

# ע ר ו ג ו ת

## קובץ לזכרו של יעקב פיכמן

העורכת: נורית גוברין

ב

אייר תשל"ו

הוצאת האגוד העולמי של יהודי בסרביה

A handwritten signature in black ink, appearing to be the name 'אקד' (Akad) with a flourish above it.

תמונת השער : גלויה "ספרותית" מסדרת גלויות-הסופרים העבריים,  
שהוציא בראשית המאה אברהם חיים רובינזון, בעל הוצאת "התחיה".

תשל"ו

1976

©

עקד, בר-כוכבא 29, תל-אביב, טל.: 283640

## ה ת ו כ ן

### עם הקובץ

- 5 . . . . נורית גוברין  
7 . . . . יצחק קורן

\*  
\*  
\*  
\*

### מבית

- 11 . . . . עדה זילברשטיין  
13 . . . . יוסף פיכמן

זכרונות לבית אבי  
אבי

### מן העזבון

- 15 . . . . .  
20 . . . . .

תכניות לכתיבה  
מאמרות

### המבקר והעורך

- 22 . . . . ישראל כהן  
30 . . . . ישראל זמורה  
33 . . . . יצחק בקון

תורת-המידות בביקורת של יעקב פיכמן  
יעקב פיכמן ו'מחברות לספרות'  
פעילותו הספרותית בתרס"ד—ה  
ומשמעותה בתולדות ספרותנו

### המשורר

- 37 . . . . רבקה גורפיין  
45 . . . . אליעזר כגן  
55 . . . . ראובן צור  
68 . . . . רחל פרנקל

שירת משורר בערוב חייו (על 'פאת שדה')  
על הסף (עיון במעבר ממבטא למבטא)  
דמיון תימטי וייחוד העיצוב  
בשתי "סונטות ערב"  
("אסיף"; "כי יירף זעף יום")  
"כרך" - שיר-מפתח להוויות-יסוד בשירתו

### המשורר ביידיש

- 77 . . . . ב.י. מיכלי

חטיבת-יידיש בשירתו

### המשורר לילדים

- 89 . . . . אוריאל אופק

יעקב פיכמן — משורר לילדים

### האיש

- 98 . . . . ש"י עגנון  
100 . . . . אברהם ברוידס  
107 . . . . זרבבל גלעד  
110 . . . . דוד ויניצקי

שיר-תודה  
מפי יעקב פיכמן  
מכתב לילדי עין-חרוד ושיר בצדו  
היכרותי הראשונה עמו

### מנגינות לשיריו

יוסף אחרון  
לייב גלאנץ

"יום-יום אני הולך למעונך"  
"רוח-ערב"

### המשתתפים בקובץ

חתני פרס יעקב פיכמן תשכ"ג — תשל"ו



'ערוגות' קובץ ב', המוגש בזה לקורא, מצטרף לקודמו 'ערוגות' א', במגמה שנוסחה ע"י העורך הראשון י. זמורה: "להוסיף ולהקנות לפרס הספרותי על-שם יעקב פיכמן תוכן עשיר ככל האפשר." 'ערוגות' קובץ ב', ממשיך אפוא את קודמו, ואף שונה ממנו.

מה שמאחד את המשתתפים ב'ערוגות', הרי זה אהבת יצירתו של יעקב פיכמן ועיון מחודש בה. המאמרים, הרשימות והזכרונות, שנכתבו במיוחד בשביל קובץ זה, הם פרי התמודדות מחודשת עם יצירת פיכמן.

כל סיור בחלקת הביקורת על יצירתו של פיכמן, יגלה, שהמחקרים והמאמרים בקובץ זה משלימים את החסר בביקורת פיכמן, כדרך שהם ממשיכים את שהושג בה בעבר. תחומים שהיו זנוחים עד כה, או שזכו לתשומת-לב מועטה בלבד, באים במידה מסויימת על תיקונם, כגון: גילגוליו של שיר מנוסח לנוסח, המעבר מהטעמה להטעמה, דיון מקיף בשיר הבודד על רקע מכלול שירתו, שירת-הילדים של פיכמן, שיטתו בביקורת, שירתו בידיש.

מקום מיוחד תופס מדור הזכרונות, המציג את פיכמן האדם מזווית-ראייה אישית, כפי שנתפס ע"י בני-משפחתו, בני-דורו והקרובים אליו.

הקטעים מעזבונו יש בהם כדי לגלות לקורא פן חדש בפעילותו היצירתית רבת-הגונים.

התווים, שהם מעט מהרבה משיריו המולחנים, יסייעו לקרב גם צד זה של יצירתו ללב הקהל ולהפיץ שירים עדיני-הבעה אלה בקרב אוהבי-שירה.

פנים רבות ליצירת פיכמן, ופנים רבות להתרשמות ממנה. לכל קורא ומעיין — פיכמן משלו. בקובץ זה חברו יחד משתתפים בני דורות שונים, בעלי השקפות ודעות שונים. יש מהם חוקרים, השוקדים על מחקריהם בתוך כתלי האוניברסיטה, ויש מסאים ומבקרים המלווים את יצירתו של פיכמן שנים רבות. הכתיבה המסאית מצויה כאן בכפיפה אחת עם הכתיבה בעלת הגון המחקרי. אלה ואלה מטרתם להצביע על אפשרויות

החוויה הרבות והמגוונות, שמזמנת יצירתו של פיכמן לקוראיה־  
אוהביה.

גילוי פנים שונות ביצירת פיכמן על־ידי אלה המייצגים  
דרכים שונות של קריאה וכתובה עליה, הוא מטרתו של קובץ  
זה.

מפעל זה של האירגון העולמי ליהודי בסרביה, השוקד זה  
שנים על טיפוח מורשתו של יעקב פיכמן ותורם בכך תרומה  
ניכרת להעשרת חיי הספרות והתרבות בכלל, ראוי לברכה  
ולהערכה.

נורית גוברין



הופעת הקובץ השני של 'ערוגות' היא ביטוי לצורך בבמת-קבע להערכת יעקב פיכמן המשורר, המבקר והאדם. ודאי, ערכו ומעמדו של פיכמן אינם עניין רק לשבט היהודי הבסרבי, המתגאה בבן-עליה זה שיצא מתוכו; יצירתו הספרותית הסגולית של פיכמן היא נחלת האומה כולה. אף-על-פי-כן, טבעי הוא שילידי בסרביה מטפחים באהבה ובהערצה את זמותו של פיכמן ורוצים בהתמדתו של קובץ מיוחד, שיעמיק וירחיב את הידיעה והטיפול ביצירתו. שהרי מקור-יניקתו הראשון של פיכמן, בבסרביה היה. משבט זה ספג כמה מתכונותיו: הליריזם, העצב, אהבת הטבע, הנוף והקירבה ליחיד ולאדם. תכונות אלה חופפות גם על יצירתו.

בפרס לספרות ע"ש יעקב פיכמן, לעברית וליידיש, שנוסד על-ידי האיגוד העולמי של יוצאי בסרביה, וכן קבצי 'ערוגות', המוקדשים לזכרו, מתבטא יחסם של הבסרבאים למשוררם האהוב. גם יעקב פיכמן עצמו גילה הרבה הבנה ונוסטלגיה לארץ מוצאו. בימי השואה, שבהם הושמדו כמעט רוב יהודי בסרביה, ביטא את כאבו בסוניטה הידועה "בסרביה":

שם יהודים פשוטים, שותקים כְּגִבִּים.  
דוֹרְכֵי-יִינוֹת, שוֹלְקֵי-גִבְיָנָה, בְּלֶהֱט  
קִיצִים שָׁרְכוּ דְרָכָם וּבְטִיט-סְתוּיִם.

אֵיִם עֵתָהּ? אֵי סוּפַת-לַיִל נוֹשָׂאָה אֶת  
אֶפְרָם פֶּזֶר בְּקֶר גְּכָר זוּעִים  
וּכְחַל שְׂדוֹת דָּמָם עוֹד יִפְעֵם.

(פאת שדה, עמ' 90)

וכשערך את המדור הספרותי של הקובץ 'בסרביה' (תש"א), הקדים לו דברי הערכה על גידולם של כוחות ספרותיים על אדמה זו, עד שראה לנכון לדבר על "נוסח בסרבי". וזו לשונו:

"אכן בני-כפר אלה הביאו עמם לכל אשר באו חושים בריאים לטבע, להשכלה, לחופש, למולדת. משהו נשתחרר כאן שטרם נפסד, טרם נאכל על-ידי עוני מנוול, על-ידי חבישת-ספסל ממושכת בבית-המדורש".

לאחר שפיכמן מתאר איך נבטו זרועים ראשונים של ספרות עברית ושירה עברית בחבל-ארץ זה "שבין הדנייסטר ובין הפרוט" הוא מוסיף:

"בסרביה מהווה משהו חי במחזור דמיה של האומה. ימים רבים נאבקו בין כוחות יצירה בתוך חלל ריק, אבל משניצ- נצו אותותיה הראשונים של תקומת האומה, נתמלאה האטמוספירה חמימות חיונית. החלקה הדרומית ביותר של רוסיה היהודית נעשית, לאחר פולין, ערוגה נוספת בגן יצירתנו".

[ - - - ] בסרביה העברית עמדה כולה, למרות התנאים החי- צוניים הקשים, בסימן של גידול. הצלילים המפוזרים התחילו מצטרפים ועולים לניגון אחד. [ - - - ] האמנם נפסק עתה הניגון?"



זכורני, איזו עצבות אפפה את יעקב פיכמן כששוחחנו על הגורל המר של השבט הבסרבאי שהושמד. מי שהיה קרוב ליעקב פיכמן, בערוב ימיו, חש, שהוא התהלך בהרגשת אכזבה. נראה היה לו, שחלק מבני-סביבתו אינו מאיר לו פנים, וחש בדידות. הוא נמנע מלשוחח על עניין זה; רק פליטת-פה מקרית העמידה אותו על מצב-רוחו.

באותם ימים ודאי נזכר יעקב פיכמן, במכתבו של ח"נ ביאליק שכתב אליו (ביום 26.1.1928):

"דבריך המעטים והטובים אלי מפרק לפרק מתיזים טיפות של נחמה לליבי. רואה אני, כי עוד יש לי בעולם ריע נאמן, אשר הקצה לי פינה חבויה בליבו ואני כמעט שנואשתי מאמנות ריעים. כבר, כמדומה, אמרתי לך פעם, כי בימים שהזיקנה מתקרבת אין נחמה לאדם, אלא במעט ריעות." (איגרות ביאליק, כרך ד' עמ' ס"ב).

מסופקני, אם יעקב פיכמן בעת זיקנתו יכול היה להצביע על מידה מספקת של ריעות וידידות אמיתיות, שהיה זקוק להן כל-כך.

אכן, באותו יום חמסין, באייר תשי"ח, כשלווינו אותו בדרכו האחרונה, הרגשנו, כי אמנם תחושה זו של קרירות ובדידות לא היתה מדומה.

נתן אלתרמן ביטא אותה הרגשה בשירו: "אחרי יעקב פיכמן:

...ולאחר דמדומים בא הסוף, ונשרו מידך פלי מלאכתך.

פלי סופר ששבעו יגיעה - הדפים, הדיוטה והעט.

ועלה יום מואר וסואן. ועמנו, עם קהל מלויך,

צעדה פנסודת ממך, פרוצה ואינה נראית,

העברית היפה שפתבת. ידיה נשאו אתריך

פתר-שיר ופרחים אחרים. לסימן פי הגיעה עת.

('כתבים', ג' עמ' 153)



סופרים ומבקרים, מציינים בסיפוק, כי בשנים האחרונות מורגשת התעוררות סביב יצירתו של יעקב פּיכמן. מבקרים וחוקרים התחילו מעיינים בה ומחבבים אותה על הקהל. ויש, בלי ספק, מניעים וגורמים עמוקים לכך.

אני נזכר בשיחה ששוחחתי עם המשורר כשנה לפני פטירתו בבית בתו עדה. בריאותו היתה לקויה, ואף-על-פי-כן נענה ברצון לפגישה. בין היתר העלינו באותה שיחה זכרו של איש-ציבור נודע, שתרם רבות לבניין הארץ. אמרתי לו, שאיש זה נשכח ומעטים נזכרים בו. והוספתי: "נדמה לי, שזה גם גורלם של הרבה סופרים ומשוררים, שעם הסתלקותם הם נעלמים ונשכחים. העם בדרך כלל — אמרתי — הוא כפוי-טובה וממהר להכניס לגניזה קברניטי-ציבור ויוצרי-ספרות". אז כיוון פּיכמן מבטו המרוכז אלי, ולא מיהר לענות. התחרטתי בליבי על הערה זו, שציערה אותו.

והנה, אחרי שתיקה קצרה פנה אלי ואמר:

"טוב שהזכרת עניין זה. גורם השיכחה הוא תהליך בריא אצל האומה, כי היא שוכחת לרוב את הפסולת, המיותר, המפריע. שיכחה כזאת עלולה להיראות כעוול אישי כלפי הפרט המסויים, אך מבחינה לאומית מידה בריאה היא. אולם, דע לך, אם סופר מניח אחריו יצירה חשובה, בעלת משקל, והיא נשכחת, או מונחת בקרן-זווית, לאמיתו של דבר, זו לא תישכח. היא עתידה להופיע בבוא הזמן. הנסיון הוכיח, שאצלנו וגם בספרות-העמים חוזרים ליצירות חשובות של סופרים אחרי זמן ממושך, תוך הערכה מחודשת אליהן".



כל קורא המעיין בשירה ובפרוזה של פּיכמן ימצא, שהוא ביטא גם את שאלות הדור ומצוקותיו לעיתים בקול דממה דקה, המיוחד לו. בין השיטין היה משלב שורות, שהיתה להן משמעות אקטואלית ביותר לגבי מה שמתרחש בחברה שלנו. כהומניסטן ראה תמיד את הצד האנושי והיהודי שבחזיונות החיים החיוביים והשליליים. בקשר לכך, ראוי להצביע על מסתו "קנאות ויצירה", שבה אמר בין השאר:

"למי שהסתכל בחיי הציבור של תקופתנו, ברור שהקנאות נעשתה עתה למכת-הזמן, היא אינה מבחינה עוד בין 'ימין' ו'שמאל', בין ציבורים 'מתקדמים' ובין ציבורים 'נחשלים' — היא משחיתה, ביחוד את הנוער, בכל ארץ ומדינה. [---] הקנאות, באותן הצורות המחרידות מת-גלית כמעט תמיד בציבור דל-כח ודל-יצירה. ציבור בריא,



יוצר, העושה את מלאכת חייו, אין לו שהות לקנאות ואינו זקוק לקנאות. [---] הקנאות, בכל התפרצותה החיצונית, אינה נפשית לעולם. אדם קנאי הוא פגום־נפש. משהו אצלו אינו כשורה, הוא אינו מסוגל שוב להרגשה בריאה."

(בבית־היוצר, עמ' 85—88)

ופיכמן ממהר להוסיף, שהמימרה, ש"מעולם לא נוצר עוד דבר בלי קנאות", אינה מתכוונת לקנאות הגסה, הצעקנית, אלא לקנאות כבושה, שיש בה חיוב, המלווה תמיד חזון גדול, כגון הקנאות של א.ד. גורדון לעבודה או של אליעזר בן־יהודה לתחיית הלשון העברית.

אני תקוה, שדפי 'ערוגות' יחשפו את ריבוי־האנפין של יצירת פיכמן ויסייעו להנחילה לדור ולדורות הבאים.

עדה זילברשטיין

## זכרונות לבית אבי

קצווי הכרך. כשם שאהב אבא את שאון העיר והמולתה, כן שאף תמיד אל קצווי הכרך.

בהיותנו בקישינוב היה עלינו לגור במרכזה של העיר, ברחוב אלכסנדרובסקיה. בהיותי ילדה נראה היה לי שהרחוב מתמשך לאין-גבול. אולם אבא גילה לי, שיש מוצא גם לרחוב זה.

החורף הבסרבאי היה בעיצומו, והיינו נוהגים לצאת כל יום אחר-צהריים לטיול. היה משלב ידי בידו, שהיתה חמה תמיד, ויוצאים לדרך. היינו עוברים לאורך כל הרחוב ומשוחחים. באותם טיולים נהג אבא לספר לי, הילדה הקטנה, הרבה מרחשי-ליבו. הרבה מדבריו נשארו חרותים בליבי עד היום הזה. אולם יעדנו היה להגיע לקצווי הכרך. וכן עשינו. וכשהיגענו, נשארו עומדים נדהמים לפני יופיו של המקום, השונה כל-כך מהעיר הגדולה.

היינו עומדים נפעמים מול זוהר השלג הרב שכיסה את השדות, ולאור קרני השמש החיוורות שהיה זהוב ומסתורי. לפתע פנה אלי ואמר: "כשנחזור הביתה, לארץ ישראל, נשתקע במושבה!" הייתי רגילה להחלטות-פתע מצד אבא, וגם הפעם קיבלתי את דבריו וידעתי שכן יהיה.

ערוגות. גרנו ברחובות. היתה לנו חצר גדולה, ששוליה גבלו בכרמיים רבים. יום אחד עלה בדעתו של אבא להפוך את החצר לגינת-ירק. תמיד שאף לעסוק בגננות. ראה את עצמו מתברך מפרי-עמלו, ואותנו הילדים שיתף במאווייו אלה.

היינו חמישה ילדים, ונרתמנו לעבודה. על-גבי שקים העמסנו אדמת-חמרה אדומה, וניגשנו למלאכה. טרחנו ועמלנו לתת צורה לאדמה זו. ואכן, במשך החופש הגדול הצלחנו לבסוף ליצור ערוגות יפות וערוכות לשתילה. היינו חסרי-נסיון. אולם יצירת-כפינו מאוד מצאה חן בעינינו, ואז הגיע הזמן גם לשתול. באותו בוקר יצא אבא אלינו, ופניו מבוישות קמעא. "ילדים", אמר, "זה עתה קיבלתי עלי את עריכת 'מולדת' [תר"פ], ועלינו לחזור לתל-אביב".

הערוגות נשארו מיותמות. עוד הרבה זמן חששנו לדבר על אותן ערוגות לפני אבא, שכאב מאוד את מה שעולל לערוגות אדומות ויפות אלה.

תפילה. הייתי ילדה קטנה, כשראיתי את כל שכנינו הולכים להתפלל בבית־הכנסת. אבא היה נשאר בבית ליד שולחן־עבודתו. חששתי להפריעו. אמנם אבא מעולם לא גער בנו כשרעשנו, כי פשוט לא שמע אותנו. היינו מאותם ילדים מאושרים בבית סופר, שלא דאגנו לזה.

בכל זאת, שבת אחת פניתי אליו בשאלה, מדוע איננו הולך לבית־הכנסת, כשאר השכנים? בחדרו היה חלון גדול הפונה לים. אז עוד ראו את הים מכל פינה בתל־אביב. הוא קם, הוביל אותי אל החלון שהים נשקף ממנו בכל יופיו הכחול, ואמר: "אני מתפלל לאלוהים הנמצא ביפי הים הכחול, השמיים התכולים..."

קיבלתי את זה פשוטו כמשמעו, ולעולם לא תהיתי עוד אחרי כשרותו של אבא...

אבא היה שקדן גדול בעבודתו הספרותית. עוד מילדותי הרכה אני זוכר את דמותו כשהוא יושב ליד שולחן-עבודתו, רכון על מלאכת היצירה. אהב מאוד לעיין שוב ושוב במקורות היצירה העברית בתנ"ך ובאגדה. עדיין מצוי בידי, ספר האגדה' (של ביאליק ורבניצקי) משורטט כולו קווים אדומים וכחולים, ומתחת לפסוקים ובשולי הספר הערות כתובות בכתב-ידו.

את בני משפחתו של אבא ונוף-מולדתו בסרביה, שבתי והיכרתי שוב בתקופה ששהינו ברומניה, בדרכנו חזרה לארץ. התארחתי אז כמה חודשים בעיירה בלצי אצל אחיו ישעיהו.

אבא התגעגע כל ימיו לנוף ולערבה הבסרבית, בית-גידולו, ולעבר-דת-האדמה. אחיו ישעיהו, שהיה אדם אמיד, המשיך במסורת המש-פחה. היה עובד-אדמה, חוכר-שדות, ומגדל תירס וחמניות. היה לו גם עדר צאן וייצר את גבינת ה"ברינזה" הידועה. ישעיהו היה גבר חסון ורחב-כתפיים, כאחד מאיכרי בסרביה המולדאביים, שזוף שמש ורוחות הערבה. זכור לי, שסיירתו עמו ועם בתו בכרכרה בשדות התירס. לאחר יום עבודה, בין-הערביים, שילם לפועליו את שכרם, ואחר-כך ישבנו סביב המדורה, צולים על גחלים קלחי-תירס רעננים ושומעים זמר-עם מולדאבי. בערבה רחבת-הידיים היו פזורים הכפ"רים הקטנים של האיכרים עם הבאר הטיפוסית, שקורה אלכסונית תלויה מעליה לשאיבת המים.

את אהבתו לטבע ולעבודת-האדמה השקיע אבא בשירתו, בגעגועים לארץ. השתדל לקבוע את מקום-מגוריו בסביבה כפרית, אם זה בפרברי אודסה או במושבה רחובות בארץ.

מאבא ירשתי את המשיכה לעבודה חקלאית ולאהבת הטבע, וזכיתי גם לממש את שאיפתי זו — תחילה בלימודי בבית-הספר החק-לאי מקוה-ישראל, ואחר-כך בהימנותי עם ראשוני המתישבים של "חומה ומגדל" בעמק בית-שאן בקיבוץ שדה-נחום. אבא שמח להליכתי לקיבוץ, עודדני בדרכי זו וראה בי את מגשים חלומו להיות עובד-אדמה, חלום אשר הוא עצמו לא זכה להגשימו. ביטוי לכך נתן בשירו הגדול "אשר יקום אחרי", שנכתב באחד מביקוריו בשדה-נחום ופורסם ב"מאזניים" (תש"א):

אֲשִׁירָה נָא לְבְנִי, אֲשֶׁר יִגּוֹן  
עַרְבֵי יָחַן, וְחֻלְקַת-יָהּ, שְׂרָתֶיהָ  
בְּמֵלֵא לֵבִי עוֹד בְּיָדוֹ תְּפוֹן, —

אוֹתוֹ בְּשֵׁר לִילֵי הַחֹלְנִי,  
וְבוֹ יִצּוֹק הַשִּׁיר אֲשֶׁר קָדְמָהּ  
וְהוּא אֲשֶׁר יָקִים אֶת חֲזוֹנִי, —

(פאת שדה' עמ' 6)

במכתבו מווארשה אלי לקבוצת "השדה" (לימים — שדה נחום), הוא מבקש: "כתוב לי על חייה הקבוצה ומסור שלום לכל חבריך האהובים עלי". קשריו של אבא עם הקיבוץ שבו חייתי ועם חברי היו הדוקים ביותר, והיה מבקר אותנו כפעם בפעם, ביחוד בחגים. היה מתרועע עם החברים והילדים, מרצה על מקורות החג ומטייל בסביבה. את רשמיו על הקיבוץ ועל העמק העלה ברשימותיו, שפירסם במאזנים'. את יחסו החם לחברים וליצירה הקיבוצית ביטא במכתב ששלח לחג הביכורים בשנת תשי"י:

"...חגכם, חג האדמה ועובדיה, הוא גם חגי הגדול, ואני משתתף בשמחתכם ובאשרכם, כי זכיתם להפריח את שדותינו ולגדל בנים לתורה ולעבודה. תבורך נא כפליים האדמה אשר השקעתם בה את אמונתכם, את תקוותכם, את עסיס נעורייכם היקרים, ושדה נחום, הפיגה הקרובה והיקרה ללבי ביותר, תגדל ותפרח, וגדלו ופרחו גם צאצאיכם עמכם. שאו נא כולכם את ברכתי, ויהיה נועם פעלכם עליכם כל הימים!

שלכם באהבה

יעקב פיכמן".

טבעי אפוא היה הדבר, שלאחר פטירת אבא ראו החברים צורך לקרוא על שמו את בית התרבות שנחנך בשדה נחום. בביקורי אצלו בשנות חייו האחרונות ברמת-גן, בביתה של אחותי עדה, ששימש לו אכסניה אחרונה בתחנת חייו, הייתי פוגש באורחים, סופרים ופרחי-סופרים. אבא היה תמיד "אישריעים", מסביר-פנים, ער לוויכוחים בענייני ספרות ובענייני-דיומא. כאשר נסב הוויכוח על הקיבוץ בוץ בעקבות ביקורי, היה אבא "חסיד" גדול של דרך-חיים זו. מפעם לפעם הייתי מביא את ביכורי-שירי אליו, ואבא היה עורך אותם ומחזק את ידי בדרך היצירה. עוד בהיותו בווארשה הדפיס את שירו של הלדרלין "חזון ערב" (שתירגמתי מגרמנית) וכתב לי שבדעתו להוציא חוברת שירים של הלדרלין המתורגמים על-ידי שנינו. כל ימיו היה אבא שקוע בעבודתו כעורך וכסופר, וטרדות הפרנסה הכריחו אותו לחיות במשך שנים רחוק מן הבית והמשפחה. אך בערב ימיו, כאשר הונח לו קצת מן הדאגות והעבודה הרבה, שפע אהבה לבני-המשפחה ובמיוחד לנכדים, שפינק אותם בביקוריו ובתשרותיו.

**שדה נחום**

## תכניות לכתיבה

בארכיונו העשיר של יעקב פיכמן במכון „גנזים“, נמצאה מחברת בת 36 דפים (ללא מיספור), שכריכתה העליונה חסרה ועל השער נרשם בעפרון אדום: „מחברת 14 — 1913“. המחברת כוללת טיוטות שירים, ראשי-פרקים למאמרים ולהרצאות, תוכן-עניינים לספרים, התחלות של מסות ותכניות שונות לכתיבה.

ארבע טיוטות של תכניות-כתיבה כאלה הועתקו כאן, ואחת הובאה גם בצילום. לימים בוצעו חלק מתכניות אלה בשינויים רבים מן התיכנון הראשון שלהן, ואילו אחרות לא בוצעו כלל.

באותן שנים ישב פיכמן בארץ ישראל והיה עורך הירחון לנוער, מולדת. יש לציין, שבארכיון מצויים הרבה מחברות וקונטרסים מסוג זה, והם ממחישים את דרך עבודתו.

מובן, שההעתקה אינה משקפת את צורת הכתיבה: תוספות מעל השורה, בשוליים, מחיקות וכד'.

הקטעים הובאו בהתאם למקומם במחברת.

א.

## אידיליה בפרוזה

### ואולי בהקסמטרים

בני-הכפר. חייהם. השקפותיהם. המורה הזר בבית הגביר, שירא להגיד מי הוא, פן ייוודע לאביו הרב, ובא לקחת אותו. האהבה. התנגדות ההורים. השמחה בהיוודע להם כי הוא בן רב.

אולי: הוא חפץ לנסוע לחו"ל, וע"י האהבה הוא נשאר; ואז יהיה מהלך הסיפורים:

השירה הראשונה: בעיירה. בית הרב. אשת הרב מספרת על-דבר האסון. החרפה. — יותר טוב אמנם להתחיל בכפר ולגמור בזה, שהרב ואשתו והקרו-בים אליו פתאום באים: השמחה. החתונה. — לצייר את האהבה הצנועה. — טבע הכפר. איכרים.



## פינקלמן \*

תמונות בודדות

(חיו באפיזודות = טרגדיה של אהבה ויצירה)

האמת והשקר שבו.

- I. פינקלמן הילד (אביו, אחיו, טלנשטי. החדר).
- II. פינקלמן הנער (תאווה. אצל הנהר. נשים. הנערה מן העיר הגדולה. טיול בערב. התאווה הראשונה. חברים. לילות. ערפל).
- III. העלם (קריאת סיפורים. שירה. חבר־משורר. צמאון לאהבה. חלומות. טוהר. גישה תמימה. הקרובה שבאה מעיר גדולה פתאום לעיררתם. קצת גדולה בשנים ממנו. היא מאהיבה אותו בה. הנישואין). (בשוליים בצד שמאל, מעל סעיף זה נרשם): נדפס מפרק ב'.
- IV. בכרך ושם נודע, שהיתה לה אהבה בלתי־מוצלחת, ואולי היתה כבר מטומאה. קנאת־גבר. חפץ לדעת, אם היא אוהבת אותו. צער. מאבד את כספו. (בין סעיף 3 ל־4 בשוליים בצד שמאל נרשם): „הוא” בא לביתם. הפגישה. (2 מלים בלתי ברורות).
- V. בבלצי. בעל מסחרים מוצלחים. הבטחון והצער. טימות. (או: שיחות) זולא. חפץ באהבה משכרת. מאמין בה ואינו מאמין בה. החיים בכלל. בפרובינציה. רזונטל ולרנר \*. „סנדריל האשה”. הריתמוס השקט של חיי העיירה.
- VI. האהבה בבתי־המנשה — דַּרְתוֹ. לנערה הבריאה והפריחה של גבר בין שלושים וארבעים. הוא (או היא) מאמינה, והתאווה, קצת מילוי תאווה, אשתו. אהבה ל„בת בעל־בית”. טיפוסה.

(\* על א. ד. רזונטל, שבתי לרנר ומרדכי פינקלמן „משפילי האזור” ראה ל. קופרשטיין „פרשות חיים ויצירה”, אסיף. יעקב פיכמן מבחר כתביו ודברים עליו, הוצ' מסדה, תשי"ט, עמ' 14.

מרדכי פינקלמן, נולד בשנת 1876 בטלנשטי, בסרביה [תאריך מותו אינו ידוע]. חי באודסה, בקשינוב ובלץ. היה בעל־דפוס, פעיל בתנועת „חובבי ציון” ו„בני־משה”. בשנים 1903—1914 פירסם סיפורים ותיאורי מסע בידיש ב„פריינד” (פטרבורג), ב„דער יוד” (קראקא) וב„היינט” (וארשה). השתתף באונזער לעבן בעריכת ספקטור ובעיתוני אודסה, גוט מאַרגן ושלום עליכם. בשנות מלחמת העולם הראשונה חי בישראל. מתוך: לעקסיקאן פון דער נייער יידישער ליטעראַטור, ניו־יורק, 1968. הערך נכתב ע"י חיים־ליב פוקס. פיכמן עצמו תיאר את מרדכי פינקלמן בזכרונותיו על ש. בן ציון בפרק: „בחנות הספרים של פינקלמן”, אמת־הבניין, עמ' 482—483. וראה גם בזכרון נותיו של יעקב צוזמר „ראשיתו של ש. בן־ציון. (קטעי זכרונות)”, הדואר, שנה 12, גל' ד', עמ' 50—60, תרצ"ג.





VII. באודיסה. המשוררת. טיפוסה. ייחוסיהם. התעוררות הצמאון ליצירה הלילית. האהבה החזקה האחרונה המעוררת אותי (או: אותו) לפעולה. הלילה עם חשבון־נפש לאחר מכתבה. על מה עברו כל השנים. מוכר הכל ועוזב. VIII. בווינא. אהבה הז'ורנליסט. היחס. ווינא עצמה. שב לאודיסה חולה ומדוכא. יצירות.

IX. הפירפורים האחרונים. על שפת הים. האהבה של אותה הבלונדינה. X. התחנה התשיעית. הגברת שאישה נסע. הים. איזו סימנים מצדה. השירה והקטנות. הגבר שב. בשעה שהוא כבר קרוב למטרתו. הצחוק שהוא שומע מחדרו. XI. בתור חוכר בית, לאחר שזכה בגורל. אותה האלמנה, שהוא מרחם עליה, ויש לה גם בת. האהבה להבת והתאוה להאם. הוא נאהב ברוך תום ונוער. הבת חושבת אותו לאידיאליסט ומשורר. היא עוד צעירה. האם בבשרה גוברת. בלכתו מן האם הוא פוגש בה. הטיפוס של האם והבת. XII. האהבה אל שפחה נוצרית. חפץ להסתפק. הסוף. טיפוס של שפחה אודיסאית.

XIII. חתימה. בקצה העיר. הכובסת. ורק שהיא נמסרת לו רק מתוך שכרון. הטיולים. כל היום בחוצות. בשעה מאוחרת בערב. בקריאת סיפורים פיקנטיים. קפיטשנטנים. ורק כשהוא נפגש עם חברו, הבא (...?) מעיירתו, זה שהיה משורר ונכשיו יש לו זקן גדול ועיניים חולמות. אז יתגודדו (או: יתבודדו) על שפת הים. העשבים הצהובים. צבע הים הקר מקרוב, ואיזה חום מרחוק במקום שהשמש נוקעת: ופינקלמן אינו יודע. אם יש ואם אינו. אולי עוד: שנאתו ליהדות המדומה. החפץ להתנצר. המטריאליות בתור אידיאל. ע"ד המצות והחמץ. תכניות ע"ד הוצאת עיתונים ועוד. היסוד: תמיד מרחף בין אמונה ושליה.

\*

ג.

## סופרים

(רומן; או שם אחר מתאים לשני עולמות: שירה ופרוזה)

יקיף את כל טיפוסי הסופרים אשר בוארשא ואודיסא בסיבוב עניינים ספרותיים, ניגודים פסיכולוגיים ואמנותיים, אהבה, כסף, כבוד, שירה ויצירה אמיתית. הגיבור בא אל הכרך, וארשא, והטיפוסים עוברים לפניו. הוא נחנק (אמנם יש טיפוסים מיוחדים. טהורים, וגם מומנטים טהורים אצל המטומאים). יעברו: פרץ, פרישמג, סוקולוב, אש, נומברג, פרץ, ש. רוזנפלד, צייטלין, שניאור, שטיינברג, קצנלסון, ברקוביץ, בן־אליעזר ליורוביץ וגם ליבושיצקי ואשתו ודוגמתו.

תמונות רחבות של המערכות. הקבינטים של הסופרים, המו"לים (בן־אביגדור, קרינסקי ועוד); מעונות־הקייץ; סיפורו של שטיינברג ע"ד הנערה בין־השמשות; ביאליק, קלזנר (במרוזי). ערבות־פולין. בציר.

הסופרים הצעירים : איך הם חיים, טובלים, מקווים. מקור היאוש.  
סוף־סוף הצעיר בורח. בערב ניסן אָפּל הוא שומע את קירקור הצפרדעים.

★

ייתכן שלפנינו טיוטה ראשונה של ספרו הגדול של פיכמן, שירת ביאליק, כפי  
שעלה לראשונה בדעתו לכתבו בצורת רומן, שגיבורו יהיה ביאליק (לא ברור.  
אם חשב לבדות לו שם או לקראו בשמו המלא).  
השערה זו, ככל שהיא גראית רחוקה, מסתמכת על הדמיון בין תכנית זו לבין  
הפרק „ורשה” בספר, שירת ביאליק’ (עמ’ שלח—שמה). נזכרים שם חלק גדול מן  
השמות הנמנים כאן, וכן חדשי־הקיץ שבילה ביאליק ב„נאות הדשא מרוזי”  
(עמ’ שמ).

★

ד.

## אידיליה

(ואולי בפרוזא ציורית)

(החתן בא)

שירה ראשונה : החוכר הביסרבי העשיר והגס, אשתו, הנערים־התלמידי־  
דים והבת הצעירה; המורה הצעיר. כולם מחכים לחתן עם השדכן והמבין מאחד  
הכפרים הרחוקים. יושבים : החוכר ואשתו עם פקידם הצעיר, האשה עם הפקיד  
הוגים סימפטיה (מעל חמש המלים האחרונות כתובות המלים הבאות : נאנחת  
בחשאי ומרמזת לחתן כמורה או : במורה) למורה הצעיר, והוא מדבר על החתן  
המעשי, הסוחר ועוד. הציור של יום הקיץ, ריטמוס הכפר אחר־הצהריים שעה  
חמש והשיחות של המסובין הם התוכן של השירה הראשונה (250—200 ש).  
נגמר בזה שאין המורה והבנים לשתיית הטה. בוודאי ביער, ואז שולחים את  
הנערה לקראם, ועי”ז מתגלגלת השיחה ע”ד הנערה והמורה. החוכר אומר : הוא  
היה לוקח לחתן, אך בן־בלי־שם בימים האלה מסוכן.

שירה שנייה : המורה הצעיר גומר את לימודיו, או כבר נמצא ביער.  
קורא שירים. מתענג על הטבע, זוכר את עינויו בכרך ורעבונו ושלוות הכפר  
אשר פה, זוכר את הערב הראשון ופגישת הנערה; היא באה, מתאדמת מרחוק,  
קוראת לו, הולכים יחד, באפילת המשעול נוגע בידה, וכשהם הולכים בכפר  
האיכרות צוחקות : חתן יפה לשפרה! וכשרואים אותם מרחוק בין בני־הבית  
עוברת שיחה — האשה מתאנחת (אולי אז אומר החוכר : סכנה בימינו לקחת  
צעירים בני־בלי־שם). יושבים לשנות תה ודממת הערב יורדת. במרחק נשמעת  
מצילת נוסעים. היא נחוורת, והוא הולך אל חדרו. (250—200)

שירה שלישית : הערב. המשתה. כשנכנס המורה, כבר הכל יושבים  
על יד השולחן. עם גמר השיחה בדבר מחיר התבואה וכיו”ב. החוכר פוגש את  
המורה בחביבות. נו, מה כותבת, הצפירה! החתן נבוך ומביט כה וכה; השדכן

רואה כי העניין יגע, והוא מגחך לצד החתן: אנו יודעים את השנרים והחיתים.  
אין לנו עסק בכך. הנערה חיוורת והאם. אוכלים ארוחת הערב בדומיה קשה. ליל  
ירח החתן והשדכן נוסע. הנערה נכנסת לחדרו של המורה מאירה ומאושרת.  
זממת אושר??  
שירה רביעית:

★

דומה, שיש קשר בין תכנית זו לראשונה. ייתכן, שיש יסוד אוטוביוגרפי  
כלשהו לקווי עלילה זו, מאחת התקופות שבה שימש פיכמן כמורה בעיירות  
שונות; או, שהיה עד למאורע כגון זה.



עומדים מימין : יוסף אריכא, נתן גורן, צבי ויסלבסקי, אברהם ברוידס.  
 יושבים מימין : פ. לחובר, יעקב כהן, שאול טשרניחובסקי, יעקב פיכמן,  
 דוד שמעוני, אשר ברש.



בשורה ראשונה מימין : אברהם קריב, אשר ברש, נתן גורן, ברוך קרוא,  
 ישראל כהן, יוסף אריכא.  
 שורה שניה מימין : יעקב פיכמן, אברהם ברוידס, דוד שמעוני,  
 יהודה בורלא, פנחס לגדר.  
 שנת 1949.





אוקטובר 1954. שיחה בבית יעקב אפטר.

עומדים מימין: תרצה אפטר, יונה כסה, אבשלום אפטר, יעקב אפטר, בנציון  
בנשלום, יצחק קורן, חסקין, גב' אפטר, בנימין ווסט, ישראל כהן, נתן רוטנשטרייך,  
ישראל גורי, יוסף שפירא.

יושבים מימין: יעקב פיכמן, יוסף שפרינצק, חנה מייזלס, אליעזר שוחט, גרשון  
לוינזון, הוגו ברגמן, עדה מימון, יוסף ברץ.



זכרון-יעקב, בית דניאל, י"ט באב תשט"ז (27.7.56)

מימין לשמאל: ישעיהו שפיגל, לאה שרלוטה שפיגל, יעקב פיכמן, א. אהרוני,  
ירוחם טולקס, יצחק עוגן, יוסף חנני.





יעקב פיכמן וזלמן שניאור.



באהבתו לארץ הרבה יעקב פיכמן לשוטט ועד אדום הגיע. בתמונה: המשורר (יושב במרכז) עם טילים מגמנסיה „הרצליה“ בפניסה לפטרה. היא סלע־אדום.

## מאמרות

באחד היומנים המרובים, ששימשו לפיכמן כפנקסי-טיוטה לשיריו, לרשימותיו ולמסותיו, נמצא גם יומן משנת 1926, ובין דפיו מפוזרות אמרות שונות בעברית ובשפות אחרות, משל פיכמן ומשל אחרים. אמרות מסוג זה שיבץ פיכמן במסותיו, לעיתים פירסם אותן בנפרד, ויש שהר-חיב אותן ועשאן מסה בפני עצמה. דוגמאות נבחרות מאמרות אלה, שבצדן באה החתימה: י. פ., מובאות בזה. ניכר שפיכמן הירבה להתלבט בניסוחן של אמרות אלה, שכן המחיקות רבות.

★

בנוהג שבספרות, הפיקחים שבה זועפים והשוטים עליזים. אצלנו — גם השוטים זועפים.

★

יש מדרגה של אמנות כזו, העושה לאל כל יצירה.

★

סיגנון, שמבחינים בו, אינו אלא סיגנון מדומה.

★

לכל סיגנון טוב סימניו; אבל הטוב שבסיגנונים הוא זה, שקשה להראות על סימניו.

★

גם מאמצים גדולים לסיגנון הם בכלל סיגנון, אבל סיגנון אמיתי נוצר בלי מאמצים.

★

כדי להיות יותר מזה שנעשיתי, אפשר שהייתי חסר בעיקר מעט יותר איבה, מעט יותר שמחה-לאיד, אבל אני מוותר בכל לבי על עודף זה שנקנה בנשיכה ובחירוק-שיניים.

★

הכשרון לשנוא אינו מתת פחות חשובה לאמן מן הכשרון לאהוב. בלעדיו אפשר להיות רק משורר. אבל יש אהבה כזו, שהיא מכסה גם על חסרון השנאה.

★

יש בגרות של שנאה, כשם שיש בגרות של אהבה. במדרגה זו שתיהן נעשות גורמים ליצירה.

★

כל אמנות, שאין רגש ומחשבה נעשים בה חטיבה אחת, אינה בכלל אמנות גדולה.

★

בהומור אמיתי יש תמיד משום סמל.

★

בדיחה אמיתית עשויה יותר ליישב פרובלמה גדולה ממסכת פילוסופית.

★

רק יכולת מסופקת מוכרחת להבליט את עצמה פעם בפעם. כוח אמיתי יכול לוותר על זה.

★

בכל הבלטה אין משום אצילות. אפילו בהבלטה של כשרון.

★

הנוחים להיעלב והמקפידים על כבודם — לאלה, על הרוב, זר לגמרי רגש הכבוד האמיתי.

★

קיצוניות יוצרת היא תמיד הכרח לבעליה. קיצוניות מתוך כוונה ורצון — השבלונה טובה הימנה.

★

לא הדת, כי אם ההשכלה היא הביטוי האופטימי הגדול ביותר של האנושיות. ההשכלה מאמינה ביכולת האדם, באלוהותו. ההשכלה היא תעודת-חופש לאדם. הדת — ויתור, מקלט, בריחה. כל דתיות אמיתית אינה אלא פרי יאוש מן החיים, מן האדם.

★

ביצירה נבדל הזייפן מן האמיתי בזה, שכשלוננו של האחרון, אם גם בהיותו כבד מאד, אינו מותח לעולם קו של חשד על בעליו.



ישראל כהן

## תורת-המידות בביקורת של יעקב פיכמן

א

בנוסח המדרש נוכל לומר: מוניטין של יעקב פיכמן — שירה מכאן וביקורת מכאן. ואף-על-פי שהשירה היא הצד החזק ביצירתו והגיע בה לידי שלימות יחסית ואילו הביקורת היא הצד הרפה, ולא זכה בה לאותה שלימות, הריהו חטיבה אחת. שתייהן מרועה אחד ניתנו, ותוך התקדשות ניתנו. שפן פיכמן ראה שליחותו היצירתית בשתייהן, ואף עסק בהן בעת ובעונה אחת. ב"ט"ז שיחות עם סופרים' מאת גליה ירדני (עמ' 10) אמר: „ואשר לי נדמה לי, כי השירה והפרוזה ביצירתי משלימות זו את זו. מה שלא היה סיפק בידי להביע בשיר, חפצתי להשלים במסת הביקורת. [— — —] יש שהתמדתי בביקורת יותר מבשירה" [1954]. אחדות זו נסתמלה בכותרת „קטעי פרוזה ושירה“, שהיה מפרסם שנים רבות בכתבי-עת שונים. על מסותיו בביקורת נתחנכו שני דורות, שנהגו מיפיי-כתיבתו ומטוב-טעמו. דומה, שלאחר פרישמן וברדיצ'בסקי, שפיכמן היה תלמידם ומפרשם, היה הוא המבקר, שהדריך את קהל-הקוראים כבר-סמכא. וגם כותב הטורים האלה היה אחד מהם. בדברים הבאים ייעשה נסיון לבדוק את יסודותיה של ביקורת פיכמן — הן לאור דעותיו שהובעו במאמרים שונים, והן לפי תכנה של הביקורת ותבניתה. כי זאת לדעת: פיכמן הרבה לעסוק בפואטיקה, וניתן לחבר על-פיה מעין „קיצור שולחן ערוך“ לסוגים שונים של היצירה הספרותית. ביחוד נתן את דעתו על סוגיית הביקורת, שהיה חוזר ודן במהותה ובתכליתה כל-אימת שנתעורר ויכוח עליהן או שנתקל באי-הבנה. סימן, שהנושא הטרידו מאוד ולא נתקררה רוחו מדבריו הקודמים, אלא ביקש להוסיף עליהם עוד ועוד. לבטיו ועמלו בהגדרת תפקידה של הביקורת והזיקה בין המבקר והמבקר, בולטים לעין הקורא, ודווקא משום כך ראוי לצרף תג לתג, אמירה לאמירה, סברה לסברה, מתוך תקוה שתצא לאור משנת הביקורת של פיכמן, הנמנה עם חשובי היוצרים של ספרותנו החדשה. ואפילו לא תהיה המשנה שלמה וגדולה אלא משנה-זוטא, היא עשויה להכניסנו בסודם של שני דורות סופרים וקוראים, שניזונו מביקורתו של פיכמן ובירכו עליה.

מלכתחילה צימצמנו את תפקידם של הדברים הבאים והכתרנו אותם בכותרת „תורת-המידות בביקורת של יעקב פיכמן“ — היינו, בשני המשמעיים של התיבה „מידה“: המשמע האחד — קנה-מידה להערכה, קביעת טיב הערכים שביצירה ושיעור-קומתו של היוצר; והמשמע השני — תכונת-נפש, סגולה, כלומר, חיוב תורת-המידות בביקורת; שפן הואיל ואין הכתוב מדבר בביקורת עצמית אלא בביקורת יצירתו של סופר אחר, נתבע המבקר לתורת-מידות, שתהא טובעת

חותם-האמת בדבריו ושומרת אותו מקיטרוג לשמו, מלזות-שפתיים, ממשוא-פנים ומעיקול-המשפט. שני אלה היו לעיניים לפיכמן בבואו להעריך יצירה ויצרה. הם ולא שיטה מסוימת, הם ולא אסכולה גדורה ומפורשת, שפיכמן כינה אותה בשם „נוסח“. ולפי שהמושג „נוסח“ נתקדש על-ידי ביאליק, ראה צורך לבררו. וכך יאמר: „ידוע לך, ידידי, כי אף-על-פי שאני רואה בקונצפציה של ביאליק על ה„נוסח“ רעיון פורה מאד, שהפיל אור גדול על חלקת-יצירה שלמה בספרותנו — לא ראיתי מעולם ב„נוסח“ אלא נקודת-משען. כנקודת-תכלית ודאי שאין מסוכן ממנו. כל התמדה בנוסח סופה קפאון“ (בבית היוצר, עמ' 47).

פעמים שהיה מסתייע בדעותיהם של גדולי-המבקרים בעולם, שהיתה בידם שיטת-ביקורת מוצהרת, ומשלב אותן בדבריו, אך מיד היה חוזר למידתו שלו, שהלמה את אופיו ואת איכות התרשמותו. מפני שהתנגדותו לכל דוקטרינה שהיא בענייני טעם והערכה היתה טבועה בדמו, ושום ביקורת על דרכו בביקורת — והיתה כזאת — לא היה בכוחה להעבירו על דעתו ועל גישתו. וכל ימיו היה נאמן לתורת-המידות שלו בשני מובניה והיה מגן עליה בחום, פהגן אדם על אמונתו מפני מערערים וכופרים; כי אכן היתה לו הביקורת בחינת וידוי מלב ללב, מלב המבקר והנהנה ללב היוצר, המצפה להד מעבר לחדרו ולשולחן-כתיבתו.

## ב

אחד מעיקריו בביקורת היה, שאין לטפל בחזיונות שירה ופרוזה נפסדים. הבמות והספריות מלאות ספרים ופירסומים קלוקלים, ריקים, חסרי-טעם ולקויי-לשון. שמוטב לעבור עליהם בשתיקה. כל עיסוק בהם עושה להם פומבי, ומגדיל את כוחם להזיק ולהשחית את הטעם. התעלמות מהם ממעטת את סיכויים להתפשט בין הקונים והקוראים. חיי אדם קצרים ואינם מספיקים לעסוק ביצירות מעולות, על שום-מה יבזבו המבקר חלק מחייו לטיפול בפסולת ובזיזופת? ופיכמן קיים עיקר זה במלואו. בעל-פה היה מביע, כמוכח, את דעתו לא אחת ולא שתיים על סופרים מכזיבים ועל ספרים פסולים, אבל משישב לשולחן-כתיבתו נעלמו הללו מחוג-ראייתו, או שהיה מבריחם כזבובים טורדנים. התנהגות זו, שהביאתו לידי ברירת הטובים והברורים ולידי אמירה בשבחם, הטעתה רבים לחשוב, שהוא „שר-המסכים“ ומדבר תמיד בלשון-קילוסים. ולא כן הדבר; אלא כל אלה שכתב עליהם היו ראויים, לדעתו, לביקורת חיובית. הוא לא עיקם את הכתוב, כדי שלא להוציא דבר-שלילה מקולמוסו, אלא סילק ידיו מלכתחילה מן התפל ומן הנדון לשלילה. „בהתמידו להבליט את הטוב — אומר פיכמן — ובפסחו על הפסולת, יעשה ממילא גם את מלאכת הביעור“ (שם, עמ' 113).

ולא עוד אלא שעיקר זה, כפי שנתפס בו, ציווה עליו שלא להרבות בציון השלילה גם ביצירה הטובה. ההחמרה בדין אינה מן המידות שביקורת פיכמן נדרשת בהן. אין הוא קורא להעלמת השלילה או להלבנתה. הוא עצמו היה מבליט אותה בכל יצירה קלאסית ולא נהג בה משוא-פנים, אבל טען כנגד שלילה לשמה: „הטעם — מת השלילה בספר טוב היא לעיתים קרובות בחינת חטא — גם כשהיא נכונה: מצד השפעתה על הקורא, וגם על הסופר עצמו. עשוי אדם לשמוע עשרה קבים של חיוב וקב אחד של שלילה, ולזכור לבסוף — רק את הקב האחד. והרי

פגימותיו של סופר טוב הן על-הרוב מקור מעלותיו" (שם, עמ' 153). אף-על-פי-כן, לפעמים מחובתה של הביקורת להוקיע את מומיו של האמן המקורי, אומר הוא במקום אחר.

הנה כי כן, אנו רואים את פיכמן קורא בספר-יצירה בהשתקעות גמורה מתוך רצון לעילוי עצמו ולעילוי הספר, לעילוי הקורא ולעילוי הטעם. לכל סופר יש מילון מובחר ומועדף משלו, הנשקף לנו מיצירתו. ערך-המלים-והביטויים זה אינו דבר-שבאקראי, אלא בבואה של עולם הרגשותיו ומושגיו. בתוכו גנוזים החותמת-והפתילים שלו, שבהם יזכר ייחודו. דיינו לקרוא שני עמודים בדברי הביקורת של פיכמן, ומיד יזדקרו לעינינו המלים והצירופים כגון: אור-הנפש, שכרון, לבלוב שבלב, פריחה, אביבי, בושם, טל, ניגון, כליון-נפש, אצילות, בשורה, לחלוחית, התפעלות, קסם, נועם, חן, שפע, צלילות, תמצית-לב, נקיון-טעם, נס, פלא, וכיוצא בהם. מצלוחית-של-פלייטון זו היה פיכמן מזלף את בושמי הערכתו על ספר או סופר, שהעלו חן לפניו, כדי שיעלו חן גם לפני הקורא האחר. הוא לא היה מסוגל לגלות קלונו של דבר-ספרות, אפילו היה ראוי לכך. מבחינה זו ילמדנו הרבה צירוף-מלים אחד, שהוא אופייני לו. כשביקש לציין שבכתיבת בריינין היה מן הבוסר, הוסיף מיד את התואר „אביבי“. מובן, שצירוף זה, „בוסר אביבי“, כבר הוציא את משפטו מספירת-השלילה והכניסו, כמעט, לספירת-התפארת, בעוד שכוונתו היתה להראות ליקוי. כך נהג פיכמן להצביע על פגימה ולחזור ולהצניעה, משל לפגם באתרוג מהודר.

לפיכך לא היה מבעלי-תריסין בביקורת, מעולם לא נעץ חרב בשום בית-מדרש, דבריו קלחו מתון-מתון ונעמו לאוזן ומתקו לחיך. בביקורת שלו היה משום הודייה, משום ברכת-הנהנין ליוצר, כדבריו: „מעיד אני על עצמי שכמעט כל מה שכתבתי בחיי במקצוע זה היה רק ביטוי של הודיה, ברכת-לב ליוצר“, („על הביקורת היוצרת“, כתבי יעקב פיכמן' הוצ' דביר, תש"ך, עמ' שפ"ז). ומסת-הביקורת שלו באה לברר בהרחבה, מה גרם לו הנאה. בחינת הגותן הודייה לחברו צריך להודיעו על מה הוא מודה לו.

גישה זו הביאתו לידי הקפדה בברירת הנושאים. לא כל סופר ולא כל ספר, ואפילו הם ידועי-שם, גירו את יצרו כמבקר. היו, כנראה, סופרים, שהסכים להם מתוך שוויון-נפש ולא עוררוהו ללון ביצירתם. מידה זו משתמעת מתוך דבריו אלה: „אשר לנושאי הביקורת, בחרתי בדרך כלל סופרים מנוגדים לי ברוחם, כדי שעל ידי ספיגת עולמם הפנימי אוכל להעשיר את עולמי שלי. אני, הרואה עצמי תלמידו של טשרניחובסקי, הרביתי לכתוב דווקא על ביאליק, על ברנר. סבורני, כי ביקשתי בכל סופר את החיוב שבו“ (גליה ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים' עמ' 11—12). אכן, זוהי הצהרה מקורית ביותר של מבקר, ולא מצאנו לה אחות בספרות העברית. ואף-על-פי שבסקרנו על-פני נוף-הביקורת של פיכמן אין אנו יכולים לומר שהצהרה זו נתקיימה בידו, מפני שכתב על רבים מאוד מסופרי דורו והדורות הקודמים, שלא היו מנוגדים לו — מכל מקום אנו למדים ממנה, שזאת היתה שאיפתו. חזקה על אדם כפיכמן, שלא יכתוב משפט כזה בלי שיהיה מעוגן בנפשו. ופירושה של הודעה זו היא, שבי-קרתו נתכוונה לעכל משוררים ומספרים והוגי-דעות, ששורש-גשמתם שונה משלו, ולפיכך הקדיש להם מזמנו וממרצו הרוחני, כדי לחשוף את הגונו בהם

ולצרפו ל'אוצרו שלו, וממילא לאוצר הקוראים והאומה כולה. הביקורת, פשירה, היתה לו אפוא דרך להכרת עצמו, להשלמת עצמו, להשלמת החסר לו. לא המתן היה לו עיקר, אלא הקבלה. בחושו החד היה חש מה מתאים למערך-נפשו ולכושר-הקליטה שלו. וכשמצא מקור כזה ונהנה ממנו, היה מחזיק טובה לבעליו. מכאן נעימת-התודה בכל דבריו. בלי הבעת-תודה זו היתה נטילתו והתרשמותו בגדר גזל. ואם כתב גם על סופרים אחרים, שאינם מנוגדים לו ברוחם, לא עשה זאת אלא משום ש, "את מלאכת הביקורת הטילה עלי התקופה" (שם, עמ' 10), בעוד שנטיית-לבו היתה לצד אחר. הערה זו תובן לנו יפה כשנשים לב לכך, שמלבד פרישה-מן ובריינין לא היו בימיו מבקרים מובהקים. ברדיצ'בסקי הלך לעולמו בטרם הספיק פיכמן לפרוש את כנפיו כמבקר, ואף פרישמן לא האריך ימים אחריו. במצב זה, כאילו שם הדור את עינו בפיכמן והעלה אותו לדוכן המבקר. בתפקיד זה שנקרא למלא, היתה לו, כנראה, הרגשה שסטה מן הכלל שקבע לו, להעריך רק סופרים המנוגדים לרוחו. אולם אנחנו, שראינוהו במשימתו כמבקר, נתונה לנו רשות להעיד, שהפרת-גדר זו היתה לברכה לו ולספרות. הוא היה מאותם הסופרים, שלפי דבריו, "עם בואם הם ממלאים תיכף את האתמוספירה, מרעידים אותה רעדה של התחדשות". היתה ציפייה למבקר שיחבב את הספרות העברית, שיעריך את הסופר העברי, בחום, בהתלהבות ובשכרון. והנה הוא בא ונתקבל בסבר פנים יפות.

## ג

מה הם הערכים האמנותיים והאסתטיים, שצריכים להיות משוקעים ביצירה מן היצירות, כדי שזו תזכה למשפטו החיובי? נראה לי, ששלושה ערכים היו מכריעים בקביעת דעתו.

(א) אחדות הצורה והתוכן. פיכמן לא קנה לעצמו פילוסופיית-ערכין, ולא היא שהינחתה אותו בדרך ההערכה, מה שאמר על פרישמן, כוחו יפה גם כלפי עצמו: "ככלי אין חפץ בו השליך אחריו כל פילוסופיה, כל שיטה, כל משענת מיטאפיסית, ולא האמין בלתי אם במה שתפס תפיסה ישרה בלתי-אמצעית" (רוחות מנגנות, עמ' 170). פיכמן קרא בספרי-הגות והיה בקי בספרויותיהם של עמים, אך לא עשה אותם מורי-הוראה בביקורת. תורת-הנוי שלו היתה, אולי, סמוכה גם על אשלי רברבי בעולם, אך הוא העביר אותה תחילה דרך כור-המצרף שלו. הוא לא האמין בכלים שאולים, לא בביקורת ולא בשירה. גם המובא מן החוץ טעון שתילה חדשה, טעון מעשה הרכבה. אין כלים שאולים בשירה — זאת ברו אנשים שאין להם מושג על השירה ועל דרכי התפתחותה בכל העמים ובכל הדורות" (שירת ביאליק, עמ' רצ"ח—רצ"ט).

הערך, "אחדות הצורה והתוכן" נשפע לתוכו דרך צינורות תרבות ישראל, דרך שירת המקרא והאפוס המקראי. בהם הוא מצא, אגב, גם סמוכין לאופי-התאומים של פרוזה ושירה, שהאחת מסיטרא-דדוכרא והאחת מסיטרא-דנוקבא. תוכן מגובש מחייב צורה יפה. הקנקן והיין, כרוכים ניתנו. ההנאה מן היצירה היא תוצאה של זיווג זה. שכן יש להבין, שעצם הלשון היא חומר וצורה. אין להשוותה לגוש-אבן, שהוא חומר יצירתו של הפסל. מפני שהלשון היא מלכתחילה חומר מעוצב לפי כללים וסדרים מסויימים. האמן המשתמש בה נוטל תבניות בידו, לא חומר

היולי. זוהי הצורה החיצונית של הלשון, שהמשורר מגבש בה את חוויותיו והאירועים ועושה אותם חטיבה יצירתית שלמה. התוכן ההיולי המעוצב לובש דמות, ואין לו קיום מחוץ לדמות זו. הרמוניה זו של הנושא ולבושו, של תוכן וצורה, היא שמעלה גם את הניגון הנפשי המיוחד, שפיכמן היה עורג אליו תמיד ומציינו בכל יצירה מעולה. מנדלי, ביאליק, פרישמן, עגנון והזו היו אמני הצורה והתוכן. הם לא התמכרו להעלות בקולמוסם קסמי-לשון, להטיי-ביטוי או תעתועי-צורה, הבאים לחפות על התוכן הדל, אלא תוכן יצירתם ונושאייה היו מהודקים ללבושם, לתבניתם ולסיגנונם. לא היתה חציצה ביניהם. הקסם בא מאליו, יצא כביכול ממחבואיו תוך כדי כתיבה ולאחר כתיבה. אסונו של סופר, סבור פיכמן, כשהוא יודע שהוא „כותב לשון“, ואושרו של סופר כשהצורה מזדווגת לתוכן עם ההתהוות והם גולדים בבת-אחת. תחושת הפיצול ביצירה לשתי הוויות, להוויית-תוכן ולהוויית-צורה, פגם גדול הוא בה. סופרים מעולים שמרו נפש יצירתם מפניה. לפיכך העריך פיכמן כל כך את דבורה בארון, ש„היא מעדיפה דווקא את המלה שאין לה קסם חיצוני של חידוש, כשם שהיא בוחרת גם בנושאים, בלי לחשוש שנוקקו להם רבים“. (בני דור, עמ' 280). אולם מה שמרהיב אותו בסיפוריה, הלא היא האחדות הפנימית של הנושא, הקצב, הלשון והנעימה. בהזכירו במקום אחר את דברי רוזה לוכסמבורג על הספרות הרוסית, שיצרה כלים נעלים לתוכן נעלה, הוא מצטט את הסימנים שנתנה בה: „העושר והעומק של תוכנה הרוחני, השלימות והמקוריות אשר לצורתה האמנותית“ (בבית היוצר, עמ' 274). מובן מאליו, שפיכמן דוחה את פולחן הצורה או ההצטעעות בצורות. אינו גורס צורה ערטילאית, המלפפת תוכן עלוב ודל, כשם שתוכן טוב הנתון בבלאזי-צורה איננו לרוחו. בעניין זה לא ידע פשרות. הזילזול ב„מה“, כזילזול ב„איך“, היה חטא לא-יכופר בעיניו, הפוסל את הסופר.

(ב) יסוד הפיוט כקנה-מידה לערכה של יצירה. ואין המדור-בר בשירה, אלא גם בסיפורת וגם במסה. לגבי פיכמן אין בסוגים אלה משום הבדל במהות. אלה הן דרכי-הבעה שונות של נפש יוצרת ושל דמיון יוצר, שהכוח המעמיד בהן הוא היסוד הפיוטי. זהו השם המפורש המחיה את גולם-היצירה. „ברור — אומר פיכמן — שהשירה והפרוזה הן שתי דרכים, שני אמצעים לתפיסת עולם ולהשגת עולם. [— — —] רק האמצעים הם שונים, והתכלית אחת, ושאין בין השגת-עולם, פיוטית' להשגת-עולם, פרוזאית' אלא האמצעים בלבד“ (בבית היוצר, עמ' 12—13). רק „קוצר, מסתורי כמעט, מבדיל תמיד בין הפרוזה ובין השירה“ (שם, עמ' 20). „לנו היה קריטריון משלנו: סכום הרוח המשוקע בכל יצירה“ (שם, עמ' 11). לאחר כל אלה, מן הדין להביא את המובאה המכרעת, שפיכמן ביטא את הרעיון המקופל בה בעשרות שינויי-גירסא: „מציאותה של שירה נדרשת בכל יצירה — בשירה וגם בפרוזה. לא בהערכת השירה בלבד — גם בפרוזה המודד הוא: גרעין השירה הטמון בה. [— — —] כך בפובליציסטיקה, בביקורת, במחקר — מידת ערכם וחיוניותם היא מידת השירה המחלחלת בהם, רק היא הקובעת קצב של אמת, של יופי“ (שם, עמ' 108—109). על הנובלה של אשר ברש „הנשאר בטולידו“ כתב פיכמן, „שמעלתה העיקרית היא היותה ריקמה שירית דקה“ (שם, עמ' 264). בעוד שעל סיפוריו של ביאליק, שהיה כל-כך נערץ על-ידיו, חיווה פיכמן דעה שלילית, אם כי בלשון

מעודנת, משום ש, בחלק גדול מסיפוריו (לא בכולם) הוא כאילו מתאמץ לעקור כל סימן של שירה" (שירת ביאליק, עמ' קמ"ג), על-כן אין זה אלא טבעי, שפיכמן הגיע לידי מסקנה, „שבכל מבקר אמיתי יש משהו, צריך להיות משהו, ממשורר בכוח" (בבית היוצר, עמ' 178). גם מקנה-מידה זה לא זו פכמן כל ימי חייו.

ג) חותמה המיוחד של האישיות היוצרת על היצירה. חשיבותה של כל יצירה היא, בתרומתה המרובה או המועטת לאוצר הספרות הלאומית והאנושית. בה מתבטא היסוד החדש, המתן החד-פעמי, שהוא תכלית פעילותו היוצרת של הסופר. בלעדיו אין הוא אלא מחקה, או נגרר, או אפיגון; ואין להשלים עם העובדה, שנטל כתר של משורר או מספר לעצמו. „המבקר היוצר — אומר פכמן [ — — — ] יודע תמיד להבליט את האופי לראות את הקבוע ולהבליע את העראי, את הנסחף מן החוץ. רק מבקר-יוצר מוכשר לגלות את האישיות מתוך המון גלגוליה — לקבוע את התכונה, את טיפוס האמן, להבדילו מכל הדומים לו" (כתבים' עמ' שפ"ו). ואין כוונת פכמן לומר, שכל השפעה על משורר מטילה פסול ביצירתו או ממעטת את ערכה. אין סופר שלא קיבל השפעה מסופר שקדם לו, או שהוא בן-דורו. הסופר נבחן בכך, אם השפעה זו היא עיקר ביצירתו, או שנתעכלה בו ונמוגה בדמו ויצאה ברייה חדשה. „רשמים בספר — אומר פכמן — שנקלטו אורגנית, כחומר ההולם את המשורר וטיב יצירתו, דינם כקליטה מן הטבע. כך קלט שקספיר, גיתה, פושקין. כך קלטו הגדולים ביותר, המקוריים ביותר" (בבית היוצר, עמ' 131). יש מחזור עולמי גדול של השפעות-גומלין, של שאילה והשאלה, של הקפה והחזרתה. וכל אחד בא ונוטל לפי שורש-נשמתו: היסוד הזר נכנס לנפש היוצר, ובסוד ההפראה ההד-דית נהפך לחלק מיצירתו. סופר בעל עצמיות מובהקת נשכר מן ההשפעה ועצמיותו מתעצמת, כדרך שעצמיותו של סופר חלש מתרסקת והוא מפסיד את כוחו היוצר. משום שכוח זה בא ממעמקי השיתין, וההשפעה מן החוץ עשויה להיות לו לעזר ולהמציא לו תוספת מחיה, אך לעולם לא תהיה לו עיקר אלא טפלה. ואילו אותו לוז, אותו קורט מקורי ביצירה, הוא סוד-ייחודו וזכות-ריבונותו של הסופר. זוהי מניית-הבכורה של היוצר בבית-האוצר הכללי של התרבות. ותפקידו של המבקר לחפור את היסוד העצמי הזה ממטמונים, לחשפו ולהבליטו, להגדיר את מהותו ולהאדיר את שמו.

מטעם זה היה יחסו של פכמן לאסכולות ולמשמרות יחס ביקורתי, ולא אמר הן להן מיד עם הופעתן, אף-על-פי שבדיקת תוכנן ומהותן נעשתה מתוך חיבה ואחריות. אגב הערכת שירת נתן אלתרמן, הביע דעתו על ה„מודרניסטים", וכתב בין השאר:

„ודאי שאמנות זו של החרוז החדש היא יקרה גם לנו, המתנגדים' כביכול לאסכולה החדשה, ואנחנו מכירים בכל חשיבות ערכה לשירה העברית המתהווה. אבל אם יש קו של ניגוד אמיתי בינינו ובין החדשים, הרי זה בלי ספק רק בתחום זה. אנו רחוקים מאד מזלזל בדביקות המלאכה ובשיכלולה של כל צורה ספרותית, אבל שירה אמיתית לא היתה מעולם פרי, העוויה, ביטוי של, מאניירה' זו או אחרת. כל כגון זה עלול להמית — ביחוד, אם מידתו גדושה. [ — — — ] שיר שהוא כולו צירוף של העוויות סיגנוניות, אפילו כל אחת מקורית וחריפה מתברתה, אינו

שיר לירי. אפילו מוסיקליות גדושה אינה מנגינה. כל ששירה וירטואוזית יותר, היא חיצונית יותר, דיקורטיבית יותר" (עתיים, שנה ב', גל' 17, פברואר 1948).

כדי לרכך את דבריו, פלא בגרשיים את המלים העלולות לפגוע, אבל כוונתו ודעתו לא נשתנו על-ידי כך, אלא הובלטו יותר. והיה זה באמת לפי תפיסתו ולפי תורת-הערכים שלו, שהטיף להם תמיד. ה'איזמים' והגיגונים השונים לא החניפו לו. הוא חיפש מאחוריהם את האישי, המקורי, את הקב העצמי, וזה הריהו תמיד פרי, "הבינה הלירית והתום הלירי" של המשורר.

## ד

צויין כאן קנה-מידה משולש, שהיה נקוט בידי פיכמן המבקר. המעיין ימצא נקודות-אחיזה נוספות לקביעת אמת-ההערכה שלו. דרך משל: הוא לא היה נלהב לביקורת הפרשנית או המבארת. ברם, נראה לי, שקנה-מידה זה היה כמין אני-מאמין, כמין רגולאטור בביקורת שלו. אף-על-פי-כן, לא תמיד היה נאמן לו. לעיתים — אם כי לא קרובות — סטה ממנו. עדות לכך ספרו, אלופי ההשכלה, שלא כל הסופרים המבוקרים בו עומדים במבחן. הן אי-אפשר, למשל, לומר, שבסיפורי פרץ סמולנסקין מצויה אחדות התוכן והצורה, או שאמנות הסיפור שלו מניחה את הדעת. ואמנם פיכמן עצמו הרגיש כמובן, בכך, אלא סמולנסקין נהנה מיחסו המיוחד, יחס רומנטי, שהמבקר שמר בלבו אליו. וכה דבריו:

"יסוד רומנטי הוא שעשה את, התועה בדרכי החיים' לאחת היצירות החביבות של הדור. ואף שהרבה כאן קשה לטעמנו, וודאי שאין זו יצירה למופת כיום בשום פנים — הרי זה ספר מרכזי. [— — —] עם כל הליקויים שבסיפור מבחינת הבניין, אין לראותו משולל אחדות מסו-ימת. [— — —] התועה, שהוא ספר שירי יותר, הקיף את גיבורו ענני כבוד".

(פרץ סמולנסקין, מבחר סיפורים ומאמרים, מסודרים ומבוארים ע"י יעקב פיכמן, הוצ' דביר, תש"א, עמ' 4—5).

אנו חשים בנסיונו של פיכמן, "להציל" אותה מצבת הכללים שקבע בעצמו לביקורתו, כגון יסוד האחדות והיסוד הפיוטי, ואנו מבינים לריעו.

## \*

דומה, שצורך הוא לסכם מה מקומה של ביקורת פיכמן בימינו, ומה הנחילה זו לבאים אחריו. כנודע, נמתחה ביקורת על ביקורתו מראשית היותה. גם כותב הטורים האלה, המעריך את פיכמן כמשורר, השרוי בכוכב מיוחד בשמי ספרותנו, ונהנה מהדרכתו ומעריכתו שנים רבות, לא גרס דרך זו בביקורת. הוא ראה אותה כחותם האמת האישית של פיכמן, אך הטיל ספק גדול אם תהיה תקומה לביקורת של אחרים ברוחו של פיכמן ובמונחיו. פיכמן הוא כעין אסכולה של איש אחד, ההולמת אותו, והיא ביטוי לסגולותיו המיוחדות. ודאי צדק פיכמן בהתנגדו למדע הספרות, לדוקטרינה בביקורת, ולהוצאת משפט על-יסוד, "יורה-דעה" קבוע ומוכן. אבל אי-אפשר להביא הנחה נכונה זו לידי אבסורד. ההת-רשמות לבדה אינה מספיקה. היא בת-חלוף, היא הפכפכנית. היא טעונה בדיקה

מעולה. לא מדע-הספרות יקבע את ערכה של יצירה, אבל גם לא גישה בת-חורין מכל כללים, שאין לבעליה אמת-מידה ברורה. אמת-מידה זו נוצרת לא רק על-ידי לימוד הפואטיקה, אלא גם על-ידי בקיאות-מה בפסיכולוגיה של היצירה, במיתולוגיה, בפילולוגיה, בתולדות האמנות, בהשוואת הספרויות, ובזרמי הביקורת השונים. אלה צריכים להתעכל בבני-מעיו של המבקר, כדרך שתורת הדיקדוק נמזגת בנפש המדבר והכותב בלשון מסויימת. דווקא המבקר היוצר, שאינו מתכוון להיות רקח וטבח או פרשן מקצועי, חייב לפרנס את האינטואיציה שלו בדעת, לפי כל מובניה של זו בלשונו: דעה, ידע, חכמה ובינת-לב. לא כללים קפואים וחוקים מאובנים ידריכו את המבקר, אבל גם הלך-נפש ערטילאי והמיית-לב בלבד עלולים להטעות, להשטיח את היצירה ולצמצם את אופקה. אין הלמדנות היתירה עשויה להעמיד מבקר יוצר; מבקר אמיתי, כמשורר אמיתי, נולד בנטיה סגולית זו, אבל נטיה זו ניתנת לפיתוח, להכוונה, לגיבוש. גם מדע-הספרות יכול לסייע לו, אך בתנאי שיהיה משרתו ולא אדוניו, שושבין לו, אבל לא החתן עצמו.

לפני שלושים וחמש שנה פירסמתי מאמר בשם „יסוד ההלכה בביקורת“, שכתבתו באה לאחר שיחה עם יעקב פיכמן, ולאחר פירסומו אף הקפיד קצת עלי. במאמר זה עמדתי על הצורך בגיבוש הלכות ביקורת, ואביא ממנו ציטטה זעירה:

„לעולם לא תהיה הספרות מדע; אך מכשירי המדע, הסידור, הברור, הניתוח, קריאת דברים בשמם וקביעת כללים מסויימים — צריכים להיות מתשמישי הביקורת המועילה. אל נסתפק במימרות כגון: כל ביקורת היא סובייקטיבית, או: השכל הוא גורם מועט ביצירה ובהשגתה. אסור שתהיה בכלל איזו ספירה מספירות חיינו, שבה נפקיע את ערכם של השכל וההגיון. [— — —] מכל הבא לבקר נדרוש ראיות והוכחות ככל האפשר בתחום זה.“ (מאסף סופרי ישראל, תל-אביב, ת"ש).

יעקב פיכמן היה חד-בדרא כמבקר. הוא חינך שני דורות באמיתו, בנועם-דבריו, באהבת-היצירה, באחריותו לכל מלה כתובה, בנימוסי-ויכוח וביחס הכבוד לכל יוצר. הוא היה בן-בית בשירה העולמית ובביקורת העולמית. קרא והגה בהן, ומן השירה אף תירגם לא מעט. מבחינת הבקיאות עלה על רוב הסופרים בני-דורו. ממקורות שונים ינק, ומסוגי יצירה רבים נתבשם. אבל חוש-ביקורת עירני היה טבוע בו, שבירר וניפה את הנקלט מכל היסודות הזרים לשורש-נשמתו. כך ביצירתו הפיוטית הזכה, וכך בביקורת שלו. באחד משיריו המוקדמים עמד בעצמו על סוד קליטתו ויצירתו, והריהו לפני הקורא:

נְטָפִים נְטָפִים שְׁתִּיתִי מִמְעֵינֹת-הַסְּתָרִים  
וְרָאוּ הֵן הִיִּתִי בְעֵצְמִי לְמַעַן נוֹבֵעַ.  
לֹא נְטָפִים נְטָפִים — מְלֻבְבֵי מִתְפָּרְצִים מִשְׁבָּרִים,  
מִשְׁתַּפְּכִים וְהוֹמִים, וְאֵין סוּד מוּצָאם יוֹדֵעַ.

וְלִי הֵן הַנְּטָפִים, אֲסוּפֵי הַתְּהוֹם, רַק יְקָרִים.  
מְעֵינִי פִי נִבְקַע וַיִּפְרָץ, — הַפְּקָרְתִּיו. לֹא לִי הוּא.  
לִי יְקָרוּ הַנְּטָפִים הַבוֹדְדִים, אֲסֻפְתִּי בְהָרִים,  
וְשִׁבְלֵי מַעֲמָקִים בָּם עָבְרוּ, הַלּוֹם עַד הַגִּיעוּ.

(גבעולים, עמ' 119)

תרס"ט



## יעקב פיכמן ו'מחברות לספרות'

„על חורבנה“ של חבורת „יהדיו“ והפסקת הופעתו של השבועון „טורים“ בעריכת א. שלונסקי, נוסדה ביוזמתו של פלג אחד מן החבורה — הבמה הספרותית, מחברות לספרות, בעריכתי.

אם כי אני, והחברים העיקריים שיזמו את ההתפלגות של „יהדיו“ — נתן אלטרמן וא. ד. שפירא — היינו „חניכיי“ א. שטיינמן וא. שלונסקי, לא גרסנו כמוהם פסילה כוללנית של סופרי הדור הקודם.

א. ד. שפירא ואני לא פסלנו, בעיקר מטעמים ספרותיים אובייקטיביים; שנינו נזהרנו כל הזמן מלפגוע בבעלי כשרונות מובהקים מהדור הקודם: ח. נ. ביאליק, ש. טשרניחובסקי, י. פיכמן ואחרים, שידענו את ערכם בכלל ואת ערכם בשביל עצמנו — את זיקתנו ליצירותיהם; ואילו נתן אלטרמן לא פסל גם מתוך רגשות של נימוס אצילי, שלא לפסול את האבות: האבות היתה בעיניו יסוד-מוסד, שחלילה לזלזל בה, מה גב להנמיכה או להעליבה.

זאת ועוד: נ. אלטרמן, שהיה תקיף בדעותיו, החלטי מאוד, היה בו-בזמן ובה-במידה (פרדוקס!) — גם חששן והססן; ואם כי ידע היטב, שהייתי כל השנים „ידימינו“ של א. שלונסקי בעריכת „טורים“ — חשש, משום מה, מפני הרושם, שהוא, הצעיר בקריית-ספרות, ועוד כמה צעירים, יכתירו אותי דווקא לעורך של במה ספרותית, לעומת א. שלונסקי, העומד לערוך במה אחרת, „מתחרה“.

ואילו יעקב הורוביץ, הססן וחששן מטבעו, שלא הצטרף אלינו מיד ובאופן אוטומטי, אם כי היתה לו יריבות עמוקה עם א. שלונסקי, — חשש יותר אפילו מנ. אלטרמן ומא. ד. שפירא, מפני „מה יאמרו הבריות“? על סילוקו של א. שלונסקי, המשורר והעורך המבריק, הנודע בקהל, כנגדי, שהנני, רחמנא ליצלן, „לוח חלק“, בסך-הכל — מבקר.

הנה כי כן, בהסתר ובגלוי, נוצרה התביעה: לשתף מלכתחילה, ולו אחד בלבד, מן הקלאסיקנים המובהקים, אחד הסופרים מן הדור הקודם, ידוע ומפורסם, שיתן כביכול, את הגושפנקה לעריכתי.

הדברים היו לרוחי ולטעמי, וכיוון שיחסי עם יעקב פיכמן, במשך שנים רבות, היו יחסי ידידות הדדית, היצעתי לחברים, והסכמתי נתקבלה ברצון רב, לפנות לי. פיכמן ולהזמינו להשתתף עמנו, ודווקא החל בחוברת הראשונה.

כולנו ראינו בעובדה זו גם גילוי פנים שונים ונבדלים מאלה שהיו ל„טורים“: היתה כוונה מפורשת לשינוי דרך והסתייגות כלשהי מעברנו: הכרה ברציפותה של הספרות; לא עוד התבדלות כוללנית, ללא ברירה וללא בדיקה ובחינה, אלא פשוט הטלת דגש אחר בערכי ספרות, הטעמת הצד האמנותי שבכתיבה; שאיפה טבעית להתחדשות ולתמורה; רצון עז, אבל מוסבר, לא ללכת בדרך

הסלולה רק ע"י אחרים וקודמים ; לא להתמיד בשיגרה, אלא להבליט את שינוי הזמנים, הדרכים והטעמים. האין בזה הכרח ליוצרים צעירים ?

ברור : לא ראינו עוד את עצמנו בחינת אופוזיציה-לשם-אופוזיציה, ואת הדור הקודם בחינת סופרים-„מטעם“; וחשוב, שהיתה זו הדרך החדשה שנקטנו בעצה אחת : נ. אלתרמן, א. ד. שפירא ואני, לאחר כך — גם י. הורוביץ; והלא ארבעתנו קבענו את דמותה של הבמה החדשה, מחברות לספרות, ולימים, גם של הוצאת-הספרים בשם זה.

אכן, היה זה יום חג לכולנו, אות והוכחה שדרכנו נכונה, סימן להתבצרות מראש, בהתקבל מכתבו הלבבי. הידידותי והמחכים, של י. פיכמן, להזמנתי; וזו לשונו :

תל-אביב, 30.7.39

יקירי, י. זמורה,

ובכן — הכנסת את ראשך לעיגול-אש זה ששמו : עריכה. ובימים קשים אלה ! סימן לאומץ-לב הוא : איני משער, שאתה עושה זאת בלב קל. אם אתה מכיר בכל הקושי שבדבר, ואעפ"כ לא נרתעת לאחוריק, אני מברכך שתצליח.

העריכה מרחיבה דעתו של סופר, מעוררתו לפעולה, לתגובה — מוציאה ממנו את היין עם השמרים. אכן, אין זאת מלאכה „נקיה וקלה“ כל-עיקר. יש להעמידה לכתחילה על עקרונות חמורים בכל פרט ופרט — רק בתנאי זה ניתן לקיים אותה.

ברגע זה איני בקו הבריאה, ואיני יודע מה אתן לך, שיחזק את החוב' הראשונה. אבל אעשה כל מה שאוכל, כדי שתקבל ממני איזה חיזוק ממש. ואני שוב מברכך, שתצליח במפעל קשה ורב-אחריות זה, ויהי רצון שתעמוד בכל הנסיונות, ושהבמה שאתה עומד להקים תהיה בנויה על יסודות של תרבות ונקיון.

שלך

יעקב פיכמן

ואמנם, י. פיכמן נתן את ידו, למחברות לספרות, החל בחוברת הראשונה; ונראה היה בביורו, שהוא משתדל לתת ממיטב-יצירתו, וביקש אפילו להצטיין באיזה ייחוד וכוונה (וזאת לזכור: הוא היה אז עורכו של השבועון, מאזניים, והיה חייב, כמובן, לעמוד למען במתו).

ועוד: השתתפותו של י. פיכמן סייעה לנו לא רק בעצם דבריו, רבי-הערך ובעלי-המשקל, ולא רק בזה שחזק בנו את ההרגשה הטובה שאנו מוציאים לאור במה נאה, הראויה להתכבד אם גם י. פיכמן נותן לה יד בלב שלם, ואין אנו עוד בעלי במה נידחה-וכיתתית; אלא שעובדה זו הועילה לפתח את הכוונה להתרחבות, לקשירת קשר אל עברה של ספרותנו, ובלבד שנשתף עמנו יוצרים בעלי רמה, אמנים לכל דבר, ללא הבדל גיל והשתייכות כיתתית, כביכול.

הנה כי כן, הגענו לכך שבהמשך הזמן השתתפו, במחברות לספרות גם סופרים כמו י. ד. ברקוביץ, דב סדן, ר' בנימין, יהודה קרני, א. שטיינמן, ש. ה. ברגמן, מ. בובר ועוד.

בסופו של דבר, טישטשה הבמה כל שריד כמעט מ,,תורת", כתובים' וטורים' והיתה לבמה לספרות והגות צרופות של מיטב הכוחות הספרותיים בישראל באותם ימים. אכן, סימניה המובהקים היו: צעירות, לפי הגיל ולפי הרוח, זיקת-אמת לספרות ולאמנות, מקוריות, של תוכן וצורה, וייחוד הטעם. אין זו אלא התחלה של היחסים בין י. פיכמן לביני ולבין, מחברות לספרות, שכן היה המשך פורה מאוד, והגיעו דברים עד לידי כך שאת ספרו האחרון, בטרם אביב, מסר להוצאת,,מחברות לספרות". אולם לא זכה, והספר הופיע לאחר פטירתו. אבל על כך, בפעם אחרת.

## פעילותו הספרותית בתרס"ד—ה ומשמעותה בתולדות ספרותנו

פעילותו הספרותית של פיכמן בווארשה בשנים תרס"ד—תרס"ה, היא פרק חשוב ביותר בתולדות הספרות העברית ובעלת משמעות רבה בביוגרפיה שלו. הכוונה לפעילותו כיוזם הקמתה של הבמה הראשונה של ספרות „הצעירים” וכעורכה. אמנם הדברים עצמם ידועים, אלא שלא הסבו אליהם תשומת-לב מספקת, או שלא ייחסו להם חשיבות גאוה.

על פעילות זו וחשיבותה עמד ברנר במאמרו על המאסף, ספרות' א' (בתרס"ח). בשעה שברנר כתב מאמר זה היה משוכנע, שהופעת המאסף, ספרות' היתה מאורע היסטורי בספרות העברית, שכן ברנר ראה בה גמר תהליך של התגבשות תנועה ספרותית חשובה: ספרות „הצעירים”. בשל הכרה זו פתח ברנר את המאמר בהקדמה, שבה הוא מצביע על נסיונות ה„בראשית” של תנועה ספרותית זו (שגם, המעורר' היה כמובן אחת החוליות בשרשרת-התפתחות זו). והגה ההקדמה:

חדשה ספרותית: ספרות', מאסף לספרות היפה ולביקורת, קובץ ראשון, וארשה, תרס"ח. וזכרונות מתעוררים ועולים מיד. לפני שנים אחדות היה הדבר. השנים ההן היו אולי לא טובות מאלו, בעצם; ברם, החשבון עוד לא היה ברור כל כך, המצב עדיין בלתי-מחורר כל כך, והאילוסיות על דבר אמנות עברית, על דבר אורגניזאציה של צעירים בכל אתר ואתר בשביל הפצת ספרות עברית פרחו בלבבות... היה אז שם פייטן דק ומילנכולי-הרגש, והוא יחד עם זה גם מבקר מבין, דק ומסור מאוד אל הדבר שהוא דן עליו, ובלב האיש ההוא אהבה עצומה, אהבת-לב, אהבת-נפש לשארית מחמדינו, לספרות העברית (ביעקב פיכמן אני מדבר). הסופר ההוא חלם על דבר עבודה גדולה, התחיל לשעה בעבודה קטנה, הוציא קונטרס קטן משל נומברג, קובץ שירים לא גדול משל יעקב שטיינברג, ואולי עוד איזה דבר שאיני יודע אותו. אז הבטיח להוציא גם מאסף, ספרות', שיהא כמות לא-גדולה המחזיקה איכות מרובה. הבטיח, פנה לסופרים, הודיע, וחזר והודיע — והדבר נשקע ונשכח.

(„הד'הזמן', ב' סיון תרס"ח — 1 ביוני 1908, כתבים' ב' עמ' 284).

ברנר רואה אפוא ביעקב פיכמן את הראשון אשר יזם להקים במה ל„הצעירים” בתקופת ה„בראשית” של התנועה, נכון יותר: הוא יזם להקים מרכז תנועתי („חלם על דבר עבודה גדולה”): גם פירסום כתב-עת וגם הוצאת כתבים של „הצעירים” במקובץ. ואכן, היוזמה נתגשמה: הופיעו סיפורי נומברג ושירי יעקב שטיינברג. על אלה אפשר להוסיף גם את „אריה בעל גוף” לביאליק.

דומני שעצם הידיעה הזאת מחייבת אותנו לבחון מחדש את הביוגרפיה המקור-בלת של פיכמן העורך, הקובעת את ראשיתה בתרס"ח בעריכת קובץ הסיפורים של מיידאניק<sup>1</sup>.

1. ראה ערך: פיכמן, בלכסיקון של ג. קרסל: וראה. מבחר מאמרים על יצירתו בעריכת נורית גוברין, עמ' 8; 215.

לאמיתו של דבר, גם ידיעה זו היא מקוטעת, ביחוד משום שתכנית המאסף מצטיירת מדברי ברנר רק כאיזו מישאלה (אמנם חשובה וגדולה), שלא הפליגה הרבה מתחום של פניות לסופרים, שאחד מהם היה ללא ספק ברנר עצמו; ואילו כאן ברצוני להוכיח, שהמאסף, ספרות' לא היה דבר שבדמיון, אלא דבר של ממש, ושהתבטל בשל מצב-החירום שווארשה היתה שרויה בו בשנת 1905 ושגרם לסגירתם של כל העיתונים והבטאונים העבריים ברוסיה.

נקודת-מוצא לדיוננו ישמשו השערים של אחד הקבצים הנ"ל: סיפורים' מאת ה. ד. נומברג. בצד הכותרת צויין: קובץ ראשון. משמע, שהיתה תכנית לקובץ שני. שם ההוצאה הוא „ספרות" על יד „יבנה". השנה: תרס"ה, ובלועזית: 1905. אמנם אין לנו יכולים עדיין לעמוד מזה על זמן הופעתו המדויק של הקובץ, לכן חשובה ההערה שהקובץ היה בידי הצנזור ב-11 בינואר 1905. כלומר, שהתיכ-נון והעריכה נעשו בערך בחודשים האחרונים של שנת 1904, בתקופה שפיכמן היה עוזרו של נומברג בעריכת, הצופה, או מזכיר המערכת. ואם על השער עצמו לא נזכר שמו של פיכמן בתור עורך הקובץ, הרי מסתברת לנו עובדה זו לא רק מפי ברנר, אלא מתוך מאמרו של פיכמן על נומברג, שבו הוא מספר באריכות על פרשת „ספרות", וזו לשונו:

אכן, היה זה גם חורף קשה מאוד בחיי. יושבתי עוד בווארשה, אבל בלבי היתה מחשבת מנוסה. [— — —] ורק יהודי חביב אחד מריגא, שיסד את הוצאת הספרים „יבנה", עיכב אותי עוד לחודשים מספר. בהוצאת ספרים צעירה זו לקחתי לי מחלקה אחת („ספרות"). חפצתי לבצר את הספרות העברית הצעירה בקהל ולהפיץ אותה במהירות לא-גדולות ובמחיר זול. היתה לי שעת התעוררות קצרה. מסרתי לדפוס את „אריה בעל גוף", את סיפורי נומברג ואת שירי שטיינברג — שלוש מחברות שהיו יקרות לי כולן ושהטיפול בהן גרם לי עונג מרובה.

(בני דור', עם עובד, ת"א, עמ' 216)

התיאור המדויק הזה אינו מניח, כמובן, כל ספק במהימנות דברי ברנר למעלה. נפנה אפוא לשער הפנימי, שבו נמסרות שתי רשימות: אחת על דברים הנמצאים בדפוס, ואחת על דברים המוכנים לדפוס. נמצאים בדפוס: ח. ג. ביאליק; סיפורים' (קובץ ראשון); יעקב פיכמן; שירים'. הציון, קובץ ראשון' מתכוון, כנראה, ל„אריה בעל גוף", שאמנם יצא לאור. פיכמן בעצמו ויתר, כנראה, ובמקום ספרו הוציא את שירי יעקב שטיינברג, הכלולים ברשימה השניה.<sup>2</sup> והנה רשימת המוכנים לדפוס: י. ד. ברקוביץ; סיפורים' (קובץ ראשון); שלום אש; סיפורים'; ג. שופמן; סיפורים'.

לפנינו כאן כעין תכנית-זוטא של „תושיה" — והכל ביוזמתו של יעקב פיכמן, בן העשרים ושלוש, ובעריכתו.

---

2. על גודל קובץ-השירים שלו רומז פיכמן במכתבו לביאליק מ-2 במאי 1907. שם נאמר בין היתר: „בנוגע לקובץ שירי, אני בעצמי האשם, או יותר נכון, תנאי חיי הנוראים באותו קיץ שהתחיל להידפס. השהיתי את התומר או עד ימי השביטה הידועה, של הפוסטה ואחר כך נמצא לויטס (זהו שמו של „אותו יהודי חביב אחד מריגא, שיסד אז את הוצאת יבנה"). ראה למעלה. י. ב.) בתנאים כאלה. שלא יכול לשלם להמדפיס את המגיע. חלק ידוע — עד כמה אינני יודע בעצמי — כבר נדפס או נסדר". (אוונגרפלד, ביאליק וסופרי דורו', הוצ' עם הספר, ת"א תשל"ד, עמ' 208). מדברי פיכמן אלה משתמע גם משהו על מה שהתרחש אז בווארשה, ועל סיבת סגירתה של ההוצאה.

כל זה ביחס להוצאת כתבי הסופרים הצעירים. אולם מלבד זה נמסר, שבין הדברים המצויים כבר בדפוס ישנו מאסף, שבו משתתפים: „אש שׁ, ביאליק ה. ג., ברקוביץ י. ד., בן-ציון שׁ, ז'בוטינסקי וו., ליזרוביץ י. א., גומברג ה. ד., סיקו, פיכמן י., צייטלין ה., שטיינברג יהודה, שטיינברג יעקב, שניאור ז., שופמן ג. ועוד“. הרשימה הזאת מאלפת ועשירה מאוד, אך אנחנו נתעכב רק על שני שמות, של ביאליק ושל שופמן.

א. חשיבותו של ביאליק היא בעצם היותו כלול ברשימה הזאת, שהרי בתרס"ח היה ביאליק ממתקיפיה החריפים ביותר של „ספרות“ כאורגן „הצעירים“. ומאמרו „טעות נעימה“ — יותר משהוא נועד להתקפה על ברנר, הוא נועד להתקפה על „ספרות“ בפרט ועל „הצעירים“ בכלל, שברנר התחבר אליהם. כדבריו: „צר, צר מאד היה לראות את ברנר, כשעומד אף הוא ומרקד עם השעירים את מחול המוות לקול חליליהם ותופיהם של „נביאים“ ו„אמנים“ משער האשפות“ (כל כתבי, בכרך אחד, הוצ' דביר, ת"א, תש"ז, עמ' רס"ז).

מסתבר אפוא, שבתרס"ד—תרס"ה, בווארשה, היה ביאליק איש „הצעירים“. באותה תקופה כתב גם ביאליק שירים, שלא היו כלל ברוחו של המורה הגדול שישב באודסה, כמו „ציפורת“ ו„אייד“, שלפי ברנר, השיר הזה („אייד“) „מביע את כל געגועיו ואת כל צערו של הצעיר העברי בן-דורנו“ (מכתב לביאליק מ-22 יולי 1904, כרך ג' עמ' 233). מכאן אנו למדים, שביאליק היה בשנת 1904 בווארשה קרוב לעולמם של „הצעירים“.

תמונה דומה לזו מצטיירת גם מתיאורו של פיכמן עצמו, המספר על ביאליק בווארשה, ועל האור שהשרה על חבורת הסופרים: „משבא לווארשה נתחממה האטמוספירה העברית. נתרבו התקוות. הוא שעשה את הצעירים חבורה אחת.“ (שירת ביאליק, הוצ' מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"ג, עמ' של"ח). אם כן, לא רק שביאליק היה קרוב ל„הצעירים“ בווארשה אלא בכוחו התגבשה חבורת „הצעירים“ שבה. בהמשך אומר פיכמן: „הוא גם איחד באיו מידה את סופרי וארשה“ (שם). היוצא אפוא מתיאור זה, ששמו של ביאליק ברשימת המשתתפים במאסף „ספרות“ של „הצעירים“ לא היה לשם נוי בלבד, אלא הוא היה בתקופה זו בווארשה איש החבורה. פיכמן חוזר לעניין המאסף בדברו על השיר „הכניסיני תחת כנפך“, לפי דבריו: „הוא עצמו הרגיש בשיר זה קו חדש, ובאחד ממכתביו אלי הודיעני שכתב שיר, שיהיה קרוב לי בניגונו ושאמר לשלחו בעד המאסף הקטן שניגשתי כאותו אביב להוציאו על ידי „יבנה“ לולא נתבטל כל העניין בינתיים“ (שם, עמ' שמ"ו). סיוע לדברי פיכמן אפשר לקבל ממכתב אחר של ביאליק מ-27 בינואר 1905, שהוא המכתב הראשון לפיכמן אחרי בואו לאודסה. החלק השני של המכתב הוא כללי, בעיקרו מדמה שם ביאליק את אודסה ל„בית עולם“, בהשוואה כמובן לווארשה, וכן מוסר הוא שלום לשני משוררים צעירים: שניאור ושטיינברג. לעומת זאת, מוקדש כל החלק הראשון של המכתב למאסף של פיכמן, לכן ראוי להביא את כל הקטע:

אך היום באתי אל המנוחה השלמה: חדר עבודתי מסודר, סילקתי חובי ל„השילוח“ חוברת ב' וכדומה. למאספך הקטן בוודאי אשלח דבר לכשאכ-תוב. וחבל, ביום שלפני קבלת מכתבך שלחתי שיר קטן ויפה אחד משלי

בשביל, השילוח' — ושיר זה כאילו נוצר בשביל מאסף כשלך. אולם מסתמא לא יעזבך אלוהים והשרה עלי את שכינתו בזכותך.  
(איגרות ביאליק, א', דביר, ת"א, עמ' רפ"ז, וכן הערה 3 שם)

ביאליק מבחין אפוא באופיו המיוחד של המאסף באיזו שובבות צעירה, שאותו הולם שיר האהבה הפזיז, „קומי צאי“, כשהוא נתון עדיין כולו לרוח הצעירה הזאת. זאת אומרת, שיש מקום לומר, שבתקופה מסוימת היה ביאליק מושפע לא רק מרוחה של וארשה (בניגוד לרוחה של אודסה), אלא היה נוטה ממש להלך-רוחה של תנועת „הצעירים“, שפיכמן היה בה כמעט הדמות המרכזית.

ב. שמו של שופמן ברשימת המשתתפים מעביר אותנו שוב לצד אחר של חוגי „הצעירים“, לצד גנסין וברנר, ומתוך חליפת-המכתבים שביניהם מקבל המאסף ממשות ברורה יותר. כל חליפת-המכתבים סובבת על סיפורו של שופמן, שהיה בידי פיכמן. וכך כותב שופמן לברנר במכתב מ-13 במרץ 1906: „באביב דאשתקד שלחתי לפיכמן, ליבנה, דבר לא רע בשביל המאסף שאמר להוציא אז. עכשיו משנשתקע הדבר אדרוש להשיב לי אותו ציור ושלחתי לך. אלא שמתירא אני שמא לא תעצור כוח להמשיך את, המעורר הרבה“. (גנוים, 94460). חוזרים אנו, אפוא, לחודשי פברואר-מרץ של שנת 1905, שבהם שלח שופמן „העצלן“, ציור לא רע לפיכמן הצעיר, שלא תמיד הוא נענה לבקשות של עורכים ותיקים, והציור הזה מונח כבר אצל פיכמן כשנה שלמה.<sup>3</sup> אולם בזה לא נסתיימו עדיין גילגוליו של הציור הזה, שפן במקום לשלחו ל,המעורר שולח שופמן את הציור (הכוונה לסיפור „טיול“) לגנסין בשביל המאסף, האדם, שהוא וציטלין עמדו להוציא (ראה מכתבו של גנסין לברנר מ-4 במרץ [כנראה יוליאני] 1906, א. ג. גנסין, כתבים' כרך ג' עמ' 95). סיפורו של שופמן עמד אפוא לרשות מאסף אחר של „הצעירים“. אלא שגם המאסף הזה לא יצא אל הפועל, וכפי שמסתבר ממכתבו של גנסין אל שופמן מי"ט אפריל 1906, (א. ג. גנסין, כתבים', חלק ג' עמ' 101), החליט גנסין לפרסמו ב„נסיונות“, אלא שלשם כך זקוק הוא לסיפורים נוספים, שהרי „נסיונות“ לא היה כתב-עת, אלא חוברות צנומות של יצירות מקובצות, או של יצירה אחת גדולה יותר (לדוגמה: „בינתיים“ של גנסין, שהופיע בהוצאה זו, אלא שבעצם הוציאו ברנר בלונדון). בקיצור, בסופו של הטיול מגיע הסיפור „טיול“ ל,המעורר בערך בנובמבר 1906, ונתפרסם בחוברת י"ב (האחרונה) של כרך א', כשבשוליו נרשם: פברואר 1905.

דומני, שהגילגולים האלה של הסיפור „טיול“ (שהם אופייניים מאד לסיפורי „הצעירים“ במשך כשנתיים), עשויים להמחיש לנו, רב-יתר מכל תיאור אחר, את חבלי-לידתה של תקופה ספרותית, הקרויה ספרות „הצעירים“, שאת התחלתה יש לראות במפעלו של יעקב פיכמן בווארשה בשנים תרס"ד—תרס"ה. תחנה מרכזית חשובה בשרשרת זו היה, המעורר. ואם להשתמש שוב בשופמן כדוגמה, הרי אורגן זה הגשים את שני הדברים, שלא עלה בידי, ספרות' של פיכמן להגשימם. הוא פירסם את „טיול“, והוציא את קובץ סיפוריו. בסופו של דבר חזר המפעל של „הצעירים“ שוב לווארשה, ונוסד האורגן המוצהר — ושוב בשם, ספרות' — שנתרחב בהמשך הזמן ונהפך גם להוצאת ספרים.

3. עוד לפני כן נשלח הסיפור לביאליק בשביל, השילוח'. ראה גורית גוברין, „ראי שיתו של שופמן“, מעגלים, הוצ' מסדה ואגודת הסופרים, תשל"ה, עמ' 121. [הערת העור-רכת].

רבקה גורפיין

## שירת משורר בערוב חיינו

(על, פאת שדה')

גבו הלבן של הספר בולט בפרח המצוייר עליו כמעט ברישול. המעטפה הלבנה מכוסה ברישום כמעט אנכרוני: מגדל מים, בתים קטנים, שיבלים ופרפר מתעופף בחסותו של עץ דק-בדים ודל-עלווה, חלוץ וחרמש על כתפו. לו ראינו את עיניו, בוודאי היינו מבחינים, שהן צופות למרחק.

שם הספר — פאת שדה'. ובכן, רק פיאה. לא מרחבים, לא משב-רוח המניע שיבלים כבדות-גרעינים עד קצה האופק. משהו הזהה עם לחם-עניים בזכות חסד הפיאה, השיכחה והלקט. צניעות מדעת, הקטנה מתוך כוונה, הגדרת התחום, המקום, הערך.

עם פתיחת הכריכה — ההקדשה הידידותית, הכתובה באותו הכתב הזעיר, העומד בסתירה כל-כך בולטת לדמותו הגדולה של יעקב פיכמן, הזקופה תמיד. אותו הכתב, שבו נכתבו מכתבים על פתקים מזורים, מאורכים, התלושים כלאחר-יד. הכתב שלפעמים היה מתנווד בלתי-בטוח, שנכתב כמו בעל-פה, כאשר עיני המשורר המתכהות קיפחו את צמאונו לראות את העולם, את יופיו שהוא היה בין שבויו ומפארינו. כתב בלתי-מסולסל, בלתי-מתפנק, ברור וצנוע.

מתחת להקדשה — תאריך. טבת תש"ה. מעבר לשני דפים נוספים, התאריך הלועזי: 1944. תאריך ברור הזועק את עצמו, את אימתו, המכיל כבר דמים רבים, אבל המכסה עדיין על סודם של דמים שעוד נקיו מעורקינו והוא יזרום ישר מהלב המעונה.

ובתוך הספר עוד משהו, היקר עד אין-ערוך: צילום של אשה, הקורנת במיטב נשיות. מצח גבוה, בהיר, בשערות האסופות למעלה נוגהת שמש בלתי-נראית, זוג עיניים אמיצות המיישירות את מבטן, פה חזק ורציני המצטרף לקווים ברורים של הגבות המבליטות את השטח המוצל המכיל שמורות, מבט ועפעפיים.

מעברה של התמונה בכתבו הזעיר, קל-הפיענות, של המשורר:

„לרבקה ולרחלה, שאהבו את בת-שבע, ושאהבה אותן.

כמו שהיתה בנעוריה.

י. פ.

אין בתמונה תאריך. רבקה זו אני, ורחלה זו בתי.  
לא בכדי אני שומרת עליה בתוך הספר, פאת שדה'.

\*

הקורא בספר, שאינו אחיד, לא בנושאי השירים ולא בצורתם, מגיע איכשהו להצדקת שמו. הקריאה בו מגלה, שהמשורר חי עמוק את אימת-הימים ובשורות-



איוב שהגיעו מרחוק, אך גם נענה כתמיד לחווית-הטבע במהלך-ירחיו, לאגדות העולות ממעמקי-הזמנים, לקסמן של דמויות רחוקות. אך יש בספר מכלול אחד מובדל מהשאר, כמעט אחד בצורתו הקלאסית, צורת סונטה, המחייבת משמעת עצמית, מכלול הפותח את הספר והניצב בשערו והוא נושא שם רב-משמעות: „זמרת ערב“. זמרה המעלה על הדעת, בנוסף למשמעותה הפשוטה, את מבחר פרי הארץ; — וערב, כמושג מיטאפורי המושרש היטב בספרות ובחשיבה האנושית, ולו מהחידה אותה חד ספינקס לאדיפוס, ופתרונה הוא שאיפשר לו למלא את מתכונת גורלו. ערב-זיקנתו של האדם, המבשר לו את שעת השקיעה הבלתי-נמנעת, כאשר הצללים הפולשים אט-אט לתוך האור מתמזגים ונהפכים לתהום של אפילה... ובכן, שירתו של אדם היודע שהגיעה שעת סיכומים ופרידות. אני מכירה בשירתנו הרבה שירים השייכים לאותו הסוג, שירים מלאי צער או מרד או אימה וחוסר-השלמה. שירי עזרא זוסמן, שיריה של לאה גולדברג ועוד. אבל השירים בכליל-השירים של פיכמן הם מסוג אחר. אלה הם בדרך כלל שירים בהירים ועמוסים, המעלים על הדעת בית אחד משירי „סוף הדרך“ של לאה גולדברג:

צוֹבְעָה הַשְּׁקִיעָה שִׁיבְתוּ בְּפִזוֹ וְאֲדָם,  
הַדָּשָׁא מְבַהֵיק לְרַגְלֵיו בְּטֵל-הָעֶרֶב,  
צְפוֹר אַחֲרוֹנָה שֶׁל יוֹם מַעְלֵיו מְזַמֶּרֶת:

— הַתְּזַכֵּר מֵהַ יְפֵתָהּ, מֵהַ קִשְׁתָּהּ, מֵהַ אֶרְכָּה הַדֶּרֶךְ?

(מוקדם ומאוחר, עמ' 188)

אחד הזקנים האחרונים הבהירים, נוטי-חסד לערב ושלמים עם זימרתו, היה יעקב פיכמן בתקופתנו ובחברתנו, שכלל אינם נוחים לזיקנה. באמת, היכן נעלמו אותם הזקנים שזיקנתם עשתה אותם חמי-לב וחמי-מבט, הזכורים לנו מהספרות או הדומים לזקן של המינגווי, זה מפאר הגברות והחוסן, אשר ברצותו לשיר שיר-תהילה לגדולתו של האדם, ליופיו ולתבונתו, מצא אותו דווקא בדמות סנטיאגו הישיש, הדייג-הפילוסוף, איש-המוסר הבלתי-מנוצח? באשר ליעקב פיכמן, הרי הוא ידע לעת זיקנתו בדידות וחולי. ספק אם היה מרבה להסתכל בים ובשמיים פתוחים הרחק הרחק עד קצה האופק, זו תאוות-חיו. ואשר לאשה הנאהבת עליו — נמצא אותה בכליל שלפנינו, באחד משירי-האהבה היפים ביותר, כאשר יופיה וקרינתה נאספים לעיניו, ובכל זאת אין זו אלא השעה של אהבה שהיא גמול על הכל. כמות שהיתה, מרותקת לחולי ולבית, בלתי-דומה לדמות הקורנת בצילום הנשמר בין דפי הספר, היא מילאה את החיים. אבל היא הקדימה למות, ואז בא הקץ לבית. פיכמן נותר קיפח, זקוף-קומה. „זמרת-הערב“ שימרה לנו זקן בהיר-מבט מביטה השירי של לאה גולדברג: מופז, מוקף דשא טלול, ומאזין לציוצי צפרים המלווים את שקיעת היום.

★

באחד משיריו מעיד המשורר על עצמו: „גפשי שתמיד מאוהבת“ (פאת שדה, 31). ואמנם, מסותיו ושירתו נושאות את חותמה של מאוהבות זו בצורה גלויה או

סמויה. אבל לקלוט גימת מאוהבות זו בהיות המשורר רכון על-גבי תהום — „ואל תהומו יקשיב עטור זהב“ (17) [כל ההדגשות הן משלי ר. ג.]; לקלוט את התביעה החוזרת בצירופים שונים: „רון, לבבי!“ (9) או „אך עת לשיר לבבי!“ (16); להעניק לתהום עצמה את כושר הרינה:

וְאֵת הַתְּהוֹם חוֹנֵן. מִדּ כָּל עֲמָקָה.  
מִדּ כָּל אֵימִיהַ עַד לְשִׁפְרוֹן —  
אוּ אֲזִי תִפְתַּח אֶת פִּיהָ וְתָרֵן.  
(23)

— הרי זה לכל הפחות — גדיר, מנחם ומעודד. השירים מוצפים אור וצבעים וצלילים, אבל אל ניתן להטעות את עצמנו: הרי דובר על אימים בתהום. במפורש. מישחקי האודם, הארגמן והפז אינם מכחישים את כאב האכזבות ואת צער הפרידה, אבל הכאב והצער מתגלגלים לסוג של עצב שקוף ומרגיע:

...רַק יִתְרוֹן רֶךְ  
לְעִירְמוֹ שֶׁל מִישׁוֹר זֶה אָבֵל.  
(11)

למעשה, אולי אין זה כל-כך צער על החלוף הבלתי-נמנע, על הגילגול הנצחי של האביב בסתיו. ורטור של גיתה מתקנא באדם המסתכל בשלכת, והשגתו הפילוסופית אינה חורגת מתחום קביעה שקטה, כי הסתיו הגיע; אבל פיכמן הרי אינו דומה למסתכל ההוא, אלא יונק את צערו מעובדה אנושית עצובה אחרת — חוסר הערכת טיב השעה, עד שלא היתה לעבר ולזכרון:

וְלֵב לֹא הִתְבוֹנֵן, וְאֵת הַדָּלֶת  
נָעַל וְלֹא הִפִּיר — עוֹר, סוֹרֵר.  
(15)

כמה נוחם יש באותה הפתיחות הרעננה גם בעת זיקנה, אולי פתיחות מוצללת משהו, היודעת כבר היטב את סוד האבחנה בין חשוב לטפל, המשחזזה חושים שאולי כבר הוקהו, בדרך של התגלות:

אֵךְ יֵשׁ וְתַעֲמוֹד פְּתֹאם מְלֶכֶת,  
תִּקְשִׁיב, תִּזְכֹּר. וּרְאֵה, עוֹלָם נִמְלָא,  
כִּגְן עֲלֵעַל, שׁוֹב נֹשֵׁב הַצֵּלָה.  
(24)

עולם נמלא שוב. אין להתכחש לחוקי החיים: עולמו של אדם זקן הוא עולם שבו רבו הפרידות, לבו הוא מלא קברים. ובכל זאת נשתמרה הרגישות המאוהבת בקסמי הקיום, אם גם נתווסף לה טעם חדש:

אֵךְ מִיִּשְׁהוּ הֶלֶךְ וְלֹא יָשׁוּב.  
וְעַל צֵלוֹ נִדְרֶךְ. וְכֵה כְּאוֹב  
הַקָּסֵם בְּלַעֲדוֹ עִם חֲשֵׁכָה.  
(14)

או במקום אחר :

כִּי יִשְׁאַר הַלֵּב מֵאֶח גֵּרָע,  
שִׁירוֹ יִפְרוֹץ מֵאֲדָמָה שׁוֹתֶקָה,  
וְלֹא יִדַּע הַצִּלִּיל לָאֵן קוֹרָא הוּא,  
אֲךְ יַעֲמַק פֶּה אוֹר שְׁדֵרָה רִיקָה.

(18)

הכוח הזה, היכולת הפנימית לברור ולפסול, לשקול בשקט את טיב התמורות האיטיות אשר הולידו עמידה אחרת — לפי דברי המשורר, אפילו מבורכת — מול העולם, עולה בשירת-הערב באוקסימורונים המצמידים ממעמקי או משיאי הגסיון האנושי קוטב אל קוטב :

הַפֶּקֶר נִכְאָיו יִרְגִין הוֹנָה.

(23)

בשיר „נשארנו בודדים” — ועצם השם מכיל כבר את כל המצב — מתאר הבית הראשון בתמונות את חוויית-העולם שנשתנתה אפילו תוך קביעה מוחלטת: „היאור גדלח לעד”. ובכל זאת הבית השני, המתחיל מיד בסימן של מפנה, ב„אך”, מביא כבר נחמה :

אֲךְ לְכַבּוֹת, וְלֹא גִדַּע אֵיִם.  
שְׁתוּלִים בְּכָל עֲרִיָה. אֲכֵן כִּי נִמְצְאִים  
לֹא נִשְׁמְרִים עַד עֶרֶב, וּפְעֵם  
פְּפֹלָא אֶת חַיֵּינוּ כְּאֵב יָפִים.

(22)

זהו אחד השירים העצובים ביותר בחשבון-עולמו של המשורר. היום גטה ונתמעטו האותות — אך החן והפאר שעברו בשבילו עדיין פורחים — או „פורחים כאז בעזובת העולם”, והרי זו סיבה מספקת להמשך הפריחה של המשורר ושירתו.

קשה, אפילו היום, כאשר כה התרחקנו מנוסח שירי הפונה אלינו ישירות, כל שכן הנושא אתו תכנים בצורה מפורשת ביותר, לקרוא ללא התרגשות את השיר החותם את „זמרת-הערב”, והנה הוא מנסח בצורה פשוטה ביותר, ללא חשש מפני פשטנות, את צו הצמיחה האנושית. „שיר-צמיחה” זה, הבנוי שלושה בתים המבורחים יחדיו בשני חרוזים לכל אורכו, זכרי ונקבי לסירוגין, כמעט כולו יאמבים ומכיל פנייה לנפשו, הוא כמעט שיר-לכת. גסיון-החיים שרבו בו כאב ודעת-העולם — הבשיל במשורר את הפשר המקנה טעם לקיומו של האדם. זהו המשולש של צמיחה, פריחה ואהבה. זהו המימד הנבון והלקח הנכון לגבי האדם והשירה גם יחד, המימד, שהוא הרבה יותר מאשר מוסר אישי של המשורר, אפילו במאה העשרים. או להיפך — דווקא במאה העשרים. דווקא כעת בולט התום הרב שבשיח המשורר עם נפשו, בעומק הדעת שלו את עושר-החיים, בעזו להעלות רינה בחשכת-הליל, ולהעלות כצו-יסוד את צו-הצמיחה :

בַּפֶּשֶׁי, אֲשֶׁר כָּל יוֹם לָךְ שָׁלַל שְׁמֹשׁוּ יָבִיא,  
 שְׂאֵי רָנָה בַּלַּיִל, הַגְּבִירִי פָח,  
 וּבְתוֹךְ יְקוֹד־תִּבֵּל אֶל תִּיעֲפִי,  
 וְדַעִי לְעַד בַּק צוֹ אֶחָד: לְצַמַּח!

(28)

מסגולתו הנודעת של יעקב פייכמן היתה העובדה, שהוא עמד תמיד מחוץ לכל מריבות וניגודי-דורות של משוררים, שנפגש עמם במקום ובזמן. אין אפוא לראות בשיר זה, הבנאלי כביכול, התגרות או התרסה נגד כל מישהו. פשוט: הצו הזה שייך בצורה אורגאנית לזמרת-הערב, המעידה איך חשב ואיך הרגיש ומה חש המשורר לעת זיקנתו.

★

לא הזיקנה ולא הבדידות עוררו בפייכמן, במידה שזכור לי, מרירות. לאחרונה ראיתי אותו באפרורית של ערב הרפ"י, ומידת שמחתו בביקורי הבלתי-צפוי יכלה להעיד עד כמה יקר לו כל גילוי של חמימות אנושית. בחשבי כעת על המעמד ההוא — והמשורר כל-כך גמלוני ובמלוא זקיפותו בבית הגדול, הנאה, אך הריק אותה השעה, כל בדידותו והתרגשותו כלולות באותן הנשיקות המרובות שהרעיף על ראשי, על פני — אני מרגישה כי החולשה היתה רק בתוכי, ואילו בו היו עדיין הרבה אומץ וכוחות-עמידה.

הידידות שבינינו התרקמה לא במעט בזכותה של אלישבע, בחסותה, מלווה מבט עיניה הנבון. אבל במידה שאני בודקת את עצמי, הרי לא רק בזכות עובדה זו יקר לי השיר ב„זמרת-ערב“, שבו מצאתי את האשה הזאת כפי שהיכרתיה. הוא יקר לי משום שמצאתי בו ביטוי-אהבה של איש זקן לאשה שהזיקנה איתו יחד. אם גם המילון האנושי, דווקא בתחום זה, הגביל את עצמו למושג אחד, והוא „אהבה“ — לפנינו במקרה זה, כמו במקרים רבים, עניין עם סובסטאנציה ייחודית לחלוטין. כוונתי לסונטה „זאת האחת“ (עמ' 13).

אני מעריצה אחת מהכרעותיו של אלבר קאמי בספרו, הַדְּבָר, הראוי לשמש ספר-דוגמה בהתמודדות סופר גדול עם בעיות המוסר האישי והחברתי, בתקופה שבה אדם נותר ללא אלוהים וממילא ללא סמכות עליונה, הנושאת באחריות ומטילה אחריות על התנהגותו. גיבורו המרכזי של הספר, דוקטור רייה, הוא אולי הגיבור הפוזיטיבי העיקרי של תקופתנו, ויש ללמוד ממנו תורת-חיים רצינית.

בספר נסגרה העיר אורן, בגלל מגיפת הדבר, לחלוטין ליוצאים. לעומת זאת, ניתנה אפשרות לתזור תוך בחירה לכל אלה שהכרזת ההסגר הפתיעה אותם בהיותם במקרה מחוץ לעיר, הרחק מיקיריהם. מה היה טבעי יותר משיבתם של נאהבים צעירים בעצם להט אהבתם? אבל לפי הערכתו של הסופר חוזרת העירה רק אשה מבוגרת אחת. אולי אפילו זקנה, כדי להיות יחד עם בעלה, יבוימים כתיקונם אפילו לא היתה מודעת למעמדו בחייה. רק עתה הגיעה למסקנה, כי טוב הַדְּבָר אתו יחד מבטחון-חיים בלעדיו.

מנין ידע קאמי, אשר נהרג בתאונת-דרכים בגיל צעיר יחסית, על אהבתם של אנשים שנזדקנו זה על-יד זה וחישלו במשך חייהם קשר, אשר המלה „אהבה“,

אולי, אפילו אינה מסוגלת להכיל אותו? שאולי בעצמם לא ידעו משקלה בחייהם,  
עד שהיא עלתה במלוא בהירותה לעת חשבון-גפש?

★

כבר שם הסונטה, „זאת האחת“, מצביע על ייחודה של האשה בחייו של  
המשורר:

זאת האחת, אשר תמיד בקצנע  
לוגי פרננה אור לבבה...

(13)

אור ורון, שני המושגים השייכים כל-כך לשירה הפיכמנית, התוכפים בה כל-כך,  
צמודים בשורת-אהבה אחת. את האור הזה ביחס לדמות הנאהבת אנו מוצאים  
בסיומה של סונטה אחרת, בטרצינה הסוגרת אותה, והוא כבר נהפך לקרינה  
מאירה בתוך עולם קודר:

פה גם דמותך בזהר לא נפתר  
קוסמה לי מעמקי תבל נסערת,  
ושיא יומי יקר סודה עטר.

(19)

לא כאן ולא ב„זאת האחת“ לא סופר על יופי, תמירות-הקומה, צבע וחיתוך-  
עיניים. רק ציון מרכזי אחד: „אור לבבה“. גם בסונטות הקלאסיות של פטרארקה,  
סונטות האהבה המוקדשות לגיבורה שכה מעט ידוע עליה, לא נמצא בדיוק תיאור  
של היופי הפיסי. גם הוא מתאר את אהובתו במושגים פנימיים-ערכיים:

ישפיל ראשו עובר בארתיקה,  
על כל עון נחם ניתאנח  
מנאנה וכעס הוא בורח...

(מתוך: „חיים חדשים“ בספר, לוח האוהבים, עמ' 18, תרגום לאה גולדברג)

אלא שיופיה של האחת הפיכמנית כלול בסונטה ובתיאור תהליך קמילתה.  
בודלר בשירו „פגר“ מדהים אותנו עד עצם היום הזה בתפאורה האיומה של רקב  
והתפרקות כרקע לביטוי אהבתו לאחת הנשים שבחיו, או אולי ליחידה באמת,  
מתחילתם עד סופם, שהרסה אותם; אבל אהובה זו, בוודאי עת שר עליה היתה  
ניגוד ל„ערב“, והדיקאדנט הגאוני היה רחוק מסיכומים.

ואילו ב„זאת האחת“ מצויה רציפות של זמן, עבר המשתפך לתוך ההווה,  
והיתלוות לגילגולי-הדמות במגעו האלים של חוק החלוף. בפשטות ובכאב, אך  
תוך שקט והשלמה, מתאר המשורר בהשאלות מהטבע את התהליך החמסני של  
הנבילה:

אקה, יום-יום נושרות המודותיה,  
יום-יום תצער עטרת לבלובה:

(13)

אבל דווקא רקע זה וכאב זה והסתכלות שקטה זו מגבירים, כמו תיבת-  
תהודה, את תודעת האהבה הבשלה הזו, לא רק רבת-גמול, אבל כמו מעוצמת

בקרני הערב המעמיקות את הזריחה והדממה, המקירים ממעין-הלב רוך בלתי-  
ידוע וריגה חדשה :

אך כֹּה יִמְלֵאוּ חַיֵּי מְדֵי אֶרְאָה  
שְׁקוּפָה בְדָמֵי זְרָחָה, וְכִמוּ יִקַּר  
רֶף לֹא יִדַע הַלֵּב, יִגְאָה, יִרְן; —

כִּמוּ לֹא גָהַר עָלֵינוּ יוֹם שׁוֹפֵעַ  
יִגּוֹן וְשֶׁמֶשׁ, פִּי אִם לְבַכֵּר  
רֶף עֶרֶב זֶה בְּלֵב. גְּמוּל אֶחָרוֹן.

(13)

חברו ובן-דורו, זה שפיכמן כתב ספר שלם על שירתו, ח.ג. ביאליק, ניצב  
במבואות העולם ובפיו שאלת קיפוח :

אומרים, אֶהְבֶּה יֵשׁ בְּעוֹלָם — מֶה זֹאת אֶהְבֶּה?

אולם הסונטה הנפלאה, היחידה בסוגה, של פיכמן, שיר-הלל ליקר האהבה  
ולהתמדה-האהבה המגיעה לעת הבשלתה הערבית למלוא טעם של ביכורים, היא  
התשובה הנפלאה ביותר שיכלה להינתן.

אשרי הזוכה לכתוב שיר כזה, מאושרת הזוכה להעלותו בנפש הזולת. ולכל  
הקוראים, לא חשוב היכן נמצאת השמש מעל ראשם — מביא השיר הרגשת  
שלמות אסתטית, ריגשית, ומעל לכל — נוחם. לא הכל חולף, אולי — רק  
מתגלגל באיכות אחרת.

★

ועדיין יש לומר כמה מלים על עוד זיקה אחת של המשורר, העולה ב„זמרת  
הערב“.

„ההגבלה עושה את האמן“; ויותר מכל שימשה הסונטה מבחן-כוח-ויכולת  
לכל משורר. שימשה? עדיין משמשת. הסונטות של פיכמן הן יפות מאוד. בולט  
בהן הדיבור הישיר לפי כתובת מסויימת, וכתובת זו היא על-פי-רוב המשורר  
עצמו. כעין חשבון גדול המנוהל בקול רם, חשבון-נפש וחשבון-נכסים בהעריב  
היום. אין פלא שבחשבון זה כלולים האנשים, שהזיקה אליהם היא הטבעית  
ביותר, המעשירה ביותר והמחייבת ביותר.

אבל „זמרת ערב“ מכילה גם כמה שירים, שתוכנם חרג ממסגרת סונטה.  
הצורה הקלאסית-אצילה אולי לא תאמה ל„מסירה“ או לפאתוס של החזון הצנוע  
שהמשורר מורישו לבא אחריו. לכן, דווקא השיר הפותח את „זמרת הערב“ הוא  
שיר לירי ארוך, מלא השאלות מעולם-הצומח בעיקר, והוא בעל מען ברור: הבן  
או הבנים או הנינים. יש בשיר כמה יסודות אוטוביוגרפיים: הערכתו של  
פיכמן את הפער שנפער בין חלומותיו לבין מציאותו, הערכת תקופתו, וכעין  
צוואה או מישאלה לבן-רוחו או בן-בשרו או שניהם גם יחד :

אָשִׁיר לִלְב, יָנוּב עוֹד אֲחֲרַי!  
אָמוֹן עַל שְׁמֶשׁ, וְאָמוֹן עַל עֲנִי,  
כְּלֶהֱט יוֹם יְדִלִיק אֶת נִכְאֵי, —  
וְלִי יְדָמָה, וְלֹא יִהְיֶה כְּמוֹנִי.

(6)

בבית שירי, שלא נעדרת ממנו שמש, יש גם סיפור על נכאים, עדות המוצאת את חיזוקה בבתים נוספים של השיר על צמאון-חיים, על חוסר-רוויה. גם על הרבה יגון. אבל גם בבית הזה, וגם בבתים אחרים, מודע המשורר לדמיון הדורות והשוני ביניהם ולצו הגשמת חלומות של אבות על-ידי בנים. התמונה-הציור של עתידו של הבן, תוך אידיאליזאציה ותום — מספרת יותר מאשר הקינה העצמית המפורשת בבית אחר של השיר — למה נשא פיכמן את נפשו ומה על חיי-הבן להגשים:

אָשִׁיר צְמִיחַת אָדָם, חַיִּים גְּלוּיִים,  
כְּעֵץ עוֹלָה, לְאֶפְקִים פְּתוּחַ,  
אֶל שְׂרָשָׁיו יִקְשֵׁב וְכֹה יִהְיֶים  
פְּלָאִים וְתַחַת כּוֹכְבָיו יָנוּחַ.

(6)

תחת כוכביו, ולא בצל גפנו ותאנתו. כי לא על הלחם לבדו יתקיים הבן, שלמענו חולם האב גם על „עמל ודמי, יגון שדות. שרב לוחך, רוחות. מבט יגע“.

„זמרת-הערב“, שהיא שיר-הערב ויבול-הערב ומיטב-פריים המצוי אי-שם בפאת-השדה, יש בה, למעשה, תעודה אישית-שירית, המאירה פרקי-יצירה רבים ועובדות ביוגרפיות רבות של המשורר יעקב פיכמן.

## על הסף (עיון במעבר ממבטא למבטא)

תחילה במורת־רוח, אך לבסוף מצאו בו טעם ועניין ואף בירכו עליו.

שתי בעיות קמו בשביל המשוררים העור־לים. האחת נוגעת לעתיד יצירתם, והיא, איך עוברים להטעמה הישראלית כדי שלא להפסיד את הקורא הישראלי; והשניה, מה לעשות לשירה שכבר נכתבה על־ידיהם בהט־עמה האשכנזית המלעילית, שבקריאה המק־ראית היא מאבדת את מוסיקאליותה בפי הקורא החדש. בשביל המשוררים הצעירים, שעברם הספרותי היה עדיין קצר, כשלונסקי, ישורון קשת, ש. שלום, הבעיה היתה חריפה פחות; אבל משוררים, שעיקר פעילותם הי־צירתית כבר היתה מאחוריהם, כביאליק, טשרניחובסקי, יעקב כהן ואחרים, עמדו ות־הו כיצד יקלוט הדור החדש את שירתם.

אברהם שלונסקי, שהקדים לעלות ארצה (ב־1921), והוא או בחור בן 21, הקדים גם לעבור למיבטא הישראלי. הנסיונות שלו חלים בשנות העשרים הראשונות, וההכרעה באה בשנת תרפ"ח<sup>1</sup>. ביאליק, שיצירתו הפיוטית כמעט נסתיימה, לא נגע מבחינת המשקל ביצירתו הגלותית. בשירי 'יתמות' הוא זונח את המשקל הטוני ועובר למשקל ההט־עמות, הטוב לשני המיבטאים כאחד. רק שני שירים שאינם מן החשובים ביותר ("שיר העבודה והמלאכה" ו"המכונית"), שקל במש־קל הטוני ובמיבטא הישראלי.

טשרניחובסקי, שעלה ארצה בשנת 1931, עבר למיבטא הישראלי רק בתרצ"ג. 61 ש־רים שקל בהטעמה הישראלית, בלי לנגוע בשירתו הקודמת<sup>2</sup>.

יעקב כהן איחר לעלות, אולם הוא ניסה להתקין את כל שירתו הענפה לקורא היש־

יעקב פּיכמן שייך לאותו דור של סופרים עבריים, שראשית יצירתם הספרותית באה לעולם באירופה המזרחית והמשכה בארץ־ישראל. המעבר מנוף לנוף בשביל המשורר הוא מעבר טראגי. עולם־המראות, הניזון מנסיון־החיים בתקופת הילדות והנעורים, עו־לם זה שהוא רכושו האישי של האמן, מאבד את ערכו, והמשורר נאלץ לקנות לו מראות־יסוד חדשים, המתאימים לנוף ולנסיון האישי של הקורא החדש.

המעבר הזה מאקלים לאקלים, מארבע תקו־פות השנה לשתי עונות, משלגים לגשמים בלבד, משמש אירופית חמימה לשמש יש־ראלית יוקדת, מטמפרטורות נמוכות לטמ־פרטורות גבוהות, מצמחיה צפונית עשירה לצמחיה סוב־טרופית דלילה, מלבוש ללבוש, מנוף אנושי אחד לנוף אנושי אחר — מעבר זה הוא משבר בחיי כל אמן, שעלה ארצה מהגלות האירופית. החוויה הגדולה של הח־לפת הגלות בגאולה, היתה מלווה בייסורי הינזרות, גמילה ולמידה קשים ביותר.

זוהי פרשה מעניינת וגדולה בתולדות הספ־רות העברית, שחלה בתקופת העליה השלי־שית, ובעיקר בשנים 1920—1939. המשוררים ביאליק, טשרניחובסקי, שמעוני, יעקב כהן, קרני, אצ"ג, ש. שלום, שלונסקי ואחרים, וביניהם יעקב פּיכמן, עברו מגלות לגאולה ונתנסו בחבלי הגאולה.

החלפת הנוף והארץ היתה כרוכה בקושי נוסף, לכאורה טכני, אך מטריד לא פחות, בהחלפת המיבטא וההטעמה. בארץ ישראל נתקבל המיבטא הישראלי, הקרוי "ספרדי", בעל ההטעמה המלרעית המקראית, ואילו המשוררים הנ"ל שקלו את שירתם בגולה בהטעמה האשכנזית המלעילית. בבואם אר־צה לא בנקל השלימו עם ההטעמה החדשה ביצירה. בדרך־כלל הוסיפו תקופת־מה לשקול בהטעמה האשכנזית בדרך האינרציה, בהביאם הנמקה אסתטית להצדקת הדרישה הפסיכו־לוגית הטבעית להם; אולם לימים נכנעו לתביעה הטבעית של המיבטא הרוח —

1. ראה מאמרי "עיון בפוניטיקה של שלונסקי", תרביץ, תשרי תשכ"ה, עמ' 78—94.

2. ראה מאמרי "טשרניחובסקי בהטעמה הישראלית", לשוננו, כרך ל"א, תשכ"ז, עמ' 37—66.



ראלי<sup>3</sup>. בבואו ב־1934 כבר מצא בארץ שפה בעלת הטעמה מלרעית מובהקת, ועל־כן החליט לעשות את המעשה הנועז של שקילת שירתו מחדש.

לעומת ביאליק ויעקב כהן, היו משוררים שהתקינו במהדורות החדשות כמה משיריהם במיבטא הישראלי, וציינו שירים אלה בכור כב, מי בכותרת השיר (טשרניחובסקי) מעל הטכסט, ומי בתוכן־העניינים (כפיכמן), ללמד דנו דרך הקריאה הנכונה.

יעקב פיכמן שייך לאותה קבוצה של משוררים, עולים, שידעו ייסורי גאולה ביצירתם. בשנת 1912, לאחר הופעת ספר־שיריו הראשון, גבעולים' (1911), עלה ארצה והוא אז בן 31. הוא שהה בארץ שנתיים, ויצא אותה ב־1914. ב־1919 חזר לשלוש שנים נוספות. ב־1925 נשתקע בה. יעקב פיכמן הבס־רבי היה בעל חוש מוסיקאלי מצויין. הוא שכבר שמע את השפה העברית בפי עולליכ ויונקים בשנים 1912—1914 בישראל, ואשר ערך את המקראות, לשון וספר, ששימשו את בתי־הספר העבריים בחו"ל ובארץ, בעיית ההטעמה והמיבטא היתה בוודאי ידועה לו. אולם, כביכול, מתוך הנמקה אסתטית חשב, כשאר המשוררים העולים, שאפשר לקיים מיבטא אחד בדיבור ומיבטא אחר ביצירה השירית, הנחה שבטלה בסוף שנות השלושים בתוקף המציאות.

כאמור, יצא ספר־שיריו הראשון בחו"ל בשנת 1911 לפני עלותו ארצה. ספר־שיריו השני, ימי שמש. (פואמות), יצא בת"א בהוצאת שטיבל בשנת תרצ"ד.

בדבריה־הפתיחה הקצרים יש הערות אחרות לבעיות המשקל:

„אשר ל־אידיוליות־ים, שראשיתן נעוצה עוד בתקופת הגבעולים, עלי להעיר שנכתבו פרקים־פרקים במשך כמה שנים. — — —] בה [בפואמה זו] נשמע לי בפעם הראשונה החרוז בנגינה הנכונה ללא עישוי וללא אונס, לאחר כמה נסיונות קודמים שלא עלו בידי או שעלו למחצה, ושלאחריהם כמעט נואשתי ממצוא עוד ביטוי לשירה במשקל טוני. לפני כמה שנים היבעתי את חרדתי לעתידה של הליריקה העברית עם התחדשות הנגינה שהפסיקה בבתי־אחת את כל הרייתמוס המסורתי ושללה ממנה המון צלילים רכים שלא יצויירו כמעט בלי נגינה, מלעילית. אבל במידה שנוכחנו כולנו שאין דרך לשוב, ובמידה שהשימוש הממושך בדיבור העברי נעשה מעט מעט טבעי בפינו, הורגש יותר ויותר

שהוכשרנו לנגינה זו — אם גם, כמובן, לפי שעה רק בצורות ידועות ובגבולות ידועים”.

מדברי פיכמן, שנכתבו בניסן תרצ"ד, אנו למדים כמה דברים. באותו זמן עוד היה המשורר משוכנע, שהמיבטא הישראלי בהטעמתו המלרעית איננו מסוגל להשתוות באמצעים הריתמיים שהוא מעמיד לפני היוצר עם ההטעמה האשכנזית. עם זאת, הולכת החלטה לליריקה ופגה. לא מאהבה עובר פיכמן (וכן אחרים) למיבטא הישראלי, אלא מתוך אונס. הדיבור העברי הוא המאלץ את המשורר. עם הדיבור העברי של המשורר עצמו מתרכך הניגוד בין העבר וההווה, ומתחילה ההסתגלות. בהקדמה לצללים על שדות, (ת"א תרצ"ה), שהוא ספר הליריקה של פיכמן, הכולל גם משיריו הראשונים שנתפרסמו בגבעולים, אנו קוראים:

„בכמה מן השירים הראשונים חלו תי־קונים ושינויים קטנים וגדולים, ובמעטים מהם, ביחוד מאלה שנכתבו בחרוזים לבנים, נתחדשה תוך כדי תיקון גם ההברה — להוציא מספר קטן של שירים ליריים שנכתבו מלכתחילה בהברה החלשה. כל השירים מסוג זה סומנו בציון כוכב, והקורא מתבקש לעיין בתוכן השירים כל פעם שהמשקל הישן יהיה פגום באזניו, כדי להעמיד את השיר על הברתו הנכונה”.

המשורר מניח מלכתחילה קריאה מלעילית בשירתו; ורק כשירגיש הקורא פגם בריתמוס, ינסה את ההטעמה הישראלית. מכל מקום, עשה בספר מעשה־שיקום, אבל בעיקר בשירה שאינה מחורזת, שבה הטיפול קל יותר.

מההקדמות אנו למדים, ראשית כל, שמי־בחינת היצירה בתרצ"ד—ה כבר אנו עומדים בתקופה של ההטעמה הישראלית, אעפ"י שהמשורר פירסם גם אז שירים בהטעמה האשכנזית.

יחסו של פיכמן להטעמה הישראלית הולך ומשתפר במרוצת השנים. בתש"ה, עם הורפת ספרו, פאת שדה, שבו כונסו השירים שנכתבו בשנים תרצ"ו—תש"ה, ורובם בשלוש השנים האחרונות, כותב פיכמן בהקדמה:

3. ראה מאמרי „מכלי אל כלי“, לשוננו, חוברת טבת־ניסן תשל"ב, עמ' 190—202; חוברת חמוז תשל"ב, עמ' 268—281.

## נסיונות ראשונים

פיכמן מעיד על עצמו בתרצ"ד, שעשה כמה נסיונות מוקדמים, שלא הצליחו, עד ל"אידיליותים", אבל כליל-שירים זה, שרא-שיתו נעוצה בתקופת גבעולים, נכתב פרקים-פרקים, ואת הפרקים האחרונים כתב לאחר שנים, ופירסםם בבמות שונות סמוך להופעת הספר.

אין ספק שהמשורר, שהקשיב לדיבור העברי, נתעורר לבעיית המשקל וההטעמה בהקדם, אבל אימתי גמלה אצלו ההחלטה לאחוז בהטעמה הישראלית בלבד, ואימתי נעשו הנסיונות הראשונים, אין אנו יודעים. הוא מצביע על "אידיליותים", אך הפרק "שקטים" שב.בוסתנאי, (גל' כ', 26.8.31), עודו בהטעמה האשכנזית.

הפואמה הלירית "אידיליותים" אין בה משום קביעת מועד, אבל היא יצירת-מבחן בשביל המחבר. עם סיומה הגיע לכלל מס-קנה, שיש לערוך את כולה בהטעמה הישרא-לית.

מי שינסה לקבוע תאריכים ביחס למעבר מהטעמה להטעמה לפי ספרי-השירה, או לפי תאריכי השירים שבספרי-השירה, עלול לטעות. יעקב פיכמן פירסם את שיריו בכת-ביעת שונים, שמספרם מגיע לעשרות, לפני שאספם לספרי-שירתו. רק מי שבודק אותם בהופעתם הראשונה בכתב-העת, סמוך לכת-בתם, ימצא מהו המשקל המקורי של השיר. למשל: הפואמה "שמשון בעזה", כפי שהיא מופיעה בימי שמש' (תרצ"ד), ראתה אור ב"הארץ" (ה' סיון תרפ"ז), והפרק "בחצר מנוח" בדפס ב"הדים" ד', חוברת ה' (תרפ"ז), וכבר בהטעמה המלרעית. מאידך, נכתבו חל-קים גדולים של הפואמה באותם שנים-שלו-שה ימים טובים, שבהם עשה המשורר על האניה שהסיעה אותו לא"י ב-1919. באותה נסיעה כתב את מרבית הפואמה "רות", שאותה התקין לדפוס בכ"ו אדר א' תרפ"א, והיא כולה בהטעמה המלעילית-האשכנזית. אותם פרקים של "שמשון בעזה", שנכתבו על האניה בני-שימה אחת, בוודאי נשקלו גם הם בהטעמה המלעילית. בפתיחה לצללים על שדות, מסמן המשורר את השירים שבהטעמה הנכו-נה' בכוכב. אולם כדי לדעת איזה מהם נולד בהטעמה הישראלית ואיזה, נתגיייר, יש צורך לבדוק את הופעתם המוקדמת בכתב-העת,

לאחר מאבק ממושך והיסוסים ממוש-כים התחזקתי בדעה, שאין להמשיך בני-גינה הקודמת, המלעילית. לא שלושיב שנות ישיבה בארץ בלבד הכריעו לצד זה — על הצד האמת, הרי אף אנו, הניכ-החדר, מדברים משנות הבחרות בה-ברה הנכונה. עם כל הקשיים שהיינו מוכ-רחים להתגבר עליהם (לא על כולם הת-גברנו) — דווקא הנגינה החדשה נעש-תה טבעית. אין ספק שהשירה הפ-סידה משהו מן הגמישות (ואולי אין זה אלא הפסד זמני), אבל לעומת זאת נוסף לה כוח-בליטה, חוליותיה נתחשלו — ההברה נעשתה פלסטית יותר; ועתידה היא גם להתגמש יותר כל שירבה השימוש בה. היא עומדת עדיין בעצם התהוותה ואין להשוות, מבחינת הטבעיות והשל-מות שבצורה, את החרוז הנכתב כיום במשקל המנוגן, לחרוז שנכתב בו לפני עשר או חמש-עשרה שנה. ממילא מתיי-שבת הקושיה, למה אנשים כטשרניחובס-קי או כמוני התקוממו למשקל החדש קו-דם, ולאחר זמן נזקקו לו. קודם הטילה אימה המונוטוניות, אבל היא הלכה ופח-תה, ולבסוף נתגלו בה אפשרויות לא שיערנון. מה שחיסר המשקל החדש מצד זה, הוסיף מצד אחר. אין המכוון להוכיח שבמשקל זה הכל, חלק, אבל המשקל הישן עומד בניגוד לכל תרבות זמננו ועתידותיה."

בעיית ההטעמה העסיקה את המשורר כל הזמן, וגם לאחר, פאת שדה, שבו הגיע לידי הכרה והבנה מלאה, ראה צורך, בכל ספר-שירים שהוציא, להעיר כמה הערות פרו-סודיות. הנה כי כן, בפתיחה לדמויות קדו-מים, (תש"ח) כתב:

"ראוי לציין כמה מן השינויים החשו-רים שחלו במהדורה זו [מהדורה חדשה ומתוקנת של 'ימי שמש']. הפואמה 'רות', שנכתבה לפני עשרים ושמונה ש-נים, בעוד לא הייתי נזקק למשקל המ-נוגן, נערכה עתה מחדש, [— — —] רא-י תי היתר לעצמי להביא שינוי בנגינה (לא במשקל), הואיל והיאמבוס הוא ממילא המשקל העברי הטבעי ביותר. נת-כוונתי בכך להכניס אחדות בנגינת הספר."

דברי פיכמן טעונים כאן הסבר קצר לקו-רא: "רות", מלכתחילה נכתבה בפנטאמטר יאמבי בהטעמה האשכנזית-מלעילית. עתה שקל אותה מחדש, אך לא שינה את משקלה אלא התאים אותו מבחינת ההטעמה. במונח משקל מנוגן' כוונתי להטעמה המקראית הישראלית. במלים פשוטות: "רות" החדשה שקולה בפנטאמטר יאמבי כ"רות" הראשונה אבל בהטעמה הישראלית.

שון הידוע לנו, ונראה איך התמודד המשורר עם המיבטא החדש:

אָמֵשׁ רָעַם עוֹד רִנָּן,  
בְּקֶר שֶׁמֶשׁ שׁוֹב בְּגֵן:  
שֶׁמֶשׁ, שֶׁמֶשׁ, שֶׁמֶשׁ צַח,  
עַל שָׁדְנוּ צֵא וְזָרַח!

נִיר לִי, נִיר לִי — סָרַט שְׁחוֹר,  
גִּיל חֶרֶשׁ בּוֹ וְעֵדֶר;  
גִּיל כָּל יוֹם בּוֹ לְעַמֵּל,  
וְקְמוּהוּ שְׁתַּק וְגַדְל!

מְחַרְשָׁתִי לְטִשְׁתִּי כְּבָר,  
מְבַהֵיקָה הִיא כֶּסֶף קָר,  
אֶךְ הַנִּיר עוֹדְנוּ לַח —  
שֶׁמֶשׁ, שֶׁמֶשׁ, צֵא וְזָרַח!

השיר בנוי שלושה בתים רבעיים בטטרא־מטרים טרוכיאיים קטלקטיים, החריזה דואית (א.א.; ב.ב.), ומלרעית, כמובן.

הוא נכתב לילדים, ובו הסמנים של שיר לילדים. לא אתעכב עליהם, אלא מבחינת המשקל. החזרה, שהיא אופיינית לשיר־ילדים, מקילה על השקילה. המלה, שמשל, שהיא טרוכיאית בהרכבה, מופיעה שש פעמים, ומסייעת בכך הרבה בשקילה. מלבדה, אנו מוצאים בשיר מלים סגוליות נוספות, והן: בוקר, כסף. לעומת המלים הסגוליות אנו מוצאים בשימוש מלים חד־הברתיות, המשמעות מצד אחד להתחלת הטור הטרוכיאית, ומצד שני בסופו, לשם סגירתו. המלים הן: עוֹד, שׁוֹב, עַל, צֵא, כְּבָר, קָר, אֶךְ, לַח, נִיר, גִּיל, יוֹם, שְׁתַּק. לעומת אלה, נמצאות מלים

שפן הוא עצמו איננו מפרש. הוא מעיר בהקדמה, שבין אלה המכוכבים, רק מספר מועט של שירים ליריים קצרים נולדו בהטעמה הישראלית, ואילו השירים הארוכים בחריזה הלבנה, תוקנה בהם ההברה. מספר השירים האלה מבין כלל המכוכבים בקובץ, הוא שמו־נה־עשר.

דוגמאות לשירי, צללים על שדות, המעידים על נסיונותיו הראשונים של פיכמן בשקילה הישראלית, הם: "כלנית"<sup>4</sup> (תרפ"א), "אור־תה"<sup>5</sup> (תרפ"ז), ו"שיר האדמה" שלידתו מל־עילית<sup>6</sup> אך כבר בתרפ"ז שונה למלרע.<sup>7</sup> בהארץ — עיתון לילדים, שנה ראשונה, תרפ"א, בעריכת פיכמן, נדפסו עוד שני שירים שקדמו ל"כלניות" בחודש ימים, ושלא נכללו בצללים על שדות, והם "שיר החורש"<sup>8</sup> ו"תחת גשם"<sup>9</sup>. לאלה יש לצרף גם את השיר המכוכב "נבו", ששנת הולדתו, לפי הודעת המחבר, היא תרפ"ה. אם כן, אין ודאות שלא הותקן לדפוס בתרצ"ד. לפי הנ־תונים האלה אפשר להסיק, שנסיונותיו הראשונים של פיכמן במיבטא הישראלי־המלרעי היו קשורים בשהיותיו בארץ ובקהל־קוראיו. בתרפ"א נתמנה כעורך עיתון־הילדים, הא־רץ. המגע עם הילד הדובר עברית, אשר אזנו רגילה להטעמה המקראית, העמיד את פיכמן על הצורך לשקול את שירתו בהטעמה, חדשה זו. השירים "כלנית", "שיר החורש", "תחת גשם", שכולם הופיעו בהארץ לילדים, הם בהטעמה ישראלית. אבל גם שאר השירים שמנתי קשורים בשהותו של המשורר בארץ ובקהל־קוראיו. השיר "אורחה" נדפס ב"מול־דת". הירחון לנוער שהיה עורכו פעמיים. ואילו "שיר האדמה" נדפס פעמיים בהטעמה האשכנזית כל עוד הוגש לקורא הבוגר, ואילו הופעתו השלישית בתרפ"ז, ב"מולדת", היא בהטעמה הישראלית. בתרפ"ב יצא המשורר לחו"ל, ובשנים תרפ"ב־ד נפסק הנסיון המטרי החדש. לעומת זאת, עם שובו ארצה בפעם השלישית, נתחדש הנסיון בשירים "אורחה" ו"נבו". הנסיון הבא, אף הפעם לנוער, במור־לדת, נעשה בתרפ"ז. נסיון מאוחר יותר, ושוב לנוער, אפשר לראות בשיר "תבור", שהופיע לראשונה בהטעמה האשכנזית ב־מקלס' ד' משנת תר"ץ, ואילו ב"במעלה"<sup>10</sup> עיתון הנוער העובד, הוא מופיע בעיבוד ישראלי.

נעניין ב"שיר החורש" (תרפ"א), נסיונו הרא־

4. בצללים על שדות' רשום תרע"ח, נת־פרסם בהארץ, עתון לילדים, גל' יב, ו' בניסן תרפ"א.  
5. מולדת' כרך י', חוב' ב, תרפ"ז.  
6. הפועל הצעיר, שנה 13, מס' 35, עמ' 9, ט' בתמוז תר"ף.  
7. מולדת', כרך ט', חוב' א—ה, תרפ"ז, גל' ה', ט"ז באדר תרפ"א.  
8. גל' י"א, כ"ח אדר ב' תרפ"א.  
9. גל' י"ח, כ"ו חשוון תרצ"ב.

## הַכְּלִיטָה

אֶהְבֵּתִי בְּרֵדָתְךָ  
לוֹ חֶרֶשׁ הַיּוֹם,  
בְּשֵׁדָה הַמּוֹלֶדֶת  
צִיץ דָּק וְאֶדָם.

אֶהְבֵּתִי בְּנוֹעַ  
עַל כָּל גִּבְעַת דָּל,  
רֵאשׁוֹ הַצְּנוּעַ  
לְרוּחַ יוֹם קָל.

כְּצַחֲוֹק לְשֵׁשׁ  
כָּל כְּלָם, כָּל נֹאף,  
גַּם שֶׁחַ וְכוֹרֵעַ,  
לְבוֹ עֲלִיוֹ טוֹב.

הַפֶּסַע יִפְיַח  
נִזְרוּ בְּלֵיל קָר  
לְבָקָר יִסְרִיחַ,  
וְשֵׁשׁ שׁוֹב בְּאֹר.

הַיּוֹם עוֹדוֹ פֶּה הוּא,  
מִחֶרֶת — וְאֶבֶד.  
אֵף מִי עוֹד פְּמוֹהוּ  
יִרְגֵן לֵב הַגֵּד.

כדי להתגבר על קשיי האמפיבראך, מש־חמש המשורר בכמה מלים חדי-הברתיות מיר־תרות: לוי בבית ראשון; כל, קל בבית שני; כל, גם בבית שלישי, הוא, עוד בבית חמישי. מלים, הדורשות הטעמה, הוא מרפה, כגון: גבע (בית ב'), יום (שם), בליל (שם), עודו (בית ה'), לב (שם). גם מלים מיותרות תמצא בשיר, כגון: לו (בית א') גם (בית ב'), דל, קל (שם), הוא (בית ה'). נסיון ראשון של שיר למבוגרים הוא „נבו”<sup>11</sup> משנת תרפ”ה, שנה שבה שב המשור־

בנות הברה אחת, שיוצרות את הארזים, ההברה הרפה, של הטרוכי, והן: היא (בבית שני), לי, בו, כל, כמה מלים חדי-הברתיות אף חוזרות פעמיים.

ייתכן, שיש בשיר פגמים אמנותיים, אבל מבחינת המשקל אין בו דופי. כל מי שיקרא בו כיום, ימצא אותו מושלם מבחינה מטריית. אין אילוצים במשקל, כל הברה מוטעמת חזקה גם מבחינה משמעותית, וכל מלה בה הברה אחת, שחלה עליה ההטעמה, ראויה להטעמה מבחינת המשמעות.

אפשר לטעון שהמשורר בחר לו נושא וקו־רא, שאינם דורשים מאמץ מיוחד. יתירה מזו, כדי להתגבר על הקושי של מיקצב טרו־כיאי, מלעילי בהטעמה ישראלית, קיצץ ברפה של הטרוכי הרביעי, והפך אותו לקטלקטי; על־ידי כך השיג את מלרעיות הטור, שהוא ברוחו של המיבטא הישראלי.

השיר השני, שנדפס סמוך ל„שיר החורש” ב„הארץ, עיתון לילדים”, (גל' י”א, כ”ח באדר ב' תרפ”א), הוא „תחת הגשם”. אביא רק בית ממנו, להצביע על אותה דרך ואותב אמצעים שלעיל:

מְשָׁמִים גֶּשֶׁם רֵד,  
גֶּשֶׁם חָם וְדָק,  
וּלְתוֹךְ פִּי כָּל פֶּרֶחַ נָךְ  
נִטָּף קַל זָרָק.

המבנה: רבעית בעלת טטראמטר טרוכי־אי אקטלקטי וטרימטר טרוכיאי קטלקטי, לסי־רוגין; החריזה סרוגה: א, ב, א, ב. גם כאן מלים סגוליות וחד־הברתיות. החידוש כאן הוא בנסוג אחר־המדומה: „ולתוך פי”, שימוש העתיד ליהפך אצל פיכמן, בתחילת דרכו הישראלית, לאחד האמצעים החשובים (כמו אצל שלונסקי וטשרניחובסקי), אעפ”י שבדיבור הישראלי נעלם הנסוג אחר־ושי־מושן בטל.

שבע ימים לאחר השיר הקודם, בגליון י”ב של „הארץ, עיתון לילדים”, (ו' בניסן תרפ”א), פירסם המשורר לילדים את „הכלנית”, שיר שמתכונתו המטרית שונה ונדירה במיבטא הישראלי המלרעי, היינו, רבעית של דימט־רים אמפיבראכיים אקטלקטיים וקטלקטיים לסירוגין:

11. צללים על שדות, ע' רכ”ד—ה.

מלעילית כבקריאה האשכנזית, ולצאת ידי חובת המיבטא החדש! הדברים מגיעים עד לאבסורד. הנה, למשל, שני הטורים הבאים מהבית הרביעי:

מַה מְלֵאָה חֶבֶל רֶךְ וְנָשִׁי,  
מַה שֶּׁקָטוּ מוֹקְדֵי חַיֵּי בֵּי.

המלה המוטעמת רֶךְ, מצדיקה את הנסיון גה של ההטעמה מבל' אל ת'. ועתה, מ' כיוון ש.ת' מוטעמת, נסוגה מפניה ההטעמה מעל א'. ועוברת למל' שבתביבה, מלאה', מעין נסוג שבנסוג אחר. אולם בטור הבא מרחיק המשורר לכת עוד יותר, במקום שני נסוגים באים שלושה. התיבה המוטעמת, ב' דוחקת אחרנית את הטעם שב.חיי'. הטעם הנדחק שב.חיי' דוחק את הטעם שב.מוקדי', והטעם הנדחק שב.מוקדי' דוחק את הטעם שב.שקטו'. וכן לפנינו נסוג שבנסוג שבנסוג אחר. מגוחך: איך יידע הקורא על הנסיגות בקריאת המלים, מה שקטו מוקדי' לפני הגיעו לחיי ב' ? וכי הקריאה היא מהסוף ?

מלבד פגם הנסוג-אחר, ניכרת הפסיחה על שתי הסעיפים ביחס ל"מ"ג בראשית המלים: במרומי נבו'. אחת מן השתיים: או שהוא מבליע את ה.מ' או את ה.נ'. ה.נ' בראשית המלה נחשבת פעם להברה פוניטית (יציעו טוב), ופעם למובלעת (קברי יהי). לעומת זאת, אותיות-השימוש ב"ל והחסף יוצרים הברות פוניטיות כבדיבור המודרני. אציין עוד את השימוש בכוריאמבים (---) במקום די-יאמבים (---): עת לעזוב אם יע' רב" או "לא אבקש" הוא נתכוון ליאמבים. אבל הקריאה היא כוריאמבית. לזאת אפשר להוסיף. שאין המלה, כה' בבית הראשון במ' קומה. היא מלה רפה והיא באה במקום חזק. בדריכה שבעמוד ובסוף הטור.

בעיני השיר הוא אחד היפים, אבל אין הוא חסר אילוצים לא-טבעיים בתחביר (ולא יתן לשקוט) ובשימוש במלים שאפשר לוותר עליהן (הוא, לו, סה, פה) ובפסיחות ("בערב / היום מה הלבין כל בחוף").

12. בבית הראשון: "מרומי נבו" ניתן לקרוא: מְרֹמֵי נְבוֹ, ואף: מְרֹמֵי נְבוֹ. הוא הדין ב"בחגוי נבו" — אפשר בחגוי נבו וגם: בְּחַגְוֵי נְבוֹ.

רר בפעם השלישית ארצה. הנסיון המטרי, כנראה, לא עודד את המשורר, ואולי זו הסיבה שרק לאחר שנתיים, בתרפ"ז ("אור-חה") ניסה שוב את כוחו בהטעמה הישראלית:

## נבו

הַשֶּׁמֶשׁ יֵט, הָאָרֶץ פֹּה  
שׁוֹקֵטָת מֵל מְרֹמֵי נְבוֹ:  
רֶךְ קֹל מִמַּחַת עֲמוֹם עוֹד  
קֹרָא וְלֹא יִתֵּן לִשְׁקֵט.

עַת לְעֹזֵב, יוֹם יַעֲרֹב.  
הַלֵּב, מֵאֲחֵר הוּא מְלֻוָּעַף!  
אֲשֶׁר נִמֵּן לְיוֹמוֹ רֶב,  
עִם עֲרֹב רֵיק אֵל קִנּוֹ שֵׁב.

לֹא אֲבַקֵּשׁ עוֹד, לֹא אֶחַל  
חֲנִינָה לִי וְחֶסֶד דָּל:  
עִם דוֹר גְּאֻלְתֵּי קִבְרֵי יְהִי  
בְּסִתְרֵי הָרֶ פֹּה וּבְדַמֵּי.

עֲמוֹ אֶפֶל פֹּה, בְּעֲרֹב  
הַיּוֹם מֵהַ הַלְבִּין כֹּל בַּחוּף!  
מַה מְלֵאָה חֶבֶל רֶךְ וְנָשִׁי,  
מַה שֶּׁקָטוּ מוֹקְדֵי חַיֵּי בֵּי.

אֲשֶׁר לְבוֹ הַרְבֵּה שְׂאֵל,  
לֹא תִצְעַר אֶרֶץ מְלֻנְחָל;  
אֲשֶׁר סִבְלוֹ יִכְבֵּד מְנַשָּׂא —  
יִצוּעוֹ טוֹב בְּחַגְוֵי נְבוֹ.

נקודת-התורפה בשקילה של השיר הזה היא הנסוג אחר, שהיה כאן המנוף העיקרי במעבר ממיבטא למיבטא. בעשרים הטורים מצאנו 13 אם לא 15 נסוגים. קריאת השיר בלי הנסוגים אחר' מוציאה אותו מכל שק-לה שהיא. המשורר נאחז בנסוג כבעוגן-הצלה. המאפשר לו לקרוא מלים מלרעות קריאה

צעד מאוחר יותר נעשה ע"י המשורר שני-  
תיים לאחר מכן בשירו „אורחה“, במול-  
דת' (תרפ"ז), נכלל בצללים על שדות' (עמ'  
ר"ג. ללא תאריך):

## אַרְחָה

עִירָם וְחֹל. יְמִין וְשִׁמְאֵל  
יְצַהֵב מִדְּפָר לְלֹא מִשְׁעוּל

רַק קֹו, פִּסְאֵת יְעָרִים, חֵד  
צָלוּ עַל פְּנֵי הָאֶפֶק יֵט.

אַרְחָה עֹבְרָה. דּוּמָם נְעָה  
קְדָמוֹת בְּדִים שֵׁם מִפְּלָאָה.

הַד צָלִיל עֹלָה-יִוֶרֶד קָצוֹב -  
גְּמָלִים פּוֹסְעִים בְּנוֹף עָצוֹב.

זֶה אַחַר זֶה יִשְׁרִי-פְּסִיעָה -  
כְּחֹרְשֵׁי גֵיר יִחְצוּ צִיָּה.

לִינ־לֵן! לִינ־לֵן! מִיָּם אֶל יָם.  
כָּל נֵיעַ קָל, כָּל צַעֵד תָּם.

שִׁמְעַ קוֹל הַצָּלִיל כְּצוֹ מְתוֹק:  
הֶלֶף וְשִׁאֵת, הֶלֶף וְשִׁתָּק!

לִינ־לֵן! לִינ־לֵן! זֶה שִׁיר־הַנְּדוּד  
רַק קָל לְשִׁאֵת. רַק קָל לְצַעֵד!

45 מלים הן בנות 2 הברות, 27 מלים בנות  
הברה אחת. היאמביות של השיר פשוטה.  
נוצרת ממלים יאמביות או מצירופי מלים  
חד-הברתיות, כגון „על־פני“, „הד צליל“, „שמע  
קול“, „לין־לן“, זה שיר“, „רק קל“, המשורר  
כאילו מתחמק מסיטואציות מביכות שבמלים  
הארוכות.

בשיר שימוש ב„נסוג־אחור“ בבית שני,  
„יערים חד“, ובבית חמישי בכוריאמב „זה  
אחר זה“ בנסוג אחור, כחורשי גיר. אציין  
לשבח את שני הספונדיאים, הבאים למלא  
מקומם של יאמבים, והם, „הד צליל“, „שמע  
קול“, ואולי גם, „לין לן“. בבית זה מופיעה  
לראשונה הפרובלמטיקה של השוא הנע במ-  
לה, יחצו, שמשורר שוקלה כיאמב. לעומ-  
תה, אנו רואים שהוא מתחשב ביווד השור-  
אית, יערים, ובשוא של אותיות־השימוש.  
ללא, בנוף, כחורשי, כצו, הלך — כעשותו  
כן כבר ב„הכלנית“ (ואדם, לרוח, לשעשע,  
בליל־קר, וכו').

כדוגמה לדרך־עבודתו של פּיכמן יובא „שיר־  
האדמה“, שהופיע בזמנים שונים בארבעה  
נוסחים: הראשון, מתרפ"ף, בן 3 בתים; השני  
מתרפ"ג בן 5 בתים, ושניהם במיבטא האשכ-  
זני. השלישי מתרפ"ג, בן 5 בתים, והרביעי  
מתרצ"ה בן 4 בתים. שני האחרונים בהט-  
עמה הישראלית.

## א. שִׁיר הָאֲדָמָה

אֶת הָאֲדָמָה הַטּוֹבָה  
לֶחֶם נֹתַנְתּ וּמְנוּחָה:  
כְּאֶהְבָּה, כְּחֶלֶם, כְּתוֹחֶלֶת  
אֶת בְּשַׁעֲבוּדֶךָ גּוֹאֲלֶת:  
אֶת הָאֲדָמָה הַבְּרוּכָה!

אֶת הָאֲדָמָה הַטּוֹבָה,  
גְּלוּיָה כִּיד אֶת וּפְתוּחָה:  
כֶּף כָּל אֲבָדָה חוֹזֶרֶת,  
אֶת כְּמוֹ לֵב מִכְפָּרֶת -  
אֶת הָאֲדָמָה הַבְּרוּכָה!

אֶת הָאֲדָמָה הַטּוֹבָה,  
מִקְלֵט לְנַפְשׁ נְבוּכָה:

ההטעמה ישראלית. החזרה מופיעה גם כאן.  
כבשירי־הילדים. השימוש במלה „כלי קיים,  
אם כי כאן הוא נחוי. מופיעה המלה החו-  
זרת, „רק“, 3 פעמים, שאיננה בדיוק במ-  
קומה. לעומת אלה, רק שתי מלים חד-  
הברתיות מיותרות, והן „שם“ שבדואית הש-  
לישית, ו„קול“ בדואית שלפני האחרונה.  
בשיר בן ה־64 יאמבים, המורכבים מ־76  
מלים, רק 4 מלים הן בנות שלוש הברות  
פונטיות (יערים, האופק, מופלאה, כחורשי),

לֶחֶב עוֹלָם וְעַתְרָת, —  
 אֶת הַמְּלָכוֹת הַמְּשֻׁמָּרֹת —  
 אֶת אֲדַמְתֵי הַמְּטֻהָרֹת!  
 —

כְּבֹדָה, נִזְעָמָה וְנִדְיָבָה —  
 אֶת בְּשֵׁתִיקְתָּךְ מִיִּטְיָבָה;  
 אֶת הָאֲדָמָה הַבְּרוּכָה.

(הפועל הצעיר, שנה 13, גל' 35 עמ' 9  
ט' תמוז תר"פ)

גְּבוּל אֶת! עַד פֹּה! פֹּה שׁוֹתֵקֶת  
 אֶת אֵל סְלֵעַךְ מִרְתֵּקֶת:  
 כָּל הַתְּחַדָּשׁוֹת וְתַפְאֶרֶת  
 אֶת בְּכָל רֶגֶב אוֹצְרֹת —  
 אֶת אֲדַמְתֵי הַמְּטֻהָרֹת.

ב. שִׁיר הָאֲדָמָה

אֶת הָאֲדָמָה הַבְּרוּכָה —  
 לֶחֶם נוֹתֵנָת וּמְנוּחָה:  
 מִנְחֶךָ הַקְּטָנָה בְּעֵתָה  
 אֶת כְּמוֹ עֶשֶׂר מוֹשִׁיטָה:  
 אֶת אֲדַמְתָּנוּ הַיְחִידָה!  
 —

לֹא מְקַסֵּם-שׂוֹא, אֲדָמָה, אֶת:  
 צוֹ אֶת, קְדָמוֹת וּמְשַׁמַּעַת!  
 כָּל הַזֵּוּיָה אֶת עוֹקְרָת,  
 אֶת מִמְשׁוֹת מְשַׁכְּרָת —  
 אֶת אֲדַמְתֵי הַמְּטֻהָרֹת!  
 —

אֶת גַּם הַסִּיג, אֶת הַרְוּחָה.  
 אֶת כְּמוֹ חוּבָה נִשְׁכָּחָה,  
 אֶת כְּמוֹ חוּבָה מְצֵלָת —  
 אֶת בְּשַׁעֲבוּדְךָ גוֹאֲלָת:  
 אֶת אֲדַמְתָּנוּ הַיְחִידָה!  
 —

שִׁיר לָךְ, קֶרְקַע! אֶת שׁוֹפַעַת  
 צֵל וּדְמָמָה לִי: טוֹבָה אֶת!  
 כָּל אֲבֹדָה בְּךָ חוֹנְרָת,  
 אֶת כְּמוֹ לֵב מְכַפְּרָת —  
 אֶת אֲדַמְתֵי הַמְּטֻהָרֹת!  
 —

גְּלוּיָה וְאִישׁ אִישׁ יִגְלָךְ,  
 אֶת הַמְּדַבֵּיקָה אֵל סְלֵעַךְ,  
 אֶת הַמְּקַשְׁרָת כְּאֵהָבָה —  
 אֶת בְּשֵׁתִיקְתָּךְ מְצוּהָ:  
 אֶת אֲדַמְתָּנוּ הַיְחִידָה!  
 —

מִי עוֹד כְּמוֹךָ לֹא-נִפְגָּמָת?  
 אֶת, כְּכֹלוֹת פֹּל, עוֹד קִימָת,  
 אֶת, כְּכֹלוֹת פֹּל, עוֹד נִשְׁאָרָת.  
 לֹא, לֹא חֲפֻצְתִי אַחֲרָת:  
 אֶת אֲדַמְתֵי הַמְּטֻהָרֹת!  
 —

כְּמַתָּת אַחֲרוֹנָה, כְּחַנִּינָה,  
 אֶת, כְּכֹלוֹת פֹּל עוֹד מְגַנָּה:  
 בְּךָ כָּל אֲבֹדָה חוֹנְרָת,  
 אֶת כְּמוֹ לֵב מְכַפְּרָת:  
 אֶת אֲדַמְתָּנוּ הַיְחִידָה!  
 —

שְׂמוּרָה לְעַד, לֹא נִפְגָּמָה,  
 אֶת, כְּכֹלוֹת פֹּל, רַק קִימָה:  
 אֶת בְּהִכְאִיבְךָ נִדְיָבָה,  
 אֶת בְּשֵׁתִיקְתָּךְ מִיִּטְיָבָה:  
 אֶת אֲדַמְתָּנוּ הַיְחִידָה!  
 —

(העולם, שנה 11, עמ' 369, ג' סיון תרפ"ג)

ג. אֶת אֲדָמָה

אֶת אֲדָמָה, הַמְּצַמַּחַת —  
 לֶחֶם מְתוּק לְנוֹ תַחַת  
 —

(מולדת, כרך ט' חוב' א"ה, תרפ"ז)

ד. שִׁיר הָאֲדָמָה

אֲדָמָה, הַנּוֹתֵת לָהֶם מִחֹק — אֵת מִשְׁעַנֹּת לְנוֹ תְּמִיד וּמִשְׁמֶרֶת; אֵת הַפְּלִטָה הַנּוֹשְׂאָת; אֵת הָאֲחַת — לֹא אֲחֶרֶת!

גְּבוּל אֵת: עַד פֹּה! פֹּה שׁוֹתֶקֶת אֵת אֶל סֶלְעָד מְרַתֶקֶת; אֵת הַתְּחַדְּשׁוֹת וְתַפְאֶרֶת אֵת בְּכָל רֶגֶב אוֹצְרֵת; אֵת הָאֲחַת — לֹא אֲחֶרֶת!

לֹא מִקְסָם-שׂוֹא, אֲדָמָה, אֵת: צַל וּמְנוּחָה אֵת שׁוֹפְעֵת! כָּל אֲבֵדָה בְּךָ חוֹזֶרֶת, אֵת כְּמוֹ לֵב מִכְפָּרֵת; אֵת הָאֲחַת — לֹא אֲחֶרֶת!

מִי עוֹד כְּמוֹךָ לֹא-נִפְגַּמְתָּ? אֵת, כְּכֹלוֹת פֶּל, עוֹד קִיַּמְתָּ, אֵת, כְּכֹלוֹת פֶּל, נוֹתֶרֶת — אֵת הַמְּלָכוֹת הַמְּשֻׁמְרֵת; אֵת הָאֲחַת — לֹא אֲחֶרֶת!

(צללים על שדות, עמ' רנ"ג)

אצביע על נקודות מספר בעיבודים הללו: (1) פיכמן, כטשרניחובסקי, בוחר לו בראשית דרכו הישראלית מיקצבים קשים בהטעמה הישראלית המלרעית, בטרוכיאוי ובדקטילי, ורק אחר־כך הוא עובר למיקצב היאמבי, שברבות הימים הוא רואה אותו כטבעי ללשון העברית ולהטעמה הישראלית.

(2) שלא כיעקב כהן, שומר פיכמן בכל עיבודיו על משקלו ומיקצבו המקורי של השיר. ולא בשיר הקצר בלבד, אלא גם בשיר רותיו שאינן מחוזות ובפואמות הדרמטיות. נחזור לשיר „האדמה“, הוא נשקל בטרימטר דקטילי, במתכונת החמשית, המתחרות אא

בב א, כשהטור האחרון הוא מעין חזרה לטור הראשון. מתכונת זו נשמרה ב־4 הנוסחיים, על־אף הקושי שבדבר.

(3) פיכמן נאמן, גם במיבטא האשכנזי וגם במיבטא הישראלי, לאותיות־השימוש בראשית המלה (מרתקת), אך מתנכר לאותיות־השימוש באמצע המלה (המטהרת); מחשיב חטף בראשית המלה, אבל מתנכר בהתמדה לחטפים באמצע המלה, כווייזל בשעתו.

(4) אין נסוג־אחור ב„שיר העבודה“ מהטעם הפשוט, שאין נסוג־אחור בעמודים בני 3 הברות; שכן, אם 2 הברות רפות מבדילות בין המוטעמות, הרי בהתנגשות ההטעמות אין נסיגה של הברה אחת מספקת. הנסוג־אחור עשוי להועיל לטורים טרוכיאיים ויאמביים בלבד.

הבה נסתכל בשתי סוגטות, שנשקלו במיבטא טא הישראלי בהבדל של 12 שנים; בשיר „תבור“, ובשיר „דניאל“.

תְּבוּר

כְּשִׁרְטוֹן יָם, עַל פְּנֵי תְּהוֹם שְׁחוֹחַ, בְּאוֹר צְהָרִים יֵאֲפִיל לְבַד, מֵעַל שְׂדוֹת יִזְרְעָל תְּמִיד שְׁלוֹחַ מִבֶּט סוֹדֶךְ צוֹנֵן — וְכִמֵּן הַצֵּד.

בְּשִׁבְלֵי-אוֹר אֶל נוֹף גְּלִיל שְׁכוֹחַ, כְּשֵׁד עַל שְׂאֵר פּוֹרֵחַ צִלְהָ תֵּט; כְּצִמְחֵי-אֵל, עַל גְּבוּל תְּבֵל נְטוּעַ, נוֹסֶף מְשִׁיב צְנֵה וְשִׁקֵּט עַד.

וְהִלֵּךְ כִּי יֵשׁוּב בְּשִׁלְעַת חָרֶם, כְּאֵהָל יִשְׁמוֹן לְפָנָיו קָם, רֵאשֶׁף בּוֹדֵד מִתַּחַת שַׁחַק עֲרָב.

כְּמִקְלֵט רָם, עִם פּוֹכְבֵי לֵיל נִגְיַע, עַד שְׁעָרָיו — עַל נוֹדְדֵי עוֹלָם, סוֹכֵךְ צִלְהָ אֵלִים וְכֵה יִרְגִיעַ.

(העולם, כ"ו חשון תרצ"ב)<sup>13</sup>

13. נדפס לראשונה בהברה אשכנזית, ב„מקלט“ ד', עמ' 106; ובשניה בהברה הישראלית בשנת תרצ"ב ולא בתרצ"ג, כפי שצויין בצללים על שדות' עמ' רי"ב.



## דְּנִיָּאל

9) פיכמן קיים את הכללים האלה, אולם כבשקילה האשכנזית, ויתר בשעת הדחק על שוא-נע זה או אחר.

10) כן נקט, כטשרניחובסקי וכשלונסקי בש-עתם, בראשית דרכם, בנסוג-אחור כדי להקל על עצמו את השקילה. הנסוג-אחור איננו מקראי, אלא לפי הכלל: כל הטעמה, ואפילו משנית, עשויה להרתיע את ההטעמה שלפניה.

11) אין שוא-נע, העשוי ליצור הברה, מונע אחר עיצור ימושי.

השנוי בפוניטקה של שני הסונטים אינו מהותי, כי אם כמותי: 5 נסוג-אחור לעומת אחד (ראה מס. 10 בשני השירים). ב"תבור" שתי, עבירות' גסות (צהר'ים במקום צהר'ים. ויאר' במקום שאר'), שאין למצוא ב"דניאל". גם ב"תבור" וגם ב"דניאל" אין המשורר מודה בשוא נע יוצר הברה לאחר אחת מאותיות השימוש: וכמן במקום וכמן, ב"תבור"; כבצל במקום כבצל, או לנחיל במקום לנחיל, ב"דניאל". על-אף ההתקדמות יש לציין, שיאמביות של הסונט קצת קשה לאוזן בגלל המלים היאמביות הרבות, וזוגות המלים החד-הברתיות, שאינן מאפשרות שילוב וסינקו-המלים והעמודים. יאמביות זו מרוככת ב"תבור" מצד אחד ע"י הנסוג-אחור, ע"י כמה מלים מלעיליות, וע"י חריזה מלעילית ומל-רעית לסירוגין.

האמור בשני השירים האלה טוב גם לשאר השירים. בשנות הארבעים משוחרר המשורר במידה רבה מהנסוג-אחור, החטף באמצע המלה יוצר הברה פוניטית, מכל שכן החטף בראש המלה, והוא הדין גם בשאר הכללים שמניתי. המשורר שולט בלשון ובמשקל, ולא הם בו.

שלונסקי, שהיה במידה רבה בן-דורו של פיכמן, הרחיק לכת. כבר בסוף שנות השלו-שים היה משוחרר לחלוטין מן הנסוג-אחור. יתירה מזו, הוא שמר שמירה קפדנית על הכללים בלי יוצאים מן הכלל ובלי פשרות. פיכמן פיגר אחריו בכעשר שנים, אך בסוף הדרך השיגו.

14. ראה מאמרי „הפוניטיקה של השוא הנע בזמננו“, תרביץ, תשרי תשכ"ט, ע' 75—80.

15. את הגשמת הכללים הבאים זהה לפי המספר שמעל ההברה.

עֵינֵי אִמְּוֹ לְרֹאשׁוֹ, וְקָל זְרוֹת  
בְּגִיא-עוֹלָם אֲדֹלָה לְאוֹר יוֹמָם.  
פִּי עַל פֶּן נִפְלְאוּ כֹה הַמְּרֹאוֹת  
עָלַי יְבֹאוּ לַיְלָה בְּתַמָּם.

וְלִמְעַן יִפְרְחוּ בְּלֵב דוֹרוֹת  
יָמִים רַבִּים וְלֹא יִחְדַּל בְּשִׁמְם,  
בְּלוֹט סוֹדוֹת קָסוֹ בְּבִצְל פְּאֵרוֹת, -  
וְכֹה עַד לַעַת קָץ" נִבְּיָה קְתָמָם.

עַל פֶּן אִישׁ-חֲמוּדוֹת לִי שֵׁם קָרָא,  
פִּי לֹא עָרַטְל יַעֲרֵי, וְיִהְיֶה סִתְרָה  
לְנַחִיל הַיְדוֹת, אוֹתוֹת, רְמִזֵי-חֲדוּהָ.

בְּנִבְל חוֹזֵן עַל עֵץ, וְלֵב יִיעֶף  
מִמְחֻשׁוֹף אֵין קָץ, עוֹד צַל גְּזַעְיוֹ  
יַפֵּל פְּחָל עַל אֶרֶץ מִתְעַלְפָּה.

(פאת שדה, עמ' 145, אלול תש"ד)

מה הם הכללים הפוניטיים, שהנחו את פיכמן בשיר „תבור“ בשקילת שיריו הישר-אליים? מבחינה מטריית מעניינת אותנו ההטעמה, והיחס שגילה המשורר לשוא הנע<sup>14</sup>. פיכמן קיים את הכללים שהיו בדיבור, והם:<sup>15</sup>

- 1) ההטעמה היא מקראית-מלרעית.
- 2) החטפים יוצרים הברה פוניטית.
- 3) השוא הנע בראש התיבה באותיות-השיר מוש תימן'ן וכל"ב יוצר הברה: יבקש, ככל וכו'.
- 4) משני שוואים רצופים, יוצר השני הברה פוניטית: נשכחו.
- 5) עיצור שוואי לפני עיצור דומה יוצר הברה: שוללים.
- 6) כל עיצור שוואי בראש המלה לפני אע"ה מונעות יוצר הברה: תהום, שאון.
- 7) אותיות ילמנ"ר שוואיות בראש התיבה יוצרות הברה פוניטית.
- 8) שאר השוואים הנעים אינם יוצרים הברה פוניטית.

## דמיון תימטי וייחוד העיצוב בשתי "סונטות-ערב" ("אסיף"; "כי יירף זעף יום")

הבחנות מוקדמות

בשנים האחרונות עשתה הביקורת רבות לסיכום מאפייניה הכלליים של שירי פּיכמן. מבקרים עמדו על מוטיבים וציורים החוזרים, ואף על צירופיהם השגורים, ביצירת פּיכמן. שירת פּיכמן היא "שירת נוף", היא "שירת הסתיו, הקץ והנדודים", היא תופסת את "האדם כעץ השדה"<sup>1</sup>. בכך תרמה הביקורת תרומה נכבדה להבנת עולמו הפיוטי של המשורר. ואולם, מטבע הדברים, יש בכך כדי לקפח את עיצובם הייחודי של השירים הבודדים. לאה גולדברג, ברשימתה "המשורר רר ושירור", ניסחה את הבעיה כך: "השירה מדברת כמעט תמיד על אותו עניין עצמו, ורק האמירה האחרת משווה לעניין זה משמעות חדשה"<sup>2</sup>.

להלן אעסוק בהרחבה בשני שירים של פּיכמן, שיש בהם מידה ניכרת של דמיון תימטי; אעמוד על הרושם הכללי השונה ששני השירים מעוררים, למרות דמיונם התימטי, ואצביע בפרוטרוט על הנסיבות הסיגנוריות ברובד הפרוסודי, התחבירי והסימנטי הגלויים אל ההתרשמויות הכלליות השונות, כמקורן המשוער.

שכן, מטרתו של חיבור זה, היא להציע מערכת תיאורטית, שיש בה כדי לקשר בין מבנהו של שיר והתרשמות הקורא ממנו. היינו, להפקיע את התרשמות הקורא מרשות האימפרסיוניזם הביקרתי ולהפוך אותה לעיסוק לגיטימי של התיאור והאינטרפרטציה הספרותיים. הגישה המוצעת להלן מסיטה, אפוא, את תשומת-הלב ממה שנחשב כתגובתו הסובייקטיבית-הפרטית של קורא זה או אחר, למה שניתן לתיאור עקיב כתכונות פרצפטואליות ("איכויות") של השיר כמכלול ("איכויות אזוריות"). היא מפרשת בנסיבותיהן הסיגנוריות של האיכויות האזוריות השונות — בלא הסברים אד-הוק — ומאפשרת לדבר על הנורמות ברבדיה-השירים השונים<sup>3</sup> כחלק ממכילול אחד. יתירה מזו, גישה כזאת יש בה כדי להטמיע במכלול דיונים תיאוריים קודמים

באספקט זה או אחר של שירים, להוסיף עליהם ולעשותם משמעותיים יותר. כך נראה, למשל, שהדיון הנוכחי עשוי לשוות יתר-משמעות לתיאורי המצלול, הפסיחה והתחביר הכפול בסונט "כי יירף זעף יום" שנתפרסמו בעבר.

למען הקיצור, נבחר בראשית עיונו הבחנה סכימטית (ושרירותית למדי) בין שני גוונים של סימבוליזם:<sup>4</sup> אידיאי ואווירתי-אימפרסיוניסטי (יש לשים לב שפה ובפסיקה הקודמת אני משתמש ב"אימפרסיוניזם" במובנים שונים).

בפועל, הבחנה זו אינה ברורה כלל; בעוד אשר הקטבים הם מובהקים, מרבית השירים נוטים לצד זה או זה על רצף-הגוונים המחבר ביניהם, כשההבדלים בין השירים דקים למדי לעיתים קרובות מאד. זאת ועוד. שיר הנוטה אל עבר הקוטב האידיאי, משרה תכופות

1. עיין, יעקב פּיכמן, מבחר מאמרים על יצירתו, בעריכת נורית גוברין, הוצ' עס' עובד, 1971. (להלן — מבחר).

2. שם, עמ' 173, ההדגשה במקור.  
3. כדי לא להכביד על הקורא בפרטים טכניים, קיצצתי באורח דרסטי בניתוח המדיע הפרוסודיים, הושמט הפרק: "פסיחות ותחביר כפול", והדיון במצלול נותק מגוף החיבור והובא כנספח בשביל הקוראים המוכנים למאמץ הנדרש.

4. Sylvan Barnet, Morton, Berman, William Burto. **A Dictionary of Literary Terms.** Boston & Toronto, 1960

סימבוליזם נגזר מ־Symballein היווני, שפירושו "לחבר יחד"; ומכאן אתה שומע כי מהותו היסודית של הסימבוליזם הוא צמידתם של שני עולמות; הסימבוליזם מציג את העולם החמרי המוחש של ורדים, קרפדות, מערות, כוכבים וכו', ודרכם הוא חושף עולם, אשר אילמלא כך היה נעלם מן העין. כשס־עצם, המלה היוונית המקורית ציינה מחציתו של דבר שבור לשניים, וכך המלה אינה מרמזת לדבר-מה המייצג משהו אחר, אלא לדבר-מה המהווה חלק מיחידה גדולה יותר.

גם אווירה אינטנסיבית במידה זו או אחרת; ולהיפך, בחלק ניכר של שירי האווירה ניתן להבחין באיזה גרעין אידיאי.

אין להבין את ההבדל בין שני גוני הסימבוליזם כהבדל־שבסוג, אלא כהבדל־שבדרגה. השוואת יחסים בין שירים מתוך התחשבות ברצף־הגוונים שלהם, עדיפה על מיונם לשתי קטגוריות נוקשות. עיקר ההבדל בין השניים מתבטא במידת עצמאותם של שני העולמות המהווים את הסמל: באיזו מידה נבדל העולם הרוחני מן העולם החומרי. הסימבוליזם האי־דיאי מגלה מבעד לעולם הטבע המוחש, למ־של, עולם רוחני שהוא אנאלוגי לו במובן כלשהו, ויש בו מידה ניכרת של עצמאות. העולם החיצוני, העצמים הסובבים אותנו, המתנהגים לפי חוקי המציאות החוץ־ספרותית, נתפסים, בעת ובעונה אחת, כסימניה של מציאות „עמוקה” או „אמיתית” יותר (בגיר־סתו הרומנטית, למשל, של הסימבוליזם האי־דיאי), או, מכל מקום, של מציאות מקבילה בשיר־האווירה (האימפרסיוניסטי), הנוף, או שאר העצמים שבעולם הנראה, נתפסים כרו־יים איזה הלך־נפש. העולם הרוחני מאבד משהו מעצמאותו: הוא נתפס כאווירה אל־חורשית האופפת את העצמים המוחשים. כך, למשל, כותב אחד מבני־הסמכא (אלכסנדר מישא) על הסימבוליזם האימפרסיוניסטי:

אין המשורר דבק באידיאות, או ברג־שות, אף לא בנופים, כי אם בתהודתם של הללו בנפשו [— — —]. מכאן ואילך המשורר לא יתאר עוד: הוא יימנע מלהציג עצמים שמיתאָרם ברור; הוא ייזקק להרמזה שאינה אומרת את הכל, הנשמרת מלהציג את העצם לעיני הקור־רא, אך יש בה כדי לעוררו לצור אותו [— — —]. השימוש המושלם ברזים אלה — מגלה לנו מאל־אָרמָא — הוא הוא המהווה את הסמל: להעלות באוב קמעא קמעא עצם כלשהו, על־מנת להורות על מצב־נפש; או, להיפך, לבחור בעצם כל־שהו ולחלץ ממנו מצב־נפש.  
(Alexandre Micha, Verlaine et les Poètes Symbolistes, P. 41)

## כי ירף זעף יום

לא עָצב הוא בְּשָׁקֶעַ יום וְלֵהֵט  
זַעְפוּ יִרְפָּה, כִּי רָף וְתַמְהוֹן;  
זו אָבֵן אֶחְרוּנָה בְּתָהוּם שׁוֹקֶעַת,  
זֶה אֵט צוֹנֵחַ כְּבֵד אֶחְרוֹן.

כָּל צִיץ נְגוּעֵ־יוֹם יִקְשִׁיב בְּרַעַד  
עוֹרְקוֹ שׁוֹב רִנְנָה זֶרְמָה וְאוֹן;  
כְּשִׁיר בָּא מְרְחוֹק אִזּוּ הֵד כָּל צַעַד,  
וְלֵב אָדָם רַק אִזּוּ יִכְשֶׁר לָרֵן.

רֵן, לְכַבֵּי! שְׁעָה זֶה מְאֻחֶרֶת  
מְלֻאָה, עִם הַדְּמָמָה, הַמְּיָה נִסְתַּרְתָּ.  
הַשִּׁיר בְּשֵׁל כְּפָרִי עַל בֵּד נִשְׁפַּח; —

כְּגַל, בְּנִרוּעוֹת שְׁמֵשׁ נָם, — תַּפַּח,  
נִתְלַשׁ לְמַגֵּעַ־עָרֵב מִסְּלֻעוֹ,  
מוֹל רַחֲב־אֵל, אֹרֵךְ יוֹם לֹא יִדְעוּ.

## אָסִיף

עֵת כְּנֹס וְעַת זְמַר. בְּאֵין שְׁמֻחָה  
יָמִים רַבִּים הָרוּחַ מְשֻׁתְּרֶכֶת.  
קַח הַקְּלָשׁוֹן וְזָרֵק כָּל הַשְּׁלֵקֶת,  
זוּ נַעְרָמָה מְאֹז עַל דְּרָכָה!

זֶרֶה הִלְאָה עֶרְמָה זֶה מְדַכְדְּכֶת —  
יִישֵׁר בְּשִׁבִיל־הָעָרֵב צַעְדָּה!  
אָסִיף וְאֵל תְּחַדֵּל — וּבְאָסְפָה  
זְמַר בְּמֵלֵא קוֹלָה אֶת שִׁיר־הַלְקֶת.

גְּדוֹל יוֹם הָאָסִיף. תְּהִי צְלוּלָה  
עֵינָה מְאֹד. לֹא כָּל מֵה שְׁעֻלָּה  
וּמִתְנוּבֵב בְּחֵן יוֹבָא הַגְּרָנָה.

שׁוֹר מְסֻתְּרֵי חֵיקוֹ. אֲשֶׁר הוֹצֵק  
זֶהֱב קִיצִים יוֹקְדִים, אוֹתוֹ אָגֵר נָא.  
כֹּה יִשְׁמֵר טוֹבָה. כֹּה תְּחַזֵּק.

בשני הסוגים הסימבוליים המוחשית נתרנה בנוף החקלאי; העולם הרוחני קשור בתחום השירה, פרי רוחו של המשורר. ב„אסיף” אפשר להבחין באנאלוגיה בין תקופות־היום ותקופות־החיים: בערוב היום ובערוב ימיו של אדם. שני אלה מקבילים

לתקופת האסיף בשנה – סתיו. בסוג האחר, יש תואם בין הערב ותקופת הבשלת הפרי. ויש אומרים גם תקופת סוף החיים (אם כי דבר זה אינו מתחייב במישרין מן השיר, רק על-פי האנאלוגיה, ומשירי פכמן האחרים).

ב„אסיף“ מתוארת פעולה חקלאית בפי-רוטמה. עצם מובהק כ„קלשון“ מתאים ל-עולם החקלאי בלבד, ללא כל אנאלוג בעולם האנושי של היבול הרוחני או שלהי חייו של אדם. לפיכך, האסיף החקלאי מתקבל כנושא הלגיטימי של הסוג, ולא כאל-גוריה (המדברת על עניין אחד ומתכוונת לאחר).

עם זאת, ביטויים מסויימים רומזים שמ-דובר פה לא על יבול חקלאי בלבד. ראשית, הנוסח המקראי, על משקל „עת ללדת ועת למות; עת לטעת ועת לעקור נטוע... עת להשליך אבנים ועת כנוס אבנים“ (קהלת 2, 5) מעלה אפשרות שידובר לא רק על אסיף חקלאי, אלא על יותר מזה: על חש-בון חייו של אדם. שנית, מושכת תשומת-לב העובדה, שהפעלים „כנוס“ ו„אסוף“ מו-פיעים בשיר ללא מושא ישר. היעדרו של מושא מפורש (במקום שבו היה מתבקש) נותן מקום ליותר ממושא אחד. חשד זה – על יסוד ההעדר – מתחזק על-ידי פריפ-ראזיס שיש בו משום חסר ומשום יתר בעת ובעונה אחת. בסוף הטרצט הראשון, במקום דברים מפורשים כגון „לא כל היבול [או, לא כל החיטה] יובא הגורנה“, או כיר-צא בזה, הנושא הברור, החד-משמעי, מומר בפסוק-נושא ארוך, מסורבל במקצת, המ-טשטש את זהות היבול, ושגרעינו סתמי ביותר („כל מה ש...“). על גרעין זה נוספים מאפיינים („עלה ומתנובב בחן“) שאמנם אין בהם כדי להוציא יבול חקלאי מכלל אפ-שרות, אך בעצם ההרחבה שבהם יש כדי לרמוז בכיוון הרוחני. הוא הדין בפסוק הזיקה (המושאי) בטרצט השני: „אשר הו-צק זהב קיצים יוקדים“. כמו-כן, עשויה להתעורר השאלה, מדוע זה חשוב כל-כך בסיטואציה של אסיף חקלאי כי „יישר... צעדך“; ומדוע זה על האוסף לצעוד בש-ביל ולא בשדה פתוח; ומדוע „בשביל-הערב“ דווקא? או, מדוע „זמר במלוא קולך את שיריה לכת“? בדומה לכך, ביטוי כ„גדול יום האסיף“ – יש בו כדי לרמוז למשמעויות מעבר לאיסוף חיטים

ושעורים. בשיר-חלוצים, למשל, היה פסוק מעין זה מרמוז, על דרך המיטונימיה, בכי-וון גאולת האדמה, בניין הארץ, שינוי-ערכים בחיי האומה, וכדומה. אך בהקשר הנתון, פסוק מעין זה מרמוז לעולם האנאלוגי שבו עסקינן, דהיינו, איסוף היבול הרוחני בערוב ימיו של אדם.

זאת ועוד. בסוג הזה כמה ביטויים דו-משמעיים, ה„תופסים“ בעת ובעונה אחת בי-שני העולמות. „זמר“, עניינו שירה או פעו-לה חקלאית: „רוח“, עניינו תנועת אוויר או נשמה, או שם כולל ומקיף לחוויות-הנפש, או התוכן הפנימי-האידיאי של דבר. „עלה“ משמעו צמח, או הצליח, היה מעולה. „מת-נובב“ נגזר מלשון „תנובה“ או „ניב“. „טיב“ (בשורה האחרונה) משמעו מיטב הי-בול החקלאי (כדוגמת „אם תאבו ושמעתם, טוב הארץ תאכלו“); אך הוראתו הרא-שונה היא תכונה מופשטת, אי-כ-ה הדבר הטוב.

ההקבלה בין איסוף היבול לקראת סוף-העונה החקלאית ולקראת סוף החיים, מור-גשת כטבעית ומובנת מאליה אצל האדם ש-גדל בתרבות המערבית. עם זאת, חזקה עליו שיהא מודע במידה ניכרת שהמלים הללו משמשות בסוג זה בשתיים, או יותר, הוראות שונות ונבדלות היטב זו מזו, וכי ביטויים כ„מאז על דרכך“, „ימים רבים“ ועוד, מרחיבים את האופק אל מעבר האי-סוף החקלאי, אם גם אינם סותרים אותו בהכרח. ואף-על-פי שהסיטואציה של האיסוף החקלאי עשויה להיתפס כנתונה בנסיבות קונקרטריות, עכשיו וכאן, מקופלת בה גם תפיסה של פרשת-חיים, החורגת אל מעבר לתחומי הזמן והמקום הנתפסים כמ-ידיים. דבר זה מקורו בזיקה הכפולה בין שלושת מעגלי הזמן הנתונים זה בתוך זה (תקופות החיים, המקבילות לתקופות השנה, המקבילות לתקופות היום). מצד אחד, הזיקה מיטאפורית: הערב מקביל לסתיו (אסיף), המקביל לסוף החיים; השלושה משמשים בהרמוניה ומעצימים זה את איכותו של זה. מצד שני, הזיקה היא מיטונימית, והיא מביאה לחידוד הגדרת הסיטואציה במרחב וזמן: כאן ועכשיו, בשעת ערב זו של סתיו זה שלקראת סוף חייך שלך.

ב„כי יירף זעף יום“ בולט, במבט ראשון לפחות, היעדרו של מתח זה, שבתקופת חיים ממושכת המתגלה „עכשיו וכאן“ (ב-

סיטואציה בלתי־אמצעית). פה הן ערוב היום והן היווצרות השיר נתפסים כחלק ההווה המידי, המתמשך עכשיו וכאן. „אסיף“ מבליט אפוא בסונט זה, על דרך הניגוד, את האופי האווירתי, בהשוואה ל„אסיף“. על כל פנים, נוכל לאפיין את הסונט הזה כדלק־מן: ביסוד השיר „כי יירף זעף יום“ מונח עיצוב של סיטואציה לשם המחשת הרגשתו של הדובר בשעה שהוא נתון בנסיבות קונקרטיות, ואף דראמאטיזאציה של הדובר, כאילו הדברים שהוא משמיע מבטאים את הרגשתו בזמן הדיבור. יתירה מזו, בדומה לשירה האימפרסיוניסטית, מבקש שיר זה לתפוס את הרשמים החולפים, באותו רגע ממש שבו התחושות נהפכות לרגשות. כפי שנראה להלן, חלק מתפקידם של שמות־העצם המופשטים הוא להעלות את רוסמם של הנוף ועצמיו במקום לקרוא להם בשמם.

הסיטואציה שבשיר נתפסת באורח בלתי־אמצעי. „עכשיו וכאן“ (נקרא לה: „סיטואציה קונקרטית“ או „מיידית“). מדובר על „שעה זו מאוחרת“, בערוב יום זה, ולא בערוב ימיו של מישוהו. לשון הפניה „רון, לבבי!“ מחזקה את התפיסה הזאת. „זו אבן אחרונה“, „זה... כובד אחרון“ בשורות 3–4 אף הם מגבירים את הרושם שמדובר על תהליך איטי, שהשינויים הדקים בו מתארכים מרגע לרגע, ברגעים אלה ממש.

אחרי שלהט זעפו של היום רפה, הכל מתנערים וקמים לתחיה, הכל — אדם כציץ — פתוחים יותר; אדם כציץ קולטים רשמים בלתי־מובחנים, שמעבר לחושים, כביכול, המשמשים כמקור השראה בהיסח־הדעת, עד כי השיר מופיע למשורר בשל, מן המוכן, כביכול. פירוש זה נראה מניח את הדעת לאור החומר הלשוני שבשיר, ואינני מוצא בו, כמו ב„אסיף“, ניסוחים המסיחים את הדעת מן האופקים המידיים והלאה (ואולם, בתחום הביקורת, כבתחום המשפט, אין עדות שלילית בבחינת ראייה חותכת). רק שורות 7–8 נוקטות לשון הכללה, בחזרה על „אז“ (במקום „עכשיו“). ואולם, ניסוח זה מתיישב יפה עם הפירוש המוצע כאן, כאומר: רק ברגע מעין זה שאנו נתונים בו עכשיו, יכשר לב האדם לרון; ובכן — רון, לבבי! אם נסכים עם ההתרשמות הכללית שהי־צגני פה, דהיינו, שהשיר מגיש סיטואציה מוגדרת „עכשיו וכאן“, האפופה אווירה, הלך־

נפש, עלינו לבקש, כצעד שני, את מקורה של התרשמות זו. התשובה הראשונה המתבקשת היא להצביע על שלוש ההפשטות הפיסיכולוגיות „עצב... זעפו... תמהון“ בשתי השורות הראשונות, כשהן מנותקות מאדם שעשוי היה לחוותן. תשובה זו, אם גם יש בה הרבה מן האמת, אין בה כדי להניח את הדעת לחלוטין. גם ב„אסיף“ אתה מוצא בי־טויים כ„באין שמחה“, „ערימה זו מדכד־כת“. אך כאן, גם אם יש בהם כדי להש־רות מידה מסוימת של אווירה בשיר, אחת מפעולותיהם העיקריות היא להסב את תש־מת־הלב מן הנוף החקלאי המוחש והלאה, אל עבר עולם־האידיאות (כשהם עושים יד אחת עם מרכיבים אחרים, שראינו לעיל).

עלינו להציג, אפוא, את השאלה שבראשית הפיסקה הקודמת באופן אחר: באילו נסיבות סיגנוניות נוטה המרכיב המופשט של הסמל להיתפס כעולם אידיאי עצמאי יחסית, ובאילו — כהלך־נפש, בלתי נפרד מן הנוף הנתפס?

#### סיגנון ממוקד ומתפורר

לצורך תשובה על שאלה זו עלינו להבחין בין שני טיפוסים סיגנוניים: קונוורגנטי (מתמ־קד, מתלכד) ודיורגנטי (מסתעף, מתפורר). מקור השמות באופטיקה: עדשה מכנסת ועד־שה מפזרת; משם הם נתגלגלו לתחום הפסיכ־כולוגיה, ככינוי לשני טיפוסים חשיבה, קונ־וורגנטית ודיורגנטית; הראשונה נוטה יותר לחשיבה לוגית „גיאומטרית“, שבה כל צעד מאוחר יותר מתחייב מקודמיו; ואילו האחר רונה קשורה יותר באינטואיציה. מי שמודד יכולת־חשיבה קונוורגנטית, מודד מנת־מיש־כל; מי שמודד יכולת־חשיבה דיורגנטית, מודד יצירתיות לתחומיה. צמד־מונחים זה נוח במיוחד לציונם של שני טיפוסים הסיג־נון, הואיל והם מצביעים על הבדלים מבניים, וכן על הבדלים באיכויות האנושיות הנתפ־סות. אך כדאי להדגיש, שאין אלה שתי קט־גוריות נוקשות, שעל פיהן אפשר למיין שירים במונחים של או/או; לפנינו, שוב, רצף־גוונים שעל פיו ניתן להשוות שני שי־רים במונחים של יותר/פחות. יסודות שונים

„נמנים לקראת“<sup>5</sup> קונוורגנטיות, ואחרים לקראת דיורגנטיות. אך אין פירושו של דבר, שבשיר כלשהו נמצא רק כאלה או כאלה. הזיקה בין השלם ומרכיביו דורסטית היא. אופי המרכיבים קובע את אופיו של השיר השלם; ואילו אופיו הקונוורגנטי או הדיורגנטי נטי של השיר השלם קובע, מצדו, את אופי חלקיו.

בסיגנון קונוורגנטי, התבניות השונות נרות לחפוף ולהדגיש זו את זו; הן מהוות מעין „מקום גיאומטרי“; ריכוז כל האלמנטים הלשוניים הממלאים תכונה מסוימת. בסיגנון דיורגנטי הן נוטות להתפזר, להתפזר לג ולטשטש זו את זו (כשם שהעדשה המנסת גורמת לחיתוך ברור של המיתארים, והמפזרת — גורמת לטישטוש התפיסה).

דבר זה עשוי לגרום להבדלים בולטים בין איכותן הנתפסת של תבניות. כך, למשל, בסיגנון קונוורגנטי, תבניות המצלול נוטות להתמקדות, כשלעיתים קרובות הן נתפסות כחידוד או התחכמות; בסיגנון דיורגנטי, לעומת זה, תבניות המצלול נוטות להיתפס בהיסח-הדעת, כמוסיקאליות (ועל כך עיין בנספח).

מכיוון שהתבניות הקונוורגנטיות ברורות ונצפות בסדירות, בהשוואה לדיורגנטיות, הן ניתנות להשגה בקלות יחסית. לפיכך, הן נושאות צביון פסיכולוגי של ודאות, בטחון ותכלית גלויה. הקורא חש תחושה של בקרה ועוצמה, ותחושה של מגמה ספציפית וכיוון מוגדר כאחת. הן נתפסות כפרי תודעה פעילה, מארגנת.

תבניות דיורגנטיות, לעומת זה, דורשות מן הקורא מין פתיחות סבילה, האופיינית לריוגושים והיפעלויות. נפש הקורא נדרשת לשמש „מעבר חופשי לכל מיני תחושות ומחשבות“, כשהיא שרויה, בתוך מין „יכולת שלייתית“, „באיודאיות, תעלומות, ספיקות, מבלי לגשש בבהילות אחר עובדות והסברים“, כדבר רי קיטס.

תבניות דיורגנטיות מפרפרות, לעיתים, על סף התוהו, ועם זאת עשויות הן להפגין מגמה כללית (להבדיל ממגמה ספציפית וכיוון מוגדר). טישטוש התבניות מזה והמגמה הכללית מזה, שביצירה דיורגנטית — יש בהם כדי לעורר תשוקות וציפיות עזות להבהרה ולשיכלול.

לפי האמור לעיל, הסיגנון הקונוורגנטי נוה לשאת אופי מושכל: אידיאי או שנון. לעור

מת זה, הסיגנון הדיורגנטי נוה לשאת אופי ריגושי, או מהות בלתי-מובחנת אך אינטנסיבי.

האופי המושפע על-ידי חפיפתן או התפלגותן של תבניות ריתמיות עשוי להסתייע ביסודות ברבדי-השיר האחרים. תבנית תחבירית קצרה — אם שאר התנאים שווים — „נמנית לקראת“ סיגנון קונוורגנטי. עם הגברה מתונה של עומס הציפיות התחביריות, גובר התוקף שהיא עשויה לשוות לאופיו ההחלטי של הסיגנון. אם עומס הציפיות עובר מידה תיאורטית מסוימת (שאינה ניתנת להגדרה במונחים אופראציוניים), מתהפך, כביכול, אופייה הפרצפטואלי של התבנית התחבירית, והיא „נמנית לקראת“ סיגנון דיורגנטי. פעלים מפורשים (דהיינו, שזמנם וגופם מוגדרים) נוטים להבהיר את מבנהו של הפסוק. פעלים יוצאים עשויים ליצור זיקה ברורה בין שני שמות-עצם (נושא ומושא); פעלים המציינים תנועה במרחב, עשויים להורות בכיוון מוגדר, ובעת ובעונה אחת לארגן את מבנהו התחבירי של הפסוק ולקבוע זיקות ברורות בין שמות-עצם אחדים (נושא, מושא ותיאורי-פור על למיניהם). פסוקים שמניים, לעומת זה, ובמיוחד הארוכים שבהם, נוטים לצד אי-הוודאות האופיינית לסיגנון דיורגנטי.

שמות-עצם מופשטים נושאים אופי שונה בשני הסיגנונות. בסיגנון קונוורגנטי אופים מושגי והם נוטים להכללה. בסיגנון דיורגנטי הם נוטים להיתפס כאווירה, כהלך-נפש. אי-כוח-האווירה של הפשטות מוגברת על רקע של נוף מוגדר „עכשיו וכאן“; ואילו על רקע כללי, או ללא רקע כלל, האופי המושגי המכליל מודגש בהן.<sup>6</sup> ברובד העולם המעורב, עצמים בעלי צורה חזותית יציבה או אופיינית עשויים להוסיף נופך של ודאות.

5. המונח האנגלי שאני מתרגם אותו במילים „נמנים לקראת“ הוא:

Frank Sibley "count toward" "Aesthetic Concepts", in Joseph Margolis ed., *Philosophy Looks at the Arts*. New York, 1962.

וזאת כדי להקל על ההתבטאות בעניין הזיקה בין אופי המכלול ורכיביו. מובנו, מובא בחשבון, כמה שעשוי לתרום ל...<sup>6</sup>

6. הרחבתי את הדיבור על „כפל-הפנים“, או „תכונת-הפיפיות“ של שמות-העצם המופשטים, בספרי, מוסכמות וריתוריקה, הוצאת דגה, ירושלים, 1975, עמ' 34—70.

ואילו היעדרם עשוי להגביר תחושה אינ־טנסיבית של אווירה נטולת־גוף. תבניות סי־מטריות למיניהן, אם הן מופיעות בקומות־השיר הנמוכות, „נמנות לקראת” קונוורג־נטיות. אך אם הן משתרעות על־פני קטע די־וורגנטי ארוך יחסית, הן נתפסות כעיקרון מארגן נוסף, שנועד למנוע את התפוררותו הגמורה של הקטע, ולעורר תשוקות וציפיות להבהרה ושיכלול.

כדי להדגים הבדלים פרצפטואליים אלה בסונטים שלפנינו, יוכל הקורא הקשוב להב־חין באותה תחושה של תכלית גלויה ובקרה פעילה, לעומת תחושת אי־הוודאות, הפתיחות וההיפעלות, אם יפנה אל השורות הבאות:

זִמְרָה בְּמֵלָא קוֹלָהָ אֶת שִׁיר־הַלֵּלָהּ

הפשטות וצורות יציבות

„כי יירף זעף יום” הוא סונט־ערב, המב־קש לתפוס רגע חולף של בין־השמשות. אין הוא מגלה עניין בעצמים של הנוף, אלא באווירה של אותו נוף באותו רגע. על־כן הוא מתרחק מתיאורם של עצמים גשמיים. אנב כך הוא מציג גם תהליך הדרגתי של התפש־טות הגשמיות. בשתי השורות הראשונות מופיעים ששה שמות־עצם מופשטים, ואף לא שם־עצם מוחש אחד. עם זאת, הנוף הקונ־קרטי יושב במארב ברקע האחורי. שם־העצם המתבקש עם הפועל „שקוע” הוא „שמש” או „חמה”, ולא „יום”. השמש היא ששוקעת ומציינת (או מחוללת) את ערוב היום. בסונט שלפנינו, העצם בעל הצורה החזותית האופ־יינית (שמש) הודחק, ובמקומו הובאו שתי מיטונימיות שלו, „יום ולהט”, שהן הפשטות (ונעדרות צורה חזותית כלשהי). כך נדחסו, למעשה, בביטוי „בשקוע יום”, שני ביטויים: „בשקוע שמש” ו„בערוב היום”.

בשורה 3 נזכר העצם היציב היחיד בבית. אם גם נעדר צורה אופיינית: „אבן”; והוא אחד הנציגים המועטים של הטבע המוחש והמוצק בשיר. בעת ובעונה אחת, שורה זו מציינת רגע מסוים מאוד — וחולף מהר — של תקופת בין־השמשות. מבחינה חזו־

לעומת

כְּשִׁיר בָּא מֶרְחוֹק אָז הָדָר כָּל צַעֲדָה

רכיבי הסיגנון ברבדי־השיר השונים (ברובד המצלול, התחביר, המשמעות והעולם המ־עוצב) „נמנים לקראת” קטגוריה סיגנונית = פרצפטואלית זו או זו. אם גוברים (בכמות או באיכות) הרכיבים „נמנים לקראת” סיג־נון אחד, הם קובעים את אופיו של השיר — קונוורגנטי, למשל. אך המכלול הקונוורגנטי חוזר וקובע את אופי חלקיו. כך, למשל, הפסיחה, או הסטיה מן התבנית המטרית, ה„נמנות” באופן טיפוסי „לקראת” סיגנון דיורגנטי, עשויות בתנאים מסויימים להג־ביר את אופיו הקונוורגנטי של המכ־לול. לתופעה זו אפשר לקרוא „תכונת הפי־פיות” של התחבולות הסיגנוניות.

תא־רית<sup>7</sup> ורקע

כשאנו באים להשוות את רשמינו משני הסונטים של פיכמן, ההבדלים ביניהם מס־תברים במונחים מבניים ופרצפטואליים. „כי יירף זעף יום” מצוי קרוב לקוטב הדיורו־גנטי של הקשת. חמריו הלשוניים מסתעפים כדי מסכת אלתבניתית מעובה. מכאן רושמו האימפרסיוניסטי „אסיף”, ככל שהוא שונה באופיו, איננו קונוורגנטי במובהק. אדרבה, ברובד המצלול, ובמידת־מה ברובד הסמנ־טי, ניכרים יסודות דיורגנטיים, הגם שלא

7. אני משתמש במלה „תא־רית” בהוראת: מיקבץ של גירויים שמעיים או חזותיים המהווה רושם יחיד, שלם ומובחן; מה שבפטיכולוגיה תבניתית נקרא: figure להב־דיל מ־ground.

תיתריאלית, העצמים הגשמיים נבלעים אחד-אחד באפילה (אגב, המלים אפילה או הושך אינן מופיעות בשיר). אנו ניצבים מול הרגע שבו האבן האחרונה נעלמת מן העין. ה"אני-הקולט" בשיר תופס את היעלם של העצמים כשקיעה בתהום. אם "אפילה" היא העדר-אור, הרי ש"תהום" היא העדר-יש. כל הסובב את ה"אני-הקולט" נתפס כאין, כנוכחות אינטנסיבית של האין. בדבר, הדבר מהווה שלב מכריע בתהליך התפשטות הגשמיות. תהליך זה מגיע לפיט-גתו בשורה 4: "זה אט צונח כובד אחרון". "כובד" הוא תכונה שהופשטה מ"אבן", ודור-קא התכונה הרלוונטית ל"שוקעת" ו"צונח". שורה זו ניתנת להבנה בשני אופנים (וש-ניהם מעניינו של התיאור): נדמה שהעצ-מים הגשמיים הנתפסים בטישטוש הולך וגובר מאבדים בהדרגה את ממשותם החמרית, המ-יוצגת על-ידי משקלם; או, כהמשך ל"שקיעת" האבן, עת העצם הגשמי נעלם כבר, רק איזו תחושה מעומעמת, נטולת-גוף, שוהה עוד (אחת הקונוטציות של "כובד" — כהות-חושם — מוסיפה נופך לעימעום התחושה). אגב כך, תיאור הצניחה האיטית מגביר את התחושה של עיבוי-האין, כביכול: "התנגדות" האין המפחיתה את מהירות הנפילה ("אט צונח") מעוררת תחושה של מאסה אל-חמרית, שמעבר לחושם. (אגב, "כובד" הוא תכונתה של האבן הגשמית; אך "כובד", בהיותו הפשטה, הוא באורח פרדוכסאלי נעדר-משקל).

תחושת האיכות נטולת-הגוף, הנוכחת באינטנסיביות, מוגברת ע"י מספרם הגדול של שמות-עצם מופשטים בבית הראשון, המצי-נים איכויות מנותקות מעצמים גשמיים. מק-צתם קשורים בחושם: "רוך" (ו"מגע" ב-שורה 13) בחוש המישוש; "להט" בחוש ה-תרמי, ו"כובד" בחוש הכובד. בהיות שלו-שת החושם הללו בתחתית סולם-המובחנות, מגבירות הפשטות אלה את תחושת אי-מוב-הנותה של התפיסה האל-תבניתית האינטנ-סיבית. ההפשטה היחידה בבית הראשון הק-שורה בחוש הראיה היא "יום" (אך אין "יום" קשור בתודעתנו עם צורה חזותית אופיינית כלשהי). ההפשטות הפסיכולוגיות (המנותקות מאדם) תורמות חלקן לרושם המצטבר של שמות-העצם המופשטים, ובה-בשעה הן מוסי-פות גוון ריגושי מסויים לאווירה האופפת את הנוף.

עם היעלמו של העולם הגשמי הנראה, עם הכהיית חוש הראיה בבית הראשון, הולך

ומתחדד חוש השמע בבית השני; "יקשיב, רננה, שיר, הד, לרון". חוש השמע, השני בדרגת מובחנותו, אינו מציג לתודעה צורות יציבות כי אם רשמים הצצים ונעלמים, שמ-קורם עשוי להיות מרוחק ונעלם. השורה "כל ציץ נגוע-יום יקשיב ברעד", על רקע הבית הרא-שון, מעוררת את התחושה של התחדדות חוש השמע עד כדי שמיעת האין, הלא-חומר. הפועל "יקשיב" עניינו שמיעה מרוכזת, אי-מוץ חוש השמע. בדרך כלל הוא מלווה מו-שא ("יקשיב ל..."). היעדרו של מושא פור-מאלי כאן מחזק את הרושם, שהכוונה היא לשמיעת הלא-כלום (או, מכל מקום, שמיעת צלילים שמובחנותם נמוכה ביותר). "רעד" רומז בהקשר זה: (א) לדריכות, (ב) לת-נודות קלות שבקלות הנקלטות. (ואל ענין "ברעד" עוד נשוב).

התחושה של חדות השמיעה מובלטת ע"י דקות הגירויים בשורה 7: "כשיר בא מר-חוק או הד כל צעד". "צעד", שמ-עצם מופשט, מציין כאן מין רעש בלתי-מובחן; ובחשיכה, בהיעדרו של צועד, הוא נתפס כאי-כות נטולת-גוף. תחושת המובחנות הנמוכה והניתוק מכל עצם מוצק מוגברת ע"י "הד"; מה שנחפס אינו צעדים, כי אם רק הדם (ונדגיש, שגם התבנית הריתמית וגם התבנית התחברית של שורה זו הן מן הפחות ברור-רות בשיר). מבחינה הגיונית, שורה זו עשויה לספק את המושא ל"יקשיב"; אך תחושת התפוזרת ורפיון-הזיקות מתבטאת פה הן ברי-חוק בין הפועל למושאו האפשרי, והן בהעדר כל קישור תחבירי ביניהם. הדימוי בשורה זו (שאליו עוד נחזור) יוצר זיהוי בין שיר שעדיין אינו ברור, לתודעה וקליטת-שמע מעומעמת; הוא ראשית התעבותן של תחו-שות היוליות כדי דמות שיר.

היעלמו של העולם האובייקטיבי, והגברת הדריכות של הסובייקט, מבליטים את העולם הסובייקטיבי: בשורה 6 כהתרחשותו הפי-נימית של הציץ, בשורה 8 כהתרחשותו של אדם (סתמי). צירוף הפועל "זורמה" עם "רננה... ואן" מעבה את ההפשטות הללו לכלל מאסה סמיכה, חסרת-צורה-יציבה וחסרת-חומר. המעבר מן האוקטט לססטט מסיט את המו-קד מקליטת רשמים סתמיים ל"אני-הקולט", וזהו מפנה מהיפפלות (תרתי משמע) ל-תודעה פעילה יותר. גם הזיקה בין התהוות השיר והתחושות ההיוליות מתבהרת במקצת. מבחינה פורמלית לא נרמז כל קשר בין הפי-



שהתהליך געשה מאליו, כביכול. השיר (או הפרי, או הגל) הוא נושא הפורמלי של הפסוק (השווה, למשל, לגירסה משוכתבת מעין „תלשו מגע־הערב מסלעו“).

בשורה 13 מושלם אפוא תהליך גדילתו (הבלתי־רצונית) של השיר הנוצר. תהליך זה בא לכלל השלמה בנקודת־זמן קצרה ביותר (רגע ההיתלשות). הדימוי בשורה 12 רומז לאותו תהליך גדילה עצמו (תפח — השיר, או הפרי, או הגל) ולנקודת־זמן קצרה, שהיא קודמת כהרף־עין לנקודת־הזמן שבשורה 13. וכאן נוכל לצטט את דברי יוסף האפרתי: “

„הפרי שעל הבד נשכח [— — —] עוד מעט וינשור [— — —] ואפשרות זו מומחשת עוד יותר בדימוי הגל. מתואר כאן גל שגם כל היום בשמש, ורק מגעו של הערב מעוררו לחיים והוא מתרומם מול רוחב חדש שאור היום לא ידעו. התיאור המפורט של הגל בשיאו אינו יכול שלא להעלות על הדעת את הרגע הקרוב שבו יתפץ הגל. מתואר כאן רגע, שבמציאות אינו נמשך יותר מכהרף־עין“.

מכל האמור לעיל מתבסס יותר ויותר אופיו האימפרסיוניסטי של הסונט.

שירו של פייכמן מציג רצף של רגעים החולפים ממש, כאשר אופים נתפס החל ברגע שבו להט זעפו של היום רפה, האבן האחרונה צונחת בתהום, רגע לפני היתלשות (השיר, הפרי, הגל), ורגע ההיתלשות עצמו. זוהי המגמה הכללית המציינת את המסכת האלתבניתית של הסונט. התיאור עשוי שורה ארוכה של הפשטות, היוצרות אווירה אינטנסיבית בנוף קונקרטי. הנוף הקונקרטי מיוצג באוקטט על ידי שני עצמים בלבד שיש להם צורה יציבה (אבן, ציץ), ואף הם כל־ליים ביותר. מיטונימיות נוספות של הנוף מופיעות בססטט: פרי, בד, גל, שמש, סלע. אך הללו מופיעים כחלק מדימויים, ויש מקום למידה ניכרת של אי־ודאות אם ובאיזו מידה ניתן לייחסם לנוף הקונקרטי הסובב. תחורת הספק ביחס לשמות־עצם אלה מוגברת על־ידי אי־הודאות אשר לנושאם של הפעלים „תפח“ ו„נתלש“ (שיר, פרי או גל). על דרך הספק נוצרת ישות חדשה, שבה נבלעים — תוך כדי טישטוש צורתם ומהותם — השיר, הפרי והגל.

סוק „רון, לבבי“ ובין הבא אחריו. אלא שהי־קשר המתבקש בבירור למדי הוא קשר סימבולי („מפני ש...“). ביסוד הפסוק הבא מונח היסט מן הנוף הקונקרטי אל ההפשטה, על־ידי הפיכת תיאור הזמן המשוער לנושא. נושא הפורמלי של הפסוק הוא „שעה זו מאוחרת“. שיעורו ההגיגי של הכתוב הוא בערך: הנוף מלא... המיה... בשעה מאוחרת זו“. ייחוס הנושא „מלאה“ לנושא „שעה“ פועל בהקשר זה ל„עיבוי“ ההפשטה, המצטרפת לרושמן הר מצטבר של ההפשטות הקודמות. העיבוי מוגבר פה ע״י האוכסימורון „מלאה, עם הדממה, המיה...“. „המיה“ מציינת בליל צלילים, שאינם מחתכים בבהירות. הלוואי „נסתרת“ מנמיך את מובחנותם. האוכסימורון ניתן להבנה לשתי פנים (כש„נסתרת“ מחזק את שתי ההבנות): (א) ההמיה היא חרישית כל־כך, עד כי אי־אפשר לשמעה אלא כשכל שאר הצלילים בעולם נשתקו; היא חרישית כל־כך, עד כי אין הרגשה שהיא מפירה את הדממה. (ב) הסתירה שבאוכסימורון מבטלת את היסוד השימעי שב„המיה“, כששאר רכיבי משמעותה מוסיפים לעיבוייה הבלתי־מובחן של „שעה“; בכך התיאור השימעי געשה מיטאפורה לתפיסה אינטואיטיבית, קליטה אל־הושית, השראה. אגב כך נתפסת בהיסח־הדעת זיקה מובלעת בין ההמיה שבחוץ ובין הלב המבקש לרון; התהוותה הנעלמת של מעין „המיית־לב“.

תהליך זה של התהוות השיר מגיע לשיאו בשלוש השורות הבאות. התהליך שראשיתו בתפיסה אלתבניתית, נטולת־גוף, הגיע — דרך תחושות היוליות והתעוררותה של „המיית־לב“ — להתהוותו של שיר, המתוארת בסוף במונחי נוף וצמיחה: „השיר בשל כפרי על בד נשכח“ (גם אל דימוי זה עוד נחזור). בשילות השיר רומזת למידה מסוימת של שלימות, לתהליך שנעשה באיטיות ומאליו, כביכול, ללא התערבות רצונית. הפעלים „תלש“ ו„נגע“ (עם השם הנגזר „מגע“) דורשים, הן כנושא והן כמושא, שמות־עצם מוחשיים. אשר למושא יש מידה מסוימת של אי־ודאות (האופיינית מאוד לסונט זה) אם הוא „שיר“ (מופשט) או „פרי“ או „גל“ (מוחשיים). ואולם, הצירוף „מגע־ערב“ מבטל את היסוד החושי־חמרי של הפעולה ומוסיף למליאות האווירה של ההפשטות המעובות (ויש לזכור כי „מגע“ לקוח מתחום החוש הפחות מובחן). השימוש בבניין נפעל („נתלש“) מגביר את התחושה

זו מוגבלת על ידי תפקודו התחבירי המובהק. מבחינה תחבירית, „באין שמחה“ ממלא תפקיד מושגי ברור, כתיאור של הפועל „משת-רכת“. אוריריותו כביכול (הקטנה יחסית) באה לו מכוח הנושא „רוח“. מלת-הריגוש המובת-הקת השניה שבאוקטט אינה מנותקת מעצם גשמי: היא משמשת כלואי לשם-עצם מור-חש, ולו גם סתמי מאוד, „ערימה זו מדכ-דכ“.

לדרכי-הפועל חלק נכבד בעיצוב הצביון הפסיכולוגי השונה בשני הסונטים. על „אסיף“ חולשת, באורח בולט, דרך הציווי: „קח... זרוק... זרה... ישר... אסוף... זמר... (יובא)... שור... אגור נא“. רכיב-משמעות חשוב בדרך הציווי הוא הרציה השלטת או, מכל מקום, שליטה רצונית מבוקרת, המשווה נעימה פסקנית לשיר. גם הפניה בגוף שני לאורך כל השיר תורמת לכך, בהבליטה את התודעה המוענת והנמנעת, אם גם סביר להניח כי בשיר זה הדובר הוא המצווה על עצמו. במלים אחרות, יש בדרך הציווי שלפנינו יותר מקב אחד של גינון סיגנוני, שעיקר תכליתו לחזק את הנעימה הפסקנית ב„עלילה“, שאת רוב פעולותיה אפשר היה למסור על דרך החיווי. ב„כי יירף זעף יום“ יש ציווי אחד ויחיד (מלווה פניה): „רון, לבבי!“ אך פה אין הוא קובע את נעימת השיר, כי אם הוא בא, במידה רבה, כסטייה מן הנעימה שנתבססה. למרות התפיסה האלת-בניתית האינטנסיבית, אין סונט זה בבחינת מאסה גלמית מכל וכל. כבר ראינו כי במסכת בלתי-מובחנת זו נרקמת, במעומעם, איזו מגמה של הרפיית מתח, של היפתחות, המובילה לתחושות מעורפלות היתגבשות בהדרגה ולובשות דמות שיר. כפי שנראה להלן, תהליך זה מחוטב במידה רבה מפרקים-פרקים, ואף-על-פי-כן אינם כופים עצמם על התפיסה המודעת. פסוק הפניה עם הציווי, המופיע בראשית הססטט, הוא אחד האמצעים לחיטוב זרימת הרשמים וחיתוכם — להדגשת התפנית העניינית במעבר בין שני חלקי הסונט.

בתחום הקישור התחבירי, תחושת הכיוון הספציפי בפעלים מתבטאת באוקטט של „אסיף“, גם בריבויים היחסי של פעלים יוצאים הגוררים מושא ישר: „קח הקלשון וזרוק כל השלכת“, „זרה הלאה ערימה זו“, „זמר במלוא קולך את שיר הלכת“ (ושים לב, דרך אגב, לפסקנות הכוללת לנית שב„כל השלכת“). ב„כי יירף זעף יום“ אין אף מקרה אחד כזה.

אם נבחן עתה, במקביל, את „אסיף“, אנו עשויים להרגיש בו בצביון פסיכולוגי של ודאות, בקרה אינטלקטואלית-רצונית וכיוון-נים ברורים — יחסית ל„כי יירף זעף יום“, על כל פנים. נסיבותיו הסיגנוניות של הבדל זה, בצביונם הפסיכולוגי של שני הסונטים, ניכרות במרבית רבדיהם. לעומת המסכת האינטנסיבית הבלתי-מובחנת שב„כי יירף זעף יום“, היסודות האלת-בניתיים שב„אסיף“ משור-קעים, כאמור, ברקעה של תארת ברורה יחסית. בקידמת הסונט מתרחשת עלילה מסוימת למדי, עם שורת פעולות חקלאיות ברורות למדי, שתכליתן מובהקת למדי (אני מור-סיף „למדי“, כי ראינו לעיל, ב„השוואה ראשונה“, את האמצעים שבהם טושטשו ברירות הפעולות ומובהקות תכליתן). הפועל התכ-ליתי היחיד ב„כי יירף זעף יום“, „יקשיב“, עניינו פתיחות נפשית (לקראת, תפזורת) גירויים לא-מובחנים), ולא עשיה מפורשת בעולם החמרי.

באוקטט של „אסיף“ נזכרת שורת עצמים, שבה הולכת וגוברת מעין מובהקות — יחסית לאוקטט המקביל, על כל פנים. „רוח“ הוא עצם חסר צורה יציבה, ונקלט על-ידי החושים הפחות מובחנים („באין שמחה“ רומז, אולי, לרוח קלה שאינה נתפסת בבהירות יתירה: „ימים רבים“ גורע משהו ממיידיותה של הסיט-טואציה). „שלכת“ ו„ערימה“ מציינים עצמים בעלי צורה חזותית יציבה פחות או יותר, אם כי לא דווקא אופיינית. „קלשון“, לעומת זה (ו„הגורנה“ בססטט), הוא עצם תכ-ליתי יציב, בעל צורה חזותית אופיינית. והוא הדין ב„ש ביל-הערב“. מאלף להשוות את השימוש ב„צעד“ בשני הסונטים. בקודם, „צעד“ לא נתפס כפעולה, אלא כגירוי שמעי נטול-גוף שמובחנותו הונמכה על-ידי הנסמך „הד“. כאן הוא מציין את פעולתו המכוונת של צועד מוגדר, ובו אתה חש משום בטחון ואף משום מגמה ספציפית (בשל „ישר“, בעיקר). גם ב„זמר במלוא קולך את שיר-השלכת“ יש משום החלטיות מודגשת.

כן מאלף להשוות בשני הסונטים את המלים בעלי הגוון הריגושי. ב„כי יירף זעף יום“, הללו הופיעו כחלק משורת הפשטות „מעורבות“, שרושמן המצטבר היה איכות נטולת-גוף אינטנסיבית. שם-העצם המופשט „שמחה“ מתנהג אחרת ב„אסיף“. אמנם יש בו כדי לתרום לאווירת השיר, אך יכלתו

בד בבד עם מגמות ההתפזרות ב"כי יירף זעף יום", נאכפות על האוקטט תבניות מלכ" דות, השומרות על מידה מסוימת של חיטוב הצורה. כנגד מגמות ההתפזרות, סיום האוקטט נוטה לנעילה מחוטבת. אחרי שלוש שורות שבהן בלטו תחביר כפול, פסיחה מתוחה, טישטוש התבנית הריתמית והפשטות נטולות צורה וגוף, שורה 8 מפגינה מידה ניכרת של סדירות ריתמית; הפסוק חופף את השורה, תחבירו חד־משמעי, והמלה "רק" משווה לו נעימה פסקנית־מגבילה (היא ממלאת בכך את התפקיד של מה שברברה הרנסטיין־סמית' מכנה "אלוזיה סיומית").<sup>10</sup> החזרה על המלה "אז" בשורות 7—8, התחלת שורה 7 במלה "כשיר", וסיום שורה 8 במלה "לרון", מעוררות תחושה של יחידה סימטרית סגורה (תחושת החיטוב מסתייעת פה גם בפגינת שתי תבניות גב־אל־גב: כשהראשונה מסתיימת, השניה מתחילה בהברה המוט־עמת "רון"). תחושת־חיטוב דומה מתעוררת בשורות 3—4, בזכות התקבולת המשמעותית והכיאסמוס המבני. כתוצאה מכל זה, האוקטט של סונט זה מעורר תחושה של מאסה גלמית, שתבניתה חלשה מן הרגיל, ובעת ובעונה אחת, תחושה של ליכוד וחיטוב. לצורך השוואה, גם שורה 8 של "אסיף" מפגינה סדירות מטריית רבה, גם בה התחביר חד־משמעי וסוף הפסוק חופף את סוף השורה, וגם בה "במלוא קולך" משווה נעימה פסקנית לאמור. עם זאת, פעולת הנעילה והחיטוב שלה אינה ניכרת באותה מידה, רק משום שאין השורות הקודמות נוטות לא־תה מידה של אי־ודאות והעדר תבנית כמו ב"כי יירף זעף יום".

הססטט של "אסיף" נוטה, כאמור, יותר לדיוורגנטיות מאשר האוקטט. תורם לזה, בין השאר, טיבו של הססטט שסדר חרוזיו נצפה פחות מאשר של האוקטט (ואכן, פִּיכ־מֵן בחר כאן, ביודעין או שלא ביודעין, בסדר־החרוזים הפחות שכיח והפחות מאוזן). אך חלק נכבד בכך גם לפסיחות הרבות ולפסוקים השמניים. כך למשל, צביונו ההחלטתי־יחסית של "אסיף" נמהל, כביכול, בססטט, ע"י יסודות ש"גמנים לקראת" דיוורגנטיות, טישטוש־צורות ואי־ודאות. ב"גדול יום הא־סיף" משמשים הן יסודות ש"גמנים לקראת" החלטיות, והן יסודות ש"גמנים לקראת" היפוכה. מחד גיסא, אנו מבחינים בקוצרו של הפסוק ובהכרזתו הפסקנית. מאידך גי־סא, הפסוק הוא שמני, אחרי שורה ארוכה של פעלים מפורשים בציווי, שרובם פעלים יוצאים, (אני פוסח על המגמות הסותרות שב־תבניות הפרוסודיות). וגם הפסוק שלאחריו שמני וקצר: "תהי צלולה עינך מאד". למעשה, הוא הפסוק הגולש הקצר ביותר בכל השיר, ולכן הוא מהווה את הזעזוע הרציני ביותר ליציבות צורתו של הסונט (ככל שהי־יחידה התחבירית קצרה יותר, כן מגלה היא התנגדות רבה יותר למתיחתה אל מעבר לצומת הפרוסודי).

ה"זרימה" הריתמית הנמרצת, שבה תבניות התחביר והתבניות המטריות מטשטשות זו את זו, מהווה תשתית דיוורגנטית לאיכות האל־תבניתית האינטנסיבית, המתבטאת גם ברובד הסימנטי וברובד העולם המעוצב. אך בסונט זה, אין התפיסה האל־תבניתית רדוד־פה אחרי תחושות מעורפלות, אווירה נטו־

9. Reuven Tsur. "Articulateness and Requiredness in Iambic Verse: Style, Vol. 6, Spring 1972.

10. Barbara Herrnstein-Smith. *Poetic Closure*. Chicago, 1968.

11. אשר למנגנון הפרצפציה האפשרי שמ־אחורי תופעה זו, עיין A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, London, 1970, pp. 170-173, 180-181.

הניתוח הזה של "כי יירף זעף יום" הוא הרחבת הניתוח של מצלול הסונט הזה במא־מרי, הטרוכיאוס המעודד והריש הרועמת, מאזניח, יולי 1968, מ' 134—140. בטכ־ניקה דומה הבחנתי בין משחק מלים ומוס־קאליות בשירי אבן־גבירול בספרי, עיונים בשירה העברית בימי הביניים, הוצ' דגה עמ' 181—193.

אל־תבניתו ובר־קיימא

ב"כי יירף זעף יום" ראינו כיצד מביאים היסודות האל־תבניתיים הדיוורגנטיים לידי תפיסת אווירה אינטנסיבית שברגע החולף. גם בססטט של "אסיף" גוברים היסודות הדי־וורגנטיים והאל־תבניתיים. אך פה הם מה־וים תשתית לאיכות שונה למדי. אחד ממקורות ההבדל טמון, כמדומה, בכך שהי־סודות האל־תבניתיים ב"אסיף" באים אחרי אוקטט שבו התבניות היו מובהקות למדי. ההתכליות והצורות החזותיות ברורות יח־סית.

לת־גוף, הספוגה בנוף מוגדר והנתפסת ברגע שהתחושות נהפכות לרגשות, כמו ב"כי יירף זעף יום". אין שיר זה מבקש לכבוש את הלך־הנפש החומק שברגע החולף, כי אם, אדרבה, את בר־הקיימא שבהוויה. הססטט מבקש את מהותם הפנימית של הדברים, את תמציתם המשוחררת משיעבוד הזמן והמקום, את העצמות הטהורה, האל־זמנית, המשוחררת מן החומר ההולך ונפסד — כפי שזו מתגלה, באורח פרדוכסלי, בעצם המוגדר.

הססטט מבחין בין מה שעלה יפה ובין תמצית כל טוב הראויה לשימור; "מהם עי־דית, ומהם עידית שבעידית", כדברי ביא־ליק. על־כן חייבת להיות "עינך צלולה מאד" כדי להבחין בין מראית־עין ובין המציאות הממשית, הבלתי־נראית. בתחום היצירה הרור־חנית, אין להסתפק ב"חינני" גרידא, יש לשמר את רב־העוצמה, האינטנסיבי הצרוף. יצירות וחוויות, הנראות בשעת חיבורן או התרחשותן מוצלחות, עשויות להיחשב, בחש־בון הסופי, יפות לשעתן בלבד.

"שור מסתרי חיקו" מכוון את הקורא אל הוכו החבוי, מהותו הפנימי של דבר; "מס־תור", לא זו בלבד שהוא נעלם מן העין, אלא שהוא גם מציין דבר שאינו מתקשר עם כל צורה חזותית שהיא. האיכות האל־חמרית, שבאורח פרדוכסלי מרוכזת בעצם המוחש, היא המטביעה את רושמה בצביונו של כל הססטט.

שלימותה התמציתית של היצירה מובעת בציוור של הבשלת הפרי בשמש. "קיץ" הוא הפשטה מנסיבות־גוף קונקרטיות. הוא גם מציין את פרק־הזמן שבו מבשיל הפרי (בהשפעת השמש) לקראת הסתיו (זמן הא־סיף). הריבוי "קיצים" (במקום "קיץ") מש־מש להעצמה, וכן כאות נוסף שמדובר על משהו שמעבר ליכול החקלאי המוחש. גם פה — כמו בראשית, "כי יירף זעף יום" — השמש, העצם בעל הצורה החזותית האפיי־נית, הודתק. הוא מומר בפריפראזה, שעיקרה פה השמטת המלה שעל הרמה השמנית ("שמש"), כשנוצר מתח בין המופשט ממנה ("קיצים") והאטריובוטים המוחשים שלה ("זהב... יוקדים"; השמש יוקדת וצבעה זהב). "זהב" מציין תכונה חסרת־תבנית, שהופרדה מעל העצם המוחש; עם זאת, היא תכונה הנראית לעין בחיות רבה. בד־בבד מתעבה "זהב" ברכיבי המשמעות, סגולה

ויקר" — כשהרכיב "מתכת" מתבטל בו מכוח הסתירה המיטאפורית (רכיבי הצפיר פות או העיבוי נשארם, אך בלא החומר). כתכונה של "שמש" או של "קיץ", היא אינ־טנסיבית ביותר. "יוקדים" מוסיפה לתחושת האינטנסיביות. בהיות המלה לקוחה מתחום החוש התרמי, וכן מכיוון שהיא מתלווה אל עצם גטול־צורה־גוף כ"קיצים", התחושה היא אינטנסיבית, אך בלתי־מובחנת. "זהב" הוא גם תכונת השיבלים שהבשילו. כביכול, הזהב הרב של הקיץ הוצק ורוכז בתוכו. מבחינה זו, מעניינת דר־משמעותו של הפועל "הוצק". מצד אחד, פירושו, הורק לתוך, ועניינו התמלאות השיבלים בזהב הקיצים. מצד שני, פירושו, התכה או המסה של מת־כת, המגביר את תחושת האנרגיה, התום האינטנסיבי (ומגביר, ברקע התודעה, את יסוד המתכת, שהרחקתו הפכה את "זהב" לאיכות גטול־ת־גוף). שתי ההוראות מדגישות את העדר הצורה היציבה. בקיצור, ביסוד המיטאפורה מונח אותו העקרון המונח ביסוד דר־משמעותה של "תמצית": נוזל מרוכז וחסר צורה יציבה, שמשמעותו המושאלת היא כוח מרוכז — תוך ועיקר הממלאים את הדבר, אך בלא צורה או חומר.

## סיכום

השווינו באריכות רבה בין שני סוגים של פיכמן. פיכמן "הואשם" לא אחת בחד־גוניות בתימות שלו וטיפולו בהן. מה שני־סיתי להראות בניתוח שלעיל הוא, שדמיון תימטי אינו משווה, בהכרח, אופי שווה לשני שירים. ההתרשמות הכללית משני השירים שנדונו היא שונה במידה ניכרת, למרות התימות הדומות. התימה, כמו גורמות אחרות בשירה, היא מרכיב אחד מני רבים במכלול מורכב מאד. לפיכך, אין אפשרות לבודד מרכיב סיגנוני אחד ולהצביע עליו כעל מקור ההתרשמות הכללית. זו נקבעת ע"י הזיקה בין המכלול ומרכיביו, וכן זיקת המרכיבים בינם לבין עצמם, המרכיבים וזיקותיהם הם הנסיבות הפרצפטואליות של איכות אזורית־ריגושית או אידיאית — שבה עשוי להבחין הקורא. צביונה של האיכות האזורית נקבע ע"י הבחנות דקות ביותר — מקצתן דקות מסף התפיסה המודעת — ברובדי השיר השונים ביותר: בתחום התימה,

העולם המעוצב, הרובד הסימנטי, המבנה התחבירי על היבטיו הרבים והמצלול על ממדיו השונים. ההבחנות בתחום המצלול, למשל, מגיעות לפעמים מעבר לתבניות הצליל החוזרות, מעבר לחפיפת התבנית המטרית עם תבנית-הטעם (או התפלגותן), עד לתכונות המבחינות של הפונימות (עין בנספח). ככל שרבות ומגוונות יותר ההבחנות האחריות לאיכות אזורית כלשהי, וככל שההבחנות הללו נוגעות לממדים רבים ומגוונים יותר של השיר, כן נתפסת האיכות האזורית כאינטנסיבית או „רוויה“ יותר; ובה במידה עשויה היא להיות חמקמקה יותר קשה יותר להסבר „סיבתי“. וזוהי ההצדקה — אם יש הצדקה לדבר — שנדרשנו לאריות כותדברים כזאת בהשוואת שני שירים קצרים.

נספח: רשת המצלול

תחושת התפוזרת ב„כי יירף זעף יום“ עיבוי מסכת הלשון המסתעפת שבסונט, מוגברים גם על ידי תבניות המצלול. בהקשר קונטורוגנטי, כאשר מיקבצי פונמים חוזרים בתוך שורה אחת, בהברות מוטעמות החלות ב„הרמות“ מטריות, תבניות המצלול נתפסות כמתקדות. לעומת זה, בהקשר דיורוגנטי, כאשר שר מיקבצי ההגאים חוזרים בסדר בלתי-צפוי, בשורות שונות, שחיטוב סיומיהן טושטש על ידי פסיחות ותחביר כפול; כאשר המיקבצים חלים לפעמים בהברות מוטעמות, לפעמים בבלתי-מוטעמות, לעיתים ב„הרמות“ מטריות, לעיתים ב„השפלות“ — אז המצלול מהווה מעין שתי-וערב מסתעף הנבלע ברקע הבלתי-מובחן, ונתפס כמוסיקאליות.

„כי יירף זעף יום“ עושה שימוש מתוחכם ביותר בתבניות המצלול, וזאת מבלי לכפוף עצמן על תודעתו הממוקדת של הקורא. ראיתנו לעיל ששורה 2 מתחלקת, מבחינה תחבירית-ריטורית, לשני חלקים כמו-סימטריים (אך לא שווים), המנוגדים בצביונם הפסיכולוגי. חלוקה זו מקבילה לחלוקת ההגאים, שאף היא מציגה את שני החלקים זה כנגד זה. רושמו המצלולי של החלק הראשון ממוקד ביותר: הוא בן שתי מלים, שכל אחת מהן חופפת רגל יאמבית. תחושת המיקוד ניכרת עד לחיתוך התכונות הנושאות אותה בתחתית ההיארכיה הלשונית שתי המלים מסתיימות בהברה פתוחה מוטעמת, כשכל הברה כזו (המתארעת בהרמה מטרית) בנויה פ + תנועה. לפי רומאן יעקובסון<sup>12</sup>, ההברה

הראשונה שכל תינוק לומד להגות לשימוש רפרנציאלי היא PA בכל הלשונות שנחקרו לצורך זה. הברה מעין זו מהווה ניגוד מירבי (כלומר, תבנית מובהקת) בין סגירה מוחלטת של הפה ובין פתיחתו המירבית; בין פוצץ שפתי אטום (בלתי-צלילי), שהוא מבחינה אקוסטית בלתי-מתמשך ובלתי-מחזורי, ובין תנועה שהיא בהכרח צלילית, מתמשכת ומחזורית. במקביל לכך — אומר, יעקובסון — כמחווה הבעתית, סגירה חזקה של השפתיים היא הבעת רציה נחרצת. העיצורים הצוללים למנ"ר הם רכישה פונמית מאוחרת יחסית, הם מובחנים פחות, והם צליליים, מתמשכים ומחזוריים; לפיכך, יש נטיה מוגברה לנקוט אותם לשימוש אונאומטופאי ואמוטיבי (התנועות o ו־e, המשמשות כאן לגיוון המטרית הפונטית החוזרת, הן רכישה מאוחרת יחסית של התינוק).

מיקודו המחותר של „זעפו ירפה“ מובלט כאן על דרך הניגוד הכפול. מצד אחד, אותן מלים מופיעות בכותרת השיר, בשינוי צורה. כאן, בהיותן מלעיליות, תבניות הלשון סוטות מן הדפוס היאמבי, בכך שכל מלה פוסחת, כביכול מעמוד יאמבי אחד למשנהו. כמו כן, הפוצץ השפתי מומר בחוכך שפתי (שב-עברית מהווים פֿוֹנימה אחת), שמבחינה אקוסטית הוא עיצור מתמשך (אם גם לא מחזורי). את ההברות המוטעמות מהווים כאן עיצורים צליליים מתמשכים, תחת אטומים ובלתי-מתמשכים. דומה, אפוא, שאת הגיוון האמוטיבי של המצלול ב„זעפו ירפה“ קובע „זעפו“, ואילו בכותרת השיר, „יירף“ נוטה לקבעו.

מצד שני, בניגוד להגאי הרישא, מרבית עיצורי הסיפא בשורה זו הם צוללים (ר', מ', נ') שהם צליליים, מתמשכים ומחזוריים. או לפחות חוככים (ך', ה') שהם מתמשכים (אם גם בלתי-מחזוריים, ובמקרה זה אטומים). התנועה o שבשתי ההברות המוטעמות היא מעוגלת-אחורית, שהיא (לפי נסיונות Köhler ואחרים) נוטה להיתפס כקהה, אם שאר התנאים שווים. לפי כל האמור לעיל, „רוך ותמהון“ עשויים, בתנאים הולמים, להפעיל בהגאיהם גיוון אמוטיבי עז של „רוך ערב“. שתי-וערב של מצלול מעין זה עשוי בהקשר דיורוגנטי (ורק

Roman Jakobson: Child Language, 12  
Aphasia and Phonological Universals.  
The Hague, 1968

בהקשר דיורגנטי) להעצים איכויות ריגור שיות נטולות-גוף, ובמיוחד איכויות כדוגמת "רוך-ערב".

ואמנם כן, המלים "רוך ותמהון" מטביעות את רושמן על מצלולו של כל הסונט; וזאת בשתי דרכים: מלכתחילה ובדיעבד. — (א) מלכתחילה — על דרך הציפיה קדימה: לפי ידיעתנו את צורת הסונט, מצפים אנו לעוד שלוש מלים עם החרזו ין, ציפיה זו באה על סיפוקה במלים "אחרון", "אין", "לרון"; (ב) בדיעבד — הקורא נתקל באיזון בלתי-צפוי במיקבץ ההגאים ין וזם, ר, כ: (או ח) ולאחר מעשה מקשר הוא ביניהם ובין הגאי "רוך ותמהון". כך אנו מוצאים בכור תרת, בשורה הראשונה, החמישית והאחרונה את המלה "יום"; בשורה 3 — "אחר רונה" ו"בתהום"; בשורה 4 — "צונח" ו"אחר רון", בשורה 6 — "זרמה ואון"; בשורה 7 — "מרחוק"; בשורה 9 — "מאוחרת"; בשורה 12 — "גם"; ובשורה 14 — "רחב" ו"אור יום". על כך יש להוסיף ריכוזים גבורים של העיצור נ ו"מ, כדוגמת "רונה" ועוד, ואשר מגיעים לשיאם בשורה "מלאה" עם הדממה, המיה נסתרת". ועוד יש להרסיף לרשימה מיקבצי הגאים המצומצמים יר תר בתפוצתם (אך לאו דווקא בהיקפם), כדוגמת "כשיר — יכשר" (שורות 8-7).

ככל שמיקבצי ההגאים מפוזרים יותר, כן גדלה תחושת ה"שתי-ערב"; ככל שגדל מספר ההגאים המשתתפים במיקבץ, וככל שגדלה תפוצת המיקבץ, כן גוברת ה"כור מה"<sup>13</sup>, מידת ה"רוויה" של האיכות נטולת-הגוף, האל-תבניתית, האמוטיבית.

שונה בתכלית אופי המצלול ב"אסיף": תבנית המצלול ב"הרוח משרכת" בשורה 2 פועלת לליכוד שתי המלים האחרונות בשורה; אף העדר-ההטעמה מן ההברה השמינית פועל להבלטת ההטעמה בהברה השירית. בכך, הפסיחה, האליטרציה והסטיה מן התבנית המטרית, משתפות פעולה להגברת תחושת הנעילה בסוף שורה 2. שורה 3 תפוסה על-ידי זוג פסוקים מחוברים, עם ציזורה אחרי ההברה הרביעית המחלקת את השורה לשני חלקים מעין-סימטריים. את הפסוק הראשון מלכדת אליטרציה ליחידה מובחנת: "קח הקלשון". אך מתחת לפני השטח חבויה תבנית-מצלול עשירה יותר, המבליטה — בהיסח-הדעת — את הסימטריות של שני הפסוקים. מיקבץ העיצורים "כל"

מהדהד את שני העיצורים הראשונים של "קלשון". מיקבץ העיצורים "השלכת" הוא בבואת הראי של מיקבץ העיצורים "הקלשון" (ועל רקע זה אפשר אולי לראות קשר גם בין "קח" ו"השלכת"). אולי אפשר עוד להצביע על שני מיקבצי-הגאים נוספים, שגם אופים מלכד, בשורה 8: "במלוא-קולך"; "קולך... לכת". תבניות המצלול באוקטט של "אסיף" הינן, אפוא, מוגבלות יותר ואינן "מפעפעות" בכל הסונט, כמו ב"כי יירף זעף יום"; עיקר תפקידן מקומי וממקד: תפקידן ללכד שני ביטויים סמוכים, או להבליט את הסימטריות של שני חלקי שורה.

ראינו לעיל כי הססטט של "אסיף" נוטה יותר ל"זרימה" ודיורגנטיות מאשר האוקטט. בקשר לכך הצבענו על משקלן הגובר של הפסיחות בססטט. הפסוק הבא מוסיף קומה על קומות השיר המתפלגות: "אשר הוצק / זהב קיצים יוקדים". כאן לא זו בלבד שהיחידה התחבירית משמשת כ"קונטראפונקט" לשורה היאמבית, כי אם — בנוסף על כך — שתי יחידות של פנטמטר יאמבי מוצגות בקונטראפונקט זו לזו.

מבקרים אנגליים אחדים קוראים לפסוקים מסוג זה "שורה מפושקת"<sup>14</sup>: פסוק הנקרא כפנטמטר יאמבי אך הוא מתוח על-פני שתי שורות פנטמטריות. אילו אמנם היווה פסוק זה שורה פנטמטרית בפני עצמה, היתה האי-ליטרציה "הוצק... קיצים" מחזקת את תחורשת האיזון והיציבות (כדוגמת האליטרציות באוקטט). אך בצורתו המפושקת, כאשר תקרית ראשונה של המיקבץ חלה בצומת הפרוסודי (סוף השורה) ותקרית שניה חלה באמצע הקולון ובאמצע האיבר השמני — האליטרציה מגבירה את תחושת ה"זרימה" דווקא, כלומר, את תחושת חוסר-האיזון ואי-היציבות. תחושת ה"זרימה" מועצמת בשל כך, שהפסוק המהווה את "השורה המפושקת" הוא פסוק מושא (ארוך למדי) שהוטרם לפועל הציווי; עומס הציפיה התחבירית הוגבר, והאתגחתא שאליה מוליכה הפסיחה היא עראית ביותר.

13. "כרומה": אינטנסיביות, עוצמת הגוון המבחיין.

14. Roger Fowler. "Prose Rhythm" and "Metre", in Roger Fowler ed., *Essays on Style and Language*, London, 1966, pp. 90-92.

”כרך” — שיר-מפתח להוויות-יסוד בשירתו

א. מי אשר בָּלְבוּ שְׁמוֹרָה דְּמוֹת נְקִיָּה —  
 יִשְׁאַנְנָה קָרְבוֹ עִמָּךְ וְהִתְבִּיאָה.  
 ”כרך” — חיה מול יער

מי אשר בְּנַפְשׁוֹ תְּהַבֵּהב שְׁאֲרִית תְּמָה,  
 יָקוּם נָא וְנִמְלֹט מִחִיָּה זֶה אֲדַמָּה,  
 בְּעוֹד לֹא שָׁלַח עִמָּךְ בּוֹ אֶת אָרֶס שְׁנָה,  
 בְּעוֹד נִשְׁמָתוֹ מְלֹאָה יִלְדוֹת עוֹד וְרִנָּה.

יָקוּם בְּעֵצִים לִיָּה וְעוֹב עֵיר תְּרַדוֹת  
 וְהִלֵּךְ לֹלֵא נְתִיב בְּאֶפְלַת שְׂדוֹת  
 וְרַחֵץ בְּעֵשֶׂב טָלוּל רְגָלוֹ, רְגָל פְּצוּעָה —  
 שְׁחַר זָךְ עַל רֵאשׁוֹ יְרַעֲיף וְהִב־יִשׁוּעָה!

התבוננות פורמאלית בשיר עשויה לקבוע רושם של מיכניות, קביעות צורנית נוקשה ומונוטונית: שבעה בתים מרובעים, צמודי חרוז (אאבב); שקול בהקסמטרים טרוכיים (הטעמה אשכנזית); ללא כל חריגה מן הסכימה המשקלית. אולם עיון מעמיק יותר יגלה את המתחים השונים היוצרים ריתמוס רבגוני, דרמטי ומרתק. הוא הדין לגבי עושר התבניות הצליליות.

המשפט הפותח הוא דו־תיבתי ופשוט בתכלית מבחינת מבנהו התחבירי. לכאורה, קביעה בנאלית של שעת היממה והטמפרטורה החזויה: הזמן — לילה והוא חם. הצורה בטור ההקסמטרי, שלא באמצעותו, יוצרת אי־שיווי משקל ריתמי, המחזק על־ידי אי־השיווי המהותי של הנאמר.

מאמירה פרוזאית חסרת־יומרות, ”חם הליל”, אנו עוברים לשרשרת דימוית מטאפורית, אשר חוליותיה המקשרות הן: כ”ף הדי־מוי, כפוחתת וכסוגרת, ותיבת ”כמו” בחזרה משולשת. אירגון מטאפורי זה יוצר חטיבה שירית אחת בתוך השיר, הכוללת את הבתים א.ב.ג. כל המטאפורות שתבוא־

שירו של יעקב פיכמן ”כרך”<sup>1</sup> הוא נקודת־מפגש של כמה מהוויות־היסוד של שירת פיכמן. המאמר יעסוק בשיר זה תוך הבלטת ייחודו ואופן עיצובו הדרמטי והפיגוראטיבי ובמסגרת יצירתו השירית הכוללת של המ־שורר.

כָּרֶךְ

חטיבה I

חַם הַלֵּיל. בְּרַעַמַת חִיָּה מְאֻדָּמָה,  
 תְּלוּיָה בְּבִדָּה עַל הַקְרִיָּה הַנְּדֻקָּמָה.  
 כְּמוֹ בְּבִאֲרוֹת חָרְבוֹ, עַל פְּנֵי מְדַרְכּוֹת  
 סוּבְבוֹת בְּבוֹאוֹת נוֹגוֹת וְנִדְחוֹת.

כְּמוֹ מִמְעַמְקֵי מְרֵאוֹת רִיקוֹת, עוֹלוֹת  
 הֵן מְפָל הַמְּבוֹאוֹת וְעוֹבְרוֹת בְּבִלֵי קוֹלוֹת;  
 כְּמוֹ מִסְתַּר אֶרֶץ, אִישׁ לֹא יֵדַע טִיבָּה,  
 נוֹשְׂאוֹת הֵן תְּרַעַמַת כְּמוֹסָה וּמְדֻאֲיָבָה.

לֵיל לֹלֵא יָרֵת. תְּהוּם פּוֹעֲרֵת לוֹעָה.  
 כְּמוֹ בְּבִאֲרוֹת חָרְבוֹ, נִשְׁמַת אָדָם תּוֹעָה.  
 עֲדָנָה רַעֲבָה עֲרָגָה בְּחִלָּל עוֹלָם שְׂטָה —  
 כְּחִיָּה לְהוֹטֵת־עֵין נוֹשְׂמָה בְּעֵלְטָה.

חטיבה II

לֵב שֶׁשָׁכַח נֵעַר, יִנְעַק שׁוֹב לְרַע.  
 אָבֶן מִמְרַצְפֵּת לְאַהֲבָה תִּשׁוּעַ.  
 צַל אֵילָנוֹת מוֹשֵׁךְ. אֲנוֹשֵׁת גֵּן מְגָרָה.  
 אֵשׁ נוֹשְׂמַת קְדוּשָׁה. אֵשׁ נוֹשְׂמַת זָרָה.

חטיבה III

מי אשר מְמַרְחֵק הִבִּיא סוּד־יְקָרוֹת  
 עָמוּ עַל שְׂדֵי־שֶׁמֶשׁ עוֹד וְנִיב־יְעָרוֹת,

1. וארשה תרס”ד, פורסם לראשונה ב,צל”לים על שדות, עמ’ כז—כח.

נה בשלוש החטיבות, תהיינה פיתוח שירי לשתי מלים אלו: „חס” ו„הליל”.

פן מעניין בדימוי הפותח הוא העדר האגף המדומה. הקורא מועבר למדמה הפותח, אמר גם, בכ”ף, אלא שהמדומה נשאר בגדר סתמי. הצד הדיקדוקי מגביר את סתמיות הנור שא, כיוון ש„ליל” הוא ממין זכר, ואילו המדמה מתייחס אל מהות נקבית: „כרע” מת חיה מאודמה / תלויה כבדה”. מס’ תבר, אפוא, כי הכ”ף אינה משמשת כאן במובהק כ”ף דימוי; תפקידה כאן לייצור אווירת „כעין”. למעשה ניתן היה לשימה בסוגריים, באשר האמור להלן הוא אימאז’ ולא דימוי פשוט. אם כך ואם כך, נושא הנאמר הוא סתמי, וניתן לראותו כמשהו מופשט, נאמר: האווירה.

פרט ריאלי נוסף המשתמע מן התמונה, הוא מקום ההתרחשות: הקריה. קריה מיודעת תחבירית, אך סתמית במשמעותה. איפיונה תורם מפורשות לעיצוב האווירה: „הקריה הנדהמה”. כאן בא יסוד תחר בירי מארגן של חטיבה I והוא תיבת „כמו”, ואף הוא אינו נושא תפקיד של מדמה נושא X לתכונת נושא Y, אלא בא למחוק כל אפשרות של רושם ריאלי; „כמו” הרי זה כאילו, אך לא באמת. תחושת הסתמיות, והעדר הבהירות, מעוצמות באמצעות נושא המשפט הבא: בבואות”, ואליו תצטרפנה מלים רבות אחרות, שכולן כאחת תעצבנה עולם של רוחות וצללים חסרי-ממשיות. אלא שעיקר המשפט אינו בנושא התחבירי, כי אם באגף הדימוי: „כמו בבארות חרבו”. חשיבותן של תיבות אלו מודגשת על-ידי הצבתן בראש הטור ולאחר צורה (הוא הדין לגבי שאר תיבות „כמו” בחטיבה I), ועל-ידי החזרה המדוייקת שבבית ג’, הסוגר את החטיבה.

הבבואות הנוגות והנידחות הסובבות על-פני מדרכות „כמו בבארות (ש)חרבו” הן הנושא של בית ב’, המוקדש כולו לתיאור פעילותן. מהותן הבבואתית מתעצמת באמצעות המלים: מראות; ריקות; בלי קולות; מסתר-ארץ; איש לא ידע טיבה. מבור אות הקריה הנדהמה ומדרכותיה מדומים, אם כן, ל„כמו בבארות חרבו” (א/3). אווירת הסוד והמסתורין מוגברת על-ידי הסתרת ועל-ידי התרעומת הכמוסה. אווירת האימה, העצב והכאב, נמסרת במלים: חרבו; נוגות; נידחות; תרעומת; מדאיבה.

משתם הפיתוח התיאורי של הבבואות, נסגר המעגל באותו עקרון מבני, היוצר מסגרת מברחה (לשון בריח) לשלושת הבתים הראשונים. עיון משווה בשני הבתים, א’ ו-ג’, יגלה פתיחה תחבירית זהה: משפט חיווי קצר, חסר-פועל, המתאר מצב: „חס הליל” (א/1) „ליל ללא ירח” (ג/1). הפתיחה בבית א’ מדגישה תחושה. הפתיחה בבית ג’ מדגישה חזות. בראשונה מודגש החוס (וכן במלים: מאודמה; כבדה) וב-אחרונה מודגשת הכהות, אינותו של הירח. גם ציור החיה חוזר בשני הבתים (א/1—2; ג/1, 4): על-ידי תיאורה של התהום כפוערת את לועה. קיימת הקבלה תימאטית בין שני הבתים, המאורגנת אירגון כיאסטי. ההקבלה היא במטען ה„חיתתי” ובחוס המודגש על-ידי הצבע („מאודמה”) בבית א’ ועל-ידי תואר („להוטת עין”) בבית ג’; א/2 מקביל ל-ג/3 מן הבחינה ה„רעיונית”: משהו כבד תלוי על הקריה, לעומת משהו השט בחלל-העולם: הרעמה של החיה תלויה; העדנה שטה ומתוארת כחיה; וכמובן, המבע החוזר על עצמו כלשונו: „כמו בבארות חרבו”.

הפרט היחיד שאין לו הקבלה — והוא ייעשה בבתים הבאים לעיקר התיאור — הוא „נשמת אדם תועה”. מבע זה מעניק לחטיבה אווירת-מיסתורין של רוחות-רפאים, המרחפות ומשוטטות במבואות העיר. אין אנשים התועים ברחובות. הכל אבסטרקטי: טי: בבואות ללא קולות. עדנה רעבה שטה בעולם. נשמת אדם תועה: עיר-רפאים של ממש. העדר-המוחשיות כרוך בחוסר-יציבות. הכל תלוי, סובב, נידח, עובר, תועה, שט בחלל.

חטיבה זו של בתים א—ב—ג, ממוסגרת בצירוף החיה: א/1—2 „כרעמת חיה מאודמה / תלויה כבדה”. ג/4: „כחיה להוטת-עין נושמה בעלטה”. לפנינו ראשיתה של המטאמורפוזה בצירוף החיה, שתגיע לשיאה בחטיבה השלישית. עיקר הציור בראשיתו הוא הרעמה, התלויה כבדה ומאודמה. החיה טפלה לרעמתה. בבית ג’ מתרכז עיקרו של הדימוי בחיה עצמה, להוטת-העין. עדיין אנו בתחום הדימוי, וכבר נרמז מה שיקרה לאותה מהות חיתית: היא נושמה, ולא עוד סתם תלויה כבדה. תיבת „נושמה” זו היא כעין הד ניגודי לתיבת „נשמת” בטור 2: חטיבה I מציגה, אפוא, לפנינו עיר-רפאים.



המלים טעונות אווירה כבדה של תדהמה, חור־בן, נוגות, נידחות, מסתורין, תרעומת, דאבה, חשיכה, תעייה, רעב, ערגה. הרקע הצלילי הוא של אינות קולית: „על פני מדרכות / סובבות בבואות“ (א/3-4), והבבואות — לא בני־אדם — עוברות „בבלי קולות“. נשמת האדם התועה אינה משמיעה קול (ב/2, ג/2), והקול היחיד שנשמע, הוא מטאפורי־מטאפיסי: קולה של עדנה רעבה השטה בחלל כחיה; קול הנשימה של החיה להוטת־העין.

עקרון נוסף באירגון המלים הוא יצירת „זיג־זג“ משמעויות, בהרכב היוצר אווירה אוקסימורונית: שמות־תואר המביעים רוח ועדנה נסתרים באמצעות מלים בעלות מט־ען אסוציאטיבי שלילי: הבבואות נוגות — ונידחות. הן עולות מתוך מעמקים של מר־אות (מעמקי המראה הם, כמובן, השתקפות המיונית בלתי־מציאותית: למראה אין עומק משלה), אלא שאותם „מעמקים“ עצמם רי־קים הם. ובצירוף „תרעומת כמוסה ומד־איבה“, שהיא מבע שכולו שלילה, מקבלת מעין טריו מילולי: „כמוסה“, ויוצרת על־ידי כך עידון, ריסון ואיפוק, שכוחם האפקי־טיבי רב יותר. הענין מגיע לשיא משמעותי באחד מדימויי־המפתח של החטיבה: „כמו בבארות חרבו“. הפועל „חרבו“ מתפקד כאיון הפונקציה של הבאר; איון החיובי, איון החיים.

„הרבו“ טעון משמעות כפולה: 1. יובש 2. חורבן.<sup>2</sup> הסתירה הכמעט אוקסימורונית מצויה אף בעצם דימוי העדנה לחיה להוטת־עין, וזאת מכוח התואר: „רעבה“. חטיבה III, להלן, תראה כמה אלימות מצויה בעדנה רעבה זו, בשיא התמוני שנושאו הוא החיה. איון החיים והריקנות הסוריא־ליסטיים כמעט, באים לידי ביטוי במלים: בארות חרבו, מראות ריקות, איש לא ידע טיבה, ליל ללא ירח.

בית ד' מהווה חטיבה עצמאית, והוא מתפקד כבית־מעבר.

הסמנים הצורניים־מטאפוריים המצויים בחטיבה I שולטים גם כאן. המיפנה חל בתחום הקולי: מופיעות מלים קולניות, אלימות, צועקות: „לב ששכח נוער יזעק שוב לרע (ד/1)“, „אבן ממצפת לאהבה תשווע“ (ד/2). אלא שזהו מיפנה מדומה. מלות הצעקה „יזעק“; „תשווע“, מוליכות שולל, באשר אין הן מביעות זעקה ושועה. הן

באות להדגיש את אינותן של אלה, ולהדגיש את נוכחות אינותו האילמת של הקול. כל זאת בתוקף חוקי הלשון, ארגון הצירור ורקעו הקונטאטיבי. הומן הדיקדוקי של פעלי־צעקה אלה: עתיד. רוצה לומר: הטי־בה | יצרה רקע של מועקה, אימה ומס־תורין. נשמת האדמה התועה חשה בתוך כל הדממה הזועקת את נשימת החיה להוטת־העין „על עורפה“. כל זה מבליט ומעצים את הבדידות, ומתוקף החוקיות הבדידור־תית הזו — מן הראוי היה לאותו לב שיזעק שוב לרע; לא היה זה מתמיה אילו האבן שמן המרצפת היתה משוועת לאהבה.<sup>3</sup>

נקיטת זמן־עתיד מורה על צורך חיוני שלא בא לידי ביטוי בהווה. הלב אינו זועק, האבן איננה משוועת, ושוב מוחזר העולם של צללים ואיושות. כאן עשויה האינטרפרטאציה להתפצל לשתי אפשרויות הבנה של ד/3-4: (א) תיאור ה„יש“ תוך כדי הדגשת הצל והאיושה; (ב) תיאור ה„אין“ שנכספים אליו, תוך הדגשת תיבות „מושך“ ו„מגרה“. דומה, כי האפשרות השניה מת־אשרת ומקבלת משנה־תוקף תוך עיון בבית ד' בפרט, ובמערך החטיבתי שבשיר בכלל. בית ד' משמש חטיבת־מעבר ומפתח להב־נת היחס שבין חטיבה I לבין חטיבה III באמצעות תיבת „נוער“ שבטור 1, ובאמצעות טורים 3-4 המסיימים את החטיבה: „צל אילנות מושך / איושת גן מגרה. // אש נושמת קדושה / אש נו־שמת זרה“. שני טורים אלה מתחלקים לארבעה אריחים ערוכים בשני צמדים. ההווה הדיכוטומית המרכזית של השיר מתמקדת כאן פן מול פן. לעומת הרצוי (צל אילנות, איושת גן) המושך והמגרה, ניצב לו המצוי, והוא נתון באותו ריתמוס מיבזקי־טלגרמי: (מלה־מלה־מלה — נקודה). החוזר על עצ־מו בארבעת האריחים, באותה ה„נשימה“, באותו משקל ובאותו מיצלול (S). אותם כלים צורניים משמשים למיצוים של שני

2. השווה: בראשית ח' 13, „ויסר נוח את־חכמה התיבה, וירא והנה חרבו פני האדמה“ היינו: יבשו, אך ברור לגמרי כי התמונה ש־נתגלתה עם בוא החורב היתה של חורבן. וכן בישעיהו י"ט 65: „ונהר יחרב ויבש. והאזניחו נהרות דללו וחרבו“.

3. על יסוד: „כי אבן מקיר תזעק“ חבקוק ב' 11.

מצבי-היסוד: המצוי בהווה, ממנו שואפים אל הרצוי; אותו רצוי מאופיין בטור 1 במלה „נוער“, ויקבל את חיזוקו בחטיבה 111 שתהיה פיתוח פיגוראטיבי-דרמאטי של שני מצבי-יסוד אלה.

האימה שבמהות החייתית, והפעלים: — חם. מאדמה. להוטת-עין. — מתרכזים להווייה חדשה בטור 3: האש. האש הנושמת הקדושה היא מיפנה מפתיע המתפרש לאחר צורה מודגשת. האירגון התחבירי יוצר מש-וואה היוצרת זהות בין ה„קדושה“ לבין ה„זרה“, ומעניק ל„קדושה“ קונטאציות של טאבו, הגורר אחריו אסון ומיתה. כלומר, הקדושה היא כאן במובן המזיק של המלה, וההקשר לתורת הכהנים ברור.<sup>4</sup> האש הנר-שמת, הקדושה והזרה, היא גילגול פיגוראטיבי של ה„חיה להוטת עין נושמה בעל-טה“ (4/ג); האודם והלהט המשתמעים מתוכה, באים על רקע ניגודי של אפולוית ירוקה, של צל-אילנות ואיוושת-גן.

#### חטיבה 111: בתים ה-1, 2.

חטיבה זו מעצימה את התחושה שבחטיבה 111 לכדי תחושת מלחמה וסכנת-מוות, סכנה, שנרמזה כבר ב„אש נושמת זרה“. אירגונה התחבירי-רטורי אינו יכול שלא להזכיר את „כי תצא למלחמה“ (דברים 5);<sup>5</sup> דברי השוטרים לעם בטרם יציאה לקרב ערוכים באותה תבנית לשונית. המצוי-אות שנשארה מאחור ושעתידה להיות אבן-דה בשל הסכנה — הבית החדש, הכרכ הנטוע והאשה המאורשת — כנגד המציאות של סודי-יקרות, שדי-שמש, ניבי-ערות, דמות נקיה עם שארית-התום שבה; התבנית של האיום: „פן ימות ואיש אחר“ (יחנכו / יחללנו / יקחנה), החוזרת שלוש פעמים, מקבילה לחזרה על תיבת „בעוד“ — חזרה אנאפורית המביעה את האיום והאימה שיש להימלט מהם במהרה (1' 3—4); ואילו פע-ליה-ציווי „ילך וישוב“, החוזרים אף הם בתבנית משולשת, מקבילה ל„יקום גא ונמ-לט“; „יקום ויעזוב“; „והלך ורחץ“.

חטיבה 111 מציירת לפנינו את המציאות שהשתקפה ביד' 3: סודי-יקרות, שדי-שמש, ניבי-ערות, דמות נקיה, שארית-התום, ילדות, רינה, אפילת-שדות, עשב טלול, שחר זך, זהבי-שועה, ועל כל אלה, הפועל רחץ.

ש„שוטף“ את כל המלים הללו ברעננות ובק-רירות, וכל זה לעומת ההווייה החייתית הא-דומה, המאיימת, הלוהטת, העומדת לשלח בו את ארס שינה (לראשונה: איום מפורש במוות).

בתים ו'—ז' מעמידים בבירור את שני אג-פי המשוואה: „ונמלט מחיה זו אדומה (2/11): „ועזב עיר חרדות“ (1/ז). בית ז' מוציאנו מתחום הלילה ומתחום עיר-החרדות אל עברם של שחר, שדות ועשב טלול — אל אותם אלמנטים שהיו בבחינת רצוי ולא מצוי בבית ה'. כרך היא עיר-חרדות; חיה אדו-מה וארסית. נוצרת תחושה של צורך לקום ולהימלט, לעזוב וללכת. רק הבריחה מן העיר עם ליל, תביא את הישועה בשדות עם שחר.

נמצא שקביעות המשקל וסדירותו, הבתים הקבועים ועקרון החריזה הבלתי-משתנה ל-אורך השיר כולו, עומדים בניגוד מוחלט לריתמוס.<sup>6</sup>

הדובר נוקט טון אובייקטיבי בתיאורי הפתיחה, עובר לעמדת צופה החוזה רעה מתקרבת ובאה, ומזהיר מפניה בטון אפר-קליפטי, בעוד מועד. נוצרת מציאות דיכור

4. ויקרא י' 31: „ויקחו בני אהרן נדב ואביהוא איש מחתנו ויתנו בהן אש וישמו עליה קטורת ויקריבו לפני ה' אש זרה אשר לא ציווה אותם“.

5. דברים כ' 75: „מיהאיש אשר בנה בית חדש ולא חנכו, ילך וישוב לביתו, פן ימות במלחמה ואיש אחר יחנכו. ומי האיש אשר נטע כרם ולא חיללו, ילך וישוב לביתו, פן ימות במלחמה ואיש אחר יחללנו. ומי-האיש אשר אירש אשה ולא לקחה, ילך וישוב לביתו, פן ימות במלחמה ואיש אחר יקחנה“.

6. וראה: דן מירון, „על הליריקה של יעקב פיכמן“, בתוך: יעקב פיכמן — מבחר מאמרים על יצירתו, הוצ' עס-עובד, 1971, עמ' 152. להלן: „מבחר“.

„אותה שלווה מיוחדת במינה הפרו-שה על-פני השיר והנוף הפיכמנים היא לאמיתו של דבר דו-פרצופית (— —) בעוד אתה מדמה לעצמן שהנך שרוי בארץ שלום, נתקל אתה במכשול אחר מכשול; צירופי תמונה שאין בהם כלל מן השלווה, השתברו-יות וקטיעות ברייתמוס (שלא תמיד הוא „רונו“) כל כך כפי שמדמים לעצמם כמה ממבקרי פיכמן), נפתולי לשון, החגיעים פעמים עד כדי זרות, תחושה עמומה של מועקה גדולה“ (ההד-גשות שלי — ר. 9).

טומית המארגנת בתוכה שתי הוויות-יסוד: (א) כרד = חיה = ליל = בגרות — בדידות (ב) יער (= שדה. גן. עשב. צמחיה). = מרפא לנשיכת החיה = שחר = ילדות, נוער ורעות. התנועה הקיימת בשיר היא של מנוסה מכיוון א) אל כיוון ב). בריחה נש-אפת, פוטנציאלית בלבד.

להלן יידונו שתי הוויות-היסוד הללו: הווית-החיה והווית-היער, כשני קטבים מגו-גדים בשירת יעקב פיכמן.

## ב. "כרד" על רקע שירת פיכמן

ההווייה החייתית — מאביזר ציורי ליסוד מארגן.

הדיון בשיר "כרד" העלה אירגון פיגור ראטיבי של הוויה כרכית המופיעה בדמות חיה, שהיא מעין מסכה להווית-יסוד אחרת בשירת פיכמן — הווית-התהום<sup>7</sup>. ההווייה החייתית משמשת כתבלין ציורי בשירי פיכ-מן, אך אינה משתלטת לכדי יסוד דומינאנ-טי ומארגן שיר שלם, כפי שהדבר מתרחש ב"כרד", שם נהפכת המהות החייתית מאבי-זר פיגוראטיבי לציור מפותח.

כמה וכמה פנים לה להווייה החייתית בשיר רת פיכמן, ורובם מטונימיים: — מתחום הפועל — רבץ, זלל, לחך, ארב, נהם, פער; מתחום אברי החי — יד, עין, לוע, שן, כף, זנב, רעמה; בדרך של דימוי מפורש פרטי — כארי, כנחש; או בדרך של דימוי מפורש כללי — כחיה, כפריץ-חיות. הישות החייתית מופיעה לרוב כאלמנט מאיים ורודף את ה"אני" המנסה להימלט; ומצד שני — מופיע האלמנט החייתי כישות פנימית, כרכיב באישיותו של הדובר. הרקע להופעתה של ההווייה החייתית הוא כמעט תמיד בלילה, ומבחינת הז'אנר היא מופיעה בשירי רים ליריים, בפואמות דרמאטיות, באידיליות פיליטוניות ובשירי-זעם כאחד<sup>8</sup>. מפאת קור-צר היריעה אסתפק במספר מצומצם של מו-באות.

המהות החייתית מופיעה כ"אש זוללת" ("סוד הארגמן", כתבים' עמ' ג'<sup>9</sup>); עיתים היא מתגלמת בים כמו ב"עוד יש שיר" (עמ' ו' בית 8): "פה כולך שלום שדה מרופדת / רחב לוע שם ים לוחכך / וערייה כנמרה מתמודדת / בפאת גן ואורבה לפרחך"; הה-וויה החייתית מתמצית כאן הן כדימוי מ-פורש לשם פרטי של חיה "כנמרה", הן בא-

בר מן החי "לוע", והן בפעלים לחך וארב. הלילה כישות חייתית מופיע כך בגלל סמי-כותו לפועל ר. ב. פ: "רק שם בקצה הגורן על צבתים / רבוץ הליל כחול" ("לילות שומ-רון", עמ' ח' בית 2). אל "משפחת הרובצים" מצטרפים גם "רמת עולם רבצה קודרת" ("הכרמל ביום גשם", עמ' ח' בית 4), וגל רבוץ נדהם ולא ינשום" ("שרב בשומרון", עמ' ט' בית 2).

התחושה האימתנית המופשטת מעוצבת אף היא כישות חייתית בעזרת הפועל א. ר. ב.: "ומלוע נקרה אורבת / לגן אימה זה עתיקה" ("כמו לעיתות קדומים", עמ' ט'): אף הנקרה מעוצבת כאביזר חייתי בעל לוע, וניתן לראות ב"אורבת" פועל הנושא עצמו ואחר עמו: מלוע נקרה אורבת — אורבת לגן זה עתיקה. והצורה, או סוף הטור, מגבירה את שייכות המארב הן לנקרה המוחשית והן לאימה המופשטת. יסוד הזמן — הלילה — מופיע אף הוא: שעת-חצות מאיימת ומתרה מן המצולה: "וכמו לעיתות קדומים שואגת / חצות מתרה מן המצולה" (שם). קיימות ישויות חייתיות "ימיות" וקיימות ישויות חייתיות "יבשתיות". אלו כאלו מפ-לצחיות, מסוכנות ואלימות<sup>10</sup>, "ואלפי מיל סביב בנשימת להט / ארב מדבר אויב לזיו פרחי" ("עין פרה", עמ' י"ג). הנשימה הלוהטת של הוויית המידבר והניגוד המובלט על רקע זה בין הרעננות המתבטאת ב"לזיו פרחי" ובין הלהט החייתי האורב ואויב מוכריב היטב מ"כרד" וכמידבר כן "צאצאו", השרב: "ומאורבו שרב צהוב פרוץ / גח לפתאום ועוכר לבלוב אדר" ("לפני מלקוש", עמ' י"ד). והאיום מודגש עוד יותר בשאלה:

7. דב סדן, "בין תהום ודוק. עם ימי שמש' לי פיכמן", בין דין לחש' בן, דביר, ת"א תשכ"ג, עמ' 41—44 וכן צבי לוז, "נופי שלום וחזות תהום", שבילי שירה, הוצ' עקד, תשל"ד, עמ' 25—40.

8. בשירי-הזעם בולט דימוי הצורך לחיה רעוה, כמו בשירים: "אלוהים אם יסר ייסר-תנו", "אשר כיסה עולם", מפאת שכוחותו של הדימוי בקונטקסט הנ"ל לא אתעכב עליו במסגרת הדיון כאן.

9. כל המובאות לפי, כתבי יעקב פיכמן הוצ' דביר, תש"ך.

10. זוהי רק אחת מאפשרויות המיון של הישויות החייתיות בשירי פיכמן, שכוללות גם אפשרויות של בדידות, שכול, פציעה ונפ-געות, רון ועליצות.

באד הערב דעכה / אך פנשימת היה עלה / כבד באופל הר קולה". (עמ' מ'); הבעש"ט הנפרד, אף הוא מציין כי האופף אותנו הוא כמאורה של צפעונים ("שיר הפרידה אשר לבעש"ט", עמ' מ"ד), "אין זאת כי יש תמיד את המאורה / לבדוק, בה נחשינו מסתתרים / ואין לשלות לעד על ההרים"; והתהום מאופ" יינת כחיה: "כל השמות הקדושים שידעתי — / תוהו, כזאב ערבות בלעם" ("עלית הבעש"ט", עמ' נ"ד). בשיר "עם קריאת הומר" (גבעולים' עמ' 84) מופיעה המטונייה מיה של הרעמה כתיאור לקצף הגלים: "ורעמות קצפם לי מלבינים". עיתים נרמזת ההוויה החייתית באופן דק ביותר. כמו למ" של ב"זכרון" (כתבים' עמ' ע"ח): "גן המנזר / כבד צמרות זה האפיל על רוחב / כל הסימטה הבודדה ורגע / נשבה עלי צינה זרה מעומק סובכו"; אסוציאציה ל"עלה אריה מסובכו" (ירמיהו ד' 7).

תאור השעה הלילית, כרקע להאלוצינאציה המעלה הוויה חייתית "מוחשית", מופיע בבירור ב"ליל תמוז" (גבעולים' 117, כתבים' עמ' פ"ב), בשני הנוסחים השונים מופיעה ההוויה החייתית, בשניהם הזמן — ליל. האפילה, הכור בד. הרביצה, אם כי בנוסח המאוחר גובר יסוד האלימות: "פריצי חיות זרים" לעומת "חיות גדולות" סתם:

שְׁמֵי לַיִל קוֹדְרִים. חֶם הָאָוִיר  
 לֹא עֵבִים נִתְלוּ, פִּי אִם חַיֹּת גְּדוֹלוֹת  
 רָבְצוּ צְפוֹפוֹת בְּשָׂדֵה-שַׁחַק,  
 נִדְחָקוֹת זו לְזוֹ, וְנִנְבוֹת-שַׁחוּרָן  
 סְרוּחִים עַל הַהָרִים...

(גבעולים')

11. יש להבדיל בין "חיית הכרך" שהיחס אליה חד-צדדי וחד-משמעי, לבין חיית התהום המפתחת תגובה אמביוולנטית של אימה מהולה ברוך; מזיגה פסיכמנית טיפוסית, שכבר עמדו עליה רבים ממבקריו.  
 12. מה שמאשר את ההנחה כי יש כמה סוגי "חיות" אצל פנימן: אלה שמחוץ ל"אני", הרודפות ומאיימות, ואלה המיטוניות מיות ל"אני", הנרדפות, הפצועות, השכולות והמעוננות.

"היש עוד להציל?" (שם). ביטוי מפורש מעניין מצוי ב"ים לילה" (עמ' י"ח), העיצוב הפיגוראטיבי מטשטש את התחומים, ואין להבדיל אם הים הוא רקע ריאלי, וזמן ההא-לוצינאציה הוא הלילה, או שמא הלילה הוא המדומה — בסיוע אבזרים חיתיים ימיים, אופייניים לים. בין כך ובין כך, ההוויה החייתית המפורשת משתלסת על השיר: "האופל זב כעין דרקון נקרה". התפאורה הלילית היא רקע קלאסי להאלוצינאציות. החשיכה מעודדת את הדמיון להתפרע ולדמות חיות מסתתרות ואורבות: "הוי מה מושכה סת" מות זה לא נפתרת / עד מה עמקה עדנת העלטה / כמו חיית פלאים שם מסתתרת / ונוצצה בתוהו מבטה // הנה קרבה, על גל אפל רוכבת / ורגלך לטפה בקצה כפה / ובדירדור רך למטה שוב נסחפת / ותהום על תהום חוזרת ומחפה". פוגשים כאן אל-מנטים מוכרים מ"כרך": העדנה; העלטה; הפיתוח מדימוי ("כמו חיית פלאים") עד לקונסיט. המגע-לא-מגע בין ה"אני" לבין החיה, מתבטא ברגל, אלא שבניגוד לרגל הפצועה מארס השן החייתית של "כרך", הרי שכאן הרגל לטופה. החיה מאופיינת באביוזרי לשון מרככים כמו: "פלאים", "לט" פה", "עדנה" — והמיצלול האקספרסיבי של העיצור הרך והמתנגן ל', מסייע ליצירת אווירה של רוך ועדנה<sup>11</sup>.

גיבוריו של פנימן, הנוטלים חלק בפואמות ההיסטוריות, זוכים ל"תפקידים ארוכים" במובןולוג, ורובם ככולם מציינים בדבריהם את ההוויה החייתית האורבת להם, רודפת אותם ומטרידה את מנוחתם: ביריניקה הנורטשת מאחוריה את המולת רומי, המטרופור לין, ועוברת לארץ ישראל, נתונה במערך נפשי הדומה לזה של הדובר ב"כרך": מנוסה מן העיר אל השקט שבשדה, ביער. אומרת ביריניקה: "אכן מכת מגור / כבר חשתי תוהו זה אורב / בוער תחתי" ("ביריניקה חוזרת מרומי לא"י", עמ' ל"ח). הקריה מתוראת — מטונימית — כהוויה חייתית: "עוד תמול קריה כבדת קסמים / צמאת פלאים צמאת אימים / אל גורלי ריתקה עינה..." אלא שאצל ביריניקה חל היפוך: היא זו שמדומה לחיה פצועה: "...וכחיית-זירה נפשי פצועה כבר פירפרה"<sup>12</sup>. תאור ההוויה הכרית כית כנשימת חיה, כישות מכבידה המופיעה ברקע אדום של אש, מצויה אף היא בדברי הגיבורה: "עוד אמש רומי, רחוקה / מאחורי, כולה שקעה / וחופת אש זו, ציץ מצחה /

לא שחק, פי אם גוש אפלה קמה.  
 גוש לילה כבד-שחור וכבד-דממה.  
 ולא עבים, פי אם פריצי-חיות זרים  
 רבוצים שם בשולי-רום מקדרים,  
 וקצות זנבותם סרוחים על הקרים.

(כתבים)

השיר הבולט ביותר להשוואה הוא: "בר-  
 חובות עיר נבוכים" (עמ' פ"ד). רחובות העיר  
 הפרועים והאנשים הדוחפים אותו ימינה ושמא-  
 לה מעוררים בו את זכר החיה, בניגוד ל"כרך",  
 שם החיה היא העיר עצמה, והיא הרודפת  
 אותו ומניסתהו ליער, לשדות. הצד השווה  
 שבשניהם הוא כיוון הבריחה: מעיר ליערות  
 רחוקים. המעורבות בין ה"אני" לבין ה"חיה"  
 באה לידי ביטוי ספוג "סוגסטיביות ערפדית":  
 "הוי לולי האנשים אשר יביטו / אלי בעיניים  
 זעומות / הייתי משלח במ חדותי / כחיית  
 שדה צוחקת מנומרת / למוץ דמם זה הכבד /  
 עד תומו מעורקיהם החולניים / ושאת כטרף  
 אל יערות רחוקים / כל בתר-לב עוד יקר  
 דם ואהבה". החיה היא כאן משל לחדווה. פעי-  
 לותה כעלוקה אמורה להיות מרפא לאלה הר-  
 אויים לכך. אלא שחיה זו משותקת בשל זעם  
 אנשי הכרך.

הלך-נפש המורה על מתחים-קשרים שבינו  
 לבניה זוכה ללבוש חייתי גם ב"רות" (עמ'  
 קט"ז). בדברי נעמי לכלתה: "על תהום נפשך  
 / נח סער, / כחיה זהובת עין / לך יארוב,  
 ועל פתחי לועה / צועדת את בוטחת, אך מחר  
 / בכוח מסתרה תזנק פתע — / ואת לקראת  
 תהום תשישי לכת". ביטוי מורכב, עשיר  
 ופחות נדוש, ניתן לתחושה האמביוולנטית של  
 ה"אני" המזדהה עם החיה ומנוגד לה. זאת  
 כאשר החיה היא לבוש לשירה. כך דוד  
 באבלו אומר: "הלוך לקראת תהום בשיר אה-  
 בתי / ולתועבה היה לי כל חשד / ושאוּל  
 ובחון ובדוק מאז שנאתי, / וכה מלוא עולם  
 בחיק נשאתי / כנשוא גור מצחק, אשר ישע-  
 שע גם את שנו בכ כי ישלח...". ("אבל דוד",  
 עמ' קכ"ה).

תחושת החיה האורבת מופיעה לא רק ב-  
 טקסט עצמו, כי אם גם ב"הוראות הבימוי",  
 שאף הן על גבול השירה: כך "בחצר מנוח"  
 מערכה ד' (עמ' קל"ט) נאמר: "חצר מנוח.  
 לא הרחק מן הבית, במקום שסלעים כהים שטו-

חים בין עשבים ונעצוצים פראים כחיות  
 מסתרות מלבין משעול צר המוביל  
 לצרעה". [ההדגשה שלי — ר. פ.].

אסיים מבחר זה במובאות מדגימות מרא-  
 שית יצירתו, גבעולים', ומסופה, ערוגות'.  
 מתוך גבעולים': ("יצאתי מן החדר", עמ'  
 96): "לי נגלה פתאום ברור סוד הלילה /  
 מעל לגג הבית והאילנות / עננה עבה שחורה  
 ומוצקה / אומה כפריץ-חיות עומד  
 נכון / על טרפו להתנפל ממארבו". ומתוך  
 "אשמורה אחרונה" (ערוגות' עמ' 35) יובא,  
 לסיום, ציור מפותח, המדגים בצפיפותו את  
 החיה בשירתו של פיכמן כיסוד מרכזי בה:

הפל קרש ועל רבצו נעלים  
 את פפותיו ילק ארי-הים.  
 יונק אז לא יפעה, ועל ענפו  
 עלה נתלה ונשימתו יכלא.  
 כפריץ חיות, רק תהו מארבו  
 יקשב, אט יתמודד, מוכן, פעור-לע;  
 ואין בשעה זה לקום ואין לשקע.

שעת רזים יש, לב לה לא ינוע,  
 הלא היא אשמורה אחרונה,  
 עת פבהמות על יאור תכבד האפלה  
 וארץ, בעלמה מאדונה,  
 תכרע פהלך, על מרבץ לילה.

"עיר -- יער" כהווייה אנטינומיח בשירת  
 פיכמן, וכאלמנט מארגן ב"כרך"

הקריה הנדהמה, עיר-הרפאים, האבן המש-  
 וועת לאהבה — כל אלה יוצרים אווירה דחר-  
 סה, המניעה את הלב "ששכח נוער" לזעוק  
 שוב לרע. הוויית היער (הכוללת גם שדות-  
 גנים, עשב וצומח בכלל) היא הניגוד להוויית  
 העיר, הכרך; ניגוד זה מובע: א) בסולם  
 הצבעים: קריר, ירוק ואפלולי, לעומת  
 הלוהט, האדום והחם של הקריה; ב) ב-  
 תיאור הזמן: שחר זך, בניגוד ללילה  
 אפל וחייתי; ג) בתיאור המקום: ה-  
 מובע בדרך פרדוקסאלית: היער כהווייה  
 רחוקה, ויחד עם זה קרובה, השמורה עמוק  
 בלב כוכרון ילדות ונוער; ד) תיאור

התקופה: נוער, ילדות; ה) תיאור הרגשות: ריעות, אהבה, זוף, תום, רינה, סודייקרות. לעומת הבארות שחרבו והרגל הפצועה — עשב טלול וזהבישועה. הפעולה המתבקשת היא לקום ולהימלט בעוד מועד, לעזוב וללכת, היינו, שימוש צפוף בפעלי בריחה. מנוסה מליל-חרדות אל שחריישועה.

רבות הדוגמאות לכך. אסתפק, שוב, במבחר מצומצם לצורך הדגמת מרכזיותה האידאית של הוויה אנטינומית זו בשירת פייכמן.

ב„שיר הפרידה אשר לבעש״ט” מוציא המשורר את גיבורו מחוץ לעיר, „כאן אין בתים”. מקור החדווה שלו הוא ביער: „זכרתי הימים בעוד מלאה / נפשי חדווה הבאתי מן היער”. (עמ' מ"ג). הילדות וקשרה הברור אל היער עולה מוידויו של הבעש״ט אל אדל בתו:

„ואמלט אל החורש הרך / מן השיעבוד מיגונו לבלי חוק — / כאן לי היה מחסה זה היער / [— —] נער הייתי, אך סוד זה נגלה לי מהרה (סוד נפשי זה היה) — / כי לא יראה איש את עין העולם / אם לא הרעיש את גנו הנעלם, / אם בעוד זמן לתוך אלם גולמו / רננתו לא יצק עם דמו. על כן לחורש ולזו האפר / יום יום ברחתי למען אטהר / למען צחצח עיני ולמוד / העולם הפורח ללמוד / וזה הוא היער נפשי ראשונה / בו נחבאה כצפור בקינה / וטרם תבחין בין טוב ובין רע / כל החיות של ימיה אצרה”. (עמ' נ').

קטע זה מרכזי מבחינת עניינינו: היער הוא מקור החיות, הטהרה. אליו בורחים. שם נגלה סוד (השווה ל„כרך”: „מי אשר נמרחק הביא סוד יקרתי”).

ב„אידיליותים” משמש הים כאקוויולנט ליער — עירמקלט, מקום לנוס שמה מחלאת הארץ. ושעת-הגאולה היא „עם שחר”. הקייטן מאפיין עצמו כ„איש עייף כרכים”.

שמשון מתודה בפני יעל, כי לבו שולחו אל מגדשדות ואל יובלמים באשר „בערים גבוהות, בצורות, בין היכלי שיש, / המום פאר רחוק כה מלבי”. נזכר הוא בילדה החולה, המצפה לו במשעול כרמים. („צלל-פונית” עמ' קל"ז). ובהזדמנות אחרת הוא אומר: „עודני ילד לבוסס אהבתי / בדשא אפריה הטלול, לחוש רפידת ירק הצוננת” („שמשון בעזה”, עמ' קמ"ב). בשיר „וארשה”

נזכר המשורר: „יש גם אשר נמלטנו מן הדחק / כחום היום אל מישורי שדה / וכמו פדויים / תעינו קלי לב ביערות חג / וכלא היו כל בעותי / קריה מהממת”. (עמ' קס"ב).

בקטעי פרוזה מתוך „ערוגות” מביע פייכמן געגועים אל יער: (עמ' 179).

„תל-אביב, מקום מגורי הקבוע, משורר פעת כיום באילנות, ובעד חלון מעוני נשקף גן העיר, שנטיעותיו ובריכותיו יר-היבוני תמיד. עיני הכמהות כל ימי לצבע הירוק הטוב, אינן חסרות אותו בשום פנים. אבל — אין זה יער, זה שממשיך חוט של חן אגדי על העולם שמי-סביב. אולי דווקא משום שנוף ילדותי היה שדה-ערבה, התגעעתי תמיד על יער — שעליו חופף משהו סודי, קדמוני, כמו על הים, כמו על ההרים”<sup>13</sup>.

ולסיכום פרק זה, עוד שתי מובאות מ„ערוגות”, האחת מתארת את הוויית הכרך בדומה לשיר „כרך”, והאחרת השוללת מן הכרך את היכולת להיות מקור השראה למשורר:

„הכרך רובץ כולו תחת שרב צהרים. חמה לבנה תוקעת בקרירות-דעת את ציר פורניה בבשרו, בולשת את מסתריו ולר-הכת כל שיר צל, כל פליט צבע. [— —] הכל הולך ונמס, הולך ומתפורר. רק אשנבי-הכחול ברחבות היוורדים אל הים מחזקים קמעה את ההוויה הרופפת. מי אשר יעצור כוח להגיע שמה, יימלט וחי”. („רומיה”, עמ' 165).

וב„אדמת שמש” אומר המשורר: „ואף אם צמאתי שירה, בלבוש רק ירוק חזיר תיה, / לא במיצר הערים עוטת משטמה מחנקת”. (עמ' 128).

כשם שציורי החיה הם אלמנט מארגן מן הבחינה הפיגוראטיבית, הרי שהאנטינומיה „עיר — יער”, המייצגת את הסתירה שבין המצוי לרצוי, בין ההווה לעבר, בין בגרות לנערוה וילדות, היא אלמנט מארגן מן הבחינה האידיאית, והיא הוויית-מפתח בשירת פייכמן. כפי שניתן להעלות מעיון בשיריו ובקטעי הפרוזה ה„יומניים” שלו<sup>14</sup>.

13. וכן בקטעים אחרים שם, כמו: „איר לנות” (180); „שתילים בצדי הדרך” (182); „גן עקור” (190); „ערוגות ירק ברחוב בוקי בן יגל” (192); „שקמים ליד החלונות” (195) וכן ב„שיר ליער” (44).  
14. בכך מצטרף פייכמן לשורה ארוכה של משוררים עייפי-כרכים וצמאי-יערות ושדות ירוקים.

שלישי: יקום נא; ונמלט; יקום ועזב; והי' לך. הניסוח הוא אמנם בתבנית ספר, דברים' פרק כ', אך הטון שונה, באשר הרגל כבר פצועה. הפעלים האופטימיים בשרשיהם: רחץ, רעף, פסימיים בשל צורת העתיד שלהם. הם בגדר אפשרות ערטילאית, אך אינם בני-ביצוע. אין לראות במלים „זהב ישועה“ "happy end" אופטימי, כי אם הדגשת האווירה הדחוסה, הדגשת הרצוי שאינו ניתן להשגה, והמחריף בכוח ניגודיותו את המצוי החייתי, הארסי, הפוצע.

עצם הרצון לברוח, במקום הנסיון להתמודד עם המציאות כפי שהיא, מאשר את קביעתו של א. ד. פרידמן<sup>20</sup>: „פסימיסט הוא פּיכמן [— — —]. ודי לו לבוא במגע כלשהו עם החיים הריאליים וכבר הוא רוצה, לשוב בהסתר פנים אל הריו הרחוקים“.

15. דן מירון. ראה הערה 6.  
16. דב סדן וצבי לוז. ראה הערה 7.  
17. עזריאל אוכמני, „זמרת ערב והשחר העולה“ (1945), לעבר האדם. דברים בשולי ספרים והזמן, הוצ' ספרית פועלים, מרחביה, 1953, עמ' 136 ואילך.  
18. א. ד. פרידמן, „יליד המרחקים הנא־וויים“, מבחר, עמ' 34—40.  
19. יוסף האפרתי, „פיכמן ושטיינברג — שני שירים“, מבחר, עמ' 189—203.  
20. מבחר, עמ' 36—37.

לסיכום. גיסיתי כאן לבחון את שירת פיכמן דרך פריזמה של שיר אחד, „כרך“, תוך המחשת ייחודו בעיצוב עולמו הפיגוראטיבי (המהות החייתית) ובאירגונו הדרמאטי (עיר-יער). ייחודו של „כרך“ הוא בהמראתו מעל לקונקרטי אל הסמלי תוך העלאת ה„יסוד החייתי“ לשיא. ייחודו הנוסף הוא בטון הנבואי-אובייקטיבי של צופה, העובר לאזהרה נכונה אית ללא מעורבות, כביכול, של ה„אני“ השר. והחשוב מכל: ניתן לראות ב„כרך“ מפתח להוויות-יסוד בשירת פיכמן כפי שהוצגו ע"י מבקריו: (א) הנדודים וההלך<sup>15</sup> — הבאים לידי ביטוי בתנועת הבריחה הקיימת בשיר מחטיבה א' — עיר לחטיבה ג' — יער. (ב) מוטיב התהום<sup>16</sup> — הלוכש צורה קונקרטי ומאימת יותר בדמות החיה. (ג) מוטיב הזמן — הליל המאיים והשחר העולה כנציג הישועה<sup>17</sup>. (ד) ההוויה של „יליד המרחקים הנאווים“<sup>18</sup> שאף היא באה לידי ביטוי בחטיבה ג' (ה' 1—2). יוסף האפרתי מציין בדיוגו בשיר „כי יירף זעף יום“ את האדם המסוגל להחזיק בתפיסת-חיים אופטימית, גם כשהוא חש בניגוד שבינה לבין החיים שהוא חי<sup>19</sup>.

גם בכך מתייחד „כרך“ משאר שירי פיכמן: תפיסת-חיים אופטימית איננה בו. הוויית-היער הטלולה של „יליד המרחקים הנאווים“ רחוקה בזמן ובמקום. ככל הווייה אידילית, היא בלתי-מושגת. הסיום של „כרך“ רחוק מאופטימיות. הוא אירוני, באשר הפעלים הם בגוף

ב. י. מיכלי

חטיבת-יידיש בשירתו

א

לפי הדעה הרווחת נמנה יעקב פיכמן עם סופרינו הדו-לשוניים. כמוהם נזקק בכתיבתו לעברית וליידיש. כך בפרוזה וכך בשירה. אולם קביעה מכלילה זו אינה מביעה את שיעורי זיקתו החצויה, ומה-גם את הבדליהם המהותיים. לשם הדיוק — אמנם יחסי — יש לחלק את הסופרים ההם לסוגיהם. חלוקה זו עשויה להוציא את החזיון הנודע מסתומו. עדימהרה יתברר: הקשר לשתי השפות, שלכאורה הוא אחד, נתון לתמורות בגילוייו הממשיים. איזונים נתערער במהלך-הדורות מצד הכמות והאיכות גם יחד.

מנדלי משמש דוגמה לסוג האחד. ביכורי-עטו נכתבו עברית. ממנה עבר ליידיש. לימים שב לעברית והריק אל כליה את מיטב-יצירתו. עד לאחריתו, „נשם בשני נחיריו“, אף הוכתר לאבי ספרותנו החדשה, על שתי לשונותיה. הישגיו הנדירים באלו מפליאים גם בהווה. מבחינה מסויימת, התופסת עיקרו ברצף פעלו הדו-מסלולי, קרוב לו י. ל. פרץ; כשעוברים לחבורת ה„נכדים“ — ז. שניאור, ופחות ממנו — י. ד. ברקוביץ. את ח. נ. ביאליק ניתן לשייך אל הסוג האחר. זמן קצר בלבד נתן מחילו ליידיש. צימצום נוסף: מתן זה הוגבל בתחום השירה. ומעניין: פה גילה יכולת אמנותית, שלא זכו לה אף הנודעים בין המשוררים העברים (כגון ז. שניאור ויעקב שטיינברג בחטיבתם היידיש). ייחודו הלשוני היה מופלא כל-כך, עד שסופר משיעור-קומתו של פרץ נכשל בתרגומו (הכוונה ל„בעיר ההריגה“). מחמת כשלונו נחלץ המחבר ל„מעשה-הצלה“ והעתיק את הפואמה ההיא ליידיש („אין שחיטה-שטאט“). בנסיונו זה, הנראה כמעשה-בריאה חדש, חזר והעלה אותה לרמת המקור. יתר על כן, יש שהוא עצמו נרתע מתרגום שיריו היידיים (כגון „אונטער די גרינענקע ביימעלעך“ — מתחת לעצונים הירקרקים; „מיין גארטן“ — גני; „אויפן הויכן בארג“ — על ההר הרם). אולי חשש שלא ימצא לו מקבילה עברית המתאימה לניבים העממי, הגמיש והקליל. שונה לגמרי מקודמיו הוא הסוג הצמוד לזרם-העלייה, שבין השאר נכללים בו יעקב שטיינברג וש״י עגנון. רק בשלב המוקדם של יצירתם כתבו גם יידיש. לאחר שעלו ארצה נטשו אותה, בלי לשוב אליה. ממילא, נבצר מהם להגיע בה אל מעלת יצירתם העברית, המאוחרת. אפילו שטיינברג, שכבר עשה לו מעמד בספרות יידיש, זכה אך בארץ למלוא גילוייו היצירי, וזאת כמובן בכתוביו העבריים.

יעקב פיכמן אינו תואם את שלושת הסוגים דלעיל. הוא לא נפרד פרידה גמורה מכתבת-יידיש, כפי שעשו עגנון ושטיינברג. אולם אף דוגמת מנדלי וביאליק אינה הולמתו. שנים רבות עזב את היצירה בלשון-אמא ושב אליה רק לעת



מצוא. משום כך לא ייפלא, שיבולו היידי — וכאן מדובר על שיריו — זעום להפתיע ביחס ליבול שהניב עטו העברי. ופרט אחר, הקובע לגבי הערכת המצוי: טיבו של הראשון חופף את פיכמן קמא. בדרך הטבע הוא נופל מטיבו של השיר העברי, כפי שהיכרנו אותו אצל פיכמן בתרא. מבחינת נושאנו יש לראותו אפוא כסוג לעצמו, ללא שוויון למשוררים העברים בני-דורו. בראש ובראשונה נובע אותו ייחוד, או בידול, מנטיותיו הפנימיות. אך במידה ניכרת השפיעו עליו גם נסיבות חייו, השפעה שלהלן יתבררו רישומיה.

## ב

הקביעה העובדתית, שפיכמן היה סופר דו-לשוני, עדיין אינה מתירה לקשור לו גם כתר-יצירה יידי. יעקב שטיינברג, שתנובתו בידיש (סיפורים, שירים ומחזות) גדולה משלו, אינו מצורף למניין היוצרים בלשון זו. ומן הקצה האחר — שלום אש, יוסף אופאטושו או יצחק באשוויס-זינגר. הסיפורים שהעלה קולמוסם בלשון-האבות לא הכניסו אותם למחנה הסופרים העברים. דוגמה נוספת: ישראל אפרת ושמעון הלקין, ולאחרונה דן מירון, כתבו מסות ומחקרים בלשון האנגלית. אך איש לא יראה אותם כסופרים דו-לשוניים. חלקתם בשפת-הנכה תירשם כפרט ביוגראפי, ולא כהשלם אורגאני, הואיל וחסרה בה הזיקה הפנימית, שהיא המכריעה לגבי היצירה האותנטית. אמנם, יידיש איננה לעו. אולם היחס החם כלפיה אינו צריך לקלקל את השורה. יש להבדיל הבדלה גמורה בין האהבה לשפת-האם, שהיא טבעית, ובין האהבה ללשון-היצירה, שהיא תוצאה של בחירה. ולא תמיד, כידוע, זהה האחת עם חברתה. פיכמן התייחס ליידיש יחס דו-ערכי. היא יקרה לו מאד, כלשון-אמו-ודיבורו, ושמר לה אמונים גם בשעה שחסידיה נלחמו בעברית. אך מעולם לא היתה יידיש שפת-נפשו. אין לשנות עובדה זו בכוח הרגש או הרצון. נחלת שירו מדברת בעדה.

העובדה האחת המזדקרת לעינינו, שהיא חשובה ביותר לנושא הנדון פה: כאשר בת-השיר נגלתה אליו לראשונה — תר"ס — היתה לשונה עברית. מטבע הדברים הוא, שתחילה היא משמיעה קולה בלשון-אמא. אך בכתוביו הטירונים של פיכמן הוענקה הבכורה לשפת-נפשו, לעברית. העובדה השניה: שמונה שנים תמימות לא „הציקה“ לו המוזה היידיית. כל אותו זמן כתב רק עברית, אף לא ניסה את „נוצתו“ ביידיש, לא כמילוי חובה ולא כגילוי מחווה. הדבר מעורר פליאה, שהרי עיתונים וכתבי-עת לא היו חסרים בלשון זו. העובדה השלישית: בשנת 1908 החל לפרסם שיריו ומאמריו ביידיש. אכסנייתו הראשונה: דאָס יודישע פּאַלק' [העם היהודי], שבועון ציוני, וילנה. לפי השערת, הביא דחף חיצוני לאותו פירסום. לסופר הצעיר יצאו מוניטין בחוגי ספרותנו, לרבות זו הכתובה יידיש. בשלהי 1908 (תרס"ט) הועבר, העולם' לוילנה, והוא הוזמן לעבוד במערכתו. מחמת הקירבה הרעיונית בין שני השבועונים נתבקש, לפי הנראה, להשתתף גם בזה היידי — ונענה (אולי עוד לפני שהצטרף למעשה, אל מערכת, העולם'). הוא הדין לבמות אחרות, ביניהן היומון הקישינובי, אונזער צייט', שזמן מסויים נמנה עם עורכיו (בשנות העשרים). העובדה הרביעית: בארץ לא כתב יידיש, בעיקר נדרש לה מחוץ לגבולה: התקופה האחת —

כשיצא לגולה לפני פרוץ מלחמת העולם הראשונה ועשה בה, לאנסו, כחמש שנים; התקופה האחרת — במחצית הראשונה של שנות העשרים, כאשר שהה הרבה בווארשה וגם בקייב. אז גם העניק מפרי-עטו לעיתונים ולכתבי-העת היידיים. ידועים לי שני מקרים של פירסומי-יידיש בארץ (לגבי השירים, כפי שיובהר להלן, יש ספק אם נכתבו יידיש בארץ): א) כאשר נעשו ההכנות להוצאת הרבעון, די גאלדענע קייט' פנה אליו עורכו, אברהם סוצקבר, והזמינו להשתתף בו. פיכמן נענה בלב שלם. בחוברתו הראשונה (חורף 1949) הופיע מאמרו הקצר „צווישן העברעיש און יידיש“ [בין עברית ליידיש]. בפתחו הכריז, „שאינו יכול שלא להשתתף בכתב-עת זה“. עוד בטרם יצאה שנה נתפרסמו בו ארבעה שירים של פיכמן תחת הכותרת „פון מיין יידישן לידערהעפט“ [ממחברת-שירי היידיש]; (ר' חוברת 6, אביב 1950, עמ' 46—48). נראות לי שתי אפשרויות: המשורר תירגם ליידיש מלשון המקור; באחת מתקופות-נדודיו כתבם יידיש, או — מה שהולם יותר את פיכמן — העתיקם ליידיש ממקורם העברי ופירסם בגולה. עתה — לאחר שנקפו שנים ולאחר הפורענות האיומה שהכחידה מיליוני יהודים ובתוכם גם את עיתוניהם — שב והדפיסם ברבעון היידי-ישראלי. להלן אביא סימוכין לאפשרות השנייה.

העובדה החמישית, החשובה מאד לעצמה, תואמת לקודמותיה ומאששתן. הכוונה לעדויות מחכימות מצד הנוגעים בדבר: סופרי-יידיש וחוקריה מכאן: המשורר עצמו מכאן. הנקודה המכרעת בהן: השתיים חופפות זו את זו. לשבחם של הראשונים ייאמר: הם לא ניסו „לשפר“ את זיקתו הרפויה והעראית של פיכמן למעשה-יצירתו היידי. על שולחני מונח הכרך השביעי (אותיות ע—צ) של הלכסיקון לספרות-יידיש החדשה, הוצאת קונגרס-התרבות היהודי העולמי, גיו-יורק, 1968. בערך „יעקב פיכמן“ נאמר בין השאר: „פ. איז געווען צוויי-שפראכיק אָבער בעיקר א העברעישער שרייבער. אין יידיש האָט ער געשריבן זעלטן און ווייניק“ (ר' שם, עמ' 364; תרגומו העברי: „פיכמן היה דו-לשוני, אבל סופר עברי בעיקרו [הדגשה זו והאחת שלאחריה — של המעתיק]. יידיש כתב לעתים נדירות, ומעט“). עדות נוספת: בסידרת הספרים, בעסא-ראבער יידן' הופיעה אסופה של כתבי פיכמן ביידיש (בואנוס-אייירס, תשי"ג) תחת השם, רעגנבויגן' (קשת). באקדמתם מציינים עורכי הסידרה (יעקב בוטשאנסקי וי. ל. גרוזמן): „געוואָרן איז פיכמן א דורכויסקער העברעישער שרייבער“ (ר' שם, עמ' 12). כלומר, „פיכמן נהיה לסופר עברי מִזֶּבֶה ק“ (או: „לסופר עברי בעיקרו“).

חשובה עוד יותר עדותו של פיכמן עצמו. היא מאשרת לא רק את העובדה של מיעוט-כתיבתו ביידיש, אלא גם את מיעוט-יכלתו לכתוב בלשון זו. מתוך גילוי-לב הוא קובע במאמרו הנ"ל „צווישן העברעיש און יידיש“:

און ס'איז אַ בושה צו זאָגן: מיר דאָ זענען שוין ניט בכוח צו שרייבן יידיש פולקלאַנגיק, פולפאַרביק, ווי עס שרייבן די גרויסע פּאַעטן און פּראָ-זאיקער פון דער היינטיקער יידישער ליטעראַטור. דאָס איז די סיבה, וואָס מיינע לעצטע זאַכן אין יידיש זענען פּאַרעפּנטלעכט געוואָרן נאָך מיט יאַרן צוריק, און איך האָב בשום אופן ניט געקאַנט דערפּולן דעם ווילן פון מיינע פריינט אין אַמעריקע, כאַטש אַ מאָל אין אַ יובל זיין אַ גאַסט אין זייערע

צייטשריפטן. מיר ווייקן זיך דאָ אין אַ העברעישער אַטמאָספער, און זי פאַרשלינגט אונדז וי אַ סטיכיע, וואָס מיר קאַנען שוין אויסער איר גיט אַטעמען.

והרי תרגום הקטע:

ובושה היא לומר: אנחנו כאן שוב אין בכוחנו (ההדגשה במקור) לכתוב יידיש רבת-צלילים, רבת-גונים, כפי שכותבים גדולי הפייטנים והפרוואיקנים של ספרות-יידיש ההווית. זוהי הסיבה, שדברי האחרונים ביידיש נתפרסמו עוד לפני שנים ובשום אופן לא יכולתי למלא רצונם של ידידי באמריקה, שלפחות פעם ביובל אהיה אורח בכתיבה-העת שלהם. אנו שרויים פה באטמוספירה עברית, והיא בולעת אותנו כסטיכיה, שמחוצה לה איננו יכולים לנשום (שלוש ההדגשות האחרונות — של המעתיק).

הודאת בעל-הדבר מעידה על נושאנו כמאה עדים. אמנם, באקדמה לרעגנבויגן' כותבים העורכים: „גם בגליונות המאוחרים (של די גאַלדענע קייט'. — המעתיק) פירסם כמה שירים שכתב בשנים האחרונות“ (שם, עמ' 13). אולם קביעה זו, על שני פרטיה, אין לה על מה שתסמוך. את הפרט האחד — על „גליונות“, בלשון רבים — מכחיש האינדקס של הרבעון. בגליונו הראשון (עמ' 43) התפרסמה, נוסף על מאמרו הנ"ל, סונטה של פיכמן „אין נחל שורק“, שתורגמה לידיש על-ידי י. ד. קמזון. בגליונו השני (אביב 1950) נדפסו ארבעה שירים „ממחברת-שיריו ביידיש“. מכאן ואילך לא נמצא בו משירי פיכמן. את הפרט האחר — על שירי-יידיש שכתב „בשנים האחרונות“ — מכחיש המשורר עצמו.

## ג

בפרק-ביניים זה אני רואה צורך ליישב תמיהה אפשרית: באסופה, רעגנבויגן' מכונסים למעלה משלוש מאות עמודים פרודה ופחות מעשרה עמודים שירה (אם נצרף למניין את החללים הריקים — אחד-עשר). הווה אומר: אחוז מבוטל של הסוג האחד לגבי חברו. מה ראה, אפוא, הכותב לתת דעתו על החלקה הדלה ולא על שכנתה, עשירת התוכן והצורה (פרקי זכרונות, רשמי מסע, בעיות, דמויות של סופרים ואנשי-סגולה ואפילו מעשיות)?

העורכים הנ"ל עמלו הרבה באיסוף הפזורים. ספק אם הסתייעו במחברם. וזאת לא רק משום שגנזיו לא היו סדורים, אלא גם משום שלעת זיקנה תשכחו (אף בריכוז יצירתו העברית נצרך לעזרה). רעגנבויגן' הוא כינוס ראשון — ולפי שעה: יחיד — של כתבי פיכמן ביידיש. דומני שאף בעתיד יישאר יחיד, הואיל ועורכיו מיצו את מירבו ומיטבו של היש היידי. דווקא משום כך מצער ביותר היסח-דעת כפול, שדרך תיקונו אינה נראית לעין. ואותו רישול, על שני גילוייו, מכביד על המעיין-המעריך. למעשה הוא שולל ממנו את היכולת לדון על הפרוזה הפיכמנית, זו הכתובה יידיש במקורה או מתורגמת בידי המחבר.

האחד: האסופה חסרה ציונים ביבליוגראפיים אַלמנטאריים. העורכים העלו יחידותיה מעיתונים, כתבי-עת ומאספים, שהיום הם יקרי-מציאות. מצב אובייקטיבי

זה מקשה על מילוי פגמן הביבליוגרפי. ואפילו ימצא „משוגע לדבר“, שיתמסר לחיטוט בספריות שונות, אין ההצלחה מובטחת לו. את כל מבוקשו בודאי לא ישיג. אמנם, בשולי שלושה מאמרים צוינו המקום והשנה של פירסומם; אך הציון המועט אינו מסייע את המרובה, הלוקה בחסר. רישול נוסף ניכר בניסוחו של הציון: נכתב במאי 1928 (ר' עמ' 185); נכתב ב־1925 (עמ' 272); נכתב ב־1951 (עמ' 277); נכתב ב־1930 (עמ' 329). אגב, בשלושה מן הארבעה היה הציון מיותר, הואיל והוא מסתבר מאליו: שתיים-עשרה שנה אחרי מות גנסין; שבעים שנה להולדת ברנר; עשר שנים לתל-חי. על-כרחו שואל הקורא: מאמר פלוני נכתב בשנה פלמונית. משמע: העורכים אינם בטוחים — בניגוד לציונים הנוגעים לשלושת המאמרים הנ"ל — אם פורסם. ושאלה שניה: האם נכתב במקורו יידיש, ולפחות המחבר עצמו שקד על תרגומו ליידיש, או הורק אליה לעברית על-ידי זולתו? דומני שהאפשרות האחרונה ממשית יותר, הואיל וספק אם פיכמן כתב יידיש באותן שנים (להוציא את מאמרו הקצר בחוברתו הראשונה של הרבעון די גאלדענע קייט, שכאמור תומך גם הוא את הנחתי זו).

היסח-דעת אחר מגדיל את המכשלה. באקדמה נאמר: „את העבודות על טשר-ניחובסקי, ש. בן-ציון ואת הסקיצות, ראשית, גמירוב' ואחרות תירגמו מעברית י. איסאקסון ועורכי ההוצאה, בעסאראבער יידן' י. בוטשאנסקי, י. ל. גרוזמן ואחרים“ (רעגנבויגן, עמ' 15). לעורכים יסולח הרישול שבתובה האחרונה (ואחרים). אולם קודמתה (ואחרות) מביאה לטישטוש נוסף של הידיעה: מה הם פרקי הזכרונות והמסות שפיכמן עצמו כתבם יידיש, ומה הועתק אליה מעברית בידי זולתו.

אותה רשלנות כפולה מונעת מן המעריך את הדיון בפרוזה היידיית של פיכמן. וחוששני, חשש הנעוץ בנסיבות הידועות, שמא סתמה עליו את הגולל.

## ד

באסופה שמדובר עליה נכללו שמונה שירים: „אָוונט“ (ערב), „בענקען“ (התגעגעות), „טאַנץ-ליד“ (שיר-מחול), „קבר-רחל“, „איידער“ (בטרם), „רעגן-שטימונג“ (הלך-רוח של גשם), „זומערטאַג“ (יום-קיץ), „ירושלים“. דויד ויניצקי (מחבר הספר בן שני הכרכים, בסרביה היהודית במערכותיה) המציא לי שיר נוסף: „קילער, שטילער (אָוונט-ווינט)“ וצירף אליו את נוסחו העברי — „רוח-ערב“. (נדפס בצללים על שדות, הוצ' שטיבל, ת"א, תרצ"ה, שיר רביעי במחזור: „זמירות“ עמ' קלז—קלח בשולי המחזור: תרע"ח). על תוספת זו נתונה לו תודתי.

נתעוררה שאלה לגבי שמונת השירים שכונסו ברעגנבויגן: האם נכתבו יידיש בלבד או הועתקו אליה מעברית בידי המשורר? אני מחזיק טובה לגורית גוברין שהשיבה עליה, אף כי תשובה חלקית: היא יגעה ומצאה את הנוסח העברי של שלושה מהם, אף ציינה את מראי-המקומות, בפיזורם ובכינוסם כאחד: א, „רעגן-שטימונג“ הוא השיר „תפילת הלך“, (נדפס לראשונה בעולם, י"ד תשרי תרע"ב, וכונס בצללים על שדות עמ' צה—צו, ובכתבי יעקב פיכמן, הוצאת דביר,

תש"ך עמ' פב—פג; ב) „קבר-רחל" הוא „קבורת רחל", (הופיע ראשונה ב,מע ברות, תר"פ, מן המחזור „יהודה", כונס ב,צללים על שדות' עמ' קע וב,כתבים' עמ' סח; ג) „ירושלים" — מן המחזור הנושא שם זה (נדפס תחילה ב,התקופה' יד-טו, תרפ"ב, עמ' 481—490 בשם: „התימה", וכונס ב,צללים על שדות' עמ' רלט בשם: „ערב ובקר". ב,כתבים' עמ' ז, ניתן לו השם „בגווע שירת-יום" והובא בראש המחזור „ירושלים", שפה הוא מכיל רק שלושה שירים).

הנאמר לעיל אינו משמש אחיזה למסקנה. שפיכמן לא כתב בידיש אלא תשעה שירים. קרוב יותר לוודאי, שבעיתונים ובכתבי-עת יידיים פוזרים עדיין שירים נוספים, שעורכי, רעגנבוֹיגן' לא גילו עיקבותיהם. עם זאת מותר להניח, שהללו מעטים בתכלית. כן ראוי להימנע מקביעה החלטית, שחמשת השירים האחרים נכתבו יידיש בלבד, ללא נוסח עברי. והרי ייתכן, שממנו הועתקו בידי המשורר ליידיש, לפחות בחלקם. על יסוד זיקתו המתמידה לעברית, שבעיקר היא היתה לשון יצירתו, אפשר להניח: מציאותן של מקבילות אלו אינה מן הנמנעות, אף כי טרם נתגלו.

שני נעלמים אלה מצמצמים את אפשרויות העיון בשיריו היידיים של פיכמן. אין לפנינו, אפוא, ברירה, אלא לתת את הדעת על המצוי-בעין.

## ה

הקורא את חמשת השירים בא לידי השערה, כי לידתם חלה בשנים 1908—1912, כלומר: שתיים-שלוש שנים לפני הופעת הקובץ „גבעולים' (תרע"א) ושנה לאחריו, עם עלייתו לארץ (תרע"ב). בהם נתגלמה ראשיתו של המשורר, הנבדלת הברורה ערכית-אמנותית מאחריתו. ניכרים בה סימני הרפיון, הרפרוף על-פני המראות, ללא יניקה משרשיהם הסמויים. פה מתעורר גם החשד של מבקריו הראשונים, שלא תמיד נראה שירו כתולדתה של חוויה אותנטית. לעיתים אין הכתוב אלא דרך-משוררים מלומדה, דהיינו: מתוך שיגרה, וללא כורח נפש, הוא לוכד רסיס נופי וקובעו בדפוס פיוטי. אך בה בעת נראה לעינינו הצד השני של המטבע: גם שירי-שחרית אלה מעידים על טביעת-צורה פיכמנית, אף שזו טרם הגיעה לייחודה המובהק.

הבה נעיין בגופי השירים. להלן מובא בשלמותו השיר „זומערטאג" (רעגנ-בוֹיגן, עמ' 111), המכיל חמישה בתים דו-טוריים: „זומער קלינגט אין יונגן וואַלד. / צווישן גראַז אַן אויפהער שאַלט. // הענגט אַ ווייסע זון און פלאַמט; / כוואַליע הויערט אויפן זאַמד. // כוואַליע טוט זיך ניט קיין קער; / מיט דער זון באַלאַדן שווער // ליגט פאַרטרוימט זי און פאַרוויגט, / ווי מיין האַרץ אַצינד. באַגליקט". תרגומו המילולי: „קיץ מצטלצל ביער הצעיר. / בין העשב מריע בלי הרף. הרף. // תלויה שמש לבנה ולוהבת; / גל רובץ על החול. // גל אינו זע / עמוס משא-שמש כבד // שוכב הוא חלום ומעורסל, / כלבי עתה, שאושר".

הקיץ והיער המופיעים בטור הראשון אינם בחזקת דימויים; הם אינם אלא מאחז דו-רקעי — תקופת-שנה מתחלפת מזה וחטיבת-נוף עומדת מזה — אשר מתוכו הם נלקחים. הגוף המתואר הוא לבו המאושר של המשורר. השוואתו לשמש ולגל, תחילה בנפרד — השמש, הגל — ואחר-כך בממוזג, מביאה לידי

הבלטתו. שיר זה, מביכורי הפיטון, אינו עשוי כמובן להדגים את שיאיו. אך גם הוא מעיד על אופן-תפיסתו את המראות הנגלים לעיניו. על הרוב — ואולי: לעולם — אינם נתוקים מן ההווה האנושית, או האישית, אלא מחוברים אליה בצורות שונות. שבעת הטורים נמשכים אל האחרון, שבו מופיעה נקודת-החיבור, שילגביו היא הכרחית.

„בענקען“ (שם, עמ' 103—105) הוא הארוך בתשעת השירים: ארבעה-עשר בתים, כל אחד בן ארבעה טורים. יש לו אופי נוסטאלגי. מצד אחד אפשר להבחין בו את שיגרת-הכיסופים, שנתפסו לה הרבה מחבריו-לשירה, כותבי עברית ויידיש גם יחד; אך מהצד השני כמוס בשורותיו גרעינים של שירי-הערגה המאוחרים, שנכתבו על רקע הסיוט הנאצי: הסונטה „בסרביה“ (ר' ספרו, פאת שדה, הוצאת שוקן, תש"ה, עמ' 90) והפואמה „בית מול הריאוט“ (דמויות קדומים, הוצאת מוסד ביאליק, תש"ח, עמ' 219—229). תחילה נדמה שבלך, עיירת הולדתו, היא מושא-געגועיו היחיד בשיר „בענקען“. אך למעשה זוהי נוסטאלגיה דו-מוקדית. בבית הראשון מספר המשורר, שהוא חי וסבל בהרבה ערים ומדינות, אבל בלי שמחה ובלי צער החליף את האחת בשניה. שונה הדבר לגבי נוף ילדותו. „נאך א שטעטעלע א קליינינקס / לעבט נאך איצט אין מיין זכרון / און עס רופט ארויס דאס בענקען / נאך די אלטע קינדער-יאָרן. // ס'האַט קיין אויסגעצירטע גאַסן; / ס'שטייען שטיבלעך נאך צעוואָרפן, / ווייס געשמירט מיט שוואַרצע פאַסן“. תרגומו המילולי: „רק עיירה זעירונית / חיה עוד עתה בזכרוני / והיא מעוררת געגועים / לשנות-הילדות שחלפו. // זוהי עיירה עניה, / ואין בה רחובות מקושטים; / עומדות בה רק ביקתות פזורות, / מסויידות לבן ובפסים שחורים“. עתה בא עיקר שבחה: „נאך דאָרט הענגט אַ בלויער הימל / און עס ווינקען דאָרט פון ווייטן / מיט אַ טונקעלן וואַלד באַקרוינטע / זונען-בערג פון אַלע זייטן“. נאך מובנו: „רק“ וגם „אבל“. והרי תרגומו: „רק (אבל) שם תלוי רקיע כחיל / וממרחק רומזים שם / הררי-שמש מכל העברים / עטורי יער אפל“. הניגוד הבולט בחלק זה: מכאן הנכר שהוא שרוי בו (וארשה, לפי הנראה), ומכאן — בית-ילדותו החמים. אולם בחלקו האחרון של השיר מבצבץ ויוצא צמד-הניגודים האחר, המפרנס את מוקדה האחר של הנוסטאלגיה: הכרך הסואן, הקר מול העיירה השקטה הדומה לכפר. המשורר תועה בחוצות הכרך, מחפש גבעול-עשב, לפחות, מתחת לגדר ישנה, אבל אינו מוצאו. השניים הופקעו עתה ממסגרתם המוחשית והועברו למרחב מופשט: עיר גדולה ואפורה מול עיירה קטנה וירוקה, שניהם כשמות-עצם כלליים. על הרחבה משמעית זו מעידה גם חתימת השיר: „און דו טראַגסט אַלץ טיף אַ בענקען / און אַ חלום זיס און טייער / צו דער ברייטער ערד דער פרישער / צו דער גרינער ערד דער פרייער“. תרגומו: „ואתה עוד נושא עמוק (בלבד) ערגה / וחלום מתוק ויקר / אל האדמה הרחבה, הרעננה / אל האדמה הירוקה, החפשיה“. כוסף זה, שאינו קשור בהכרח עם בית-אבא, היה אף הוא מאותות דורו.

„טאַנץ-ליד“ נראה לי כשיר שנכתב בשביל עיתון לילדים, אולי כהיענות להפצרות דוחקות של עורך. מקלקלת אותו המגמה הנדושה, שהיא יוצאת-דופן בשירת פּיכמן: ילדים חייבים להיות עליונים; המחול בלבד הולמם; יאה להם רק לשמוח, לרקוד ולהסתובב במעגל. מוכיחה זאת המקבילה הצוּרית בבית

הראשון: „די גרעזעלעך בליען / אין וואַלד אַלע גלייך, / אַ קינד מוז זיין פריי-  
 לעך, / צי אַרים צי רייך“. כלומר: „הדשאים פורחים / ביער, כולם שווה בשווה, /  
 ילד חייב היות שמח, / הן עני הן עשיר“. נוסח-החתימה הולם את הפתיחה:  
 „מיר אָבער זענען / נאָך קינדערלעך קליין / אונדז פאַסט נאָר זיין פריילעך /  
 און טאַנצן צו גיין. // אונדז פאַסט נאָך זיך דרייען / ראָד אויס און ראָד איין“  
 וכו'. העתקתו המילולית: „אולם אנו הגנו / עוד ילדים קטנים, / לנו יאה עוד להיות  
 שמחים / וללכת לרקוד. // לנו יאה רק להסתובב / במעגל, מאחד לחברו“ וכו'.  
 מבין החמישה שהוזכרו פה נראים לי רק שני שירים כתואמים את ייחודו של  
 פיכמן: „אָונט“ ו„איידער...“ אנו מוצאים בהם את הלכי-רוחו המשתנים, הנעים  
 חליפות בין שמחה לתוגה, בין תקווה לאכזבה, התעוררות ודיכאון, כלומר, לא  
 גידור מלאכותי: שיר שכולו חדווה מכאן ושיר שכולו עצבת מכאן. בשניהם יש  
 זרימה מתמידה של הרהורים ורגשות, שטלטלת-הניגודים טבעית להם. אביאם  
 בשלמותם:

### אָוונט

דער אָונט קומט. אַלץ קלאָרער קלינגט מיין ליד.  
 איך בין פון לאַנגע וועגן נאָך נישט מיד.  
 כ'האַב אַלץ נאָך ליב דאָס ווייכע גראַז ביים וועג,  
 וואָס האָט געטרייסט מיין האַרץ אין אַלטע טעג.  
 כ'האַב ליב דעם מערב־רוים אין רויטן בלוט  
 און אין די בערג דעם קלאַנג פון מיינע טריט.  
 דאָס ריינע ליד מיינס קלאַגט נישט און נישט עס שעלט,  
 נאָר איינזאַם קלינגט דאָס קול זיינס אין אָונט־פעלד.  
 אַלץ רויטער בלאַנקט דער אָונט. קילער ווערט.  
 כ'האַב אַלץ נאָך ליב די שיינע, ליבע ערד.  
 כ'האַב ליב דעם סטעפ־טוי און דעם פרייען ווינט.  
 פון זיי האָב איך מיין טרויער־גאַלד געשפינט.  
 נאָר שווערער ווערט מיין האַרץ פון טאַג צו טאַג.  
 איך ווער טאַג־טעגלעך רייכער, ווייל איך טראָג  
 נאָר אייביק דאַרשטיק בלייבט נאָך אַלץ מיין בליק.  
 נאָר אייביק דאַרשטיק בלייבט נאָך אַלץ מיין בליק.

תרגומו המילולי:

הערב בא. צלול יותר ויותר מצלצל שירי. / אינני עייף עדיין מדרכים  
 ארוכות. / אני אוהב עוד את הדשא הרך ליד הדרך, / שניחם את לבי  
 בימים משכבר. / אני אוהב את חלל-המערב בדם אדום / ובהרים — את  
 צליל פסיעותי. / שירי הצרוף אינו מקונן ואינו מקלל, / אך קולו מצלצל  
 בודד בשדה-ערב. / אדום יותר זוהר הערב. מקריר יותר. / אני אוהב  
 עדיין את האדמה היפה, החביבה. / אני אוהב את טל-הערבה ואת הרוח  
 החפשי. / מהם ארגתי את זהב־יגוני. / אך מיום ליום נעשה לבי כבד  
 יותר. / יום־יום אני נעשה עשיר יותר, משום שאני נושא / את משא  
 העצב ואת משא האושר. / אך לעולם עוד נשאר צמא מבטי.

לפנינו אחד משירי-הערב האופייניים לפיכמן. במסגרתו נתפס קטע אחד מתמונה — ההרחשות ערבית רחבה. ממוזגים בו מראה-עיניים והלך-נפש. אולם הקטע אינו מכיל תיאור פורטני של חזיוני-עראי והגיגי-עראי, אלא נתון ביטוי לנהיית-הקבע של המשורר. וזו, הצמודה לבראותיו של החוץ, משקפת גם את התמורות החלות בפנימו. הכרות המשורר על „מבטו הצמא“ (למראות) מיותרת, לדעתי. שיריו הם המעידים על צמאונו זה ונותנים תוקף למהימנותו.

גם השיר „איידער...“ ראוי שיובא במלואו:

איידער גרויסע צייכנס קומען, / פלאטערט פרייד פון אלע עקן. / ווערט דאס פעלדגעזאנג אנטשוויגן, / פאלן קיל די בשורה-פלעקן. // הענגען ווייט נאך בלאע וואלקנס, / טייטלען שטיל מיט טונקעלע פינגער. / ליגט די וועלט שוין אויסגעצויגן / און.וי ווארט אויף איר באצווינגער. // קומען וואלקנס און זיי גייען, / ליגט דער סטעפ שוין גאנץ פארסודעט. / שווימט א בארג אויף ווי אן אינדזל, / און א בוים באקריינט, א בודד. // קומען וואלקנס און זיי גייען, / און דיין הארץ מיט זיי קלאפט מונטער — / יענע ערד וואס האסט פארהערלעכט, / פרייסט זיך איצט, אט גייט זי אונטער. // ס'איז די פרייד פון לעצטן צוואג, / אלע קוואלן רוישן העכער; / גאטס גענאד און גאטס פארדארבונג / פליסן ביידע פון איין בעכער. // ס'וועלן אלע ווונדערס קומען, / ס'איז דער טאג, דער לאנג דערווארטער... / נאר פון אונטער בלאע שליערס / ווינקט די אלטע ערד שוין צארטער; // ווינקט די ערד, די פיל געליבטע, / אין איר פראכט און אין איר שענ-דונג, — / יענע ערד וואס האסט פארהערלעכט — איצטער ווילסטו איין פארדארבונג.

תרגומו המילולי:

בטרם באים האותות הגדולים, / רוחפת הדווה בכל הקצוות. הולך ונדם זמרי-השדות, / גופלים צוננים כתמי-בשורה. // תלויים עוד רחוק עננים כחולים, / מורים חרש באצבעות כהות. / תבל שוכבת שרועה / ומצפה לכובשה. // באות עבים והן הולכות, / הערבה שוכבת כולה ריזת. / צף ועולה הר, כמו אי / ועין מעוטר, בודד. // בעות עבים והן הולכות, / ולבך פועם מאושש — / האדמה ההיא שהערצת, / אתה שמח עכשיו: הנה היא שוקעת. // זו השמחה של ההבטחה האחרונה, / כל המעיינות תומים בכוח; / חסד אלוה וקללת אלוה / קולחים שניהם מגביע אחד. // כל הפלאים יבואו, / זה היום, המיוחל מכבר... / אבל מתחת לצעיפים כחולים / רומזת האדמה הישנה ביתר רוד; // רומזת האדמה, האהובה מאוד, / בהודה ובחילולה, — / האדמה ההיא, אותה הערצת, / תעכשו אתה רוצה בכליונה“.

בשני השירים מורגשת סגולת הליריזם הנקי, כשהוא משוחרר מגיבוני-תיאורים ושואב כוחו מן החיבור של מראות-חוץ ורחשי-פנים. בולט בהם הניגוד האמוצי-יונאלי, הניזון מאותו מקור עצמו. יש אפילו דמיון באהבת המשורר לאדמה, אבל יחס זה משתנה מהשיר האחד למשנהו. ב„אונט“ אין אהבת-האדמה מפיגה את עצבו. אדרבה, „מיזם ליום נעשה לבו ככד יותר“. אך תמורה זו בין תחילתו לסופו מתבארת בדרך הטבע, כמוסבר לעיל. לא כן השיר „איידער...“ היחס שמדובר עליו מגיע בו להיפוכו. שוב אין זו לפיתת-יגון, האפשרית גם בעיצומה של שמחה, אלא אהבה המתגלגלת לשנאה. האדמה ההיא, שקודם לכן קשר לה המשורר אהבה, עתה הוא שמח לאובדנה, רוצה בכליונה. שירת פיכמן אינה יודעת ביטויי-



איבה כאלה. השינוי הקיצוני נובע אולי ממאורעות הימים ההם, מפורענויות שהתרגשו ובאו על יהודי רוסיה. והראיה: שנאה דומה, אגב חידודה המופלג שהזמן גרמו, עולה מצרור שירים שכתב בתקופת אושוויץ וטרבלינקה.

טורי „אונט” ו„איידער...” טבועים בחותמו הפיוטי של פיכמן. ייחודו מודקר מן המראות המצטיירים לפנינו, מסוד צירופם, מן הסתירה המתגלעת בין תחילתם וסופם, היונקת מחילופי הרגשה והכרה. ומה שמפליא יותר: הקורא, האמון על שירתו העברית, אינו חש בתציעה של המעבר הלשוני. שירים יידיים אלה מזכירים את דומיהם העבריים, על תוכם וצבעם וניגונם. מכאן אתה למד: שליטת המשורר יפה גם בידיש, אף שנזקק לה לעיתים נדירות.

## 1

מה שנאמר על „אונט” ו„איידער...” הוא בגדר הנחה, שאין ההוכחה מסייעת אותה. וכך משום שהעדר מקביליהם העבריים נוטל את בסיסה ההשוואתי. באין ברירה ניתן לנו רק ללמוד דבר מתוך דבר: להשוות שירים יידיים אלה עם שיריו האחרים של פיכמן, שנכתבו בתקופה המשוערת (תרס”ח—תרס”ט). לא כן ארבעת השירים דלעיל, שנוסחם העברי ישנו בעין. הקורא בשתי הלשונות ייוכח עד מהרה, כי לפניו ארבעה זוגות-תאומים: אותה סובסטאנציה שירית, על מרכיביה וסממניה, ואותה מעלת-יצירה, שהמעבר משפה לחברתה אינו מנמיכה. אמנם, ההשוואה תעלה שינויים שחלו בהעברה מכלי אל כלי. אך אלה אופייניים גם לשיריו העבריים של פיכמן, שהטיל בהם שינויים אגב העברתם מהעיתון וכתב-העת אל הספר וכן מהכינוס המוקדם אל המאוחר (ואלה מקובלים, כידוע, גם על משוררים המתרגמים את זולתם).

למשל: שלושים הטורים מ„תפילת הלך” הועמדו על עשרים ב„רעגן-שטימונג”. הנוסח העברי מורכב משלוש חטיבות: בראשונה ט’ טורים, בשניה י’ ובשלישית י”א; בנוסח היידי חמישה בתים, ובכל אחד מהם ארבעה טורים. ועוד: האחד חרוזי לבנים, להוציא את ארבעת הטורים הראשונים של החטיבה השלישית, הנחרזים א-ג, ב-ד (בך — ונידח; קחני — הסתיירני); האחר נחרז כולו א-ב, ג-ד. קטעים תמוניים, בלבושם המיטאפורי או הדימויי, הושמטו מן השיר היידי, כגון: „ובלוע עצמה ארץ נבלעה”; „ובמחבא צלו (של הלילה. — המעתיק) הולך ומסתתר / כל שיח רך, כשה נידח מעדר, / וכל תל בודד חבוש כובע-עבים”. יש גם שינויים מ„ליל סיוון חמים”, הקונקרטי, נשאר „נאכט” (לילה) בלבד; „התנין האדיר” נהפך לדג סתם. והרי המקביל הדימויי (הסמוי, בלי כ”ף-הדמיון), המתקשר ל„הר” (ביידיש: „הר שחור”) בגשם, כניסוחו הכפול. „צל של תנין אדיר בלב המים...”; „א גראער פיש אין נעפּלס תהום” (דג אפור בתהום הערפל). בשינוי האחרון ברור טעמו של המשורר: אחרי ה„תנין” העברי נגרר שובל של אסוציאציות; ביידיש ייראה כיצור מיתולוגי, שאינו הולם את הסיטואציה הנופית הממשית. לכן טוב ממנו „דג אפור”.

לשם המחשה ראוי להביא יחידת-שיר אחת בשלימותה, על נוסחה הדו-לשוני. בחרתי את הסונטה „בגווע שירת-יום” (שמותיה הקודמים: „חתימה”, „ערב ובוקר”) מתוך המחזור „ירושלים” (ר’, כתבים, עמ’ ז):

„בגווע שירת-יום, בלהט ארגמן / כל אבן נוהרה ורועפה תפארת; /  
 כל שפוני הוד אשר היום טמן, / שוב ייגלו עתה במדורת-אל בוערת //  
 בגווע שירת-יום, אני בעיני-אמן / תר יקרות גנוזות בכל מבואות קרת; /  
 חורבות קדומים, כמשו, תפוזנה בדמן, / וכפרח מעולף סוד תקסום לי כל  
 כותרת. // אך באלומות-טל האור כי יעירני / וכאילן רם היום בפארות-גיל  
 יעטני, — / לקראת בואו בשיר ארים את הגביע: / עלה, היום, אדום  
 מעבר להרים, / ואל תאחר בעוד דמי לך יריע — / ושטה ועבור, הלב,  
 מעמק רפאים!“

עתה יובא מקבילה היידי (רעגנבוין, עמ' 112):

## ירושלים

שטאַרבט אָפּ דעם טאַגס געזאַנג, טריפט באַלד, ווי אַנגעצונדן,  
 די אַלטע פּראַכט אַראָפּ פּון אַלע גראַע שטיינער,  
 און גלאַנץ, וואָס איז אין טאַג, אין רושיקן פאַרשוונדן,  
 אַנטפלעקט אין שקיעה-פּלאַם זיך געטלעכער און ריינער.

שטאַרבט אָפּ דעם טאַגס געזאַנג, און אין דעם ליכט דעם לינדן  
 בליען חורבות ניי פאַריונגט, ווי אויפגעלעבטע ביינער.  
 און רייטלען זיך די מויערן ווי רויזן און ווי ווונדן —  
 איז אייביקער פּון דיר, און מער געבענטשט ניט קיינער ?

נאָר ווען אין גאַרבנטוי דאַס ליכט פּון מאַרגן רייצט מיר,  
 און, ווי אַ גרינער בוים, דער נייער טאַג פאַרפלייצט מיר, —  
 מיין שויםענדיקן בעכער הייב איך אים אַנטקעגן.

אוי, בשורה-לידער, קלינגט אויף אַלע ווייסע וועגן!  
 גלי אויף, דו רויטער טאַג, און שטייג אויף בערג פאַרגרויטע —  
 און מיט געזאַנג גיי, האַרץ, פאַרביי דעם טאַל פּון טויטע!

הקורא, היודע עברית ויידיש, יעיין וישפוט. הוא יבחין בשינויים קלים, בהוספות או השמטות, שלעיתים באו לצורך החריזה, כגון: „הרים“ נוסף התואר „פאָר-גרויטע“ (מאפירים או: שהאפירו), המתחרז עם „טויטע“ (מתים). בנוסח היידי הושמטה ההכרזה — ודומה שהיא מיותרת — „ואני בעיני אמן“ (תיבה אחרונה מתחרזת עם „בדמן“). לעומת זאת נראה בו הטור השמיני כמוסף תותב. שני חלקיו אינם ברורים. מי או מה (בלשון יחיד) „נצחי ממך“ („איז אייביקער פון דיר“) ? ממי ? ממה ? הן בשני הטורים הקודמים הועלו חורבות וחומות, לשון ריבוי. אולי הכוונה: הללו נצחיות ממך, האדם. אך במקרה זה מתבקש הריבוי „זענען“ (ולא „איז“). ברור עוד פחות החלק האחר: „און מער געבענטשט ניט קיינער ?“ (תיבה אחרונה מתחרזת עם „ביינער“ — עצמות). כלומר: „ויותר איש אינו מבורך ?“ סימן-השאלה עצמו כמוהו כחידה (ואולי מקורו בטעות-דפוס וצ"ל סימן-קריאה). לא כן אותו טור בנוסח העברי („וכפרח מעולף סוד“ וכו'). הוא פשוט וברור ותואם את רוח השיר. עם זאת יש לומר: הסונטה, על שתי

מקבילותיה, מוכיחה את מידת הבשילות שאליה הגיע פיכמן אחרי תקופת, גבעור-  
לים'. יתירה מזו: היא מעידה על שליטתו בשתי השפות, וכן על הבחנתו בייחוד  
צביונה וצבעונה של כל אחת.

בתחום דו-לשוני זה נכונה לנו פתיעה קלה, כשהנוסח היידי עדיף מן העברי:  
כוונתי לשיר „רוח-ערב“, (תרע"ח) המכיל ד' בתים, כל אחד משושה-טורים. אך  
לא נודעו זמן-כתיבתו ומקום פירסומו של הנוסח היידי (מצויים בו רק שלושת בתיו  
הראשונים של „רוח-ערב“). לא מקרה הוא, שחזברה מנגינה לשני הבתים הרא-  
שונים של נוסחו העברי. נעימתו העממית עוררה לכך את המלחין לייב גלאנץ.  
אביא להלן את המקבילים של ביתו הראשון: „רוח-ערב טובת-יד, / ממרחקים  
באה את, / מערבות דשואות-חום (בתמלילו: מערבות ישרות-שביל'), / מימים  
שפוני-תום (בתמליל: מימים שפוני גיל') / דרך הר ודרך גיא) / את נושאת  
לעולם שי". נוסחו היידי: „קילער, שטילער אָונט-ווינט, / קומסט פון ווייטן לאַנד  
אַצינד, / קומסט פון ימ'ען אָן אַ ברעג, / קומסט פון סטעפעס אָן אַ וועג, / וווּ די  
כוואליעס הוידען זיך, / וווּ די גראָזן סודען זיך". שני הטורים האחרונים שונים  
לגמרי בטקסט היידי (שם הגלים מתבודדים, / שם הדשאים מסתודדים). ודומה  
שהם המשך אורגאני יותר לקודמיהם. כן הם הולמים את נעימתו העממית של  
השיר, יותר מן ה„שי" הסתמי שהרוח „נושאת לעולם". טבעי יותר גם הצירוף  
„ערבות ללא דרך" מ„ערבות דשואות תום" או — במנגינה — „ערבות ישרות-  
שביל". ספק אם יש ערבות כאלו; בפלך בסרביה לא היו „ישרות-שביל".  
הוא הדין לצירוף „רוח-ערב טובת-יד", החוזר בכל טור הפותח את שלושת  
הבתים הראשונים. התארים „צונגת ושקטה" — בידיש — טבעיים יותר ל„רוח-  
ערב" מן התואר „טובת-יד". זהו צירוף מלאכותי, שגם תמונת-האינוש הקבועה  
בו אינה מסתירה בליטתו. כמדומה לי, שדוגמתו אין אנו מוצאים בשירים הרבים  
שכתב פיכמן משנת תרע"ב ואילך. אין זאת אלא ששפת-הספר הכשילה אותו  
בשיר זה, בעל המלודיה העממית, בעוד שהשפה המדוברת הושיטה לו בקנה את  
הניבים ההולמים.

אך מגרעות מעטות כאלו, שסיבתן הראשית מתבארת בהבדלי האופי של שתי  
הלשונות, אינן משנות את המסקנה היסודית: הן בעברית הן בידיש מתקיימת  
רגישות היוצר לגוניה וגוונותיה של כל אחת. אף רמת-הפיט שווה בשתיהן, אם  
רק נשווה את השירים בני אותה תקופה. בכך ניתן להסביר גם את השינויים  
שחלו בין הנוסח העברי ליידי. בתהליך-ההעברה מלשון ללשון לא שמר פיכמן  
על הדיוק המילולי. יותר מכך היה זהיר ברוחן, בסממניהן הנפרדים. בדרך זו —  
להוציא סירכות בודדות — נשאר נאמן לייחודן, כחומר התואם את מלאכתו. אך  
בראש ובראשונה נשאר נאמן לשירו, לעצמיותו.

# המשורר לילדים

אוריאל אופק

## יעקב פיכמן — משורר לילדים

„אנו נושאים את נפשנו לשירת-ילדים, שתצמיח השגת עולם משוחררת מקטנת, לשירה שתהיה כטל לנפש הילד. מאמינים אנחנו, ששירה כזאת עתידה להיווצר“, כתב פעם יעקב פיכמן<sup>1</sup>, והוסיף: „חובתנו לבדוק את עצמנו שבע בדיקות בשעה שאנחנו כותבים סיפורים וחרוזים לילדים. חובתנו גם להזהיר את חברינו הצעירים, שלא יעשו את דבריהם במקצוע זה — שהוא רק נראה קל — הרגל ואימוני-יד. מקצוע חמור הוא“.

ואם תבע פיכמן מאחרים, שבע בדיקות' בעת כתיבתם לילדים, על אחת כמה וכמה שכפה זאת על עצמו. עיון בחמשת קבצי-השירה שלו לילדים — וכן בעשרות שיריו הפזורים במקראות ובשבועונים — יוכיח לנו שני דברים: אל"ף — שבמכלול יצירתו השירית לילד הודרך תמיד על-ידי עקרונות האסתטיקה הפיוטית והאמת היצירתית; ובי"ת — שהמשורר לא היה לעולם שלם עם עצמו ועם שיריו, וגם לאחר שנדפסו השירים שב ותיקנם וטרח בליטושם ובדק אותם, שבע בדיקות' לפני הדפסתם החדשה.

”בשורת אביב“

עלם בן שמונה-עשרה היה יעקב פיכמן, בשעה ששלח מעירת-מולדתו בלצ' (בסרביה) את ביכורי שיריו אל ראשון השבועונים העבריים לילדים — גן שע-שועים, שהופיע בעיר ליק (גבול פולין-פרוסיה)<sup>2</sup>. בכרך ב' גליון 12 נדפס ראשון שיריו — „שיר אביב“ — המסתיים בבית זה, שעם כל תמימותו כבר ניכרים בו הסמנים הפיכמניים האפייניים:

בְּמָרוֹם הָרְקִיעַ

הִחְרַס יוֹפִיעַ

וּפְלָגֵי אוֹר יִשְׁפּוֹף עַל כָּל יִפְה־נוֹף;

כָּל דָּשָׁא צוֹמַח,

כָּל צִיץ נוֹתֵן רִיחַ,

מֵה נְפִלְאִים מַעֲשֵׂיךָ, אֵל טוֹב!

1. במאמרו „ספרות ילדים“ — לשון וחינוך' בעריכת מרים לוינסון ומשה אביגל, עם עובד, אורים' תשט"ז, עמ' 229—230.  
2. השבועון הופיע משבט תרנ"ט (1899) עד תשרי תרס"א (1900) בעריכת אברהם מרדכי פיורקו (עיתון-הילדים העברי הראשון היה, כידוע, הירחון, עולם קטון, שיצא בירושלים בתרנ"ג—תרנ"ד).

מאז כתב פיכמן עוד כמה שירי-אביב מרנינים, אך אותו שיר ראשון שלו נראה בעיניו, כנראה, כיצירת-בוסר. לְמִיטְב־יִדְעִיתִי לֹא הִדְפִּיסוּ עוֹד בְּשׁוֹם מְקוֹם אַחֵר, אִף לֹא טָרַח לִלְטֹשׁוּ — וְהַשִּׁיר נִשְׁאָר גָּנוּז (יחד עם כמה נסיונות תרגום שלו לשירי לרמונטוב ולייב יפה) באותו עיתון נשכח ויקר-מציאות.

מקץ שנתיים אנו כבר מוצאים שירי-ילדים חדשים — ובשלים יותר — של פיכמן בן הכ"א בין דפי השבועון המשובח, עולם קטן, שיצא בווארשה<sup>3</sup>; ומאז הולך מעיינו השירי וגובר, והוא מפזר מאוצרו הפיוטי כמעט בכל עיתוני-הילדים שיצאו בחייו — ביניהם, כמובן, כאלה שהוא היה עורכם (הירחון, מולדת, 1912—1921, בהפסקות; הארץ, 1921) — וכן במקראות המצויינות שהוציא (פרקים ראשונים, וילנה 1912; שבילים, אודסה 1918; לשון וספר, וארשה 1924 ואילך; מענית' תל-אביב 1935 ואילך). לא כל השירים הללו כונסו בחמשת הקבצים של שיריו העבריים לילדים שיצאו בחייו של פיכמן, ופנינים לעשרות גנוזות באותם עיתונים וספרי-לימוד ומחכות לגאולה. ביניהם אזכיר, למשל, את שיר-הנוף הציוני „בצהרים“ (גם חיטה, גם שיפון, גם שעורה / ראשיהם לארץ הורידו) שנדפס בעולם קטן<sup>4</sup>; את הזמר הקליל החייכני „בחצרנו“ (בחצרנו הגדולה / יש קהל שמח: / תרנגול צרוד והוא / כל היום צורח...) שנדפס בדור-שבועון „שיבלים“<sup>5</sup>; את השיר לפעוטות „אל התרנגול“ (תרנגול, תרנגול, / למה כה תרים קול...), שהופיע במקראה „שבילים“ (עמ' 13), ועוד הרבה. דומה, שהגיעה השעה לכנס את האוצר הפיוטי העצום הזה ולהוציאו בכרך מקיף, שיכלול את שירת-הילדים של פיכמן בשלימותה.

עיון בהמשת הספרים, שיצאו בחייו של פיכמן (ראה פירוט בנספח) יגלה, כי שירים אחדים חוזרים ומועברים על-ידי פיכמן מספר אל ספר, אלא שבכל פעם הוא טורח ומתקן אותם, או אפילו כותבם מחדש. תיקונים אלה מוכיחים את השאיפה שפיעמה בו תמיד, להוציא מתחת ידו יצירה מתוקנת ככל האפשר, ואת השיפוט המחמיר שלו כלפי שיריו. שבע בדיקות<sup>6</sup> תבע מאחרים ומעצמו, אפילו כלפי שירי-ילדים קטן ופשוט.

הבה ניטול, למשל, את השיר הראשון המופיע בקובץ-שיריו הראשון, ונעקוב אחרי גילגוליו השונים:

### שִׁירֵי אָבִיב,

בְּשׁוֹרָה טוֹבָה לָךְ הַבְּאֲתִי —

שָׁמַשׁ אָבִיב יִרְחֶה בְּהִרְה,

וּבִיעָרִים וּבַגְּנִים

הַצְּפָרִים אוֹמְרוֹת שִׁירָה.

(אגדות ושירים)

3. השבועון יצא על-ידי הוצאת „תושיה“ בין השנים תרס"ב—תרס"ה בעריכת אברהם לייב בן-אביגדור וגיסו שמואל לייב גורדון (של"ג). פיכמן זכר לטובה את בן-אביגדור, ובין השאר סיפר עליו: „את פרוטות ההונראר הראשון, בעד שירי הראשונים, שנדפסו בעולם קטן, קיבלתי מידו, כשהיה צוחק את בת-צחוקו הנעימה, הביישנית“ (מתוך רשימתו „בן-אביגדור“, התקופה' י"ב, תרפ"א, עמ' 477).
4. עולם קטן' כרך א', (תרס"ב), עמ' 222.
5. שבילים' כרך א', גליון 15 (י' בכסלו תרפ"ג). העיתון יצא בווארשה. בהוצאת „תרבות“ בתרפ"ב—תרפ"ג (1922) ונערך על-ידי אהרון צייטלין ואברהם אריה-לייב יעקובוביץ-עקביא.
6. על-אף השם „שירי אביב“ — רק שיר אחד לפנינו; אבל שלושת בתיו האחרונים מופיעים בספר „ערבה“ כשיר נפרד בשם „החסידות“.

## בְּשׁוֹרֵת אָבִיב

בְּשׁוֹרֵת טוֹבָה לֶךְ הַבַּאתִי —  
כִּי הִשְׁמַשׁ זָרְחָה בְּהִירָה,  
וּבִיעָרִים וּבְגַנִּים  
הַצִּפְרִים אוֹמְרוֹת שִׁירָה.

(.ערבה)

## אָבִיב

בְּשׁוֹרֵת טוֹבָה הַבַּאתִי —  
כִּי הִגַּן נִמְלֵא אוֹרָה:  
וּבִיעַר וּבְחָרֵשׁ  
כָּל צְפוֹר אוֹמְרָה שִׁירָה.

(.עם שחר נצאה)

ב, אגדות ושירים' — זה הקובץ שפיכמן זעם על שהעורך „קילקל והשחית את שיריו” — באים אחרי הבית הראשון עוד שלושה בתים, המספרים על להקת הסידות שעברה ברקיע, „כמפרשים לבנים קטנים”, והביאה איתה בשורת-חג. ב, ערבה, לעומת זאת, מצויים עוד שני בתים — על הנחלים שנתנו קולם, החסידה ששבה ממרחקים, והמצה השמורה בתוך סדין לבן. ואילו ב, עם שחר נצאה נוסף עוד בית אחד בלבד (שהוא ה, חלש' מכולם, לטעמי) — על הפסח הנותן את ריחו הטוב „ואביב כבר בארצנו, / זמן חרות וגיל וחן”.

ניתוח מפורט עשוי לגלות כמה מן הטעמים, שהגיעו את המשורר לעשות כל תיקון ותיקון. אשר לבית הראשון של „אביב”, על שלוש גירסותיו הנ”ל, אעיר רק כי תיקון השורה השניה ב, ערבה (לעומת, אגדות ושירים) מקורו, אולי, ברצון לנתקה משירו המפורסם של מ”צ מאנה „משאת נפשי”, הפותח במלים: „שמש אביב נטה ימה”. ואילו ב, עם שחר נצאה שינה פיכמן קודם כל את המיקצב המלעילי-האשכנזי של השיר למיקצב מלרעי-ספרדי ותוך כדי-כך ליטשו ועשאו מגובש יותר וקולח בניגון מלודי טבעי.

”ריח־בר וריח־גן”

בדיקת הגירסאות המתחלפות של עשרות משיריו של פיכמן על גילגוליהם השונים, מגלה את הלבטים הבלתי־פוסקים שהמשורר התלבט בהם בשעה שהעביר את שיריו בכור־היוצרים המצרף. חוקרי השירה יוכלו לגלות שירים ש,על־י עם המשורר מן הגולה לארץ, השילו מעליהם את הלבוש הגלותי, על נופיו ומראותיו, חידשו את מיקצבם והיו לשירים ארץ־ישראליים רעננים ושטופי־שמש; אם כי לא פעם היה שינוי זה גם בעוכרי השירים ופגם במיקצבם הטבעי. והמשוררים הצעירים יוכלו ללמוד בבדיקה והשוואה זו משהו מסודות־היצירה של משורר־אמת, שלעולם איננו שלם עם עצמו ושואף תמיד אל השלימות האמנותית. ראוי, אפוא, להשוות עוד שניים־שלושה שירים ולעמוד על גילגולי־הנוסחים שלהם.

מִשָּׁבָא תוֹר קִיץ

מִשָּׁבָא תוֹר קִיץ חָבִיב

אָנוּ מִשְׁחָקִים בַּחוֹל ;

גַּן הָאָרֶץ לְפָנֵינוּ

בְּאֶשֶׁר שָׁלַג רַבִּץ תָּמוּל.

אֲשֶׁרִי אִישׁ לוֹ צֵל שֶׁל אֵילָן

וְעִשְׂבוֹת זַיָּא וְנִגְיֵנֶת עוֹף —

לָנוּ יֵשׁ רַק שְׁמֵשׁ מְתוֹק

וְהַחֹל הַחֵם בְּרַחוּב.

מִשָּׁבָא תוֹר קִיץ חָבִיב

כָּל הָעוֹלָם שֵׁשׁ וְרֵן ;

גַּם הַתּוֹרָה אֲזִי אֶחָרֶת

וְלַחֲמֵשׁ רֵיחַ גֵּן.

(.שתילים)<sup>7</sup>

מִשָּׁבָא תוֹר קִיץ

מִשָּׁבָא תוֹר קִיץ חָבִיב

אָנוּ מִשְׁחָקִים בַּחוֹל —

בְּאֶשֶׁר רֵיחַ מִנְשָׁבֶת,

בְּאֶשֶׁר צְפוּר תָּתֵן קוֹל.

7. שתילים' היה דו־שבועון עברי שיצא במוסקבה שלאחר המהפכה בתרע"ז—תרע"ח (1917) בעריכת משה בן־אליעזר. השיר נדפס בשער חוברת ד' (י"א באלול תרע"ז).

מִשָּׁבָא תוֹר קִיץ חֲבִיב  
טוֹב בְּיַעֲרִים שׁוֹט וְסֹב;  
לָנוּ יֵשׁ רַק שְׁמֵשׁ מְתוֹק  
וְהַחֹל הַחֵם בְּרַחוּב.

מִשָּׁבָא תוֹר קִיץ חֲבִיב  
הָעוֹלָם שָׁשׁ וְבֵן —  
גַּם הַתּוֹרָה אֵז אַחֲרֵת  
וְלַחֲמֵשׁ רֵיחַ גֵּן.

(עֲרֵבָה.)

### שִׁיר הַקִּיץ

מִשָּׁשָׁב וּבֵא הַקִּיץ  
אָנוּ מְשַׁחֲקִים בְּחוֹל;  
כָּל הָאָרֶץ לָנוּ בֵּית  
וְלַבֵּית גָּג כָּחֵל.

אֵילָנוֹת נִטַּע בְּחֶרֶף,  
כָּא הַקִּיץ — נְטִיל;  
כִּי יוֹמָם יִכְנֹו חֶרֶב —  
נִחְבָּא בְּחֶרֶשׁ צֵל.

(8)

וְהִבֵּת גֶּרֶן עַל כָּל דְּרָךְ,  
הַנְּפָנִים שׁוֹפְעוֹת מְתָקָן —  
בְּאֲשֶׁר נִפְּן מְלֵאָה אָרֶץ  
רֵיחַ-בָּר וְרֵיחַ-גֵּן.

(עִם שֶׁחַר נִצָּאָה.)

גילגול־הנוסח של שיר קיצי זה עשויים לשמש דוגמה, קלאסית של יצירה שעלתה עם המשורר מן הגולה, ותוך כדי עליה זו נהפכו מראות הקיץ האירופי לנופי־תמוז ארץ־ישראלים: בגירסה הראשונה / בית א' מפנה השלג את מקומו לגן־הארץ; בגירסה השניה של בית א' — שאמנם נדפסה במרכז־אירופה, אבל נראה שלוטשה בשנותיו הראשונות של פיכמן בארץ — מפנה הרוח הנושבת את מקומה לצפור המזמרת; ואילו בגירסה השלישית — שנכתבה בתקופה שבה נמצא המשורר בשיא הפריחה המחודשת של יצירתו — אנו מוצאים אותה מטאפורה פיוטית רבת־קסם, שלפיה „כל הארץ לנו בית” והרקיע הוא גגו הכחול של הבית־הארץ. בגירסה זו חורזות גם השורות א—ג (חריזה שאינה קיימת בגירסאות הקודמות).

8. השמטנו כאן את בית ג', המספר כיצד בקיץ „נשוטט בכל אפר”.



בבית השני, על שלושת גוסחיו, נכבשים עשבי-הגיא הבסרביים על-ידי היערות המרכז-אירופיים, ואלה מפנים את מקומם לחורש הישראלי; ואילו השמש המתוק האירופי נסוג מחמת חורב-הקיץ האסיאני. בבית השלישי מוותר המשורר ביודעין על התורה והחומש ומביא במקומם את זהב-הגורן ומתק-הגפנים. אם ניטיב להתבונן נגלה כי, בעצם, שורה אחת בלבד נותרה ללא שינוי בשלושת גוסחיו של השיר: „אנו משחקים בחול“. אין זאת, אלא שבילוי קיצי זה נראה בעיני המשורר משותף לילדי כל העולם...

וכך אנו מוצאים ב„ערבה“ שיר-חלום בן ארבעה בתים בשם „אניה“ — בו הספינה „עפה כחסידה בוטחת“ וצולחת תהום, „אל ארץ נפלאה / את בטח נישאה... בת-מלך היא רכה, / אלי היא מחכה“. ואילו ב„כלנית“ נמצא את „שיר האניה“ בן ששת הבתים, שהוא פיוט אפי, המזכיר במידת-מה את „המו גלים“ ליהודה הלוי. כאן האניה כציפור סובבת, על תהום מחלקת — אך הפעם לא אל ארץ-הנפלאות ואל בת-המלך החלומית, אלא „לארץ קודרת, / שם בקור וברוח / יש עוד ילד שכוח“ — פליט-השואה, ללא ספק, — ואותו תביא האניה לארץ-ישראל, „פה כל לב יצפה לו, / כל משכן פה נוה לו“.

בדומה לכך התארך שיר „הכלנית“ המקסים מתמישה בתים — כפי שנדפס בגירסתו הראשונה בשבועון-הילדים „הארץ“<sup>9</sup> — לשבעה בתים בגירסה הסופית בקובץ הנושא את שם השיר<sup>10</sup>. ובעוד שבגירסה הראשונה פרח-הכלנית „בצחוק ישעשע / כל כרם, כל נוף“ — הנה בגירסה השניה הוא מרנין דווקא „חלקה נעזבת“! וגם זאת: הבית המסיים את הנוסח הראשון — „היום עודו פה הוא / מחר — ואבד; / אך מי עוד כמוהו / ירנין לב הנד?“ — הוכפל בגירסתו הסופית לשני בתים: הראשון מספר על גורלו של הפרח, ש„היום עוד תראהו / רועד בשדה; מחר — מי יודע יד מי בו תהיה“, ואילו הבית הבא מסיים את השיר בנעימה אופטימית — „כל עוד פורח / ציץ זה אדמדם, / לב ילד שמח — / אביב עוד לא תם!“

”לשמח לב אחרים“

„כוחה של השירה יפה מכוחה של המציאות“, אמר פעם פיכמן, בהרצאתו על החינוך לקריאה<sup>11</sup>, בהוסיפו שאצל כל ילד „הקרוב נדחה תמיד מפני הרחוק“. אולי בשל תפיסתו זו את עולם-הדמיון של הילד הקורא, שליט היסוד האגדי רבים משיריו של פיכמן: החל בשירו המופר ביותר „אגדה“<sup>12</sup>, שבו ראה המשורר בדמיונו „על שפת ים כינרת / ארמון רב תפארת“, ועד לשירו הנשכח „בוקר“<sup>13</sup> בו מעורר המשורר את בנו ומראה לו כיצד „מרקיע צח / כרובי התום / יורדים ומרפרפים / באורו של יום“.

9. בשער גליון י"ב, שנה א' (ו' בניסן תרפ"א). השבועון נערך על-ידי פיכמן.  
10. נוסח זה מופיע גם בעם שחר נצאה, אך בצורה מקוטעת ומרגיזה: בעוד ששלושת בתיו הראשונים מובאים בעמ' 20, נדפסו שלושת בתיו האחרונים בעמ' 11, כאילו היו סימו של השיר „האוצר“.

11. „על החינוך לקריאה“, בתוך: לשון וספרות בבית-הספר היסודי, ת"א תשט"ו, עמ' 180.

12. נדפס לראשונה בדור-שבועון „שבלים“, כרך א', חוברת 2.

13. נדפס בדור-שבועון „בן שחר“, וארשה, תרפ"ד, בעריכת מ. בן-אליעזר, חוברת 7, עמ' 2—3, ולא נכלל בכפרי-השירה שלו.

שכן, לא רק בעולמות רחוקים מצויות אגדות. הרי זה כוחה של השירה, וזה כוחו של המשורר, שהוא עשוי לגלות פלאים גם במראות יום-יום שכיחים ולהראותם לילדים: המטר היורד משמיים אינו סתם גשם, אלא „יין טוב זולף“, והפרחים לוגמים אותו בגביעים ובכוסות, עד אשר „כל הגן כבר מכרכר פרוע ראש“ („תחת הגשם“); בעת שקיעה מראה המשורר לקוראיו כיצד „ערב צועד / על מקלהו גשען“ („ערב“). והענן שהתעייף מלשוט ברקיע „סתם ישב על הגדר / כעוף נודד, כגר עובר“ („ענן“). ואם תשאלו: מי מסוגל לראות פלאים כגון אלה? — פיכמן ישיב לכם: „לב של תינוק או משורר!“ (שם) <sup>14</sup>.

עולם-הילדות כולו — על ששוננו ועצבוננו, על חגיו ושעשועיו — מקופל בשירי-הילדים של פיכמן. הילד-המשורר משתתף באבלו של פרח שנקטף ומקונן: „הוי, ציץ צנוע, פרח-בר, / מה צר לי על מותך, מה צר!“ („על פרח שנקטף“). אבל לאחר רגע שוכח הילד את הפרח הקטוף: הוא בא אל גינתו היפהפיה ומתמלא גאווה וחדווה למראה ליבלובה: „עתה בואו והשתאו, / כיצד גדלה, כיצד פרחת!“ החגים מביאים אף הם חוויות בלתי-נשכחות, שראוי לשיר עליהן: הגה יוצאת חבורת הילדים אל השדה להביא ירק לשבועות — „ושבנו העירה קהל-גנים נוסע: / כל נער — גן ירוק, גן חי מתנועע“ („לכבוד השבועות“) <sup>15</sup>. וכיוון שאין לכם ילד שאינו אוהב להשתעשע, ישב פיכמן וחבר כמה שירי-משחק מרנינים, כגון זמר-העם „שק של קמח“ — שבו מרכיב נער אחד את חברו על גבו ומכריז: „קונים, קונים, / שקי קנו! / קמח צח / ומובחר הוא!“

ועדיין לא הזכרנו את שירי-המהתלות של פיכמן, שבהם לא ביקש אלא לבדח את קוראיו הצעירים, אבל הוא עשה זאת בעטיפה המעניקה להם גם חוויה ספרותית. הגה המעשה ב„יקטן הצדיק“ — זה הכלבלב, שמרוב שיעמום התחיל לרדוף אחרי האפרוחים — „אך הטיפשים הרימו קול בוכים“, ובסופו של דבר במקום להשתעשע שעה קלה גזור עליו לשבת יום תמים בדיר. או המעשה ב„תרנגול אשר ביקש לו מלאכה“, אשר לאחר כמה נסיונות-שוא קרא, קוקוריקו! — „וכה היטיב לבטא את הריש ואת הקוף“ עד שהבין כי זו המלאכה אשר לה נוצר. ואל אלה ראוי להוסיף את שיריו הסיפוריים של פיכמן, שכל אחד מהם הוא בבחינת מעשיה בחרוזים: על הילדה מרחוב כורש שנפלה למשכב, וכל חבריה משתעממים בלעדיה ומצפים להחלמתה („דפנה חולה“). יצויין כי השם „דפנה“ בא כאן בנגינה מלעילית!; או הסיפור הפזמוני הרווי שובבות על המדורה הגדולה שהעלו הילדים במרכז השכונה, ולמראָה „בחורים מפיתה הא / השתגעו כתינוקות“. ואחרונה חביבה — הפואמה המלבבת „דייגים על הירקון“ <sup>16</sup>, המספרת מעשה בתריסר דייגים שישבו על חוף הירקון ואיש מהם לא הצליח להעלות אף דג אחד; עד שבא יורם, שהוא „סתם פרחת, ליצן מובהק“, והתחיל שולה דגים בזה אחר זה, עד כי „מי יודע אם נשאר עוד / דג אחד אז בירקון“...

14. האם הושפע אברהם שלונסקי משורה זו, בשעה שכתב: „אל כל מרחקו להגיע יכולנו/ רק שניים מאֵלף: תינוק ופייטן“? (משהו על העולם הגדול וכנפי הדמיון“, בתוך „אני וטלי, או ספר מארץ הלמה“).

15. כך נקרא השיר בעם שחר נצאה; בגירסא שב„ערבה“ שמו „ירק לשבועות“.

16. נדפסה לראשונה ב„דבר לילדים“, כרך ז' (19.1.1939), עמ' 1-3.

כאלה הם שירי-הילדים של פיכמן, ודומה שעדיין לא סיפרתי את מלוא שבחם. לא הזכרתי, למשל, את השירים שכתב בידי ש וכוונסו לספר בברית-המועצות<sup>17</sup>. ויפה הגדיר צבי שרפשטיין את הקשר ההדוק בין אוצר-המלים הפיכמני לבין נושאי שיריו: „כענווה וכעדנה אשר בתוכן שירתו כן גדולה הענווה במלותיו. אין מלים מפוצצות ומפתיעות, כי אם הפשוטות והתמימות, הנובעות מן הלב והעולות על השפתיים בלי מאמץ — ואף-על-פי-כן קסמים בהן, קסמי התום”<sup>18</sup>. יצירתו של פיכמן היא, ברובה, אישית מאוד, ובכל-זאת הזדהותו של הקורא הצעיר אתה עמוקה ושלמה. שיריו, סיפוריו והמקראות של פיכמן היו מן היצירות הראשונות שקראתי בילדותי, ועד היום זוכר אני את ההנאה שהעניקו לי „מאורעות יוסי וחנן”, „יקטן בתל-אביב”, ואפילו הביוגראפיות הסיפוריות שלו על מאפו, ביאליק ומיכ”ל. בהנאה-של-סקרנות קראתי אז גם את „הסיפור על המחבר”, שבא „במקום הקדמה” בראש ספרו „איילת העמק”. התוודעתי אל הסופר, שהיה פעם ילד מפריה יונים „החוזר הביתה קרוע ופרוע”; אבל גם „לקרוא ספרים אהב הנער, כאשר אהב להפליג בשדות... ולפי הספרים שקרא היטיב להרגיש גם את היופי של העננים ואת זימרת העפרונים”.

ואותו סיפור על המחבר מסתיים בשורות מאלפות, המגלות לנו את יחסו האינטימי של פיכמן אל יצירות-הילדים שלו ואל קוראיו הקטנים:

„כשהמחבר עייף מעט מן הגדולים ומתחיל להשתעמם בחברתם, הוא יושב וכותב סיפור [או שיר]: פעמים מילדות עצמו ופעמים מילדותכם שלכם. אותה שעה באה השמחה בלבו והשיעמום אין לו עוד שליטה עליו. כי מי שנותן דעתו לשמח לב אחרים — ושימח מעט גם את לבו שלו”.

מאמין אני, כי פיכמן ידע וגם חש, עד כמה שימח את ליבות קוראיו הצעירים.

#### ביבליוגרפיה

(א) יעקב פיכמן על ספרות-ילדים (מבחר)

1. „משהו על ספרות הגן”; „אשיות ב’, אדר ב’ תש”ח, עמ’ 23—25 (גירסה ראשונה: „על הגן וספרותו”, החינוך ה, תרפ”א, עמ’ 110—115). — השפעתו של השיר הטוב, לעומת חרזנות ו, שירים פדגוגיים.
2. „הילד הקורא”; „החינוך י, תרפ”ז, עמ’ 81—85 (תמצית הדברים: „על החינוך לקריאה”; „לשון וספרות בבית הספר היסודי, עם עובד / „אורים”, תשט”ו, עמ’ 179—180). — הספרים הראשונים שהילד קורא הם הקובעים את טעמו לימים רבים.
3. „ספרות ילדים”; „לשון וחינוך בגן הילדים” בעריכת מרים לוינסון ומשה אביגל. ת”א תשט”ז, עם עובד / „אורים”, עמ’ 229—239. (נדפס תחילה ב, אורים’ רים’ ב, תש”ה, גל’ 6—7, עמ’ 29—30). — החומר הספרותי המוגש לילד מחייב איכות של ביטוי ושל תוכן.

17. דער קוואל זינגט’ [המעין מזמר’]. קיוב 1918.

18. יוצרי ספרות-הילדים שלנו, הפרק: „יעקב פיכמן”, ניו יורק תש”ו, עמ’ 73.

4. „שירת הילד“; שירת ביאליק, ירושלים תש״ו, עמ' רס״ט–רע״ז. — ציון יסודותיה של שירת-ילדים טובה תוך ניתוח, שירים ופזמונות לילדים' לביאליק.  
5. „על ספרות ילדים“; כתבי יעקב פיכמן, ת״א תש״ך, עמ' שפ״א–שפ״ד. — ספרות ילדים טובה כמעבר לספרות של ממש.

(ב) על יעקב פיכמן סופר הילדים (מבחר)

1. אופק, אוריאל. „פיכמן, יעקב“, עולם צעיר. אנציקלופדיה לספרות-ילדים' הוצ' מסדה, רמת-גן, 1970, עמ' 569–571.
2. ברגסון, גרשון. „יעקב פיכמן“, שלושה דורות בספרות הילדים העברית, הוצ' יסוד, ת״א, 1966, עמ' 134–140.
3. מיכלי, ב. י. „משורר לילדים“, אסיף. מבחר יצירתו של יעקב פיכמן בשירה ובפרוזה. ילקוט דברים על המשורר ויצירתו, הוצ' מסדה, ת״א, תשי״ט, עמ' 268–269.
4. פרידמן, א. ד. „פרחי ערבה“, עיוני שירה, הוצ' מחברות לספרות, תשכ״ד, עמ' 288–293.
5. שרפשטיין, צבי. „יעקב פיכמן“, יוצרי ספרות הילדים שלנו, הוצ' שילה, ניו-יורק, תש״ז, עמ' 69–74.

(ג) קבצי השירים לילדים של פיכמן

1. אגדות ושירים, הוצ' „ספרות“ (מקרא), וארשה, תרע״א (1910), 28 עמ'. כולל: 5 שירים ו-3 אגדות ליריות.
2. דער קוואל זינגט, [המעין מזמר], קיוב 1918.
3. ערבה, הוצ' „אמנות“, פראנקפורט ע״נ מיין, 1922, 83 עמ'. כולל: 34 שירים, בתבנית אלבומית, עם כותרות מצויירות ורישומים מאת אפטר, חיגר, קרבצוב ומוצלמאכר.
4. ספרים מצויירים (בצבעים רבים) לילדים, עם שירים מעובדים, וארשה (1923?).  
6 חוברות צבעוניות: בבית ובשדה, תחת השמים, בחום הדרום ובקור הצפון, במדבר וביער, על חיות פראות מעשיות נאות, על בעלי-חיים וילדים סיפורים נחמדים.
5. דייגים על הירקון, ספריה „לילד“, הוצ' עם עובד, ת״א, תש״ג, 34 עמ'. עם ציורים מאת ר. לואיזדה. כולל: 20 שירים.
6. כלנית. צרור שירי ילדים, הוצ' שוקן, ירושלים ות״א, תש״ז, 31 עמ'. ציורים מאת שלום רייזר. כולל: 17 שירים, ביניהם תרגום ל„ורד-בר“ של גיתה.
7. עם שחר נצאה, הוצ' מסדה, רמת-גן, [1957], 111 עמ'. 64 שירים [ביניהם אחדים שאינם של פיכמן]\*.

\* בעם שחר נצאה הוכללו בטעות (כנראה טעותו של המביא לבית-הדפוס. שמצא שירים אלה בכתב-ידו של פיכמן והאמין שהוא גם חיברם): שירו של ח. נ. ביאליק: „רועת הכוכבים“; שירו של זאב: „יש לי דוד בנהלל“; לצד השיר „ורד-בר“ לא צויין כי זהו תרגום שירו של גיתה. וחוששני שאין זה הכל.

ש"י עגנון : שיר-תודה

לרגל קבלת ספרו של פיכמן 'ימי שמש' (תרצ"ד).  
(מתוך ארכיון עגנון במכון "גנזים". מס' 4896/1).

ספרך הנחמד ימי שמש	ספרך הנחמד ימי שמש
בא לידי אמש	בא לידי אמש
באמת כבר הגיע אלי לפני שבוע	באמת כבר הגיע אלי לפני שבוע
אם כן למה ומדוע	אם כן למה ומדוע
אני כותב אפוא	אני כותב אפוא
כנ"ל	כנ"ל
אלא שהייתי בחיפה	אלא שהייתי בחיפה
ובנהלל	ובנהלל
וד"ל	וד"ל
עכשיו לעיקר הדבר בקיצור הדיבור	עכשיו לעיקר הדבר בקיצור הדיבור
מה אומר ומה אדבר	מה אומר ומה אדבר
אני שמח עם החיבור	אני שמח עם החיבור
ושמח עם המחבר	ושמח עם המחבר
באמת ובתמים ובתמים ובאמת	באמת ובתמים ובתמים ובאמת
שהוציא מתחת ידו את הפואימות	שהוציא מתחת ידו את הפואימות
וכל מה דעביד לטב עביד	וכל מה דעביד לטב עביד
שמשון בעזה ואבל דוד	שמשון בעזה ואבל דוד
ושאר כל השירים באשר הם שם	ושאר כל השירים באשר הם שם
יואב ורות ואידיליות ים	יואב ורות ואידיליות ים
ועכשיו קנצי למלין מה אוסיף עוד דברים	ועכשיו קנצי למלין מה אוסיף עוד דברים
אלא שתזכה להוציא גם שאר כל הספרים	אלא שתזכה להוציא גם שאר כל הספרים

ותאסוף נדחיק מכנפות כל העתונים	ואגסוף נדחיק מכנפות כל העתונים
המאספים והקבצים שבועונים וירחונים	המאספים והקבצים שבועונים וירחונים
ושמת אותם בספר במהרה בימינו	ושמת אותם בספר במהרה בימינו
וישיחו בהם כל אוהביך ואוהבי שירתנו	וישיחו בהם כל אוהביך ואוהבי שירתנו
מכל עבר ופנה ומכל צד וצד	מכל עבר ופנה ומכל צד וצד
ואני ואתה קל וחומר	ואני ואתה קל וחומר
כתוב וחתום בשנת תרצד	כתוב וחתום בשנת תרצד
פה ירושלים בל"ג בעומר	פה ירושלים בל"ג בעומר
ושלום לך מאשתי בפרט ובכלל	ושלום לך מאשתי בפרט ובכלל
ממני שמואל יוסף ברבי שלום מרדכי ז"ל	ממני שמואל יוסף ברבי שלום מרדכי ז"ל

מפי יעקב פיכמן \*

בין אודסה לירושלים

שנת תרפ"ח. סיפרתי לפיכמן על תכניותי וציינתי בשמחה כי מצוי בידי מכתב-המלצה מאת ביאליק אל דוד ילין בירושלים, בבקשה שאתקבל בבית-המדרש למורים אשר בהנהלתו (המכתב נכלל בכרך הרביעי של איגרות ביאליק, עמוד ח').

„מעשה טוב ונבון“, אמר פיכמן בסיפוק, והוסיף: „אסור שתצטמצם בתחומך המוגבל. משורר חייב לקנות דעת ולהרחיב את אופקי השכלתו. כל השתלמות פירושה חריגה מן המיצר ויציאה למרחב.“

פיכמן הוסיף והעלה זכרונות מימי בחרותו:

„בשנת תרס"א, דומני בחודש ניסן המלבבל, עקרתי מן הפרובינציה הבסר-בית המשעממת והמחניקה ועקרתי לאודסה, עיר-הקסמים היחסנית אשר בדרום-רוסיה. הגימוק הרשמי בפי ל, עקירה זו היתה החלטתי ללמוד בהתאם לפרוגרמה ממשלתית, אבל בעומק-לבי חשתי כי לא הוכשרתי לחיות לבדי חיי אקסטרו, הרחק מבית קרובי והורי. למען האמת, היתה עיקר המטרה של הנסיעה, ה'מהפכנית' קשורה בפגישה הנכספת עם ביאליק. הייתי אז שרוי במצב של חרדת-נפש של צעיר מתחיל הזקוק לטיפוח ולעידוד. נכספתי לחיות בסביבתו של בעל סמכות וחסות כביאליק. בטרם התוודעתי אליו פנים-אל-פנים, הרגשתי את היסוד המוצק שבו. ואכן, נאחזתי בו, גשענתי עליו ונכבשתי לו כליל.“

באופל המסע הלילי, בעמדי בוהה, נבוך ומהורהר ליד אשנב קרון-הרכבת שפתחתיו לרווחה, עקבתי אחרי גיצנוצי הכוכבים והגיתי בו, בביאליק, ונמשכתי אליו. ולפתע עברוני זהרורי ה'צפרירים' של המשורר, דומה היה שנגה עלי האור הביאליקאי, את כל-כולי שטף, והוא זורם בי ומתעצם... הרי תבין: לולא היו באודסה ביאליק, מגדלי, אחד-העם ושאר הדמויות אשר שיעשעו והרהיבו את דמיוני — מה טעם היה לנסיעה ההיא?

מאז מסעי לאודסה חלפו שנים רבות, אולם עד היום הוא נשאר הנקודה המרכזית, שאליה נשואות עיני בשעות של לבטים, רפיון והיסוסים.

ובכן, ברוידס, עלה ירושלימה והצלח. השתדל להתגבר ולנצח אויב המסוכן לכולנו, והוא, העצלות המשתלטת עלינו, גורמת לאזלת-יד ומעכבת את ההתקדמות. תלווה אותך ברכת-ידידים. אשר לי, תשמח את לבי אם תשגר לי איגרת מבית-המדרש הירושלמי...“

\* ראה גם ב'מאזנים' כרך כ"ז חוב' א. סיון תשכ"ח (יוני 1968) עמ' 18—21.

## בדרכו לפולין

ראש השנה תרצ"א, בטרם הופעלו קווי התחבורה האווירית נהג פיכמן כמעט מדי שנה-שנתיים לטלטל עצמו לווארשה, בירת פולין. הוא פקד שם את חברת „צנטרל“, כדי לחדש את מהדורות ספרי-הלימוד שלו, ה„כריסטומטיות“ אשר שימשו בסיס ומקור לפרנסתו. פעם אחת, בראש השנה תרצ"א, בבואי אליו עם שובו הביתה לברכו בברכת-החג, סיפר לי:

„בדרכי לפולין, כשעברה האניה ליד חופי איטליה, התעכבתי בניאפולי בכוונה לבקר בקאפרי אצל מקסים גורקי ולמסור לו דרישת-שלום מאת ביאליק, ידידו הוותיק. רציתי בהזדמנות זו להזמינו לביקור בארץ. בהוצאות המסע שלו היה נושא אוסישקין.

מראש תיכננתי את הדבר. אך מזלי לא שיחק לי. בטרם הגעתי לקאפרי, הקדים גורקי ויצא לרוסיה. לא היה לי עוד כל רצון לסייר באי הנאה. באין גורקי, סר חן המקום. העיקר היה חסר בשבילי“.

שמעתי את דבריו של פיכמן ונזכרתי בסיפור אחר שלו — על מסעו הראשון לאודסה, בימים בהם נשא נפשו לראות את פני ביאליק ולהתוודע אל בני-חבורתו הקרובים.

„מר פיכמן — אמרתי — חבל שנמנעה ממך חוויית הפגישה עם דמות כה נערצה...“

אך כאן התערבה רעייתו של פיכמן והעירה:

„הרשני, יעקב, ואשאל אותך שאלה: אם אמנם תיכננת מראש את רעיון הפגישה עם גורקי, הרי יכולת לברר בדיוק אם אכן שווה הוא בקאפרי“.

„שבע'ניו“, ענה פיכמן בנעימת צידוק ופיוס, „הרי תסכימי, כי על סף השנה החדשה מוטב שלא לקנטר זה את זה. אין לי ספק שאתם שמחים כמוני על כך שגורקי עזב את הסנטוריום לחולי-שחפת. מי יתן ויתאווש במולדתו, בברית-המועצות, ונשמע שוב את קולו הבוקע משם, קול מהפכן אמיתי...“

## אינני מפריז וגוזמאי

חשון תרצ"ב. דברים אלה השמיעני פיכמן אחרי פירסום שירו של ביאליק „ראיתכם שוב בקוצר ידכם“, אשר בשעתו עורר פולמוס מבחינה פוליטית וגב נמצאו פוגעים בערכו הפיוטי:

„יש סופרים-משוררים שעם בואם הם ממלאים את האתמוספירה, מרעידים אותה רעדה של התחדשות, שאינה התחדשות של ספרות בלבד. הדבר תלוי באיזו התעוררות המלווה כל צעד שלהם. כזה הוא ביאליק, אשר ישותו הורגשה תמיד באווירת חינו. את יציבות מעמדו אסור ואין לערער. אך הנה הגענו עד כדי בושג לגלות: כבר נלחש ונרמז לי על הערכת המופרזת שאני מקדיש לביאליק, שאני לכוד, נכנע ומשועבד להשפעתו. לא אכחיש כי אהבתיו ונאמנתי לו, אבל אינני מפריז ואינני גוזמאי. ככל שהיכרתי את האיש ויצירתו הריני משוכנע בשיפוטי הנכון, ועוד המעטתי בהערכת. שירת ביאליק לא השביעה אותי. יחיד בסגולותיו“, — הטעים וקבע בוודאות.



## עמודי-תמיכה

תרצ"ב. „בימי עלומי נתמכתי בשני עמודי-תמיכה: ביאליק וטשרניחובסקי. ולא הייתי יחיד בכך. הדור כולו נאחז והחזיק בהם, בשניהם. מהם למדנו לצפות לאשר יביא לנו יום-המחר, מהם הושפענו להסתייג מכל מגע של זיוף, להוקיע כיעור ורישעות, להתרפק על ערכי אמת ויופי. הם היו אוצלים מזיוום זה על זה ועל כלל בני החבורה — הוותיקים והצעירים“.

## אחד

תרצ"ג. הדוור הכניס חבילה מכובדת. את דברי-הדפוס, עיתונים, חוברות וספרים הניח פיכמן על מדף הכוננית במסדרון. אחר-כך, בפתחו את צרור המכתבים, כמו נסתמנה בפניו הבעת רתיעה והסתייגות. הוא אמר: „שוב מחזורי שירים, ממש אינפלציה. למה דומים השירים האלה, לשטרות קרנסקי בתקופת המהפכה הרוסית (1917), שלא היה להם כסוי וערך בשוק המקח והמימכר. המשוררים האלה בעלי פוריות גבוהה, במלוא הפרודוקציה, שאינם מסוגלים לעצור בעד יצר הפריון. אך פרי-תוצרתם טעמו יפה רק לעצמם בלבד. הללו מסתערים עלי בפואמות, אידיליות, ואם תרצו — גם בסונטות. מדגימים את השפע, מנסים מזלם, מנסים בדרך החיקוי, אף מתחכמים להטעות. בכל הערימה המצטברת כאן בתיק הזה אינני מוצא טביעת-עט מקורית, את הליבו האיש. אבער איך דערשמעק זיי גלייך. ריחם עולה באפי. אותי לא יוליכו שולל“.

והנה הצטרפה אלינו רעייתו בת-שבע, אשה נאה בחלוק-בוקר. היא בעלת-בית ו, בתוך העניינים, גם ענייני סופרים ו, הפוליטיקה הספרותית.

בנוכחותה ממשיך פיכמן: „מי זה אמר שמשורר (ואפילו הוא משורר-אמת) נתבע ומחוייב לכתוב שירים בכל יום שני וחמישי? כלום שיר אחד כ, „אבי“ של ביאליק איננו שקול כנגד ספר-שירים שלם? זאת היא אלגיה גדולה, שרחמים הומים בה, שירת איש יהודי וחיוו, עלבון עם הנלחם לחיים שבקדושה ונחנק בטומאה“.

מסביר פיכמן ומדגיש: „פעמים שיר אחד עשוי להכריע ולקבוע משקל ערכו של משורר. כל שיר של ביאליק הוא בבחינת אחד“.

התערבתי בהערת-אגב: „מר פיכמן, לפי עניות-דעתי, כלל אי-אפשר לפענח את סוד-היצירה של השיר האחד, הנבחר“.

„נכון“, — השיב. — „זה שנים רבות אני תוהה וטורח על גילוי שורש הסוד הזה של שירת ביאליק והראויים לכך, קודמיו ובני-דורו“.

הגיבה בת-שבע: „אני חושבת, שביאליק וגם אתה ר' יעקב, וברוידס קטינא שלנו, לא יודעים איך נולד אצלכם שיר אחד, שסודו למעלה מהשגת הקורא הרגיל“.

חייך פיכמן חיוך קל נהנתני. בלחיי פרח אז משום-מה אות-סומק האופייני לו ברגעים מסויימים, והוא החליק אמירתו: „שבע החכמה, אשר אני סומך על טעמה, קלעה יפה וצדקה: הצלחת השיר האחד הוא באמת סוד נעלם אפילו לגבי מולידו החוקי, הפשר“.

## עם ועידת הסופרים בתש"ו

הוועידה השתים-עשרה של אגודת הסופרים העברים בחנוכה תש"ו נערכה בימי מסה ומבחן: היתה זו הוועידה הראשונה אחרי חיסול מחנות-ההשמדה בגרמניה; אולם על-אף העובדה שטרם נמחה זכר הזוועות, החרון והאבל — כבר החלה הציפיה לעצמאות ונפתחה המערכה הכבדה להכרה בזכות מדינה יהודית. ועידה זו הוסמך לה גם תו חגיגי — כ"ה שנים לייסוד האגודה.

לקראת הוועידה זימנתי ישיבה מצומצמת, שבה השתתפו אשר ברש, יהודה בורלא, פ. לחובר וד. שמעונוביץ. יעקב פיכמן נתבקש ונעתר לשבת בראש הישיבה, ובחילופי-הדברים אמר: „נדע לשמוח על מה שהושג, אבל עם זה אסור להבליע מה שלא נעשה או מה שנעשה שלא כתיקנו. אסור לחפות על מישגים, הליכה איטית ופיגור. כיוכ עלינו להשתמש באמצעים חדשים, מתקדמים. גם ה,אופוזיציה' מהייבת את ריכוז הכוחות. הוועידה תהיה טובה ופוריה בעיני אב תתרום ותתעלה לביקורת-עצמה מתוך חרדה אמיתית, מתוך בוש על מה שנעשה שלא לפי כבודנו, צרכינו ויעודנו הרוחני. עיתים יש להחמיר ולהכביד בתביעות. שהרי התביעה היא מעצמנו, כגוף ציבורי המעוניין שיתחשבו בו והרוצה בהרמת קרנו. מה שאפשר לסלוח לפרט, אין לסלוח למוסד, לאגודה, שעיקר שליחותה הוא לחנך ולהבליט איכות. עלינו לכבוש את השלימות, שאנחנו נכספים לה ומצווים להדגימה“.

ברש השמיע מחמאה לפיכמן: „דרשת כאחד הצעירים!“ נתעורר שמעוני והוסיף הערה משלו: „פיכמן עוד עלול להפתיענו ולהצטרף לחבורת שלונסקי!“ פיכמן ראה בכך כעין רמז מקניט והתגונן: „לא אפתיע אותך — ובוודאי תסכים לדעתי — כי ספרותנו עומדת לפני תפקיד גדול וקשה: להנחיל תורת-היים לדור שארית-הפליטה, דור שהמוות הביט בו באלף עיניים. המשימה המרכזית היא לשוב ולהפיח רוח של גבורה וכבוד לחיים וקדושת-החיים“.

עם נעילת הישיבה פנה אלי פיכמן ואמר: „ברוידס, אני חושש מן הזילזול שאתה נוהג מתוך היסח-הדעת לגבי גוי וקישוט. לא אחת התרעמתי על שלא דאגת לקלוע מקלעות, כדי להדר בהן את שולחן-הנשיאות. תצטרך לשוות מראה נאה לבמה, לעטרה בפרחים ולהעלות את תמונותיהם של ביאליק וטשרניחובסקי, שיהיו לנגד עיני הנאספים והמוזמנים“.

הוועידה נערכה באולם „אוהל שם“ בתל-אביב ונכחו בה למעלה משש מאות איש, צירים ואורחים מכל קצווי הארץ. בפנים הבמה המרשימה התנוססו, כהוראת פיכמן, תמונותיהם של ביאליק וטשרניחובסקי — ועל כך שיבחי במלות-חיבה. ועוד שמעתי מפיו: „זכיתי להשתתף בוועידת-היסוד של אגודתנו, שנערכה בניסן תרפ"א. התכנסנו אז באולם הגימנסיה „הרצליה“. מבעד לחלונות, שהיו פתוחים לרווחה, התעופפו ציפרים בציוץ עליו. זכר הציוץ חי בי, מוסך בלבי הרגשה טובה ומעורר מעין ערגה ל„אל הצפור“, אל כנף-רננים של ביאליק בראשית מעופו“.

## פיכמן דוחה פולמוס עם יעקב שטיינברג

כ"ח אייר תש"ז. כחדשיים לפני מותו פירסם יעקב שטיינברג רשימה בשם „הליטראט“, שהיתה מכוונת נגד יעקב פיכמן. שמעתי איך ידידו, נתן גורן, דיבר אז בגנות הרשימה, שדבריה פוגעים ולדעתו ראוי להגיב עליה.

פיכמן נבון וכעבור רגע ענה לו: „בהתעניינות רבה קראתי את הרשימה, וכלל איני חושש לביקורת קשה עלי. תוכחה, שמקורה באהבת-ספרות עמוקה ובאה מתוך איזו חרדה לנושא, יש לקבל. אם מישהו פוגע במזיד וברישעות, אני מעדיף לפסוח על כגון דא. כעורך ותיק הייתי תמיד מטרה לקולעי חיצים. אני רגיל לזירה זו, הקרויה חיי ספרות וסופרים. אני מתרחק מתככים ועכירות. למען האמת, אין שטיינברג מן החוג הקרוב אלי; אף-על-פי-כן, כמה הערות נכונות מעוררות אותי ללמוד לקח ואשתדל לתקן פגמות שפגמתי. אני מעריך את שטיינברג, ובשעתו היה לי יום חג כשהבאתי לבית-הדפוס בשביל ה„מעברות“ שלי את מסתו הנפלאה: „ירושלים“. „ירושלים“ ומסות דומות לה מכפרות על כל משוגותיו וחריגותיו של שטיינברג הרתחן. לא נמנית עם מקטרגיו, שזילזלו פעם בערכו.“

פיכמן פנה אל גורן ואלי: „לא כדאי לרגוז. הכעס והרוגזה, כידוע, הם יועציו הרעים של אדם. אני סולח, ומחוץ לפולמוס הזה.“

## כנף לעומת כנף

כ"ד בטבת תשי"א. „היום חזרתי מירושלים, ובידי הגהות של ספרי, אמת הבניין, שהתקנתי בשביל „מוסד ביאליק“. בספר הזה, המוקדש כולו לסופרי אודסה, כללתי עיקר מסותי על ביאליק וטשרניחובסקי. עודני דוחה את עובדת היעדרם מאתנו. כל עוד אחיה אהגה ביצירתם הממריאה ומרוממת. תמיד אזכור ואשמור חסד שניהם, חסד כנפי שירתם הגדולה, שהרחיפו ופרשו על דור ההתחדשות והתחיה.“

פיכמן נפעם ומוסיף: „בנעורי, בשדות בסרביה, עם ראשית חלומותי הספרותיים, כבר ניפנפו אלי כנפי השכינה של ביאליק המתמיד, והוא משך לעבר בית-המדרש. בעת ובעונה אחת ניפנפו אז כנפי הבריא של טשרניחובסקי הסטודנט, והידהודו העליו בא מן המרחב האוניברסאלי ומשך אל עולם-הטבע ופלאיו. אולם כל-כמה שהם שונים זה מזה, תאמו כנף לעומת כנף והשלימו בעצם הופעתם המכניפה. כל אחד לעצמו, לפי גוף גידולו, היה בשבילי גילוי מרנין וזוהר.“

## בסימן "הגיל הירוק"

מכל הצבעים נזדהה פיכמן עם הצבע הירוק, שבו נסתמן לו סימן צמיחה ולב-לוב. עיניו חמדו כל כברת-ירק. הוא נמשך ונצמד אל „פינות ירוקות“ ונאחז בניצנוץ כל גבעול ירוק, רענן. לא בכדי קרא לספר-שיריו הראשון בשם „גבעולים“ (תרע"א).

והנה, בהגיעו לשנת-השבעים (תשי"א), באתי לברכו. מצאתיו ליד שולחן-הכתיבה. הוא אמר לי: „עבודת הכינוס דוחקת, ואין פנאי לפשפש בלוח. אבל

שלא ברשותי יש תזווה של תאריכים והתחייבויות. בחודשים הקרובים עלי לקיים הבטחה לב. כצנלסון. הבטחתי להתקין בשביל, עם עובד' ספר מסות על, בני דור', המכוון, כהצעתו, לאנשי הפרווה. ב.כ. עמד על כך שאפתח במספרים, בניגוד למקובל, ולא במשוררים, הואיל והם, לדעתו, זקוקים להארה נוספת. ופרווה טובה רצופה גם שירה.

ברודס, אני שוכח את ציון יום-ההולדת הרשמי. אך ידידי זוכרים ומזכירים. לך ולחברי הוותיקים אני עונה בעל-פה, ואילו לקהל הקטנים, לילדים ולילדות לומדי הכריסטומטיות שלי, גם קוראי (במידה שהם נדרשים לספרי), ערכתי עתה איגרת קצרה. תיטיב נא להעתיקה בכתב-יד נקי וברור. אולי אמסור אותה ל,דבר לילדים".

ברצון מילאתי משאלתו של פיכמן, ובוזה העתק האיגרת כלשונה:

„ברוכים אתם לי, ילדי ישראל בעיר ובכפר, בעמק ובהר, השוקדים על התורה ועל העבודה, וכמובן, גם על המשחקים. אתם, נטעי הרכים, צמחו ועלו ושגשגו וכסו בגיל ירוק את שממת העולם של היום".

תוך סיום ההעתקה נחתם בי הצירוף „בגיל ירוק", ולפתע הידהד ועלה מתוכי בית פיכמני מחורז, אשר השמעתי להפתעתו:

דְּרָפִי מֵאֵז הַבָּקָר  
וְלֹא אֶשְׂאֵל: לָאֵן?  
בְּעֵד כֵּל חֲרָפֵי אֶרֶץ  
עֵינֵי תִשֶּׁת יִרְקָן.

פיכמן נהנה וקרא לעבר אשתו: „בת-שבע, אם במקרה איזה פרי משובב-נפש, הואילי לכבד גם את ברודסנו החביב".

מתוך דברים שהשמיע באזני:

## עולם בין מלכות למלכות

„דוחה אותי כל גודש צבעים וולגארי, כל מה שהוא שופע ורועש ביותר. מרתיע אותי כל דיבור גבוה, נמלץ ומפגין. חושש אני ומתמלא חרדה מפני חלל ריק ומה שעלול להתחולל והצפוי לעולם, בין מלכות למלכות".

## נבדל ומאוחד

„יש מי שיש לו עלייה כשהוא רואה ומרגיש את עצמו כ,בנה-יחידה של השכינה', ויש מי שמתמלא צמאון-יצירה כשהוא מכיר שהוא עושה ופועל לא כיחיד כי אם כחלק של גוף קולקטיבי גדול, משולב באורגניזמוס שלם, שכל ברגיו מסייעים זה לזה. על-אף היותו בורג אחד, הרי הוא להועיל ותפקידו נכבד

מאד. הוא נבדל ומאוחד. נדרש, אפוא, איזה תיאום של כשרון-יחיד בתוך כלל-הכשרונות. דברי אמורים לגבי אגודת הסופרים, שהיא דומה למין אורקסטר, למקהלה-רבתי, שנצטרפו אליה גם סוליסטים. — — —

✱

„המשורר צריך לחדד את חוש השמע ולהקשיב קשב רב אל פנים נפשו. הוא נדרש לראות בעיני-רוחו את הנראה מעבר לנראה, ראייה מתוך איזה דיס-טאנץ, מתוך איזה מרחק מסויים, לראות מן העומק התהומי כלפי חוץ כמי שיושב בחושך ומתבונן בשטח מואר“.

✱

„כל התחלה בשירה יש עמה חן מיוחד, חרדת הליבלוב הראשון. שנות התחלה ופתיחה, שבהן הונח היסוד ומתגלה צמאון-חיים ויצר-כיבוש, פעמים הן שקולות כיובלות“.

✱

„ברוידס, אל תהיה בין המשוררים הממהרים להתלבלב כדי לכמוש מהר — חזיון מצוי ב'לדי-הפלאים' וב'סופרי-הפלאים'. אין אתה עשוי לקלוט קליטה אמיתית אלא מה שקרוב לך, משלך. כל משורר אינו קולט אלא מה שבעצם מצוי בעצמו מלכתחילה“.

## מכתב לילדי עין-חרוד — ושיר בצדו

ב, ביתנו, עיתון בית-הילדים בעין-חרוד, ר"ח תמוז תרפ"ז,<sup>1</sup> תחת הכותרת „מכתבים“, נתפרסמו שני מכתבי-תשובה — של ח. נ. ביאליק ושל יעקב פיכמן — למכתבי ילדים מעין-חרוד למשוררים הדגולים. הילדים טענו בהם, שאינם יכולים „לרקוד“ לפי משקל שירי המשוררים, הכתובים בהברה האשכנזית, המלעילית, ולא במשקל ההברה הנכונה, המלרעית. להלן שני המכתבים כלשונם, ובראשם, שורות-הקדמה מאת מערכת, ביתנו. י. פיכמן צירף למכתבו „שיר מחול לילדי עין-חרוד“, שכתב לכבודם בהברה הנכונה.

### מכתבים

יום התירס האחרון היה לנו יום חג כפול: בו גמרנו דילול 600 דונם תירס, ובו קיבלנו מכתב תשובה מאת משוררנו היקר והגדול ח. נ. ביאליק. בו ביום יצאנו כולנו לשדה, ורק ילד אחד נשאר על הבית. ובהתאספנו כולנו בבוקר, בעגלת הסולם הגדולה, קראנו, בהמון חוגג, את מכתבו של ביאליק. וזה המכתב (מיום כ' ניסן תרפ"ז):<sup>2</sup>

#### למורה בית הילדים בעין-חרוד,<sup>3</sup>

יקירי! היה אתה והילדים אשר חננך אלוהים ברוכים כולכם על המתנה הטובה אשר המצאתם אלי לכבוד חג-הפסח, גליון, ביתנו, נחמד ונעים. יגדל כוחכם לתורה ולעבודה. ואשר לטענת הילדים המרקדים על משקל שירי ושירי חברי, הכתובים לפי ההרגל על הקריאה האשכנזית בנגינת מלעיל — הדין עמהם. אם בקריאה ובזימרה אפשר עוד לחפות מעט על סילוף המשקל ולהבליעו בנעימה -- הנה הריקוד הריתמי מגלה את „קלוננו“. צדקו הילדים ממני. אסור, לדעתי, לתת לילדי א"י שירי-ילדים כתובים במשקל בלתי-נכון. הבה נקווה כי משוררי א"י, שהנגינה הנכונה טבעית היא להם, לא ילכו בדרכינו ויתנו לילדי א"י שירים נכונים-משקל. ובקום הילדים לרקוד על-פיהם יעלה זיווג הריקוד והשיר יפה, בלי מעוות ובלוי מכשול.

ושלום לך ולהילדים, בוני, ביתנו, וביחוד לבעלי-המכתב דב ומרדכי. כאשר יגדלו אלה ויהיו למשוררים, בוודאי ייטיבו לכתוב ממני.

בשמחת החג — ח. נ. ביאליק

אחר ימים מעטים מלאה סאת שמחתנו: נתקבלה תשובה גם ממשוררנו הטוב  
והאהוב יעקב פיכמן, וזה לשונה:

לילדי עין־חרוד החביבים! <sup>4</sup>

תשובתי איחרה לבוא, וזאת מידה לא־יפה באמת. אבל חפצתי לשלוח לכם  
מתנה קטנה — שיר שנכתב בנגינה הנכונה, שאפשר גם „להתנדנד“ ולצאת  
אפילו במחולות לקולו. גם בחוברת, מולדת' החדשה, שתקבלוה ביחד עם מכתבי  
זה, בא שיר שלי „את, אדמה“. וגם הוא כתוב בנגינה של א"י. הנה אתם רואים,  
שדבריתכם עשו פרי. באשר צדקתם, יקירי! ופעמים טוב שהגדולים נשמעים  
לקטנים!

אני מקווה להיות בקרוב בעין־חרוד, ולפי שעה היו בריאים ושמחים, ילדי <sup>5</sup>.

שלכם באהבה — יעקב פיכמן

### שיר־מחול לילדי עין־חרוד <sup>6</sup>

הַשֶּׁמֶשׁ פָּנִיו  
לְכֻלָּנוּ יִצְהֵיל —  
מַה בְּצַעַע בְּעֶשֶׂר  
אִם אֵין עֲמוּ גֵיל ?

בְּאָחוּ פֶל צִיץ  
לְמִינֵהוּ יִגְדֵל —  
וְיִלְד יִשְׁמַח  
אִם עֲשִׂיר וְאִם דָּל.

גַּם אָנוּ עוֹד פְּעַם  
נִהְיָה עִם עֵמֶל —  
נִחְרַשׁ וְנִזְרַע  
אֶת אֲדַמַּת יִשְׂרָאֵל.

אֲשֶׁרֵי הַמְּשָׁקִים  
לְנִירוֹ בְּרִנָּה,  
וְלִגְזוּ־לֵבָב  
לֹא יִדַע וְשִׁנְאָה.

אֲשֶׁרֵי הָאִישׁ לֵב לוֹ  
תָּמִים וְנָדִיב,  
וְעֵינָיו לֹא תָרַע  
לְעוֹלָם בְּאָחִיו!

יָאָה לְקַטְנִים  
עוֹד מְעַט הַתְּבַטֵּל  
וְיָצֵאת בְּמַחֲלוֹת  
עַל אֲדַמַּת יִשְׂרָאֵל.

אָכֵן יִלְדִים,  
פְּעוּטִים אָנוּ עוֹד,  
וְלָנוּ יָאָה  
הַתְּהוֹלֵל עוֹד וְרָקֵד.

## הערות המביא לביה"ד

1. ביתנו' עיתון ילדי עין-חרוד, הופיע (בכתביד ובשיכפול) משנת תרפ"ה ועד סוף שנת תרפ"ח.
2. המכתב של ביאליק נכלל באיגרות ח. נ. ביאליק' ג', (עמ' רט"ו-רט"ז וכן עמ' רע"ג) הוצאת "דביר", תל-אביב, תרצ"ח.
3. "מורה בית-הילדים בעין-חרוד" — הוא משה כרמי ז"ל שבהשראתו כתבו הילדים את מכתביהם לביאליק ולפיכמן. היתה לו זיקה עמוקה לשירה, ובמיוחד לצד הנגיני שלה. בשנת תרפ"א פירסם בקובץ "אוהל" (בעריכת מ. קושניר) שיר-סיפורי ארוך בשם "אגדת החיטה", הכתוב על טהרת המשקל הנכון, והוא אחד השירים הראשונים, שנכתבו בארץ במשקל המלרעי.
4. מכתבו של יעקב פיכמן מתפרסם בזה לראשונה בדפוס.
5. שנת תרפ"ז היתה כנראה שנה קובעת לגבי פיכמן במעבר לכתיבת שיריו במשקל ההברה הנכונה. באותה שנה ראה אור בירחון "מולדת" שבעריכתו, שירו "את אדמה" (כרך ט' חוב' ה', תרפ"ז), וכן השיר "אורחה" (כרך י' חוב' ב' תרפ"ז) — הכתובים במשקל ההברה הנכונה. כמרכן נדפסו במולדת' שני תרגומים שלו לשירי גיתה: "חופר המטמון" ו"המשורר" (כרך ט' חוב' ב', תרפ"ז) אף הם בהברה הנכונה. בהקדמה לספר שיריו, ימי שמש', שראה אור בתל-אביב בתרצ"ד, (הוצאת א. י. שטיבל), 20 שנה לאחר הופעת ספר שיריו הראשון, גבעולים' (הוצאת צנטרל וארשה, תרע"ד), חזר פיכמן ותיאר את לבטיו בעניין הנגינה.  
על אותו ביקור של פיכמן בעין-חרוד סיפרתי בספרי, שיחה שלא תמה' (הוצאת הקיבוץ המאוחד תשכ"ה; מהדורה חדשה — 1974, עמ' 67—73). כתבתי שם בין השאר, כי מצאנו את פיכמן — "יושב על שפת הנחל, ליד מוצאי המים, בצל הערבה הענפה. כבאורח-פלא נפלו, בבת-אחת, מחיצות של יראת-כבוד, זרות, ביישנות. ידיד ותיק פגשנו. [ ] אמר: כאן אפשר לשכוח את התנור הבעור' סביב. נדמה לי, כי חזרתי אל כפר ילדותי... כשהייתי ילד חלמתי לטעת חצי-העולם אילנות. היש דבר נאה, מתוק מעלים ירוקים? הירוק... מכל הצבעים בעולם אני אוהב את הרך והעז הזה. [ ] ראו, הביטו בעלי הערבה, איך הם נוצצים בשמש וכמה צנועים, שתקניים הם מול המים! ואינכם יודעים, כי יכולים הם גם לצחוק? — קפץ ממקומו, אחז בגזע העץ המסוקס וניענעו: אתם שומ' עים? הנה... וכולנו ענינו בצהלת-צחוק".
6. נדפס ללא הקדשה בעומר. דברי ספרות ומדע', חוברת המאה של "קופת הספר", תרפ"ז, בעריכת אשר ברש.



## היכרותי הראשונה עמו

היכרות אישית ראשונה עשיתי עימו בקישינוב בשנת 1924. קישינוב שימשה לפיכמן תחנה חשובה בחייו. עתה נמלט לכאן משאונה של וארשה לשם נשימת-רווחה, נשימה ארוכה, כשנה ומחצה. מלבד עבודתו הספרותית היה משתף את עצמו לאי-אילו פעולות ציבוריות: ישב בראש מרכז „תרבות“, הורה ספרות במכון להכשרת מורות וגננות מיסודו של יצחק אלתרמן, השתתף בעיתון היומי, אונזער צייט (גליון השבת), וכן העמיק את ידיעותיו בשפה הצרפתית בעזרת מורה צרפתיה. בישיבות של מרכז „תרבות“ שהתקיימו, כרגיל, בימי שבתות, התוודע לראשונה לביכורי-שירתו של נתן אלתרמן, שהיו מתפרסמים בעלון תלמידי הגימנסיה „מגן-דוד“, שאביו יצחק היה מתפאר בהם. „כבר ניכרים בהם ניצני שירה אמיתית“, פסק פיכמן.

בתפקידי, כאחד ממזכירי „תרבות“, נודמן לי להיפגש עם פיכמן פעמיים או שלוש פעמים בשבוע לשם מסירת דו"ח שוטף ולשם חתימה על חוזרים או מכתבים בעלי חשיבות. רואה הייתי את פיכמן חולש על שתי סדנאות, שהקים לעצמו בקישינוב: האחת — במלון „פאלאס“ שברחוב הראשי אלכסנדרובסקי, והשניה — בבית-התה שבאותו רחוב בסמוך למלון.

הסדנה הראשונה היתה בחדר מלון שקט ורגוע, נוסך שלוה בלב משתכנו. זה היה חדר-עבודה רגיל, גדוש ערימות ספרים, ובו היה מתבודד עד לשעות הצהריים וטורח להכין לדפוס את סידרת ספרי-הלימוד, לשון וספר, שהופיעה לאחר מכן בהוצאת „צנטראל“. ראש בית-ההוצאה, מר קפלן, הוא שהציע להקצות לו פינה שקטה לשם זירוז העבודה. וקישינוב היא שנראתה בעיני פיכמן ראויה לכך, בעיקר האיזור העליון שבה, שהיה טובל בירק רב ומוקף כרמים וגנים ומיקשאות. הנוף הכפרי הרעיף עליו רוח של שלוה והשראת-הנפש. סדנה זו ב„פאלאס“ היתה, כאמור, מלאה ספרים. על שולחן-העבודה נערמו דפים תלושים, קטעי יצירות ספרותיות, גזרי-נייר, מספריים וצנצנות-דבק, וכן סדרות מספרי-הלימוד הקודמים של פיכמן — הסיגנון העברי, ופרקים ראשונים. אלה שימשו יסוד ראשון לספר-הלימוד החדש, לשון וספר, ששקד על הכנתו בקישינוב.

בסדנה השניה, בבית-התה, היה פיכמן מבקר בשעות שלאחר שנת-צהריים. בית-התה הגדול והרחב היה משמש בשעות הבוקר מעין לשכת-עבודה לאנשי העמל: בנאים, טייחים, מרצפי כבישים ומדרכות, מנקי-ארוכות, מסגרים, נגרים, עגלונים, מובילי-משאות וכיוצא באלה, שידיהם עשו בעבודה שחורה והתפרנסו מעמל-כפיהם. לאחר עבודת היום היה בית-התה הומה ממאות עמלים ככורת דבורים, שהיו מתכנסים לשם, אם לשיחה עניינית ואם לשיחת-בטלה. מתיישבים היו מסביב לשולחנות מרובעים עמוסי ספלים וקומקומי-תה חרסיניים מהבילים; שותים, מזיעים ומתכתשים בלשונם.

בית-תה זה איווה פיכמן למושב לו, לשם בידור-הדעת, בקרב „עמך“. היה זה ערב-רב של בני עממים שונים: ארמנים, בולגרים, יהודים, מולדובאנים, צוענים, קאזאפים ואחרים. לפיכמן היה מוקצה באחת הפינות שולחן קטן, שולחן מיוחד, ועליו קומקום-התה שלו, מיני מאפה, ולצדו בלוק-נוט ועט נובע, כמחכים לשעת-רצון, שעת-השראה; גומע מכוס-התה ומזיע, כשמגבת פרושה על-גבי ברכיו; מסתכל סביבו, מאזין לדברי שכניו הסמוכים לו ולקולי-הקולות המנסרים בחללו של הבית. עיתים נכנס בשיחה כלשהי עם שכן שנראה בעיניו, שואל לענייניו, ומחליף עמו מילתא דבדיחותא. מפעם לפעם היה רושם בתוך הבלוק-נוט, בכתב-הפנינים שלו, אם חומר לרשימה קרובה, באונזער צייט' הקישינובי, אם למאמר לעת מצוא בבטאון כלשהו בארץ או בחוץ לארץ, שיר או סיפור, לשם שיבוצו בתוך ספר-הלימוד.

נוף מוצאו וחיי הכפר השאננים קסמו מאז ומתמיד לפיכמן. נמשך מאוד למוטיבים מולדאביים, היונקים מצלילי חלילו של ה„צ'אבאן“ (רועה צאן). בעשותו כעת בקישינוב היה אפשר לו לצאת בערוב היום לשוּח, על-גבי פרברה, בפאתי גנים וכרמים שמחוץ לעיר, ולנוח מעמל היום. עיתים היה מתלווה אליו ידידו לייב גלאנץ, חזן-הפלא הצעיר, שכבר אז היתה אופפת אותו הילה של מלחין-מחדש, ברוך-כשרון, שעיקר שש שנות ישיבתו בקישינוב היו מוקדשות לפעילות ציבורית ענפה. ידידות-נפש היתה שרויה ביניהם, והם הרבו לטייל ולבלות יחד.

למחרת אחד הטילים מחוץ לעיר, עיר-הקיט בפי רבים, קרא פיכמן בפני גלאנץ את השיר „רוח ערב“ בתרגומו ליידיש, שהבשיל במוחו אתמול לאחר שובו מהטיול, והוא: „קילער, שטילער, אוונט-ווינט“ — צלילי שירה, שחן ערבות בסרביה ותוגת ה„דוינה“, המשיבה נפשו של העמל, נסוכים עליהם. גלאנץ התרשם מאוד מהשיר, חיבר לו מנגינה, המותאמת גם לתמליל העברי, בהברה האשכנזית, ושני הטכסטים כאחד נעשו להיטים בקונצרטים. אכן, השראה גוררת השראה.\*

לתקופת קישינוב יש לשייך גם את הלחן, שגלאנץ חיבר לשירו של פיכמן „המיפרש“, שתחילתו: „מי אני? רק מפרש לבן בודד“, שהיה מושר הרבה בנשפי שירה וזימרה של גלאנץ.\*\*

הידידות בין פיכמן לגלאנץ נמשכה גם עם עלייתו של גלאנץ ב-1953. בשנות 1957/58 הלחין גלאנץ שני שירים נוספים משירי ידידו, „גשם ולילה“ ו„על רעים שהלכו“; זה היה סמוך להסתלקותו של פיכמן.

...ובראש ההלוויה רבת-המשתתפים, לפני ארונו של המת, צועד לו לייב גלאנץ, מתחנן לפני בעל-הרחמים כי יצורר את נשמתו בצרור החיים; רונן ומקונן — על רע שהלך...

\* את השיר „רוח ערב“, במקורו העברי ובתרגומו ליידיש, ניתן לראות מתוך שתי הנוסחאות הניתנות להלן. זו בצד זו.  
\*\* נדפס ב„שירים“ מאת לייב גלאנץ בעריכת יהושע זהר, הוצ' המכון למוסיקה דתית, 1973. עמ' 48—51.

מנגינות לשיריו

היה כנגן המנגן ותהי עליו יד ה'

יוסף אחרון

יום יום אני הולך למעונך...

(פיכמן)

בשביל קול ופסנתר



ИОСИФ АХРОН

ХОЖУ Я К ТЕБЕ...

(ФИХМАН)

ДЛЯ ГОЛОСА И ПЯНИНО



JOSEPH ACHRON

ZU DIR FÜHRT MEIN WANDERN...

(FICHMANN)

FÜR GESANG U. KLAVIER

op. 52, n. 1.



הוצאת יבנה. ירושלים \* THE NEW EDITION JERUSALEM

Branch in Berlin  
1923

סניף ברלין  
חריש

CH. RUBIN



עובדי

יום יום על הדרך למעונך  
אור אשרי על ראשי פה לזהם  
ובשיבי מנחמני פוכבי  
וכמים סוד עזבו בו רועד;

יום יום אני הולך למעונך  
ומלה על שקמי חרדה,  
וסרם עוד חינד המלה,  
ואם חינד בזמן מה מי נדע?

יום יום בנן לבי בסתר  
צ'ק אשרי באדים וחקר; -  
יום יום אני הולך למעונך  
ואלוד לא גינב עוד דקר.

יעקב פיכמן.

Хожу я к тебе ежедневно,  
Признание сорваться готово...  
Но нет: не сказалося разу -  
И будет ли сказано слово?

Хожу я к тебе ежедневно,  
Как нимбом - увенчанный счастьем.  
Когда ж возвращаюеь - мерцает  
Звезда мне унылым участьем.

Так счастье цветет ежедневно:  
Увяло - и вновь зазелело...  
Хожу я к тебе ежедневно,  
А ты и не знаешь, в чем дело.

Я. Фихман.

Русский перевод Владислава Ходасевича.

Zu Dir führt mein Wandern tagtäglich,  
Geständnisse wollen erklingen;  
Doch nein, bin der Worte nicht mächtig,  
Und werd ich's in Zukunft erschwingen?

Zu Dir führt mein Wandern tagtäglich,  
Mein Glück einen Nimbus bereitet.  
Den Rückweg beleuchtet mir trübe  
Der tröstende Stern, der mich leitet.

So blüht mir der Glückshort tagtäglich,  
Verwelkt er, so flammt er schon wieder.  
Zu Dir führt mein Wandern tagtäglich,  
Errätst du den Sinn meiner Lieder?

J. Fichman.

Deutsch von Marie Rap-hoph.

תרגם מרוסית ולדיסלב חודסביץ  
מגרמנית מריה רפ-הופ



mo - nech  
дѣв - но,  
тѣг - lich,

U - mi - la al sfa - tai  
Имъ - снѣхѣ соудитъ - се  
Ge - ständnis - se wol - len

cha - re - da,  
го - то - во...  
er - kin - gen;

We -  
Ho  
Doch

Musical score for the first system, featuring vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment consists of a right hand with a steady eighth-note accompaniment and a left hand with chords. The system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature.

te  
HET:  
nein,  
rem od  
He erä - tu - gad ha - mi - la,  
bin der sa - doch im pa - sy  
Wör - te nicht mäch - tig,

W'im tu - gad  
H gy -  
Und werd -  
- der  
ichs

Musical score for the second system, continuing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the same melodic and harmonic structure. The piano accompaniment remains consistent with the first system. The system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature.

bi.sman.ma.mi je - da?  
ЯМ СКА - ЗА - РО САО - БО?  
in Zukunft erschwingen?

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a triplet of eighth notes. The lower staff is the piano accompaniment, written in a bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment with occasional chords and rests. The music is in a 4/4 time signature.

Jom, jom ai ha.de.rech li -  
Xo - ky - я етe.ге e - жe -  
Zu Dir - Dir -  
führt mein Wandern tag -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern. The system concludes with a final chord in the piano part.

mo - nech  
АМБЕ - БО,  
tag - lich,

Or osch - ri al ro -  
КАБ ЕММ - БОМ Y - БЕН -  
Mein Glück ei - nen Nim -

schi ko - bus be -  
- ЯН - ЕМН -  
rei - tet.

U -  
Кор -  
Den

The third system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern. The system concludes with a final chord in the piano part.



w'schu - - - wi mnach - me - - ni - - ko - cha - - - wi We -  
 Ka x - - - nos - ppa - sha - - - Koch, - - - koep - - - us - - - er Gaez -  
 Rick - - - zweg be - - - leuch - - - tet - - - mir - - - trii - - - - - be Der

Musical score for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics in German and Russian. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. There are fermatas over the first and last notes of the vocal line.

cha - mus - ssod - oz - bo - bo - ro - - ed; -  
 Ka - - - MHe - - - y - - - HI - JIM y - - - ya - - - - CTBOM.  
 trü - - - sten - - - de - - - Stern, der mich lei - - - tet.

Musical score for the second system, continuing the vocal line and piano accompaniment from the first system. It includes a fermata over the first note and a dynamic marking 'p'.

Musical score for the first system. The score is written on a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for the second system. The score continues on a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. This system features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *pp*. The piece concludes with a double bar line.

*p*  
 Iom, jom be-gan li - bi - ba - sse - ter  
 Tak era - erbe - erbe li - be - ter e - ke - AHB - HO:  
 So bliht mir der Glücksort tag - tåg - lich,

Ziz osch - ri ja - a dim we - cha - war;  
 Y - BH - IO, M BHOB ba - a - Je - - IO...  
 Ver - welkt er, so Jammt er schon wie - - der.

This musical score, titled "J. E. 27", is written for piano and violin. The piano part is on the left, and the violin part is on the right. The score is divided into two systems. The piano part features several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and slurs over groups of notes. The violin part also includes triplet markings and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*.

J. E. 27

jom — a - ni ho - lech li - mo - nech w'ei - la - jich lo gu - naw od  
 жу — я к те - бе е - же - но, А ты и не зна - ешь, в чем  
 Dir — führt mein Wan - dern tag - tåg - lich, Er - rätst Du den Sinn mei - ner

*Fine ad libitum*

da - war.  
 де - ро.  
 Lie - der?

*pp*

7

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes a prominent tremolo in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *p* and *dal*.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes a prominent tremolo in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *pp*.

Jom,  
 Xo -  
 Zu

*Andante*

1) KIH - LER STIL - LER O - WENT - WIND      KUMST FUN WEI - TEN LAND A - TZIND  
 3) KIH - LER STIL - LER O - WENT - WIND      S'RUHT DI GAN - TZE WELT A - TZIND

1) RU - ACH E - REV TO - VAT YAD      MI - MER - CHA - KIM BA - A AT

1) KUMST FUN YA - MEN ON A BREG      KUMST FUN STEP - PES ON - A WEG  
 3) YE - DES TZWAI - GEL OIF ZAIN STAMM      YE - DES SCHIF - FEL OI - FN YAM

1) ME - A - RA - VOT YISH - ROT - SH'VIL      MI - NI YA - MIM S'FU - NEI GIL

1) WU DI CHVA-LIES HOI-DEN - ZICH WU - DI GRO-ZEN SOI-DEN - ZICH  
 2) DIR AL-LAIN NOR WACH ZAIN - HOT ON - GE-ZOBT DER LIE-BER - GOTT

4) DE-RECH HAR V'-DE-RECH - GAI AT - NO-SEIT LA - O - LAM - SHAI

1) WU DI CHVA - LIES - HOI-DEN - ZICH WU DI GRO - ZEN - SOI-DEN ZICH  
 2) DIR AL-LAIN NOR WACH ZAIN - HOT ON-GE-ZOBT - DER - LIE-BER GOTT

Fine

4) DE-RECH HAR V'-DE-RECH - GAI AT NO-SEIT - LA-O - LAM - SHAI



2) KIH - LER STIL - LER O - WENT - WIND  
 BRENGST DER - QUI - KUNG - UNS A - TZIND

2) RU - ACH E - REV TO - VAT YAD  
 AT — ME - SHI — VA — NE - FESH NAD



## קילער, שטילער

קילער, שטילער אַװנט-װינט,  
קומסט פון ווייטן לאנד אצינד,  
קומסט פון ימען אן א ברעג  
קומסט פון סטעפעס אן א וועג  
וואו די כוואליעס הוידען זיך  
וואו די גראזן סודען זיך.

קילער, שטילער אַװנט-װינט,  
ברענגסט דערקוויקונג אונז אצינד.  
ריחות זיסע פונים פעלד,  
בשורות ליבען פון דער וועלט,  
און דו זאגסט אונז אלע אן,  
ס'וועט פון איצט שוין בעסער זיין.

קילער-שטילר אַװנט-װינט,  
ס'רוהט די גאנצע וועלט אצינד,  
יעדעס צווייגל אויף זיין שטאם,  
יעדעס שיפל אויפן ים,  
דיר אליין נאר וואך זיין האט  
אנגעזאגט דער ליבער גאט.

## רוח-עֶרֶב

רוח-עֶרֶב טובת-יָד,  
מְמַרְחֵקִים בְּאֵה אֶת,  
מְעַרְבֹת דְּשׂוֹאוֹת חָם,  
מִיָּמִים שְׁפוּנֵי תְּהוֹם,  
דֶּרֶךְ הָרַ וְדֶרֶךְ יָיָא  
אֶת נוֹשָׂאֵת לְעוֹלָם שֵׁי.

רוח-עֶרֶב טובת-יָד,  
אֶת מְשִׁיבָה גִּפְשׁ גָּד,  
אֶת מְרַגְּעָה, אֶת קוֹרָאֵת,  
שְׁקֵט מְרַחֵק אֶת נוֹשָׂאֵת:  
כְּרוֹז לְכוֹשֵׁל אֶת, לְמַד:  
עוֹד מְעַט וְרוּחַ לָךְ.

רוח-עֶרֶב טובת-יָד,  
עֲמָדֵי פֹה וְשָׁלֵי מְעַט!  
נַח כָּל שֵׁיחַ, נַח כָּל גּוֹף,  
נַח כָּל־יְשִׁיט כְּבֵר בַּחוּף:

דַּק עֲלִיף צְנוּה אֵל  
שׁוֹט וְגִדֵד בְּלִילוֹת-צֵל.

אַשְׁרֵי מִי שֶׁנִּד כְּמוֹף  
לְהַקֵּל מְעַט וְתַמְדִּי!  
שְׂאֵי שְׁלוֹמֵךְ לְכָל עֵינֵךְ,  
וְרֵי צָרֵי לְכָל כּוֹאֵב!  
אַשְׁרֵי עַר עַל תְּהוֹמוֹת-עַד  
וְאוֹר גִּפְשׁוֹ עַל צֵלָן יֵט!

## רוח עֶרֶב

רוח עֶרֶב טובת-יָד  
מְמַרְחֵקִים בְּאֵה אֶת,  
מְעַרְבֹת יְשׁוּרוֹת-שְׁבִיל  
מִנֵּי יָמִים שְׁפוּנֵי-גִיל,  
דֶּרֶךְ הָרַ וְדֶרֶךְ יָיָא,  
אֶת נוֹשָׂאֵת לְעוֹלָם שֵׁי.

רוח עֶרֶב טובת-יָד,  
אֶת מְשִׁיבָה גִּפְשׁ גָּד,  
אֶת מְרַגְּעָה, אֶת קוֹרָאֵת  
שְׁקֵט מְרַחֵק אֶת נוֹשָׂאֵת:  
כְּרוֹז לְכוֹשֵׁל אֶת, לְדָךְ:  
עוֹד מְעַט וְרוּחַ לָךְ.

## המשתתפים בקובץ

### אוריאל אופק

נולד בתל־אביב בשנת 1926. מוסמך האוניברסיטה העברית בירושלים. כתב עבודת דוקטור על ראשיתה של ספרות הילדים העברית, מחקרים רבים בספרות־ילדים וכ־20 ספרים לילדים. ערך במשך 25 שנה את **דבר לילדים**. מחברה של האנציקלופדיה לספרות ילדים, **עולם צעיר** (1970).

### יצחק בקון

נולד בפולין בשנת 1919. עלה לארץ ב־1947 ומאז חבר קיבוץ נצר־סירני. כתב עבודת דוקטור בנושא: „ח. ברנר — חייו ויצירתו עד הופעת המעורר“, מטעם האוניברסיטה העברית בירושלים. ראש החוג לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון. ספריו: **פרקים בהתפתחות המשקל של השירה העברית** (1968), **ברנר הצעיר** (2 כרכים) (1975).

### אברהם ברוידס

נולד בוולנה בשנת 1907. עלה לארץ ב־1923. היה בין מייסדי „הנוער העובד“ (1924). בשנים 1928—1964 היה מזכיר אגודת הסופרים העבריים. מספרי שיריו בשנים האחרונות: **שירים לכל ימות השנה לבני הנעורים** (תשכ״ו), **מבחר שירים** (תשכ״ט), **תחנה ודרך** (תשל״), **מבית** (1971), **בקר אור** (לילדים) (תשל״ב), **כל עוד עודי** (תשל״ב). בדפוס: ספר פגישות ודברים ושני כרכי שירה מקובצים.

### רבקה גורפיין

נולדה בפולין בשנת 1908. בוגרת אוניברסיטת קרקוב (חקלאות). עלתה ב־1932 ומאז חברת קיבוץ עין־שמר. עוסקת בחינוך ובהוראה. כתבה רומנים, מסות וספרי ילדים. מספריה בשנים האחרונות: **מקרוֹב ומרחוק** (1964), **עם שיר** (1967), **לאור הכתוב** (1972), **בקריאה קשובה** (1969), מהדורה חדשה: (1973), **עם שירים ועם סיפורים** (1972), **אל מלים ומעבר להן** (1975), **טעם של חיים** (רומן) (1975).

### זרבבל גלעד

נולד בשנת 1913 בבסרביה. עלה עם הוריו בשנת 1922 לעין חרוד. מראשוני בני הדור השני בקיבוץ וחר בו מאז. כיום, חבר מערכת הוצאת הקיבוץ המאוחד ועורך, מבפנים. מספריו בשנים האחרונות: **שיחה שלא תמה** (תשכ״ה). מהדורה חדשה: תשל״ה), **ים של מעלה** (תשכ״ז), **אור חוזר** (תשל״), **דבורת הזהב הקטנה** (תשל״א), **בעמק שילה** (תשל״ד). נמצאים בדפוס: **שרשי הנחל** (שירים) וקובץ סיפורים.

### דוד ויניצקי

נולד בבסרביה בדצמבר 1906. היה מזכיר רשת בתי־הספר של „תרבות“ בבסרביה, ומנהל המשרד הא״י שם. „אסיר־ציון“ השנת 1940 עד 1961. מאז והגיעו לארץ ב־1961 פירסם רשימות על החיים במחנות העבודה בבריית־המועצות, והשתתף בעריכתם של ספרים וקבצים שונים מספריו: **ביסאראביה היהודית במערכותיה** (2 כרכים) (1973), **הרפובליקה השבע־עשרה של בריית־המועצות** (1976).

### עדה זילברשטיין

נולדה בווארשה בשנת 1912. הובאה לארץ בת 5 חדשים. בתו של יעקב פיכמן.

---

פרטים אלה משלימים את הערכים ב,לכסיקון הספרות העברית מאת ג. קרסל.

## ישראל זמורה

נולד בבסרביה בשנת 1899. עלה לארץ ב־1925. מעורכי, כתובים, טורים, ומאזנים. ערך את, מחברות לספרות ויסד את הוצאת הספרים בשם זה. כותב שירים, מסות, דברי־ביקורת ומתרגם. פירסם ספרים רבים בתחומים אלה. מספריו בשנים האחרונות: **ארשת**. שירים ותרגומי שירים (1965), **ל' סונטות'** (1971), **מסות על חמש מגילות'** (1973).

## אליעזר כגן

נולד בגאליציה בשנת 1905. עלה לארץ ב־1925. מסאי, מבקר ופובליציסט. היה במשך שנים בשירת ביאליק" מטעם האוניברסיטה העברית בירושלים. מרצה לספרות עברית באוניברסיטה חיפה. מפרסם שירים ומחקרים בתחום השירה ובעניני חינוך. מספריו בשנים האחרונות: **אימה וזמר'** (תשכ"ז), **סחיש'** (תשל"ג).

## ישראל כהן

נולד בגליציה בשנת 1905. עלה לארץ ב־1925. מסאי, מבקר ופובליציסט. היה במשך שנים רבות עורך, הפועל הצעיר, כיום, יו"ר אגודת הסופרים העבריים. מספריו בשנים האחרונות: **יעקב שטיינברג, האיש ויצירתו'** (1972), **סגל חבורה'** (1972), **פרקי אהרן מגד'** (1976) כתביו המכונסים הופיעו בשבעה כרכים (1976).

## בנימין יצחק מיכלי

נולד בבסרביה בשנת 1910. עלה לארץ ב־1939. מבקר ופובליציסט. היה במשך שנים רבות מנהל ארכיון־העבודה. עורך, מאזנים. מספריו בשנים האחרונות: **דמויות וצדודיות'** (1971), **מסה ופולמוס'** (1973).

## יוסף פייכמן

בנו של יעקב פייכמן. נולד בבסרביה בשנת 1908. עלה לארץ עם בית אביו ב־1919. חקלאי, חבר קיבוץ שדה־נחום מאז היווסדו (1937). פירסם שירים ורשימות. אסופות שיריו: **אלומה'** (תש"ח), **גוף מכורה'** (תשכ"ז).

## רחל פרנקל

נולדה בתל־אביב בשנת 1946. מוסמכת החוג לספרות עברית באוניברסיטת ת"א. מלמדת ספרות בסמינר הקיבוצים ובסמינר לוינסקי בת"א. זהו פירסומה הראשון.

## ראובן צור

נולד בטרנסילווניה בשנת 1932. עלה לארץ ב־1949. בעל תואר דוקטור מטעם אוניברסיטת סוסקס באנגליה בספרות אנגלית בנושא מתחום התיאוריה הספרותית. מתרגם שירה מהונ"גריית, מאנגלית ומצרפתית. מפרסם מחקרים בתיאוריה ספרותית. מספריו: **דברים כחוויתם, עיונים בשירי ביאליק'** (1960), **עיונים בשירה העברית בימי הביניים'** (1968), **מוסכמות ורטוריקה**. בשירה העברית בימי הביניים' (1975).

## יצחק קורן

נולד בקיישינוב בשנת 1911. למד משפטים באוניברסיטת יאסי. פעיל בתנועת העבודה הארץ־ישראלית ברומניה. עלה לארץ ב־1940. מזכיר, האיחוד העולמי" ויו"ר התאחדות עולי רומניה. היה חבר כנסת בשנים 1960—1967 וסגן שר. האוצר ב־3—1960. כיום, מזכיר תנועת העבודה הציונית העולמית ויו"ר הקונגרס היהודי העולמי בישראל. עומד בראש הוועד לתרבות יהודית בישראל. מספריו בשנים האחרונות: **דור במאבקו**. התנועה הציונית בתקופת המדינה' (1970), **הקונגרס היהודי העולמי'** (1974), **מרכזיותה של ישראל'** (1974).

## חתני "פרס יעקב פיכמן לספרות ולאמנות"

<b>החלוקה הראשונה תשכ"ד</b>	
— המשורר אליהו מייטוס	— ספרות עברית
— המשורר אפרים אויארבך	— ספרות יידיש
<b>החלוקה השנייה תשכ"ה</b>	
— המבקר ישראל זמורה	— ספרות עברית
— המסאי ד"ר שלמה ביקל	— ספרות יידיש
<b>החלוקה השלישית תשכ"ו</b>	
— המשורר ק. א. ברתיני	— ספרות עברית
— המשורר והמבקר אליעזר גרינברג	— ספרות יידיש
<b>החלוקה הרביעית תשכ"ז</b>	
— המשורר והעתונאי בנימין גלאי	— ספרות עברית
— המשורר יעקב פרידמן	— ספרות יידיש
<b>החלוקה החמישית תשכ"ח</b>	
— המספר יעקב הורוביץ	— ספרות עברית
— המשורר איציק מאנגר	— ספרות יידיש
<b>החלוקה הששית תשכ"ט</b>	
— הצייר והמספר נחום גוטמן	— ספרות עברית
— המספר ברוך האגר	— ספרות יידיש
<b>החלוקה השביעית תשל"ל</b>	
— המבקר ב. י. מיכלי	— ספרות עברית
— המספר א. מ. פוקס	— ספרות יידיש
<b>החלוקה השמינית תשל"א</b>	
— הסופר והמבקר ישראל כהן	— ספרות עברית
— המשורר והבמאי יעקב שטרנברג	— ספרות יידיש
— השחקנית מרים ברנשטיין-כהן	— אמנות
<b>החלוקה התשיעית תשל"ב</b>	
— הסופר והמבקר פרופ' דב סדן	— ספרות עברית
— המשורר הירש אושרוביץ	— ספרות יידיש
<b>החלוקה העשירית תשל"ג</b>	
— המשורר אברהם שלונסקי	— ספרות עברית
— המשורר אברהם סוצקבר	— ספרות יידיש
— המספר משה אלטמן	— פרס כבוד
<b>החלוקה האחת-עשרה תשל"ד</b>	
— המבקר א. ב. יפה	— ספרות עברית
— אריה שמרי	— ספרות יידיש
<b>החלוקה השתיים-עשרה תשל"ה</b>	
— המשורר ש. שלום	— ספרות עברית
— המספר ישעיהו שפיגל	— ספרות יידיש
— המשורר והמסאי יצחק יאנאסוביץ	—
<b>החלוקה השלוש-עשרה תשל"ו</b>	
— המשורר וההוגה פרופ' ישראל אפרת	— ספרות עברית
— המשורר מאיר חרץ	— ספרות יידיש