

נוסח ישן ונוסח חדש [1]

מתי מגד

נוסח ישן: "עברנו הרבה אדמות

ושלנו **נכרית** מכולן"

נוסח חדש: "עברנו הרבה אדמות

ושלנו **מוקשה** מכולן"

שירי "עיר היונה" ראו, כמדומני, לראשונה אור בספר, שהופיע השנה. אך לא מעטים הם גם השירים שכבר נתפרסמו פעם, בכתבי־עת שונים ("לוח הארץ", "שנתון דבר", "מחברות לספרות") ועתה רק קיבצם המשורר. בקראי שירים אלה, לא העליתי תחילה על דעתי שחלו בהם שינויים כלשהם לגבי הנוסח הראשון ואף אם זכרתי פה־ושם שבנוסח הקודם השתמש המשורר במלים או בצירופי־מלים אחרים מאלה שבנוסח החדש, לא ייחסתי לכך כל חשיבות, אף־על־פי שעצם השינוי עשוי גם הוא לעורר תמיהה (ועוד אשוב לענין זה).

כל־כך, עד שנתקלתי בשינוי־נוסח בשיר השביעי מ"שירים על רעות הרוח" ולא יכולתי לעבור עליו בשוויון־נפש. זכרתי, איפוא, היטב את הרושם העז שעורר בי בשעתו הצירוף: "ושלנו **נכרית** (ההדגשה שלי – מ. מ.). מכולן". זכרתי שכעסתי כביכול בשעתו על ביטוי זה, אך הבינותי עד־מה שייך הוא לגופו של השיר. והנה, בנוסח החדש, קראתי: "ושלנו מוקשה מכולן"... הביטוי **מוקשה** אפשר שהוא נטייה של **קשה** ואפשר שהוא נטייה של **קושיה**, אך ברי מכל מקום שהוא חלש יותר, עוקף את המפורש, מאשר הביטוי **נכרית**, המעורר מייד רושם ברור וחד־משמעי.

---

[1] נדפס בכתב העת 'משא', 29בנובמבר 1957

אודה, שבקריאה ראשונה לא הבינותי לטעמו של שינוי־נוסח זה, עד שחזרתי ונתקלתי בשינויי־נוסח אחרים, בשירת "עשרה אחים", שרבים מהם רומזים על מגמה דומה לזו שבשינוי הנ"ל ב"שירים על רעות הרוח". לדאבוני, אין כתב־העת שבו נדפסו ה"שירים על רעות הרוח" מצוי תחת ידי ולא יכולתי להשוות נוסח ישן לחדש, מצוי בידי הקובץ "6 פרקי שירה", שבו הופיעו ארבעת השירים הראשונים מ"שיר עשרה אחים" וההשוואה בין שני הנוסחים בשירים אלה מאלפת, לדעתי, מאד.

מאלפת וקצת מתמיהה. וזאת, לא משום שרוצה אני, או רשאי, לטעון משהו כנגד המשורר, שעשה כבתוך שלו ברשות שהיא באמת כולה שלו. ואמנם, במקרים לא־מעטים, אין שינויי־הנוסח באים אלא לתקן את המשקל או לבחור מלה מתאימה יותר לרוח־השפה, אפילו כאשר שינה אלתרמן כמה שורות ב"שירים על ארץ הנגב" ובמקום: "הושכלת בין שני ימים כנשר הפצוע", כתב: "הושלכת בין שני ימים שטופת שחקים ורוח", או במקום: "שופכת כמעביט" כתב: "מרכס מואבי שופכת..." אפשר עוד לזקוף שינויים אלה על־חשבון "נקיון השפה" בלבד. אך ישנם שינויי־נוסח אחרים, מרחיקי־לכת יותר, ששוב אין לפרשם כדאגה ל"טהרת־השיר" אלא הם מעידים על משמעות עמוקה יותר. ובעיקר, כאמור, ב"שיר עשרת האחים".

אכן, גם ב"שירים על ארץ הנגב" השמיט אלתרמן, בנוסח החדש, בתים אחדים שהופיעו בנוסח הראשון (ב"לוח הארץ" תש"י). מהם, שנראו לו כשייכים רק לזמנם (כגון, השוואת העם העברי לאלביון) ומהם שאיני מבין די־הצורך את טעם־השמטתם, כגון: **רעוב, דרוך אל ריב, יהיר ודל ראיהו ! יוציא בלעו מפיו, אך לא אותך יוציא הוא**", או: "**ראי איך עם סגוף הוזה אותך על ערש**". או: "**בחלומו הרע מטמון את לו ופלא ! את גם כבשת הרש, גם לביאת המלך**".

כלום השמיט המשורר שורות אלו משום שבינתיים חדל העם מהיות "רעוב ודרוך אל ריב" או "עם סגוף, הוזה"? אפשר שכן. אפשר שהאקטואליות היתירה בתיאור זיקת העם אל הנגב **אז**, שבע שנים לפני הופעת "עיר היונה", נראתה בעיני אלתרמן בפוגמת בשיר שנועדו לו חיי־נצחים, כביכול, ועל־כן תיקן כמו שתיקן.

אך מה טעמם של שינויי־הנוסח בשיר עשרת אחים"? – כוונת השאלה אינה, לפי שעה, לעצם השינוי אלא למגמתו. כלום קשורה מגמה זו במגמתם הכללית של שירי "עיר היונה"? – הבה ונבדוק! –

שינויי־נוסח ב"שיר עשרה אחים"

השינוי הראשון, הבולט ביותר, שהכניס אלתרמן בנוסח החדש של "שיר עשרה אחים" הוא בעצם השיר "פתיחה חדשה", שאינו קיים בנוסח המודפס ב"6 פרקי שירה". לפנינו, כמובן, שיר חדש שיש לקראו רק כשיר חדש, אך בית אחד, לפחות, בשיר זה, הנו חזרה **אחרת** על בית שבנוסח הקודם. ב"פתיחה" הראשונה כתוב לאמור:

"כבר השמש גדולה ונמוכה

ובקצה הרחוב היא נחה.

אולי לא נראנה מחר,

כי רבים מתים עד שחר.

ואילו ב"פתיחה חדשה" נאמר:

כבר השמש גדולה ונמוכה

ובקצה הרחוב הנה נחה.

רבים יראוה מחר.

כי רבים נולדים עד שחר.

וגם ההמשך של שתי הפתיחות ("**אך עד שנלבין כגיר והמות המר נישנה, לו יהיה לפנינו השיר**"; לעומת: "**הזמן ממלכות יכתש... אך רק עצמתן של שמחות אנוש, גרעין קט תבקע לשבלת**"), כם הוא מעיד על שינוי מוחלט, כמעט היפוך, במגמה הכללית של "שיר עשרה אחים".

ואין פירושו של דבר, כמובן, שאי־אפשר לפרש על דרך **ההגיון** את האפשרות של ה"דו־קיום" בין "רבים מתים עד שחר" לבין "רבים נולדים עד שחר". להיפך: מבחינה אידיאית מוליכים אותנו רבים־רבים משיריו של אלתרמן – לרבות השירים האחרונים ב"שיר עשרה אחים" – דווקא להכרת ההכרח הפילוסופי, אם מותר לומר כך, שב"דו־קיום" של המתים והנולדים. אך נראה לי שהאטמוספירה הכללית של הפונדק, שבו יושבים האחים ומספרים את "סיפוריהם" נפגמת ע"י שינוי זה ביותר. האטמוספירה הנוצרת בשירים אלה – לפחות בראשונים – היא ציפיה של אנשים זקנים ונבונים אל הקץ, שרק ראייתם הנבונה מעלה גם את חשיבותם ויפים של השירה עצמה, של היין והמוטל, של הספרים וקלות־הדעת.

ואילו ב"פתיחה חדשה" שוב לא אווירה של בינת־זקנים וידיעות־הקץ לפנינו, אלא **כוונה** מכוונת לשיר ש"באלה יבוא אל ספר" ... (ואלתרמן חוזר בשיר זה פעמיים על הכוונה לבוא אל הספר!). וכלום צריך לומר שכוונה זו כבר אינה זהה עם **ההכרח** לשיר, המופיע בשירים הראשונים פעמים רבות כתולדה של "**מי ימות, בני אמי, ויפול אפרקדן...**", או עם הידיעה שיש עוד אור אחד, הוא "**אור המלאך הרואנו באלף עינים**", וכיוצא בזה? –

ואמנם, שינוי זה באטמוספירה של הפונדק ושל שיר עשרה אחים חייב את המשורר להכניס גם שינויים נוספים בנוסח הקודם של השירים. לפעמים, נראים הם כפעוטים וחסרי־ערך לעצמם, אך כמדומני שבהצטרפם זה אל זה מעידים הם גם על סיבתם ומגמתם.

למשל, בשיר "הבקתה" כותב אלתרמן בנוסח הישן:

וזקנה פנדקית ולאורחים לא חכתה,

אך התקינה שלחן, העקרת.

ואילו בנוסח החדש:

וברוכה פנדקית, לאורחים לא חכתה...

או, באותו שיר, בנוסח הישן:

נחייך לדבריו מחשכת זקנינו

ובנוסח החדש:

וראה והנה שוחקות פנינו...

לכאורה, דברים של־כלום, מלה פה ומלה שם, אך ברי שאין מקריות בוויתור על הזקנה, זקנינו, ושהשינוי הוא פרי המגמה המבוטאת, כאמור לעיל, ב״פתיחה חדשה״, המנוגדת כל־כך לאווירה של הזקנים שבפנדק, היודעים כי לשחר קץ.

ובשיר השני ״היין״, מוצאים אנו, בדומה לזה, שינויי־נוסח כגון:

במקום

הגלי, כי עינינו בדם

כתוב:

הגלי למחכים מארבם.

במקום:

וידעתם: המאהב האחרון בעולם

מלוונו בדרך למוות.

כתוב בנוסח החדש:

וידעתם: יש אחד מאהב לעולם

ובחבנו שוכן הוא גלמוד.

ובאותו שיר עצמו מוצאים אנו גם שינויים אחרים, קלים אף הם לכאורה כל־אחד לעצמו, אך צירופם יחד הנו רב־משמעות. (למשל, במקום ״אלמוני ואפל״ כתוב ״כחיוך לא הולל״, או: יין, **מלך** נזיר! אהבה נחושה״, כתוב: ״יין, **רע** נזיר, אהבה לוחשה...״ וכיוצא באלה).

בשיר השלישי, ״הספרים״ מוצאים אנו שוב כמה שינויי־נוסח אפיניים, בנוסח הישן:

...ולספרים שלא אשכח

יש אור ללא כנות.

אני אזכור את המנורה דולקה על מלחמות הכרך

ועל שתיקת נשיו בחלונות.

ואילו בנוסח החדש:

...ולספרים שלא אשכח

פלאו של אור בינות.

אני אזכור את המנורה דולקת על עלילות הכרך

ואת עקבי אחריו על בהונות.

שתיקת הנשים בחלונות הריהי תמונה, השייכת לאווירה של אותו פונדק האחים, ואילו "עקבי אחריו על בהונות" הריהו צירוף־מלים "נייטראלי" יותר, מתרחק יותר מאווירת הקץ, שייך יותר לאותה מגמה מפורשת ל"כתוב את הדברים בספר". והגיוני הדבר שאת מקום ה"אור ללא כנות" יורש כאן "פלאו של אור בינות..."

וכיוצא בזה, את מקום "**מבלי קרא בצר חננו, עם פרק הנתיבות, עם יבבת הטף**" יורש "**לו כך קנאנו, לו כך אהבנו, לו כספר לא ניעף**". ובצורה יותר חריפה וברורה, את מקום: "**עד מה חמדתי החרידם, עקור את וידוים משורש**" בא: "**עד מה חמדתי החרידם ,הקף אותם פנים ועורף...**" או במקום: "**בין שיריכם, בין התשעה, רציתי בו גם סמרתיהו**", בא כאן: "**בין שיריכם, בין התשעה, הובא אחי ובם קשרתיהו**".

ובזמר שלאחר שיר "הספרים" נאמר בנוסח הישן:

כמו המות לא לשכוח.

כמוהו לא לבגוד.

ואילו בנוסח החדש החליף המשורר "רק" מלה אחת:

כמו הספר לא לשכח...

וגם בשיר הרביעי, "האם" אנו קוראים

בנוסח הישן:

אל החדר המת לשנה, אל עצבו הבלתי שכיח...

ובנוסח החדש:

אל החדר הער ובודד...

וכיוצא בזה, באותו שיר ,במקום: אחותנו, זכרי את פניו. לא היה לך כמוהו עוד רע״, כתוב: ״**אחותנו זכרי את פניו. הוא היה לך לאב גם לרע**״. וכן, במקום: ״**אין גבולות לפריצות התקופה, ענקים לה היו למלקוח**״, בא: ״**פה פרור של תבל, פה גרעין שממנו צמחה היא צמח**״. ועוד כיוצא באלה.

המגמה האידיאית

כמדומה, איפוא, שברורה היא מגמתם האידיאית של השינויים ואכן מוצאת היא את אישורה וחזיוקה בשירים האחרונים של ״שיר עשרה אחים״, סבורני, למשל, ששיר כ״**שיר שמחת המעשה**״, או החלק השני של השיר ״**אשמורת שלישית**״, וכן גם ״**קול והד**״ וכל שכן ״**שיר העשירי וזמר של סיום**״ יותר משהם שייכים לאווירה של הפונדק שבשירים הראשונים, הם כבר תולדה של אותה מגמה אידיאית – הבולטת, אגב, בכל שירי ״עיר היונה״ – של התפייסות וחפץ־האופטימיות, שיותר משהיא קיימת בתמונות־השיר, קיימת היא במלים שהמשורר אומר **על** הנושא.

וכדי למנוע מראש לזות־שפתיים, אומר כאן בפירוש כי המגמה האידיאית עצמה **אינה** בשום־פנים העילה לטענות כנגד שינויי־הנוסח שחלו בשירים. לכל המרובה אפשר לומר בעניינה, כי בין אלתרמן שפירסם שיריו ב״6 פרקי שירה״ לבין אלתרמן שב״עיר היונה״ מבדילות, אם איני טועה, למעלה מחמש־עשרה שנה, שהן כשלעצמן עשויות להוות גורם מכריע להתפתחות דעותיו של אדם, כל שכן אם נזכור מה התרחש בשנים אלו בתולדות האומה. מבחינה זו, ודאי שאפשר למצוא צידוק מלא גם לשינוי הנעימה, גם להמרת יחס הקירבה היתירה אלאווירת המוות ברצון ברור ומודע, להשתחרר ממנה ולתת את זכות־הבכורה לתקווה ולחיוב־החיים וכו׳.

הטענה הראשונה לגבי שינויי־הנוסח ב״שיר עשרה אחים״ הריהי, איפוא, טענה שכולה בתחום השירים עצמם, לאמור, ששינויים אלה פוגמים באחדות

האטמוספירה הנוצרת עם הקריאה בשירים הראשונים; ממירים לא־אחת צירוף־מלים חזק וחד־קווי בצירוף חלש יותר, מעומם יותר; מרחיקים אותנו מהיחס הבלתי־אמצעי אל התמונה לעבר זיקה אחרת, אמצעית, שקיומה מותנה במגמה המפורשת להביא תא הדברים אל הספר.

אך בעקבותיה מופיעה ותובעת־מענה גם שאלה שניה, שלדעתי חשובה עוד יותר וקשורה בבירור מקיף על מהותה של שירה בכללה. והיא:

כיצד ייתכנו שנויי־נוסח בשירים?

באמת, מותר היה להניח שלא כל קורא יטריח עצמו לבדוק ולהשוות נוסחאות שונות של שירים ויקבל את הנוסח האחרון כמות־שהוא ואז אפשר שהתרשמותו מן השירים תהיה מקבילה למגמתו של המשורר בשעה שקיבץ את שיריו ב"עיר היונה" ולא לזו שב"6 פרקי שירה" והכל יבוא על מקומו בשלום.

קונם עלי, שגם אני לא הייתי מטריח עצמי לעשות בדיקה מפורטת זו, נקדנית כמעט, אלמלא העמידוני שינויי־הנוסח על השאלה המקיפה יותר בדבר אפשרותם של שינויים כאלה, כלומר, מתי וכיצד יכול המשורר ורשאי – מבחינת נאמנותו לשיריו הוא – להכניס בהם שינויים, מעיקרו של דבר.

שהרי זה עיקרה של שאלה: במידה שהשיר כולו מהווה שלמות, שאין להפריד בה בין התמונה, האווירה, צירופי־המלים השונים, הדימויים, המקום והריתמוס של צירופי־המלים, לבין המשמעות הכללית, הסמלית, - או, כמו שנהוג לכנות זאת, הרעיון – כי אז תמיהה היא באמת אם ירצה כותבו או יוכל להכניס בו שינויים לאחר זמן, שהרי אם תנאי זה של שלימות הוא אורגאני, יש לשיר קיום עצמאי (**לאחר** שנכתב, כמובן, כסיומו של תהליך־יצירה העשוי להימשך אפילו זמן רב!), כדרך־הביטוי היחידה של הוויה נפשית מסוימת, בת־זמנה, ושוב אינו עלול לשינויים כלשהם. אם תנאי זה קיים בשיר, אין פירושו של דבר, כמובן, שהשיר הוא ספונטאני, אך ברי שקיומו, לאחר שנכתב, מובנה בעובדה **שרק** צירוף המלים המסוים, האחד, הוא־הוא גם דרךההתהוות וגם מהותו ותכליתו של תהליך היצירה.

ואין הדבר כך לגבי שירים, שעיקרם בצירוף של תמונות **בודדות**, שמשמעותם, או תכליתם, היא, במידה זו או אחרת, יסוד נוסף, נספח, לתהליך־היצירה עצמו. רצוני

לומר: כאשר כוח־היצירה העיקרי של המשורר משוקע בתמונות כשלעצמן, ואילו אחדותן ומשמעותן זקוקות לדבר־מה שאינו מגולם מלכתחילה בצירוף־המלים **האחד**.

במקרה זה, הרעיון, המשמעות הסימבולית, אינם מתקיימים אלא מכוח שרירותו של המשורר. וממילא, כאשר מבקש המשורר לשנות את הרעיון – מסיבות אלו או אחרות – רואה הוא זכות מלאה לעצמו לעשות כן.

אמן התמונה השירית

ככל שאני מרבה לקרוא בשירי "עיר היונה" כן נוכח אני לדעת, שחלק ניכר משיריו של אלרתמן (ולא רק בספר זה!) בנוי מעיקרו על התמונות הובדדות, שמשמעותן הסמלית, האידיאית, לא תמיד לגומה בהן־בתוכן, אלא לפעמים קרובות היא זקוקה לאיזו "תוספת" חיצונית, הנובעת מתהליך־יצירה אחר, שאינו קשור בהתהוותן־הן.

לא אחדש, כמובן, מאומה אם אומר שאלתרמן הוא אמן התמונה השירית, שאין כמעט שני לו בשירתנו. ואיני מתכוון לדימויים בלבד, אלא לעצם היכולת הלשונית המופלאה, לצייר במלים אחדות תמונה שלמה, רבת־רושם, לפעמים נועזת מאוד, מפתיעה, כובשת בקסמה.

כוח זה של ציורי־לשון נתגלה כבר בשיריו הראשונים של אלתרמן ולא פעם השתמש בו אפילו במידה גדושה מדי, מתוך חיבה מודגשת לציור עצמו, המבריק, המפתיע. בשירים המאוחרים, דומה לפעמים שהמשורר כפה על עצמו איזו משמעת קפדנית, אולי על־מנת לכפות יותר על הציורים את מרותה של התכלית האידיאית. אך מעיקרו של דבר, אלתרמן של "כוכבים בחוץ" ושל "שמחת עניים", ושל "עיר היונה" (ונאמר, בלי חשש, גם של שירים רבים ב"הטור השביעי") הנו משהו אחד, המוקסם תמיד מעושרם הבלתי־מוגבל, רב־האפשרויות של התמונה והדימוי.

יכול אני לפתוח באקראי את הספר "עיר היונה" ולמצוא בו, כמעט בכל דף ציורים כאלה, אחד הם תיאורים ישירים ואחד דמויים, שמעטים כמותם בשירתנו כולה למיצוי הלך־רוח, מראה־עיניים, המשלה.

הנה אני קורא: "**והשמחה, כי כבר הגענו עד הלום, קרעה את שמלותיה ותהיה לפחד**"; **נשתרגה, צמחה פרע, צנפה יהודית של צרורות כלי גולה**"; "**וכמשפטם של לילות סתו היה החושך מתעבה ועל גחלי־קלי צנפות של אד ואור**"; "**שוי קומה ושוי תואר, בלי צל ובלי חיץ, עריצים כאחד אך עזים כששה, נצבים על ארץ ירחי הקיץ**"; ואין צריך לומר, שירים שכולם תמונות חיות, מרדפות זו את זו, כשירי .״קנית היריד״, ״זקנת החלפן״ או שירים המכילים תמונות נפלאות, רוויות הלך־רוח כשירי האחים...

אך לא לחנם אומר המשורר עצמו, בשיר "הדרכים":

ונאמר נא, אחים, כי מראה החיים בין תחנה לתחנה ובין קרת לקרת הוא מראה הקרקס מפורק הקלעים ומראה האשף מגלה הפלאים בעברו מבמה אל במה בשיירת.

ואמנם, במקום שאתה מוצא את כוחו של אלתרמן, שם, לדעתי, גם חולשתו: התמונות השונות – שלא תמיד, אגב, איכותן שווה – רודפות אותו בזו אחר זו; מאוהב הוא בהן וכאשר מתיר הוא זאת לעצמו, הריהו באמת כאותו משורר נודד, הלך בדרכים, הקונה את היריד בצהלת־משובה, מעורבת בעצב רב של מי שיודע, או פוחד, שמקחו, מקח השירה, אפשר זר הוא לקנייניו הממשיים והקבועים של העולם. לכן הוא מגלה את אמתו באמרו כי "שלנו נכרית מכולן", או באמרו כי "יש כרמים אבודים של ענבי קלות־דעת, יש זכרם הנוצץ בתחתית הקובעת, יש הבלי הבלים..." "קלות־דעת" זו מדומה היא, כמובן, נוגה מאד מעיקרה, רווית געגועים אל הממשי, הארצי, המסור בידם של אנשי־המעשה, של האזרחים על אדמתם, שלא כמשורר הזר־הנודד.

המשקל ה"ארצי"

שעל־כן, הוא מבקש לא־אחת להעניק לשירתו את המשקל ה"ארצי" על־ידי שהוא כופה על תמונותיו את המשמעות החברתית, **האזרחית**, שעל־כן הוא מבקש להאיר את התמונות השונות והרבות, החולפות לנגד עיניו במשובה – ולעתים קרובות, בלי קשר פנימי, כדינה של "תבל משחקית, סוערה ומפורזת" – בשורה של אידיאה לאומית או פילוסופית.

בולט הדבר ביותר בשירי השער הראשון של הספר, שבהם משתמש אלתרמן פעמים רבות ב"תחבולה" של הארת־הפתאום, המעניקה לתמונה את משמעותה, כאשר נושא־האור, או המאור, הוא המשורר עצמו ("יקח לו השיר אבן חלמיש ובאבן צור

יכה וזיק ירום״) או יד עליון (״**כאילו** יד עליון אוחזת־חרט כיוונה את הזרקור והיריה כדי לחרות על לוח עת וקרת את דמות הנערה העבריה״ – וראוי לשים לב למלה כאילו!) או ש״חות פתאום מרקיע״ או הברק מאיר, הניצוץ, הנר, ההבהוב, ״הלהב החוגג את חלוף הדורות״, ״אור חרמש צעיר״ ושוב ברק ולהב־חרב, ניצוצות אש ושוב ושוב. האור, על כל ציוריו ודימוייו, המופיע לפתע ומאיר את התמונות כולן, אהוב על אלתרמן גם בזכות עצמו ודומני שאין עוד משורר בשירתנו שהירבה כל־כך לתארו ולציירו, בכל גילוייו. אך לא פעם הוא משמש בעיקר למטרה זו של הארה עליונה (כשליח המשורר, או הזמן, או אלהים), על־מנת לאחד את הנפרדים, על־מנת להעניק להם משמעות שבעצם אינה מצויה בתוכם בלעדי התערבות זו של Deus ex machina.

בעצם, יודע המשורר, כי הארה זו אינה מטבע התמונה עצמה. אלא היא הארה **ספרותית**, פרי רצונו – המובן אמנם מאוד כשלצעצמו – של המשורר, כמו שהיא גם נועדה ל״בוא אל ספר״. על־כן הוא חוזר לא פעם ומשתמש בביטויים כגון כאילו, משל־לדבר, או אומר על העברית ש״לא זרה היא לשוק ונאה היא לספר״ ולא לחינם משווה הוא, בשיר ״הבקתה״ את השיר לברק דווקא, ויודע כי שליחותו של השיר היא להאיר בחשיכה, אך כמו מצמצם שליחות זו לתחומי הספרות בלבד כי,

אך כל הנושקה לא על ספר

(את האש – מ. מ.)

הופך את שפתיו לאפר

ואם נחזור עתה אל הענין שבו פתחנו, כלומר אל שינוי־הנוסח בשירי אלתרמן, נהיה ראשים כמדומה לומר שאפשריים הם, משום שהשיר – הוא האור שבידי המשורר, המעניק משמעות לדברים **ואינו מגופם** – בנוי מעיקרו משני יסודות שונים: התמונות מחד גיסא והאידיאה מאידך גיסא. כאשר האידיאה משתנה, או מתפתחת, ברי שהמשורר מוכרח לראות באור אחר את התמונות הרבות שבעולמו. אחדותן של אלו, גם בנוסח הראשון וגם בנוסח השני, לא מתוכן צמחה ועל כן אין קיום עצמי, שלם, לשיר כולו, כהוויה **אחת**, אלא קיום אמתי ועצמי יש רק לתמונות בלבד, מטה המשורר קצת את זרקורו, וכבר משמעותן משתנה, הוויתן משתנה.

אם לטובה בא השינוי או לרעה – שאלה זו חורגת מתחום דיוננו. והרי גם הוא עצמו, הדיון בשינויי־הנוסח, לא נתמצה כאן עד תומו.