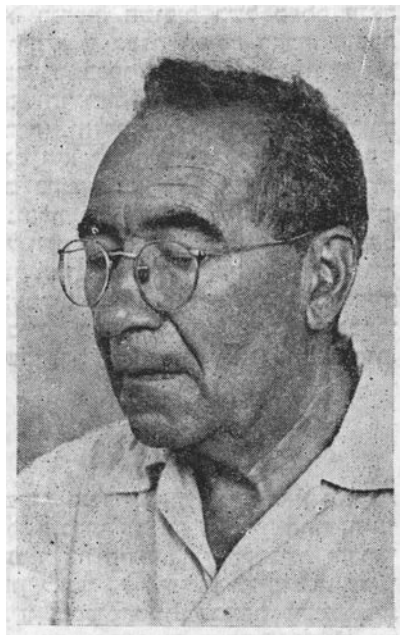


## שרגא אבנרי / שירת אברהם רגלסון

בשולי הקובץ „חקוקות אותיותיך“, הוצאת „מחברות לספרות“



א

לא בודד ויחיד הוא א. רגלסון בזיקותיו לסיפור הקדום; אם בפניה שלו אל האגדה האינדיאנית ואם בהליכתו אל המקורות המיתולוגיים להפיק מהם שיר ומחשבה. מי ממשוררינו לא התרשם מן התפארת הגלומה באגדה ובסיפור התנ"כי? אף על פי כן יש לראותו כאוניקום לעצמו, שונה ונבדל מחבריו ליצירה בתפיסת החומר, שהוא מכין לו תבניות אידיאיות ומעצבו על האבניים של קונצפציות פילוסופיות ומרעיות; הוא אף לא נמנע מלשתף, בין היתר, תפיסות-יסוד מן המסתורין של ה„זוהר“. עיקרן, אם לקצר בלשונן: האדם הוא חלק מן הטבע שהוא קוסמי; מן הזמן, שהוא אינסוף, ומן היש, שדרכו אל האין וחזור חלילה; האין עצמו אף הוא איננו חלל האפס, הוא היש הגדול מכל הישים. תפיסות כגון אלה מכובדות הן בשרשרת היחסים שבין המשורר והעולם. הרעה שהעולם במובנו הרחב נתון לתהליכי התפרדות, תופסת מקום בשיריו. ומה שנראה כפניה לאופטימיות היא התפיסה על האחדות העתידה לבוא, עם השאיפה של החלקים המפורדים לשוב אל האחדות הקמאית במעגל המחזורי הנצחי. אולם הבחינה השירית שטוריה נפרצים להשקפות כאלה, לא תמיד היא יוצאת נשכרת מעומס מחשבה וחקיקורים פילוסופיים. בשאיפתה של השירה לממש את סוד היקום האלוהי, ולהקיפו הסברים שונים, על-אנושיים ועל-יקומיים, יש שהרמויות הפועלות בה מתקפחות מייחד אישי ואנושי, כאשר מוענקות להן משמעויות סמליות בזיקתו לעולם עליון. ויש שבעלילה מכריע המיפנה השרירותי, שלא כדרך הטבע, כדי שהבעיה המוצגת תבוא על סיפוקה. בקיצור: השכלתנות והשירה אינן מרגישות את עצמן בנוח בכפיפה אחת. לגבי סוג יצירה זה טרען המבקר א. אפשטיין: „יש אמנם תפיסה עמוקה בטראגיות גורלו של האדם, בה ניתנים נפתולי נפשו, צער אהבתו, תאוותיו וכשלונותיו, אבל בצורה כללית, סוגית — כגילויים של חיים ומוות, פריחה ובליה בתוך התהליך הנמשך מן היש אל האין

וחזר חלילה. תפיסה קוסמית זו מביאה בהכרח לידי תיאורים כוללים, אמנם עשירי דמיון ונהדרי ציורים, אך הם חסרים את הרטט האישי, את הייחודיות של הנפש החיה, את הפארטיקולאריות של המצב המיוחד. מבקרים אחרים טוענים, בין היתר, להעדר התמימות בשירה מן הסוג האמור, מחמת אותה שכליות עודפה המביאה לידי הכרות פסימיות, אולם אין מקום להכללות כאלה.

דבריו אלה של א. אפשטיין, המתיחסים לשירת א. רגלסון, חשובים בשל טעמם הנאה ואמיתם, בייחוד שלא התכוונו לקפח את קומתה כשירת-אופי בעלת תפיסה רחבה, חובקת עולם. שיעור קומה זה נשקף אלינו מפעלו של המשורר בספר „חקוקות אותיותיך“, בר מכונסים כל הפואמות, השירים הלידיים והעיבורדים (תרגומים לעברית), שרובם נדפסו קודם בקובץ „אל האין ונבקע“ (הוצאת „עם עובד“, תש"ה), וחלקם אחר כך בפזרות. מהדורה סדורה ומורחבת זו של „אל האין ונבקע“ מחולקת גם היא לשעדים על פי מיון חסיבת-צורני: בלתי שקולות, שקולות ולא מחורזות, חרוזים בהברה הארץ-ישראלית. אך למרות תוספות דברים במקור ובמתורגם, שתרמו להרחבה ניכרת של הספר, כדי של"ה עמדים, נשאר בעינו משקל-הכובד התפיסתי והאיכות-ישירי של הקובץ הראשון. שכן אין מקום למעט באותה חשיבות מרכזית הנודעת לאגדה הפילוסופית, על החדירה הנועזה לתחומי המיתולוגיה הקדומה מן הסוג של „קין והבל“ ו„שיר התיקון“, או העמקות הדיאלקטית של השקפות החיים שבדושיח „אחיה וישראל“ ופרקי הגות אחרים. חלקם של שירים מאוחרים יותר, שנכתבו משנת תש"ה ואילך, ניכר בקו ההמשכי הבריא, שבהכרת דרכו כלפי הכרעות אחרות. והדברים יבואו על טעמם.

ב

כבר ציינתי, במאמר אחר\*, את דרכה המיוחדת של שירת רגלסון בקובץ „אל האין ונבקע“, בחיפושה אחרי פתרון כל-שהוא לבעיותיו של האדם. כן הזכרתי שם את „השירה התועלתית“ הנאלצת לשוות לפעמים חומרה קיצונית לבעיות, להעמיד את היצירה על הקטניות והדרא-מאטיות. ואולם אם להדאות על הישגים בשירת רגלסון לאחר כל חיפושה וליבוטיה, עלינו לומר: ספק אם היסוד השכלי של „שיר התיקון“, הניזון מסכימאטיות שבזיקה פראגמאטית תכליתית, יש בכוחו להעניק לפרט-האדם את האמונה המבוקשת ב„דת האהבה“, למשל, על אף הישגיו האחרים הנאים של שיר זה. כן ציורי הטבע, השפועים המרהיבים שבו, מכילים הרבה מן התהווה הברדאשית, ולכן אינם עשויים לגאול אותו מן האימות ורגשי הברדדות והאפסות. דומני, איפוא, כי התמודדותו על המבע השירי המקורי, המעניקה לו את היתרון של מכריע במערכה רב-צדדית זו המצמצמת עד למינימום את המחיצות שבין האני והלשון, התמודדות זו הולכת וכובשת את המקום „עולם“ בשירתו.

כדי לעמוד על תפיסות יסוד, בהן נעזר „שיר התיקון“ נסתפק בציטטה אחת המסכמת בתמציתיות את מהות התהליכים של העולם במובן הרחב. „בטרם זמנים“ קיימת היתה אחדות של „איך-שם“ אלוהי, קמאי, יחיד ואחיד. וזה ראה משום-מה ברגעי חולשתו להתפלג ולהתפרד דמויות לאין ספור, מרובות ניגודים וחילופים. „איך-שם“ זה הוא האלוהים-עולם מאי-אז שאחדותו הוכחדה, אבל אחדות זו נעשתה לשאיפתם של כל היסודות המפולגים והפזורים, והיא ענין החזר חלילה „מקץ זמנים“. הקטע הבא מסכם בדמיון ציורי וביטוי מקורי את תהליכי ההתלכדות של „איך-שם בשברירותו“

בְּהִיטוּ אֲבִי-בְּרָב, עָפָר, צָפָה, מִי וְאָנֹכִי,  
 עֲצָמוּ נְהִיג וְנִתְדַרְדְּרוּ קְרוֹעַ,  
 אֵל עֲצָמוּ נָפֵל סְפֹאֵר אֵל אֶרֶץ,  
 אֵת עֲצָמוּ שְׂאֵף תְּכַלֵּת אֵת הַשָּׁמַיִם,  
 אֵת עֲצָמוּ קָלַע צְפָרְדַּע אֵת הַיָּבֹב,

\* מאסף לדברי ספרות, ביקורת הגות (ד), העורכים: דב סדן, שלמה טנאי, הוצאת אגודת הסופרים העבריים ו„קרית ספר“, ירושלים, תשכ"ד—תשכ"ה (יופיע בקרוב).

אֵת עֲצָמוֹ חֶפֶץ דָּבָר רָקָה וְאֵשׁ אֵשָׁה,  
 אֵת עֲצָמוֹ עָבַד בְּאֵמוּנָתוֹ קֶרֶךְ לֹחַת קִשְׁיוֹת דְּמַיִם,  
 עַל עֲצָמוֹ טָהָה בְּאֵמוּנָתוֹ רַבִּים וּמְדַעֵי כְּחִירִים,  
 עַד הַסּוּתוֹ אֶל קְרוֹטוֹ בְּשִׁנְעַת כְּבוֹרֵי יוֹבֵל,  
 עַד הַפִּירוֹ אֵת אֶחָדָם בְּאֵשׁ סִנְהֵדְרֵי שָׁמַיָּה (ע' 167).

תיאור מוחשי זה מראה את מעבדתו הגדולה של היקום, אלוהים־טבע, את תהליכי ההבלעה וההתחברות, מאחר שקיימת זהות חלקי הבריאה ללא הברלה («אל עצמו נפל» — את עצמו שאף» — «את עצמו בלע» —). ובכן, הרמש והחי, האדם, הצמח והכוכב סופם לשוב אל אחדותם הקדומה. אף לאור סיומו של השיר ברור, כי המחזוריות הקוסמית הזאת, החזרה אל האחדות, «מקץ זמנים», איננה אלא החזרה אל הקדמות האחרת של «האלוהות בורחת עצמה אל עצמה שבה מעשרת נודיה» (ההרגשה שלי — ש. א.). ואין, כמדומה, מקום להרבות דיון בתפיסה הזאת כהיקש פילוסופי מופשט, שקנה לו אחיזה בשירה הודות לכשרון, המעניק לו חיים עצמיים בביטוי מקורי. כל הסתייגות המתבקשת להישמע, כגון מה למשה ולסנה ולתפיסות אלה, תחרוג בודאי מגדרו של עיון ספרותי. ואף על פי כן, קשה להימנע מן ההפלגה בהרהורים מסקניים לפחות בפרט אחד — «את עצמו בלע צפרדע את הזבוב» — שכן הרגש היסודי המשתלט עלינו מכוח «שיר התיקון» הוא החגביות של האדם החלש המטלטל אימת כליתו. הוא בא ללמדך כי המוות הינו אף הוא צורת השיבה אל האחדות. אך רוב הקוראים, שאינם הוגים בממדים קוסמיים, ימצאו לנכון להעמיד את ה«חסר» הזה בסימן המשמעות האירונית.

ואמנם מתוך עיון בקטעים כאלה דומיהם יש מקום להרהורים בחיים ומוות, צמיחה וכמישה, שנודעת להם תופעת ההתאחדות שבהיבלעות, והתבוננות בטבע של החי והצומח מספקת הוכחות בקיום תהליכים אלה. לעומת זאת אין ספק, לאור אותה התבוננות, כי העולם הולך בלי הרף ומתרחק מאותה אחדות. כל עוד קיימים בו יצרי זרע ופדיון ורגעי «חולשה ובדידות», הגורמים להתפרדות הנמשכת ומקיפה את הווינתו האלוהית, שהיא גם «אלהות בורחת עצמה». אבל גם בגילוי זה, בהתפרדות של האדם והטבע, אין לראות מירון כולל ומוחלט אל האין, כפי שזה עשוי להסתבר, למשל, מתוך הקבלות מן הספר «על האין» לש. הלקין. אמנם, יש בכך מהעמדת הקיום על הטראגיות, אבל לא בלי מאבק להקל מסבלו של האדם החלש החגבי ההוגה בממדים קיומיים. שירתו של א. רגלסון, עם היותה מפולגת ומרובת ניגודים חריפים, נושאת את עיניה אל דרך הפואטיביזם שביצירה, בהיותה עמוסה תודעות ותפיסות, ובדרכה זו אין ביטויה יודע היכן גבול הסכנה, בהגיעו לעתים עד כדי שורת־פיוט מזולזלת.

באיון מידה היא נאמנה לאותה תודעה פאנתאיסטית של הטבע ואשר מעבר לו — ניתן להיווכח מעיון בלקט מדפי הספר. פעמים אחדות אנו קוראים וחוזרים על אותו הניצוץ האלוהי שבאדם המתקשר לאחד עם האדמה, על הרעדה והצמרמורת המקיפות את ברואי האדמה וגעגועיהם להתאחות ולהתמוג עם סוד חייה («שיר התיקון», «אביאל», «איש הזכוכים», עמ' 216, 166, 163). אך קורה שמוטיב הטבע הזה משולבת בו דברנות מופשטת או מחוכמת. דברי הקינה על מותו של ביאליק מעידים בין היתר כזאת (ע' 142): «הנה ראיתי את אמת־העפר משתרעת, / מתמוגת עם כל כדור הארץ / ותרנן ותרקד הארץ תחתי / השתאו כוכבים, / ובשפת רטטים ורגשות / הנמשכת מגוף אל גוף ומקשרת עולמות (כי רק לחושינו, אוהבי המוגק ואשר ביד יתפס, / יש פירוד בין עצם לעצם)». וכאן, ממש בהמשך הטורים הרוויים מחשבה שירית ודמיון, מופיעה התשבורת, והניגודים שבצורה מחריפים באחד משידיו הטובים של הקובץ, שמשום מה נזדקק מוטיב הטבע לנמקנות מופשטת ובלתי שידית שבהערת המוסגר הנ"ל.

ניגודים כאלה בסגנון בין מבע שירי דידיאקטי וניגודים במוטיב בין יסוד אמוטיבי והיקש פילוסופי שכלי, משמשים זה ליד זה. יש שטורים של שירה מסתתרים לפתע כדי לפנות מקום

לאיוו שהיא הבדקה, מנמקת ומחזקת את התפיסה היסודית. פרקי עלילה פראמית נאים חזקים ומצודדים חסרים את הפרספקטיבה האפקית, מחמת ריבוי מעלות ומורדות, ובינתיים מתבשם הקורא מלשון פסגות שמראות עולם משובצים בה, מתעלה בשגב של פריצות אסתטיות ונכנס פתאום לתחומה של מציאות פרוזאית אפורה. אך שירה זאת בכללותה, כיוון שכוחה בדימוי ובציור ובהיתוך הלשון, שהם מתכונותיה של שירה גדולה, הריהי שומרת על הקו האחידותי האישי ועל הצביון הייחודי שלה. ולכן גם ברפפות מתחה ניצודה הארזן לגווני צליליה ועינו של הקורא משועשעת. הנהגה מתהלכים אנו במשעולי עולמה של הפואמה הביוגראפית „עקדת שלמיהה” — פרקי וידויו וסיפורו של אור, מורה וסופר, נפתוליו בין אהבת ילד ואהבת אשה, תיאורי הווי מפורטים גלויים — והיריעה הסיפורית משולבת חוון ודמיון ליד תיאורים מציאותיים ריאליים, ואף אינם נעדרים קטעי ליריקה מעודנים ונעלים. אך בין אלה לאלה תחומי השפה נפרצים ורצון ההבעה אינו ידע מעצורים, כשהוא מזדהה ממש עם הטבע הרגלסוני העשיר המעתיק גבולותיו לאין שיעור, כדי למלא חלל ריקן של העולם. הרצאת דברים במוטיביקה דומה, בשיר „הדלקת הנר”, מספרת בפשטות עממית, אף היא מעלה לפנינו לפתע בשורות בלתי פרוזאיות את הרהור האדם בבדידותו וביתמותו, אגב אנוחה צער על גורל הרך הילוד בעולם הזה, כגון (ע' 169):

עד צאתו לקעור קמו אָויר קְחֶשֶׁד, קְטָאָב, קְדָאָה —  
 גר קְסֶלֶסֶל, גר קְסָקָר, גר קְפָקָדָה, גר אִבְרִי.

כתיבה „אפית” כזאת צומחת מתחום אמוטיבי וחוויתיות עמוקה, והדברים האלה הם מן המשוער ומעלה. אך באותו הקטע ממש, הבא בפתיחה לפואמה, משוחזר תהליך מדעי של הפראת זרע והתהוות העובר, המתואר בפרוטרוט באורח קונטראסטי לאותם הרהורים טראגיים על הילוד היוצא לאור עולם להיותו אובד חסדישע, כביטוי „מטולטל — מסוער — הפכפך — אובד”, שהישנות משמעותו מדגישה ומעמיקה את הצירוף הטראגי להווית האדם. היגון הטראגי הנשקף מתוך התרקמותה של העלילה, בתיאור כבשיה, אולי בו בלבד אצור ענין בשביל טעמו של הקורא המאבחן. גם ב„איש הכוכבים” וב„אביאל” מהווה אותו „שביב צער בודד” — מוטיב טראגי הנרקם במסכת הקיומית הרגשית של כלל־האדם בשירים אלה. שונה מוטיב זה ביצירה המאוחרת יותר „עקדת שלמיהה”. על הרקע האינטימי של חיי משתתה בארץ ישראל ולבטוי האישיים של גיבור הפואמה, אין מותו של הילד שלמיהה משתמע כתוצאה מאיזה כורח גורל כללי ואיננו ביטוי מסמל לתפיסת האדם בכללותה. הוא פרט אירועי ביוגרפיים במעגליות של יחסים אנושיים מציאותיים, המרמז על בעיות חברתיות תוך התאפקות אפית הראויה למופת. אין ספק, כי המשורר בעצם וניחתו את האגדה המיתולוגית וירידתו אל מציאות המוטיב הארצי, מגלה הרבה מן הבגרות המשלימה שבו ומכוח החיים המצוה המשך. אלה הם פרקי שירה סיפורית, אנושיים בוודויהם וגילוייהם, קצבם חפשי ורגוע ונשימתם משוחחרת. אך ככל שנוף־הטבע חודר אל טורי הפואמה, הדיהו מעשיר מאד בתיאוריו המרהיבים, והמתח ההבעתי פושט והולך. שכן התפיסה המקיפה של הטבע מרחיבה את תחומי מבעו הלשוני של המשורר. ואמנם בגילופיו ובציוריו מתגלה ביטויו במעופו ובשפעו, הרב לפעמים מהכילו.

כך, למשל, עמוסים תיאורי החוף הניו־יורקי, ב„פרק מאזין”, הרבה חידושים, המצאות והחיאיות של מלים תכניות, תלמודיות וכן מן התפילות והזמירות (ארבות, אנה, גרוז, בירניות, מילה), מהן שגשכחו ושימושן לא נדע. דומה הפרק, אם בשפת המסאים ידובר בו, לאילן הכורע מעומס שלל פרי, ועמו כורע גם הקורא. השפע הזה מעיד על מאמץ מכוון, לפעמים יותר מכפי צורך החיווי, — להראות על אוצרותיה המודחים הכמוסים של הלשון, שיש להחזירם לשימוש. אך במידה ששורת־הפיוט נרתעת מן המופרז שבביטוי, היא באה למלוא גילוייה; ויש לקבל בברכה את חידושה החד־פעמי של המלה, שהיא צורך תרפועמי. שאיננו חוזר על עצמו, „יסודה המהותך התוסס שנמצא תמיד במצב דינאמי”, כדברי ח. נ. ביאליק, ורגלסון מקיים את צוואתו של משוררנו הגדול והוא פונה אל „אוצרות החושך שלא שזפתם עין — אל הכוח הפנימי של הלשון ואפשרויותיה המרובות להתפתח וליצור, לצרף צירופים ולהוליד בדומה, לפרות ולרבות ולהתפצל” („חבלי לשון”).

העירוזתי קנורת הַקום על קל קַרְקִיָּה: —

אם נש קַצְבָּה לַהֲרַת אֶלְהִינֵנוּ?

נָם לַהֲרַת לְשׁוֹנֵנוּ יְהוּ קַצְבָּה וְנָבֹל!

(חֻקוֹת אוֹתוֹתִיד, ע' 24—23)

היא זה עיוות־הדין מצד כל מי שירצה לייחס בשטח זה לרגלסון הישג אמנותי גרידא, או אם ישתמש במונחי־הגדר שחוקים, ורדאי ימצא לומר „שרשי“, „גדול“, „ייחוד עצמי“, „דמות שירית“, הרי אז רחוקה ההערכה עדיין מלעמוד על המשמעות האמיתית של חווית הלשון, שהיא מצויה גם מעבר למשמעות עיצובית צורנית, רחוקה מעבר לטביעות טבע המייחדות דמות וכד'. אם בהימנן „חוקות אותיותיך“ אנו עומדים בראש וראשונה על הישגי הלשון, עשרה ויפיה, כששיר זה מספא את כוחה, בגלותו את אוצרות אפשרויותיה — ברור עם זאת, כי במערכות מאבקו על ייחוד ביטויה הולך הוא ומתגבר על מחיצות האני־הלשון ומתקרב אל האשליה האמנותית הריאלית, שכמוה לא היתה האגדה מסוגלת להעניק למשורר. כי אכן, לא זו בלבד שהוא מונה את שבחי הלשון, מגלה אוצרותיה ומרחיב תחומי ביטויה, אלא שעם זאת הוא גם מבצר את מעמדו בנופי־עולמו, מתוך אהבה ללשון החובקת והמדובבת אותם בגלגולי צורותיה וסיעופיה. ביחס לשיר את השיר ייאמר, כי לא רק שהוא מגלה לקורא את אוצרותיה החיים וגם את אלה הגנוזים, שהזמן פסח עליהם ושכחם, אלא שמעמיק לרוחה ומפזר אור חדש על משמעויותיה, ואף צר צורות ומרבה צירופים מקוריים משלו, וכן מפרש בשיטתיות ובהדרגתיות: מהותם של בנינים וגורות, התהוותם של משקלים, מקורם של שמות, משמעותם של סמיכויות והרכבים, הסתעפויות שרשים, ערכים רגשיים, סמליים ותולדותיים אונומטופאיים של תיבות לשוניות. כן איננו פוסח על תוספותיה וחיסודיה של הלשון, כפילריותיה, שילושיה ומרובעיה, פעיליה וסביליה. אך למרות השיטתיות של מחקר, הגורמת לפעמים לידי צירופים יוצאי דופן, פרטים שאינם מעלמא דשיר, משתמרת האווירה הפיוטית ההימנונית, והאסוציאציות מרחיבות את הדעת, הדמויים מהנים ומצודדים. ענין רודף ענין, גורר ענין, והכל מרוכז לענין — ריכוז שאינו יודע צמצום (ע' 4—23).

העירוזתי קנורת הַקום על קל קַרְקִיָּה:

יָם, וְרָבִי בֹ: קַנְפִיר וְרָגֵל וְנָחוּן, סַקְפֹת וְרֻצְרוֹת,

קַלְפֹת — עֵין דָר וְעֵין קָפָי, עֵין הַפְרָקֵר הַתְרַבֵּר,

שְׁוֹף אֲדָם — סַפֵּס בְּעַלֵי חַיִים סַפֵּס אֲסָח, —

וְאַלְסֹנֵי סַשְׁפָּרֵי, וְכַלְבֵי־חַיִים וְוֹלֹת,

יֹזְקִים אֲדִירִים לְוֹתְקִים וְכַלְבֵי־חַיִים וְגַמְרֵי־חַיִים,

סוֹסוֹן אָפִי, וְנָבו דְסִיטְרֵה־שְׁאֵלָה, יִרְסִיִּים נְעֻלְזִיִּים,

כּוֹבֻזְנִיִּים וְכִדְוִרִיִּים.

יְבִשָּׁה, וְאֲשֶׁר קָה סֹן הַחֵלֶדֶד וְהַחֵתֶל וְהַשְׁתַּנְגֵּל וְהַסְנַתֵר, —

רְצִי רְקִיעַ — שְׁקִשׁוֹת אֲרָסִים, יְרָקִים, לְבָנִים,

אִישׁ־אִישׁ עַל יַעֲוֹד וְסַתֵּת לְהַסֹּו וְנָקְלֵל, כְּדוֹרִים קַלְנִיו,

וְקַלְנֵי־קַלְנִיו הַתְרַחִים, וְשְׁבִיטִיו וְאַלְגֵי־בִישׁוֹ,

(הֵם הֵם שְׁרַפֵי־אֵשׁ לְאַסְקִים)

עַרְבֹלֹת־אֹר, אֲבָקֹת־אֹר וּפִיתֵי־קִדוֹר, —

יִבִין דְרָגָה לְנִרְגָה — בְּרַגֹּת אֵיךְ־סֹפֹר, —

קַצְלֵי־קַצְלֹת, וְקַל קַצְלָה סִשְׁרִיעָה דְנִי־קֵה־קַבְעִיָּה,

וְקַסְנִיגֹון בְּרַנִּים

אִף הוּא קַצְלָה קַלְאֵתִי דְנִי־קַבְעִים

וְאִין סָבַע הַסָּה לְקַבֵּר — —

אם נש קַצְבָּה לַהֲרַת אֶלְהִינֵנוּ?

נָם לַהֲרַת לְשׁוֹנֵנוּ יְהוּ קַצְבָּה וְנָבֹל.

קביעת היחס אל הלשון, כגילוי המפורש בטורים אלה — כלשון שהיא עולם ומלואו, וכמו שזו מתבטאת בשורות המעמידות את „הדרת לשוננו“ בקטיגוריות של „הדרת אלוהינו“, הקביעה השווה של מהויות העולם הטבע, האלהים, עם מהות הלשון — קביעה זו מספקת את המתח לעיצוב הביטויי מרובה-ההפלגות. לכן אין ליחס לשורות האחרונות איזו שהיא משמעות של סמיכות ענינים רגילה, או של השוואה בלבד, כי-אם רצון לשוות ללשוננו מעמד אלוהי. ומאחר שתחומי הלשון נפרצו והורחבו, מעבר ליכולת הבעתית של גורם קומוניקטיבי — בתור משמעות עובדתית של יש ממשי ובלתי-אמצעי, שאין בו הפרדה בין כינויים ועצמים, שמות ואובייקטים וכו', גם אהבת המשורר את הלשון כמוה כהיאחזות חויתית בעולם ובטבע. בכך יש לראות את הישגה הגדול של יצירה זו, שבעיצובים מחודשים של צירופיה וביטוייה הריהי מחדשת ומעצבת עולם חויתי משלה, שאיננו נתון להשפעות פילוסופיות מופשטות. ואם ב„שיר התיקון“ לא מצא המשורר מנוס מן האימה התהוה שבטבע הפראי הקדום והאמורפי, וחיפש אמונה ב„דת האהבה“, בספירות עליונות על-ארציות, הרי כאן העולם המקופל בכ"ב אותיות נמצאו לו חוק ומשטר וצורה, הודות לתנועתה הדינאמית של הלשון המתחרשת, הכפופה לתבנית וסטרוקטורה.

אָפֵד לְצַחַי, לְתַקְפֵּי, לְתַקְפֵּי, לְתַקְפֵּי, לְתַקְפֵּי (ע' 8).

מכאן תובן זיקת הלשון כמדיום, שהתפשט ממשמעותו ככלי וכאמצעי-הבעה בלבד; היא הוית הדברים, מהותם וצורתם, האווירה הכוללת ונשמת היצירה. וכפי שהעשרת אפקי ראייה ותפיסה יש כורח עמה להרחיב גבולותיה של ההבעה ולטבוע לה דפוסים חדשים, כן המעמדים הרגשיים של השר ביחסו עולם באים לביטוי לא רק בצורות הלשון כי-אם גם — ובפרט זה מיוחד של א. רגלסון — בזיקת משמעויותיה של הלשון בשבילי; ובכן הלשון כעולם, או כתפיסת עולם שאין ביניהם סייגים ומחיצות. היקום שלו משוחרר בעולם-המילות העשיר שהוא נוף טבע, חיה, דגה, עוף השמים, תולדות אדם ומזלות, כרי מרחב ושדמות:

חַיִּית עִם פְּחֵית הַקְּרָקָה / זָאִית עִם זָאִין עֲרִיגָנִים (ע' 20).

או:

בַּל אֶגְשָׁשׁ אֹר סַתְנָשִׁם, / בַּל אֶשִׁיגְךָ שְׁכַל סַתְנָצִין (ע' 7).

הרי בטורים כאלה — ועיון בטקסט-ההמשך הקשור עמם יאשר זאת — נמצא ביטוי לחווית זהות-הכל וכוללות-הכל, כאילו מצהיר כאן השיר על סילוק המחיצות שבין ההכרה הלשונית והעולם המשוקם המעוצב בצורותיה הנעשה משום-כך לעולם פנימי אינטגרלי משלה. ובהישג זה מסתמנת, בוודאות שאין למעלה הימנה, התקרבותו של המשורר אל האשליה האמנותית שמעבר למגבלות הביטוי. ויש להניח כי זו לא תבעה אותו למאבק מיוחד, לפחות בשלבי החיפושים, באשר את תמרורי הדרך כבר מצא מסומנים לפניו. ביאליק הורה הלכה למעשה המשיכו רבים וטובים את פעלו, אותו ו„חצבתיו מלבבי“ שהוא כבשונן של אבני הלשון; כי אין שירה ראויה בלי לשון עצמית. בלי סגנון מקורי. לכן אפשר לראות ברגלסון את תלמידו הגדול, הממוג עיקרים והמהתך יסודות, שהפליג כמה הפלגות משלו אל תחומים שונים ורחוקים העשיר את יצירתנו. ואם כדוגמת רבו נפגע גם הוא מאימת התהוה, הרי כשהוא מרבה כיסוי על גילוי, יש סימנים המעידים בו, מבחינת מבנה וסגנון, כי השיג את תחושת הבטיחות של עולם המשוקע בצורות עבריות. כן הגיע בהתמדרדותו על לשון-האני, תוך התנכרות למגבלותיה, לידי חווית לשון פרטית, מטאקוסמית. אך כיוון שהוסרו המחיצות הוא נכנס בסודה הגדול — ייתכן שכבר בא עד הגבול אי-משם שוב ארבים שליחיו של התהום, המצוים את המגבלות לאדם, באשר הוא אדם.