אוֹת

כתב עת לספרות ולתיאוריה

גיליון 10
סתיו 2020

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן**

חברי המערכת **חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן**

מערכת מייעצת **מיה ברזילי, אדריאנה ג׳ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט**

עריכת טקסט **דינה הורביץ**

עריכה גרפית **מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר**, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: חן שיש, ״אות 10״, אקריליק על נייר, 2020

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, אוניברסיטת תל אביב

המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

2020 © כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק

נדפס בדפוס סדר צלם

שפת אבני הגזית, שפת הפצעים
על הסיפור "לפי הצער השכר" לש"י עגנון

ענת דנציגר

התשובה המיושבת והגדר הפרוצה

תיאודיציה

הסיפור "לפי הצער השכר"[1] נוטל את שמו מן המימרה "לפום צערא אגרא",[2] הגורסת כי בענייני מצוות ובתחום הרוחני, השכר נקבע לפי מידת הצער והיגיעה ולא לפי התוצאה. מימרה זו מגלמת איזון בין מצווה ובין שכרה, אך טמון בה גם רמז לחוסר איזון: מאחר שהשכר עתיד להינתן במקרים רבים רק בעולם הבא, העולם הזה מתקיים בתוך פער מתמיד בין מעשים להשלכותיהם. הרצון ליישב את הפער הוא ביטוי מובהק לתיאודיציה: ניסיון להצדיק את הסבל שחוֹוים מאמיניו האדוקים של האל בעולם הזה באמצעות הנחת קיומו של עולם אחר, שבו יזכו לתמורה הולמת.[3]

החתירה ליישוב הפער מאפיינת את חלקו הראשון של "לפי הצער השכר", שבו מר ריבי צדקיה, גיבור הסיפור, מנסה למצוא איזון והרמוניה בתוך עולם שאיזונו

1. הסיפור פורסם לראשונה ב־23 בספטמבר 1947 בעיתון הארץ, וב־1962 כונס בקובץ האש והעצים, הקובץ השמיני בסדרת כל כתבי ש"י עגנון והאחרון שיצא לאור בימי חייו של הסופר. המובאות מן הסיפור נלקחו ממהדורה זו, וראו כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ח: האש והעצים, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1962, עמ' ה–יט. ההפניות למהדורה זו מופיעות בגוף המאמר.
2. הביטוי מיוחס לבן הא הא, מסכת אבות ה כג.
3. את המונח "תיאודיציה" טבע גוטפריד וילהלם לייבניץ, שפרסם ספר בשם זה ב־1710. האטימולוגיה של המונח נגזרת מהלחמת המילים היווניות "תיאוס" (= אלוהים) ו"דִיקֶה" (= חוק). גישות פילוסופיות או תיאולוגיות שניתן להגדירן כ"תיאודיציות" מנסות להסביר את קיומם של סבל ורוע בעולם שנברא בידי אל טוב ומיטיב.

הופר – ניסיון המהדהד בטקסט באמצעים צורניים. אולם המספר חותר תחת מאמציו של הגיבור ומאירם באור אירוני באמצעות הדגשת התהום הפעורה בין השאיפה התיאודיצית ובין המציאות השבורה. מר ריבי צדקיה – מנהיג הקהילה, דיין ופייטן – מייצג את התשוקה לתיקון בתוך מציאות קשה, בזמנים של גזֵרות וחורבן. התיאודיציה של מר ריבי צדקיה עומדת על שני יסודות צורניים: על הפרדה בין פְּנים לחוץ (למשל "משתדל עם הציבור **לגדור פרצות הדת** ולחזקם בתורת אמת" [עמ' ה], "[מבטיח ש] לא יביאו דבריהם בפני **ערכאות של עכו"ם**" [שם]), ועל מציאת תואם ואיזון (למשל "[אוחז] **בתשובה מבוססת ומיושבת** לכל שאלה" [שם], "וכל אשמורה או תוכחה [...] היה עושה להם **ניגון, שמוליך את המלים לפי הענין**" [עמ' ו]).[4] אולם מבעד לתיאורים האידיליים של הצדיק מבליח מצבה של הקהילה, העומדת בימי טבח ואבל, כנראה בתקופת גזֵרות תתנ"ו:[5]

> וכבר עד שלא נתמלא זקנו נתמנה לחכם מורה צדק ודיין, **שברשעת הגויים נתפסו חכמי העיר והושלכו לבתי כלאים** [...]
> כדרך שהיה עומד בין אדם ובין חבירו כך היה עומד בין ישראל ובין אביהם שבשמים בתפילה [...] **שבאותם הדורות פשטה יד אדום על ישראל וגזרה שלא יעסקו בתורה,** ועמדו חכמים שביניהם ותיקנו להם בכל תפילה הלכות חג [...] ודקדוקי מצוות [...] (עמ' ה–ו).

המציאות הקשה חותרת תחת מאמצי התיאודיציה של מר ריבי צדקיה בשתי החזיתות: בחזית אחת, השלכת החכמים לבתי הכלא פורעת את ההבחנה ההיירכית בין חוץ לבין פְּנים – הפְּנים (בית הכלא) הוא גם חוץ (מחוץ לקהילה, מחוץ לחוק). בחזית השנייה, הסבל המושת דווקא על הצדיקים והחסודים מדגיש את חוסר האיזון, את הפער בין מצווה ובין שכרה. יתר על כן, המבנה התחבירי של הפִּסקה משקף את השיבוש המוסרי: עינויי הקהילה מתוארים בפסוקיות זיקה המובלעות בתוך תיאורי חסידותו של מר ריבי צדקיה וחוכמת הדור.[6] כפי שאפשרות הכפירה מציצה מאחורי גדר הדת, כפי

4. כאן ובהמשך המאמר, כל ההדגשות במובאות הן שלי.
5. לדברי מיכל ארבל, "הסיפור אינו מציין זמן לרדיפות. מצד אחד התיאור מתאים לזמן גזרות תתנ"ו, אך מצד שני בסיומו של הסיפור נאמר כי מר ריבי צדקיה נושא כפיו למרום ואומר 'איילני ואמצני מרפיון וחיל' [...], והמספר מעיר שהוא עושה כן על אף שהפיוט ממנו לקוחות המילים התחבר כמה דורות לאחר מכן; ופיוט זה, 'יראתי בפצותי' [...] מתוארך לסוף המאה ה־11"; וראו מיכל ארבל, "החזנית העצובה מרים דבורה וחזנים אחרים בסיפורי עגנון: 'החזנים', 'לפי הצער השכר'", עי"ן גימ"ל: כתב עת לחקר יצירת עגנון, ב, 2012, עמ' 120 הערה 32, https://www.biu.ac.il/js/li/aj/ISSUE-02/articles/arbel.pdf
6. פער זה בין דקדוקי המצוות ובין אכזריות הגזֵרות עולה בקנה אחד עם התפיסה ההיסטורית של דור תתנ"ו, שנבחר כמוקד ענישה דווקא בשל צדיקותו, וראו א"מ הברמן, ספר גזירות אשכנז

שערכאות עכו"ם מגיחות מאחורי הצדק הפְּנים־קהילתי, כך פסוקיות הזיקה מציצות מאחורי המשפטים הראשיים.

נוכח רשעת הגויים וגזֵרותיהם גוברים מאמצי התיאודיציה של גיבורנו. מר ריבי צדקיה מבקש לכונן מערכת צדק סובייקטיבית ופיוטית באמצעות יצירת הלימה בין אדם למילה. המספר מתאר את מנהגו של הפייטן לגזור גזֵרה שווה בין פיוטיו ובין העניים המזדמנים לביתו:

> ולפי העניים שנזדמנו לו למר ריבי צדקיה ראה את פיוטיו. נזדמן לו עני בעל תורה ובעל מדות היה יודע שהגון הוא הפיוט לפני המקום וקבעו במחזור ואומרו בבית הכנסת. נזדמן לו סתם עני גנז את הפיוט. בא עני שאינו לא בתורה ולא בדרך ארץ שרף את הפיוט. בזכות מצות צדקה שהיה נותן כנגד כל פיוט שעשה ראה מר ריבי צדקיה איזה פיוט נאה ואיזה פיוט אינו נאה (עמ' ז).

דומה כי באמצעות תהליך זה מבקש מר ריבי צדקיה לתקן את הפער העקרוני שבבסיס המימרה "לפי הצער השכר" ולהמיר את השכר הניתן לקבצן בעבור צערו למטבע פיזי, הניתן למימוש מיידי. אולם ניסיונו של הפייטן ליצור תואם מוסרי ואסתטי בלב הזמן ההיסטורי הקשה נצבע בגוונים מוסריים מפוקפקים, הן משום שההקבלה בין קבצן לפיוט מבוססת על רתימה בעייתית של השיפוט האלוהי לצורך ביקורת ספרותית, כפי שמציינת מיכל ארבל,[7] והן משום שמר ריבי צדקיה מנכס לעצמו את שכר הייסורים. במובן אחד, השכר מתגלם בצדקה שנותן הפייטן לעני; במובן אחר, ההמרה שמבצע מר ריבי צדקיה מבוססת על הזחה אתית ואסתטית: הצער הוא צערו של העני, ואילו השכר – הפיוט היפה – הוא שכרו של הפייטן. מובן זה זוכה למשנה תוקף בעקבות ההקבלה המבנית בין כותרת הסיפור לבין המשפט המתאר את מנהגו של מר ריבי צדקיה:

"לפי הצער	השכר"
"ולפי העניים [...]	ראה את פיוטיו"

ניסיונו של הפייטן לייצר הרמוניה פיוטית מתוך חוויה קיומית של פער טרגי נצבע בדברי המספר בגוון אירוני. לכאורה, קריטריון השיפוט היחיד העומד לנגד עיני מר ריבי

וצרפת: דברי זכרונות מבני הדורות שבתקופת מסעי הצלב ומבחר פיוטיהם, ספרי תרשיש, ירושלים תש"ו. בפרעות תתנ"ו, שהתרחשו באירופה בזמן מסע הצלב הראשון, בוצע בקהילות יהודיות באשכנז ובצרפת טבח המוני בידי נוצרים שהיו בדרכם לארץ הקודש. רבים מהיהודים סירבו להמיר את דתם וביכרו מוות על קידוש השם. יתרה על כך, היו יהודים שבחרו בהתאבדות, ואפילו בהריגת קרוביהם, לבל ייתפסו בידי הפורעים ויוכרחו להתנצר.

7. ארבל, "החזנית העצובה", לעיל הערה 5, עמ' 121.

צדקיה הוא חסידותו של העני, אולם שם הסיפור, "לפי הצער השכר", מבהיר כי השכר תלוי לא רק במידותיו של העני אלא אף במידת ייסוריו. ההיגיון המוסרי המתגלה כאן דומה לזה שבדבריו של השטן בפתיחה לספר איוב, לפיהם אמונה המשגשגת בתנאים של חיים מאושרים היא אמונה מוטה וחסרת ערך: "הַחִנָּם יָרֵא אִיּוֹב אֱלֹהִים. הֲלֹא את (אַתָּה) שַׂכְתָּ בַעֲדוֹ וּבְעַד בֵּיתוֹ וּבְעַד כָּל אֲשֶׁר לוֹ מִסָּבִיב מַעֲשֵׂה יָדָיו בֵּרַכְתָּ וּמִקְנֵהוּ פָּרַץ בָּאָרֶץ. וְאוּלָם שְׁלַח נָא יָדְךָ וְגַע בְּכָל אֲשֶׁר לוֹ אִם לֹא עַל פָּנֶיךָ יְבָרְכֶךָּ" (איוב א, ט–יא). שכרו של העני בסיפורו של עגנון ניתן לו אפוא בעבור התהום שנפערת בין צערו ובין התמדתו באמונה: לפי עומקה של תהום זו נקבעת מידת התאמתו לשמש כמקור השראה. מר ריבי צדקיה מחפש אצל העניים המתדפקים על דלתו את הפער הטרגי בין סבל לאמונה, את רגעי התיאודיציה הנשגבים שעשויים לשמש השראה לפיוטיו. בד בבד הולכת ונסדקת דמות הצדיק המופתי שתוארה בתחילת הסיפור. צדקתו של מר ריבי צדקיה אמנם מתוארת כתוצר של מודעות דתית־חברתית עמוקה – "אתה יושב בבית והעני הזה מחזר על הפתחים, אתה פתך מצויה והעני הזה מבקש לחם, אתה ישן על גבי מצעות של לבדים והעני הזה ישן על הארץ, לא משום שאתה יפה ממנו, אלא משום שידיו של עשו עדיין עסוקות באחיך ואינן מופנות לך" (עמ' ז) – אולם אקט החילופין, שבמסגרתו זוכה הפייטן לעושר רוחני מתוך דלותו הפיזית של העני, מאיר באור אירוני הן את דבריו והן את מעשיו של מר ריבי צדקיה.

באחד הימים, מתוך הרהורים על כוח הייסורים של עם ישראל, זוכה מר ריבי צדקיה להשראה גדולה ומחבר את פיוטו על העקידה. כמו בעסקת החליפין המדומיינת עם גופי הקבצנים, גם בחיבור פיוט זה מחליף מר ריבי צדקיה ייסורים במילים, סבל ביצירה. באמצעות יציקת כאבו של יצחק לתבנית "חרוזים נוראים ונפלאים" (עמ' ט) מנסח הפייטן גם את הכאב חסר המילים של יצחק הסימבולי – עם ישראל המושיט צווארו לשחיטה.

לא בכדי, גרסת העקידה המוזכרת כאן שואבת את השראתה ממדרש חז"ל לפיו יצחק נעקד על המזבח וקם לתחייה מתוך האפר.[8] הבחירה בגרסה זו, ולא בגרסה המקראית, אינה מאפשרת לחמוק מן הפער שבין גוף הבן הנעקד ובין התענוג האסתטי שהוא משמש כהשראתו. אמנם המספר מתאר את העקידה המטאפורית המתרחשת בשעת כתיבת הפיוט – "וכך היה יושב וחורז כמשוררי הקודש שעוקדים את לִבם בשיריהם ליראתו יתברך" (שם) – אולם דומה כי ההקבלה בין שתי העקידות טומנת בחובה, שוב, רמז אירוני. האירוניה מועצמת לאור המערך האסתטי והרליגיוזי שבתוכו

8. "אפרו של יצחק כאילו צבור על גבי המזבח" (ירושלמי, תענית פ"ב ה"א; דף ח, א). ניסוחים דומים ניתן למצוא גם במדרש רבה (ויגש צד, ה; בחוקותי לו, ה; שלח יז, ב) ובמדרש תנחומא (וירא, כג).

מבקש מר ריבי צדקיה לשבץ את עקידתו: "אני קובעה בתפילת מנחה של יום הכיפורים, שהעם פנויים להרבות בפיוטים. ועוד, שתפילת מנחה יצחק תיקן, ושעה שנעקד יצחק בין הערבים היתה ויום שנעקד יום הכיפורים היה" (עמ' י). הממד הכרונולוגי, הממד הפרגמטי והממד הסימבולי משתלבים זה בזה לכדי הרמוניה פלאית המקיימת יחס אירוני לכאב המשמש כמקור השראתה.

אנטי־תיאודיציה

לעומת חלקו הראשון של הסיפור, המתאפיין בתפיסת עולם שעיקרה צידוק הדין, חלקו השני של הסיפור עומד בסימן אנטי־תיאודיציה: קריאת תיגר על הצדק האלוהי וערעור האמונה באפשרות קיומו של איזון בין צער לשכר, בין העולם השמימי לעולם האנושי. יחד עם גופו האיובי של הקבצן העומד במוקד חלק זה חודר לתוך הטקסט קול רדיקלי של מרי וספק. גופו של הקבצן הופך לקינה שהתגלמה בבשר, ובכך הוא מאיר את הטקסט הפייטני התיאודיצי באור אירוני ואף מייתר אותו.

הקבצן המופיע בפתח ביתו של מר ריבי צדקיה לאחר חיבור הפיוט על העקידה מתואר כגיבוב של פצעים מבאישים ומדממים, והוא אף חסר שיניים, זועף ועילג. מתוך הוויה קשה זו דן הפייטן את פיוט העקידה לכף חובה ושורפו. בניגוד לרציונליזציה שמציג מר ריבי צדקיה למעשה החליפין, לא רק רמתו המוסרית של הקבצן קובעת את דין הפיוט כי אם גם גופו: מתוך תיאור גופו הגרוטסקי של העני ברור שהוא מעורר בפייטן תחושות דחייה וקבס עוד בטרם פצה את פיו. כה קשות תחושות אלו עד שמר ריבי צדקיה אינו מסתפק בהשמדת פיוט העקידה אלא מוסיף וגוזר על עצמו שתיקת עולם ואף מבקש למחוק את זיכרון הפיוט: "אף על פי כן לא החזיר את הפיוט על הכתב ולא כתב מכאן ואילך שום פיוט [...] הוסעו מלִבו מלותיה של עקידתו כאילו לא נכתבה" (עמ' יב). בניסיון בלתי אפשרי להשיב את התואם שנפרע הוא משתיק לא רק את העתיד אלא גם את העבר, מתוך התקווה שאם יסיע מלִבו את מילותיה של העקידה תושב על כנה ההלימה המיוחלת בין צער לשכר, בין מילה לבשר. ברם, דחיית הפיוט היא בה בעת הכרה באי־ההלימה השוררת בעולם: "נסתכל בחרוזים והיה תוהה. לפי טיבם ראויים הם שיאמרו ביום הכיפורים בבתי כנסיות, לפי העני טעונים שריפה" (עמ' יא). אי־ההלימה מייצרת חידה הרמנויטית כפולה: כיצד יפרש מר ריבי

צדקיה את דמותו של העני ואת הופעתו על הסף דווקא כאשר הגיע לפסגת כתיבתו הפייטנית? וכיצד יפרש הקורא את העונש המופלג שגוזר מר ריבי צדקיה על עצמו?[9]

אין בכוונתי להציע תשובות לשאלות אלו אלא לשהות מעט בתוך המרחב האניגמטי, המילולי־גופני, שנפער בין שפתו הנקייה, השלמה והצדקת של מר ריבי צדקיה ובין גופו הפצוע, המלוכלך והכופר של הקבצן. כדי לחשוב את החידה יש להיכנס לתוך עורו של הקבצן, לתוך גוף מילותיו – הוא הקורפוס הקבצני:

> שאל בעל הבית את העני, מאין אתה ולהיכן אתה הולך. השיב העני בזעף, הולכים מצרה לצרה ומרעה לרעה. התחיל מר ריבי צדקיה מנחמו על הצרות שצווח עליהן העני ועל הצרות שצווחו מגופו של העני, אמר לו, השם יושיעך. עיקם פיו העני והשיב בלשון עזה, אין בי כח לעמוד באיש הזה, יסורי צועקים מתוך בשרי והוא אומר אלוהים יושיע.
> שתק מר ריבי צדקיה ואמר העני, אלהים עשיר, אני עני, אלהים יש לו כל, אני לא יש לי כל מאומה.
> ועוד אמר העני דברים שלא ניתנו להבינם, שהנעת לשונו גרמה לו צער, והיה קוצץ ראשי מילים ומבליע סופי מילים ומקדים לכל דיבור דיבור המתחיל מה אדבר לך, כשהוא זועף שבינתיים שכח מה ביקש לומר (עמ' י–יא).

שפתו העודפת, הבזויה, של הקבצן מהדהדת את בזותו של הגוף המיוסר. אלו הם סימני שפה שבורה העולים על גדותיהם, כמו פצעים העולים ופורחים מתוך סִפו של הגוף. העור, המשמש באדם הבריא כגבול הרמטי,[10] כמחסום דו־כיווני בלתי חדיר, משמש כאן כמדיום אקספרסיבי, כשופר לצרותיו של העני "הצווחות מגופו". כך נעשה הקבצן למופת של הסגת גבול כפולה: ראשית, כפי שטוען גלילי שחר, בעצם מעשה הקבצנות מגולמת עמידה על הסף,[11] ויתרה מכך, הכניסה אל תוך ביתו של מר ריבי צדקיה היא חדירה אל מעבר לסף, חדירתו של הבלתי מהוגן אל תוך הבית פנימה. שנית, מחלת

9. על פער זה בין חטאו של מר ריבי צדקיה לבין העונש שהשית על עצמו כותבת ארבל: "מה חטאו הגדול של מר ריבי צדקיה? במה פשע ופגם? [...] היחס בין החטא לעונש מפרק כל מובן של צדק"; וראו ארבל, "החזנית העצובה", לעיל הערה 5, עמ' 122.
10. העור כמוקד של התפתחות הזהות ושל בניית יחס פרשני כלפי העולם נידון לא אחת בהגות הפסיכואנליטית, למשל במאמרו של דונלד ו' ויניקוט, "התיאוריה של יחסי הורה־תינוק", עצמי אמיתי, עצמי כוזב, מאנגלית: אסנת אראל ואחרים, עם עובד, תל־אביב 2015, עמ' 180–198. מושג זה זכה לפיתוח נרחב בספרו של דידייה אנזייה, ה'אני־עור', מצרפתית: אורית רוזן, תולעת ספרים, תל־אביב 2004.
11. על משמעותה של דמות הקבצן כדמות הניצבת על הסף בסיפור זה ובטקסטים אחרים ראו גלילי שחר, גופים ושמות: קריאות בספרות יהודית חדשה, עם עובד, תל־אביב 2016, עמ' 90–149.

העור הקשה של הקבצן היא קריאת תיגר מתמדת על הסף הגופני, פנימיות מדממת המותזת החוצה מבעד לשכבות הבגדים המשתדלות לשווא להכילה.

דמותו של הקבצן חותרת תחת הניסיון לקבוע דיכוטומיה היירכית בין פְּנים לחוץ, שהתבטא כזכור בפעולותיו של מר ריבי צדקיה שתוארו בראשית הסיפור. זאת ועוד, הקבצן אף מערער את השאיפה לתואם ולאיזון, ובמקום התשובה ה"מיושבת" של הפייטן הוא מציג סדרה של שאלות נוקבות. מר ריבי צדקיה מציב את התיאור "עני בעל תורה" כתנאי להצלחתו של הפיוט, אולם נוכח הניגוד החריף בין עושרו של אלוהים לדלותו של הקבצן – "אלהים עשיר, אני עני, אלהים יש לו כל, אני לא יש לי כל מאומה" – נראה תיאור זה כאוקסימורון.

בהסגת הגבול הכרוכה בכניסת העני לבית יש משום תשובה נחרצת לשמירת הגבול שעליה אמון מר ריבי צדקיה, הן בהשתדלותו "לגדור פרצות הדת" והן בהקפדתו על העיתוי המדויק המתאים לעקידתו, המנוסחת במושגים של שמירה על כללי ההתנהגות הנאותה: "לפי שכבר נתעטר היום בעקידות שעשו הראשונים אמר, עכשיו אם אני בא בעקידתי כאילו אני בא **להסיג גבול ראשונים**" (עמ' ט-י). הפייטן מקפיד לא לחרוג מגבולות האמונה השלמה, ההתנהגות המוסכמת והרפרנציאליות התקינה. עבורו, התואם בין מילה לניגון משמש כדי לייצר אפקט כה חזק, עד ש"אפילו ההדיוטות ועמי הארץ שחסרו בהבנת הדברים נתמלא לִבם מן הניגון" (עמ' ו). הקבצן, לעומתו, אינו נותר בתוך השפה אלא פורץ את גבולותיה. מעבר לכך ששפתו שבורה ובלתי דקדוקית, היא מתמקדת יותר בפונקציה המטא־לשונית ופחות בפונקציה הרפרנציאלית של השפה.[12] חזרתה של השאלה הרטורית "מה אדבר לך" (עמ' יא) מעידה על כך שלא העברת המסר עומדת בלב דבריו אלא אופיה של השפה, ולמעשה – חוסר היתכנותה. לא זו בלבד שהשפה בלתי אפשרית, עצם הניסיון לתקשר, לקשור מחשבות לפונמות ופונמות לקשר אנושי – עצם הניסיון הזה מחולל כאב, "שהנעת לשונו [של הקבצן] גרמה לו צער" (שם). ועם זאת, השפה אינה קורסת כליל אלא היא טמונה בתלונה ששוטח העני בפני מר ריבי צדקיה, תלונה שטמונה בה אלוזיה לדבריו של אלוהים לקין: "יסורי צועקים מתוך בשרי" (שם). כך, הייסורים המחריבים את השפה מייצרים שפה חדשה; מתוך אפר הלשון קמה לשון חדשה של כאב הצועקת מן הבשר. הייתכן כי דווקא לשון שבורה זו היא שעשויה לבטא את המציאות בזמנים של חורבן ואבל?

12. הבחנה זו מתבססת על מושג הפונקציות הלשוניות מבית מדרשו של רומאן יאקובסון, וראו "בלשנות ופואטיקה", תרגום: מולי מלצר, הספרות, ב:2, ינואר 1970, עמ' 274-285 [נדפס שוב בתוך הנ"ל, סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה, בעריכת איתמר אבן־זהר וגדעון טורי, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל־אביב, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1986, עמ' 138-166].

אולם לא את חורבן השפה, כפי שהוא בא לידי ביטוי בדמותו של הקבצן, מחפש מר ריבי צדקיה בעניים המתדפקים על דלתו, אלא את סגולת השתיקה, קבלת הייסורים באהבה ובאמונה. השתיקה כביטוי לאמונה היא יסוד מרכזי בתפיסות חסידיות, ובגרסאות מסוימות של החסידות השתיקה נולדת מתוך שפה בלתי מהוקצעת, שפת כאב המזכירה את שפתו של הקבצן. סיפורו של עגנון מהדהד את מסעה זה של השפה, בתהליך המוביל לתיאודיציה מחודשת מתוך רגעים קשים של אנטי־תיאודיציה. ניתן לכנות שלב אמוני זה בשם "תיאו־אנטי־דיציה", תיאודיציה מרובדת המכילה בתוכה את לבטיה, סתירותיה וקשייה.

במאמר העוסק בסיפור "לפי הצער השכר" מציע אריה ויינמן הקבלה בין האופן שבו מתואר תפקידו הפסיבי של הקבצן, המשמש כמצע לקול ייסוריו, ובין האופן שבו מתואר תפקידו הפסיבי של הפייטן בכתיבת הפיוט:

> לפייטן ניתן חלק פסיבי במעשה כתיבתו. הסיפור מתאר את כתיבת הפיוט כאילו שהעט עצמו כותב בלי שהפייטן מעורב בדבר, "נתעלה קולמוסו וישב בין אצבעותיו ונטה כלפי הנייר" [...], כאילו שרצון מבחוץ שולט עליו בשעה שהוא כותב.
>
> [...] אנו שמים לב לתפקיד הסביל של הפייטן. [...] הטכסט מתאר את מעשי הצדקה שלו כאילו שידיו נותנות צדקה משלהן בלי שהוא מכוון אותן, "...ידיו עושות צדקה מעצמן..." [...], אותה הפסיביות המתייחסת גם לצעקות ההלך הנובעות מעורו המנוגע, "ייסורי צועקים מתוך בשרי..." [...]. והפייטן מתחיל לומר את דברי פיוט העקידה הנשכח בלי כל קשר עם רצונו "...עלתה [העקידה] מתוך גרונו" [...].[13]

13. אריה ויינמן, אגדה ואמנות: עיונים ביצירת עגנון, ראובן מס, ירושלים 1982, עמ' 41–42. ביטויים דומים לאלו, המצביעים על תפקידו הפסיבי של האמן במעשה היצירה, נפוצים בפרוזה של עגנון לא רק לתיאור אמנים כי אם גם לתיאור אומנים וחוקרים כמי שרדופים על ידי כורח חיצוני וגופם מבצע פעולות כמו מעצמו: יצחק קומר הצַבָּע בתמול שלשום, עדיאל עמזה ההיסטוריון ב"עד עולם", האומן בן אורי ב"עגונות", היתום בצלאל משה ב"מזל דגים". כך למשל מצייר בצלאל משה את דיוקנו של פישל קארפ על עורו של דג: "ראה בצלאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לִבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות, כדרך בעלי אומנויות שמרתתין מתוך יסורי הרצון מתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו"; וראו ש"י עגנון, עיר ומלואה, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1999, עמ' 620. להרחבה בעניין מוטיב זה ראו מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, כתר ומכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 202–204.

ויינמן מקשר את הפסיביות, הן של הפייטן והן של הקבצן, ל"מגמה שתקנית במחשבה החסידית", לפיה "האדם, לאחר שהשתיק את כל כוחותיו [...] וביטל את ישותו החיצונית [...] נעשה כלי גרידא שבו האלוהים מדבר".[14] מגמה זו באה לידי ביטוי מובהק בדברי תלמידיו של המגיד ממזריטש: "ופעם אחת שמעתי שאמר לנו המגיד [...]: אני אלמוד אתכם אופן היותר טוב איך לומר תורה בהיות שאינו מרגיש את עצמו כלום כי אם אוזן שומעת איך **שעולם הדיבור מדבר בו ולא הוא המדבר בעצמו**";[15] "וראיתי כן מצדיקים גדולים שבהיותם מדבקים עצמם בעולמות עליונים והמה **מופשטים ממלבושי גופניות והשכינה שורה עליהם ומדברת מתוך גרונם** [...] אינם יודעים אח"כ מה שהיו אומרים כי המה דבקים בעולמות עליונים [...]".[16] הצדיק, המשמש כצינור עבור קולה של השכינה, הוא אכן מודל הולם לדמותו של מר ריבי צדקיה. הן פעולותיו המוקדמות, המתוארות בפעלים פסיביים, והן השתיקה רבת־השנים לאחר שרֵפת העקידה שכתב, עולות בקנה אחד עם התפיסה החסידית של הצדיק ככלי לעבודת השם. אולם, בניגוד לוויינמן, אני סבורה כי הדמיון בין המשפטים המתארים את מר ריבי צדקיה לאלו המתארים את העני הוא דמיון צורני בלבד, הן משום שהקבצן אינו "מופשט ממלבושי גופניות" אלא ההפך הגמור – הוא לבוש בגופניות עזה, חובקת כול, והן משום ש"עולם הדיבור" מדבר בקבצן במקביל לדיבורו־שלו; לא רק העור המנוגע צווח כי אם גם הפה הכופר: "על הצרות **שצווח עליהן העני** ועל הצרות **שצווחו מגופו** של העני" (עמ' יא). שתיקה, הושטה פסיבית של הצוואר לשחיטה, היא התגובה שחיפש מר ריבי צדקיה אצל העני, ומשלא מצא אותה קבע את דינו לחומרה. אולם הפייטן עתיד לגלות שהדרך לשתיקה השלמה עוברת בלשון קצוצה וב"דברים שלא ניתן להבינם": בשפתו הגסה והבלתי מהוקצעת של הקבצן.

שפת אבני הגזית, שפת האדמה

הפער הדקדוקי־מוסרי בין דמותו של מר ריבי צדקיה ובין דמותו של הקבצן בא לידי ביטוי בשפתם, בתפיסת הזמן שלהם ובפרשנות של כל אחד מהם לשרשרת ההמרות המגולמת בשדה הקבצני.

14. ויינמן, אגדה ואמנות, שם, עמ' 42.
15. אור המאיר, רמזי ויקרא ב ע"ב. מקור זה ומקורות נוספים מובאים אצל ויינמן, אגדה ואמנות, שם, עמ' 42–43. המגיד ממזריטש חי ופעל במאה השמונה עשרה, ואילו סיפורו של עגנון מתרחש (לפי השערתה של ארבל, כאמור), בתקופת פרעות תתנ"ו, כלומר במאה האחת עשרה. עם זאת, הסיפור מעלה שאלות תיאולוגיות הקשורות להשקפת העולם החסידית בנוגע לצדקת הדין ולתיאולוגיה של שתיקה.
16. רבי קלונימוס קלמן, מצוטט אצל ויינמן, אגדה ואמנות, שם.

אחד ממבטאיה המרכזיים של תפיסת השפה בחסידות הוא ר׳ ישראל מרוז׳ין, מצאצאיו של המגיד ממזריטש. בדרשה על ספר שמות כ, כא-כב, עוסק ר׳ ישראל בגבולות השפה והמילה. במקור המקראי, לאחר מניית עשרת הדיברות מופיע הציווי לעבוד את אלוהים לא באמצעות פסלים כי אם בהקרבת עולות על מזבח שהוראות לבנייתו מובאות בפסוקים אלו: עליו להיבנות מאדמה, "וְאִם מִזְבַּח אֲבָנִים תַּעֲשֶׂה לִּי לֹא תִבְנֶה אֶתְהֶן גָּזִית כִּי חַרְבְּךָ הֵנַפְתָּ עָלֶיהָ וַתְּחַלְּלֶהָ". דהיינו, אלוהים מוכן לקבל מזבח עשוי אבנים – אבל רק אם האבנים גסות ואינן משויפות. חרף נטייתו האישית ל"דיבור היפה", ר׳ ישראל דורש את הפסוקים על דרך ההקבלה בין האבנים הגסות לבין הלשון המחוספסת וגוזר מהקבלה זו התייחסות ללשון הפולחנית: אלוהים מעדיף את השתיקה, אבל אם עבודת השם נדרשת למילים, עליה להשתמש במילים לא מלוטשות, פשוטות וספונטניות; רק כך תובטח ההתקרבות לאמת.[17] דרשה זו מוסיפה ממד חשוב להבנת הפער בין התיאודיציה של מר ריבי צדקיה לאנטי־תיאודיציה של הקבצן. לעומת פיוט העקידה של מר ריבי צדקיה, העשוי אבני גזית לשוניות, ניצבת שפתו הגופנית, הפצועה, של הקבצן. במונחיה של ז׳וליה קריסטבה, שפתו של הקבצן היא שפה סמיוטית, המורכבת מאבני שפה גולמיות, קרובות לגוף ולאדמה: "אמר העני דברים שלא ניתנו להבינם, שהנעת לשונו גרמה לו צער, והיה קוצץ ראשי מילים ומבליע סופי מילים ומקדים לכל דיבור דיבור המתחיל מה אדבר לך, כשהוא זועף שבינתיים שכח מה ביקש לומר" (עמ׳ יא). דבריו של העני הם בליל בלתי מובחן של הברות הרוקדות בפראות סביב תהום של השמטה, אובדן ושִׁכחה, אולם דווקא בשל כך טמון בהם קשר אינטימי בין שפה לייסורים. בשונה משפת הקינה של מר ריבי צדקיה, השואפת לייצוג מימטי של כאב, שפתו של הקבצן אינה מייצגת דבר אלא היא הדבר עצמו. השפה אינה שכבה סימבולית הנבנית מעל, או מעבר, לכאב הפיזי. היא נובעת מתוך הגוף ומתוך הצער: "שהנעת לשונו גרמה לו צער".

הבטחתו של מר ריבי צדקיה לקבצן – "השם יושיעך" – היא דבר דבור על אופניו, הן מבחינה רטורית והן מבחינה אמונית, שהרי היא מייצגת תפיסה קאנונית של החוק האלוהי. המבנה הדקדוקי התקין של ההבטחה משקף "תקינות" מוסרית – אמונה

17. ר׳ ישראל מרוז׳ין היה ידוע כרטוריקן מהולל. בספרו על החסידות טוען מרטין בובר כי ר׳ ישראל לא התאים לשמש ככלי של הרוח הדתית בשל יהירותו, אך את הדרשה המתוארת למעלה הוא רואה כחורגת מיהירות זו; וראו מרטין בובר, אור הגנוז: סיפורי חסידים, שוקן, תל־אביב 2015, עמ׳ 252-253, וכן S. Daniel Breslauer, "Silence and Language in Hasidism: Martin Buber's View", *Shofar*, 9:2, 1991, pp. 16-17

בצדק האלוהי ובשכר המובטח בעולם הבא כגמול עבור ייסורי העולם הזה. ואילו דברי הכפירה של הקבצן ("אני עני, אלוהים יש לו כל, אני לא יש לי כל מאומה") מחוללים הפרעה בשני השדות. ההפרעה הדקדוקית מגלמת גם הפרעה תיאולוגית, כפירה, ציפייה מהפכנית לאיזון פשוט בין האלוהי לאנושי, ציפייה שאין לה מקום בעולם של "לפום צערא אגרא". באופן פרדוקסלי, דווקא המבנה הלשוני האבסורדי חושף את האבסורד הטמון בהבטחת הנחמה, את מופרכותה של התיאודיציה.[18]

זמן כאב

הפער הדקדוקי והפער המוסרי בין תקינותם של דברי מר ריבי צדקיה ובין המרי הטמון בדברי הקבצן באים לידי ביטוי גם בתפיסות הזמן של כל אחד מהם. הפייטן שואל "מאין אתה ולהיכן אתה הולך?", והקבצן משיב בזעף "הולכים מצרה לצרה ומרעה לרעה" (שם). בעולמו של מר ריבי צדקיה מציין הזמן התפתחות ליניארית, יש לו כיוון ופוטנציאל לשינוי, ואילו בעולמו של העני הזמן מחזורי, מתגלגל מרעה לרעה ואין בו פוטנציאל לשינוי. מר ריבי צדקיה נוקט לשון אסכטולוגית החותרת לתיקון ולנחמה, לשון חסידית הממתינה לביאת המשיח, אולם דווקא הקבצן, בגופו העני, הפצוע, המשתהה על הפתח, מייצג את המשיח עצמו, כפי שהוא מתואר בפרק חלק במסכת סנהדרין.[19]

הגמרא מספרת על שיחה בין ר' יהושע בן לוי ובין אליהו הנביא. רבי יהושע שואל היכן הוא המשיח ואיך ניתן לזהותו, ואליהו משיב כי המשיח יושב בפתח רומי, בקרב עניים וחולים, ויש לו סימן מיוחד: כל החולים מסירים את תחבושותיהם, מנקים את פצעיהם וחובשים שוב, ואילו המשיח מסיר תחבושת ראשונה וחובש שוב, מסיר את השנייה וחובש, וכן הלאה – וזאת, כדי שאם יזדקקו לו יוכל להתייצב בן רגע.[20]

18. ארבל מתארת בהרחבה את ניסיונו המקומם של מר ריבי צדקיה להצדיק את הדין על העני, ומתוך כך על הדור כולו: "בעצם זה שאיחל לו שהשם ישיעו, יצא [מר ריבי צדקיה] מתוך עמדה שהאל הוא טוב ומקור לטוב, בעוד שלנגד עיניו עמד בברור אדם שהאל לא היטיב עימו. הזעם המתפוצץ של העני הוא בדיוק על הצדקת הדין: על הצדקת הדין שנעשה בו, על הצדקת הדין שנעשה בימים נוראים של גזרות ביהודי אשכנז"; וראו ארבל, "החזנית העצובה", לעיל הערה 5, עמ' 123.
19. על הדמיון בין העני ובין דמותו של המשיח היושב בפתח רומי כותב גלילי שחר: "הקבצן מביא את הלשון אל נקודת הקצה, אל סוף המבע [...] בלבושו ובפצעיו קבצן זה קשור בגופו של המשיח כפי שהוא מופיע בפרק 'חלק' במסכת סנהדרין בתלמוד – גוף פצוע וחבוש העומד (יושב) בפתח. כלומר שנקשר בו סימן של אחרית הימים או למצער סימן של יום דין"; וראו שחר, גופים ושמות, לעיל הערה 11, עמ' 129.
20. סנהדרין צח ע"א.

פרשנים רבים ניסו להסביר סיפור תמוה זה על ישיבתו של המשיח דווקא בין עניים וחלכאים, וכך כותב ר׳ יהודה ליווא (המהר״ל מפראג) בספרו נצח ישראל:

> ולפי שעולם הזה הוא טבעי גשמי, אבל מעלת המשיח נבדל מן העולם הזה הטבעי הגשמי [...] ולכך אמר שהמשיח יושב בין עניים, כי אין למשיח חלק מן עולם הזה כלל, והוא כמו העני שאין לו עולם הזה, ובין סובלי חלאים שיש להם התנגדות מן עולם הזה, שהרי הם מדוכאים בחולי. [...] ושני דברים אמר; בין עניים, וסובלי חלאים. כי עניים הם חסרים מן עולם הזה, וסובלי חלאים מתנגד להם עולם הזה.[21]

העני, כמו המשיח היושב בפתח רומי, הוא גוף עשוי סתירות: בגופניותו העזה הוא נבדל מן העולם הגשמי, בעוניו הוא ״חסר מן העולם הזה״. המהר״ל ממשיך ומפרש:

> וקאמר ומה סימניה? ורוצה לומר כי מה הבדל יש בין המשיח שמנגד לו הטבע, ובין שאר סובלי חלאים שמנגד להם עולם הטבעי? ועל זה אמר כי סימן של משיח דאסר חד ושרי חד, עד שהוא מוכן ומזומן לגאול ישראל, וכל שעה אפשר שיבוא המשיח, לכך אסר חד ושרי חד, משום דלמא מבעינא ליה [= שמא אני מתבקש לו]. וזה מורה שאין המשיח (יש לו) חבור אל עולם הזה, כי אם היה ראוי לעולם, וכל אשר הוא בעולם יש לו זמן מיוחד, אם כן לא היה אומר כל שעה דלמא מבעינא ליה, שזה מורה שאין לו זמן מיוחד בעולם.[22]

הקבצן העומד בפתח ביתו של מר ריבי צדקיה מתקיים בזמן מעגלי, זמן הנדודים הנצחיים; הוא הולך ״מצרה לצרה ומרעה לרעה״, אין לו ״מאין״ או ״להיכן״. כמו המשיח בפירושו של המהר״ל, ״אין לו זמן מיוחד בעולם״, ולפיכך כל זמן יאה לצרותיו ולרעותיו. בחזרתו הנשנית של הסבל מייצג הקבצן את עם ישראל המצוי בימי גזֵרה: ״שבכל יום אנו נהרגים ובכל יום אנו נשחטים ובכל יום אנו נעקדים ובכל יום מחבלים בנו ואנו מקבלים הכל באהבה ואין אנו מחזיקים טובה לעצמנו״ (עמ׳ ט).

מטבע כאב

כאבו של הקבצן מסרב להיות כלי לייצוג סימבולי. כפי שהמשיח שונה מ״שאר סובלי חלאים״, הקבצן מתייחד בין המתייסרים מתוך ״שהפליא [בו] השם את מכותיו, מכות מופלאות ומובדלות משאר מכות״ (עמ׳ יד). בדברי הנחמה הכבושים שמציע מר ריבי צדקיה לעני טמון למעשה ניסיון לעמעם ייחודיות זו, אולם נוכח סירובו של העני

21. רבי יהודה ליווא בן בצלאל, נצח ישראל, פראג, תש״ט, פרק כח.
22. שם, שם.

להשתתף בפרקטיקת הנחמה – "שערום הוא העני מדעת ואינו רוצה לקבל תנחומים" (עמ' יא) – ממיר הפייטן את הנחמה המילולית בנומיזמא, מטבע זהב. בכך הוא מייצר שרשרת חליפין ארוכה: תחילה הוא מנסה להמיר את הסבל בנחמה, "השם יושיעך"; משנכשלת הבטחת הישועה היא מוחלפת במטבע; ולבסוף אמור המטבע להתגלם בשפת אבני הגזית, בחרוזים "נוראים ונפלאים". בהנחת אפשרות ההמרה המוטבעת ביסוד שרשרת זו מסתמך מר ריבי צדקיה על הנחה קודמת, לפיה הקבצן, מטבע הדברים, משתייך לשדה החליפין: ייסוריו של הקבצן, הצועקים מתוך בשרו, אמורים לשמש ככלי לעבודת השם, כמטבע להשגת הגאולה. גם בכך דומה הקבצן למשיח, המכונה בגמרא "חיוורא דבי רבי [= מצורע של בית רבי]", על בסיס הפסוק "אָכֵן חֳלָיֵנוּ הוּא נָשָׂא וּמַכְאֹבֵינוּ סְבָלָם וַאֲנַחְנוּ חֲשַׁבְנֻהוּ נָגוּעַ מֻכֵּה אֱלֹהִים וּמְעֻנֶּה" (ישעיהו נג, ד),[23] והזוהר מפרש: "אלמלא הוא, הנושא עליו את ייסורי ישראל ומקל עליהם, לא היה אדם יכול לסבול את הייסורים שמגיעים לישראל על חטאיהם".[24] אפר יצחק המוטל על גבי המזבח, העומד לנגד עיניו של מר ריבי צדקיה כשהוא מחבר את פיוטו על העקידה, שייך לאותו שדה של המרות, בבחינת מטבע רב־עוצמה לסליחה עתידית: "אמר לו [אברהם לקב"ה] כשם שהיה בלבי מה להשיבך ולומר לך אתמול אמרת לי כי ביצחק יקרא לך זרע, עכשיו אתה אומר לי העלהו שם לעולה, וכבשתי את יצרי ולא השבתיך; כך כשיהיו בניו של יצחק חוטאין ונכנסין לצרה תהא נזכר להן עקדתו של יצחק ותחשב לפניך כאלו אפרו צבור על גבי המזבח ותסלח להן ותפדם מצרתן".[25] אפרו של יצחק, נגעי הצרעת של המשיח, פצעיו המדממים של הקבצן בסיפורו של עגנון – כל אלו הם שטרי־מחילה־מראש כנגד חטאים בעתיד, הנכתבים בדם על הגוף הסובל.

האדמו"ר הזקן, רבי שניאור זלמן מלאדי, מבאר את צרעת המשיח על דרך הניגוד בין פנימיות לחיצוניות: צרעת היא פגיעה "בעור בשרו" של האדם, לאמור, בחלק החיצוני ביותר. לפיכך היא מסמלת מצב שבו פנימיותו של האדם שלמה ומצויה "במדרגה גדולה" ורק עורו נותר כקליפה, כעדות אחרונה לרוע שנטהר מתוך תהליך של "התבררות הרע מן פנימיות הגוף ונפש [וגילומה] רק בחיצוניות".[26] ואולם, למרבה האירוניה, הקבצן העגנוני כמו נעדר פנימיות, כולו עור וקליפה. ניתן ללמוד זאת מכעסו על מר ריבי צדקיה, שבחר לתת לו נומיזמא (מטבע זהב) ולא שעורה (מטבע נחושת): "שעורה מניחין לו ואין לוקחין אותה הימנו. נומיזמא באים שוטרי העיר ונוטלים אותו

23. סנהדרין צח ע"ב.
24. "אלמלא דאיהו אקיל מעלייהו דישראל ונטיל עליה, לא הווי בר־נש דיכיל למסבל יסוריהון בישראל על עונשי דאורייתא" (זוהר, ח"ב, ריב א ע"א).
25. תנחומא ורשא, פרשת וירא, סימן כג.
26. ליקוטי תורה, פרשת תזריע כב, ב.

ואת נשמתו על שלא נתנו מעצמו. עכשיו מה אעשה, וכי שינים יש לי, שאצניע נומיזמא בין הלחי ולשינים, אם אני מתעטש הוא נופל מפי ורואים וחוטפים אותו וקורעים את פצעי, שיאמרו שצפנתי זהב בפצעי" (עמ' יא). באמצעות המבע המשולב, האופייני לפרוזה העגנונית, נוצר פער אירוני בין הפרספקטיבה של הפייטן לזו של הקבצן: מר ריבי צדקיה סבור כי עשה חסד עם העני כאשר העניק לו את המטבע היקר ששמר לסעודת ערב יום הכיפורים, ואילו הקבצן הוגה בעורמתו של מר ריבי צדקיה, שנתן לו את הנומיזמא ולעצמו שמר את השעורה.

פער אירוני זה קורא לנו לשוב לדמותו של ר' ישראל מרוז'ין, שמסופר עליו כי נעל נעליים מוזהבות אך חסרות סוליה, וכאשר פסע בשלג הותיר אחריו עקבות דם.[27] לפי תורתו של ר' ישראל, תיקון עולם מתחיל דווקא בחומריות ובגופניות, והוא בא לידי ביטוי בעוצמה, בעושר וביופי; גם כאשר הפְּנים פצוע ומדמם, על החוץ להיות חזק ומלכותי. התרחיש המדומיין שמציע הקבצן העגנוני – "שיאמרו שצפנתי זהב בפצעי" – הופך יחס זה בין חוץ לבין פְּנים: החוץ מדמם, הפְּנים צופן זהב. בד בבד מבטא תרחיש זה קריאה מפוכחת ואירונית של תפיסת המשיח בחסידות כמי שמגלם פנימיות גבוהה הזורחת מבעד לחיצוניות פצועה.

הקבצן העני והפצוע תוקע טריז בשרשרת החליפין של מר ריבי צדקיה: הוא מחציף פנים אל מול אפשרות הנחמה, והוא מקבל את המטבע מידיו של מר ריבי צדקיה אך אינו ממיר אותו בכפרה. מטבע הזהב אינו מחולל תיקון אלא מעמיק את הייסורים, ולפיכך גם מעשה החליפין האחרון של מר ריבי צדקיה נידון לכישלון. הסבל מסרב להִזדקק לכדי התגלמות אסתטית. דומה שצווחות הגוף החולה אינן ניתנות להמרה לשפת אבני הגזית; הן אינן יכולות לחולל אלא אלם ומחיקה. הקבצן אינו טומן בקפלי כותנתו הבטחה אלוהית ואינו מרמז למישור אחר, אסכטולוגי או מטאפיזי, מעבר למה ש"חֲשַׁבְנֻהוּ" מלכתחילה – "נָגוּעַ מֻכֶּה אֱלֹהִים וּמְעֻנֶּה". שפת הכאב של הקורפוס הקבצני המסוים, שמכותיו "מופלאות ומובדלות משאר מכות", אינה מתמסרת לשאיפה האלגורית של המעשה האמנותי לייצג את המופשט, האוניברסלי. אולם דווקא מתוך עצם נוכחותו האילמת נולד מחדש הגוף הפצוע כסימן, כעדות וכהוכחה.

לבוש הנקם של המשיח וכלי הנייר של הקבצן

כזכור, במסכת סנהדרין מסופר על ר' יהושע בן לוי שתהה מה הם סימניו של המשיח. אם נסב שאלה זו על הקבצן בסיפור "לפי הצער השכר", התשובה תהיה שהוא עצמו,

27. דוד אסף, דרך המלכות: ר' ישראל מרוז'ין ומקומו בתולדות החסידות, מרכז זלמן שזר, ירושלים 2010, עמ' 317–318.

הקבצן, הוא סימן, אות הכתובה בדם על כתונת נייר: "**מתכסה היה ההלך בכלי נייר**, כדרך מוכי שחין שאינם סובלין בגד או עור או שק, חוץ מכלי נייר שמצננין את העור. עשויה היתה כסותו כמין כתונת שהגיעה עד לארכובותיו ועליה בגד של ציצית, ומארכובותיו ולמטה מטליות שהקריש עליהן **הדם שניתז מפצעיו**. קרא העני על הפתח, תנו לי מעט מים, תנו לי לאכול" (עמ' ט).[28] הדם הניתז מפצעיו משרטט על לבושו של הקבצן, על אותם "כלי נייר" שלו, תמונה קשה של חורבן, כאב ומחסור, אולם בקרישתו הוא מייצר סימן כתוב ובר קיימא, עדות החוצה את שפתו השבורה של הקבצן ואת שתיקתו של מר ריבי צדקיה בעתיד. בכתיבה בדם על לבושו של הקבצן יש הד ללבוש הנקם של הקב"ה במדרש תהילים:

> ר' אבהו בשם ר' אלעזר אומר: כל צדיק וצדיק שאומות העולם הורגין אותו **הקב"ה כותבו בפורפוריא [= גלימה] שלו**, שנאמר (תהילים קי, ו): "ידין בגוים מלא גויות". והקב"ה אומר לאומות העולם: למה הרגתם הצדיקים שלי, כגון ר' חנינא בן תרדיון וכל הנהרגין על קדוש שמי? והן כופרים ואומרים: לא הרגנו אותם. מיד הביא הקב"ה פורפוריא שלו, ודן אותם, ונותן להם אפופסין [= פסק דין]. הוי (תהילים ט, יג) "ולא שכח צעקת ענוים".[29]

שמות הנהרגים על קידוש השם כתובים בדם על הפורפוריא של הקב"ה, ודמם זועק כדמי הבל הצועקים מן האדמה. במדרש הזוהרי "סדר גן עדן" מתגלגל מוטיב זה לדמות המשיח: "והמשיח יוצא משם וכל הצדיקים יוצאים עִמו ומתלבש **בבגדי נקם** העתידים לו לישועתן של ישראל".[30] גלגול זה מוסיף נדבך לזיקה שבין לבוש הנקם של האל ובין לבוש הנייר המגואל בדם של הקבצן: בגדי הנקם הם חלק מן הישועה, והמיתות שהם מעידים עליהן אינן מתבטלות בשל הבטחת הגאולה כי אם מונכחות ביתר שאת. כך, הכתב המדמם על לבושו של הקבצן מסרב להמרה להבטחת נחמה, למטבע זהב או למטבע הלשון של הישועה. הדם הניתז מן הפצעים חייב להיות נוכח,

28. על חשיבותה של כסות הנייר שהקבצן עוטה לגופו כותב שחר: "המספר מלביש את העני בנייר ועושה אותו על דרך זו כגוף כתב, כגוויל חי. הקבצן ב'לפי הצער השכר' שייך לאותה קבוצה של פיגורות בספרות עגנון העשויות כקורפוס, כאורגניזם של כתיבה, משום שהן מרמזות על כלי הכתיבה ועל הספר שהן מתגוררות בתוכו"; וראו שחר, גופים ושמות, לעיל הערה 11, עמ' 129.
29. מדרש תהלים, שוחר טוב, ט, יג, מהדורת שלמה באבער, ראם, ווילנא תרנ"א, מה ע"א. בדיון במוטיב זה הסתמכתי על מאמרו של יהודה ליבס "פורפוריתה של הלנה מטרויה וקידוש השם", דעת, 57–59, יוני 2006, עמ' 83–120. ליבס אף מזכיר את מנהגו של שבתי צבי ללבוש בגדים אדומים ולהלביש כך גם את ספר התורה שלו, כזיכרון וכהבטחת נקם עבור דם הרוגי גזֵרות ת"ח; וראו גרשם שלום, שבתי צבי, עם עובד, תל־אביב תשי"ז, עמ' 522.
30. סדר גן עדן, ח"ג, בית המדרש יעלינעק, לייפציג תרט"ו, עמ' 132; בתוך ליבס, שם, הערה 210.

כסימן סמיוטי, כשפה גופנית הקודמת לשפת אבני הגזית. רק כך הוא עשוי לקרב את ישועתם של ישראל.

המפגש עם שפת הכאב של הקבצן מוביל את מר ריבי צדקיה לגזור על עצמו אלם, ובמהלך סימבולי אנלוגי – לעקוד את פיוט העקידה: "עמד ולקח צור והעלה אש ונטל עקידתו ושרפה" (עמ' יב).[31] אפר הפיוט מזכיר את אפר יצחק הצבור על גבי המזבח, ובדומה לו הוא שארית וזכר שמתוכם עשויה לצמוח הסליחה. דומה שלא הפיוט הכתוב עשוי להיות סימן ועדות לייסורים כי אם הפיוט השרוף; לא עני "בעל תורה ובעל מדות" שמייחל לו מר ריבי צדקיה בתחילת הסיפור (עמ' ז) כי אם עני שלשונו שבורה ומתריסה הוא שעל גופו ועל לבושו תיכתב צעקת הענווים שלא תישכח.

בערוב ימיו שב מר ריבי צדקיה להגות בפרשת העקידה, וגם הפעם, בסוף הסיפור, כמו כדי להשיב על כנו את התואם שנפרע בתחילת הסיפור, בוקעים הרהורים אלו בשעה שבה נעקד יצחק – ביום הכיפורים, בשעת בין הערביים. ואולם, במוקד עיונו הראשון בפרשה עמד צידוק הדין, השאלה בדבר מסירת הנפש על קידוש השם לא הייתה מוטלת בספק, דמותו של אברהם נעדרה ויצחק תואר כמי שעוקד את עצמו: "ראשון לנעקדים, שעקד עצמו על גבי המזבח כדי לעשות רצונו של אביו שבשמים" (עמ' ט). ואילו במוקד עיונו השני עומד השיח הטרגי בין אברהם לבנו וקורע פער בין מתן הגזֵרה ובין ביצועה, פער שלתוכו מחלחלת בעוצמה רבה המשמעות הגופנית, הקֶדם־סימבולית, של העקידה. ואכן, הטיות של השורש שח"ט חוזרות כאן כמה פעמים, ויצחק מבקש מאביו: "כפות ידי ורגלי כראוי שמא אבעט בך" (עמ' טו). צידוק הדין המופיע במסגרת עיונו השני של מר ריבי צדקיה בעקידה אינו מובן מאליו, והוא אפוף אמביוולנטיות וכאב. דרך הסיפור המקראי ודרך כמה מהמדרשים על אודותיו מוליך עגנון את גיבורו אל תיאודיציה מורכבת:

> כיון שראו מלאכי השרת שהאב מעקד בכל לב והבן מתעקד בכל לב התחילו צועקים ובוכים, זהו שנאמר הן אראלים צעקו חוצה מלאכי שלום מר יבכיון. נשרו דמעותיהם על הסכין והרתיחה הסכין ונכוותה ידו של אברהם וציערתו. הפליג אברהם דעתו מכאב ידו ואחז את הסכין בכל כחו לעשות ציוויו של הקדוש ברוך הוא, כענין שנאמר מים רבים לא יוכלו לכבות את האהבה (עמ' טו–טז).[32]

31. על כך מעיר ויינמן: "הפיוט נחשב כעקידה לפי הג'נרה, ופיוט־העקידה זה היה לעקידה גם לפי גורלו"; וראו ויינמן, אגדה ואמנות, לעיל הערה 13, עמ' 37.
32. בשני נוסחי העקידה בסיפורו של עגנון בולט התפקיד האקטיבי שניתן ליצחק – הד לגרסת העקידה ששימשה בידי דור תתנ"ו כצידוק הלכתי למעשים של מוות והריגה על קידוש השם; וראו איתן רייך, קידוש השם: מעקידת יצחק לעקידת אשכנז, רסלינג, תל־אביב 2018.

המדרש על דמעות המלאכים מופיע במקורות בכמה גרסאות,[33] אולם ההמשך הקושר את הדמעות לפסוק משיר השירים (ח, ז) הוא תוספת של עגנון. האהבה, במדרש העגנוני, היא סימן שאי אפשר למחותו: היא שייכת לשפת הדמעה, לשפת האפר ולשפת השארית. אין זו אהבה חפה מספקות אלא אהבה הנולדת מתוך הכרה בצער, מתוך צעקה ובכי. דמעת המלאכים מתגלגלת בדמעתו של מר ריבי צדקיה, וייתכן כי זו ההכרה שנזקק לה הקבצן הפצוע אף יותר ממטבע זהב ויותר מן המטבע השחוק של הנחמה. את המטבע הזה, את ההכרה במכותיו ה"מופלאות" של העני ובקריאתו־קריעתו המשיחית, מצליח מר ריבי צדקיה להעניק לקבצן רק לאחר שהוא מקונן על עצמו "צָמְתוּ בַבּוֹר חַיָּי" (איכה ג, נג). ומתוך קינה זו שב ופורח על שפתיו פיוט העקידה שאבד באש.

קודם שהוא נחלץ משתיקתו ארוכת השנים פושט הפייטן ידיו כלפי מעלה וקורא "איילני ואמצני מרפיון וחיל" (עמ' יד), שורה מתוך פיוט שלפי עדות המספר עתיד להיכתב רק שנים רבות לאחר מכן:[34]

> והרי איילני ואמצני נתחבר כמה דורות אחר מר ריבי צדקיהו, אלא כל שרבותינו הפייטנים הקדושים מפייטים מתפייט למעלה תחילה, ואם יש צורך שיאמרו הדברים למטה באים ומתגלים לפייטן והוא כותבם, אין צורך שיאמרו הדברים למטה נשארים מרחפים בשמי מרום, אבל יחידי סגולה שבכל דור מרגישים בהם ומשתמשים בהם בינם לבין אביהם שבשמים (שם).

הפיוט "יראתי בפצותי", מתוכו לקוחה השורה "איילני ואמצני מרפיון וחיל", עוסק בחרדת הקודש העוטפת את שליח הציבור בבואו לפרוש את תפילתו לפני הקהל. זהו טקסט ארס־פואטי העומד על האחריות הכבדה המתלווה אל הזכות להביע בשפת התפילה את תחינותיו של הציבור. רעיון זה מתחבר אל האופן שבו נחשף פיוט העקידה בפני מר ריבי צדקיה ואל תפיסת הפייטן בחסידות ככלי של הקול האלוהי: הן הפייטן והן שליח הציבור משתמשים בשפה שימוש זמני, שאול, ושניהם חשים את כובד האחריות הכרוך בתפקיד מתווך זה. המילים, כאידיאה, מתקיימות תמיד באַל־זמן של שמי המרום, והן מתגלות לפייטן לפרקים, כשהן שבורות ומקוטעות, דרך הדמעה והפצע. בשל יחס זה בין השפה האידיאית לשפה הממשית לא מצליח מר ריבי צדקיה להעלות את פיוטו על הכתב גם לאחר שהוא מבקיע בו במהלך התפילה: "פשט לפניו את הנייר וטבל את הקולמוס בדיו וביקש להעלות על הכתב דברים שהיו מונחים על

33. ראו, למשל, בראשית רבה נו, ז; פרקי דרבי אליעזר, פרק לא; פסיקתא רבתי, פרק מ; ילקוט שמעוני על ישעיהו לג, ז. ההפניות מתוך ויינמן, אגדה ואמנות, לעיל הערה 13, עמ' 39.
34. הפיוט "יראתי בפצותי" מיוחס, על פי האקרוסטיכון, לפייטן הגרמני יקותיאל בר משה בן המאות אחת עשרה – שתים עשרה.

פיו כאפרו של יצחק שמונח על גבי המזבח. פירס לפניו את הנייר ואחז את הקולמוס וטבל אותו בדיו וביקש את המלים להעלותן על הכתב. נתן מלה זו ומלה זו ונתנן בראש הקולמוס חזרו המלים למקום שבאו משם ולא משכו עצמן לנייר" (עמ' יח). כישלון הכתיבה נעוץ בכך שמלכתחילה לא השתייך הפיוט למר ריבי צדקיה; לא הוא המדבר, אלא – בניסוחו של המגיד ממזריטש – "עולם הדיבור מדבר בו".[35] הפיוט עולה על שפתיו של מר ריבי צדקיה בטעם האפר והמוות – לאחר שעקד עצמו אל השתיקה, לאחר שקבר את מתיו, לאחר שמצא עצמו מוטל בבור עמוק.[36] פיוטו אינו מתגלם בשפת אבני הגזית של המזבח אלא באפר הקורבן המוטל עליו, אפר שהוא מטבע לפדיון מצער. המפגש עם הקבצן הוא שמאפשר את המחשבה על שפת הכאב והוא שמרסק את עולם התיאודיציה של מר ריבי צדקיה ומפר את האיזון המדומיין שהוצג בתחילת הסיפור. מנגד, הקבצן, שייסוריו כתובים בדם על כתונת נייר מלוכלכת, אוחז בפיוט משני קצותיו – הן מהצד האידיאי, החקוק תמיד במרום, והן מהצד הארעי, המתגלה לעתים על פני האדמה. מן הצד האידיאי, או האסכטולוגי, הקבצן הוא דמות משיחית ושפת הפצעים שלו כתובה באַל־זמן של בגדי הנקם המשיחיים. מן הצד הארעי, הקבצן מגלם בגופו את שפת האדמה, השפה הסמיוטית של השבר והפצע: בירידתם של "החרוזים הנכבדים והנוראים" (עמ' טז) מן השמים אל האדמה הם עצמם נעשים ל"סובלי חלאים שיש להם התנגדות מן עולם הזה".[37] במשחק ההחלפות שמשחק מר ריבי צדקיה, הממיר דמים בדמים, כאב במטבע ומטבע בטקסט, המוצא היחיד של הקבצן המתריס הוא לצעוק מתוך בשרו, להתהוות מחדש כאני־עור נחרץ, חרוץ ייסורים, חורץ לשון, ולשמש מראה למציאות שבורה שאינה בת תיקון.

35. אור המאיר, לעיל הערה 15.
36. שרשרת מתיו של מר ריבי צדקיה מפורטת בסיפור בניסוח המזכיר את הפיוט "ונתנה תוקף" המושר ביום הכיפורים – "והתחיל פורט שמותיהם של אותם שמתו, מי על מטתו ומי בידי חיה או בידי גויים, מי בקנאת ממון ומי על ייחוד השם" (עמ' יד) – ורומז לדמותו של מחבר פיוט זה, ר' אמנון ממגנצא, שמת על קידוש השם: לאחר שסירב ר' אמנון לדרישה להמיר את דתו ציווה ההגמון לקצץ את אצבעות ידיו ורגליו; מדמם ועל סף מוות הוא הובא לבית הכנסת בראש השנה, ומיד לאחר ששר את הפיוט "ונתנה תוקף" התמוטט אל מותו. דמותו של ר' אמנון מופיעה בשתיים מאסופותיו של עגנון, ימים נוראים וספר, סופר וסיפור, מציינת ארבל ומצביעה גם על הרמיזה לדמותו של ר' אמנון ממגנצא בטקסטים אחרים של עגנון: "יתום ואלמנה", אורח נטה ללון ואסופת הסיפורים עיר ומלואה; וראו ארבל, "החזנית העצובה", לעיל הערה 5, עמ' 115.
37. רבי יהודה ליווא בן בצלאל, נצח ישראל, לעיל הערה 21.