

## על 'הפונקציה הפואטית' ופעולתה בשיר: עיון בשני שירים של יונתן רטוש

### עידית עינת-נוב

אחד משימושיה העיקריים של השפה הוא, כידוע, העברת מידע; אך פילוסופים ובלשנים כבר עמדו על כך שאין זה שימושה היחיד. "העברת הרעיונות [...]", טען ברקלי, "איננה התכלית העיקרית והיחידה של השפה, כפי שמניחים כרגיל. ישנן עוד מטרות, כגון לעורר רגש מסוים, להניע לפעולה או להניא ממנה, להביא את הרוח לאיזה שהוא מצב מסוים; למטרות אלה, המטרה הראשונה היא במקרים רבים רק משרתת" (מצוטט אצל קופי 1977, עמ' 53). בספרו "מבוא ללוגיקה" מבחין אירוויג מ. קופי בין שלושה תפקידים בסיסיים של השפה: התפקיד המידעי (העברת המידע), התפקיד ההבעתי (האָמוטיבי: שימוש בשפה כדי להביע ריגושים או לעורר ריגושים דומים בנמען) והתפקיד המכוון (שתכליתו הנעה לפעולה גלויה או מניעת פעולה) (קופי 1977, עמ' 53–56). במאמרו הידוע "בלשנות ופואטיקה" מוסיף רומאן יאקובסון על שלוש פונקציות בסיסיות אלה עוד שלוש ומדבר גם על הפונקציה הפואטית (המכוונת לעצם יצירת המגע בין המוען לנמען), על הפונקציה המטא-לשונית, המתייחסת ללשון עצמה ועל הפונקציה, הדומיננטית לדבריו במבע הספרותי ובאופן המובהק ביותר בלשון השירה, היא הפונקציה הפואטית. לדברי יאקובסון, תכונתה היסודית של הפונקציה הפואטית היא ההשלכה של "עקרון שוויון הערך מציר הברירה על ציר הצירוף. שוויון הערך מתעלה" בלשון השירה "והופך לתחבולה הבונה את הרצף" (יאקובסון, תש"ס, עמ' 227). במלים פשוטות אפשר לומר כי לפי הבחנה זו, רצף הטקסט השירי נבנה מתוך חזרות או אנאלוגיות למיניהן, ברבדים שונים של לשון השיר: בתחום המשמעות (חזרות סמנטיות), במבני המשפטים והצירופים הלשוניים (חזרות דיקדוקיות-תחביריות), בשימוש במילים (חזרות לקסיקאליות), בצליל (חרוז ואליטרציות), במקצב (משקל וריתמוס) ועוד. התבניות החוזרות בלשון השיר הן בראש ובראשונה גורם מארגן, נותן צורה,

מקשר בין יסודותיו השונים של הטקסט ומשווה לו אחדות. ואם "הנאה אסתטית", כפי שכתב בירדסלי, "היא, בין השאר, התענגות מכוליות מאורגנות באופן מעולה" (מצוטט אצל יזהר 1982, עמ' 352–353), הרי ששוויון הערך, הפועל לארגון הטקסט, הוא אחד המקורות הפוטנציאליים להנאה האסתטית מן הטקסט.

"בשירה", כתב יאקובסון, "לא רק הרצף הפונולוגי, אלא באותו אופן כל רצף של יחידות סמנטיות שואף ליצור משוואה" (יאקובסון תש"ס, עמ' 233). השלכת הדמיון על פני רצף הטקסט "מקנה לשירה אותה מהות סמלית חודרת, רבת פנים ורב משמעית" (שם).<sup>1</sup> המובאה האחרונה מדברי יאקובסון מקשרת את הפונקציה הפואטית של הלשון אל האפקט שלה: הטלת המקבילות (התבניות החוזרות) על הרצף הופכת את המבע השירי למבע מורכב, מרובה זיקות פנימיות, רב משמעי. ובמילים אחרות, השלכת שוויון הערך על הרצף איננה רק משווה אחדות לטקסט אלא גם מגבירה את מורכבותו ותורמת בזה לאפקט האמנותי העז של 'אחדות בריבוי'. התבניות החוזרות בשיר עשויות להגביר את אחדותו ואת מורכבותו באופנים שונים, ועל אחדים מהם אני מבקשת לעמוד בדיוני בשני שירי רטוש אשר יובאו להלן.<sup>2</sup>

### מקרה בוחן ראשון: "מת"<sup>3</sup>

#### מת

אל תקראו אֶל עֵיט

הוא מְקָרֹב וּמְרָחוֹק

בוֹא יְבוֹא

אל תִּתְחַבְּלוּ אֶל שֵׁיט

הוא יַעַל בוֹ -

כִּי הוּמַת הוּמַת

וְהַבֵּית הַכֶּת

נִחְרַשׁ

מְרוֹרִים וּמְלַח

פֶּל נֶחְפָּר וְנִכְפָּשׁ

וְנִדְרָס לְעַפָּר

נִחְמַס

עַד דָּם וְעַד

על 'הפונקציה הפואטית' ופעולתה בשיר

וְאֵין כְּפוּרִים לְמַת  
וְכָל אוֹכְלֵיוּ לֹא יֵאָשְׁמוּ –

קְרָאוּ לְמִקְוֵנוֹת  
וְתִסְפְּקֵנָה כֶּף  
קְרָאוּ לְמִקְוֵנוֹת  
וְתִסְפְּדֵנָה  
כִּי לְחֶמֶן נָתַן  
וּמִימֵיהֶן נִאֲמָנִים  
קְרָאוּ לְמִקְוֵנוֹת  
וְתִסְפְּקֵנָה כֶּף -  
\*

אֵל תִּקְרָאוּ אֶל תֵּן  
הוּא מְקֻרָב וּמְרֻחָק יַעֲנֶה  
לֵל  
אֵל תִּצְוָחוּ אֶל אַח  
הוּא סָבִיב סָבִיב יִחְנֶה  
וְקוֹלוֹ יִתְנֶה בְּחֻרְבוֹת  
וְקוֹלוֹ יִתְאַנֶּה  
לְעוֹבֵר  
לִירְקַת עֵינַי צְבוּעַ  
צוּחַק אֶל נְבֻלוֹת  
בְּרָמָה  
כִּי אֵין דְּמִים לְמַת  
וְכָל אוֹכְלֵיוּ לֹא יֵאָשְׁמוּ

קְרָאוּ לְמִקְוֵנוֹת  
וְתִסְפְּדֵנָה  
קְרָאוּ לְמִקְוֵנוֹת  
וְתִסְפְּקֵנָה  
- הוּ

כִּי מִשְׁפְּרֵתֵן אֶתֵּן  
וְשִׁקְלֵיהֶן נִאֲמָנִים

קראו לְמִקְוֹנוֹת  
וְתִסְפְּדְנָה  
- הַי

(יונתן רטוש 1988, "צלע", עמ' 122–124)

השיר ערוך בשני חלקים, בכל חלק שני בתים, המהווים רצף סמנטי אחד. הבית הראשון פותח בציווי השלילי "אַל תִּקְרְאוּ" והבית השני, בהקבלה ניגודית לזה, פותח בציווי חיובי: "קְרְאוּ". שני הבתים הבאים 'משכפלים' את הניגוד הזה: הבית השלישי חוזר על מתכונת פתיחתו של הבית הראשון בציווי השלילי: "אַל תִּקְרְאוּ", והבית הרביעי חוזר על פתיחת הבית השני בציווי החיובי: "קְרְאוּ". הבתים מסודרים אפוא, מבחינה תכנית ורטורית, במעין מבנה 'מסורג' (אבאב). כבר ברמה זו של עיון ניתן לראות כי שוויון הערך אכן מתעלה כאן בחשיבותו והופך לתחבולה המכוננת את רצף הטקסט. בתוך כך מתקבל מבנה מהודק, מאורגן לעילא.<sup>4</sup> במסגרת-ההקבלות הכללית נקשרים ביניהם מכוח הדמיון (שוויון הערך) יסודות מקבילים רבים אחרים ואלה משווים לטקסט אחדות ומורכבות כאחת.

הבית הראשון פותח בקריאת הציווי "אַל תִּקְרְאוּ אֶל עֵיט". העיט, העוף הטורף, מעורר קונוטציה של מוות ("וַיֵּרֶד הָעֵיט עַל הַפְּגָרִים"; בראשית טו 11), הנזכר במפורש בכותרת השיר ("מת"). בהמשך הבית חוזר על עצמו המודל התחבירי של המשפט הפותח את השיר בציווי שלילי נוסף: "אַל תִּתְּבְּלוּ אֶל שֵׁית". התבנית החוזרת (מבחינות רבות – מילולית, דקדוקית, תחבירית וצלילית [עֵיט – שֵׁית]), מסבה את תשומת הלב לקשרי משמעות אפשריים בין הטורים הללו גם ברמת המשמעות: אם העיט מעלה קונוטציה של מוות, השֵׁית 'גורר' הַקָּשֶׁר של חורבן ("כִּי שָׁמִיר וְשֵׁית תִּהְיֶה כָּל הָאָרֶץ", כדברי הנביא [ישעיהו ז 24]), ומוות וחורבן דומים בהרכבם הסמנטי: שניהם מציינים סוף וחדלון ונושאים קונוטציות שליליות. אם בטור הראשון התבקשו הנמענים שלא לקרוא לעיט, הרי בטור הרביעי הם מתבקשים שלא להצמיח קוצים: "אַל תִּתְּבְּלוּ אֶל שֵׁית" (השורש 'חבל' עניינו פרוץ וצמיחה; ושֵׁית הוא שם קוץ). שני הציוויים האלה אף מגומקים באופן דומה: אין לקרוא לעיט, כי הוא 'יריח' את המוות ויבוא לבד; אין להצמיח קוצים, כי הם יעלו במקום בלאו הכי. המוות הנזכר בכותרת השיר נרמז עם אֶזְכוּר העיט נקשר כעת גם עם חורבן. ואכן בהמשך מתברר שלא רק "הוֹמַת הוֹמַת" אלא שגם חרב נחרב המקום: "פֶּל נִחְפָּר וְנִכְפָּשׁ וְנִגְדָּרְס לְעַפְּרָר". המציאות השירית היא אם כן מציאות של הֶרֶס

על 'הפונקציה הפואטית' ופעולתה בשיר

טוטאלי, של מוות וחורבן; והדובר, כמעין רטוריקה מקראית, מצטייר כנביא חורבן או כנושא קינה (והשוו: "אל תגידו בגת, אל תבשרו בחוצות אשקלון" שבקינת דוד [שמואל ב א 20]).

השורות הנזכרות מן הבית הראשון מקבילות בתוכנן ובצורתן אל שורות מן הבית השלישי: "אַל תִּקְרְאוּ אֶל תַּן", "אַל תִּצְוְחוּ אֶל אִם". מכוח שוויון הערך הלקסיקלי והדקדוקי-תחבירי בין שורות אלה, מתבלטת גם הדומות הסמנטית: התן, החיה הטורפת שוכנת המדבר, והאוח, העוף הדורס השוכן במקומות חרבים, נקשרים עם העיט והשית מן הבית הראשון ומחזקים את אוירת המוות והחורבן. בהתאם לאווירה קשה זו, גם הטון של הדובר חד ונחרץ. לבד מלשון הציווי, שבה ניתנות מצוות ה'עשה' ("קְרְאוּ לְמִקְוֵנוֹת") וה'אל-תעשה' ("אַל תִּקְרְאוּ"), חוזרים בבית הראשון ובבית השלישי, המקביל לו, צירופי לשון קצרים, בני שתי מלים, המעוררים רושם של אמירה חזקה, טוטאלית ונחרצת: הוא (העיט) "מְקַרֵּב וּמְרַחֵק בּוֹא יְבוֹא"; (המת) "הוֹמֵת הוֹמֵת"; (הכל) "נִכְפָּר וְנִכְפָּשׁ"; (האוח) "סְכִיב סְכִיב" (יחנה).

שוויון הערך המוטל על הרצף פועל כך שהוא מייצר, או עשוי לייצר, אצל הקורא את מה שריצ'ארדס תיאר – בהקשר של חזרה מטריית או ריתמית – כמעין הקוונה מוגברת של ציפיות (ריצ'ארדס תשל"ג, עמ' 483–484). הקורא מתרגל לתבנית כלשהי, לאופייה ולמשמעותה. אם מופיעה בשלב כלשהו תבנית ניגודית, היא נתפסת על רקע התבנית הקודמת, שאותה היא נוגדת. כך קורה עם פתיחת הבית השני והבית הרביעי במשפט: "קְרְאוּ לְמִקְוֵנוֹת". קריאה זו עומדת בהקבלה ניגודית אל הקריאה שפתחה את הבית הראשון (ופותחת גם את הבית השלישי, המקביל לו) ובהתאם לזה היא מתפרשת: אם העיט והשית, וכמוהם גם התן, האוח והצבוע, מקביליהם מן הבית השלישי, מציינים גורמים שליליים, פראיים, 'מופקרים', 'נעדרי מוסר' (אוכלי המת) שלהם אין לקרוא, הרי שהמקוננות, שלהן יש לקרוא, ניחנות בתכונות מנוגדות. הן הגורם החיובי, האנושי. הן מייצגות רגש, תרבות ומוסר (כבוד למת). יאקובסון טען כאמור שהתבניות החוזרות המכוננות את הרצף כרוכות גם בשוויון ערך סמאנטי, והוסיף כי "בכל מישור לשוני מעורר כל מרכיב של רצף כזה אחת משתי החוויות הקורלאטיביות שהופקינס", לדבריו, "מיטיב להגדירן כ'השוואה לצורך הדמיון' וכ'השוואה לצורך השוני'" (יאקובסון תש"ס, עמ' 231). ניתן לומר שכאן מובנת הקריאה אל המקוננות, בהתייחס לקריאה המקבילה הניגודית שבבית הראשון, כ'השוואה לצורך השוני'. ואכן שלוש

השורות הבאות, שבכית השני, מבססות את ההבנה של המקוננות כגורם חיובי, רצוי ומבורך: "קראו למקוננות/ ותספקנה קף/ קראו למקוננות/ ותספקנה". בניגוד לחיות הטרף המשתלטות על המת וניזונות ממנו, ובשונה מקוצי השימון, הפושטים בעזובה וכובשים את מקום הבית שנהרס, המקוננות, המכות בכפיהן לאות צער והנושאות דבר קינה ומספד, נקשרות אל מחוות של רגשות אנושיים חמים, רגשות השתתפות באבל וצער.

גם ההקשר המקראי הנרמז פועל לביסוסה של תובנה זו: ירמיהו הנביא, המתאר מציאות חברתית-מוסרית ירודה: "כולם סרי סוררים הולכי רכיל [...] כולם משחיתים המה" (שם ו 28), מבקש: "התבוננו וקראו למקוננות ותבואינה ואל החכמות שלחו ותבואנה; ותמהרנה ותשנה עלינו נהי" (שם ט 16–17), ובהמשך הוא מנמק את בקשתו זו בגזירת החורבן שנגזרה על העם: "כי עלה מוות בחלונינו" (שם ט 20). גם הרמיזה המקראית הזו היא בגדר שוויון ערך המוטל על הטקסט השירי, המקיים יחסים אנאלוגיים עם המקור המקראי. אך מה שנתפס בנקודה זו, במונחיו של הופקינס, כ'השוואה לצורך הדמיון', עובר טלטה עזה עם התקדמות הקריאה אל הטור החמישי ואל הבאים אחריו:

כִּי לַחֲמַן נִתֵּן  
וּמִימֵיהֶן נֶאֱמָנִים  
קָרְאוּ לַמְקוֹנְנוֹת  
וְתִסְפְּקֶנָה קָף -

ההשלמה הקוהרנטית של הקריאה אל המקוננות במקור המקראי: "כי עלה מוות בחלונינו" מוחלפת בטקסט השירי בהשלמה שונה: "כִּי לַחֲמַן נִתֵּן/ וּמִימֵיהֶן נֶאֱמָנִים". משפט הסיבה הזה הופך את משמעות הקריאה אל המקוננות על פיה: קראו למקוננות כדי שיוכלו גם הן, בדומה לעיט ולחיות הטרף האחרות, לשמוח ולעלוז, להיזון מן המת. אם קודם לכן חשבנו שהמקוננות מייצגות רגש אנושי חם, חמלה, צער וכבוד למת, ושדמותן מנוגדת לטבעם הפראי הבלתי אנושי של חיות הטרף והשית, הרי שכעת משתנה התובנה מן הקצה אל הקצה. המקוננות נדמות לחיות הטרף.<sup>5</sup> ההשוואה בינן לבין חיות הטרף, שנתפסה קודם לכן כ'השוואה לצורך השוני', מתהפכת במפתיע ונתפסת כ'השוואה לצורך הדמיון'. ההקשר החדש מעמיד את המקוננות כעין 'בנות הערלים' מקינת דוד, שלהן אין לבשר על נפילת גיבורים פן תעלוזנה. הציווי 'לקראו למקוננות' עובר אפוא אירוניזציה ומשנה את משמעותו מן היסוד. גם

על 'הפונקציה הפואטית' ופעולתה בשיר

למקוננות אין לקרוא. הדיבור על פועלן כעל מקור פרנסה באמצעות הציור המטונימי 'לחם ומים' ("פִּי לֶחֶמָן נִתָּן / וּמִימֵיהֶן נִצְמָגִים") מחדד את הדמיון בינן לבין החיות הבאות לחיות מן המת.

השימוש בתבניות החוזרות, "אַל תִּקְרְאוּ" – "קְרְאוּ", כיוון תחילה את דעתנו לתפיסה של הקבלה ניגודית בין חיות הטרף למקוננות, מן השלילי אל החיובי. תיאור הסיבה הנזכר הפך במפגיע את ההקבלה הניגודית להקבלה ישרה: המקוננות שקולות לחיות הטרף.<sup>6</sup> כך תרם שוויון הערך להתקבלות רושם של חידוש מעורר, שכן "חידוש", כפי שמצטט אריסטו את תיאודורוס, "נוצר כאשר הדברים מנוגדים לציפיות [...] כאשר אינם עולים בקנה אחד עם המושג המוקדם שיש לנו באותו עניין" (אריסטו 2002, עמ' 171). שוויון הערך הוא שביסס את הציפייה שממנה יכול היה המשורר לסטות ולהפגיע.

תבנית נוספת חוזרת בסוף הבית הראשון ובסוף הבית השלישי בשני קל:

בית ראשון: וְאֵין פְּפוּרִים לְמַת בֵּית שְׁלִישִׁי: פִּי אֵין דְּמִים לְמַת  
וְכָל אוֹכְלֵי לֶאֱשָׁמוּ וְכָל אוֹכְלֵי לֶאֱשָׁמוּ

את השורות המובאות בסוף הבית הראשון ניתן להבין כך: העיט ירד על פגרי המת והקוצים יכבשו את מקום הבית. גופת המת ורכושו הם הפקר ומי שחומס אותם פטור מאשמה.<sup>7</sup> המת 'חשוב כמת'. בבית השלישי מתחזקת מאוד ההקבלה בין המקוננות לחיות הטרף. לאחר אֶזְכּוֹר המקוננות בבית השני ותפיסת האנאלוגיה בינן לבין העיט, בקוראנו בפתח הבית השלישי "אַל תִּקְרְאוּ אֶל תֵּן", שוויון הערך משתלש: המקוננות דומות לעיט, העיט דומה לתן ומכאן, על דרך הסילוגיזם, המקוננות נדמות לתן; בבית השלישי מקבל הדימוי הנרמז, 'המקוננות דומות לתן', זיהוי דו כיווני: לא רק המקוננות דומות לתן, גם התן דומה למקוננות:

אַל תִּקְרְאוּ אֶל תֵּן  
הוא מְקֻרֵב וּמְרְחוֹק יַעֲנֶה  
יָלֵל

אֶזְכּוֹר יללת התן העוֹנֶה (נותן קולו) לאחר אֶזְכּוֹר דמותן של המקוננות, שעיקרה קול יללת מספד, מבסס את הדמיון בין השניים. בהמשך הבית נקשר גם האוח אל התן ואל המקוננות באמצעות הזכרת קולו אשר "יִתְּנָה בְּחֻרְבוֹת". הפועל 'יתנה' בהקשר זה 'מהדהד' הן את התן המיילל הן את דמותן של המקוננות

המתנות (בוכות על המת) כבנות ישראל אשר הלכו לתנות לבת יפתח (שופטים יא 40). קולו של האוח מתואר כפועל שתי פעולות:

וְקוֹלוֹ יִתְנֶה [...] ]  
וְקוֹלוֹ יִתְאַנֶּה

שוויון הערך בונה גם כאן את הרצף ומכוח המלים החוזרות והמודל הדקדוקי-תחבירי החוזר על עצמו בטורים אלה, שוב אנו מונעים לקשר בין המשמעויות: האוח מתנה (בוכה) ומתאנה (מתגרה, מקניט). הוא מתראה כמצטער ובה בעת פועל להרע. זאת ועוד, ההסמכה של "יתנה" אל "יתאנה" עשויה להעלות בזיכרון את הביטוי המקראי "תאניה ואניה" (ישעיהו כט 2; איכה ב 5) שמוכנו קינה ויללה. ואם כך הוא, הרי שהאוח נקשר קשר הדוק אל עצם מהותן של המקוננות.

כאמור, אם בתחילה נראו המקוננות כמייצגות רגש אנושי וערכי מוסר, כעת הן מבטאות צביעות. הן בוכות לפרנסתן, ומה שנראה כגילוי של רגש מתגלה כאקט אנוכי, תועלתני-חומרי. עם האירוניזציה המהפכת את ערך דמותן מתבטאת אפוא גם השקפה צינית על ההתנהגות האנושית, ומכאן אפשר אף לתמוה: מיהו הצבוע האמיתי? הצבוע, ה"צוחק אֶל נְבִלֹת" ושמח בגלוי על אוכלו, או המקוננות, ה'בוכות' על המת?

הטורים החותמים את הבית השלישי חוזרים, בשינוי קל, על אלה שחתמו את הבית הראשון. אך בהקשר של הבית השלישי מתרחבת משמעותו של הביטוי "פֶּל אוֹכְלִיו"; בבית הראשון ביטוי זה מתייחס אל העיט, כשם כולל לעופות טורפים. בבואו בבית השלישי הוא מתייחס גם אל התן, אל האוח, אל הצבוע ואל המקוננות.<sup>8</sup> להסבה הנרמזת של הביטוי "פֶּל אוֹכְלִיו" על המקוננות יש אופי אירוני, לפחות לפי ההגדרה המורחבת של קליאנט' ברוקס למושג, בהגדירו את האירוניה כשם כולל לכל אותם שינויים החלים ביסודות טקסטואליים כלשהם מכוח ההקשר (Brooks 1947, עמ' 209). כש"כל אוכליו" מוסב על החיות, הוא מובן באופן ליטראלי; כשהוא מוסב על המקוננות, הוא מובן כמטאפורי. בדומה לזה גם הציווי: "קְרְאוּ לַמְקוֹנְנוֹת", הפותח את הבית הרביעי, מובן אחרת מכפי שהוא נתפס בבואו בראש הבית השני. כעת, כבר מראשית הבית, אין אנו יכולים להתייחס ברצינות להעדפה של המקוננות על פני חיות הטרף. כאן גם מובלט ביתר שאת הרווח החומרי שהן מפיקות מן הבכי על המת. מה שתואר בבית השני כ"לְחֶמֶן" ו"מִיִּמֵּיָן", כחומרי יסוד



על 'הפונקציה הפואטית' ופעולתה בשיר

חיוניים לקיומן, מכונה כאן "מִשְׁכָּרְתָן" ו"שְׁקֵלֶיהֶן": המקוננות לא רק ניזונות מן המת (כחיות הטרף) אלא מתפרנסות ממנו. על רקע זה גם הקריאה הנרגשת "הו" שבבית הרביעי עשויה 'לתפוס' דו משמעות: היא יכולה להתפרש כאנחת הצער המעושה של המקוננות, וגם כאנחתו המרה של הדובר מהתנהגותו הצינית, התועלתנית והלא מוסרית של האדם. השיר נחתם בצירוף "וְתִסְפְּדָנָה/ - הֵי", שאף הוא דו משמעי: "הֵי" פירושו קינה, מספד, ולפיכך אפשר להבינו כ'תשאנה מספד'. אך "הֵי" יכולה גם לחבור אל "הו" הקודמת לה ולהתפרש כחיקוי קולות הבכי והאנחה המעושים של המקוננות: הו, הֵי.

### מקרה בוחן שני: "לך"<sup>9</sup>

לך

עֵינַי בְּחִלּוֹן הַתְּחַנְּנוּ אוֹתוֹ לֵךְ

- וְאִם בְּלֹא קוֹל -

וְאֵי הוֹלֵךְ

אֶל אָפֶס כּל

רְעִיָּתִי

וְאֵין אֹתִי בְּלִתִּי אִם זְכָרוֹן

דוֹאֵב

מִתְפַּעֵם וְדוֹעֵךְ בְּאָפֶס כּל

מִתְפָּרֵם וְחוֹרֵךְ בְּאֵין קוֹל

וְלוֹחֵף וְרַעֵב עַד שְׁאוֹל מִשְׁתַּרֵּף

לְכֹל הַרוּחוֹת הַרְעוֹת -

חֲכַל שֶׁהֵן רְעוֹת

רְעִיָּתִי

תְּמִיד הֵן רְעוֹת

רְעִיָּתִי

כִּי אֵין אֹתִי בְּלִתִּי אִם זְכָרוֹן

רַעֵב

וְקוֹלִי בְּגֵרוֹן יֵבֵל

## נְלְאִיתִי שָׁאוֹל.

(יונתן רטוש 1988, "צלע", עמ' 149)

גם בשיר זה ניתן להצביע על תבניות חוזרות רבות המייצרות את רצף הטקסט. את הדיון בהן ובפעולתן בתחום משמעות השיר אשלב הפעם בתוך דיון כולל בשיר, גם באספקטים נוספים שלו.

כותרת השיר, "לְךָ", מכניסה אותנו באחת לסיטואציה של 'גירוש'. אם נרמז בעקבותיה אל 'גירוש' אברהם בבראשית יב 1 נוכל לעמוד גם על השוני: הציווי האלוהי לאברהם הוא ציווי 'קונסטרוקטיבי': "לך לך ממולדתך ומבית אביך אל הארץ אשר אראך ואעשך לגוי גדול ואברכך ואגדלה שמך והיה ברכה". בשיר, לעומת זאת, הציווי הרסני: "אֶל אֶפֶס פֶּל". על כך אעמוד עוד בהמשך.

דמות הרעיה עולה מתוך תיאור סינקדוכי של עיניה המתחננות בחלון. האישה בחלון אינה מחכה לבוא אהובה, כי אם ללכתו.<sup>10</sup> עם תיאור עיניה כמתחננות נפרשת בפנינו סיטואציה נפשית מורכבת. לשון הציווי, "לְךָ", משווה לדמות האישה עמדה של עליונות ביחס לגבר שעליו היא מצווה. תיאור עיניה המתחננות פועל הפוך, ומשווה לה עמדה של חולשה. מכאן מתעורר להרגשתי רושם של סיטואציה נפשית עזה ומורכבת, שיש בה נחישות ורפיון, נחרצות וחולשה כאחת, והיא מצטיינת על כן באותה "איכות אנושית אינטנסיבית" שעליה דיבר בירדסלי (Beardsley 1981, עמ' 463-466). המשפט שבהמשך, "וְאֵם בְּלֵא קוֹל", תורם גם הוא לאפיון הסיטואציה הנפשית כמורכבת. מצד אחד היעדר הקול הוא סממן של נתק, ובזה הוא מצטרף אל זגוגית החלון שאולי חוצצת בין הרעיה לבעלה, מצד אחר, היעדר הקול מעורר רושם של קרבה רבה. האיש מֵבִין את רעייתו גם "בלא קול". אף הפנייה אל האישה בכינוי "רְעִיָּתִי" (רעיה לשון רעות) תורמת לעירוב של הריחוק בקרבה.<sup>11</sup> הפנייה הישירה אל הרעיה (אפוסטרופה) משווה לשיר כולו אופי של מונולוג דרמטי המנכיח את האישה הנמענת גם בתוך תיאור ההתרחקות הפיזית ממנה ("ואני הולך"). ישותה בעיצומם של הפירוד וההליכה אל האֵין, "אֶל אֶפֶס פֶּל", מגבירה מאוד את האיכות האמוציונאלית האינטנסיבית והמורכבת של המבע השירי.

הדובר ממלא אחר הצו "לְךָ", והולך – "אֶל אֶפֶס פֶּל". הצירוף "אֶפֶס פֶּל" מחזירנו, מכוח שוויון הערך, אל הצירוף הדומה המובא קודם לו, "בְּלֵא קוֹל". קול וכל הם הומונימים, ואפס ובלא נרדפים במשמעותם. שוויון הערך פועל גם

כאן להבלטתם של הצירופים הדומים ולקישורם למשמעות כוללת אחת: היעדר הקול של הרעיה, המעצב באורח מטונימי את הפירוד ממנה, מולך את האישי-הדובר לאבדון. מכאן עשוי להתקבל הרושם שהקול, כמייצג של קשר קרוב, הוא הכול. הדובר הולך אל האין חסר כל, למעט "זְכָרוֹן דּוֹאֵב" אשר אינו מרפה ממנו. אך גם מעט היש הזה מעוצב בלשון, עד שלב מסוים, כהיעדר: "וְאֵין אִתִּי" מכון אל היעדר, ורק ההמשך מהפך את ההבנה: "וְאֵין אִתִּי בְלִתִּי אִם" שמובנו יש עמי רק. הזיכרון הדואב "מִתְפַּעֵם וְדוֹעֵךְ בְּאֶפְסוֹ פֶּלֶל/ מִתְפַּרֵם וְחוֹרֵךְ בְּאֵין קוֹל". מכוח התבנית הדומה של שני המשפטים הללו מתהדק הקישור הסמנטי בין "בְּאֶפְסוֹ פֶּלֶל" ו"בְּאֵין קוֹל". הזיכרון הדואב מקבל כאן חיים משל עצמו: הוא מתגבר (מִתְפַּעֵם) ונחלש ("דוֹעֵךְ"), נחלש ("מִתְפַּרֵם") ומתעצם ("חוֹרֵךְ") ואוכל בדובר 'בכל פה' ("וְלֹחֵךְ וְרֵעֵב") עד מוות ("עד שְׁאוֹל מְשֻׁתָּרֵךְ"). על דרך הריאליזציה, באופן מוחשי מאוד, מתקבלת כאן אפוא תמונת אדם 'אכול זיכרונות'.

הצירוף שבהמשך: "לְקַל הָרוּחוֹת הָרְעוֹת" רב משמעי בהקשרו השירי. לפי מעמדו התחבירי-סמנטי הוא יכול להתפרש כעין תיאור מקום: הזיכרון הדואב משתרך לכל הרוחות הרעות, כלומר לכל צד, לכל כיוון (רוח). ובו בזמן אי אפשר שלא תישמע בתוכו קריאת ההתקוממות, "לְקַל הָרוּחוֹת", לעזאזל! אם נצרף את שתי ההבנות הללו נוכל לראות ממש איך הדובר, שגורש מרעיותו, הולך לעזאזל פשוטו כמשמעו. הבנה כפולה זו של אותה יחידת לשון יכולה להימנות עם אותן 'תחבולות דו המשמעות' שלדברי המשורר והמבקר האנגלי וויליאם אמפסון הן "מעצם שורשי השירה" (Empson 1961, עמ' 21).<sup>12</sup>

בהמשך חוזר הדובר ופונה אל הרעיה:

תְּכַל שְׁהֵן רְעוֹת

רְעִיטִי

תְּמִיד הֵן רְעוֹת

רְעִיטִי

ההסמכה של שם התואר "רְעוֹת" אל המלה "רְעִיטִי" מבליטה את דמיון הצליל של המלים ומתקבל כאן מה שהרושובסקי כינה 'מצלול ממקד' (הרושובסקי תשס"ח, עמ' 248–249). דמיון הצליל מכון אל קשרי משמעות בין המלים, וכך הרעיה נתפסת לפתע כגזורה משורש רוע, ממקור הרוע ולא מן הרעות כברגיל. כך 'השלכת הדמיון' (רְעוֹת-רְעִיטִי) על פני הרצף פועלת להבלעת

משמעויות בלשון השיר ומקנה "לשירה אותה מהות סמלית חודרת, רבת פנים ורב משמעית" (יאקובסון, תש"ס, עמ' 233): הרעיה כאן היא בבחינת 'רעוּת רעה'. בלשונו של ביאליק אוכל לומר שבאמצעות דמיון הצליל בורחת כאן לשון השיר "מן הקבוע והדומם בלשון" "אל החי והמתנועע שבה". כך נכנסת במילים אותה "תנועה בלתי פוסקת" והן "מתרוקנות ומתמלאות, פושטות נשמה ולובשות נשמה [...] החול מתקדש והקודש מתחלל". הרעיה והרוע, שברגיל נקשרות בקונוטציות מנוגדות, "כאילו נחלצות רגע רגע ממשבצותיהן ומחליפות מקום זו עם זו" (ביאליק תשל"ח, עמ' ל-לא).

להתרשמותי, השורות החותמות את השיר, 'ןקולי בַּגְרוֹן יבל/ נְלֵאִיתִי שְׁאוּל', מעוררות אפקט חזק של סיגור פואטי. מצד התוכן יש בהן מלים המרמזות על קמילה, אין אונים ומוות: "יבול", "נְלֵאִיתִי שְׁאוּל", "רמיזות לאילו מבין תחנות העצירה ה'טבעיות' של חיינו", המהוות, בלשונה של ברברה הרנסטיין סמית': "אלוזיה סיגורית". כלומר הן בבחינת "אמצעים תמטיים שכשלעצמם הם משמעותיים לסימון של סיגוריות" (Herrnstein-Smith, עמ' 61; וכן 102 ובעיקר 172–182). נוסף על כך, אזכור הקול הגווע, הנובל, מחזירנו אל התחנן ללא קול של האישה מראשית השיר, ומתקבל מבנה מהודק, שפתח וסיים באותו עניין. ועוד: הצירוף 'נְלֵאִיתִי שְׁאוּל'" ניתן להבנה כפולה. לפי המבנה הלשוני הוא דומה ל"נלאיתי נשוא" (ישעיהו א 14) או ל"נלאיתי הינחם" (ירמיהו טו 6) שבמקרא, ומכאן שפירושו עייפתי מלשאול, אולי: 'עייפתי מלשאול מדוע אמרת 'לָךְ'". אבל בהקשרו הנתון, לאחר אזכור ה"שְׁאוּל", שעד אליו משתרך הזיכרון, אפשר גם להבינו כעייפתי מן השאול, משאול הייסורים שלתוכה הושלכתי בעקבות הצו "לָךְ". בשלב אחרון זה ניתן אפוא לומר שה"אין-קול", או שתיקת הרעיה, ששילח את הדובר אל אפס כל, הוביל לבסוף גם אותו עצמו ל'אין-קול': "ןקולי בַּגְרוֹן יבל". ושוב וביתר שאת, יוצא מכאן שהקול הוא הכול.

### לסיכום

להשלכת שוויון הערך על הרצף יש אפוא כמה וכמה אפקטים בתחום הארגון והמשמעות של השיר. מודעות לפעילותן של התבניות החוזרות בשיר יכולה להעשיר מאוד את ההתייחסות הפרשנית לטקסט. התבניות החוזרות מסכות את תשומת הלב לקשרי משמעות בין יסודותיו השונים של הטקסט; כך למשל בשיר "מת" נדמו המוקננות לחיות הטרף וב"לָךְ" התחברה השתיקה ("בְּלֵא

על 'הפונקציה הפואטית' ופעולתה בשיר

קול", "בְּאֵין קול", "וְקוֹלֵי בְּגֵרוֹן יבל") אל האבדון ("אֶל אָפֶס פל"). באמצעות התבניות החוזרות, הנמשכות מכוח הדמיון אלה לאלה, הטקסט 'כופה' עלינו להשתהות בו, שכן בכל התקדמות ברצף הקריאה יש גם חזרה לאחור אל התבנית הדומה שניתנה בטקסט כבר קודם. עם התקדמות הקריאה מתקבלות תובנות חדשות; אותם צירופים שהובנו במקום אחד באופן מסוים משנים את משמעותם, לעיתים מן הקצה אל הקצה, כטיב דמותן של המקוננות בבית השני לעומת הבית הרביעי. כמו כן השלכת שוויון הערך על הרצף מייצרת אותה הכוונה מוגברת של ציפיות, העשויות להתממש או גם להיסתר בהמשך הטקסט, ולהפוך בתוך כך למקור לא אכזב של אפקטים פואטיים עזים. שוויון הערך הוא יסוד מארגן, מסדר, הנותן צורה ומשווה אחדות לטקסט. אך, כפי שראינו, הוא פועל גם להבלעת משמעויות שונות ולהגברת המורכבות של הטקסט. ואם, כפי שטען בירדסלי, "יצירת הספרות היא מבע שבו חלק חשוב של המשמעות הוא מובלע" (Beardsley 1981, עמ' 126) הרי ששוויון הערך, המניע את הקורא לקשר בין יסודות הטקסט ולתפוס משמעויות מובלעות, פועל במובהק להגברת אופי הפואטי של הטקסט. בלשונו של ביאליק ניתן לומר שהתבניות הדומות המוטלות על רצף הטקסט השירי הן מאותם ה"מפתחות" ה"מסורים" בידי המשוררים להכנסת "תנועה בלתי פוסקת" במושגים הלשוניים ולחילוץ מן "הנוסח המקובל", "הקבוע ועומד בלשון", זה שניתן לחלוף על פניו בלא שימת לב מיוחדת, כ"על פני קרח מוצק". ועל כן הן נוטלות חלק מרכזי ביותר ב"סוד השפעתה הגדולה של לשון השירה".<sup>13</sup>

## הערות

1 דוגמה יפה לנטייה של הקורא לתפוס את היחידות הסמנטיות בלשון השירה כשוות ערך ול'מהות הסמלית החודרת', המתקבלת בתוך כך, מצאתי בדבריו של דן פגיס, המשורר וחוקר השירה העברית בימי הביניים: "זרמים אחדים בשירה החדישה משתדלים למעט בכלל בהשאלות וברימויים כצורתם, והם מעמידים את השיר על זיקות מטאפוריות מרומזות בלבד. ניטול דוגמה [...] אופיינית: 'מכתבים ישנים נטמנו בארון. בגן נשרו עלים צהובים'. לפנינו שני היגדים של פשט שאינם קשורים קשר תחבירי. אין בהם שום טרופוס צורני. אבל עצם צירופם יוצר זיקה מטאפורית: 'אין שהוא' מתדמים המכתבים לשלכת, ונוצרת תחושה כללית של סתיו, לא רק בגן, אלא גם ביחסי אנוש. תחושה זו עוד גוברת בגלל הצירוף 'נטמנו בארון'; הוא מרמז על מוות, אבל אינו אומר זאת במפורש, כי לכאורה מדובר רק על רהיט, ולא על ארונו של מת. כל המילים עומדות לכאורה רק על אופן שימושן, על פירושן הרגיל, אבל למעשה אינן פשט, מפני שצירופן מפעיל הוראות לוואי – וקשרי קשרים מתרמזים" (פגיס 1970, עמ' 38–39).

- 2 שירת רטוש נוחה מאוד להדגמת הפעילות של השלכת שוויון הערך על הרצף, שכן, כפי שטען דן מירון, בשירתו מתעלה שוויון הערך לכדי שיטה והופך לעיקרון מארגן של הרצף השירי: "עקרון הסימטריה התבניתית". ראו מירון 1983, עמ' 214–225. לעיונים נוספים בשירת רטוש מן הבחינה הפואטית או הלשונית-סגנונית ראו גם: לאור דן (עורך) 1983; שמיר זיוה 1993; אפרת מיכל (עורכת) תשס"ג.
- 3 על שיר זה כתב גם הלל ברזל, וראו: ברזל 2006, עמ' 559–561. על הקובץ "צלע", על אופיו, על נסיבות חיבור השירים, על מקומו בשירתו של יונתן רטוש ועל התקבלותו בביקורת, ראו מירון דן, תשמ"ב, עמ' 381–383; פורת יהושע 1989, עמ' 276–296.
- 4 מילת השליה האנאפורית, ה'ליטוטס' "אל" (תקראו/תחבלו/תצווחו) ולשון החיוב המנוגדת לה הבאה אחריה (ולטטה) אופייניות למשלב לשון גבוה, שכינית לעיל: "רטוריקה מקראית". תודה לידידתי ד"ר נורית תמיר-סמילנסקי שהסבה את תשומת ליבי להגדרה המקובלת לתיאור המבנה האנאפורי החוזר בשיר ("אל תקראו" – "קראו") ולאופיו המיוחד. השימוש בפיגורה רטורית זו תורם כמובן לעיצובה של דמות הדובר כדמות תקיפה וסמכותית. באמצעותה ניתן להבליט את השימוש המיוחד שעושה רטוש בתחבולה הידועה: הוולטה, שברגיל באה להפך את הדיבור הקודם, מהפכת כאן רק לכאורה; שכן הראיתי לעיל ואראה עוד להלן שהמקוננות, מושא הציווי החיובי, אינן שונות במהותן מחיות הטרף הנקשרות בציווי השלילי.
- 5 ואולי אף רעות מהן: לחיות הטרף יש 'אינסטינקט חייתי' לבוא בעקבותיו של המת; את המקוננות צריך להביא ("קראו למקוננות").
- 6 ההקשר השירי של משפט הסיבה ("כי לחמן ניתן ומימיהן נאמנים") מעצב את דמות המקוננות כגורם שלילי. אך בהקשרו במקור המקראי (ישעיהו לג 16): "הוא מרומים ישכון, מצדות סלעים משגבו, לחמו ניתן, מימיו נאמנים" מוסכים הדברים על דמות הצדיק, ה"דובר מישרים" ו"אוטם אוזונו משמוע דמים". זכר ההקשר המקראי החיובי תורם להגברת האירוניה הנתפסת בדברי השיר.
- 7 תחת "כיפורים" שבבית הראשון באה בבית השלישי המילה "דמים" ("כי אין דמים למת"). את הצירוף הזה ניתן להבין על סמך שמות כב 1: "אם במחתרת יימצא הגנב והכה ומת אין לו דמים"; כלומר הורג הגנב לא יהיה אז חייב בדין בעוון רצח, והוא פטור מאשמה. על רקע ההמשך – "וכל אוכליו לא יאשמו" – אפשר גם להיזכר בצו המקראי מדברים (יב 23): "רק חזק לבלתי אכול דם כי הדם הוא הנפש"; שממנו עולה כי אם למת אין דמים הרי הוא מותר באכילה.
- 8 מקור הביטוי "כל אוכליו לא יאשמו" בירמיהו ב 3. שם כתוב: "כל אוכליו יאשמו, רעה תבוא אליהם". רטוש משתמש כאן אפוא בביטוי בהיפוך משמעותו המקורית.
- 9 על שיר זה כתב גם הלל ברזל, וראו: ברזל 2006, עמ' 575–576.
- 10 תחביר המשפט הפותח את השיר קשה: "עיניך בחלון התחננו אותו לך". מילות היחס הנקשרות אל הפועל 'התחנן' הן אָל, לְ, לְפָנַי (לדוגמה: אתחנן אליו, אתחנן לו, אתחנן לפניו), ואילו רטוש נוקטו, לכאורה, כפועל יוצא (ביחסת אָת-): "התחננו אותו". לפיכך אולי יש להבין את מילת היחס 'את' כמוסבת על הציווי "לך" ולקרא: "עיניך בחלון התחננו (את) אותו לך", המופך אולי לדובר מפעמים קודמות ביחסיו עם הרעיה; ואכן בהמשך השיר אפשר למצוא לכיוון הפירוש הזה חיזוק בדברים על הרוחות הרעות, ש"תמיד הן רעות", כלומר, לא באופן חד פעמי.
- 11 שירו של רטוש "לך" מזכיר מבחינות אחדות את שירו של ביאליק משנת תרס"א: "הלילה ארבתי" (ביאליק תשל"ג, עמ' קצז). תודתי לד"ר נורית תמיר-סמילנסקי שהעירה את תשומת

## על 'הפונקציה הפואטית' ופעולתה בשיר

ליבי לדמיון בין השירים. להתרשמותי, בשירו של ביאליק מוצגת עמדה נפשית דומה במורכבותה לזו שב"לך", והסיטואציה השירית אף היא דומה ביסודה: גם שם אהובה שענייה בחלון ("בעיניך הנבוכות בחלון"), והיא שותקת ("ואראך שוממה הַהֲרִשְׁתָּ"), אם כי זו מייחלת לבוא אהובה. גם בשירו של ביאליק מתעורר לתפיסתי רושם של עמדה נפשית מורכבת וסוערת, המערבת את הפירוד או את הניתוק ברחשי קרבה ואהבה: גם שם אהובה אינה מדברת, אך אהוב יודע לאשורם את מאווייה ("נשמתיך האובדה ביקשת- / ביקשת את גמול חסד נעוריי"). האישה בשירו של ביאליק מצויה בתוך הבית והאיש מחוצה לו, אך הוא אורב על חדרה, כלומר מצוי בחוץ ובפנים כאחת. האישה מבקשת את שאהבה נפשה, את המגיע לה בזכות ("גמול חסד נעוריה"), אך אהובה שאותו היא מבקשת מוצג כ"נשמתיך האובדה": נוכח (נשמתיך) ונפקד (האובדה) כאחת. היא אינה רואה אותו, אך הוא ישנו ("ואת לא ראית, אהובתי, / כי כיונה חרדה בחלונך / התחבטה, התלכטה נשמתי"). האישה במצור, אסירת אהבה, והאיש, שיכול לשחררה ולספק לה את מבוקשה, הוא הכוח האורב, הצר עליה; ועם זאת נשמתו שלו חלושה, פורחת כיונה חרדה ומידמה בזה לעיניה הנבוכות בחלון. גם כאן, כמו בשירו של רטוש, הפנייה אל האישה שמעבר לחלון היא בצירוף כינוי הקניין לגוף הראשון: "אהובתי" (תחת "רעייתי" אצל רטוש), המבליט את רגשות השייכות והקרבה בעיצומו של הריחוק.

- 12 ברוח זו כתב קליאנא' ברוקס: "מושגי המדע הם סימנים מופשטים אשר אינם משתנים תחת לחץ ההקשר. הם (או הם שואפים להיות) דנוטציות טהורות; הם קבועים [=מוגדרים] מראש. אין לכרוך אותם במשמעויות חדשות. אך היכן המילון המכיל את מושגי השיר? מן המוסכמות הוא שהמשורר מוכרח – בתמידות – לכונן מחדש את השפה" (Brooks 1947, עמ' 210).
- 13 לכל המובאות במקוטע ראו ביאליק תשל"ח, עמ' ל-לא.

## מראי מקום

אפרת מיכל (עורכת), תשס"ג, **שירת רטוש ולשוננו**, החוג ללשון העברית, אוניברסיטת חיפה.

ביאליק חיים נחמן, תשל"ח, "גילוי וכיסוי בלשון", **דברי ספרות**, דביר, עמ' כד-לא.

הרושובסקי בנימין, תשס"ח, "האם יש לצליל משמעות?", **משקל וריתמוס בשירה העברית החדשה**, כרמל ירושלים, האוניברסיטה הפתוחה והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיולוגיה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, עמ' 234–250.

ברזל הלל, 2006, **שירת ארץ ישראל: רומנטיקה אידיאולוגיה מיתולוגיה; רחל בלובשטיין-סלע, אלכסנדר פן, אביגדור המאירי, יונתן רטוש**, פואטיקה וביקורת, ספריית פועלים.

יאקובסון רומאן, תש"ס, "בלשנות ופואטיקה", בתוך: הרשב בנימין, **שדה ומסגרת – מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות**, כרמל ירושלים, המכון

- הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, עמ' 219–241.
- יזהר ס., 1982, לקרוא סיפור, חלק ראשון, עם עובד, תל אביב.
- לאור דן (עורך), 1983, יונתן רטוש – מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, עם עובד וקרן תל אביב לספרות ולאמנות, תל אביב.
- פגיס דן, 1970, שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו, מוסד ביאליק, ירושלים.
- פורת יהושע, 1989, שלח ועט בידו – חייו של יונתן רטוש, מחברות לספרות זמורה.
- מירון דן, תשמ"ב, "הצלע התיכונה – על הקובץ 'צלע' ומקומו בשירתו של יונתן רטוש", הדואר כרך כד, כב אייר, עמ' 381–383.
- מירון דן, 1983, "בין שנינה להשבעה: על משמעותו של עיקרון מבני מרכזי בשירת יונתן רטוש", סימן קריאה 16–17, עמ' 214–225.
- רטוש יונתן, 1988, חופה שחורה, בארגמן, יוחמד, צלע, הדר, תל אביב.
- ריצ'ארדס א. א., תשל"ג, "ריתמוס ומשקל", הספרות כרך ד, חוברת 3, עמ' 483–487.
- שמיר זיוה, 1993, להתחיל מאלף – שירת רטוש מקוריות ומקורותיה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- קופי אירווינג מ', 1977, "שימושי השפה", מבוא ללוגיקה (תרגם חנן רותם), הרצליה, עמ' 53–78.
- Beardsley Monroe C., 1981, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Cambridge.
- Brooks Cleanth, 1947, *The Well Wrought Urn*, USA.
- Empson William, 1961, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London.
- Herrnstein-Smith Barbara, 1968, *Poetic Closure – A Study of How Poems End*, The University of Chicago Press, Chicago and London.