



הכוכבים שנשארו בחוץ – אברהם בלבן

פרק ב'

## האהובה מנשוא

א. מבוא, ב. שירי ה'את', ג. התשוקה כעיקרון קוסמי, ד. 'תחנת שדות'.

### א. מבוא

1. החטיבה השנייה כוללת תריסר שירים בלבד (בהשוואה לעשרים ושמונה שירים בחטיבה הראשונה), והיא החטיבה ההומוגנית ביותר בספר. רוב שיריה נותנים ביטוי למערכת היחסים הסבוכה והמייסרת הקיימת בין הדובר לבין אהובתו. אין הם עוסקים בגילוי פניה השונות של תבל בתחומי העיר, אלא באופי המגע עם אחד מנציגי תבל, האשה. המונולוגים, הנפתחים הפניה אל ה'את' אינם מתייחסים כלל אל העיר ונופיה, ואין הם מזכירים כלל את "בצורת" חיי היומיום. קשריהם של האוהבים מוצגים בשירים מזוויות שונות: כמה מהם מעלים את תשוקתו העזה של הדובר, הנתקלת ברתיעה עזה לא פחות; סבך ריגשי זה חוסם בעד הדובר את הדרך אל אהובתו ('בהר הדומיות', 'על קביים אלייך'), ורק בשלהי חייו נכון יהיה לשוב ולראותה ('היאור', 'אולי היד אותך'). הדובר ממשיך לטפח בליבו את התשוקה אל האשה בהיותו רחוק ממנה, אולם בשעה שהיא אחראית לפרידה הוא מנסה למחות מליבו תשוקה זו ('את הלילה שלך').
- כמחצית מן השירים כוללים מונולוג המושמע באוזני האשה. ארבעה מהם, הנפתחים בתיאור נוף קצר, מהווים חוליית חיבור עם שירי החטיבה הראשונה. נופיהם, כנופי חלק ניכר משירי החטיבה הראשונה, הם נופי העיר שסערה ברחובותיה. ערב הסתיו היפה, שבו נזכר הדובר בשיר הפותח חטיבה זו, נכנס לעיר "עם כובד סער ועבים" ('אז חיוורון גדול'); 'יין של סתיו' מתאר את הרחובות השוחים "בענן ובגשם", ואף "יומה" של האהובה, עליו מספר 'גשם שני וזיכרון', הוא יום גשם אשר "סופתו" נובטת "לחשנית". רעמיה וברקיה של הסערה עומדים במרכז התמונה אף בשיר 'סער על הסף'. הסערה מהווה רקע ליחסי האהבה, והיא אף מקבילה להם: בשניים מן השירים מהווה התשוקה האנושית חלק מן התשוקה הקיימת ביקום כולו.
2. האשה בשירים אלה היא ציר עולמו של הדובר, וצירה של תבל כולה. עם זאת, באף אחד מן השירים אין היא נמצאת במחיצתו של הדובר. היעדרה קשור קשר אמיץ לאופייה של חווית האהבה

המשתקפת בשירים. על מנת לעמוד על ייחודם התימטי של שירי האהבה הכלולים בחטיבה זו, מן הראוי לתאר בקצרה את הסיבות לריחוק שבין האוהבים, כפי שהן מופיעות בכל שירי האהבה הכלולים ב'כוכבים בחוץ'.

השירים מעלים שתי הנמקות עיקריות לריחוקם של האוהבים זה מזה: ראשית, קיים ניגוד בין האשה והבית האחד לבין תבל ושפעת מראותיה. הדובר, המאוהב בתבל, נודד בדרכיה, ועתיד לשוב אל ביתו רק לקראת מותו. שירים שבמרכזם מוטיב זה אינם מטעימים את עוצמת התשוקה אל האשה, ומובעת בהם בעיקר עוצמת ההיזכרות באהובה והכמיהה לשוב אליה בסוף הדרך. כן מובע בהם יגון האשה שנותרה בודדה בביתה. שנית, הדובר מעדיף להעריך את אהובתו מרחוק, בידעו כי המרחק והזרות רק מפרנסים את אהבתו. הוא חש כי פגישתו עם האשה תסתיים באסון, ויש למונעה. הוא יודע כי מימוש התשוקה יביא לחורבנה, ומבין כי, בסופו של דבר, "רק זרותך לי מכל חבוקה" (בהר הדומיות)<sup>1</sup>. ליחסים אלה פן נוסף: הדובר רואה באשה אחד מכוחות הטבע הראשוניים, ואינו יכול לעמוד באינטנסיביות של חווית המגע עמה: "את התו הקדמון, הצלול, הצוחק, אשר לא יכילנו חליל החזה" (על קביים אלייך). לתחושה זו הדים גם בשיר 'תמצית הערב' ("באין עדים ועוד, פנים אל מול פניך, / שותק אני, האהובה מנשוא"), ובשירים נוספים.

בפרק הקודם ראינו, כי כפל פנים זה מציין גם את יחסו של הדובר לתבל ושפע רשמיה. שני המוטיבים הנזכרים עשויים לחפוף זה לזה, אך השירים נבדלים זה מזה בדגש שהם מעניקים לכל אחד מהם. מוטיב ההלך שהלך אחר תבל מופיע בצורתו השלמה ביותר בשירים 'חיוך ראשון' ועוד אבוא אל סיפך', הכלולים בחטיבה הראשונה. בחטיבה השנייה נמצא בעיקר את מוטיב האהבה-מרחוק. מוטיב ההלך מובע בשירי החטיבה הזו בעיקר ב'אולי היד אותך' וב'בהר הדומיות', אשר כמה וכמה מפרטיהם מעלים על הדעת את 'חיוך ראשון' (ראה להלן).

מן הראוי להזכיר, כי הריחוק שבין האוהבים הוא מן הקווים האופייניים ליצירה הטורבאדורית. פירוש רב עניין, על פיו ריחוק זה הוא צד מהותי של התשוקה, מצוי בספרו של דה רונ'מו, 'אהבה בעולם המערבי' [47א]. המחבר בוחן את משמעויותיו הסמליות של סיפור טריסטן ואיזולדה, ועוקב אחרי שלבי התפתחותו של מיתוס זה עד המאה העשרים. לדבריו, נשלטים טריסטן ואיזולדה על ידי אהבה כפוייה, ואינם אוהבים, למעשה, זה את זה, אלא את האהבה עצמה, את התחושה של 'להיות מאוהב'. הם זקוקים איש לרעהו לצורך הגברת אש אהבתם, אך אינם מתעניינים זה בזה כבדמויות בעלות אישיות וייחוד. במלים אחרות, אין הם זקוקים לנוכחותו של האהוב, אלא להיעדרותו (עמ' 42-43). שהות ממושכת יחד תפגע בתשוקתם. הם נשארים עם זיכרון הפגישה החטופה, ואותו הם חפצים לחדש בלי סוף (עמ' 47, 125 ועוד). המשיכה העזה זה אל זו, והרתיעה ממימושה, גורמות לסבל רב, והגיבורים חשים כי תשוקה חסרת מוצא זו 'ממיתה' אותם.

אלתרמן הכיר היטב את סיפור טריסטן ואיזולדה, ואף הזכירו בשירי 'תליית החלומות' ('טורים' תרצ"ג, 1933. 29.6)<sup>2</sup>. הדמיון שבין העולם המצטייר בשירי האהבה האלתרמניים לבין העולם הטורבאדורי מתבטא, קודם כל, בסיטואציה הבסיסית של גבר העושה בדרכים ושל אשה ממתינה לאהובה בביתה. דמיון כללי זה מתחזק על ידי המוטיבים הבאים: האהבה היא גורלו של הדובר, ואין הוא יכול

להתחמק ממנה או לשים לה גבולות<sup>3</sup>; למרות משיכתו אל האהובה יודע הדובר, כי "רק אימתך לי מכל מנושקת, / אבל רק זרותך לי מכל חבוקה" ('בהר הדומיות'), ותשוקתו תישאר, לכן בלתי מסופקת; המשיכה העזה, והרתיעה העזה כמותה, גוררים אחריהן מתח מתמיד ויסורים<sup>4</sup>; פגישת האוהבים תיערך רק לקראת המוות הקרב, או אף לאחרי<sup>5</sup>. עם זאת, יש להוסיף, כי אחד המוטיבים המרכזיים בשירה הטרובאדורית, האכזריות שבה נוהגת האהובה בגבר וסירובה להיענות לחיזוריו, אינו תופס מקום של ממש בשירי האהבה שלפנינו. העובדה שהדובר פונה בהם אל נמענת רחוקה, אינה נעוצה בסירובה להיפגש עמו, אלא בעולמו החווייתי של הדובר.

2. סדר השירים בחטיבה זו נקבע על פי שלושה עקרונות: א. עקרון ריגושי. ב. עקרון עלילתי. ג.

עקרון תימאטי.

א. לאחר הטון הגבוה, המתוח, של 'בהר הדומיות' (השיר השני בחטיבה) מהווה השיר הבא, 'לבדך', מעין הפוגה, אתנחתא. כמה וכמה מוטיבים מקשרים שיר זה לקודמו (גרמי שמים שונים ויחסם לאהובה, וכן: "יונים", "שדות ו"אור"), אך הטון בשיר זה רגוע, מפויס. 'לבדך' אחוז גם בשיר הבא, 'על קביים אלייך', החוזר אל הטון הרם של 'בהר הדומיות' ('לבדך' מסתיים ב"אור הלבן" של ה'את', ו'על קביים אלייך' פותח ב"אורך הבוקע בשער"; השוואת שוקי האשה למתכת לטושה, בשיר 'לבדך', מכינה את ציור הידיים הנשלחות אל "הברזל הלוהט" בשיר הבא). עקרון ריגושי דומה, המעצב מהלך של שיאים ואתנחתות, קיים לכל אורכה של חטיבה זו. בין שירי ה'את' הפאתטיים ממוקמים השירים הפותחים בתיאורי נוף, שבהם הטון פחות נמרץ ומיוסר.

ב. בשירי האהבה הראשונים המתח שבין האוהבים הוא בשיאו ('בהר הדומיות', 'על קביים אלייך'). בשירים האחרונים, לעומת זאת, עומדת עלילת האהבה לפני סיום. ב'היאור' משכנע הדובר את האשה לבקרו, שכן שוב אין הוא מסוכן כבעבר; יתר על כן, דרכו קרבה אל קיצה: "הן חובקת כל דרך סוף־סוף את קצה. / הלא כל המולה לדממה מתעוררת". גם בשיר הבא, 'תחנת שדות', מספר הדובר לאשה כי "השביל אשר נפרש בעשב לרגלייך, / רוגע כמו סוף". וכך אף בשיר האחרון, 'אולי היד אותך': "כל נתיבה, כל זמר, מגיעים עד דום". ובסיום: "כולנו, בת שלי, ננוח בלעדינו... / כולנו עוד נהיה רק זמן אשר עבר".

ג. כמה מעברים מרחיבים את טווח המשמעויות של השיר האחד. לעקרון תימאטי זה שני כיוונים

עיקריים: 1. כמה מעברים מעמידים את תשוקת הדובר אל האשה כחלק ממשכת הנוף כולו אליה. אחרי 'בהר הדומיות' מבהיר השיר 'לבדך', כי היקום כולו נוהה אחרי ה'את'. אחרי 'על קביים אלייך' מובא השיר 'יין של סתיו', שבו מנשקת הסופה את האשה בצוארה, ואף "המרתף והגג" קודחים בגללה, ואחרי 'את הלילה שלך' מדגיש הדובר בשיר הבא, כי "אם גם אותך האיר בפנסו הערב, / זה אות כי הוא רעב לנצח לראותך". (תמצית הערב).

2. מעברים אחרים נקבעים על ידי אפשרותה, או אי אפשרותה, של פגישת האוהבים. אחרי השיר 'את הלילה שלך', שבו יושב הדובר לבד בחדרו ומפציר באשה שלא תבקרו, מתארים השירים הבאים פגישות אפשריות שונות ביניהם. ב'תמצית הערב' נמסרת פגישה הזויה בין הלב "המחשיך לאט"

לבין ה'את' הבהירה הקרבה אליו, ואילו ב'גשם שני וזיכרון' משחזר הדובר פגישה שאירעה בעבר. בשירים הבאים ('היאור', 'תחנת שדות' ו'אולי היד אותך') מתוארות, כאמור, פגישות שלקראת הקץ. שיר הפתיחה של חטיבה זו, 'אז חיוורון גדול' מעמיד מסגרת סיפורית עלילתית, ליחסי הדובר ואהובתו. ביחד עם שיר הסיום, הנחתם בקביעה "כולנו עוד נהיה רק זמן אשר עבר", הוא יוצר פרספקטיבה של זמן, המבהירה, כי כל שירי חטיבה זו, גם אלה הנאמרים כביכול מחוץ למקום ומחוץ לזמן, הם חלק מעלילה שאירעה בעבר<sup>6</sup>. יסוד אפי זה מתחזק בשירים שבראשיתם תיאורי נוף, שכן אלה מעניקים לעלילת האהבה סממנים של מקום וזמן. שיר הפתיחה כולל כמה מן המוטיבים המופיעים בשאר שירי חטיבה זו: הריחוק שבין האוהבים וניסיון הדובר לשחזר את רגעי פגישתם; הסתיו כרקע לפגישה, והקשר שבין השמים לארץ, המקביל לקשר שבין האוהבים (וראה בית א': הרגיע נוטה מטה עלפי העיר, שולח "נחשוליו" לעברה. בבית האחרון מצויירת תמונה זו ביתר בהירות: הסתיו נכנס לעיר "עם כובד סער ועבים").

שירי ה'את' הם מן החידתיים שבשירי 'כוכבים בחוץ'. אעסוק להלן בהחרבה בארבעה מהם ובהמשך – בשירים הפותחים בתיאורי נוף. דיון מיוחד יוקדש בסוף הפרק לשיר 'תחנת שדות', השונה במבנהו משאר שירי החטיבה.

## ב. שירי ה'את'

השיר 'בהר הדומיות' כולל את מרבית המוטיבים של שירי האהבה<sup>7</sup>. "אבלה" של האהובה ("מאלך הזוהר, משפתיך על פי") והתמסרות הדובר לרחוב ("אם נשבעתי לרחוב ואטיל על תופו / את לחשך הימי,") מרמזים לסיטואציה של אשה הנעזבת בודדה בביתה. אולם מוטיב זה כפוף בשיר שלפנינו למוטיב אחר: הבית השישי של השיר מבהיר חד משמעית, כי ה"הישבעות" לרחוב נועדה לחלץ את הדובר משלטונה של האהובה. מטרה זו לא הושגה, והדבור מתאר את אופיה של אהובתו ואת אופי קשריו עמה.

תמצית הווייתה של האהובה מגולמת בשם השיר 'בהר הדומיות': האשה נתפשת כאלה השוכנת על הר גבוה המקרין סביבו דומיית-מוות זוהרת. ההר הנישא מלמד על ריחוקה של האהובה מן הדובר ומהמולת הרחוב כאחד; גובהו אף מנמק את הקור שמפיצה סביבה האשה: יש לה שם "מקפיא" (בית ה'), והיא "מכבה" את שירו העצוב של הדובר (בית ב'); את יינו "הלוהט" נושא אליה אוהבה – מרחוק (בית ח'). חלקו הראשון של השיר מדגיש בכמה וכמה אופנים את הדממה הרבה השוררת על 'הר הדומיות'. מולדתה של האהובה "שקטה" מאד, שמיה "שותקים", ומסביב עומדת "דומיה של הרבה אגמים / והרבה ארצות בהירות". כל ניסיון להפר דומיה זו נכשל: השר "כבה", ומן הקולות שזימרו נותרו "גבעולים" בלבד<sup>8</sup>. הדממה אינה מופרעת על ידי פעילות כלשהי. מעט התנועה שעל ההר היא איטית ושלווה: היונים "עפות לאיטן", ואף לטיפתה הקטלנית של האהובה היא איטית. הדממה הרבה מוארת מכיוון נוסף, המשפט הראשון של השיר עניינו השקט הרב השורר במולדתה של האהובה. המשפט השני ("על שיאי

ימייך / עפות לאיטן היונים הגדולות") ממחיש דממה זאת ומחדיר לנוף יסוד רב חשיבות: הזמן במולדת המתוארת הוא זמן שעמד מלכת. ה"ימים", המוצגים באמצעות מונח האופייני להרים ('שיאי הרייך'), נתפשים כדבר מה סטטי, קפוא. הזמן במולדתה של האהובה אינו מאופיין על ידי חילופי עונות, על ידי מחזוריות של קמילה ונביטה. מן התיאורים המובאים בחלקו הראשון של השיר נראה, כי במקום שורר קיץ נצחי. אמנם, בהמשך נזכרות תופעות המעידות על זרימת הזמן (זריחה ושקיעה), אך זרימה זאת מתרחשת סביב למולדת המתוארת, ולא בה עצמה. הדובר מדגיש: "וכל זריחותיי / וכל שקיעותיי / משיקות את יינן הלוהט לחייך". הזריחות והשקיעות חלות בעולמו, לא בעולמה. הזמן שעצר מלכת מסביר, בין השאר, מדוע נצמת כל גילוי של חיים בהגיעו לכאן, ומדוע מכונה האהובה בהמשך – "הניצחית".

האור הוא תופעה יחידה בנוף זה המתוארת כדינאמית: האור כמוהו כצמח הגדל "פרא", מבלי שאיש יעבד את אדמתו ויטפל בו. אור בוחק זה אינו יפה לחי ולצומח: אם האור מתואר כצמח, הרי מן הצמחים שגדלו במקום זה נותרו "גבעולים" בלבד. האור החזק נרמז כבר בפתיחה, בתיאור השדה ה"זוהב". המילה "זוהב" מלמדת על קרינתו החזקה של האור, והעובדה שהיא משמשת פועל במשפט זה אף מחזקת משמעות זו<sup>9</sup>. השדה "הזוהב" איננו, כמדומה, שדה מניב פרי, אלא שדה שכולו יופי מסנוור. ה'את' שעל ההר משתקפת כדמות כבירה. לכך תורמים כמה וכמה גורמים: הדובר מטשטש את הגבול שבין ה'את' לבין "מולדתה". אחרי שהוא מצהיר "מה שקטה מולדתך", אין הוא ממשיך לתאר את המולדת בגוף שלישי ('על שיאי ימיה'), אלא פונה אל האהובה בגוף שני ('על שיאי ימך'), ודבריו כוללים יסודות כמו-גיאוגרפיים. במרומו נבנית ה'את' כגרם שמימי אדיר, שעל פניו אור נצחי ('על קביים אלייך' מושווית האשה לשמש "הקבועה לבלי שקוע"). העובדה שהיקום כולו נמשך אחרי האהובה תורמת אף היא לרושם האמור: הזריחה והשקיעה נעשות לכבודה (בית א') והעולם הביא את כל דרכיו "לרגליה". המילה "לרגלייך" מלמדת על יחס של כבוד, ואף של כניעה גמורה, והיא שבה ומזכירה את ההר אשר עליו שוכנת, כביכול, האשה. מן השורות הנזכרות נראה, כי הדרכים המובילות אל האהובה חדורות בהווייתה, והן עצמן הופכות נושא למשיכה (כפל פנים זה של הדרך נרמז גם בבית המסיים).

לרושם של דמות כבירה תורם הדמיון שבניה לבין אפרודיטה. על פי רוב המסורות נולדה אפרודיטה מן הים, ומרכבתה רתומה היתה ליונים. לשני פרטים אלה עקבות בשיר שלפנינו. הדובר מספר לאהובה על היונים העפות בשיאי ימיה, ובהמשך – על "לחשה הימי" (בית ו'). דמיון זה נתמך על ידי החשיבות הדומה שיש לאלה ולאהובה בעולם: בדומה לאפרודיטה, אשר נחשבה כמקור האהבה והשמחה, גם ל'את', כאמור, מעמד מרכזי ביקום.

מהי מערכת היחסים עם דמות כבירה זו?

משיכתו של הדובר אליה מדומה למהלך הירח: "לך ליבנו חדש ומזהיר כמולד". המילה "לך" מחברת דימוי זה אל הזריחה והשקיעה הנזכרות בבית הקודם, אשר אף הן "לך יורדות ועולות" (וראה חזרתה של מלה זאת אף בבית האחרון: "הלא לך, מכל דרך, אשא את כולי"). הדימוי מלמד על אהבתו המתחדשת תמיד של הדובר, אך גם על כך שחיי מסתחררים סביב לאהובה ולעולם לא עמה. המעבר מן

הבית הראשון לשני מטעים את קטנותו של הדובר למול האשה: אם הזריחה והשקיעה נערכות לכבודה, מה יוכל לעשות הוא מלבד להסתחרר סביבה. הפיתרון שנמצא לו מובא בבית ב': "לראותך ולזכור - - צל ריסיך שליו". הקשר הנכסף הוא קשר של זיכרון: הדובר חפץ לראות את האהובה לרגע קצר בלבד, ומיד להינתק ממנה ולהתרפק על זיכרונה. רק בעולם הזיכרונות יוכל לשהות במחיצתה בלי להיפגע. חלקו השני של בית זה מבהיר מה קורה כאשר הדובר אינו מסתפק במגע שבראייה ובזיכרון, ומבקש לקיים מגע של ממש: "אם השיר העצוב לחבקך יישלף, / בלטיפה תכביהו לאט". השיר מנוגד מעצם טבעו לדממת המוות שעל ההר, ואין פלא, לכן, כי בקרבו אליה הוא נבלע בתוכה ו"כבה". המטפוריקה הקודמת על פיה הקשר בין האוהבים הוא כקשר שבין גרמי השמים, עשוייה לרמז כי עצם הניסיון להתקרב אל האהובה יש בו משום חריגה מן החוקיות השלטת ביקום. הפועל "תכביהו" מחבר את השיר עם אורו החיוור של המולד, שנזכר בחלקו הראשון של הבית: על המולדת שפוך אור רב, ואילו לב הדובר כמוהו כאורו החלש של הירח; ניסונו להתקרב אל האהובה עולה לו אף באור זה. העובדה שהשיר מייצג אספקט מרכזי באישיותו של הדובר עצמו מתחוורת, בין השאר, מחזרתו של הפועל 'חבק' בחלקו השני של השיר: "אבל רק זרותך לי מכל חבוקה". המגע בין השניים הוא מגע קטלני: בניסיון לחבק את האהובה אצורה אלימות (השיר "נשלף", כמו סכין או חרב), והאהובה ממיתה ניסיון זה מיתת לטיפה. אלימותה של ה'את' נעוצה בנוכחותה הזוהרת, נוכחות המשתקת את הדובר, ואולי עצם הפגישה עמה מחבלת בתשוקה אליה (וראה בית ה': "מאבלך הזוהר, משפתייך על פי, / ממותך בעיניי, יראתי").

לא רק השיר "כבה" במולדתה של האשה. ה'את' משרה על סביבתה דומיית מוות: "המראות שנפלו פה אינם קמים. / הילדים שתעו פה חדלו לראות. / מסביב דומייה של הרבה אגמים / והרבה ארצות בהירות"<sup>10</sup>. אכן, המראות והילדים גורלם כגורל השיר. בשדות הזוהרים אין התחדשות, אין מחזוריות של לידה ומוות. המראות הנופלים נבלעים בתוך הדומייה רבת האור, והאור הרב ממית, או לפחות מסנוור, את הילדים שהגיעו למקום בשגגה. גם הדובר, כמו הילדים חדל לראות את האהובה ("לראותך לזכור –"), אך הוא, שלא כמותם, יודע כי אל לו להתבונן בה ממושכות. גורל הילדים מבהיר, כי הדמות המתוארת נעדרת כל יסוד של אמהות. הדובר אינו מבקש להציג כאן את האשה על כל פניה, אלא מעצים אספקט אחד שלה.

הקסם והיראה שמעוררת האשה בדובר מובעים, אם כן, בארבעת בתיו הראשונים של השיר, באמצעות נופו המרוחק והשגיא של 'הר הדומיות', נוף המאופיין על ידי אור מסנוור ודממה הבולעת אל קירבה כל גילוי של חיים<sup>11</sup>.

חלקו השני של השיר עובר מ"מולדתה" של ה'את' אל רחובו של הדובר. הנוף המטפורי של הבתים הראשונים מתחלף בנוף ריאלי: תחת דומיית המוות הזוהרת לפנינו דובר המתייסר באהבתו, ברחובות העיר ההומים; תחת האלה האחת, המקפיאה והמשתקת, שוקק הרחוב חיים ועוברות בו נשים רבות. ה'את' הקפואה והמקפיאה חיה ונושמת ברחובו של הדובר: "הן ידעתי – לשוא! את נושמת! את פה!". המלה "פה" מחברת את הרחובות שבהם מהלך הדובר עם הר הדומיות המרוחק. בבית ג' מצביעה המלה על מראות ההר ("המראות שנפלו פה אינם קמים. / הילדים שתעו פה חדלו לראות"), ואילו בבית השישי היא מצביעה על הנוכחות התמידית שיש ל'את' בעולמו של הדובר. הקישור שיוצרת מלה זו

משמעו: בליבו נמצא הדובר תמיד "פה", בהר הדומיות, ואילו האהובה נמצאת אף היא תמיד "פה", בעירו של הדובר.

חלק זה של השיר מוסר בלשון נרגשת את הפרדוקס שבשורש חוויית האהבה המובעת בשיר: הדובר משתוקק אל אהובתו אך ירא מן המפגש עמה; אין הוא יכול לעמוד בפני זוהרה, והוא חש כי פגישה עמה רק תמית את תשוקתו. הוא חפץ לנשק את "אימתה" (בית ז') אך לא את שפתיה (בית ה'). בשל כך אין הוא חי עמה, אך גם אין הוא מצליח לעקרה מליבו. הוא מבקש להבליע את קולה, את זיכרה, בתוך רעשי הרחוב: הפנייה אל הרחוב מצטיירת כאלטרנטיבה לפנייה אל האהובה. הדובר שלא קרא בשם האשה (בית ה') מספר שנישבע לרחוב: "אם נשבעתי לרחוב ואטיל על תופו / את לחשך הימי, את תנומת עולליך". ה"לחש הימי" אינו אלא וריאציה על דומיית האגמים הרבים שנזכרה בבית ג', ותנומת העוללים מתקשרת לילדים שתעו וחדלו לראות. בצירוף "תנומת עולליך" טמונה אירוניה חריפה, שכן אין מדובר כאן בשינה שליוה של ילדים בחיק אמם, אלא בעיוורונם של ילדים שניכוו במגעם עם האשה. לאכזבתו מגלה הדובר כי הרחוב אינו מהסה את לחשה של האשה, ומשיכתו אליה חזקה כמקודם.

סוף השיר מביא את הפיתרון שמצא הדובר לסוג זה של תשוקה: חיים עם האהובה בלעדית ('אתך בלעדיך' הוא שם אחד משירי האהבה המקודמים של אלטרמן, 'גזית' תרצ"ד). הוא שומר את להבת אהבתו הרחק מאורה המסנוור של האשה, וזוכה לחיים של אהבה מתמדת. הבית האחרון מביע בו בזמן את משיכתו ("הלוא לך מכל דרך אשא את כולי") ואת אי מימושה ("מסביבך, מסביבך נסתחרר עגול"). הזריחה והשקיעה המסיימות את דבריו (וכל זריחותיי / וכל שקיעותיי / משיקות את ייגן הלוחט לחיך") מסכמות את המטפוריקה שפותחה בחלקו הראשון של השיר: הדובר הוא כאחד מגרמי השמים החגים במסלול מסביב ל'את'. הדברים מוסיפים קו חדש לדמותו של הדובר: אין הם מעידים על מצוקה, ואדרבא, מתרמזת מהם תחושת כוח. ריחוקו מן האהובה הוא חל קמן החוקיות המפעילה את היקום. שוב אין הוא חפץ להפר חוקיות זו, כמו ה"שיר העצוב", והוא נע במסלול הקבוע של זריחה ושקיעה. הדובר כמו מבטיח לאהובתו כי מדי בוקר ומדי ערב הוא נושא כוס לחייה ומברכה. דומה, תשוקתו יקרה לו מן האשה שעוררה אותה. ריחוקו מאשה זו מבטיח את המשכה של תשוקה מייסרת זו.

כמה מן הפרטים המופיעים בשיר זה מופיעים אף ב'חיוך ראשון' (הכלול בחטיבה הראשונה): "אבלה" של האהובה, הדומייה והקיפאון, ה"ים" וה"מולדת", משיכתו של הדובר "מכל דרך" אל האהוב, וכן הסיטואציה הבסיסית: גבר העוזב את אהובתו ומתמסר לרחוב. עם זאת, לאשה ולתבל חשיבות שונה בשני השירים, והבדל נוסף: ב'הר הדומיות' הדובר עדיין בדרכים, ואילו ב'חיוך ראשון' הוא עולה אל מפתנה של האשה.

השיר 'על קביים אליך' מאיר מזווית אחרת במקצת את סבך היחסים שנמסר ב'בהר הדומיות'. חלקו הראשון, שהוא עיקר השיר, מתאר באופנים שונים את ה"מצור" שמטילה האהובה על הדובר: דמותה אינה מרפה לרגע מעיניו (בית ו'), נוכחותה מסנוורת ומעיקה כשמש "הקבועה לבלי שקוע" (בית ב') וזכרה – "כמצור מתקרב ורוחק" (בית ה'). חלקו השני של השיר מעמיד סיטואציה היפותטית שבה נפרץ "מצור" זה.

ההכרזה הפותחת את השיר ("על קביים אליך שיריי מדדים") מלמדת על משיכתו העזה של הדובר אל האשה: השירים, המייצגים את תמצית הווייתו, ממשיכים ללכת אליה בעקשנות, למרות נכותם. בדיעבד מתברר, כי, פאראדוקסלית, עצם משיכתם אל האהובה היא סיבת נכותם, שכן הדובר אינו יכול לעמוד בפרץ הרגשות המלווה את המגע עמה, ואינו יכול, לכן, לזכות באהבתה. הדובר, החפץ לעודד את שיריו המתגעים על קביהם בדרכם אל האהובה, מבקשה כי תזמינהו אליה, תקרא לו אל ביתה. חלקו השני של הבית מתאר את המשכו של ניסיון ההתקרבות שתואר בפתיחה:

### לְבוּשׁ לְתַפְאֶרֶת אֵצָא מִדַּעְתִּי

### אֶל אוֹרֶךְ הַבּוֹקֵעַ בְּשַׁעַר!

על איזה שער נסובים הדברים? ניתן להניח, כי הדובר רואה לנגד עיניו את ביתה של האשה, ונוכחותה של זו בוקעת מכל פתחי הבית. אולם לאור הדברים הבאים, המלמדים על המצור שמטילה האהובה על הדובר, ניתן אף להניח, כי השער הוא שער ביתו של הדובר: אורה של האהובה פורץ ובוקע אליו, ואין הוא יכול לעצרו (והשווה: "שוא חומה אצור לך, שוא אציב דלתיים", 'פגישה לאין קץ'). התיאור מעניק לאהובה ממדים אדירים, ומכין את השוואתה לשמש שאינה שוקעת לעולם. הפיכת הצירוף 'אצא מדעתי' לפועל יוצא ("אצא מדעתי אל") הופכת את ה"דעת" למעין מבנה, אותו עתיד הדובר לעזוב כאשר יצא לקראת אורה של האהובה. הדובר חש, כי המתרחש בו תוחציאו מדעתו (וראה בית ד'), אולם הפגישה עם האהובה, ה"יפה עד בושה", עשויה להתקיים רק מכוח אקט של טירוף. הבית הראשון מבטא, אם כן, את גודל תשוקתו של הדובר, ואת גודל המכשולים המונעים את מימוה. השורה השלישית בבית זה ("יפה עד בושה את!") אינה משתלבת בתיאור ניסיונותיו של הדובר ליצור מגע עם אהובתו, אך היא עשויה להסביר את סיבת כישלונם. הדובר מביע בקריאה זאת את חוסר יכולתו לקיים מגע הדדי, מגע של שווים, עם אהובתו. יופיה הרב של האשה כמו אינו יאה לאשה, כמו מדביק לה תו של היעדר צניעות ואף חטא, והדובר חש עצמו נבוך, מבוייש, למולה. ברקע של הצירוף "עד בושה" נשמע הצירוף 'עד בוש', המשתלב יפה עם תחושת קוצר-הרוח המשתקפת מבית זה. בבית הבא מבהיר הדובר מדוע הוא עומד לצאת מדעתו: זכרה של האהובה מלווהו בכל דרכיו, ועומד לנגד עיניו כשמש שנעצרה במקומה. את השורה "כי חומה לי חגיך בקצות משעולי" ניתן לפרש בשני מובנים: ניתן לגרוס, כי ה"משעול" הוא דרך חייו של הדובר, וכי האהובה חוסמת כחומה דרך זו. על פי פירוש זה לפנינו מוטיב המוכר משירים נוספים בקובץ: דבקותו של הדובר בתבל חוצצת בינו לבין עולם המתים. עולם הריבוי "קצות" אינו מתיישב היטב עם ההנחה שמדובר כאן בדרך חייו האחת של הדובר, והוא מעלה על הדעת פירוש נוסף לשורה זו: הדובר כמו אומר, כי אפילו במקומות הרחוקים ביותר שאליהם הוא מגיע בנדודיו אין דמות האשה מרפה מעיניו, בכל מקום הוא מוקף בזיכרה כבחומה. השורה הבאה, שעניה שמשה "הקבועה לבלי שקוע" של האהובה, מחזקת פירוש זה (וראה אף התקבולת



הצלילית בין שתי השורות: "כי חומה לי [...] / כי אימה לי [...]" . חלקו השני של הבית מוסר את הדרך היחידה שבה ניתן להחשיך שמש זו:

כִּי אֲנִי מִתְפַּלֵּל  
שְׁתַּהֲיִי שְׁלִי,  
רק לְמַעַן אוֹכַל אוֹתְךָ לְשִׁפְחָה.

הדובר אינו מתפלל ליצירת יחסי קירבה בינו לבין האהובה, וכל חפצו הוא לשכחה. פאראדוקסאלית, רק כאשר יחבקה יוכל סוף סוף לשים קץ לתשוקתו אליה.

הבית השלישי ממחיש את אופי תשוקתו של הדובר: "מה לומר, מה לתת / לתוגה הפראית הרוצה רק אלייך, / המושטת כפות לברזל הלוהט?" הברזל הלוהט הוא וריאציה על "שמשה" של האהובה, והיד הנשלחת אליו מציגה בחדות הן את התשוקה והן את נמנעות הגשמתה (אופייה ההרסני של הפגישה מעלה על הדעת את השיר הנשלף לחבק את האהובה וכבר על ידה, בשיר 'בהר הדומיות'). נשים לב, כי המשיכה אל האשה נתפשת בתיאור זה כגורם עצמאי, בעל רצון משלו, והדובר מחפש דרך לרסנה ולרצותה. השאלה הרטורית שבפתח הבית ("מה המחיר לחיי שחצו בגלייך, / שחרדו לקולך") מעלה על הדעת אדם העושה דרכו בשטח מוצף מים, והיא מתקשרת לתחושת המצור המובעת באופנים שונים בחלקו הראשון של השיר. הידיים הנשלחות אל הברזל הלוהט אינן עשויות להגיע ליעדן. תחת זאת הן "תועות" על בריחי ביתו של הדובר: "פה רשרוש מבוהל מפניה אל פינה / ותעיית אצבעות על דלתות ובריחן". הדובר ספק חפץ לצאת לקראת אהובתו (וראה בית א'), ספק מבקש לברוח מזיכרה. אם קודם לכן חש, כי הוא עומד לצאת מדעתו, הרי כעת הוא מנסה לשמור על שפיותו. אריזת "שרידי הבינה" מבטאת את ניסיונו הנואש להגן על צלילות דעתו, את רצונו להימלט כפליט מזיכרה העריץ של האהובה. אבל ניסיונו זה הוא חסר סיכוי: האהובה, אשר חגיה הם "כחומה", אכן צרה על הדובר סביב סביב. ובמאבק זה ידו של הדובר לא יכולה להיות על העליונה: "את התו הקדמון, הצלול, הצוחק, / אשר לא יכילנו חליל החזה". השורות מנסחות בתמציתיות את מוקדה של חווית האהבה המתוארת בשיר: נפשו של הדובר היא כחליל, היפה רק לטווח מצומצם של תוים, רק לעוצמת צלילים מוגבלת; אין היא מסוגלת לעמוד בשפעת הרגשות שמלבה של האשה, אין היא יכולה לשאת את חווית המגע עמה.

חלקו הראשון של השיר נחתם בסיטואציה מטפורית של תלייה:

אם ירצה אֶל הַיָּם וְנָרַד מִתְּלִיָּה  
וְדַמוֹתֶיךָ עַד מְחַר מְעִינֵינוּ תִרְפָּה,  
אֶסְפֵּר לְךָ אוֹלֵי מַה קָשָׁה לִי הָיָה  
עַד הַבִּקְרָא אֶת שְׁמֶיךָ רַק לְלַמֵּד בְּעַל-פֶּה.

לכאורה מדובר כאן בשתי פעולות שונות: א. הדובר ירד מן התלייה, ו-ב. האהובה תרפה מעיניו (עם מותו?). אולם הקשר התחבירי בין שתי פעולות אלה יוצר אף קשר סיבתי המואר על ידי מערכת היחסים שתוארה קודם לכן: עמוד התליה של הדובר הוא דמותה של האהובה, "שמשוה הקבועה לבלי שקועה". בערך Hanged Man מציין סירלוט [38] כי מינסטרל תלוי מופיע על הקלף השנים-עשר של ה-Tarot pack of cards. יונג מפרש תליה זו כסמל לגעגועים שלא הוגשמו, או לציפיה מתוחה. סוף הבית מרמז, כי כל הלילה חזר הדובר שוב ושוב על שם אהובתו (מוטיב זה מופיע גם ב'את הלילה שלך' וב'היאור').

חלקו השני של השיר מתאר פגישה היפותטית בין האוהבים. הגבר, הנכסף אל האהובה ובו בזמן ירא ממנה, רואה לעיניו תהליך המורכב משני שלבים מנוגדים: הוא מפיל שינה על האשה, על מנת שזו, בשנתה, תקום ותבוא לקראתו. האשה ממלאת את תפקיד האשה מאז ומעולם: היא ממתנה לאהובה, רוקמת או טווה. על מנת שהפגישה תוכל לצאת אל הפועל עליה לחדול מפעילות זו ולהירדם: "אם ניצבת בחלון, או רקמת, או טווית, / כבי את האור ושכבי". רק כעת יכול הדובר להיכנס לחדרה. אין הוא יושב כאורח, על הכסא, רחוק מן האשה הנמה, אלא על הרצפה, קרוב ככל שאפשר אליה. ישיבה זו יש לראות, לאור תמונת התלייה, כניסיון בריחה של הדובר מן המתח המענה שבו הוא נתון. בהשוואתו לנעלי האשה מגיעה בריחה זו לסיומה: הדובר לא רק ישתחרר מן הסבך הריגשי המטלטל אותו, אלא יאבד כליל את דמותו האנושית. בהשוואה זו, שיש בה משום השפלת עצמו, הנמכת דמותו, מרמז הדובר, כי ברצונו ללוות את האשה בכל דרכיה, אך לא כגבר אוהב, אלא כחפץ העומד תמיד לשירותה. אין הוא מבקש ליצור עמה מגע של ממש, להחליף עמה דברים, ונוכחותו בחדר היא נוכחות של זרות גמורה: "שותק ונכרי בחדר השליו, / אחכה לך כמו נעלייך".

אם בחלקו הראשון של השיר הוצגה אפשרות הפגישה בין האוהבים כפועל-יוצר של פעולת טירוף, הרי סיום השיר מצייר אפשרות אחרת: פגישת סיטים, פגישה המתרחשת בחלומותיה ה"לא טובים" של האשה. כעת, כאשר האשה ישנה והדובר ממתין למרגלות מיטתה, נכון הכל לקראת השיא:

אָז תְּקוּמִי מוֹאֲרֶת בְּנִגְהָ-אוֹיְבִים,

כִּי עָבַר בְּשַׁנְתְּךָ אֱלֹהִים.

אָז תְּקוּמִי,

וּשְׁנֵי תְלֹמֹת לֹא-טוֹבִים

יִתְקַרְבוּ לְאִטָּם,

יֵאֱחָזוּךְ בְּיָדָם

וְיֹבִילוּ אוֹתְךָ אֵלַי.

הדובר יודע, כי חלומותיה הרעים של האשה הם שיאחזו בה ויביאוו אליה. שני החלומות מעלים על הדעת שושבינים המוליכים כלה, או בהקשר של יחסי איבה ("בנוגה-אויבים"), אנשים המוליכים שבו. המלה "אויבים" איננה צריכה להפתיע. כפל פניה של התשוקה, וסבך הרגשות שהוא גורר בעקבותיו, מחדירים ליחסי בני הזוג מתיחות אדירה, כזו השוררת בין אויבים. לא במקרה דובר בחלקו הראשון של השיר על "חומה" ועל "מצור", על "קביים" ו"תלייה", והדובר אף תיאר את עצמו כפליט הנמלט מרודפיו<sup>12</sup>.

השיר מסתיים, אם כן, בסיטואציה בדוייה, שיש בה כדי לשחרר את הדובר ממצוקתו. סיטואציה זו מוכתבת על ידי המגבלות הנובעות מיחסו של הדובר אל האשה (חוסר יכולתו לשאת את חוויית המפגש עמה), ובו בזמן היא מגשיה את רצונו לזכות באהובתו, על מנת שיוכל סוף סוף לשכחה. גם בשיר 'את הלילה שלך' מבקש הדובר ל"שכוח" את האהובתו (בית ד'). עם זאת, בשיר זה אין הוא מבקש להסירה מליבו באמצעות פגישה עמו, אלא להיפך – באמצעות הימנעות מפגישה זו. בסוף השיר מפציר הדובר באשה כי לא תבוא אל חדרו, והוא מנסה לשכנעה כי שכח אותה ("את נשכחת. עיני המראה עצומות"), אולם תוכנה של קריאה זו עומד בסתירה לטון הנרגש שבו מושמעת. אין ספק, הדובר מכריז כי שכח את האהובתו על מנת להרתיעה מלשוב אליו, אך גם על מנת לגרש ממחשבותיו את זיכרה החי, הבלתי נשכח. משמעות כפולה זאת של "שכחת" האהובה נובעת מן הזווית החדשה שבה מוצגים בשיר זה קשרי הדובר ואהובתו. במונולוג זה, שלא כבשירי האהבה האחרים, האשה היא האחראית לפרידה: הדובר בחדרו ממתין לאהובה, וזו מבוששת לבוא<sup>13</sup> (בית ג'). דבריו הנרגשים משקפים הן את תשוקתו אליה, והן את ניסיונו להשתחרר ממשיכה מסיירת זו.

הדובר פותח בתיאור "הרגעת" לילה של האהובה. התשוקה אל האשה, הסיחרור והחולי שליווה, נמסרים בלשון עבר. עם זאת, על ה"הרגעה" עצמה הוא מספר בלשון הווה: הלילה, האופף את הגבר שנעזב "לבדד", עדיין אינו רגוע כלל. גם הבית הבא מבטא תחושות סותרות. אמנם, להט האהבה מתקרר והולך ("בידיי, שנגעו בך, דועך השרב"<sup>14</sup>), והדובר מדבר בלשון עבר על הימים שבהם היה משועבד לתשוקתו, אך הטון הנרגש שבו הוא מצהיר על זרותה של האהובה ("את זרה. את זרה, אל תבואי עכשיו. / התוגה שעזבת פה גדולה כה ממך") מכחיש את דבריו. דומה, הדובר ספק חש בזרות החוצצת כעת בינו לבין האשה, ספק מבקש לבנות בעצמו חציצה זו. שיאו של התהליך המתואר הוא תמונת האבל הסוגרת את השיר. התיאור המטפורי של הילד המת ושל המראות המכוסות מצביע חד משמעית, לכאורה, על מות האהבה. אולם מן הדיבור קצר הנשימה של הדובר משתמע, כי הרוגע ממנו והלאה. גם ה"משתה" הנזכר בבית ג' עשוי להעיד על כך. ניתן לפרש משתה זה כמלמד על סוף 'משתה האהבה' (והשווה ה"משתה אשר אין לו שילום" לשורה "מה יקרו לי חייך שהיו הדומך"), אולם, כאמור, ניתן אף לפרשו כפשוטו: הדובר יושב בחדרו, מצפה לאשה, וזו איננה באה.

הקשר התימאטי והמוטיבי, הקיים בין 'את הלילה שלך' לבין השיר הסמוך לו, 'יין של סתיו', עשוי להאיר מחדש כמה פרטים מוקשים בשיר שלפנינו. שני השירים מתארים את הסערה השוככת, ואת הרוגע, האמיתי או המדומה, שלאחריה, ודמיון תימאטי זה נסמך על כמה וכמה חזרות לשוניות. 'יין של סתיו' מסתיים בתיאור עצבותו של הרחוב, ה"קודח" בשל האהובה והורס בקרנים אל "דלתה", ואילו 'את

הלילה שלך' נפתח בלילה, אשר "עמד על דלתידך, סחרחר משיאים"; ב'יין של סתיו' שואל הדובר מי קולע את שם האשה אל ליבו, וב'את הלילה שלך' הוא מספר על הלילה אשר "ידע לענות רק בשמך האחד". שני השירים מסתיימים בניסיונו של הדובר לשכנע את האשה כי האהבה, או זכר האהובה, עתידים להישכח. ההתרחשות הנופית ב'את הלילה שלך', שלא כב'יין של סתיו', היא מרומזת בלבד, אך השורות "רק הרעם אי-שם עוד גורר רהיטים, / רק ענק מחייך ושותק על לא כלום", מלמדות על הסערה שחלפה, ומעלות על הדעת את "ירידי הענן והרעם" הנזכרים ב'יין של סתיו'. מיהו ה"ענק" השותק? שורה זו קשה לפירוש, ומובנה מתבהר עם ראיית הקשר שבין שני השירים הנדונים: ב'יין של סתיו' נתפשת הסערה כמגע אהבה אלים בין שמים וארץ (הברק מצוייר כדמות אדירה הפוקחת את עיניה וקורעת את "שמלות השדרה והגובה"), ואילו ב'את הלילה שלך' הסופה שבחוף הולכת ושוככת. ה'רעם' בשיר זה מתואר במונחים של המשתה האנושי המסתיים והולך ("רק הרעם אי-שם עוד גורר רהיטים") ותיאורו מרמז, אם כן, להקבלה שבין התשוקה האנושית לבין התשוקה הקיימת ביקום. ה"ענק השותק" מתקשר להקבלה זו: אם ב'יין של סתיו' הרגיע אקטיבי ודינאמי, הרי ב'את הלילה שלך' ה"ענק", גילום של הכוחות האדירים האצורים בשמים, רק "מחייך ושותק על לא כלום". פירוש זה תואם יפה לסוף השיר, השב ומקביל את החדר האנושי עם חלל היקום:

### בְּחִדְרֵי הָעוֹלָם הַגְּדוֹלִים, הַרְיָקִים,

### גַּם צְחוּקָךְ יִבְהֵל מְעַצְמוֹ.

היקום נתפש כמבנה העשוי חדרים חדרים, ובאלה קיימת כעת ריקנות רבה. הצחוק העשוי "להיבהל מעצמו" ממחיש את גודל הריקנות והדממה השוררים בהם, וזאת בדומה לתוגה הרבה השורה כעת בחדרו של הדובר. הענק, המייצג את כוחות השמים, מכין את תיאורו של היקום במבנה בעל חדרים רבים. עם זאת, הדמיון התימאטי שבין שני השירים הוא חלקי בלבד. הפעול 'שכח' מלמד, בין השאר, על גבולותיו של דמיון זה ב'יין של סתיו' מבטיח הדובר לאשה כי תשוקת הרחוב אליה "תישכח", ותהפוך "רק לזוהר שלכת נפרשת וכובד טיפות בסכך". משמע, גאות האהבה ושכחתה מציינים למחזוריות הפריחה והשלכת. ב'את הלילה שלך', לעומת זאת, ה"שכחה" איננה חד משמעית וודאית כמחזוריות העונות.

השיר 'אולי היד אותך' סוגר את שירי החטיבה השנייה, ושם קץ לסיפור האהבה שהובא בשירים אלה. הוא מתאר את פגישתו העתידה של הדובר עם האשה המצפה לו, ואת החיים המנוונים, חסרי המשמעות, שיחיו שניהם לאחר פגישה זו.

כמו 'חיוך ראשון' (חטיבה ראשונה) מתאר אף שיר זה את מאבקו של הדובר בין המשיכה אל הדרכים לבין המשיכה אל האשה ה"קוראת" לו. דמיון זה מתחזק על ידי כמה וכמה פרטים החוזרים בשני השירים: 'אולי היד אותך' נפתח בשורות – "אולי היד אותך בלי דעת מבקשת, / או את חיי פתאום אליך תקראי", ואילו בפתח 'חיוך ראשון' מסביר הדור לאהובתו, כי שוב אין היא צריכה לקרוא לו, שכן הנה

הוא שב אליה – "אל תקראי לי בשבועה נואשת, אל תקראי לי במלים רבות". ב'אולי היד אותך' מבטיח הדובר: "אני אשוב שנית אלייך, רק אלייך" וב'חיוך ראשון' הוא כמו מממש הבטחה זאת: "אמרי לדומייה רוצחת הדמעות, אמרי לתוגתך הזו הנושנה, / כי אליהן חוזרים, תמיד חוזרים ריקם, מאבוקות, מעיר לוחמת, עשנה". בשני השירים מספר הדובר לאשה, כי שמע את "לחשה" בכל דרכיו. עם זאת, 'אולי היד אותך' אינו מסתיים כ'חיוך ראשון', בחוויה המסעירה של הפגישה, אלא בימים שלאחר פגישה זו. השיר פותח בהדדיות הקשר שבין האוהבים: ספק ידו של הדובר מבקשת אחרי האהובה ספק היא קוראת לחייו. נשים לב, כי בשעה שהדובר מחפש את האשה, קוראת זו את חייו "אולי היד אותך בלי דעת מבקשת, / או את חיי פתאום אלייך תקראי". ואמנם, בהמשך הדברים מתברר, כי הפגישה תעלה לדובר בחייו (ראה בעיקר בתים ג', ה'). חלקו השני של הבית מארי יחסים אלה מזווית שונה:

**אֶשֶׁר נוֹלְדָה – יְאֹר**

**וְנִהְפָּכָה – רְאִי**

תחילה לא הבחין הדובר בקול האשה בתוך הקולות הרבים שהקיפוהו, אך כעת הוא שומעה בבהירות רבה. יתר על כן, געגעועיו הם כעת ממש כגעגעועיה, ותשוקותיהם משתקפות אלה באלה כבראי. ה"יאור" מרמז לרעש שהפריע תחילה לדובר לקלוט את קריאת האשה, ואולי אף לנדידת הדובר, כמו נחל, בדרכים. המעבר מן ה"יאור" אל ה"ראי" הוא אף מעבר מאקטיביות לפסיביות: הראי רק משקף את העולם הניבט אליו, והוא מביא כאן את כוחה הרב של האשה, אשר זיכרה כופה עצמו על הדובר. משמעות זו של ה"ראי" מכינה את תיאור הדובר בהמשך כ"שבויו". מעניין לשים לב, כי ב"יאור" וב"ראי" מופיעים אותם עיצורים, והמעבר מן האחד לשני מתבטא בשינוי סדר עיצוריו של ה"יאור". הבית השני מפרט את ההכרזה הכללית שבפתח השיר. בהמולה שסביבו מבחין כעת הדובר בקול האהובה; הקולות שהוא שומע 'מספרים' לו עליה, מזכירים לו בלי הרף את קיומה. קול האשה מלמד על הפגישה הצפויה:

**כְּבִהְתַּעֲתֵד פְּגִישָׁה, כְּבִהְסִתְוֹדֵד מִחֲתָרְת.**

**כְּבִהְתַּאֲמַת נְשֶׁד - - אֲנִי מִפִּיר: קוֹלְךָ!**

הדובר אינו שש לשמע הקול: המלה "חשד" מטעימה כי הוא מתייחס אליו כאל דבר לא רצוי, דבר שיש לחרוד מפניו. על כך מצביעה גם המלה "מחותרת": ההשוואה ל"מחותרת מסתודדת" משקפת מצד אחד, את האופן שבו נשמע הקול מבעד לקולות האחרים, אך מרמזת, מצד אחר, כי קול זה חותר תחת אורח חייו של הדובר ומסכן אותו. שתי מלים אלה מחזקות את הקונוטציות השליליות שיש למלה "שבויו", המופיעה בהמשך הבית ("כאז אני עומד שבויו בעיגולך"). הדובר מגלה, כי זכר האהובה חזק כבעבר ומגביל את צעדיו.

שלא כבעבר לא ינסה הדובר להמלט משיביו. אדרבא, הוא עומד להיכנע לאשה הצרה עליו:

**כִּי תְשׁוּקַתִּי חַיִּים תּוֹבָא עוֹד לְרַגְלֶיךָ.  
כָּל נְתִיבָה, כָּל זָמַר, מְגִיעִים עַד דָּם.**

תשוקת הדובר תובא אל האהובה בעודה חיה, אך היא לא תוליד פגישת אהבים נסערת, אלא תונח, כקרבן, לרגלי האהובה. הדובר יופיע לפגישה לא כאוהב נלהב, אלא כמי שנכנע ומוסר את כלי נשקו לאויבו. נראה, כי התשוקה עליה מדובר כאן אינה בהכרח תשוקה אל האהובה, אלא תשוקת הדובר אל החיים, אל מרחבי תבל בהם הוא נודד (מבחינה תחבירית ניתן לפרש את המלה "חיים" כתמורה – "כי תשוקתי, שהיא חיים, תובא עוד לרגליך" – ואף כלואי בעל תפקיד מושאי: "כי תשוקתי אל החיים תובא עוד לרגליך", והשוה לשורות: "דרכים, / אל מרחבן השר והלבן / בחבל הובילתני התשוקה", מתוך 'מזכרת לדרכים'). משמע, קיים ניגוד בין תשוקת הדובר לבין פגישתו הכפויה עם האשה. השורה הבאה, "כל נתיבה, כל זמר מגיעים עד דום", מאשרת ומחזקת פירוש זה. המלה "חיים" נקשרת לשאלתו הרטורית הקודמת של הדובר – "או את חיי פתאום אלייך תקראי" – ומהווה לה תשובה: אכן, את חיי קוראת אליה האהובה.

כניעת הדובר לאהובה היא הדרך הבטוחה להשתחרר מעולה:

**אֲנִי אָשׁוּב שְׁנִית אֲלֶיךָ, רַק אֲלֶיךָ,  
כְּמוֹ עֵינֵי אוֹתְךָ לְנֹצֵחַ לְעֵצָם.**

"עצימת" האשה באמצעות עיני הדובר נותנת מקום לשני פירושים: ראשית, הדובר יראה במו עיניו איך עוצמת האהובה את עיניה, ושנית – הדובר עצמו יעצום את עיניו ושוב לא יראה את האשה. מכל מקום, הדובר אינו מגיע אל האהובה על מנת להזין בה את עיניו עוד ועוד, אלא על מנת לא לראותה עוד לעולם (במובן מסויים מהווים דברים אלה וריאציה על דברי הדובר ב'על קביים אלייך': "כי אני מתפלל / שתהיי שלי, 'רק למען אוכל אותך לשכוח"). "עצימת" האהובה לנצח מרמזת להריגתה, ואכן בסוף השיר מתאר הדובר את "מנוחתם" הסופית של האוהבים. השיר פותח במסירת תחושותיו ההוות של הדובר. פיתוח של סיטואציית המסירה נמצא בבית הרביעי:

**הַלִּילָה כֹּה שָׁלוֹ. אֶפֶל עֶכְשׁוֹ הַיּוֹם.  
הַצֵּעַר הָאֲחֵרוֹן עַל מִפְתָּנְךָ יִגְנֹעַ.  
הַלִּילָה כֹּה שָׁלוֹ. יָרַח בֵּן-שְׁבוּעִים  
יָשֵׁן בְּעָרִיסַת הַחֶשֶׁךְ הַגְּבוּהָ.**

הדובר, כמדומה, אינו מברך על שלווה הלילה: זו מתקשרת לדומייה אשר ממנה בוקע קולה של האשה, ואף למנוחה חסרת החיים המצפה לו. היין, הנקשר בדרך כלל לשמחה, סערת חושים, או אף לרעים השותים יחדיו, מונח כעת בפינה חשוכה, ואינו מפר את שלווה הלילה. הדובר עצמו עדיין אינו שליו לגמרי. צערו האחרון יחלוף רק אחרי שיעבור את מפתן ביתה של האהובה. מן הבית הבא נראה, כי הצער שיחלוף לא יפנה מקומו לשמחה ולאוויר, אלא יותיר אחריו שיממון גמור. בבית האהובה לא יהיה עוד מקום לצער שליווה את הדובר בדרכיו, אך גם לא לכל רגש אחר. בחלקו השני של הבית מסיט הדובר את מבטו בגעגועים, בפעם היחידה בשיר, אל העולם שסביבו, עליו יהיה עליו לווה בעתיד. סוף השיר הוא אף סוף סיפור האהבה:

**הַנְּהַיָּה תִּקְרַב שְׁחָרִית רֹעֵדָת עַד בְּיָתְנוּ  
וְתַעֲלֶה בְּסֻלִּיל הַמְּדַרְגּוֹת הַקָּר.  
כְּלָנוּ, בֵּית שְׁלִי, נְנוּחַ בְּלְעָדֵינוּ...  
כְּלָנוּ עוֹד נִהְיָה רַק זְמַן אֲשֶׁר עָבַר.**

שתי השורות האחרונות מרמזות למותם של האוהבים, כהמשך לקביעתו הקודמת של הדובר ("כל נתיבה, כל זמר, מגיעים עד דום"). ואמנם, לאחר סערות הרגש הקודמות, המשיכה והדחייה, הציפיה הארוכה, חיי האוהבים לאחר פגישתם כמוהם כמנוחה. על מנת לזכות במנוחה זו ויתר הדובר על אורח חייו הקודם, על הדרכים ועל הזמרה, והוא נח כעת "בלעדיו", בלי כל תווי ההיכר שאיפיינוהו קודם לכן. גם האשה, אשר בציפיה מילאה את חייה, נחה כעת "בלעדיה". חיי האוהבים לאחר פגישתם מרוקנים מכל משמעות: "כולנו עוד נהיה רק זמן אשר עבר". ה"קור" של סליל המדרגות הוא הקור של הבית אליו נכנס הדובר, קור שיאפיין את כל אחד מן האוהבים ואת יחסיהם. השורות המסיימות הן, אם כן, פועל יוצא של "קור" זה. השחרית, אשר תיאורה עשוי לרמז לדובר הקרב אל ביתו ועולה במדרגות, מייצגת את תבל, את מרחביה הגדולים ואת המחזוריות הקיימת בה. קיים ניגוד ברור בין שחרית זו לבין סליל המדרגות הצר אשר עליו היא מטפסת. השחרית, והירח הנזכר בבית הקודם, הם נציגי העולם שאותו אהב הדובר ובו נדד, עולם אשר עליו הוא מוותר כעת<sup>15</sup>.

## **ג. התשוקה כעקרון קוסמי**

מלבד המונולוגים הנדונים מצויים בחטיבה השנייה חמישה שירים נוספים שבהם פונה הדובר ל'את'. כאמור, שירים אלה אינם נפתחים בפנייה, כשירים שנדונו, אלא בתיאורי נוף קצרים. הנוף מוזכר משום שהוא מזכיר את האהובה, או משום שהוא עצמו מרתק אליו את הדובר. ממבנה השירים משתמע, כי יחסי הדובר וה'את' אינם נושאם היחיד. על העובדה שלרקע הנופי חשיבות מלשו ניתן לעמוד כבר משיר הפתיחה של החטיבה, 'אז היווה גדול'. בשני בתיו הראשונים מעלה הדובר לנגד עיניו את אוירת

העיר, את אורה המיוחד ואת תחושת ההתאהבות שהורגשה ברחובות. בהמשך הדברים מתברר, כי אווירה זו אינה רק רקע לדבר מה חשוב יותר שהתרחש אותו ערב, אלא היא עצמה אחד מנושאי של השיר. עובדה זו זוכה לניסוח מכתמי בבית השלישי:

אל תִּכְבֵּי אֶת הָעֶבֶר,  
נְרוּ יְחִיד כֹּה נִרְפָּה.  
אִם לֹא הִיְתָה זֹאת אֶהְבָּה,  
הִיְתָה זֶה עֶרְב סְתֹו יִפָּה.

מתברר, "ערב סתיו יפה" יכול להיות נושא לגעגועים לא פחות מ"אהבה". ערב סתיו זה עשוי להתפרש כגורם עצמאי, בעל משיכה משלו, או ככינוי לנועם ולקירבה שצינינו את הפגישה. מכל מקום, אחרי קביעה זאת שב הדובר לתאר את ערב הסתיו, הנכנס אל העיר "עם כובד סער ועבים", ולא דוקא את ריגשותיו אל ה'את' אליה הוא פונה.

גם ב'גשם שני וזיכרון' מספר הדובר על מראות הנושאים עמם את זיכרה של האשה. העיר שטופת הגשם מזכירה לו יום אחר, שבו היתה עדיין האהובה לציודו. חלקו הראשון של השיר מעלה את יומה של האהובה, יום גשם, בשעת שקיעה. לתחושות הדובר כמעט ואין זכר בחלק זה, ורוב הרגשות מיוחסים ל"יומה" של האהובה. דרך תיאור זו מוסרת במרומז שתי תימות: ראשית, היו וכל מראותיו תרים אחר האשה, מבקשים את קרבתה (נושא זה מופיע בהדגשה רבה בשיר 'יין של סתו', שיידון להלן) ושנית, ניתן כמובן לתפוש את ה"יום" כמטונימי לדובר. ההקבלה ביניהם נוצרת מכוח הדמיון שביחסם לאשה ומכוח העובדה ש"יום" זה קיים כעת רק בזיכרונו של הדובר. כמה מתיאוריו של ה"יום" משקפים את הפגישה שאירעה ביום זה, ואת אווירתה. כך, למשל, השורה "הוא כבד משבועות, ממלמול מיוגע" מאירה את מערכת היחסים האנושית, ולא את נופי העיר הגשומה. ולעומת זאת, "הנשימה המגועשת" ("מה רחוק הוא היום, שעבר, שארב / באורות אחרונים, בנשימה מגועשת") עשויה לייצג את הנוף הסוער ואת בני הזוג הנרגשים כאחד. הסערה שבחוץ מצאה לה, אם כן, מקבילות בלב הדובר וביחסיו עם האשה.

בחלקו השני של השיר מהלך הדובר בעיר, אשר מראותיה מזכירים לו את אהובתו. אין הוא מעסיק עצמו כעת בהתחייבויותיו כלפי האשה, או בתכנון שיבתו אליה, וכל כולו נתון לזיכרון פגישתם. זיכרון זה כמוהו כסכין וכלהבה גם יחד ("והראש יתמוטט מן הלהב החד / של זכרך המדליק את ידי"). אין ספק, האשה עדיין "יחידה, אהובה עד איולת".

בשניים מן השירים הנדונים, 'יין של סתיו' ו'סער על הסף', מצטיירת התשוקה כעקרון המפעיל את תבל כולה. בשניהם קיים טשטוש מכוון של דמות ה'את', והיא מייצגת הן את האשה והן את תבל. גם ה'הוא' הנכסף אל ה'את' הוא ספק הדובר, ספק הנוף הסתווי.



'יין של סתיו' נפתח בתמונות מן העיר הגשומה, הסתויות. הסתיו, על רוחותיו וברקיו, מוקסמם מן ה"בת" וקורא לה. דמותה של ה"בת", בעלת "השמלות הבהירות", אינה חד-משמעית. ההנחה כי הפנייה היא אל דמות נשית כלשהי מתחזקת בהמשך, עם פיתוח היחסים שבין הסופה לבין ה'את'. ל'את' זו תוי הכר אנושיים: "שם עולה את, לשיר מדרגות עקומות / אל חדרך השתקן, המחכה, המודאג" (בית ז'). אולם בבית השלישי מתברר, אף לעיר "שמלות":

רק עינו הִרְחֵבָה עוד יִפְקַח הַכָּרָק  
וְיִקְרַע אֶת שְׁמֵלוֹת הַשְּׂדֵרָה וְהַגְּבֵה.  
רק לְרַגַע, בְּנִגְהָ הָקָר, הֶחֱזַק,  
הַשָּׁמַיִם יִבְאוּ הִרְחֹבָה...

הדובר רואה בסערה אקט התמזגות אלים בין שמים וארץ. הברק קורע את שמלות השדרה, ובנוגהו החזק 'באים' השמים הרחובה. העיר בעיניו היא אשה ענקית, ה'נכבשת' על ידי הסתיו. ה"בת" אשר לשמלותיה כורע הסתיו, עשוייה לייצג, אם כן, את העיר ואת האשה כאחד. הקבלה זו מתפתחת בהמשך: כמו הרוגע היורד על העיר לאחר הסערה, כך גם המשיכה אל האשה עתידה לחלוף. עם שוך הסערה מרגיע הערפל את העיר כמו היתה קודחת מחום:

הוא יְדָם. הוא יְדָם. שָׁם הָעֵיר כָּבֵר נִפְקַחַת  
בְּנִגְהוֹ שֶׁל יָרַח קָרִיר וּמְשֻׁחָז.  
שָׁם עוֹבֵר עֲרָפֶל וּמְרֻטֵיב בְּמִטְפַּחַת  
אֶת שִׁפְתֵי הָאֶסְפֵּלֵט וְאֶת מִצַּח הַגֶּזֶז.<sup>16</sup>

מיהו שעתיד לידום? מן הבית הקודם משתמע, כי ה'הוא' הוא ליבו של הדובר, או "מלמול העצים הנרדף", הנרגע בתום הסערה. כפל משמעות זה תואם לכפל פניה של ה'את'. כאמור, גם ההתרגשות שמעוררת האשה ברחוב עתידה לפוג: "ורודפת אותך נהימת הקומות, וקודחים בגלל המרת, והגג. / עצובם אל דלתך בקרניים הורסת. / הרדמי. הרדמי. זה עובר ונשכח. / זה הופך רק לזוהר שלכת נפרשת / וכובד טיפות בסכך".

השיר מתאר, אם כן, את תשוקת הסתיו (כולל נציגיו: הסופה, הברק) אל העיר ואל האשה, ואת השלווה המשתררת בעיר, ובלב הדובר, עם שוך הסופה. יחסי הדובר והאשה אינם במרכז התמונה: תחילה כורע הסתיו וקורא לה (ולעיר), בהמשך מנשקת הסופה את צוארה. רק בבית החמישי גוברת מעורבותו של הדובר ("מי קולע את שמך אל ליבי?"). הדובר מגלה, כי הנוף כולו אחוז תשוקה, וכי משיכתו אל האשה אינה אלא חלק מתשוקה מקפת-כל זו.

ב'סער על סף' ה'את', כמדומה, אינה כלל אשה, אלא תבל. השיר פותח בגילוייה של הסערה: קול הרעם מדומה על ידי הדובר לנהמת געגועים של "ראם אפל", והברק חושף ופוער את הלילה. בבית ג' מופיע 'הוא', שלו יחסים הדוקים עם הנוף המתואר, ועם מראות נוספים של ה'את':

וְהוּא זוֹכֵר אוֹתְךָ בִּיקוֹד עֲצֵי תְפוּחַ,  
וְהוּא זוֹכֵר אוֹתְךָ בְּהַשְׁבֵּר לְבוֹ,  
בְּהִנְתָּרוֹ בּוֹדֵד, עֲקוּר מְגֵן, פְּתוּחַ,  
לְמוֹל אֶהְבֶּתְךָ הַמְשַׁתְּלַחַת בּוֹ.

כמו ב'יין של סתיו' מצביע ה'הוא' על הדובר ועל הנוף כאחד. מצד אחד הוא מקביל לרעם "המתגעגע" (בית א'), אך התואר "פתוח" מקשרו לדובר, המספר בבית הבא – "לך שערים נפתחו". הקבלה זו, בין הסתיו לבין הדובר, מתפתחת בבתי הבאים. המגע בין הדובר לבין ה'את', כפי שהוא עולה משורות אלה, מזכיר את יחסי הדובר וה'את' ב'פגישה לאין קץ'. אהבת ה'את' כה עזה, עד כי ניטל על הדובר להתגונן מפניה. גם מוטיב ההלך הנמשך אל הדרך ומרחביה מצוי בשיר זה: "והדרכים, גדולות, תלכנה לקראתנו, / ועמוסות מרחב ושיר לעייפה -". והסתיו אף הוא נמשך אל 'את' זו, ומנסה לפתותה: "הסתיו, הסתיו המר יצא אל היבשת. / שמים ינופף כסודרים של אש / וברשע ושבועות ובלחישה נואשת / על אלם דלתותייך יגשש". תשוקת הדובר אל תבל מוצאת לה, אם כן, הד בתשוקת איתני הטבע (הרעם, הברק, הסתיו) אליה.

רק אחד משירי האהבה הנזכרים, 'תמצית הערב', אינו מתאר סופה, אלא שעת ערב בעיר. היקום כולו נראה בחשכה כמקשה אחת, והמראות הבודדים הניגלים לעין מסמלים, לתחושת הדובר, את תמצית מראותיו וחוקיו. גם האהובה שייכת לתמצית זו, והיא מופיעה לעיניו כבחזון. עם הופעתה מתוודה הדובר: "זו רשת המלים שנעצרו. זה כובד / הרעש המפיל לפתע את התוף. ימינו שעמסו תבונות, גנים וגובה, / רצו אולי אותך רק, רק אותך לקטוף...". כמו המראות הקודמים, אף וידוי זה שייך לתמצית, לעיקר (הצירופים "זה כובד" ו"זו רשת", ששימשו לתיאור "התום והתמצית", חוזרים בבית זה ביחס לוידוי המושמע בו). ימיו מלאי התבונה, הפעילות, של הדובר לא רצו אלא באהובתו. את הפועל "לקטוף" ניתן לפרש בהוראה של 'להשיג', 'לזכות ב', אך אין ספק כי הוא מחדיר לדברים יותר משמץ של אלימות (וראה הצירופים 'נקטף באיבו', 'נקטפה נשמתו' ועוד)<sup>17</sup>. סוף השיר חוזר אל ראשיתו. כמו ב'גשם שני וזיכרון' גם כאן מיוחסות תחושותיו של הדובר לערב: "אם גם אותך האיר בפנסו הערב, / זה אות כי הוא רעב לנצח לראותך". גם האשה שייכת, אם כן, ל"תום ולתמצית". התיאור משרת, כפי שראינו לעיל, שתי מטרות. ראשית, ה"ערב" ניתן להתפרש כמטונימי לדובר וליחסו אל האשה, ושנית – האשה נתפשת כתמציתו של העולם, ונופיו חפצים "לנצח לראותה".

## ד. 'תחנת שדות'

כאמור, מהווים השירים הפותחים בתמונות העיר הגשומה חוליית חיבור עם שירי החטיבה הראשונה. חוליית חיבור אחרת מהווה השיר 'תחנת שדות', הכולל, בצד מוטיבים האופייניים לשירי האהבה, מוטיבים המציינים את המיפגש שבין הדובר לתבל. זהו שיר יחיד בחטיבה זאת שבו לאשה ולתבל מעמד זהה: האשה אינה מטפורית לעיר, והעיר אינה מטפורית לאשה. לדובר ולאהובתו מוקדש שיר אחד (שיר ב') ואף למפגש שבין הדובר לבין תבל מוקדש שיר (שיר ג'). ההקבלה בין שתי מערכות יחסים אלה היא המפתח להבנת השיר השלם. היצירה מורכבת משלושה שירים, העוסקים, לכאורה, בשלושה נושאים שונים. השיר הראשון מעלה את שלוותה הלילית של תחנת רכבת נידחת, שלווה המופרת רק לעתים רחוקות על ידי "שריקת הקטרים". השיר האמצעי פורש את יחסי הדובר ואהובתו, כפי שהם מוכרים משירי האהבה האחרים הכלולים בחטיבה השנייה. בשיר השלישי אנו רואים את הדובר בשעת לילה מאוחרת, בתחנת רכבת, וחוזים במאבק שבינו לבין העולם ה"אורב" לו. המקומות המתוארים, הזמנים, ואף הדמויות, משתנים משיר לשיר. הכותרת 'תחנת שדות' מקשרת באופן חלקי בלבד בין השירים. התחנה מתוארת, אמנם, בשיר א' ובשיר ג' (בזה האחרון היא ברקע ולא במרכז התמונה כבשיר א'), אך השיר האמצעי אחוז בה בדרך עקיפה ביותר. למעשה, רק שורתו הראשונה, "המרחקים נסעו. עבר משק העשת", קושרת אותו לסיטואציה של שני השירים האחרים.

לקשיים הכרוכים במציאת נושאה של היצירה השלמה תורמת העובדה שאחדים מן הפרטים המופיעים בשלושת השירים משנים את משמעותם משיר לשיר, או שיש להם פנים שונות באותו שיר עצמו. תחנת השדות מנוגדת למרחביה הבלתי מיושבים של הערבה, ולהווית הנדודים המסומלת על ידי הרכבת החוצה את הערבה. במובן זה מקבילה התחנה לביתה של האשה המתואר בשיר ב'. אולם לגבי אדם העוזב את ביתו ויוצא לנדוד בעולם, התחנה הנידחת שייכת לדרכי תבל ולמרחביהן. והנה, אם בשיר הראשון התחנה היא ניגודם של הערבה ושל מסעה הרועש של הרכבת, הרי בשיר השני מתרמז ניגוד בין דרכי תבל, ותחנת השדות בתוכם, לבין ביתה של האשה. נמצא, כי תחנת השדות מקבילה, במובן מסוים, לביתה של האהובה, ובמובן אחר – היא ניגודו הגמור. כפל פנים זה מאפיין גם את דמות האשה: מצד אחד היא מקבילה לתחנת השדות הרחוקה, חסרת החיים, אולם מצד אחר כמוה כערבה הלילית, הקוסמת והמאיימת, המפתה את הדובר להתמזג במרחביה. כפי שנראה להלן, גם לערבה שתי פנים. אציין עוד, כי ה"שקט" וה"דומייה", ה"טל" וה"לילה" מופיעים בכל אחד מחלקי היצירה, ותורמים בכך לליכודה הפנימי, אך מובנם של אלה משתנה משיר לשיר. אתאר להלן בקצרה את כל אחד

מן השירים, ואצביע על המשותף להם. הדיון בכל אחד מן השירים ייעשה מתוך ראיית מקומו ביצירה השלמה.

השיר הראשון מעמיד זה מול זה את שלוותה של תחנת הרכבת ואת ערבה ה"אורבת" לה. בערבה הרחבה, הבלתי מיושבת, קיימים יסודות המנוגדים במהותם לתחנה הבנויה, והם מבקשים לתקוף אותה, להאבדה. משמעותו של "מארב" זה מתבררת ביתר תוקף בבית האחרון של היצירה המביע את תשוקתו המתמדת של הדובר להתמזג במרחביו הניצחיים של היקום. בתחנה הדוממת, החשוכה, תוקפת אותו תשוקה זו ביתר שאת, והוא חש עצמו חסר אוניס למולה. לערבה, מתברר, שתי פנים. היא מייצגת, מצד אחד, את המרחבים השוממים, הסרי החיים, המנוגדים במהותם לחיים האנושיים, ומצד אחר – את איתני הטבע האדירים: היקום אינו מת, אלא חי ונושם, וחיי אלה הם נצחיים. במלים אחרות, הדובר מצביע בעקיפין על שתי מהויות שונות של "חיים" ושל "מוות": 'חיי' של בעל החיים, אשר סופם מוות וחידולן, ו'חיי' של היקום, אשר המוות, במובנו הביולוגי, אינו סופם, אלא אחד ממרכיביהם, פן אחד של נצחיותם. במקד השיר הראשון והשיר השלישי עומד המתח בין שתי מהויות אלה של 'חיים': הדובר נמשך אל מרחבי היקום ושואף להפך לחלק מהם, או, במלים אחרות, להחליף 'חיים' (מובן א') ב'חיים' (מובן ב'). מתח דומה הוא מגלה אף בנוף, ביחס שבין תחנת הרכבת, פרי ידיו של האדם, לבין מרחביה הבלתי מעובדים של הערבה.

משהו מן החידולן שמבקשת הערבה להביא על התחנה, כבר מצוי בתוך תוכה של התחנה השוממת: "שלוות אין קץ" ("שלוות אין קץ של בין-רכבת-לרכבת") היא אף שלוה של קץ. ואמנם, הרכבת המגיעה אל התחנה כמו נופחת את נפשה בבואה אליה. תופעה דומה נפגוש בשיר הבא: המוות המצפה לדובר בבית האהובה מצוי עמו בדרכים שבהן הוא נודד ("קבלי את זה השיר, אשר הורג אליך").

המרחבים, האורבים לערבה משמיעים את קולם רק לעתים רחוקות. הרכבת חוצה את מרחבי הערבה, ועשנה נראה מרחוק כאילו הוא 'חותך', 'קורע' את השמים. קיים ניגוד חריף בין הרכבת, הנעה במרחבים, לבין התחנה המשמימה: שריקת הקטרים הקרבים מדמה ל"מגדל נגדע", ובבוא הרכבת לתחנה היא "נופלת, אבודה". תארים אלה משקפים את הצפירות הקצרות, הקטועות, של הקטר, הנאלמות בהגיע הרכבת לתחנה, אך הם גם מצביעים כל כך שהרכבת נופחת את נפשה בהגיעה<sup>18</sup>. "וידויו" של המרחב אצורים בליבו זמן רב, ורק הרכבת הפוקדת את התחנה "עוקרת" אותם ממנו (והשוה: "וידוי אחד בלב עוד מסולע –", 'תמצית הערב'). מה אופיים של וידויים אלה? האם הרכבת הנופלת "אבודה" מביעה את תשוקותיה הכמוסות של הערבה? האם מדמה הדובר כי הערבה עצמה נכספת להגיע, כמו הרכבת, של שלוותה המבויתת של התחנה? לאור כפל פניהם של הערבה ושל התחנה ייתכנו שני פירושים אלה גם יחד. על פי הפירוש הראשון נקשר התיאור לערבה ה"אורבת" לתחנה וחפצה להשמידה. על פי הפירוש השני מוצא הדובר ביחסי הערבה והתחנה את המתח הקיים בינו לאהובתו: כשם שהוא נכסף להגיע אל ביתה, כך גם המרחב הפורע שואף להגיע אל דממתה חסרת החיים של הערבה. ואמנם

"שלוחת אין קץ" של התחנה מהווה את סוף דרכה של הרכבת, כשם שהשביל, "הרוגע כמו סוף", המוביל לבית האהובה, יסמן את סוף חייו של הדובר (שיר ב')<sup>19</sup>.  
לאחר שריקת הרכבת שב השקט לתחנה:

וְשׁוֹב שׁוֹקֵט הַפֶּל. פְּסִיעוֹת. חֲרוֹק בְּרִיחַ.  
שׁוֹמֵר הַתְּחִנָּה אֶל הַגֶּדֶר נִשְׁעָן.  
שׁוֹמֵר הַתְּחִנָּה אֶת לִילוֹתָיו מְרִיחַ,  
כְּרִיחַ אֶפְקִים וְעִמְעוּמֵי עֶשֶׂן.

השומר קולט בחריפות את המרחבים שסביבו, ו"מריח" את אוויר הלילה (תיאורו מכין את תיאור הדובר בבית האחרון של היצירה: "עמוד מול ראוות הרוחב הכופתת, / מול ריח העולם העז והקריר"). המלה "אופקים" מצביעה על געגועיו של השומר אל מרחבי הערבה, ואף הישענותו על הגדר, החוצצת בין התחנה לבין הערבה, מעידה על כך.  
השיר השני הוא מונולוג המושמע באוזני ה'את'. שורתו הראשונה "המרחקים נסעו. עבר משק העשת", קושרת את דברי הדובר אל הרכבת ומרחביה. האם מצביעה שורה זו על גבר הבא אל בית האהובתו, או להיפך, אל גבר העוזב את ביתו ויוצא למסעותיו? הפירוש הראשון משתלב טוב יותר עם שאר פרטי השיר, המעידים על פיוס והשלמה, וכן עם שני השירים האחרים. על פי פירוש זה מקביל השיר, במידה רבה, ל'חיוך ראשון': בשני השירים מתוארים רגעי השיבה של הדובר אל בית האהובה, ודמיון כללי זה נתמך על ידי כמה וכמה פרטים: השביל ה"רוגע כמו סוף" מעלה על הדעת את "רגעי הסוף" ('חיוך ראשון'); השביל "היקר" כאין שני" מזכיר את הרגע "היקר מכל" ('חיוך ראשון'); והשקט "ההודק בכיו באגרופיו" – את ה"דומייה רוצחת הדמעות" ('חיוך ראשון'). קיים גם דמיון בין לילה של האהובה ("לילך כבד מזעם, מתשוקות ודשן") לבין הלילה המתואר ב'חיוך ראשון' ("ועוד הלילה חי. שוצפים יערותיו", וגו').

השורה השנייה של שיר זה, "ולך צללים בבית וחתול זהב", פותחת בווי הניגוד: הדובר מעמת את ביתה של האהובה עם המרחבים שעתה זה נפרד מהם. הצללים מהווים ניגוד בולט למרחבים פתוחים אלה, והם אף מצביעים על בדידותה של האשה. מן המשפט, הקושר את הצללים ואת חתול הזהב משתמע, כי הצללים כמוהם כחיות הבית עמהן חיה האשה. השורות הבאות, "חשרת העננים אל מפתנך ניגשת. / השקט לך הודק בכיו באגרופיו", מעצבות שקט מתוח, שקט שלפני הסערה. ניתן לפרשן כמשקפות את הרגעים הקודמים לפגישה ("חשרת העננים" עשויה לרמז להלך רוחו הנסער, הקרוב לדמעות, של הדובר הקרב אל הבית), או את האווירה השוררת כל הימים בבית האהובה.

הדובר מייחס לאשה כוח אדיר, וכל העולם כמו פרוש לרגליה. עם זאת – העולה על השביל המוביל אליה עולה על השביל המוביל אל מותו:

הַשְּׁבִיל אֲשֶׁר נִפְרָשׁ בְּעֶשֶׂב לְרַגְלֶיךָ  
רוֹגֵעַ כְּמוֹ סוּף. יָקָר כְּאֵין-שָׁנִי.

כאמור, כמו הרכבת שחייה "נגדעים" עם בואה לתחנה, כך גם חייו של הדובר מגיעים אל סופם עם שובו אל האשה. יתר על כן, גורל ה"שיר" הקרב אל האשה הוא כגורל "שריקת הקטרים":

קִבְּלִי אֶת זֶה הַשִּׁיר, אֲשֶׁר הִכָּג אֲלֶיךָ.  
אֲמַצִּי אוֹתוֹ הַיֵּטֵב, לְטָפִיחוֹ נִישָׁנִי.

ברקע של הצירוף "הורג אליך" מצוי המשפט "כי עליך הורגנו כל היום" (תהילים, מ"ד 23). המילה 'על' הוחלפה במילה 'אל', כי המשיכה אל האשה היא ש"הרגה" את השיר. ה"שיר" מאפיין את הדובר כמשורר נודד (ב'אולי היד אותך' קובע הדובר בתארו את קיצו: "כל נתיבה, כל זמר, מגיעים עד דום"). שיר זה מנוגד לשקט הממלא את בית האשה, והוא עתיד ל"הירדם" במהרה בחיק הדממה. האשה, המלטפת ומרדימה את השיר, נוהגת בו, כביכול, כבעולל רך, אך "הרדמת" השיר מרמזת, בהקשר שלפנינו להמתתו (והשוה לשורות המפורסמות מתוך 'בהר הדומיות': "אם השיר העצוב לחבקך יישלף, / בלטיפה תכביהו לאט").

ההקבלה בין האשה והגבר הבא למות בזרועותיה לבין תחנת השדות והרכבת ה'מתה' ברציפה, מלמדת, כמדומה, על קטלניותה של האשה: כמו הרכבות הפוקדות את התחנה כך גם גברים שונים (ולא גבר אחד) סרים לבית האשה ומומתים. אזכיר כי ב'ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית' מדבר הדובר בלשון רבים על אוהביה-מתיה של הפונדקית. בבית האחרון מצטיירת האשה כאילו היתה מקום, חבל ארץ:

לְקִיץ בְּעֵינֶיךָ, לְטָלְלִים בְּדֶשָׁא,  
לְרֵעַד הַשִּׁיחִים, לְבִי קָרָא שְׁלוֹם.  
לִילְךָ כְּבָד מִזַּעַם, מִתְּשׁוּקוֹת נְדָשָׁן,  
אֲבָל הַכּוֹכָבִים בּוֹ – רְסִיסִים שֶׁל יוֹם.

הדובר מכריז על סוף המאבק, על פיוס בינו לבין עולמה של האשה. המלה "לב", המופיעה גם בשיר הראשון ("וידויו מלב נעקרים") מחזקת את ההקבלה בין מערכות היחסים הנמסרות בשני השירים. ה"דשא" וה"שיחים" מעלים על הדעת את ה"עשב" המקיף את הבית ("השביל אשר נפרש בעשב לרגליך"), ואילו ה"טללים" מורים על שעת ערב מאוחרת, ומקדימים את ה"לילה" שלו מוקדשות השורות הבאות. ל"קיץ" שבעיני האהובה כמה משמעויות: הוא מנוגד ל"לילה" של האשה, ומסמל בהירות, חום ושלווה. הוא מכין, על פי פירוש זה, את ה"יום" אשר רסיו נזכרים בסוף השיר. עם זאת, החום והיובש של הקיץ מקשרים אותו עם הערבה (שיר א'). קשר זה תומך בהקבלה המרכזית הנוצרת בשיר בין האשה לבין מרחבי הערבה. ה"קיץ" שבעיני האשה מזכיר את הזוהר המסנוור המיוחס לה בשירים אחרים ('בהר הדומיות', 'על קביים אליך' ועוד). תיאור "לילה" של האשה דומה מאד לתיאור המופיע בשיר מוקדם של אלתרמן, 'מלכודת' ('גזית', 'ב', 'חוב' ה-ו תרצ"ד-תרצ"ה): "והגוף מרגיש – תחתיו שוכבת ארץ, / כה דשנה מדשן ומטל טלית –". הדמיון בין השירים אינו מקרי. גם במרכז 'מלכודת' עומד ה'מארב' של התבל: הדובר, איש העיר, המוצא עצמו לילה אחד בלב שדה רחוק, חש משיכה עזה אל התבל ותשוקה להתמזג במרחביה. הוא חש את אימה המסתור של תבל, ומשווה עצמו ל"גור מושלך אל אם ורפת, אשר ארבע לו בשדה הריק".

בשיר השלישי שב הדובר אל נופי תחנת השדות. תחושותיו בתחנה החשוכה מוכרות היטב משירי החטיבה הראשונה: בחשכת הלילה חש הדובר את הדממה השוררת ביקום, בשמים שמעליו ובערבה שסביבו. דממה נצחית זאת מושכת אותו בחבלי קסם, והוא כמיה להפוך חלק ממנה. הבית הראשון ממחיש את הדממה הממלאת את היקום, ואת הקירבה שחש כעת הדובר על היקום:

זו עַת הַדּוּמִיּוֹת הַמְרַעֲלֵה עַד שְׁחַר.  
 שְׁמַיִם הַפּוֹרְקִים לְאֵט אֶת מְטָעָנָם.  
 יָרַח שֶׁהוּטַל כְּמוֹ פְּסָיִה נִשְׁכַּחַת,  
 עַל הַשְּׁלֶחֶן, בְּצֵל חֶדֶר-הַהִמְתָּנָה.

הפועל "מרעילה" מבטא תחושות המובעות בהמשך הדברים: "שעת הדומיות" משתלטת לאיטה על חיי הדובר, ומנסה להדמים אף אותו. הדובר, החפץ לפרוק את משא חייו ולנוח לעד, רואה אף את השמים כסבל, או כנוסע, הפורק את מטענו. השורות הבאות מפתחות תמונה זו: הירח, חלק מן המטען אשר השמים פורקים, "מוטל" כחפץ ששכח נוסע בחדר ההמתנה של התחנה. השמים והירח, המתוארים במונחים אנושיים, ממחישים, מצד אחד, תחושה

של קירבה רבה, אינטימית, בין הדובר לבין מרחבי העולם, ומצד אחר – תחושה ל קיפאון, של חידלון גמור. השפעת "עת הדומיות" על הדובר נמסרת בבית השני:

זו דומיית הגוף אשר שכב מתוח  
ועל פניו שחרית החליקה בידה.  
זו דומיית קרונית אשר עם ליל הטובה  
אל מסלה טלולת אזור וחלדה.

התואר "מתוח" מורה על מתיחות (זו מומחשת בבית האחרון) ובו בזמן – על קיפאון, על גוף השוכב ללא תנועה כגוף מת. ה"שחרית" המחליקה על פני הדובר מבטאת תחושה של קירבה והרמוניה. פעולתה של שחרית זו מזכירה את האהובה שנתבקשה, בשיר הקודם, ללטף את השיר ולישנו, והיא תורמת להקבלה שבין הוויית האשה הממתינה לאהובה לבין מרחביה הדוממים של תבל. חלקו השני של בית זה מחזק את תחושת הקץ של הדובר: "זו דומיית קרונית אשר עם ליל היטוה / אל מסילה טלולת אזור וחלודה". האנאפורה "זו דומיית" משוה את הגוף השוכב לחפץ דומם, חפץ שהוסט ממסלולו והונח במסילה צדדית. הבית האחרון מפתח ומסכם את התיאור:

עמד מול כאות הרחב הפופתת,  
מול ריח העולם העז והקרייר –  
תמיד, תמיד ארבו לתקוף אותך לפתע  
ובתחנה נדחת לחצו לקיר!

הדובר מריח, כחיה, את העולם שסביבו, וחש פיתוי עז להיבלע בו. המתח שבינו לבין המרחבים שסביבו, שנרמז בראשית השיר על ידי הפועל "מרעילה" נמסר כאן על ידי התואר "כופתת" ועל ידי הפעלים "ארבו לתקוף אותך" ו"לחצו לקיר": המרחבים מושכים את הדובר אליהם בכוח עז כל כך, עד כי הם כמו 'כופתים' אותו אליהם ואינם משאירים לו כל אפשרות בחירה. מן הדברים משתמע, כי כל ימיו ניסה הדובר להתחמק ממשיכה זו אל המרחבים, משיכה שהיא אף משיכה אל המוות, אך בתחנה השוממת, בחשכת המרחבים הדוממים, הוא מוצא עצמו חסר אונים מולה. עם זאת, הוא מזרז את עצמו להתנגד לה, לעמוד מולה. המילה "עמוד" מרמזת גם לסיטואציה של הדובר: הוא מאיץ בעצמו לקום משכיבתו ("זו דומיית הגוף אשר שכב מתוח"), לעמוד על רגליו, על מנת להתמודד ביתר הצלחה עם תוקפיו.<sup>20</sup>



במרכז היצירה עומדת, אם כן, ההקבלה שבין יחסי הדובר והאשה הממתינה לו לבין משיכת הדובר אל מרחבי תבל. הן האשה והן תבל קוסמות לו ומושכות אותו, אך היענותו לפיתוייהן משמעה קץ חייו. הקבלה זו, המופיעה בשיר שלפנינו בצורה עקיפה ומרומזת, מובעת בלשון מפורשת בשיר 'אשמורת שלישיית', שיר שמיני מתוך 'שיר עשרה אחים', המוקדש לדממתה של האשמורת השלישית. לקראת סוף השיר מסביר הדובר מדוע ייחזד מקום בשירו לדומיה זו, הדומה בעיניו ל"פני הכלה המתה":

וְלֵכֵן אִף יַחְדָּנוּ מְקוֹם בֵּין שִׁירֵי סְפוּרָנוּ הַלֵּיל  
גַּם לְזוֹ דוּמִית רִיקוּתָהּ הָעֲזָה שֶׁל אֲשֵׁמוּרַת שְׁלִישִׁית  
הָעוֹמֶדֶת עַל סֵף הַבְּקָתָה וְצוֹפָה בְּנוֹ מַחְלוּנִים  
כְּמוֹ פְּנֵי הַפְּלָה הַמְתָּה, הַיּוֹדְעָה כִּי נִפְשָׁנוּ שְׁלָהּ הִיא  
חֲרָף כָּל עֲלָמוֹת יְרִיבוֹת, כִּי הִיא כְּלוֹת נְתִיבָה וְתַכְלִית.

('עיר היונה' [2] עמ' 336).

דימוי דומה נמצא אף בבית הראשון של השיר:

זו שְׁעָה דוּמָמָה וְנִכְרִית. מוֹלְדָתָהּ הִיא אֵינָה מְגֵדָת.  
לָהּ הַיָּד הַשְּׁקוּפָה. לָהּ זְרוֹת הַנְּגִיעָה הַקְּלָה וְהַנְּגֵדָת  
הַחוּצָה קִירוֹת חֲמֹר וְזִמְן כְּאִשָּׁה אֶהוּבָה בְּחָלוֹם.

<sup>1</sup> כפל פניה של התשוקה, המשיכה וההידחות, וכן העובדה שהאוהבים ייפגשו רק אחר מותם, נדונו בהרחבה על ידי מירון [19], 'המת והרעיה'.

<sup>2</sup> שיריו המוקדמים של אלתרמן כוללים התייחסויות מרובות לאגדות ככלל ולאגדות אבירים בפרט (ראה בסוגייה זו מאמרי על שירת האהבה המוקדמת של אלתרמן [12 ב]).

<sup>3</sup> ב'בהר הדומיות' מספר הדובר לאהובתו על ניסיונו לשכחה, ומסכם: "הן ידעתי – לשוא! את נושמת! את פה! / את בעומק חיי המתים אלייך". ודברים דומים הוא משמיע ב'על קביים אלייך': "כי חומה לי חגיגך בקצות משעולי, / כי איימה לי שמשך הקבועה לבלי שקוע". ב'אולי היד אותך' הוא כשבוני בידי האשה: "כאז אני עומד שבוני בעיגולך". תחושות דומות מובעות אף בשירי האהבה האחרים.

<sup>4</sup> ב'על קביים אלייך' נמסר מתח זה במונחים של יציאה מן הדעת, ואף תלייה.

<sup>5</sup> בשיר 'היאור' מזמין הדובר את אהובתו לבקר, לאחר שאש אהבתו דעכה, והוא מסיים בדברים אלה: "הן חובקת כל דרך סוף סוף את קיצה, / הלוא כל המולה לדממה מתעוררת. / ראי נא - - ענן אל סף אופק יצא, / עומד, / מאבך מקטרת". הדובר מתאר את הקץ במונחים שכלל אינם אופייניים לו. הפועל "חובקת" מורה על כמיהה אל קיצה של הדרך; משמעות זו נתמכת על ידי הצירוף "סוף סוף", אותו ניתן לפרש במובן של: "על כל פנים, אך גם במובן של: 'לאחר המתנה ארוכה'. גם ההמולה, המקבילה לדרך, איננה 'הופכת' דממה, אלא "מתעוררת" לדממה. משמע, הדממה אינה רק סיומו של תהליך, אלא אף ראשיתו של דבר שהיה עד כה רדום, קפוא.

<sup>6</sup> על משמעות זו של שיר הפתיחה העמידני פרופ' מירון.

<sup>7</sup> דיון בשיר זה בהדרכת בועז ערפלי, ובהשתתפות אסיסטנטים, נערך בחוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל-אביב, תשל"א. דיון זה השפיע על פירושי לשיר זה (בעיקר בראיית הקשר שבין שני חלקי השיר).

<sup>8</sup> השורה "וקולות שזימרו מניעים גבעולם" מרמזת, כמדומה, לסיפורים שונים במיתולוגיה היוונית, שעניינם אוהבים שהפכו פרחים.

<sup>9</sup> ה'זהב' בשירי 'כוכבים בחוץ' מצביע, כמעט ללא יוצא מן הכלל, על אור השמש (וראה 'יום השוק', 'תמוז' ועוד).

<sup>10</sup> הדומייה מאפיינת את נוכחות האשה ברשימתו של אלטרמן 'אני והיא וכל הדברים' ('טורים' 18.9.1933 מצוטט על פי 'במעגל' [5] עמ' 123). הרשימה מתארת את רגעי הפגישה עם האהובה, ומסתיימת בדו-שיח קצר בין המספר לבין אהובתו. כמו בשיר מעדיף הדור בסופו של דבר להישאר בבדידותו. בתיאורה של האשה הנכנסת לחדר מופיעים כמה פרטים הקרובים ברוחם לתיאור ה'את' בשיר שלפנינו: "פס הירח נתייצב על בהונותיו ופרש בינינו ובינה פרוכת אור דקיקה. שקופה. גוף זר ונאהב נראה מבעד לפרוכת כמזרקה **קפואה** [...] חמוקי גזרה כלולה נרתעו פנימה, נלחצו זו אל זו כצמד איילות חרדות. שיער שחור ליטף את הרכות והחליק לאט לאט אחרונות, מיראה פן יעיב את לובן הפנים **הקריר והשותק**. שחוק יפה קרן מסביב לפנים כתמהון חגיגי ועצוב. שני **מרגועי** חזה נשמו עם **קצב השדות וימי המים הגדולים** (ההדגשות – שלי, א.ב.). הקשר בין "ימי המים הגדולים" (והשווה: "מסביב דומייה של הרבה אנשים") לבין דמותה של האשה מובע כאן במפורש.

<sup>11</sup> בפרק א' ראינו, כי באחדים משירי החטיבה הראשונה הדממה היא סימן היכר של מרחבי היקום שמהם נברא האדם ואלוהים הוא שב. הדממה הרבה השורה במולדתה של ה'את' מורה, כמדומה, על קשר כלשהו בינה לבין יסודותיו הנצחיים של היקום. דומה שכמה כ'אמא אדמה' המעניקה חיים לאדם וממתינה כל העת לשובו. הקבלה בין מרחבי תבל הדוממים לבין ביתה שלא האשה עומדת במרכז השיר 'תחנת שדות'.

<sup>12</sup> מטפוריקה של קרב ומאבק רווחת בשירת האהבה, ודה רוזמו מקדיש את החלק החמישי של ספרו לתופעה זו ([47א]).

(Love and War)

<sup>13</sup> על אפשרות פירוש זו העמידני פרופ' מירון.

<sup>14</sup> השורה הנזכרת עשוייה לרמז לפירוש שונה מזה המוצע לעיל. שורה זו היא היחידה בשירי האהבה המדברת על מגע פיזי בין האוהבים, וניתן לפרשה כך: לפני שנגעתי בך היו ידי לוחטות, מלאות תשוקה, ואילו כעת, לאחר המגע, הולכת תשוקתי ופגה. נושא השיר על פי פירוש זה הוא: 'מות האהבה בשל הנסיון להגשימה'. על פי כיוון מחשבה זה מוסר השיר את המתח הנובע מן העובדה שלכאורה ניתן לממש את התשוקה, אבל, למעשה אין המגע הגופני מספקה. יש להוסיף, כי ה"שרב" מצביע על אינטנסיביות המגע עם האשה, אינטנסיביות שיש בה כדי להעיק.

<sup>15</sup> הסליל והמדרגות הם סמלים מקובלים לתיאור המעבר מעולם החיים אל עולם המתים, ומשמעותם עשוייה להוביל לפירוש אחר מזה שהוצע לעיל. המוות על פי פירוש זה הוא מנוחה, לאחר חיי הנדודים ולאחר המצוקה שליוותה את יחסי הדובר ואהובתו (והשווה לסוף 'האם השלישית', "ואולי עוד לא נח"). המילה "ננוח" נקשרת לירח ה"ישן" בעריסת החושך, משמע: עם מותם יהפכו האוהבים לחלק מן היקום. עם זאת, סוף השיר אינו מבהיר מה יהיה גורל אהבתם. אמנם, ה"שחרית" המבשרת על מותם מבשרת בו בזמן אף התחלה חדשה, אך משתי השורות האחרונות לא משתמע כלל כי לספור האהבה יהיה המשך שלאחר המוות.

<sup>16</sup> תיאור הומוריסטי של הרגעת העיר ראה בשיר 'גשם' ('רגעים' א' [4] עמ' 57).

<sup>17</sup> יחסו של הגבר אל האשה מאופיין על ידי אלימות רבה ברוב שירי האהבה המוקדמים של אלטרמן. ראה בעניין זה מאמרי [12ב].

<sup>18</sup> תיאור דומה של קטר מופיע בסוף השיר 'זוית של פרור' (חטיבה רביעית, עמ' 128).

<sup>19</sup> הפירוש המוצע מתחזק על ידי הפועל "קרא" ("אל רוחק אב קורא לה"), המשמש באחדים משירי האהבה לתיאור האהובה המושכת אליה את הגבר ('חיוך ראשון', 'אולי היד אותך' ו'על קביים אליך').

<sup>20</sup> קיים דמיון רב בין החוויה המובעת בשיר ג' לבין שירו של עזרא זוסמן 'על שולחן הניתוח' ('שירים', [8א], עמ' 22). השיר, שנכתב בשנות העשרים, מתאר אדם הנקלע לתחנת רכבת, ושוקע אט אט בתרדמה, המדומה על ידו למוות.