



על שלושה שירי דרך ב"כוכבים בחוץ"

דן מירון

א

במאמר זה נדונים שלושה שירים מתוך, כוכבים בחוץ", שהקשר ביניהם הוא תימאטי והגותי כאחד. השירים מפתחים כולם נושא, המהווה צומת תימאטי בשירת אלתרמן כולה וב"כוכבים בחוץ" במיוחד: נושא הדרך או הנודים. הם אף קובעים נושא זה במסגרת הגותית-ערכית ברורה: הדרך ואורח-החיים של ההלך הנודד בה מסתמנים בהם כנורמה של קיום אנושי מעולה או אף עליון. ההלך, גיבורם של השירים, או הדובר בהם, שהוא גיבורו הראשי של ספר "כוכבים בחוץ" ואחד הגיבורים הבולטים בקהל הדמויות הארכיטיפיות המאכלס את ה"עולם" הפיוטי האלטרמני, ממחיש במעשיו, ברגשותיו ובראייתו נורמה זו על-פי ארבעה או חמישה הקשרים תיאוריים-הגותיים המופיעים בשירים דרך קבע: א) ההולך בדרכים הוא בן-החורין האמיתי. הוא כופר בכל הגבלה, שמקורה בשרירות החוק החברתי והמדיני ומנתק עצמו מכל הקשר חברתי, העלול ליטול ממנו את חופש-התנועה. בצורה זו הוא מנתק את עצמו מן הקבוע המתיישן ומתמסר להתחדשות בלתי-פוסקת מן הבחינה האישית, החברתית ובמובן מסויים אף האנתרופולוגית. היינו, הוא משוחרר לא רק מן הכבילות לקשרים אישיים או לקשרי המדינה והחברה אלא אף לקשרי התרבות. הוויית הדרך יכולה להחיות בו את הפרא התמים הקדמון. בהקשר זה הוא מזוהה תכופות עם הסתיו, המחזיר לעולם היבש והבלה את רעננותו (ראה שירים כ"הרוח עם כל אחיותיה" ו"סתיו עתיק"). לאור כל אלה קובע האח החמישי ב"שיר עשרה אחים": "העזה ויסודית במתנות החרות / היא הדרך, אחי, היא הדרך" ("עיר היונה", עמ' 314).¹ ב) המהלך בדרך שרוי בקירבה מירבית אל "תבל", המזוהה בשירים רבים של אלתרמן עם הטבע, ואילו בשירים אחרים מייצגת היא סובלימאציה כמעט דתית שלו. הוא "דבק" בתבל (דבקו מסתמנת לעתים במונחים דתיים, כגון בסיום "האם השלישית": "הוא מודד בנשיקות, כנזיר משולח, / את נתיב עולמך, אלוהי");² הוא קרוב ליסודותיה, מוקסם משיפעת גילוייה המתחדשים תמיד. בקירבתו אליה יש מן האהבה הגדולה, האהבה עד-מות ("בוא נחם את לבי העייף להורגיו. / לעלמה, לשירים ולדרך"; "שיר שלושה אחים", שם, עמ' 119), ויש בה גם מיסוד הכפייה ("דרכים, / אל מרחבן / השר והלבן / בחבל הובילתני התשוקה!", "מזכרת לדרכים", שם, עמ' 24). ג) ההליכה בדרך היא הביטוי המובהק של קיום המבוסס על הכמיהה

אל האנסופי ועל ההכרה באינסופיותו של עולם החוויות הראויות להיחוות ("וסוף אין לדרך הזאת העולה. / סופי הדרכים המה רק געגוע"; "אל הפילים", שם, עמ' 22). מכאן, שהדרך משמשת רקע וקנה-מידה לסופיות הקיומית של נסיון-החיים, או, להיפך, בבואה לאינסופיותו של נסיון זה. מחד-גיסא, מופיע המהלך בדרך תכופות כאדם השם פעמיו אל המוות ("לדרך השוקעת המסע אכינה. / באוירה הקר והערב לחדך / לאדמתי אומר - / את מגעי זכרי-נא, / אני היד אשר הושטה אל לילכך"; "אגרת", שם, עמ' 62). מאידך גיסא, עשוי ההלך להופיע בהליכתו ברגע ההבקעה הטראנסצנדנטאלית אל הקיום מעבר לחיים ("ואמות ואוסף ללכת"; "בדרך הגדולה", שם, עמ' 111). ד) הדרך היא, איפוא, "דרך החיים" במובן האליגורי-הסמלי המקובל: מהלך החיים מלידה עד מוות, מהלך החיים מדור לדור. המהלך בדרך הוא האדם ברצף קיומו הביולוגי והמטא-ביולוגי (ראה, למשל, השיר "תיבת הזימרה נפרדת"). ה) במקומות רבים, וביחוד ב"כוכבים בחוץ", מייצגת הדרך גם את השירה, או את שליחות חייו של המשורר. ההלך הוא הטרובדור, הזמר הנודד, בעל תיבת-הזימרה, והדרך מקבילה לניגון ("עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא / והדרך עודנה נפקחת לאורך", שם, עמ' 7). בתחום זה עשויה הדרך להינתק מהקשריה הפיסיים והנופיים ולהיעשות למהות פסיכולוגית ("זה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גודל, / בנתיבת הנדודים הישנה, / משולחן אל חלון ומכותל אל כותל, / בין תמונות ועינים כלות לשינה"; "השיר הזר", שם, עמ' 47).

במסגרת הקשרים אלה, על קשרי-הגומלין שביניהם, מעמיד אלתרמן תמונות-קבע, מחוות-קבע ודמויות-קבע (פונדקית, עלמה וכו'), שאינן נעלמות משירתו למרות האנאכרוניזם הבולט בהן מן הבחינה ההיסטורית-הגיאוגראפית ומן הבחינה הספרותית-התימאטית. המשורר מיטיב לדעת, שהדרכים שהוא מעלה בשיריו, דרכי "גלגל ורוח" - "ונחר סוס דוהר בין פעמון ושוט", על פונדקיהם השינים, חלפו ועברו מן העולם, והוא מכיר בזרותם לנושאייה של השירה המודרנית ולעולם מושגיה. אף הוא מכיר בכך, שכ"נושא" כאילו מוצו הדרכים בשירתם של דורות רבים. עם-זאת, מסתמך הוא על משמעותו המטאפיסית והפסיכולוגית של הנושא ורואה בו תימה פיוטית נצחית, אשר רק "שירת הנייר" מתנכרת לה ("נושא נושן הוא ושגור הוא, / אבן בדגור ספרות על שָגָר- / שירי טרקלין, עמה דגור הוא / כמו ביצת אווז הבר. // שירת הנייר תוהה: נכרי הוא / לדקותה של האופנה, / אך מסיפה פתאום ממריא הוא / ובשאתו קול תרעד כנפה"; "עיר היונה", עמ' 318). משום כך הוא דבק בו לכל אורך שירתו ומקנה לו מקום ראשי במיטווה המוטיבים שלה.

מיטווה זה, וכן מקומו של מוטיב הדרכים בתוכו, מופרים היטב לקוראי שירתו של אלתרמן והביקורת עסקה בהם כל-צרכה. אפשר, כמובן, לדייק יותר בסימון גדרי המשמעות, הניואנסים וההתפתחות של המוטיב ולציין ביתר פירוט את התקשרויותיו השונות עם מוטיבים אלתרמניים אחרים. הכוונה בעיון זה איננה, מכל-מקום, להוסיף תג לסימון עולם המוטיבים האלתרמני, או להרחיב את תיאורו של המוטיב הנדון על-פי הדרך, שבה הלכה ביקורת אלתרמן

עד עתה. דהיינו, אין הכוונה כאן להוסיף ולחזק את התפישה הסטאטית בקיומו של "עולם" אלתרמני, בעל גיבורים ונופים קבועים ולציין את נושא הדרכים כאחד הגורמים האחראיים ליציבותו של "עולם" זה. אדרבא, הכוונה היא להשתמש במוטיב הקבוע כדי לבדוק תמורות המתחוללות בעיצובם של שירים שונים, מתוך כוונה להוכיח את הקשר בין תמורות אלו לבין המידות השונות של חישוף המסר המוסרי-ההגותי של הנושא, כפי שהוא משתלב במסכת של נורמות מוסריות-קיומיות. הניתוח ישאף, איפוא, להוכיח את טיבו הטליאולוגי-המוסרי של המערך ההגותי-החזויתי, שעליו מבוסס עולם המוטיבים הצבעוניים של שירת אלתרמן. למעלה מזה: ההנחה הבסיסית, אשר עליה תסתמך הבדיקה הנה, שהיחוד בעיצוב נושא ה"דרכים" והנדודים, כפי שהוא משתקף בשירים שידונו, לא רק נובע מן השלמות האסתטית וההתכוונות האינטלקטואלית החד-פעמית של כל שיר בפני עצמו, אלא אף מושפע משני גורמי-עיצוב אחרים מכריעים בחשיבותם: א) מקומם של השירים בתוך מבינה פיוטי מתוכנן, המקיף את כל "כוכבים בחוץ", ב) התבססותם של השירים על המוסכמות של ז'אנרים ליריים שונים ומרכזיים בשירת אלתרמן כולה. הבלטתו של הגורם האחרון בין שני גורמי-עיצוב "מרחביים" אלה היא עיקר מגמתו של המאמר. שיקולי הרקע הכלליים, שמהם נובעות ההנחות הללו, אינם יכולים להידון כאן. הקורא המעוניין יוכל למצוא אותם בעיקרם בשניים ממאמרי האחרים על שירת אלתרמן,³ לדון אותם לגופם ולבדוק את מידת ההתאמה ביניהם לבין המשתמע מן ההערות האינטרפרטטיביות שתבואנה להלן.

ב

נוח ביותר לפתיחת הדיון הוא השיר "בדרך הגדולה", השני בשירי החטיבה הרביעית או הפרק הרביעי של "כוכבים בחוץ". בשיר זה בא המוטיב לביטוי תמציתי, עקרוני ופשוט ביותר. זהו אחר משיריו הקצרים של אלתרמן – שני בתים מרובעים בסך-הכל – ומשום כך אפשר לצטט אותו כאן בשלמותו:

בְּדֶרֶךְ הַגְּדוּלָה

עֲנָבְלִים בְּמַרְעָה וְשָׂרִיקוֹת

וְשָׂדֶה בְּזָהָב עַד עָרֵב.

דוֹמֵית בְּאֵרוֹת יַרְקוֹת,

מְרַחֲבִים שְׁלִי וְדֶרֶךְ.

הַעֲצִים שְׁעָלוּ מִן הַטֵּל,
נוֹצְצִים כְּזֹכְכִית וּמִתְכֶּת.
לְהַבִּיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל
וְאָמוֹת וְאוֹסִיף לְלֶכֶת.

(“שירים שמכבר”, עמ’ 111)

כמעט מכל בחינה מצטיין שיר זה בפשטות בלתי-רגילה בשירת אלתרמן הלירית. לעין הקורא המורגל בנורמות של הדיקציה במרבית שירי “כוכבים בחוץ” מזדקר בראש-וראשונה ב”פרופיל” המטאפורי הנמוך שלו. מובן, השיר אינו נעדר משקע מטאפורי. יש בו מטאפורה (“שדה בזהב”), סינסתזיה המבוססת על פרסוניפיקציה (“דומיית בארות ירוקות” – הבארות דוממות, והן מפיקות מתוכן אותה דומייה מיוחדת, שצבען הירוק מזוג בה), ושוב מטאפורה (“העצים שעלו מן הטל” – הנימאציה על משקל “כעדר הקצובות שעלו מן הרחצה”), שעל גביה מורכב דימוי (“נוצצים כזכוכית ומתכת”). אבל מטאפוריות זו מתונה היא ומרוסנת ביותר בהשוואה למטפוריקה המקובלת בשירים אחרים ב”כוכבים בחוץ”. המרחק או המתח בין “מוליך” ל”נושא” כמעט אינו מורגש, ופעמים נראית המטאפורה, כאילו אינה חורגת מגדרו של שימוש לשוני פיוטי, שהיסוד הפיגוראטיבי כבר נתרקן מתוכו (כגון: “ושדה בזהב עד ערב”;

כמעט שאין אנו צריכים ליצור התייחסות בין ה”זהב” לאור השמש; הקישור הוא מובן מאליו, וכמוהו כשיגרת-לשון). למעלה מזה: המטאפוריקה, בניגוד למקובל בשירים רבים, היא אחדותית באורח יחסי. עיונים בכמה משירי “כוכבים בחוץ”, שנעשו לאחרונה, מוכיחים עד כמה הִטְרוֹגְנִית וכאילו חסרת אחדות, יכולה להיות המטאפוריקה המשמשת ברבים מהם.⁴ הן מצד ה”חומרים” המשמשים במערכת המטאפורית של השיר, הן מצד המיבנים המטאפוריים כשלעצמם והן מצד מקומם בתוך הרצף התיאורי או הטעוני-הדיסקורסיבי של השיר מפתיעה המטאפוריקה לעתים קרובות בחוסר הרציפות שבה, בהעדר נסיונו של המשורר לשזור באמצעותה מיטווה בעל קו וגוון אחידים. לא כן בשיר הקטן שלפנינו. אמנם, קיים בשיר, מן הבחינה הנדונה, פער מסויים בין הבית הראשון לבית השני. בבית הראשון של השיר מסתמנת רציפות תיאורית-מטאפורית מושלמת (מרעה-שדה-מרחבים, בארות-ירוקות-זהב, ענבלים-שריקות-דומיה וכו’), וזו מופרת במידת-מה על ידי שתי השורות הפותחות את הבית השני, על “חומריהן” הפיגורטיביים החדשים (זכוכית, מתכת), והעלייה של ה”מתח” הפיגוראטיבי, החלה בהן באמצעות הופעת המטאפורה האנימאטיבית המובלטת (“העצים שעלו מן הטל”), שיש בה, כאמור, גם אלוזיה מקראית. מטאפורה זו אף מחזקת על-ידי דימוי, שהיחס בינו לבינה מתוח במקצת: ל”עצים שעלו מן הטל” יש קונוטאציות מקראיות “פיוטיות”-ורומאנטיות, ואילו “זכוכית ומתכת” ממחישות משהו מודרני, אורבני. עם-זאת, בעיון מדוקדק

יותר מתבררים בשיר קשרים הפנימיים, המשווים לו את רציפותו המהותית. כבר בשורת הפתיחה המיטונית (הענבלים והשיריות כייצוג הצאן) או אף הפריפראסטית ("שיריות עדרים") מובלט הקשר בין המתכתי (ענבלים) לצומח (שדה) ולחי (ענבלים כמייצגיו של צאן), ועוד יותר מזה מובלט הקשר האקוסטי בין צליל המתכת המעודן לקול הגס יותר של בעלי-החיים. ה"שדה בזהב" שהשורה השניה מכניס לשיר את הפיגוראטיביות הקשורה בציפוי הצומח במתכת. המלה "ירוק" קשורה מסורתית בתיאור הזהב כציפוי ("ואברותיה בירקרק חרוץ", תהלים ס"ח, 14), ואף כאן מדובר בצבע מתכתי המצפה את דפנות הבארות ואת פני המים שבתוכן. צירוף זה של הציפוי הירוק-הרטוב לצבע הזהב השפוך על פני השדה לפנות-ערב מכין את הרקע למטאפורה ואף לדימוי שבראשית הבית השני, אשר בהם גלומה, כאמור, ההפתעה הפיגוראטיבית של השיר. מובן, ההכנה אינה מבטלת את ההפתעה כליל, וזאת בעיקר בגלל האופי הקר, הקשה והמודרני של הדימוי ("נוצצים כזכוכית ומתכת"). עד כה שרתה על פני השיר מעין פסטורליות כמעט תנ"כית, שחוזקה באמצעות האלוזיה לשיר-השירים. ציפוי הזהב-הירוק המקושר בנחלים, בארות ושאר מקווי-מים אופייניים לספרות העברית הפסטוראלית הפסבדו-ביבלית,⁵ והנה עתה מופרת הנעימות המסורתית הזאת במידה מסוימת. ההכנה של המיזוג הפיגוראטיבי של המתכתי עם הצומח והחי מרככת, מכל-מקום, את הצרימה שבהפרה, ומאפשרת לשיר להתקדם לקראת סיומו הנרגש בתנועה בלתי-מופסקת של התקסמות נופית, מלאת יופי ועדינות. למעלה מזה, מתברר שצירוף זה – מתחילתו – בא להטעים עיקרון פיגוראטיבי אופייני לאלתרמן, בצורה המתגלה הפעם כרכה ו"מסורתית" ביותר. אלתרמן נוטה לעתים קרובות לצפות את החי והצומח בקרום מתכתי-זכוכיתי או אבני, ולעומת-זאת להחדיר לאבן, לזכוכית ולמתכת – ורידים, דם, פעימה וחיות. למעשה, זהו טופוס פיגוראטיבי בעל מסורת ארוכה, הקשור בעימות המקובל הפואטיקה של הריניסאנס בין "טבע" ל"אמנות", בין האורגאני לבלתי-אורגאני ובין החי לכלי המיכאני (חזה אנושי לעומת שיש או ברונזה, יד לעומת חרב וכו'). טופוס זה ניתן לפיתוח במסגרת של "קונסיט" (חידה), המפיק מתח מירבי מהשוואה בין שני אגפים מטאפוריים מרוחקים זה מזה. במסגרתו ניתן אף להפחית מתח זה באמצעות שימוש באגפים מיטאפוריים קונבנציונאליים, שקישורם זה בזה הפך כבר למסורת (ניתן לדבר כאן על שיטת המשוררים ה"מיטאפויסיקאים", לעומת שיטתו של שקספיר, למשל, בסונטות ובמחזות שלו). אלתרמן נוטה לקישורים משני הסוגים: לקישור הקונבנציונאלי-ה"רך" ("שוקיך תהילה ללוטשי המתכת", "לבדך", "שירים שמכבר", עמ' 67), או לקישור המפתיע וה"קשה" ("אראה את הרחוב הגדול, הבולע / שורת אוטובוסים כבדים כדמעות."; "יום השוק", שם, עמ' 87). מכל-מקום, כמעט תמיד נעשה אצלו הקישור בצורה מפתיעה (ומיועדת להפתיע) יותר מאשר בשיר שלפנינו. אפילו בשיר "לבדך", הנפתח באחת האקבלות השחוקות ביותר במטפוריקה של שירת האהבה (דימויה של האשה לפסל המושלם) גדולה ההפתעה באורח יחסי, הן משום המיבנה ה"דקדוקי" (על-פי "הדקדוק של המטאפורה" נוסח קריסטין

ברוק-רוז) המוזר של השורה המטאפורית, והן משום המיבנה התחבירי המביך (האפשרות לקרוא את ל' השימוש ב"ללוטשי" קריאה של דאָטיב או של גניטיב). בשיר שלפנינו אין מתיחות כזאת מורגשת. הטבעי והמיכאני מצטרפים זה לזה בהדרגה, ברכות, בחן. כוונת הצירוף איננה ליצור דיסונאנסים, אלא להעמיד תמונה קטנה מושלמת של עולם נופי קסום, עולמה של "הדרך הגדולה", ולהסביר בצורה זו את דבקותו השוקקת של הדובר בעולם זה, שאי-אפשר לחדול מהביט בו – אפילו לאחר המוות. למעשה, מרמזת מיטאפוריקה הארמונית זו על הארמוניה אחרת, המרחפת על פני השיר – זו שבין החיים לבין המוות, שאינו מוות בדיוק ("ואמות ואוסף ללכת"). העדר מלא החיים השואן במרעה, מקביל לעצים, העולים מן הרחצה, ממש כעדר (על-פי האלוזיה המקראית), אך יש בהם מן הקפוא והמומת. צלילי הענבלים והשריקות מקבילים לדומייה של הבארות הירוקות; הזהב המבהיק של האור השפוך על פני השדה – לאפלולית הרזית של הבאר. הניגודים קיימים, אך המתח שביניהם כאילו התבטל. הכוונה היא להציג את כל אלה כמסכת הארמונית אחת. המתכתי והקפוא יפים לא פחות מן החי. הבאר האפילה מושכת לא פחות מן השדה בזהב. קפאונם המתכתי של העצים הוא גם סימן לחיותם (הטל, המצפה אותה כזכוכית, הוא המרווה והמלחלח אותם לקראת חום היום השטוף בזהב השמש).

מכל-מקום, המערכת הפיגוראטיבית איננה מתגלה בשיר כדרך שהיא מופיעה בשירים רבים אחרים של אלתרמן, היינו – מטאפורפוזה קיצונית, המשנה את פניה של מציאות מתוארת עד לאין הכר כמעט. בעוד שבשירים רבים מוחשת המטאוריקה כאילו היתה לשה את המציאות המתוארת, צובעת אותה בגוני-גונים שאינם ממנה ובה, ממתחת אותה וצרה בה צורות חדשות, הרי כאן אין היא מנתקת אותה מן המימדים הריאליים. היא מתקבלת – לפחות על-פי היבט עיקרי אחד שבה – כמעשה "חיקוי" ספרותי מקובל. אפילו הסינסטיזה ניתנת להסמכה מיידית על אובייקט מציאותי: האיזוב הירוק והרך, המרפד את כותלי הבארות, "בולע" את הקולות ומסביר, כביכול, את הדומייה השוררת בהן. ועוד: בשיר מתאזנת הנטייה, הבלתי-קיצונית, לעבר המטאפורה, באמצעות נטייה בולטת לא פחות (אם לא יותר) אל המטונימייה. למעשה, ניתן לראות בחלקו העיקרי מעין קאטאלוג מיטונימי קצר, המממש את הוויית "הדרך הגדולה" על-פי קטעי מציאות יצוגיים ריאליים לחלוטין. אפשר אולי לסמן בשיר שתי מערכות פיגוראטיביות משלימות זו את זו. המערכת העיקרית, המארגנת את המיבנה הכללי של השיר והמנחה את התפתחותו לעבר סיומו – היא זו המיטונימית, ואילו המערכת המישנית, המארגנת יחידות קטנות שבו (שהן, אמנם, מקושרות זו בזו) היא המטאפורית. הראשונה מעניקה לשיר את משמעותו ה"ריאליסטית" או ה"אימפרסיוניסטית"; על-פיה ניתן לקרא כרצף של רשמים קלוי החושים השונים (בעיקר הראייה והשמיעה), שהצטברו בתודעתו של הדובר, הדרוכה לעבר סיטואציה נופית ריאלית. המערכת האחרת מוסיפה למשמעות "ריאליסטית"-פסיכולוגית זו "טונים עליונים" של משמעות שמעבר לגלוי ברמיזה לקשר בין המוות לחיים, המבטיח מעין

חיים אחרי המוות. הראשונה מממשת את הקסם ששופך העולם על הדובר, המהלך בדרך הגדולה. השניה מרמזת על משמעותה המטאפיסית האפשרית של התקסמות זו. הצירוף של המערכות השונות אף הוא, מכל-מקום, הארמוני ו"רך" עד מאוד. השתים מתערבות זו בזו עד למיזוג מובן מאליו, שהוא סימנה של הפשטות היחסית של השיר. הגורמים הפיגורטיביים השונים, כמו היסודות ההגותיים העלולים להיקלע לקונפליקט, שרויים כאן ברגע-חסד של סינתיזה, המשתקפת בתמונת-עולם בהירה ושלמה.

הפשטות היחסית של השיר ניכרת גם בתחביר שלו, שאין בו משום זיקה של תנאי, משפטי מקום, הקשרים היקשיים ושאר סממנים מובהקים של מיבנים היפו טאקטיים, כנהוג בשירים אחרים של אלתרמן, ועיקרו סידרה של משפטים קצרים, מהם ללא נשוא גלוי (בעיקר בבית הראשון), המצטרפים ברצף הקאטאלוג התיאורי. בבית השני נעשה התחביר מורכב קצת יותר. ביחוד הולט הדבר במשפט האחרון, שבו קובע המיבנה הדגשה מיוחדת למושג ("להביט לא אחדל" וכו'), אך גם כאן ניכרת הפשטות המרובה, ומבחינה תחבירית-תבניתית (לא לקסיקאלית) אין השיר כולו יוצא מתחומיה של לשון הדיבור. הלקסיקון הוא ספרותי מובהק, אך גם הוא אינו חורג משיגרת לשון פיוטית. הקורא מושפע מהרוך והמלודיות של הלשון, אך אינו "מתבקש" כביכול, לגלות לגביה עירנות מירבית. תודעתו אינה "מוזעקת" אף פעם באמצעות שימוש לשון התובע במפגיע תשומת-לב. גם התחביר הפשוט וגם הלקסיקון הצנוע אחראיים במידה מרובה להרמוניות של השיר, לרכות שבה הוא מחבר את הניגודים עד כדי טישטוש הגבולים שבין המוות לחיים. המשורר משקיע אותנו באמצעותם במצב הנינוחות, הדרוש לשם קליטת תפישת הקיום המפוייטת שלו בדרך אמינה.

המטריקה של השיר אף היא נינוחה ו"פשוטה". כלומר – בניגוד למהגו בשירים רבים, אין אלתרמן מקפיד כאן כלל על שלמותן המטרית המדוייקת של השורות האנאפסטיות. ללא היסוס הוא מחסר מן האנאפסט הברה (בשורות בעלות הסיומת הנקבית: 2, 4, 8), ומוסיף רגל אנאפסטית רביעית לתבנית המשולשת (ש' 7). אמנם, החריגות מן הנורמה המטרית הן כמעט בכל מקרה משמעותיות. בולטת ביותר המשמעות של הסטיה בשורה מס' 7, שבה מממשת התבנית המרובעת ("להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל"), הנחלקת לשני חלקים שווים, את השקיקה הכפייטית של הדובר, זו המתגלמת גם בהקבלה התחבירית המדוייקת ובסיומות האפיפוריות של שני חלקי השורה. החסר באנאפסט השלישי של השורה האחרונה ("ואמות ואוסיף ללכת") עשוי אף הוא להתפרש כמשמעותי – על-פי התוכן הניגודי, האוקסימורונים של השורה, התובע, כביכול, עצירת נשימה.⁶ הוא הדין, במידה פחותה, גם בסחר המקביל לו שבשורה 4 ("מרחבים שלי ודרך") – חסר המתבקש, אולי, מן המעבר מתיאור לקריאה. הופעתו של חסר זה כבר בשורה 2 ("ושדה בזהב עד ערב") מלמדת, מכל-מקום, שכאן לפנינו, בעיקרו של דבר, דגם מוסיקאלי, הבא לגוון את השיר ולהכין (מבחינה מטרית) את הפואנטה של השורה האחרונה. בין כה וכה נוצרה בשיר מטריקה משוחררת, שאף כי אין היא מנתקת אותו מן

המלודיות של הקביעות האנאפסטית, גם אין היא כובלת אותו לדגם סילאבו-טוני קשוח, ויש בה משהו מן המשקל הטוני החופשי למחצה של שירי-עם רבים. אף קלות זו, מיותר כמעט להוסיף, מחזקת את מצב הנינוחות הדרוש לקורא לשם קליטת המשמעות של השיר.

ביחוד בולטת כאן בפשטותה ובישירותה זהותו של הדובר. זהו, כביכול, הדובר הלירי par excellence. ההמחשה הפשוטה והישירה ביותר של ה"אני" של הדיבור הלירי. "אני" זה נוכח בשיר נוכחות פיסית וריגשתי גלויה לעין. תחילה מבליט הוא את הנוכחות הריגשית בקריאה "מרחבים שלי", הקובעת בבהירות את התייחסותו האמוציונאלית-הנרגשת אל כלליות ההווייה הנופית, שהתממשה קודם לכן באמצעות הפרטים התיאוריים. בסוף השיר מצטרפת לנוכחות הריגשית הנוכחות הפיסית ומתלכדת עימה להווייה של שלימות אנושית-גופנית-רוחנית. הדובר נושם, מביט, הולך. קצב הנשימה וההליכה ניכר בגוף השורות. הליכה, נשימה והבטה אלו אף מבטאות את עוצמת הרגשות שלו, את אהבתו לדרך הגדולה ולנופה, שכן, קובע הוא, מכוחה של אהבה זו יתגבר לא רק על קשיי הדרך, אלא אף על המוות (אמנם, קביעתו זו ניתנת להתפרש כמשאלה ולא דווקא כוודאות). ההתגברות ההיפותיטית על המוות היא המתיכה בשורת הסיום של השיר את האספקט הפיסי ואת האספקט הריגשי בנוכחותו של הדובר ומעלה אותו למדרגת גיבור מיטאפיסי, כנהוג בשירת המתים-החיים של אלתרמן; בה מגיע השיר לא רק לסיומו אלא גם, ללא ספק, לשיאו האמוציונאלי. נוכחותו של הדובר גוברת כאן בחשיבותה על המציאות הנופית ומבליעה אותה בתוכה. כאן העיקר לא הדרך הגדולה כשלעצמה, אלא האהבה אליה, שהיא עזה ממוות.

הסיטואציה הנקבעת בשיר עשויה אמנם לעורר שאלות אחדות. למשל, מהו הזמן שבו מתרחשים הדברים (המקום ברור לגמרי)? לפי השורה "ושדה בזהב עד ערב" נוטים היינו לסמן אותו כשעת-ערביים מוצפת אור אחרון, וסימון זה אף מתבקש, כביכול, על-פי משמעותו הסמלית האפשרית של הלילה הקרב. לעומת זאת, השורות על העצים שעלו מן הטל דווקא מצביעות על שעת בוקר (אף כי קיים, כמובן, גם טל של ערבית, אלא שטל זה מתקשר עם אפולונית ולא עם "שדה בזהב"). הצאן הנתון בשדה בעצם המולת המרעה אף הוא מלמד על יום בעיצומו ולא על שעת ערב, מועד היאסף העדרים. קשיים אלה מתבהרים, מכל-מקום, על-ידי קריאה מדוייקת יותר של השורה "ושדה בזהב עד ערב". "עד ערב" הדגיש המשורר ולא "עם ערב" או "בערב". כלומר, השיר מתאר את הוויית הדרך הגדולה בהתמשכותה לאורך היום הקיצי הגדול כולו. הערב מוזכר כאן כגבול כרונולוגי-סיטואטיבי, שממנו משתמע גם גבול סמלי (ציון זהב היום ואורו חייב את המשורר גם באיזכור החושך שיבוא לאחר מכן בתוך מסכת הניגודים המפוייסיים, המצביעים, כאמור, על השלמה בין חיים למוות).

כל התופעות שנימנו עד כה קובעות לשיר מקום כנציג מובהק של קבוצה מיוחדת בשירי אלתרמן. זהו, לכאורה, שיר "חוויתי"-רומאנטי מובהק. יסודות האפי גראמה או ה-sententia חסרים בשיר לחלוטין. הנושא המושגי שלו מוסתר היטב ב"בשר" הסיטואטיבי-

האמוצינונאלי; הוא מתרמז בכותרת, שמשמעותה סמלית: "הדרך הגדולה" היא דרך החיים. ההולך הוא האדם העושה את דרכו בעולמו מבוקר יום חייו עד ערב. אבל סמליות זו מרחפת מעל לשיר או, לחילופין, מתסממת בתוכו. אין היא מובלטת בדרך של סיכום היגדי, מעין "סופי הדרכים המה רק געגוע" (שלא לדבר על משהו כמו "העזה והיסודית במתנות החירות היא הדרך"). שום הפשטה אינה מזדקרת מתוך הרוח התיאורי והמלודי של הדברים. כאן, למעשה, דוגמה לסמליות, שתובעת הרומאנטיקה מן השירה בכלל ומן הליריקה בפרט; הסמליות המובלעת, המתרמזת, ה"מרחפת" מעל לריאליות הסיטואטיבית-החזוייתית, החד-פעמית של הדברים, מעין הסמליות של "על כל הפסגות" של גיתה (אף הוא שיר על נודד בשעת-ערב). בולטת העובדה שהמלה "גדולה" שבכותרת, המבליטה את מהותה המופשטת של הדרך (הן באמצעות שם-התואר והן באמצעות היידוע), אינה חוזרת בגוף השיר כלל, ואילו המלה "דרך" מופיעה רק בסוף הבית הראשון, בסיכומו של הקאטאלוג התיאורי, אחר שכבר הוענקה לה ממשות חושיית מספקת, באמצעות המטונימיות והמטאפורות. אופייני לא פחות הזימון של המטאפיסי עם הפיסי בסופו של השיר. כאן ממחיש המשורר אפשרויות של השתמעות סמלית מופשטת של הדברים, דווקא באמצעות העצמה יתירה של נוכחותו הפיסית והריגשית, של מאמץ הנשימה ושל להיטות ההבטה. ההתכה של המשמעות התימאטית של "הנושא" בתוך המציאות החזוייתית היא מושלמת. אילו היינו מכירים את אלטרמן-על-פי שירו זה בלבד, או על-פי השירים האחרים הדומים לו, היינו קובעים את מקומו, ללא ספקות, בתוך המערכת של השירה החזוייתית-הרומאנטית, שהגיעה לספרותנו בחלקה הראשון של המאה העשרים, ואף חייבים היינו לקבוע לו מקום של כבוד בתוך מערכת זו.

ג

המעבר מ"בדרך הגדולה" ל"עוד חוזר הניגון" ("שירים מכבר", עמ' 7), אינו נראה חריף ביותר. אמנם, מראש מודעים אנו לעובדה, ש"עוד חוזר הניגון" הוא שיר הפתיחה של "כוכבים בחוץ" כולו, ומיקומו קובע לו תפקיד שונה מזה המוטל על שיר שאיננו נראה כאחד משירי ה"מפתח" הסטרוקטוראליים של הקובץ. אף-על-פי-כן, גם "עוד חוזר הניגון" הוא מן השירים הקצרים של "כוכבים בחוץ" והוא נראה בסקירה ראשונה פשוט למדי. לא פלא הוא, שפרשני השירה האלטרמנית, אף כי הירבו להזכירו, לא הרחיבו עליו את הדיבור בדרך כלל.⁷ למעשה, אין השיר פשוט ושקוף, כפי שאפשר היה לדמות. מורכבותו (היחסית) מתבלטת מתוך השוואה בינו לבין "בדרך הגדולה". כבר לפני העיון המדוקדק מבחינים אנו בשוני שביניהם. הקרבה התימאטית-המוטיבית הגלויה לעין אינה מעמעמת שוני זה, אלא, להיפך, מגבירה אותו. מתבלטת לעין הדיקציה של השיר, שהיא "גבוהה" ומורכבת יותר מזו שבשיר האחר. ה"פרופיל" המיט אפורי גבוה לאין-ערור יותר (אף כי גם כאן עדיין אין אנו נתקלים במטאפוריקה האלטרמנית בגילומיה

המתוחים והצבעוניים ביותר). כבר בשורה השניה של השיר מתמיה אותנו הצירוף "והדרך עודנה נפקחת לאורך", העומד על מיבנה מטאפורי מורכב, שפירושו מסתבר על-פי דימוי מובלע, שאינו נזכר כאן בפירוש כלל. דימוי זה מופיע במלואו רק בשיר אחר, המרוחק מ"עוד חוזר הניגון" מרחק עשרות רבות של עמודים. ב"תיבת-הזמרה" נפרדת" ממחיש הדובר את תחושת הקץ הקרוב בדימוי זה:

בִּי הַסּוֹף, אֲחִים, הוּא אֵלֶם.

בִּי בְּאוֹנֵי הַדְּמָמוֹת.

בְּעֵינַיִם מוֹל הַהֶלֶךְ

הַדְּרָכִים נֶעְצָמוֹת.

(שירים שמכבר, "עמ' 112)

לא קל לנו לשוות לנגד עינינו את הדרכים כעינים נעצמות, אך הקונטקסט כאן מקל עלינו בהרבה. הדובר מדבר לא רק על דרכים מתאפללות או נעלמות בחשיכה אלא גם (ובפירוש) על המוות הקרב. העינים הנעצמות משתלבות בתמונת אדם גווע, החדל בהדרגה מדיבור ומשמיעה.⁸ הקונטקסט הפרשני העשיר הזה חסר ב"עוד חוזר הניגון". אפילו המלה עין (או אחת ממקבילותיה האפשריות) אינה נזכרת כאן כלל ועלינו ללמוד עליה מן השימוש בפועל פקח (אילו היתה הדרך "נמתחת" או "נפתחת" היה הכיוון המטאפורי של השורה שונה לחלוטין ואף שיגרתו ביותר, לעומת הכיוון שאליו הוא מוטה באמצעות המלה "נפקחת"). חסר כאן גם הקשר מסביר, שעניינו יקיצה. על הקורא להבין מעצמו, ששיבתו של ההלך בשיר אל הדרך היא כמין יקיצה, המומחשת במטאפורה מתחום הראייה, כשם שחזרתו אל הניגון שניזנח היא כמין "יקיצה", המומחשת כמטאפורה מתחום השמע. הדלות ביסוד הפרשני הקונטקסט ואלו "פותחת" את המטאפורה לכיוונים רבים ומטה את דמיונו או מחשבתו של הקורא למשעולים אחדים ואף מנוגדים זה לזה. בעוד משמעות הדימוי ב"תיבת הזמרה נפרדת" היא ברורה, הרי ב"עוד חוזר הניגון" יכול קורא אחד להבין את פקחת העין של הדרך כסימן להתעוררות לקראת יציאה מחודשת אל דרך החיים והשליחות השירית (בהיפוך עקיב ל"כעינים מול ההלך הדרכים נעצמות"). קורא אחר יכול לקשר את הדרך הנפקחת לאורך על-פי הטופוס הקלאסי של העין הגדולה המאשימה, העין השופטת. כשם שהניגון שניזנח לשווא חוזר לתבוע את עלבוננו מן המשורר-ההלך, כך פוקחת הדרך הזנוחה לעומתו את עינה התובעת, המאשימה, שהיתה עצומה עד עתה.⁹ קורא נוסף יכול לחבר את שתי ההשתמעויות לצירוף מורכב של קריאה לתחייה ולמתן דין בעת-ובעונה-אחת. בכל מקרה מציינת המטאפורה מראש את טיבה של הדרך כמהות "פנימית"-פסיכולוגית כמהות אינטלקטואלית, או גם (לפי הפירוש האחר) כישות

אינטלקטואלית. אנו עומדים כאן, איפוא, מלכתחילה בפני לשון פיגורטיבית המשנה מיד את המציאות המתוארת, מפקיעה אותה מהקשריה הריאליים, פוסלת על-הסף את אפשרות הקריאה בשיר כשיר נוף או כשיר "אווירה" גרידא, ומחייבת את הקורא בתשומת-לב מן הרגע הראשון לאפשרויות האינטלקטואליות המורכבות, המסתתרות כאן מעבר לציוריות הנועזת. לשון פיגורטיבית כזאת לא התנחשה כלל במסגרת הנינוחה-ההארמונית של "בדרך הגדולה". כך קורה, שהמציאות, אשר התיאור בשיר מחקה אותה, כמעט בטלה בחשיבותה, לעומת השימוש הנעשה בה. הסיטואציה המתרמזת היא רפויה במידת הנוכחות שלה לאין-ערוך מזו המסתמנת בשורות המעטות של "בדרך הגדולה" (שלא לדבר על שירים סיטואטיביים "סמיכים" כ"ליל קיץ" או "הלילה הזה"). אמנם, גם כאן מצטיירים מקום ומצב (אם כי לא זמן) ספציפיים למדי. המקום הוא הדרך העוברת, כנראה, מחוץ לעיר, בין חורשות ושדות. המצב – סערת ברקים מלווה במטר ("טיסת הנדנדות" של הברקים, "ענן בשמיו ואילן בגשמיו", "צמרת גשומת עפעפיים"), ומכאן גם האפשרות – הבלתי נקבעת במפורש – שהמדובר הוא ב"סתיו" האלתרמני, המקשר את מוטיב הדרכים והנדודים במוטיב הסער הפתאומי (ראה "סתיו עתיק"). אבל הממשות הנופית-הסיטואטיבית קלושה היא למדי, ולא רק בהשוואה לכמה משירי הסערה הראפ סודיים של אלטרמן, המעלים נוף דומה בהיקף ובתנופה כבירים ("הרוח עם כל אחיותיה", "אל הפילים", "סתיו עתיק" וכו'). למטאפוריות יש חלק בכך, אם כי לא היא הגורם המרכזי בדילדול זה של ה"סולידיות" הנופית-הסיטואטיבית. היא מסייעת בלישתה ובעיצובה התיאטראלי המחודש של המציאות, עוקרת אותה מן הטבע ומכניסה אותה לתחומו של הקרקס (הברקים מופיעים כלוליני טראפציות, המבצעים תרגילים עוצרי-נשימה מעל לראשו של ההילך) ושל המלודרמה ("צמרת גשומת עפעפיים" – מעין דמות במחזה רגשני). אפילו צירופים מטאפוריים פשוטים ביותר כ"ענן בשמיו ואילן בגשמיו" אינם חסרי מתח. בעוד שה"ענן בשמיו" מסתבר באורח מידי כאנימאציה או פרסוניפיקאציה שחוקות למדי (הענן נתון בתוך שמיו), הרי ה"אילן בגשמיו" אינו מסתבר כך, ורק הרהיטות של קריאתנו בשורה בעלת החרוזה הפנימית והחלוקה המקצבית הסימטרית מעלימה מעינינו את העובדה, שהתמונה המצטיירת על-פי האקבלה ל"ענן בשמיו", יש בה מידה ניכרת של המחזת המציאות או מיתוחה, לשם יצירת הסימטריה הקומפאקטית של המשפט (כשם שהשמים מהווים את חלל-הקיום של הענן, כך מתמחשת מעטפה קבועה של מטר כחלל-הקיום של האילן).¹⁰ למעלה מזה: התמורות המובאות בחומריה ובצורותיה של המציאות, מכוחה של המטאפוריקה, אף אינן ערוכות בכיוון אחיד. ה"עין" המטאפורית של הדרך הנפקחת לאורך אינה מצטרפת לטיסת-הנדנדות הלוליניית של הברקים. קיים קשר בינה לבין ה"צמרת גשומת העפעפיים" שבסוף השיר, אבל גם קשר זה יותר משהוא מכון לצד שווה, הריהו מכון אל השונה (העין הראשונה בשיר – ענקית, רצינית נמתחת לאורך העולם כולו ואף מעבר לו, ואילו העין השניה – דמעונית, מתפנקת, מבטאת את הקשר שבין חורשה ירוקה לאשה בצחוקה). העינים אינן מצטרפות

בהכרח ל"ענן בשמיו ואילן בגשמיו". אדרבא, בעוד הצמרת גשומת העפעפיים מייצגת מטאפורית את העץ, או חלק ממנו, כעין בוכיה, הרי ה"אילן בשמיו" מציג, כאמור, את העץ מול הגשם ביחסים שונים לחלוטין מאלה בשין העין לדמעותיה.

טשטוש המציאותיות והחד-פעמיות של הסיטואציה נעשה גם באמצעות

הפיגוראטיביות הבלתי-מטאפורית של השיר. בעוד שב"דרך הגדולה" מקשר ההיבט המיטונימי של הלשון הפיגוראטיבית את התיאור אל המציאותי והחומרי שבסיטואציה, הרי כאן הוא גורם לתגבורת ההפשטה וההכללה עד כדי טביעת השיר בסימן הדפוס הסמלי הסטריאוטיפי. הדבר בולט בעיקר בקביעה "וכבשה ואיילת תהיינה עדות / שליטפת אותן והוספת לכת - -". שני בעלי-החיים אינם מייצגים כאן פרטים מציאותיים וקונקרטיים בתוך מסגרת נופית מסויימת. מלבד היותם שניים עדים, אשר על-פיהם יקום דבר, הרי הם גם סמלי-חיות קלאסיים, השייכים לאיקונוגראפיה המסורתית של שטיחי-הקיר הריניסאנסיים יותר מאשר לטבע מוגדר כלשהו. זימנום בשיר בא לציין את זיקתו של ההלך לשתי קאטיגוריות סמליות קונבנציונאליות: זו של הרוך המבוית, האיטי והנכנע, המציינת את הצדק (ובמסורת האיקונוגראפית הנוצרית – את ישו, שההאלוהים) וזו של רוך של חיית-בר עדינה, בת-חורין אך בלתי-טורפת, מהירה, מלאת חן אך בלתי-נכנעת וכו', המייצגת באורח שיגרת את היופי התמים ("ענינים של איילה"). צירוף התום, הצדק והיופי מכשיר את בעלי-החיים לתפקידם כעדים. כמובן, הזימון בא גם לצורכי הפיאור הדיקוראטיבי של השיר. גם "ענן בשמיו ואילן בגשמיו", בתורת שני נציגים מטונימיים של הווייה נופית רחבה, הם כלליים ביותר, וצירופם הצלילי המסגרת השורה המתחרזת בתוכה חשובה יותר מן המימוש התיאורי שהם מעניקים להווייה זו. הוא הדין ב"חורשה ירוקה ואשה בצחוקה", אם כי כאן מצטרף לסימבוליזם הסטריאוטיפי של התמונה גורם נוסף. שורה זו מכילה, ללא ספק, אלוזיה מקראית – אמנם בהיפוך גמור משלילה לחיוב. בתנ"ך מפזרת הדמות הנשית האליגורית, המייצגת את הכוהנת האלילית הזנאית, את חסדיה לכל הָלֶךְ עובר ושב "תחת כל עץ רענן", (ירמיהו ו' ג', 13). אף כאן "סוגד" (רמז ליחס פולחני) הָלֶךְ ל"חורשה הירוקה" שכמוה כאשרות העשתורתיות ולאשה שמתחיתה (צחוקה הוא גילום סינקדוכי מובהק של מיניותה). בצורה זו נעשה צירוף כמו "אשה בצחוקה", הנראה בסקירה ראשונה כצירוף מאיך דווקא (היינו, הוא מציג את האשה בצורה ספציפית), לצירוף מכליל עד כדי אליגוריזם. אף החורשה הירוקה ניתקת במידה מסויימת מן הנוף ונעשית לישות פולחנית-פרניוית. הכול מוליך כאן את השיר מן החד-פעמי הסיטואטיבי אל המוכלל והסמלי ואף אל הפולחני. הלשון של השיר גם היא מלמדת על השוני הרב שבו לעומת "בדרך הגדולה". אנו נתקלים כאן בתופעה, הקשורה באחד הקשיים המובהקים, שמעמידה שירת אלטרמן בפני קוראיה (אמנם, במסגרת שיר זה עדיין אין התופעה בולטת בחריפות יתירה). הכוונה היא לכך, שמתחת לפני השטח של סדר תחבירי שהוא על-הרוב אֶלְגַּאנְטִי, ובכל מקרה תיקני, מסתתר סיבוך ענייני. מתחת לתחביר המבוסס על קישורים ברורים של סיבה-וזיקה ועל העדר פערים

(ראה, למשל, קישור הבית השלישי אל השני באמצעות אות הזיקה שי"ן), מגלה הקורא קשיים ודו-משמעויות. בצורה זו מעטה התחביר הטיעוני-הפרשני, כביכול, כעין דוק כוזב של מובנות על רצף טקסטואלי שאינו מובן מאליו כלל וכלל. בבית הראשון אין אנומגלים סיבוך מעין זה. כאן לפנינו שלושה משפטים פשוטים וקצרים יחסית, המחוברים זה לזה ברצף של חיוייים ישירים. אמנם, כאן מסתמן קושי מסויים בתחום הלשוני-הלקסיקאלי דווקא. אנו מתקשים במקצת בהבנה המדוייקת של המלה "עוד", בפותחת את השיר. זו עשויה להתפרש בעת-ובעונה-אחת במובן "שוב" ואף במובן "עדיין"; מובנים, שיש בהם, למרות הקירבה, גם מן הניגוד ("שוב" מלמד על התחדשות לאחר הפסקה, ואילו "עדיין" על התמשכות ללא הפסקה). השורה הראשונה מזמינה, לכאורה, את פירוש המלה במובן "שוב", שהרי הניגון שנזנח נעלם ועתה הוא שב מחדש; אלא שהשורה שבאה לאחריה מטה את הכף לצד "עדיין" (הדרך "עודנה"). ה"עוד" שבשורה המסיים את הבית ("מצפים עוד לך") מתפרש בהחלט לשתי פנים. חשיבותה של אמביוולנטיות זו, העושה אותה ראויה לציון, היא בכך, שעל-פיה יכולים להיקבע שני סוגי יחסים בין ההלך לעולם ולניגון שנזנחו על-ידיו. לפי יחס אחד היו העולם והניגון פקוחים ומצפים כל העת. ההלך, במרידתו בהם, בהשתקעותו בשנת השיכחה שלהם, הוא הזקוק להתעוררות ולעידוד לצאת מחדש לדרכו וליעודו. לפי יחס אחר היו העולם והניגון עצמם רדומים ורק עתה התעוררו מחדש. בקונטקסט הראשון מהווים העולם והניגון רשויות חיצוניות להלך; בקונטקסט השני – הן חלק מהווייתו הפנימית, הנרדמת והנעורה, הזונחת והחוזרת אל יעודה. דו-פרצופיות סמאנטית מסויימת מתגלה גם ב"זנחת לשווא", העשוי להתפרש – כדרך השימוש בעברית המדוברת – במובן: זנחת ללא-תועלת, בלי הצלחה. ייתכן, מכל-מקום, שמעבר למשמעות הדיבורית המקובלת מהדהדת כאן לשון קדומה יותר, מעין זו שבפסוק תהילים: "אשר לא נשא לשווא נפשו" (כ"ד, 4), או אף בדברי ירמיהו: "כי שכחוני עמי, לשווא יקטרו" (י"ח, 15). במסגרת השתמעות כזו מדברת השורה הראשונה על זניחת הניגון, הנעשה לקאטיגוריה דתית חיובית, לשם הידבקות ב"שווא", שהוא היפוכה השלילי של קאטיגוריה זו. בשני הבתים האחרים נחלף הקושי הנובע מן האמביוולנטיות המילולית לקושי בתחום שימוש הזמנים, וממילא בתחום התחביר. בבית הראשון של השיר מופיעים העבר ("זנחת לשווא") וההווה שלו ("עוד חוזר הניגון", "עודנה נפקחת", "מצפים"); בבתים האחרים אנו נעתקים לזמן עתיד. הברקים יעברו מעל לראש ההלך בעתיד, כשיחזור אל הדרך ואל הניגון. אז גם תהיינה הכבשה והאיילת עדות לכך שליטף אותן וכו'. הליטוף והמשך ההליכה, מכל-מקום, יתרחשו בזמן העומד בעמדה של עתיד ביחס לעבר ולהווה של הבית הראשון ובעמדה של עבר ביחס לעתיד, שבו תקום הרוח והכבשה והאיילת תהיינה עדות, שכן עדותן היא ראייה לכך, שכל הפעולות המוזכרות הן לגביהן פעולות שנשלמו (מעין זמן "פרפקט" של העתיד). בגלל הקישור התחבירי של הבית השלישי עם השני (הבית כולו הוא בבחינת המשך המושא של המשפט, שנושאו ונשואו הם: "וכבשה ואיילת תהיינה עדות ש..."), הרי גם הסגידה לאשה ולחורשה, אף

כי היא מתרחשת "לא פעם" אלא פעמים רבות, היא בבחינת פעולה שהושלמה. ההלך, שיהיה אז, בעתיד, רחוק מעירו, שבנה הוא נמצא, כנראה, בהווה, יימצא במצב, שבו כבר אפשר יהיה להעיד עליו, שעשה כמה מעשים, אשר מן הראוי, כפי הנראה, שיעשה אותם. מוזר למדי הוא ביסוס כל הרצף הזה על עדותן של הכבשה והאיילת; עדות זו עשויה, כאמור, לפי הכלל, על-פי שניים עדים יקום דבר" ובמסגרת הטופוס של העדת שני עדים אילמים (חולדה ובור). הכבשה והאיילת יכולות להעיד, שההלך ליטף אותן והוסיף ללכת, אף אינן יכולות לדעת על כך שעירו רחוקה: עדותן שידיו ריקות נטענת בכפל-משמעות: היד שליטפה היתה ריקה במובן הליטראלי ותוך כך הפכו אותה הכבשה והאיילת בעדותן לידים ריקות, לא רק במובן האידיומאטי הישיר (חוסר-כל), אלא גם במובן המתבקש אסוציאטיבית (נקיון-כפיים). לפי המיבנה התחבירי המורכב, המצרף את שני הבתים האחרונים למשפט היפו טאקטי אחד, יודעות הכבשה והאיילת, שההלך סגד לחורשה ולאשה "לא פעם", ולא עוד אלא הן גם עדות לכך, שהצמרת היא "גשומת עפעפיים".

מבינה מסובך זה מעורר את הדעת על הבעייתיות הנרחבת של המודאליות שבשימושי-הפועל בשיר כולו, ובמיוחד בשני בתיו האחרונים. השיר מתנסח בצורת קביעות, בצורת היגדים תיאוריים: הניגון חוזר, הדרך נפקחת וכו'. מוצקותם של היגדים אלה מתערערת, מכל-מקום, על-ידי העובדה שהחל מראשית הבית השני, הריהם מנסחים קביעות לגבי העתיד, ולא רק לגבי אלא גם לגבי ה"פרפקט" שלו. ההבדל בין הזמנים מציין כאן, בעיקרו של דבר, לא את ההבדל שבין העבר לעתיד אלא את ההבדל המודאלי שבין הוודאי לאפשרי או לרצוי. ההלך זנח את הניגון, אך הניגון "חוזר" אליו. הזניחה היתה, איפוא, זניחת "שווא". כלומר, היא היתה מוטעית או חסרת תועלת, שהרי הניגון חוזר ואוחז בהלך, וגורל הנדודים, שממנו הוא מבקש לחמוק, כפוי עליו.¹¹ משום כך ראוי לו, להלך, שישוב אל הדרך, שעודנה נפקחת לאורך, ובה יקיים אורח-חיים של נדודים ודביקות בניגון; ראוי לו שיצא למסע של אהבה לעולם, ללא התקשרות עם שום גורם, העלול לחסום את המשך הנדודים: ראוי לו שילטף את הכבשה והאיילת אך יוסף ללכת; שיסגוד מדי פעם ל"חורשה ירוקה ואשה בצחוקה" אך לא יתקשר אליהן; שידיו תהיינה ריקות ועירו רחוקה וכו'. הקביעות, העשויות להיכנס לחזקה של ודאות בבית הראשון של השיר, חורגות ממנה בהכרח בבתי השני והשלישי, שהרי המדבר בשיר אינו יכול אלא להטיף, לייעץ או לצוות על ההלך שינהג, כפי שהוא קובע שינהג. משום כך אין הוא משתמש בקביעות אלו בזמן העתיד אלא במעין "פרפקט" שלו. הכבשה והאיילת תהוונה בתוך מיבנה זמנים זה מעין עדות-אופי במשפט שיתרחש בעתיד אידיאלי. על-פי עדותן ייקבע אם אמנם ינהג ההלך בצורה הראויה בעתיד הקרוב, שהוא המשכו הישיר של ההווה שבשיר; כלומר, אחר שיכפר על חטא זניחת הניגון ונטישת חיי הנדודים, שבו הוא נתון בהווה, וישוב אל מילוי יעודו. בלשון הודו-אירופית היו מתבקשים כאן המודאלים של היוסיב (jussive) והאופטאטיב כגון: would, should וכו'). התבקשות זו מעוררת את המחשבה על כך, שבעצם מנסח השיר לא

תיאור אלא ציווי. אפילו הסיטואציה הנופית הנקבעת בו אינה מציאות כפשוטה אלא מצב רצוי ומיוחל (מן הראוי לו, להלך, שיעזוב את עירו, את בטחון הגגות והתריסים המוגפים, ויצא אל הפתיחות הסוערת של העולם בגשמיו, בברקיו, בסכנותיו). על אחת כמה וכמה שאין מעשי-ההלך, המתרחשים בחללה של סיטואציה עתידית זו, אלא בכחינת יחולים והוראות. ברור, שהאופי התיאורי של השיר, המעמיד אותו בתוך מערכת תמונתית-נופית איננו אלא מחפה על מהותו הדידאקטית. ההיגדים התאוריים, שהעטו ב"בדרך הגדולה" כמין דוק של אובייקטיביות אפית על ההווה הלירית-הסובייקטיבית מעטה כאז דוק דומה על הווייה דידיקטית-סובייקטיבית; אלא שזו מבצבצת ומתגלה מבין סידקי ההיגדים, החל בעצם המשפט הראשון, שבו מסמנת המלה "לשווא" את האופי השיפוטי-המוסרי של ההיגד. כפי שנרמז, מתממשת מעבר להיגדים אלה אפילו מעין דידיאקטיקה דתית-פולחנית. ההלך אשם בחטא זניחת הניגון, שכמוה כזניחת האל (הושע ח, 3: "זנח ישראל טוב"). המטען הדתי של השורש זנ"ח וקירבתו לזנ"ה ברורים לכל יודע תנ"ך). עליו לחזור אליו ואל גורל הנדודים הקשור בו, שהוא גורלו של הצליין ("האם השלישית": "הוא מודד בנשיקות, כנזיר משולח, / את נתיב עולמך, אלוהי"). הוא עומד במשפט, המתנהל לפי חוקת התורה (שניים עדים), ובו עונים בו עדי-האמת את צידקתו – העתידית-המיוחלת. עליו להיות "נקי-כפיים" ("שידיך ריקות") ובר-לבב, סוגד לעשתורת, לקדשה ולאשקה (בהיפוך חריף של ההמלצה המקראית), לטבע ולאשה, ועם-זאת נזיר לדתו, דת הניגון והנדודים.

מכאן הסיבוך המסויים שבמיבנה הריטורי של השיר, אשר בו מתגלה משמעותו העיקרית, ובתוכו מתלכדים לשלמות כל הגורמים שנמנו עד כה. בעוד שב"בדרך הגדולה" משתמש המדבר בפשטות בגוף ראשון, המתאשר בעיקר באמצעות הפעלים ("לא אחדל" וכו'), הרי שכאן פונה הוא לנמען בגוף שני. אבל אין זה גוף שני מומחז, של גיבור שהדובר בשיר עורך אליו כמין אפוס טרופה. אף אין זה גוף שני סתמי של שומע אפשרי, כגון הגוף השני בשורה הראשונה של "הרוח עם כל אחיותיה": "בוא וראה את עירי בעמעום מגינה" (שם, 10). הדובר פונה כאן, ללא ספק, אל עצמו. אלא, שפיצול-אישיות ריטורי זה מלמד על שינוי מהותי במעמדו של הדובר הלירי בשיר שלפניו. שוב אין זה ה"אני" הישיר, המביע את רגשותיו והמשחזר את מראה-עיניו ומשמע-אזניו. המדבר הוא מין סופר-אגו, רשות עליונה ושופטת, ואילו הנמען מוצג כאן על-פי תפקידיו, אשר אותם הוא משתמט מלמלא: הוא עובר-אורח החייב לדבוק בניגון. דהינו, הוא המשורר-ההלך, הטרובדור, הגיבור הסמלי של "כוכבים בחוץ", שבגד לשעה ביעודו. הבלטה זו של היבטים תפקודיים מסויימים בדמותו של הנמען מורידה מטה-מטה את רמת-הנוכחות האישית שלו בשיר כאדם-מוחשי ומעלה את רמת הנוכחות הסמלית שלו כהכללה וכטופוס. הדובר איננו מביא את רגשותיו, אלא מנסח בצורה של קביעות סידרה של הוראות-קיום למשורר ההלך, ואילו הנמען, ההלך, איננו מהווה כאן מוקד להתבטאות ריגשית, אלא ציר למעין מאניפסט מוסווה על דבר מהותה של השירה או

המהות, שראוי לה לשירה שתסגל לעצמה. מכאן האופי האינטלקטואלי, הכמעט-אפיגראמאטי של השיר, שיש בו צירוף של חומרה ורוך, מלודיות וברק קר.

צירוף זה מסביר גורמים שונים שבשיר – בין השאר, את תחבירו, את הלשון הפיגוראטיבית שלו, את מצלולו ומיבנהו. המשורר יוצר כאן שיר של הוראות מחמירות, כמעט פולחניות, אבל הוא עוטף אותן במעטה של שיר תיאורי נעים, כמעט "מתוק" (כבשה ואיילת). מכאן, קודם-כל, הצורך בתחביר המורכב של שני הבתים האחרונים, שכן תחביר זה נועד להסוות את ההוראות ולשוות להן פנים של חיוויים תיאוריים. כדי לא להיתפס לנוסח של שירה דידיאקטית חשופה, הפונה אל נמענה בלשון ציווי גלויה (כגון שירו של יעקב שטיינברג: "סוב אל פני האחרית") חייב היה אלטרמן להחליף ציווי בעתיד, וכדי שהעתיד יעמוד בכלל-זאת בסימן הציווי חייבת היתה להופיע עדות החיות התמימות וממילא גם התופעה של העתיד המוגמר. כדי שהפיצול בין הנמען לדובר בשיר יתמחש כפיצול פנימי-נפשי חייב היה הנוף ליהפך למציאות פנימית. משום כך צריכה היתה להופיע לשון פיגוראטיבית שתמיס בו את יסוד המוצקות הריאלית ותגביר בו את היסוד הסמלי, מחד-גיסא, ואת היסוד התיאטראלי-הספרותי, מאידך גיסא, עד לניצוצות של סוריאליזם ("הדרך עודנה נפקחת לאורך"). הלשון היתה צריכה גם להעטות זוהר צבעוני על החומרה של הציוויים הדידיאקטיים, ובצורה זו כמעט להסיח את דעתנו מן המסר של השיר, על-מנת שזה יחדור בעד הפתח האחורי, שלא ימצאו בו שומרי-סף. מכאן גם ההקפדה המושלמת על הסדר המטרי של השיר, שהרגל האנאפסטי המלאה נפגמת בו רק פעם אחת (בשורה "שליטפת אותן והוספת לכת").¹² המטריקה התיקנית המושלמת שובה את אוזננו, מעוררת בקרבנו רצון להלחנה (ואמנם, "עוד חוזר הניגון" זכה להלחנה פופולארית) ויוצרת אשלייה של קלות פזמונית. עם זאת היא ממחישה גם את החומרה הקרה, הדייקנית, המסתתרת מתחת לכל אלה. השורות בעלות החרिזה הפנימית, ואלה הקרובות אליהן במהותן המצלולית, מבליטות צירוף זה הבלטת-יתר. מחד-גיסא, הן מהנות אותנו בסימטריה המושלמת שלהן, בעושר החרוז הפנימי; מאידך גיסא, הן יוצרות ברק וקומפאקטיות של מיכתם. מצלול אליטראטיבי, המופיע מדי פעם בשורות שונות (ולא רק באלו החוזרות בתוכן), כגון ב"ולא פעם סגדת אפיים", הוא ללא רקע סיטואציני. אין הוא בא להמחיש שום גורם השייך ישירות לנוסף המתואר או למצב ריגשי כלשהו. הוא בא לקשט ולהדגיש. הקשר המצלולי בין סיומי שני האגפים בשורה "שידיך ריקות ועירך רחוקה" מקשט ומבליט את הצו, המסתתר מעבר לחיווי: ידיו של ההלך-המשורר צריכות להיות ריקות; עירו צריכה להיות רחוקה. ב"לא פעם סגדת אפיים" מבליט המצלול צו בעל חומרה פולחנית: ההלך חייב לסגוד לאשה ולחורשה אפיים, כלומר סגידה מלאה עד להגעת פניו אל העפר, והוא חייב לעשות זאת לא פעם אלא פעמים רבות. האליטראציה מסייעת כאן למגמה הדידיאקטית וממחישה אותה.

החריזה והמצלול, הלשון הפיגוראטיבית, התחביר והעמדה הריטורית מותאמים כולם למסגרותיה של פואטיקה, שסימנטיה במקום אחר כ"פואטיקה של שנינה" (Wit), לעומת

הפואטיקה של החווייה.¹³ אלתרמן למד את כללי-היסוד של פואטיקה זו ן השירה הצרפתית מזה, ומשירי "אבני בוהו" של שלונסקי מזה. הוא עיבד אותם, מכל-מקום, עיבוד מרחיק לכת, וב"כוכבים בחוץ", לפחות, שקד על הסוואתם מתחת לשפע ריגשי-תיאורי מהמם. למרות ההסוואה יוצא המרצע מן השק. הדברים ניכרים בצורה שבה מטפל שיר זה בנושא – שיכתו של הֶלֶךְ-המשורר לנדודיו ולשירתו. עיצובו של הנושא כאן שונה, איפוא, לחלוטין מעיצובו ב"בדרך הגדולה". שם הובלעה מהותו המושגיית החשופה של הנושא והושקעה בגוף הסיטואטיבי, ואילו כאן התגברה מהות זו על החומרים הסיטואציוניים ואירגנה אותם לפי צרכיה. שם נעשתה ההסמלה בדרך ה"מרחפת"-הרומאנטית, אשר לפיה, "אין הסמל מתפרש; הוא קיים".¹⁴ כאן נעשית ההסמלה בדרך הפוכה. הסמל בראש-וראשונה מתפרש, כלומר: הוא בעל משמעות אינטלקטואלית מורכבת אך גם מוגדרת, ניתנת לזיהוי מדוייק. הרבה פחות מזה הוא "קיים" במובן הרומאנטי, היינו, מתמחש כקטע-מציאות ריאלי. המשמעות הסמלית אינה מזדהרת כאן מתוך הגוף התיאורי העשיר אלא שופכת את זוהרה על הגוף התיאורי המצומק ומעשירה אותו; היא מבטאה את עצמה לא בדרך הבלעת האמירה בתיאור, אלא בדרך הפיכת התיאור לאמירה. שוני עצום זה שבין שני השירים איננו תוצאה של איזו קונברסיה פואטית שרירותית של אלתרמן, שהחליף, כביכול, את עורו תוך זמן קר, אלא הוא נובע במישרין מהבדלי ה"טלוס" של שני השירים, אשר בהם ידובר בסיכום.

ד

השיר "מזכרת לדרכים" ("שירים שמכבר", עמ' 24-25) מעמיד מבחינות רבות מציאות פואטית שונה מן השתים שנדונו על-פי שני שירי הדרך הקודמים. ניתן לסמן מראש את הגורם הבולט בעיצובה של מציאות זו – הפאתוס הגלוי, חסר המעצורים, כביכול, בעל המגמה הדידאקטית למעשה – וגורם זה כשהוא לעצמו יש בו כדי לסמן שוני מרכזי בין השירים. בעוד שב"בדרך הגדולה" נתגלה הפאתוס בשני הבהובים קצרים שבסופי הבתים אך הובלע בהארמוניה התיאורית-הנופית של השיר, וב"עוד חוזר הניגון" נפקד מקומו של הפאתוס הגלוי מכל וכל, הרי השיר שלפנינו שטוף בפאתוס כזה מתחילתו ועד סופו. כוונתו על-כן תהיה לא להבליע סמלות בסיטואציה כמו-אובייקטיבית ואף לא להסוות מערכת של חוקי-קיום ברצף חיוויים תיאוריים אלא להדביק אותנו הקוראים בהתלהבות לנורמה מסויימת. בשירים האחרים מומשה נורמה זו, אם בקטע מציאות חווייתית ואם בחכמת חיים אפיגרמאטית. כאן היא מוכרזת, מוצהרת, מועלה על נס.

הבדל זה ניכר כלפי חוץ באורכו של השיר (36 שורות לעומת 8 ו-12 שורות), ואף במה שנראה בו, בייחוד בקטעים מסויימים שבו, כגיבוב ציורי, אמירתי. אם רוצה המשורר להנכנו בדרך ההתרגשות, עליו לממש, כביכול, את התרגשותו שלו, להאריך בדבריו, להטילם מתוכו

במין אי-סדר, שהוא עצמו עדות ללהטם האפסטאטי. גם בגלל אורכו של השיר וגם בגלל חוסר הקומפאקטיות שלו, לא יוכל הדיון בו להתרחב ולהגיע לדרגת המיצוי, שאליה התכוונו הדיונים בפרקים הקודמים. אף אין כאן מקום, לפי הרגשתי, לחזרה על תהליך הבדיקה הדדוקטיבי, העובר מסיקור האלמנטים השונים המרכיבים את השיר לקביעת המסקנות העיקריות ביחס לטיבו ולמשמעותו. אמנם כמה מאלמנטים אלה ייזכרו וייסקרו בקיצור במהלך הדברים. כדי להעמיד את השיר על עיקר משמעותו שומה עלינו לדייק כאן בראש-ובראשונה בהגדרת מהותו של הדובר והתפקיד שהוא נוטל על עצמו בשיר זה. כמו-כן עלינו לציין את זהותם של הנמענים השונים שאליהם מפנה הדובר את משפטיו הנלהבים. בקצרה, חייבים אנו לעקוב אחר קווי-ההיכר הבולטים במיטווה הרטורי של השיר. מיטווה זה תלוי כמין גשר-חבלים ארוך על שני עמודים מוצקים, של ארבע השורות הפותחות וארבע השורות המסיימות. שני קטעים אלה מגדירים באורח שונה הן את זהות הדובר והן את זהותם של הנמענים. ההבדל בזהותם של האחרונים בולט יותר. בארבע השורות הראשונות פונה הדובר לקהל מוגדר על-פי תפקידו האמנותי-הציבורי:

שְׁלַחוּ אֶת שִׁירְכֶם פְּאִילָה וְעֶפֶר

הַקְּשִׁיבוּ –

עוֹד הִרְחַק הִרְחַק מְנַהֲמוֹת

הַרְבֵּה דְרָכִים.

הנמענים הם העדה האידיאלית של המשוררים, שאלתרמן פונה אליה בתביעות ובהערות לעיתים קרובות בשיריו השונים, כגון שהוא דורש ממנה לשאת את שבחיה של "בת המוזג" ("הזמר לה נעיר, נעורר – נגנה!" עמ' 140), או שהוא מודה בשמה "כי אולי לחינם את שירינו ניגנו; ואולי לא נרחיק ברככם הרעוע, / אבל / בעלת הפונדק שלנו, / אשרי העינים ראוה!" (עמ' 13), או אף מצווה לה את חוקות השיר לפרטיהן, בפרק "הבקתה" שב"שיר עשרה אחים". עדה זו מסתמנת בכל מקום שבו היא מופיעה על-פי חובותיה או התחייבויותיה לגורם או גורמים השרויים מחוץ לה. עליה לשאת את שבחיה של הפונדקית או בת המוזג, או לבקש את "זהב הציצה" "גם בשיר ומליצה" כתרומה לבניין של עיר ומדינה ("שירים על רעות הרוח"). בקצרה, עדה זו מגלמת את המשורר עצמו כפי שהוא תופס את המהות הציבורית של שליחותו. הוא עומד בתוכה או גם במרכז כמין תיבת-תהודה ציבורית, המאפשרת לו להוציא את שירתו אל הפורום ולהשתמש בה להשלמת חייו ולשיפור טעמו של ציבור, שערכים מסויימים, מיופיה של האשה ועד חוסנה של המדינה, חייבים להיות מופרים לו ואף יקרים ללבו. בשירנו ממליץ המשורר על הדרכים ומציג אותן, את חירותן ואת יופיין, כערך בעל משמעות ציבורית. אבל הוא

עושה זאת בצורה עקיפה. פנייתו הישירה אל עדת המשוררים עוסקת לא בדרכים אלא בשירים. עליהם, על המשוררים, לשלח את שיריהם כאיילה ועופר, להניח להם להתמלט במלוא החן והמהירות אל מרחקי העולם, אשר בו ימצאו את הדרכים. ההוראה היא, לכאורה, בתחום הפואטי, אף כי משמעותה העקיפה היא בתחום האתי-הציבורי. אגב, שילוח השירים כאיילה ועופר מחזיר אותנו אל צמד בעלי-החיים הסמליים מ"עוד חוזר הניגון". אבל אופייני ההבדל: ב"עוד חוזר הניגון" מהוות הכבשה והאיילת רשות שמחוץ להלך המשורר, ומשום כך יכולות הן להעיד על מעשיו. כאן מייצגים האיילה והעופר פנימיות, המבקשת להימלט אל עולם החוץ בצורת שירים, המבקשים להיכתב. כמובן, שילוח השירים כאיילה ועופר מלמד בעיקר על כך, שלגבי המשוררים הקיום במקום המושב הקבוע, הוא בבחינת מועקה והסגר, ואם לא בפועל הרי לפחות בשיריהם חייבים הם לפרוץ ולהימלט אל מרחב הדרכים.

בארבע השורות המסיימות השתנו הנמענים לחלוטין. שוב אין אלה המשוררים אלה הדרכים עצמן. אמנם כבר קודם לכן, מראשית הבית השני של השיר, דובר המשורר על הדרכים ועליהן בלבד, אבל עד עתה היה זה דיבור בגוף שלישי. רק עתה, בשיאו הנרגש של השיר, עובר המשורר מן הדיבור בגוף שלישי לפנייה ישירה. ה"הישברות", המכינה מעבר זה, ניכרת כבר בראשית הבית הרביעי, המסיים, המתפצל לשתי חטיבות בנות ארבע שורות – הפיצול, מכל-מקום מוצדק על-פי הפנייה הישירה, שהמשורר הגיע אליה עתה, כאילו אחר מאמץ. אבל לא רק מהותם של הנמענים נראית כאילו השתנתה כאן אף מהותו של הדובר. בעוד שבארבע השורות הראשונות זהו המשורר המקצועי, אשר, כביכול, איננו מגיע בעצמו אל הדרכים הרחוקות, אלא משלח אליהן את שיריו, הרי כאן מדגיש הוא בהיפוך נמרץ ובהתרגשות הבאה לידי ביטוי בחזרות האנאפוריות: "אני אתכן, דרכים, כמו עיני שאבתי. / אני אתכן, דרכים, כמו חיי אהבתי. / צפרניכן שורטות, שורטות צלקת אש / באופן הקורא והגועש".

ההדגשה היא על "במו עיני", "במו חיי". מראות הדרכים מצטיירות כאן כנוזל חיים, שהמשורר שאב אותו לרוויה כמו עיניו, וכדמות אהובה עד מוות. הצירוף הניאולוגיסטי "במו חיי", המקביל ל"במו עיני" – דווקא משום כך הוא מפתיע ביותר – מרמז על כך שהאהבה לדרכים נעשתה תוך איכול של חומר החיים עצמו, כשם שעשיית דברים "במו ידים" או ראייתם "במו עינים" מלמדות על מגע ישיר, ללא חייץ והגנה. קביעות אלה מוגברות בשתי השורות המסיימות בתיאורה של הוויית הדרכים כהוויית-פרא מכאיבה, שורטת ופוצעת, שהמשורר מקבל עליו את דין פראותה. כאן עומד לפנינו, איפוא, האדם המתנסה, הבא במגע בלתי-אמצעי עם הערך שבו דן השיר ולא כמי שמשלח את שיריו לעבר ערך זה.

ההבדלים הרטוריים האלה מכל-מקום אינם עמוקים. אנו נוכחים לדעת זאת, למשל, מהתבוננות בסיומן של ארבע השורות הראשונות, שבו מופיעות הדרכים במטאפורה הראשונה של אנימאציה בתוך רשימה מטאפורית ארוכה, העתידה להיפרט לאורך השיר כ"מנהמות" הרחק הרחק. משמע, הדרכים הן חיות-בר פראיות ואולי גם טורפות ושילוחם של השירים

אליהן איננו יכול שלא להסתיים באלימות ואולי אף בקטל. איילה ועופר היוצאים מרשותו במוגנת של בעליהם והמזנקים לעבר חיות מנהמות, סופם צפוי. בסוף זה גלומה תביעתו האמיתית, המעמיקה, של המשורר מקהל המשוררים: עליהם להניח לשיריהם, כלומר לעצמותם הנפשית המעודנת והרגישה ביותר, לזנק מתוכם על העולם הפראי, המסתמל בדרכים, מבלי להתיירא מהגורל הצפוי להם. בסיום השיר אין המשורר אלא מעיד על עצמו, שקיים בעצמו את תביעתו: הוא עצמו יצא אל הדרכים, "שרף" בהן את חייו, נשרט ונפצע. הצפרניים השורטות והחיות המנהמות שבפתיחה הן שני גילומים של הווייה אחת, ואף המשוררים שבפתיחה והאני האנאפורי שבסיום, אינם אלא שני היבטים של אישיות אחת, המציגה לעינינו את אידיאל השירה – התמסרות חסרת התחשבות עצמית לנסיון-החיים המאיים – והטוענת לאמינות אישית, המקנה לה זכות להטפה ציבורית. אין זו הופעה חד-פעמית של רעיון זה בשירתו של אלתרמן, ואף לא ב"כוכבים בחוץ". בשורות כ"כל עוד זה העולם את שיריו לא ירצח / ילכו השירים / להקיפך!" מתוך "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית" (עמ' 14), נאמרים דברים דומים בניסוח חריף וחשוף יותר.

הדובר הוא איפוא בתחומו (בתחום השירה) ה-"vir bonus", "האיש הטוב", הראוי לאמון, של הרטוריקה הקלאסית. שירו מממש, מבחינה רטורית, את אמינותו המושתתת לא על הוכחה הגיונית או על מערכת טעונית כלשהי, אלא על עצם ההתנסות האישית; על-כן חייב השיר להדגים התנסות זו בשיפעה חסרת-המעצורים. המשורר צריך, כביכול, להוכיח את התמצאותו בעולמן של הדרכים, בשלל צבעיהן. משום כך הוא בונה את השיר כמערכת תמונות ותיאורים נחלפים במהירות, אשר מחקה את מהירות-התנועה בדרכים. הוא מתכוון במפורש להעלות מסכת עניפה של תמונת הנטולות ממסגרות שונות, כוונה זו גלומה בעצם הכותרת "מזכרת לדרכים", לפי אחד מפירושיה האפשריים של המלה "מזכרת" – הצבת זכרון. אם צריך השיר להזכיר את הדרכים הרבות שונות-הנופים, ממילא חייב הוא להיות מורכב כפסיפס של קטעי-מציאות שונים ואף מנוגדים המצטרפים למסכת קלידוסקופית, זכרונית. אופייני מבחינה זאת מקומו של הנוף, שתואר בפירוט-מה וברציפות ב"בדרך הגדולה", בתוך "מזכרת לדרכים". כאן מוזכר נוף זה בשורה אחת בלבד, בתוך הבית השני: "כרי מרעה ושמש ושריקה"; ולא עוד אלא שהוא מובא כאן במסגרת של ניגוד לתיאורם של "שדות לאור ירח במסוות הגבס". מה שהעמיד את המסגרת הסיטואציונית של השיר הקטן נהפך עתה לפרט תיאורי בתוך רשימה כמעט-קטלוגית. בצורה זו הופך המשורר את השיר למעין אלבום מרוכז, ספרותי-תמונתי, של נופי מרעה, פונדק, חורש, סוסים ורכבות, שירי הדהירה וסיפורי תחנות-הדואר של אירופה-שלפני-הרכבות וכו'. ארגון זה יכול להסתבר בקטעים מסויימים (בייחוד בבית השלישי של השיר) כמימוש הכותרת במשמעותה המודרנית של המילה "מזכרת" – מעין אלבום לתייר.¹⁵ המשורר משתדל לטעון אלבום זה במח רגשי של הפאתוס הדידאקטי, שבשמו משליט הוא על השיר מראית-פנים של ספונטאניות סוערת. אמנם מיבנה הבתים של השיר אינו חסר

סדירות מסויימת (בשיר ארבעה בתים, הראשון והשלישי בני 10 שורות והשני והרביעי בני 8 שורות), אלא שהשוני המוחלט באורך השורות, בייחוד בשני הבתים הראשונים; חלוקתו של הבית הרביעי לשני חלקים נפרדים, ויותר מזה – החופש הרב שמתיר לעצמו המשורר בסדרי החריזה שבתוך מסגרות הבתים מעמעמים את הסדירות ומקנים לשיר חופשיות כמעט ראפסודית המתגלה בין השאר גם במיקצב. השיר כתוב אמנם כולו ביאמב, אלא שקריאתו הטבעית מחייבת, יותר מאשר בשירים רבים אחרים, יצירת הסדרים מטריים מקומיים, המעניקים לשיר גיוון ריתמי ניכר.¹⁶

התחביר אף הוא עומד על עקרון החופש והספונטאניות. אמנם המשפטים הם ארוכים, אבל בעיקרו של דבר אלה הם משפטים פארא טקטיים, המחברים בבית הראשון סידרה של פעלים, עומדים בבית השני על רצף שמני ומתגלגלים בבית השלישי במיצבור של משפטים טפלים, המתנשא לעבר משפט ראשי שאינו מופיע כלל ובמקומו פורצת הקריאה "אשרי אשר גמע מחלבה הקר", המכוונת אל בת-הפונדקי היפה שהוזכרה במשפט הקודם. כביכול, הוציא איזכורה של יפהפיה זו את הדובר בשיר מסדרי הדקדוק התיקני והביא אותו להעמדת משפט שאין לו סיום.

הלשון הפיגוראטיבית מצויה במעין מעמד-ביניים בין העמדות שמצאנו בשני שירי הדרך הקודמים. מחד גיסא, קרובה היא, כביכול, לקוטב שנקבע ב"בדרך הגדולה" על-פי עצם כוונתה המימטית; מאידך גיסא, היא קרובה בכל-זאת למטפוריקה של "עוד חוזר הניגון" – בחוסר הרציפות שלה, ביצירת יחסי ההפתעה בין הנושא למוביל, ב"פרופיל" הגבוה שלה. תיאור הדרכים בבית הראשון עשוי לשמש דוגמה. הדרכים כאן הן חיות מנהמות, רכבות חותרות במנהרות האופק "הכחולות וגם האדומות" (כלומר, הן בוקעות את האופק של שעות הזריחה והשקיעה ואף את כחול הימים והלילות), הן אוניה החוצה את הקיץ, שנעשה לים סוער, עדר הגולש עם הכפרים לבאר, טור קרונות מתנודדים הנוסעים אל הערים והירידים – חילופם של שדות סמאנטיים, שמהם ניטלים החומרים הפיגוראטיביים, מהיר עד כדי סיחרור. אמנם, ניתן לקבוע כאן כמין הכללה: המטאפורות בבית הראשון מאפיינות את הדרכים באמצעות "מובילים", הנטולים, לחילופין, מתחומם של בעלי-חיים בתנועה, ויותר מזה, של כלי-רכב. אלא שבתחומים אלה, מלבד הריחוק המסויים שביניהם לבין עצמם (החי לעומת המיכאני), מנצל אלתרמן כמעט כל אפשרות של גיוון ושוני, הניתנת למיצוי במסגרת של עשר שורות. בבית השני זורמת המטאפוריקה בכיוון שונה לחלוטין. כאן מתממשות הדרכים במסגרתה של פרסוניפיקאציה גדולה; בתנועתן העולה והיורדת על פני בקעות וגבע דומות הן לחזה העולה ושוקע בנשימתו. לאור הירח, הריהם כפנים "במסוות הגבס". אגב, שתי פרסוניפיקאציות אלה, כשלעצמן, עומדות בניגוד חריף זו לזו, שכן הגוף, בנשימתו, אומר כולו חיים, ואילו "מסוות הגבס" הלבנים מזכירים את מסכת המוות (ראה זיקתו של אלתרמן לתמונה זו בשירים "הלילה הזה", ו"שיר על דבר פניך" ועוד).

אלא שניגוד זה עצמו מבליט סדר מסויים הקיים מתחת לפני השטח של הרשימה הפרועה, כביכול. בעיקרו, מושתת סדר זה על עימותים בינאריים, שהחשוב שבהם הוא, כמובן, העימות בין החיים למוות. זה מתגלה לא רקב פני השדות כ"מסוות הגבס", לעומת פניהן לאור השמש, אלא אף בניגוד בין הבית השלישי, שכולו צהלה וסיומו קריאת "אשרי", לבין תיאור הדרכים בבית הרביעי:

דְּרָכִים, דְּרָכִים – –
טוֹרֵי לֵילוֹת עֲבְרוּ בְּנִזְרִים אַחִים,
אֲשֶׁר יֵצְאוּ בְּסֶדֶךְ גְּבוּהַ וְשִׁבִיר,
בְּפֶרֶחַ נְשֻׁמָתָם שֶׁל מַיִם וְאֹר,
אֲנִי אֶתְכֶן, דְּרָכִים, בְּמוֹ עֵינֵי שְׂאֵבְתִי.
אֲנִי אֶתְכֶן, דְּרָכִים, בְּמוֹ חַיֵּי אֶהְבֵּתִי.
צִפְרִינִיכֶן שׁוֹרְטוֹת, שׁוֹרְטוֹת צִלְקֵת אֵשׁ
בְּאֶפֶק הַקּוֹרָא וְהַגּוֹעֵשׁ.

הלילות הם, איפוא, כטור נזירים אחים (במובן הכנסייתי של המלה, או במובן נזירים דומים זה לזה), מסוגפים ושבורים העוברים בסך בלווייה של מתים – המים והאוויר. בנקודות אחדות של השיר מגיע העימות אף למיזוג מורכב, כגון בסיום הבית השני:

דְּרָכִים,
אֶל מְרַחֵן
הַשֶּׁר וְהַלְבָּן
בְּחֶבֶל הוֹבִילְתָּנִי הַתְּשׁוּקָה!

המרחב הלבן המופיע כאן עשוי להצטייר כנוף מושלג או מואר באור ירח, כמו השדות המתוארים קודם לכן, אלא שמראה זה מנוגד לקודמו, הלבן כמותו, בהיותו גם "שר", בעוד שהקודם נחן בקפאון ובדומיית המוות של מסוות הגבס. כמרחב שר" מזכיר הוא את שדות השמש והשריקה אלא שהוא מנוגד להם בצבעו (לבן לעומת זהב). לפנינו כאן מטאפורה העשויה רק בקושי להתפרש כאילו היתה נטולה מתחום הנוף; בעיקרו של דבר מכוננת היא לתחומים רחוקים מאוד של סינאסטזיות, שבהם מייצג הצבע את הקפאון והמוות, ואילו הצליל

את החיות, וכך נעשה מרחבן של הדרכים למרחב המופשט של החיים והמוות. צירוף זה מתחזק על-ידי תיאור התשוקה המובילה את הדובר אל המרחב הלכן ב"חבל", כאילו היה בן-בקר, המובל בעל-כורחו – אולי לשחיטה; התשוקה, נציגתו של כוח-החיים, אונסת אותו לצאת אל סערת הדרכים, כאילו היתה מובילה אותו למיתה.

עימותים אחרים מארגנים את השיר במסגרת של זמן (בעיקר יום לעומת לילה), של ארבעת היסודות בצמדיהם המנוגדים – אוויר ומים, לעומת עפר ואש, ושל צבעים – האודם הלוהט בסודרה של בת הפונדקי, לעומת "הקרח התכלכל של העינים". בכל העימותים הללו מומחשת כפילות הפנים של נסיון-החיים, שאליו חייבים המשוררים לשלוח את שיריהם: יופי ופחד, סערת-חיים ואלומות פרועה. הדרכים, שתיאורן מתגבב, כביכול, בשפע לא-סדיר בתוך מעמקי זכרונו של הדובר, ממחישות, למעשה, כפילות זו ומצביעות עליה כעל נורמה, שעל-פיה חייבים השירים להימדד ואותה חייבים הם לבטא. ההתלהבות של המשורר, הפאתוס שלו, אף הם מתאזנים במסגרת הרטוריקה של הנסיון האמין ושל ההטפה המבוססת עליו. השיר "מזכרת לדרכים" ממליץ על הדרכים בצורה שונה משני השירים הקודמים. הסיטואציה הבסיסית כאן אינה זו של הדרכים עצמן, כמו ב"בדרך הגדולה" ואף לא הדראמה הפנימית, הפסיכולוגית, המתחוללת בין ה"סופר-אָגו" להֶלֶךְ ב"עוד חוזר הניגון". זוהי סיטואציה רטורית-נאומית. הדובר איננו בתוך הדרכים ואף לא בתוך הווייתו האישית. הוא ניצב בפורום הספרותי הציבורי, מציג את "המלצותיו", מעיד על זכויותיו, ממליץ לרבים על אמונותיו.

ה

תיאורי השירים מצביעים בכירור על העובדה, שלפנינו לא רק שלושה שירים שונים אלא שלוש דוגמאות לז'אנרים ליריים נבדלים זה מזה ביסודותיהם הפואטיים ובגילומיהם המוחשיים כאחד. עובדה זו היתה מזדקרת לעינו של הקורא ולא היה צורך בציונה המפורט, אלמלא הורגל הקורא העברי, מטעמים ספרותיים-היסטוריים, שלא כאן המקום לדון בהם,¹⁷ להתעלם מאבחנות ז'אנריות ומן המשתמע מהן בתחום ההערכה והניתוח של השירה בכלל ושל הליריקה בפרט. בולטות ביותר הן הזהויות הז'אנריות של "בדרך הגדולה" ו"מזכרת לדרכים". שני השירים מייצגים באורח אופייני את מה שתואר תכופות, בעיקר במסגרת תורת הספרות הגרמנית, כשני הקטבים הקיצוניים של הליריקה: ה-Lied מזה והאודה מזה.

"הדרך הגדולה" הוא דוגמה מושלמת של "ליד" רומאנטי, דהיינו – של השיר הלירי

האישי הקצר, המביע בישרות מלאה מצב רגשי או רגע חווייתי ספציפי, אך ללא פירוט וספציפיקציה מפותחת ההולמים ז'אנרים ליריים אחרים; והוא עושה זאת מתוך הפעלה מלאה של מלודיות נוחה לקליטה ישירה, של מיבנה סטרופי פשוט ומקובל, המבוסס על-הרוב על המיבנה של שיר-העם, ושל חריזה עשירה אך בלתי-מפתיעה. באמצעים פשוטים אלה, ומתוך

הימנעות מכניסה לפירוט מדויק של גוני המצב האישי המתואר, מגיע הוא תכופות לסמליות אוניברסאלית בלתי-מודגשת וכאילו בלתי-מודעת. תוך כך אין הוא מאבד את האימפאקט האישי-הרגשי הברור ולעולם אינו מסתכן בסתימות. כל סודות ההוויה הנרמזים בו חייבים להתנסח בלשון שתשאר מוכנת גם לאחר הלחנה (בשום אופן אין זו לשון עממית, שלא לדבר על עגה). "בדרך הגדולה" נראה טקסט אידיאלי להלחנה בידי אחד מרבי-האמנים של הליד המוסיקאלי – שוברט, שומאן או הוגו וולף. ניתן לחוש במעבר, שהיה מתבקש כאן, מהארמוניות מלאה ואף ממאז'וריות – בהמחשה המוסיקאלית של הבית הראשון – לרגע של מתח דיסוננטי, של משבח חולף, בהלחנת השורה בת ארבעה האנאפסטים, שלאחריה היה השיר מסתיים בפתרון הארמוני, רגוע ומפויס (מיבנה מוסיקאלי אופייני כל-כך ל-Lieder רומאנטיים רבים).

"מזכרת לדרכים" הוא אודה אופיינית. אמנם מושג האודה עבר גלגולים מרובים כל-כך במהלך התפתחותו מן השירה הקלאסית, שבה ציין שיר-סתם, שיר לירי כלשהו, ועד לימינו, שנדמה לעיתים כי אין טעם להשתמש בו כאילו תיאר מהות ז'אנרית מסוימת, וכי השימוש בו חייב לקבוע מראש את משמעותו על-פי הגבלות מפורשות של תקופה ומקום.¹⁸ מבלי להיכנס כאן לשקלא ולטריא התיאורטיים בעניין זה, אומר, שדעתי נוטה יותר לתפיסתם של היסטוריונים אחדים של האודה (ובראשם קארל פיטור¹⁹), המסמנים תהליך של התפתחות היסטורית, שהוא גם תהליך של התגבשות פואטית-ז'אנרית. האודה, לפי תפיסה זו, היא ז'אנר לירי, המאופיין על-ידי ריחוק מסויים מן החווייה המתוארת, הצגתה כערך על-אישי, כלל-אנושי, לאומי או לפחות ציבורי, תוך שמירה על מידה ניכרת של קשר אישי איתה (לעומת ההימנון, שהוא ביטוי לחווייתיה או לאמונותיה של קבוצה אנושית מוגדרת, שאין בו מקום לעמדתו האישית-הרגשית של המשורר, ולעומת הצורות השונות של הליריקה האישית המובהקת). האודה מציגה, איפוא, גם את התימה האישית ביותר, כגון אהבתו של המשורר או אבולו הפרטי, כערך השייך לקבוצה האנושית כולה; אלא שהמשורר, בזכות רגישותו המיוחדת וכוח-ההבעה שלו, רשאי לפנות אל אותה קבוצה מתוך מצב של התרוממות-נפש ולהכריז בפניה על חשיבותו ומשמעותו של אותו ערך. הוא יכול לעשות זאת בלשונו האישית, אלא שלשון זו תהיה מוגבהת בהכרח, והפאתוס ילווה אותה באורח בלתי-נמנע. אודה יכולה להיות "נשגבה", חגיגית ומאופקת יותר, או נלהבת-אָפּסטאטית ומתפרצת יותר, אם כי התפרצות-יתר עשויה להפקיע אותה מהתחום הלגיטימי האוניברסאלי שלה ולסכן אותה באידיו-סינקרטיות אישית. "מזכרת לדרכים", כשאר האודות של אלתרמן ב"כוכבים בחוץ" ("הרוח וכל אחיותיה", "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית", "בת המוזג", "בשם העיר הזאת וצבא היום שבה" וכו'), עומד כאילו על גבולה של הרפסודיה. האכסטאזה האישית נראית במיוחד בשיר זה, כאילו היא עומדת לעלות על גדותיה. עם-זאת, כפי שראינו, מתאזנת אָפּסטאזה זו, הבאה לידי ביטוי באי-סדר מדומה ובחופשיות יתירה של ארגון השיר, על-ידי רטוריקה דידיאקטית

ועל-ידי העמדת השיר מלכתחילה בסימן הפנייה הציבורית והגדרת השירה כשליחות קבוצתית. המשורר מטיף כאן בהתלהבות לערך, שהוא מבקש להפקיע את משמעותו מן התחום האישי, אף כי הוא עושה זאת על-ידי העלאת "זכרונותיו" האישיים ובתוספת הקביעה בדבר התנסותו בו. בתקופה מאוחרת יותר ביצירתו יעבור אל תרמין לאודה החגיגית, ה"נשגבה" והמאופקת יותר (כגון "איילת" בשירי "מכות מצרים") ואף לאודה האתיאיסטית, העומדת על גבול ההרצאה המופשטת, כגון בשיר "הדרכים" ובשאר פרקי "שיר עשרה אחים".

פחות ברור בסקירה ראשונה הוא הזיהוי הז'אנרי של "עוד חוזר הניגון". לכאורה, שייך הוא לתחום בלתי-מוגדר של ליריקה אישית הגותית. אבל הניתוח שהובא במאמר זה עשוי להוכיח כי סתמיות לירית זו איננה אלא חלק מההסוואה של המשורר, המעמדי את ציוויו האֵתניים בצורת חיוויים תיאוריים. למעשה, לפנינו דוגמה מתוחכמת של ז'אנר, שתורת הספרות הגרמנית כינתה אותו בשם Spruchdichtung, "שירת-האומר". אף מבלי להיכנס לוויכוח אם סוג שיר זה נמנה עם הז'אנר הלירי הטהור או שיש לייחד לו מקום במסגרת של ז'אנר מיוחד – הדידאקטיקה,²⁰ ניתן לקבוע שאלתרמן הטמיע ז'אנר זה בשלימות בתוך הליריקה. "שיר-האומר" החשוף, הקלאסי, מורכב מסידרת קביעות, מכתמים ואמרות המתווים לפני הכלל, או לפני פרט מסוים, את דרך-הקיום הנכונה. דוגמה מושלמת לצורתו זו של הז'אנר הוא פרק א' בתהילים, וכן כל דבר שיר אחר העומד על העיקרון החיוב של "אשרי", לעומת העיקרון השלילי של "לא כן הרשעים". השיר יכול להתנסח בלשון ציווי גלויה או בחיוויים של תיאור, המכילים בתוכם את הציווי (כגון בשיר "הגבר" של יעקב שטיינברג; אגב, שטיינברג הוא המשורר הבולט ביותר בשירה העברית המודרנית שעשה שימוש בז'אנר זה). לאלתרמן היתה נטייה חזקה ל"שיר האומר", הנחשב בדרך כלל לז'אנר קלאסי או ג'אן-קלאסי. אלא שהוא נוטה לא פחות להסוות את ישירותו הדידאקטית ולהקנות לציווייו האתיים מימד קיומי. כמו שטיינברג הוא מפנים את הז'אנר ומעמיד את סידרת הציוויים וההוראות בעיקר כפנייה אל עצמו, אלא שיותר ממנו עוטף הוא אותם במירקם תיאורי-חושני, מרכז ומייפה. עם-זאת אין לטעות בחשיבותו העקרונית של ז'אנר זה ביצירתו. שירת אלתרמן בכללה, על האספקטים התיאוריים והרגשיים המופלאים שלה, מבוססת על תפיסת-עולם מוסרית-קיומית, הניתנת לצמצום במעין קודקס פיוטי אימרתי.

ב"שירי-האומר" באה השקפת-עולם זו על ביטויה העקרוני. לא במקרה נפתחו כל ארבעה הפרקים של "כוכבים בחוץ" בשירים מסוג זה, הקובעים כיצד יש להתייחס אל דרך-החיים שהיא דרך השירה, כיצד יש להתייחס אל זכרון האהבה ("אז חיוורון גדול האיר"); כיצד יש להיפגש עם יסודות העולם – איתני האור, הרוח והמים, לקבל אותם בכל שיפעתם, אפילו הם מציפים את חושינו מעבר לתחומי קליטתם ("האור"); וכיצד צריך לחיות בצידם של איתנים אלה חיי ענווה ופשטות, מתוך נכונות לפרידה מהם הממששת ובאה ("הנה העצים במלמול עליהם"). שירים אלה לא רק קובעים את המרכזים התימאטיים של ארבעת הפרקים, אלא אף

מהווים מעין ראשי-פרקים של הכרזה מוסרית-קיומית גדולה שהיא תמצית מהותה של יצירת אלטרמן.

בשלושת השירים מתמחש טבעה המהותי של שירת אלטרמן. אפילו בגילוייה האפסטטיים ביותר אין זו שירה של התפרקות חווייתית גרידא של "הבעה" עצמית לשמה או אף של סובלימאציה אסתטית של מתיחויות פנימיות-אישיות. אף כי יש בה מכל אלו, הריה בעיקרה שירה של "טלוס". המשורר בוחן וחוזר ובוחר את העולם ואת הקיום בתוכו, על שיפעת גוניהם ואפשרויותיהם ומאמץ לו מתוכם תופעות המצטרפות – בתהליך של הפשטה – לערכים ודאיים, העומדים בכל מבחן, ובעיקר, במבחן הסופי והמוחלט – המוות. לערכים אלה מבקש הוא לתת ביטוי, שיש בו כמעט תמיד משום התכוונות לתכלית שהיא מעבר לתחומה של השירה כשלעצמה, ומותר לקובעה בתחום המוסר גם במקום, שבו חסרים השירים, לכאורה, כל מישקע דיאקטי. בשירים שבחנו מסומל הערך המומלץ בסמל הדרכים או הדרך הגדולה או דרך הניגון, נתיבת הנדודים הישנה. המדובר הוא בסמל. מפני שבשום שיר, לרבות "בדרך הגדולה", אין המשורר מתייחס רק אל ההוויה הפיסית-התיאורית של הדרכים כשלעצמה, אלא גם, ואף בעיקר, אל אפשרויות פסיכולוגיות ומיטאפיסיות שונות שהוא קושר בה, כפי שבורר במהלך הדיון. ההבדל הוא במידת החישוף ובצורת התיפקוד של ה"טלוס" המוסרי בשירים השונים. בחישוף ובתיפקוד אלה – ולא באיזו נאמנות סתמית לתורת-ספרות ז'אנרית קלסיציסטית – כרוכה הזהות הז'אנרית של השירים, שהיא, למעשה, זהותם האינטלקטואלית. ב"בדרך הגדולה" מוצנע ה"טלוס" כמעט לחלוטין. מצוות הדבקות בערך המסומל בדרכים נמסרת כאן באורח סוגסטיבי, אף כי כאן, יותר מאשר במקומות אחרים, יעיד המשורר על הערך, שהוא עומד אף במבחן המוות. נראה, כאילו דווקא העמדת הערך במבחנו הגדול ביותר היא שחייבה כאן הימנעות מאקסימאלית מאמירתיות פאתיטית והטמעת התוכן המושגי בתוך התיאור הריאליסטי של הנוף וחוייתו. הכרזות נלהבות-נאומויות על ערך הדרכים היו כומשות ונעשות לאפר לעומת הוויית הכליון. כדי להמחיש את חווייתו-טענתו, שהדבקות בדרכים מגשרת על פני התהום בין החיים למוות, שהיא ממשיכה את החיים אל תוך המוות, זקוק היה המשורר לאיפוק ולתום, שמתוכם מבקיעה ההארה המטאפיסית בהבהק מהיר ופתאומי מבחינה ספרותית היה זקוק לטון שירי, שאותו יכול למצוא בעיקר במסגרות הז'אנריות של ה-Lied והבאלאדה – הז'אנרים המאפשרים את השעיית-הספק של הקורא והמניחים לו להאמין באפשרות החזונית של "ואמות ואוסיף ללכת", כפי שהם מאפשרים לו להאמין בריאליות של חזון האם הבאלאדית הרואה את בנה: "הוא הולך בשדות הוא יגיע עד כאן" הוא נושא בליבו כדור עופרת ("האם השלישית", עמ' 123). ב"מזכרת לדרכים" אין המשורר מבקש השעיית-ספק כזו. אדרבא, את הדיון השירי במשמעות המטאפיסית של ההיצמדות לדרכים מעביר הוא כאן מתחום הסוגסטיה הלירית אל הפורום הספרותי-הציבורי. הצמדות זו נעשית, איפוא, לערך מוכרז, מומלץ בלהט פאתיטי. ה"טלוס" של השיר חשוף כאן לגמרי והוא זהה בבירור עם הז'אנר: האודה. הדובר

פונה בהתרגשות אל המשוררים מזה ואל הדרכים עצמן מזה, טוען שההיצמדות לחיי הנודדים, אף כי יש בה מן הפוצע והחובל עד זוב דם, לא רק שהיא ערך עליון, אלא שהיא אף אידיאל, שקיימו בעצמו "במו חייו". מכאן זכותו ה"אודיית", הזכות לשמש דברו של הערך ומחנכו של הציבור. הזכות היא בעיקרה זכות דידיאקטית, זכות של "בוא וראה", בבחינת "תא שמע" או "תא אחוי לך", אלא שהדידיאקטיקה כאן מוצדקת בשם הלהט החווייתי-האישי. ב"עוד חוזר הניגון" נחלפה ההמלצה האודיית הפאתיטית בציווי המכתמי המוצק והקצר. להט החווייה האישית הקונקרטי הוצן, ובמקומו באה האינטנסיביות של הקודפס, הניתן בשיר בצורה מסווה, כביכול, משום שהוא מכון אל יודע-הסתרים, אל המשורר-הכוהן עצמו. הדרכים, יחד עם הניגון, נהפכות כאן מערך אישי-קיומי ("בדרך הגדולה") וציבורי-ספרותי ("מזכרת לדרכים") לרשויות כמו-דתיות, אשר שוב אין המשורר חייב לדבר בשיבחן או להשמיע את דבר אהבתו להן; אדרבא, הן הבאות אליו בתביעה, במשפט, בהאשמה, בחומרה כמעט פולחנית. הזרות הז'אנרית של השיר היא, איפוא, זהותו הרוחנית. גילוייה של האחרונה אנה אפשרית לא קביעת הראשונה.

בירור מיקומם של שלושת השירים במיבנה הכללי של "כוכבים בחוץ" תובע דיון מלא במיבנה זה, שמקומו לא כאן. אולם גם ללא בירור כזה, לא יוכל קורא הבקי ב"כוכבים בחוץ" להתעלם מהתפקיד הייצוגי, התימאטי והסטרוקטוראלי, של "בדרך הגדולה" ו"מזכרת לדרכים" בתוך הפרקים הרביעי והראשון. השירים מביעים בשלמות את האופי השונה של שני פרקים אלה, פרק הפגישה הסוערת עם העולם לעומת פרק הפרידה ממנו – ההליכה אל המוות. הזרות הז'אנרית של השירים ממלאה תפקיד מכריע בהכשרת השירים לייצוגיות זו. הליד והבאלאדה שולטים בפרק הרביעי, כשם שהאודה והרפסודיה שולטות בפרק הראשון.²¹ שיר הפתיחה מגדיר, כמובן את משמעותו של הספר כולו. מקביל לו בחשיבותו, מבחינה זו, הוא שיר הסיום, אלא שמסיבה זו עצמה אין השירים זהים מבחינה ז'אנרית. ב"עוד חוזר הניגון" מתנסחים כללי שליחותו של המשורר, ומשום כך הולמת אותו באורח עקרוני התבנית הז'אנרית של שיר-האומר. "הם לבדם" מסמן את הגבול, שבו פוקעת השליחות ומשאחריו אין לשירה קיום, ומשום כך אין תבנית זו יכולה להתאים לו.²² בכפל הפנים שלו, מכל-מקום, מעיד דווקא שיר הפתיחה על המהות הכפולה של הספר כולו. מתחת לעושר הפיגוראטיבי ולנועם המיצלולי מסתתרת החומרה הכמו-פולחנית. מעבר לשפע המראות – עולם ההפשטה והאמת הצומחת "בלי תהיה צמיחתה נשמעת עד קומה לאכול בשר". הרואה ב"כוכבים בחוץ" רק את צידו הצבעוני-ה"קארנאבאלי" ואינו קולט את צד החומרה וההוראה, לא הבין את הספר כלל. הניגון החוזר איננו רק שיר-זמר אלא גם דימון ואַל-קנא. העולם הצבעוני הוא גם כנסייה. ההליכה בדרכים – פולחן. במסגרת הז'אנר של שירת-האומר מגיעה מהות זו של הספר לביטוייה התמציתי ביותר.

מקביעות אלה מתבקשות מסקנות מרחיקות לכת ביחס להמשך החקירה והביקורת של הליריקה האלתרמנית. הבולטת שבהם נוגעת לתחום ההערכה. ספק אם אנו יכולים להעריך שיר הכתוב במסגרת הכללים הפואטיים של ז'אנר מסוים על-פי אלו של ז'אנר אחר. נסיון להעריך את "בדרך הגדולה" ו"עוד חוזר הניגון" על-פי קני-מידה שהסיווג הז'אנרי לא הובא בהם בחשבון, יעלה תוצאות מעוותות, ומותר לקבוע, שמרבית ההערכות של שיריו הליריים של אלתרמן, אפילו מתגלית בהן רגישות, אהבה ויכולת ניתוח של פרטי הטקסט, טבועות בחותמו של עיוות זה. מתבקשות גם מסקנות מפליגות בדבר הדרך שיש לתאר ו"לפרש" את השירים. לא תיתכן "אינטרפרטאציה" מלאה של שיר בודד, מבלי שזו תסגל לעצמה לא רק את הפרספקטיבה של התפתחות שירת אלתרמן בכללה אלא אף את הפרספקטיבה המתבקשת מן ההתייחסות הז'אנרית. פיתוחן והמחשתן של מסקנות אלה הוא עניין למערכת נרחבת של עיונים מחודשים בשירים אלה ובמיוחד ביצירות-המופת הליריות של "כוכבים בחוץ".

-
- ¹ מהדורת הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1972.
- ² "שירים שמכבר", מהדורת הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1972, עמ' 124.
- ³ ראה מאמרי "מיבנה ובינה בקבצי השירה של נתן אלתרמן", והמאמר "פתיחה לתיאור הז'אנרי של הליריקה האלתרמנית", בקובץ זה.
- ⁴ ראה, למשל, יוסף האפרתי, "לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד ב'כוכבים בחוץ': על-פי 'שיר על דבר פניך'", "הספרות", כרך ג' (תשל"א - תשל"ב), עמ' 215-224.
- ⁵ ראה מאמרי הציפוי המזוהר - האמנות המליצית של אברהם מאפו ב"אהבת ציון", **בין חזון לאמת** (ירושלים תשל"ט), עמ' 17-51.
- ⁶ ראה ההערות לשיר במאמרי "המת והרעיה - על שירת האהבה של נתן אלתרמן", **ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו** מהדורה מורחבת, (ירושלים ותל-אביב תשל"ה), עמ' 76-77.
- ⁷ ראה דיון נרחב יותר בשיר, במאמרי "נקודת המוצא", שם, עמ' 14-17.
- ⁸ הבהרה נוספת של המטאפורה מובאת ב"חיבת-הזמרה נפרדת" בהמשך הדברים, שבו מדבר על הירדמות סמלית ("את חיינו ניישן / כתינוק נרדם בשבע").
- ⁹ קוראיו הוותיקים של אלתרמן, הזוכרים גם פזמון ישן כגון "דרך, דרך, נתיבה", מיטיבים להכיר את הקישור שקישר המשורר בין נטישת חיי הנדודים של הדרך לבגידה ביעוד, הלך חייב להתמיד בנדודיו עד מותו - על אס-הדרך ("טוב הוא מות המת בדרך, / משוכו של הבוגד", וכן: "רק המת בך, דרך, דרך, / לא ישוב ממך בוגד"). במובן מסויים הנמען ב"עוד חוזר הניגון" הוא בוגד. ראה בעניין זה להלן.
- ¹⁰ אות השימוש ב"ת ניתנת להתפרש כאן לא רק בדרך המזהה זיקת-יחס של מקום (דבר בתוך דבר). אלא אף זיקה הפוכה, כמו בצירופים יין בדבש, תה בחלב. הבי"ת יכולה ללמד על התמזגותם של שני אלמנטים, שאחד מהם הוא מישני לגבי האחר, והוא כאילו מתמוסס בתוכו. במקרה כזה לא יקיפו הגשמים את העץ אלא יתכנסו בתוכו. הגורם המקיף, הגדול, ייהפך לגורם המוקף, המובלע.
- ¹¹ ראה בעניין זה בפירוט במאמרי "נקודת המוצא", **ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו**, עמ' 13-30.
- ¹² מעניין, שאלתרמן הקפיד לשמור על החסר באנאפסט האחרון. במהדורה הראשונה של הספר נכתב: "שליטפת אותן ותוסיף ללכת". הסיבה העיקרית לשנוי נוסח זה היה הרצון להשתחרר מווי-ההיפוך הארכאית של "ותוסיף", אך כשהחליף אלתרמן "ותוסיף" ב"הוספת", החליף גם את "ללכת" ב"לכת" ובצורה זו שמר על האנאפסט המקוצר.
- ¹³ ראה מאמרי, "על ספר 'אבני בוהו' לא. שלונסקי וסביבו", "עכשיו", חוב' 29-30 (סתו תשל"ה), עמ' 63-85.
- ¹⁴ ראה מאמרו של פריץ שטריך "הסמל בשירה": (A. Francke, "Das Symbol in der Dichtung", Fritz Strich, Verlag, Bern 1947), ss. 13-40.
- ¹⁵ פירוש זה של הכותרת אינו בא להגמיך את השיר, אלא לציין את הסמליות הסטריאוטיפית האופיינית להרבה מן התמונות המועלות בו - בדומה לסמליות הסטריאוטיפית של האיילת והכבשה ב"עוד חוזר הניגון", אך בשינוי תפקיד. ב"עוד חוזר הניגון" מבטאת סמליות זו את המגמה האינטלקטואלית, ואילו כאן היא משרתת מגמה של קיצור-דרך, הבאה לאפשר את הדחיסות הצבעונית של השיר. דמות בת-הפונדק, למשל, המצטיירת (בבית השלישי) על-פי סינקדוכות ומיטונימיות בעיקר (אודם סודר, עינים תכולות-קרירות, חלב קר), מורכבת מאבזורים קבועים לגמרי של דמות בת-עם סטריאוטיפית. אפילו קביעת מקום הפונדק "איי-שמה בפרסה החמישים ושתיים", העשויה להיראות כנסיון לאיך את התיאור המוכלל באמצעות פרט אינפורמטיבי "יבש", כביכול, מספר מסוים, שכוונתו דיוק לשמו, מדגישה את הסטריאוטיפיות והכוללות של התיאור,

- המסתמנות במלים "אי־שמה", שהן, לכאורה, הניגוד של המספר המדוייק (את השורה "אי־שמה בפרסה החמישים ושתיים" אפשר לקרוא כשורה אוקסימורונים). כל מספר היה ממש כאן את מיקומו של הפונדק אי־שם במרחק הדרכים והמספר המסויים נבחר בראש־וּבראשונה לפי צורכי החרוז והמשקל.
- ¹⁶ למשל, השורה הראשונה בת שישה היאמבים ("שלחו את שיריכם כאיילה ועופר") נקראת באופן טבעי כאילו היתה מורכבת מיאמב, שני פיאונים רביעיים ואמפיבראך, או מיאמב בתוספת סיומת היפרקאטאלקטית. השורה "אשר חתרו במנהרות האופק", המורכבת מחמישה יאמבים, נקראת כשני פיאונים רביעיים ואמפיבראך, או יאמב בעל תוספת היפרקאטאלקטית, ואילו השורה הממשיכה: "הכחולות עם האדומות" כאנאפסט, יאמב ופיאון רביעי וכו'. אמנם, חופשיות זו ניכרת במיוחד בבית הראשון, שארבע משורותיו נפתחות באנאפסטים; היא מתרסנת והולכת עד שכמעט אין למצוא אותה בבתים השלישי והרביעי.
- ¹⁷ עניין זה נדון במאמרי "פתיחה לתיאור הז'אנרי של הליריקה האלתרמנית" בספר זה.
- ¹⁸ רושם כזה מתקבל בבירור מן המחקר העיקרי של תולדות האודה האנגלית, ראה Carol Maddison, *Apollo and The Nine* (Routledge and Kegan Paul, London).
- ¹⁹ Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode* (Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1961).
- ²⁰ כדעת זיידלר המחלק את השירה לארבעה ז'אנרים ראשיים: ליריקה, דיאקטיקה, אַפיקה, דראמה. ראה: Herbert Seidler, *Die Dichtung – Wesen, Form, Dasein* (Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1959).
- ²¹ אמנם, בפרק הרביעי של "כוכבים בחוץ" כלולות אודות אחדות, שהוזכרו במהלך הדיון ("בת המוזג", "בשם העיר הזאת" וכו'). מקומן המיוחד בתוך הפרק כרוך, מכל־מקום, בהסברים, שיינתנו במסגרת דיון מיוחד במקומה של האודה ב"כוכבים בחוץ". "בת המוזג", למשל, אדה "מינורית", מאופקת ומפוייסת, בא לקבוע בפרק הרביעי מקבילה לאודה הנסערת, מלאת הניגודים שבפרק הראשון, "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית". ובצורה זו היא מוצאת את מקומה בנאות בפרק הרביעי. "בשם העיר הזאת", השיר, שבו מופיע הדובר כמין "אגנוס דאי" (שה אלוהים) צועד לקראת צליבתו, משתלב בפיתוח מוטיב המוות וההשלמה עימו בפרק המסיים, בצורה שלא הניחה מקום לשילובו בפרק אחר.
- ²² ראה דיון כללי בשיר זה במאמרי "נקודת המוצא" (ראה כאן, הערה מס' 9).