

מקומה של היצירה במציאות

א

שתי דרכים לפני הבא להתבונן בספרות האמנותית¹; האחת היא דרך ההגדרה המופשטת של אופייה ותכונותיה, והשנית — דרך הדרישה ביצירה שבעין. אנחנו בוחרים בדרך השנית, משום ששמורה היא מפני הרוח הדוגמאטית העלולה לגרור התנכרות למציאות החיים. לכן זו ראשית שאלתנו: היכן מקומה של היצירה הספרותית במציאות חיינו? האם הוא ברוח הסופר-האמן או בספרו? האם הוא בקול הקורא ספר זה או ברוחו? רק לאחר שנמצא את מקומה של היצירה ונתבונן במציאותה כמות שהיא, ננסה להגדיר אותה הגדרה עיונית.

במאמרו על 'קין' ללורד ביירון, אומר גיתה: 'כמה קשה הדבר לחזור וליצור אותה (היצירה) בקרבנו'². בדברים אלה הוא מניח, כי רק בריפרודוקציה פנימית נכיר את היצירה, במידת-מה אפשר לומר זאת על כל יצירה אמנותית, אבל ביצירה הפיזית יש לדברים משמעות מדויקת ביותר.

נשווה לנגדנו את תהליך קריאת היצירה הספרותית. העין רואה את אותיות הספר והקול הוגה אותן — בין בדמיון בין ממש — אנו שומעים צלילים והם מתמלאים מוצגים ומושגים, רגשות ורציות.

חלקי התהליך האלה אינם שווים בטבעם ובערכם לבניינה של היצירה. האות שבספר משמשת רק אמצעי בלבד לעורר את הצליל. מותר לי לשכוח את האות לאחר שתפסתי

¹ מונח זה שאין לו מהלכים בעברית מסייע בידי המחבר לסייג יצירה ספרותית בעלת משקל אמנותי ממה שרגילים לכנות בשם 'ספרות יפה' — 'בלטריסטיקה' בלע"ז, תחום הכולל יצירות ספרות רבות, שקשה להגדירן כיצירות אמנות. אם ינהג הכתוב להבא בלשון 'ספרות יפה' יעשה זאת לשם השגור והמקובל והערה זו באה להעמיד את הקורא על הכוונה.

² ...wie schwer es sei, es (das Werk) in sich selbst, geschweige für andere zu reproduzieren. השווה את דברי גיתה במכתבו לצלטר מה-24 באוגוסט 1823, המביעים דעה קרובה לנו בעניין היצירה המוסיקאלית: 'וכשאני מהרהר עתה בלבי ורואה מה פירוש הדבר הזה, שאדם שומע מדי שבוע בשבוע רק אופירה אחת, כמו שאנו רגילים להציגה, כגון 'דון ז'ואן', ועליו לחדש בקרבו את הנישואין הנסתרים ולאסוף הלקינש זה אל השאר שבחיי עשייה... (ההטעמה שלי — א. ל. ש.).

את הצליל, שהאות מתכוונת לו. לא כן הצליל. אמנם גם לו תפקיד של אמצעי, הוא מעלה בי את תוכן המלה; אך אין הוא יכול להישכח לאחר שמילא תפקיד זה. התוכן, שהתעורר בקרב הקורא (או המקשיב) מחמת שמיעת הצליל, אינו רוצה לוותר על הצליל כשם שוויתר הצליל על האות. וכאן מתגלה לנו אחד ההבדלים החותכים שבין שפת יום-יום ובין שפת השירה.

המלה הפיזית עומדת על שלמותה; יסודותיה הם התוכן והצליל ובלא אחד מהם תיפגם שלמותה. בדיבור יום-יום וגם בלשון המדע באה השפה ללמדנו את תוכנה המושגי, ולאחר שקיימה את תפקידה זה הריהי כמוכנה להישכח ובלבד שייזכר תוכן המלים. לעומת זאת אין השפה השירית מוכנה להיעלם (ולהיאלם) לאחר שקיימה את תפקיד המסירה של תכנים מסוימים, כי אין היא אמצעי בלבד. היא רוצה לחיות כגוף התוכן, והתוכן רוצה לחיות בה כנשמה בגוף. השיר מחזק את גוף המלים על-ידי קומפוזיציה ומשקל, גם הפרוזה האמנותית מחזקת אותו על-ידי קומפוזיציה וריתמוס, וכך שניהם מבצרים אותו מפני סכנת השיכחה. בקשר חי והכרחי זה, שבו כרוכים מלה ותוכן יחד, שוב אין ערך המלה כערכה בשפה לא-אמנותית, ותוכן שהועתק למלים אחרות, שוב אינו תוכן זה עצמו שהיה בראשונה. מכאן, שכל ניסיון לבטא את תוכנה של יצירה ספרותית-אמנותית במלים אחרות — נוטל מן התוכן את חיותו ואת הודו².

שיקולים אלה באים ללמדנו שני דברים: ראשית, מקום ישותה של היצירה אינו הספר באותיותיו, אלא תודעתו של הקורא; שנית, מקומה אינו ברוח בלבד, אלא בספירה רוחנית-חושנית אחידה. על-כן דורשת היצירה לקיומה המלא קריאה שבקול, וחוק זה כוחו יפה בפרוזה האמנותית לא פחות מבשירה שבמשקל.

השקפה רווחת היא, שיחס היוצר ליצירה כולו פעיל הוא, ואילו יחס הקורא ליצירה כולו סביל. עוד נשתדל להראות, שהשקפה זו טעות היא לגבי המשורר; עתה חשוב לנו להראות, שהיא טעות לגבי הקורא. אמנם קשור הקורא באות הספר; אך אין הוא אוסף אותה לנפשו בלבד, אלא אף הוגה אותה בנפשו, כדי להפוך את הוראת האות לחיים.

יחסן של האותיות ליצירה החיה כיהי תבנית הארדיכל לבית הבנוי. הקורא בונה רק לפי התבנית, אבל הוא הבונה את בית היצירה מחומרי קולו ומחומרי נפשו.

על-כן אין לה ליצירה קיום מלא ומוחש עד שאין לה קורא אמיתי, שיבצע את הרי-פרודוקציה שלה בחומרי קולו ונפשו. כשם שהיצירה היתה זקוקה למעשה המשורר, כדי להופיע לראשונה בעולם המציאות האנושית, כן היא זקוקה פעם בפעם למעשה הקורא, כדי לחדש את הופעתה. בידי הקורא מופקד קיומה.

² עמוס ט, יב: 'והטיפו ההרים עסיס' — ופאראפראזה מודרנית לספר עמוס כותבת: 'זיטפטפו הגב-עות מיץ ענבים'.

תפקיד הקורא הבונה נסתר מעיני עצמו בעמקי הלא-מודע, כי בדרך-כלל הוא מתקיים כתהליך אבטומאטי כדוגמת תהליכים גופניים מסוימים, כגון פעולת הלב והריאה וכיוצא בהם. שפע הטעם והיופי של היצירה בולט לעין הקורא כל-כך, עד שאין הוא מרגיש בפעולתו של עצמו, המכשרת את הופעתו של שפע זה בתודעתו.

ב

נדגים את תהליך הריפרודוקציה ועם זה את טיב היצירה הלשונית בשיר אחד משירי-תנו החדשה, בשיר האחרון שבספרה של לאה גולדברג 'שיבולת ירוקת העין':

כְּבֵד עַל עַפְעַפֵּינוּ הַעוֹלָם.

רֵאשֵׁנו שָׁח. בְּכִינוּ נְאֻלָּם.

נְחַתֵּם הָאֵוֶר בְּפִאֲתֵי הַיָּם.

הַנְּמָר תָּם.

הוֹלְכִים עֲבִים. צוֹעֲדֵת הַשִּׁירָת.

בְּדוּמְיָה זֶרְבַת וּמְקַמְרָת.

נְהִיָּה שְׁלוּיִם. נְהִיָּה שְׁלוּיִם מְאֹד.

הַיּוֹם פְּנָה. עֵינֵינוּ עֲצוּמוֹת.

כשאתחיל בקריאת השיר, עלי להשמיע את הטור הראשון בצלילו ובריתמוס המיוחד לו והמצוין בכך, שמצד המשקל יש כאן יאמפוס³:

כְּבֵד / עַל עַפְעַפֵּינוּ / הַעוֹלָם

ומבחינה ריתמית נתגוון המשקל על-ידי כך, שמחמש ההרמות מוטעמות הטעמה נמרצת רק שלוש:

כְּבֵד / עַל עַפְעַפֵּינוּ / הַעוֹלָם

צורה ריתמית אופיינית למשוררת ולטיפוס מסוים של שירים, שמשקלם מרוכך על-ידי הגיוון הריתמי. יחד עם קריאה ריתמית נכונה, השומרת גם את צורת המשקל הכללית וגם את גיוונה הריתמי המיוחד בכל טור וטור, חייב אני למלא כל מלה בתוכן המיועד לה: הצליל 'כבד' דורש ממני לערוך בקרבי את רגש העמוס; 'על עפעפינו' קובע כמקום המעמסה את ריסי העין; 'והעולם' כולו מופיע כגוף המשא, המכביד על עמוסו החלש והעייף.

והיוצא מזה, אני נדרש לבצע שני תהליכים שאמרנו: קיום מצוות הריתמוס וקיום מצוות התוכן, ואת שניהם עלי לבצע יחדיו במעשה אחד. אסור עלי לשקוע בהנאה

³ משקל המורכב מהשפלה (הברה מנוגגת פחות) אחת ומהרמה (הברה מנוגגת יותר) אחת לאחריה. בכונה נמנעים אגחנו מן ההגדרות המוחלטות 'הברה מנוגגת' ו'לא-מנוגגת'.

הריתמית-המוסיקאלית עד כדי כך, שאחמיץ את שעת-הכושר למלא את המלים תוכן הראוי להן. ומצד שני, אסור עלי להבליט את תוכן המלים על חשבון מערכתן הריתמית. למשל: לקרוא כדרך קריינים מסוימים, שמושכים את המלה 'כבד' יתר על המידה הקבועה לה במערכת כל צלילי הטור.

לכן עלי לקרוא את השיר כולו, כדי לפתח את דמותו הרוחנית והחושנית גם יחד. מה טיבה של דמות זו ומה עלי לעשות, כדי לחזור ולבנותה מחומרי קולי ונפשי? שיר זה נושא פשוט מאוד, ועניינו כשל הרבה שירים: עייפות האדם לפנות ערב וההעברה מערות לשינה.

הבית הראשון כולו מושך את הטון, שפתחה בו המלה הראשונה 'כבד'. כמעט אין בו תנועה, רק תנועת הירידה תחת משא העולם: 'ראשנו שח'; גם צבע אין בו: 'נחתם תאור'; אין בו קול: 'בכיינו נאלם' ו'הזמר תם'; גם הפסקת הבכי אין בה מן הנחמה, רק מאלם העייפות.

בבית השני חלה הקלה מסוימת. לאחר שנחתם האור, חוזר האור וקם לתחייה; מן השמש ששקעה יוצא זוהר, כאילו מעולם אחר, וממלא את חלל-העולם צבע ותנועה חפשית ורכה. רק בבית השני הקצר הזה יש מקום, שגורם לקושי מסוים בהבנת השיר: 'בדומיה זורחת ומקומרת', הדומיה זורחת — בתחושה אקוסטית נתלית תכונה אופטית (Synaesthesia). אנחנו מכירים עירוב זה של ספירות-החושיים בעיקר מן השירה הצרפתית; שם הקדיש בודליר לדבר זה את הסוניטה המפורסמת 'Correspondances' (קשרים).

אבל עצם העניין הוא עתיק מאוד, וכבר בא בלשון התורה 'רואים את הקולות' (שמות כ, טו) ובהרבה ביטויים עממיים בכל השפות ('קול גבוה'). בשירנו נתמזג מוצג הדומיה עם מוצג הרקיע השקט, המזהיר והמקומר, הפתוח לכל דבר כדומיה עצמה, שבה נבלי-עים קולות היום כולו ומגיעים למנוחתם. צורת הקמרון היא קטע מצורת הכדור, והיא צורה שלמה, בלא פינות חדות, מעבר תמיד; צורה רכה ויציבה כאחת ומרגיעה גם עלידי צדקה, כי כל נקודה שבה נראית מרוחקת מרחק שווה מן המרכז; ואשר לקמרון הרקיע — כל משקיף רואה את עצמו במרכזו. כל התכונות האלה מתאחדות עם תכונות שתיקת הערב, הרומזת לשתיקת השינה (ואולי גם לשתיקת המוות); זיהוי התופעה האופטית עם האקוסטית יוצא לתיאור המקיף והאחיד של 'דומיה זורחת ומקומרת'. אמנם המלים קובעות את מבנה התיאור הזה, אך נדרשת נכונות גמורה מצד נפש הקורא, כדי לבנות את התיאור כמציאות נפשית-לשונית. גם החוש האקוסטי וגם האופטי נתבעים לתת את כל כוחם, לתרום לדמות התיאור את מלוא המוחש; ועל הקורא לשמור על גמישות שני החושים שלא ידרשו עצמאות תחומיהם, כדי שיוכלו להתמזג בסינתזה של הדמות האופטית-האקוסטית האחת. אל תוך החלל הרחב והבהיר הנוצר בדרך

זו נכנסת שיירת-העבים בתנועה קלה שאין בה כל כפייה, הגואלת את הנפש מאיום הקיפאון הקוטל המורגש בבית הראשון.

הבית השלישי חוזר למוטיב השקט של הבית הראשון. בפשטות היתרה הנאה למוטיב זה כשהוא גאול מכאב הפרידה ומסבל העייפות, שהכבידו עליו בבית הראשון. והרי זה כאילו הבית השני הזריק אל תוך השיר רגש רוחחה, קלות, אור וצבע, וכוחות אלה העניקו למוטיב השקט הרמוניה, נהפך האלם לשלווה; ורק בחזרה המוטעמת 'נהיה שלווים מאוד' מורגש עוד, ברמז דק, משהו מכובד הבית הראשון. לרגע קט חווה הקורא את דמיונם של שינה ומוות. תנועת העבים שבבית השני נמשכת עוד במקצת בתנועת הנפשות הנכנסות לחלל השלווה הזאת, כשם שהעבים נכנסו לדומיה הזורחת: 'נהיה שלווים', ושוב התנועה נעלמת: 'היום פנה' — כעין חזרה על 'נחתם האור' בטון קל יותר, פשוט יותר, והנאמר בשני המקומות טובב בלשון עבר על עלילה שכבר נס-תיימה. ולבסוף, בהווה המנותק מכל עבר, במנוחה שלמה: 'עינינו עצומות'. כאילו לחצו המכאיב של כובד העולם על העפעפיים העייפות, שהובע בטור הראשון, הניע במשך השיר את העפעפיים, שלא יתנגדו עוד במאמץ-שווא, אלא ייסגרו. ועתה שוררים שלום ושלווה.

העלילה שבשירנו היא פשוטה וכלל-אנושית, ולכן אין השיר צריך לדבר בלשון 'אני', וחפשי הוא לבחור בלשון 'אנחנו'. יש בשירת-העולם שירים רבים ויפים, המבי-עים את עייפות האדם בערב; ורוב השירים האלה, הואיל ונוצרו בתקופת האינדיבי-דואליזם של 200 השנים האחרונות, מדברים בלשון 'אני'. האתה' ב'שיר לילה לנודד' לגיתה גם הוא 'אני', שנאמר אליו מפי קול שלמעלה מן האדם. ה'אני' המבודד והעזוב, שעליו לצפות לנחמה לא מן הרע האנושי אלא מן השמים, אם לא יחדל לצפות עוד לנח-מה, — 'אני' זה מדבר בשיר הגרמני הרומאנטי של אייכנדרוף:

Komm Trost der Welt, Du stille Nacht!

Der Tag hat mich so müd gemacht...⁴

וכן בשיר הצרפתי-האימפרסיוניסטי של ורלין:

Un grand sommeil noir

Tombe sur ma vie...⁵

לעומת זאת מתנחם קול האדם בשירנו בזה, שאיננו קול בודד, שעולה בו ברית קולות המביעים גורל משותף. זאת הנחמה שבפירוש שרה עליה אותה משוררת עצמה בסיום שיר אחד (הרביעיית 'ב'סוניטות הקצוצות' שבספרה 'על הפריחה'):

⁴ בוא, נחמת העולם, לילה שלי — / מה הוגיעני היום!
⁵ תרדמה גדולה ושחורה / נופלת על חיי...

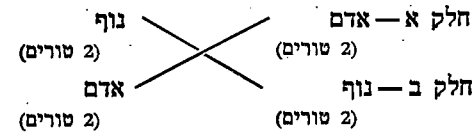
וְאֵנוּ עֲצוּבִים. מִה טוֹב הָעֶצֶב
עַת כִּי אֶפְשֶׁר לְהִתְעַצֵּב יַחְדָּו.

בלשון הכבושה של שירנו, המביע את כל הרגשות רק ברמז דק, גם נחמת השותפות אינה באה אלא ברמז לשון-הרבים.

כעין סמל של אותה שותפות נמצא גם בנוף, וכאן דינאמיות קלה של התפתחות מהופעת הפרטים להופעת קיבוצים: 'הולכים עבים. צועדת השיירת...' והתפתחות מסוֹר־ימת נמצאת גם במוטיב ה'אנחנו'. תחילה הוא מופיע רק ככינוי לשמות-עצם: 'עפעפינו, ראשנו, בכינוי'; ורק בטור הראשון של הבית האחרון הוא נהפך לנושא המשפט: 'נהיה שלווים'. קודם וגם אחר-כך, בהד 'עינינו', מצוינים רק חלקי ה'אנחנו' או פונקציה שלו ('בכינוי'); רק בתחילת הבית האחרון מתמוגים כל אלה לעצם האחד והאחד 'אנחנו'. 'נהיה שלווים' — 'שלווים' פירושו גם: שלמים.

עלילת השיר היא מאותן העלילות הליריות המובהקות, שאין בהן, כמו בעלילות אפיות ודרמטיות, גורל יחיד במינו, הקשור בדמות אחת ויחידה ובתנאים מסוימים; עלילה זו היא כללית, עלומת-שם ועלולה לחזור כל ערב וערב. לכן יש בה, למרות האופי הומני, שהוא הכרח בכל עלילה באשר היא עלילה — גם יסוד לא-זמני, לא-קשור בערב זה דווקא; רק עלילות כאלו עשויות להופיע בשיר הלירי, השואף תמיד — נעמוד עוד על תכונתו זו — לאל-זמניות.

הקומפוזיציה של שירנו מראה שלושה חלקים מבחינת הילוך העלילה, שתיארנוה למעלה. לפי היקף החלקים נראה, שהחלק הראשון שווה בערך לשני החלקים הבאים אחריו גם יחד. גם מבחינת התנועה הפנימית מתאמתת החלוקה לשני חצאים שווים, בני ארבע שורות; החלק הראשון מתחיל באדם ועובר לנוף, החלק השני מתחיל בנוף ועובר לאדם. עייפות האדם משתקפת בנוף (חלק א); שלווה הנוף מקיפה את האדם (חלק ב). זהו סדר כיאסטי (סימטרי-הפוך, בצורת האות 'כי' היוונית [X]):



לקומפוזיציה זו מתאימה הקומפוזיציה של המשפטים. שירנו מצוין בקוצר משפטי; בשמונה טורים הוא כולל אחד-עשר משפטים, מהם שבעה בני שתי מלים. והרי זה כאילו האדם העייף, המדבר אלינו בשיר זה, אין כוחו מספיק עוד למשפטים ארוכים, ונשימתו על כורחה נעצרת לאחר מלים מועטות כדי לחדש את כוחה. בתוך גבולות אלה מופיעים בחלק הראשון שני שינויים ממשפטים ארוכים יותר לקצרים יותר; משפט בן ארבע מלים, שני משפטים בני שתי מלים; משפט בן ארבע מלים, משפט בן שתי מלים.

לעומת זאת משתנה החלק השני שלוש פעמים ממשפט קצר יותר למשפט ארוך יותר: שתי מלים, חמש מלים; שתי מלים, שלוש מלים; שתי מלים שהן ארבע הברות, שתי מלים שהן שש הברות (ע שבמלה האחרונה נחשבת כהברה לא מבחינת הדקדוק, אלא מבחינת המשקל). תנועה של שפל בחלק הראשון, של גאות בחלק השני בונה סדר כיאסטי:



השינוי הגדול באורך משפטים שכנים נמצא במקום, המביא את המפנה בעלילה וגם בתנועה אדם—נוף, נוף—אדם: בהתחלת הבית השני; כאן עולה המשפט משתי מלים (ארבע הברות) לחמש מלים (שמונה-עשרה הברות). הרווחה שבתוכן משתקפת בקומ־פוזיציה של המשפטים.

חזרה ריתמית של שינוי אחר שבמבנה המשפטים אינה משנה את כיוונה כמו שתי החזרות האמורות, אלא שלוש פעמים חוזרים שני טיפוסים בדרך שווה. במשפט הראשון קודם הנשוא (כבוד) לנושא (העולם); בשני המשפטים הבאים קודם הנושא (ראשנו, בכינוי) לנושא (שח, נאלם). סדר המשפט הרביעי הוא נושא—נושא, סדר החמישי — נושא—נושא. בחלק השני כוללת החלוקה קבוצות גדולות יותר, אך באותו סדר הטיפוסים עצמו: בבית השלישי שני משפטים מהטיפוס נושא—נושא, ברביעי ארבעה משפטים מהטיפוס נושא—נושא. אם נתבונן בשני הטיפוסים מצד פעולתם האס־תיטית ואופי הבעתם, יתחוו לנו, שטיפוס א (נושא—נושא) הוא בעל תנועה נמרצת ומתיחות גדולה יותר, כי אין הנושא עומד על עצמו, אלא אם הוא שם-תואר, נצפה לנושא התואר; אם הוא פועל — לנושא הפעולה. לעומת זאת פותח הנושא מראש בתמו־נה יציבה, העומדת על עצמה, שאפשר להוסיף לה תכונות ולייחס לה פעולות, אך אין היא זקוקה להן, ועל-כן מבנה המשפט מטיפוס ב שקט יותר ואין פתיחתו מעוררת ציפייה גדולה לקראת המשכו כפתיחתו של טיפוס א. טיפוס א שייך לסוג הצורות, שנכנה אותן להבא בשם צורות דינאמיות, טיפוס ב — לסוג הצורות הסטאטיות.

נחזור למשקל ולגיונו הריתמי, שדיברנו עליהם בקיצור בתחילת ניתוח זה לשם הבנת פעולת הקורא. משקל הטור הראשון, חמישה מקצבים יאמביים, הוא משקלם של כל טורי השיר חוץ מן הטור הרביעי שאין בו אלא שני מקצבים. קיצור זה בא בהתאמה לתוכן הטור: הסוף בא כתום הזמר, כדבר שאינו צפוי ובלא עת, אפילו ההיגיון מחייב את בואו והנפש העייפה זקוקה לו. המלה האחרונה הקצרה ובעלת צליל קצר וגמרן 'תם'

יכיוון שלשיר שלושה בתים בלבד, נראה כי חילק המחבר את הבית הראשון בעל ארבעת הטורים לשני בתים בעלי שני טורים, ולסיכך הוא קורא לבית השני 'שלישי' ולשלישי 'רביעי' (ס. ר. 7).

מובלטת עוד על-ידי כך, שצלילה חוזר על צליל ההברה השנייה של 'נחתם' בהתחלת טור ג. המלה 'תם' מסיימת את השורה, ועדיין אנו מצפים להמשך בהיקף של שלושה מקצבים. זמן המקצבים האלה נשאר פנוי. והזמן הפנוי הזה, שהוא מגופה של המידה המטרית (המשקלית) של השיר, מתמלא שתיקה. הפסקה זו ארוכה משאר הפסקות שבסוף הטורים, ועל הקורא לקיים הפסקה מוארכת זו. שתיקה זו לכל אורכה, המביעה בלא מלים את צער הפרידה מחיי היום, תורגש רק אם הקציב הקורא לשלושת הטורים הקודמים, ה'נורמאליים' בהיקפם, זמן שווה בערך וסיים אותם בהפסקות שוות בערך — בערך, כי אין צורך בשוויון מיכאני ומדויק, אך הרושם האסתטי של שוויון צריך להיווצר, כדי להבליט את אי-השוויון, באשר הוא מופיע כשינוי צורה, כנגד השוויון, באשר הוא נשמר כקביעות צורה; שניהם הם ערכים אסתטיים ואופני-הבעה הכרחיים לקיומו הפיזי של השיר.

לא בלי הכנה בא שינוי הצורה בסיום הבית הראשון ואין הוא עובר בלא הד. חוץ מן הראשון, בחלקים כל טורי השיר על-ידי הפסק (ציזורה, חתך) אחר המקצב היאמבי השני. הפסק זה הוא נמרץ ביותר בטורים ב, ה, ז, ח, שבהם נגמר משפט עם ההרמה השנייה, והוא חלש יותר בטורים ג, ו. החלק הראשון והקצר של הטור, שהוא כשואף לעצמאות, סיומו מפסיק את זרם הדיבור לזמן-מה בכל הטורים האלה, משיג בטור ד את מטרתו: הוא נהיה לטור שלם לעצמו; אחריו נפסק הזרם הפסקה ממושכת. סיומי הטורים של הבית הראשון והאחרון הם 'גבריים' (סיום הטור בהרמה מכונה 'סיום גברי' או 'סיום קשה'; סיום בהשפלה — 'סיום נשי' או 'סיום רך'). זאת אומרת: שישה משמונה טורי השיר מסתיימים בהרמה. ההשפלה בראשית הטור או בסיומו משמשת כעין מעבר מן השתיקה לדיבור המוטעם: בלי מעבר זה יש שההרמה תעלה מן השתיקה ותרד אליה במורד תלול, כסלע בודד המתרומם מתוך הים. מידת הרוך והקושי של המלים מכרעת בנוגע לקיומה של אפשרות זו' (א. ל. שטראוס, על שלושה מזמורים מספר תהלים [עיון-נים, חוברת א], ירושלים תשי"א, עמ' ח; וכעת בספר זה, להלן, עמ' 68). משקלו היאמבי של שירנו מחייב השפלה בהתחלת הטור ומניח למשורר לסיים את הטור בהרמה של המקצב האחרון או בהשפלה נוספת. העלייה מהשפלה להרמה, החוזרת בכל מקצב, משווה למשקל היאמבי דרך כלל אופי עולה, ולכן החלטנו להימנע מן השימוש במונח חים 'יורד' ליאמב ו'עולה' לטרוכיאוס (כפי שנהוג עוד בספרי ברש וליפשיץ על תורת הספרות), הסותרים לחלוטין את תנועתם הריתמית של משקלים אלה. תנועת העלייה פעמים היא קלה ומהירה ופעמים נסערת ותקיפה, ואף, כמו בשירנו, כבדה ואיטית. עלייה איטית ועייפה זו נעצרת ברוב הטורים כבר בסוף המקצב השני ונמשכת אחר הפסק (שגם הוא, כמו סיום הטור, נוטה להיות 'גברי') עד לסיום הקשה, שבו הקול נופל בלי מעבר מהרמה לשתיקה, שתיקת-פתע.

קשיות זו של סיומי רוב הטורים מוגברת על-ידי כך, שבכל הטורים שהם בני סיום גברי סיום זה הוא גם גמר משפט, ועל-כן כמשקל כתוכן שניהם משווים לקול טון מסיים. הטור נראה, כביכול, משוררין על-ידי סיומו התקיף.

רק טורי הבית השני יוצאים מכלל זה. טור ה הוא היחיד שמשפטו השני עובר לטור הבא וממלא אותו. סיום טור ה מרוכז מבהינת המשפט ונפתח לזרם הלשון העובר אותו וממלא גם את ההפסקה הריתמית הקצרה הנחוצה, לדעתי, לשם ציון גמר היחידה המשקלית של הטור — חיי ציפיה לקראת המשך המשפט. כיוון שנאמרו כבר בטור ה חלקי המשפט העיקריים, שהם הנשוא והנושא, והללו אינם מחייבים מושא, אין ציפיה זו יוצאת למתיחות דראמטית כגון המתיחות שבסיום כמה טורים שבי' 'לבדי' לביאליק ('כבר נתגרשה מכל הזוויות, רק עוד / פינת סתר שוממה וקטנה נשארה', וכיוצא בזה), שבהם גלוי הסכסוך שבין היחידה הלשונית ליחידה הריתמית, הדיסהרמוניה המכוונת והמתאימה לתוכן. לעומת זאת גורמת פתיחת הטור להשלמת המשפט שבשירנו רק לנטייה רכה של טור לטור; ההפסקה איננה כאן כמו בשאר הטורים הפסקה של מנוחה, או אף של קיפאון, אלא הפסקה של משיכה שקטה לקראת הבא. רק בשני הטורים המחוברים בזרם רך זה נמצא בהתאמה לכך גם סיום נשי, סיום מרוכז על-ידי הוספת השפלה מיותרת. אופי מיוחד זה של הבית השני בולט על-ידי קונטראסט פנימי שבתוכו: המלים הראשונות של טור ה 'הולכים עבים' מהוות אופן טיפוסי לפתיחת טורי שירנו: שני מקצבים יאמביים, שפללם משפט שלם וקצר; כל מקצב עושה כאן, כמו במקומות המקבילים בטורים ו, ז, מלה לעצמה, עד שהאופי המוסגר והחתום של חלק הטור שלפני הפסק מראה בצורה נרחבת את מבנה המקצב היחיד. אחרי ההפסק מצפה הקורא לסיום מוסגר וקשה עם הרמת המקצב האחרון וסוף המשפט; ציפיה כזו את מבליטה עוד את המציאות הריתמית: המשפט נשאר פתוח והמלה האחרונה היא מלעילית. שתי המלים שאחרי ההפסק שוות במבנה המלעילי, בניגוד לשתי המלים שלפניו: צועדת / השירת, זאת אומרת: אחרי המקצב השני משתנית כליל התנועה הריתמית של הטור ופונה לירידה רכה ולהתרחבות המלים והמשפט; השורה נחלקת, כמו השורה האחרונה של השיר, ליחידה של שתי מלים בנות שתי הברות וליחידה של שתי מלים בנות שלוש וארבע הברות.

עוד גורם לשוני נוסף מבליט את השוני של שתי היחידות: במקום הצורה הרגילה והמלרעית 'שיירה' באה במפתיע צורת המלה הנדירה והמלעילית 'שיירת', כדי לאפשר את הסיום הנשי.

אנו רואים, כי המשוררת מציינת את נקודת-המפנה שבעלילת השיר, את בואם של זוהר ותנועה, שלוה ורווחה לגאולת הגוף והנפש — על-ידי שיווי תכונות לשוניות וריתמיות מיוחדות למקום זה, גם בעיצוב דמות המלים והמשפטים, גם בעיצוב דמות

ואמנם, מידה של סובייקטיביות נשאת בעצם חומרי הבניין האובייקטיבי. אם נזכור את שירה של לאה גולדברג, שניתחנו אותו, ואת היצירות 'הולכים עבים' שבו, יתברר לנו, כי העבים שאני מכניסם לשיר אינם אותם העבים שאתה מכניסם לתוכי; צורתם וצבעם של העננים נקבעים על-ידי שני גורמים: התיאור הניתן בשיר והמוצג הפנימי, המתחבר למלה בנפש הקורא והמשתנה במקצת בכל קורא וקורא. קורא המבקש לקיים את חלקו בריפרודוקציה על צד האחריות והישג כוחו, ידקדק לכוון במלה 'עבים' לעבים המיוחדים לניסיונו ודמיונו שלו. אך יש שתי גדרים בשמירת האובייקטיביות של רייפרודוקציה אמיתית, ראשית, בכל הסובייקטיביות הכרוכה בתוכן המלים בנפש הפרט יש תמיד בתכנים השונים של מלה אחת משהו משותף, והוא העיקר, ויסוד זה הוא שמאפשר דרך כלל שיחה בין אדם לאדם; ושנית, אמנם יש שוני מסוים בין הענן שלי ובין הענן שלך ובין השניים הללו לענן של המשורר, אך שווים הם יחסיה של מלה זו לכל שאר מלות הטור, הבית והשיר; שווה היא הקומפוזיציה המקיפה ומסדרת את המלים, שאווירה אינדיבידואלית מיוחדת מגוננת את כולן בכל נפש ונפש, בלי לשנות את ההרמוניה או הדיסרמוניה, את החוקיות הארדיכלית בפגישה זו, שהן נפגשות זו עם זו. אבני הבניין, כביכול בעלות גוונים שונים הן, אך תבנית הבניין עומדת בעינה בכל ריפרודוקציה, ועל כן, אם נאמנה הריפרודוקציה, אין מידת הסובייקטיביות ההכרחית שבה מסכנת את אופייה כתהליך אובייקטיבי.

התהליך השני, הסובייקטיבי בעיקרו, תחילתו קצת לאחר תחילת התהליך הראשון. היינו בזמן שנראות לראשונה תכונות-הדמות של היצירה: עליהן הוא מגיב ולהן הוא נענה בחוויה או באי-רצון, בהסכמה או בסירוב, בהנאה או באדישות. הקורא-המקשיב, בזמן שהוא ממלא ומחיה את צלילי-המלים בתכנים ההולמים אותם, כולל רגשות, כשהמלה השירית מתכוונת להם — הוא עובר את התהליך האובייקטיבי; מבחינה זאת גם רגשו אינו אלא יסוד ענייני של דמות היצירה.

הקורא-המקשיב, בזמן שהוא מגיב על התהליך האובייקטיבי הזה ברגשות, בביקורת, בהנאה, וגם בהתרחקות מדרכי היצירה מחמת מחשבות או רגשות, שאין היצירה מתכוונת להם, אבל קשורים הם לתכניה קשר אסוציאטיבי — הוא נתפס לתהליך הסובייקטיבי, אם נשווה לנגד עינינו את שני התהליכים בשינוייהם, בהתקשרותם זה בזה ובדרישותיהם המכוונות כלפי אותה אישיות גופה, יתבהר לנו על נקלה, שעלול התהליך האובייקטיבי להיפגע על-ידי פעולתו של התהליך הסובייקטיבי, אם פעולה זאת תעבור גבול מסוים, כל המתמסר בשעת הריפרודוקציה להנאת הן היצירה יתקשה לבצע כראוי לאחר מכן את שלביה של בניית היצירה בפרק-הזמן הנקבע על-ידי חוקי הריתמוס. באותה מידה עצמה, שבה הוא עסוק בהנאה, גדולה הסכנה, שיעבור בלי משים על

מלים ויניח אותן ריקות מתוכן; נוכחות רוחו ונפשו מתקפחת, נכונותו הדרושה נפגעת. תופעה פרובלימטית שכיחה אחת זה טיבה, שהקורא נאחז ודבק במלה אחת, בתמונה אחת, בחרוז אחד, מהרהר בו ונמשך בדרך זו להרגשות המוציאות אותו מתחום היצירה; וכך הוא יוצא ממסלול השמיעה, אפילו פיו מוסיף לקרוא בקול, ורק לאחר שעה קלה ייבהל משמיעת קריאתו המיכאנית והמתה, יקשיב לצו המלים וינסה לשווא לחזור ולאחוז את הקרע. תופעה פרובלימטית שממין זה היא התמכרות הקורא להתפעלות ולהתמוגגות שאין עמה תוכן, להתרגשות הנמשכת אחר רשמים יחידים, שמקורם ביצירה אבל אינם נקשרים זה בזה כדי עניין בהיר; התמכרות לספירה של התלהבות והנאה שאין עמה עיצוב דמות, המסתכל בקבוצת אנשים בשעת הקשבתם לקריאת יצירה הרבה פעמים הוא יכול להבחין בהם, לפי הבעת פניהם ומבטם, בין הבונים ובין החולמים, בין הנהנים ובין המהרהרים.

שיקולים אלה מקרבים אותנו לדעה, כי מבחינת הריפרודוקציה רצוי לדחות את התהליך הסובייקטיבי עד לאחר ביצוע התהליך האובייקטיבי, רצויה ההיענות ליצירה הגמורה; כך יתרכו בשעת הריפרודוקציה כל כוח הנפש אך ורק בבניין היצירה. אבל דיכוי פורטיטאני כזה של כל הרגשה, העונה לדמות המתהווה, אפשר יפור יותר את הכוחות המצויים לבצע את הריפרודוקציה, מאשר תפור אותם הרגשה זו עצמה. אם הרגשה זו אינה מתגברת על נפש הקורא עד כדי שיתוק כוחה הבונה, אם היא נשארת בגבולות תשובה צנועה ושקטה לבניין העולה והולך, או אז אין לקפח את זכות קיומה בתורת אווירה חיה סביבות לדמות הנבנית. על הקורא למצוא ולשמור את המידה שאינה פוגעת בחיי נפשו ושמאפשרת את קיומה המלא של חובת הבניין.

כמו בכל מקום צריך להיזהר גם כאן, שהתוצאה לא תיהפך למטרה. מי שיתכוון ויצליח לבצע את בניין היצירה על טהרתו, שפע ההנאה הטהורה יהיה מנת חלקו. מי שרוצה ליהנות ולהשתעבד להנאה מתוך חולשה או קוצר-רוח — סופו שגם הנאתו תהיה נעכרת ונבוכה כדמותה הפגומה של היצירה. הוא נהנה, אך אינו נהנה מן היצירה, כן היצירה לא מצאה את מקומה במציאות, שרק הוא היה יכול להמציאו לה על-ידי רייפרודוקציה הולמת, ועל כן אינו רואה בכלל את היצירה. משל למה הדבר דומה? למטייל ביער, מפני שהוא אוהב אותו ונמשך אליו, ייהנה גם מחן היער; המטייל ביער, מפני שהוא רודף אחר הנאתו, לא יוכל לראות את היער אלא בתמונה שנשתבשה וניטשטשה על-ידי ערפילי הסנטימנטאליות הזולה של פולחן-טבע מזויף. או הבא לראות את פניו של בן-אדם, מפני שהוא אוהב אותו, ייהנה מנוכחותו; הבא אצלו בכוונה ליהנות ממנו, לא ישיג את מציאות האהוב ולא ייהנה מהנאתו. הנאה והוויה אינן עשויות לשמש מטרות לעצמן, הן תוצאות מהשגת מטרות ענייניות; שאם לאו סופן שהן יוצאות ריקניות מכל תוכן אמיתי.

הליך הסובייקטיבי בא לאחר האובייקטיבי והנפש עושה בו כברשות עצמה
 יה עול של חובות וחוקים הקובעים את דרכי הריפרודוקציה, הוא נחרת
 יא כההליך ספונטאני של פעילות, והוא בולט ובהיר יותר מן התהליך
 הקורא בונה ואינו יודע שהוא בונה, ועל כן גדמה לו, שהוא רק מקבל,
 תו שלו הולכים במעגל היצירה בלא שהם מכירים את שייכותם לעצמות
 זה שהם הם עצמם. לפיכך יכול הקורא לבוא לכלל דעה, שהוא רק קיבל
 כן פעמים שאין חשיבות לטעות זו, ותיקונה אינו מוסיף ואינו גורע. ובאמת,
 יא ליצירה הולם מטבעו את דרך הריפרודוקציה כתיקונה, וכל עוד יחס
 ידי אינסטינקט אמנותי בטוח ומסורת אמנותית אמיתית ולא על-ידי דעות
 טעות, אין וסכנה, שטעות זו תזיק לבניית היצירה. במקום שהיחס ליצירה
 רבה גם על-ידי דעות וחינוך בעל ערך מסופק כבימינו שלנו, מסכנת
 עית את עצם קיום היצירה. על כן בירור אופי הריפרודוקציה והוצאתה
 חשובים היום גם מבחינה עיונית גם מבחינה מעשית.

יונית כיצד? יש חוקרים המודים, שאינם יכולים לקרוא יצירה בלי להש-
 שעת הקריאה אל יצירות אחרות, לקבוע את מקומה בתולדות הספרות וב-
 וסים הספרותיים, לנתח אותה לפי תכונותיה האנושיות והאמנותיות. כל
 זרעיות האלה ערכן במקומו מונח; אך אם אין מנוס מהן והחוקר נשאר
 שבי שיטותיו המדעיות, לא יגיע לעולם לבניית היצירה במציאות קולו
 ר: לא יכיר את היצירה הריאלית. הדברים יגיעו לידי המצב הפאראדוקסאלי,
 יתו אובייקט ושיקדיש את עבודת חייו לתופעה שמעולם לא ראה אותה,
 גמנה אלא קווים מסוימים, כמה פרטים מקוטעים, שלשווא ישתדל להרכיב
 ז מהם דמות שלמה, כל העוסק במדע הספרות יודע, כי אין תיאור זה בדוי,
 נאמן הוא של מצב שכזה, אולי שכיח יותר מן המצב המתוקן, ממצב החוקר,
 את תהליך הריפרודוקציה ולתת בדרך זו לחקירתו את האובייקט הריאלי
 וא בלבד הדרך להישגי-מדע כוללים ושלמים. מקומה של עבודת החקירה
 וריפרודוקציה, כדי להבין אותה, או אחריה, כדי להוציא מסקנות מתוצאות
 כל-פנים אין החקירה יכולה לשמש תחליף לריפרודוקציה.

מעשית כיצד? הקורא המתכוון ליהנות מן היצירה, ללמוד ממנה, לדון בה
 לבנות אותה מחדש, הוא בסכנה, שלא יחולל בקרבו את הנכונות הדרושה
 יפרודוקציה. נכונות זו דומה במידה רבה לנכונות המשורר לריפרודוקציה,
 בה אמנם אין על הקורא לחפש ולגלות את היצירה במסע נועז וחסר דרכים
 ו המשורר; האותיות שבספר, צלילי קול הקריין משמשים לו ציוני-דרך
 ז עיניו לראות את דמות היצירה שעליו לבנות. אך כדי לבנות את הדמות

הזאת, עליו לחולל בנפשו מצב שמצוין בשתי תכונות המנוגדות זו לזו למראית-העין:
 שפע חיים מזה וריקות פתוחה מזה. מצב-הכן של כל כוחות הנפש והחושים ויחד עם זה
 שיתוק כל רצון עצמי, כל שאיפה של רצון, רק במצב זה נכונה רוח הקורא לקבל כל
 צליל של מלה על שפעתו וטהרתו ולהזרים לתוך כל צליל את מלוא התוכן, שהמלה
 מתכוונת לו. אם אין תוכן זה נמצא בנפש, או אם אין הנפש נכונה וסבילה כל צורכה
 כדי להעלותו אל תוך המלה על-פי הצו הראשון של דבר היצירה — לא יצליח הקורא
 לבנות את דמותה, משמעת רוחנית מסוימת היא תנאי הכרחי להצלחת הריפרודוקציה;
 על כן היא צריכה להיות אחת המטרות של החינוך לשיירה; ולא עוד אלא שהשגתה היא
 אחד ההישגים החינוכיים הכלליים, שהחיים עם היצירה אוצלים לחובביה ושעליהם
 נדון בחלק האחרון של פרק זה.

לא כל קריאה יכולה להיות ביצוע של התהליך האובייקטיבי לשלמותו. יצירות רבות
 דורשות מן הקורא, שיהיו בידו ידיעות של חומר היסטורי או מיתולוגי מסוים, שבלע-
 דיו אין היצירה ניתנת להבנה. יש יצירות, שבהן משמשות מלים מסוימות שלא כמשמ-
 עות שאנו רגילים בה היום. כך, למשל, עלינו לדעת, שבספר תהלים המלה 'אמת'
 משמשת בהוראת 'אמונים'; או שגיתה תלה למלה lispeln את ההוראה 'לחוש' ולא
 כקורא הגרמני של היום, שנותן בה את ההוראה של דיבור במבטא משובש. כל קריאה
 של שיר, של סיפור או מחזה, שאנו אנוסים להפסיק אותה לשם בירור בחינה לשונית
 או עניינית שמן הסוג האמור, ואולי גם כדי לרדת לעומקם של הדברים הנקראים
 ולפרשם קודם שנמשיך בקריאה — קריאה כזאת אינה מעשה אחיד, לא מבחינת הקצב
 ולא מבחינת החוויה. על כן אין היא יכולה להיות ריפרודוקציה, אלא רק דרך לריפרו-
 דוקציה העתידה לבוא. טוב להבחין בין קריאת הכנה ובין קריאת ריפרודוקציה. הרבה
 פעמים יש צורך בכמה קריאות של הכנה, עד שתתכשר רוח הקורא לבצע את קריאת
 הריפרודוקציה, שאין בה מקום לשאלות או מחקרים, אלא רק לחיי היצירה בלבד.

כשם שמשגיגים הנאה וביקורת על צד טהרתן דווקא במקום שאין הקורא להוט אחריהן
 אם אינו שם אותן מטרה לקריאתו, אם הן נענות לריפרודוקציה ההולמת את היצירה,
 כך יש גם תיקון לאדם על-ידי היצירה, היא מעשורה ומעלה אותו, וזו דרך הפעולה
 המעצבת של היצירה.

הקורא המבקש ביצירה השכלה, לקח, עיצוב דמות עצמו — לבו אינו פתוח ופנוי
 לשמיעת המלה ולהחייאתה בקרבו, הרדיפה אחר הבצע הרוחני, שאהם מצפה מן היציק
 רה, עלולה להסיח את הקורא ממעשה הבניין, הרוצה לקבל לא יקבל והרוצה לת-
 יקבל. הקורא שאינו מתכוון אלא לבנות את היצירה — ייבנה ממנה.

כי בזמן שהוא חוזר ומעמיד את היצירה מחומר נפשו, צורה היא צרה לנפשו. הוא מממש מלה אחר מלה בחומר הממשי של קולו ושמעו ושל פנימיותו, וכך מתהווה בקרבו היצירה המוגשמת. בהכנסת תוכני הכרתו לתוך היצירה נותן הוא לתכנים אלה להתקבל בסדרה המושלם של היצירה; ונמצא הוא עצמו מעוצב, היצירה חוזרת ויוצרת את דמותו שלו, והרי שאין היא קיימת בקרבו בלבד, אלא גם סמוכה עליו, על חומרי אישיותו. אם היצירה יוצאת מושלמת, הרי מופיעה שלמות זו גם כתכונת הקורא, שהרי אישיותו באה אל תוך היצירה. כל יסודות נפשו, שמסרם ליצירה כחומרי בניינה, עומדים בשעת הריפרודוקציה במערכה ההולמת את מהותם וחוקיותם האמיתית זה אצל זה וכולם אצל כלל היצירה, שהם שרויים בה. כל אשר היה טמון בקרבו בהקיץ או בתנומה ואשר נקרא על-ידי צלילי היצירה להיכנס, נקרא לחיים עילאיים ומטוהרים. כל זמן שקיימת היצירה, הוא עצמו מעוצב עיצוב דמות מושלם.

נמצא, הגשמת היצירה על-ידי הקורא-המקשיב כמוה כעיצוב-דמותה של אישיות הקורא. מה בסופו של תהליך זה? מה מתרחש לאחר שנסתיימה היצירה הפועלת, לאחר שנתפרקה ונתפזרו היסודות, שנכנסו לתוכה והיוו את דמותה; כשחזר הקול, שנשמע לאוזן, לשתיקה, ולאחר שחזרו חומרי הנפש, שהופיעו בתוך היצירה, אל תעלומת הלא-מודע? כשם שלא ייתכן שהקול והשמיעה לא ישתנו בהשפעת צלצול היצירה המתגשם בהם, כך לא ייתכן שכוחות הנפש וחומריות לא ישתנו על-ידי החיים המתוקנים, שמצאום בתחום היצירה. הם חוזרים מתהליך הריפרודוקציה לא כאותם העצמים ממש, שיצאו לקראת תהליך זה. כל מה שאנו עושים וכל מה שנעשה לנו, שינוי הוא מניח בנו.

בשיר כתובה המלה 'אהבה', אין אנו יכולים למלא אותה תוכן, אלא על-פי אותה אהבה עצמה, שאנו אוהבים בה במציאות, בכל מציאות שמחוץ לתחום היצירה. אהבתנו שבמציאות זו באה לתוך השיר ומשתנית בתוכו לפי צו השיר, שאם לאו לא יוקם השיר במציאות; אם לא נכניס את אהבתנו שלנו בכל כוחה ואמיתותה, יחסר השיר חומר אמיתי ולא יוגשם. אם אהבתנו תעוצב לפי המערכה, שבה השיר קובע לה מקום, תהיה המציאות הנפשית — מציאות השיר, אם אהבתנו אינה משגת את מידת הטהרה, הכוח וההסתגלות לשלמות היצירה כולה, שצו השיר דורש ממנה, תישאר דמות השיר בלתי-מוגשמת בנפש הקורא כררישה מטרתה, כחזון השואף להגשמה. אבל אם הצלחנו לבצע את הריפרודוקציה, להגשים את השיר, נמצאת אהבתנו באה בסדרו המתוקן, וגם היא מתוקנת כמוהו.

גם במקום שנושא השיר הוא הצד הפגום שבחיים, אין הדברים משתנים מעיקרם. רישמו של עיוות ואהבה, המתעורר בקרבנו לשמע מלות השיר, גם הוא נערך בקשרי היצירה הטהורים כחוקם; אי-השלמות נקלטת בשלמות השיר, הכובשת אותה; בעיצוב הדמות, התופס גם את כישלוננו ועווננו, גם אלה נגלים כחומר הניתן לטיהור ולהעלאה.

ואין הכוונה למוסר-השכל שבתוכן השיר (שגם הוא יכול לסייע לכך), אלא למתן הצורה כפעולה אתית, כייסוד סדר וחוקיות אפילו בתחום המחוסר כל סדר — השלטת שלמות דווקא במלכות אי-השלמות: ניצחון סמלי, ולא רק סמלי, של הכוחות החיוביים על השליליים שבקרבו.

התופעה העליונה של ניצחון כוח העיצוב על החומר הסרבן היא הטראגדיה. נושא טראגי טיפוסי הוא הניגוד בין שני כוחות חיוביים כשלעצמם, אלא שהם מפותחים במידה כזאת ושרויים במצב כזה, שאין מקום לפשרה ביניהם, שלסכסוך ההכרחי שביניהם הם אין פתרון אלא השמדתו של אחד מהם או של שניהם יחד. הכוחות הסותרים זה את זה באיבת מוות, מאוחדים והרמוניים בדבר אחד: שניהם משמשים כנושאי הטראגדיה, וגורלם הסותר לכל תקווה אנושית נהפך ביצירה לאחדות אמנותית משוכללת, לאושר השלמות הקורן מדמות הטראגדיה.

אפילו חולי וניזון שבמציאות יכולים לשמש נושאים ליצירה הספרותית, בלא שיפגעו בבריאות דמותה. ביחס הקורא ליצירה תלוי הדבר, אם כוח העיצוב של יצירה כזאת יתאמת גם בנפשו. המשתמש לרעה ביצירה, כדי ליהנות מחנו המסוכן של המבזבז והנבזק — בנפשו נהפכת היצירה לרעל. הבונה את היצירה בתהליך האובייקטיבי של הריפרודוקציה — בנפשו מפתחת היצירה כוח מרפא, כי היא כובשת לממלכת החוקיות והצורה המשוכללת דווקא את יסודות-הנפש הנתונים לסכנת ריקבון והתפוררות, ובת-חומי החושך שבנפש היא מפיצה אור. לאחר שחלף מעשה בניינה של היצירה, נשארים עקבותיה ביסודותיה הבריאים של הנפש; נשאר בהם זכר החיים המושלמים, שעלו בשעת תהליך הריפרודוקציה; נשארת בהם הדעת, שיעודים הם לחיים אלה גם במציאותו של יום-יום, גובר בהם כוח ההתנגדות למקוטע ולנעצר, וגובר הרצון להשתלמות ולטהרה. וביסודות החולניים או המסוכנים שבנפש נשארים עקבות היצירה בצורת הדעת, כי אף הם יכולים לשמש חלק של כללות עליונה, נשאר זכר הכוח המכניס אותם ומכניע אותם לכללות כזאת. כל כוחותיו של הקורא האמיתי נמצאים מאומנים בחיים מתוקנים ופועלים במידה של יכולת זו גם לאחר תום הריפרודוקציה.

העשרת הכרתו של הקורא בתכנים חדשים אמנם חשובה היא, אך אין היא הערך המיוחד, הבא רק מידי היצירה האמנותית. המחשבה, למשל, המשמשת נושא לשיר, תישאר, אמנם, כיסוד חדש בתבונת הקורא, תוסיף בהירות למחשבתו שלו, תעורר אותו גם לניסוחם הראצינאלי של יסודות שהופיעו בשיר בנוסח חינוכי-סמלי; ועם כל אלה תשנה המחשבה את טיבה ותחדל להיות מחשבה שירית. אך אם היה הקורא קורא אמיתי, תישמר למחשבה תכונה אחת, שהתאמתה בשיר: היא 'הוכיחה ותוכיח', שיכולה היא להתקיים כמחשבה לעצמה ואף כחלק אורגאני של אורגאניזם חי; שהרי היא התמוגה בשיר עם יסודות רגש וחוויה, תמונה וקול; אפשר לחשוב אותה ואף לחיות אותה. כל

כוחות הרגש, השכל, הדמיון, שהשתתפו בבניין היצירה, הוכיחו את כוחם זה, כשם שתוכן השיר הוכיח את חיוניותו על-ידי כיבוש צורה שהולמתו בדרך היצירה. הם יתיקו את מגמתם שנתעוררה בהם בשעת קיום השיר, את רצונם להתמוג לכללות אורגאנית וחייה; הם יתיקו דבר זה לכל תחומי חייו של הקורא.

המסתפק אפוא בכך ליהנות מחן היצירה, ללמוד מתבונתה, להתעשר מעושרה, בלא שהוא בונה את היצירה בקרבו מעשה שלמות על טהרתה ואחדותה, הוא יפסיד את האפשרות הספציפית לעיצוב דמותו, הניתנת לאדם ביצירה: האפשרות שסדר היצירה בכללותה ייהפך לסדר נפשו.⁸

במה מושגי-יסוד של תורת הספרות

המשקל

המשקל או המטרות הוא חלוקה סכימתית של הברות השיר על-פי שלוש בחינות אלו: (א) הנגינה (ההטעמה); (ב) הכמות (אורכן של ההברות); (ג) המספר.

כל משקל בנוי על שני יסודות: על הכמות והמספר או על הנגינה והמספר. הוא עורך את הטור השירי במקצבים (בלשון חכמי ספרד: עמודים), שהם חלוקה מסוימת של הברות מוטעמות יותר ומוטעמות פחות (הרמות והשפלות) במשקל הנגינתי, וחלוקה מסוימת של הברות ארוכות וקצרות במשקל הכמותי. יש מרשמים מטריים קבועים (מספר ההרמות והשפלות למקומותיהן, או מספר ההברות הארוכות והקצרות הוא קבוע), למשל האודה הסאפית:

בְּהִי־תִגְוֹ יִחַד בְּרִכְנֹוֹ לַיָּהּ,
וַיִּרְךְ בְּרַחֲמָיו מֵעַל רֹאשׁוֹ
וַחֲוָגוּ שָׁמַיִם וְשָׁמַיִם וְזֶהר
אֵךְ לְהִתְנַוֹ.

ויש מרשמים מטריים לא-קבועים לחלוטין (משקל חפשי, במיוחד בשירה של זמננו), למשל:

אֲשֶׁר־י הוֹרְעִים וְיֵאָ קִצְרוֹ
כִּי יִרְחִיקוּ נְדָד.
אֲשֶׁר־י הַנְּדִיבִים אֲשֶׁר תִּפְאָרֶת נְעוּרֵיהֶם

⁸ הסימן (-) מציין בשירה המודרנית הרמה, בשירת ספרד ובשירת יוון ורומא העתיקה הוא מציין הברה ארוכה. הסימן (u) מציין אצלנו השפלה ואצלם הברה קצרה.

• [בכמה מקומות רומז פרק זה, הדין ביחס שבין הקורא לבין היצירה, על היחס שבין המשורר לבין היצירה. עניין זה ראוי היה לבוא בפרק השני של הספר, שלצערנו לא נכתב].