

אשר ברש

תורת הספרות

לעזר וללמוד



X 16

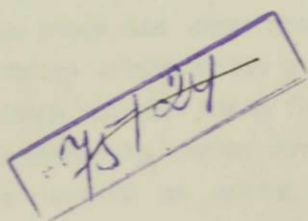
הוצאת קהלת

תל-אביב תרפ"ד

אשר ברש

תורת הספרות

לעזר וללמוד



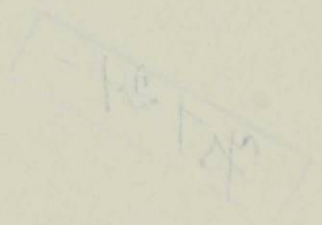
הוצאת 'קהלת'

תל אביב תרפ"ד

מ. ד. ש. א.

המסמך הזה

הוא מסמך



הוא מסמך

מתורת-הספרות הקלסית, הרומנטית, המאוכלסת הניעו העמים עשירי-האמנות לתורת-ספרות לאומית, פסיכולוגית, חיה, וכן סוגים בימינו: תורת-ספרות צרפתית, גרמנית וכו'; כי עשירות הן אומות אלו באוצרות ספרות משלהן, שבהם נתגלתה עצמיותן מאז ועד עתה. אבל איזו תורת-ספרות נכתוב אנחנו? משאת-נפשנו היא — יופיותו של יפת; ובמה נחשב המעט שהבננו באהלינו? כלום נותן לנו המעט הזה את הזכות לחוקק חוקים אסתטיים משלנו? ומתנו של שם כמה רחוקים אנו, כמה רחוק רוח הדור, ששאב ושואב מטענות אחרים! הנשוב ליצור ברוח ימיהקדם? והרי גם נבואה ואנדרה הן הזונות שנסתמו, בעלי-ברחנו נוסף, אפוא, ללכת בדרך אשר בחרנו לנו בראשית ימי ההשכלה: בדרך האמנות הכללית-האזרית. גדולה מזו, בימינו אלה אנו מבקשים לבוא אל מטרותנו בקפיצת-הדרך, בפתחנו את כל צנורות התרגום של ספרות העולם, אטנם שואפים אנו ומאמינים, כי תתהווה איזו סינטיזה, שלא נהיה לעולם רק מעתיקים ומקבלים, ושברכות הומים נוסף על רכוש העולם איזה קיום משלנו, ואולי גם אופי ותוכן (כמו שעשינו בספרה-הספרים, ובסמנים הנראים כבר באיזו פנות מיצירתנו החדשה, ביחוד בליורקה), אבל לפרישעה עלינו ללמוד באוניברסיטאות שלהם, מפי פרופסורים שלהם, כמו במדע.

ועל-כן גם הספר הזה אינו יכול להיות ספר מקורי; כי עיד לא הגיעה היצירה, שספר כזה יוכל לצמוח מתוך רבושנו הספרותי החדש ותהיה לו איזו חשיבות, שיהיה מעין קבום לגלויים החוקיים שבספרותנו. אמנם צריך שיכתב על זה, בלי ספק, ולא רק ספר אחד, אבל רק בתור הקירה מוקדמת, בתור חומר לספר-החוקים הבא. מה שנוגע ללמוד, בולנו עוד תלמידים, ועלינו לקבל תורה מאחרים.

אף-על-פי-כן לא התעלמתי משלנו, ובכל מקום ופנה שהנחנו איזו לבנה או שהתיינו איזה קו להתפתחות הבאה, עמדתי על זה בפרט, וכן גם על עיקרי צורות ספרותנו העתיקה, גם השתדלתי להסמך את ההלכות לגלויים הספרותיים שלנו, עד כמה שירי השיגה, כפי כן לא נסנעתי מלהאיר לפעמים את הנדון באור חדש על-יסוד התבוננותו. אבל בכל מקום נשמרתי מאד, שלא להביא דברים מסופקים, השערות או סתם אסתטיקה, ורק דברים שנראו לי למעלה מכל ספק אותם הבאתי, ואם טעיתי יבואו הכמים ויעמידוני על טעותי.

רוב הפרקים העיוניים, שאין לנו מה לחדש בהם, וגם לא הניעה עוד השעה לחדש. הרציתי על-פי ספרים לועזיים. ביחוד היה לי בזה לעינים ספרו כבד-הערך של פרופ' רודולף ליהמן (Deutsche Poetik *).

יש טעמים, שבהם הארכתי ולהיפך. בזה היתה לעיני — התועלת, ולשמה וותרתי לפעמים על ההרמוניה. בחלקי הליריקה וצורות השיר הרבתי בדוגמאות, משני טעמים: (א) הדוגמאות הן קצרות, ונוח, אפוא, להביאן; (ב) הליריקה היא פרוצסיצירה יותר עדין ומסובך, ולכן היא וקוקה לאילוסטרציה יותר מחברותיה. בשאר החלקים הסתפקתי, על הרוב, במראי מקומות, כי לא חפצתי להפוך את הספר לאנתולוגיה.

מכיר אני שהספר הזה עדיין רחוק מן השלמות, כי הוא צריך להיות תוצאת יצירה של דורות והתבוננות של דורות, ולנו אין גם בקורת מנתחת הנונה. המהדורות הבאות, או המחברים הבאים, בודאי יסיפו ויתקנו.

א. ב.

תל-אביב, תרע"ט.

הספר נתחבר, כנראה לעיל, בשנת תרע"ט, וספרי עזר ומקורות מעטים או בתל-אביב הצעירה. מסבות שאינן תלויות בו לא נדפס הספר עד היום. לצערי חלה אפשרות הרפסתי בזמן שאני טרוד בעבודות אחרות, ולא יכולתי להכניס בו אלא תקנים קלים מה ושם. אבל לאחר שקראתי בכתב-היד נוכחתי, שיש תועלת בפרסומו גם בצורה זו. על התקוה, שהבעתי בסיף הקדמתי הראשונה, אני חוזר גם הפעם.

א. ב.

תל-אביב, כסלו תרפ"ד.

(*) ספרים ומאמרים אחרים, שהשתמשתי בהם, לא רשפתי, מפני שהרשימה-תאריך ביותר,

ה ע נ י ם :

א. סגנון וצורה :

1. ערכה המעשי והעיוני של תורת הספרות עמוד 9 ; 2. האמנות — 9 ;
3. היופי — 10 ; 4. הספרות — 10 ; 5. חסרי הספרות — 11 ; 6. תכלית הספרות — 11 ;
7. ספרות עממית וספרות אמנותית — 12 ; 8. הלשון — 12 ; 9. הלשון וההסתכלות — 12 ;
10. הסגנון — 15 ; 11. יסודי הסגנון — 15 ; 12. תכונות הסגנון הכלליות — 18 ;
13. סוגי הסגנון ותכונותיו המיוחדות של כל סוג — 23 ; 14. קשויי הסגנון או
- התמונות — 29 ; 15. תמונות המלים — 29 ; 16. תמונות המחשבה — 33 ; 17. הריתמוס
- והצלצול — 38 ; 18. המשקלים בכתב-ההקדש — 47 ; 19. הכתים — 52 ; 20. הצורות
- בשירת ימי הביניים — 53 ; 21. המשקלים בשירתנו החדשה — 57 ; 22. ההרזים — 63 ;
23. הכתים — 64 ; 24. החבור — 67 ; 25. עקרי החבור — 68 .

ב. השירה הלירית :

26. סהות הליריקה — 73 ; 27. הליריקה הרעיונית — 79 ; 28. הליריקה
- התניכית — 80 ; 29. הליריקה העברית בימי הביניים — 86 .

ג. השירה האפית :

30. סהות האפיקה — 93 ; 31. המיתוס — 97 ; 32. האגדה והמעשה — 98 ;
33. הספור האלגורי — 99 ; 34. המשל והפרבולה — 99 ; 35. האידיליה — 100 ;
36. האפוס העממי — 101 ; 37. האפוס האמנותי — 101 ; 38. האפוס בספרות
- העולם לסוגיו — 102 ; 39. הפואמה — 102 ; 40. הרומן — 103 ; 41. הרומן
- ההיסטורי — 108 ; 42. רומן ההוה — 107 ; 43. הרומן בספרות העולם — 108 ;
44. הספור — 109 ; 45. הנובילה — 109 ; 46. הרשימה (הסקיצה) — 110 ; 47. האפיקה
- התניכית — 111 .

ד. השירה הדרמטית :

48. סהות השירה הדרמטית (הטרגדיה, הקומדיה, האופירה, האופרטה וכו') —
- 123 ; 49. הדרמה היוונית — 130 ; 50. איסכילוס — 132 ; 51. סופוקלס — 133 ;
52. אברופידס — 134 ; 53. הדרמה בימי הביניים (שכספיר) — 134 ; 54. הדרמה
- המודרנית — 135 ; 55. הדרמה בספרותנו — 136 ; 56. טרגיקנים גדולים אחרים בספרות
- העולם — 137 ; 57. יוצרי-קומדיות גדולים — 138 .

ה. צורות-בינים והפרוזה הספרותית:

58. צורות-בינים — 141; 59. הליריקה התפקידית — 141; 60. הליריקה המסכית — 142; 61. הבלדה והרומנצה — 142; 62. האנדה — 143; 63. הפרוזה — 144; 64. ההיסטוריה — 145; 65. הביאוגרפיה — 146; 66. הפרוש — 146; 67. הבקרת — 147; 68. המסה — 149; 69. המאמר — 149; 70. הפרשה — 150; 71. המליצה (הנאום והדרשה) — 150; 72. המכתב — 151.

ו. סגנון ותכן :

73. הסננן הנטורלי והאידאלי – 155; 74. הקומיות – 159; 75. סטירה
והומור – 161; 76. הטרגיות – 163.

תקוני טעויות:	עמ'	19	שורה	25:	הפלים "הנה מרוע שיכות לו רות.
"	"	90	"	1:	במקום "ארי ציל "אירי.
"	"	134	"	5:	ציל "ולא קבל הרבה פרסים."
"	"	135	"	21:	ציל "קוריולנוס."

א.

סגנון וצורה.

1. עֲרֵכָהּ הַמַּעֲשִׂי וְהָעֵינִי שֶׁל תּוֹרַת הַסְּפָרוֹת:

מקורה של תורת הספרות, כמדעים עיוניים אחרים, בצורך מעשי. על הסופר הנכנס בתור יוצר-ממשיך לתוך המסורה הספרותית לדעת את הצורות והאמצעים הספרותיים, שפתחו והשתמשו בהם הראשונים, בכדי שגם הוא יוכל להשתמש בהם ולהוסיף לפתחם. כללי תורת הספרות הם קידם כל חוקים טכניים לשמוש המעשי, בשביל הפיטן היוצר, או גם בשביל החובב, השואף להבינו ולהקטו לפעמים. אבל אין זאת אומרת, שגם מי שלא חונן בכשרון מיוחד מטבעו, יוכל ללמוד את אמנות הפיוט למעשה; כמו שמן הצד השני אין ספק, כי בפיוט, כמו בכל אמנות אחרת, דרוש, נוסף על הכשרון הטבעי, עוד תלמוד ידוע, מין טכניקא שאפשר ללמדה, בכדי שהפיטן יוכל להוציא מתחת ידו יצירות מתוקנות כל צרכן.

החוקים הצריכים לרחק תמיד לעיני הפיטן הם, אפוא, גם אמות-מדה בשביל השופט האמנותי הדן על יצירותיו: תפקידו של זה הוא לבדוק ולקיים, אם שמר הפיטן את החוקים האלה והצלית, או אם עבר עליהם והפריס (עיי' סעיף 67).

מבחינה זו הריהו מדע ואמנות בבת-אחת. מדע בה במדה, שהיא כונסת ומכנסת סדר ושטה בדיעות הנוגעות ליצירות הלשון והצורות החיצוניות, ואמנות — בה במדה, שהיא כוללת את דרכי היצירה והוקיה בקשר יחוסם הפנימי זה אל זה, שעיי שניהם נתנת לנו היכולת לכתוב ולשפוט על הכתוב כראוי.

2. הָאֱמָנוּת:

המלה אמנות (מן השרש, אמן שמושגו אמת; שהרי האמנות היא חקי הטבע — במובן הפסיכולוגי — עד מדרגת האמת, החתירה לבטא את האמת הסוביקטיבית) פירושה בשמוש הלשון המדעי (באסטטיקה): תאוריה-יופי הנאמן שתאיר בידי אדם.

שלוש אמנויות-המקום (האמנויות התוארות): הַבְּנִיָּה, הַפְּסוּל והציור, מיוסדות על הסדר הפורמלי של הקים בלי תנועה — על שווי-המדה

(הקמטריה); ושלש אמנויות הזמן (האמנויות הרוחניות, המוזיקה, הרקוד, הנגינה והפיוט מיוסדות על הסדר הפורמלי של הזמן הנע ושוטף — על שוויון התנועה (הריתמוס). אמנויות המקום נועדו בעיקר בשביל העין; מיצירותיהן אפשר ליהנות בשלמות ולאורך־ימים, ופעולתן בלתי־אמצעית. אמנויות־הזמן נועדו בעיקר בשביל האוזן, ויצירותיהן נורמות רק הנאה מקוטעה ועוברת, והן תובעות את מליון על־ידי אומנים־ממלאים (עיי מרקדים, מנגנים, משחקים, נואמים וכו'). אמנויות־הזמן פועלות עיי תנועות־נוף נראות על העין (הרקוד), או עיי תנועות אויר נשמעות (קולות) על האוזן. קולות בלתי־מקבירים הם החמרי של הנגינה, ומקבירים, כלומר שנצטרפו להברות, הם חמרי הפיוט. כל שלש אמנויות הזמן היו מתחלה מאוחדות; גם כיום הזה לא יתכן רקוד בלי נגינה, והשירה הלירית, וכן גם הדרמה, תופענה לעתים קרובות בליות נגינה ורקוד.

3. היפוי:

חמש מדות מנו ביפוי:

- (א) יופי מחלט, הוא תכלית השלמות: האלהים, או האמת המחלשת. זהו היופי התמציתי, שאינו עשוי להשתנות, העקר ההנחי והנצחי של העצם.
- (ב) יופי יחוס, הוא הנלוי האלהי ככל מעשי הטבע והאמנות.
- (ג) יופי טבעי, הוא היופי שבסדרי בראשית.
- (ד) יופי אידיאלי, הוא תמונת השלמות השוכנת ברוחנה, אבל לא הקרונה בחושינו; התמונה, שאליה שואף האמן לקרב, ככל האפשר, את יופי הפעולה או העצם, שהוא בא ליצור.
- (ה) יופי אמנותי, הוא התאור החיצוני והמוחשי של האידיאל ההנחי. הספרות, כתור אמנות, כל עיקרה עומדת על היופי האחרון.

4. הספרות:

הספרות (מן השם ספר, ז"א, כל יצירות־רוח הנעשית לקנין הרבים באמצעות ניר ודפוס, ובאמת נתפשט בזמננו המושג, ספרות' על כל הנדפס שחור על־גבי לבן, ורגילים לומר: ספרות של תעמולה, ספרות של מסחר, של ספורט וכו') היא אוסף יצירות רוח של איזה עם בכתב (מימי גיטה קדם המושג: ספרות־עולם), יצירות־רוח, או יצירות ספרותיות, פירושן: חבורים, שמטרתם היא לספק את תביעת היופי, לעורר את הרגש ולהורות את האמת, במלים אחרות, לבטא את היפה, לחבב את הטוב ולעלות את האמת.

עיקר הספרות הוא – הפיוט. הספרות המדעית היא תולדת נסיונות המחשבה ודמויי השכל, והיא, אפוא, חכמה אמצעית, בעוד שהספרות היפה (הפיוט) היא ילדת הרגש והדמיון. היוצרים לפי התרשמותם הישרה, והיא, אפוא, יצירה בלתי-אמצעית. מתוך הספרות היפה ידברו אלינו הדורות שעברו בלשונם ובסגנונם. היא, אפוא, גם מיטב ההיסטוריה. ההיסטוריה רק מודיעה לנו (עיין 64) על העבר, והפיוט מוסר לנו את העבר בצביונו. לכן הרוצה לעמוד, למשל, על דוח יון העתיקה ילך אצל הומירוס ושאר פייטני יון.

5. תְּמַרֵּי הַסְּפָרוֹת:

את החמרים ליצירתה לוקחת הספרות משלשה עולמות:

- (א) מן העולם החיצוני (הפיוט), כלומר, משרה ההכרה החושית (כל חזיונות ומקרי המציאות).
- (ב) מן העולם המוסרי (הפסיכ), כלומר, משרה ההכרה הפנימית (כל המחשבות והאידאליזם).
- (ג) מעולם האצילות (הדת), כלומר, משרה האמונה וההויה (אֱלֹהִים, רוחות, נסים, נבואה, אותות, סמלים וכו').

6. תְּכָלִית הַסְּפָרוֹת:

בתכלית הספרות יש חלוקי דעות. יש אומרים, שלספרות תכלית הנוכחית, מוסרית (עיין 4). ויש אומרים, שהספרות לא נוצרה אלא לשמה, יופי לשם יופי (L'art pour l'art), הבא למלאות את תביעותינו האסתטיות, ויש עוד מרחיקים ואומרים, שאין לה גם מטרה מהנה זו, אלא היא נובעת מתוך הצורך הטבעי של הפיטן (אני שָׁר כמו הצפור ביערי). אבל, על צד האמת, אין להפשיט מן הפיוט לגמרי את תכליתו. אם הוא משפיע (ובזה הכל מודים, כי היופי עצמו משפיע, בדעת בעלים או שלא מדעתם), הרי אין להכחיש, שהוא ממלא איזה תפקיד, ויש לו, אפוא, תכלית ידועה – אלא שלכתהלה אין לשעבד את היצירה לתכלית קבועה מראש. שעלידי כך נטלת חירותה, שהיא עיקר כחה ויפיה.

הפיטן והקורא הם שני צדדים של פעולה שלמה אחת. ובכדי שהפעולה תהיה שלמה, נחוץ שידיה שתוף-תכונות בין הנותן והמקבל.

7. ספרות עממית וספרות אמנותית:

יצירותיה של הראשונה אף הן מעשי יחידים (מסורות, אנדות, שירים ופזמונים עממיים), אבל בהיותן נמסרות בעל-פה, הן סובלות במשך נדודיהן שנויים, הרהבות וקצורים; זאת אומרת, העם נעשה שתף בהן, בקרבו את הקרוב ללבו וברחקו את הזר לרוחו. אלו הן על-פי-רוב יצירות קדומות, שנוצרו בלי כונה אמנותית, ושבהן מתגלים בטהרה: טבעו של העם, מהלך דמיונו, השקפתו על בריאת העולם, אמונתו וכו'. לספרות האמנותית נכנסות יצירותיהם של פזנים נודעים בשם, שנוצרו מתוך הכרת החוקים האמנותיים ושמירתם. היצירה העממית אינה פוסקת לעולם, בכל דור ודור נמצאים בתוך העם יהודים-נולדה, השופכים את נפשם הופה ביצירות פרימיטיביות, ואלו מוצאות להן דרך אל הכלל ונעשות לקנינו; ואלה הם החמרים המזינים אחר-כך את כשרונם ויצירתם של הפזנים-האמנים. ומיום שהאסטיקה עמדה על חגן המיוחד של יצירות פשוטות אלו, התחילו גם האמנים לעשות כמתכנתן, היינו, השתדלו לעבדן או ליצור ברוחן ובצורתן. אלו הן היצירות האמנותיות כרוח העממית (ישרי העם של ביאליק, מפי העם של פרץ, המסרק האחרון של שניאור וכו').

8. ה'ל' ש'ן:

עליפי מהותן היסודית כל האמנויות שוות, ומה מבדילן? אמצעי הכתיב. היצירה צריכה להיות בדמיונו של הרואה או השומע, או לכפיתו לחיות את חזונו הפנימי של האמן, חזון הפיטן הוא המלה במלוא משמעותה, השירה היא אמנות-המלה, כשם שהמוסיקה היא אמנות-הקול והציור — אמנות-הצבע. ובה תכונתה המיוחדת, אבל איכות הכתיב משפעת השפעה חוזרת על החזון, וכן נוצר החזון עצמו בתכונה מתאימה לבטוי.

הפתגם: הלומד לשון חדשה נוספת לו נשמה חדשה הוא אמת לאמתה; כי הלשון היא נשמת האומה, ומי שחדר ללשון איזה עם וסגלה לעצמו בשלמות, קנה לו את נשמתו של אותו עם. היא איננה קליפה, אלא גוף שהרעיון והרגש מחיהו, והרעיון או הרגש המבוטאים בלשון שאינה הולמתם הם פגומים והסרי-ערך. הלשון היא השקפת עולמו של המדבר בה, וכל אדם מבין את הרעיון לפי הלשון, שמוכנה אצלו ושמשבתו רגילה בה.

9. ה'ל' ש'ן וההסתכלות:

מחלוקת-עולם בין האפיקנים-הנשורליסטים ובין הליריקנים-הסימבוליסטים. הראשונים רואים את כל כחה של הלשון בציוריותה ההסתכלותית, ומשום כך

הם מהשיבים בעיקר את השירה המתארת, והאחרונים רואים בלשון קודם-כל כלי מוסיקלי, כלומר, המלים מעוררות, כמובן לא עלידי צלצולן החיצוני בלבד, כיראם גם עלידי ערכן ההקנשי, תחושות ישרות, שבהתאחדן הן יוצרות הלך-ד נפש המתרומם מעל לציור ההסתכלותי, זאת אומרת, הן נהפכות למוסיקה, ומשום כך הם מהשיבים בעיקר את השירה המלודית, היינו, את ההרמוניה החיצונית והפנימית שבמלים, יש גם דעה שלישית האומרת שרק הלכה הצפון בלשונו של הפיטן, מעורר את האילווייה ההסתכלותית וההקנשית, אך אין להגדיר ברור כח זה מה הוא.

והנה תלמדנו הפסיכולוגיה, כי התחושות הן היסוד לכל ציור ההסתכלותי. כל תחושה מהווקה בה דבר-מה אוביקטיבי, ורק בעזרת זה נוצרת ההסתכלות של עולם-החיון. אבל היא נופה עיקרה הטון הסוביקטיבי, וכל סכום של תחושות, כלומר כל ההסתכלות, מקיה בנו הרגשות והלך-נפש. ברשמים, שאנו מקבלים מעולם-החיון, יכול לנכור אחד משנים אלה: או היסוד האוביקטיבי, כלומר, תוכן ההסתכלות, או היסוד הסוביקטיבי-ההרגשי, ואם נתכונן אל האמנויות השונות נזכה, כי לסוג הראשון שיכות האמנויות התוארות, ולשני — המוסיקה והפיזס. אבל בעוד שבנוינה בטל כמעט לנמרי התוכן ההסתכלותי האוביקטיבי, הנה מתכונת השירה לעורר אנב ההרגשות גם תחושות ההסתכלותיות.

והפיטן שעולה בידו למסור את כל פרטי חונו, כמו שזה היה חי בו, ולמינס לאהדות-היים אהת, יש שפעולת לשונו תגדל מפעולת העצם ההסתכלותי נופו. היי נפשונו מפותחים באופן כזה, אשר למלים יש בה תוצאות כמו למקרים, שהם אבות-המלים; יתר על כן: יש אנשים שהתרשמותם הקמה בהם לרגלי הלשון, הוקה מן ההתרשמות הנאה מתוך המציאות (דיסוצר).

ואולם אין להגביל את השירה בדיוק בקו האמצעי, שבין המוסיקה והפלסטיקה, אלא היא מתנודדת בתוך הריוח הזה, לכאן או לכאן, יש פיטן אשר כשרונו ההוויי-הסתכלותי הוא יותר מפותח, וזה נוטה אל הקצה הפלסטי, ולחפך, יש פיטן אשר חונו הוא יותר הרגשי, וזה מתקרב אל הקצה השני — המוסיקלי. אך בכל אופן על הפיטן להיות אוידיטיבי, זאת אומרת, התחושות וההרגשות צריכות להקפך אצלו לצלצול-מלים, שהוא שומעם רנים בתוך-דיתו ומסרם באופן הרמוני, שאלמלא כך לא היה פיטן, ואצל גדולי הפיטנים אנו מוצאים על-פי-רוב הרמוניה בין שתי הנשיות, והן רק עולות ויורדות לפעמים, לפי מצב רוחם ולפי אופי היצירה, אם הוא לירי, חאורי או אפי טהור, והוא הדין בקורא; גם התרשמותו של זה תלויה בהכשרתו הנפשית,

ורק במקרים רחוקים ימצא לו הפיטן את הקורא שלו. אבל לכשימצא יגדל ספוקו של הקורא מספוקו של היוצר עצמו: שהפיטן יוצא מן ההרגשה ומסין בבטוי, שאינו אלא בבואה חזרת שלה, ולהפך, הקורא יוצא מן הבטוי, ואם יוצר בכה הוא, הוא מניע אל מלוא ההרגשה. ובוה תבאר התלהבותם הנפרדת של קוראים ידועים.

דוגמה לחזון הסתכלותי:

פתאם יתנער השָׁרָף וְקָפִץ מִמְּקוֹמוֹ וְזָחַל,
הַחֶלֶק, הַתַּעֲקָל וְשָׁפוּף עַל־פְּנֵי יַם־הַחֹל הַקּוֹדֶה,
וּפָנַע בַּמַּחֲנֶה הַפְּנִינִים וְהַפְּסִיק לְהִישָׁתוֹ — וְעָמַד,
זָקָה שְׁלִישׁ גּוֹז פְּעֻמּוֹד הַמְּנִמָּר בְּכַתְב־הַחֲרָטִים,
מְרִים אֶת גִּלְתֹּה וְהָבוּ, נְטוּי־גִרְזוֹן וְלוֹטֵשׁ עֵינָיו,
סוֹקֵר מִסּוּפָה עַד סוּפָה אֶת מַחֲנֶה הָאוֹיֵב הַנִּרְדָּם.
(ביאליק)

דוגמה לחזון הרגשי:

הָבָה אֶתְפִּידֵד, אָגוֹר יְהִידִי,
הֶרְחַק מֵאָדָם וְעִיר!
עֵמֶק בְּלִבִּי אֶקְבֹּד אֶת פִּידִי,
אֶקְבֹּד עֲבָרִי וְחִלוֹס־עֲתִידִי
וְכָלִי אֶתְמַכֵּר לְשִׁיר.

קִצְתִּי בְּתֵי אֲדָרִים וְצִלָּלִים,
קִצְתִּי בְּתִקְוֹת־הַחֲלוּף!
אֲשֶׁר בּוֹרֶנֶע, תַּעֲנוּגֵי־הַבָּלִים —
מָה הֵם לְנַפְשִׁי רַב־הַחֲוִלִים,
מִלֵּאתִי שְׂאִיפוֹת אֵין־סוּף ?

(כהן)

דוגמה לחזון ממוג:

בְּיוֹם קִיץ, יוֹם־חַם, עַת הַשֶּׁמֶשׁ מִמְרוֹם
הֶרְקִיעַ תִּלְהֹט בְּתַנּוּר הַיּוֹם,

עת יבקש הלב פְּנֵת־שָׁקֶט לַחֲלוּם. —

בא אֵלַי, בא אֵלַי, רַע עֵינַי!

לִי יֵשׁ גֵּן, וּבִגֵּן תַּחַת אוֹג פְּכַד־צֶל.

הַרְחֵק הַרְחֵק מֵעִיר וּמִמָּחִים, נַחֲפָא תֵּל,

פִּלּוּ עֲטוּף יִרְקָרָק, פִּלּוּ אוֹמֵר סוּד אֵל —

שֵׁם נַחֲבֵא, נְנוּחַ, אָח נָעִים!

(ביאליק)

10. הַסִּגְנוּן:

הסגנון הוא צורתו המיוחדת של בטוי הרגש והמחשבה. אין שני נביאים מתנבאים בסגנון אחר, הסגנון הוא האדם עצמו, זאת אומרת, הוא מבטא את האדם לפי מהותו העצמית, והוא מביא לנו את תנובת רוחו. לכן יאמר: סגנונו של ישעיה הראשון, סגנונו של יחזקאל, סגנונו של מנדלי מויס וכו' וכן גם סגנון התקופה והדור. אבל אין להחליף את הסגנון בבנין המשפט והמאמר. המשפט מציין את שמוש המלים וסידורן במובן ההגיוני־דקדוקי, והמאמר מציין בכלל את הבעת המחשבה בשלמותה; ואולם הסגנון הוא פרצופה של המחשבה, הוא נובע מתוך הסדר הפנימי של הרעיונות ותנועתם, מתוך בחירת המבטאים ושמושם המיוחד.

בסגנון אנו מבדילים:

I. יסודי הסגנון.

II. תכונות הסגנון הכלליות.

III. סוגי־הסגנון ותכונותיו המיוחדות של כל סוג.

IV. קשומי־הסגנון.

11. I. יסודי הסגנון:

יסודי הסגנון הם במובן התכני: המחשבות, הצירורים וההרגשות; במובן הצורתי: המלים, תמונות הלשון, דרכי המשפט. המחשבה היא התעכבות רוחנו על איזה עצם לשפוט עליו; וגם למשפט המלים המביע את המחשבה נקרא מחשבה:

וְזֹאת הַפֶּעַם עָצָם מֵעַצְמִי. תּוֹרַת ד' תְּמִימָה.

המחשבה צריכה להיות אמתית; ואמתית היא אם היא שופטת על העצם כמו שהוא.

הציון הוא מסירת איזה מושג מוחשי או מפשט בצורת תמונה:
המביט לארץ ותרעד, יגע בהרים ויעשנו" (תהלים ק"ד)

והשכינה אף היא כנה ומינה השבורה על ראשי הרעים.
(ביאליק)

הציון צריך להיות נאמן; ונאמן הוא אם יש יחס ישר בין העצם ותמונתו.

הרגש הוא התנועה המקרבת את הנפש אל העצם או מרחקתה ממנו:
יכל בעיני עזב כל טיב ספרד, כמו

יקר בעיני ראית עפרות דביר נהרב" (ריה"ל)

הרגש צריך להיות טבעי; וטבעי הוא אם היחס בין העצם וזעזוע הנפש שהוא מעורר הוא בדרך המציאות.

המלים. הפיטן צריך לשלוט בלשון יצירתו שלטון בלי מצרים. עליו לדעת לא רק את אוצר מליה, כי אם גם את מדע מליה, את כל נטיותיהן במובן האנליטי והסינונימי.

המלים שהוראתן כמעט שווה נקראות, מלים נרדפות. אבל מלים שונות אלו אינן מבטאות את הרעיון בשונה, כל אחת נותנת לו גוון מיוחד הנחויך לדיוקו. יש מבטאים המקבילים זה לזה, מבלי לשנות את ההוראה ולפגע ביופי הבטוי. מבטאים כאלה נקראים, שקולים.

כן יש אשר יבוא תואר במקום שם, למשל: איש יהודי ת', איש יהודי'; ימים אפלים ת', ימי אפלה' ולהפך. מקור במקום שם: אהבתי לקרוא ת', אהבתי את הקריאה; וכו'. שמושים כאלה מרובים בלשון והפיטן יורע לבחור את המתאימים לגון את סגנונו ולעשותו הרמוני.

תפקיד חשוב בין אמצעי-הבטוי ממלאים הכנויים (אפישטים) ובחירתם היא אחד הדברים הקשים ביותר, וגם גדולי הפיטנים מתקשים לפעמים לבון למתאים ומוסר-כל. הכנוי איננו התואר, אשר בלעדיו לא יובן הענין. כמו: שבע הפרות הראשונות הבריות. כי אם התואר המוסיף לרעיון תכונה פיוטית חשובה: הן, נעם, רך וכו'. למשל:

הנשר הגדול, גדול הפנפים: ארף האבר, מלא הנוצה.

דניאל איש-המודות.

קן תפלות הנדחות.

הכנויים שבחירתם עלתה יפה משמשים להבלטת הסגנון, אבל צריך לרחק בלי רחמים את אלה שאינם מוסיפים לרעיון כלום. על כנויים כאלה יאמר: **התאָר** הוא אויבו של השם'. אלה הם קשוחים-טפילים הבאים לכסות על מערומי המחשבה ודלותה.

המשפטים ו**דרכיהם**. המשפט הוא קבוצת מלים, שיש ביניהן קשר וסדר ידוע, ושביחד הן מבטאות רעיון שלם.

מלבד הבהירות, הטהרה, הדיוק, ההרמוניה וכו' אשר עליהם ידבר להלן, דורש המשפט הספרותי כתנאי הכרחי – את האחדות. זאת אומרת, המשפט צריך להיות התפתחות ישרה של רעיון אחד. למשל:

כָּלֶם נִשָּׂא הָרוּחַ, כָּלֶם סָחַּף הָאֵזֶר,

יְשִׁירָה הַדָּשָׁה אֶת פֶּקֶר תַּיְהִים הַרְגִּינָה;

וְאֵנִי נוֹזֵל רֶךְ נִשְׁתַּפַּחְתִּי מִלֵּב

(ביאליק)

תַּחַת כִּנְפֵי הַיְּשִׁבִּינָה.

את כלם נשא הרוח וסחף האזר. באיזה כח? ע"י השירה החדשה וכו' אך אותי לא זכרו ונשארת במקומי. איזה? תחת כנפי השכינה. ולהפך:

מִמִּי אִזְקִינֶנּוּ בֵּין הַלְקֵי יִבְשֶׁת

תַּהֲוִים הָרוֹבֵצִת בִּינִינוּ יִפְצֹר

(טשרניחובסקי)

בְּשִׂאנֹנִם וְחִמּוֹנִם לְמֵלֶּא עַד פִּידָה.

דרכי המשפט הן חמש:

דרך החיוב: הַשָּׁמַיִם מְסַפְּרִים בְּבוֹדֵי־אֵל וּמַעֲשֵׂה יָדָיו מְגִיד הַרְקִיעַ' (תהלים י"ט)

דרך השלילה: לֹא־יִנָּן לוֹ וְלֹא־יִכָּד בְּעַמּוֹ וְאֵין שְׂרִיד בְּמִנְהִיגוֹ' (איוב י"ח)

דרך הצווי: לִהְיוֹת־לְנִמְלָה עֶצֶל, רֵאָה דְרָכֶיהָ וְחִקֶּם! (משלי ו')

דרך השאלה: וְלִמָּה, לֵב אֲמַלֵּל, תִּבְקֹשׁ לְהֵבֶל מְרֻנֵּעַ בְּכִכִּי, נְחִימִים בְּאֶכָּל? (ביאליק)

דרך הקריאה: אַךְ אִם אֶחָדִי הַשָּׁמַיִם מִתַּחַת רָקִיעַ הַצֶּדֶק יוֹסִיעַ – יִמָּד נָא

(הניל)

כִּסְאוֹ לְעַד!

הדרך הראשונה היא הפשוטה ביותר. שתים האחרונות הן יותר נלהבות, יותר דרמטיות, ובשמושן צריך לנהוג זהירות ומרה, שלא להכשל בפתום גבוה.

דרכי המשפט שהפיטן משתמש בהן אינן צריכות להיות פרי מלאכת הלשון, אלא צריך שתולדנה יחד עם המחשבה. ובאחרונות עליו להשתמש רק במקרים יוצאים מן הכלל, כשהרגש מניע למרזם בטויו, כאשר נראה בדוגמאות הנ"ל.

12. II. תכונות הסגנון הכלליות:

תכונותיו הכלליות של הסגנון הן אלו, שהן מיוחדות לכל סוגי היצירה

הספרותית. תשע הן:

(א) הבהירות.

(ב) הטהרה.

(ג) הפשטות.

(ד) הדיוק.

(ה) הטבעיות.

(ו) האצילות.

(ז) ההתאמה.

(ח) הגוף.

(ט) ההרמוניה.

הבהירות תושג, אם הרעיון המבוטא יהיה מובן על נקלה. זוהי אותה שקיפות הסגנון, המראה לנו את המחשבה מבעד למלים. אבל הבהירות צריכה להיות גם מנת רוחו של הסופר, שאינו יכול לדבר על דבר שאינו ברור לו כל צרכו. למשל:

היהדות מבקשת לשוב למרכזה ההיסטורי, בשביל להיות שם חיים של התפתחות טבעית, להעביר כחותיה בכל מקצעות הקולטורה האנושית, לפתח ולהשלים את קניניה הלאומיים אשר רכשה לה עד כה, ולהכניס ככה גם לעתיד לאוצרו של המין האנושי קולטורה לאומית גדולה, פרי עבודה חפשית של עם חי ברוחו, כמו שהכניסה לשעבר. למטרה הזאת יכולה היא להסתפק לעתידה במועט ואינה צריכה לממשלה מדינית. כי אם רק לברוא לה בארץ-מולדתה תנאים נאותים להתפתחותה: קבוצת הנון של אנשים עברים, העובדים באין מפריע בכל ענפי הקולטורה, מן עבודת-אדמה ואומנות עד עבודת החכמה והספרות. הקבוצה הזו אשר יתלקט מעט מעט, יהיה ברבות הימים למרכז האומה, בו יתגשם רוחה בטהרתו, יתפתח לכל צדדיו ויגיע עד השלמות האפשרית לו. ומן המרכז יבוא אז רוח היהדות אל כל ההיקף הגדול, אל כל קהלות הגולה, להחיותן ולשמור על אחדותן הכללית. (אחד העם)

הפוכה של הבחירות היא האפלות, הנובעת בעיקר מעמימותה של המחשבה. לרוב נובעת האפלות מתוך סבוך חלקי המשפט, נכוב תמונות ואריכות יתרה. למשל:

לבוב, המפל האחרון, לעיני, והמרים ביותר של הקרדום הנטוי תדיר מעל לערפנו עם הדיהשאנה הנחרה הבוקעת אחריו מעמק נאיזההרנה, זה הנורא בשלשלת המאורעות-המוראות, שדרך-חקיו בשם היסטוריה תכונה, לבוב, אם רק הפתעה-של-אסון תהא פעולתה עלינו, המציאה מחלב נדהם-הפתאומיות רק קריאות-בהלה של צער משתאה — או יהא אסון-הטעות הממושכת הנגרר אחרי האסון-המקרה גדול מזה עצמו, בהנטל מאתנו עוד שארית-הנחמה, שאנה ככלות הכל, עוד ממלטים לנפשנו בכל קטסטרופה, כי יחד עם ניצוץ הבערה, שנתו לרגלי ההנשיות-ההתחכם של שני חוטי ברזל-מציאות, טעונים שניהם הומרי-שרפה ואחד נעשה מציט לחברה, הבריקה, ולו גם לרגע, ההכרה בשתי אלה שורות המציאות ובאופי-הדדיותן, אורה, ולו רק בנקודה אחת, זו הסתירה שבחובן, העושה כל פנישה ביניהן לאכזר-אסון מוכרה, ושואלם, כל עוד שהיו אלה השורות מופרשות לעצמן ונחות זו אצל זו, עדין אפשר היה לה לעין התכלת, הנוחה והצופה הכל בציונה שלה, לישן את זו המציאות-הגנוה הרת-האכזרן בשירות-אופטימיות מיתלות ולעלפה במעטה-שמים צח וצוחק מטוב וטוהר וחום.

המחרה תושג, אם המלים תבואנה כהוראתן המקובלת, ולפי שמושן הדקדוקי הרגיל. הפוכיה הם: החרות, הקדושה, הנושן והאנכרוניסמוס (מבטא מחוץ-לזמנו).

זרות היא השמוש במבטא שאינו מציני בלשון, או במובן רחוק ולא מקובל, למשל: פורציה (במקום מנה) עבד (במקום תבואה).

הדושה הוא השמוש במבטא מחדש, או שהוראתו מחדשה: מפאני, מידי, הנה מדוע... התמקם.

הערה: חדושי לשון סותרים, אם הם נחיצים לבטוי מושג או רעיון חדש, או צד חדש של מושג או רעיון ישן, ובתנאי שיהיו ברזת הלשון ויתשנו יפה עם סגנון הסאפר. חדושים כאלה באים ביחוד בעקב התפתחות הסדעים.

נושן הוא השמוש במלה או בצורה עתיקה שעבר זמנה, בעוד שיש מלה או צורה חיה המוסרת מושג זה בדיוק, למשל: פלה, שלמה, פשגם, יצין, למשעי, פעים; תאהבו, תדבאונני, תונין, אשתוללו וכו'.

הערה: הנושן מותר, אם הוא בא לסטור צביון איזה סגנון עתיק, או להוסיף חוק. מיוחד לבטוי, או לצורך ההרז, לסלל:

זמיר תים נמשכים פלא המדה פלילות שזממין. (ביאליק).

א נ כ ר ו נ י ס מ ו ס הוא, אם מִיָּהֲדִים מִלִּים וּמוֹשְׁנִים לֹאנְשִׁים, שְׁחָיו בְּתִקְוָה שְׁמִלִים וּמוֹשְׁנִים אֱלֹה לֹא נִדְעוּ אֵל. לְמִשֵּׁל בְּמִכִּירַת יוֹסֵף שֶׁל קַצְנִלְסוֹן: יִנְעֶה כְּדַבְעִי. נִשֵּׁב עוֹד בֶּאֱן קִמְעָא.

אך כֵּשֶׁם שֶׁכָּל הַשְּׂמוּשִׁים הַנִּיל קִשִּׁים לִסְנֹנֶן הָחִי, כִּךְ קִשָּׁה גַם הַטָּהֳרָה הִיתְרָה (פִּירִי־סִמּוֹס) הַמְקַפֶּדֶת עַל כָּל פְּרִי תוֹרַת־הַדְּקוּק, וְאִינָה נִיתְנָת לְהַרְחִיב אֶת אוֹצֵר מְלִיָּה וְצוּרוֹתֶיהָ שֶׁל הַלְשׁוֹן, שִׁסּוּפָה עֲקָרוֹת. לְמִשֵּׁל: נָקִי מִמַּעֲשֵׂהוּ ת' פְּנוֹי מִעַסְקוֹ; מִכְתָּב עֵתִי ת' עֵתִין; מִנְעֵרֶת ת' נִרְעִין.

הַפִּשְׁטוּת חוֹשֵׁנ, אִם יִשְׁתַּמְשׁוּ לְבִטּוֹי הָרַעִיּוֹן בְּמִלִּים וּבְצוּרוֹת הַנִּי מְקוֹבֵלוֹת וַיִּשְׁרוֹת. וּבְמִקְיָם הַפִּשְׁטוּת שֶׁם גַּם הַבְּהוֹרוֹת, וְאִילוּ מִלָּה אוּ מִבְּטָא פְּשׁוּטִים? הַמְבִטָּאִים אֶת הַמוֹשֵׁנ אוּ הָרַעִיּוֹן בְּאוֹפֵן, שֶׁהַקִּירָא אוּ הַשׁוּמַע יִבְיִנֶם מִיד בְּכָל מְלֹא מִשְׁמַעוֹתָם. גְּדוּלֵי הַפִּשְׁטָנִים הֵם גַּם גְּדוּלֵי הַפִּשְׁטָנִים. הַפִּשְׁטוּת שׁוֹמֶרֶת עַל הַיִּצְרָה שֶׁלֹּא תִתְּשֵׁן וּמִשׁוּדָה עֲלֶיהָ חֵן עֲנָה:

יִנְעֶה בְּפִיךָ כִּי תֵאֱבֹל,

אֲשֶׁרֶיךָ וְטוֹב לָךְ:

אֲשֶׁתְּךָ כְּנָפֶן פִּירָהָ

בְּיָרְכֶנִי בֵּיתְךָ,

בְּנֶיךָ בְּשִׁתְּלִי יוֹתִים

סָבִיב לְשִׁלְחָנְךָ.

הֵנָּה בֵּינֵךְ יִבְרַךְ גִּבּוֹר

יֵרָא ה'!
(תְּחִלָּה קִבִּיָּה)

הַסְכָּנָה הַכְּרוּכָה בַּפִּשְׁטוּת יִתְרָה הִיא: חֹסֶר עֲנִין וְדִלּוֹת צִבְעִים. הַדְּיוּק יוֹשֵׁנ, אִם לֹא יֵאָמֵר יוֹתֵר אוּ פָחוֹת מִמָּה שֶׁנִּחְזָק לְבַחֲרוֹתָהּ וְאִצְלוֹתָהּ שֶׁל הַלְשׁוֹן. הַסְנֵנוֹן הַמְדוּיָק לֹא יִנָּד דְּבַר מוֹפְלֵג וְיִתָּר, הוּא קֶצֶר וּמִכּוּזֵן, אֲבָל הוּא סוֹבֵל גַּם קִשׁוּטִים וְצִיּוּרִים לְתוֹסֶפֶת עֲנִין.

דְּיוּק יִפָּה נִמְצָא בִּיחוד בַּפְתָּמִים: כְּנוּן: טוֹב פֶּת תִּרְבָּה וְשִׁלְחָנְךָ, מִפְּתֵי מִלָּא וְכִחְיִרְבִּי. כָּל אֲהֵבָה שְׁחָיָה תְלוּיָה בְּדַבָּר, בְּטָל דְּבַר בְּשִׁלְחָה אֲהֵבָה.

דְּיוּק קִצְיוֹנִי מִבִּיא לִידֵי יוֹבֵשׁ, הַמוֹסֵר רַעִיוֹנוֹת פְּנוּמִים וְעִרּוּמִים מִכָּל פֶּרֶט מְאִיר, חֲסִדֵי הַתַּפְתָּחוֹת וְעֲנִין. יוֹבֵשׁ זֶה נִמְצָא עַל הָרֹב בַּסְעִיפִים הַבָּאִים לְסַכֵּם אֶת הָרַעִיוֹנוֹת הַמּוֹבְעִים בְּאִיזָה מְאִמֵּר.

הפוכו של הדיוק הוא הרשול, המליצה הנפוחה המכפלת את המלים, המרבה בפרטים יתרים מבלי להוסיף משהו על הרעיון, או המשמיטה לפעמים עיקר חשיבו; כמאמרו השנון של וולטר: מבול מלים במדבר מהשבות. בכדי להמנע ממליצות נפוחות צריך להתעמק בנושא, לבחור רק את התמונות הפועלות, המענינות והמכוונות ביותר, לרהק את כל הבא לעכב את המחשבה הנס, ולנער את כל המבטאים הסתמיים והגונים המטשטשים. ביהוד צריך להשמר שלא לשנות סהם את שמות-התואר, להמנע משמות ופעלים, שבלי, מקבאים אינם מבטאים את מלוא המושג והציור, ולא-כל-שכן שצריך להתרחק מהזרות מטמטמות, שעל-ידי כל אלה נעשה הסננון רפוי, נכרך, מפורז ונלעג.

הטבעיות תושג, אם הרעיון יובע בלי התאמצות ובלי היות ועקפים: דברים הנאמרים כהיותם בלי העמדת-פנים וזיוף. הסננון הטבעי יתחבב עלינו בעוררו בנו אמין לאדם שבסופו.

הפוכה של הטבעיות היא הזיוף, הבא מתוך פגוש מבטאים בלתי שכיחים, מתוך הפץ להגנים ברגש ומחשבה. סמני הזיוף הם: עדינות עשויה, התנפחות והגזמה.

עדינות עשויה, כשאין קוראים לדבר בשמו אלא בעקיפי, לשון נקיה, התנפחות, כשרוצים להראות כגדול וחכם, ומרבים להשתמש במלים בלתי-רגילות ובמבטאים מדעיים.

הגזמה, כשמפליגים בתארו ובערכו או בחוסר ערכו של כל דבר, האצילות תושג, אם יקנעו ממבטאים המוניים נסים ומתמונות טנושמות וזולות. מקומה של האצילות אפילו בנושאים רגילים ופשוטים בתכלית. היא מעלה את הדברים המתוארים ומשרה על הקורא שארירות. הפוכה של האצילות היא — ההמוניות המשתמשת במבטאים נסים ובתמונות מבחילות.

ההתאמה תושג על-ידי יחוד הסננון לנושא. זאת אומרת, אם המבטאים, צורות הלשון והטון מתאימים לטבע הנושא, לתנאים או לנפשות. אינו דומה, למשל, סננון של מכתב-ידירות לסננון של מאמר או ספור מתאר. על הסופר לתקוע את עצמו לתוך טבע הנושא ולשאול את נפשו תמיד איזה סננון הולמו ביותר, שרק על-ידי כך ישיג את ההתאמה הרצויה.

סננון מתאם יפה נמצא בתקנת עני של ביאליק, ובמליצה מדברתי של לויזון.

הגוון יושג אם המחשבה תופיע כחלופי טון וצביון קלים, במזיגה יפה של צורות סגנוניות שונות. מי שחונן בהוש ההתאמה ידע גם לגנון את סגנונו, שאין לך נושא שכולו מעור אחד, שאין בו עליות וירידות, ישר ונפתל, ואם הסגנון מתאם לכל חלק ולכל פניה, הריהו מנוון ממילא.

הערה: בחניך ספוחה פאר גוון-הסגנון, בעור שבשירתנו החדשה טורגש איזה הפוס ביחס לעיקר סגנוני זה.

הפוכו של הגוון היא — המונוטוניה, הבאה מתוך השתמשות בצורה אחת לכל המשפטים, באותם המבטאים ובאותן הצורות הסגנוניות, אמצעי-השמירה מפני המונוטוניה הם: הכנסת נגודים והפוכים ידועים במחשבות, מבטאים ותמונות, שעלידי כך הם גם מבלטים יותר, כנוף-כפרי המשתרע ברוב חלפות, ביהוד צריך להזהר מהזור על שמות-גוף או מלות חבור: הוא... הוא... הוא... כש... כש... כש... וכי.

ההרמוניה תושג עלידי בחירת המלים וצירוף המשפטים באופן נעים לאוזן, שלשה מיני הרמוניה הם:

א) הרמונית-המלים (איפונייה) באה מתוך צירוף מלים שיש להן תכונה מלודית:

יְלִידֵי-זָרָם, עַם-הָרָגָע,

זְרִיזִים, פְּזִיזִים, קְלִי-קָלִים,

פּוֹשְׁטִים צוּרָה, לּוֹבְשִׁים צוּרָה

וּבְלִי הָרָה נָעִים הָמָה,

גְּלִים, גְּלִים, גְּלִים. (כהן)

מתוך לשון-נופל-על-לשון:

וַיַּעֲלוּ מֵאֲרוֹת מִמֶּאֲרוֹת אֵלֵינוּ.

וְגֵאוֹנִים מִגִּנּוֹת אֵלֵינוּ יִרְדּוּ. (ביאליק)

הפוכה — הקקופוניה, הבאה מתוך גבוב הברות דומות, מלים קשות-המבטא או אותיות שורקות, בקצור, לשון-נופל-על-לשון מוגזם, או גם עלידי סיומי מלים דומים: — ים — ות — ך וכי, למשל:

אֵין קִיצִין בֶּן קִיצִין קִיצִי לְקִיצִין, בְּדַבּוּר מְפֹצֵץ רְצוּצִי לְרִצִּין וכי.

ב) הרמונית-המשפטים באה מתוך שוויהיחס שבין חלקי-המשפט, חלוקת חלקי-הדבור באופן מקביל, והפסקות רצופות ומקבילות. הרמוניה ריתמית יפה אנו מוצאים בשירת התניך. הרמוניה זאת תלויה בסדר המאמר, המאמר

נחלק לחלקים, החלק יכול להחלק לשני אתגחים. יש מאמר בעל שני חלקים, שלשה וארבעה (עין 20).

בסגנון הממושך באים המאמרים מתינים זה אחרי זה, כאורחה ארוכה המתנהלת לאטה. הרמוניה זאת הולמת ביחוד את הנושאים העוסקים בענינים נשאים ומפשטים:

וַיֵּצֵא ה' שָׂר מִנֹּעֵי יִשְׂרָאֵל וַיִּצְרֵם מִשְׁרָשָׁיו יִפְרָה: וַנְּחָה עָלָיו רוּחַ ד' רוּחַ חֲכָמָה וְכִנְיָהּ, רוּחַ עֶצֶה וְנִבְיָאָה רוּחַ דַּעַת וְיִרְאַת ה' וכו'.

(ישעיה י"א)

בסגנון המקוטע באים המשפטים קצרים ורהוטים, מתחלפים, עולים ויורדים, כפלג הרים דוהר. ריתמוס זה הולם ביתר את הנושא הפשוט, את התאור החי ואת ההוכחות ההותכות:

הוֹי עֵיר דָּמִים! בָּלָה פֶחַשׁ פָּרַק מְלָאָה לֹא יָמִישׁ טָרֶף; קוֹל שׁוֹט וְקוֹל רֶעִשׁ אוֹפֵן וְסוֹם דָּחַר וּמִרְקָבָה מִרְקָדָה; פָּרַשׁ מַעְלָה וְלָחַב חָרָב וּבִרְקַח הִנִּית' וכו'. (נחום ג')

ג) הרמונית הקוי משתרלת למסור עלידי הברות ומלים את קולות הטבע ותנועותיה, את זעזועי הנפש והלב, היא משתמשת במלות הקוי, כגון: גענע, טלטל, רָטַט וכו'. אך ביותר היא מצליחה עלידי וווג הברות ומלים מתאימות:

לְמִשְׁפָּה, לְמִשְׁפָּה, צִדִּי, לִי.

לְמִשְׁפָּה אֶת הַחֶרֶב לִי! (כהן)

13. III. סוגי הסגנון ותכונותיו המיוחדות של כל סוג:

סוגי הסגנון שלשה הם:

(א) סגנון פשוט.

(ב) סגנון נמלי.

(ג) סגנון נשגב.

הסגנון הפשוט הוא הכטוי הקל והטבעי, שהאמנות אינה נכרת בו, זבכל-זאת הוא פועל את פעולתו השלמה; הוא ממעט בקשויים ובתמונות, ואינו נכדל, לכאורה, מלשון-הדבור. עיקר כחו וחנו באמת המחשבה והרגש, בישרותו, קצורו ודיוקו:

הַפּוֹקְבִים רָמּוּ אוֹתִי,

הָיָה חֲלוֹם אֵךְ גַּם הוּא עֶבֶר,

עָתָה אֵין לִי כָלוֹם בְּעוֹלָם.

(ביאליק)

אֵין לִי דָבָר.

סכנותיו של הסגנון הפשוט הן: הרשול, הבא מתוך שכחת כללי הדקדוק, הטהרה וההתאמה. הילדותיות, הבאה מחוך הבעת אמתיות נרושות, מחשבות תמימות, וגבוב פרטים תפלים. היָבֵשׁ, הבא מתוך העדר ציורים וקשׁוּטִים. הקָרָה, הבאה מתוך הוסר חיים, מרץ וכל מה שעלול לעורר את הרגש ולפעול על הדמיון.

הסגנון הפשוט הולם את השיחות הרגילות, את הספורים האידיליים, את המשלים, הדיואלוגים, הזכרונות וכו'.

כדוגמאות לסגנון פשוט יכולים לשמש: שיחת אברהם עם האלהים. מכירת יוסף, רות, מישל יותם (עיין 12, הפשטות).

הסגנון הנמליץ או המסלָסֵל אהב את הנוון, הקשׁוּטִים, חליפות התארים והפעלים וכו'.

וצבאות אשור נחו שקטו בטח ככפירים סביבות עררי-צאן, כי מי ישדר רבצם? השמש ככדור אש נשקעה בים האחרון, התחבאה מפני בלהות הנשף הנורא, והירח נהפך לדם על הר הזיתים; ואת לילה, ליל התקדש חג הפסח, מועד מזכיר נכורת ד' אשר עשה כשרה צוען, אך, אהה! לנשף חשקם כי היה לחרדה, שרידי ציון, נוני ממועד, באו בחדריהם, ונפשם בכתה במסתרים, מפני זעף ה'.

(סאפי)

סכנתו היא: המליצה, הבאה מתוך גבוב ציורים ותמונות ומבטאים מצלצלים.

הסגנון הנמליץ הולם את הציור ההיסטורי, את התאור הפְּטִיטִי וההטפה. דוגמאות: דברי הנביאים, אהבת ציון, בין שני אריות, מסיתיו של ביאליק. הסגנון הנשגב מצטין באצילות (עיין 12, האצילות), נלהבות ורוממות המחשבה והרגש:

אֲשִׁירָה לַה' כִּי־נָאֵה נָאֵה

סוֹם וְלִכְבוֹ רָמָה בָּיָם.

עָזִי וְזִמְרָתִי יְהוֹיָדָה לִישׁוּעָה,

זֶה אֱלֹהֵי וְאַנְהוּ

אֱלֹהֵי אָבִי וְאַלְמִמְנָהוּ.

(שמות ט"ו)

אי:

לְכוּ נִרְנְנָה לְד'

נְרִיעָה לְעֹר יִשְׁעֵנָה

נִקְדְּמָה בְּנֵי בְּתוּלָה

בְּמִירוֹת נְרִיעַ לֹו. (תהלים צ"ח)

סגנונו היחידה הוא ההגזמה בבטוי, שעל־ידיה נוצר פתוס מוזיקלי. הסגנון הנשגב הולם את נושאי השירה הרמים, את הנחמה הנבואית, את הקנה הלאומית ואת התנית הדתית.

דוגמאות: שירת הים, מוכחי איוב, איכה, נבואות ישעיה ב', התהלות, ציון הלא תשאליו, ובשירתנו החדשה: "המליצה מדברתי לשלמה לויוון וּמַנְלַת האשׁ לביאליק".

תכונותיו המיוחדות של כל סוג: כל אחד משלשת הסוגים הנזכרים תכונותיו מיוחדות, התכונות הכלליות, כגון: בחירות, טהרה, דיוק, טבעיות וכו' הן אידיאלים כלליים הקשורים בכל סגנון, משאיכ התכונות הפרטיות, כגון: תמימות, עדינות, מרץ וכו', שהן תלויות בסוג הסגנון. אמנם אין ליחד בדיוק תכונות אלו ואלו דוקא לסוג פלוני, אך בקירוב תהיה חלוקתן כזאת:

תכונות הסגנון הפשוט: הצמצום והתמימות.

תכונות הסגנון הנמלין: החן, ההרפיות, העדינות והעשיר.

תכונות הסגנון הנשגב: המרץ, הנלחבות והתפארת.

הצמצום הוא המועט המהויק את המרובה, ואינו סובל כל הרחבה

לשם נוי:

(סחיש ה')

אֲנִי יִשְׁנָה וְלִבִּי עָרִי.

וַיְהִי בַיּוֹם יִשְׁפֹּט הַשְּׁפָטִים וַיְהִי רָעַב בָּאָרֶץ, וַיֵּלֶךְ אִישׁ מִבֵּית לֶחֶם יְהוּדָה

(רות א')

לְנוֹר בְּשָׂדֵי מֹאָב, הוּא וְאִשְׁתּוֹ וּשְׁנֵי בָנָיו וְכו'.

הדיוק מסתפק בהשמטת המיותר, אבל הצמצום שואף להדוק הבטוי ולקצורו. הצמצום אינו קצור יבש מתוך צרות המץ והלב, אלא בטויה המרוכז והמהיר של המחשבה, שרק אז הוא תמינה חיונית. ולכן נעים הצמצום, אם משתמשים בו במדת ההירות והטבעיות, אבל בחיותו ערום ורחוק הוא קשה ומיגע, והעיקר – הפשטות – נטל ממנו (סגנונם של בני־חבון ורניקס). הצמצום הקיצוני הופך את הבטוי לאפל וחידתי.

הלקוניות שמושה אינו שכיח ביותר. היא משמיטה את מלות-החבור ומשתמשת רק במלים ההכרחיות להבנת הרעיון (פטר אלטנברג קרא לזאת: סגנון-טלגרמה). למשל המבטאים הקלסיים: כאחי, ראיתי, נצחתי, אם אין אני לי, מי לי?.

התמימות סמנה פשוטת קיצונית במחשבה וברגש הנובלת בחוסר ידיעה:

אל תראוני שאני שתרחדת, ששופתני השמש. (שה"ש א')

סכנתה היא: הילדותיות ונבול-הפה — חזיונות מצויים ביצירות עממיות, שהתמימות מכרעת בהן על-פי טבען.

החן עולה מתוך זיוג רגש עדין ומחשבה רעננה עם ציורים וקשויים פשוטים וטבעיים:

כששונה בין החוחים פן רעיתי בין הפנות, פתפית בעצי היער פן דודי.

בין הבנים, בצלו חמדתי וישבתי ופריו מתוך לחבי. (שה"ש ב')

סכנתו היא ההתגדרות:

עוד אראך במחזה וחלום לילה, פורחת עלי אהלי כששונה עלי הוח.

בצאתך במלאכת הבית כבמחול משחקים, הכל מפזז ומכרכר סביבותך, הכל נעשה בלי לאות ורגש, אף בכל זווית ופנה עקבות גבירותך נודעו. (פסנהים)

החריופות נקנית במחשבה צדדית אנב האמור, בלשון המשתמעת לשני פנים, בהמצאה נאה או בעקיצה דקה, והיא גובלת בחידה:

הָבֵל נָע וְנָד בְּאַרְצִי (נוטלובר), וְהוּא רוֹכֵב עַל אֲסוֹנָיו. (ליג)

סכנותיה הן: התגדרות, אונס ואפלות, ביחוד כשמבזבזים אותה מתוך רצון

קיצוני להראות כפקה.

העדינות היא ביחס לרגש, מה שהחריופות הטובה היא ביחס לשכל.

היא מרככת את אירונימיות שבתוכחה, ממתיקה את הצער שבנחומים, מכסה על החנופה שבתשבחות ונוטלת את העוקץ שבמאונים:

אמר להם הקביה למלאכי השרת: בואו ונלך אני ואתם ונראה בביתי,

מה עשו אויבים בו. מיד הלך הקביה ומלאכי השרת וירמיה לפניו, וכיון

שראה הקביה את בית המקדש — אמר: בודאי זהו ביתי וזהו מנוחתי, שבאו

אויבים ועשו בו כרצונם. באותה שעה היה הקביה בוכה ואומר: אוי לי על

ביתי! בני, היכן אתם? כהני ולווי, היכן אתם? אוהבי, היכן אתם? מה אעשה

לכם? כמה פעמים התריתי בכם ולא חזרתם בתשובתי. (ספר האגדה)

ה ע ש ר בא בשפע הרעיונות, שלל התמונות וגווני המבטא:

הַפֶּשֶׁט הַזֶּמֶן בְּגִדֵי חֲרָדוֹת
וּלְבֹשׁ אֶת בְּגָדָיו הַחֲמוּדוֹת?
וּלְבִשָּׁה הָאֲדָמָה שֶׁשׁ וְרִקְמָה
וְעִשְׂתָּה מִשְׁבָּצוֹת וְהָבִי רִפִּידוֹת;
וְכָל מִזְרַע יְאוּר תִּשְׁבֵּן, בָּאֵלוֹ
נָאוֹת גִּשָּׁן בְּחֶשֶׁן הֵם אֲפִידוֹת;
וּמִרְבֵּי נָאוֹת מְדַבֵּר חֲטוּבוֹת
וְרַעְמָסֶס וּפְתָם פֶּן רַבִּידוֹת וכו'.

(ריה"ל)

סכנתו היא — המליצה הנפוחה:

הגד חוקר! מי פלג לשטף קרני הודה (של השמש) תעלה ודרך לזרם זיקות יפעתה? המצאת חקר שלהבת שדי הזאת? הידעת איך היא שפכת חם צחצחות ונפחת רוח חיים בכל היקום? הידעת איך יוקו זיקי עיניה עפרות והב ברחם הררי עד וכליות הלמיש צורים? איך תלטשנה קרני אשה שביבי זיו ותאורנה זיקות באבני אקדה, שהם ישפה וברקת וכל אבני אש הספונות בלבב סלעי עולם? איך תויל עסים ונפת בענבי הגפן המבריקים כעין החשמל על מצת הרי חמד, ובכל מגד תבואות שדי ופרי הלולים? (קלמן סולמן)

מבטא עשיר נקרא לסבטא שירי מצומצם, המכיל רעיון או רגש עמוק. למשל:

אין מרחביה להלך-הנפשי. (יליג). בית-היוצר לנשמת האומה. (ביאליק)
המריץ מתבטא בכח המחשבה, בחיות הרגש המבעים בצורה דרמטית או בתמונה חזקה ומפלאה:

שִׁמְעוּ דְּבַר-ד', קִצְיִנִי סָדֵם!
הָאֲזִינוּ תוֹרַת אֱלֹהֵינוּ, עִם עֲמֻדָה!
לָמָּה לִי רַב־זִבְחִיכֶם? יֹאמֶר ד',
שְׁבַעְתִּי עֲלֹת אֵילִים וְחָלַב מְרִיאִים,
וְדָם פָּרִים וּכְבָּשִׁים וְעִתוּדִים לֹא תִפְצְצִנִי.

(ישעיה א')

נִקְטָה נִפְיִי בְּחַיִּי, אֶעֱזֹבָה עָלַי שִׁיחִי.
 אֲדַבְּרָה בְּמֶר נַפְשִׁי.
 אִמֵּר אֶל-אֱלֹהִים: אֵל תִּרְשָׁעֵנִי,
 הוֹדִיעֵנִי עַל-מַה-תִּרְיֹבֵנִי.
 הַטּוֹב לָךְ כִּי־תַעֲשֶׂשׂק? כִּי תִמָּאֵם יִגִּיעַ כְּפִיד?
 וְעַל עֲצַת רָשָׁעִים הוֹפְעֶת?

(איוב י')

אִיךְ יַעֲרֹב לִי אֶכּוֹל וּשְׂתוֹת, בְּעַת אָחֻזָּה
 כִּי יִסְחָבוּ הַפְּלָבִים אֶת כְּפִירְךָ?
 אוֹ אִיךְ מֵאוֹר יוֹם יִהְיֶה מְתוֹךְ לַעֲיִנִי, בְּעוֹד
 אֲרֹאֶה בְּפִי עֲדָבִים פְּגָרֵי נִשְׂרָךְ?

(ריה"ל)

הוא מושג על-ידי צרוף מלים חדש ומצלח, ע"י הנגוד ברעיונות או
 בתמונות וע"י צמצום הבטוי.
 הנלהבות נובעת מתוך תנועתו העצומה של הבטוי, מתוך רציפותם
 המהירה והחיה של המהשבות והרגשות:

כִּי עָבְרוּ אֲנִי כְּתִיִּים וְרָאוּ
 וַקָּדָר שִׁלְחִי וְהַתְּפוֹנְנִי מֵאֵד,
 וְרָאוּ הֵן הָיְתָה כְּזֹאת:
 הֵימִיר גּוֹי אֱלֹהִים וְהֵמָּה לֹא אֱלֹהִים,
 וְעַמִּי הִמִּיר כְּבוֹדוֹ בְּלֹא יוֹעִיל.
 שְׁמוֹ שָׁמַיִם עַל-זֹאת
 וְשָׁעָרוֹ חָרְבוּ מֵאֵד,

(ירמיה ב')

נֶאֱסַד'.

התפארת עולה מתוך עשר הלשון ומרצה המאוהדים עם רום הענין;
 לרוב נמצאה באודה:

לְד' הָאָרֶץ וּמְלוֹאָהּ, תָּבֵל וַיֵּשְׁבִי בָהּ.
 כִּי הוּא עַל-יָמִים יִסְדָּה וְעַל-נְהָרוֹת יִכּוֹנְנֶה.

מִי־עֲלָה בְּהַר ד', וּמִי־קִים בְּמָקוֹם קָדְשׁוֹ?

נָקִי בָּפִים וּבֵר לִבּוֹ, אֲשֶׁר לֹא־נָשָׂא לִשְׂוֹא נֶפֶשׁוֹ

וְלֹא נִשְׁפַּע לְמַרְמָה. (תהלים כ"ד)

14. IV. קְשׁוּטֵי הַסִּגְנוֹן אוֹ הַתְּמוּנוֹת:

התמונות הן צורות הלשון המסיפית לסגנון יופי וחזק. יפה להגיד: הוא יאכל מפרי מעשיו מאשר: הוא יענש על מעשים רעים ויקבל שכר על מעשים טובים. קרן תקוה: מעט תקוה, כאביב חיוו: מבהותו צעירי וכו'. חזק להגיד: הלעולם תאנף בנו? תמשך אפך לדר ודר? מאשר: אל תאנף בנו לעולם, אל תמשך אפך לדר ודר. תלמוד התמונות צריך להיות בידי כל מי שרוצה לעמוד על היחס שבין הסגנון והמחשבה. אבל צריך לנהוג זהירות מרובה בשמוש בתמונות. הן צריכות לעשות תמיד את הרושם, שהן נובעות מתוך הענין עצמו ואינן מבוקשות ומצומדות אליו. כל תמונה צריכה להיות כצומחת במקומה ולא כנטע זר. תמונות הסגנון שתיים הן: תמונות המלים התלויות במלים בלבד ובהקשר המלה תשמש התמונה, ותמונות המחשבה, אלו הן צורות-בטוי התלויות ברגש הפיטן, או בפעולה שהוא רוצה לפעול ברכיו; הן מתבטאות בצורות המשפט, אם גם לא יחול שום שנוי במלים עצמן.

15. תְּמוּנֹת הַמִּלִּים:

בין תמונות המלים ישנם מבטאים, שאינם יוצאים מהוראתם העצמית, אלו הן תמונות פשוטות; ויש מבטאים המקבלים הוראה אחרת, מְשֻׁאלָה, אלו הן תמונות מְשֻׁאלוֹת.

תמונות המלים הפשוטות העיקריות הן:

(א) העתקה, אם המלים מַעֲתִיקוֹת מִמָּקוֹם בְּמִשְׁפַּט לִמָּקוֹם אַחֵר לִשְׁם הַהִנָּשָׂה, יוֹפִי אוֹ לַצִּיּוֹךְ הַמִּשְׁקָל וְהַחֲרוּז:

בֵּית־סֵפֶר לֹא בָּאָה, דִּקְדוּק לֹא לְמָדָה.

וּבְלִשׁוֹן עַם וָעַם צִהּוֹת דְּבָרָתִי. (י"ג)

עַל רֹאשׁ נִכְנָן פָּדָה, הַיּוֹם

יֹשֵׁב לִי הַמִּשְׁרָרִי. (סאנה)

עֲבֹדוֹת נִצַּחַת אֵין אֵיל שְׁמַחְנִי

וְתִרְפָּא גַם רוּחִי, שְׁחֹתִי מֵאָדָם

עֶבֶד עֲבָדִים הָיוֹת כְּבֹר הַסְּפִנְתִּי. (משרניחובסקי)

תמונה זאת הולמת את דרך הציור, אך לא את דרך הספור.

(ב) השמטה, אם משמישים מלה אחת או יותר, בכדי לתת למשפט מהירות, חן וחוזק. ההשמטה שכיחה הרבה בשירה השקולה:

הֵיָם רָאָה וַיֵּלֶם, הִירְדֵּן — יִפֹּב לְאַחֲזֹרִי. (תהי קי"ד). תִּרְאָ אֲשַׁקְלוֹן וְתִירָא וְעֵזָה—וְתַחֲלִיל מָאָד, וְעַקְרוֹן — פִּי הוֹבִישׁ מִבְּטָחָי. (זכריה ט')

וְעַם רוּחִי (אֶפְקִיד) נִוְיָתִי, (אם) ד' לִי וְלֹא אִירָא. (בן נבירול)

(ג) הוספה, אם מוסיפים במשפט מלים, שלפי הדקדוק וההניין הן מיותרות, אבל הן מוסיפות חוזק לבטוי:

אֶרְצֶכֶם שְׁמָמָה, עֲרִיכֶם שְׁרָפֹת אֲשִׁי. (ישעיה א')

וְצִדִּיקִים יִשְׁמָחוּ, יַעֲלִצוּ לִפְנֵי אֱלֹהִים וַיִּשְׁיִשׁוּ בְּשִׂמְחָה. (תהלים ס"ח)

(ד) החלפה, אם מחליפים במשפט את הנוף, המספר או הזמן:

הַהָרִישׁוּ אֵלַי אֵיִם

וְלֹאֲמִים יַחֲלִיפוּ כֹחַ. (ישעיה מ"א)

עֲנִנִים יִרְדְּפוּ סַעַר, כְּמוֹ

סִדְנִים בְּקִרְנֵי יוֹבְלִים תִּקְעוּ. (בן נבירול)

לִכְו נִרְנְנָה.

(ה) סרום, אם מסרסים ומיחסים את התואר או את הפועל לא לשם הנכון ולהפך:

קִשְׁתַּת נִפְזָרִים חֲתִים. (שמואל ג')

(ו) שם-מבאר, אם מוסיפים אחרי השם בתור מכאיר שם או שם-תואר ולפעמים גם תואר-פועל נפרד:

וְהוּא-פָקִיד נָגִיד בְּבֵית ד'. (ירמיה כ')

לְהָשִׁיב אֲמָרִים אִמָּת לְשִׁלְחִיד. (משלי כ"ב)

בְּנֹת פְּלִשְׁתִּים הַנִּכְלָמוֹת מִדְּרַבָּךְ יָמָה. (יחזקאל ט"ז).

וכן המבטאים: דוד המלך, ירושלים העיר, צדיק הרבה, פצעים חנם וכו'.

(ז) הסגרה, אם מפסיקים את רציפות המשפט ומכניסים לתוכו מלה מסגרת: ומה, בְּכָל־ל, הַרוּחוֹת? מַה חִיִּיהֶן, טוֹבָן? (ביאליק)

אֲזוּ שִׁירִי, שִׁיר גִּבֹּר, לָךְ אֲשִׁיר בְּנִי. (משרניחובסקי)

(ח) הכפלה, אם מכפילים מלה במשפט לזרזו, לבקשה או לחזקו: הִנֵּנִי, הִנֵּנִי אִתָּם רַעִי!
(איוב י"ט)

פָּעַט אִיפּואַ בְּמִזְבֵּחַךְ, פָּעַט בְּרָגֶל קְלוּי. (ביאליק).

(ט) הכפלת החבור, אם מכפילים את מלת-החבור במשפט ליתר רציפות: גַּם בְּסָפֶם גַּם זְהָבָם לֹא יוֹכֵל לְהַצִּילָם
בְּיוֹם עֲבֶרֶת ד'. (צפניה א')

אֵל עֹז לָנוּ, אֱהִי וּמִשֹּׁבַע וְצוּרִי. (משרניחובסקי)

(י) השמטת החבור, אם משמיטים את מלת-החבור במשפט מתוך לחץ המחשבה:

הָמָּה רָאוּ כֵּן תָּמְהוּ נִבְהָלוּ נִחְפְּזוּ. (תה' ט"ח)

צַפְרִים רִנְנוּ, שָׂרוּ,

גַּם אֶחָת אֶחָת עָפוּ,

עַל פְּנֵי פֶה עָבְרוּ,

(אדים הבהן)

שֹׁרְרוּ — וּפְתָאם סָפוּ.

תמונות משאלות הן שמושי מלים, המוציאים אותן מידי פשוטן ונותנים להן הוראה אחרת, משאלת. למשל: הוא כותב בדם לבו (כרגש נאמן); אלפי ידים עובדות (אנשים); הוא ראוי לאיצטלה זו (למשרה, לכבוד). במשפטים אלה אין למלים: דם, ידים ואיצטלה הוראה פשוטה כי"אם משאלת. הן מקשטות את הסגנון, מסלסלות את המחשבה ומעשירות את הלשון בהרבותן את הוראת מליה.

התמונות העיקריות הן:

(א) המשל, המפשיט מן המלה את הוראתה הפשוטה, בעשותו אותה משל למושג אחר, כלומר, משל קצר בלי אות או מלת הדמיון: ד', רועי לא אֶחָסְרִי. (תהלים כ"ט)

הוּא, מִי יִתֵּן פִּנְפִּי יוֹגָה לִי גַם לִי תוֹלַע־הַי. (סאנה)

על-ידי המשל מקבלת המחשבה צורה ריאלית חיה. מדה זו מִפְּה ומנוגת את המחשבה והסנון, בהעבירה את העובדות של העולם המוחשי אל העולם המפשט. המשל מְחִיה ומפליא את תאור הרגש, בתתו רגש ופעולה לעצמים דוממים:

אֶבֶן עַל שֶׁכָּךְ דָּמִי לְבִי
שְׁנֵי עֲדִים: לְחִיךְ וְשִׁפְחוֹתֶיךָ.

בֵּין מָר וּמְחֹק יַעֲמֵד לְבִי

וְהֵם: רוֹשׁ הַגְּדוֹד וּדְבַשׁ נְשִׁיקוֹתֶיךָ. (ריה"ל)

וזהו היפה, העשירה והמצויה בכל תמונות הלשון. שמושה מפותה ונפוז כל-כך, עד שאפשר להניד שהיא תופסת את חצי הלשון. היא נשאת על כל שפתים, למן הפיטן עד מצחצחיהנעלים. מי אינו משתמש במשלים אלה: קְשִׁיוֹת לֵב, שְׂכוּרֵי נֶצְחוֹן, השעה משחקת, מֶזֶל שְׁחֹר, הרוח מִלֵּלֶת, תְּלוּי בדעתו וכו'? אבל דוקא משום כך קל להכשל בה. משלים פוגמים הם:

א. רחוקים: נִכְרְשֵׁת שֶׁל זֶה-בִּיאָהֶבָה. (יעקב שטיינברג)

ב. רחוקים מן המציאות: מראים (של הכוכבים) כוהר הבוק היוצא מזוי החיות. (שילמן)

ג. מגושמים: בְּטִנְךְ עֲרַמַת הַטִּים. (שה"ש)

ד. נושנים ומשומשים: חֲצִי אֶהְבֶּה תְּלָמִי לֵב, חֶרֶב אוֹכֶלֶת וכו'.
ה. ארוכים ומסובכים: מַעַל מִשְׁטַח הַמַּיִם נִעְצֵר מִבּוֹא כָּל רִמּוֹ לְקִרְיֹת, וְהָעֵין הַכֹּלָה מֵהִבִּישׁ לֹא קִלְטָה אֶת גִּלּוּי הַיְּחֹד שֶׁשֶׁטֶף כָּל נֶהַר יַעֲבִיר אוֹתוֹ לְפָנָיו. (שטיינברג)

רבוי המשלים נוטל את בהירות התמונה, ביחוד הדחוקים והמסובכים, ומכבד על הסנון, שומר אמנותו ירחק מהם!

ב) חֲלוּף-הַשֵּׁם (מטונימיה) מחליף שם בשם אחר הקרוב לו באיזה יחס: וְחֶרֶב וְרַעֲב לֹא נִרְאָה (תחת ומלחמה ורעב).

מה טובו אהלך, יַעֲקֹבִי (תחת בני יעקב או בני ישראל).

וְאֵת רַעֲבוֹן בְּתִיכֶם קָחוּ וּלְכוּ (תחת הבר לשבור רעבון בתיכם). הסר

המצנפת והרם העטרה (תחת המלוכה).

טפוסים של חֲלוּף-שֵׁם:

א. הסבה במקום המסובב: יֵשָׁא עוֹוֹנִי (ענשו).

ב. המסובב במקום הסבה: ואל תשפן באהלך עול ה'.
ג. סמן הרבר במקום הרבר: וכתתו חרכיתם לאתים' (והפכו מלחמה לעבודת אדמה).

ד. הכלי במקום התכן: שתיתי כוס אחת (יין).
ה. מקורו של דבר במקום הדבר עצמו: ובצור נחלים אופיר' (והב אופיר).
ו. מקום התכונה או הרגש תחת התכונה והרגש עצמם: גם כלילה לא שכב לבני, ותושע לי ורועי'.

ז. שם-המקרה במקום שם העצם: מפי הנבורה (הנבור, ד').
ח. הסינקדוכה מביעה פחות או יותר מהוראתה הרגילה של המלה:
א. היחיד במקום הרבים: ויהי לי שור וחתמור; סוס ורוקבו רמה בים; פעלים, אדונים, קדושים.

ב. חלק העצם במקום העצם כולו: כל ברך לך תכרע. לא תשא פרים ה. בקע לגלגל.

ג. הפרט במקום הכלל ולהפך: לחם ת' פרנסה; בן-חלוק תחת אדם.
ד. מספר מסוים במקום מספר סתם: פי שבעתים יקססון ולמד שבעים ושבוע ה.

ה. החמר במקום הכלי: אם קקה הפרזל, המלפשכן שגני.
ו. האנטינומזה מהליפה שם כללי בשם פרטי ולהפך: רבי (יהודה הנשיא), החכם (שלמה), נעים זמירות ישראל (דוד), הנדיב הידוע (רוטשילד), המן (איש אכזרי), בסנטפה (אשה רעה), בעלי-החרמש (מלאכי-המות).
ז. האנטיפרזה (לשון סנינהור) משתמשת במלה במובנה המהופך לחיוב או לשלילה יתרים, או ללעג: על כל צרה שלא תבוא, אריות (במובן סוסים דלי-כח), נשרים (סוסים מפגרים).

ח. הפרדוקסיסמים (ויוגיההפכים) מאחד שתי מלים הנראות כסותרות זו או זו, והוא מחיב או שולל שני הפכים בבת-אחת: קרוב רחוק, סוד נלוי, עמק רום, ומלא ריק תלבי. (ביאליק).

ט. הקטפרוזה (מבטא-עור) היא מלה, שמפני דמיון נושאה לנישא אחר היא משאלת לו: אנף הכית, לשון הים, הלכתי באניה, וישלח את ידו.

16. תמונות המחשבה:

החשובות שבתמונות המחשבה הן:

א) ההגזמה. הפיטן מגדיל ומפריז בתאור הדבר להגביר רושם: אשמה בכל-לילה מטתי, בדמעותי ערשי אטסה. (תהלים ו')

אלו לפי ידי דמעי יולון

לא דרכה רגל אנוש יבשת. (אברהם בן עזרא)

לכבו מני ים רחבו גדותיו. (בחינת עולם ב')

(ב) תהקפה (פריפזה). תחת לכטא איזה מושג או רעיון במלים המיוחדות להם, בותר הפיטן ללכת סחורסחור ולכטאם בצורת הידה גלויה לשם אצילות או חריפות: פולת ובוקע בארץ (תחת אפר). ישוב בשמים (תחת ד'). יורדי עפר (תחת אנשים). הניקיו רחבי ארץ מהשבה מושבה, עליית קיר קטנה בקף אישי (תחת מה)? (בחינת עולם)

(ג) האנטיטזה (דבר והפוכו). להבלטה יתרה מעמיד הפיטן דבר מול הפוכו. מדה זו נהונה ברכ הפתנמים:

לב שמח ייטיב נהה ורוח נכאה תיבש נרם. (משלי יז)

הנה עבדי יאכלו ואתם תרעבו.

הנה עבדי ישתו ואתם תצמאו. (ישעיה ס"ה)

הנסתרות לך אלהינו והנללות לנו ולבנינו. (דברים כ"ט)

האנטיטזה היא מקור ברכה לפיטן, היא אוצלת אור למחשבה ונותנת עצמה לבטוי.

(ד) משחק-המלים הוא הדוד או תשובה שנונה, שכל עיקרם דמיון המלים או נגודן:

מהאכל יצא מאכל ומעו יצא מתוק. (שופטים י"ד)

המשחק שהוא מיוסד רק על צלצול מלים שוה, נקרא קלמפור:

עם האשה אשר אהבת ראה חיים.

ואם לך שנואה — על צואריך רחיים. (ריב"ל)

ביצירה רצינה אין מקום למשחק-מלים מרובה, שהוא פוגם את האצילות.

(ה) ההתול והלעג. ההתול (אירוניה) הוא לנלוג מובע בלשון סני-נהור

או חקוי (ע"ן 75):

שאלו נא וראו אם ילד זכר. (ירמיה ל')

הוי, גבורים — לשחות יין.

ואנשי חיל — למסוף שכר. (ישעיה ו')

יש שהוא רק משחק צרופים הריק המיוסד על ההפתעה, למשל:

הַמִּתְאַשׁ.

אהה! תם פספי מפסי ובטני ריקה,

גם פום יין אין להשיב נפש ישוקקה,

קצתי בחיי מאסתי נפשי שנאתיה,

לו ישחרב בירי, פי עתה... מכרתיה! (ש. סנדלרן)

ההתול המביע שנאה ונקמה הוא לענ שנון (פרקסמוס):

קראו בקול גדול פי אלהים הוא, פי שים וכי שיג לו וכי דרך לו

אולי ישן הוא ונקין. (סלבים א)

ו) ההדרגה, המחשבות או התמונות באות זו אחרי זו בסדר מדרג

למעלה או למטה:

אלהי שיתמו בגלגל

פקש לפני-רוח,

פאש תבער-רוער

וכלהבה תלהט הרים. (תהלים פ"ג)

והורק להישת גחלים בינותם,

מוזים ויו כל שהוא — פוהת — ופוסק... (ביאליק)

מדה זו אינה אמצעי מליצי בלבד, אלא כלל גדול ברציפות המחשבות

והתמונות. כל נפש שואפת להביע את מחשבותיה ורנשיותיה באופן שאחרונים אחרונים יהיו חזקים, פועלים, שעל-ידי כך מתגבר הרושם.

ז) ההסבה (אפוסטרופה) מפסיקה את המשך הספור ומסבה את דבריה

אל הנושא עצמו, בין אם הוא נוכח או נסתר, חי או דומם, נמצא או מדומה:

פי ישם שאלונו שובינו דברי-שיר

ותוללינו שמחה: שירו לנו משיר ציון!

איך נשיר את-שיר-די על אדמת נכר?

אם-אשפךך ירושלים, תשבה ימיני!

תדבק לשוני לחפי, אם-לא אזכר כי! (תהלים קל"ו)

"הרי בגלבע! אל-טל ואל-מטר עליכם!" (ש"ב א')

"עין רואה! הראית אלה הדמעות?

התשימין בנאד או אם שוא זרמו?" (יל"ג)

ח) הפירוט. הפיטן יפרט את פרטי הענין המתאר, למען יעמוד כמו חי לעיני הקורא או השומע:

ואלבשך רקמה ואנעלך תהיש.

ואחבשך בשיש ואבסך משי.

ואעדך עדי.

ואתנה צמידים על-ידך.

ורביד על-גרונך.

ואתן גום על-אפך.

ועגילים על-אזניך.

ועטרת תפארת בראשך. (יחזקאל ט"ו)

הלא היא לשון המראות, שמתגלה

בפס רקיע תכלת ובמרחביו.

בוך עביב-כסף ובשהור גלמיהם.

ברטט קמתפו ובגאות ארו אדיר.

ברפרוף פנף צתורה של היונה וכו' וכו'. (ביאליק)

ט) הדמיון מקרב שני דברים הדומים זה לזה מצד אחד או מצדדים אחדים. כרבות שתוף-הצדדים כן י"ף הדמיון:

"מים קרים על-נפש עיפה.

ושמועה טובה מארץ מרחק". (משלי כ"ה)

"כל-מבצריך תאנים עם-בגורים

אס-ינועו ונפלו על-פי אוכל". (נחום ג')

"ובשלג הלכנון לא ידע רגל.

בן זפו עלומיו לא עוד הועמו". (סיכ"ל)

הדמיון יכול לבוא גם בדרך השלילה, ומכלל לאו אתה שומע הן, למשל:
 ,לא עזת כפירים ולבאים יבשו יָשם עין העֶרְבָה׃ (ביאליק)

או גם בדרך שאלה:

עב תַּעֲרַף או יָלוּ עֵינַיִם? (משה בן עזרא)

הדמיון צריך להיות ברור, נכון, לאינדוּש וקצר. תכליתו אינה הבלטת
 התמונה בלבד, אלא בעיקר הנכרת הפעולה, עלידי זה שהוא מְשַׁרָה אותה
 עלינו מצדדים אחרים בבתיאחת.

הפיטנים בעלי החזון ההסתכלותי (עיין 9) – הפלסטיקנים – לא יסתפקו
 בתפקידו הסיועי של הדמיון ומְשַׁכּוּ לתארו כתמונה בפני עצמה, ויש אשר
 ירחיבו את חאורו עד כדי הסיה דעת מן הנושא העיקרי, למשל:

יבשו יָוִפְנוּ אָהֹר,

כַּל שְׁנָאֵי צִיּוֹן.

יִהְיוּ בַּחֲצִיר גִּנּוֹת,

שֶׁקָּדַמְתָּ שְׁלַף יָבֵשׁ

שְׁלֹא מְלֹא כְּפוֹ קוֹצֵר

וְחֲצִנּוּ מַעֲמָר.

וְלֹא אָמְרוּ הָעוֹבְרִים:

בְּרַפְתִּיד אֲלֵיכֶם,

בְּרַכְנוּ אֶתְכֶם בְּשֵׁם ד׳. (תהלים קכ״ט)

ברבוי דמיונות ארוכים מצטין ביוחד הומורוס, וזה נחשב לו לפנים במקצת.
 י״ הַזֶּכֶר. הפיטן מעורר אנב דבר אחד זכרו של דבר שני, מבלי להביעו
 כלל. מדה זו יש בה טעם לשבת, אם היא קלה ומעוררת תמונה חדשה ויפה,
 המוסיפה על התמונה המתוארת. יש זְכֶר־מַעֲשֶׂה וזְכֶר־לְשׁוֹן, ושניהם מוסבים
 על הספרות, האנדה, דבריהימים, מנהגים, דבריהכמים וכו׳.

זכר־מעשה: קשין מזונותיו של אדם כקריעת ים־סוף׃

אות קִיּוֹן על מִצַּח העוֹלָם. (ביאליק)

זכר־לשון: קול התורה נשמע בארצנו. (ש. בן־ציון)

וְאֵת כָּל אֲהַבְתִּי הַתְּלוּיָה בְּשֶׁעֶרְהָ. (ביאליק)

יא) ההגשמה. דרך הפיטנים לתאר מושגים מפשטים בצורה מוחשית או להחיות דוממים ומתים:

נְהָרוֹת יִמְתְּאוּ-כָּךְ יַחַד הָרִים יִרְנְנוּ. (ההלים ציה)

בְּרִית בָּרְתוּ עָלֵי נַפְשֵׁי תְּלֹאוֹת. (קסנואל הרוסי)

הַפּוֹן לְבִי: מֵת הַשָּׁמַשׁ.

עוֹד מַעֵט וְנִשְׁאוּ אוֹתוֹ. (שניאור)

את התמונה הזאת נמצא ביהוד בדומה האלגורית, שהנפשות העושות בה הן מדות (למשל, בדרמותיו של משה חיים לוצטו).

את פעולתה אנו חשים רק כשהיא נובעת מתוך רגש חזק, ואם הלך-הנפש מְחִיה אותה, שאם לא כן אין היא אלא זכור המושג או נקובו.

יב) הַהֲאָמְרָה היא מין הגשמה, שבה נתון הפיטן בפי העצם המתאָר אָמְרִים המתאימים לו לפי תכונתו ומצבו, ועל-ידי השיחה הזאת הוא מנשימו לפנינו. אם היא שיחה יחיד יהיה שמה מוֹנֹלֹוגִי־סִמְּוֹס, למשל:

וְאַתָּה אֲמַרְתָּ בְּלִבְךָ:

הַשָּׁמַיִם אֲעֵלָה

מִמַּעַל לְכוֹכְבֵי־אֵל אֲרִים כֶּסֶּאִי

וְאֶשֶׁב בְּהֶרֶם־מוֹעֵד בִּירְפָתִי צָפוֹן וְכו'. (ישעיה י"ד)

ואם היא שיחה הדדית יהיה שמה דִּיאֲלוֹגִי־סִמְּוֹס, למשל:

צֵא, מִיכָּה יוֹסֵף! אֲנִי פֹה — אָבִיךָ!

— לֹא אוֹכֵל, אָבִי, אָבְנִים לְקָרוֹעִי. (אדים הכהן)

תמונה זו, שהיא דרמטית, עלולה להעמיק את הרושם ולהשרות הלך-נפש חי ותקוף (עיין 48).

17. הֶרְתָּמוֹס וְהַצְלָצוֹל:

במאה הי"ח נטו החוקרים לחשוב כי השפע שבלבי, זאת אומרת, עצמת הרגשות, אֵלֶץ את האדם להבעה מוסיקלית, וזו הטביעה על הלשון את אֶפִּיה הריתמי. ואמנם נכון הדבר שהצורות הפיוטיות הן תולדות רוח השירה, ואין ספק שצורת השיר מוֹתָנָה בעיקר בתכנו, ושצלצול הרוזו צריך לִסְעֵע לְכִמְיוֹ

הרגשות או הלך-הנפש השוררים בו. אך אם אמנם השקפה זו נכונה ביחס לאמנות הצרופה, לאדיאל של השירה, הנה בנוגע להתהוותו של האופי הרייתימי בלשון אין הדבר כן. להפך: המדע החדש הוכיח כמעט ברור, כי הצורה הרייתמית של השירה העתיקה אינה נובעת מתוך מהות הלשון, ואפילו לא מתכונת הלשון המושרת, כִּי־אם נטפלה לזו בתור יסוד הבא מן החוץ. והחוקר ביכר מִי־חיק עוד בשיטתו, באמרו: היסוד הרייתימי אינו קשור לכתחלה לא במוסיקה ולא בלשון. הוא בא מן החוץ ומקורו בתנועות הנוף, שבאו ללוות את הזמרה ושבִּלְעֲדֵיהֶן לא יתואר כלל. ובכן נובעת התנועה הרייתמית מתוך התנאים האנטומיים והפיזיאלוגיים של גופנו. פעולת הריאה והלב, תנועת הידים והרגלים ריתמיות הן במצבן הנורמלי. כי החליפות הקבועות בין ההתאמצות והמנוחה נעִי־מות הן לאורגניסמוס, ומעין התאמצות ושיבה אל מצב המנוחה יש גם באורגני הדבור. ולפי ביכר נוצרה טנדנציה ריתמית זו מתוך העבודה, שעל־ידי הרייתמוס היא נעשית מִכְּנִית וקלה. ולסדר הרייתמוס של התנועות נחוץ היה קול־האדם החותכו וקובעו, הוא שיר־המקלה הפרימיטיבי, כאשר נשמעו עוד היום מפי העמלים במזרה, ומסנו נתפתחה כרביית הימים המוסיקה והשירה. הרבה אמת יש בשטח זה, אך אין להעמיד עליה את כל החיון הרייתימי. וזנט סובר ששיר־המחול הוא הצורה הראשונה של הזמרה; משיר־המחול נתפתחו בדרבים שונות: שיר העבודה ושיר הפולחן. ולכן יש להניח, שהרייתמוס, בהיותו מותנה באורגניציית של הנוף האנושי, הוא תוצאת שתי הפעולות: העבודה והרקוד גם יחד. ובודאי השתתפו בשכלולו גם גורמים אחרים.

אִךְ שיהיה ברור הדבר, שהרייתמוס לא יצא ממהותה הפנימית־ההרגשית של הלשון, אלא נטפל לה ונתַּכַּב עמה בתור יסוד זר. וכשום כך נמשכת התפתחותו על־פי הוקים מיוחדים, ובשביל ההקורה המדעית היא מקצוע בפני עצמו: הקטריקא. אבל במשך הדורות שישני היסודות שמשו יחד, נוצרה ביניהם בהכרח מעין השפעת־גומלים, ובהתבוננות יתרה נוכל לנלות באיזה מקרים את היחס שביניהם.

על צד האמת אין הרייתמוס אלא כבִּלִּים ללשון, שהוא קושר אותה לצורות שאינן ממנה ובה. ובה תבואר העובדה, כי העתיקות שבשירות הידועות לנו אין אצלן יחס אורגני בין צורת השיר ותכנו. רק מעין חלק כללי אחד נראה בכל שירה, ושםפני כן הוא יכול להחשב כחיון טבעי: כי קטעי שירה שלמים מתאימים זה לזה התאמה ריתמית ותכנית, כהיותם רצופים ומכוונים זה לזה. חיון זה, הנקרא הקבלה, נמצא ביחוד בשירת התנ"ך:

נִדְרִשְׁתִּי לָלוֹא שְׁאֵלוֹ

נִמְצָאתִי לָלֹא בְקִשְׁנִי

אֶמְרָתִי הִנְנִי הִנְנִי

אֶל־גּוֹי לֹא־קָרָא בְשִׁמִּי. (ישעיה ס"ב).

ה"פסיחה" מפסקה ריתמית אחת אל חברתה היא רק יוצא מן הכלל במשקל זה, ונס במקום שהמשקל ברור ומדותיו קצובות תחשב ה"פסיחה" לחטא. אף־על־פי שהיא באה מתוך הכרח שלא לפגום את שלמות המשקל. אבל מלבד חלק זה של חלוקת המאמר והחרוז איננו מוצאים את היחס בין הצורה ותוכן, ביהוד בשירות העתיקות והעממיות של אומית־העולם, שהצורה הריתמית נתפתחה אצלן בזמן קדום. האפוס העממי, למשל, כתוב כולו בצורה מטריית קבועה אחת מבלי שיש לב לחליפות התוכן. כל תוכן מובע בצורה מטריית מקובלה או מחודשה באופן שווה. הצלצול, הצריך לשמש חוספת צבע לתמונה, לא בא עוד לדי גלוי אה, ורק לעתים רחוקות אפשר לשער שהיתה איוו כונה לציור קולי.

ומכאן יצאה התפתחות כפולה: מצד אחד משתכללת האמנות המטריית וצדד צורות שונות של החרוז והבית, אך בלי התחשבות עם התוכן. טורים ובתים שונים נוצרים, לרובם יש אופי ריתמי בלבד, אבל אופי זה הוא היציני. וכן אנו מוצאים אצל היונים שצורה שירית אחת — הדיסטיכון — משמשת לבוש לכל מיני נושאים ורנישות: לשירי אהבה ויין, לאודה ולאליה וכו'; וכן גם אצל משוררי ימ־הבינים, ומצד שני, יחד עם התפתחות הצורה המטריית ושכלולה, גדלה השפעתה, לא רק על השומע, כי אם גם — וזה חשוב לנו ביותר — על המשורר עצמו. היא נזררת על בחירת מלותיו וצירופן, וכן היא יוצרת גם את מהלך־הרעיונות בשיר. השפעת המשקל על הסגנון אנו מוצאים בכל מדרגות השירה, אפילו בנמוכה. ההסתגלות אל המשקל מכריחה את המשורר להשתמש לפעמים בצורות־לשון עתיקות, עממיות, בתמונות־מלים לא רגילות, השמטות והוספות וכו'. כבר ההקבלה עצמה פועלת על הפיטן שיבטא את רעיונו פעמים, שיקביל תמונה לתמונה להבלטה או להשלמה, יגרע באחד ויוסיף בשני (ע"ן 18).

והשפעה חזרת זו הגדל ביחיד עם התפתחות החרוז ורמיון־האותיות (שצף־קצף, שד וְשֶׁבֶר, סוד שיה שרפ־יקדש, שמחה וששון, פחת ופחד ופח, אדרת ואמונה, צוררי צדיק, עשר ואשר וכו'); ואין פלא שאמצעי־צורה אלה השפיעו

לא רק על מבטאים בודדים, אלא על אפיו הכללי של השיר. ובמקום שהצורה מגיעה לידי התפתחות מפרוה, ואיננה מיסדת על חוש לשוני וריתמי אדיר, והיא רק פרי הצטמצמות מלאכותית, היא באה לידי תפלות ולקוי, כאשר נראה בשירת ספרד, המלאה כל מיני צעצועי-עֶרֶב, ונס בשירה המודרנית. בצורות-השיר שעברו מן השירה האיטלקית אל שירת-העולם — טריאולט, ריטורנל וכו' — גדולה כל-כך ההשפעה המטירת, עד שהתוכן משועבד בהן לנמרי:

לְאַרְשֵׁת שְׁפִתַיךָ יְשׁוּשִׁים,

נָעִים שִׁירְךָ בְּלִבָּבוֹת בִּי רָד —

יָדַעְתִּי אֲשֶׁר נַעֲדָנִים.

לְאַרְשֵׁת שְׁפִתַיךָ יְשׁוּשִׁים

שְׁתִּיתִי רוּחִי רוּשׁ פִּתָּנִים,

בְּמַעַט קֵט שְׁלַחְתִּי בִּי יָד:

לְאַרְשֵׁת שְׁפִתַיךָ יְשׁוּשִׁים

נָעִים שִׁירְךָ בְּלִבָּבוֹת בִּי רָד.

(פֶּרֶנְדִּינַח בֶּסְקִי)

בבית הרצין מרובה-הטורים נוכל לראות את השפעת הצורה על התוכן. בשירה האירופית טפוחה הבית משמן-הטורים, השטנצה או האוקטבה, שיש לו חווק מיוחד. ששת החרוזים הראשונים מצטלבים והשנים האחרונים מתאימים. על-ידי חזרת החרוזים המצטלבים מוכרה גם התוכן והלך-הנפש להתרומם, שאם לא כן תתהוה מונטניה מִנְעַת, ושני החרוזים האחרונים הם מעין תשובה על שאלה גדולה, או מעין נשימת-סיום להתאמצות שקדמה:

שִׁירְתִּי אַחִי בָּעֵת לֹא יִשְׁמָעוּ,

לָמַז אֶת שִׁירֵי הָרֵאשׁוֹנִים שִׁרְתִּי,

אַהֲבִי וְרָעִי אִישׁ לְעֶבְרוֹ תָּעוּ,

לָבָם לֹא יִהְיֶה לִּי בְּדָד נִשְׁאַרְתִּי.

עָתָה בֵּין הַמֶּזֶן וְרַ נִינּוֹתִי נָעוּ,

גַּם בְּתִהְלָתוֹ שְׂמַחַת לִבִּי חִסְרְתִּי;

וְאַחִי הַשִּׁרְדִּים בָּמוֹ נִפְשִׁי נִקְשְׁרוּ

אִם עוֹדֶם בְּהִיִּים בְּתִכַּל נִפְזָרוּ.

(ניסה-לפרס)

וגם בבתי שירתנו הדומים לשטנצה נראה את ההתאמה הזאת:

לא תמוט, אהל ישם! עוד אבנך ובנתי

מעומות עפרך אחיה הכתלים;

עוד תבלה היכלות כאשר בלית

ביום הרס רב בנפל מנדלים.

וברפאי את מקדש יי ההרוס —

ארהיבה יריעותיו ואקרע לו חלוני,

והדף האור השפת צלו הפרוש,

ובעלות הענן ירד פבוד אדני;

וראו כל פשר למקטנם ועד גדולם

פי יבש חציר, נבל ציץ — ניי לעולם! (ביאליק)

ביחוד בסוניטה, שרק בשנים האחרונות התחילה להתפתח בשירתנו (אחרי שהשתמשו בצורה זאת משוררים איטלקים לא-חשובים, כמו אפריס לוצטו, ב.שירי-הזהב*) הידועים, אנו רואים שצורתה המסוימת והאדיכלית קובעת את אופי השיר כולו. מענינת היא הכרקטריסטיקה של שלגל על צורה זו: על-ידי היחסים המוצקים והחלוקה המסוימה מעתקת הסוניטה מעולם ההרגשות הרופף אל שדה-המחשבה המחלט, ולכן היתה לזרא לאוהבי הנענוע המילודי של הרגשות הרכים בלי שלשון נוזר ומסני. ואולם בסוניטה יתקך ויפסק כל המשך סתום, ולכן היא עומדת על גבול המעבר בין השיר הלירי והדירקטי, ומקבלת על נקלה את אופי-המכתם: תרבות.

ובאש ארגמן עוד כל ירדתי ים תבערנה,

מפכיב השלך הם, אפל הנשף רך;

שפלת דינפר תט, ובתלתלים תנחנה

בנות גלים באבל קול בין שדרות אגמון שח.

פענן התכלת שם הגבעות תתאנה,

בערפל שוב ודק ילינו גיא וסבך;

(*) "שיר זהב" על שום יקר צורתו וארבעה עשר טוריו כספספר "זהב".

בין שני סלעי-עז נאון ורמות פה תסערנה
 ודניפר קצפו יז פזאב ילדנו פה.

ערפל-נצחים נה שנות דור ודור נמקים,
 על תלו מתנה עז יריע חיל קנקים.
 אש צופים על כל הר, ברק רמה פמי היאר

לי לאט שיח גל: אי גבול כי תדענו?

בחליפות עתים יש שעבר חי עזנו

ונגש יום פיום בעל בעקב האור... (מסרניחובסקי)

גם צורות השיר המורח, ביחוד העזאל, מראות השפעה דומה לזו. צורה זו היא עוד יותר הפשית מן הצורות האיטלקיות, היא חוזרת פשוט טורים המתחרים ע"י הסוגר זה אחר זה, היכולים להמשך, כמים שאין להם סוף. מתיחות קלה זו מרשה לפיטן לצרף המצאות על-גבי המצאות, כאותן הונוניות שעל חוט המשבחה, ועל-פירוב נעשה בו הדרון למנהיגו של הרעיון ומשחק המלים והתמונות מפלא לעשות. ולכן אין העזאל מתאים לבטוי הלך-נפש או מהלך-רעיונות שלם וכבוש. יש שאנו רואים בשיר כזה תערובת נרציוזית של הנות-לב וקלות-ראש, ויש שאין בו כלום מלבד משחק מלים ותמונות, כנהוג אצל רוב פטיני ספרד. אבל משורר גדול יוכל ליצור גם בצורה זו שירים מלאים הדרת-מונות ורגש אדיר, ביחוד אודות, כמו ר' יהודה הלוי ב.ציון הלא תשאליו... ויפה נוף משוש תבל...

בשירים כאלה נושאת הצורה את המשורר ועולמו, היא יוצרת בו את הנגוד וההדרגה ומטה את הלך-נפשו. ואין זאת הדרך הרצויה לשירה, שבהתגבר שלטון הצורה היא נהפכת למשחק-מלים נבוב, להפך, רצוי שהתוכן יבקש לו את הצורה ההולמת אותו. ואמנם בשירה החדשה נראה את השאיפה הזאת. אך הרייתמוס, שהוא יצירה בפני עצמה, קשה לקבשו ולהכניעו לתוכן, ולכן יושם לב ביחוד לצל-צול, הנהפך לבטוי של הלך-נפש. האותיות והתנועות מספקות למשורר את הצבעים בשביל ציורו הקולי-האופיי.

עוד שירתנו העתיקה הכירה בערך דמיון-האותיות והרבחה להשתמש ב.לשון נופל על לשון. וכן אנו מוצאים ציור קולי עוד בתנ"ך:

וַיִּגְרַם בַּחֲצִין שְׁנִי,

הַכְּפִישְׁנִי פֶּאֶפֶר.^(אִיכָה)

צוֹד צְדוֹנִי כְּצִפּוֹר.^(שֵׁם)

יותר מפותחה אמנות-ציור זו בשירת ספרד, שיש בה כבר חרוז:

וּמִשְׁכֵּי-הַחֲבָלִים בַּחֲבָלִים

וְנָשִׁים וְאֲנָשִׁים נֶאֱנָשִׁים.

וְרוּחַ הַבִּלָּה מַחֲבִלֶהָן.

וְקִצּוֹ הַגּוֹיֹת בְּנִפְשֵׁים.

וְאֵין יִתְרוֹן לְחֹזֶק הַתְּהַנִּים

וְאֵין הַמָּדָה לְתַחֲבֹלַת יִשְׁשִׁים.^(דִּיהִ'ל)

ואולם המשקל הערבי שאינו טבעי לעברית, היתדות והתנועות והחרוזים ההורקים, נטלו את קסמם של האמנות הזאת, בנטלם מן הטור את מלודיותיו. ובאמת מצאה את תקונה רק במשקל הקולי הנהוג בשירתנו החדשה; וכבר אצל לטרים נמצא צרופי-קולות יפים בשיר נְלִי־הַמִּים:

יִדְדוֹן יִדְדוֹן

הַגָּלִים בְּמִים,

יִלְדוֹן, יִמְהָרוּ.

וּפְנִיָּהֶם יִטְהָרוּ

כְּטַהֵר שְׁמִים;

וּמִדֵּי יִצְהָלוּ,

לִשְׁמַחַת כָּל־עֵין,

הֵם יִתְבּוֹלְלוּ

וְהִיוּ לְאֵין,

כִּי חָלְפוּ נִדְדוּ.

כְּתָהוּ אֶבְדוּ.

ולירי התפתחותה המלאה באה רק בשירתנו החדשה, וביאליק בציור הפלסטי ובהן בציור הלך-הנפש, יודעים לפעול באמצעי זה פעולות חשובות, למשל:

והמון זבוב־רקמה קלילים פנוצות
 על פנפי אור נוססים, פורחים, מנפנפים,
 מפרפפים דומם בקמה ומפרפפים,
 ילבינו, יאדימו יצחיבו, יפזו,
 נבלעים פגה ושבים מתולים,
 כמו יד משחקת ודקת הפנים
 על ראשי צפרירי עתר פרחים חיים,
 בעודם במחול הציונה מתלהלים,
 משחקים בגנים מקלקלים, ידקים
 לקול נגי שרי מקהלות ניר יוקד — (ביאליק)

או:

אני הדרור ומקור־הדרור מקורי,
 ובאשר אשא פנפי שמה אשא דרורי. (כהן)

בשירה החדשה עוברת כנראה נקודת-הכובד לנמרי מן הריתמוס והבית אל הצלצול. יש אשר בבתים ובריתמוס שוים תעלינה פעולות שונות; ביוחד נראה זה בטור מרובע־היורדים הנהוג ביותר בשירתנו הצעירה (ע"ן 21). כי, כמו שבאר למעלה, קשה שעבוד הריתמוס, שהוא נושא את עצמו, משעבוד הצלצול, והוא אחוז ישר בלשון, ורק אצל המשוררים התרמוניים ביותר נוכל למצוא את מוינת שני היסודות. שתי פעולות שונות בריתמוס שזה יכולות להתקוות לא רק עלידי הצלצול ההיצוני של המלים, כי אם גם עלידי צלצול הפנימי, כי המלים שפעולתן ההרגשית יותר עמוקה וכבדה, מובעות ביתר הטעמה, ואפילו בקריאה חשאית פועל הפרוצס הפסיכי בלא-יודעים להכביר את צלצול המלה, וכן יכול ריתמוס קל ופוזו להיות גם כבד ומתון. למשל, שני שירים דומים במשקלם אצל משורר אחד:

ובעודני על סף פיתי

ויקדמוני אורים רבים;

פָּתַע נָפְלוּ וּשְׁטָפוּנִי.

וּבִבְת־אַחַת — תִּשְׁעָה קָפִים... (ביאליק)

הַכְּנִיסִנִי תַּחַת כְּנָפֶךָ.

וְהִי לִי אִם וְאַחֲוָה.

וְהִי חִיקָךְ מִקְלַט רֹאשִׁי

קֵן תַּפְלוּתִי הַנְּדָחוֹת. (הניל)

הראשון פוזו והשני הגיני.

בשנים האחרונות נתגלתה שוב השאיפה אל הכרקטריסטיקה הריתמית, כזו שהיתה נהוגה בליריקה היונית. אבל זו אינה סובלת את הטור המדוד ואת החרוז הסוגר, ולכן נראָה פוקעת את מצריה ומופיעה בטורים ארוכים וקצרים, לפי הענין, והפסיחה טבעית לה. כבר שלמה לויון, שהיה בעל חוש ריתמי מפותח מאד, השתמש בריתמוס חפשי כזה (אף כי עוד נשתעבד לעשר ושש תנועות) ופעולתו אדירה:

אֲנִי אֶכְחִיד שְׁנָאת אִישׁ מֵרַעְהוּ

וּמִדְּבוּרֹתֵי אוֹיֵב אֶל אוֹיֵב

כְּתָאוּמִי כְּטֵן יִשְׁקוּ; — לָדָם בִּי

תַּצְמָא נֶפֶשׁ צוֹרֶרֶת, וִידִיהָ

לְכָלִי רָצָה בִּי שְׁלָחָה, אֲנִי הֵן

נָקָם אֶפִּיל מִכָּה זְדוֹנָה, וּכְלִי

זַעַם מִבֵּין אֲצַבְעוֹת עֵבְרָתָהּ אֲנִי

אֲאִבִּידָה — אֵיבָת מְדֻנִּים בִּי תַהֲמָה

כְּנֶפֶשׁ נִעְפָּרֶת, וּבִקְרֵב רוּחַ

קִנּוּא בִּי תִצּוּ: הַשְׁמַד! אֲנִי אֲנֶרְשָׁנָה

מִלֵּב מִמְשַׁלְתָּהּ וּמֵאֲמֻרֹתֵי

רַעֲיוֹן אֶל רַעֲיוֹן יָבִיעַ: אֶהְבֶּה!

בשירתנו החדשה הצליחו בדרך זו ביאליק, בהברכה, שניאור בשיריו המתארים ופִּי כִּמֵּן בכמה מטוריו הלבנים (תסרי החרווים והמשקל הקצוב), דרך זו היא אולי הנעלה בכל דרכי־הריתמוס, כי רק היא תוכל לספק את החוש

האמנותי המזוקק, בהיותה קשורה ישר בתוכן ומתפתחת מתוכו באופן אורגני, אך היא שואפת לבטול הצורה הסטירית הסגורה והמסוימת, וסכנת הפרווה כרוכה בה, והיא גם נוטלת את הקסם החיצוני שבטכניקא.

18. הַמִּשְׁקָלִים בְּכַתְב־הַקֹּדֶשׁ:

שירת התניך משוללת חרוזים. יש אטנם חוקרים המשתדלים למצוא בדוחק גם כאלה בתניך, כמובן, חרוזים נודדים (בתהלים מ"ה יש מי שרוצה לראות שיר מחזור מתחלתי ועד סופו ב—ד), כמו:

שֶׁאֲנִי מוֹאֵב מִנְעוּרִי וְשֶׁקֶט הוּא אֶל־שִׁמְרִי. (ירמיה ס"ח)

אַס־תִּבְעִיּוֹן בְּעִי שְׁבוּ אֲתִיר. (ישעיה כ"א)

אבל אין ספק שהחרוזים אלה מקריים הם, כמו שיקרה לא אחת לאדם בשעת דבורו הרגיל. ואפילו על חרוזים אלה, כאלה הנמצאים אצל רמח"ל בסופי המחזות והמערכות, אין להראות כאצבע, אבל חוסר-החרוזים אינו שולל מן השירה את צורתה השירית, שירי יון ורומא הם כמעט הסרי-חרוזים, וגם בימינו נכתבים שירים כאלה הנקראים, לבנים, ומה מצין את הצורה השירית בתניך? קודם כל ההקבלה.

בשיר העברי הראשון, שיר-החרב ללמד:

עֲדָה וְצֹלָה שְׁמַעַן קוֹלִי,

נָשִׁי לִמָּד הָאוֹנָה אִמְרָתִי

כִּי אִישׁ הָרַגְתִּי לַפְּעָעִי

וְיִלֵּד לְחַפְזִי *.

נראה שיש איזה יחס-שוויון בין טוריה, הרעיון חוזר פעמים במלים שונות, ובתהלים י"ט, ח' וכו':

תִּזְרַת ד' תִּמְיָמָה: מְשִׁיבַת נָפֶשׁ,

עֲדוּת ד' נֶאֱמָנָה: מַחְפִּימַת פֶּתִי;

פְּקוּדֵי ד' יִשְׂרָאֵל: מְשַׁמְחֵי לֵב,

מִצֻּת ד' בָּרָה: מְאִירַת עֵינַיִם.

(*) יש אוסרים לסצוא חרוזים בכנוי של נוף ראשון שבסוף כל חרוז. אבל טלכר סה טהססורר לא יכול להסנע טיוד* הכנוי בדברו כנוף ראשון, הנה טרב השמש שבכנוי זה אין הוא עוסה כלל רשם של חרוז.

נראה מושג אחד חוזר בְּהָאָרוֹת שׁוֹנוֹת לַמַּעַן הַשֵּׁנִי מִשְׁפָּט שֶׁלֹּם.

אֱלֹה בָּרַכְבּ וְאֱלֹה בְּסוּסִים

וְאַנְחֵנוּ בְּשֵׁם דִּי אֱלֹהֵינוּ נִזְכִּיר,

הָמָּה פָּרְעוּ וְנִמְלֹו

וְאַנְחֵנוּ קָמְנוּ וְנִתְעוֹדֵד.

(תהי כ')

בפסוקים אלה מוצב דבר כנגד הפוכו.

על-פי שלש הדוגמאות הנ"ל נוכל לקבוע שלשה מינים של הקבלות:
(א) הקבלה נרדפת (סינונימית). (ב) הקבלה מִתְאַמֶּת (סינטימית). (ג) הקבלה מתנגדת (אנטימית).

אבל מלבד ההקבלה הרעיונית יש למצוא בהן גם התאמה ריחמית עשירה.
בא': הרמונית הקילות.

בב': הרמונית השפע הנובע (בחלק השני של הפסוקים אנו מוצאים גם חרוז של ראשי הרוזים [דמיון-אותיות]: כל מלה מתחילה באות מ"ם. יש לשער, שזהו שיר יחיד ומקהלה).

בג': משחק אור וצל ציורי בין דבר והפוכו.

ואולם יחסי מחשבה והרנשה כאלה הם כלי-כך טבעיים ומשותפים לכל החושב ומדבר, שאני מוצאים אותם גם בספרויות עתיקות אחרות. כן נקרא בראשית. שירת אֶשְׁתֵּר־ הַבְּבִלִית את הטורים הבאים:

לְאַרְדֵּן אֵין שִׁיבָה, לְאַרְדֵּן...

הַטָּה אֶשְׁתֵּר, בֵּת סִין, אֶת אֲוֶנָה,

בֵּת סִין הַטָּה אֲוֶנָה

לְבֵית־הָאֶפֶל, מְעוֹן אִירֶקְלָה,

לְבֵית, בְּאֵיו לֹא יֵצְאוֹן

לְדֶרֶךְ, הוֹלְכֵיו לֹא יִשׁוּבוֹן.

או דוגמה מצרית להקבלה מתנגדת:

רַע אֲדִיר הוּא חֲלָשִׁים שְׂכָחִי אֱלֹהִי,

רַע נִשְׁגָּב הוּא, וְשָׁפִלִים שְׂכָחִי אֱלֹהִי.

אך מה שמצין ביחוד את אופי המשקל התנכ"י הוא הריתמוס (הנניני *), היינו, חליפות ההברות המטעמות והבלתי-מטעמות. כן אנו רואים בשירת למך ארבע הברות שהטעמתן מודגשה (ארבע הַרְמֹות). וריתמוס זה התאים, כנראה, לשירת ישראל הקדומה. שלפי המסור לנו במקומות אחרים בפירוש, היתה מלווה בכלי-ישרה, כמסופר בשמואל א' י"ח: ויהי... בשוב דוד... ותצאנה הנשים בכל ערי ישראל לשיר והמחלות לקראת שאול המלך בת פים, בשמחה ובשלשים. ותעננה הנשים המשחקות והאמרנה:

הָבָה שְׂאוּל בְּאַלְפֵי

וְדוֹד בְּרִבְבוֹתָיו.

ומפני שהננינה העברית היא על-הרוב מלרע, פחות מזה מלעיל, כלומר, בהברה האחרונה או שלפני האחרונה, יש מעין עֲלִיָּה בריתמוס, זאת אומרת, הקצב עולה מהברות בלתי-מטעמות למטעמה: על-כן יתכן לאמר כי הריתמוס העברי הוא ימבי או אֲנַפְסְטִי (עיין 21), אבל אין לדבר על-ידידות ימבים ואנפסטים ממש, אלא בקירוב, כי אין קביעות בכמות ההברות בשירת התנ"ך, ולכן אין באמת לדבר על מטריקא של התנ"ך, כיראם על ריתמוס בלבד, וצריך לשים לב, כי:

- (א) בין שתי הרמות יוכל לבוא מספר שונה של הברות יותר או פחות מטעמות, כי ריתמוס התנ"ך מיוסד על פרינציפ חי וטבעי ואינו סובל כל מְכַנּוּת.
- (ב) יכולות לבוא גם שתי הברות מטעמות רצופות: נָשִׁי לְמָהּ.
- (ג) אין מסמרות קבועים בנוגע למלים הוועירות, אם הן באות בחשבון המשקל או הן הטופות.

(* הוקרים אחרים בקשו למצוא בתנ"ך גם ריתמים כמותי (ואת איסרת, מספר שיה של הברות קצרות וארוכות בסדר מסקלי קבוע), ואפילו את הסרות היוניות. ואמנם נמצאים איזה מסלים, כגון:

לִי וּרְדִים (בהבלעת השואים): אֶשְׁכִּיר הָצִי סָדָם וְתִרְבִּי הָאֵבֶל בְּשָׂר וכו'. (דברים ל"ב)

לְעוֹלָם: תָּשֶׁת הַשָּׁר וְיִהְיִי לְיָלֶה וכו'. (תהי קיד)

לְמַרְיָם: סָבוּ עֵינִי וְתִקְפוּתִי סָפְרוּ מְגִלָּתִי. (תהי ט"ח)

לְמַסְפִּילִים: מְשַׁנְבִּי וּמְנַסִּי מִיִּשְׂרָאֵל מִחֶמֶס הַיִּשְׂרָאֵלִי. (ש"כ כ"ב)

לְמַכְרֵעִים: יִשְׁלַח מְסָרִים וְתִהְיֶנּוּ נִשְׁתִּי מִכֶּסֶם רַבִּים. (שם)

אבל המסלים האלה הם כל כך מקריים ותלויים בננינת המלים, וגם המשקל הקצוב הזה עצמו כל כך זר לשירתנו, שלא כדאי גם לברר את הסעות הכרובה בדעתם של החוקרים האלה.

(ד) חפשי הוא ריתמוס התניך גם בזה, שהוא יכול לשנות את מספר ההרמות בבית אחד, כאשר נראה כשירת למך, ששני הטורים הראשונים הם קצובי ארבע והשנים האחרונים קצובי שלש הרמות.
(ה) גם בטורים מקבילים אין תמיד מספר שוה של הרמות, כי גם פה לא יומד העברי על ההירות ההיה, ויש שהרמה אחת תחסר במקום שכובר המחשבה והתוכן דורשים צמצום בבטוי, למשל:

הַלִּילָה הַהוּא יִקְחֶהוּ אֶפֶל

(איוב ג')

אֶל יְהוָה בְּיָמֵי שָׁנָה.

כללו של דבר: ריתמוס התניך מיוסד על טורים רצופים, שמספר הרמותיהם, או קצביהם, הוא בקירוב שוה, שווי־מדה הי ורעיוני זה הוא מקורו. הריתמוס הזה אינו רק היצוני, אלא — וכעיקר — פנימי, זאת אומרת, הוא מתבטא בצורת המחשבה והלשון החזרות ביחוסים שונים, על־ידי חזרות, נגודים, השמטות וכו'. על־פי היצוניותו הוא נניי ועל־פי פנימיותו הוא הגיוני והרָגְשִׁי.
בשירים הדתיים, שהיו מושרים, כנראה, בצבור, אנו מוצאים טורים מחולקים לארוכים וקצרים, הארוכים כודאי היו נאמרים על־ידי יחיד ואת הקצרים היה עונה הקהל, או המקהלה, למשל:

מִלִּפְנֵי אֲדֹנָי הוֹלִי אֶרֶץ.

מִלִּפְנֵי אֱלֹהֵי יַעֲקֹב;

הַהִפְכִי הַצֹּר אֲנִס־מִים.

הַלְמִישׁ לְמַעֲיָנו־מִים. (תהלים קי"ד)

אופי ריתמי זה נמצא גם בקינות; פה יש, כנראה, השפעת הלך־הנפש האלני. באיכה' בא לרוב אחרי טור קצוב־שלש טור קצר קצוב־שתיים:

וַיִּחַסּ פָּנָי שָׁבוּ

יִשְׁחַת מַעְדֹי.

יִשְׁבֶּה ד' בְּצִיּוֹן

מוֹעֵד וְשִׁבְתָּ

וַיִּנָּאֵץ בְּזַעַם־אָפוֹ

(איכה ב')

מִלֵּךְ וְכֹהֵן.

זהו מעין הדיסטיכון האלני הרומי, שהיה מצורף מטור-הנסמטר וטור-פנטמטר (ע"ן 21) ושכינתו הסמלית היתה, שאחרי כל תקופת-חיים אדירה וצלחה תבוא ירידה וכליון. וכן נהוג עד היום הזה בקינת-ההספד של הערבים. הקינה העברית מתארת את התקוממות הנפש מחוך מכאוביה וצניחתה באין-אונים, הליפות, מעין ועקת-שבר ואנחה אחריה. אבל גם משקל זה אינו מיוחד לקינה בלבד, יש שנפנשהו גם בשירים מסוג אחר לגמרי:

וְרֵאת ד' טְהוֹרָה

עוֹמֶדֶת לְעֵד.

מִשְׁפָּטֶיךָ אֵמֶת

צִדְקוֹ יִהְיֶה. (תהלים י"ט)

וזה יבואר במה שאמרנו לעיל על-אודות. שתי הפעולות השונות בריתמוס שוה.

מלבד הצורות הריתמיות שהזכרנו, פתחה השאיפה לריתמוס בשירת התנין:
(א) את, שלוב הטורים' הגלוי עלידי חזרת מבטא ידוע בפועל, למשל:

אֵשָׁא עֵינִי אֶל־הַהָרִים

מֵאֵין יָבֹא עֲזָרִי?

עֲזָרִי מֵעַם ד'

עֲשֵׂה שָׁמַיִם וָאָרֶץ. (תהלים קכ"א)

מבטאים אלה הנקראים, קולות חוזרים' הם אמצעי ריתמי דומה לראשי-החרוזים' ונמצאים ביהוד ב.שירי המעלות'. (ב) את, שלוב הטורים' הנעלם, עלידי חזרת מבטא ידוע בכתה, שנשמט, מפני שקל לשומע או לקורא להשלימו מאליו, למשל:

בְּצִאת יִשְׂרָאֵל מִמִּצְרַיִם

(בְּצִאת) בֵּית יַעֲקֹב מֵעַם לְעוֹי. (תהלים קי"ד)

ויש שכרבות הטורים' כן תרכינה החזרות-ההשמטות האלו, למשל:

תֵּרָא אֲשַׁקְלוֹן וְתִירָא.

וְעָהָ (תרא) וְתַחִיל מָאד

וְעָקְרוֹן (תרא ותחיל) בִּי הוֹבִישׁ מִבְּטָחַי. (זכריה ט')

ויש גם כן שהטור הראשון חסר ומתמלא מן הנאמר מפורש בשני למשל :

בן. חכם (שמע) מוסר אב

וְלִי לֹא-שָׁמַע גְּעֵרָה." (משלי י"ג)

ויותר עז לטורים ששניהם חסרים ומתמלאים זה מזה, כמו:

עַד מִתִּי רָשָׁעִים ד' (יעלזון)

(ד') עַד מָתִי רְשָׁעִים יַעֲלֶזוּ. (תהלים צ"ד)

אֶתִּי מִלְּבָנוֹן פֶּלֶה (תְּבוּאִי)

אָתִי (בלה) מִלְּבָנוֹן תָּבוֹאִי. (שה"ש ד')

ויש גם מורים המשלימים זה את זה לסרוגין. כמו:

אִשְׁפִּיר הָצִי מִדָּם ≠

וְהָרַבִּי תֹאכַל בִּישׁוֹר :

≠ מדם הלל וישבִיה

מֶלֶאךָּ פִּרְעוֹת אוֹיֵב (*).

19. הבתים :

השאירה לריתמוס היתה גם סבה לתת סמון היצוני לבנין הבתים. את
הבית ההגיוני' אנו מוצאים אמנם נלוו' כמעט בכל שירת התנ"ך הכלתי-מס'סה,
כמו בתהלים ב':

3-1 לְמַה רָגִשׁוּ גוֹיִם וְכוּ'

4-6 יושב בשמים ירחק וכו'

7-9 אֶסְפֶּרָה אֶל חֶק וְכוּ'

10-12 וַעֲתָה מַלְכִּים הַשְׁבִּילוּ וכו'.

אבל גם סימנים חיצוניים לבנין הבית אני מוצאים פה ושם על-ידי הסיומים הבאים בצורת טור החורי. למשל, בתהלים ל"ט בא אחרי כל שישה פסוקים החזור:

אֵךְ הַבֵּל כֹּל אָדָם.

(* כדאי להזכיר עוד את ההנדיאדים, כלומר שמיש הפרוט המחקר במקום סמיכות, למשל: והיו לאתות ולטוערים ת' והיו לאתות טוערים, אודה ד' בכל לבב בסוד ישרים ועדה ת' בסוד עדה-ישרים, עלי עשור ועלי נבל ת' עלי נבל עשור.

וכן בתהלים מ"ב ומ"ג בא אחרי כל מספר פסוקים החזור:

מִה תִּשְׁתַּחֲוֶהֱי נַפְשִׁי וּמִה תִּתְהַמֵּי עָרִי?

אין ספק ששטורים חוזרים כאלה מראים על חלוקת השיר לבתים בכונה. בפרקי השירה המאוחרים, שיש בהם אלף-בית כפול ומכופל בראשית החרוזים, מסודרים הבתים על-פי כל קבוצת אות, למשל ב,א,יכה' ג' שלש אלפין:

אֲנִי הַגִּבֹּר רָאָה עָנִי בְּשִׁבְטִי עֲבַרְתִּי:

אוֹתִי נָהַג וְהָג וְהָג חֲסֵד וְלֹא-רָאוּ:

אֶךְ בִּי יָשָׁב וַיִּחַפֵּךְ יָדוֹ כְּלִי-חַיִּים.

ובתהלים ק"ט שמונה אלפין:

אֲשֶׁר־י תִּמְיִי-דָרְדָּר וְכו'.

אך גם בבנין הבית שמר העברי הקדמון את החירות וההיות; ואם גם לא נמצא בתים מדודים ושקולים לכל פרטיהם, הנה תחת זאת נמצא עוז בטויו ותנועות רותמיות נעלות מאין כמוהן.

מלבד האקרוסטיכון (צרוף ראשי-החרוזים) של אלף-בית אנו מוצאים גם אקרוסטיכון של שם (שמעון) בתהלים ק"י:

יָשָׁב לִימִינִי עַד-אַשִׁית אֲבִיךָ הָרֹם לְהַגְלִיךָ.

מִשָּׁה עֶזְרָה יִשְׁלַח ד' מַצִּינָן רִדָּה בְּקָרֵב אֲבִיךָ

עֲמָךְ נִדְבֹת בָּיִם חִילָךְ בְּהַדְרִי-קִדְשׁ וְכו'.

נִשְׁפַּע ד' וְלֹא יָנַח אֶת-הִכְתָּן לְעוֹלָם וְכו'.

20. הצורות בשירת ימיהבינים:

בהשפעת השירה הערבית הכניסו הפיטנים הראשונים, ביהוד דונש בן לברט, את משקלי ההברות והחרוזים אל השירה (העברית*), את הריתמוס ההגיוני והנניני של התניך עזבו כמעט לגמרי, וישימו על לשוננו את כבלי היתדות והתנועות. בשתי המלים האלו אפשר לצַנן את אָסִיָּה הפורמלי של שירת ימיהבינים. דומה היתה לתנועת מעופו של נשר קשור בחבל ובית ד.

(*) סדיל סובר כי הפיוטים הראשונים, שנוסדו בכבל והם בילם בלי חרוזים, מוכיחים "אשר סלאכת הפיוטים סתחלה לא למדוח מן הערביים, שכל סיריהם היו בחרוזים, כיראם מן הסורים, אשר גם להם פיוטים רבים וכלם בלי חרוזי" (הקדמה ל"כחולת בת יחודה").

המשקל הזר והמזור הזה הכביר גם על מעופם של אדירי השירה, כמו בן-גבירול והלוי. לא רק על הבטוי ההניוני והציורי השפיע לעכוב ולעקום, כי אם גם את פני הלשון ואת צרופיה הטבעיים סרס ושטטש עד לבלי הכירה. מאין בעברית תנועות ארוכות וקצרות בהטעמה, כמו בערבית, קבעו לעצמם חוקים אלה: כל הברה פשוטה, שיש בה תנועה לבד, או תנועה מרכבת עם שוא נח, שמה — תנועה; וכל הברה מרכבת עם שוא נע, חטף או שורוק במקום שוא נע, שמה — יתד. למשל:

וּפֶּ-חֵד וְחֶ-רֵד

וְדָמ-עו בָּמו-רֵד

לְהֶש-לֵיף סָפ-רֵד

וְל-תֹר עֶב-רִים. (ריה"ל)

וכשהמשקל היה צריך לכך היו נוזרים על השוא הנע, ואפילו על המרכב לְהַפֵּךְ לנח:

לָעֵת נַע-שָׁה בְּחֶם-צֹו כָּלִי.

בבית מרבעי-הטורים נקראים א' ג' — דלת והטורים ב' ד' — סוגר. שיר שרק סוגריו מתחרזים הוא — שיר קשור:

אֲדוֹן עוֹלָם אֲשֶׁר מֶלֶךְ

בְּמֶרֶם כָּל יָצִיר נִבְרָא.

לָעֵת נַעֲשֶׂה בְּחַפְצוֹ כָּל

אֲנִי מֶלֶךְ שְׁמוֹ נִקְרָא. (שלמה בן גבירול)

שיר שדלתותיו מתחרזות לבד וסוגריו לבד, וטורי דלתותיו מרכיבים על סוגריו, הוא — שיר חרוזי:

עָלִי הַפְּסִינָה

וְדַרְשֵׁי מִדִּינָה

אֲשֶׁר לְשִׁכְנָה

בְּתוֹכָהּ חֲדָרִים;

וְחוֹשֵׁי בְּעוֹפֶף

וְיָד אֵל תְּנִיפֶף

וְקֹשְׁרֵי כְּנָפֶף

בְּכִנְפֵי שְׁחָרִים. (יה"ל)

שיר שדלתותיו מקבילות לסוגריו וחרוזים שונים, הוא — שיר מחלק:

הִנֵּה מִיּוֹם נִדְרָנוּ מִשָּׁלֶם וּבְנוֹתֶיהָ

וּמַעַל צִיּוֹן נִפְרְדָנוּ וּנְדָמוּ בֶּל נְאוֹתֶיהָ

אֲנַחְנוּ פְּלִאִים יִכְרְנוּ וְהִיא רָצְתָה שְׁבֹתֶיהָ. (הייל)

בנוגע לחרוזים נקבעו כללים אלה: חרוז שיש בו רק שוויון אות ותנועה אחת הוא — חרוז עובר, כמו: שם — קם, הוא נחשף לחרוז נרוע (כמו בשירה הצרפתית), ואברהם אבן־עזרא הבר עליו את המכתם הידוע, לא תחרוז בשור וחסור; שיש בו שוויון שתי אותיות ותנועה אחת — חרוז ראוי, כמו: בעופף — תניפף; שיש בו שוויון שלש אותיות ושתי תנועות — חרוז משבת, כמו: נִפְרְדָנוּ — יִכְרְנוּ.

שיר בנוי מתנועות בלבד או מיתדות בלבד הוא — שיר פשוט:

וְיִצְחָק נִכְבֵּר בְּיָמֵי הָיָיו

כִּי לַמָּוֶת הוּא לִקְוָה. (ססה אבן־עזרא)

שיר בנוי מיתדות ותנועות הוא שיר מרכיב, המרכיבים הם שונים; מהם במשקל יתד ותנועה, יתד ותנועה:

עָלִי הַסִּפְּיָה וְדָרְשִׁי מַדִּינָה אֲשֶׁר לִשְׂכִינָה

בְּתוֹכָהּ תִּדְרֹסִים.

ומהם יתד ושתי תנועות, יתד ושתי תנועות:

אֲדוֹן עוֹלָם אֲשֶׁר מָלַךְ

בְּטָרֶם כָּל יְצִיר נִכְרָא.

ומהם יתד ושתי תנועות, יתד ושתי תנועות ויתד ותנועה, והו המשקל הכי מצוי אצל ריה"ל:

צִנְפִּי וְזֶן אֶל מַדְבֵּר־יָהּ

אִמֵּר לְזֶמֶן יִטְלֹטֵל עוֹד וְיִצְנָה

עָדִי כִּי אֲחֻהּ מַדְבֵּר יְהוּדָה

וְאֵבֶא יִרְפֵּי צִפּוֹן יִפְהִינָה

וְאֶעֱטֶה שֵׁם יִקָּר מִשֵּׁם אֱלֹהֵי

וְאֶלְבֹּשׁ אֶת־פָּאָר קִדְשׁוֹ וְאֶצְנָה.

ומהם משקל הדלת שונה ממשקל הסוגר:

אֶל תִּתְמָהוּ אֲנִשִּׁי אֲדָמָה עַל דְּבָר

שֶׁמֶשׁ וַיֵּרָא אֲשֶׁר קָדְרוּ — (בן-נבירול)

ובדרך זו נוצרו משקלים ממשקלים שונים.

בשיר העוזאל, שרק הסוגרים מתחרזים בו, היו נוהגים, לפי הנהוג בשירה הערבית, לחרוז גם בדלת הראשונה, אבל לא יותר, שני השורים המחזזים הראשונים הם הפתחה לשיר, והיא צריכה להכיל את כל תמציתו, והטורים הבאים רק הולכים ומתפרטים ממנו:

הַצִּיקְתָּנִי תִשְׁקָתִי לֹאֵל הִי

לִשְׁחַר אֶת מְקוֹם כְּפֹאֹת מְשִׁיחִי,

עָדִי בִּי לֹא נִשְׁשַׁתָּנִי לְנִשְׁק

בְּנִי בֵּיתִי וְאֶת רַעִי וְאֶחִי,

וְלֹא אֲבִנָּה עָלַי פֶּרֶס נִשְׁעָתִי

(ריה"ל)

וְהִשְׁקִיתִי וְהִצְלִיחִי צָמְחִי.

הפיוטים הראשונים היו כתובים בלי חרוזים ובריתמוס נגינה, והטורים היו מתחברים עלידי מלה אחת שהיתה מסימת כל טור, כמו:

אָנוּסָה לְעוֹרָה, אֲמָצָא נְגִדִי, אֶל קְרוֹב לִי, בַּעַת קָרְאִי בְּקוֹל

אֲשֶׁר בַּעַדָּת אֶל, בְּקֶרְבִּי נָצַב, וּפֹה בְּמִקְדָּשׁ מְעַט, אֲצַפְצֵף לוֹ בְּקוֹל וכו'.

(יוסי בן יוסי)

שיר שהרוזיו הם מלים דומות במבטאן ושונות בהוראתן נקרא — מִשְׁתָּזִים (תגניש):

יִדְדוּ אֹרֹתִי⁽¹⁾ מֵאֵין לְשׁוֹן

הָסֵד גָּמַל אוֹתָם גָּשָׁם,

כִּי הוֹצִיאָם מֵעֶפְרוֹתָם

וּלְאֵט גָּדַל לָהֶם גָּשָׁם⁽²⁾. (משה בן עזרא)

שיר שראשי-חרוזיו וסופי-חרוזיו הם כניל, נקרא — שיר נצמד:

בּוֹחַן לְבָבוֹת יִהְיֶה סוֹד לְכָף לֶכֶן בִּישָׁר הַחֹק תָּמִיד, בְּנִי!

בּוֹחַן וְטוֹב תִּמְצָא בַּעַת כִּי הוֹמָן יִמִּיר בְּאִיד גִּילָף וְשִׁמְחָתָה — בְּנִי⁽³⁾. (החריזי)

(1) עשבים. (2) נוף. (3) בנהי.

מלבד כל אלה היתה נהוגה גם צורת המוסיכיי, שכל בית נגמר בפסוק מן התניך המתחרו עמו:

אֶעֱרֹךְ מִדְּבָרֵי דָתִי אֲכַזֵּן סֶדֶר עֲבֹדָתִי אֶקְרִיב פָּרִי אִמְרָתִי

אוֹלִי יִקְרָה ד' לְקִרְאָתִי וכו'. (הפלה)

שיר (סליחה) עם קיקלור, כלומר, שהטור הראשון או האחרון של הבית הראשון חוזר ושב בכל סיומי הבתים, בין אם הוא מתחרו או לא, נקרא פזמון:

אָנָּה ד' בְּחִסְדֶּךָ יִרְאֵה

אָנָּה הַעֲתֵר לָעַם תַּפְלָה יִשְׁאוּ

אָנָּה הַמַּצֵּא כִּי בְּשִׁמְךָ קָרְאוּ

שִׁמְעַ תַּפְלָה עֲדִיךָ כָּל בִּשְׂרָ יִבְאוּ וכו'.

שיר, שמספר הטורים בביתו שנים, נקרא — שְׁנִיָּה.

שיר, שמספר הטורים בביתו שלשה נקרא — שְׁלִישִׁיָּה.

21. הַמִּשְׁקָלִים בְּשִׁירָתֵנו הַחֲדָשָׁה:

הצורות הריתמיות של שירתנו החדשה לקוחות מן השירה האירופית, וזו האחרונה לקחה את משקליה ביחוד מן השירה הקלסית העתיקה של היונים והרומים. הריתמוס הזה, שביון היה מיוסד על תנועות ארוכות וקצרות, מיוסד עתה על תנועות מטעמיות יותר (תרמות) ומטעמות פחות (השפלות). כל קצב מצורף מהרמה אחת והשפלה אחת, או מהרמה אחת ושתי השפלות, ולפי זה קטנו חמשה קצבים שונים:

(א) הרמה והשפלה — עוֹלָה (טרונכאוס) — דִּבְרֶךְ.

(ב) השפלה והרמה — יוֹרֵד (ימבוס) — דִּבְרִי.

(ג) הרמה ושתי השפלות — מְרִים (דקטילוס) — אֶהְלֶה.

(ד) שתי השפלות והרמה — מְשַׁפִּיל (אנפסט) — זִפְרוֹן.

(ה) השפלה, הרמה והשפלה — מְכַרֵּעַ (אמפיברכטוס) — לִהְבֶּת.

הערות: בשירת יון היה עוד קצב מצורף ססתי תרמות רצופות — סְפִיד (ספונדאוס).

והיה נהוג ביחוד בשירי אבל וכבוד, ססוס כתינותו וכבדו, וכן בשירה הערבית. אבל בשירה החדשה אין לו מקום, כי בלשונות החדשות לא הבאנה שתי תנועות סגונות זו אחרי זו, וכן בעברית.

מספר קצבים ידוע מצטרף לטור. יש טורים פשוטי-הקצבים ומרכבי-הקצבים.

לפי מספר הקצבים בטור יבדילו: טור קצוב-אחד, קצוב-שנים, שלשה, ארבעה עד שמונה.

יש טורים עולים, יורדים, מרימים וכו' ומרכבים.

אורך הטור צריך להתחשב בנשימה ובהקפת-העין, ולכן אין להעדיף משמונה קצבים.

הטורים ארכי-הקצבים דורשים נקודת-מרגוע אחת או שתים בשביל הקול, מין הפסקה (צוּרָה), או שתים, המחלקת את הטור לשנים או לשלשה חלקים. ולכן בא ההכסמטר, שעל צד האמת הוא צריך להיות מצורף משהו מרימים שלמים. כזה:

עם הפסקה אחת באמצע (לרוב אחרי ההרמה שבקצב השלישי) ועם השמטת ההשפלה האחרונה, כזה:

גְּלִי הַקְּסָמְטֵרִים | יִשְׁטַףּוּדָּהּ בְּשֵׁן אֹן קֶשׁ בְּלֵת.

הערה: רק בקצב החמישי נשמרות שתי ההשפלות בשלמותן. בעוד שבקודמים יכולה לבוא גם השפלה אחת.

אם נשאיר מן הקצב השלישי והששי רק את ההרמות ישאר פֶּנְטֵמֶטֶר. בכדי שהשיר לא יהיה מונוטוני ולמען תת הבעה לאופי הקינתי, השתמשו באלגיות בדיסטיכון, כלומר, טורים של הכסמטר ופנטמטר רצופים, כזה:

גְּלִי הַקְּסָמְטֵרִים | יִשְׁטַףּוּדָּהּ בְּשֵׁן אֹן קֶשׁ בְּלֵת

אַחֲרֵי וְקָדָם סָבִיב | תִּרְאֶה רַק מְצִילֹת הַיָּם.

(שילור בתרגום קטינקא)

ומפני שבלשונות החיות באירופה אין הנועות ארוכות וקצרות, לא יכלו להחיות את המשקלים הקלסיים העתיקים כמו שהם, והיו אניסים למלאות את החסרון בדרכים שונות.

בראשונה הנהינו את המשקל התנועי, והו משקל מיכני המיוסד על שוויון מספר התנועות, או ההברות, והחרוזו. אך בלשונות שונות מליהן קבועה ומטעמת, לא היה למשקל זה שום צלצול לאון, ורק בשפה הצרפתית, שנונתה מחולקת ומרפרפת על כל ההברות שבמלה (אף כי עיקרה תמיד מלרע) השיג את מטרתו, והוא נהוג בה עד היום הזה. השירה הצרפתית הקלסית השתמשה בטורים אלכסנדרונים: שתים עשרה הברות עם חרוז חד, ושלוש עשרה עם חרוז קהה.

גם משוררינו בימי ההשכלה קבלו את משקל התנועות, וקבעו, כי בטור לא יעלה מספרן על שלש עשרה ולא יפחת מארבע. כמו כן שמו להם לחק, שלא להתחיל טור בשוא נע, ושהמלה האחרונה שבו (בין אם היא נחרות או לא) תהיה ננינתה מלעיל.
דוגמא לייג תנועות:

אֵישׁ רִשָּׁע לֹא יִהְיֶה זָקֵן, לֹא יִהְיֶה זָעִיר.

קֵץ יֵשׁ לַחַמַּת הַחַיִּית, לֹא אֶל רִשְׁעַת נִבְרִי. (נ. ה. ויזל)

לש' בדלת וי' בסוּר:

בְּעָרֵב סִגְרִיר הַשָּׁךְ וְעֵדֶל,

הָעֵבִים מָלְאוּ בָרֶק וְרָעַם;

וְרָמִי מָסַר יָרְדוֹ בַּשָּׂפֶל

מֵיָדוֹם הַשֶּׁחַק בְּסַעַר וְרָעַם. (שמואל מולרר)

לוי תנועות:

בֹּאֵז הַדֹּדוֹת, וְלִכְוֹ

הַיֹּשֹׁב, עֹפֹז קָרוֹת

יָמִים לֹא יִמָּשְׁכוּ וְכוּ'. (אדים הכהן)

ואולם בשירה האירופית החדשה, וכן גם בשירתנו (נתבסס ביחוד על-ידי ביאליק) הונהג המשקל הטבעי, הקולי, זאת אומרת, קצבים קלסיים שלמים מצורפים מהברות מנוגנות (הרמות) ובלתי-מנוגנות (השפלות). אך כל המשקלים שבשירתנו החדשה אינם מיוסדים על הנגינה הדקדוקית לפי מסורת התניך, כי אם על הנגינה המלעילית, הנהוגה במבטאים האשכנזיים השונים והתימני בגלות. הנגינה היא תמיד מלעיל, ורק במלים בנות הברה אחת, שנוספה עליהן אות שמושו, כמו: הַיּוֹם, הַיָּהּ וכו', נשארת הנגינה במקומה: מלרע, גם הפעלים מנורות ליה וליא בנוף שני, יהודה, עבר, נחשבים תמיד מלרע: הֵייתָ, מְלֵאת וכו'. ועל-פי זה:

א) הקצבים מצטרפים מהברות של מלים אחדות, לפי צלצולן הטבעי, כמו:

שֶׁשׁ | מֶשׁ | אֲכִיב | נָטָה | יָמָה

עַד | לִי | קָצוֹת | שֶׁ | מָלִים.

וְיוֹ חֶבֶךְ | לִילִי | הוּצַק | שָׁמָּה

(סאנה)

תֵּאוּדָה | לְעִי | נִים.

(ב) השוא הנע נחשב לתנועה, אם צלצולו כתנועה, ביחוד השוא שבאותיות השמוש בכליו במלים שיש אחריהן יותר מהברה אחת:

יִקְמוּ | מִקְרָבוֹ | מִרְחִיבֵי | הַדָּת

לְהוֹסִיף | עוֹד | סָרִיץ | עַל | סָרִיץ

וְנוֹשְׂאֵי | תוֹרַתְכֶם — | כִּי | חֶלֶק | הָעָם

(מסרניחובסקי)

יִתְנַשְּׂאוּן | עַל | עַמִּי | הָאֶרֶץ.

(ג) החטף בראש מלה בעלת הברות אחדות יחשב לרוב לתנועה:

אֶפְיָלוֹ | הַלְבָנָה | הַפְנוּמָה | — | נִם | הִיא | מִן | פְּהֶקֶת | עֵיפָה.

(ביאליק)

(ד) החטף באמצע המלה נחשב לפעמים כתנועה:

פֹּכֶבֶךְ | נִדָּה | אֶהָד | זָרַח | מֵאֵן | פֶּלֶח

(הני"ו)

הָאֵר | נָא, | פּוֹכְכִי, | דִּרְכִּי | הָאֵן | בִּלְהָ!

אבל על-פי-דבר הוא נבלע:

פֹּכְכִים | מְצִיָּים | וְכִכִּים

(הני"ל)

וְאֶנְשִׁים | צִחְשָׁה | נִמְקִים.

(ה) בחטף שבאה אחריה רק הברה אחת, זה הכלל: אם המלה מצורפה אל הקצב שלפניה או שלאחריה, נחשב החטף לתנועה, ואם לא הוא בטל:

שִׁחְקִי | בְּתִי | עַל | הַחֲלוּמוֹת

(מסרניחובסקי)

וְאֶנִי | הַחֹלֶם | שָׁחִי.

(ביאליק)

הַיֵּשׁ | עוֹד | צָאֲרִין | מְבַרֵּךְ | צְמוּחָה? "

ו) בראש הטור יש שנכלעת הברה נוספת על הקצב:

שָׁךְ מָה זֶה הַבְּחִיק פָּתַעַ ? — חֲזוֹן-זָהָב. (כהן).

בֵּין | הוֹלֹת הַסְּדֵר הַצְּהָבִים | פְּאַרְיֹת לַבִּטָּה יֵר בָּצִי.

שָׁקַע הַחֹל תַּחַת מַרְבֵּץ גּוֹ פוֹתֵם מוֹ צְקוֹת-הַגְּרָמִים. (ביאליק)

ז) יש שבראש הטור חסרה הברה לקצב:

וַיִּצְוֵי | עֶרְפֶּל | וַעֲלָמִים | נִשְׁעָרִים.

אֲנִלִּי | שָׁל וְעָה | עַל לַחֲיוֹ | נִגְרִים. (משרניחובסקי)

ההכנסמטר העברי מצורף כלו מרימים או מכריעים בלי הפסקות, בהשמטת ההשפלה האחרונה או עמה.

ההכנסמטר ישל. מתו מדברי:

לֹא עָרַת | פְּסִירִים וְלִבְאִים | יִכְסּוּ שָׁם | עֵין הָעֵי-רָבָה.

מושג בנקל עלידי עולה אחד בראש הטור וחמשה מכריעים אחריו:

דָּבְקוּ | אֲדִירִים | לְאֶרֶץ, | נִרְדְּמוּ | וְאַנְגָּם | עֲלֵיהֶם.

בהכנסמטר הדומה לזה בדיניירה של משרניחובסקי יש שנוי קצת, שבאיזה

טורים באה. הפסקה, אבל לא בסדר ולא במקום קבוע:

לְשֹׁמֵשׁ עֵרְ פְּיָם כִּי | נָטָה מִתַּחַת מַחַ בּוֹאֵם | יִצְאוּ — —

יִרְחִי הָעֵבֶר הַרְחֹק שֶׁנַּעֲלָם כָּבֵד | מַעֲיִן || רֹאִים — —

יִשְׁלַח הַמָּקוֹם הַהוּא || וְקָמָה לְדַמְמָה הַפְּסָעָה.

וכן גם באידיליות.

ההכנסמטר הולם את התאור הפלסטי הקלסי.

צירופי-הקצבים האחרים מגינים מאד. ארבעה יורדים:

בֵּין עֲבִי אֵשׁ | וְעֲבִי דָם.

הַשֶּׁשׁ מֵשׁ רֵד | לַפֶּאֶת | הַיָּם. (ביאליק)

ארבעה עולים :

הָרִים | יָפִים | כָּח | לֹמֹת
פֶּה | כְּתֻרֹנִי | מַעַבְרִים
מִן | הָעֵמֶק | דָּל | הָעֲבָעִים
אִשָּׁא | עֵינִי | אֶל | הָהָרִים.

(שניאיר)

ארבעה מכריעים :

בְּחֶרֶת | לְבַבְכֶּם | הַמְּזוּזָה | נִפְסָלָה
עַל | בֶּן | שֵׁם | הַשָּׁדִים | יִכְרְרוּ | יְהִימוּ. (ביאליק)
שלשה מרימים ועולה :

אִם | גַּם | שֵׁם | הָאֱלֹהִים | אִזְרָא | יִזְרָא
אֶד | מִי | יוֹדַע | אִם | עָדִיו | אֲנִיעַ.
אִם | לֹא | תַעֲלֶינָה | תְּקוּוֹתַי | בְּתַהוֹ ? (סאנה)

ריתמוס נונה-מנענע עולה מתוך שני עולים ומכריע אחר. שני עולים ויורד אחר :

דוֹמֶם | נָעוּ | הָאֱלֹת | דוֹמֶם | שָׁחוּ | אֵלַי
בָּאָה | חֶסֶה | בְּצִלָּנוּ | רָקַב | תַּחֲתָנוּ | אִישׁ | חִי. —
כָּכָה | דוֹמֶם | הָאֱלֹת | נָעוּ | שָׁחוּ | אֵלַי —
אֱלֹמֹת | עָמְדוּ | מַצְבּוֹת | אֵף | הֵן | חָמְלוּ | עָלַי. (ביאליק)

מילודי-עליו הוא הריחמים העולה מתוך טורים הבאים לסירוגים : אחר — ארבעה עולים ואחר — צרוף של עולה עם הכרה מנוגת פְּעָמִים :

עָבַר | חָסֵד | אֶל | בְּאַרְצִי.
עַל | כָּנָה | אִזְרָא | עַל | כָּנָה | אִזְרָא
וּבְפִלְגִים | נִפְלָה | רָנָה
אָבִיב | בָּא | אָבִיב | בָּא ! (ביאליק)

אפשרות הצרופים השונים נותנת למשורר את היכולת להתאים להלך-הנפש שבשיר את הריחמוס ההולמו ביותר.

22. החרוזים:

החרוזים, שכל עיקרם הוא הצלצול, שנים הם:
(א) של שתי תנועות שוות — חרוז קהה (נקבה), כמו:

לֹא תָמָה בְּמַחְרָה דְּמַעְתִּי הַפְּכָדָה.

דְּמַעְתִּי מִפְּרָקַע נִשְׁמָתִי שְׁאֲבָתִי;

כָּל טַפָּה בְּשַׁעֲמָה פְּצִירִי יוֹלָדָה.

וּבְלִחְיָן שָׁנִים מַעֲיִי עֲצָבָתִי. (ביאליק)

אם שתי התנועות באות בשתי הברות פשוטות, צריך שיהיה שוויון רק בין האות האחרונה: כַּכָּדָה — יוֹלָדָה; אך אם הן באות בהברה פשוטה ומרכבת, צריך שיהיה שוויון בין שתי האותיות האחרונות: שֶׁאֲבָתִי — עֲצָבָתִי. ואם הן באות בשתי הברות מרכבות, או אם ההברה האחרונה מרכבת משלש אותיות, צריך שיהיה שוויון לפחות בין שלש האחרונות:

אִם בּוֹתֵם לְשִׁבְנוּיִם וְלֹךְ לֹא הִשְׁתַּבֵּתֶם —

לְאָרֶם אֶת רִקְבֵם הַפְּכָתֶם! (ססענוביץ)

סִלְחוּ לִי, עֲלוּבֵי-עוֹלָם, אֱלֹהֵיכֶם עֲנִי כְּמוֹתְכֶם.

עֲנִי הוּא בְּתִיכֶם, קֹל וְחֶמֶד בְּמוֹתְכֶם. (ביאליק)

(ב) של תנועה אחת שונה — חרוז חד (זכר), בו צריך שיהיה רק שוויון

האות האחרונה:

בֵּין עָבִי אִשׁ וְעָבִי דָם.

הַשֶּׁמֶשׁ רָד לַפֶּאת הַיָּם.

החרוזים צריכים להיות מקוריים, ויחד עם זה טבעיים. כלומר, נובעים מתוך התפתחות הטור, שלא יהיה מרגש כי נתקעו רק כדי למלאות את תפקידם החרוזי. חרוזים נדושים ושכיחים הרבה אינם עושים רושם ונוטלים את ברכ השירה. אלה הם החרוזים העולים מתוך סיומים דקדוקיים ידועים: פְּנִיךְ — יָדִיךְ, אֵלֶיךָ, או בנקבה: כְּנִיךְ — יָדִיךְ, עֲלֶיךָ; עֲשִׂיתִי — קָנִיתִי — שְׁתִּיתִי; יָמִיכֶם — עֲלִיכֶם — פְּנִיכֶם; שְׁפָתֶיךָ — שְׁמֵיכֶם; אֲלֵפִיכֶם — רוֹחַתְךָ — שׁוֹכַחְתְּךָ — נֶאֱנַחְתְּ. פגומים הם גם החרוזים העולים מתוך צורה דקדוקית אחת, למשל החרוזים

העולים מתוך צורת ההפסק של הפעל: יָדְעוּ — נִכְעָו, יִהְיוּ — יִבְכּוּ, הִלְכָּה — נִוְעָקָה וכו'. עיקר היופי של החרוז הוא הדרוש, ולכן יש אשר גם חרזים בגללים יקבלו איזה חן, אם צרופם הוא חדש; למשל, שם עם פעל: הבאתי — ביתי; כנוי — שם עם תאר פשוט: עֵינִיךָ — חִלְכָּה וכו'. בכלל נחשבים לחרזים מקוריים ומשובחים אלה שעולים מתוך צרופים של חלקי־דבור שונים: זָהָב — אָהָב, עֵינִי — תֵּנִי, נוֹשֵׁן — רֹאשֵׁן וכו'. ברק מקוריות גם לחרזים העולים מתוך הצלצול השגור בלבד: פִּלְמָה — דְּמָעָה, מֵהָר — נֶעֱרָה, קִרְאוֹת — טְהוֹרוֹת, רִאיוֹנִים — גִּיהוֹנִים, קֶרְנִי — עֶנְף וכו'. ויש גם שצלצול, תלוי בשערה, עפ"י מתוך הבלעת תנועה או אות בסוף המלה, משמש חרוז: חֲנָכִים — מְתַלַּקְחִים, חֲכָם — מַלְכִּים, נִסְתָּר — מְפִסְטוּ, עָלִיו — גָּלָה; כמובן שחרוז כזה יתכן רק בגנינת מלעיל. יתר חריפות לחרזים העולים מתוך הצלצול של שתי מלים מצורפות: קֶרְבִּי — וַיִּירֶבֶי, גִּלְבּוֹ — פִּלְבּוֹ, רִיעִיו — לֹא לִי הוּא, יִצְיָעִי — וְכִי הִיא.

אבל אין לרדוף אחרי מקוריות זו והדומה לה, כי מתוך להיטות אחרי חרזים מקוריים חפרה נשמתה של השירה. כי מה הרחננו בחרזים הנפלאים האלה:

צֶל יַעֲפִיל עַל מִדְרוֹן הָר וְלִמְרוֹם פִּסְגָּה יֵצֵף, לְהוֹטֵת יְקוֹד אֵשׁ

עֲנֵנָה קָלָה שֶׁם תִּרְכַּב :

דוֹמָם, שְׁפִי נָבִיא אֶל דֹּרְךָ, צוֹעֵד

בְּדוֹל מַעִיר וּמְתִים ;

לִבְנֵת רִנְלִיו — שִׁפְנֵת־יֶרֶק, וְרֹאשׁוֹ — בָּמוֹ אֶד . —

גִּנְלוֹ רַחֲמֵי־אֱלֹהִים — — —

וְדוֹמָם יֵשׂא נִפְשׁוֹ לְשִׁכְנֵת־אֵל וּבִרְךָ הַתְּרַפָּקוֹת־קֶרֶשׁ

יִכְרַע לוֹ תֶּרֶשׁ עַל בְּרָבִיו :

(ל. ק.)

הַבְּנִיסִינִי !

23. הַבְּתִים :

הבית המצוי ביותר בשירתנו הוא הבית המרובע קצוב ארבעה עולים, על-פי־ירב מתחרו בו רק הסוגר. הוא הולם ביהוד את התאור המצומצם והמתחלף בקצב אחד :

קלפתי כסור על גב האשנב!

ראוי אשנבי מה נשתנה!

עין פזלילה נמטה אחרון —

ועל הזכוכית חדשה קטנה וכו'. (ביאליק)

הטמפו שלו יותר מהיר וחזק אם תרצו חד:

הפקר, הפקר! — הוי הרקב!

שא גם אותי — צלח ודאה!

הטילני לערבוביָא

ולרדח נפשי ורה! (הגיל)

יותר רצין וכבד הוא, וגם יפיו יותר סגור, אם דלתו מתחרזת:

ואני אשר נסתתי בין רבבות רבבה

לשחת יקרות נפשי אל תחת הנלי גרים,

ואשר השני אל שלומים וענוה —

אלה נד העתיד, ביטון עיני ארים. (יעקב סמיינברג)

יותר קוקטי ומלודי הוא אם תרצו הם בסדר איר — בינ:

בין הנלים קורא שחקי,

ובקנפיו יף הנלים

מקום יחמו וקצפם מעלים,

גב משברים בתוו דתקי. (מסרניחובסקי)

טון עממי חביב יש לטורים:

הלך הלכתי ביער לניע

קצא מעאתי שם פרה צנוע'. (כהן)

יותר מנוון, ולכן יותר מתאים להיות מושר, הוא הבית שסיגרו חסר

קצב אחד:

נָטְשׁוּ צִלְלִים, דָּם צָפְרִים.

נוֹמָה, בְּנִי, אֶפְרוֹחִי!

אֶל מַצְלָלִי אֶפֶל תָּגִיד:

אַתָּה הֵן אֲנִכִּי. (טשרניחובסקי)

רגש לירי יותר עמוק, הלך-נפש כבוד הולם הכית המרובע שטוריו מצורפים מרימים או מכריעים:

הַסֵּפֶת וּשְׁמַע: מִמַּעַמְקֵי הַיַּעַר הַדּוֹמָם

פָּתַרְד וּכְנֻכָּלָם שִׁיר זָמִיר מִתְנַגֵּב לְאִשׁוֹ.

גַּם עֶצֶב הַיַּעַר, גַּם הַלֵּל פֶּלַח הָעוֹלָם הַשּׁוֹמֵם

יִגִּידוּ: מָה נִמְחָר הַשִּׁיר, מָה אֵינְנוּ בָּעֵתוֹ. (ביאליק)

קצורו הרב של הסוגר נותן לבית פעולה מאומצת וכופה:

נָטַף נִטְפָה הַדְּמָעָה — וַיִּפֹּל קוֹ אֹזֶר

וַיִּכְנֶה...

צִנָּה הִפְתָּה לְבָבִי: עוֹד אַתָּה מַעֲט —

וּדְמָעָתִי אֵינְנָה... (הניל)

ישנה עוד תכנית שיר סגור בבית אחד של שמונה טורים, והיא הסיצלינה. בה נמצא גם מן הנשימה הרחבה של האוקטבה וגם מצמצום התוכן שבסוניטה. היא מרכבת חמשה יורדים עם הכרה נוספת ומתחרות ארבע פעמים ברלת ובסוגר באותו חרוז:

עֲלוֹת הַיּוֹם.

עַל שֵׁפֶת הַיּוֹם יִתְקַדְּשׁוּ חַיֵּי יוֹמִי

בְּגֶן הַמַּעֲלָף רֶשֶׁת-טְלָלִים שְׁקוּפָה;

פְּלִילָה רָגוּ לְבִי פָּעֵב חֲלוּמִי.

וְעֵתָה נִפְשִׁי נָלִי זֶךְ אֶפְסוּפָה;

הַשְּׁמֶשׁ, כִּמּוֹ חֲרָדָה הִיא לְשֻׁלּוּמִי.

עוֹד תִּשְׁהָה לְהוֹשִׁת־עֵינִי וְעֵטִיפָה;

עוֹד רָנַע וְהִצִּיתָה אֵשׁ בְּמִקְוִי

לְבָעֵר סִיגִים מִנִּשְׁמָתִי צְרוּפָה. (א. ברש)

ההכסמטר אינו סובל את הבית והוא בא רק בפרקים או בקטעים.
על הבית מרוב ההטורים והסוגיה עיין 17.

24. החבור:

החבור הוא האמנות לקנוס את הרעיונות המצטרפים לנושא אחד, לסדרם ולתת להם את הבטוי ההולם.

על שלשה דברים החבור עומד:

(א) על ההמצאה; קדם כל על הפיטן להמציא מה שהוא רוצה להגיד או לכתוב.

(ב) על הצירוף; אחר־כך עליו לסדר ולצרף את רעיונותיו למסכת שלמה.

(ג) על הבטוי; לבסוף עליו להביעם כראוי.

ההמצאה כוללת שני דברים: מציאת החמר ובחירת החמר, ולכן על הפיטן להיות: (א) בעל ידיעה, (ב) בעל הבחנה.

"ידועותינו הן זרעי יצירותינו. ככל אשר סזון הרוח הזה יהיה בריא ועשיר, כן יגדלו ויחזקו בשרונותינו ונבדדת יצירתם תקל ותשלם. ככל אשר אוצר ידיעותינו יהיה נאמן. בזכרוננו, כן תהייה מחשבותינו ורגשותינו פורים וצרופים." (ביפין)

לא דיו לאדם שיהיה. בעל צורותיו, צריך שידע לדלות את רכושו ולהשתמש בו. הפוש זה, הבדלת הרעיונות כקוץ לנושא ידוע, הם חיבת ההבחנה. כי רק מתוך שקול־דעת והבחנה מעמיקה יסתלקו הספקות הראשונים, והפרטים יתכלטו וכל החבור יקום כמו חי.

הצירוף בא להרכיב את היסודות, שנתנו לפיטן מידי ההמצאה, בסדר מכוון לבהירות ולענין.

בבחירת החמרים, כמו בהרכבתם, צריך שלא לנרוע עין מן האמת, האחדות, הגוון וההרמוניה.

האמת מושגת, אם החבור בנוי על יסודות לקוחים מן המציאות, או שאינם פוגמים את הושרה המציאות.

החתירה הבלתי־פוסקת אל המטרה, שעבוד כל הרעיונות לרעיון־אב אחד, באופן שיהיו כעין משפחה אחת, הם הם היוצרים את אחדות החבור.

אם הרעיונות המיבעים והעובדות המסיפרות באים חליפות ומשתלבים יפה, נוצר הנוון.

החבור הוא הרמוני, אם הרעיונות והתמונות מפותחים בו על-פי חשיבותם היחסית.

הרצאת החבור צריכה להיות במתינות, בהדרגה ובטוב-טעם.

„בתחלה אני אוהב את הוזירות והשתינות. לעולם לא יגיע אדם לירי כתיבה יפה מתוך כתיבה סתירה; להפך, מתוך כתיבה יפה יגיע לירי כתיבה סתירה.“ (קויפלינוס)

25. עקרי החבור:

שרשי הלשון והסגנון מעוררים בעיקר בהכרה ההרגשית, וגם פעולתם מכוונת בעיקר אל הרגש, ולכן אין נתח השכל שולט בהם אלא במקצת. לא כן בנין החבור האמנותי, שהוא בעיקר ענין לשכל המסדר, ומשום כך הוא גם יותר שקוף בשביל ההכרה השכלית.

אמנם גם פעולה ארדיכלית זו אינה בשום אופן פרי התנוון ומעשה-תכנית בלבד. חלוקת היצירה הפיוטית לפרקים, חלקים או מערכות, שהוא לכאורה תוצאת שקול-דעת מעשה, מתוך טעמים חיצוניים, על-פי אורך היצירה או על-פי תכניות מסרתיות, כמו מערכות הדרמה, אף היא תלויה במדה מרובה בחוש המדה והקצב של הפיטון. והבנין הפנימי של היצירה הוא לגמרי נעלם מעין היוצר בפרטיו הטכניים. הכשרון התואר העמוק והמקורי ימצא בבלי-דעת את המדה הנכונה וישיג את הפעולה הרצויה.

ואף-על-פי-כן אפשר לחפוס איוה עיקרים כוללים, שהפיטון נשמע להם בנידון זה, ולהביעם ביתר בטחון משאר חוקי היצירה.

העיקר הראשון, הנחשב לתנאי הכרחי בחבור הפיוטי, הוא: האחדות. כל יצירה צריכה להיות ילדות רצון ורוח אחד של היוצר, שעל-ידי כך תהיה גם פעולתה אחדותית. לכן יתרון כח וקסם ליצירות שנוצרו בזמן אחד, בלי הפסקות, על היצירות שנתרקמו במשך שנים רבות, או שהומשכו אחרי הפסקה ארוכה. דְּקִי-הַשְׁמַע ירגישו בשוני הטון, אבל שונה היא אחדות זו מכל שלשת סוגי היצירה הפיוטית. מן היצירה הלירית אנו דורשים את אחדות הלך-הנפש (עיין 26), מן האפית את אחדות ההתפתחות (עיין 30) ומן הדרמטית את אחדות העלילה (עיין 48).

העיקר השני, הנותן לראשון את חשיבותו ועמקו, הוא: הנוגוד.

כל רגש וכל מחשבה מתעמקים ומתבררים, אם יוצנו כנגדם רגש או מחשבה מתנגדים מאותו המין. הנגוד הוא לא רק בשירה, כי אם בכל ממלכת האמנות, אמצעי השוב להבלטת המתואר ולהעמקתו. וכל פעולה אמנותית גדולה מיוסדת על העיקר הזה. בצויר מיוסדת פעולת הצבעים על הנגודים הבאים זה בצד זה, ובמוסיקה מיוסדת פעולת הקולות על הנגודים הבאים זה אחר זה. ולא עוד אלא שכל רגש הדוח, וביחוד רגש החרדה האמנותי, מתנבר אם קדם לו רגש מתנגד, כל תענוג אסתטי חריף וקים מותנה בתערובת רגשות הענוי המתנגדים לו. ביחוד שליט הנגוד באפס ובדרמה (ע"ן 30).

העיקר השלישי, שבו תלויה הפעולה השלמה של החבור הפיוטי, הוא: ההדרגה. בשירה הלירית היא חשובה להנבחרת והעמקת הלך-הנפש הסוביקטיבי, באפית ובדרמטית—להנבחרת האפקטים ולהלחבת הענין בהתפתחות העלילה. על הרוב מושגת ההדרגה על-ידי התנברות הנגודים המונחים ביסוד התפתחותה האמנותית של היצירה.

העיקר הרביעי והאחרון הוא: הסיום.

הנגוד צריך להשתוות וההדרגה צריכה לבוא אל קצה, בכדי שהפעולה האמנותית תהיה שלמה, זאת אומרת, שהיצירה תשאיר תענוג אסתטי, האסתטיקן פנבר יקרא לזה: עיקר הסיום האסתטי.

באפס ובדרמה בא הסיום הזה כדבר המוכן מאליו, שהרי שניהם שואפים למטרת העלילה, אבל אם נתבונן לסופם של השירים הליריים, נמצא ברובם גם הם מעין סיום מפיס או מרניע, הבא, או מתוך נצחון הנגוד האידילי, למשל סוף שירו של יעקב כהן: הבה אתבודד:

ותפרין שירתי על-פני אדמה,

פרין במעין זרם —

ישמע העולם, ואיוו נשמה

אולי בה תמצא שמין-נחמה,

פתרון-מה לאיזה הלום...

או מתוך הרמת הסבל הפרטי לסבל אנושי-כללי, שיש בזה משום ריוגנציה, למשל:

או יבוא לאדם המות ועורו:

אחרוני געגועיו יישן בדממה,

וְעוֹלָמוֹ הָרִיק בּוֹ כָּל חַיּוֹ

(ז. שניאור)

יִמְלֵא חַיֵּשׁ נֶלֶשׁ אֲדָמָה.

או – וזה מצוי על-פירוב בליריקה האלגית, ושירתנו החדשה רובה אלגית-פסימית – מתוך הבעה ציורית וריתמית חזקה, למשל סוף שירו של ביאליק: זריתי לרוח אנהתי:

וּלְבָבִי עוֹד יַעֲשֶׂן בְּמִסְתָּר,

מְגוֹלָל בְּאֶפֶר וּבְדָמִים...

ב.

הַשִּׁירָה הַלִּירִית.

26. מִהוּת הַלִּירִיקָה:

הליריקה (מן השם היוני, ליריה, כל־ענינה שבו היו משורריוֹן העממיים מלִוים את שיריהם) היא הבטוי היותר חי, נאצל וטהור לרוח הפיוטי. היא האמנות למסור חזוֹנות פנימיים במלים, שהן הבטוי הישר לחזוֹנות אלה, ויש להן גם הכח לחדשם בקרב הקורא או השומע.

אם בשירה האפית והדרמטית העיקר הוא – התמונות והמעשים מעולם החוץ, המקבלים חיים חדשים ועצמיים בדמיון הפיטן, הנה הליריקה נשארת תמיד בתחום חיי־הרגש הסוביקטיביים של המשורר, ורק אלה באים לידי בטוי בטוריו. בעוד אשר האפיקן והדרמטיקן שואפים למסור את חיי החוץ בצורה בולטת־נראית, הנה המשורר הלירי מאזין רק להמית לבו, ואת אשר זה ילחש לו אותו יבקש למסור (כמאמר הציורי של ריהיל: „הקולמוס – לשון הלב“). עיקר תפקידו הוא: להפוך את חוֹן־רגשו למלים חיות ומצלצלות, ולכן עיקר כחו בשלטונו הציורתי בלשון. וכמו כן גם פעולת השירים הליריים על הקורא היא הרבה יותר סוביקטיבית מבשאר סוגי הפיוט, כי זה חי את החוֹן המבטא בתור חוֹן שלו: שיר האהבה מעורר בו את רגש־האהבה שלו, השיר האלני את יסוריו וזכרן אבדן יקרותו הוא וכו'.

אבל גם חוֹן־הרגש יקום בנו להגלי מקרה היצוני, אחת היא אם אֶדָה בגורלנו או רק נֶעֱזַע את זרם חיינו הרגילים: מות האהובה או חלֹף רוח בגנונו. ואולם הצד האופיי בצורה הלירית הוא, שהמקרה ההיצוני יופיע בה רק בפעולתו על החיים הפנימיים, הפרטים נמחים, והשרטוטים הנובלים נמזגים במסכת הרגש, ובמקום שהרגש נפרש כאופן כזה מנושאי־ההסתכלות, והי ומכריע את הרושם היהי, המציאותי, שם נוצר הלך־נפש. ועיקר תכליתה של האמנות הלירית היא להוליד הלך־נפש. מה שהוא בסוגי שירה אחרים רק חלק מן הפעולה הוא כאן התכלית האחרונה. בעוד אשר האמנות האפית והדרמטית שואפת לִצַּר אַפִּיִּים ומעשים בצורה פלסטית, שואפת השירה הלירית להפך, למחות את הקוים ההיצוניים ולבטלם. ומתוך כך תתהַן הַכְּלָלָה היש האינדיבידואלי המונה ביסוד כל תאור אמנותי אמתי. הליריקן האמתי לא יניח מחומר ההסתכלות יותר מן המנה הנחוצה להבנת חוֹן־הרגש. החוֹן

האופיי־רטי יִהפך אצלו לתוכן טפוס־סמלי בשביל הרגשה אנושית־כללית. ובוה מהותה האמתית של הליריקה.

ולפי־כך נבדלת השירה הלירית מאחיותיה: (א) בצמצום הצבעים. (ב) במוסיקה. (ג) ברמז. (ד) ברכוז הרגש. (ה) בסמל.

בצמצום־הצבעים. הפיטנים האפיים והדרמטיים. הנאים לנולל לפנינו תמונות־חיים רחבות. אנוסים לשם השלמה ומלוי הרוחים, לבזבז את צבעיהם גם על דברים חיצוניים, ידועים ולא חשובים כשהם לעצמם; לא כן הליריקן. זה לא יריק את שפופרתו לריק, כי־אם ישתמש בצבעיו רק במדת ההכרח, כשהם באים לקרב את המובע או להגביר את פעולתו. בתור דוגמה קלסית יוכל לשמש שירו של יעקב כהן. תרצה'.

במוסיקה. האפוס והדרמה השקולים, בוחרים להם משקל אחד, בתור דפוס לבטוי, העובר בהם מתחלה ועד סוף. לא כן הליריקן: הריחמום הוא נשימת בטויה, ולכן יש שהוא נסער וטרף ויש שהוא שוקט וקצוב. כורס הרגשות שבלב, שם יבואו לפעמים צלצולי לשון לשם פעולה צדדית, כאן מוכרחה כל מלה להיות עליפי צלצולה היחידה, שאין תמורתה (עיין 17).

ברמז. בעקבתאור החזיונות כרוכים הנמוק, הנתוח והצרוף במובן ההגיוני והפסיכולוגי. וכן לא יעשה הליריקן. זה מבקש רק לעורר את דמיון הקורא או השומע, לרחקו אל התמונה ולהחיות בו מעין חזונו. ולזה יסתפק ברמז רק, והשאר נתון בידי המקבל. לא מִצָּא תַּחֲתָיו סֶדֶן פְּטִישִׁי. (ביאליק)

ברכוז הרגש. התאור הרחב, אם אינו מציג לעינינו את הדרך וגוֹזֵר, הוא מכניס אותנו לתוך עולם־חזון היצוני. ופועל עלינו באופן היותר טוב כמגלת חיים פתוחה ונכונה. אבל בכל שיר לירי צריך להתאמת מה שאמר לסינג ביחס לרומיאו ויוליה, כי לא שכספיר, אלא האהבה בעצמה כתבה את הדרמה הזאת. בכל שיר לירי צריך שהרגש יהיה כל־כך מרוכז, עד שיעשה עלינו מעין רשם כגיל, וכלום איננו מקבלים רשם כזה של אהבת מילדת, בקראנו את הטורים: יִנַּעַם לְנַפְשִׁי הַלֵּךְ עִלָּם וַיִּחַף עָלַי חֲרָבוֹת שְׁמָמָה אֲשֶׁר הָיוּ דְּבִירָךְ (יחזקאל) ?

בסמל. רוב התאורים הרחבים, אחת היא אם הם מתארים תמונות, אפיים או מעשים, באים ללמד דבר־מה ואפשר להוציא מהם איזה לקח טוב, אם גם לא במובן הרגיל של המלים האלו, ורק לעתים רחוקות מאד יתרוממו עד כדי להיות סמלים לחיי אדם בכלל (כמו רומיאו ויוליה וידון קישוטי). ובמקום שיש סמל מכוון יהפכו איתו הרחבות הפרוט לאלגוריה, ואולם כל שיר

לירי אסתי צריך להיות סמל לאיזו הופעה נפשית-אנושית. וכלום יש לנו סמל יפה להרגשת חוסר הנעורים והאהבה משירו של ביאליק, הכניסינו?

באמת, אם גם נחקור את הנורמים החיצונים שהולידו את השיר הלירי ונדעם בפרוטרוט, נראה שלא נשאר מהם בשיר עצמו, אלא איזו שרטוטים כוללים של מצבים, שעברו או שיכולים לעבור על כל אדם. ובעצם מהותם של השירים הליריים אין הבדל, איזה נורמים ורשמים עוררו את חזונות-ההרגש ועָשׂוּם לתיכון השירים: אהבה או טבע, דת או מולדת. כי הרגש עצמו וסמלו הם תכנה של השירה הזאת. בשביל מהותו האמנותית של השיר אין הפרש, אם חזון-הרגש של המשורר נולד מתוך גענועים על האהובה, או מתוך שראה נוף נחמד, מתוך גִּיעַת הקיץ או הסתלקות רַע דָּבֵק, מתוך כְּמִיָּה לאלהים או לחירות. ולכן אין גם לחלוקת הליריקה לפי הנושאים החיצונים אלא ערך מעשי בלבד, לסקירת הרכוש הספרותי.

ביחוד נראה את כללות-הסמנים של העולם החיצוני בשירי הטבע. התאור שבהם הוא תמיד, כמו בציור המודרני, קצת אימפרסיוני, ואין בו מקום לפרוט יתר. והשירים המתארים-מפרטים שוב אינם ליריקה טהורה, כמובן יש כאן דגות שונות, לפי תכונת הפיטן (עיין 9) ולפי התרשמותו במקרה זה או אחר. אצל ביאליק אני מוצאים אמנם תאורים מפורטים, לפעמים מפורטים יותר מדי, אבל על-ידי החלפת התמונות, דמיונות, אפיטטות והנשמות, נטלת מהם הריאליזם והם נהפכים להלך-נפש. הברכה היא, צניעה וחולמת, האלון הוא, ברוך אורי, היער, כשמשון בידי דלילה, האור, גנוז, העבים שולחים, רמזי ברקס, האד — סדין קל ולבן וכו'.

לשון הליריקה אצל כל עם ועם עוברת שלש תקופות-התפתחות, ובשלשתן יש לה אוסי מכריע אחד:

בתקופה הראשונה — העממית והאמנותית-פרימיטיבית — נראה תמיד נטיה לבטוי מוסכם, משלים, השאלות ותמונות-לשון ידועות חוזרים שוב ושוב, והם הקרן-הקימת אשר ממנה נוטל הפיטן, מוסיף ונורע, כיד כשרונו. כזאת היא ברובה הליריקה התנכית; ביחוד, בולט זה בתהלים, פחות מזה בשירת-ספרד, שאז התחילה יצירת אוי-לשון חדש, לרגלי המשקלים החדשים, ודבר זה הוציאם בעל-כרחם מן הבטוי המוסכם, אף-על-פי שהם נוטים לו ובכל מקום שאפשר, הם משתמשים בתמונות-לשון תנכיות (הוא הָרָוּחַ נָתַת גְּדוּדֶיהָ (בדגבירול); גִּתְּנִי — בֵּין חֹתִים בְּשׁוֹשַׁנָּה קְטוּפָה (פסה בדגבירול); מֶה לָּךְ נֶרְדָּם? — קוֹם קְרָא אֶל אֱלֹהֶיךָ! (יהודה הלוי). בכל-זאת לא הגיע בשירתנו הבטוי המוסכם לידי

שטחיות ונביכות כאלו, שרניעה אליהן השירה ההצרונית של ימיהבינים באירופה או שירת־ערב, כי אישיות פִּטְנָנו היתה בכלל פחות מנכלת ופחות משועבדת למוסכם מפיטנם. צריך לשער, שאופי זה כשהוא לעצמו הוא קפאון ידוע, שבא אחרי תקופת־יצירה יותר הפשית ורעננה בלשון השירה, כזו שאנו מוצאים בשירים הקדומים שבתנ"ך. באירופה הגיע אופי זה לידי הבלטתו הקיצונית בסוף שירת הרינסנס, שלקחה הכל מן השירה הקלסית העתיקה, באופן ששמות האלים שמשו מושגים לרגשות ותכונות, ואצלנו בשירת ההשכלה — וביחוד בפרוזה הלירית — שלקחה הכל מן התנ"ך.

ההתפרצות מתוך הקפאון הזה, שאנת המלחמה מתוך הפץ להשליט את אמת־הרגש, היא הבטוי הפטמי. בטוי זה יוצא בשירתנו ממיכיל, מהנבר ביליג, שוטף את ביאליק ועד שניאור יגיע. בעצמת המלים הרות הרגש והסער הם אומרים להדיח את המסורת היבשה ולהשתיק את הקול הפנימי הקורא לפשטות ולטבעיות, וזו לא היתה עוד, ולא יכלה עוד להיות, בלשונו המתנערת. בטוי זה אמנם התאים לחיי־הרגש של הדור, אבל אין לכחד שיש בו גם מן ההפלה המלאכותית וההתנשאות. ודבר זה נורם לכמה יצירות שבשעתן היה בכהן לנקוב עד התהום, כדי להמית וכו', שתראינה עתה, בהשתנות טעם הדור, כפוגמות את טוב־הטעם ואת הושי־המדה. אך רב לאין שעור היה ערכו המשתרר של בטוי זה, שגנצח את צית המוסכם.

ואולם ברור, כי הפתוס לא השיג את המעלה העליונה בבשרון הבטוי הלירי. זה מתגלה רק בשעה שהלשון אינה אלא בטוי טבעי להרגשה העצומה, בשעה שבמלה היותר פשוטה תשתקף אישיותו המרכבה של המשורר ויִקָּאָה חונו הפנימי. אבל אין לך דבר קשה מן הקל, בבחינה זו מה שהוא מובן מאליו, הוא התכלית האחרונה של ההתפתחות האמנותית. שירה זו תחדש את ימי ראשית השירה, ימי ירקותה ורעננותה, אשר קדמו לבטוי המוסכם, אבל תוסף לה כה ועדון לאין שעור. משיר השירים ופניני תהלים יעבר קו אחד לתרצה של יעקב כהן ולצנח לו ולולי של ביאליק. כאן הרי יתקפך הרשם: כך הייתי גם אני את הדבר ולא יכלתי לבטאו!

אפשרויות הפעולה הלירית שלש הן: של כנוי, של דמוי ושל ננון. של כנוי, המשורר שואף לכנות ישר ופשוט את אשר יהיה בנפשו; המלה היא, איפוא, בטויו הישר של הרגש.

של דמוי, הוא מדמה* את החוון בתמונה הסתכלותית נאה.

(* פלשון, וכיר הנביאים אֶסֶה" (הושע).

של נבון. הוא מביא את הפעולה הנניינית של המלים ביחס ישר אל הרגש, ומשיג באופן כזה מעין פעולה מוסקלית.

הדרך הראשונה היא על צד האמת הלך הפרווה, וגם שם אינה נשמרת בטהרתה, כי הלשון עצמה מלאה יסודות דמויים וכו', ובמקום שהפרווה מביעה רגש עמוק ומרוכז היא מקבלת עוז שירי. כאן העיקר אמת הרגש, והיא תמצא רק בתפלות מעשיות, למשל:

ויהי רצון מלפניך, ד' אלהינו ואלהי אבותינו, שתרגילנו בתורתך ודבקנו במצוותיך, ואל תביאנו לא לידי הטא ולא לידי נסיון ולא לידי בזיון, ואל תשלט בנו יצר הרע, ורחקנו מאדם רע ודבקנו ביצר הטוב ובמעשים טובים, וכך את יצרנו להשתעבד לך, ותננו היום ובכל יום לחן ולחסד ולרחמים בעיניך ובעיני כל רואינו. (פתחלה שחרית)

דרך-בטוי ואת סכנת הפרווה כרוכה בה, פרווה נטולת כל עוז והדר, ובכלל רחוקה היא, שחרי מטבע הפיוט, כמו מטבע כל אמנות, לפעול לא רק עלידי התוכן בראם – ובעיקר – עלידי הצורה.

את התמונות לוקח המשורר מעולם החוץ, ולכל לראש מן הטבע, אבל לעולם אין ערכן כזה שהן מוסרות מה שהטבע ממציא לחושים. כל התמונות והמקרים של הטבע החיצוני הם בשבילו רק סמלים למקרים פנימיים, כי כן דורש הַק הַהֶפְזָמָה, החק היסודי של האמנות הלירית; ובוה מונח האופי הסמלי המתכלט ביחוד בשירה הלירית (עיין סעיף זה למעלה).

משני צדדים נעשה הסמל לצרכו של הפיוטן הלירי. רב החזונות הפנימיים ברצותם להיות הסתכלותיים, כלומר, שיוכלו להחיות את עצמם באחד, הם טובעים לבוש סמלי. זה מונח כבר במהות הלשון, הדלה ביותר בשביל לבטא את חיי הרגש והדמיון לשלוא היקפם ולהראותם בכל נזוניהם הדקים מן הדקים, ולכן תקרא תמיד לעזרתה את הדמיון למקרי העולם החיצוני, וכשרונו של הליריקן הוא ביכולתו לכבוש לו סמלים כאלה ולהורים בהם חיים, ובוה קשורה הליריקה ישר בתכונתה הטשית של הלשון (עיין הסעיפים 15 ו-16).

מן הצד השני, מטבע מתותי של כל רגש עוזו להתפשט על עולם החוץ ולכבוש לתוך רשותו, זהו הכה המדובב את הדומם וזהו הסוד של שיחת דקלים ודשאים וכו'. האוהב רואה הכל ביחס לאהובתו; המתאבל ימצא בכל רמז ליגונו, ובוה מונח הצורך השני בכטוי סמלי אצל המשורר, הוא מכנים בעצמי הטבע את רגשותיו הוא ומתקם, עד כי יהיו בעיניו כבריות חיות.

אין לשער את הדוחהנפש העלונה ואת אוסדהרוח לכל הימים אשר יעור באדם, בהתנלות לו באור בהיר ההרסוניה, הקיסת בין הרגשות העיקריים והנצחיים שכלבו ובין חזיונות-הסבעי. (תקל)

האטמוספירה של השירה עצמה ספוגה סמלים; מהם אשר לא נוכל לחשוף עוד את מקור התהוותם. ומהם שנקשו ונתאבנו מרב מסורה והם מקשקשים כאסימונים דקים וחלקים. אלה ממלאים את השירה בעלת הבטוי המוסכם. עיקר הקסם שבבטוי זה הוא, שהערך הסמלי יתבלט בתמונה, לפעמים פחות ולפעמים יותר, חליפות, שעל-ידי כך תתנבר חיות התמונה ויתעמק הרגש. יש שהסמל מופיע רק בסוף השיר; למשל, בטור האחרון אשר בליל עלטהי של כהן: גם דמי כמו קפא, אך עוד בבלידתך.

כי זרמת התיים נבעת.

ויש שהוא מתגלה ומתעלם כמו בשיר של ביאליק. צנח לו ולול... ויש גם שכולו סמל; כמשל נפלא ישמש לנו שירו. גבעולי אשתקד. יתכן לאמר כי הליריקן האמתי רואה את כל חזיונות עולם החוץ כסמלים לחייו הפנימיים. כמפגשי לבו. וכן אימר המשורר לאהובה:

זרחי לי באור החמה

רמזי לי מנכבב מרום.

קראי לי מהלמות לבי

וברסים דמעתך רעדי.

בשני הטורים האחרונים יש כבר התפשטות סמלית מעצמו.

ויש שירים שהיסוד המוסיקלי נובר בהם על השבון שתי דרכי הבטוי הראשונות. והדבר יובן אם נשים לב, כי המוסיקה היא האמנות אשר פעולתה על הרגש היא ישירה ותקיפה משל כל האמנויות האחרות, והמשורר השואף לעורר הלך-נפש מוסיקלי טהור עליו לותר על עיקרי התוכן הרעיוני וההסתכלותי. וזוהי אמנם שאיפת ליריקנים ידועים לעבור לגמרי למוסיקת-המלים. בשירתנו אין הצד הזה מפותח עדיין הרבה, אך יש גם אצלנו נסיונות שהצלחתו במדה ידועה, למשל:

מה טוב, נעים

בצל גנים.

בצל צאלים.

כי שיר אנעים

במנענעים

ובצלצלים*).

(י. קרני)

(*) נקרא בנינה נכונה.

הקיצונות בנטיה זו מוכרחה להביא לידי אבסורד, כי לעולם לא תשיג השירה את פעולת המוסיקה, שאמצעיהן ודרכי פעולתן שונות. כמו שלא תשיג את פעולת הציור.

והשירה הלירית האמתית נקנית בשלשת הדרכים גם יחד (כמו התורה): בבניית-הלב, בראית-העין ובשמיעת-האזן, כלומר, בישר המחשבה, ביפי התמונה ובנועם הצלצול.

אך אין לתחום תחומים מסוימים באמנות החדשה, השואפת לערכוב התחומים, והמשורר הגדול ינצל את כל אפשרויות הבטוי והפעולה.

27. הליריקה הרעיונית:

יש חזון פנימי, או הלך-נפש, שלא נילד בסבת מקרה חיצוני, כי אם מקורו במקרה פנימי, בעולם מחשבותיו של הפיטן, רעיונות פילוסופיים, מחשבות והשקפות כשהם לעצמם הרי הם שכליים ואינם יכולים לשמש חומר לליריקה כמקרי עולם-החוץ הפועלים על החושים. אבל במקום שפעולות ממשטות אלו מעורות בעומק אישיותו של האדם, במקום שיש להן חשיבות מכרעת לכל חיי-נפשו, יש בכחן להוליד בו תחושות לא פחות חזקות מאלו הקמות בסבת מקרים שבחיי-החוץ. לנבי הפיטן ההוגה נחשב הרעיון החדש בבחינה ידועה כאהבה חדשה, כלומר, הוא מוליד בו חזון-רגש, וזה מעוררו ליצירת שיר לירי. ולכן אין גבול מוצק ומסוים בין הליריקה ההרגשית והרעיונית. ככל אשר יעמקו ויעצמו הרגשות שנולדו לרגלי איזה רעיון, כן ינטל אפיו המפושט, ועיקר כחו של המשורר הרעיוני הוא אשר יוכל לעורר פעולה כזאת. וכלום אין פעולת שירו של ביאליק, בית עולם לירית טהורה, אף-על-פי שכולו מיוסד על רעיון ביאולוגי?

ואולם במקום שאין קשר אורגני כזה בין עולם-המחשבה וחיי-הרגש, שם נשארת הליריקה הרעיונית — דירקטית בלבד. אלה הם השירים הבאים להטיף תורות, שאין להם שום שיכות לליריקה, ואין ביניהם ובין זו אלא דמיון צורה בלבד. חלק חשוב של שירתנו החדשה נכנס לסוג הליריקה הרעיונית (אפשר שיש לחזיון הזה סבות לאומיות-פסיכולוגיות). אף-על-פי שאין גלויה ברור ומחלט כמו בשירות אומות-העולם, שפיטניהן הם גם פילוסופים שאומנותם בכך. כאשר נמצא, למשל, בשירת שילר את הגלוי הרעיוני המוסרי-אסתטי ובניטה את הגלוי הפנתאיסטי; וכן גם בשירו של בן-גבירול, כתר מלכותי. שירתנו בכלל היתה עד עתה לאומית וסוביקטיבית, והגלוי הרעיוני שבה הוא לאומי או אנושי-פסימי.

כזאת היא מיטב שירת־הקדש של ימיה־הבינים ושירתנו החילונית החדשה. שירת אדם הכהן ורבים משירי ילני, ביאליק, טשרניחובסקי, כהן ושניאור: רוי־לילה, על סף בית המדרש, לאחד העם; לנוכה פסל אפולו; בנקרת שו־דירון; על חוף הסינה, מגנינות ישראל וכיו"א.

אך רק במקום שהרעיון אינו משמש אלא מעורר להרגשות ולהתלהבות (כי סימניה העיקריים של השירה הזאת הם: הנלהבות והסגנון הנשגב) יש לה ערך שירי, ואולם במקום שהמחשבה תתגלה בצורה ברורה ומחלטת, וביחוד המחשבה המטיפה, שם ערכה הפיוטי אפס. למשל, שירי שדיל, שהמחשבות שהונחו ביסודם הן כשהן לעצמן היפות שבעולם, ובכל־זאת אין בלחם לפעול עלינו כלל, ולכן תובעת שירה זו, עוד יותר מהליריקה ההרגשית, את הבטוי הסמלי, שרק בו בשרה ודמה.

28. הַלִּירִיקָה הַתִּנִּיָּתִית:

לא שיר־קדש הם עיקר הליריקה בכתב־הקדש, אלא ביחוד שירי חול, שנושאים הם עניני החיים עלי אדמות. כזה הוא שיר הבאר, או שיר השואבות:

עָלִי בָּאֵר עֲנִי־לָהּ:

בָּאֵר הַפְּרוּהָ שָׁרִים

פְּרוּהָ נְדִיבֵי הָעָם וכו'.

(בסדר כ"א)

או שיר־הכרמים:

אֶחָזֶנֶּנּוּ שְׁעָלִים

שְׁעָלִים קָטָנִים מְחַבְּלִים פְּרָמִים וכו'.

(שיר השירים ב')

כי לפנים בישראל ירנן וירעע תמיד, בכרמים ינשא קול הבוצרים, הידרי, וברצות הנביא לתאר את הימים הרעים, ימי ד', יאמר: ובכל כרמים מספדי— במקום השיר. לא רק בבית־המקדש נשמעו, המון שירים וזמרת נבלים, כי־אם גם כִּין המחצצים והמשאבים שם יתנו. מרים ובת־יפתח יוצאות, בתופים ובמחולות, ודוד ינן לפני שאול החולה לנרש את רוחו הרעה, ואין־ספק שאלו לא היו נגינות בליימלים, כאשר אמנם נראה אצל מרים ואצל, נשי ישראל־ בשוב דוד מהכות, ולכן תלפות שירת התניך את כל עמודי החיים.

(*) רק שלמה לוינון וטשרניחובסקי הניעו לשירה סעין פנתאיסטית.

רבים היו, כנראה, שירי המשתה ובתי-המרוח, אשר הנביאים התקוממו נגדם: הפְּרָמִים עַל־פִּי הַנָּבֵל, בְּדוֹד חֲשָׁבוּ לָהֶם פְּלִי־שִׁירִי (עמוס ו'); והיה כנור ונבל תָּף וחליל ויין משתהים (ישעיה ה'). ואולי שיר־יין הוא בפסוקי משלי לִיא:

תְּנוּ־שֶׁכֶר לְאֹבֵד

וַיֵּין לְמַרִּי נֶפֶשׁ;

יִשְׁתָּה וְיִשְׁכַּח רִישׁוֹ

וְעַמְלֹו לֹא יִזְכָּר־עוֹד.

אבל אין עֶרֶךְ לקסם החופף על שירי-הנוער שבתניך, שיר־האהבה, שנתכנסו למנלה אחת, לשיר השירים.

אמנם גם לרעות הוקמה מצבה מזהירה בשירתנו העתיקה, הלא היא שירת דוד:

נִפְלְאָתָה אֲהַבְתָּךְ לִי

מֵאֲהַבַת נָשִׁים.

אך גם מתוך שיר זה, המביע את האהבה הטהורה והצרופה, שאינה תלויה בדבר, אנו שומעים את ערך, אהבת הנשים.

ואיזה שיר־חתונה נפלא הוא פרק מ"ה אשר בתהלים:

יְפִיפִית מִבְּנֵי אָדָם

הוֹצַק חֵן בְּשִׁפְתוֹתֶיךָ

עַל־בֶּן בִּרְבָּךְ אֱלֹהִים לְעוֹלָם. —

מֵר וְאַהֲלוֹת

קָצִיעוֹת כָּל בְּגָדֶיךָ,

מִן־הִכְלִי שֶׁן

מִנִּי (ס) שִׁמְחֶהךָ. —

שִׁמְעִיבַת וּרְאִי

וְהִטִּי אָזְנוֹךָ

וְשָׁכַחִי עֲמֶךָ וּבֵית אָבִיךָ.

וַיִּתְּאוּ הַמַּלְאָךְ יָפוֹךָ

כִּי הוּא אֶלְנֶיךָ

וְהִשְׁתַּחֲוִי־לוֹ.

ולעומת שירת הפריחה תעמד שירת הכמישה והכליון — שירת המחלה והמות.
מה נוגעות עד הנפש הן תפלות החולים בתהלים:

חַנְּנִי ד' כִּי אֲמַלֵּל אֹנִי.
רַפְּאֵנִי ד' כִּי נִבְהַלּוּ עֲצָמָי. (ו')
כִּי כָלוּ בְעֵשָׁן יָמַי.
וְעֲצָמוֹתַי כַּמִּזְקָה נִחְרוּ. (ק"ב)
ובנגדן שירת ההודאה על הארוכה:

ד' אֱלֹהֵי,
שׁוּעָתִי אֱלֹהֵי וְתִרְפָּאֵנִי
ד' הַעֲלִית מִן שָׁאֵל נַפְשִׁי. (ל')

להלך-נפש רך זה שיכים שירי הנרדפים והחלכאים. ועל כולם האלניה
הנפלאה: 'אלי, אלי למה עזבתני'. בסוף כל השירים האלה מתפזרים ענני-הינון
וקרן-התקוה חופיע. ורק בפס' נוקב הצער עד התהום:

סְבוּנִי כַּמִּים כָּל־הַיּוֹם
הַקִּיפוּ עָלַי יָחַד.
הִרְחַקְתָּ מִמֶּנִּי אֱהָב וְרַע
מִיָּדָעִי מִחֲשָׁדָה.

שירת-המות אינה מתארת את המיתה עצמה, כי-אם את תוצאותיה
ופעולתה על הנשואים. והיא מופיעה בצורת קינה מלאה הוד-נפש והדר-בטוי.
למשל קינות דוד על שאול ויהונתן ועל אבנר:
הַכִּמּוֹת נָבַל יָמוֹת אֲבִנֵּר?

לידה שוקמים שירי-ההסתפקות והשמחה הנבונה: 'ד' רועי לא אֲחֻסֶּר...'
'פָּרְכִי נַפְשִׁי אֵת ד'...'

וכמו מחיי הפרט כן שאבה הליריקה התנייכית גם מחיי החברה והעם.
קדם-כל שירי-המשפחה המלאים המונות אידיליות רוויות. כמו:

הִנֵּה מִה־טוֹב וּמִה־נָּעִים
שָׁכַת אֲחִים גַּם יָחַד...'
וַיֵּץ כַּפִּיָּה כִּי תֹאכַל
אֲשֶׁרֶיךָ וטוֹב לָךְ...'

אחר־יכן באים שירי־האומה, שירי הנצחון והמפלה.
הנה השיר על מלחמת־הקדומים, שכל טוריו קצובי שש הרמות:

באו חֲשֹׁבֹן, תִּבְנֶה וְתִכְנֶן עִיר סִיחֹן

כִּי־אֵשׁ יִצְאָה מִחֲשֹׁבֹן לְהִבָּה מִקְרִית סִיחֹן

אֲכָלָה עַר מוֹאֵב בְּעָלֵי בְּמֹת אֲרִנֹן וכו'. (כסדר כ"א)

נמצא גם שירים מדיניים, המצטינים על־פירוב בפקחות רבה ובסמירה

חרפה:

בְּנִימִין זָאֵב יִטְרֹף,

בְּבֶקֶר יֵאָכֵל עַד וְלַעֲרֹב יִחְלַק שָׁלָלִי.

וכן הכרקטריסטיקה של שאר השבטים בכראשית מ"ט.

או:

מִהֲלֵנוּ חֶלֶק בְּדוֹד

וְלֹא־נִחַלָה בְּבֶן־יִשְׂרָאֵל

לְאַהֲלֶךָ יִשְׂרָאֵל,

עַתָּה רְאֵה בֵּיתְךָ דָּוִד! (סלבים א' י"ב)

אך עולה על אלה בעומק־הרגש, עוצם־הפעולה והטון המוסיקלי היא האלגיה, שנתפתחה מן הקינה על מות יחיד לשירת הבִּלְיָה והכליון בכלל, ובראש וראשונה הקינה הלאומית. חורבן הקיום הלאומי, שנשנה בישראל כמה פעמים, הוציא מלב המשורר את צליל־התונה הכי ענונים. היא מתחילה בעמוס ה':

נִפְלָה לֹא־תוֹסִיף קוֹם

בְּתוֹלַת יִשְׂרָאֵל,

נִשְׁשָׁה עַל אֲדָמָתָה

אֵין מְקִימָה.

נושאת את בכיה בירמיה ט':

כִּי־עָלָה מוֹת בְּחַלּוֹנֵינוּ

בָּא בְּאַרְמְנוֹתֵינוּ,

לְהִכְרִית עוֹלָל מְחוּץ,

בְּחוּרִים מִרְחֻבוֹת.

ויללחה תעוו ביחוקאל ייט:

מה אַמֶּךְ לְבִיא

בֵּין אֲרִיזֹת רֶבֶצָה,

בְּתוֹךְ פָּפִרִים רַבָּתָה גּוֹרִיָּה וכו'.

אך אין כמגלת. איכה מבכה בשין נונע עד הלב את האסון הלאומי

המחריר:

איכה ישבה בְּדָד הָעִיר...

קינה מרה ונסערת על חרבן הקיום המוסרי של עם זר הם הטורים

בישעיה כ"ג:

קָחִי כְנֹר, סָבִי עֵיר

זוֹנָה נִשְׁפָּתָה

הַיְטִיבִי נָגֵן הַרְבִּי־שִׁיר

לְמַעַן תִּזְכְּרִי!

שירת הטבע בחניך מלאה הלך־נפש מרומם והדר־מונות. השירה הלירית־
המתארת, השמים מספרים כבוד אלי' היא אחת היצירות הנפלאות מסוג זה. וגם
ציור־הקטנות הקוסם לנו את היופי האידילי שבחיי השרה והבית מעירר השתוממות.
הנה מחוה־טבע בלבנון:

יִשְׁפְּעוּ עֵצֵי ד'

אֲרֹזֵי לְבָנוֹן אֲשֶׁר נָטַע;

אֲשֶׁר שָׁם צִפְרִים יִקְנְנוּ

(תהלים ק"ד)

חֲסִידָה בְּרוּשִׁים בֵּיתָה.

ושירת יקיצת האביב, שהכל כמו קם בה לתחיה לעינינו:

קִימִי לָךְ רַעֲיָתִי

יִפְתִּי וּלְכִי־לָךְ;

בִּי־הִנֵּה הִסְתּוּ עָבֵר,

הַנָּשֶׁם הָלַף הָלַף לֹו;

(שה"ש כ')

הַנְּצָנִים נִרְאוּ בְּאֶרֶץ וכו'.

אך גם שירי חברה ושעשועים אנו מוצאים בתנ"ך. כשהיו מתאספים לפנות ערב ליר השער או כמשתה ההתנהגות, או נתנה גם בתהשירה את חלקה, לשמח לבב אנושי. היא קסמה לפניהם דמויות מן העבר או מעולם האגדה, הדה להם חירות מלאות ועונתם בטוריהלצה. בהוועד אחים ורעים לחג ולסעודה לא חסרה גם האורחת השירה, שנאה בלוית מוסיקה. כדבר לכן: ואשלחך בשמחה ובשירים בחוף ובכנרת. ואולי היה מושר במקרים כאלה גם ההימנון לכבוד עקרת הבית: אשת חיל מי ימצא.

שירת הקדש, או השירה הדתית בתנ"ך נושאת את רעיון אחדות האלהים, ולכן יש לה צביון פנתיאיסטי, כי בכל הוא רואה, מעשי אצבעותיו והכל, מספר את כבודו. למרות ההגשמה הבאה מתוך התפיסה ההיה, ישמחו השמים ותנל הארץ, ירעם הים ומלאו, יעלו שדי וכל אשר בו, אז ירננו כל עצי יער, אין חיונות הטבע נהפכים בה למיתוס. ואף כי המשורר התניכי יתאר את רוח האלהים בנקודת-המרכז המשפיע חיים לכל היקים ויעשהו ללב העולם: תסתיר פניך יבהלון, חוסף רוחם ינועין, תשלח רוחך יבראין בכל-זאת לא טחו עיניו מראות גם את הסבות האחרות, הפשוטות, למאורע-הטבע: תלמיה רנה, נחת גדודיה, תכין דגנם.

שטה השירה התניכית הוא ברומן של עולם. זה נראה לא רק משירת אויב אלא גם — וביחוד — משירת, האהבה והשלום לכל האנושיות ושירת הנאולה המוסרית לעמה. לכן גם יתעלה ויתהדר הריתמוס בטורים הנשנבים: לכו נרננה לד' נריעה לצור ישענו וכו'. (תה צ"ה)

או:

ברבי נפשי אתיד' ואליתשפתי פלגמולוי וכו'. (שם ק"ט)

ומה יאמין מן השאיפה למיסר דתי צרוף המובעה בתהלים ט"ו:

ד' מיניגור באהלך,

מי ישפן בחר קדשך?

הולך תמים ופעל צדק

ולבר אמת בלבבו.

יש אשר מתוך שלהבת הרגש הדתי יניחו לשונות-עשן וסיגים, ביחוד בשירים המביעים את התאווה לראות, נקם ושלום באויבי ד', אבל זהו רק, המעטה הכהה של גרעין האור, וזה מביא גם את המשורר לקרוא באהדת-נפש:

ממעמקים קראתיך ד',

(תה ק"ל)

ד' שמעה בקולי.

ומתוך הכרת תודה לרחמי שמים יקרא שוב:

פִּי כִנְבָה שָׁמַיִם עַל־הָאָרֶץ

גִּבֹּר חֲסֵדוֹ עַל־יִרְאָיו. (שם ק"ג)

מקום מיוחד תופשת הליריקה הנבואית.

29. הַלִּירִיקָה הָעֵבְרִית בִּימֵי הַבִּינִים:

עם חתימת התנ"ך כנראה נחתם מעין הליריקה העברית, לפחות זרמה הריתמית פסק רך כשנבים בודדים נחוז ממנה ונפלו באשר נפלו ברחבי התלמוד. אף האגדה, שעל־פי תכונת־כסויה היא לירית, במקום שהגיעה לירי התרוממות שירית, היתה מסימת בפסוקי־שירה מן התנ"ך בצורות שונות. הדא הוא דכתיב: קול בְּרָמָה נִשְׁמָע, נְהִי בְּכִי תַמְרוּרִים וכו'. מרדכי ותלמידיו אסתר וישראל מקלסים את הקביה בפסוקים מן התנ"ך:

אֲרוּמָקָה ד' פִּי דְלִיתָנִי...

זִמְרוּ לִד' חֲסִידָיו...

אֱלִיָּה ד' אֶקְרָא...

הַפִּכָּה מִסְפָּדִי לְמַחֹל לִי.

רוב השירים השיריים הנמצאים בתלמוד ובמדרשים הם או פתגמים, שמפני היותם כתובים בעברית מהורה ובהקבלה הם מקבלים צורה שירית, למשל: "אחרית כל שמחה מות — למה יתרון לשמחתך? או מכתמי־סירה על אנשים ידועים: "אוי לי מבית ביתוס, אוי לי מאֶלְתָם וכו'.

או טורי־הספר מפולפלים:

אֲרָאִים וּמַצְנִיקִים אֶחָזוּ בְּאֶרֶן הַקֹּדֶשׁ

נִצְחוּ אֲרָאִים אֶת הַמַּצְנִיקִים וְנִשְׁבָּה אֶרֶן הַקֹּדֶשׁ.

שירי־ברכה בשעת קבלת־פנים ופרידה:

גְּדוּל עֲמוֹ, דְּבַר אֶמְתּוֹ.

גַּר הַמָּאוֹר — בּוֹאֵךְ לְשָׁלוֹם.

עוֹלָמָךְ תִּרְאֶה בְּחִיָּה

וְאַחֲרִיתָךְ לַחֲיֵי הָעוֹלָם הַבָּא

וְתִקְוָתְךָ לְדוֹר דּוֹרִים!

או גם בצורת חידה הומוריסטית:

הוֹמֶיָה בִּירְפָתִי בֵּיתָה מִפְּחָדָה כָּל בְּעָלֵי כְּנָפִים.

רְאוּהָ נְעָרִים וְנַחֲפָאוּ וַיִּשְׁשִׁים קָמוּ עָמְדוּ

הֵנֶם יֹאמְרִי: הִזֵּה, הִזֵּה! וְהַגְלִדָּה נִלְכְּדָה בַּעֲזוֹנוֹ.

אך בכל אלה לא נמצא שירה אמיתית, ולא כל שכן ליריקה טהורה. הרטט הלירי מצא את בטויו דוקא באנדה הפרוזית, אף-על-פי שאינה שירת-ההוה, כי האנדה מדברת או על העבר הלאומי, על גבורי-קדם, או על לעתיד-לבוא, ולכן מקורה יותר בדמיון מאשר בהגשג הבלתי-אמצעי. זו היא כל-כך מרובת-זונונים ולא נחקרה כל-צרכה, ולכן אין לתפוס את כל תכונותיה וצורותיה (ע"פ 33 ו-62).

התפלה שמשנה צנור להרגשה הלירית-דתית. בה נמצא לרוב בטוי פשוט מלא רך ותום נפש:

אֱלֹהִי, נִצּוֹר לְשׁוֹנֵי מַרְעַ

וּשְׁפָתֵי מְדַבֵּר מִרְמָה

וּלְמַקְלָלֵי גִפְשֵׁי תֹדֶם,

וְנִפְשֵׁי פֶּעֶפֶר לְכָל תְּהוֹה,

פֶּתַח לִבִּי בְּתוֹרָתְךָ

וּבְמַצּוֹתֶיךָ תִּרְדּוּף גִּפְשֵׁי.

ויש שהיא תבוא גם בסנונית מלא רוממות:

אֱלֹהִי פִינוּ מֵלֹא שִׁירָה בָּיִם

וּלְשׁוֹנֵנוּ רִנָּה בְּהַמּוֹן גָּלִיו

וּשְׁפָתֵינוּ שִׁבְחָה בְּמִרְחָבֵי רִקְיעַ — — —

אֵין אֲנַחְנוּ מִקְסִיקִים לְהוֹדוֹת לָךְ

דִּי אֱלֹהֵינוּ וְאַלֹהֵי אֲבוֹתֵינוּ — —

אבל התפלה הפרוזית הפשוטה-דתימה (בימי התנאים והאמוראים) והנאדרת-פטטית (בימי הנאונים, ביחיד תפלת רס"ג) הביאה אחרי-כן את צוארה בעול

המשקל והחרוז ותהי לפיזמ'. אך מתיך קודש באו הפיזמים לידי חול והתחילו לשיר שירה אנושית השואכת מכל מצפוני לב האדם*).

שירת הקדש, שרובה נוצר בתור הוספה לסדר התפלות, כתובה ברוח התפלות, אפילו שמות השירים הבודדים מכונים לתפלות ידועות: יוצר, אופן, זולת, נאולה וכו'. ברוב השירים האלה אין עצמיות וממילא אין בהם מקום לבטוי לידי טהור. הנושאים מוסכמים ומקובלים, מקוששים במעט אנדה, והצורות מחוכמות ומפותלות, הלשון לחוצה ומאונסת, בקצור — פזמונית. רק לעתים רחוקות תתמלט המית נפש קשורה בקונה, כמו אצל פיטני אנדלוסיה; וביחוד אצל בן-גבירול, משה בן-עזרא וריה"ל:

בְּכָל־לִבִּי, אֵמֶת וּבְכָל מְאֹדִי

אֶהְבֶּתִּיךָ וּבְגִלְיוֹנִי וְסוּדִי,

שְׁמֶךָ עָמִי — וְאַיֶּךָ אֵלֶיךָ לְבִדִּי?

וְהוּא דוֹדִי — וְאַיֶּךָ אֲשֶׁב יְהִידִי?

וְהוּא גֵרִי — וְאַיֶּךָ יִדְעֶךָ מְאוּרִי? (ריה"ל)

ויש אשר מתוך נפתולי-הבטוי תעלה נעימה ריתמית-הרגשית, כמו בטורים הנוגנים-המצלצלים הראשונים שבפזמון בן-גבירול:

שְׁבִיָּה עֲנִיָּה בְּאַרְצֵי נִכְרִיָּה,

לְקוּחָהּ לְאַמָּה, אֵמָה מִצְרִיָּה,

מִיּוֹם עֲוֹבָתָהּ לָךְ הִיא צוּפִיָּה,

הַשֶּׁב שְׁבוּתָהּ, רַב הַעֲלִילָיָה.

בסליחות נמצא הגות-נפש עמוקה ואמתית, הנובעת מתוך הכרת העוונות וצדוק הדין. רגש רכרוך המתבטא בפסוק החזור: כי לך ר' הצדקה ולנו בוש הפנים*.

יותר חפשית, אף כי פחות מקורית, היא שירת החול. ברובה היא מיסודת (בהשפעת השירה הערבית) על רגש הרעות, שיש בו הרבה מן ההגזמה והמלאכותיות. כי על הרוב אין שירים אלה אלא שירי קלום והנופה בלבד,

(*) גם חקירה הלשון ודקדוקה היא מעורר חשוב ליצירה בסליצה ושיר, ולכן נראָה קודמת לכל תקופת יצירה חשובה, אצלנו נשנה חזיון זה פעמים, לפני תקופת ספרד ולפני שירתנו החדשה (או: לברט, מרוק וכו', ועתה: בן-זאב, אדים הכהן וכו').

בצורת סכתנים בחרוזים או הספדים פסטיים. וגם בהם נמצא אצל המשוררים הגדולים מעוף ובטוי אדיר, כמו בקינתו הידועה של בינ:

אל תתמהו, אנשי אדמה, על־דבר
שמיט וינח אשר קדרו, —
לו תדרו לקצה כאבי ידרו
לקצה תהום, ולפי שאל נפזרו. — —

ליד שירת־הקדש הקודרת והרת־הנענועים עומדת שירת־החול הקלה ומלאת ששון־החיים. החשובים שבשירי־החברה הם, שירי־היין הרעננים והמלאים הומור:

מת אב ומת אלול ומת הקם
גם נאסף תשרי ומת עמם;
באו ימי הקד, והתירוש
אדם וקולו בכלי דמם.
לכן, ידידי, סב אלי רעים.
כל איש ואיש יעש אשר זמם!
(שמואל הנגיד)

הן וחריפות נמצא במכתמים למיניהם: העוקצים, החונפים, הלמודיים, האלגיים והמשעשעים וכו':

בעת נרפש מקור השיר ונשחת —
מאסתיהו ונפשי נעלה בו;
ואף גור ארי יט אל נתיבו —
ושועלים קטנים הלכו בו?...
(ריה"ל)

נפי מאזר יום, הומן, השפל
מני, ורגל מאפל — הרים!
כי קל מאד אפל נאבק דק
עלי, וכבד אור פמו הרים.
(פשה בן שורא)

אם אד כמו סלע — כמו סטיש אני.
ואני כמים — אם תלאה רשף;
לפי בבוֹאָה יחזק, כי הוא כמו
סהר, מאורו יחזק בנשף.
(סם טוב פלקירה)

גם החידות מצטינות בציוריות חיה ורעננה:

ימה בכה בלי עין ועפעף,
בבכיָה ישמחו בנים ואבות,
ועת תשחק ולא תבכה בעינָה
בשחקה תעציב כל הלבבות?
(ריה"ל)

ואולם מקום בראש תופשים שירי הנענועים למולדת, שירי תאור העצם
(נצף), שירי האהבה ושירי הטבע, שהם עיקר הליריקה בכל שירה.

ג.

הַשִּׁירָה הָאֲפִיט.

30. מִהוּת הָאִפִּיקָה:

בנודד לשירה הלירית, שאינה אלא הבטוי הישר להלך-נפש המשורר, שואפת השירה האפית והדרמטית לתאר עולם של נמצאים: אנשים, עצמים ומעשים בתנועה חיה, שתיהן יחד הן, אפוא, קטגוריה אחת הנבדלת מן הליריקה, והיא — שירת הנמצאים.

גם שירת-הנמצאים מקורה, כמו הליריקה, בחזונות הפנימיים של הפיטן. אבל חזונותיה של זו אינם מצומצמים, כמו בליריקה, בספירת ההרנשה של הפיטן: דמיונם של האפיִקן והדרמטיקן יוצר לו דמויות ואפִּיס, אשר עם היותם רוויים דם-לב, הם מתפשטים ממנו וחיים את חייהם הם על חשבון עצמם. הפיטנים האלה חיים את מעשיהם ונורלם של נכוריהם, כאלו היו בניהם או רעיהם הרבִּקים, אך הם נופם נשאים מעבר לתחום יצירתם, אישיות הפיטן, שהיא נקודת-השרפה בליריקה, בשלה כאן בתוך חיי הנמצאים עצמם. וכן גם הקורא, אשר בליריקה תשמש לו אישיותו נושא להרנשות, מוכרח כאן לתקוע את עצמו לתוך עולם היצוני הנבנה לעיניו. הקורא צריך לשכוח שהוא מהויק בידו ספר, והרואה צריך לשכח שהוא יושב מול הבמה. כזאת תהיה פעולתה השלמה של שירת-הנמצאים.

מתחלה בקשו בעלי-ההלכה האמנותיים למצוא את חוקי השירה האפית באפוס היווני עשירי-הפרטים, ולכן באו לידי טעויות ועוות המשפט, אף כי הודו שהאפוס העממי, כמו שנתגלה אצל היוונים ובימי הבינים גם אצל עמים אחרים, הוא הזיון שנכתם לבלי שוב עוד, מתוך שראו באפיקה את הלך-הנפש ההסתכלותי (הקונטמפלטיבי) של היוצר, המרים אותו במדה ידועה מעל לנמצאים ומשליטו עליהם, באו לכלל דעה, שמבט האפיִקן צריך לצאת ממרכז הנושא היחידי על כל שאר הנמצאים העומדים עמו באוזה יחס, וכן דרשו מן הפיטן האפי, מלבד האוביקטיביות וההתרוממות על הנושא, גם את ההיקף. לפי הומבולדט צריך שבשירה יהיה, העולם כְּלוּ התחום המקיף את כל הנמצאים, וביחס לזה הוא אומר: „איך יתכן לתאר כמו חי את ניל העלם, מבלי לקשור את הדמיון גם אל הילד אשר ממנו יצא, אל הנבר אשר אליו תשאף התפתחות כחותיו, ואל הזקן אשר בו ידעכו אחרוני ניצוצות רוחו?

איך יתכן לציר את הנבור בשדה־קטל, הקורא בין הללים למות ולכליון, מבלי להעלות לעיני הרוח גם את החוקר השל, התותר בתוך כתלי חדרו הבודד אחרי אמתיות, אשר אולי תצלחנה להביא ברכה רק לדורות רחוקים? אבל לאמתה של ההלכה אין הדבר כן; ואפילו בשירת הומירוס המקיפה את, וכול האלים, מעונות האדם, ועמק הרפאים נמצא תמונות, 'תומות' למכביר, עלילת האילידה נמצאת רק כחונ האצילים וסכיבתם הקרובה ביותר, ומה נדע מחיי העם היוני מתוך האודיסיאה? והלא גם הרועה של אודיסיאוס הוא רועה של מלך, ובאמת מנכל האפוס העממי לא רק על־ידי סגנים לאומיים, כי־אם גם על־ידי סגנים חברתיים.

הצד המקיף, הכולל, שבאפוס מותנה בתכונה המיוחדת לכל שירה אמתית—בסמל. בכל יצירה אפית גדולה מציצה מבלי אשר נרניש בזה, מבעד לנפשות המעטות הפועלות לעינינו, דמות האנושיות כולה, תכינה סמלית זו אין לה עסק בכמות ובמקום האוניברסליים, אלא היא מונחת בטבע ההסתכלות הפיוטית, הרואה בפרט את הטפוס באיחכא, וביחיד את הכלל. כל עלילה פיוטית לא תענינו מצד עצמה בלבד, אך בעיקר מפני שאנו חשים בבלי־דעת, או גם ברור, את הקשר הקים בינה ובין חיינו, בינה ובין הרצון הכללי של העולם, הפעולה האמנותית, ובתוכה גם האפית, מותנית. אפוא, בעומק ולא ברוחב, ולפיכך נופלת כאליה הדעה האומרת, שרומן צריך להחזיק דוקא כרכים אחרים, לא היקף הפרטים הוא עיקר בו, כי־אם היקף הראיה.

ולאוביקטביות שני גלויים: אוביקטביות שבהסתכלות ואוביקטביות שבתאור.

האוביקטביות שבתאור. מטבע שירת־הנמצאים, שהפיטן יהיה בה נעלם מאחורי המתואר: התבלטות האישיות על־ידי רעיונותיה ורגשותיה מפריעה בעד רציפות התאור ונראית כפגיעה בעולם הנמצאים, שהפיטן בא רק לתת לו צורה וחיים, ולכן תופרע השלמות האפית, אם הפיטן יחליף את תאור הסתכלות הישרה בתאור הרפלקסיה שלו, ובמקום נפשות חיות ופועלות לעינינו יתן לנו כרקטריסטיקות, דרישה זו צודקת ביחוד ביחס לדרמה, אבל האופי הטכני של האפוס עלול יותר להכשיל את הפיטן בחטא זה, כי האפשרות הטכנית להבליט את עצמותו נתנת למספר בכל רגע, בעוד שלרגלי הדרמתיקן טמון פח זה רק במקומות, שהוא בא להביע רעיונות כלליים, או לנמק על־פי השכל, ולכן גדול חטאו של הדרמתיקן משל המספר, כי הראשון מפיר על־ידי כך את האילווייה, שהוא עיקר הדרמה, ולשני אנו נוטים לסלוח, ביחוד אם, ההתערבות הפרטית עוברת מהר, בתור הערה קצרה או קריאה של השתתפות.

אבל לא נכון הוא, שאסור למספר לשַתֵּף את לבו ומחו בתאור הנמצאים, ועליו רק למסור את גורלם בקור־רוח אכזרי. אפילו באפוס העממי, שהוא היותר אוביקטיבי, נִכַּח לא אחת על־ידי בחירת התארים, צֶרוֹף העובדות ונשית השיחות, לאיזה צד נוטה לבו של הפיטן. אצל הפיטנים הגדולים תהיה נשית זו, לרוב, לצד העלובים והמנוצחים, ולכן תלויה מדת ההתבלטות האישית בחליפות העלילה.

האוביקטיביות שבתאור היא, אפוא, אמת יחסית, ואינה תנאי הכרחי לנבי השירה האפית.

לא כן האוביקטיביות שבהסתכלות, או יותר נכון חושיות ההסתכלות, שהיא העיקר המכריע בשירה האפית. התמונות והמעשים צריכים להיות מלאים חיים ותנועה, באופן שיוכלו ליצור בנו את האילווייה של מציאות חיה ונושאת את עצמה, ושונות הן הדרכים המובילות להשגת המטרה הזאת.

האפיקה היא שירת העבר, והדרמה — שירת ההווה; כאן העיקר הוא הספור הקצוב והמתון, ושם — ההצגה רבת־הפעולה; כאן צריך המקבל לשוב לחיות את החוץ, ושם — לחיות עם החוץ. ביחס לספור צריך הקורא להיות שרוי בשווי־משקל ושלוה ידועים, ואם נס יִסְתַּף ויִסְעָר לא יבוא במומנטים המעוררים לידי בטול העצמיות, כמו הרואה לפני הבמה; לו צריכה להִתֵּן היכולת לא רק להסתכל במתאָר אלא גם להשקִיף אותו. היינו, לסקור את כל התמונה אשר גלל לפניו המספר על־פי המומנטים הראשיים, ולכלל מלוא היקפה. את הצורך הזה אנוס האפיקן למלאות. היקף כזה נחוץ לאמנות האפית, זאת אומרת, היא צריכה לשאוף לתפיסה מקיפה של כל המומנטים הבאים בחשבון בשביל ההסתכלות וההבנה, והמומנטים הם שנים: מקרים חיצוניים ומקרים פנימיים. ההסתכלות החושית והפסיכולוגית־אינטואיטיבית צריכות להתאחד, למען יצור בשלמות את האילווייה של המציאות.

הרעיונות והרנשות שהיא מתארת הם רק נשמות הדמויות, הם באים רק לפחת בהן חיים ודָבָר, ואף כי וְדָבָה לנו שרק בדמויות אלו אנו מסתכלים ובכל מקום נראה תנועות וקיום, הנה באמת לא נִפְעַל ולא נִפְעָם אלא מסהותן הפנימית והרוחנית בלבד. ובהגיענו להכרה זו נראה בדמויות הללו רק את הלבוש הדק והשקוף של הנשמה הקורנת בערו באור־חיהיה. (הוסבולדט)

איתה הראִיָה ההוויית הכפולה מלכד ומלגו היא הקו האופיי המכריע בשירה האפית, ובוה גם תוכן נשית התאור האִפִּי לִשְׁפֵעַ ידוע והתקדמותו תהיה, בדמיון עם הדרמה, אִשִּית ותתעכב במומנטים צדדיים.

אבל גם המקרים החיצוניים וגם הפנימיים לא יובנו במלואם, אלא-אס-כן יראו לנו בקשר עם העולם הסובבם. ואין האפיקן פטור מלהראות לנו מן העולם הזה כמה שדרוש להבנת הקשר הזה. אמנם לתכלית זו אין צורך בהיקף אוניברסלי של כל האדם והטבע, אבל אין ספק שנחויץ משהו מסוים משניהם להשגת התכלית. ומשהו זה הוא מה שאנו רגילים לקרוא בשם סביבה.

„אחת מתכונות הדמיון האפי היא, לראות את האדם על סצת הטבע וביחס לתנאי-התרבות, זאת אומרת, לראותו כמו שיראהו המדע הסודני.“ (שפילהן)

אף פעולתה של תכונה זו מעכבת את מהלך התאור האפי, והיא גוררת אחריה בהכרח רחבות ידועה, הכנסת מספר גדול של נפשות צדדיות, הבאת מאורעות או תמונות, שאין להם נגיעה ישרה אל מהלכה הראשי של העלילה, אבל הם מכררים אותה ביחסם הרחוק, ואולם התאורים המפורטים של מקומות ועצמים לא ישמשו לתכלית, ורק יועילו להרבות שעמום ולהמית את העלילה, ולכן יש לבכר את התאור דרך-אנגב על התאור לשמו.

פלסטיקות התמונות והמקרים החיצוניים, תיות מקרי-הנפש והרגשות והבהירות המאירה של הסביבה: אלה הם היסודות שעליהם נשענת כל פעולה אפית, שרק בהם יקבל הספור חיי-מציאות.

אך לא את כל שלוש התכונות נמצא במדה שווה בכל אפוס, ותולדות הספרות תראינה לנו לא אחת, כי האחת נוכרת בהתפתחותה על חברותיה (רק האפוס העממי של היונים והגרמנים הצליח לאחד בקרבם במדה רבה את שלש התכונות נס יחד), כן נראה בימי-הביניים יצירות אפיות, שהעיקר בהן נבוב מקרים חיצוניים, נסים ונפלאות (בספרות האבירית, ובספרותנו—הספורים העשויים בטעם ערבי של ההריוז, זכרא וכו'). זוהי ספרות-שעשועים שערכה האמנותי מעט, ולהפך, הרומן המודרני נוטה יותר ויותר להתעמקות בחיי הנפש, וספרות הדור האחרון שמה את כל מעיניה בתאור מקרים, סכסוכים והתפתחויות פסיכולוגיים דקים מן הדקים, וכן נטלו ממנה מנוחת התאור ההסתכלותי וחדות-הצבעים המלכה את ההופעות החיצוניות (האחד בספרותנו הוא מגדלי מוֹס הבונה את עולמותיו על שלשת היסודות), וליד התנכרות הענין הפסיכולוגי הניע אצל מספרים אחרים תאור הסביבה לשלמות הקובעת לה ברכה לעצמה (התאור הוֹנְרִיסְטִי).

האפוס העממי מצטין בחוסר-העצמיות או בהנבלת האישיות של הפיטן, ולכן אין לדבר על-אודות השקפת-עולם או תפיסת-חיים אינדיבידואלית של יוצר האילודה. בתקופת-העם, שבה הלה התפתחות האפוס, אין השיבות לאישים, כל יחיד חי ופועל בה בתור אבר בלתי-נפרד של גוף-העבור, ולכן אין גם

ההשקפות שביצירות עתיקות אלו יכולות להיות קנין יחידים, כיוצאם של העם כולו, אמנם כל יצירה יש לה נקודת-מוצא אחת, לכל אנדה ולכל מסורה היה יוצר ראשון, אבל ראשון זה יצר מחוך נשמת הכל, לא בתור יחיד אלא בתור כלי-מכסא מקרי של הכלל.

ואולם יחד עם התפתחות התרבות והתכונות תפתח גם האינדיבידואליות באופן הפשוט, ובאחדות האינסטינקט העממי יָראו בקיעים, ומשום כך מותנית יצירתו ופריחתו של האפוס העממי במדרגת-ההתפתחות הנמוכה והמסוימה של העם, והיא מן הנמנעות בחיי הדורות המודרניים.

האפוס איננו בשום אופן הצורה הראשונה והמקורית לשירה האפית. בכל עם נתהווה זה ממחרזות שירים ספוריים קטנים, שחיברו עלידי משוררים עממיים נודדים (רפסודים, טרובדורים וכו') ורק אלה שמשו חומר לפיטנים האפיים, מהם נודעים ומהם בלתי נודעים, לספוריהם המפורשים. אָפִים של שירים אלה הוא לירי-דרמתו, מעין בלדות (עיין 61). שירים כאלה, בתור ספורים פיוטיים קצרים ומצומצמים, הם חוין-לואי ליצירות האפיות הגדולות שכלל תקופה. היצירות האפיות הקטנות הן: א) מתוס ואגדה, ב) מעשיה וספור אלגורי, ג) בלדה ורומנצה, ד) מְשַל־חיות ומשל־אנשים (פָּרְבֹּלָה), ה) אידיליה, הגדולות הן: א) האפוס השירי, ב) הרומן וסעיפיו.

31. הַמִּיתוֹם:

המיתום במובן הספרותי הוא ספור מלא-דרמיון מחיי האלים והגבורים הקדמונים. יסודותיו: הפחד והפִּי־החיים, אמינות-לב, מסורת-אבות והערצת כחות הטבע. בכדי לפק את הצורך הטבעי של התבונה האנושית בחקירה-הסתבכות, יָס האדם הקדמון את גלויי הטבע ליצורים שליטים שהם למעלה מהשנתו. מאלה מתפתחים אחר-יכן הרוחות והאלים. אוסף הספורים האלה העוסקים באלו, במקור-מחצבתו וגבוריו הקדמונים של איזה עם הוא המיתולוגיה שלו. כיון שהמיתום מותנה בפסיכולוגיה האנושית מצד אחד ובמסורת מן הצד השני, יש קיום משותפים בין המיתולוגיות של כל העמים. המיתולוגיה היותר עשירה ומפותחה היא זו של היוונים. המיתולוגיה שלנו בתנ"ך היא: מעשה-בראשית, המבול ודור ההפלה ספורי האבות, קריעת ים סוף וכו'.

שדה-החומר העיקרי בשביל שירת-הנמצאים אצל הקדמונים היה המיתום. כל שירה ראשונה עוסקת בחומר מיתי, והקירת שרשי השירה הנוכחה, שאין להפריד בין התהוות המיתולוגיה והדרמיון היוצר של הפיטנים; ובאמת הם

יונקים זה מזה. אף בתקופת־התפתחות גבוהה, אם לא נפסק עוד הקשר בין הפיטון והשקפת־העולם המיתולוגית, נראה חיוני זה במלואו, כמו בתקופת הטרנדיה היונית (ע"ן 49). ובמקום שהמיתוס עצמו נובע מתוך דמיון יוצר וחוזר ומפרה את זה – כמו שהיה אצל היונים – הוא מקור שפע וברכה לשירה. האפוס העממי יצמח וישנשן רק על קרקע המיתוס. בתקופת יצירה זו יש יחס־גומלין מחלט בין היוצר והעם. הוא אינו צריך להיות בעל עצמיות יתרה או בעל ידיעות רבות. האופק הלאומי יספיק לו לגמרי, והעם יבינו ויתפעל ממנו, כי מתוכו ידובר אליו. האינסטינקטים הכלליים של חייהם ונשיות הדמיון העממי מסתיעים זה בזה ומתחים את השירה ופעולתה בשונה. ולכן נבין אם נשמע אשר מן הפיטנים החדשים יצרו ויכאבו, שלא נפל כנורלם לשאוב ממקור־ברכה זה, ועצמיותם הוצצת ומעכבת בעד פעולתם הישירה על העם. אבל אין להשיב את העבר, ולהיות או לשנות את המיתוס באפן מלאכותי לא יתכן. והעושה כן לא ייצור הייס כיאם צללי־תוהו. רק המוסיקה תוכשר להיות בעולם־המיתוס – שהיא אינה תלויה בפסיכולוגיה של הזמן, כיאם ברגש ובדמיון בלבד – ולכן תבקש לה האופירה החדשה חומר בעבר המיתי. (ונגר)

32. האגדה והמעשיה:

ספורי המיתוס הקדומים נעשים אחרי תקופות של מסורה יותר ויותר אנושיים, והדמיון היוצר של הדורות משתתף בהם להוסיף עליהם מקורות האומה, לנסחם ולקשטם בכל מיני מאורעות־פלא לאומיים וזרים, לפי רוח הזמן וצורך השעה, ואז הם נהפכים לאגדות. האגדות הלאומיות מוסכות על קורות האומה, והן, ההיסטוריה הלאומית בצורה שירית (ע"ן 462).

המעשיה היא האגדה שאינה קשורה בזמן ובמקום, היא אינה עוסקת דוקא בהי האומה, כיאם מספרת איזה מקרה־פלא סתם. לכל עם ועם יש אוצר ספורים עממיים בעלי תוכן פנטסטי, מהם שהביאו אתם מארץ מכורחם ומהם שמצאו בארץ ירשתם. הקרן היסודית הזאת של ספרות־שעשועים עתיקה גדלה במשך הדורות, ביחוד אחרי התפשטות האישלם, על־ידי המעשיות המורחיות: ההודיות והערביות; ובהיות כל דבר דמיון ופלא חביב על הנפש התמימה והילדותית, נמסרו מדור לדור וטיפחו באהבה רבה. ובה יובן שרוב המעשיות מתחילות במלים: הָיָה הֵיחָ, לפנים, באחת הארצות וכו', רוב המעשיות תכליתן היא מוסר־השכל.

כמתכונת המעשיה העממית נוצרה אהרי־כן המעשיה האמנותית. בזמן שמתעוררת ההתענינות בשירה העממית אוספים גם את המעשיות העממיות, שאין ערוך לחשיבותן השירית והלאומית, מעבדים אותן ויוצרים כדוגמתן. אבל המעשיות העשויות בידים והערוכות, כביכול, לפי טעם הילדים, ברוב מתיקות ורכוכות מעושה, יש בהן כדי לשמטט, ושוב מהן הספור הריאלי הפוקה את העינים.

המעשיות העתיקות שלנו כונסו על־ידי מ״י ברדיצבסקי. מעשיות אמנותיות מקוריות או מעובדות כתבו בהצלחה: פריץ, שטיינברג ופרישמן. אספי המעשיות המפורסמים בספרות־העולם הם: של הערביים — אלף לילה ולילה; של הנרמנים — מעשיות האחים גרים; של הסקנדינבים — מעשיות אנדרסן.

33. הספור האֶלְגוֹרִי:

הרוצה לממש עלילה היצונית או מקרה פנימי, יתאר תמונה מפורטת, שמתוך דמיונה השלם לעלילה או למקרה יולדו אלה על נקלה, לסוג זה שייכים, סוסתי של ממוס, על כך יס־מות זה של ביאליק, אדני השרה של בוקן בן ילד, מרדכי ויוכים של משרניחובסקי, רוב שירי־החידות הם אלגוריים (ע״ן 29). הבלדה והרומנצה, ע״ן 61.

34. המשל והפַּרְבּוֹלָה:

המשל לוקח את נושאו ביחוד מעולם החיות הקרוב לאדם, אך גם הצומח והדומם משמשים לו נושאים לעלילה, שכונתה להראות על־ידי, המקרה הבודד את האמת הכללית באופן מוחשי, שהיא הנמשל. אבל המשל אינו שירה מפני זה בלבד שהוא מטף איוו אמת מוסרית, אלא מפני שהוא אוצל לאמת הזאת תואר סג־ליהסתכלותי. הנמשל צריך להיות מובן מאליו, מבלי שיצטרך הפיטן לבארו כסוף, ומשום כך הבאור המובן מאליו הבא לפעמים אחרי המשל הוא מיותר ופוגם. המשל הקצר הוא תכונת הלשון (ע״ן, תמונות המלים 15). בתניך אנו מוצאים כמה משלים יפים ומפותחים: משל יותם, כבשת הרש, משל הוקנה בקהלת, בספרות התלמודית מפורזים פה ושם משלי־חיות — משלי שועלים, שלפי המסורה היו ידועים לר׳ מאיר שלש מאות, אוסף משל־יוון

מתיחס לאזוף, משלים אלה נתרנמו והוקו על-ידי הרומי פֶּדְרוֹס. באירופה הָתִיה את המשל ונתן לו כֵּה אָפִי חדש הממשל הצרפתי לִפּוֹנְטֵן (95–1621); בספרותנו של ימי-הביניים נודעים המשלים של ברכיה הנקדן, מִשְׁלֵי שוּעָלִים ונעשה גם נסיון ליצירת מעין אפוס־חיות: אנרת בעלי חיים; וספרותנו החדשה נתברכה בשני ממשלים חשובים: ילינ (משלי יהודה) ויהודה שטיינברג (בעיר וביערי).

הפרבולה לוקחת את נושאה בשביל המשל. הבא ללמד מעולם המדברי, ולכן היא שונה מן המשל. היא מרחיבה לספר ולתאר, סנננה יותר נשגב והאמתי שהיא באה ללמד היא יותר נאצלה וצריכה למוד, דוגמאות: משל שלוש הטבעיות בנתן החכם ללסינג; אדוני-בוק לילינ; האגדות המתחילות במשל למלך וכיו"ל.

35. הַאִידִילִיָּה (*):

גם לאידיליה כונות דידקטיות. היא מתארת בפרוטרוט תמונות מהיי המעמדות הקרובים אל חיי הטבע הפשוטים והיונקים מן האושר שכמצבם, וכונתה להראות, איך יתקרב האדם על-ידי חיים ורגשות טבעיים אל האושר המלא בהנבלתו, כלומר, איך יהיה שמח בחלקו. אבל היסוד האפי, זאת אומרת, העלילה, נבלע כאן בתוך ציור־הקטנות; והרחב הציור מטשטש את האופי הדידקטי.

בראשונה הופיעה האידיליה בתור חלק מן האפוס, והיתה שלובה בו בתור קטע מקשט. כן נמצא בתנ"ך פה ושם קטעים אידיליים כאלה. בנביאים ראשונים אצל נדעון ושמשון, ויש גם יצירות אפיות שלמות, שהעלילה נשמרת בהן בצמצומה וטבועה בחותם אידילי, כמו רות, גם הרומן, אהבת־ציון למפס, ודרמותיו של רמח'ל, ובכלל כל יצירה שמתבטאת בה בנלווי או בסתר השאיפה לשוב אל חיי הטבע, הם יצירות אידיליות. רק בספרות החדשה נתבררה האידיליה, ותהי ליצירה פיוטית בפני עצמה, כמו הַשְּׁיִלְלֵבֶן בציור. כן היא האידיליה, דוד וברוליי של ילינ והשיר התאורי־אידילי של כהן, יוניס, בשנים האחרונות מצאה לה האידיליה בספרותנו דרך התפתחות חדשה, והראשון שהתחיל בה היה טשרניחובסקי. היא נעשתה לפרגמנט אפי שעלילתו נתונה בסביבה אידילית, אבל הוא משולל את הנטיה הדידקטית, התאור מרובה בו ויש לו צביון לירי, וכמו באפוס הגדול יבואו פרגמנטים דרמטיים, כן סובלת

(* מיונית: חסונה קפנה).

האידיליה החדשה פה ושם את העלילה הדרמטית. דוגמאות: ברית מילה ולביבות מבושלות של טשרניחובסקי, מלחמת יהודה והגליל של שמעונביץ ועוד.

36. האפוס העממי:

אגדת הנבורים (בתוספת המיתוס) ואגדת החיות הן הנרעין לשני סוגי האפוס העממי: שירת הנבורים ושירת החיה.

שירת הנבורים, או האפוס הלאומי, מספר על גורל עמים, כפי שהוא משתקף במעשיהם ותכונותיהם של נביריהם האנדיים. התנאים ליצירתה הם: עבר היסטורי גדול ודמיון פיוטי אדיר. ומכיון שלא כל עם חונן בשניהם גם יחד, ישנם עמים תרבותיים החסרים יצירות חשובות מסוג זה. ספרותנו העתיקה (החלק הספורי שבתנ"ך, האגדה וגם ההלכה) עשירה ביסודות אפיים חשובים ומוזהרים, אבל אלה לא נתלכדו ליצירה שלמה אחת.

שירת החיה מתהווה מתוך חבור כל אגדות החיות לספור משולב אחד, אך הואיל ואגדות אלו יש להן, לרוב, אופי משלי המשמש אספקלריה לתכונות האדם, ביחוד לערמתו וחולשתו, הוא מקבל צביון דידקטי-סמלי.

האפוסים העממיים החשובים בספרות העולם הם: בהודית — מהאבטא (מלחמתו הגדולה של בְּרָטָא) וְרַמְיָנָא; ביוונית — איליס ואודיסאה; בגרמנית — שירת הנבלונגין; בסקנדינבית — שירי האָדָה; בצרפתית — שירת רולן; באנגלו-סאקסית — שירת בּוּוּלֶף. אפוסים חשובים יש גם לעמים הקטנים: לסרבים — עיסמנידה, ולפנים — קלולה (קטעים מן האחרון נחרטו לעברית על-ידי טשרניחובסקי). אפוס החיות שעובד על-ידי ניטה: רינקה שועל.

37. האפוס האמנותי:

הוא חקוי לאפוס העממי בתקופה מאוחרת. יצירת פיטן יוצר בכונה אמנותית ברורה על-פי איזו דוגמה, לא לשיר או לדקלום כידאם לקריאה, אך בסבת אפוסת האמונה בלח האלים ומעשייהנסים של הנבורים, שהיא אחד התנאים העיקריים לגדולו של האפוס, הולכות היצירות מסוג זה הלוך ופחות. את מקומן כבש הרומן המתאר את המתקבל על הדעת בפרווה נוחה לקריאה. לפי שדה-החומר מתחלק האפוס האמנותי: לאפוס דתי, היסטורי, רומנטי, אורחי וקומי.

האפוס הדתי עוסק בפרובלימות דתיות ומתאר את עצמתה ותפארתה של הדת.

האפוס ההיסטורי לוקח לו נושא מדבריהמים אך הפימן משנה אותו, גורע ממנו או מוסיף עליו נפך משלו.

האפוס הרומנטי עוסק ביחוד בחיים הרומנטיים של ימיהבנים, ולכן יקרא גם שירת-אבירים.

האפוס האזרחי מתאר את היחסים הקטנים ואת החיים הפשוטים וחסידיהתגודות של המעמד האזרחי, ולכן מכריעים בו היסודות האידיליים.

האפוס הקומי מגולל לעינינו תמונות מן הצד הנבער והנלעג של בני-האדם.

38. האפוס בספרות העולם לסוגיו:

(א) הקומדיה האלהית (Divina Commedia) מאת דנטה (1265—1321) אבי השירה האיטלקית. נגההעדן האבוד (Paradise lost, עברית עיי סלקינדון בשם. וינרש את האדם) מאת האנגלי מילטון (1608—74), משיח (Messias) מאת הגרמני קלופשטוק (1724—1803).

(ב) אַנְאִיִּדָה (Æneïs; פרקים בעברית עיי מיכיל בשם. הריסות טרויה) מאת הרומי וירגיליוס (בימי אבנוסטוס). ספרהמלכים מאת הפרסי פירדוסי (במאה העשירית). ירושלים המשוחררה (Gerusalemme liberata) מאת האיטלקי טסו (95—1544).

(ג) רולנד הזועם (L'Orlando furioso) מאת האיטלקי אַריוסטו (533—1474). אוֹפֶּרוֹן מאת הגרמני וילנר (813—1733).

(ד) הרמן ודורותיאה (עברית עיי ש. בן-ציון) מאת הגרמני גיטה (832—1749). פֶּן טֶדִיאוֹשׁ (חלק אחד עברית עיי י. ליכטנבוים) מאת הפולני מיצקיביץ (855—1798).

(ה) דון וואן מאת האנגלי בירון (824—1788).

39. הפואמה:

היא שיר אפי קצר מחיי העבר ההיסטורי או מן-האגדה. התאור בו פחות מפורט ומתון מאשר באפוס, והוא יותר פשטני ולכן גם יותר לירי. ביסודה של הפואמה מונה תמיד רעיון פילוסופי או לאומי-הברותי, למשל

שלמה וקהלתי ונקמת שמשוני של מיכיל. בין שני ארוותי ובמצולות
 ימי של יליג. בין המצרים ובדרך ממנצה של שרניחובסקי. המתמיד של
 ביאליק ומתנה של שניאור.

בשנים האחרונות הולכת ונוצרת בשירתנו גם הפואמה הלירית-תאורית,
 למשל: בנקרת שוידרוביץ של כהן. בהרים של שניאור. ורותי של פייכמן.

40. הרומן:

האסטטיקנים מן הדור הישן היו שוללים מן הרומן את ערכו האמנותי
 לגמרי או להצאין. מכיון שהיה כתוב בפרוזה ראו בו את ירידת האפוס
 וכליונו. הם ראו ברומן רק חולשה ורפיון-ידיים, שהפסידן לא רצה ליגע למען
 תת ליצירתו את צורתה הראויה, ולכן ערכו רק המוני בלבד. אבל החכמים
 האלה לא שמו לב, כי גם שירת-הנכורים בימי-הבינים כתובה בשירים קלים
 ושוטפים, הקשורים רק בחרוזים רופפים, והם נימים יותר לפרוזה מאשר לריתמוס
 הנאדר של האפוס העממי. ואמנם בראשית מעבר שירת-הנכורים לפרוזה נמורה
 באה גם ירידה בהושי-הצורה, כי ענין החומר גבר על הצורה. אפשר שהסבה
 היתה בזה שקהל הקוראים נתרבה ויצא מתחום החוגים האריסטוקרטיים, שנתחנכו
 על הצורות האמנותיות, אל החוגים העממיים שיכלו להשיג רק את הפשוט
 והטבעי. ואמנם הצורה הפרוזית השיגה גם יתרון חשוב על הצורה החרוזית:
 הנמישות הנותנת לפיטן את היכולת לבטא מהר וביתר דיוק את כל
 הפרטים והגוונים של המקרה הפנימי, ומה שחשוב ביותר, להבליט את אופי
 הדיאלוג יותר ממה שאפשר בהרזים.

כל-זמן שהרומן בקש לפעול רק על-ידי החומר, כלומר, כל-זמן ששמש
 רק מקרא-שעשועים, לא באו יתרונות הפרוזה לידי גלוי ולא מצאו את ספוקם.
 גם רומני-המשפחה המטיפים של המאה הייתה עודם רחוקים מהיות צורה
 אמנותית חדשה. את ערכו האמנותי השיג הרומן רק על-ידי הנטיה הפסיכולוגית,
 שהתחילה בספרות-הרומנים עם הלואיזה החדשה של רוסו ויסורי נרטר של
 גיטה. ברומנים אלה אנו מוצאים בפעם הראשונה את ציור-הנפש. לעיקר
 נעשה המקרה הפנימי, וההסתכלות ההיצוגית מקבילה בו להסתכלות הפנימית;
 הטבע בחליפותיה והאדם בעלילותיו נראים לנו מתוך הסתכלות חושית. ומכיון
 שהרומן התחיל נוטה ויותר אל המקרה הפנימי, כלומר, אל שדה-הליריקה,
 לא היתה לו שום תקנה אפית אלא בפרוזה, כי החרוזים היו הפוכים את ציורי-
 הנפש לשירים ליריים. כמו שנראה באבנני אוניניץ של פושקין.

הרומן כתור סוג אמנותי הושתת על שני יסודות: על האופי והפסיכולוגיה. ספורים אשר אין בהם נס אחד משנים אלה אינם אלא מקרא-שעשועים בלבד (שמ"ר). נדולה מזו: הרומן התחיל להיות לתולדות אופי מְתֵהָה, וזה נתן לו את ההתפתחות האורגנית. התהוות האופי מראשית התפתחותו היא היא המעסיקה מעתה את המספר והקורא. כל חלק של העלילה נעשה לתקופת-התפתחות אורגנית. וכן נראה שכל רומן מודרני נוטה פחות או יותר לצורה הביאוגרפית (בספרותנו: בחורף של י. ח. ברנר; התועה בדרכי החיים של פ. סמולינסקי). במקרים רבים תהיה הביאוגרפיה—אבטוביאוגרפיה. זאת אומרת, הפיטן מתאר את התפתחות אפיו הוא, את מאורעות חייו הוא, או הוא אוצל לנכור הרבה מאישיותו. כמדה שיהא נושא חותם סוביקטיבי. ובוה יובן שהתאור הזה אוהב להשתמש בנוף ראשון (הרומן בצורת-מכתבים, צורה שאינה הולמת את האופי האפי, עבר וכטל מן העולם, ורק בספור ההומוריסטי עוד נשתמר, ששם הנגוד בין הצורה והתוכן מוסק על הקומיות, עיין 74). שתי הצורות האלו, הביאוגרפית והאבטוביאוגרפית, אינן המצאת הספרות החדשה, אבל רק בה השינו את ערכן האמנותי-פסיכולוגי. וכן נעשה הרומן לאפופיה הסוביקטיבית, כמאמר ניטה, או כאשר יאמרו החדשים: רומן האני.

ובאמת אין לך צורה יפה להבלטת היתרונות של התאור האפי מצורה זו. אין לאות במוטיב ההולך ומוליד את עצמו בלי-הפסק והענין ילוהו תמיד. ככל אשר האישיות תתבדל ותתבלט, בתור פרי התפתחות חברותית ותרבותית נכונה, כן תרבינה הדרכים המובילות אל התפתחות זו, וכן שונה תהיה התפתחותה של כל אחת. ואף-על-פי שחיי-החברה המודרניים, עם קצור המרחקים החיצוניים והפנימיים, הטביעו מעין חותם שוה על דרכי ההתפתחות האנושית בכלל, בכל-זאת אין מספר לנשיות ולפניות החדשות, לרום ולעומק, שבדרך חייו של היחיד. בהתפתחות זו נראה תמיד את הטפוס-כללי נפגש עם האופיי-פרטי, ועל-ידי כך תתעלה החשיבות הסמלית אשר למאורע, וזו תעורר שוב את ההשתתפות ההרגשית של הקורא במאורע. וגם מן הצד הטכני אין ערוך להשיבות הצורה הזאת בשביל המספר. היא מלכדת את העצמים, המצבים והמאורעות המתוארים היהידים לאחדות מוצקה ומענינת אחת, דבר שלא הצליחו להשיגו רומני האינטריגות והאבנטורות של הדרורות הקודמים.

גם אותם המספרים, המתכונים ביחוד לתאור הסכיבה הפועלת בהליפות הופעותיה על התפתחותו של הנכור, נוטים לצורה הביאוגרפית; כן ביחוד ברומן ההיסטורי. למשל, איבנהוי של סקוט ובמקצת גם, אהבת ציון של מאפו. אבל כאן לא חיי-היחיד הם עיקר, כי-אם רוח-הזמן המשתקף בחיי הנכור.

ואפילו ברומן־הסביבה, שהתפתחות חיי הנכור בטלה בו בתאור המנהגים ותנאי־החיים, גלוויי החברה והטבע, ישתמש המספר בצורה זו, ביחוד כולש זה אצל דיקנס. וכן גם רומני־התורה הבאים לתאר את המצב החברתי והפוליטי, אם גם אינם ביאוגרפיים טהורים הנה הם עוסקים, על הרוב, בתקופת־ההתפתחות המכרעת בחיי האדם. היינו, בגיל התבגרותו. למשל, הרומנים של ברשדסקי ובכלות הכלי של ברגלסון. אף הנטורליסטים הצרפתים. שנתנו לרומן־הסביבה אופי מובהק, השתמשו בצורה הביאוגרפית, למשל, רוב הרומנים הגדולים של זולא.

הרומן המודרני, השואף להשתחרר מן המוסכם והרגיל, רוצה להפגיע לא רק בתכנו כי־אם גם בצורתו, מופיע גם בצורות אחרות. על־פי־רוב יתאר רק תקופת־חיים אחת בהתפתחות אפיו של הנכור, תקופת־חיים, שבה תקום אנרגיה גדולה אחת ותבוא לידי נמר. לרוב יכניסנו המספר אל הסביבה עלידי תאור צדדי, פחות־ערך לכאורה, למען הנדיל את הענין. צורה זו לקוחה מן הדרמה, שגם היא מצטמצמת באנרגיות־חיים שלמה אחת, וגם היא נוטה להכניס את הרוואה לתוך העלילה, עלידי שיחה פחות־ערך בין נפשות צדדיות — אמצעי שעוד שנספיר השתמש בו (רומיאו ויוליה). אבל גם ברומן הזה עוד תלך התפתחותה של העלילה בדרך כרונולוגית, כנהוג אצל המספרים הרוסים החשובים: דוסטויבסקי וטולסטוי.

ואולם יש בין הרומנים החדשים, שאין בהם עוד מוקדם ומאוחר כלל, ואין פרק אחד נובע מן השני וממשיכו. הפרקים, או החלקים, מציגים סצינות בודדות, כמו קרעים רבים של אָרְגַּנ אחד, ורק שיוון החומר והצבע — הנבזרים והלך־הנפש — יאֶחֶם. ההכרח הפנימי של העלילה נפגם על־ידי כך והענין ההדרגי מפרע, אך יש כאן אפשרות להקיף יותר, להרבות את מספר הנפשות, לבנות עולמות ולהחריבם. המספרים הרומנטיים־קנסציוניים השתמשו בצורה זו בכונה להשלים על־ידי כך את אפיה של העלילה, שהיתה מוסדת אצלם על שלוב־מאורעות מקרי ומפתיע, פנישות ואינשרניות מחירות. למשל, איין סי ופרץ סמולנסקין. לא כך אצל המספרים החדשים, שאין להשדם בכונה פחותה כזו. אצלם כנראה ניבעת צורה זו מעצם תכונתם החזונית, שאינם רואים את הדברים בריציפותם כי־אם ביחסותם. למשל, ירושלים של לָנְדֶלֶף.

הרומן * הוא הצורה המקובלת ביותר בספרות החדשה. מתחלה היו הרומנים כתובים בחרוזים קלים, גם בספרותנו בימי־הבינים, אבל היום אינו נכתב עוד אלא בפרוזה בלבד. בראשית התפתחותו היה תכנו ספור מחיי האבירים

* מתחלה שיר־מספר ב־"Romana lingua", וכאן שמו.

ואהבתם. ביחוד נתרבו ספורי-אהבים כאלה בספרד ובצרפת. סרננס מעיד שנבדור דוק-קישוט קרא המוני רומנים כאלה. מאז נעשה מושכל ראשון, שתוכן הרומן צריך להיות, עלילות גבור ואהבה. ספור שאין בו סכסוכי אהבה אינו ראוי לשם רומן, כשם שהנבדור, שאינו שונה באהבה, אינו ראוי לשם אביר. עד תקופת הריאליזם היה הרומן יצירה שבדמיון, שתכליתה היתה או להטיף מוסר או לשעשע בלבד. גבורי המספרים הרומנטיים היו על-פירוב אנשי המעלה, מחוננים בכשרונות ובאומץ רוח, והיו צריכים לשמש מופת לדור הקוראים. הרומן שיך לשירה האפית, אך ברומן המודרני רבים היסודות המתנודים לאפיו האפי הסהור. הרומן משמש לפיטן דורנו לא רק לתאור חיים וטפוסים כמו שהם, אלא הוא משמש לו כלי-מבטא להביע על ידו את דעותיו ורגשותיו הוא. וכיום הזה יעמוק הרומן בכל שאלות החיים והטבע. אין מספר למיני הרומנים, המתחלקים לפי המעמדות והטעם (עין רומן ההוה).

41. הרומן ההיסטורי:

הרומן ההיסטורי שואף לתאר איזו תקופה רחוקה, מצבה המדיני והחברתי, מהלך-רוחה ומנהגיה. המספר יאסוף בהריצות את התעודות המעידות על חיי התקופה ההיא, ובכחו החזוני יעבד את כל החומר הזה (או כמבטאו של שילר: יִשְׁמִידוּ בַצורה האמנותית) עד לידי יצירת חיים מלאים ואנשים חיים. ולכן עיקר גדול בו הוא הקולורית של הזמן. רגילים לומר על יוצר כזה שהוא מִחִיָּה את העבר. בקראנו ברומן כזה אנו נקרעים ממצאותנו ומוטלים לזמן אחר, חיים את חייו ומשתתפים בכל דרכיו.

ואולם יש אשר הרומן ההיסטורי הוא בעל כונה קבועה וגלויה, טנדנציוני, זאת אומרת. הוא מתאר אמנם תקופה רחוקה, אבל הוא רואה בה מהרהורי לב זמנו, ומכניסם בכונה להשפיע על חייה ההווה. לתכלית זו יאחז המספר במדת ההגזמה, שהוא מפריז בתאור הטוב והיפה למען יחמדוהו בני דורו, ומפליג בציור הרע והמשחת למען יתעבוהו, למשל, אהבת ציון ו, אשמת שומרון.

ויש רומן היסטורי הנוצר רק לשם האמנות, וכונתו היחידה היא לתת לנו תמונה בהירה ורב-תצבעים, מלאה התאבקות-נפש מחיי העבר הנערץ. כי יש אשר פִּטֵּן בעל דמיון אדיר ונפש עזה, הנוטה לחיים מלאים עלומי-עם, גבורת אדם ותאוות עצומות, לא יוכל לתלות את כל אלה בדורו החלש והפשוט, ולכן יבקש לו נושאים ליצירתו בעבר הרחוק. למשל, קוֹוֹ וְרִים? של סנקיביץ ו, הימים האחרונים של פומפיה של בולור-ליטון.

מלבד הנטיה הפסיכולוגית של יוצר ידוע אל עלומי-עם, הנה יש עוד מומנט פסיכולוגי חשוב, והוא הקסם הנמשך אלינו מכל דבר אשר היה פעם, החרדה לראות עולם שעבר קם חי לעינינו, וביחוד כשעבר זה הוא עברנו, ואנו מרגישים את רגשותינו הכיילאומיים מעורים בו ורואים את הקשר הלאומי והתרבותי קָם בין עבר והנה, ובוה תובן הכרת-הטובה הלאומית הגדולה אשר לותה את הרומן. אהבת ציון. לא החשיבות הטפוסית עיקר ביצירה ההיסטורית — כאשר דמו הראשונים — כי-אם קולוריש החיים והומן, ולכן יותר קל היה לראשונים לעקם את העובדות בשביל שלמות הטפוס, מאשר לאחרונים, שהאמת ההיסטורית מיסיפה אצלם על אמת החיים המתוארים.

ואולם התעמקות התאור הפסיכולוגי והתפשטות הציור האינטימי-לירי בספרות הדור האחרון, דוחקות את רגלי היצירה ההיסטורית, שהיא על-פי טבעה יותר חיצונית-דיקוֹרטיבית, בפעלה עלינו בתמונותיה הרחבות, בתאור החיצוני של הסביבה, המנהגים והמלבושים, כי כאן לא די לדמיונו ברמו, אף התפשטות ידיעת ההיסטוריה בחוגים רחבים נוטלת מצד אחד את קסם הפעולה של התאור הזה, ומן הצד השני מסחירה את דמיון הפיטן, ואינה נותנת לו את חירות ההמצאה.

אם היצירה ההיסטורית לא תמצא לה דרכים חדשות, צפויה לה סכנת כליון.

42. רומן-ההנה:

לא במקרה ולא מתוך שיותר נוח להם בכך שואכים יוצרי זמננו את החומר ליצירותיהם ישר מהייה-ההנה, כי-אם מפני שרק בהם אפשרית אותה אינטימיות החוץ והחיים, יושר ההסתכלות ושפעת הרשמים, אשר רק מהם תצא פעולה חיה ועמוקה אל דור הקוראים החי, וסגולות אלו תמלאנה לפיטן-הנמצאים את הסרון המיתוס וההיסטוריה, באיבסן נראה את התאבקות הדמיון עד אשר מצא את עולמו, ראשונה נסה להחיות ולהעמיק פרק היסטוריה בדרמותיו: קיסר וגלילי, ומבקשי הכתר, אחר-כך בקש ליצור חיי-נפש מתוך יצירה דמיונית בלבד בפרק נישט ורק לבסוף פנה אל המקור הבלתי-יכוזב של חיי-ההנה בדרמותיו המשפחתיות והסוציאליות.

שדה-החומר של רומן-ההנה הוא בלתי-מנבל והוא חובק זרועות עולם. לפי התכונה אנו מבדילים: רומנים סנטימנטליים, קומיים, סטיריים ודידקטיים.

לפי ההומר: רומנים מהיי השרים והפוחים (כרוסיה, ה'חפ'ס'), האמנים והפועלים, הרועים, האכרים, האבנטוריסטים, הכלשים, הצבא, פרו, לונדון וכו'. לפי הצורה: רומנים בצורת מכתבים, יומנים, בנק ראשון ושלישי וכו'.

43. הרומן בספרות העולם:

התפתחות הרומן באה בעיקר הודות לצורך בקריאה, שנעור אצל הקהל הרחב לרגלי התפשטות מלאכת הדפוס. הקרקע הקלסית שלו היא צרפת. שם היתה האהבה לנושא הראשי שלו. משם יצאו הרומנים ושטפו את שוק העולם. עוד במאה הייט היו השליטים בעולם-הקוראים הרומנים-שנים הצרפתים: בלוק, פלובר, זולא ודודה. שנים הראשונים היו יוצרי הנטרליסמוס: זה עשה רושם במהורר-הרומנים שלו, קומדיה אנושית וזה ב-Madame Bovary ו-L'Education sentimentale וכו'. זולא ראש הנטרליסטים ובעל התיאוריה של הרומן הנסיוני התפרסם ע"י שורת-הרומנים Histoire naturelle et social d'une famille, דודה ברומני, פרומן הצעיר וריסלר הגדול, הנפבי וביחוד ברומנים הסטיריים, טרטרין מטרסקון וכן אלמית. אך שום רומן לא זכה לפרסום גדול, כזה של הספרדי סרנטס (616 – 1547) – דון-קישוט איש למנש וחלק עברית ע"י ביאליק, הוא היותר נפוץ בין כל הספרים (200 תרגומים אנגליים ו-70 גרמנים), מאנגליה בא רומן-האבנטורות ורומן-המשפחה הסנטימנטלי, ריצ'רדסון ברומניו הטנרנציוויים – פמלה וקלריסה, גולדסמית – הכהן מן-קפילד (תרגום עברי חפשי ע"ד ילין, המוכיח מוקפילד), הסטיריקן סופט – מסעות גליבר, דניאל דפו – רובינסון קרוזו (עברית ע"י א. ברש), והסקוטי ולטר סקוט (832 – 1771) נחשב ליצר הרומן ההיסטורי – ויברלי, איבנהו (עברית ע"י בן-אליעזר). במאה הייט זכו לפרסום רוב הרומנים של בלורליטון – הימים האחרונים של פומפאה, רינצי; ואמן רומן-הסביבה ומציר חי לונדון דיקנס – קלוב הפיקוקים (עברית ע"י טביוב), דומבי ובני, רויד קפרפילד וכו'. בספרות הגרמנית נתפרסמו ביהוד נוסטב פרייטש – זכות וחובה, שפילהן – בין הפטיש והסדן, אנשי חירות, על שפת הים (עברית ע"י פרישמן). בסוף המאה האחרונה הגיע הרומן הרוסי לידי שליטה באירופה. הרומנים של טורגניב – אבות ובנים (עברית ע"י מ. פוזנסקי), אדר, רודין (עברית ע"י חוק) וכו'; דוסטויבסקי – החטא וענשו (עברית ע"י י. ח. ברנר), השוטה, האחים קרמזוב (עברית ע"י זק); והגדול שבכולם ליב טולסטוי – מלחמה ושלוש, אנה קרנינה (שניהם עברית ע"י י. א. טריווש), התחיה וכו'. בספרות

המודרנית תופס מקום בראש הרומן הסקנדינבי: 'עקבסן' — נילס לינה' (עברית ע"י פסח גינזבורג); ב'רנסון' — בדרבי אלהים; המסון — ר'עבי' (עברית ע"י סנל), פ'ן' (עברית ע"י ליססון), רוזה', ברכת האדמה' (עברית ע"י טורוב) וכו', והמספרת סלמה לגרלה — נסטא ברלינג', 'ירושלים' (עברית ע"י יעקב רבינוביץ); פלובר — 'שלמבו' (עברית ע"י שלושיץ); אנטול פרנס — תא'ס (עברית ע"י פרישמן).

44. הַסְפּוֹר:

הספור נכדל מהרומן בבנינו הפשוט והשוטף כחית ישר, הוא אינו צריך לעלילה מסובכה: לפתיחה מננסת, לנקודת-מרכז דרמטית ולחתימה פותרת, כמו הרומן המודרני. גם תכנו יותר מקרי וטבעי. נושא לספור יכולים לשמש כל מאורעות-החיים ולא רק אנשים בעלי אישיות שלמה. גם התאור ההתפתחותי אינו חשוב בו, העיקר בו ההרצאה הספורית השיטפת, הקלה והננה. לפיכך אינו צריך לתאר דוקא סכסוכי אהבה וקנאה, למשל, בחדר' השנה אחת' של ברנה.

45. הַנוֹבִּילָה*:

לא רק עליפי גדלה נבדלת הנובילה מן הרומן, אלא גם עליפי מהותה. בעוד שהרומן אינו יכול לשמור על האחדות הרצופה של העלילה, כי מתוך שאיפתו להקיף הוא משלב ומצרף עלילות רבות ושונות לאחדות-חיים אחת, שומרת הנובילה על הרוב את אחדות העלילה, ולכן לא תסבול אפיוזודים, עלילות מקבילות וכו'. בתחלה בקשה הנובילה לפעול רק על-ידי המאורע הפיקנטי וקסם ההרצאה הספורית (הנובילה האיטלקית), אבל הנובילה החדשה עוסקת ביחוד בנושאים פסיכולוגיים, הנוביליסטים המודרניים שואפים לקפל רומן שלם בד' אמותיה של הנובילה, הם מביטים עליה כעל תמצית הרומן החסרה את החמרים המקשטים והממלאים שבאחרון, ולכן הם גם מפליגים בערכה, ואמנם אמנים כמופסן, דודה, צ'יחוב, פרץ ושופמן הפליאו לעשות במסגרת זו. הנובילות שלהם אינן חשופות מקשום ותאור-סביבה, אבל רק במדה ההכרחית להשלמת התמונה. העיקר בה הצטצום והקו הקולע אל המטרה, ולכן היא דורשת כשרון טבעי מיוחד. יש אשר רומניסטן

(* הראשון שהשתמש בשם זה היה האיטלקי בוקציו (76-1818) ויצר הפרחה האיטלקית באופן ספורי הקסנים 'ניקסרונ', בעברית נחקל השם 'ציורי'.

רב-כשרון לא יצליח לכתוב נובילה משוכללה, ולהפך. הנובליסטן מוסר את הלך-הנפש בשרטוט טפוס, קצר ורווי. אין בה מקום לנפשות צדדיות רבות ולהפתחות האופי; האופי המוגמר בא בה לידי גלוי על-ידי מאורע מכריע אחד. אבל אין לכתוב שאין כחה יפה ככח הרומן. היא נראית ביחס אליו כסוכת-שעשועים עשויה מעשה-ידי-אמן בפני היכל נהדר. אף נשאר בה משהו מירושת הנובילה העתיקה: המאורע המופלא. אבל היא לא רק מספרת את המאורע המופלא ועוטפת אותו בצבעים ליריים (ואמנם בנובליסטיקה החדשה מתגלה נטיה כזאת). כראם מציירת וחושפת תנודות-נפש גדולות. המאורע המופלא נורר אחריו גלויירגש מופלאים באפיים, וכן נוצרת אשמוספירה מיסטית לחצאין. ואמנם הנובילה החדשה נוטה יותר למיסטיות מן הרומן, שעל-פי בנינו הגדול הוא יותר בהיר וחשוף לאור מכל צד. נקל להעמיד סוכת-שעשועים בצל, אבל אין להצל על ארמון רחב-אנפים. אך גם המופלא הפסיכולוגי אינו יכול לותר לגמרי על הסביבה, כי רק מתוכה יובן.

46. הרשימה (הסקיצה):

הרשימה היא מסירת מאורע אחד או קטע אחד מחיי-אדם, והיא דורשת צמצום עוד יותר מן הנובילה. אין לה צורך בפתיחה ובחתימה, היא רק רושמת, כשמה, את המחזה או המאורע כמו שהם. ולכן תהיה הרשימה תמיד אימפרסיונית, והיא יכולה להיות גם תאור טבע בלבד, אלא שמעין עלילה צריכה להחיותו ולהניעו. הרשימה היא תמצית הספור בהשמטת הטפל שבו. אך לא די להשמיט איזה מחלקי הספור בכדי שיהפך לרשימה, כי התפיסה והקו של הרשימה הם בהכרח, בהיותם מכוונים למסור את העיקר בצמצום האפשרי, אחרים מאשר בספור השוטף. יתכן לאמר כי הרשימה היא הסוגיטה של היצירה הספורית (פטר אלטנברג, ג. שופמן).

רשימה קצרה, שעיקרה תאור טפוס, נקראת מיניאטורה.

נובליסטים גדולים בספרות-העולם: באיטלקית — גיאובני בוקצ'יו (1313—75); בצרפתית — גי די מופסן (1850—93), אלפונס דורה (1897—1840); באנגלית — רודריק קיפלינג, אדגר אלן פו (1809—49); ברוסית — אנטון צ'יחוב (1860—904); בגרמנית — פטר רוזנר, יעקב וסרמן וארתור שניצלר; בגרמנית — בירנסטירנה בירנסון.

חשובי הנובליסטים בספרותנו: י. ל. פרץ, ש. בן-ציון, מ. י. ברדיצ'בסקי, ג. שופמן, יהודה שטיינברג ועוד.

47. הָאֶפִּיקָה הַתֵּנִי כִּיתִי:

למרות קטעיהשירים הקדומים בעלי הצביון האפי (שירת למך, שירת דבורה ושירת הים) אין לדבר על שירה אפית בתנ"ך. גם ההרצאות הספוריות ההיסטוריות בתהלים ע"ח ק"ו, אין בהן כלום מן היסוד האפי האמתי. הציורים המפורטים באיוב (סוס המלחמה, הבהמות, הליותן) הם שירה מתארת נפלאה, אך הסר בהם העיקר הספורי.

תחת זאת עשיר התנ"ך בפרווה ספורית-אפית טהורה: מיתולוגית, היסטורית ומציאותית. הספור התניכי יש לו חוקים אמנותיים מיוחדים, ועיקר יפיו הוא בצמצום ובנדלות הפשטנית. עצמת הנפש והדר האמונה הופכים עליו בכל מקום. רק יחידים-נלה מסופרי העולם עמדו על כתי וחנו (ביחוד נטשה וטולסטוי), וחוקרי המקרא כמעט לא נגעו בו, לפחות מן הצד האמנותי. אנחנו נביא בזה, רוב מאמרו של פרופ. ה. שטיינשל על אמנות הספור בכתביהקדש:

הספור הביבלי מתגלה בלבוש פשוט בהחלט. בלי שום קישורים — וזהו קשורו וזאת היא תהלתו. אם נאמר להקביל מצד זה את הביבליה להומרוס — כמה עשיר הוא האחרון וכמה עניה היא הראשונה! התורה אינה יודעת את המשלים, אין היא יודעת את קשורי התארים; היא יודעת רק את עצם הענין כמו שהוא, רק אותו בלבד. וככה משפעת היא כטבע, כעצם המציאות, אין היא מזדקנת ואין היא נחלשת. תהיה מרת השכלתו של האדם מה שתהיה — החורף והאביב, הקבר והחתונה מרעידים את מיתרי נפשו תמיד.

ובשל חוסר-קישורים זה אין מקום כלל לשאלה, אם הביבליה ספרות של אמנות היא או שירה עממית: היא איננה לא זו ולא זו. מצד אחד אין שום הוכחה, שפרשה זו או אחרת מתוך העם יצאה; אדרבה, הכל מעיד על מחברים יחידים, שצורתו ומותו של איש איש מהם מפורשות וגלויות. אבל מצד שני מתגלה בדברי הסופרים האלה פרי נקי כזה, עד שהאישיות נסתרת מאחוריו לגמרי, והספור הביבלי נראה, כאלו הוא נלוו הרוח הכללי של האדם. האופי האפי מפורש כל צרכו בספורי הביבליה. ראשית-כל — באפני דבור ידועים: וישא את קולו ויבך; וישא את רגליו וילך; וישכם אברהם בבקר ויקח לחם וחמת מים ויתן אל הנר, שם על שכמה ואת הילד — וישלחה. ועם כל רחבות זו מצומצמת היא צורתם של הספורים. בהירה היא תמיד התמונה שהם נותנים, אבל השרטוטים מעטים ככל האפשר. המספר העברי אינו מוצא נעימות לעצמו בשקיה היתרה, כדי לתאר את כל פרטי הענין, וזה לו הנטיה לרוקח. הסופר האפי הנמור של העמים האינדוגרמנים כרוך אחרי

עצם מהלכם של המאורעות, אחרי ההסתכלות בהם, ולא אחרי המטרה. ולהיפך, הסופר העברי, נראה שהוא ממהר להגיע רק אל המטרה. דרכו — הקו הישר ופסיעותיו מהירות, אף-על-פי שקטנות הן. אין בו כלום מדברנותו של נקסטר, ומכל-שכן מפספסנותו של מספר-אגדות.

ומכאן, שהביבליה עשויה לגרום הנאה, להיות מובנה, רק למי שקורא בה במתינות. צריך ליתן רֶנֶח וזמן בין הפרשיות הקצרות של הספור, כדי שיתרחבו יפה יפה בהכרה והיו לתמונה אחת שלמה.

לדוגמה ראשונה בוחר אני בספור על-דבר מרד, ודוגמה זו תלמדנו, עד כמה יש בתאור מן החיים והוריוות. הנה אנו באים אל מחנה, החונה בשרה. אנו נזכרים במחנה ולנשטין (של שילר). ישראל נלחם בדמשק וי הוא נבור החיל לכד זה עתה את העיר רמות-גלעד והחזירה לעמו. הנה הוא ושרי החיל אשר לו יושבים בעזרה של אחד ההיכלות ומיטיבים את לבם בשיחה עלוזה, ואולי — בכוס מלאה. ואולם נשמע את אשר תספר הביבליה (מלכים ב', ט'): —

ואלישע הנביא קרא לאחד מכני הנביאים ויאמר לו: חגר מתניך וקח סך השמן הזה בידך ולך רמת גלעד. ובאת שמה, וראה שם יהוא בן-יהושפט בן-נמשי, ובאת והקמתו מתוך אחיו והביאת אתו חדר בחרר. ולקחת פך-השמן ויצקת על ראשו, ואמרת: כה אמר ה': משחתוך למלך אל-ישראל, ופתחת הדלת ונסתה, ולא תחכה. וילך הנער, הנער-הנביא, רמת גלעד, ויבא, והנה שרי החיל יושבים. ויאמר: דבר לי אליך, השר. ויאמר יהוא: אל מי מכלנו? ויאמר: אליך השר. ויקם ויבא הביתה. ויצק השמן אל ראשו ויאמר לו: כה אמר ה' אלהי ישראל: משחתוך למלך אל עם ה' — אל ישראל, והכיתה את בית אהאב אדניך, ונקמתי דמי עבדי הנביאים ודמי כל עבדי ה' מיד איזבל... ויפתח הדלת וינס, ויהוא יצא אל עבדי אדניו. ויאמר לו: השלום? מדוע בא המשנע הזה אליך? ויאמר אליהם: אתם ידעתם את האיש ואת שיוה. ויאמרו: שקר! הנדנא לנו. ויאמר: כזאת וכזאת אשר אלי... וימהרו ויקחו איש בנדו וישימו תחתיו אל גרם המעלות, ויתקעו בשופר ויאמרו: מלך יהוא!

יש פה רחבות אֶפֶת כל-צרכה, ובכליות נאמר רק מעט. אלא שמעוט זה ספוג כולו חיים ומכשיר את הפנטסיה שלנו, שהיא תשלים מאליה את כל החסר. הנה הוא נבור החיל, היושב במסבת שריו, העליונים עד כדי גסות. פתאום נגש אליהם הנער הנביא, — כאלו מעולם אחר הוא בא. שהוק הוא לחילים הנסים וגם מטיל מורא בלבבם, — משונע. הוא נגש ישר ליהוא ופונה אליו מבלי אשר יקראוהו בשמו. יהוא רואה ומבין היטב, שאליו מכון האיש. אבל נראה,

שאין הדבר הזה נעים לו, והוא מכרית את הנביא, כי יניד לו מפורש, שאליו מכונן הדבור. האנשים, אשר בחברתם ישב, אֶחָיוֹ היו עד עתה, ואולם לאחר ששמע את דברי הנביא יצא אליהם כשלבו מהסס ושואל לנפשו, אם הללו שהיו, עבדי אדוניו כמותו, יאמרו להשאר דוק את אשר הם, או שיקחם לבם להבדל מעל אדונם וללכת אחריו, להכנע לו? והם — מתוך רשמי פניו הם קוראים את ההרחרו ופסקוקיו ואין הם ניתנים לו להבליע את הדבר, כי נכוננו עתידות גדולות, ובשמעם כי מִשֶׁשׁ מִשָּׁשׁ הנביא את יהוא, הם עורכים תיכף הסיבה, פורשים את הכנדים עליה, יהוא עולה עליה, — וככה הם ממליכים אותו, לכמה מאות בתים היה צריך המומר ההומירי, או משורר הניבלונגין, כדי לספר את כל הדברים האלה!

דוגמה אחרת תראה לנו, כמה קצרה ואף-על-פי-כן חדה היא הכרקטריסטיקה הניתנת בביבליה — הפתיחה לספר איוב. ידוע, שפתיחה זו היא ששמישה מופת לניטה כשביל הכבודה שבטרנדיותיו (פויסט). ומתוך כך לִמְדְנוּ ניטה את כל יפיו של המחזה, הנערך בשמים. לו אנו היבים תודה גם בעד הבנת מהותו של השטן שכספר איוב. הלה אינו דומה לאחריומן הפרסי ולא לסטרא-אחרא של ימי הבינים, אין הוא בלתי-אם מה שראה בו ניטה — מפסיתופל, הרוח השולל תמיד, המשטין. אם אורשה להשתמש בכטוי הדיוט, אומר: הוא המרגל המנוול, המרגל את כל הארץ כולה: הקנול הוא שמחת לבו, הוא עצמו אינו עושה את הרע: אין כהו לעשות דבר מבלעדי אלהים. אבל שֵׁשׁ הוא על הרע בכל מקום שהוא מוצא אותו, ואפילו בטוב ובישר שבבני-אדם אין הוא רוצה לראות את הטוב: הכל נראה לו רע ומכוער. וכשהאלהים שואל, בשעה שצבאות מלאכיו באים להתיצב עליו, את השטן: השמת לבך אל עבדי איוב? עונה הוא: ההנם ירא איוב אלהים? תוצאתיו של רגול הם — חוסר-האמון והחשד. איוב עושה את הטוב והישר: אמת זו גם השטן אינו כופר בה. אבל פני-מיות לבו של איוב מה היא? עליה מטיל המשטין חשד. אמנם כן, לעומת האלהים לא יסחר שום בעל נבול ותכלית. ואולם השטן רואה רק כתמים בלבד והוא חושב, שגם הנעלה שבחסידים חסידותו באה לו רק מתוך בקשת התועלת לעצמו.

והנה קלימטרה נתכים על איוב המון צרות ופגעים: עשרו — עדריו ועבדיו — נשל ממנו, בניו ובנותיו אובדים לו, ובכל-זאת נשאר איוב נאמן לאלהיו, לא נתן תפלה לו. אבל השטן איננו מתיאש גם הוא, והרי הוא משטין ואומר: עור בעד עור וכל אשר לאיש יתן בעד נפשו. אולם שלח-נא

ידך ונע אל-עצמו ואל-בשרו, אם לא אל-פניך יברכך? — מחויץ לפויסט קשה יהיה למצוא אמירה, שכולה סגנון מפיסתופלי, כאותה שאלה: .החנם ירא איוב אלהים? ואותו, עור בעד עור! מה לא יעשה אדם למען הנן על עורו? ובכלל כל דאנתו של אדם היא רק לעורו הוא, לעצמו ובשרו, ולא לעשרו, אף לא לאשתו ובנו. — זאת תורת השטן.

ואולם העיקר בכל ספור יהיה תמיד, אם הנפש, הנשמה באה לידי גלוי בהיר, בביבליה שמור עושר רב של יחסי בני-האדם זה לזה, והעושר הזה מתגלה בהרבה מיני אַפִּיִּים, מעמדים ומערכי-לב.

אחת מן הדמויות היותר חביבות של האשה בספרות העולם היא זו של רות, אני מביא בזה את ראשיתו של הספור:

.ויהי בימי שפט השפטים — ויהי רעב בארץ, וילך איש מבית לחם יהודה לגור בשדי מואב — הוא ואשתו ושני בניו, ושם האיש אלימלך, ושם אשתו נעמי, ושם שני בניו מחלון וכליון, אפרתים מבית לחם יהודה, ויבאו שדי מואב ויהיו שם, וימת אלימלך איש נעמי, — ותשאר היא ושני בניה, וישאו להם נשים מאביות: שם האחת ערפה ושם השנית רות, וישבו שם כעשר שנים, וימתו גם שניהם מחלון וכליון, — ותשאר האשה משני ילדיה ומאשהי, אין לי כל צורך להעיר על הדיוק האפי שבזה, מה אני מבקש להטעים? שגם כאן ספוג כל דבור ודבור הלך-נפש והוא נוגע בנפש להניעה ולעוררה, הגה אופי-הדבור, ותשאר האשה, שהמספר משתמש בו פעמים: מתחלה מאשה, היא ושני בניה, ולבסוף, כשמתו גם הבנים, נשארה היא לבדה, יחידה בעולמה, בארץ נכריה, ועל-ידי כך הצליח המספר בשתים: אחת את כלות ואובדות אותן הדמויות, שהספור היה צריך להן רק לשעה, ונשארת נעמי, האשה רבת הפנעים, ובה מתרכזים כל רחמי לבו של הקורא — באשה השוממה והעוזבה, אלימלך אינו כי אם איש-נעמי; הבנים די להם שישאו נשים; שלשחם נגור עליהם שימותו, כדי לעבור את האשה...

והנה נמשך הספור והולך ומעבירנו מן האם המתאבלת אל הבת המנחמת: ותקם היא וכלתיה ותשב משדי מואב, כי פקר ה' את עמו לתת להם לחם, ותצא מן המקום, אשר היתה שמה, ושתי כלתיה עמה, ותלכנה בדרך לשוב אל ארץ יהודה, ותאמר נעמי לשתי כלתיה: לכנה, שבנה אשה לבית אמה, יעשה ה' עמכם חסד כאשר עשיתם עם המתים ועמדי, יתן ה' לכם ומצאן מנוחה אשה בית אישה! ותשק להן, ותשאנה קולן ותבכינה, ותאמרנה לה: כי אתך נשוב לעמך, ותאמר נעמי: שבנה, בנתי, לכן... אל בנתי! כי

מר לי מאד מכבד, כי יצאה בי יד ה'. ותשאנה קולן ותכנינה עוד, ותשק ערפה לחמותה, ורות דבקה בה. ותאמר (נעמי): הנה שבה יבמתך אל-עמה ואל-אלהיה, שובי אחרי יבמתך. ותאמר רות: אל תפנעי בי לעזובך, לשוב מאחריך, כי אל אשר תלכי אלך ובאשר תליני אליך, עמך עמי ואלהיך אלהי; באשר תמותי אמות ושם אקבר...

זהו הבטוי הקלסי, כמעט הייתי אומר: עצם ההגדרה של דבקות האדם באדם ושויכותם המוחלטת איש לרעהו. אבל אין להעלים עין גם מזה, שהמספר, שזה דרכו תמיד לקצר ולמחר, מטעים ומאריך הסעם, כדי שמתוך המאורעות והמעשים, השאלה והתשובה, השתקף ותבלט הנשמה — הצער והאהבה.

מעשה יוסף הוא הארוך, העשיר ומרובה-הרגיש שבמספורי הביבליה. כי היה יוסף, יפה תאר ויפה מראה' מודיע לנו המספר מפורש; אבל כי היה מצוין בחכמה, רואה את הנולד, כרוך בכל לבו אחרי אביו, גא ומכיר את ערכו, אבל נדיב-רוח — את זה מראה לנו המספר סבלי שיא מרהו.

תפקיד מיוחד יש במספור זה לחלומות ופתרונם. החלומות משניאים את יוסף על אחיו; פתרון החלומות מביא אותו לפני פרעה. על-ידי חכמתו ודעתו לפתור את החלומות של אחרים מתקמים גם החלומות שחלם על עצמו. וכדי שסבות ומסוככים אלו לא יראו דלים ומשונים בעינינו עלינו לזכור את מושגיהם של הקדמונים, שהחלומות מאת האלהים הם באים וכי גם החכמה לפתור חלומות מאת האלהים היא נתנת לאדם. דִּיךָ רק הודאה זו בלבד — וכל המאורעות הבאים אחר-כך מתפתחים ונובעים זה מתוך זה בעל-זרעם. טבעו של יוסף משניא אותו על האחים ומביאו לידי עבדות. ולא עוד, אלא שעצם טבעו של יוסף מותנה בהכרח על-ידי היותו הבן, שנולד אחרי כמה שנים של תקוה ויאוש לאשה היפה, האהובה היחידה, ואשר בשביל כך נעשה חביבו של האב וקרוב ללבו יותר מן האחרים. חכמתו וישרו נותנים אותו בהכרח להן ולחסד בעיני אדוניו; יפיו גורם לו, שאשת אדוניו תשא את עיניה אליו לאהבה אותו ותמימותו נותנת אותו אל בית הסוהר. ועלכון זה, שאין למטה הימנו, הוא שמביאו לפני פרעה. והנה מתגלים כשרונותיו של בן משק הבית, כי גדול הוא גם בהנהלת עניי הממלכה, והוא מציל את כל עמי מצרים והארצות הסמוכות מצרת הרעב הנוראה. וצרה זו והרפואה, שהקדים לה יוסף, הן שמאחדות אותו שוב עם האב והאחים.

ובשלשלת זו של אפיים, מעשים ומצבים, הנובעים אלו מתוך אלו על-פי הסדר ההכרחי של סבות ומסוככים, מתגלית השגחתו של האלהים. ועוד

מתגלה בזה הקשר שבין גורל האדם היחיד ובין גורל הצבור האנושי. ולבסוף מתגלה ונעשה ברור, האיך מוציא האלהים לפעולה תכנית גדולה של דברי ימי עולם על-ידי הבקשות והתאוות הקטנות של האדם, וכי גם המומות ומחשבות הקשע וגם הצדקות והמעשים הטובים של היחידים, שכשהם לעצמם רק טובתם לנגד עיניהם, אינם באמת אלא אמצעים לקיים את כונת אהבתו של האלהים, הסובבת ומקפת את הכל. ואת הרעיון היסודי הזה שם המספר סוף-סוף בפיו של יוסף עצמו, כשהוא מדבר על לב אחיו, המודים על פשעם וחטאתם, מנחמם ואומר: אתם חשבתם עלי רעה, אלהים חשבה לטובה. יוסף לא יכול ללמד לכל אותם המאורעות באמת-המדה של האושר, אשר עלה בגורלו הפרטי. לו נדמה, כי שולח מצרימה רק, להחיות עם רבי. ולא יכול יוסף לדעת, מה תהיה אחריתה של עֲלֵיָה זו, שעלו בני נועו למצרים.

ליללתו של יעקב הזקן נודעה חבה מיוחדת משום ששילר השתמש בה בשורדים' שלו. אנכי אביא בזה רק פסוק אחד. כשהביאו לזקן את הכתונת הטבולה דם, זעק ואמר: כתונת בני, חיה רעה אכלתה; טָרַף טָרַף יוסף! מתורת הפסיכולוגיה ומתורת דקדוק הלשון אנו למדים, שרק המלים האלו היו האפשרויות אותה שעה — הללו ולא אחרות ולא יותר מאלו, שלשה מאמרים, ורק בסדר שהם כתובים כאן, ודוקא בצורות הדקדוקיות האלה. ראשית-כל הכרת העצם הנורא, אחר-כך — המאורע האיום, היוצא מחוץ אותה הכרה, ולבסוף — הבנת המצב ההוה כמו שהוא ואין לשנותו. ובכך, מתחלה הקריאה: כתונת בני! אחר-כך מתוסף על הבטוי האקטיבי, חיה רעה אכלתה! הבטוי הפסיבי — טָרַף טָרַף יוסף!, והנשוא קודם לנושא. הציור, יוסף, המונח ביסוד כל שלשת המאמרים, מסתתר מאחורי הלבושים הנתלים בו ובא לידי גלוי על-פי סדרם של אותם המאמרים ומתוכם.

משעה ראשונה שהאחים מתצבים לפני יוסף מתחיל הקורא לחכות תיקף, שיכירו איש את רעהו ויתודעו זה לזה. אבל המספר מכניס בכשרון נפלא לתוך מהלך המאורעות יסודות, המרחיקים אותו הרגע המקווה. היסודות הללו שייכים לאופי האָפִי, ועל-ידם נכרא בלב הקורא כליון-הצפיה כזה, שדונמתו אין אנו מוצאים עוד בביבליה, ואשר לפי הנראה אינו מתאים לאָפִיָה של הפשטות המהלמט. אבל באמת יש לכליון-הצפיה הזה אופי אחר מאותו המתגלה בדרמות ורומנים. לא די שאין כאן אותם הסבוכים, שפתרונום עלול להרעיש, אלא שעצם הכליון שבספורנו אוניקטיבי הוא כולו: יוסף מבקש להביא את אחיו לידי כליון-צפיה. ודרך הספור, שבחר לו המספר, עומדת לו, שהוא מצליח בשלש:

האחים מכירים ויודעים באופן שאין למעלה הימנו את עונם והטאתם; יוסף, כשהוא רואה מה שבלב אחיו, מטהר מכל רגש בלתי־טהור בנוגע אליהם; האב והאחים הולכים ונעשים כל שעה קרובים יותר ללבנו.

הלב שכבר נואש, המבקש לנצח בתוכו גם את האבדן המדומה של שמעון ואת הסכנה הגדולה, המרחפת על ראשו של בנימין — כשהוא שומע את אנדת הפלאים על גדולתו של יוסף, הרי הוא, פני: אין הוא יכול עוד להאמין באושר. אבל מכיון שיעקב רואה את ההוכחות הברורות, חי רוחו והוא אומר: רב! עוד יוסף בני חי; אלכה ואראנו בטרם אמות. אין לך עוני־מלים גדול מזה, אבל האמת אינה מניחה כאן מקום אפילו לדבור אחד יתר. הרבה יותר יש לתמוה על המחבר, שכל־כך יבשה וקצרה היא הרצאתו על מכירת יוסף. אבל הוא מחזיר את אברתו במקום אחר, ודוקא במקום היותר ראוי לכך. כשהאחים רואים את עצמם נתונים במצרים בצרה גדולה מתחיל לבם מכה אותם על הרעה, אשר עשו בשעתה, והם אומרים איש אל אחיו: אבל, אשמים אנחנו על אחינו, אשר ראינו צרת נפשו בהתחננו אליו, ולא שמענו. וזה בכלל מדרך סגנונו של המספר הביבלי, להבליט את מעמד נפשו של הנבחר הראשי על־ידי הנפשות הפועלות אשר מסביב לו. הנה כן ראינו למעלה את ההרריו והששותיו של יהוא לאחר המשחו למלך, נעשים בולטים מתוך שאלתם של שרי חילו: השלום? וכיוצא בזה נבלטת לנו צרת נפשו של יוסף הנמכר לעבד מתוך מעמד נפשם של האחים — מתחלה מתוך קשי לבם ואחר־כך מתוך החרטה, התוקפת אותם. והנה תמונה בהירה, המתגלית לעינינו פעם אחת מתוך פרספקטיבה נפלאה, העשויה להרעיד את נפשנו: עצם המאורע של העבר לפי מה שנחרת אז, בשעת מעשה, בתוך לבו של יוסף, ולעומתו — בתוך לבם של האחים, וזכרון־המשנה של אותו מאורע לפי מה שהוא עולה עכשיו. בשעת חרטה, בתוך לבם של האחים בלבד — שלש או ארבע תמונות, השופכות את אורן זו אל תוך זו. דומה, שיש כאן הרכבה מלאכותית מרובה, אבל באמת אין כאן אלא פשטות. כלומר: ההרכבה מתאמת כל צרכה לאותו דבר, אשר עליו יסופר — לחרטה. כל ילד יודע את החרטה, וזוהי אמנם צורתה. —

ספור עקדת יצחק עומד בעיקרו על ההנחה, כי לא יצויר הדבר, שאב וכל להעלות את בנו לקרבן מדעתו ומרצונו החפשי, כי קרבן שכזה הוא הדרושה היותר נוראה, שנוכל לדרוש ממי שהוא; רק להי הצדקה לדרוש אותה מאת האדם, אלא שהוא לא ידרוש אותה לעולם מאתו. הנה כן, צריכים אנחנו

להפקיע לכתהילה כל דמיון שהוא בין ספורנו ובין קרבנות הילדים, שהיו מקריבים עובדי־האלילים, שהרי הללו, קרבנות עובדי־האלילים, היו הנצחון העליון של בקשת הטובה וההנאה, הבא מתוך הדאגה לענינים הנשמיים־החושניים. מה שאין כן אברהם, שהיה עשיר ומאושר ועומד מחוץ לכל סכנה. הוא לא בקש להקריב את בנו, אף האלהים לא דרש מאתו קרבן זה. האלהים מבקש רק לנסות את אברהם: יבוא אברהם ויראה בפועל את משמעתו המוחלטת למצותו של האלהים. שום בקשת טובה והנאה לעצמו אינה גורמת למעשהו זה. אותו אברהם, שאמר לאלהים קודם שנולד לו יצחק, מה תתן לי ואנכי הולך עירי, הוא עתיד עכשיו להקריב את הבן שנתן לו, להקריב את הכל, את כל אשורו: זה היה הנצחון המוחלט של יראת־שמים.

על הצער הנורא, הטורף וקורע את כל לבו של אברהם אין המספר אומר כלום. אבל הוא חושף לפנינו את לבו של אברהם על־ידי עצם דבורו של האלהים אליו, 'קח־נא...'. זוהי ודאי הפעם היחידה, שהאלהים אינו גוזר ומצוה, כי אם מבקש — האלהים מבקש, אף אינו מוסיף לבקשה זו שום יעוד והבטחה גמול, יהיה נא המעשה הזה, שעתיד אברהם לעשות, מחוסר כל טובה הנאה בעולם, לא יהיה בלתי אם אות האהבה הטהורה בלבד, ובכן: 'קח־נא את בנך, את יחידך, אשר אהבת, את יצחק — והעלהו לעֹלָה...'. וכבר דבר אלהים פעם אחת לאברהם בסגנון זה: 'לך־לך מארצך וממולדתך ומבית אביך...'. דומה, כאלו האלהים מוסיף, שהוא יודע ומכיר היטב, מה הוא דורש מעם אברהם; הוא עצמו, כביכול, מטעים, האץ עתיד צוויי לפגוע בנפשו של אברהם. המלים המרובות ביותר, בן, יחיד, אהוב, יצחק וגם ארץ, מולדת, בית־אבי אינן מוסיפות דיוק בהגדרת עצם הענין; ההגדרה הראשונה כוללת בתוכה גם את האחרונות: אִי־אפשר לעזוב את הארץ מבלי יָתֵר גם על המולדת. המלים היתרות מעלות ומגבירות את חשיבות הענין רק בתוך רוחו של האיש, אשר אליו מתייחד הדבור, שמא לא היה עדיין עמוק כל צרכו אותו הקרע, שעשה הדבור, 'קח־נא את בנך' בלבו של אברהם, הרי מעמיקות אותו המלים הבאות אחר־כך, ולבסוף נעשה הקרע שלם ונמור על־ידי קריאת השם הפרטי: 'את יצחק...'.
אברהם שמע, הקשיב והשיב רק על־ידי מעשה בלבד, ביום השלישי בא

אל המקום, אשר אמר לו האלהים, מקום קדוש היה. את החמור ואת העבדים אין להעלות לשם, הוא משאירם מחוץ לאותו המקום הקדוש ורק הוא והנער אתו עולים אליו. את העצים הוא שם עתה על יצחק, הוא עצמו לוקח בידו את האש ואת המאכלת, וככה הם הולכים ועולים. הדרך, שעליהם לעבור עוד

לא יכלה להיות ארוכה ביותר; אבל עדיין יש בה מהלך כדי ששאל: האומנם שתקי האב והבן כל אותה הליכת העצב ולא אמרו איש לרעהו כלום? ואם דברו — מה היתה שיחתם? היודע המספר למסור לנו שיחה זו? אפשר היה לקבוע פרס מיוחד לכל גאוני המספרים במספרות העולם, מאיסכילוס ועד שְׁכֶסְפִיר ועד נִיטֶה, כי ישיבו על השאלה: מה היתה שיחתם של אברהם ויצחק בשעה שהלכו שניהם יחדיו אל המקום, אשר שם עתיד היה האב להקריב את הבן? אנו יודעים, כמה מעטות הן בכלל שיחות הילדים, שהצליחו גאוני המספרות ליצור כהונן ער כדי שנאמין בהן, וכאן צריכים דבריו של הילד להתאים גם למצב הרוחות, נראים הדברים, שבמקרים כאלה אפשר להצליח על-ידי השמוש בסגנון ההפכים. דרך זו בחר לו רִסְקִין. יסוד הַאִפִּינֵינָה שלו הוא אותו היסוד נופו שבספור אשר לפנינו. העלמה שמעה, שאביה מתעתד להביא קרבן נפלא ונהדר; מבלי דעת את פרשת הדבר מבקשת היא, העתידה להיות אותו קרבן, מאת אביה, שירשה גם לה להיות באותו מעמד ולקחת חלק בה. אנממנון משיב: „את תהיי שמי, ואת הדביר הזה שאל הקלסִיקן הצרפתי מאת אברִפִּידס מופתו היווני.

ואולם אין להבדיל בחושי הטעם של העמים נלוי יותר גדול מאשר באפני השמוש בצורות הנגזרים. שילר, למשל, פִּלְפֵל לא יכול את הנגזרים החזקים של שבספיר. המספר הביבלי אינו יודע כלל את השמוש בנגזרים בתור אמצעי אסתטי. דבריו נובעים ומפכים כמו מתוך מעין טבעי טהור, שמתוכו היה ראוי לכל העמים לשתות ולרוות את צמאונם. הוא מספר: „ויקה אברהם את עצי העולה וישם על יצחק בנו, ויקח בידו את האש ואת המאכלת, וילכו שניהם יחדיו. ויאמר יצחק אל אברהם אביו, ויאמר: אבִי! ויאמר: הנני בני, ויאמר: הנה האש והעצים, ואיה השה לעלה? ויאמר אברהם: אלהים יראה לו את השה לעלה, בני, וילכו שניהם יחדיו. דומני, ששיחה זו היא התשובה הטבעית והמוחלטת לשאלה אשר שאלנו. לפנינו התמימות הנמורה של ילד, דלא חבים ודלא טפשי. כאן אין נגזרים כלל: מתוך עצם הסביבה אשר לפני יצחק ומנוף המעשים הנעשים לעיניו נובעת כמעט בהכרח גמור אותה השאלה, אשר הוא שואל. והתשובה היא — ההכנעה לאלהים. קודם השאלה והתשובה ואחריהן הם, הולכים שניהם יחדיו, כך מתאר המספר את הרורִי הלב.

וכשמגיע אברהם אל גבול האפשרות הקיצונית, עוד רגע אחד וישפך דמו של יצחק והנה נשמע קולם של השמים: „אברהם! אברהם! כאלו האלהות עצמה הדרה ונשתוממה, ובקריאה הכפולה הזאת נפתר ונמנר כליוֹן־הצפיה של האלהים, כביכול, של הקורא ושל המספר גם יחד. (תרנום א. דריונוב)

בספרות שאחר התניך מצאה לה האפיקה העברית צנור צר באגדה, שצפיה יותר מדרשילירי (עין 62).

דוגמה מן הפרווה המחורות בתקופת ספרד:

נאום הימן האורחי: הנד הגיד לי חבר הקיני — ואמר אניד לך מן הנפלאות אשר ראתה עיני — כי נסעתי מארץ גשור — לאשור — בעת חרבו ידי נדיבים כחלמיש צור — ואפס עוזב ועצור. — והעיר נאה וחשובה — גדולה מאד ורחבה — והמון רב ועושר נמצא בקרבה — והאמים לפנים ישבו בה. — ואין בכל הארצות כיפיה — ולא כהדרה וצביה — וגם זבת חלב ודבש היא וזה פריה. — אפס כי עז העם היושב עליה — השוכנים מבני עמנו בגבוליה — כי לא יתגדב אחד מהם לנכבד או בליעל — מחוט ועד שרוך נעל — וכלם צרורות כספיהם — צרורות בכפיהם — בלי יוצאת ופרץ — ולא יפול צרור ארץ. — ובבואי אליה כנפש נבוכה — ערב שבת עם השכח — אמרתי אולי בית־התפלה קרובה — ואלכה ואדרשה בה. — וכאשר באתי אל בית־התפלה — עם הקהלה — ראיתיה יפה כהיכל וארמון — וישבתי בתוך ההמון. — והיו לצדי שני זקנים — ארוכי זקנים — חסונים — כאלונים — ממוכרי התהלות ולא מן הקונים — ומהורסי בתי־צדק ולא מן הבונים — בעלי קומות — ובטנם כערמות — להם נפשות בוזיות ועיניהם רמות. — וכאשר שאלתי על גדוליהם — ויתר קהליהם — והחזן אשר להם — אמרו יש לנו ראשי גליות — ופניני מרגליות — ומלבד זה יש לנו חזן דרשן — עניו ובישן — דשן ושמן כמו אילים בני־בשן — תפלתו ערבה — וחברתו אהובה — וגנינתו טובה — יורה בתורה — ויקרא במקרא — ויסבור בגביאים כמה סברא — ויודע פיוטים יקרים — ושר בשירים. — — —

(יהודה אלהריו)

ד.

הַשִּׁירָה הַדְרֹמָתִית.

48. מִהוּת הַשִּׁירָה הַדְרַמָּתִית:

הדרמה היא שירת־הנה; כל עיקר פעולתה מיוסד על האילוזה הנוכחית, על ההשתתפות בחיים המוצגים על הבמה. אין כאן הרגש המפנים והמרניע שבמרחק הזמן, השם מעין מכסה־זכוכית על מאורעות העבר. רגשותינו מלזים את העלילה הדרמטית בכל העוצם והעזרה, שיכולים להוציר עליירי מעשים וסבלות נוכחים. שתוף־צער ופחד, הערצה ותוהלת, אהבה ואיבה מתגלים כאן ביתר עוז וביתר שלטון. רציפות המעשים המהירה, אנרגיית החיים המרוכזה העוברת לעיני הרואה תעסקנה אותו, עד כדי לשלול ממנו כל התבוננות שקטה ומתונה. יתר על כן: היא גם לא תתן לו את הפנאי לסקור את ההנה השוטף בעוז לתוך העתיד בכל מומנטיו, ולא־כל־שכן שלא תתן לו לַדְמוּת את המעשים ולשקלם בתבונתו. רק את העיקרי והחשוב ביותר אותו יראה בעיניו. רק את זה יוכל לקלוט בשעת התקדמותה הבלתי־פוסקת של העלילה.

כשם שבשירה האפית העיקר הפנימי הוא האפשרות ההסתכלותית אצל הקורא, כן עיקר האמנות הדרמטית — ההתרכזות במומנטים העיקריים אצל הרואה. לכן נראה בדרמה את הסבֶּכֶה הבטוחה, את הרעיון הכופה ואת הנמוק הפוסק, בעוד שהאסיקן מעמיד את המקרים הנפשיים ואת התמונות החיצוניות זה בצד זה, למען יוכל הקורא להתבונן בהם ולשפוט עליהם, והמימנטים הראשיים של העלילה הדרמטית, הבולעים את כל תשומת לבו של הרואה, הם בעיקר פסיכולוגיים. רק הבטוי החיצוני: המלה, העווה והמעשה, יעסיק את הסתכלותו, בעוד אשר עולם־הנמצאים כשהוא לעצמו, סביבתן החיצונית של הנפשות ומהדהדתן, יורד, בשעה שהעלילה עולה ומתנכרת, אל תחת סף־ההכרה, וברפוחת יחוש אותם רק כתוספת־קשוט. ולפיכך לא תהיה תלויה הפעולה הדרמטית בדיקורציה ובתלבושת, כמו שהאמנות הדרמטית הקדומה לא ידעה כלל להשתמש באמצעים אלה, ובכל־זאת השניה בודאי פעולות גדולות.

גדול בעלילה הדרמטית הכרח־הכונה, גם חייה־הנפש של הנפשות העושות לא ימצאו בה די־מרחב לבטוי שָלֵם, ורק במקרים יוצאים מן הכלל.

ובעוד העלילה לא נברה בשטפה, יהיה בירי הדרמתיקן לרתק אורנו על-ידי ציור-נפש מפורט; אך גם פה לא ישיג את הרחבות האפית. מלכתחלה עליו לכוון את עינו אל התמצית, אל הבולט ביותר. את האופי יציג לעינינו בתווים טבועים וגלויים: גווייהבינים, מצוייהנפש הדקים מן הדקים ישמשו בידו רק לעתים רחוקות. הדרמתיקן חוצב ישר מן החומר העכור. כל פסול דק ונלונף עדין טשטש את הרושם, ולכן נוטה השירה הדרמתית לגנודים חזקים. אמנם הנגוד הוא אמצעי אמנותי בכל סוג פיוטי, כאשר ראינו בשירה הלירית וביוחד באפית, כי על-ידי הנגוד יבלט האופי במלואו, אבל כאן הוא אמצעי יסודי ומהותי. יחס השירה הדרמתית אל האפית הוא במדה ידועה כחם הפסול אל הציור. כמו בזה כן בזה אין מקום למעברים מנשרים ולצבעים מפשרים ומרככים. הנגוד בולט בה לעינינו.

המהות הדרמתית טבועה בראש וראשונה בלשון. אחת היא אם זו היא נטורלית (עיין 73), ומטרתה למסור את אמת מוצאה וסביבתה, או אם היא אידיאלית, ומטרתה לקסום מציאות נכספת (עיין שם). תמיד עליה לבטא את הנגוד הפנימי שבין האפיים; והדיאלוג בדרמה הקלסית מיוסד בעיקר על הטור הןכוחי. "שניות-הקולות היא רעיון הדרשה. בשניות-קולות זו סונתה כל אסנתו הפורמלית של שבספירי (יוליוס גב). ואולם דיאלוג אופיי, ואפילו שורה של דיאלוגים כאלה, אינם יוצרים עדיין את הדרמה. רק במקום שאופי הנפשות ונגודן מתפתח בחסין ובמעשה, רק שם יהיה נרצא ויכריחנו להשתתף בו. כי השם, דרמה, פירושו מעשה, עלילה, ורק במעשה האקטיבי ולא במקרה, כאשר יהיה לרוב בשירה האפית, יחיה לעינינו נכור הדרמה. נגוד המתבטא במעשים הוא — מלחמה, וביסודה של כל דרמה — מלחמה פנימית או גם היצינית, וכיון שהתפתחותה של מלחמה זו אינה יכולה להיות בעקב סבה היצינית ומקריה (כמו בשירה האפית), כיאם מותנה בהכרח פנימי, עליה גם להיות מחולקת בין שני כחות פועלים-נוכחים; כי עלינו להיות את נשמות שני המתנששים כאחת, ועוז ההשתתפות תלוי ביחסנו החיובי או השלילי, בעצם המלחמה הזאת נעוץ אפיה של השירה הדרמתית; אם היא נכבדה ואידיאלית, אם ענינה החיים והמות, מטרת-הקיום הקמות, או תוליד את הטרנדיה (עיין 76), ואם היא נסבה על ענינים פעוטים וקטנונים, או אם היא רק מוארה ומובלטה מצד זה, או תוליד את הקומדיה (עיין 74), ולכן יש אשר מוטיב אחד יוכל לשמש גם לטרנדיה וגם לקומדיה. למשל אהבת בן-האמה לבת-המלכה, הכל תלוי בזה, איך הפיטן מעריך את השיבות המלחמה והנלחמים. העיקר הפורמלי אחד הוא בשני הסוגים גם יחד, אלא

שבקומדיה לא נקביר לדרוש את שמירת העיקר הזה במלואו, ולכן נסבול בקומדיה את מקרה-הפלא הבא להתיר את הסכסוך על-ידי הדיאוס אֶבֶס מְכִינְאִי בפּרֶצְלוֹ-אֶדֶם, בעוד שבטרגדיה נרניש בו הפרעת הפעולה המציאותית.

אין להפריד בדרמה בין האופי והעלילה, ונראה שהפיטן הדרמטי האמתי חווה את שניהם כבתי-אחת, שאלמלא כך לא היה יכול להשיג פעולה דרמטית ופיוטית גדולה כל-כך.

חוקי-הרכוז החמור השולט בשירה הדרמטית דורש במפניע נקודה מרכזית אחת, שעליה תסוב העלילה ומטרה אחת, שאליה תשאף. כי במסגרת דרמה אחת נוכל להשתתף בשלמות רק פעם אחת במסכת-החיים של הנכור הארונה ממלחמה, סכנה, נצחון או מפלה, ואם תרפה ההתענינות בששל העלילה, לא תורם עוד באותו בל, וכל הדרוש-רושם מהליש תחת להגביר, ולכן אסור שתורניש ירידה בעלילה המוצגת: הרואה צריך שימשך בחוקה, ברגשי-השתתפות הולך ומתגבר ובהתענינות הולכת ומתרכזה, ממערכה למערכה, ההרגשה באחד ממקומות הדרמה, כי כאן היה יכול להיות הסוף, או כי צריך להיות הסוף, הוא סמן רע לה.

האחדות שבאפוס מוסיפה לו עצמה ושלמות, אבל אינה הכרחית כמו בדרמה. שם היא מושגת על-ידי התפתחות האופי (עיין 30 ו-40) וכאן על-ידי ההתירה הבלתי-פיסקת אל התכלית האחרונה. שם היא מתבטאת בצביון וכאן בפעולה. הדרמה שהיא באה להציג בעיקר מאורע מרכזי אחד, ולו גם יהיה זה מאורע פבד-נורל, לא תוכל להראות את התהוות האופי, כי אין בידה לחשיף את רבוי ההשפעות, שמתוכן הוא נולד. אמנם יש אשר נמצא בדרמה שנוי מכריע באופי, אבל שנוי זה הוא יותר קטסטרופלי, ויש בו מכשלונו או מהורבנו של האופי: תחת סבל מעשהו ויִשְׁבֵּר רצונו של הנכור, שאיפה תאונית ואנרגית תהפך ליאוש, למשל בברוטוס של שכספיר ובמרים שטוארט של שילר; או שהרצון יעלה לנקודת-רכוז שיש בה כבר מן העניות, כמו אצל מקבט, ובשניהם מכין השנוי הפנימי את הקטסטרופה הדרמטית, זאת אומרת, הקטסטרופה הפנימית קודמת להיצונית. יש אשר שנוי האופי המכריע יעמוד במרכז ההתפתחות הפסיכולוגית, ואז הוא מבליט את מהות ההתפתחות הזאת כבתי-אחת, למשל מות המלך בהינריך השביעי של שכספיר ומות פוזא בדון קרוס של שילר, הם מאורעות מכריעים הנירמים לתמורה באופי הנכור. אבל כל אלה הם יוצאים מן הכלל, כי רק לעתים רחוקות יהיה באמת בידי מאורע אחד להביא שנוי מכריע וקם באופי. לכן יביאו הדרמטיקנים הגדולים על הנמה את האופי

המוגמר בעלילה מכרעת, ורק לפעמים יאירו את אופי הגבור בתארם בקצרה את התפתחותו הקודמת.

נפשות הדרמה עומדות לעינינו כאפיים עשויים ומוגמרים, כאנשים אשר נפשם ראשונה בחיים ולא נדע את אשר עבר עליהם. מה שמענין אותנו בראש וראשונה הוא — מָה הם? איך היו למה שהם, זה לא יענין אותנו כלל, או רק מעט, במדה הנחוצה להבנתו הנוכחית של האופי.

זוהי מהות הישירה הדרמטית לעיקריה, אבל תכונתה היסודית תלויה באותו המומנט החסר לגמרי לשני סוגי הפיוט האחרים:

יחס הפייטן אל הבמה. אמנם גם הליריקן וגם האפיקן בחרוזים כימי קדם, הזה בעיני רוחו גם את הָשָׁר או הַשָּׁה, אבל שירתו עמדה במדה מרובה ברשות עצמה, וחייה הפנימיים ידברו אלינו במלואם גם מעל הַנִּיר, ובדורות האחרונים נשתחררה לגמרי בבחינה זו. לא כן הדרמה: זאת — אם היא דרמה במתית אמיתית — לא תחיה על הכתב, ורק הַרְיוֹסֹר והמִשְׁחָק יְחִיּוּהָ, כאשר יהיה במוסיקה. נפש הגבור הדרמתי תִּרְאֶה לנו מבעד לפעולתו, תנועתו ושיחתו. רק קורא בעל דמיון וכה חזוני בבחינת יוצר יבין את הדרמה מתוך קריאה בלבד, וגם הוא יִנְלֶה בשעת ההצגה קיום אופיים ומומנטים פסיכולוגיים, אשר נעלמו ממנו בשעת קריאה. אף ההוראות הרבות הנתונות בדרמה המודרנית עליידי הפיוטן עצמו, אינן יכולות למלאות לקורא את מקום המשחק. הקורא הרגיל לא יתפוס את הגבורים לכל מלוא נפשם, אלא־אִסִּיכֵן יִרְאֶם בעיניו חיים ופועלים, וישמעם באוזניו מדברים, צוחקים ובוכים. הפיוטן יצר את האדם, אלא שכעין מאמיר־אשף רובץ עליו והוא שקוע בתדרמה, עד שבא המשחק ברוך האלהים ומעירו להיים.

שתי דרכים לדמיון היוצר בשירת־הנמצאים: (א) הוא רואה בעליל את המאורעות כמו שהם, או בקרוב כמו שהם בחיים ובמציאות. (ב) הוא מתכון לכתחלה למקום המעשה ורואה דמויות־במה ומאורעות־במה. הדרך הראשונה מיוחדת בעיקר לאפיקן, ולדרמתיקן — רק במדת היותו פיוטן שבכחו להחיות את יצורי־דמיונו בנשמת החיים והמציאות, כי אם לא יהיה את האנשים והמעשים בראיה ריאליית לא יצליח ליצור חיים, אלא משחק־בובות. והדרך השנייה כולה מנת הדרמתיקן. אבל אצל הדרמתיקן האמתי יתמונו בדמיונו תמונות־החיים עם תמונות־הבמה, וגבוריו עם המשחקים. כל דרמתיקן שאין אצלו מוֹיִנָה זו, יצליח ליצור רק טפוס לקוי של דרמה, וכן גם תהיה פעולתו. הפיוטן הדרמתי, שאינו רואה לעיניו כלל את הבמה ותנאיה, לא ישיג פעולה סצינית וגם האופי הדרמתי

של יצירתו יחלש; ובמקום שרק אמנות-הבמה שולטת והיא הנוהגת ביד הפיטן, שם תעדרנה פעולות פיוטיות עמוקות ואמיתיות, ולכל היותר יושנו איזה אפקטים.

יש הוקרים המשערים — והשערתם מתקבלת על הדעת — כי מתחלה לא היה הדרמה פיוטית כלל וכלל. משחק-התיאטרון נתהוו בכל מקום מתוך ההפיץ והנטיה הטבעיים לחקות אנשים ומעשיהם, להתחפש ולהתנכר, בכלל, מתוך תאית המשהק, והיצירות הראשונות מסוג זה לא היו יצירות פיוטיות במובן הספרותי, כי אם פרי ההמצאה הרגעית או המסורה. לא כן האמנות הדרמטית, שנתהוותה מתוך הדות השיחה ההדדית (הדיאלוג) אשר נעזרה, ליתר בטוי ופעולה, בתנועות מימיות, וכך אנו רואים אמנם שתי דרכי-התפתחות לדרמה, ההולכות יד ביד. הטרנדיה נהיית לצורה אמנותית-פיוטית נאצלת ומשחק המומים העממי ממשיך גם הוא את קיומו עד ראשית ימי-הביניים (ובחוגי-החברה פרימיטיביים עד היום הזה). ועוד בשכספיר נראה באופן בולט את התלכדות שתי דרכי האמנות. ורק מתוך התאחדות אמנות-הבמה עם הפיוט (צירוף המוסיקה מלא כאן תפקיד ממוג חשוב) נוצרה השירה הדרמטית, ולכן יש אשר נראה כי אחד היסודות יכריע ביצירה הדרמטית, פעם זה ופעם משנהו.

הדרמה למקרא היא שירה שחזונה דרמטי, אלא שלא נתיחדה לבמה, והיא גם יותר מדי אינטימית ופיוטית-פנימית מאשר תוכל לפעול מעל הבמה, אף כי תכיל חיים דרמטיים ופעולתה בשעת קריאה או דקלום תעצם מאד. רוב הדרמות הליריות בספרות המודרנית שיכות לסוג זה.

השירה הדרמטית נוטה לקבל לתוכה גם מימנסים ליריים. מלבד השירים, שירי היחיד והמקהלה, השוורים בדרמות, נמצא גם קטעים ליריים בעצם העלילה; רוב המנילונים הבאים להכין את הלך-הנפש אל הקטסטרופה, או הבאים למסור את הלך-הנפש המושג בעלות העלילה, הם ליריים. בשעה שהגבור נמצא במצב של מלחמה פנימית, לפני משבר רוחני, שופך הוא את הנות רוחו במנילונג פיוטי-לירי. אך פעולת הלידיקה מעל הבמה אינה גדולה, ורק במקום שהוא מתאחדת עם המוסיקה היא מתגלית בכל כחה. זה נראה מן המקהלות והמילודרמות העתיקות. ומתוך הרגשה זו יצאה האופירה השואפת למסור מצבים דרמטיים באמצעים ליריים טהורים. אבל בשאיפתה זו הניעה לידי קפוח הדרמטיות לא רק על חשבון הפעולה הלירית-מוסיקלית, כי אם גם לשם אפקטים דיקורטיביים ובלטיים; ורק בידי גנר עלה לנצל את כל האמצעים האפשריים וליצור את האופירה הדרמטית במלוא מובן המלה.

הדרמה משתמשת חוץ מבשני אמצעים הראשיים: דקלום ומימיקה, גם בציר (דיקורציה) ובמוסיקה; ולכן חזקה פעולתה מפעולת שאר סוגי הפיוט. בדרמה הקלסית נמסר הדיאלוג כשורים שקולים, שלמים ומקוטעים, ותכונתו היא על-פיירוב וכוּחית (לפי סופוקלס ושילר). אך בארוך הנוכח יותר מדי יעשה משעמם ומיגע. כשם שהאפוס מחולק לשירות, כך מחולקת הדרמה למערכות (אַקטים), והמערכה מחולקת שוב למחזות (סצינות). רוב הדרמות הקלסיות בנויות חמש מערכות, בכדי לתת מקום להתפתחותה השלמה של העלילה. קשה מאד בדרמה הצגת מחזות כוללים או מחזות-המונים, לא רק מטעמים טכניים במתיים, אלא גם מטעמים פנימיים של היצירה; קשה לו לפיטן להעלות על הבמה בבתיאחת נפשות רבות ולתת בפי כולן שיחה מחולקת באופן פרופורציונלי וטבעי, שלא יכשל בנפשות אלמות ומאובנות לנמרי, בנלמים, או בערבוניה המוגית וקולנית; ורק דרמטיקנים יחידים הצליחו גם במחזות כאלה (מחזה-הריטלי בוילהלם טל' של שילר). בדרמה הקלסית יבואו גם שירים ובלדות קצרים, ביחוד במקומות של תנבורת הרגש, אבל בדרמה החדשה שולט הסגנון הפרווי לגמרי.

בראשית התפתחותה של הבמה, כשהמכשולים הטכניים היו רבים, דרשו האסטטיקנים מן הדרמה אחדות משולשת: העלילה, המקום והזמן, שכולם היו צריכים לבוא כאחד על הבמה, היינו, העלילה צריכה להיות מוסבה על נושא אחד, העלילה צריכה להתחיל ולהגמר במקום אחד ובמשך זמן המשחק, לכל היותר במשך 24 שעות. היום, יחד עם תקן הבמה, בטלה תורת-אחדות זו. התיאטרון מסודר היום כך, שבשעת ההפסקה אפשר לשנות על נקלה את מקומה ואת זמנה של העלילה, ועל-ידי כך פסקה העלילה להיות דחוקה ומצומצמה כלשעבר.

לפי חלוקתו של הנרמני נוסטב פרייטג צריכה הדרמה להחזיק חמשה חלקים, כזאת: (א) פתיחה, (ב) עליה, (ג) נקודת-נובחה, (ד) ירידה, (ה) פתרון. מלבד אלה צריכים להיות שלשה מקומות הנקראים, מומנטים דרמטיים, שעל ידיהם יתפרדו חמשת החלקים או יתאחדו: (1) המומנט המעורר (בין א' ו ב'), (2) המומנט הטרגי (בין ג' ו ד'), (3) המומנט של ההתאמצות האחרונה (בין ד' ו ה'). אבל אין להכניס את כל הדרמות במסגרת זו, כי הדרמה, כמו כל יצירה פיוטית, היא קודם כל בת-חורין.

בדרמה החדשה מבדילים שני סוגים: (א) דרמה ספורית (רציטטיבית), (ב) דרמה נגינית (מוסיקלית). ענפה הראשיים של הדרמה הספורית הם: הטרנדיה והקומדיה, ושל הדרמה הנגינית: האופרה והאופֶּרָטָה.

בטרנדירה (יסוד השם במלה היונית טרניס, שמשמעה, תישי, ובדרמה הדיוניסית תפסו מקום חשוב התישים או הקטירים. עיין 49) הקדומה לא היתה הקטסטרופה בסוף הכרחית, אך ההדשים חשובו, כי דרמה שאין בה כליון-הגבור אינה ראויה לשם טרנדירה (עיין 76) והמציאו לדרמה בלי קטסטרופה את השם, שיר דרמתי. — כיון שהגבור הטרגי סובל וצפוי לאסון, ולפי שהאנשים עלי-פי טבעם צריכים למצוא לכל כבל ואסון סבה, לכן יש כמעט בכל טרנדירה, אשמה טרגית (רצה, טרד, בניה וכו'), עיין כניל). פעולת הטרנדירה תלויה בהשכלתם, גילם ומדרגתם החברתית של הרואים, כי שונים הם הדגשות שהטרנדירה מעוררת: אהבה, הערצה, התלהבות, נקיעה, בחילה, פחד, כעס, זועה, שמחה, צער, ספוק רגשי הצדק, התרוממות הרוח, יאוש וכו'. בצדק השבו מקדמת דנא את גורל השליטים ואילי הארץ למקור החומר הכי מהאים לטרנדירה, כי ככל אשר יגבה מעמדו של הגבור בהברה, כן תעמק וכן תחריד מפלתו (שופנהאואר קורא לזה, נובלה-מפלגה). היונים שאבו את החומר הטרגי מן המיתוס והאגדה, שהיו בעיניהם כהיסטוריה. במקום הטרנדירה האנטיגונומית יצרה העת החדשה את הטרנדירה ההיסטורית-פוליטית (שכספיר, רסין, שילר), אך יחד עם שהרור האזרחים ועלייתם החברתית במלה המסורת, שלפיה היתה הבמה סובלת רק מלכים ובני-עליה, וכן נוצרה הדרמה האזרחית (לסינג, איכסן). התקופה החדשה הרחיבה עוד יותר את שדה-החומר של הדרמה והעלתה על הבמה גם מעמד העמלים, השואף לעליה חברתית, וכן נוצר המחזה מחיי דלת-העם (האורניס), בעל העגלה הנשלי של הופטמן.

הקומדיה (יסוד השם במלה היונית קומוס, שבה היו מכנים את הנדורים בתנים הדיוניסיים. עיין 49). שדה-החומר של הקומדיה הוא ממשלת המנוחך והנלעג. צורתה הראשונה והפחותה היא הקיטיות שבדרבור: חדורים המוניים, נדופים, קללות, נבולפה; על הרוב קשורים אלה במומים גופניים, סהלומות, אכילה ושתייה נסה, תאות שינה, כובד-תנועה וכו'. עולה על זאת הקיטיות שבמצב, זו נוצרת עלידי מצבים מזוירים או מבוכות שנסבו עלידי הסקרה: ערבוב-מושגים, הליפון, מציאת פגושעים וכו'. עולה על שתיהן הקומיות האופיות, שהתפתחה לאטילאט מן האפר האופיי (הליק, הברדן). אצל מוליר היא מציירת לנו בפסוסים מנוחים תכונות אנושיות שכיחות, באמת משתמש הפיטן הקומי בכל האמצעים גם יחד, בכדי שישג את הפעולה השלמה (עיין 74). ורק לפי הכרעת אחד הסוגים נבדיל: בדיחות או הומוריסקות, בורליסקות, מחזות-אינטריגות ומחזות-טפוסים. הקומדיה שיסדה וסופה טרגיים נקראת טרגי-קומדיה (עיין כניל).

האופירה (כרומית ואיטלקית: מפעל, חבור) היא טרגדיה שירית, שכולה מוצגת בזמרה ע"י משחקים, מקהלות ומחולות ריתמיים-רציניים. ערכן הפיזי של המלים הוא עפייר פחות.

האופריטה היא אופירה קומית, המוצגת מקצתה בזמרה ומקצתה בדבור-פה. המחולות שבה קלים ועלילים.

מלבד אלה ידועות עוד: הַפְּרָסָה, המיוסדת על הקומיות החיצונית והמנומה (ע"י 74) ועל-כן היא שם נרדף למחזה גרוע וזול. נהוגה ביהוד על הבמה הצרפתית, המלודרמה, שמקום חשוב תופסים בה: הפניון, הרעל, השרפה, ננכת הילדים וכו'. על-פירוב נוסף בה, לִיץ, או, מזמזם' מבדח. סוג זה נהוג גם במוסיקה (חלום ליל קיץ' של מנדלסון). הוֹדְוִיל, שהיה מתחלה קומדיה של אינטריגה מוצגת בקפולטיים, הוא בזמננו קומדיה קלה, עליוזה, בלי תכיעות פסיכולוגיות ומוסריות, הצטיין בסוג זה ביהוד הצרפתי סקריפה.

49. הַדְרָמָה הַיוֹנִית:

כמו כל ענפי האמנות כן גם השירה הדרמתית הגיעה לידי שלמות ראשונה ביוון, ועריסתה עמדה בַּיּוֹנָה של יוֹן, לאמר, באתונה. וכן התפתחה שם הדרמה: בראשונה היו היונים עובדים את אליל היוני דיוניסוס-בַּכְּנוֹס בשירים ליריים-אפיים ובמחולות לפני קהל הרואים, החומד שירה ומשחק. השירים היו סובבים על קורות האליל, לפי המקובל בהמון. חבר המשוררים היה מעין מקהלה: אחיכ נוסף על המקהלה משורר-משחק יחיד, שתפקידו היה לבוא אתה בדברים, ו'א, המקהלה היתה שואלת והוא היה משיב. ע"כ קראו לו בשם הַפּוֹקְרִיטִס, שפירושו, משיב דברים'. משיב דברים' זה נעשה בתקופה יותר מאוחרת, מִשְׁחָק' קבוע. שם האמן הראשון מסוג זה היה תַּסְפִּיס, שהי באמצע המאה השישית לפני הספירה. בימיו נקבע גם סדר הדרמה (או הטרגדיה), שלא נשתנה בעיקרו גם אחר-כך, והוא: א) שיחה בין שני משחקים', ב) עלות המשוררים על הבמה ושירם הראשון, ג) שיחה בין המשחקים וראש המשוררים, ד) השיר השני של המקהלה, ה) שוב שיחה בין המשחקים וראש המשוררים, ו) השיר האחרון של המקהלה וירידתה מעל הבמה. המקרים הנצרכים לנוף העלילה ושא-אפשר היה, מסבות שונות, להעלותם על הבמה, ספר, מודיע' מיוחד, שנקרא גם בשם, מלאך'. בצורת נאום, קודם או גם באמצע המעשה. את הַמִּשְׁחָק' השני הנוסף על, משיב הדברים' הכנים יוצר הטרגדיה היונית איסכילוס (ע"י 50), וכשראוהו הרואים צעקו: מה לזה ולבככוס?'. אך לאט לאט התרגלו בפנים החדשות וגם העלילה הלכה הלך והתרחב, מקום

בראש בדרמה הדיוניסית תפשה מקהלת הבככנותיות: אלו היו נשים עדויות אשכולות-ענבים ופרחים, אהוות ידים, פושטות על הנבעות העזובות, ענפים בידהן, נחשים כרוכים על צואריהן, מכות במצלתיים ומשתפכות בצעקות-פרא. אברפידס תאר את החיננות הפרועות האלו, שנקראו בשם 'אורגיות', בדברים אשר שם בפי מקהלת הבככנותיות עצמן: 'מה רב התענוג לתעות בין ההרים, להדול רנע מן המהולות למען התנפל על הארץ, להתעטף בעור הצבי ולדרוך אחרי האיל, לשפוך את דמו ולנשוך את בשרו החי והמטפטף דם'. חנים אלה היו חלים באכזבי, בעת יקיצת הטבע והתחדשות פניה. הוא, האל, היה מופיע בליות סטירים, סילנים, פן והבככנותיות. הללו היו ישרים ומרקדים סביבו ומצינים באופן סמלי את תכונותיו ותאוותיו. אחר-כך משתרכו הנפשות העושות בחוץ, והמשיחק נעשה ליצירה אמנותית בפני עצמה, לא היה מספיק עוד החומר הפולחני הזה; אז מצאו להם הפיטנים חומר רב במיתולוגיה היוונית, שאין כמוה לעושר הפרצופים. חומר יפה שמשו להם: אנדת פרומתיאוס, האל המקריב את עצמו מתוך אהבתו לבני-האדם המסכנים וזחליה-עפר, אנדת הקקלס, הענק התמים הנלחם בכל הכחות הרעים לטהר את הארץ, אנדת מסע הארגונותים, שבו השתתפו בחיריון, אנדת מדיאה, המכשפה האיומה: הבת שבגדה באביה, האחות שהרגה את אחיה והאם שהמיתה את בניה. היש עוד נפש מתאימה לטרנדיה כזו? אבל את העמודים היפים ביותר הצבו מן האנדות הכרוכות בשני המצורים הגדולים: מצור תיבים ומצור טרויה. הטרניקים הגדולים היו לוקחים את החומר האגדי ישר מהמיתוס, ואיסכילוס מעיד על עצמו, שנושאי הטרנדיות שלו הם בפתותים קטנים מן השלחן הערוך שבשירת הומירוס.

בכלל היו היונים מהוגנים בכשרון הטרניות מאין כמוהם, ואם מתחלה היו משמשים המחזות המוצגים עבודת-פולחן או שעשועים בלבד, הנה נהפכו עד מהרה לחיוניות, שמטרתם לרומם את האדם, לעורר את מצפונה, להלחיב את דמיונו ולחדר את רגשותיו. השקפת עולמם הפילוסופית הדרה אל היצירה הפיוטית ובה נולדה הטרנדיה. מן השמחה יצאה התנונה, חלק כל טובה נותנים לנו האלים שתיים רעות, מטבע החיים שתי פנים לה, והצר הרע גדול מן הצד הטוב. האדם הוא רק צל עובר בעולם הזה, והחיים הם חלומו של צל, מקונן הליריקן פינדר, וכן מופיע האדם בטרנדיה. עוד בהומירוס נראה את האלים והנה הם מביאים על בני-האדם שואה על שואה; רנע תהיה שעת-רצון מלפניהם, ורנע שני ייקץ שוב ועם המכלה הכל; ובכן לא נוצרו בני-האדם כיום-לסבול, ולא רק על פשעים גלויים וידועים, אלא, ובעיקר, על קפריסות

סתומות של האלים. האדם אינו, אפוא, בעל-בחירה, כי אם כדור-משחק ביד כחות נשגבים מבינתו; אבל הצדק צריך להשמר בכל מחיר, והאדם אינו הומר העלול לקבל כל צורה, משבע בריתו הוא מתקומם, מורד ולוחם, וכנודל רצונו וכחו של האדם, כן תנדל וכן תפלא ותורא מפלחו, ואמנם מפלת גבורי הטרנדיה היונית דומה לצניחת סלעים לתוך תהום אפלה. טרנדיה-הגורל: המקרה הנעלם והאכזרי, או ציאוס הנדחף גם הוא עיי איוה כה טמיר שליט באדם ומדכאו עד עפר, ולא רק האדם כך, אלא גם האלים שהשלטון אינו בידהם. הרומאים היו מריעים וצוהלים למראה השבויים המרוששים בזירת הקרקס, והיונים היו עוזבים את התיאטרון, כשעיניהם זוללות דמעות על כשלון האל או האדם הסיביל, על לא חמס בכפוי.

לפי אריסטו נחלקה הטרנדיה לשני חלקים ראשיים: א) העניבה (desis), ב) ההתרה (lysis).

כהנייה הנדולים של הטרנדיה היונית היו: איסכילוס, סופוקלס ואברידס. שלשתם נולדו וחיו באתינה.

50. איסכילוס:

איסכילוס נולד בשנת 626 לפסה"נ, והצטיין בתור לוחם בצבא היווני במלחמות הפרסים. עוד בנעוריו נזכר בכשרונו הפיומי, ועד סהרה נתפרסם בתור גדול הפיטים בזמנו. יותר מעשרת מונים התחרה בסופי עם פיטים אחרים ויצא מוכתר בורה-הנצחון. הוא התחיל לכתוב טרנדיות בשביל התיאטרון הדיוניסי שבאתונה, בעצמו קבע את החלכשות, בעצמו הכין את הסקבות ובעצמו חבר את הסנינות למקהלות. הוא בעצמו חבר גם את הכתובת על מצבתו לאסר: "פה נמסן הנכור הלוחם איסכילוס, ששונאו ראוהו פנים אל פנים, את מעלותיו הפיוסיות לא הזכיר, הוא היה יוצרו של הדיאלוג הדרסתי וצמצם על חשבונו את החלקים הליריים ואחד את שירות המקהלה עם הדיאלוג.

המעולות שבטרנדיות שלו: "פרוטאוס באויקיס", "סקסות הספלס", "מלחמת השבעה על תיבס", "הטילונייה": "אגממנון", "מנסכות הנסך" ו"הברכות". והגורלה שבהן - הטרנדיה "הפרסיים", בה פועל המלך הפרסי העריץ אחשוורוש, הרוצה לעשות את הנסמך על אפס ועל חסות של האלים - להכות את היונים הנבחרים והבלתי-סנוצחים. הוא מנביח את לבו לעקור את ההר אתוס ולהלקות את גלי הים, אך סופו - כשלון. הפחוס מפתחו להעפיל על סלע רם למען יצנח אחרי-כך אל התהום. "המקהלה תקלם ראשונה את גבורת צבאות הפרסים ונצחונם. פתאם בא רץ מניד כי הזכו הפרסים מאת היונים ליד האי פלטיס, אז תקדך שירת המקהלה לאבל כבד, ברנוה ובדאנה רבה תקרא את רוח דריוש המת לעזרה, והנה דמות דיוקנו עולה מאחורי הבמה וקוראה לפרסים, כי רק בעונן אחשוורוש ועצמת גאונו נחלו מפלה, וכי עוד ישובו ויזכו, אחשוורוש מופיע בדרך-מנסחתו ומבקש מות לנפשו, אשר יבחר סחיי בושת, ויחד עם המקהלה יתאבל על אבדן גבורי

המלחמה. החיזון הזה הוא נפלא בבנינו וכתוב ברוח לאומית נאדרת, והוא מן הנשגבים ביותר במרנדיה היוונית.

בפרומתיאוס באויקים מתואר מרד האל הזה בציאוס, שכבש לו את השלטון והונית את בני־האדם ערופים ומחוסרי־הנהגה בפני הסכע. פרומתיאוס, בחסלתו על בני האדם, נגב אש מן השמים ומסרה לבני־האדם והורם גם את האמנות, החשבון והרפואה. מעשים אסורים אלה עוררו את כעסו של ציאוס, והוא נזר עליו להיות סיקע על סלע גדול והנשר ינקר יום יום את כלותיו. בתנאי אחד היה ציאוס נכון לשחרר את אויבו: אם ינלה לו את הסיר הירוע לו, מי האל העתיד לקום ולהוריד את ציאוס מכסאו, אבל פרומתיאוס בעל רצון־הענקים לא נכנע לפני האדון החדש, ונשאר זמן רב סוקע וסובל יסורי־נהגים באורד־רוח. גם בכוא השליח המהיר הרקס להודיע לו, שאם יעמוד במרדו ישלח ציאוס ברק ויפלת את הסלע לקברו בתוכו, אין פרומתיאוס מסכים להבנע, ועיד מתיך הקולות והברקים נשמע קולו: «האה, אתם השמים הגוללים אור על־פני תבל, הלא תראוני כי אסכול בלא צדק, והוא נעלם, בזה תם המחזה, שאין במחזה לרום הרמיון ועוז הבטוי.

אריסטופנס ברויונו הספירי «הצפרדעים» מביא את דיוניסוס אל «עסק הרפאים» לבקש לעצמו פיטן פרני, – כי אהרי מות החווים הגדולים לא מצא נחת בכל מה שנכתב לשסו – ושמ הוא שימץ שיחה בין איס בילוס הוקן ובין אברפידס שבא שטה מקרוב. איסבילוס כועס על הפיטנים החדשים היוצרים בחיונותיהם נפשות חלשיות ושפלות, והוא קורא: «אנכי רוסמתי את האדם והם מספילים אותי, ואנסם כל נבוריו של איסבילוס הם נפשות קטנות, שאינן יודעות הבנעה וותיר, הן נלחמות על רציון לקיים את הצדק, ואינן נסביות אחור עד – נפלן, לפי האגדה נהרג איסבילוס, על־ידי נשר שקץ במרסטים והפיל על קדקדו הקֶבֶב צב כבד שגֶפֶץ את נוללתו.

51. סופוקלס:

סופוקלס שחי אחריו (406–497) הוסיף להרחיב את גבולות הפרנדיה, הוא נחשב לא מן הגדול מכל המדענים היוונים. אומרים שעד שבספיר לא קם כמחזה, הוא ידע את סוד הסדרה וההרסוניה שאין קשלו. הוא האריך ימים מאד, וכל חייו הם שלשלת ארוכה אחת של יצירה ונעיסות היום, עשרים פעם קבל את פרס הפרנדיה, וכל העם, למקטן ועד גדול, העריצוהו כאחד האלים. הוא הרחיק ללכת מאיסבילוס גם בזה, שהרחיב והרבה את הפרובלימות הפרניות. נבוריו מתרחקים מן האליסיזס ומתקרבים יותר אל השטח האנושי: מלחמת החובות בלב איש, סבלות האדם מפני תולעי המול, רוח הצדק והאהבה, על אלה סובבים חזיונותיו של סופוקלס. היצירה היותר מצינית שלו «אדיפוס המלך» מציגה לפנינו את החוסא הפרני, שקטאו הנורא: רצח אב ונשיאו אב, נעשה בלא יודעים ובתב־לבב, ויסורי־התשובה שהוא בוחר לעצמו אין להם גבול. «איס», הנבור המסתתף במלחמת מריות, הוא סמל האצילות הנבורה והשלמות היוונית, אך האלים מצמידים אותו אל האבדון, למרות פעלותיו. «אנטיגונה», האשה «העשירה לאהבה ולא לשנאה», הנאמנת לרגשות הכבוד כלפי אחיה, שוכחת את האושר הפרטי ומביאה על עצמה מות מחריד, כל אלה הם פרומטופוסים לדרסה החדשה.

הפרנדיות שלו מציגות בהבלמת המפוסיות האנושית שבהן ובמסעות האצילית שבלשון. אמנותו עומדת בין המפרהי של איסבילוס ובין אברפידס.

52. אַברִפִּידֶס:

שונה מהם היה המרגיקן השלישי אברפידס. גם גורלו של פיטן זה, שחי בזמן אחד עם סופוקלס, היה שונה מכל חבריו. מסופר עליו, שאביו היה בער-מלאכה ואמו - מוכרת-יירות, ובנעוריו סבל עוני ומחסור. עד מהרה פנה אל אסנות השירה ויהי למרגיקן. אך הוא לא התחבב מהר על הקהל, לא הוכתר ולא קבל פקסים, ורבים היו מתנדויו. הוא היה ידוע בתור שונאי-נשים, ואת שתי נשיו שנשא נרש. באחרית ימיו נדרד לסקרדוניה, ובארץ הזאת - מתנקמת האנדה - התנפלה עליו ערת כלבים ותשסעהו. הוא כתב 180 מרגידות, אך בירדיו נשארו בשלמות רק 18. ערכו גדול כזה, שתחרק מן הסתולוגיה ונבורי חזיונותיו הם כבר אנשים מסש, עד כמה שזה היה אפשר בזמן ההוא. הוא גם הפריד לנסרי בין השקלה ובין העלילה והכנים את ה"דיאוס אבס סבינא", עליו חוקה השפעת הפילוסופים בני דורו, והשקפת עולמו היתה פסימית לגמרי. בעוד שסופוקלס היה עוד כולו דתי ולאומי, היה אברפידס פילוסוף ופיטמן של התאוות הגדולות. ביחוד היא עוסק בפרובלימות של האהבה והקנאה, ורוב הגבורים בחזיונותיו הם נשים, כעדות השמות של רוב יצירותיו, כמו: "תקיבה" "אנדרוסכזה", "אלקטרה" "איפיגניה". בנושאים אלה השתמשו אחר-כך הדרמטיקנים האירופיים, כמו שכםפיר, קורניל, גופה ושילר.

אביר הקומדיה היונית היה אריסטופנס (385 - 450 לפס"ה) (באתונה). ומארבעים חזיונותיו נשארו בירדיו רק אחד עשר. רובם הם סטירה חריפה על סדרי החברה והמדינה ששררו בזמנו, ומעוטם פמפלטים על אנשים, כמו ה"צפרדעים" על אברפידס. השפעת דרמותיו היתה גדולה בשעתן על הפוליטיקה והחברה כהשפעת העתונות בימינו. הוא נחשב ליוצר הקומדיה החברתית. הכי נודעות בקימדות שלו מלבד הניל הן: "העננים" ו"הצפרים".

53. הֶדְרֶמָה בִּימִי־הֵבִינִים:

הדרמה הנוצרית של ימי-הבינים לא התרוממה למדרגת התפתחות כזו שהגיעה אליה הדרמה הדיוניסית. ה"מִסְטֵרִיּוֹת" ו"משחקי-הענויים" (Passions), עם כל הסמנים המוסריים והדתיים שבהם, לא יצאו מחוג "משחקים". גם מחזה אדם, ששאף להקיף את כל הדרמה ההיסטורית של האנושיות, היה רק משחק חיצוני. ורק בתקופת הרינסנס, באטמוספירה הטרנית שנוצרה על-ידי הקומדיה האלהית מצד אחד, ועל-ידי השיפת המקורות היונים מן הצד השני, מצאה הדרמה האירופית את תקונה. הטרנדיה שאבה יותר מן המקורות התרבותיים הקלסיים והקומדיה מן ההומור העממי. הקו המבדיל בין שני פני הדרמה האלה בולט ביחוד בספרות הצרפתית: קורניל-ירסין ומוליר.

רק בנאון הדרמה העולמית, בשכםפיר, נתאחדו שניהם לשלמות נאדרה אחת. הוא נולד בשנת 1564 ומת בשנת 1616 בעיר סטֶרֶטְסְפּוֹרד אשר באנגליה

המרכזית; ורק כמאה וחמשים שנה עברו, מאז החלה להתפרסם גדולתו הדרמטית בכל העולם האירופי הנאור. ביהוד הועילו הנרמנים לפרסומו. לסינג הציג אותי למופת ובקש להעיב בשמו על הדרמטיקנים הצרפתים, ששמשו בזמנו מופת קלסי. בעיני נוסה והרומנטיקנים היה נערץ כאל. הקירט שכספיר התפתחה באנגליה נוסה רק אחרי שנחפרסם באירופה המרכזית. תולדות היו מעולפות באנדות. איזה זמן היתה רווחת הדעה, כי שכספיר שמש רק שם למלומד (כי היתה חידה, מנין רכש לו שכספיר ההמוני את ידיעותיו הרחבות) פרנסים בקון. הביאונרפים של שכספיר העלו, כי מתוך נטיות לספרות ולבמה, ובקוותו להתעשר על-ידי כך (וישאומו: מתוך חרפת עונש שהוטל עליו מפני נגבת-ציד) עזב את משפחתו ועיר מולדתו והלך לונדונה, ויהי שם למשחק ולמחבר מחזות. במשך זמן קצר הצליח להתעלות על כל חבריו ויבוא למחזו העושר והכבוד, ואז שב לסטרטפורד ויתעסק שם עד יום מותו בעבודת אדמת אהותו. את החומר לדרמותיו שאב שכספיר מתוך ספרים, אנדות וכרוניקות מכל התקופות ומכל המינים. ואפילו דרמות עתיקות שמשו לו יסוד ליצירות חדשות. עיקר כחו אינו בדמיון הממציא כראם בכה התואר והמתיה.

מלבד שתי שירות אפיות ו-154 סוניטות, קבר שכספיר 37 דרמות, המחולקות, לפי ההוצאה הכוללת הראשונה: לקומדיות, לדרמות היסטוריות וטרנדיות. הכי מפורסמות בקומדיות הן: הסוחר מיניציה (הגבור הוא יהודי נדרף ומתנקם: שילוק), חלום ליל קיץ, סערה בצלוחית של מים, הנשים העליוות מוינדסור, אנדת החורף. הדרמות ההיסטוריות, דרמות המלכים, מן ההיסטוריה האנגלית: ההינריכים והריכרדים, ודרמות הרומאים: קוריולינוס, יוליוס קיסר, אנטוניוס וקליאופטרה; אבל תפארת יצירתו הן הטרנדיות: רומיאה ויוליה (אהבה טרגית, עברית עיי יעים בשם, רם ויעלי), המלט (טרנדית האדם), אוטלו (טרנדית הקנאה, עברית עיי יעים בשם, אתיאל הכושי), מקבטי, המלך לירי (עברית עיי שליט).

54. הדרמה המודרנית:

בעזרת ריויסורים דקייטעם וחרשייבמה בעלי-דמיון שואפת הדרמה המודרנית להשליט על הבמה את אמנות הלך-הנפש. הפיטן עצמו משתמש לצורך זה בכטוי הלירי ובדיקורציה הפנטסטית. שאיפה זו בולטת ביהוד אצל סטראלינק, המתר על עיקר העלילה ועל הכרקטריסטיקה הדרמטית, וכל הפצו הוא להוליד על הבמה את הלך-הנפש המיסטי הרודה באיזה מצב או באיזו סביבה (מונה ונהי, העורים). אין ספק שאיזו מן היצירות האלו השיגו את מטרתן, אבל

פעולתן אינה מתמדת ורשמן הוא רק רושם של משחק-צללים אמנותי ויפה. בדרך זו הלך גם פריץ והשיג גם הוא איזו פעולות דרמטיות, ביהוד ב.חורבן בית צדיק'.

55. הדרמה בספרותנו:

לעברים הקדמונים לא היה תיאטרון, וממילא לא היתה להם גם דרמה על-פי מובנה השלם של המלה; אבל הצורות הדרמטיות הפרימיטיביות לא היו זרות להם. בתהלוכות החגים היו שירים שירים באופן דרמתי. חלקי השיר היו נתונים למקהלות או לקולות שונים, למשל תהלים ק"ג: בָּרְכוּ ד' מְלֹאכָיו וכו'; קליה: בֵּית יִשְׂרָאֵל בָּרְכוּ אֶת ד' וכו'; קמ"ח: הִלְלוּ אֶת ד' מִן הַשָּׁמַיִם וכו'. ביהוד בולטת חלוקת השיר לקולות שונים בתהלים קמ"ו: יִשְׂרָאֵל בָּטַח בַּד' — עֲזָרָם וּמִגָּן הוּא וכו'. אך הדוגמא העיקרית היא בתהלים קי"ח, שבו משתתפים: כל ישראל, הכהנים, החסידים והמצביא הקורא: פָּתַחוּ לִי שַׁעְרֵי צֶדֶק! ולבסוף המקהלה המחכה ליד השער: אָכֵן מָאֶסוּ הַבּוֹנִים הַיְּתֵה לְרֹאשׁ פְּנֵה. מעין דיספוזיציה דרמטית אפשר לראות גם בתהלים מ"ה, הוכוחים באיוב הם בלי ספק דרמטיים נעלים, אך בלי כל עלילה. והדמיון עם איסכילוס הוא רק בבטוי. יש גם חוקרים המשתדלים למצוא בשיר השירים דרמה אירזית שלמה (שלמה ליוון).

ראשונה מופיעה בספרותנו הדרמה, בתור יצירה אמנותית שלמה, אצל הרב משה זנות (תפתה ערוך. ויסיד עולם) ומשה חיים לוצטו (לישרים תהלה ו.מנדל עוזי). בימי ההשכלה נכתבו אצלנו איזו דרמות היסטוריות (עתליה ע"פ רפין, ברוריה), הטובה שבכולן, מלכות שאול של טרופלוביץ, ובזמן מאוחר דרמותיו של לנדוי: דם תחת דם, אחרית ירושלים, אבל בכל הדרמות האלו אין משום יצירה במתית, וגם לא זכו להיות מוצגות.

רק בשפה היהודית התחיל גולדפדן, משחק ופיטן עממי, לפתח את הבמה וכתב בעצמו כל מיני אופירות ופיסות (בניהן הכינורעות, שולמית ו.שני קנה למלס), הפיטן החשוב ביותר ביהודית הוא יעקב גורדין שבדרמותיו אנו מוצאים כבר טכניקה ותנועה דרמטית, אבל רובן חקוי וחוסר-טעם (הכימפורסמות: מירלה אפרתי, האדם והשמן, חסיה היחומה, אלישע בן אבויה). גם הסופרים החדשים, מהם בעלי כשרונות חשובים בנובילה, כמו שלום אש וגומברג, נסו את כחם בדרמה, אבל בהצלחה מעטה.

גם בספרותנו החדשה נעשו איזה נסיונות על-ידי י. ל. פריץ (חורבן בית צדיק); פריץ הירשבין (מרים, הולכים וכבים, תקיעת קף); יעקב רבינוביץ

(בין החרבות'; י. ח. ברנר (מעבר לנבולין); שניאור (מחזה מול מחזה); יצחק קצנלסון (אנו חיים ומתים), אבל אין אלה אלא נסיונות ורובם לא הוצגו כלל. הדרמה העברית, כנראה, תוצר יחד עם התיאטרון העברי, שבעל-כרחו יהיה נזון בשנים הראשונות מתרגומים.

56. טַרְגִּיקָנִים גְּדוֹלִים אֲחֵרִים בַּסִּפְרוֹת הָעוֹלָם:

1) תורה-החב לדרמה ההודית העתיקה היה כמאה השלישית אחרי ספח'ני. גדול פיטניה היה קלידסא, דרמטו היותר חשובה: 'סקונטלה'. (2) מן הטרגדיה הרומית נשארו רק קטעים, ומהם נכר שהיתה רק חקיי, ולפעמים רק תרגום, של היונית. (3) הדרמה הקלסית בצרפת מעלה על הכל את החוק הקלסי (האחדות המשולשת והאלכסנדרונים) ושואבת את החומר מדברי ימי יוון, רומא ועמיהקדם, כי לפי דעתה, רק בדברים הנמצאים ברחוק זמן ומקום יש למצוא גאון טרני ורגשות-נכורים נשגבים. פֶּר קורניל הגדול (84—1606) היה הפותה בתקופה הקלסית לספרות הצרפתית בחונו. סיד'; 'זן רסין (99—1639) נחשב לגדול הטרניקנים הצרפתים. החשובות ביצירותיו: 'אנדרומכה', 'בריטניקוס', 'מֶתֶרֶדֶת', 'עתליה' (חוקה בעברית עיי דוד הפשי) ו'אסתר'; וולטיר (1694—1778), גדול ההשפעה בספרות הצרפתית, סטיריקן ומלומד, עמוד ההשכלה; 'זעירה', 'מרופה', 'מחטרי', 'טנקרדי'. (4) יוצר הדרמה הלאומית בספרד הוא לופה דֵי-וֶנָא (635—1562), הפיטן היותר פורה בעולם, בין המש מאות הקומדיס' שנשארו טמנו היותר מצוינים הם: 'מחזות האדרת והחרב', המתארים באמונה את חיי המעמדים הבינונים, שסימנם היה, אדרת והרב'. הסופר טרובה-הצדדים פדרו קלדרון (81—1600), יותר אידיאלי מנא הריאליסט, נודעות ביחוד הטרגדיות והדרמות: 'השופט מלמיאח', הנסיך אמיי-הלב, 'החיים — חלוסי', רופא כבודו'. (5) יוצר הדרמה הלאומית האיטלקית הוא אלסנדרו מנצוני (873—1785): 'הרוון מקרמניולה'. (6) גדולי הטרניקנים הגרמנים הם: פרידריך שילר (805—1759) בדרמותיו הנהדרות: 'השודדים', 'דון קרלוס', 'וילהלם טלי' (עברית עיי ביאליק), 'גלנשטיין'; יוהן ו. גיטה (832—1749): 'גן מברליכנינג', 'אנמוטי', 'איפיניה' (עברית עיי כהן) והטרגדיה העולמית, פאוסט; פרידריך הבל (63—1813): 'הנבלוננין', 'הורדוס' ומרים' (עברית עיי פֶּיכמן), 'יהודית' (עברית עיי שלינג), (7) מהפכה בספרות הדרמית הביא הנורוני הנריק איבסן (906—1828): 'גורה' (עברית עיי פרישמן), 'הבנאי סולנס', 'פֶּר גינטי', 'ברנדי', 'עוכר העם' וכו'.

57. יוצרי-קומדיות גדולים:

בספרות הרומית: פלוטוס (כ-200 לפסה"ס): האושפיוכן, סיר הבשר, ההקל המתכרבל; טרנציוס (159–186): בת אנדרוס, המחותני ועוד. בספרות הצרפתית: מוליר (73–1622): ה"כילי" (עברית ע"י מ. קרישבסקי). שונא האדם, הצבוע, תקמות נשים; אידן סקריבה (861–1791): כוס המים, אגדת המלכה מנורה, מלחמת נבירות, בנר מנית: לסינג (81–1729): מין מבהלהם.

ה.

צורות-בנים והפרוזה הספרותית.

58. צורות־בינים:

אף־על־פי שתורת־הספרות מצאה חלוקה משולשת צודקת בכללה בצורות היצירה של המיון הפיטן, מכל מקום אין להגביל את התחומים בדיוק ולמנן את היצירות הפיוטיות למחלקותיהן, אם בטבע אין מיון קיצוני ומדויק — ביצירות הדמיון לא כל שכן, ורבות הן היצירות הפיוטיות, שלא נוכל להכניסן במסגרת אחד הסוגים. בכל יצירה פיוטית גדולה, בין אם אפית או דרמטית, נמצא מקימות הנושאים הותם הסוגי־הרע, ואין לך שירה אנושית, שאין בה איזו רעידה לירית. אך כשם שלא צדקה תורת־הספרות הישנה, שהגבילה ואנסה את הסוג, כן לא תצדק גם הנטייה המודרנית האומרת לטשטשו. וכן גם בנוגע לשאלה על־אדות קדמותו של הסוג אין לקבוע מסמרים, והקירת האנטרופולוגיה החדשה, שפדחה כמה הלכות פסוקית כמדע, תלמדנו והירות גם בנידון זה. שירי המחול והפולחן הקדמונים מכילים יסודות כל הסוגים בשוה; ורק בהתפתח השירה ובהיותה לערך תרבותי בפני עצמו, נתבדלו ונתבלטו הסוגים, סוג סוג לחוד. הקו המבדיל בין הליריקה והאפיקה הוא יותר בולט ונראה, בעוד שהדרמה מכילה גם חלקים אפיים וגם ליריים.

אותן היצירות, שיש בהן מעין מוגת שנים או גם שלשת הסוגים גם יחד הן צורות מתוכות או צורות־בינים. השיבותן העיונית היא בזה, שהן מראות לנו ברור, כי הגבולות המתחמים את מושגי הפיוט ואת ספירותיו אינם קופאים כ־י־אם חיים ונוולים.

59. הליריקה התפקידית:

הטפוס הפשוט ביותר ממין זה הוא הליריקה התפקידית: שירים המדברים מתוך גרונה של איזו נפש עושה. השירים האלה הם ליריים בהביעם מצבי־נפש והרגשות, אבל הם נתונים בפי נפש יצירת דמיון של הפיטן, ובהם הם דרמטיים. הפיטן תוקע את עצמו לתוך נפשו של אדם ומרגיש מתוכה (עולה רגלי של טיטניוס־הבסקי, המסרק האחרון של שניאור).

60. הליריקה המפכית:

אם בראשונה מדברת נפש זרה מתוך גרונו של הפיטן, מדבר כאן הפיטן מתוך גרונו של נפש זרה, כאן יש שירה סוביקטיבית בצורה דרמטית ושם שירה דרמטית בצורה לירית (עצדהו בבית הפקודות של יל"ג).

61. הבלדה והרומנצה:

הבלדה* היא יצירה עממית מימיהבינים, ורק כשנתעוררה ההתענינות בשירה העממית התחילה להכנס לתוך השירה האמנותית. רגילים לציין את הבלדה בתור שיר אפילירי, ואמנם נכרים בה גם היסוד של הלך-הנפש הסוביקטיבי וגם המצע הספורי. מאורע אפי מבואס כאן בשלמותו על-ידי אמצעים הרגשיים, באפן שנוצר מין הלך-נפש אהדתי הבא בצורה סגורה וריתמית. אבל כמו כן ברור שגם אופי דרמטי לה. רכזו המאורע במונחים העיקריים בלבד, בלי תאור צדדי, ושכל מקרה היצוני רק מרומז בו, מקרב אותה אל המחזה הדרמטי, ועוד יותר יבלט האופי הזה על-ידי פעולת הנוגדים שבה, והיא הנורמת להלך-הנפש הכולל, שהוא על-פירוב קודר וטרני. ולכן יובן שברוב הבלדות תשלט צורת הדיאלוג, והן תכבנה בהנה. היסוד הלירי שבבלדה מפשר במדה ידועה בין האופי האפי והדרמטי המתנצחים זה בזה. ישנן בלדות שהיסוד הלירי מכריע בהן (גמדי לילי של ביאליק, כאשר נמל האשכלי של שניאור) ולהפך, שהיסוד האפי שבהן גובר (בעין דור' של משרניחובסקי).

הרומנצה** היא יותר קלה ומלודית מן הבלדה, ולכן ישמש בה המקרה האפי רק מצע הור. הבלדה היא שירהעם המושר של האנגלים-סקוטים (הברדים) והרומנצה של הספרדים-צרפתים (הטרוברורים). יסודות הבלדה הם: הקדרות והערפל, הסוד, הזועה, הכחות הדימוניים של הטבע (מלך בלהות' של גיטה בתרגום מיכיל) ולהפך, יסודות הרומנצה הם: הבחירות והאור, הברק והאצילות הדרומית (פירדוקסי של היינה בתרגום פייכמן, את כל לבה מסרה לוי של שניאור). הראשונה דורשת סגנון מצומצם ומתאר קר, והריתמוס שלה כבד ומתון, כטבע העמים הצפוניים, והשנית דורשת סגנון חי ומציר בצבעים שקופים וחמים, והריתמוס שלה קל ונגיני, כטבע העמים הדרומיים.

(* מן השם האיטלקי Ballata. שפירושו שיר-מחול, אבל אין בין תוכן הבלדה ושמה הרומני ולא כלום.

(** רומנצה-דרונקס, מפני היותה יצירת הלשונות הרוסניות (ביחוד הספרדית).

62. האגדה:

באמת שִׁכַּת האגדה, המיתולוגית והעממית, לאפוס (עיי' 32) אבל בספרותנו נתפתחה במשך תקופה ארוכה אגדה מיוחדת במינה, שאִי־אפשר להכניסה בשלמותה לאחד הסוגים. הלא היא אגדת המדרשים. לפי נושאה היא על הרוב אפית, ולפי בְּטוּיה היא לירית־פרוזית והדיאלוגים המצויים בה לרוב טובעים עליה גם חותם דרמטי.

האגדה (הצורה הארמית של הגדה) היתה יצירה שבעל־פה, לפי צורך השעה והמקום ולפי הלך־נפשו של הדרשן־הפיטן, ולכן היא כה מרובת־הצדדים. עיקר האגדה הוא מדרש־הכתובים, ואמנם בעלי־האגדה הראשונים היו מתחילים במלים 'מגיד־הכתוב'; אך הכתוב משמש לה רק יסוד או סמך והאגדה עצמה רצופה וקשורה עובדות מסורתיות, תמונות־דמיון ובטויים הרגשיים לרוב, צורותיה הראשיות הן שלש: א) אגדה ספורית, ב) מדרש אגדה, ג) אגדת דרך־אריץ.

א) האגדה הספורית היא היצירה החפשית והישרה ביותר, ועל־כן נשתמרו טעמה ויפיה עד היום הזה. היא עוסקת ביחוד בגדולי־העבר של האומה ומקשטת אותם בתכונות ובציורים לפי האידאל הלאומי. רוב האגדות יצירות־דמיון הפשיות ויש גם מוסדות על מסורות עתיקות, אך כמעט כולן יצירות עממיות, שרבים השתתפו בשכלולן. יש אגדה שכמעט כולה ספור אפי, למשל אגדת 'חולדה ובור', ויש אגדה שהיסוד הלירי גובר בה, למשל אגדות החורבן, ויש אגדה דרמטית, למשל 'עשרה הרוגי מלכות'.

ב) מדרש האגדה הוא גם כן יצירה חפשית בנבולות האחיזה שבמלים הנדרשות. היוצר ישתמש בכל מדות הדרש, ויש שגם יַעֲקֹם את הכתוב ויִסְרֹסוּ (נַאֲל תקרי...') ובלבד שיעלה לו הרהור־לבנו. אגדה זו כל עיקרה חריפות שבצרוף ובהפתעה, ולכן היא משעשעת יותר משהיא מרוממת. היא באה לישר את הדורי הכתוב, לבאר את הסתום ולתריץ את הסתירה ויש שבעצמה ובכונה תמצא סתירה במקום שאינה כלל, ובלבד שתוכל להוציא את רוחה. תכלית מדרש האגדה היא, על הרוב, התוכחה והמוסר והיא מתארת את תכונות האדם השליליות והחיוביות, אך אין לרוך וליופי כאגדת־התנחומים. האגדות מסוג זה באות, על הרוב, בצורת 'משל': 'משל, למה הדבר דומה? ל...' וכו' או 'משל ל...', או בקצור 'ל...' או גם 'מה... כך...' לשון אחרונה זו באה אם המשל נמצא כבר בכתוב עצמו והאגדה רק מרחיבתו ומקשטתו. כגון: 'שָׁמַן תוֹרֵק שָׁמֶן' — מה השמן הזה אינו משתבח אלא על־ידי כתישה, כך ישראל אין עושים תשובה, אלא על־ידי יסורים'.

למדרש-האגדה יש צורה אמנותית כמעט קבועה. דרשה זאת יש בה שלש קומות: פתיחה בפסוק מכתובים (פתח ר' פלוני) אחרי-כן באה. הריזה מכתובים לנביאים ומנביאים לחורה, ובסיום תפגש שוב עם הפסוק שבו התחילה.

ג) אגדת דרך-ארץ כוללת ביהוד את הפתגמים, משלי-החכמה והלכות דרך-ארץ. האגדה הזאת היא המשך משלי החכמה שבכתובים: ב.משלי ובקהלת ואחריהם ב.בן סירא (עין 34) והיא דומה להם ברוחה ובצורתה, אלא שסגנונה אחר. בין הפתגמים יש המכילים רעיונות עמוקים ומזהירים, ויש המצטינים בציוריות נפלאה, ומהם חריפים מאד.

63. הפרוזה:

השם פרוזה מקורו במלה היונית *prorsa*, שפירושה שיחה הולכת למישרים. זאת אומרת, שפה פשוטה בלתי משועבדת לחוקים ריתמיים וחרוזיים. בספרות אנו מבדילים שני מיני פרוזה: האחת, שהיא לשון היצירה האמנותית-חזונית, היא שירה הפשית, פרוזה אמנותית, היא השולטת עתה בשירה האפית והדרמטית; והשנייה, שהיא לשון ההרצאה התאורית-הגיונית, היא פרוזה ספרותית. בעוד שתכלית הראשונה, כתכלית הפיוט (מן השם היוני *poesis*, שפירושו 'יצירה', היינו, יצירת הדמיון והרנש, שאינה משועבדת למציאות, והיא במדה ידועה מחאה כלפי המציאות, כאילו נשמע את קול הפיטן האומר: העולם שאני חי בו אינו כדאי לי, מנושם הוא, פעוט, מזויף ומשולל יופי, הבא אברא לי עולם אחר במקומו, יפה, נאצל ומענין ממנו), היא למצוא חן, לרומם ולכשף, הנה השנייה, שהיא קודם כל לשון ההגיון המנתח והמכלל, תכליתה להודיע את העובדות בסדר נכון ובקשר הגיוני, לברר את הסתום ולהוכיח את האמת, הטוב והיפה.

שלשה סוגים לפרוזה הספרותית:

א) הסוג הספורי, כולל את החבורים הבאים. להרצות עובדות שהיו ושהוות. ענפיו הראשיים הם: ההיסטוריה והביאוגרפיה.

ב) הסוג התזרי, כולל את החבורים הבאים להרצות אמתיות מוסריות, ספרותיות, מדעיות ודתיות. ראשיו הם: הפירוש, הבקרת, המסה, המאמר והפרשה.

ג) הסוג המליצי, כולל את החבורים הבאים להוכיח ולעורר, ראשיו הם: ההטפה (הנאום הדתי), הנאום הפוליטי, הדרשה (הנאום הסלוני), הנאום ההמוני.

64. ההיסטוריה:

ההיסטוריה (כיונית: ידיעה, הקירה) היא הבטוי הנכון והמדויק למאורע הממשי. תכונותיה העיקריות הן: האמת והנֶזֶן. האמת מושגת בידיעת עובדות ברורה ונכונה ופועלת בהרצאה הגיונית, מוכיחה. הֶזֶן (הקולוריש) מושג, אם הסופר ניתן בפי הנבזים את לשון תקופתם ופעולותיהם מתאימות כִּלְל לזמנם, אם הוא מתאר את מנהגי התקופה והליכותיה באמצעי־התאור המיוחדים לתקופה ההיא (הנֶזֶן מוצא את מלוי־ספוקו ברומן ההיסטורי, עיין 41). כל עם ועם, אחרי שעברה עליו תקופת־התפתחות ידיעה, מרגיש בצורך הטבעי ליתן דיווח־שבון לעצמו ממעשי אבותיו ולכן מותנה הפרוזה שבכתב במדרגה תרבותית ידיעה, מהדשא־יכן טורי השירה הפרימיטיביים, הנוצרים באופן אינסטינקטיבי ונמסרים בעל־פה. מעשי־אבות אלה, כשהם מסופרים בסדר כרונולוגי והגיוני נקראים — היסטוריה. בתחלה מעורבת ההיסטוריה עובדות ממשיות, מסורות עם ואגדות מיתולוגיות. לסוג זה שייכים רוב ספורי המקרא וספורי הירודוט היווני. אך לאט לאט, בנכור שלטון השכל והבקרה, מתנתק ההיסטוריה מן היסודות החזוניים ונעשית יותר ויותר ממשית. בראשונה היו הסופרים רושמים רק את מעשי־האבות לפי המסורת שבעל־פה ושכתב, או מפי עדי ראיה, ובספורי העם, בפתגמי ובאגדותיו היו משתמשים רק הפיטגים בתור הומר ליצירותיהם, ואולם בדורות האחרונים הכירו הסופרים גם בערכם של אלה האחרונים, בתור הומר תרבות־לאומי, המשמש מרָאָה נאמנה לאופי העם וסגולותיו המיוחדות, והתחילו רושמים אותם, בתור חומר היסטורי, בשפה פרוזית: אלו הן האגדות העממיות וכו' (פולקלור).

להיסטוריון הגדול לא די בזה בלבד שהוא יודע את העובדות, אלא עליו להיות גם אִמֵן חזוֹת, שעליו לחזות בכח אינטואיטיבי את העבר כמו הן, ולתת לו בכח תאור לבוש מתאים. ההיסטוריה איננה רק אמת כיראם גם אמנות. ובאמת נראה כי גדולי ההיסטוריונים הם גם חזוֹנים גדולים. למשל: יוסיפוס, רנן, מומסן וכו'.

הפילוסופיה של ההיסטוריה היא המדע החוקר את רוח הדורות. העובדות הן בשבילה רק, חומר נולס, היא מבקשת בהן רק מה שאפשר ללמוד על התפתחותי הפסיכולוגית והתרבותית של האדם במרוצת הדורות, כל עיקרה: ההוקים הנורמים להתנהות העובדות, הנלמדים מתוך דמוי העובדות הכלליות ומסקנותיו, או כמבטאו של הגל: ההיסטוריה היא התפתחות הרוח הכולל של הדורות.

65. הביאוגרפיה:

הביאוגרפיה המדעית צריכה להיות מצוינת בכל המדות שמנינו ברומן הביאוגרפי (ע"ן 40), אלא שכאן כפות הסופר אל העובדות המציאותיות, והאמת צריכה להיות נר לרנליו; ובעוד שהרומן צריך לגלות את הקשר הפסיכולוגי שבין אופי הגבור וסביבתו ובין פעולותיו, הנה הביאוגרפיה צריכה לגלות את הקשר הזה ביחס ליצירותיו מפעליו, שרק היוצר — אחת היא באיזה מקצוע — ראוי לביאוגרפיה. דוגמאות מופתיות הן הביאוגרפיות מאת פלוטרכ היווני, הביאוגרפיה של ניטשה מאת בילשובסקי, ובספרותנו: תולדות מאפו וסמולנסקין מאת בריינין.

66. הפירוש:

הפרוש האמתי אינו בא רק לבאר את הסתום, אלא הוא מוסיף על הדברים היות משלו. כשם שמחזות הטבע וחזיונות החיים משמשים לפיטן חומר לתלות בו את מגדלות דמיונו, וכשם שכל פיטן רואה את הדברים מתוך אספקלריה שלו ומתארם בצבעים שלו, כך משמשים לפרשן הדברים שבכתב חומר ליצירותיו, שהן יכולות להיות הפשיות ועצמיות כיצירות הפיטן. עולמו של הפיטן בחיים ובטבע, ועולמו של הפרשן — בספרים. למן התיומת התניך ועד התקופה הספרדית היתה ספרותנו כמעט כולה פרשנית, ואף-על-פי-כן נתגלה בה כה יצירה גדול. גאון המקצוע הזה בספרותנו הוא הפרשן-הפיטן שלמה יצחקי (רשי"י), המצוין בבחירות המהשבה והסגנון, בפשטות הכונה ובהמימות הלב, בעושר אנדתי ובמבטאים פתגמיים מלאים חן פיוטי.

וַיְהִי בְשִׁלַּח פְּרָעָה... וְלֹא-נָחַם: — ולא נהגם. כמו, לך נחה את העם, כהתהלךך תנחה אותך. פי קרוב הוא: ונח לשוב באותו הדרך לסצרים, וסדרשי אנדה יש הרבה. בְּרִאזָתָם מִלְחָמָה: כנין מלחמת, ויורר העמלקי והבענני וכיו, אם הלכו דרך ישר היו חוזרים, ומה אם כשהקיפם דרך מעוקס אמרו: נתנה ראש ונשובה מצרימה, אם הולכים בפשוטה — על אחת כמה וכמה! פֶּן יִנָּחֶם: והשבו כחשבה על שיצאו ויתנו לב לשוב. וַיִּסָּב: הסיבם מן הדרך הפשוטה לדרך העקומה. יָם סוּף: כמו — לים סוף; וסוף הוא לשון אגם, שגדלים בו קנים, כמו: ותשם בסוף, קנה וסוף קמלוי, וַחֲטָשִׁים: אין חמישים אלא מזוינים. (רשי"י)

וַיְהִי-הֲבֵל רָעָה צֹאן וְכֶן עֶבֶד אֲדָמָה: מפני מה הפך משה את הסדר, ובדברו על האומנות שאחזו בה שני האחים הוא מקדים את הבל לקין, וקודם לכן אמר על קין שהוא הבכור? והרי סדרך הטבע הוא, שהבכור יקדיש עצמו לעבודת הארמה

תחילה ואח"כ יתחיל אחיו הצעיר לעסוק במרעה צאן! אבל משה אינו מתנדר בדברים, שהם כרוכים רק למראית עין ומתקבלים על הדעת, אלא הוא מכון כלפי האמת לאמתה. בשעה שהוא נצב לבדו לפני האלהים אומר הוא בהתנלות-לב: „לא איש דברים אנכי, ויא, שאין דעתו לדבר דברים נאים, שיהיו מאומנים, ושוה דרכו, גם מתמול, גם משלשום, גם מאז דבר אלהים עמו" בדבר עם עבדו. לפי שבני-האדם הנמרצים בורם החיים ובשוא נליהם ינשאו עליהם באין מעמד, משום שאין להם הכרה מיצקה והם הולכים רק אחרי מראה עיניהם ואחר הדבר שיאומן. משאי"כ עבד האלהים: עליו להחזיק באמת ולהתרחק מן הדברנות, שאין לסמוך עליה, ומה היא האמת בשאלה שלפנינו? הרי זו היא: הרשעה קודמת לאורח-הצדקה בזמן, אבל נופלת היא ממנו בכח ובחשיבות, ולפיכך, אם ידובר על מולדתם צריך להקדים את קין, אבל בשעה שמשוים וסבירים את ארחות חייהם, משפט הבכורה להבלי, (פילון האלכסנדרוני)

67. הַבְּקוּרָה:

הבקורת קרובה על-פי מהותה לפירוש, אך מכיון שהיא מקיפה את כלל היצירה, מלֶה אותה תמיד, והשפעתן ההדדית מכרעת, רבה השיבותה הספרותיות לאין ערוך. מטרתה הקרובה היא לבקר ולשפוט את יצירת האמן לפי מעלותיה וחסרונותיה, ועל כן מצאי רבים, שהבקורת היא יותר מלאכה מאמנות. „הבקורת היא מקצוע הרוש בריאות יותר מסאירות, עבודה יותר מכשרון, נילות יותר מרוח הקדש" (לא ברואי). אבל יש לה גם מטרה רחוקה ועליונה: לחשוף את שרשי היצירה בחיים ובנפש האדם, לקבוע את חוקיה ודרכיה וליצור לה כן את בסיסה המקים, המדעי, כמו שנראה להלן.

בקורת המקרא היא הקורת המקור התניכי על יסודות מדעיים ואסתטיים. בקורת האמנות מקיפה את סעיפי האמנות (עיין 2), אך מכיון שאמצעי בטויה הם ספרותיים קרובה היא על-פי מהותה יותר מכל לשירה. היונים עסקו רק בבקורת הגדולה, או העליונה: אפלטון יצר לו השקפות והלכות על היופי, האמנות והשירה, ואריסטו קבע את העיקרים הבקרתיים שלו בספריו „פואטיקה" ו„ריתוריקה", המלאים רעיונות פילוסופיים עמוקים על טבען של השירה הדרמתית והמליצה. גם קבינטילניוס הרומי חקק בספר כמה כללים נכבדים בדרכי המליצה והיצירה בכתב. בזמן החדש הרכיב המבקר את חוג הקירתי גם בעניי המוסר החברתי והפסיכולוגיה הלאומית. שם עולם קנו להם המבקרים בספרות אירופה: היפוליט טין (צרפתי), לסינג (גרמני), מקולי (אנגלי), ניאורג בֶּרְנַדס (דני), גם רוב הפילוסופים החדשים עסקו בבקורת מדעית.

ארבע מדות בבקורת החדשה: שלש הן „תועלתיות", ואולם על הרביעית לא יחול המושג תועלת, שהיא נמצאת בשטה שוה עם היצירה האמנותית (ויש גם מעלים אותה עליה, למשל, אוסקר וילד).

(א) בקורת לתועלת המוציא-לאור. זוהי המדרגה הנמוכה ביותר שבבקורת; אך נפוצה מאד בעתונות האירופיות. אלו הן רצוניות כתובות בסגנון סטראוטיפי, מתוק, מלא כננים מודרניים, המשבחות את היצירה והיוצר כאחד, ותכליתן — לעורר בלב הקורא את החשק לקנות את הספר.

(ב) בקורת לתועלת המחבר. זוהי רשימה פשוטה וישרה, כתובה בחבה ובזהירות יתרה, על-פירוב בידי הסיד-הכשרון והרואג להתפתחותו, מלאה הערות חיוביות, ברצותה לעוררו ולעודדו, ושליליות, ברצותה להרחיק ממנו כל פגם ולהביאו לאורה האמת האמנותית.

(ג) בקורת לתועלת הקורא. זוהי הבקורת המועילה והנהוגה ביותר, ובה ידגלו טובי המבקרים. זהו הנתח הספרותי, הבא להראות ביחוד מה שיש ביצירה, לגלות את שרשיה וקשריה האמנותיים, המיסריים וההברתיים, שעלידי כך הוא משלימה ומקרבה להשגתו של הקורא, וכן הוא משליש את צורותיהם הכי נבחרות בחוגי החברה הכירחבים. מבקר זה ישקוד על היצירה, ילמד ויתעמק בכל תנ שבה, יחקור את ספירתה ותנאי-ההוותה, אישיות היוצר ותכונותיו המיוחדות, עד אם גלה את ערכה או חוסר ערכה. כזאת היא בקרתו של ברנדס ובקרתו של הרוסי בלינסקי, ובמקצת גם של בריינין, ברנר וקלוזנר (הבקורת המתפרצת, הפובליציסטית בעיקרה, כזו של קיבנר ולילינכלום, שיכת למאמר).

(ד) הבקורת העליונה. זוהי יצירה שכלית צרופה. היא חוקרת את היצירה בתור הופעה אסתטית-פסיכולוגית, ולכן תבקש בה קידם כל את הגלוי החוקי. לה יש כלי-בחון אינטואיטיביים ומדעיים לעמוד על נאמנות התוכן והכרח המקרים, אם הצורף האמנותי משיג את הפעולה האידיאלית, ואם אין סתירות בין התוכן, סביבתו וזמנו. ואיכה יעמוד המבקר על כל אלה, אם לא בהיותו בעל טעם טבעי ומפותח ונפש מתפעלת ופרודוקטיבית, אם לא יהיה בעל-נסיון בחיים ובאמנות ומכיר אנשים והופעות ביחוסיהם, אם לא יהא מוזין בכלים מספיקים לחקור את התקופה והסביבה המתוארות ביצירה לכל צדדיהן, אם לא יהיה כולו הרת-קורש בפני הגלוי האמנותי, ויהד עם זה בעל כח שופט חפשי מכל פניות, ולבסוף — אם לא ידע בעצמו את סוד הצורף האמנותי? למבקר-יוצר זה לא ישמשו חומר החיים והטבע הגולמיים, אלא יצירות האמנים הצרופות בכור הכשרון. כזאת היא בקרתם של אפלטון, לסינג וטין; ובספרותנו טרם הניעה שעתה.

מלבד הגיל נהוג בספרות ההדשה סוג הבקורת הסוביקטיבית, הבאה להביע, עפ"י בצורה פיוטית, את התרשמותו המיוחדת של המבקר מן היצירה.

היא קולעת אל האמת מבלי לבקשה ומבלי להוכיחה במיפתים אוביקטיביים. עם שלמות צורתה היא נעשית מסה. לסוג זה שייכים בספרותנו דוד פרישמן, וביתר אריכות-ההרצאה יעקב רבינוביץ.

68. הַמָּסָה:

המסה היא נסיון של בקורת עליונה, אבל היא פחות מדעית ויותר אינטואיטיבית, ולכן מכריעה בה ההתרשמות הסוביקטיבית. היא מנסה לשפוך אור במסגרת אמנותית-מהוקצעת ובסגנון פיוטירעיוני על איזה חויון מדעי או אמנותי. היא מנתרת על הרגעים למען ההרמוניה והשלמות של החבור, הנחשב גם הוא כיצירה אמנותית בפני עצמה. אבל עליה לשמור את הבהירות והשקיפות של הרעיון, כי בצורה זו נקל להגדרת אחרי רבוי של דמיונות קשה. ולנפח חלק אחד של הרעיון על חשבון כולו. לטופת משמשות מסותיו של אַמֶרסון (עברית ע"י י. ל. ברוך); בספרותנו הצליחו בסוג זה פייכמן (נקלה), איובי, יליני, וביאליק (מנדלי ושלושת הכרכים), הלכה ואנדהי.

69. הַמָּאָמֶר:

המאמר בא על צד האמת במקום הדרשה והנאום (עיין 71). לפניו לא היו כותבים מאמרים, והנביאים המטיפים ואנשי-המדינה היו מרצים את דבריהם בעל-פה, וכן אמנם היה נהוג עד שהתפשטו כתבי-העתים, שאז התחילו מורי-החברה להשמיע את דבריהם בדפוס, וממילא היו אנוסים לנהוג יתר דיוק וזהירות בהרצאת הדברים, דימוסנתס, שרכש לו את כשרון הדבור בעמלל-אנושי, לו הי בזמן העתונות, היה נעשה ודאי לפובליציסט מצוין.

המאמר הוא כעיקר בקורת-החיים, ועל-כן נמצא גם בו מדות מעין אלו שמנינו בבקורת.

על הרוב שלשה חלקים למאמר: א) פתיחה, או הכשרת הקורא להבנת הענין הנדון, ב) הרצאת הרעיון והראיות הבאות לחזקו, ג) התוצאה, או סכום הנאמר במשפטים כוללים אחרים. הרעיונות צריכים לבוא בו ברציפות הניזונים והדרגתי, התוצאה צריכה לעלות כמו מאליה, בלי קושי ודוחק, הנגודים צריכים להבליט את הרעיונות, והמשלים — לחזקם. פרטים מיותרים, סברות מסופקות, קפיצות לצדדין, מהלישים את פעולתו. שני עיקריו הם: חוס המזג ואור ההבנה, ועליכן צריך גם סגנונו להיות חי, נמרץ ובהיר. המאמר, ביחוד הפולמוסי אוהב מבטא-הקבאה במרכאות לשם צמצום או לעקיצה. גם המאמר

המדעי (לא החבור המדעי, שתכליתו מעשית-שמושית בלבד) הכתוב בלי טמפרמנט רשמו פנום. למופת משמשים מאמריהם של רוסו, שופנהאואר, קרל ליל; ובספרותנו — של סמולנסקיין ואחד-העם.

70. הַפֶּרֶץ שֶׁהַ:

הפרשה היא תאור חי ושלם של איזה עצם או בריה. בפרשה האמנותית יש מסגולות המסה, היא מצומצמה ואינטואיטיבית, אבל אינה סרה כמלוא נימא מן האמת המדעית. מדעיהטבע המודרניים שואפים גם הם לשכלול הפרשה האמנותית (בָּרַם, בִּלְשָׁה, מנדלי מוֹיס).

שלש פְּרָשׁוֹת הֵן:

(א) פֶּרֶשֶׁת־הַחִיצוֹנוֹת, המתארת רק את מראם החיצוני של העצם או הבריה.

(ב) פֶּרֶשֶׁת־הַמְדּוּת, המתארת את מעלותיו והסרונותיו של אדם או של איזה בעל-חי.

(ג) פֶּרֶשֶׁת־הָאֹפִי, המתארת את תכונותיו של איזה פרט, שהוא בא־כחו של כללייחידים כאלה. לדוגמא: הפרשות, אישים' של נ. סיקולוב.

71. הַמְּלִיצָה:

המליצה מסתעפת לשני ראשים: הנאום והדרשה. יסודותיה הם: העובדות, הרעיונות וההוכחות; אמצעיה הם: לשון נבחרת ומבריקה, תמונות ומשלים, סלסול הרעיון בחזרות הניזונות שונות, רבוי של מלים נרדפות להנבחרת הרשם. אך לא דרך אחת לה: כשהיא יוצאת מלב מרגיש וכואב, וכונתה לִיסָר, להוכיח, להיטיב ולתקן, אז תהיה — נאום; למופת נצחי יעמרו נאומי הנביאים; וכשהיא יוצאת מלב שקט ובטוח, וכונתה למצוא חן ולשעשע, אז תהיה — דרשה. הנאום יחלק לסעיפים שונים, מהם:

(א) הנאום הדתי, או ההטפה; הוא לוקח לו לנושא שאלה דתית או מוסרית, מפתחה מתוך פסוק מכתבי־הקודש או מאמר תלמודי, מבססה בנסיגות החיים, ופותרה פתרון אידיאלי בהוכחה הניזונית או אבטוריטטית.

(ב) הנאום המדיני עוסק בנכות על עניני המדינה והצבור בבתי־ועד פומביים. הנאום המדיני צריך לשוות לנגד עיניו את החוק — חוקי־הארץ, את הכבוד — כבוד־האומה והתועלת — תועלת־הרבים. יש שהוא רציני ויש שהוא סטירי. למופת משמשים נאומיהם של דימוסטנס, ציצרו, מיֶרְבו, ביסמרק, נורדוי בנאומיו הציונים וכו'.

(ג) נאים ההמלצה או המענה עוסק בהנחה על הנאשם או על החוק. תכליתו היא לזכות או לזיב, להקל או להכביד את העונש. הראשון הוא סניגור או פרקליט, והשני קסינור. הנאום הזה מצטין בחריפות, בדרךש החוק לפי המקרה, בהבלטת מובנטים פסיכולוגיים ובפרשת הגדון או המקרה, למשל מופתי תוכלנה לשמש טענותיו של יעקב בפני לבן הרודף אחריו.

(ד) הנאום העממי, או ההמני, בא לעורר את ההמון ולהלהיבו בשביל איזה אידיאל חברתי או מדיני. שפתו פשוטה, שפת הרבור, מתובלה במלות קריאה ובסיסמות מעוררות, במעברים מפתיעים ובהם המזג (הנאומים הסוציאליים). סוגי הדרשה:

(א) הדרשה המרקלוגית, או ההמנית, עוסקת בענייני-הודמנות, מעין חנים, משתאות לכבוד מאורעות או אורחים חשובים וכו'. העיקר בה הצירוף המפתיע, ההרצאה המנוגת והסגנון המנוהץ והעשיר. (שפת-פריזים)

(ב) הדרשה הרבנית, תכליתה מוסרית ועיקרה: בקיאות, המצאה, חריפות בצירוף דברים רחוקים וסגנון עממי רך.

(ג) ההספד בא לספר בשבחו של המנוח. יש שהוא מסתפק בפרשת אפיו ומדותיו, ויש שהוא פסטיאלני. הוא יכול לשמש גם בליקבול לכל מיני כונות, ואפילו מדיניות, כהספדו הנפלא של אנטוניוס על קיסר בדרמה של שכספיר.

72. הַמָּכָתָב:

סוג זה מלא תפקיד חשוב בספרות, אלא שבדורות האחרונים הוא הולך ופוחת. לכל עם מפותח יש ספרות אפיסטולרית (בספרותנו הרבנית ידוע סוג זה בשם 'שאלות ותשובות'). במדרגה פרימיטיבית נהוגה צורה זו בין אדם לחברו. היא הלוף דעות ודברים בכתב בין אנשים הרחוקים זה מזה רחוק מקום. המכתב אינו מוגבל במסגרת של כללים אמנותיים, אלא הוא יצירה חפשית הסובלת כל תוכן וכל תכונה. מפני שלמכתב אין, על-פיירוב, כונה אמנותית, מתגלים בו הרגשות בעירומם כלשון היה וטבעית, כיצאתם מן הלב, אף מכתב המשפחה ההמני, שהנמנם מרובה בו על המובע, מעורר בנו רגש חם, ולכן נקרא בעונג מיוחד את מכתביהם הפרטיים של אנשים גדולים, כי בהם משתקפת נשמתם ביתר בהירות וטבעיות מכל יצירותיהם. המכתב, כאמור, אינו כפות לתוכן אחד, הוא דין ומסיה בענינים הקרובים ללבם של שולחו ומקבלו, ויש בו מעין מוינת שני אפיים מצדם האנושי-השקוף, ולפיכך מצאו כבר הסופרים הקדמונים (סנקה, קיסר, רמב"ם) את הצורה הזאת נאותה להביע בה את רגשותיהם ומחשבותיהם הכי מטופחים, וגם פיטנים גדולים השתמשו בה ביצירותיהם הפיוטיות (נישה ביוסורי נרטרי). בקראנו את היצירה הכתובה בצורה אפיסטולרית נפתה להשוב כי דוקומנטים אנושיים מקרירים לפנינו, ומשום כך נהיה נוחים

יותר להתרשם, אלא שאין צורה זו הולמת את ההרצאה האפית, ובהשתפכות הנפש ההכרחית בה היא נהפכת לליריקה פרווית רפויה.

לפי שהמכתב הוא השיחה שבין אדם לחברו, צריך סגנונו להיות טבעי, פשוט וברור כשפת הדבור, אך מכיון שהדברים באים בכתב, עליהם להיות מדויקים ומאוחדים בקשר הניוני יותר. המשפט הארוך והמסובך פוגם במכתב, בין ידידים הוא צריך להיות אינטימי ובלי כחל, בין זרים מנוהץ אך ישר, אל גדולים מנומס וחולקי כבוד אך לא מחניף, אל בן או תלמיד מאלף אך זהיר. נוח הוא לקבל את כל התכוונות, הוא יכול להיות: חי, חריף, עוקץ, רך ורגשני, ואפילו נמרץ, נלהב ונשא. בימידיהבינים ועוד בתקופת ההשכלה היה המכתב הספרותי כתוב בחרושים, אך מזדה זו בטלה כבר לנמרי.

ל ז א ב ק א פ ל א נ *

מפרבורג: ו' אלול תרל"ח.

אחי...

אתה מחכה לתשובתי ואני מחכה לתשובתך והקביה מחכה לתשובתך של כל ישראל. ואחרי שהימים ימי תשובה, הנני מקדים לבוא בתשובתי לפניך על מכתבך האחרון.

מכתבך זה איננו כעת לפני, כי הנחתיו בין מכתבי בביתי, ביה"ק, ואני זה כיומים יושב בעיר, ועוד אשב כיום תמים! על-כן לא תהייה דלתות מכתבי מקבילות לעומת מכתבך, כי את אשר יעלה על לבי אותו אכתוב. שמעתי כי נבהל השטן, אשר היה מרקד בינינו, מפני קול השופר אשר נשמע במהנות העברים זה כשבוע, ולא יגרור עוד הדרך בינינו מעבור מכתב! ומכתבי האחרון הגיע לידך, אף כי ביום העשתי עשר לצאתו. גם זו לטובה! שלחי קיטא טובים ויפים אצלנו מקיטא, ועל כן אשתי ובני ובנינו ובנם עודם חונים בשדה-יער ואני כרוכב, על שני רכשים, רגלי אחת בעיר והאחרת בשדה, ואפרי מפוזר על שבעה ימים. כל הנפשות אשר חנן אותנו אלהים בזה טובות ובראות, מינה נתנו שבה לאיתנה והיא כפורחת; ויעקב הקטן יעלה ויצמה כנן רטוב, בשובי אליהם בכלות מלאכתי בעיר, הוא ישעשעני וירוני נחת. בשבוע הזה ראיתיו בפעם הראשונה משחק. שחק צדיק תמים, צחק עשה אלהים! עיניו, עיני התכלת, אשר התקדרו עד כה עב קל, הולכות וטהורות מיום ליום; מעט מעט תחל הדעת להשקיף בעדן; לא פעם ופעמים נדמה לי כקמטים על מצחו, על גבות עיניו; אות הוא כי החל כה המחשבה לפעול פעולתו. מבטיו וכל חנועותיו יענו בו, כי יהיה איש מחשבות ועומד על דעתו. ובכן לא תתקים נבואתך בשירך האחרון ופחדך לא יהיה פחד; יעקב זה הקטן גדול יהיה למשוש לבנו ולכבוד ביתנו. אבל מי יודע מדת ימינו מה היא. וכמה שנים הרוצות לנו לראות בטוב בנינו? — — —

ואתה וביתך וכל אשר לך שלום, כברכת אחיך וידיך הנאמן

י.ל.ג.

(*) מחותנו של י.ל.ג.

ו.

סִגְנוֹן וְתֵכֶן.

73. הסגנון הנטורלי והאידיאלי:

כל השירה, בכל היקף צורותיה הפנימיות והחיצוניות, הולכת בשתי דרכי-סגנון (במובן הרחב של המלה) מתנגדות זו לזו הנקראות: הסגנון הנטורלי והסגנון האידיאלי (הריאליזם היא רק נטורליות רפה ומועמה). נגוד זה מוצא את בטויו במהלוקת: אם תכלית האמנות היא תיופיי או האמת, ביתר דיוק, מהי שאיפת האמנות — תיקוי המציאות או עלויה? והו מה שנקרא באמנות התוארת: יופי ואופי.

השירה השקולה משיגה את תקון המציאות ועלויה כבר בצורתה: בלשון ובריתמוס. שמוש הריתמוס בלבד מרומם את לשון השירה על המציאות החילונית, ועל פיו תוקר. לכן נוטה הסגנון האידיאלי לריתמוס ולחרוז, בעוד שהסגנון הנטורלי אינו סובלם. גדולה מזו: סגנון נטורלי אמתי לא יתכן בחרוזים. ובכן נראה, כי סגנון היצירה הספרותית בכלל תלוי בשמוש הלשון. הנטורליות מחקה את לשון-החיים כמות שהוא. היא לא תרהע מפני, לשון בלתי נקיה, להפך, היא תרדפנה במקום שהוא נראית לה אופיית. חבה יתרה נודעת לה לאידיוסם, לשון-החמון, זה נותן ליצירה צביון-חיים יותר ישר ויותר קרקעי. בנגוד לזה דורש הסגנון האידיאלי לשון נאצל ותרבותית, הוא נמנע מלשון נסה ונס ממבטאים המוניים. בנין משפטו הניוני-מפותח, תמונותיו אצילות ונעלות, הרצאותו מלאה וריתמית, וכאן סוד הכשרון האמתי, שלא לחטוא בכל אלה לטבע הדברים ולמציאות. בספרותנו אין סגנון נטורלי מסש, כי לשוננו, לשון הספר, הוא בעל-כרחו אידיאליזם במדה מרובה, והאידיוסם הסר בה לנמרי. יש רק שאיפה נטורלית, ביחוד אצל מנדלי מוים, בקנר וברקוביץ.

מטבע השירה הלירית להשתמש רק בסגנון האידיאלי. כמעט לא יתואר שאפשר למסור הלך-נפש הרגשי במלים נטורליות. בודליר שנסה בכך אנוס היה לדרוף אחרי סמבוליות מפרזה. כי הרגש, כשהוא לעצמו, ובפרט הרגש הנלהב, לעולם לא ידבר: יגמנם בלחש או יצעק בקול; והליריקן לא יגיע לידי בטוי כל-עוד לא נצטללה רוחו ולא נתעדן רגשו, ומכאן נודעת אידיאליזמו; בבחינת, אין רוח-הקודש שורה מתוך עצבות. אפילו הליריקה העממית, אין בה יותר מנין ריאלי חר. נשאתה, אפוא, שירת-הנמצאים, כלומר, האפית והדרמטית, ההולכות בשתי הדרכים.

בנוגע להבור שואף הסננן האידיאלי לבנין אמנותי, אחרותי והרמיני בהלקי, בעוד שהסננן הנטירלי מחקה רק את הארג הקלוש, שבו נקלעים במציאות המעשים והמאורעות, ואת עיקרי הצורה האמנותית ישמור רק אנכ. ביהוד כולט הברל זה בהבור האפי (מנדלי מויס), כי הדרמה עליפי מהיתה דורשת תמיד את אחדות העלילה הנמורה, ובכזאה בסננן הנטורלי, שאז צפויה לה סכנת ההתפשטות, עליה לשמור שמירה יתרה על אחדות הבנין.

יותר חפשי הוא הרומניסמן ביחס לחמרו, משך הספור עלול יותר לחקות את מרוצת הוי המציאות, מאשר יתכן הדבר בעלילה המנבלה על הכמה. אמנם גם בירי האפיין לצמצם ולרכז את העלילה במומנטים גדולים ומכריעים, באופן דרמטי, כאשר נראה למשל בהרמן ודורות'אה, אבל הרשות בידו גם לתאר את המקרים הקטנים והצנועים, כאשר יקרו אמנם בחיים, המאורעות החשובים והאסונות הגדולים לא יבואו בהצטרות ובקול שופר דרך מבואהכבוד, כזאם חרש יפנסו בפתח-הצד, יאמר שיפנהואר, ולכן יחשיב הרומן, העומד על הכרה המציאות יותר מן הדרמה, את העלילה אנכ התפתחות האופי. לא כקאיה ראשונה תחקוק את האדם שלהבת-האהבה, אך צמה תצמה לאט וכתוך תנאים נוחים לה, מימיה-ילדות הראשונים נמתחים חוטים נעלמים, הרודים באדם המבוגר ובנורלו, ובה יתרון לשירה האפית על הדרמטית, שבידה ללכת אחרי החוטים האלה, ללוות את הצמיחה בכל דרכיה ולחשיף את כל נטיותיה, ולכן נתנו תמיד גדולי הרומניסטים את לבם להאריך ההפתחות יותר מאשר לרכוז הצורה (בלק, דיקנס, טולסטוי), הנטורליות מרחיקה ללכת בדרך זו, שהיא מצרפת פרטים ופרטיפרטים לשלמות אחת, יום ליום יושה כבהי יוסיום במציאות, המחזות נשנים בשנויים קלים ומתנברים בהמשך ההפתחות; התאיות גדלות אט אט, וגם ככות ונוועות לאטן, הסוף, האסון, הוא הטבעת האחרונה המוכרחה בשלשלת המאורעות אשר עכיה לעיניה, כאשר נראה ברור באוקיניה גרנדי של בלוק, במדס בובריי של פלובר וביהוד בדרך האהבה של זולא, הלקי האמנותי בהבור לא יורגש כאן, מפני היתרון אשר לתאור האמנותי.

המחלוקת בדבר תאור היפה והבעור באמנות, נטל עוקצה על-ידי ההכרה האמנותית החדשה, המבקשת לנצל את יתרונות שני הצדדים, הסננן האידיאלי המפרו ידע רק, ענינים רמים בצורות נעלות, כל דבר העלול למעט את דמות האדם הנאצלה ולפניע כרגש האסטטי, אסור לו לבוא במחיצת האמנות; על הבטה לא יאכל ולא ידעה; בדיאלוג תשלוט רק לשון משכילים ויפיררו; גם הצדקות וגם הפשעים נעשים בעולם האצילות, קיצונות זו תביא בעליכרחה לירי

הפשטה וחזרון של המתואר, לידו שבלונה סנטימנטלית בלי כל יסוד חיים ודופק חיים אמתי. על כנין זה אמר הינה, כי לציר מדינית יוכל כל מושח במכחול, בעוד שלציר קבצן מפלה את כליו דרוש כשרונו של מורילו. אבל גם הנטורליות המופלגת, הבאה לספל לתיאבון דוקא בננעי החיים, הרואה הוות הכל דוקא כפִּלֵּת הכלים, החושבת שכל רכוך-צבעים הוא ויזף, כל רחוק מן הכעור הוא צביעות — אף היא מסבנת את עצמה לראות רק את אחורי החיים ולא את פניהם. ובאמת נמצא גם ביצירות הכתובות בסגנון נשא מקומות, ריאליים עד כדי סלידת הנפש היפה, לא רק בתנ"ך ובטרנדיה היונית, כי אם גם אצל דגטה וניטה, אצל יהודה הלוי וביאליק.

השירה הרצינית והטרנית תפנס קצת עלידי מקומות, ריאליים כאלה, מהישאי'ן השירה הקומית והסטריות, בה, כנראה, הותרה הרצועה, והצופה לבית ישראל, וספר הקבצנים לא ירתעו מפני כל. אך בעיקר תלוי הדבר בטעם הדור ובמדרגת ההשכלה. יש דור תהפוכות הנוטה לוולגריזם, או גם בחיריו לא ינקו ממנה, ויש, להפך, דור דעה המכלכל דבריו במשקל, בו ידברו הפיטנים בלשון כתי עליון. ומה שנדמה היום מכוער ודוחה היה אולי בשעתו יפה ומושך את הלב (ע"ן 174).

מראשית היות אמנות אנושית, ובמשך כל דורות התפתחותה, נתגלו שתי הנטיות האלו הליפיות, לפי טעמו והשכלתו של כל דור ודור. עלידי המלחמה והתמורה תפסה ותקדם ההתפתחות, כמו כל דבר אשר יפעל וירקם בטבע האדם. התביעות העיוניות הקיצוניות אינן משנות את ערך היצירה החיה. ביצירות המופת שכספרות העולם לא נמצא טפוסים טהורים של אחת הנטיות; הן יונקות מזו ומזו כאחת. היצירה היפה השואפת להיות רק יפה תהיה לאהרונה ריקנית. יופי הצורה בלבד, בלי היסוד האופיי, יהיה יופי מת, וחסרי-החיים יכוסה בפתוס מוויז, בפזוה מעושה, ותחת להיות אמנותית תהיה היצירה מלאכותית. ולהפך, הלהיטות היתרה אחרי האופיי-האינדיבידואלי, יביא את הפיטן לידו קטנות, מקריות, חסר-מחשבה, ולאחרונה לידו צלום הגלויים הנסים שבחיים. בכל זמן שהנטורליות קמה בתור פרונרמה להלחם בפולחן-היופי הקיצוני של הסגנון האידיאלי, הראתה סימני ירידה בטעם. ובעיקר אין הנטורליות, אלא מהאה כלפי אידיאליים מתים, וכל אמן הנלהם בשם האמת המציאותית והשוואף להשלים את צורות החיים, רואה את עצמו כנטורליסט.

ואולם שונה היא בשתי הנטיות האלו תפיסת הכרקטריסטיקה ומסירתה, שהיא עיקרה של שירת-הנמצאים, כלומר, תאור אֶפִּי האנשים לפי עצמיותם

וגלוייהם. שיטת הנטורליסטים היא לצרף את המון התוים הבודדים והנראים כמקריים לתמונה האופייית: היא מבקשת את האינדיבידואלי; ולהפך, שיטת האידיאליסטים היא לציר את התמונה בשרטוטים גדולים וכוללים, היא כזה לקו הצדדי ומחלישה בכונה את היסוד האינדיבידואלי: היא מבקשת את הטפוסים. כאשר יהיה כצויר. הנטורליסט מוסר את כל פרטי הפנים, כל יבלת וצלקת, והאידיאליסט מבקש למסור רק את טפוס הפנים: פנים אצילים, אמיצים, נדיבים וכו'. בספרותנו שייך לנטיה הראשונה מנדלי מוים, ולשניה — מ. י. ברדיצ'בסקי.

גם הלשון שונה בשתי הנטיות. הנטורליסט ימסור לנו את האופי בלשונו האינדיבידואלית, לפי מעמדו וסביבתו, אדם אדם ולשונו, לא כן לשון היצירה האידיאלית, בה ידברו כל הנבורים בלשון נעלה ואצילית אחת, סימני היחידים הם רק תכונות כלליות (אמנון ועזריקם); אבל טבע הדברים מחייב, שגם הצויר הטפוסים וגם האינדיבידואלי לא יופיעו בצורתם הקיצונית, כראם בדרגות שונות. גם הנטורליסט הקיצוני שבקיצונים לא יוכל למסור את כל הפרטים ופרטי הפרטים של העצם הכתואר, אף לא יענין כזה את מישורו; וכן גם האידיאליסט הקיצוני יוכרח לכנות איזה קוים ריאליים, למען לא תהיה תמונתו ממושטשת לגמרי. ובמקום שהפסן מרכה בצויר הפרטים, יעשה תמיד רושם הומוריסטי, ולכן ילוה תמיד את הפיטנים המצטינים באמתהחיים ובצויר האפיים ההד, רוח ההומור, כאשר נראה אצל דיקנס ומנדלי מוים.

כנגד זה ההכללה היתרה של האידיאליסטים וטשטוש האינדיבידואליות מביאים אותם לידי יצירת צללים במקום טפוסים, ולבסוף נהפכת אצלם יצירת החיים לאליגוריה מפשטת וסתומה, כאשר נראה במגלת האש.

בשיטת הכרקטריסטיקה תלוי גם אופן תאור הסביבה. גם את הסביבה יתאר האידיאליסט רק דרך-אנג ובקוים כוללים, ויש שרק ירמז עליה, או גם יתיר עליה לגמרי, כאשר עשו הקלסיקנים הצרפתים. ולהפך, הנטורליסט יתאר באופן הסתכלותי את התנאים והסביבה, אשר מהם יצאו אנשיו; ויש גם אשר יציג לפנינו את האנשים רק בתור הויונות בודדים של סביבה אופייית, ונקודת-הכובד התאורית תעבור מן היחיד על הסביבה. כן בהאורנים של הויפטמן ובמרגון מקרי של זולא.

הטפוסים כשהוא לעצמו הוא אמנם הסתכלותי, אבל הוא נושא תמיד רעיון כללי, ולפיכך נוטים לחשוב את בעלי הסגנון האידיאלי לפיטנים רעיוניים, זאת אומרת, שאינם יוצרים מתוך הסתכלות חיה במציאות. אבל באמת אין לך יוצר, יהיו נושאו רעיוניים שברעיוניים, שלא יצא מתוך הסתכלות מציאותית בחיים

ובטבע, שאם לא כן הוא רק מטפזיקן או פטפטן. אפילו שירי המקובלים, שהם מטפזיים טהורים, באו תמיד בלבוש אירותי-ריאלי. לעומת זאת נראה כי הנטורליות הקיצונית סופה טנדנציוזית: בטן פרוז, האורנים, איזו מספורי בר נר.

74. הקומיות:

הקומיות היא חיוון התפתחותי. פעולתה הולכת ומתענגת ומתעדנת יחד עם התפתחותה הרוחנית של החברה. מה שמעורר בדיחות-דעת וצחוק אצל הקטן לא יפעל כלל על המבוגר, ומה שמצחיק את ההמון הפרימיטיבי ירגיז או גם ידהה את החברה המפותחה.

הדרגות הכי-נמוכות של הקומיות קשורות במוצנים ועצמים ידועים, העלולים לברך את הקהל התמים, ספני שכרוך בהם, כנראה, רגש הנאה יתרה. קודם-כל: מוצנים ומעשים מיניים בגללים החושי והמנישם. ההומורסקות ההמוניות שבכל הדורות והעמים מצטינות בנבול פה' כזה. הדרגה השניה היא ה'לשון הבלתי-נקה', הצנת הנתעב והנמאס, הצד הבהמי שבאדם, קומיות זו היא ביהוד לפי טעמם של בני-הדרום. ולהנבנת הרושם תבוא ה'לשון המשתמעת לשני פנים', כלומר, מלה או מבטא, שהם לכאורה תמימים, ובאמת אפשר לגלות תוך כדי השמעם, שהם מרמזים לכינות לא-טהורות. בצורה חריפה ואמנותית ימצאו אמצעים קוסיים אלה מקומם גם בסביבה תרבותית ובספרות (תחכמוני, מחברות עמנואל, הצופה לבית ישראל).

כמו המלה כן גם הצורה והתנועה החיצוניות יש בהן קומיות. כעור יוצא מן הכלל, גשום מפליא, כובד-תנועה, עצלות, תאות-שינה, כל אלה מעוררים צחוק. לכן היו נסיכי ימיהבינים מחזיקים בהצרותם נגנים ונגנים בתור לצים. וכן יעורר עוד היום 'חושים', לין הקרקס, צחוק אדיר. מראה זה שהיה צריך לעורר, על צד האמת, רגש רחמנות או בחילה. מעורר רק צחוק מתוך רגש-ההנאה שיש בהכרה, כי אתה אינך עלוב כמוהו. צחוק כזה הנובע מתוך שמהה לאידי' נראה ביהוד כמשחקי-הילדים. מכאן פסיעה אחת אל הלעג, בקומדיות נמצא על-פירוב מחזות של מחלומות או של שכרות, כי בשתי אלה הפעולה המבדחת היא ודאית.

עולה על הקומיות שבמבטא או בתנועה היא הקומיות שבמצב (סיטואציה). עיקרה בזה, שאחת הנפשות העושות באה במבוכה ומעוררת בנו רק את השמחה לאידי'. אך המבוכה הזאת אינה צריכה להביא לידי קטסטרופה, ועליה להיות רק עוברת, שאם לא כן תעורר רחמים והשתתפות.

ההפתעה מגבירה את הרושם הקומי, אבל אינה הכרחית. שהרי נראה כי גם במקומות שאנו יודעים למפרע כי כך יהיה, אין צחוקנו מסתלק עלידי כך. כלל גדול בפעולת הקומיות, שהדברים יהיו מורצים ומוצגים ברצינות ובתמימות, כמו שאנו דורשים מאת המשחק הקומי שהוא בעצמו לא יצחק. בהומוריסטיקה האמנותית נמצא עוד יסודות פועלים אחרים. החשוב שבהם הוא הנגוד-הערך: מה שנראה מתחלה חשוב, גדול ואדיר מתגלה לבסוף פעוט, קל-ערך וחלש. קנט קורא לזה: הנגוד שבין התוחלת ומלוייה. כל דון קישוטי ומסעות בנימין השלישי מיוסדים על הנגוד שבין הרם והשפל. בין הנאצל והמנושם. ובוה גם הקומיות הקלה של הסיום הפרכי אחרי הכנה רצינית, ואפילו בשיר לירי, למשל:

הקִיץ נָעַץ מִתּוֹךְ זָהָב וְכֶתֶם

וּמִתּוֹךְ הָאֲרָנִים

שָׁל שְׁלֶכֶת הַנִּים וְשָׁל עֵבִי עֲרֵפִים

הַמִּתְבַּסֶּסוֹת בְּדָמָן...

— — — — —

וּמִתְנַחֵם הַלֵּב... עוֹד מַעֵט יוֹם סְגִיר

עַל הַחֲלוֹן יִתְדַפֵּק בְּדַמָּה:

בְּדַקְתָּם נִעְלִיכֶם? טָלֵאתֶם אֶדְרֶתְכֶם? —

צָאוּ הַכִּינוֹ תַפּוֹחֵי-אֶדְמָה... (ביאליק)

יסוד אחר הוא ערבוב הפרשיות, מין בשאינו מינו, דברים שלא היו ולא נבראו והכל בטון של מציאות, למשל, שיר ההלצה על רפוי העלמה מאת עמנואל הרומי.

יסוד קומי בפני עצמו היא ההגזמה, המנפחת את הקטן עד לירי גרוטסקיות (נוזמאות רבה ברבר-הנה; מסעות גוליבר). ההשוואה עם התמונה הנכונה, המקורית, ולו בהכרה בלבד, נוטלת את המעיק שבעורף-המדה, והקלה זו מולידה רגש-הנאה. הגרוטסקיות יכולה להביא עד לירי זועה: במקום שאין הפלגה חיצונית בלבד, כי-אם הדרגה גם בהלך-הנפש נוצרות פעולות מעורבות מצחוק ופחד (מחול המתים — ניטה, המכשפות במקבטי — שכספיר, תאות הבנדים — פריץ). עוד שתי צורות עיקריות להגזמה הקומית: א) כבוא סתם הלך של העצם מוגדל ביחס לשאר החלקים, כנהוג בציורי העתונים ההתוליים, שלראש גדול נתן נוף

קטן: הקריקטורה הזאת מיוסדת על חלול שוויי-המדה הטבעי, והקומיות הניצרת על-ידי כך היא שטחית. ב) אם החלק המוגדל הוא טפוס או אינדיבידואלי לגבי העצם ועל-ידי ההגדלה הוא נעשה בולט יותר, אז מקבלת הקומיות חשיבות אמנותית יתרה, וככל אשר יגדל הגלוי והחדוש שבהבלטה זו כן תעמק הקומיות. ועל היותם הנה מיוסדת הקומיות האופייית. תוי אופי בודדים, שליליים לגמרי או למחצה, מיבלטים ביתר גלל והשיבות. הקומיות הזאת שנתפתחה מן האפר האופיי יש בה מדרגות רבות — למן קנה למלי של גולדפדן עד טוביה החולבי של שלום-עליכם. יותר שהתוים המבליטים יהיו חיצונים יותר גסים יהיו התאור והפעולה. הרגלים משונים, מבטאים חוזרים ונלעסים, סרוס מלים ופסוקים בפי הנכור הם אמצעים בדוקים אך מנושמים להביא את הקהל לידי צחוק. אך גם הקומיות האופייית הפנימית יש בה ניונים שונים — הכל לפי מדת ההגזמה בהבלטת התו הכורד. אם התאור הקומי הוא עדין ופנימי, נראה אנב הקו הקומי היסודי גם את תכונותיו האנישיות האחרות של הנכור, ואז נקבל תמונת אדם חי אשר נבינהו, ואולי גם נחבבהו, אף כי נצחק לו. כל הפעולה הקומית מיוסדת כאן על הגלוי המוגזם או הנגודי. למשל, טפוס דיקנס ושלום-עליכם. גם הקומיות משתמשת באמצעים הפרומיטיביים, אבל אלה הם רק אמצעי הכרקטריסטיקה להחיות את התמונה, ואין להם כונה להצחק בלבד.

בקומיות שסופה אסון או אבדן הנכור או סביבתו, ילזה אל רגש-ההנאה הקל גם רגש הרחמים והפחד הכבד, וכאן מתחילה כבר הטרגיקומיות. סוג מעורב בפיוט, הפועל שתי פעולות שונות כאחת, שונא האדם וההילי של מוליר מעוררים בנו יותר רחמים מאשר צחוק, וגם שילוק של שכספיר כך. וכן הם המקיבלים של פריץ ומנהם מגדלי של שלום-עליכם.

75. ספירה והומור:

אם הנגוד המניחך בין הגדול והפעוט, בין הנכבד והנקלה, מקבל חשיבות מוסרית, אז יתור האופי הקומי ופעולות של כובד-ראש והלצה חדשות תוצרנה, מרכבות ומסובכות מחלקים אסטטיים ואתיים. ושתי דרכים לשנוי הקומי הזה: מן הגדול אל הפעוט, מן הנכבד אל הנקלה, ולהפך, או שהנראה כרבי-ערך, המכובד על כל או המבקש כבוד מכל, מתגלה מתוך התבוננות קרובה בנקלה ושפל, או להפך, הנמאס ופחות-הערך לכאורה מתגלה לעין החדה כיקר ונכבד. במקרה הראשון תוצר הסטירה, ובשני — ההומור.

הסטירה — שוט הלשוני — באה לגלות את הלוט מעל פני הצבועים, המתנשאים, הערומים, המתרברבים, המתנפחים, המתחכמים וכו'. כמו שעצם הפעולה הקומית בכלל מותנה בשקט ובהסתר בעלים, שכל התגלות אישית מפריעה ומחלישה את הרושם האמנותי, כן גם בסטירה מפריעה ומחלישה ההטפה. הרושם הסטירי היותר חזק עולה מתוך תאור הסתכלותי אויביקטיבי אדיר. כאלו לא אחד פישן מדבר אלינו כי"אם החיים בעצמם ובכבודם. אם היא פרטית אין ערכה התכני חשוב; את עיקר חשיבותה היא משיגה בהיותה לסטירה-זמן. ואז היא יכולה להיות מדינית או חברתית: יסודות החברה, עובר העם, או הרומנים של זולא, כמעט כל כתבי מנדלי מו"ס, הצופה לבית ישראל, ספורי ברנר ועוד.

הלעג למעמדים בודדים, אין מן ההכרח שיהא בו יסוד מוסרי, והוא יכול לבוא בנבולות הקומיות הרגילה. למשל הבדיחות על-דבר המוסכנים הנגזרים (מעשה כשפים לשלום-עליכם).

ענף מיוחד היא הסטירה הספרותית. לזאת אין עסק בערכים מוסריים, כי"אם אסטטיים או אינטלקטואליים. לכן יש בה כמעט תמיד מן המבדה, והיא מופיעה, על הרוב, בצורת פרודיה. זו מסתפקת בקחתה לעצמה למצע יצירה כתובה בסגנון נשא בתור צורה להכניס בה תוכן חילוני-מעורבב. אבל הבדיחות האלו, המיוסדות על הנגוד שבין הצורה והתוכן, אינן אלא חיצוניות והן מצומצמות בקומיות הנמוכה. חשיבות היא מקבלת רק אם היא מבקרת את התוכן עצמו ומבליטה את החולשות הטפוסיות, שאז היא דומה לקריקטורה האופיית, והיא נכנסת, אפוא, לתחום הסטירה בכלל.

ההומור. בעוד שהסטירה באה להראות את ההבלי שבמקובל ובנכבד, בא ההומור להעלות ולהאציל את הבווי והנקלה. הנושא הנצחי של כל ההומוריסטנים הוא הערך של הנראה כחסר-ערך, חשיבות החזיונות שבנייה-האדם רגילים לזלזל בהם ולהשפילם. חיי העניים והמסכנים מלאים אוצרות, אשר רק הפישן יהשפם; למכוערים ולנלענים בעיני ההמון יש נשמה עשירה ומאירה, אף המנודה והפושע לא אכזר את אנשיותו. ביחוד השירה החדשה בדורות האחרונים, הנוטים יותר אל צורות-החיים הפרימיטיביות, האידיאליות, השבעים לעיפה את המוסכס והסריה-הדם, עוסקת כהבה יתרה בנושאים כאלה; ולכן נמצא אצל רוב המספרים החדשים את הטון ההומוריסטי, המדבר על האנשים, כעל משפחת ילדים, שעם כל תעלוליהם המשונים, הנה התמימות העמוקה, היסודית, נשמרת בהם. כך הם הקבצנים של מנדלי, הכתריאליים של שלום-עליכם, בני העירה של שלום אש וכל הגלריה של פרץ.

אך שתי מדרגות להומור: אם הוא מרבה בתאור הצד המבדת, הצד החיצוני המסלג, המכסה על הערך הפנימי, הריהו קרוב אל הקומיות הנמוכה, הרגילה; זהו ההומור המשעשע, למשל, הרסתי של שלום-עליכם, ולהפך, אם הוא עומד יותר על הערך הפנימי המסתמן מן הצד החיצוני, הריהו מתקרב אל הקומיות הרצינית; זהו ההומור הנוגע ללב: טוביה החולבי, הווג ב.שלום ביתי. אך בין כה ובין כה, לעולם לא יעלה ההומור על שפתינו צחוק בוז ולעג, כי-אם בתצחוק של הנאה מהולה בהכרה ורחמים. שני סוגי ההומור האלה נעורים זה בזה, ולא נמצא סוג אחד שיחיה לגמרי נקי מן השני, ורק לפי היסוד המכריע נסמנם. אך כמו בזה כן גם בזה לא טובה ההקדחה. ההומוריסטן המתלוצץ יותר מדי, יהיה שטחי ובגלי, ולא יעורר שום שתוף בלב המקבל, וההומוריסטן הרגשני יבוא לידי סנטימנטליות פושרת, המעוררת צחוק חמלה... על ההומוריסטן עצמו.

76. הַפְּרָגְיּוֹת:

תנאי הכרחי לגבי ההומור הוא, אשר הנכבד, אם גם לא ינצח את הנקלה, עליו להתקיים בספירתו. נושא הערכים המוסריים אינו צריך דוקא להתנכר על הרעים הנלחמים בו, אבל הוא צריך לעמוד על נפשו ועל ערכו, מרוצה מתוך הכרת עשרו הפנימי, ומתוך זלוזל בברק חיצוני ואושר מדומה. ובמקום שאין הדבר כן, והנכבד נופל במלחמת קיומו המוסרי, שם התהווה הטרגיות. בתור אמת, ואולי בתור הבטוי העליון של האמת, צריכה הטרגדיה לעורר רגשי-הנאה, כי תכלית האמת אינה יכולה להיות כשום אופן להעציב ולהרגיז. ואיכה זה יהיה אשר אבדן היקר לנו, שעורר את אהבתנו והערצתנו, כליונו ברוב יסוריו ומלחמותיו יעורר בנו רגשי-הנאה?

הכל מודים כי הטרגדיה עלולה, יותר מכל סוגי הפיוט, לזעזע ולרומם כאחד. היא תחשוף לעינינו את תהומות לב האדם, תובילנו אל מעמקי הצער ותרתק אותנו בצפית-הדרך להוצאה הצריכה לאמת את נקיפות-הלב הכי נפעמות. ויחד עם כל זה תתן בנו מין התעוררות נשגבה, מין כאב-אושר, אשר רק היצירות היותר געלות שבמוסיקה תוכלנה לחתו בנו.

הפסיכולוגיה החדשה מבארת את הרעיון הנפלא הזה כך: כל התעוררות חזקה וכל זעזוע-נפש מגבירים בנו את רגשות-החיים, השקט, חוסר-ההשתתפות, המונוטוניה השבעה נוסכים על האדם רוח כהה ואייספוק סתום מהותו. ולואת יובן שבני-אדם יתפרצו ממצב-קיום של בטחון ושלוה להתנפל לתוך חיי סכנות

ובהלות. וכל יצירה אמנותית המדברת אל דמיונו ולבנו, מלהיבתם ומפעמיתם, גם היא תגביר את רגשות היינו, — להנאתנו. הלב רוצה להוכיח אם עודנו ער, חי ודופק. ובאמנות תגדל ההנאה הזאת מאשר בחיים, כי בחיים מן הנמנע הוא להשתחרר מאמת-המציאות הנועמה, בעוד שבאמנות היה תמיד מתחת לסף-ההכרה הודאות שאין לפנינו אלא אילווייה. והיצירה שבכחה להשיג את הרושם הכי-אדיר היא גם מקור העונג האמנותי היותר רם, ולכן אין לך בטוי יפה לטרנינות מן הצורה הדרמטית, אף-על-פי שגם השירה האפית תצליח לבטאה. ואולם נשארת שאלה: במה יבוא, אשר דוקא אבדן הגבור ישלים את ההנאה הט-נית ויתן לה את הריפותה? והדבר היה צריך להיות להפך: דוקא אחרי ראותנו בעינינו מלחמה אשר בה העמיקה לזעזענו, עלילה אשר בה רתקה את התענינותנו, היינו צריכים לשמוח על נצחון יקרנו. ונהפוך הוא: רק אבדן הגבור יתן לפעולה הטרנית את עצמה העיקרי; והדרמות הנגמרות, בכי טוב, לא תביאנה אותנו לידי אותו רגש הרוממות, כאשר תעשינה הטרנדיות האכזריות. והרי לא נוכל להניח, אשר השמחה לאידי' בה נראה בקרבנו, עד כי נתענג על אבדן היקר, על ענויי הנאצל ועל מותו. בעל-כרחנו נאמר, אפוא, כי יש דבר הנשאר אחרי האבדן הזה, וזה יתן לרגשנו את הנאין האנושי. ומהו? ההכרה אשר הערך עצמו שנושאו היה הגבור, נשאר קים אחרי הכליון. ולא עוד, אלא שעל-ידי יסוריו ומותו של הגבור הוא מתכלט במלוא השיבות, ומתנלה במובן זה בתור ערך נצחי. והכרה זו תוליד את ההנאה האנושית החריפה, אשר היא רק רגש-התרוממות מעל גורל האדם היחיד, מעל ליסורים ולמות. אך הכרה זו תקום בנו רק כבואנו לידי אמונה באותם הכחות והערכים המתגברים על כל והחיים על-פני כל. כחות וערכים אלה מהם? מוסריים במובן המקובל, החברתי, ובמובן הבלתי-מקובל, האישי.

במובן החברתי: נצחון החובה על נטית-הלב, נצחון חוקי-המוסר על התאוות הטבעיות; והו יסוד הנשגב והפשוט. הגבור נלחם וסובל בגלל אידיאל מוסרי, ובהקריבו את עצמו הוא מקדש במוחו את שם האידיאל הזה (הדת, המולדת, הצדק וכיוצא). כאשר נראה אצל ברושים של שכספיר, אצל רוב גבורי שילר ואצל בנג'מין של איבסן, אלה הם גבורים חיוביים. ולהפך, אם הגבור חוטא לאידיאל המוסרי, נלחם בו, אך נופל במלחמת-לריוק, או יהיו שני מיני גבורים: א) חיוביים למחצה, כלומר, שהם מכירים לאחרונה בנצחון האידיאה ומכפרים את עוונותיהם במיתתם: קוריוולנוס של שכספיר, קרל מור

של שילה, רבקה של איבסן; ב) שליליים, כלומר, שהם נלחמים עד הסוף ונופלים כאפס יד; מקבט, פִּסְקוּ. במין הראשון נראה הטרניות של, האשמה והכפירה, וכשני — של, החטא וענשו.

במובן האישי: הנכור נלחם וסוכל לא בגלל אידיאל מוסרי, כי אם בעד תאוות טבעיות, שאינן נמדדות באמת-מדה מוסרית: אהבה, כבוד, תאות-שלטון וכו'. נשיות אלו מתפתחות לכחות הרודים בו, ונוח לו לסבול ולמות מאשר לנתר עליהן. הן נהפכות לכחות-טבע המושלים בעצם עצמותו, ומהו נושא-הנצחון הנשאר אחרי נפילתו של זה? אין כאן אלא הרושם הכללי של אישיותה, הממלא אותך יראת-כבוד והערצה סתומה דוקא אחרי נפלו. הרגש שיש אנשים היכולים להביא לידי כשוי איום כזה את שלמות אישיותם, הוא העובר ועולה לרוממות טרנית. האיש הזה מסר את נפשו על שמירת עצמיותו, מת ולא בנד בעצמו — ואתה עומד כלך חרדת-אלהים. כן הם רומיאו ויוליה, כן הוא ורטר, וכן גם הפושעים הגדולים: ריכרד ופרנץ מור.

הפעולה הטרנית אפשרית רק במקום שהאיש או החוטא מצטינים בנבירה רוחנית או בטפוסיות הכינה, אשר אבדנם ימרצנו לקרוא בלא-יודעים: הבל!; ואולם בראותנו חוטאים מוגילב, גרפים ופטפטנים-ארסיים, נשמה על שהתפטרנו מהם, אך לא יהיה לנו הרגש, אשר הבאנו לאידיאל הנערץ קרבן גדול ויקר. לכן ינהנו גם הדרמטיקנים וגם האפיקנים, על הרוב, לחבב את החוטאים לפני מפלתם, בגלותם לנו את פרצופם האנושי.

אך יש עוד סוג של יצירות טרניות, שאין בהן גם אחד משני המומנטים המרוממים אשר הזכרנו: אין אידיאל מוסרי, אשר ינצח את הזמן והמות, והאישיות הולכת ומתנונת וחרבה לעינינו לאט-לאט מבפנים, מתוך הכרח טבעי, או מתוך גור פשלי, והסך-הכל הוא — כליון מנוול. כאשר נראה בהמלטי, ברוחות, בבעל העגלה הנשלי ובאופן הכיכולט באיבן איליץ' של טולסטוי.

הטרניות הזאת היא אולי היותר אמתית, היותר טבעית והיותר תהומית, אבל אין בה כרי להוליד אותה הרוממות האמנותית המכתיבה את הטרנדיה מן המין הניל. ורק זאת תשיג: בעוזב הקורא או הרואה את במת-חיוון תלנה מעין הכרה לאיברורה כזאת: הנה כבר ראיתי את האיום ביותר, ועתה התהום פתוחה וגלויה, ואין עוד מה להרוד בנתיביהיים האובד בערפל. וגם זאת הקלה... מה הם התנאים המאפשרים את התנשמות הטרניות ביצירה הפיוטית? מאין ניבע סבל הנכור? מה הם הכחות הטרניים העומדים כחומה בפני רצונו

ומעלליו? הם יכולים להיות חיצוניים: מלחמה באויבים, ברשעים וכו'; הנגוד יכול להגיע לידי דמוניות, כמו בפרומתיאוס, של איסכילוס ובשודרים של שילר; אך טרגיות זו אינה עמוקה, היא עלולה לעזוע ולהרניז יותר מאשר לנגוע עד הלב. ואולם המקרה הפנימי ימצא בקרבנו הר יותר חזק מכל מאורע חיצוני, ולכן הנברות עמק הפעולה הטרגית, אם רצון הנבור נשבר אל כחות הנגוד אשר בו ומתוכו, אם בעצם טבעו הונח יסוד טרגי, המפרך את רצונו ומצער את עצמו אל האבדון. אמנם כל מקרה פנימי נגרם על-ידי מאורע חיצוני, ואין לך עלילה פיוטית-פנימית טהורה, אבל העלילה החיצונית יכולה להיות כה בלתי-נכבדה, עד שכל תפקידה יהיה רק להגיע את הפרוצס הטרגי, וזה יתכן יותר ברומן מאשר בדרמה, כי הדרמה, שנוצרה בעיקר בשביל העין, אינה יכולה לותר על המעשים הנלווים, כאשר נראה בעזה כמות של מופסן ובגילס לינה של יעקבסן. אבל גם הדרמה המודרנית נוטה לעלילה פסיכולוגית יותר: הבנאי סולנס' של איבסן, אנשים בודדים של הופטמן (עברית ע"י ברנר) וכו'.

את הפעולה היותר עצומה בדרמה משיג הפרוצס הטרגי הנוצר מכחות-נגוד חיצוניים ופנימיים יחד. כמלחמתו נגד עולם-החוץ מתגלה הקרע בנפשו של האדם, ומתוך הסכסוך הכפול בא כליונו: קוריולונוס, יהודית, הנבורים, שהם מעור אחד והנלחמים רק באויבים חיצוניים, לא יעוררו את הסכסוך הטרגי האמיתי. גם הנבור הנופל לקרבן לאינטריות חיצונית, לא יהיה טרגי במלוא מובן המלה, ולכן נראה כי הטרגדיה פלטה לאט-לאט את האינטריות, בעוד שבקומדיה נשמרה עד היום, כי שם היא ממלאת תפקיד חשוב בקומיות של המצב.

גם הטרגיות החיצוניות מתעמקת, אם גם הצד שכנגד אינו כח זר, אלא הוא מעורה ונעוץ בשרשיו בעצם עצמו של הנבור, ולכן נוטים הטרגיקנים הקלאסיים לתאר מלחמת אהים ורעים, למצות את עומק הטרגיות הקינית, כי גם בנצחוננו יכאב לבו ונפילת אויבו תרעיש נפשו. התהום הרובצת בין רצונות קשורים בקשרי משפחה היא הכיעמוקה, ועוד יותר תעמק הטרגיות, אם על קשרי-הבשר יוספו גם קשרי-רוח והערכים האידאליים פועלים בחוקה משני הצדדים: יוליוס קיסר, גם בלי שנאה גלויה ורשעות צעקנית תקום כאן ההסתבכות הטרגית, אך צריכה להיות מערכה של תנאי-איבה אשר יגרמו לסכסוך הנורא, ואולם תנאים אלה אינם צריכים להיות מקריים או פטליים, שבמקרה הראשון הם פוגמים את ההכרח הפנימי ומביאים את הרואה לידי בקורת מחללת, ובשני הם הורסים את האילוניה המציאותית, המקרה בתור אפקט מפתיע והפסליות בתור אויב

היצוני נסתר, אין בכחם להשרות הלך-נפש טרני על בן דורנו. וההכרה הטרני צריך להיות, כמו ההכרה הפיוטי בכלל, פנימי. הכרה זה ישנו, אם רעיון היצירה, התובע את אבדן הנכור בתור תוצאה של גנוד טרני, הולך יד ביד עם הכשרה והתפתחות פסיכולוגית הדוחקות אל הקץ. ולמען תהיה הפעולה שלמה ומקיפה צריך שההכרה הפסיכולוגי יתמך בהכרה המוסרי.

שאיפת ההתפתחות הטרנית היא להראות את הנכור הנלחם, סובל ומת בגלל מטרתו. וזה יתכן בשתי דרכים: (א) הנכור בוחר להלחם, לסבול ולמות אף כי בידו להנצל משניהם אם יותר על אידיאלו. (ב) הוא סובל בכפיפת צואר את הגנוד עליו, ורק ההכרה הפנימית, אשר נשאר נאמן לאידיאלו תתן לו את כההסבל. הראשון הוא המורד והשני הוא המעונה, או: הטרנית שבמעשה והטרנית שבסבלנות. הראשונה נאה להשקפת-העולם היונית המהיבנה את האישיות האקטיבית, והשנייה להשקפת-העולם היהודית-נוצרית הרואה חזות הכל באישיות הפסיבית. פעולתה של הראשונה היא יותר חושית, ולכן גם יותר בטוחה, ושל השנייה יותר מוסרית, ולכן היא דורשת הכשרה אכסטיטית מצד הרואה.

האם המות הוא נקודת-הגבה של היסורים, או הוא הנואל, הפודה מן היסורים?

בשביל האדם התמים והפרימיטיבי המות הוא רע מוחלט, מר המות, אשר אין כמוהו לרוע. ואמנם הקדמונים תפסו כך את המות. והמבטא כי לכלב חי הוא טוב מן האריה המת נובע מתוך התפיסה הזאת. אין, אפוא, פלא, כי במקום שהמות נתפס ככה הוא נראה כעונש היותר קשה בשביל החוטא; והתפלה, אל תתן נפשי למות היא כמו ובהמתך אל חיסרני; ולכן מטרת הנלחם והמתנקם היא מות המתנגד והחוטא, ותהלת הנכור והנשמר — להמלט ממות. ועל ההשקפה הזאת מיוסדת המסורת של „נאולת-הדם“. מות מקבט הוא העונש האחרון על החיים החטאים. אך גם הוא נמלט עלידי המות מיסורים נוראים. וגם בספרות העתיקה בוקעת כבר ההרגשה השניה פה ושם. הקריאות כי טוב לי מות מחיים, מי יתן מותי תחתיד, יתר ידו ויכצעני מראות כבר על היחס אל המות כאל דבר טוב מחיים רעים, והכתוב „וישאל את נפשו למות“ רואה כבר את המות כנאוה ממעב, אשר אין עוד כח לשאתו. ואולם החפץ הזה אינו אלא רגעי, בעוד אשר בעיקר שולט חפץ החיים הגדול. הרעיון הקבוע כי המות הוא הנואל מיסורי הויה רצוצה ומסור-כליות נורא, היה זר לשירה הקלסית העתיקה. השקפה זאת היא נחלת התורה היהודית-נוצרית. האדם העתיק

היה מסוגל למות ברנע של סער-נפש, ביחוד מתוך רגשי-הבושה: "פנע ב'!". מעין מיתת ההקירי של היוונים. לא כן ברוטום של שכספיר וספו של גרילפרצר, המאבדים את עצמם לדעת מתוך רגשי-ענווים מלא למות, מתוך הכרה ברורה כי המות ידם מכל ענוויהם. ולא עוד אלא שלמות יש גם כה צורך ומרום: "תהי מיתתו כפרתו". ובטרנדיה הקלסית החדשה מופיע המות בתור גואל ומכפר כאחד, כאשר נראה ב"אוטיליו".

נשארת עוד השאלה האחרונה, אם השירה הטרנית היא בטוי השקפת-עולם ודועה, ההכרחית הוא, או המלמדת היא אותה? רוב הפילוסופים המודרניים ענו בחיוב. אמנם לא תארו לעצמם, כי הפיטן הטרני יוצא מתוך השקפת-עולם ברורה ומסוימת והוא בא להטיף לה, אבל הם נטו להשוב, כי מהות הטרניות תובן להלכה רק מתוך השקפתו המטפיוית של הפיטן, ואמנם אין ספק שהשקפת עולמו הפרטית של הפיטן הודרת לתוך כל יצירותיו ומטביעה עליהן את חותמה. אבל כיון שהטרניות תלויה ברובה, כמו שהוכח למעלה, בערכים מקובלים וכלליים, הרי הוא יוצר במדה מרובה מתוך השקפת-העולם של הדור או של העם; שאלמלא כך לא היו הרבה טרגדיות מעוררות כל פעולה טרגית, כי איך יפעל "וילהלם שלי, אם לא יהיה אצל הקהל האידיאל של החירות?

שופנהואר סבר, שהטרנדיה נובעת מתוך השקפת-העולם הפסימית, ואמנם משפטו צדק ביחס לטרנדית-הגורל, כזו של היונים (עיין 49), אבל הטרניות החדשה, הצרופה בכור האידיאלים החברתיים והמסריים והאישיות השואפת לתקין-נפש שלם, אין לה כלום ולפסימיות. היא מיוסרת אמנם על הכרת תהום היסורים האנושיים, המלחמה בכחות הרע המכריעים, אבל היא מעמידה את האידיאל המוסרי ואת האישיות הנאמנה מעל לחיים ולמות. הערכת חיים פסימית שטחית לא תתרומם לידי טרגיות אמיתיות, ורק אידיאליות הזקה, הלועגת למות היא תרומם אותנו אל פסנת האור, בחיי האדם ובמותו.

ל ו ה ה ש מ ו ת:

אבן עזרא אברהם 84.	בירון 102.
אברופידס 117, 131-134.	בלינסקי 148.
אהרן העם 18, 80, 150.	ביכר 39.
איכבן ה. 107, 129, 137, 164-166.	ביסטרק 150.
איווף 100.	בלוק 108, 156.
איזין סי 105.	בלשה 150.
איסכילוס 117, 132, 133, 136, 166.	בני-בחון 25.
אלהריני י. 56, 118.	בן נבירול 80, 54, 56, 75, 79, 88, 89.
אלטנברג פסר 26, 110.	בן אליעזר מ. 108.
אמרסון 149.	בן עזרא משה (הסרת) 37, 55, 56, 57, 75, 89, 98.
אפלטון 147, 148.	בן זאב 88.
אריוספו 102.	בן ציון ש. 37, 102, 110.
אריסמו 132, 147.	בקין פרנסיס 135.
אריסטופנס 133, 134.	ברגלסון ד. 105.
אש ש. 162.	ברדיצ'בסקי מ. י. 99, 110, 158.
בב יוליוס 124.	ברואי לא 147.
בולדיר ש. 155.	ברכיה הנקדן 100.
בולדור לימון 106, 108.	ברנר י. ח. 104, 108, 109, 137, 148, 155.
בוקי בן יגלי 99.	159, 162, 166.
בוקצ'יו 109.	ברש א. 66, 108.
ביאליק 12, 14-17, 19, 21, 22, 24, 25, 27.	ברשדסקי י. 105.
31, 33, 35-37, 42, 44, 46, 60-63, 65.	בריינין ר. 146, 148.
66, 70, 74-76, 78-80, 99, 103, 108, 137.	ברנדס נ. 147, 148.
142, 151, 157, 160.	ברוך י. ל. 149.
בירנסון 109, 110.	בקם 150.
ביפין 67.	ברקוביץ י. ד. 155.
בילשובסקי 146.	גוסלבר א. ד. 26.

גולדשמיט 108.	וילר א. 147.
גולדפדן א. 136, 161.	וילנר 102.
גורדון י. ל. 26, 27, 29, 36, 76, 80, 100, 103, 102.	וירגיליום 102.
142, 152.	וסרמן י. 110.
גורדון ש. ל. 135, 137.	
גורדון י. 136.	ז'ולא א. 105, 109, 156, 158, 162.
גיטה 10, 41, 101-103, 111, 112, 117, 134.	זכות מ. 136.
135, 137, 142, 151, 157, 160.	זק מ. א. 108.
גינזבורג פ. 109.	
גרילפרצר 168.	הזן ל. 108.
	הפשי דור 137.
דורה א. 108-110.	
דוסטויבסקי 105, 108.	טביוב י. ה. 108.
דיינא 137.	טולכטוי 105, 108, 156, 165.
דיסוסתנס 149, 150.	טורוב נ. 109.
דיסואר 13.	טורניב 108.
דיפו 108.	טין 147, 148.
דיקנס 108, 156, 161.	טבו 102.
דנשה 102, 157.	טרייוש י. א. 108.
דרייאנוב א. 117.	טרנציוס 138.
	טרופלוביץ 136.
הבל פ. 77, 137.	טשרניחובסקי ש. 17, 30, 31, 41, 43, 60, 61.
הנל 146.	65, 66, 80, 99, 100, 101, 103, 111.
הומבולדט 93, 95.	141, 142.
הוסירוס 11, 94, 131.	
הופטמן נ. 129, 158, 166.	י'סי בן יוסי 56.
הינה 142, 157.	יסיפוס 145.
הירשביין פ. 136.	יעקבסן פ. 166.
הירודוט 145.	
הלוי יהודה 16, 27, 28, 32, 43, 44, 54-56.	כהן י. 14, 22, 23, 44, 61, 65, 69, 74, 78.
73-75, 88-90, 157.	80, 100, 103, 137.
המסון ק. 109.	
הנגיד שמואל 89.	לבנסון אד"ם הכהן 31, 38, 59, 80, 88.
	לבנסון מ. י. (מיכ"ל) 36, 76, 102, 142.
זנר 98, 127.	לוינזון י. ב. 34.
זולטיר 21, 137.	ליוון ש. 21, 25, 46, 80, 103, 136.
זונש 39.	ל. ק. 64.
זיול נ. ה. 59.	לגרליך מ. 105, 109.

- לוצמו ב. ה. 38, 47, 100, 136.
 לוצמו א. 42.
 לוצמו ש. ד. 53.
 למרים ב. 41, 44.
 ליפסון ב. 109.
 לילינבלום ב. ל. 148.
 לגריו 136.
 לסינג 100, 129, 135, 138, 147, 148.
 לפינסין 100.
 למאה ב. ז. 29, 30, 60, 62, 96.
 מאפי א. 24, 100, 104.
 מילדר ש. 59.
 מוליר 129, 134, 138, 161.
 מוססן 145.
 מופסן 109, 110, 166.
 מורילו 157.
 מטרינג 135.
 מילמן 102.
 מירבו 150.
 מיצקביץ 102.
 מנדלי מ"ם 15, 150, 155, 156, 158, 162.
 מנדלקרן ש. 35.
 מנדלסון 130.
 מנצוני 137.
 מקולי 147.
 גורדיו ב. 150.
 סגל א. י. 109.
 סייפס 108.
 סוסקלס 128, 132 - 134.
 סוקולוב 150.
 סלקינדזון (יעים) 102, 135.
 סלושץ נ. 109.
 סטילנשקין פ. 104, 105, 150.
 סינקיביץ 106.
 בנקא 151.
 בעריה נאמן 87.
 בקים י. 104, 108.
 בקריבה 138.
 ברונסם 105, 108.
 עשניאל הרוסי 38, 160.
 בדרום 100.
 פוזננסקי ב. 108.
 פושקין 103.
 פי אדנר 110.
 פירדוסי 102.
 פילון 147.
 פיכמן י. 46, 103, 137, 142, 149.
 פליבר 108, 109, 156.
 פלוטום 138.
 פלושרך 146.
 פלקירה שם טוב 90.
 פפנהיים ש. 26.
 פרייסן נ. 108, 128.
 פרישמן 99, 108, 109, 137, 149.
 פרנס א. 109.
 פרץ י. ל. 12, 99, 109, 136, 160 - 162.
 צ'חוב א. 109, 110.
 ציצרו 150.
 קיינשילינס 68, 147.
 קובנר א. 148.
 קירניל 134, 137.
 קיפלינג 110.
 קיסר יוליום 151.
 קלופשטיק 102.
 קלוזנר י. 148.
 קלירבא 137.
 קלדרון 137.
 קנס 160.
 קצנלסון י. 20, 137.

שופנהאואר א. 129, 150, 156, 168.	קרוכטל נ. 25.
שטיינברג י. 32, 65.	קרני י. 78.
שטיינברג יהודה 99, 100, 110.	קרישטסקי מ. 138.
שטיינמל ח. 111.	קרליל 150.
שילר פ. 58, 79, 106, 112, 116, 117, 125.	רבינוביץ י. 109, 136, 149.
128, 137, 129, 134, 164 - 166.	רוגור פ. 110.
שכספיר 105, 117, 124, 125, 127, 129, 134.	רוסו 103, 150.
135, 151, 160, 161, 164, 168.	ריצירדון 108.
שלגל 42.	רמב"ם 151.
שלום עריכס 161 - 163.	רנן 145.
שפ"ר 104.	רסין 117, 129, 136, 137.
שטענוביץ ד. 63, 101.	רשי 146.
שניאור ז. 12, 38, 46, 62, 70, 76, 80, 103.	
137, 141, 142.	
שניצלר א. 110.	שולמן ק. 27.
שפירדן פ. 96, 108.	שומפן נ. 109, 110.

הספרים שיצאו בהוצאת קהלת או בהשתתפותה.

תורת הספרות — אשר כדש	18 ג'ס	
הוראת ההיסטוריה בבית הספר העממי — א. כהנשטם	4	.
תולדות הזמן החדש — ד"ר א. ריגר	25	.
קבץ שאלות ותרגילים ללמוד החשבון (מהדורה נ"י מעברת) — א. שפר, ס. אורחייקרישנסקי וי. יהואלי:		
שנה א'	4	.
שנה ב'	5	.
שנה ג'	4	.
תרגילי השבון — ד"ר ב. רוטשטיין:		
שנה ד'	4	.
ה — ו	5	.
ו — ח	4	.
שעורי הסתכלות — י. אורקובסקי, ס. אורחייקרישנסקי וי. יהואלי	40	.
תורת החי — י. אהרנו: חלק היונקים וחלק העוף.		
לבתים תיכוניים	25	(10 + 15)
עמסים	14	(6 + 8)
תרכיה — פ. אוירבך	10	.
תורת הלשון — טלר	15	.
הארץ — אליהו ספיר	25	.
קבץ מכתבי א. ספיר	10	.
מזון האלים — אואלס, תרגום יעקובוביץ	5	.
ספר המסעות — סיון הירן, תרגום קרישנסקי	5	.
אברהם מאפו — י. סיכמן	3	.
יהודה ליב גורדון — י. סיכמן	3	.
המשנה — א. ס. ליפשיץ	5	.
הארץ לילדים. קומפלקסים שלמים 1-26 NN בכריכה	30	.
"אלמות" דרשביעון לילדים, כרך א' (א — יב)	12	.
מולדת, ירחון לבני הנעורים: כרכים א', ב', ג', ד', ה' כל כרך	25	.

כל בעל סניה וכל כיום יוכל לרכוש סכל הספרים הנ"ל וסכל אשר עומד לצאת ע"י קהלת הנחה של 25% אם יפנו ישר אל הנהלת קהלת.

הכתבת: "קהלת" תל אביב, יפו.

עומד לצאת ספר תורת הצמחי — סאת סר ורסט, בתרגומם של היה פ. אוירבך ושי. צסח.

המחיר 18 ג'מ.