשף לעולם, מבין את מושג החברות ואת הצורך בנתינה. ואולם, בשונה מרומן חניכה שבו הגיבור מגיע לבשלות, כאן התחושה העולה מהיצירה היא כי התהליך עודנו נמשך, מסע החיפוש עוד בעיצומו ומתיא עוד ימשיך בגלותו להתבונן ולחקור את עצמו ואת החיים. מכאן שההגלייה מתפרשת כזמן העמקה ועיון בנפש.

מאמר זה התייחס ליאנוש קורצ'אק האדם, המחנך והפדגוג. תפיסתו החינוכית של קורצ'אק שמה את הילד במרכז, רואה בו אדם שווה זכויות ופונה אלינו ומבקשת מאתנו לדאוג לרווחתו של הילד ולאהוב אותו. תפיסה זו נשזרת ברומן **המלך מתיא הראשון**; קורצ'אק יוצר ממלכה דמיונית ומעמיד בראשה ילד, ולפיכך התקנות שמתיא מחוקק פועלות מתוך ראיית הילד – מתן ממתקים, ראיית קשייו בבית הספר והניסיון לפתור אותם, הכעס על האב המכה ועוד. זאת ועוד, הספר מציג את המלך מתיא הנוהג ללא משוא פנים בכהי העור ואינו מבין מדוע החברה הלבנה פוסלת אותם. הוא מתחבר לילדים ללא קשר לגון עורם או מעמדם ומעמיד במרכז את הילד שלא אחת נתפס כאחר בעיני חברת המבוגרים, ובזה הוא מתחבר לנושא השנתי החינוכי "האחר הוא אני".

ובנימת סיום, מפעל חייו של קורצ'אק נגדע בעודו בִּאָבוּ, בשל זוועות השואה, אך מורשתו ותרומתו הספרותית והחינוכית קיימות ורלבנטיות מתמיד והן ימשיכו לפעול בקרבנו כל עוד מייחלים אנו לחברה הומנית ושווה. לנוכח מותו המצער של הזמר והיוצר המוערך, אריק אינשטיין, בחרתי לסיים בציטוט מאחד משיריו: "אני ואתה נשנה את העולם..." סבורני כי אין מילים מתאימות יותר לתאר את משנתו של קורצ'אק, שהרי לכך התפלל קורצ'אק בפעלו.

רשימת מקורות

- באחטין מ', **הדיבר ברומן**, ספריית פועלים, תל אביב.
- כרמלי צ', "מישהו לרוץ איתו - התבגרות כתנועה במרחב פנימי ותרבותי", דפים למחקר בספרות, 16-17 (2009), עמ' 474-491.
- מרקוס א', **טקסי ילדות**, ירושלים תשנ"ח.
- ניסן רובין, **ראשית החיים**, 1995, פרק 1: טקס וחברה.
- נצר ר', "הדוב הפטור מתמותה - הדוב של פוקנר", **עלי שיח**, תשס"ה, עמ' 145-160.
- נצר ר', **השלם ושברו**, כרמל, ירושלים 2009.

סולברג ש', פסיכולוגיה של הילד ומתבגר - מבוא לפסיכולוגיה התפתחותית, ירושלים 1994.

קורצ'אק י', דת הילד, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

קורצ'אק י', **כאשר אשוב ואהיה קטן** (תרגום אורי אורלב), הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1974.

קורצ'אק י', "זכות הילד לכבוד", **ילדות של כבוד**, הקיבוץ המאוחד ובית לוחמי הגטאות, תל אביב 1977.

קורצ'אק י', **המלך מתיא הראשון** (תרגום אורי אורלב), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1979.

שבח א', **קורצ'אק - האדם והמחנך**, בתוך : <http://www.daat.ac.il>.

שולמן ש', **מתבגרים בישראל: היבטים אישיים, משפחתיים וחברתיים**, רכס, 1995.

שחם ח', "להתפכח מחלום, להיפרד מחזון, היבטים של חניכה א", **מחקרי י-ם בספרות עברית**, יח (2001), עמ' 321-338.

Van Gennep A., *Les Rites de Passage*, 1909.

הפיוט "אדון רב העליליה" המיוחס לר' יוסף בכור שור – בזיקה אל המדרשים

מאת

תמר לביא ויהושפט נבו

רבי יוסף בכור שור, פרשן התורה ואחד מבעלי התוספות, היה תלמידו של רבנו תם¹ (צפון צרפת, מאה 12). אחת משאלותיו לרבנו תם פותחת במילים האלה: "הנני הקטן ממשמשיו ותלמידיו מחלה פני מורי הרב"². שנות חייו המדויקות של בכור שור אינן ידועות לנו, אולם סברה היא שנולד בשנת 1140 בקירוב³. גם קורות חייו אינם ידועים. השם "בכור שור" ניתן לו, כפי הנראה, לפי הפסוק "בכור שורו הדר לו" (דברים לג, יז)⁴. ואף כי היה תלמידו של רבנו תם, אין בכור שור מזכירו כלל בפירושו לתורה⁵. שמו של בכור שור נזכר בתוספות לש"ס בכינוי ר"י מאורליאנ"ש⁶. בין החוקרים חלוקות הדעות, אם ר' יוסף בכור שור הוא אכן ר"י מאורליאנ"ש, ואולם סביר להניח שכן הוא⁷.

בצרפת התפתח בעת ההיא עיסוק שנטלו בו חלק גם פרשני צפון צרפת – פירוש הפיוט. פרשני הפיוט עסקו בגילוי מקורותיהם של הפייטנים, ששיקעו בפיוטיהם רמזים לדרשות ואגדות⁸. כמו כן, ואולי תחת רישומו של עיסוקם, היו מבין הפרשנים שכתבו פיוטים בעצמם, ובהם גם ר' יוסף בכור שור.

1. א"א אורבך, בעלי התוספות, תולדותיהם, חיבוריהם ושטתם, ירושלים תשמ"מ, עמ' 132-142.
2. ש' אסף, "ספר הפסקים לר"י הזקן, רבנו תם ושאר בעלי התוספות", ספר היוכל לאלכסנדר מרקס, ניו יורק 1950, עמ' 16.
3. G. walter, *joseph bechor shor, der letzte nordfranzösischer, bibelexeget*, Breslau 1890, pp 7-8.
4. ברכת משה ליוסף, וראה תוספות סנהדרין מב ע"א, ד"ה ורב תבואות.
5. בכור שור פירושי התורה, יו"ל מתוך כתב יד על ידי יהושפט נבו, מוסד הרב קוק, ירושלים תשנ"ד.
6. ראה מראי מקומות אצל אורבך, עמ' 134, ובמהדורת נבו לפירוש בכור על התורה, מבוא, עמ' 1;
7. L. Zunz, *Zur geschichte und literature*, Berlin 1845, p. 75.
8. ש"א פוזננסקי, מבוא על חכמי צרפת מפרשי המקרא, ורשה תרע"ג, עמ' 35-55;
- N. porges, *Joseph bechor schor, ein nordfranzösischer bibelerklärer, des 12 jahrhunderts*, lipzig 1908.
- 351; א' פרנקל, פיוטי סליחות מאת פייטני אשכנז וצרפת, ירושלים תשנ"ג, עמ' 782; י' נבו, פרשנות המקרא הצרפתית, רחובות תשס"ג, עמ' 76-79.
8. א"א אורבך, ספר ערוגת הכושם לרבנו אברהם ב"ר עזריאל, חלק רביעי, מבוא ומפתחות, ירושלים תשכ"ג, עמ' 3-23, 155-176; א' גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים, ירושלים תשנ"ה, עמ' 507-538.

על פיוטיו של ר' יוסף בכור שור כותב א"מ הברמן:

מפיוטיו של ר' יוסף בר יצחק מאורליאנש, נודעים לנו חמישה, וכולם סליחות. בארבעה מהם הוא חותם גם בשם אביו ובאחד רק בשמו... הפיוט החמישי - עקידה, הוא מסוג הפיוטים המשורשרים, היינו שסוף כל מחרוזת נעוץ בתחילת המחרוזות הבאה. שפתו נאה ומצטיינת בפשטותה, והצרות שעברו עליו ועל דורו, מצאו להן הד נאמן בפיוטיו המלאים רגשי נקמה, חוץ מפיוט סי' א' שהוא נקי מהם, ומשום כך זכה רק הוא להכנס למחזור הנדפס. הפיוטים האחרים... מצויים בכתב יד די רוסי ס' 654, וצילומם נמצא במכון לחקר השירה העברית.⁹

המאמר הזה מבקש לעמוד על זיקתו של הפיוט "אָדוֹן רַב הָעֲלִילָה", המיוחס לר' יוסף בכור שור, למדרשים ולדברי אגדה. זיקה זו תיבדק בשני אפיקים: האחד – מטבעות לשון וצירופים והאחר – מגעים רעיוניים בין פרשנות המחבר בכתביו לרעיונות בפיוט. בזיקה אל המדרש יש כדי לתת מענה לשאלות מה מניע את הפייטן לכתוב פיוט ומהי הצדקתו לבקש בקשות.

אָדוֹן רַב הָעֲלִילָה¹⁰

הסוג: סליחה
תבנית: תבנית סטרופית בת כ"ג מחרוזות חד-צלעיות. בכל מחרוזות ארבעה טורים, הטור הרביעי בדרך כלל ארוך מיתר טורי המחרוזת.
חריזה: כל אחת ממחרוזות הפיוט חורזת לעצמה: אאא. בכבב. גגג.
משקל: לא קבוע
אקרוסטיכון: אלפא ביתא בראשי המחרוזות (להוציא מחרוזת אחרונה).
חתימה: יוסף

אָדוֹן רַב הָעֲלִילָה
מִי-כְמוֹךָ חֲסִין יְיָ
עֲנֵנוּ בְּמִרְחַב-יְיָ
כְּשֶׁעָנִיתָ לְאַבְרָהָם אָבִינוּ בְּהַר הַמֹּרְיָה.

5 בְּנֶךְ זִכְחֵי תוֹדָה לְךָ זוֹבֵחַ
לְמִשְׁנֵאֵיךָ הֶכֶן מְטֹבֵחַ
וְעֲנֵהוּ שְׂמֶךְ לְשִׁבְחֵךְ
כְּשֶׁעָנִיתָ לְיִצְחָק עַל-גְּבֵי הַמְּזֹבֵחַ

9. א"מ הברמן, "פיוטיו של ר' יוסף בר יצחק מאורליאנש", תרביץ, ט (תרצ"ח), עמ' 323-324.
10. בעבודתנו השתמשנו בנוסח הפיוט כפי שמובא ב"סדר הסליחות כמנהג ליטא וקהילות הפרושים בארץ ישראל", מוגה ומבואר בידי דניאל גולדשמידט, ירושלים תשכ"ה, עמ' עז-עט.

- גִּלְגַּל מִדַּת רַחֲמֵיךָ אֵל
 וּבִרְךָ אֶת-עַמֶּךָ יִשְׂרָאֵל
 וְעַנְיָנוּ וְחַן יְדִינֵנוּ אֵל
 כְּשַׁעֲנִיתָ לְיַעֲקֹב בְּבֵית-אֵל 10
- דְּגוּל צָרִינוּ תִּחְרִים
 וּפְדִינוּ מִיַּד אֲכָזְרִים
 וְקָרַן עַמֶּךָ תָּרִים 15
 כְּשַׁעֲנִיתָ לְיוֹסֵף בְּבֵית הָאֵל[י]סוּרִים.
- הוֹשַׁעֲנוּ בְּזִרְוֹעַ חֲשׂוּף
 וְהֵף קַמְיָנוּ כְּקִנְיָה וְסוּף
 עֲנֵה סֶגֶל הַכְּסוּף 20
 כְּשַׁעֲנִיתָ לְאַבְרָהָם בְּיַם-סוּף.
- וּבִשְׂרַע עַמֶּךָ כִּכְבֹּר
 שְׁלוֹם לְךָ [וְ]אֵין דְּבָר
 הָיָה לָנוּ מִנְהִיג וְדָבָר
 כְּשַׁעֲנִיתָ לְמֹשֶׁה וְאַהֲרֹן בַּמִּדְבָּר. 25
- זָדִים עַמֶּךָ מַכִּים וּמֹרְטִים
 דָּבָר אַתָּם מִשְׁפָּטִים
 תִּיַסְרֵם בְּעַקְרָבִים וְשׁוּטִים
 כְּשַׁעֲנִיתָ לַפְּנִיחַס בְּשִׁטִּים. 30
- חֲרָפָה וְבוּז מֵעֲלֵי גֹל
 שִׁיתָה אוֹיְבֵינוּ כְּגִלְגָּל
 עֲנֵנוּ מִהָרַב בְּעֵגֶל
 כְּשַׁעֲנִיתָ לַיהוֹשֻׁעַ בְּגִלְגָּל. 35
- טַהַר חֲטָא וְאַשְׁמָה
 וְרַבָּה לְאֵין אוֹנִים עֲצָמָה
 וְרַחֵם לֹא רֹחֲמָה 40
 כְּשַׁעֲנִיתָ לְעֲלֵי בְרָמָה
- יְדִינוּ חֲזַק הַרְפָּה
 כִּי כִסְתָנוּ כְּלָמָה וְחֲרָפָה
 וְשַׁלַּח עֲזָר וּתְרוּפָה
 כְּשַׁעֲנִיתָ לְשִׁמוּאֵל בַּמִּצְפָּה. 40

- כַּבֵּס טוֹמְאֹת שׁוֹלִיִּם
וְרַמּוֹס אוֹיְבֶיךָ בְּרַגְלִים
וְעִנָּה יַפֶּת פֶּעַם בְּנַעֲלִים
כְּשֶׁעֲנִיתָ לְדוֹד וּשְׁלֵמָה בִּירוּשָׁלַם.
- 45 לוֹחֲצֵי עִמָּךְ קָמָל
תְּבוֹאֵהוּ כָל-יַד עֲמָל
עֲנֵנוּ מִשָּׁמַיִם חוֹמָל
כְּשֶׁעֲנִיתָ לְאַלְיָהוּ בְּהַר הַפְּרָמָל.
- 50 מִלְכָּנוּ יָשִׁיב בְּרוּחוֹ
בִּירְאֵת יְיָ לְהַרְיֵחוֹ
וְיַעֲשֶׂה חֶסֶד לְמַשִּׁיחוֹ
כְּשֶׁעֲנִיתָ לְאַלְיִשָׁע בִּירְיֵחוֹ.
- 55 [נָא] חֲלֹץ עֲנֵי מַעֲנִיו
מִמָּךְ יִמְצֵא פְרִיּוֹ
וְהִמָּתַק לְפִיו מְרִיּוֹ
כְּשֶׁעֲנִיתָ לְחִזְקִיָּה בְּחָלְיוֹ.
- 60 סֹלַח לְרַכָּה וְעֲנוּגָה
כִּי לָךְ נִפְשֵׁי עֲרֻגָה
הוֹצִיאָה מִמִּסְגֵּר וּמִדְּאָגָה
כְּשֶׁעֲנִיתָ לְיוֹנָה מִמַּעַי הַדְּגָה.
- עֲנֵנוּ מִשָּׁמַיִם עֲלִיּוֹת
וּפְרוּץ פְּרִיץ חַיּוֹת
וְהַעֲלִינוּ מִבּוֹר תַּחֲתֵיּוֹת
כְּשֶׁעֲנִיתָ לְדַנְיָאֵל בְּגֹב הָאֲרִיּוֹת.
- 65 פָּדְנוּ מֵאֲבִירֵי בָשָׁן
וְיַפּוּצוּ אוֹיְבֶיךָ כְּעָשָׂן
וְעִנָּה לְעֵדוֹת שׁוֹשָׁן¹¹
כְּשֶׁעֲנִיתָ לְחַנְנִיָּה מִשְׁאֵל וְעֲזַרְיָה בְּתוֹךְ הַכְּבָשָׁן.
- 70 צַדִּיק חֲלָצְנוּ מִצָּרָה
וְטָבוֹחַ טָבַח בְּכָצְרָה

11. הברמן מנקד בחולם, כאן נוקד בשורוק, בהתאם למקור המקראי.

וְעִנְנוּ נְאוֹר בְּגִבּוֹרָה
כְּשִׁעֲנִית לְמַרְדְּכַי וְאַסְתֵּר בְּשׁוֹשַׁן הַבִּיָּרָה.

קָרַב יְשׁוּעָה וּגְאוּלָּה
תִּתְנַנְנוּ לְשֵׁם וּלְתֵהָלָה
וְהָרַם קֶרֶן עֲמָדָה מְעֵלָה מְעֵלָה
כְּשִׁעֲנִית לְעִזְרָא בְּגוּלָה 75

רְאֵה אֵל דּוֹחֵק יְדִידִים
וְהִשָּׁב שְׁשׁוֹן וְשִׁמְחָה לְיַהוּדִים
עֲנֵה לְדַבְרֵךָ חֲרָדִים
כְּשִׁעֲנִית לְכָל-הַחֲסִידִים 80

שְׁעָה שְׁוַעַת עֲגוּמִים
וְהִתֵּר פֶּה אֱלֹמִים
וְעִנְיָנו צוֹר עוֹלָמִים
כְּשִׁעֲנִית לְכָל-הַיִּשְׂרָאִים וְהַתְּמִימִים

תִּקְיָה זְרוּעֵינוּ הֵיחָה
וּבְרָכֵינוּ בְּשֵׁם אֱהִיָּה
וּמְיוֹמִים לְפָנֶיךָ נַחֲיָה
רַחֵם-נָא וְעֲנִיתָ לְעַנְיָי. 85

יָדְךָ שְׁנִית תּוֹסִיף לְרוֹחָה
וְהוֹצִיאָנוּ מִיָּגוֹן לְשִׁמְחָה 90
יְיָ שְׁמַעָה יְיָ סִלְחָה
רַחֲמָנָא דְעֲנִיתָ לְמַכִּיכִי רוּחָא.¹²

ביאור ומקורות

1 רב העליליה: כינוי לקב"ה, על פי יר' לב, יט. 2 מי... יה: על פי תה' פט, ט, וראה להלן בדיון. 3 עננו... יה: על פי תה' קיח, ה: בקשת גאולה. 4 כשענית... המוריה: היענה לבקשת עמך בגלות, כפי שענית לאברהם בהר המוריה. 5 זבחי תודה: על פי תה' קז, כב. זבחי... זובח: על פי תה' קטז, יז: זבחי תודה מלמד על הפן המטפורי ולא קרבנות של ממש. את ישראל מעקדת הגלות כפי שגאלת את יצחק. 6 למשנאיזו... מטבח: על פי ישעיהו יד, כא: בקשת נקמה בגויים. 9 גלגל: כלשון תרגום אונקלוס לבר' מג, ל; וראה להלן בדיון. 10 וברך... ישראל: על פי דב' כו, טו. 11 אל: בכ"י: 'לאל'. 13 דגול: כינוי לקב"ה. צרינו תחרים: בקשת נקמה. 15 וקרן... תרים: על פי תה' קמח, יד. 17 בזרוע חשוף: על פי ישעיהו

12. הפיוט מסתיים בלשון ארמית בדומה לפיוט הידוע מתפילת ערבית של יום הכיפורים.

נב, י. **חשוף**: בכ"י: 'חסוף'. 18 **קמינו**: כינוי לאויב, על פי תה' מד, ו. **כקנה וסוף**: על פי ישעיהו יט, ו; והכתוב "והח' וסוף...", כוונתו בקשת נקמה. 19 **סגל הכסוף**: כינוי לישראל, על פי "סגלה זהב וכסף", דה"א כט, ג, וראה גם רש"ר הירש שמות יט. 20 **כשענית... סוף**: רומז לגאולת ישראל ממצרים. והכתוב "ענה... סוף" כוונתו גאל את ישראל מן הגלות כפי שגאלתו ממצרים. 21 **ובשר... ככבר**: בשורת הגאולה. 22 **שלום... דבר**: על פי שמ"א כ, כא. 21–22 והכתוב "ובשר... דבר", כוונתו שהגאולה תציל את העם מן הסכנה שהוא נתון בה. 23 **היה... ודבר**: בחינת "החזר עטרה ליושנה" הייה לנו למנהיג והשמע דברי הנהגה. 24 **כשענית... במדבר**: רומז לשמ' ז. 25 **זדים**: כינוי לאויב. **מכים ומורטים**: על פי ישעיהו נ, ו; וכוונתו לעינויי הגלות. 26 **דבר... משפטים**: על פי יר' ד, יב, ועוד: בחינת העמד אותם למשפט והענישם. 27 **תיסרם... ושוטים**: על פי מ"א יב, יא, ועוד, נמשך מהקודם, וכוונתו לנקמה. 29 **חרפה... גל**: על פי תה' קיט, כג. 30 **שיתה... כגלגל**: על פי תה' פג, יד: הנקמה באויב; דעת מקרא על אתר: שיתה= שית (ש"ים); כגלגל: צמח עוקצני בצורת כדור, שהרוח מגלגלת אותו וזרעיו מתפזרים לכל עבר. 31 **בעגל**: כעגלא, במהרה. 34 **ורבה... עצמה**: על פי יש' מ, כט: בפיוט 'אין אונים' הוא כינוי לישראל. 35 **ורחם... רוחמה**: על פי הו' ב, כה: ישראל שטרם רחם וטרם נוחם. 37 **וידים... הרפה**: על פי איוב ד, ג, ועוד. 38 **כי... וחרפה**: על פי יר' נא, נא. 41 **טומאת שולים**: על פי איכה א, ט: חטאים שנעשו בגלוי. ההיגד "כבס טומאת שולים", נקה ישראל מחטאיו, כוונתו סלח לחטאי ישראל. 43 **וענה**: גאל, על פי הו' ב, כג. **יפת... בנעלים**: כינוי לכנסת ישראל, על פי שה"ש ז, ב, וראה גם שהש"ר שם; דעת מקרא למקום: "ברגיל היו הולכים יחף, אבל עתה, במחול לכבוד דודה, התקשטה בנעלים, לפיכך קלס בלשון זו". 45 **לוחצי עמך**: כינוי לאויב, על פי שמ' ג, ט. **קמל**: נובל, וכוונת הפייטן שהקב"ה ייבש (על דרך המטפורה) את האויב כעונש על אכזריותו לישראל. 46 **תבואה... עמל**: על פי איוב כ, כב: נמשך מהקודם, וכוונתו לנקמת ה' באויב. 47 **חומל**: כינוי לקב"ה. 48 **כשענית... הכרמל**: רומז למל"א יח, לח. 50 **ביראת... להריחו**: על פי יש' יא, ג. 51 **ויעשה... למשיחו**: על פי תה' יח, נא. 54 **ממך... פריו**: על פי הו' יד, ט. 55 **והמתק... מריו**: רומז לשמ' טו, כד-כה: כאן: בקשת גאולה. 57 **לרכה וענוגה**: כנסת ישראל, על פי דב' כח, נו. 58 **כי... ערגה**: על פי תה' מב, ב. 59 **הוציאה ממסגר**: על פי תה' קמב, ח: מהגולה. 61 **עליות**: שמים, מקום משכן האל, על פי תה' קד, ג. 62 **ופריץ חיות**: האויב, על פי יש' לה, ט. 63 **והעלני מבור**: על פי תה' מ, ג. **מבור תחתיות**: על פי איכה ג, נה. 65 **מאבירי בשן**: האויב, על פי תה' כב, יג. 66 **ויפוצו אויביך**: על פי במ' י, לה. **ויפוצו... כעשן**: ראה תה' סח, ב-ג: רומז לנקמה. 67 **לעדות שושן**: על פי תה' ס, א: כאן כינוי לישראל. 69 **צדיק... מצרה**: על פי מש' יא, ח: כאן: צדיק: כינוי לקב"ה. 70 **וטבות... בבצרה**: על פי יש' לד, ו. **בבצרה**: אדום מייצגת את הנצרות. 71 **נאור בגבורה**: נראה שצ"ל: נאור בגבורה, על פי תה' סה, ז. 74 **תתננו... ולתהלה**: על פי צפ' ג, כ. 75 **והרם... עמך**: על פי תה' קמח, יד. **מעלה מעלה**: על פי דב' כח, מג. 77 **ראה אל**: על פי תה' פד, י. **ידידים**: ישראל. 78 **והשב ששון**: על פי תה' נא, יד. **ששון... ליהודים**: על פי אס' ח, יז. 79 **לדברך חרדים**: על פי יש' סו, ה. 83 **צור עולמים**: על פי יש' כו, ד. 85 **זרועינו היה**: על פי יש' לג, ב. 87 **ומיומים... נחיה**: על פי הו' ו, ב: כוונתו בזמן הקרוב. 89 **ידך... תוסיף**: על פי יש' יא, יא. 90 **מיגון לשמחה**: על פי אס' ט, כב. 91 **סלחה**: על פי דני' ט, יט. 92 **בכ"י** קדום: **רחמנא**: כשענית, ואינו מנוקד.

על הפיוט

בפיוט, המחזיק עשרים ושלושה בתים, ארבעה נושאים בולטים: א. מצוקת הגלות; ב. תחינה למענה ולגאולה; ג. בקשת נקמה; ד. ה' יסלח לעמו ותיכון מלכותו.

א. **מצוקת הגלות**: הפייטן שוטח בפני הקב"ה את מצוקת ישראל בגלותו. הסבל בגלות קשה מנשוא: "יָדִים עֲמָךְ מִכִּים וּמוֹרְטִים" (טור 25). העם מושפל ובזוי בגלותו – "כִּסְתָנוּ כְּלִמָּה וְחָרְפָּה" (טור 38). הגלות כמוה כמאסר לכנסת ישראל ויש ל"הוֹצִיאָהּ מִמִּסְגָּר וּמִדְּאָגָה" (טור 59) ולהעלותה "מִבּוֹר תַּחְתִּיּוֹת" (טור 63). "בור" משמש כאן בהוראה כפולה, גם מאסר וגם שְׁפָל.

ב. **תחינה למענה ולגאולה**: מתוך מצוקת הגלות מתחנן הפייטן שהאל ייענה לקריאת המתפללים ומבקש על גאולת העם. לשם כך בחר הפייטן למנות לפי סדרם הכרונולוגי היענויות ואירועי הצלה וישועה שעשה הקב"ה לנבחריו. הפייטן אינו מציג את הסיפורים במלואם, אלא רק מרמז אליהם ברצף הפיוט. לדוגמה: "עֲנֵנוּ [...]..." – "כְּשֶׁעָנִיתָ לְאַבְרָהָם אָבִינוּ בְּהַר הַמּוֹרִיָּה" (טור 4); "כְּשֶׁעָנִיתָ לְיוֹסֵף בְּבֵית הָאֲנִיִּסוֹרִים" (טור 16); "כְּשֶׁעָנִיתָ לְאַבְרָהָם בְּיַם-סוּף" (טור 20); "כְּשֶׁעָנִיתָ לְדָנְיָאֵל בְּגִבְ הָאֲרִיּוֹת" (טור 64); "כְּשֶׁעָנִיתָ לְמֶרְדֵּכַי וְאַסְתֵּר בְּשׁוֹשַׁן הַבִּירָה" (טור 72). כל אחת מרמזות אלה מעלה חוליה ברצף ישועת ה' בסיפורי גיבורי האומה הידועים מסיפורי המקרא וממדרשו השונים.¹³

השורש ע'נ'ה' במשמעות תשובה הוא עיקר הפיוט "אָדוֹן רַב הָעֲלִילָה", והמוטיב המרכזי בו, ונמצא חוזר בו 34 פעמים. התכיפות שבה חוזר השורש ע'נ'ה' מעידה על הצורך הדחוף שהאל ייענה לבקשת הגאולה של ישראל, הנאנק תחת משא גלותו. במענה יש כדי להרים את קרן העם המושפל – "וְקָרַן עֲמָךְ תָּרִים" (טור 15); "וְהָרַם קָרְן עֲמָךְ מֵעֲלָה מְעֲלָה" (טור 75); "תִּתְּנֵנוּ לְשֵׁם וּלְתִהְלָה" (טור 74); המענה הוא בבחינת מזור והיחלצות מדלות – "וְשִׁלַּח עֲזָר וּתְרוּפָה" (טור 39); "חֲלַץ עֲנֵי מְעֲנִיו" (טור 53). המענה הוא-הוא הגאולה, והפייטן רוצה לראותה מתממשת בימיו – "קָרַב יְשׁוּעָה וּגְאֻלָּה" (טור 73); "וְהִתֵּר פֶּה אֱלֹמִים" (טור 74); "וְהִשָּׁב שְׁשׁוֹן וְשִׁמְחָה לְיְהוּדִים" (טור 78). והוא מבקש מה' שיהפוך את ה'חגא' לחג – "וְהוֹצִיאֵנוּ מִיָּגוֹן לְשִׁמְחָה" (טור 90); "וְהִמְתַּק לְפִיו מְרִיו" (טור 55).

13. המוטיב "עננו" מצוי בסדר הסליחות בקהילות אשכנז השונות בשינויי נוסח, ובייחוד הוא מוכר מתפילת ערבית של ליל יום הכיפורים. ראה: דניאל גולדשמידט, **שם המחזור**, ירושלים תשכ"ה, עמ' יד. הרעיון של אזכור ההיענויות לבחירי האומה לאורך הדורות נסמך על דברי מסכת תענית ב, ד: [...] מי שענה את אברהם בהר המוריה הוא יענה אתכם [...] מי שענה את אבותינו על ים סוף הוא יענה אתכם [...] וישמע בקול צעקתכם".

ג. **בקשת נקמה:** קשיי הגלות וחוסר האונים של כנסת ישראל למול שלטון הגויים עוררו בלב היהודים רגש עז לנקמה. מוטיב נקמת ה' באויב האכזר מהדהד לאורך הפיוט, כגון: "צָרֵינוּ תְּחָרִים" (טור 13) ואת "לוֹחֲצֵי עֲמָךְ קָמְל" (טור 45); "וְרָמוּס אֲוִיָּךְ בְּרַגְלֵים" (טור 42); ובהתאם לאכזריותם – "תִּיֶסְרָם בְּעֶקְרָבִים וְשׁוֹטִים" (טור 27); "וְשָׁבוּחַ טָבַח בְּכַצְרָה" (טור 70); ולשונאי עמך – "הֶכֶן מְטָבַח" (טור 6).¹⁴ כדי להבליט עד כמה האויב בזוי וכדי להעצים את הבקשה לנקמה, הפייטן נוקט כינויים לגויים, כגון "אֲכָזְרִים", "קָמְנִינוּ", "זֵדִים", "פְּרִיץ חַיִּית", "אֲבִירֵי בָשָׁן".

ד. ה' **יסלח לעמו ותיכון מלכותו:** חידוש מלכות שמים בבחינת השבת עטרה ליושנה – "הָיָה לָנוּ מְנַהֵיג"; "תִּקְרַף זְרוּעֵינוּ הָיָה"; "וּבְרַכְיֵנוּ בְּשֵׁם אֱהִיָּה". אבל לשם כך עליו לסלוח לעם: "סָלַח לְרַפָּה וְעֲנוּגָה" (טור 57). הסליחה בפיוט זה מובלעת ועיקרה בא לידי ביטוי במלכות ה' העתידה.

דרכי עיצוב

באמצעות מילת מפתח – אפיפורה משורש ע'נ'ה – "וְעֲנָנוּ [...]", "בְּשִׁעֲנִיתָ [...]" – נוצרת מסגרת לפיוט כולו, ומודגש נושאו המרכזי. בכל מחרוזת ארבעה טורים ענפיים, ובטור הרביעי בכל אחת מן המחרוזות הוא מאזכר את האירוע ההיסטורי הקשור לגיבורי האומה. צירוף כלל הסיומות בפיוט יוצר רצף היסטורי בתולדות עם ישראל. הפייטן בוחר לסיים את פיוט הסליחה הזה בתקווה לבוא הגאולה: "יִדְרֶךְ שְׁנִית תּוֹסִיף לְרִנָּתָה / וְהוֹצִיאָנוּ מִיְגוֹן לְשִׁמְחָה", ורואה בעיני רוחו שהקב"ה שמע צעקתם ותפילתם, סלח וריחם: "יִי שְׁמַעָה יִי סִלְחָה // רַחֲמָא דְעֲנִיתָ לְמַפְיָי רַחֲמָא".

כינויים

הכינויים הם מקישוטי השיר הנפוצים ביותר בשירה העברית מימי הפיוט הארץ-ישראלי הקדום ועד ימינו. ואומר פליישר, "השימוש בכינויים הוא אחד מסימני ההיכר המובהקים של סגנון הפייטנים בכל התקופות ובכל האסכולות".¹⁵

14. ייתכן שהפיוט "מעוז צור ישועתי" שנכתב בגרמניה במאה ה-13, בתקופת מסעי הצלב, התכתב עם פיוט זה, שכן אנו מוצאים מטבעות לשון דומים: "לעת תכין מטָבַח" (מעוז צור) – לְמִשְׁנָאִיו הֶכֶן מְטָבַח; "ושם תודה נִבְּחָ" (מעוז צור) – בְּנֶךְ זִבְחֵי תוֹדָה לְךָ זוֹבְחָ".

15. ע' פליישר, *שירת הקודש העברית בימי הביניים*, ירושלים תשל"ה, עמ' 104-107.

בפיוט זה הפייטן פונה לקב"ה בכינויו המקובלים – כינויים שעם הזמן נעשו כשמות נרדפים לקב"ה,¹⁶ למשל: "רַב הַעֲלִילִיָּהּ", "דָּגוּל", "חֹמֶל", "מִלְכָּנוּ", "צוּר עוֹלָמִים".

ואולם בבואו לקבוע כינויים לכנסת ישראל, הרי שבנוסף לכינויים המקובלים והשגורים, דוגמת: "בִּנְיָ", "עֲמֻךְ", נמצא גם כינויים מטפוריים: "רַפָּה וְעִנְיָה", "סֶגֶל הַפְּסוּף", "יַפֶּת פַּעַם בְּנַעֲלִים".

לרוב בוחר הפייטן לכנות את האויב בכינויים מקובלים ונדושים, לדוגמה: "יָדַים", "קָמַן[ו]נו", "לוֹחֲצֵי עֲמֻךְ", "מְשַׁנְּאֵיו", "אֲכָזְרִים", "אוֹיְבֵינוּ", אבל מחדש גם משלו – "אֲפִירֵי בְּשֵׁן", "בְּצָרָה".

סקירת הכינויים בפיוט זה מלמדת כי הפייטן העדיף כינויים שקופים, מובנים וידועים, הבנויים על פי פשוטו של מקרא או מן המדרש.¹⁷ ואולם בדברו על כנסת ישראל בחר הפייטן גם בכינויים מטפוריים של רוך, הדר וחן, שיש בהם מהגיגי לבו ומתחושותיו האישיות. ואולי עשה כן כדי להזכיר לקב"ה כמה חביבין ישראל.

הפיוט בזיקתו למדרש

היגדים שונים בפיוט מתקשרים למדרשי חז"ל אם בדרך אסוציאטיבית, מכוח הביטוי, ואם בהקשר רעיוני מובהק. בפרק זה נעמוד על היגדים אחדים בפיוט ועל זיקתם למדרש.

1. "רב העליליה" (טור 1): מסופר על חנניה בן תרדיון: "גזרו עליו לשרפה ועל אשתו להריגה [...] ועל בתו לישב בקובה של זונות. דאמר ר' יוחנן: פעם אחת הייתה בתו מהלכת לפני גדולי רומי. אמרו: כמה נאות פסיעותיה של ריבה זו. מיד דקדקה בפסיעותיה. והיינו דאמר ר' שמעון בן לקיש, מאי דכתיב 'עון עקבי יסובני' (תהלים מט, ו)? עונות שאדם דש בעקביו בעולם הזה, מסובין לו ליום הדין. בשעה שיצאו שלשתן צדקו עליהן את הדין. הוא אמר 'הצור תמים פעלו' (דברים לב, ד) ואשתו אמרה 'אל אמונה ואין עול' (שם). בתו אמרה: 'גדול העצה ורב העליליה אשר עיניך פקוחות על כל דרכי וגו'' (ירמיהו לב, יט)."¹⁸

האגדה עוסקת בעונש על התנהגות בלתי צנועה ועל צידוק הדין מצד הנענש. מדרש זה מזכיר מדרש אחר, הקשור בעם ישראל שנאשם בזנות,

16. שם, עמ' 104. "הכינוי הוא דבר שמכנים אותו על פי הסגולות שבו והוא תיאור כנוס ומצומצם [...] הוא מעין השאלה של החלפת שם בשם", ר' באב"ד, "הכינויים כשיטה לשונית וספרותית בפיוטי הקינה של רבי אלעזר הקליר", עבודה לשם קבלת התואר מוסמך במדעי הרוח באוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן תשנ"ו, עמ' 11.

17. א' חזן, **השירה העברית בצפון אפריקה**, ירושלים תשנ"ה, עמ' 148. חזן מוסיף ואומר כי השימוש בכינויים מוכר עוד מראשיתו של הפיוט ומסדרי העבודה שכתב יוסי בן יוסי, והוא מסורת העוברת מדור לדור, א' חזן וד"א אלבאז, **תהלה לדוד – קובץ שירתו של רבי דוד בן חסין וצ"ל, פייטנה של יהדות מרוקו**, לוד תשנ"ט, עמ' 133.

18. עבודה זרה יז ע"ב-יח ע"א. ספרי האזינו שז, מהדורת פינקלשטיין, עמ' 346.

כאשר עשה את העגל: "עלובה כלה שזינתה בתוך חופתה"¹⁹. כלומר, קיים קשר רעיוני בין התנהגות פרוצה בתחום האישי ובין עזיבת ה' בהיבט הלאומי. הרעיון שחטא עבודה זרה הוא זנות-ניאוף של כנסת ישראל (אהובה, אישה) כלפי הקב"ה, מופיע בדברי הנביאים.²⁰ בפיוט אנו רואים ביטוי לתפיסה זו במחשבת חז"ל בעניין חטא העגל. באגדה מודגשת העובדה שאותם מרטירים צידקו עליהם את הדין ועשו תשובה. הדבר תואם את אוירת הפיוט, שעניינו פנייה לאל שייעתר לתשובתם של מאמינו, ויעניק לדור המיוסר הגנה והצלה. דברי התלמוד הבבלי, המדמים את חטא העגל לכלה עלובה שזינתה בתוך חופתה, שוקעו בפירוש בכור שור על התורה, שם הוא מוסיף: "עדין לא עברו ארבעים יום שהזהרתי בהם, והם עשו מנהיג במקומך"²¹. החיבור בין האישי ללאומי מעלה בדעת הפייטן את ההיגד המיוחד שבפי בתו של ר' חנניה בן תרדיון, והוא קובע אותו בראש פיוטו.

2. "מי כמוך חסין יה" (טור 2) – "... טיטוס הרשע שחירף וגידף כלפי מעלה, מה עשה? תפס זונה בידו ונכנס לבית קדשי הקדשים והציע ספר תורה ועבר עליה עבירה. ונטל סיף וגידר את הפרוכת, ונעשה נס והיה דם מבצבץ ויוצא, כסבור הרג את עצמו... אבא חנן אומר 'מי כמוך חסין יה' (תהלים פט, ט). מי כמוך חסין וקשה שאתה שומע ניאוצו וגידופו של אותו רשע ושותק"²². התלמוד הבבלי מטעים את שתיקתו של הקב"ה לנוכח מעשיהם של רשעי אומות העולם. התלמוד מתייחס לטיטוס שהחריב את בית המקדש השני, אולם אפשר להחיל את הרעיון על כל הדורות שבהם רשעי אומות העולם מחרפים שם שמים, ואין מונע בעדם.²³

המדרש משתלב יפה באווירת הפיוט, שתוכנו בקשת הגנה והצלה מתלאות הגלות ונקמה בגויים המרושעים. הוא מתאים לתקופת ר' יוסף בכור שור, שחי אחרי חורבן קהילות מגנצא וורמייזא באשכנז, בימי מסעי הצלב. הרס מרכזי התורה הגדולים באשכנז הותיר את יהדות אשכנז וצפון צרפת בתחושת יתמות ובתמיהה גדולה על שתיקת שמים לנוכח מה שקורה בארץ.

3. "זבחי תודה לך זובח" (טור 5) – "אריב"ל: כל הזובח את יצרו ומתודה עליו, מעלה עליו הכתוב כאילו כבדו להקב"ה בשני עולמים, העולם

19. גיטין לו ע"ב.

20. כך למשל שלושת הפרקים הראשונים של ספר הושע ועוד רבים.

21. פירוש בכור שור על התורה לשמות לב, ח (עמ' קע).

22. גיטין נו ע"ב.

23. זו סוגיה קשה שהתמודדו עמה כבר בימי הביניים. ר' יהודה הלוי שחי ברווחה בספרד המוסלמית ייחד לסוגיה את ספרו **הכוזרי**, הנקרא בשפה הערבית "ספר ההגנה על הדת הבזויה".

הזה והעולם הבא, דכתיב 'זוכת תורה יכבדנני' (תהלים נ, כג).²⁴ ר' יהושע בן לוי דורש את הכתוב בצורה אלגורית: הוא מעביר את קרבן התורה מעבודת בית המקדש לעבודת ה' של האדם הפרטי. קרבן התורה הופך (במדרש) לווידוי, והזביחה – להקרבת היצר האישי. גישה זו תואמת את תקופת הגלות, שבה אין עוד בית מקדש ואין קרבנות לכפרה, ואין אלא וידוי ותפילה.

4. "גלגל מידת רחמיך" (טור 9) – "[...] מכאן שהקב"ה מתפלל. מאי מצלי אמר רב זוטרא בר טוביה אמר רב יהי רצון מלפני שיכבשו רחמי את כעסי ויגולו רחמי על מדותי ואתנהג עם בני במדת רחמים ואכנס להם לפני משורת הדין. תניא: אמר ר' ישמעאל בן אלישע: פעם אחת נכנסתי להקטיר קטורת לפני ולפנים. וראיתי אכתריאל ה' צבאות שהוא יושב על כסא רם ונישא. ואמר לי ישמעאל בני ברכני. אמרתי לו, יהי רצון מלפניך שיכבשו רחמיך את כעסך ויגולו רחמיך על מדותיך ותתנהג עם בניך במידת הרחמים ותכנס להם לפני משורת הדין".²⁵ האגדה שבתלמוד הבבלי מטעימה שבקשת עם ישראל לדורותיה מהקב"ה היא שינהג בהם במידת הרחמים וידון אותם לפני משורת הדין, ועל פי עדותו של ר' ישמעאל בן אלישע כהן גדול, התפילה רצויה לפני הקב"ה.

המדרש משתלב בהתאמה רבה עם הפיוט המבקש מהקב"ה רחמים, ישועה, רווח והצלה. ברקע האגדה עומדת דמות בעל השמועה שם: ר' ישמעאל בן אלישע כהן גדול, בן דורו של רבן שמעון בן גמליאל, שנהרג במרד. רשב"ג הראשון ור' ישמעאל בן אלישע היו מעשרה הרוגי מלכות.²⁶ מחבר הפיוט מזדהה עם דמות זו, באשר אף הוא, כר' ישמעאל, שייך לדור מְקַדְשֵׁי ה' שנהרגו על קידוש השם. בזכות זה זכאי דור זה לרחמי שמים ולגאולה לפני משורת הדין. באותה גמרא, לפני הסיפור על ר' ישמעאל בן אלישע מובא: "א"ר יוחנן משום ר' יוסי מנין שהקב"ה מתפלל שנאמר (ישעיהו נו, ז) 'והביאותים אל הר קדשי ושמחתים בבית תפלתי', תפלתם לא נאמר אלא תפלתי **מכאן שהקב"ה מתפלל**. מאי מצלי [=מה מתפלל] אמר רב זוטרא בר טוביה אמר רב יה"ר מלפני שיכבשו רחמי את כעסי ויגולו רחמי על מדותי ואתנהג עם בני במדת רחמים ואכנס להם לפני משורת הדין". הברייתא המספרת על ר' ישמעאל בן אלישע באה בעיקר בשל סופה: "ונענע לי בראשו".

24. סנהדרין מג ע"ב.

25. ברכות ז ע"א.

26. ראה "שמעון וישמעאל לחרבא, וחברוהי לקטלא, ושאר עמא לביזא, ועקן סגינן עתידן למיתי על עלמא" (סוטה מח ע"ב). ואולי יש אירוניה בכך ששני חכמים ששמום נגזר משורש ש'מ'ע' סופם אכזרי ביותר.

"גלגל מידת רחמיך" היא מטבע לשון של תפילת הקב"ה או של ברכה שבירך אותו "ישמעאל בנו" והודה לה הקב"ה, שהרי "נענע בראשו".

5. "וקרן עמך תרים" (טור 15) – "גדע בחרי אף כל קרן ישראל" (איכה ב, ג). עשר קרנות הן: ... קרנו של ישראל, דכתיב 'וירם קרן לעמו' (תהלים קמח, יד). ויש אומרים קרנו של משיח... וכולן היו נתונות בראשן של ישראל. וכיון שחטאו, ניטלו מהן, הה"ד 'גדע בחרי אף כל קרן ישראל', וניתנו לאומות העולם.²⁷ המדרש המתייחס לפסוק בקינות על החורבן, מצדיק את הדין על עם ישראל, שבעקבות חטאיו ניטלו ממנו העטרות וניתנו לאומות העולם. הרעיון שבעקבות חטאיו עם ישראל יורד מדרגתו וקרן הגויים עולה, ראשיתו בתקופת השופטים (שופ' ב, יא-טו) ועובר לאורך כל תולדות ישראל דרך המדרשים וספרות ימי הביניים.

6. "הושעתנו בזרוע חשוף" (טור 17) – "ואחר ימות המשיח בא העולם הבא, והקב"ה מופיע בכבודו ומראה זרועו, שנאמר 'חשף ה' את זרוע קדשו לעיני כל הגוים וראו כל אפסי ארץ את ישועת אלוקינו' (ישעיהו נב, י). באותה שעה רואים ישראל את הקב"ה בכבודו, שנאמר 'כי עין בעין יראו בשוב ה' ציון' (שם, ח)".²⁸ מדרש התנחומא מתאר את תקופת הגאולה, שבה תגלה זרוע ה' לעיני הגויים שהרעו לישראל לדורותיו. בעקבות ענישת הגויים יתגלה כבוד ה' לעיני עם ישראל הצמא לגאולה. הביטוי "כבוד ה'" במדרש משמעו מציאות ה', היינו, גילוי שכינתו, כמו ביחזקאל י, יח-יט; יא, כג; בתיאור גלות השכינה מבית המקדש. השכינה שהייתה לצד ישראל בגלות במצב של הסתר והעלם, תתגלה במלוא הדרה. רעיון זה ושאיפה אליו עולים מבין שורות הפיוט ובעיקר משני בתיו האחרונים.

7. "כסתנו כלימה וחרפה" (טור 38) – "כסתה כלימה פנינו" (ירמיהו נא, נא) – חורבן ראשון וחורבן שני. כיון שחטאו – גלו.²⁹ המדרש, כאחרים לפניו, מדגיש את החורבן, ובעיקר את הרעיון "מפני חטאינו גלינו מארצנו", נושא העומד במרכזו של הפיוט דנן. לא מן הנמנע, שבהזכרת חורבן ראשון וחורבן שני מתכוון הפייטן לרמוז גם על שני מסעי הצלב, שהשפיעו עליו עמוקות.³⁰

27. איכה רבה ב, ו.

28. תנחומא עקב ז.

29. פתיחתא דאיכה רבה ט.

30. אמנם בכור שור עצמו לא סבל, ככל הידוע לנו, ממסעי הצלב. להוציא את השמדת היהודים בעיר רואן במסע הצלב הראשון ב-1096, וחורן מכמה אירועים, כגון ההתקפה על רבנו תם במסע הצלב השני, לא נפגעו יהודי צפון צרפת ממסעי הצלב, אשר הביאו כיליון על יהודי הריין וגרמניה. העובדה שבאמצע המאה ה-12 ישבו ברדום חכמים כראב"ע ורשב"ם, מלמדת על

8. "כבס טומאת שולים" (טור 41) – "השכן אתם בתוך טמאתם" (ויק' טז, טז). אפילו בשעה שהן טמאים, שכינה עמהם. אמר ליה ההוא צדוקי לרבי חנינא: השתא ברי טמאים אתון [= הרי אתם בני טמאים], דכתיב 'טמאתה בשוליה' (איכה א, ט). אמר ליה: תא חזי [=בוא ראה] מה כתוב בהו: 'השכן אתם בתוך טמאתם' – אפילו בזמן שהם טמאים, שכינה שרויה ביניהם"³¹ במקום אחר³² אומר המדרש: "אם תקיימו מצוותי, מניח אני את העליונים, וארד ואשכון ביניכם, שנאמר 'ושכנתי בתוך בני ישראל' (שם' כט, מה). שעל מנת כן יצאו ממצרים, שיעשו את המשכן שתשרה שכינה ביניהם... ואם יעשו רצוני, אין שכינתי זוה מביניהן. למה, אמר ר' אמי: נתאוה הקב"ה כשם שיש לו דירה למעלה, שיהא לו כך דירה למטה". אולם יש הבדל בין שני המקורות. המדרש בתנחומא תולה את השראת השכינה בקיום המצוות ואת סילוקה – באי קיומן ואילו המדרש ביומא אינו מציג תנאים להשראת השכינה, אלא היא שורה על בני ישראל גם במצבי חטא וטומאה.³³

9. "יפת פעם בנעלים" (טור 43) – "א"ר ברכיה כך דרשו שני הרי עולם: ר' אליעזר ור' יהושע אמרו: 'מה יפו פעמיך בנעלים' (שיר השירים ז, ב). מה היה יפיין לפעמיך, שהיו נועלים בעד כל חצרות. מעשה באחד ששכח לנעול דלתי ביתו ועלה לפעמי רגלים. ומשבא מצא הנחש קשור בטבעות דלתותיו. שוב מעשה באחד ששכח ולא הכניס תרנגולותיו לתוך ביתו ועלה לפעמי רגלים, ובא ומצא החתולות מקורעות לפנייהם"³⁴ המדרש מחזיר אותנו לימים רחוקים, לתקופת התפארת של עם ישראל. תקופה שבה נתקיים בהם "ולא יחמוד איש את ארצך בעלותך לראות את פני ה' אלוך שלוש פעמים בשנה" (שמות לד, כד). המדרש בא ללמדנו טיבה של אמונה ושבח המאמינים, שלפיהם עושי רצונו של ה' ומקיימי מצוותיו זוכים לשמירה ולהגנה אלוהית. כמו כן הוא מבטא געגוע לימים קדמונים שבהם השגחת ה' הייתה נתונה על ישראל במישרין, לימים שבהם בית המקדש עמד על תלו, וישראל עלו אליו לרגל בהמוניהם. ועוד, הוא מעודד את לומדי המדרש ש"שומר מצוה לא ידע דבר רע" (קהלת ח, ה).

צמיחתה של תרבות יהודית בעיר זו, וסביר להניח שתנאי החיים של היהודים שם בעת ההיא היו נוחים, ראה: נ' גולב, **תולדות היהודים בעיר רואן בימי הביניים**, תל אביב 1976, עמ' 62.

31. יומא נו ע"ב – נו ע"א. מעניין כי "הצדוקי" טוען לפני ר' חנינה, אמורא ארץ-ישראל, טענה נוצרית, ובוודאי שעניין הפולמוס עם הנוצרים לא נס לחו גם במאה ה-12, ימיו של הפייטן בצפון צרפת. גם ר"י מאורליאנש היה מעורה בוויכוחים כגון אלה, ראה: "נבו, **פרשנות המקרא הצרפתית**, רחובות תשס"ג, עמ' 90-108.

32. תנחומא בחוקותי ג.

33. עניין השראת השכינה בעולם הרבה להעסיק הוגי דעות. הרמב"ם ייחד לכך פרק בספרו, ראה: **מורה נבוכים**, ח"א, מהדורת מ' שורץ, תל אביב תשס"ח, פרק כה.

34. שיר השירים רבה ז, ב.

10. "ויפוצו אויביך" (טור 66) – "קום נא שבה" (בראשית כז, יט). א"ל הקב"ה ליעקב: אתה אמרת 'קום נא שבה', חייך בו בלשון אני פורע לך, שנאמר 'קומה ה' ויפוצו אויביך' (במ' י, לה)³⁵. המדרש מלמד שהקב"ה זוכר חסדי אבות לבניהם.
11. "והרם קרן עמך" (טור 75) – "אמר להן הקב"ה לישראל: בני הם, רעי הם, קרובי הם, אוהבי הם, בני אוהבי הם שהוא אברהם, דכתיב 'זרע אברהם אוהבי' (ישעיהו מא, ח). מרומם אני קרנם, כמד"א 'וירם קרן לעמו' (תהלים קמח, יד)³⁶. המדרש מעמיד על זכות אבות השמורה לישראל. אולם לא רק זכות אבות עולה מהמדרש, אלא הרעיון שהאבות הורישו לבניהם את תכונותיהם. על אברהם נאמר שהיה אוהב ה', והמדרש מעביר מידה זו לעם ישראל. משמע לעם ישראל שמורה לא רק זכות אבותיהם, אלא זכותם שלהם בעקבות הליכתם בדרכי אבות. "ובא גואלו" (ויקרא כה, כה), זה הקב"ה, שנאמר "גואלם חזק ה' צבאות שמו" (ירמיהו ג, לד). "הקרוב אליו": הוא הקב"ה שכתוב בו 'וירם קרן לעמו תהלה לכל חסידיו לבני ישראל עם קרובו" (תהלים קמח, יד). המדרש מוציא מפשוטה את התיבה "גואלו" שבספר ויקרא, שמשמעה קרוב משפחה, ודורשה על הקב"ה גואל ישראל. הביטויים "גואלה" ו"קרבת אלוהים" שעולים מתוך שורות הפיוט, משתלבים היטב במגמתו ובאווירתו הרוויה כיסופי גאולה.
12. "ומיומים לפניך נחיה" (טור 87) – במדרש בר"ר צא, ז: "ויאסוף אותם אל משמר שלושת ימים" (בראשית מב, יז). לעולם אין הקב"ה מניח את הצדיקים בצרה שלושת ימים. וכן למדו ליוסף, ליונה, למרדכי, לדוד. וכן הוא אומר 'יחיינו מיומיים ביום השלישי של שבטים יקימנו'³⁷. ובמדרש: "וישא אברהם את עיניו" (בראשית כב, ד). כתיב 'יחיינו מיומיים ביום השלישי יקימנו ונחיה לפניו' (הו' ו, ב). ביום השלישי של שבטים... ביום השלישי של מרגלים... ביום השלישי של מתן תורה... ביום השלישי של תחית המתים, דכתיב 'יחיינו מיומים ביום השלישי יקימנו'³⁸. המדרש מלמד שאין הקב"ה מניח את בריותיו בצרה יותר משלושה ימים, ומי שנמצא בצרה וזקוק לישועה, הקב"ה ממציאה לו ביום השלישי.

35. בראשית רבה סה, יח.

36. אסתר רבה ד, ב.

37. שם צא, ז.

38. בראשית רבה נו, א.

13. "ידך שנית תוסף לרוחה" (טור 89) – "יוסף: על שם שעתיד הקב"ה להוסיף ולגאול את ישראל ממלכות הרשעה, כשם שגאל אותם ממצרים, דכתיב 'והיה ביום ההוא יוסיף ה' שנית ידו וגו' (ישעיהו יא, יא)".³⁹ לפנינו מדרש גאולה הנוסך תקווה וביטחון בלב עם ישראל בדבר הגאולה המובטחת. המדרש מדגיש: "להוסיף ולגאול את ישראל ממלכות הרשעה", אולם אינו מציין את שמה. טבעי הדבר שתזכר כאן בבל או רומי ששעבדו את ישראל והוציאו לגלות אחרי מצרים. העובדה שלא נזכר שמה של הממלכה הרשעה מלמדת שכוונת המדרש לכל ממלכות הרשע שהרעו לישראל בכל הדורות, ואף בדורו של הפייטן: אדום, רומי, ביזנטיון. אלה הם המייצגים, הן בעיני הדרשן והן בעיני הפייטן, את מלכות הרשע ששלטה לאורך הדורות.

14. "ה' שמעה ה' סלחה" (טור 91) – "א"ר פנחס הכהן בר חמא: אין הקב"ה חפץ לחייב בריה, אלא מבקש שיתפללו בריות לפניו ויקבלם. אמר רבי יצחק: עכשו אין לנו לא נביא, לא כהן, לא קרבן, לא מקדש, לא מזבח. מי מכפר עלינו? אף על פי שחרב בית המקדש, לא נשתייר בידינו אלא התפילה הזו. לפיכך, 'ה' שמעה ה' סלחה וגו'" (דניאל ט, יט).⁴⁰ המדרש מבטא את תחושת הייאוש שעלולה הייתה לאחוז בעם ישראל לאחר החורבן. במשך דורות היה עם ישראל רגיל לעבוד את ה' באמצעות הקרבנות שבבית המקדש. אבל משחרב, איך יהיה אפשר לעבוד את ה'? ותשובת המדרש – מעתה ניתן לעבוד את ה' באמצעות תפילה. כך, המוטיב "לא נשתייר בידינו אלא התפילה" שחותם את הפיוט, נשזר עם תחילתו "בְּנֶגֶד זָבְחֵי תוֹדָה לָךְ זוֹבְחִים" – "זובח יצרו ומתודה יכבדנני בב' עולמות ועלה קאמר דזהו הזובח יצרו השם דרכיו זוכה ורואה בישועתו כו", דהיינו בעולם הבא (מהרש"א, חידושי אגדות, מועד קטן ה ע"א).

הפיוט כראי תקופתו

בפיוט דנן מבקש המחבר מהקב"ה שיענה לתפילת עמו ישראל, יטהרם מאשמתם וירחמם, ירים את קרנם בעולם ויחלצם ממצוקתם. מנגד בולטת בקשת הנקמה מהאויבים המכונים "אכזרים", "זדים", "פריץ חיות": "למשנאיו הכן מטבח", "תיסרם בעקרבים ושוטים", "רמוס אויביך ברגלים", "טבוח טבח בבצרה".

בקשת הנקם מעוררת שאלה: ההיו אויבי ישראל מטה ביד ה' להענישת ישראל, או שעשו מה שעשו ברשעותם הרבה? לשאלה זו משמעות מעשית ותאולוגית: אם הם שליחי ה', מה מקום יש להאשימם על מעשיהם?

39. שמות רבה א, ה.

40. תנחומא וישלח ט.

התשובה לכך אינה חד-משמעית. בתקופת השופטים אנו קוראים: "ויסופו בני ישראל לעשות הרע בעיני ה' ויחזק ה' את עגלון מלך מואב על ישראל, על כי עשו את הרע בעיני ה'" (שופטים ג, יב). וכן "ויעשו בני ישראל הרע בעיני ה' ויתנם ה' ביד מדין שבע שנים" (שם ו, א). וכך גם בנביאים: "הוי אשור שבט אפי ומטה הוא בידם זעמי. בגוי חנף אשלחנו ועל עם עברתי אצונו" (ישעיהו י, ה-ו). מפורשים ובוטים יותר הם דברי ירמיהו (כז, ו): "וְעַתָּה אֲנֹכִי נִתְּתִי אֶת כָּל הָאֲרָצוֹת הָאֵלֶּה בְּיַד נְבוּכַדְנֶאֶצַּר מֶלֶךְ בָּבֶל עַבְדִּי וְגַם אֶת חַיַּת הַשָּׂדֶה נִתְּתִי לוֹ לְעֶבְדוֹ"⁴¹. ממקומות אלו ניתן להבין שאויבי ישראל הם שליחי ה' להענשת ישראל. אבל עולה מן הכתובים שהשליחים עשו ברשעתם למעלה מן המצופה מהם. זכריה אומר: "וְקִצְּףָהּ גְדוֹל אֲנִי קִצְּףָהּ עַל הַגּוֹיִם הַשְּׂאֲנִיִּים אֲשֶׁר אֲנִי קִצְּפְתִּי מֵעֵט וְהִמָּה עֲזָרוּ לְרָעָה" (א, טו). זאת ועוד, דבורה רואה בהם את אויבי ה': "כֵּן יֵאבְדוּ כָל אוֹיְבֶיךָ ה'" (שופטים ה, לא). ובתהילים (פג, ג-ה) נאמר "כי הנה אויביך יהמיון ומשנאיך נשאו ראש. על עמך יערימו סוד... אמרו לכו ונכחידם מגוי ולא יזכר שם ישראל עוד". השליחים נעשו אויבי ה' ומשנאיו, ומעשי רשעתם בישראל הם פרי רשעותם, שעה שהקב"ה מסיר את השגחתו מעם ישראל החוטא, והם נתונים ביד הגויים המשחרים לטרף וקורעים את ישראל לגזרים.

בולטת בפיוט בקשת נקמה משונאי ישראל שידם כבדה על ישראל, עד שכשל כוח סבלו. תוכנו ואווירתו של הפיוט תואמים את תקופתו של ר' יוסף בכור שור, שחי בצרפת במחצית השנייה של המאה ה-12.⁴² הפייטן מתנה את כאבו על סבלם של היהודים במסעי הצלב באשכנז.⁴³ חורבנם של מרכזי תורה, הרס קהילות ורציחתם של יהודים פיערו חלל הן בעולם התורה והן בלבם של לומדיה באשכנז ובצפון צרפת. הפיוט הזה מבטא את תחושת הריקנות הזאת ואת תחושת הבדידות והניכור.

לפייטן ראייה היסטוריוסופית – בשעת כתיבת הפיוט הוא רואה לנגד עיניו אירועי גאולה בולטים בתולדות עם ישראל, כפי שהם משתקפים בתודעתו מכוח היכרותו את ספרות העם למן המקרא והמדרש, ואלה מתנקזים אל המציאות שבה הוא נתון.

נושאים שונים צפים בדעתו ובהם: צידוק הדין על ירידת קרנו של ישראל; התעמרות העמים; שתיקת הקב"ה; געגועים לימי קדם שבהם עלו לרגל למקדש והקריבו שם קרבנות; זכות האבות העומדת לישראל (רעיון זה חוזר שלוש פעמים בפיוט); התנהגות לפנים משורת הדין כלפי ישראל; נקמה בגויים ומעל הכול – היענות ה' וגאולה בכל פעם מחדש.

41. וכן שם כט, ה; מג, י.

42. וראה לעיל, הערה 29.

43. הקשר בין צפון צרפת לאשכנז במאה ה-11 היה אמיץ. רש"י, מייסד האסכולה הפרשנית הצפון צרפתית, שעמה נמנה גם בכור שור, למד בגרמניה במרכזי התורה הגדולים במגנצא ורמייזא, וכך גם חברו-תלמידו, ר' יוסף קרא, הנמנה אף הוא עם אסכולה זו. ראה: י' נבו, פרשנות המקרא הצרפתית, רחובות תשס"ג, עמ' 76-108.

כל הנושאים האלה, העולים מן הפיוט אם מכוח האסוציאציה אם מן הרמיזות, לא רק משתלבים באווירת הפיוט ובתוכנו, אלא מרחיבים את יריעתו לכדי יצירה רחבת היקף העולה בהרבה על עשרים ושלושה הבתים שבו. המחבר שהיה מבעלי התוספות, ומדרשי חז"ל הם חלק חשוב בתודעתו, מבקש בעזרת המכלול הזה לנמק את תחינתו, המרכזית בפיוט הזה, למשוב חיוני ולמענה. על בסיס כל ידיעותיו ("כפי שענית [...]"), אפשר שגם הוא יזכה בשעת רצון למענה.

"בתוך שהניגון מתנגן" – הניגון כטיפול הוליסטי ברומן "סיפור פשוט" לש"י עגנון

מאת
יאיר קורן-מימון

סיפור פשוט (1935) הוא הרומן הריאליסטי המובהק הראשון שפרסם עגנון. בצדק רב הגדיר סדן את הרומן כ"סיפור פשוט-לא פשוט"¹ מפני שמאז הופעתו ועד לימינו לא פסק העיסוק הביקורתי בו, ונראה שהשיח אודותיו עודנו נמשך.

סיפור פשוט נדון בביקורת מתוך מגוון רחב של פרספקטיבות: בשנות ה-40 וה-50 נבחן בתמונה הכוללת של יצירת עגנון כסיפור מתמשך אודות ההתפתחות ההיסטורית של היהדות בעידן המעבר מעולם האמונה המסורתית-קהילתי לעולם היהודי-מודרני.

בשנות ה-60 וה-70 התמקדו החוקרים בעיקר במרכיבים המבניים, הסגנוניים והתמטיים של הסיפור, כאשר חלק מהדיון המחקרי הוסט לרומן **שירה** שהתפרסם לאחר פטירתו של עגנון ב-1970. בשלהי שנות ה-70 חלה הרפיה מסוימת בחקר הרומן, מפני שנדמה היה שעיקרי הדברים על אודותיו כבר נכתבו. אולם בשנות ה-80, ובעיקר במהלך שנות ה-90, עלה גל של עיסוק ביקורתי מחודש ברומן, שמוקד התעניינותו עבר לבירור שגעונו של גיבורו, הירשל הורביץ, והדרכים לריפוי. מוקד העניין עבר לתוכן הפסיכולוגי והפסיכיאטרי של הסיפור; דמותו של הדוקטור לנגזם ודרך טיפולו התגלו כמושא מחקר משמעותי שעשוי לסייע גם בהבנת ההתרה והסיגור של הרומן. ככל הנראה, ראשון החוקרים שהתייחס למחלתו של הירשל ולדרך ריפוי היה קרויאנקר (1938).² בדבריו הקצרים רמז שלנגזם, הרופא החכם ובעל הלב הרגיש, סייע להירשל לשוב לאיתנו בעזרת אמפתיה. הירשל ולנגזם לא היו אנשי מסחר וממון ולא השתלבו בסדרי החברה החדשים של בני עירם, ולכן נחשבו חריגים לתקופתם. הם השתייכו ללמדנים, לאלה שבנפשם הבהבה עוד "גחלת של זיקת אמת אל העבר". דמיון זה קירב בין השניים והיווה בסיס איתן לריפוי של הירשל החולה.

אבן³ הצביע על שלוש פעולות מרכזיות שבהן נקט לנגזם בתהליך הטיפול: **יחס מבריא** – לנגזם לא התייחס להירשל כאל חולה פתולוגי, אלא כאדם בריא. בכך הסתיר את עוקצה של המחלה וקידם אותו לעבר החזרה לשפיות; **הסיפורים על העיר והספרים הרומנטיים** – לנגזם סיפר להירשל על רשמי

1. ד' סדן, **על ש"י עגנון**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1959, עמ' 35.

2. ג' קרויאנקר, **יצירתו של עגנון** (תרגם י' גוטשלק), מוסד ביאליק, ירושלים 1991.

3. י' אבן, "הערות אחדות לסיפור פשוט", **מאזניים**, כט (1970).

ילדותו היפים בעיר היהודית שבה גדל, ובכך הניע אותו להתפייס עם שבוש ולראותה באור חיובי. כמו כן השאיל לו את ספרי הרומן של אשתו, על מנת שאלה יאותתו לו שעליו להיזהר מהעולם הסנטימנטלי ומאהבתו הבלתי אפשרית לבלומה. באמצעות ההגזמה והאבסורדיות שבספרים ביקש לסגל את המטופל לראייה מפוכחת, מעשית ומאוזנת יותר בחיים הריאליים; **העבודה בגן** – עבודתו של הירשל בגינת בית המשוגעים נסכה בו שלוה ועייפות טובה, שהביאה אותו לידי שינה ערבה. אבן טען שבשיטה תרפויטית זו באה לידי ביטוי משנתם של מורי תורת העבודה, אהרון דוד גורדון ויוסף חיים ברנר, שעגנון למד בנעוריו. שילובן של שלוש הפעולות הללו סייע, לדעת אבן, להחלמתו של הירשל משיגעונו.

שקד⁴ זיהה את שיטת הריפוי של לנגזם כניסיון טיפולי פסיכואנליטי שמטרתו לעורר את הכוחות האירציונאליים בנפשו של החולה ולהקהות את עוקצם. לנגזם שחרר באופן אָטִי את עולם דמיונותיו המודחק של הירשל כדי להרפות את מתח ההדחקה. בסוף הרומן נרפא הירשל מחולי האהבה לבלומה, אך נפשו אבדה בתהליך הריפוי, מפני שהוא מקבל עליו את המציאות החברתית בשבוש תוך שהוא מתייחס באופן ציני לאידיאל הרומנטי שבאהבה, ומבקש לחיות בתחום הבהיר של המודע המתממש בחייה הרדודים של המשפחה הבורגנית.

יהושע⁵ סבר שטיפולו של דוקטור לנגזם לא העניק פתרון ממשי לבעייתו הנפשית של הירשל, אלא רק החזיר אותו לשפיותו. עיקר טיפולו של הרופא בהירשל הסתכם בכך שהוא שוחח עמו שיחות כלליות, נתן לו סמי הרגעה וייצב את נפשו. הבראתו המלאה של הירשל התאפשרה הודות להוצאתו של משולם מהבית. מסירתו של משולם להוריה של מינה בתום הרומן משחררת את הירשל באופן בלתי מודע מהתסביך הפרובלמטי עם אמו ומאפשרת לו לכוון קשר של אהבה אמיתית ומאושרת עם מינה.

שקד⁶ טענה ששיטת הטיפול של לנגזם אינה מתייחסת ישירות לגורמים שהביאו לשיגעונו של החולה, אלא מנסה להתמודד עם מצבו בהווה. לנגזם פרגמטי בגישתו הטיפולית: הוא מעניק חום ואהבה להירשל, מנסה לשחרר אותו מקיבעון השיגעון באמצעות שיחות ומבריא את גופו החלש באמצעות מזון.

צורן⁷ טענה כי מאחר שלנגזם הרבה להשתמש בטקסטים מילוליים בתהליך הריפוי, הרי ששיטת טיפולו היא ביבליותרפית. האופן שבו "העביר" את הטקסטים הספרותיים לחולה מעיד על תכונותיהם התרפויטיות של הטקסטים שבחר ועל האופן שבו ניתן לנהל באמצעותם דיאלוג בהקשר טיפולי.

4. ג' שקד, **אמנות הסיפור של עגנון**, ספריית הפועלים, תל אביב 1976.
 5. א"ב יהושע, "נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה", **עלי שית**, 10-11 (1980).
 6. מ' שקד, "האם היה הירשל משוגע?" **הספרות**, 32 (1983).
 7. ר' צורן, **הקול השלישי**, כרמל, ירושלים 2000.

לנזמן⁸ התנגד לתפיסה הביבליותרפית מאחר שלא ראה במפגש עם הספרות הכתובה גורם מרכזי בתרפיה של לנגזם. אף על פי ש"סיפור פשוט" יצא לאור חמש שנים לפני פרסום הקטעים הראשונים של התרפיה האקזיסטנציאלית, לנזמן הציע לבחון את שיטת הריפוי של הרופא העגנוני מנקודת מבט זו, בעיקר כפי שפותחה על ידי רולו מיי (May)⁹. לדעתו, גורמי המחלה של הירשל נעוצים באופי החברה היהודית בגליציה בתחילת המאה ה-19. הירשל חי בתקופה שבה האינדיבידואליזם נתפס כתופעה בלתי מקובלת, והיחיד נאלץ להישמע לנומרות החברתיות הקיימות. בתהליך הריפוי הירשל למד שהאהבה מבוססת על האחריות לבחור מתוך אלטרנטיבות ריאליות, כשלא האהבה האבסולוטית היא העיקר, אלא המקסימיזציה של הפוטנציאל הטמון בה בכל מצב נתון.

עוז¹⁰ הסכים עם התפיסה הטוענת שלנגזם טיפל בהירשל באמצעות הביבליותרפיה. באמצעות הרומנים הראה לנגזם להירשל את הדרך הלגיטימית לארוטיקה בשלה ובוגרת וביקש להזהירו מפני השלכותיה האפשריות של הארוטיקה הרגשנית והילדותית. בכך סייע למטופל להיחפף מילד לגבר ומנער נאיבי מאוהב לבעל ולאב בוגר ואחראי.

ברזל¹¹ טען שהטיפול של לנגזם בהירשל אמנם בנוי על תשתית פסיכולוגית ברוח הגישה הפרוידיאנית, אך מתרחק ממנה, מתמרד נגדה ופונה לדרך ייחודית נבדלת. את הסטייה מתורת הנפש הפרוידיאנית והביקורת המובלעת עליה ניתן למצוא, לדבריו, בתוספות של המחבר, המכוונות את המעשים לתחומים שתורת פרויד דחתה או הסתייגה מהם בכל הכרוך במתן הסבר לתופעות הטירוף, כגון השגחה עליונה, מזל, כישוף (קללה) ואמונות טפלות. בעוד שהפסיכואנליזה מבקשת לחדור למעמקי נפש האדם ולגלות את החוויה המודחקת, הרי שדוקטור לנגזם אינו מעוניין כלל בגילוי סודות הנפש ובידיעת שורשי המחלה של מטופלו, אלא מבקש להיפטר מהגורם הנפשי המייד המציק לו בחיי ההווה. לנגזם מצליח לרפא את הירשל בעיקר הודות לכך שהוא מלמד אותו להכיר בשני צדי החיים: העצבות והשמחה. האיזון הנכון בין השניים מתקיים כשהאדם מבין שהעצבות וההשלמה עמה הם עיקר החיים, בעוד שהצחוק והשמחה שוליים וטפלים בהם.

מירון¹² טען שלנגזם יצר זיהוי לא-מודע בין אהבתה הטרגית של אשתו לגבר אחר לבין אהבתו הטרגית של הירשל לבלומה, ובסימן זיהוי זה מושתת טיפולו בחולה. יחסו המועדף של לנגזם להירשל נבע מהעובדה שבאופן בלתי מודע ביקש למנוע מהפציינט שלו את הגורל הנורא שנפל בחלקה של אשתו. בעוד שהיא שברה את הכללים המקובלים בחברתה ושילמה על כך

8. מ' לנזמן, "להיות שם", שיחות, ז (1990), חוברת 1.

9. ראו: ר' מיי, גילוי ההווה, רשפים, תל אביב 1985.

10. ע' עוז, שתיקת השמיים, כתר, ירושלים 1993.

11. ה' וייס וה' ברזל (עורכים), חקרי עגנון, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1994.

12. ד' מירון, הרופא המדומה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995.

בחייה, הרי שהירשל יהיה חייב להשלים עם הכללים, להיכנע לצווי החברה והמשפחה ולזכות בחיים. בדרך זו ביקש לנגזם לספק לעצמו חווייה מתקנת, מעין פיצוי על שלא חש בדיכאונה של אשתו ולא מנע ממנה את התאבדותה. במהלך שהותו של הירשל בבית המרפא מנסה הרופא ללמד אותו שהדרך היחידה לצמצם את הסבל היא המעטת הציפיות מהחיים המודרניים, שיוצרים בעיות רבות וסתירות קשות שאינן ניתנות לפתרון. לנגזם ביקש ללמד את החולה, ואולי תוך כדי כך גם את עצמו, שהחיים אינם ראויים שיצטערו עליהם כל כך, מאחר שהם פשוטים ועלובים מדי.

שמיר¹³ טענה שבתיאור דרכי הריפוי של לנגזם את הירשל, ערך עגנון הכלאה בין שיטת הפסיכותרפיה המודרנית לבין שיטותיהם של הצדיקים עושי הנפלאות, שטיפלו גם הם במשוגעים, בתקופת החסידות. כשם שהאוטוריטה המקצועית של הפסיכותרפיסט נובעת מביטחונן ואמונתו של המטופל בו, כך גם סמכותו של הצדיק המרפא, ששואבת את כוחה מאמונם של חסידיו. לנגזם מטפל בהירשל כמו אותו צדיק, המיישם את הרעיון החסידי הידוע של "ירידה לצורך עלייה". לפי רעיון זה גם לצדיק מותר לרדת אל עולם "הקליפות" המלוכלך והבזוי כדי להעלות משם "ניצוצות" של האור האלוקי ולהביא לידי תיקון. הזדהותו העמוקה של הרופא עם הירשל עד כדי "ירידה" אל מצבו מצליחה לחדור לנבכי נפשו של החולה, לקלוע לשורש בעיותיו ולהחזירו לתפקוד נורמלי בחיק המשפחה והחברה.

בן-דב¹⁴ סברה שלא רק הביבליותרפיה, אלא גם מגע היד והשירה התרפיה שימשו את לנגזם לצורכי טיפולו בחולה. לנגזם אכן ירד לשורשי החסך הנפשי של הירשל מימי ילדותו וניסה לפצותו על כך, או לפחות לכוון את מודעותו אל הקונפליקט המהותי של חייו. בתהליך הדרגתי, מתוך מלאכת מחשבת ו"ספונטניות מתוכננת", העלה הרופא את השירה, שנמנעה מהירשל בילדותו, כדי שתיראה ותישמע, תיקלט בתודעתו ותבטל את שגונו. שיריו וסיפוריו של לנגזם, שהובאו בקצב אטי והרמוני, שימשו לא רק כפיצוי לחסכי הילדות, אלא גם פתחו אפשרויות של ראיית עולם חדשה, פלורליסטית ומורכבת יותר, הנמצאת מעבר לעולם ה"שבושי" הכלכלי המצומצם. גם למגע היד של הרופא הייתה חשיבות תרפויטית עבור הירשל, כפיצוי מאוחר ללטיפות אהבה אימהיות שנמנעו ממנו בתקופת הינקות.

נצר¹⁵ הבחינה בין שני סוגי סיפורים שבהם השתמש לנגזם בשיטת טיפולו הביבליותרפית: מצד אחד, תיאור סיפורים מהעיריה היהודית המסורתית, שבה בני-האדם הסתפקו בקיים והסתגלו למציאות, וכנגדם העמיד את סיפורי הרומנים של אשתו, שבהם הדמויות הספרותיות לא הסתפקו בקיים, אלא

13. ד' שמיר, ד' לאור, ע' שביט (עורכים), **מבעד הפשטות**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996.

14. נ' בן דב, **אהבות לא מאושרות- תסכול ארוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון**, עם עובד, תל אביב 1997.

15. ר' נצר, "השיגעון ושירת הקבצנים הסומים", **נפש**, 19-20 (2005).

השתוקקו תמיד אל החסר. סיפורים מנוגדים אלה שיקפו להירשל את הקונפליקט הנפשי שבו היה מצוי, ועזרו לו להבין שהחלמתו אינה תלויה רק בבחירתו באחת מהאפשרויות, אלא בעיקר ביכולתו לחיות עם צער הקונפליקט הבלתי פתור.

הירשל כמטופל

נראה שחוקרים העלו שישה גורמים מרכזיים להתפרצות השיגעונו של הירשל: הגורם הראשון מציג את השיגעון כתוצאה הסתבכותו הנפשית של הגיבור בכמה בעיות: הראשונה – אהבתו הבלתי ממומשת לבלומה, שהסבה לו עצבות ומצוקה, והשנייה – נישואיו האומללים למינה, שהגבירו את ייאושו, החריפו את דיכאונו והובילו להידרדרותו הנפשית. שתי הבעיות כרוכות בסכסוך הנפשי הנוגע ליחסו המורכב אל אמו, אהובתו וכלתו. נפשו של הירשל הייתה מסוכסכת בין אהבת בלומה לבין אהבת אמו ורצונו להיות בן נאמן למשפחת הורביץ, בין אהבת בלומה "שהייתה בבחינת תאומתו" לבין הרצון להשתלב בסדרי העולם של החברה בשבוש באמצעות הנישואים התועלתניים למינה. השיגעון הוא אפוא ביטוי להתפרצות פסיכוטית שמבטאת מערבולת רגשית.

הגורם השני רואה בשיגעון גֵזֶה, קללת דורות שהוטלה על משפחת קלינגר, מפני שאחד מאבות המשפחה פגע ברב העיר: "מעשה זקן- זקנה [של צירל] שנתגרה ברב העיר שהתנהג בחסידות יתירה, פעם אחת עשה הרב מעשה שנראה כשיגעון אמר להם הזקן לבני העיר כמדומה אני שדעתו של הרב נטרפה, אמר להם הרב דעתו ודעת בניו נטרפה. אף על פי שנחלק עליו הרב לשם שמיים נתקימה קללתו [...] מכאן ואילך לא היה דור באותה משפחה שאין בו משוגע" (סו). זו הצגה של השיגעון כביטוי לכוח מאגי.

הגורם השלישי אינו רואה בשיגעון קללה, אלא ביטוי למחלה נפשית, לפגם גנטי שהיה קיים במשפחת קלינגר ועבר בתורשה. ייתכן שלא רק סבה של צירל, אחיה ובנה לקו במחלה; אפשר שגם אביה של צירל וכן צירל עצמה – שהתנהגותם התימהונית יש בה כדי להעיד על לקות נפש מסוימת. למשל: בסעודה המשותפת לשתי המשפחות – משפחת קלינגר-הורביץ ומשפחת צימליך – צירל מתעקשת לדבוק בטעותה לפיה קורץ הוא למעשה טויבר, אף על פי שהסוכבים חוזרים ומעמידים אותה על טעותה. כמו כן, היא גם היחידה שאינה שומעת את קול המרכבה המתקרבת ונוהגת במעין דליריום וקהות חושים (קסו-קסח). תכונת ה"חירשות" באה לידי ביטוי גם בשמעון צבי קלינגר, אביה, שעליו נאמר: "אדם תמוה היה במקצת, לא שמח בין השמחים ולא בכה בין הבוכים ולא נשא עינו בבני אדם ולא הכניס רעים לתוך ביתו, אבל היה מרבה לו יונים בשוכך שעל גג ביתו והיה מטפל בהן והוגה להן חיבה" (קן). מוזרותו של קלינגר באה לידי ביטוי גם ברחיצתו בנהר סמוך לחורף, בטיוליו הליליים לחנותו כדי לשקול סחורותיו ולבדוק את

תכולת הארגונים והתיבות (סג), וכן בהתנהגותו המשונה כלפי אייזי היר, שכאשר זה האחרון ביקש לסייע בידיו עם יונה מתה, הוא לא השיב לו דבר והתעלם ממנו באופן תמוה (קן).

הגורם הרביעי מתייחס לשיגעון כהעמדת-פנים. הירשל מתחזה למשוגע כמו דודו על מנת להיחלץ מהקשר עם מינה: "הירשל ישב והרהר [...] אפשר שאחי אמא לא היה משוגע, ומה שעשה מדעת עשה" (קיב), וכן במקום אחר אומר הירשל לעצמו: "דודי שפוי בדעתו היה ועשה עצמו שוטה, שאילו נהג ככריא היה אביו, היינו שמעון הירש זקני שאני קרוי על שמו, משיאו אישה שאינו אוהבה והיה מקפח כל ימיו עמה" (קעג). תוך זיקה ברורה לדודו המשוגע, על רקע מסיבת אירוסיו, מעלה הירשל את השיגעון כאופציה של בריחה מגורל הנישואים הכפויים.

הגורם החמישי מציג את השיגעון כתכסיס להשתמט מהצבא. בדומה לשאר בני דורו שהתחמקו מהשירות הצבאי בדרכים שונות, עושה עצמו הירשל משוגע: "אמרה שבוש הוא משים עצמו שוטה כדי להיפטר מעבודת המלך" (ריט).

הגורם השישי מוצא באישיותו הפסיבית והתלותית של הירשל קטליזטור משמעותי בהתפרצות השיגעון. הירשל, שהיה מצוי בגיל הנעורים בשיאה של תקופת התבגרות, נכשל בכינונה של זהות אישית עצמאית ואותנטית, מכיוון שלא יצר את הדיפרנציאציה המתבקשת מהוריו והדחיק את רצונותיו וצרכיו. להירשל הכנוע "שעושה כל מה שאבותיו אומרים" (סה) לא הייתה היכולת הנפשית להתמרד נגד החלטת אמו להשיאו למינה, וגם לא היו בו הכוחות להתקומם כנגד מוסכמות החברה והמסורת בשבוש. מוסכמות שלפיהן נישואים התקיימו מתוך חישובים של כדאיות ושיקולים כלכליים. אי יכולתו של הירשל לעמוד בלחץ הצווים החברתיים ותלותו החומרית והנפשית בהוריו הביאו אותו להיכנע ולקבל את סמכותם של הראשונים, כמו את מרותם של האחרונים. הירשל עצמו היה מודע לאופיו החלש: "כל זמן שרשות אבא ואימא עלי איני יכול לשנות אורחותיי" (קלב). שלילת זהותו של הבן מתבטאת בעקיפין בדברי הוריו ערב חגיגת האירוסין בפתח ביתם של גדליה וברטה צימליך: "יצאו גדליה וברטה לקראת אורחיהם שמחים וביקשו לערטל אותם מעיטופיהם. נתעטף ברוך מאיר ביותר ונהם, דובים באים, דובים באים [...] נזדקפה צירל למעלה מקומתה ונתגאתה כשהיא לבושה פרוות דרכים [...] תפס ברוך מאיר ידה [של מינה] בשמחה ואמר, דובים שבאו צבי הביאו בכפותיהם. רָמְזוּ רָמְזוּ על הירשל, שהירש בלשון הקודש פירושו צבי" (שם). הדובים (צירל עטופת הפרווה וברוך-מאיר הנוהם) "מגישים" בכפותיהם את טרף הצבי (הירשל) לגדליה וברטה צימליך, נציגי החברה הבורגנית של שבוש, ובכך כמו מקריבים את הירשל, שבהסתבכותו הנפשית כמו נאחז בסבך בקרניו, נעקד על מזבחה של החברה החומרית בשבוש.

את התפרצות השיגעון של הירשל לא ניתן להסביר על ידי גורם אחד בלבד. המספר מתאר את ההשתלשלות העלילתית ברומן מבלי לנקוט כל עמדה באשר להכרעתו של גורם זה או אחר.

במאמרו "האני והסתם" עמד פרויד¹⁶ על מרכזיות חשיבותו של ה"אגו" (ה"אני") בשימור חייו של האדם. ה"אגו" הנו החלק המרכזי באישיות האדם שמתפתח בתגובה לחשיפה לגירויים חיצוניים ובתגובה לצורכי האורגניזם, כמתווך בין הדחפים הפנימיים לבין דרישות המציאות. לאגו שלושה תפקידים חשובים ורלוונטיים בהבנת תהליכי משבר ובהתמודדות עמו: שליטה על הדחפים הפנימיים שבסתמי ויכולת לעכבם; שליטה על מערכות התפיסה, ההכרה והפעולה, וכן שיפוט מדויק של המציאות ושל הפעולה ביחס אליה; תיווך בין העולם החיצוני ודרישותיו לבין העולם הפנימי וצרכיו, וסיוע לאדם בשימור הקשר עם המציאות. לקשר עם המציאות יש שני היבטים: היכולת להבחין בין מה שהוא מדומיין לבין מה שמתרחש וקיים בחיים הריאליים; והיכולת ליצור הבחנה בין מה שמתרחש בגוף ובמקביל במה שקורה מחוץ לגוף. לצורך תפקודו משתמש האגו במנגנוני הגנה שונים, ששומרים על האדם מפני תחושות חרדה ואי נוחות שנובעות מהקונפליקטים שבין חלקי הנפש.

ירושלמי¹⁷ מציין חמישה ביטויים לתפקוד כושל של האגו בתהליכי משבר, ובחינת התהליך שעובר הירשל במהלך הרומן עד להתפרצות השיגעון. לאור היבטים אלה מגלה שהשיגעון נבע מתפקוד אגו בעייתי.

כישלון בזיהוי הבעיה – ראשיתה של הידרדרותו הנפשית של הירשל בשני אירועים רודפים: הראשון הוא עזיבתה של בלומה את בית משפחת הורביץ, והשני הוא הנישואין למינה. בתחילה הירשל חשב שאין באלה כדי להשפיע עליו, אך בהמשך הרומן מתברר שהאירועים מחוללים **משבר** פנימי עמוק בנפשו. הירשל טעה כשסבר שיוכל להשלים עם הנישואים למינה ולחיות עמה בשלום ובנחת. הוא גם שגה כשציפה שבלומה תתבע אותו לעצמה: "וכבר היה הירשל מצפה שבלומה תעשה מעשה" (צח). האשמה שמטח הירשל בבלומה ולפיה היא נושאת באחריות למצבו, מעידה על חוסר הבנה בסיסי של המציאות: "אומר הירשל בלבו, כל מה שבא עלי לא בא אלא על ידי זו שהניחתני והלכה לה ואין לי מי שיעמוד לי בפני אבא, בפני אמא, בפני כל אותם שנכרכו בעקבי" (צט). הירשל לא הבין שדווקא מעמדו מחייב אותו להיות היוזם והפעיל ביחסיו עם בלומה. בלומה היתומה הענייה, לא יכלה להיות כפוית טובה כלפי הוריו, שהכניסו אותה אל ביתם. באמצעות החזרה על הביטוי "טעות טעה הירשל" מדגיש המספר את כישלון הגיבור בזיהוי בעייתו ובהבנתה: "אמר הירשל לעצמו [...] במידה שאת מודדת לי אמדוד

16. ד' פרויד, **כתבי זיגמונד פרויד**, ד (תרגמו ח' איזק ו-א' בר), דביר תל אביב 1966, עמ' 138-170.

17. ח' ירושלמי, **משבר וצמיחה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007, עמ' 39-61.

לך, מה את שותקת אף אני אשתוק [...] וזו טעות טעה הירשל כשקיבל על עצמו למדוד לבלומה במידה שמדדה לו" (פב), וכן: "הירשל הוגה בבלומה ואינו יודע מפני מה יקרה היא בעיניו כל כך. וכי מפני שנתרחקה ממנו נתעלתה? טעות גדולה טעה הירשל, לא המקום גורם, אלא הלב גורם" (צח). הכישלון בזיהוי הבעיה יצר בהירשל בלבול וחוסר הבנה תקינה של המציאות, ולכן יכולתו לגייס את תפקודי האגו לצורך ההתמודדות עם המשבר שאליו נקלע השתבשה.

רגרסיה וחשיבה מאגית – רגרסיה פירושה חזרת ה"אני" הבוגר לדפוסי התנהגות מוקדמים שבדרך כלל מאפיינים את תקופת הילדות. הרגרסיה כמנגנון הגנה מתעוררת כפתרון לחוסר התמודדות של ה"אני" עם איום. הירשל חש חסר אונים נוכח תוכניתה של אמו להשיאו למינה, הוא אינו יכול להתמודד עם האיום, ולכן התנהגותו הופכת רגרסיבית:

יושב הירשל לפני אמו ועיניו מרטיבות והולכות. כמה היה רחוק ממנה, לבסוף אין לו קרוב ממנה. חבר היה לו בילדותו, שטעה בו לחשוב שהוא אוהבו, פעם אחת בגד בו והיה הירשל מצטער, הרגישה אמו בצערו ונטלתו והחליקה לו בראשו ונשקתו על מצחו, לבסוף הסיח דעתו מחברו ונמשך אחריה. מה שאירע להירשל בילדותו אירעו בבחורותו (ק).

הירשל, הנער הבוגר, בוכה בפני אמו כפי שנהג בילדותו. הבכי הוא דפוס פעולה שבא להשיב להירשל אהבה, בטחון או עוגן אנושי כהגנה מפני מצוקה. הבכי הוא אמצעי להזעקת הסביבה ולהפעלת הדמות ההורית שאמורה לסייע. צירל שהחליקה על ראשו של בנה בילדותו כדי שיסיח דעתו מחבר ויימשך אחריה, מחליקה על ראשו של בנה גם בבגרותו, וכך מרחיקה אותו בערמה מבלומה.

אפיון נוסף של רגרסיה בא לידי ביטוי בחשיבתו המאגית והאומניפוטנטית של הירשל:

מיום שפירשה בלומה מביתו לא ראה אותה. כל יום היה הירשל מצפה לה שתבוא לחנות [...] אבל כל ציפוייו של שווא. בלומה לא באה והירשל לא פסק מלהגות בה. עמד בטל צייר לו דמות דיוקנה בדמיונו, נתעסק בסחורה אמר בלבו מסחורה זו אתן לה. אף על פי שעברו ימים הרבה ולא באה לא נתייאש מלראותה. אמר אם אינה באה מעצמה אני מושכה על כורחה. כיצד, כשאדם הוגה בחברו בלא הפסק סוף הוא מושכו אצלו, איני מסיח דעתי הימנה והיא באה. אבל כל מחשבותיו לא הועילו, כמה שהגה בה לא באה. אף על פי כן לא נתייאש מלראותה, אלא אמר שמא לא הגיתי בה כל הצורך, אכפיל את מחשבתי עליה והיא באה (קעח).

חביבים לילי גשמים שהגשמים שיורדים טיפין טיפין מלווים את מחשבותיך ומשתקים שאר הקולות ואתה יכול להגות בלא הפסק. שהיה הירשל אומר גדולה מחשבה כל שכן כשהיא מתמדת, שמושכת שני בני אדם זה אצל זה,

איני מסיח דעתי מבלומה והיא נגלית. באמת כבר בדק אותה סגולה ולא הועילה, אלא שאמר בחנות הלקוחות מפסיקים את מחשבותיהם, מה שאין כן כאן, כל שכן בלילי גשמים שאין דבר מבטיל אותי ממחשבותיי (קפו- קפז). [ההדגשות כאן ובהמשך, שלי – יק"מ]

עם התגברות מצוקתו שב הירשל והופך למעין ילד קטן, שמקננת בו התחושה שקיים בו כוח מיוחד, על טבעי. באמצעות הבעת משאלה הוא מאמין שביכולתו לגרום למציאות שתתממש לפי צרכיו. הירשל אף מאמין שהלקוחות בחנות וגציל שטיין עצמו (קפז) משבשים את רציפות מחשבתו, ובכך פוגעים בסיכויי לפגוש את בלומה. חשיבה ילדותית רגרסיבית זו גורמת לו לזנוח את הניסיונות המציאותיים להשגת פתרון ממשי.

כישלון הקשר עם המציאות – אחד מתפקידי האגו החשובים הוא שימור הקשר עם המציאות שמאפשר יכולת שיפוט פעולה נכונה ביחס אליה. בעקבות המשבר שחוה, חלה פגיעה ב"תחושת המציאות" של הירשל – הירשל חוש המציאות ניטל ממנו" (צח) – ופגיעה זו גורמת להתערערות קשריו התקינים עם המציאות. התערערות "תחושת המציאות" של הגיבור מתגלה במספר אפיזודות כששיאה בהתפרצות שגעונו. כשהמספר מתאר את מחשבותיו של הירשל על בלומה לאחר שעזבה, הוא מבקר את הירשל על כך שאינו מבין את המציאות לאשורה: "מה היה סבור הירשל, שבלומה ניזונת מן הכוכבים. כל דבר שבעולם היה מדמה, ואילו שבלומה צריכה לקורת גג ולמזונות לא עלה על דעתו" (צח). המספר מוכיח את הירשל על שלא ראה את המציאות המורכבת והסבוכה שאליה נקלעה בלומה מכורח נסיבות חייה, ולא הבין את השלכותיה על התפקיד שמוטל עליו במערכת היחסים ביניהם.

הירשל ששרוי במשבר, מרחיק את עצמו מהמציאות שמעוררת בו חרדה, ובורח אל עולם הדמיון:

ועדיין היה הירשל משעשע עצמו במיני דמיונות [...] יש שהירשל היה מצייר לעצמו שהיא [בלומה] ומרת מזל משיחות זו עם זו, זו מספרת מה שעשתה עד שזכתה ונישאה לעקביה מזל וזו מספרת לה ענייניה עם הירשל, אינן פורשות זו מזו עד שבלומה יודעת שהכל בידי האישה. וכבר היה הירשל מצפה שבלומה תעשה מעשה. וכשארכו הימים ולא עשתה

כלום היה תמיהה, וכשארכו הימים התחיל מדיין עמה בלבו. אם אינה מזדרזת סופה מאחרת (צח).

ה"השתעשעות" בדמיונות והמונולוגים הפנימיים שמקיים הירשל עם עצמו באשר לבלומה נועדו להרגיע אותו ולמנוע ממנו להידרדר למצב של ייאוש מוחלט. אלה אפשרו לו להמשיך בחייו מתוך תחושת ביטחון קיומי יחסי, על אף מצבו הנפשי: "ברם בעל דמיונות דימה לו דברים כדי שלא יבוא לידי ייאוש" (קיח). עם זאת, הבריחה לעולם הדמיון פוגמת בקשר התקין שלו עם המציאות ומעכבת אותו מלפעול לשינוי מצבו. העדפת הדמיון על פני החיים הריאליים מעידה על חוסר יכולת להפעיל את כוחות האגו בניסיון להעריך נכונה את המצב ולתכנן את הפעולות שיש לנקוט.

תחושת המציאות של הגיבור הולכת ומתערערת ככל שמצבו הנפשי מחמיר. כשהירשל מוזמן לבית משפחת גילדנהורן לסעודת לביבות (קג), הוא נתקף בחרדה ורואה את הקלפים כבני-אדם ממש: "הקלפים קפצו בידי המשחקים במהירות משונה, עד שלא נראו ביניהם הידיים. לסוף נתעלמו אף הקלפים ומיני פרצופים שחורים ואדומים נראו בבית, כשהם מרקדים לפניו ומלגלים. עמד הירשל תמיהה. הרי אין בעולם בני אדם קטנים כל כך, אלא קרוב לוודאי שצורות של קלפים נדמו לו לבריות" (קה). הירשל חש שהוא נמצא במעין חלום ומתקשה להבחין בין אירועים קונקרטיים למדומיינים שנטו כתסריט בדיוני בראשו, למשל השיחה שהוא לכאורה מנהל עם מינה (קצד-קצה) נתפסת בעיניו אמתית, עד להערתו האירונית של המספר: "זה כמה שעות שטופה מינה בשינה וקרוב לוודאי שכל שיחתם בחלום הייתה" (קצה), או בשיחה אחרת עם מינה שבה הירשל מציע לשחוט את התרנגול מפני שקריאותיו מפריעות למנוחתו, אך בו בעת מתכחש להצעתו: "זה שקורא קוקוריקו אינו נותן לי לישון. כמדומני שהגיעה שעתו שנפטר ממנו. כיצד, מביאים אותו אצל השוחט והשוחט עושה חיק חיק ושוב אינו צורח [...] אמרה מינה, רצונך שנשחט את התרנגול? [...] אמר הירשל, בבקשה ממך מינה היאך אמרתי, אפילו את שמו לא הזכרתי" (ריא).

הירשל מתואר כמי שמחשבותיו מעורפלות ובלתי סדורות: במסיבת אירוסיו "נפשו הייתה נמוכה עליו ודעתו מפוזרת" (קי), בחתונתו "דעתו משוטטת בכל מיני דברים שאינם מצטרפים כאחד" (קנא) ובחיי נישואיו "דעתו הייתה זחוחה עליו. כל מה שאירעו באותו לילה כאילו לא אירעו. שכח הירשל ביום מה שעשה בלילה" (קצו), וכן "מחשבותיו היו קטועות וסרוגות, הלילה היה מאריך והולך. שתיים שלוש פעמים נתפעל פתאום כאילו אירעו מאורע, ביקש לזכור מה אירעו ראה שלא אירעו כלום" (קצט). הפרעות בארגון החשיבה והקוגניציה אף הן מעידות על כשלים בקשרי המציאות.

אָבְדָן הַיְכוּלָת לַהֲרַגְעָה עֲצֵמִית – ישנם מצבי משבר שבהם האגו מאבד את יכולתו להשיג רגיעה. מצב זה יוצר איום על המערכת הפנימית של האדם ומסכן את בריאותו הנפשית. הדחקת רגשות האהבה לבלומה והניסיון לתעלם במסגרת החנות (עולם העסקים), ה"חדר" (עולם הרוח), החבורה (בית חבורת-ציון) והבית (מינה) נכשלים. הצורך לפרוק את כאבי הנפש על אבדן האהבה כמו גם על אבדן העצמיות מודחק ונותר מכונן בלב הגיבור. מצבו של הירשל מחמיר גם בשל העובדה שבסביבתו הקרובה אין כלל דמויות תומכות. אמו, אביו ואשתו אינם מודעים לעצמת המשבר שבו הוא נתון. מה גם שהירשל עצמו מסתיר מעיניהם ומעיני הזולת את סערת רגשותיו. סימפטומים של הפרעה חרדתית-דיכאונית פוקדים את נפשו של הירשל, כשעוצמתם הולכת ומתגברת ותדירותם מחריפה: הוא מתכנס בתוך עצמו, הופעתו החיצונית מוזנחת, הוא מתרחק מחברת אדם ואינו מגלה עניין בסובב אותו, מצב רוחו קודר, הוא חש במתח נפשי רב, סובל מנדודי שינה, ממעט באכילה ובשתייה ויורד באופן ניכר במשקל גופו: "לא היה אוכל ולא היה שותה ולא היה ישן עד שניטל ממנו כוחו ונעשה עור ועצמות" (קצח). חוסר יכולתו של הירשל להרגיע את עצמו מתבטא בחיפושיו האובססיביים אחר גורם חיצוני שיעניק לו רפואה: "כל מי שראהו נתן לו עצה. זה יעץ לו שימוזג קוניאק בתה ובצוקר וישתה על מיטתו וזה יעץ לו שישתה ערק חי. פעמים היה עושה כדברי זה ופעמים היה עושה כדברי זה, ופעמים כדברי שניהם" (קצט-ר); "ישועתו לא באה על ידי עצותיו של הרופא. כמה טולים טייל [...] ולא הועיל, כמה חלב שתה [...] ולא הועיל [...] כשם ששמע תחילה לדברי רופא זה כך שמע אחר כך לדברי רופא זה" (רה); "שתי אבקות של סם שינה שבלע הירשל עמדו לו בגרונו [...] לסוף התמסמסו והתבלעו [...] אבל הוא אינו יכול לישון. כל לילה הוא ער. אף על פי שעניו עצמות הוא ער" (רו-רז).

גם השינה איננה מסייעת להירשל להירגע ולצבור כוחות חדשים: "שנתו נדודה ואפילו הוא ישן שנתו אינה מחזקתו" (קצח). ניסיונותיו למצוא גורם חיצוני שישמש עבורו מזור לבעיותיו הפנימיות מבטאים את התכחשותו למשבר הנפשי החריף שבו הוא נתון. במצב משברי זה מגיע הירשל לסף התפרקותו של ה"עצמי".

תְּכוּנוֹת אוֹפִי כְּמִתְכוּן לְכִישְׁלוֹן – כשאדם שרוי במשבר הוא מחפש לרוב פתרונות להתמודדות עם מצבו מתוך מאגר של דרכים המוכרות לו מהעבר או מתוך דפוסי פעולה הקשורים לאישיותו או לתכונותיו. חוסר ניסיון החיים של הירשל ואי יכולתו להכריע באשר להחלטות הנוגעות לחייו מונעים ממנו לפתור את המשבר שבו הוא נתון. אופיו התלתי וחוסר בטחונו מעמיקים את המשבר ומביאים להחרפתו.

בשעת התפרצות שגעונו נתקף הירשל בפסיכוזה שמעידה על התפרקות חלקי ה"עצמי" המלוכד עד לאבדן היכולת לשפוט את המציאות. הפסיכוזה מתבטאת בחשיבתו המבולבלת, ברגשותיו המוזרים ובהתנהגותו החריגה. הירשל, שביום טירופו הנפשי מתואר כמי ש"נודעזע ראשו [...]" כאילו נתלש ממקומו (ריד), חושש שחושיו קהו והוא מת. הוא לש את עצמו מבלי לחוש בכך ואינו מסוגל לשלוט עוד בתגובותיו: "מכל מקום טוב שלא צעקתי, שאיני יודע אם הייתי צועק כבן אדם או קורא כתרנגול" (ריד-רטו). בבדיחתו אל היער מסיר הירשל את כובעו ומשתחוה לפני העצים "כאילו היה עובר לפני שרים" (רטו). הוא חולץ את נעלו, קופץ, טופח בראשו וצועק: "אני איני משוגע, אני איני משוגע" (רטו). הוא מתקשה להבחין בין מציאות לדמיון, משום שאינו יודע אם הוא אדם, תרנגול או צפרדע. הוא משמיע קולות, נתקף בפרץ צחוק בלתי נשלט ועל שפתיו עולה קצף עכור. הפסיכוזה נמשכת גם כאשר הירשל נמצא מוטל בשדה: הוא נתקף במחשבות שווא וחרד שמא יישחט כתרנגול, הוא פורץ בככי, ממלמל בחוסר היגיון ומשיב על כל שאלה ב"שבע ומחצה" (ריט).

את התהליך הנפשי שחוה גיבור הרומן ניתן לסכם בשני מהלכים מרכזיים: מעבר מחיים נורמטיביים של נער מתבגר אל פוזיציה דיכאונית-חרדתית, ובהיעדר תמיכה וסיוע – הידרדרות לפוזיציה פסיכוטית; ומעבר מהפוזיציה הפסיכוטית חזרה אל הפוזיציה הדיכאונית.

הקשר הטיפולי - הטיפול ההוליסטי

כדי לעמוד על אופיו ומשמעותו של הקשר הטיפולי המיוחד שנתקם בין לנגזם להירשל, יש להבין תחילה את הביוגרפיה של הרופא שמתוכה צמח המקור לתפיסתו הטיפולית ההוליסטית. לנגזם נולד בעיירה יהודית גליצאית ענייה. בשלב מסוים בחייו הפנה עורף למקורותיו החסידיים-למדניים ויצא ללמוד רפואה באוניברסיטאות של גרמניה. החלטתו ללמוד רפואה נבעה ממקום של אמפתיה לחולים שהושפלו על ידי רופאיהם: "מספרים עליו על דוקטור לנגזם שמחובשי בית המדרש היה, פעם אחת שמע שרופא קורא לחולה טיפש, כדרך רוב רופאי האומות שבאותו הדור שהיו מזלזלים בכבוד ישראל, באים לרפא את הגוף ומחליאים את הנפש, נתן הדבר על לבו עד שנכנס לאוניברסיטה. לא יצאו שנים הרבה עד שיצא שמו בכל המדינה ונתפרסם לרופא מומחה והיו באים אצלו מכל המקומות" (רכא).

לאחר שלנגזם מסיים את לימודיו, מבסס את מעמדו כרופא מצליח ונושא אישה, כנראה בת למשפחה יהודית מערבית אמידה, הוא מפנה עורף לעקרונות הרפואה המערבית שעליהם התחנך: "לבסוף הניח את חולי הגוף ונתעסק בחולי הנפש" (שם). הוויתור על העיסוק ברפואה המדעית הקונבנציונלית והבחירה בהתעסקות בנפש האדם מעידים על אישיותו המורכבת ורבת-הפנים של הרופא, ועל הצורך האינטלקטואלי שלו למצוא

אתגרים חדשים. הבחירה בתורת הנפש משיבה את לנגזם מזרחה, אמנם לא לעיירתו הקטנה והנידחת, אלא לבירה המחוזית של גליציה המזרחית. לנגזם מקים בית מרפא, שמשרת את המשפחות היהודיות של הסביבה, ומפתח, מתוך ניסיון חייו ומתוך שכלו החריף וגישתו האינטואיטיבית, שיטות ריפוי שמנוגדות לשיטות שלמד במערב. החזרה מזרחה היא למעשה שיבה אל המקורות התורניים והרוחניים של ילדותו ונעוריו, שיבה אל עולמה של המסורת היהודית, שאולי מתוכה החלה לצמוח גם תפיסת הטיפול החדשנית שפיתח, תפיסה שמשלבת בתוכה מזרח ומערב, מסורת ומודרניות, אינטואיציה והיגיון, רפואת גוף ורפואת נפש.

כשהירשל מגיע אל דוקטור לנגזם הוא נמצא כנראה במצב פסיכויטי המתבטא בחשיבתו המבולבלת ובהתנהגותו המוזרה. במאמריו המאוחרים הגדיר פרויד¹⁸ את הנוירוזה כתוצר של קונפליקט פנימי ואת הפסיכוזה כתוצר של קונפליקט בין ה"אני" לבין העולם החיצוני. המטופל הפסיכויטי מתקשה לפשר בין עולמו הפנימי לעולם החיצוני, ומפעיל מנגנונים המביאים לשינוי העולם החיצוני והתאמתו לעולם הפנימי. המטופל הפסיכויטי, שנמצא במעין אוטיזם סכיזופרני, אינו מסוגל ליצור העברה משמעותית, ולכן לא ניתן לטפל בו באמצעות פסיכואנליזה.

ואכן, אם נבחן את שיטת הטיפול של לנגזם בהירשל נמצא בבירור שדרכי הטיפול שלו מנוגדות לשיטת הטיפול הפסיכואנליטית. חשיפת התכנים החבויים בלא-מודע, העיסוק בעבר והניסיון להבין ממנו את ההווה ולשנות את העתיד הם שני מאפיינים בסיסיים בפסיכואנליזה הפרוידיאנית הקלאסית. לנגזם אינו מגלה כל עניין בעברו של הירשל או בחשיפת חומרי הלא-מודע שבנפשו: "את אביו ואמו של החולה לא שאל הרופא הרבה. אחד אם מבליעים את האמת ואחד אם אין מבליעים אותה אין מועילים כאן כלום, שלא סיבת המחלה היא העיקר" (רכב). בעוד שבטיפול הפסיכואנליטי המטופל מדבר ואילו המטפל שותק ומקשיב, הרי שכאן לנגזם מדבר בלי סוף, ואילו הירשל שותק ומקשיב. מרכיבי הטיפול הקלאסי, היינו אנונימיות יחסית, ניטרליות מטיבה והדדיות א-סימטרית – כל אלה מופרים כאן. לנגזם משוחח עם הירשל כשווה בין שווים. הוא יושב במיטתו ומתיר לעצמו לגעת בפציינט. הירשל אף משווה את מגע ידו החזקה למגע ידו הרכה של יונה טויבר, וחושב שהמגע של הרופא אינו מעורר בו רצון לנשק את היד כמו במקרה של השדכן. יש להדגיש ששיטת הטיפול הפסיכואנליטית הקלאסית אוסרת כל מגע גופני בין מטפל לפציינט.

ייחודיות משנתו הטיפולית של לנגזם מוצגת גם בניגוד לתפיסתם של רופאים אחרים: "לנגזם היה ממעט בסמי מרפא. רוב התרופות שקיבל מרבותיו באוניברסיטה הסיר מלבו וסמים שהמציאו חבריו לא קיבל" (עמ' רכב);

18. ד' פרויד, הצגת הנרקסיוס ומאמרים נוספים על פסיכוחה (תרגמה ד' דותן), רסלינג, תל אביב 2007, עמ' 113-128.

"השערתו של ריגר שרופאי עצבים יכולים להכיר כמה ליקויים קלים בשכלו של חולה אם הכירוהו כשהיה בריא, אבל אם לא הכירוהו כשהיה בריא קשה להם לעמוד על טיבו - השערה מושכלת זו ודאי נכונה לגבי שאר כל רופאים וחולים ואינה נכונה לגבי לנגזם והירשל, שלנגזם לא בחן את שכלו של הירשל ולא בדקו על ידי חידות, אלא מה היה לנגזם עושה, היה יושב ומספר עמו לעורר לבו" (רכו). נראה שלנגזם התנער מהתפיסה היסודית של הדוקטרינה הרפואית המערבית שלפיה אם רוצים לרפא את החולה, יש לחשוף תחילה את סיבת המחלה ולאבחנה לפי תסמינים ודיאגנוזה ברורה. במקום זה הוא מציע להרבות בשיחה עם החולה ולהתייחס אליו כאל אדם בריא, שכן יחס זה יכול לעורר בנפשו את הרצון לשוב לעולם הנורמטיבי שמחוץ לבית החולים ולהתרפא.

אם שיטת הטיפול של לנגזם לא הייתה פסיכואנליטית, נשאלת השאלה, מהו סוג הטיפול שנקט בטיפולו בהירשל? האם הייתה לנגזם משנה טיפולית סדורה ואחידה, או שמא פעל הרופא בעיקר לפי אינטואיציה אישית, תוך כדי שילוב שיטות טיפול שונות שהכיר או הגה במהלך השנים? הגדרה מקיפה לטיפול ההוליסטי יש בה כדי לתת מענה מסוים לשאלות ולזרות אור על שיטת הריפוי ואופייה.

אלטנברג (Altenberg)¹⁹ הגדיר את הרפואה ההוליסטית כמערכת רפואה טיפולית שחותרת לבריאותו הכולית של האדם, ומדגישה את כלל האישיות השלמה – הפיזית, הרגשית והרוחנית. הטיפול ההוליסטי מקיף את כל התמחויות האבחנה והטיפול הבטוחים (גם אלה שאינם מדעיים או קונבנציונליים) ומייחס חשיבות רבה לגורמים סביבתיים ותזונתיים ולהשפעות אורח החיים על המצב הבריאותי. הטיפול ההוליסטי כולל בתוכו מגוון שיטות, כגון שימוש בעשבי מרפא, מדיטציה, תזונה, ספורט או כל פעילות גופנית שדורשת מאמץ פיזי, וכן טיפוח הרוחניות בעזרת תחומי אמנות שונים: מוסיקה, ספרות, קולנוע, ציור – שיטות להפחתת לחץ, עיסוי גוף והומיאופתיה. הטיפול ההוליסטי שואף לתת לכל מטופל טיפול פרטני וייחודי לפי אישיותו וצרכיו. לעתים אף נהוג לשלב מטפל נוסף כדי לקדם את התהליך, בהסתמך על תחומי ההתמחות השונים של המטפלים, העונים על צרכים שונים של המטופל. התנגדותה של הרפואה המערבית הקונבנציונלית לרפואה ההוליסטית נובעת מתוך שלילת הגישות האינטואיטיביות ומהעדפת שיטות מדעיות. הרפואה ההוליסטית שומרת על פתיחות באשר לדרכי ריפוי ואינה מוציאה מתחומה את המודעות לרוח, לנפש ולממדים דתיים כמשפיעים על תהליך הריפוי של החולה.

לאור הגדרה זו ניתן להבחין בקיומם של מרכיבים הוליסטיים בשיטת הטיפול של לנגזם. ההוליסטיות מכוונת לאופייה של הטכניקה הטיפולית ולהיבטיה הכוליים. מתיאור תהליך הטיפול עולה שלנגזם התמחה ברפואת גוף ונפש,

19. א"ה אלטנברג, רפואה הוליסטית, אור עם, תל אביב 1997.

אך באופן אינטואיטיבי הבין גם את פוטנציאל תרומתם של אמצעים אחרים לריפוי האדם. למרות הידע הרחב שעמד לרשותו והניסיון שצבר, התאים לנגזם את הטיפול לשונות של מטופליו, מתוך אמונה שכל מטופל זקוק לשיטת טיפול שמתאימה לאישיותו הייחודית.

גישתו האינטואיטיבית של לנגזם מתבטאת בספונטניות ביחסו כלפי הירושל ובשילוב שיטות טיפול שונות. ניכר שחלק מפעולותיו לא היו מתוכננות מראש והתמקדו בניסיונות לשפר את מצב רוחו של הפציינט:

יום אחד נכנס הרופא אצל הירושל, נתן לו ידו ושאל בשלומו ולא המתין עד שיענה, אלא ישב לפניו בקצה מיטתו והתחיל מדבר עמו כדרכו כשהוא אוחז ידו בידו ובודק את דופקו. ביציאתו אמר הרופא להירושל שמה נקום ונצא לגן (רכח);

אחר כך בא הרופא ומדבר עמו דברים שמעוררים את לבו [...] יש שתזור על סיפוריו הראשונים ויש שמוסיף עליהם [...] ועוד היה הרופא מרבה לספר על המנגנים הסומים [...] כבר נתיישן קולו של הרופא, ברם העצב המתוק היה מחלחל מגרונו ועוטף את הירושל כשירי רננות [...] אף הוא היה מביא לו להירושל סיפורים ורומנים ושואל אותו דברים שנראים כליצנות [...] פעמים היה הרופא מחזיר פניו לקיר ומשורר לפניו משירי הקבצנים הסומים (רלב- רלד).

בפעולות אלו משתמש לנגזם בטכניקות הרגעה שמאפיינות טיפול הוליסטי. המגע ביד, הטיולים בגן, השירים והסיפורים – כל אלו הן פעולות ספונטניות ומדיטטיביות, שנובעות מתוך צרכי החולה באינטראקציה המיידית שבינו לבין הרופא. לנגזם חש במתח הנפשי שבו שרוי הירושל ומבקש לשחרר אותו ממנו. גם ההומור שנלווה לסיפוריו עשוי לשמש כאמצעי עזר יעיל לפורקן ולהפגת מתחים.

השילוב שעושה לנגזם בין טכניקות טיפוליות שונות אף הוא מאפיין מובהק של טיפול הוליסטי: הוא מאכיל ומשקה את הירושל, נותן לו טיפול תרופתי על בסיס עשבי מרפא וגרגרי ברזל, מצווה שיעשו לו אמבטיות של מים פושרים שלוש פעמים ביום (מעין טיפול הידרותרפי), דורש שישחקו אתו משחקי שחמט ושיעסיקו אותו באמצעות עבודה בגן (ריפוי בעיסוק): "שוב היה [הירושל] משחק בשחמט ומטייל בגן ומתעמל כדרכו ואוכל ושותה ומסייע את שרניצל לקצץ עשבים שבגן ולהשקות את הפרחים ולחטוב עצים" (רלד).

היבט הוליסטי נוסף מתייחס להרכב הצוות המטפל. הירושל זוכה לשני מטפלים שפועלים ביניהם בשיתוף; לדוקטור לנגזם מצטרף שרניצל עוזרו, המכונה "אביהם של החולים". השניים פועלים בתיאום כדי לקדם את החולה לעבר ריפוי בהסתמך על ידיעותיהם וניסיונם. לנגזם מתרכז בעיקר בשיקום

הנפש, ואילו שרניצל מבקש לחזק את הצד הגופני של החולה. גישה דיאלקטית זו מאפיינת את הטיפול ההוליסטי שמבקש להגביר את יעילותו הכולית של הטיפול. גם ההקפדה על שעות שינה ותזונה נאותה הם מרכיבים משמעותיים בטיפול הוליסטי, ונראה שלנגזם מתמיד בכך ואף מחייב את עוזרו לנהוג לפי הוראותיו: "והוא [הירשל] ישן כל לילה עד שבע שעות בבוקר עד שבא שרניצל אביהם של החולים ומשפשו בצוננים ומביא לו כוס חלב או קהווה או קקאו או תה או שוקולדה או מיץ פירות וסעודה קלה שאינה מכבידה על איצטומכתו, ובצהריים נותן לו כוס יין להרבות את התיאבון" (רלב).

עוד היבט של טיפול הוליסטי ניכר בבחירתו של הרופא לשיר למטופלו. בחירה שאיננה מתקבלת על הדעת בטיפול קונבנציונלי. מעבר למילוי חסכי הילדות של המטופל באמצעות השירה, שירת לנגזם יכולה לשמש כלי טיפולי קומוניקטיבי למפגש של הירשל עם החלקים המודחקים שבנפשו. העוררות הרגשית של שירת הקבצנים הסומים מחליפה את החלקים המילוליים, שלא בוטאו על ידי החולה, בקונטקסט בלתי מילולי, ובכך נוצר דיאלוג טיפולי מיוחד, שבו רגשותיו המודחקים של המטופל עולים לתודעתו באמצעות השירה המולחנת, המנגינה. לנגזם יוצר קומוניקציה תחושתית-רגשית עם המטופל, הוא נוטש את המכאניות של החשיבה הרציונלית המוכרת ומפעיל את התודעה באופן שעשוי לקרב אותו לתודעת מטופלו. למנגינה שמתלווה אל המילים בשיר יש תפקיד חשוב מפני שהיא מעוררת תהודה, ונותנת כוח, חיות ועצמה לדברים הנאמרים ושאינם נאמרים. חוויית ההאזנה יוצרת סימביוזה בין הסובייקט המאזין (הירשל) לבין האובייקט שמאזינים לו (המלל המולחן), וכך נוצרת משמעות תודעתית דרך ההשלכה שהמטופל עושה על הטקסט הכפול.

לנגזם, שלא היה רופא קונבנציונלי כלל, לא באישיותו ובדעותיו ולא במהלכי חייו ובחירותיו, מותר כדרך חיים על המוכר והידוע וחותר אל השונה והחדש. אלה הן התכונות שהביאו אותו ליצור, מבלי שהתכוון, שיטת טיפול שאופיה ומרכיביה הוליסטיים.

פנחס הרטלבן, רבי זנוויל ופייבוש ווינקלר – המטופלים ה"מטפלים"

במהלך שהותו בבית המרפא מתוודע הירשל לסיפור חייהם של המשוגעים: פנחס הרטלבן, רבי זנוויל ופייבוש ווינקלר.

פינחס הרטלבן איבד את שפיות דעתו בעקבות מותם של אשתו ובניו ברעידת אדמה. לאחר שמכר את שדה האדמה, שבו שָׁכַל את משפחתו, התגלה בו שדה נפט גדול. האדם שקנה את השדה הפך למיליונר, ואילו פנחס נותר עני שמחזר על הפתחים ומחטט באצבעותיו בקרקע אחרי נפט, כשהוא מדבר עם אשתו ובניו: "וכך היה אומר מיד אני מגלה מעיינות מעיינות של נפט ואני

ואתם מתכסים בזהב. לאחר שהזקין ריחמו עליו אנשים טובים ושלחוהו אצל לנגזם" (רכט).

פייבוש ווינקלר היה בעברו סוחר מלח שנחשף לספריו של שלמה רובין (שהיה מהחשובים שבסופרי ההשכלה בגליציה במחצית השנייה של המאה ה-19 ועסק בפילוסופיה, בלשנות ופולקלור), איבד בשל כך את דעתו והעלה באש את ארון ספרי הקודש בבית-המדרש הישן. האש שהוצתה התפשטה ברחבי העיר וסיכנה את תושביה. פייבוש נאסר בו במקום, ולאחר שהתגלה שהשתבשה עליו דעתו, נשלח לבית המרפא של לנגזם. חוליו הנפשי של פייבוש מתבטא בדחפיו הבלתי נשלטים להצית אש, בהתקפות זעם פתאומיות שכוללות קללות ויריקות לכל עבר, וכן בחזיונות שווא, הקשורים לכלב "הגוזל מחשבות" (רכט). לקראת סוף הרומן מתברר שווינקלר הצליח לברוח מבית המרפא, והמשטרה מחפשת אחריו כחולה מסוכן לציבור, משום שהוא עלול להעלות באש ערים שלמות.

יש יסוד סביר להניח שווינקלר סבל מפירומניה (Pyromania), הפרעה נפשית שמתאפיינת בהתנהגות הרסנית ואימפולסיבית. לפירומן יש דחף בלתי מוסבר להצתה, דחף שאינו יכול להתנגד לו. הפירומן אינו מתחשב בתוצאה המסוכנת וההרסנית של פעולתו ונדחף למעשה ההצתה גם מעצמת הדחף וגם מהציפייה להנאה ולפורקן. משערים שהפירומניה היא ביטוי ליצרים מיניים מודחקים הפורצים החוצה ומוצאים את ביטויים באש, שמסמלת בעיני המצית הנאה מינית, חום ותשוקה. ההצתה יכולה לסמל גם מרד נגד מוסכמות חברתיות ורצון לביטוי עצמי או מחאה, שאינם מוצאים דרך אחרת אל התודעה.

רבי זנוויל היה בן למשפחת צדיקים מפורסמת ורבם של עדת חסידים, שמתוך אהבתו לדת, זנח את ההוויות הארציות. הזנחת עולם המעשים גרמה לו להתבודדות קיצונית עד כדי אבדן שפיות: "משראו שאין לו תקנה נמלכו והביאוהו אצל לנגזם הרופא" (רכט).

סיפורם של הרטלבן, ווינקלר וזנוויל משיקים במידה מסוימת לסיפורו של הירשל: טירופו של הרטלבן נבע מאבדן האהבה, איבוד שפיותו של ווינקלר אירע בעקבות חוסר יכולתו לשלוט בדחפיו, ושגעונו של זנוויל התפרץ על רקע מסירותו הבלתי מתפשרת לעולם הרוח.

התוודעותו של הירשל לסיפורי החולים דוחפת אותו להכיר במציאות שסירב להכיר בה טרם שגועונו, שלפיה חוסר היכולת לשלוט בדחפים או ביצרים וכן אהבה קיצונית עלולים להעביר את האדם על דעתו. לכן סיפורי המשוגעים משמשים מעין "תמרור אזהרה" המשקף את תוצאותיה של הבחירה הקיצונית. דרך סיפורם של פגועי הנפש יכול הירשל להבין שאם לא ישתחרר מהטוטאליות שבאהבתו לבלומה ולא ישאף לשוב אל הנורמליות המגולמת בחיק המשפחה והבית, סופו שיישאר בבית המשוגעים, בדומה לשלושת החולים.

הירשל, שהתרחק מהרטלבן ומווינקלר לאור אזהרתו של שרניצל, התקרב לרבי זנוויל, שהפך לידידו הטוב: "כפוף היה רבי זנוויל עומד ומוטה כנגד הירשל [...] והיה מספר סיפורי מעשיות של צדיקים [...] מימיו לא שמע הירשל סיפורים נאים כאלו, שאהבת ישראל ואהבת השם יוצאת מכל דיבור ודיבור" (רלא-רלב). החיבה של הירשל לסיפורים מצביעה במידה מסוימת על תרומתם התרפויטית. הסיפורים הפיגו את בדידות בית-המרפא, והקלו את ההתמודדות עם הלחצים הרגשיים.

חלומותיו של הירשל

על אף המחקרים הרבים שנכתבו על הרומן "סיפור פשוט", מעטים דברי הביקורת שנכתבו באשר למשמעות חלומותיו של הירשל, כל שכן על תרומתם התרפויטית לחולם. החלום הראשון (קיז) לא נידון כלל על ידי הביקורת וניתן להניח שחוסר ההתייחסות אליו נבע מהעובדה שהוא קצר, ולפיכך עלול היה להיתפס, שלא בצדק, כשולי, ואילו החלום השני (רלו) המפורט יותר, נחקר על ידי מספר מצומצם של חוקרים.

לפי פרום²⁰ התפקיד המרכזי של החלום הוא לשרת את ה"אני" במאמציו לפתרון בעיות, לשליטה ולהסתגלות. החלום אינו נותן ביטוי למשאלות נפש כמוסות, כדברי פרויד, או מהווה פיצוי ל"עצמי" כתפיסתו של יונג, אלא יש בו כדי לשפוך אור חדש על בעיה כלשהיא, שעמה מתמודד האדם בחייו, ולעתים להציע לה פתרון ממשי. תיאוריה זו קשורה לתפיסה הפסיכואנליטית הידועה ולפיה לתהליכים הלא-מודעים יש כוח מרפא; לחשיבה היצירתית באמצעות דימויים וסמלים המתגלים בחלום יש יכולת להצליח במקום שבו החשיבה המילולית והמכוונת נכשלה.

והנה, חלומותיו של הירשל, שנחלמו בזמנים שונים – הראשון לפני שיגעונו והשני לאחריו – מציעים שני פתרונות לשתי בעיות שונות שהטרידו את נפשו.

החלום הראשון נחלם ימים ספורים לפני חגיגת האירוסין של הירשל ומינה בבית משפחת צימליך, על רקע מיאוסו במי שעתידה להיות אשתו:

לילה אחד ראה הירשל בחלמו מכתב שכתב לאבותיו, והוא לא היה יודע שכך היו אבותיה של מירל אמה של בלומה יושבים כאחד וקוראים במכתבי ברוך מאיר אביו קודם שארס את צירל, עוד זאת היה אומר הירשל בלבו, אם אין ברירה אחרת אברח לאמריקא (קיז).

החלום הסתום, שנמסר בקיצור נמרץ, מעלה מספר שאלות: מדוע הירשל מבקש לכתוב מכתב בחלמו, ומהי משמעות כתיבת המכתב עבורו במציאות

20. א' פרום, השפה שנשכחה (תרגום י' רוזלר), א' רובינשטיין, ירושלים 1975.

הערה? מה היה יכול להיות תוכנו של המכתב? מיהו הנמען המסתתר מאחורי הכינוי "אבותיו" ומדוע המכתב ממוען דווקא אליו? הערפל סביב משמעות המכתב החידתי מתפזר מעט הודות להערתו האירונית של המספר, הנמסרת לקוראים מתחת לאפו של גיבור הרומן: "והוא לא היה יודע שכך..." – הערה היוצרת אנלוגיה בין הבן לאב, בין המכתבים שנהג ברוך מאיר לכתוב למירל לבין המכתב שרצה הירשל לכתוב לבלומה ולא כתב. בניגוד לאב, שכתב מכתבים למירל (כנראה מכתבי אהבה) לפני שהתארס לציירל, הרי שהבן אינו מעז לכתוב מכתב לאהובתו. רק בחלום מתיר לעצמו הירשל הכנוע למרוד, באמצעות מעשה הכתיבה, בהחלטת אמו להשיאו למינה.

החלום מאותת להירשל שאם ברצונו לזכות בלבה של בלומה יהיה עליו לנטוש את עמדתו הפסיבית ביחסו אליה ולנקוט גישה אקטיבית יותר, בהצביעו על פתרון אפשרי אחר – כתיבת מכתב אהבה שבו יחשוף בגלוי את רגשותיו לפניו ואולי אף יבקש את ידה.

החלום הוא חלום ארכיטיפלי, משום ששורשיו נטועים עמוק בדור הקודם של האבות – של האם ובעיקר של האב – וסמליו הסמויים נגלים לתודעתו של הבן החולם.

מבחינת צירל, הנישואין לברוך-מאיר היו בגדר אילוץ, מחוסר בררה, וזאת בשל מחלת נפש שהשתרשה בשושלת משפחתה. מבחינת ברוך מאיר, שאהב את מירל, אך נשא לאישה את צירל, בת אדוניו, הנישואים נעשו מתוך שיקולים כלכליים של תועלתנות וכדאיות. לאורך כל שנות נישואיהם עשה ברוך מאיר כמצוות אשתו, כשהוא מבטל את דעתו מפני דעתה והיא שולטת בו ומתמרנת אותו כרצונה. ודאי שהירשל הושפע מאישיותו הכנועה של אביו ומאופיה המסרס של מערכת היחסים בין הוריו. מכיוון שנסיונות נישואיהם של ברוך-מאיר וצירל וסיפור האהבה בין האב למירל לא היו ידועים להירשל, הוא לא יכול היה להבין את משמעות החלום, גם אם היה דורש בו. לכן אותותיו של החלום לא יכלו להיקלט על ידו, ולא יכלו להפוך למעשים מתקנים במציאות הערה. כך מקבל החלום הארכיטיפלי ממד אירוני, מפני שפשוו הופך בלתי אפשרי עבור החולם. החלום משקף את השפעתה המשתקת של דמות האב הארכיטיפלית על חייו של הירשל, ומבקש לעמת את הבן עם "האב המסורס", שקיים במעמקי נפשו.

רק מתוך העימות וההתמודדות עם הארכיטיפ האבהי יוכל הירשל למצוא את דרך חייו הייחודית והעצמאית, להתפתח ולהגשים את מלוא אישיותו. יוצא שלמכתבו של הירשל יכול להיות נמען נוסף מלבד בלומה. ייתכן שהמכתב מיועד גם ל"אבות" פשוטו כמשמעו – לאם ולאב – למשפחות קלינגר והורביץ לדורותיהן, בבקשה שיחמלו על הבן, ויניחו לו לממש את אהבתו וחייו כרצונו. ואם לא יחוסו ההורים על הבן, אולי יחוס משולם הדוד על אחיינו מתוך הזדהות עמו, שכן בדומה להירשל גם הוא היה אדם רוחני במהותו, שעסק בכתיבת שירים, אך בניגוד לאחיינו, לא אפשר למציאות חייו

העגומה לבטל את האופי הנאצל והנעלה של נפשו. אבל המכתב לא נכתב והמסר שנטמן בו לא הגיע לנמעניו הפוטנציאליים, ולפיכך לא יכול היה להושיע את כותבו.

בניגוד לאב שרגשות האהבה שלו, שנחשפו במכתבים, עברו סובלימציה: "אפילו יצריו השלימו ביניהם" (סב), והפכו לכרטיסי ברכה: "לאחר שנשא ברוך-מאיר את צירל לא נתרחקו אבותיה של מירל ממנו [...] אף הוא לא נתרחק מהם, ובכל שנה ושנה לראש השנה היה שולח להם כרטיסי ברכה" (סט), הרי שאצל הבן המילים שלא נכתבו, שהושחקו והודחקו, קיננו בנפשו עד שמתוך לחץ ההדחקה התפרצו בשעת שגעונו. בעת טירופו, כשהכרתו מעורפלת ודיבורו מבולבל, מזכיר הירשל את שני המכותבים – פעם באופן ישיר: "מכירים אתם את בלומה נאכט, שם באחו בין עשבי מים אשב לי בערב וכצפרדע אגעגע גע גע גע" (ריח); ופעם באופן עקיף, באמצעות סמל התרנגול, שהאיום בשחיטתו מבטא את תחושת החרדה של הגיבור מפני סירוסו על ידי הוריו: "אל תשחטוני, אל תשחטוני, אני איני תרנגול, אני איני תרנגול" (שם).

החלום השני נחלם לאחר התפרצות שגעונו של הירשל, כשהוא נמצא בבית המרפא של לנגזם ושרוי בין שינה לערות, במצב חולני:

כנגדה [כנגד השינה] באים עליו מחזאות. שבוש שעשויה הרים וגבעות גיאיות ועמקים מצמצמת עצמה ונכרכת ככף יד ובין אצבעותיה של אותה היד יושב קבצן סומא ומשורר על העשבים הגבוהים יורד שלג, שם באחו צפרדעים רועות. בעל החלומות בלבד הוא יודע אימתי ניגון זה מגיע לסופו. דומה כשם שאין לו התחלה כך אין לו סוף. בתוך שהניגון מתנגן באה אישה עטופה וכפפה עצמה לפניו ופירסה לו פרוסה של עוגה. אינה מספקת ליתן לו עד שבא אדם אחד ונטל מלא חופניו מטבעות וזרקן לו, לא לידו, אלא לתוך עיניו, עד שנחכסו עיניו כשתי גבעות. צעק הירשל ובכה, אבל קולו לא נשמע מפני קול גלגלי מרכבה. נטל עיניו וראה סופיה גילדנהורן יושבת במרכבה, צנומה ונאה, מביטה בו בעיניים טובות וריח טוב נודף ממנה (רלו).

שקד²¹ טען שחלום זה משקף את היסוד הרוחני המורחק בנפש הגיבור, שהגיח אל הממשות. שירי הקבצנים, ששר לנגזם להירשל כמין מזמור אגדי, מגיחים אל המציאות כאשר מזדמנים הירשל ומינה לכפר ופוגשים בקבצן סומא משורר. הזימון הממשי הופך השלכה של הזימון הפנימי כאשר המציאות החברתית-חומרית בשבוש גוברת על צרכי הרוח של הגיבור ומבטלת את האידיאל הרומנטי שבלבו.

21. שקד, אמנות הסיפור, 1976, עמ' 197-227.

אלשטיין (1977)²² עקב אחרי המקורות החסידיים של מוטיב "המנגנים הסומים" ביצירת עגנון והגיע למסקנה שהמנגנים הסומים מייצגים את הרעיון של האחדות השלמה. על פי רעיון זה שלמות של צד אחד באישיות האדם תהא בהכרח מותנית בפגיעה בצד האחר שלו. כלומר לאור רעיון זה ניתן לומר כי רק כאשר הירשל השלים עם העובדה שמציאות חייו פגומה, ועולמו לעולם לא יהיה מושלם – רק אז הוא חוזר לשפיות דעתו והפך להיות אדם ככלל בני-האדם בעירו.

שריבויס (1993)²³ סברה שהחלום מבטא את הקונפליקט הפנימי של הירשל בין עולם הרוח ("הקבצן הסומא") לבין עולם החומר ("מטבעות הזהב") ואת כישלון משאלת ההגשמה העצמית. סיומו של החלום מצביע על כך שהירשל לא הצליח להשתחרר מעולם החומר – עיניה הטובות וריחה הטוב של סופיה גילדנהורן מרדימים אותו ונוטלים ממנו את הכוח להיאבק למען עצמאותו, והוא נותר בחלומו כמו בחייו נשלט על ידי נשים ונכנע להן.

אלטר (1994)²⁴ טען שעגנון שאל את מוטיב הקבצן הסומא מהרומן **מאדאם בובארי** של פלובר. ברומן זה הקבצן העיוור הוא השתקפות בבואת דמותה של הגיבורה – אמה בובארי. העיוורון של הקבצן מסמל את עיוורונה של אמה ביחס לאהבתו של בעלה אליה, איסוף הנדבות של הקבצן אנלוגי לקבצנותה של אמה אחר אהבה, והכיעור של הקבצן הוא סמל ליחס המכוער של אמה כלפי בעלה ובתה. אמה פוגשת את הקבצן בתחנת הכרכרות בזמן פגישתה עם ליאון ומראהו מעורר בה סלידה. הקבצן שר על אהבת נערה לעלם ביום בהיר וחם, והשיר חודר לנפשה ומעלה בה צער רב. אמה נזכרת בשירו של הקבצן ברגעי גסיסתה האחרונים, לאחר שהיא מרעילה את עצמה. בצחוקה המר והמטורף יש הכרה רגעית מאוחרת בטעותה באשר לחייה השקריים. יוצא אפוא שהקבצן העיוור הוא דמות סמלית שמלווה את אמה עד להכרתה בטעותה ואבדנה. אם עגנון אכן שאל את המוטיב הידוע מפלובר, הרי ניתן לומר שכמו ברומן הצרפתי כך גם ב"סיפור פשוט", הרומן העברי, הקבצן בחלום מסמל את הכרתו של הירשל באבדן עצמיותו.

בן-דב (1997)²⁵ חלקה על תפיסתם של שקד, אלשטיין ואלטר (שם) שלפיה הקבצן המנגן הסומא בחלום הוא בבחינת סמל בלבד. היא הוכיחה באמצעות דימוי כף היד שהקבצן הסומא הוא דמות ממשית במציאות הערה של **סיפור פשוט**, וכיוונה את דבריה לא לקבצן הסומא שאותו פוגשים הירשל ומינה בהליכתם בכפר, אלא לדמותו של משולם, דודו של הירשל. על אף הזכרתו

22. י' אלשטיין, "המנגנים הסומים: גלגולו של מוטיב חסידי ביצירת עגנון", **ניב המדרשה**, יב (1977).

23. ד' שריבויס, **פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון**, פפירוס, תל-אביב 1989.

24. R. Alter, *Hebrew and Modernity*, Indiana University press, Bloomington and Indianapolis 1994.

25. נ' בן-דב, **אהבות לא מאושרות**, עמ' 239-269.

ברומן כבדרך אגב, בקשר למתנות החתונה של מינה והירשל, לדמותו של משולם חשיבות באשר להבנת החלום. משולם, אחיו של ברוך-מאיר, הוא איש רוח, משורר שמפיק את סיפוקו מהחיים באמצעות כתיבת פיוטים בלשון הקודש. כמו לדודו כך גם בהירשל קיימת נטייה לרוחניות, אך בניגוד לדוד שידע להשליט את צורכי הלב על החיים הפרוזאיים, האחייך מדחיק כליל את הנטייה הרוחנית שטבועה בנפשו, בשל לחצים מצד אמו והסביבה. המיית שירתו של משולם מנותקת אפוא מהחלטות חברתיות וכמוה כניגונו של הקבצן הסומא המופיע בחלומו של הירשל.

זאת ועוד, בן-דב סברה שהחלום מעלה לתודעתו של הגיבור משאלות נפש מודחקות שמתרכזות בדמותה של בלומה, המופיעה בחלום כ"אישה עטופה" וכ"עיר שהיא מפת תבליט". המשאלה של הגשמת האהבה לבלומה בחלום תובעת את מימושה בחיים הריאליים ומצביעה על מקומה המרכזי של בלומה בחיי הנפש של הירשל. בחלום מתמזגת בלומה (האהובה) עם דמותה של צירל (האם) והופכת ל"אישה עטופה", אימהית ומינית, שמגישה להירשל את פרוסת העוגה שלה הוא משתוקק: ניחומים של אם וסיפוק מיני של אישה בעת ובעונה אחת. בניגוד למינה, המסמלת את "מפת האוכלוסין" של שבוש הנוכרית והחורפית, בלומה מסמלת את "מפת הטבע" של שבוש היהודית, הקיצית והטבעית, זו שנקייה מאוכלוסייה מאוסה, ונראית להירשל ממועף ציפור כמפת תבליט של אישה אהובה.

נצר (2005)²⁶ טענה שהחלום מבטא את צעקת המחאה של הירשל נגד תרבות הממון שאפיינה את עולמה של אמו ואת החברה החומרית בשבוש. בכיו של הירשל בסיום החלום מסמל את כיסופיו לשירת הקבצנים המופלאה (שהיא שירת הלב), אך גם את חרדתו מפני מה שעלול למנוע ממנו את המשכה. נצר אמנם הסכימה עם טענתה של בן-דב (שם) שלפיה הוריו של הירשל סירסו את תודעתו באמצעות מטבעות הכסף, כדי שישכח את בלומה ואת שירת לבו, אך גם טענה שהניסיון של הגיבור לסמא את עיניו של הקבצן העיוור בכפר באמצעות מטבע כסף גדול מהרגיל אינו מבטא את ניסיונו להשתיק את הישות השירית-רוחנית המתקיימת בנפשו, כפי שסברה בן-דב (שם), אלא מבטא את רצונו לשלם לקבצנים את המטבע הגדול הראוי להם, משום ששירתם מפרנסת את נשמתו, גם אם היא מתקיימת בשוליה המוכחשים.

החלום השני נחלם לאחר שתי חוויות טראומטיות – אבדן אהבה והתפרצות מחלת נפש, כשתחושת ה"עצמי" של הירשל מפוררת ובלתי קוהרנטית. החלום נע כולו במתח הנפשי שבין ההטמעה להתאמה עד לאינטגרציה המיוחלת, המופיעה בדמותה של סופיה גילדנהורן.

החלום הוא "חלום חוזר": "כנגד זה הייתה שבוש מראה עצמה לפניו בחלום. יש שהיה חולם חלומות חדשים ויש שחלום אחד היה חוזר ונשנה" (רלה). החלום בנוי כ"נושא וריאציה", כשמצד אחד העיר שבוש מהווה נושא בסיסי

26. נצר, שם, עמ' 24-36.

מרכזי לשלד הסיפורי, ומהצד האחר היא זוכה לווריאציות שונות ולעיבודים עלילתיים חוזרים. שבוש והדמויות המשתתפות בחלום מעוגנים בחיים הריאליים של החולם, ועצם העלאתם החוזרת ונשנית בחלום מעידה על הצורך של החולם לתקן עיוות ביחסיו עם סביבתו.

אפשר שצמצומה של העיר לכדי כף יד מאיימת, שכמעט מוחצת בתוכה את הקבצן הסומא, המסמל את עולמו הפנימי של הירשל, בא כדי לסמן את סדרי העולם המסורתיים של הקהילה היהודית בשבוש בראשית המאה ה-20 מחד גיסא, ויכול לבטא את ניסיונו של הגיבור למצוא את מקומו האינדיבידואלי בתוך הסדרים הנוקשים הללו, בתהליך שבין ההטמעה להתאמה, מאידך גיסא. ככל הנראה, בניסיונו של הירשל להשתלב בסדרי העולם של אבותיו, הוא הטמיע את התפיסות בתוכו, אך לא הצליח להתאים את ה"אני" הפנימי שלו אליהן, וכך נוצר הסכסוך הקשה שבנפשו.

בחלום מנסה הירשל ליצור קשר מחודש עם הצד הרוחני שנדחק לטובת שבוש החומרית. הניסיון לקשר מתגלה בקבצן המשורר וברצון לאכול את פרוסת העוגה ה"רוחנית" שמגישה לו אהובת לבו, בלומה. הופעת הקבצן הסומא היא תוצאה ישירה של השירה התרפיה שבה נקט לנגזם בתהליך הטיפול. הקבצן, שמתקשר לעולמו הרגשי המודחק של הירשל, פורט על מיתרי נפשו ו"מדבר" אל לבו. האפשרות לדיאלוג מחודש עם ההיבט השירי של הנפש נשללת על ידי מי שמכונה בחלום "אדם אחד". הדמות שקוטעת, על ידי זריקת מטבעות, את הניסיון של הגיבור ליצור קשר מחודש עם החלק הרוחני המודחק שבנפשו, יכולה להיות צירל הורוביץ, שלהיטותה אחר ממון ביקשה לקבוע גם את אורח החיים של בנה.

החלום מעורר את ה"עצמי" האותנטי של הירשל מתרדמתו ומדרבן אותו להתפייס עם החלק הרוחני המודחק שבו ולתת לו את המקום הראוי בחייו, לשוב אל המכתב שנכתב בחלום הראשון, אך לא נשלח, ולהפוך את המילים שבו למנגינה פנימית, לשירה שאינה מוותרת על עושרם של חיי הנפש ומתקיימת באופן סמוי בלב, חרף מציאות חומרית מאוסה וחונקת.

התעקשותו של החלום לחזור על עצמו שוב ושוב מעידה על ניסיונה של נפש החולם להחלים, מעין משימה שאינה יכולה להניח לה עד שלא תושג ההחלמה. תכונה זו של החלום החוזר, לשלוף מארכיבי הזיכרון את כל החומר הרלוונטי לעיבוד הבעיות הכאוטיות והקשות לעיכול ולהעניק להן סדר ומשמעות, הופכת אותו לאמצעי רב עזר בתהליך הטיפולי של הירשל. החלום מנסה לפתוח בפני גיבורו שער אל העולם הרוחני שהודחק, אך לא נשכח. הקונפליקט שמוצא את ביטויו בחלום תובע מהחולם ליצור אינטגרציה הולמת בין הצד הרוחני הטבוע בו לבין הצד החומרי, שמחד גיסא נכפה עליו, ומאידך גיסא מהווה גם צורך קיומי טבעי. רק דרך האינטגרציה יוכל הירשל להכליל בחיים הריאליים את הצד הרוחני, הטבעי שקיים בנפשו.

סופיה גילדנהורן מסמלת את הפוטנציאל הפנימי שקיים באישיותו של הגיבור להגיע לשלווה ולשלמות נפשית. היא מצטיירת כאישה נאה וטובת לב, דמות הרמונית שמרגיעה בעיניה הטובות ובריחה הנעים. הופעתה דווקא בסיום החלום מרמזת על האפשרות של הגיבור להתפתח בכיוון של אינדיבידואציה ולפתח דרך חיים אישית אותנטית, המבוססת על אינטגרציה בין החלקים המנוגדים שבנפשו. סופיה מעוררת את יצריו לקראת מימושם, בדומה לפעולת הכנת הקפה המחיייה והמעורר שמאפיינת את דמותה ברומן. הקפה המהביל במציאות החיים הָעֵרָה מקביל לריחה המבושם של מרת גילדנהורן בחלום, ואלה מסמלים את הצורך של הגיבור בהתעוררות ובהתפכחות, ביציאה למאבק נגד המשפחה, שמאחר שכל תכליתה מתחילה ומסתיימת ברדיפה בלתי פוסקת אחר ממון, כפתה עליו את הנישואים האומללים למינה.

סיום הרומן - האמנם סיום הטיפול?

אלא כך הם אנשי שבוש מה שהגוף צריך הם יודעים, מה שהנפש צריכה אינם יודעים (רנא); דור חדש קם בשבוש שנתנו דעתם לתקן את עצמם (קפז)

הטיפול בהירשל נמשך שלושה חודשים: "משלישי בתמוז ועד סוף אלול" (רמד) ובסיומו שולח הרופא מכתב להוריו המודיע להם לבוא לקחת אותו הביתה. עד כמה ניתן לקבוע או להעריך האם טיפולו של לנגזם אכן הגיע לידי סיומו הטבעי? האם הצליח הרופא להתיר את ההדחקות ולמלא את כל הצרכים הנפשיים של החולה?²⁷ פרויד טען שניתן להביא אנליזה לידי סיומה הטבעי אם מתקיימים שני התנאים הבאים: המטופל אינו סובל עוד מהסימפטומים של מחלתו והתגבר על עכבותיו ופחדיו; והאנליטיקאי סבור שכמות מסוימת של חומר מודחק נעשתה מודעת לחולה, והתנגדויותיו הפנימיות לנוכח משמעותם של החומרים המודחקים הצטמצמה. השגתם של שני התנאים הללו עשויה למנוע את חזרתם של התהליכים הפתולוגיים ולהביא להשלמת האנליזה. לאור דברי פרויד קשה לקבוע בוודאות מוחלטת אם הטיפול בהירשל אכן הסתיים. לפי תיאורי המספר נראה שכלפי חוץ הירשל הבריא ואינו סובל עוד מהסימפטומים שליוו אותו בעת מחלתו: "אף הירשל מצא את תיקונו ומבריא והולך" (רלט); "מבוכה ופחד נסתלקה מעיניו לא ניכר בהן לא עייפות ולא בהילות, אף דעתו נתיישרה עליו וכל תנועותיו שקולות" (רמד). אולם אין לדעת עד כמה התגבר על פחדיו ועכבותיו ובאיזו מידה הצליח "לאלף" את

27. ד' פרויד, הטיפול הפסיכואנליטי (תרגום ע' רולניק), עם עובד, תל אביב 2007, עמ' 201-226.

דחפיו, מפני שכשהגיע אביו לקחת אותו מבית המרפא הוא עדיין מתואר כמי ש"נפשו הייתה קמוטה עליו [...] ריחה של שבוש בא עליו ונתעצב" (שם). הבראה והחלמה אינם מושגים זהים, כפי שמקובל להניח. בהבראה נפשית הכוונה היא לחיים ללא סימפטומים, בעוד שבהחלמה מדובר בתהליך שבו האדם בעל הנכות הנפשית בונה מחדש "גשרים" לעצמו, לחברה ולסביבה, ומכיר במגבלותיו לצד יכולותיו. אין פירושה של החלמה שהמוגבלות נעלמה, אלא שמתרחשת בנייה של זהות אישית וחברתית מתוך הכרה במגבלות. אם כך, ניתן לומר שהירשל הבריא, אך לא החלים. הסימפטומים של מחלתו אומנם נעלמו, אך ככל הנראה לא נבנו ה"גשרים" החיוניים ליצירת הקשר המאוזן בינו לבין החברה בשבוש, וכן ניכר אף שלא התגבשה בתוכו זהות החותרת להגיע לאותה התאמה בין צרכים פנימיים לבין תביעות הסביבה החיצונית.

ההחלטה הטובה ביותר בדבר מועד סיום הטיפול היא זו המקובלת על דעת שני השותפים – המטופל והמטפל. ייתכן שלנגזם מצא לנכון לסיים את הטיפול בהירשל, מאחר שסבר שהטיפול השיג את מטרתו והחליף את ההכרעה הלא מוצלחת שעשה ה"אני" בתקופה המוקדמת (השיגעון) בפתרון הולם יותר (החזרה לשפיות). מרגע שעלה בידו של הרופא להסיר את ההפרעה הנורוטית של החולה, שהייתה טראומטית בעיקרה, חש לנגזם שהטיפול מילא את תפקידו ואין צורך להמשיכו. גם המטופל עצמו חש שהגיע זמנו לצאת מבית המרפא ולשוב אל החיים הנורמטיביים שבביתו: "יושב הירשל בינו לבין עצמו והוגה שמא עצור אני, שמא לא אצא מכאן עד שאמות [...] הרי אני צריך לעבוד בצבא ולפדות את בני ולעשות בחנות" (רלח).

למרות ההסכמה ההדדית בין הרופא לחולה, ספק רב אם הצליח הטיפול ליצור עבור הירשל תשתית פנימית איתנה ביחס לעצמו ולזולתו, וכן ספק אם בעתיד יהיה החולה מסוגל לנהל דיאלוג מאוזן עם סביבתו בלי לכרוע תחתיה או בלא לנסות להכריעה. הטיפול ההוליסטי מבית מדרשו של לנגזם לא טיפל באופן ישיר בסיפור התבגרותו הטרגי של גיבורו, שבמידה רבה הוא גם סיפור האהבה הבלתי ממומשת בלומה, ולכן בנפשו של הירשל עדיין קיימת סכנת הצפה באותם תכנים מודחקים שהביאו מלכתחילה להתפרצות השיגעון. נראה שהעבר, שחוויותיו הקשות לא עובדו כל צרכן, ממשיך במידה רבה להציק לנפש הגיבור ולהטרידו. בסיום הסיפור ניכרת בהירשל נסיגה אל הסימפטומים שהודחקו לפני השיגעון. למרות התקרבותו הפיזית והרגשית למינה, הוא עדיין כרוך אחרי בלומה ומרבה לחשוב עליה: "היה יושב עם מינה ונזכר בבלומה" (רסו); "מה מבקש הירשל, השגחתה של בלומה על בנו החולה הוא מבקש" (רסג), הוא שב להזות: "נפשו הייתה פזורה [...] לא מצא מנוחה על מיטתו" (רסד) ונתקף במצבי רוח: "אלוקים בשמיים יודע מפני מה דעתו של הירשל מפוזרת. פעמים הוא עצב ופעמים הוא שמח. אף שמחתו אף

עצבותו שתיהן מפוזרות" (רסח). התעוררותם המחודשת של הסימפטומים מצביעה על האפשרות שהירשל עלול לחלות שוב במועד מאוחר יותר בנוירוזה, ששורשיה טמונים באותם דחפים הרסניים.

הטיפול תם, אך לא נשלם. המטופל הבריא, אך לא החלים. כלפי חוץ ולמראית עין בלבד המטופל שב לתפקוד נורמלי, תוך שהוא חש הקלה נפשית והפגת מצוקה, אך הוא אינו מגיע לחקר המלא של מקורות מצוקתו, להבנתם, וממילא גם לא לשינויים העמוק והיסודי. השאלות הקיומיות שהטרידו את נפשו נשארו בלתי פתורות כשהיו. סיומו של הרומן רק חוזר ומאשר את הסדר האידיאולוגי הדכאני של החברה הבורגנית בשבוש, ששוללת בתוקף כל ביטוי לאינדיבידואליות של היחיד. לכן ההשלמה המוצגת על פני השטח הנה אשלייתית, מפני שבין השיטין עולות תחושת אי הנחת והבעת המחאה של הגיבור, החותרות תחתיה ומשתקפות באמצעות אמירותיו בדבר משמעותם הבלתי שלמה והכוזבת של החיים: "מפני שאין אהבה מתחלקת לשניים [...] אלא שהיא באה אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו" (רעא - רעב).

אי מימושה של האהבה בסיום הרומן והדחיקה לטובת הדבקות בערכים חומריים, הפשרה הנכפת בחיי השגרה האפורים עם מינה, צמצום התודעה לענייני ה"תכלית" בלבד, תוך ויתור עצום על חיי הנפש והאמנות, השתקת קולות העבר, השבים לרבוץ כעננה שחורה מעל ראשו של הגיבור בדמותה של בלומה, ותחושת המיאוס מהילד הראשון, משולם, והרחקתו מהבית – כל אלה מצביעים על כך שהמטופל מתקשה להתמודד עם השיבה לעירו ולביתו. הירשל חוזר לדחוק את צרכיו לטובת רצונם של הוריו ודרישות הסביבה, וכך למעשה שב לחיות את חיי השקר והכזב שמלכתחילה הביאו לטירופו הנפשי. ניכר שהירשל נכשל במאבק על הבעלות לגורלו ולחיייו כמנצח יחיד על תזמורתו הנפשית. בחלומו, כמו גם במציאות, קולו נבלע בתוך רעש גלגלי המרכבה החברתית של שבוש, בתוך ניגונה של העיירה היהודית השמרנית. הניגון של מעשה הלב שאינו תם לעולם, הניגון של שירת הנפש שאין לה התחלה ואין לה סוף, אנלוגיים למעשה הטיפול עצמו, שלא נשלם אף הוא. הצורך לחלץ את השירה החנוקה מנפש הגיבור, את קולו של היחיד מתוך שירת הכלל, את השקר והכזב שבחיי ההווה – הצורך הזה נותר בעינו, ובא לידי ביטוי בהבטחתו של המספר לשוב אל מעשה היצירה ולהוסיף לכתוב את המשכה, את החלקים החסרים שבה, ולא רק על בלומה נאכט וגציל שטיין ושאר הדמויות המשוקעות בסיפור, אלא בהכרח גם על גיבור הסיפור עצמו. אם כן, ההכרזה על סיומו של הסיפור באה לפתוח את המעגל הסיפורי יותר מאשר לסגור אותו. דווקא בסופו נפתח הסיפור לעבר החלקים החסרים שבו, אותם החלקים שעליהם ביקש המספר לשבר את קולמוסיו: החלק הראשון הוא המשך סיפור הטיפול של הירשל, שלא נשלם, השני הוא סיפור טיפולה של החברה היהודית המשובשת, זו שמכירה בצרכי הגוף, אך אינה יודעת את

צרכי הנפש, והשלישי הוא סיפורו של הדור החדש בשבוש, שמבקש למרוד בתפיסות הדור הישן ותובע לתקן את העיוותים החברתיים הקיימים, ולהכיר בצרכי הפרט ובמגמות האינדיבידואליסטיות ההולכות וגוברות בסדרי החברה החדשים. אפשר שלכל אלה ביקש המספר בסיום הרומן להקדיש "ספר בפני עצמו" (רעב).

שילוב מצוינות דיסציפלינארית ודידקטית בהוראת מקרא במכללות להכשרת מורים, בעקבותיה של פרופסור נחמה ליבוביץ ו"המורה נחמה"

מאת
מרים סקלרץ

הרב נריה מזמין את נחמה ליבוביץ להכשיר את מוריו

לפני כשלושים שנה, אחד מהורי התלמידים בישיבת בני-עקיבא בגבעת שמואל, כיום מרצה בבית הספר לחינוך באוניברסיטת בר-אילן, פנה לרב נריה ולרב צוקרמן, ראשי ישיבות בני עקיבא, בדברים אלה: "ילדיי לא יודעים תנ"ך כי המורים אינם יודעים תנ"ך... עלינו יחדיו לדאוג שהמורים המלמדים תנ"ך ילמדו תנ"ך ויהיו בקיאים בחומר ובאמצעים הדידקטיים... ממליץ אנוכי להזמין את איש התנ"ך והדידקטיקן הטוב שהנני מכיר, את פרופ' נחמה ליבוביץ, שהיא תבוא ותלמד את הר"מים, את מורי התנ"ך – תנ"ך". בקשתו נענתה, ואחת לשבועיים הופיעה הפרופ' נחמה ליבוביץ ולימדה את עשרות הרמ"ם תנ"ך. אותו הורה מעיד ש"ילדיי טובים מאד כיום בתנ"ך, בידע, באהבה, ביחס ובכבוד לתנ"ך, בבקיאות ובערכים לתנ"ך. בזכות מורים מצוינים שלמדו את ה'מה' ואת ה'איך'. מורים שלמדו תנ"ך והשכילו ללמוד גם אמצעים להנחלת תורה לדור הבא".¹

מפעלה של נחמה ליבוביץ: דיסציפלינה ודידקטיקה

פרופסור נחמה ליבוביץ (1905-1997) או כפי שכונתה כפי אלפי תלמידיה – "נחמה", העמידה שני דורות של תלמידים, ואלו העמידו דורות נוספים של תלמידים במסגרת המוסדות להכשרת מורים. נחמה לימדה תנ"ך בסמינר 'המזרחי' למורות בירושלים, באוניברסיטאות בר-אילן ותל-אביב וכן בתכנית לתלמידי חו"ל באוניברסיטה העברית. מאות רבות של תלמידים נוספים היו לה בזכות "מפעל הגיליונות", שדרכו ניהלה נחמה במהלך שלושים שנה לימוד בהתכתבות על אודות פרשת השבוע. גיליונות אלו תורגמו אף לשפות שונות ולבסוף התפתחו לספריה הנודעים, "עיונים בפרשות השבוע". נחמה גם נענתה להעביר שיעורים לקהל הרחב בכל מקום: "מקריית שמונה ועד אילת, בקיבוצים ובמושבים דתיים, בבית הנשיא ובכתי כנסת ובישיבות. היא לימדה דתיים וחילונים, אזרחים וחיילים, צעירים ומבוגרים, ותיקים ועולים חדשים, גברים ונשים וקהל מעורב. עד שנותרה האחרונות לא סירבה להעביר

* מאמר זה יסודו בהרצאה שניתנה במכללת חמדת הדרום במסגרת הכנס "חינוך ציוני-דתי בחברה רב-תרבותית: כנס אקדמי לרגל 100 שנה להולדת הרב משה צבי נריה", 2013.
1. שרמן, נכשלים בתנ"ך.

שיעור². על פעלה בחקר התנ"ך והפצתו ברבים זכתה בפרס ישראל לחינוך בשנת 1956.

דרכה של נחמה אופיינה בשילוב של מצוינות דיסציפלינארית עם גישה פדגוגית וחינוכית מוקפדת. שילוב זה בא לידי ביטוי הן בחייה האישיים, הן בכתיבתה והן בהוראתה; במהלך חייה זכתה נחמה לדרגת פרופסורה מאוניברסיטת תל-אביב, בשנת 1968, אך על מצבתה ביקשה לכתוב אך ורק שלוש מילים: "נחמה ליבוביץ – מורה". כתיבתה כללה ניתוח ספרותי של המקראות והגדרה שיטתית של דרכם הפרשנית של פרשני המקרא, ואלו הוצגו תמיד בצורה דידקטית וסדורה. בהוראתה הפרונטלית פעלה בו זמנית ללימוד מדויק ואינטלקטואלי של הטקסטים שבהם עסקה, תוך הקפדה על יישום משנתה הפדגוגית בהוראתה בפועל בכל הגילאים, החל מגן הילדים, עבור דרך תלמידי בית הספר היסודי והתיכון וכלה בהוראה למבוגרים. בדרך זו המשיכו גם רבים מתלמידיה שלימדו במוסדות להכשרת מורים בדורות האחרונים.

מעט הסתלקותה לפני עשור ומחצה הלכו והתמעטו תלמידיה וממשיכי דרכה במוסדות להכשרת מורים, ושוב השם "נחמה" אינו עולה תדיר בשיעורי המקרא והמתודיקה. את מקום תלמידיה תופסים קמעה-קמעה דוקטורים למקרא שהכשרתם הדידקטית היא משנית להכשרתם הדיסציפלינארית. זאת בהתאם למדיניות של המועצה להשכלה גבוהה כיום, השמה דגש רב יותר על המצוינות האקדמית ופחות על הצד הדידקטי-פדגוגי. מרצים חדשים אלו מצוידים בידע דיסציפלינארי עשיר ושיטות מחקר עדכניות, אך לא כולם רכשו את הכלים החינוכיים, הפדגוגיים והדידקטיים המתאימים להכשרת מורים. דווקא בתקופה זו שבה הפך האקדמי-דיסציפלינארי נהנה מהדגשה יתרה במוסדות להכשרת מורים, עלינו לוודא שהפך הפדגוגי-מקצועי איננו יוצא חסר.

על רקע מציאות זו אני מבקשת לנתח בקצרה כמה מעיקרי גישתה של נחמה בלימוד ובהוראת מקרא במסגרות להכשרת מורים ואת יישומם במכללות אקדמיות דתיות להוראה כיום.

א. דיסציפלינה

כמו רבים מחוקרי המקרא הדתיים היום, נחמה התמקדה בשני תחומים עיקריים: ניתוח ספרותי של המקרא ופרשנות המקרא. תחומים אלו מאפשרים לחוקר הדתי לימוד ומחקר ברמה אקדמית נאותה תוך הימנעות מן הבעיות העיקריות המתלוות לחקר המקרא המודרני. כך בימי נחמה, כך גם היום.³ מפעלה בשני תחומים אלו זכה למקום של כבוד בתולדות מחקר המקרא.

2. גוטל, ביקורת.

3. ראה על כך את דברי פרופ' י' הופמן, המובאים אצל דויטש, נחמה, עמ' 191-192.

נחמה הייתה בקיאה בכתביהם של קודמיה ועמיתיה בתחום הניתוח הספרותי של המקרא, גם כשאורח חייהם לא תמיד תאם את ההלכה היהודית: "היא עמדה על העיקרון 'ושמע האמת ממי שאמרה', והראתה שאין לזלול בתרומתם הממשית של אנשי-מדע ושל פרשנים להאיר עינינו בנקודות מסוימות, אף אין להסתייג מתרומה זו, גם אם באורח חייהם אין מלומדים אלה יכולים להיות לנו לדוגמה".⁴

חוקרי המקרא שבאו אחריה, דתיים ושאינם דתיים כאחד, מציינים את נחמה כחוליה חשובה בתולדות המחקר הספרותי, ביניהם פרופ' מאיר וייס⁵ ופרופ' יאיר זקוביץ⁶ מן החוג למקרא באוניברסיטה העברית ופרופ' פרנק פולק⁷ מאוניברסיטת תל אביב. בשנת תשמ"ג זכתה נחמה בפרס ביאליק על מפעל חייה בתחום המקרא. על זכייתה כתב תלמידה מהחוג למקרא באוניברסיטת תל אביב, פרופסור יאיר הופמן, שלימים עמד בראש החוג:

מתן פרס ביאליק לנחמה ליבוביץ הולם את פעילותה. אחת האסכולות ההולכות וכובשות בשנים אלו מקום בחקר המקרא המודרני היא האסכולה הספרותית-אסתטית... זוהי אנטיזה מוצהרת לגישות אחרות, הבוחנות את הכתוב כחוליה בשרשרת, ובאות לשאול על מקומו במסגרת של התפתחות היסטורית, תרבותית, דתית וספרותית... זו שיטתה של נחמה ליבוביץ, שסללה דרך לגישה הספרותית השיטתית... שילוב זה של מדע הספרות עם מחקר המקרא המודרני הוא ממפעליה החלוציים של נחמה ליבוביץ.⁸

מקום עיקרי בעיוניה של נחמה היה לניתוח דבריהם של פרשני המקרא והגדרת שיטותיהם הפרשניות. מפעלה בפרשנות במקרא הוגדר כך על ידי פרופסור שאול ליברמן, בעת שהעניק לה פרס על שם יהודית ליברמן (1981): "היא... הצילה את פרשנות המקרא מן הלקטנות (אקליקטיקה בלע"ז) וצמצמה אותה לדיסציפלינה מדעית".⁹ בעיקר התמקדה נחמה בדרכו הפרשנית של רש"י, והיום, הקורס שחיברה יחד עם פרופ' ארנד במסגרת האוניברסיטה הפתוחה הוא בסיס חשוב לכל לומד וחוקר רש"י: "היא חדרה כה עמוק לתוך עולמו הפרשני והרוחני, עד שהגיעה בשיתוף פרופ' משה ארנד שיבל"א לגיבוש תורת פרשנותו של רש"י במסגרת קורס לאוניברסיטה הפתוחה. קורס זה... מכניס את רש"י כפרשן יהודי למסגרת של דיון מחקרי

4. ארנד, עבודתי עם נחמה, עמ' 36; ראה גם: הכהן, שמע האמת.

5. וייס, המקרא כדמותו, עמ' 37.

6. זקוביץ, המחקר הספרותי, עמ' 20.

7. פולק, הסיפור במקרא, עמ' 434.

8. דויטש, נחמה, עמ' 353. על הסתייגות מהגדרתה כחוקרת אקדמית ראה שם, עמ' 122, 353.

9. ליברמן, כלת פרס, עמ' 23.

כולל".¹⁰ מחקרים בתחום פרשנות המקרא כיום מתבססים¹¹ על כתביה ומתייחסים¹² לקביעותיה.

ב. דידקטיקה

עיסוקה הדיסציפלינארי של נחמה לווה במצוינות דידקטית. הוראת הטקסט המקראי אצל נחמה התמקדה בהקניית מיומנויות לעיון קפדני, חווייתי ועצמאי של הלומד.¹³ מטרתן של דרכי הוראתה הייתה לקדם את הלומד לעבר לימוד עצמאי.¹⁴ נעמוד על חמישה עקרונות מרכזיים בדרכה הדידקטית של נחמה:

1. למידה פעילה ולא סבילה

שיטה של הרצאת חומר הלימוד המותירה את התלמידים סבילים בזמן השיעור הייתה פסולה בעיניה; "מרצה שכל מה שהוא אומר כתוב בספרים", נהגה נחמה לומר, "אם אין לו מה לתת משלו – הוא מרצה מיותר!"; "מדוע עלי לשמוע בעברית משובשת מה שכתוב בספרים בעברית טובה הרבה יותר?"¹⁵ הנחיותיה להכנת שיעור עמדו על שלושה שלבים: האחד, לימוד היחידה על ידי המורה, השני, ברירת התכנים שהוא מבקש ללמד את התלמידים, מכלל החומר שלמד, והשלישי, קביעת פעילויות לימודיות שבעזרתן ישיגו התלמידים את הנלמד. ובלשונה של נחמה: "חשוב על דרכי הביצוע: על תחבולות כדי להפעיל תלמידך, על הפעילויות השונות שבשיעור, שתדרוש אותן מתלמידך וכדומה... ובחר מהן את אשר עשוי לפקוח את עיניהם לראות, ואת לבם להבין".¹⁶ על הלמידה הפסיבית כתבה נחמה:

ארבעים ושמונה דברים מנו חכמים (בברייתא קניין תורה, ו) שבהם נקנית התורה, אחד מהם הוא "שמיעת האוזן"; רק אחד בין ארבעים ושמונה, ואף על פי כן נוהגים להעמיד את כל לימוד התורה עליו. נוטים לחשוב שדברי תורה נקנים בשמיעה בלבד, בשמיעת התלמיד את דברי המורה העומד עליו ודורש לפניו. ואין הדבר פשוט וקל כל כך...

בעשרות השנים האחרונות עמדו פידאגוגים בארצות שונות, חקרו ומצאו, שקשה על הצעיר, על הילד – ובזה כל הגילים דומים –

10. כהן, אהבתי תורתך, עמ' 29.

11. ראה למשל: כהן, חקרי לב; בן מאיר, אינטרפרטציות היסטוריות.

12. מאורי, אגדות חלוקות; גרוסמן, חכמי צרפת, עמ' 193-201.

13. פרנקל, תורתה של נחמה, עמ' 167.

14. פרנקל, התיאוריה ההוראתית, עמ' 438.

15. דויטש, נחמה, עמ' 201.

16. ליבוביץ, הפטרת רה"ש, עמ' 60.

הלימוד מתוך שמיעה, מתוך פסיביות, מתוך שב ואל תעשה, מתוך קליטה בלבד. הוא משתוקק לפעולה, לאימוץ כוחותיו, להתגברות על קשיים, להיאבקות עם החומר הנלמד עד כי יוכל לו. הפסיביות במשך השיעור מרפה את שריריו, מחלישה את כוחותיו הרוחניים שאין להם הזדמנות לפעולה, מוסכת עליו רוח שינה. קמו ודרשו עבודה עצמית של התלמיד במקום עבודת המורה, שיחה ודיון ושאלות מצד התלמידים במקום הרצאת המורה ושתיקת התלמידים.... ואנו ידוע לנו כבר מקדמת דנא: "אף חכמתי עמדה לי" – כל תורה שלמדתי [בזקנתי – פסטירין] באף (=ביגיעה, בטורח) = נתקיימה בי" (קהלת רבה פרשה ב, ט).¹⁷

2. התלמיד במרכז, התחשבות בשונות בין התלמידים ויחס אישי לכל תלמיד

גיליונות פרשת השבוע ששלחה ללומדים הרבים שדרשו אותם, מטבעם נועדו לעבודה יחידנית ופרטנית והיו בנויים תוך התחשבות ברמות הלמידה השונות של הלומדים וצרכיהם. בגיליונות היו שאלות שהיו מיועדות לכלל הלומדים, ואחרות שהיו מסומנות כשאלות קשות יותר, למתקדמים.

גם במהלך שיעוריה הפרונטליים לפני קבוצות שמה נחמה דגש על היחס האישי וההתחשבות בשונות שבין התלמידים. נחמה ציפתה שכל תלמיד ישתתף בשיעור באופן אישי, ולכן הייתה חובה על כל תלמיד להביא תנ"ך משלו, שאם לא כן – לא הותר לו להיכנס לכיתה. לא היה מקובל עליה ששני תלמידים ישתמשו בתנ"ך אחד יחדיו, כי זה פגע בלימוד האישי של התלמיד היחיד. את התשובות לשאלותיה התבקשו התלמידים לכתוב על נייר שלפניהם ולא לענות בקול רם בפני כלל הכיתה, על מנת שהתלמידים

17. ליבוביץ, כיתות גבוהות, עמ' 14, והשווה: ליבוביץ, הפטרת רה"ש, עמ' 68: "שמה תשוב אתה, המורה: עכשיו ששליט אני בחומר שעלי ללמדו, ומשנתי סדורה לפני, ומתוך שידוע אני את הכלל 'תפשת מרובה לא תפשת', גם בררתי לי מתוך החומר אותם עניינים היפים לשיעורי ולקהל תלמידי – עכשיו אין לי אלא לבוא לפניהם ולומר את כל הדברים אשר רכשתי לי בעבודה וביגיעה, וכמאמר ר' יוסף אבן קספי 'ואתן להם בחינם אשר קניתי לי בדמים יקרים' – דע, שאין זו מחשבה נכונה, ולא זו הדרך אשר תוביל אותך למטרה. אין הרצאת הדברים לפני התלמידים – גם אם תהיה סדורה ובנוייה כהלכה – דרך הוראה אמיתית. השמעת דברים לאוזני השומעים איננה הדרך לפקחת עיניים ולפתיחת הלבבות לקראת הדברים הנאמרים בכתוב. כבר הורו גדולי מחנכים וחזרו ושיננו לנו, שאין אדם לומד מתוך שמיעה, מתוך מצב של סבילות, מתוך שמושיטים לו דבר בקנה, ואין לימוד ממש אלא מתוך פעילות, מתוך יגיעה, מתוך אימוץ חושים ואימוץ כוחות הרוח והנפש. ולכן: אל תשאל בהכנתך: איך אומר להם את אשר יש בידיעתי ובלבי לאומר? אלא זו השאלה אשר תעמיד לפניך: איך אובילם ואדריכם עד אשר יאמרו הם את אשר יש לאומרו? ולכן עלינו ללכת בדרך עקיפה ולהשתמש בתחבולות ובטכסיס הוראה על מנת להביאם לכך, שיגלו בכוחותיהם הם את אשר יכולנו לומר להם בזמן קצר". השווה גם: ליבוביץ, כיצד לומדים, עמ' 475.

גם בזמן מתן ההרצאה שעליה מתבסס מאמר זה, הסטודנטיות לא היו שומעות פסיביות בעלמא, אלא נדרשו לבצע משימות תוך כדי ההרצאה, כך שהתרחשה גם אז למידה פעילה.

הזריזים לא יטלו את ההזדמנות מידיהם של האטיים יותר. תוך כדי הכתיבה, עברה נחמה בין הכותבים ובדקה כל תשובה ותשובה, העירה ותיקנה את תשובותיו של כל תלמיד ותלמיד.¹⁸

3. גיוון דרכי הוראה

על מנת לשמור על מתח לימודי ועל מנת להאהיב את הלימוד על התלמיד, הנחתה נחמה את פרחי ההוראה לא להקדיש ללימוד פרק מקראי בבית הספר יותר משלושה או ארבעה מפגשים. מעבר לכך, טענה נחמה, התלמידים יחוו שהם דורכים במקום, וזה ימאס עליהם את הלימוד.¹⁹ כמו כן, עודדה גיוון בדרכי ההוראה ובשינוי מבנה השיעור כולו מפעם לפעם; פעם אחת – מן הפרט לכלל, ופעם אחרת – מראית מבנה הפרק כולו אל רעיונו העיקרי, ורק אז אל פרטי המילים הקשות ודברי פרשנות וכדומה. היא הורתה שאל לו למורה לדבוק בדגם אחד של שיעור. בשיעוריה ובמאמריה הדגימה כיצד ניתן לגוון עד מאוד את שיעורי התנ"ך: קריאה קולית וקריאה שתוקה; קריאת הפרק כולו מול קריאת פסוקים אחדים; עיון מדוקדק בפסוק יחיד מול הבטה סוקרת בפסוקים הרבה; דיון פרשני בכיתה לגבי פסוק יחיד או דיון מעמיק בבעיה הנוגעת לכל הפרק ולמקומות נוספים במקרא; השוואת פסוקים בתוך הפרק והשוואה לפסוקים מחוצה לו; השוואה לשם איתור המשותף והשוואה לשם הדגשת השוני; כתיבה על הלוח לשם הבלטה אופטית, וכתיבה במחברות בעבודה שתוקה; הבאת טקסטים נוספים של הוגי דעות להעמקת ההבנה, וקריאה במדרשי חז"ל לשם פתיחת הלב.²⁰ כל זאת על מנת להביא ללימוד מעמיק, חווייתי ועצמאי של כלל הלומדים.

4. ביקורת והערכה תמידיים

"יושר ליבה ויושרה האינטלקטואלי של נחמה הם שהכתיבו לה חלק מעמדותיה גם בתחום ההוראה. נחמה תיעבה כל למידה מדומה, ועל כן יצאה נגד... כל דרך לימוד, שאין בצידה בקרה יעילה המגלה, אם מה שנלמד הובן כראוי... על כן תבעה לתחכם את דרכי הבדיקה ולהטיל מטלות, שרק המבין, ולא המשנן-המדבר, מסוגל למלא אותן".²¹ נחמה הייתה מנחה את פרחי ההוראה: "לעולם אל תבקשו מתלמידים להסביר את תוכן הפסוק במילותיהם שלהם... שאלו אותם שאלות שילמדו אתכם שהם אכן הבינו".²² בבחינותיה, הגבילה את אורך התשובה לשש או שבע שורות בנימוק ש"מי שלא מצליח להשיב בשבע שורות.. לא יצליח

18 כהן, אהבתי תורתך, עמ' 25; דויטש, נחמה, עמ' 84, 200-201.

19 ליבוביץ, פרשת העקידה, עמ' 31.

20 ליבוביץ, הפטרת רה"ש, עמ' 92-93.

21 ארנד, עבודתי עם נחמה, עמ' 36-37.

22 דויטש, נחמה, עמ' 201.

להשיב גם ביותר מכך".²³ גם ביקורת עצמית ביקשה לעצמה כמורה, ולכן כשלימדה נחמה קבוצות שבהן השתתפו גם שומעים חופשיים, דרשה גם מהם להיבחן, באמרה, כי "זו היא הזקוקה לדעת האם הצליחה להעביר את החומר היטב".²⁴

5. לימוד משמעותי עבור הלומד

עבור נחמה תכלית העיון במקרא הייתה מצד אחד הבהרת הכוונה הראשונה של הכתוב ומהצד האחר – חשיפת משמעויותיו האפשריות עבור הלומד.²⁵ דרכה של נחמה באקטואליזציה של דברי המקרא, אך תוך היצמדות מוקפדת לטקסט, תוארה כך:

בני דור תועלתני כשלנו אינם לומדים "לשמה". שאלתם הראשונה אל המורה: **לשם מה עלינו לדעת זאת?** המורה חייב איפוא להראות לתלמידיו את משמעותם העל-זמנית, הנצחית, של דברי הכתוב, את שהם אומרים לנו היום. והוא צריך לעשות כן, בלי להפכם ל"מים" ולטשטשם, בלי לזייפם בתהליך האקטואליזציה. הוא חייב לפרש את הכתוב על כל האמפליקציות שלו, או – כפי שנחמה ליבוביץ רגילה לומר (נדמה לי, בשם אביה ז"ל): **חייבים לבאר, "עד היכן הדברים מגיעים!"** ...

אך עם כל חפושיה אחרי הלקח האקטואלי, אין נחמה ליבוביץ מתירה, לא לעצמה ולא ללומד, להשתכר מפרזות או מדרשות. היא כופה עלינו את העיון בכתוב, מכריחה אותנו לקרוא ולחזור ולקרוא, לדייק ולהשוות, לנתח ולהרכיב מחדש, להתבונן במבנה-פרק או בצורה דקדוקית, לגלות מוטיב-יסוד או מלה מדריכה. היא מרחיקה את הלומד מכל אפשרות של פטפוט שטחי... דורנו שהיה עד לדמדומיהן של כמה "תורות" ולשקיעתן, שנכח בניתוח אלילים ו"איזמים" בזה אחר זה, צמא הוא לדבר ברור ומוכח שאפשר להצביע על שרשיו ולהראותו כמעוגן בכתוב: הוא משתוקק לסמכותם של כתבי-קודש. שיטתה של נחמה ליבוביץ עונה על צורך נפשי זה.²⁶

עם הפנים לעתיד

בפני הוראת מקצוע המקרא היום ניצבים מספר אתגרים; הוא אינו נחשב מקצוע חשוב כשני מקצועות ה"קודש" – מתמטיקה ואנגלית. לפיכך, הוא אינו נהנה מתקציבים ומהקצאת השעות שלהם זוכים המקצועות המועדפים הללו, וגם לא מתשומת הלב וההקפדה המקצועית. כיום רוב המורים בארץ

23. דויטש, נחמה, עמ' 302.

24. דויטש, נחמה, עמ' 302.

25. פרנקל, התיאוריה ההוראתית, עמ' 438.

26. ארנד, צריך עיון, עמ' 34-35.

המשמשים כמורים למקרא לא קיבלו הכשרה דיסציפלינארית מתאימה לכך, והוראת התנ"ך משמשת בשבילם פעמים רבות כהשלמת שעות בעלמא. בציבור הדתי לאומי הוראת המקצוע סובלת גם מן המתרחקות השוררת סביב שאלת היחס בין פשוטו של מקרא ומדרשו.²⁷ בעיה נוספת, הנוגעת גם לדיסציפלינות אחרות הנלמדות במוסדות להכשרת מורים, היא זאת שהזכרנו בפתח דברנו – המרצים לתנ"ך אינם נדרשים להכשרה פדגוגית ודידקטית נאותה לצד הכשרתם האקדמית, ולכן פרחי ההוראה אינם בהכרח מבינים כיצד החומר האקדמי שרכשו משמעותי עבורם בעבודתם בשדה ההוראה. כשהתחלתי לעבוד במוסדות להכשרת מורים לפני יותר מעשור, פגשתי בשתי תופעות מדאיגות במיוחד במסגרת לימוד המקרא: האחת – סטודנטיות רגילות לשבת בקורסי התנ"ך ללא ספר תנ"ך, זאת אומרת שבמסגרת הקורס הסטודנטית אינה חווה לימוד פעיל בהתייחס לכתוב במקרא וגם אינה מפתחה מיומנויות הכרוכות בלימוד המקרא. בסוף הקורסים, על פי רוב, הסטודנטיות נדרשו אך ורק לסכם את דברי המרצה שנאמרו במהלך הקורס ולהשיבם חזרה אליו למחברת הבחינה.

תופעה שנייה, המדאיגה עוד יותר והנוגעת בכל מערך הלמידה במכללה, הייתה שבשעה שהצגתי שאלה לכיתה – התגובה המיידית לא הייתה ניסיון לחשוב ולהתמודד עם השאלה עד להצעת תשובות אפשריות. במקום זאת ראיתי לפני אולם מלא עשרות רבות של סטודנטיות, הממהרות לחטוף לידיהן את כלי הכתיבה כדי לתעד את "התשובה החשובה" שתשמע בהמשך בחלל הכיתה. זאת כמובן, כדי שיהיה אפשר לשננה לקראת הבחינה ובסופו של הקורס – להעתיקה למחברת הבחינה. התנהגות זו היא ודאי תולדה של דרכי לימוד שהורגלו בהן חלק מן הסטודנטית בשנות הלימוד בבית הספר. לפחות חלקן תוכנתו לתעד את הנלמד ולא עודדו לחשוב חשיבה עצמאית. יכולת החשיבה דוכאה על ידי הרצאות, הכתבות ומצגות שהשאירו את התלמידות סבילות וסטטיות.

אנו, המרצים לתנ"ך, אם נרצה, נוכל להסיר מעצמנו את האחריות למצב מדאיג זה בטענה שאין זה בתחום אחריותנו, ולטעון שלשם כך נועדו המרצים למתודיקה והמדריכים הפדגוגיים. אלא שהאמת היא שאין בידיהם של אלו לא הזמן הנדרש ולא התנאים המתאימים בשדה כדי להתמודד עם האתגרים האלה בכוחות עצמם. עם הפחתת מספר השעות המוקדשות למתודיקה ולעבודה מעשית ועם הקושי הרווח למצוא מורות מאמנות מתאימות, מְרַצֵי הדיסציפלינה אינם יכולים להסיר מעצמם את האחריות על החיבור בין הדיסציפלינה למתודיקה. פעמים רבות פרח ההוראה אינו מיישם בכוחות עצמו את הנלמד בקורסי הדיסציפלינה בשעה שהוא מגיע לשדה ההוראה, כי לא למד כיצד לעשות זאת. בפועל, פרחי ההוראה מחקים את דרכי הלימוד שאליהן נחשפו בשנותיהם האחרונות בבית הספר. וכידוע,

27. ראה: סקלרץ, היחס למדרש.

בשנים אלו הדגש הוא דווקא על הרצאת המידע, כדי להספיק את החומר לקראת בחינות הבגרות, ואילו מתודיקה נכונה והקניית דרכי למידה נכונות נדחקות לקרן זוית. אם פרח ההוראה מחקה את מה שהוא רואה, אנו נדרשים במכללות להכשרת מורים, לספק מראה לעיניו. עלינו להציג עבורו את הקישור בין הידע הדיסציפלינארי לבין דרכי ההוראה של דיסציפלינה זו. נחמה הדגימה תוך כדי הוראתה כיצד ניתן ללמד בצורה מתודית בכיתה. כיצד ניתן להפעיל את התלמידים, להתחשב בשונות שביניהם, לגוון בדרכי הוראה ולהפוך את הלימוד למשמעותי עבור הלומד. תלמידיה לא נותרו בסופו של יום עם חומר אקדמי שלא ידעו מה לעשות עמו וכדוגמתו בכיתה, שכן הם חזו וחוו כיצד ללמוד וללמד וגם הפנימו את הזיקה ההכרחית בין השניים. השיעור בתנ"ך והשיעור במתודיקה אצל נחמה – היו לאחד.

מפגשים קבועים בין המדריכים הפדגוגיים ומרצי הדיסציפלינה שבהם המרצים ישתפו את המד"פים בתחומי הדעת, והמד"פים יציעו דרכי הוראה מגוונות, יסייעו לפרח ההוראה לנצל את החומר הדיסציפלינארי בשדה ההוראה וגם יביאו לשדרוג רמת ההוראה בקורסים הדיסציפלינאריים והמתודיים.

השתתפות המד"פים בהרצאות הדיסציפלינאריות, שילוב המרצים הדיסציפלינאריים בשבוע עבודה מעשית מרוכז, יאפשר לאלה לצפות בעבודתם של אלה, וליצור את הזיקה המוכרחת ביניהם עבור הסטודנט הלומד להיות מורה לתנ"ך.²⁸ דרך שיתוף פעולה מעין זה יש סיכוי שדרכה של נחמה תוכל להמשיך הלאה במוסדות להכשרת מורים בישראל. ובאשר לדמותו של סגל המכללה – אנו מבקשים לגייס במוסדות להכשרת מורים את אותם הפרופסורים למקרא המבקשים לחרות על מצבתם "מורה". ואם אתם מכירים אנשים כאלה, אנא, בקשו מהם שישלחו אלינו קורות חיים.

רשימת קיצורים ביבליוגרפיים

- ארנד, צריך עיון מ' ארנד, "הכתוב צריך עיון" (עם הופעת ספרה של נחמה ליבוביץ), **בשדה חמד**, 11 (תשכ"ח), עמ' 34-36.
- ארנד, עבודתי עם נחמה מ' ארנד, מתוך עבודתי עם נחמה ע"ה, בתוך: מ' ארנד, ר' בן-מאיר, ג"ח כהן (עורכים), **פרקי נחמה**, ירושלים תשס"א, עמ' 31-49.
- בן מאיר, אינטרפרטציות היסטוריות בפירוש הרמב"ן לתורה", **עיוני מקרא ופרשנות**, ח (תשס"ח), עמ' 533-551.

28. בזמן כתיבת שורות אלו, ב-8.1.13 פורסמה כתבה באתר של מעריב nrg, ובה החלטה חדשה של האוניברסיטה העברית לתת למרצים קורסים בדידקטיקה, בשפת גוף ודומיהן על מנת לשפר את איכות ההוראה במוסד. מלשון הכתבה היה ברור שההחלטה התקבלה משיקולים כלכליים – המכללות הפרטיות המצטיינות באיכות גבוהה של הוראה מושכות אליהן את הסטודנטים, ופוגעות פגיעה כלכלית באוניברסיטאות. מכללות להכשרת מורים, שדרכי הוראה נאותות מהוות בהן לב לבו של המוסד, לא כל שכן שאמורות לנקוט צעדים מעין אלו.

- גוטל, ביקורת
 ח' דויטש, נחמה – סיפור חייה של נחמה ליבוביץ, ת"א 2008.
- א' גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים, קורותיהם, דרכם בהנהגת הציבור, יצירתם הרוחנית, ירושלים תשס"א.
- ח' דויטש, נחמה – סיפור חייה של נחמה ליבוביץ, ת"א 2008.
- א' הכהן, "שמע האמת ממי שאמרה" זה כלל גדול בתורת נחמה ליבוביץ", עלון שבות לבוגרי ישיבת הר עציון, יג (תשנ"ט), עמ' 71-92.
- מ' וייס, המקרא כדמותו – שיטת האינטרפרטאציה הכוליית, מהדורה שלישית מתוקנת ומורחבת, ירושלים תשמ"ז.
- י' זקוביץ, "סקירה על המחקר הספרותי של המקרא בארץ ישראל", ידיעון האיגוד העולמי למדעי היהדות, 20 (תשמ"ב), עמ' 17-29.
- ג"ח כהן, "מה אהבתי תורתך", בתוך: מ' ארנד, ר' בן-מאיר, ג"ח כהן (עורכים), פרקי נחמה, ירושלים תשס"א, עמ' 25-30.
- מ' כהן, "גדולים חקרי לב: רגישות פסיכולוגית בפירושי רמב"ן לתורה ולאיו"ב", בתוך: משה בר-אשר ואחרים (עורכים), תשורה לעמוס, אלון שבות תשס"ז, עמ' 213-233.
- נ' ליבוביץ, הוראת הפטרת יום ב' של ראש השנה, ללמוד וללמד תנ"ך, ירושלים תשנ"ה, עמ' 59-93.
- ליבוביץ, "כיצד אנו לומדים תנ"ך?" בתוך: מ' ארנד, ר' בן-מאיר, ג"ח כהן (עורכים), פרקי נחמה, ירושלים תשס"א עמ' 475-484.
- נ' ליבוביץ, להוראת התנ"ך בכיתות גבוהות, ללמוד וללמד תנ"ך, ירושלים תשנ"ה, עמ' 14-29.
- נ' ליבוביץ, להוראת פרשת העקידה, ללמוד וללמד תנ"ך, ירושלים תשנ"ה, עמ' 30-43.
- ש' ליברמן, "על נחמה – כלת פרס יהודית ליברמן", בתוך: מ' ארנד, ר' בן-מאיר, ג"ח כהן (עורכים), פרקי נחמה, ירושלים תשס"א, עמ' 21-23.
- י' מאורי, "אגדות חלוקות בפירוש רש"י למקרא", שנתון לחקר המקרא והמזרח הקדום, יט (תשס"ט), עמ' 155-207.
- מ' סקלרץ, היחס למדרש האגדה – ממשבר לצמיחה: התמודדותו של רמב"ן כדגם להוראת מקרא ומדרש היום, אורות תשע"ג.
- פ' פולק, "אחרית דבר: קווים לתולדות המחקר", הסיפור במקרא – בחינות בעיצוב ובאמנות, ספריית האנציקלופדיה המקראית, יא, ירושלים תשנ"ד.
- מ"ל פרנקל, "התיאוריה ההוראתית של נחמה ליבוביץ", בתוך: מ' ארנד, ר' בן-מאיר, ג"ח כהן (עורכים), פרקי נחמה, ירושלים תשס"א, עמ' 425-439.
- מ"ל פרנקל, תורתה של נחמה ליבוביץ, דרכה בלימוד התנ"ך ובהוראתו, ת"א 2007.
- י' שרמן, מדוע נכשלים בתנ"ך, אתר "מאמרים":
<http://www.articles.co.il/article/64432>
- גרוסמן, חכמי צרפת
 דויטש, נחמה
 הכהן, שמע האמת
 וייס, המקרא כדמותו
 זקוביץ, המחקר הספרותי
 כהן, אהבתי תורתך
 כהן, חקרי לב
 ליבוביץ, הפטרת רה"ש
 ליבוביץ, כיצד לומדים?
 ליבוביץ, כיתות גבוהות
 ליבוביץ, פרשת העקדה
 ליברמן, כלת פרס
 מאורי, אגדות חלוקות
 סקלרץ, היחס למדרש
 פולק, הסיפור במקרא
 פרנקל, התיאוריה ההוראתית
 פרנקל, תורתה של נחמה
 שרמן, נכשלים בתנ"ך

תיאור המרחב בסיפורי המקרא: תפאורה או חלק מתוכן העלילה?

מאת
דוד שניאור

בחינה ספרותית של המקרא עוסקת בתחומי מחקר רבים, החל מאנלוגיות ומקבילות אינטר-טקסטואליות,¹ דרך עיון ביחידה מתוחמת ומוגדרת² (ספר, פרק, פרשה, נושא וכו'), ועד להבנת תפקידה של המילה היחידה³ בתוך הטקסט.

במאמר זה נעשה ניסיון לתאר תחום שפעמים רבות לא בא לידי מיצוי בעיון הספרותי במקרא – תיאורי המרחב בטקסט ותפקידם בעיצוב הסיפור.⁴ בבואנו לדון בנושא תפישת המרחב במקרא, הן מבחינה גאוגרפית והן מבחינה ספרותית, עלינו לבדוק לא רק כמה 'נפח' תופס אזכור המרחב בז'אנרים השונים במקרא, אלא עד כמה הוא משפיע על תוכן הדברים שבהקשר אליהם הוא נכתב. ננסה לבדוק כיצד לתיאורים גאוגרפיים שונים (שם מקום, תיאור אזור, ציון טופוגרפי וכדומה) יש תפקיד משמעותי בעיצוב היחידה הספרותית.

אזכורם של זמן ומקום בעלילה נחשב לפי חוקרים מסוימים כחלק נכבד מהעיון הספרותי. אזכור זה מעניק ממד של אותנטיות לסיפור, ומבדיל בדרך זו בינו לבין אגדה לא מציאותית.⁵ עם זאת, חוקרים רבים סבורים כי לתיאורי הזמן והמרחב בסיפורי המקרא יש תפקיד שונה: הם נוטלים חלק משמעותי בעיצוב הסיפור, ויכולים לשמש כאמצעי להגברת המתח, ליצירת אנלוגיות בין הדמויות ועוד.⁶ לא כאן המקום לסקור בהרחבה את משמעות אזכור הזמן במקרא במקביל לאזכור המקום, או כתחליף לאזכור זה, אולם חשוב לציין כי

1. לדוגמא: מ' גרסיאל, **ספר שמואל א'-עיון ספרותי במערכי השוואה, באנלוגיות ובמקבילות**, רמת גן תשמ"ג; י' גרוסמן, "כפל משמעות בסיפור המקראי ותרומתו לעיצוב הסיפור", עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן תשס"ו; י' זקוביץ, **מקראות בארץ המראות**, תל אביב 1995.
2. לדוגמא: א' עסיס, "המבנה הספרותי של סיפור כיבוש הארץ בספר יהושע (פרקים א'-יא) ומשמעותו", עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן תשמ"ט.
3. ש' בר-אפרת, **העיצוב האמנותי של הסיפור במקרא**, תל אביב תש"ס, עמ' 18-27; מ' וייס, **המקרא כדמותו**, ירושלים תשמ"ז, עמ' 74-126.
4. קיימים מספר יוצאי דופן בעניין זה, לדוגמא: מ' גרסיאל, "דרכי תיאור מיטונומי ומטאפורי בסיפור המקראי", **בקורת ופרשנות**, 23 (תשמ"ח), עמ' 5-40.
5. לדוגמא, כדי לתת לסיפור ממד של ריאליות, "בניגוד לאגדות ומעשיות שהמקום והזמן של עלילתן או שאינם מוזכרים או שהם בלתי מוגדרים" – בר-אפרת (לעיל הערה 3), עמ' 189, וכן בנוסח אחר: ש' גלנדר, **אמנות ורעיון בסיפורת המקראית**, תל אביב 1997, עמ' 55.
6. גרסיאל (לעיל הערה 4), עמ' 5-40.

הגישה המקובלת יותר היא זו הרואה את תיאור הזמן כבעל משמעות רבה יותר בהשוואה לתיאור המקום. אחד מראשוני המצדדים בגישה זו, ביחס שבין תיאור הזמן לעומת המרחב במקרא, היה גונקל, אשר ראה בתיאור המרחב גורם משני ושולי, ואלה דבריו:

מספרי האגדות אינם נותנים דעתם לתנאים נסיבתיים. גם כאן גדול הפער בין הסיפור הקדום לבין הסיפור בן-ימינו. אין כל שימוש בתיאורי טבע בסיפורי בראשית. סיפור גן עדן מתרחש אמנם בין עצים ירוקים; אגדת הגר – בשימון המדבר וסיפור יוסף – בארץ היאור. יש קשר, אמנם, בין הטבע למהלך הסיפור: האנשים חגורים בעלים, במדבר תועים בדרך וצמאים למים, אך אין בכך כדי לקבוע את אוירת העלילה, ולו במקצת.⁷

גם בקרב חוקרים מאוחרים יותר קיימת גישה זו; לדעת ש' בר-אפרת, סיפורי מקרא רבים נשארים מטושטשים ומעורפלים מבחינת תיאור המקום. אמנם הוא מסכים כי "המקומות בסיפור אינם, אפוא, עובדות ריאליזם בלבד, אלא הם בין היסודות אשר בונים את היצירה ומגלמים את משמעותה",⁸ עם זאת, הוא סבור כי בהשוואה לתיאור הזמן, אשר מקדם את העלילה מתוקף היותו משתנה, תיאור המרחב הנו קבוע ולכן הוא "זר" לסיפור המקראי, הרצוף דינמיקה:

המרחב בהיותו סטטי ובלתי משתנה במהותו, הוא יסוד זר לסיפור המקראי אשר עיקרו הצגת שינויים והתפתחויות, ואלה הם הפונקציה של הזמן... סיפורי המקרא מביאים לפנינו את התנועה של החיים, והם ספוגים פעולה ועשייה. בהיותם סיפורים דרמטיים הם נזקקים בראש ובראשונה לממד הזמן כדי לאפשר את פיתוח עלילתם השוטפת, בעוד שהמרחב תופס בהם מקום משני בחשיבותו.⁹

ש' גלנדר¹⁰ סוקר מספר גישות מקובלות ביחס לתיאור המרחב: יש הסבורים כי המטרה העיקרית של מחברי הסיפורים המקראיים היא הלקח החינוכי. בשל כך קיים קושי להתמסר לתיאורים מפורטים שיכולים לגרום להסתת הדעת של הקהל מהלקח החינוכי, שעומד מעל הזמן. יש להוסיף לכך את "היחס הנזיל כלפי זמן ומרחב" בתקופה העתיקה, כפי שניתן לראות, כאשר

7. ה' גונקל, אגדות בראשית, מבוא לספר בראשית (תרגמו ר' פלד וא' זרון), ירושלים תשנ"ח, עמ' 58.

8. בר-אפרת (לעיל, הערה 3), עמ' 197.

9. בר-אפרת (לעיל, הערה 3), עמ' 198.

10. גלנדר (לעיל, הערה 5), עמ' 55-60.

תיאורי זמן ומרחב אומרים דבר והיפוכו.¹¹ גלנדר מסכם ואומר, כי גם לדעת הסוברים כי תיאור המרחב תכליתו רק להחליף תיאורים אחרים, היכולים להסב את תשומת לב הקורא, חייבים להסכים כי באמצעותם של תיאורי המרחב מוצאים את הקונפליקטים בעלילה, ולכן הוא רואה בהם אמצעי חשוב.

לדעת י' אמית,¹² הגישה הרואה את תפקידו של המרחב בחקר הסיפור המקראי כשולי נובעת מהיעדרם של תיאורי נוף עשירים או שפע של פרטי מרחב אחרים במקרא, ובמקומם קיימת התייחסות יותר פונקציונאלית-עניינית למרחב.

לדעת צורן,¹³ חוקר מתחום הספרות, מישור הארגון הטופוגרפי במקרא הוא מעין מפה של המרחב, אשר משאירה "שטחים לבנים", הווה אומר, חוסר חדות ומיקוד בסיפוק פרטים גאוגרפיים, ולא ניתן להתמצא בעזרתה בעולם הממשי, אף שלצורך הקריאה היא מספקת תמונה בהירה למדי.

עד כאן סקרנו את הגישות הספרותיות המקובלות במחקר המקראי, ומהן ניתן להבין שהרכיבים הגאוגרפיים בסיפור המקראי צריכים להיות נדונים במסגרת הספרותית ולא הגאוגרפית.

ברצוננו להביא מספר דוגמות שיש בהן כדי להראות גישה שונה לתיאורים הגאוגרפיים במקרא. אנו סבורים שתיאורי המרחב, המבוססים על מפה ממשית ועל שמות גיאוגרפיים וטופוגרפיים המוכרים לנו בדרך כלל, לא באו רק לתאר את המפה לצורך התמצאות גלובלית של הדמויות בתוכה (האם עלו או ירדו, לאיזה כיוון נסעו וכדומה), אלא מטרתם לעצב את העלילה! אנו מגלים בטקסט המקראי צדדים נוספים העולים מתוכו, ובהקשר למחקר זה, אנו מחפשים את ההיבטים הריאליים של הגאוגרפיה המקראית אשר מעצבים את הסיפור ומשפיעים על תוכנו, היבט שככל הנראה לא ייחסו לו חשיבות מספקת במחקר הספרותי המודרני.

ייתכן שכמה מהעוסקים בניתוח המקראי לעומק אינם מודעים להיבט הריאלי של האתרים המוזכרים בעלילה, או שאינם מכירים בחשיבות מתן תשומת הלב לתחום זה, ועל כן הדיון המחקרי שלהם, שנעשה מתוך ידיעת ספרים אך ללא קשר להכרת השטח, לוקה בחסר. לדידנו, כפי שיש חשיבות בעיצוב הסיפור המקראי לכל מילה ומילה, כך ישנה חשיבות לא פחותה לציון המרחב. יתר על כן, לולא הנסיבות הגאוגרפיות, ייתכן שאירועים מסוימים לא היו מתרחשים!

11. ראו הערה 38 בספר.

12. י' אמית, לקרוא סיפור מקראי, תל אביב תש"ס.

13. ג' צורן, טקסט, עולם, מרחב, תל אביב 1997.

לא כאן המקום לפרט את תהליך התפתחותו של המחקר הדין בהשפעתה הברורה של הסביבה הגאוגרפית על האוכלוסייה השוכנת בה. די אם נציין את דבריו של בן-אריה, שסקר תחום זה, וכתב את הדברים הבאים:

השפעת התנאים הגיאוגרפיים באזור מסוים על אופייה ותולדותיה של האוכלוסייה היושבת באזור היא אחת מבעיות היסוד של ההיסטוריוגרפיה והמחשבה הגיאוגרפית כאחד עוד מראשית ימיהן. כבר בתקופה העתיקה עסקו ההיסטוריוגרפים והגיאוגרפים בבעיה זו והגיעו למסקנה שקיימים יחסי גומלין הדוקים בין עם ואדמתו.¹⁴

בהתייחסותנו להיבטים הגאוגרפים של ארץ ישראל אשר השפיעו על תולדות עם ישראל, ניגע בשני תחומים: א. הגיוון הגדול, ואפילו הקיצוני, באופייה ההררי והמדברי של ארץ ישראל. אהרונני עומד על הזיקה שבין אופייה הגאוגרפי של ארץ ישראל לבין תולדות העם והארץ:

רבגוניותה הגיאוגרפית של ארץ-ישראל, אופייה ההררי וצורת פניה המבוטרות קבעו הרבה את מהלך תולדותיה. הם סייעו להתפתחות שונה ולחיים עצמאיים של חבלי-הארץ השונים בזמנים שונים, והיו מכשול חמור לאיחוד הארץ לחטיבה מדינת אחת.¹⁵

ב. ארץ ישראל שימשה לאורך ההיסטוריה של המזרח הקדום, כארץ מעבר מובהקת. לכן, לדברי אורבך, היה מקום להשפעות תרבותיות רבות בתוכה במהלך ההיסטוריה, בין השאר גם על ידי שלטון הממלכות השונות בארץ ישראל.¹⁶

כיצד השפיע ייחודה הגאוגרפי של ארץ ישראל על עיצוב העם? נראה לנו שחלק גדול מגורמי המשיכה הפיזיים הקיימים בארצות השונות, הן בעולם הקדום והן בעולם המודרני, כמעט לא קיימים בארץ הזאת, ודווקא בשל כך בולט בארץ ישראל ייחודה הרוחני. הווה אומר, ככל שנמצא בארץ ישראל פחות ייחודיות פיזית, כך תגדל האפשרות למצוא בה ממדים רוחניים. כאשר אנו סוקרים את נופיה של ארץ ישראל בתקופת המקרא, באזורים המיושבים על ידי שבטי ישראל – מהרי יהודה, בנימין והגלבוע לכיוון ספר המדבר, המדבר והערבה במזרח – הנוף הדומיננטי ביותר הוא של ארץ

14. בן-אריה, ארץ בראי עברה: מחקרים בגיאוגרפיה היסטורית של ארץ ישראל, ירושלים תשס"א, עמ' 140. ראוי לציין כי מסקנתו של בן-אריה היא כי יש לגורמים חברתיים וארגוניים השפעה גדולה יותר על ההתפתחויות ההיסטוריות, אך לדבריו אין להתעלם מההשפעות הגאוגרפיות – שם, עמ' 145.

15. אהרונני, ארץ ישראל בתקופת המקרא: גיאוגרפיה היסטורית, ירושלים תשכ"ג, עמ' 15.

16. א' אורבך, המדבר וארץ הבחירה, תל אביב תשי"ח, עמ' 16-17.

שאיננה מיושבת בצפיפות, וכמעט שאיננה מעובדת בגידולים חקלאיים (למעט חקלאות ההר), לעומת ריבוי עדרי צאן ותופעת הנוודות, כפי שתיאר זאת הראל:

האקלים הוא הגורם העיקרי למחייתו של האדם, הצומח והחי: הוא מעצב את הנוף, קובע את נביעת מקורות המים וכמותם, את התפשטות הקרקע והצומח ואיכותם, את תפוצת בעלי-החיים למיניהם, את הסוגים של ענפי החקלאות, את מגורי האדם ואת הצפיפות והתפרוסת של היישוב.¹⁷

תלותו של האדם במקורות המים (גשם בחורף ומעיינות בקיץ) לאורח חייו ולפרנסתו היא נדבך משמעותי בקיומו בהתנחלות הישראלית. דווקא בשל כך, חש האדם תלות בגורם האלוהי. תלות זו במשקעים מסבירה גם את הנהייה אחרי פולחן עבודה זרה לאל הגשם הכנעני – "בעל".¹⁸ א' אורבך מסביר את יכולתה של ארץ ישראל לשמור על ייחודה הרוחני בזכות קשרה המתמיד עם המדבר:

במערבה – הים, בצפונה – מעבר צר וקשה לסוריה, ובכל שאר גבולותיה – המדבר. זה הוא מצבה של ארץ קטנה זו. המדבר, על כל חוקיו הקיימים לעד, שולט בדבר ימיה של ארץ ישראל ומשמש לה מעין לא-אכזב לחידוש נעוריה.¹⁸

העובדה כי בני ישראל הורחקו מלכתחילה מן השפלה וממסחר החוף על ידי הכנענים והפלשתים והיו משם כך – ולעולם – עם הרים שמצא את מחייתו בדוחק ובעבודה קשה בחבלי הארץ הדלים ביותר – עובדה זו הייתה לגורם גורלי ומכריע בעיצוב דמותו של עם-מדבר זה.¹⁹

כדי לעמוד על חשיבות השפעתו של המדבר על אופיו ההתנהגותי-דתי של עם ישראל, נבדוק – ולו בקצרה – את המושג 'מדבר' בתקופת המקרא. טלמון ואחרים מסבירים כי מקור המילה 'מדבר' קשור לביטוי 'להדביר את הצאן', כלומר המדבר משמש כארץ רעייה (ישעיה ה, יז; מיכה ב, יב). במקרים מסוימים המילה 'מדבר' באה בהקשר לעונש, כלומר, הפיכת מקום פורה לשומם (ישעיה סד, ט; שם, י; ירמיה כב, ו; הושע ב, ה; צפניה ב, יג; מלאכי א, ג), ולכן המדבר מעורר פחד ודחייה, בדומה למילים נוספות הלקוחות מאותו שדה סמנטי: תוהו, ישימון, ציה, ערבה, צלמוות, צמא,

17. מ' הראל, הגיאוגרפיה ההיסטוריה של ארץ-ישראל, תל-אביב תשנ"ז, עמ' 21.

18. אורבך (לעיל, הערה 16), עמ' 17.

19. אורבך (לעיל, הערה 16), עמ' 27.

שממה, חורבה ועוד.²⁰ מוטיב המדבר מופיע בשכיחות גדולה במקרא כולו:²¹ תקופת נדודיהם של בני ישראל במדבר הפכה להיות סמל של חטא ומרידה בקב"ה,²² עם זאת, פסוקים רבים מציינים את חשיבותו של המדבר בחיי עם ישראל: נתינת התורה לעם ישראל במדבר, כחלק מהותי מבחירתו של עם ישראל על ידי ה', כמו גם הסכמתם לעשות ולשמוע בקול ה'. ה' הדריך את עמו, בחר בו (דברים לב, י; ירמיה לא, יב; הושע ט, י), הגן עליו והנחה אותו דרך השממה במשך נדודיו במדבר (דברים ח, טו; שם כט, ד-ה; עמוס ב, י; תהילים קלו, טז; נחמיה ט, יט-כא). ה' משתמש בדימויים רבים כדי לתאר שהוא מגן על העם כנשר על גוזליו (דברים לב, יא), מדמה את היחסים בינו לבין עם ישראל לקשר האהבה של אב ובן (דברים א, לא), וכן לזה שבין חתן וכלה (ירמיה ב, ב), וגם אלו מתוארים על רקע המדבר וסכנותיו.

הן לפי תיאורי המקרא הרבים והן לפי חקר המקרא המודרני, אנו מוצאים, התאמה גאוגרפית בין הגדרת המושג "מדבר", במובן של רעיית צאן (באזורים שאינם בעלי אופי חקלאי מובהק), לבין ה"מושב בחיים" (Sitz im Leben), המתואר במקרא בהרחבה, כמו דימוי המלך/המנהיג לרועה והעם לצאן,²³ דימויים מתחום הנוודות (כגון: אוהל).²⁴ שימוש באוצר מילים של שממה²⁵ ויובש ועוד רבים אחרים. בשל כך, דומה שאין מי שיחלוק על הקביעה כי ה"מדבר" מסמל במקרא ארעיות ונדודה.

על פי תפיסתנו, קשר אימננטי זה בין הגאוגרפיה של ארץ ישראל לעיצוב הסיפור המקראי ולתיאור דמותו של עם ישראל, נמצא בבסיסו של כל סיפור ותיאור מקראי – בגבולות הארץ ובנחלות השבטים, בשמות הנחלים ובמקומות היישוב, בדרכים הראשיות והמשניות ובנופי הארץ המגוונים, בתקופות שלום ובעתות מלחמה.

להלן נדגים את חשיבותם של הפרטים הגאוגרפיים לעיצוב יחידת הטקסט באופנים שונים: על ידי עיצוב תוכן העלילה (מלחמת יהושע) ועל ידי העברת

20. S. Talmon, "מדבר", *TDOT*, vol. 8, 1977, p. 91.

21. ראו: נ' הראובני, *מדבר ורועה במורשת ישראל*, גבעתיים תשנ"א; ש' טלמון, "מוטיב המדבר במקרא ובספרות קומראן", בתוך: "והנה אין יוסף" (קובץ לזכרו של יוסף אמוראי), תל אביב 1973, עמ' 73-107; י' עמיר, "מדבר", *אנצ' מקראית*, ד, ירושלים תשכ"ג, עמ' 674-678.

A. Altmann (ed.), "The Desert Motif in the Bible and in Qumran Literature", *Biblical Motifs*, Cambridge 1966, pp. 31-63.

22. למעט מקרים חריגים, כגון: ירמיה ב, ב.

23. לדוגמה, הדימוי "כצאן אשר אין להן רעה" (במדבר כז, יז; מל"א כב, יז).

24. מחד גיסא, בהקשר חיובי – הרחבת אוהל ויריעותיו כדימוי להתרבות העם (ישעיה נד, ב), קביעותו של האוהל כסמל לקביעות בית המקדש (ישעיה לג, כ), ומאידך גיסא, בהקשר שלילי – סמל לארעיות (תהילים עח, ע), אנלוגיה שלילית, כאשר האנשים גרים בבתים ואילו ארון ה' נמצא באוהל (דבהי"א טו, א).

25. כחלק מתיאור החורבן (ישעיה א, ז; ו, יא; סד, ט; ירמיה ד, כז; ו, ח; ט, י ועוד), וכנגד זאת, הפרחת השממה הנה חלק מהגאולה (ישעיה לה, א; מא, יט ועוד).

מסר מהותי על תקופת התרחשותה של העלילה (הדרך לשילה), דווקא, הנעשית בעזרת תיאורי מרחב "טכניים" לכאורה:
א. מלחמת יהושע בחמשת מלכי הדרום:

וַיָּבֹא אֲלֵיהֶם יְהוֹשֻׁעַ פְּתָאֵם כָּל-הַלַּיְלָה עָלָה מִן-הַגִּלְגָּל. וַיְהִי־מָחָר ה' לַפְּנֵי יִשְׂרָאֵל וַיָּבֹאוּ מִכָּה-גְדוֹלָה בְּגִבְעוֹן... וַיֹּאמֶר לְעֵינָי יִשְׂרָאֵל שָׁמַשׁ בְּגִבְעוֹן דְּיוֹם וַיִּרְחַב בְּעַמְקֵי אֵילֹן (יהושע י, ט-יב).

גורם ההפתעה של הליכה בלילה או תקיפה בלילה ידוע כאחד מתכסיסי המלחמה בתקופת המקרא.²⁶ במקרה המוזכר כאן, ישנה חשיבות רבה לא רק לזמן אלא גם לכיוון התקיפה: יהושע וצבא ישראל עולים במהלך הלילה ממחנה בני ישראל, הנמצא בגלגל, לגבעון הנמצאת בהרי יהודה. את הניצחון הניסי "ויהימם ה' לפני בני ישראל" ניתן להסביר באופן טבעי – בתקיפה של בני ישראל ממזרח, בשעת הזריחה,²⁷ תוך ניצול קרני השמש המסנוורות את צבא חמשת מלכי הדרום, הצופים לכיוון מזרח שממנו באו בני ישראל.²⁸

חשיבות מיקומו של המרחב ביחס לשמש במלחמה זו בא לידי ביטוי גם בהמשך המלחמה, כאשר יהושע פוקד על השמש לעמוד במקומה כבר בצעהרי היום (יהושע י, יב-יג), על מנת שצבאו יספיק לרדוף ולהכות את צבא חמשת מלכי הדרום הנמלט: יהושע לא חיכה לשעת השקיעה, משום שידע שכיוון הרדיפה שלו הוא למערב: מגבעון, דרך בית חורון ועד עזקה ומקדה בשפלת יהודה (יהושע י, י), וחששו המוצדק היה שיקשה על לוחמיו להילחם ולרדוף לכיוון מערב, כאשר הם מסנווורים מהשמש השוקעת. ראינו אפוא שהתיאורים הגאוגרפיים השונים, כמו כיוון התקיפה (בתזמון של זמן הזריחה) וכיוון הרדיפה (בהקשר של חשש מסנוור על ידי קרני השמש המגיעות מכיוון מערב) אינם מהווים רק מסגרת של פתיחת היחידה הספרותית וסיומה, אלא הם הגורמים העיקריים להתרחשות!

ב. תיאור מקום המשכן בספר שופטים:

וַיֹּאמְרוּ הִנֵּה חַג-ה' בָּשָׁלוּ מִיָּמִים יְמִימָה אֲשֶׁר מִצְפוֹנָה לְבֵית-אל מִזְרְחָה הַשָּׁמֶשׁ לְמִסְלָה הָעֹלָה מִבֵּית-אל שְׁכֵמָה וּמִנְגֹב לְלָבוֹנָה (שופטים כא, ט).

26. לדוגמא: בראשית יד, טו; יהושע ח, ג; שופטים ז, יט; שם ט, לב; שמו"א יד, לו; מל"ב ו, יד; שם ח, כא ועוד.

27. במקומות נוספים במקרא קיים קשר בין הופעת הברק לבין השורש המ"ם, דבר הרומז על קשר אפשרי בין עוצמת האור לבין הכאת האויב – "וַיִּשְׁלַח חֲצִיִּים וַיְפִיצֵם בְּרַק וַיְהִי־מָחָר (שמו"ב כב, טו, ובהופעות דומות: תהילים יח, טו; קמד, ו).

28. בדרך דומה פעל אבימלך על פי עצת זבול, כדי לתקוף את צבא געל (שופטים ט, לא-לו).

פסוק זה מפרט היבטים גאוגרפיים רבים: שמות יישובים, רוחות השמים ודרך מרכזית, וזאת כדי לציין את מיקום המשכן בשילה. נקודת הציון המרכזית של התיאור המקראי מתבססת על הדרך המרכזית שהייתה כנראה מוכרת יותר ועברה מבית-אל לשכם.²⁹

שניים מפרשני ימי הביניים, שלא הכירו את ארץ ישראל מקרוב, התייחסו לפירוט התיאור הגאוגרפי החריג: רש"י בפירושו לפסוק זה מסביר שהמילים "מזרחה שמש" מתייחסות לדרך ("למסילה") העולה מבית אל לשכם: "במזרחה של מסלה; שילה בצפונה של בית אל ובדרומה של לבונה ובמזרחה של מסלה העולה מבית אל שכמה". פירושו של רש"י לפסוק זה תואם את פירושו בגמרא (בבלי, גיטין ז ע"ב), בעניין שבו נזכר הפסוק. רש"י צירף לפירושו תרשים (ראה להלן צילום של התרשים) של מיקום היישובים והדרך המוזכרים בפסוק, כדי להמחיש את הדרך מבית-אל לשכם, שמזרחית אליה נמצאים שילה ולבונה.³⁰ רד"ק, בפירושו לפסוק, התפלג על כך שהמקרא מאריך בתיאור מיקומה של שילה, שהיה כה ידוע. ותשובתו היא שאמנם מקומה של שילה היה ידוע, אולם לדעתו התיאור המדויק והארוך בא לספק מידע על מיקום הכרם שבו היו המחולות, ושהיה מחוץ לשילה.

חשוב לציין שמבחינה גאוגרפית שילה, הנמצאת בנחלת אפרים, מרוחקת מנחלת אנשי שבט בנימין רק קילומטרים ספורים, ובשל כך מועצם עוד יותר ומעורר תמיהה תיאור כה מפורט למקום שאמור להיות מוכר לכול, ועל אחת כמה וכמה לאנשי הסביבה!

נראה לנו כי הכתוב לא בא רק כדי לתאר את מפת היישובים באזור שילה ואת הדרך הראשית שעברה שם באותה תקופה, אלא לרמוז על המצב הרוחני הירוד של העם באותם ימים, אשר ייתכן שכבר שכת את מיקומה של שילה שנחרבה על ידי הפלשתים.³¹ לכן, רק דרך תיאור מפורט של כיוונים ביחס ליישובים מוכרים, הנמצאים בסמיכות לשילה, ושל דרך מוכרת לכול, יוכלו בני שבט בנימין למצוא את הנשים המחוללות בכרמי שילה. עיון ספרותי, המתעלם מהתיאור הגאוגרפי המפורט של מיקום שילה בפסוק ומהמשמעויות הרוחניות הנזכרות, עשוי לפרש זאת כחלק ממבנה ספרותי של

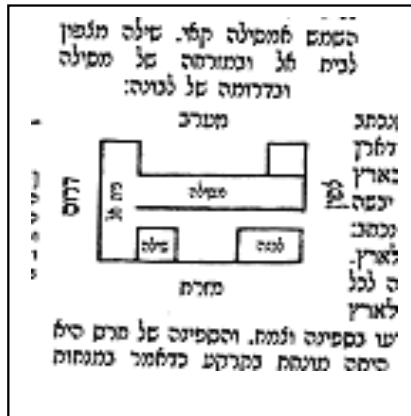
29. דרך זו מכונה ביום "דרך ההר", משום שעברה מכיוון שכם בצפון ועד אזור חברון בדרום, באזור קו פרשת המים של שרשרת ההרים, ובכך היוותה חיבור טבעי של רכסי שדרת ההר המרכזית של הארץ, או "דרך האבות", לפי התיאורים בתורה על מעברם של האבות, בעיקר אברהם ויעקב, ביישובים שונים הנמצאים על דרך זו. דרך זו נזכרה במספר מקומות במקרא: בסיפור פילגש בגבעה (שופטים יט); בריחת דוד מאבשלום (שמו"ב טז); רצח גדליה (ירמיה מא) ועוד. בלשון המקרא ניתן לכנותה "מסילת ההר", ראה אהרוני (לעיל, הערה 15), עמ' 45.

30. תרשים זה מופיע במהדורות הדפוס של התלמוד הבבלי, אך לא קיים במהדורות הדפוס של ס' שופטים (אולם נמצא בהרבה מכתבי יד של פירוש רש"י לס' שופטים). במקראות גדולות "הכתר" בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן, מופיעה מפה זו על פי כתב יד של פירוש רש"י לספר שופטים.

31. חורבנה איננו נזכר במפורש במקרא אך נרמז במספר מקומות: ירמיה ז, יב, יד; שם כו, ו, ט; תהילים עח, ע.

היחידה, או לכל היותר כתיאור טכני של מקום ההתרחשות, ובכך להחמיץ את תיאור מצבו הרוחני של העם בכלל ושל אנשי שבט בנימין בפרט, לאור פסוק זה.

צילום התרשים הלקוח מרשי



שתי דוגמאות אלו – תיאור מלחמת יהושע והדרך לשילה – הן, כאמור, רק 'טיפה בים' מתוך דוגמות רבות של אירועים במקרא שיש בהם קשר מהותי בין אזכור ופירוט התחום הגאוגרפי לבין תוכן הסיפור המקראי ומגמתו.

H e m d a ' a t

Editors

Dr. Esther Azulay
Dr. Yeshaya Ben-Pazi

HEMDAT HADAROM

P.O.B. 412, Netivot 80200, Tel. 08-9937666, Fax. 08-9945532
ISSN 0793-3994