

## המעבר מיאוש לתקוה במזמורי תחינת היחיד

מאת

יאיר הופמן

[א]

כיום, לאחר שנות מחקר בספר תהלים ובספרות המזמורית, דומה כי יש עוד עניין בעיקר בשתי גישות יסוד לחקר ספרות זו: הגישה של חקר הצורות מיסודו של גונקל, והגישה של הקריאה הצמודה או כמינוחו של מ' וייס, מייצגה המובהק בארץ, 'האינטרפרטציה הכולית'.<sup>1</sup> שתי הגישות אינן מצטמצמות בחקר המזמורים בלבד, ועניין להן גם בשאר סוגי הספרות המקראית, אך לכלל מיצוי מובהק הגיעו בעיסוקן בספרות המזמורית. שתי גישות ראשיות אחרות, שאפיינו את חקר הספרות המזמורית בעבר, נתבררו כעקרות למדי: הגישה 'ההיסטורית' והגישה 'הפולחנית'. הראשונה שמה לה, כך נראה, כמטרה ראשית לברר את זמן חיבורם של המזמורים,<sup>2</sup> וכיום ברור לכל, כמדומני, שמישמה זו, לא בלבד שהיא בלתי נחוצה להבנתם של מרבית המזמורים, אלא גם בלתי ניתנת להשגה, לפי שכמעט כל מזמור ניתן לתארך לתקופות שונות, באותה מידה של אי-ודאות.<sup>3</sup> הגישה השנייה, מיסודו של

\* כמונח 'תחינת יחיד' כוונתי כאן לטיפוס המזמורים המכונה בגרמנית *individuelle Klage*, אף שהתרגום המילולי הוא 'קנת יחיד'. דומני שהמונח 'תחינה' הולם יותר מזמורים אלה (בכך קיבלתי את הצעתו של י' לכת).

<sup>1</sup> מ' וייס, המקרא כדמותו, ירושלים תשכ"ב, עמ' 22.

<sup>2</sup> מייצג מובהק של גישה זו הוא בוטנרויזר: M. Bittenwieser, *The Psalms Chronologically Treated*, Chicago 1938. גם חוקרים אחרים נוטים במידה רבה להדגיש היבטים כרונולוגיים בהתייחסם למזמורי תהלים, כגון בריגס בפירושו: C.A. Briggs, *The Book of Psalms, I, II*, Edinburgh 1906.

<sup>3</sup> דבר זה אמור אפילו לגבי מזמורים, שיש בהם, לכאורה, רמזים 'ברורים' לרקעם ההיסטורי, והם מיעוט בספר תהלים. הנה, למשל, מזמור עט: על אף שעיקרו, כך נראה, תיאור אירוע היסטורי, נעות דעות החוקרים מאשר לזמן חיבורו בין המאה התשיעית לפסה"ע (ראה: י' קרפמן, תולדות האמונה הישראלית, ב, ירושלים-תל-אביב תש"ך, עמ' 516-517; 661) למאה השנייה לפסה"ע (כך: B. Duhm, *Die Psalmen*, Tübingen 1922, pp. 308 ff.). היו שקבעו את זמן המזמור בתוך שבע מאות השנים הללו. כך קבעו מובינקל לשנת 587 (S.) (pp. 308 ff.). היו שקבעו את זמן המזמור בתוך שבע מאות השנים הללו. כך קבעו מובינקל לשנת 587 (S.) (pp. 308 ff.). מורגנשטרן לשנת 485 (J.) (Mowinckel, *The Psalms in Israel Worship*, II, Oxford 1962, p. 95). בוטנרויזר לשנת 344 (שם, עמ' 609). נצב דומה קיים לגבי מזמור פג, העשירי אף הוא, כך נראה, בנתונים לזיהוי זמנו. מור סבור, שזמנו הוא נתקופת השופטים, המאה האחת-עשרה לפסה"ע (כ' מור, 'הרקע ההיסטורי של תהלים פג', ידיעות ד

מובינקל,<sup>4</sup> השפיעה ללא ספק על המחקר, משנתקבל על רבים העיקרון, שיש קשר ראשוני בין מזמורים רבים (יש סבורים: כל המזמורים) לבין 'בית יוצר' (Sitz im Leben) פולחני זה או זה, ואולם, מעבר לזאת דומה, שהגישה הפולחנית מיצתה עצמה עד תום. במאמצייהם למצוא את הנסיבות הפולחניות המדויקות בהן נוצר המזמור נגררו החוקרים למידה גדושה של השערות בדבר חגים וטכסטים, שנהגו, כביכול, בישראל של תקופת הבית הראשון, וכלבד שיימצא 'בית יוצר' פולחני מדויק למזמור. מידת מה של ויתור דיאלקטי על חיפוש מעין זה אפשר להבחין בפירושו של ווייזר לתהלים: הוא תומך מובהק בגישה הפולחנית, וקובע, שכל המזמורים יסודם בפולחן — אך כפועל הוא פוטר עצמו מחיפוש אחר רקע הפולחני של כל מזמור ומזמור, בקבעו, שכל המזמורים נתחברו כדי לשמש בחג אחד ויחיד — ראש השנה.<sup>5</sup> בין כך ובין כך, עצם הבנתם של המזמורים שוב אינה יוצא נשכרת מחיפוש זה, ונמצא שהשיטה כבר אינה פורייה, לפחות ככל שהיא נוגעת להבנתם של מזמורי תהלים.<sup>6</sup>

לא כן שתי הגישות הקודמות, הממשיכות להפרות את המחקר. למיון המזמורים לסוגים כשיטתו של גונקל נדרשים חוקרים רבים.<sup>7</sup> עצם הניסיון למצוא קווים משותפים — סגנון, תמטיקה, אוצר מלים — בין קבוצות מזמורים שונות מעודד עיון משווה, מדוקדק ופורה לכשעצמו. יש בכך גם כדי לתרום להבנה טובה יותר של המזמור כז'אנר ולהכרת מאפייניו הספרותיים.

הגישה של הפרשנות הכוללית היא פורייה מטבע מהותה, שהרי אינה כובלת את עצמה במוסרות של ממצאים חדשים אלו או אלו, ואינה נדרשת אלא לכושר הבחנתו של הפרשן. אליבא דשיטה זו, שבקיצוניותה אינה מתחשבת כלל במה שרצה מחבר המזמור להביע, או במה שאמורים היו להבין קוראיו הראשונים,<sup>8</sup> כל מה שפרשן עתיד לחדש הוא, עקרונית,

[תרצ"ח, עמ' 47–51]. קיטל קבעו בתקופה החשמונאית, המאה השנייה לפסה"ג (D.R. Kittel, *Die Psalmen*, Leipzig 1914). אף כאן סברו רבים, שהמזמור נתחבר בין שתי התקופות הללו.

<sup>4</sup> גם גונקל קבע כתנאי לקיבוץ מספר מזמורים לסוג (Gattung) אחד את שייכותם לסיטואציה פולחנית אחת (ראה: H. Gunkel — J. Begrich, *Einleitung in die Psalmen*, Göttingen 1933, p. 22). אולם, כבוד שגונקל נתן דעתו בעיקר לחקר הצורות, הדגיש מובינקל את חיפוש הרקע הפולחני, כפי שמעיד גם שם ספרו: *The Psalms in Israel Worship*.

<sup>5</sup> A. Weiser, *Psalms*, London 1962, pp. 35–52.

<sup>6</sup> לא באתי למיין כאן את כל הגישות לחקר ספרות המזמורים. אפשר להצביע גם על דהוד כבעל שיטה בלהישותו להוכיח זיקה מרובה בין המזמורים לבין הספרות האוגייתית. ראה בפירושו: M. Dahood, *Psalms*, New York 1966.

<sup>7</sup> לאחרונה ראה, למשל, י"א זליגמן, 'תהלים מז', תרכ"ג (נ' תשמ"א), עמ' 25–36. הוא בוחן את המזמור 'לאור החוקיות הפנימית האופיינית להמנון במקרא' (עמ' 26) ומחפש את 'בית היוצר' שלו. גם מי שאינו שותף למסקנותיו של זליגמן יוצא נשכר מן הדיון הענייני במזמור נופו.

<sup>8</sup> 'יבא לפרש יצירה ספרותית, אין עליו לשאול, מה היו כוונותיו של המחבר בחיבורו ואף לא כיצד הבינוהו בני דורו של המחבר, אלא מה כתוב בחיבור' (מ' וייס [לעיל, הערה 1], עמ' 17).

נכון וקביל. נמצא, שגבולה של גישה זו היא רוחו היוצרת של הפרשן, 'מכאן פורייתה המרובה.

והנה, שתי השיטות הללו עומדות בניגוד חריף זו לזו. חלק גדול מספרו (שהוא מניפסטי במידה רבה) מקדיש וייס לפולמוס ישיר ועקיף נגד שיטתו של גונקל. טענתו העיקרית היא, שעצם המיון של מזמורים, משל היו הם צמחים או בעלי חיים, פסול מיסודו, באשר כל יצירת אמנות היא ביטוי חדי-פעמי של רוח יוצרה. המיון חוטא אפוא לעצם מהות האמנות.<sup>9</sup> ואכן, יש להודות, ששיטת חקר הצורות מטשטשת את המיוחד, החד-פעמי, ומדגישה יותר את המשותף, הנוסחאי, החוזר ונשנה, וכך נעלם פעמים רבות ייחודו האמנותי של המזמור הבודד, ובחינתו אכן פוסקת מלהיות בגדר של 'התבוננות אסתטית'.<sup>10</sup> ברצוני לטעון, ששתי השיטות החשובות הללו, הפרשנות הכוללית וחקר הצורות, מתוך דקויות בעקרונותיהן בקיצוניות בלתי מוצדקת מחמיצות כאחת את אחד ההיבטים החשובים ביותר בהערכתה של הספרות המזמורית — המאבק המתמיד של בעלי המזמורים במוסכמות הספרותיות. מאבק עם מוסכמות אסתטיות הוא תמצית מהותה של כל אמנות, וספק אם מי שאינו נאבק בהן כלל, אלא מקבל על עצמו באופן מוחלט את עולן, יכול להיחשב אמן גדול.<sup>11</sup> יש ז'אנרים בהם המאבק קל יותר מאשר באחרים, לפי שהמוסכמות בהם פחות הדוקות. למשל: ברומן אין מסגרות נוקשות גלריות לעין, המתחייבות מן הז'אנר, מה שאין כך בסונטה. לפיכך, מי שבא לכתוב רומן, אפשר שלא תמיד יהא מודע לכך, שהוא כבול במוסכמות ז'אנריות, ואם יפרץ אלו מהן — אפשר שאף לכך לא יהא מודע. לעניין זה דומה המזמור יותר לסונטה: זהו ז'אנר נוקשה ברעיונותיו, נושאו, אוצר האידיאות שלו, התחושות והסגנון שלו. יש אפוא יסוד לשער, שהרבה מכותבי המזמורים היו ערים ל'כללי' הז'אנר, ויצרו את מזמוריהם מתוך מודעות, ולא רק מתוך תחושה עמומה למוסכמותיו. ודרך וולק העלו את השאלה, האם כל יצירה ספרותית שייכת בהכרח לז'אנר כלשהו.<sup>12</sup> תהא התשובה לכך אשר תהא, המזמורים בוודאי מהווים

<sup>9</sup> שם, עמ' 245–249.

<sup>10</sup> ראוי לצטט את דבריה של פ' האזרחי לעניין מהותה של ההתבוננות האסתטית: '...מכאן יובן, שהתפיסה האסתטית מדגישה ומגבירה מה שמיוחד את האובייקט שלה מאובייקטים אחרים הדומים לו, אם לפי מינם ואם בצורה אחרת, והיא כפחיתתה מערך המשותף שבינו לבין עצמים אחרים, ומטשטשת את המאגר אותם. זאת היא משיגה על ידי פירוט מרחיק לכת של הסגולות החושיות של האובייקט שלה מאובייקטים אחרים הדומים לו... עד שאין לדבר עוד על סגולות משותפות' (פ' האזרחי, הפעילות המתבוננת — עיונים נאסטיקה, ירושלים תשכ"ה, עמ' 38–39).

<sup>11</sup> בעניין זה כותבת האזרחי בעקבות קאנט ולסניג: 'הגאון היוצר, המנסח את בעייתו שלו. איננו יכול ללכת בעקבות כללים כלשהם, לשם פתרוןן [של בעיותיו] הוא קובע את הכלל, שלפיו הוא עצמו יישפט נעבור זמן ולפיו ניתן להעריך את מחקרו. הוא יוצר וקובע את הסוג המיוחד של שלמות' (שם, עמ' 105).

<sup>12</sup> R. Wellek — A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1956, p. 227. דיון עקרוני בשאלת הז'אנרים הספרותיים ובחקר הז'אנרים תמצא בעמ' 226–237. עוד על הצדדים העקרוניים בחלוקה ז'אנרית ואה: מ' גלובינסקי, 'הז'אנר הספרותי ובעיות הפואטיקה ההיסטורית', הספרות ב (תשל"ל), עמ' 14–25.

ז'אנר ברור ומובהק. לפיכך, כאשר עניין לנו בז'אנר כה נוקשה, שהמשקל הקונוונציונאלי שבו כה רב, הרי המאבק בין החד-פעמי לבין המונחב על-ידי הז'אנר הוא בעיה אמנותית חשובה, ולדעתי זוהי הבעיה הראשית של כל בעל מזמור, אם אמן יוצר הוא. מן המתח הזה בין הקונוונציונאלי לבין החד-פעמי נוטים להתעלם בעלי שתי השיטות המנוגדות, עליהן דיברתי. חסידי השיטה האחת רואים רק את המשותף, ונוטים להעלים עין מן הייחודיות של המזמור הבודד. חסידי השיטה השנייה אינם נותנים דעתם במידה מספקת למוסכמות הז'אנריות ושופטים כל מזמור כאילו מרכיביו — לשונו, מליצותיו, מבנהו — הם חד-פעמיים. נראה לי, ששיפוט נכון של מזמורי תהלים חייב להביא בחשבון את המתיחות הבלתי נמנעת בין הכורח הז'אנרי לבין רוח היוצר, וכך להוסיף מימד חשוב ביותר בשיפוטם האסתטי של המזמורים. במאמר זה אבקש לעיין כתופעה אופיינית למזמורי תחינת היחיד,<sup>13</sup> וכך להציג את טענתי.

## [ב]

המזמורים הבאים נחשבים בדרך כלל לתחינות יחיד: ג, ה, ו, ז, יג, יז, כב, כה, כו, כז, כח, לה, לח, לט, מב—מג, נא, נו, נז, נט, סא, סג, סד, סט, עא, פו, פח, קב, קט, קל, קמ, קנא, קמג.<sup>14</sup> כל מי שמעיין במזמורים אלה אינו יכול שלא לתת דעתו לאחד הקווים המציינים אותם ביותר: לאחר שהמשורר מציג עצמו כסובל, נרדף, חסר אוניס, חסר תקוה, יש מעבר לסיים מלא ביטחון ואופטימיות.<sup>15</sup> עובדה זו מצדיקה ללא ספק את הקביעה, שסיום ההקוה הוא מאפיין ז'אנרי מובהק. מבחינה קומפוזיציונית, מעבר זה מדכדוך ומצוקה, לפעמים על סף יאוש, לתקוה ותחושת ישועה, מהווה קושי, במיוחד כשעניין לנו ביצירה קצרה ביותר,

כידוע, נגד עצם החלוקה לז'אנרים, מעבר לשימוש טכני, יצא בחריפות קרוצ'ה, שהגדיר את החלוקה הז'אנרית כ'ניצחון הגדול ביותר של השגיאה האיטלקטואליסטית' באמנות. ראה: B. Croce, *Aesthetic*, 1968, p. 35; וראה שם, עמ' 36–38. על ביקורת שנות נגד קרוצ'ה, ראה בסקירתו של אהרנפרייט: I. Ehrenpreis, *The 'Types Approach' to Literature*, New York 1945, pp. 43–55. אני ער, כמובן, לכך, שבעצם השימוש בהכללה זו יצאתי מגדר השיטה 'הכוללית', אך לא באתי בזאת בהכרח עד לשיטה השנייה.

<sup>14</sup> זאת על פי קראוס (H. J. Kraus, *Psalmen F*, Neukirchen 1961, p. XIV). גונקל מוסיף למזמורים אלה את לא, פ, קב, קמב, ואינו כולל בהם את מזמור מא. ראה במבואו (לעיל, הערה 4), עמ' 172. ניתן לחלק את המזמורים הללו לחלוקת משנה ואין זה מענייננו לעסוק בזאת כאן. ראה על כך קראוס, שם, עמ' LI–XLV. דיון כפורט על תחינת היחיד תמצא אצל גונקל (לעיל, הערה 4), עמ' 172–265.

<sup>15</sup> תכונה זו כוללת במיוחד תחינות היחיד הבאות: ג, ה, ו, ז, יג, יז, כב, כו, כח, לה, מא, מב—מג, נא, נו, נז, נט, סד, קב, קט, קמ, קמג.

במזמור. כאן אין למחבר מרחב תמרון רב — אין הוא יכול להוביל את גיבורו (בדרך כלל גיבור אוטוביוגרפי) לאט-לאט לקראת הסיום הטוב, דבר שהוא אפשרי ביצירות ארוכות יותר.<sup>16</sup>

אנסה לבדוק, באיזו דרך פתרו שני משוררי תהלים בעיה קומפוזיציונית זו,<sup>17</sup> ולהראות, שיש רבותא באיתור הבעיה בכל מזמור לנשעצמו, ובהבחנה בין שתי דרכי פתרון שונות: המזמורים בהם אדון הם יג; מב—מג. בסוף המאמר אתייחס גם למזמור פח, בו אני מוצא גישה שונה לאותה בעיה.

## [ג]

במזמור יג דן וייס בהרחבה.<sup>18</sup> הוא קובע, בצדק, שפסוק ו, המסיים את המזמור, הוא מעבר פתאומי מיאוש לתקוה. בעקבות זאת שואל וייס את השאלה: 'כיצד הגיע בעל מזמורנו לז'ו, המעבירה מן היאוש לתקוה, מן הקינה לשירה, מן היגון לגילגל? לשאלה זו מציע וייס פתרון במישור הפסיכולוגיסטי:

בהוציאו מפיו את המלים 'כי אמוט', בהשמיעו לאוזניו את המלים הנוראות האלה — נדהם. ובתדהמה זו, כאור הברק בחשכת הליל, הבריקה השאלה: בעצם במי תלוי 'כי אמוט'? ושאלה גוררת שאלה. מדוע אמוט? על שה' מסתיר את פניו ממנו? אולם אם קיימת אפשרות שיפנה אל ה' ויתנה לפניו את צערו על אשר הסתיר את פניו ממנו — מה מקום ליאוש? הרי אין כל יסוד להנחה, של ניתוק קשרים בינו לבין ה', של הסתר פנים גמור.<sup>19</sup>

ואולם, פתרון זה, אם נקבלו, אינו מחמיא למחבר המזמור, בהיותו פשטני מדי: הרי כך ניתן להסביר כל מעבר מעצב ויאוש לשמחה, המאפיין, כאמור, את כלל מזמורי תחינת היחיד.

<sup>16</sup> יצוין, שאריסטו רואה בסיום 'טוב' משום כניעה לטעם הקהל, ולאו דווקא ערך אמנותי ראוי לשבח. אמנם הוא קובע זאת בנוגע לטרגדיה, אך כיוון שליידי זהו פאו היצירה הספרותית הרי ניתן ללמוד מכאן על עמדה עקרונית שלילית כלפי סוג זה של סיום בכל יצירת ספרות, שאינה קומדיה. ראה: אריסטו, פואטיקה, חריזמה והוסיפה מבוא והערות שרה הלפרין, אוניברסיטת בריאלין תשל"ז, עמ' 38.

<sup>17</sup> לפי הגדרתה של האזרחי (לעיל, הערה 10), שם, יצירת אמנות היא 'פתרון של בעיה'. אם נקבל תפיסה חדה זו, הרי ניתן לומר, שאנו באים לדון בעניין שהוא מן החשובים ביותר להערכה האסתטית של המזמורים. וכך כותבת האזרחי: 'הניסיון לנסח את היצירה האמנותית במנחים של בעיות ופתרונות עשוי להיות דרך המקרבת אותנו ככל אפשר אל עיקרה של המעלה האסתטית' (עמ' 104). ועוד: 'בניסוח בלתי מהוקצע נוכל לומר, שהאמן מעוניין בבעיות ואילו הצופה מעוניין בתשובות, בתוצאות. האחד חי כדי להתבונן ולהנות מן הפתרונות, האחר — כדי לעסוק בפתירתן של בעיות וכדי להמציא בעיות התובעות פתרון נוסף' (עמ' 106). וראה בעניין זה, שם, עמ' 98–108.

<sup>18</sup> וייס (לעיל, הערה 4), עמ' 156–177.

<sup>19</sup> וייס, שם, עמ' 165, וכן בעמ' 158.

נמצא, שאין זה פתרון חד-פעמי — הוא כנאלי במישור הפסיכולוגי, וספק אם יכול מחבר להשתבח בו. ואכן סבור אני, שיש לדחות את הפתרון שהציעווייס, ואף עצם השאלה שהציג היא מלאכותית במקצת, בלתי מתבקשת על-ידי הקורא, ומשום כך גוררת תשובה, שיש עמה שמץ של דרשנות אסתטית.<sup>20</sup> הא כיצד? מי שלמקרא שיר של אחד ממשורריו בספר של ימי-הביניים יבוא ויקשה, מדוע זה בחר המשורר במשקל של יתדות ותנועות דווקא, ובזאת ירצה להכשיר קרקע לתשובה פסיכולוגיסטית, התולה את התופעה בחד-פעמיותו של השיר הנדון — בוודאי יאשם בדרשנות. כיצא בזה מי שיקשה, מדוע בחר המשורר בדימוי הצבייה לאהובתו, ויבוא לתת על כך תשובה על רקע החוויה החד-פעמית בשיר. המשותף לקושיות היפותטיות אלה ברור: בעצם הצגתן יש משום התעלמות מן הטעם הפשוט לתופעות הללו, הלא היא המוסכמה הדאנרית.

לפיכך, לשאלה 'כיצד הגיע בעל מזמורנו לז'ו המעבירה מיאוש לתקוה... וגו' יש להשיב בפשטות: הוא הגיע לכך מכוח המוסכמה הספרותית של מזמור תחינת היחיד. כמעט אמרתי — בעטיו של האילרן הדאנרי. אין להידרש כאן להסבר פסיכולוגי. השאלה האמיתית המתבקשת אצל הקורא היא אחרת: כיצד פתר המחבר את הבעיה שנכפתה עליו בשל המוסכמה הדאנרית? או בניסוח מפורט יותר: באיזו מידה ובאיזו דרך הצליח לתת לבעיה הקשה של מעבר פתאומי ממצב רוח אחד להיפוכו, פתרון נאה, נקי, חד-פעמי ואימננטי ליצירה?

במבט ראשון נראה, שמוטב להודות בפשטות, שהמחבר ויתר על פתרון הבעיה, נכנע למוסכמה המחייבת — והטליא נוסחה המתחייבת מן הדגם של תחינת היחיד ואף לא עשה כל מאמץ להסתיר את התפר, או לתת לו הצדקה ספרותית כלשהי. ואולם, דחיית הפתרון הפסיכולוגי אינה חייבת להביא לויתור על מחן הסבר הולם אחר לדרכו המשורר, ואני מציע לחפש את התשובה לקושייה שהצגתי בתחום הסטרוקטוראלי, כפי שמתבקש ממהות הקושי.

בחינת שלושת בתי המזמור (ב-ג, ד-ה, ו, בחלוקתו הנכוחה של וייס) מראה, שאין הם אלא שלושה משפטים קצרים, שבכל אחד מהם מגבש המשורר חוויה אחת, תחושה אחת. מעין שלוש תמונות. כל אחת ממוסגרת בפני עצמה, היוציות יחד טריפטיכון, שאחדותו קיימת על אף המעמד העצמאי של כל אחד ממרכיביו. כל תמונה כזאת, חרף היותה עצמאית, היא רק חלק מן השלם, ורק ראייתה משתי נקודות המבט מקנה לה שלמות של ממש. המזמור אינו בא לתאר רצף של רגשות, אלא להעמיד שלוש סקיצות של מוטיבים

<sup>20</sup> בכך לא באתי להפחית מתיבותו המפליגה של הררש בפרשנות, אלא לבקר את טשטוש התחומים שנוצר לפעמים בינו לבין הפשט. מי לנו גדול כרש"י, שהכיר בצורך להבדיל בין שתי השיטות בפרשנות, ולפעמים אף נקט לשון מבחינה חדה, כגון: 'אין המקרא הזה אומר אלא דרשני... ואם באת לפרש וכפשוטו כך פרשהו...' (ניסוחו בכר"א, א).

מתחום תחינת היחיד. אם כן, הרי אין בו ויתור על פתרון הבעיה המבנית, אלא ניסיון לנטרל את הקושי של מעבר פתאומי מיאוש לתקוה על-ידי עשיית הקיטוע, המעבר החד לנורמה מבנית-אסתטית של המזמור כולו. באופן כזה פסוק ו אינו טרז עורף, תשלום מס מכביד לחובה הדאנרית, אלא מרכיב לגיטימי במזמור. אמנם הוא עומד בפני עצמו, מנותק מעט מקודמו, אך במצב דומה מצויים גם שני הבתים האחרים: הבית הראשון סגור בתוך עצמו בשימוש החוזר (ארבע פעמים) שהוא עושה כ'עד אנה', והבית השני מתגבש כיחידה עצמאית תוך שימוש חוזר ב'פן', המנמק את הפניות 'הביטה... האירה'. במזמור כולו נוצרת נורמה אסתטית של קיטוע, דנותנת מעמד שווה לקשר בין כל בתי השיר. כך נפתרת בעיית ההתמודדות עם האילרן הדאנרי של סיום אופטימי, שהוא זר, כביכול, לאווירת הדיכאון במזמור.

## [ד]

מצב דומה — מעבר מיאוש לתקוה — נמצא גם במזמור מב-מג (לפי המקובל על הפרשנים הוא מזמור אחד), אך כאן נקט בעל המזמור בדרך שונה לחלוטין, אולי אף הפוכה, לפתרון אותה בעיה מבנית. המזמור נחלק באופן ברור ביותר לשלושה בתים (מב, א-ו, ז-יב; יג, א-ה) ופזמון חוזר מסיים כל אחד מהם: 'מה תשתוחחי נפשי ותהמי עלי הוחילי לאלהים כי עוד אודנו ישועות פניו'.<sup>21</sup> והנה, המעבר מאווירה כבדה של יאוש ודיכאון לאווירה של אמונה וביטחון אינו חופף את החלוקה לבתים. הכתוב 'למה זנתני, למה קודר אתהלך בלחץ אויב' (מג, ב), שכולו קדרות, משותף לבית השני והשלישי.<sup>22</sup> גם

<sup>21</sup> בסוף הבית השני (מב, יב) ובסוף הבית השלישי (מג, ה) יש שינוי קל בפזמון: '... ומה תהמי... ישועת פני ואלהי'. ניסיון לתת טעם 'ספרותי' לשינוי זה הוא דרשנות אסתטית גרידא, ומי שמסבירו בנימוקים 'פסיכולוגיים' ראוי היה שיתן דעתו גם לשינוי בין 'ישועות' (מב, ה) לבין 'ישועת' (מב, יב; מג, ה). ע' חכם בפירושו, כותב: 'שינוי חשוב יש בנוסח הפזמון... ומסתבר שבחלק הראשון גברה על המשורר הרגשת ריתוקו מאלהיו ולפיכך לא אמר "פניו" שהיא לשון הרומזת לקרבת אלהים... וכך הוא ממשיך באתו כיוון ע' חכם, ספר תהלים, ירושלים תשל"ט, עמ' רמז). באמת אין כאן אלא חילופי נוסח, שבחלקם ניתן להסבירם: פסוק מב, ז פותח במלה 'אלהי', וכך, משצורפה אליו כטעות הו"ו מסוף פסוק ו נתקבל הנוסח 'אלהי'; ואולי הצדק ע' *Biblia Hebraica*, המעריפה גם כאן את הנוסח 'פני ואלהי' וגורסת כמו הע' נוסח אלכסנדריוס והפשיטתא, שפסוק מב, ז המקורי פתח במלה 'עלי', בלא 'אלהי'. בריגס סבר, שהו"ו של 'פניו' נוספה בטעות, והנוסח בשלוש היקדיותיו של הפזמון צריך להיות 'פני אלהי'. עוד על הנוסח המקורי של הפזמון (ומספר פסוקים נוספים) ראו: H. H. Rowley, 'The Structure of Psalm 42-43' *Biblica* 21 (1940), pp. 45-50. לא באתי להכריע כאן בעניין הנוסח אלא לציין, שמתן הסברים 'ספרותיים' להבדלים בפזמון היא כרכה לבטלה.

<sup>22</sup> במב, י בא הכתוב בנוסח שונה במקצת: 'למה שכחתי למה... אלך... אכן, כאן אני סבור שאין לחלול את ההבדל בשיבוש נוסח, אלא במגמת המחבר לגוון. מגמה זו ניכרת גם מראשית הפסוק: 'אומרה לאל סלעי' (מב, ט) לעומת 'כי אתה אלהי מעזי' (מג, ב).

פתיחת הבית השלישי, שהוא בעיקרו תקוה, המזכירה 'גוי לא חסיד', 'איש מרמה ועולה', צובעת אותו בצבע הקודר של הבית השני. אם לשאול לכאן מונח מתחום הפרוסודיה אפשר לומר, שיש מעין 'פסיחה' בין הבית השני לשלישי: יסוד השייך, כביכול, לבית השני (אווירת קדרות) חודר לתחום הבית השלישי.

נראה שפסיחה זו מאפיינת את הנורמה הקומפוזיציונית של המזמור כולו, ויש בה כדי ללמד גם על הדרך, בה פתר המשורר את בעיית ההתמודדות עם המוסכמה הספרותית של הקינה — המעבר מיאוש לתקוה. אף כאן הפחרון הוא בעיקרו קומפוזיציוני ולא פסיכולוגי. אדרש שוב לדימוי מתחום הצירוף: בכל אחת מתמונותיו של הטריפטיכון שלפנינו יש שימוש באותם צבעים ממש, בהבדל חשוב בעצמת הגוון השולט בכל אחד משלושת המרכיבים, והמעבר מגוון לגוון הוא מודרג.

אווירתו של הבית הראשון היא געגועים — לא יאוש, אף לא תקוה. הרכב הצבעים כאן מאוזן: פסוקים ב-ג קובעים את הגוון המתון — אין בהם גודש של קדרות, אף לא בהירות מרובה. לעומתם פסוק ד כולו קדרות: 'היתה לי דמעת לי להם ולילה באמור אלי כל היום איה אלהיך', ואילו פסוק ה מאזן זאת במלים שיש בהן שמחה — 'כי אעבור בסך אדם עד בית אלהים בקול רנה ותודה המון חונג'.

בבית השני גוברת הקדרות: 'כל משכריך וגליך עלי עבור...למה שכחתי, למה קודר אלך בלחץ אויב. ברצח בעצמותי חרפוני צוררי באמרם אלי כל היום איה אלהיך'. ואולם, אף כאן לא נעדר האור: 'יומם יצווה ה' חסדו ובלילה שירו עמי תפילה לאל חיי'. בבית השלישי שולט האור: 'שלח אורך ואמיתך המה ינחוני יביאוני אל הר קדשך ואל משכנותיך. ואבואה אל מזבח אלהים אל אל שמחת גילי ואורך ככינור אלהים אלהי' (ג-ד). אולם, כפי שראינו לעיל, לא נעדר מבית זה גם הגוון הקודר (א-ב).

נמצא אפוא, שמבחינה קומפוזיציונית יש במזמור דבר והיפוכו: מצד אחד יוצר הפזמון החוזר חלוקה פורמאלית נוקשה בין בית לבית; עובדה זו כולטת במיוחד משום שפזמון חוזר אינו דרך מקובלת במזמורי תהלים. מצד שני יש נטייה לטשטש את ההבדלים בין בית לבית בכך, שאותם יסודות משמשים בכל הבתים ויוצרים ביניהם מעבר גוונים מודרג. ניגוד זה יוצר מתח אסתטי החופף למתח הפנימי במזמור בין המציאות לבין שאיפות המשורר. אפשר להתריס ולהקשות: חיתוך פורמאלי זה — האין הוא מלאכותי מדי? הרי לכאורה יש בו יותר משמץ של התחכמות ספרותית, בכך שהמשורר כופה על רצף המזמור חלוקה טכנית שרירותית בצורת פזמון חוזר. ואולם, עיון בפזמון עצמו מגלה, שאין הדבר כן. הוא מורכב משני חלקים, האחד גונן בהיר והשני קודר: 'הוחילי לאלהים כי עוד אודנו ישועות פני' — מבטא תקוה; 'מה תשתוחחי נפשי ומה תהמי עלי' — מביע קדרות. נמצא, שהפזמון הוא מעין גוף מחזיר אור, העשוי להקיין בחזרה את צבע האור שהוא קולט, ואף להעצימו. דווקא האופי הכפול של הפזמון מאפשר לו לתרום למזמור כולו את הגוונים השונים, שכל אחד מביתיו בא להדגיש. כך, בהיותו נתון בסופו של כל בית ובית, מקבל

הפזמון את צבע היסוד השולט באותו בית, ומחזיר צבע זה אל עבר הבית ממנו קלטו. לפיכך, אותו פזמון ממש עשוי לתרום פעם להעצמת אופיו הקודר של המזמור ופעם להדגשת יסוד התקוה בו. הפזמון החוזר אוצר בתוכו אותו מתח דיאלקטי האופייני למזמור השלם: המתח המבני בין אור לצל, בין זרימה מודרגת לבין חיתוך פורמאלי לבתים. כך היה האמצעי הטכני של פזמון חוזר לחלק אימננטי במבנה המזמור. והרי המתח בין מציאות של תוגה לבין תקוה להימצא בקרב המון שמח, הכמיהה לצאת ממצב של בדידות הרחק מן המקדש ולהגיע למזבח אלהים ביום חג — אלו הם נושאי המזמור.

נכון יהיה לומר דבר נוסף על המזמור ומבנהו: זהו מבנה מעגלי ולא ליניארי. אכן, המזמור חייב להתחיל בנקודה כלשהי, מצעם היותו יצירת אמנות שבמימד הזמן (ספרות, מוסיקה) ולא המרחב (ציור, פיסול), ואולם הזיקה בין בית לבית יוצרת קשר מעגלי בין הבתים, שהרי גם לבית השלישי יש קשר הדוק לבית הראשון: התמונה היסודית בבית השלישי, שמחת העלייה לרגל (ג-ד), מופיעה כמוטיב מקוצר גם בבית הראשון (ה). נמצא, שמבחינה מבנית ותוכנית לפנינו יצירה, שאפשר להתחיל את קריאתה בכל אחד מבתיה, ורק המוסכמה המקובלת בתחינות היחיד נותנת את התחושה, שהמבנה הנוכחי אינו רק נכון וטוב יותר, אלא אף הכרחי.

לסיכום: בעיית המעבר מיאוש לתקוה, מעבר הכפוי על המשורר מכוח המוסכמה הספרותית, שהוא אמון עליה, מצאה כאן את פתרונה על-ידי מבנה דיאלקטי, שעיצב שיר מקוטע כביכול (על-ידי הפזמון) ושמצד שני הוא מטשטש את חדות המעבר מיסוד ליסוד. היאוש והתקוה משולבים בתוך כל אחד מן הבתים, ועל כן אין לדבר על 'מעבר' ממצב למצב, אלא על זרימה איטית. אם במזמור יג עשה המשורר את הקיטוע לנורמה האסתטית של המזמור, הנה כאן הנורמה היא המתח בין הקיטוע לבין הרצף.

[ה]

בשני המזמורים דחיתי את הפרשנות הפסיכולוגיסטית כהסבר נאות למבנה היצירות. האמנם פרשנות זו אכן זרה לחלוטין להבנת התופעה הספרותית של מעבר מיאוש לתקוה במזמורי תחינת היחיד? נראה לי, שיש להשיב בשלילה על שאלה זו: יש מקום למבט פסיכולוגיסטי על הנושא, אלא שחל ערכוב תחומים מסוים בשימוש שעושים חוקרים בהסברים הפסיכולוגיסטיים. בהתייחסות למזמור הבודד תוך ניסיון לעמוד על ערכו כיצירת אמנות חד-פעמית, יש בהסברים הפסיכולוגיסטיים משום פשטנות יתר ועקיפת הקשיים האמיתיים. לא כן הדבר כשבאים לדון במבנה הסכימטי של דגם קינת היחיד. כאן יש בהחלט הצדקה להסבר פסיכולוגי להתגבשות הדגם של תחינה, שבסופה טיומת תקוה. אין זה מן הנמנע, שהדגם עוצב כך בהיותו ראוי נאמן לחוויתם ולנסיגתם המצטבר של מאמינים

רבים, אשר עצם התחינה לאל, עצם תיאור השפל והמצוקה, תוך תחושה, שאוון האל קשובה להם, הפיחו בהם רוח חדשה של תקוה.

באופן מקביל ניתן להישען לצורך הסבר הדגם על ההיפותיזה בדבר שימושם של מזמורי תהלים בפולחן: ההנחה, שהמעמד הפולחני של תחינת היחיד חייב סיומת של תקוה תקפה בהחלט כהסבר למבנה הדגם, אך היא פשטנית וסטיריאוטופית כהסבר אמנותי לתופעה במזמור הבודד.

מיותר להרחיב את הדיבור על כך, שאין סתירה בין ההסבר הפסיכולוגיסטי להיווצרות הדגם לבין ההסבר הפולחני לתופעה — הרי הפולחן עצמו אינו אלא אחד הביטויים למציאות נפשית, האופיינית לחברת מאמינים זו או זו.<sup>23</sup>

## [1]

רק במספר קטן של תחינות יחיד (לח, לט ואולי בעוד מזמור אחד או שניים) יש תחליף להבעת הביטחון של המשורר: קריאה לישיבת האל. כך נמצא 'חושה לעזרת אדנית שועתי' (לח, כג); 'שמעה תפילתי ה' ושועתי האזינה אל דמעתי אל תחרש' (לט, יג). דומה כי אף זהו ניסיון להתמודד עם אילוצה של המוסכמה הספרותית בדרך של ריכוך הבעיה: במקום מעבר חד להבעת ביטחון בישיבת האל יש המשך הבעת המצוקה, אך על-ידי בקשת עזרה להצלה, ולא תוך הכרזה על הצלה ודאית.

דומני שרק במזמור אחד מתחינות היחיד אין שום שמץ של סיום תקוה — מזמור פח. כל כולו זעקה של המשורר הנמצא במצוקה. הוא פותח בהכרזה 'כי שבעה ברעות נפשי וחיי לשאל הגיעו' (ד) ומסיים באותה תחושה בדיוק: 'עני אני וגוע... הרחקת ממני אוהב ורע מיודעי מחשך' (טז—יט). אין אפוא במזמור זה הסיומת המקובלת. תופעה זו מביאתני להרהור כללי בעניין התפתחותו של הדגם הספרותי של תחינת היחיד.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> אני ער לסכנת מעגליות מסוימת בפיתוח הנושא: דגם ספרותי אינו נוצר בחלל ריק, אלא מתגבש תוך כדי התהוות יצירות המשוררות, עדיין, מאילוץ; אם כן, ניתן ליישם, לכאורה, את ההסבר הכללי גם על המזמור הבודד, שאולי עוצב עוד קודם להיווצרות הדגם. במיעור התיאורטי אני פותר בעיה זו בהנחה, שמזמורי תהלים משקפים שלב מתקדם יחסית של ההתפתחות הספרותית, בו כבר היו הדגמים מעוצבים, במישור הענייני אני פותר זאת בכך, שמבחינה מתודולוגית אין זה מן הראוי להחיל על כל מזמור ומזמור את האפשרות התיאורטית, שמה נוצר קודם להתגבשות הדגם, שהרי ספר תהלים מעיד על מציאות של דגמים נקשים למדי.  
<sup>24</sup> על התפתחות הדגם הספרותי של שני ז'אנרים נבואיים עמדתי במקומות אחרים. על נבואות הגויים כדגם ספרותי מתפתח ראה ספרי: הנבואות על הגויים במקרא, תל-אביב תשל"ו, עמ' 267–306. וכן במאמר מסכב: 'From Oracle to Prophecy', *Journal of Northwest Semitic Languages*, Y. Hoffman, [Stellenlosch] 10 (1984), pp. 75–81. על התפתחות שחלה בדגם חוונות ההקדשה הנבואיים ראה מאמרי 'חזון הקדשה ותודעה נבואית', תרביץ נג (תשמ"ד), עמ' 169–186.

שתי דרכים ראשיות אני מוצא כדי להתייחס לתופעה זו, ככל שהיא נוגעת למקומו של המזמור בתולדות דגם תחינת היחיד, ושתייהן מובילות למסקנה, שהמזמור נכתב בתקופה מאוחרת ביחס להתפתחות הדגם.

(א) בהותירו את המזמור ללא הסיום דקונווציונאלי של תקוה, שבר המשורר מסגרת מקובלת; בכך הוא השיג עוצמה רבה ביותר לטענותיו: יש בזאת משום שתיקה רועמת, שכמוה כהכרזה — איני יכול לסיים בתקוה, למרות מה שמצפים ממני. מובן מאליו, שקיימת זיקה ברורה בין עוצמת השתיקה לבין מידת הנורמטיביות של המוסכמה הספרותית. מידת היעילות של השתיקה כאמצעי הבעה מותנית בכך, שהקורא יחוש מיד, שנשברה כאן נורמה ספרותית. לפיכך כרוז של ההסבר דלעיל יפה רק אם נניח שמחבר מזמור פה כתבו בזמן שהיה הדגם עם יסוד התקוה שבסופו מקובל ביותר.

(ב) קיימת גם אפשרות נוספת. מאבק בין האמן לבין המוסכמה הספרותית (שלמעלה הצגנו אותו כניסיון לפתור בעיה קומפוזיציונית) עשוי להתבטא גם בדרך שונה לחלוטין: לא עוד פתרון לקושי אלא מרידה מוחלטת בדרישתיה של המוסכמה הספרותית. מרידה כזו, שביטוייה הסופי הוא דחייה גמורה של 'כללי' הסוג הספרותי, אינה פרי של התפרצות פתאומית. נראה שמוגע שהיוצר מרגיש, שהמוסכמה 'לוחצת' עליו, שריא יוצרת קושי בבניין היצירה, כלומר, מרגע שנוצרת מודעות (או אף תחושה עמומה) לבעיה הקומפוזיציונית ומתחיל החיפוש אחר 'פתרונות' — מאותו רגע מתחילה אי-הנחת מן המוסכמה. זוהי ראשית המרידה בדגם הנורמטיבי, שאחריתה צפויה מראש: דחייה מוחלטת. יתכן שמזמור פח מייצג שלב סופי של התפוררות הדגם, כשכבר תש כוחה המחייב של הנורמה. אם כך, הרי אי הבעת התקוה בסוף המזמור לא היה בגדר אמצעי ספרותי, כפי שהנחתי באפשרות א לעיל. שלב זה של התפוררות הדגם אינו קשור בהכרח בנסיכות חיצונית, כגון 'בית היוצר' שפסק מלהתקיים (ביטול הפולחן במקדש, למשל). כפי שצינתי, אין זה אלא שלב הכרחי בהתפתחות הפנימית של כל ז'אנר. משמע, שעל פי העדר סיומת התקוה במזמור פח אמנם אי אפשר לקבוע בוודאות שהמזמור הוא מן המאוחרים ביותר בסוגו; אולם, הן אפשרות א הן אפשרות ב מובילות למסקנה, שהמזמור נתחבר בשלב מתקדם ביותר של התפתחות הדגם, ומכאן עולה הרהור עקרוני לגבי אחת ההנחות בשיטתו של גונקל.

מבחינת האווירה שבו, מזמור פח הוא אחיד יותר משאר מזמורי תחינת היחיד, שהרי יש בו רק תחושת מצוקה ודיכאון. גונקל גרס, שהתפתחות הסוגים הספרותיים בישראל היתה מן האחיד למגוון, עד שבסופו של התהליך נתערבבו הטיפוסים השונים ואיבדו את צביונם המקורי.<sup>25</sup> לפי עיקרון זה ראוי היה להעריך את מזמור פח, בהיותו 'טהור' יותר, אחיד יותר

<sup>25</sup> ראה למשל דכרי: 'The oldest classes, which had their home in worship, were quite pure and simple, just because they had before them a definite prescribed function... But later periods, which

באווריותו, כקדום משאר תחינות היחיד. ואולם, מזמור זה הוא אמנם פשוט ואחיד יותר, אך עם זאת כבר אין הוא מייצג את טהרת הדגם הספרותי, לפי שאינו מתנהג על פי 'כללי' האידיאליים. אם נחיל על מזמור זה את הקריטריון של פשטות ואחידות האווירה, יהא עלינו להעריכו — לשיטתו של גונקל — כמייצג שלב קדום בהתפתחות הספרותית, ואולם מצד שני ראינו, ששבירת הדגם עשויה להביא גם למסקנה הפוכה.<sup>26</sup> יש, אם כן, מקום להעריך מחדש את גישתו של גונקל בנקודה זו. ואפשר לומר, שהתפוררותו של סוג ספרותי, איבוד מאפייניו הפורמאליים, אינם צריכים להתבטא בהכרח בערכוב של סוגים ספרותיים. תיתכן גם דרך אחרת: גיבושה של היצירה סביב מוטיב מרכזי אחד. תוך ויתור על מרכיבים אחרים, שלפני כן היו חלק בלתי נפרד מן הדגם המסורתי. מכאן, שיש להיזהר מקביעה זמנם של מזמורים על פי דגם תיאורטי של התפתחות הסוג הספרותי, שאין בידינו מספיק נתונים לעקוב אחר צמיחתו.

were no longer (or no longer so strongly) bound up with worship... and cherished a rich spiritual life, could not express within the prescribed narrow limits of a single class the whole manifold diversity of their inner experience. The result was a large number of "mixtures". (H. Gunkel, *The Poetry of the Psalms in O.T., Essays*, London 1927, p.131)

<sup>26</sup> גונקל, בפירושו, אינו מתייחס לזמן חיבור המזמור. לעומת זאת הוא מעלה את הסברה, שהמזמור קטוע בסיפו. אף כי אינו למד זאת מהערך סיום התקוה. ראה H. Gunkel, *Psalmen*, Göttingen 1926, p.382.