

المتغزل في أشعار إسحاق ليبوش بيرتس (دراسة تحليلية)

أ.م. شيماء فاضل حمودي الخزعلي

جامعة بغداد / كلية اللغات

الملخص :

بين الكثير من التغييرات التي حلت في مجالات الشعر العبري أواخر القرن التاسع عشر ظهرت تحولات بعيدة المدى نسبياً، بمفهوم فن براعة الشعر ، وأيضاً في طريقة صياغته الملموسة وتشكيلته الواقعية. الأشعار العاطفية عامة وأشعار الحب والغزل بشكل خاص، وقد كانت إيجازاً وحكمة بالمقارنة لمعدل الشعر في فترة السكالا، كذلك وبتلك الأهمية الجوهرية من ناحية بحثية تأملية ، فقد نجحت بإيجاد المغزى الدلالي بتركيب معاني كلمات الشعر أو ما يسمى بعلم الدلالات .

عند دراسة الاتجاهات النقدية التي تناولت المجموعة الشعرية لإسحاق ليبوش بيرتس يتضح أنها تتأرجح بين التقليل من شأنها جملة وتفصيلاً وبين تقييمها إيجابياً، وهذا التقييم انطباعياً بشكل عام ومتحفظاً عليه إلى حد ما ، وما يثير الدهشة هنا أن الأشعار نفسها لم تُدرس دراسة نظامية (على شكل نصوص) .

إن هذه المجموعة الشعرية تضمنت قصائد وأشعار مقسّمة إلى مجموعتين من حيث الفكرة الرئيسة (الدالة) تصفان كلتا المجموعتين (النفس العلية) و(أنا الشاعر) جميع القصائد التي يظهر بها جلياً وبوضوح لمزاج يطلق عليه بلغة عالم الشعر (الليل بلوعة الحب) أو (المكتئب) ويصف الشاعر هنا أنه بقرب الحبيبة يشعر بمزاياها السحرية (عينها) تجلي الهم والكرب وتتشع الظلال المتدلّية، لذلك فإن الشاعر يتأمل لحضورها الدائم ووجودها الأبدي ويتطلع في تحقيق ذلك، أن جملة من هذه القصائد تعبّر بوضوح عن رؤية متناقضة مع (الحبيبة الشيطانية) أنها غالباً تغيّر (أقنعتها) ويتعذر على الحبيب التأكد من صورتها الحقيقية ، ويتبين من خلالها أحياناً موقفاً عدائياً واضحاً ، أنها (الحبيبة) تتمرد وتجعل

المتغزل في أشعار إسحاق لبيوش بيرتس (دراسة تحليلية)
حمودي الخزعلي

الآخرين يتعاطفون معها وتخدع الذين يغازلونها خداعاً قاسياً، ويستمر الحبيب (بعبادتها) في أغلب الحالات آملاً بنظرة عطف وإنصاف منها .

إن مثل هذه الأفكار ظهرت في الفترة الانتقالية عند أدباء آخرين بنسب مختلفة، لكن وحدها أشعار الغزل عند بيرنس، حسب وجهة نظري، تكمن في تركيبها المعنوية.

لأشك أن هذه المختارات من الأشعار لا تتطابق بنفس الدرجة من حيث تعقدها ونوعيتها وتركيبها، وبذلك يظهر تأثير الهسكالاه، بعبارة أخرى، وضع بلاغي مؤثر قائم مؤلف من فقرات مفهومة على قاعدة مصنفة معروفة، مثل (مع كل البراعم) ، (أسرار النجوم والسموات)، (طائر بلا جناحين) أو يحدد بشكل تدريجي مثل : (حاجبك الناصح سمائي) ومونولوجات أخرى في فصل (التمواراه) (فصل المشنا والتلمود) ، ومع ذلك ليس هناك إنكار بأن الأشعار المتعددة نسبياً التي يظهر فيها الابتعاد عن المعيار القديم وتبدأ بداية هامة في اتجاه تركيب دلالي ديناميكي بروح (شكل الشعر المتبدل) أو (نموذج القصيدة المعاكسة) من الممكن وضع مقياس هرمي بين هذين القطبين للاستفادة منه في محاولة تحديد قيمة وأهمية المجموعة الشعرية في تطوير الشعر العبري في عصر النهضة .

העוגב בשירי י.ל.פרץ "עיון אנאליטי"

פרופ' עוזר
שיימא פדיל חמודי
אוניברסיטת בגדאד
פקולטת השפות
מחלקת השפה העברית

מבוא

בין יתר התמורות שחלו בתחומי השירה העברית של שלהי המאה הי"ט ניכרת גם תפנית. מרחיקת לכת יחסית, בתפישת אמנות השיר, ומכאן גם בדרך עיצובו הקונקרטי. השירים הליריים בכלל - ושירי האהבה בעיקר - נעשים קצרים וקומפאקטיים יותר בהשוואה לשיר הממוצע של תקופת ה"השכלה". כמו־כן, ובזאת החשיבות העיקרית מבחינת עיוני חל מפנה משמעותי בקומפוזיציה הסמאנטית של השיר.

התבנית הכללית המנחה ומתרשמת שירים רבים ושונים, שניתן לראותם כיצוגים לשירת ה"השכלה": מובחנת בשלושה קווים עיקריים:

- 1- השיר פותח במסירת הודעה על נושא ובהגדרה מהירה של איבריו הרטוריים. ולאחר מכן מוסיף ומפרט את כל הגלום בהם.
- 2- הזיקות שבין האיברים ברטוריים אינן משתנות, והן מתפרשות בלבד.
- 3- היחס שבין ה"דובר" ל"מנענ" כבר בפסוקים הראשונים, ושאר השיר רק מבהיר ומפתח אותו.

לעומת זאת, בשירים לא מעטים משלהי המאה הי"ט – ובכמה משיריו הליריים של פרץ המובהק – ניתן לזהות מודוסים שונים, החושפים יחסים מורכבים יותר בין "חומרי" השיר (תיאור ואינטרפרטאציה, המעמידים במרכזם את תבניות המבנה התמאטי־שרידות וגם חדשות – של שירי אהבה מגוונים מתקופת "חיבת ציון"⁽¹⁾. יש שירים אשר עצויים להתחיל ברמז בלבד על נושאם ובזיקה ארעית בלבד בין איבריהם הרטוריים. במהלך השיר הולך ומוגדר הנושא, והזיקה הארעית הולכת ומשתנה, כשהיא מובחנת ומורכבת יותר ויותר. אפשר להגדיר חילופי נורמות אלו כמעבר מיסיונרית קבועה ועומת. שהיתה דומיננטית בשירת ה"השכלה", ליסיונרית רטורית משתנה־מתפתחת ולא אחת – כמו באחדים משירי "העוגב". לפי טענתי – גם ליסיונרית העומדת בגבולי "תבנית השיר המתהפך"⁽²⁾. במונחי סיטואציה רטורית הכוונה כאן (בעקבות גלסון 1961) לזיקת הגומלין המורכבת והדינאמית שבין ה"דובר", ה"נמען" והקורא של השיר. עמדת הדובר עשויה להשתנות. תחום המודעות או המידע שלו עשוי להתרחב או להצטמצם. אופיו של הנמען מעוצב בדרך־כלל, חלקית לפחות. על ידי יחס הדובר אליו. יחס זה חוזר ומלמד על אופיו של הדובר עצמו. דמות קורא ("הבדוי") נקבעת בין היתר על־ידי זיקות־הגומלין

שבין הדובר לנמען. השיר ניתן למסירה בזמן, ולכן יש לראות את הסיטואציה הרטורית כדינאמית, מבחינת האפקט אפשר להחשיבה כדראמאטית. לכל אלה השלכות חשובות ורגישות גם על התהליך הדינאמי של הקריאה. עניין זה נדון על-ידי וי איזר (בספרו The Reading Process) מתוך גישה פנומנולוגית, ונבדמ מחדש בדרגת מובחנות ויעילות פורה יותר על-ידי מנחם פרי⁽³⁾.

שירי "העוגב" בעיני הביקורת

מחברת "העוגב" הקונטרורסית יצאה לאור בוארשה בשנת (1894), ועוררה מיד תשומת לב והדים רבים. ראשית, כיוון שהמחבר ("ל פרץ) התפרסם עד אז בהשגיו בפרוזה הפיוטית (בעיקר בשפה האידית), והיה בכך תבנית בכיוון מפעלו הספרותי, שמית, משום שהמחברת כללה ברובה שירי אהבה ומקצתה שירי הלך-נפש. והיה בזה ניגוד קיצוני להירארכיה התמאטית המקובלת בספרות ה "השכלה". אמנם הספיק פרץ להוציא כבר קודם לכן את "סיפורים בשיר ושירים שונים 1876". שחביר ביחד עם חותנו הראשון. המתמטיקאי ליכטנפלד ולאחר כעשר שנים הוסף לפרסם סיפורים ושירים בשאלות אוניברסאליות, כגון "מנגינות הזמן", "העיר הקטנה", "לעלמה עבריה" ועוד⁽⁴⁾. אך בהשוואה לסיפוריו לא היו בשירים מוקדמים אלה חידושים סגוליים. נסתמנה במ בבירור המשכיות של הנורמות המקובלות בספרות ה "השכלה". הן בתכנים והן בצורות. על פי העדות של סוקולוב עולה. כי פרץ עצמו פקפק מלכתחילה באיכות שירי המוקדמים. בצרור הכתבים ששלח לסוקולוב (אז עורך האסיף) כתב: יפא לך ילדי רעיוני, שעשועי העט, אם טובים בעיניך הדפיסם. ולא-הקריבם למולך ושרפם חיים, וזרה אפרם כאפר העגל". על רקע זה היה הקובץ – "העוגב" – לציון דרך חשוב, הן במסגרת יצירתו של פרץ עצמו והן במסגרת ההבט הדיאכרוני של התפתחות השירה העברית בכללותה.

מבקרים רבים יחסית לתדמיתה של שירת הדור בעיני הביקורת בת-הזמן, התייחסו לשירים הללו. מנקודת-ראות שונות. העובדה שבביקורת בת-הזמן רווחו עדיין שרידים של השקפת האסכולה הפוזיטיביסטית. אשר תפשה מעמד מרכזי בהלכי הרוח של תקופת ה "השכלה". יש בה כדי להסביר מקצת ההסתייגויות בהן נתקל בקובץ⁽⁵⁾. ליליינבלום, למשל, בדברי זמר: אמנם לא התייחס ישירות ל "העוגב" דווקא, אבל קבל בחרפות על הריבוי היתר של שירי אהבה-ישיר הבלי בלשוננו-שפשו בספרות העברית בעת האחרונה בדור "חיבת-ציון"⁽⁶⁾ עקר טענתו הוא ש "קולוטוס ההכנעה לנשים" אשר היוו אחת ממידות האבירים של ימי-הביניים, הוא נטע זר ליהדות והעתקתו השרירותית היא מעשה הבלות המעיד על ריטנות. לאור עקרונות המחשבה הפוזיטיביסטית, שהיה אמון עליהם. לא מפתיעה עמדתו העוינת לליריזם בכלל ותביעתו המגמתית "לדרוש תועלת גם משירים: לדרוש מהם איזה רעיון שיכול להביא תועלת לעם...". היחסיות שבנקודת-הראות הביקורתית בולטת במיוחד נוכח העובדה שמאוחר יותר מציין פיכמן, בהדגש חזק. דווקא את עובדת המיעוט של שירי אהבה באותה תקופה, הבחנתו ה "כמותית" של פיכמן מסתברת כתקפה אמנם בחלקה ביחס לגל הראשון של משוררי דור "חיבת-ציון" כמו (דוליצקי, אימבר, מאנה ואף גולדבוים). אך בהחלט לא עומדת במבחן הביקורת – לדעתי – ביחס לגלים הבאים כגון (פינס, לנדא, אסף הלוי, פרץ ועוד)⁽⁷⁾.

מעניין לציין, שדווקא פרישמן מנקודת מוצא מנוגדת (ההשקפה הרומאנטית, לפיה נתבש המשורר כבורא עולמות. והאסתטית – שהאמנות היא מעל לכל חוויה אקספסיביבית-פנימית. סובייקטיבית לחלוטין) ביטא את ההסתייגות החריפה ביותר. אבל מסיבה אחרת לגמרי. מיד עם צאת הקובץ לאור, דן אותו פרישמן ברותחין⁽⁸⁾. הוא האשים את פרץ במעשה פלאגיאט, כלומר בגניבת חרוזים משירים שונים של משוררים שונים ובמיוחד מספר השירים של היינריך היינה. סמוך לזה יצא להגנתו של פרץ י' קלויזנר⁽⁹⁾. המפריך את טענתו של פרעשמן בחינת "כל הפועל במומו פוסל" (רמז לזיקת הדמיון בין רוח ביקורתו של פרישמן עצמו לאופי הביקורת של מאקס נורדוי, מציג שורה של קטעי עדויות מפי אנשים שהיו מקורבים לשניהם, המעידים על היחסים המתוחים ששררו בין פרץ לפרישמן, בין השאר עקב העובדה שנשתרש ההרגל בקרב ציבור הסופרים דאז למדוד ולשקול את פרץ לעומת פרישמן. אפשר שגם עובדה זו עשויה להצטרף להסבר עמדתו של פרישמן⁽¹⁰⁾. טיעונו העיקרי הוא, שבשירי אהבה קשה שלא למצוא ביטויים וחרוזים. שווים או דומים, אצל משוררים שונים, שהרי הרגש האנושי הזה – אהבה – משותף לכל בני-האדם. קלויזנר רואה דווקא ב "העוגב" חידוש רב לזמנו, מצד מקוריות רעיונותיו, ציוריו וחרוזיו הנעימים. גם רי בנימין הגן בזמנו, על התרשמותו החיובית מן הקובץ בסיגנון דומה תקופותו של י.ל. גורדון כבר עברה⁽¹¹⁾. ולקים היו חרוזי העוגב ורעננים. אבל נוסף גם דבר-מה חדש, איזה עוצב עמוק ומוצף. איזה דבר שנובע ישר מן הנפש. נתעמקה ההרגשה ונתעדן החרוז...". ההכרה שניכרים בקובץ ניצוצות של שירת אהבה אמיתית עולה גם, אם כי בניסוח שונה, מן הדברים הכלליים של רי קרטון-בלוק⁽¹²⁾, הכותבת רואה את עיקר חשיבות הקובץ במעבר מן ההווה הריגשית המעומעמת של תקופת ה "השכלה" אל החוויה המוחשית. לחובר, כנגד קלויזנר, הטעים דווקא את זיקת הקובץ לשרשי מנגינותיו של היינה, ועם זאת – לעומת פרישמן – פוסך גם הוא מכל וכל אפשרות של חיקויים או תרגומים⁽¹³⁾. לדבריו, בד בבד עם השפעת לשונו של היינה בולטת לשונו העצמית של פרץ, על קרעיה ושבריה הלא-מאוחדים.

נראה, שהדין בפולמוס הראשי הוא עקרונית עם קלויזנר, הגם שטיעונו העיקרי⁽¹⁴⁾. לא נראה לי, בולטת אמנם הזיקה של שירי "העוגב" לרבים משירי היינה, שכמעט כל משוררי הדור ניכרו בה, הגם שבמינון שונה. האוירה, הנגינה והסכימאטיות של הסיטואציה הרטורית (דובר = מאהב – שדר = וידוי אהבה סנטימנטאלי (בגוף שני, נוכחת) – נמענת = דמות נשית, אהובה, בעלת חזות אידאלית דומים בצביון הכללי. אך לגוף קיטרוגיו של פרישמן אין יסוד של ממש, מצאתי מספר שירים לא מבולט, ששירי פרץ נראים קרובים להם במיוחד באווירתם, אך אין לדבר על כך במושגים של זהות מהותית ובוודאי לא של אימוץ תבניות⁽¹⁵⁾.

עם זאת, דומני, כי קלויזנר וכן הקרובים לדעתו מבחינה זו, לא עמדו על מלוא יחודם וחשיבותם של שירים אלה. להערכתו, כאמור, חשובים הם ביותר – לפחות בחלקם – לא רק על שום עצם הפקיעים את השיר הלירי העברי מהתחום התמאטי המוגבל, בדרך מחשבתו של קלויזנר נמצא אישור לכך שגם בספרות העברית ביקשה להוכיח את יכולתה להשתלט על זאנרים חדשים וליהפך לאירופית על-פי תביעות הטעם של התקופה⁽¹⁶⁾. אלא בעיקר על שום שבירת דפוסי ה "סיטואציה הרטורית הקבועה ועומדת" ופיתוחן של תבניות

המבנה הסמאנטי בדרגת מורכבות יחסית, שאף כי אל המירטואוזיות של ביאליק לא התקרבו, אל גבולי "תבנית השיר המתהפך" באו, בזאת סבורה אני שדבריו של פרי, "כי דרך אינטגראציה שירית מסוג זה לא היתה כלל אפשרית בשלב זה של ספרותנו. הם כגדר הכלל על פריצות נוספות של משוררים חדשים בני הדור בכיוון זה, חובה עלי לציין שגם מן ההכללות הללו למדתי רבות וניצלתי אותן כנקודת-מוצא להעמקה ולדיוק ה"מיפניה" המלא של שירת הדור⁽¹⁷⁾. התפקיד העיקרי ביצירת משחק המשמעויות הדינאמי נובע מצירופי-הלשון, על ריבוי המשמעויות, ההדים הקונוטאטיביים והזיקות שלהם ומאופן פיזורם לאורך הרצף של השיר, ובכל אלה אכן, כמסתבר, ניכרת ידו של פרץ⁽¹⁸⁾.

"לא אבוא אל ביתך"

לא אבא אל ביתך, יפתי

כי שם רגעי אושרי נוראים,

כי לא אור פניך וחסדך

מפלסת את בין הבאים,

את שם את לבבי קורעת,

ומחלקה לכל את הגזרים,

ולמה זה אטבע בדמי

ואעבר עוד בין הבתרים?

דוגמה מובהקת של שיר העומד בגבולי סיטואציה רטורית מתהפכת, המחייבת דה-אוטומאטיזציה של קליטתו, אפשר לראות בשיר "לא אבוא אל ביתך" הקורא את ראשית השדר: "לא אבוא אל ביתך יפתי / כי שם רגעי אושרי נוראים. // כי לא אור פניך וחסדך / מפלסת את בין הבאים", עשו להתרשם, שהדובר מוסר לנמענת (אהבה) כי ימנע בעתיד מלבקר אותה. לפי שבביקוריו נגרמים לו רק אכזבה, סבל והשפלה. נכנה להלן, לצורך שיחזור התיבנות, את ההנחה הזו ככותרת א. למקרא המשך השיר יאת שם את לבבי קורעת / ומחלקה לכל את הגזרים : // ולמה זה אטבע בדמי / ואעבר עוד בין הבתרים ? – יש מקום לחשוד בהתהפכות סמאנטית דראסטית, ואפשר לנסח את דברי הדובר כדלקמן: בשעה שאני קשור אליך (בא במגע עמד) וגרם לי אושר כה רב, שאיני יכול לעמוד בו, ולכן אמנע מעצמי להבא מצב אינאוניק זה. על-פי גירסה חדשה זו – שתכותה להלן כותרת ת – מוגהת עתה גם הגירסה המוקדמת באור אחר. ברור עתה, כי אמירתו התחילית של הדובר "לא אבוא אל בתך..." היא אירונית, ואין הוא מתכוון לפשט, אלא על דרך ההתחכמות הרטורית. הוא מגיע את מראית-העין ומעמיד פנים שזוהי האמת. משמע יש כאן צירוף לשון שבו הפירוש המילולי של החיווי הוא היפוכה של כוונתו, כאשר במקרה זה מפחית החיווי את הרושם המכוון על-ידי השתעשעותו. ציורי-הלשון רבי-המשמעות מוליכים את המתח הפנימי בין פשטם להתכוונותם, עד כדי התבססות כותרת ת, שהיא תבנית חדה (180) בהשוואה לכותרת א, ונשילת הכותרת הראשונה, הבלתי רלוואנטית בסופו של דבר. נעקוב עתה אחר תהליך אפשרי זה וגלגוליו בשיר הנדון⁽¹⁹⁾. פוטר שיר זה באמירה "הוא קצת מסובך ודורש הטעמה", בלא שנכנס כלל לסך זה, וממילא לא הבהירו. פרידנ נדר שם לב למשקלו הטוני, "ההולם מאוד את האטמוספירה הפנימית שבשיר"⁽²⁰⁾, היינו שלושה אמפיברכים בטור, הוא אף העריך, כי על מסך שיר זה ושכמותו רשאי פרץ לקטרג על שירי האהבה של יל"ג

وسيعتو. وשוב: הערכה זו לא מנומקת שם המסגרת מסה כללית). ולפיכך גם לא מובחנת ולא מוגדרת כל צורכה.

היחידה התחבירית העיקרית בשיר היא משפט פנייה. ובו ציון פרט עובדתי (או נדר). אחר-כך באה שורה של נשפטים טפלים – תיאורי סיבה – נושאי נימה אפולוגטית, המנמקים את הנדר שבמשפט העיקרי. אפשר אם כן להעמיד את תמצית השדר על הנוסחה הסכמאטית: "לא אבוא עוד, כי...", והקורא המעוניין בהשלמה מסתברת – "מילוי פערים" – לנוסח זה, חייב להתייחס להקשר כולו. כאמור, בראשית הקריאה משתרשת ההנחה, כי אכזבה ותיסכול מונעים ממנו להוסיף לבקרה. הנחה זו ניזונה מפיזור של "חומרים" שונים בטקסט, שיש להם "כוח משיכה" חזק לכיוונה. ההנמקה הראשונה "כי שם רגעי אושרי נוראים" היא אוקסי מורונית, ובהקשר של המבע העיקרי ("לא אבוא...") תיתפש בדרך הטבע קודם-כל במובנה השלילי, דהיינו: סבלי שם קשה מנשוא, וכך, גם ההנמקה הבאה (כי לא אור פניך וחסדך / מפלסת את בין הבאים) רומזת לכך, שאין הנמנעת "סימפאטית" כלל ועיקר: היא אינה מאירה פניה, ואינה מנדבת חסידה (אפשר "דודיה") לבאיה. השימוש (לשלילה) בפועל "פלס" דווקא נותן להניח, כי אין היא אקטיבית משום-מה, כלומר אינה מקדמת בברכה את הבאים, ואינה משתפת עימם פעולה ה "דרך הגבר בעלמה" (כל הנסיונות לכיבושה עולים בתוהו כשאין הדדיות). ההנמקה השלישית תורמת לרושם המצטבר, משום שהשמעות של הביטוי המטאפורי (השחוק) "את שם את לבבי קורעת" מוליכה את תחושת האכזבה הקשה בנוסח: את הורסת את כל חיי (ובלשון תת-תקנית עכשווית ייאמר: "את הורגת אותי"). ההמשך מפתח הדובר תחושה זו בצירוף תמונת מוות על דרך הריאליזציה של המטאפורה "למה זה אטבע בדמי". משמע, יש בזה משום איבוד לדעת (במו ידיו), ומכאן שנדרו שקוף ומנומק, אין הוא מוכן לתת יד ב "רציחתו" (המטאפורית – להביא עליו במו ידיו את תיסכולו), ולכן לא יוסיף עוד ללכת בדרכו זאת.

האינטרפרטציה לכיוון אחר, וליתר דיוק מהופך. השאלה הרטורית המיתממת – "ואעבור עוד בין הפתרים?" – מעלה הדים קונוטאטיביים של הפרת ה "ברית בין הבתרים" (בראשית טו : ט – כא), ויוצרת אנאלוגיה עקרונית, אם כי לא סימטרית מוחלטת, בין שתי הסיטואציות⁽²¹⁾. רואים כאן השפעה של שירת ימי-הביניים. בהתכוונם לפסוקו של ריה"ל "אנוד לבתרי לבבי בין בתריך" (בשירו "ציון הלא תשאליו"). זיקה זו יש בה, לדעתי, חיזוק למשמעות הסופית (ת) שאליה אנו חותרים. הדובר (ריה"ל) מביע שם ערגה עזה לבוא לציון, לעבדה (פולחן השתחוויה) מתוך אהבה וגעגועים, לשכון בה ולחונן עפר. הוא אינו נוטר לה כל שנאה על שאחרים (עבדים) יושבים עתה, דרך ארעי, על כסאות גברים, כי יש בהם אור מכבודה. ההתייחסות המקובלת לשיר בפשוטו – האהבה מתנכרת ודוחה את האוהב – בונה כנראה יתר על המידה על הזיקה לציון (המתנכרת לאסיריה), שכן היא נכנית על סמך הרמז של פסוק אחד משירו של ריה"ל במנותק מהקשרו השלם⁽²²⁾. על-פי הסיפור המקראי שמר אברהם על הבתרים שגזר, ובדרך סמלית זכה לחסד-אלוהים במעין "חוזה רשמי" של נאמנויות והנה תנור עשן ולפיד אש אשר עבר בין הגזרים האלוהי (בראשית 16 : יז), ובסמיכות זמן ומקום נשמע דבר ה'. הכורת את בריתי, לאמור: "ולזרעך נתתי את הארץ הזאת...". לאור ההרמז הזה משתמע, שהדובר בשיר התכוון בעצם לומר לאהובתו, כי היא גורמת לו לעשות את אשר עשה אברהם כמצוות ה'.

ההקבלה בין הדובר לאברהם מניחה לומר, כי בשיר פשוט נתחלפה ה "ארץ המובטחת" ב "בית" (של האהובה). אמנם לאור ההרמז הזה ("ולמה... אעבור עוד בין הבתרים?") ונימת-התמיהה (?), עשוי בהחלט להשתמע, כי הדובר מתאונן על חוסר הטעם שבמעשהו ה "טקסי", אבל, משקלו המיוחד של המוטיב הארכיטיפי הספציפי – ה "ברית בין הבתרים" – והדהוד מסומלו בתרבות ובתודעת הקורא, על רקע הנטייה הקונוציונאלית לכבול כמעט - אוטומאטית את נושא – המשמעות שלו עם רכיב מושגי כ "זכייה החסד". עשויים אולי להכריע כאן. אפשר אם-כן, שהדובר, בבואו לביתה, כמוהו כאברהם, זוכה בכל זאת בחסותה ובחסדיה. המילה "ביתך" שנתפשה לראשונה כפשוטה, כלומר כמקום מגורים, תיתפש עתה במסגרת-ההקשר החדשה כמטאפורה של חיק חמים או זרועות מאספות. לאור השתמעויות היפותטיות אלו, הנובעות ממשיכה ישרה של ההקבלה, עשוי הקורא בשלב זה להניח, או לפחות להעלות על הדעת, גם אפשרות לפיה אולי אין הדובר יכול לעמוד (על דרך ההגזמה המכוונת הרווחת הפואטיקה של הדור) באושר הגואה בו בבואו אליה. לפיכך, יתפשו דבריו כהגד אירוני כולל, שבו הוא מצהיר, כביכול, כי לא יועמד עוד בנסיון. מבלי שנתכוון מלכתחילה לממש הגד זה⁽²³⁾. זוהי אם כן אסטרטגיה רטורית, שניתן לכנותה "ראציונאליות של אי-ראציונאליות, היינו: מניפולאציה של "איום", אשר לא סביר להוציאו לפועל בהקשר מסוים, וזאת בתקווה שלא יהיה צורך בכך.

עיון חוזר בראשית השיר, מנקודת-ראות של כותרת תיעלה, כי מפוזרים בטקסט "חומרים", שיכולים היו לרמז עליה לכאורה מלכתחילה, אלא שהפוטנציאל הסמאנטי האמביוואלנטי שלהם הטעה, והמצאי הזה הסיט את התודעה לכיוון ההפוך דווקא.

הצירוף "רגעי אושרי נוראים" יובן מעתה כדרך לגיטימית של הבעת אושר אמיתי עצום, במידה העולה על יכולת התיאור או המבע, לפי שמקובל בלשון להשתמש בשם התואר "נורא" בהוראת עצום ורב (כמותית ואיכותית). כך ניתן גם להבין מעתה את ההנמקה "כי לא אור פניך וחסדך / מפלסת את בין הבאים" כמעט חיובי רב-משמעי: מנת חלקי אינה רק חזותך הקורנת גרידא, אלא הרבה יותר מכך אהבה הלכה למעשה, ואפשר על דרך ההבדלה, רק אני הוא הזוכה לקבלת-פנים מאירה מצידך, להבדיל מיתרת כל מחזריך הרבים, הצובאים על פתחך לריק. עובדה זו מרוממת גאוותי ואושרי עד כדי כך, שאיני יכול לשאת עוד תחושה זו. לאותו כיוון תטה עתה גם הבנה הצירוף "לבבי קורעת". כנגד מובנו השלילי תשתלט עתה הוראתו האלטרנאטיבית, החיובית: הלב נקרע מחמת עומס עודף של אהבה. גאות הרגשות ותחושת הרוממות היא היא המכריעה אותו (מטאפורית): ויתר על כן, תודעת גאוותו המתמלאת הליבו, יש בה כדי להוסיף לגאות אמוציונאלית זו. האחרים זוכים רק ב "גזרים", בשרידיו של רגש זה. הנפרט לפרוטות קטנות לאחר שמיצתה עצמה עמו, ואילו הוא זוכה ל "ברית" השלמה של האהבה. במצב תחושת זה יוצא הוא מגידרו, ולפיכך משמיע את נדרו בנימתו האירונית.

יוצא אפוא, שבמהלך הרה-אינטרפרטאציה מתאפשרים ומתקבלים פירושים נוגדים לחלוטין לאותם ה "חומרים" שבתהליך ה "קריאה הראשונה" (ולמעשה השנייה, על-פי ההנחות שביסוד ה "תיבנות החוזר")⁽²⁴⁾. נשאלת השאלה, היאך התפתנו בתחילה לסבור דווקא בכיוון א ולא הלכנו ישירות בעקבות ת. דומה, כי ההסבר נעוץ בעיקרו ביחידות התחביריות הדומיננטיות, אשר מושתות על חיוויים גאטביים, ומהוות את כיוון הפתיחה:

"לא אבוא..." "כי לא אור..." (הדגשה שלי) צורה רטורית זו פותחת את תודעת הקורא לנסיון להבין פשר יחסו השלילי של המוען לנמענת (מה יש לו עליה?). לפיכך, קליטתו במהלך הנסיון הזה נענית יותר ל"חומרים" המודגשים, העונים למשאלתו זו, ורק בתיבנות החוזר מסתבר לו, כי הוטעה שלא מדעת, ולמעשה נימת השדר היא אירונית והיא ננקטת על-ידי דובר מתחכם. אופן הפנייה – "יפתי" – יש בו לחזק רושם סופי זה. תהליך כזה של היבנות-רשמים נובע מהיווצרות עמדות מכוח ההשפעה היתירה שנודעת לעובדת קדימותם במהלך השדר. ארגון הרצף יוצר מערך תפישתי, המשעבד אליו במידה רבה את האינפורמציה המיתוספת, כך שקשה להשתחרר בהמשך מהרשמים התחיליים⁽²⁵⁾. עם זאת, יש להדגיש, כי המייחד את מבנהו התמאטי של שיר זה מהדגם ה"קלאסי" של ה"שור המתהפך" הוא עובדת שכנותן היתירה של שתי הכותרות (היפותזות) ואפשרות הפיכותן בויזמנית, עובדה המקנה לגיטימציה ל"תהליכי-קריאה" בעיני קורא אחר.

"אז טבעתי"

אז טבעתי

בעמק אין סוף של עיניה!

אמריה לא שמעתי,

כי את נפשי בל ידעתי,

אך זמירות לי היו דבריה,

ואמר: חי אנכי!

גם תמול מורשי ממחי

כארבה ננערו,

רוחי נחבא אל הכלים –

כי שמי-עיניה נסגרו,

ושפתותיה שרו

על מות-אשרי שיר-אבלים!

אופן ארגון דומה של הרצף הסמאנטי – כורח המעבר דרך היפותזה מוטעית – בא לידי ביטוי "אז טבעתי".

במשותתו מבוסס השיר על מטאפוריקה של עיני האהובה (באופן חריג לא כ"נמנעת"). השיר חריג גם בעיצובו הפרוזודי: א – סימטריות של רגניים משקליות וסידור משתנה של הטורים, אינם תופעה שכיחה בתקיפה זו בשירה העברית⁽²⁶⁾.

מבען העמוק מאפשר התייחסות מושאלת אליהן, כאל תהום או באר עמוקה. פיגורה זו מאפשרת ההמשך את התממשותה המדומה, על דרך הריאליזאציה של המטאפורה, דהיינו: תיאור סיטוראציה של טביעה ומוות. על פי ההתרשמות שבראשית תהליך הקריאה, מתנסח כיוונו התמאטי – א – של הווידוי (בגוף ראשון, מדבר, יחיד) כך: בשעה שאני מתרכז ושוקע בה, בהגיגי ובמבטי, אינני קיים עוד כ"אני פרטי", בהיותי תלוש מכל הסובב אותי ולכן אף משול אני למת, ולמעשה, רק זו לבדה תחושת החיוניות האמיתית והרצויה לי ("ואמר: חי אנכי!"). תוך כדי התקדמות הקריאה על פני ציר הטקסט, מתחייבת רויזיה

بكיוון המחשבה, ונראה כי יש להבין את הווידוי עתה – ת, לאור רמזי – מפתח ההולכים ונחשפים כך: כשאני משקיע את כל ישותי בה, הריני גורם בעצם לאיבוד עצמי לדעת (מטאפורית) ללא כל טעם ותכלית. מוות זה נחשב כאיבוד עצמו לדעת, לפי ש "הטביעה" המאוזכרת בתחילה מתקבלת עתה כפרי יוזמתו ורצונו החופשי. כותרות א ו – ת מהוות אפוא שני קטבים (ניגוד דראטסי) על ציר טקסטואלי אחדף על פי הראשונה (החיובית) עולה המשוואה הסמאנטיתף ביטול החיים מפניה = החיים האמיתיים לדידו, ולפי האחרת (השלילית): ביטול החיים מפניה = התאבדות עצמית לדעת, חסרת תכלית.

ההתרשמות המוקדמת, בדבר נימת החיוב שבדבריו-ווידוי, נתבססה על סמך שורה של "חומרים" בעלי כוח משיכה והשאת יתר. המושא והלוואי "עומק אין סוף" בהקשרם הראשוני משרישים תפישה, כי אין כאן "מוות" כלל וכלל, אלא ריחוף נעים בעולם אחרי, חולמי. אי-סופיותו של עולם עמוק זה מרמזת מצד אחד על אי-ארציותו (דמיון), ומצד שני – ועיקרי – על העובדה שאי-אפשר לרדת לסף תהומו או לשקוע במצולותיו. הריחוף הדמיוני מתקבל לפיכך כביטוי להמשך קיומו של הדובר בעולם הדמיוני, המעניין והמופלא הזה. כך, גם תוכן הסיבה לאי-שמיעת אמריה – "כי את נפשי בל ידעתי" – מעיד על חיים אינטנסיביים מאוד. במסגרת של נורמה סיגנונים מליצית, מסמן צירוף זה אובדן-חושים (שכרון-חושים) בעקבות גאות הולכת וגוברת של רגשות, או תחושת אושר בדרגה המערפלת את התודעה⁽²⁷⁾. בנוסף על אלו, נושא איפיון דבריה כ "זמירות" קונוטאציות חגיגות של קדושה וטעם-החיים, ובהן הוא נתלה כבגלגל-הצלה. מציאותה מעניקה אם כן משמעות ערכית – אמיתית לחייו. אין תימה אפוא אם לאור כל זאת, תוכן קריאתו הפאתטית "חי אנוכי!", שיש לה קונוטאציות גבוהות במיוחד, כעובדת קיום סובייקטיבית חיובית במובהק.

תיאור הזמן – "גם תמול" (בפתיחת בית ב') – יכול לחזק בשלב זה את כותרת א, שכן הוא מצביע על תופעה חוזרת ונשנית, ומכאן – זוהי פעולה רצונית ורצויה שיש עמה סיפוק ואושר בהתאם לרושם המצטבר (בדרך הטבע אין אדם מביא על עצמו מרצונו אסונות חוזרים ונשנים...) אבל דווקא כאן, כנראה, מצוי המוקד העיקרי ברצף הטקסטואלי, הזורה אור מחודש על הרצף הסמאנטי ומעודד רה-אינטרטאציה שלו. הכוונה היא לדימוי "מורשי ממחי, כארבה ננערו", זהו דימוי סגור, שבו הגיגי הדובר (הנושא) והארבה (גרם דומה) כבולים על-ידי גורם דמיות (המכנה המשותף) – "ננערו" – כלומר פעולה פתאומית של התרוממות ותפוצה. על-פי העקרון הבסיסי של "סלקציה", אם צריך היה להמחיש את עצם הנידות (תנועת ההתנערות). דומה כי אפשר היה לבור מן הטבעגורמים דומים רבים אלטרנאטיבים, יותר "סימפאטיים" מן הארבה (שיש לו מקדם של קונוטאציות שליליות). הארבה הוא חרק מזיק הבורח או מוברה, רק לאחר שהשמיד וכילה את זה שאליו נטפל, חי או צומח. בדרך-כלל בא הוא בהמוניו, ויוצר מכוח הופעתו הסמיכה חשיכה גדולה או ערפל. הדימוי נושא אפוא מטען-הערכה שלילי. שאם נקבילו למצב הדובר בשיר נוכל להניח, כי הגיגי הדובר נוטשים אותו, לאחר ש "השחירו" את חייו.

ובלשון אחר: הוא מתנער ממחשבותיו, רק לאחר שנאכלה בו כבר כל חלקה טובה, ללא תקנה. משמע, שהוציא לריק את מיטבו (מוחו – מעתק סינקדוכי של כל ישותו). רושם זה מתחזק לאור השימוש השנון במבע האידיומאטי "רוחי נחבא אל הכלים". מובנו המקובל

של גיב זה הוא צניעות וענווה על־פי פרשת המלכת שאול (שמ"א : כב), אך כאן מתבקשת הבנתו שלא כהוראתו האידיומאטית, אלא דווקא כפשוטו: רוחי נעלמה ואין עוד למצאה. בהקשר זה, אם תיתפש הרוח כייצוג מטונימי לישות הדובר, הרי שנרמז כאן מצב ממשי של מוות. תיאור הסיבה למצב זה מפתח ומחזק השתמעות כזו במבע "כי שמי־עיניה נסגרו". שינוי ה "מוליך" המטאפורי של עיניה ממקור־מים (בבית א') לשמים (בבית ב'), הגורם גם לשינוי כיוון מבטו, מתבקש מן ההתפתחות שבתודעת הדובר, המתפקח כלפי עצמו ואהבתו. עיניה הן בבחינת שמים לדידו, ומכאן – שוב על דרך הריאליזאציה של המטאפורה – שבהסגר עיניה (כלומר כשאין מביטות עלי, עוד), נעלמו שמיו מעל ראשו. ציור לשוני זה מעלה שמץ אסוציאציות של סגירת הגולל על המת עם קבורתו. כך משתנה באופן דראסטי תוכנו של הווידוי⁽²⁸⁾.

מה שהיה בבית א' – שימוש באקט הטביעה והריחוף – לצורך המחשבת הפאראדוקס הסובייקטיבי של מוות כביכול, שאין חיים אמיתיים ומאושרים ממנו, היה בבית ב' להגשמת הפיגורה הלשונית, דהיינו: הוא, ה "מרחף" טבע, מת ונקבר על פי כל כללי הטקס, ואפילו זוכה לקינתה "ושפתותיה שרו / על מות־אשרי שיר־אבלים!". מבע אחרון זה שני פנים לו: 1- אהובתו משתתפת בצערו בכנות אבל אין לה נחמה להציע לו (היא אינה מתכוונת לשנות יחסה אליו בניגוד להכרתה).

2- בנימה אירונית: היא "מקוננת" על הטראגדיה שלו בשירה, משמע: היא נהנית מגילו"השפלתו, ואף שמחה לאידו.

כך גם כך, נשען הפירוש על צירוף המילים המסמן את פעולתה "ושפתותיה שרו", והנושא קונוטאציות חגיגיות (מכל מקום של שמחה), בניגוד חריף ל "שיר־אבלים", המוליך משמעות נרדפת של ז'אנר המוכר כ "שירי קינה" (למשל, בשירת ימי־הביניים). הנימה האירונית עשויה להתגבש לתודעת הקורא לאור העובדה שהיא, המקוננת כביכול, ידועה כבר כגורם הישיר של המוות. לפי כיוון זה עולה, שקיים "קצר" בתיאום הציפיות שלהם, כלומר אין כל דמיון בגישות ב "מיקוח האילם" המובלע כאן לגבי מערכת היחסים ביניהם.

אם נחזור בשלב זה לבית א', ניווכח לדעת שיכולנו לכאורה לצפות לכיוון סמאנטי זה כבר מלכתחילה, אלא שתפישתו הוטעתה על שום כוח משיכה מכון של סימנים לשוניים מסוימים, אשר האפילו על אחרים, מנוגדים להם בתכלית⁽²⁹⁾. בתיבות חוזר יסתבר, שטביעתו של האוהב ב "עומק אין סוף של עיניה" יכולה היתה להתפרש גם כביטוי שלילי של נפילה ברשת האהובה, היא לכדה אותו בכוח אמצעי המשיכה היעיל שלה (= במט עיניה). הדובר עצמו חשב מחשבה כוזבת, בתתו פירוש מוטעה לרמז חושי. מבט עיניה היה גורם מפתה־מתעתע לדידו, ותופעה זו חוזרת על עצמה. להבנת הצירוף "גם תמול..." ינוצל עתה רושם שלילי זה כמוטיב מטרים. שם העצם "אמריה" שכיח המסגרת – הקשר של אזהרות מפני אשה לא מוסרית, חלקלקת־לשון, בדרך כלל זונה הצדה גברים להנאותיה ומשחקת בהם כרצונה, למשל: "להצילך מאשה זרה מנכריה אמריה החליקה" (משלי ב : טז, וכן ז : ה). הכתוב מסיים בתוכחת־מוסר: "הטחו ברב לקחה בחלק שפתיה חדיחנה: הולך אחריה פתאים שור אל טבח יבוא... עד יפלח חץ כבדו כמהר ציפור אל פח ולא ידע כי בנפשו הוא" (שם, ז : כא – כג). נראה כי קיימת הקבלה כמעט

מושלמת בין האיכות הנתפשת הקיימת במשל שב "משלי". לבין כוונתו הנסתרת של הטקסט השירי (בבית א'). הגבר ב "משלי" לא היה מודע לעובדה, כי נלכד ברשת מפתה של אשה לא־מוסרית, ולא ידע שסכנת הדבר היא סכנת חיים (כרוכה בסיכון הנפש), ואכן, אשר לא יגור בא לו. כך גם הדובר בשיר זה רומז, בשימושו בצירופי הלשון על מטענם הקונוטאטיבי, לעובדה שטעה בה. הוא לא הבחין במהות האמיתית של המפתח אותו, ובעיקר לא קלע (מתוך אשלייה עצמית) בפירוש דבריה, פיתויי־חולין נשמעו לו משום מה כ "זמירות" וסכנת הנפשות שארבה לו, נצטיירה בתודעתו כתמצית החיים. יש בכך גם ביטוי לסמליות הכפולה של המים: לידה, חיים ואהבה מצד אחד, ומוות מצד שני, עניין זה קשור עם הערך הסמלי של מעמקי־הים, כמקומן של סירנות מדיחות ומטביעות. דוגמה קלאסית היא "הדייג" של גיהה: הסירנה מדיחה את הדייג ומושכת אותו למעמקי המים, על־ידי כך שהיא מפרטת באוזניו את קסמי המים־כראי. קסמים אלו מתמזגים כאן עם הפאטאליות של הים כהוֹם. דוגמה זו מחזקת אפוא את הכותרת האמיתית (ת) בשיר של פרץ, ולאורה תיתפשנה ה "זמירות" כמוטיב מטרים עד להתבססותה. מקורו של מוטיב זה הוא במיתולוגיה היוונית: בתולת־מים, בדמות בחולה מחצייה ומעלה ודג (או עוף) מחציה ומטה, המושכת אחריה בקול זימרתה נוסעים אל מקומות מסוכנים וממיתה אותם)⁽³⁰⁾

גם החיווי "כי את נפשי בל ידעתי" מאפשר שתי הבנות. בקריאה הראשונה הוא נתפש כשכרון־חושים מתוך גאות אמוציונאלית, ואילו לאור ההקשר החדש, הוא יובן כביטוי סטריאוטיפי של אדם, השקוע עד צוארו במצוקה, פיזית או נפשית, ללא מוצא. מובן זה הולם היטב את ציור הטביעה ב "עומק אין סוף", שיש בו רימוז דק על חוסר המוצא (תהום פעורה). מוסר ההשכל של ס' משלי (ז : כה) הוא, כי יש להישמר מאמריה המסוכנים של האשה (= "זמירותיה"), ותחת זאת שומה להיות קשובים לדבר־אמת חיוניים ("ועתה בנים שמעו לי והקשיבו לאמרי־פי"). נראה כי הדברים רלוואנטיים בהחלט גם להקשר השירי.

בשני הטקסטים מועמדות, זו לצד זו. משיכתה הכמעט מאגית של האשה, מול הסכנה שבה (כלומר, הצורך להתרחק ממנה). עם זאת, בעוד שבטקסט שבמשלי מובעת אזהרה מושגית־כללית ואף מסקנה חד־משמעית, הרי שבטקסט השירי נוצרת, בעצם, איכות אוקסימורונית של משיכה וסכנה (רתיעה) בעת ובעונה אחת.

קומי ונצא השדה

קומי ונצא השדה,

נשב על גבעה רעננה,

שם אני מושל יחידי

תחת כף רגלך הקטנה,

קומי ונצא האחו,

שם שלות השקט מסביב,

ואהבתנו שם תפרח

בין יתר שושני האביב,

קומי ונצא החרשה,

שם בין הזלזלים יפות
והסודות מגנזי לבבי
ישב על אונך – הרוח.

בשיר "קומי ונצא השדה" אמנם לא מתקיימים כל התנאים ההכרחיים במלוא משקלם במסגרת קומפוזיציה סמאנטית של "תבנית השיר המתהפך", אך אין להתעלם מכך שבמהלך קריאתו נגרמת לקורא הפתעה ואפילו הגכה יחסית לא מבולטת. צירופי הלשון הספציפיים ואופן סידורם ברצף הטקסט "כופים" אפוא קריאה דינאמית יחסית, מה שמאפשר לראותו כמודוס גבולי⁽³¹⁾.

השיר מורכב משלושה בתים הפותחים ביחידה רטורית זהה (תבנית אנאפורית). בשלושתם פותח הדובר בפנייה ישירה (דראמאטית) אל הנמענת – אהובתו בשדר בקשה – הצעה, "קומי ונצא...". הקורא עשוי לשחזר כאן נימה של פיתוי הן על-פי התוכן של הדברים והן על-סמך זיקתם הלשונית לשיר השירים – "קומי לך יפתי רעיתי ולכי לך" (ב : י, יד). הזיהוי של המקום (הגדרת שמו), אליו הוא מנסה להשיאה לבוא, משתנה אמנם מבחינה מילולית מבית לבית, אך אינו משתנה במהותו. ה "שדה" (בית א'), ה "אחו" (בית ב'), וה "חורשה" (ג') דיכים לאותו שדה סמאנטי, ולאור התבנית האנאפורית המשתרשת בשיר יכולים הם להיחשב כאגפים סינונימיים, שבעצם חזרתם מקנים מהימנות ל "טון-הדיבור" שלו. בכל סיטואציה (דמוית-מציאות) של נסיון שיכנוע, מתחייבות מן הסתם חזרות ורבליסטיות וסינונימות. נתון זה צריך למקד את התבוננות הקורא בנוסח תיאור התכלית שביציאה, שכן אם גם בה תובחן אקויוואלנציה סמאנטית, הרי שנבנית כאן סיטואציה רטורית קבועה ועומדת (על פי סימני הזיהוי שלה). בבית הראשון מוגדרת תכלית היציאה בלשון הטקסט, "נשב על גבעה רעננה", והנמקתה – "שם אני מושל יחידי / תחת כף-רגלך הקטנה!".

הזיהוי ה "מדויק" של המקום – "גבעה רעננה" (וביתר תוקף – יעץ רענן) – עשוי לפעול גם כהרמז מקראי, ולהפנות את תודעה לתוכחות נביאי ישראל. בהן היה שגור איזכור מקום זה בהקשר ענייני של זנות, דהיינו: עודף אהבה סוררת הנמכרת לרבים (למשל: ירמי ב : כ). להבדיל, מדגיש הדובר בשיר שאיפה ליחידאיות: שם (במקום המוגדר) הוא יהיה אבוא "מושל יחידי". משמע, מצד אחד-יממש את אהבתו ללא מתחרים, כך שיזכה בכל חסדיה לשביעות רצונו. כלומר, היא תהיה שלו, והוא (ורק הוא) יהיה שלה ויתמסר לה ("תחת כף רגלך הקטנה"). ומצד שני התואר "מושל" מעניק לדברים קונוטאציה של תקיפות ושררה. זהו המקום שבו הוא (הגבר) "נותן הטון", ורצונותיו מתקיימים על שוק קבלת מרוחו. רשמים אלה מצטברים ומתעבים, גם כשהדובר חוזר על הנמקתו, "שם שלות השקט מסביב" (בית ב').

האווירה המתוארת הולמת היטב את שיבוצה של המטאפורה השחוקה (מתה): "ואהבתנו שם תפרח / בין יתר שושני האביב!", גם כאן, כמו בשיר השירים. נתפשת התעוררות האהבה כקשורה באביב, כביטוי להארמוניה ולתחייה שבטבע (כמו למשל: "ענה דודי ואמר לי: קומי לך רעייתי יפתי ולכי לך, כי הנה הסתיו עבר הגשם חלף הלך לו, הניצנים נראו בארץ... דודי לי ואני לו הרועה בשושנים. שה"ש ב: י ואילך). הפירוש המקובל של לך "חופף לתמה המרגזית בשיר הנדון. המפרשים השונים לשיר

الشיריםمצינים، שהוראת הביטוי היא הזמנה לבוא. גם תשובת הרעיה בשיר השירים، העונה לדודה ב "שיר השיר כרם" רומל על סירובה לצאת אליו، תואמת את מערכת היחסים המובלעת בשירי, אבל, בעוד שהיא (שם) מפיסת אותו על סירוב לצאת אליו, הרי שהנמענת ה "מיוחסת" שבשיר נמנעת מלעשות זאת. הסיטואציה הרטורית – כפי ששוחזרה עד כה – מעודדת אם כן לבנות באורח הדרגתי "מסגרת-דיוקן" של דובר (א), שהוא טיפוס ארוטי, חשקן, המנסה בעדינות ובחלקת-לשון לפתוח את אהובתו הנחשקת לצאת עמו לטבע ולתנות עמו שם אהבים מתוך התמסרות הדדית. "מסגרת-דיוקן" זו נשענת בין היתר על הקונוונציה החברתית של גבר, היוזם הזמנה ומפציר באשר לצאת עמו אל השדה, ואיך זיל גמור. ובהקשר זה מתעמעמת האפקטיביות של פירוש אחר ל "תחת כף רגלך הקטנה".

העובדה שהבית השלישי מעוצב לפי אותם דפוסים רטוריים עשויה ליצור ציפיה, שיהיה בו משום סיוע וייצוב לתדמית זו. אלא שכאן דווקא מחייבת ההנמקה החדשה לתכלית היציאה תפנית ורוויזיה בשיחזור דמות הדובר: "שם בין הזלזלים יפוח / והסודות מגנזי לבבי / ישב אל אונך-הרוח". עכשיו נחשפת כוונתו הסמניה (ואולי האמיתית) של הדובר למצוא פורקן לנפשו, ולא – כפי שנדמה היה – לגופו. אין תכלית ההזמנה ליציאה אלא להתרפק על שעת רצון ולמצוא אופן קשבת להמיים רגשותיו הגואים בו. אין בינה לבין פירקן יצרים אחרים ולא כלים. יתר על כן, הדמות המצטיירת עתה (ת). היא של אוהב דיסקרטי, חושש מפומביות, ביישן ונבוך, שאין בו העז לגלות סודותיו ישירות ובפה מלא. תדמית זו עומדת בניגוד קיצוני לרושם הביטחון העצמי והתקיפות השררתית, שעשוי היה להיווצר למקרא הבית הראשון. מסתבר עתה, שהוא – המופנק והתמים – נצפה מן הרוח (= אלמנט פונקציונאלי שכיח במסגרת קאטאלוגי "רומאנטי") שתעשה לו "שרות" ותולך רגשותיו – סודותיו לאזנה⁽³²⁾. הוא נתון אפוא בתחושת נחיתות ומבוכה במחיצתה, ונזקק ל "סיוע אקטיבי" של גורמי הטבע.

בשלב זה של תיקונים והמרה רטרוספקטיבית ("תיבנות חוזר") יתגלה לקרוא-לאור הצטרפות החומר החדש ודמותו ה "משופצת" של הדובר (ת) – כי פרטים מסוימים בטקסט, שבתחילת הרצף, לא זכו ככל הנראה לדגש הראוי. הללו הובלעו בקונטקסט משום צירופים לשוניים בעלי "כוח-משיכה" רב יותר (בעיקר "מושל יחיד"), שהובילו להיבנות תדמיתו (הארעית – א). למעשה, מצויים כבר בראשית השיר רמזים מטרימים לכוונתו האמיתית. אם תוקצה די תשומת-לב לשימוש המפורש (מלכתחילה) בפועל "נשב" יובן אל נכון, כי הוא מזמינה לשבת בקירבתו, וכן התיאור הציורי של מקום ממשלו "תחת כף רגלך הקטנה" – מצביע באפיון עצמי עקיף על כך שמדובר במושל, שהוא בעצם משול ונחות (כמו "עפר לרגליה"). הוא אמנם יהיה יחיד, אך יחידאיותו מתבטאת בעצם היותו אחד ויחיד בסיטואציה ההיפותטית המתוארת, בהיותו כפוף לרצונותיה וסר למרותה. נראה כי זהו נתון שאין זה נאה ו "מכובד" לחשפו ברשות הרבים. תדמית ה "כובש המיני" התחלפה אפוא בדמות הכבוש – תרתי משמע – והוא משלים עם "הירארכיה" כזו, ללא כל כוונה להפרה בהתגרות פיזית או מילולית כלשהי.

לכאורה מתאפשרת בשיר "פעילות לאחור" על-פי עקרונות הטיפוס המכונה "תיבנות נוסף לאחור"⁽³³⁾. כלומר: הופעת החומר החדש – ההנמקה ליציאה בבית השלישי – מכריחה לבצע פנייה נוספת אל ההנמקות ו "למלא" או להרחיב אותן מבלי לבטל אותן. לשון אחר:

הדובר מעוניין בקירבתה החזיק הטבע לצורך א' + ב' + ג'... מבלי שהוא מוצא בהכרח סתירה פנימית ביניהם. אפשרות כזו נסמכת גם על מה שניתן לכוונתו תיבנות על-סמך "ידיעת העולם" או "נתוני הנסיון" בהקשר כזה. עם זאת, לדעתי, אין ב "קריאה" כזו כדי לנמק, למשל, מדוע כל ה "חומרים". שהם לכאורה שווי-ערך פוטנציאלי, סודרו ברצף הטקסט על-פי סולם כזה דווקא ולא אלטרנטיבי. יתר על כן, בכל מה שנוגע לעקרון הברירה של "יחידות המשמעות הגדולה" (מלים וצירופי מלים), נראה לי, כי האינטרפרטאציה שהצעתי מנמקת טוב יותר את הפרסים והקף חלותה מרבי.

"ערב ובוקר" כסיטואציה רטורית משתנה-מתפתחת הפרק "ערב ובוקר" כולל מבחינה תמאטית את המרכיבים הדומיננטיים של הקובץ כולו: ההאצלה האסתטית של האהובה (על דרך ההגזמה הפיוטית), כוחן המאגי של עיניה, שהן בחזקת כוח היצירה שלי, סערת-הנפש הנגרמת עם נוכחותה וההתעוררות האופטימית בעקביה. לבסוף מופיע גם מוטיב ההתפתחות מן האשליה ועמידה מעורטלת לנוכח אינות האהבה (בתבנית של המשוואה, אינות התקווה = אינות החיים), שהיא שוב באורח פאראדוקסאלי-מעגלי בבחינת הגורם המפרה את שירתו.

מבחינה מבנית עשוי הפרק השירי חטיבות, המצטרפת יחד למערכת מורכבת. הנושא, עמדת הדובר ודרך העיצוב משתנים מחטיבה לחטיבה. כל אחת מהן שומרת על אופייה העצמי, ונוגעת בזולתה אך ורק מצד אחדות-הזמן (ציר זמני המתפתח בעקבות פיזיקאלית: ערב ← לילה ← בוקר). פרט לזה, יכולה כל חטיבה להיחשב כאוטונומית בבחינת תבנית-יסוד של שיר. המשתתפים, קישורי הזמן ו "העלילה הסמלית", היוצרים את הרצף האחדותי, מאפשרים את ראיית השלם כסיטואציה רטורית מתפתחת.

בחטיבה הראשונה, מתאר הדובר את הובעתה הפתאומית של חזות האהובה, ושרי, כצפוי, שיר הלל ליופיה. סערת הנפש – "ומעי יהמן, יהמו"⁽³⁴⁾. היא תוצאה ישירה של גורם ההפתעה וכתוצאה ממנה (מן התגובה הרגשית-רוחנית), באה היפעלות ההשראה "ותקר השירה מלבבי"⁽³⁵⁾. בחטיבה השנייה נותן הדובר דרור להזיותו ומפליג על כנפי דמיונו לעולם חלומי רחוק – "המדבר הסואן בדממה"⁽³⁶⁾. שורה של דימויי סגורים. השואבים חומריהם כולם מן ההווה המדברים, יש בהם כדי להוליך את התחושה כפולת-הפנים של: (א) הפלגה במרחבים לאין קץ (פריצת כל גבול ומסגרת), ו-(ב) יחסי הערבי והמדבר (על ה "דמיון המזרחי" המופלג מצד אחד, וה "פאפא מורגנה" הידועה מצד שני), המושתתים על התמסרות הדדית בכוח המראית בלבד. בחטיבה השלישית מתוארת היבקעות השחר. נתון זה מסביר את התפוגגות ממלכת-החלומות הדמיונית, כשבקבוצתה באה יקיצה והתפכחות של הדובר: "פתאם – שח ראש השושנה / ותאבל, ותבל לעד"⁽³⁷⁾. כוחן המאגי של העיניים חוזר ומביע את מערכת היחסים התלותית ביניהם: "כי את הסיבות את עיניך / ויומי לנצח אז רד"⁽³⁸⁾. בחטיבה הרביעית שוב נמסרת תחושתו הטראגית של האהוב המוכה, תוך הפלגה: הקוסמוס על גרמיו משתתף כביכול בצערו (מוטיב שכיח ב "שירו-קניה, אצל משוררי ספרד בימי-הביניים): "קדרו שמים כחרס", וכן, "ובטפות קרות יבכיו / עתה העבים על שברי", בכי העננים (על דרך ההאנשה) משתלה כאן עם הבכי הממשי (אבל ההיפותטי) של הנערה: "ובדמעות קרות תבכינה / אז עיני היפה על קברי"⁽³⁹⁾.

בחטיבה החותמת את הפרק, חוזר בחלקו מבחר מאוצר המלים שבפתיחה. עובדה זו בונה את האנאלוגיה האופקית ומצליחה לבסס את פאשליה. שבשיר עוברת "עלילה סמלית". השינויים הבולטים מתבטאים בגורמים המדומים, השאובים עתה מהשדה הסמאנטי של "בוקר", לעומת שדה של "ערב" שבפתיחה. תמונות החזות המופלאות, שיוחסו ב "ערב" לדמות האהובה החלומית (המוארת מטאפורית), מיוחסות עם "בוקר" לקרן האור הריאלית, המפכחת. פעל הכניסה שבפתיחה – "ורגע כה תעמד בביאה" – מתחלף עם פעל יציאה בסיום, במשפט "יפז שפריר השאר". אבחנות אלו יוצרות רושם של מבנה שלם וסגור. אך בהתבוננות יסודית ברצף הטקסט מתברר, כי הווריאנטים הסיגנוניים כאן כרוכים גם בהתפתחות שלילית, שחלה בעמדת הדובר ביחס לאהבה (= תקוותו), (1) במקום "וריה אביב עם בשמיו" בפתיחה, בא בסיום ההגד "אך לעג על שפתי השני". (2) במקום "עיני התכלת" / יניעו את מיתרי עוגבי" בפתיחה, בא בסיום ההגד: "ועיני התכלת ירבו / חצים על פצעי לבבי". (3) במקום "ותקר השירה מללבי" בפתיחה, בא בסיום "משם (מללבי – ש"ה) החרוזים יזובו". כלומר: מללבי הפצוע שותתים החרוזים.

יוצא, שמסתמנת כאן תבנית מעגלית, לפיה נקודות הסיום משיקות לנקודות הפתיחה, אלא שדווקא סדרך זו (ציר מעגלי) נחשבת במלוא אחריפותה ההשתנות במערכת היחסים ובעמדות הדובר. השתנות זו מתרחשת בזיקה קורלאטיסית למסגרת הזמנית המשתנה, (ערב לעומת בוקר) על הקונוטאציות שלה. לאור תופעות מבניות אלו נראה, כי השיר השלם מאורגן – על – פי קבוצות המיון המובחנות – כ"סיטואציה רטורית משתנה-מתפתחת". ולהלן שתי החטיבות, הראשונה והאחרונה שבשיר, בהצמדה לצורך עימות:

"ערב ובקר"

תמונת חשמלה בבקר
ביעף אל חדרי מועפה,
ורקמה מקרני הצפירה
וילון תלתלי היפה.

מתוך ענן בקר השלמה
יפז כל שפריר השאר,
וריה אביב עם בשמיו
לפרחים – עונדת כזר!

אך לעג על שפתי השני,
ועיני התכלת ירבו
חצים אל פצעי לבבי,
משם החרוזים יזובו.

תמונת חשמלה בערב
ביעף אל חדרי מועפה,
וערפילי נגה הוילון
מעל לקוצות היפה.

ורסיסי טל על הפרחים
תעגד לראשה כזר,
ורקמה מקרני ירח –
השמלה על שפריר השאר,

וריה האביב עם בשמיו –
נשמת אף היפהפיה
מבעד לשפתי השני? –
ורגע כה תעמד בביאה.
עד קוי עיני התכלת
יניעו את מיתרי עוגבי,

סיכום

מעקב אחד עמדות הביקורת ביחס לשירי "העוגב" מגלה, כצפוי ברוב המקרים, שאלו נעות בין ביטול מוחלט לבין הערכה כללית (אימפרסיוניסטית) או מסויגת. המפתיע במקרה זה הוא העובדה ששירי "העוגב" עצמם לא נבדקו באופן ממש-שיטתי מן הבחינה הטקסטואלית. הקובץ כולל שירים קומפאקטיים, המתנקזים ברובם לשני מעגלים תמאטיים. משניהם עולה אפיון עצמי של "הנפש החולה". ה "אני המשורר" מצוי כמעט בכולם בשולי החיים, שרוי ברפיון ונתון להלוך-רוח מוגדר ("בעולם" השיר) – "חולה אהבה" או "מרה שחורה".

בקירבתה של האהובה יוצאות לפועל סגולותיה המאגיות (= עיניה) להשכיח יגון ולהסיר כל צל מעיב. לפיכך מבקש הוא את נוכחותה התמידית או עצם התקווה לזכות בכך. בשירים אחדים בא לידי ביטוי בולט היחס האמביוואלנטי כלפי האהובה הדמונית היא משנה תכופות "מסיכותיה" והאוהב מתקשה לפענח את דמותה האמיתית. יש ומתברר יחס חד-משמעי ועיון מצידה: היא דוחה ומתנכרת, ואף משפט במחזריה מתוך התעללות אכזרית. האוהב, ברוב המקרים, מוסיף לסגוד לה ולייחל לתמורה ביחסה כלפיו.

בגוונים ובפרופורציות שונות מופיעים כאלה אצל משוררים נוספים בתקופת-המעבר יחודם של שירי "העוגב", להערכתו, הוא אפוא בעיקר בחידושי הקומפוזיציה הסמאנטית שלהם. אין ספק שהקובץ אינו הומוגני במידת המורכבות של המבנה והאיכות של השירים. אפשר להבחין בהחלט גם בשרידי הנורמה המשכילית, דהיינו: סיטואציה רטורית "קביעה ועומדתי, הנבנית מפריטי חייו או חזות מקוטלגים על בסיס קטגוריזאציה מסוימת (כגון: "יחד עם כל הנצנים", "תעלומות כוכבים ושחקים": "הצפור בלי כנף" או "מתפרטת בהדרגה" (כגון: "מצחך הלך לי רקיע" ומונולוגים אחדים בפרק "התמורה"). עם זאת אין להתעלם משירים רבים יחסית, אשר ניכר בהם שיחרור מן הנורמה הישנה והתחלה חשובה, ומכל מקום לא מבוטלת, בכיוון מבנה תמאטי דינאמי ברוח "תבנית השיר המתהפך". בין שני קטבים אלה ניתן להציב סולם "מידרג" (הירארכיה) אשר עשוי לשרת את הנסיון לקבוע מעמדו וערכו של הקובץ בהתפתחות השירה העברית על סף ה "תחייה".

(1) סיטואציה רטורית "משתנה-מתפתחת":

א. בדרג איברי מצומצם (כגון: "שוא, אלי, משחקים": בהלו נרה על ראשי").

ב. בדרג חטיבתי ("ערב ובקר").

(2) פוטנציאל גלמי לא ממומש של "סיטואציה התהפכת", לפיה החלל מתמלא בתוך ההקשר בדרכים שונות, בשל שימוש אינטנסיבי בחומרים אמביוואלנטיים (כגון: "את אכזריה"). התנאים המתקיימים כאן הם אפוא מן ההכרחיים, אבל הם כשלעצמם אינם מספיקים.

(3) קומפוזיציה סמאנטית דינאמית בדרג ראשוני (כגון: "כוכבי בשורה, כוכבי בקר"). במקרה זה ניכר החסר באלמנטים שאמורים להשריש היפותזה מופעית של ממש (בדיעבד) במהלך הקריאה. מה ששוחזר מן הטקסט בתחילת הקריאה (א) נשען,

- למעשה, על אלמנטים בכמות ובכוח-השאה מזעריים (על סף המינימום), גם בשל קוצר המונולוג, אבל בהחלט לא רק עקב זאת.
- (4) אינטגרציה שירית על-פי עקרונות "תבנית השיר המתהפך" בדרג "בוסרי" (כגון: "קומי ונצא השדה", "התדעי, יפתי, הניר" והמונולוג החותם את הפרק "התמורה"). באלה מירוח-הטעייה בין שתי המסגרות הקוטביות הוא דק ביותר, לפי שלא הושקע – מצד המשורר – די במלאכת עיבוי החומרים ו "טשטוש העקבות".
- שלוש הקטגוריות האחרונות (2, 3, 4) מעידות על יכולת פוטנציאלית שלא הגיעה, ככל הנראה, לדרגת תודעה וגיווש מפותחים ומעוצבים דיים.
- (5) "תבנית השיר המתהפך" בדרג מפותח יחסית (כגון: "לא אבוא אל ביתך" ו "אז טבעתי").
- מימצאים אלה משקפים אם כן – מן האספקט הנדון – את ה "מיפוי" (המיניאטורי) של הצומת שבו מצויה השירה העברית בכללותה בשלב זה, על הניגודים הדיאלוקטיים שבתוכה (ארליך)⁽⁴⁰⁾. שרידים של מערכות קודמות של נורמות, נורמות טיפוסיות ונורמות המתחילות לצמוח⁽⁴¹⁾.

שולי המחקר

- 1- שלמה הראל. "השירה העברית בין שלהי ההשכלה לראשית התחיה, בחינה השוואתית של אספקטים-תמאטיקה ודרכי עיצוב – בשירת דור המעבר" (דיסרטאציה), אוניברסיטת תל-אביב, 1978, פרק שני.
- 2- Lowry Nelson. "The use of Drama". Barague Lyric Poetry, New-Haven, 1961.
- 3- מנחם פרי. "התבוננות במבנה התמאטי של שירי ביאליק" הספרות א 3/4, אוניברסיטת תל-אביב, סתיו – חורף 9 / 1968, הספרות ב/1 70 / 1968.
- מנחם פרי, במבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, תרומה לתיאוריה של פיתוח משמעויות ברצף הטקסט הספרותי. תל-אביב, ספרי סימן קריאה והספרות. 1976.
- מנחם פרי. "הדינאמיקה של הטקסט הספרותי, איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו". הספרות 28, אוניברסיטת תל-אביב, אפריל 1979.
- 4- נחום סוקולוב, אישים. ירושלים, הספריה הציונית, 1858, עמ. 254.
- 5- אברהם שאנן, הספרות העברית החדשה לזרמיה, ב. תל-אביב, מסדה. עמ. 214, 1973.
- 6- משה לייב ליליינבלום, דברי זמר. כל כתבי מ. ליליינבלום ג', אודיסה, 1912, עמ. 181 – 187.
- 7- יעקוב פייכמן. "יעל שירת האהבה בספרות ישראל". בית היוצר א'. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1951. עמ. 202.
- 8- דוד פרישמן, כתבים, ה. ורשה, ניו-יורק. 1930.
- 9- יוסף קלויזנר. "שירי-אהבה" האשכול, א. 1898.
- יוסף קלויזנר, "יוצרים ובונים" ב. ירושלים, דביר, 1929, עמ. 152.
- 10- נחמן מייזל. י.ל. פרץ וסופרי דורו (תרגום מייזל. מי חלמיש). מרחביה: ספרית פועלים, 1960, עמ. 348 – 366.

- 11- רי בנימין. משפחות סופרים, ירושלים: הוועד הציבורי להוצאת כתבי רי בנימין. 1960.
- 12- רות קרטון-בלום, השירה העברית בתקופת חיבת ציון, ירושלים, מוסד ביאליק, 1969, עמ. 28.
- 13- פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, ד. תל-אביב, דביר. 1963.
- 14- שם.
- 15- היינה, מבחר שירי היינה, תרגום גילה אוריאל, תל-אביב. יבנה, 1954.
- 16- חנה שמרוק, הנודד ומבנה המחזה ב "לילה בשוק הישן ל י.ל.פרץ. הספרות א, אוניברסיטת תל-אביב, 1968 – 1969, עמ. 503.
- 17- שלמה הראל. "תשובה ומסה על פואטיקה דורית". מעגלי קריאה 12, אוניברסיטת חיפה, אפריל 1985.
- 18- יהודה פרידלמדר, בין הוויה לחוויה, תל-אביב, אוניברסיטת בראאילן ודביר, 1947.
- 19- יוסף קלויזנר. יוצרים ובונים, ב'. ירושלים: דביר. 1929, עמ. 157.
- 20- יהודה פרידלמדר. בין הוויה לחוויה. תל-אביב, אוניברסיטת בראאילן ודביר, 1947, עמ. 45.
- 21- פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה ד', תל-אביב, דביר, 1963.
- 22- רות קרטון-בלום, השירה העברית בתקופת חיבת ציון. ירושלים, מוסד ביאליק, 1969, עמ. 167.
- 23- Michael Harrington, The Accidental Century. New York, 1965.
- 24- מנחם פרי. הדינאמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו. הספרות 28, אוניברסיטת תל-אביב, אפריל 1979.
- 25- מנחם פרי. "התבוננות במבנה התמאטי של שירי ביאליק", הספרות א 3 / 4, אוניברסיטת תל-אביב, סתיו-חורף 9 / 1968, הספרות ב/1 70 / 1969.
- 26- משה לייב ליליינבלום, "דברי זמר", כל כתבי מ.ל. ליליינבלום ג', אודיסה, 1912.
- 27- Mario Praz. The Romantic Agony (From the Italian A.Davidson). New York: Meridian Books. 1956.
- 28- מנחם פרי. הדינאמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו. הספרות 28, אוניברסיטת תל-אביב, אפריל 1979.
- 29- שלמה הראל, "השירה העברית בין שלהי ההשכלה לראשית התחייה, בחינה השוואתית של אספקטים - תמאטיקה ודרכי עיצוב - בשירת דור המעבר (דיסרטאציה), אוניברסיטת תל-אביב. 1978.
- 30- חנה שמרוק, הנודד ומבנה המחזה ב "לילה בשוק הישן ל י.ל.פרץ". הספרות א / 3 – 4, אוניברסיטת תל-אביב, (9 / 1968).
- 31- מנחם פרי. הדינאמיקה של הטקסט הספרותי : איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו. הספרות 28, אוניברסיטת תל-אביב, אפריל 1979.

- 32- שלמה הראל, השירה העברית בין שלהי ההשכלה לראשית התחייה, ביענה השוואתית של אספקטים – תמאטיקה ודרכי עיצוב – בשירת דור המעבר" (דעסרטאציה) אוניברסיטת תל-אביב, 1978.
- 33- מנחם פרי. הדינאמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו. הספרות 28, אוניברסיטת תל-אביב, אפריל 1979.
- 34- י.ל.פרץ. דמיונות ואגדות, וארשה, 1902, עמ. 45.
- 35- שם.
- 36- דוד פרישמן, כתבים, ה, ורשה-ניו-יורק, 1930.
- 37- שם.
- 38- שם.
- 39- שם.
- 40- Viktor Erlich. Russian Formalism, The Hague: Mouton Press, 1965.
- 41- שלמה הראל, "תשובה ומסה על פואטיקה דורית". מעגלי קריאה 12, אוניברסיטת חיפה, אפריל 1985.

ביבלוגראפיה

❖ המקורות העבריים

- 1- בנימין. רי. משפחות סופרים. ירושלים: הוועד הציבורי להוצאת כתבי רי בנימין.
- 2- היינה. מבחר שירי היינה, תרגום גילה אוריאל, תל-אביב: יבנה, 1954.
- 3- הראל, שלמה. "השירה העברית בין שלהי ההשכלה לראשית התחייה: בחינה השוואתית של אספקטים – תמאטיקה ודרכי עיצוב – בשירת דור המעבר" (דעסרטאציה), אוניברסיטת תל-אביב.
- 4- הראל, שלמה. "תשובה ומסה על פואטיקה דורית". מעגלי קריאה 12, אוניברסיטת חיפה, אפריל 1985.
- 5- לחובר, פישל. תולדות הספרות העברית החדשה ד'. תל-אביב: דביר.
- 6- ליליינבלום, לייב משה. "דברי גמר", כל כתבי מ.ז. ליליינבלום ג', אודיסה, 1912.
- 7- מייזל. נחמן. י.ל.פרץ וסופרי דורו (תרגום מיידיש: מי חלמיש), מרחביה: ספרית פועלים.
- 8- סוקולוב, נחום. אישים. ירושלים: הספריה הציונית. 1858, עמ. 214.
- 9- פייכמן, יעקב. "על שירת האהבה בספרות ישראל", בית היוצר א. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1951.
- 10- פרי, מנחם. "התבוננות במבנה התמאטי של שירי ביאליק". הספרות א 3 / 4, אוניברסיטת תל-אביב, סתיו-חורף 9 / 1968, הספרות ב 1 / 70 / 1969.
- 11- פרי, מנחם. "המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, תרומה לתיאוריה של פיתוח משמעויות ברצף הטקסט הספרותי. תל-אביב, ספרי סימן קריאה והספרות.
- 12- פרי, מנחם. "הדינאמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו". הספרות 28, אוניברסיטת תל-אביב, אפריל 1979.

13- فريدلندر. יהודה. "בין הווה לחוויה" תל-אביב: אוניברסיטת בר-אילן ודביר, 1947.

14- פרישמן, דוד. "כתבים, ה' ורשה-ניו-יורק, 1930.

15- קלויזנר. יוסף. יוצרים ובונים ב'. ירושלים, דביר. 1929.

16- קרטון-בלום, רות. "השירה העברית בתקופת חיבת ציון". ירושלים: מוסד ביאליק, 1969.

17- שאנן, אברהם. הספרות העברית החדשה לזרמיה, ב'. תל-אביב : מסדה, 1973.

18- שמרוק, חנה. הנודד ומבנה המחזה ב "לילה בשוק הישן ל י.ל.פרץ". הספרות א / 3 – 4, אוניברסיטת תל-אביב, 1968 / 1969.

❖ המקורות הלועזיים

1- Erlich. Viktor, Russian Formalism. The Hague, Mouton Press. 1965.

2- Harrington. Michael, The Accidental Century. New York. 1965.

3- Nelson. Lowry. The use of Drama "Barague Lyric Poetry. New Havan, 1961.

4- Praz, Mario. The Romantic Agony (from the Italian A. Davidson) New York: Meridian Books. 1956.