

לחזות בזכרון הנוהר על תפיסתו הפיוטית של ראובן בן-יוסף בשירי "על סף המדבר"

אבידב ליפסקר

והגוף יגדל ויקטן
כדרך אנוש בכל בית,
חמש נפשות כפשוטן
על סף המדבר, בליל

א. רק זה שאינו, כולו לי"

ספר השירים „על סף המדבר“¹ הינו אסופה של כמאה וחמישים משיריו של ראובן בן-יוסף, מהם שבעים שירים חדשים הרואים אור לראשונה ויתרם שירים מתוך ששה קובצי שירה; „שחפים ממתינים“ (1965), „דרך ארץ“ (1967), „כאשר את מתלבשת“ (1969), „מתים ואוהבים“ (1974), „קולות ברמה“ (1976), „צהריים בירושלים“ (1978).



ראובן בן-יוסף

אוסף שירים זה הינו שלב-בוחן לדרכו הפיוטית של בן-יוסף, לטעמו ולתפיסתו הפיוטית של המשורר המסכם חמש עשרה שנות כתיבה בשפה העברית.

חתך רחב זה בשיריו המוקדמים והמאוחרים של המשורר יש בו כדי להבליט את הערכים התימאטיים והצורניים הסגוליים המאפיינים את שירתו, בין שהוא מטפל בגושיים אקטואליים — במיוחד אירועי המלחמה — ובין שהוא מעמיד במוקד כתיבתו את חוויותיו שיש בהן טעם פרסונאלי מובהק, כבשירים הרבים המוקדשים לתיאור הרעיה והבית.

ככל הנראה התופעה הבולטת בקריאת שירי הקובץ הינה ההתמודדות החוזרת הן במישור התימאטי והן במישור הלשוני-פיגוראטיבי עם מימד הזמן, המתגלם בשירתו של בן-יוסף כמלת החותם, „זכרון“. כשלושים שירים בקובץ מן המוקדמים והמאוחרים מוקדשים לעיצובו של נושא זה

ברובד הגלוי של השיר, מתוך הבלטת ערכיותו המכריעה בעולמו השירי, כל זאת בלשון המתרחקת פעמים רבות מעיצובים „קישוטיים“ והמתמקדת ביסוד תימאטי זה על דרך האמירה הישירה:

מן המדבר

אולי נגיע לזכרון,	מן המדבר ועד הנדר
לארץ האפר, וזמן השממה	והלאה לים האחרון
ימקמק וישתק עד דור אחרון.	משם הלכנו ושמם נדהר
	ולא נשיג את הזכרון.
ומהו דור אחרון, רבותי?	מן הבירה ועד המישור
אמרו לי בקול בעודי דוהר,	והלאה לחתחתי הרמה
כדי שאדע בדיוק מתי	נרד ונעלה, נפלוש ונגשר
לחצות את מחסום הסוף הזוהר,	אך בלי למנע עוד מלקמה.
לחצות בזכרון הנוהר	
הלאה לים וחזור לקרן.	ובלי למנע עוד מלקמה

שיר הפתיחה של המחזור „שירים ומעלות“ עשוי במתכונת ההיאחזות בשלד הקונקרטי של מסכת-אירועים בני זמננו. נרמזת בבתי-השיר תנועת המלחמה לעבר מרחבי סיני, ים-סוף, רמת הגולן וירושלים, כל זאת מתוך מגמה ברורה להעתיק את המימד החוויתי-עכשווי אל מישורי זמן רחוקים המתערבבים זה עם זה ונמוגים זה מפני זה.

כיבושו של מרחב העתיד שנועד מלכתחילה להבטיח „מניעת מלחמה“ מתבצע בתוך מרחב זמן שכיוונו אחורה; זה אשר גועד „להשיג את הזיכרון“. חריותו של הטור השני בבית הראשון עם הטור החותם את הבית (אחרון/זכרון) מנתבת את משמעותה של הזרימה הפיוטית בשיר אל החלל הפנוי בשיר שבין עתיד מרוחק („ים אחרון“) ועבר שכוח. דומה שעיקר מאמץ הכתיבה מושקע בעיצוב הזרימה החוויתית המציגה שפע מתגוון רב-כיווני של אופני הסתכלות במציאות: „נרד ונעלה נפלוש ונגשור / אך בלי למנוע עוד מלחמה“. הלשון הצבאית משקפת את ההווי הממשי של המלחמה כבבואה למימדי זמן היסטוריים ועתידיניים המשקים זה לזה בתודעה המיוחדת ל„אני השר“.

רמות ההכרה של מציאות על-זמנית זו הולכות ומתעמקות בשיר — תחילתן בעיצוב הוויית המלחמה, המשכן בתיאור זירת המלחמה מתוך ראות כוללת, סופן שהן מתעצבות על דרך הראות הארכיטיפית. ראות זו מקוטבת בשני הבתים המסיימים בין „הזכרון“ לבין „מחסום הסוף הזוהר“. קיטוב זה הינו ערכי ביסודו על דרך השלילה מצד אחד: „ארץ האפר, וזמן השממה“ והחיוב המוחלט מן הצד השני: „הסוף הזוהר“. בין שתי הוויית אלו, שהן העתק בבואתי-מטאפיסי של תנועת התאוצה הדינאמית של מכונת המלחמה, נתון „האני“ כפיגורה מגשרת². המימד המטאפיסי החולש על סיום השיר וקובע את סגוליותו, מפגיש בעיצוב פראדוכסאלי את האני עם חזות הזכרון

דווקא בזירת העתיד:³ „מעבר למחסום הסוף הזוהר“. המלה 'סוף' מתפקדת בטור כנקודת-סיום סמנטית לתנועת המלחמה הקונקרטיה, משום האסוציאציה הקאלאמבורית למלה 'סוף'. זהו הסף אותו יש לחצות כדי להגיע אל נקודת ההתחלה ממנה נוהר הזכרון.⁴ המערכת העל-זמנית משורטטת כתנועה מעגלית-קוהלתית („הלאה לים וחוזר לקרון“) המשקפת את העמידה רפת-הידיים של האדם מול ההתרחשות הקוסמית, אשר פיסה ממנה נגלתה לו בדהירת הקרב המסחררת וחסרת השחר אל האבדון.

המנגנון הפיזי הפועל בשיר מבוסס על תפיסה פיגוראטיבית שבן-יוסף נשאר נאמן לה במרבית שיריו, במיוחד הטובים שבהם, לפיו מוגבה תיאור המציאות לכלל חזות מטאפיסית שיש עימה היגד פילוסופי כללי על נוהגו של עולם וסדריו.

תימאטיקה זו קשורה מטבע ברייתה בהתבוננות תוהה על הוויות נעלמות דווקא, בעוד שהמציאות חושפת רק את אפס קצה של הווית הנעלם.

בדרך זה נוהג בן-יוסף גם בשיריו האינטימיים פרסונאליים (וכאלה רבים בקובץ) אותם שירים המוקדשים לדמות הרעיה:

הוא לא זכר את כתפה הרךה, ולא את תפיחת החלוק הפרחוני על כרסה, ולא את רזון הקול באמרה: רק זה שאינו, כלו לי.	כבו הפרחים בסף, ובסוף הקול: כלו לי רק זה שאינו. בהתהפך הגלגל הלוהב על פניו לא זכר אפלו ריח בשמי; הרי חולות כאן, וקול פגזים; הנו לי! לא, לי! לא, לי!
--	--

כאן מצטיירת חמקמותו של הזכרון בתוך המסגרת המתארת של העובדות הקונקרטיות הנחזות בעין: דיוקן הרעיה, לבושה וקולה. הזכרון מתעגן הן אצל הרעיה והן אצל הבעל הלוחם כמה שעין-הבשר אינה תופסת; בתמונה המשוערת של העובר הנעלם המתלכד עם דמות הגבר הנעדר מן הבית. שתי הדמויות נפגשות בסופר-של-דבר באמירה הדור משמעית: „רק זה שאינו, כלו לי“. המתחיות בשיר מתעצמת בחזרה הבלתי פוסקת על האליטרציה „לא, לי“ המבטאת את שלילתה של התפיסה החזותית-חושית וחיוקה של הבעלות על מהויות בלתי נתפסות בכף.

השיר מומן בדרך-השיח את דבור הרעיה עם ניכוח הבעל, מעבר לחוויה האירוטית („גופה הענוג שלפני לא“) מעבר לתפיסה החושית, המאגדת את מראה הפרחים שעל החלוק עם ריח בושמה של הרעיה. תפיסה-לא-תפיסה של איש את זולתו נחתמת בשיר בהיגד הדור-משמעי „לא, לי!“ המאפשר קריאה כפולה: „הנה חמק ממני!“ אך גם „הנה שוב שלי הוא!“ קריאה זו „ממקמת“ את ההתרחשות הפיזית באותו מרחב נעלם

ששירתו של בן-יוסף שוקקת אליו, מתוך מאמץ בלתי נלאה להעניק לו צביון של ממשות.

לענין זה ראוי לקרוא בעיון רב את מחזור השירים „תמונות בספר“ (עמ' 63-67), אשר טורים רבים בו רוויים יסודות אירוטיים שקיומם מותנה תמיד בשירטוט דיוקן האדם כמרחף בין שתי ההוויות 'הממש' ו'הנעלם': „באלבום הדבקתי / כל גוף וגוף / עד שנוף-אין-סוף / נברא בדפדוף“ או טור המעצב חוויה אירוטית: „/ רוכן בתאוות יוצר על גוף אישה מושג בזכר /“.

המחזור כולו מצטיין במתיחות מרוכזת ובגיבוש רב של תימאטיקה הזיכרון הנעה על הציר הסמלני של הדיפדוף באלבום התמונות ומשקף את הדואליות המתמדת בשירת בן-יוסף של הנצחה וזכרון אובדני:

כי לא אני יוצר ולא נוצרת
בידי מכשירי צלם,
הנו אֵויר העולם.
וְרָקִיעַ שְׁבֶתְקֶרְתוֹ נֶעְצֶרֶת

לצעוד בקרקע אחרת

שיר נוף

הַחֶמְקָה הַיָּא לְכַתֵּב שִׁיר נוֹף בְּשֵׁאִין
לֹא חוֹל, לֹא סֶלַע, לֹא אֲדִים שְׁיַעֲדוּ
שְׁהִיו שָׁם מִיָּם, וְלֹא דָף זֶה בְּלִבְךָ
רַחֵב הָרִיק שְׁחוּצִים, אִישׁ אִישׁ וּמְדַבְּרוֹ
וְיֵשׁ שְׁיֹוצָאִים, אֶחָזִי חוֹזֵן וְפָרְצוֹ
בְּשֶׁכֶב עַל הַדָּשָׂא, עַד מְחַנֵּק בְּשֶׁרְשִׁיו

בְּשֵׁאִין לְכַתֵּב בְּאֵלוֹ, וּכְשֵׁיב לּוֹמֵר
לְנָאִי שְׁהִיָּה הַדָּשָׂא קוּצִים, שְׁתַּנְדַּע
דְּקִירַת הַנֶּגֶן, כִּי מֵיטֵב הַטֶּבַע כְּנִבְיָו
וְחֶכְמַת הַשִּׁיר בְּנִגַּד הַחֶלֶק, שְׁחוּצִים
אִישׁ אִישׁ וּמְדַבְּרוֹ, כְּמוֹ קוֹל קוֹרָא
בְּעֶפֶר לְהַעֲדִיר שְׁעוֹר יִהְיוּ שְׁמִים

כל נסיון לתלות את עולמו הפיגוראטיבי של בן-יוסף בהווית הממש לבדה, עלול להחמיץ את עיקר סגוליותה של שירה זו.⁶ תורת השיר של המשורר גורסת היאחזות מדעת בנופי-חלום-וחזון הנוסקים מעל קרקע המציאות לאחר שניזונו הימנה באמצעותה של החוויה החד-פעמית. יעורו של השיר על-פי תפיסה זו הינו לעצב חללי התרחשות בדחף פנימי הנוהר אל המחוזות הבלתי-נתפסים. דרך השיר הינה משום-כך מילוי של חלל מדומה שבין התמונה הנחזית לבין נוף המאוזכר ברמו: „לא חול, לא סלע לא אדים“, כי אם „רחב הריק שחוצים“.

הפריית המדבר הפנימי, אותו נוף וזכרון מטיל אימה שהכרנו בשיר „מן המדבר“, מזין דרך קבע את עולמו הפיוטי של בן-יוסף. בשיר שלפנינו המתיחות שבין החזון המאיים, כמו גם ההצמדות לקרקע הממש, הדשא ושורשיו, מציגים שניהם את הדיאלקטיות הנסערת של שירה זו המתייסרת בכאב המרחק שבין אוטופיות ניצפות בעיני-הנפש וכאב הבשר ב„דקירת הקוצים“.

חכמת-השיר נולדת מכח הראייה במה שמעבר למסכת כזביו של הממש (על דרך ההיפוך של המאמר הידוע „מיטב השיר כזבו“), שיר המקים גשר להוויות המתרוצצות בו.

היסוד הדיאלקטי רב-המתח הזה שאת אווירו נושמת שירת בן-יוסף בכל שיר ושיר, חשוב לא רק לאירגון הקומפוזיציה התימאטית והמוטיבית של שיריו, הנתונים תדיר במסלול הדינאמי של האצת הזרימה אל אחר מהקטבים הללו: חזון ומציאות, עבר ועתיד, מצוקה ופדות (כל אלה באמצעות עיצובי-פעולה שוטפים המצויים לרוב בשיריו), אלא יש בו ביסוד זה גם משום מקור הזנה חשוב למרביתן של המטאפורות האופייניות לבן-יוסף. דומה כי מציאותה או היעדרותה של המתחיות הדיאלקטית היא הקובעת את רמתם של שיריו שאינה אחידה תמיד.⁷

צירופים תמוניים רבים הפוזרים בקובץ כבר משיריו המוקדמים ב„שחפים ממתנינים“ ובמיוחד בספרי השירה המאוחרים „קולות ברמה“ ו„צהריים בירושלים“, מעידים על האווירה המיוחדת השלטת בשירה זו, פרי נטייתו של בן-יוסף לסמוך את מנגוני המטאפורות שלו על אותו תחום דק ובלתי נתפס של חללי המקום והזמן שבין הקטבים הדיאלקטיים הללו.

הסימפטום הגלוי של מגמה זו מוזקר לעין בלשון הנסמכת על ניסוח פראדוכסים רטוריים המצויים לרוב בשיריו דוגמת המחזור „ששה שירי מעשה“ (עמ' 113-116): „/עוד שניות של יופי סופי, שלא יתמוז/ (שיר ג'), /ולראות דרך הרגע את הנצח נמשך/“ (שיר ה'), „וכל הנכסף בידנו נחשף במיטה/התומכת גויה הגוועת בתחית אמתה/“ (שיר ו').

הנטייה לעיצובים אוקסימורוניים (רגע/נצח, סוף/תם, גוועה/תחייה) מכוונת אצל בן-יוסף לאותם יעדים ששירתו נמשכת אליהם וניצבת על סיפם בעמדה המיטלטלת בין ספק לבין תקוות מיצויים במעשה השיר.

את גודש כיסופי-הנפש המתמידים מתגבר בן-יוסף בריבוי מופלג של מצבי הזיה, חלום והרהור הממקדים את תשומת הלב אל „התערובת“ המיוחדת של יסודות מספירות נעלמות ומן המציאות הנוקפת להן: „ואז אני רוצה לרבוץ בערבות/ ולאבד חלומותי במשב החרישי/“, („זאב אהבות“, 151). המסלול המופנם של ההתרחשות הפיוטית ושל האימאז' הבדוי מאפשר את הדינאמיות הספיריטואלית שבן-יוסף שואף לעצבה כמפגש בין ספירות רחוקות ומנוגדות:

בבית הנה, כמטתי אני, נוסעים היו, אני והוא, מסע מהיר
חלמתי בנה על איזה אב ובני, שלילה לא עכב ושחר לא יניא.

(מתוך: „טעת חלוט“)

למעשה כל המחזור „שירים ביתיים“ (150) מציג תבנית זו באמצעות עיצוב מסעות סוריאליסטיים רביית-הפוכות בתוך הויית זמן אינטימית (בית

ומשפחה), אולם בהארה של פרספקטיבת עומק על-זמנית. הנופים, שהם נופי-שירה אימאגיסטיים פאנטאסטיים, הם גם נופים „ביתיים” בעת ובעונה אחת.

גם כאשר מטפל בן-יוסף בנושאים „ארציים”, כביכול, אין הוא יכול שלא להיסחף בזרם ההתבוננויות המופנמות הקובעות את סגוליותה של שירתו:

בְּחֶשֶׁף הַשְּׁחַר חֲמוּקֵי גְבֻעוֹת,	כְּאֶשֶׁר אֶת מַתְלַבְּשֵׁת אֲנִי יוֹדֵעַ
יָצָאת לְשׁוֹחַ עִם מֵאֵהָב אַחֵר:	בְּדִידוֹת, אֶבֶל נִגְעָה בָּךְ יָד, נִצְמַד
חֲצֵאִית חוּמָה, חֲלֻצַת תְּכֵלֶת, וּבָאוֹת	גּוֹפֵי אֵל לְבִנוֹתָךְ בְּלִיל הַדְּרִיחַ!
צְפָרִים לְשִׁיר לִי, עוֹר וְזוֹכֵר.	קָם בְּקָר, וּלְיָדָךְ אַחֵר עָמַד.

השיר נושא את שמו של קובץ מוקדם, יחסית, של בן-יוסף, ונמצא בו גודש של מרכיבים מרכזיים בתפיסתו הפיגוראטיבית, לפיה מתגבשת סיטואציה השיא, פיסגה בשיר, במעבר הדרגתי מאירוע קונקרטי להתרחשות מופנמת.

המסד האירוטי עליו נבנה השיר מציג את שני המסלולים, הקונקרטי והמטאפיסי, כזרימה מודרגת מן הקווי בחושים וברגש (נגיעת היד, מגע הגוף ואחר כך הבדידות), אל ההתרחשות הבכבאותית-נפשית המשמשת מפלט למצוקת הרגש.

הווית הנעלם והאחר חזקה בשיר זה יותר מן המציאות הרווחת בכלל בשירתו של בן-יוסף והיא מעתיקה את מרכזה הכובד הפיזי אל הטבע המציג שיח אירוטי, דימויי-פיגוראטיבי בין השחר והנוף. שתי המלים החותמות את השיר „עוֹר” ו„זוֹכֵר” קובעות את הראות הסגולית כראות מופנמת, הנשענת על אוצר הזכרון הרגשי-חוויתי, ועל האשלייה הפיזית שנבנתה זה עתה ושאינה זקוקה עוד לעיני הבשר.

היחס המורכב שבין הקווי והקווי בשירתו של בן-יוסף הינו כיחס המסגרת לחלל התמונה הממלא אותה. המגע החוויתי הבראשיתי עם הנוף ואירועי ההווה משמש לבן-יוסף חומר לבניית המסגרת ההיקפית של המטענים והמסרים הליריים שלו. אין הכרח כי מסרים אלו יעוצבו תמיד כסוראליסטים, אם כי כאלה ימצאו רבים בשירתו. במקומות רבים נמצא כי השיר יבטא את ההאיחוז במסגרת על דרך העיצוב המטאפורי הגלוי:

אֲנִי כּוֹאֵב אֶת הָרִנּוֹחַ הַזֶּה	שֶׁל רִגְלֶיךָ, מְרַחֵק מֵאֵל מֵשֵׁב
בֵּין יָדֶיךָ לְאַצְבָּעוֹת הַקָּטָן	יָרֵם וְקוֹל צְפָרִים שְׂנֵאֲלָם.

(מתוך: „אריה שואג”)

בבית זה מרחיב בן-יוסף את תפישת ה„על-זמן” שלו, שהיא תפישה דינאמית שבין קטבים, לתחום המעצב את תפישת המרחב. המגע הרגשי עם עולם הנמצאות יונק כאן את חיותו מן ההוייה החזויה שאת שעורה אנו

לומדים רק מן המסגרת הפיגוראטיבית. מסגרת זו חווייה הקבר שלה כללי ביותר, מרכיביה של המסגרת הקונקרטיה בשיר „אריה שואג” חסכוניים ומצומצמים ביותר. על נוכחות האשה אנו למדים בעיקר מלשון הפנייה הנקבית, וכולה אינה אלא ה„חלל המשוער” שבין אצבעות הידיים והרגליים. אל המסגרת הזו מזורים „האני” את כל הנוף המטאפורי של השיר, הטעון מתח סימבוליסטי בלתי מתפענח. הצירוף „מרחק מלא משב ירח” מבטא יותר מכל את שליטתו של בן-יוסף באירגון רצף פיגוראטיבי בעל סגולות אבוקאטיביות, פראדוקסאליות משהו ויחד עם-זאת הישענות איתנה על עולם חווי ומחש.⁸

ג. דגמים מתנצחים

הגודש הסימבוליסטי, כמו גם דרכי הביטוי המופנמים תובעים אופן פיוט ברור ופשוט. (לענין זה ראה את השיר „צורה פשוטה”, עמ' 174). המיבנה השירי המוצק יש בו כדי לתמוך את מרכזיותה של האישיות הפיוטית, אדנותם של הכללים בפיוטיים הנוקשים מחזקת את ראיית-העולם שמוקרה ב„אני”.

יחד עם זאת ראוי להדגיש כי שירתו של בן-יוסף נמשכת לעיתים, שלא בטובה, לעיצובים קונקרטיים קיצוניים המרחיקים אותה מסגוליותה הסימבוליסטית-מטאפיסית.

המשכות זו לשני הקטבים המציינת את הצד התימאטי של שיריו, מוצאת ביטוי גם בגיוון הצורות השיריות, ובשימוש בתבניות פרוסודיות הרחוקות זו מזו בטבען.

הנה כך השיר המעצב הוויות מופנמות זורמות — נשען על הצורה הקצובה והנוקשה מתוך רצון לקיים מימד תיקשורתי ברור על פני התהום של הבלתי-נמנע?

לא אוכל להקל בקול, כי רק	צפור צופיה באשנבי,
עופרת הן הבעות כתבי,	מה צפית ממני ובי?
ואני רושם צלילים בצל	הלא קולך בחוץ יטוס
כנף על פני תהום לבי,	ואני מרתק למקצבי,
צפור צופיה באשנבי,	לא אוכל להגיד כנף, כי כל
מה רסקת ממני ובי!	תנועתי בין שואים בשבי,

האליטראטיביות המודגשת (צפור/צופיה, שוא/בשבי, להקל/בקול) והחזרה על משקלים קרובים (יאמבים ואנפסטים) יוצרת בקריאה ראשונה תחושת כבדות וכפיתיות, אולם זו תואמת היטב את חווית הכתיבה הנרמית לעופרת. כבדותה של העופרת אינה משיגה את שעור קלותו של הצל על פני התהום מצד אחר, וקלות מעופה של הציפור מן השני.

שירי המלחמה („מלחמה לעת מצוא”) צורתם בדרך כלל מפולשת,

משום שלא הוויתם הלירית סימבוליסטית עיקר, אלא הרצון לנכח את חווית־העכשיו בראייה בלתי־אמצעית.¹⁰

שיר הפתיחה למחזור זה מציע הן את הפואטיקה של מסלול זה והן את השתקפותו האירונית בתבנית הכפולה:

מלחמה לעת מצוא

יש רצון, במלחמה לעת מצא,
לכתב שירים חד־פעמיים, בלי
תמונות כמו עלים ועינים ואפר.
בצאת עם חמוש משעריו, שירים
עממיים מאד, בלי המוי:
לא „כמו עלים שנשרו, הכידונים...”

בלי חרוז, כמו „עינים”
ו„במקלע אם/מתחלל מספר
אחד, ומשיר מספר שנים”.

שׁבין כל קורא ספר,
טורי שיר בלי משקל בכלל,
לא כמו גופו של קלל.

השירים האחרים במחזור (במיוחד שירים ג' וה') מבטאים את התפיסה הפואטית המעניקה חירות למשורר הלכה למעשה. בשירים אלה נמצא טורים בעלי התגוונות ריתמית וצלילית שאינה נסמכת על אורך הטורים והחריזה בסופם דווקא. לכיוון זה יש ליחס גם את נסיונותיו של בן־יוסף בכתיבת שירה קונקרטית במחזור השירים „תמרורים” (83-78) המדגימים את מעוף הפגז והתרסקותו בסידור טיפוגראפי יוצא־דופן של המלים בטורים. בכך באה לידי ביטוי במגמה להעניק מעמד של נוכחות חיה לחוויה הקשה של מלחמת יום־הכפורים.

שירתו של בן־יוסף היא ללא־ספק עדות לאפשרויות הקיימות לה לשירה המודרנית דווקא בצורות „הקלאסיות” ובדפוסי הלשון המסורתיים שאיתם ובאמצעותם אפשר לדובב את חוויתו של ישראל בן־זמנו.

ההיקף הכמותי הרב של שירי „על סף המדבר” בתוספת השירים החדשים, יש בו כדי להבליט את רֶצֶף הביטוי והתפיסה הפיזית המאפיינת את כתיבתו של משורר זה התוהה על מציאותנו וצופה לאֶפְקִי־ביטוי חדשים, פרי צפייה זו, בנוסח הטורים החותמים את הקובץ:

העץ האחרון בעירי
תמים בשאלות הטף
תהי נא אחריתו בשירי
המפריח את שאלותיו.

1. בן־יוסף ראובן: על סף המדבר, מבחר שירים, מהדורה ראשונה מצומצמת, הוצאת „פינת הספר” חיפה, ירושלים, תשמ”א.
2. הראשון שהבחין בסמליותה של הפיגורה המגשרת בשיריו המוקדמים של בן־יוסף הינו משה שמיר: „ראובן בן־יוסף עושה עצמו גשר בעל תודעה עמוקה של משק הדורות...”
ראה, שמיר משה: „צהרים בירושלים”, סעריב, 9.6.78.

3. מונח זה נטול ממשותו של אהוד בן עזר על „מתים ואוהבים“. בן-עזר ממעיט בדרך כלל בערכם של מטענים מטאפיסיים בשירתו של בן-יוסף.
ראה. בן עזר אהוד: „מתים ואוהבים“, על המשורר, 75 ו-114.
4. ראה שוב במאמרו של מ. שמיר על צהרים בירושלים: „...עמידתו של בן-יוסף היא עמידה בשער...“
5. ביטוי מלא לנושא הזכרון בשירתו של בן-יוסף נמצא בשער „זכרונות“, בו נמצא התלכדות של כלל המוטיבים הפרסונאליים וההיסטוריים משירתו המוקדמת והמאוחרת. ארבעת שירי מחזור זה ראויים להתבוננת נפרדת במיוחד השנים הראשונים: „הצקעה“ ו„יופי אפל“ (שם, 200-202).
6. תמוהה לפיכך קביעתו של א. בן עזר כי שירי המלחמה של בן-יוסף טעונים כמתחי חוויה ממשית בלבד וכי אלה לבדם קובעים את סגוליותה של כתיבתו: „לשוא תחפש כאן אמירה שמעבר לנאמר...“ טוען בן עזר ומאפיין את השירים הללו כשירים בעלי „טון מסרני“. (על המשורר, שם).
7. כבר בתיאור שירי מתים ואוהבים, מסדה ואגודת הסופרים, תשלה, מוטחת ביקורת בנוסח זה כלפי שיריו של בן-יוסף. למרות הביקורת הכוללת המשכחת את שיריו נמצא אצל יעקב בסר למשל טענה גלויה כנגד אי-אחידות הבולטת ברמת השירים בקובץ זה.
ראה, בסר יעקב: „מתים ואוהבים“, ידעות אחרונות, 75 ו-24.
8. מתיחות זו תוארה אצל כמה ממבקרי בן-יוסף היו שניסו לקושרה אל יסודות ארכיטיפיים דווקא ולא סימבוליסטיים. ראה למשל אצל: פורת אלישע: על „קולות ברמה“, קשת אביב תשל"ו. א. פורת טען כי הגעגוע בשירתו של בן-יוסף היא געגוע השיבה (בנוסח מיתוס השיבה) אל צלם האדם, בכך מצטרפת, לדעתו, שירת בן-יוסף למסורת של ההומאניזם.
9. תאבונם של מבקרים בניזומנו לצורות מודרניות שהן למעשה פריצת גדר-שירה, גרמה להם שלא להבין יסוד חשוב זה בשירתו של בן-יוסף. עקרונית שולט בן-יוסף גם בצורה המפולשת החפשית וגם בצורה הסדורה והנוקשה. במקום שבו הוא בוחר בצורות שקולות ומחורזות יש טעם הברחי פנימי לכך.
- הביקורת לא התייחסה כלל להכרח זה, וייחסו לשירתו מידה של מיושנות. ראה למשל מאמרה של עדה ברקאי על „צהרים בירושלים“, על המשורר, ט"ו באב תשל"ח, 78, 8, 18.
„ניכר כי המשורר קשור בתפישתו הפיוטית והאמנותית לפואטיקה של שנים שעברו...“ זו לדעת המבקרית גורמת ללשונו שתראה מאלוצת הן מן הבחינה הלשונית סגנונית והן מבחינה פיגוראטיבית.
10. אירועי ההווה קובעים, לדעת ה. ברזל, את הטון הפאטיבי בהתייחסות אל מציאות מאויימת כמו המלחמה ובולמים את אפשרותיותיה של ההבעה המהתלת הקיימת פה ושם בשיריו, כגון בשיר „בכבר השמוק“.
- ראה, ברזל הלל: „השיר החדש: משגב להתול“, עקד תל-אביב תשל"ט. גם מסה זו תולה את התהליכים הפיוטיים כמשתנים בעקבות התעצמותו של מימד הווה בשיר. ראה במיוחד עמ' 137-138 בפרק „חסימת התול“.