

ביאליק - גילוי וכיסוי באהבה ובלשון*

גלעד ברעלי

הקדמה

בהגות ובשירה חוזר ונישנה מוטיב שעיקרו מאמץ מכוון אל ידיעה, אל ביאור או אל ביטוי של מה שלא ניתן לדעתו, לא ניתן לבארו ואף לא ניתן לבטאו. עניינים אלו הוצגו על ידי פילוסופים, משוררים והוגים שונים כעניינים שהם בתמצית החיים והוויית האדם - מה שכל קיומו אינו שווה אלא למען הגעה או הצצה אליהם. האל הנודע רק בשלילותיו בפילוסופיה של הרמב"ם, ו'המיסטי' ב'טרקטטוס' של ויטגנשטיין הם דוגמאות לכך, ועליהם אפשר להוסיף למכביר מתולדות ההגות והשירה. בדברים הבאים אראה שגם האהבה התמה והאבודה בשירתו של ביאליק, וכן גם ה'תוהו' וה'בלימה' של 'גילוי וכיסוי בלשון', הם ממין זה.

מהי עמדתו של האדם הטוען לכך? מהי העמדה שמתוכה יודע ביאליק על אהבה זו, שלטענתו מעולם לא ידעה? מהי משמעות אמירתו על אהבה זו שלא ידע? מהי העמדה שממנה יכול הרמב"ם לדעת על האל שלשיטתו אין כל מובן לידיעה עליו? ומהי העמדה שמתוכה יכול ויטגנשטיין לדבר על העולם ועל גבולות הלשון ומשמעותה, באומרו שאין כל מובן לכל אמירה עליהם?

יש כמובן צליל פרדוקסלי באמירות אלו על דברים שאינם נודעים ואינם ניתנים לידיעה, ויש לדייק במידת הרדיקליות של העמדה כדי להבין עניין זה לאשורו. שכן, לכאורה אין כאן קושי, שהרי כולנו יודעים על קיומם של הרבה דברים שאין לנו יודעים או מכירים אותם - החל במקומות או באנשים שלא נודמנו לנו לדעתם, וכלה בצלילים, צבעים ומראות שאין לנו מסוגלים לחוותם. ואפשר אף לחדד ולדייק בדבר במסגרת אפיסטמולוגית זו או אחרת, למשל לאור ההבחנה המוכרת שהנהיג ברטרנד ראסל בין ידיעה שבהיכרות לידיעה שבתיאור, או לאור ההבחנה הנדונה היום הרבה בספרות הפילוסופית, בין ידיעה רפרנציאלית לאטריבוטיווית וכיוצא באלה. אך ברור שלא על כגון אלה מדובר כאן. הדברים שאנו מדברים עליהם כאן הם לא נודעים באופן רדיקלי - ידיעתם, ביאורם ואף אפשרות תיאורם חסומים בפנינו באופן עקרוני. אך בכל זאת, וזה הפלא, יש לנו מעין רמיזות והצצות אליהם.

אם נשתמש במושגים האפיסטמולוגיים שהוזכרו קודם, אפשר אולי לרמוז לעניין על ידי נסיון לתפוס מעין היררכיה של ריחוק ידיעה: היכרות - תיאור - רמיזה. שני הראשונים מוכרים למשל מהאפיסטמולוגיה של ראסל. היכרות, במובן הראסליני, היא אופן הידיעה השלם, המידי והבסיסי ביותר. {ראה בעניין זה מאמרי: 'ידיעה שבתיאור - ראסל', עיון, כחג, תשל"ט עמ' 168-182.} אנו מכירים דברים הנוכחים בפנינו באופן מלא וישיר (נוכחות חושית - בעיני האמפיריסט ונוכחות שכלית - בעיני האפלטוניסט והאידיאליסט). אך כאמור אנו יודעים גם דברים שאינם נוכחים בפנינו, וזאת על דרך התיאור; ביניהם דברים שיכולים להיות נוכחים ומוכרים ישירות, ורק במקרה אינם כאלה (כגון מזכיר מועצת פועלי יקנעם), וביניהם כאלה שאין לדעתם אלא בתיאור (כגון מרכז המסה של מערכת השמש). ראסל, ורבים בעקבותיו, חשבו שאלה הם שני אופנים שממציים את הידע (האובייקטואלי) שלנו. אופק ידיעתנו יכול להשתרע לפי זה עד כדי טווח היכרותנו והיכולת המושגית שלנו. הדיבור על ידיעתם של דברים שמעבר לזה הופך להיות לא רק בלתי אפשרי אלא חסר מובן. (דברי כאן נסבים על ידיעת דברים, אובייקטים - מה שנקרא לפעמים ידיעה אובייקטואלית - ולא על ידיעת אמיתות או היגדים. היחס בין שני אלו, ועצם פשרו של סוג הידיעה הראשון, הם עניינים מוקשים שהעסיקו פילוסופים לרוב. לא אכנס כאן לבירור סוגיות אלו.) את הנאמר כאן בקשר למושגי האפיסטמולוגיה של ראסל אפשר לומר, בשינויים המתאימים, על כל מערכת אפיסטמולוגית ראויה לשמה: כל מערכת כזו, מעצם טבעה, מגבילה את תחום הידע באופן מסוים ומותירה טעם מר של חוסר שחר או חוסר משמעות הנילוה לכל טענה בדבר קיומם וטיבם של דברים שמעבר לתחום זה. ובכל זאת, גם במסגרת השיטות החמורות ביותר, חוזרת ונשמעת הטענה שקיימים דברים, המוצגים כבעלי חשיבות עליונה, המצויים מעבר לתחום ההשגה והידע האנושי. יש כאלה - בעיקר פילוסופים כמובן - שהעניין יוצא ונגזר ממבנה שיטתם (קאנט והדבר כשלעצמו, ויטגנשטיין ומבנה העולם והשפה) ויש כאלה שמודיעים לנו על קיומם של דברים שהם מעבר לתחום השגתנו, כשהדבר קשור לעיקרי שיטתם במידה זו או אחרת (ידיעת האל אצל הרמב"ם יכולה להוות דוגמא לכך, לפחות על פי ההבנה שבהשגת משה יש משהו מעבר להשגת אריסטו והפילוסופים).

בדברים הבאים אתרכז בהיבט אנלוגי של בעיה זו אצל ביאליק. את הדברים שלעיל אמרתי לא רק משום שאני מוצא עניין בעצם האנלוגיה, אלא משום שאני מוצא עניין בהיבט מיוחד שלה: שני פניו של מושג

הרמיזה. לכאורה הרי ביאליק, כמו סופרים, משוררים ומיסטיקנים רבים, מדבר על חוויה שאין לדעתה ואין לתארה במלים. ההצצה אל התוכן הנמסר בה והרמיזה אליו הן עצמן כמובן בתחום החוויה האנושית. אך עניין זה יכול להתפרש בשני אופנים: האחד עיקרו בחוויית 'הצצה' מיוחדת אל תחום שנסתר במהלך החיים הרגיל; האחר הוא מעין 'רמיזה' לצד נעלם ובלתי מושג של חוויותיו וידיעתו הרגילה של האדם, רמיזה שמקורה אינו בחוויה מיוחדת, אלא בתפיסה מיוחדת של חוויותיו הרגילות. ההצצה היא חוויה מסוימת ומיוחדת, מבין החוויות המזומנות לאדם (אמנם לעתים הן מוצגות כחוויות שזוכים בהן אחדים; לענייננו לא משנה אף אם נרחיק לכת ונאמר שהן מזומנות לכל אדם). עוצמתה של עמדה כזו היא בהסתמכותה על עדותו של החווה; אך בכך חולשתה לגבי מי שלא חווה - מה עניין לו באלה? ואף אם חווה - במה נעוצה החשיבות היתרה של חוויה זו? יתר על כן, מנקודת מבט שיטתית קשה לתת פשר לדיבור זה על חוויה שתוכנה הוא - עקרונות - מעבר לטווח ההשגה של האדם ומעבר למה שניתן לתיאור בלשון. הבעיה העסיקה פילוסופים רבים, אך דומה שהטעמים העיקריים לפירכה האמורה ניתנו על ידי ויטגנשטיין והיו מוטיב יסודי במחשבתו למן ה'טרקטטוס' ועד לכתביו המאוחרים.

האם בכל זאת יש מקום וביאור לדיבור על חוויה 'מיסטית' זו? האם יש טעם ומובן לדיבור על מעין תחום דמדומים המקיף כביכול את תחום הידע האפשרי, המובחן והמפורש, ואת מה שניתן לתיאור משמעי בלשון? מעניין וחשוב במיוחד לציין בהקשר זה שדווקא פילוסופים שהקיפדו הקפדה יתרה באבחון התחום הניתן לידיעה ובאבחון מה שניתן לתיאור משמעי מצאו מקום לפנייה או לידיעה שברמיזה אל מעבר לו - וזאת לא רק כ'מחוות הנחה' למי שחווה חוויה שהיא כביכול חסרת תוכן מפורש, אלא מטעמים פילוסופיים שיטתיים. פילוסופים רבים - הרמב"ם, קאנט וויטגנשטיין בכללם - מדברים על הכרה תיאורטית פילוסופית של משהו שאין לדעתו והוא אינו בתחום הנודע לאדם, מעין צד נסתר שהכרת קיומו משתמעת ומתבקשת באורח הכרחי מהצד הגלוי. האל, בשיטתו של הרמב"ם, והמושגים ה'פורמליים', הטרנסצנדנטיים, ב'טרקטטוס' של ויטגנשטיין הם ממין זה. עמדת הפילוסוף כאן אינה נשענת על עוצמתה של חוויה ספציפית נתונה, ויש אולי שיראו בכך מקור לחולשתה. אך רפיפותה החווייתית של עמדת הפילוסוף והאופי האבסטרקטי שלה כאן הם גם מקור כוחה, שכן תוקפה הוא כתוקף טענותיו השיטתיות שמהן היא יוצאת ואליהן היא שייכת. ובדברים אלו אינני מתכוון לגרוס ניגוד בין המשורר לפילוסוף. להיפך, בדברים הבאים אנסה להראות שיטתיות ודוקטרינה בחוויותיו של ביאליק, המקרבות אותו לפילוסוף, בלי שירחיקו אותו - אני מקווה - מאיתנו.

הכמיהה לאהבה וכשלונה - 'מכתב קטן', 'עם דמדומי החמה'

על נשמתו שנשתקעה בדמעה שנשרה על דף הגמרא הקדושה של זקנו, אומר המשורר שלא יבשה ולא נחנקה אלא פירפרה ושוררה שירים שונים. 'אך שיר אחד לא ידעה - שיר עלומים ואהבה. / ותכל לצאת, ותהמה, ולא מצאה תנחומין, / ותתעלף עד כלותה, ויהי צר לה עד מות. // [...] ובלילות הצנועים [...] / היא מתרפקה בכנפה עלי שער האהבה, / מתרפקת, דופקת ובוכיה בחשאי, / ומתפללה על האהבה.' ('ואם ישאל המלאך'). הכמיהה והכיסופים אל הלא-נודע הם מוטיב יסודי החוזר ונשנה בשירתו של ביאליק. מוטיב זה נקוט כאן, כמו במקומות רבים אחרים, על האהבה, אך הוא מבטא יחס יסודי וכללי בעולמו של המשורר ומקבל לעתים ממדים קוסמיים. למשל ב'זוהר' חוזר המשורר ומודיע על כיסופיו אל הלא-ידוע בצורה מוכללת: 'מגופו של עולם אל אורו ערגתי / דבר מה בל ידעתיו כיון בי המה! ועוד נעמוד בהרחבה על עניין זה, הן בשירתו המוקדמת של ביאליק ('רזי לילה') והן במאוחרת. אך חשוב להעיר על כך כבר כאן, בתחילת הדברים, שכן הקשר בין מרכזיותו של מוטיב זה בשירת האהבה של ביאליק לבין הכללתו ה'קוסמית', הוא עיקר ענייננו.

איך שרה הנשמה ב'ואם ישאל המלאך' על מה שלא ידעה? הלא הנשמה נשמת המשורר היא (או נשמת האדם); אין הוא מדבר 'מבחוץ', כאחד שידע עלומים ואהבה, על נשמה מסכנה שלא ידעתם. ואין הוא מדבר באופן סתמי כמי ששמע על האהבה והעלומים ומבקש לדעתם. הרי בשיר הנשמה שהחמיצה את האהבה היא עצמה מתכוונת לאהבה שלא ידעה; היא מתרפקת על שערה ומתפללת אליה. מאיזו עמדה יכולה היא, או יכול המשורר, לדעת על החוסר, על ההפסד ועל ההחמצה שעליהם הוא מדבר כאן?

במקומות אחרים כותב ביאליק כאילו הוא מודע לפרדוקסליות שבעמדה זו - עמדת השואף אל הלא-נודע: 'ומן המצר אם תראני, / כי אשאף מרחב בל ידעתי, / אל תנוד לי, אל תרחמני - / דמעתי דמעת שוא, מודעתי!' ובהמשך הוא כותב: 'גם אם בגדולות ובנשגבות [...] / כי אשאל להיות כרוב או מלאך; // או זרוע כאל לי אבקשה, [...] / גם אלה אודה ולא אבושה, / רק דברי רוח, מלים, מלים.' (דמעה נאמנה, שירים מה).

כאילו אומר לנו המשורר ששאיפתו אל הלא-נודע ואל הלא-מושג היא שאיפת שווא, לא רק במובן זה שאין לה סיכוי להתממש, אלא גם בכך שהיא חסרת ממש; לפיכך אל לנו לרחם על מי שסובל מן התסכול שבחסור מימושה, שכן היא עצמה דבר רוח והבל, מלים ריקות.

החמצת הנעורים והאהבה היא מוטיב יסודי החוזר ונשנה בשירת ביאליק. ב'הכניסיני תחת כנפך' למשל מגלה המשורר את סוד ייסוריו: 'אומרים, יש בעולם נעורים - / היכן נעורי?' וממשיך הוא ומתוודה על סוד נוסף: 'נפשי נשרפה בלהבה / אומרים, אהבה יש בעולם - / מה זאת אהבה?'. אין לטעות באופי הרדיקלי של שורות פשוטות אלו - אין מדובר כאן בהחמצה של איזה דבר נתון ומוגדר, של איזה מעשה אהבה שלא נזדמן, או במשובת נעורים שנמנעה. וגם אין מדובר פה בשאלה תמימה של מי ששמע על עניין האהבה ורוצה לדעתו (תן דעתך עד כמה יהא זה טיפשי לנסות לענות על השאלה בהקשר זה). הייסורים הם בהשתוקקותה של הנפש אל דבר מה שלא ידעה. והשאלה 'מה זאת אהבה?' מקבלת את מובנה כביטוי להשתוקקות זו.

במקומות אלה וברבים אחרים מדבר המשורר על השתוקקות, על כמיהה ועל כיסופים עצומים, המהווים את יסוד חייו ומעניקים להם את תכליתם ואת טעם קיומם. אך אלה כיסופים וכמיהה מיוחדים במינם המעוררים תמיהה על פשרם ועל עצם טיבם:

א. מדובר כפי שראינו בכמיהה אל משהו שאינו נודע; לא סתם אל ה'לא-נודע', אלא אל משהו מסוים שאינו נודע.

ב. אלה כיסופים והשתוקקות הכרוכים בייסורים גדולים, השורפים ומכלים את נפש האדם, מאמללים את חייו, הופכים אותם לגיהנום ומנכרים אותו מעולמו (ראה למשל, 'עם דמדומי החמה'; סוף 'מגילת האש').

ג. אלה כיסופים שלעולם אינם באים על סיפוקם. התאוה והנסיון לספקם מביאים לכך שנהיה 'כשני אובדים המבקשים אבדה עולמית על פני ארץ נוכריה' ('עם דמדומי החמה', 'מגילת האש'). אלה כיסופים וכמיהה אל מה שהוא 'מחוץ לעולם'. ומטעם זה גם אין לדעת מה הם התנאים לסיפוקם.

ד. אלה כיסופים המעלים את הטהור והנשגב בחיים, ואשר בלעדיהם הופכים החיים לסרי-טעם בלעדיהם (בנוסף לשירים שנזכרו לעיל ראה למשל 'רזי לילה', 'כוכב נידח').

במאמרים שונים בספרו הלביא המסתתר טען עדי צמח להבחנה יסודית בין שני 'קוטבי האהבה' אצל ביאליק - האהבה 'הקלה, העליזה, המאושרת, הארצית', היא האהבה המסומלת על ידי צפירי הזוהר הבאים מעמקי המים והבריכה, על ידי ציפורי הבוקר וציפורת הכרמים; ולעומתה - 'אהבת ה"עב" הטהורה, המרוחקת, הבלתי-ארצית' - זוהי אהבת העב הברה השטה והנשקפת במרומים, או איילת השחר הקוראת 'טהר טהר' ב'מגילת האש'. אלו הם שני סוגי אהבה, על פי צמח, או 'שתי אפשרויות של יחס אירוטי' {ראה צמח, הלביא המסתתר, עיונים ביצירתו של חיים נחמן ביאליק, ירושלים 1969, עמ' 35}. צמח מדגיש את הניגוד ביניהן הדגשה רבה, עד כדי כך שהוא רואה בהן אפשרויות המוציאות זו את זו. בחירתו של האדם באחת מוציאה את האחרת ולעתים קרובות באה במקומה. {ראה למשל, דבריו על 'מכתב קטן' בעמ' 37; את דבריו על 'מגילת האש' בעמ' 8-45; את דבריו על 'עם דמדומי החמה' בע' 53}. 'המאבק', הוא כותב, 'אינו בין שתי אהובות, כי אם בין שתי אהבות: בין שתי דרכי גישה אל האירוס'. {שם, עמ' 43}.

למרות שהכיוון הכללי של עצם ההבחנה שצמח מעמיד עליה נראה לי נכון, הרי שבעניין הניגוד שבין 'אהבת הציפורת' לבין 'אהבת העב הברה' יש לדקדק יותר. ראשית יש לשים לב לכך שקיימת אי-סימטריה בין הסמלים: הסמל הראשון מדמה את האוהב, או האוהבת, לציפורת - לפרפר המרחף והמרקד מבלי משים - או לקרן האור המרצדת על טללי הדשא. זהו סמל ליחסו ולעמדתו של האוהב - עמדה תמימה ולא-בעייתית, ישירה ולא-רפלקטיווית. כפי שנראה בהמשך, רק כך ניתן להבין את הבית השלישי של 'מכתב קטן' לי כתבה' כמבטא את אהבת הציפורת; הוא מבטא איך תופס המשורר את דמותה של הכותבת כאוהבת - אהבתה היא תמימה, ישירה, לא-חצויה ולא-רפלקטיווית. הסמל השני לעומת זאת מתייחס למושא האהבה. כך בבית הרביעי ב'מכתב קטן' לי כתבה', שבו רואה צמח ביטוי לאהבת העב הזכה, מתבטא האופן שבו המשורר תופס את אותה הדמות עצמה, אבל הפעם לא כאוהבת, אלא כמושא אהבתו. רק כשעומדים על הבחנה זו יכול פירושו של צמח להראות משכנע, שהרי אחרת ניתן לטעון כנגדו שאותה דמות המצוירת בבית השלישי בסמלי הציפורת ('קלה היא על כנפי-רוח / וכציפורת כרמים תנהר'), מצוירת בבית הרביעי בסמלי הטהור והקדושה של העב הברה. {ואכן, כך טען דן מירון כנגד צמח. ראה ספרו הפרידה מן האני העני, הוצ'

האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1986, עמ' 253. אולם, משעומדים על ההבחנה שעמדנו עליה בגוף הדברים נראית טענתו לא משכנעת.

אהבת העב הברה היא מבחינה זו סמל מורכב יותר מאהבת ציפורת הכרמים. במידה שהוא מסמל את עמדת האוהב - את היחס האירוטי - הוא עושה זאת בעקיפין, באמצעות סימולו של מושא האהבה. את מושא האהבה הוא מצייר כעניין טהור, רחוק, שאינו בר-השגה, ומבחינת מה אף מצוי מחוץ לעולם (ב'מכתב קטן לי כתבה' הוא מצוין כ'כוכב מרום', 'אל ומלאך', 'זכרון קודש'; דמות המלאך הטהור מופיעה למשל גם ב'הולכת את מעמי' וב'מגילת האש'; ב'ואם ישאל המלאך' הוא מצויר כ'עב יחידה, לבנה וקטנה' השטה לה ברקיע תכלת; וכך ב'ציפורת', 'מי אני ומה אני' ועוד הרבה). ובכן עיקרו של הסמל כאן - בצויר מושא האהבה. את טיב היחס אליו או לנחש או לשחזר מצויר מושאו. סמלי הציפורת וקרן הפז, לעומת זאת, אינם מציירים את מושא האהבה כלל, אלא את האוהב (ב'מכתב קטן לי כתבה' - האוהבת), או אף את המצב בו הוא נמצא.

מהי משמעות ההבדל הזה? ייתכן כמובן שאין לו משמעות מיוחדת, שהוא עניין של מה בכך; הרי אין לדרוש בסמלים יותר מדי. אך דומני שאם נעמיק בעניין - אף במחיר גלישה רגעית לספקולציה פנומנולוגית רחוקה - יתחוו לנו שאין המדובר ב'שתי אפשרויות של יחס אירוטי', בשני סוגי אהבה המכוונים אולי אף למושאי אהבה שונים, אלא לשתי פנים של היחס האירוטי, לשתי פנים של האהבה האחת. סמלי הציפורת המרפרפת, הציפור המצייצת וקרן הפז המפוזת (הפעלים כאן עומדים) מבטאים יפה פן מרכזי של חוויית האהבה - את הזיקה ההדדית וההשתקעות ההדדית כמהלך או כמצב אחדותי, ללא הפרדה ממשית בין האוהבים, ללא מודעות עצמית שלהם וללא התייחסות של האחד כלפי עצמו וכלפי זולתו. נראה שכאן היחס עצמו הוא העיקר; טיב המתייחסים ועמדותיהם - טפל (ראה הבית הראשון של 'מכתב קטן לי כתבה' ועוד להלן). אם לחדד את העניין ניתן אף לומר שאין מדובר כאן ביחס של ממש, אלא ב'מצב' בו נתון האוהב. לעומת זאת סמלי העב הברה ואיילת השחר, וכן דמות המלאך והעלמה הצחורה, מציבים את מושא היחס כעיקר. תכונותיו, נעלמותו וריחוקו מבטאים יפה את המודעות העצמית של האוהב, את תפיסת זהותו העצמית ומיגבלותיו ואת יחסו האינטנציונלי המכוון אל מושא אהבתו.

ברם, אם להמשיך בספקולציה רחוקה זו, אפשר לומר שעיקרו ומהותו של מושג האהבה הוא באיחודם של שני היבטים אלה. משמעותו והקושי הגדול בהבנתו נעוצים במתח ובניגוד שביניהם. 'הצלחת האהבה' נראית, על פי חידוד קיצוני של ניתוח זה, באמת בלתי אפשרית. שכן, פירושה הוא השתקעות בחוויה שמצד אחד היא אחדות ומאחדת, שמתבטלות בה המחיצות וההבחנות האישיות של אני-את(ה), אך יחד עם זאת היא מצב אינטנציונלי דרוך ומורכב, הכולל את מודעותו העצמית של האוהב ואת מודעותו למושא אהבתו ולהיותו מושא זה. כמו ב'ייסורי ורתר הצעיר' של גיתה, 'כשלוך האהבה' שביאליק כה הרבה לעסוק בו הוא איפוא כשלוך בלתי נמנע. זהו הכשלוך שבצירוף בלתי אפשרי של שאיפת ההתמזגות עם שמירת זהות האישיות והמודעות העצמית. ה'פרדוקסליות' הכרוכה בתפיסת אהבה רומנטית זו מזכירה עיונים של פילוסופים ומיסטיקנים במושג אהבת אלוהים, ואולי אף שואבת מעיונים אלה.

אין בכונתי להידרש לבירור ענייני והיסטורי של רעיון זה. הצעתי אותו באופן כללי, שלדי וסכמטי, כהשתמעות אפשרית של סמלי אהבת הציפורת ואהבת העב הזכה וכמסגרת להבנת היבטים חשובים בשירת האהבה של ביאליק. לאורו ניטיב להבין, נדמה לי, גם את 'מכתב קטן לי כתבה', ששימש לצמח נקודת מוצא בהצגת ההבחנה.

מכתב קטן לי כתבה,

ובמכתב כתוב לאמור:

'כל שנפשי כה אהבה,

כל שרוחי כה טיפחה,

מה שהיה לי מקור חיים.

משאת-נפש ואמונה -

אם כל אלה, דוד לבבי,

מעין חיי, נפש נפשי,

אם כל אלה היו חלום?

השכחת? לא, לא תוכל;

לא! לא תזיד שכוח נצח,
מה-שנתן נשמת רוח
חיים אחת אל אפינו;
מה-שהדליק שמש אחת
בשמים על-ראש שנינו;
מה-שיצק חלום פז אחד
על רוחנו המאוחדת -
לא! לא תזיד יד לשלוח
לנתוש את הפרח נטע
אל לבדו בלבבנו! -
קרא אקרא את המכתב,
וכיד רכה וענוגה
תחרות פה על צור לבבי
משנה דברי האגרת :
לא! לא תזיד יד לשלוח,
לנתוש את הפרח
נטע אל לבדו בלבבנו!

ומזהב האור הבהיר
השופע בעד חלוני
אל חדר ביי, תקום שנית
תזהיר נגדי דמות תבניתה;
הנה היא בעצם תומה:
קלה היא על-כנפי-רוח
וכציפורת כרמים תנהר,
כלילת אור ובת נגוהות,
כמו מן אור לאור נבראה -
הנה הנן העינים,
תאומי יונים מלאות שקט,
שמבבותיהן יאיר
חרש חרש אור של-שלום,
אור של-חסד, טוהר נפש -

ובזהב האור הבהיר
בתוכה חרישית קמות
נגדי עתה העינים,
וימיתוני בתוכחתן;
דומם צופות ושואלות:
הה! האומנם כל זה, דודי,
היה מקסם שוא וחלום?

לא תמתי! כי אהבתי
ואוהבך באמונה;
גם כי שבתי מאחרייךם -
מאהבה זאת עשיתי:
זכה את מהיות לי חברת,
קדושה את משבת עמי;

את היי לי אל ומלאך,
לך אתפלל ואעבדך;
את היי לי זכרון קודש;
זרחי לי באור החמה,
רמזי לי מכוכב מרום,
קראי לי מהלמות לבי
וברסיס דמעתי רעדי -

לא! לעבדך אל בראני!
דמעת לילי, ראש אנחותי,
הלמות לבי, נשמת אפי,
גם האחרון בחלומותי -
אלה יהיו קורבנותי
לך אקריבה עד בוא יומי.

שיר זה, עם פשטותו הצורנית ולשונו הישירה, הוא שיר מופלא. בשני הבתים הראשונים מתארת כותבת המכתב למשורר את האהבה האידיאלית ששררה ביניהם, תוך שהיא מתריסה כלפיו 'לא! לא תזיד יד לשלוח / לנתוש את הפרח נטע / אל לבדו בלבבנו-!'. בתיאור מצב האהבה האידיאלית בבית השני בולט אלמנט האחדותיות המוחלטת שהודגש בדברינו לעיל: '[...] מה שנתן נשמת רוח / חיים אחת אל אפינו; / מה שהדליק שמש אחת / בשמים על ראש שנינו; / מה שיצק חלום פז אחד על רוחנו המאוחדת-!'. האם מצב אידיאלי כזה הוא אפשרי? ספק רב, לאור ניתוחנו שלעיל; ונראה להלן כיצד מובע העניין בשיר עצמו. בבית הראשון בולט אלמנט נוסף: הכותבת מציגה את האהבה שביניהם כמה שהיא משאת נפשה, מקור חייה, טיפוחי רוחה... מושא אהבתה! על פי פשוטו של כתוב, לא המשורר הוא המושא של כל אלה, אלא אהבתם. דמותו אינה מופיעה ואינה מצוירת בדבריה. למעשה בתיאור אהבתם - להבדיל מהתרסותיה ושאלותיה אליו - אין הוא מופיע כדמות עצמאית כלל. מצב האהבה שהיה מנת חלקה הוא מושא הגיגיה, ובאופן פרדוקסלי הוא גם המושא של האהבה הזו עצמה (על יסוד דומה ב'איך', ראה להלן).

האם יוכל המשורר להתכחש לכך ולהפוך את כל זה לחלום? אנחנו יודעים, מהמשך השיר, שבמובן מסוים הוא אכן עושה זאת. הוא אינו מחזיר לכותבת המכתב ואף אינו מסוגל להחזיר לה אהבה מן הסוג ובאופן שהיא מבקשת. הוא אמנם אוהבה באמונה, אך לא באופן שהיא מתארת ומבקשת: 'זכה את מהיות לי חברת, / קדושה את משבת עמי; / את היי לי אל ומלאך, / לך אתפלל ואעבדך; (בית ד'). כך רואה המשורר את מושא אהבתו - כנבדל, רחוק וקדוש. עם כל זה יחסו אליה הוא יחס ממשי ומפורש. על יחסה אליו, כפי שראינו, איננו יודעים מאומה מעבר לזה שהם היו מאוחדים במצב אהבתם: מצב אהבתם הוא מושא אהבתה - ולא הוא, המשורר.

המשורר, בעל המודעות העצמית הגבוהה, יודע שאינו יכול להחזיר לכותבת אהבה מהסוג שתיארה, והוא אף מצייר לעצמו את דמותה כאוהבת - ולא כמושא אהבתו - כדמות ערטילאית ולא ממשית: 'קלה היא [...] כלילת אור [...] כמו מן אור לאור נבראה' (בית ג'). זוהי דמות האוהבת המסומלת באהבת הציפורת - האוהבת התמימה, הלא-רפלקטיווית, המשוקעת באהבתה הלא-אינטנציונלית (כלומר באהבה שאינה מכוונת לאובייקט חיצוני כמושא ממשי), עד כדי איבוד אישיותה העצמית וממשותה. מאלף להשוות את הפעלים החזקים, המכוונים, שבהם משתמש המשורר בבית החמישי בתארו את יחסו אליה כמושא אהבתו, לתיאורים השלווים, הבלתי אישיים שבבית השלישי. בבית החמישי: 'לך אתפלל ואעבדך / [...] זרחי לי [...] / רמזי לי [...] / קראי לי [...] / ולעומת זאת, בבית השלישי: 'הנה הנן העיניים, / תאמי יונים מלאות שקט, / שמבכותיהן יאיר / חרש חרש אור של-שלום / אור של חסד, טוהר נפש-!'. כאן, בבית השלישי, אין בדמותה שום עניין אישי, המכוון כלפיו, ולמעשה, גם לא שום מימד אישי בעל זהות עצמית נתפסת. כך נפרס ומתפרש בשיר רובד עמוק של דיאלקטיקת האהבה, שעל פיה התיאור התמים והאידיאלי שמתארת הכותבת אכן היה תיאור של 'מקסם שווא וחלום'!

במסותו על 'הכניסיני' מבחין צמח בשלוש רמות פירוש לשיר. נניח כאן לשתיים הראשונות, שאותן רואה צמח עצמו כמשניות.

אשר לרמה השלישית, שצמח רואה אותה כעיקרית, הוא אומר: 'נשמעים כאן דבריו של שכיב מרע ההולך לעולמו...מאום לא עלה בידו והאהבה (או האור, או היצר, או החרות, או החיים וכל מונח אחר ממקבילותיהם) שבעבורה ויתר על האם ועזבה לבדה בכמהו אל האור שבחוץ, אותה אהבה הפכה בשבילו למשהו תפל וחסר ערך, משהו מופרך מעיקרו וחסר משמעות עבור הגבר הבוגר, ההולך למות ויודע כי טעה בבחירתו המכרעת ביותר'. {צמח, (לעיל הערה 2, עמ' 273}. צמח משווה זאת (בצדק, לדעתו) ל'כשלונום האקזיסטנציאלי' של גיבורי 'עם דמדומי החמה', ומסביר: 'התשוקה המתגשמת מביאה עמה, ברב יצירותיו של ביאליק, אך הרגשת נכר ובדידות עמוקה פי שבעה'. {שם עמ' 274}. ובהמשך הוא מסביר ש'החלום שעבר' הוא ה'ערגה לאהבה' והחלום עבר 'משום שהאהבה החושנית אצל ביאליק בדרך כלל מוליכה רק אל האכזבה והמוות'. {שם, עמ' 275 והשווה גם עמ' 50}. דברים אלה יש להבין כמוכח לאור עמדתו הכללית של צמח בדבר שני קוטבי האהבה אצל ביאליק.

ברם, העמדה הגורסת שוני וניגוד (קוטביות) בין שני סוגי אהבות אלו אינה מספקת, שכן קיימת תלות דיאלקטית ביניהן, ומהרבה בחינות הן מותנות זו בזו. זוהי נקודה יסודית שצמח מרמז עליה אך אינו מדגישה ואינו מפתחה. כפי שנראה, היא מהווה פתח להבנת חידת האהבה הנעלמה. חוויית האהבה הממשית, הארצית, הארוטית (אהבת הציפורת) כוללת כמיהה מסוג אחר - אל מה שהוא זך וטהור, אל מה שנמצא מחוץ לעולם ואינו בר השגה (אהבת העב הזכה). בין שתי אלה יש שוני רדיקלי ואולי אף ניגוד, אך האחת מושתתת על השניה ומכוונת אליה. ובשל כך האחת מציגה בבואה אשלייתית של האחרת. מקור ייסוריו של המשורר נעוץ בכך שהוא נדון לחפש בבבואה את מה שהיא בבואתו. לא רק בזה שכן הוא עושה, ושכן הוא 'הכריע', אלא בזה שכן הוא אנוס לעשות, שכן מעצם הווייתו אין לו דרך למקור אלא כדי הצצה בלבד באמצעות בבואתו.

כשעומדים על מלוא משמעותה של דיאלקטיקה זו נראית פרשנותו של צמח על 'הגבר הבוגר', העומד על כך שטעה בדרכו, פשטנית וחלקית מדי. הכשלון האקזיסטנציאלי של האוהבים ב'עם דמדומי החמה' אינו כשלון של בחירה או הכרעה מוטעית, וודאי אין זה דווקא כשלונשל הגבר הבוגר שהכריע למען אהבת הציפורת הארוטית - הלא שם נכשלים גם הגבר וגם אהובתו, והם שותפים מלאים הן לכמיהה והן לכשלון. זהו כישלון הטבוע בעצם החיים והקיום האנושי. (ונזכור שבשיר אף לא מצוין שמדובר באוהבים ובאהבה דווקא; סתמיות הניסוח שם נותנת מקום להכללה שלעיל ועניין זה עוד יאושר ויבואר בהמשך). מאותו טעם גם ההתרכזות היתרה של צמח בתסכול ובאכזבה הכרוכים דווקא באהבה הארוטית והחושנית עלולים להטות מהעיקר, משום שהעיקר הוא התסכול, האכזבה והכישלון שבאהבה.

למשל, את השיר 'עם דמדומי החמה' רואה צמח כשיר על אהבת הציפורת. בעיקרו של דבר צודק הוא בכך. אמנם הדבר לא נאמר במפורש ואהבה אף אינה מוזכרת בשיר, אך עולם הדימויים שלו, כפי שמראה צמח בצורה משכנעת, מרמז על כך בבירור. עם זאת קריאה קפדנית של הבית השלישי בשיר מלמדת שהעניין מורכב יותר. הרהורי לבנו החופשיים, אומר הגיבור לגיבורה, 'התנשאו למרום ביעף שוקק כיונים, / ובמרחק יפליגו יאבדו; / ועל פני רוכסי ארגמן, איי זוהר אדמונים, / ביעף דומם ירדו'. הדימוי התעופתי וחזרתה של המלה 'ביעף' בשורה הראשונה והאחרונה בבית, מצביעים על כך שביאליק מציב כאן זה כנגד זה את הנסיקה כלפי מעלה ואת הנחיתה והירידה לאיי הזוהר. הנסיקה היא בהתרגשות, בתאוה ובשקיקה כיונים (הם הציפורים של אהבת הציפור והזוהר). הנחיתה, לעומת זאת היא ירידה 'דומם'. ובין זו לזו מתנשאים האוהבים למרום - שהוא מקום העב הברה - ומפליגים במרחקים עד לאבדון. רק אז (ולכן 'דומם') הם יורדים לאיי הזוהר האדמונים ומוצאים להוותם שאין בידם לספק את אהבתם - צמאונם ('צמאנו אליהם כאל ארץ מולדת'), שכן הם תקועים שם כשני פרחים הצמאים למים במדבר ציה חרב ויבש. הם בודדים 'בלי רע ועמית', זרים ומנוכרים לעולמם 'כשני אובדים המבקשים אבדה עולמית / על פני ארץ נוכריה' (על דומותם של שני אובדים אלה למצבו של העלם בסוף 'מגילת האש' עוד נעיר להלן).

עיקרו של עולם דימויים זה מופיע גם בבית הראשון של 'ואם ישאל המלאך': 'פעם אחת התעלף כל העולם וישתוק, / ושתי עיני הילד השמימה נמשכו, / ויראנה, היחידה, הזכה, הברורה, / ונפשו יצאה בראותו, כצאת יונה משוכה, / אל העב הנחמדה'. (קפא) מרחבי השמיים הם מקומה של העב הקטנה; ונפש הילד יוצאת אליה 'כצאת יונה משוכה'. יש לשים לב שהתרחשות הכמיהה הפלאית הזו היא בעת ש'התעלף כל העולם וישתוק' - ונחזור לעניין זה בהמשך. עוד יש לשים לב שאהבת הציפורת הנישאת על כנפי הזוהר, שהיא עניינו של הבית השני, באה לאחור הכמיהה של הילד אל העב הזכה וכתוצאה ממנה. היא מוצגת אמנם

כמעין הצלה מאהבת העב הממיתה-כמעט את נפשו, אך עם זאת אהבת העב הזכה היא מעין שלב קודם הכרחי לאהבת הציפורת.

בווריאציות שונות, לעתים בקלילות, לעתים במלוא הכובד ומתוך נימה טרגית, חוזרת ומבצבצת בשיריו של ביאליק ההתניה ההדדית של אהבת הציפורת והכמיהה לה באהבת העב הברה. בשיר 'בת ישראל', למשל: 'יש אבן טובה עמי - אהבה שמה', אומרת בת ישראל הצנועה. ואבן זו תשנה את חייו של הזוכה בה; בין היתר 'גם הכוכבים לך אז ירמזו / רמזים חדשים בל ידעתם / ונהימה חדשה אז תשמע לך / בהמון מזמורי לבך'. הכוכבים רומזים על האהבה, ואולי אף בפרט, על אהבת הציפורת: 'המה איי הזהב [...] שכל כוכבי הליל רמזו לנו עליהם' (עם דמדומי החמה, קמה). ואין לטעות בטיבה של האהבה הזכה הגורמת לשינוי: 'כי אבן שלמה היא וטהורה / אף פגימה אחת, פגימה כל-שהיא / לא תמצא בה לאור שבעה שמשות'. וכך גם בשיר 'ציפורת', שנושא כשמו הוא אהבת הציפורת הקלילה והארצית. המשורר המשתוקק לאהבה קלילה, ישירה ולא בעייתית כמו פרפורי הציפורת במחלפות שצורה של העלמה, יודע שהיא תבוא לסיומה כש- 'את כל אהבתי התלויה בשערה / נמית שנינו בנשיקה'. אך כמוסה בה, כמעין מרכיב מעורר הכרחי ומכין, אהבת העב הברה וזו מופיעה באורח מפתיע בבית השני: 'הדמות כרוב אם-עב קלה ברום עולם רפרפה? [...] ואת הרהורי הטהור כמוה ורם / נשאה עמה לנצה על כתפה'.

בשיר 'איך' מצוירת הטרגיות העמוקה של הכמיהה האירוטית, הייצרית, בצבעים חזקים. אך גם ההתניה ההדדית שבה אנו עוסקים מבוטאת בו בצורה מעניינת ומתוחכמת במיוחד. בבית הראשון המשורר קורא ל'יחידת חייו' להיגלות ולגאול אותו: 'ויום אחד גזילת נעורי לי השיבי / והמיתני עם אביבי. / ותחת שיפתותיך יכבה-נא ניצוצי / ובין שדיך יומי אוציא. / כגוע בערוב היום בין פרחי בשמים / ציפורת כרמים'. בבטא את כמיהתו האירוטית, הארצית והייצרית, מדמה המשורר את עצמו, כאוהב, לציפורת כרמים, תוך מודעות מעיקה לחוסר תוחלתה של כמיהה זו ולמוות הכרוך במימושה. ובדומה למה שראינו ב'מכתב קטן לי כתבה', גם כאן מושא האהבה האירוטית הזו אינה דמות ממשית מסוימת וידועה לו. 'שכינת חייו' של המשורר, מושא אהבתו, היא 'נסתרת' ולא מזוהה: 'ואני עוד לא ידעתי מי ומה את - / ושמך על שפתי רעד, / וכריצפת אש בלילות על משכבי / בערת בלבבי'. אין כאן ביטוי לכמיהה או געגועים לדמות אהובה מוכרת וידועה: לא רק מי היא, אלא אף מה היא אין יודע.

אך בשונה מעצם הכמיהה האירוטית הבווערת בלבו של המשורר כגחלת-אש (והשוה לאש שבמעמקי לבו של העלם בסיום 'מגילת האש'), הרי שאת היגלותה הממשית של דמות האהובה, כמושא אהבתו, הוא מגלה בסמלי העב הברה: 'וכל היום בין אותיות הגמרא, / בקרן אור, בדמות עב ברה, / בזכה מתפילותי ובטהור הרהורי, / בנעים הגיוני ובגדול יסורי- / לא ביקשה נפשי כי אם היגלותך, / רק אותך, אותך, אותך...!'. לכאורה נדמה שהמשורר מבטל כאן את השתקעותו בתחום הקדושה, המסורת והרוחניות הטהורה (אהבת העב הברה) למען האירוטיקה החושנית, הייצרית (אהבת הציפורת). וכך מדבר צמח גם כאן על 'ניצחונה של אהבת הציפורת על אהבת-העב' ומתארו כניצחון 'ברור וקיצוני'. {שם, עמ' 44}. אך לא היא. עיון מדוקדק יותר מגלה שההבחנה היסודית בשיר היא בין תשוקתו האירוטית של המשורר כשלעצמה, שהיא סתמית וחסרת פרצוף ודמות, ושאותה הוא מבטא בסמלי ציפורת הכרמים, תוך מודעות לרגעיותה, לחוסר תוחלתה ולמוות הכרוך בה, לבין היגלותה של דמות האהובה כמושא אינטנציונלי של אהבתו, שאותה מבקשת נפשו 'בקרן אור, בדמות עב ברה'. אין כאן מיעוט, או ביטול של התחום המסומל בסמלי העב הברה, אלא ההפך: רק בו מתאפשרת היגלותה של דמות האהובה כמושא אהבה ממש.

עיון זה מחזירנו לקריאה מדוקדקת יותר של פתיחת השיר: 'ממקום שאת ניסתרת שם, יחידת חי / ושכינת מאוויי - / היגלי נא ומהרי בואי, בואי'. אל מי פונה כאן המשורר? לכאורה נראה כאילו הוא קורא לאהובה מסוימת ומוכרת. אך כפי שראינו לעיל ברור מהמשך השיר שאין זה כך. ואכן, נראה בקריאה חוזרת שגם בשורות הפתיחה התמימות ביאליק משתמש בביטויים דו-משמעיים - 'יחידת חי', 'שכינת מאוויי' - היכולים לציין אהובה מסוימת ומוכרת, וכך טבעי להבינם בקריאה ראשונה. אך הם יכולים לציין גם איזו האנשה לא מסוימת של מושא הכמיהה וההשתוקקות האירוטית, וזו משמעותם לאור קריאת השיר כולו. להיגלותה של זו או מוטב, של כזו - אהובה לא-נודעת הוא כמהה. וגם כאן היגלותה של האהובה, ולא עצם התשוקה האירוטית, נתפסת במונחים השייכים לרובד אהבת העב הברה ('שכינה', 'יחידה' -במובן נפש). היכולת לכמוה אליה ולדמות את היגלותה בדמות העב הברה כרוכים, ואולי אף מותנים, בתשוקה האירוטית - באהבת הציפורת. אך היגלותה וגילומה האינטנציונלי של זו בדמות של אהובה - מושא ממשי לאהבתו - נתפסים במונחי דמות העב הברה. בלעדיה נשארת אהבת הציפורת בחזקת תשוקה סתמית, חסרת פרצוף

וכיוון אינטנציונלי. {לפנינו, על פי פירוש זה, שיר 'מתהפך', על פי מובנו של מ' פרי ב-המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, הוצאת אונ' תל-אביב, 1977.}

דיאלקטיקה זו היא השיפת המבנה הפנימי של האהבה. אין כאן שתי אהבות או שני סוגי אהבה, וודאי לא נצחנו של האחד על האחר, כפי שמציג צמח; אהבה אחת היא, אך היא מורכבת ומושתתת באורח דיאלקטי על שני מרכיבים אלה.

ניתן לומר שבקווים כלליים ניתוח זה הולם גם את תיאור מצבו של העלם ב'מגילת האש', שאהבתו הטהורה לדמות המלאך-עלמה מביאתהו לאחוז בקודש - להגיע לאיילת השחר ולאחוז בנר האלוהים - כשלב מכין הכרחי לכמיהתו הארוטית לדמות העלמה שבמים ולנפילתו לתהום. ביסוס פירוש זה לגבי 'מגילת האש' יצריך ניתוח מפורט שלא אוכל להאריך בו כאן. אסתפק בהערות אחרות, בעיקר בנוגע לסוף השיר, שיחזקו ויחדדו כמה מהדברים שנאמרו לעיל.

מדוע התסכול המתלווה לאהבה הייצרית, הארוטית - אהבת הציפורת - הוא כה עמוק ועולמי? מדוע מתלוות אליו תחושות הניכור, האפסות, המוות וייסורי הגיהנום שביאליק מתאר? במה שונה תאוות האהבה הארוטית מכל תאוות חושנית אחרת, שדווקא בה מרוכזים חוסר התוחלת, הניכור, התסכול והייסורים? תשובה לשאלה זו היא מהותית להבנת המוטיב המרכזי שאנו עוסקים בו בשירת ביאליק. על חלק מהתשובה עמדנו בדברינו על 'מכתב קטן לי כתבה' ועל 'איך', בהדגישנו את ההבדל ואת המתח שבין התשוקה הארוטית הסתמית לבין האהבה האישית, האינטנציונלית. חלק אחר של התשובה נעוץ בקשר הדיאלקטי בין מרכיבי האהבה שצוין לעיל. אהבה - כל אהבה, כולל זו הארוטית - חדורה במרכיב הזך והטהור, באהבת העב הברה ובראיית איילת השחר המסתורית. הסבר לעניין זה מצוי ב'מגילת האש' יותר מאשר במקומות אחרים, והוא פשוט ועמוק כאחד: אהבה כרוכה בנכונות ומוכנות לסוג של נתינה וביטול האישיות, לסוג של נאמנות והתמסרות לא אינטרסנטית. הם המעניקים לה את עוצמתה ומרכזיותה. מכוחם היא הופכת לעניין 'עולמי', 'קוסמי', שהוא מהמאפיינים המובהקים של מושג האהבה הביאליקי. זהו ביטול עצמיות שיש בו מטעם 'ראיית פנים' ומטעם המוות כאחד. זהו המקום שבו עומד האדם על פי התהום של ההצצה ל'בלימה' על פי 'גילוי וכיסוי בלשון' (וראה על כך להלן). יש בה באהבה ובהשתוקקות הארוטית מכל אלה; אך חשוב מכך שהיא אהבה ארוטית רק משום שיש בה מהם. אולם כאמור אלה הם מאויים וכמיהות שמעצם מהותם אינם ניתנים להגשמה בחיים, אלא להצצה רגעית בלבד. ולמעשה, כפי שראינו בדברינו על 'מכתב קטן לי כתבה', לא רק שאין הם ניתנים להגשמה, אלא שמושגם כולל סתירה פנימית עמוקה. זהו יסוד הטרגיות והתסכול שבמושג האהבה הביאליקי. כך יש להבין את סיומה הקשה של 'מגילת האש': העלם שבדרכו לאהבתו נגע בקודש והיה במקום העב הברה ואיילת השחר, תוך נכונות טוטלית לויתור וביטול עצמיותו, קפיץ וצנח אל מצולות הנהר אל דמות העלמה שבמים. וביוצאו מהמים נשאר לו עניין אחד, עניין מופלא ומענה כאחד, הוא המבט העולמי מעבר לשמים ולארץ שבכאן: 'וירא את השמים והנה הם נוכרים לו, ואל ארץ יביט והנה היא זרה - וילמד את עיניו להביט נכחו, אל אפסי עולם [...] ויהי הולך ערום ויחף וישר עין, אין לו כל בלתי אם האש הגדולה במעמקי לבו ועיפת השחר בתהומות עיניו [...] ויהי נוגה הצפירה חותם נפשו ודמדומי השחר שירת חייו'. דמדומי השחר הם התחום המאחד את הלילה והיום. הלילה הוא מלכות המסתורין הנעלם; הוא זמן נצנוצי הכוכבים המרמזים על האהבה (ב'מגילת האש' ברור שזה זמן מלכותן של העב הברה ואיילת השחר - הכוכבים כבים עם קפיצת העלם למים); הלילה הוא גם זמן הסודות הגדולים ואחדות העולם. היום, ובמיוחד הבוקר, הוא זמן קריעת הקורים, הראייה החותכת והתחושה החדה - זמן היצר והתאוות, הפעילות והתכונה (מלכות הלבאיה עם תלתי הזהב). דמדומי השחר הם הם רגע ההצצה שיש בו מעט אור להציץ למחשכי הלילה הנעלמים.

מצבו של העלם לאחר צאתו מהנהר הוא כמצבו של נביא שהציץ בקודש וחווה את חוויית המציאות השלמה, האמיתית. משום כך נראה לו העולם הזה, מהלכם הרגיל של הדברים, זר ונוכרי. הוא רואה בו בכואה חסרה של אותה מציאות מלאה שחווה. דרך אגב, ראוי לציין שתיאורו המיתי של העלם בסיום 'מגילת האש', דומה, עניינית ולשונית, לתיאור השירי של זוג האוהבים בסיום 'עם דמדומי החמה': 'ועליהם נשארנו בלי רע ועמית / כשני פרחים בציה; / כשני אובדים המבקשים אבדה עולמית / על פני ארץ נוכריה'. דמיון זה מחזק את הפירוש שהצענו לשיר זה, ועל פיו זוג האוהבים עומדים בסיום השיר לאחר שזכו, או ניכו, בהצצה לתחום ה'קודש' של אהבת העב הזכה.

חשכת הלילה, האופל והעיפה משמשים בשירתו של ביאליק כדימויים וסמלים לעניינים שונים. להבנת 'מגילת האש', ובמיוחד להבנה נכונה של מצבו של העלם בסיומה, חשוב לראות שהם מסמלים את

תחום המציאות האחדותית ה'אמיתית', 'מחיצתם הגמורה ומהותם הפנימית של דברים', המציאות שמעבר לנגלה ולידוע. ביטוי 'אגדת' תמים של חזיון לילה קסום המבטא מערכת סמלים זו מצוי כבר בשיר המוקדם 'גמדי לילה': 'לאור הירח בלילה, / עת יצלל מלוא תבל בדממה, / [...] אז תרד מקהלת גמדים / במורד הגבעה ברננה, / שאננה כחלום ילד קטן, / ענוגה כקרן הלבנה; / [...] תתאחד עדת הגמדים, / יתלכדו וירקדו כגדיים, / וצהלו צהלת ילדים.' ביטויים שונים שלה מצויים במקומות רבים נוספים. לעיון מפורט בעניין זה נפנה לשני מקורות חשובים - המסה 'גילוי וכיסוי בלשון' והשיר הנפלא 'רזי לילה'. דיון זה גם יחזיר אותנו לביטוי היבטים נוספים של מושג הרמיזה שהוזכר בתחילת דברינו.

חזיונית החיים והמוות ביד הלשון - הערות ל'גילוי וכיסוי בלשון'

רגע ההצצה, כיסוי ונעלמותו בלשון, בידעה ובחיים בכלל הם הנושא המרכזי של המסה 'גילוי וכיסוי בלשון': 'הרי הדבר ברור, שהלשון לכל צירופיה אינה מכניסה אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של דברים, אלא אדרבה, היא עצמה חוצצת בפניהם'. ומחוץ לטווח הלשון - מה יש? מהי המהות האמיתית שהלשון חוצצת בפניה? 'בלימה - בלום פיך מדבר'. אם בכל זאת הגיע האדם לידי דיבור ודעתו מתקררת בו, אין זה אלא מגודל פחדו להשאר רגע אחד עם אותו ה"תוהו" האפל, עם אותה ה"בלימה" פנים אל פנים בלי חציצה. "כי לא יראני האדם וחי" אומר התוהו'. (פיסקה 4) 'לא יראני האדם וחי' אמר אלוהים. כל מטפורת החציצה וההצצה מרמזת על כך שזה תחום הקדושה. אך לשון תוהו ובלימה היא לשון מוות והתאפסות: 'אז יכבה הלפיד, ודלתות השער נפתחו - / ויצץ שם פנימה, / ותצנח גופתו, ובצדה אוד עשן ותגהר / על מפתן הבלימה' ('הציץ ומת').

לשילוב סתום ומופלא זה של תחום הקדושה - למעשה של אלוהים בכבודו ובעצמו - עם תחום האופל המוחלט, התוהו, הבלימה והמוות, מקבילה עמדה רגשית דיאלקטית של האדם: הוא כמהה ומשתוקק לו; פוחד ובורח ממנו כאחד. הדבר נרמז בצורה בה מסיים ביאליק את הפיסקה המתארת את הלשון והמלים כסגולה להסחת דעת מפני הפחד הגדול, כאמצעי סתימה וחציצה בפני התוהו המאיים: 'כי לא יראה האדם את ה"תוהו" פנים אל פנים וחי [...] אל ה"תוהו" תשוקתך והדיבור ימשול בך' (סוף פיסקה 4). (הלשון שנוקט ביאליק מרמזת גם על ההקבלה בין העניין הנדון כאן לבין מוטיב האהבה שנדון לעיל). והדבר נאמר מפורש בפסקה שלאחר מכן: 'הלא דווקא האפלה הנצחית, זו המטילה אימה כל כך - הלא היא לבדה שמושכת אליה כל ימי עולם את לב האדם בסתר ומעוררת בו געגועים כמוסים להציץ בה רגע קטן. הכל יראים ממנה והכל נמשכים לה'.

על הקשר שבין שירת היחיד של ביאליק, וביחוד השיר 'הציץ ומת', לבין 'גילוי וכיסוי בלשון' עמד ברוך קורצווייל במאמרו על 'הציץ ומת'. {ביאליק וטשרניחובסקי, שוקן, תשכ"א, עמ' 159-163}. אולם בהתעלמו מהדיאלקטיקה של הכמיהה והפחד, של תחום הקדושה והמוות, קורצווייל מפשט את משמעותה של המסה והופכה לכתב הגנה על הלשון והדעת וכנגד המיסטיקה הכוזבת: 'עצם התפרצות השירה הפרסונאלית מתר"ע-תרע"ו היא הדברת איומי הבלימה, איומי האפס'. 'הדעת והדיבור' משתלטים במאבק קשה על 'אפסי התוהו', על 'תהומי תהומות' של האפס-הבלימה ועל אחותה - המיסטיקה הכוזבת. השירה הפרסונאלית מ'לפני ארון הספרים' ואילך מציינת את נצחון הדיבור, המלה היוצרת, על איומי האפס והמיסטורין כאחד... והנפתה להרפתקאות אחרות עומס על עצמו את מלאכת סיספוס, משפיל את כבודו של האדם וסופו להציץ פנימה ולזכות בהתגלות האפס'. {שם, עמ' 161}.

פרשנות זו מפשטת את משמעות המסה עד כדי עיוות. הרי את מקום ה'בלימה' מפרש ביאליק כמקום ה'תהיה העולמית, מחיצתם הפנימית ומהותם הגמורה של הדברים' (עמ' רז' פיסקה אחרונה). הצירוף של תוהו ובלימה לקוח כמובן מאיוב כו' ז': 'נטה צפון על תהו וארץ על בלימה'. הפירושים המסורתיים מפרשים בלי+מה: 'שאינו בו ממש' (מצודת דוד); 'על מה שאין לו מציאות בעצמותו והוא מרכז הארץ' (רלב"ג). {ראוי לציין שבאותו נאום של איוב כתוב פסוק קודם לכן - 'ורפאים יחוללו' וגו'. ועל זה נאמר בבראשית רבא: 'הגיבורים של דור המבול; היה אחד מהם נותן רגלו על התהום וסותמה' (בר"ר לא, יב, מהד' אלבק עמ' 285-6). והרי זו ממש המטפורה של ביאליק במסתנו. {אולם לשון 'בלימה' לציון מיסטי של התחום האלוהי הנסתר קשורה כמובן ב'ספר יצירה' ובשימושים קבליים - עשר ספירות בלימה וכ"ב אותיות שמהוים את שלושים ושתיים נתיבות פליאות חכמה. וזהו, בניגוד למה שאומר קורצווייל, כיוון דבריו של ביאליק: את התיבה 'בלימה' עצמה הוא אינו מפרש כבמסורת - 'בלי+מה' (דהינו, אפס וכלום) אלא דווקא כמובן המיסטי של 'ספר יצירה' ושל טכסטים קבליים כמו ספר הזוהר - 'בלום פה מלדבר', היינו המהות האמיתית שאינה

ניתנת לדיבור וביטוי בלשון. {קשה שלא לקשור את לשונו של ביאליק בפיסקה זו - הרביעית - בביטויים קבליים קלטיים. השווה למשל את תאורו של ביאליק את מצב האדם במקום 'מהותם הגמורה של הדברים': 'אין אומר ואין דברים, אלא תהיה עולמית'; "מה" נצחי קפוא על השפתיים' לספר הזוהר ח"א, א' ע"ב; וכן כמובן למקור התלמודי בפרק 'אין דורשין' במסכת חגיגה.} יתר על כן, הפיסקה האחרונה של המסה, שאליה עוד נשוב בהמשך, יוצאת חסרת מובן על פי פירושו של קורצווייל: ישנם מקורות הצצה לא-לשוניים אל התהום - הנגינה, הבכיה והשחוק - ו'הם הם עליית התהום עצמו'. ו'כל יצירת רוח שאין בה מהד אחד משלושה אלה, אין חייה חיים ורתוי לה שלא באה לעולם'. כך לא כותב מי שסובר, כפי שמציגו קורצווייל, שעניין ה'בלימה' הוא 'הסוואת מיסתורין בלבד לאמת הניהיליסטית של האפס'. {קורצווייל, שם עמ' 160.} קורצווייל גם מתעלם מהאמירה המפורשת של ביאליק על בעלי הרמז, הדרש, והסוד, שאותם הוא שם בכפיפה אחת עם בעלי לשון השירה; הדבר אינו מתיישב עם התיזה של קורצווייל על הניצחון של השירה והדעה על הסוד והמיסתורין, העומדים כביכול בניגוד אליהם.

יש לדייק ולציין שאין ביאליק מבטא עמדה 'שלילית' כלפי הלשון ואפשרותה לבטא את ידיעתנו וחוויותינו; עמדתו רדיקלית הרבה יותר: אין דעה בלי לשון ואין דעה אלא בלשון. הדעה והלשון אחוזות יחדיו כ'שלהבת האחוזה בגחלת' (גם ביטוי זה לקוח מספר יצירה: 'עשר ספירות בלימה נעוץ סופן בתחילתן ותחילתן בסופן כשלהבת קשורה בגחלת [...]'), והוא הפך למשל קבלי המאחד את הרעיון של אחיזת התחום הגלוי בסמוי, שממנו הוא ניזון, עם הרעיון של התגלות התחום הסמוי רק דרך זה הגלוי). אלא שהדעה והלשון הן שתייהן בבחינת כיסוי על התהום והבלימה וחציצה מנו. 'נר הדעה והדיבור - הגחלת והשלהבת - נר תמיד לא יכבה. ואולם אותו השטח של "מכאן ואילך" השרוי בתחום האור המדומה - סוף סוף במה נחשב הוא לעומת ים האין-סוף של אופל עולמים הנשאר עדיין ושיישאר תמיד, מבחוץ' (פיסקה 4). הדעה והדיבור הם שניהם פונקציה של 'פחדו הגדול של האדם [...] מפני התהום האיום שלפניו'. וכך גם 'האמונה עצמה אף היא אינה אלא הסח הדעת'. ואז בא השלב האחרון המתבקש - החיים כולם אינם אלא נסיון נואש של חציצה, כיסוי ובריחה: 'כל שטף החיים כל תוכנם - אינם אלא השתדלות רצופה, יגיעה בלתי פוסקת של הסח דעת. כל רגע של "רדיפה אחרי..." הוא באותו רגע גם "פליטה מן..." - וזה, רק זה, כל שכרו'. סילוק המחיצה והכיסוי הוא המוות - 'אך הנה מת האדם... והמחיצה נסתלקה'.

מה הם אם כן מקורות ההצצה אל התהום הנורא שכל חיינו, מחשבתנו, ידיעתנו, אמונתנו ולשונו אינם אלא נסיון כיסוי עליו ובריחה ממנו? לתשובה על כך ישנם שני קווים מנחים במסה זו ובשירתו של ביאליק. האחד הוא קו מחשבה על מקורות חווייתיים, לא לשוניים ולא ידיעתיים: 'עוד לאלוה לשונות בלא מלים: הנגינה הבכיה והשחוק [...] הללו מתחילים ממקום שהמלים כלות. ולא לסתום באים אלא לפתות. מבעבעים ועולים הם מן התהום. הם הם עליית התהום עצמו'. (לכאן יש להוסיף, למשל, גם את לשון המראות של סוף 'הבריכה').

הקו האחר, שהוא לענייננו חשוב יותר, הוא הדיאלקטיקה הפנימית המרומזת בגילוי ובכיסוי שבלשון (ובחיים). כיסוי ובריחה מתמדת, כמו הפחד המזין אותם, כרוכים מיניה וביה במעין תפיסה, הצצה, או ידיעה שברמז, של התהום, האופל והבלימה. הכיסוי והסתירה אינם סתם מצבים 'אובייקטיביים' הנראים ככאלה למתבונן מבחוץ; אלא הם אקטים אינטנציונליים של האדם, וככאלה הם כרוכים ומתונים בתפיסה כלשהי - הצצה, או ידיעה שברמז - של מה שהם כיסוי ובריחה ממנו. עניין זה מודגש על ידי ביאליק כעיקר מהותה ומשמעותה של לשון השירה ושל 'בעלי הרמז, הדרש והסוד, הרדופים כל חייהם אחרי [...] אותו המשוה הבודד, אחרי אותה הנקודה, שעושה את המראות - ואת צירופי הלשון המכוונים להם - כחטיבה אחת בעולם[...]' אחרי נשמתם היחידה וסגולתם העצמית של הדברים! גם לשונם של אלה היא כיסוי - אך היא בבחינת כיסוי ראשוני שיש בו הכוח לרמוז על מה שהוא מכסה, ולכן בלשונם של אלה 'בין כיסוי לכיסוי מהבהבת התהום' (פיסקה 6). הפניה אל התהום הלא נודע מוצגת כאן לא סתם כחוויה מיסטית נפרדת (הצצה), אלא כפן נלווה של עצם פעולת הכיסוי והבריחה, של עצם החיים (רמיזה).

בדברינו קודם לכן הדגשנו את האחדות הדיאלקטית של מושג האהבה של ביאליק. אנו יכולים כעת להיטיב ולהבין את משמעותה: חוויית הקיום, הפחד האקזיסטנציאלי, חוויית העולם, החיים - כל אלה מאופיינים על ידי מתח דיאלקטי דומה, ו'רומזים' אל מה שמעבר, או מחוץ להם. ולא רק רמיזה חווייתית יש כאן אלא תלות מושגית - הם חסרי מובן בלעדיו.

'חוויית הקיום', 'החיים' - אלה הן מלים גבוהות שמשמעותן היא בין המטפורי לריק. אנו חווים בחיים ואין החיים עצמם בגדר חוויה; הקיום - עוד פחות מזה. אנחנו עושים מעשי דיבור בלשון - בין על

דרך הגילוי ובין על דרך הכיסוי והבריחה - ואין הלשון עצמה בגדר מעשה שכזה. חשיבותה המיוחדת של חוויית האהבה אצל ביאליק נעוצה בכך שהיא חוויה בתוך החיים המבטאת ומשקפת פן מהותי של אותו דבר נעלם, שלו יכולנו היינו תופסים אותו כחוויית החיים עצמם. פן מהותי זה אינו אלא אותו מתח דיאלקטי שבין הנעלם לגלוי - הנעלם הוא תנאי ויסוד לגלוי, אך אין לנו השגה של הנעלם ונגיעה בו אלא על דרך רמז והצצה המגולמים בגלוי.

מיסתורין הלילה ומשמעותו - 'רזי לילה'

בדברינו על חוויית האהבה אצל ביאליק, עמדנו על כך שהיא מושתתת על דיאלקטיקה מתוחה בין פן חווייתי, יצרי, מוכר וידוע לבין כמיהה אל דבר-מה נעלם ובלתי מושג הנרמז בעצם החוויה הזו. הדגשנו בדברינו שחוויית האהבה אינה סתם מלווה בכמיהה זו, אלא היא מושתתת עליה ומתכוננת על ידיה. אך מושא כמיהה זו נעלם מהכרתנו, וכל השגתנו אותו אינה אלא ברמיזה אליו הכלולה בחוויית האהבה והמקנה לה את מהותה.

עניין הרמיזה שרומז המוכר והידוע לתוכן נעלם ובלתי מושג הופך כפי שראינו ליסוד תפיסת הלשון, הידיעה וה'חיים' ב-'גילוי וכיסוי בלשון'. תחום האופל, התווה והבלימה - התחום של מה שמעבר לעולם הנגלה - הוא תחום האוצר איזו מלאות בלתי מושגת, מלאות שהאמן, המשורר ובעל הסוד זוכים למעין הצצה רגעית אליה, אך השפה, הידיעה והחיים עצמם מושתתים על רמיזה אליה. זוהי רמיזה ההופכת אותם, באופן פרדוקסלי, מכוננים כלפיה, אם גם על דרך הבריחה, הפחד והכמיהה אל הנרמז הלא-נודע.

נפנה עתה אל בחינתם של כמה מרעיונות אלה בשיר המוקדם 'רזי לילה'. על משמעותו וחשיבותו של שיר זה עמד דן מירון בהרחבה. {דן מירון, בואה לילה, דביר, 1987 עמ' 86-25}. על פי מירון בנוי השיר על הסברים שונים של "חידות הלילה": "תחילה העלה המשורר - כהסבר לחידות הלילה - את עולם המיתוס העממי, אך הוא פסל אותו מיד. אחר כך העלה את עולם המיתוס הסיפורתי-דיסקורסיבי, שנפסל גם הוא מיניה וביה, ואף ביתר סרקוזם. לבסוף, לאחר שהסיח דעתו, כביכול, מהסברים מיתיים של חידות הלילה שב המיתוס והופיע, והפעם בהקשר נבואי, כאל המתגלה לשליחו. הפעם נתקבלה הופעה זו כהסבר מלא לא רק של חידות הלילה אלא גם של נהיות הנפש הנסתרות ביותר של הדובר עצמו". {דן מירון, בואה לילה, 1987, ע' 51}. הכיוון הכללי של פירושו, כמו גם פרטים רבים בו, מקובלים עלי ונראים לי משכנעים ומאלפים. אך נדמה לי שבעניין היסודי, בדבר משמעותו של מסתורין הלילה, לא הסיק את מסקנותיו בנחרצות מספקת (או שמא לא הבנתי אותו אל נכון, ובדברי הבאים יש משום פירוש שונה משל).

השיר כולו מהווה אקספליקציה הולכת ומעמיקה של חוויית המסתורין של הלילה ושל משמעותה. משמעות זו טמונה באופיה המרמז אל מציאות נכספת ונעלמה, שהיא האידיאל והמקור אשר אליו שואפים חיי האדם, הנתרים סרי-טעם בלעדיו, אך עדיו עצמו לא מגיעים. העניין המרכזי אינו ב"חידות" המקבלות הסבר, אלא ברזים וסודות הנתפסים כבעלי אופי מרמז, ואשר 'הסברם' היחיד הוא בעמידה על אופיים זה. החוויה היסודית מוצגת בבית הראשון בתמימות וכעניין המתעורר במשורר הפסיווי כמעט אגב אורחא, עת הוא יושב בחצות לילה, בדד, אל שולחנו.

ביאליק מפתח את תחושת המסתורין היסודית תוך ניצול אופייני של הדו-משמעות של המלה 'רוח': 'בלט אל חדרי שטפו גלי רוח / איש אחרי אחיו. חרש אט נשבו, / כמו מסוד קדושים עתה שבו. / ובעוברם רפרפו עלי בדממה, / כרמז קל מארץ נעלמה'. גלי הרוח הם כמובן משבי רוח קלים - הם 'שוטפים', 'נושבים' ו'מרפרפים'. אולם עם זאת הם מוצגים כ'אישים' ('איש אחרי אחיו') וכנשמות הנושאות 'סוד קדושים' והמרמזות על 'ארץ נעלמה'. אך נשים לב שהכול נאמר באורח מרפרף מהוסס ומסויג: 'כמו מסוד קדושים', 'כרמז קל'. {על ניצול דומה של דו-משמעות, שאחד מרכיביה הולך ומודגש בהמשך, בשיר 'עם דמדומי החמה', ראה מנחם פרי, המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, אונ' תל-אביב, 1977, עמ' 113-114}. הפירוש של מירון, שעל פיו מוצגת בבית זה תפיסה של מסתורין הלילה במונחי דימונולוגיה עממית, כממלכת השדים והרוחות, הוא אפשרי אם כי מאולץ במקצת. מירון מציג תפיסה דימונולוגית זו כנדבך הנדחה ומסולק בהמשך השיר; ובכך, אם מקבלים את פירושו, הוא צודק. אך הנקודה העיקרית המתבררת בהמשכו של השיר היא שמסתורין הלילה אינו טמון במהותם המסתורית של יצירי הלילה, אלא באופי המסתורי והנעלם של משמעות החיים ושל תודעת האדם שעליהם הלילה מרמז. ועל כך עוד בהמשך.

בשני הבתים הראשונים מוצגים שני היבטים של מסתורין הלילה: בראשון - האופי המסתורי של תוכנו של הלילה (יציריו); בשני - הנוכחות המיתית של הלילה עצמו ('ולעיני נגלה שר של לילה'). שני

היבטים אלה נדחים על ידי המשורר. תהיותיו על טיבם ותולדותיהם של הרוחות בבית הראשון מבוטלות כ'שאלות הבל'. ניסיון להיכרות מקיפה של הלילה עצמו בבית השני ('כן כלתה נפשי לספור הכוכבים') והיגלותו של 'שר של לילה' מסתכמות בהכרה הצינית שזה אינו אלא 'מחשכים, שחור, דומיה, צל וגומר'. בשני הבתים מוסברת התפיסה המוטעית בהווייתו של המשורר ככזה: 'אך מי זה ירשיעני, משורר עני / [...] אם נפשי התעוררה, דברה שיר?' (סוף בית ראשון). 'הצורך גדל גדל: בי התעורר - / ובכל עוזו חוצפתו - חוש המשורר' (בית שני). המשותף לשתי גישות אלה כלפי הווייתו המסתורית של הלילה הוא הניסיון להציגה באמצעות חוויה ישירה (של תוכנו- בבית הראשון ושל עצם עצמותו - בבית השני). מעניין, ולא בכדי הוא, שעניין זה מוצג כגישתו הטבעית של משורר. יש כאן שמץ של ביקורת או יחס שלילי כלפי הדמיון 'המקצועי' של המשורר. בהמשך השיר, בו מבוטאת דריכות והכרה עמוקה במסתורין הלילה, לא חוזרת עמדה זו של הדובר המודע להווייתו כמשורר.

בבית השלישי חווה המשורר את ממשותו המוחלטת של הלילה - החושך והאפלה - ואת משמעותו ('כה חיתלה / כל סביבי בחתולתה האפלה / ותכס מפני כל היקום'). נושאה של שורה זו היא האפלה, וממשותה היא מוחלטת - היא עוטפת ומכסה את היקום כולו. בניגוד להכרת החושך כהעדר גמור, כאין וריק בבית השני ('ושאר העולם שותק כאילו אינו - / מפה והלאה ומפה ומעלה / רק לילה, לילה, לילה'), הרי בבית השלישי מוצגת חוויית האפלה במלוא ממשותה. ושתי פנים לה לממשות זו: האחת היא בחוויה הממשית, האכזרית, שהיא מנחיתה על המשורר ('וכמו שתי עיני נחטפו, וכאילו / את ראשי פתאום מעלי הבדילו בקרדום חד וכבד'). והאחרת היא ההכרה - הכוללת את חוויית האפלה - שהיקום כולו נמצא ומוסתר בחובה; זה אינו חושך 'ריק' אלא חושך המסתיר ומכסה עולם מלא.

מוטיב זה הולך ומתפתח, תוך פירוט והעשרה, בבית הרביעי, התופס יותר מחציו של השיר; ומוטיב זה כפי שנראה מהווה פתח להבנת משמעותו של מסתורין הלילה. ההכרה במלאותו של העולם המוסתר באפילת הלילה גורמת לתחושת מסתורין ולתהייה עמוקה: 'מה רב הרז, עמוקה התעלומה / הלטה באפלה זו הסתומה!!'. וזאת בניגוד לתחושת המסתורין השטחית ול'שאלות הבל' שבבית הראשון. שכן, הכרה זו, המועשרת חווייתית על ידי קולות ורחשושים, מביאה לתהיות ושאלות אין קץ על טיבם ומוצאתם של מסתרי האפלה הגדולה. כל פרט שבה מוסר סוד: 'על ידי אלפי אלף נעלמים / יערימו סוד - ובפיות נאלמים'. בניגוד לרוחות של הבית הראשון - הפרטים כאן ממשיים; ובניגוד ל'סוד קדושים' סתום ומסתורי של הבית הראשון - הסוד כאן הוא ממשי. הקבלה ניגודית זו עם הבית הראשון נרמזת גם בניגוד שבין השאלה שבבית הראשון: 'מי הם? החרשי צירים / ומרגלים חרש רואים ואינם נראים?' (שאלה המוכרת שם כשאלת הבל), לבין הקביעה שבבית הרביעי 'ורכבות עיני חושך לי ילטושו / ומזימות שחורות כמו עלי יחרושו'.

טיבה של אפלת הלילה בבית הרביעי הוא אם כן חווייתה והכרתה של הממשות הנחבאת בה והוויית הרמיזה ומסירת הסוד של כל פרט שבה. התוצאה של חוויה זו היא עמוקה ונוקבת בנפשו של המשורר: 'ודומם יחדרו הקולות הנחבאים / ללב - ומילאו אותו המיית פלאים. / וכמו מקצווי-עד, מאפסי תוהו / הרהורים סתומים אל הלב יבואו, / ומושכים אותו שמה, שמה, שמה- / לקצות מרחקי עד, אל אפסי דממה, / [...] אז אבין אני אנה לבי כה קראני / מעודי עד היום - ומה ערירי אני!'

חוויית הרמיזה והסוד של קולות הלילה, החודרים ללב דומם, היא חוויה של מציאות שמעבר לנתפס ולנקלט בפועל. אך משמעותה של חוויית האפלה של הלילה היא שמציאות זו אינה בגדר מסתורין סמוי הנתון להצצה בלתי מובנת של יחידי סגולה - ההיפך! זוהי מציאות פרוזאית, ידועה ומוכרת כחלק ממהלך החיים הרגיל. הלילה רק נתן פרספקטיבה מיוחדת לידיעתה - פרספקטיבה של מה שנודע ונקלט ברמז, באמצעות שברירי קולות ומראות הרומזים אליו. תודעת הרמיזה הזו והתהייה, הנעלמות, החלקיות האין-סופית של הידיעה הברורה, הן מהותה של חוויית הלילה המצוירת כאן. ומשנחווה חוויה זו, היא נהיית מעין ישות עצמית, ומקבלת אקסטרפולציה שבה היא הופכת לחווייה היסודית של נפש האדם. היא ממלאת את הלב 'המית פלאים', הרהורים ומשיכה אל מה שמעבר לעולם המוכר ('קצווי עד', 'אפסי תוהו', 'קצות מרחקי עד', 'אפסי דממה'), אל מה שרק נרמז כמקורן ותכליתן של 'בנות קול', הברות פליאות'. זהו היסט קריטי בין שתי רמות רמיזה: הרמה האחת מוכרת ו'טריטוריאלי' - מציאות ידועה ומוכרת, הנחבאת ומוסתרת באפלת הלילה, נרמזת על ידי שברירי קולות ומראות. הנרמז כאן אינו מעבר לטווח השגתו של האדם; הוא רק מעבר לטווח קליטתו בלילה. הרמה האחרת היא רמיזה 'רדיקלית', שבה הנתפס והנקלט רומזים אל מה שמעבר לטווח ההשגה והקליטה של האדם, מעבר למה שנתון לו במהלך החיים הרגיל. על דרך חוויית הרמיזה שבליילה מושגת כאן החוויה - ההכרה - של מציאות נעלמה, נרמזת, אך בלתי מושגת.

ביאליק בונה היסט זה בהדרגה. תמיהותיו הראשונות של המשורר הן בתחום החיים ה'פרוזאיים', המוכרים - על הנעשה בבית הכנסת הנראה בלילה כשממה או בין חרולי גדר דחוויה. מכאן, מתעצם והולך ההיבט הנפשי-פסיכולוגי שבתהייה: 'מה ירמזון הקולות הנפלאים [...] את אנחת מי יוליכו כתעלומה? / את תאוות מי, את תקוות מי יורידו דומה?' ובהדרגה מכוונת התהייה אל היבט נפשי קיומי-מטאפיסי: 'או קינת סתר היא ושפוני דמעות / על חורבן איזה ארץ רבת פלאות, / עלי משואות חיי ריק ותפל / הנובלים שם כציץ בלילה אפל?'. מוטיב זה הולך ומתעצם עד שהוא מגיע לשיאו ולמיצויו בהתעוררות המודעות העצמית של המשורר לריקנות חייו ולכמיהתו ל'מה שמעבר' - למציאות נעלמה נרמזת. זו אינה סתם מציאות נעלמה, המושגת על דרך רמיזה. זוהי מציאות אידיאלית - המקור והתכלית של המציאות כולה. זוהי מציאות שהלב נמשך וכמה אליה ('ומושכים אותם שמה, שמה, שמה'); זוהי מציאות, שכל חייו של האדם מכוונים אליה ('אז אבין אני אנה לבי כה קראני / מעודי ועד היום'). אך מציאות זו היא בלתי מושגת והכמיהה אליה לא באה על סיפוקה. היא גורמת לתחושת בדידות ועקרות: אז אבין [...] מה ערירי אני! הערירות כאן אינה, כמובן, סתם בדידות; זוהי ערירות ובדידות 'מטאפיסית' של מי שתופס פתאום את חייו ואת המציאות האופפת אותו כרומזים אל מקור סמוי, בעל מלאות וחיות אמיתיים, שהוא עקרונית מעבר לטווח השגתו. הריקנות והבדידות כאן אינם תוצאה של בחירה מוטעית בסגנון חיים מסוים - חיי העיר התוססים והשטחיים ('אור הרמיה, / הפרוש הרחוק בערפל כיריעה / על גפי מרומי קרת שם למעלה'), ואף לא של ההיסחפות 'מן החיים' האמיתיים היצריים אל 'החיים הכוזבים והמנוכרים של העולם החברתי כלכלי, עולם המעשה והקשרים היומיומיים'. {מירון, שם, עמ' 69}. הערירות כאן היא מצבו המטאפיסי, הקיומי, של האדם. ייתכן אף שבבחירה במלה 'ערירי' כאן, היה בכוונתו של ביאליק אף לרמז ל'ארור' ולפרשת גן עדן כסמל לעולם המקורי הנעלם והאבוד. {את קשירתו של ה'חלום הפלאי הנושן' לפרשת גן עדן מציג מירון כעניין ברור שאינו צריך ראייה; ראה, שם, עמ' 71, 8, 67}.

חווית הלילה הרומזת המתוארת בבית הרביעי הובילה להתעוררות הכמיהה הנעלמה בנפש המשורר, הנמשכת למציאות נכספת ובלתי מושגת; ובד בבד הובילה להכרת הערירות וחוסר התוחלת של קיומו וחייו. מנקודה זו, של הכרה ומודעות עצמית אינטנסיבית מתפתחת מעין תפנית 'חיובית': חוויות והכרות אלו מצטרפות ומתגבשות לעמדה אחתותית וכוללת ביחסו של המשורר לעולם, עמדה המסומלת בדמותו המחודשת של 'שר של לילה'. הפעם אין הוא זר מנוכר ו'ריק' כפי שנתגלה בבית השני; להיפך, הוא עומד על המשורר ובקול דממה דקה - בה מתגלה האל לאלוהו - 'לוחש על המכה' - כמביא לה מזור (סנהדרין י, א). ובמקום ריקנותו בבית השני הפעם הוא מלא ומקיף עולם ומלואו ('ובכל היקום מלמעלה ומתחת / לא תאבד נשימה אחת'). מליאות זו מלווה בקשב, בדריכות ובתפיסה אינטנסיבית של המשורר שאוזנו משליכה חתה בכל רז וצדה עקבות כל קול. שר של ליל נודע כאן למשורר 'בכל צפונותיו' - הוא חש ומרגיש אותו ככול: 'על מרחב - ארץ אשמע ניד כנפיד, נשמתיך אחוש, אבין הרהוריך'. זהו שיאו של השיר - השלב האחרון באקספליקציה המעשירה של מסתורין הלילה ונקודת החשיפה של משמעותו האמיתית.

מהי התפיסה שאליה מגיע המשורר לאחר התודעותו לשר של לילה? עיקרה הוא באופיה המרמז - זוהי תפיסה של המציאות כולה על כל מגוון פרטיה כמרמזים אל מה שמעבר להם, אל מה שנתפס כמקורם ותמצית הווייתם. תפיסה אחדותית זו מאפשרת למשורר לחוש רמז בכל פרט נראה ובכל קול נשמע - מ'רחובות ריקים', מ'שקט בתים', מ'אור אשנב בודד', מ'בת קול תרועת חצוצרה', מ'תנומת עשבים', מ'פליטי קולות אובדים', מ'כולם אחוש, אשמע רמזים דקים / לחלומות פלאים, חלומות בלי פתרונים'. בשורות אלה, המסיימות את השיר, נסגר מעגל האקספליקציה המעשירה של חווית מסתורין הלילה של הבית הראשון. שם כזכור ישב המשורר פסיבי בחדרו וגלי הרוח 'רפרפו עלי בדממה / כרמז קל מארץ נעלמה'. ואילו כאן, בסוף השיר, כאשר הוא מועשר, לאחר התודעותו לשר של לילה, כשהוא קשוב ודרוך, הוא שומע 'פליטי קולות אובדים במרחקים'. בחוויה פרוזאית של משב רוח, הנתפסת, או מתפרשת, באופן מיסטי-מאגי, השיר פתח והוא מסתיים בחוויה מרמזת בעלת אופי קוסמי. בתחילת השיר רפרפו הרוחות כרמז, אך בסופו הקולות הנשמעים מרמזים בעצמם; הם אינם דומים לרמז, ואינם מסמלים רמז (רפרפו כרמז), אלא המשורר ממש חש ושומע רמז. ובמקום הלשון הנייטרלית, המתארת, שבתחילת השיר ('רמז קל מארץ נעלמה', כיאה למצבו הפסיבי - לא רמז לארץ נעלמה), הרי עתה הוא תופס אותם באופן אקטיבי כרמז למשהו, ל'חלומות פלאים' - זהו החלום הפלאי, הנושן, שנעור דומם ונמוג כשהבין המשורר מה ערירי הוא. אלה 'חלומות בלי פתרונים' - ביטוי לתפיסת מציאות לא מושגת ולא ניתנת להמשגה. **

הערות

* מאמר זה הוא אחד משלושה, שעוסקים במעמד השיטתי שיש לידיעת הלא-נודע אצל ביאליק, ויטגנשטיין והרמב"ם. המאמר מבוסס על דברים שהתנדבתי, ברגע של חולשת דעת, להרצות בפורום 'דיונהיסוס' של תלמידי החוג לפילוסופיה באוניברסיטה העברית. ציטוטי השירים הם מ'כל שירי ח"נ ביאליק', דביר, תשי"ז. הציטוטים מ'גילוי וכיסוי בלשון' הם מ'כל כתבי ח.נ. ביאליק', דביר, תש"ך. בעצתו של א' ששון אימצתי, לנוחות הקורא, כתיב כמעט מלא גם בציטוטים.

** תודתי נתונה לעדי צמח שקרא נוסח קודם של מאמר זה והעיר כמה הערות מועילות. תודה מיוחדת אני חב לאמנון ששון שקרא וחזר וקרא מאמר זה ומתוך בקיאותו בשלון ובעניין העיר לי שפע הערות, שהסירו מכשולים מלפני.

רשימת מקורות

- ביאליק ח.נ.: כל שירי ח.נ. ביאליק, דביר, תשי"ז.
- ביאליק ח.נ.: 'כיסוי וגילוי בלשון', כל כתבי ח.נ. ביאליק, דביר, תש"ך.
- ברעלי ג.: 'ידיעה שבתאור - ראסל', עיון כ"ח/ד, תשל"ט.
- מירון ד.: הפרידה מן האני העני, הוצאת באוניברסיטה הפתוחה, 1986.
- מירון ד.: בואה לילה, דביר, 1987.
- פרי מ.: המבנה הסמנטי של שירי ביאליק, הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 1977.
- צמח ע.: הלביא המסתתר, קרית ספר, 1969.
- קורצווייל ב.: 'הציץ ומת', ביאליק וטשרניחובסקי, שוקן, תשכ"א 63-159.