



חרוז ומשמעות בשירת אלתרמן

עוזי שביט

כָּל שׁוֹרָה תִּבְחַר כְּעֶלְמָה בְּשִׁבְיָה
וְחִפְּשׁוּ הַיָּפָה בְּבָנוֹת הַפְּלֵךְ.
וְחָרוֹז תִּמְחָצוּ לָהּ, שְׁלָם כְּשִׁבּוּעָה
אוּ חֲצוּי וּמְגִיר עֲסִיסוֹ כְּפֶלַח.

(הבקתה, שיר עשרה אחים, נוסח ראשון)

א

בשיר "הבקתה" מתוך "שיר עשרה אחים", שהתפרסם לראשונה ב-1941 בקובץ "ששה פרקי שירה" שבעריכת אברהם שלונסקי, מבחין אלתרמן בין שני סוגי חרוז: שלם וחצוי. הכוונה היא, כמובן, לאבחנה שבין שני סוגי החרוז שהרושובסקי הגדירם, לימים, במאמרו על השיטות הראשיות של החרוז העברי (1971), כחרוז מדויק ("מוטעס-סיומי") וכחרוז בלתי-מדויק ("מוטעס-מופסק" או "מודרניסטי"). אין ספק שאבחנתו של אלתרמן, כפי שמשמע מהתיאור הפיגורטיבי, אינה **ערכית** אלא **תיאורית**: לכל אחד משני סוגי החרוז הקסם המיוחד לו: לראשון – הקסם של השלמות והנאמנות לנורמה ("שְׁלָם כְּשִׁבּוּעָה"); ולשני – הקסם של העסיסיות, הרעננות ופריצת הנורמות ("חֲצוּי וּמְגִיר עֲסִיסוֹ כְּפֶלַח"). נראה שאבחנה מודעת זו בין שני סוגי החרוז, והאפשרות להשתמש בה במכוון ליצירת אפקטים פואטיים, התפתחה אצל אלתרמן כבר במוקדם, בשנות השלושים, והיא בולטת במיוחד בשירתו בשנות הארבעים.

מקורו של החרוז המודרניסטי העברי הוא בשירה המודרניסטית הרוסית, ואלתרמן לא היה הראשון להכנסתו לשירה העברית. קדמו לו אחרים, כדוגמת יצחק קצנלסון ואברהם שלונסקי, בראשית שנות העשרים, עוד במסגרת המבטא האשכנזי, ועזרא זוסמן ואלכסנדר פן, כבר במסגרת המבטא הארצישראלי, במחצית השנייה של שנות העשרים; אבל רישומם של החרוזים המודרניסטיים שבשיריהם לא היה בולט וניכר. אלתרמן אימץ לעצמו את החרוז המודרניסטי למן שיריו האשונים,

וכבר שם החל בשכלולו ובפיתוחו, שכלול ופיתוח שהגיעו לשיאם ב**כוכבים בחוץ** (1938). הפופולאריות הרבה לה זכה קובץ זה, והצלחתו של אלתרמן בפיתוח החרוז החדש¹ - גררו אחריהן שינוי כללי בנורמה של החרוז העברי הארצישראלי: החל משנות הארבעים ואילך הפכה הנורמה החדשה של החרוז לנחלת הרבים, הן בני דורו של אלתרמן והן של הצעירים ממנו, ועקבותיה ניכרים היטב אפילו בקרב משוררים מהדור הקודם, כדוגמת יעקב פיכמן (אם כי נותרו, כמובן, גם משוררים לא־מעטים, מהם מרכזיים, שסירבו לקבל את הנורמה החדשה, כדוגמת א.צ. גרינברג ויונתן רטוש).

חשיבות אבחנתו של אלתרמן, שצוטטה לעיל, בין שני סוגי החרוז, קשורה בראש וראשונה במה שמשמע ממנה בעקיפין, דהיינו, שבאמצעות הכנסתו המאסיבית של החרוז המודרניסטי, החצוי, לשירה העברית ביקש אלתרמן – לא רק לשנות או להרחיב את הנורמות של החרוז העברי, אלא אף חתר ביודעין, במכוון, להעמדת **שתי נורמות של חריזה או שני סוגי חרוז** זה ליד זה, תוך ניצול אֶפֶקטיבי של מלוא מיגוון האפשרויות הפוטנציאליות שהשימוש בשני סוגי החרוז פותח בפניו. כפי שניתן ללמוד מהפראקטיקה של אלתרמן – הוא לא סבר, כנראה, שרצוי להרבות בחרוזים מודרניסטים עשירים כערך שירי לעצמו (כפי שסבר למשל חברו־לשירה אליהו טסלר, כמשתמע מהפראקטיקה של שיריו). לא נמצא אצל אלתרמן שירים **שכל** חרוזיהם מודרניסטיים, חצויים, שהרי האֶפֶקט של החרוז החצוי, "המגיר עסיסו כפלח", עשוי להיות חזק, כפי שמשמע בעקיפין מניסוחו האֶפֶיגרמאטי של אלתרמן, דווקא על רקע החרוז הנורמטיבי המקובל הקלאסי, ה"שלם כשבועה".

ב

אחד הגילויים המעניינים לאבחנתו של אלתרמן בדבר מקומו של החרוז המודרניסטי בז'אנרים השונים של שירתו ניכר כבר בשלב הראשון של גיבוש הפואטיקה האלתרמנית, בנקודת־המיפנה מהשירים המוקדמים לעבר **כוכבים בחוץ**. כידוע, בשירתו הלירית המוקדמת של אלתרמן, זו שנכתבה והתפרסמה בעשור הראשון ליצירתו, דהיינו, בשנות השלושים, ניתן להבחין בשתי חטיבות עצמאיות ושונות זו מזו: הראשונה כוללת את שיריו מהשנים 1931 – 1934,

¹ על הצלחה זו הציב כבר אביגדור המאירי ברשימת ביקורת במוסף לספרות של "דבר" מיום 28.4.39: "החרוז החדש, האסוננסי, שבשפתנו, החרוז הצלצולי שאינו תלוי לגמרי באותיות הכתובות, אלא אך ורק בשמיעה המוסיקלית בלבד, אשר רק שפה חיה בהחלט יכולה להתהדר בו. זאת לי הפעם ראשונה ששומע אני את חיותה של השפה העברית מבלי להסתמך על עיני. שפת־האזניים, סוף־סוף, ולא שפת העיניים המתה: 'הבית' חרוז עם 'ערביים', 'ירחיקו לכת' עם 'חלי־ף', 'אורו' עם 'אורן' ו'פֶסֶה־ר' עם 'וְנִסְעוּ!' (המאירי 1939: 34).

שנתפרסמו בעיקר בכתבי העת **כתובים** (15 שירים), **גזית** (13 שירים) ו**טורים** (16 שירים), ואשר לא קובצו עלידו לספר, ואילו החטיבה השניה כוללת את שירי **כוכבים בחוץ**, שכולם, מלבד שלושה מהם, נדפסו לראשונה בבת-אחת כספר שלם, בראשית ינואר 1938.

בין פרסום השירים המוקדמים לבין פרסום **כוכבים בחוץ** מפרידה תקופה ארוכה של אי-פרסום של שירה לירית, להוציא חמישה שירים שהתפרסמו ב**הארץ** בשנים 1935 – 1936. אך מעניין: באותה שעה עצמה, שבה מסתיימת התקופה הראשונה ביצירת אלטרמן (יולי – ספטמבר 1934), ונפתחת התקופה השניה, תקופת ההיווצרות-בסתר של שירי **כוכבים בחוץ**, מתחיל אלטרמן ביצירת ז'אנר חדש בשירתו, אותו ז'אנר שעתיד היה לתפוס מקום מרכזי ביצירתו ואף להקנות לו את פרסומו הרחב, מחוץ לחוג המצומצם של חובבי השירה הלירית – הז'אנר אותו הגדיר אלטרמן, לימים, כ"שירי העת והעיתון", ושנודע בציבור בכינוי הפופולרי – "הטור השביעי".

ראשיתו של ז'אנר זה בשירים שכותרתם "סקיצות תל-אביביות" ושהתפרסמו בתוספת הערב של **דבר** במשך חודשים מספר, מאמצע יולי 1934 ועד לראשית נובמבר. שירים אלה כללו 22 שירים בחתימת "אלף נון", והמשכם בשירי "נקודות השקפה", ו"רגעים", שהתפרסמו ב**הארץ** מראשית נובמבר 1934 עד לראשית ינואר 1943, בחתימת "אגב", ובשירי "הטור השביעי", שהתפרסמו ב**דבר** במשך 24 שנים, החל מראשית פברואר 1943 וכלה באמצע פברואר 1967.

הדגשתי את סמיכות-הזמנים שבין מהעבר משירי הנעורים לשירי **כוכבים בחוץ** לבין ראשית הופעת הז'אנר של "שירי העת והעיתון", שכן נראה לי שאין זה צירוף נסיבות מקרי. אכן, במשך שנים רבות נהגו מרבית קוראי שירתו של אלטרמן להפריד הפרדה כמעט גמורה בין "הטור השביעי" לבין שירתו האחרת של אלטרמן, תוך תחושה ברורה שאלו הם שני סוגי יסוד ז'אנריים שונים לחלוטין ונבדלים זה מזה בכול, כמו לא חוברו כלל עלידי אותו משורר עצמו. אין ספק, שאבחנה זו הולטה וטופחה באופן מודע ומכוון עלידי אלטרמן עצמו, שהדגישה באופן חד-משמעי גם באמצעות החתימה השונה; אבל ניתן לעמוד עליה בבירור גם על-פי הפואטיקה השונה לחלוטין הבאה לידי ביטוי בשני סוגי היסוד הז'אנריים האלה.

ודוק: גם בין שירי הנעורים של אלטרמן, שראו אור בכתבי-העת בשנים 1931 – 1934, ונדונו ביודעין לגניזה בידי המשורר, לבין "סקיצות תל-אביביות" ושירי "רגעים" ו"הטור השביעי" ניכר שוני רב בפואטיקה, אך שוני זה אינו כה חריף כמו זה שבין "שירי העת והעיתון" לבין שירי **כוכבים בחוץ**. נראה, איפוא, שבשלב זה ביצירתו גיבש לעצמו אלטרמן אבחנה פואטית ברורה בין מודוס ז'אנרי "נמוך"

למודוס זיאנרי "גבוה" ("Low Mimetic Mode" ר "High Mimetic Mode" עלפי הטרמינולוגיה של נ. פריי), כשבמקביל ליצירת המודוס הזיאנרי הנמוך הוא מגביה הגבהה נוספת את המודוס הזיאנרי הגבוה.

לא כאן המקום לעמוד בהרחבה של מיגוון האלמנטים בהם נבדלות שתי החטיבות הזיאנריות השונות, שירי "סקיצות תלאביביות" ו"רגעים" מכאן, ושירי **כוכבים בחוץ** מכאן. די אם נציין, כי ההבדלים נוגעים למרבית יסודות השיר, הן הבסיסיים, הקרדינאליים, הבולטים-לעין, והן לפרטים "הקטנים", "החיצוניים" המישניים-כביכול. כך, למשל, **זירת-ההתרחשות** ב"סקיצות תלאביביות" היא מצומצמת וקונקרטית, מוגדרת בבירור כבר בכותרת הראשית, והיא כוללת ציוני סביבה ברורים, בעוד שב**כוכבים בחוץ** זירת ההתרחשות היא אינסופית: התבל, העולם, היקום. **גיבורי** "סקיצות תלאביביות" הם ערב תלאביבי, סרסור תלאביבי, בית וחוף-הים בתלאביב, הִקָה בסמוקינג הבא להצגת-הבכורה וכו'; **גיבורי כוכבים בחוץ** הם הפשטות גמורות, כגון הסתיו, הקיץ, האור, או דמויות סמליות, מיתיות, כגון העלמה, בת-המוזג, ההלך, הפונדקית, שלוש אימהות, שלושה אחים וכו'. **הזמן** ב"סקיצות תלאביביות" הוא חד-פעמי, היסטורי, בעוד הזמן של **כוכבים בחוץ** הוא נצחי, מיתי, לרוב אהיסטורי. ב"סקיצות תלאביביות" אנו נמצאים בעולם קונקרטי, מודרני; ב**כוכבים בחוץ** – בעולם בדיוני-ספרותי, ארכאי; היחס לגיבורים ולעולם ב"סקיצות תלאביביות" הוא בעיקרו הומוריסטי, קומי, בעוד שב**כוכבים בחוץ** הוא לרוב פאתטי; ואין אלו אלא מקצת נקודות, ראשי-פרקים בלבד, המחייבים פיתוח והשלמה.

להבדלים קארידנאליים אלו יש הקבלה גם בפרטים הקטנים, הטרביאליים-לכאורה. הלשון ב**כוכבים בחוץ** היא **פוריסטית**; אלתרמן נמנע כמעט לחלוטין מלכלול בה מלים לועזיות, בניגוד לפרקסיס שלו בשיריו המוקדמים, ובשונה מן המקובל אצל אבות השירה המודרניסטית הארצישראלית, ובראשם שלונסקי וא"צ גרינברג. בכל **כוכבים בחוץ** מופיעות כעשר מלים לועזיות בלבד, כשמחציתן מרוכזת באחד משלושת השירים המוקדמים המופיעים ב**כוכבים בחוץ**: "זווית של פרבר" (Fa, בירה, מנדולינות, אופרה, אקציות). בשיר אחר מקבוצת שירים מוקדמת זו ("חיוך ראשון") מצטיינים השינויים בין הנוסח המוקדם למאוחר בהחלפת המלים הלועזיות של הנוסח המוקדם בצירופים עבריים: **"הפרקים זועמים"** הוחלף ב"שוצפים יערותיו", ובמקום "בבכי מתגלגל לאורך

פסנתריו נכתב "באושר מסוער ושבור כנף"². שירי "סקיצות תל־אביביות" מלאים, לעומת זאת, מלים לועזיות, בצורה מופגנת ממש. בהכללה גדולה ניתן לומר, שבמקום שעומדות לרשות המשורר מלים אקוויוולנטיות עבריות ולועזיות, ב"סקיצות תל־אביביות", הוא מעדיף, לרוב, להשתמש בלועזיות, ואילו ב**כוכבים בחוץ** – בעבריות. כך, למשל, מדבר אלתרמן ב"ערב", שיר הפתיחה של "סקיצות תל־אביביות", על **החמסין**, ואילו במקבילה שלו ב**כוכבים בחוץ**, "ליל שרב", מופיע המונח העברי המקביל, "שב". התחביר של **כוכבים בחוץ** וצירופי הלשון בספר זה הם תיקניים וספרותיים, ואילו הלשון ב"סקיצות תל־אביביות" היא לשון **מדוברת**, **תת־תיקנית**: "הרחוב כחול כמעט מאוד"; "שרוכי נְלִים" (שם).

למסכת הבדלים אלו מצורף גם ההבדל בתחום החרוז. החרוז האופייני ל**כוכבים בחוץ** הוא, כידוע, החרוז המודרניסטי, החצוי, כשהנטיה היא לחרוזים מופסקים אך עשירים. חרוזים חדשניים אלו מובלטים על רקע השימוש, במקביל, בחרוזים מדויקים, שלמים. ב"סקיצות תל־אביביות", לעומת זאת, נמנע אלתרמן כמעט באופן מלא מלהשתמש בחרוזים מודרניסטיים, חצויים: ב־22 שירי "סקיצות תל־אביביות" מופיע החרוז החצוי בשני שירים בלבד ("קשה להיות ים" ו"סמוקינג"), פעם אחת ויחידה בכל שיר! דומה, איפוא, כי החרוז החצוי נתפס לאלתרמן, בשלב זה, כסממן ספרותי־מובהק, המתאים לציבור קוראים ספרותיים, מתוחכם, של יודע־יחן, שנפדם עייפה מהחרוז הנורמאטיבי המקובל, והם יכולים להעריך כראוי את החידוש של המשורר הצעיר, בעוד שאת "שירי העת והעיתון" וציבור קוראיהם הרחב, העממי, הולם החרוז המדויק, המקובל. אבחנה זו לא נשתמרה זמן רב. דומה שלאחר זמן קצר נוכח אלתרמן שהחרוז החצוי, המודרניסטי, היה נחלת־הכלל, שאיבד, במידה רבה, מחדשנותו הספרותית, והחל להיות כשיר גם ל"שירי העת והעיתון". למן ראשית 1935, בשירי "רגעים", הולך ומתרבה השימוש בחרוזים חצויים, ובעוד מרבית ההבדלים באורח החיקוי ובצורתו בין שני המודוסים הז'אנריים, עליהם הצבעתי בקצרה, נשתמרו גם בעתיד, לפחות עד סוף שנות הארבעים – חדל סוג החרוז לשמש כציון סגנוני מבדיל בין שני המודוסים הז'אנריים.

ג

² על שינויי הנוסח בשירים המוקדמים שנכללו ב**כוכבים בחוץ** ומגמותיהם עמדה במפורט רות קרטון־בלום (תשל"ז). בין השאר הצביעה שם גם על שינויים אלו, אך נמקה אותם בטעמים אחרים, בלי לקשור אותם גם למגמה הפוריסטית, האנטי־לועזית, האופיינית ל**כוכבים בחוץ**.

כפי שכבר ציינתי, זמן קצר לאחר הופעת **כוכבים בחוץ**, ובמידה רבה הודות לפופולאריות הרבה לה זכה ספר זה, נשלם התהליך שהחל בראשית שנות העשרים, והחרוז החצוי, המודרניסטי, הפך להיות נחלת הרבים. על רקע זה, דווקא, יש לא מעט מן המפתיע בבחינת אופי החרוז של **שמחת עניים**.

על ההבדלים בדרכי החרוזה בין **שמחת עניים** לבין **כוכבים בחוץ** עמדו כבר בעל־פה בנימין הרושובסקי והרי גולומב, והצביע עליהם לאחרונה בקצרה בעז ערפלי בספרו **עבודות של חושך** (תשמ"ג). ערפלי מציין, כי בעוד הנטיה של אלתרמן ב**כוכבים בחוץ** היא להרבות בשימוש בחרוזים בלתי־מדוייקים, מודרניסטיים, הרי המגמה שלו ב**שמחת עניים** היא הפוכה ממש:

"אותה מלאכת מחשבת המושקעת בספר הראשון (**כוכבים בחוץ**), כדי לבנות

חרוזים מבריקים, מושכי תשומת־לב אל עצמם, על־ידי חיבור של איברים שונים ומגוונים ככל האפשר, מושקעת בספר השני (**שמחת עניים**) בבנין חרוז שאיבריו כל־כך "הומוגניים" עד שכמוהו כמעט כחזרה מדויקת על אותם צלילים ואותם משמעויות (כמוהו כצימוד של שירת ימה"ב שלנו), או שהניגוד העיקרי שבין איבריו הוא ניגוד משמעויות סימטרי האמור להתבטל, כביכול, או להצטרף בדור־משמעות אחת בשל השוויון או הדמיון הרב שבשאר המרכיבים" (ערפלי, תשמ"ג: 145 – 146). וערפלי מוסיף טענה שאני מקבל במלואה, כי "אין ספק שניתן לעמוד על כמה וכמה קשרים וקשרי קשרים שבין כל אחד מטיפוסי חרוזה אלה לבין תופעות אחרות המאפיינות את **כוכבים בחוץ** מזה ואת **שמחת עניים** מזה, ואף להציג כל אחד מהם כצומת סימפטומאטי לתמאטיקה ולפואטיקה המייחדות כל אחד משני הספרים באופן כולל" (שם), והוא מסכם, על דרך ההכללה, בעקבות אבחנתו של אלתרמן עצמו בין שני טיפוסי החרוזה בשיר "הבקתה": "שְׁלֹם פְּשְׁבוּעָה' הוא חרוזה של **שמחת עניים**, 'חצוי ומגִיר עֲסִיסו פְּלַח' הוא זה של **כוכבים בחוץ**".

אכן, מהכללה זו ניתן להסיק בטעות, כי ב**שמחת עניים** זנח אלתרמן כליל את החרוז המודרניסטי, וחזר בלעדית לנורמה הקלאסית של החרוז המדויק, ואין ספק שלא לכך נתכוון ערפלי, שהרי הוא עצמו מדבר בפתח דבריו בסוגיה זו על **המגמה** ההפוכה בשימוש בחרוז ב**שמחת עניים**, לעומת **כוכבים בחוץ**, ולא על **נורמה** שונה. כדאי להבהיר איפוא את הדברים ולהעמידם על דיוקם.

בשני הספרים תִּקְפָה אותה תפישה פואטית בסיסית עצמה, המבוססת על אבחנה בין שתי נורמות שונות של חרוז, והשימוש בהן, במעורב, זו בצד זו, אלא שהדומיננטיות שונה: בעוד שב**כוכבים בחוץ** נתפס הקורא, בראש־זראשונה, לחידוש שבחרוז המודרניסטי, הססגוני והמפתיע, כשהחרוזים השלמים מתקבלים כמעין רקע התורם להבלטת החרוזים החצויים – הרי הדומיננטיות ב**שמחת עניים** היא

שונה בתכלית. לא רק שהחרוזים החצויים המודרניסטיים, הם נדירים (הם מופיעים רק ב־10 מתוך 31 שירי הספר, ומנינם הכולל אינו עולה על 25), אלא שגם בקרב החרוזים המדויקים ניכרת מגמה ארכאית, אנטי־מודרניסטית בתכלית, כשבולטת מאוד הנטייה לחריזה דקדוקית ולחריזת הומונימים. בעקבות אבחנות אלו צוות ועולות שתי שאלות עיקריות: א. מה הסיבה להתרחקות מהחרוז החצוי, המודרניסטי, **בשמחת עניים**, והעדפת החרוז השלם?

ב. אם ההתרחקות מהחרוז המודרניסטי, כפי שניתן לשער, אינה מקרית – מדוע אין היא טוטאלית, ואין היא כרוכה בויתור גמור על החרוז המודרניסטי ביצירה זו?

אנסה להשיב בקצרה על שתי שאלות אלו, בזו אחר זו.

אין ספק שסוגיית החרוז קשורה בסוגיות אחרות הנוגעות לאופי של **שמחת עניים**. חוקרים שונים הצביעו כבר על היסוד הארכאי החזק שביצירה מודרנית זו.³ יסוד ארכאי זה קשור בשני מקורות שונים שרישומם ניכר ביצירה: בזיקתה החזקה של יצירה זו לבלאדה האנגלית ולבלאדה הצרפתית של שלהי ימיהביניים ולעולמה, זיקה עליה הצביעו במיוחד ועמדו בהרחבה בראש־זראשונה מתי מגד (1959), דן מירון (תשכ"ב) ובעז ערפלי (תשמ"ג) מחד גיסא; ובזיקתה החזקה של יצירה זו למסורת היהודית, ובכלל זה למסורת היהודית העממית המזרח־אירופית (צורית, 1952; כנעני, 1955), ובאופן מיוחד לפיוט העברי של ימיהביניים, זיקה שהודגשה בבהירות ובתמציתיות כבר עלידי איזה צורית (1952) ודוד כנעני (1955) במחצית הראשונה של שנות החמישים, ואשר בוססה ופותחה בהרחבה עלידי ישראל לויך בשנות השבעים (לויך, 1977), מאידך גיסא.

זיקתה של שירת אלטרמן לעולמה של הבלאדה העממית היא מזיקות־היסוד של שירת אלטרמן, והיא ניכרת בבירור כבר ב**כוכבים בחוץ**. הזיקה למסורת היהודית, ובמיוחד לפיוט העברי של ימיהביניים, מתגלה לראשונה רק ב**שמחת עניים**, ונראה שיש קשר בינה לבין הרקע ההיסטורי לכתבתה והתמאטיקה היהודית־ציבורית שלה, קשר שהואר כבר עלידי רבים וטובים, החל באידה צורית (1952) ודוד כנעני (1955: 240 – 249), וכלה בישראל לויך (1977: 63 – 63) ובעז ערפלי (תשמ"ג: 146 – 154). נראה שהתמאטיקה הציבורית־לאומית האקטואלית היא־היא שדחפה את המשורר, ביצירה זו, לעבר המסורת היהודית, ובמיוחד לעולם הרוחני־ספרותי של סידור־התפילה, עולם הפיוט, הקינות והסליחות.

³ ראה: אידה צורית, 1952: דוד כנעני, 1955; דן מרון, תשכ"ב; אסתר נתן, 1969; ישראל לויך, 1977; בעז ערפלי, תשמ"ג.

ובעקבות הזיקה **התמאטית** לשני עולמות אלו, עולם הבלאדה מכאן ועולם הפיוט העברי מכאן, באה, באופן טבעי, גם הזיקה הצורנית, שמוצאת ביטוייה הן במקצב ובארגון הסטרופי והן בחריזה. מכאן, אלנכון, הנטייה להרבות בחרוזים דקדוקיים, על פי המסורת של שירת הפיוט והקאצידה העברית של ימי הביניים; מכאן הנטייה לחרוזים הומונימיים, המקובלים ונפוצים כלכך בשירה העברית הספרדית; מכאן גם הנטייה לחרוזים מדויקים אך מינימליים, האופייניים לבלאדה העממית האנגלית, מחד גיסא, ולכראגיות שבשירי האזור הספרדיים ולשירי הקודש הסטרופיים, מאידך גיסא.

אלא שעם כל היסודות הארכאיים הבולטים שביצירה זו, ועם כל היותה, מבחינות רבות, היהודית והמסורתית ביצירות אלתרמן, זוהי יצירה **מודרנית** מובהקת, פראדוקסלכאורה שהודגש כבר עלידי רבים, החל בצורת ונעני וכלה בלויין וערפלי. השימוש בחרוז המודרניסטי ביצירה זו, אם כי בצורה מוגבלת, הוא רק אֶלמנט אחד, קטן וצדדי, בסוגיית השילוב של יסודות ארכאיים ומודרניים ביצירה זו. אמריה זו היא, כמובן, כללית מאוד, ויש לבדוק את השימוש הספציפי שעושה אלתרמן ביצירה בחרוזים המודרניסטיים יוצאיהדופן, תוך נסיון לעמוד על האפקט המיוחד, המסוים, שנוצר בכל מקרה. דבר זה מחייב, כמובן, מידה רבה של פירוט שלא כאן מקומו. אסתפק, איפוא, בהצבעה על כמה נקודות שיש בהן כדי ללמד על דרך השימוש בחרוז המודרניסטי ביצירה זו.

נקל להבחין, כי החרוזים המודרניסטיים אינם מופיעים בתדירות שווה או דומה לאורך היצירה, אלא רובם מרוכזים במספר שירים. במיוחד בולטים ארבעה שירים שבהם מרוכזים למעלה מ-60% מהחרוזים המודרניסטיים בספר. שלושה מהם – "החולד" (חמישה חרוזים חצויים), "שיר שמחת עניים" (שלושה חרוזים חצויים) ו"קץ האב" (שלושה חרוזים חצויים) – כתובים בבתים מרובעים, על פי הדגם המקובל בשירה האירופית החדשה, דגם האופייני גם לשירה המודרנית של שלונסקי ותלמידיו ולשירת אלתרמן עצמו ב**כוכבים בחוץ**, והחריזה החצויה מחזקת בשירים אלו את אופיים המודרניסטי. לעומת זאת, אין אלתרמן משתמש, לרוב, בחרוזים החצויים בסטרופות הבנויות בסגנון הפיוט, כנראה כדי שלא לפגום באופיים המסורתי-ארכאי.

דבר זה בולט, למשל, ב"שיר מחול". בשיר זה באים לסירוגין בתים מרובעים, בנוסח האופייני לשירה העברית החדשה, וסטרופות ארוכות בנוסח המיבנה הסטרופי והריתמי של הפיוט ("העלי המנורה / בְּחֵבְיוֹן, / וְחֵלִי פָּנֵי נֹרָא / וְאֶבְיוֹן, / שְׂבַעַר יְגוֹנוֹ / לְהִשְׁחִית, שְׁתֵּהֵי רְנוֹנוֹ / עַד שְׁחֵרִית" וכו'). אלתרמן משתמש כאן פעמיים בחרוז חצוי: בבית המרובע הפותח את השיר ("בְּיָדֵי הַשְּׁבוֹת צְמַתָּה תִּחְטָף, /

כִּי קִשְׁרֹתַי עָלֶיךָ קֶשֶׁר. / בְּיַדֵּי הַמַּצְוִיּוֹת תִּתְאַנֵּק עוֹד וְתִבְדָּד / גְּזַרְתֶּךָ הַנִּקְשָׁתַת כְּגֶשֶׁר".
ובבית המרובע הבא באמצע השיר, לאחר הסטרופה הארוכה הראשונה בנוסח
הפיוט ("כִּי נִתְקַתָּ וְאֲנִי מְעֵטָף. / כִּי נִתְרַתָּ וְאֲשִׁיב הַקֶּשֶׁר. / כִּי יָדִי הִנֵּה שָׁבוּ, וְתִבְדָּד
גְּזַרְתֶּךָ הַקְּשׁוּתָה כְּגֶשֶׁר"). החרוז המודרניסטי המקורי מחזק את האופי
המסורתי-ארכאי של חלקיו העיקריים של השיר, ומתקבל אותו צירוף של מסורת
וחידוש האופייני ל**שמחת עניים**.

זאת ועוד: החרוז המודרניסטי האופייני ל**כוכבים בחוץ** הוא חרוז
בלתי-מדויק עשיר. הנורמה המינימלית של החרוז הבלתי-מדויק היא צירוף של שני
צלילים רצופים, שאחד מהם הוא התנועה המוטעמת האחרונה. אבל חרוזי מינימום
כאלו מופיעים ב**כוכבים בחוץ** רק לעיתים רחוקות, והחרוז המודרניסטי האופייני
ל**כוכבים בחוץ** הוא החרוז הבלתי-מדויק **העשיר**, בו מפצה, כביכול, המשורר את
הקורא על השוני בסוף החרוז באמצעות הוספת צלילים דומים לפני התנועה
המוטעמת האחרונה, כשבין צלילי החרוז יש לא פעם הפסקות המדגישות את
הדומה והשונה בין שני אברי החרוז, ויוצרות אפקט של צבעוניות צלילית ורעננות
(הרושובסקי 1971: 731). וכאמור, ייחודם וחדשנותם של חרוזים אלו מובלטים
באמצעות הופעתם לצידם של חרוזים שלמים, מדויקים. לא כך ב**שמחת עניים**: לא
רק שהחרוזים החצויים, המודרניסטיים, ביצירה זו הם נדירים, אלא שגם אופיים,
לא-פעם, שונה. יש שהם חרוזים חצויים עשירים, כמו אלו שב**כוכבים בחוץ**, אם כי
פחות מפתיעים (כ־60%), אך לא מעטים מהם (כ־40%) הם **מינימליים** והאפקט
שלהם שונה לחלוטין.

הדוגמה המעניינת ביותר לאפקט שיוצר אלתרמן באמצעות השימוש בחרוז
החצוי המינימלי, על רקע טקסט שירי המאורגן בעיקרו בחרוזים מדויקים, שלמים,
הוא "שיר השקר". שיר זה בנוי כולו מרצף של אמירות פטליסטיות פסקניות,
היוצרות מסכת אידיאית שלמה של אמיתות מעיקות שאין להימלט מהן, מסכת
האמורה לשתק כליל את מקבליה. אמירות אלו יונקות את כוחן לא רק מתוכנן
הניהיליסטי, בנוסח "קוהלת", אלא גם מתבניתן הרטורית הצלילית. המבוססת על
חזרה קבועה הן של אנאפורות מדויקות, בפתיחת השורות, והן של חרוזים שלמים,
מדויקים בסופן (למעט חרוז חצוי אחד בסטרופה האחרונה). מסכת זו של היגדים
שיקריים, המאורגנת בכל סטרופה בשלושה צמדים, שכל אחד מהם מורכב מאמירה
המנוסחת על דרך החיוב ואמירה המנוסחת על דרך השלילה, בעוד המסר שלהן
זהה, שלילי בלבד – נקרעת בבת-אחת עלידי צמד שורות רביעי, החוזר שוב ושוב,
וחותם כל אוקטבה בצורה בוטה:

לא מפחד, בתי, כי מגיל אף צועקת.

אף יודעת, כי שקר, שקר, שקר!

החרוז החצוי החותם כל אוקטבה, שאין בו אלא המינימום הנדרש, ועל־כן בולט בו יותר החלק השונה מהחלק הזהה, כאילו חותך בפתאומיות בשלמות המזויפת של מסכת ההיגדים השיקריים, כשהאפקט מבוסס כולו על הניגוד שבין החרוז השלם, ההרמוני־לכאורה, אך השיקרי, לבין החרוז הלא־שלם, הדיהרמוני, אבל האמיתי, הקורע בבת אחת את רשת קוריה־עכביש השיקרית שנטוּתה סביב הקרבן במגמה לשתקו וללכדו. כך משרתת האבחנה בין החרוז החצוי לחרוז השלם את המסר המרכזי של השיר.

ד

מודעותו הגבוהה של אלתרמן לאפקט של תבנית החרוזה בשיר ואופייה מוצאת שוב את ביטויה ב**שירי מכות מצרים**. בקריאה ביצירה זו, כשבזכרונו מהדהדים חרוזי **כוכבים בחוץ** ו**שמחת עניים**, נתן להבחין בנקל, כי האפקט של החרוזה כאן שונה בתכלית הן מהאפקט של החרוזה ב**כוכבים בחוץ**, מחד גיסא, והן מהאפקט של החרוזה ב**שמחת עניים**, מאידך גיסא. לא נמצא כמעט ביצירה זו את החרוזים המודרניסטיים העשירים בנוסח **כוכבים בחוץ**, אך גם לא את הנטיה לחרוזה דקדוקית ולחרוזה ההומונימית בנוסח **שמחת עניים**. לעומת זאת מבחין הקורא מיד, כי החלק העיקרי של היצירה, שירי המכות עצמן, בנוי כולו בתבנית מדויקת־להפליא וחוזרת על עצמה מבחינת המשקל, המיבנה הסטרופי ומתכונת החרוזה, כשכל החרוזים בחלק זה הם צמודים וגבריים, ובדיקה מדוקדקת יותר, שיטתית, מגלה, כי כל החרוזים בחלק זה, ללא יוצא מן הכלל, הם גם שלמים, מדויקים; ואף מבחינה זו שונה היצירה הן **כוכבים בחוץ** והן **שמחת עניים**. וברור שעובדה זו אינה יכולה להיות מקרית, והיא משקפת מודעות מוחלטת של המשורר לא רק לאבחנה הטכנית בין שני סוגי החרוז, אלא גם לאפקט השונה שניתן להשיג באמצעות השימוש בהם במשותף ובנפרד.

עדות מעניינת למודעות המשורר לעניין זה מתקבלת מהשוואת הנוסח המופר של היצירה לנוסח הראשון של מקצת השירים, "דם", "צפרדע" ו"כינים", שפירסם אלתרמן כבר ב־1939 (**השומר הצעיר**, 1.9.1939). בנוסח זה היה כל שיר מורכב מארבעה בתים מרובעים בלבד, כשלאחר בית אחד של תיאור באים מיד שלושת בתי הדיאלוג, דהיינו, חסרים בנוסח זה בתים ב' וג' של כל שיר בנוסח הסופי, המופר.

פרט לכך – אין הבדלים רבים בין הנוסחים המוקדמים של השירים לנוסחים המאוחרים, וגם בנוסח הראשון החרוזים הם צמודים, גבריים ומדויקים, להוציא מקרה אחד. בשיר "צפרדע", בבית הראשון של הדיאלוג, מופיע חרוז חצוי:

אָבִי, הַיָּאֹר, הַיָּאֹר, נוֹשֵׁף בְּהִיכָלִים!
מִכָּה בְּצַפְרָדְעִי, בְּטֵיט וּבְחָלִי!

חרוז חצוי זה, שהוא יחיד ויוצא דופן, תוקן בנוסח הסופי, והוחלף בחרוז שלם, מדויק:

אָבִי, הַיָּאֹר, הַיָּאֹר, נְשָׂא כְּמַרְכָּבִים!
צַפְרָדֶּעַ בּוֹ נוֹהֵג! דִּיֵּק לוֹ כְּשֶׁבָבִים!

שירי עשר המכות כוללים, איפוא, בנוסח הסופי, 120 צמדי חרוזים, כולם צמודים, גבריים ושלמים, ואף לא חרוז חצוי אחד!

לעומת זאת שונה המצב בחלק הראשון של היצירה, "בדרך נא אמן". חלק זה מאורגן כולו בבתים מרובעים, בחריזה מסורגת נשית-גברית, אך ניתן למצוא בו, כמו בכוכבים בחוץ ובשמחת עניים, חרוזים משני הסוגים: שלמים וחצויים, כשהחרוז הדומיננטי הוא השלם, המדויק; חלק זה כולל בסך-הכל עשרים צמדי חרוזים גבריים, כולם מדויקים, ועשרים צמדי חרוזים נשיים, שחמישה מהם חצויים, "מודרניסטיים".

במסגרת היצירה כולה מתגלה איפוא גם כאן, כמו בשמחת עניים, אותו עיקרון בסיסי עצמו: החרוז הדומיננטי הוא השלם, המדויק, אך קיימים גם כתופעה צדדית, חרוזים חצויים, מודרניסטיים. אבל בעוד בשמחת עניים נראתה הופעת החרוזים החצויים כבלתי-צפויה וכלא מתוכננת מראש – ניכר בשירי מכות מצרים מיבנה ברור ומדוקדק: החרוזים החצויים מופיעים בחלק הראשון בלבד, הפותח ("בדרך נא אמן"), והם נעדרים לחלוטין מהחלק העיקרי של היצירה, המרכזי ("שירי מכות מצרים"), ומהחלק האחרון, המסיים ("אילת").

עד כאן – תיאור העובדות. ומכאן – לנסיון למצוא קשר בין תבנית החריזה ואופיה לבין משמעות היצירה.

הפואמה שירי מכות מצרים היא, ללא ספק, יצירה אידיאלית, המנסה להתמודד עם בעיה אקטואלית שהיא גם בעיה פילוסופית-היסטוריוסופית עקרונית.

תחילה, על פי "בדרך נא אמון", נדמה שהבעיה המרכזית שהיצירה מציגה ומבקשת לה תשובה היא, בלשון המשורר, בעיית "דמעת החפים מחטא". בהמשך מתברר שהבעיה היא בסיסית יותר ומהותית יותר, והיא אותה חידה העומדת גם במוקד **שמחת עניים ושיר עשרה אחים**: מהם הכוחות שהודות להם ממשיכה ותמשיך להתקיים החברה האנושית. ובלשונו של אלתרמן: "וְהִיא חִידַת הַפֶּחַ שֶׁתְּכַלֶּה לוֹ אֵין, / וְהִיא חִידַת הָאֵמֶן שֶׁאֵפֶס לוֹ קֶץ". ("אילת").

כפי שטען דן מירון בצורה משכנעת עוד בראשית שנות הששים – התפישת הבסיסית המוצגת ב**שירי מכות מצרים** היא תפישת אנטי־אסכטולוגית, שאינה מאמינה באפשרות של גאולה נצחית, סופית (מירון תשכ"ב: 38 – 68). למרות האלוזיות הרבות למקרא מכאן ולברית החדשה ולנצרות מכאן – מציג אלתרמן ביצירה תפיסה היסטוריוסופית מחזורית, המנוגדת הן לתפיסת הגאולה היהודית והנוצרית והן לתפיסת הגאולה הפוליטית המרקסיסטית.⁴ אולם דחיית תפיסת־הגאולה הדתית והפוליטית מחייבת אותו להתמודד עם סוגיית הקיום העתידי של התרבות האנושית והחברה האנושית, וזהו, כאמור, הנושא המרכזי המשותף של כל שלוש היצירות הגדולות שנכתבו, בעיקרן, במחצית הראשונה של שנות הארבעים – **שמחת עניים, שירי מכות מצרים ושיר עשרה אחים**. שתים הן התשובות העיקריות, לדעתי, שנותן אלתרמן לסוגיה זו ב**שירי מכות מצרים**, ושתיהן נרמזות וצומחות מתוך **המבנה התמאטי** הבסיסי של גוף היצירה, שירי עשר המכות. הכלי המרכזי לחשיפות המבנה התמאטי הוא **המבנה הפורמאלי** של חלק זה, אותו מבנה שנתפס, בעיני רבים, והבולט שבהם דוד כנעני, כיפה מדי, מעוגל מדי, אלגנטי מדי (כנעני 1955: 250). מבנה פורמאלי מדוקדק זה נועד, ללא ספק, להכריח את הקורא למצוא את האלמנטים המשותפים לכל המכות לא רק מבחינת המבנה הפורמאלי אלא גם מבחינת המבנה התמאטי, וכך להגיע, בסופו של דבר, אל התשובה. מבחינה זו ממשיך אלתרמן ביצירה זו, במידה רבה, תוך פיתוח קיצוני, את המבנה הבסיסי של הפואמה התיאורית החידתית של ביאליק, כפי שבא לידי ביטוי בפואמות "מתי מדבר" ו"הבריכה", שאף הן מבוססות על מספר תיאורים מקבילים מבחינת המבנה הפורמאלי, כשבאמצעות ההשוואה ביניהם עשוי הקורא לחשוף את המבנה התמאטי המשותף, ולנסות להגיע לפתרון החידה הבסיסית המוצגת בהן (שבִיט 1987: 160 – 163).

שתים הן התופעות הבולטות ביותר במבנה התמאטי של שירי עשר המכות. האחת – ממוקדת בחלק השני של כל שיר, הכולל דיאלוג בין הבן לאב, דיאלוג

⁴ על הניגוד שבין התפישת האפוקליפטית או האסכטולוגית לבין התפיסה המחזורית, ראה: קרמוד 1966: 3 – 31.

החושף את הקשרים העמוקים בין השניים, קשרים שאפילו המוות אינו יכול להם,
כפי שנרמז בשיר "חושך":

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לֹא יִפְרִידֵנוּ חֹשֶׁךְ,
כִּי אָב וּבָנוּ קְשׁוּרִים בְּעִבּוֹתוֹת שֶׁל חֹשֶׁךְ,
בְּעִבּוֹתוֹת חֶרוֹן וּבְכִי עֵנֶר וְחָם
אֲשֶׁר לֹא פֹה נְטוּוּ וְלֹא בָּזָה סוּפָם.

בקשרים ויטאליים אלה שבין אב לבן, קשרים המקבילים לקשרים שמוצגים
בשמחת עניים בין המת לרעהיה, בין האב לבת ובין האם לבן, יש תשובה להמשיך
הקיום של החברה האנושית והתרבות האנושית; והדברים סוכמו היטב, לאחרונה,
עלידי בעז ערפלי (תשמ"ג: 94 – 99). התופעה השניה הבולטת במיבנה התימאטי של
"שירי עשר המכות" מבצבצת בראש-זראשונה מהחלק הראשון של כל אחד מעשרת
שירים אלו, החלק התיאורי, ועיקרה מתמצה בצירוף הקבוע של היופי והחורבן, כפי
שהדבר נאר בפירוש בניסוח אפיגראמטי מבריק, בשיר "ברד": "וַיִּתְחַשֵּׁף אָמוֹן לְיָפִי
וְחָרְבָן". כבר דוד כנעני הבחין בצירוף קבוע זה, החוזר בכל תיאורי המכות, בלי יוצא
מן הכלל: "הכל יפה וקוסם, גם המפלצות והרוע, הצפרדע והערוב (בדס קמה אמון
כשופה כיהלום שני, כברד היא נחשפת ליופי ולחורבן, השחין מנץ פנינים, המות
מופיע כמלך בהודו)" (כנעני 1955: 250). אבל הביקורת האידיאית והאסתטית שלו
הפריעה לו להבחין, שבתיאור זה יש גם משום תשובה נוספת לסוד קיומה של
החברה האנושית והתרבות האנושית: מסתבר שמה שפגום מבחנה אֶתִית, ולכן
נתפס כשליילי עשוי היות מנקודת-ראות אֶסתטית, יפה וקוסם, ולכן נתפס כחיובי;
בניגוד לתפישה שהיתה מקובלת באֶסתטיקה היוונית ובאֶסתטיקה של תקופת
ההשכלה, שעל פי קיימת זהות בין הטוב והיפה. מתוך תיאורי המכות מתקבל,
שדווקא הצירוף של דם ויהלום שני, צפרדע ומלכה, זוחלת תועבה וזהבהבת, פחד
ומחול, שחור וזיו, שחין ופנינים, יופי וחורבן – הואהוא היוצר שלמות אסתטית של
אחדות הניגודים. שלמות אסתטית זו, המבוססת על צירוף קונטרסטי שלניגודים
היא-היא – לא פחות מאשר הקשרים הוויטאליים המסתוריים שבין אב לבן או גבר
לרעהיה – מסודות קיומה של החברה האנושית:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, עֶפֶר, כּוֹכֵב וְנֶבֶךְ,
נָתַנוּ לָנוּ תֵּבֵל שֶׁל אֲשֶׁר עַז מִבְּכִי.

(מכת בכורות)

שלמות זו מסתמלת, כנראה, גם באמצעות השלמות הפורמאלית של השירים מבחינת המשקל, הארגון הסטרופי ותבנית החרוזה, וגם מבחינת אופי החרוזים: חרוזים "שְׁלֵמִים כְּשְׂבוּעָה", כאותו "נְהַר שְׂבוּעָתָם" של האב והעלמה המצטרפים יחד לתמונה של יופי פולחני מושלם ("וְאֶזְ הָאֵב, אֵילָת, עַל בְּרָכְיוֹ כּוֹרֵעַ / וְהַעֲלָמָה זְקוּפָה בְּמַחְלָפוֹת הַדָּם"). מסתבר, איפוא, שלא במקרה מופיעים חרוזים חצויים רק בחלק הראשון של היצירה, החותר בעיקרו להארת הדילמה האתית של "דמעת החפים מחטא", של "דין השלח", שאינו מבחין בין "אשם וצדיק ותם": ברגע שנפסקת הדומיננטיות של זווית-הראיה האתית, ומתחילה הראיה המורכבת, המשלבת את האתי, הוויטאלי והאסתטי למסכת אחת, נעלמים החרוזים החצויים, ואפשרות ההרמוני של אחדות-הניגודים מומחשת הלכה-למעשה באמצעות החרוזים השלמים, ההרמוניים. כך מתברר שוב, אם אמנם צודק אני בפירושי, כיצד תפש אלתרמן את מערכת היחסים שבין המיבנה הפורמאלי לבין המשמעות, ובכלל זה את הקשר הדינאמי שבין חרוז למשמעות.⁵

מראי מקום

- המאירי, אביגדור 1939. "מעבר לחוט הסיקרא / נתן אלתרמן", דבר, 28.4.1939.
מובא על פי מבחר מאמרי ביקורת על שירת אלתרמן, בעריכת אורה באומגרטרן, עם עובד תלאביב, 1971, עמ' 32 – 34.
הרושובסקי, בנימין, 1971. "השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט עד ימינו", הספרות 4, עמ' 721 – 761.
כנעני, דוד, 1955. "על קו הקץ", בתוך בינס לבין זמנס, ספרית פועלים, מרחביה, עמ' 220 – 254.
לוי, ישראל, תשל"ז. "קולות מן העבר בהווה", בתוך על שירה וסיפורת, בעריכת צבי מלאכי – אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב, עמ' 33 – 66.
מגד, מתי, 1959. "שירת אלתרמן ועולם הבלדה" משא, למרחב, 21.8.59.
מירון, דן, תשכ"ב. ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו, שוקן, ירושלים ותל-אביב.
נתן, אסתר, 1969. "מקורות לפואמה שמחת עניים לנתן אלתרמן", הספרות ב' 1, עמ' 245 – 250.

⁵ הקשר בין חרוז ומשמעות בשירתו המאוחרת של אלתרמן, בשירי עיר היונה מכאן ובהגיגת קיץ מכאן. במסגרת הקונטקסט הכללי של השינויים הפואטיים והאידיאיים שעברה שירת אלתרמן בשנות החמישים (עיר היונה, 1954) ובשנות הששים (הגיגת קיץ, 1965), מחייב דיון נפרד. וראה, לענין זה, הערותיה של רות קרטון-בלום, תשמ"ד: 134 – 137.

ערפלי, בעז, תשמ"ג. **עבותות של חושך**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
צורית, אידה, 1952. "שמחת עניים" – נסיון להבהרת השירים", **משא**, 10.7.52.
מובא על פי **מבחר מאמרי ביקורת על שירת נתן אלתרמן**, בעריכת אורה באומגרטן,
עם עובד; תל-אביב, 1971, עמ' 35 – 44.
קרטון-בלום, רות, תשל"ז. חיוך ראשון – ושני", **מחברות אלתרמן א'**, עמ' 203 –
229, תשמ"ד. "איך נוצר ריתמוס של פרוזה בלשון של שירה", **מחקרי ירושלים
בספרות עברית ד'**, עמ' 127 – 137.
Kermode Frank, 1966. **The Sense of an Ending**, Oxford, פרנק, קרמוד,
University Press, London, Oxford, New York.
שביד, אליעזר, 1964. "שירי עיר נצורה", בתוך **שלוש אשמורות**, עם עובד, תל-אביב,
עמ' 153 – 167.
שביט, עוזי, 1987. **שירה ואידיאולוגיה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.