

## ראובן צור

### "הלא אַצְדֵק" מאת אבן גבירול

#### אפקטים ריתמיים וגרוטסקיים

#### האם העבר הומוגני?

במאמר זה אני מתכוון להתמקד בשירו של אבן גבירול "הלא אַצְדֵק", משתי נקודות ראות: העקרונות האסתטיים והפסיכולוגיים שמאחורי הגרוטסקי בשירה בפרט ובאומנות בכלל; והאינטואיציות הריתמיות-הסגנוניות המתעוררות למקרא שיר זה. תוך כדי כך אתן את דעתי על שתי סוגיות עקרוניות ביותר: מה שאי.די. הירש (E.D. Hirsch), מצוטט על ידי Wimsatt, 1968) כינה "כשל העבר ההומוגני" (the fallacy of homogeneous past); והשאלה אם שיטות המחקר המקובלות כיום בקהיליית חוקרי השירה העברית בימי הביניים מספיקות כדי לעמוד על ייחודה האסתטי של שירה זו.<sup>1</sup> כל מחקר מדעי שואף להגיע להכללות, ועיקרו להצביע על הצד השווה במגוון רחב של אירועים ותופעות. אף-על-פי-כן, כשאנו מדברים על ההווה, אנו נאלצים לעשות הבחנות בין סגנונות, ומדברים לא רק על הבדלים בין זרמים ויוצרים, כי אם אפילו על "תקופה ורודה" ו"תקופה כחולה" של פיקסו, למשל. ככל שמעט התייעוד על תקופה כלשהי, כן גדל הפיתוי לראות את טעמה כהומוגני ולדבר עליה כ"התקופה ההיא".

כנקודת מוצא לדיון בסוגיות הנזכרות לעיל, אצטט באריכות-מה שתי פסקאות משני מאמרים של חיים שירמן, גדול חוקרי השירה העברית בימי הביניים, בכל הדורות. במאמרו "כיצד יש לדקלם את השירים השקולים של משוררינו הספרדיים?" שירמן קולע ללב הבעיה של חקר מוסיקליות השירה מימי הביניים:

המלומדים שעסקו עד כה במשקלי השירה העברית הספרדית דנו בהם בעיקר מבחינה אופטית. הם קבעו את חלוקת המשקלים הללו, מנו בהם את התנועות והיתדות והרכיבו מהם עמודים, ולפעמים התווכחו, כיצד להרכיב את העמודים של בית בתוך משקל פלוני או מהי צורתו המשנית של המשקל. סבורים היו שבזה יצאו ידי חובתם – כאילו קביעת הרכבם של העמודים מקנה לנו גם ידיעה על עצם מהותו של המשקל, על צלילו וקצבו. והרי יש בידינו כמה וכמה עדויות מן התקופה הספרדית ואף מתקופות מאוחרות יותר, המראות לנו עד כמה נהנו קדמונינו מצלילים של השירים הנקראים. מדע המטריקה העברית-ספרדית מתבסס על כתבי מחברים ערביים ויהודיים מימי הביניים. ברם, כוח תפיסתם היה מוגבל עד מאוד; וגם המשוררים עצמם ידעו לחבר שירים שקולים נהדרים, אך לא היו מסוגלים להגדיר את מהות משקליהם הגדרה נכונה (שירמן, 1979: 84).

<sup>1</sup> לכאורה, אין במאמר הזה כל חידוש תיאורטי. בכל הסוגיות התיאורטיות שבו כבר דנתי באריכות במקומות אחרים. אף-על-פי-כן נראה לי שיש הצדקה לכתיבת המאמר ופירסומו, בזכות צירופן של הסוגיות הללו לדיון אחד ובזכות האור שדיון זה עשוי לזרוק על האינטואיציות לגבי השיר הספציפי "הלא אַצְדֵק".

שירמן, שהיה גם מוסיקאי משובח, נכנע כאן לאוזניו בניגוד לעמדותיו המחקריות הנחרצות. הוא מודה שכל המחקר הפוזיטיביסטי שנעשה עד עכשיו מקרב אותנו אך במעט להבנת אותו דבר מיסטורי שאנו קוראים לו ריתמוס השירה; שמעבר לסימנים האופטיים על הדף יש משהו שהמשוררים תפסו באופן אינטואיטיבי. יתירה מזו, שירמן מכיר בכך, שהפואטיקה האקספליציטית של התקופה היתה נאיבית מכדי להסביר את התופעה ("לא היו מסוגלים להגדיר את מהות משקליהם הגדרה נכונה"). המערכת המושגיית שלהם היתה, לדבריו, בלתי מספקת לחלוטין לטפל בתופעה זו לשביעות רצוננו, אפילו ברמה האלמנטרית: "בני התקופה הספרדית לא הכירו – כפי שלא הכירו מוריהם הערביים – שכל משקליהם מיוסדים על צירופי הברות ארוכות וקצרות [...] חכמינו לא הכירו בכלל את מושג ההברה" (שם, 85). ממילא, כל חוקר של שירה זו חייב לבחור בין שתי אפשרויות: לחקור את התופעה בכלים שרווחו בימי המשוררים ולוותר על העיקר; או לחקור את אשר נראה לשירמן חשוב ביותר, ולוותר על העיקרון שאין לחקור את השירה הזאת באמצעות כלים "מודרניים". בשורה ארוכה של עבודות ביקשתי לעמוד על המבנים התחביריים והפרוסודיים של השירה העברית בימי הביניים שיש בהם, לטענתי, כדי לתת תיאור מבני למקצת האינטואיציות הריתמיות-הסגנוניות של קוראי שירה. לחוקרי השירה בימינו אין גישה אלא אל האינטואיציות של קוראים שחיים כיום (גם אם מדובר על אינטואיציות של פרופסורים למעלה מגיל שבעים). אך יש לקוות שהחוקרים ההיסטוריים יספקו אינפורמציה אם – ובאיזו מידה – היו האינטואיציות הללו שונות אצל הקוראים והמשוררים מימי הביניים. סקפטיציזם משתק יתרום אך מעט להבנת התופעה. בדיון שלהלן אחיל על השיר הזה רק חלק קטן של ההבחנות שהבחנתי במרוצת השנים.

תמיהה ממין שונה מביע שירמן באשר ל*תוכנם* ולשונם הפיגורטיבית של שירי המחלה של אבן גבירול (השווה צור, 1987b).

ביחסו למחלה, כפי שהוא בולט בתיאורה, יש בעיה פסיכולוגית-ספרותית חשובה ואין לפסוח עליה. [...] בשום שיר משיריו איננו מרגישים זרות ואין אנו עומדים במבוכה כמו כאן, בהכירנו את תגובתו הפיזית לאחד מאסונות חייו. [...] לא השפעת הייסורים על נפשו, לא רמיזה גרידא לעניינים שבעצם אינם יכולים לספק חומר לשירה, כדרכו בשאר יצירותיו, אלא דווקא תיאורם בפרוטרוט ובאריכות. ואם אותו תיאור אינו ריאליסטי, אלא נעזר בדימויים הרחוקים לכאורה מן העניינים, הרי דרך זו עלולה רק להגביר את בחילתם של קוראים רבים. יש בשיר זה מעין פולחן הכיעור, ויתר על כן: בדימויו יש לעיתים כה הרבה מן ההתחכמות, עד שעלולים הם לעורר את חיוכו של הקורא בן-זמננו. והרי אין כלל לפקפק בכך, כי לא לבדה את דעתנו היתה כוונת המשורר. אם זהו סארקזם מר, הרי רוחו זרה לנו ונושאו אינו לפי

טעמנו כיום. כאן מפרידה מחיצה בינינו לבין אנשי ימי-הביניים בכלל [...] (שירמן, 1979: 229).

ברוח דומה, אם כי לא באריכות כזאת, כותב שירמן על "רביבי דמצף": "יש להודות שאפילו בתוך שירת אבן-גבירול, הנוטה לעתים להתחכמות והתפלפלות, עושה השיר רושם מוזר בצירוי הבלתי-טבעיים. כמה מבתיו מוקשים, כאילו נכתבו מתוך התאמצות יתרה – ואולי יש לראות במצב בריאותו את הגורם לכך" (שם, 226). והנה השיר "הלא אצדק":

<p>                 כְּגִשְׁמֵי עֵב אֲשֶׁר עַל גֹּז הַרְיָקִים                  כְּמִשְׁפֵּט שׁוֹמְרֵי חֶסֶד וְחָקִים                  יְהִי צוֹאֵר אֲנוֹשׁ – הֲיֵה עֲנִיקִם                  קָרְאוּ מְעַפֵּר אֶרֶץ אֲזִי קָם                  בְּגוֹי יַעֲשׂוּ כְּלֵה וְנָקִים                  וַיַּעַל מִבְּשָׂרֵי אֵד וְהִשְׁקִים                  לְמוֹל פִּיחִים אֲשֶׁר מִשֶּׁה וְרָקִים                  וְאֶחָשֵׁב כִּי אֲבִיר נָקִים נִשְׁקִים                  בְּאִיִן עֲצִים וְאֵשׁ יֵאֱפוּ בְּצִקִים                  אֲרָגִם בֵּן אַחִיסְמָךְ וְרָקִים                  עֲדֵי הַלְיָלָה דְּמֵי הַנִּיָּקִים                  גָּאוֹן יִרְדֶּן, לְפִיּהוּ לֹא יִרְיָקִים                  אֲשֶׁר הִצֵּר וְהִצִּיר הַחֲזוּיָקִים                  עֲדֵי כִי כָרְתוּ שׁוֹקִים בְּשׁוֹקִים                  אֲשֶׁר הָיוּ לְדָם – בְּרֵאוֹת אֶפְיָקִים                  לְבוֹשֵׁי חוֹר וְאַרְגָּמָן בְּרָקִים                  אֲוִיל שָׁמִם בְּמִכְתָּשׁ – לֹא שְׁחָקִים                  כְּשֵׁם קוֹל שְׁפָתַיִם בְּנִשְׁקִים                  וּבִשְׂתֵי כַפְרֵי כֶסֶף יִצְקִים                  וְהִשְׁנִי גְדֻלָּה בֵּן אַחִיקָם                  יְכַסֶּה אֶת פֶּאֶת שַׁחַק אֲבָקִים –                  מְקוֹמָם מִמֶּךָ, אֲחִי, וּפִיָּקִים                  לְבַל יֵשׁוּב לָךְ נְעוּר וְרִיקָם                  וְשִׁלְמָתִי אֲזִי חָקִים לְחִיקָם.             </p>	<p>                 הֲלֹא אֲצַדֵּק בְּאִמְרֵי כִי אֲמַרְיוֹ                  סְפוֹת חֶסֶד עָלֵי חֶסֶד בְּשִׁפְטוֹ                  וּמָה יִמְרִיץ מְחֻקֵּק בְּאֲנוֹשׁ? לוֹ                  וּמָה יֵאֱמַר לְרַעְהוּ אֲנוֹשׁ? לוֹ                  וְאוֹלָם כְּלֹאוֹ רִגְלֵי נְנַעִים                  5 אֲשֶׁר אִם אֲמַרְהָ יְכַלּוֹן – יְנוּבוֹן                  כְּאֵלוֹ הַעֲלָם גְּבִי בְחָנִם                  חֲמַתָּם כְּחַמַּת עֶכְשׁוֹב וְתַנְיִן                  וְאֵל תַּתְמָה לְכֹל אֱלֹהֵי תַמָּה כִּי                  10 וְעוֹרֵיהֶם כְּמוֹ עוֹרֵי יְרִיעוֹת                  אֲשֶׁר יִתְרוֹצְצוּ בָנִים בְּקַרְבָּם                  וְלוֹ רָאֵם רָאֵם – יֵשׁוּב וְחֶשֶׁב                  וַיִּדְמוּ, בְּהַמּוֹת לְבָם, לְהָרוֹת                  כְּשׁוֹשָׁנִים נְשֹׂאוֹם לוֹקְטִיָּהֶם                  15 וַיִּזְכְּרוּ לְכַבֵּי נַחֲלֵי נוֹף                  וְהָעֵת יִפְעְרוּ פִיָּהֶם – יִשִּׁימוֹן                  כְּמוֹ דָרָךְ אֲוִיל דְרָכָם, וְאֵלוֹ                  וְהָעֵת יִדְרָכֶם אִישׁ – יִתְנוּ קוֹל                  כְּאֵלוֹ נַעֲשׂוּ בְיַדִּי בְּצַלְאֵל                  20 וְהֶאֱחָד קְרֵאוֹתָיו בֵּן נַתְנִיָּה                  וְהִיָּינוּ תְמוֹל רְצִים כְּסוֹסִים                  וְהַיּוֹם כְּשֵׁלוֹ בְרַכֵּי וְנַעֲלָם                  וְשִׁלְחָתִי לָךְ שִׁחִי בְיַד צִיר                  עֲדֵי אֲשִׁית חֶסְדִּיךָ לְנַגְדִּי             </p>
--	---

עוצמתו הרבה של שיר זה נשאבת משני מקורות שונים מאד: מהתנגשות המגמות האמוציולניות הסותרות בשיר, האופיינית לגרוטסקי; ומאיוזה שיכלול צורני חמקמק, שקשה

לשים את האצבע עליו, אבל יש בו כדי להעצים כל מגמה אמוציונלית שבשיר. להלן אנסה להתחקות אחרי שניהם. אני טוען, שתמיהותיו של שירמן בקשר לשיר זה תיעלמנה, אם נחדל לחפש בו "השפעת הייסורים על נפשו" של המשורר כדרך הרומנטיקאים (חיפוש אנכרוניסטי כשלעצמו), ונראה בו את התגלמות הגרוטסקי. ואכן, ישראל לוין מצביע על המגמות האמוציונליות הסותרות בשיר, רק אינו נוקב בשם המפורש "גרוטסקי":

החולה מאחד במטאפוריקה שלו את הצלקת והשושנים האדומים, קול הפצעים הנמעכים – והשפתיים הנושקות, קרום המורסות – ויריעות המשכן, צורות הנגעים – ומעשי האמנות של בצלאל, ועוד. [...], מכנה אותם בשמות פרטיים. "מחטט" בהם בהנאה וזה ומתארם בפרטיהם הדקים ביותר בצבע, בצורה, בתנועה ובקול (לוין, תש"ם: 243).

לפי שעה נצביע, לצורך ענייננו, על שני מרכיבים מובהקים (מני רבים) בגרוטסקי. מבחינה מבנית-אמוציונית יש בו כדי לעורר מצב קיצוני של מגמות אמוציוניות סותרות; מבחינה תימאטית יש בו משום התמקדות בהפרשות של הגוף: צואה, שתן, זיעה, התעטשות, מוגלה וכיוצא בהן. בהמשך דברי אצביע גם על קשר אפשרי בין שני מאפיינים אלה. דבריו של ישראל לוין מצביעים על נוכחותם הבוטה של שני המרכיבים בשיר.

אין צורך לומר שחיטוט כזה בהפרשות הגוף והן צירוף כזה של מגמות אמוציוניות מתנגשות עשויים להיות מביכים ביותר. במובאות שלעיל, שירמן מעלה "בעיה פסיכולוגית-ספרותית חשובה" אשר, לדבריו, "אין לפסוח עליה": ההשפעה האפשרית של מצב בריאותו של המשורר על "תגובתו הפיזית לאחד מאסונות חייו". מן הסתם, השפעה זו שיבשה את שיפוטו האמנותי וגרמה לו להחטיא את מטרותיו: "בדימויו יש לעיתים כה הרבה מן ההתחכמות, עד שעלולים הם לעורר את חיוכו של הקורא בן-זמננו, והרי אין כלל לפקפק בכך, כי לא לבדח את דעתנו היתה כוונת המשורר". "אולי יש לראות במצב בריאותו את הגורם לכך". הערתו הפסיכולוגית של שירמן אינה מסתמכת על תיאוריה פסיכולוגית; מקורה בשכל הישר. שאלה מעניינת היא, מה יאמרו חכמי הפסיכולוגיה שלאחר פרויד על זיקה זו בין מצב בריאותו של המשורר לבין "תגובתו הפיזית לאחד מאסונות חייו". לפי תורת פרויד, ההומור הוא מנגנון הגנה רב-עוצמה במצבים של לחץ, פגיעה וסכנה. שוחחתי על כך עם הפסיכיאטר וחוקר פסיכולוגיית האמנות, פרופסור פנחס נוי. לדעתו, יותר ממה שעשוי הדבר להעיד על כך שהסבל העביר את המשורר על דעתו, אפשר לראות בתגובה פיזית זו אמצעי להתמודד עם מצבו, אמצעי לשמור על בריאותו הנפשית.

משל למה הדבר דומה, אומר נוי, להומור השחור הרווח בין החיילים בשדה הקרב, העוזר להם לגבור על הפחד הקיומי. ואמנם כן, לפני שנים, טיפלתי בסוגיה זו בהרחבה במאמרי על בדיחות זוועה והומור שחור (Tsur, 1989). שם טענתי כי בני אדם המרגישים שהם מצוידים היטב להתמודד עם מגמות אמוציונליות מתנגשות נוטים לחוות אותן כמְהֵנות, שכן עצם

התרחשותן יש בה כדי לעורר הרגשת ביטחון שמנגנוני ההסתגלות שלהם פועלים כהלכה בעת הצורך. כאן הייתי מוסיף שעצם התהליך הזה עשוי לשמש כמנגנון הגנה. אני מבקש להדגים זאת על ידי בדיחה. לפני שנים אחדות, העיתון מעריב השמיע ברדיו את הפירסומת הבאה:

6. ניפגש במעריב יום ו'.

כפשוטה, אמירה זו היא אבסורדית. אבל המסר היה, שבעיתון מעריב נפגשות כל הדעות, החל בשמאל הקיצוני וכלה בימין הקיצוני. בימי מלחמת לבנון, חיילי צה"ל השתמשו באותו טקסט, מלה במלה, כהומור שחור, ברמז שמודעות האבל שלהם תיפגשנה ממעריב יום ו'. בהקשרים השונים, מטונימיות שונות ל"אנו" אמורים להיפגש בעיתון. הקהל נאלץ לערוך שינויים כדי שהסיטואציה תוכל להתקבל כמשמעותית ואפילו כאמיתית. דבר זה ייעשה בקלות על ידי המרת "אנחנו" ב"דעותינו", או ב"מודעות האבל שלנו". הבנת הבדיחה מחייבת שני אקטים של הסתגלות, הכרוכים בשני חילופי מערכים מנטליים: הצבת המטונימיות ההופכות את האמירה האבסורדית למשמעותית; והחילוף ממשמעות אחת של האמירה למשנה. חילופי המערכים המנטליים נתפסים כחידוד. בד בבד מתעוררת תחושה של הסתגלות משופרת למציאות רבת תהפוכות. האלוזיה "הספרותית" מחדדת את חילוף המערכים מבחינות אחדות. ראשית, היא מוסיפה מטונימיה אלטרנטיבית ("דעותינו תיפגשנה") ליישוב הסתירה שבטענה המפורשת; ודווקא מטונימיה זו, שאינה רלבנטית להקשר המלחמה, נעשית זמינה יותר, בזכות "נסיון העבר". המעבר מסיטואציה לסיטואציה גורר איתו התנגשות רבת עוצמה בין מגמותיהן האמוציוניות, כשהוא מגביר את החידוד המתלווה אל התהליך. שנית, חילוף המערכים המנטליים מוביל לעמדה של הסתגלות טובה יותר למציאות. מקרה זה של הומור שחור מציג את המפגש של קשת רחבה של השקפות בעיתון אחד – חשוב ככל שיהיה – כטריביאלי יחסית לחרדותיהם האגזיסטנציאליות של החיילים העלולים להיהרג בכל רגע. הומור שחור ממין זה, הנוקט לשון אירונית ביסודה, מציג את בעליו כסוג מסוים של בני אדם, שנונים יותר, עימותיים פחות, השולטים יותר במצב מאשר אנשים המתבטאים באופן ישיר יותר, בוטה יותר (השווה 429: Winner and Gardner, 1993). שלישית, השימוש באלוזיה כנקודת מוצא לחילוף מערכים מנטליים נתפס כמעבר להסתגלות טובה יותר גם ברמה הלשונית: השימוש ב"מטבעות שחוקות" נחווה כ"משהו מיכני שנכפה על החי כקליפה"; וייחוס המשמעות החדשה לרצף המלים הישן נחווה כבקיעה מקליפה זו, כמציאת מצב טבעי יותר שבה מתייצבת המערכת הנפשית. במאמרי "שיבוץ ורמיזה" הזכרתי בדיחה זו והצבעתי על אפקטים דומים בלשון השיבוצית של השירה העברית בימי הביניים (צור, 1987: 115-117). אך זאת יש לזכור: בדיחה כזאת אינה יכולה להגן עליך מפני מוקשים, רק מפני פחד מתמיד מפני מוקשים.

בשובנו אל דברי שירמן, יש לשים לב: הוא מדבר לא רק על המעורר חיוך, המבדח,

הסרקסטי בשירי המחלה, כי אם גם על מה שעלול "רק להגביר את בחילתם של קוראים רבים". שירמן הצביע אפוא בשיר, בלי משים, על מגמות אמוציונליות סותרות המונחות גם ביסוד ההגדרה הקלסית של הגרוטסקי: נוכחותו של המעורר צחוק יחד עם איכות שאינה עולה בקנה אחד איתו (הנשגב, המבחיל, המעורר רחמים). להלן אטען, שמגמות אמוציונליות אלה אינן רק אמצעי לשימור בריאות נפשו של הפרט, כי אם גם – או בראש ובראשונה – סגנון אמנותי לגיטימי העובר כחוט השני לכל אורכן של תולדות האמנות והספרות.

### חרוז נמרץ ונרפה

שני אמצעים פרוסודיים מטביעים את חותמם באורח מובהק ביותר על הקצידה: החרוז המבריה והמשקל הכמותי. בקצידות רבות, החרוז המבריה משרה רושם מונוטוני יחסית; בקצידות אחרות הוא משרה נעימה של נחרצות, רושם של סיגור נמרץ, "מצלצל". אפקט זה יש בו כדי להגביר כל איכות פואטית המתעוררת בכל רובד אחר של השיר. רושם זה נקבע על ידי יסודות לשוניים רבים; אך לעת עתה נעשה רק שתי מערכות של הבחנות: אם המלים חוררות בסיומות דקדוקיות דומות, או בשורשיהן, ללא סיומות דקדוקיות; ובמקרה של חרוזי שורשים, אם חלקי דיבר דומים משמשים בהם במקביל, או חלקי דיבר שונים. את ההבחנה השניה שאלתי מוימקט (Winsatt, 1954: 153–160); רומן יאקובסון קרא "חרוזים דקדוקיים" לחרוזים בני חלק דיבר אחד ו"חרוזים אנטי-דקדוקיים" לחרוזים בני חלקי דיבר שונים. כך אנו מקבלים את הסולם חרוז סיומות ← חרוז דקדוקי ← חרוז אנטי-דקדוקי – בסדר זה של נמרצות עולה. בעבודותי השונות החילותי הבחנות אלה על שירים בשפות שונות (אנגלית, צרפתית, עברית והונגרית) בני תקופות שונות (כולל השירה העברית בימי הביניים). כן הצעתי היפותיזה באשר למנגנון הפסיכולינגוויסטי האחראי לאפקט הנמרץ יותר והנמרץ פחות.

בקצידה, מספר בלתי מוגדר של טורים עשויים לחרוז זה עם זה. ככל שהשיר מתארך, כן יקשה על חריזת חרוזי שורשים; ועוד יותר על חריזת חרוזים אנטי-דקדוקיים – המשורר ייאלץ להסתפק יותר בחרוזי סיומות דקדוקיות דומות (חרוזי סיומות דקדוקיות שונות נחשבים כאנטי-דקדוקיים). בשל קושי זה, אנו מוצאים שירים ארוכים שבהם החרוזים הם על טהרת הסיומות הדקדוקיות הדומות; אך למרות קושי זה נמצא גם שירים ארוכים למדי, שבהם המשוררים עושים מאמץ ניכר לחרוז, ככל האפשר, חרוזי שורשים וחרוזים אנטי-דקדוקיים. בספרי עיונים בשירה העברית בימי הביניים (1968) הראיתי ש"ציון הלא תשאלי" מאת יהודה הלוי הוא מקרה מובהק קיצוני של הקבוצה הראשונה, ואילו "אני האיש אשר שגס אזורו" מאת אבן גבירול הוא דוגמה מובהקת לקבוצה השניה. נבדוק בשיר שלפנינו את מילות החרוזה בעשר השורות הראשונות: הַרְיָקָם ← וְחָקָם ← עֲנָקָם ← קָם ← וְנָקָם ← וְהֶשְׁקָם ← וְרָקָם ← נֶשְׁקָם ← בְּצָקָם ← וְרָקָם. הַחֲרֹז מורכב מההגיים k.a.m.

במלה בסוף השורה הראשונה (הַרְיָקָם), רצף זה מתקבל מק' שורשית + כינוי המושא לפועל; בשתי המלים הבאות, מק' שורשית + כינוי השייכות לשם העצם (וְהַקָּם, וְנָקָם). בסוף השורה הרביעית, כל עיצורי המלה קָם שורשיים, הֶ/a/ נגזר מנטיית הפועל; המלה היא "צימוד נפחת" – היא מכילה רק את רצף ההגאים המהווים את הַחֲרוֹז המשותף לכל החרוז המברית. אחרי פועל זה, בסוף השורה החמישית, וְנָקָם הוא שם עצם וחורז עיצורי שורש בלבד, כשהֶ/a/ נגזר ממשקל שם העצם. בסופי שתי השורות הבאות, וְנָקָם וְנָשָׁקָם הם פעלים בתוספת כינוי המושא; בשורה התשיעית וְנָשָׁקָם, לעומת זה, הוא שם עצם בתוספת כינוי השייכות; בסוף השורה העשירית, וְנָקָם הוא פועל החרוז עיצורי שורש בלבד; הֶ/a/ נגזר מבניין פעל, עבר נסתר. אפשר לומר, שבעשר השורות הללו המשורר עשה מאמצים גדולים ביותר לגוון במידה המירבית את חלקי הדיבר של מילות החרוז. מבנה זה ותחבולות נוספות שעליהן נעמוד להלן משווים לשיר אופי נחרץ ונמרץ – תיות יתירה.

חוקרים היסטוריים אחדים (הן בשירה העברית בימי הביניים והן בחקר הפרוסודיה בלשונות אירופה) טענו כנגד גישתי זו מספר טענות. ברצוני לעמוד כאן רק על שתיים מהן: ראשית, איך אני יכול לדעת אם למשוררי ימי הביניים ולקוראיהם היו אינטואיציות לגבי הקטגוריות שאני מזכיר? מכל מקום, בפואטיקה האקספליציטית של התקופה ההיא אין זכר להבחנות אלה. שנית, בכך שאני מחיל תיאוריות פסיכולוגיות ופסיכו-לינגוויסטיות מודרניות על שירה זו, אני מטשטש את ההבדלים בין השירה החדשה ושירת ימי הביניים. בכוונה לגלות אם אפשרי הדבר שלמשוררי ימי הביניים היו אינטואיציות הדומות בדרך כלשהי לאינטואיציות שלנו בדבר ההבחנות שלעיל, עשיתי אי-אלו בדיקות כמותיות בשירה העברית בימי הביניים (צור, 1964: 137-139). אולי הצורה הרווחת ביותר בתקופה הנידונה היא זו של השירים שווי-החרוז, שבהם שורה ארוכה של טורים (לפעמים, עד כדי מאות שורות) חוזרים על אותה סיומת. שירים כאלה מבוססים, לעתים קרובות ביותר, על חרוזים דקדוקיים, ואפילו של סיומת דקדוקיות; ובאמת, הפואטיקה המוצהרת של תקופה זו נותנת הכשר מפורש לחרוזים של סיומת דקדוקיות. אף-על-פי-כן, יש מספר שירים ארוכים בתקופה זו, המקפידים לחרוז שורשי מלים, או אפילו חרוזים אנטי-דקדוקיים, כל אימת שאפשר.

קל יותר לחרוז חרוזי סיומת דקדוקית מאשר חרוזים שכל עיצוריהם שייכים לשורש. ואם יש, אף-על-פי-כן, שירים ארוכים יותר המשקפים מאמץ מתמשך לחרוז שורשים ולא סיומת דקדוקיות, עשוי הדבר להעיד על העדפה אינטואיטיבית של חרוזים כאלה (בחרוזים דקדוקיים ואנטי-דקדוקיים יש יותר מדי משתנים וקשה לבדוק אותם בדיקה סטטיסטית פשוטה). מכל מקום, אם העדפה מעין זו אכן קיימת, אפשר לצפות שתהיה משום נטייה לחרוזי שורשים בשירים הקצרים יותר. ואכן, מגמה כזאת בולטת. בדקתי את כל השירים שווי-החרוז בני חמישה בתים או פחות שבכרך א' של השירה העברית בספרד ובפרובאנס של שירמן ונתקבלה התפוצה הבאה:

רוב חרוזי שורשים	רוב חרוזי שורשים	חרוזי סיומת	חרוזי שורשים
35	2	74	97

טבלה 1 מספר השירים הקצרים, לפי סוגי החרוזים

טבלה זו מעידה על העדפה ניכרת לחרוזי שורשים טהורים על פני חרוזי סיומת דקדוקיות טהורות. ציפיתי שתימצא עדיפות מקבילה לשירים שיש בהם רוב של חרוזי שורשים על פני שירים שיש בהם רוב של סיומת דקדוקיות. המספרים שלעיל מעידים על ההפך הגמור. עובדה זו, התמוהה למבט ראשון, ניתן לפרשה, לדעתי, בכך שבמקרים שבהם שאפו המחברים להריות שורשים במפורש – לא ויתרו על כך גם אם נתקלו בקשיים; ואילו במקרים שבהם לא שאפו למידה כזאת של שכלול והסתפקו בחרוזי סיומת דקדוקיות, אף בהם "הגניבו", לשם גיוון, חרוזי שורשים, או אפילו חרוזי אנטי-דקדוקי, כל אימת שיכלו. מה שאולי חשוב יותר מבחינת העבר ההומוגני הוא, שהיו הבדלים אינדיווידואליים בין המשוררים מהבחינה הזאת, כפי שתעיד טבלה 2:

רוב חרוזי שורשים	רוב חרוזי שורשים	חרוזי סיומת	חרוזי שורשים	
10	1	20	34	שמואל הנגיד
8	1	13	22	אבן גבירול
-	-	6	0	אבן אלתבן
5	-	8	19	משה אבן-עזרא
10	-	20	15	יהודה הלוי
1	-	4	2	אברהם אבן-עזרא

טבלה 2 מספר השירים הקצרים באנטולוגיה של שירמן לפי מחברים ולפי סוגי החרוזים

פה הקשת משתרעת מכפליים חרוזי שורש מאשר חרוזי סיומת דקדוקיות אצל משה אבן-עזרא ורוב ניכר אצל שלמה אבן גבירול, דרך חלוקה שווה כמעט אצל יהודה הלוי, עד

כפליים יותר חרוזי סיומות דקדוקיות מאשר חרוזי שורשים אצל אברהם אבן-עזרא, ו-100% חרוזי סיומות דקדוקיות אצל לוי אבן-אלתבן.<sup>2</sup> ואולם, ההשגים המרשימים ביותר של חריזה אנטי-דקדוקית אינם מתגלים בסטטיסטיקות, כי אם רק בניתוח של מקרים פרטיים. והללו הגיעו, לפעמים, לתייחס שניתן להשוותו למקרים הנועזים ביותר של המודרניזם. משה אבן-עזרא, שיש לו בקורפוס שלנו כפליים יותר חרוזי שורשים מאשר חרוזי סיומות דקדוקיות, נוקט גם מבנים סמנטיים מורכבים להפליא בחרוזיהם של כמה משיריו הקצרים יותר, כמו בשיר הבא:

צָאָה לָךְ אֶל חֲצָר־מֹת וְהִבֵּט / יִשְׁנֶיָה וְתִהְיֶה בּוֹשׁ וְנִכְלָם  
 רָאָה גּוֹפִים מְכֻסִּים בְּאַבְנִים / וְהֶעֱפֵר יְצוּעֵיהֶם וְצָלָם  
 וְזֹאת הָיְתָה מְנוּחָתָם וְחֻלְקָם / בְּעוֹד תִּבְל וּבְתִימוֹ לְעוֹלָם

רצף ההגאים [lam] מהווה את החרוז בסופי שלושת הטורים. במלה "נִכְלָם" [l] ו-[m] שייכים לשורש, ואילו התנועה באמצע שייכת לנטיית הנפעל בינוני (במשמעות שם-תואר); "צָלָם" מורכב משתי מורפימות: שלושת ההגאים הראשונים הם גלגול של המלה "צל", ואילו שני ההגאים האחרונים [am] הם נטיית השייכות; "לְעוֹלָם" הוא תואר-הפועל. תיחום דקדוקי כזה הוא נדיר למדי בשירה העברית במאה האחת-עשרה, אך בשום פנים ואופן אינו מקרי.

מה נוכל ללמוד מתוצאות אלה? ראשית, שמשוררי המאה האחת-עשרה עשו לפעמים מאמצים ניכרים לחרוז חרוזי שורש, ואפילו חרוזים אנטי-דקדוקיים מורכבים מאוד, למרות ההכשר לחרוז חרוזי סיומות דקדוקיות עם אות שורשית אחת לתמיכה. שנית, שהיו הבדלים אינדיווידואליים ניכרים בין המשוררים השונים, ושהעבר אינו הומוגני כלל מבחינה זו. ושלישית, שלמשוררי התקופה היו, כנראה, אינטואיציות חזקות בנוגע להבדלים בין חרוזים אלה, גם אם הם נבדלו זה מזה בהעדפותיהם. לבסוף, שהשיטה המוצעת כאן – לא זו בלבד שאינה מטשטשת את ההבדלים בין השירה החדשה ושירת ימי הביניים, כי אם חושפת את העובדה ש"התקופה היא" עצמה לא היתה הומוגנית כלל בטעמה, וכי חקר הקונוונציות המשותפות מטשטש את ההבדלים הללו.

ראינו את ההבדלים האינדיבידואליים בתחום החריזה בין משוררי ימי הביניים. מסתבר שהבדלים דומים שוררים גם בתחום השימוש בלשון הפיגורטיבית. יתרה מזו, משוררים אחדים גם מפגינים עקיבות מסוימת בנטייתיהם הפואטיות ברבדי השירים השונים. במקומות

<sup>2</sup> במהדורתו הביקורתית של פגיס לשירי אבן-אלתבן שנשתיירו יש 12 שירים בני המישה טורים או פחות שחריזתם על טהרת חרוזי הסיומות, שלושה שחריזתם מעורבת, אחד שחריזתו על טהרת חרוזי השורשים. נוסף על כך, בשיר אחד בן שישה טורים ובשיר אחד בן עשרה טורים החריזה היא חריזת שורשים; באחרון יש אפילו משום תיחום דקדוקי מובהק. אף-על-פי-כן, בקורפוס שיריו של משורר זה גובר במידה מכרעת מספר השירים שחריזתם חרוזי סיומות.

אחרים השוויתי באריכות בין הרשות "שְׁחַרְתִּיךָ בְּכָל שְׁחָרֵי וְנִשְׁפִּי" מאת אבן גבירול והרשות "לְהִלָּךְ בְּכָל שְׁחָרֵי וְנִשְׁפִּי" מאת לוי אבן אלתבן (צור, 1968: 24-33, 145-153; 2000: 208-210). שני השירים דומים מאד הן במילותיהם, הן במשקלם והן בחרוזם המברית. אף-על-פי-כן, הם מייצגים שתי קונצפציות שיריות שונות, שהמחקר המסורתי אינו מבחין בהן. בשירו של לוי אבן אלתבן הצירופים הצירויים השונים מקבילים זה לזה מבחינה סמנטית (בדומה לחרוזיו) וכולם נתפסים כהדגמה מוחשת למטען אידיאי אחד. ג'ון קרואו רנסום (John Crowe Ransom) קרא למבנה פיגורטיבי כזה "שירה אפלטונית". בשירו של אבן גבירול מטענים אידיאיים שונים מממשים פוטנציאליים מתנגשים בצירור אחד. רנסום קרא למבנה פיגורטיבי כזה "שירה מטפיסית". במקרה הראשון המוליכים הצירויים הם רבים (ומקבילים) והמטען האידיאי הוא אחד. במקרה השני, הצירור הוא אחד ובו מטענים אידיאיים אחדים מממשים פוטנציאליים מתנגשים. הבחנה זו יש בה כדי להסב תשומת לב אל שימוש של אבן גבירול ב"צירור החכמני המטפיסי" (metaphysical conceit) וב"כפל הלשון המטפיסי" (metaphysical pun).

בבואי לדון באפקטים אסתטיים בפרספקטיבה היסטורית אימצתי את הנוסח "פתרון אלגנטי של בעייה" (Dewey, 1934; Kris & Kaplan, 1965; פפיטה האורחי, תשכ"ה). במקרה שלנו, הבעיה נוצרת על ידי כך, שרצף אחד של הגאים חייב להתיישב בעת ובעונה אחת עם נורמות סמנטיות, תחביריות, נורמות חריזה, נורמת התקבולת, המשקל, שיבוץ ונורמות נוספות. לגישה מעין זו יתרונות עצומים במחקר היסטורי השוואתי. שירים בני תקופות וסגנונות שונים ניתנים להשוואה על פי העקרון של פתרון אלגנטי לבעיה. הצורך לפתור את הבעיות מקיף סגנונות ותקופות שונות מאד; אך הבעיה נוצרת בסגנונות שונים על ידי אילוצים שונים (קונבנציות שונות). כך ניתן להתייחס אל כל תקופת סגנון בייחודה וגם להשוות את יצירותיה ליצירות בנות תקופות אחרות לאור עקרון אסתטי כללי זה. נורמות הסגנון שלעיל מציגות לרוב דרישות סותרות. בשיר שלפנינו, למשל, הסדר התחבירי עלול לדרוש שהשווא יבוא במקום שבו המשקל דורש תנועה; ואילו החרוז עלול לדרוש שבסוף היחידה תופיע מלה, שהסדר התחבירי הטוב דורש שתופיע בראשית המשפט או באמצעו. וגם השווא של המלה חייב לפול למקומה על פי המשקל. הפתרון האלגנטי נוצר כאשר אין לקורא הרגשה שעמידה בדרישות נורמה אחת פגעה בנורמה אחרת. נבחן את הטור הבא:

וְהַשְׁנִי גְדִלְיָה בֶן אֲחִיקָם

וְהָאֶחָד קָרָאתוֹ בֶן נְתַנְיָה

דרישות החרוז המבריה מקשות, כאמור, על חריזת שורשים; כל שכן על חריזה אנטי-דקדוקית. נורמות החריזה של השיר הספציפי הזה דורשות להרבות ככל האפשר דווקא בחרוזים ממין זה. באשר לתוכנו ולאופיו האמוציונלי של השיר, הוא דורש מגמות אמוציוניות מנוגדות, שאינן עולות בקנה אחד. סגנונו הפיגורטיבי של אבן גבירול דורש צירורים

מפתיעים, רחוקים מהנושא ככל האפשר. אילוץ זה מקל דווקא על העמידה באילוצים האחרים. כיוון שהמשורר אינו מוגבל בתחום המצומצם יחסית של ציורים הקרובים לנושאים, הוא יכול לבחור מתוך מבחר אינסופי של ציורים, עד שימצא לצרכיו ציורים בלתי צפויים אשר, יתר על כן, מובעים במלים שהרכבן הסמנטי, המורפולוגי והפונטי עומד בדרישות המשקל והחרוז. אך אליה וקוץ בה. "פתרון אלגנטי של בעיה" אין פירושו ביטול האילוצים המחמירים, כי אם שמירה קפדנית עליהם ויישובם בתבניות רחבות יותר. קפיצות גדולות מדי עלולות לגרום להתפרקות השיר. הפתרון האלגנטי דורש שהציור יהיה מפתיע ככל האפשר, ובכל זאת, מתחייב איכשהו מההקשר; בפרפרזה על דברי אריסטו, הציורים חייבים לצמוח זה מתוך זה באורח מסתבר אך בלתי צפוי.

נתחיל בסוגיית המגמות האמוציוניות המנוגדות. פצעי המשורר דוחים, מלאי מוגלה, גורמים לנפיהחיות מדולקות, גושי נוזלים נעים בתוכם, מתרוצצים ומחליפים צבעים עזים. אל שני הפצעים הגדולים ביותר המשורר מפגין חיבה, יחס אינטימי חם, קורא להם בשמות פרטיים, מְשווה להם אופי אינדיבידואלי. הרי לכם מגמות אמוציוניות מתנגשות. המשורר יכול לבחור מתוך כל השמות שבעולם שם המהווה חרוז שורש אנטי־דקדוקי עם החרוזים הסובבים אותו והשווא או החטף שבו נופלים במקום שהמשקל דורש שווא. הנורמה של הלשון השיבוצית דורשת להעדיף שמות מן המקרא דווקא. השם אַחִיקָם הולם יפה את צורכי המשקל והחרוז המברית; וכן הוא בא בין מילות החרוזה יֶצְקָם וְאֶבְקָם: פועל עם כינוי ביחסת־מושא ושם עצם בכינוי השייכות – חרוז אנטי־דקדוקי לכל דבר. אלא שהשם גְדֻלְיָהּ בְּן אַחִיקָם דווקא אינו מתבקש משום עניין בשיר זה – הוא שרירותי כאן מכל וכל. הוא בלתי צפוי, אך גם אינו מסתבר מן ההקשר. המשורר מגייס אפוא שתי נורמות נוספות לעשותו מתחייב מהקשרו: הלשון השיבוצית והתקבולת. לטור זה מבנה תקבולת אלגנטי: שתי צלעותיו מתחילות ב"וְהָאֶתְד [...] וְהַשְׁנִי" ומסתיימות בפטרונים: בְּן נְתַנְיָהּ וְבֶן אַחִיקָם. יתרה מזו, מבחינה תחבירית, שני שמות־האב משמשים כמשלימים לאותו פועל (קְרָאתִיו). מבנה תקבולת זה משווה משום חיוניות להופעת השם בסוף הטור, בחרוז. חיוניות זו מוגברת על ידי השיבוץ: שני השמות מופיעים באותו פסוק במקרא, ללמדך שהם שייכים יחד: "בָּא יִשְׁמָעֵאל בֶּן־נְתַנְיָהּ [...] אֶל גְּדֻלְיָהּ בֶּן־אֲחִיקָם" (ירמיהו מא: א). קוראים רבים עשויים לחפש נגיעה עניינית של שמות אלה לנושא השיר (אחרת, מדוע בחר המשורר דווקא בהם?); אך הופעתם פה יחד לא באה אלא לשם תכלית אחת: להגביר את נדרשותה של מילת החרוזה.

משקל השיר הוא המרובה; הטור בנוי מְפַעְלִים, מְפַעְלִים, פְּעוּלִים. כפי שטענתי במקומות אחרים, משקל זה הוא נפוץ יותר, לאין־שיעור, מכל משקל אחר בשירת התקופה, וללא כל הצדקה לכך בפואטיקה האקספליציטית שלה. הרי לכם דוגמה להעדפות אינטואיטיביות של משוררי התקופה העולות מדברי שירמן. במקרה של משקל זה, טענתי, הסיבה היא שריתמוס השירה דורש תפיסת שתי רמות של ארגון בעת ובעונה אחת: יחידה גדולה, אחדותית יחסית (הטור או הצלע) המתחלקת ליחידות שוות פחות או יותר; ויחידה קטנה יחסית (העמוד) המחלק את היחידה הגדולה יותר. ככל שהעמודים דומים יותר זה לזה, המחזוריות הרתמית

מושלמת יותר. אך שוב אליה וקוץ בה: אם העמודים זהים במבנה שלהם, היחידה הגדולה (הצלע) תתקיים, שוב, מבחינה "אופטית" בלבדת על הנייר; אך בשמיעה תיטה להתפרק לחלקיה השווים ולא נשאר זכר פרצפטואלי ליחידה הגדולה. העמוד פְּעוּלִים כמעט זהה במבנהו לעמוד מְּפַעְלִים: השווא ושתי התנועות חוזרים על ראשית העמוד מְּפַעְלִים; רק אחרי זה עשוי אדם להרגיש שהתנועה האחרונה חסרה. אבל זה מספיק כדי לגרום לכך שהטור לא יתפרק לשישה עמודים זהים, כי אם לשתי צלעות זהות (המתחלקות, מצידן, לשלושה עמודים כמעט זהים). המשקל המרובה הוא הנפוץ ביותר בשירת ימי הביניים, מפני שהוא קולע כחוט השערה אל האיזון העדין בין הדרישות המתנגשות של אחדות הצלע ומחזוריות העמודים הדומים.<sup>3</sup>

כפי שטענתי במקומות אחרים, למשקל המרובה יש שני אבטיפוסים (שגם להם אין זכר בפואטיקה האקספליציטית), היוצרים אופי ריתמי שונה זה מזה. באבטיפוס אחד יש מגמה סטטיסטית להופעת הברה מוטעמת בתנועה האחרונה של כל עמוד; באבטיפוס השני ההטעמה נוטה להופיע בתנועה השניה של העמוד.<sup>4</sup> עמודים שבהם התנועה הראשונה והשלישית מוטעמות, עשויים להיטמע בשני האבטיפוסים במידה שווה (כאמור, אין זה בבחינת הכל או לא-כלום, כי אם מגמה סטטיסטית בלבד). העמוד פְּעוּלִים מתקצר יחסית לעמוד מְּפַעְלִים, ובאבטיפוס הראשון מעורר מין הרגשת חֶסֶר; באבטיפוס השני התבנית הריתמית נתפסת כמורכבת יותר, חיונית יותר: אמנם גם פה העמוד פְּעוּלִים מתקצר וגם פה זה מעורר הרגשת חֶסֶר; אבל בה בשעה יש משום סיפוק בכך שההברה המוטעמת בשני העמודים מופיעה בתנועה השניה: העמוד המקוצר דומה ואינו דומה לעמוד הארוך בעת ובעונה אחת. השיר שלפנינו נוטה לאבטיפוס השני. בטור שבו עסקינן, בשתי הצלעות, בעמוד מְּפַעְלִים השני, ההטעמה הראשית היא בתנועה השניה: "קָרְאִיוּ בְּן / נְתִינָה" ו"גְּדֻלָּה בְּן / אֲחִיקָם"; לפיכך מוגברת נדרשות שם האב בסוף השורה והרגשת הסיפוק שבהופעתו. העמוד האחרון (ובו המלה החוזרת) אינו נתפס פה כחֶסֶר כי אם כהשלמה וסיגור נמרץ לטור.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> במקומות אחרים הצעתי באריכות סיבה אינטואיטיבית נוספת הגורמת לעדיפותו הסוחפת של משקל המרובה על פני השלם (השני בשכיחות בשירת ספרד): ממגבלות הזכרון קצר-הטווח יוצא העיקרון הפרצפטואלי שהתבניות הטבעיות יותר הן אלה שבהן היחידה הארוכה ביותר באה בסוף ולא בהתחלה. עיקרון זה יכול להסביר את שכיחות המשקל המרובה (לעומת השלם) בשירה העברית בימי הביניים, את הערותיהם של אריסטו והורציוס על אופי הימבים לעומת הטרוכאים בשירה הכמותית הקלסית ואת האינטואיציות של פרוסודיקנים רבים בדבר טבעיות הימבים לעומת הטרוכאים במשקלים הסילבו-טוניים בלשונות שונות (עייני צור ובנטוב, 1994; Tsur, 2002; Tsur and Bentov, 1996).

<sup>4</sup> כדוגמה מובהקת לו ישמש הטור הבא:

ספּוֹת חֶסֶד צְלִי חֶסֶד בְּשִׁפְטוֹ      כְּמִשְׁפָּט שׁוֹמְרֵי חֶסֶד וְחֶקֶם

<sup>5</sup> ב"המאמר על המשקלים" מדגים יהודה הלוי אחדים מן "המשקלים הערביים", כש"כל אחד משנים עשר המשקלים מודגם בשיר שבה קצר המוקדש לחלפון" (רוזן, 1994: 316). המשורר מציין כי "בחרתי מן המשקלים את הערביים לטעם, והטבעיים והמהנים את האוון, והקלילים לשמע והמתאימים לעברית" (שם, 325). אין זה מפתיע שהמשקל הראשון שהוא מדגים הוא משקל המרובה. והשיר שחיבר להדגמתו – יש בו

בדוגמה זו, עקרון התקבולת מתבטא בחזרה על קטגוריית חזרות. אך עקרון החזרה עשוי ללבוש כמה וכמה צורות נוספות. לצורך ענייננו נזכיר לשון נופל על לשון והכפלת מלים נרדפות. בדוגמה הבאה שתי הצורות משמשות להשרות תחושת הכרחיות על מבנה הטור, כשבסופו מלה המהווה חרוז אנטי־דקדוקי נמרץ ומתמשך ברצף הטורים הסובבים.

וְאוֹלָם פְּלֹאוֹ רְגְלֵי נְגָעִים      בְּגוֹי יַעֲשׂוּ כְּלָה וְנָקָם

"נָקָם" הוא שם עצם ללא סיומת דקדוקית; בטור הבא "וְהַשְּׁקָם" הוא פועל בסיומת כינוי המושא; בטור הקודם "קָם" הוא פועל בלא סיומת דקדוקית; בטור הקודם לזה "עֲנָקָם" הוא שם עצם בסיומת כינוי השייכות.

המלים "כְּלָה וְנָקָם" נתפסות בהקשר זה כנרדפות; וההכפלה נתפסת כהבעת סופרלטיב וכביטוי אידיומטי בעברית מקראית (כדוגמת "כלה ונחרצה", "נקם ושלם", "עפר ואפר", "סגורה ומסוגרת" ועוד). יתרה מזו, שני שמות העצם נתפסים כמשלימים אידיומטיים לאותו פועל ("עשו כלה" – בראשית יח: כא; "ועשיתי ... נקם" – מיכה ה: יד); דבר זה מגביר את תחושת ההכרחיות בצירופן של שלוש המלים "יעשו כלה ונקם". חיוניותו של רצף מלים זה מוגבר על ידי הכפלה של הגאי דיבור, לשון נופל על לשון, המשווה אופי של תקבולת לדלת ולסוגר: "פְּלֹאוֹ – כְּלָה". יתרה מזו, המלה "פְּלֹאוֹ" מתקבלת כחיונית כאן, בשל תקדים אידיומטי (או לשון שיבוצית), "מכל אורח רע כלאתי רגלי" (תהלים קיט: קא). כל זה יוצר רשת צפופה של הכרחיות הקובעת את מקום המלה "וְנָקָם". אך ההכפלה הסמנטית יוצרת דינמיקה פרצפטואלית נוספת המגבירה את נדרשות המלה "וְנָקָם" במקום שהיא נמצאת. אחת ההנחות של פסיכולוגיית הגשטלט (שאומתה בדרך אקספרימנטלית גם בתחום הלשון, ראה Garrett, Bever and Fodor, 1966) היא, שכל יחידה פרצפטואלית נוטה לגונן על שלמותה הפרצפטואלית לנוכח אירוע פולש. במאמר אנגלי (Tsur, 1972) ובחיבורי על השירה העברית בימי הביניים החילותי את מושג ה"נדרושת" של פסיכולוגיית הגשטלט על הארגון הפרוסודי. "נדרשות" היא הדרישה שיש לחלק אחד של שדה התפיסה על חלק אחר. אם התחביר מחייב עצירה באמצע הטור, מידה ניכרת של איזון ויציבות מושגת. ככל שהפסקה המתחייבת קרובה יותר לסוף, כן גוברת הרגשת העדר האיזון ואי־השלמות המתהווה, וכן מוגברת הרגשת הסיפוק הבאה עם השלמת היחידה. הצירוף "בְּגוֹי יַעֲשׂוּ כְּלָה" שלם מבחינה תחבירית ואינו דורש את המשכו. אך שלמות תחבירית זו יוצרת תחושת חֶסֶר: העמוד השלישי, המקוצר, של הצלע נדרש במידה יתרה, דווקא משום שהיחידה התחבירית כבר הושלמה. לפיכך, הוספת המלה "וְנָקָם" ממלאה צורך פרצפטואלי עז וסוגרת את הטור ב"קליק" כביכול. באופן דומה מתמרנת ההכפלה "נְעוּר וְרִיקָם" תואר הפועל לחרוז בטור

תשעה עמודי מפעלים שבהם הטעמה היא בתנועה השניה; שאר העמודים מגוונים יותר מהרגיל בהטעמותיהם; ורק בשניים מהם יש הטעמה יחידה בתנועה השלישית. אי־אפשר להגיע למסקנות מרחיקות־לכת על־פי מדגם שבו ה־100% הוא 1. אבל אין ספק שריתמוס השיר הזה נשמע לאוזני המשורר ערב במיוחד.

לפני האחרון של השיר ומגבירה את נדרשותו, והוא תואר הפועל היחיד בכל חרוזי השיר. בשני המקרים, ההכפלה מחייבת גם ו' החיבור (בשווא) בראש העמוד. ואולם, לגבי הצירוף "יִעֲשׂוּ כָּלָה וְנָקָם" נשאלתי שאלה שעליה עומדת או נופלת כל הקונצפציה המוצגת כאן. כאמור, במקומות אחרים השוויתי באריכות רבה בין רשות של שלמה אבן גבירול לרשות של לוי אבן אלתבן:

וּפְרָשְׁתִּי לָךְ פְּפִי וְאָפִי	(אבן גבירול)	שְׁחַרְתִּיךָ בְּכָל שְׁחָרֵי וְנִשְׁפִּי
לְשׁוֹנִי יִדְרָשָׁה תְּמִיד וְגַם פִּי	(אבן אלתבן)	לְהִלָּךְ בְּכָל שְׁחָרֵי וְנִשְׁפִּי

טְעַנְתִּי באריכות בשבח הטור של אבן גבירול והצבעתי על חולשות הטור של אבן אלתבן. לטענתי, תבנית החזרה "שְׁחַרְתִּיךָ – שְׁחָרֵי" מגבירה את חיוניות האות ש' באקרוסטיכון; הפתרון לבעיית האקרוסטיכון הוא אלגנטי. הן תבנית החזרה הזאת והן סוף המשפט החופף את סוף הצלע משמשים לליכוד הדלת. בצירוף "כְּפִי וְאָפִי" מוכפלים הקטגוריה התחבירית "מושא", הקטגוריה הסמנטית "חלקי גוף" וכן מספר הגאי דיבור; אך שתי המלים גם משלימות זו את זו ומעלות בדמיון ציור תזויתי של מחוות תפילה המובעת בכל הגוף. שתי הצלעות המכילות שני משפטים מחוברים נתפסות כחזרה על יחידה שבה תבנית תחבירית (פסוקית) חופפת תבנית פרוסודית (צלע); במובן זה, שתי הצלעות המלוכדות ומחוטבות היטב מהוות גם חזרה ריתמית של יחידות גדולות יותר. בטור של אבן אלתבן, לעומת זה, האקרוסטיכון "לוי" מחייב להתחיל את השיר בשם פועל ("לְהִלָּךְ") ולהשלים את הנושא והנשא ("לְשׁוֹנִי יִדְרָשָׁה") בסוגר (כאן הפתרון לבעיית האקרוסטיכון אינו אלגנטי). על ידי כך, המחזוריות הריתמית של היחידות הגדולות משתבשת. מה שאבן גבירול מצליח להגיד בצלע אחת, לאבן אלתבן דרושה צלע וחצי להבעתו; יתרה מזו, הוא נזקק למלא את שאר הסוגר ב"מלים מיותרות לצורך המשקל". והמלים הן אכן מיותרות. "תְּמִיד" אינו מוסיף כלום על "בְּכָל שְׁחָרֵי וְנִשְׁפִּי"; "פִּי" אינו מוסיף הרבה על "לְשׁוֹנִי"; וכדי להחריף את הרושם של חזרה מיותרת, בין שתי המלים, "וְגַם" מעורר צפיות למלה שיש בה משום הגברה רבת-משקל. ובכן, נשאלתי, מדוע, לדעתי, הצירוף "כָּלָה וְנָקָם" הוא יותר טוב מ"לְשׁוֹנִי וְגַם פִּי". גם השואלת הרגישה שיש הבדל משמעותי ביניהם; אך רצתה לדעת מהו. ברגע הראשון, השאלה נראתה לי מביכה. למבט שני, זוהי בדיוק הכוונה בניתוח שלעיל. הן ב"כְּפִי וְאָפִי" והן ב"כָּלָה וְנָקָם" יש מרכיב מסוים של "מלים מיותרות לצורך המשקל". אך עיקר הכוונה בניתוח שלעיל היתה דווקא להראות שבשני המקרים המשורר מגייס תבניות וקונבנציות נוספות כדי להגביר את תחושת החיוניות של ההכפלה; ואילו במקרה של אבן אלתבן, המשורר גייס אמצעים לעורר תחושה שההכפלה מיותרת – השלמת היחידה התחבירית והיחידה הפרוסודית פוגעת באלגנטיות.

בטור שלהלן, המשורר מגייס מהמקרא פסוק מפרשת מעשה המשכן הן להשראת מגמות אמוציוניות מנוגדות והן להכפלה סמנטית וליצירת נדרשות לחרוז שורש אנטידדוקוי

(ו'רָקָם", שאף הוא בא בין שם עצם בסיומת כינוי השייכות, "בְּצָקָם", ופועל בסיומת כינוי מושא, 'הַנִּיקָם").

וְעוֹרֵיהֶם כְּמוֹ עוֹרֵי יְרִיעוֹת      אַרְגָּם בְּן אַחִיסְמָךְ וְרָקָם

יריעות העור הצבועות בשלל צבעים נושאות מגמות אמוציוניות מנוגדות כשהמדובר בעור המכסה על מורסה וביריעות המשכן; דימוי האחד לשני יוצר אפקט גרוטסקי. יתרה מזו, "עור" של אדם ו"עור" מעובד למשכן נתפסים כשני עצמים שונים בסוגם, ורק המלה "עור" (במשמעויות שונות כביכול) משותפת להם. הרמיזה מפנה לפסוק "ראו קרא יי בשם בצלאל בן אורי ... ואהליאב בן אחיסמך ... מלא אותם חכמת לב לעשות כל מלאכת חרש וחושב ורוקם ... ואורג ... ויעש יריעות העזים לאהל על המשכן ... ויעש מכסה לאהל עורות אלים מאדמים ומכסה עורות תחשים מלמעלה" (שמות לה: ל). הקרבה הסמנטית בין הפעלים "אַרְגָּם" ו"וְרָקָם", היא מובהקת, והיא מכשירה אותם להכפלה שהפכה לנורמה בשיר זה (וגם במספר שירים ארוכים אחרים של התקופה).<sup>6</sup> מצד ההכפלה הצלילית, רצפי ההגאים "רָגָם" ו"וְרָקָם" הם בבחינת "צימוד שונה אות" – למעשה, צימוד שונה תכונות פונטיות בלבד, שכן ה־k וה־g שונים זה מזה רק בתכונות [±VOICED]. שתי המלים לקוחות מפסוק מקראי אחד, ודבר זה מגביר את תחושת קישורן יחד. אך ההכפלה זוכה כאן לעוקץ נוסף. בכך פותר המשורר באופן אלגנטי בעיה נוספת. הסדר התחבירי הטוב דורש את הנשוא בראש הסוגר, לפני הנושא, אחרי המושא שבדלת הטור; חרוז השורש האנטי־דקדוקי דורש את הפועל "וְרָקָם" בסוף הטור. לפתרונה האלגנטי של בעיה זו המשורר מגייס שתיים מהקונבנציות שכבר נתקלנו בהן: הכפלה סמנטית, ושאיבת המלים המוכפלות מפסוק מקראי אחד. הפועל "אַרְגָּם" בא בראשית הסוגר ומתיישב עם הצרכים התחביריים. היחידה התחבירית מסתיימת, שוב, לפני העמוד האחרון, המקוצר, ושוב נוצר אפקט של נדרשות עזה. הפועל "וְרָקָם" ממלא את החסר, ושוב סוגר את הטור ב"קליק" ויוצר חרוז שורש אנטי־דקדוקי נמרץ. צירוף דומה של תחבולות אלה בא לידי ביטוי רב־עוצמה בטור הבא:

חֲמָתָם כְּחֹשֶׁב וְתַנְיִן      וְאַחֲשֹׁב כִּי אֲבִיר נִקָּם נִשְׁקָם

שוב עניין לנו עם תיאור הפצעים. הטור מצביע בהם על שני אספקטים: הם בוערים ולוהטים; ויש בהם נוזל סמיך, שהוא בבחינת סם מוות או כיוצא בו חומר מזיק לבריאות. הצירוף "חמת עכשוב" מקורו בתהלים קמ: ד: "שָׁנְנוּ לְשׁוֹנָם כְּמוֹ־נֶחֶשׁ חֲמַת עֶכְשׁוֹב תַּחַת שְׁפָתַימוֹ". פירושו, כנראה, ארס של עכשוב. אך בפסוק בספר תהלים הוא מקבל משמעות פיגורטיבית, כדוגמה מופתית ל"ערמומיות, נוכלות", "רצון להרע", "ודון"; אופיו הפיסי

<sup>6</sup> במקום אחר (צור, 1987: 203-208) הצבעתי על עיקרון זה של הנדרשות וההכפלה הסמנטית בשיר התונה ארוך מאת משה אבן עזרא ("הריח מור").

נשכה. כאשר אבן גבירול מכנה בשם זה את הנוזל הסמיך המסוכן שבמורסות, הוא מפעיל דווקא את התכונות הפיסיות של הארס: נוזל סמיך, סם מוות. הסוגר מבקש לומר, על-פי הפרפרזה של דב ירדן, "כי אל קנא ונוקם הוא הסיקם והבעירם ביי". המצלול כאן וירטואוזי במיוחד – והוא מושג בתמרונים דומים לאלה שבחנו עד עכשיו. כל המלים החוזרות בעזרת סיומות כינוי מתחלקות לשתי קטגוריות דקדוקיות גדולות: שם עצם בסיומת כינוי השייכות ופועל בסיומת כינוי המושא. המקסימום שהמשורר יכול לעשות לגוון הוא להרבות להשתמש בשתי הקטגוריות בערבוביה. במקרה שלפנינו, "נְשָׁקָם" שייך לקטגוריה השניה, והוא דינה של מלת החריזה הקודמת, "נְרָקָם"; החרוז בסוף הטור הבא ("בְּצַקָם"), לעומת זה, שייך לקטגוריה הראשונה. מלבד זה, כפי שראינו, המשורר יכול להשתמש בחרוזי שורש דקדוקיים ואנטי־דקדוקיים. בטור שלפנינו, כפי שראינו, המשורר יוצר תבנית חזרה וירטואוזית, "נְקָם נְשָׁקָם". מבחינה פונטית, הצירוף מהווה מה שבניימין הרשב מכנה "חרוז מופסק": כל ההגאים של "נְקָם" חוזרים ב"נְשָׁקָם" באותו סדר, אבל הרצף מופסק על ידי ההגיים שווא + שִׁין. "נְקָם" הוא שם עצם, חרוז שורש. "נְשָׁקָם" הוא פועל בסיומת המושא, המשמש כהחרוז האמיתי בסוף הטור; המלה נְקָם" כבר "שרופה" כמלת חרוז, אך כאן היא מטרימה לסוף הטור, ויוצרת חרוז פנימי אנטי־דקדוקי וחרוז מופסק עם החרוז האמיתי. סמיכת שתי המלים "צפויה" בדיעבד, בזכות התימרון המתוחכם של החומר המילולי הלקוח מהפסוק "לכן נאום האדון יי צבאות אביר ישראל הוי אנחם מצרי ואנקמה מאויבי" ("ישעיהו א: כד). "אביר ישראל" הוא פריפריזיס לאל. אבל, באותו פסוק עצמו גם עניין הנקמה מוזכר כאחד ממאפייני אדוני צבאות. לפיכך, המשורר יצר פריפריזיס חדש, לפי דוגמת הפריפריזיס שבפסוק, והפיק את המצלול הוירטואוזי המשווה נמרצות אנטי־דקדוקית לחרוז "נְשָׁקָם".<sup>7</sup>

ועתה הערה מתודולוגית בעניין השימוש בפסוקי המקרא בעבודתי. אינני טוען לשום חידוש בהפנייה לפסוקים הללו. החיפוש אחר פסוקים מקראיים הוא לחם חוקם של חוקרי שירת ימי הביניים לדורותיהם. את רוב ההפניות לפסוקים לקחתי מדב ירדן ואת מיעוטם בלבד מהזכרון שלי. אם יש משום חידוש בכך שאני מסתמך על שיבוץ ורמיזה, הרי שהחידוש הוא בתרומת הטקסט המקראי לתיאור המבני של האינטואיציות שלנו לאפקט הריתמי של השיר.

גם למובאה הבאה אפשר היה להקדיש דיון ארוך ביותר:

וְאֵל תְּתַמָּה לְכָל אֱלֹהִים תְּתַמָּה כִּי      בְּאֵין עֲצִים וְאֵשׁ יֵאָפוּ בְּצַקָם

כבר עמדנו על תרומת "בְּצַקָם" לחרוז המברית האנטי־דקדוקי. אפשר היה להרחיב את הדיבור על האפקט הריתמי של הפסיחה מהדלת לסוגר. כמו כן, אפשר היה להצביע על החיוניות הנוצרת בשל שני צמדי המלים שיש בהם אלוויה לשני פסוקים מקראיים ידועים

<sup>7</sup> המלים "עכשוי" ו"נְאָחֶשֶׁב" עשויות להיתפס כלשון נופל על לשון אפילו על ידי איש ימי הביניים, גם אם ניקח בחשבון שלגבי דידו היה הבדל משמעותי בין א' לע', בין ח' לכ'.

ברבים: "הנה האש והעצים ואיה השָׁה לְעוֹלָה?" (בראשית כב: ז); "יאפו בְּצֶקֶם" הוא שיבוץ הלקוח מ"יאפו אֶת הַבָּצֶק אֲשֶׁר הוֹצִיאוּ מִמִּצְרַיִם עֲגוֹת מִצּוֹת" (שמות יב: לט). בטור זה יש פיגורה שדן פגיס (תש"ל: 72-78) קרא לה "מטפורה שלילית". והנה דוגמאות אחדות שהוא מביא משירי משה אבן עזרא: "שוכן תבל יעוף בלי איבר וישוב הבל" (קודש, קע 5-6); העט "מבלי כנף יעופף" (כד 26); שירי המשורר "ישוטון מבלי רגל עמקים, והרים יעלו מאין נְעֻלוֹת" (קט 37). בכל הדוגמאות הללו המטפורה השלילית מתבססת על הפלגה דמיונית. אמנם, בסופו של דבר, אפשר לייחס, במאמץ־מה, משמעות מטפורית לציורים האלה, לא כל כך ברור לאיזו מהתכונות המובהקות של השיר הכוונה ב"והרים יעלו מאין נְעֻלוֹת", או לאיזו מתכונות העט הכוונה ב"מבלי כנף יעופף", וכן הלאה. מה שאין כן בטור שלפנינו.

פה שני ביטויי השיבוץ מצטרפים כדי "מטפורה שלילית": "בְּאֵין עֲצִים וְאֵשׁ יֵאָפוּ בְּצֶקֶם". "יאפו בְּצֶקֶם" הוא לשון גוזמה והמשורר מעמיד פנים שיש לפרשה כפשוטה: מדובר בחום רב כל כך, שהוא אופה – כפשוטו, כביכול – בצק. אבל כאן ברור, שהכוונה לנגעים שיש בהם משום נפיחות והלוהטים מחום. ואכן, החום לוהט והוא נוצר "בְּאֵין עֲצִים וְאֵשׁ". למטפורה השלילית פעולה כפולה. אם מקבלים אותה כפשוטה, היא מעוררת פליאה ("הפלאה מדומה"): אפייה בלי אש ועצים נוגדת את חוקי הטבע. אם מקבלים אותה כביטוי פיגורטיבי, השלילה מבטלת רכיבים מסוימים במשמעות הפשט של הביטוי: נותרת המשמעות "חום עז", אך לאו דווקא מהסוג הדרוש לאפיית לחם או מצות;<sup>8</sup> ו"בְּצֶקֶם" אינו אלא לשון גוזמה בלבד. הביטוי "תִּמְהָ פִּי" בא לחזק את האפשרות הראשונה ("הפלאה מדומה"). תהליך סמנטי זה ניתן לתיאור כך: לשון הגוזמה באה לעורר פליאה, אך אין להתייחס ברצינות יתירה למלה "בְּצֶקֶם"; אין היא באה אלא לשם הגוזמה וההפלאה בלבד. העיקר הוא הרכיב "חום עז" העולה מ"בְּאֵין עֲצִים וְאֵשׁ יֵאָפוּ". ואולם, אבן גבירול הולך צעד סמנטי אחד הלאה. תנו דעתכם על הפסוק "רָגְלֶיךָ לֹא בְּצֶקֶה" (דברים, ח: ד). מן הסתם, לפנינו מה שחכמי הגויים קוראים לו "כפל לשון מטפיסי" (metaphysical pun). מדובר במין התחכמות האומרת דבר מופרך מעיקרו; אך למבט קרוב יותר מתברר שהוא נכון וקולע. יש משחקי מלים שבהם אין קשר בין שתי משמעויות של מלה אחת; בכפל הלשון המטפיסי מתגלה פתאם קשר עמוק, בלתי צפוי בין שתי המשמעויות. במקרה שלנו יש אפילו קשר אטימולוגי בין שתי המלים, שהמילון מביא כערכים נפרדים: הן הבצק והן הבְּצֶקֶת ברגליים כרוכים בתפוחה. ובכן, "הנגעים" לוהטים ונפוחים כאילו הוסקו באש ובעצים. שתי המשמעויות של "בְּצֶקֶם" באות לעורר בהקשר זה מגמות אמוציוניות סותרות: תיאבון למזון היפה לבריאות וסלידה מפני נגעים מבחילים.

בטור שלהלן נוכל להבחין במרבית התחבולות שדיברנו בהן עד כה:

<sup>8</sup> במקום אחר (צור. 1975: 70-73) הצבעתי על פעולה נוספת, הנקראת ברטוריקה הקלסית "פרטריציה": המשורר מעמיד פנים שהוא מבקש להימנע מלומר דבר מה; אך בזה הוא אומר דווקא את אשר הוא מתיימר לא להגיד, בבחינת "חלילה לי מלומר ש...".

אֲשֶׁר אִם אִמְרָה יִכְלוֹן – יְנוּבוֹן      וַיַּעַל מִבְּשָׂרֵי אֵד וְהִשְׁקָם

זוג האנטונימים "יְכָלוֹן – יְנוּבוֹן" מציגים דבר והיפוכו, שתי פעולות שאינן עולות בקנה אחד: בא אל קצו – משגשג. תחבולת החיוניות-באמצעות-הכפלה באה כאן לידי ביטוי ברמה הטריביאלית. הפועל "יְנוּבוֹן" מופיע עם סיומת ה־ן' בתהלים צב: טו; פה הדבר מתאים מבחינה פרוסודית, שכן הוא יוצר שָׁאָ במקום שבו המשקל דורש שָׁאָ. בראש הפועל "יְכָלוֹן" אין שָׁאָ נע; אף-על-פי-כן, המשורר מוסיף את ה־ן', למען ההכפלה-לשם-חיוניות. פעולת הצלע "וַיַּעַל מִבְּשָׂרֵי אֵד וְהִשְׁקָם" מורכבת במיוחד, ויוצרת משום ציור חכמני מטפיסי (Metaphysical conceit). האד העולה מן הגוף הוא סימן לחולי, ויש בו גם משום אפקט גרוטסקי. אך אותו אד מנוצל גם למטרה הפוכה: "וְהִשְׁקָם". עניין ההשקיה מתקשר יפה עם "יְנוּבוֹן" – ההשקיה מגבירה את השגשוג. אך האוקסימורון "יְכָלוֹן – יְנוּבוֹן" טוען את ההשקיה מראש בכוח הרסני. חיוניות הציור החכמני מקבל גושפנקא גם מהשיבוץ: "וַיַּעַל מִבְּשָׂרֵי אֵד וְהִשְׁקָה אֶת-פְּנֵי-הָאֲדָמָה" (בראשית ב: ו). מהצד הפרוסודי, שוב, לפנינו פסוק המציע צמד פעלים "וַיַּעַל" "וְהִשְׁקָם". שוב לפנינו משפט פשוט בנוי בסדר מלים טבעי, המסתיים לפני העמוד האחרון (המקוצר) של הטור, כשהוא יוצר תחושת נדרשות. הפעם, הפסוק עצמו מספק את הפועל השני באופן מייד, מוכן עם ו' התוצאה הדרושה הן לפרוסודיה והן לתחביר. בכך, הן הצפיה להלשמת הטור והן הצפיה לחרוז המבריק באים על סיפוקם ב"קליק", כביכול, וכפי שנאמר לעיל, המערכת הסמנטית-הפיגורטיבית מגבירה את החיוניות הזאת.

וגדול הפיתוי לעבור על השיר טור טור כדי להצביע על מבנים פואטיים דומים.

האם העבר וההווה הומוגניים הם?

נחזור אל המשפט הבא של שירמן: "כאן מפרידה מחיצה בינינו לבין אנשי ימי-הביניים בכלל". משפט זה מניח שהן העבר והן ההווה הם הומוגניים וכי יש מהבחינה הנדונה ניגוד גמור בין טעם המאה האחת עשרה וטעם העידן המודרני. להלן אטען שככל הידוע לנו לא העבר ולא ההווה אינם הומוגניים, וכי המחיצה המפרידה עוברת הן בין בני דורו של אבן גבירול והן בני דורנו: היא מחיצה בין אנשים המסוגלים לעמוד בדרישות הפסיכולוגיות של הגרוטסקי ואלה המתקשים לעמוד בהן. ואולם, כפי שאטען, גם הכללה זו אין לה תוקף חד-משמעי.

אשר ל"פולחן הכיעור" בשיר זה, ששירמן מדבר עליו, ההפרשות שבהן מחטט חנוך לוין, למשל, אינן מותרות מקום למחיצה המפרידה בין תקופתנו ל"תקופה ההיא". בדומה לכך, "פולחן הכיעור" אינו זר כל כך לדורות שלאחר בודלייר (Baudelaire). נראה שהמחיצה

אינה מפרידה בין תקופות היסטוריות דווקא. בימינו, ייטודי איוב של חנוך לויך ריך בפני אולמות מלאים ועצורי נשימה במשך שנים. אך בה בשעה מחוזה זה, וכמה ממחזותיו האחרים עוד יותר, עוררו שערוריה בחלקים ניכרים של הציבור. ומי יודע כמה מקוראיו בני דורו של אבן גבירול פנו משני שיריו אלה בשאט-נפש. אני כשלעצמי אינני גורס שטעמנו כיום הוא טעם הומוגני; ובניגוד לרבים מחוקרי שירת ימי-הביניים, אני מניח שגם טעמם של "אנשי ימי-הביניים בכלל" לא היה הומוגני ביותר. ואכן יש צורך בהבנה טובה יותר של טיב "הבעיה הפסיכולוגית-הספרותית" שבהפלגה בתיאורן של מחלות מעוררות סלידה ביצירות אבן גבירול, או סמיאל בקט, או חנוך לויך כדי להבין בין מי למי מפרידה מחיצת טעם. להלן אטען, שלפנינו תופעה פסיכולוגית-אמנותית המפלגת הן את טעמם של בני דורנו, הן את טעמם – כפי שיש סימנים לכך – של בני המאה האחת עשרה. כך, למשל, תומסון בספרו על הגרוטסקי מביא מואט (Watt) של בקט (Beckett) פיסקה ארוכה ובה מתוארים בניה הרבים של משפחת ליניץ' אחת, שכל אחד מהם נגוע במיני מדווים מבחילים ובלתי סבירים.

ישנו טום ליניץ', אלמן, בן שמונים וחמש שנה, רתוק למיטתו עם כאב בלתי-פוסק במעי העיור, כאב ללא דיאגנוזה, ושלושת הבחורים שלו שנותרו בחיים, ג'ו, בן ששים וחמש שנה, נכה ריאומאטי, וג'ים, בן ששים וארבע שנה, שתיין גיבן, ופיל, אלמן בן ששים ושלוש שנה, עם קשיי תנועה גדולים, עקב אָבדן שתי רגליו כתוצאה ממעידה שהובילה לנפילה, ובתו היחידה שנותרה בחיים מִי שְׂרָפָה, אלמנה, בת ששים ושתיים שנה, שכל כוחות נפשה עמה, פרט לראייה. כמו כן ישנה אשת ג'ו לבית דוֹלִי־פֶרְן, בת ששים וחמש שנה, סובלת משיתוק פרקינסון, אבל פרט לזה היא בריאה ובמלוא פְּשָׁרָה, ואשת ג'ים, קיט לבית שְׂרָפָה, בת ששים וארבע שנה, שכל עורה מכוסה בדלקות מתמשכות שטבען לא זוהה, אך פרט לזה היא בריאה ובמלוא פְּשָׁרָה. כמו כן, ישנו הבחור של ג'ו, טום, בן ארבעים ואחת שנה, נתון, לרוע המזל, לסירוגין להתפרצויות עליונות שבהן נבצר ממנו לעשות את המאמץ הקל שבקלים ולדיכאון שבמהלכו אינו מסוגל להניע את ידיו או את רגליו, והבחור של ביל, סם, בן ארבעים ושלוש שנה אשר, הודות לרחמי ההשגחה, לא היה משותק אלא מברכיו ומטה וממתניו ומעלה, ובתה של מִי, אָן, רווקה זקנה בת שלשים ותשע שנה, שמצב בריאותה ומצב רוחה ירודים ביותר בשל חולי תורשתי שאין להזכירו, ונערו של ג'ים, ג'ק, החלוש בראשו, וזוג התאומים טובי-הלב אָרט וקון בני שלושים ושבע שנה אשר, עם גרביהם לרגליהם, גָּבְהָם 1.16 מֶטֶר ושוקלים, עירומים כביום היוולדם, 31.75 ק"ג, כל כולם עור וגידים ועצמות, ואשר דמיונם זה לזה רב כל כך בכל המובנים, עד כי כל מכריהם ואוהביהם (וכאלה יש רבים) קוראים להם אָרט קון כאשר הם מתכוונים לאָרט וקון, וקוראים אָרט עת הם מתכוונים לקון לעתים לא פחות קרובות, ואולי אף יותר, מאשר עת הם קוראים לאָרט אָרט כאשר הם מתכוונים לאָרט

וקוראים לקון קון כאשר הם מתכוונים לקון. כמו כן ישנה אשת טום הצעיר, מג לבית שרף בת ארבעים ושלוש שנה, מוגבלת למדי בפעילותה מבית ומחוץ על ידי התקפי האפילפסיה המתארעים אחת לחודש, שבמהלכם היא מתגוללת עם קצף על שפתה על הרצפה, או בחצר, או בערוגת הירקות, או על שפת הנחל, ואך לעתים רחוקות נמנעת מלהינזק בדרך זו או אחרת, כך שנאלצת היא לעלות על משכבה ולהישאר שם כל חודש עד שיוטב לה, ואשת סם ליו לבית שרף, בת שלושים ושמונה שנה, למזלה יותר ממה שמה שהיא חיה כתוצאה מזה שהעניקה לסם תשעה־עשר ילדים במהלך עשרים השנים האחרונות, שמהם ארבעה נותרו בחיים, והיא שוב בהיריון, וג'ק המסכן אשר כזכור חלוש בראשו ואשתו ליל לבית שרף בת שלשים ושמונה שנה, החלושה בחזה (Samuel Beckett: *Watt*. Grove Press, New York, 1959, pp. 101-2).

לא אעמוד על האמצעים הספרותיים שאותם נוקט בקט כדי לעורר גיחוך, סלידה ורחמים בעת ובעונה אחת. רק אצטט את דברי פיליפ תומסון, המעיר על קטע זה:

במלים אחרות, אפשר לצפות להסכמה כללית שהמונח "גרוטסקי" יכסה, בין השאר, את נוכחותם-יחד של המעורר צחוק ושל משהו שאינו עולה, בקנה אחד איתו [...]. לאחר התגובה הראשונית לפיסקה זו, שתהיה כפי שהצעתי מפוצלת מיסודה, עשוי הקורא לעשות אחד משניים כתגובה נוספת. הוא עשוי להחליט שהפיסקה יותר מעוררת צחוק ממה שהיא מעוררת זוועה, לפטור אותה "במחי צחוק" או לנהוג בה כבבדיחה; לחילופין, הוא עשוי להתמלא חימה ולראות פגיעה ברגישותיו המוסריות על שעניינים כאלה מוצגים באור הומוריסטי. שתי התגובות המשניות הללו גם יחד, אם מותר לי לכנותן כך, מעניינות ביותר מבחינה פסיכולוגית. שתיהן כרוכות בראציונאליזאציות ובמנגנוני־הגנה, ויש בהן משום עדות שקשה "לבלוע" את הגרוטסקי (אם אכן עניין לנו עם הגרוטסקי), ושאלנו נוטים להימלט מפני אי-הנוחות שהוא מעורר (Thomson 1972: 3).

דומה שדברי שירמן לעיל על זרות ומבוכה מעידים על אותו הלם שבאובדן הכיוונים הריגושי הכרוך בגרוטסקי; כן יש, כמדומה, בדבריו על התחכמות המשורר וחיוכו של הקורא בן-זמננו מזה ועל חוסר־טעם מזה, מאותן התגובות המשניות שעליהן מדבר תומסון. מכל מקום, יש בתגובות "משניות" אלה כדי לעזור לקורא להימלט מאי-הנוחות שהגרוטסקי מסב לו. מה היה יחסם של בני דורו של אבן גבירול אל הגרוטסקי? אין לנו תגובה כתובה על שירי המחלה של אבן גבירול, מפי בני דורו. הדעת נותנת, שאותן עמדות של היענות ושל התנגדות לגרוטסקי היו קיימות אז כמו היום. ואם אין לנו עדות לכך, הרי שהדבר נובע לא מהעדר תגובות כאלה, כי אם מהעדר תיעוד מספיק של טעם הדור.

ואכן, יש לנו תגובה כתובה של אחד מבני דורו הנוצריים של אבן גבירול בצרפת על ציורי הקיר הגרוטסקיים בכנסיות. תגובה זו מעידה שגם במאה האחת עשרה הטעם בעניין הגרוטסקי לא היה כל כך הומוגני. גומבריך מצטט את דבריו ומעיר שזוהי "תגובת אין-אונים ממורמרת לנוכח יצורים שבהם מתערב מין בשאינו מינו" (Gombrich, 1984: 256), יצורים שבשבילם "אין שמות בלשוננו, ולא קאטגוריות במחשבתנו", יצורים "הבזים לכל אפשרות מיון". הנזיר, המטיף והמחבר המיסטיקון ברנאר הקדוש איש קליירבו (St. Bernard de Clairvaux) שהיה צעיר מאבן גבירול בשבעים שנה (1090-1153), מצא טעם לפגם בדמויות הגרוטסקיות המקשטות את המנזרים, וכתב בין השאר:

אבל במנזרים, לנגד עיני הנזירים הקוראים, מה טעם במפלצתיות מגוחכת מעין זו, במינים המוזרים של טוב-צורה מעוותת ושל עיוותים טובי-צורה? [...] אתם יכולים לראות גופים רבים תחת ראש אחד, כמו כן גוף אחד עם הרבה ראשים; כאן אתם רואים הולך-על-ארבע עם זנב-נחש, כאן דג עם ראש של הולך-על-ארבע. הרי לכם בעל-חיים שמלפנים הוא סוס אך גורר חצי תיש אחריו; והרי לכם בעל-קרניים עם אחוריים של סוס (Gombrich, 1984: 255).

לפיכך, יותר ממה שמעידים דברי שירמן על הבדלי הטעם בין בני דורו של אבן גבירול ובין בני דורנו שלנו, יש בהם כדי להעיד על כך שתחושת הבילבול ואובדן הכיוונים הריגושי שבהן כרוך הגרוטסקי מנחיתים על הקורא הלאם וקשה לעמוד בהם בכל הדורות. מדברי שירמן משתמע כאילו אין אפשרות שהמעורר בחילה, המעורר גיחוך והמעורר רחמים יפעלו יחד. אך ברגע שאנחנו מכריעים לצד אחת האפשרויות הללו, אנו משתחררים גם מאיכות-ההלם של הגרוטסקי. דומה אפוא ששירמן לא עמד על הקונצפציה האסתטית הרחבה שמונחת ביסודו של שיר זה.

#### קנון הגוף

מכל האמור לעיל יוצא שלמקצת בני האדם יש הכלים הפסיכולוגיים להתמודד עם ההלם שהגרוטסקי מנחית עליהם ולמקצתם אין. המחיצה המפרידה בין הנענים והמתנגדים לגרוטסקי אינה חוצצת בין תקופות היסטוריות, כי אם בין בני אדם בעלי מבנים פסיכולוגיים מסוימים בכל הדורות. אף-על-פי-כן, אפילו בעניין זה אין אחדות לאורך ההיסטוריה, כפי שיעיד מחקרו ההיסטורי של בכטין על הגרוטסקי. טיעוניהם של גומבריך ושל תומסון רומזים בכיוונים קוגניטיביים ופרוידיאניים (שאני מקווה לפרט ביתר פירוט בקרוב, ואף לקשרם עם תורת הקישוטים של שירת ימי הביניים). בכטין, לעומת זה, מציג את דיובו בפרספקטיבה היסטורית וסמיוטית, לא-פרוידיאנית. במאה השש עשרה, הוא אומר, חל שינוי גדול בקאנון

הגוף באמנות המערבית, שינוי הקשור קשר אינטימי לעליית האינדיבידואליזם.

קאנון הגוף החדש מציג, בכל הוואריציות ההיסטוריות והז'אנרים השונים שלו, גוף שהושלם לחלוטין, גוף מוגמר, מוגבל בקפידה, הנראה מבחוץ כמשהו אינדיבידואלי. כל מה שמשתרבב החוצה, בולט, חורג, מסתעף (כאשר הגוף פורץ את גבולותיו וגוף חדש מתחיל) מסולק, מוסתר, ממותן. כל הפתחים של הגוף סגורים. הבסיס לדמות הוא הגוש האינדיבידואלי, המוגבל בקפידה, הפאסדה הבלתי חדירה. פני השטח הלא־שקוף ו"עמקי" הגוף זוכים במשמעות חיונית כגבול של ישות אינדיבידואלית שאינה מתמזגת עם גופים אחרים ועם העולם (Bakhtin, 1968: 320).

שום ציטטה מבודדת לא תוכל לשקף נאמנה את מחקרו המפואר של באכטין. פיסקה זו מורה גם על היפוכה, על קאנון הגוף הישן. רק בקאנון הישן היה הגרוטסקי אפשרי, שכן "מכל קלסתר הפנים האנושי, החוטם והפה ממלאים את התפקיד החשוב ביותר בתדמית הגרוטסקית של הגוף [...]". הגרוטסקי מעוניין רק בעיניים בולטות [...]". הוא מחפש כל מה שמשתרבב החוצה מהגוף, כל מה שמבקש לפרוץ את תחומי הגוף" (שם, 316). למעשה, הפרצוף הגרוטסקי מצטמצם בפה הפעור; תווי הפנים האחרים הם רק בבחינת מסגרת הסוגרת על תהום פעורה זו של הגוף (שם, 317). בקאנון החדש, חיוך המדונה בשפתיים סגורות בא במקום הפה הפעור לרווחה בצחוק. אשר לחשיבותם היחסית, "אחרי פעולות המעיים ואברי המין בא הפה, שדרכו חודר העולם שנועד לבליעה. אחריו בא פי־הטבעת. לכל השקעים והפתחים הללו תכונה אחת משותפת: הם הפרצות הפורצות את המחיצות בין הגופים, ובין הגוף והעולם. [...] אכילה, שתיה, הפרשת צואה והפרשות אחרות (זיעה, קינוח האף, התעטשות) כמו כן הזדווגות, הריון, תלישת איברים, היבלעות על ידי גוף אחר – כל הפעולות הללו עיקרן פגיעה במחיצות המפרידות בין הגוף והעולם החיצון" (שם, 317). הפרשות פצעיו של אבן גבירול ישכנו כבוד בין הפרשות הללו, ואף פצעו המשורר אינם אלא "פרצות הפורצות את המחיצות בין הגופים, ובין הגוף והעולם". לדעת בכטין, הגרוטסקי כרוך בהפרה שלוחת רסן של טבואים. לפי טענתי, הטבואים הללו היו קיימים בכל הדורות: בעת העתיקה, בימי הביניים ובעת החדשה (ואולי אף בתקופת האבן, מי יודע?).<sup>9</sup> אך ברוב התקופות אפשר היה להפיק אפקט של הלם על ידי הפרתם הבוטה; ואילו במאה השבע עשרה האיסורים נעשו נחרצים כל כך, שלא נותר בה מקום להפרתם ולאפקטים גרוטסקיים.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> מסתבר שיש עדות לאגרסיה אנלית גם אצל קופים שלמדו לדבר בשפת הסימנים הידניים. כאשר הם כועסים על המאמן שלהם, הם יוצרים מטפורות כ"אתה חרא", או "אתה מסריח".

<sup>10</sup> השווה, למשל, לעדותו של בלשן: "התחומים הקונצפטואליים המושפעים על ידי טבו לשוני עשויים להשתנות ממקום למקום ומזמן לזמן. האיסורים מתמקדים בדרך כלל בנושאים מעטים, כגון מין, צרכי הגוף, מוות, חולי ודחפים אגרסיביים. התחומים הסמנטיים של נושאי־השיחה הללו ניתנים להרחבה או לצימצום. בסלונים הצרפתיים במאה השבע עשרה, תחום המלים הגסות כולל גם מלים "המוניות" כדוגמת

סיכום ומסקנות

כאשר אדם מבקש לראות את ההווה כהומוגני, אומרים עליו שיש לו אישיות סמכותית, טוטליטרית. כאשר אדם מבקש לראות את העבר כהומוגני, אומרים עליו שהוא עושה הכללות מדעיות. אני סבור עם הירש (E. D. Hirsch) ועם וִמְסָט (W. K. Wimsatt, 1968), שתפישת העבר כהומוגני היא כְּשֶׁל לוגי או פסיכולוגי. ניסיתי להראות, שבתחום הפרוסודיה והלשון הפיגורטיבית שירת המאה האחת עשרה איננה הומוגנית כל כך. בתוך אותן קונבנציות של פרוסודיה ולשון פיגורטיבית משוררים עשויים לגלות נטיות אישיות שונות, טעם אינדיבידואלי. ואולם, המחקר המסורתי של שירה זו מְצוֹנָה (בהקלות מסוימות) לחקור את השירה הזאת בכלי הניתוח של עצמה; ובכך הוא קובע מראש את הממצאים שלו – את הפואטיקה האקספליציטית, לא האינטואיטיבית. הפוויטיביזם בביקורת אוסר על השוואה בין טקסטים שלא ניתן להוכיח יחסי משפיע-מושפע ביניהם. איסור זה מאפשר לראות את העבר כהומוגני גם בעניין הגרוטסקי. הוא מאפשר לראות את שירי המחלה של אבן גבירול כחריגים שיש בהם "עניינים שבעצם אינם יכולים לספק חומר לשירה". חריגים אלה יש לחפש להם צידוק בשיבושים שהסבל גרמם, ולא לראותם כדוגמה מבריקה לקונבנציה אסתטית נפוצה בימי הביניים ולגיטימית לחלוטין. הוא מאפשר להתעלם מהעובדה שבעולם הנוצרי היה שגשוג של ציורי-שוליים גרוטסקיים בכנסיות ובמנזרים, ושקמו להם מתנגדים תקיפים גם כן. בידוד התופעה אצל אבן גבירול איפשר לשירמן לטעון, שמחיצה חוצצת בין טעם המאה האחת עשרה וטעם המאה העשרים; ראיית התופעה בהקשר רחב יותר מאפשרת לטעון, שמחיצה עוברת בין אנשים הסובלים את ההלם שבגרוטסקי ואלה שאינם סובלים אותו – הן במאה האחת עשרה והן במאה העשרים.

הפוויטיביזם בחקר הספרות מצהיר שהוא מתרחק מכל עיסוק בפסיכולוגיה, והוא מתגדר בעובדות המוצקות של כתבי היד, של הטקסטים, של ההשפעות ושל חיי המשוררים. ואולם, ניתן את דעתנו על טענת שירמן "ביחסו למחלה, כפי שהוא בולט בתיאורה, יש בעיה פסיכולוגית-ספרותית חשובה ואין לפסוח עליה". טענה זו מעידה שגם פוויטיביסטים קשוחים אינם יכולים לפתוח את הפה בלי להניח – במפורש או במובלע – הנחות פסיכולוגיות. כך, למשל, חלק לא-מבוטל של הדיונים בהשפעות ספרותיות ובנדודי קונבנציות ומוטיבים מניחים במובלע הנחות פסיכולוגיות ביהייביוריסטיות; אך כיוון שההנחות מובלעות הן, בעליהן יכולים להמשיך להתנגד במפורש להנחות פסיכולוגיות (הביהייביוריזם מתעניין רק במה נכנס לקופסה השחורה, הראש, ומה יוצא; מה שקורה בפנים, אינו מעניינו; הגישה הקונבנטיבית מניחה הנחות בדבר "המנגנונים המתווכים", ובוחנת איך משתנים המוטיבים

נשואים, לאכול ולישון, על-פי המילון של האב סומייזו (Somaize) (1660 [1856]). ואולם, הנהלים הלשוניים של התחמקות היו זהים מיסודם בכל הזמנים ובכל המקומות" (Fónagy, 2001: 268).

והקונבנציות בין קליטה לפליטה). השאלה מעתה איננה אם מותר לנו להניח הנחות פסיכולוגיות בבואנו לדון בשירה העברית בימי הביניים, כי אם אילו הנחות אנו מניחים, ואם אנו מניחים אותן במפורש או במובלע. מכאן עולה סוגיה נוספת. הצגה מפורשת של ההנחות הפסיכולוגיות מאפשרת להתווכח עליהן. היא מאפשרת לבחון באיזו מידה הן עומדות בביקורת המחקר העכשווי בפסיכולוגיה. כך, למשל, לאור כל הראיות שבידינו היום, הגישה הקוגניטיבית מציעה הסבר הולם יותר לתיפקודם הרוחני של בני אדם (וגם של עכברושים) מאשר הגישה הביהייביוריסטית. בסופו של דבר, השאלה היא, אם אנו דנים בשירה העברית בימי הביניים לאור הנחות מיושנות, או לאור ההנחות המבוססות ביותר שהפסיכולוגיה יכולה להציע כיום, לאור הממצאים שבידיה (דבר זה אינו מוציא מכלל אפשרות שהנחות אלה תהיינה מיושנות מחד). כך, למשל, הזכרנו לעיל שתי אפשרויות זיקה בין ייסורי החולי של המשורר לבין התחכמויותיו הסגנוניות: אפשרות אחת היא, שהייסורים שיבשו את דעת המשורר עד כדי התחכמויות מוגזמות כאלה; לחילופין, המשורר נוקט את ההתחכמויות הגרוטסקיות כהגנה מפני שיבוש דעתו, בדומה להומור השחור של החיילים. בשני המקרים עניין לנו עם טענות פסיכולוגיות; אך רק לאור הראיות הטובות ביותר שבידי הפסיכולוגים נוכל לקבוע איזו מהן סבירה יותר.

בתחום שבו עסקינן, המלה "אינטואיציה" משמשת בשתי הוראות שונות, אך קשורות. בהוראה אחת, ידיעה אינטואיטיבית של כללים היא ידיעות שאין האדם יודע שהוא יודע אותן, ואין הוא יודע לנסחם במפורש; אף-על-פי-כן, הוא יודע לשפוט על-פיהן אם מבע כלשהו, למשל, קביל בלשונו, אם לאו. בהוראה אחרת, אינטואיציה היא ידיעה בלתי אמצעית, הכושר להשיג ידיעה ישירה, בלי הִסְקִים או חשיבה רציונליים גלויים לעין. הפוויטיביזם גוזר על חקר האינטואיציות; כל מעייניו נתונים לעובדות מוצקות. הפיסקה שלעיל בדבר ההנאה שנהנו קדמונו מריתמוס השירים היא התבטאות נדירה של פוויטיביסט גדול בדבר האינטואיציות של משוררים וקוראיהם. בחיבורי השונים ביקשתי להרים את הכפפה ולבחון את העדפותיהם האינטואיטיביות של המשוררים. המשוררים העדיפו, למשל, אינטואיטיבית, את המשקלים המרובה והשלם על פני כל המשקלים האחרים; ואת המרובה על פני השלם במידה מפליגה. אין לזה כל צידוק בפואטיקה האקספליציטית של התקופה. העדפות אלה ניתנות להסבר בהסתמך על מגבלות הזיכרון קצר-הטווח וכללי הפרצפציה של הגשטלט. הן גם עולות בקנה אחד עם העדפות בשיטות משקל אחרות במגוון תרבויות. אף-על-פי שבימינו אי-אפשר לשנות את מגבלות הזיכרון קצר-הטווח אפילו באמצעות אימון, אין להוציא מכלל אפשרות, שבמאה האחת עשרה פעלו מגבלות הזיכרון קצר-הטווח אחרת מאשר בימינו. אבל מי שטוען כך, חייב להביא ראיות לכך. הרי לכם דרך שבה המחקר ההיסטורי עשוי לשפר (או להפריך) את הטיעון הנוכחי.

אין לנו גישה ישירה לאינטואיציות הריתמיות של בני המאה האחת עשרה, מעבר לפואטיקה האקספליציטית שלהם; וכבר שירמן טען, שזו אינה מספקת. במצב עניינים זה אנו יכולים ללכת בשתי דרכים שונות מאד. מצד אחד, נוכל להמשיך בסימון האופטי של

המשקלים כפי שהיה נהוג במחקר הפוזיטיביסטי. מצד שני, אנו יכולים לנסות לעשות הבחנות מבניות בשירים, מקצתם בכלים של בני התקופה ומקצתם בכלים בלשניים, אסתטיים ופסיכולוגיים שפותחו במרוצת מאות השנים. כך נוכל לגלות סדירויות האופייניות למשוררים האינדיבידואליים, שיש בהן כדי ללמד על האינטואיציות האישיות שלהם. כיוון שאין לנו גישה ישירה אל האינטואיציות שלהם, המקסימום שנוכל לעשות הוא לבחון את ההבדלים לאור האינטואיציות של בני אדם החיים היום. בכך יכולה הפואטיקה הקוגניטיבית לתרום תרומה חשובה לפואטיקה ההיסטורית: היא יכולה לספק היפותזות בדבר האינטואיציות של בני המאה האחת עשרה; והמחקר ההיסטורי יוכל לבחון אותן, לאששן או להפריכן. האלטרנטיבה לכך היא, כאמור, לא לעשות כלום ולוותר על כל סיכוי להבין את התופעה, בבחינת גם לי וגם לכם לא תהיה.

בדיוננו באפקט הנתפס של "קלא אַצְדֶק" עמדנו על פעולת הגומלין בין התנועות הקצרות והארוכות של משקל המרובה מזה לבין מיקום ההטעמות מזה; והִבְתְּנו בין שני אבטיפוסי פעולת גומלין, עם אפקטים נתפסים שונים. עקבנו אחרי פעולת הגומלין בין הפונטיקה של החרוז מזה, לבין המורפולוגיה (±סיומת דקדוקית), הקטגוריות הסמנטיות והתחביריות של המלים החוזרות מזה. בהסתמך על פעולת גומלין זו, הבחנו בין חרוז דקדוקי (נרפה) לחרוז אנטי-דקדוקי (נמרץ). ראינו שהמשוררים הבחינו ביניהם אינטואיטיבית, שכן הם הפגינו איש איש את העדפותיו בעקיבות. כן ראינו את פעולת הגומלין בין כל אלה לבין התחביר, התקבולת והשיבוץ. אף עמדנו על תופעת הנדרשות הנוצרת מפעולת הגומלין בין המשקל והתחביר. פעולות גומלין מורכבות אלה עשויות להוליד קשת רחבה של איכויות נתפסות. הקורא או המשורר אינו יכול להסיק מהכללים שהוא יודע מהו האפקט הנתפס בטור או בשיר; חלק מהכללים הוא יודע מבלי לדעת שהוא יודע אותם. ואת המכלול הוא קולט באופן בלתי אמצעי, במישרין, בלי הֶסְקִים גלויים לעין – אינטואיטיבית.

לבסוף, "פולחן הכיעור", "עניינים שבעצם אינם יכולים לספק חומר לשירה", כניסוחו של שירמן, היו נפוצים ביותר במדיום החזותי בימי הביניים הנוצריים, כפי שיעיד ספרה המאיר עיניים של נורית כנען-קדר (Kenaan-Kedar, 1995). פסלי השוליים כדוגמת הדמויות בתרשים 1 הוצגו בצרפת לאו דווקא על קירות המסבאות, כי אם בשוליים הגבוהים של קירות הכנסיות. פיסול השוליים מפר הן מיני טבואים והן את האידיאלים של היופי. ולא זו בלבד, כי אם התבליטים הללו הופיעו מעל לציורים ופסלים שאמורים היו לעורר חרדת קודש במאמינים. אם אנו חוקרים את שירי המחלה של אבן גבירול כתופעה מבודדת, אכן עשויים הם להתקבל כסטיות ש"אולי יש לראות במצב בריאותו את הגורם לכך". אם אנו רואים אותם כדוגמאות מובהקות של האסתטיקה הגרוטסקית שהיתה נפוצה ביותר בימי הביניים, נוכל לראות את השירים כהתגלמותה של קונצפציה אסתטית לגיטימית – אפילו נציגים מבריקים שלה.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> ויש להעמיד דברים על דיוקם הכרונולוגי: נורית כנען-קדר חוקרת את פיסול השוליים בצרפת מהמאה השתים עשרה ואילך; וברנאר הקדוש היה בן עשר עם פרוש המאה השתים עשרה.



תרשים 1 פיסול שוליים (Rétaud, St. Trojan). שתי דמויות מרימות את רגליהן כדי לחשוף את ישבניהן. אחת הדמויות מושכת את שפתיה לצדדים, לשם העויית פרצוף.

## מראי מקום

- Bakhtin, M. M. (1968) *Rabelais and his World* (trans. Helene Iswolsky). Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Dewey, John (1934) *Art as Experience*. New York: Minton, Balch.
- Fónagy, Iván (2001) *Languages within Language—An Evolutionary Approach*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Garrett, M., T. Bever and J. A. Fodor (1966) "The Active Use of Grammar in Speech Perception". *Perception and Psychophysics* 1: 30–32.
- Gombrich, E. H. (1984). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon.
- Kenaan-Kedar, Nurith (1995) *Marginal Sculpture in Medieval France—Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*. Aldershot (England): Scolar Press.
- Kris, Ernst (1965) *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York: Schocken).
- Kris, Ernst and Abraham Kaplan (1965) "Aesthetic Ambiguity", in Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: Schocken.
- Kris, Ernst, and E. H. Gombrich (1965) "The Principles of Caricature", in Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: Schocken.
- Ransom, John Crowe (1951) "Poetry: A note in Ontology", in James Harry Smith & Edd Winfield Parks (eds.) *The Great Critics*. New York: Norton. 769-787.
- Thomson, Philip (1972) *The Grottesque*. London: Methuen.
- Tsur, Reuven (1972) "Articulateness and Requiredness in Iambic Verse". *Style* 6: 123-148.
- Tsur, Reuven (1989) "Horror Jokes, Black Humor and Cognitive Poetics". *Humor* 2-3: 243-255.
- Tsur, Reuven (1992) *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: Elsevier (North Holland) Science Publishers.
- Tsur, Reuven (2002) "Some Cognitive Foundations of 'Cultural Programs'". *Poetics Today* 23.1: 63–89.
- Tsur, Reuven and Yehosheva Bentov (1996) "The Rhythmic and Strophic Organization of Mediaeval Hebrew Poetry (A Cognitive Approach)", in *Empirical Studies of the Arts* 14: 183-206.
- Wimsatt, W. K. 1954 *The Verbal Icon*. New York: Noonday.
- Wimsatt, W. K. 1968 "Genesis, a Fallacy Revisited", in Peter Demetz et al. eds., *The Disciplines of Criticism*. New Haven and London: Yale UP.

Winner, Ellen and Howard Gardner (1993) "Metaphor and Irony: Two Levels of Understanding" in Andrew Ortony (ed.), *Thought and Metaphor*. Cambridge: Cambridge UP (second ed.). 425–443.

האזרחי, פפיטה (תשכ"ה) הפעילות המתבוננת: עיונים באסתיקה. ירושלים: מגנס. לוי, ישראל (תש"ם) מעיל תשבץ. תל אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית והוצאת הקיבוץ המאוחד.

פגיס, דן (1970) שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דורו. ירושלים: מוסד ביאליק.

צור, ראובן (1964) עיונים בשירה העברית בימי הביניים. תל אביב: הוצאת "דגה". צור, ראובן (1975) מוסכמות ורטוריקה בשירה העברית בימי הביניים. תל אביב: הוצאת "דגה".

צור, ראובן (1987a) השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור.

צור, ראובן (1987b) "מחלתו הגרוטסקית של אבן גבירול", בתוך השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור. 176-194.

צור, ראובן (2000) בין פואטיקה קוגניטיבית לפואטיקה היסטורית. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

צור, ראובן ויהושבע בנטוב (1994) "האירגון הריתמי והסטרופי בשירה העברית בימי הביניים (גישה קוגניטיבית)", בתוך ראובן צור וטובה רוזן (עורכים). "ספר היובל לישראל לוי". תל אביב: אוניברסיטת תל אביב. 289-314.

רוזן, טובה (1994) "המהלך הסטרופי בשירת יהודה הלוי: פואטיקה אלטרנטיבית?", בתוך ראובן צור וטובה רוזן (עורכים). "ספר היובל לישראל לוי". תל אביב: אוניברסיטת תל אביב. 315-328.

שירמן, חיים (1979) "כיצד יש לדקלם את השירים השקולים של משוררנו הספרדים?" לתולדות השירה והדרמה העברית. ירושלים: מוסד ביאליק. 84-89.

שירמן, חיים (1979) "לחקר חייו של שלמה אבן-גבירול" לתולדות השירה והדרמה העברית. ירושלים: מוסד ביאליק. 216-233.