'לא צריך לשאול, לא צריך לענות': על שאלות בשירי רחל

אודי גור

לד"ר עדה קינסטלר, המקיימת באדיקות את המצווה 'העמידו תלמידים הרבה'.

הקדמה

השיר שממנו לקוחה כותרת המאמר, 'אֹשֶׁר שָׁלֵו', הוא שיר יוצא דופן בין שיריה של רחל, והוא בבחינת יוצא מן הכלל המעיד על הכלל:

אֹשֶׁר שָׁלֵו
תְּלוּלִית הַחוֹל שֶׁמֶשׁ רָוְתָה,
עַל תְּלוּלִית הַחוֹל – אֲנִי וְאַתָּה,
וּבַלֵּב –
אֹשֶׁר שָׁלֵו.
חֲצָאֵי צְבָעִים, חֲצָאֵי קוֹלוֹת,
לֹא צָרִיךְ לִשְׁאֹל, לֹא צָרִיךְ לַעֲנוֹת
הַבֵּט, הַקְשֵׁב.
הַעֲבֵר יָדְךָ עַל חֶלְקַת שְׂעָרִי.
בַּלֵּב –
אֹשֶׁר שָׁלֵו,
צָרִי.[1]

* תודתי נתונה לד"ר תמר הס על הנחייתה.

[1] כל ההפניות לשירי רחל מתוך ר' בלובשטיין, שירת רחל, תל־אביב 1951. במאמר מוזכרים שמותיהם של שירים רבים וכן ציטוטים מהם. לשם הבהירות, יצוינו שמות השירים במרכאות יחידות ואילו מובאות משירים יובאו במרכאות כפולות.

התמונה בשיר, של זוג אוהבים חבוק על תלולית חול, היא תמונה שלמה ושלווה, הנדירה מאוד בשירי רחל הן מבחינת המצב בה: זמן ומקום שבהם זוג האוהבים מאוחד ולא נפרד, והן מבחינת תחושותיה של הדוברת, ההולמות נסיבות אלו: אושר שלו, רוגַע ותחושת היותה אהובה כאן ועכשיו.[2] האהוב נוכח ומאזין, הנוף עטוי גם הוא שלווה ("תְּלוּלִית הַחוֹל שֶׁמֶשׁ רָוְתָה") וחלקיותו (חצאי צבעים וקולות) אינה מאיימת, אלא הוא מקיף את האוהבים ונגיש להם. רק המילה 'צָרִי' מעידה על קיומו של פצע המצריך ריפוי.

אחד הביטויים העיקריים של מצב הרמוני זה של האוהבים הוא שלא צריך לשאול או לענות בו. ואולם, באותו כלל שהשיר הזה יוצא ממנו מתקיים המצב ההפוך – שכן השאלה והתשובה הן מן הביטויים המובהקים של מצבה הנפשי של הדוברת ברבים משירי רחל. מצב זה יכול להיות רִגְשה, זעם אין־אונים, שמחת פתאום, תסכול, ציפייה, ייאוש מר או תקווה, ומכל מקום אינו שלווה, ולא כל שכן אושר שלו.[3] מראית עין של שלווה ניכרת כמעט אך ורק בשירים המבטאים תחושות ייאוש והשלָמה, וזוהי שלווה מרה (למשל בשירים 'הַצְדֵּק אֶת הַדִּין...' או 'צִפִּיָּה'), או משאלה לשלווה שכזו (למשל האמירה "אֶהְיֶה־נָא שְׁקֵטָה", בשיר 'בִּבְדִידוּתִי הַגְּדוֹלָה').

במאמר זה אבחן שירים אחדים בכלל שירתה של רחל הבנויים בדרכים שונות על שאלה ותשובה. לעתים השאלות מופיעות בתחילת השיר ואחריהן התשובה, ולעתים השיר פותח באמירה או בתיאור של מצב ומציב לעומתם שאלה נוקבת, תהייה או הרהור. אתאר את אופן בנייתם של השירים כמהלך דיאלקטי ואראה כיצד הם מייצגים עמדה נפשית עקרונית אחת מתוך כמה עמדות הקיימות

---

[2] טלי אשר, במאמרה 'איש ונבו לו – אישה ונבו לה: שתיקה הולכת ונמשכת של משוררת', מתארת את הפואטיקה של הדרך והסף בשירי רחל. התפרסם בתוך: מ' שילה, ר' קרק וג' חזן־רוקם (עורכות), העבריות החדשות – נשים ביישוב ובציונות בראי המגדר, ירושלים תשס"ב, עמ' 351–356. ואכן, בשירים אחרים של רחל רבים התיאורים שבהם המרחב או הזמן מפרידים בין האוהבים, כפי שאראה להלן. לטענתי בפואטיקה הזאת השיר 'אֹשֶׁר שָׁלֵו' יוצא דופן; רק מעט משיריה של רחל דומים לו בכך (למשל 'בְּלֹא נִיב, בְּלִי נוֹעַ', או 'עֶדְנָה'), וגם בהם אין תחושת שלווה שלמה כפי שיש בשיר הזה.

[3] גם דנה אולמרט, במאמרה על שירת הנשים בשנות העשרים, טוענת: '[...] נפש סוערת, מלאת לבטים וסתירות, אכזרית ואף אלימה לעתים' (ד' אולמרט, 'השבתו של המודחק', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כ [2006], עמ' 363).

בשירת רחל. כמו כן, אראה כיצד משקפים שירים אלו את הסגנון המיוחד שלובש המוטיב הזה – המוטיב הדיאלקטי של שאלה ותשובה – בכל אחד משלושת הקבצים של שירת רחל: ספיח, מנגד ונבו. כמובן, אין בכוונתי לבחון כאן לעומק את אופיים הכולל של הקבצים אלא להציע הבחנה כללית ביניהם לעניין תפקידו של מוטיב השאלה בכל אחד מהם. בין שלושת הקבצים אתמקד בקובץ השני שפרסמה רחל, מנגד, ובייחוד בשיר 'גַּן נָעוּל'.

א. ספיח

בשירים רבים בקובץ ספיח, הראשון שפרסמה רחל, נכללת שאלה, ואפשר להבחין בשלושה סוגים של שאלות בשירים אלה: שאלות שהשיר נובע מהן, שאלות שעולות מתוך חיווי בתחילת השיר והמשכו מבקש לענות עליהן או לפחות להתמודד עמן, ולבסוף שאלות שהשיר בסופו מוביל אליהן.

דוגמה לשאלות מהסוג הראשון, המופיעות בתחילת השיר, מצויה בשיר השני בקובץ, הפותח בשאלה "הַאַתָּה הוּא הַקֵּץ?" – שאלה העומדת בניגוד לתמונת ההווה של הדוברת, תמונה מלאת חיות ופריחה. המשך השיר הוא מעין ניסיון השלמה עם הסוף הצפוי: "אֲקַבֵּל אֶת הַדִּין, אֵין תְּלוּנָה בִּלְבָבִי". התמונה היא תמונה שלמה – שאלה ותשובה. דוגמה נוספת לכך מצויה בשיר המתחיל בשאלה אם "לְעַרְטֵל פִּצְעֵי הַנֶּפֶשׁ וּמַדְוֶיהָ"; הבית הראשון מציג את השאלה, והבית השני משיב בתוקף: "לֹא!...".

שאלות מהסוג השני, המצויות באמצע השיר, נפוצות בקובץ, ואחת מן הדוגמאות היפות לכך היא בשיר 'בְּלֵילוֹת לֹא־שָׁנָת'. תחילת השיר באמירה "מַה לֵּאֶה הַלֵּב...", וממנה עולה שאלה קיומית: "הַאֶשְׁלַח יָדִי לְנַתֵּק הַחוּט, / לְנַתֵּק הַחוּט וְלַחְדֹּל?". הבית השני משיב על כך, ולו באופן זמני, בשלילה: "לֹא אֶשְׁלַח הַיָּד לְנַתֵּק הַחוּט. / עוֹד מְעַט, לִבִּי, עוֹד מְעָט!". אם כן, גם בשיר הזה התמונה היא שלמה ומורכבת מאמירה, משאלה ומתשובה. דוגמה נוספת היא השיר המתחיל במשפט "הִנֵּה הִנֵּהוּ הַדְוָי!", והשאלה העולה מן המבט על הזולת הסובל היא "וְלָמָה קַר הַמַּבָּט, לָמָה הַלֵּב אָדִישׁ, / לָמָה בְּצַעַר הָאָח לֹא יֵחַד צַעֲרָךְ?". התשובה היא "לֹא אָח דּוֹוֶה לְדוֹוֶה! רָפֶה סֵבֶל נָכְרִי / מֵעַנּוֹת הַסּוֹבֵל עַד־מָה, מֵהֲנִיעֵהוּ לָנוּד –"; סבלו של אדם אינו חזק דיו להניע את זולתו לעברו. שוב, התמונה שלמה והשאלה נענית, גם אם אין בתשובה השלמה עם המצב המתואר.

הסוג השלישי של השאלות, אלה המופיעות בסופי השירים, גם הוא נפוץ בקובץ הזה, ובא לידי ביטוי למשל בשירים 'אֵין בְּלִבִּי עָלֶיךָ', 'וְגַם הַהֵד נָדַם', 'כָּאֵלֶּה בָּאָבִיב יָמוּתוּ', 'נִיב', 'כָּאן עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה', 'חֲלוֹם בַּלָּהוֹת', 'נַפְתּוּלִים' ו'אֶת כְּלִי סִפַּרְתִּי עַד תֹּם'. כמובן, העובדה שהשאלה מצויה במקום דומה בכל השירים האלה אינה עושה אותם לדומים בשאר מאפייניהם, ובכל זאת זהו מכנה משותף חשוב מבחינת המבנה הרטורי של השירים. לעומת שני קודמיו, הסוג השלישי, שיר המסתיים בשאלה, הוא הדרך הצפויה ביותר ליצור תמונה לא שלמה מבחינה רטורית, ואכן, אפשר לומר שעם השירים הבנויים בתבנית זו נמנים רוב השירים ה'פתוחים' מבחינה רטורית בקובץ, למשל השיר שבו הדוברת פונה אל האהוב, שתהיה לו אהובה אחרת אחריה, המסתיים בשאלה: "אוֹ תָבוֹא מִמֶּנָּה אֵלַי, / לְלַטֵּף עֲנֻגּוֹת אֶת זִכְרִי הָרָחוֹק / הַשָּׁזוּר בְּמִקְלַעַת שִׁירַי?" ('הָאַחֶרֶת הַזֹּאת'). כמו כן, אפשר לצפות ששירים המסתיימים בשאלה המופנית אל זולת חיצוני וממשי יהיו 'פתוחים' יותר ורטוריים פחות משירים שבהם הדוברת מפנה שאלה אל עצמה או אל העולם.[4]

והנה, מעטים השירים המפנים בסופם שאלה אל זולת בקובץ ספיח, וברוב השירים השאלה החותמת את השיר מכוונת אל הדוברת עצמה או אל העולם. דוגמה לשיר שבסופו הדוברת מפנה שאלה אל עצמה היא השיר 'נַפְתּוּלִים': הדוברת רואה כיצד לבה נמשך אל מילים גבוהות, "נָאוֹת כְּאֶבֶן־חֵן", הפועלות עליה כמעט בעל כורחה, עד שהיא מאבדת את יכולתה להבחין באור השחר ולהקשיב לקול דממה דקה. בסופו של השיר הדוברת שואלת את עצמה: "הַאֲנִי זֹאת, אֲמוּנִים נִשְׁבַּעְתִּי / לְמִלִּים פְּשׁוּטוֹת כִּצְעָקָה?!". אולי לא בכדי מצורף סימן קריאה לאחר סימן השאלה, שהרי ברור לדוברת, וגם לקורא, שהיא אינה כפי שהייתה ושחל בה שינוי מהותי. השאלה רק מדגישה את המרחק בינה ובין מה שהייתה בעבר. אם כך, השאלה בשיר הזה, וברוב דומיו בקובץ ספיח, היא שאלה רטורית, המכסה, ובכך גם מרמזת, על השאלות שאינן נשאלות כאן: כיצד קרה שהדוברת השתנתה כך והאם תוכל לשוב ולהיות כשהייתה.

[4] גם לכך יש יוצאים מן הכלל בקובץ הזה: "הַאֻמְנָם יִבָּצֵר לָגֹל / אֶת הָאֶבֶן מִפִּי הַבְּאֵר?" ('כָּאן עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה'); "כָּאֵלֶּה בָּאָבִיב יָמוּתוּ – בְּרָכָה הִיא אוֹ קְלָלָה?" ('כָּאֵלֶּה בָּאָבִיב יָמוּתוּ').

כזה הוא תפקידן של השאלות החותמות שירים נוספים בקובץ ומופנות אל ה'אני' או אל העולם, ואף אל הזולת: "וַאֲנִי – – הַאֻמְנָם, הַאֻמְנָם / לֹא הָיָה דָבָר?!" ('אֶת כֶּלִי סִפַּרְתִּי עַד תֹּם');[5] "וְלָתֵת, רַק לָתֵת, כְּלוּם לֹא דַי?" ('אֵין בְּלִבִּי עָלֶיךָ'); "הַאוּכַל לִבְגֹּד בָּךְ, הַאוּכַל לִשְׁכֹּחַ / חֶסֶד נְעוּרִים?" ('כִּנֶּרֶת'); "וְאֵיךְ יִחְיֶה אָדָם? [...] בְּאֵין לוֹ חֵיק־הָאֵם / שֶׁל זִכְרוֹנוֹת?" ('וְגַם הַהֵד נָדַם'). גם אם השאלות הללו אינן רטוריות לחלוטין, לא בהן מצויה נקודת הכובד של השיר אלא הן מדגישות, כאמצעי רטורי, את משקלו של מה שתואר לפני כן או שואלות דבר שהתשובה עליו ברורה, ואולי באות הן במקום שאלה אחרת, עמומה יותר. יש כמה דוגמאות אחרות לכך, ואחת המעניינות שבהן היא השיר הארס־פואטי 'נִיב', שבו השאלה ממשיכה ומפתחת את מה שקדם לה עד שהשיר הופך ליחידה שאינה שלמה בלעדיה:

נִיב

יוֹדַעַת אֲנִי אִמְרֵי נוֹי לְמַכְבִּיר,
מְלִיצוֹת בְּלִי סוֹף,
הַהוֹלְכוֹת הָלוֹךְ וְטָפוֹף,
מַבָּטָן יָהִיר.
אַךְ לִבִּי לַנִּיב הַתָּמִים כְּתִינוֹק
וְעָנָו כֶּעָפָר.
יָדַעְתִּי מִלִּים אֵין מִסְפָּר –
עַל כֵּן אֶשְׁתּוֹק.
הֲתִקְלֹט אָזְנְךָ אַף מִתּוֹךְ שְׁתִיקָה
אֶת נִיבִי הַשֹּׁחַ?
הֲתִנְצְרֵהוּ כְּרֵעַ, כְּאָח,
כְּאֵם בְּחֵיקָהּ?

השיר הזה מסתיים בפנייה אמיתית אל נמען פנים־שירי, שהוא קרוב מאוד לקורא המשתמע, וזוהי שאלה שמתבקשת עליה תשובה. הדוברת, המאפיינת את עצמה כמשוררת דרך יחסה לשפה ומתארת את בחירתה בניב התמים והעניו, פונה אל אותו נמען כמעט בתחינה. תשובתו תהיה מכריעה לעניין

[5] רחל כתבה שני שירים בשם זה; כוונתי כאן לשיר הראשון, מתוך ספיח. בהמשך המאמר אזכיר את השיר השני, מתוך נבו.

בחירתה כיצד לכתוב, שהרי המילים הן כלי לתקשורת, ואם הן אינן מגיעות אל נמענן ואינן נושאות אליו את השדר החבוי בהן, הן כמעט חסרות ערך. היא נשבעת לשתוק, אך השיר עצמו אינו שתיקה, שהרי הוא ניסיון לתקשורת עם זולת־קורא או מאזין. שני הבתים הראשונים של השיר לא רק מתארים שתי אפשרויות של שפה וכתיבה אלא אף מגלמים אותן הלכה למעשה – כל אחד מהם כתוב בשפה אחרת, כפי שהראה מיכאל גלוזמן.[6]

חשיבותה של השאלה בשיר ניכרת גם בכך שהיא מתפרסת על פני בית שלם, וזוהי למעשה שאלה כפולה. הדוברת שואלת: האם תוכל להבחין בשפתי הענווה, שאינה זקופה וגאוותנית, מבעד לשתיקתי (שהרי הבחירה בניב התמים כרוכה בוויתור על המליצות ואמרי הנוי)? ואם תבחין בה, האם תדע להעריך אותה? השאלה השנייה חוזרת בשילוש מתגבר: רע, אח, אם. סופה הדרמטי של השאלה מבהיר את גודל הציפייה מן הנמען המאזין־הקורא: עליו לשמור על השיר התם ולטפח אותו כמו אם המטפחת את תינוקה. מבחינת הדוברת, נמען השיר מצוי בקרבה אינטימית רבה ביותר אליה, ומכאן ברור כמה מרכזי הוא אותו נמען וכמה גורלית תשובתו. השאלה הזאת היא שאלה פתוחה, ונמענה יכול להיות גם הקורא הממשי של השיר, שאכן כתוב בפשטות יחסית. עמדתה של הדוברת אמנם נחרצת ובחירתה לא תשתנה, אך גורלה תלוי בנמענה, ועל שאלתה עומד כל המתח בשיר.[7] זוהי דוגמה לשיר 'פתוח', המותיר את הקורא בתהייה לגבי התשובה. כאמור, העובדה שזהו שיר ארס־פואטי ממחישה ביתר שאת את התלות של הדוברת־המשוררת (ושל שירה, ואף של יתר שיריה) ברגישותו של נמענה.

---

[6] מ' גלוזמן, 'שירת נשים במודרניזם: לקראת היסטוריוגרפיה פמיניסטית', ז' בן־פורת (עורכת), אדרת לבנימין, ב, תל־אביב 2001, עמ' 134–136. טלי אשר מראה כיצד הבית השני מציג 'פואטיקה של קו התפר', לדבריה, בין אותה שפה מליצית ובין שתיקה; ראו: אשר (לעיל, הערה 2), עמ' 358–363. השיר 'נִיב' גם עולה בקנה אחד עם מסתה המפורסמת של רחל, 'על אות הזמן'; ראו: גלוזמן, שם, עמ' 136.

[7] מעניין להשוות פנייה זו אל פנייה מאוחרת יותר, בקובץ נבו: "הֲתִשְׁמַע אֶת אֶלְמִי – / וְאַתָּה אֶת דְּבָרַי לֹא שָׁמַעְתָּ!" ('אֶת כְּלִי סִפַּרְתִּי עַד תֹּם'). הדממה של הדוברת כאן היא אמיתית ומוחלטת, שהרי את דבריה לא שמע הנמען. ההבדל בין שתי הפניות – אחת נותרת מחכה למענה, והאחרת היא אמירה כמעט רטורית, ובה סימן קריאה המחליף את סימן השאלה – עולה בקנה אחד עם ההבדל בין הקבצים שבהם מצויים שני השירים, כפי שאטען להלן.

ככלל, סוגי השאלות בקובץ ספיח תואמים את אופיו. זהו קובץ בעל אופי סגור והחלטי יותר, שמובע בו ביטחון יחסי במציאות, ותחושת החיות בו, הנדירה יחסית בשיריה של רחל, חזקה יותר מאשר בקבצים שאחריו.[8] אין פירושו של דבר שלא מופיעה בו דמות הדוברת המיוסרת, הכואבת ומלאת הספקות, אך מול השירים המציגים אותה יש שירים לא מעטים המביעים חוסן ואורך רוח אל מול תלאות החיים.[9]

ב. נבו

מבחינת המתח בין ודאות לספק שבנפש הדוברת, הנימה הכללית העולה משיריה המאוחרים של רחל, שקובצו לאחר מותה בקובץ שלישי בשם נבו, דומה לזו שבספיח, אך הרקע לכך הוא על פי רוב הפוך. בספיח מצויים שירים רבים המבטאים תקווה נרגשת וחוויות נעורים, ואילו בנבו רבים יותר השירים המבטאים ייאוש והשלמה של הדוברת עם מחלתה האנושה ועם ההכרה שחייה נלקחו ממנה ונותרו לה רק זיכרונות.

טלי אשר, בדבריה על הקובץ הזה, מתארת נימה של 'לאות ועייפות' העולה ממנו, שעשויה להתפרש כהשלמה וכהכנעה. היא גם מבחינה בניגוד בין שמו של הקובץ, נבו, ובין שם הקובץ שקדם לו, מנגד, ניגוד הבולט דווקא משום ששניהם נוגעים לאותו מעמד בחייו של משה רבנו, העומד על הר נבו ומשקיף אל הארץ אשר אליה לא יבוא:

> בכותרת 'מנגד' יש רמז לתמונה של שני עברים, של הימצאות באחד מהם והתבוננות לעבר היעד הנכסף. בכותרת 'נבו' נשמעת הבעת ייאוש מעצם היותו בצד אחד ויחיד, מנושל מהתקווה להגיע לארץ שמנגד ואף

---

[8] החיות בולטת בייחוד בשירים האלה (אך לא רק בהם): 'הֵלָךְ נֶפֶשׁ', 'הַצְדֵּק אֶת הַדִּין...', 'סָפִיחַ', 'עֵץ אַגֻּס', 'אֲנִי', 'שְׁשׁוֹנוֹת זְעִירִים', 'לְעַרְטֵל פִּצְעֵי הַנֶּפֶשׁ וּמַדְוָיָהּ', 'כְּמוֹ פֶּלֶג הָרִים', 'חַדְרֵי הֶחָדָשׁ', 'רָחֵל', 'בַּגֵּכָר', 'אֵינִי קוֹבֶלָה', 'תְּמוּרָה'.

[9] ראו למשל הניתוח הקצר של דן מירון את האיזון בין תחושת הקדרות לקבלת הדין בשיר הפותח את הקובץ, 'הֵלָךְ נֶפֶשׁ': ד' מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות, תל־אביב 1991, עמ' 16.

לחלום עליה. 'נבו' הוא שלב אחרון בהחלט; התכנסות האדם בתוך עצמו והמתנה למוות שיאסוף אותו מחדש לאדמה.[10]

אחד הגורמים היוצרים תחושה כללית זו הוא מיעוטם הניכר (חמישה בלבד מתוך שלושים ושבעה שירים) של שירים המציגים שאלה או ששאלה מובלעת בהם, וכל שכן שירים המסתיימים בסימן שאלה. יתרה מזאת, בשירים המעטים הללו רק חלק מן השאלות הן שאלות של ממש, ואין בהם ולו שאלה אחת הפונה אל נמען ממשי. כבר הראיתי לעיל את האופי הרטורי של השאלה המופנית אל הדובר בשיר 'אֶת כֶּלִי סִפַּרְתִּי עַד תֹּם',[11] וגם השאלה "מִי לִי כָּמוֹנִי צָר?" (בשיר 'אַל תַּרְשִׁיעֵנִי, גַּם כִּי חָטָאתִי') היא רטורית במובהק. שלוש השאלות האחרות מופנות אל נמענים כגון חופי פלא, אורות רחוקים ('רַק עַל עַצְמִי לְסַפֵּר יָדַעְתִּי'), רחש הלב הטהור ('כֹּה צִפִּיתִי לַיּוֹם – וְהִגִּיעַ') וכיוצא באלה נמענים שאינם יכולים או אמורים להשיב על השאלה, ולפיכך ממילא מרכז הכובד של המהלך הרטורי בשיר לא מצוי בשאלה המופנית אליהם. כמובן, אין בכך כדי לומר דבר על טיבם של שירים אלו אלא רק להצביע על תפקידו המשני של מוטיב השאלה בהם.

כאמור, מוטיב השאלה קשור בשירי רחל להלך נפש מסוים, והלך נפש זה חזק במיוחד בשירים הנחתמים בשאלה ומותירים את הקורא לבדו בהתמודדות עמה. כשהשאלה מופנית אל נמען ממשי, יש סבירות רבה יותר שלא תהיה זו שאלה רטורית אלא תבטא כמיהה לנוכחותו של זולת מאזין ומשיב, שיש בו משום נחמה אל מול תלאות החיים ואימת המוות.[12] היעדרן של שאלות מסוג זה מן השירים שבקובץ המאוחר נבו, שנכתבו ברובם בשנת חייה האחרונה של רחל, תורם לאופיים הקודר והמכונס ומחזק את תחושת הבדידות העולה אף מן ה'אופטימיים' שבהם, למשל 'עִם שַׁחַר', 'חֲלִיבַת לַיְלָה' או 'נָבֶט'. בקובץ ספיח, לעומת זאת, בולט היעדרן של שאלות 'פתוחות' מן הסוג שהזכרתי דווקא בגלל

---

[10] אשר (לעיל, הערה 2), עמ' 356. אחד הגילויים הבולטים של אותו שינוי בקובץ 'נבו' הוא השיר 'עֶדְנָה', שבו מתחלף המאבק העתיק והקטלני בין גבר לאישה, שסער בשירים רבים של רחל, ליחסים בין אח לאחות, ואז בין אם לבנה הקטן.

[11] כאן הכוונה לשיר השני בשם הזה: "הֲתִשְׁמַע אֶת אֶלְמִי – / וְאַתָּה אֶת דְּבָרַי לֹא שָׁמַעְתָּ!"

[12] כמו הכמיהה הזועקת מן השיר המתחיל במשפט "כֹּחִי הוֹלֵךְ וָדָל – / הֱיֵה נָא טוֹב אֵלַי".

ריבוי השירים המכילים שאלה, ונפוצות בו שאלות רטוריות או כאלו הנענות בתוך השיר.

עד כה הראיתי, בקיצור ובוודאי באופן לא ממצה, את השימוש במוטיב השאלה בקובץ הראשון ובקובץ האחרון של שירי רחל. ברצוני להדגיש כי הדומה בין הקבצים הוא בעיקר התחושה הכללית שעולה מהם לגבי המתח בין ודאות ובין ספק בהקשרים שונים: בשני הקבצים מורגשת תלות מעטה של הדוברת בסובב אותה בנוגע לקביעת יחסה לעצמה, לזולתה ולעולם. עם זאת, ברור שבכל אחד מהקבצים תחושה זו נוצרת באופן אחר לגמרי, לפחות בכל הנוגע לענייננו, השימוש במוטיב השאלה. בספיח נשאלות שאלות, אך רבות מהן אינן שאלות של ממש, ויש שירים רבים אשר מתקבלת מהם תמונה 'סגורה' יחסית לגבי מערכת הזיקות בין הדוברת לעולם. בנבו מתקבלת תחושה דומה, אך משום מיעוטן של השאלות בו ומיעוטם של מצבים 'פתוחים' מבחינה רטורית, וכך מתבסס אופיו המסוגר והמכונס. השירים בספיח, לעומת זאת, דינמיים מאוד ותוססים, ואופיים זה מעיד על תגובה נרגשת של הדוברת לסובב אותה. אפשר אולי להקביל את ההבדל בין שני הקבצים להבדל בין אדם ששואל ואינו מקשיב לתשובה ובין אדם שאינו שואל כלל; שניהם נותרים למעשה בעולמם הפנימי ואינם תלויים בזיקתם לסובב אותם.

ייתכן שאמירות אלו חוטאות לשירים ואף לגיוון המצוי בכל קובץ, אך יש להן חשיבות בעיקר לנוכח ההשוואה בין שני הקבצים הללו לקובץ השני של שירת רחל, מנגד.

ג. מנגד

הקובץ מנגד, ששיריו נכתבו בשנים 1927–1930, הוא הקובץ השני והאחרון שזכתה רחל לראות בחייה, שכן נבו, שבו נאספו השירים שכתבה בשנת חייה האחרונה (1930/1), פורסם לאחר מותה. המילים הפותחות את השיר הראשון, 'סֵפֶר שִׁירַי' – "צְרִיחוֹת שֶׁצָּרַחְתִּי נוֹאֶשֶׁת, כּוֹאֶבֶת [...]" – שונות מאוד מפתיחתו של ספיח, ועולות מהן תחושות העימות החריף והריחוק הכאוב, המאפיינות את הספר כולו, בין הדוברת לעולם הסובב אותה – בין שהוא מתבטא בנוף, בבני

האדם, או בה עצמה ובזיכרונותיה.[13] השיר השני, 'חַיִץ', מלמד שתחילת נבדלותה כבר בגיל הינקוּת: "זְכוּרַתְנִי, עוֹדִי תִינֹקֶת, / לְוַנִי עֶצֶב נִסְתָּר; [...] עֲדַיִן חוֹצֵץ הַחַיִץ / בֵּינִי לַשְּׁאָר [...]". השיר השלישי ('וְאוּלַי לֹא הָיוּ הַדְּבָרִים...') מתאר את המרחק של הדוברת מזיכרונות הנעורים מתקופת כנרת, ומסתיים בשאלה המפורסמת: "הֲהָיִית, אוֹ חָלַמְתִּי חֲלוֹם?". גם אחריו מוצג געגוע לכנרת, בשיר 'אִם צַו הַגּוֹרָל': "אִם צַו הַגּוֹרָל / לִחְיוֹת רְחוֹקָה מִגְּבוּלַיִךְ [...]".

שירים רבים נוספים מבטאים תחושת ריחוק וניכור מדברים שעשויים להעניק נחמה וכוח: אדם אחר ('גַּן נָעוּל', 'שְׁתִיקָה', 'אֲנִי וְאַתָּה', 'מִנֶּגֶד', 'כּוֹרֶה'), העיר ('בָּעִיר'), האמהות ('עֲקָרָה'), האל ('בַּלַּיְלָה'), אליהו הנביא ('אֵלִיָּהוּ'), אור השמש ('לְאוֹר הַצֹּהַר') ואפילו הסיפור הנוגה ('עַרְבִית'). שיר קצר אחד בקובץ, 'מִשְׁעוֹלֵי הַשָּׂדוֹת וּשְׁבִילִים', ממחיש היטב תחושה זו בשורות אלו: "אַךְ יְמֵי הַפֵּרוּד הַקָּשִׁים / לֹא יֵדְעוּ אֲבִיבִים חֲדָשִׁים / וְהוֹסִיף זִכְרוֹנָם הֶעָגוּם / הַפְרִידֵנוּ כְּאֶבֶן הַתְּחוּם". כלומר, גם תום תקופת הפירוד אינו מביא עמו קרבה מחודשת. כך עולה גם מהשיר 'אֲנִי וְאַתָּה': "גַּם אֲנִי, גַּם אַתָּה – נָבִין. / נֶחֱשָׁה, נִבּוֹךְ".

שירים רבים בקובץ, אף שאין בהם סימני שאלה, מסתיימים בנימה לא סגורה, לא מיושבת וכאובה, וגם במקרים שבהם יש תשובה לכאורה על השאלה הפותחת את השיר, לא תמיד היא מעידה על השלמה נפשית, כמו זו המובעת בחלק משירי ספיח. למשל, בשיר 'יוֹנָתָן': "וְעָלֶיךָ לָמוּת יוֹנָתָן?... מֶה עָגוּם / [...] עַל כֻּלָּנוּ בִּמְחִיר הַחַיִּים לְשַׁלֵּם / אֶת מְעַט הַדְּבַשׁ הַטָּעוּם".

גם בקובץ זה תואם מספרם של השירים המכילים שאלות את אופיו של הקובץ – יותר משליש מן השירים! יתרה מזאת, שאלות אלו אינן רטוריות אלא שאלות ממש, בין שהדוברת מפנה אותן אל נמען מסוים: "הֲהָיִית, אוֹ חָלַמְתִּי חֲלוֹם?" ('וְאוּלַי לֹא הָיוּ הַדְּבָרִים...'), ובין שהן מופנות אל העולם: "הַאֻמְנָם הַגּוֹרָל הוּא לְלֹא־נֶחָמָה / וְהַכּוֹס תִּשָּׁתֶה עַד תֹּם?" ('הֶעֱבַרְתָּ יָדְךָ'), אל הזולת: "הַתִּשְׂמַח

[13] גם מירון מתייחס למתח האצור בשיר הזה, אך לדעתו המתח מתיישב בסוף השיר הן בתוכן הדברים והן במצלול; ראו: מירון (לעיל, הערה 9), עמ' 18. אני חולק על טענה זו, לדעתי השיר חושף את הצריחה האצורה בספר הלבן יותר משהוא מאזן אותה, והסיום מותיר את הקורא בתחושת מציצנות מטרידה, קצת בדומה לשירו של ביאליק 'לא זכיתי באור מן ההפקר', רק ללא ההאשמה הגלויה שביאליק מפנה אל קוראיו.

לַשַּׁי?" ('שַׁי') או אליה עצמה: "הַאֲנִי אַכְלִים אֶת הַיָּד / הַמּוּשֶׁטֶת לִי לְשָׁלוֹם?", ('אָבִיב'). אחד השירים בקובץ, השיר אשר נתן לו את שמו, מביע את המרחק בין האדם לעולם במטפורה מרשימה:

מִנְגֶּד
קַשּׁוּב הַלֵּב. הָאֹזֶן קַשֶּׁבֶת:
הַבָּא? הֲיָבוֹא?
בְּכָל צִפְיָה
יֵשׁ עֶצֶב נְבוֹ.
זֶה מוּל זֶה – הַחוֹפִים הַשְּׁנַיִם
שֶׁל נַחַל אֶחָד.
צוּר הַגְּזֵרָה:
רְחוֹקִים לָעַד.
פָּרֹשׂ כַּפַּיִם. רָאֹה מִנְגֶּד.
שָׁמָּה – אֵין בָּא,
אִישׁ וּנְבוֹ לוֹ
עַל אֶרֶץ רַבָּה.

השיר מתחיל בשאלה, העולה למעשה מן ההקשבה. ההקשבה לאפשרות הופעתו של האהוב מגיעה עד הלב ממש, והשאלה העולה ממנה אינה נהגית בקול אלא רק מתווה חלל שמצפה להתמלא. השאלה הפשוטה הזאת היא מן השאלות היסודיות שהאדם מפנה אל העולם, בהווה ובעתיד. בציפייה הזאת, על פי השיר, טמון מראש העצב בשל הכמיהה אל דבר שלא תינתן הרשות לבוא אליו, כפי שאסר ה' על משה לבוא אל הארץ שהראה לו מהר נבו, כמתואר בסוף ספר דברים.[14]

הבית השני של השיר בנוי סביב מטפורה אחרת, אך גם היא נגזרת מכוח עליון הקובע את מהותם הנצחית של הדברים: גם שני האוהבים אשר חולקים ביניהם דבר מה משותף נידונים לראות זה את זה אך להיוותר רחוקים. הבית השלישי משיב על השאלה שנשאלה בבית הראשון, אמנם בלשון הווה ("אֵין בָּא"), אך

[14] טלי אשר הראתה באופן משכנע את הזיקות בשיריה של רחל לדמותו של משה; ראו: אשר (לעיל הערה 2), עמ' 363–364.

זהו הווה מתמשך. האדם נותר עם 'נבו', עם הציפייה, שהר נבו הוא הסמל שלה. זהו מקומו־מצבו של האדם הממתין בתקווה. חצייה השני של השאלה ההיא, "הֲיָבוֹא?", הוא המותיר אותו ממתין על הר נבו שלו, כפי שגדות הנחל נותרות זו מול זו תמיד.

ברצוני להביט כעת מקרוב בשיר אחר בקובץ מנגד, שהוא אולי השיר המפותח והמגובש ביותר בשימוש המגוון שהוא עושה במוטיב השאלה. כוונתי לשיר 'גַּן נָעוּל'.

גַּן נָעוּל

לזר

מִי אַתָּה? מַדּוּעַ יָד מוּשֶׁטֶת
לא פּוֹגֶשֶׁת יַד אָחוֹת?
וְעֵינַיִם אַךְ תַּמְתֵּנָה רֶגַע
וְהִנֵּה שָׁפְלוּ כְּבָר נְבוֹכוֹת.
גַּן נָעוּל. לא שְׁבִיל אֵלָיו, לא דֶּרֶךְ.
גַּן נָעוּל – אָדָם.
הַאֵלֵךְ לִי? אוֹ אַכֶּה בַּסֶּלַע
עַד זוֹב דָּם?

תחילת השיר בשתי שאלות, השונות זו מזו ואינן מופנות אל אותו נמען. השאלה הראשונה, "מִי אַתָּה?", היא קונקרטית, נשאלת בהווה ומופנית לאדם נוכח, כנראה אותו 'זר' אשר לו מוקדש השיר. זהו רגע מקביל לאותה הקשבה של הלב בשיר 'מִנֶּגֶד' – "הֲבָא?" – והוא ניסיון להגיע אל זולת. בהמשך הטור מתחילה השאלה השנייה, אך סיומה מצוי בטור הבא, כך שהחלק הראשון, "מַדּוּעַ יָד מוּשֶׁטֶת", מופיע באופן גרפי כיד מושטת ממש. הרמז היחיד בטור הראשון לאכזבה שתבוא לאחר השאלה הוא המילה 'מַדּוּעַ'. בשלב זה השאלה נדמית כנסבה על הושטת היד עצמה – מדוע בכלל מושטת יד? אך היעדרו של סימן שאלה בסוף הטור הוא שיוצר את הגלישה לטור השני, שבו השאלה נשלמת: היד הושטה בניסיון להגיע אל הזולת הזר אך נותרת ללא מענה ואינה פוגשת "יַד אָחוֹת", שהיא מטונימיה לקרבה בין שני אנשים.

השאלה השנייה כבר אינה מופנית בהווה אל הנמען הקודם אלא מנסחת מצב קיומי: לא מדובר ביד אחת שהושטה אלא בכל יד מושטת. המשך הבית כתוב

באותו מודוס של חוק כולל, והוא מתאר את המשכו של הרגע הקודם: בטור השלישי העיניים ממתינות, והיד מושטת רק לרגע. סיכוי ההתקרבות הוחמץ אך הפעם, להבדיל מהמצב בשיר 'מִנֶּגֶד', נראה שזה אינו 'צוּר הַגְּזֵרָה', אלא החמצה אנושית של אחת מהדמויות המוצגות בשיר ואולי של שתיהן. עצמתה של השאלה השנייה נובעת מהיותה מוכרעת בעולמם של בני אדם ועל ידי מעשיהם. לעומת הדוברת על הר נבו, אשר ממתינה קשובה אך אינה מושיטה יד, כאן נעשה מעשה ונשאלה שאלה אמיצה, שטרם נענתה.[15] בטור הרביעי העיניים מושפלות במבוכה, ובכך מסתיים הרגע הדרמטי שהתחולל בבית הראשון, אך השאלות נותרו ללא מענה.

הבית השני מתחיל במעין תשובה על השאלה 'מַדּוּעַ יָד מוּשֶׁטֶת לֹא פּוֹגֶשֶׁת יַד אָחוֹת?' אלא שזו אינה תשובה ממש אלא תיאור נוסף, מעמיק יותר. תחושתה של הדוברת[16] היא כי היא עומדת מול גן נעול, שאין אליו שביל ולא דרך (הכפלה המדגישה את חוסר היכולת להגיע אל הגן – לא זו בלבד שהוא נעול, גם אין דרך המוליכה אליו). בטור השני נוצרת, במקף, ההקבלה המטפורית: גן נעול – אדם, וכמו בסיום הבית הראשון, הכוונה היא לכל אדם, ולא לגבר או אישה מסוימים. המוליך המטפורי וכותרתו של השיר מרמזים לפסוק משיר השירים (ד, יב): 'גַּן נָעוּל אֲחֹתִי כַּלָּה גַּל נָעוּל מַעְיָן חָתוּם', אך השיר עושה בו שימוש מורכב: בשיר האהבה המקראי האהוב מכנה את האהובה 'גן נעול', אך מה שמודגש במטפורה ומפורט אחריה הוא הגן השופע ולא המנעול. המילה 'נעול' מתייחסת, אולי, לחמודותיה של האהובה, השמורים לאהוב שהיא כלתו, כפי שרומז המשך הקטע: 'עוּרִי צָפוֹן וּבוֹאִי תֵימָן הָפִיחִי גַנִּי יִזְּלוּ בְשָׂמָיו יָבֹא דוֹדִי לְגַנּוֹ וְיֹאכַל פְּרִי מְגָדָיו' (פסוק טז).[17] שירה של רחל, לעומת זאת, משתמש באמירה על אותו משקל, ואף נרמז בו שהאדם הוא גן, כלומר שיש בו דברים מופלאים, אך הדגש הוא בהיותו נעול ובלתי מושג.

---

[15] בהקשר זה אציין שהרב קרליבך ראה בשאלה 'מי אתה?' שאלה הבונה את העולם, כיוון שהיא רואה את האדם כעולם בזכות עצמו, לעומת השאלה האחרת שאפשר לשאול אדם: 'מה אתה?', המתייחסת אליו באופן פונקציונלי, ועל כן מחריבה את העולם.

[16] למעשה אפשר שזהו דובר – כלומר, כל אדם. הדוברת מסמנת את עצמה כ'אני' מרגע שהיא פונה אל הזולת כאל 'אתה'.

[17] אמנם אפשר להציע פרשנות מורכבת יותר לקטע הזה בשיר השירים כיוון שלא ברור אם הזיווג אכן מתרחש, שהרי הפרק הבא עוסק בהחמצה המפורסמת בין האוהבים: 'פָּתַחְתִּי אֲנִי לְדוֹדִי וְדוֹדִי חָמַק עָבָר' (ה, ו).

כפי שתואר לעיל, רבים משיריה של רחל שמהלכם דומה מסתיימים בנקודה הזאת. השיר הזה, לעומתם, יוצא מן המסקנה לשאלה שלישית, נועזת לא פחות: ההבנה שהאדם אינו מושג אינה מובילה בהכרח למסקנה נחרצת של הדוברת, שהושיטה יד קודם לכן, לגבי הצעד הבא. "הַאֵלֵךְ לִי?", זוהי האפשרות לסגת ולוותר, להתכנס אל העצמי, אפשרות שבה היא בוחרת בשירים רבים אחרים, אך הטור נמשך ומציע: "אוֹ אַכֶּה בַּסֶּלַע". זו האפשרות המנוגדת: להישאר משמעו להכות בסלע. האדם, או המנעול הסוגר אותו, הוא כעת כסלע, והניסיון שהחל בשאלה וביד המושטת יימשך רק במכה קשה וכואבת. כאן מרמזת רחל אל נס המים שהוציא משה מן הסלע בפרק כ בספר במדבר: 'וַיָּרֶם מֹשֶׁה אֶת יָדוֹ וַיַּךְ אֶת הַסֶּלַע בְּמַטֵּהוּ פַּעֲמָיִם וַיֵּצְאוּ מַיִם רַבִּים וַתֵּשְׁתְּ הָעֵדָה וּבְעִירָם' (פסוק יא). כבר במקור יש שני פרטים הראויים לתשומת לב: ראשית, משה מכה בסלע פעמיים, כלומר בפעם הראשונה אולי לא נענתה מכתו; שנית, עצם ההכאה בסלע (שבאה במקום הדיבור) היא חטאו החמור של משה בעיני ה', שכן היא מעידה על חוסר האמון של משה ואהרן בו, ועל כך נענש משה ולא בא אל הארץ.[18] בתמונת השיר, העומדת מול הסיפור המקראי, נמצאת הדוברת בעולם ללא אלוהים, ואין לה מי שיאמר לה מה עליה לעשות.[19] היות שדיברה ולא נענתה, נותר לה רק להכות בסלע, אך לא עד שיצאו ממנו מים, אלא, כפי שמתברר בהמשך, עד זוב דם.

דמה של המכה בסלע הזולת (ואולי גם דמו של האדם שאליו פנתה) הוא הנשפך, ולא המים מן הסלע. יש כאן גם הקבלה, הנתמכת בדמיון המצלולי בין 'רָגַע' בבית הראשון ל'סֶלַע' במקום המקביל לו בבית השני: המעבר בטור השלישי והרביעי של הבית הראשון בין רגע של תקווה לרגע הייאוש מופיע שוב בבית השני, כיוון שהעיניים אינן נענות ממש כפי שהסלע לא מניב מים. לעומת זאת, בעוד הבית הראשון פותח בשאלה ומסיים בקביעה, הבית השני בנוי בסדר

---

[18] בשיר הדיבור מקדים דווקא את ההכאה בסלע, אך מעניין לבדוק אם אפשר להקביל את הסיפור כולו לתמונת העולם של רחל: האדם שיכה בסלע ולא יסתפק בדיבור אליו, ייגזר גורלו להיוותר על הר נבו, כלומר – לא להגיע עדי אהובו.

[19] בבחירה זו של רחל בעיצוב מקום האדם אל מול האל ניתן לראות השפעה של הזרם האקמאיסטי, וראו דבריו של נ' גומילוב במאמרו 'ירושת הסימבוליזם והאקמאיזם' [1913]: 'ומה יחסו אל הבלתי מוכר, על שאלה כזאת ישיב האקמאיזם ראשית, שאת הבלתי מוכר – לפי משמעות המילה גופה – אי אפשר להכיר [...]'; בתוך: ב' הרשב (עורך), מאניפסטים של מודרניזם, ירושלים 2001, עמ' 28–31.

הפוך, וסיומו בשאלה ממשית שהדוברת מפנה אל עצמה. סופו של השיר אינו מכריע בין האפשרויות אלא מתאר את המחיר הכרוך בהן: האחת משמעה בדידות, האחרת – הכאה נואשת על סלע, שאינה הישארות לבד אלא הימצאות באותו מצב מתסכל של קרבה־ריחוק מזולת, שהוא קרוב דיו לשאול אותו 'מִי אַתָּה'? (להכות בסלע), אך בלתי נגיש ומותיר את השואלת ללא מענה. הזר נותר זר, לפי שעה.

הניסיון הכושל להגיע אל הזולת אינו חותם את השיר. הדוברת, כמו הקוראים, נותרת מול צומת דרכים ושאלה המופנית אל עצמה, ואף על פי כן זוהי שאלה ממשית והתשובה עליה עשויה לחרוץ את גורלה. מעניין להשוות סיום זה לסיומו של שיר דומה בקובץ:

גּוֹרָל
הַיָּד הָעִקֶּשֶׁת
דּוֹפֶקֶת, דּוֹפֶקֶת עַל שַׁעַר נָעוּל;
הָעוֹר רֶפַט,
נוֹטֵף עַל כַּפּוֹת הַמַּנְעוּל
דָּמָהּ הַמְּעַט.
אֵין עוֹנֶה, אֵין קוֹל.
בּוֹשֵׁשׁ הַשּׁוֹעֵר.
יְאַחֵר, יְאַחֵר רֶגַע נִכְסָף –
עַל הַסַּף
מֵתָה אֶפֹּל.

גם כאן תמונה של אישה הדופקת על שער נעול, ואולם רק בסופו מתברר שהדוברת היא הדופקת. דמה המועט נוטף על כפות המנעול (רמיזה לשיר השירים ה, ה), וגם כאן רק אדם אחר המופקד על השער יכול להושיע. כאן מוצג בבירור הגורל הנחרץ, העומד בניגוד לאפשרות הבחירה ב'גַּן נָעוּל': "עַל הַסַּף / מֵתָה אֶפֹּל". השיר נחתם באופן מוחלט, ואין לאדם המתדפק שום אפשרות לחדול מניסיונותיו וגם שום סיכוי להיענות.[20]

[20] אם כי ראו לפני כן את ההשהיה הנפלאה באותו גזר דין, בהכפלת המילה 'יְאַחֵר', הממחישה את ההמתנה.

מה שמוצג ב'גּוֹרָל' באופן חד־משמעי נותר לא ודאִי ותלוי ב'גַּן נָעוּל', והשאלה היא היוצרת וממחישה את ההבדל. המהלך הרטורי של השיר 'גַּן נָעוּל' הוא, כפי שהראיתי, שאלה־תשובה־שאלה. זהו מבנה נדיר ביצירתה של רחל, לעומת האפשרויות האחרות: שאלה־תשובה, אמירה־שאלה, אמירה־שאלה־תשובה וכיוצא באלה. בין כל שיריה של רחל, בשיר 'גַּן נָעוּל' נעשה לדעתי השימוש האינטנסיבי והמרשים ביותר בטכניקת השאלה ובכל סוגי השאלות, וכך נוצר מרב המתח האפשרי מן היחסים בין אדם לזולתו, לעולם ולעצמו. הבחירה לפתוח ולסיים את השיר בשאלה מעצבת אותו כשיר 'פתוח' וזועק, והוא מושט כיד אל הקורא, אשר יכול, כפי שהראיתי לעיל (בשיר 'נִיב'), לשמש זולת הרה־גורל עבור הדוברת־המשוררת. לבסוף, הפן הארס־פואטי של השיר הזה מסמן גם את הקורא בשירתה של רחל – כל אחד מאתנו – כנמען אפשרי לשאלה 'מי אתה?', ומכאן את כתיבת השירים כהכאה על סלע בניסיון להגיע עדיו.