

קריאה חדשה ב"אם הבנים" לר' אלעזר הקליר

תקציר

קריאה חדשה ב"אם הבנים" מבקשת לקרב את הפיוט העתיק אל הקורא בן ימינו. קריאה זו מגלה פנים חדשות בסוגתו. היא מציעה לזהותו כקינה באלאדית-אלגורית, מחד גיסא, וכרומאנסה, מאידך גיסא. כמו כן, היא חושפת את מרכיביו המודולאריים. השיר מורכב מארבעה שירים, כל אחד מהם שיר שלם בפני עצמו וכולם יחדיו מצטרפים לשלם, שהוא יותר משלם.

אלעזר הקליר אם הבנים

- | | | | |
|----|---------------------------------------|----|-----------------------------------|
| 1 | א ם ה ב נים פיונה מנהמת | 2 | ב לב מתאוננת ובפה מתרעמת |
| 3 | ג ועה בבכי ובמר נואמת | 4 | ד מעות מזלת ודוממת ונדהמת: |
| 5 | 3 – ה שליכני בעלי וסר מעלי | 6 | ו לא זכר אהבת כלולי |
| 7 | 4 ז רני ופזרני מעל גבולי | 8 | ח דה עלי כל תוללי |
| 9 | 5 ט רפני כנדה ומפניו הדיחני | 10 | י קשני בכבד ולא הניחני |
| 11 | 6 כ לו עיני בתוכחות ופחני | 12 | ל מה לנצח עזבני, שכחני? |
| 13 | 7 – מ ה-תתאונני עלי יונתי | 14 | נ טע חמד ערוגת גנתי? |
| 15 | 8 ש יח פלוליה כבר עניתי | 16 | ע טור כך כאז חניתי |
| 17 | 9 פ ניתי אליה ברחמי הרבים | 18 | צ עוד בשער בת רבים |
| 19 | 10 ק מיה, אשר עליה מתרבים | 20 | ר עשתי היות כעשן כבים. |
| 21 | 11 ש חורתי, לעד לא אונחך | 22 | ש נית אוסיף יד ואקחך |
| 23 | 12 ת מו וספו דברי ופוחך | 24 | ת מתי, לא אעזבך ולא אשכחך. |

תאריכים: גאולה; קינה-באלאדית-אלגורית; רומאנסה, מודולאריות.

1. מבוא

"אם הבנים" הוא פיוט, הנלמד במסגרת לימודי הספרות שנים רבות. הוא שובץ במסגרות שונות. עתים למדהו בחטיבות הביניים, עתים בחטיבות העליונות. בין פה ובין שם גורלו לא היה טוב מגורל פיוטים עתיקים דומים לו. יותר משעורר חוויה אסתטית, אם בכלל, השלים נתוני תקופה, מצב או תרבות. סגולותיו האמנותיות-חוויות-רעיוניות לא הכניסוהו לקאנון הספרותי המועדף על הלומדים הצעירים. לדעתנו, מקומו יכירנו בקאנון-ספרותי-עברי מכובד ומטרתו של מאמר זה להציע קריאה חדשה, שתאיר את יופיו גם לבן הזמן הזה.

2. מתודה

ראשיתה של מלאכה נעשתה ע"י יהודה רצהבי, אשר פירש את השיר מילולית ועניינית. מאמרו חושף בבהירות רבה את התשתית המקראית של הפיוט², את תשתית השימוש בדו-שיח³, את קיומה של טכניקה אמנותית משוכללת⁴ ואת סוגתו – סוגת ה"גאולה"⁵. הוא מבאר את חשיבות האליטראציות "ני", "מת", ו-"זה לי", המדגישות אבל, זרות ניכור ונטישה⁶, ואת אי האיזון הבולט בשיח שבין אלוקים ובין כנסת-ישראל, שמקורו ספק בהבעת כבוד לאלוקים, ספק בהיותה נתונה בפורענות משתקת במלים⁷.

רצהבי אף מציע נושאים ושאלות להוראת השיר⁸. מיותר לציין, שללא ניתוחו המצוין של רצהבי נמצאנו חסרים. התוודעותנו לתשתיות, מבנים וצורות מאפשרת הבנה מקפת, אך נפשנו חשקה גם בהנאה אסתטית והשאלה היא, מה עוד ניתן לעשות כדי להשיגה.

אחת הדרכים היא לבדוק, אם כללי הטעם הספרותי שלנו חלים גם על הפיוט העתיק או שמא משא השנים הרבות, שהוא נושא עמו, חוצץ בינינו ובינו. הלגיטימיות של גישה כזו נתונה, כידוע, במחלוקת, וכמו ברוב המחלוקות גם בזו ניתן להבחין בשתי גישות מקוטבות.

הראשונה שוללת, לכתחילה, בחינת יצירה עתיקה במושגים אסתטיים עדכניים. רק האסתטיקה האימננטית, בת הזמן בה נכתבה היצירה, תסייע, לדירה, בהערכתה. הגישה המקוטבת מניחה לא רק שיש בידינו רשות להשתמש בכלי הביקורת שבידינו לגבי כל היצירות, עתיקות כחדשות, אלא שחובה עלינו לעשות זאת.

עדי צמח הוא מחסידי השיטה האחרונה ובה נקט בפירושו לשירי חול של ר' שלמה אבן גבירול הספרדי, איש ימי הביניים⁹. לדעתו, "מושגי תורת הביקורת של ימינו אינם אלא בבחינת מנגנון משוכלל יותר לכיוולן של אותן-אותן תופעות אסתטיות שניצבו לפני האסתטיקונים של ימי הביניים"¹⁰.

ביקורתו הספרותית נעשית בשני שלבים. הוא בודק היטב את העולם הריאלי של היצירות, זה הקשור בזמן, במצב, בהבנתו של מילון פיוטי קדום וכיו"ב, אך מאפשר לצרו בחינה של העולם הלגיטימי שלהן, המתגלה בעזרת ניתוח אסתטי מודרני של השירים¹¹.

בנדטו קרוצ'ה מרחיק לכת. לדעתו, יצירת אמנות היא אינטואיציה חד-פעמית, בלתי ניתנת למיון מכל סוג שהוא. לחד-פעמי אין שותפים. על-כן הוא שולל שלילה מוחלטת את תיאוריית הז'אנרים והאמנויות¹². והרי פענוח היצירה הוא לא-פעם פועל-יוצא משויכה לז'אנר (סוגה) זה או אחר.

לסיווג, לדעתו, יש אך ורק ערך היסטורי: "בהיסטוריה כל יצירת אמנות משיגה את המקום הראוי לה. זה ולא אחר"¹³. עולה מכך, שאם היצירה אינה מוצאת לה הד בכפשו של קורא בן זמננו, אין היא יצירה אמנותית. מחסום הזמן אינו, מעלה, גם אינו מוריד. היצירה אמנותית האמיתית היא כתחילה על-זמנית.

ברוח הגישה הקיצונית הזו מתבטא גם ס' יזהר. "אין דורות ואין קבוצות ואין אסכולות ואין זרמים בספרות. סיפורים ושירים הם תמיד רק יחידים ... ורק בלתי-מתחברים לאחרים. הדיבורים על דורות בספרות ועל קבוצות ועל זרמים ועל אסכולות – אינם אלא אמצאות של חוקרי הספרות ולא תכונות של הספרות, אמצאות שבאו כדי להקל עליהם בעשיית סדרים במצאי הספרות הגדול אין קץ ... כל העיסוק הזה הוא עיסוק בניירות מתים ובמצבות קבורתם ... איכותה של יצירה גדולה, בין השאר, ביכולתה לדלג על זמנה ולהתעלות מעל קהל קוראיה הראשון. בכל זמן מוסיפים אנשים וקוראים אותה מחדש ומבינים אותה אחרת, ובדין היא נמצאת תמיד עשירה יותר מכפי, שלכאורה טענו אותה בתחילה, ויש בה התרחשות בלתי-מתכלה"¹⁴.

יזהר מגייס לעזרתו את עזרא פאונר, שטען: "השיר הוא חרשות שלעולם הן נשארות חרשות"¹⁵.

איננו גורסים קיצוניותם של קרוצ'ה האיטלקי או יזהר הישראלי. לדעתנו, הכנסת הפרט למכלול רחב יותר יש בו גם כדי לסייע, והדברים יוכחו בהמשך. עדיפה בעינינו דרכו של צמח, הנסמך על עולם ריאלי, מחד גיסא, אך מוסיף גם עולם לגיטימי, מאידך גיסא.

העולם הריאלי ב"אם הבנים" נותח ביסודיות רבה במאמרו הנזכר של רצהבי. עניינינו בהארת העולם הלגיטימי של השיר¹⁶.

3. סוגת הפיוט

ל"אם הבנים" ייעוד ליטורגי. הוא נועד להשתבץ בתפילת "גאל ישראל". רומזים על-כך טורי החתימה, בהם מובטחת גאולה שנייה שלמה. "לא" מופיעה שלוש פעמים להדגשת מחיקת העבר. על-כן נמנה הפיוט על סוגת פיוטי "גאולה". אך, אם נתעלם מייעודו המקורי נוכל לזהות בו סוגות נוספות.

3.1 קינה

הקליר עצמו עיצב מסגרות קבועות ומוצקות לקינה. בין פיוטיו, שהגיעו לידינו, נמצאות לא פחות מחמש "קרובות" גדולות לתשעה באב, שלמות ומקוטעות, ולמעלה

ממאה קינות.

הקליר העמים על הקטע הפיוטי קישוטי צורה מרובים בלי לקפח את בהירותו¹⁷. גם בפיוטנו הנושא בהיר לחלוטין. כנסת ישראל כואבת חורבן ונטישה, מחד גיסא. א- לוקים מנחמה, מאידך גיסא. לכל דובר חלק ברור מאוד בפיוט. הדובר-השר פותח, כנסת ישראל ממשיכה והקב"ה מסיים.

קישוטי הצורה אינם מעטים: יש בפיוט אקרוסטיכון א"ב. השימוש בו איננו מטעמי שגרת-פייטנים בלבד. השימוש בכל אותיות הא"ב בא אולי לרמוז על מלאות החורבן. חזרה כפולה על אותיות ש' ו-ת' מדגישה את תקפות הגאולה.

אל קבוצת האליטראציות שהוזכרו ע"י רצהבי¹⁸ יש להוסיף קריאת יללה א', המסיימת כל צלע בטורים 3 ו-4 [עָלִי; כָּלְלִי; גְּבֹלִי; תֹּלְלִי] ריבוי ה-ל' בטורים אלה (11 פעמים) מזכיר יללה ושני אלה יחדיו מוכיחים מכיוון אחר שלפנינו קינה.

בסוגת הקינה יימצא ניגוד חריף בין עבר מפואר לבין הווה איום וכן הוא בפיוטנו (בטור ה-3 ובטור ה-11) ומופעלים בה כוחות נפש מנוגדים: שכל ונפש משמשים בה בעירבוביא, וכן גם בשיר: הוויכוח – שכלתני מעיקרו. ההשתפכות, לעומת זאת, אמוציונאלית.

פליישר מדגיש במיוחד את אופיה המיוחד של חטיבת הסיום של הקינה הקלירית, שכולה נחמה מסוגים שונים¹⁸.

גם פיוטנו מסיים בנחמה מודגשת.

פיוטנו ייחשב אפוא כקינה גם עפ"י המצאי של הקליר עצמו. אבל, ניתן לחזק את הזיהוי הסוגתי גם ע"י הבאת ראיות ממקום אחר, מן הקינה המקראית.

מאפייניה של הקינה המקראית נידונו ע"י בהרחבה במקום אחר²⁰.

לעניינו חשובה השוואת "אם הבנים" לקינות היחיד שבתהלים ולקינות הציבור שבתהלים ובמגילת איכה.

לאלה, כמו לאלה, מאפיינים משותפים: קיימת בהן התהפכות מקינות יחיד לקינות ציבור. קיים בהן מהלך מאימה אל תקווה. עניינן אינו במת אלא בחי השורר בקושי או בקינה על מצב. המקונן מצוי בעימות, עתים רך, עתים נועז, עם א-לוקיו. הן משופעות בחזרות, בסגנון אנטיפוני, בשאלות רטוריות ובקריאות אנחה²¹.

ארבע מקינות איכה גם סדורות עפ"י סדר א"ב. בקינה השלישית א"ב משולש. האחרונה אינה סדורה לפי אקרוסטיכון א"ב, אבל יש בה עשרים ושניים פסוקים, כנגד כ"ב אותיות הא"ב. נמצא, שמניין פסוקי הספר הוא שבע כפול עשרים ושניים. למספר שבע הסמיכו חז"ל את הכתוב בפרשת התוכחה (ויקרא כ"ו, 18) ואמרו: "אתם עברתם לפני שבע עבירות, הרי ירמיהו בא ומקונן עליכם קינות שהן זי"ן אלפא ביתא" (פתיחה למדרש איכ"ר).

סדר א"ב אינו אמצעי צורני בלבד. המקונן ביקש לבטא את גודל החורבן ע"י שימוש באותיות א"ב, המקיפות וכוללות את ההווה כולה.

פרקים א' ו-ב' של מגילת איכה מאוחדים ע"י האלגוריה של ציון האם האלמנה, הפותחת ומסיימת במוטיב הבכי.

כל המאפיינים הללו מצויים בפיוט "אם הבנים".

- * אם הבנים המנהמת כיונה היא דמות אלגורית, המקוננת על מצבה של כנסת ישראל.
 - * מהלכו של הפיוט הוא מאימה (אותיות א' ו') אל תקווה (אותיות מ'-ת'). בעצם מתן תשובה למתאוננת יש משום נחמה. כבר בטור ה-8 נאמר: "שיח פלולך כבר ענית" ונחמה זו הולכת ומתבארת בהמשך.
 - * עניינו של הפיוט אינו במתים אלא בשורדים: "השליכני בעלי וסר מעלי" מתאר מצב של נטישה, אך לא של מוות.
 - * כמו בקינות המקראיות גם בפיוט מצוי הדובר בעימות חריף עם א-לוקיו. תחילתו של קונפליקט אמנם אינה מוחצנת: "בלב מתאוננת", אך המשכו – בוויכוח נוקב: "ובמר נואמת".
 - * חזרות, סגנון אנטיפוני וקריאות אנחה כבר נידונו. לא הוזכרה עדיין השאלה הרטורית. המצויה בפיוטנו: "למה לנצח עזבני, שכחני?".
 - * לעניין א"ב ומשמעויותיו – הדברים נידונו לעיל, בהקשר אחר.
- דומה אפוא שֶׁלו נדרשנו לקבוע את שיוכו הסוגי של הפיוט היינו מכריעים לטובת סוגת הקינה.

3.2 באלאדה אלגורית

סוגת הבאלאדה אינה נוחה להגדרה.

ספרי עזר למדע הספרות מציעים הגדרות כלליות מדי או צרות מדי. רובם פותחים בהסבר אטימולוגי ועוברים ממנו אל ממד היסטורי, בו נערכת סקירה לפי ארצות מוצאן של הבאלאדות. אצל שיפלי ובאנציקלופדיה העברית מצוינת בפירוש המשמעות הרב-גונית של המושג²². דוגמא להכללה מרחיבה נוכל למצוא אצל אוכמני, המציין שהיום כל שיר סיפורי קצר סטרופי, שנושאו היסטורי או אגדי, הוא באלאדה²³. סיבה נוספת לקשיי הגדרה נעוצה בעובדה, שקובעי הגדרות, ביניהם פרמינגר, ברנט וליץ, ראו נגד עיניהם באלאדה עממית בלבד בבואם לקבוע את גבולות הז'אנר²⁴. סיבות אלה גרמו ליניב לדחות את הצורך בהגדרה ולהעדיף עליה את בדיקת תת-הסוגים²⁵.

תבניות היסוד שונות, לדעתו, המנוגדת לזו של הרדר²⁶, באופן מהותי. בבאלאדה ספרותית מוטבע חותמו האישי של המשורר על הטקסט. אין הוא שלם עם תמצות היתר של העלילה. נוסחו פחות שגרתי ויש בו נטייה לאלגוריה או לסמלנות – ארבעה מאפיינים שאינם קיימים בבאלאדה עממית.

גם הגדרות הבאלאדה הספרותית אינן מספקות. שלושה יסודות לה לפי גיתה: אפי, לירי ודראמאטי²⁷, אולם גינדולף וּשְׁפֶר חלקו עליו. לדעתם, משמשת הבאלאדה אירוע

בהרף-עין ועיקר ייחודה בשאיפת מחברה לטראנסצנדנטאליות²⁸. גם מי שקיבל את הגדרת גיתה, חלק עליו בעניין שיויון הכוח של יסודותיה השונים. מינכהאוזן וקייזר העניקו מעמד בכורה ליסוד האפי והדגישו את אופיה הסמלי. סטפן סטפנסן הדגיש את יסודותיה האפיים והליריים. ואילו קטה המבורגר הדגישה בעיקר את היסוד הלירי²⁹. התחושה הכללית היא אפוא של רב-גוניות מבלבלת, שיציאה ממנה תתאפשר רק ע"י הסכמה על מאפיינים משותפים לרוב ההגדרות.

הבאלאדה תהא שיר שעלילתו עמומה, אווירתו מסתורית, ספוגת מתח ודחוסה. גיבוריו הירואיים. סיומו טראגי ומשולבים בו יסודות דראמאטיים, ליריים ואפיים.

"אם הבנים" היא, לפי זאת, יצירה באלאדית.

עלילתה עמומה. אנו עדים לקינה, קריאות כאב ובכי של אם-בנים, המתלוננת על נטישה, גירוש, התעללות והסתר פנים ממושך. איננו יודעים מה הסבה לכך. איננו מבינים מדוע שילח המתעלל מהרסים, שוללים, זרים או אויבים באשתו ("חָדָה עלי כל תוללי").

שאלת "למה" בפי המתלוננת נותרה ללא מענה – כל זאת בתנאי שאנו מתעלמים מעולמו הריאלי של השיר, כפי שתואר ע"י יהודה רצהבי.

תשובת ה"בעל", מאידך גיסא, אינה חותמת מצב. האישה אינה מביעה שמחה או הפתעה. קולה אינו נשמע כלל.

"תמתי, לא אעזבך ולא אשכחך" יתפרש, עפ"י כיוון זה, כהבטחה סתמית, ללא כיסוי.

ממילא, האווירה מסתורית, קשה ודחוסה.

הגיבורים בהחלט הירואיים: לאם הבנים נכסים שהופקרו ("זָרְנִי ופזרני מעל גבול").

לבעל עוצמה ("קמִיךְ, אשר עליך מתרבים | רעֲשֵׁתִי היות עשן כבים").

היסוד הדראמאטי הבולט הוא דו-השיח.

ליסוד האפי תורמת העלילה. תורם את חלקו גם הדובר-השר, המייצג את הדמות הנקבית בשני טורי הפתיחה, והיסוד הלירי מצוי בתיאור המפורט הסובייקטיבי, העולה מתלונת המקוננת. לו היה זה סיפורה של אם-הבנים נטושת-בעל אנושית, היינו קובעים שזוהי באלאדה. אך אם הבנים והבעל משל הם לכנסת ישראל ולקב"ה, על-כן ייחשב הפיוט כבאלאדה אלגורית.

3.3 קינה-באלאדית-אלגורית

נוכל לצרף את הזיהוי הכפול שניתן לפיוט, קינה ובאלאדה אלגורית, ולסמנו כקינה-באלאדית-אלגורית.

ואל יהא הדבר מוזר בעינינו.

לד' אלעזר הקליר, פייטן "אם הבנים", מחרוזות קינה באלאדיות, כגון "אז במלאת שפק" ו"אז בהלוך ירמיהו"³⁰, המיוסדות על מה שדרשו חז"ל באיכ"ר פתיחה כ"ד. הראשונה מתארת מפגש בין ירמיהו ובין אשה יפת תואר מנוולת. ירמיהו מבקש לדעת אם שָׁדָה

היא או אדם. שרים – בני ממלכתה של באלאדה עממית הם, בה הם נתפשים כפשוטם, אך מצויים גם בבאלאדה ספרותית, בה הם נתפשים בסמליותם. תשובת האשה חידתית – מאפיין באלאדי מובהק. ועם זאת מתפענחת ("והן לשלוש אני ולשבעים ואחד ולשנים עשר וששים ואחד" – פירושו הגלוי: "זה אחד אברהם היה | ובין השלושה אבות שלישיה | חק שנים עשר הן שבטי יה | וששים רבוא ושבעים ואחד סנהדרי יה") – כמצוי בבאלאדה הספרותית. נוכל אפוא ללמוד מהקליר על הקליר ולטעון, שניתן לצרף את "אם הבנים" לסוגת הקינה הבאלאדית האלגורית.

3.4. תרומת השיוך הסוגי האחר

סוגת הבאלאדה פורצת את גבולות הדיון הליטורגי, המתבקש משיוך הפיוט לסוגת "הגאולה". היא מחייבת דיון במושג עלילה בכלל ועלילה עמומה בפרט. השיוך הליטורגי מעניק לשיר סיום סגור ואופטימי. השיוך הבאלאדי משאירו פתוח ופסימי, במדה רבה. ריבוי האפשרויות וקיטובן מרתק, מחד גיסא, ודורש פתיחות רבה, מאידך גיסא.

סיווג באלאדי מאפשר השוואה לבאלאדה בת זמננו. השוואה כזו מקרבת את הרחוק ומעניקה לו מעמד שווה, אם לא למעלה מזה, בגין מורכבותו האסתטית.

4. מודולאריות

השיר עוצב לפי עקרונות סימטריים בהירים מאוד. שנים עשר טוריו מכילים את כל אותיות הא"ב (האחרונות, ש' ו-ת', כפולות). בכל טור שתיים מאותיות הא"ב. כל שני טורים חרוזים בחריזה זהה. היחס הפנימי בין חלקי השיר היא של תקבולת משלימה (כגון, "אם הבנים כיונה מנהמת | בלב מתאוננת ובפה מתרעמת" – הנהמה היא פנימית, ההתרעמות בפה – חיצונית, נשמעת) או ניגודית (כגון, "השליכני בעלי וסר מעלי | ולא זכר אהבת כלולי" – הרישא מתאר הווה קרוב, הסיפא – עבר רחוק. הרישא – נישואים הרוסים. הסיפא – אירוסין מאושרים)³¹.

השיר מתחלק לשני חלקים סימטריים שווים. בראשון מעוצבת דמות אם הבנים הזנוחה. בשני – דמות גואלה, בעלה. שני החלקים נבדלים בכך שהטורים, בהם משמיעה קולה הדוברת מועטים יותר. שורות הפתיחה אינן שלה, אלא של הדובר-השיר, המספר. אעפ"כ עליה הוא מספר ואותה הוא מתאר ובעיקר את מה שקדם לטענותיה. על-כן נחשבים התיאורים כשלה³².

שני חלקי השיר מעניינים מבחינה נוספת. בולט בהם התיאום בין תלונות האם לתשובות בעלה. תשובותיו ממין הטענות הן³³. השימוש בסימטריה איננו חידושו של הקליר. הוא מצוי בשירת הקודש לרוב ובקודמתה, שירת המקרא.

ייחודו הוא באופן עיצובה, המאפשר את חלוקת השיר השלם למספר שירי-משנה. השיר בנוי באופן מודולארי. חלקו הימני הוא שיר שלם. דין דומה לחלקו השמאלי. ניתן להרכיב שיר גם ע"י העמדה מצליבה (כיאסטית) של חלקו הימני והשמאלי. התבוננות נפרדת בכל חלק מהשלם (שהוא, כמבואר, שלם לעצמו) מרתקת, כי מסתבר שהוא מהווה תמצית חוויתית-אסתטית של השיר השלם, הופך את המסורבל-משהו לקל יותר, נשמע מודרני יותר ודורש תחכום, בשל הפערים הנובעים מ"חילוצו" ממסגרת. עיקר העיקרים: הרכבת החלקים מחדש אינה גורעת מיופיו של השיר בעיצובו המלא, המקורי. להפך. להלן התבוננות בשירי המשנה.

4.1. התבוננות באגף הימני של השיר

- 1 **אִם הַבָּנִים פִּיּוֹנָה מְנַהֶמֶת**
- 2 **גּוֹעָה בְּבָכִי וּבְמַר נֹאמָת**
- 3 – **הַשְּׁלִיכֵנִי בְּעָלִי וְסָר מֵעָלַי**
- 4 **זֶרְנִי וּפְזֹרְנִי מֵעַל גְּבוּלִי**
- 5 **טָרְפָּנִי כְּנֶדָה וּמִפָּנִי הַדִּיתָנִי**
- 6 **כָּלוּ עֵינַי בְּתוֹכָחוֹת וּפְחָנִי**
- 7 – **מֶה-תִּתְּאוּנִי עָלַי יוֹנָתִי**
- 8 **שִׁיחַ פְּלוּלִיךָ כְּבָר עָנִיתִי**
- 9 **פָּנִיתִי אֵלֶיךָ בְּרַחֲמֵי הָרָבִים**
- 10 **קָמִיךָ, אֲשֶׁר עָלֶיךָ מִתְרַבֵּים**
- 11 **שְׁחוּרָתִי, לָעֵד לֹא אֶזְנָחָךְ**
- 12 **תָּמוּ וְסָפוּ דְבָרֵי וּפּוֹחָךְ**

לפנינו שיר בן שנים-עשר טורים בעל אקרוסטיכון א"ב חלקי מסורג. רק ה-ש' וה-ת' באות ברצף (מפני שהן מופיעות בשיר המקורי פעמיים). לכל שני טורים חרוז משותף. חלק מהחרוזים אונומתופאי. "מת" (בטורי הפתיחה). רומז למצב של אינות, מוות. "אי" –

בטורים 3 ו-4 – לקול נהי ובכייה. ריבוי ה-ל' בטורים אלה מזכיר יללה. ההתרכזות העצומה באני-השר, הנקבי, באה לידי ביטוי גם ע"י החרוז "ני", החותם את הטורים 5 ו-6. כל אלה ונוספים נידונו במסגרת הדיון בשיר השלם, אך הם מצויים גם כאן, בשיר החלקי.

סוגת השיר החלקי היא סוגת השיר השלם, קינה באלאדית אלגורית. שני גיבורים בבאלאדה זו. מדבריהם נוכל ללמוד על שיתוף שפורק. איננו יודעים בשל מה. אנו שומעים את הבטחות הבעל. איננו שומעים תגובת האשה. עפ"י זה הסיום פתוח, נוטה לפסימיות.

ניתן, כמובן, לקבל את ההבטחה כסופית, בלתי הפיכה, במיוחד אם נפנה לפיענוח האלגורי, לפיו הדוברים הם ישראל ואלוקיה. אזי יהפוך הסיום לנחרץ, סגור ואופטימי. המוצר השירי המתקבל מהתבוננות במחצית זו בלבד הוא ברור, חר ויוצר רתמוס של ניסיון לפתור בעיה.

האם מנהמת בינה לבין עצמה, בוכה בינה לבין עצמה וכשאינה יכולה עוד היא נואמת, היינו שוטחת דבריה בפני בעלה, נוטשה. אלה שלושה שלבים טבעיים. זהו סדר הדברים, כפי שהוא קיים בדרך-כלל.

מעשי הבעל מתוארים בהדרגה: בטור ה-3 מתוארת הפרידה. בטור ה-4 – ההרחקה מ"הרכוש המשותף" ("גבלי"). זהו ריחוק פיזי. בטור ה-5 – הריחוק הנפשי ("טרפני כנדה") וב-6 – הכמיהה, הכיסופים והסתר הפנים.

הדרגה זו נכונה גם ברובד הגלוי של השיר וגם ברובדו הסמוי. הריחוק מהארץ, הגלות, קדמו להסתר הפנים, שאפיין את שנות השהות הממושכת בגלות.

תשובת הבעל-אלוקים חדה ובהירה יותר בשיר שלפנינו. בטור 7 דוחה הוא את טענת "פרודתו". בטורים 8, 9, 10, מנמק את דחייתו. טור 10 זקוק להשלמת פערים. כאלו נכתב בו כך: "קמך, אשר עליך מתרבים (ייעלמו)". זהו הטור היחיד הזקוק להשלמה, אך היא ברורה מאליה.

4.2. התבוננות באגף השמאלי של השיר

בְּ לֵב מִתְאוֹנֶנֶת וּבִפֶּה מִתְרַעֶמֶת

דִּ מַעוֹת מַזְלֵת וְדוֹמָמֶת וְנִדְהָמֶת:

וְ לֹא זָכַר אֶהְבֵּת פְּלוּלִי

חִ דָּה עָלִי כָּל תּוֹלָלִי.

יִ קִשְׁנִי בְּכָבֶד וְלֹא הִנִּיחֵנִי

לִ מָה לְנִצָּחַ עֲזָבֵנִי, שֶׁכִּחֵנִי?

נָ טַע חָמַד עָרוּגָת גִּנְתִּי?

עָ טוֹר בָּךְ פָּאָז חֲנִיתִי.

צָ עוֹד בְּשַׁעַר בֵּית רַבִּים

רַ עֲשֵׂתִי הָיֹת כְּעֶשֶׂן כָּבִים.

שׁ נִית אוֹסִיף יָד וְאֶקְחָךְ

תּ מָתִי, לֹא אֶעֱזָבְךָ וְלֹא אֶשְׁכַּחְךָ.

גם כאן אקרוסטיכון א"ב חלקי מסורג. אף כאן ש' ו-ת' באות כתקנן, בשל אותה סבה, שהוזכרה לעיל. אף-פה חריזה משותפת לכל שני טורים ולאליטראציות האונומטופאיות משמעות מקבילה לזו שנידונה. אך שיר זה הוא באלאדי מקודמו. יותר מסתורי ורווי מתת. אנו מתוודעים אל דמות מתרעמת, דמעות מזלת ונדהמת. מי היא? היא איננה מופיעה כאם בנים. הפתיחה דראמאטית, מתחילה מרגע הופעתה על ה"במה". גם בהמשך אין רמז להיותה אם לבנים. העימות בינה לבין נוטשה אינו בשל מחויבויות-משפחתיות מקיפות, אלא בשל מחויבות כלפיה בלבד.

דבר מעניין מתרחש בצלעיות השניות של שורות 3, 4, 5, ו-6. בשיר המקורי ובשיר החלקי הימני (4.1) מצאנו בהן או במקבילותיהן נאום חיצוני נוקב. בשירנו אפשר שהנאום הפך פנימי ולפנינו אפוא מונולוג פנימי.

האשה מקטלגת במוחה-בלבה את שהתרחש ומתקשה להאמין. "ולא זכר אהבת כלולי" מצטרף לשורה של פריטים שאינם נזכרים במפורש אך עלו גם עלו במוחה. לכן נמצא שימוש ב-ו' החיבור. המשפט "ולא זכר אהבת כלולי?" – בתמיהה, בכאב. שאלה "למה" נעדרה מהשיר הימני. אך מצויה כאן. זו שאלה רטורית שאינה זקוקה לתשובה.

המונולוג הפנימי חותם כמו שפתת. "שכחני" נרדף ל"לא זכר", כאלו הואשם הבעל-אלוקים בעשה ובלא-תעשה כאחד.

מלת השלילה "לא" משמשת כמוטיב-מנחה. אליה מצטרפים עוד שבעה לְמִדִּין בארבעה טורי המונולוג.

תשובת הבעל מעודנת בשיר זה מתשובתו בשיר הימני. היא מלאת רוך. אינה מזכירה תלונה. האשה מתוארת כנטע חמד וכערוגת גינה מועדפת.

בטורי האותיות ע', צ' ו-ר' מתוארת שיבתו ההירואית. הוא עטור חנית, צועד בראש וממגר אויבים כעשן.

הכינוי "תמתי", שאינו מתאים לאם-בנים (אלא במובן רגשי) מתאים מאוד לאשה המוצגת בתבנית חלקית זו כמאורסת או ככלה בתחילת דרכה.

קיים תיאום חלקי בשיר חלקי זה בין טענות האשה לתשובת הבעל. כנגד "לא" כפול שהיא מזכירה בטורי האותיות ו' ו-ח' משיב הוא ב"לא" כפול בטור החותם את השיר. הופעתו המעודנת של הבעל ותשובתו הבהירה והתכליתית הופכת את השיר מבאלאדה לרומאנסה, שמשוררים ומבקרי שירה מחליפים אותן זו בזו³⁴. בין המבחינים ביניהן יש המתקמדים בתחום המבני. מהלכה של הבאלאדה, לפיהם, לינארי (היא אצה לקראת שיאָה), ואילו מהלכה של הרומאנסה מעגלי. אחרים, ביניהם פייכמן, מבחינים בין חשכת הבאלאדה לבהירות הרומאנסה. יניב מציע לקבוע את ההבדל לאור בדיקת הלירי, האפי והדראמאטי בכל אחת מהן. ברומאנסה שולט הלירי, ואילו בבאלאדה – האפי והדראמאטי באופן שווה. שירנו מעגלי, בהיר ושולט בו הלירי. אליבא דכל המוזכרים לעיל הוא ייחשב אפוא כרומאנסה.

4.3. התבוננות בטורים מוצלבים מימין לשמאל

- 1 **אִם הַבָּנִים פִּיוֹנָה מְנַהֶמֶת**
- 2 **דְּמַעוֹת מְזֹלֶת וְדוֹמָמֶת וְנִדְהָמֶת:**
- 3 **– הַשְּׁלִיכֵנִי בְּעָלִי וְסָר מֵעָלִי**
- 4 **חֲדָה עָלִי כָּל תּוֹלָלִי.**
- 5 **טָרְפָנִי כְּנִדָּה וּמִפָּנִי הִדִּיחָנִי**
- 6 **לָמָּה לְנֶצַח עֲזָבָנִי, שְׂכַחָנִי?**
- 7 **– מֶה-תִּתְּאוֹנְנִי עָלִי יוֹנָתִי**
- 8 **עָטוּר בָּךְ כָּאֵז חֲנִיתִי.**
- 9 **פָּנִיתִי אֵלֶיךָ בְּרַחֲמֵי הָרְבִים**
- 10 **רַעֲשֵׁתִי הָיִיתָ כְּעֶשֶׂן כְּבִים.**
- 11 **שְׁחֹרָתִי, לָעֵד לֹא אֶזְנַחָךְ**
- 12 **תִּמָּתִי, לֹא אֶעְזָבְךָ וְלֹא אֶשְׁכַּחָךְ**

בווריאציה זו יתגלה אקרוסטיכון מעניין. חלק מאותיות הא"ב מופיעות ברצף הרגיל שלהן (ד'-ה'; ח'-ט'; ל'-מ'; ע'-פ'; ר'-ש'-ת') וחלק בדילוג של שתי אותיות (א'-ד'; ה'-ח'; ט'-ל'; מ'-ע'; פ'-ר') – פועל יוצא מהצלבת הטורים. החרוז ומשמעויותיו – כב"שירים" הקודמים.

הייחוד של השיר, כפי שהוא נתון לפנינו, הוא בהצגה חדה יותר של הדמויות. האשה מוצגת כאם בנים וכנטושת-בעל. טענותיה נובעות מהוויה כפולה זו, אך היא מדגישה בעיקר את נטישתה כאשה. היא אינה מדברת בלשון רבים אלא בלשון יחיד ("עלי" (2X): "עזבני, שכחני"). היותה אם לבנים מוצגת ע"י הדובר-השר בלבד. אלוקים מופיע כמתגונן בוויכוח ("מה תתאונני עלי..."). אין הוא רך כבשיר השמאלי (4.2). הוא פותח בדחיית התלונה (שורה 7) ומסיים בהבטחה. כאילו שטחו השניים טענותיהם בבית משפט. אוירתו הדחוסה של בית-המשפט, דו-השיח הקשה והעמדה חדה של דמויות מקוטבות, על-כל-פנים ברובד הגלוי, מחדדים את אפיונו הבאלאדי של השיר. רק טור אחד זקוק להשלמה תחבירית. בטור 10 יש להשלים את המושא ("רעשתי (אויבים) היות כעשן כבים"). לפנינו אפוא יחידה שלמה. חלק מתוך שלם שהוא שלם.

4.4. חתבוננות בטורים מוצלבים משמאל לימין

- 1 בַּלֵּב מִתְאֹנֶנֶת וּבִפֶּה מִתְרַעֶמֶת
- 2 גּוֹעָה בְּבָכִי וּבְמַר נֹאֲמָת
- 3 וְלֹא זָכַר אֶהְבֵּת כְּלוּלִי
- 4 זֶרְנִי וּפְזָרְנִי מֵעַל גְּבוּלִי
- 5 יִקְשְׁנִי בְּכָבֶד וְלֹא הִנִּיחֵנִי
- 6 כָּלוּ עֵינַי בְּתוֹכָחוֹת וּפְתָחִי
- 7 נָטַע חֶמֶד עָרוּגַת גִּנְתִּי?
- 8 שִׁיחַ פְּלוּלִיךָ כְּבָר עָנִיתִי
- 9 צָעוּד בְּשַׁעַר בֵּית רַבִּים
- 10 קָמִיךָ, אֲשֶׁר עָלִיךָ מִתְרַבִּים
- 11 שְׁנִית אוֹסִיף יָד וְאֶקְחָךְ
- 12 תִּמּוּ וְסָפוּ דְּבָרֵי וּבִוְחָךְ

האקרוסטיכון בווריאציה זו כאקרוסטיכון בווריאציה הקודמת (4.3). חלק מאותיות הא"ב מופיעות ברצף הידוע שלהן (ב'-ג'; ו'-ז'; י'-כ'; נ'-ש' (=ס'); צ'-ק' ש'-ת') וחלק בדילוג של שתי אותיות (ג'-ר'; ז'-י'; כ'-נ'; ש' (=ס')-צ') או של אות אחת (ק'-ר') – כמתבקש מהצלבת

הטורים.

החרוז ומשמעויותיו – כבכל ה"שירים" הקודמים.

הסוגה באלאדית מאוד. זהות האשה עלומה. היא אינה מוצגת כאם בנים. מתוארים ארבעה שלבים הקודמים לנאומה. התאוננות בלב, התרעמות בפה (עדיין בלתי מנוסחת, בלתי-מקוטלגת). געייה בבכי, המקבילה להתאוננות בלב, ונאום-מר, המקביל להתרעמות בפה.

התחלת הנאום ב-ו' החיבור מחזקת קיומו של מונולוג פנימי בשיר. נקודת המשבר היא זו המוצגת בטור האות ו': "ולא זכר אהבת כלוליה?", בהפתעה בתרעומת, בתמיהה. קריאת "א" (בחרוזי הטורים של אותיות ו' ו-ז') מדגישה את הבכי המלווה את הקינה הווכחנית הזו.

אך אפשר שהמונולוג חיצוני, כי נקבע במפורש "במר נואמת" ואלוקים עונה ל"שיח פילוליה" של הדוברת.

פנייתו של המשיב אל נערתו-תמתו רכה (כבווריאציה השמאלית של השיר (4.2)) בשורות של אותיות צ' ו-ק' הוא מנמק את תשובתו שבשורה 8.

שורות הסיום ממירות ווכחנות מילולית ("דברי ויכוחיך") באינטימיות מרגשת ("אוסף יד ואקחך"). הפייטן עושה שימוש כפול בשורש סו"ף. "אוסף" לציון עתיד יחליף את "ספו", המציין הווה וכחני.

טור אחד זקוק להשלמה. בטור 10 יש להוסיף נשוא ("קמך אשר עליך מתרבים ייעלמו"). אשר לסוגה? ספק רומאנסה, ספק באלאדה. אם נבדוק את מערכת הכוחות של הלירי האפי והדראמאטי נכריע לטובת הרומאנסה, כי שיר זה נשלט ע"י יסוד לירי³⁸.

5. חתימה

עיונים בעולמו הלגיטימי של השיר העלו השערות חדשות בעניין סוגתו, שהיא ספק קינה, ספק באלאדה, ספק קינה באלאדית וקרוב לוודאי קינה באלאדית אלגורית. פירוק לגורמים, שכל אחד מהם עומד בפני עצמו וכולם יחדיו מצטרפים לשלם אחדותי-חווייתית וגם אסתטי, אפשר לגלות בו פן סוגתי נוסף, רומאנסה. תהיה סוגתו אשר תהיה דומה, שגילוי פנים חדשות בשיר העתיק היטיב עמו ועם קהליו.

6 נספח

מצורפים שקפים, המהלכים מן השלם אל חלקיו.

השימוש בהם ייעשה בשלושה שלבים.

א. דיון בשיר השלם המקורי.

ב. דיון בחלקיו המודולאריים, היינו במחציות השיריות, לסוגיהן.

ג. שיבה אל השלם, על מנת לבדוק את תרומת העיון בחלקיו ה"שלמים".

הערכתנו היא, שהשלם יכול יותר מסכום חלקיו.

ותקוותנו, שהתוודעות הלומדים לכך תקנה לפיוט את מקומו המתאים בקאנון-ספרותי-עכשווי.

הערות ומראי מקומות

1. יהודה רצהבי (תשל"ט, 1979). אם הבנים, לקט פיוטים לימים הנוראים, ירושלים, ספרית המורה הדתי, ג', משרד החינוך והתרבות, אגף החינוך הדתי, עמ' 20-24.
2. כנסת ישראל שואלת שיבוציה ממגילת איכה ומתהלים. הקב"ה שואל שיבוציו ממגילת שיר השירים ומנבואות הנחמה, בעיקר של ישעיהו. שם, עמ' 23.
3. ראשיתו במקרא והמשכו בספרי בחכמים ובפיוט. במקרא נמצאנו בישעיהו מ"ט, 14-15 ובתלמוד בבבלי ברכות ל"ב ע"ב, שם הוא רחב יותר, בן שלושה מחזורים, שם, עמ' 22.
4. בעיקר אקרוסטיכון א"ב, אותיות ש' ו-ת' מוכפלות, להדגשת ההבטחה. החרוזים עשירים ומגוונים, שם, עמ' 24.
5. שם, עמ' 20.
6. שם, עמ' 20.
7. שם, עמ' 23.
8. שם, עמ' 24.
9. עדי צמח (תשכ"ב, 1962) מבוא, בספרו כשורש עץ, קריאה חדשה בי"א שירי חול של שלמה בן גבירול, ירושלים, עכשיו, עמ' 7-12.
10. שם, עמ' 10.
11. שם, עמ' 11-12.
12. בנדוט, קרוע'ה (תשמ"ג, 1983). מדריך לאסתטיקה (תרגום: גאיו שילוני). תל-אביב, הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, עמ' 9-23, 42-47.
13. שם, עמ' 47.
14. ס', יזהר (תשמ"ד). סיפור אינו, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, עמ' 9-10.
15. שם, עמ' 9.
16. ראה הערה 11.
17. עזרא פליישר (תשל"ה, 1975). שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים, כתר, עמ' 41-46.
18. ראה הערה 6.
19. עזרא פליישר, שם.
20. טליה הורוביץ (תש"ן, 1990). קינה מקראית, בתוך הקינה בשירת אורי צבי גרינברג, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", הוגש לסנט של אוניברסיטת "בר-אילן", עמ' 15-41.
21. שם, עמ' 23-35.
22. J.T. Shipley (Edit) (1970). Ballad, Dictionary of World Literature Terms, London, George Allen and Unwin L.T.D. pp. 25-26.
- "בלדה", האנציקלופדיה העברית, ח', עמ' 786-790.

23. עזריאל, אוכמני (תשל"ז, 1976). תכנים וצורות, לקסיקון מונחים ספרותיים, תל-אביב, ספרית פועלים, עמ' 105-106.
24. שלמה, יניב (תשמ"ו). הבלדה העברית פרקים בהתפתחותה, חיפה, אוניברסיטת חיפה, עמ' 258, הערה 5.
25. שם, עמ' 15.
26. שם, שם.
27. שם, עמ' 31.
28. שם, עמ' 32-33.
29. שם, עמ' 33-34.
30. אצל דניאל גולדשמידט (מגיה מבאר) (תשכ"ח, 1968). סדר הקינות לתשעה באב כמנהג פולין וקחילות האשכנזים בארץ ישראל, ירושלים, מוסד הרב קוק, עמ' קא-קב; צח-ק.
31. מעניינת העובדה שאין בשיר תקבולות נרדפות. ואולי ניתן למצוא טעם לכך. הגלות כל-כך קשה ומקפת שכל פרט שיתואר לא יבטא את המצב לאשורו, אלא יש להשלימו, להוסיף עליו.
- ולעניין התקבולת הניגודית – הקינה מעצימה ניגודים, בעיקר ניגודים בין זמנים: מה שהיה עומד בניגוד גמור למה שהוזה. התקבולת הניגודית תורמת לעיצוב הזמנים המהופכים.
32. ראה גם אצל יהודה רצהבי, 23.
33. שם, שם.
34. שלמה יניב, 36 וראה הבחנה קודמת אצל דב לנדאו, (תשל"ל, 1970). חיסודות חריתמיים של השירה, ירושלים ותל-אביב, שוקן, עמ' 224.
36. שם, שם.

השיר השלם:

אלעזר הקליר

אם הבנים

בִּלְבַּב מִתְאוֹנְנֶת וּבִפֶּה מִתְרַעֶמֶת
דְּמָעוֹת מְזֵלֶת וְדוֹמָמֶת וְנִדְהָמֶת:
וְלֹא זָכַר אֶהְבֵּת כְּלוּלִי
חֲדָה עָלַי כָּל תּוֹלָלִי.
יִקְשְׁנִי בְּכַבֵּד וְלֹא הִנִּיחֵנִי
לָמָּה לְנֶצַח עֲזָבֵנִי, שְׂכַחֵנִי?
נָטַע חֲמֵד עֲרוּגַת גִּנְתִּי?
עָטוּר בָּךְ כְּאִז חֲנִיתִי.
צָעוּד בְּשַׁעַר בֵּית רַבִּים
רַעֲשֵׁתִי הָיִית כְּעֶשֶׂן כְּבִים.
שְׁנִית אוֹסִיף יָד וְאֶקְחָךְ
תִּמְתִּי, לֹא אֶעֱזָבְךָ וְלֹא אֶשְׁכַּחְךָ.

אִם הַבָּנִים כִּיּוֹנָה מְנַהֶמֶת
גּוֹעָה בְּבִכִּי וּבִמְר נּוֹאֶמֶת
– הַשְׁלִיכֵנִי בְּעָלִי וְסָר מֵעָלִי
זֶרְנִי וּפְזֹרְנִי מֵעַל גְּבוּלִי
טָרַפְנִי כְּנִדָּה וּמִפְּנֵי הַדִּיחֵנִי
כָּלוּ עֵינַי בְּתוֹכָחוֹת וּפְחָנִי
– מַה-תִּתְּאוּנֵנִי עָלַי יוֹנְתִי
שִׁיחַ פְּלוּלִיךָ כְּבָר עָנִיתִי
פָּנִיתִי אֵלֶיךָ בְּרַחֲמֵי הָרַבִּים
קָמִיךָ, אֲשֶׁר עָלֶיךָ מִתְרַבִּים
שְׁחֹרַתִּי, לָעַד לֹא אֶזְנַחְךָ
תִּמּוּ וְסָפוּ דְּבָרֵי וּכְוַחְךָ

אלעזר הקליר

אם הבנים

1	אם הבנים כיונה מנהמת	בלב מתאוננת ובפה מתר עמת	} דברי הדובר "המספר"
2	אועה בבכי ובמר נואמת	דמעות מזלת ודוממת ונד המת:	
3	השליכני בעלי וסר מעלי	ולא זכר אהבת כלולי	} דברי האשה (-כנסת ישראל)
4	זרני ופאני מעל גבולי	חדה עלי כל תוללי	
5	טרפני כנדה ומפניו הדיחני	יקשני בכבד ולא הניחני	
6	כלו עיני בתוכחות ופחני	למה לנצח עזבני, שכחני?	
7	מה-תתאונני עלי יונתי	נטע חמד ערוגת גנתי?	} תשובת הבעל (=אלוק)
8	שיח פלוליק כבד עניתי	עטור פך פאז חניתי.	
9	פניתי אליך ברחמי הרבים	צעוד בשער בת רבים	
10	קמיה, אשר עליך מתרבים	רעשתי היות פעשן כבים.	
11	שחורתי, לעד לא אונחך	שנית אוסיף יד ואקחך	
12	תמו וספו דברי ופוחך	תמתי, לא אעזבך ולא אשכחך.	

הערות:

אקרוסטיכון: א"ב (ש+ת X 2).

חריזה: מתחלפת. לכל 4 צלעיות חרוז זהה.

שורות 1-2 – חריזתן אונומתופאית: מת – צליל קינה.

שורות 3-4 – חריזתן אונומתופאית: א י – צליל קינה, כאב.

שורות 5-6 – חריזתן, ני, מביעה התרכזות בדובר-השר-המקונן.

תשתית מקראית כפולה: מגילת איכה ושיר השירים, לציון קינה ותקווה.

מערכת היחסים: מן המאוחר אל המוקדם: אם בנים, אשת-איש, ארוסה-תמה.

סוגה (ז'אנר): גאולה (ואולי קינה); באלאדה אלגורית; קינה-באלאדית-אלגורית;

רומאנסה).

סיום: פתוח? סגור?

אגף ימני של השיר:

1	אִם הַבָּנִים כִּיּוֹנָה מְנַהֶמֶת	} דברי הדובר "המספר"
2	גִּיעָה בְּכִי וּבְמַר נֹאמֶת	
3	– הַשְּׁלִיכֵנִי בְּעָלִי וְסָר מֵעָלַי	} דברי האשה (-כנסת ישראל)
4	זֶרְנִי וּפְזַרְנִי מֵעַל גְּבוּלִי	
5	טָרַפְנִי כְּנֶדֶה וּמִפָּנֶיךָ הִדִּיחֵנִי	
6	כָּלֹו עֵינַי בְּתוֹכָחוֹת וּפְחֵנִי	
7	– מֵה־תִּתְּאוּנֵנִי עָלַי יוֹנָתִי	} תשובת הבעל (=אלוק)
8	שִׁיחַ פְּלוּלֶיךָ כְּכָר עֲנִיתִי	
9	פָּנִיתִי אֵלֶיךָ בְּרַחֲמֵי הָרַבִּים	
10	קָמִיךָ, אֲשֶׁר עָלֶיךָ מִתְרַבֵּים	
11	שְׁחֹרַתִּי, לָעֵד לֹא אֶזְנַחֲךָ	
12	תָּמוּ וְסָפוּ דְּבָרֵי וּכְוַחֲךָ	

הערות:

אקרוסטיכון: א"ב חלקי מסורג. ש' ו-ת' רצופות.

חריזה: מתחלפת. לכל 2 צלעיות חריזה זהה.

שורות 1-2 – חריזתן אונומטופאית. מַת – צליל קינה.

שורות 3-4 – חריזתן אונומטופאית. א י – צליל קינה, כאב.

שורות 5-6 – חריזתן, נִי, מביעה התרכזות בדובר־השר־המקונן.

מערכת היחסים: מן המאוחר אל המוקדם: אם הבנים, אשת-איש, ארוסה-תמה.

סוגה (ז'אנר): קינה־באלאדית־אלגורית.

סיום: פתוח? סגור?

אגף שמאלי של השיר:

דברי הדובר
"המספר"

בלב מתאוננת ובפה מתרעמת
ד מעות מזלת ודוממת ונדהמת:

דברי האשה
(-כנסת
ישראל)

ולא זכר אהבת כלולי
חדה עלי כל תוללי.
יקשני בכבד ולא הניחני
למה לנצח עזבני, שכחני?

תשובת הבעל
(=אלוק)

נטע חמר ערוגת גנתי?
עטור כך פאז חניתי.
צעוד בשער בת רבים
רעשתי היות פעשן פבים.
שנית אוסיף יד ואקחך
תמתי, לא אעזבך ולא אשפךך.

הערות:

אקרוסטיכון: א"ב חלקי מסורג. ש' ו-ת' רצופות.

חריזה: מתחלפת. לכל 2 צלעיות חריזה זהה.

שורות 1-2 – חריותן אונומטופאית. מת – צליל קינה.

שורות 3-4 – חריותן אונומטופאית. א י – צליל קינה, כאב.

שורות 5-6 – חריותן, ני, מביעה התרכזות בדובר-השר-המקונן.

מערכת היחסים: גבר ואשה בתחילת דרכם המשותפת או בהמשכה.

סוגה (ז'אנר): רומאנסה.

סיום: סגור.

כיאסם (הצלבה) מימין לשמאל:

1	אם הבנים כיונה מנהמת	}	דברי הדובר "המספר"
2	דמעות מזלת ודוממת ונדהמת:		
3	השליכני בעלי וסר מעלי	}	דברי האשה (-כנסת ישראל)
4	חדה עלי כל תוללי.		
5	טרפני כנדה ומפני הדיחני		
6	למה לנצח עזבני, שכחני?		
7	מה-תתאונני עלי יונתי	}	תשובת הבעל (=אלוק)
8	עטור בק באז חניתי.		
9	פניתי אליך ברחמי הרבים		
10	רעשתי היות כעשן כבים.		
11	שחורתי, לעד לא אונחך		
12	תמתי, לא אעזבך ולא אשכחך.		

הערות:

אקרוסטיכון: חלק מהאותיות ברצף. חלק בדילוג של 2 אותיות, פועל-יוצא

מהצלבת הטורים.

חריזה: מתחלפת. לכל 2 טורים חריזה זהה.

שורות 1-2, 3-4, 5-6 – חרוזים אונומטופאיים, כב"שירים" הקודם

שורות 5-6 – חריזתן, ני, מביעה התרכזות בדובר-השר-המקונן.

מערכת היחסים: מן המאוחר אל המוקדם: אם בנים, אשת-איש, ארוסה-תמה.

סוגה (ז'אנר): קינה-באלאדית-אלגורית.

סיום: פתוח? סגור?

כיאסם (הצלבה) משמאל לימין:

1	בִּלְבַּב מִתְאוֹנְנֶת וּבִפֶּה מִתְרַעֶמֶת	}	דברי הדובר "המספר"
2	גִּוְעָה בְּכִי וּבְמַר נֹאֲמָת		
3	וְלֹא זָכַר אֶהְבֵּת כָּלֹלִי	}	דברי האשה (-כנסת ישראל)
4	זֶרְנִי וּפְזֹרְנִי מֵעַל גְּבוּלִי		
5	יִקְשְׁנִי בְּכֶבֶד וְלֹא הֵנִי חֲנִי		
6	כָּלוּ עֵינַי בְּתוֹכָחוֹת וּפְחֲנִי		
7	נִטַּע חֲמֵד עָרוּגָת גִּנְתִּי?	}	תשובת הבעל (=אלוק)
8	שִׁיחַ פְּלוּלִיךָ כְּבָר עָנִיתִי		
9	צָעוּד בְּשַׁעַר בֵּית רַבִּים		
10	קָמִיךָ, אֲשֶׁר עָלִיךָ מִתְרַבִּים		
11	שְׁנִית אוֹסִיף יָד וְאֶקְחָךְ		
12	תָּמוּ וְסָפוּ דְּבָרֵי וּפְחֲךָ		

הערות:

אקרוסטיכון: חלק מהאותיות ברצף. חלק בדילוג של 2 אותיות, פועל-יוצא מהצלבת הטורים.

חריזה: מתחלפת. לכל 2 טורים חריזה זהה.

שורות 2-1, 3-4 ו-5-6 – חרוזים אונומטופאיים, כב"שירים" הקודמים.

שורות 5-6 – חריזתן, נִי, מביעה התרכזות בדובר-השר-המקונן.

מערכת היחסים: גבר ואשה בתחילת דרכם המשותפת או בהמשכה.

סוגה (ז'אנר): קינה באלאדית אלגורית? רומאנסה?.

סיום: פתוח? סגור?