

# על המזמור קכ"ד מספר תהלים

## מאת אריה לודויג שטראוס

הניתוח שלפנינו ממשיך את שורת הניתוחים, שיצאו לאור בחוברת א' של הסדרה 'עיונים' (הוצאת המחלקה לעליית ילדים ונוער / מדור להדרכה — ירושלים תשי"א) : על שלשה מן מורים מספר תהלים. כמו ניתוחים אלה צמח גם זה מעבודת ההוראה בסמינארים למדריכי עליית הנוער ; וכמו לכתובת החוברת ההיא המריצה אותי גם לכתובת מאמר זה ד"ר נחמה לייבוויץ ; חובה נעימה היא לי להודות לה על עזרתה הפעילה בקביעת מסקנות מחקרי וניסוחן. — הערות על שיטת הניתוח נמצאות גם בחוברת הנ"ל וגם במאמרי הכתוב בלשון גרמנית : Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens, Trivium, Schweizerische Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft, Jahrgang VII, Heft II (Zürich 1950).

### ונְשִׁיר הַמַּעֲלוֹת לְדָוִד

הגדרת המשקל נעשתה בהתחשבות עם טעמי המקרא, אך לפעמים סתה מדרכם מסיבות מטריות

א פסוקים א-ב      לֹאֲלֵי יְהוָה, | שְׁהִיָּה לְנוּ, —

— וְאִמְרָנָא יִשְׂרָאֵל —

לֹאֲלֵי יְהוָה, | שְׁהִיָּה לְנוּ

בְּקוֹם עָלֵינוּ אָדָם,

ב פסוקים ג-ה      אֲזִי חַיִּים בְּלַעֲוֹנוּ

בְּחָרוֹת אַפֶּם בְּנוּ,

אֲזִי הַמַּיִם שְׁטַפוּנוּ,

נִחַלָּה עֶבֶר עַל־נַפְשֵׁנוּ,

אֲזִי עֶבֶר עַל־נַפְשֵׁנוּ

הַמַּיִם הַיְדוּנוּם.

ג פסוקים ו-ח      בְּרוּךְ יְהוָה, | שְׁלֹא נִתְּנָנוּ

טָרַף לְשֵׁנֵיהֶם !

נַפְשֵׁנוּ כְּצַפּוֹר | נִמְלְטָה מִפֶּחַ יוֹקְנָשִׁים :

הַפֶּחַ נִשְׁבֵּר, | וְאִנְחָנוּ נִמְלְטָנוּ.

עֲזָרְנוּ בְּשֵׁם יְהוָה

עֲשֵׂה שְׁמַיִם וָאָרֶץ.

## קומפוזיציה תחבירית

בין היצירות הגדולות של האמנות יש כאלה, שקשה לעמוד על גורמי יופיין וגדולתן, קשה לנתח אותן ניתוח אסתטי. — ויש כאלה המאפשרות לנו ניתוח מרחיק לכת. לא נתיימר בניתוח זה להסביר את סוד החיים של היצירה, אך נוכל בעזרתו להבין חלק חשוב מאותה חוקיות מסועפת המחברת יסודות תוכן עם יסודות צורה, פרט עם פרט — ואת כל הפרטים לאח־דוח בלתי נפרדת, הנראית הכרחית ומפתיעה, טיפוח־סית וחד־פעמית גם יחד. אחד השירים הליריים הגדולים המגלים לעין החוקרת הרבה מחוקי מבנהם הוא פרק קכ"ד של ספר תהלים.

זימור זה, שהוא שיר תודה על הצלת העם מסכנה יתירה, הצלה בדרך נס, בנוי שני חלקים: הראשון מוקדש בעיקר לתיאור הסכנה ורומז לעניין ההצלה רק במשפט טפל הבא לפני המשפט העיקרי — והחלק השני מוקדש כולו לתיאור השחרור ולהודייה לאל המשחרר.

החלק הראשון כולל את חמשת הפסוקים הראשונים של הפרק והוא מחולק לשני בתים. בית ראשון — פסוק א' וב' — הוא המשפט הטפל המתחיל פעמיים בטור "לולי יהוה שהיה לנו". בפעם הראשונה מפסיק המשורר את המשפט באמצע, כדי להכניס את המשפט המוסגר "יאמר נא ישראל", ומתחיל מחדש ומוסיף ומכניס תיאור הזמן והנסיבות "בקום עלינו אדם", ורק אחרי כן ניגש אל המשפט הראשי.

הקדמת משפט טפל למשפט העיקרי גורמת תמיד למתיחות לשונית־תחבירית, כי היא מעוררת צפייה למשפט העיקרי. למשל, ביחזקאל ב', ח' אומר האלהים לנביא: "ואכל את אשר אני נותן אליך!" המשפט העיקרי דורש, אמנם, מבחינה הגיונית השלמה על ידי המושא, אך אינו דורש אותה מבחינה לשונית; "ואכל" יכול לעמוד כמשפט בפני עצמו, ורק כתוספת בלתי־הכרחית מבחינת התחביר ניתן לנו המושא במשפט טפל; אחרי "ואכל" אין מתעוררת מתיחות לשונית. פסוק בעל אותו תוכן עצמו חוזר בפרק ג', א' בסדר הפוך: "את אשר תמצא — אכל!" המשפט הטפל קודם כאן למשפט העיקרי, ומכיוון שהוא אינו עצמאי וזקוק להשלמה, מעורר הוא צפייה למשפט העיקרי, שבו הוא תלוי. בזמן קריאת המשפט הטפל עדיין אין הקורא יודע, לאן יוליכו אותו. אם נעמיד את שני הפסוקים זה מול זה ב', ח'; ג', א, ונתבונן למקומם בפרק, יתברר, שאין הפיכה זו של

הסדר ארעית. המתיחות התחבירית שבפסוק השני הולמת את המתיחות שבתוכנו: היא עולה מפרק ב' לפרק ג', כי הצו השני קרוב להגשמתו: "ואפתח את פי ויאכלני את המגילה הזאת" (ג', ב'). גם הצורה המרוכזת והמצומצמת, ועם זה נמרצת יותר, של הפסוק השני באה להגביר אותו רושם של מתיחות דרא־מטית השואפת לפעולה. אנחנו רואים בסדרו של הפסוק הראשון סימן של סגנון סטאטי; זאת אומרת יציב, מוסגר ושלוו, ובסדרו של הפסוק השני סימן של סגנון דינאמי; זאת אומרת, טעון תנועה ומתיחות. יסודות סגנון אלה הם לעתים אופייניים למחבר — המספר של ספר יונה, למשל, הוא בעל סגנון סטאטי מובהק — ולעתים הם אופייניים למקום מסוים שביצירה; כך, למשל, משתמשים יחזקאל ומספרו של סיפור יוסף בחילופי צורות סטאטיות ודינאמיות לציון מידת המתיחות שבתוכן. הבאנו כאן רק סימן אחד של שני הסגנונות; יש להם גם סימנים נוספים (סדר המלים במשפט הפשוט, היחס בין משפט למשקל וכו').

מתיחות מעין זו גוברת, אם המשפט הטפל אינו משפט פשוט אלא משפט מורכב (משפט זיקה קצר "שהיה לנו" הוכנס למשפט התנאי הפותח את שירנו), או אם בואו של המשפט העיקרי אחרי המשפט הטפל — מעוכב על ידי משפט מוסגר, כמו במקומנו על ידי "יאמר נא ישראל".<sup>1</sup> ביטוי זה המצוי כינוסחה נודדת בכמה מזמורים תפקידו השירי משתנה מפעם לפעם. במזמור קכ"ט, א'־ב' נאמר:

"רבת צררוני מנעורי — יאמר נא ישראל —

רבת צררוני מנעורי, גם לא יכלו לי".

כאן, כמו במקומנו, משמש הביטוי הדגשה חגיגית של פתיחת השיר, אך אין המשפט המוסגר "יאמר נא ישראל" יכול ליצור או לחזק כאן מתיחות, מפני שהמשפט שלפניו "רבת צררוני מנעורי" שלם מבחינה תחבירית והגיונית ואינו דורש השלמה. במזמור קכ"ד המשפט המוסגר "יאמר נא ישראל" בא ברגע, שבו מצפה הקורא לבואו של המשפט העיקרי וע"י העי" כוב עולה צפייתו. המתיחות הלשונית היא גם כאן הבעה הולמת את המתיחות הפנימית לקראת תאור הסכנה. בהשפעת צפייה זו ניתן גם לחזרה של הטור הראשון אופי נבדל מאופי חזרה רגילה של דברי פתיחה. כאילו עדיין לא אור המשורר עזו לגשת ולהביע

<sup>1</sup> דוגמה בולטת למתיחות הולכת וגוברת ע"י הכנסת משפט מוסגר לתוך משפט טפל הקודם למשפט העיקרי — בראשית מ"ד, ל"ל־א: "ועתה כבואי אל עבדך אבי והנער איננו אתנו — ונפשו קשורה בנפשו — והיה כראותו כי אין הנער, — ומח".

את האסון הצפוי, הוא נרתע לאחור ומתחיל מחדש: "לולי יהוה. שהיה לנו" — ושוב הוא דוחה את הבאת המשפט העיקרי על ידי הוספת תיאור הזמן והנסיבות: "בקום עלינו אדם".

ואולם אע"פ שהמשורר בא בשלישית ומרחיק מבחינה פורמאלית את המשפט העיקרי הכולל את תיאור אור הסכנה, הרי הוא בכל זאת פותח מבחינת התוכן מעבר אליו ברומזו בפעם הראשונה למהות הסכנה: "בקום עלינו אדם". הבית הראשון עומד, אמנם, בקשר תחבירי אמיץ לבית השני ומהווה יחד אתו חלק ראשון של השיר, אך בו בזמן הוא משמש גם פתיחה לשיר כולו ברומזו לשני המוטיבים הראשיים, סכנה והצלה; לראשון בטור האחרון, לשני בצורתו כמשפט תנאי שלילי, בדברו הראשון "לולי..."

אחרי שהוגברה המתיחות עד כאן על ידי משפט טפל שבו מאמר מוסגר ושוב על ידי חזרה, והפעם מורחבת, על אותו משפט טפל עצמו, הריהי מתפרקת עם התחלת הבית השני. כל הכוח העצור, שנקווה עד עתה, משתפך כעת לתוך המשפט העיקרי וממלא אותו דחף ותנועה. המשפט הזה כולל שלושה זוגות של שורות מחוברים באנפורה (התחלה באותה תיבה גופא), "אוי", מעין זרם משולש של

אזי חיים בלעוננו...

אזי המים שטפוננו...

אזי עבר על נפשנו...

ואחרי שני הבתים האלה, שהיוו משפט אחד גדול הבנוי בסגנון דינאמי מובהק, מביא הבית השלישי הרגוע גם בתוכנו וגם בצורתו התחבירית. התמונה המרכזית של הבית (טור 3-4) נמצאת במסגרת ברכה קצרה (טור 1-2) והודייה קצרה (טור 5-6). המבנה התחבירי הוא בכל מקום סטאטי. המשפט העיקרי הראשון "ברוך יהוה" קודם למשפט הטפל התלוי בו "שלא נתננו" וכו'; אין מתיחות בין המשפט הראשי לטפל. גם המשפטים הקצרים הבאים אחרי פתיחה זאת המבנה הפנימי שלהם נמנע ממתחות; כך בא "נפשנו כצפור" הנמשל לפני המשל, הפתרון לפני החידה; משפט הזיקה (בהשמטת מלת הזיקה 'אשר') "נמלטה מפח יוקשים" בא אחרי המלה 'צפור', בה הוא תלוי. הטור הרביעי מביא שני משפטים מחוברים, ובהם, כמו במשפט המסיים את השיר, הנושא קודם לנושא — גם בסדר זה יש לראות סימן של סגנון סטאטי; כי הקדמת הנושא לנושא, התנועה לדבר הנע, מעוררת מתיחות קלה. סטאטי הוא גם מבנה הבית כולו בצורה מחזורית, שבה הברכה וההודייה,

כשני יסודות מקבילים, מקיפות יחד את המשפטים המרכזיים. יש טיפוס של קומפוזיציה מתקדמת בתנור עזה אחידה עד סוף היצירה, ויש טיפוס של קומפוזיציה מרכזית בעלת תנועה החוזרת עם סיומה לראשיתה. שירנו הוא טיפוס מעורב מבחינת הקומפוזיציה התחבירית ויחד עם זה מבחינת הקומפוזיציה התוכנית והריתמית: שני הבתים הראשונים (החלק העיקרי הראשון) שייכים לטיפוס הראשון, ואחריהם (בבית השלישי שהוא החלק העיקרי השני) פונה תנועת השיר מהתקדמות בכיוון אחד לתנועה במעגל, ולובשת תכונות של הטיפוס השני.

דמויות, מטאפורים, מלים מדריכות \*

שירנו הוא שיר לירי בעל עלילה. שיר לירי — שלא לבלאדה אינם מסופרים בו פרטי העלילה. עלילה זאת היא עלומת-שם (איננו יודעים את שם האויב או את שעת המאורע) והיא מסוגלת להישנות כל יום כמו הדמדומים ונצחון השמש בבוקר, — עלילות אופייניות לשירה הלירית. שלוש דמויות גדולות ממלאות תפקידים בעלילה הזאת: האלהים, הנקרא בשיר רק בשם "יהוה", האויב, הנקרא בשם "אדם", והעם, המדבר בלשון "אנחנו" וכולל את המשורר בתוכו. סקירה על תפקידן של דמויות אלה ועל שימוש שמותיהן בחלקים השונים של השיר תבוא ללמד אותנו הרבה על הקומפוזיציה של יצירה זו ועל מבנה הצירי והלשוני. אות הזיקה 'ש' בטור הראשון יש בה מהמפתיע, אם משווים למקומנו פסוק כמו בראשית ל"א, מ"ב: "לולי אלהי אבי... היה לי..." מבחינה פורמאלית מוצאת האות הנוספת 'ש' הצדקה ע"י ההקבלה להתחלת הבית השלישי של המזמור "ברוך יהוה, שלא נתננו..." ההקבלה הזאת מסייעת להשקפה, שאין כוונת הפסוק לומר: "לולי יהוה היה לנו", היינו לולי עזרת האלהים, כי אם במלוא משמעות המלים: לולי יהוה, הוא ולא אחר, שהיה בעורנו. ומשום כך כנראה תרגם בובר

\* וואלי מתבטאת אותה מגמה לסגנון סטאטי גם בעובדה, שהיחס המספרי בין שמות העצם לפעלים, השווה כמעט בשני הבתים הראשונים, משתנה בבית השלישי לטובת שמות העצם עד שהגיע ליחס של 2 : 1.

\* מלה מדריכה = Leitwort. עיין אצל Buber-Rosenzweig, Die Schrift und ihre Verdeutschung, Berlin 1936 במאמרים של בובר: Leitwortstil in der Erzählung des Pentateuchs ושל רונצווייג Das Formgeheimnis der biblischen Erzählungen מפותח מושג ה-Leitwort שחשיבות תפקידו לגבי השירה הלירית אינה גופלת מחשיבות תפקידו לגבי הסיפור.

Wärs nicht ER, der für uns war  
של לותר Wo der HERR nicht bei uns wäre  
ה'ש'...

ועוד: רק במקרים מועטים מופיע הפועל 'היה' בקשר לשם המפורש. במקרים אלה חי עדיין בתוך השם, שכבר נהפך לשם עצם פרטי, שורש הפועל 'היה', ומקומות כאלה יש בהם רמז והמשך חי למקום, שבו ניתן ביאור לשם, והוא שמות ג', י"ג-י"ד: "אהיה אשר אהיה"<sup>1</sup> בקשר בלתי-אמצעי לדברי האלהים אל משה, שם, פסוק י"ב: "אהיה עמך" (פסוקים כאלה הם שמות י', י' ומלכים א' ח', נ"ז). יהוה הפעיל את תכונתו המצויינת בשמו, להיות עם... המשורר שמע בשם האלהים את השורש 'היה', וכשהמשיך "שהיה לנו", דיבר בתמונת לשון נופל על לשון. ועלינו לש- מוע את זה אתו, כדי להבין את התוכן הדתי והפיוטי של הפסוק.

השם האלהי מופיע פעמיים בבית הראשון במשפט הטפל אחרי מלת התנאי השלילי 'לולי'. בבית השני הוא נעלם, כי שם מתואר עולם בלי אל, והוא חור- זר בראש הבית השלישי, והפעם כנושא משפט עיקרי, אחרי הנשוא 'ברוך', בטון של בטחה גמור- רה. בפעם הרביעית הוא חוזר בסיום הטור שלפ- ני האחרון. מקומות אלה בבית הראשון והשלישי מציינים את מבנה הבתים האלה: שם האל המושיע פותח, עוד כעין שאלה, פוחדת ומלאת תקווה גם יחד, את שני החצאים הדומים של הבית הראשון; והוא מקיף כמסגרת של ודאות את הבית השלישי האומר הצלה. המקום האחרון הוא לא רק בולט בסוף הטור; הוא גם מודגש בשני סימנים בלתי רגילים: ראשית בהוספת לוואי (Attribut) בצורת בינוני, שיחד עם המושא שלו ממלא את כל השורה האחרונה (עושה שמים וארץ). שירנו בנוי כמעט כולו רק על הכוח העצמי של צירופי שמות עצם ופעלים. רק פעמיים (בסיומי הבית השני והשלישי) נמצא לוואי לשם הע- צם, והנדירות הזאת יחד עם מקומו המסיים, מגבירים את כוחו. שנית: אם נשווה את מקומנו למקום הדומה במזמור קכ"א, ב' "עזרי מעם יהוה עושה שמים וארץ" — ניווכח שבמקום המלה הנייטרלית 'מעם' באה כאן המלה 'בשם', ונדמה לי, כי נרמז לנו כאן, שהמזמור

<sup>1</sup> ועיין פירושי הרמב"ן והרשב"ם לפסוקים וגם Buber-Rosenzweig, Die Schrift und ihre Verdeutschung, Berlin 1936, ע' 163 וכו', 184 וכו', 332 וכו', 338 וכו'.  
: ואין דומה להם תהלים ל', י"א: "יהוה היה עוזר לי", אשר בו 'היה' משמש רק פועל עזר ואינו מציינן את ההווייה עצמה.

מייחס חשיבות מיוחדת לשם יהוה, אותה החשיבות שהשתדלנו לפרשה בהערותינו על הטור הראשון (יהוה שהיה)<sup>3</sup>.

לדמות האל המושיע מנוגדת בשירנו דמות ה'אדם' הצר. הניגוד מתבטא במבנה הכיאסטי של הבית הרא- שון, שבשני קצותיו הועמדו דמויות אלה: בראשו יהוה, בסיומו 'אדם',<sup>4</sup> — ורק כאן נקרא האויב בשמו 'אדם'. בבית השני המוקדש כולו לפעולתו הוא מופיע רק במטאפורים של חית הטרף (טור 2-1) ושל המים השוטפים (טור 3-6); ראשון הסמלים האלה חוזר בטור ב' של הבית השלישי; ובטורים המרכזיים של בית זה (4-3) מופיע האויב במטאפור חדש, כיוקש הטומן את הפח. — מטאפור שבהמשכו נהפך לסמל ההצלה. כוחו המאיים של האדם מסתמל בסיום-הבית השני השייך לו, ככיכול, בכך שגם לביטוי המטאפורי, למים, ניתנת מלת לוואי, כמו אחר כך לאל, והפעם בצורת שם-תואר, 'הזידונים'. עוז המלה הוגבר על ידי כך, שכל שאר תיבות בזוג הטורים האחרון שלבית חוזרות על דברי הזוג הקודם, ורק המלה 'זידונים' בולטת בסוף הבית כמלה חדשה, מבודדת. כך שני חלקי השיר מסיימים בלוואי, ונראה עוד, שגם גור- מים לשוניים וריתמיים נוספים באים לחזק את און המלה המסיימת את ביתו השני (ועם זה חלקו הראשון) של השיר.

בין שתי הדמויות המנוגדות של אל ואדם מופיעה כבר בבית הראשון דמות העם: 'לנו' בטור ראשון ושלישי, 'ישראל' ו'עלינו' בטור השני והרביעי, שם העם 'ישראל' נמצא במאמר מוסגר, שהוצא מגוף עלילת השיר; בשם זה נקראת המקהלה המייצגת את העם ושרה בשמו, אחרי העלילה, את מזמור ההודיה. העם, באשר הוא ממלא תפקיד בתוך העלילה, קורא לעצמו 'אנחנו' או מופיע בכינויים הבאים במקום מלת הגוף הזאת. הניגוד הפורמלי החזק שבין השמות 'יש- ראל' ו'אדם' כסיומי שני זוגות הטורים של הבית הראשון, — נחלש על ידי כך, שהשמות אינם באים במישור זמני אחד, ורק השני — במישור הזמני של העלילה. אם נתחשב בעמידה מיוחדת זו של השם

<sup>3</sup> נדמה לי, שגם במקומות אחרים, שבהם המלה 'בשם' אינה אומרת סתם 'בשליחות' או דבר דומה, יש רמז למשמע 'היה עם', למשל ישעיה נ', י' "יבטח בשם יהוה" וצפניה ג', י"ב "וחסו בשם יהוה".

<sup>4</sup> גם מבחינת המבנה הכיאסטי וגם מבחינת העמדת האדם המאיים מול האל המושיע, בלי דימוי או כינוי מטאפורי, דומה לפסוקנו הפסוק תהלים קי"ח, ו': "יהוה לי, לא אירא — מה יעשה לי אדם".

של המטאפור משתנה גם הנמשל: המדובר היה על 'נפשנו', זאת 'נפשנו' שהופיעה פעמיים בבית השני ושם עמדה ונבלעה בהסתערות המים הזידונים. ועתה — הנמלט מהפח־הנשבר אין זה רק 'נפשנו' אלא 'אנחנו', השלימות המוחשית־רוחנית של העם, שלי־מות הכוללת בתוכה גם את עקרון חייה, את 'נפשנו'. המטאפור המפתיע אחרי מבוא למשל מודגש גם על ידי צורה תחבירית חדשה בטכסט של שירנו: באור־תה שורה עצמה שני משפטים עיקריים מהוברים ב'ו', — "הפח נשבר, ואנחנו נמלטנו". כאילו ה'אנחנו' כמלה שלימה נמלטה רק עתה מפח הסכנה, שבתוכו היא לא הופיעה בשלימותה, אלא רק בצורה קצוזה. גורל המלה מסמל באופן בלתי־אמצעי את גורל העצם המובע בה. מהפח הנשבר נמלט ה'אנחנו' השלם ומפתח את כוחו בשמשו נושא המשפט. סימניו הל־שונים של האויב יורדים מהשלם למקוטע, סימניו הלשוניים של העם עולים מהמקוטע לשלם.

כסיום השיר שוב מופיעה, כמו בטורו השני, 'נוס־זה נודדת'. האל נקרא 'עושה שמים וארץ'. בהשתמ־שנו במונח 'נוסחה נודדת' אין כוונתנו לומר, כי זו מליצה נטפלת לשיר בלי קשר אמיתי אליו, אלא כמו במקרה הראשון יש גם כאן לנוסחה הנודדת, באשר היתה לחלק אורגני של היצירה, תפקיד מיוחד בכל שיר ושיר. עצם הופעתה מבטאת את האופי החברתי המובהק של השירה, וכמו כל קשר חברתי חי, גם זה אינו מונע פיתוח אינדיבידואלי של הנוסחה במקור־מה המסוים במבנה השיר. בתהלים קכ"א, בבוא הנוס־חה בפסוק השני, היא פותחת לעינינו את גופו הרחב של השיר ההוא. בשירנו מופיעה הנוסחה רק בסיום השיר ומגוללת לפנינו את המראה המתגלה לעיני הצפור המשוחררת מן הפח ועולה שמימה. — כל הל־לו של עולם.<sup>3</sup>

#### תמונות לשוניות, משקל, ריתמוס

התמונה הלשונית המשמשת ברוב השירים הליריים של התנ"ך שלד למשקל — ההקבלה — אינה מפו־תחת במזמורנו אלא לניצנים בלבד, ואפשר להתרשם כאילו המשורר נמנע משימוש בצורה הרמונית זאת לטובת הקצב הפנימי הנסער של יצירתו. תמונה פרי־מיטיבית, ראשונית, תקיפה יותר, החזרה, דחקה את רגלי ההקבלה.

ההקבלה האנטיתית והכיאסטית, שאפשר היה לפתחה מהמוטיב: "ייהוה היה לנו, קם עלינו אדם"<sup>3</sup> העמידני על כך בשיחה ד"ר יעקב רוטשילד.

'ישראל', נוכל לקבוע, שבשני כיוונים מנוגדים מת־פתחים הסימנים הלשוניים של שתי הדמויות: האדם־האויב והעם. אמרנו, שהאויב נקרא רק בבית הראשון 'אדם'; אחר כך הוא מתואר במטאפורים ובכינויים הרומזים להם (שיניהם). לעומת זאת מלת הגוף 'אנח־נו', המציינת את העם בשעת העלילה, מופיעה בכל השיר, חוץ ממקום אחד, בצורה מקוטעת: לנו, עלינו, בנו, שטפנו וכו', ורק בבית האחרון (טור 4), בשעת ההצלה, מופיעה המלה בשלימותה: "ואנחנו נמלטנו". גם הכינוי 'נו' ב'נמלטנו' מציין הפעם הראשונה בשיר לא תלות של ה'אנחנו' כמושא לעזרת האל ולאיום האדם, אלא תפקיד פעיל של ה'אנחנו' כנושא הפועל. חשיבות המפנה הזה בחיי השיר תתברר לנו היטב, אם נסתכל במבנה הבית השני: המישה מששת טוריו מסתיימים בכינוי 'נו' והוא מציין תמיד את המושא של איום האויב; גם כשהוא בא ככינוי הקניין (נפשנו), המלה כולה, נפש העם, עומדת באותה עמידה סבילה ומופקרת. בטור האחרון בא, במפתיע, סיום אחר: אותה מלה 'זידונים', שדיברנו כבר על מקורות כוחה המג־ביר את ההפתעה הזאת והמוגברת על ידיה, מצפים לסיום 'נו' — במקום זה אנו שומעים כי המים, שעב־רו על נפשנו, מים זידונים הם, — כאילו כוחות ההרס המסתערים משך חמש שורות על ה'אנחנו', המושא שבפסוק, ניצחו בשורה האחרונה, ונשאר רק הנושא 'המים הזידונים', כצליל אחרון של הבית. השטפון משתרע עד האפקים, ואין עוד זכר ל'אנחנו' הטובע במצולה.

הברכה הפותחת את הבית השלישי רק היא מזכ־רה לקורא, שכל אלה לא היו אלא 'לולי', בתנאי, שאינו קיים, ומרכז הבית, הטורים 3-4, מביע את תהליך ההצלה בתמונה לשונית מיוחדת במינה, רא־שיתה משל, סופה מטאפור. <sup>1</sup> "נפשנו כצפור, (אשר) נמלטה מפח יוקשים" — עד כאן המשל, מסומן ע"י אות ההשוואה 'כ', ומכאן נהפך המשל למטאפור: "הפח נשבר, ואנחנו נמלטנו". אין עוד השוואה: ה'אנחנו' וזה עם הצפור הנמלטה, כשם שהסכנה אינ־נה נמשלת לפח, אלא היא היא הפח. ובקפיצה הזאת מההשוואה המדמה של המשל לתוך המציאות הסמלית <sup>1</sup> יש אומרים שהמטאפור הוא משל בלתי מפותח, ובוודאי יש גם מקרים, שלגביהם הגדרה זאת נכונה. במקרה שלנו נמצא טיפוס אחר של מטאפור, הנראה כתמונה עצמאית ואפ"י לו מעולה על המשל בהשיגה את רושם הזהות של התופעות המופיעות במשל רק כדומות. <sup>2</sup> להשקפת המשפט כמשפט זיקה בלי מלת הזיקה 'אשר' עי־פרוש רש"י לפסוק!

— מְטוּשְׁטֶשֶׁת עַל יְדֵי אוֹת הַזִּיקָה 'ש' וּמִלַּת הַתְּנַאי 'לולִי', בְּצַד אַחַד, הַצּוּרָה 'בְּקוּם', בְּצַד הַשְּׁנִי, וְהִיא נִשְׁכַּחַת כְּמַעֲט בְּצַל הַחֲזָרָה הַעֲזָה שֶׁל הַטוֹר הַרְאֲשׁוֹן בְּשִׁלְיֵשִׁי. בְּבֵית הַשְּׁנִי אֲמַנֵּם מְקַבְּלִים הַטוֹרִים 1 ו־3, אֲבֵל הַטוֹרִים 2 ו־4 חוֹרְגִים מִמִּסְגֶּרֶת הַהֶקְבֵּלָה. חֲזָרָה רַבַּת רוֹשֵׁם בְּסֹדֵר כִּיאֲסִי בֵּאֵה לְהַשְׁכִּיחַ גַּם כֵּאֵן אֵת יִסוּד הַהֶקְבֵּלָה הַחֲלָשׁ: "הַמִּים... עָבַר עַל נַפְשֵׁנוּ... עָבַר עַל נַפְשֵׁנוּ... עָבַר עַל נַפְשֵׁנוּ... הַמִּים..." בְּמִסְגֶּרֶת הַבְּרַכָּה וְהַהוֹדִיָּה שֶׁל־בֵּית הַשְּׁלִישִׁי אֵין אֶפִּילוֹ גְרַעֲיִן לְהֶקְבֵּלָה. שְׁנֵי הַטוֹרִים הַמְּרַכְזִיִּים נוֹתְנִים חֲזוּמֵר לְהֶקְבֵּלָה שֶׁל מִשְׁל וּנְמִשְׁל: "כִּיאֲשֶׁר צָפּוֹר נִמְלֶטֶת מִפֶּח יוֹקֵשִׁים — כֵּן אֲנַחְנוּ נִמְלֶטֶת מֵאִיּוֹם הָאוֹיֵב" — וְנִגַּד פִּיתוּחַ הֶקְבֵּלָה מֵעֵיִן זֹאת פִּעֵל שֶׁאֵיפֶת הַמְשׁוֹרֵר לְבִנּוֹת כֹּל בֵּית זֶה מִשְׁפֵּטִים קְצָרִים בְּסַגּוֹן סְטֵאֲטִי (הַשׁוּוּהָ הָעֵרֻתִינוּ בְּעַמ' 28), וְאוֹתוֹ מִזַּג תְּקִיף, שֶׁהֵבִיא אוֹתוֹ כֵּאֵן לְקַפִּיצָה מֵהַמְשָׁל לְמֵטֵאפּוֹר (הַשׁוּוּהָ ע' 30). גַּם מְקוֹם עֵיקָרִי זֶה, כְּמוֹ מְקוֹם הַסְּכָנָה הַיִּתְרָה בְּבֵית הַשְּׁנִי, מְצוּיֵן ע"י חֲזָרַת מַלִּים בְּסֹדֵר כִּיאֲסִי: "נִמְלֶטֶת מִפֶּח... הַפֶּח... נִמְלֶטֶנוּ". כֹּל הַחֲזָרוֹת הָאֵלֶּה יַחַד עִם הַמַּלִּים הַמְּדַרְיִכּוֹת הַחֲזָרוֹת גּוֹרְמוֹת לַכֵּךְ, שֶׁמ־54 תִּבְּוֹת־הַשִּׁיר 27 הֵן מַלִּים חֲזוּרִים, וְלַחֲזָרוֹת הָאֵלֶּה שֶׁל מַלִּים שְׁלִימוֹת יֵשׁ לְהוֹסִיף חֲזָרָה עַל הַבְּרָה חֲשׁוּבָה — עַל הַכִּינּוּי 'נֹו', הַמוֹפִיעַ 13 פְּעַם, וּמֵאֵלֶּה 9 פְּעַמִּים בְּמְקוֹם בּוֹלֵט, בְּסִיּוֹם טוֹר. הַחֲזָרָה מְדַגִּישָׁה אֵת הַכּוּחַ הָעוֹזֵר וְאֵת כּוּחַת הַהֶרֶס וּבְעֵיקָר אֵת ה'אֲנַחְנוּ' הַמְּאֹוִיִּים וְהַמוֹצֵל. אֵין לַחֲזָרוֹת בְּדֶרֶךְ כֹּלל כּוּחַ אֲדִרְכִּילִי הַקּוֹבֵעַ אֵת זִוְגוֹת הַטוֹרִים, כְּמוֹ לְהֶקְבֵּלוֹת בְּמִזְמוֹרִים קִי"ד, קל"א וְאַחֲרֵים. לְעוֹמֵת זֹאת מִשְׁפִּיעָה כֵּאֵן הַקּוּמְפוּזִיצָה הַתְּחַבֵּרִית, בְּעֵיקָר (בְּשְׁנֵי הַבְּתִים הַרְאֲשׁוֹנִים) בְּעִזְרַת הָאֲנַפּוֹרָה, הַשְּׁפָעָה מְכַרְעַת עַל חֲלוּקַת הַטוֹרִים, הַמְּסוֹדְרִים וְזוּגוֹת וְזוּגוֹת כְּמוֹ בְּמִשְׁקַל הַבְּנוּי עַל הֶקְבֵּלָה.

הַמְּשָׁקַל הַתְּנַיִכִי, כְּמוֹ מִשְׁקַלֵּן שֶׁל הַשְּׁפוֹת הַצְּפוֹנוֹת הָעֵתִיקוֹת (גְּרַמִּינִית, אֲנַגִּלִּית, סְקַאנְדִּינְבִּית), קוֹבֵעַ רַק אֵת מִסְפַּר הַהֶרְמוֹת (הַבְּרוֹת מוֹטְעֵמוֹת הַטְּעֵמָה נִמְרַצֵּת), וְגַם אֵלֶּה בְּשִׁירֵתֵנוּ בְּגַמִּישׁוֹת רַבָּה; מִסְפַּר הַהֶשְׁפֹּלוֹת (הַבְּרוֹת בְּלִתי מוֹטְעֵמוֹת) וְסֹדֵרֵן בְּטוֹר הוּא חֲפְשִׁי. מִשְׁקַל גַּמִּישׁ כּוּחַ נִזְקֵק בְּדֶרֶךְ כֹּלל לְאֲמַצְעֵי אֲדִרְכִּילִי גּוֹסֵף, כְּדֵי לְהַשִּׁיג אוֹתָהּ מִיַּדֵּה שֶׁל חוֹקִיּוֹת, שֶׁרַגְשָׁנוּ הָאֲסֵתִי דוֹרֵשׁ מֵהִיצֵרָה כְּבִיטוּי הַהֶכְרַח הַפְּנִימִי הַשׁוֹר לֵט בַּה, אֲמַצְעֵים אֲדִרְכִּילִים כֵּאלֶּה הֵם בְּשִׁירָה הַצְּפוֹנוֹת הָאֵלִיטְרָאצִּיָּה (חֲרוֹז רֵאשִׁי הַתִּיבּוֹת) וּבְשִׁירֵתֵנוּ הַהֶקֶ"בֵּלָה. יֵשׁ תְּמִיד מֵהָעֵזָה בְּמַעֲשֵׂה הַמְשׁוֹרֵר הַמוֹוֹתֵר, כְּמוֹ מְשׁוֹרְרֵנוּ, עַל אֲמַצְעֵי יִסוּדִי כּוּחַ וּבּוֹנָה אֵת שִׁירוֹ זוּג זוּג, כֵּאֵילוֹ הִיָּה עוֹד הָאֲמַצְעֵי הַמַּחְבֵּר טוֹר עִם טוֹר

לְזוּג, וְהוּא אֵינְנוּ. רַק הַחֲוִקִיּוֹת הַפְּנִימִית שֶׁל הַשִּׁיר פּוֹעֵלֶת כֵּאֵן בְּאֲמַצְעִים, שֶׁהַמְשׁוֹרֵר צָרִיךְ לְגַלוֹת אוֹתָם לְעַצְמוֹ כְּכֹל צַעַד מְחֻדָּשׁ — וְרַב כּוּחוֹ, אִם כְּכֹל זֹאת מְצִלִּיחַ הוּא, כְּמוֹ בְּשִׁירֵנוּ, לְעוֹרֵר אֵת הַרוֹשֵׁם שֶׁל יִצִּירָה חוֹקִית וְהַכְּרַחִית עַל כֹּל פְּרֻטִיָּה כְּכֹללָה.

הַמְּזוּמּוֹר בְּנוּי בְּטוֹרִים בְּנוּי 4 אוֹ 3 הַרְמוֹת, שֶׁסֹּדֵרֵן אֵינּוּ קְבוּעַ. זֶה חוֹק מְשָׁקְלוֹ. בְּנִיגוּד לְמִשְׁקַל (metrum) אֲנַחְנוּ קוֹרְאִים בְּשֵׁם 'רִיתְמוֹס' לְתַנוּעָה הַמוֹחֶשֶׁת שֶׁל הַשְּׁפָה בְּמִסְגֶּרֶת הַמְּשָׁקַל. מִידַת הַהֶטְעֵמָה שֶׁל הַרְמוֹת (וּלְפַעֲמִים גַּם שֶׁל הַשְּׁפֹלוֹת), יַחַס הַחֲלוּקָה הַתְּחַבֵּרִית לְחֲלוּקָה הַמְּשָׁקְלִית, הַחֲתָךְ (caesura) הַמַּחְלֵק טוֹר לִיחִידוֹת רִיתְמִיּוֹת קְטָנוֹת יוֹתֵר שׁוֹוֹת אוֹ שׁוֹנוֹת בְּהִיק־פֶּךְ, תּוֹכֵן הַמַּלִּים וּמִידַת־כּוֹבֵדֵן — כֹּל אֵלֶּה הֵם גּוֹרֵי מִים שֶׁמְּגוֹוִיִּים אֵת הַמְּשָׁקַל גּוֹזֵן רִיתְמִי שׁוֹנָה.<sup>1</sup> תְּכּוֹנוֹת הַכּוֹלּוֹת בְּשִׁירִים מְסוּיִיִּים כְּכֹללִי הַמְּשָׁקַל בְּאוֹת בְּשִׁירִים אַחֲרֵים בְּצוּרָה חוֹפְשִׁית כְּתְּכּוֹנוֹת רִיתְמִיּוֹת. כֵּךְ מְהוּוֶה הַסִּיּוֹם הַגְּבֵרִי (סִיּוֹם בְּהַרְמָה) אוֹ הַנְּשִׁי (סִיּוֹם בְּהַשְּׁפָלָה) בְּהַרְבֵּה שִׁירִים בְּעֵלֵי מְשָׁקַל טוֹנִי חֲדִישׁ חֵלֵק שֶׁל הַמִּסְגֶּרֶת הַמְּשָׁקְלִית הַקְּבוּעָה; בְּשִׁירָה הַתְּנַיִכִית סִיּוּמִים שׁוֹנִים אֵלֶּה בְּאִיִּם בְּאוֹפֵן 'חוֹפְשִׁי', ז"א רַק לְפִי הַצּוּרֵךְ הַרִיתְמִי וְצוּרֵךְ הַבִּיטוּי, בְּמִקּוֹמוֹת הַשִּׁיר הַשׁוֹר־גִּים.

טוֹרֵי הַבֵּית הַרְאֲשׁוֹן בְּאִיִּם בְּסֹדֵר הַמְּזוּכֵר לְנוּ בְּכַּיְבִיעוֹתוֹ בֵּית מְשִׁיר הַכְּתוּב בְּמִשְׁקַל הַטוֹנִי: טוֹר א' וְג', בְּנוּי 4 הַרְמוֹת (רְבִיעִיִּים) וְסִיּוֹם נְשִׁי, טוֹר ב' וְד' — בְּנוּי 3 הַרְמוֹת וְסִיּוֹם גְּבֵרִי. סֹדֵר זֶה שֶׁל שְׁנֵי טִיפּוֹסִים רִיתְמִיִּים הַבְּאִים בְּסִירוּגֵיִן מְעֵלָה רוֹשֵׁם שֶׁל תְּמוּנָה רִיתְמִית שֶׁלְמָה וּמוֹסְגֶּרֶת בְּאוֹפֵן יַחְסִי, וְרוֹשֵׁם זֶה מוֹגֵר־בֵּר עַל יְדֵי הַחֲזָרָה שֶׁל טוֹר א' בְּטוֹר ג', מְבַחֲנִיָּה רִית־מִית מְתַבְּטָא, אִיפּוּא, רְצוֹן לְעַצְמָאוֹת הַבֵּית, בְּנִיגוּד לְתַלּוּתוֹ הַתְּחַבֵּרִית בְּבֵית הַשְּׁנִי, נוֹצֵרֶת כֵּאֵן מְתִיחּוֹת בֵּין הַיִּסוּד הַרִיתְמִי וְהַיִּסוּד הַתְּחַבֵּרִי, הַבֵּאֵה לְחֹזֵק אֵת הַמְּתִיחּוֹת הַתְּחַבֵּרִית הַפְּנִימִית הַשׁוֹרֵרֶת בְּסִיּוֹם הַבֵּית הַרְאֲשׁוֹן (הַשׁוּוּהָ ע' 27-28); מְעַצֵּר רִיתְמִי נוֹסֵף לְמַעַצְרוֹת הַתְּחַבֵּרִיִּים הַמְּעַכְבִּים אֵת בּוֹא הַמְּשַׁפֵּט הָעֵיקֶ"רִי אַחֲרֵי הַמְּשַׁפֵּט הַטְּפֵל הָאֲרוּךְ.

הַבֵּית הַשְּׁנִי, וְהוּא לְבָדוּ, מוֹרַכֵּב טוֹרִים מְטִיפּוֹס מְשָׁקְלִי אַחִיד: רַק שְׁלִישִׁיִּים. בְּנִיגוּד לְבֵית הַרְאֲשׁוֹן נוֹצֵר ע"י כֵּךְ רוֹשֵׁם מוֹנוֹטוֹנִי: גֵּל אַחַר גֵּל זוֹרְמִים הַמִּים הַשׁוֹטְפִים עַל נַפֶּשׁ הָעַם, וְכֵן גֵּלֵי הַמְּשָׁקַל — עַל

<sup>1</sup> יֵפֶה רוֹאִים אֵת הַהַבְּדֵל בֵּין מְשָׁקַל לְרִיתְמוֹס, כְּשֶׁמְשׁוּוִים שְׁנֵי שִׁירִים לְבִיאֵלִיק: 'הַכִּינִינִי תַחַת כְּנַפְךָ... וְלֹא בִיּוֹם וְלֹא בְּלִילָה...' מְשָׁקַל שׁוּוֶה: 4 טְרוֹכַאִים; וּמְבַחֲנִית הַרִיתְמוֹס הֵם שְׁנַיִם בֵּיחֶר, הַרְאֲשׁוֹן כְּבוֹ וְאִיטִי, הַשְּׁנִי קֵל וְרִיקוּדִי.

מהפח. בקריאה השניה נימנע מלבנות צורה ריתמית קיצונית כזאת, אך נשבור את כלל המשקל; אז תיווצר צורה משקלית חד-פעמית במסגרת שירנו: טור בן המש הרמות במקום שלוש או ארבע, ואפשר יהיה לראות בזה הדגשת חשיבות הטור וסמל הרחבת מר-חב התנועה שבתוכנו. אני נוטה לקריאה הראשונה, כי היא מאפשרת לעבור כמעט בלי הדגשה על המלה 'פח' בהופעתה הראשונה ולרכז את מלוא ההטעמה בחזרה עליה, שרק שם מתפתחת המלה לכל כוחה התוכני והריתמי:

הפח נשבר.

המבנה של טור זה, הרביעי שבבית, הפח נשבר / ואנחנו נמלטנו

מפנה את תשומת לבנו בתכונה ריתמית אופיינית לשי-רנו: בעשרה משה-עשר טוריו אין למצוא לפני הה-רמה השניה שתי השפלות רצופות. ואחריה נמצאת תופעה זו ברוב הגדול של הטורים. על ידי מבנה זה נר-צר הרושם של מתיחות ותנועה עצורה בראש הטור המתפרצת בקצב מהיר בהמשכו<sup>2</sup> (יחס כזה בין שני הצאי הטור מקביל ליחס בין שני הבתים הראשונים בקומפוזיציה התחבירית). מבנה זה של רוב הטורים הוא נוח לחלוקת כל הרביעיים לשני חצאים שווים במספר הרמותיהם (מבחינת המשקל) ולא במספר הש-פלותיהם (מבחינת הריתמוס) על ידי חתך המופיע בשי-רנו בטוריו הארוכים (בני 4 הרמות) תמיד אחרי ההר-מה השניה ובעזרת הפסקה תחבירית, היינו בצורה נמ-רצת ביותר. חתך אחרי הרמה הוא חזק וקשה מחתך אחרי השפלה. בשירנו כוח החתך עולה והולך, כי גדולה ההפסקה בין משפט ראשי למשפט טפל (ברוך יהוה — שלא נתננו...) מההפסקה בין משפט טפל ובין בקביעת עובדה זאת הנחנו, שהשם 'יהוה' בוטא בשתי הב-רות בלי ערך ריתמי נוסף (שוא נע או חטף), בהתאם לדעת רוב החוקרים, ואז משקל השם הוא 'אמבי': ט. אם נניח, שמשקלו 'אנפסטי' ט ט ט, גם אז נשארים 7 מ' טורים בני המבנה המתואר. אחרי ההרמה השניה נמנע המשורר מהבאת שתי השפלות רצופות רק ב' טורים (ובנגינת השם 'יהוה' כאנפסט — ב' טורים).

לנטיה להביע כוח עצור, המתפרץ אחר כך, מתאים גם השימוש בלשון יחיד 'עבר' בטור החמישי של הבית השני, שממנה מתפרצת, כביכול, בטור הששי לשון רבים: "אזי עבר על נפשנו / המים הזידונים". וכן מתאים לנטיה זו הריתמוס של 3 זוגות טורי הבית השני, כי בכל זוג פותח הטור הראשון בשני 'אמביים', זאת אומרת נמנע מהבאת שתי השפלות רצופות לפני ההרמה השניה, והטור השני תנועתו הריתמית נסערת מראשיתה.

נפש הקורא. רושם מונוטוני זה של שיטפון בלי גדות מוגבר על ידי כך שכמעט כל סיומי הטורים הם נשיים ובעלי אותה השפלה גופא: הכינוי 'נו'. מהבית הרא-שון התרגלנו לשמוע אחרי הסיום הנשיי — סיום גברי, שיש בו יותר מהגמר הסופי והנמרץ; כעת אנו צריכים לחכות לו, והסיום הגברי המצופה בא רק עם סיומו האיום של הבית: זידונים. האמצעים הל-שוניים המבליטים מלה זו (השווה ע' 29-30) מחזקים ע"י אמצעי ריתמי זה.

בבית הראשון נמנעה פעמיים התנגשות בין שתי הרמות ע"י 'נסוג אחור':

במקום שהיה לנו — שהיה לנו.  
במקום יאמר נא — יאמר נא.

לעומת זאת נשארה — ובוודאי שלא במקרה — בבית השני התנגשות כזאת: "בחרות אפם בנו", והיא מבי-עה ומדגישה את ההתנגשות שבתוכן המלים וכן את האופי הדרמטי והדיסהרמוני של הבית השני כולו. הבית השלישי נפתח בזוג טורים הדומה לזוג הטו-רים הראשון של השיר במשקלו (4+3) כמו בגוון הריתמי: הטור בן ארבע ההרמות סיומו נשי, הטור בן שלוש ההרמות סיומו גברי. נוסף לכך מתחיל הטור השני בשני זוגות אלה ללא 'קדמה' (השפלה לפ-ני ההרמה הראשונה); פתיחת טור כזאת איננה בכל שירנו אלא בשני טורים אלה ובטור הרביעי של הבית השני. התחלתם בהרמה נותנת לטורים השניים של הבית הראשון והשלישי אופי נמרץ. הדמיון הריתמי והדמיון במבנה המשפט (לולי יהוה ש... — ברוך יהוה ש...) מחזיקים איש את רעהו ומחברים היבור אמיץ את פתיחות שני הלקי המזמור.

זוג הטורים, המהווה את מרכז הבית, הוא היחיד די בשיר, שמצדד זה לזה שני טורים בני ארבע הב-רות; ואולי צריך לקרוא לא

נמלטה מפח יוקשים  
נמלטה מפח יוקשים.

בקריאה הראשונה משעבדים (כמו בהרבה מקרים) את הנסמך לסומך גם שיעבוד ריתמי ומנגנים רק את הסומך. וכך משיגים את המספר של ארבע השפלות מצורפות, דבר שהוא בלתי רגיל, אבל אינו מן הנמנע במשקל נגינתי עתיק; כבר ב"נפשנו כצפור" מצאנו לה עוד במחצית השניה של הטור; במהירות זאת מתבטא משק הכנפיים המהיר של הצפור הנמלטה

האחרונות למהלך מהקשה לרך, לרחב, לפתוח – בהתאם לרגש הרווחה המתבטא בהן.

רק אחרי כל ההתבוננות הזאת בשטחי עיצוב הדמות השונים מתגלה לנו מידת התאמתם ותיאומם. אין צורך לחזור כאן על פרטים, אך נסכם כמה קווים של הקומפוזיציה הכללית. כמעט שהיא נראית כבר מהתחלות הבתים: "לולי יהוה שהיה... אזי... ברוך יהוה שלא..." הבית המתאר את הסכנה בכוח רב, הבית השני מבטל, כביכול, ע"י מסגרת השלילות (לולי... שלא) המקיפה אותו. פתיחות הבית השני והשלישי מחובות רות על ידי המטאפור 'חיות הטרף'. חזק יותר הוא חיבור פתיחותיהם וסיומיהם של החלק הראשון (הכו"ל שני הבתים הראשונים) והחלק האחרון: הפתיחות מחוברות על ידי דמיון המבנה הלשוני והריתמי גם יחד. הסיומים על ידי מאמרי הלואי היחידים שבשירנו, המציינים את הדמויות המנוגדות הגדולות, האדם והאל, שביניהם עומד העם.

משפט טפל לטפל (לולי יהוה – שהיה לנו...). מחמי"שלוש השפלות והקצב המהיר הנגרם על ידי כך עורשה הרביעיים שבשירנו רק האחרון מתחלק לשני משפטים עיקריים קצרים: "הפח נשבר, / ואנחנו נמ"לטנו", ובוזה הושג שיא מרץ החתך ושיא עצמאות החלק השני של הטור, גם מבחינה ריתמית וגם מבחינה תחבירית, – אמצעי נוסף לציין את חשיבות המקום המבטא את שיחורר האנחנו' (השווה ע' 29-30).

בשני זוגות הטורים המסיימים את השיר בולט מבנה ריתמי בסדר הסיומים. הבית מתחיל בזוג שורות שמהן הראשונה בעלת סיום נשוי והשנייה בעלת סיום גברי כמו בשני זוגות הטורים של הבית הראשון וגם במתאים למבנה הבית השני; אף הוא, אחרי חמ"ש שה סיומים נשיים, סופו להיגמר בסיום גברי. לעומת זאת נהפך סדר זה במרכז הבית השלישי ובסופו: פעמיים בא אחרי טור בעל סיום גברי טור בעל סיום נשוי ובטור כזה מסתיים גם השיר כולו. מהלך הסיום שעבר קודם מהרך לקשה נהפך בארבע השורות

## מאטריאליזם דיאלקטי ותולדות הספרות

### מאת לוסיאן גולדמן

אחר: ערכי הרוח האמיתיים אינם פורשים ואינם מתעתקים מן המציאות הכלכלית והסוציאלית; זיקתם דווקא זיקה אל המציאות הזו מתוך שמבקשים להחזיר ליר לתוכה מידה יתירה של אחדות ואחוות אנוש. הבעיה הנידונה בזה אינה אלא מצומצמת יותר: הכוונה היא ללבן כמה עיקרים מסוימים בתולדות של ספרות לפי השיטה הדיאלקטית, ולהציג ממילא את שאלת היחסים שבין היצירה הספרותית וחיי החברה. לגבי הסוציולוג – בין שהוא מרכסיסטן ובין שאינו מרכסיסטן – הרי זו בעיה התלויה בחקר המדעי והפוזיטיבי בלבד. ככל תיאוריה הרי גם ההודאה בהשפעת גורמי כלכלה וחברה על היצירה הספרותית אינה דוגמה, כי אם הנחה, ואין כוחה יפה אלא במידה שהעובדות משמשות לה ראיה.

כל סוציולוגיה של הרוח מודה בהשפעתם של חיי החברה על היצירה הספרותית. המאטריאליזם הדיאלקטי רואה בכך אחת מהנחות היסוד שלו, ולא עוד אלא שהוא מטעים במיוחד את חשיבותם של הגורמים הכלכליים ואת היחסים שבין המעמדות בחברה. אולם רבים הם הסופרים והפילוסופים הכופרים בהשפעה זו; לדעתם פחיתות היא לערכי הרוח בבואן להתלותם במקרי שבחברה ובכלכלה. ויש מהם שאותו משפט קדום גובר בקרבם באשר משתוקקים הם לנגח במרכסיזם מין שיטה שהיא בעיניהם מדינית בעיצומה, שנועדה בעיקר לסיפוק צרכיו החמריים של המון נבער-מדעת ושנועלים לפנייהם שערי הרוח וערכיה.

אין לחזור כאן בהרחבה על דברים שנאמרו במקום