

## חירות המשורר ביצירתו של דוד אבידן

עדינה עבאדי

### מבוא

חירות המשורר Licentia Poetica שנטל לעצמו דוד אבידן לא הפכה אותו לחלוץ בספרות העברית, שהרי כבר הפייטנים הארצי-ישראלים חידשו פעלים משמות, שינו צורות מילים לצורך החרוז, ועוד. לעומתם הרחיב אבידן את תחום החירות הלשונית שנטל לעצמו, ולעתים חידש צורות מתוך יצירתיות לשונית ומשחקיות. ענת ויסמן, שערכה יחד עם דוד וינפלד את **דוד אבידן, כל השירים** טענה כי "ניתן להבחין בניסיונותיו העקשניים של אבידן להרחיב את גבולות השירה מתוכה ומחוץ לה ולהכפיף את המדיום השירי למדיום הלשוני בכללי" (ויסמן 2005: 268). עדות עצמית ליחס בין הלשון לשירה אפשר למצוא בריאיון שנתן אבידן לרגל קבלת פרס ראש הממשלה עם פרסום ספרו **שירים שימושיים**:

פעילותי בתחום הלשון והשירה היא פעילות המכוונת ליצור דגמי פעולה עתידניים יותר מאשר התערבות במצב הווי, דבר המכונה בסרבול מסוים 'חידושים שיריים'. השירה היא סוג של משחק או תנועה בתוך המערך הטריטוריאלי של השפה. אני רואה, בעצם, את השפה כולה כתחום המשחק. לעתים, אני מרחיב ללא הרף את תחום תחולתה של השירה על ידי כך שאני ממריץ את הלשון להרחיב ולגוון את פעילותה ותפקודה (ריאיון שהעניק אבידן לחיים נגיד, **ידיעות אחרונות**, 22 ביוני 1973, לפי ויסמן 2005: 217).

אבידן הלך על חוסר בשפה העברית ב"מטבעות לשון עוברים לסוחר", וסבר שלמשורריו תפקיד כפול "ליצור בעת ובעונה אחת גם את מטבעות הלשון, [...] את הקשר החי והבלתי ניתק בין שפה, בין כלי הביטוי הספרותיים, לבין תודעתו של הקורא, וגם את עצם המוצר הפיזי" (מתוך: "הצד הלשוני שביחס בין השירה העברית לקוראיה", קול העם 1952, לפי ויסמן, 2005: 5). את העשרת הלשון הגדיר אבידן כמפעל מילולי, כפי שכתב:

[...] אבל טוב לדעת שמפעלנו – המפעל המלולי המְשַׁכֵּל ביותר בתולדות המפעלים המלוליים ובכל תולדות התעשייה המלולית הספרותית – גם הוא עדין לא משכלל דיו ודי בתחלתו. (דגמים 1 – 15-1, 6. סיכום ביניים, ד: 18).<sup>1</sup>

הערך הרב שייחס אבידן לחידושי לשון של משוררים, ולא דווקא עבריים, משתקפת, לדעתי, בהבחנתו בין משוררים אנגלים שהגדירם כ"מפעל מילוני" כגיימס ג'ויס ועזרא פאונד לבין משוררים גדולים שלא הגדירם כך כאליוט (רפי וייכרט, עכשיו 66 – חוברת מוקדשת לדוד אבידן, תשנ"ט, 76).

את מורת רוחם של מבקריו מהחירות הלשונית הרבה שנטל לעצמו ואת סירובו לשמור על המוסכמות, שעליהן מושתתת הלשון, אבידן מביע ביצירה שהכתיר:

### ריאיון קצר

- האם לדעתך אתה רשאי / לעשות הכל בשפה העברית?

- מכאן ועד הודעה חדשה / השפה העברית היא אֶחָזֵתִי הפרטית (ב: 106-107).

גלעד מאירי (2007: 68) מעיר ששיר זה הוא שינוע פארודי של הנוסחה תקשורת-הון-שלטון לשדה הספרותי. ייתכן שהחלת הנוסחה הון-שלטון על שיר שנכתב ב-1968 היא אנכרוניסטית, אך יש טעם בטענתו של מאירי כי, אבידן שואף להיות מנהיגה של הלשון, ולכן הוא מכריז הכרזת עצמאות על הטריטוריה שלו. במציאות שמחוץ לעולם השירי השפה העברית אינה

<sup>1</sup> מראי המקומות ליצירות מפנים אל **דוד אבידן – כל השירים**, כרכים א-ד, ערכו ענת ויסמן ודוד וינפלד, הקיבוץ המאוחד – מוסד ביאליק, ירושלים: תשס"ט-תשע"ב – 2009-2011.

אחוזתו הפרטית, אך יש כוח להכרזתו, כי היא מעניקה לגיטימציה לחופש ביטוי מוחלט. מאירי מסיים באירוניה: "זהו כיבוש מילולי, ולכן המגלומניות הילדותית של אבידן מעוררת חיוך. זהו דמינו של ילד-דיקטטור, שקורא כולה שלי" (מאירי 2007 : 68).

בשיר מטא-לשוני: "הפוליטיקאים של הלשון" (נכתב ב- 1985) אבידן מדבר אמנם בלשון רבים, אך אין הוא מגלה מידה גדולה יותר של ענווה מאשר ב"ראיון קצר", כפי שנראה בשורות הפתיחה:

#### הפוליטיקאים של הלשון

אנשים כמוני ולא כמוך / קובעים את הפוליטיקה של הלשון.  
בכל מקום בגלֶקְסִיָה הַסְּמִנְטִית, / בכל מקום על פני כדור הארץ / ומחוצה לו.  
[...] כל אחד מאתנו עושה את זה בשפתו ולעתים בעוד שפה ושתיים. ויחד זה מצטבר. (ד : 29-30)  
אבידן מנמק את הכוח שנטל לעצמו ולאנשים כמוהו (משוררים בכל העולם) בנימוקים:  
[...] אנחנו מבינים את הסמנטיקה ואת הסמיוטיקה ואת התמונה ואת הצל ואת הצליל.  
[...] וכל מלה זוכה אצלנו לטפול מְחֻדָּשׁ בכל חֶלְקִיק שניה.  
[...] משום שאנחנו יודעים על השפה הרבה יותר ממשך. (ד : 30)  
אבידן מתייחס לרצף ההיסטורי של הלשון, אך מבטו מופנה בעיקר כלפי העתיד, כלומר הוא מייחס חשיבות עיקרית לחדשנות ביצירה.  
[...] אנחנו קובעים, איך ידברו בעוד עשר, עשרים, מאה, מאתים,  
עשרת-אלפים שנה. (ד : 29)

עם זאת אבידן מודע לחוסר הענווה שבשאיפותיו, שהרי הוא כותב בשיר זה:  
[...] אל תחשב אותנו לְמְגֻלֹמְנִים – כי מְגֻלֹמְנִיָה היא מלה,  
וכל מלה זוכה אצלנו לטפול מְחֻדָּשׁ בכל חֶלְקִיק שניה.  
מגלומניה היא גם מְגֻ-תקשרת, מְגֻ סמנטיקה, מְגֻ- מְגֻ. (ד : 30)  
מְגֻ- היא תחילית יוונית המציינת גודל רב. מילת הסיבה 'כִּי' מטעה, משום שאינה מקדימה סיבה אמיתית אלא תשובה איגיונית. נראה לי שלצד המודעות העצמית בשאיפותיו ובאופיו המגלומניים של אבידן, מתגלה בקטע זה גם ההומור העצמי שלו, או בלשונו של גלעד מאירי – הפרודיה העצמית. לדעתו של מאירי, שיר זה מביע "רוויזיה אוונגרדית ופרודית של תפישת המשורר-נביא: המשורר והשירה הם ישויות פוליטיות בעולם, לא רק בלשון." מאירי מבהיר: "הפוליטיקה היא שדה סמנטי אידיאלי למימוש התפישות הפרודיות של אבידן, כי היא משלבת מניפולציות ורושם מילוליים, ביצועים, כוח, דינמיות, חלופיות, פרפורמנס, אגו והומור. הפרודיה כתחפושית היא מדיום נוח לפוליטיקאי של הלשון: אי-אפשר לדעת מה הוא חושב באמת" (מאירי 2007 : 67).

את השאיפה להיות משורר עתידני, שהובעה לעיל (במובאה מהשיר, ד : 29) אבידן מפרט בשיר:

#### מה זה אוואנגארד

לעשות היום מה שאתה צריך לעשות מחר.  
לעשות מחר מה שאתה צריך לעשות מחרתיים –  
וזאת כדי שאחרי מחרתיים תצטרך לעשות מה שאתה צריך לעשות  
אחרי אחרי מחרתיים. עד שישאר לך בסוף אולי בדל-יום פנוי אחד,  
שלא תדע מה לעשות בו, אלא לתכנן בו מראש  
מסלול אחרון קובע. (על אנשים בקולנוע ומחוצה לו. 11, ד : 93)

אבידן השייך למשוררי דור המדינה מימש את שאיפתו להיות משורר עתידני בכתיבת יצירות שהקדימו את זמנו. למשל, שיר בעל סתירות פנימיות – איגיוני – שאבידן הכתירו "בלדה מודרנית" (להלן מובא הבית הראשון, שורה מהבית השני, והבית האחרון).

#### בלדה מודרנית

הירח ירה באקדח קטן.

הכרטיס לקונצרט-השבוע נתן.

הנשים השמנות לא קברו את מתן.

אולם הקונצרטים בכלל לא נפתח.

לכן הירח בכלל לא ירה.

לכן הקונצרט כנגן, כשורה.

לכן כן קים פה טקס-קבורה.

האופייני לכתיבה פוסטמודרנית, אם כי הוא הכתיר אותו בשם "בלדה מודרנית" (א: 34). תיאור קולע של השיר נכתב בידי מאיה פרוכטמן: "העולם שהם (הטורים) משקפים הוא אבסורדי וחסר היגיון מקובל" (פרוכטמן 2000: 94).

לא מן הנמנע שהפניית מבטו כלפי העתיד היא אשר הניעה את אבידן להשתמש בטכנולוגיה מתקדמת כדי לערוך שיחה עם מחשב לפי תכנית, שכונתה 'אליזה' ופותחה בידי פרופ' יוסף ווייזנבאום באוניברסיטת MIT בארה"ב. אחרי שאבידן תרגם את השיחות לעברית, הוא הכתירן בשם "הפסיכיאטר האלקטרוני שלי – שמונה שיחות אותנטיות עם מחשב". להלן כמה שורות מסוף השיחה הראשונה:

שיחה ראשונה: **דבר על עצמך, לא עלי**

אני: התחביר שלך לא ברור במיוחד, האם למדת אנגלית בצורה מסודרת?

המחשב: האם אתה מודאג לגבי תחבירו הלא ברור במיוחד של מישוהו אחר?

אני: בהחלט. כאשר אני מנהל דושיח עם מישוהו, אני מעדיף לקוות, שהתחביר שלו יהיה טוב לפחות כשלי.

המחשב? האם באת אלי בגלל היכולת התחבירית שלך?

אני: אמנם כן. באתי לשוחח אתך על בסיס עליונותי.

המחשב: אתה נשמע די בוטח.

אני: לא די בוטח, אלא בוטח בהחלט. האם אתה מפקפק בעליונותי?

המחשב: האם זה חשוב לך, אם אני מפקפק בעליונותך?

אני: כן ולא.

(הפסיכיאטר האלקטרוני שלי, ג: 23).

נוסף על ההישג הטכנולוגי כבר ב-1974, בולטת בשיחות אלה הפרודיה על הטיפול הפסיכיאטרי. רוב המבעים של הפסיכיאטר הם חזרות על דברי המטופל, וכמעט תמיד מנוסחים כשאלות.

לסיום סעיף זה העוסק ביחסו של דוד אבידן ללשון בכלל וללשון העברית בפרט מן הראוי להביא שיר, שבו הוא מגדיר את זהותו באמצעות הלשון:

#### אָדְמָלָה

המלה שאהיה

אחרי מותי

המלה שהיתה בי

המלה שאָתִי. (ב: 34)

המלה שהייתי

המלה שאהיה

המלה שהייתי

לפני לְדָתִי

## חידושים לשוניים

### הכתיב

כותרת השיר **אֲדַמְלָה** (המובא לעיל) הוא תוצר של הלחם שתי מילים. לצירוף שתי מילים בעלות עיצור משותף יש סימוכין בלשון העברית, למשל: **כדורגל, מחזמר, רמזור, זרקור**. אבידן ממצה אמצעי לשוני זה ואף מחבר שיר שרוב מילותיו מולחמות, המובא למטה:

#### טיוטה לאֲדַמְלֹן

אֲדַמְעֵלָה אֲדַמְבִּין אֲדַמְטָה אֲדַמְוֶבֶס אֲדַמְתֵּי אֲדַמְקֵי אֲדַמְוֶץ בְּרוּחַ  
לְכוּ אֲדַמְוּחַ אִינוּ אֲדַמְרָךְ; כִּי רַק אֲדַמְיֶסְטִי הוּא גַם אֲדַמְלַח (ב: 56)

אך אבידן אינו מגביל את עצמו להלחם שיש לו סימוכין בלשון, אלא מלחים לעתים אף מילים חסרות עיצור משותף, כפי שנראה בשיר שלהלן:

#### געגוע רָגְעִי (במחותרת) לצלילים קודמים

[...] שְׁכַבְיֶלְךָ בְּשִׁקְטֵי בְּאוֹר הַעֲמוּם  
וְקוֹי שֶׁאֵינִי לְעוֹלָם לֹא אֶקוּם.  
אַחֲרָיֶךָ קוֹמִי קוֹמִי בְּאוֹר הַקֶּם  
וְצִאֲיֶלְךָ בְּלִירְעֵשׁ מֵתוֹךְ הָעוֹלָם  
וְחַפְשִׁילִי אוֹתִי בְּמִקוֹם הָאַחֵר,

בו עוד מלאך המות על שנינו גוהר. [...] (ב: 30)

התבוננות בשש המילים שהולחמו בשיר מעלה שלשלושה פעלים צורף כינוי גוף נטוי. לשניים מהם הולחם כינוי גוף חוזר לנוכחת לְךָ המוסיף משמעות מודלית לפעלים **שְׁכַבְיֶי**, **וְצִאֲיֶי**, ואילו לפועל השלישי **חַפְשִׁי** הולחם כינוי גוף המדבר **לִי**, שאפשר לפרשו **כבשבילי**. הכפלת הפועל **קוֹמִי** משמשת להדגשה. אשר להלחם הצירופים **אַחֲרָיֶךָ**, **בְּלִירְעֵשׁ** נראה לי שנמצא הסבר בדברים שכתב אבידן בפרק "עוד משהו" המשמש אחרית דבר לכרך **משהו בשביל משהו** (אבידן 2005: 277-283):

הקורא רגיש-העין יבחין ללאקושי, גם ברוב השירים וגם בנספח זה, נטייה לשיטת-כתיב חריגית. חריגות זו מתבטאת בעיקר באיחודי-מלים [...] עם או בלי השמטת אותיות-ההשקה. הכלל [...] הוא פשוט: שתי מלים (או, לעתים רחוקות, יותר משתיים), העשויות להתאיית כמלה אחת, חייבות לציית לסיכוי זה, אלאאסכן (אלא-אם-כן) קיימת מניעה משמעותית, צלילית, מיבטאית או חזותית לאיחודן (שם: 280).

בהמשך דבריו אבידן נותן הסבר בלשני למילים "העשויות להתאיית כמלה אחת":

צירופי מלים נשנים, שמרכיביהם נתקלפו ממשמעויותיהם המקוריות לצורך הצירוף ואף נעקרו מבחינה מסויימת מכושר-ההתרבות-המשמעותית שלהם, לאותו צורך עצמו, יכולים סופסוף לוותר בניד-כתף על הקשר-המקפי ולהמירו באיחוד מלא (כולכך – במקום כול-כך, אחרכך – במקום אחר-כך, קודמכול – במקום קודם-כול וכוי) (שם, 281).

נימוק נוסף שאבידן מביא לאימוץ שיטת כתיב מיוחדת מחזק את תיאור שאיפתו להיות משורר עתידיני, כפי שנראה להלן:

ראשית, עמדו לנגד עיניי אפשרויות התפתחותו-העתידה של הכתיב העברי, במקביל לתהליכים דומים בעבר ובהווה בשפות בכירות אחרות, מהגם (מה גם) שאת אותותיהן-המוקדמים של אפשרויות אלה ניתן לגלות כבר היום, הן במילונים החדשים והן בגילויים רעננים אחדים של שפת העיתונות, שפת-הצבא, שפת-הרפואה ושפת-הטכנולוגייה (שם).

אבידן מעיר על תופעה סותרת ביצירתו, דהיינו פיצול מלים שאוחדו ברוב המקרים, ומסביר שהפיצול המחודש בא לשרת את המשמעות-הפיוטית, שהיא בלשונו "הפוסקת האחרונה". מתוך "הסתכלות אירונית, מבחוץ" הוא מסביר:

ה- Licentia Poetica, שהעניקה, ברגע של נדיבות נבוכה-וחגיגית, גושפנקה מרחיקת-לכת ובלתי-חוזרת כביכול ל-Licentia Grammatica, חזרה ושלה אותה בכל רגע, בו נראתה לה הפרת-החווה רצוייה ונעימה" (שם 282).

ראוי להעיר, שתוך הסבר שיטת הכתיב שאימץ, הגדיר אבידן הגדרה מעניינת את מצבה של הלשון העברית מבחינה היסטורית כשפה-חנוטה (ולא שפה-מתה) (שם: 281).

## תצורת פעלים

בתצורת פעלים נקט אבידן בדרך מקובלת בעברית, דהיינו סחיתת שורש משם ותצורה באחד הבניינים. אך ברבים מחידושיו אין קשר סמנטי בין פועל לבין השם שממנו נגזר, כפי שנראה להלן:

והממשלה משלה, והשמים שָמוּ, והמְדַבֵּר דָּבַר, והארץ אָרְצָה, והמים מִיָּמוּ, והרוח רָוְחָה, והמין מִיָּן, והשנה יָשְנָה (דגמים 1 - 15-1, 4. הניסיון הגילי אינו ישים, ד: 16-17)

תצורת הפעלים בקטע הנ"ל היא כביכול על-פי הדגם התקני של הפועל 'משלה', אשר לשורש שלו ולשורש של השם 'ממשלה' אותה משמעות, והוא מבטא את הפעולה שממשלה עושה או אמורה לעשות. אך קשה להבין מהי הפעולה שהשמים, המדבר או הארץ עושים. הפועל מִיָּן אמנם גזור מאותו שורש של השם 'מין', אך הקשר התחבירי בינו לבין השם מופרך, שהרי אפשר למיין למינים אך מין אינו יכול למיין. נוסף לכך יש כאן משחק בפוליסמיות של המילה 'מין', המקבלת משמעות שונה מ'מיון', כשהיא מיודעת ובאה כנושא המשפט. לפועל 'ישנה' ולשם 'שנה' יש אמנם שני עיצורים משותפים, אך שורשיהם שונים. הפועל מִיָּמוּ עשוי להיות מובן כנרדף ל'זרמו' או ל'שטפו', והפועל 'רָוְחָה' - כנרדף ל'נשבה', אך חסר הקשר מתאים לחידושים אלה. לכן מתבקשת המסקנה שתצורות אלה הן איגוניות, ונוצרו לשם שעשוע בלבד.

אבידן לא הגביל את עצמו לחידוש פעלים משמות כלליים כנהוג, אלא חידש פועל גם משם פרטי ואף זר. חידוש פועל משם פרטי זר בעל חמישה עיצורים מגביר את ההפתעה:

קִירְקָרְתִי עמוד אחר עמוד

קִירְקָרְתִי במקום שבו גרתי

(תרגום "ספטמבר 1963" מאת סאבילי גרינברג, ג: 323).

שלא כנהוג בלשון חידש אבידן פועל גם מכינוי גוף המדבר אני בשיר "הָא עֲמָא אֲנִיא".

יש לציין שבכותרת השיר שיכול מילים ואותיות של "הא לחמא עניא" - פתיחת הברכה על המצות בהגדה של פסח.

הָא עֲמָא אֲנִיא

כי אֲנִי אֲנִי / אֲנִיאֲנִי / אֲנִי אֲנִי /

אֲנִיאֲנִי / אֲנִי אֲנִי /

אֲנִיתִי<sup>2</sup> מאד (ב: 99).

לסיום סעיף זה אביא תצורה של פועל משם לועזי מקטע נוסף מה"הפסיכיאטר האלקטרוני שלי".

שיחה שביעית: פירסומת, דיאטה ועלומים

<sup>2</sup> ההדגשות בשיר זה ובשירים הבאים הן שלי, ע"ע

המחשב: [...] מהם רגשותיך ברגע זה?

אני: **טלוויזיוניים חיוביים.**

המחשב: מה זה אומר לך?

אני: התקשורת מתעניינת בדך ובי.

המחשב: האם אתה אומר, שהתקשורת מתעניינת בי ובך, מסיבה מסוימת כלשהי?

אני: רק כדי שתדע **שמטלוויזים** אותך עכשיו.

המחשב: הו, אני יודע, **שמטלוויזים** אותי עכשיו? [...]

(ג: 69)

אמנם בעברית בת זמננו נגזר פועל מהשם הלועזי **טלפון**, והוא אף נוקד בידי וועדת הניקוד של האקדמיה ללשון העברית, אך עם זאת החידוש של אבידן מפתיע.

### תצורת שמות תואר

אבידן גזר שמות תואר לא רק משמות כנהוג בלשון אלא גם מחלקי דיבור אחרים, למשל

מתיאור:

בשעות מְסֻמּוֹת, [...] עשוי מִיִּשְׁהוּ לִגְשֵׁת

אל שֶׁלְחַנֵּךְ וְלִשְׁאֵל בְּנִעִימָה מִמִּלְאֵית:

"אפשר להצטרף?"

(תרגיל למתחילים, מגיל 25 ומעלה, ב: 39)

והרי דוגמה של חידוש שמות תואר במשקל קָטִיל המציין תכונה אפשרית (כגון שביר,

קריא).

ה א ם א ת ה / ו א נ ט י פ ו ס נְשִׂיא?

ה א ם א ת ה ט י פ ו ס חֲתִיךְ [...] חֲתִיךְ [...] [...]

ו א ז ה ם נְקָחוּ, ש ה ם י חֲתִינִים יְי

חֲתִינִים

[...] וּבְרַגְעֵמָסָם שֶׁל הַ שִׁיחָה הַם נְקָחוּ, ש ה ם חֲתִינִים

מ א ד

(סרטקול א/2: על ראשון שני, x, ב: 172-173).

נסתפק בדוגמה משעשעת זו, ונחתום פרק זה על "חידושים לשוניים". בשל קוצר היריעה לא נזכיר תצורות אחרות, כגון תצורת רבים משמות בעלי סיום זוגי, שאבידן השתעשע בהן. הוירטואוזיות הלשונית של אבידן ובעיקר שליטתו ברבדים הקודמים בלשון מתגלה ביצירותיו הפרודיות, כפי שנראה להלן.

### הפרודיה

בחיבורו **שירה כפארודיה – היבטים של צחוק, מודרניזם ופוסטמודרניזם בשירת דוד אבידן** גלעד מאירי מגדיר פרודיה כחיקוי מגמתי, פולמוסי והומוריסטי. אשר לאבידן הוא מציין שחלק מההומור הפרודי שלו הוא הומור עצמי (מאירי 2007: 7-8). מאירי מבהיר, כי הואיל והפרודיה מחקה באופן פולמוסי והומוריסטי יצירה אחרת, היא אינטר-טקסטואלית. השינויים בין המקור לטקסט המחקה מתבטאים בשינויים צורניים, כגון: שינוי בסדר מילים, שורות או בתים, במשקל או בתחביר; שינויים סמנטיים, משלביים, תוכניים ועוד (שם: 5, 11). המאירי מפרט מצד אחד את סוגי ההומור התוקפניים ולרוב מנמיכים שהפרודיה מובילה אליהם: לעג, גיחוך, בוז, הומור שחור; ומצד אחר את האפקטים ההומוריסטיים שלה כגון: אירוניה, סאטירה, גרוטסקה או איגיון. הוא מדגיש שהפרודיה אינה הומור לשמו, אלא הומור מגמתי המחזק מסר פולמוסי או מתקן.

אשר למערכת הספרותית מאירי מציין שלפרודיה יש תפקיד ביקורתי בהיפוך נורמות ספרותיות. במאבק בין-דורי הפרודיה משרתת דור צעיר כמכשיר ושליטה בטקסטים קודמים על מנת להורידם מגדולתם. לפיכך הפרודיה היא תבנית ספרותית חתרנית, אך מבוססת על תפישה שמרנית שקובעת שיש קנון ומשמרת אותו. מכאן נובע פרדוקס פרודי: הציטוט הפרודי מחיה את המקור (היפוטקסט) ואף משמר אותו על ידי הטקסט המאוחר (היפרטקסט). היוצר הפרודי מגדיר את זהותו הספרותית דרך יריבו (שם: 12-13). למשל, אפשר לראות ברבים משירי הקובץ הראשון של אבידן **ברזים ערופי שפתיים** פרודיה על שירי **כוכבים בחוץ** מאת נתן אלתרמן שנחשבו לקנון. לעומת זאת ענת ויסמן (2005: 272) סבורה שאין לראות בזיקה זו פרודיה מנמיכה של שירת אלתרמן. לדעתה, אבידן השתמש בשפתו של אלתרמן כצופן פואטי, משום שהיא ייצגה את הנורמה הפואטית השלטת (שם: 274). אבידן יצר את המונח דיגום (sampling) לתיאור פעילות החיקוי שלו, מעין שימוש בתוכנת שירה קיימת (שם: 231).

לדעת מאירי הצחוק, שהפרודיה מעוררת לעתים קרובות, משמש יסוד חתרני נגד אוטוריטות, טשטוש השקפות עולם וערכים, ואף חילול הקודש המתבטא בפרודיות על טקסטים דתיים וכל מה שנתפש כקדוש, מרומם או גבוה (מאירי 2007: 41). אשר לאבידן מאירי מעיר בצדק, שהוא ראה ביהדות משאב פואטי (שם: 99). ואמנם אבידן כתב שירים פרודיים המושתתים על טקסטים מהמקרא, מהמשנה, מהסידור ומהשירה העברית. נשאלת השאלה, אם מחיקוי הטקסטים המסורתיים נבעו פרודיה מנמיכה וחילון או יצירתיות רעננה וסוחפת? הבה נעיין בכמה דוגמות:

#### טיוטה

|                 |                                  |
|-----------------|----------------------------------|
| הצליבה          | דוד עוקד את משיח ומעכב את הגאלה. |
| חזרה כללית,     |                                  |
| הצתה מאחרת,     |                                  |
| עבוד למחזמר.    | עקדת יצחק                        |
|                 | פעלת הסחה,                       |
| ישו כפיל-עליון. | הצתה מקדמת.                      |

(ב:297)

השיר "טיוטה" פותח בפרודיה על הצירוף "משיח בן-דוד" (הנובע מהאמונה שהמשיח יהיה מבית דוד). עקדת המשיח בידי דוד מעכבת את הגאולה, במקום החשתה. פתיחת הבית השני ב"עקדת יצחק" מתבקשת, משום שהיא נובעת אסוציאטיבית מהפועל **עוקד**, ומהווה סמל לאמונה בדת היהודית. אך מהפיכת סמל חשוב זה ל"פעלת הסחה והצתה מקדמת" לצליבת ישו משתמעת פרודיה מנמיכה ואף חילול הקודש. אף בתיאור "הצליבה", המהווה אחת מאשיות האמונה הנוצרית, כ"חזרה כללית" וכ"עבוד למחזמר" יש גיחוך וחילון. אבידן רומז לשם המחזמר "ישו **כוכב** עליון" באמצעות מילה קרובה בצליליה **כפיל**. מילה זו גם טומנת בחובה אירוניה כלפי אחד מעיקרי האמונה הנוצרית. כותרת השיר "טיוטה" מדגישה את ההנמכה הפרודית וחילול עיקרי אמונה בשתי דתות.

### עץ ירוק בוער ולא אוכל

|                              |  |                                 |
|------------------------------|--|---------------------------------|
| היה אביב.                    |  | שום דבר                         |
| אבל הרחוב הריח ריח של דלקה.  |  | רק עץ ירוק בוער-ולא-אוכל        |
| השמש דבללה תלתל-עשן. הנחירים |  | בוער ולא אוכל.                  |
| נפנו אל התקרית בבתאחת. [...] |  | מוזר מאד. ממש מוזר. ממש.        |
| בין כך וכך –                 |  | אולי פשוט האלהים                |
| כבר נקבצו שם אזרחים אל העשן  |  | החליט פתאם,                     |
| ומסתבר:                      |  | אחר כל-כך הרבה שנים             |
| עץ ירוק בוער ולא אוכל.       |  | של הסתגרות סנוביסטית רחוקה,     |
| עץ ירוק בוער                 |  | לחזר על המספר של הר-חורב. [...] |
| ברוח עיפה ומבגרת.            |  | עובר אזרח ברחוב בהיר מאד.       |
| היה אביב.                    |  | מה כאן מה כאן.                  |
| אבל הרחוב הריח ריח של דלקה.  |  | שום דבר                         |
| מטלפנים, אפוא, לכבאים,       |  | רק עץ ירוק בוער-ולא-אוכל        |
| ובינתיים מסתכלים בעץ.        |  | נפל.                            |
| עובר אזרח ברחוב בהיר מאד.    |  | פשוט נפל.                       |
| מה כאן מה כאן.               |  | (א : 39-41)                     |

השיר "עץ ירוק בוער ולא אוכל" רומז להתגלות האלוהית למשה, לאחר שמשה ראה "הסנה בער באש והסנה איננו אֶפְל" (שמות ג, ב). המילה אֶפְל אינה משמשת בעברית החדשה, ולכן היא מאזכרת את הסיפור המקראי באופן בלעדי.

השיר מתאר תקרית ברחוב עירוני לעומת האירוע המקראי שמתרחש באדמת קודש במדבר. שתי השורות "עץ ירוק בוער ולא אוכל" / עץ ירוק בוער" חוזרות ארבע פעמים בשיר, ופעמיים מקדימות אותן המילים "שום דבר / רק", ואלה הופכות את התקרית לרגילה לעומת פלאיות האירוע במקרא. האזרחים עושים פעולות פרזאיות: "מטלפנים [...]" לכבאים", "התיזו מים / מצנורות גדולים ולא עזר", "הביאו חול/ ונערו את ענפיו / ולא עזר", ולבסוף העץ "נפל / פשוט נפל". אין ספק שהסיום מדגיש את היומיומיות של האירוע, אך שיא ההנמכה הפרודית טמון באזכור אלהים בלשון דיבור ובסלנג: "אולי פשוט האלהים / החליט פתאם, / אחר כל-כך הרבה שנים/ של הסתגרות סנוביסטית רחוקה, לחזר על המספר של הר-חורב."

### קוהלת הצעיר

|                                   |                                  |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| אני קוהלת מלך לא הייתי /          | לא בתל-אביב ולא בירושלים,        |
| וגם לא אהיה. /                    |                                  |
| לא טעמתי טעם שלטון ולא מציתי /    | את האפשריות הצבעוניות מדי.       |
| הטמונות באפוטרופסות על האספסוף. / | אבל, אמר קוהלת הצעיר, אבל        |
| אניודע מראש ולא למפרע, /          | שלא הפסדתי ולא כלום.             |
| אֶבֶל אֶבְלִים, אמר קוהלת, /      | אֶבֶל אֶבְלִים, הכל אֶבֶל. [...] |
| צדיק – מלאכתו נעשית /             | בידי אחרים, ולמזלו               |
| יש תמיד אחרים, לא /               | צדיקים, אבל                      |
| אלו היו רק צדיקים, הרי לא /       | היו אחרים לעשות מלאכתם           |
| של צדיקים. [...]                  |                                  |
| אֶבֶל אֶבְלִים, אמר קוהלת /       | אֶבֶל אֶבְלִים, הכל              |
| אֶבֶל חֶבֶל /                     | חֶבֶלִים, אמר קוהלת,             |
| חֶבֶל חֶבְלִים, הכל /             | חֶבֶל. אֶבֶל                     |



אָבֶל אָבֶלִים, הכל  
הָבֵל, אמר קוהלת,  
אָבֶל.

אָבֶלִים, אמר קוהלת, /  
אָבֶל. הָבֵל /  
הָבֵל אָבֶלִים, הכל

עוד מנע אמונה מן העם  
סוף דבר : את תורתך שמר לעצמך  
כל האדם.

ויותר שהיה קוהלת הצעיר ספקן, /  
ותַרְגֵּל וְאָזַן נמשלים הרבה. /  
ואת מותך יָרָא, כי גם זה /

(א : 255-262)

הבאתי לעיל חלק מהשיר "קוהלת הצעיר", הכולל קרוב למאתיים שורות המחולקות לעשרים ואחד בתים, ואחרי כל בית פזמון חוזר. פתיחת השיר מאזכרת את פסוק יב בפרק א' במגילת קהלת: "אני קהלת הייתי מלך על-ישראל בירושל[ים]", אך על דרך השלילה. השלילה מובעת בבית הראשון באמצעות שבע תמניות של מילת השלילה **לא**. אזכור העיר תל-אביב בשורה השנייה יוצר נתק מהנושא המקראי (אם כי השם "תל-אביב" מוזכר ביחזקאל, ג, טו, ועוד). הנתק מלשון המקרא מתחזק באמצעות שלוש מילים מלשון חז"ל: 'אפוטרופסות', 'למפרע', והפועל 'מיציתי'.

לאחר הבית הראשון בא פזמון חוזר המאזכר את פסוק ט בפרק יב: "הָבֵל הָבֵלִים אמר הקוהלת הכל הָבֵל". אך אבידן משחק עם פסוק זה בהמירו את הצירוף הָבֵל הָבֵלִים בצירוף אָבֶל אָבֶלִים. אמנם מילת הניגוד אָבֶל קרובה בצליליה אל הבל, אך ספק אם לצורת הרבים אָבֶלִים שחידש ולצירוף כולו משמעות כלשהי. הפזמון "אָבֶל אָבֶלִים אמר קוהלת, / אָבֶל אָבֶלִים הכל אָבֶל" חוזר בשיר עשרים פעם. בפעם העשרים ואחת הוא משמש משפט פתיחה בבית לפני האחרון הכולל ארבעה משפטים הזהים לו במבנה. במשפט השני בבית זה המילה המרכזית היא הָבֵל, ובמשפט השלישי המילה המרכזית - אָבֶל. במשפט הרביעי מביא אבידן את הפסוק מקהלת כלשונו אך מוסיף צירוף כלאיים הָבֵל אָבֶלִים (ראו לעיל). אין ספק שהמשפטים שיצר אבידן לפי דגם הפסוק המקורי הם איגיוניים, אך יש בכוחם לשקף את אוירת הייאוש והפסימיות שבמגילה.

במשפט הסיום בשיר אבידן מאזכר את הפסוק לפני האחרון במגלת קהלת:

"סוף דבר הכל נשמע, את האלהים יָרָא ואת מצותיו שמר כי זה כל האדם" (פרק יב, יג)

"סוף דבר : את תורתך שמר לעצמך / ואת מותך יָרָא, כי גם זה / כל האדם" (ראו לעיל).

אבידן יצר מעין תקבולת לפסוק המקורי. הוא המיר את הפסוקית "ואת מצותיו שמר" בפסוקית "את תורתך שמר לעצמך", המרה שמשמעותה חילון. אך מהמרת הצו **את האלהים יָרָא** (הבא גם בפרק ה, ו) בצו **ואת מותך יָרָא** עולה אובדן אמונה מוחלט, המוביל לייאוש ולפסימיות אקזיסטנציאליים.

האווירה הפסימית בשיר מומתקת קמעא בבית השנים עשר, בערך באמצע השיר, בפיתוח הומוריסטי של המדרש התלמודי "צדיקים מלאכתם נעשית בידי אחרים" (ברכות לה).

### תפילת הדרך

קרעתי בעצמי קריעה גדולה  
והייתי לא עם ולא גולה  
ולא מנחם ולא אם שכולה  
ולא מקום  
ואם עולמי אינו מקומי  
אני מקומו של עולמי  
ומשם קיומי ומכאן סיומי  
שלומשלום

(ב: 308)

אבידן הכתיר שיר זה בשם "תפילת הדרך", תפילה שישראלים רבים אומרים לפני יציאה לספורים בארץ, או מטמינים את הטקסט בכליהם לפני טיסה לחו"ל. אך היחס בין הכותרת לבין תוכן השיר הפוך. כידוע קורעים קריעה לאחר הטמנת המת, כאשר "קריעה גדולה" מסמלת אבל כבד. הצירוף "לא מנחם" מאזכר את הצירוף "אין מנחם" שבא במגילת איכה לפחות שלוש פעמים (איכה א: ט, יז, כא). כמו-כן המילים **עם וגולה** רומזות לאבל לאומי, שהרי המילה **גולה** נפוצה בספר יחזקאל. עם זאת מילת שלילה המקדימה מילים אלה שוללת מסקנה זאת, והשלילה מתחזקת כשנותנים את הדעת למילה השנייה בשיר **בעצמי** שבאה אחרי הפועל **קרעתי**.

כשאבידן כותב "ולא מקום", אין ספק שהוא מודע לכך שהמילה **מקום** משמשת בלשון חז"ל כינוי לאלוהים: "מפני מה מכנין שמו של הקדוש-ברוך-הוא וקוראין אותו 'מקום'? שהוא מקומו של עולם" (בראשית רבה סח). והראיה שבהמשך הוא מסמיך את המילה **מקום** למילה **עולם** במשפט "ואם עולמי אינו מקומי, אני מקומו של עולמי". אין צורך להרחיק לכת ולפרשן את הפסוקית האחרונה במשפט, אך משתמעת ממנה השקפת עולם אקזיסטנציאליסטית, שהפסימיות שבה מתחזקת בשורה הבאה "ומשם קיומי ומכאן סיומי".

בין אם נכנה שיר זה פרודיה על הנאמר במקורות היהדות ובין אם נראה במקורות מעין תשתית לחיקוי וליצירה חדשה, אין ספק שבשיר מובעת אירוניה מרה על גורל האדם בעולם חסר אמונה, המוליך את אבידן לקרוע קריעה בעצמו על סיומו – מותו הבלתי נמנע.

### אולי גמזה

לד.ו.

"אשה נעה", אמר מישהו, והזריזות  
הלשונית קבלה את האתגר כמחבט עליז,  
המחזיר כדורטניס ידיותי בשעות  
אחר-הצהרים הנעימות. כמובן: אשה  
נעה, בית נע וכלים נעים – מרחיבים  
דעתו של אדם, בה-במדה  
שאשה נאה, בית נאה וכלים נאים  
מצרים אותה.

(ב: 99)

השיר "אולי גמזה" מושתת על האמרה: "שלשה מרחיבין דעתו של אדם אלו הן דירה נאה ואשה נאה וכלים נאים" (ברכות נז, עמוד ב). כפי הנראה, אבידן כתב (או שרבט) את השיר על בסיס העיצור הגרוני ששמע בהיגוי המילה **נעה**, הדומה בצליליה למילה **נאה**. זו העלתה

בזיכרונו את האמרה הנזכרת למעלה, אך הוא העניק לה משמעות הפוכה מזו שבמקורות, כשהמיר את המילה **מרחיבין** במילה **מצרים**. לעומת זאת הוא יצר אמרה חדשה: "אשה נעה, בית נע וכלים נעים – מרחיבים דעתו של אדם", והעניק לה תוקף באמצעות הקדמת המילה **כמובן**.

אין ספק שניתן לסווג שיר זה כפרודיה הומוריסטית. ראוי להעיר, שאם השיר נכתב בעקבות שמיעת מילה או היגוי מסוים, ניתן לתארו גם כשיר מטא-פואטי. "הזריזות הלשונית" - מהירות כתיבת השיר מתוארת דרך הדימוי של החזרת כדור טניס במחבט. (ראוי להעיר, שיש עדויות על מהירות כתיבתו של אבידן ממבקר הספרות גבריאל מוקד).

#### ארץ הבכירע

(טיוטה להפרכת-חצר)

ארץ סחי ומעוז

ארץ זכי ומאס

ארץ אוכלת חושביה

ארץ האפשריות המגבלות, המגבלות הבלתי-אפשריות ומקרי-הגבול

ארץ שיש בה יותר מדי גבול ופחות מדי זבול

ארץ בטחון-פה ללא פתחון-פה

ארץ שצבאה צוהל אלי קרב [...]

ארץ הוד-קדומים-ומקדמים והוד-גדומים-ומגדמים

והוד-יתומים-ונשומים והוד-מְרַמֵּים-ומְרַמֵּים ופחות מדי

הוד-עִירְמִים

ארץ חיפה-עלית וטבריה-תחתית וירושלים-של-מְהַלָּה

ארץ זפה-חוף משוש-אָבֵל קָרְהָה בְּהַ מְלָךְ הוא רב [...]

ארץ שבעת-המינים, שאין בה אפלו שביעית שבשמינית

של מין [...]

ארץ זפה-לאֵלֵהִים – אָבֵל מי כבר יכול להרשות לעצמו

להיות אֵלֵהִים

ארץ שהציאה ממנה, דרך ים-התיכון קשה כקריעת

ימסוף

ארץ שנעים לקבל ממנה גלויות ומכתבים, כי כל אחד

מבוליה הוא בול (ב: 83-85)

התיאור **בכי רע** שהולחם ומשמש כשם מיודע בכותרת "ארץ הבכירע" הופך לדו-משמעי, שכן הוא ניתן להתפרש לא רק כמצב החמור ביותר אלא גם כבכי שהוא רע. לרוב אוצר המילים בשיר דמיון צלילי. אבידן פתח את השיר בתקבולת, כשבראש כל שורה המילה **ארץ**. הצירוף **סחי ומעוז** שבשורה הראשונה הוא שבירת הצירוף **סחי ומאוס** הפותח את הפסוק: "סחי ומאוס תשימנו בקרב העמים" (איכה ג, מה). הצירוף **זכי ומאס** שבשורה השנייה פותח במילה **זכי** שאותיותיה משמשות שורש למילה **זכות**. מקור המילה השנייה בצירוף **ומאס** הוא הצירוף שלמעלה. לפיכך אפשר לתאר את היחס בין שני הצירופים כתקבולת כיאזטית.

"הצירוף ארץ אוכלת חושביה" שבשורה השלישית מאזכר את דברי המרגלים "ארץ אכלת יושביה היא" (במדבר יג, לב). מהמרת המילה **יושביה** במילה **חושביה** נובעת אירוניה על היחס לאינטלקטואלים. למילה **זבול** החותמת את השורה החמישית קונוטציה של קדושה, שהרי היא מסמנת את מעונו של אלוהים "הבט משמים וראה מזבול קדשך ותפארתך" (ישעיהו סג, טו). בצירוף "ארץ שצבאה צוהל" שבשורה השביעית הפועל **צוהל** רומז לשם הצבא **צהל**. המילה

**גזומים** שבהמשך מאזכרת את טרומפלדור, שהיה גידם, וקרובה בצליליה למילה **מגודמים** שבאה אחריה, ומאזכרת את עולי הגרדום בדור שאחרי טרומפלדור.

הצירוף "ירושלים-של-מהלאה" דומה בצליליו לצירוף "ירושלים של מעלה". השורה "ארץ יפה-חוף משוש-אבל קריה בה מלך הוא רב" מאזכרת את פתיחת השיר "אהבת ציון": "יפה נוף משוש תבל, קריה למלך רב" לר' יהודה הלוי (תש"ו: 15). שינוי התפקיד התחבירי של המילה **רב** הופך אותה משם תואר לשם. בכך נרמזת מחאה על התפקיד הממלכתי המוענק לרבנים במדינה. בפסוקית המסיימת את השיר "כל אחד מבוליה הוא בול" טמונה דו-משמעות בשל הפוליסמיות של המילה **בול**.

שיר זה מאזכר את השיר "זוהי הארץ" לאפרים קישון (**בעד** 1970: 7-8). כל אחד מעשרים ושישה הטורים בשיר של קישון פותח בצירוף "זוהי ארץ", וכל אחד משלושים ושניים הטורים בשיר של אבידן פותח במילה "ארץ". אך מבחינה תחבירית יש הבדל בין שתי היצירות. כל טור בשירו של קישון הוא משפט שלם, ואילו חלק מהטורים בשירו של אבידן מורכבים מצירופים שמניים או משם ופסוקית לוואי. מבחינת התוכן יש דמיון בין טורים אלה: "זוהי ארץ שהפרידה בין הדת למדינה, ומאז שולטת בה הדת לבדה" (קישון) לבין "[...] קריה בה מלך הוא רב" (אבידן), אך ברוב הטורים יש שוני רב. חלק מהמשפטים בשירו של קישון אינם מביעים כל ביקורת, ואלה המביעים זאת מוהלים אותה בסלחנות. למשל, "זוהי ארץ בה לכל אזרח זכות לומר את דעתו, אך אין בה חוק המחייב מישהו להקשיב." (קישון) לעומת "ארץ עמי-הארצות, שאינם עמים ואינם ארצות" (אבידן). מכאן שיצירתו של קישון רוויה סאטירה, ואילו יצירתו של אבידן רוויה לעג, בוז ואף הומור שחור.

## סיכום

דוד אבידן הצעיר במשוררי דור המדינה (1995-1334) בלט בחדשנות לשונית. הוא חידש פעלים רבים ושמות תואר, אך הוא לא הפר את חוקי המורפולוגיה. גם כשיצר תצורות בלתי מובנות מבחינה סמנטית ואף איגיוניות, הוא הקפיד על חוקי הדקדוק. הוא אמנם הפר את המוסכמה הבסיסית ביותר בלשון – הכתיב, אך לא נקט אמצעים בלתי מובנים. איחוד שתיים או שלוש מילים המופרדות במקפים, הלחם מילים בעלות עיצור משותף וכד' לא הפכו את יצירותיו לבלתי קריאות או לסתומות. במילים אחרות אבידן לא נטל לעצמו Licentia Grammatica. ראוי להעיר, שהמילים והתכנים האיגיוניים שכתב אופייניים לפוסטמודרניזם, שבה האיגיון משמש פרודיה למשמעות (השוו מאירי 13, הערה 16). מכאן שמבחינה זאת אבידן הגשים את שאיפתו לכתוב שירה עתידנית.

אבידן לא הגביל את עצמו לרמה הגבוהה בלשון אלא נזקק לכל הרמות – ללשון הגבוהה (הקרויה גם ספרותית), ללשון הבינונית (המשמשת בעיתונות, בספרי המדע וההגות, וכד'), ללשון הדיבור ואף לסלנג (למשל, "לחזר על המספר של הר-חורב" שבשיר "עץ ירוק בוער ולא אוכל"). אף בתוכני שיריו ויצירותיו האחרות אבידן לא הגביל את עצמו לנושאים שברומו של עולם אלא עסק גם בפרוזאי וביומיומי (ראו לעיל "אולי גמזה"). בעניין זה כותב מאירי, שאבידן לא הגביל את עצמו לתרבות הגבוהה אלא עסק גם בתרבות הפופולרית, ומדגים זאת ביצירה "לוח הפירסומת" (א: 27-29).

יצירותיו, ובעיקר הפרודיות שביניהן המבוססות על טקסטים מהמקורות, מעידות על שליטה בכל רובדי הלשון: לשון המקרא, לשון חז"ל, לשון ימי הביניים, וכמובן העברית בת

ימינו. מבחינת המשמעות יצירות אלה מביעות סוגי פרודיה שונים. אמנם הובאו רק שש דוגמות, אך נמצאו בהן סוגים שונים של פרודיה. ביצירה "אולי גמזה" הפרודיה משעשעת. בקטעים מ"ארץ הבכירע (טיוטה להפיכת חצר)" מובעים הומור וסאטירה, אך במרבית הקטעים ביצירה זו הפרודיה תוקפנית ומביעה אירוניה ואף לעג. פרודיה מנמיכה שנובע ממנה חילון משתקפת ב"עץ ירוק בוער ולא אוכל", ב"תפילת הדרך" וכן ב"קוהלת הצעיר". פרודיה מנמיכה המביעה חילול הקודש של שתי דתות מובעת ביצירה "טיוטה". בשיר "תפילת הדרך" יש רמז לחילול הקודש ועולה ממנו ייאוש אקזיסטנציאלי. אף ביצירה "קוהלת הצעיר" מובע ייאוש ממין זה, אך שלא כביצירה "תפילת הדרך" הוא מושתת על האווירה הפסימית המובעת במגילת קהלת.

## מראי מקומות

### מקורות

אבידן, דוד (1964) 2005. **משהו בשביל מישהו** – מבחר שירים 1952-1964. בני-ברק: הקיבוץ המאוחד. מהדורה רביעית.

אבידן, דוד 2009-2011. **כל השירים**, כרכים א-ד. ערכו ויסמן, ענת ודוד וינפלד, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ירושלים: מוסד ביאליק. תשס"ט-תשע"ב.

הלוי, ר' יהודה, תש"ו. **כל שירי רבי יהודה הלוי** בעשרה כרכים, בהתקנת ישראל זמורה. תל-אביב: מחברות לספרות, כרך א'.

קישון, אפרים 1970. **בעד** (ציורים ק. גרדוש - דוש). תל-אביב: ההוצאה לאור של משרד הבטחון, עמ' 7-8.

### מחקרים

וייכרט, רפי תשנ"ט. "אבידן מתרגם את אליוטי", **עכשיו 66** – חוברת מוקדשת לדוד אבידן, תל-אביב. עמ' 76.

ויסמן, ענת 2005. **זמן ותנועה בשירת דוד אבידן** (חיבור לקבלת תואר דוקטור לפילוסופיה). ירושלים: האוניברסיטה העברית, תשס"ה.

מאירי, גלעד 2007. **שירה כפארודיה - הביטים של צחוק, מודרניזם ופוסטמודרניזם בשירת דוד אבידן** (חיבור לקבלת תואר דוקטור לפילוסופיה). תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.

פרוכטמן, מאיה 2000. **לומר זאת אחרת**. באר-שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.