

”נפשי ו’אני” - מזמור קל”א על פי א”ל שטראוס

א. על המשורר ואיש הספרות אריה לודוויג שטראוס

עיונו למזמור קל”א מבוסס כולו על ניתוחו הספרותי של אריה לודוויג שטראוס ז”ל את מזמור זה. חשיבות עבודתו של שטראוס במה שנוגע לספר תהילים חורגת מגבולות ניתוח מזמור זה או אחר, וקשה להפריז בהשפעתה על דרכם של עיוניו. כיוון שדמותו של שטראוס אינה מוכרת לרבים, נציג בקצרה את האיש, את קורות חייו ואת תרומתו לעיון בספר תהילים.¹ אריה לודוויג שטראוס נולד ב-1892 בעיר אאכן שבגרמניה למשפחה שעסקה במסחר. בגיל צעיר הוא נטש את עסקי המסחר ופנה אל העיסוק הספרותי.

בתקופה זו של ראשית המאה העשרים, התעוררה ביהדות גרמניה המתבוללת תנועת שיבה אל התרבות היהודית ואל ערכיה. התעוררות זו לא פסחה על שטראוס הצעיר: עוד בנעוריו הוא למד עברית, ובשנות העשרים שלו הפך להיות ציוני, לא במעט בהשפעת מרדכי מרטין בובר. בובר, שהיה ממובילי ההתעוררות היהודית-ציונית בגרמניה, השפיע על שטראוס בתחומים רבים, ולימים נשא שטראוס את בתו לאישה.

בד בבד עם התקרבותו של שטראוס לשפה העברית, למסורת היהודית, ללאומיות היהודית וליצירה העממית היהודית (הכתובה יידיש), חל בו שינוי תודעתי: מאתאיסט הפך למאמין, והחל שומר על חלק מן המסורת היהודית. להשלמת התמונה יש לציין גם את השקפתו הסוציאליסטית של שטראוס.

עד מלחמת העולם הראשונה (שבה לחם שטראוס כחייל בצבא גרמניה, ואף נפצע בה, וזאת על אף היותו פציפיסט) הספיק לפרסם שירים ומאמרים בשפה הגרמנית. מאמריו עסקו בענייני ספרות, יהדות, סוציאליזם ולבסוף גם בענייני הציונות. לאחר המלחמה, בתחילת שנות העשרים של המאה הקודמת, עסק שטראוס בתרגומי שירה מידיש לעברית. בהמשך עשור זה נתחלק עיסוקו הספרותי בין כתיבת שירה ועיסוק בספרות הגרמנית לבין עיסוק בענייני התרבות היהודית – כתיבת מאמרים, תרגומים מידיש ומעברית ועריכת ספרים, שנועדו לספק צורך שהורגש ביהדות גרמניה לספרות יהודית בשפה הגרמנית.

לאחר שני ביקורים בארץ ישראל (1924, 1934) עלה שטראוס ארצה בחורף 1935. ביקורו בארץ והמפגש הנלהב שלו עם נוף הארץ הולידו את שירו העברי הראשון ‘אל המפרץ’ (1934). את חיבוטי הנפש וחבלי היצירה שבסופם נוצר שיר זה, תיאר שטראוס ברשימה קצרה, ושם תיאר גם את התהליך הפרדוכסאלי שבו תרגם את שירו העברי לגרמנית.²

שטראוס המשיך לכתוב שירה בשפה הגרמנית גם בשנות חייו בארץ ישראל (אף שנושאי שירתו זאת היו ארצישראליים, וספר שיריו שנתפרסם בגרמניה ב-1935 אף נקרא ‘ארץ ישראל’). אולם אט אט החל גם בכתיבת שירה בעברית. ככל שנתערה בחיי הארץ וככל שגברה ידה של העברית עליו, החל זרם שירתו העברית לנבוע, והוא אז בסוף שנות הארבעים לחייו. רוב שיריו העבריים נאספו בספר ‘שעות ודור’ (מוסד ביאליק 1951).

‘נס’ זה, של היכולת של משורר לכתוב שירה בשפה שאינה שפת אמו בגיל מבוגר, מתואר באותה רשימה שהזכרנו (ראה הערה 2), ושם כותב שטראוס: ‘כיוון שבא השיר השלישי, בסתיו 1940, נתקיימה בי ההבעה הרצופה בלשון העברית, הבעה שמי ש’הריצוני’ בה והיו המסייעים הגדולים בדי, אלה אלופי השירה בספרד של ימי הביניים, וראש להם שמואל הנגיד ויהודה הלוי’.³

עם עלותו לארץ, הפך שטראוס לחבר קיבוץ הזורע, ולאחר שנים אחדות עבר לשמש מורה בכפר הנוער בן שמן, שקלט אז את נערי עליית הנוער שהגיעו באותן שנים מגרמניה.⁴

¹ דברינו יתבססו על ‘אחרית דבר’ שכתב ידידיה פלס לקובץ המסות (המתורגמות) של שטראוס ‘האדם והשירה’ (בסדרת ‘טעמים’ – מבחר כתבי מופת באסתטיקה, הקיבוץ המאוחד וספריית הפועלים 1985); על שיחה בעל פה שקיימתי עם נחמה ליבוביץ ז”ל, שהייתה תלמידתו של שטראוס; על כתביו של שטראוס שנתפרסמו בעברית; ועל מקורות נוספים.

² על חיבור שירי העברי הראשון – ‘אל המפרץ’ – בתוך: האדם והשירה, עמ’ 115-119, בתרגום ידידיה פלס. שירים אחדים משיריו של שטראוס נכתבו בשתי השפות, עברית וגרמנית, והמוטו לקבוצת שירים זו שרשם שטראוס לעצמו היה:

**אִי הַשֶּׁפֶה בְּה אַבִּיעַ אֶת כָּל אֲשֶׁר בִּי?
שְׁתֵּי שְׂפֹתַי הֵן זֶג שְׂפֹתַי שֶׁל לְבִי.**

³ ואכן, השפעתה של שירת ספרד ניכרת בשירתו של שטראוס, ראה לדוגמה את שירו ‘היונה’ (שעות ודור עמ’ 72) או ‘שיר השירים’ (שם עמ’ 58). כתיבתו בסגנון זה נראתה לעיתים אנאכרוניסטית, אך שטראוס לא נרתע מכך. תיאור יחסו לשיר אחד של ר’ יהודה הלוי מובא בהערה הבאה.

⁴ כדאי להביא כאן קטע מזכרונותיה של תלמידתו באותן שנים, עדה ברודסקי, שנתפרסם במוסף הארץ ‘תרבות וספרות’ (22 באוגוסט 2003) במלאת חמישים שנה לפטירתו:

באחד הביקורים שלי בבן-שמן, כשנתיים לאחר שעזבתי את הכפר, מצאתי אותו באולם הקריאה, נרגש מאד ובעיניים זורחות. הוא סימן לי לגשת, ביקש שאשב לידו והראה לי שיר קטן של יהודה הלוי שזה ימים רצופים לא חדל מלהעסיקו ולהפיח בו אושר. כאשר קמתי ללכת כעבור שעה ארוכה של השתקעות בחמש השורות שדובר בהן, הן היו חקוקות על לוח לבי לבלי הימחק – חקוקות עד כדי העזה להביאן כאן מן הזיכרון, בלי לחשוש לריבוי מופרז של שיבושים:

יֵיטב בעֵינֶיךָ נַעִים שִׁירִי וּמֵיטב מֵהַלְלִי,

ב-1944, בעקבות הגעתם של נערים-פליטים רבים למוסדות עליית הנוער, הורגש צורך בהכשרת מורים ומדריכים רבים לשם קליטתם. הוקמה אז בירושלים מסגרת להכשרה מהירה של מורים ומדריכים – הסמינר למדריכי עליית הנוער. סמינר זה קיים מחוזרים בני חצי שנה, ובהם עברו הכשרה מורים רבים בשתי תוכניות לימודים, אחת המיועדת למורים דתיים, והאחרת – למורים שאינם כאלה. נתן רוטנשטרייך, שעמד בראש הסמינר הכללי, הזמין את שטראוס ללמד בסמינר, ושטראוס העתיק את מגוריו לירושלים.

הוראתו של שטראוס בסמינר למדריכים, כבר נוגעת לגישתו לספר תהילים בכלל ולמזמור קל"א בפרט, ועל כך נרחיב את הדיבור בסעיף הבא.

מאוחר יותר נקרא שטראוס לשמש מרצה בחוג לספרות באוניברסיטה העברית בירושלים, ובה הקים את החוג לספרות השוואתית. בין תלמידיו באותן שנים היו כמה מחשובי היוצרים בתחום השירה והספרות העברית וממעצבי הוראת הספרות בארץ (לאה גולדברג, דן פגיס, חיים גורי, נתן זך, טוביה ריבנר ועוד).

ב-1953 נפטר אריה לודוויג שטראוס, והוא בעיצומה של פעילותו הספרותית בכתובה ובהוראה. עיקר מורשתו הספרותית הוא בשפה הגרמנית, וכתביו בשפה זו – שירה, פרוזה, מחזות, מסות ומאמרי מחקר – נקבצו בשני כרכים גדולים שיצאו בגרמניה בשנים האחרונות. בעברית נתפרסם מעט מאד ממורשתו הספרותית המגוונת, מעט בשנותיו האחרונות ומעט לאחר מותו.⁵

ב. א"ל שטראוס מחולל המהפכה ביחס ללימוד מזמורי תהילים

הבה נשוב אל ימי הוראתו של א"ל שטראוס בסמינר למדריכים בירושלים ב-1944, ימים שבהם "נתגלה" לציבור מבוגר, רחב ומגוון כמורה מחונן וכאישיות מופתית. את הדברים שיסופרו להלן שמעתי מפיה של נחמה ליבוביץ ע"ה, שהייתה אף היא מורה באותו סמינר (תחום הוראתה היה פירוש רש"י על התורה).

שטראוס נקרא להורות בסמינר ספרות, אלא שכיוון שלא היה בנמצא אז מורה לתנ"ך, נתבקש להורות גם תנ"ך. "אינני מורה לתנ"ך" – טען שטראוס, אך מחמת צוק העתים קיבל על עצמו את התפקיד, וכמשורר ומנתח שירה החליט ללמד מזמורי תהילים. שיעוריו בספר תהילים ניתנו גם בתוכנית למורים הדתיים וגם בתוכנית האחרת, והם נחרטו בזכרון שומעיהם כחוויה מרוממת למשך שנים רבות.

נחמה ספרה לי: השתתפתי בשיעור שנתן על מזמור כ"ג, והוא האיר את המזמור באור חדש – אור יקר. אריה, אמרתי לו אחרי השיעור, אני אומרת את המזמור בכל שבת ושבת, ומעולם לא ראיתי בו את מה שגילית בו אתה!⁶ אינני יודע – ענה

הדוד אשר הרחיק נדד מני לרע מעללי.

ואחזק בכנף ידידותו, והוא נורא ופלי,

די לי כבוד שמך והוא חלקי לבד בכל עמלי.

הוסף כאב אוסיף אהב, כי נפלאה אהבתך לי.

תמיד אראה בשעה מחוננת זו במחיצתם של לודוויג שטראוס ויהודה הלוי, באולם הבהיר בין ספרים וקוראים, אחת משעות החדש של חיי. פניו של לודוויג קרנו אור; כשפתח את התנ"ך כדי להראות לי בספר שמואל את מקור הצירוף הפלאי "ואחזק בכנף ידידותו", נראה כמי שמגלה יבשת עלומה. בשעת קריאה נמוכת קול, כיאה לחדר ספרייה, ניתק את ה"לי" בסופי השורות בהתרפקות לאין-קץ ממלת האם והקנה לו קיום נפרד, זך וענבלי כאותם "חלילי-לי" ו"צלילי-לי" שכה אהב.

ייטב בעיניך נעים שירי ומיטב מחל-לי,

הדוד אשר הרחיק נדד מני לרע מעל-לי/

ואחזק בכנף ידידותו, והוא נרא ופ-לי,

די לי כבוד שמך והוא חלקי לבד בכל עמ-לי/

הוסף כאב אוסיף אהב, כי נפלאה אהבתך-לי.

"אהבתך", הסביר, "היא האהבה שאני אוהב אותך, שהרי מצרף אלי לא מגיע דבר זולת כאב. אבל גם לו היית מחזיר לי אהבה, הייתי שואב את עיקר אושרי מהייתי אוהב, לא מהייתי נאהב האהבה שינפלאתה' לדוד מאהבת נשים היא האהבה שאהב את יהונתן; נאהבותו על ידי הידיד שייכת לקטגוריה אחרת..." לודוויג היה רכון שוב מעל השיר, ובשקט מהורהר חזר לקרוא את השורה האחרונה; הפעם השהה את "לי"-הסיוס זמן רב כל כך, עד שנראה לי שהוא מתכוון להבליעו כליל: **הוסף כאב אוסיף אהב, כי נפלאה אהבתך-לי.**

⁵ הרשימה שלהלן אינה כוללת את מה שפרסם שטראוס בעתונות העברית בארץ (בעיקר בעל-המשמר) ושלא נכלל בחיבוריו שיצאו לאחר מכן:

- (1) שעות ודור – שירים, מוסד ביאליק 1951.
- (2) על שלושה מזמורים מספר תהילים – חוברת א בסדרת 'עיונים למדריך ולמורה' בהוצאת המחלקה לעליית ילדים ונוער של הסוכנות היהודית, תשי"א (על חוברת זו ראה להלן בסעיף ב בעיונו).
- (3) בדרכי הספרות – עיונים בספרות ישראל ובספרות העמים, בעריכת טוביה ריבנר, מוסד ביאליק 1959. ספר זה, הרחב והגדול מכל פרסומיו של שטראוס בעברית, יצא לאחר מותו, והוא כולל פרקים אחדים שכתב המחבר עצמו, פרקים אחרים שנכתבו על בסיס רשימות שרשמו תלמידיו, מעט תרגום מדבריו בגרמנית, ושני פרקים שאותם הכתיב בימי מחלתו האחרונה מילה במילה, ושאותם רשמה מפיו נחמה ליבוביץ בנאמנות.
- (4) מאמרות – לקט אפוריזמים שתרגם טוביה ריבנר מתוך ספרו של שטראוס בגרמנית 'מזרע חורף' (ציריך 1953) – ספרית הפועלים 1984.
- (5) האדם והשירה, פרקים מתוך משנתו הפואטית של שטראוס, מתרגמים: ידידיה פלס וטוביה ריבנר. בסדרה טעמים – מבחר כתבי מופת באסתטיקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד וספרית הפועלים 1985.

כשנה לאחר מותו של א"ל שטראוס, בימים 2 ו-1 אדר תשי"ד, קיימו מי שהיו משתתפי הסמינר למדריכים של עליית הנוער שני ימי עיון לזכרו, ובהם נשאו כמה מידידיו ומתלמידיו הרצאות לזכרו. הרצאות אלו כונסו בחוברת עיונים יט-כ, ירושלים תשי"ד.

⁶ אפשר כמובן שדווקא אמירתו התדירה מדי שבת היא שמפריעה לראות את מה שגנוז במזמור זה ובמזמורים אחרים השגורים על פינו מילדות.

שטראוס בענווה. אני קורא את המזמור בקול רם פעם ופעמיים,⁷ ואחר כך חוזר עליו בקריאה שקטה עוד פעמים אחדות, ומה שעולה בלבי מתוך הקריאה החוזרת – את זאת אני מלמד.

לימים, החליטו במחלקה לעליית ילדים ונוער בסוכנות היהודית להוציא חלק מן ההרצאות שניתנו בסמינר וכן דברים נוספים שכתבו חוקרים בתחומים שונים, בסדרת חוברות זעירות שנקראו 'עיונים למדריך ולמורה'. החוברת הראשונה בסדרה זו (מתוך עשרות חוברות שיצאו אחריה) הייתה 'על שלושה מזמורים מספר תהילים' מאת אריה לודוויג שטראוס.⁸ שטראוס כתב חוברת זו על פי שיעוריו בסמינר. היא כוללת 24 עמודים קטנים שבהם ניתוח המזמורים כ"ג, קי"ד וקל"א, ויצאה לאור בשנת תשי"א.

שנה לאחר מכן פרסם שטראוס מאמר נוסף בכתב העת הספרותי 'בחינות' (חוברת 1 תשי"ב), ובו ניתוח של מזמור נוסף – קכ"ד.

בימי חוליו האחרונים בתשי"ג, הכתיב שטראוס ניתוח של מזמור נוסף – מזמור י"ב, ונחמה ליבוביץ תלמידתו רשמה את הדברים מפיו. היא הקריאה את הדברים הללו ביום עיון לזכרו שנערך בתשי"ד, והדברים פורסמו בחוברת נפש ושיר (עיונים יט-כ) שיצאה באותה השנה (ראה בסוף הערה 5).

כל המאמרים הללו על מזמורי תהילים, חזרו ונדפסו בספרו של שטראוס שיצא לאחר מותו 'בדרכי הספרות' (ראה הערה 5 פריט 3), בעמודים 66-94.

יש שמהפכה רוחנית-אינטלקטואלית מתרחשת מבלי משים, 'במקרה', וללא שמחוללה מודע לכך, ואף לא הסובבים אותו. כזאת היא המהפכה שחולל אריה לודוויג שטראוס בשיעוריו על ספר תהילים באמצע שנות הארבעים ובפרסומה של החוברת הזעירה 'על שלושה מזמורים מספר תהילים' בתחילת שנות החמישים.

פירושים כמו שכתב הוא למזמורי תהילים – ניתוחים ספרותיים מעמיקים, שבהם השתמש בכל דרכי הבנת השירה של משורר שהוא גם אחד מחשובי העוסקים בתיאוריה של הספרות – לא כתב איש מלפניו, על כל פנים לא בשפה העברית. מה היו הגישות הרווחות בפרשנות ספר תהילים עד אז? הפרשנות המסורתית עסקה בעיקר בביאורי מילים קשות וביישוב קשיים תחביריים בפסוק הבודד. בדורות היותר מאוחרים אף ניתנה פראפרזה קצרה שמשכמת את עניין המזמור.

הפרשנות הביקורתית החדשה באותה תקופה נטלה על עצמה כמה משימות מלבד הפרשנות המילולית: היא הציעה שינויי גרסה מסוגים שונים ליישוב קשיים במזמור; היא עסקה רבות במשימה התפלה לקבוע את זמן חיבור המזמור, בדרך כלל באמצעות ספקולציות חסרות יסוד, כשהכלל הוא שכל המאחר יותר הרי זה משובח; היא עסקה בספקולציות משונות על מקומם של המזמורים בפולחן המקדש, גם זאת, ללא כל בסיס ממשי; היא מיינה את המזמורים לסוגים שונים על פי תוכנם ועל פי צורתם; היא חילקה כל מזמור לפסקאות וסברה שבכך יצאה ידי חובת העיסוק במבנה המזמור; ולבסוף, היא עסקה בהערכה אסתטית ורעיונית של המזמורים, כאשר כל מזמור מקבל 'ציון' לפי עניות דעתו של המבקר.

רק דבר אחד לא עלה על דעתם של הפרשנים: לראות את המזמור כמות שהוא – כשיר, ולהחיל עליו את דרכי הניתוח שבהן משתמשים בימינו בתורת הספרות להבנת שירה. והרי זהו הדבר האלמנטרי שמתבקש לעשותו כשניגשים לדברי שירה, גם אם הם עתיקים וספוגים ביחס של יראת-קודש של דורות רבים.

הפרשנים הקדמונים לא עסקו כמובן בתורת הספרות, ולא היו מודעים לה כלל, אולם פרשנים מודרניים, בני המחצית הראשונה של המאה העשרים, מדוע לא עלה על דעתם לגשת כך אל מזמורי תהילים? התשובה על כך היא כפולה: ראשית, הללו לא היו בדרך כלל בעלי הכשרה בתחום הספרות. שנית, ביקורת המקרא, כפי שהתפתחה במשך יותר ממאה שנה, השפיעה על אלו העוסקים בה, והסיטה אותם מלשאל את השאלות הנכונות, וממילא לא היו בידם התשובות החיוניות. גם כמה מהנחות היסוד של הביקורת שללו מראש את הטעם בניתוח ספרותי.

כדי להשתחרר מן החסרונות הללו של חוקרי המקרא ומבקרי, היה צריך לקום איש ספרות, בעל שאר-רוח ובעל יכולת העמקה וניתוח בדברי שירה, ולפרש מזמורי תהילים וללמדם, כדרך שהוא מפרש ומלמד את מיטב השירה העברית והעולמית, מתוך הערכה עמוקה ואהבה לשירה זו. ואת זאת עשה א"ל שטראוס, כיוון שפשוט לא ידע לעשות אחרת, וכיוון שהוטל עליו בשעת הדחק ללמד תנ"ך מורים ומדריכים שנתקבצו מכל קצות הארץ, כדי להכשיר עצמם בחיפזון לקליטת נוער יהודי שזרם ארצה בשנות השואה.

וכך כותב שטראוס ב'הערות פתיחה' שהקדים לניתוח שלושת המזמורים:

ניתוח שלושת השירים הבאים הוא ניסיון להעריך שירים מאוצר שירת המקרא כדרך שנוהגים להעריך כל שירה אחרת. אמנם ידעתי כי מהותם ההיסטורית והדתית של שירים אלה, שהם פרקי ספר קדוש, חורגת מגדרה של תפיסה אנושית-אסתטית בלבד, ולא עלה על דעתי לערער על התפיסה האחרת, שמעריכה דווקא את הצד ההוא של שירת המקרא ומחייבת לשאול: מהו תפקיד השיר בבניין הגדול של תורת ישראל, של חייו ושל עבודת הקודש שלו. שאלה זו חשיבותה בעינה עומדת, אך אין היא מבטלת את

⁷ שטראוס ייחס חשיבות רבה לפרוזודיה – למוסיקה של השירה. הוא כתב על כך והרצה על כך באוניברסיטה.

⁸ בשנות החמישים והששים היו מצויות חוברות העיונים בבתי רבים בישראל, ואף בבית הוריי, ושם נתוודעתי לזו שכתב שטראוס.

חשיבות שאלותינו אנו: מהו השיר כשלעצמו? מה גרעינו האנושי ומה מבנהו האמנותי? מהם היחסים בין הגות לדמות המעמידים את גופו הלשוני?

ניכרת בדבריו נימה אפולוגטית, המכוונת אל בעלי הגישה הדתית המסורתית לספר תהילים: הוא חש צורך להצדיק את גישתו הספרותית ולנמק את הלגיטימיות שלה, לצד הגישה המסורתית. אולם דברי ההתגוננות הללו נראים לנו מיותרים, וגם ההפרדה שעשה בין גישתו הספרותית לגישה המסורתית אל מזמורי תהילים אינה צודקת בעינינו: דווקא מי ששואל 'מהו תפקידו של מזמור תהילים בבניין הגדול של תורת ישראל ושל חייו', עליו מוטל להעמיק בהבנת המזמור ובהפנמתו - ולהשתמש לשם כך במיטב האמצעים העומדים לרשותו של בן דורנו בהבנת דברי שירה, קרי: בתורת הספרות ובדרכי הניתוח הספרותי. הכלל שהורו לנו חז"ל "דברה תורה כלשון בני אדם"⁹ חל לא רק ברמה הלשונית-המילולית הבסיסית של דברי התורה, אלא גם על עיצובן של יחידות ספרותיות שלמות - על עיצוב הסיפור המקראי ועל עיצוב המזמור. ועל כן דרכי הניתוח שהתפתחו בדורות האחרונים להבנת יצירותיהם של בני אדם, ראויות לשימוש ונצרכות גם בהבנת הסיפור והשיר שבמקרא. ואדרבה: מיצוי ההישגים האינטלקטואליים והיחס הרציני שיש בתורת הספרות בבואה לעסוק בשירה גדולה, הוא חובתו של לומד התורה בבואו להעמיק בשירת התורה, שהיא לדידו שירה גדולה - שירת קודש. העובדה שדרכי הניתוח הספרותי נוצרו מתוך עיסוק בשירת ימי הביניים, או בשירת חול מסוגים שונים, אינה פוסלת דרכי ניתוח אלו לשימוש גם בלימוד מזמורי תהילים. ואדרבה: "ולא תהא כוהנת (- שירת תהילים) כפונדקית (- כשירה רגילה)"¹⁰.

בעשרות השנים שעברו מאז פטירתו של שטראוס, הפך העיסוק במקרא מתוך גישה ספרותית לזרם מרכזי בחקר המקרא (אף שככל שהדברים אמורים בחוקרי מקרא, ולא באנשי ספרות, מתערבים בניתוחים ספרותיים שלהם צחצוחי ביקורת, ללא שיחושו כי שתי המתודות הללו צרות זו לזו). לשטראוס קמו ממשיכים, הן בעולמה של תורת הספרות והן בעולם העוסקים במקרא, ועבודתם של אלו רחבה לאין-שיעור ומתוחכמת בהרבה מאותם מאמרים ראשוניים של שטראוס. ואף על פי כן, שטראוס ייזכר כראשון שלימדנו (על כל פנים בשפה העברית) כיצד לגשת ללימוד מזמור בתהילים, ברצינות, בהעמקה, ומתוך שימוש בכלי הניתוח הספרותי. ועוד דבר: רבים הם שהשיגו הישגים חשובים בלימוד המקרא, מתוך שהלכו בדרך שסלל שטראוס, אך איש מהם לא ניחן באותו שאר-רוח, באותה רוח פיוטית, באותה פשטות אנושית, המאפיינים את ניתוחו למזמורי תהילים של אריה לודוויג שטראוס - משורר יהודי ייחודי, שהתהלך בהיכלי הספרות העולמית כבן בית, אך בנסיבות היסטוריות-רוחניות מיוחדות, שב אל מולדתו ואל שפתו ושב אל כור מחצבתו.

* * *

לסיום סעיף זה, ובטרם נחל בלימוד מזמור קל"א, נביא את הערתו האחרונה של שטראוס ב'הערות פתיחה' שהקדים לניתוח שלושת המזמורים:

"בית" קראתי לכל יחידה ריתמית הכוללת למעלה מטור אחד - בדרך כלל לזוג טורים מקבילים, אבל פעמים גם לשלושה או לארבעה טורים, שהם תמונה ריתמית חתומה. המספרים (- א, ב וכו') מציינים את הבתים, ולא את פסוקי הטקסט שלפי המסורת. אף הערה 'טכנית' זו מכילה בתוכה חידוש, שקוראי עיונינו בודאי כבר התרגלו אליו: את מזמורי תהילים יש לכתוב כפי שנכתבים דברי שירה בימינו, בשורות קצרות ובחלוקה לבתים. כתיבה בדרך זו מהווה תשתית נחוצה לכל ניתוח ספרותי שיעשה לאחר מכן.

⁹ ברכות לא ע"ב ובמקבילות.

¹⁰ מקור הפתגם במשנה האחרונה במסכת יבמות, ושם מדובר בפונדקית ממש.

ג. תיחוס ה'שיר' בתוך המזמור והשלכותיו

(א) שיר המעלות לדוד

ה'	
א	לא גבה לבי ולא רמו עיני
ב	ולא הלכתי בגדלות ובגנפלאות מפני.
ג	(ב) אם לא שניתני ודוממתני נפשי
ד	קגמל עלי אמו קגמל עלי נפשי.

(ג) יחל ישראל אל ה'
מעתה ועד עולם.

אף במזמור בן שלושה פסוקים יש צורך לעסוק בתיחוס ה'שיר' שבתוך המזמור. מזמורנו מובא בראש סעיף זה, כשהוא כתוב בדרך שבה נכתב שיר, בשורות קצרות ובחלוקה לבתים, כפי שרשם גם שטראוס את מזמורנו בראש מאמרו. ובכל זאת קיימים כמה הבדלים: שטראוס, ברצונו לדון אך ב'שיר' שבתוך המזמור, לא העתיק את הכותרת "שיר המעלות לדוד", וכן לא העתיק את מילת הפנייה "ה'" שבראש גופו של המזמור, ולא את פסוק ג שבסוף המזמור "יחל ישראל אל ה', מעתה ועד עולם". אנו, לעומת זאת, רגילים להביא את המזמור בשלמותו, כפי שהוא מופיע בספר תהילים, אף אם ברור לכל כי הכותרת אינה מגופו של המזמור, ולעתים כך הדבר גם ביחס לחתימת המזמור.¹¹

הבה נבחן את שיקולי התיחוס שעשה שטראוס בבואו לקבוע את גבולות השיר שבתוך המזמור:¹²

הפנייה אל הא-לוהים בראש נוסח-המסורת של השיר, ובסיומו הקריאה 'יחל, ישראל, אל ה', מעתה ועד עולם', היא מחוץ למסגרת התוכן האישי והאינטימי מאוד וכן מחוץ למסגרת המשקל (בתים של שני טורים בני שתי הרמות). הקריאה המסיימת מורכבת שתי 'נוסחות נודדות': 'יחל ישראל אל ה'' (השווה תהלים ק"ל, ד) ו'מעתה ועד עולם' (השווה תהלים קיג, ב והרבה מקומות בתהלים, בישעיה ובמיכה). כנראה רצה המשורר עצמו או אחד מחובבי שירו, שהוסיף את הפנייה ואת הקריאה, השאולות מאוצר צירופי הלשון המוכנים, להקדיש את היצירה הנאה לא-לוהיו ולהתאימה לצורכי עבודת הקודש. אם נכונה השערה זו, אפשר אמנם שההקדשה תעמוד במקומה כפתיחה וכחתימה לפרק של ספר תהלים, אבל הרוצה להעריך את השיר כשיר, עליו להוציאו מעטיפה זו ולהתבונן בו בדמותו המקורית.

נדמה שבנוגע לקריאה המסיימת את מזמורנו (פסוק ג) יש לקבל את דבריו של שטראוס: זוהי חתימה שאינה שייכת לגופו של השיר, אלא נוספה עליו מטעמים אלו או אחרים. אולם במה שנוגע לפנייה אל ה' שבראש המזמור – כאן אנו חולקים בתוקף על דבריו: אמנם פנייה זו נמצאת מחוץ למסגרת המשקל וההקבלה של בית א, אולם דבר דומה אנו מוצאים לדוגמה גם בראש מזמור ו':

ה'
אל באפף תוכיחני
ואל בחרמתך תישרני.

¹¹ הליכתנו אחר נוסח המסורה הביאה לשינויים נוספים ממה שרשם שטראוס:

(א) שטראוס נמנע מציון החלוקה לפסוקים ואילו אנו ציינו את הפסוקים (בנוסף לחלוקה לבתים).

(ב) שטראוס השתמש בסימני הפיסוק האירופאים בהערכת השיר: בסוף בית ג רשם שלוש נקודות וסימן קריאה: "אם לא שויתני ודוממתי נפשי...!". בכך נתן ביטוי לפירושו לבית זה, כפי שיתברר בהמשך העיון.

¹² הציטוטים מדברי שטראוס לקוחים מספרו 'בדרכי הספרות' ולא מהחוברת 'על שלושה מזמורים מספר תהילים'. הנוסח בספר מתוקן ושונה במקצת מזה שבחוברת.

האם גם שם היה שטראוס טוען כעין מה שטען במזמורנו? הרי זה אבסורד! ובאמת, תופעה זו נפוצה בכל ספר תהילים, שהמתפלל פותח את דבריו בפנייה לה', ופנייה זו **מחמת חשיבותה** נמצאת מחוץ למסגרת המשקל והתקבולת של הבית הראשון.¹³

טענה נוספת שטוען שטראוס היא כי הפנייה לה' "היא מחוץ למסגרת התוכן האישי והאינטימי מאד" של השיר.¹⁴ טענה זו ודאי אין לקבלה: הדו-שיח בין המתפלל לא-לוהיו בספר תהילים ובכל מקום שהוא – אין אינטימי ממנו, ומזמור קל"ט מבטא זאת בדרך נמרצת ביותר.

המשמעות של דברי שטראוס בעניין זה היא בעצם, שלפנינו שיר לירי **חילוני**, שאותו כתב משורר עברי קדום לשם עצמו, כדרך משורר בן ימינו כותב שיר כזה. ורק לאחר שהשיר נכתב בהקשר אנושי-חילוני "רצה המשורר עצמו או אחד מחובבי שירו שהוסיף את הפנייה... להקדיש את היצירה הנאה לא-לוהיו, ולהתאימה לצורכי עבודת הקודש".

נדמה לנו שתפיסתו של שטראוס היא אנאכרוניסטית: ספק אם התקיימה בישראל בתקופת המקרא (וגם הרבה לאחר מכן) שירה לירית חילונית שנכתבה שלא בהקשר דתי – כתפילה אל ה', או שלא בהקשר מוסרי – כפנייה לאדם לשם תיקון דרכיו.

אמנם להסתייגות זו שלנו מדבריו של שטראוס אין תוצאות בהמשך ניתוח השיר. אולם הויכוח הזה, אף אם אינו ספרותי-טכני, הרי הוא מטא-ספרותי, והוא משליך על משמעותה של כל מילה ומילה בשיר – האם היא נאמרת כוידוי לפני ה', או שמא כהרהורים פואטיים שבין האדם לבין עצמו.

נסכם ונאמר אפוא, כי לדעתנו הפנייה אל ה' בראש השיר היא חלק חיוני ומקורי מגופו של השיר, והיא שמגדירה את שירנו כשיר דתי – כוידוי אינטימי של האדם לפני ה'.

ד. "השפה השירית" וחשיבות הכרתה לשם הבנת השליה המשולשת במזמורנו

שטראוס מקדים לניתוח מזמורנו מבוא פואטי קצר וחשוב מאין כמותו, הנחוץ לניתוח מזמורנו. ראויים הם דבריו של שטראוס בניסוחם המיוחד שיובאו כלשונם:¹⁵

בדיבור-יומיום וגם בלשון המדע אין השפה באה אלא ללמדנו את תוכנו המושגי של הדיבור, ולאחר שקיימה את תפקידה זה, הריהי כמוכנה להישכח, ובלבד שייזכר תוכן המלים. לעומת זה אין השפה השירית מוכנה לעבור מן העולם לאחר שקיימה את תפקיד המסירה של תכנים מסוימים, כי אין היא אמצעי בלבד. היא רוצה להתקיים כגוף התוכן, והתוכן רוצה להתקיים בה כנשמה. השיר מחזק את גוף-המלים על ידי קומפוזיציה ומשקל ומבצרו בפני השכחה. בקשר החדש והחי הזה שוב אין תוכן זה כתוכן שהיה ואין המלה כמלה שהיתה בשפה הרגילה, בזו שאינה שירית.

עתה מצמצם שטראוס את הדיון הפואטי הזה למשמעותם של ביטויי השליה בפרוזה לעומת משמעותם בשירה. אופי מיוחד זה של שפת השיר בולט ביותר בתפקיד השליה. בדיבור שאינו שירי באה השליה להרחיק מושג מסוים, להכחישו, ולעל ידי כך לפנות דרך למושג המחויב. השליה שבשיר מעמידה את המושג המשולל מול המושג המחויב בגופו של השיר כחלק לא נפרד ממנו. בין שני המושגים נוצר יחס דיסהרמוני, יחס של ניגוד, או אפילו של היאבקות.

ובכן, במה נוגעים דברים אלו למזמורנו?

שני הבתים הראשונים במזמורנו עומדים בסימנה של שליה משולשת:

לא גְבַה לְבִי
וְלֹא רָמוּ עֵינֵי
וְלֹא הִלְקֵתִי בְגְדֹלוֹת...

מה טעמה של שליה נמרצת זו? הנה ביאורו של שטראוס לכך:

נושא השיר הוא הנפש המשלימה עם צמצום גבולותיה ומקבלתם, טבעה ומאווייה תואמים יחד. לפי תוכנם של דברי השיר **כפשוטו של הגיונם**, היה ה'אני' שרוי במצב זה של הרמוניה ושל שלוה מאז ומתמיד, מה שאין כן לפי **תוכנם השירי**. לו ביקש המשורר למסור לנו אך את השקט ואת השלום שבתוכן המלים כפשוטן ההגיוני גם בדמותו האמנותית של השיר, היה עליו להימנע מלהזכיר את הגבהת הלב ואת ההליכה בגדולות. בשלילתן אין הוא מרחיק אותן מדרכו כדרך הדיבור שאינו שירי. אדרבה, הוא מעורר בנו את זכר העברות האלה, ועל ידי כוח הדיבור הריתמי הוא מחזק את הזכר הזה בדמיונו, שלא יישכח, וממלא בו את

¹³ מבדיקת החומש הראשון של ספר תהילים (מזמורים א'–מ"א) מתברר כי מזמורים ג', ו', ז', ח', ט"ו, כ"א, כ"ב, ל"ח פותחים בפנייה אל ה' במילה הראשונה שבגוף השיר, ובששה מתוך שמונה אלו הפנייה אינה כלולה בבית הפותח את המזמור מבחינת ההקבלה והמשקל, אך אין כל ספק בשייכותה של הפנייה לגוף השיר, שכן התוכן מלמד על כך (כפי שהדבר בדוגמה שלמעלה ממזמור ו'). נציין כאן עוד שתי הערות:

(א) הזכרת שם ה' בראש המזמור בדרך שאינה פנייה אליו אלא היא משולבת בגוף הדברים, נמצאת גם במזמורים נוספים (לדוגמה: כ"ג, כ"ד, כ"ז). מכאן יש להסיק שזוהי נורמה מכוונת לפתוח את השיר בשמו של ה'.

(ב) במזמורים רבים מאד שם ה' הוא המילה השניה בשיר, כנראה מאותו טעם עצמו – ששם ה' יופיע סמוך מאד לראש הדברים.

¹⁴ אמנם אפשר שכונתו הייתה לטעון טענה זו רק כנגד הקריאה המסיימת "יחל ישראל".

¹⁵ במהלך הבאת דבריו של שטראוס בעיונו נהגנו בחירות עריכה מסוימת: הקדמנו ואיחרנו משפטים ופסקות, חילקנו פסקאות גדולות לכמה פסקאות, והדגשנו מילים שלא הודגשו במקור. כל זאת כדי להתאים את דבריו לקורא עיון זה.

כל המחצית הראשונה של השיר. ה'לא' אינו בא אלא לבטא מתיחות מכוונת נגד הדבר המשולל, ולא להסיר אותו מגוף היצירה: לאמור, הצורה הפנימית של שירנו איננה אומרת שלום הניתן מראש, אלא שלום שהושג בהיאבקות: גבה לבי – ודוממתי!

ה. הקומפוזיציה: ההתקדמות מבתים א-ב לבית ג ולבית ד

דבריו האחרונים של שטראוס משמשים עתה בסיס לדיון בקומפוזיציה של השיר- ביחס בין חלקיו ובדרך ארגונם:

מכאן נבין את הקומפוזיציה: בשני הבתים הראשונים נלחם ה'לא' בכוחות העשויים להפריע את שלום הנפש ולפרוץ את גבולותיה. גם בבית ג עדיין נמצא ה'לא', אלא שהשתנתה הוראתו. 'אם לא' – שריד הוא מנוסח שבועה: 'כה יעשה לי א-להים וכה יוסיף, אם לא...' (שמואל ב, י"ט, יד והרבה פסוקים כיוצא בו)¹⁶. לפי המשמע המקורי של המלים נשבע המשורר, שאמנם דומם ושיווה את נפשו, ואם כי בשימוש הלשון נחלשה השבועה ונעשתה הבטחה ריטורית, עדיין יש כאן מאמץ פנימי, ככובש ספקות. אמתו של המדובר עדיין אינה מובנת מאלה. החידוש הגאוני של משוררנו הוא השימוש בצורה זו כמעבר שירי מה'לא' ל'כן', כי ה'לא' בעצמו מפנה בה את פניו לקראת ה'כן'.

רק הבית האחרון מבטא את שלוות הנפש בביטחון השקט של חיוב טהור.¹⁶ ובכן, צורות השלילה המוחלטת, השלילה בהוראת חיוב והחיוב המוחלט באות זו אחר זו כסמלים לשוניים של מלחמה, של ניצחון ושל שלום, שלוש תחנותיו של התהליך הדרמטי, המסתתר והמתגלה כאחת במלים הפשוטות של שירנו.

על פי דבריו, בית ג משמש מעבר סגנוני מבתים א-ב לבית ד: הוא משתמש עדיין במילה "לא" (בפעם הרביעית), אך משמעות ה'לא' היתה בצירוף "אם לא" שהוא לשון שבועה, היא 'כן' נמרץ: "ה'לא' בעצמו מפנה בה את פניו לקראת ה'כן'". נמצא אפוא כי מזמורנו נחלק לשתי מחציות: בבתים א-ב מתאר המשורר מה לא עשה, במה לא חטא. בבתים ג-ד לעומת זאת מתוארת עשייתו החיובית ("שויתי ודוממתי נפשי") ותוצאתה (התרפקות הנפש על ה'אני כגמול עלי אמו). האם שוות שתי המחציות הללו זו לזו מבחינת מספר מלותיהן? התשובה על כך חיובית: 11 מילים במחצית הראשונה (6 מילים בבית א, ו-5 מילים בבית ב) ו-11 מילים גם במחצית השנייה (5 מילים בבית ג, ו-6 מילים בבית ד).

ו. הבית הרביעי – שיאו של השיר

קומפוזיציה זו אומרת התקרבות למטרה, שהושגה בבית האחרון. ורק בית זה, שיא וסיום, מודגש על ידי משל¹⁸ - משל מקורי שאינו עשוי להישכח והמפתח כדי תמונה שלמה.

אמנם עד כאן, שפת השיר היא מיטאפורית, אך בלי משל מפורש ובלו פיתוח דמות ציורית.¹⁹ תמונות הצללים שאינן מפותחות ושעין דמיונו רואה אותן בקריאת שלושת הבתים הראשונים, מגלות מגמה לירידה ממרום למישור. למן הפעלים 'גבה', 'רמו' עד 'הלכתי' כבר מורגשת ירידת מה מפעולת עלייה לתנועה ברמה שווה. ירידה זו משיגה את מטרתה בפעלים 'שויתי ודוממתי', המתארים תנועות יישור השטח.

על רקע הצללים האלה, מעל שטח המישור, רקע שהושג בבית השלישי, בולטת, בבית האחרון, התמונה המפותחת היחידה של השיר, תמונת הגמול על ברכי אמו. תחילה, בטור הראשון, התמונה עודה חיוורת במקצת: כגמול; עם הכנסת ה"א הידיעה בטור שלאחריו,

¹⁶ באמת אף הנוסח המלא יותר של השבועה – 'כה יעשה לי א-להים וכה יוסיף אם לא אעשה כך וכך', אף הוא חסר: מהו הדבר שהנשבע מקבל על עצמו שאותו יעשה לו א-להים אם לא יקיים את שבועתו? השמטת חלק עיקרי זה בשבועה נובע מכך שבני אדם אינם רוצים לפתוח פיהם לרעה ביחס לעצמם, אפילו כשהם נשבעים. לפיכך, בכל מקום שבו מופיעה הנוסחה 'כה יעשה...' וכה יוסיף' היינו צריכים לשים שלוש נקודות לאחר נוסחה זו, ולפני עיקרה של השבועה 'אם לא...'. במקום אחד בתהלים אנו מוצאים לשון שבועה כפולה, שכוללת את ההענשה העצמית, אך אינה כוללת את הנוסחה המקדימה 'כה יעשה...' וכה יוסיף! הכוונה היא לתהילים קל"ז: "אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני / תדבק לשוני לחכי אם לא אזכרכי".

במקום אחד בתהלים אנו מוצאים לשון שבועה כפולה, שכוללת את ההענשה העצמית, אך אינה כוללת את הנוסחה המקדימה 'כה יעשה...' וכה יוסיף! הכוונה היא לתהילים קל"ז: "אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני / תדבק לשוני לחכי אם לא אזכרכי" (הדוגמה המובהקת במקרא לשבועה הכוללת בתוכה עונש היא כמובן שבועת האלה של אישה סוטה, במדבר ה', כ-כב).

במקום אחד בתהלים אנו מוצאים לשון שבועה כפולה, שכוללת את ההענשה העצמית, אך אינה כוללת את הנוסחה המקדימה 'כה יעשה...' וכה יוסיף! הכוונה היא לתהילים קל"ז: "אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני / תדבק לשוני לחכי אם לא אזכרכי" (הדוגמה המובהקת במקרא לשבועה הכוללת בתוכה עונש היא כמובן שבועת האלה של אישה סוטה, במדבר ה', כ-כב).

¹⁶ המפרשים הקדמונים פירשו את בתים ג-ד (= פסוק ב) כמשפט אחד של שבועה 'אם לא שויתי ודוממתי נפשי כגמל עלי אמו'. אולם צודק שטראוס שביטא ג עומד בפני עצמו ובית ד עומד בפני עצמו. שטראוס רושם בראש מאמרו את בית ג בדרך זו:

אם-לא שויתי

ודוממתי נפשי!...

¹⁸ כמדומני שהמונח המתאים לשימוש כאן הוא 'דימוי'. למונח 'משל' יש משמעויות נוספות, ועל כן כדאי להבחין בין 'דימוי' ל'משל'.
¹⁹ "המטפורה היא קישור של שתי מילים... אשר אחת מהן שומרת על משמעותה המילולית הראשונית, בעוד שלשנייה מוענקת משמעות שונה וחדשה מעיקרה, שכבר אינה מילולית בלבד" (מילון מונחי הספרות מאת פרופ' יוסף אבן בערד 'מיטאפורה'). 'לב גבוה', 'עינים רמות' הן מטפורות, משום ש'גובה' ו'רמות' מתארים מקומות בעולם הממשי, אך בהצטרפם למילים 'לבי' ו'עיניים' הם מבטאים עולם פנימי, והשימוש בהם הוא מושאל. בניגוד לדימוי (- למשל), המטפורה אינה מעלה בדרך כלל ציור ממשי בדמיונו של הקורא או השומע, ודאי לא כשזוהי מטפורה שחוקה, כלומר כזו שנהוגה בשפת היומיום, עד שאין שמים לב לכך שזוהי מטפורה.

כגמול, היא לובשת צורה נמרצת יותר, קווי היקף בולטים וקבועים יותר, כאילו שרטט המשורר-הצייר שנית בקו חזק יותר את הקונטורות, כדי להציג את דמות הגמול שעל ברכי האם כשהיא נעשית לדמות הנפש השלווה על ברכי האיני. חזרה מוגברת זו על מלה אחת, היינו על תיאור אחד, משתפת אותנו בהתנהוות התמונה; ויתר על כן, היא מבטאת את קורת הרוח העמוקה של הנפש, את השלום הביתי והאמהי המקיף אותה, את רגש השיבה למולדתה הנצחית המתעורר בה, כשהיא מתפייסת עם גורלה, לאחר שאפפה קודם לאין-סוף ולכיבושו של כל צמצום – וסופה שהיא מכירה שטוב לה לקבל את צמצומה.

שלב זה של התהליך המעוצב בשירנו יש בו מן ההפתעה של המובן מאליו – אותה הפתעה שהדבר הקרוב והרגיל גורם לנו, שעה שהוא מתגלה עלינו בשפע הטעם הנסתר שבו והוא מביא לנו מה שחיפשנו לשווא במרחקים. הפתעה זו של המובן מאליו מצויה במשל, שהוא חדש ומתחדש בכל קריאה, ויחד עם זה הוא נראה לנו כידוע מטבע ברייתנו.

לעיתים ניתוח של דברי שיר מתעלה והופך להיות שיר בעצמו: כביכול, מאציל השיר על מפרשו, ומרומם את דבריו לדרגת שירה. ושוב נציין: מעולם לא נכתב פירוש כמו זה למזמור בתהילים, ורק מי שהוא משורר בעצמו יכול היה לכתוב דברים אלו.

דימוי הנפש השלווה ביחסה אל האיני ל"גמול עלי אמור", מצריך קצת הרחבת דברים: מהו 'גמול'? המשמעות הרגילה של מילה זו היא: מי שנגמל מחלב אמו, ואם כן הכוונה לתינוק בן שנתיים או שלוש.²⁰

האם לא היה מתאים יותר לדמות את הנפש השלווה לתינוק יותר צעיר?²¹ הדימוי לתינוק יונק סובל משני חסרונות הפוכים: לתינוק היונק הרי ישנה תביעה מתמדת כלפי אמו שאת חלבה הוא חפץ לינוק תדיר. האם יתאים דימוי זה לתיאור התרפקות "הנפש השלווה על ברכי האיני"? והרי התרפקות זו של הנפש על האיני מביעה "התפייסות עם גורלה"!

החסרון האחר בדימוי ליונק הוא בחוסר האונים שלו, בתלותו המוחלטת באמו. והרי הנפש הזו, המדומה לתינוק, "שאפפה קודם לאין-סוף ולכיבושו של כל צמצום", כלומר, עצמאית הייתה וסוררת. אך סופה שהיא שבה מפויסת אל האיני – אל האם, שעל ברכיה היא מתרפקת מתוך השלמה שאין בה חולשה ותלות, אך גם לא תובענות.

גילו של הילד 'גמול' – כבן שלוש, מתאים מאד למטרת הדימוי במזמורנו. זהו ילד שניכרים בו כבר סימני עצמאות, ואפילו סימני מרידה ועקשנות. ילד בן שלוש עשוי להיות ילד שובב, ולהימשך אל הרפתקאות שונות בביתו ומחוצה לו.

אך סופן של הרפתקאות אלו הוא בשיבת הילד הקט אל ברכי אמו ואל אהבתה, אל "השלום הביתי והאמהי" שבו היא מקיפה אותו. "גמול עלי אמור" הוא הדימוי המוצלח ביותר להתפייסות הנפש עם האיני, כזאת שיש בה קורת רוח, והיא נעשית מתך בחירה מודעת וללא כל תביעות.²²

ההבחנה שעושה מזמורנו בין "נפש" לבין האיני, עד כדי דימוי הנפש לתינוק גמול ודימוי האיני לאמו של אותו גמול, מעוררת שאלה: האם האיני אינו זהה ל"נפשו"? האם ניתן להפריד ביניהם?

מזמורנו אכן אינו מזהה בין השניים, וזאת עוד קודם שהגענו לבית הרביעי, כשהדובר נשבע "אם לא שויתי ודוממתי נפשי!" הנפש היא אפוא כוח פנימי באדם החפץ להתפרץ לאין חוק, ואילו האדם, השליט על כוחותיו הפנימיים כשם שהוא שולט על אבריו החיצוניים, נתבע לרסן ולהכניע את נפשו הסוררת, עד שתהפוך לנפש שלוה המצויה ביחסי גומלין אידיאליים עם בעליה "כגמול עלי אמור".

הבחנה מעין זו בין האיני לבין אותו כוח פנימי סוער וסורר המצוי בתוך האיני מצאנו במדרש מופלא (בראשית רבה טז, ה ובמקבילות), הן בשאלה מי הם האישים השולטים באותו כוח פנימי המכונה "לב" (כך גם בראש מזמורנו), ומי הם האישים הנשלטים על ידו. את הבחנותיו בונה המדרש על השוואה בין שני סוגי פסוקים המופיעים במקרא:

הרשעים ברשות לבן:

"אמר נבל בלבו..." (תהילים י"ד, א)

"ויאמר עשו בלבו..." (בראשית כ"ז, מא)

"ויאמר ירבעם בלבו..." (מל"א י"ב, כו)

אבל הצדיקים – לבן ברשותן:

"וחנה היא מדברת על לבה..." (שמו"א א', יג)

"ויאמר דוד אל לבו..." (שם כ"ז, א)

"וישם דניאל על לבו..." (דניאל א', ח)

²⁰ 'גמול' נזכר עוד במקרא, מלבד במזמורנו, בישעיהו י"א, ח, ושם ישנה הקבלה בין 'יונק' ל'גמול', מה שאינו מלמד בהכרח על זהות בין השניים. ברם בכל מקום במקרא שמדובר בגמילה של תינוק הכוונה להפסקת יניקתו. הנה דוגמה: "גמולי מחלב, עתיקי משדים" (ישעיהו כ"ח, ט). גיל הפסקת היניקה נידון במסכת כתובות ס ע"א וע"ב, ומשם נראה כי הנורמה הייתה לא פחות משנתיים, אף שהיו גם שהניקו זמן רב לאחר מכן. יש להניח שנהוג מעין זה אפיון גם את תקופת המקרא.

²¹ ואכן, רש"י פירש 'גמול' – יונק שדיים, ואילו רד"ק והמאירי, פירשו שהכוונה לתינוק שנגמל משדי אמו, וביארו שדימוי זה נבחר משום שהגמול חלש ותלוי באמו לעניין הליכתו על רגליו או לעניין מזונותיו.

²² ביאורו המקורי של שטראוס לבית הרביעי אינו כביאורם של המפרשים הקדמונים (שבדבריהם כנראה לא עיין כלל, כשם שלא עיין כלל בדברי המפרשים החדשים). הללו ביארו שיהאם שבדימוי היא ה' (ר' ישעיה) או המלמדים והקבלה (רד"ק), וכדומה.

ז. סוגי ההקבלות בשיר: מההקבלה הפשוטה בבית א ועד להקבלה המשוכללת בבית ד

שטראוס פותח את דינו בהקבלות שבמזמורנו בקביעה: "כל ארבעת הבתים בנויים על הקבלה בין שני טוריהם". האמנם? ביחס לבתים א ו-ד אין ספק בדבר, ועוד נביא בהמשך סעיף זה את דברי שטראוס על טיב ההקבלה בכל אחד מהם. אולם ביחס לבתים ב ו-ג אין הדבר ברור: ניתן היה לראות בכל אחד מהבתים הללו משפט רצוף שאינו תקבולתי. ובכל זאת נראה כי צודק שטראוס: בכל אחד מבתים ב-ג קיימת תופעה דומה: במרכזו של הבית מופיעות שתי מילים נרדפות: "בגדלות / ובנפלאות"; "שויתי / ודוממתי". דבר זה רומז לאופי השירי התקבולתי המצוי בבתים אלו. אף העובדה ששני בתים אלו מוקפים בשני בתים אחרים שבהם התקבולת ברורה ובולטת, מחזקת את הסבירות שכל ארבעת בתיו של השיר בנויים על הקבלה בין שני טוריהם.

נדון עתה על אופי ההקבלה שבכל אחד מארבעת הבתים, וזאת נעשה כמובן בעקבות שטראוס: ההקבלה בבית א היא נרדפת ישירה ושלמה²⁴:

לֹא	גְּבַה	לְבִי
I	I	I
וְלֹא	רְמוּ	עֵינַי

בשני הבתים הבאים ההקבלות נרדפות ואינן שלמות²⁵. בבית ב הטור השני חסר, ומתמלא מן הטור הראשון:

בְּגִדְלוֹת	וְלֹא הִלְכֵתִי
	↓
בְּנִפְלְאוֹת מִמְּנִי.	(וְלֹא הִלְכֵתִי)

בבית ג שני הטורים חסרים ומשלימים זה את זה:

(נפשי)	שְׁוִיתִי	אִם לֹא
↑		↓
נִפְשִׁי	דֹמַמְתִּי	וְ (אם לא)

בשני הבתים האמצעיים האלה עולה רושם מטעה של הקבלה בסדר הפוך וסימטרי (הקבלה כיאסטית) על ידי כך שהמלים המקבילות נפגשות בגבול הטורים:

בְּגִדְלוֹת	הִלְכֵתִי	וְלֹא
↘		
מִמְּנִי		וּבְנִפְלְאוֹת
שְׁוִיתִי		אִם לֹא
↘		
נִפְשִׁי.		וְדֹמַמְתִּי

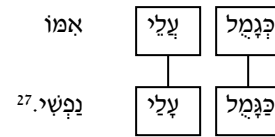
לאמתו של דבר, צורה זו של הקבלה הפוכה (- כיאסטית) אינה נמצאת אלא בבית האחרון, ושם היא נסתרת. בית זה, שהוא שיר השיר גם מבחינת התוכן גם מבחינת כוח התיאור, מצטיין גם מבחינת אופי ההקבלה, כי בו בלבד נמצאת הקבלה סינתטית (בצורת הקבלת המשל והנמשל), ומבנה הקבלה זה הוא מסובך ועדין עד מאד. 'כגמולי' שבטור הראשון מקביל ל'נפשי' שבטור השני, 'עלי אמו' שבטור הראשון מקביל ל'עלי' שבטור השני:

עָלִי אִמּוֹ	כְּגִמְל
--------------	----------

²³ על מדרש זה, ועל הנושא הנידון כאן בכלל, ראה מה שכתבתי בעיונים לפרשת השבוע סדרה שנייה, פרשת יתרו עמ' 319-320.
²⁴ על משמעותם של שלושת המונחים האלה עמדנו בעיונו למזמור קכ"ז בחלקו הראשון, הערות 5-7.
²⁵ תקבולת שאינה שלמה אנו מכנים 'תקבולת חסרה', ראה במראה המקום שצוין בהערה הקודמת. על השאלה אם תקבולות אלו הן ישרות או כיאסטיות יבוא דיון להלן.
²⁶ על תופעה דומה עמדנו בעיונו למזמור קכ"ז: הפסוק "הנה: נחלת ה' – בנים / שכר – פרי הבטן" היא תקבולת ישרה. אך מפני המבנה הפנימי של כל אחת מן הצלעות היא נשמעת תקבולת כיאסטית.

עלי נפשי.

אלא שהסדר ההפוך (- הכיאסטי) של ההקבלה טושטש על ידי שתי תופעות מטעות: חזרת המלה 'גמול' ודמיון הצלצול של המלים 'עלי' ו'עלי': שתיהן עושות רושם של הקבלה בסדר מלים כהקבלת הבית הראשון (- הקבלה ישרה).



דמיון הצלצול, המחבר בבית ד את שתי המלים הראשונות של הטור הראשון ושתי המלים הראשונות של הטור השני, מטושטש את ההקבלות של המלה 'אמו' לכינוי שבמלה 'עלי' ושל 'נפשי' ל'גמול', עד שהמלים 'אמו' ו'נפשי' הן כעומדות לעצמן בסיום הטורים, ועל ידי כך הן מוטעמות יותר. ההטעמה של 'אמו' חשובה כהגברת הרגש של חזרה לשלום הילדות בסתר האמהות.

ח. המילה "נפשי" בחתימת השיר מציינת את נושאו

חזקה מהטעמה זו (- של המילה 'אמו') נראית ההטעמה של 'נפשי'; ולא משום כך בלבד, שהמלה הזאת מקומה בסיום השיר כולו, אלא גם משום שהיא כבר באה בסיום הבית השלישי.

כל המלים שבטור האחרון מוטעמות על ידי כך, שהן חוזרות על מלים או, לכל הפחות, על צלילים שכבר נשמעו בשני הטורים הקודמים. אין זאת חזרה על משפט שלם באותה צורה עצמה, אלא גיבוש של יסודות, שבאו קודם לכן כבודדים, לקשר חדש – ולכן חזרה זו אין לה אופי ריטורי של חזרת משפט.

המלה 'נפשי' חוזרת על מלה רחוקה ממנה מרחק גדול מן המרחקים שבין שאר מלות הטור ובין הצלילים שהן חוזרות עליהם. אבל היא כובשת מרחק זה, שהרי כבר בפעם הראשונה ניתן לה למלה זו מקום בולט – כשם שזכר מתקופה קדומה מסוגל להיות דווקא הזכר הקובע.

'נפשי', המלה המוטעמת על ידי בידודה המדומה מתמונת ההקבלה, על ידי מקומה המסיים, על ידי זכר אותה מלה ממקום אחר חשוב שבשירנו – היא המציינת את נושא השיר כולו. היא מסתרת תחילה ב'לבי' שבסוף הטור הראשון, והיא מתגלית בסוף הבית השלישי כנפש, הנכנעת ל'אני' המשווה והמדומם אותה – והיא חוזרת ובאה בסיום השיר כנפש, היושבת על ברכי ה'אני' בלי מרדות, בלי צימאון, בלי דרישה, כגמול על ברכי האם.

לקראת סיום דבריו²⁸ מסכם שטראוס את כל מה שהראה עד עתה בנוגע לבית ד, שהוא שיאו ותכליתו של השיר כולו:

בהטעמת הבית המסיים כשיא השיר... מזדמנים ומתחברים כל יסודות ישותו: התנועה הפנימית וצורות הביטוי, סדר המלים וצורות ההקבלה, הקומפוזיציה והציוריות, הריתמוס והצלצול.

את המשפט האחרון בדבריו מקדיש שטראוס להערכה מסכמת של השיר מבחינה אמנותית, ואף שאין זה ממנהגו להעריך את המזמורים שאנו עוסקים בהם, מעניין להכיר את דעתו של מומחה בעניין זה:

ככמה יצירות מעולות ביותר של השירה הלירית העולמית מאחד שירנו פשוטות יתרה וסגולות אורגאניזם אמנותי עדין ומסועף. אין בו מן הארעי, הוא אומר כולו הכרח, חוקיות ואחדות.

ט. נספח: "שיר המעלות לדוד"

מזמורי תהילים, אף כאשר הם מיוחסים בכותרתם למחבר מסוים, ואפילו לאירוע שהתרחש בחייו של אותו מחבר, נושאים אופי כללי המתאימים למצבים אנושיים מגוונים. לפיכך, העוסק בפירושו של המזמור אינו צריך לצמצם את פירושו כך

²⁷ כאן דן שטראוס על הקומפוזיציה של השיר מבחינת אופי ההקבלות של ארבעת בתיו, האם היא קומפוזיציה מרכזית וסימטרית (- בית א מקביל לבית ד, ואילו בתים ב-ג מקבילים זה לזה), או שהיא קומפוזיציה המתקדמת לקראת הסיום – לקראת השיא בבית ד (בית א – תקבולת פשוטה; בתים ב-ג תקבולת משוכללת יותר; בית ד – התקבולת המשוכללת ביותר בשיר). העדפנו להביא את דבריו אלו בהערה:

מבחינה אסתטית, אם כי לא מבחינת ההגדרה ה'כנונה' של ההקבלות, יש פה כעין חזרה על צורת הבית הראשון, ומסגרת ההקבלות האלה מקיפה את ההקבלות בנות טיפוס אסתטי אחר, שבשני הבתים האמצעיים (- הקבלות מעין כיאסטיות). וכאן מצוי יסוד של קומפוזיציה מרכזית וסימטרית, בניגוד ליסודות של הקומפוזיציה המתקדמת לקראת הסיום, שמצאנום עד כה – והתחרות שני העקרונות הקומפוזיטוריים האלה, המופיעה גם בשני השירים שניתחנו קודם (מזמורים כ"ד וק"י"ד). יש בה חן אסתטי מסוים וכעין סמל לשכנות העקרונות של חזרה ושל התקדמות, של מחזור ושל דרך ישרה בכל תופעות ההיסטוריה וחי-הפרט. ברם, אין ספק, שישודות הקומפוזיציה המתקדמת הם כאן חזקים הרבה מיסודות הקומפוזיציה המרכזית, ויש לראות בצורת ההקבלה של הבית האחרון מין סינתזה של צורות ההקבלה של הבית הראשון מזה ושל הבתים האמצעיים מזה.

²⁸ בהבאת מאמרו של שטראוס השמטנו חלק שלם מדבריו העוסק בניחוח המזמור מבחינת המשקלים וההטעמות, וזאת משום שדברים אלו מצריכים הקדמה רחבה, ואין כאן מקומה.

שיתאים לאישיות אחת או לאירוע אחד, אלא אדרבה, עליו להרחיבו כך שיתאים לכל בני האדם המצויים במצבים שהמזמור נותן להם מבע.

ובכל זאת, לעתים יש יתרון בהתאמת תוכנו של מזמור לדמות ספציפית (בדרך כלל זו הנזכרת בכותרת המזמור) ולקורות חייה של אותה דמות. דבר זה עשוי להעניק קונקרטיזציה לרעיונות המובעים במזמור, שלעתים הם מופשטים או כלליים מאד.

כותרתו של מזמור קל"א היא "שיר המעלות לדוד". האם יש במאורעות חייו של דוד מאורע שעשוי להתאים לתוכנו של המזמור, לשפוך אור על המזמור, או שמא להפך: להיות מואר באור חדש הודות לאמור במזמור?

מדרש חז"ל מופלא עונה על כך תשובה חיובית: לא מאורע אחד מסוים, אלא קורות חייו הסוערים של דוד כולם יכולים לשמש רקע נאות למזמור, להאיר את המזמור ולהיות מוארים באמצעותו.

ואכן, איזו עוד אישיות מקראית נחנה בנפש סוערת ובמאורעות חיים שבהם רב היה הפיתוי לבוא לידי גובה לב ועיניים רמות? ומי עוד כדוד מתואר כנתון ברגעי מבחן שבהם נשאלה השאלה האם נפשו היא שתכתוב לו את מעשיו, או שהוא זה שיכניע את נפשו וידומם אותה? ומי עוד כדוד יצא ממבחנים אלו בדרך כלל כשידו על העליונה?

דוד הוא אחד מענווי-עולם הגדולים שבמקרא. אולם ענוותו לא הייתה תכונת אופי טבעית לו, וגם נסיבות חייו המופלאות לא סייעו להתפתחותה, אלא ההיפך מכך: הם העמידו את ענוותו במבחנים קשים. אך דוד, הלוחם הגדול, נלחם גם בנפשו, ולאחר שהכניעה, זכה בחיי-נפש אידיאליים: 'כגמול עלי אמו' כך הייתה נפשו עליו.

ובכן, לדוד נאה להתוודות לפני א-לוהיו ולומר "לא גבה לבי, ולא רמו עיני...". עד לסוף השיר, ושיר קצר זה נאה לשמש כסיכום לחייו הסוערים של דוד.

וכך היא לשון המדרש, המובא בתלמוד הירושלמי (סנהדרין פרק ב הלכה ד, דף כ ע"ב):

כתיב: "שיר המעלות לדוד ה' לא גבה לבי" – בשעה שמשחני שמואל.²⁹

"ולא רמו עיני" – בשעה שהרגתי את גולית.³⁰

"ולא הלכתי בגדולות" – בשעה שהעליתי הארון.³¹

"ובנפלאות ממני" – בשעה שהחזירוני למלכותי.³²

אלא "אם לא שיויתי ודוממתי [נפשי], כגמול עלי אמו, כגמל עלי נפשי" –

כהן ינוקא דנחית ממעי אמה – כן הוות נפשי עלי

(- כזה התינוק שיצא ממעי אמו – כך היתה נפשי עלי).³³

ארבע תחנות חשובות בחייו של דוד מזכיר מדרש זה, שבכל אחת מהן זכה בגדולה יוצאת דופן: מן האירוע הראשון שבו מתואר דוד במקרא – כאשר משחו שמואל למלך בהיותו נער צעיר, ועד להחזרתו למלכותו לאחר כשלון מרד אבשלום, כשדוד כבר היה בערוב ימיו. הצד השווה בארבעת האירועים הללו הוא, שהיה בהם פיתוי גדול לגאווה ולרמות רוח; אך המקרא מעיד על ענוותו הרבה של דוד גם לאחר הצלחותיו הגדולות הללו, ואילו ייחוס הוידוי שבמזמורנו לדוד מעיד שענווה זו – תוצאת מאבק פנימי קשה הייתה, מאבק שבסופו השיג דוד ניצחון.

כך הופך שיר זעיר בן שני פסוקים, לסיכום חייו הסוערים של דוד, חיים שאין עוד כמותם לתיאור חיי הנפש והמאבקים הפנימיים בכל המקרא כולו.

²⁹ משיחתו של דוד למלך מתוארת בשמ"א ט"ז, א-ג. הפוטנציאל להגבתה הלב באירוע זה אינו רק בכך שה' בחר את דוד להימשח למלוכה, אלא גם בכך שהוא היה הצעיר בבניו של ישי, ומשיחתו נעשתה לאחר פסילת אחיו הגדולים.

³⁰ 'גובה לבי' זוהי גאווה פנימית, שאינה ניכרת כלפי חוץ. דווקא תכונה זו מתאימה לאותו אירוע שנעשה בסתר (על פי פירוש קרבן העדה).

³¹ ענוותו של דוד ניכרת מהתנהגותו בהמשך אותו פרק: הוא עומד לפני שאול כנושא כליו, ומנגן לפניו, כדי להסיר מעליו את הרוח הרעה.

³² הריגת גלית מתוארת בשמ"א י"ז, וכיוון שנעשתה במעמד כל ישראל, יש במאורע זה פוטנציאל לגאווה והתנשאות המורגשות כלפי חוץ, ובלשון מזמורנו 'עינים רמות'. ענוותו של דוד ניכרת בתשובתו לשאל ששאלו "בן מי אתה הנער" – ויאמר דוד: בן עבדך ישי בית הלחמי" (שמ"א י"ח, א).

³³ העלאת הארון בפעם השנייה מתוארת בשמ"ב ו', יב-כג. מבחינתו של דוד, הייתה זו הזדמנות להפגין כבוד מלכות לעיני העם – 'ללכת בגדולות'. אך דוד היה 'מפזז ומכרכר לפני ה'" ודבר זה גרם למיכל לבוז לו בלבה וללעוג לו לאחר מכן בדבריה. ענוותו של דוד מתבררת לא רק מעצם ריקודו לעיני העם אלא גם מתשובתו למיכל: "ונקלתי עוד מזאת, והייתי שפל בעיני, ועם האמהות אשר אמרת – עמם אכבדה" (פסוק כד).

³⁴ תיאור החזרתו של דוד למלוכה מתואר בשמ"ב י"ט, י-מד. את פניו של דוד בעת חציית הירדן מקבלים נציגים מכל שבטי ישראל ומשבט יהודה, ובין הבאים גם שמעי בן גרא, שבא להתחנן על נפשו. דוד יכול היה למצות את הצלחתו זו, ולבוא חשבון עם שמעי בן גרא ועם שאר מתנגדיו, אך הוא לא עשה כן, ודחה בתוקף את הצעת אבישי להרוג את שמעי.

קשה לעמוד על כוונת המדרש שהצמיד למאורע זה את המילים במזמורנו 'ובנפלאות ממני'. ובאמת, לרד"ק הייתה גרסה אחרת בירושלמי, המהפכת את סדר האירועים כך: "ולא הלכתי בגדולות – בשעה שהחזירוני למלכות; ובנפלאות ממני – בשעה שהעליתי את הארון". לפי גרסה זו המילים 'ובנפלאות ממני' מכוונת לארון עצמו, שאותו העלה דוד מתוך יראת כבוד ושמירה על היותו 'מופלא' – מכוסה ומוסתר, ולא נהג בו כאנשי בית שמש (שמ"א ו', יט).

על פי גרסת רד"ק גם יש לפרש שהאירוע "שהחזירוני למלכות" אינו מתייחס למה שאירע לאחר כשלון מרד אבשלום, אלא למינויו של דוד למלך על כל ישראל, כמתואר בשמ"ב ה', א-ג, שכן לפי הפירוש האחר אין המאורעות מסודרים בסדר הנכון.

שני חסרונות בולטים בגרסת רד"ק ובפירושה: ראשית, המילה "החזירוני" אינה מתאימה להמלכתו של דוד לראשונה על ישראל. שנית, לפי גרסתו מצטמצמות ארבע התחנות בחייו של דוד רק למחצית הראשונה של חייו.

³⁵ מסיים דברי המדרש ניתן להסיק שתי מסקנות ביחס לפירושו לבית הרביעי של השיר:

(א) נראה שאת המילה 'גמול' מפרש המדרש כתינוק שיצא זה עתה מבטן אמו, ולא כפי שנתפרשה בעיונו.

(ב) את ההקבלה "כגמול עלי אמו / כגמול עלי נפשי" מפרש המדרש כמו שפירש זאת שטראוס: 'כזה התינוק... כך יהיתה נפשי עלי', ולא כפירוש הראשונים (ראה הערה 22).

* *

* כל הזכויות שמורות לשיבת הר עציון ולרב אלחנן סמט, תשס"ח *

* עורכת: עתירה ביק *

* *

* בית המדרש הוירטואלי שליד ישיבת הר עציון *

* <http://www.etzion.org.il/vbm> : האתר בעברית: *

* <http://www.vbm-torah.org> : האתר באנגלית: *

* משרדי בית המדרש הוירטואלי: 02-9931456 שלוחה 5 *

* office@etzion.org.il : דואל: *

* *