

פרקי תהלים

— שתי השפלות והרמה אחת; 'דאקטיל' — הרמה אחת ושתי השפלות. 'בית' קראתי לכל יחידה ריתמית הכוללת למעלה מטור אחד — בדרך כלל לזוג טורים מקבילים, אבל פעמים גם לשלושה או (בניתוח של פרק קיד) לארבעה טורים, שהם תמונה ריתמית חתומה. המספרים מציינים תמיד את הבתים ולא את פסוקי הטכסט שלפי המסורת.

על תהלים כג

א ה' רעי:

לא אֶחָפֵּר.

ב בְּנֵאֹת דָּשָׂא נְבִיצְנִי,
עַל מֵי מְנַחֹת יִנְהַלְנִי.

ג נִפְשִׁי יִשׁוּבָב.
נִחְנִי בְּמַעְגְלֵי צֶדֶק
לְמַעַן שְׁמוֹ.

ד גַּם כִּי אֶלֶף
בְּגִיא צְלֻמֹת.

ה לֹא אֵיךָא רָע,
כִּי אַתָּה עֲמָדִי.

ו שְׁבִטָה וּמִשְׁעֲנֵתָהּ
הִמָּה יִנְחַמְנִי.

ז תַּעֲרֹף לִפְנֵי שְׁלֹמֹן
נִגְדֵי צִרְיָי.

ח דְּשֹׁנֶת בְּשֶׁמֶן רֵאשִׁי,
כֹּאסֵי רְנִיחַ.

ט אֵךְ טוֹב וְחָסֵד יְרַדְפֹּנִי
כָּל יְמֵי חַיָּי.

י וְשִׁבְתִּי בְּבֵית ה'
לְאַרְךְ יָמַיִם.

פרקי תהלים

1. על שלושה מזמורי תהלים

דברי פתיחה

ניתוח שלושת השירים הבאים הוא ניסיון להעריך שירים מאוצר שירת המקרא כדרך שנוהגים להעריך כל שירה אחרת. אמנם ידעתי, כי מהותם ההיסטורית והדתית של שירים אלה, שהם פרקי ספר קדוש, חורגת מגדרה של תפיסה אנושית-אסתטיטית בלבד, ולא עלה על דעתי למעט מערכה של התפיסה האחרת, שמעריכה דווקא את הצד ההוא של שירת המקרא ומחייבת לשאול: מהו תפקיד השיר בבניין הגדול של תורת ישראל, של חייו ושל עבודת הקודש שלו. שאלה זו חשיבותה בעינה עומדת, אך אין היא מבטלת את חשיבותן של שאלותינו שלנו: מהו השיר כשלעצמו? מה גרעינו האנושי ומה מבנהו האמנותי? מהם היחסים בין הגות לדמות, המעמידים את גופו הלשוני?

כיוון שיש קוראים, גם בין אלהבי השירה, שלא עסקו בתורת המשקל, וכיוון שמונחי תורה זו עדיין אינם מוסכמים, אקדים ואגדיר כמה מונחים, שבהם אשתמש. הברה מוטעמת נקראת 'הרמה', הברה שאינה מוטעמת — 'השפלה'. טור המתחיל בהשפלה יש הברה או ההברות הקודמות להרמה הראשונה בטור בעל ריתמוס עולה — מהות 'קדמה'. סיום הטור בהרמה מכונה 'סיום גברי' או 'סיום קשה'; סיום בהשפלה — 'סיום נשי' או 'סיום רך'. המשקל העברי העתיק (כמשקלן העתיק של השפות הגרמאניות) מונה רק את מספר ההרמות שבטור, אך לא את מספרן ומקומן של ההשפלות שבו — בניגוד למשקל הטוני החדיש, אשר רוב צורותיו מחייבות מספר קבוע וסדר קבוע בין בהרמות הטור בין בהשפלותיו. על-כן התמונות הריתמיות במשקל הטוני הן בדרך כלל מגובשות יותר וגמישות פחות מן התמונות של משקלי המקרא. רוב צורותיו של המשקל הטוני קרויות במונחים יווניים (אף שהללו ציינו תחילה תופעות ריתמיות ממיין אחר), ומן המונחים האלה השתמשתי בשלושה: 'יאמבוס' — השפלה אחת והרמה אחת: 'אנאפסט'

השיר מבטא את מלוא ביטחונו של המאמין באלוהיו; הוא מבטא אותו בשתי תמונות גדולות: נדודי העדר עם רועו (בתים א—ו) וישיבה לבטח אל שולחן בעל-הבית (בתים ז—י). שתי תמונות אלו באות, אחת-אחת, גם בשירים אחרים; בצירופן זו עם זו ביצירה אחת הן משקפות את גורלו ההיסטורי של עם, שתחילתו עם רועים נודדים וסופו עם היושב סביב לבית-המקדש. כך נצטיירה חווית הפרט המאמין על רקע חווית העם כולו. ה'אני' שלו, של הפרט, התרחב ל'אני' של עמו. ולא זו בלבד אלא כשבא המשורר לחבר את שתי התמונות, בנה את שירו על היסוד הנצחי של אחת הצורות הטיפוסיות, שבהן חווה האדם את חייו ואת חיי כל המין האנושי: נדודים ארוכים באורחות עקלקלים, שטופם מטרה קבועה מראש — אושר ושלווה.

תחילה נמצאות בבית הראשון לשון-חיוב ולשון-שלילה זו בצד זו: 'ה' רועי / לא אחסר'. חיוב ושלילה, אשר בשיר כגון תהלים קלא הם באים זה אחר זה, באים בשירנו לסירוגין מהתחלת חלקו הראשון ועד התחלת חלקו השני (החלוקה לפי שתי התמונות העיקריות). בתים הרביעי והחמישי מציין יסוד-השלילה את הרגע, שבו עומד הביטחון במבחן החמור ביותר, ויוצא ממנו כמנצח. כאן שיאו הדראמטי של השיר. אחריו שוב לא יבוא יסוד השלילה אלא דרך רמז בסיום הבית השביעי, המשמש מעבר מן הנדודים בטוב וברע למושב המובטח: 'תערך לפני שלחן / נגד צוררי'. בשלושת הבתים האחרונים מתבטא הביטחון בדרך של חיוב טהור. — הקומפוזיציה המרכזית, שמבחינת הדראמטיות הפנימית מרימה היא את הבתים הרביעי והחמישי לשיא השיר, יש כנגדה גם מסגרת נראית, המקשרת את סיום השיר בהתחלתו: השם המפורש בא רק בבתים הראשון והאחרון, הוא מקור השיר ומטרתו: 'ושבתי בבית ה' — כאילו ראה המשורר את בואו למטרתו כשיבה למוצאו.

הקומפוזיציה התחבירית והריתמית מתאימה גם היא לקומפוזיציה הפנימית. הבית הראשון כולל שני משפטים קצרים ביותר, בצמצום מלים ההולם את לשון החוק או הפקודה, בלי קישוט ההקבלה הרגילה בבתי תהלים, ובסיום גברי. אופי זה של קיצור מונומנטאלי וקשה, אופי של מצודה לשונית, סמל לביטחון שאינו בערעור, בולט ביותר בטור השני, שיש בו שתי הרמות נמרצות ורק השפלה אחת, שמקומה באמצע. ההשפלה בראשית הטור או בסיומו משמשת כעין מעבר מן השתיקה לדיבור המוטעם: בלי מעבר זה יש שההרמה תעלה מן השתיקה ותחד אליה במורד תלול, כסלע בודד המתרומם מתוך הים. מידת הרוך והקושי של המלים מכרעת בנוגע לקיומה של אפשרות זו; כאן נתקיימה במלוא שיעורה.

בבית השני נגלית עלינו תמונה לשונית וריתמית אחרת לגמרי: הטורים מחוברים זה עם זה חיבור שבהקבלה, ארוכים יותר וסיומם נשי. הכול כאן רך ורחב, בניגוד מוסיקאלי מובהק לבית הקודם, בטון של רווחה ומנוחה. וכאן, לאחר ההכרזה המופשטת

והקשה המצויה בבית הראשון, גם המקום להתחיל בו את התמונה הצוירית של העדר. הבית השלישי שלושה טורים בו, צורתו מעין סינתזיה של צורות שני הבתים הקודמים. הטורים הראשון והשלישי קצרים הם וסיומם גברי כטורי הבית הראשון, אך בחומותיהם הם מקיפים טור אמצעי ארוך יותר שסיומו נשי, בסגנון הבית השני. המשפט (בטורים השני והשלישי) ארוך מכל המשפטים הקודמים, אך עודנו בגדר המשפט הפשוט, ולכן ישמש מעבר להתרחבות התחבירית שלאחריו.

הבתים הרביעי והחמישי אין בהם הקבלה, ובהם בלבד נמצא משפט מורכב, מחזורת המקיפה שני בתים; משפט טפל עולה, משפט ראשי קצר בשיא המחזורת (לא אירא רע) ומשפט טפל יורד ומסיים. האופי הריתמי של רוב טורי השיר הוא עולה, אך בכמה בתים (א, ו, ז) הטור הראשון עולה והשני יורד. וכן מתחילה מחציתו הראשונה של הבית הכפול ד—ה בעלייה ריתמית ומחציתו האחרת בירידה במתאים למבנה התחבירי. העלייה הריתמית של הבית הרביעי תלולה יותר וגם גבוהה יותר מבכל שאר הטורים; תלולה יותר: אחרי כל הברה שאינה מוטעמת באה הברה מוטעמת; וגבוהה יותר: החליפין האלה של השפלות והרמות, וכנגדם גם העלייה הריתמית, נמשכים בלא הפסק בשני הטורים של הבית הרביעי. על-כן מתקבל רושם של טור ארוך אחד בעל ארבע הרמות, בניגוד לשאר הטורים הקצרים והתחומים לפי הערך, שאינם מחזיקים יותר משתיים או משלוש הרמות. טור ארוך זה, והטור הארוך המורכב שני טורי הבית החמישי, שגם בהם נמשכת תנועה ריתמית אחידה ויורדת (הרמה ושתי השפלות), הם כאחד בית מרכזי גדול ואחיד. צורתו הריתמית לא זו בלבד שתמונתה רחבה מכל שאר התמונות הריתמיות שבשירנו — היא גם מגובשת עד כדי כך, שאפשר להגדיר אותה לפי מושגי המשקל הטוני החדיש: במחצית הראשונה יאמבים, במחצית האחרונה דאקטילים. רואים אנו, שהבית הכפול ד—ה, המציין מבחינת התוכן את שיא-השיר, הוטעם והובלט גם במבנהו התחבירי והריתמי. ועוד גוון מיוחד בו: רק בבית כפול זה, בסיומו, פונה לראשונה המשורר פנייה ישירה אל האלוהים. יפה מכנה הדקדוק העברי לגוף השלישי בשם 'נסתר' ולגוף השני — 'נוכח'. בשעה שאנו מדברים באיזה נושא, עדיין הוא כמס-תתר במרחק האובייקטיביות; בשעה שאנו מדברים אליו הוא לובש דמות אישית, ניצב מולנו פנים אל פנים, נעשה נוכח לנו. המשוררים השתמשו לא אחת בכוח זה, כדי להרחיק מעלינו או לקרב אלינו את הנושא (עיין בפיטו הקטן 'ייטב בעיניך' לר' יהודה הלוי ובתהילה 'הלי תעש' לר' שמואל הנגיד, וכן בשיר מלאכי הפנים בפתחת הפרולוג בשמים ב'פאוסט' לגיתה). דווקא בשעת המבחן, בגיא צלמוות, מורגשת קרבת האלוהות, שכאילו נסוגה קודם למרחק הידיעה הבטוחה, והנה נוכחה היא, מופיעה לעינינו הופעת-פתאום מרעושה (מתוך החושך, הבא על ביטויו בגיבוש התנועות קמץ ופתח: צלמות, אירא רע, אתה). ועינינו הרואות: כל אמצעי השפה השירית, הקומפוזיציה

הפנימית, המשקל, התחביר וצורת המלה — הכול מתכנס לציין את המקום כשיא וכמרכז. אין כאן דבר ארעי, הכול כאן מכשיר ביד הרצון האנושי והאמנותי המארגן את היצירה. וכך נוצר רושם שלא יישכה, רושם הקול העולה ממישור השיר השמימה:

גם כי אלך / בגיא צלמות,

לא אירא רע / כי אתה עמדי.

לאחר פסגה זו באה ירידה שקטה ובטוחה עד סיום השיר. בבתים ו—ח הנוכח עודו מופיע, אולם לא בצורה הבולטת של 'אתה', אלא בצורות, שכוחן פחות מזה, של הכינוי ואות השימוש (משענתך... דשנת...), עד שבבית העשירי שוב נשמע השם המפורש בשלוות הנסתר, והמדובר הוא עליו ולא אלו. המשפטים הם שוב פשוטים וקצרים; ההקבלה אינה מפותחת. לעומת זה מופיע יסוד ריתמי חדש: בכל החלק האחרון החל בבית ז צורת המשקל, שהיתה עד כאן משתנית במקצת מבית לבית, נעשית צורה קבועה: בטור הראשון של כל בית שלוש הרמות, בטור השני — שתיים. חילופי הצורות היו מתאימים לחלק הראשון, המפתח את תמונת הנודים; הצורה הקבועה הולמת את החלק השני, המפתח את תמונת המושב בבית האלוהים.

על תהלים קיד

א פָּצַאת יִשְׂרָאֵל מִמִּצְרַיִם,

בַּיַּת יַעֲקֹב מֵעַם לֵעָו,

הַיְתָה יְהוּדָה לְקָדְשׁוֹ,

יִשְׂרָאֵל מִמְּשֻׁלֹתָיו.

ב הַיִּם רָאָה וַיִּנָּס,

הַיַּרְדֵּן תִּסָּב לְאַחֹר,

הַהַרִּים רָקְדוּ כְּאֵילִים,

גְּבְעוֹת פְּגָנֵי צֶאֱן.

ג מַה לָּךְ הַיִּם, פִּי תִּנּוֹס,

הַיַּרְדֵּן, תִּסָּב לְאַחֹר,

הַהַרִּים, תִּרְקְדוּ כְּאֵילִים,

גְּבְעוֹת, פְּגָנֵי צֶאֱן ?

ד מִלִּפְנֵי אֲדֹן חוֹלֵי, אֲרָץ,

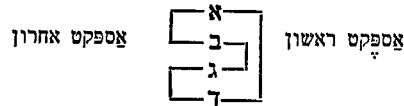
מִלִּפְנֵי אֱלֹהֵי יַעֲקֹב,

הַחֲפָכֵי הַצּוֹר אַגַּם מַיִם,

תִּלְמִישׁ לְמַעֲיָנוֹ-מַיִם.

השיר מספר ביחס שבין שלטון האלוהים בהיסטוריה ובין שלטונו בטבע. בבית הראשון מתוארת פעולת האלוהים בהיסטוריה; שני הבתים המרכזיים עניינם תגובת הטבע על פעולה זו; הבית האחרון חוזר לתחום ההיסטורי ומקשרו בתחום הטבע. אך לא ציינו בכך אלא צד אחד שבמבנה השיר.

הקומפוזיציה שני אספקטים לה: מצד אחד, כאמור, קשורים הבית הראשון לאחרון והבית השני לשלישי (דוגמת סדר החרוזים שבבתים הראשונים של הסוניטה). ומצד אחר מצטרפים שני הבתים הראשונים לזוג אחד ושני הבתים האחרונים לזוג אחר, לפי סכימה זו:



באספקט האחרון נראית המחצית האחת כמספרת את התגלות האלוהים בתולדות עם ישראל ואת תגובת הטבע עליה. ואחר החלק הסיפורי הזה בא הפרק האחר, שהוא הגות לב, על דרך שאלה ותשובה.

התוכן המסופר בבית השני משמש כלשונו ממש נושא שאלה בבית השלישי; והבית הרביעי, האחרון, משיב — הפעם לא בלשונו של הבית הראשון, אלא באיחוד המוטיבים של בית זה ושל הבתים ב וג'.

הרי המהלך ההגייוני של המזמור על ארבעת בתיו: תחילה מסופרת התופעה ההיסטורית והטבעית באופן שהפעולה ותוצאתה סמוכות זו לזו, בלי שיצוין הקשר הסיבתי שביניהן. אחר-כך באה השאלה לשורש התופעה השנייה, ובסיום מתגלית הראשונה כסיבת חברתה. דרכו של המספר מוליכה מן המעשה לתוצאה, דרכו של ההוגה הפוכה — מכאן הקומפוזיציה הסימטרית, המחליפה באמצע השיר את כיוון התנועה. אך החזרה להתחלה שבסיום נעשית ברמה גבוהה יותר מרמת ההתחלה עצמה; אין כאן עיגול אלא קו לולייני המכוון כלפי מעלה. נקודת-המוצא מתגלית בחזרתה כמקור של תוצאותיה, וכך היא מאחדת את שני התחומים של שלטון האלוהים לממלכה גדולה אחת. שוני התחומים זה סימנו, שבבית הראשון רומזים לאלוהים כינויי הקניין בלבד (קדשו, ממשלותיו), ואילו בבית האחרון הוא נקרא בשמות עצם: אדון, אלוה.

תמונות תגובתו של הטבע שאולות מקצתן ממעשה יציאת מצרים, אלא שהאופי האפי של גורמי עלילה נתגלגל באופי לירי של ביטוי התפעלות: 'הים ראה ויננס'. הנס של קריעת ים-סוף, שהוא אמצעי תכליתי להצלת האומה, נעשה פה תגובה שכדרכה של הקוסמוס על הופעת האלוהים המוציא את עמו מבית-העבדים. והוא הדין בתיאור: 'הירדן יסוב לאחור...' שתי תגובות אלו שוב אינן נבדלות מתגובות ההרים והגבעות,

שאין להן תכלית מעשית כלל, ושעל-כן אין להן מקור בסיפור על יציאת מצרים. התשובה בבית האחרון מביעה בפירוש את התפשטותו של שלטון אלוהי ההיסטוריה, אלוהי יעקב, על הקוסמוס. הקוסמוס קדום מן ההיסטוריה, אבל בעיני משוררנו האלור-הות מתגלית תחילה בהיסטוריה, ורק אחר-כך בקוסמוס. אם הדין הוא עם תיאוריה היסטורית חדישה מסוימת, הרי שסדר זה הוא במתאים לסדר חוויות העם, אשר כעם נודד תפס תחילה את האלוהות בעיקר בתהליכים היסטוריים, כאל-מנהיג, ורק לאחר שנעשה עם היושב על אדמתו תפסו כאל הטבע וההיסטוריה כאחד.

בין התמונות יש התאמה עמוקה: בבית השני באות לסירוגין תמונות רחבות-מידות ותמונות שמידותיהן מצומצמות: הים—הירדן; ההרים—הגבעות; האילים—בני-הצאן. וכדין התמונה דין הנשוא: ינוס—יסוב, עיקרון זה קובע גם את סדר התמונות של הבית האחרון, ושם מתגלה טעמו.

במתאים לשאיפה זו לצמצום גדול והולך מבחינת התיאור, ניכרת שאיפה לצמצום מסוים גם מבחינת הדיבור. המשורר השיג דבר זה על-ידי סוג ההקבלה, שבחר בו בכל בתי השיר: הטור השני בזוג טורים מקבילים סומך תמיד על דברי הטור הראשון, וכך ניתן להסתפק בו במלים מועטות כדי לבטא הרבה. לפעמים סומך גם הזוג השני של הבית המורכב שני זוגות טורים מקבילים על דברי הזוג הראשון, עד שבכל הבית יגדל כמעט מטור לטור מספר המלים שבמחשבה בלבד, ביחס למספר המלים המפורשות. הבית השלישי משמש דוגמה לכך:

מה לך הים, כי תנוס,

(מה לך) הירדן, (כי) תסוב לאחור,

(מה לכם) ההרים, (כי) תרקדו כאילים,

(מה לכן) גבעות, (כי תרקדו) כבני-צאן?

הרי שמספר המלים האמורות הוקטן כאן ביחס למלים שאינן אמורות, אבל עם צמצום יחסי זה גדול ריכוזו של תוכן הטור ושפעו עד סוף הבית. האם יש מעין עלייה פנימית כזאת גם בצמצום היקף התמונות?

נוף השיר מורכב אך שתי תופעות, והן ים ויבשה, ומשתי התופעות האלה שאולות גם תמונות-הסיום בבית הרביעי: 'ההופכי הצור אגם-מים, / חלמיש למעיגורמים! ואף כאן קודם הגדול לקטן: הצור והאגם — החלמיש והמעייין.

ברם כאן מתברר, כי המעבר מן הגדול אל הקטן אינו בחינת החלשה וירידה, אלא ריכוז והעמקה עד לשורש-התופעות. המזמור, שהתחיל במלוא רוחב הים, מסיים במעייין — פונה אפוא למקור, גם בתמונה גם בתהליך הפנימי.

מלכות האלוהים שבטבע סמלה הפיכת אבן למים, הפיכת דומם וחדל-תנועה לחי ולנושא-תנועה, רוח ההיסטוריה חודרת לתחום הטבע והופכת את המת לחי.

המבנה הברור והחתום הזה לובש צורה ריתמית ההולמתו יפה: ארבעה בתים בני ארבעה טורים, שכל אחד מהם שלוש הרמות לו. השיר הוא אחד המועטים בשירת המקרא, הקרובים ביותר לצורת הזמר הלירי החדיש בעל מנגינה אחידה וריתמוס אחיד ובתים שווים. לשם האחידות הזאת מוותר הריתמוס על הגמישות הגדולה, שהריתמוס העברי העתיק מצוין בה בדרך כלל, עד שכמעט בכל מקום ניתן כאן המשקל להגדרה לפי מושגי המשקל הטוני החדיש: יאמבים ואנאפסטים. זאת אומרת: כמעט אין מקום שיש בו למעלה משתי השפלות בין שתי הרמות או בקדמה. אופי מעוצב ומתוח זה של המשקל מתאים לתנועות הנועז והריקוד של האלמנטים. רק בבית א (פעם אחת) ובבית ד (שלוש פעמים) בא סיום נשי. כל טורי הבתים האמצעיים סיומם גברי, היינו בלא תיווכה של הברה שאינה מוטעמת בין הרמות ובין השתיקה. סיום-פתאום קשה זה מסמל את נסיגת האלמנט הנעצר בעצם-תנועתו ואת השתוממות השואל על סוד נסיגה זו ועל פלא ההרים הרוקדים. לאחר הפגת המתחות בבית האחרון מתפשט הסיום הרך, שלא בא קודם-לכן אלא בטור הראשון של השיר; גם מצד הצורה הריתמית חוזר סוף השיר לתחילתו.

על תהלים קלא

א לא נְבִיא לְבִי,

וְלֹא רָמוּ עֵינַי,

ב וְלֹא הִלַּכְתִּי בְּגִדְלוֹת

וּבְנִפְלְאוֹת מַמְצִי.

ג אִם לֹא שְׁוִיתִי

וְדֹמְמֹתַי בְּנִפְשִׁי...!

ד כְּגִמְלַי עָלַי אָמוּ

כְּגִמְלַי עָלַי בְּנִפְשִׁי.

הפנייה אל האלוהים בראש נוסח-המסורת של השיר, ובסיומו הקריאה 'יחל, ישראל, אל ה', מעתה ועד עולם', היא מחוץ למסגרת התוכן האישי והאינטימי מאוד וכן מחוץ למסגרת המשקל (בתים של שני טורים בני שתי הרמות). הקריאה המסיימת מורכבת שתי 'נוסחות נודדות': 'יחל ישראל אל ה' (השווה תהלים קל, ד) ו'מעתה ועד עולם' (השווה תהלים קיג, ב והרבה מקומות בתהלים, בישעיה ובמכה). כנראה, רצה המשורר עצמו או אחד מחובבי שירו, שהוסיף את הפנייה ואת הקריאה, השאולות מאוצר צירופי הלשון המוכנים, להקדיש את היצירה הנאה לאלוהיו ולהתאימה לצורכי עבודת הקודש. אם נכונה השערה זו, אפשר אמנם שההקדשה תעמוד במקומה כפתיחה וכחתימה לפרק של

ספר תהלים, אבל הרוצה להעריך את השיר כשיר, עליו להוציאו מעטיפה זו ולהתבונן בו בדמותו המקורית.

נושא השיר הוא הנפש המשלימה עם צמצום גבולותיה ומקבלתם. טבעה ומאוייה תוא"מים יחד. לפי תוכנם של דברי השיר כפשוטו של הגיונם, היה ה'אני' שרוי במצב זה של הרמוניה ושל שלווה מאז ומתמיד; מה שאין כן לפי תוכנם השירי. בדיבור-יומיום וגם בלשון המדע אין השפה באה אלא ללמדנו את תוכנו המושגי של הדיבור, ולאחר שקיימה את תפקידה זה, הריהי כמוכנה להישכח, ובלבד שייזכר תוכן המלים. לעומת זה אין השפה השירית מוכנה לעבור מן העולם לאחר שקיימה את תפקיד המסירה של תכנים מסוימים, כי אין היא אמצעי בלבד. היא רוצה להתקיים כגוף התוכן, והתוכן רוצה להתקיים בה כנשמה. השיר מחזק את גוף-המלים על-ידי קומפוזיציה ומשקל ומבצרו בפני השכחה. בקשר החדש והחי הזה שוב אין תוכן זה כתוכן שהיה ואין המלה כמלה שהיתה בשפה הרגילה, בוז שאינה שירית.

אופי מיוחד זה של שפת השיר בולט ביותר בתפקיד-השלילה. בדיבור שאינו שירי באה השלילה להרחיק מושג מסוים, להכחישו, ועל-ידי כך לפנות דרך למושג המחויב. השלילה שבשיר מעמידה את המושג המשולל מול המושג המחויב בגופו של השיר כחלק לא-נפרד ממנו. בין שני המושגים נוצר יחס דיסהרמוני, יחס של ניגוד, או אפילו של היאבקות. לו ביקש המשורר למסור לנו אך את השקט ואת השלום שבתוכן המלים כפשוטן ההגיוני גם בדמותו האמנותית של השיר, היה עליו להימנע מלהזכיר את הגבהת הלב ואת ההליכה בגדולות. בשלילתן אין הוא מרחיק אותן מדרכו כדרך הדיבור שאינו שירי. אדרבה, הוא מעורר בנו את זכר העברות האלה, ועל-ידי כוח הדיבור הרימתי הוא מחזק את הזכר הזה בדמיונו, שלא יישכח, וממלא בו את כל המחצית הראשונה של השיר. ה'לא' אינו בא אלא לבטא מתיחות מכוונת נגד הדבר המשולל, ולא להסיר אותו מגוף היצירה: לאמור, הצורה הפנימית של שירנו איננה אומרת שלום הניתן מראש, אלא שלום שהושג בהיאבקות: גבה לבי — ודומתיו!

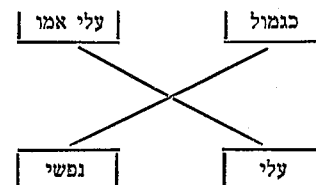
מכאן נבין את הקומפוזיציה: בשני הבתים הראשונים נלחם ה'לא' בכוחות העשויים להפריע את שלום הנפש ולפרוץ את גבולותיה. גם בבית ג עדיין נמצא ה'לא', אלא שהש-תנתה הוראתו. 'אם-לא' — שריד הוא מנוסח שבועה: 'כה יעשה לי אלהים וכה יוסיף, אם לא...'. (שמואל ב יט, יד והרבה פסוקים שכיוצא בו). לפי המשמע המקורי של המלים נשבע המשורר, שאמנם דומם ושיווה את נפשו, ואם כי בשימוש הלשון נחלשה השבועה ונעשתה הבטחה ריטורית, עדיין יש כאן מאמץ פנימי, ככובש ספקות. אמתו של המדובר עדיין אינה מובנת מאליה. החידוש הגאוני של משוררנו הוא השימוש בצורה זו כמעבר שירי מה'לא' ל'כן', כי ה'לא' בעצמו מפנה בה את פניו לקראת ה'כן'. רק הבית האחרון מבטא את שלווה-הנפש בביטחון השקט של חיוב טהור, ובכן, צורות השלילה המוחלטת

השלילה בהוראת חיוב והחיוב המוחלט באות זו אחר זו כסמלים לשוניים של מלחמה, של ניצחון ושל שלום, שלוש תחנותיו של התהליך הדראמטי, המסתתר והמתגלה כאחת במלים הפשוטות של שירנו.

קומפוזיציה זו אומרת התקרבות למטרה, שהושגה בבית האחרון, ורק בית זה, שיא וסיום, מודגש על-ידי משל — משל מקורי שאינו עשוי להישכח והמפותח כדי תמונה שלמה, אמנם, עד כאן, שפת השיר היא מיטאפורית, אך בלי משל מפורש ובלו פיתוח דמות ציורית. תמונות הצללים שאינן מפותחות ושעין דמיונו רואה אותן בקריאת שלוש הבתים הראשונים, מגלות מגמה לירידה ממרום למישור. למן הפעלים 'גבה', 'רמו' עד 'הלכת' כבר מורגשת ירידת-מה מפעולת עלייה לתנועה ברמה שווה. ירידה זו משיגה את מטרתה בפעלים 'שויתי' ו'דוממתי', המתארים תנועות יישור-השטח. על רקע הצללים האלה, מעל שטח-המישור, שהושג בבית השלישי, בולטת, בבית האחרון, התמונה המפותחת היחידה של השיר, תמונת הגמול על ברכי אמו. תחילה, בטור הראשון, התמונה עודה חיוורת במקצת: פגמול; עם הכנסת ה'א-הידיעה בטור שלאחריו, פגמול, היא לובשת צורה נמרצת יותר, קווי היקף בולטים וקבועים יותר, כאילו שרטט המשורר-הצייר שנית בקו יותר את הקונטורות, כדי להציג את דמות הגמול שעל ברכי האם כשהיא נעשית לדמות הנפש השלוה על ברכי ה'אני'. חזרה מוגברת זו על מלה אחת, היינו על תיאור אחד, משתפת אותנו בהתהוות התמונה; ויתר-על-כן, היא מבטאת את קורת-הרוח העמוקה של הנפש, את השלום הביתי והאמהי המקיף אותה, את רגש השיר בה למולדתה הנצחית המתעורר בה, כשהיא מתפייסת עם גורלה, לאחר שאפפה קודם לאין-סוף ולכיבושו של כל צמצום — וסופה שהיא מכירה, שטוב לה לקבל את צמ-צומה. שלב זה של התהליך המעוצב בשירנו יש בו מן ההפתעה של המובן-מאליו — אותה הפתעה שהדבר הקרוב והרגיל גורם לנו, שעה שהוא מתגלה עלינו בשפע הטעם הנסתר שבו והוא מביא לנו מה שהיפשנו לשווא במרחקים. הפתעה זו של המובן-מאליו מצויה במשל, שהוא חדש ומתחדש בכל קריאה, ויחד עם זה הוא נראה לנו כידוע מטבע ברייתנו.

כל ארבעת הבתים בנייים על הקבלה בין שני טוריהם. ההקבלה בבית א היא נר-דפת, ישירה ושלמה; בשני הבתים הבאים ההקבלות נרדפות ואינן שלמות. בבית ב הטור השני חסר ומתמלא מן הטור הראשון: 'ולא הלכתי בגדולות' / (ולא הלכתי) / בנפ-לאות ממני'. בבית ג שני הטורים חסרים ומשלימים זה את זה: 'אם לא שויתי (נפשי) / (אם לא) דוממתי נפשי'. בשני הבתים האמצעיים האלה עולה רושם מטעה של הקבלה בסדר הפוך וסימטרי (הקבלה כיאסטית) על-ידי כך, שהמלים המקבילות נפגשות בגבול הטורים: בגדולות / ובנפלאות, שויתי / ודוממתי. לאמתו של דבר, צורה זו של הקבלה הפוכה אינה נמצאת אלא בבית האחרון, ושם היא נסתרת. בית זה, שהוא שיא-השיר גם

מבחינת התוכן גם מבחינת כוח-התיאור, מצטיין גם מבחינת אופי ההקבלה, כי בו בלבד נמצאת הקבלה סיבתית (בצורת הקבלת המשל והנמשל), ומבנה הקבלה זה הוא מסובך ועדין עד מאוד. 'כגמול' שבטור הראשון מקביל ל'נפשי' שבטור השני, 'עלי אמו' שבטור הראשון מקביל ל'עלי' שבטור השני — אלא שהסדר ההפוך של ההקבלה



טושטש על-ידי שתי תופעות מטעות: חזרת המלה 'גמול' ודמיון-הצלצול של המלים 'עלי' ו'עלי'; שתיהן עושות רושם של הקבלה בסדר מלים כהקבלת הבית הראשון. מבחינה אסתטית, אם כי לא מבחינת ההגדרה ה'נכונה' של ההקבלות, יש פה כעין חזרה על צורת הבית הראשון, ומסגרת ההקבלות האלה מקיפה את ההקבלות בנות טיפוס אסטימי אחר, שבשני הבתים האמצעיים. וכאן מצוי יסוד של קומפוזיציה מרכזית וסימטרית, בניגוד ליסודות של הקומפוזיציה המתקדמת לקראת הסיום, שמצאנום עד כה — והתחרות שני העקרונות הקומפוזיטוריים האלה, המופיעה גם בשני השירים שניתחנו קודם, יש בה חן אסטימי מסוים וכעין סמל לשכונות העקרונות של חזרה ושל התקדמות, של מחזור ושל דרך ישרה בכל תופעות ההיסטוריה והיי-הפרט. ברם, אין ספק, שיסודות הקומפוזיציה המתקדמת הם כאן חזקים הרבה מיסודות הקומפוזיציה המרכזית, ויש לראות בצורת ההקבלה של הבית האחרון מין סינתזה של צורות ההקבלה של הבית הראשון מזה ושל הבתים האמצעיים מזה. דמיון-הצלצול, המחבר בבית ד את שתי המלים הראשונות של הטור הראשון ושתי המלים הראשונות של הטור השני, מטושטש את ההקבלות של המלה 'אמו' לכינוי שבמלה 'עלי' ושל 'נפשי' ל'גמול', עד שהמלים 'אמו' ו'נפשי' הן כעומדות לעצמן בסיום הטורים, ועל-ידי כך הן מוטעמות יותר:



ההטעמה של 'אמו' חשובה כהגברת הרגש של חזרה לשלום-הילדות בסתר האמהות. חזקה מהטעמה זו נראית ההטעמה של 'נפשי'; ולא משום כך בלבד, שהמלה הזאת מקומה בסיום השיר כולו, אלא גם משום שהיא כבר באה בסיום הבית השלישי. כל המלים שבטור האחרון מוטעמות על-ידי כך, שהן חוזרות על מלים או, לכל הפחות,

על צלילים שכבר נשמעו בשני הטורים הקודמים. אין זאת חזרה על משפט שלם באותה צורה עצמה, אלא גיבוש של יסודות, שבאו קודם לכן כבודדים, לקשר חדש — ולכן חזרה זו אין לה אופי ריטורי של חזרת-משפט. המלה 'נפשי' חוזרת על מלה, רחוקה ממנה מרחק גדול מן המרחקים שבין שאר מלות הטור ובין הצלילים שהן חוזרות עליהם. אבל היא כובשת מרחק זה, שהרי כבר בפעם הראשונה ניתן לה למלה זו מקום בולט — כשם שזכר מתקופה קדומה מסוגל להיות דווקא הזכר הקובע. 'נפשי', המלה המוטעמת על-ידי בידודה המדומה מתמונת-ההקבלה, על-ידי מקומה המסיים, על-ידי זכר אותה מלה ממקום אחר חשוב שבשירנו — היא המציינת את נושא השיר כולו. היא מסתרת תחילה ב'לבי' שבסוף הטור הראשון, והיא מתגלית בסוף הבית השלישי כנפש, הנכנעת לאני' המשווה והדומם אותה. — והיא חוזרת ובאה בסיום השיר כנפש, היושבת על ברכי האני' בלי מרדות, בלי צימאון, בלי דרישה, כגמול על ברכי האם.

המשקל שווה בכל הטורים מבחינת מספר ההרמות, הבחינה המחייבת היחידה שבשירת המקרא: כל טור יש בו שתי הרמות וכל טור נפתח בקדמה, הנותנת לו אופי עולה. סיום הטורים הוא גברי חוץ מסיימם של הטורים הרביעי והחמישי; הפרק שבאמצע השיר, שבו הדיבור פונה מן השלילה אל החיוב, מקבל בדרך זו אופי ריתמי רך וגמיש יותר, כצורת מעבר מן המחצית הראשונה לאחרונה. מספרן וסדרן של ההברות שאינן מוטעמות אין להם קבע כמו בכל שירת המקרא, אך אין זאת אומרת, שאין להם ערך מבחינה ריתמית-אסתטית. שוויון סדר ההשפלות ומספרן בטורי הבתים המחוברים על-ידי הקבלה מחולל, בדרך כלל, רושם של הרמוניה ושיווי-משקל. ההקבלה הריתמית באה לסייע להקבלת-המשפטים, התשובה המתנגדת או המאשרת או המשלימה, שחלקה האחרון של ההקבלה משיב לחלקה הראשון, מתאימה לזה גם באופן התנועה הריתמית. מבחינה זו, כמו מבחינת סיומי הטורים, אנו רשאים לומר, שיש בשירנו יסודות של קומפוזיציה מרכזית-סימטרית: השוני של הטור הראשון מן האחרון גדול יותר בשני הבתים האמצעיים, ועל-ידי כך הם נראים נסערים יותר מן הבתים החיצוניים. אלה אופיים שווה ושקט יותר, אך לא באותה מידה, אלא במידה מתקדמת. בבית הראשון כמעט שהושג השוויון הריתמי של שני טוריו; הטור הראשון יש לו קדמה בת שתי הברות, ובטור השני נוסף לקדמה הערך הריתמי הזעיר של שווא נע בראשה: 'ולא', השוויון היחסי הזה נתקפה בתנועת ההיאבקות של הבתים האמצעיים — והוא חוזר כשוויון מוחלט בסיום השיר, בבית האחרון; כך מקיים בית זה את מגמת הבית הראשון; שוויון הריתמוס כסמל אקסוטי לשוויון-הנפש המושג בשלב האחרון של התהליך הפנימי, המתואר בשירנו. ללמדך, כי בקומפוזיציה הריתמית, כמו בסדר ההקבלות, יש התחרות של העיקרון המרכזי והעיקרון המתקדם, והאחרון גובר בסוף היצירה.

גם מבחינת הצלצול מפתח הבית האחרון שאיפה, שכבר הובעה בבית הראשון.

הקונסונאנטיזם של בית זה הוא רך יותר מבשני הבתים האמצעיים. אך אותה רפות חוזרת בתמונה חתומה ובהירה בבית האחרון, שרופך בצלילו על-ידי גיבוב האותיות למ"ד ומ"ם. וכן הובלטה רפות זו על-ידי הניגוד לפתיחת שני הטורים באות הקשה כ"ף; מהסלע הזה כאילו גולשים הצלילים העדינים והחלקים בטור הראשון עד לסיומו, ובטור השני, עד שהורם הרך נשפך אל אגן הצליל המוצק, אך לא קשה, של המלה האחרונה 'נפשי'.

בהטעמת הבית המסיים כשיא-השיר, דוגמת הבתים האמצעיים שבתהלים כג, מודמנים ומתחברים כל יסודות ישותו: התנועה הפנימית וצורות הביטוי, סדר המלים וצורות ההקבלה, הקומפוזיציה והציוניות, הריתמוס והצלצול. ככמה יצירות מעולות ביותר של השירה הלירית העולמית מאחד שירנו פשטות יתרה וסגולות אורגאניזם אמנותי עדין ומסועף. אין בו מן הארעי, הוא אומר כולו הכרח, חוקיות ואחדות.

2. על המזמור תהלים ככד

[שיר המעלות לדוד] *

א. פסוקים א—ב: לולי יי, / שְׁהִיָּה לְנוּ, —
 יֹאמֶר נָא יִשְׂרָאֵל —
 לולי יי, / שְׁהִיָּה לְנוּ
 בְּקוֹם עֲלֵינוּ אָדָם,

ב. פסוקים ג—ה: אֲנִי חַיִּים בְּלַעֲנוּ
 בְּתַרְוֹת אָפָם בָּנוּ,
 אֲנִי חַיִּים שְׁטָפוּנוּ,
 בְּחֶלֶק עֵבֶר עַל נַפְשֵׁנוּ,
 אֲנִי עֵבֶר עַל נַפְשֵׁנוּ
 חַיִּים הַיְדִידוֹנִים.

ג. פסוקים ו—ח: בְּרוּךְ יי, / שְׁלֹא נִתְּנוּ
 טָרֶף לְשֹׁנֵיהֶם !
 נַפְשֵׁנוּ בְּצַפּוֹר / נִמְלֶטָה מִפֶּחַ יוֹקְשִׁים ;
 חַפֵּחַ נִשְׁבְּרָ, / וְנִאֲנַחְנוּ נִמְלֶטָנוּ.
 עֲזָרְנוּ בְּשֵׁם יי
 עֲשֵׂה שְׁמִים וְאָרֶץ.

קומפוזיציה תחבירית

בין היצירות הגדולות של האמנות יש כאלה, שקשה לעמוד על גורמי יופיין וגדולתן, קשה לנתח אותן ניתוח אסתטי, — ויש כאלה המאפשרות ניתוח מרחיק. לא נתיימר להסביר בניתוח זה את סוד החיים של היצירה, אך נוכל להבין בעזרתו לצדדים חשובים מאותה חוקיות מסועפת, המחברת דברים שבתוכן עם דברים שבצורה, פרט עם פרט, וכורכת את כל הפרטים באחדות לא-נפרדת, הנראית הכרח והידוש, טיפוסית ויחידה במינה כאחד. אחד השירים הליריים הגדולים, המגלה לעין הבוחנת הרבה מחוקי מערכ-תם, הוא מזמור ככד של ספר תהלים.

מזמור זה, שהוא שיר-תודה על הצלת העם מסכנה גדולה, הצלה בדרך נס, בנוי שני חלקים: הראשון עוסק בעיקר בתיאור הסכנה ורומז לעניין ההצלה רק במשפט טפל הבא לפני המשפט העיקרי, והחלק השני כולו תיאור הישועה והודיה לאל המושיע.

החלק הראשון כולל את חמשת הפסוקים הראשונים של המזמור והוא מחולק לשני בתים. בית ראשון — פסוקים א וב' — הוא המשפט הטפל, המתחיל פעמיים בטור 'לולי ה' שהיה לנו, בפעם הראשונה מפסיק המשורר את המשפט באמצע ומכניס את המשפט המוסגר 'יאמר נא ישראל', וחוזר ומתחיל ומוסיף ומכניס תיאור הזמן והמסיבות 'בקום עלינו אדם', ורק לאחר כל זה בא המשפט הראשי.

הקדמת משפט טפל למשפט העיקרי גורמת תמיד למתיחות לשונית-תחבירית, כי היא מעוררת ציפייה למשפט העיקרי. למשל, ביחזקאל ב, ח אומר האלוהים לנביא: 'ואכל את אשר אני נותן אליך'! המשפט העיקרי (ואכל) דורש אמנם מבחינה הגיונית השלמה על-ידי מושא, אך אין דבר זה הכרח מבחינה לשונית; 'ואכל' יכול לעמוד כמשפט בפני עצמו, ורק כתוספת שאינה הכרח מבחינת התחביר ניתן לנו המושא במשפט טפל; המשפט 'ואכל' אינו מעורר מתיחות לשונית. פסוק השווה לו בתוכן חוזר בפרק ג, א בסדר הפוך: 'את אשר תמצא — אכול'! כאן המשפט הטפל קודם למשפט העיקרי, וכיוון שאינו עומד מעצמו, אלא זקוק להשלמה, מעורר הוא ציפייה למשפט העיקרי, שבו הוא תלוי. בזמן קריאת המשפט הטפל עדיין אין הקורא יודע, לאן יוליכו אותו. אם נעמיד את שני הפסוקים ב, ח; ג, א זה מול זה וניתן את דעתנו על מקומם בפרק, יתברר לנו שאין הפיכת-סדר זו מקרה. המתיחות התחבירית שבפסוק השני הולמת את המתיחות שבתוכן: זו עולה מפרק ב לפרק ג, כי הצו השני קרוב להגשמתו: 'ואפתח את פי ויאכילני את המגלה הזאת' (ג, ב). גם הצורה המרוכזת והמצומצמת, שהיא נמרצת יותר, של הפסוק השני באה להגביר את רושמה של מתיחות דראמטית זו. הדוחקת לפעולה. אנחנו רואים בסדרו של הפסוק הראשון סימן של סגנון סטאטי, זאת אומרת: יציב, תחום ושליו; ובסדרו של הפסוק השני סימן של סגנון דינאמי, זאת אומרת: מטוען תנועה ומתיחות. דרכי סגנון אלה הם לעתים אופייניים למחבר; המספר

* הגדרת המשקל נעשתה בשימת-לב לטעמי המקרא, אך לפעמים שינתה מורכם מסיבות מטריות.

בהתחלת הבית השני, כל הכוח העצור, שנצטבר קודם, משתפך עתה לתוך המשפט העיקרי וממלא אותו דחף ותנועה. המשפט הזה כולל שלושה זוגות של שורות, המחוברים זה עם זה באנאפורה (התחלה בתיבה אחת), 'אזי', כמין זרם משולש של

אָזי תִּימִים בְּלָעוּנוּ...

אָזי תִּמְיִם שְׁטָפוּנוּ...

אָזי עָבַר עַל בְּפִשְׁנוּ...

ולאחר שני הבתים האלה, שהם משפט אחד גדול הבנוי בסגנון דינאמי מובהק, מביא הבית השלישי הרגעה, גם בתוכנו גם בצורתו התחבירית. התמונה האמצעית של הבית (טורים 3—4) עומדת בין ברכה קצרה (טורים 1—2) ובין הודיה קצרה (טורים 5—6). המבנה התחבירי הוא בכל מקום סטאטי. המשפט העיקרי הראשון, 'ברוך ה' קודם למשפט הטלוי בו, 'שלא נתגנו' וכו'; אין מתיחות בין המשפט הראשי לטפל. גם המשפטים הקצרים הבאים לאחר פתיחה זו המבנה הפנימי שלהם נקי ממתח חות; כך בא ב'נפשנו כצפור' הנמשל לפני המשל, הפתרון לפני החידה; משפט הזיקה (בהשמטת מלת הזיקה 'אשר') נמלטה מפח יוקשים' בא אחר המלה 'צפור', שבה הוא תלוי. הטור הרביעי מביא שני משפטים מחוברים, ובהם, כמו במשפט המסיים את השיר, הנושא קודם לנשוא — גם בסדר זה יש לראות סימן של סגנון סטאטי²; כי הקדמת הנשוא לנושא, התנועה לדבר הנע, מעוררת מתיחות קלה. סטאטי הוא גם מבנה הבית כולו בצורה מחזורית, שבה הברכה וההודיה, כשני צדדים מקבילים, מקיפות את המשפטים האמצעיים. יש טיפוס של קומפוזיציה מתקדמת, שאינה משנה את כיוון התנועה עד סוף היצירה; ויש טיפוס של קומפוזיציה מרכזית, החוזרת בסיומה לראשיתה. שירנו הוא טיפוס מעורב מביחנת הקומפוזיציה התחבירית ויחד עם זה מביחנת הקומפוזיציה התוכנית והריתמית: שני הבתים הראשונים (החלק העיקרי הראשון) שיון שייכים לטיפוס הראשון; לאחר מכן (בבית השלישי, שהוא החלק העיקרי השני) פונה השיר מתנועה בכיוון אחד לתנועת מעגל ולובש את תכונותיו של הטיפוס השני.

² דמויות, מיטאפורים, תיבות-מפתח *

שירנו הוא שיר לירי בעל עלילה. שיר לירי, שלא כבאלאדה, אין בו סיפור של פרטי עלילה. העלילה שבו היא סתומה (לא נאמר מה שם האויב או מה שעת המאורע) והיא

² ואולי מתבטאת נטייה זו לסגנון סטאטי גם בכך, שמספר שמות-העצם שחה כמעט למספר הפעלים בשני הבתים הראשונים; אבל ערך זה משתנה בבית השלישי לטובת שמות-העצם עד שהגיע למתכונת של 2 : 1.

³ תיבת-מפתח, Leitwort. עיין אצל Buber-Rosenzweig, Die Schrift und ihre Verdeutschung, Berlin 1936; Leitwortstil in der Erzählung der Pentateuchs; Das Formgeheimnis der biblischen Erzählungen. במאמרים של פיבר ושל רוזנצווייג מפותח מושג ה-Leitwort, שחשיבותו בשירה הלירית אינה פחותה מחשיבותו בסיפור.

של ספר יונה, למשל, הוא בעל סגנון סטאטי מובהק, ולעתים הם אופייניים למקום מסוים שביצירה; כך, למשל, משתמשים יחזקאל ומחברו של סיפור יוסף שבתורה בחילופי צורות סטאטיות ודינאמיות לציון מידת המתיחות שבתוכן. הבאנו כאן רק סימן אחד של שני הסגנונות; יש להם גם סימנים אחרים (סדר המלים במשפט הפשוט, היחס בין משפט למשקל, ועוד).

מתיחות כגון זו גוברת, אם המשפט הטפל אינו משפט פשוט אלא משפט מורכב (משפט זיקה קצר 'שהיה לנו' הוכנס למשפט התנאי, הפותח את שירנו), או אם המשפט העיקרי שלאחר המשפט הטפל גדחה מפני משפט מוסגר, שהוא במקומנו 'יאמר נא ישראל'. ביטוי זה, החוזר כ'נוסחה נודדת' בכמה מזמורים, תפקידו השירי משתנה ממקום למקום. במזמור קכט, א—ב נאמר:

'רבת צררוני מנעורי — יאמר נא ישראל —

רבת צררוני מנעורי, גם לא יכלו לי.'

כאן, כמו בשירנו, משמש ביטוי זה כנותן טעם של כבוד בפתיחת השיר, אך אין המשפט המוסגר 'יאמר נא ישראל' יכול ליצור או לחזק כאן מתיחות, מפני שהמשפט שלפניו 'רבת צררוני מנעורי' שלם מבחינה תחבירית והגיוינית, ואינו דורש השלמה. במזמור קכד המשפט המוסגר 'יאמר נא ישראל' בא ברגע, שבו מצפה הקורא לבואו של המשפט העיקרי ומחמת העיכוב מתחזקת ציפייתו. כאן המתיחות הלשונית היא גם הבעה, ההולמת את המתיחות הפנימית לקראת תיאור הסכנה. מכוח ציפייה זו אינה דומה חזרתו של הטור הראשון לחזרה רגילה של דברי-פתיחה; הרי זה כאילו עדיין לא אור המשורר עזו לבוא ולפרש את האסון הצפוי, הוא נרתע לאחור ומתחיל מחדש: 'לולי ה', שהיה לנו' — ושוב הוא דוחה את המשפט העיקרי ומוסיף תיאור הזמן והמסיבות: 'בקום עלינו אדם'.

אבל אף-על-פי שהמשורר בא בשלישית וכובש מצד צורת הבניין את המשפט העיקרי, הכולל את תיאור הסכנה, הריהו פותח מצד התוכן ברמז ראשון למהות הסכנה: 'בקום עלינו אדם'. הבית הראשון דבוק אמנם מצד התחביר לבית השני ושניהם יחד מהווים חלקו הראשון של השיר, אך מלבד זה הוא משמש גם פתיחה לשיר כולו ורומז לשני המוטיבים הראשיים, סכנה והצלחה; לראשון בטור האחרון, לשני בצורתו כמשפט תנאי שלישי, בדיבור המתחיל 'לולי...'

לאחר שהוגברה המתיחות על-ידי משפט טפל, שהורחב על-ידי מאמר מוסגר, ושוב על-ידי חזרה על אותו משפט טפל עצמו, שגם הוא הורחב הפעם, הריהי מתפרקת

⁴ דוגמה גלויה למתיחות הולכת וגוברת מחמת משפט מוסגר הבא בתוך משפט טפל שלפני משפט עיקרי — בראשית מד, ל—לא: 'ועתה כבואי אל עבדך אבי והנער איננו אתנו — ונפשו קשורה בנפשו — והיה כראותו כי אין הנער — ומת'.

עשויה להישנות כל יום כמו הדמדומים וגבורת השמש בבוקר — עלילות אופייניות לשירה הלירית. שלוש דמויות גדולות ממלאות תפקידים בעלילה זו: האלוהים, הנקרא בשיר רק בשם הויה; האויב, הנקרא בשם 'אדם'; והעם, המדבר בלשון 'אנחנו' וכולל את המשורר בתוכו. התבוננות בתפקידן של דמויות אלו ובשימוש שמותיהן בחלקים השונים של השיר תלמדנו הרבה על הקומפוזיציה של יצירה זו ועל המבנה הצירורי והלשוני שלה.

אות הזיקה ש' שבטור הראשון יש בה מן המפתיע, אם משווים למקומנו פסוק כגון בראשית לא, מב: 'לולי אלהי אבי... היה לי...' מבחינה פורמאלית מוצאת האות הנוספת ש' הצדקה מצד ההקבלה להתחלת הבית השלישי של המזמור 'ברוך ה', שלא נתגנו...'. ההקבלה הזאת מסייעת להשקפה, שאין כוונת הפסוק לומר: 'לולי ה' היה לנו, היינו לולי עזרת האלוהים, כי זו מלוא משמעות המלים: לולי ה', הוא ולא אחר, שהיה בעזרנו. ומשום כך כנראה תרגם בובר: *Wäre nicht ER, der für uns war*; בניגוד לתרגומו של לוטר: *Wo der HERR nicht bei uns wäre* בהשמטת ה'ש'...

ועוד: רק במקומות מועטים מופיע הפועל 'היה' בסמיכות לשם המפורש. במקומות אלה עדיין פועל בתוך השם, שכבר נהפך לשם-עצם פרטי, השורש 'היה', ויש בהם רמז וזיקה חיה לביאור השם שבשמות ג, יג—יד: 'אהיה אשר אהיה'⁴ שהוסמך לדברי האלוהים אל משה, שם, פסוק יב: 'אהיה עמך' (פסוקים כאלה הם שמות י, י ומלכים א ה, בז⁵). ה' הפעיל את תכונתו המרומזת בשמו 'להיות עם...' המשורר שמע בשם הויה את השורש 'היה', וכשהמשיך 'שהיה לנו', דיבר על דרך לשון נופל על לשון. ועלינו לקבל את שמיעתו כדי להבין את התוכן הדתי והפיוטי של הפסוק.

השם הקדוש מופיע פעמיים במשפט הטפל שבבית הראשון לאחר מלת התנאי השלילי 'לולי'. בבית השני איננו, כי שם מתואר עולם בלי אל, והוא חוזר בראש הבית השלישי, והפעם בנושא משפט עיקרי, אחר הגשוא 'ברוך', בטון של בטחה גמורה. בפעם הרביעית הוא חוזר בסיום הטור שלפני האחרון. מקומות אלה שבבתי הראשון והשלישי מציינים את מבנה הבתים האלה: שם האל המושיע פותח במין שאלה, שפחד ותקווה מעורבים בה, את שני החצאים הדומים של הבית הראשון; והוא מקיף כמסגרת של ודאות את הבית השלישי, שכולו אומר הצלה. המקום האחרון הוא לא רק בולט בסוף הטור; הוא גם ניכר בשני סימנים לא רגילים: ראשית בהוספת לוואי (Attribut) בצורת בינוני, שיחד עם המושא שלו הוא בונה את כל השורה האחרונה ('עושה שמים וארץ'). שירנו בגוי כמעט כולו רק על הכוח העצמי של צירופי שמות-עצם ופעלים. רק פעמיים

⁴ רעיון פירושי הרמב"ן והרשב"ם לפסוקים, וגם Buber-Rosenzweig, *Die Schrift und ihre Verdeutschung*, Berlin 1936, עמ' 163 ואילך, 332 ואילך, 338 ואילך.

⁵ ואין דומה להם תהלים ל, יא: 'ה' היה עוזר לי, אשר בו 'היה' משמש רק פועל-עזר ואינו מציינ את החזיה עצמה.

(בסיומי הבתים השני והשלישי) נמצא לוואי לשם-העצם, והנדירות הזאת יחד עם מקומו המסיים מגבירים את כוחו. שנית: אם נשווה את מקומו למקום הדומה במזמור קכא, 'עזרי מעם ה' עושה שמים וארץ' — ניווכח לראות, שבמקום המלה הנייטרלית 'מעם' באה כאן המלה 'בשם', ונדמה לי, כי נרמז כאן, שהמזמור מייחס חשיבות מיוחדת לשם הויה, אותה החשיבות שהשתדלנו לפרשה בדברינו על הטור הראשון ('ה' שהיה')⁶.

לדמות האל המושיע מוגדת בשירנו דמות ה'אדם' הצר. הניגוד מתבטא במבנה הכיאסטי של הבית הראשון, שבשני קצותיו הועמדו דמויות אלה: בראשו ה', בסיומו 'אדם'⁷ — ורק כאן נקרא האויב בשמו 'אדם'. בבית השני, המוקדש כולו לפעולתו, הוא מופיע רק במיטאפורים של חית-הטרף (טורים 1—2) ושל המים השוטפים (טורים 3—6); ראשון הסמלים האלה חוזר בטור ב של הבית השלישי; ובטורים האמצעיים של בית זה (3—4) מופיע האויב במיטאפור חדשה, כיוקש הטומן את הפח — מיטאפור שלאחר מכן הוא נהפך לסמל ההצלה. כוחו המאיים של האדם מסתמל בסיום הבית השני, שגם הוא ממינו, כביכול, בכך, שגם לביטוי המיטאפורי, למים, ניתן שם לוואי, כמו אחר-כך לאל, והפעם בצורת שם-תואר, 'היודונים'. עוז המלה הוגבר על-ידי כך, שכל שאר תיבותיו של זוג הטורים האחרון של הבית הן חזרה על דברי הזוג הקודם, ורק המלה 'יודונים' בולטת בסוף הבית כמלה חדשה, יחידה לעצמה. כך שני חלקי השיר מסיימים בלוואי; ועוד נראה, שגם גורמים לשוניים וריתמיים נוספים באים לחזק את עוצם המלה המסיימת את ביתו השני (ועם זה חלקו הראשון) של השיר.

בין שתי הדמויות המנוגדות של אל ואדם מופיעה כבר בבית הראשון דמות העם: 'לנו' בטורים ראשון ושלישי, 'ישראל' ו'עלינו' בטורים השני והרביעי. שם העם 'ישראל' נמצא במאמר מוסגר, שהוצא מגופה של עלילת השיר; בשם זה נקראת המקהלה המייצגת את העם ושרה בשמו לאחר המעשה את מזמור ההודיה. העם, בזמן שהוא ממלא תפקיד בתוך העלילה, קורא לעצמו 'אנחנו', או מופיע בכינויים הבאים במקום מלת-גוף זו. הניגוד הפורמאלי החזק שבין השמות 'ישראל' ו'אדם' כסיומי שני זוגות הטורים של הבית הראשון, נחלש על-ידי כך, שהשמות אינם באים במישור זמני אחד, ורק השני — במישור הזמני של העלילה. מפני עמידה מיוחדת זו של השם 'ישראל', נוכל לקבוע, שבשני כיוונים מנוגדים מתפתחים הסימנים הלשוניים של שתי הדמויות: האדם-האויב והעם. אמרנו, שהאויב נקרא רק בבית הראשון 'אדם'; אחר-כך הוא מתואר במיטא-פורים ובכינויים הרומזים להם (שניהם). לא כן מלת הגוף 'אנחנו', המציינת את העם בזמן העלילה, שהיא משמשת בכל השיר, חוץ ממקום אחד, בצורת כינוייה: לנו, עלינו,

⁶ נדמה לי, שגם במקומות אחרים, שבהם המלה 'בשם' אינה אומרת סתם 'בשליחות' וכדומה, יש רמז למשמע 'היה עם', למשל ישעיה ג, י: 'יבטח בשם ה', וצפניה ג, יב: 'וחסו בשם ה'.

⁷ גם מבחינת המבנה הכיאסטי וגם מבחינת העמדת האדם המאיים מול האל המושיע, בלי דימוי או כינוי מיטאפורי, דומה לפסוקנו הפסוק בתהלים קיח, ו: 'ה' לי, לא אירא — מה יעשה לי אדם.

בנו, שטפנו וכו', ורק בבית האחרון (טור 4), בשעת ההצלה, משמשת המלה בעצמה: 'ואנחנו נמלטנו'. גם הכינוי 'נו' שב'נמלטנו' מציין הפעם הראשונה בשיר לא תלות של 'אנחנו' כמושא לעזרת האל ולאיום האדם, אלא בתפקיד פעיל של 'אנחנו' כנושא הפועל.

חשיבות המפנה הזה בחיי השיר תתברר לנו היטב, אם נסתכל במבנה הבית השני: חמישה מששת טוריו מסתיימים בכינוי 'נו' והוא מציין תמיד את המושא של איום האויב; גם כשהוא בא ככינוי הקניין (נפשנו), המלה כולה, נפש העם, עומדת באותה עמידה סבילה ומופקרת. בטור האחרון בא בפתע סיום אחר: אותה מלה 'זידונים', שכבר דיברנו על כוחה המגביר את ההפתעה הזאת והמוגברת על-ידיה. מצפים לסיום 'נו' — במקום זה אנו שומעים כי המים, שעברו על נפשנו, מים זידונים הם — כאילו כוחות-ההרס, המסתערים משך חמש שורות על 'אנחנו', המושא שבפסוק, ניצחו בשורה האחרונה, ונשאר רק הנושא 'המים הזידונים', כצליל אחרון של הבית. השיטפון מגיע עד אפסי-האופק, ואין עוד זכר ל'אנחנו' הטובע במצולה.

הברכה הפותחת את הבית השלישי רק היא מזכירה לקורא, שכל אלה לא היו אלא 'לולי', בתנאי שאינו קיים. ומרכז הבית, טורים 3—4, מביע את תהליך ההצלה בתמונה לשונית מיוחדת במינה, ראשיתה משל וסופה מיטאפור⁸. 'נפשנו כצפור, (אשר) ° נמלטה מפח יוקשים' — עד כאן המשל, המסומן באות ההשוואה כ'. מכאן ואילך המשל נהפך למיטאפור: 'הפח נשבר, ואנחנו נמלטנו'. אין עוד השוואה: אין 'אנחנו' אלא הציפור הנמלטת, כשם שהסכנה אינה נמשלת לפח, אלא היא היא הפח, ובקפיצה זו מן ההשוואה המדמה של המשל אל תוך המציאות הסמלית של המיטאפור משתנה גם הנמשל: המדובר היה ב'נפשנו', זו 'נפשנו' שהופיעה פעמיים בבית השני ושם עמדה ונבלעה בהצפת המים הזידונים. ועתה — הנמלט מן הפח הנשבר אין זה רק 'נפשנו' אלא 'אנחנו', השלמות המוחשית-הרוחנית של העם, שלמות הכוללת גם את עקרון חייה, את 'נפשנו'. המיטאפור המפתיע, הבא אחר פתיחה של משל, מצוין כאן גם על-ידי צורה תחבירית חדשה: באותה שורה עצמה שני משפטים עיקריים מחוברים ב"ו" — 'הפח נשבר, ואנחנו נמלטנו'. כאילו 'אנחנו' כמלה שלמה נמלטה רק עתה מפח הסכנה, שבתוכו לא שימשה בשלמותה, אלא רק בצורה קצוצה. גורל המלה כצורתה הוא עצמו סמל וסימן לגורל העצם, שהיא באה להביעו. מן הפח הנשבר נמלט 'אנחנו' השלם, והוא מפתח את כוחו ומשמש נושא המשפט. סימניו הלשוניים של האויב יורדים מן השלם אל המ-טוע, סימניו הלשוניים של העם עולים מן המקוטע אל השלם.

⁸ יש אומרים, שהמיטאפור הוא משל לא מפותח, ובחודאי יש גם מקרים, שבהם הגדרה זו נכונה. כאן אנו רואים טיפוס אחר של מיטאפור, הנראה כתמונה עצמית ואפילו מעולה מן המשל, שהרי היא מחוללת של רושם זהות התופעות זו עם זו, הבאות במשל רק כדומות זו לזו.
⁹ לתפיסת המשפט כמשפט זיקה שבלי מלת הזיקה 'אשר' עיין פירוש רש"י לפסוק.

כסיום השיר שוב מופיעה, כמו בטור השני, 'נוסחה נודדת'. האל נקרא 'עושה שמים וארץ'. וכשאנו אומרים 'נוסחה נודדת' אין רצוננו לומר, שזוהי מליצה טפלה לשיר בלי שייכות אמיתית אליו, אלא כמו במקום הראשון יש גם כאן לנוסחה נודדת זו, כל מקום שהיתה לחלק אורגאני של היצירה, תפקיד מיוחד בכל שיר ושיר. עצם הופעתה מבטאת את האופי החברתי המובהק של השירה; וכדרך כל קשר חברתי חי, גם זה אינו מונע פיתוח אינדיבידואלי של הנוסחה במקומה המסוים במבנה השיר. בתהלים קכא הנוסחה באה בפסוק השני, וכאן היא פותחת לעינינו את גופו הרחב של השיר ההוא. בשירנו מופיעה הנוסחה רק בסיום השיר ומגוללת לפנינו את המראה המתגלה לעיני הציפור המשוחררת מן הפח ועולה שמימה — כל חללו של עולם¹⁰.

תמונות לשוניות, משקל, ריתמוס

התמונה הלשונית המשמשת ברוב השירים הלייריים של המקרא שלד למשקל, זו ההק-בלה, אינה מפותחת במזמורנו אלא כדי ניצנים בלבד; ואפשר להתרשם כאילו נמנע המשורר משימוש בצורה הרמזית זו לטובת הקצב הפנימי הנסער של יצירתו. תמונה פרימיטיבית, ראשונית, תקיפה יותר, זו החזרה, דחקה את רגלי ההקבלה.

ההקבלה האנטיתיתית והכיאסטית, שאפשר היה לפתחה מן המוטיב: 'ה' היה לנו, קם עלינו אדם' — ניטשטשה על-ידי אות הזיקה ש' ומלת התנאי 'לולי' מצד אחד והצורה 'בקום' מצד אחר, והיא נשכחת כמעט בצל החזרה העזה של הטור הראשון בשלישי. בבית השני אמנם מקבילים הטורים 1 ו-3 זה לזה, אבל הטורים 2 ו-4 חורגים ממסגרת ההקבלה. חזרה רבת-רושם בסדר כיאסטי באה להשכיח גם כאן את יסוד ההקבלה החלש: 'המים... עבר על נפשנו... עבר על נפשנו... המים...' במסגרת הברכה וההודיה שלבית השלישי אין אפילו גרעין להקבלה. שני הטורים האמצעיים נותנים חומר להקבלה של משל ונמשל: כציפור הנמלטת מפח יוקשים — כן אנחנו נמלטנו מסכנת האויב; ונגד פיתוח הקבלה מעין זו פעלו שאיפת המשורר לבנות בכל בית זה משפטים קצרים בסגנון סטאטי (ראה דברינו למעלה בסוף הסעיף 'קומפוזיציה תחבירית'), ואותו המזג התקיף, שהביא אותו כאן לקפיצה מן המשל למיטאפור. גם מקום עיקרי זה, כמו מקום הסכנה היתרה שבבית השני, מצוין בחזרת מלים בסדר כיאסטי: 'נמלטה מפח... הפח... נמלטנו'. כל החזרות האלה יחד עם תיבות-המפתח החוזרות גורמות לכך, שמד' 54 תיבות-השיר 27 הן מלים חוזרות, ולחזרות של מלים שלמות יש להוסיף חזרה על הברה חשובה — על הכינוי 'נו', המופיע 13 פעם, ומאלה 9 פעמים במקום בולט, בסיום טור. החזרה מטעימה את הכוח העוזר ואת כוחות ההרס ובעיקר את 'אנחנו', השרוי בסכנה והמוצל ממנה. אין לחזרות בדרך כלל כוח ארדיכילי, הקובע

¹⁰ העמידני על כך בעליפה ד"ר יעקב רוטשילד.

את זוגות הטורים, כמו שיש להקבלות שבמזמורים קיד, קלא ואחרים. לעומת זה משפיעה כאן הקומפוזיציה התחבירית, בעיקר בעזרת האנאפורה (בשני הבתים הראשונים), השפעה עזה מכרעת על חלוקת הטורים, הערוכים זוגות-זוגות כמו במשקל הבנוי על הקבלה. המשקל המקראי, בדומה למשקלן של השפות הצפוניות העתיקות (גרמנית, אנגלית, סקנדינבית), מונה רק את מספר ההרמות (הברות מוטעמות הטעמה נמרצת), ובשירתנו גם אלה גמישותן רבה; מספר ההשפלות (הברות לא מוטעמות) וסדרן בטור אין להם קבע. משקל גמיש כזה נזקק בדרך כלל לאמצעי ארדיכלי נוסף, כדי להשיג אותה מידה של משטר, שרגשנו האסתטי דורש מן היצירה כביטוי של ההכרח הפנימי השולט בה. אמצעים ארדיכליים כאלה הם בשירה הצפונית האליטראציה (חרוז, ראשי-התיבות) ובשירתנו — ההקבלה. יש תמיד מידה של העזה במעשה המשורר המוותר, כמו שנוהג משוררנו, על אמצעי יסודי כזה ובונה את שירו זוגות-זוגות, כאילו כל עצמו של זיווג טור עם טור הוא אמצעי כזה; ולא היא. רק החוקיות הפנימית של השיר פועלת כאן באמצעים, שהמשורר צריך למצוא אותם לעצמו בכל צעד מחדש — ורב כוחו אם בכל זאת מצליח הוא, כמו בשירנו, לעורר את הרושם של יצירה חוקית והכרחית על כל פרטיה כבכללה.

המזמור בנוי טורים בני 4 או 3 הרמות, שסדרן אינו קבוע. זה חוק משקלו. בניגוד למשקל (metrum) אנהנו קוראים בשם 'ריתמוס' לתנועה המוחשית של השפה במסגרת המשקל. מידת ההטעמה של הרמות (ולפעמים גם של השפלות), יחס החלוקה התחבירית לחלוקה המשקלית, החתך (caesura) המחלק טור ליחידות ריתמיות קטנות יותר שוות או שונות בגודלן, תוכן המלים ומידת-כובדן — כל אלה הם גורמים שמגוונים את המשקל גיוון ריתמי¹¹. תכונות שהן בשירים מסוימים מגופם של כללי המשקל באות בשירים אחרים דרך רשות כתכונות ריתמיות. למשל הסיום הגברי (סיום של הרמה) או הנשי (סיום של השפלה) משמש בהרבה שירים בעלי משקל טוני חדיש חלק של המסגרת המשקלית הנהוגה; בשירה המקראית סיומים שונים אלה באים דרך 'מקרה', כלומר: רק לפי הצורך הריתמי וצורך הביטוי שבמקומות שונים של השיר.

טורי הבית הראשון באים בסדר, המזכיר לנו בקביעותו בית של שיר, שמשקלו טוני: טורים א וג' בני 4 הרמות (רביעיים) וסיום נשי, טורים ב וד' — בני 3 הרמות וסיום גברי. סדר זה של שני טיפוסים ריתמיים הבאים בסירוגין מעלה רושם של תמונה ריתמית שלמה וחתומה לפי הערך, ורושם זה מוגבר על-ידי חזרתו של טור א בטור ג. מבחינה ריתמית מתבטא אפוא רצון לעצמאות הבית, בניגוד לתלות התחבירית בבית

¹¹ יפה רואים את ההבדל בין משקל לריתמוס, כשמשוים שני שירים של ביאליק: 'הכניסיני תחת כנפך...' ו'לא ביום ולא בלילה...' משקלם שזה: 4 טרוכיאים; ומבחינת הריתמוס הם שונים בתכלית זה מזה: הראשון כבד ואיטי, השני קל וריקודי.

השני. נוצרת כאן מתיחות בין הצד הריתמי לצד התחבירי, הבאה לחזק את המתיחות התחבירית הפנימית השוררת בסיום הבית הראשון (עיין למעלה, בסעיף 'קומפוזיציה תחבירית'); מעצור ריתמי נוסף למעצורים התחביריים המעכבים את בוא המשפט העיקרי לאחר המשפט הטפל הארוך.

הבית השני הוא לבדו מורכב טורים מטיפוס משקלי אחד: רק שלישיים, שלא כבית הראשון הוא יוצר רושם מזנוטוני: גל אחר גל זורמים המים השוטפים ועולים על גפש העם, וכן גלי המשקל — על גפש הקורא. רושם מזנוטוני זה של שיטפון שאין לו סוף מוגבר על-ידי כך, שכמעט כל סיומי הטורים הם נשיים ובעלי אותה השפלה של מין אחד: הכינוי 'גו', מן הבית הראשון התרגלנו לשמוע אחר הסיום הנשי סיום גברי, שיש בו יותר מטבע הגמר החותם והנמרץ; עתה אנו צריכים לחכות לו, והסיום הגברי המיוחל בא רק עם סיומו האיום של הבית: 'זידונים'. האמצעים הלשוניים המבליטים מלה זו (עיין למעלה, בסעיף 'דמויות, מיטאפורים' וגו') מחזקים על-ידי אמצעי ריתמי זה.

בבית הראשון נמנעה פעמיים התנגשות בין שתי הרמות בדרך 'נסוג אהור':

במקום: שהיה לנו — שהיה לנו

במקום: יאמר נא — יאמר נא.

לעומת זה נשארה — ובודאי לא במקרה — בבית השני התנגשות כזאת: 'בחרות אפם בנו', והיא מביעה ומחזקת את ההתנגשות שבתוכן המלים וכן את האופי הדראמטי והדיסהרמוני של הבית השני כולו.

הבית השלישי נפתח בזוג טורים, הדומה לזוג הטורים הראשון של השיר במשקלו (3+4) וכן בגיוון הריתמי: הטור בן ארבע ההרמות סיומו נשי, הטור בן שלוש ההרמות סיומו גברי. נוסף לכך מתחיל הטור השני שבשני זוגות אלה בלא קדמה (השפלה לפני ההרמה הראשונה); פתיחת טור כזאת איננה בכל שירנו אלא בשני טורים אלה ובטור הרביעי של הבית השני. ההתחלה בהרמה משווה לטורים השניים של הבתים הראשון והשלישי אופי נמרץ. הדמיון הריתמי והדמיון במבנה המשפט (לולי ה' ש... — ברוך ה' ש...) מחזקים זה את זה ומחברים חיבור אמיץ את פתיחותיהם של שני חלקי המזמור.

זוג הטורים, המהווה את מרכז הבית, הוא היחיד בשיר, שהוא צירוף של שני טורים בני ארבע הברות; ואולי צריך לקרוא

לא: נמלטה מפח יוקשים

אלא: נמלטה מפח יוקשים.

דרך הקריאה הראשונה משעבדת (כמו בהרבה מקרים) את הנסמך לסומך גם שעבוד

ריתמי ומנגנים רק את הסומך. וכך משיגים את המספר של ארבע השפלות רצופות. דבר שהוא לא רגיל, אבל אינו מן הנמנע במשקל נגינתי עתיק; כבר ב'נפשנו כצפור' מצאנו שלוש השפלות, והקצב המהיר הנגרם על-ידי כך עולה כבר במחצית הראשונה של הטור; במהירות זו מתבטא משקל-הכנפיים המהיר של הציפור הנמלטת מן הפח. בדרך הקריאה השנייה אנו מתרחקים מצורה ריתמית קיצונית כזאת, אך שוברים את כלל המשקל; גוצרת צורה משקלית שהיא יחידה במסגרת שירנו: טור בן חמש הרמות במקום שלוש או ארבע, ואפשר לראות בזה הטעמה של חשיבות הטור וסימן הרחבת גבולות מרחב התנועה של תוכנו. אני נוטה לקריאה הראשונה, כי היא מאפשרת לעבור כמעט בלי הטעמה על המלה 'פח' בהופעתה הראשונה ולרכז את מלוא ההטעמה בחזרה. שרק שם יוצאת המלה לכל כוחה התוכני והריתמי:

הִפַּח נְשָׁבֵר

המבנה של טור זה, הרביעי שבבית,

הִפַּח נְשָׁבֵר / וְאַנְחָנוּ נְמַלְטָנוּ

מפנה את תשומת-לבנו לתכונה ריתמית אופיינית לשירנו: בעשרה משישה-עשר טוריו אין למצוא לפני ההרמה השנייה שתי השפלות רצופות¹², אבל אחריה נמצאת תופעה זו ברוב הגדול של הטורים. על-ידי מבנה זה נוצר הרושם של מתיחות ותנועה עצורה בראש הטור המתפרצת בקצב מהיר בהמשכו¹³ (יחס כזה בין שני חצאי הטור מקביל ליחס בין שני הבתים הראשונים בקומפוזיציה התחברית). מבנה זה של רוב הטורים הוא נוח לחלוקת כל הרביעיים לשני חצאים שווים במספר הרמותיהם (מבחינת המשקל) ולא במספר השפלותיהם (מבחינת הריתמוס) על-ידי חתך הבא בשירנו בטוריו הארוי כים (בני 4 הרמות) תמיד אחר ההרמה השנייה ובעזרת הפסקה תחברית, היינו בצורה נמרצת ביותר, חתך אחר הרמה הוא חזק וקשה מחתך אחר השפלה. בשירנו כוח החתך עולה והולך, כי גדולה ההפסקה בין משפט ראשי למשפט טפל (ברוך ה' — שלא נתננו...) מן ההפסקה בין משפט טפל ובין משפט טפל לשני (לולי ה' — שהיה לנו...). מחמישה הרביעיים שבשירנו רק האחרון מתחלק לשני משפטים עיקריים קצרים: 'הפח נשבר, / ואנחנו נמלטנו', ובוה הושג שיא מרץ החתך ושיא עצמאות החלק השני של הטור, גם

¹² בדבר זה הנחנו, שהשם בן-ארבע נהגה בשתי הברות בלי ערך ריתמי נוסף (שווא נע או חטף), כדעת רוב החוקרים, ואם כך הרי שמשקל השם הוא יאמבי: 0 —. אם נניח, שמשקלו אָנאפסטי: 0 0 —, גם אז נשארים 7 מ-16 טורים בני המבנה המתואר. אחרי ההרמה השנייה נמנע המשורר מהבאת שתי השפלות רצופות רק ב-6 טורים (ובנגינת השם בן-ארבע כאנאפסט — ב-5 טורים).
¹³ לנטייה זו להביע כוח עצור, המתפרץ אחר-כך, מתאים גם השימוש בלשון יחיד 'עבר' בטור החמישי של הבית השני, שמתגלגלת, כביכול, בטור השישי בלשון רבים: 'אוי עבר על נפשנו / המים הודונים', וכן מתאים לנטייה זו הריתמוס של 3 זוגות טורי הבית השני, כי בכל זוג פותח הטור הראשון בשני יאמבים, זאת אומרת: הוא נמנע משימוש בשתי השפלות רצופות לפני ההרמה השנייה, והטור השני תנועתו הריתמית נסערת מראשיתה.

מבחינה ריתמית גם מבחינה תחברית — אמצעי נוסף לציין את חשיבות המקום המבטא את שחרור ה'אנחנו' (עיין למעלה, בסעיף 'דמויות, מיטאפורים' וגו').

בשני זוגות הטורים המסיימים את השיר בולט מבנה ריתמי בסדר הסיומים. הבית מתחיל בזוג שורות, שמהן הראשונה בעלת סיום נשי והשנייה בעלת סיום גברי, כמו בשני זוגות הטורים של הבית הראשון וגם במתאים למבנה הבית השני; אף הוא, אחר חמישה סיומים נשיים, סופו בסיום גברי. לעומת זאת נהפך סדר זה במרכז הבית השלישי ובסופו: פעמיים בא אחר טור בעל סיום גברי טור בעל סיום נשי, ובטור כזה מסתיים גם השיר כולו. מהלך הסיומים שעבר קודם מהרך לקשה ממנו נהפך בארבע השורות האחרונות למהלך מן הקשה אל הרך, לרחב, לפתוח — בהתאם לרגש הרווחה המתבטא בהן.

רק אחר כל התבוננות זו בבחינות השונות של עיצוב הדמות מתגלה לנו מידת התאמתן ותיאומן. אין צורך לחזור כאן על פרטים, אך נסכם כמה קווים של הקומפוזיציה הכל-לית. כמעט שהיא נראית כבר מן הדיבורים המתחילים של הבתים: 'לולי ה' שהיה... אזי... ברוך ה' שלא...'. הבית המתאר את הסכנה בכוח רב, הבית השני, מבוטל, כביכול, על-ידי מסגרת השלילות (לולי... שלא) המקיפה אותו. פתיחותיהם של הבתים השני והשלישי מחוברות על-ידי המיטאפור 'חית הטרף'. חזק יותר הוא חיבור פתיחותיהם וסיומיהם של החלק הראשון (הכולל את שני הבתים הראשונים) והחלק האחרון: הפתיחות מחוברות על-ידי דמיון המבנה הלשוני והריתמי כאחד, הסיומים על-ידי מאמרי הלואי היחידים שבשירנו, המציינים את הדמויות המנוגדות הגדולות של האדם והאל, שביניהם עומד העם.

3. על תהלים מזמור יב

(1) ב ה'שִׁיעָה ה', פִּי נִמְר חָסִיד, פִּי פֶסוּ אָמוּנִים מִבְּנֵי אָדָם.	(3) ד יִכְרַת ה', כָּל שִׁפְתֵי חֲלָקוֹת, לְשׁוֹן מִדְּבַרְת גְּדִלוֹת.
(2) ג שׁוֹא יְדַבֵּרוּ אִישׁ אֶת רֵעֵהוּ, שִׁפְת חֲלָקוֹת, כָּלֵב וְלֵב יְדַבְּרוּ.	(4) ה אֲשֶׁר אָמְרוּ: לְלִשְׁנֵנוּ נִגְבִּיר, עֲפָתֵנו אֲתָנוּ, מִי אֲדוֹן לָנוּ ?

המלים 'בני-אדם'. הפנייה אל האלוהים היא בפתחת השיר; בציווי — לשון הבקשה, ובסיומו בעתיד — לשון הביטחון.

הבתים השני והשלישי מקבילים לבית השישי, כי נושא הבתים השני והשלישי הוא — שפת החלקות, ואילו נושא הבית השישי — אמרות טהורות. בשני המקומות האלה עובר המשורר לגוף שלישי כדיבורו על האלוהים: הוא מתרחק ממנו לאחר שדיבר אתו קודם (ב) פנים אל פנים. ההקבלה הניגודית מחריפה ביותר בשני הבתים האמצעיים, ברביעי ובחמישי. הבית הרביעי משמיענו את דברי שפתי החלקות היהירים והבית החמישי משמיענו את דברי ה', רק בשני הבתים האלה משמיע השיר דיבור ישיר בשני הקולות המתנגשים התנגשות דראמתית על גבול שני חלקי השיר. כדי לאפשר התנגשות זו וכדי לשמור על המבנה הכיאסטי של השיר כולו גם במקום המפנה הזה, שם המשורר את המסגרת הסיפורית של הדיבורים ('אשר אמרו' — 'יאמר ה') לפני הדיבור בבית הרביעי ואחר שלושת הטורים הראשונים השווים בהיקפם לכל הדיבור הקודם שבבית השישי. יצוין שרק הבית השני (תיאור שפת החלקות) והבית הרביעי (דיבור שפת החלקות) אין בהם שם ה' (שלא כשאר הבתים, שבכל אחד מהם בא שם ה') — רמו לשוני לכך, שאנשי שפת חלקות שכח-אל הם.

שני הדיבורים המתנגשים אינם ניתנים בצורת דרשיה; אמנם אפשר לשמוע בעצם יציאתו של קול ה' תשובה לשאלה 'מי אדון לנו?', אבל אין קול זה משיב תשובה מפורשת לשאלה. השאלה שנשאלה ביהירות 'מי אדון לנו?' היתה שאלה ריטורית, והשואלים חשבו שאין לה תשובה (כי אין אדון להם). והנה בעצם יציאתו של הקול השני ניתנת במפתיע התשובה.

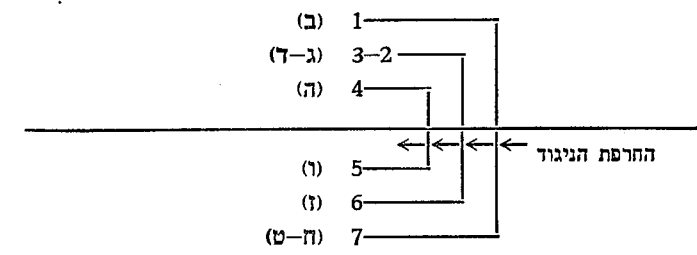
אמרנו, שרק בבתים הראשון והאחרון מדבר המשורר אל האלוהים בגוף שני, ואילו בכל הבתים האחרים, מן השני ועד השישי, הוא מדבר באלוהים בגוף שלישי. פירוש הדבר, שבכל הבתים האלה אין האלוהים 'נוכח' אלא 'נסתר' ורחוק. מתוך המרחק הזה יוצא קול ה' ופולש לתוך מרכז השיר. על-ידי סדר קומפוזיציוני זה מוגברת ההפתעה. הפתעה נוספת מביא נושא דברי ה', שהוא למראית-עין נושא חדש לגמרי, שלא נזכר עוד בשיר: הדיכוי החברתי. נזכרו עד כאן שקר וצביעות, אבל בדברי ה' אנו שומעים על שוד עניים ועל אנקת אביונים. גם נושא זה — כמו קולו של המדבר — פושט לפתע לתוך השיר. אילו היתה לפנינו שירת-הגות, היה המשורר אומר לנו במפורש: ביסוד השקר והצביעות טמון האינטרס של המדכא את רעהו. משוררנו מוותר על כל פירוש ומוסר לנו את האמת הזאת בכוח התנועה הלשונית האמיצה בלבד. אין ה' נכנס לוויכוח

1 מקומו של שם ה' במזמור (בתחילת המזמור או בסופו או באמצעיתו או בכלום יחד) קובע בהרבה את מבנה המזמור ואת אופיו. והשטה מזמור כג, שבו בא שם ה' רק בבית הראשון (בטור הראשון) ובבית האחרון.

פָּסַף צָרוּף	ו (5) מִשׁוּד עֲנִיִּים,
בְּעֵלִיל לְאָרֶץ,	מֵאַנְקַת אֲבִיוֹנִים
מִזָּקַק שִׁבְעַתִּים.	עֲתָה אֶקְוֶם,
	יֹאמֶר ה':
	אֲשִׁית בְּיָשַׁע
	יָפִיתִי לוֹ.
ז (7) אֲתָה ה' תִּשְׁמְרֵם,	ז (6) אֲמַרְתָּ ה'
תִּצְרְנֵנוּ מִן הַדּוֹר זֶ לְעוֹלָם.	אֲמַרְתָּ טְהוֹרֹת.
ט סָבִיב רְשָׁעִים יִתְהַלְכּוּן:	
כָּרָם זֵלוֹת לְבָנֵי אָדָם.	

אם נסתכל בנושא מזמור זה לפי 'תיבות המפתח' החוזרות בו, יתברר לנו שנושא העיקרי הוא הדיבור האמיתי בניגוד לדיבור הכוזב (דבר, שפה, שפת חלקות, לשון, אמור, אמרה, בצורות שונות). אך פסוק ו מגלה גילוי פתע, את הנסתר שביסוד נושא זה — נושא אחר: הדיכוי החברתי, שהוא שורשם של השקר והצביעות, ושממנו הם צומחים. בגילוי של נסתר זה נפתח חלקו השני של המזמור. חלק זה (ו—ט) מוקדש כולו לפיתוח נושא האמת, כשם שהחלק הראשון (ב—ה) עוסק בנושא השקר.

החלק הראשון כולל ארבעה בתים, החלק השני שלושה בתים; אך מספר הטורים שווה בשני החלקים. הקומפוזיציה של מזמורנו היא מין הקבלה ניגודית מבחינת עיקר תוכנה וכיאסטית מבחינת צורתה. הניגוד שבהקבלת שני החלקים שיעורו עולה לצד מרכז השיר: הקבלת התוכן המחברת את הבית הראשון (פסוק ב) עם האחרון (פסוקים ז, ט) — הקבלה סינטיטית היא; ההקבלה שבין הבתים השני והשלישי (ג, ד) מכאן לבית השישי (ו) מכאן — הקבלה ניגודית היא; ההקבלה שבין הבית הרביעי (ה) לחמישי (ו) — היא הקבלה ניגודית חריפה ביותר.



הבית הראשון מקביל לבית האחרון; רק בשני הבתים האלה פונה המשורר פנייה ישירה בגוף שני אל האלוהים, ובשני הבתים בא אחרי הפנייה הזאת כלפי מעלה משפט מתאר את המציאות הסובבת של חוסר האמונים והיושר בחברת הדור. סיומם של שני הבתים

עם שפתי החלקות, אלא שם במקום המציאות המדומה של דבריהם את המציאות האמיתית והנוראה של שוד עניים. בכך ינדף ברוח פיו את שקריהם — ואינם.² דיבור האלוהים מוטעם גם על-ידי צורתו הלשונית. רק כאן יש בשיירונו סגנון דינאמי מובהק. דבר זה מלמדת אותנו השוואה אל דיבור שכיוצא בו בישעיהו לג: "עתה אקום", יאמר ה', "עתה ארום עתה אנשא".

הדברים 'עתה אקום' הבאים אצל ישעיהו בראש הפסוק ומוטעמים אחר-כך על-ידי שני צירופי-מלים המקבילים להם, באים בתהלים לאחר מכן, לאחר שהושהו על-ידי שני תוארי-פועל רבי-משמעות: 'משד עניים, מאנקת אביונים', וגם תואר-הפועל השלישי, 'עתה', מפתח לאחר פתיחה זו את כוחו בהגברת המתיחות לקראת בואם של נושא המשפט ונשואו 'אקום' — 'אקום', מלה זו היא כמין תשובה לקריאות רבות בכמה פרקי תהלים:

קומה ה' הושיעני (ג, ח)

קומה אלהים שפטה הארץ (פב, ח)

קומה אלהים ריבה ריבך (עד, כב)

קומה עזרתה לנו (מד, כז)

והשווה גם ז, ט, כ; י, יב; יז, יג. יש לראות את מזמור יב בחיבור עם כל המזמורים האלה. תחנוני שאר המזמורים נענו במזמור זה. שופט הארץ קם למשפט.

אחר דברים אלה נשלמת המסגרת הכימית מסביב לדברי הרשעים ודברי האלוהים במלים 'יאמר ה'', המקבילות ל'אשר אמרו'. ורק מחוץ למסגרת זו ובלי חיבור לדברי הרשעים באה ההבטחה החיובית של ה' 'אשית בישע יפיח לו'. אנהנו רואים במלים 'יפיח לו' משפט זיקה מקוצר ('אשר יפיח לו'), המשמש מושא ישיר ל'אשית בישע'. 'יפיח לו' בהוראה של מפיחין — גוערים בו.³

כשם שדברי ה' שבתוך המסגרת עניינם היה נגד הכוונה הנסגרת של דברי הרשעים, כך מכוונים דבריו שמחוץ למסגרת זו למילוי הבקשה שבפתיחת המזמור 'הושיע ה' — ולכן חוזר כאן השורש 'ישע'.

בבית הבא, המקביל הקבלה ניגודית לבתים השני והשלישי, מתואר טוהר אמרות ה', ולא כמו שמתוארים דברי השקר בפעולתם, אלא במהותם, בדרך משל הכסף הצרוף והמוקק, והוא המשל היחיד שבמזמור זה.

² עד כמה פרשנים מסוימים, המתימרים לפתור כל קושי בדרך התיקונים בגוף המקרא, אינם יודעים לקרוא דברים לא-נאמרים ולשמוע דברים לא-מפורשים, מוכיחה הערתו של דוהם (Duhm) בסירושו לתהלים: Die 5 Strophe (v. 6a) scheint nur zur Hälfte übrig zu sein, denn vers 6b schliesst nicht gut an. Vielleicht ist der Satz zu ergänzen, wie das überschüssige (קומה ה' הושיעני אלוהים): על שוד עניים על אנקת אביונים — 'עתה אקום יאמר ה''. בכוחו הדראמטי של חוסר-הסבר לא הבחין דוהם המלומד כלל. וכמו שתרגם בובר: In Freiheit setze ich ihn wider den man schnaubt.

על הבית האחרון בהקבלתו לבית הראשון דיברנו למעלה. הקבלה זו אינה כימית — שלא כסגנון הכללי של השיר שהוא פיאסטי — כי המשורר חוזר בסיום השיר להזות העגום, שבו דיבר גם בסיום הבית הראשון לאחר הקריאה לה'. אמנם בשני הטורים הראשונים של הבית מתוארת הישועה העתידה לבוא; אך נדמה, שהמשורר מרגיש חובה להישאר נאמן להזוה, והוא מסיים בתיאור הרשעים המסובבים אותו.⁴

בכל מקום נוטה המזמור למשפטים קצרים, וגם המשפטים הארוכים יותר במשהו — נחלקים לחלקים קצרים ועצמאיים במידת-מה. כגון: הושיע ה' — כי גמר חסיד — כי פסו אמונים מבני אדם. משד עניים מאנקת אביונים עתה אקום — יאמר ה'.

קיצור נמרץ זה של היחידות הלשוניות מתאים לדראמטיות הפנימית של השיר כולו, הפורצת בניגוד הקולות באמצעותו (פסוקים ה—ז). אופי זה מוגבר ומוטעם על-ידי משקל השיר: משלושים טורים עשרים וחמישה הם בני שתי הרמות ורק חמישה בני שלוש הרמות, ארבעה מהם בבית האחרון. בששת הבתים הראשונים שולט הטור הקצר. הקצב הדורש את הסיום המהיר והפתאומי מתבטא גם על-ידי הסיום הגברי של עשרים ושלושה מבין שלושים הטורים.⁵ סיומי הטורים מוגברים גם על-ידי נטיית השיר לסיים באסונאנס ולעתים אפילו בחרוז: 'רעהו—ידברו', 'חלקות—גדולות', 'אתנו—לנו', 'עניים—אביונים', 'לעולם—בני אדם', אף-על-פי שאופי השפה העברית (המלרע שבצורת הרבים ובכינויים) נוח לדמיון צלילים כזה עד כדי כך, שכמה מקרים של חרוז ואסונאנס נראים כהכרח ואינם מעידים על כוונה אמנותית מסוימת — בכל זאת ריבוי מקרים כאלה מעורר רושם של כוונה כזאת, ואין לזלזל בפעולתו האסתטית.

גם בתוך הטור מוטעמים ומחוברים זוגות או קבוצות של מלים על-ידי דמיון צלילי: 'שפתנו—אתנו', 'אמרות—טהורות'; גיבוב יו"ד בתחילתן של מלים נמצא ב'יאמר ה' אשית בישע יפיח'. צריך לזכור, שהמשורר הגה, או לכל הפחות שמע, עוד בדמיונו את צליל שם ה'. במקומות אחרים יש לגיבוב אותיות מסוימות תפקיד של סמליות צליליים. האופי החלק של דברי הרשעים מתבטא בגיבוב האות 'ל': שפת חלקות בלב ולב כל שפתי חלקות לשון מדברת גדולות ללשונו נגביר. והוא גם דינו של גיבוב השורוק בסיום האפל של שירנו: יתהלכון כרום זלות.⁶

רוב השיר בנוי על זוגות-טורים ורק פעמים נמצאות קבוצות של שלושה טורים. בכל

⁴ ובניגוד לקריאה שבפתיחת השיר — בבית הראשון — הקובלת על העדר החסיד והאמונים, מסתיים הבית האחרון של השיר בהזות הרע בכל ישותו וקרבתו המוחשית. ואף-על-פי שלא נתערער בו הביטחון בישע, נראה לנו ביטחון זה בסכנת תמיד מפגיעתה של גאות הרשע שמסביב.

⁵ בכל שירה הבדל זה בין סיום גברי ובין סיום נשי של הטור הוא אמצעי-ביטוי חשוב. השווה את דברינו על סיום הטור בהתחלת מזמור כג (למעלה, בפרק זה, סעיף 1).

⁶ השחה שמות טו (שירת הים): תהומות י כ ס י מ ו (שלא כדקדוקה של הצורה, שהיא יכסמו) ירדו במצולות.

זאת אין השיר בנוי על הקבלה של רוב זוגות הטורים ביניהם לבין עצמם (כמו המזמורים קיד, קלא ועוד). ההקבלה באה בדרך כלל כמקצת הקבלה, המחברת רק חצאי-משפטים — ולא תמיד יחידות לשוניות הנמצאות בזוג טורים אחד :

הושיעה ה' — כי גמר חסיד

כי פסו אמונים — מבני אדם

משוד עניים

מאנקת אביונים

עתה אקום

יאמר ה'.

הזוג הראשון מקביל ואחריו אין עוד הקבלות בכל הבית.

האופי המקוטע, הרומז לצורה שאינה מפותחת כל צורכה, נראה לנו גם הוא מתאים לתנועה הפתאומית והמהירה, שקבענו אותה על-פי סימנים אחרים.

משירת ר' יהודה הלוי

1. ייטב בעיניך נעים...

ייטב בעיניך נעים	שירי ומיטב מהללי,
הדוד אשר הרחיק נדוד	מני, לרע מעללי,
ואחזק בקנף ידי	דותו, והוא נורא ופלאי :
די לי כבוד שמך, והוא	חלקי לבד מפל עמלי.
הוסף קאב — אוסיף אהב,	כי נפלאה אהבתך לי !

א

נושאו של שיר זה הוא נושא מרכזי בשירת ר' יהודה הלוי (אגב, גם בפילוסופיה שלו), וכן בשירה העברית העתיקה ובשירת ימי-הביניים בכלל, והוא : אהבת אדם לאלוהים וחלקו בה' ; קרבת-אלוהים וריחוק-אלוהים ; מתיחות האהבה הנקלעת בין קרבה לרי-חוק.

לפי מנהג זמנו שיבץ המשורר את שמו הפרטי 'יהודה' בראשי חמשת הבתים. ברם ה'אני' בשיר כזה, שנועד לשמש בעבודת הקודש של העדה, הוא 'אני' של המשורר ו'אני' של עמו כאחד.

ייטב בעיניך נעים שירי ומיטב מהללי 1

נושאו הראשון של השיר הוא השיר עצמו. כדרך שהעדה מעלה את תפילתה, כך מקריב המשורר שירו ותהילתו קרבן לאל, למען ייטב בעיניו. מאז חורבן הבית הראשון הוכשרה התפילה לתפוס את מקום העולה : 'תכון תפילתי קטרת לפניך !' (תה' קמא, ב) מאז חורבן

1 עיין בלשונות ייטב בעיניך — שמואל א כד, ד ; 'נעים זמירות' — שמואל ב כג, א ; 'ואיש לפי מהללו' — משלי כז, כא.

ה ע ר ה : לא נכנסנו לחיכות על פירוש כמה מקומות קשים במזמור זה, אלא הנחנו ביסוד הביאור שלנו את השקפתו של מארטין בובר, המתוארת בספרו 'הצדק והעול על-פי צורר מזמורי תהלים', ירושלים תשי"א, עמ' 8—12. — בובר קורא למונחים הגרמניים 'Leitworte', 'Motivworte' בשם 'תיבות-מפתח'.