



ריתמוס ותמונה בשירת אלתרמן¹

נתן זך

ברגסון מזכיר לא אחת את הריתמוס המוסיקלי של כל טקסט כתוב – נושא בו הרבה לעסוק הזרם הספרותי אשר ביקש, בלשונו של בודלר, ליצור "אמנות טהורה", בדומה למוסיקה, ואשר האמין כי רק אמנות בלתי־ממשית ואי־רציונלית ממין זה עשויה לבטא את הבלתי־ניתן לביטוי.

נאמן למשנתו, סבור ברגסון גם כאן כי אין כל אפשרות "להתלכד" עם יצירה כתובה, או קטע מתוכה, בדרך של תפיסת השכל בלבד, שכן "יש בו בקטע שקוראים פיסוק וריתמוס", ועל הקורא "לצינןם כראוי, להביא בחשבון את יחסי הזמנים בין המשפטים השונים שבפיסקה ובין חלקי־המשפט השונים, לעקוב בלי הפסק אחרי ה־crescendo של הרגש ושל המחשבה עד לנקודה המסומנת באופן מוסיקלי כשיא". כדי לרדת לעומקו של דבר־ספרות כתוב, עלינו להשמיעו איפוא לעצמנו בקול רם, תוך הזדהות עם תנועתו המוסיקלית והמשכנתו המלודית. בהערת־שוליים מציין ברגסון את הריתמוס בתורת הגורם נושא־המובן בטקסט הכתוב: - - "שהריתמוס מתאר בקוים כוללים את מובנה פשל הפראזה הכתובה כהלכה, שהוא עשוי להביאנו לידי מגע ישיר (ההדגשה שלי) עם מחשבתו של הסופר עוד בטרם יבוא לימוד המלים ויוסיף צבע וגוון". ובהמשך הדברים: "ניסיתי להראות כיצד עוברות הליכות המחשבה, שכל אחת מהן בעלת מגמה מסוימת, מרוחו של דיקארט אל רוחנו אנו אך ורק בהשפעת הריתמוס, כפי שמסמנו הפיסוק וביחוד כפי שמציינת אותו קריאה נכונה בקול".²

¹ מתוך "זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית" (הוצאת אלף 1966), עמ' 20 – 39.
² אנרי ברגסון, מחשבה ותנועה, מוסד ביאליק, 1953, ע"ע 111 – 112.

בה־בשעה של־ימוד המלים מוסיף איפוא רק "צבע וגוון", מאפשר הריתמוס – הוא ורק הוא בלבד – חזירה לנפשו של הכתוב.

בנקודה זו ניתן להינכח שוב עד מה קרובות השגותיו של הוגה־הדעות הצרפתי לרעיונותיה של הרומנטיקה הגרמנית.³

בפרק התמציתי המוקדש לענין זה בספרו של פריץ שטריך, "קלאסיקה ורומנטיקה גרמנית",⁴ עומד החוקר על ההבחנה בין "מדידת זמן" ו"חוקיות" "זמן" לבין "הבעת זמן" (Zeitausdruck) בלשונו של קלופשטוק.⁵ בבהירות רבה הוא מתאר את ההבדל היסודי שבין הריתמוס הקלאסי (יון, רומי), המזדהה עם המשקל ומציית לחוקיות קבועה מראש של חזרה שאינה תלויה ואף אינה מסגלת עצמה לתוכן השיר, לאופי הלך־הרוח המופע בו, למקצביה של הלשון ולא־יטונציות של לשון־הדיבור, - לבין הריתמוס של הרומנטיקה, שראתה בו בראש וראשונה כלי לביטוי ולהבעה תוכנית, שעליו אין לכפות שום חוקיות חיצונית נוקשה דוגמת המשקל הקלאסי.

בלשון שאינה יכולה שלא להזכיר את ברגסון, מסביר שטריך את עקרונות הרומנטיקה: "אין מידה לזמן. כי המידה היא חזרה, אך הזמן הוא רק השתנות אינסופית. - המידה מתבטאת במספר. אולם את אחדותו האינסופית של הזמן אין לפרק ולספור. כאן אין גדלים שווים. - - כאשר מודדים, איפוא, את הזמן, כאשר מפרקים את האינסופיות שלו לחזרתה הריתמית של מידה, - - מתרחש למעשה דבר־מה שונה לחלוטין ממדידת זמן. באותו רגע עצמו ממיר הזמן את דמותו, חורג מתוך עצמו, מקפח עצמו בתורת זמן, הופך לנטו־ל־זמן. יצירתו החפשית הופכת לחוקיות, השתנותו האינסופית הופכת לקביעות, אחדותו הבלתי־ניתנת לחלוקה הופכת לריבוי".

השירה הקלאסית, זו השוקלת כל הברה והברה שבשיר, לא מדדה איפוא זמן. שכן דוקא נסיון זה למדדו, דוקא חוקיות זו של הזמן, רוקנו אותו מכל תוכן ממשי.⁶ זמן אמיתי

³ כאן אני עוסק בריתמוס בלבד. בספרו The Reason. The Understanding and Time של ברגסון ליפילוסופים כשלגל ושופנהאואר, ואף עומד על כמה מנקודות־התורפה העיקריות של משנתו.
⁴ Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, A. Francke Verlag Vern, 1949, pp. 197-234.
⁵ שטריך על קלופשטוק: "זו הפעם הראשונה נתחורר למשורר, כי זמן אמיתי פירושו חנייה פנימית שאינה ניתנת למדידה, תחושה". על ההבחנה בין ריתמוס וטאקט ר' גם ספרו של ד"ר האנס הלנברכט. [Hans Hellenbrecht, Das problem der] [Freien Rhythmen mit Bezug auf Nietzsche, Paul Haupt, Bern, 1931, pp. 22 – 32.
להשלמת תמונה זו על דבר אופי הריתמוס היוני, ניתן להיעזר בספרו המאלף של גיאורגיאדס, "מוסיקה וריתמוס אצל ה־יונים", המתאר את תחושת הריתמוס כפי שרווחה בארץ ובפרק־זמן היסטורי בהם חש האדם את עצמו בן־בית בעולם האובייקטים, בהעדיפו את אמנויות הפיסול והאדריכלות על־פני כל שאר האמנויות. גיאורגיאדס מסביר:

הוא השתנות וצמיחה מתמדת – ולא חזרה עקרונית של הזזה וידיעת הבאות. הרומנטיקה שאפה להשתחרר מכבלי המשקל המיכני בשירה כדרך שאפה להשתחרר מן המיכניזם בשחיים בכלל. לגבי זידה, אין הריתמוס דחף צורני חיצוני, כי אם חזיון-יסוד של הרוח האנושית (הלדרלין מכנה את הגורל בשם "ריתמוס שמימי"). מתוך כך גם ראתה בו, בתנועה הפנימית רבת החליפות והגננים, עיקר מעיקריו החיוניים ביותר של השיר, וביקשה למסור באמצעותו מה שנמסר גם בכלי הלשון, התחביר השירי ועולם הציורים והדמויות – ולא מה שחובה להטעימו על-פי סדר והכרח חיצוניים. מאליו מובן כי בתנאים החדשים שוב לא יכול היה הריתמוס להישאר זה האובייקטיבי, המשווה אחידות צורנית לתכניה השונים ביותר של ההבעה. בהיותו מורכב מטבעו מצירוף של סדר וזרימה חיה, – נוטה עתה כפ־המאזנים לעברה של הזרימה החיה כהתחדשות מתמדת. הגיעו הדברים לידי כך שמשורר כאנדריי ביילי, מן הבולטים שבחבורת הסימבוליסטים הרוסיים, מתאר את הריתמוס כסך־הכל (לפי גירסה אחרת: הסימטריות) של הסטיות מן הסכימה המשקלית.⁷

בנקודה זו נפגשים איפוא ברגסון, הרומנטיקה הגרמנית וחשובי יוצריה של השירה המכונה סימבוליסטית סימבוליסטית. כל מדידת זמן כמוה כאינון: "אמנם יכולים

[Thrasylbulos Georgiades, Musik und Rhythmus Bei den Griechen
: לצורך הרכבת הריתמוס היוני "המחובר" שימשו, כידוע שני ערכי זמן, שתי "כמויות" קבועות: הקצרה והארוכה (הברות).
היחס בין הקצרה לבין הארוכה בינו בדרך־כלל 2 : 1, אך מצוי גם יחס של 1 1/2 : 1. יחידות היסוד הריתמיות (הרגלים) נוצרו על-ידי צירופים מצירופים שונים של קצרות וארוכות. המחבר ממשיך את הדמויות הריתמיות הינניות לגופיפים מוצקים, הריתמוס הינני נוצר על-ידי חוקיות חיבורן וצירופן של שתי אבני-הבנייה הקונקרטיות הנתונות לו מראש על-ידי הלשון.
"כמויות" מוכנות־מראש אלה אינן סובלות גיוון ואף אינן עשויות להתפשט או להתרחב. מכאן אפיו של הריתמוס הינני כהסדר סטטי שאינו מתאים עצמו לתכנון ולמובנו של הכתוב, להוראתן של המלים, למצקביה של הסובייקטיביות היוצרת ורצון הביטוי שלה. מכאן גם זרותו באזנינו שלנו, האמונות על ערכים מוסיקליים שונים מן הקצה אל הקצה. גיאורגיאדס משהו את הריתמוס של אודה פיתית מאת פינדאר לפתיחתה של רביעיית מיתרים להיידן. הריתמוס המוסיקלי המערכי (כפי שהוא מיוצג ברביעייה זו) קובע מראש "חוק ריק", סדר הטעמה מושפט (הטאקט) ורק לאחר־מכן בא המילוי בדמות ערכים ריתמיים קונקרטיים הסובלים גיוון רב. כאן מתגלה איפוא המידה בתורת "זמן ריק", לעומת הריתמוס היוני שבו היא מופיעה בתורת "זמן מוגשם", זמן שנתמלא מראש על-ידי הלשון היננית (דומה שבנקודה זו נתעעמה מעט בהירות ניתוחו של גיאורגיאדס מחמת השנאתו הבלתי־מסויגת של ריתמוס יוני פיוטי לריתמוס מערבי מוסיקלי, וכן מחמת הזוהות הגמורה שהוא מזהה איתמוס עם טאקט).

מלה של אתראה לא תהיה עתה שלא במקומה: חרף כל האמור לעיל על ההבדל המהותי בין הריתמוס הינני הקלאסי לבין תפיסת הריתמוס המאוחרת יותר במערב, יש להישמר מפני הכללות, ובעיקר מפני המשגה שבראית כל שירה "קלאסית" כשירה בעלת מוסיקליות נוקשה וסכימטית בהכרח. יש לזכור כי גם על שירת יין העתיקה ניתן לומר, כפי שמדגיש גיאורגיאדס בצדק, כי מחאר שלא ידוע לנו דבר וחצי־דבר על המלודיות של השפה היננית, הרי אין אנו יודעים כיצד נשמעה שירה זו למעשה (יש גם להביא בחשבון את הקשר ההדוק בינה לבין המוסיקה, בניגוד למקובל בימינו). אולם, מה שחשוב עוד הרבה יותר: גם משוררים ניאורקלאסיים או קלסיציסטיים למיניהם, שהקפידו לשמור על חוקיות הסכימה היסודית, התירו לעצמם סטיות וחרגות רבות. אצל מרביתם – ומכל־מקום, אצל בעלי השמיעה המפותחת שבהם, ובעיקר בדורות האחרונים – אתה מוצא מתיחות מתמדת בין המתכונת השוקלת לבין הלשון ותכני ההבעה, מתיחות המעשירה את השיר ומחלצת אותו מן המונוטוניות. לכך מתכוון גם ת.ס. אליוט בקבעו, במאמר שעוד יצוטט, כי "ההבחנה בין שירה שמרנית לבין

Vers ilbre

אינה קיימת, מאחר שיש רק שירה טובה, שירה גרועה, ותוהו־ובוהו.
[T.S. Eliot, Reflections on Vers libre, 1917 Rowohlt Hamburg, 1958]

אנו, מתוך מאמץ שבדמיון, להקפיא את השהות לאחר שחלפה לחלקה אז לחתיכות הנרצפות זו בצד זו, ולספור כל אותן החתיכות; אלא שאותה פעולה נעשית בזכרה הקפוא של השהות, ברושם הבלתי־נייד, שניידותה של השהות משאירה מאחריה, אך לא בשהות עצמה" (ברגסון).⁸

*

את התיזה המרכזית שלו מוסיף ברגסון ומפתח גם בתחום הצחוק. בני־לוייתו של הקומי הם נוקשות וקפאון התנועה. "במקום שהחומר מצליח לעבות ככה כלפי חוץ את חיי הנפש, להקפיא את התנועה שלהם" – שם נפתח הפתח לקומי. כל מיכניקה הפועלת באורח אוטומטי, באפנה את תנועת־החיים הזורמת, היא קומית ומעוררת צחוק. "החיים האמיתיים אינם נשתנים לעולם". – במקום שיש הישנות דמיון גמור, הננו חושדים תמיד במיכניקה הפועלת מאחורי החי. נתחונא את הרושם שלכם למראה שני פרצופים הדומים זה לזה ביותר: תראו כי מהרהרים אתם בשני טפסים שיצאו מדפוס אחד, או בשני רישומים של חותמת אחת. או בשני העתקים של גלופה אחת, בקיצור – באחד הדרכים של תעשיית החרושת. סטיה זו של החיים לצד המיכניקה הריהי כאן הסיבה האמיתית של הצחוק.⁹

משפט אחרון זה מבהיר יפה את כוונת כותבו. לא המיכניקה עצמה היא המעוררת בנו צחוק או גיחוך, כי אם "אותו מראה של מיכני וחי המשולבים זה בזה". מראה זה הוא "המפנה אותנו כלפי הדמות המעורפלת יותר של כל נוקשות שהיא, שדבקה בתנועתיות שבחיים ומנסה בכבדות ללכת בדרכיה ולחקות את גמישותה. מדי הרגישנו איפוא על פני החי מסוה מיכני, דפוס חוזר ונשנה המתעלם מן התנועתיות הזורמת ומתחדשת תמיד של החיים הפנימיים, מעורר בנו הדבר צחוק". כפיית המיכני על החי פירושה האמיתי הוא ש"הגוף משתרר על הנשמה, הצורה מבקשת להתנשא על התוכן, הפשט עושה לו טפלה את הכוונה העמוקה".

עקרון זה של "המיכני בתוך החי" יפה מאי־כמותו להסברת הטעמים לרתיעתה של השירה החדשה, מימות הרומנטיקה הגרמנית ואילך, מפני כל מוסיקליות שאין בה משום

⁸ אנרי ברגסון, מבוא למטפיסיקה, הוצאת "לגבולם", תש"ז, ע"ע 85 – 84.
⁹ אנרי ברגסון, הצחוק, הוצאת ראובן מס, ירושלים, תשכ"ב, ע"ע 27 – 26.

"חיקוי תנועת החיים הפנימיים". ואשר מבקשת עם זאת לכוף לבוש צורני אוניפורמי על זרימתו החיה של התוכן. הדברים ניתנים להדגמה גם בשירה העברית החדשה.

נתן אלתרמן: ירח

גם למראה נושן יש רגע של הלדת

שמים בלי צפור

זרים ומבצרים

בלילה הסהור מול חלונך עומדת

עיר טבולה בבכי הצרצרים.

ובראותך כי דרך עוד צופה אל הקוף

והגרם

על כידון הברוש,

אתה אומר – אלי, העוד ישנם כל אלה?

העוד מתר בלחש בשלומם לך'ש?

מאגמיהם המים נבטים אלינו.

שוקט העץ

באדם עגילים.

לעד לא תעקר ממני, אלהינו,

תוגת צעצועיך הגדולים.

על מלודיות שירו של נתן אלתרמן לא נמצאו, כמדומה, עוררים רבים. יתר-על-כן, מלודיות זו היא גם שקסמה כל-כך לאותם צעירים ששירתם של ביאליק, טשרניחובסקי, שניאור, שטיינברג ואחרים צילצלה באזניהם, לעתים כה קרובות, כפרוזה, מאחר שלא שמעו עוד את הנגינה האשכנזית בה נכתבה.¹⁰ ניגוניות מובהקות זו של השיר האלתרמני נוצרת, בדרך-כלל על-ידי הפעלה נמרצת של סכימה משקלית (בשיר שלפנינו – היאמב), שאינה מסתפקת במעמד של מגינת רקע, כי אם חותרת להיות סדרה חזיתית של נקישות-הטעמה חזקות.

והנה, אין כמעט אפשרות להתרשם מן הניגוניות האמורה, מבלי להתרשם בעת-ובעונה-אחת גם מתלישותה מתכנו האינדיבידואלי של השיר, וכן מן המיכניות הבולטת שלה, שתי תכונות הכרוכות זו בזו ונובעות, כמדומה, מאותם טעמים.¹¹ וננסה למנות כמה מהם:

א. החזרה הסימטרית המבוקשת כאן ערך עליון – ועצמאי – של סדר ושל יופי. סימטריות זו מתבטאת בכפיתת כל השיר כולו לעקרונות התואם של השילוש והצמד: שלושה בתים בשיר, שלושה מפשטים בכל בית (גם הבית השני, המהווה את לשון-המאזנים בין שני חבריו הסימטריים, ובתורת שכזה שונה מהם מעט – בעיקר בתחבירו הדינמי יותר – מתחלק אף הוא למעין שלושה משפטים). מבנם של שלושה משפטים אלה סימטרי אף הוא: המשפט הראשון מזדהה עם הטור הראשון בבית, המשפט השני משתרע על-פני הטורים השני והשלישי, ואילו המשפט האחרון – על-פני הטורים הרביעי והחמישי. עקרון השילוש נשמר גם בהקסמטר בעל החזרה הסימטרית. לעומת סימטריה משולשת זו, מופיעה כאן הסימטריה הזוגית (א) במספר נושאי הציורים: שנים בכל בית (השמים והעיר בבית הראשון, הדרך והירח בבית השני, המים והעץ בבית המסיים), (ב) בהקבלת החרוזים (שני זוגות בכל בית, וכן חרוז נשיי וגברי לסירוגין), (ג) במידת התואם שבחרוז עצמו, המבקש לעצמו עושר צלילי מקסימלי, (ד) בשיווי-משקלם של שני ההמיסטיכים הנוצרים על-ידי

¹⁰ ליתר דיוק: טורים ארוכים יותר צילצלו, לעתים קרובות, כפרוזה ריתמית (ור' האידיליות של טשרניחובסקי), שעה שבטורים קצרים, בהם מורגש וצורם יותר הפער בין הנגינה הספרדית והאשכנזית, נגרם לשיר ה"אשכנזי" נזק רב עוד יותר בקריאה החדשה.
¹¹ במסה זאת הצטמצמתי בשירי "כוכבים בחוץ", אולם רבות מן הנקודות המועלות כאן אפייניות לכלל שירתו של אלתרמן – עד ל"חגיגת קיץ".

הצזורה (ר' להלן), ולאחרונה (ה): משנשאלות בשיר שאלות (בית 2), הריהן מופיעות שוב בצמד. כאן מן הראוי להדגים גם את הסימטריות התכנית שבשיר: אם בשלוש שורותיהם הראשונות של שלושת בתי השיר מופיעה מלה המציינת התרשמות ויזואלית (מראה, ובראותך, ניבטים), הנה בשלוש השורות האחרונות של אותם בתים מופיעה מלה בעלת קונוטאציות אמוציונאליות (בבכי, בלש, תוגה) התורמת "צבע" להלך־הרוח שבשיר.

כך מציית כאן הכל לסימטריות של המספרים 2 ו-3 ומשחק הגומלין ביניהם (גם העין קולטת את יחסי־האורך הפרופורציוניים בין טוריו הראשונים של כל בית לבין "כותרתו" בשני הטורים המסיימים).

ב. המספר הרב של ההרמות המוגשמות הגשמה נמרצת בטור האלתרמני. שהרי גם טור משקלי סדיר אינו חייב להגשים את כל הרמותיו במידה שווה.¹² ב"ירח" מוגשמות, - בטור שהוא הקסמטר יאמפי ביסודו או הקסמטר בעל עודף – כחמש הרמות חזקות, ולעתים אף שש.¹³ הרמות אלה גוררות הפרדים חדים,¹⁴ המשווים למקצב את אָפיו המִנְתָר, כדרך שהסימטריה של שני ההמיסטיכים יוצרת כאן את "תנועת הנדנדה" האִפּיּינִית לו.

ג. מקום חשוב במקצב האלתרמני נודע לצזורה (הפסק), הגוזרת כאן את השורה לשתיים באמצעיתה ומגייסת בדרך זו גם את ה"שיתקה" והאתנחתא לשירותה של הסכימה המיכניסטית. עד כדי כך חזקה כאן עצמתה של צזורה סימטרית זו, שהקורא נוטה אוטומטית לקטוע את הטור באמצעיתו – כלומר, לאחר שלושה טאקטים – גם במקום שבו מחייב הדבר פילוחה של מלה (ור' הטור הראשון בבית השני). מעניין לציין, כי טורים ב' וג' בכל אחד משלושת הבתים אינם אלא משפט אחד אשר חולק לשתיים במקום בו צריכה היתה למעשה לחול הצזורה (גם אדם שהעברית לא היתה שפת אמו, כד"ר אריה ל. שטראוס, שם לבו לכך, כי "פֶּסֶק" [צזורה] קבוע הוא משעמם בעברית").¹⁵

¹² מן הראוי להבחין בין טעם (accent), השייך למלה הבודדת כפי שהי אמופיעה במלון, לבין הרמה, שהיא נחלתה של הסכימה המטרית בלבד, והטעמה – כלומר, הגשמתה של אותה הרמה בקריאה. שלושת אלה אינם חופפים. הם רק עשויים לעלות בקנה אחד!

¹³ דוגמה לטור שבו מוגשמות כל שש ההרמות:

אָמָה אוֹמֵר – אֵלֵי, הַעוֹד יִשְׁנֶם כָּל אֶלֶה?

¹⁴ הפרד – Coupe – ההפסק הקטן ביותר; מיקומו בין שני טאקטים – כלומר, בין שתיים מרגלי המשקל.

¹⁵ א. ל. שטראוס, בדרכי הספרות, מוסר ביאליק, 1960, ע' 196.

במקום קולונים¹⁶ גמישים ומגוונים, המשקפים תנודות של מובן ומשמעות, חוזרת כאן, איפוא, בקביעות טורדנית, החלוקה לשני המיסטיכים סימטריים. והרי גם קיזור מלמד כי "דוקא בעצמאות הקולונים לעומת המשקל – מתגלה הנייטו של הריתמוס", שכן "במקום שההרמות מוגשמות במידה שווה, ובמקום שגם ההפרדים שביניהן שווים - - חסרה לשיר מתיחות פנימית, חסרה לו תנועה, חסר עצם הריתמוס".¹⁷

ד. לרושם המיכניסטי תורם גם החרוז הבולט והערב לאוזן שבסופי הטורים. חלק ניכר מן הטורים בשיר שלפנינו – כבכל שירי "כוכבים בחוץ" – מהווה יחידות עצמאיות מבחינה תחבירית והגיגנית. אלתרמן מסיים את מרבית טוריו בנקודה, בפסיק או בסימן-פיסוק אחר. אולם, גם במקום שבו אין המשפט מצטמצם בגבולות הטור, גם שם הוא נעצר על-ידי החרוז העשיר, העסיסי והמגוון ("שלם כשבועה, או חצוי ומגיר עסיסו כפלה"), שבו השקיע המשורר ממיטב כשרון האומן שלו, ואשר הוא מסימניה המובהקים של שירתו המתנגנת (השוה: "שכן החרוז אינו מקשר בלבד. הוא גם מַחַד. בתבעו הפסקה בעקבותיו, הוא ממחיש לאוזן את סוף הטור, מגביר את אחדותה של השורה").¹⁸

כך תורם גם החרוז שבכאן – שלעולם אינו מצטנע או בלתי-מושך תשומת-לב – לקיטוע זרימת הלשון והתוכן (דומה שהחרוז הנשיי מפריע, מבחינה זאת, יותר מחברו הגברי). וקיטוע חד זה של הטור, גם במקום שבו הדבר מנוגד תכלית ניגוד להגיגו של המשפט, מוסיף ומבצר את הרושם, שיחידת-היסוד של השיר האלתרמני אינה המשפט (כלומר, יחידת המובן), כי אם הטור, יחידת המשקל והמבנה. – בסוגרים יצוין שוב, כי גם חזיון זה אינו אלא ביטוי נוסף לאותה בקשת סימטריה קפואה כערך עצמאי של יופי. (כמה יפים לכאן דבריו של קייז: "חשים אתם כיצד מדייקת כאן השורה לפעול כחטיבה אחת – יותר מדי כחטיבה אחת. שכן לא תמצאו כאן אותה מתיחות המעבירה משורה אחת לבאה אחריה").¹⁹

ה. כדרך ששיעבדה את המשפט נושא התוכן למרותו של טור מנתר וקוטע, כך משעבדת הסכימה המיכניסטית את לשון השיר כולו לחזרתה של מידה עריצה. גם אם אין הצדקה לדבר כאן על *wrenched accent* או *Tonbeugung* ממש, שהרי אלתרמן הוא

¹⁶ קולון – הקבוצה הריתמית והתחבירית הקטנה יותר שבשיר.
¹⁷ Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Francke Verlag Bern, 1954, pp. 104-105.
¹⁸ Ibid, p. 82
¹⁹ Wolfgang Kayser, *Geschichte des deutschen Verses* Francke Verlag Bern, 1960, p. 33

משורר בן המאה העשרים, ובתורת שכזה אינו יכול להניח להרמותיו לסלף את האקצנט הטבעי של המלה, - הנה נופלת כאן במקרים רבים הרמה על הברות חלשות, על ה"א הידיעה, אותיות היחס או מלות וחלקי-לואי דקדוקיים – כלומר, על הברות ומלות-קישור שאינן מוטעות בלשון-הדיבור.

והנה, מה שעשוי היה בתנאים אחרים לתרום לגיוון הסכימה ולהגמשתה, בהגבירו את המתח בין ההרמה המשקלית לבין ההטעמה הלשונית, מחזק כאן את המוטוריות. שכן בתנאי מקצב סדיר וסימטרי מיען זה של אלתרמן, קשה לקורא להימנע מלהגשים גם את ההרמות הנופלות על הברות חלשות. ואין צורך להאריך בדברים על כך, שהרמה מוגשמת על ה"ל' של "למראה" (בטור הראשון),²⁰ על "של" באותו טור, על ה"א הידיעה בטור הרביעי או על ההברה הראשונה בתיבה "חלונך", אינה אלא פגם אסתטי, הנובע כאן מפילוסופיה של משקל המתיר לעצמו חירויות שונות, כפי שעוד נראה להלן, אך לעולם לא

²⁰ קיימת אמנם אפשרות לקרוא את פתיחת השיר ככוריאמב – כלומר, כטרוכי ואחריו יאמב, ואולי אף כפיאון (יחדה בת ארבע הברות המאוגדות סביב הרמה אחת) רביעי: שלוש השפלות והרמה; שכן כאן, בטור הפותח את השיר, עדיין לא נכנס הקורא לאותו "הלך-רוח של אינרציה משקלית" מיכניסטית. – תכסיס מקובל יותר על נתן אלתרמן לגיוון פתיחות שיריו הוא עירוב רגלים יאמביות ואנאפסטיות או השמטת "השפלות" מן הרגלים האנאפסטיות. בנקודה זו, מן הראוי לעמוד על ההבחנה בין האפשרויות הריתמיות-מלודיות, כפי שהן נתונות בכוח בשיר שבכתב, לבין הגשמתן בכל קריאה אינדיבידואלית, שהיא גם מעין "ביצוע", ולעתים ביצוע שונה, של הפוטנציה המוסיקלית הנתונה. בענין זה כותב חוקר המטריקה הגרמני אדוארד זיברס

[Efuard Sieveres, Rhythmisch-Melodische Studien, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1912, p. 58]: "הכל מסכימים כי היחיד עשוי להכניס אל תוך השיר, או הפסוק הבודד, תפיסה אינדיבידואלית, ולהפיק מהם בדרך זו מלודיה אינדיבידואלית. ואכן, הוא גם עושה זאת תכופות. אולם, לא פחות מכן ודאי, שמרבית הקוראים הנאיביים, המנייים לשיר או לקטע לפעול עליהם ללא התערבות, מפיקים בכל-זאת מלודיות דומות ברוח; זאת בתנאי שעולה בידם לתפוס, באורח אינסטינקטיבי לפחות, את התוכן ואת הלך-הרוח, וכן בתנאי שהם גם מסוגלים להביע את התרשמותם בקול, במידה זו או אחרת. שיוון זה בתגובות מעיד בבירור על שיוון בגירויים הנקלטים בלי-משים בשעת הקריאה, אשר גורמיהם מצויים ללא ספק מחוץ לקורא ובתוך החומר הנקרא. מותר לנו, איפוא, להניח, שכל שיר ניחן בסגולות מלודיות קבועות משלו, שאמנם אינן באות לידי ביטוי בסמלי הכתב, ואף יעל-פי-כך הן נקלטות על ידי הקורא מתוך הכללות ובאות לידי ביטוי בקריאה בקול רם ובדקלום. כלום ניתן להטיל ספק בכך, שסגולות אלו מקורן במשורר עצמו, וכי הוא הוא שהכניסן אל תוך יצירתו?"

מה-שנכון ביחס ל"ביצוע" המלודי נכון, בלי ספק, גם ביחס ל"ביצוע" הריתמי. אין בכך, כמובן, כדי לסלק כל אפשרות של פרשנות מוסיקלית אינדיבידואלית לשיר או לפסוק נתון כלשהו (קיימת, למשל, אפשרות כללית לקריאת השיר תוך הגשמה מיכנית של כל הרמותיו המשקליות, כפי שזו נהגה בבתי הספר, ולעומתה אפשרות שניה, מנוגדת בתכלית, של דקלום המבליע את כל הסכימה המשקלית כולה, כמנהגם של קריינים "אמנותיים"). כל מה שנתבע מאתנו הוא לזכור, כי גם "ביצוע" אינדיבידואלי חייב להביא בחשבון את קיומה של קריאה נכונה יותר ונכונה פחות של השיר – מבחינה ריתמית ממש כמו מבחינות אחרות. אפשרויותיה של הפרשנות האינדיבידואליסטית אינן, איפוא, בלתי-מוגבלות! כך ניתן לציין כי סכימה מיכניסטית וסימטרית מעין זו של אלתרמן מגבילה מאוד, בדרך-כלל את "חופש הביצוע" האמור, וכל נסיון לקריאה "חפשית" יותר נסחף שוב ושוב, בעל-כרחו, לניגוניות המוטורית. גם לבעיה זו מתיחס קייזר בקבעו, בקשר לשיריו של שלגל, כי "המונוטוניות הנה חזקה ומרדימה כל-כך, עד שהיא כופה עצמה גם על שורות אשר ניתן היה לקרוא בצורה חיה יותר" (Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule, Francke [Verlag Bern, 1954, p. 107])

ישתמש בזכותו הטבעית למניעת צרימות מיכניסטיות זרות לאזנו של קורא השירה בן-זמננו.²¹

1. לבסוף, כאן המקום להצביע גם על תכונה המתיחסת למוסיקה הווקאלית של אלתרמן, - הכוונה לחיבה הנודעת מאתו (ובכך, כמו בכמה דברים אחרים, הוא יורשו וממשיכו של שלונסקי) לצליל e, כפי שהוא מובע בעברית על-ידי הסגול, מכפלת הסגולים שבשמות הסגוליים או הצירה המקורב. בעצם חיבה זו אין כמובן כל פסול, אך דומה כי על-ידי ההפרזה בשימוש במכפלת הסגולים מוסיף אלתרמן, לעתים קרובות, כבשיר שלפנינו, לרושם המונוטוניות, ואולי אף גורם צרימה ידועה. ב"ירח", למשל, מופיע הווקאל הבהיר (לפי רמבו - לבן) e לא רק בשם השיר, כי אם גם בציר המרכזי של כל מתכונת החריזה: הולדת - עומדת - הלך - אלה - אלינו - אלוהינו. והחזרה אינה על תנועה יחידה, כי אם, ברוב המקרים, על לא-פחות משתי תנועות. מעניין לשים לב, שבין החרוזים השכיחים ביותר ב"כוכבים בחוץ", מצויים שוב הסגוליים:

דָּרָךְ, עָרַב, פָּרָא, אֲנִלָּת, שְׁקֵט, אָבֵן, מִתְקַת.

ייתכן מאוד כי גם חיבה זו לסגולים נובעת, במידה רבה, מן התואם הסימטרי הנודע למלים בנות משפחה זו, על כפל תנועתן, בעברית, אולם תפקידן העיקרי כאן (ובשירת שלונסקי) הוא לסייע למשורר בגיוון חריזתו - גברית ונשית לסירוגין (מעניין לשים לב, כיצד חייב אידיאלי-יופי זה של חליפות חרוז וצורה גבריים ונשיים את הבלטת הווקאל שבשירתם של שני המשוררים ושאר בני חבורתם; ומשנלותה לתנועה האמורה גם תנועת ה-a השכיחה ממילא בעברית, נוצרו כאן לעתים קרובות טורים שלמים הנשלטים על-ידי צמד ווקאלים, שבתנאים ספציפיים אלה של "צפיפות" ותדירות לא תרמו הרבה להרמוניה שמעית ערבה לאוזן - ור' למשל הטור הראשון בשירו של אלתרמן).

כל האמור לעיל אינו בא לקבוע, שאלתרמן אינו מבקש את הגיוון והשוני. אדרבא, מאמץ בכיוון זה ניכר גם בשיר שלפנינו, כבשאר שיריו, ונציין רק את ביטויי העיקריים:

²¹ קיזור עוסק גם בסוגיה זו, בדברו על שמקליו הקלאסיים של הלדרלין: בשעה שמשמיטים שם את ההרמות החלות על הברות חלשות - "יוצאת כל המתכונת מגדרה"; ואילו בשעה שמטעימים אותן - "מתקבל אפקט מנופח ובלתי-טבעי". מאחר שאין לדעתו, לתרץ מקומות כאלה בתורת "ערפולים מכונים של המשקל, אשר נועדו לשרת כוונות מיוחדות של ביטוי", הרי אין מנוס מן המסקנה, שהלדרלין חטא כאן ב"רשלנות". [Ibid., p. 50]

א. לכאורה נתרם כאן גיוון מסויים על-ידי שינוי אורך הטורים. אולם, משנבחן את טיבו של גיוון זה, ניאלץ להגיע למסקנה, כי אף-על-פי שכמה שורות מתקצרות ביאמב אחד, והשורה השניה בכל בית מתחלקת לשתיים – אין כאן מקום לדבר על גיוון אמיתי, שכן אפיון המיכני של סטיות אלה מבליט עוד יותר את החוקיות הסטאטית. לדוגמה: הטורים הקצרים והבלתי-מתחרזים בשיר הם טורי ב' שבכל בית. אולם, אותה "ציפיה לחרוז" המלווה אותנו בכל שיר משיריו של נתן אלתרמן, כשהיא מתגברת על-ידי המיכניות שבחציית הטורים באמצעותם, מאיצה בנו להזדרז ולחבר את שני פלגי-הטור (טורים ב' ו-ג') לטור אחד שאינו חורג עוד במאומה מן המתכונת המטרית והחרוזית השלטת.

ב. נסיון נוסף, שונה, לגיוון הוא ביצועה התחבירי השונה של הצזורה: החלוקה הגראפית של השורה השניה בכל בית מעניקה לשיר, במקומות אלה, את הצזורות החזקות ביותר שלו (שכן כאן הן חלות בסופי הטורים). כמו-כן, יש והצזורה (התחבירית) היא מלרעית ויש והיא מלעילית. אולם, כאן יש להביא שוב בחשבון את נטייתנו האמורה להכניס כאן צזורה מטרית קבועה לאחר כל שלושה טאקטים – כלומר, גם במקום שהדבר בלתי-אפשרי מבחינה תחבירית, - והרי נטיה זו שמה לאל את ה"גיוון" שבהפעלת צזורות מלעיליות ומלרעיות לסירוגין.

זאת ועוד: הצזורה המודגשת כלי-כך במרכז טוריו הראשונים של הבית הראשון, למשל, מחליפה את מקומה בשורה המסיימת. כאן מורגש הפסק קל בלבד באמצע הטור, ואילו הפסק מודגש יותר נשמע כאן לאחר "עיר" (שהיא גם reject מהטור הקודם). תיבה זו קולטת הרמה הנמשכת אליה מן הסיום ההיפרקאטאלכטי של הטור הקודם, כשהיא מבודדת אותה מתוך הרצף היאמבי ומבליטה אותה בדרך זאת. אולם, אם במבט ראשון נראה לנו, כי לפנינו סטיה תכנית-פונקציונלית מן הסכימה – כלומר, שבדרך זאת ביקש המשורר להבליט את חשיבותה של המלה "עיר" בהקשר שלו – בא הבית הבא ומלמדנו עד כמה יש להיזהר בהנחות מען אלה בשעה שעוסקים בפרוסודיה האלתרמנית. שכן כאן נופלת הרמה דומה על התיבה הראשונה של הטור השלישי – "על" – המבודדת אף אותה קלות מן המלים הבאות אחריה, בידוד שאין לו שחר מבחינה תכנית ומשמעותית.²²

²² יש להודות כי בקריאה מוגשמת הרמה זו הרבה פחות מקודמתה שעל התיבה "עיר", ולפיכך גם בידודה של המלה מורגש פחות, שכן "על" היא מלה פרוקליטית הנוטה מטבעה להצטרף – תחבירית וריתמית – אל המלה הבאה אחריה.

ג. מתכונת החרוז המסורג שבשיר קבועה וסימטרית: אמבאב (ואם להביא בחשבון את הסכימה המשקלית – כלומר, את חלוקתה המלאכותית של השורה שניה לשתיים – הרי שלפנינו מרובע רגיל: אבאב). כשלונסקי, שקדם לו בטיפוח האסוננס העברי בתורת אמצעי להעשרת החרוז ורענונו, משלב גם אלתרמן, אלה באלה, אסוננסים וחרוזים מסורתיים. כאן מופיע האסוננס בבית השני – הַלֶךְ, אֵלֶה.

ד. טורים ב' וג' בכל בית משתנים בארכם מבית לבית, כשטור ב' הולך ומתקצר בהברה אחת (6 – 5 – 4). אולם, מה שחשוב יותר הוא כי בעת־זוֹבְעוֹנֵה־אֶחָת הולך גם הריתמוס ונעשה שקט וסימטרי יותר עד שב"שוקט העץ" מזדהה הדימטר הריתמי עם שתי המלים הדו־הברתיות ותורם בכך מצדו לשקט המובע גם במלים (בבית הקודם מרוכזות כל חמש ההברות במלה אחת ויחידה – "והירח" – מה שמשווה, כמדומה, תוספת חגיגות ואף גובה – לירח!).

ה. בשני טורים בלבד מוגשמים היאמבים המטריים על־ידי יאמבים לשוניים (טורים 9 ו-12). בכל שאר הטורים פועלות ה"רגלים" מחוץ לגבולות המלה – בהתחלף מלים בנות הברה אחת או שתיים במלים פוליטילאביות (רבות־הברה).

ו. לעומת הנושא הפותח את שתי התמונות בטורים 2 ו-3 שבבתי א' וב', מקדים הפועל את הנושא בתמונה השלישית, בהדגישו בכך שוב את השקט – כלומר, את יסוד האוירה שבציור – לא־פחות מאשר את יחודו של הציור המודרניסטי עצמו (הבינוני פעיל כאן כפועל – והוא גם הפועל היחיד בשלוש התמונות).

בסוגיה זו של גיוון ושוני ריתמי, יש להקפיד איפוא על הבחנה (כללית, לפחות) בין (א) סטיות פונקציונליות המשקפות, מבטאות או מדגישות, בסטותן מן הסכימה, את תנועת התוכן, ומשוות לריתמוס את אָפּיו האקספרסיבי. אלה הן סטיות "תורמות תוכן". (ב) סטיות ואי־סדירויות הבאות להגמיש את מסגרת המשקל ולתרום בדרך זאת לשחרור המקצב ולהרפיית מתחיו המיכניים, גם במקום שבו לא ניתן ליחס להן שום פונקציה אקספרסיבית. – רק כאן ניתן לדבר על מתחים אמיתיים הנוצרים על־ידי "רגעים של ציפיה נכזבת", בלשונו של רומן יקובסון. (ג) חריגות "מנייריסטיות" מן הסכימה,

העשויות, כשהן ממוקמות בעמדות צפויות מראש,²³ או מצייתות לשטף ה"ביצוע" המיכאניסטי,²⁴ ליצור לעצמן מעין מתכונת חדשה משל עצמן, או לחזור ולהיבלע בתוך הסכימה שמתוכה חרגו כביכול.

בספרו הנזכר, "עיונים ריתמיים ומלודיים", מזהה אדוארד זיברס "מקור חדש של יפי הצורה", בקבעו כי "הרושם המושלם ביותר מושג בעת שהדבר אשר חובה להבליטו, מצד ענינו והוראתו, מופיע גם במקום בולט בשיר, וכן להיפך".²⁵ מכאן משתמעת התביעה ל"שירות הדדי" מושלם בין כל גורמי הצורה והתוכן שבשיר.²⁶ מאידך גיסא, ברור שלא לכל יסודותיו הריתמיים או המלודיים של שיר ניתן ליחס תמיד פונקציה תכנית אידיאלית מעין זו (ודאי שיקשה לתבוע זאת, למשל, מן ההרמוניה הפונטית שבשירים אורנאמנטליים יותר, או מכלל חרוזיו של שיר, כו'). אמנם, בריתמים אקספרסיביים ו"אורגניים", שוב אין אנו נכונים לנתר על "מקור חדש של יפי צורה" זה – ובעיקר בשיר הלירי הקצר. אך פעמים רבות די לנו בכך, שהמקריות המשתרבת עם הסטיה אל תוך עולמה של חוקיות נוקשה מדי, מתירה את הרצועה ותורמת לגיוון המקצב באורח נעים: דומה, אף זה "תפקיד" פיוטי בלתי-מבוטל. כאן וגם כאן קובעת העובדה, כי בהעדר חזרה מוטורית חיצונית ו"בלתי-תלויה", מאפשר מקצב חפשי יותר לתנועת התוכן של השיר לזרום ולהתפתח ביתר חירות מתוך נאמנות להגיונו הפנימי שלו.

דוגמה יפה לאי-סדירות מן הסוג הראשון – כלומר, לתמורה ריתמית המבליטה שינוי משמעותי – ניתן למצוא במקצבה הסינקופי של שורה אלתרמנית כגון:

בְּאֵין רוֹאָה אוֹתָהּ, רְעִי, פְּנִיךָ מִתְחִילִים לְגוֹעַ

²³ בחתירתו האמורה לסימטריות, מגייס אלטרמן לעתים קרובות גם את הסטיות מן-הסדר הקבוע למתכונת חדשה, כלומר, בקבעו את הסטיות במקומות מקבילים – וצפויים מראש- במבנה, הוא נוטל מהן, בעצם, את מקריותן ומרוקן את המושג סטיה מכל תוכן. וראה למשל את מנהגו להחסיר השפלה אחת לקראת סופו של טור אנאפסטי בסוף הבית.
²⁴ יפה מנסה את הכלל בעניין זה בנימין הרושובסקי, בקבעו כי "טקסט ארוך, לאחר בססו את מסגרת ה"אינרציה" המשקלית, מסוגל להתגבר ולקלוט אי-סדירויות מסוגלים שונים". [Benjamin Hrushovski, The Creation of Accentual Iams in European Poetry and their First Employment in a Yiddish Romance in Italy, For Max Weinreich, in *European Poetry and their First Employment in a Yiddish Romance in Italy*, For Max Weinreich, Mouton & Co., The Hague, 1964, p. 112] – הוא הדבר, לדעתי, גם בשירים קצרים, מעין אלה של נתן אלטרמן, בשעה שאתה קורא בהם בזה אחר זה. מה שקובע כאן היא הכניסה להלך-רוח של "אינרציה" משקלית.

Eduard Sievers, op. cit. p. 50²⁵

²⁶ בכמה שפות אירופיות קיימת גם מדה רבה של תואם בין הטעמה הלשונית של הברה לבין ערכה התכני. בעברית, לעומת זאת, כשפה מלרעית בעירה, חלה הטעמה בדרך-כלל על הברתה האחרונה של המלה, גם בשעה שזו אינה אלא תופסת הריבוי, תוספת הכינוי ושאר תוספות דקדוקיות גרידא. בכלל, מכריע בעברית היסוד הפונטי, יותר מן הסמאנטי, בקביעת הטעם של המלים.

"שיר על דבר פניך"), בה נוצרת מתיחות מעניינת בין שני ההמיסטיכים. בראשון – מזדהות רגלי היאמבים עם המלים השקולות והסימטריות (שוב חוזר הצליל e – הפעם במתכונת e, ei, e, ei, e, כשהוא מצטרף אל מכפלת החולמים ומשחק הצלצול הסימטרי "רואה-רעי"). כאן מעניין גם להינכח, כיצד סימטריות ומשחק פונטי משווים אוניפורמיות גמורה לארבע מלים שונות זו מזו ההימסטיך השני, לעומת זאת, מורכב כולו ממלים בנות שלוש הברות שאינן מזדהות עם רגלי המשקל ואף מתמשכות האחת אל תוך רעותה (הן מן הטעם הנזכר והן מחמת דמיון התנועה המסיימת כל מלה לזו הפותחת את המלה שלאחריה). התוצאה היא – תוספת רצינות וכובד למלים בחלקו השני של הטור. הקריאה הופכת להיות טבעית יותר, הסמיטריות נעלמת ודומה שהפנים מתחילות לגווע באמת – ב"פרוזה".

אולם, גילויים מייך זה, וכן סטיות המגמישות באמת את נוקשות המקצב, מצויים כאן במספר זעום בלבד. ברוב המקרים לפנינו חריגות-ממתכונת, אשר בדומה לאותה תיבה קטנה "על" שנתכבדה לפתע בהרמה שאינה ראויה לה, לא זו בלבד שאינן משרתות שום תוכן מקומי מוגדר, אלא שהן גם חוזרות ונבלעות מיד בסכימה, בתוקף עצמת פעולתה המיכניסטית, או מצטרפות, כאמור, למתכונת חדשה משל עצמן.²⁷

*

שירו של נתן אלתרמן מציע לנו, איפוא, ניגוניות "משוחררת" מן התוכן ומבוססת על משאלתנו הטבעית לחזרה, המוטעמת עוד יותר על-ידי גיוון מנייריסטי מסוים החוזר ונבלע ברובו בדפוסים הסימטריים. לעומת זאת, אין הוא מרווה את צמאונו של הקורא בן-זמננו לריתמים אקספרסיביים, "תורמי תוכן" וגמישים, המתפתחים ומתגוונים דינמית בכל שיר אינדיבידואלי, בהתאם למשאלתו של דחף-הביטוי ומתוך צרכי ההבעה.

²⁷ חריגות ממתכונת קבועה כלשהי, הפתעות, חידושים וגיוון – בתורת חלק מהשקפת-עולם פיוטית שלמה – תבעו כמה זרמים חשובים בתולדות הספרות, בוניהם הזרם הסימבוליסטי. בודלר קובע כי "הבלתי-סדיר – כלומר, הבלתי-צפוי – המפתיע, המדהים אינו חלק מהותי ואפייני של היפה". ורמבו מחרה-מחזיק אחריו: "הבה נתבע מהמשורר חדשנות". ולאפורג: "חדשנות, חדשנות ושוב חדשנות". גם בכך, אגב, לא היו הסימבוליסטים אלא ממשיכייה של מחשבת הרומנטיקה הגרמנית אשר ביקשה, כאמור, לפרוק מעליה כל עול של חוקיות נוקשה, בהעתירה אל הנריאציה וההשתנות המתמדת. לכך מכוונים גם דבריו של נובאליס באמרו כי "המשורר מתפלל אל המקרה".

על משורר גרמני ידוע כותב וולפגאנג קייזר, כי "בעיניו אין מידת המשקל כלי ריק שיש למלאו; למידת המשקל נודעת בעיניו זיקה־שמלידה לתמונתיות ולתוכן".²⁸

הריתמוס האלתרמני, לעומת זאת, מעבירנו לקוטב שכנגד. כאן לפנינו מקצב "אדריכלי" זויתי – דפוס ריק ומוגדר מראש המתמלא מלים אשר מצטרפות זו אל זו מתוך התעלמות מעיקרי יחודן, ממרבית סגולותיהן האקספרסיביות והסוגסטיביות, זולת כשרן "הטוני" להסתדר למצעד הרמות והשפלות סימטרי. שוב בלשונו של קייזר ניתן לומר: "ההרמות סדורות אמנם. אבל חסר אותו זרם ריתמי תת־קרקע הנושא, בעצם, את הכל".²⁹

ניגוניות מיוחדת־במינה זו היא היוצרת כאן את הרושם, לפיו אין השיר אחדות חדפעמית של חיים עצמאיים, כי אם חלק מהרצף פועם העשוי להתמשך ולהתמשך אינסופית, כשהוא מכסה על כל חמרי העולם.³⁰ מעתה שוב אין הריתמוס מכשיר ליחוד ולהבלטה רוחנית ונפשית, כפי שתובע זאת זיברס, כי אם אמצעי יעיל ביותר לשיטוח, להשנאה, להדגשת הדומה שבין כל חזיונות העולם, מבלי להבליט את יחודם, ושונותם: כביכול הכל שוה־ערך באשר הוא שוה־משקל. כאן שולטת החזרה בכל: זו ריבונית עד כדי

Wolfgang Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, Francke Verlag Bern, 1960, p. 92.²⁸
²⁹ גם אם לא ניתן להוכיח כאן השפעה ודאית, קשה להתגבר על הפיתוי שבהצבעה על הדמיון בין מקצבו של נתן אלתרמן לבין מקצבה הקלאסי של השירה הצרפתית – האלקסנדרני – לפחות בכמה קוים עיקריים המשותפים לשניהם:
³⁰ (א) השאיפה לסימטריות ולחזרה רבה ככל האפשר. (ב) הצנזורה האמצעית הבלוטת, היוצרת שני המיסטיכים שוים "המתנדנדים זה אל זה", בלשון אחד מחוקרי המטריקה הצרפתית. (ג) עקרון החילוף הסדיר של חרוז גברי ונשיי. ב"ירה" מתבטא הדמיון גם סטור־יסוד בן י"ב הברות בתוספת הברה אחת עודפת.
מעניין לציין, כי בשעה שיתרגם אלתרמן (אשה עשה, כידוע, את שנות לימודיו האקדמיים בצרפת) את האלקסנדרני החגיגי לעברית, הריק אותו לכלי דומה עד מאוד לזה שבשירו המצוטט (הכוונה בהשנאה זו לאלקסנדרני הקלאסי – ולא ל"אלקסנדרני הרומנטי" שמאז מחצית המאה ה־19, בו ניטשטשה הצנזורה האמצעית הסימטרית). הנה, למשל, טור מתוך "פדרה" לראסין בתרגומו:

היא לְרֹאֲתָהּ רֹצֵחַ לְפָנַי צֹאֲתָהּ לְדָרְךָ
לעומת טור מתוך "ירח":

גַּם לְמֶרְאֵה נֹשֵׁן יֵשׁ רִגְעַ שֶׁל הַלְדָּת

אלא שעם כל סדירותו ו"אדריכליותו" המפורסמת, הרי האלקסנדרני מיכני הרבה פחות ממשקליו של אלתרמן, תודות לאי־קביעותן של הרמותיו והשפלותיו. (על ההבדל בין האלקסנדרני הסילאבי לבין המשקלים הטוניים – ר' מאמרו של א. ל. שטראוס, "פדרה לראסין"). [א. ל. שטראוס, הספר המצוטט, ע' 196]

אין זאת אומרת, כמובן, שאלתרמן הושפע במישרין מן השירה הצרפתית, או ממנה בלבד, שהרי בכמה נקודות־יסוד, כגון חליפות חרוז גברי ונשיי, השפעתו של שלונסקי היא הקרובה והמסתברת יותר. כאן גם המקום לציין כי חליפיים סדירים של חרוז זכרי ונקבי – במתכונת בית מרובע ובסדר של נזנז – הם מעקרונותיה הפרוסודיים המובהקים ביותר של השירה הרוסית (בניגוד לשירה האנגלית, למשל) – מימות פושקין ואילך (השוה: "הרושם הכללי שעושות סיומות רצופות מטיפוס אחד על האוזן הרוסית הנו זה של מונוטוניות ריתמית). [Robin Kemball, Alexander Blok, Mouton & Co., The Hague, p.]

[61] מעניין להשוות את תמונת הריתמוס האלתרמני, החוזר "לאין קץ" ושם לאל כל יחוד אינדיבידואלי מקומי, לצירי הדרך שלו – אותה דרך הצמודה כל־כך אל הניגון (אף הוא ריתמוס), שגם היא בחזקת "פגישה לאין קץ", שאין לה סוף ורק הגעגוע הוא סופה, ואשר היחיד כושל ונשבר ומתמוטט ומסתחרר ומוסגר שוב ושוב אל מדווחיה. שהרי כדרך שהמשורר הולך לו כאן בין מראות ופגישות לאין־קץ, כן הוא גם "הולך", סחרחר מיין המקצב שלו עצמו, בין שמות ומלים "לאין ספור". ובלשונו שלו: "טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיאה, / בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים".

עולמה של הדרך החוזרת תמיד ועולמו של המקצב השב – עולמות־תאומים הם. שניהם עריצים וחזקים מן היחיד וכאבו "הנכלם והפעוט" אשר אלתרמן יודע רק לנקוב בשמו.

כך, שעוד שניות ספורות לאחר תום השיר מוסיפים הדיה להתנגן באוזן הפנימית. חייה ארוכים ותקיפים מחייו של השיר אותו נועדה לשרת.

מה פלא, איפוא, שמקצב מתואר כאן כ"פגישה לאין קץ"; שמוסיקה, אשר בכוחה ריסן אורפיאוס חיות רעות וכוחות שאול, מושפלת למדרגת "כתונת משחק וצלצול" פזמונית; שהטעמות, העשויות לתרום תרומה חיונית להבחנה בין עיקר וטפל, הופכות למצעד "תופים עוברים בסך".

דומה, שגם למשורר עצמו גונב במעומעם דבר הפיכת מקצביו ל"מתכת" צוננת, שאם לא כן כיצד יש להבין שורות כמו:

אֶךְ בְּעַת שׁוּרוֹתָיו פְּכָתְכֶן תִּנְגְּנָה,

בְּזָרוֹת הַמִּתְכָּת, בְּקָצֵב הַגָּא - -

*

כך שבים ומתגלים מרבית עקרונותיו של מקצב "דמוקרטי" זה גם בעולם ציוריו של המשורר, שכן כל מקצב קשור קשר הדוק בלשון השיר, עליה נודעת לו השפעה רבה, וכן בכל שאר מרכיביו, ובירור יחסי-הגומלין ביניהם וחזירתם ההדדית זה לזה עשוי לתרום תרומה רבת-ערך לראיה מעמיקה יותר של שירה בכלל. (והשווה: "שהרי אנו מארגנים לא רק את הזמן, כי אם גם את כל שאר יסודותיה של יצירת האמנות. הדחף הריתמי, כשהוא נראה באור זה, משפיע על מבחר המלים ועל המבנה התחבירי, ומתוך כך גם על כלל מובנו של השיר").³¹

לשונו של אלתרמן – כמוה כלשונו של שלונסקי – פיגורטיבית ומטאפורית בדחיסות רבה. אם על המקצב נאמר שהוא מיכניסטי ביותר ומאולץ, הנה תיאור זה הולם לא-פחות תמונתיות שאינה נרתעת מפני טרופים (tropes) מלאכותיים ולעתים קרובות גם דחוקים ביותר, הנתבעים רק להצטיין במקוריות מובהקת (בציוריו פונה אלתרמן אל יצר התגלית שלנו הרבה יותר משהוא פונה אל רגש ההיכרות והזיהוי). לפנינו לשון תפאורנית שהיתה מניחה את דעתם של המנייריסטים בני המאה השבע-עשרה וכל שאר התקופות בחתירתם

Rene Wellkw and Austin Warren, Thory of Literature, Harcourt Brace and Company, New York, ³¹ 1949, pp. 173-174

ור' גם: Wolfgang Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk, Franke Verlag Bern, 1964, pp. 257-263

ל-"Poesia artificialis".³² אימאז'ים מזרחיים ("שוקן תהילה ללוטשי המתכת") מופיעים כאן בצד של ציורים סינאסטיים ("עיר טבולה בבכי הצרצרים"), אוקסימורונים מרובים ("השקט הרם כיציאת נשמה"),³³ קאתאכריזות, היפרבולות ("היא גדול, ליל הסתיו, כגסיסת ממלכה"),³⁴ מיטו נימיות, מונטאז'ים פאראלוגיים וא-לוגיים, מטאפורות מאנישות, וכו' וכו' - רבים מכל אלה, דוגמת ציוריו של שלונסקי המוקדם, נועזים ובלתי-קונבנציונאליים לחלוטין (לעומת זאת, לא תמצא כאן את סממני "הכיעור" האכספרסיוניסטי והפוטוריסטי המכוון שבציוריו המוקדמים של שלונסקי, אף לא את התמונתיות היהודית-המסורתית שלו).

בסוגיה זו של הפיגורטיביות בשירת שלונסקי ואלתרמן, דומה כי מן הראוי להרחיב מעט את הדיבור, שכן כאן לא נעשה עדיין כל נסיון ראשוני ל"מיפוי השטח". מעטים, למשל, עמדו על כך, שעם כל הדמיון ביניהם, קיים בכל-זאת הבדל מהותי בין עולמם הפיגורטיבי של שני המשוררים. אחד מגילויי הבולטים ביותר של הבדל זה עיקרו בכך, שהציור האלתרמני, כשלעצמו, הנו בלתי-צמוד יותר מזה של שלונסקי, מכונס יותר בעצמו ומסתפק בגבולותיו ה"אדריכליים" שלו, באשר אינו גורר אחריו, בדרך של אסוציאציה תכנית, סדרת אימאז'ים וציורים דומים, המצטרפים יחד לנוף מיטאפורי משותף, ואף אינו, צמוד באותה מידה לרעיון פיגורטיבי או סמלי מוגדר כלשהו, המלכד יחד את כל ציורי השיר. דוגמה אפיינית לציור ממין זה: "נחש על התל צוארו לה שילה, / נשא כנורו הישן וקוד". שהרי כאן מצייתת התמונה בבירור להגבלות הסימטריה המבנית, מתבססת על מחוה תיאטרלית וחנו ה"חצרוני" המוגבל, ומסתפקת בעצמה: אין כל קשר, גלוי או סמוי, כפי שנמצא אותו במרבית שירי שלונסקי, בין נחש זה, הנושא את כנורו

Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowoholt Hamburg, 1959³²
³³ האוקסימורון היא אולי הפיגורה האפיינית ביותר לאלתרמן. בשיר שלפנינו, דרך משל, לא זה בלבד שהשורה הפותחת מכילה מעין אוקסימורון, המחולק סימטרית בין שני ההימיסטיכים (נושן-הולדת), אלא שהאוקסימורון מונח כאן, כמדומה, ביסודה של כל התמונתיות ואף ביסוד רעיונו של השיר. מעניין יהיה לעמוד פעם עלעולמו הפיזי של נתן אלתרמן בתורת עולם אוקסימורוני – מן הבחינה הרחבה ביותר. אזכיר בהקשר זה רק את הדמות המרכזית של "שמחת עניים" שלו – המת החי, את עצם שמחתם של העניים שהיא גם שמחת המוות, וכן את הנריאציה האלתרמנית ("נולדתי לפניך תאומים") על מוטיב ה-Doppelgänger של הרומנטיקה הגרמנית (האוקסימורון – אותו מתח של הפכים – חוזר ומעיד שוב על נטייתה החזקה ביותר של הפואטיקה האלתרמנית.

³⁴ יצוין גם ריבוי השבועות והגדרים ה"היפרבוליים" ויוצרי המתח המלאכותי בשירי "כוכבים בחוץ" – רבים מהם בסופי השירים.

הישן וקד לעברנו קידה מצודדת כל-כך, לבין המשכו של השיר, שבו נשבעת העיר
"בחירוק אבנים" – משום-מה – לזכור ולשמור את "רוחב הלילה הזה הפקוח!"

את הטעם העיקרי לאֶפיו זה של הציור האלתרמני יש לבקש, כמדומה,
ב"תיאטרליות" שירו, בלהיטותו אחר אפקטים וציורים מפליאים ומקוריים, בבחינת
זיקוקין-די-נור, שאינם מכשירים את הקרקע זה להופעתו של זה ואף אינם מגיחים אור זה
על זה, כבשירה בעלת ערך רב יותר. ציורי בזק אלו נמנים עם מרכיביו העיקריים של
"עולם האגדה" האלתרמני – לא־פחות מדמויותיהם של כיפה אדומה, בת-המוזג, האחים,
החלפן, הלוליינן וכו' וכו'.

אצל שלונסקי, לעומת זאת, נוטים מרבית הציורים בני אותו שיר (לרוב –
מטאפורות דלות-קונוטאציות ומעוטות-סוגסטיביות) להצטרף למסגרת משפחה אחת,
הגינית בבירור ובמפורש. את מקום ציורו הסוריאליסטי המפליא של אלתרמן, תופסת כאן
סדרת השאלות שקופות לעיני ההגיון, הבאה "להמחיש" ולעטר את רעיונו של השיר
בתמונות אלגוריות. כל "משל", כשהוא לעצמו, אינו מושך תשומת-לב רבה, אף חסר הוא
את הנוי החיצוני, הזריזות וכוח-ההמצאה האלתרמניים, ומחמת נטייתו לפרשנות עצמית
יתירה – הוא גם נראה תכופות חיוור, שְכַלְתְּנִי ופֶשְׁטְנִי יתר על המידה.

ומן השונה אל המשותף.

לשני המשוררים משותף "עולם-מראות" מילולי במובהק, המתרחק מן הריאליסטי
והתיאורי ומצטיין בנטייה חזקה לעיטוריות, הגם שאֶפִּיה זו שונה אצל כל אחד מהם. מותר
להניח כי שניהם היו דוחים בשתי ידיים את מאמרו של עזרא פאונד, לפיו "האובייקט
הטבעי הוא תמיד הסמל המתאים"³⁵ (גם פאונד עצמו לא קיים זאת תמיד בשיריו!). גם
בשעה ששירו של שלונסקי יוצא (או, מכל מקום, מתראה כיוצא) מתוך נוף טבעי מוגדר
כלשהו (תל-אביב, גלבוץ), הריהו משנה – במהלך הטראנספורמציה הפיגורטיבית – את
דמותו של אותו נוף עד לבלי הפר: בתמונה הסופית קשה, לעתים, לזהות עצם אחד,
התרשמות אחת, אשר שימשו כאן נקודת-מוצא למשורר. ואילו אצל אלתרמן קשה לדבר
אפילו על נקודת-מוצא ריאליסטית. בכך נאמנים שניהם ל"טכניקה" שפותחה על-ידי כמה

Ezra Pound, The Literary Esseys, New Directions, 1934, p. 5³⁵

מן הסימבוליסטים הצרפתיים והועתקה, לאחר מכן, אל השירה הסוריאליסטית.³⁶ בכלל, אפייני לאלתרמן ציור התפאורה המשבץ גם את היסוד הטבעי (ערב, ברק, ערפל, שקיעה וכו') במסגרת סצינה מלאכותית ומסוגנת מאוד, המעלימה את טבעיותו. כך גוררים כאן את הרחוב בעצמות, שעה שהילדות הקטנות מניעות את בכיו של הלילה כבוכה על ברכו, ואילו העיר מתאפלת בצמרמורת ריסיה, והירח מוטל ככסיה על השולחן.

השיר "ירח" מסתיים (ובאותה שעה גם מגיע לשיאו) בנדר שנודר המשורר להוסיף ולחיות את תוגת המראות. לפיכך, אך טבעי הוא שגם הם השולטים בו (בחלקם מופנה המבט מן הדומם אל האנושי – ולא להיפך). בשלושת בתי השיר עוברת כאן לפנינו (לרוב, כאמור, לא לעינינו!) תהלוכה של מראות-דמיון "מילויים" בעצם, כדרכו של אלתרמן, המזכירים לעתים מעין "מסכה סהורה של רוחק בחלום".³⁷ לעומת תקפם זה של ה"מראות", נותר כאן ה"אני" של המשורר פסיבי בלבד. עובדה זו מתבטאת גם בכך, שמבין 8 הפעלים שבשיר³⁸ (כלומר, אחד ל-2 טורים בערך) מתיחסים 4 אל עולם המראות, וגם בנותרים אין אחד המציין פעולה אקטיבית ממש מצד המשורר, לבד מאותן שאלות המופנות "בלחש" אל בורא המראות. רק בשתי שורות הנעילה (הנדר) דומה, שה"אני" "ההדוף אל הקיר" שבכאן (ובמרבית שירי "כוכבים בחוץ") משתחרר מעט משלטון "צעצועיו הגדולים של אלוהים", - מה שמתבטא אולי גם במעבר מן הגוף השני ("אתה אומר") שבשני הבתים הקודמים אל הגוף הראשון ("ממני") בבית המסיים.

והנה, אותם עקרונות מיכניסטיים שביסודו של הריתמוס חוזרים ומתגלים עתה גם במונוטוניות של "עולם-מראות" סימטרי ו"מתכתי", הנוצר כאן בעיקר על-ידי שיטוחם של ציורים שווי-ערך ושווי-משקל זה בצד זה. מחמת סימטריות מיכנית זו, שרשמה מוגבר עוד יותר על-ידי הניגון החיצוני, אין גם לעצמים, לציורים ולנופים שבכך שום קוי-מתאר מקומיים משל עצמם. כבכעולמו של המקצב, אף כאן קוי-המתאר המוגדרים היחידים הם

³⁶ בהקשר זה כדאי, אולי, להזכיר את דבריו של המשורר האירי ויליאם באטלר י'טס, הקובע כי "מטאפורות, בשעה שאינן סמלים, אינן מעמיקות דיין על-מנת לעורר אותנו ולהשפיע עלינו". וכן את טענתו של עזרא פאונד כנגד כל הזרם הסימבוליסטי כולו, אשר "השפיל", לדבריו, את הסמל למדרגת "מלה בלבד", בעשותו בו שימוש אליגורי ועיטורי גרידא. [Christine W. B. Yeats, *A Grammar of Metaphor*, Mercury Books, London, 1965, p. 35] ³⁷ Victor Erlich, *Selected Criticism*, Macmillan, London, 1964, p. 45
טיניאנוב, מיטשטשים קוי-המתאר של האובייקטים – הסימן המילולי מפסיד הרבה מכוח ההתייחסות הדנוטאטיבית שלו, בהפכו ל"גון לקסיקלי בלבד". [Victor Erlich, op. cit., pp. 225-226]
³⁸ כאן ניכרת שוב קירבתו של אלתרמן למשוררים בני המאה השבע-עשרה – ובעצם, לכל הזרם ה"מניריסטי", כהגדרתו של הזוקה, המבקש "להציג לפנינו את האובייקטים בלבוש מוזר ובמסיכה המפתיעה אותנו". [Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, The Warburg Institute, London, 1939, p. 53]
³⁸ לעומת 26 שמות (כלומר יחס של 1 : 3 לערך). גם יחס זה מגביר את הסטאטיות הקפואה של המראות הסהרוריים שבכאן.

אלה של השורות והבתים – כלומר, של היחידות הארכיטקטוניות המקבילות זו לזו. שוב מקפח הכל את יחודם של המקום הבודד, התמונה והדמות החורגים מתוך הסדרה ומורמים מעל השטף. וכך מפסיד גם הציור האלתרמני – על כל זריזותו ומקוריותו – הרבה מכוח־ההפתעה האפשרי שלו.

הדברים בולטים במיוחד בשיר סמוך ("סתיו עתיק"), שבו מצטרפים אימאז'ים וציורופי־לשון כגון "עיני הפרות", "הדרכים הפעורות", "הערים האפורות" ו"יציאת הנשמה", לסדרה חזיתית ממושכת אחת, ללא כל שינוי ניכר בטון, בדיקציה, במבנה, במקצב, במלודיה, - כביכול לא היה באמת שום הבדל ראוי לציון בין עיני הפרות ויציאת הנשמה (אם יש מי שאינו חש מיד בצרימה אשר ב"גזירה שוה" מעין זאת, אין זה אלא משום שהניגוניות מקהה – ב"אינרציות" שלה – את רגישותנו לתכנון של הנאמר).

מקצב, מבנה ופיגורטיביות תורמים איפוא זה לזה, ומשתלבים זה בזה, ביצירת "עולם שאין בו צליל ואין בו רוח", עולם שבו "המראות שנפלו אינם קמים"

הרחבתי את הדיבור על הסימטריות, אולם הסימטריות הנה מושג כללי ומקיף. כדי להבהיר את אפיה המיוחד של הסימטריות האלתרמנית, מן הראוי להשוותה לזו שבשיר – סימטרי מאוד אף הוא – של ביאליק:

רק קוֹשֶׁשׁ אֶחָד עֶבְרָה,

וּפְתָאם רוֹמְמָתָ וְגִדְלָתָ;

וּנְפִמַח תְּמַדְמָה וּבְשָׂרָה,

וּכְגֶפֶן פְּרִיָה בְּשָׁלָתָ.

וְרַק סַעַר לִיל אֶחָד עֶבְרָה,

וּנְחַמֵס אֶת־בְּסָרָה, נְצַתָה;

וּכְלָבִים נְבָלִים בְּהַזְרָה

יְרִיחוֹ מְרַחֵק נְבָלָתָה –

ההבדל בולט לעין. סימטריות שירו של ביאליק היא סימטריות מדייקת מאוד והגיונית במפורש. זוהי סימטריות אנטיטיטית סגורה המוציאה כל אפשרות של המשך, סימטריות "מושלמת" שאינה חסרה דבר ואף אינה יכולה לקלוט שום תוספת. לעומתה, סימטריות שירו של אלטרמן היא סימטריות פתוחה ("עד אין קץ"), העשויה – בכוחה של החזרה – לקלוט חוליות-חוליות נוספות. כאן לא מתגלה לפני הקורא אותו חזיון קלאסי של הגיון שהשלים את עצמו וסגר על עצמו, כבשירו של ביאליק או בהקבלה התנ"כית.³⁹

³⁹ על כוחה האנטי-אורגני, שולל-החיים, של כל סימטריות קפואה כותב תומאס מן ב"הר הקסמים" שלו, בפרק המוקדש לטיולו של האנס קסטורפ בשלג. קסטורפ מתפעל שם מפתותי השלג המורכבים "מתבניות-יקר קטנות, תכשיטים, כוכבי-מסדר, גבישי-הלום, אשר אמנ-צורף לא יוכל ליצור דומים להם ביתר דקדוק וביתר נוי. - - בקרב ריבוי-רבבות כוכבי-הקסם בתפארתם הזעירה-הטמירה שעינו של אדם לא תחזה, לא היה אחד דומה למשנהו; תשוקת המצאה בלי-קץ היתה שוררת בחילופיה ובעיצוב-צורותיה העדין ביותר של אותה תבנית-יסוד, תבנית המשושה שוה הצלעות והזוויות: אבל כל אחד מן התוצרים הצוננים הללו היה סימטרי בהחלט, בעל חוקיות מקפאה, וכאן, זהו היסוד המבעית, האנטי-אורגני, יסוד איבת-החיים שבהם; הם היו בני שיוון-המידה יתר על המידה, החומר המותקן למען החיים מעולם לא היה כך, מושווה בדרגה כזו (כל ההדגשות שלי – ז.נ.), החיים נרתעו מפני דקדוקי המדוקדק, הם ראו בהם את תכונת המוות, את סוד המוות עצמו, והאנס קסטורפ דימה להבין מדוע הכניסו אדריכלי-ההיכלות הקדמוניים סטיות קטנות מעל הסימטריה שבבניין ובהסדר-העמודים" (עברית: מ. אבי-שאול). [תומאס מאן, הר הקסמים, ספרית פועלים, 1955, כרך ב', ע' 128]

ואילו על שקספיר כותב ויליאם באטלר ייטס כי "ניפץ את הסימטריות של השורות ושל הדרמה בכללה, כדי למלא אותו בדברים (things) וביחסיהם המקריים אלה לאלה". [W.B. Yeats, op. cit., p. 41]