

"העורב" ואברתו העברית
דיון לשוני-ספרותי בעשרה תרגומים עבריים לשיר העורב
מאת אדגר אלן פו

לדוד טנא, לזכר

תוכן העניינים

מבוא

א. נושא השיר – העורב

1. דימויו השלילי

2. השם

ב. המשקל והחריזה

1. המשקל

2. החריזה

ג. פרי הילולים או מעשה היתולים

1. ניגודי דעות על ערכו הספרותי

2. גנבה ספרותית?

3. דבר והיפוכו באותה ביקורת

ד. מצאי התרגומים לעברית

1. התרגומים בסד המבנה

ה. העורבים של ז'בוטינסקי

1. תרגום 1914

2. תנופה למבטא הספרדי

* יסודו של מאמר זה בעבודת גמר לתואר השני שכתבתי בהדרכתם של פרופ' דוד טנא וז"ל ופרופ' אהרן ממן יב"א בחוג ללשון העברית, האוניברסיטה העברית בירושלים, והגשתי בשנת תשס"ח. ראשיתו של החיבור בהרצאה שנשאתי בסמינריון של ד' טנא וז"ל על "הלשון בתרגומים לעברית בעת החדשה", שבו בדקנו יצירות ספרות שתורגמו יותר מפעם אחת. ההרצאה התפתחה לעבודה סמינריונית שבה ערכתי השוואה שיטתית של שני תרגומי זאב ז'בוטינסקי ל"העורב". לימים הרחבתי את היריעה וצירפתי להשוואה את יתר תרגומי "העורב" לעברית.

3. תרגום 1923
4. ז'בוטינסקי כנגד ז'בוטינסקי: השוואת שני התרגומים
5. תגלית: נוסח שלישי, "לטיני"
6. ז'בוטינסקי הרומי
7. מוקדם או מאוחר?
8. הנוסח הגנוז של ז'בוטינסקי
9. סיכום "משולש ז'בוטינסקי"
- ו. תרגום יעקב אורלנד
 1. זיקת אורלנד לפו ושירו "פו"
 2. חידושים או שיבושים: בחינת מילות התרגום
 3. סיכום ביניים: מקום הצרה – שם האפנה
 4. צלילה לעומק הצלילים: התבנית הצלילית החוזרת (אליטרציה)
 5. חריזה צורמנית (דיסוננטית)
 6. איבוד מדעת: העברית מאבדת עיצורים ותנועות
 7. אורלנד שופך אור על עצמו: "קצת לפני המדינה"
- ז. תרגום עדוא בן גוריון (עב"ג)
 1. "בלדת הייאוש" – גורלו של עב"ג
 2. היתרון ביד הלשון
 3. דמיות מזה וריחוק מזה
 4. ישן לפני חדש
 5. מה עוד נותר (למתרגמים)?
- ח. תרגום יהושע כוכב
 1. חריגות על גבי חריקות
 2. בין "לא יותר" ל"לא עוד"
 3. החריזה, התבנית הצלילית, התחביר
 4. כמה חידושי לשון
 5. הכול פתוח
- ט. תרגום שמואל פרידמן
 1. פזמון וקץ בו
 2. העברית נסוגה
 3. המרצע מקדים לצאת
 4. משקל בלתי שקול
 5. ברבות תרגומים תרבה הדמיות
- י. סיכום ביניים: "העורב" לעומת "אם" (IF)
- יא. תרגום דוד בנאור
 1. האומנם קרוב יותר ללשון ימינו?

2. אפנת ההתחדשות

3. "לא עוד אור": אנטומיה של פזמון

יב. תרגום אורי סלע

1. הצהרת כוונות: לשם מה עוד תרגום?

2. החרוז השונה בשבעת הבתים הראשונים

3. סטיות בולטות ממשמעויות במקור

4. סלע מול ז'בוטינסקי

5. במשיכת קולמוס

יג. תרגום חנה ניר

1. "בשפה דיבורית וקולחת"

2. תרגום "עוקף ז'בוטינסקי"

יד. שמונה בעקבות אחד

1. כל הקודם זוכה

2. האומנם וריאציה?

טו. שיטת טנא להשוואת תרגומים

1. האורן והתמרה

2. השוואה לשם מה?

3. חידת טנא

4. קביעת הקרבה למקור מבחינת התוכן

טז. סיכום: עוד עורבנו חי!

מבוא

השיר העורב הוא הבולטת ביצירותיו, בשירה ובפרוזה, של אָדגר אָלן פּו, שחי בארצות הברית במחצית הראשונה של המאה ה-19. לשיר מחורז זה, על 18 בתיו ו-108 שורותיו (בהן בעלות חריזה פנימית), יצאו מוניטין ברחבי העולם והוא תורגם לשפות רבות ונתקבל על קוראיו כעלילה מרטיטה רבת סוד וקסם.

ביסוד סוד ההצלחה של העורב עומד מבנהו ה"הנדסי" (כפי שתיארו פו עצמו בחיבור שפרסם כחכמה-שלאחר-מעשה בשם "הפילוסופיה של החיבור"). מיוחדים במבנה זה המשקל המדוד, החריזה המיוחדת, לרבות חריזה פנימית, ומעל לכול המצלול, שעיקרו בסיומת האחידה שבהברת or- ("ור") המשתזרת בארבע משש שורותיו של כל בית, הנחתם במילה nevermore, שהייתה לשם דבר.

בדיון לשוני-סגנוני זה בחנתי תופעות שברקע השיר, ובהן: העורב כנושא תוך אזכור מקורות אחרים בכתובים ובפולקלור, שבהם נרתם העורב למילוי משימה מכרעת; האפשרות שהבחירה בשם raven (ולא בנרדפתה crow) היא שכיוונה את פו ל-"never" ול-"nevermore", הלא היא מילת הברית החותמת כל בית בשיר; המשקל

והחריזה שבשיר על חריגותיהם (חרף המבנה ה"הנדסי") תוך בחינת טענתה של חוקרת הספרות זיוה שמיר, כי אלה "נקנו במשיכה" משירה של אליזבת בֶּאָרְת־בראוננג "חיונה של ליידי ג'ילדין"; הצגת דעות מנוגדות בדבר ערכו הספרותי של השיר: מן הצד האחד "אכססזה שרית" (י' נדבה), ומן הצד שכנגד "פארודיה" (י' ויסלר).

העורב הורק מאנגלית לעברית עשר פעמים בידי תשעה מתרגמים, שכן זאב ז'בוטינסקי – ראשון המתרגמים – הוציא מתחת ידיו שני תרגומים; הם ראו אור ב־1914 וב־1923. ערכתי השוואה מדוקדקת בין שני הנוסחים, וזו העלתה כי נוסף על רצונו המאוחר של ז'בוטינסקי להחרות אחרי פו ולחרוז בהברת –זר (במקום "לעולם לא" בתרגומו הראשון) הרי השינויים שחלו בלשונו בתשע השנים שבין התרגומים דחקו בו לגלות ויתור גורף על צורות ומטבעות לשון מן המקרא והניעוהו להתרחק מלשון מליצה, שרווחה בשירה העברית בימים ההם.

במהלך התחקותי אחר דבקוהו העיקשת והמתמשכת של ז'בוטינסקי בתרגומי שיר זה (לעברית כלרוסית) עלה בידי לגלות בגנון מכון ז'בוטינסקי דפים לא מתוארכים רשומים בידי ז'בוטינסקי בעברית בתעתיק לטיני, והם נוסח נוסף, שלישי, של תרגום העורב. לאחר השוואה לשני התרגומים האחרים קבעתי אותו כנוסח שנועד לשפר את תרגומו הראשון (1914), אלא שתרגום-ביניים זה נעשה מיותר, משגמלה בו ההחלטה להיענות לאתגר של פו בעל ה־זר ולהמיר את "לעולם לא" ב"אל עֶד־אֵין־דוֹר".

בעקבות ז'בוטינסקי, על שני תרגומיו, באו שמונה מתרגמים: ח"ד נוסבוים (1925), יעקב אורלנד (1947), עדוא בן־גריון (1957), יהושע כוכב (1983), שמואל פרידמן (1984), דוד בנאור (1992), אורי סלע (1993) וחנה ניר (1993).

יציא דופן הוא תרגומו של נוסבוים, המושפע מההטעמה ה"אשכנזית" המלעילית שאינה מתחשבת בשוואים ומקלה ראש במשקל. יתר התרגומים כתובים בהטעמה וההיגוי הספרדיים, נוטים להקפדה על המשקל, ואין ניכרים בהם הבדלים בולטים ברמת הלשון ובשימושה.

את בחינת התרגומים בזיקתם למקור ובהשוואתם זה לזה עשיתי בדרך "הַנְּחָתָם" – המאוחר על גבי המוקדם יותר – בסדר חיבורם. בבדיקת כל תרגום שמתי דגש מיוחד בצד של הלשון: חידושי מילים וצורות, גילויי לשון נופל על לשון, "חרות המשוור" וכיוצא בזה. אגב כך פניתי מדי פעם לדיון נוסף ולסיכום ביניים בהידרשי לתופעות חריגות בעברית המתחדשת, כגון ניוון הגייתן של ה, ת, ע (מלבד איבוד המבטא הייחודי לעיצורים ק, ט, ו, שנזדהו עם פ, ת ו־ב רפה), הונחת השוואים הנעים, חריזה צורמנית (דיסוננטית) ותבנית צלילית חוזרת (אליטרציה).

לאחר בחינת התרגומים והשוואתם פניתי לדיון בטענת א' סתוי, כי המתרגמים שבאו לאחר ז'בוטינסקי לא תרגמו מחדש את נוסח פו אלא חיברו וריאציה על תרגום ז'בוטינסקי. לאחר בחינה קפדנית שללתי טענה זו חרף תופעות הדמיות שמטבע הדברים צפויים מראש, כשכמה וכמה קְטִים על אותו טקסט עצמו לתרגמו. עדיפותו

של ז'בוטינסקי נבעה מעצם היותו ראשון שדלה מאותו מאגר מילים מצומצם ממילא, החזרו על עצמו.

חלקה האחרון של עבודה זו דן ב"שיטת טנא" להשוואת תרגומים. פרופ' דוד טנא – במחקרו האחרון לפני מותו, שעניינו השוואת 16 תרגומי שירו של היינריך היינה "עץ האורן" לעברית – הציע "מודל [...]" המאפשר לתאר השוואה בין שני תרגומים ומעלה שהם תרגומים עבריים לשיר אחד.

העליתי את הבעיות הכרוכות בשיטה זו והבעתי הסתייגויות. אגב כך נגעתי בשאלת היסוד: השוואה לשם מה? ונתליתי באילנות גבוהים בספרות ובתרגום, מח"ן ביאליק ועד ע' דיקמן בן זמננו, הקובעים, כי "במקום שהאחד 'מדויק ונאמן' שם האחר 'יפה ומבריק'" ואינם נוטים לשפוט תרגום דווקא על פי דיוקו למקור מילה כנגד מילה. לסיום עבודתי הצעתי מודל משלי לקביעת קרבת תרגום למקור מצד התוכן, והדגמתי בשיר העורב של פו. בהשוואה בין שני תרגומי ז'בוטינסקי, למשל, על פי מודל זה הרי המוקדם קרוב למקור יותר מהמאוחר, שדווקא הוא התקבל כנוסח ה"קלסי", שאף לא אחד מהמתרגמים האחרים העמיד לו חלופה.

הנוסח המקורי של "העורב" לאדגר אלן פו

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
'Tis some visitor,' I muttered, 'tapping at my chamber door -
Only this, and nothing more'.

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; - vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore -
For the rare and radiant maiden whom the angels named Lenore -
Nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me - filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door -
Some late visitor entreating entrance at my chamber door; -
This it is, and nothing more',

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
 'Sir,' said I, 'or Madam, truly your forgiveness I implore;
 But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
 And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
 That I scarce was sure I heard you' - here I opened wide the door ; -
 Darkness there, and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
 Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before
 But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,
 And the only word there spoken was the whispered word, 'Lenore!'
 This I whispered, and an echo murmured back the word, 'Lenore!'
 Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
 Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.
 'Surely,' said I, 'surely that is something at my window lattice;
 Let me see then, what thereat is, and this mystery explore -
 Let my heart be still a moment and this mystery explore ; -
 'Tis the wind and nothing more'!

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
 In there stepped a stately raven of the saintly days of yore.
 Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
 But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door -
 Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door -
 Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
 By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
 'Though thy crest be shorn and shaven, thou,' I said, 'art sure no craven.
 Ghastly grim and ancient raven wandering from the nightly shore -
 Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!'
 Quoth the raven, 'Nevermore'.

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
 Though its answer little meaning - little relevancy bore;
 For we cannot help agreeing that no living human being
 Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door -

Bird or beast above the sculptured bust above his chamber door,
With such name as 'Nevermore'.

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only,
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered - not a feather then he fluttered -
Till I scarcely more than muttered 'Other friends have flown before -
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before'.
Then the bird said, 'Nevermore'.

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
'Doubtless,' said I, 'what it utters is its only stock and store,
Caught from some unhappy master whom unmerciful disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore -
Till the dirges of his hope that melancholy burden bore
Of "Never-nevermore."'

But the raven still beguiling all my sad soul into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore -
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
Meant in croaking 'Nevermore'.

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
'Wretch,' I cried, 'thy God hath lent thee - by these angels he has sent thee
Respite - respite and nepenthe from thy memories of Lenore!
Quaff, oh quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!'
Quoth the raven, 'Nevermore'.

'Prophet!' said I, 'thing of evil! - prophet still, if bird or devil !-

Whether tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted -
On this home by horror haunted - tell me truly, I implore -
Is there - is there balm in Gilead? - tell me - tell me, I implore!
Quoth the raven, 'Nevermore'.

'Prophet!' said I, 'thing of evil! - prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us - by that God we both adore -
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels named Lenore -
Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels named Lenore?'
Quoth the raven, 'Nevermore'.

'Be that word our sign of parting, bird or fiend!' I shrieked upstarting -
'Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! - quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!
Quoth the raven, 'Nevermore'.

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted - nevermore!

השיר "העורב" לאדגר אלן פו (1808–1849) נכתב לפני למעלה מ-160 שנה ומאז נקשרו בו סוד וקסם, שנתעצמו והלכו הן בקרב קוראיו בשפת המקור, האנגלית, הן בקהל דוברי שפות אחרות, שנתוודעו אליו באמצעות תרגומיו, הרבים מספור. פו עצמו חש בלוויית ח"ן זו ונתפש לתנופת המסתורין, שהצמיחה לשירו כנפיים: שנה אחת לאחר פרסום השיר כתב מסה בשם "הפילוסופיה של החיבור" ("The Philosophy of Composition"),¹ ובה הסביר בפירוט ובניתוח מעמיק כיצד חיבר את שירו המפורסם.² גם היום לא פג רתקו של השיר; ולא בכדי עודנו אתגר למתרגמים בשפות רבות.

1. "The Philosophy of Composition", *Graham's Magazine*, April 1846 (*The Works of Edgar Allan Poe in 10 Volumes*)

2. על כמה מענייני מסה זו ארחיב להלן.

גם על תרגומו לעברית רבו הקופצים, שכן נוסף על הרוח הטמירה המרחפת עליו³ הרי מבנהו השירי, הייחודי והמקשה, מעורר פיתוי נוסף להתמודדות. לא נדון כאן בהיבטים ספרותיים אלא ככל שהם מאירים תופעות שבלשון השיר, אך אין אנו פטורים מלהעלות כמה סוגיות שברקע השיר וכתיבתו, ובהן אפתח.

א. נושא השיר – העורב

1. דימויו השלילי

נשאלת השאלה: מדוע מקרב כל בעלי הכנף הטורפים, ועופות הלילה בכללם, נבחר העורב דווקא? והלא העורב איננו עוף לילי ואינו רואה כלל בחשכה... ומניין הנימה המרתיעה ומרטיטה שבדמות העורב, דווקא עוף זה, הרגיל לחיות דרך קבע בשכנותם של אנשים?

תשובה אחת על כך ישיב כל מי שעניו בראשו, והיא: צבעו השחור העז, המבדילו מיתר בני מינו פורשי הכנפיים וההופכו לדימוי תוארי ("שחורות כעורב", שיר השירים ה 11; וכן באנגלית raven locks – תלתלים כעורב = שחורים).⁴

עוד תשובה ייתן כל מי שאוזניו כרויות, והיא צריחתו החזקה. העורב נמנה עם סדרת ציפורי השיר, אלא שהוא נבדל מן המצויות והערכות שבה הן בגודל גופו והן בקריאתו המנסרת והצורמנית, שיש בה להרטיט ולהישמע כחריצת גורל. בכך הבחין עוד ויליאם שייקספיר, בשימו כפי לידי מקבץ דברי השתלהבות לרצח.⁵

עד כאן הממצאים השווים לכל נפש. לדעת מומחה פניתי לזואולוג פרופ' היינריך מנדלסון, והוא אישר את האמור לעיל והוסיף:

לעורבים נקשר שם רע עוד מימי הביניים, ימי ההוצאות להורג והגרדומים. בניגוד לבעלי מקור טורפים אחרים עשוי העורב לנקר חלקי גוף רכים, לרבות העיניים; והעורבים, שכני האדם, היו עטים על הגרדומים. מכאן דימוים השלילי כ"מנקרי עיניים", שהפך ליחס מסורתי שהוליד את הפתגם "גִּדְל עוֹרְבִים – ויִנְקְרוּ את עיניך".

3. בהערת המערכת הנלווית לפרסום תרגומו הראשון (1914) של ז'בוטינסקי ל"העורב" נאמר: "הפואימה הזאת של משורר הבלחות הגאוני אדגר פו [...] עשתה בשעתה רושם אדיר כל כך על הקוראים עד שרבים מהם היו מפחדים להסתכל בלילות בזוית ששם עמדה האנדרטא, שמא יראו על ראשה את העורב. 'העורב' זהו סמל ה'מרה השחורה' ההולכת ומלפפת את האדם הנואש 'מוכה היגון והשבר' כל ימיו כאיוו 'קלפה' אורורה המאפילה עליו בצלה ולעולם לא תתנוו לצאת מרשותה אף לרגע".

4. ויצוין כי ישנו גם עורב אפור, קטן יותר, ואפילו "עורב לבן", שאינו מצוי בטבע אלא כדימוי ספרותי לדבר יוצא דופן, המתבלט בזרותו, כבביטוי "פיל לבן".

5. "The raven himself is hoarse / That croaks the fatal entrance / of Duncan / Under my Battlements ..." (מקבת, מערכה א, תמונה 5); ובתרגומו של א' ברוידא: נָחַר אֶף גִּרְוֹן עוֹרֵב / יִנְקֹר בּוֹאֵר הַמֶּר וְהַנְמָקָהּ שֶׁל דּוֹנְקַן / בְּצֵל בֵּיתִי.

בפולקלור הגרמני, למשל, מצוי שיר השתעשעות עם זאטוטים הקוצב את הקפצתם על הברכיים, שמילותיו:

Hopa, Hopa, Reiter / Wenn er fällt, dann schreit er

Fällt er in den Graben / Fressen ihn die Raben

Fällt er in den Sumpf / Macht der Reiter "Plums..."

ותרגומו (החופשי במקצת) לעברית:

הופּה, הופּה, הָרוֹכֵב / כִּי יִפֹּל יִזְעַק בְּכָאֵב

אִם לְבוֹר יִפֹּל הוּא / אוֹתוֹ עוֹרְכִים יִלְלוּ

אִם לְבָצָה יִפֹּל / בְּצִלִּיל שֶׁל "פְּלוּמְס" יִצְלֶלֶה...

ונהפוך הוא, למרבה ההפתעה, בפולקלור הרוסי, שבו נבחר העורב כגיבור השעשוע לתינוקות (הידוע בעברית בנוסח "סבתא בישלה דייסה"), והוא מוצג בו בחיוב ובחיבה:

Сорока ворона кашку варила деток кашей кормила

והוא, העורב, המופיע בשני שמותיו הנרדפים ברוסית (סוֹרוֹקָה, ווֹרוֹנָה) הוא הדמות החביבה המכינה את הדייסה ומעניקתה לילדים.

גם בסיפורי המקרא, בצד התפקידים החיוביים שמילא העורב – כשלוחו של נח מן התבה, בשך המבול (בראשית ח 7), וְכַמְכַלְפָּלְיוֹ של אליהו הנביא בנחל קִרְיָת (מלכים א יז) – נזכר גם "המְנַקֵּר" שבו: "עֵיִן [...] יִקְרוּהָ עֲרֹבִי נִחַל וַיֹּאכְלוּהָ בְּנֵי נֶשֶׁר" (משלי ל 17). במסורת הערבית העורב הצורח על בית נחשב כמבשר גזרת נדוד יושביו, ולכן קראוהו בשם "עורב ההרחקה" (غراب البين)⁶.

תפיסה זו נתקבלה גם על המשוררים העברים בספרד, ואנו מוצאים במובאות מאת

רבי משה אבן-עזרא:

עֲרֹב כָּל גִּיל מְלַב כָּל דּוֹר הָעֵת לְנֹדֶד קָרָא עוֹרֵב

העורב והיונה משמשים גם כסמל – זה ללילה וזו ליום:

וְשׁוֹר לַיִל אֶשֶׁר יִבְרַח כְּעוֹרֵב

וְהַשֹּׁמֵר כִּיּוֹנָה יִרְדְּפֶהוּ

וכן:

עַד יַעֲלֶה שֶׁמֶר כִּיּוֹנָה מִן

תחת כנף עורב אֶשֶׁר פָּרַח.⁷

גם בלשון הנואמים כימינו נשתגר הביטוי "בקרקור של עורבים שחורים" לתיאור הנטפלים ל"קרובן" ועטים להשחירו ולהכריעו. אף מצלילי קריאת העורב (qra-qra)

6. דוד ילין, תורת השירה הספרדית, חברה להוצאת ספרים שעל יד האוניברסיטה העברית, ירושלים ה'ת"ש, עמ' 24.

7. ילין, שם.

נבנתה תבנית עברית, לשימה בפי מקוננים ומתלוננים, כפי שעשה ח"כ שבח וייס: "לא נשקע בקינה רק רע רק רע, כי לא עורבי ישראל הננו אלא יוני שלומה".⁸

"רק רע" משמש גם את ט' כרמי בתרגומו לאנטיגונה מאת סופוקלס: "על כן עוף השמים / מְבַשֵּׁר רק רע רק רע – פִּי טָפַשׁ גְּרוֹנוֹ בְּדֶם הַמָּת".⁹ זהות המבשר "רק רע" כה מובנת מאליה עד כי שם העורב אינו מפורש כלל, ודי ב"עוף השמים".

סיבה נוספת לבחירה בעורב רואה פרופ' מנדלסון באפשרות שהשיר יסודו במעשה שהיה, והדבר מתיישב היטב עם הנתונים הזואולוגיים, כלהלן:

העורב, כאמור לעיל, אינו עוף לילי. מסיבה כלשהי הוא נעתק ממקלטו הלילי, ובחשכה אין הוא רואה דבר אלא את חלונו המואר של פו, שבשכנותו. הוא נמשך אל האור (כמתואר בבתים ז, ח) ופוגע בזוגיות, שכן אין מטבעם של עופות להבחין בזכוכית ואף אינם מבינים את מהותה ובעיקר את השתקפות בכואתם בה, כפי שהראו הניסיונות.

עד כאן סיפורו הפשוט של העורב כבעל חיים. מכאן ואילך נעורים במוחו ובדמיונו של פו כל המְחַפְּרים המובילים אל הסוד והקסמים וכורכים את העורב השירי עם דמותה המסתורית של לנור.

2. השם

שלא כעופות אחרים שמו של העורב נגזר, על דרך האוֹנוֹמטוֹפִיָּה, מצליל קולו המתגרגר והמנסר. בשפות נחשבות נקבע שמו בשתי דרכי גזירה:

האחת, שבשורשה ההגאים ק + ר: corax בלטינית, corvus ביִּנִית, corbeau בצרפתית, crow באנגלית, krähe בגרמנית, ואולי גם copoka (סוֹרוֹקָה) ברוסית.

השנייה בנויה מההגאים ר + ב / ב: raven באנגלית, rabe בגרמנית, bopon (וורֶן) ברוסית (בהיפוך העיצורים), וקרובה אליה הצורה היחידה הרווחת בלשונות השמיות, הבנויה על ע + ר + ב: ארַב / אֶרֶב באשורית, עורבא בארמית, غراب בערבית, עורב בעברית. לצד הגזירה על פי הצליל שבשמות אפשרית גם דרך אחרת, המובאת במילון בן־יהודה (כרך 9, עמ' 4698), והנשענת על הצורה הערבית עֶרֶב במשמע 'הַיָּה שחור'.

באנגלית, כבגרמנית (וברוסית?), עמדו לבחירה שתי מילים, crow מזה ו־raven מזה, ולשתיהן תבנית פוֹנֵטִית אוֹנוֹמטוֹפִאִית, הניתנת לניצול בשיר.

פו בחר ב־raven, וייתכן שמילה זו היא שכיוונה את מחשבתו אל המילה never, הבנויה משיכול אותם העיצורים, והיא היא מילת הַפְּרִיִּת שבפזמון החוזר בכל בית, nevermore, שהיא בעיית הבעיות של המתרגמים, שכן פו, במסתו "הפילוסופיה של

8. במאמרו "לפי שעה בחוץ", דבר, 28.11.1988.

9. בהוצאת דביר 1970, עמ' 66.

החיבור¹⁰ כאילו מקדש אותה, בגלל צלצולה המיוחד ובגלל הברתה הסופית – וז, שהיא, לדעתו, הולמת ביותר את תוכנו ורוחו של השיר (ואין להתעלם מהתאמתה לחזיונה עם "לנור").

דבריו אלה של פו השפיעו כל כך על המתרגמים, עד כי ביקשו למצוא דומות לה, בהגאים ובתנועות. אחד המתרגמים לעברית, אורלנד, אף נמנע מתרגום והותיר את נְרִמֹר כלשונה. כך נהג גם ז'בוטינסקי: בתרגומו בראשונה את העורב לרוסית (1895/6) הותיר את נְרִמֹר ואף כתבה באותיות לטיניות, שחרגו מן הכתיב הקירילי. בגרסה מאוחרת של תרגומו לרוסית (1931) המיכה בניקגדה. ומכאן לשיר עצמו.

ב. המשקל והחריזה

1. המשקל

במאמרו "הפילוסופיה של החיבור" פו מעיד על עצמו: "אינני מתיימר באיזו מקוריות מיוחדת במינה הן במקצב הן במשקל של 'העורב'... לאורך כל השיר שימשו אותי רגליים (טרוכאים) שבכל אחת הברה ארוכה ואחריה הברה קצרה: השורה הראשונה בכל בית בת שמונה רגליים כאלה, השנייה בת שבע וחצי, השלישית שמונה, הרביעית והחמישית בנות שבע וחצי, ואילו השישית בת שלוש וחצי רגליים".

תרשים דבריו ייראה אפוא כך (מימין לשמאל): $<$ = הברה מוטעמת, 0 = הברה ללא הטעמה:

שורות 1, 3:

שורות 2, 4, 5: $0 < 0 < 0 < 0 / 0 < 0 < 0 < 0 < 0$

שורה 6 ("הפזמון"): $0 < 0 < 0 < 0$ (מקביל לסופה של שורות 2, 4, 5)

חדדי הבחנה אינם מסתפקים בתיאורו ה"שטחי" של פו, ומעמיקים יותר בחקר משקלו של העורב. כותב המשורר והמתרגם יהודה אלרואי:

קביעתו של פו היא קביעה סכימתית מאוד, שכן אילו כך היו פני הדברים היינו מקבלים מקצב רוקדני של לחן קרקוביאק בן 8 טרוכאים שווים, $0 < 0 < 0 < 0 < 0 < 0 < 0$, המנוגד כליל, למותר לציין, לרוח האלגית השורה על הפואמה. בפועל, המקצב של "העורב" הוא [...] טרוכיאוס כפול, אשר מהברתו הראשונה נשרה ההטעמה: (מימין לשמאל) $0 < 00 < 0$ במקום $0 < 0$ והיא הבולעת את הפזיזות הקלילה והופכת לתיאורית מואטת, מהורהרת, המעניקה לשיר את אוירתו הסגולית הקסומה. המקצב הנכון הוא אפוא זה:

$$0 < 00 / \quad 0 < 00 / \quad 0 < 00 / \quad 0 < 00$$

כִּתְח־צוֹת לִיל / קוֹר ו־ס־עַר / עַת א־נִי ש־ / בּוֹר ה־צ־עַר

וזוהי וריאציה על המשקל הטרוכאי.¹¹

10. לעיל הערה 2.

11. נתיב – כתב עת למחשבה מדינית, חברה ותרבות, מארס 1993, עמ' 59–70.

אבחנה זו של יהודה אלרואי מקובלת עליי, וחיוזוק לה נמצא כבר בשורה הראשונה (משמאל לימין):

once upon a 0 0 > 0 / While I pondered / 0 0 > 0

ההקבלה בהברת pon, באותה עמדת הטעמה, נראית לא אקראית.

משקלו זה של פו אינו מיטיב עם המתרגם לעברית. אדרבה, זהו משקל מועד למילים מלעיליות – בין דו־הברתיות בין תלת־הברתיות – שמספרן בעברית מוגבל, או לצירופי מילים חד־הברתיות עם מלעיליות דו־הברתיות, וכיוצא באלה צורות הפסק, כינויים חבורים ועוד.

לא ייפלא אפוא שהמשקל יהיה למשקולת כבדה שלא כל המתרגמים יוכלו לשאתה, קל וחומר להניפה. לפיכך יחזור המשקל ויידון בהקשרים שונים במאמר זה (וראה למשל ט 4).

2. החריזה

לחריזה שני פנים, מלעילית מזה ומלרעית מזה, כלהלן:

החריזה המלעילית באה בשורות 1 ו־3 (שלהן 8 רגליים שלמות), שאינן נחרזות זו בזו (כחריזת א–ג) אלא כל אחת לעצמה בחריזה פנימית, כשתי שורות באחת. הרי דוגמה לשורה 1:¹²

Once u-pon a mid-night drea-ry / While I pon-dered weak end wea-ry
ודוגמה לשורה 3:

While I nod-ded, near-ly nap-ping / Sud-den-ly there came a tap-ping
והחריזה זו נמשכת לאמצע שורה 4:

As of some one gent-ly rap-ping rap-ping at my cham-ber door
כלומר חריזה משולשת.

בשני בתי השיר הראשונים נכפלת מילת החרוז שבאמצע שורה 4 (ראה rapping לעיל) ופותחת את חציה השני של שורת השיר: 2 x rapping בבית א, sorrow 2 בבית ב, וכן 2 x tapping בבית ד. בבית ג באה מעין הכפלה, על פי דמיון רוב העיצורים: entering – entrance. לאחר הבית הרביעי לא עמד עוד המחבר בתביעה מחמירה זו, וזנח אותה.

החריזה המלרעית באה בשורות קטועות ההברה האחרונה (בנות 7.5 רגליים), והן השורות 2, 4, 5, 6, שכולן נחרזות בתבנית צלילית אחת, or, לאורך השיר כולו. more - door - door - lore, שבשורות 4 ו־5 (בית א) תמניזתיה דומות: door / door (בית א), Lenore Lenore / (בית ב) וכן בכל הבתים. בולטות כמה מילים חוזרות בתמניות אלה: door / door באות ב־6 בתים (א, ג, ד, ז, ט, יז);

12. כאן מבית א, אולם כך המבנה בכל הבתים.

- Lenore / Lenore באות ב־4 בתים (ב, ה, יד, טז).
 מילות הסיום שבשורות הנעילה ("הפזמון") חוזרות בקביעות בשבעת הבתים הראשונים (משמאל לימין):
 and nothing more < 0 < (למעט בית ב, שבו evermore)
 ומתחלפות בצורת nevermore < 0 < בכל יתר הבתים (ח-יח).
 גם בשורות שאין בהן חריזה פנימית לא יקרה שמחצית המשקל חוֹצָה מילה.
 פו העמיד אפוא מבנה מחמיר וכובל, ולפני שנבחן איך עמדו בו המתרגמים לעברית נציין כי פו עצמו, הנחשב "מהנדס" בשירה, חרג פה ושם מִסֵּד משקלו, כלהלן:
 – תוספת קְדָמָה, הנשמעת כסֶּפֶת, המכפיל את טעם ההברה שלפניו:
 (בית א, שורה 2): ...over many a quaint
 (ח 1): ...then this ebony bird
 (יב 4): what this ominous bird of yore
 – הפלולוגיה, בשל קרבה ללשון הדיבור:
 (ב 2): ...and each sep(a)rate
 (ח 4): ...wond(e)ring from the nightly shore
 (טז 2): by that heav(e)n that bends
 ואולי זכו גם אלה לביטוי כלשהו, מעין קְדָמָה שבאמצע מילה.
 – הפלולוגיה, שאין לה אחיזה בדיבור:
 (יד 4): from thy mem(o)ries of Lenore
 אפשר שגם כאן נתנוונה ההברה כדי קְדָמָה בלבד.
 – שינויי הטעמה והאדשתה:
 (יג 2): my bosom's core burned into (כשההטעמה השגורה into, במלעיל).
 – יצירת טעם מְשָׁנִי במילים תלת־הברתיות, שבדיבור הברתן הסופית חטופה וחלשה, כגון:
 (א 3): suddenly, (א, 5): visitor, (ב 3): eagerly
 החריגה התמוהה ביותר היא בפזמון הנועל את בית יא:
 ... of never - nevermore
 ובניגוד אליה הארכת הפזמון בהברת קְדָמָה, בבית ט:
 with such a name as nevermore
 לסיכום המבנה: חרף החריגות שנִמְנוּ לִפְנֵינוּ מלאכת מחשבת, שהיא מעשה חושב ומְחָשָׁב לא פחות ואולי יותר משהיא יד המשוור והרוח השוֹרָה עליו.

ג. פרי הילולים או מעשה היתולים?

1. ניגודי דעות על ערכו הספרותי

פֹּה עצמו הוא שעורר את התהייה הגדולה על טוהר פונוותיו בכתיבת "העורב". במסֶתו "הפילוסופיה של החיבור" הוא מעיד על שירו: "מבקש אני להוכיח, ששום שורה בחיבור שיר זה אין לִיחַס למקרה או לרוח הקודש, והעבודה נעשתה צעד בצעד עד תומה, כתולדה מדויקת וקפדנית של בעיה מתמטית". לאחר הדברים האלה מפרט פֹּה את הטכניקה של השיר, הנרקם מעֶשֶׂה תשפִּץ, ב"דס קר".

אין תמה אפוא, שנחלקו הדעות למעריצי השיר, שגם וידויו של פֹּה לא יעכב בעדם, מזה, ולמקלים בערכו, שאינם מפנים לו מקום כבוד בפנתאון השירה, מזה. שני קטבים בלא ביניים.

גם לביקורת העברית הגיעו הדי המחלוקת הזאת, ובחרתי בשתי דוגמאות, אחת לכל צד, להמחישה. מן הצד האחד דבריו של יוסף נדבה במאמרו "מאה שנה ל'העורב' של א' א' פֹּה",¹³ שהוא מכתירו כ"אחד השירים הנפלאים ביותר בספרות העולם שבכל הדורות". נדבה יודע, שוידויו הנ"ל של פֹּה אומר דְּרִשְׁנִי, והוא אמנם מתאזר ומתריס כנגדו:

כלום באמת ישב המשורר על המדוכה זמן מסוים, ערך את תכנית שירו בקור רוח ובחישובים מדויקים והביא לעולם את אחת הפנינים הספרותיות הנפלאות ביותר? דבר זה לא יאמן. ומששאל כותב השורות האלה את ז'בוטינסקי מהי, לדעתו, האמת במסתו של פֹּה "הפילוסופיה של החיבור", השיב: "זהו שקר ספרותי, שנכתב לאחר פרסום השיר, יש בו מן המקוריות האופיינית לאדגר אלן פֹּה, המשורר, שהחוש האנליטי ורגש החטטנות הנפשית אינם נוטים אותו אפילו לרגע אחד בחייו".

ועוד: כיצד יִתְכַּן לומר, שאותו משורר כתב את "העורב" בנוסח של פתרון בעיה מתמטית? הרי כל חייו לא היו אלא אכסטזה שירית אחת ונמשכת מיום היוולדו ועד ורתו קבר – השראת תוגה ודיכאון נפשי, שאפפו אותו כל ימי חייו. "העורב" נכתב בסערה, שסימלה את כל הווייתו של המשורר.

מן הצד האחר דבריו של צבי ויסלר, שראו אור ב"דבר":¹⁴

אכן, "העורב" הוא שיר מקסים ומשפּר, אך דא עקא: רק לבני ה"עֶשְׂרָה", רק בגיל ההתבגרות. כאשר קראתי אותו פעם בסוף שנות ה"עשרה" שלי, מצאתי שהוא תפל עד גיחוך, תפור בתפרים גסים, ואינו אומר דבר של ממש, שהחרוזים

13. הגלגל, שבועון, כרך ב, גיליון 26 (15.3.1945), עמ' 12-13.

14. משא, 2.9.1977, עמ' 16.

והקצבים שלו הם מכאניים וקלים. חשבתי אפילו שאדגר אלן פו כיוון לכתוב בשיר זה פארודיה על השירה, או לפחות על הראייה האידיאליסטית של כתיבת שירה בהשראה עליונה. ואמנם בין כתביו של פו מצויה תעודה המאששת את ראייתו של הפואמה "העורב" כפארודיה...¹⁵ [וכאן באים דברי פו מן המסה, הנזכרים לעיל].

המסה של פו אומרת לקרוא השיר "העורב": הנה, איך סידרתי אתכם! ואכן, "העורב" מסדר את הקורא הבלתי מנוסה של השירה, את הנער בן החמש עשרה. דומה שאין הוא יכול לסדר אדם המבוגר מעט יותר, שהתנסה קצת בקריאת ספרות ובמחשבה עליה.

פו מעולם לא נחשב במיוחד כמשורר בארצות האנגלו סאכסיות. שם זיהו מייד את מעמדו המינורי והכירו בו בעיקר כלהטוטן וכעין פארודיסט. סיפורי הפרוזה שלו עשו רושם רב יותר, אך שירתו, ובראש וראשונה "העורב", לא נחשבה לשירה רצינית.

מה שנראה לי מעניין יותר הוא הקסם שהילך "העורב" על אנשים שידעו אנגלית היטב, וביניהם זאב ז'בוטינסקי. דומני, אם לקצר, שהמסקנה הסבירה היא שאנשים אלה, וביניהם גדולים וחשובים כז'בוטינסקי, שימרו באישיותם יסוד אדולסצנטי קבוע, הרחק מעבר לגיל ההתבגרות. יסוד זה איפשר להם להתלהב מן הצעצוע הריק והמבריק לכאורה הזה, שהוא "העורב" לאדגר אלן פו.

2. גנבה ספרותית?

יש המרחיקים לכת עד כדי ערעור על זכויות היוצרים של פו בפקפקם במקוריות "העורב" והחשדתו כפלגיאט. כותבת חוקרת הספרות זיוה שמיר:¹⁶

שירו של א"א פו, שזכה להכרה בינלאומית והעמיד דורות של חקיינים ופארודיסטים, שורשים לו בשירה האנגלית הרומנטית. הוא הושפע מנרצות – יש אומרים עד כדי פלגיאט – משירה של אליזבט בארְט (אשת המשורר רוברט בראונינג) "החיוזר אחר לידי ג'רלדין", שאחדים מטורי "העורב" דומים להפליא לטוריו, וכתובים גם הם באותה סכימה מטרית וסטרופית נדירה למדי (אוקטמטר טרוכאי, עם חריזה נשית וגברית לסירוגין ועד חריזה פנימית בכל אחת מהשורות

15. וכבר היו דברים מעולם, שמחברים ביקשו לכתוב פרודיות ויצירותיהם נתקבלו על הקהל כהיפוכו של דבר ואף כ"קלסיות". בתחום המוסיקה ידוע מקרהו של פרוקופיץ, שכתב את "הסימפוניה הקלסית" כפרודיה על הסימפוניות הקלסיות ובמיוחד אלו של מוצרט; ובשירה זכור מקרהו של נתן אלתרמן, שכתב בשביל התיאטרון הסטירי "המטאטא" את "כחול ים המים" כפרודיה על "שירי עבודה ומולדת", ודווקא שיר זה עצמו היה לאחר הכולטים שבשירי העבודה והמולדת.

16. בספרה להתחיל מאלף / שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1993, עמ' 72.

האיזוגיות). א"א פו סגד לשירתה של אליזבט בארט, אף הקדיש לה את ספרו "העורב ושירים אחרים", היא מצדה, התעלמה ברוב אצילות מן השאלות המרובות משירתה, שהוטבעו בספרו של המעריץ הנלהב, ומצאה לנכון להביע את התפעלותה מן הריפויין ומן החרוז המברית שלו, שהם תוספת מקורית של המשורר האמריקאי הצעיר. נטייתו של א"א פו לשחזורם של מצבים מבעיתים בעזרת אפקטים "חזקים" ו"קסומים", כמו גם התבוננותו האובססיבית בעולם הפשע, נבעו כנראה משורש נשמתו (תכונותיו ונטיותיו אלה לא מנעו בעדו, כפי שראינו, מלצבור הון פואטי בל ישוער מן ההישגים האמנותיים הללו, שאת חלקם קנה כנראה במשיכה).

בנוסח קודם של טקסט זה, שפורסם כמאמר בעיתון¹⁷ לפני צאת ספרה הנ"ל לאור, הייתה המחברת פסקנית יותר וחתמה ב"קנה במשיכה", ללא "כנראה". למרות הריכוך שבנוסח המאוחר דבריה של זיוה שמיר הם כתב אשמה הטעון הוכחת "אמת דיברתי", אלא שהיא לא ראתה צורך להידרש לכך והותירה את גילוי הראיות לקראת שאינו מסתפק בהכללות.

טענה זו הועלתה על ידי לואיס אונטרמאייר, עורך הספר *Complete Poems of E.A. Poe*¹⁸ בהקדמתו לשיר "העורב" (עמ' 100); שם הוא כתב, בין השאר: "פו העריץ את המבנה הבסיסי [של 'העורב'] זמן רב לפני שטען לבעלות עליו. הוא נחל אותו משירה של אליזבט בארט בראונינג 'חיזורה של לידי ג'רלדין'. פו הקדיש לה, כתגמול, כהוקרה או כפיצוי את ספרו 'העורב ושירים אחרים', ועליו רשם: 'לאצילה בבנות מינה, מחברת הדרמה בגלות (Drama in Exile)'".

אני מניח שפרופ' ז' שמיר הושפעה מדבריו אלה של אונטרמאייר, שלא טרח להמציא ראיות לטענתו. פניתי אפוא לשירה רב הכמות של אליזבט בארט בראונינג, שכדוגמתם עשוי השיר כולו על מאה ושלושת בתיו.¹⁹ לטענת זיוה שמיר, שאחדים מטורי "העורב" דומים להפליא לטורי "חיזורה של לידי ג'רלדין", יגעתי ומצאתי בדוחק שורה אחת, מני ארבע מאות ושתיים עשרה, שניתן למצוא לה דמויות בשירו של פו:

בארט (שורה 381): With a murmurous stir uncertain, in the air the purple curtain :
פו (בית ג, שורה 1): And the silken sad, uncertain rustling of each purple curtain :
לטענתה שהשירים כתובים באותה סכמה מטריית וסטרופית נדירה למדי²⁰ יש להשיב, שמשקל שירה של בארט אינו נדיר כלל, והוא בנוי מבתים בני ארבע שורות

17. ידיעות אחרונות, תרבות ספרות אמנות, 27.3.1992, עמ' 23.

18. Heritage Press, New York 1943

19. Elizabeth Barrett Browning, *Lady Geraldine's Courtship, Selected Poems*, edited by

Malcolm Hicks, Fyfield Books, 1983, pp. 25-45

20. הדגשה זו וההדגשות שבמובאות להלן אינן במקור אלא אם הוער אחרת.

של שמונה טרובאים (זכר ונקבה לסירוגין) שחריזתם א-ג, ב-ד, ובחלקם הקטן בלבד (בקטע ה-conclusion, לא בכל 11 בתיו) מופיעה חריזה פנימית בשורות א ו-ג, אלא שאז ניתק קשר החריזה בין סופי שורות אלה. הנה דוגמה לבית מני רבים:

Dear my friend and fellow-student, I would lean my spirit o'er you!
Down the purple of this chamber tears should scarcely run at will.
I am humbled who was humble. Friend, I bow my head before you:
You should lead me to my peasants, but their faces are too still.

דווקא משקל שירו של פו הוא נדיר למדי, ואולי אף יחידאי: אין בו חריזת א-ג כלל, כי בכל אחת משורות אלה באה חריזה פנימית משלה, ולו של ג מצורף חרוז תואם באמצע שורה ד, ואילו שורה ב נחרזת לא עם ד בלבד אלא גם עם ה ועם שורת הפזמון הקצוצה ו, וכל ארבע שורות אלה חרוזן מסתיים תמיד בהברת -or.

לפיכך אין כל דמיות במבנה ובמשקל בין שני השירים, ואין מקום לטענה, שמשקלו של "העורב" "נקנה במשיכה". לא בכדי הביעה אליזבט בארט בראונינג את התפעלותה ממנו, כמתואר לעיל. אמנם ניתן למצוא קווים משותפים לשתי היצירות. אולם מרכיבים כאלה נכללו בשירים אין ספור מבלי שייקנו במשיכה זה מזה. ומעל לכול: כאילו לא דבקה זיוה שמיר בכף החובה להגדישה על גדותיה, הנה פונה היא אל כף הזכות ו"מפצה" את פו ה"אובססיבי":²¹ "חיבורו התיאורטי של פו (The Philosophy of composition) גרם למפנה בתפיסת השיר"²² עד כי היסטוריונים רבים רואים בו את מחוללה הראשון של השירה המודרנית. עד אז נתפס השיר ככלי לשיקופם של תכנים אובייקטיביים... עתה ניתן היה למשוררים לצאת מנקודת המוצא האסתטיציסטית, הפנים-ספרותית, שאינה קשורה עוד קשר ישיר אל המציאות החיצונית ואפילו מנותקת ממנה במוצהר".

אם אמנם כך, מה הטעם להתייגע בחיפוש אחרי "השפעות" ו"משיכות" בשירו של פו, כשאותן השורות עשאוהו ל"מחוללה הראשון של השירה המודרנית"?

3. דבר והיפוכו באותה ביקורת

עד כמה פחדה הביקורת שייאמרו בה דבר והיפוכו באותו עניין אנו למדים מדברי נחום סוקולוב, הכלולים במסתו המקיפה על אדגר אלן פו:²³ "רוב משוררי זמנו [של

21. ידיעות אחרונות (לעיל הערה 16), עמ' 23.

22. בטענו כי שירו נולד ממצלול אחד ויחיד, שהטריד את מנוחתו ימים רבים, ולא, כמקובל, מעלילת השיר ומחומרים דמויי המציאות ונושאי המשמעות.

23. השלח, כרך ב (תרס"ט/1909), עמ' 289; הודפס שנית במחברות לספרות, כרך ב, מחברת ג (אייר תש"ג / מאי 1943), עמ' 74-80. השלח הוא ירחון עברי לספרות שנוסד באודסה עירו של ז'בוטינסקי) ב-1896. עורכו הראשון היה אחד העם, ולאחריו יוסף קלוזנר. ב-1920 עבר לירושלים. הוקדש לציונות, למדעי היהדות ולספרות יפה.

פון לא זכו בדין לפניו... בכלל היה מכלה את כוחו בפולמוס של מה בכך עם אמנים ומשוררים אחרים, וליקוי של קטנות היה לו תמיד ל'תפסס' בגנבות. חוץ מטיניסון ומור ורוד, הכל היו חברי גנבים... זה חיפוש הגנבות, זה הריגול והחיתוט היה קטנות קטנה ועוברת, ואולי היה לו גם יחס אל תכונתו הראשית של פו – מקוריותו המשונה". וכאילו חזה סוקולוב כבר בראשית המאה העשרים את טענות זיוה שמיר שיוטחו בסופה, הריהו מוסיף (שם) וקובע: "שיריו לא רק אינם לקוחים מאחרים אלא גם אינם דומים כלל לשירי אחרים. בשיריו אין גדלות מצוינת, אבל מה שהוא גוזר הוא מקיים. יש קיצור, יש מוסיקה".

ובקטע קודם אומר סוקולוב: "הכשרון הוא בהיר ומושך, ההתפעלות – תמימה וישרה... רואים אנו שחשב על כל דבר לפרטיו, לחלקיו, לכל שיעוריו, מתחלתו ועד סופו, – רואים אנו חשבון, ואף על פי כן אין דבר זה פוגם את החן... הוא מספר דרך חירות, כמתרשל, כאילו אין הדבר נוגע אליו, אם יאמין הקורא או יחדל. זיווג זה של חשבון וחירות הוא סודו של כשרון פו".

בדבריו אלו מציע סוקולוב את הסינתזה המאחדת ניגודים ומונעת מאתנו להיקרע בין שני הקטבים שהוצגו לעיל – "האקסטזה השירית" מזה וה"פרודיה" מזה.

הארכתי בפרק זה של הבאת דברים בשם אומרם על "העורב" ועל יוצרו לא רק כדי לבחון את ערכה הספרותי של היצירה ולעמוד על כוח משיכתה כאתגר לתרגום, אלא גם כדי להבליט ניגוד, החשוב גם לדיון הלשוני: האם לפנינו "אקסטזה שירית" (כדעת "נדיה) או "פרודיה" (כדעת צ' ויסלר) ואפילו "פלאגיאט" (על פי ז' שמיר), שכן לכל אחת מסוגות אלו יאים התייחסות וסגנון משלה.

ד. מצאי התרגומים בעברית

"העורב" הורק מאנגלית לעברית עשר פעמים בידי תשעה מתרגמים, שכן ז'בוטינסקי הוציא מתחת ידיו שני תרגומים, שראו אור,²⁴ והם שונים זה מזה לא במעט. ואלה התרגומים לפי סדר פרסומם:

- (1) זאב ז'בוטינסקי (1), מולדת ו, ה-1 (תרע"ד), עמ' 305–309.
- (2) זאב ז'בוטינסקי (2), תרגומים, הוצאת הספר, ברלין תרפ"ד.
- (3) חיים דוד נוסבוים, התרן [ירחון], יא (תרפ"ה), חוב' א-ג, עמ' 246–250.
- (4) יעקב אורלנד, הארץ, 28.9.1947, עמ' 5 (פורסם שנית, באותו נוסח, בשבועון אשמורת, ב' 11.10.1949, עמ' 12–13).
- (5) עדוא בן-גוריון, אורלוגין, חוברת 13 (1957), עמ' 286–287; וכן בספרו שירים ותרגומי שירים, הוצאת רשפים, תשל"ד, עמ' 26–31.

- (6) יהושע כוכב, פרחים ממדינות הים: אנתולוגיה של השירה בלשון האנגלית, כרך ב, הוצאת אופיר, 1983.
- (7) שמואל פרידמן, מעריב, 9.3.1984, עמ' 37; ובספרו "מבחר תרגומים מן השירה האנגלית", הוצאת ש' פרידמן, 1984.
- (8) דוד בנאור, עתון 77, גיליון 150, יולי 1992.
- (9) אורי סלע, ידיעות אחרונות, 29.1.1993, עמ' 26.
- (10) חנה ניר, דבר (משא), 6.10.1993, עמ' 18; ובספרה העורב ושירים אחרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997.

1. התרגומים בסד המבנה

במבט ראשון ניכר, שתרגומו של נוסבוים נבדל לחלוטין מכל האחרים. הוא כתוב ב"אשכנזיזם" חרוגה פה ושם. השוואים הנעים פעמים נחשבים ופעמים אינם נחשבים, ללא כל שיטה: כאן לגו מנותה נח (א 3) וכאן ומסביב אף דממה נע (ה 3), ומיד שוב מן השקט לחישה קמה נח (ה 4). אין הקפדה על המשקל. פעמים הרבה סיומת שורה 2 במלעיל במקום מלרע: פתם, פתם על הפירה, אפלה אשו ורשפו גוע (ב 2). וכן ה 4-5:

מן השקט לחישה קמה. על פי נשא שם האשה
שם העלמה היקרה, שם יונתי אשר לאשה (הברה עודפת).
בשורה 6 (הפזמון) יש שהמשקל נשמר ויש שהוא מתערער: (א 6) תו לא. אמתתי
אמר – כאן נשמר; ולעומת זאת באותה שורה (ו 6) מהרות אין אמר – חריגה (מלעיל
במקום מלרע); (ח 6) עבר, עבר, ענה ואמר – חריגה (הברה עודפת).
תרגומו של נוסבוים נראה כעוללה אפילה לאחר הבציר הגדול של תקופת
ההשכלה. שבעתיים בולט הדבר בהתמקדתו באשר תרגום זה הופיע אחרי שנתפרסמו
שני תרגומיו של ז'בוטינסקי, שהעלו, ואולי אף בישרו, עברית מכוכב אחר, כוכב
מחודש.

נשוב אפוא אל תשעת התרגומים האחרים, שכמה תכונות משותפות להם:

- (1) כולם כתובים בהטעמה ובהיגוי הספרדיים.
 - (2) כולם נוטים להקפיד על המשקל שקבע פו, בחריגות קלות, הנובעות ברובן מאי-אחידות בתפיסת השווא הנע ומהברות קצרה.
 - (3) בכולם נזנחה הנטייה לתרגם שורה כנגד שורה, חרוז לעומת חרוז, והתרגום משנה סדרי מילים ודימויים לאורך שתי שורות ואפילו שלוש. אין זאת כי לא ניתן, במבנה כובל כל כך, לשמור על החריזה הפנימית וחזרת הצליל בחריזה הסופית, כפי שקבע פו, במשך כל השיר, ויש "להשתיל" מעקפים.
- כאמור, אין ניכרים הבדלים ברמת העברית בתשעת התרגומים הללו, עד כי אם נסיר

מהם את שמות המתרגמים ונציגם לפני קורא מזדמן, בוודאי לא יעלה בידו לקטלג אותם בסדר כתיבתם לתקופותיהם. ולמרות הפער בן שבעים השנים בין הראשון (של ז'בוטינסקי) לבין זה של פרידמן, למשל, ניתן לטעות בין שניים אלה בהשוואת בתים שלמים; והמדובר באוצר המילים, בצורות הפועל, בצורות מוארכות ומקוצרות וכדומה: כנגד "עַת אֲנִי קְלוֹת אֲנוּמָה" של פרידמן, החדש (ד 3), ובהמשך "קוֹל שְׁמַעְתִּי וְאֲקוּמָה", עומד "כִּי נִרְדַּמְתִּי לִי בְּשֶׁקֶט" (ד 4) של ז'בוטינסקי, ה"ישן". וכנגד "וּפִתַּחְתִּי אֶת הַסְּגוּר" בפרידמן (שם) – "וּפִתַּחְתִּי אֶת הַדֶּלֶת" בז'בוטינסקי (שם).

לאחר שנוכחנו, שאין הבדלים ניכרים ברמות הלשון ובשימושי הלשון, נראה, שיש לבחון את התרגומים אגב ה"הנחתם" זה על גבי זה, כנוהג בהקרנת שקפים. נקודת המוצא לבחינת כל תרגום היא: מה ראה כל מתרגם מוכן לפניו שעה שניגש לעבודתו, וממילא – מה חידש הוא ומה תרם?

ה. העורבים של ז'בוטינסקי

תרגום 1914

תרגום 1923

פְּחָצוֹת לַיִל קוֹר וְסַעַר, עַת אֲנִי, יָגִיעַ צַעַר,
בְּנִשְׁכָּח מִסְּפָרֵי סֵתֶר הַסִּתְפָּלְתִּי גַם וָעַר
וּשְׁנָתִי כְּמַעַט מוֹשְׁלָת – מִי קִשְׁקֹשׁ נִשְׁמַע בְּדִלְתָּ,
קֵל כְּדָפֶק יָד נִבְהָלֶת הַשּׁוֹאֵל מִקָּלֶט לָגֵר
”זֶה אוֹרֶחַ” – כֹּה לַחֲשַׁתִּי – ”זֶה אוֹרֶחַ, וְרָאוּ אוֹ גֵר,
זֶה אוֹרֶחַ, לֹא יוֹתֵר.”

זְכוּרִנִּי: לַיִל עֲצָבָת – טוֹפֶת חֲרָף מִיִּבְבָּת –
אֵשׁ כִּירִים נִעְצָבֶת גּוֹסְסָה בְּאוֹר חֲנוּר;
לַיִל אֵין סוּף, אֵין קֵץ לַחֲבָל... לֹא הוֹעִילוּ סְפָרֵי
הַקָּבֵל
הַשְׁפִּיחִנִּי אֶת הָאֵבֶל – אֶת הַצַּעַר הַבוֹעֵר –
אֶת לְנוּחָה שְׁנִמּוּגָה כְּהַמָּג חֲלוּם עוֹבֵר –
בְּחֲלוּם וְלֹא יוֹתֵר.

מוֹרָאִים, בֵּל חֲשַׁתִּי קֶדֶם, שֶׁם בִּי רִחַשׁ מִילַת אֲדָם –
רִחַשׁ יָרִיעוֹת הַמָּשִׁי, מָלֵא עֲצָב מִסִּתְפֹּתִי:
וְלַהֲרִיעַ לֵב קוֹדֶם, אֵל עֲצָמֵי קוֹל בּוֹטֵם
כֹּה אֲמַרְתִּי: ”זֶה אוֹרֶחַ, אוֹרֶחַ לִלְהָ מֵאַחֵר –
אֵין חֵלֹז בְּלִתִּי אוֹרֶחַ שְׁבִאֶפֶל מֵאַחֵר –
זֶהוּ, זֶה וְלֹא יוֹתֵר.”

שָׁב לִפִּי לַהֲרֹעַ, וְאֶקְרָא: ”יִסְלַח נָא, רַע, –
אִם אֶדוֹן וְאִם גִּבּוֹר, סִלְחוּ נָא – נִרְדַּמְתִּי עַר
וּשְׁנָתִי כְּמַעַט מוֹשְׁלָת, וּבְדָפֶק עַל הַדֶּלֶת –
דָּפַק אֵט שֶׁל יָד נִבְהָלֶת לֹא הִקְשַׁבְתִּי... אֲמַהֲרִי”
וּפִתַּחְתִּי גַם רִוּחִתִּי אֶת צִלְעֵי דִלְתִּי מֵהָרָ:

נָח לְרוּחַ הַיָּגַע, שָׁב לִפִּי לַהֲרֹעַ,
וְאֶקְרָאִי: ”הוּא יִסְלַח נָא – לֹא יִכְלֹתִי לִבְרֹר
מֵה זֶה, יָד קִלְהָ רוֹפֶקֶת אוֹ רִצְפַת חֲדָרֵי שוֹרְקָת,
כִּי נִרְדַּמְתִּי לִי בְּשֶׁקֶט מִדְּרֻמָּה בֵּין גַּם וָעַר” –
וּפִתַּחְתִּי אֶת הַדֶּלֶת בְּעוֹדִנִּי מִדְּרֻמָּה:

אָפֿלֶה – וְלֹא יוֹתֵר.

אָפֿלֶה וְלֹא יוֹתֵר.

וּבִתְהוֹם רַבָּה סְקָרְתִּי, וְהִתְרַשְׁתִּי, וְהִרְהַרְתִּי –
הִרְהוּרִים שָׁפַח בֵּן חֹלֵד מְעוֹלָם עוֹד לֹא הִרְהַר.
אָפֿלֶה – וְלֹא נֶאֱוָרָה; דְּמָמָה – וְלֹא נְעוּרָה;
וּפִתְאֻם הִשֵּׁם "לְנוּרָה" אֶת שְׁלוֹת הַלֵּיל נָקַר.
אֶת הִשֵּׁם אֲנִי לִחְשַׁתִּי: הֵד בְּאִפְּלֵ הַתְּנַעֵר –
הֵד בְּאִפְּלֵ, לֹא יוֹתֵר.

וּבִתְהוֹם רַבָּה סְקָרְתִּי, וְהִתְרַשְׁתִּי, וְהִרְהַרְתִּי –
וְהִרְהַרְתִּי, זֶה בֶּן חֹלֵד מְעוֹלָם עוֹד לֹא הִרְהַר...
אָפֿלֶה – וְלֹא נֶאֱוָרָה; דְּמָמָה – וְלֹא נְעוּרָה,
זוֹלַתִּי הִשֵּׁם "לְנוּרָה" הִתְרִידָה לַהֲתַנַּעֵר:
זֶה הִשֵּׁם אֲנִי לִחְשַׁתִּי – הֵד בְּאִפְּלֵ הַתְּנַעֵר –
הֵד בְּאִפְּלֵ-לֹא יוֹתֵר...

וְחִזְרֹתִי דָם לִשְׁכֶּת, וּלְכַבִּי אֶפֶל לִהְבֶּת –
וּפִתְאֻם נִשְׁנָה הַדְּפֶק, אֵף כְּפָלִים הִתְגַּבֵּר.
אֲזֹ אֲמַרְתִּי: "זֶה הָרוּחַ מְנַגֵּד תְּרִיס פְּתוּחַ –
עַל הַקִּיר דוֹפֵק הַרוּחַ: סוֹד הַקֶּסֶם מְתַבָּרֵר.
חֲלוּנִי אֶפְתַּח אֲבִישָׁה, וְהַפְּשֵׁף יִתְבָּרֵר –
זֶה הָרוּחַ, לֹא יוֹתֵר."

וְחִזְרֹתִי דָם לִשְׁכֶּת, וּלְכַבִּי אֶפֶל שְׁלֵהֶבֶת
וּפִתְאֻם נִשְׁנָה הַדְּפֶק, אֵף כְּפָלִים הִתְגַּבֵּר.
אֲזֹ אֲמַרְתִּי: "זֶה הָרוּחַ מְנַגֵּד תְּרִיס פְּתוּחַ –
עַל הַקִּיר דוֹפֵק הַרוּחַ: סוֹד הַקֶּסֶם מְתַבָּרֵר.
חֲלוּנִי אֶפְתַּח אֲבִישָׁה, וְהַקֶּסֶם יִתְבָּרֵר –
זֶה הָרוּחַ, לֹא יוֹתֵר."

הָרִמְתִּי אֶת מַסְגֶּרֶת הַחֲלוֹן – וּגִדַּל תַּפְאָרֶת
כָּא עוֹרֵב יִשִּׁישׁ פִּגְצוּחַ – כָּא גִבֵּת נְקוֹדֵר,
כָּא יַחִיר כְּלוּדֵר בְּרִישְׁנִי, בְּקִדָּה לֹא בְּרַכְנִי,
וְהִמְרִיא לוֹ, וְכוּרְנִי, לַתְּכִנִּית תַּחַת הַגֵּר –
לַתְּכִנִּית שֶׁל רֹאשׁ אֲתוֹנָה עַל קִירֵי כְּאוֹר הַגֵּר –
שָׁמָּה נַח – וְלֹא יוֹתֵר.

וּפִתְחִתִּי הַמַּסְגֶּרֶת – וַיּוֹפִיעַ, רַב תַּפְאָרֶת,
זֶר כָּצֵל (מוֹת הַקֶּדֶם, שֶׁר הַלֵּיל – עוֹרֵב קוֹדֵר.
כָּא אֲוִיוֹן קְלוּדֵר בְּרִישְׁאֲנִי, בְּקִדָּה לֹא בְּרַכְנִי
וַיְהִמְרִיא לוֹ, וְכוּרְנִי, אֶל הַפֶּסֶל הַחֲנוּר –
אֶל הָרֹאשׁ מַעַל לַלְתָּ – רֹאשׁ אֲתוֹנָה הַחֲנוּר –
נַח עָלָיו – וְלֹא יוֹתֵר.

בְּעִינַיִם בּוֹ דְּבַקְתִּי וּמִתְוֹךְ עֲצָבִי שִׁחַקְתִּי –
עַל גְּאוֹת פְּגִיזוֹ שִׁחַקְתִּי וְהִתְחַלְתִּי בּוֹ לֵאמֹר:
"כִּרְבִּלְתוֹ מִקְצַת נִקְרִסְתָּ, אֵף לְבֹא הוּא לֵב אֵל פֶּחַד,
אֲלוּפִי מַעֲמֵק שַׁחַת בּוֹ הַלֵּיל שְׁלִיט יִשָּׁר!
מַה שֶּׁמֶךְ בֵּין שְׁרֵי תַּחַת, שָׁם, בְּאִפְּלֵ גִיא עֶכּוֹר?"
וַיִּקְרָא: "אֵל עַד אֵין דוֹר."

מִבֶּט עֵין בּוֹ דְּבַקְתִּי, בְּמִרְרוֹת נִפְשִׁי שִׁחַקְתִּי
עַל גְּאוֹת גְּאוֹן מְרֹאהוֹ, וּבִצְחוֹק אֲמַרְתִּי לוֹ:
"כִּרְבִּלְתוֹ מִקְצַת נִקְרִסְתָּ, אֵף נִכֵּר בֶּן לֵב לֹא פֶחַד,
צִיר שַׁחֲוֹר מְגִיא הַשַּׁחַת בַּה הַלֵּיל שָׁם מִמְשָׁלוֹ!
מַה שֶּׁמֶךְ בֵּין שְׁרֵי יִלְלָה, שָׁם – רְחוּק – בְּצֵל דִּגְלוֹ?
וַיִּקְרָא: "לְעוֹלָם לֹא."

כֹּה אָמַר -- בְּרוּר שְׁמַעְתִּי, וְתוֹמֵם לוֹ תַּמְהַתִּי,
אִם כִּי טַעַם לֹא הִכְנַתִּי – לֹא יָכַלְתִּי עוֹד לִפְתֹּר:
מִי שֶׁמַּע כִּי בּוֹא תְּבִאָנָה כִּנְפֵי טֶרֶף תוֹךְ מְעוּנָה?
מִי עַל סִמָּל רֹאשׁ אֲתוֹנָה כֹּה בְּלִיל, תְּזוּה צִפּוֹר –
עוֹף מִזּוּר, קוֹדֵר כַּחֲשֵׁךְ, עַז מְרֹאָה, קְדַמּוֹן, שַׁחֲוֹר
וְנִקְרָא "אֵל עַד אֵין דוֹר"?

מַעֲנֵה בְּרוּר שְׁמַעְתִּי, וְהִרְבֵּה עָלָיו תַּמְהַתִּי,
אֵף כִּי לֹא הִכְנַתִּי טַעַם – רִיק נִדְמָה לִי צִלְצוּלוֹ:
הַשְׁמַעַתִּי כִּי תְּבִאָנָה צִפְרִים בְּלִיל אֲרַמּוֹנָה,
אִם כִּי נַח עַל רֹאשׁ אֲתוֹנָה שֶׁר עוֹרֵב בְּשַׁחֲוֹר גְּדִלוֹ –
שֶׁר עוֹרֵב קְדַמּוֹן, בֶּן אִפֶּל, זֶר וּמֵר בְּשַׁחֲוֹר גְּדִלוֹ –
אֵף לוֹ שָׁם "לְעוֹלָם לֹא"?

אֵף לֹא זַע, לֹא רֹאשׁ הַנִּיעַ, וְאַחֲרָת לֹא הִשְׁמִיעַ,
כִּי אוֹלִי בּוֹאֵת לְבֹהוֹ הַשְׁתַּפֵּךְ עַד הַמְּקוֹר.
נַח כְּפּוֹא עַל הָאֲנִדְרָטָא – וְלִחְשַׁתִּי: "לְמָה בָּאת?
כִּי מִתָּר מִבֵּית צִרְתָּה עוֹף מְעוּף אֵל אוֹר וּדְרוֹר –
כַּתְּקוּוֹת, כְּאֵזֶר נֶרֶץ, נּוֹס תְּנוֹס אֵל אוֹר וּדְרוֹר."
הוּא קָרָא: "אֵל עַד אֵין דוֹר."

אֵף לֹא זַע, לֹא רֹאשׁ הַנִּיעַ, וְאַחֲרָת לֹא הִשְׁמִיעַ,
כִּאֲדָם שֶׁפֶל לְבֹהוֹ הַשְׁתַּפֵּךְ בְּגִיב קוֹלוֹ.
נַח כְּפּוֹם עַל הָאֲנִדְרָטָא – וְלִחְשַׁתִּי: "אֲנֵא סֶרְת –
אוֹר יוֹפִיעַ וּמִהֲרַת מִבֵּיתִי, כִּי מֵר צֵלוֹ..."
נָסוּ גַע וְתוֹחֲלֶת – נּוֹס גַּם אִתָּה מַצְלוֹ..."
הוּא קָרָא: "לְעוֹלָם לֹא."

נִדְעָעִתִּי – כִּי הַפֶּעַם כָּא אֲמַרְהוֹ אֲמַר טַעַם –

כֵּל נִפְשִׁי עַל זֶה הָרַעֲיָדָה, וְנִבְהִלְתִּי, וְאַגִּידָה:

"זה פזמון של לא תוחלת הוא למד מבצעלו – איזה דל נואש מסכר, המכה יגון ונשכר, שיחל למנוחת קבר גם קלל את גורלו, עד נותר מוקרי פיהו, לקונן על גורלו זה המר: לעולם לא".

ואמרתי: "בפליך למדך כיום מצור – איזה דך נואש מסכר, מענה יגון ונשכר, שצמא שלות הקבר ופרש מגיל נאור – שתדל שירי תוחלת, עד היו לו למזמור המילים "אל עד אין דור".

מבט עין בו דבקתי, במרירות נפשי שחקתי, כסא רך בלאט הנשתי אל הדלת ממולו, ונשענתי, נלאה רוח, על סגול השש לנוח והוספתי דם לשות עם נפשי: מה לי ולו – למה בא מזה הודי – מה נבא – מה דמה לו בפזמון "לעולם לא"?

בעינים בו דבקתי ומתוך עצבי שחקתי, וכסא סגל בוננתי מול הגר והצפור, ונשענתי, נלאה רוח, לקטיפת כריו לנוח, והוספתי דם לשות עם נפשי, צמא לפתר – מה נבא לי האורח המוזר והשחור בקריאת "אל עד אין דור"?

דמ קרתי וההרהרתי, אף כזיו עיני סקרתי, ונדי תוף תוף הנפש שרפתי נחלו. קזיונות ללא הדיע... דמיונות ללא הגיע... אור השמן אט הרתיע על סגול השש גלו – הוי, אותה לבד ימים על השש הנה גלו, אף אותה – לעולם לא...

דמ קרתי וההרהרתי, דם כזיו עיני סקרתי; מבט לעמקי נפש תדרני עד לבעור קזיונות ללא הדיע... דמיונות ללא הגיע... על כסאי לאט הרתיע גר השמן גלי אור – הוי, אותה על פר המשי הסגל בגלי אור לא אראה – אל עד אין דור...

הס... מה זה? הקטרת ריח? קול כנפי שרף פורח,

הס! מה זה? הקטרת ריח? הד כנפי אראל פורח?

צפדי אונ מרגשת ועיני לא תגלו? לא נדני אל עדנה – זה מלאך מביא לי הנה כוס מרגע – תן נא, תן נא, אשתכר מערפלו ויאבד זכרון לנוה לעולם בערפלו!" ויקרא: "לעולם לא".

רחשן אונ מרגשת, אם עיני סגי נהור! "לא נדני אל עדנה – זה צירו מביא לי הנה כוס מרגע – תן נא, תן נא, כי ארזה וכל אזור – תן למחות זכרון לנוה – תן לשכוח ולשכר!" סח העוף: "אל עד אין דור".

"אם צפור או שר של משה – כנביא עונני אתה, לו גם סער הטילך או שטן משאלו! ואשר נדחת הנה לפנתי, סר אשר מנה. ונמלא ונרעילנה המגור ברעלו, כי, אמר הניש צרי עוד בגלעד לרעלו?" ויקרא: "לעולם לא".

עוף כנף או שר של משה, כנביא עונני אתה! ויהי מי שהטילך, אם סופה או צר שחור, – כי על כן נדחת הנה – לנותי שסר ממנה גיל נאשר, ויכספה ליל צלמרת, – כי אמר: היפרח צרי הניש? האמצא את הר המר?" ויקרא: "אל עד אין דור".

אם צפור או שר של משה, – הנבאה, הגד אתה ללבי שטון הצער והרגז עד למלא, אם מקבר אעבורה אל גן עדן, המסתורה, בו תרח אלי לנוה, גר הן וזר תלו – אם תרח לי בת הדיה, גר הן וזר תלו?" ויקרא: "לעולם לא".

"עוף כנף או שר של משה, מעני נביא נחתי! נא חנני, והודע נא ללבי רוי ממרור, אם מקבר אעבורה אל גן עדן, המסתורה בו תופיע לי לנוה, בת אלמנות, עלמת אור – אם אראנה בקרני מזהירה בגור אור?" ויקרא: "אל עד אין דור".

"צא מפה, נשע!" הרעמתי בחרון אפי, ונקמתי, – "צא חזור אל גיא השחת, שם בו לילה ממשלו! אל תשאיר אף נוצה מתה – עד לשקר זו נבאת!"

"צא ולך, שטן!" רעמתי בחרון אפי, ונקמתי, – "שוב לסער, שוב לתפת – שם נאה לך מדור! אל תשאיר נוצה שממה – אות לשקר זו נבאת!"

אֶל כָּלֵי פִּרְצַת פֶּתַע, עוֹרְחָנִי מֵאֶפְלוֹ —
לֵךְ, עֲזָבְנִי פֹה בְּפֶלֶא, כִּי אָנוּס בְּצֵל אֶפְלוֹ!²⁵
וַיִּקְרָא: "לְעוֹלָם לֹא".

אֶל בֵּיתִי פִּרְצַת פֶּתַע וְהִבֵּאתָ בּוֹ מְגוֹר —
אֶל תַּפְרִיעַ, עֲזָבְנִי עֲרִירִי בְּדָמִי וּדְרוֹר!²⁶
וַיִּקְרָא: "אֶל עַד אֵין דּוֹר".

וְנִשְׁאָר כְּמוֹ תַּקְוָה-לֹא יָנוּעַ, לֹא יָדוּעַ
הָעוֹרֵב מֵרֹאשׁ אֲתוֹנָה, בְּשֶׁטֶן מְשָׁלֵלוֹ;
וּמִבֶּט עֵינָיו מִבֵּיעַ חֲלוּמוֹת שֶׁטֶן מְרִיעַ,
וְהָאֹר אוֹתוֹ מְגִיחַ וּמְרַתֵּיעַ אֶת צֵלוֹ, —
וְלִנְצַח בֵּל אֲרִיקָה אֶת נֶגְשֵׁי מִתּוֹךְ צֵלוֹ,
לְעוֹלָם-לְעוֹלָם לֹא יָנוּעַ!

וְנִשְׁאָר, נִשְׁאָר נְטוּעַ — לֹא יָנוּעַ, לֹא יָדוּעַ,
לֹא יָסוֹר מֵרֹאשׁ אֲתוֹנָה וְלִנְצַח לֹא יָמוֹר;
וּמִבֶּט עֵינָיו מִבֵּיעַ חֲלוּמוֹת שֶׁטֶן מְרִיעַ,
וְהִנֵּה אוֹתוֹ מְגִיחַ וּמְרַתֵּיעַ עַל שְׁחוֹר;
וְנִפְשִׁי לְאוֹר וְחֶפֶז מִהֶכֶתֶם הַשְּׁחוֹר
לֹא תָקוּם — אֶל עַד אֵין דּוֹר!

1. תרגום 1914

ז'בוטינסקי ראה לפניו את הפואמה האנגלית של פו ותו לא. כל מילה וכל שורה שתרגם היא חידוש ומעשה ראשוני. בראשונה תרגם ז'בוטינסקי את "העורב" לרוסית, כמסופר בזיכרונותיו,²⁵ בפרק "בין ילד לעלם": "תרגמתי לרוסית את שיר השירים ואת 'במצולות הים' של יל'ג... תרגמתי את 'העורב' של אֶדגאר אָלן פו ושלחתי ל'מבשר הצפון' — ירחון רוסי בפטרבורג — לא הדפיסו. -- אין מספר לאותם כתבי היד ששלחתי לעורכים וקיבלתי חזרה — או גם לא קיבלתי — בין שנתי הי"ג והט"ז... בימים האלה גר באודיסה אלכסנדר פיודורוב, משורר רוסי ידוע, ראה את תרגום 'העורב', הזמינני, עודדני". בהמשך²⁶ הוא מספר: "בן עשרים ושבע הייתי... ו'העורב' של אֶדגאר אָלן פו בתרגומי [לרוסית] כבר לפני כמה שנים הודפס בכריסטומאטיה לדקלום".

פרשה מעניינת, באותו הקשר, נגולה בהמשך "סיפור ימי" של ז'בוטינסקי:²⁷ "אחרי שובי מקושטא [1910] גמרתי את תרגום שירי ביאליק [לרוסית]. שכנים היינו אז אתו בקייטנא קרוב לאודיסה, והוא עזרני בתרגומי — הסביר לי את מקומות המקור שנכשלתי בהבנתם. התקרבו אתו בשבועות האלה: אינני יודע אם נשתנה אָפיו אחרי כן, יען לא נפגשנו כמעט מאז והלאה, אך בקיץ ההוא אהבתי מאד מאד את ענוותנותו הגדולה. — הראיתי לו את תרגומי העברי של 'העורב' מאת אדגר פו: הציע לפני כמה תיקונים, ובסוף אמר: 'אבל הצלצול מכפר על הכול' — כנראה, היה והיה על מה ל'כפר'...". כך מעיד בעל הדבר עצמו על התרגום הראשון של "העורב" לעברית, זה שפורסם לאחר מכן, ב־1914, בקובץ "מולדת".

באותו עניין מוסיף יוסף נדבה:²⁸ "בשעתו הביע ביאליק את תמיהתו על כושרו המופלא של ז'בוטינסקי לתמרן בעזרת אוצר מלים מצומצם יחסית. הוא התפעל

25. ז'בוטינסקי, אבטוביגורפיה, ערי ז'בוטינסקי, הוצאת ספרים בע"מ, ירושלים תש"ז, עמ' 23.

26. שם, עמ' 78.

27. שם, עמ' 83.

28. במאמר "כמה שפות ידע ז'בוטינסקי?", האומה 85 (חורף תשמ"ז), עמ' 343-334.

מתרגום 'העורב' שהיה מחוספס כלשהו, מבחינת הדיוק, הסגנון והדקדוק. אך הצלחתו לשמור על צליל היצירה מכפרת על הכל. אף טשרניחובסקי דימה את ז'בוטינסקי ל'עני המהפך במאתיים שורשים עבריים, (אך) לו ראית את תרגומו (של 'העורב') לרוסית – מה יפה ומוסיקלי הוא'."

למובאה זו של נדבה מצאתי חיזוק בעדות שהשמיע באוזניי השחקן הנודע שמעון פינקל, שהכיר מקרוב את ז'בוטינסקי (הוא שסייע לפינקל בלימוד היגויה של העברית החדשה), וכן פגש פעמים אחדות בח"נ ביאליק ואף השמיע באוזניו קטעי קריאה, לרבות "העורב" העברי. באחד מספריו כותב פינקל:²⁹ "זוכר אני כי ח"נ ביאליק, אשר שהה אז בברלין, אמר על תרגום זה כדברים האלה [ביידיש]: 'המזמר הזה [ז'בוטינסקי], עם שלושים המלים שלו, מחולל ממש נפלאות'..."

כאן מתבקשת השאלה: מה הביא את ז'בוטינסקי, שראה ברכה בכתיבתו העיתונאית והספרותית, להתעקש ולשוב ולהתעקש במשך שנים דווקא על תרגומו – רוסית ועברית – ל"העורב". על כך מנסה להשיב זיוה שמיר במאמרה:³⁰ "אכן, לא מקרי הקשר בין שירתו ה'היפנוטית' של פו (שכונתה תכופות בשם 'Rêverie' – שירת חלום והזיה) לבין שירתו הסימבוליסטית של ורלן. שירת פו הפכה למודל חיקוי למשוררים הבהמייניים, שחיבכו את תכניה המבעיתים וה'חולניים', את צלילתה הנועזת אל תהומות הנפש, ובעיקר את המלודיה הווירטואוזית שלה, הנעימה והמפחידה כאחת."³¹ ז'בוטינסקי נמשך, כנראה, לשירה זו בעיקר בשל קסמה והאלגנטיות הטרכלינית שלה, הנובעים משלמותה הטכנית, אותן תכונות, שמשכוהו גם לשירי ורלן, לחרוזי אדמון רוסטאן ול'מרובעים' של עומר פיאם.

למען הדיוק ההיסטורי יש לציין, כי הנהייה אחר פו ויצירתו לא הייתה "שיגעונו" של ז'בוטינסקי לבדו. מפליאה העובדה, שבראשית המאה העשרים, בטרם היות הרדיו וסרטי הקולנוע ובתנאי תקשורת אטית מדוורת וכתובה בלבד, היו פו ויצירתו – שמקורה בארצות הברית ובשפה האנגלית – כה ידועים ומעוררי עניין ברחבי רוסיה הצארית הרחוקה, שבימים ההם שפעה ספרות ושירה מעולים משלה, בשפה הרוסית. על כך אנו למדים ממאמרו של נחום סוקולוב על פו, בהשלח³² האודסאי, בשנת תרס"ט (1909): "את ההבדל בין הנקרנות הספקנית ובין השטחיות הבטוחה אנו רואים בשינוי ההשקפות, ששמעו בזמן האחרון על אדגר אלן פו מפאת חגיגת הזיכרון, שהוחגה לכבודו במלאת מאה שנה להולדו (19 יאנואר 1809–1909), חגיגה של הרבה מאמרים בעתונים ובמאספים לאין קץ, בכל הלשונות ובכל הנוסחאות".

דבריו אלה של סוקולוב דאו אור בעצם הימים שבהם שקד ז'בוטינסקי בדבקות

29. גלגולים, הוצאת עקד, 1977, עמ' 135.

30. ראה לעיל הערה 22.

31. בספרות העברית ניכרה השפעה עזה של שירי פו בשירי יונתן רטוש. לדעת זיוה שמיר, בספרה "הנ"ל, שירו של רטוש "על חטא" הוא דוגמה מובהקת לכך.

32. ראה הערה 22 לעיל.

על תרגום "העורב" לעברית, כמתואר לעיל. לפיכך כדאי לעקוב אחר המשך דברי סוקולוב:

פו הוא חידה פסיכולוגית-ספרותית. אי אפשר שכל יחיד יהיה "פשוטו כמשמעו". אי אפשר שכל אמן יהיה טפוס ידוע ומורגל, שאפשר לטבעו בחותם ידוע: מחלקה א', מספר ב'... פו הוא אחד מן המשונים והפרועים, שלא כשהם לעצמם הם משונים ופרועים אלא הם כך מפני שהם מבלבלים את ההרגל שלנו, לא מפני שאנו מרגישים בהם איזה כוח זר, מוחה ושוטם, אלא מפני שמורגש בהם גם כוח מושך ומחבב. לא מצאתי בכל "השתכפויות-הנפשות" על דבר פו נוסח, שיניח את דעתי.

אני משים עצמי בנעליו של ז'בוטינסקי, הצעיר הנזן-קונפורמי, ומהרהר: אילו אני קורא דברים מעוררים ומגרים מעין אלה של סוקולוב, הלא בעטיים בלבד הייתי נחלץ להתמודד ולהעטות על "העורב" את אברתו העברית. נראה כי ז'בוטינסקי עצמו יחס חשיבות כה רבה לתרגום שיר זה, שעלה לו במאמצים רבים ונחשב בעיניו כהישג אישי, עד כי בחר להקדישו לאמו, כמצוין בשני נוסחי התרגום.

2. תנופה למבטא הספרדי

מעלה כפולה ומכופלת נודעת לו, לז'בוטינסקי, באשר תרגומו זה היה מעשה חלוצי, שנועד להגביר את הפצת ההגייה הספרדית, שזה אך נתקבלה על דעת חכמי הלשון בירושלים (תרע"ד), שעה שרבים וטובים ובהם גדולי משוררינו – ביאליק וטשרניחובסקי – עוד יצרו את מיטב שירתם ב"אשפנוזית".³³

ואכן, תרגום "העורב" שימש לז'בוטינסקי הזדמנות להפגין את ה"אני מאמין" שלו בדבר העברית המתחדשת; והוא הקדים לשיר המתורגם "הערה כללית", שבה הוא מציג לפני הקהל את כללי המבטא הספרדי, המוכרים לנו, לרבות הכללים שאינם מתקיימים בפינו ובכתיבתנו היום, כלהלן:

הערה כללית

רב כללי המבטא הספרדי ידועים הם לקהל: מלעיל ומלרע, קֶמֶץ שֶׁמֶבֶטָא a, חוֹלֶם שֶׁמֶבֶטָא o, תִּיּוּ רָפָה שֶׁמֶבֶטָא t, וכדומה. נוסף לאלה, יושם נא לב עוד לשלשה כללים: (א) צִיָּה מֶבֶטָא e, לא ej. (ב) דָּגֶשׁ חֶזֶק מכפיל את האות. נון בְּמֶלֶה "הֶנֶה" מֶבֶטָא "הֶנֶה-ה".

33. מספר רב צעיר (בצרון, ניו יורק, חשון תש"א, על פי י' נדבה, במאמרו "כמה שפות ידע ז'בוטינסקי?"; ראה הערה 27 לעיל): "מעשה במסיבת יובל, שערכה חבורת סופרי אודסה, ב-1910, למנדלי בהגיעו לגיל 75. השתתפו בה, בין השאר, אחד העם וביאליק, שנשאו את דברי ברכתם ברוסית, והנה ק'ם פתאום [ז'בוטינסקי] והתחיל לנאום בעברית צחה ונאה... פשוטה, לא ספרותית, אבל שוטפת ומהירה, כלשון חיה".

ג) שְׁוֹא נַע מְבִטָּאוּ סְגוּלַּת חֶסֶד. בחוברת זו ינקד רק השוא הנע; השוא הָאֵלֶם לא ינקד לגמרי. למשל: "בְּרִכְנִי" = "בְּרִכְנִי" = "צָחוֹק" = "צָחוֹק"

ז'בוטינסקי אכן עמד בתביעות, שהיה נאה דורש להן. דוגמאות לשווא נע: זְכוּרִי לֵיל עֶצְרָת (ב 1), וכן: אֵם אֶדוֹן וְאֵם גְּבֵרָת (ד 2). אשר לדגש, אין הוא בא לביטוי במשקל אלא בקריאה. אצל ז'בוטינסקי ההקפדה על המשקל הפואי היא מוחלטת,³⁴ אך אשר לחרוז הוא סטה מפו סטייה ניכרת: בעוד במקור האנגלי צליל החרוז בכל י"ח הבתים, בשורות 2, 4, 5, 6, הוא –זר, בתרגום נתפצל החרוז: בשבעת הבתים הראשונים (עד לתשובת העורב) תנועת החרוז היא –ר והפזמון ננעל במילים "לא יותר". מכאן ואילך – כתחליף לִי nevermore – מובא "לעולם לא"; אמנם תרגום מילולי, אך רחוק מצלילו ומכוונתו של פו.

3. תרגום 1923

דרושה סיבה מכרעת כדי לשוב ולתרגם שיר בתוך תשע שנים. נראה לי, שתרגום בְּרִיחַ הפזמון, nevermore, כ"לעולם לא" הוא שהדריך את מנוחת המתרגם. והרִאָה: לתרגום החדש הקדים הערה:

הַעֲרָה לַתְּרַגּוּם הַעוֹרֵב

במקור האנגלי, פזמונו של העורב הַמְשִׁית הוא "נְרִמֹר". הוראתו "לְעוֹלָם-לֹא", או "לְנִצְחֵ-לֹא", וכן גם הַעֲתָק בְּנוֹסח הַרְאשׁוֹן של התרגום העברי ("מולדת", סתו 1914). ואולם באר אדְגֵר פּוֹא במאמרו "חֲכֵמַת הַחֲבּוּר", פי בחור בחר במלה "נְרִמֹר" דוקא בגלל צלצולה – בגלל חברתה הסופית "דֹר", שהיא, לפי דעתו, מתאימה ביותר לתֵקֶן ולרוח של הפואימה. ולכן, בְּנוֹסח המופיע פֶּאן, תרגם הפזמון הזה על-ידי צרוף מלים "אַל עַד-אֵין-דֹר".

"אַל עַד-אֵין-דֹר" – צירוף תמוה למדי, שמעבר לצלילו התואם הריהו קשה להבנה ולהגייה. גם מעריצו ופרשנו המובהק של ז'בוטינסקי, יוסף נדבה, במאמרו³⁵ מגביה גִּבָּה ומעיר בהערת שוליים: "תרגום הפזמון 'nevermore' ('לעולם לא!') – אַל עַד אֵין דֹר' כבד במקצת, וכמעט אינו מובן, אלא המתרגם ביקש לשמור על ההברה הסופית –זר בהתאם לרוח השיר".

אלא שכוח התרגום והמתרגם עשו את שלהם והביטוי אמנם נשתגר עד כדי כך, שכנראה הטה את ז'בוטינסקי הסופר, מחבר "שמשון",³⁶ לכנות דמויות בספרו

34. בסטייה קלה בתרגום 1914, בית טו, שורה 3, וְאֶשֶׁר נִדְחָת הָנָה לְפָנַי, קָר אֶשֶׁר מְנָה, שאמנם תוקנה בְּנוֹסח 1923: כִּי עַל כֵּן נִדְחָת הָנָה – לְנֹתִי שֶׁשֶׁר מְנָה.

35. לעיל הערה 22, עמ' 29.

36. ז'בוטינסקי, שמשון, תרגם ב' קרופניק [לימים ב' קרוא], בעריכת המחבר, הוצאת נ' טברסקי (מספרי הוצאת א' י' שטיבל), עמ' 181-182.

בשמות בעלי אותה סיומת, ככתוב שם: "קראו את האחד רמידור ואת השני מרידור – אמר שמשון. לאמר: דור רמיה ודור מרי".
אך לא בסיומת דור בלבד הושפע ז'בוטינסקי מעצמו. בהמשך הקטע ב"שמשון" נמצא: "אז קראה עדנה בעצמה לבכור... אֶלְאֶהְבִּי, ולצעיר קראה עֲדָאֵלֹאִי. איש לא הבין פשוטו של השם ואולי הייתה כוונתה: לא אשכח כל עוד יאיר לי השמש".
קשה להטיל ספק בקשר הברור שבין דור + עֲדָאֵלֹאִי לבין אֶל עד אין דור, שהוכנס ל"העורב". כאן ניתן להזכיר עוד השפעה של "העורב" על "שמשון":³⁷ "מה שמה? מעין 'אלינוער', כנראה... דרשה דוקא שם כנעני לבתה". וכי אין אלינוער שבכאן נובע במישורין מלנור של פו? מה פלא אפוא, שכמה וכמה מנוחיו של ז'בוטינסקי – לא הסופר, אלא המנהיג – נטו לבחור בהברת החרוז ובשמות שלעיל לשעבור שמותיהם: יִרְדֹּר, מְרִידֹר, אֶרִידֹר ודומיהם. ומאחר ש"פתח את התרגום" לנוסח חדש, הכניס ז'בוטינסקי כמה וכמה שינויים הראויים לבחינה.

4. ז'בוטינסקי כנגד ז'בוטינסקי: השוואת שני התרגומים

בית, שורה	תרגום 1914	תרגום 1923
א 1	יְגִיעַ צֶעַר (על פי יְגִיעֵי כֶחַ, איוב ג 17)	שְׁבוֹר הַצֶּעַר: שינוי צירוף ממקראית (יחידאית) לעברית חדשה.
א 2	בְּנֶשֶׁכַּח מִסְפְּרֵי סֶתֶר	בְּסִפְרֵי חֶקְמָה נִשְׁפָּחַת: שינוי לשם פישוט והבהרה.
	נֶם וָעֶר	נִים וָעֶר: נִים – בינוני פעול ארמי, ע"פ "נִים וְלֹא נִים". הצורה הקודמת דווקא סבירה יותר.
א 3	וּשְׁנָתִי כְּמַעַט מוֹשְׁלֵת	אין תרגום כנגד. הרחקת ביטוי מקראי, שהיה נאמן למקור.
א 3	מִין קֶשְׁקוּשׁ נִשְׁמַע בְּדִלֵת	כָּא קֶשְׁקוּשׁ סְתוּם בְּדִלֵת
א 4	יָד נִבְהָלֵת	יָד נִחְשָׁלֵת (ובהמשך) יָד חוֹשָׁשֵׁת, יָד שוֹאֵלֵת: ייתור כפול על המקור.
	מִקְלָט לָגֶר	מִחֶסֶה לְדָל אוֹ גֵר: לצורך הארכה, עקב השינוי שנבע מ-4.

בית, שורה	תרגום 1914	תרגום 1923
ב 4	כִּי דָעַף שְׁמֵשִׁי כְּנֶר	אֶת הַצֶּעַר הַבּוֹעֵר: ויתור על מליצה, שיסודה תנכ"י.
ב 5	כִּי הוֹתִירָה לִי לַנּוֹרָה בְּמוֹגָה כְּהַמוֹג נֶר: חֲזוֹת הַחֲרוּזֵי נֶר-נֶר, בַּמִּקְבִּיל ל- Lenore – Lenore.	אֶת לַנּוֹרָה שְׁנִמוֹגָה כְּהַמוֹג חֲלוֹם עוֹבֵר: ויתור על חזרת החרוז נר-נר והתקרבות־מה למקור.
ב 6	זִכְרוֹן אֶבֶל	פְּחֹלֹם: מַתְבַּקֵּשׁ מֵהַשִּׁנּוּי ל"חֲלוֹם עוֹבֵר" ב"5.
ג 1	מוֹרָאִים בַּל חֲשֵׁתִי קֶדֶם	אֵין תַּרְגוֹם כִּנְגֵד. ויתור על צורה מקראית.
ג 1	שֵׁם בִּי רַחֵשׁ מִילַת אָדָם (צ"ל מִילַת = צֶמֶר דֶּק וְנָקִי)	וּלְזוֹנוֹת הַיָּמִים בְּרַחֵשׁ צֶקוּ לַחֵשׁ הֶגֶו נַחֵשׁ: יִצִּירַת תַּבְנִית צִלְלִית שֶׁל לִשׁוֹן נוֹפֵל עַל לִשׁוֹן, רַחֵשׁ-לַחֵשׁ-נַחֵשׁ, בַּהֲתַאֵם לַמִּקְבִּילָה בַּמִּקּוֹר. צֶקוּ = יִצְקוּ. הֶגֶוּ בַּמַּלְעִיל, כִּנְסוֹג אַחֲרָיו. עַל פִּי צֶקוֹן לַחֵשׁ (יִשְׁעִיהוּ כו 16).
ג 2	רַחֵשׁ יְרִיעוֹת הַמָּשִׁי, מָלֵא עֶצֶב מִסְתַּתֵּר	אַרְגָּמָן יְרִיעַ מָשִׁי נָף אֵימָתָה בְּהַסְתֵּר: הַפְּרוּזָה ב"חִירוֹת הַמְשׁוֹרֵר": יְרִיעַ (בְּזִכֵּר) בַּמִּקּוֹם יְרִיעָה; נָף, שֶׁהוּא פּוֹעֵל יוֹצֵא (ב' נו"פ) שֶׁפִּירוּשׁוֹ הֵנָּה, זֶלֶף, אֵינוֹ מַתִּישֵׁב עִם אֵימָתָה. נִרְאָה שֶׁהַמַּתְרַגֵּם רָאָה בְּנֶף מִשׁוֹם לִהְיוֹתָ.
ג 4	אוֹרֵחַ לִילָה (סְמִיכוֹת לֹא תִקְיֶנָה שֶׁל אוֹרֵחַ, כְּמוֹ הַכְּרַח־, רוֹקַע־)	הֶלֶךְ לִילָה
ג 5	אֵין הֶלְזוּ בְּלִתֵּי אוֹרֵחַ שְׁבָאֶפֶל מְאַחֵר	גֵּר אֶחָד תּוֹעָה בְּדֶרֶךְ: ויתור על צורה מקראית והתרחקות מהמקור. בְּנֶשֶׁף מְאַחֵר: מַעֲבֵר לַמַּטְבַּע לִשׁוֹן מִקְרָאִי (מְאַחֲרֵי בִנְשָׁף, יִשְׁעִיהוּ ה 11).
ד 1	וּאִקְרָא	וּקְרָאתִי: הַתְּרַחֲקוֹת מִצּוֹרֵת וּיִקְטוּל הַמִּקְרָאִית.
		תּוֹסַפֶּת: נָח לְרוּחַ הַיָּגֶעַ, שְׁאִינָנָה בַּתְּרַגוֹם הַקּוֹדֵם.

בית, שורה	תרגום 1914	תרגום 1923
2 ד	אם אֶדון ואם גִּבְרִית	אין תרגום כנגד. התרחקות מהמקור.
2 ט	סלחו נא – נִדְמָתִי עַר	הוֹסֵלַח נָא – לא יכלתי לְכַרֵּר: שינוי מרבים, כבמקור, ליחיד.
3 ט	ושנתי כְּמַעַט מוֹשְׁלֶת (ראה א 3 לעיל)	אין הקבלה, אלא בשורה זו: כִּי נִדְמָתִי לִי בְּשֶׁקֶט תִּדְרָמָה בֵּין נִים וְעַר (ראה א 2).
	ובדפּק על הַדְּלֶת	אין הקבלה.
4 ט	דִּפְק אַט של יָד נִבְהָלֶת	יָד קָלָה דוֹפְקַת + תוספת: או רִצְפַת חֲדָרֵי שוֹרָקֶת.
4 ט	לא הקשבתי... אמהר.	אין הקבלה.
5 ט	ופתחתי גם רוֹחִתִי את צִלְעֵי דִלְתִי מִהֶר	ופתחתי אֶת הַדְּלֶת בְּעוֹדֵנִי מִדְּבָר: התרחקות מלשון המקרא ופישוט.
2 ה	והִרְהַרְתִּי, זֶה בֶּן חֶלֶד...	הִרְהוּרִים שָׁפָה בֶּן חֶלֶד: התרחקות מלשון המקרא (זה = אָשֹׁר).
3 ה	דִּמְמָה (בשווא נע נחשב)	דְּמִיָּה, שְׁמָא לא יבוטא השווא של דְּמָמָה, ותחסר הברה.
4 ה	זולתי השם "לנוֹרָה" הִתְרִידָה לְהִתְנַעַר	ופתאם השם "לנוֹרָה" את שְׁלוֹת הַלִּיל נָקַר: התרחקות ממקראית.
5 ה	זֶה הַשֵּׁם	אֶת הַשֵּׁם: "זה" – כינוי רומז שיכול להיות כינוי זיקה.
1 ו	אֶכּוֹל שְׁלֵהֶבֶת	אֶפֶל לִהְבֶּת: הקודם עדיף, להפריד בין הדבקים ולמנוע רצף למ"דים.
2 ו	נִשְׁנָה הַדִּפְק	שָׁנָה הַדִּפְק: הקודם עדיף. שנה פועל יוצא, ואין מקומו כאן. כאן חזרה ל־דִּפְק, שנפסל פעמיים בבית ד' בתרגום המאוחר.
2 ז	אף כְּפָלִים הִתְגַּבֵּר	אֵף כְּעַת מִצֵּד אַחֵר: שינוי התוכן וסטייה מהמקור.

תרגום 1923	תרגום 1914	בית, שורה
תָּרִיס פֶּתוּחַ: לְצוּרֶךְ הַמִּשְׁקָל יִסְפִּיק גַּם שׁוּוֹא נֶע (רֹאה דְּמַמָּה, ה' 3).	תָּרִיס ³⁸ פֶּתוּחַ	3 1
מְקִישׁ הַלֹּחַ: אוֹלֵי מַפֶּאת רִיבּוּי צוּרוֹת מֵהַשּׁוֹרֵשׁ דַּפ"ק.	דּוֹפֵק הַלֹּחַ	4 1
סוֹד הַכֶּשֶׁף: אֵין יִתְרוֹן. הַגִּיִּית הַקּוֹדֵם קֵלָה יוֹתֵר (ע"ד "שָׁרָה שָׁרָה שִׁיר שְׁמַח").	סוֹד הַקֶּסֶם	4 1
הַרִימוֹתֵי אֶת מִסְגֶּרֶת הַחֲלוֹן: הַבְּהֵרָה: מִסְגֶּרֶת אֵין מִשְׁמַעַה חֲלוֹן. בַּהֲמֵרֶת וּפְתֻחֹתֵי בִּהְרִימוֹתֵי אֵין כָּל יִתְרוֹן, וַיֵּשׁ הַתְּרַחֲקוֹת מֵהַמְּקוֹר.	וּפְתֻחֹתֵי הַמִּסְגֶּרֶת	1 1
וּגְדֵל-תַּפְאָרֶת בָּא: הַתְּרַחֲקוֹת מִצּוֹרֶת פּוֹעֵל מִקְרֵאִית (וַיִּפְּעֵ). הַמֵּרֶת רַב בְּגֵדֵל תַּפְאָרֶת תִּמּוּהָה, וּמִקְשָׁה עַל הַהֲגִיָּיָה.	וַיִּפְּעֵ, רַב תַּפְאָרֶת	1 1
(בָּא) עוֹרֵב יִשִּׁישׁ כְּנָצַח – בָּא גִבָּה וְקוֹדֵר: שְׁנֵיהֶם רַחוּקִים מִן הַמְּקוֹר. הַשְּׁמַטָּה יָמוֹת הַקֵּדֶם, שֶׁר הַלֵּיל הִיא הַתְּרַחֲקוֹת מִצּוּרוֹת מִקְרֵאִית וּפִישׁוֹט הַסִּגְנוֹן.	זֶר כְּצֵל יָמוֹת הַקֵּדֶם, שֶׁר הַלֵּיל – עוֹרֵב קוֹדֵר	2 1
בָּא יְהִיר כְּלוֹרֵד בְּרִיטָנִי: גֵּאִיוֹן (יְהִיר) – הַתְּרַחֲקוֹת מִמִּקְרֵאִית; לוֹרֵד בְּרִיטָנִי(א)נִי (בִּשְׁנֵיהֶם) – תּוֹסַפֵּת שְׁרִירוֹתִית, לֵאל אַחִיזָה בַּמְּקוֹר.	בָּא גֵּאִיוֹן כְּלוֹרֵד בְּרִיטָנִי (עַל פִּי "הַבּוֹז לְגֵאִיוֹנִים", תַּהֲלִים קִכָּג 4, יַחֲדָאִית בַּמִּקְרָא)	3 1
וְהִמְרִיא לוֹ: הַתְּרַחֲקוֹת מִצּוּרָה מֵהוֹפֶכֶת מִקְרֵאִית.	וַיִּמְרִיא לוֹ	4 1
לְתַכְנִית תַּחַת הַנֵּר: הַקּוֹדֵם קְרוּב לַמְּקוֹר. הַנֵּר – תּוֹסַפֵּת שְׁרִירוֹתִית הַנַּחְרוֹת עִם "לֹא יוֹתֵר" מִמֶּשׁ כִּמוֹ "הַחֲיָנֵר".	אַל הַפֶּסֶל הַחֹזֵר	4 1

38. זו הצורה המועדפת במילון יהודה גור (1936). במילון החדש של אבן שושן תָּרִיס בלבד, ללא אֶזְפוֹר צורה קודמת גם בניקוד. ח' ילון למשנה אבות (ד, יא): תָּרִיס בִּפְנֵי הַפְּרָעוֹת.

בית, שורה	תרגום 1914	תרגום 1923
5 ז	אַל הָרָאשׁ מַעַל לְדָלֶת – רֹאשׁ אֶתוֹנָה הַתֵּינָן	לתכנית של ראש אתונה על קירי באור הנר: הקודם קרוב בהרבה למקור. (ואשר לנר, ראה בשורה הקודמת.)
6 ז	נַח עָלַי	שְׁמָה נַח: אין כל יתרון, אדרבה: שְׁמָה מקובלת כ"לשם".
מכאן – רוב השינויים בשורות 2, 4 ו-5 נובעים מהמרת חרוז הפזמון מדלו לזר		
ח 1	מִבֶּט עֵין בּוֹ דְּבִקְתִּי	כְּעֵינִים בּוֹ דְּבִקְתִּי: ויתור על חידוש לשוני (דְּבִקְתִּי).
ח 1	במרירות נפשי	ומתוך עצבי: כאן התקרבות למקור.
ח 2	עַל גִּאֲוֹת גִּאֲוִן מְרָאָהוּ (אולי על פי לשון נופל על לשון בירמיהו מח 29, "גִּבְהוֹ וְגִאֲוֹנוֹ וְגִאֲוָתוֹ וְרָם לְבֹ")	עַל גִּאֲוֹת פְּנִי: התרחקות מצורה מקראית הן בויתור על הצירוף "גאווה גאון" והן בהמרת "מְרָאָהוּ" ב"פְּנִי".
ח 2	ובצחוק אֶמְרִיתִי לוֹ	וְהִתְלַתִּי בּוֹ לֵאמֹר: המרת החרוז. כאן דווקא העדפת הצורה המקראית.
ח 3	כְּרִבְלֶתֶךָ מִקְצַת נִקְרַחַת	כְּרִבְלֶתוֹ מִקְצַת נִקְרַחַת: בריחה מלשון חז"ל (סיומת הנוכח ה) ופנייה לגוף שלישי, שאינה ממין המקור.
ח 3	אך נָכַר כֶּךָ לֵב לֹא פָחַד	אך לְבוֹ הוּא לֵב אֶל פָּחַד: להמרת "כֶּךָ" ראה ההערה הקודמת, וכן לשינוי גוף שלישי. המרת "לא פחד" ב"אל פחד" הוא התרחקות ממקראית מובהקת (ראה "לא נחש בִּיעֶקֶב וְלֹא קָסַם בִּישָׁרָאֵל", במדבר כג 23).
ח 4	צִיר שְׁחֹר מְגִיא הַשֶּׁחַת	אֶלּוּפִי מְעַמֵּק שֶׁחַת: "אלופי" אינה מתישבת עם המקור, וההמרה תמוהה.

בית, שורה	תרגום 1914	תרגום 1923
ח 4	כָּה הַלֵּיל שָׁם מִמָּשָׁלוֹ	בוֹ הַלֵּיל שְׁלִיט יִשְׂרָ: הַמֶּרֶת הַחֲרוּזִי. בְּרֵאשׁוֹן "כָּה" מִכּוּוֹן לִשְׁחַת, בִּשְׁנֵי "בוֹ" מִכּוּוֹן לַעֲמָק. הַמֶּרֶת "שָׁם מִמָּשָׁלוֹ" הִיא הַתְּרַחֲקוֹת מִמִּקְרָאִית מוֹבְהָקָת. הַצִּירוֹף שְׁלִיט יִשְׂרָ רַעוּעַ, אֵךְ מִתַּאִים לַחֲרוּזִי הַחֲדָשׁ.
ח 5	שְׁרִי לִזְלָה	שְׁרִי תִפֶּת: הַתְּרַחֲקוֹת מִהַמְקוֹר, לֹלָ יִתְרוֹן בְּרוֹר.
ח 5	רְחוּק – בָּצַל דָּגְלוֹ	בָּאֶפֶל גִּיא עֶכּוֹר: הַמֶּרֶת הַחֲרוּזִי וְהַתְּרַחֲקוֹת מִמִּקְרָאִית (דָּגְלוֹ – שֶׁה"ש ב 4). הַשִּׁימוֹשׁ הַלֹּא תִקְנִי בְּצוֹרֶת הַסְּמִיכוֹת גִּיא – כְּנֵרָאָה גְּרִירָה מֵאֶפֶל לֵיל, וְהִיא צוֹרָה רִגִּילָה בְּפִיוֹט הַקְּדוּם. וְאִילוֹ גִּיא עֶכּוֹר כְּנֵרָאָה בַּהֲשַׁפְעַת עֲמָק עֶכּוֹר, הַנּוֹזֵכֶר 5 פְּעַמִּים בְּמִקְרָא, כֹּשֶׁם מִקּוֹם.
ח 6	לְעוֹלָם-לֹא (מִתְקַבֵּל כֹּאן, בְּגִלֵּל הַמִּשְׁקָל, בְּעִוּוֹת "אֲשַׁכְנֹזִי": לְעוֹלָם – לֹא, שְׁבִמְקָרָה הַטּוֹב נִיתֵן לְרֵאוֹתוֹ כְּנִסּוֹג אַחֲרֵי, מַעֲיִן מַלְעִיל.	"אַל עַד אֵין דּוֹר": רֵאָה לַעִיל, בִּסְעִיף תְּרַגּוֹם 1923.
ט 1	מַעֲנוֹ	כֹּה אִמֵּר: כֹּאן תִּיקֵן טַעוֹת, שְׁכֵן צ"ל מַעֲנָהוּ (=תְּשׁוּבָתוֹ).
ט 1	וְהַרְבֵּה עָלָיו תִּמְהָתִי	וְתִמְוָה לוֹ תִּמְהָתִי: שִׁינּוּי מוֹזֵר וּמִיּוֹתֵר. אִמְנֵם יֵשׁ בְּמִקְרָא לְתִמְוָה אַל, אֵךְ אֵין לְתִמְוָה לִי, וְהַמְקוֹבֵל הוּא לְתִמְוָה עַל, כְּבִקּוּדֵם.
ט 2	אַף כִּי לֹא הִבְנָתִי טַעַם	אִם כִּי טַעַם לֹא הִבְנָתִי: הַמֶּרֶת "אַף" הִיא הַתְּרַחֲקוֹת מִמִּקְרָאִית. שִׁינּוּי סֹדֶר הַמִּילִים לְצוּרֵךְ חֲרִיזָת "תִּמְהָתִי" בִּ"הִבְנָתִי".
ט 2	רִיק נִדְמָה לִי צִלְצוֹלוֹ	לֹא יִכְלָתִי עוֹד לִפְתֹּר: צוּרֵךְ הַחֲרוּזִי, הַתְּקִרְבוֹת לְמִקּוֹר וּפִישׁוּט הַמוֹבֵן.

בית, שורה	תרגום 1914	תרגום 1923
ט 3	הַשְׁמַעְתָּ כִּי תְּבֹאנָה	מִי שָׁמַע: פִּישׁוּט מֵה: כִּי בּוֹא תְּבֹאנָה: להוספת הברה.
ט 3	צִפְרִים בְּלִיל אֲרֻמוֹנָה	כְּנָפֵי טָרֶף תּוֹךְ מְעוֹנָה: תִּיקוֹן "זואולוגי": לעורב יאה להימנות עם "כנפי טרף" יותר מאשר עם ציפורים. אֲרֻמוֹנָה – תּוֹךְ מְעוֹנָה: התקרבות רבה למקור.
ט 4	אוּ כִּי נָח עַל רֹאשׁ אֲתוֹנָה	מִי עַל סֶמֶל רֹאשׁ אֲתוֹנָה: בְּקוֹדֵם ממשיך השאלה. כאן שואל בשנית.
ט 4	שֶׁר עוֹרֵב בְּשָׁחוֹר גָּדְלוֹ	כֹּה בְּלִיל חֲזָה צְפוֹר: וִיתוֹר עַל שֶׁר עוֹרֵב, הַנְּדוּשׁ בְּשִׁיר, וְהַמֵּרַת הָעוֹרֵב בְּצִיפּוֹר, כְּבִמְקוֹר וּלְצוֹרֵךְ הַחֲרוּז הַחֲדָשׁ.
ט 5	שֶׁר עוֹרֵב קִדְמוֹן בֶּן אֶפֶל, זָר וָמָר בְּשָׁחוֹר גָּדְלוֹ	עוֹף מִזְמֹר, קוֹדֵר כַּחֲשָׁךְ, עֵז מְרָאָה, קִדְמוֹן, שְׁחֹר: שִׁינוּי כִּלְלִי, הַמִּתְבַּקֵּשׁ מֵהַשִּׁינוּי בַּחֲרוּז וּמֵהַשִּׁינוּיִים הַקּוֹדְמִים.
ט 6	אֵף לוֹ שֵׁם	וְנִקְרָא: הַתְּרַחֲקוֹת מִמְּקִרְאִית.

עד כאן מחצית מבתי השיר, אך די בהם כדי להעיד כי:

1. בתרגום החוזר (1923) ניכרים ויתור גורף על צורות ומטבעות לשון מן המקרא, ובמידת מה התרחקות מלשון מליצה. אין ספק שתשע השנים מאז 1914 היו ליצירה העברית, לרבות הארץ-ישראלית, שנות המעבר מלשון "משכילית" ללשון יום-יום מתחיה, והן שעוררו את ז'בוטינסקי לחדש ולפשט את לשון כתיבתו ממש כשם שנתעורר להיות חלוץ הנהגת ההגייה הספרדית לאחר שנתקבלה על ידי ועד הלשון בתרע"ד (1913).
2. שינויים רבים נדרשו עקב החלפת בריח הפזמון, הנועל כל בית, מ"לעולם לא" ל"אל עד-אין-דור". מבית ח ואילך (עד יח) נשתנתה החריזה בשורות 2, 4, 5, שבנוסח הראשון נסתיימו בהברת -ו, לסיומת -ור. כורח זה חייב לא רק המרת מילים אלא גם שינויי מבנה בתוך השורות וביניהן.
3. בכמה מקרים זימן התרגום החוזר אפשרות לתיקון ולדיוק, כגון מְעֵנָהוּ במקום

מֵעֵנּוּ, דּוּמְיָה (3 הברות) במקום דְּמָמָה (שְׁמָא לא יִהְיֶה השווא הנע ותחסר הברה).

4. נראה לי כי ז'בוטינסקי חש שתרגומו חסר סממנים ספרותיים שירים, ובתרגום החזר אמנם ניסה לשבצם פה ושם גם במחיר התרחקות מן המקור. לא ייפלא אפוא, שמבחינת הנאמנות למקור עולה הנוסח הראשון על המחודש (ראה בטבלה שלעיל).

על כל המעלות שנמנו לעיל באשר לפועלו הראשוני והחלוצי של ז'בוטינסקי בתרגומי "העורב" יש להוסיף כי הוא בישר בשורה לשונית, אך לא ספרותית.

5. תגלית: נוסח שלישי, "לטיני"

כאן היה אמור להיחתם הפרק על ז'בוטינסקי ושתי גרסאותיו, אלא שדבקתו העיקשת והמתמשכת של ז'בוטינסקי בתרגומי שיר מיוחד זה, אם לעברית ואם לרוסית, עוררה אותי להעמיק אל נבכי עשייתו. פניתי לגנוז מכון ז'בוטינסקי בתל אביב³⁹ והחילותי להפוך בצורות כתבי יד נושנים שהותר ז'בוטינסקי. שם מצאתי את תרגום "העורב" לרוסית בכתב ידו של ז'בוטינסקי וכן את העמודים המודפסים שראו אור במקרא רוסית, כפי שצוין לעיל, וכבר חשבתי שזה יהיה שכרי מעמלי; אלא שלפתע נמשך מבטי אל קבוצת דפים הכתובים גם הם בכתב ידו הלועזי של ז'בוטינסקי, אך לא באותיות קיריליות אלא באותיות לטיניות. במבט ראשון לא ניכרה בהם אנגלית או שפה אירופית כלשהי. אכן בהתבוננות נוספת העליתי, כי הכתוב הוא עברית באותיות לטיניות, מעין כתב פונטי. ולמרבית ההפתעה התברר, כי זהו תרגום "העורב" לא"א פו, שאינו זהה לאחד משני התרגומים הידועים של ז'בוטינסקי. משמע – נוסח נוסף, שלישי.

6. ז'בוטינסקי הרומי

פנייתו של ז'בוטינסקי לאל"ף ביי"ת הלטיני, בכתיבתו העברית, לא הייתה הפתעה. כבר במכתבו לביאליק מניסן תרע"ד (1914)⁴⁰ הוא מספר על התעניינותו הרבה ב"אורטוגראפיה ובטראנסקריפציה עברית", מתוך כוונה להקל את לימוד הקריאה בעברית על המתחילים. בהארץ מ'28 ביוני 1925, במאמרו "סטיגוגראפיה", אומר הוא: "מה שדרוש זהו כתיב המכיל אותיות לסימון התנועות. אחת משתי אלה: או שנמצא אותיות חדשות או שנסגל את הכתיב הרומי. מי יתן ובחרנו בדרך השנייה".

39. שנוהל אז בידי ד"ר אלי תבין ז"ל; הוא סייע בידי ופתח לפניי חבילות גנוזות וחתומות.

40. ראה יונתן ארינון, "עברית באותיות לטיניות בעיני ז'בוטינסקי", בתוך יוסף קיסטר (עורך), ספר השנה של העורכים והעיתונאים בכתבי העת בישראל, תל אביב, 1989, עמ' 89–98. וראה גם יוסף נדבה, *Hebrew Studies* 26, "Projects for the Latinization of the Hebrew Script", (1985), pp. 137–146.

בה בעת פרסם גם בעיתון ראזוויט⁴¹ מיום 12 ביולי 1925 מאמר נלהב בזכות הכתיב הלטיני: "נחוץ תיקון הכתיב העברי. הדרך הנכונה ביותר היא הכתיב הלטיני".

Ha Vreu.

Ka xacot let par va sa'an, 'et ani, jegan sa'an,
Ba nichkak mi d'fye s'oh bi'stakhalti nouu va 'e
U sh'mati k'mat mashelet - min shig'lay v'sh'ney ba delet,
Let ke defeg jad nish'lelet ka shod nish'lelet la ger.
- Le v'eat, - ko lavashti, - re v'eat, ja v' ger, -
Le v'eat, lo j'et. -

Hechranu: let 'agwet - sufat corf mejiabwet -
Shi kirarim ne'g'ewet gasea be or xiv'er...
Let en-suf, en ges la xewel... lo ho'lu d'fye hevet -
Ko bish'kixu et ha. ewel, ki da'ach sh'mshi. Ka ner;
Ki sh'vitha bi demora, be magah ki himmog ner,
Lishron ewel, lo j'et. -

Alarim bal-xakhi-godem sau bi lavash ereg-odem -
Lavash vilonot ka meshi, male 'agew nish'lelet.
Lo hargiz lau godes, el 'agwi be gal kofeas
U amarti: - Le v'eat she ba layla nish'at -
En ha Yaj b'iti v'eat she ba layla nish'at;
Le lu, re ve lo j'et. -

Sham b'iti le heragea; va egra: - fides na, rea, -
hu adon ve em geweret, selika: nish'atki 'et
U sh'mati k'mat mashelet, - et ha defeg 'et hu delet,
ka w'aga, let jad nish'lelet, lo sh'mati; amaher... -
U p' anki et ha delet bi s'vaxa moad maher:
Afela, ve lo j'et. -

41. ברוסית "השחר". הופיע אז בפרס כבטאון ציוני אוקראינה בגולה, והיה לכתב עת של הרוויזיוניסטים.

עם זה קשה להבין, מדוע בחר ז'בוטינסקי לפנות ל"לטינית". שמא ביקש להימנע משגיאות בניקוד, שהרי אין אנו יודעים את מידת בקיאותו בתחום זה, או אולי רצה לקבוע ביתר דיוק את טיב השוואים (נע או נח) לצורך החלוקה להברות וקיצובן במשקל המחמיר... זאת אין לדעת בוודאות.

7. מוקדם או מאוחר?

אליה וקורץ בה: בדפי התרגום החדש חסר דבר שבטיקס – לא צוין בהם כל תאריך, ולא ניתן לדעת אם זהו נוסח ראשוני או שהוא נועד לשפר אחד מהנוסחים הקיימים, ואם כן איזה מהם. לקביעה זו נדרשה בדיקה מיוחדת בהשוואת שלושת הנוסחים. לכאורה יש שלוש אפשרויות: א. התרגום ה"לטיני" קדם לנוסח 1914; ב. הוא נעשה לאחריו ולפני נוסח 1923; ג. הוא נכתב לאחר נוסח 1923 כניסיון לשפרו.

האפשרות השלישית נפסלת על הסף משתי סיבות: א. הדמיון הרב בין ה"לטיני" לנוסח 1914, כשהוא נבדל ממנו בחילופי מילים וצירופיהן בלבד, בעוד ריתוקו מנוסח 1923 בולט לא פחות מזה שבין שני הנוסחים המוכרים. ב. בריח הפזמון הנועל את בתי הנוסח ה"לטיני" הוא "לנצח לא", לעומת "לעולם לא" שבנוסח 1914. כזכור, לנוסח 1923 הקדים ז'בוטינסקי "הערה לתרגום 'העורב'" ⁴² ובה נאמר: "במקור האנגלי, פזמונו של העורב המשיח הוא 'נְנוֹרְמֹר'. הוראתו 'לעולם לא', או 'לְנֶצַח לא', וכן גם הועתק בנוסח הראשון של התרגום העברי... (אולם בשל בחירתו של פו' בהברה הסופית –or) בנוסח המופיע כאן, תורגם הפזמון הזה על ידי צירוף המלים 'אל עד-אין-דור'". מכאן משתמע בבירור כי "לנצח לא" קדם לנוסח 1923, אולם אין קביעה חד-משמעית לתאריך "לנצח לא". ניתן אולי למצוא לכך רמז על פי סדר החלופות, כש"לעולם לא" מקדימה את "לנצח לא"; אולם בכך אין די למסקנה סופית.

עוד רמז נובע מהערתו על הגיית "לעולם לא" בנוסח אחר, המתקבל כ"אשכנזית" מלעילית, ⁴³ לְעוֹלָם לא, בעוד שבלְנֶצַח לא באה ההטעמה על תיקונה; ונראה כי ז'בוטינסקי עמד על ליקוי זה וביקש לתקנו. כדי לאשש את ההנחה הרמוזה לעיל מן הראוי לערוך השוואה בין בתי הנוסח ה"לטיני" לנוסח 1914, ולקבוע איזה מהם קרוב יותר לנוסח האחרון מ-1923. כבר בשורה השלישית, בבית א, מזומן לנו המבחן הראשון. ב"לטיני" נכתב "מין שקשוק נשמע בדלת", ולעומתו בשני התרגומים המודפסים "מין קשקוש". ולכאורה היה כאן השינוי משקשוק המוקדם יותר לקשקוש בשני, שנותר גם בשלישי, וזהו אפוא סדר התרגומים. הערכה זו מתחזקת בבית ב שורה 4: ב"לטיני" "לא השכחו את האבל", ולעומתו בשני המודפסים "השפּיחני

42. ראה לעיל תחילת § 3.

43. ראה לעיל שורה ח 6 בטבלה שבסעיף 4.

את האבל". אלא שבהמשך הבדיקה נראה שאין להיחפז בהסקת מסקנות, והשינויים מגלים פנים לכאן ולכאן.

בשני המקרים הבאים התמונה מתהפכת: ב־ג 3 "להרגיע לב קֹדֶח"; כך ב"לטיני" ובתרגום המאוחר (1923), ואילו בתרגום המוקדם (1914) וְלִהְרִיעַ. וכן הדבר ב־ד 5: "ופתחתי את הדלת" ב"לטיני" ובמאוחר, לעומת "ופתחתי גם וְנִתְחִי את צְלָעֵי דלתי מהר" במוקדם.

דוגמה מובהקת של פנים לכאן ולכאן נמצא בבית ה. תחילה, בשורה הראשונה, ב"לטיני" "דום באופל זה סקרתני...", ב־1914 "וּבִתְהוֹם רבה סקרתני...", וב־1923 "וּבִתְהוֹם רַבָּה סקרתני...". כאן ברורה הרציפות בין שני התרגומים המודרניים, וה"לטיני" נראה כמוקדם יותר. ואילו בשורה 5 ב"לטיני" "אך פתאום השם לְנוֹרָה...", ב־1923 "ופתאום השם לְנוֹרָה...", וב־1914 "זוֹלָתִי הַשֵּׁם לְנוֹרָה...". כאן מתהפך הסדר, וה"לטיני" בא לאחר 1914.

כאן חוזרות ונשנות הדוגמאות, פעם לכאן ופעם לכאן, מבלי יכולת לקבוע בפסקנות מה קודם ומה מאוחר, עד היתקלנו בשורה 4 בבית ח שבתרגום 1914, שבה נפלה תקלה: "צִיר שְׁחֹר מְגִיא הַשְּׁחַת בָּה הַלִּיל שֶׁם מְקֻשָּׁלוּ!". וצריך להיות בו (בגיא). ז'בוטינסקי בתרגומו המאוחר (1923) הבחין בטעות זו, ותיקן אותה: "אֶלּוּפִי מְעַמֵּק שְׁחַת בּוֹ הַלִּיל שְׁלִיט יִשְׂרָאֵל". ולמרבה ההפתעה כבר ב"לטיני" מובא התיקון: "צִיר שְׁחֹר מְגִיא הַשְּׁחַת בּוֹ הַלִּיל תִּקַּע דָּגְלוֹ", אותו "צִיר שְׁחֹר" ואותו "גיא שחת" כב־1914 והפעם בלוויית בו במקום בָּה, כדי לתקן את המעוות בתרגום 1914. גם מבדיקה זו מתבקשת הקביעה, שהתרגום ה"לטיני" בא לאחר 1914, נוסף על מה שכבר רמזנו לעיל בדבר המרת "לעולם לא" ב"לנצח לא".

את ההוכחה החותכת למסקנה זו מספק ז'בוטינסקי עצמו בכתב היד הלטיני, שבו מחק במתיחת קו כמה מהמילים ורשם מעליהן חלופות, כלהלן: נמחקה השמעת, ובמקומה נכתב הראית (בית ט, שורה 3); במקום קילל את גורלו נכתב נואש מגורלו (יא 4); במקום תזרח – תופיע (טז 4). וזו ראיה חותכת; כי כל המילים המחוקות שהוחלפו מצויות בנוסח 1914, וזה קדם אפוא ל"לטיני".

מסתבר, כי לאחר שפרסם ז'בוטינסקי את תרגומו הראשון (1914) כרסמו בו ספקות בדבר טיבו, והוא חתר להמציא נוסח משופר ומתוקן יותר, וזהו אם כן הנוסח שנתגלה לי בחיפושיי. עד שזכה נוסח זה לראות אור כנראה היה למיותר, באשר בלבו של ז'בוטינסקי כבר גמלה ההחלטה להיענות לאתגרו של פו ולהמיר את nevermore "לעולם לא" בצירוף החורז "אל עד־אין־דור". שינוי יסודי זה, של בריח הפזמון, גרר שינויים בחרוזים התואמים לו ב־54 שורות והביא, למעשה, לשכתוב השיר כולו ולפרסומו מחדש ב־1923 בנוסח המוכר והמקובל עד היום.

8. הנוסח הגנוז של ז'בוטינסקי
לאחר שנתגלה לי הנוסח השלישי, ה"לטיני", של ז'בוטינסקי, ולאחר שקבעתי את

מיקומו בסדר התרגומים – כשיפור לנוסח הראשון מ־1914 – מתבקשת השוואה בין שני התרגומים כדי לחשוף את מילות הנגף שהטרידו את שלוותו של ז'בוטינסקי והצריכו את המרתן, וכדי לברר אם ועד כמה הונחלו שינויים אלו גם לנוסח האחרון. לשם כך ערכתי את הטבלה המשולשת הבאה:

בית/ שורה	נוסח 1914	הנוסח הגנוז	נוסח 1923
א 2	מִין קֶשְׁקוּשׁ נִשְׁמַע בְּדִלָת	שְׁקֶשֶׁק	בָּא קֶשְׁקוּשׁ סְתוּם בְּדִלָת
ב 4	הַשְּׂפִיחַנִי אֶת הָאֵבֶל	לֹא הַשְּׂפִיחִי	הַשְּׂפִיחַנִי אֶת הָאֵבֶל
ב 5	כִּי הוֹתִירָה לִי לְנוֹרָה	הוֹרִישָׁה	אֶת לְנוֹרָה שְׁנִמוּגָה
ג 1	שֵׁם בִּי רַחֵשׁ מִילַת אָדָם	אֲרִג־אָדָם	_____
ג 2	רַחֵשׁ יִרְעוֹת הַמָּשִׁי	וִילֹנוֹת	_____
ג 3	וְלִהְרִיעַ לִב קוֹדֶם	לִהְרִיעַ	= לִהְרִיעַ
ג 4	כֹּה אֲמַרְתִּי: זֶה אוֹרֶם	אִז אֲמַרְתִּי: זֶה אוֹרֶם	שׁוֹב אֲמַרְתִּי: זֶה אוֹרֶם
ג 5	שְׂבֹאֲפֶל מֵאַחֵר	בְּלַתִּי אוֹרֶם שְׂבִלִילָה מִתְאַחֵר	הֵלֶךְ – לֵילָה מֵאַחֵר
ד 2	סִלְחוּ נָא – נִרְדְּמָתִי עֵר	סִלִּיחָה: נִרְדְּמָתִי עֵר	וְקָרָאתִי: הוּ יִסְלַח־נָא
ד 3	וּבִדְפַק עַל הַדִּלָת	אֶת הַדְּפַק	וּבִדְפַק
ד 4	דְּפַק אֵט שֶׁל יָד נִבְהָלָת	כְּמַגַע	_____
ד 4	לֹא הִקְשַׁבְתִּי	שְׁמַעְתִּי	_____
ד 4	וּפְתַחְתִּי גַם רִוּחְתִּי אֶת צִלְעֵי דִלְתִי מֵהָר	וּפְתַחְתִּי אֶת הַדִּלָת לְרוּחָה מֵאוֹד מֵהָר	_____
ה 1	וּבִתְהֵם רַבָּה סֶקְרָתִי וְהַחֲרַשְׁתִּי	דָּם בְּאֵפֶל זֶה סֶקְרָתִי, הַחֲרַשְׁתִּי	(כְּמוֹ 1)
ה 2	וְהִרְהַרְתִּי, זֶה בֶּן־חֶלֶד מֵעוֹלָם עוֹד לֹא הִרְהַר	לֹא בֶן חֶלֶד מֵעוֹלָם כּוֹז הִרְהַר	שְׁפָה בֶּן־חֶלֶד
ה 4	זוֹלָתִי הָשֵׁם לְנוֹרָה הַחֲרִירָה לְהַתְנַעֵר	אֵךְ פִּתְאֵם הָשֵׁם "לְנוֹרָה" אֶת דְּמֵי הַלֵּיל נֵעַר	= וּפִתְאֵם אֶת שְׁלוֹת הַלֵּיל נֵקַר
ה 5	זֶה הָשֵׁם אֲנִי לְחִשְׁתִּי הֵד בְּאֵפֶל הַתְנַעֵר	אֲנוּכִי אוֹתוֹ לְחִשְׁתִּי הֵד בְּאֵפֶל הוּא נֵעַר	אֶת הָשֵׁם אֲנִי לְחִשְׁתִּי הֵד בְּאֵפֶל הַתְנַעֵר
ו 1	וּלְבָבִי אֲכוּל־שְׁלֵהֶכֶת	שְׁרוּף שְׁלֵהֶכֶת	אֲפִל־לֵהֶבֶת
ו 2	וּפִתְאֵם נִשְׁנָה הַדְּפַק	וּשְׁנִית נִשְׁמַע הַדְּפַק	וּפִתְאֵם שְׁנָה הַדְּפַק

בית/ שורה	נוסח 1914	הנוסח הגנוז	נוסח 1923
2 א	אף כפלים התגבר	אף נדמה שהתגבר	_____
4 א	על הקיר דופק הלוח	שוב ישוב לבי לנוח	על הקיר מקיש הלוח
	סוד הקסם מתברר	כי סודנו יתברר	סוד הכסף מתברר
5 א	והקסם יתברר	וסודנו יתברר	והכסף יתברר
1 ט	ופתחתי המסגרת – ויפיע, רב תפארת	ואפתח את המסגרת – ועורב, שחור אדרת	הרימתי את מסגרת- החלון וגדל תפארת
2 ט	זר כצל ימות הקדם – שר הליל – עורב קודר	ימים עברו בא גבה וקודר	_____ = כא גבה וקודר
3 ט	כא גאיון כלודר כריטאני	כא גאון	כא יחיד
4 ט	וימריא לו, זכורני	והמריא לו	= והמריא לו
6 ט	נח עליו – ולא יתור	שמה נח	_____
1 ח	מבט-עין בו דבקתי במרידות נפשי שחקתי	מבטי עליו ומתוך עצבי	= בעינים בו דבקתי ומתוך עצבי שחקתי
2 ח	על גאות גאון-מראהו, ובצחוק אמרתי לו:	על גדלות פניו שחקתי אדוני, אמרתי לו	על גאות פניו שחקתי _____
ח 3:	כרבלתך מקצת נקרחת	מוקרחת	כרבלתו מקצת נקרחת
ח 4:	בה הליל שם ממשלו	בו הליל תקע דגלו	= בו הליל שליט ישר
ח 5:	... שם-רחוק – בצל דגלו	שם, במקום תקע דגלו	שם באפל גיא עכור
ח 6:	ויקרא: "לעולם-לא"	ויקרא: לנצח לא	ויקרא: "אל עד-אין- דור"
ט 2:	אף כי לא הבנתי טעם – ריק נדמה לי צלצולו	היה בו טעם נדמה	אם כי טעם לא הבנתי _____
ט 3:	השמעת כי תבאנה	הראית	מי שמע כי בוא תבאנה
ט 4:	שר עורב בשחור גדלו	שב עורב	_____
ט 5:	שר עורב קדמון, כן- אפל	שב עורב, נושן כנצח	_____

בית/ שורה	נוסח 1914	הנוסח הגנוז	נוסח 1923
ט 6:	אף לו שם "לעולם לא"?	ונקרא "לנצח לא"?	=ונקרא אל עד-אין- דור
י 1:	אך לא זע, לא ראש הניע ואחרת לא השמיע	אך ורק את זאת הביע ואחרת לא השמיע	אך לא זע, לא ראש הניע ואחרת לא הביע
י 2:	כאדם שכל-לבהו השתפך בניב-קולו	כאלו בזאת לבהו נשתפך עד תם כלו	= כי אולי בזאת לבהו נשתפך עד המקור
י 3:	נח כנס על האנדרטא ולחשתי: אנה סתך?	נח קפוא על האנדרטא ולחשתי: למה באת?	
י 6:	הוא קרא: "לעולם לא"	ויקרא: לנצח לא	
יא 3	איזה דל נואש מסבר המכה יגון ושבר,	עזוב הסבר איש למוד,	איזה דך נואש מסבר מענה יגון ושבר,
יא 4:	שיחל למנוחת קבר גם קלל את גורלו	שצמא נואש מגורלו	= שצמא שלות הקבר ופרש מגיל ואור
יא 5:	עד נותר מזמרי-פיהו לקונן על גורלו	והמיר שירי תוחלת בקינות על גורלו	= שחדל שירי תוחלת _____
יא 6:	זה השיר: "לעולם לא"	למזמור "לנצח לא"	_____
יב 1:	מבט-עין בו דבקתי במרירות-נפשי שחקתי	וממר עצבי שחקתי, מבטי עליו דבקתי	בעינים בו דבקתי ומתוך עצבי שחקתי
יב 2:	כסא-רך בלאת הגשתי	כסא-כר לאט הגשתי	וכסא סגל כוננתי
יב 3:	ונשענתי נלאה-רוח על סגול-השש לנוח	ראש נרוח לקטיפת סגול לנוח	גלאה רוח =לקטיפת פרינו לנוח
יב, 4:	והוספתי דם לשוח עם נפשי: מה לי ולו	את נפשי: מה לי גם לו	עם נפשי, צמא לפתור
טו 6:	ויקרא: "לעולם לא"	לנצח לא	_____
טו 1:	אם צפור או שר-של- מטה הנבאה, הגד אתה	עוף, נביא או... כן עוני והגדת	= עוף-כנף או... מעני נביא נתת
טו 2:	ללבי שטוף-הצער	ללכבי	_____
טו 3:	אל גן-עדן, המסתורה	המדורה	(כמו 1)

בית/ שורה	נוסח 1914	הנוסח הגנוז	נוסח 1923
טז 4:	בו תזרח אלי לנורה	בו תופיע לי	בו תופיע לי
טז 5:	אם תזרח לי בת הזר גר-הגן וזר תלו	תגלה לי עלמת-זר וזר תלו	_____
טז 6:	ויקרא: "לעולם לא"	לנצח לא	
יז 1:	צא מפה, רשע – הרעמתי	סור מפה אם כן רעמתי	= צא וְלך, שְׁטן רַעְמָתִי
יז 2:	שם בו לילה ממשלו	בו הליל תקע דגלו	_____
יז 3:	אל תשאיר אף נוצה- מתה עד לשקר זו נבאת	אל תשאיר פה... שנבאת	אל תשאיר נוצה שמתה אות לשקר זו נבאת
יז 4:	עורתי מאפלו	שוב, עזבני באפלו	_____
יז 5:	לך עזבני פה בפלא כי אנוס בצל אפלו	אתבדל בדרור הפלא ואנום בדמי אפלו	= עירי בדמי ודרור
יז 6:	ויקרא: "לעולם לא"	לנצח לא	
יח 1:	ונשאר כמו תקוע	ונשאר, איתן קבוע	נשאר נטוע
יח 4:	והאור אותו מגיה	והנר	
יח 6:	לעולם – לעולם – לא !	לעולם, לנצח לא	

9. סיכום "משולש ז'בוטינסקי"

דבקותו העיקשת של ז'בוטינסקי ב"העורב" מעוררת השתאות ואומרת דרשני. אין ספק שהיא ראוייה למחקר לעצמו, החורג מתחומי עבודה לשונית-ספרותית זו, שגם בה נספחו פה ושם נתחים מלבטי הנפש וחיבוטי האישיות. דומה כי "משהו" דחק בו בז'בוטינסקי לקנן במיוחד בשיר זה, אף יותר מבשירים אחרים של פו, שהיו קרובים ללבבו ולעטו.

כמה חוקרים שדבריהם הובאו לעיל אמנם פירשו ופירטו מניעים פסיכולוגיים וסוציולוגיים, שהגבירו את להיטותו של ז'בוטינסקי להחרות אחרי פו ויצירתו. אולם קביעותיהם אינן בגדר הסבר מעמיק ומבוסס. אפשר שאחת מהשלכותיה של דבקות זו היא היחס המועדף שגילה ז'בוטינסקי לתוכן השיר ולסמליו ולאן דווקא לצורתו, חרף משקלה המכריע ביצירה "הנדסית" זו. הוא דוחה בביטול (ראה ג 18) את הודאת פו עצמו, ששירו הוא מעין פתרון בעיה מתמטית, באמרו: "החוש האנליטי ורגש החטטנות הנפשית אינם נוטים את פו אפילו לרגע אחד בחייו".

המעמד המשוני ש'בוטינסקי ייחס לצורה אפשר לו כמה ויתורים מקלים: הוויתור על חריזת –ור (נוסח 1914); פיצול החריזה בין הבתים הראשונים (נחרזי "לא יותר") לבין הנותרים (נחרזי "לעולם לא" או "אל עד-אין-דור"); המרת לנור בלנונה, שאיבדה נכס חיוני לחריזה (ב-8 מקרים); אי הקפדה על מילה זהה בחריזות שורות 4 ו-5 (רק ב-8 מ-18 שבמקור), שהיא הסיבה העיקרית להזדקקותו ל-34 מילים לחריזת המלרעיות (שורות 2, 4, 5) – פי שניים משנצרך לפו; הסתפקות באליטרציה אחת מני מניין שבמקור. כל אלה למרות ההקפדה המופתית על המקצב והמשקל, על ההגייה הספרדית המושלמת ועל הנעת השוואים, שלא היו כדוגמתן אף לא באחד מתרגומי האחרים.

לעומת הצורה, הלוקה בחסר, התוכן מצטיין בִּיתָר, כשז'בוטינסקי מרחיב ומוסיף תיאורים ונתונים שלא נבעו מן המקור, כגון ליל קור וסער (א 1), שבור הצער (שם), המוֹנֶה כהמוג נר, יד חוששת, יד שואלת (א 4) לורד בריטני (ז 3), שרי תפת וכיוצא באלה – רובם ביטויים בוני מסתורין וחרדה, כאילו ביקש ז'בוטינסקי לחוש לעזרת פו ולהגביר את המתח והיגון שבשירו.

הדעת נותנת, שהמתרגמים שנתעוררו לנסות את כוחם בעקבות ז'בוטינסקי ראו בויתורים ובייתורים שעשה פגמים הטעונים תיקון והשלמה. על יצר המתרגם להתמודד עם יצירת מופת ניתוסף גם המניע להביא תיקון והשלמה לתרגום הבכורה, והוא שדחפם להעמיד נוסח עברי נוסף בשאפם ליתר דיוק, לקירוב למקור בחריזה ובתוכן, לעדפון הלשון הנתונה בתנופת התחדשות, וכיוצא באלה נימוקים. (ראה דברי הלוואי לתרגומי דוד בנאור, אורי סלע וחנה ניר.) עד כמה נתאמתה ביקורתם, והאם עלה בידם לממש את כוונותיהם ולהעמיד לז'בוטינסקי חלופה – שווה או עדיפה? – זאת נכתן בפרקים הבאים, שבהם ייבדקו התרגומים זה אחר זה.

ו. תרגום יעקב אורלנד

פֶּעַם בְּחֻצוֹת לַיִל־נֶכָא, יַעַת עֵינֵי פִתִּי שׁוּט וְלֶכֶת
עַל פְּנֵי חֵד מִפְּרִי־כִי־קָדֶם, וְרָ, שְׁכּוּחַ וְנֶעוֹר,
יַעַת צִנְחָתִי, רֹאשׁ עַל כְּתָף, תִּיק פֶּתֶאם כָּא, תִּיק שֶׁל חֶטֶף.
מִין שְׁרוּט קַל, מִין שֶׁל הֶדֶף הֶדֶף בְּדִלְתִי נֶעוֹר.
"רֶק אֹרֶחַ הוּא", הִפְטָרְתִּי, "שְׁנִזְכֵּר פֶּה לַעֲבֹר –
הוּא בִלְבָד, אֵין כָּל מִסְתֵּר".

הֵה, וְכִרְתִּיו אוֹתוֹ, רַב גֶּעַר, אֶת דְּצֶמֶר סְחוּף הַסֶּעַר,
אֶת רִמְצוֹ אֶפּוֹר הַנֶּהָר שְׁאִים כָּעַל מְגוֹר.
מֵה לְבָקֶר אֲזוֹ פִלְלָתִי, מֵה בִּסְפָר אֲזוֹ נוֹאֲלָתִי
לְבִקֵּשׁ אֶת שְׁשִׁכְלָתִי – חֶלֶף עַל אֶבְדֵּן לִינוֹר –

זאת הבת שהשמים שם קראו לה, הוא לינור –
ונאשר לעד נמר.

אז הרחש המרשרש לי, של משמוש וילון המשי,
גח בי, מן בי ונסך בי חלחלות לאין מזור:
עד כי להשיב בי רוח, שוב הרחתי לבלי נוח:
”רק אורח הוא ארוח שפתחי כא לעבור –
רק אורח כא בנשף שפתחי שב לעבר: –
הוא בלבד, אין כל מסתר”.

ובדברי – רוחי בי קמה, לא הססה, לא נפעמה,
”מר”, אמרתי, ”או גברתי, סליחתכם אבה לשחר:
אך הנה נמנמתי פתע עת הפשתם על הפתח
וכה קל היה הרתע שבדלת אז נעור,
קל משמע” – ובאמרי כן, המבוי נפער פער; –
חשכה שם, ליל אין אור.

רב נצבתי שם טרוף פלא, מפליץ מראות חלחלת,
מסיט אימי צלמנות, לא רצם עוד איש עד אור:
אך הדמם לא הרתיע ובדמי לא אות הופיע,
רק יחיד עלה הקניע ונלחש השם ”לינור”!
כי אני שלחשתיהו ונהד ענה ”לינור”!
זאת בלבד, וליל שחור.

אל חדרי שוב אז סבתי, ונפשי כשלהבות היא,
אך שנית נשמע הטפף וביתר עז נעור.
”אל נכון”, אמרתי ”מחי הוא, מחי בשרג חלוני הוא:
הכה אחז-נא מה מי הוא והפלא פה אפתר –
לו ישן לבי כהרף עד הפלא פה אפתר: –
שוא רק רוח הוא בסער”.

כאן פרצתי התריסים, עת במעוף נפנוף כנפים,
פנימה עט עורב רב הדר, עוף מגזע אלפי דור:
ומבלי קידות עתרת, ומבלי מדות תפארת,
רק בהנף גביר או גברת נתפרנס על הקמור –
נתפרנס על פסל פלס שממעל לקמור –
עט, נלפת, ללא חזר.

ובעמדו כן, עז משחם, פתע נתחייכתי ככה,

מצלמו זה, כבד הדיקן, הפרוש לאין מסתור:
 "אף שגזוז-כרבלת באת, לא מוג לב ורף הופעת,
 הו. עורב בן עוף קדמתא. טס מגדות לילי השחור –
 גל נא לי את שם כבודך, שכלילות פלוטון ישר".
 שח העוף לי: "גנרמור".

מה הרבה הרביתי תמוה, מען מפי עוף לשמע,
 אם כי מען סר מטעם הוא – ומאומה לא יקשר:
 כי, נודה נא, איש עדין לא חנה כמו העין,
 במעונו ובין דלתים, עוף מפריש על הקמור –
 אם חנה הוא, אם עוף טרף, חג על פסל הקמור,
 ועוד שם לו: "גנרמור".

אף העוף יחיד נצב לו על הפסל ודבב לו
 ניב בודד, כמו בקש בו את נפשו כלה לצרר.
 לא מפשק מקור הוסיף הוא, לא נוצת צפור הכניף הוא,
 עד כי רק שפתי הרעיפו: "רב רעי עברו עבר –
 עם הגן יפרח גם הוא, בתקוותי, ללא חזר".
 שח העוף לי: "גנרמור".

מתרד ומתעטף כה מדבר מענה נוקב כה,
 שחתי: "מסתבר שניב זה, כל שללו הוא שפצור:
 בא לו מפטרון, ביש גבר, שכל כך אמלל עד קבר,
 עד כי רק אחד ההבר, שחתם בו כל מזמור –
 עד כי רק אליות ושבר הוא נושא בכל מזמור,
 של אכזב, של "גנרמור".

אף העוף מוסיף, מעלים לי את חרדי בחיובים לי,
 עד פתאם סבתי כס מול עוף ופסל וקמור:
 ובכסה עת צללתי. פלא כמו גם כללתי,
 מה סוד קרקורו, שחלתי, של העוף בן אלפי דור –
 מה חקרו של ארכי כנף, רע, פרוע, פרוץ מקור.
 מהו פשר "גנרמור".

בן ישבתי ושרעפתי, אכל דבב לא דובבתי
 לצפור שאש עיניה את לבי שרפה עד גמר:
 רק נחשתי, נחנבאתי, ומרב אשר עניתי,
 את ראשי לפר הטיתי, שהנה מוצף באור,

זה הכר שְקִדְקִדָה בוּ לְעוֹלָם לא עוד יִזְהַר,
לְעוֹלָם לא, נְנִרְמֹר!

פֶּתַע נִתְעַפֵּב, נִדְמָה לי, הָאוֹיֵר בְּבִשָּׁם פְּלִאי,
וְהִרְתַּת, כְּמוֹ הַטְּפִיפוּ בְּנֵי שָׁרָף שָׁם בְּמִדּוֹר.
"חֲלֶלֶךְ", שְׁחָתִי, "אֶלְהִיד, עִם כְּרוּכִיו שֶׁלַח אֶלֶיךָ
יֵין שֶׁפָּחוֹן לְזִכְרוֹנֶיךָ, זִכְרוֹנֶיךָ עַל לִינוֹר!
גָּמַע נָא, גָּמַע מֵיֵין הַחֶסֶד וְהַשְׁפַּח אֶבְדֵּן לִינוֹר!"
שֶׁח הָעוֹף לִי: "נְנִרְמֹר".

"הוּ, נְבִיא, הוּ שֶׁר שֶׁל פֶּחַד, בֶּר צְפוֹר אוּ בֶר בֶּן שַׁחַת.
אִם שֶׁהִסִּיתֶךָ שֶׁטֶן בִּי, אוּ שֶׁסוּף שֶׁטְפִי סַעַר:
הוּ, גִּלְמוֹד וְלֹא נִחְדָּר לִי, שֶׁט עַל שֶׁמְמוֹן כְּשׁוֹף עַד לִי –
עַל בֵּית שֶׁד וּבְדָד וּפֶחַד לִי – אָנָּא, גִּל נָא לִי וּפֶתַר –
הַצְרִי יֵשׁ בְּגִלְעָד לִי? הָעוֹד יֵשׁ צָרִי? – אָמַר!"
שֶׁח הָעוֹף לִי: "נְנִרְמֹר".

"הוּ, נְבִיא, הוּ שֶׁר שֶׁל פֶּחַד, בֶּר צְפוֹר אוּ בֶר בֶּן שַׁחַת!
בְּשָׁמִים הַשְׁבַּעְתִּיךָ וּבָאֵל יוֹצֵר הָאוֹר –
גִּל לְנֶפֶשׁ לֹא נִחְמָה, הִתְחַבֵּק בְּעֶדֶן שָׁמָּה
אֶת הַבַּת זֹו לֹא רַחֲמָה, הַמְכַנֶּה בְּשֵׁם לִינוֹר –
זֹאת הַבַּת שֶׁהַשָּׁמַיִם שָׁם קָרְאוּ לָהּ, הוּא לִינוֹר?
שֶׁח הָעוֹף לִי: "נְנִרְמֹר".

נִיב פֶּרְדָּה הוּא לִנּוּ, סוּף הוּא, כְּנִפְיַעוֹף אוּ כְּנִפְיֵאפֶל –
כֵּן קָרְאֵתִי נְאוּסִיפָה: "אֶל לֵילוֹת פְּלוּטוֹן חֲזֹר!
אֶל תּוֹתִיר נּוֹצֵת הַשָּׁחַר לִי, אֶל תּוֹסֵף וְתִשְׁקֹר לִי!
בְּרִידָתִי שׁוֹב בֶּל תִּפְרֹד לִי! – טֵשׁ פֶּסְלִי עַל הַקְּמוֹר!
מִקּוֹרֶךָ מִלֵּב עֶקֶר לִי – טֵל צִלְךָ מִן הַקְּמוֹר!"
שֶׁח הָעוֹף לִי: "נְנִרְמֹר".

וְהָעוֹף לֹא עוֹד רוֹחֵף לוּ, רַק יוֹשֵׁב לוּ, רַק יוֹשֵׁב לוּ
עַל פֶּסְלָהּ הַצַּח שֶׁל פֶּלֶס, שָׁם מִמַּעַל לַקְּמוֹר:
וְעֵינָיו זֹרוֹת אֲרֻשֶׁת שֶׁל שָׂדִים אוֹרְכִים אֶל רֶשֶׁת,
וְאוֹרָה שֶׁל הַנְּכַרְשֶׁת יֵט צֵלוֹ עַל הַמִּדּוֹר:
וְנִפְשִׁי מִצֵּל-צֵלוֹ זֶה לְעוֹלָם לֹא עוֹד תֹּאוֹר,
לְעוֹלָם לֹא – נְנִרְמֹר!

1. זיקת אורלנד לפו ושירו "פו"

יעקב אורלנד פנה לביית את "העורב" בשנית חצי יובל שנים לאחר שנתפרסם ונשתגר בריב נוסח ז'בוטינסקי. תרגום זה אינו היחיד המציע את אורלנד בעקבי ז'בוטינסקי, שכן כעבור שנות דור מאז תרגומו ל"העורב" מוציא אורלנד במהדורה מהודרת תרגום לרוב־ציאת מאת עומֶר פֶּזָאם,⁴⁴ 53 שנים לאחר שפרסם ז'בוטינסקי תרגום משלו בשם "קוֹהֶלֶת פֶּרֶס",⁴⁵ המכיל י"ז מקרב למעלה מארבע מאות ה"מרובעים" שבמקור (אורלנד תרגם 119 מהם).

לתרגום זה מקדים אורלנד דברים היפים מאוד לענייננו, כאילו נאמרו על הליכתו עם "העורב" אחרי ז'בוטינסקי, כלהלן: "שלושה טעמים היו לו, לכותב טורים אלה [לאורלנד] שעוררוהו לנסות ולהציג נוסח עברי חדש: הראשון – יצרו הטבעי של מתרגם, המדמה תמיד שיש לו מה למלא במקום שהחסירו קודמיו, השני – עובדת התפתחותה ושינוי שימושיה וכליה של הלשון העברית במשך למעלה מיובל שנים, עד שאפילו תרגומו המצוין של ז'בוטינסקי נשמע כבר 'מיושן' כלשהו בימינו".

על שני טעמים אלה יש להוסיף טעם שלישי רב משקל. בדומה לז'בוטינסקי נדבק גם אורלנד ב"חידק פו" והלך שבי אחרי שיריו. כמו ז'בוטינסקי תרגם אף הוא בשקידה כמה וכמה משירי פו (תרגומים אלו הופיעו זה אחר זה במוספים לספרות של "הארץ"), וכז'בוטינסקי גילה הוא משיכה עזה לדמותו של פו, אפופת החידה, שאותה הביע בשירו "פו":⁴⁶

זִכִּיתִי לְמַמֵּשׁ פֶּמָה מְאֻיִּים סְתוּמִים שְׁבִתוֹכִי –
לְהַפִּיר כְּמוֹ מִנְּנָן מִן הַמֵּתִים הַגְּדוֹלִים אֲשֶׁר אֶהְבֵּתִי,
לְבֹא בְּבִתְיָהֶם, לְגַעַת בְּחִפְצֵי־הַדּוֹמָמִים,
לְשַׁבֵּת עַל כִּסְאָם, אוֹ מִשְׁתָּם,
וְתַמִּיד חִשְׁבִּיתִי
שְׂבָכָךְ אֲנִי קְרוֹב יוֹתֵר לְהִבִּין וּלְהֶאֱמִין
בְּמָה שֶׁקָּרָאתִי מִכְתִּיבָתָם אוֹ אוֹדוֹתָם.

כָּךְ אֲרַע לִי עַת עֲקֵבְתִּי בְּשֶׁהוּתִי בְּבוֹלְטִימֹר,
אֲחֵר צִעְדִּיו שֶׁל יְדִידִי מִן הַסְּפָרִים אֲדַגֵּר אֶלָּן פּוֹ,
שֶׁנִּמְשַׁכְתִּי אֶל פִּתְחוֹ מְנַעַר
וּלְמֵן שְׁנַת חִלְחִלְתִּי הָרֵאשׁוֹנָה.
אֲנִי זֹכֵר: בְּקֹר אֶחָד עֲמִדְתִּי עַל סֵפוֹ

44. הוצאת עקד, 1976.

45. בספר תרגומים, הוצאת הספר, ברלין 1923, עמ' לב–לו.

46. יעקב אורלנד, מבחר כתבים, הוצאת מוסד ביאליק ומחברות לספרות, כרך ב, עמ' 104. ירושלים תשנ"ז.

שֶׁל בֵּית עֲצִים קָטָן בֶּן קוֹמָתִים
וְרֵאִיתִי אֶת הָאֵחַ הַנוֹשֵׁנָה

שֶׁכָּכֵר לֹא בָעֶרָה בָּהּ אֵשׁ, אֶךְ עוֹד בָּעֵר בּוֹעֵפּוֹ
הַשֶּׁקֶט הַחֹלָה וְהַנְטֵרֵד שֶׁבְּעֵינָיִם
מִתּוֹךְ צִלְמוֹ הַמַּצִּיר שֶׁבְּתִמוּנָה.

קָצַת תְּכָלֶת בַּחֲלוֹן וְעָצִי עֲלוֹהָ כִּבְדָּה וְשִׁלּוּכָה,
וְאַדְמַת גֶּן

זְרוּעָה כִּבְמִכּוֹן עֲלִים מִתְלָשִׁים, עֲלִים טְרוּפִים, אֶחָד לְאֶחָד
מִמֶּנּוּ יָדוֹ הַלּוֹעֵג שֶׁל הַשָּׁטָן.

תְּדָרִים קִטְנִים. אֲלִי, בְּאִיזָה תְּדָרִים צָרִים וְנִמּוּכִים
שֶׁגָּבָה אֵי פָעַם רוּחַ הָאֶדֶם!

לֹא רַק הַשָּׁמַיִם – אֶפְלוֹ הַתְּקָרָה כָּאֵן בְּהִשָּׁג יָד.

כאמור לעיל, הבא לחדש תרגום מניח, כי נוסחו יקנה בשונותו יתרון-מה על הקודם לו. לגבי אורלנד, שלא כאחרים אחריו, אנו פטורים מלבחון התקיימותה של הנחה זו, באשר הוא בא אל "העורב" לאו דווקא כמתרגם אלא בעיקר כמשורר. גם אילו היה תרגומו של ז'בוטינסקי מונח לנגד עיניו בעת התרגום לא היה משאיר עליו את רישומו, באשר השניים פעלו במישורים שונים: הראשון פתר תשבץ שירי של מילים, משקלים וחרוזים, והשני ניצל במלואה, אם לא למעלה מזה, את חירות המשורר ("ליסנציה פואטיקה").

אורלנד העטה על "העורב" העברי מחלצות לשון וברק משוררי שלא היו לו באברתו הראשונה. ז'בוטינסקי עשה מאמץ להתנער ממילים "משכילות", מביטויים חז"ליים ואף מצירופים תנ"כיים. אורלנד לא הוטרד בבעיות מעין אלה, והוא מוציא מתחת ידיו "עיפתי שוט" (א 1) בצד "חד מפרכי קדם" (א 2) וכן "מבוי" (ד 5). הוא גם פוטר עצמו מהתלבטות בבחירת מילת הפזמון, ומותיר אותה כלשונה, נְרִמּוֹר⁴⁷ (בכתיב ח-יח).

ז'בוטינסקי בחר במילים כצורתן המורשת. נדירות אצלו המילים שנלושו כחומר ביד היוצר, כגון עָקוּ לַחֵשׁ הִגּוּ נַחֵשׁ (ג 1), נָף (ג 2) מלשון הנפה, וכן מבית צִרְתָּה (י 4), אֶמְרָהּ אֶמֶר טַעַם (יא 1). ומעניין, כי כל ה"חידושים" האלה לא הופיעו בנוסח הראשון (1914) של ז'בוטינסקי, והוכנסו, כשיפורים, לנוסח המאוחר (1923). לעומתו ידו היוצרת והמייצרת של אורלנד ניכרת כמעט בכל שורה וגודשת את תרגומו בנאולוגיזמים; ואלה עד היום, זה חמישים שנה, לא הכירם מקומם

47. כך נהג ז'בוטינסקי בתרגומו הראשון לרוסית, אלא שלאחר מכן חזר בו מ"נְרִמּוֹר" האנגלי אל "ניקאגדה" הרוסי.

במילונים.⁴⁸ ומאחר שזוהי התופעה הבולטת ביותר בתרגומו של אורלנד, נעסוק בה תחילה.

2. חידושים או שיבושים: בחינת מילות התרגום

- בית א, שורה 1, ליל נָכָא:⁴⁹ חידוש מילה המתועדת במקרא ברכים בלבד: נָכָאִים. שורה 1, עִיפְתִּי שוּט: קישור אסינדרטי, כדרך פועל יוצא, ואילו כאן עומד. שורה 2, חַד מִפְּרָכִי קֵדִם: כרכי לשון ספרי; חַד יְחִידָאִית במקרא, אך רגילה בארמית. שורה 3, פְּתָף: סמיכות כנפרד. שם, תיק: ולא טיק, לפי מתקתק (אצל אלתרמן: טקטק); חָטָף: במילון חָטָף. שורה 4, שְׁרוּט: חידוש משריטה. שורה 6, מִסְתוֹר: גזירת צורת יחיד במשמע מסתורין, חידה, מצורה שבה הצורן – ין לא נועד לריבוי אלא להבעת הפשטה, כמו "זקונים" וכדומה; ולא מחבוא. (וכן ביג 6.) בית ב, שורה 1, זַכְרָתִי אוֹתוֹ: כפילות כינוי המושא: פעם חבר, פעם פרוד. דצמבר סְחוּף הַסֵּעַר: סערה בקסת דיו; במקור bleak December במשמע 'עגום'. שורה 2, אָפוּר הַנֶּהֱרָ: יצירת אָפוּר, בינוני פעול מאפ"ר במשמע 'אָפֵר'; נֶהֱרָ – גזירת צורת זכר מְנַהֶרָה, כדרך הפייטנים הקדמונים (במילון נהר, וגם הוא סגולי).⁵⁰ שורה 4, חֶלֶף עַל: צירוף לא תקין. חלף אינו מצריך את מילת היחס על בהתחברו לאֶבְדָן. שורה 5, קָרָאוּ לָהּ: צורת העבר אינה מכוונת. במקור המלאכים קוראים לה עתה בשם זה, שהיה שמה בחייה. שורה 6, לַעֲד נִמְרָ: הצורה המתועדת היא נִמְר (צורה יחידאית בירמיהו מח 11, "וטעמו לא נִמְר"). נִמְר, במשמע הוֹמֵר, אינו מתיישב עם המקור, שכן השם לא הוחלף, אדרבה – הוא נשאר כשהיה. בית ג, שורה 1, אַז הִרְחַשׁ הַמְרָשָׁשׁ לִי, שֶׁל מְשֻׁמוֹשׁ וְיִלּוֹן הַמָּשִׁי: שורה אונומטופאית בתבנית צלילית חוזרת, בהתאם למקור *silken, sad, uncertain rustling* ... הנמשכת אל ראש השורה העוקבת *thrilled me - filled me*, שאצל אורלנד עלתה על גדותיה: שורה 2, גַּח בִּי, מָה בִּי וְנָסַךְ בִּי: בעוד גַּח (פָּרִץ) וְנָסַךְ (נִצֵּק, הִשָּׁרָה) מתיישבים עם
48. המילונים שנבדקו: מילון חדש, אבן שושן, מהדורת תש"ל; מילון ההווה, ש' בהט ומ' מישור, תשנ"ה.
49. מזכירה מילה דומה, נָכָר במקום נָכָר, בשירו הראשון של אורלנד "אנחנו שרים לך", שאף היא לא תועדה במילון.
50. ככל בתי השיר אין כל חריזה פנימית בהפסק של השורה השנייה, להוציא בית ב, שבו נקלע לפו (במקרה?) חרוז באמצעה, המוסיף חריזה משולשת לשני חרוזי שורה December – remember + ember. נראה כי אורלנד ביקש גם הוא לאמץ את חריגו של פו, ויצר את הַנֶּהֱרָ לחריזה עם גַּעַר וְסַעַר שבשורה 1.

התוכן וההיגיון, הרי מך, שפירושו שפל, התרושש, הדלדל, אינו ממין העניין, ואף לא מן הצורך.

שורה 4, אֹרֶת... אֹרֶת: גזירת בינוני פעול מאר"ת, שהוא פועל עומד. בבניין קל אֶרֶת מובנו נלווה, הצטרף.

בית ד, שורה 1, לֹא הִסָּה, לֹא נִפְעָמָה: צורת הפסק בהקשר, ליצירת מלעיל. שורה 3, עֵת הַפְּשָׁתָם עַל הַפֶּתַח: על פי המשקל מתקבל במלעיל, וצריך להגות במלרע. שורה 4, הָרַמַּע: מופיעה בספרות הישראלית החדשה, ואורלנד הוא ממחדשי המילה. בית ה, שורה 1, מִפְּלֵץ: על פי הקליר, "לץ בבוא ללוצץ פֶּלֶץ וְנִתְלַצֵּץ" (קליר, סידור 666).

שם, חֲלֻחֻלָּת: בניית סיומת ת לחלחלה לצורך יצירת מלעיל.

שורה 2, מִסִּט: מתועד בספרות החדשה (יצחק למדן).

שורה 3, הִדְמָם: מִדְמָמָה. מתועד בספרות החדשה (פיכמן).

שם, הִרְחִיעַ: פועל עומד במשמע נִרְחַע, על דרך פועלי שינוי והתהוות בהפעיל.

בית ו, שורה 1, וְנִפְשִׁי כְּשֶׁלֶבֶת הָיָא: דימוי שירי עז. (וראה באותו מקום ב'בוטינסקי 1914, וְלִבִּי אֶכּוֹל שְׁלֵהֶבֶת, וב'1923, וְלִבִּי אֶכּוֹל לֵהֶבֶת. אצל פו: all my soul within me burning).

שורה 2, הִטָּפָּה: זכר מלעילי לטִפֵּיפָה, שמשמעה 'הליכה בצעדים קלים ומרחפים', לעומת tapping שבמקור, שפירושו 'דפיקה, טפיחה, נקיש'. הקשר בין השניים הוא לא בשוויון המשמעות אלא, כנראה, בדמיות העיצורים t, p כנגד ט, פ.

שורה 3, שָׁרַג חֲלוֹנִי: אינו מתועד. המילונים מביאים צורות שָׁרַג (סבך) או סָרַג בהפניה לסוֹרַג.

שורה 4, אֶחָז נָא: מן אֶחָזָה, לצורך טעם מלעיל. עתיד מקוצר. הצורה משמשת כבר בפיוט הקדום.

שם, מָה מִי: צירוף יפה של שתי מילות שאלה היוצר מהות אחת.

שורה 5, לוֹ יִשָּׁף לִבִּי: מן שכ"ך, על דרך הנטייה ה"ארמית" בגזרת הכפולים.

שורה 6, רַךְ רוּחַ הוּא בָּסָעַר: צורת מקור נטוי הבאה לשמש כלוואי, מעין רוּחַ סָעָרָה / סָעַר. כאן, בדומה לשורה הראשונה בתרגום ז'בוטינסקי, גוררת התוספת בָּסָעַר לא רק סטייה אלא סתירה של ממש למקור, הקובע: tis the wind, and nothing more.

בית ז, שורה 2, רַב הָדָר: במקרא כנראה סמיכות מן הָדָר (הָדָר מַלְכוּת, דניאל יא 20).

שורה 3, וּמִבְּלִי קִידוֹת עֲתָרָת, וּמִבְּלִי מִדּוֹת תַּפְאָרָת: חריזה כפולה בזוגות: קִידוֹת—מִידוֹת, עֲתָרָת—תַּפְאָרָת.

שורה 4, בְּהִנָּה: חידוש מבני דורו של אורלנד.

שם, קִמּוֹר: בניית צורת זכר לקִמוּרָה. חידוש מספרות דורו של אורלנד.

שורה 5, נִתְפַּרְפֵּס עַל פֶּסֶל פֶּלֶס: תבנית צלילית חוזרת הרמוזה במקור bust of pallas, just.

שורה 6, עָט נִלְפַּת: המשך הצליל החוזר אגב סטייה מהמקור.

- בית ח, שורה 1, נִתְחַיֶּכֶתִי: מתועד בספרות החדשה, דור אורלנד.
 שם, שָׁחַם—ככה: חריזה דיסוננטית מופרזת שאין לה אחיזה במקור כולו.
 שורה 4, עורב בן עֹף־קֶדְמָתָא: על פי המשקל במלעיל, כנראה על פי היחידאית
 במקרא "מימי קדם קֶדְמָתָה" (ישעיהו כג 7), שנהגית מלרע, ואולי מהצורה הדומה
 בארמית קֶדְמָתָא (בבא מציעא ט ע"ב); אלא שפירושה של זו 'לפני עלות השחר'.
 שורה 5, שְׁבָלִילוֹת פְּלוֹטוֹן יִשְׂר: מתקבל כאן שהשווא הנע ב־ב' נהגה נח, ואפילו
 בדיבור העילג ביותר אין הדבר כן.
 בית ט, שורה 1, הֶרְבָּה הֶרְבִּיתִי: צורה מקראית נדירה הנזכרת 3 פעמים בספר בראשית,
 ותמיד בצירוף הֶרְבָּה אֲרָבָה.
 שם, מֶעַן: לשון מֶעֱנָה, תשובה. ביטוי בלתי שגור, הלקוח מפיוטי ימי הביניים, שהיום
 התקבל כנדרף ל"כתובת".
 שורה 4, עוֹף מַפְרִישׁ: במשמע פרישה. חידוש על דרך "מפרס פרסה".
 בית י, שורה 3, מִפְשֶׁק מְקוֹר: במילונים במשמעים שונים, שהקרוב שבהם הוא מִפְשֶׁק
 רגליים.
 שורה 5, עִם הֶנֶץ: צורת מקור נטוי פרודה, המקפלת בתוכה שחר או חמה וכדומה.
 בשורה זו חל הפסק החוצה מילה: עִם הֶנֶץ יִפְרַח גַּם הוּא, כ' / תְּקוּוֹתִי, לֹלֵא חֹזֵר.
 בית יא, שורה 3, פִּיש גָּבֵר: צורה לא מוכרת, על דרך פיש גדא.
 שורה 4, הֶבֶר: במשמע 'הברה'. גזירת זכר מנקבה. הצורה מצויה גם בשירת ש' שלום,
 לאחר אורלנד.
 שורה 5, אֵלִיּוֹת וְשָׁכָר: קינה, שיר אַבֵּל. איליא מילה נדירה, מן התלמוד הירושלמי
 (סוטה כא, ג).
 בית יב, שורה 1, פגימה במשקל: אך העוף מוסיף מַעְלִים לִי / את תְּרָדִי בחיוכים לִי.
 ע (בחטף-פתח) מוסיפה הברה ומסרבלת את המשקל. כן הדבר גם בטז 3, הַתְּחַבֵּק.
 תְּרָדִי במשמע תְּרָדִיתִי. גזירת צורת זכר סגולית תְּרָד, שאיננה מתועדת במילונים.
 שורה 3, וּבִפְסָה עַת צִלְלִיתִי: הכוונה לִפְסָא, על פי האמור בשורה הקודמת. אלא שפְּסָה/
 פְּסָא אינו כיסא כלל, אלא הזמן שהיָרַח מכוסה (ראש החודש).
 שורה 5, ארכי כָּנָף: הפיכת כָּנָף (שסמיכותה כָּנָף־) לסגולית מְלַעֲלִית (כנראה מעין
 כְּתָף/כְּתָף־).
 בית יג, שורה 1, שְׁרַעַפְתִּי: גזירת פועל משם העצם שְׁרַעַף (=הִרְהוֹר).
 שם, רָבֵב: במשמע 'דיבור'. מילה נדירה השאולה מפיוטי ימי הביניים.
 שורה 5, יָהֵר: במקום יָהֵר. משקל אפעל במקום אפעל בשורש שעה"פ שלו גרונית.
 בית יד, שורה 1, נִתְעַבֵּב: במשמע 'נתכסה בעבים'. צורה מן המדרש (בראשית רבה
 יג); נדירה בספרות החדשה.
 שורה 2, הִטְפִּיפו (ברפיון הפ'): צורה קשה להבנה. הפירוש כפשוטו: הילכו בטפיפה,
 בקלות. אלא נראה שכאן הכוונה לטיפות או טפטוף, שכן המדובר בִּין שִׁפְחוֹן (שורה
 4) — צורת סמיכות של שִׁפְחוֹן בהדגשה מיותרת.

בית טו, שורה 1, בְּרֶגֶן-שֶׁחַת: צירוף תמוה, שמשמעו 'בנו של בן שחת', כלומר הנכד.
 שורה 2, שְׁטָפִי סֶעַר: ראה הערה לשורה ו 6 לעיל.
 שורה 4, עַל בֵּית שֹׁד וּבָדָד וּפְחָד⁵¹ לי: תבנית צלילית חוזרת, שיש לה אחיזה במקור, שז'בוטינסקי והאחרים לא הבחינו בה: On this home by horror haunted.
 בית טז, שורה 1, בְּרֶגֶן-שֶׁחַת: ראה הערה לשורה טו 1 לעיל.
 שורה 3, בְּעֶדֶן שְׁמָה: לא תקנית. (שמה = לְשָׁם).
 שורה 5, שֶׁם קָרְאוּ לָהּ: ראה הערה על ב 5 לעיל.
 בית יז, שורה 1, כְּנִפְעִיּוֹף או כְּנִפְיָאֵל: חידוש יפה של אורלנד, אם גם יתר על המקור.
 שורה 3, נוצת הַשְּׁחָר: במשמע 'נוצה שחורה'. שימוש במקור נטוי-נפרד הפעיל;
 אילוף התריזה.
 שורה 4, בְּדִידָתִי: בדידה נרדפת לבדידות; הופיעה בספרות החדשה (פיכמן).
 שורה 5, טֶשׁ פֶּסְלִי: קיצור מְנָטֶשׁ; בלתי תקין. לעומת הצורה שלהלן, שגם היא פ"ג
 בציווי, טל צֶלֶף, שהיא צורה מקובלת בלשון חז"ל.
 בית יח, שורה 1: חריות רוֹחֶף לוֹ בִּיּוֹשֵׁב לוֹ היא דיסוננטית חריגה למדי (ראה הערה
 על ח 1 לעיל).

3. סיכום ביניים: מקום הצרה – שם האפנה⁵²
 לא רק יצר לב המשורר הוא שדחף את אורלנד לגודש החידושים והשינויים שהובאו
 לעיל, אלא גם הצימאון לצורות מלעיליות והמחסור במילים סגוליות מן המוכן, אם
 לחריזה ואם למצלול הכללי.

מחסור זה הוא שהוליד את הצירופים השרירותיים, בהם חסרי משמעות, בהרכבת
 מילים סתמיות – לי, לו, הוא – על מילות פועל או שם עצם מלרעיות, כדי לעשותן
 מלעיל: המְרַשֵּׁשׁ לי (ג 1), מַעְלִים לי, בחיוכים לי (יב 1). ובמיוחד בולט הדבר בבית
 טו בחריזה המשולשת: נחרד לי – פְּשׁוֹף עַד לי – וּפְחָד לי; עֶקֶר לי (יז 5).
 בכמה מתקריות אלה ניתן למצוא היגיון בצירופים, כגון: אֵל תוֹתִיר נוצת הַשְּׁחָר לי,
 אֵל תוֹסֵף וּתְשַׁקֵּר לי, ובהמשך תִּפְּר לי (יז 4+3); אולם בהצטרפן לרשימה המתארכת,
 שעליה מיתוספים גם מלעילי ה"לו" – נִיצֵב לוֹ, דָּבָב לוֹ (י 1), רוֹחֶף לוֹ, יוֹשֵׁב לוֹ (יח
 1) – נוצר הרושם של חריזה מאולצת וחד-גונית. רושם זה מתגבר עקב ריכוזם של
 אילוצים אלו (9 מ' 13) בשלושה מבתי האחרונים של השיר, כאילו הריק אורלנד
 את מלאי חרוזי המלעיל הטבעיים בביתיו הראשונים, וככל שקרב לסופו נדחק ונזקק
 ליצירי ה"ליל-לו".

לשם השוואה, לעומת 10 צירופי "לי" באורלנד הובאו רק 2 ב'בוטינסקי': כי
 נרדמתי לי" (ד 4), "תופיע לי" (טז 4). שניהם מקובלים בלשון, ויתרה מזו המיליות

51. ח' בקמץ קטן כמקור נטוי בסמיכות, ויש לקרא וּפְחָד.

52. על פי הפתגם היידישי "וואו אַ צרה – דאָרט אַ מאָדע".

לא נועדו להפיכת מלרע למלעיל, משום שהמילים היו מלעיליות מלכתחילה. יש להוסיף עוד צירוף של "לו" אחד ויחיד בז'בוטינסקי, "והמריא לו", שאכן נועד להשגת מלעיל (תרגום ב', 4).

השימוש בצורת הסמיכות (פֶּתֶף, הָדָר ועוד) מקובל ורווח בשירה; אך כשהוא מובא בצורה לא תקנית, כגון קֶנֶף (אֶרְכִי קֶנֶף, יב 5) בעוד שסמיכות קֶנֶף היא קֶנֶף, יש בכך כדי להתמיה ולנפֶר. (באותו אופן היה ניתן, למשל, להסב את דָּכַר/דָּכָר לְדָכָר). וכך גזירת זכר מנקבה, בין להשגת מלעיל (נָהָר מְהָרָה, דָּמָם מְדָמָה, טָפָף מְטָפָה, הָבָר מְהָבָה, חָרָד מְחָרָד) ובין שלא לצורך מלעיל: שְׂרוּט מְשָׁרִיטָה (כל אלה לשיטת הפייטנים הקדמונים, אלא שבזמננו הם אינם נתפסים), כְּנָהָר, טָפָף, הָבָר ואפילו נָכָא. אלה מיתוספים על המילים הסתומות ממילא – אָפּוֹר (מֶאֱפֹר), הִטְפִּיפו – הטעונות פירוש צמוד.

מתעורר אפוא הרושם, שתרגומו של אורלנד היה מעין תרגיל (אטיוד) ובגדר אתגר, שהעלה נוסח לטובי לשון ומיטיבי קרוא ולא שיר קליל ושווה לכל נפש כנוסח ז'בוטינסקי. למען הדיק וההשוואה יש לציין שגם ז'בוטינסקי נסחף בתרגומו לכמה ביטויים מאולצים, כגון הָגוֹ נחש (הטעמת נסוג אחור), נָף אֵימָתָה (ג 2+1), מְבִית צֶרְתָּה (י 4), לֹא יָמֹר (יח 2); אלא שמספרם מועט, וחלקם משמשים ליצירת תבנית צלילית חוזרת (ג 2+1), כשהצליל מחפה על התוכן.

4. צלילה לעומק הצלילים: התבנית הצלילית החוזרת (אליטרציה)

תהא אשר תהא הדעה בדבר משקל התוכן לעומת הצורה בשירו זה של פו, בדבר אחד אין מחלוקת: המבנה, המשקל, החריזה, המקצב והמצלול עשויים מלאכת מחשבת לאורך השיר כולו, כשפו מנצל מדי פעם כל הזדמנות לתבל בטעם נוסף. אחד התבליים האלה הוא התבנית הצלילית החוזרת (אליטרציה), הנשמעת גם מבלי שהיא בולטת לעין. לשבחו של אורלנד ייאמר, שחוש המשורר שלו, שבפרק הקודם סחף אותו להפלגות מרחיקות, עמד לו בחשיפת ההיקריות האלה – חלקן מובהקות וחלקן מוגנבות ואפילו רמוזות, כלהלן. בראשונה שבהן, בבית ג שורה 1, הבחין גם ז'בוטינסקי, והוא כתב "וילונות הומים בְּחֶשׁ צָקוֹ לְחֶשׁ הָגוֹ נֶחֶשׁ", ובכך הסתפק, מבלי שים לב לעובדה, שבשורה העוקבת נמשכת האליטרציה: "thrilled me - filled me...". אורלנד, לעומתו, הבחין גם בכך, והוסיף: "גֶּחַ בִּי, מָךְ בִּי וְנָסַךְ בִּי...". ז'בוטינסקי לא יסף לעקוב אחרי הצלילים החוזרים של פו, ואילו אורלנד אכן יגע ומצא:

1: I flung... a flirt and flutter – אורלנד: בְּמַעוֹף־נִפְנוֹף קִנְפִּים.

י 3: "nothing further then he uttered - not a feather then he fluttered" – והמקבילה באורלנד, בהכפלת החרוז: "לא מִפְשֶׁק מְקוֹר הוֹסִיף הוּא, לֹא נוצת צְפוֹר הַכְּנִיף הוּא".
יב 5: "what this grim, ungainly, ghastly, gaunt" – אורלנד: מֶה חִקְרוֹ שֶׁל אַרְכִּי כֵנֶף, רַע, פְּרוּעַ, פְּרוֹץ מְקוֹר.

טו 4: "On this home by horror haunted" – "אורלנד: "על בית שד וברדד ופחד לי...".

ומכאן למוצנעים יותר:

ז 5: "perched upon a bust of Pallas just..." – אורלנד: "נתפךס על פסל פלס...".

י 4: "other friends have flown before" – אורלנד: "רב רעי עברו עבר".

לא רק ד'בוטינסקי אלא גם יתר המתרגמים לא צללו לעומק צליליו של פו (פרט לשורת ג 1) כדי לדלות מתוכם את צלצלי השמע של אורלנד.

לעומת ד'בוטינסקי, שנהג בהקפדה מלאה על הנעת השוואים (וניקד בשווא אך ורק את הנעים) בין בראש המילה (סִגִּי נִהֹר, זִכּוּר־נִי) בין באמצעה (פֶּרֶךְ־נִי), והוציא מתחת ידיו מלאכה מושלמת מצד הדקדוק, דווקא משורר עתיר לשון כאורלנד אינו נדרש כלל לעניין יסודי זה: כנגד זִכּוּר־נִי ב'בוטינסקי כותב אורלנד זִכְרִיתוֹ אוֹתוֹ (ב 1); וכנגד שִׁבּוּר הַצֵּעַר של ד'בוטינסקי – סְחוּף הַסֵּעַר (ב 1), פְּרוּץ מִקּוֹר (יב 5), פְּשׁוּף עַד לִי (טו 3).

כך מתעלם אורלנד גם משוואים נעים שבתוך המילה, בין לאחר תנועה גדולה (ק־רְאוּ לָהּ, מִקּוֹרֶךְ, אוֹרְכִים) ובין תחת דגושות (וּבְדָבְרִי, קֵל מִשְׁמַע, צִלְף וְעוֹד). כל אלה בהשפעת לשון הדיבור. אך יש אף בניגוד לה: מָחִי הוא (ו 3), וידוע, כי למנ"ר שוואיים והגאים אחרים בראש מילה נוהגים בדיבורנו תמיד בשווא נע (לְנִיָּה, מָחִיר, נִשְׁמָה, רְכוּשׁ).⁵³

ויש גם דבר והיפוכו: כנגד גִּיכֶרֶת (ד 2), המונעת כראוי, גִּבְרֶת (ז 4), המונחת חסרת הברה; וכנגד שִׁלְחֵשֶׁתִּיהוּ התקני (ה 5) – שִׁפְלִילוֹת (או: שִׁפְלִילוֹת) (ח 5): שניהם פגומים. ויש שווא נח ההופך נע, וּבְיִתְרֵךְ עַז (ו 2), שהוא שיבושו של וּבְיִתְרֵךְ. אכן חרות כזאת נטלו גם משוררי ספרד.

5. חריזה צורמנית (דיסוננטית)

נאמנות למקור כרוכה גם בנאמנות לדרך החריזה, ואם פו לא הכליא בשירו חריזה דיסוננטית תהא זו סטייה אם המתרגם יבחר לעשות כן ולשוות לנוסח שלו אופי חדש, המפקיע את השיר מתקופתו ומסגרתו. כך נהג אורלנד בתרגומו, ועורר עליו ביקורת חריפה. כתב "אלוראי":⁵⁴ "אין זאת, כי אורלנד חשב לנכון להעביר את השירה לא רק משפה לשפה, אלא אף מתקופה לתקופה בהעניקו לה שמונה חריזות דיסוננטיות: נָכָא – לְלֶכֶת, פֶּתֶךְ – חֶטֶף – הֶדֶף, מְרַשֵּׁשׁ לִי – מְשִׁי, פֶּתַח – פֶּתַח, רִתַּע, פֶּלֶא – חִלְחֶלֶת, שָׁחַם – פֶּכָה, עֵינַי – דְּלִתִּים, סוּף הוּא – אֶפֶל. חריזה כזאת, הנכתבת בימינו, מתקבלת בהבנה מלאה ובטבעיות כמודרניים מתון, לא כן כשהיא מופיעה בתרגום של שירה בת 150 שנה".

53. ראה חיים רוזן, העברית שלנו, תל אביב תשט"ז, עמ' 157.

54. נחבי (לעיל הערה 10), עמ' 66.

ושוב מתבקשת ההשוואה לז'בוטינסקי, שאצלו אין בנמצא חרוז כזה בכל השיר כולו. מאותו טעם תיחשב כצרימה, מבחינת העברית, גם חריזת ח-כ (שחם-קָכָה), ע-ה (סַעַר-נָהַר), החוזרת בתרגום אורלנד, בעוד ז'בוטינסקי נזהר גם באלה (חוץ מחריגה קלה בבית יח: מְבִיעַ-מְרִיעַ-מְגִיעַ).

6. איבוד מדעת: העברית מאבדת עיצורים ותנועות

בתקופת הדור שבין ז'בוטינסקי לאורלנד (1923–1947) חלו תמורות ניכרות בלשון העברית, לטוב ולרע. לטוב מצד הרחבת אוצר המילים והמינוח, ולרע מצד הגיית עיצורים ותנועות. הצגנו לעיל את איבוד השוואים הנעים, שגרם בלבול במניין ההברות ובהתאמתן למשקל. על כך יש להוסיף אבדה כבדה יותר, בויתור ה"אשכנזי" על ייחודן של הגרוניות, שבעטיו נזדהתה הגייתם של ח/כ, של ה/א (לרוב), של ע/א, שניתוסף על איבוד הנחציות ק/כ, ט/ת, ועל איבוד ייחודה של ו' (w), שהפכה ל"ב' (למרות החלטת ועד הלשון בתרע"ג). שפת כ"ב אותיות⁵⁵ (+בג"ד כפ"ת רפות) הפכה ללשון ט"ז צלילים (+בכ"פ רפות), וזהו איבוד מדעת שאין שיעור לנזקו.

בדור שלאחר ביאליק קמו בארץ לעברית משוררים רַבִּי כישרון ופריון, ובהם שלונסקי, אלתרמן, לאה גולדברג, אלכסנדר פן, יונתן רטוש ויעקב אורלנד. כולם נולדו במזרחתה של אירופה והעברית הייתה להם לשון לימודים, שקלטו בבתי האב ובבתי הספר האשכנזיים על הגייתם האופיינית. בעלותם ארצה ביטאו את התחדשותם בה התעוררותם בנופיה, באקלימה, ברוח הנעורים שפיעמה בחלוציה ובאידיאליסם הלאומיים והאנושיים שהתרוננו בחוצותיה. רק באתגר אחד, חשוב ויסודי, אזלה ידם: באימוץ ההגייה העברית הספרדית, שנתקבלה כמוסכמת על הכול עוד בראשית המאה והייתה ממילא שפת תפילתם ושיחם של בני עדות ספרד והמזרח שחיו כאן לדורותיהם. מקרב האישים שצינו לעיל (ובהם בת סמך מובהקת בלשוננו כלאה גולדברג) היה יונתן רטוש היחיד שהלך, וביתר שאת, בדרכו של ז'בוטינסקי,⁵⁶ אשר שאף, ברוב תמימותו, לשוות לעברית את הביטוי שהיא ראויה לו,⁵⁷ כפי שנאה קיים במו פיו.⁵⁸ מה נלץ על אורלנד, הצעיר שבחבורה, אם עמיתו הבכיר נתן אלתרמן, שזכה בישראל למעמד לאומי, חורז בשירו המונומנטלי "מגש הכסף" "היא לטקס תיכון, היא תקום למול סֶהַר / אז מנגד יֵצְאוּ נַעֲרָה וְנָעֵר", ובאשר לשוואים "וה־שֶׁ־אר יסופר בתולדות ישראל".

7. אורלנד שופך אור על עצמו: "קצת לפני המדינה"

גם על שקידתו של אורלנד על תרגום "העורב" אנו למדים מדברים שכתב הוא עצמו,

55. מכינוייה של העברית.

56. ראה עוזי אורנן, "שוואים נעים ב'חופה שחורה", ידיעות אחרונות, 14.8.1981, עמ' 22.

57. ראה "הערה כללית", לעיל § 2.

58. ברשותי קלטת ובה קטעים מנאומי ז'בוטינסקי ובהם שיעורים בהוראת העברית.

בספרו נתן היה אומר,⁵⁹ שהופיע במלאות 15 שנים למות נתן אלתרמן. מחיבורו זה ניתן ללמוד שהתלבט הרבה, תרגם וביטל וחדש, עד שהביאו לדפוס. והרי קטעים מחיבורו זה "קצת לפני המדינה":

יום אחד קצת לפני המדינה, באו רחל ונתן ויצחק שדה
וידול שלישו ויסיפון פזול-העין וירושלימה, לשם ענין-של-משהו,
כמו נאמר לראות את ירושלים...
(שלא כהיום, לפנים בארץ-ישראל כה אמר האומר:
בואו נעלה וירושלימה בשביל סתם-ככה, כי טוב)
והודיעו בטלפון לשכני משלם טוכר הנה הם באים
ומה זה שערך לא הכינותי להם כוסית-משקה או, לפחות, כוס-תה,
וכן... ואגב כך – פרט קטן – "מה מבית מקום בשבילנו ללון..."

ואני אז ברחוב הסולל, בית סעידוף,
ובת-אל שלי בחמדת ימיה, ושמרית פעוטתנו,
ורק חדר אחד למגורים ולספרים, ועוד עמנו אדגר פו שאף הוא
לן אצלנו זה כמה לילות על השלחן, עם "העורב" יושב לו בחדר,
מבהלני חשף לאור הנר, שורט בקולמוסי, ...

"...אה, לגמרי שכחתי – יעקב, אולי תקרא לנו משהו מן הנרסיה
המחזשט שלך 'העורב'? נראה מה תקנת שם".
"לא, מה פתאם?" משיב אני מוכנית להצעה הנראית לי עכשו
חורגת ממקומה ועתויה, "...אבל כמובן, אם אתם חושבים..."
מוסיף אני בציוץ רפה ומתחסד ובעונה דקה פעורו של פיל,
כשלבי ממש יוצא לקרא את "העורב" המתקן, שכן לאו כל יום
מתרחשות לקריאתי אונגים שכאלו.

"כן, כן, אדרבה", מתרים אחרי מישה קהל התל-אביבים וקמן הירושלמים
ורחל בתוכם, בנסיון להטות את הטיפון המתקרב.
אבל קולו של נתן, שנתלחלח עתה-זה בלוגמת-י"ש טריה, גאה שוב
עז ונתרץ, בחץ שנון ומשוח-רעל:

"אין שום צרך לתקן את התרגום. שגי 'העורב'ים בסדר.
שניהם טובים. אני אומר ברצינות. גם המקור.

משום ששניהם נעשו בשעת-פכחון משחזות וחדה. וזה מכרח
להיות כך כשכותבים, או מתרגמים, מיסטיקה..."

לולא היה אורלנד שלם עם תרגומו ניתן היה לצפות למהדורה שנייה ומתוקנת,

59. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ה, עמ' 22.

וההזדמנות לכך ניתנה לו כעבור שנתיים, במלאות 100 שנים למותו של אדגר אלן פו. בשבועון אשמורת, גיליון 13 מ"ג בתשרי תש"י (6.10.1949), הופיע "העורב" בתרגומו של יעקב אורלנד בדיוק בנוסח שפורסם בהארץ שנתיים קודם לכן.

ז. תרגום עדוא בן-גריין (להלן עב"ג)

בְּאִישׁוֹן לַיִל שְׂכוֹל נֶאֱבֵל, וְנָאֲנִי, נִלְאָה מִהֶבֶל,
בְּגִילִי חֲכָמָה נִסְתָּרַת הַתְּבוּנָתִי מִהֶרֶר —
עַל דְּלָתִי פִתְּאִם נִשְׁמַעַת, עֲמוּמָה וְלֹא־נֹדַעַת,
נְקִישַׁת יָד זָר נִכְנַעַת, זָר שָׁאֵל בֵּיתִי חוֹתֵר.
אֲזַל לְחֻשְׁתִּי: "זֶה אוֹרֵחַ אֲשֶׁר אֵל בֵּיתִי חוֹתֵר,
זֶה אוֹרֵחַ, לֹא יוֹתֵר."

עוֹד אֶזְכֹּר אֶת לַיִל הַסֵּעַר, לַיִל דְּעֶמְקֵי טְרוֹף־הַצֵּעַר,
עַת כָּל אוֹד עוֹמֵם הַגִּיחַ אֶת צִלּוֹ הַמְּפָרֵר.
מִסְפָּרֵי אֶתְמוֹל נֹחַלְתִּי, לְגֹאֲלַת מִחֵר יְחִלְתִּי,
כִּי הַיּוֹם, הַיּוֹם שְׂכַלְתִּי, נִתְּיַמַּמְתִּי כִּזֶּה מִמֶּה
מִלְּנוּרָה, עוֹלַת־מָוֶת, שְׁזָכְרָה גִּדְף מִמֶּה
וּבְלִבִּי אֵךְ יוֹתֵר.

יִרְעֵצַת שְׁנֵי רוּחֹשֶׁת, מְאֻשֶּׁשֶׁת, מְרֻשָּׁשֶׁת,
בְּעִתְתִּנִּי בַּעַת־מָוֶת, לֹא יִכְלָתִי עוֹד מִגֹּר:
לְהִנִּס אִימָה מוֹרֶטֶת מִלְּבִי אַחוּז־הַרְטֻט,
סִחְתִּי: "זוֹ יָד זָר שׁוֹרֶטֶת, זָר שָׁאֵל בֵּיתִי חוֹתֵר, —
זֶהוּ מְאַחֵר־בְּנֶשֶׁף שָׁאֵלִי בֵּיתִי חוֹתֵר, —
זָר הוּא זֶה וְלֹא יוֹתֵר."

הַסֵּפֶק לֹא עוֹד כָּרֶסֶם בִּי, בְּטַחוֹן גּוֹבֵר פַּעַם בִּי,
"אֲדוֹנִי", — אֲזִי קָרָאתִי, — "נָא, הֲרֵשֶׁנִּי לְבָאֵר:
בְּשִׁלְוָה שֶׁהִרְדִּימְתָּנִי, נְקִישַׁת־יָדְךָ בְּאַתְנִי,
בְּתַנּוּמָה שְׁאֶפְתָּנִי נִשְׁמָעָה — וְנֶאֱתַעוֹרֵר".
לְרוֹחָה וְלָתִי פִתְחָתִי לְהַקְבִּיל אֶת הַמַּעוֹרֵר,
עַל־טָה וְלֹא יוֹתֵר.

עַל רְזִי הַלֵּיל תְּהִיתִי, הַשְׁתַּאֲתִיתִי וְרַהֲיִיתִי.
הַזִּיזֹת־עוֹצֵם סְבוּנִי, פָּרִי רוּחִי הַמַּתְעַרֵּר;
הַדְּמָמָה לֹא עוֹד הוֹפְרָה, שְׁלֹת־מָוֶת לֹא הוֹמְרָה.
רַק מְלָה אַחַת הִתְרָה: שֵׁם לְנוֹר שְׁנִדְרָר.

את השם אני הגיתי, — הד נוגת נדרדר,
הד נוגת, לא יותר.

שבתי אל חדרי קודם, להצן לב מתלקת.
ושנית החרה הדפק בעצמו המתגבר.
"אל נכון" — לחשתי לחש — "מאדני בא קול הרחש,
אגלה אל זה הנחש, והזר לי יתברר:
ואלם לבי עד-רגע, והזר לי יתברר, —
זה הרוח, לא יותר."

אז חלצתי את הברית ובנפנוף נפנף הגים
קדוש-מראה, עורב-בן-קדם, שוע, גא ורב-פאר.
כל שיחה שהיא לא שח הוא, אף לרגע קט לא נח הוא
ובדרכו של לורך צלח הוא אל הכתל החזר,
וינחת על פסל פלס שבכתל החזר, —
שם נחת ולא יותר.

עוף-הבנה זה בי הפים עליצות וכאב הסים
בקדרות, חמרה וזעם של פניו, ואשאלו:
"גם אם שערך גלוח, אינן לבך נדך ברוח,
עוף-צלמנות השלוח משר-אפל ולילו, —
מה פניו לך בפיהו של שר-אפל ולילו?"
הוא קרא: "לנצח לא!"

עוף-השחור אותי התמיה בכחהו להשמיע,
אף כי מענה-הפסל לא היה מוכן בלו:
כי תהיה זו סתם אולת, אם לבית אגוש בחלד
תתפרץ צפור נואלת ותקונן עלי כתלו —
עוף או מי על פסל פלס הקבוע בכתלו
ונקרא "לנצח לא".

אף העוף על גב הפסל רק חזר על זה הפסל,
בבכול היה האמר הד נפשו ובת-קולו.
ולא עוד דבר השמיע, וכנף לא עוד הניע,
עד שפי רחשי הביע: "כלקודמיו יקרה גם לו:
בחלוף כל תקוותי, בן יארע מחר גם לו".
הוא קרא: "לנצח לא!"

נתחלחלתי מן השטף שבמענה הסטף;

"אַתּ כָּל בִּינָתוֹ" — אַמְרָתִי — "מִסְמַל זֶה מְלָלוּ;
כְּשׁוֹתָהּ דְּבָרֵי הַכֹּלֵעַ שֶׁל לֹוְכָדוֹ לְמוֹד־הַצֵּלֵעַ,
הַנִּקְלָע כְּבִכְף הַקֵּלֵעַ עֶקֶב שֶׁד שְׁאֵמְלָלוּ,
הוּא שְׁמַע מִכָּל הָאֵמֶר, פָּרִי הַשֵּׁד שְׁאֵמְלָלוּ,
אַתּ דְּבָרָת "לְנִצַּח לֹא".

אַךְ הָעוֹף עוֹדוֹ מְפִית בִּי שְׁמַחָה וְכָאֵב מְסִית
כֶּסֶר פֶּדוֹר קְטִיפָה הַצְבָּתִי מוֹל הַפֶּסֶל וּמוֹלוּ,
שְׁחָתִי אֶל מַצֵּעַ הַתְּכָלֶת וְנִפְשִׁי עוֹד מִיחֶלֶת
פֶּתֶר אוֹתָהּ אֵמֶרָה נֹוֹכֶלֶת, שֶׁהִיא תָּכֵן מְלִמוּלוּ,
מָה רָאָה זֶה עוֹף הַשִּׁחִץ לְשֹׁנֶן אֶת מְלִמוּלוּ,
שְׁלִשׁוֹנוֹ — לְנִצַּח לֹא.

תְּפֹוש־הַרְהוֹר לְפֶשֶׁר תְּרָתִי, אַךְ מֵאוֹמָה לֹא אַמְרָתִי
לְעוֹרֵב בֶּן־עֵין־הַרְשָׁף שֶׁלֹּהֵט בִּי פֶלְבוּלוּ;
גְּבוּרֵי־נַחוּשׁ גְּבִבָּתִי, עֵת רֹאשֵׁי קְלוֹת הַסִּבָּתִי
אֶל כֶּסֶאי אֲשֶׁר הַצְבָּתִי, וְעֵתָהּ הִגָּה צִלוּ,
אַךְ אוֹתָהּ עַל כֶּסֶר הַתְּכָלֶת, שְׁעֵתָהּ הִגָּה צִלוּ,
לֹא אֶרְאֶה, לְנִצַּח לֹא !

נִיחֻחִים מִמּוֹד קוֹרְצוֹ בְּאִוִיר נְוִי הַפָּצוּ,
וּשְׁרָפִים בּוֹ עֶפְרוֹטָשׁוֹ מִתְנַכְלִים לְעֶרְפָּלוֹ.
סִחָתִי: "הוּא, הָאֵל זֶכֶךְ בְּתֵרוּפָה אֲשֶׁר צִלְחָה
לְהִפְגִּי מִזְכְּרוֹנָךְ שֶׁם לְנוֹרָה וּלְקִטְלוֹ;
שְׁתֵּה זֹאת, שְׁתֵּה עֲדִי תִשְׁכִּיחַ אֶת זְכָרָה וְתִקְטָלוּ —
הוּא קָרָא: "לְנִצַּח לֹא !"

"בֶּן נָבִיא: תוֹלְדֵת־פֶּשַׁע ! עוֹף, נָבִיא, אוֹ שְׁלִיחַ־רָשָׁע !
אִם סוּפָה אוֹתָךְ הַנִּיֶּסָה, אוֹ שְׁרִיתֶפֶת וְחִילוֹ,
שֶׁחַ, גִּלְמוֹד, מוֹדֵחַ מִנְּמַת, כְּבִיתִי חִבְרוּ גַם יַחַד
כִּלְחָה, אִימָה וְפֶתֶד — מוֹרָאִי, הַתְּכָטְלוּ ?"
הַגִּלְעָד — הָעוֹד צָרִי בּוֹ ? מוֹרָאִי, — הַתְּכָטְלוּ ?
הוּא קָרָא: "לְנִצַּח לֹא !"

"בֶּן־נָבִיא ! תוֹלְדֵת־פֶּשַׁע ! עוֹף, נָבִיא אוֹ שְׁלִיחַ־רָשָׁע !
בְּאַלְהֵנוּ שְׁמַמְעֵל, בְּחַיִּי שְׁמִיר שְׁלוֹ —
אִם נִפְשִׁי אֲשֶׁר נִקְטָלָה תִרְצָה בְּגֵן־שְׁלִמְעָלָה,
אַתּ לְנוֹרָה — הַתְּמַצָּא לָהּ ? סוֹד שְׁבָתָהּ, הַתְּגִלּוּ ?

על־מת־זהר זו לנורה, סוד שבתה – התגלו?
הוא קרא: "לנצח לא!"

"די!" – צרחתי, – "גור ממני, משלח אתה הימני,
כלך ושובה אל הסער, אל שר־אפל ולילו.
פל תותיר נוצה נושלת זכר לרמיה כושלת,
אל זבול, בו בדידות מושלת, עטת עלי כתלו, –
מלכבי שלוף מקורף, טש ביתי עלי כתלו!"
הוא קרא: "לנצח לא!"

ושתול במקום עמדהו, לא ידאה הוא, לא ידאה הוא,
ופסלה הצח של פלס עדי־עד יהי גבולו;
ומתוך עיניו מגית גץ־רשפו של שד מדיח,
והגר באור מבליט על כתלי יטיל צלו,
ונפשי פדות ואשר חרף בעותי צלו
התמצא? – לנצח לא!

כאמור, תרגומו של אורלנד לא העמיד נוסח "קלסי" שיחליף את קודמו, ז'בוטינסקי, או יתקבל במקביל לו. נותר אפוא מרחב פתוח להעזה נוספת, באשר עולם השירה העברית היה אז עשיר גם במתרגמים נודעים. מה רבה הייתה ההפתעה, כאשר כעבור עשר שנים הגיח לפתע "העורב" השלישי,⁶⁰ שבקע מתחת ידי של עלם בן 19, חייל בלהקת הנח"ל, וזיכהו בפרסומו הראשון בדפוס ברבעון אורלוגין⁶¹ בעריכת א' שלונסקי. שלונסקי נודע כעורך קפדן ומחמיר ובחירתו בתרגום זה אמרה קראני, ואז נתקלה העין בשם עדוא בן־גריון, לימים בן תרבות פורה בזכות עצמו, ועד אז עמדה לו זכות אבות כפולה ומכופלת, כבנו של הסופר והמסאי עמנואל בן־גריון ובן בנו של מיכה יוסף בן־גריון (ברדיצ'בסקי), מגדולי סופרי ישראל, וכבנה של אמנית המחול והבימה דבורה ברטונוב ונכד לנפיל הבימה יהושע ברטונוב, אב־מייסד לתיאטרון העברי. היה לו, אם כן, אילן יחס להיתלות בו ולינוק משרשיו הן בשדה הספרות והן באמנויות הבימה.

1. "בלדת הייאוש": גורלו של עב"ג

כשם שאצל שני המתרגמים הקודמים נמצאנו דנים גם בנימות אישיות שמשכום אל קסמו המשפך של "העורב" כך נידרש לעשות וביתר שאת גם הפעם, וזאת בשל סימן השאלה הגדול שהותיר אחריו עדוא עם מותו הטרגי בטרם עת. על כך כותב אביו:⁶²

60. ולמעשה רביעי, אם נכפיל את ז'בוטינסקי, ואפילו חמישי, אם נכלול את נוסבובים.

61. גיליון (1957), עמ' 286 ואילך.

62. עמנואל בן־גריון, בין שלושם למחרתיים / דפים אישיים, הוצאת רשפים 1983, עמ' 27.

בננו יחידנו עדוא נולד בשנת 1938 בתל אביב. למן ימיו הראשונים נחה עליו רוח יתירה וביעתתהו רוח רעה... הוא התבטא באופן אישי ביותר בנסיגותיו הפרגמנטאריים בשירה ובפרוזה, בסיפור ובמחזה, באיגרת ובשיחה, מעל דוכן ומבין הקלעים: ביים הצגות, תירגם מחזות, ויותר מכל אלה ניסה לחקור את עצמו ולפתור תעלומת צרה בלתי מפורשת שרדפה אותו. את קובץ שיריו, שהדפיס בשנת הסתלקותו, קרא בשם לאטיני שבעברית יישמע "נפש מתייסרת בגוף בריא" (ובו בקובץ תרגומו – השלישי בעברית – של "העורב", שירת הייאוש שחזה מייאוש). פרשתו כולה, של מי שהגיע בסמוך לשלושים וחמש שנים ליום הדין שהוציא על עצמו, כתובה על ידו בין השיטין של ניירותיו, ועדיין לא נכתבה.

כדברים האלה ומפורשים יותר נכתבו גם באיגרת, שכותרתה "דבורה ברטונוב ועמנואל בן-גוריון אל ידידיהם", המגוללת את מסכת חייו ומותו של בנם עדוא,⁶³ ובה נאמר, בין השאר, כי "שבוע השנים השלישי [של חי עדוא]... כבר הקדים להראות סימנים של הצללים שעמדו לגבור על האורות, הביטוי הנוקב לכך: תרגום 'העורב' (של א.א. פו), כמבחנו הספרותי הראשון, שהוכיח הזדהות מחרידה עם בלאדת היאוש ואווירתה".

שוב אנו חוזרים אל הקשר שבין "העורב" – וליתר דיוק: שבין פו – לבין מצב נפשי מעורער, ובמקרה זה אף הרה אסון. על פו זה ועל כתיבתו זו אמר בן תקופתו וארצו המשורר הגדול וולט וויטמן:⁶⁴ "שיריו של פו מפגינים יכולת טכנית עצומה ויופי מופשט עם זיקה חזקה לנושאים קדורניים וזרים. יש פעימה שטנית בכל עמוד ועמוד שלו... צלילים מוזעזעים ומוזהרים, אבל ללא חוס לב".

בהקשר של התאבדות עדוא בן-גוריון, שהביע "הזדהות מחרידה עם בלאדת היאוש ואווירתה", יש מקום להזכיר כי גם פו, זמן מה לפני מותו, ביקש לאבד עצמו לדעת ובלע כמות גדושה של רעל, אלא שהצליחו להצילו בעוד מועד. בן 41 היה בפרוש הרופא על פניו המעוננות את סדין המתים (ועידוא היה בן 35). אפשר שההקבלה הזאת, שבין גורלו של עדוא בן-גוריון ל"העורב" ויוצרו, היא מקרית בלבד ומלכתחילה לא היינו פולשים לתחומיה אלמלא דבריהם המפורשים של הוריו לייחס לדבר חשיבות.

2. היתרון ביד הלשון

מבחנו הספרותי הראשון של עב"ג מעורר השתאות בלשון הלימודים שלו, היאה למחבר עברי שנהירים לו רזי לשון, ולא חזון נפרץ הוא. נפתח אפוא בצד הזכות, ונציין לשבח תופעות אלו בלשונו:

63. שם, עמ' 163.

64. מהקדמתו של Louis Untermayer לספר *Complete Poems of Edgar Allen Poe* שיצא בעריכתו בהוצאת The Heritage Press, ניו יורק 1943.

בית ב, שורה 3, "מספרי אתמול נוחלתי" (במשמע ציפיתי לשוא): על פי מילה יחידאית במקרא, "נוחלה אבדה תקותה" (יחזקאל יט 5).

ב 5, "מלנורה, עולת מות": חידוש על משקל "עולת תמיד" ודומותיה במקרא.

ה 1, וְהָיִיתִי: לשון פחד, לפי מילה יחידאית במקרא, "אל תפחדו ואל תִּהְיוּ" (ישעיהו מד 8).

ז 1, וּבְנִפְנוּף נִפְנָף הָגִיחַ: נראה חידוש של עב"ג לבעל כנף (ראה ז'בוטינסקי ג 2 – נף כצורת עבר מן נו"ף).

ז 3, שִׁיחָה... לא שָׁח: במשמע פְּסִיפָה, קִידָה. במילון אבן שושן רק במוֹבֵן בור, חפירה. במילון ההווה ליתא.

ח 1, עוֹף הֶבְנָה: שם עץ כִּד שצבעו חום שחור. המילה יחידאית במקרא (יחזקאל כז 15). שימוש זה, לציון צבע כהה, הוא חידוש נועז של עב"ג.

יא 3, לְמוֹד הֶצֶלַע: כאן נתעלה עב"ג, שכן מתי מעט⁶⁵ הם המבחינים בין צֶלַע (מלרע בצירי + קמץ) שהיא מעצמות החזה לבין צֶלַע (מלעיל בסגול + פתח) שפירושה צָרָה, כישלון ושבר, מלשון צליעה. והיא מילה נדירה במקרא (תהלים לח 18).

יד 2, עָפוּ טָשׁוּ (טוש = טוס): על פי מילה יחידאית במקרא, "כְּנָשָׁר יְטוּשׁ עָלֵי אֶכָל" (איוב ט 26).

יז 2, כָּלָךְ וְשׁוּבָה: ביטוי תלמודי שמוכנו 'הסתלק, פָּנָה'. אבן-שושן מביאו בצורת כָּלָךְ, ומסבירו כצירוף כָּלָה + לָךְ. ביטוי ארכאי שאינו מקובל עוד בספרותנו.

3. דמיות מזה וריחוק מזה

כאמור לעיל, לשיטתנו כל תרגום נוסף "יונח" על פני הקודמים לו ולצד הנוסח הפואי כדי לעמוד על מילים וצירופים חוזרים שיש בהם דמיות מזה והתרחקויות מן המקור מזה. כלהלן:

א 1, שְׂכֹל וְאַכָּל: ללא אחיזה במקור; וכן (שם) נִלְאָה מִהֶקֶל (כורח החרוז לאָכַל, המופיע בז'בוטינסקי ב 3+4).

ד 4, וְ: אין במקור (אותה סטייה בז'בוטינסקי א 5).

5, אז לחשתי: זה אוֹרֶחַ: בז'בוטינסקי: זה אורח – כה לחשתי.

6, זה אוֹרֶחַ, לא יותר: בדיוק כז'בוטינסקי.

ב 1, לִיל הַסֶּעַר... טרופ הצער: אותו חרוז בדיוק בז'בוטינסקי א 1. תיאור "הסער" היפוכו של המקור, שבו נאמר bleak (עגום).

ד 4, כי היום, היום שכלתי, נתייתמתי כה מהר: לכל המודגשות אין כל אחיזה במקור. שכלתי גם אצל אורלנדר.

5, מִלְנוּחָה... שזְכָרָה נִדָּף מִהָר: היא אמנם מִתָּה (או "נמוגה" כבז'בוטינסקי). אך

65. הבולט בהם הוא המשורר יונתן רטוש, שאחד מקובצי שיריו נקרא צֶלַע (הוצאת אגודת הסופרים העברים ליר דביר, תשי"ט).

ז'קרה? – אדרבה! לְנוֹרָה – כצורת ז'בוטינסקי (במקור Lenore – לְנוֹרָה). בשורה זו מתעלם עב"ג, כמוהו כז'בוטינסקי, מתיאורו של פו את מלאכי השמים הקוראים עתה בשמה "לנור", שחדל להישמע על פני הארץ.

6, ובלבי אך יִתָּר: תוספת ללא אחיזה. המשך הסטייה שבשורה הקודמת.

ג 5, מֵאַחַר בְּנֶשֶׁף: ז'בוטינסקי 2: בְּנֶשֶׁף מֵאַחַר. אורלנד: בָּא בְּנֶשֶׁף.

ד 1, הִסְפֵּק לא עוד פֶּרֶסם בי, בְּטָחוֹן גֹּבֵר פֶּעַם בִּי: שורה פרוזאית למדי, כמעט עיתונאית.

4+3, הִרְדִּימְתִּי... בָּאתִי... אֶפְתָּנִי: חריזה מונוטונית של כינוי מושא חבור.

ה 4+3, הוֹפְרָה... הוֹמְרָה... הִתְרָה: חריזה מונוטונית של צורת הפסק.

4 שֶׁם לְנוֹר (בבית ב – לנורה) שְׁנִדְדָר: קשה לקשר שם לְדָדוֹר, אלא כאילו חריזה. ו 2, הִדְפֵּק: כז'בוטינסקי.

6. זֶה הָרוּחַ, לֹא יוֹתֵר: כז'בוטינסקי.

ז 4+3, שָׁח הוּא... נָח הוּא... צָלַח הוּא: כאן לכאורה המצלול בעקבות פו, made he... stayed he, אלא שהשלישי במקור הוא Lady, והמונוטוניות נשברת.

ח 3, שְׁעָרָה גְלוּחַ: נאמר לעורב, שהוא בעל נוצה.

ח 4+5, שֶׁר אָפֵל וְלִילוֹ: ז'בוטינסקי 1 שְׁרִי לִילָה; 2 שְׁרִי תַפְת, שֶׁם בָּאֵפֵל.

ט 4, צָפוֹר... וְתִקְוָנָה צָלִי כְתָלוֹ: שיבוש תְּמוּנָה, במקום וְתִקְוָנָה; ושמה הכוונה לקונן מלשון קינה?

מסקירת מחצית בתי השיר, המובאת לעיל, ניתן להסיק ולסכם:

1. ניכרת זיקה בין תרגום עב"ג לנוסח ז'בוטינסקי, שהיה מן הסתם מוכר וידוע לעב"ג;⁶⁶ לעומת זאת אין קשר כלשהו לנוסח אורלנד.

2. כז'בוטינסקי בחר גם עב"ג לפצל את החריזה: בשבעת הבתים הראשונים באה חריזת מלרע (בשורות 2, 4, 5) בסיומת ר בהתאמה לברית הפזמון (שורה 6) "לא יותר", שהוא המופיע בז'בוטינסקי.

3. גם בהמשך השיר (בתים ח–יח) בחר עב"ג בדרך שהלך בה ז'בוטינסקי 1 (נוסח 1914) וויתר על החריזה בסיומות –ור. מתקבל על הדעת כי אין זה אלא צירוף מקרים, וכי נוסח 1914 לא היה מוכר לו, כשם שעצם קיומו לא נודע ברבים. אולם כאן דווקא ניכר יתרון ברור לעב"ג, שהרי אצל ז'בוטינסקי 1 בְּרִיחַ הפזמון הוא "לעולם לא" וחסרונותיו כבר נמנו לעיל בפירוט, ואילו עב"ג טבע כאן "לנצח לא", ההולם יותר מהבחנה הלשונית, כפי שהבין ז'בוטינסקי עצמו, שבתרגומו ה"לטיני", הבלתי נודע עד כה, כתב "לנצח לא".

4. כל תרגום אינו יכול להיות זהה לגמרי למקור, והצלחתו נקבעת במידת הקרבה ביניהם. בהכללה ניתן לומר, שנוסח עב"ג פחות קרוב למקור מזה של ז'בוטינסקי, ואף מתרגומו "היצירתי-ספרותי" של אורלנד, ואפילו החטאות יש בו, כמצוין בפרק

66. וראה הרחבה לעניין זה בפרק יד להלן.

הקודם וכמצוי בבתי השיר הנוספים, בהם יד ויח.⁶⁷ בי"ד שולח האל למספר, בידי מלאכים, מעין "צרי גלעד" לשפך את יגונו. מנוסח עב"ג עולה, כי דווקא המלאכים הם ה"מתנכלים לערפלו", וכן בשורה התוכפת: "להפיג... שם לנורה ולקטלו". מה עניין קטילה (חזרת שוב בשורה הבאה) לזכרה של לנורה? ! בבית האחרון (יח) מסיים פו בנחרצות: Shall be Lifted-nevermore... ואילו עב"ג: "התמצא? – לנצח לא!" מדוע כאן בשאלה? ושל מי התשובה? והלא אפשר להניח, כי תשובתו של השואל היא ולא של העורב, כבמקור.

4. ישן לפני חדש

למרבה ההפתעה נוסחו של עדוא בן גריון, הצעיר הילידי, שחי ויצר בעיר העברית תל אביב, כתוב בלשון פחות "ישראלית" ויותר ארכאית מזו של ז'בוטינסקי, שקדם לו שני דורות וחי עם "העורב" באודסה.

עב"ג נוטה לצורות ארכאיות, לצורך המלעיל: בפיהו (ח 5), בְּכֹחֹהוּ (ט 1), בְּמִקּוֹם עֲמָדָהוּ (יח 1) – כדרך שנהג בפיוטיו רב סעדיה גאון (882–942) ונהגו הפייטנים שקדמו לו (בהם יוסי בן יוסי, יוני והקליר); אלא שרס"ג העלה סגנון זה לכלל תודעה והקפיד עליו בפיוטיו.⁶⁸ וכן הוא בצורות הפסק בהקשר: הוֹפְרָה... הוֹמְרָה... הִתְרָה (ו 3+4); קוֹרְצוֹ... הוֹפְצוֹ (יד 1); מְקוֹרֶךְ (יז 5); זְכוּרֶךְ (יד 4). נטייתו זו של עב"ג גוברת בבירור על נטייתו המקבילה של ז'בוטינסקי, המסתפק בשתי תקריות – לְבָהוּ (י 2), אִמְרָהוּ (יא 1), ולצדן צורת עֲדָנָה (יד 3), ואפשר גם בֵּית צָרְתָה (י 4), ואינו נאחז בצורת הפסק כלשהי.

מעל לכול בולטת התעלמותו הגורפת מן השוואים הנעים, לעומת ז'בוטינסקי המקפיד על הנעתם כולם, אם בראש המילה ואם באמצעה. טְרוֹף הִצְעֵר, קְדוֹשׁ מִרְאֵה של עב"ג הם הדגם למחייט השווא בראש המילה, ויש יוצא מן הכלל אחד המעיד על הכלל: "יִנְפְּשֵׁי פִדּוֹת (יח 5). וכן באמצע המילה: בְּתִנּוּמָה (ד 4), הִבֵּי רֵיחַ, לְבִיךְ (ח 3). ויש גם דבר והיפוכו באותו משקל: כנגד הִמְפִּרְפֵּר (ב 2) מובא הִמְעוֹרֵר – התקני (ד 5).

אם נבקש שורה אחת המבליטה את בלבול השוואים הריהי יז 4, אֶל זְבוּל בּוֹ בְּדִידוֹת מוֹשְׁלָת, עֲטִיפָה (!) עֲלֵי פְתִילוֹ. כבר נאמר, כי אין כל זיקה בין תרגום עב"ג לתרגומו של אורלנד; אלא שראוי לציין שבניגוד לאורלנד, המרבה בחריזה דיסוננטית, אין בנמצא בנוסח עב"ג (כמוהו בנוסח ז'בוטינסקי) ולו חרוז צורם אחד.

לסיכום, חרף היתרונות שנמנו בנוסח עב"ג, העולים בהרבה על מגרעותיו, וחרף ההישגים הלשוניים שבו והקפדתו המלאה על המבנה הפרוזודי, לא עלה גם בידי עדוא בן-גריון להעמיד תרגום שיעלה על נוסח ז'בוטינסקי או יהיה חלופי לו.

67. וראה גם י' אלרואי, נתיב (לעיל הערה 10), עמ' 67.

68. ראה מנחם זולאי, האסכולה הפייטנית של רב סעדיה גאון, ירושלים תשכ"ד, עמ' לא.

5. מה עוד נותר (למתרגמים)?

לאחר שלושה תרגומים אלה, שהם כמשולש שתרגום ז'בוטינסקי הוא בסיסו ונוסחי אורלנד ועב"ג הם צלעותיו, מה ניתן עוד לחדש ולשפר, והאם נתונה למתרגם הבא האפשרות לרַכֵּעַ את המשולש? למעשה נותר דבר עיקרי אחד שלא בא על פתרונו השלם, והוא תבנית עברית הולמת יותר למילת המפתח *nevermore*, שמובנה הוא דבר אשר היה ולא ישוב עוד לעולם, ובביטוי ספרותי: לעד לא עוד. לתוכן מורכב זה, שבאנגלית מתאפשר במילה אחת בת שלוש הברות, אין מקבילה בעברית; ומעל לכול יש לזכור את התנייתו של פו, שעליה להסתיים בהברת "or". ז'בוטינסקי ניסה, בתרגומו המאוחר, למלא את הדרישות האלה בהמציאו את הצירוף המסורבל "אל עד-אין-דור", שיש בו התאמה מלאה מצד החרוז, אך מצד התוכן התאמתו חלקית. כזכור, אורלנד הותיר את *nevermore* כלשונה ועב"ג ויתר על החרוז והסתפק ב"לנצח לא", שגם בו, כבז'בוטינסקי, התוכן אינו מלא, כי נעדרת ממנו מציאותו של הדבר בעבר. אתגר זה ציפה למתרגם העוקב, וזה אמנם הופיע כעבור שש שנים, הלא הוא יהושע כוכב, שתרגומו ל"העורב" נכלל באנתולוגיה של השירה בלשון האנגלית,⁶⁹ כולה פרי תרגומו.

ח. תרגום יהושע כוכב

פֶּעַם בְּלִיל דְּכְדוּךְ וָרוּחַ, בְּעוֹד רִכְנָתִי, חָלוּשׁ, אֵין-כֹּחַ,
עַל פְּנֵי כָרְךָ זָר, שְ�כֹחַת, שֶׁל חֲכָמָה לֹא אִישׁ זֹכֵר,
בְּעוֹד נִמְנָמָתִי, רֹאשִׁי צוֹנֵחַ, פֶּתַע נִקְשׁ הַשְׁתַּמֵּעַ,
נִקְשׁ רֶךְ, קָלוּת נוֹגֵעַ, עַל הַדֶּלֶת רֶךְ עוֹבֵר.
”זֶה אוֹרֵחַ,” לִי לְחֻשָּׁתִי, ”עַל הַדֶּלֶת רֶךְ עוֹבֵר –
זֹאת בִּלְבָד וְלֹא יוֹתֵר.”

אֵה, הֵיטֵב נִפְשִׁי זֹכֶרֶת עֹנֶת דְּצִמְכֵּךְ הַקּוֹדֶרֶת,
וְכָל גִּחְלַת שְׁנִגְמָרֶת – רוּחַ מֵת רַק תּוֹתֵר.
כָּל כְּלִי כְּמָה לְשַׁחַר: וְלִשְׁוֹא אֲמָרִיתִי קֶחַת
מִסְפָּרֵי נוֹחָה מִצַּעַר עַל לְנוֹחָה אֵינָה יוֹתֵר,
עַל עֲלֻמַּת יָקָר, בֵּת זֶהר, שֵׁם לְנוֹחָה לָהּ עוֹטֵר –
פֶּה לֹא תִרְאֶה יוֹתֵר.

וְהִרְחַשׁ הֵלֵא בְטוּחַ שֶׁל וִילָאוֹת נְעִים בְּרוּחַ,
הַפְחִידֵנִי וּמְלֹאֲנִי אֵימוֹת לֹא חֻשָּׁתִי בְזֵמַן אַחֵר;

69. יהושע כוכב, פרחים ממדינות היס: אנתולוגיה של השירה בלשון האנגלית, כרך ב: שירה אמריקאית ואוסטרלית, הוצאת אופיר, תל אביב 1983.

לכן עתה, השקט הפעם של לבי, מלמל עוד פעם,
 "זה אורח שבמען של ביתי ישאל הסתר —
 זה אורח שאחר הוא ואצלי ישאל הסתר —
 זהו זה ולא יותר."

במהרה נפשי אמצתי: לא חכיתי, לא הססתי,
 "מר", אמרתי, "או גברת, סלח לאיש המדבר:
 אף עבודה היא שנמנמנתי, ולדפקה התרוממתי,
 ובקשי לב הן שמתי לקול הרך עד אשר
 וכמעט לא שמעתיך" — ופתאום לי נתברר —
 אפל שם ולא יותר.

עמק לאפל אז הבטתי, פחוד, תמה, — כך עמדתי,
 מראות ראיתי אשר אף פעם לא ראם אדם אחר:
 אף השקט לא נשבר הוא, והדמי לא עבר הוא,
 ומלה אחת "לנורה" נעתקה בקול תור,
 זאת לחשתי, והשיב לי את השם הד שחזור,
 זאת בלבד ולא יותר.

אז לחדר הסתובבתי (עמק בתוף נפשי נצרבתי),
 ונשנה אותו הנקש, מקודמו חזק יותר.
 "ידיאי", אמרתי, "עתה אראהו על שכבת-חלון מי זהו:
 הבה אביט ואגלהו, והסוד אני פותר, —
 שלבי ישלו לרגע והסוד אני פותר —
 זה הרוח לא יותר."

את התריס ידי פתחה, ונכנס, גנדרן, בנחת,
 אל החדר עורב תפארת מימים קדושים יותר.
 לא קדה אחת קד הוא, לא שגה עצר, עמד הוא,
 רק בחזות של איש נכבד הוא נחת על פסל רב פאר —
 נחת עלי פסלה של פלס את החדר שעטר —
 נחת ונח, ולא יותר.

אחר, זה העוף השחור הפך את שחור רוחי תהי שותקת
 ממבעו חמור הסבר מפניו שהצטטר,
 "הגם ראשך גזוז קרמ, אתה", אמרתי, "אינך מוג רוח,
 עורב קדמון, מבצית, — אורח ממחוז הלילה הקודר:
 אמר לי מהו שם כבודך במחוז הלילה הקודר!"

העורב ענה רק, "לא יותר".

רב תמיתי אז לשמע את העורב הגס, גבוה, הגם מענהו חסר בו פשר, מעט בו קשר התקשר: כי אין מי שלא יסכימה שלא נפש היא הסכינה לראות עד אז בבית פנימה עוף על פסל מתגהר — תיה או עוף על ראש של פסל מעל לדלת מתגהר — בשם פנה ב"לא יותר".

אך העורב, בעת גהר הוא על הפסל רק אמר הוא המלטים, משל השקיע את נפשו בן הדובר. לא יותר מזה הביע, לא פלומה אחת הניע: עד בקשי פי השמיע, "נטשני כבר חבר: עם הבקר יעזבני, בתקוותי לא יותר". אז ענה הוא, "לא יותר".

נפתח מדמי שנשבר הוא מתשובתו בן נאמרה, "ודאי", עניתי, "אשר יביע זה הן כל שהוא אוצר, נקלט מאדון אין לו נחם שאולי אסון אין רחם אותו דרך ללא מנוח עד שיריו — ניב חוזר, עד הגה תקנתו נתרפז בניב חוזר של 'לא עוד — לא יותר'."

אך עורב הוסיף לצקת בי עוד רוח מצחקת, אז פרסה נוחה הקרבתי ממול לפסל ולגוהר: ועת על קטיפתה הסבתי, רב הגיתי וחשבתי, הרהורים שלב שלבתי על העוף רע יבשר: מה זה העוף רב התפלצת והחסד שחסר כגון בצרם "לא יותר".

על זאת אני רבות הרהרתי, אך לא הברה התורתי לעוף שגור עיניו עמק בתוך לבי היה בוער: על זאת ועוד הגה הגיתי, וראשי אחר הטייתי על מסעד קטיפה מעדנת מאור נברשת מזדהר, שקטיפתו המעדנת מאורה נמלאת הזהר, היא תלחץ, אה, לא יותר!

אחר, האויר מלא בקטרת, נתבשם מכוס נסתרת שלחו שרפים פסיעותיהם אןשוו בחדר המתקטר.

"אמלל, "ועקתי, "אלך רגל — עם השרפים לך שולח
רוח — רוח ומשכח מלנורה בת פאר!
גמע, הו גמע את המשכח ואת שמה אינך זוכר!"
העורב ענה רק, "לא יותר".

"נביא!" אמרתי, "בן עוללה! נביא, אם עוף או שד אמה!
באם שלוח שטן באה! או אם הסער אותך סער,
רב בדידות אף בן בלי פחד, בחיל הזה מצאת נחת,
במעונה אימים מוטחת, — אגא, הגידה וספר:
הבגלעד צרי יש הוא? — אגא, הגידה וספר!"
העורב ענה רק, "לא יותר".

"נביא!" אמרתי, "בן עוללה! נביא, אם עוף או שד אמה!
בשם שמים פרושים ממעל, בשם אלה נהדר,
אמר לנפש הנאנחת אם בגן עדן שברחוק
היא תחבק עלמה בת-שחק שלנורה שמה עוטר:
תחבק עלמת-יקר, זוהרת, שלנורה שמה עוטר!"
העורב ענה רק, "לא יותר".

"יהו המלים האות תלכה, עוף או שד!" רברי אליך:
הסתלק אלי הסער ומחוז הלילה הקודר!
אל תשאיר נוצה משחרת כשקורך למזכרת!
עזב בדידות שלי נשארת! מן הפסל התנער!
מתוך לבי מקורך הוציאה, ואת דמותך הרחק מהר!
העורב ענה רק, "לא יותר".

והעורב פה נשאר הוא, עוד יושב הוא, לא עקר הוא,
על פסלה חור של פלס מעל לדרת מזדקר:
ועיניו מאד תדמינה לעיני שד שיתלמו,
ואורות מנורה יזרמו ישילו צלהו הקודר:
ונפשי מאתו צל בעת שאליה מתאכזר
לא תנשע עוד — לא יותר!

ניתן לצפות, שמי שנטל עליו לתרגם אנתולוגיה של דברי שירה יפגין מיומנות ויכולת שירית. תקווה זו נכזבה עם קריאת השורות הראשונות בתרגום כוכב. נכזבה עד כדי תהייה, מדוע בחר להוסיף תרגום משלו לאחר שהעורב זכה לכמה תרגומים קודמים, במיוחד זה של ז'בוטינסקי. יותר משגרם בכך פגיעה לעצמו גרע מערכו של פו... מי שיזדמן לקרוא את העורב בראשונה בתרגום זה יתקשה להבין מה "הרעש" שנתעורר סביבו, ועל מה זכה במעריצים לאין ספור ובמתרגמים כה רבים.

1. חריגות על גבי חריקות
כל הערותי לתרגומים הקודמים מתגמדות ונראות כדקדוקי עניות לעומת מה שמזומן בתרגום זה, מכל הבחינות, כלהלן:

אשר למשקל, 74 מ-108 שורות התרגום חריגות מהמשקל ומהוות בליל של מקצבים עד כדי איבוד כל קצב וגלישה לפרוזה. דוגמה בולטת לכך היא השורה הפותחת את בית ח:

אמר, זה העוף השחור הפך את שחור רוחי תהי שוחקת
ממבעו חמור הספר מפניו שהצטיר.

אף לא אחד מ"ח בתי השיר יצא נקי מערעורי המשקל; אלא שניכר כי בבתים הראשונים (א-ה) נעשה ניסיון לשמירת המשקל, והחריגות באות בשל הוספת קדמה זעירה, כגון:

יג 1: פַּעַם בְּלִיל דְּכֻדָּךְ וְרוּחַ, בְּעוֹד רַכְנֵי תְלוּשׁ, אֵין כַּח.
דווקא דבר זה מעיד, שכוכב איננו "עיוור משקל"; אלא שנבצר ממנו להתמיד ולעמוד באתגר הפואי המחמיר והוא זנח את ההקפדה הנדרשת, שהיא, כאמור לעיל, תנאי ראשון לתרגום "העורב". אשר לפזמון, בעוד מצפים אנו למתרגם שיביא בשורה מחדשת ומשפרת לתבניות הפזמון שהוצעו עד כאן, כוכב מעלה מעין פתרון שהכרנוהו זה פעמיים: "לא יותר". דא עקא: בנוסח ז' בוטינסקי ועב"ג הוא חותם את כל אחד משבעת הבתים הראשונים, ובכך הוא הולם את המקור; ואילו כוכב גורר אותו לאורך השיר כולו גם אם יש בזה סתירה לרוח העלילה, כגון:

יג 5-6: שְׁקִיטֶפְתוּ הַמַּעֲדָנָה מְאוּרָה נִמְלֶאת הַזֶּהר,
היא תִלְחֹץ, אַה, לֹא יוֹתֵר!

ומשמע מכך, שהיא (לנור, שאיננה עוד) אמנם תלחץ (ראשה בפרית) במידה מסוימת, אך לא יותר מכך... וכן בשורת הסיום של השיר, לאחר שגזר "נִנְפֶשֶׁ... לֹא תִשָּׁע עוֹד" – כִּיאוֹת – הוסיף "לא יותר!", כאילו אמר: בכל זאת, במידה מסוימת – כן!

2. בין "לא יותר" ל"לא עוד"
טעותו זו של כוכב נובעת מאי־הבחנה הרווחת בציבור בין "לא יותר", שמשמעו 'לא למעלה מן השיעור שנקבע', לבין "לא עוד", שמשמעו 'לא ישוב (או לא יוסיף) להתקיים', כאמור בצורה יחידאית במקרא: "ולא עוד תשורנו מקומו" (איוב כ 9). לפיכך "לא יותר" היא מקבילתה העברית של nothing more, והיא מתאימה בדיוק לסיומת הפזמון בשישה משבעת בתיו הראשונים של "העורב" (כוכב בבית ב מילת הִבְרִיחַ היא for evermore); אך טעות כבדה היא הצגתה כשוות הערך העברית ל־nevermore, שלה יאה הביטוי "לא עוד" בצירוף לעולם, לנצח, לעד וכדומה.

3. החריזה, התבנית הצלילית, התחביר
אשר לחריזה, אם על נוסח אורלנד הבענו תמיהה על שמונה מקרי חריזה דיסוננטית,

מה ייאמר כאן, כשהצרימה בוקעת מכל בית והחרוזים מאבדים את המיתר שהושחלו עליו. נסתפק בכמה דוגמאות משורות 3+4, שחריוזן משולשת: (ה) נשבר הוא – עבר הוא – לנורה; (ח) קָרַח – מוג רוח – אורח; (יא) נחם – רחם – מָנוח; (יג) הָגִיתִי – הִטִּיתִי – מָעַדְנָת; (יח) תִּדְמִינָה – יִחַלְמוּ – יִזְרְמוּ. עשר פעמים נוצרת החריוזה מהדבקת סיומת "הוא", כדוגמת (יח) 1) נשאר הוא – יושב הוא – עָקַר הוא;

וכבר ציינו לעיל, שזהו פתרון קל ומשרה מונוטוניות. בנוסחים הקודמים נאמר הדבר עקב מקרים ספורים, פה ושם, קל וחומר בגודש זה של כוכב, המתבלט ביותר בצירוף (טו) 5) הַבְּגָלָעַד צָרִי יֵשׁ הוּא? (הניקוד כבמקור).

אשר לתבנית הצלילית, עד כאן הבחינו כל המתרגמים בתבנית הצלילית החוזרת הפותחת את בית ג ברחש לחש של וילונות משי הוגי נחש (אורלנד, כמצוין לעיל, הבחין גם בהיקריות נוספות). כוכב מתעלם, מדעת או שלא מדעת, מאליטרציה זו, ומציב תחתיה שורה כפשוטה, וְהַרְחֵשׁ הָלֵא בְטוֹחַ שֶׁל וִילָאוֹת נָעִים בְּרוּחַ, המסיחה את הדעת לברר, מה עניין "בְטוֹחַ" לכאן?

אשר לתחביר, העברית אמנם מצטיינת בגמישותה וניתן בה סדר חופשי לעריכת מרכיבי המשפט, אולם גם ה"ליסנציה פואטיקה" הפרוצה ביותר לא תאפשר שורה כזו המופיעה ב"ז 5: "נַחַת צֵלִי פִסְלָה שֶׁל פֶּלֶס אֶת הַחֶדֶר שֶׁעָטַר" שמובנה "הפסל... שעיטר את החדר". שום אילוץ חריזה אין בכוחו להעתיק את כינוי המושא "את" ולפתוח בו משפט זיקה.

עוד שורה סתומה ופגומה מובאת ב"ג 3: לָכֵן עָפָה, הִשְׁקַט הַפֶּעַם שֶׁל לְבִי, מְלֵמֶל עוֹד פֶּעַם. ויש להעיר גם על שיבוש תחבירי בשורה ד 2, שלשונה "מר אמרתי או גְּבֵרֶת, סֵלַח לְאִישׁ הַמְּדַבֵּר". מלבד דמיונה לנוסח אורלנד ("מר, אמרתי, או גברת, סליחתכם...") הרי לא תצלח צורת זכר "סֵלַח" המופנית אל גברת.

4. כמה חידושי לשון

אילוץ החריוזה והמלעיל הולידו כמה חידושי לשון ראויים לציון: רחם (יא 3, מלשון רחמים) לחריוזה בנחם, שגם היא מילה נדירה; הִזְהַר (יג 5, מלשון זוהר); רחם (טו 3, מרחק). כל אלה אינן מצויות במילונים. כן יש לזקוף לזכותו העלאת צורות נדירות, כגון יד 5, מִשְׁפָּחַת ("צורות אחרונות מִשְׁפָּחוֹת את הראשונות, ברכות יג ע"א"); ותיבת יְהוּ (יז 1), השווה במספר הברותיה ובהטעמתה למקבילתה המובנת יותר יְהוּ.

5. הכול פתוח

בתרגומו ל"העורב" לא דרך כוכבו של כוכב. לא הועלה ממנו ערך מוסף כלשהו על התרגומים שלפניו. הנוסח בכללו נראה טיוטה ראשונית המועדת לגיבוש ולליטוש, שלא נעשו, ולא היה בו כדי להציב צלע נוספת ולרַבֵּעַ את המשולש הקיים, שנשאר פתוח לשכלול המקווה, כבטרם כוכב.

ט. תרגום שמואל פרידמן

פעם בחצות ליל סער, ואני נלאה מצער
בספרי חכמה שקוע, נשפחה מזה שנות דור –
נים-לא-נים אשב בלי נוע, נקש קל הפר מרגוע,
פתע כמו בלא לנגע, על הדלת בפרוודור.
”זה אורח”, כך לחשתי, ”מחכה שם מאחור –
הלך מחפש מסתור”.

ליל אפור מאל שכוח, ליל דצמבר קר ורוח,
באת כל רמץ כמו רוח מרצד כשד שחור.
אל אור בקר כבר יחלתי; – כי לשוא למצא נואלתי,
בספרים מזור שאלתי – כי אבדה, אבדה לגור –
נערה כל כך קורנת, לה שרפים קראו לגור –
שמה אבד עד קץ כל דור.

ארגמן וילון בלחש נד בעצב, והרחש
חיל עלי הפיל ופחד, ולבי נמלא מגור;
את הלב אז להרגיע, כך חורתי במפגיע:
”זה אורח במפתיע מדפק שם על הסגור –
זר הוא, מאחור בנשף, מדפק שם על הסגור;
רק זה, מחפש מסתור”.

ספקותי חלפו כרשט, התעשתה נפשי, שוקטת,
ואמיתי ”מר, או גברת, סלח נא לי, אך מאחור;
עת אני קלות אנומה, ולא חשתי במאומה,
קול שמעתי ואקומה אל הדלת בפרוודור,
לא בטוח אם שמעתי” – ופתחתי את הסגור; –
אפלה בלבד, וקר.

מבטי אל ליל שלוח, נדהם, ירא, גם לא בטוח
אם אחלם חלום מזויע, איש אינו יכול לפתר;
הדממה אינה נשברת, אף מלה לא נאמרת,
רק אחת אשר נעדרת – שמה – ברשט הס, ”לגור!” –
את השם אני לחשתי, ונהד ענה, ”לגור!” –
לא יותר, לא עוד אזכר.

אך חורתי אל החדר, שרעפי ללא כל סדר,
שב חור הקול בתדר רב יותר הלוח חזר.

"שָׁמָּה זֶה חֲלוֹן פְּתוּחַ, בּוֹ סוּעָה מִכָּה הַרוּחַ";
זאת אֲמַרְתִּי, "לֹא אֲנוּחַ, הַחִידָה הַזֹּאת אֶפְתֹּר —
כִּי, רַק כִּי נִפְשִׁי אֲרָגִיעַ, וְאֵת הַחִידָה אֶפְתֹּר";
רוּחַ — הַחֲלוֹן אֶסְגֵּר".

לְרוּחָה הַתָּרִיס קָרַעְתִּי, מִמֶּשֶׁק כָּנֶף הַפִּתְעָתִי,
כִּמּוֹ אוֹרֵחַ לוֹ קָרָאתִי — גַּא נִכְנָס עוֹרֵב שְׁחוֹר.
בְּלִי הַרְבוֹת קִידוֹת וְטָקֶס, בְּלִי שְׁהוֹת כְּבַעַל נָכֶס,
פְּנִימָה עֵט כִּמּוֹ אֶל רָכֶס וְדָאָה כָּאֵל מִצְפוֹר —
אֶל פְּרוּטוּמָה שֶׁל אֶתְנָה, שֶׁם אֲנִיהָ הוּא לוֹ מְדוֹר —
בָּא, נַחַת, מִבְּלִי לֵאמֹר.

עוֹף שְׁחוֹר זֶה הִרְהִיבֵנִי, סֵר פִּתְדִי, אֵף הִצְחִיקֵנִי
קְדוֹר פָּנָיו וְלוֹ אֲמַרְתִּי: "בְּכוֹר שֵׁטָן מִגִּיָּא עֶכּוֹר —
לֶךְ כְּרִבְלֵת רַק כְּזִית, אֵף לְכֶךָ אֲמִיץ כְּעִיט,
תַּפֶּת הוּא לֶךְ הַבַּיִת, עוֹרְכָא פֶּרַח, לְשֵׁם תְּזוֹר —
אֵיךְ בְּשֹׁאֵל הַלֵּיל נִקְרָאתָ? זֶה הַגִּידָה לִי, אֲמֹר!"
וַיֹּאמֶר: "עַד קֵץ כָּל דּוֹר".

מֶה מוֹדֵר וְגַם מִפְתִּיעַ, שְׁעוֹף פְּשׁוּט, נֶאוּם יִשְׁמִיעַ,
מַעֲנֶה שְׁאִין לוֹ פֶּשֶׁר — הַבָּלִים מִן הַמִּקּוֹר;
כֹּל אֶחָד עִמִּי יִסְפִּימָה, (אִם אֲמַר גַּם לֹא אֲגִזִּימָה).
לֹא רָאָה בְּבֵיתוֹ פְּנִימָה שֶׁד מִשְׁחַת דְּמוּי צְפוֹר —
מִשְׁתַּרְע לוֹ עַל פֶּסֶל, שֶׁם קוֹבֵעַ לוֹ מְדוֹר —
בַּעַל שֵׁם: "עַד קֵץ כָּל דּוֹר".

הַעוֹרֵב גִּלְמוֹד, כּוֹרֵעַ עַל הַפֶּסֶל הַרוֹגֵעַ,
רַק מֶלֶךְ אַחַת הַשְּׁמִיעַ, רַק אוֹתָהּ יָדַע לֵאמֹר.
לֹא מֶלֶךְ יוֹתֵר הַבִּיעַ, לֹא נוֹצָה אַחַת הַנִּיעַ —
לְחֹשׁוֹ שֶׁפִּתִּי אֵין זִיעַ: "לֹא אֶחָרוֹן הוּא בְּרִית לְשֹׁבֵר —
כִּמּוֹ שֶׁעִפָּה הַתּוֹחֵלֶת בֶּן זִמְרִיא עֵת יוֹם יָאוֹר".
הוּא תְּזוֹר: "עַד קֵץ כָּל דּוֹר".

נִדְהֵם כִּי הַשְׁלִיָּה מוֹפְרַת מִתְשׁוּבָה כְּלִיכָה נִמְהָרַת,
"רַק קִרְקוֹר זֶה", אִזּוֹ אֲמַרְתִּי, "כֹּל אֲשֶׁר לוֹ בַּמִּקּוֹר —
לְמָדוֹ מֵאִישׁ רַב סֶכֶל, בַּעַל מִכְאוּבִים וְחֻכָּל,
דְּוִי רוֹדֵף אֶסוֹן וְאֶבֶל — הוּא לְמָדוֹ אֵת הַמְזֻמּוֹר —
יֵאוּשׁוֹ קִינָה הַפִּיקָה מִגְרוֹנוֹ אוֹתוֹ מִזְמוֹר

נבאים 'עד קץ כל דור'."

דמות העוף המגחכת עצבוני לשחוק הופכת.
בפרסה אז התרווחתי מול הפסל, הצפור;
אף מצאתי לי מנוח, דמיוני החל לטרח,
מאמץ מחי בכח: מה חפץ הוא לי למסר —
עוף קודר, דוחה, רע סבר, מה בקש הוא לאמר
בקראו "עד קץ כל דור".

מעמיק-חשוב ישבתי, אף מלה לא עוד דובבתי
אל העוף עם עיני רשף כמו דרכי בקש לחדר;
לנחש אוכה, מדוע — עת ראשי בכר שקוע,
כד קטיפה משיי צבוע גזן סגול — נורת האור
לא תגיה על פניה ובגדה בכרך האור
לא תאיר — עד קץ כל דור!

אז דמיתי ריח קטרת, שרפים באו ממישרת
טופפים עלי מרצפת, מקטירים ניהוח מר.
"האמלל, לך אלוה עם מלאך שלח מרגוע —
פסק זמן" אזי וצקתי, "להשפית את לנור!
גמע נא, גמע שקוי משפית, שכח כי אבודה לנור!
הוא חזר: "עד קץ כל דור".

"שליח-אל, אם שלוח רעם! כנביא דבריד וצם!
אם מדיח! או הדיחת בסופה מגיא עכור",
כך אמרתי — "גם שלחת מן הארץ בה ננחת —
רדוף אימה לקאן ברחת, — נא אמר-נא לי, אומר —
בגלעד אמצא לי צרי? — אָנָּא, אָנָּא — לי אָמַר!"
הוא חזר: "עד קץ כל דור".

"שליח אל, אם שלוח רעם! כנביא דבריד וצם!
בשמים אשביעך, באלוה לו ננדר —
תן לנפש הדואכת אות מן הנאחבת
כי תפגש את הנכספת, לה שרפים קראו לנור —
נצרה כל-כך קורנת, לה שרפים קראו לנור".
הוא חזר: "עד קץ כל דור".

ממקומי אזי נתרתי — "לך מכאן, שטן", אמרתי —
"אָנָּא לנפשי עזבני, אל התפת לך, חזר!

אל תותיר נוצה אַתְרִיד אות לְשֶׁקֶר אַמְרִיד !
שח עם יגוני אֶלְכָה ! עוֹרְכָא, פָּרַח לְחוּף־הַשְּׁחֹר !
לָךְ לָךְ, שְׁטֵן, אַמְרִתִּי, "אַתְּ לְבִי חֲדָל מִנָּקֵר !"
וַיִּקְרָא: "עַד קֵץ כָּל דּוֹר".

הַעוֹרֵב נִשְׁאָר נְטוּעַ, לֹא יִזוּעַ, הוּא קְבוּעַ
עַל הַפֶּסֶל שֶׁל אֶתְנָה שֶׁבַחְדָּר מֵאַחֹר;
שְׁתֵּי עֵינָיו כְּאֵשׁ קוֹדֶחַת, וְשִׁפְמִים שֶׁל שֹׁד מִשְׁחַת,
עַל מְרֻצֶּפֶת שֶׁמִּתַּחַת צֵל יְטִיל אֵימַת מְגוֹר;
וְנִפְשִׁי בְּצֵל הַחֶשֶׁף מִתְּפַלֵּשֶׁת אֵין מְזוֹר –
אֵין מְרַפָּא עַד קֵץ כָּל דּוֹר.

בטרם תחלוף שנה מִצָּאת ספרו של כוכב ראה אור ספר דומה, בשם מבחר תרגומים מן השירה האנגלית,⁷⁰ ובו תרגומיהם לעברית של שירי חמישה משוררים, לרבות א"א פו, שנעשו בידי שמואל פרידמן, בהם גם "העורב". זמן מה לפני פרסומו בספר נדפס תרגום זה במוסף לספרות של העיתון מעריב⁷¹ בנוסח זהה, למעט שינוי אחד, בבית יג שורה 2:

בעיתון – אל העוף עם מבט רשף כמו דרפי בִּקֵּשׁ לַחֲדָר
בספר – אל העוף עם עיני רשף כמו דרפי בִּקֵּשׁ לַחֲדָר
אילו ביקש פרידמן לשנות את הזועק לתיקון מצד הלשון, היה מְמִיר את עֵם בִּב, אלא שלא זו התקלה שהטרידתו. כנראה, סמיכות המ"מים (עם / מבט) היוצרת בהשמעתן ללא חציצה מילה בלתי ברורה "עֵימֶכֶט" היא שעוררה אותו לשינוי.

1. פזמון וקץ בו
במבט ראשון ניכר, כי לא זו בלבד שלא הוצע כאן הפזמון המצופה, אדרבה: פזמונו של פרידמן, "עד קץ כל דור", הנראה על פניו כווריאציה על "אל עדי־אין־דור" של ז'בוטינסקי, החטיא את המטרה. עולה ממנו צירוף שמשמעותו הפוכה ל־nevermore ('לעולם לא עוד'), באשר חסרה בו השלילה, ומתקבל מובן חיובי, שפשוטו 'לעולם', 'לנצח', 'לתמיד' וכדומה.

בהיפוך זה עשויות תשובותיו של העורב להישמע כניגוד למקור. לדוגמה, לשאלת הדובר בשיר אם יימצא מרפא לצרתו, שעליה משיב המקור "לעולם לא", בא עורבו של פרידמן ועונה: עד קץ כל דור! כלומר יימצא לתמיד...

70. הוצאת ש' פרידמן בע"מ, 1984.

71. ב"ר במרס 1984.

2. העברית נסוגה

כבר נאמר לעיל (§ ד 1), כי שבעים השנים המבדילות בין ז'בוטינסקי לפרידמן לא זו בלבד שלא קידמו את לשון נוסח פרידמן אלא במקרים לא מעטים אף הסיגוה אל הרמה הקדם-ז'בוטינסקאית. על הדוגמאות שהובאו לעיל נוסף ונביא עוד אחדות, וכולן מבית אחד:

נוסח פרידמן	נוסח ז'בוטינסקי 2
ח 3 לך פרבלת רך פצית	כרבלתו מקצת נקרתת
ח 3 לךך אמיץ פצית	לבו הוא לב אל פחד
ח 4 תפת הוא לך הפית, עורבא פרח	אלופי מעמק שחת
ח 5 איך בשאול הליל נקראת (במשמע 'מה שמך')	מה שמך בין שרי תפת

די בשורות אלו כדי לעמוד על ההצטרפות המקרית של לשון פרידמן – מכל הבא ביד: לך (לזכר) הארכאית לצד לךך, ואוסף של ביטויים חז"ליים: "פצית", "עורבא פרח". (כאן נכתב בצורת ציווי, כאילו נאמר לעורב לפרוח ולהסתלק, כשאך זה הופיע, וההפך במקור. הביטוי המקובל: עורבא פרח.)

3. המרצע מקדים לצאת

הדו־שיח בין פו לעורב נפתח בבית ח בביטויי סקרנות שבהפתעה, עקב בואו הבלתי צפוי של העורב, עד לכדי בת שחוק של הקלה עם פתרון תעלומת הנקישות, שהטרידו את פו בחצות הלילה. מכאן משתנה יחסו של פו בהדרגה, בית אחר בית, משביעות רצון לחשש, להסתייגות, להבעות גנאי, ועד לאמירתו "צא לךך, שטן" (כבד'בוטינסקי) בסיום השיר.

פרידמן לא נתן דעתו להתפתחות זו בדו־שיח והוא מקדם את העורב בלב גס מיד כבואו, מכנה אותו "בכור שטן מגיא עכור", ועוד בטרם ישאל לשמו וישמע בראשונה את תשובתו ("עד קץ כל דור") הוא מצווה עליו: "לשם [לתופת] חזור!" ובכך הוא מסיים למעשה את הדו־שיח שהוא צירה של היצירה.

עוד מרצע המקדים לצאת מן השק הוא בגילוי המוקדם של הפזמון (nevermore), שפו חושף אותו במפתיע רק בבית השמיני, כתשובה לשאלה "מה שמך?", ואילו פרידמן ממחר לפרסמו ברבים כבר בבית השני, ובכך מאבד את יתרון ההפתעה ואת ייחודו לבתי הדיאלוג בלבד.

4. משקל בלתי שקול

תרגומו של פרידמן לזיקה בחריגות מהמשקל עד כדי עירוב משקלים שונים בשורה אחת, כלהלן:

ב 2, ביאח פל ר־מץ פ־מו רוי־ת מ־ר־צד פ־שד ש־חור: הב' הראשונה היא הברה מיותרת, שבמקרה הטוב הייתה נחשבת כקדמה, וכאן היא גורמת להיווצרות ימָבִים.

ה 1, מ-ב-טי אל ליל ש-ל-יח / נ-ך-הם י-ך-א גם לא ב-ט-ו-י-ח: שורה כפולת משקל: חציה טרוכאי, כנדרש, ואילו חציה השני ימבים.

ט 1, מה מו-ז-ר י-ג-ם מ-פ-ת-י-ע / ש-ע-ו-ך פ-ש-ו-ט נ-א-ו-ם י-ש-מ-י-ע: עוד שורה כפולת משקל, כקודמת.

יא 1, נ-ך-הם כי ה-ש-ל-י-ו-ה מו-פ-ך-ת מ-ת-ש-ו-י-ב-ה כל כך נמ-ה-ר-ת: שוב הברה מיותרת בראש השורה, המשבשת את המשקל והופכתו לימבי.

טז 3, חריגה בשל חוסר הברה: תן ל-נ-פ-ש ה-דו-א-ך-ת / או-ת מן (?) ה-נ-א-ך-ת-ך-ת ואף זאת תיחשב כחריגה: ד 3, ... ל-א ח-ש-ת-י ב-מ-א-ו-י-מ-ה: השווא שבמ"ם נהגה כנע, והופך להברה הנחשבת במשקל (צריך להיות ב-מ-א-ו-י-מ-ה).

אשר לשוואים הנעים, אם בראש מילה ואם באמצעה, לרבות אות דגושה: בנוסח פרידמן כולם נחים, כאילו עבר השווא הנע מן העולם. אם באילוץ המשקל נשמעת ק-מו בשווא נע (ב 2, ... כ-ל ר-מ-ך ק-מו ר-י-ח), הרי בסמוך אליה באה תאומתה כחד-הברתית (א 4, ... פ-ת-ע ק-מו ב-ל-א ל-ג-ע); ובטרם נתחם בצורת ב-ל-א שבדוגמה האחרונה, הרי בשורה שלפניה כבר הלכה אחותה לנח בלי נוע: נים לא נים א-ש-ב בלי נ-ע.

5. ברבות תרגומים תרבה הדמיות

הגיגיו הדבר, שהדמיות של נוסח פרידמן לקודמיו תהיה בולטת יותר משמצאנו בהשוואות הקודמות. ולאחר הולידו את "עד קץ כל דור" ניתן להניח, שתרגום ז'בוטינסקי היה מוכר לפרידמן היטב, דבר הראוי לבחינה, כלהלן:

א 1 פחצות ליל סער – ז'בוטינסקי: פחצות ליל קר וסער;
וּאֲנִי נִלְאָה – כעב"ג;

מַצְעַר – כז'בוטינסקי, כחרוז לסער הנ"ל.

2 בספרי חקמה... נשפחה – ז'בוטינסקי: בספרי חקמה נשפחת.

3 נים לא נים – ז'בוטינסקי: נים וַעַר.

4 בפרוודור – המצאת המתרגם, ללא אחיזה במקור.

5 "זה אורח" כך לחשתי – ז'בוטינסקי: "זה אורח" – כה לחשתי.

6 מסתור – כאורלנד.

ב 1 ליל דצמבר קר ורוח – צירוף רעוע.

3 יחלתי – כעב"ג; נואלתי – כאורלנד.

4 אבדה לנור – אורלנד: אבדן לינור.

5 לה שרפים קראו לנור – אותה הטעות אצל אורלנד, רצ"ל קוראים, בהווה.

ג 1 לחש – רחש: החמצת האליטרציה הנמשכת בכל השורה וגולשת אל זו שלאחריה.

ז'בוטינסקי: רחש... לחש – אותן המילים בסדר הפוך.

3 אַת הַלֵב אֶז לְהַרְגִיעַ – ז'בוטינסקי: לְהַרְגִיעַ לֵב...

5 זר הוא, מאחר בנשף – ז'בוטינסקי: זר בנשף מאחר; אורלנד: בא בנשף; עב"ג: מאחר בנשף.

ד 1 ספקותי – עב"ג: הספק.

2 ואמתי "מר, או גברת, סלח נא לי" – ז'בוטינסקי 1: אם אדון ואם גברת, סלח נא; אורלנד: "מר", אמרתי, "או גברת, סליחתכם".

אף מאחר – אין להבין מה שייך "מאחר" לכאן.

6 אפלה – כז'בוטינסקי.

ה 5 את השם אני לחשתי – כז'בוטינסקי 2;

וההד ענה: "לנור!" – כאורלנד.

ו 2 בתדר רב יותר הלוך חזור – צירוף קשה להבנה.

4+5 ואת החידה אפתר – אורלנד: הפלא פה אפתר.

6 רוח – החלון אסגר: המצאת המתרגם, ותמיהה בה: אם כבר היה החלון פתוח הרי היה העורב מקדים ונכנס, כפי שקורה בבית הבא, כשהחלון אמנם נפתח.

ז 2 גא נכנס – עב"ג: גא ורב פאר.

6 בא, נחת, מבלי לאמר – לאמור מה?

ח 2 בכור שטן מגיא עכור – ז'בוטינסקי: באפל גיא עכור.

ט 3 כל אחד עמי יספיקה, אם אמר גם לא אגזיקה – מפנה דיבורי מתמיה, שאינו מתקשר עם שורת ההמשך, לא ראה בביתו פנימה שד משחת דמוי צפור: מי לא ראה? בחינת בתי השיר עד כאן מאששת את השערות המוקדמות: תרגום פרידמן נושא עליו את השראתו של ז'בוטינסקי, ובכך, כבמגרעות האחרות שצוינו לעיל (חריגות משקל, הנחת השוואים, עירובי הלשון, הצירופים מעוררי התהייה), החמיץ גם פרידמן את ההזדמנות להעמיד צלע רביעית לתרגומי "העורב", ו"המשולש" נותר כשהיה, ממתיך ליד של יוצר שתשלים את החסר.

י. סיכום ביניים: "העורב" לעומת "אם" (IF)

גם התרגום התוכף, שפורסם כעבור שש שנים (וכן שני התרגומים שבאו סמוכים אחריו), לא יצא מיד משורר או מתרגם שירה מן המניין, והדבר מעורר תמיהה: אם כה נשגב וחשוב "העורב", כפי שטענו לעיל גדולים וטובים, מדוע מאז אורלנד לא פנו בכירי שירה מן השורה לתרגמו?

כאן מתבקשת השוואה לשיר דומה בתפוצתו ובהתקבלותו על בני ארצות ולשונות רבות, השיר "אם" (IF) של רודיאד קיפלינג (1865–1936), שגם הוא תורגם פעמים רבות לעברית. חמישה ממכלול נוסחים אלה הובאו בהארץ בידי אשר רייך⁷² לצורך

72. בהקדמתו להשוואה זו (הארץ, תרבות וספרות, 17.3.1995) הוא כותב: "השיר התחבב בשנות החמישים והשישים על קוראים רבים בארץ ותורגם לעברית לא רק בידי משוררים שונים,

השוואת תרגומים. ארבעה מחמשת המתרגמים המיוצגים נודעו כמשוררים ומתרגמים מן המעלה הראשונה: חנניה רייכמן, יונתן רטוש, יעקב אורלנד, ש' שלום. מתעוררת אפוא השאלה: מדוע נמשכו הללו ל-IF דווקא ומשכו את ידיהם (פרט לאורלנד) מתרגום "העורב"? במיוחד אמורה השאלה ברטוש, שזיקתו השירית לפו נזכרה ונסקרה לעיל. או שמא אין כאן "מחדל" תרגומי דווקא אלא חזיון טענתו של פו ב"חכמת החיבור" שלו, ששיר זה אינו יצירה שירית מטבעה אלא מעין יציר "הנרסי", שמשוררים של ממש אינם להוטים להיכפות בו ובהימנעם הם מפנים את הזירה לטירונים ולהרפתקני תרגום, שיותר משהם נזקקים להשראה שיננית הריהם נחלצים למצוא עצה צוננית ב"הנרס" מילת הפזמון, בלהטוטי חריזה, בייצור חריזות – וזר ומילות החריזה הפנימית, ואילו היתר הלא הוא בגדר מילים של סתם, המתמלאות מאליהן.

התרגום שלהלן היה מעשה ידי אדם שמעודו לא עסק לא בתרגום ולא בשירה – דוד בנאור.

יא. תרגום דוד בנאור

לִיְלָה קָר פְּרוּץ לְרוּחַ – בְּעוֹדִי הוֹגָה שְׁחוֹת
בְּגוֹיִלִים בָּלִים מִזְקָן, שְׁזָכְרָם נִשְׁפָּח מְדוּר –
מִתְנַמְנֵם לִי נָד יָגַע, פָּתַע קוֹל נִשְׁמַע, רוֹגֵעַ
בְּאֶחָד נוֹקֵשׁ יְנוּגֵעַ מִחֶפֶשׁ מְקוֹם מְסֻתוֹר –
"זֶה אוֹרֵחַ" אֵז מְלִמְלִי "מִחֶפֶשׁ מְקוֹם מְסֻתוֹר –
רַק אוֹרֵחַ סָר לְאוֹר"

עוֹד אֶזְכֵּר – אֵימָה גּוֹבֶרֶת, רוּחַ חֲרָף מְצַמְרֶרֶת,
וְכָל רֶמֶץ גֵּץ פּוֹרֵחַ בְּרִצְפָּה צִלְמוֹ יִצֵּר.
אֶל הַשְּׁחַר אֵז פִּלְלִי, בְּכַתְבִּי רַק שְׁנֹא שְׁאֵלִי,
לֵב מְצַעֵר לֹא גָאֵלִי, כִּי אֶבְדָּה לְעַד לֵינוֹר.
בֵּית זוֹהָרֵת, לֵב שׁוֹבֶרֶת, בְּשָׁמַיִם שְׁמָה לֵינוֹר –
בֵּית בְּלִי-שֵׁם כָּאֵן. עַד אֵין אוֹר.

רַחֵשׁ מְשִׁי מְתַעֲתַע, קוֹל אוֹשֵׁת וִילּוֹן רוֹתַע –
כִּי הִטְבִּיעוּ פֶּתַח מְנוֹת, עַז כְּמוֹהוּ לֹא אֶזְכֵּר.
בְּלִבִּי הַשְׁקֵט הַפֶּעַם, לְעֲצָמִי אוֹמֵר עוֹד פֶּעַם:
"זֶה אוֹרֵחַ נֵס מְזַעַם, מִחֶפֶשׁ מְקוֹם מְסֻתוֹר"

אלא גם על ידי אנשי צבא... על מידת הפופולריות של השיר בזמנו אפשר גם ללמוד מריבוי התרגומים, לפחות תריסר, המוכרים לי.

רק אורח מאחר הוא, מבקש מקום מסתור
רק אורח בא לאור

במפתיע התאוששתי ועתה גם לא חששתי,
"הן תסלח לי, זר" בקשתי "כי לא באתי לעזור"
"אנכי בנים שקעתי, נקישו גם היא שמעתי,
כה קלה עד לא ידעתי כי אכן פה תעבר"
— לרונה דלתי פתחתי ובקשתי — "נא עבר!" —
רק מחשוף שם — ליל אין אור.

למחשוף מבט החדרתי ודומם, חרד, פתחתי
חלומות שלא העז אף בן-אנוש עד אז לפתח.
דמיה לא עוד נפגעת, הדממה אינה נקטעת,
רק מלה אחת נשמעת, הנלחשת שם — "לינור"
זאת לחשתי, הד החזיר לי, ממלל השם — "לינור"
זאת בלבד בליל אין אור.

לחזור נפשי אומרת — כי באש כלה בוערת,
אף שנית הקול הבקיע, רם מעט מזה אנוכר
שם בתריס-חלון, שערתי — "בו נמצא פתרון" אמרתי
"רק אניע וחקרתי ומיד סוד זה אפתח —
עדי רגע לב ארגיע והסוד מיד אפתח —
זו הרוח טרם אור".

את התריס מהר הדפתי ומצהר שחשפתי
ברפרוף עורב הגים, עוף רבי-הוד, קרמון, שחור.
לא הבחין בי — רק נופף לו, אץ טופף ומתנשף לו,
לא שקה כלל — רק עופף לו כאציל ללא עצר,
אל ראש פאלאס על הדלת, התעופף ללא עצר
שם נחת מתחת אור.

למראה פני האורח בי פשט חייוף פורח
על הנגה הקשוח שחזות קשה יצר.
"דלינוצה וגם מקרית — לא אימה אותך תברית"
בו התלתי "ציר שלית, בא מחוף בו ליל ישר —
נא גלה לי שם קבלת, שם בשאול בו ליל ישר!"
שח העוף לי "לא עוד אור"

עוף גמלון זה הפתיעני את חלק נסד ענני

לדבריו אף אם אין פֶּשֶׁר, סוד־שיחו קֶשֶׁה לִפְתֹּר —
 אין חולק כי מִיחֲדָת לִי הַזְכוּת לְרֹאוֹת עוֹמֶדֶת
 בְּחִדְרֵי צִפּוֹר נוֹדֶדֶת, עַל רֹאשׁ פֶּסֶל כְּמִסְתּוֹר,
 שֶׁם מַעַל מִשְׁקוֹף הַדֵּלֶת תַּחַת אוֹר מוֹצֵאת מִסְתּוֹר —
 וְגַם שֶׁם לָהּ — "לֹא-עוֹד-אוֹר"

העורב עוד מתבודד לו, על ראש פֶּאֱלֵאס הוא עומד לו
 ממלמל מליו בְּשִׁצָּף, כמו נפשו בָּהֶם יִצְרֹר.
 קול אחר הוא לא השְׁמִיעַ, אף נִוָּצָה הוא לא הִנִּיעַ,
 עד כְּמַעַט בִּלְאֵט אֲבִיעַ — "עַף גַּם רַע בְּלִי לַחֲזֹר,
 עַם אוֹר בִּקֹּר הוא יִפְרַח לוֹ פִּתְקוֹנוֹת — מִבְּלִי לַחֲזֹר"
 אז העוף שָׁח — "לֹא-עוֹד-אוֹר"

בה נִדְהַמְתִּי מִן הַשִּׁקֵּט שְׁאִמְרָה זֹו מִנְתַּקֶּת,
 שְׁנוֹעֵקֶתִי: "הַמְלִמּוֹל הוא נִיב יָחִיד אוֹתוֹ יִזְכֹּר!
 אִמֹּר שֶׁקֶלֶט מִגֶּבֶר שְׁשׂוֹאָה צָרָה וְשִׁכָּר
 אֶפְפוּהוּ מִכָּל עֶבֶר — הַחוּזֹר בְּכָל מִזְמוֹר,
 מִבִּכָּה אֲבֹדֵן תוֹחֶלֶת, עֲגֻמוּמִי, עוֹכֵר מִזְמוֹר
 זֶה הָאִמֹּר "לֹא-עוֹד-אוֹר"

כל־כְּלִי חִיּוֹן זֹוֹרֵחַ שֶׁהִשְׁרָה עוֹרֵב-פּוֹרֵחַ —
 אֲזִי גִלְגֵּלְתִּי כֶּסֶךְ וְכִסֵּת אֶל מוֹל פֶּסֶל וְצִפּוֹר.
 עַל מַצֵּעַ קִטִּיפָה שִׁקְעֵתִי, וּבַחֲנִיתִי וְשִׁמְעֵתִי,
 אֵף יָדַע לֹא יָדַעִתִּי — מָה רָמַז לִי עוֹף שְׁחֹר —
 גְּמִלוֹנִי, מְגַעִיל, עֵב גָּרֵם — עוֹף קְרָמוֹן, אִים, שְׁחֹר
 בִּקְרָקוֹר, כִּי "לֹא-עוֹד-אוֹר"

כֵּן יִשְׁבַּחֲתִי וְנִחַשְׁתִּי אֵף הִגָּה לֹא לַחֲשֵׁתִי,
 לְצִפּוֹר חֲדַת הָעֵינָן, מִבְּטָה לְבִי יָחִידִר.
 זֹאת וְעוֹד בָּאוֹב בְּחִנְתִּי, אֵת רֹאשִׁי קְלוֹת הַרְכַּנְתִּי,
 עַל רִפּוֹד שְׁנֵי נִשְׁעַנְתִּי — הַנוֹצֵץ בְּאוֹר צִחֹר,
 אֵף אֲשֶׁר זֹו הַזִּוְהָרֶת, שֶׁם מִתַּחַת אוֹר צִחֹר —
 לֹא תִשָּׁב, לָהּ לֹא-עוֹד-אוֹר!

שְׂרִפ־אֵל, דּוֹמָה, הִגִּיעוּ — מִבְּזִיךְ עֲמֻם הִבִּיאוּ
 עֲרָפְלוֹ, בְּשִׁמּוֹ הַחֲדָר — בְּרִגְלָם רָקְעוּ עַד אוֹר.
 אֲזִי הִטַּחֲתִי — "אֶלְהִיד, צוּף מִרְפָּא שֶׁלַח אֶלְיָךְ,
 סֵם יִרְגִיעַ מְכַאוֹכִיד, לֹא תִזְכֹּר עוֹד אֵת לִינוֹר.

שְׁתָּה, הוּ, שְׁתָּה, מִצּוֹף רְנוּה נָא, שְׁכַח לְעַד אוֹתָהּ לִינוּר!
עוֹף אוֹמֵר רַק "לֹא-עוֹד-אוֹר"

"הַחֲנוּחָה – אִם רַע אוֹ רֵעַ – בֵּן שְׁטֵן אוֹ עוֹף רוֹגֵעַ!
אִם שְׁלִיחַ לְהַדִּיחַ אוֹ פְּלִיט מִחוּץ הַשְּׁחוּר:
פֹּה בְּמָקוֹם הַיּוֹכֵס גַּם עֵיט, עַל אֲדָמַת שְׁמִיר וְשִׁית,
אִישׁ מִכָּה אֵימָה מִבֵּית – אֲשׁוּעַ, לִי אָמַר –
בְּגִלְעָד הִישׁ צָרִי לִי? נָא הִגֵּד אָמַת אָמַר!
עוֹף צוֹרֵחַ "לֹא-עוֹד-אוֹר"

"הַרְוָאָה – אִם רַע אוֹ רֵעַ – בֵּן שְׁטֵן אוֹ עוֹף רוֹגֵעַ:
בְּנוֹטָה מֵעַל שְׁמַיִם, בְּרִבּוֹן בְּשִׁמּוֹ נִדָּר
אֲשִׁבִּיעָךְ – סוֹד גִּלְהָה נָא לְאִמְלָל מֵאֵז אֵינְנָה –
שֵׁם בְּעֶדֶן אִם אֲרָאָנָה, אֵל לְבִי אֶלְחֹץ – לִינוּר –
צֶלֶם אוֹר, עֲלָמָה זוֹהָרַת, בְּשִׁמַּיִם שְׁמָה לִינוּר."
עוֹף צוֹרֵחַ: "לֹא-עוֹד-אוֹר"

"נִפְרַד – אִם עוֹף אוֹ פִּגְעַ" – הַתְּקוּמָתִי – "בָּא הָרֹגֵעַ!
"שׁוּב אֶל סַעֲרֵיִם יִדְעָתָ, חוּף הַשְּׂאוֹל בּוֹ לֵיל יִשְׁרָר!
אֵל תּוֹחֵיר פְּלוּמָה שְׁחוּרָה לִי אוֹת שְׁנִפְשֶׁף שְׁקָרָה לִי!
בְּבִדְיוֹת רַק אֵל תִּגַּע לִי! מִפְּסָלִי מִהֵר עֲקָר!
מִלְכִּי מִקּוֹר הַרְחֵק נָא! מִדְּלִתִּי דְמוּתָךְ עֲקָר!
עוֹף קוֹרָא רַק "לֹא-עוֹד-אוֹר"

הָעוֹרֵב פְּלֹא-נוֹגֵעַ, כָּלֵל לֹא זַע, יוֹשֵׁב רוֹגֵעַ
עַל רֹאשׁ פְּאֵלֶאס שֵׁם מִנְגֵּד, עַל הַדִּלֵּת, תַּחַת אוֹר.
וּמִבְּעַד כְּשֵׁד יִשָּׁן לוֹ, מִן מִבְּטָר דְּרוֹם יִתֵּן לוֹ,
וּמִמַּעַל אוֹר קוֹרֵן לוֹ, וּמִתַּחַת – צֶל שְׁחוּר.
אֵךְ רוּחִי מֵאֵל שְׁרוּעַ, מְרַפֵּר – גְּדוֹל שְׁחוּר –
לֹא תִרּוֹם לָהּ עֵד-לֹא-אוֹר!

תרגום זה פורסם בהבלטה רבה בעתון ⁷³ עמוד השער מעוצב כולו בדמותו המבטית של העורב, ולצד השיר מובאים דברי העורך יעקב בסר: "דוד בנאור, כרבים אחרים, ניסה להעמיד תרגום שונה מזה של ז'בוטינסקי, וקרב את היצירה אל ימינו תוך שימוש בלשון קרובה יותר ללשון המקור. יחד עם זאת, הוא לא ויתר, אף לא כהוא זה, על מקצבה וקצבה של הפואמה". שוב חוזר ונקרא ז'בוטינסקי, והוא

73. ירחון לספרות, חברה, ביקורת, תיאטרון, אמנות, גיליון 150 (יולי 1992).

בלבד, לשמש אבן-בוחן, כאילו לא היו ארבעה מתרגמים אחרים ממנו ועד בנאור לשמש כאתגר להתמודדות. דברי העורך מזמינים אותנו לבחינת היתרונות שציינ:

1. לשונו של בנאור קרובה יותר ללשון הדיבור מזו של ז'בוטינסקי.

2. אין ויתור, אף לא כהוא זה, על המקצב והקצב.

אשר לבחינה השנייה אמנם ניתן לקבוע בוודאות, כי המקצב והקצב נשמרו בקפידה, וכמוהם גם התריזה, והם עשויים ללא דופי. הוא היחיד מכל קודמיו (כולל ז'בוטינסקי) שהקפיד על זהות מלאה של החרוז החוזר בסימני השורות 4 ו-5 (אצל פו: chamber door x2, explore x2 וכן הלאה) והשכיל לשבח בעמדה זו את שם לנור בדיוק בארבעת המקומות שבהם נחרזו במקור (ובכך גם חסך מעצמו חיפוש מאומץ אחר כמה וכמה מלים נחרזות – ור). שמירת משקל זו הייתה כמשב מרענן ומעורר לאחר שתי ההתנסויות הבלתי שקולות שקדמו לנוסח זה.

אשר למבחן השוואים, שמכל המתרגמים עמד בו, ובכבוד, רק ז'בוטינסקי, גם תרגום בנאור לא נתייחד בו לטובה. נראה כי הוא בחר ללכת בעקבות ההיגוי הרווח בחוצותינו: את מה שנשמע כנע הניע – מקום מסתור, נְקִישָׁה רַגְלָה נא (ובסמוך אליה: שְׁתָּה, שְׁכַח; ואת הנשמע כנח הניח: אם בראש מילה – שְׁמָה, בַּת בְּלִי שֵׁם, פְּנֵי האֹרֶחַ; ואם באמצעה – פֶּשְׁאוֹל, הַזְכוּת. יוצא מן הכלל אחד הוא מִתְּעַתֶּעַ (ג 1), המובא בהתאם לדקדוק (ולא כבדיבור מִתְּעַתֶּעַ).

1. האומנם קרוב יותר ללשון ימינו?

בדברי ההצגה שלעיל כתב העורך, כי בנאור ניסה להעמיד תרגום שונה מזה של ז'בוטינסקי. לאחר בחינה מדוקדקת ניתן לאשר, שלא רק ניסה אלא גם הצליח, אם כי אין מפלט מוחלט מהשפעת בעל הבכורה גם כאן (וראה לדוגמה סימני דמיון בבית יא). אלא שמדברי העורך עולה, ששוני זה הושג באמצעות קירוב היצירה אל ימינו בנקטו לשון קרובה יותר ללשון הדיבור. מתגנב החשד, שדברים אלו נכתבו מבלי שתיערך בדיקה מעשית, אלא מתוך הנחה סבירה, שתרגום שנעשה בשנות התשעים חזקה עליו שיהיה "קרוב" יותר אל ימינו. הנחה זו כבר נבחנה לעיל בתרגומים הקודמים, ונמצאה בלתי תקפה. נראה לי, לאחר בדיקה יסודית, כי זה גורלה גם הפעם. נבחר אפוא בשורות אחדות הניתנות להשוואה, זו מול זו:

בנאור	ז'בוטינסקי
א 2 בְּגִילִים בְּלִים מִזְקֵן	בספרי חכמה נשכחת
ג 3 בְּלִי הַשְׁקֵט הַפֶּעַם (לשון פְּעִימָה)	להרגיע לב קוֹדֵחַ
ד 3 אנוכי בנים שְׁקֵעִי	נִרְדַּמְתִּי לִי בְּשִׁקֵּט
ד 6 רק מִחֶשֶׁךְ שֵׁם	אֶפְלָה – וְלֹא יוֹתֵר
ה 5 זאת לְחֶשֶׁתִּי, הִד הַחֲזִיר לִי	אֶת הַשֵּׁם אֲנִי לְחֶשֶׁתִּי,
ממלל בשם "לינור"	הִד בְּאֶפֶל הַתְּנַעֵר

מה שמוך בין שרי תפת
שם, באפל גיא עכור

ח 5 נא גלה לי שם קבלת
שם בשאול בו ליל ישרר

משורות ספורות אלו ניתן לראות, שאין כל "קדמה" בלשונו של בנאור ואין כל "פיגור" בלשון ז'בוטינסקי, אדרבה! ואם יש בנוסח בנאור היקרויות המתורגמות "בלשון קרובה יותר ללשון הדיבור" הריהן דווקא נקודות החולשה שבתרגומו. למשל, ח 2 על ההגה הקשות שחזות קשה יצר אולי קרוב ללשון ימינו אבל רחוק מלשון שירית. ביותר בולט הדבר בבית ט, שורות 3+4: אין חולק כי מיוחדת / לי הזכות לראות עומדת / בחדרי צפור נודדת / על ראש הפסל פמסותור; ולעומת סבך תחבירי ו"קרוב לשון" עד כדי פרוזה זה שורתו "רחוקת הלשון" של ז'בוטינסקי: מי שמע כי בוא תבאנה כנפי טרף תוך מעונה / מי על סמל ראש אתונה פה בליל חנה צפור. אולי לשון "רחוקה", אך מה מקרבת להבנה ומה קרובה לשירה... מה שנאמר לעיל (בדיון על תרגום אורלנד), שאין כופים חריזה דיסוננטית מודרנית על שירה שלא הכירה בצרימות אלו, מן הראוי שייאמר כאן על הרחקת הלכת בהנמכת רמת הלשון עד כדי עגה: (יז 4) בבדידות רק אל תגע לי.

2. אפנת ההתחדשות

בדור האחרון פשתה האפנה "לקרב" יצירות קלסיות ללשון הדיבור והגיעו הדברים לידי גיחוך, בעיקר בתרגומי מחזות לתיאטרון: "המלט" השייקספירי, למשל, שתורגם ב־1942 בידי ש"צ דוידוביץ וב־1946 בשנית בידי אברהם שלונסקי להצגה ב"הבימה" תורגם מאז שוב ושוב, כביכול כדי "לקרבו" ללשון הדיבור. ובמה שונה לשון הדיבור של דור אבידן מזו של דור ט' כרמי? ולמה צריך קירוב כזה, כשהמקור האנגלי נותר "מרוחק" בדיוק כשהיה לפני 400 שנה ועוד לא הוחלף בו ולו רק Thou art אחד ב־you?

כן לגבי "העורב", שנכתב באנגלית שלפני 150 שנה: וכי קם משהו לטעון שיש לשכתב את השיר ולקרבו ללשון האנגלית האמריקאית של ימינו? כן לגבי התרגום: מה הטעם "לקרבו" מדי פעם ובכך ליטול ממנו את הניחות המיוחדת של תקופתו, על ייחוד לשונה ודימוייה? הצלחת תרגום "העורב" מן הראוי שתימדד לא רק בקרבתה ללשון הדיבור אלא בזיקתה ללשון המקור.

3. "לא עוד אור": אנטומיה של פזמון

כזכור, אנו מצפים להארה בשיפור הפזמון nevermore, שהוא ה"כפתור שעל פיו נתפרת החליפה". דוד בנאור לא הגיה אור מעורר על הפזמון החוזר שלו "לא עוד אור" (כהמשך למילת "אור" בשבעת הבתים הראשונים). מצד המשמעות אין חפיפה בין צירוף זה לבין "לעולם לא עוד" שבמקור, והתוספת "אור", הבאה לצורך החרוז, עוד מוסיפה ומרחיקה מכוונת המקור. למותר לציין, שבכמה מקרים אין מתאם הגיוני

שחור העוף עיני הסית, ביגוני חיוך הפית
בארשת הקודרת ובסבר העכר.
"נוצתך מעט נקרתת, אף לבך אמיץ פשחת",
כך אמרתי לו בנחת, "ציר מהיר מחוף השחור,
מה שמך אשר קראוך שם, בארץ חוף השחור?"
הוא השיב לי: "אין חזור".

חשתי בתמיהה גוברת על צפור זו הדוברת,
גם אם לתשובה אין פשר ואין קשר קל לקשר,
כי מסכם שאיש עדין לא נכה לראות בעין
מין עורב צץ יש מאין ובתדרו מוצא מסתור,
אף עורב את ראש הפסל כך בוחר לו כמסתור
נקוראים לו "אין חזור".

מן הפסל לא זועזע ובפיו רק ניב קבוע
וקאלו כל נפשו הוא בבטוי הזה יצור.
ניב אחר הוא לא הביע, אף נוצה הוא לא הניע
עד שפי פתאום השמיע: "לא ראשון הוא שינשר,
עם אור-בקר ינטשני, כמו כל תקוותי ינשר".
הוא אמר אז: "אין חזור".

תשובתו הזאת הפעם השאירתי הלוים רעם.
"בלי ספק", אזי אמרתי, "ניב יחיד לו במקור
שקלט ודאי מגבר שצרות לו מכל עבר,
קרבנם של שד ושבר ופזמון יחיד יזכר,
מתקנה נפשו נואשת ופזמון יחיד יזכר —
הפזמון של "אין חזור".

שוב העוף עיני הסית, ביגוני חיוך הפית
וכרסה רכה גלגלתי מול הפסל וצפור.
בכרי קטיפה רבצתי ואת כל מחי אמצתי,
להבין סוף סוף תפצתי דבר אותו עורב שחור.
מה ירמו אותו אורח המגעיל והשחור
המקרקר לי "אין חזור"?

כך ישבתי ושערתי ואף הגה לא אמרתי
אל העוף אשר הרשף מעיניו חזי ידקר.
בפרסה אשר הצבתי הזיות קודחות גבבתי,

על פרי קטיפה הסבתי שהבהיקו מול האור,
אבל היא לעד – חשבתי – על פרי קטיפה בא
לא תסב עוד, אין חזור!

פתע ניהוחות זלפו, כמו שרפים מעל רחפו
וברגליהם טופפו והפיצו קטרת מור.
אז בכיתי: "כן חלכה, אל רחום שלח אליך
סם מזור לחבליך, להשכיח את לינור.
שתה אותו ורנה ממנו ותמחה זכרון לינור!"
הוא השיב לי: "אין חזור".

"עוף שטנים ושליו רשע או חוזה ונביא הישע,
אם נשלחת מן הסער או מארץ חוף השחור
אל מחוז צחיחות והכל המכשף בשכי האבל,
אל ביתי מכה הסבל – מתחנן אני, אמר,
האם יש צרי לסבל? מתחנן אני, אמר!"
הוא השיב לי: "אין חזור".

עוף שטנים ושליו רשע או חוזה ונביא הישע,
רק אמר, בשם שמים, ובלבך זאת אל תנצר,
אם נפשי שלא נחם לה עוד תזקה וירחם לה,
אם אפגש בערן מעלה את עלמת-האור לינור,
העלמה שבשמים מלאכים קראו לינור?"
הוא השיב לי: "אין חזור".

"עוף או שד", אז התקוממתי, "להקשיב לך סימתי,
עוף מכאן ושוב לסער או לארץ חוף השחור.
אל תותיר נוצה נושרת לפזב שלך מזכרת,
בדידותי דמותך עוכרת, צא מכאן ותעבר.
במקור לבי פצעת, שלף אותו ותעבר."
הוא השיב לי: "אין חזור".

ואותו עורב קבוע, לא ינוע, לא יזוע,
על ראש פאלאס הוא עומד לו ולעד לא יעקר.
מבטו מתעתע, בתלום שטנים שוקע
והבהוב האור זורע על הארץ אל שחור
ונפשי המתפלשת בשוללית של אל שחור.
לא תקום עוד – אין חזור!

1. הצהרת כוונות: לשם מה עוד תרגום?

לאחר תרגומו של פרידמן פורסם כל תרגום נוסף כשהוא מלווה בדברי הבהרה והצטדקות על ההעזה שבמעשה. בתרגום בנאור היו אלה דברי העורך, בהציגו את התרגום. בתרגום הנוכחי עושה זאת המתרגם עצמו, בצרפו לנוסח השיר⁷⁶ הצהרה אישית, שכותרתה "תרגום חדש לשם מה?", ובה הוא כותב בין השאר: "את 'העורב' החדיר למחזור הדם של הספרות העברית זאב ז'בוטינסקי, בתרגומו הנפלא, שכוחו יפה גם היום. בכל זאת, אין התרגום ההוא נקי מפגמים". ומה הם אותם הפגמים לדעת סלע?

1. "הצירוף 'אל עד-אין-דור' הוא, לעניות דעתי, החולשה העיקרית של תרגומו, בהיותו להטוט נמלץ ומאולץ".

2. החרוז השונה של שבעת הבתים הראשונים ("לא יותר"), הפוגם באותה אחידות צלילית מראש השיר ועד סופו.

3. "סטיות מרחיקות לכת מהמשמעויות המילוליות של המקור. אמנם מסגרת המשקל והחרוז של השיר היא כה מהודקת וכה חשובה, שמן הנמנע הוא לתרגמו מתוך שמירה דקדקנית גם על המשמעויות המילוליות (וגם בתרגומי יש סטיות מהן), אך בכל זאת, אפשר כמדומה להתקרב אל המקור מבחינה זו יותר ממה שהגיע ז'בוטינסקי". כדוגמה לכך מביא סלע את שתי המילים הפותחות once upon, "שהן פתיחה קבועה לאגדות עם וסיפורי ילדים ויש להן חשיבות. לפיכך, במקום שז'בוטינסקי מתרגם 'כחצות ליל קור וסער' ראיתי לנכון לתרגם 'פעם בחצות ליל סער'". מתבקשות אפוא בדיקה ותגובה לפגמים שמונה סלע, שהם ההצדקה למלאכת התרגום שלו, כלהלן:

אשר לאל עד-אין-דור, את הדעה בדבר אי-השלמות שבצירוף זה הבאנו לעיל, בין היתר, בשם בני סמך, ובהם מקורבו של ז'בוטינסקי (י' נדבה); והלא זהו בדיוק עיקר ענייננו בפרקים האחרונים, כשאנו מצפים, מתרגום לתרגום, לתבנית עברית הולמת יותר ל-nevermore. מהו אם כן הפתרון שמציע לנו סלע? "אין חזור", המתאים מצד החרוז ושווה במספר ההברות, אולם אינו הולם מבחינת הצליל הפונטי של צירוף ההגאים ח+ז ובעיקר אין בו חפיפה מצד התוכן: חזרה לדבר, או על דבר, שהיה בעבר אינה דומה לשלילת דבר, שלא יהיה עוד בעתיד. ממילא יתגלו גם כאן, כבתרגומים קודמים, כשלים הגיוניים בין הנאמר בשיר לבין תשובת ה"אין חזור" (ראה סיומי הבתים יד, טו, טז).

2. החרוז השונה בשבעת הבתים הראשונים

אשר לחרוז השונה בשבעת הבתים הראשונים (לא יותר בשונה מ'זר), מדברי סלע עולה כאילו בהקפידו על החרוז – זר לאורך השיר כולו קבע פו את הדבר ככלל מחייב. מדברי פו ב"חכמת החיבור" נראה שאין אחיזה לדבר, כלהלן:⁷⁷ "בשבעת הבתים

76. ידיעות אחרונות, תרבות / ספרות / אומנות, 21.1.1993, עמ' 26.

77. בנוסח י' אלרואי, נתיב (לעיל הערה 10), עמ' 64.

הראשונים... אין לפזמון החזור הגבלה, או הוראה צלילית, אך הוא חייב להיות זהה בכל הבתים האלה. לא כן באחד עשר הבתים הנותרים – פזמנם החזור חייב להיות זהה בכל הבתים ולהסתיים בצליל or ("ור").

במקור האנגלי מתחרוות כל שמונה עשרה השורות האחרונות בִּזֹר, אך זוהי אחידות לכאורה בלבד, בלתי מחייבת, כיוון שהיא נוצרה מקרית, כתוצאה מכך שבאנגלית מסתיימים שני המושגים "לא יותר" (או "דבר לא עוד") ו"לעולם לא עוד" (nevermore, nothing more) באותה מילה עצמה. מי שהחליט להיצמד לצליל – וְ גם בשבעת הבתים הראשונים (אורלנד, פרידמן, בנאור, סלע) אמנם השיג זמיות חיצונית למקור, שהיא בלתי משמעותית, אך לעומת זה התעלם מהוראתו המפורשת של פו ויותר על אחת מנקודות החן, המשתררות ביצירה, היא השמירה על זהותו המוחלטת של הפזמון החזור בשבעת הבתים האלה. העובדה, שמחצית המתרגמים פיצלו את החרוז ולא נהגו בחריזות – וְ למלוא השיר, מדברת בעד עצמה. מסתבר שהכלל שקבע סלע, כביכול מטעמו של פו, לא נתקבל עליהם, ולא במקרה.

3. סטיות בולטות ממשמעויות המקור

אשר לסטיות בולטות ממשמעויות המקור, כאן מביא סלע כדוגמה את השמטת מילת הפתיחה פעם (מקבילת once upon) מתרגום ז'בוטינסקי, המסתפק ב"כחצות ליל קור וסער", ולעומתו סלע: "פעם בחצות ליל סער". עוד אנו תוהים על גודל האבדה שבהשמטת ה"פעם" והנה מזדקרת לה הדמיות המדהימה שבין סלע לז'בוטינסקי, שלא זו בלבד שאין בה כל הכרח, אלא היא עצמה מקרה מובהק של סטייה מרחיקת לכת ממשמעות המקור: ליל סער היא המצאה של ז'בוטינסקי שאין לה כל אחיזה בשיר (שם: bleak December, midnight dreary). כאן ניתנה לסלע הזדמנות נדירה להוכיח נאמנות למקור ולתקן את החריגה החורקת, ומה עשה? נסחף וסטה גם הוא בעקבות קודמיו. בהמשך אותה שורה ניתנה הזדמנות נוספת לסלע: ז'בוטינסקי כותב "עת אני, שְבוּר הצער". צער אינה המילה המתבקשת מהמקור (שם weak and weary חלש ועייף), אלא פרי רוחו של ז'בוטינסקי. סלע נמשך גם הוא אליה: "נלאה מצער" (עב"ג: "נלאה מהבל"), מבלי למנוע את "הסטייה".

כעבור שתי שורות, באותו בית, כותב ז'בוטינסקי: "בְּדֶלֶת... יָד נַחֲשֶׁלֶת... יָד שוֹאֵלֶת...". שוֹאֵלֶת גם היא המצאת ז'בוטינסקי, שאין לה כל אחיזה במקור. ובנוסף סלע: "באה נקישת בְּדֶלֶת, נקישת קלה, שוֹאֵלֶת". עוד סטייה שתיקונה הוחמץ. ובאותה שורה הסיומת "באה מן הכפור" מילה יתרה על המקור, ולא עוד אלא שבכל השיר כולו אין זכר לכפור. אדרבה, בבתים ד ו ה עומד פו על סף דלתו הפתוחה לרווחה והוזה הזיות אל תוך אפלת הלילה. בבית הבא מתגברת הסטייה: את "ליל העצבת" של ז'בוטינסקי מקדיח סלע ל"ליל השחת", ואת "סופת חורף מיבבת" מסעיר סלע לכדי "הסופה המשתלחת". שניהם התנתקו מלילו של פו, שהוא עגום ומשמים. אלא שסלע, שנחלץ לתרגום כדי למנוע סטיות, התעלם מהן ואף הגביר אותן.

ובשורה התוכפת סוטה סלע עצמו בלשונו: כָּל גִּחְלָת שְׁנוּפַחַת אֶת צִלָּה צִיָּה בָּאוּר. הניתן לומר "נופחת" ללא מושא מוצרך (את נשמתה) מבלי שתיחשב כנפיתה מעניין הריח? סמוך לסיום הבית חוזר סלע על טעות שצוינה פעמים אחדות לעיל: "הַעֲלָמָה שֶׁבְּשָׂמִים מְלֻאָכִים קָרְאוּ לִינוּר". כזכור, המלאכים קוראים לה עתה לינור. עוד סטייה (לא של ז'בוטינסקי) שתיקונה הוחמץ.

גם בבית העוקב (ג) נמצא לצד תופעות המשוועות לתיקון גם כאלה הראויות לשבח:

בשתי השורות הראשונות נפתרת יפה התבנית הצלילית החוזרת: "יִילוֹנוֹת שְׁנֵי שָׁזְעוּ וְרָשְׁרוּשִׁיהֶם נִשְׁמָעוּ / כְּמוֹ כְּשִׁפּוֹנֵי וּמְלֻאוֹנֵי". אך שלוש המילים האחרונות הן גם דוגמה להתעלמות משוואים נעים, שבלטה במיוחד בבית הקודם: "אֶת צִלָּה צִיָּה בָּאוּר". גם כדיבור הרווח נשמעת צִיָּה בשלוש הברות ואילו כאן בשתיים בלבד, כאילו מדובר ב־צִיָּה.

בשורה השלישית ניתנת דוגמה לחריזה ולתושייה לשונית:

"אז חזרתי עד ארגיעה / את ההלם להרגיע /

זה אורח שהגיע / — — —"

"עַד אֲרָגִיעָה" (בהטעמת מלעיל, שפירושה 'ברגע אחד', 'לרגע אחד') היא צורה נדירה במקרא (משלי יב 19), והשימוש בה מעיד על ידע ועל חוש לשון. דווקא בשל כך רב התימהון בהיתקלנו בשורה התוכפת ב"אורח... לחדרי רוצה לחדור". "אורח" ו"לחדור" אינם עולים בקנה אחד. מי שרוצה לחדור דווקא אינו דופק בעדינות על הדלת כמבקש או מפציר (כלשון השיר), ואינו נחשב כאורח. עוד תימהון לשוני שאינו מתיישב עם רמת "ארגיעה" הוא הִכְרִית הפותח את בית ז' בקמץ גדול: "אז פתחתי הִכְרִית" (הִכְרִית הוא פִּלְט, מי שבוֹרֵחַ מפני האויב, וגם זו צורה נדירה במקרא).

4. סלע מול ז'בוטינסקי

בהצהרת כוונותיו גילה סלע כי בא להסיר פגמים מתרגום ז'בוטינסקי, אך על פי התוצאה נראה שגם אם בא "לשפר" הרי נמצא "משתפר" מנוסח קודמו. נוסף על המקרים שהוזכרו לעיל הרי עוד דוגמה: בפתח בית ז' כתב ז'בוטינסקי 1 "ולבבי אכול שְׁלֵהֶכֶת", ובתרגום המאוחר "אֶכֶּל לֶהֶכֶת". תרגומו של סלע "ונפשי אֶכֶּל שְׁלֵהֶכֶת" הוא בבירור פרי מיזוג שתי הגרסאות של ז'בוטינסקי, שאינן מתבקשות במישרין מלשון המקור.

בבית ח שורה 3 כותב סלע "נוצתך מעט נקרחת", מעין "שיפור" לז'בוטינסקי "כִּרְכֶּלְתוֹ מְקַצֵּת נִקְרַחַת". נקרחת היא צורה נדירה למדי. במקרא מופיע השורש קִרַּח פעם אחת בנפעל ובעתיד בלבד — יִקְרַח. אין ספק אפוא, כי "נקרחת" נזקפת לזכותו של ז'בוטינסקי ואינה מתבקשת מן המקור, שבו נאמר shorn and shaven (גִּזְזוּ וְגִלְחוּ).

המשך השורה, "אֶךְ לִפְנֵי אֲמִין פְּשַׁחַת", מחייב הערה נוספת, בדומה ל"נופחת" שלעיל. וכי יכולה השחת על כל משמעה (פִּחַח, בור, קבר, שאול; או שחיתות וחטא;

או מספוא מיובש) לשמש דימיו לאומץ? ! ונראה, כי סלע הטמין בערמת השחת שד, "שד משחת", שגם הוא אינו סמל האומץ דווקא.

סלע

ז'בוטינסקי

כה אָמר — ברור שַׁמְעִי, וְתִמְחֶה לוֹ תִמְחֶה, חֲשֵׁתִי בְּתִמְחֶה גּוֹבֶרֶת עַל צִפּוֹר זוֹ הַדּוֹבֶרֶת, אִם כִּי טַעַם לֹא הִבְנֵתִי — לֹא יִכְלֹתִי עוֹד לִפְתּוֹר:

גַּם אִם לְתִשׁוּבָה אֵין פֶּשֶׁר וְאֵין קֶשֶׁר קֵל לְקֶשֶׁר, כִּי מִסְכָּם שְׂאִישׁ עֲדִין לֹא יָכָה לְרֹאוֹת בְּעֵין

מִי שֶׁמַּע כִּי בּוֹא תִבְאֶנָּה כִּנְפֵי טָרֶף תוֹךְ

מְעוֹנָה?

מִיֵּן עוֹרֵב צֵץ יֵשׁ מֵאֵין וּבִחְדָּרוֹ מוֹצֵא מִסְתּוֹר,

אֵיךְ עוֹרֵב אֶת רֹאשׁ הַפֶּסֶל בָּךְ בּוֹחֵר לוֹ כְּמִסְתּוֹר

מִי עַל סִמָּל רֹאשׁ אֲתוֹנָה כֹּה בְּלִיל, תָּזָה

צִפּוֹר —

עוֹף מוֹיָר, קוֹדֵר בַּחֲשֶׁךְ, עֵז מְרָאָה, קְדָמוֹן,

שְׁחֹר וְנִקְרָא "אַל עַד אֵין דּוֹר"?

בית ט הוא דוגמה לשיפור של ממש. בשתי השורות הראשונות של ז'בוטינסקי מתגנבת אי-בהירות. לא עולה מהן בבירור שתמיהתו של פו מכוונת לכושר הדיבור של העורב, ולא ברור שאותו הטעם, שלא הובן, הוא תשובת העורב "אל עד-אין-דור". בנוסף סלע נאמרים הדברים בבהירות ובלשון קולחת. בשורות 3 ו-4 בולט השיפור עוד יותר. תמיהתו של ז'בוטינסקי היא על אותו "מי" ששמע או חזה ואילו סלע, כפון, מדגיש כי התופעה אינה בגדר האפשר. בתוך כך סוטה ז'בוטינסקי מפו ומתעופף על כנפי טרף הבאות תוך-מְעוֹנָה, כשהמדובר בעורב שאינו עוף טורף אלא בן לסדרת ציפורי השיר. לאחר שוויתר על חזרת מילות החרוז בשורות 4–5 הגדיל ז'בוטינסקי לסטות בשורה 5, שכולה תוספת מפרי דימונו. גם בשורות הראשונות של בית י עולה נוסח סלע בבהירותו.

סלע

ז'בוטינסקי

אַךְ לֹא יָע, לֹא רֹאשׁ הַנִּיעַ, וְאַחֲרֵת לֹא הִבִּיעַ — מִן הַפֶּסֶל לֹא יָזוּעַ וּבִפְיוֹ רַק נִיב קְבוּעַ כִּי אוֹלִי בִּזְאוֹת לָבֵהוּ נִשְׁתַּפֵּךְ עַד הַמְקוֹר. וְכֵאלוּ כֹל נִפְשׁוֹ הוּא בְּבִטּוֹי הָזָה יִצְרֵר. נָתַן קְפוּא עַל הָאֲנֶדְרָטָא — וְלִחְשֵׁתִי: "לָמָּה כָּאֵת?

עַד שֶׁפִּי פִּתְאוֹם הִשְׁמִיעַ: "לֹא רֹאשׁוֹן הוּא

שִׁינֶשֶׁר,

כִּי מִקֹּר מִבֵּית צִרְתָּה עוֹף תַּעֲוִף אֶל אוֹר

וּדְרוֹר

"ואחרת לא הביע", במובן "לא השמיע מילה אחרת מלבד "אל עד-אין-דור", נראית מאולצת ומרתיעה. כן גם "בזאת לבהו נשתפך עד המקור", שהיא לשון פיוטית מאוד, אולם קשה להסיק ממנה, כי ביטא את נפשו במילה אחת ויחידה זו. בשורה 3 מתמיה ז'בוטינסקי בצורה אֲנֶדְרָטָא, שאין לה אחיזה במילון עברי או לועזי כלשהו, בעוד שבתרגומו הראשון מ-1914 כתב אֲנֶדְרָטָא כמקובל. זאת עשה כביכול כאילוין חריזה עם השאלה "למה באת?", שהיא תוספת שאין לה כיסוי במקור, ובעיקר הצירוף

מִבִּית־צֶרֶתָהּ, חידוש מעניין המבוסס על מילה שצורתה המורחבת יחידאית במקרא (תהלים קכ 1) "אל ה' בצֶרֶתָהּ לי קראתי ויענני".

בשתי השורות האחרונות דווקא סלע הוא הגולש אל אי־הבהירות ואל הסטייה בלשון ובתוכן: "לא ראשון הוא שִׁינְשׁוּר... כמו כל תקוותי יִנְשׁוּר". מצד הלשון צ"ל יִשׁוּר. מצד התוכן, בשיר נאמר (בתרגום מילולי): חברים אחרים כבר פרחו מכאן, כשם שפרחו גם תקוותי; וכך יעזבני בבוקר גם הוא. נש"ר שמוכנו הוא הינתקות ממקום חיבור או מדבר, שלא מרצון או כוונה, אינו ממין העניין שבשיר. וכאילו כדי ש"ינשור" לא תיחשב נְשִׁיחָה מקרית מכפיל סלע את הטעות ומצרף אליה את יִנְשׁוּרִי. כנראה חשש, שאם יכתוב כראוי יִשְׁשׁוּרִי לא ייקנה השווה הנע (יִשְׁשׁוּרִי) ותחסר לו הברה למשקל.

לסיכום בתים אלו ייאמר, כי "השיפור" שמביא סלע נובע במידת מה מהתעלות תרגומו, אך בעיקר מחולשתו של ז'בוטינסקי בשני בתים אלו. כשם שהחל סלע את התרגום כמשפּר־משפּר כן הוא מסיים אותו בבית האחרון: לא ינוע, לא יזוע (יח 1); צל שחור (יח 4; במקור: shadow ללא כל לואי); ונפשי... לא תקום (יח 6) כז'בוטינסקי, אך בחלום שטנים (יח 3) כנגד חלומות שטן של ז'בוטינסקי. יצוין, כי כל ביטויי הדמיות האלה אינם מתבקשים ישירות מן המקור.

5. במשיכת קולמוס

אורי סלע היה איש ספר מובהק ונודע כבעל עט פורה, כעיתונאי מוכשר וכעורך מעולה, לרבות עריכה גרפית. בפרק חייו האחרון עסק גם בפרסום וביחסי ציבור והתבלט כרעיונאי מבריק, קל כתיבה וניסוח. לפני כן שלח ידו בתרגומים שונים, ובהם מחזות זמר ("משחקי הפיגאמה"), והתפרסם כמחבר חמשירים (הוא חידש את המונח חמשייר ומילים כאמרגן, מחזמר ועוד). תכונותיו אלו ניכרות גם בנוסחו רבי־הפנים והגוונים ל"העורב", שהוא אולי יצירתו הספרותית האחרונה.⁷⁸ מהיכרותי האישית אתו אני נוטה להניח, שהוא השלים את מלאכת התרגום במשיכת קולמוס מבלי להרבות בהליכי שינויים ושיפוצים, כמי שמעמיד לעצמו אתגר להוכיח את יכולתו לאלתר. משיכת קולמוס זו היא, כנראה, הסיבה לפליטות הקולמוס, שבחלקן צוינו לעיל, ועליהן יש להוסיף גם הפעם את בלבולי השוואים – ואין הכוונה להנחת הנעים, שהייתה לנוהג בזמננו, אלא למקרים שהם חריגים אפילו מ"תקן" זה: לעומת וִינְי־קִי־שֶׁת־קָם (ד 4, וצ"ל וִינְי־קִי־שֶׁת־כָּם) נכתב (טו 1) וִינְי־בִיא הִישַׁע, כיאות; וכך גם וִינְי־חֶרֶד־דִּיתִי (ה 1). וִינְי־חֶרֶד־שָׁאָת (ו 2), וִינְי־אֶלֹ (י 2), וִינְי־רֶג־לִי־הָם – כל אלה אינם תקינים, באשר השווה שאחרי וי"ו החיבור השרוקה סוגר הברה, לעומת וִינְי־חֶרֶד־י (ג 4) התקין. מתמיה מכול השיבוש בצורת וִינְי־הָם לה (טז 3), שחרף כתיבתו התקינה (וִינְי־הָם) נהגה אצל סלע וִינְי־הָם כדי להוסיף הברה למשקל; וכן מִתְעַפֵּץ (יח

78. אורי סלע נפטר ב־1.12.1993.

(3), הכתובה כראוי אך הנהגית על פי המשקל מִתְּעַת־ע בהוספת הברה. הפסוקית "בְּיָדַי דְּמוֹתַי עֹכֶרֶת" (יד 4) היא בגדר תעלומה: מה עוֹכֶרֶת את מה? האם הבדידות את הדמות או דמות־העורב את הבדידות (נראה שכן, לפי ההקשר שבמקור). עוד תמיהה תחבירית מעוררת הפסוקית "פָּתַעַת נִיחוּחוֹת וְלָפוּ" (יד 1), כאילו הניחוֹת הם הַמְּלָפִים ולא שמישהו (ומיהו?) מְלַף נִיחוּחוֹת. אשר לעירוב הַפְּנִים בסגנון התרגום, הנתפס כמקביל לרוב־הגוונים בכישרונו ובשדות פועלתו של סלע, די לציין צורת ארְגִיעָה ה"גבוהה" מזה, לעומת "המגעיל והשחור" (יב 5) הנחותה מזה; וכן "בן חֶלְכָה... סם מזור לחבלִיך" (יד 3+4) לעומת "להקשיב לך סִימָתִי" (יד 1). ולסיכום ייאמר: סלע אמר להציע תרגום שיתקרב אל המקור יותר משעלה בידו ד'בוטניסקי ובכך יהיה שפיר ממנו. אמר וגם ניסה, אף גמר אך לא עשה.

יג. תרגום חנה ניר

בְּחֶשֶׁכֶת חֲצוֹת הַלַּיְלָה, כְּשֶׁאֲנִי, לְבִי עָלִי רַע,
בְּגוֹלִי חֲכָמָה נִשְׁכַּחַת הַתַּעֲמָקָתִי אוֹת בָּאוֹת,
כְּבָר נִמְנָמָתִי, נָח בְּשֶׁקֶט, כְּשֶׁלֶּפְתַּע מִתְדַּפְּקָת,
עַל הַדֶּלֶת מִתְרַפָּקָת, מִתְרַפָּקָת יָד קְלוֹת.
"אֵךְ אוֹרֶם זֶה," מְלַמֶּלֶתִי, "עַל דֶּלְתִי נוֹקֵשׁ קְלוֹת"
אֵךְ אוֹרֶם זֶה, לֹא עוֹד.

הֵה, זְכוֹר לִי לַיִל אֵין חֶסֶד, כְּפוֹר דְּצֶמְבֶּר, אֵשׁ גּוֹסְסֶת,
כָּל גַּחְלֵת מִפְּרָכְסֶת צָרָה רוּחַ בִּלְהוֹת.
כֹּה פִלְלֵתִי אֶל הַשַּׁחַר; – כָּל סִפְרֵי יָפִי הַשַּׁעַר
לֹא הִשְׁפִּיחוּ אֶת הַצֶּעֶר – צֶעֶר כִּי אֶבְדָּה אֲבוֹד –
בֵּת הָאוֹר שֶׁשָּׁמָּה לִינּוֹר הוּא, הֵה, לִינּוֹר אֶבְדָּה אֲבוֹד –
שָׁמָּה לֹא יִשְׁמַע פֹּה עוֹד.

וְהִמָּיָה בְּכוּיָה, חוֹשֶׁשֶׁת, שֶׁל סָגוֹל וִילּוֹנוֹת הַמָּשִׁי
בַּעֲתָה – נִטְעָה בִּי פֶחַד לֹא מִכָּר, חֶסֶד גְּבוּלוֹת;
וּלְהַשְׁקִיט לֵב מִתְפָּרֵעַ, סִתְחִי כְּמִתּוֹךְ הַכֶּרֶת,
שׁוּב וְשׁוּב: "זֶה רַק אוֹרֶם עַל דֶּלְתִי נוֹקֵשׁ קְלוֹת –
מִבָּקֵר מִקָּרִי, אוֹרֶם, עַל דֶּלְתִי נוֹקֵשׁ קְלוֹת; –
מִבָּקֵר עוֹבֵר, לֹא עוֹד."

סוֹף כָּל סוֹף רוּחִי הוֹקֵל לָהּ; הַחֲלִטִי מִכָּאן וְהִלָּאָה,
סִתְחִי: "רְבוּתִי, כֹּה צָר לִי, שֶׁדֶּלְתִי עוֹד נְעוּלוֹת;
אֵךְ נִמְנָמָתִי כְּבָר בְּשֶׁקֶט, וְיִדְכֶם הַמִּתְדַּפְּקָת

בתנועה כה מאפקת התרפקה על הדלתות —
שחשבותי כי נדמה לי" — כאן פתחתי הדלתות; —
אפלה מולי, לא עוד.

מול האפלה נדמתי, כה נחרדתי, כה נדהמתי,
שם בדמיוני נדדתי למקומות שאין לנדד;
אף שלם היה השקט. והדומיה שותקת,
רק מלה עולה ברטט, שמה שלה נלחש עד כלות,
שם "לינור" אני לחשתי, וההד מלמל עד כלות —
רק מלמול של הד, לא עוד.

אל החדר שבתי תכף, נשמתי באש נתמכת,
והנה, בותר תקף, הדפיקות שוב נשמעות.
"אמץ, סחתי, "זה לבטח רק התריס המשטה כף:
אתבונן בעד הפתח, זאת לחקר עד היסוד —
אחזק לבי לרגע, זאת לחקר עד היסוד; —
רק הרוח זה, לא עוד."

כנף-חלון ידי פתחה אז, כשביעף, ברטט רחף,
פנימה גח עורב רם יחס, מעדן קדום, רב הוד.
לא טרח לברע ברך, לא עמד, לא נח בדרך,
כמנהג אציל או גברת טס ממעל לדלתות —
שם נחת על ראש אתנה שםמעל לדלתות —
שם נחת ונח, לא עוד.

ופני אשר הקדירו, שוב מול העורב האירו,
למראה חמרת הסבר שעטה ברב כבוד.
"אף שציצתך גלוחה היא, "סחתי לו, "לכך לב חיל,
עוף עתיק מחוף הליל, עוף מעמק תחתיות —
מה שמך, הלא תאמר לי, שם בעמק תחתיות?"
אז אמר הוא: "שוב לא עוד."

ועמדתי משתאה לי לצחות דבר עוף הפלי,
אף שתשובתו ממני נפלאה כסתור סוד;
כי כלנו הן נסקימה, שאין עין שהסקינה,
לחזות בחדר פנימה עוף ממעל לדלתות —
עוף או פרא על ראש פסל שםמעל לדלתות —
שמין שם לו: "שוב לא עוד."

אך יושב בְּדָר מַעַל הוּא סָח רַק אֶת דְּבָרָיו הַלְלוּ
כְּמוֹ אֶת נִשְׁמָתוֹ יֵצֶק הוּא בְּמַלִּים הַבּוֹדוֹת.
לֹא פָצָה יוֹתֵר אֶת פִּיהוּ: כָּל נּוֹצָה יִשְׂר, הַקְפִּיא הוּא —
עַד שְׁדֵם שְׁפָתַי הִבִּיעוּ: "יְדִידֵי הֶרְחִיקוּ נָדוּד —
עִם הַשֹּׁחַר תַּעֲזֹבְנִי, בַּתְקוּוֹת תִּרְחִיק לְגִדֵּד."
אָז אָמַר הוּא: "שׁוּב לֹא עוֹד."

לְשִׁמְעוּ עֹבֵר בֵּי רָעַד, כִּי הִשִּׁיב תְּשׁוּבָה קוֹלְעַת,
"אֵין זֹאת," סִחַתִּי, "כִּי רַק אֱלֹה הַמַּיִלִים לֹא יְדוּעוֹת.
הוּא לְמַד אוֹתָן פֶּסֶדֶר מֵאֲדוֹן מִכָּה רַב סָכַל,
כֹּה מִכָּה, עַד שֶׁהֶאֱכַל בְּשִׁירָיו נִמֵּן כֶּכֶר אוֹת —
כָּל תִּקְנָה כּוֹכָה, גּוֹדַעַת, הֶעֱמִיקָה אֶת הָאוֹת
שֶׁל 'שׁוּב לֹא, שׁוּב לֹא עוֹד.'"

אך רוּחִי שָׁכַח הַקְדִּירָה, שׁוּב מוֹל הַעוֹרֵב הָאִירָה,
וְכִרְסָה גִלְגְּלִיתִי נִכַח הַצִּפּוֹר עַל הַקֶּדֶקֶד;
אָז, בֶּרֶךְ קְטִיפָה טוֹבֵעַ, דְּמִיוֹנִי הַתְּחִיל טוֹהֵא אֵט
קוֹר אֶל קוֹר, תְּשׁוּבָה תּוֹבֵעַ, מִה כִּנֵּן עוֹף הַשְּׁחֵרוֹת,
עוֹף כְּעוֹר, קוֹדֵר כִּלְיִל, מִה כִּנֵּן עוֹף הַשְּׁחֵרוֹת,
כְּשֶׁקֶרֶקֶר הוּא: "שׁוּב לֹא עוֹד."

זֹאת שֵׁם תִּרְתִּי בְּרַב גִּנֵּעַ, אֶךְ לְכִלִּי הַשְּׁמִיעַ הִנֵּה
לְצִפּוֹר שְׂאֵשׁ עֵינֶיהָ אֶת לְבִי פִלְחָה בִּיקוֹד.
נִחַתִּי שֵׁם, רוּחִי נִמּוֹגָה, כְּשִׂרְאֲשֵׁי מוֹרֵד בְּרִגַע
עַל קְטִיפַת הַכֹּר, שְׁנִגָּה עֲשָׂשִׁית נִשְׁק רַכּוֹת,
אֶךְ עַל סְגוֹל קְטִיפָה שְׁנִגָּה עֲשָׂשִׁית נוֹשֵׁק רַכּוֹת
לֹא תִשָּׁב הִיא, שׁוּב לֹא עוֹד!

אָז, נִדְחַס עַד לְסִחְרָחֶרֶת, הָאֲוִיר נִמְלֵא מֵר קִטְרֶת,
וּשְׂרָפִים הִתְנוֹעְעוּ בּוֹ בְּצִלְצוֹל שֶׁל עֲקָבוֹת.
"גִּס," צִעֲקָתִי, "אֱלֹהֶיךָ — עִם שְׂרָפִיו שִׁלַּח אֵלֶיךָ
כּוֹס שֶׁכֶּר לְהַשְׁכִּיחַ כִּי לִינוֹר אֲבָדָה אֲבוֹד!
שְׁתֵּה, הוֹ, שְׁתֵּה שֶׁכֶּר הַנֶּחֱס, שֶׁכַּח כִּי הִיא אֲבָדָה אֲבוֹד!"
סָח הַעוֹף אָז: "שׁוּב לֹא עוֹד."

"הֵן נִבִּיא הִנֵּךְ," אָז סִחַתִּי, "אִם שְׁטֵן אוֹ עוֹף — אַחַת הִיא
אִם נִשְׁלַחְתָּ אוֹ הִשְׁלַכְתָּ אֶל חוּפֵי עַל כִּנֵּן רוּחוֹת,
לֹא מֵרָה בְּאֵת שְׁכֵת בְּשִׁמְמָה הַמְכַשֶּׁפֶת —

כביתי רדוף התפת – אָנָא, לי אָמַר בְּרוּרוֹת:
הָאֵמָצָא בְּצַר לִי צָרִי? – אָנָא, לי אָמַר בְּרוּרוֹת!
אֲזַ אָמַר הוּא: "שׁוּב לֹא עוֹד."

"הֵן נָבִיא הִנֵּךְ, "שׁוּב סִתִּיתִי, "אִם שְׁטֵן אוֹ עוֹף – אֶתֶּת הִיא!
לי אָמַר בְּשֵׁם בְּשֵׁם שְׁמַיִם וּבְשֵׁם כֶּסֶּ הַכְּבוֹד –
אִם נִפְשִׁי הִמְתַּנּוּדָּדֶת, בְּסִתְרִי שֶׁל גֵּן הָעֵדֶן
תִּגְלֶה אֶת שְׁכֻמוֹתָהּ אֵין, שְׁדֻמוֹתָהּ אוֹר נִגְהוֹת –
אֶת לִינּוֹר, אֲשֶׁר כְּמוֹתָהּ אֵין, שְׁדֻמוֹתָהּ אוֹר נִגְהוֹת."
אֲזַ אָמַר הוּא: "שׁוּב לֹא עוֹד."

"זֶה דְּכָרְךָ שׁוּב לֹא יִרְחִישׁ כָּאֵן, עוֹף אוֹ אוֹב: "צֹוֹחֲתִי, חִישׁ קָם –
"סֵב וְלֶךְ אֶל תּוֹךְ הַסַּעַר, שׁוּב לְעֶמֶק תַּחֲתִיּוֹת!
אֶל תִּשְׁאִיר נֹצֶה שְׁחִרְחֶרֶת אוֹת לְנֶפֶשׁ מִשְׁקֶרֶת!
לִי הַשָּׂאֵר בְּדִידוֹת זֹוֹהֶרֶת! – סוֹר מִמַּעַל לְדִלְתוֹת!
מִקּוֹרְךָ עֶקֶר מִמֶּנִּי, עוֹף מִמַּעַל לְדִלְתוֹת!
אֲזַ אָמַר הוּא: "שׁוּב לֹא עוֹד."

יְיֹשֵׁב, יֹשֵׁב עֲדֵין הָעוֹרֵב בְּרֵם כְּנָפָיִם
עַל צִחוֹר פֶּסֶל רֹאשׁ אֶתְנֶה שְׁמִמַּעַל לְדִלְתוֹת:
וּבְעֵינָיו מִבֵּט זֹרֵחַ שֶׁל שְׁטֵן הַזֶּה, קוֹדֶחַ,
וְהַעֲשִׂשִׁית תִּשְׁרֶה אֶף אֶת צֵלוֹ עַל מְרֻצָּפוֹת;
וְנִפְשִׁי מִצֵּל הָאֶפֶל הַנוֹפֵל עַל מְרֻצָּפוֹת
לֹא תָקוּם עוֹד, שׁוּב לֹא עוֹד!

אחרון התרגומים, עד כה, ראה אור תחילה בעיתון⁷⁹ ולאחר מכן בספר העורב ושירים אחרים,⁸⁰ שהכיל 30 משירי פו, שתורגמו כולם בידי חנה ניר. בשניהם, בעיתון ובספר, צירפה המתרגמת, כקודמיה, דברי לוואי שכותרתם "איך תרגמתי את 'העורב'", ומהם אנו למדים שהעורב שלה נוצר כצעצוע שעשוע. כותבת חנה ניר: "לפני שנים אחדות ביקש ממני חובב מושבע של 'העורב' שאציע לשיר נוסח עברי חדש, כיון שלא עסקתי עד אז בתרגום, ראיתי בדבר שעשוע רב אתגר". ומתוך שלא לשמה בא לשמה: בזכות "העורב" הפכה חנה ניר למתרגמת ולא זו בלבד אלא לחסידת שירי פו, שהניבה לקורא העברי את הקובץ המקיף הראשון משיריו, על כל אלה יאה תודה לאותו "חובב מושבע".

79. דבר, המוסף לספרות משא, 6.10.1993.

80. הוצאת הקיבוץ המאוחד 1997.

1. "בשפה דיבורית קולחת"

בניגוד למתרגמים קודמים, שנוסחו של ז'בוטינסקי הילך עליהם רתת, מצהירה חנה ניר: "אף העובדה שאצטרך להתעמת עם תרגומו בן האלמוות של ז'בוטינסקי לא הרתיעה אותי, להפך. אמנם קשה מאוד להציב תרגום משכנע מול תרגום מופת מוכר ואהוב, אך בעת ההיא סברתי שהמשימה הולמת אותי להפליא; אם לא את כישורי – ודאי את יומרותי...". קשה לרדת לסוף אמירתה "בעת ההיא סברתי"; וכי לאחר מעשה סברה אחרת? האם כוונתה, שהיום – כשהמוגמר לנגד עיניה – הייתה נמנעת מלהתפתות ל"אתגר" המשעשע הזה? ואם אמנם כך, מדוע חזרה ופרסמה את תרגומה בספר?

מבלי משים עולה מדבריה אישור חד־משמעי לייחודו של תרגום ז'בוטינסקי כ"בן אלמוות", "תרגום מופת, מוכר ואהוב", מבלי להסתייג ולו במעט מ"פגמיו", כדרך שעשה לפניה אורי סלע. ונשאלת השאלה: אם זוהי דעתה הנחרצת על נוסח ז'בוטינסקי, למה נחלצה להעמיד לו חלופה? תשובה על כך אין למצוא בדבריה, אולם על צדה האחורי של כריכת ספרה נכתב: "תרגומה החדש של חנה ניר נותן ביטוי לוויסואליזציות של שירת פו בשפה דיבורית וקולחת, המגשרת על פערי מקום וזמן ומקרב את יצירתו לכאן ועכשיו".

את דעתנו על "קירוב" יצירתו של פו לכאן ולעכשיו כבר הבענו לעיל; וביתר שאת בהתייחסנו לתרגומו של בנאור (לעיל § יא 2, "אפנת ההתחדשות"). אם אמנם "קירוב" היה דרוש לנוסח העברי הרי יכול היה אחד התרגומים הקודמים, שהתיימרו לקרבה וקדמה, להתקבל תחת נוסח ז'בוטינסקי; ובכל זאת דווקא את זה האחרון ולא את ה"מקורבים" היא מכנה "בן אלמוות... מופת... אהוב". למען הדיוק יש לקבוע, שנוסח ניר אמנם נכתב בשפה "דיבורית וקולחת" עד כדי כך, שלעתים היא גולשת מלשון השירה אל לשון העיתון. למשל, סוף כל סוף רוחי הוקל לה; הֶחֱלֵטִי מכאן וְהֶלְאָה (ד 1); שחשבתי כִּי נִדְמָה לִי (ד 5).

2. תרגום "עוקף ז'בוטינסקי"

ייחודה של חנה ניר הוא בכך, שהבינה כי במסלול שהתווה ז'בוטינסקי לא נותר עוד מקצה להתמודד בו והיא פנתה לשחק ב"מגרש אחר" ובהשתלת מעקפים, כלהלן: מעקף ראשון – "פיצוח" מילת המפתח Nevermore. כותבת חנה ניר: "שעה ארוכה חלפה עד שהבנתי כי נבצר ממני למצוא מקבילה עברית מושלמת – תאומה וזה בצלצול ובהוראה – למטבע הלשון האנגלית". בבחירה בין התוכן הצליל העדיפה את התוכן והולידה את הצירוף "שוב לא עוד", ובכך נפטרה מחיפושי חרוזי –ור (33 במספר), שכולם נתפשו בידי קודמיה.

מעקף שני, הנגזר מן הראשון, הוא מילת המפתח כצורתה בשבעת הבתים הראשונים (אצל פו: Nothing more). בנוסח ניר "לא עוד", ובכך חסכה מעצמה עוד

21 חרוזי – זר. בבחירת "לא עוד" עברה אל השדה הפתוח של חרוזי – וד (ובעיקר – ות, המשופע מילים בסיומת הריבוי –ות), ושאבה ממנו ללא מגבלות.

מעקף שלישי – "דברית" במקום עברית. ובדבריה: "השתדלתי להיצמד למקור ככל האפשר ולשמור על פשטותו. מכאן גם שיש לקרוא את תרגומי לא על פי כללי הדקדוק הפורמליסטי אלא בלשון הדיבור". סתמה ולא פירשה. מה עניין "פשטות" אצל שירו של פו? וכי המקור האנגלי נכתב ש"לא על פי כללי הדקדוק הפורמליסטי"? ומה פירוש "לקרוא בלשון הדיבור"? האם הכוונה היא לקרוא בלשון השיבוש עד כדי כתיבת פוֹכָה במקום כָּכָה ("פֶּל תִּקְוָה פּוֹכָה, גּוֹעֶצֶת"), כביכול לצורך הדגשת המוסיקליות? הלא בה במידה שפּוֹכָה היא ממין התבנית הצלילית של גּוֹעֶצֶת, כָּכָה תהיה תואמת לצלילה של תִּקְוָה.

מעקף רביעי – חריזה צורמנית, ללא עכבות ומעצורים, המזדקרת כבר בשורה הראשונה: בחשכת חצות הלילה, כשאני, לְבִי עָלִי רע. וכן הלאה: חוֹשֶׁשֶׁת – מְשִׁי (ג); מִתְפָּרֵעַ – הֶכְרַח (ג); שָׁקֵט – שוֹתֶקֶת – רָטֵט (ה 4+3); לִבְטַח – הִמְשָׁשָׁה כָךְ (ו 3); פִּתְחָה אֶז – רִמַּח (ז 1); בָּרַךְ – דָּרַךְ – גִּבְרַת (ז 4+3); גְּלוּחָה הִיא – לֵב חֵלֵל – הִלָּל (ח 4+3); סָדַר – סָבַל (יא 3); טוֹבֵעַ – טוֹנָה אֵט (יב 3); סִתְתִּי – אֶחָת הִיא (טו 1); שָׁבַת – הִמְכַשֶּׁשֶׁת – הִתְפַּת (טו 4+3); הִתְנַדְּדַת – גַּן הַעֲדָן – שְׁכֵמוֹתָ אֵין (טז 4+3); עֲדִין – כְּנָפִים (יח 1). ואין אלה הכול, שכן התעלמתי ממקרים פעוטים כגון שחר – שָׁעַר (ב 3), תִּכְף – נִתְכָּת (ו 1) או יָגַע – הִגָּה (יג 1), וכדומה.

מעקף חמישי – הפיזיו המוסיקלי. כותבת ניר: "הפן הדקדקן שבי נטרד עדיין מן הוויתור על צליל ה־r וכפיזיו על חסרונו אילץ אותי לגלות מחויבות מוחלטת לצד המוסיקלי של השיר, דהיינו, העברה נאמנה של המשקל והחריזה (החיצונית והפנימית), וחקיוי המצלול המקורי עד כמה שניתן". כדוגמה לכך מציינת ניר "שימוש במילים בעלות צליל דומה": מתדפקת כנגד tapping, מתרפקת מול rapping, וכן "העתקת הצליל השליט במשפטים", כלהלן: Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before, ובו: What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, ובמקור: "שוב לא עוד". וזוהי בוודאי הבחנה ועשייה הראויות לשבח והמעידות על נטייה מוסיקלית. דא עקא, כגודל ההישג כן רב התימהון על כי במקום הבולט ביותר בתבניתו הצלילית החוזרת, שרוב המתרגמים אמנם העמידו לו לשון נופל על לשון מקבילה בעברית, הלא הוא (ג 1) And the silken, sad, uncertain, rustling of her wings as she ascends, והיא מסתפקת במצלול הדל והמיה בכּוּיָה, חוֹשֶׁשֶׁת, של סגול וילונות המְשִׁי.

נשאלת השאלה: מה תועלת יש לקרוא העברי מכך שמתדפקת דומה ל-tapping וכו' אלא אם כן הוא זוכר בעל פה, מילה במילה, את נוסח המקור של פו? ואם ימצא כזה, האומנם יודקק לתרגום, אם תואם ואם עוקף? מרוב עקיפות ומעקפים, מצד

החרוז, הלשון והדקדוק, הפכה חנה את העורב השחור של פו לעורב אפור, שהוא עוף מזן אחר. לפיכך עריכת השוואה בין תרגומה לבין נוסחי קודמיה לא תהיה אלא עירוב מין בשאינו מינו.

יד. שמונה בעקבות אחד

כ־90 שנה חלפו מאז ראה אור תרגומו האחרון של ז'בוטינסקי, ובמהלכן נתעוררו שמונה מתרגמים להעמיד לו תחליף; ולמרות הנאמר "וישן מפני חדש תוציאו" (ויקרא כו 10) נותר תרגום זה כמבטאו היציג של "העורב" העברי. אם נדרשה לכך הוכחה נוספת, מצאתיה בטורו של מאיר שלו בידיעות אחרונות,⁸¹ הכותב "ואני נזכר מתוך עונג בפסוק של אדגר אלן פו על העורב: 'כרבלתו מעט נקרחת, אך לבו הוא לב אל פחד'", שהוא נוסח ז'בוטינסקי (בית ח). ניכר במובאה זו שצוטטה מן הזיכרון ולא הועתקה מן הכתוב, שכן נפלה בה טעות: לא "מעט" נכתב בתרגום אלא "מקצת". מאיר שלו הוא כבר בן דור שלישי לקוראי ז'בוטינסקי ובעת כתיבת טורו היה ניתן לו להכיר ולצטט עוד שמונה נוסחים, ובהם חדשים וחדשים, אלא ש"מכונת הזמן" שלו החזירה אותו אל הגרסה דינקותא שהונחלה לו.

השפעתו של ז'בוטינסקי ניכרת לא רק בקוראיו אלא במתרגמים שבאו בעקבותיו בהיקריות לא מעטות, שיפורטו להלן. עולה על כולן ה"השפעה" המזדקרת כבר במילים הראשונות של השיר, שהיטיב לתארה אריה סתוי, עורך כתב העת נתיב:⁸² "לו נשאל הקורא העברי מהו מזג האוויר ברקע העלילה הסוריאליסטית של השיר, היה משיב בוודאי: 'רוחות עזות עד 100 קמ"ש'; ואכן, כך מתואר הלילה אצל מתרגמי פו: ז'בוטינסקי: כחצות ליל קור וסער... סופת חורף מייבבת.

אורלנד: דצמבר סחוף הסער.

בן-גריון, פרידמן, סלע: ליל הסער.

ומכולם מגדיל סלע: ליל השחת, הסופה המשתלחת.

"בניגוד קוטבי למתרגמי, חצות הליל של פו הוא של דממה... אין זכר אף לא לבריזה קלה,⁸³ קל וחומר לסופת חורף מייבבת או 'משתלחת'". יתרה מזו, לאחר שהמספר פותח את דלת ביתו (בית ד) ומתבונן אל תוך החשכה – זו ההערה שהוא משמיע על מזג האוויר: The silence was unbroken, and the stillness gave no token. את קדרות הלילה המשמים והדומם הפכו אפוא מתרגמי פו למעין ליל ולפורגיס של סופה וסערה מייבבת... אף כי יש להודות שיעקב אורלנד הוא המאופק ביותר".⁸⁴

81. הגנרל והפרופסור, מוסף לשבת, 25.8.1995, עמ' 11.

82. נתיב (לעיל הערה 10), עמ' 69.

83. דווקא יש, בבית ו, שורה 6: Tis the wind and nothing more.

84. כן לגבי תרגומו של י, כוכב, שלא הגיע לידי סתוי: "ליל דכדוך ורוח". נבדל לטובה מכולם תרגומה של חנה ניר, שראה אור לאחר הופעת נתיב: היא לא הסעירה כלל את מזג האוויר.

מסקנותיו של סתוי: "אין מנוס אפוא מלהניח שיותר משתרגמו אורלנד, בן גריון וחבריהם את פו, הם כתבו וריאציה על תרגומו של ז'בוטינסקי. אחרי ככלות הכול, 'העורב' שלו, ולא של פו, הוא החרוט בזיכרוננו של כל אוהב שירה בעברית, ולא כל שכן מושך בעט הנשבה בקסם המקצב המשפך של פואמה זו". ומדוע פָּשַׁל ז'בוטינסקי עצמו בסטייה כה תמוהה מכוונת המשורר? זאת מתרץ סתוי בקריצה מחויכת: "דומה, כי על שאלה זו השיב ז'בוטינסקי עצמו בקביעתו הנודעת: 'שקט הוא רפש...!' " דבריו של סתוי, המגדיר את התרגומים כווריאציה על נוסח ז'בוטינסקי, לוקים בהפרזה, אלא שאין הפרזה בלא גרעין של ממש, כמוסבר בפרק הבא.

1. כל הקודם זוכה

ראשוניותו של ז'בוטינסקי לא הקנתה לו את הבכורה בלבד, אלא גם את יתרון ההזדמנויות. הרי דוגמה להמחשה: במבנה הכובל שיצר פו נדרשו בשירו לכל בית חמש מילים מלעיליות נחרזות (לבד מיתר המילים המלעיליות שבשיר, הנפוצות במשקל הטרוכאי). מכאן שלשיר כולו, על 18 בתיו, נדרשו לחרוזה 90 מילים כאלה, רובן ככולן מן הסגוליים או ממסתיימי הפתח הגנוב, שמספרם בלשוננו מוגבל. כל אלה ניתנו בראשונה ביד ז'בוטינסקי לבחירה. מי שבא אחריו מצא, שמילים כגון צַעַר, אֹרֶחַ, הֶבֶל, עֶצְבַּת, רוּחַ ונֶשֶׁף כבר "נתפשו", ומהן שאינן ניתנות לעקיפה – דָּלֶת, אֶבֶל, מֶשִׁי וכדומה. וכך שלוש המלרעיות הנחרזות בסופי שורות 2, 4, 5, שאצל פו מסתיימות כולן בהברת –וֹר, בהתחרזון לברית הפזמון (Nothing more או Nevermore). כזכור בחר ז'בוטינסקי שלא לנטות אחרי פו ופיצל את החרוזה, כששבעת הבתים הראשונים מסתיימים ב –ר (לא יוֹתֵר) ויתר 11 הבתים מסתיימים ב –וֹר. נדרשו לו אפוא 33 (3x11) מילים מלרעיות הנחרזות ב –וֹר. מי שבחר ללכת בדרכו של פו ולחרוז ב –וֹר לאורך כל השיר נזקק ל-54 (3x18) מילים כאלה, שרבות מהן כבר נבחרו על ידי ז'בוטינסקי. לפיכך יהיה זה מופרז לקבוע, שהייתה כאן "קבלה" ישירה מז'בוטינסקי, אלא שכל המתרגמים דלו מאותו מאגר מצומצם כדי לתרגם אותן המילים, לרבות כאלה שתרגומן מתבקש מאליו ואין לו חלופה, כגון door, visitor. שניים מהמתרגמים (ע' בן-גריון וי' כוכב) נהגו כז'בוטינסקי וקבעו בשבעת הבתים הראשונים כברית הפזמון את "לא יותר", שהוא אמנם התרגום המדויק המתבקש ל- nothing more. לפיכך אין לטעון שהם "קיבלו" מז'בוטינסקי, אלא שהוא "היה שם" לפנייהם, וכאמור לעיל: כל הקודם זוכה.

2. האומנם וריאציה?

הזדמנם של שלושה מתרגמים אל מכנה משותף – "לא יותר" וחרוזיו התואמים בכל שבעת הבתים הראשונים – מאפשר בדיקת השוואה פרטנית כדי לבחון את צדקת טענתו של סתוי, כלהלן:

שורה ז'בוטינסקי	בן-גוריון	כוכב
א 2 הסתפלתי נים וְעַר	התבוננתי מהרהר	לא איש וזכר
4 מחסה לְדָל או גֵּר	זר שְׁאֵל ביתי חותר	על הדלת רך עוֹבֵר
5 זה אוֹרֶת, זר או גֵּר	אֲשֶׁר אל ביתי חותר	על הדלת רק עוֹבֵר
ב 2 גוססה באור חור	את צלו המפְּרֵךְ	רוח מֵת רַק תִּתֵּן
4 את הצער הבוער	נְתִימָתִי פֶה מֶהָר	על לְנוֹרָה אינו יוֹתֵר
5 כְּהִמּוֹג חלום עוֹבֵר	שזכרה נֶדֶךְ מֶהָר	שֵׁם לְנוֹרָה לָהּ עוֹטֵר
ג 2 נָף אִימָתָה בהסתר	לא יִכְלָתִי עוד מֶגֶר	לא חֲשֵׁתִי בְּזִמְנָא אֲחֵר
4 הֶלֶךְ-לִילָה מֵאֲחֵר	זֶר שְׁאֵל ביתי חותר	של בֵּיתִי יִשְׁאֵל הֶסְתֵּר
5 זר בנשף מֵאֲחֵר	שאלִי ביתי חותר	ואצלי יִשְׁאֵל הֶסְתֵּר
ד 2 לא יִכְלָתִי לְבָרֵר	נא הרשני לְבָאֵר	סֶלַח לְאִישׁ המדְבֵּר
4 תרדמה בֵּין נִים וְעַר	נִשְׁמָעָה נֶאֱתַעֲוֹרֵר	לְקוֹל הַרֶךְ עַד אֲשֶׁר
5 בעודני מדְבֵּר	לְהַקְבִּיל את המעוֹרֵר	ופתאם לי נתְבָּרֵר
ה 2 מעולם עוד לא הִרְהֵר	פרי רוחי המְעַרְעֵר	לֹא רָאָם אדם אחר
4 את שְׁלֹת הָלִיל נָקֵר	שֵׁם לְנוֹר שְׁנִדְרָר	נְעִתְקָה בְּקוֹל חוֹר
5 הֵד בְּאֶפֶל הַתִּנְעֵר	הֵד נוֹגֶה נִדְרָר	אֶת הַשֵּׁם הֵד שְׁחוֹר
ו 2 אֵךְ פְּעַת מִצֵּד אֲחֵר	בְּעֶצְמוֹ הַמִּתְגַּבֵּר	מְקוֹדְמוֹ חִזֵּק יוֹתֵר
4 סוד הַנְּשִׁיף מִתְבָּרֵר	וְהִנֵּר לִי יִתְבָּרֵר	והסוד אני פוֹתֵר
5 וְהַנְּשִׁיף יִתְבָּרֵר	והזר לִי יִתְבָּרֵר	והסוד אני פוֹתֵר
ז 2 פֶּאֶ גְבֵה וְקוֹדֵר	שׁוֹעַ, גֵּא וְרִכְ-פֶּאֶר	בימים קְדוּשִׁים יוֹתֵר
4 לתבנית תַּחַת הַגֵּר	אל הַתַּחַל הַחוֹר	נִתַּח עַל פֶּסֶל רַב פֶּאֶר
5 עַל קִירֵי בְּאוֹר הַגֵּר	שְׁבִכְתָּל הַחוֹר	את הַחוֹדֵר שְׁעֵר

בהשוואה בין ז'בוטינסקי לבן גוריון ניתן למצוא חרוז חוזר אֶחָד, באותו הקשר ובמילה שאינה אקראית ואינה מתבקשת מהמקור האנגלי (explore): $1 + 5 = 4$, הַנְּשִׁיף מתברר $x2$ (ז'בוטינסקי) – הזר לי יתברר $x2$ (בן גוריון). כאן עשויה החזרה להיחשב כהשפעה, ואילו במקרה אחר, במילה חֹר/הַחוֹר, הבאה אצל האחד בבית ב ("באור החיור") ואצל האחר בבית ז ("הכותל החיור"), התקרית היא אקראית. בהשוואה בין כוכב לז'בוטינסקי מצויות 7 היקרויות של מילת חרוז חוזרת. ארבע מהן נראות רגילות ואקראיות, שאינן בהקשרים מקבילים (עוֹבֵר $x2$, אֲחֵר $x2$ המדְבֵּר, חוֹר). שתיים נראות פחות אקראיות: הַמְדְבֵּר לעומת מְדַבֵּר (בית ד) ונתברר (בית ד) לעומת מתברר/יתברר בבית ו של ז'בוטינסקי. כהשפעה של ממש מתבלטת מילה חוזרת אחת, הֶסְתֵּר $x2$ לעומת הֶסְתֵּר בז'בוטינסקי, והן מופיעות באותו בית (ד) אם כי לא באותה שורה. בהשוואת הנוסחים שלעיל בולטת לאו דווקא השפעת ז'בוטינסקי על השניים, אלא זו של בן גוריון על כוכב: באותו בית (ז) בסמיכות שורות (2–4) חוזר הצירוף רִב־פֶּאֶר; וזו אינה מילה אקראית או מתבקשת.

בדיקה השוואתית מפורטת זו מחזקת את דעתי שלעיל, כי סתוי, בטענת ה"וריאציה", נתפש להפרזה סוחפת. אין לשכוח כי ז'בוטינסקי אינו בעל המקור אלא אחד המתרגמים, אם כי הראשון בהם, וכי כל השלושה תרגמו אותו השיר. מה פלא אפוא שהם קרובים זה לזה?

טו. שיטת טנא להשוואת תרגומים

פרופ' דוד טנא, במחקרו האחרון לפני מותו,⁸⁵ שעניינו השוואת 16 תרגומי שירו של היינריך היינה "עץ האורן" לעברית, מציע בדרך ניסיונית שיטת השוואה, שעליה הוא אומר: "המודל שעובדתי במחקר זה מאפשר לתאר השוואה בין שני תרגומים ומעלה שהם תרגומים עבריים לשיר אחד. מכאן חשיבותו של המודל". לכאורה, בכך מזומנת השיטה לכל השוואה שהיא. אלא שבמבט בוחן יותר אין הדבר חד וחלק, ונראה, כי מה שטוב לשיר בן שמונה שורות קצרות המכיל 30 מילה לא יצלח לשיר בעל 108 שורות כפולות ו-800 מילה.

1. האורן והתמרה

ראשית שיטת טנא בעריכת ערכי אוצר (תזאורוס) זוטא של מושגי היסוד בשיר. ב"עץ האורן", על שלושים מילותיו, הוא מונה 16 מושגי יסוד, ובהם: א. האורן והתמרה; ב. הצפון והמזרח; ג. גובה; ד. עמידה; ה. בדידות. הצעד הבא – בדיקת כל מושג ומושג, כהופעתו בכל אחד מהתרגומים, המצוינים באותיות. למשל:

א. תרגום השמות לאורן ולתמרה:

תמרה	אורן
עץ אורן – ב, ה, ו, ח, י, יא, טו	תמרה – א, ב, ו, ז, ט, יג, יד, טו
אורן – א, ד, יב	דקל – ג
אלה – ג	בת-דקל – ח, יא, יב
אשוח – ז, יג, יד	בת דקלים – ד
אורן צפון – ט	עץ התומר – ה

וכך נמשכת ההשוואה ביתר מושגי היסוד.

אם ננהג בדרך זו בשיר כ"העורב", הרי בבית אחד בלבד נמצא מושגי יסוד במספר העולה על פי שניים מהמצויים בכל שירו של היינה. ספר עב כרס יידרש אפוא להשוואה מעין זו. יתרה מזו, טרחה רבה למדי תהיה כרוכה בקיבוץ הנתונים וסיכומם. טנא עצמו היה מודע ליתרון שזימן לו השיר הקצרצר, באמרו (לעיל הע')

85. "שיר של היינה בשישה עשר תרגומים לעברית", לשוננו לעם מח, א (תשרי-טבת התשנ"ז).

85, עמ' 18 סעיף 3): "אוצר המילים הוא אפוא גמור וההשוואה המילונית תהיה אם כן מאלפת שבעתיים".

לכל אחד ממושגי היסוד הנ"ל מציין טנא את הגרעין הלא-מסומן שלו (כמתברר מן המקור הגרמני). כגון: עץ אורן, תמרה, צפון, ארץ מזרח, השורש עמ"ד וכן הלאה. מן הגרעינים הלא-מסומנים הוא בונה תבנית "יבשה" של שיר, שהוא התרגום המילולי ה"מדויק" של המקור ללא משקל וחריזה. על פי דגם זה נקבעת מידת התממשות התוכן הגלוי והסמוי של השיר בכל תרגום.

קביעה זו נראית לי שרירותית במקצת. לדוגמה, אם "עץ אורן" הוא הגרעין הלא-מסומן, במה הוא עדיף על "אורן" או "אורן צפון" (שכן צפון אמנם נזכר במקור בהקשר האורן). נראה כי היינה בחר בצורת Fichtenbaum ולא הסתפק בשם Fichte (אורן), שבגרמנית מינו נקבה, אלא שבתוספת Baum (עץ, אילן) משתנה גם המין ו-Fichtenbaum הריהו זכר, והוא הנדרש להיינה ליצירת הניגוד זכר : נקבה (אורן לעומת תמרה, דקלה). האומנם בגלל "בעיה גרמנית פנימית" כזאת חייבת גם העברית (שבה קיים ניגוד זכר : נקבה בשמות העצים) להרחיב את האורן לעץ אורן?

גישתו של טנא נראית מתאימה להשוואת מילים מתורגמות הן ביחסן למקור הלוועזי והן בהערכתן זו לעומת זו בתרגומים אחדים. אולם האם השוואת מילים היא ממילא השוואת תרגומים? טנא עצמו קובע במאמרו הנ"ל: "איזה הוא התרגום הנאמן ביותר? תרגום זה הוא אותו תרגום שבו מתממש התוכן הגלוי והסמוי של השיר בשלמותו או לפחות במידה מרבית". ובדבריו (שם) "הנוסח הנאמן ביותר למקור והתרגום הטוב ביותר" הוא קובע: "שום מתרגם [מ-16 הנבדקים] לא העמיד נוסח בלתי מסומן זה בשלמותו, ולו רק מן הטעם הפשוט... שכל המתרגמים השתדלו לקיים את החריזה ואת המשקל, ובכורח החריזה והמשקל העמידו מקומות מסומנים באופן חיובי ביחס לנוסח שלפניו, וכך נתנו לתרגום חותם אישי". מדברי טנא משתמע כי יש להחשיב גם את התוכן הסמוי, שמימושו עשוי להיות ניכר מעבר להמרת מילה במילה. ואשר לחותם האישי, האם ייתכן תרגום ראוי לשמו ללא הקפדה על חריזה ומשקל, כלומר ללא חותם אישי? התרגום אינו עניין שולי בתרבות הגלובלית, ובספרות העברית הוא ממלא שליחות חיונית ורבת היקף. רבים מסופרינו ומשוררינו הנודעים זכו למוניטין על יצירות תרגום שהעניקו לקורא העברי. ביקשתי למצוא מה חושבים הם באשר לאיכות תרגומים ולהשוואתם, ומצאתי דברים לא מעטים פוקחי עיניים.

2. השוואה לשם מה?

מרב עיסוק בבדיקת תרגומים, בהשוואתם למקור ובהשוואתם זה לזה, נתקבלה נחיצות העניין וחשיבותו כדבר המובן מאליו. מקריאת חוות דעתם של כמה מתרגמים, ובהם מגדולי העושים במלאכה, מתעוררת שאלה כבדת משקל: האומנם?

הבלשן הנודע אברהם אברונין, במאמרו "לשון ביאליק בתרגומיו",⁸⁶ ממחיש בשורה של דוגמאות מתוך "וילהלם טל", בתרגומו של ביאליק, עד כמה כיוון ביאליק ביפי תרגומו לריתמוס העברי בלא לחטוא לרוח המקור ועד כמה תרמו שינויו לשכלול הנוסח, לגיבושו ולהעלאתו לכדי יצירה לעצמה. כן מדגים אברונין את עושר השפה ולהטי הלשון של ביאליק בתרגומו ל"דון קישוט", וקובע: "ביאליק בפתגם קטן מתורגם ב'דון קישוט' אינו פחות יותר בלשון מאשר ב'מתי מדבר'".

ביאליק עצמו, שהתבלט גם בתרגומיו, אמר דברים נוקבים לענייננו, המגבירים את סימן השאלה, כלהלן: "השיר [If לקיפלינג] באמת יפה וחזק וראוי לתרגום משוכלל, אם כי אינני בטוח, כי גם בתרגומו יעמוד כל טעמו בו. באמת שירים מסוג זה לא ניתנו לתרגום ממש, אלא הם טעונים 'אי־כִּדְיָכְטונג' על תרגום שירים ממין זה אמרו חכמינו: 'המתרגם פסוק כצורתו הרי זה בדאי, והמוסיף עליו, הרי זה מחרף ומגדף'";⁸⁷ ועוד: "התרגום הטוב הוא במידה ידועה מעשה אומנות קשה מן 'החיבור'... פעמים שצריכים לתרגם לא את השיטין עצמו, אלא מה שבין השיטין".⁸⁸

במכתבו אל ש' בן-ציון, שתרגם גם הוא את וילהלם טל, אומר ביאליק: "אפילו תרגום 'וילהלם טל' שלי לא היה מעכבני מלהוציא גם 'תרגום שני' שלך. יהא הפעם 'אחד מקרא ושניים תרגום'! ומה בכך? מובטחני ששניהם ימצאו להם את קהל קוניהם... יש בזה מה שאין בזה – והרבה 'סקרנים' בעולם שהתרגום הכפול יגרה את התיאבון שלהם לדעת, כיצד שני סופרים 'מתנבאים' נבואה אחת בשני סגנונים".⁸⁹

דברים דומים ומאלפים כותב עמינדב דיקמן, מגדולי המתרגמים בזמננו, בביקורתו על תרגומו החדש של אריה אהרוני לכתבי שלום עליכם (בהשוואה לתרגומו הישן של י"ד ברקוביץ):⁹⁰ "נטיית לבו של מתרגם מסור להצטייר בעיני עצמו כגואל ומציל ומתקן, אנושית ומובנת היא, ובכל זאת... לא זו הדרך... טוב יעשו הקוראים אם יזכרו שאין הספרות והתרגום כפופים למין חוקי התפתחות קווית כבמדעים. היחס בין תרגום ישן וקודם איננו כיחס בין 'חלונות '95' ו'חלונות 2001'. ובמקרה זה שלפנינו, אין כל ספק שאין ואין להוציא את ברקוביץ מפני אהרוני דרך 'ישן מפני חדש תוציאו'... צר המקום מלהוציא משפטי השוואות אבל יש ויש שבמקום שאהרוני 'מדויק ונאמן', שם ברקוביץ יפה ומבריק, כשם שיש ויש שבמקום שברקוביץ מוסיף ובודד וגורע ומשמיט, שם עוקב אהרוני בצמידות למקור".

עוד דעה נחרצת, ובאותה הרוח, קובעת פביאנה חפץ באחרית דבר לספר שלוש

86. מחקרים בלשון ביאליק ויל"ג, תל אביב תשי"ג, עמ' 112–120.

87. איגרות ביאליק, ניו יורק תרצ"ה, כרך ד, עמ' קעה.

88. שם, כרך ב, עמ' עט.

89. ידיעות גנוזים 67 (תשרי תש"ל), עמ' 475. מובא משמואל אבנרי, "ביאליק והאספקלריה

המטושטשת: על הגיגי המשורר ופועלו בשדה התרבות", הארץ תרבות וספרות, 6.9.2002.

90. הארץ ספרים, 31.1.2001, עמ' 8.

נובלות של סרוואנטס⁹¹ שתרגמה מספרדית בפסקה: "נאמנות רבה מדי למקור עלולה להביא לעולם גרסאות שעשויות לגרום מפח נפש לקורא. מפני שאותו מקור עצמו עשוי מילים חיות, מתנועעות, כאלה שלעולם לא ניתן יהיה למצוא להן מענה במילון". ונסיים בדבריה הנחרצים של המתרגמת הצעירה גילי ברהלל:⁹² "תרגום, ובעיקר תרגום ספרותי, יודע כל מי ששלח ידו בכך, אינו רק החלפת מילה במילה. תרגום מוצלח מעביר אווירה, כוונה, ומשמעויות שמעבר למילים. תרגום שאינו יותר מהחלפת מילה במילה עושה עוול למקור ומשניא עצמו על הקוראים". זוהי, אם כן, דעתם האחידה של בעלי הדבר, הקובעת, שבתרגום אין טעם בשקילת מילה כנגד מילה ומטבע לשון כנגד חלופו. לא עלה בידי למצוא מחזיקים בדעה האחרת, שדוד טנא היה מבססה ומקדמה.

3. חידת טנא

בניסן תשנ"ה (1995) השמיע דוד טנא הרצאה בסדנה בלשון העברית של המרכז הבינ-ארצי להוראת תרבות ישראל באוניברסיטאות, וחזר והשמיעה באותה שנה במכון מז"א של האקדמיה ללשון העברית לפני חברי אגודת המתרגמים. בהרצאתו זו פרסם בראשונה את "המודל המאפשר לתאר השוואה בין שני תרגומים ומעלה שהם תרגומים עבריים לשיר אחד". לי נראה שהיה זה דבר שבחידוש, כי לא זכור לי מודל מעין זה בדברו בסמינריון שניהל באוניברסיטה בהשתתפותי. בסוף־דבר למחקרו מציין טנא את חשיבותו של המודל כמתכון כולל, ללא הסתייגויות וחריגות, ומסיים במילים "את ההוכחה לכך אביא במחקר הבא שנושא 'אחד־עשר'⁹³ תרגומים של השיר הידוע העורב לאדגאר אלן פו". מילת המפתח באמירה זו היא "ההוכחה". וכי איזו הוכחה נדרש טנא להביא עוד לפני שנתעוררו השגות וערעורים על המודל הראשון שעבד? לא זכה דוד טנא ולא זכינו אנו לראות במימוש שאיפתו זו, ו"ההוכחה" שיטתו נותרה כחידה. לי נראה, שהוא בחר ב"העורב" כמייצג הקוטב הנגדי – שיר רב־כמות – לעומת "האורן והתמרה", שהוא שיר גמוד וקל להדגמה. אילו נעשה על ידיו הדבר, ייתכן שהייתה בכך תשובה להסתייגות שהבעתי בראש פרק זה. אולם ניתן להניח, שהזדקקותו להוכחה נוספת (ושמא במתכונת מתוקנת, או מורחבת, או מסויגת) מעידה על הרהור שני, שהדריכו לאחר שהעלה את המודל הראשון והציגו כשיטה חובקת־כול. לא נותר אפוא אלא לנסות לבנות מודל אחר, וגם אם לא יכוון לדעת טנא, הבלתי נודעת, הרי לפחות יומרץ בעטִיה וייבנה מכמה ממרכיביה. לאור כל האמור לעיל נראה לי, שבדיקת תרגומים ייטב לעשות לא בהשוואת מילים

91. הארץ, תרבות וספרות, 24.1.2003, במאמר "המופת של תרגום הכוזב".

92. מתרגמת ספרי הארי פוטר, הארץ, 21.7.2000.

93. תמוה המספר 11 בעוד שעד כה ראו אור 10 תרגומים בלבד. ייתכן שהיה בדעת טנא להוסיף תרגום משלו, כדרך שנהג במחקרו על שירו של היינה.

או מושגי יסוד, אלא בבחינת הנאמנות למקור מצד הנוסח, כשהיחידות הנבדקות הן שורות, או קטעי שיר. להלן הצעתי.

4. קביעת הקרבה למקור מבחינת התוכן
לצורך קביעה זו יש לתרגם קטע משירו של פו תרגום מילולי ו"מדויק" (שטנא מכנהו "יבש") רכיב כנגד רכיב, ללא כל יומרות ספרותיות וקצביות, ולהציג מולו את הטקסט המקביל בכל אחד מהתרגומים לעברית. כאמור לעיל, תרגומו של ח"ד נוסבויס הוא חריג בשפתו המשכילית ובפריצתו תבניות וקצב, לפיכך נוציא אותו מכלל ההשוואה ונערכנה לתרגומים האחרים: תחילה לשני תרגומי ז'בוטינסקי (ואגב כך נעמוד על מידת היבדלותם זה מזה) ולאחר מכן ליתר התרגומים, שנעשו בידי בני זמננו. בהשוואה זו נבחן את הקרבה מצד הנוסח לפי השורות, ולכל שורה ושורה נציין את הקרבה בספרות מ-1 (הנמוכה) עד 5 (הגבוהה). לא יקשה לבחור בקטע הבוחן, שכן הבית הראשון ושורתו הראשונה כבר מערימים אתגרים מגרים למתרגם; והרי התרגום המילולי ה"יבש".

השורה	הערות	ציין הקרבה
שורה 1	פַּעַם בקדרות חצות-ליל בעודי מהרהר, קלש ויגע ז'בוטינסקי 1 כחצות ליל נקור וסער, עת אני, יגיע-צער ז'בוטינסקי 2 כחצות ליל [קור וסער] עת אני, שבור הצער	3 2
שורה 2	בכרך ישן ומוזר של לימוד שנשכח ז'בוטינסקי 1 בנשכח מספרי סתר הסתכלתי נָם וְעַר ז'בוטינסקי 2 בספרי חכמה נשכחת הסתכלתי נִים וְעַר	2 3
שורה 3	בעודי מרכין ראש, כמעט מנמנם, פתאום בא קול נקישה ז'בוטינסקי 1 וְשִׁנְתִּי כמעט מושלת – מִין קשקוש נשמע בדלת ז'בוטינסקי 2 בא קשקוש סתום בדלת, קל כִּפְּק יד נחשלת	4 3

שורה 4	כשל מישהו דופק קלות, דופק על דלת חדרי ז'בוטינסקי 1 קול כפֿפֿק יד נבהלת, השואל מקלט לגר ז'בוטינסקי 2 יד חוששת, יד שואלת מחסה לדל או גר	נבהלת – אין; מקלט לגר – אין אחיזה; חדרי – הושמט ונבלע ב"דלת"; חוששת...שואלת – מיותר; אין אזכור לחדר; מחסה לדל או גר – אין אחיזה במקור	1 0
שורה 5	זה אורח / מבקר כלשהו, מלמלתי, הדופק על דלת חדרי ז'בוטינסקי 1 "זה אורח" – כה לחשתי – זה אורח, זר או גר ז'בוטינסקי 2 "זה אורח" – כה לחשתי – זה אורח, זר או גר	לחשתי – לא מתאים; זה אורח – חזרה מיותרת; זר או גר – חזרה על ייתור קודם	1 1
שורה 6: הפזמון	זה בלבד ולא יותר ז'בוטינסקי 1 זה אורח, לא יותר ז'בוטינסקי 2 זה אורח, לא יותר	זה אורח – חזרה מיותרת בשנית; זה אורח – חזרה מיותרת בשנית	3 3

סיכום ציוני הקרבה בתרגומי ז'בוטינסקי:

בתרגום 1: 14 (מקרב 30 האפשרויות).

בתרגום 2: 12 (כנ"ל).

כלומר בתרגום שנועד להיות המתקן יותר התרחק ז'בוטינסקי מהמקור.

קביעת הקרבה ביתר התרגומים:⁹⁴

שורה 1	פעם בקדרות חצות-ליל בעודי מהרהר, חלש ויגע		
אורלנד	פעם בחצות ליל-נכא, עת עיפתי שוט ולכת	שוט ולכת – תוספת ללא אחיזה, למרות הקשר לשורה הבאה; אין נזכר הרהור	3.5
בן-גריון	באישון ליל שכול ואבל, ואני, נלאה מהבל	שכול ואבל – סטייה שרירותית; הבל – כנ"ל (להמצאת חרוז)	2
כוכב	פעם בליל דכדוך ורוח, בעוד רכנתי, חלוש אין כוח	רוח – מיותר, וחרוז מפוקפק לכוח; רכנתי (במקום הרהרתי) – מקדים לשורה הבאה	3.5
פרידמן	פעם בחצות ליל-סער, בעיני נלאה מצער	סער – מיותר; חרוז לצער שנועד להיות קרוב לקדרות	3.5
בנאור	לילה קר פרוץ לרוח – בעודי הוגה שְחֻחֶה	קר, פרוץ לרוח – תוספות ללא אחיזה	3

94. כמוסבר לעיל, תרגום נוסבויס לא נכלל בבדיקת ההשוואה.

סלע	פעם בחצות ליל סער, בעיני נלאָה מצער	סער – מיותר; נלאה מצער – ראה פרידמן; כאן נוסף הרכיב בעיני	4
ניר	בחשכת חצות הלילה, כשאני, לבי עלי רע	בחשכת – מיותר; לבי עלי רע – תוספת שרירותית	2

עד כאן לצורך הדגמת השיטה, הנראית לי עדיפה, באשר על פיה אפילו שיר רב שורות ומילים ועתיר תרגומים כ"העורב" יוכל לעמוד במבחן ההשוואה ולהניב תוצאות בערכים מספריים בהירים וחד-משמעיים.

טז. סיכום: עוד עורבנו חי!

למעלה מעשרים שנה חלפו מאז נסחפתי אל מעוף העורב של א"א פו ועקבתי בשקידה אחרי עשרת תרגומיו לעברית – תחילה אחר שני תרגומי ז'בוטינסקי, ובעקבותיהם יתר התרגומים שהופיעו אחריהם, מהם שראו אור בעודי שקוע בעבודתי זו. במהלך עשור אחד, מ־1983 ("כוכב") עד 1993 (ח' ניר), הופיעו חמישה תרגומים זה אחר זה. ומאז לא נוצר תרגום נוסף, כאילו פגו סודו וקסמו של העורב וחלף האתגר לתרגם אותו. כששבתי לעיין בסוגיה זו ביקשתי לגלות דברים שאיבדו מתוקפם, אם בשל התיישנות, אם בשל גילויים שנחשפו, אם מטעויות שנתבררו ואם משינויי טעם, לשון וסגנון – ולא נתגלגלו לידי ממצאים מכל אלה.

בכורתו של ז'בוטינסקי (בתרגומו השני) נותרה איתנה חרף שמונה הניסיונות שנתעוררו להעמיד לה תחליף. ובכל זאת נתגלגל ונתגלה דבר שהפתיעני: בחיטוט שגרתי באינטרנט בערך "העורב" נודע לי כי באחרונה נוספו עוד שלושה תרגומים לעברית של "העורב", משל אליהו ציפר, רות פלדי ויעקב שקד; ואלה מעידים בבירור שלמרות הקיפאון שפקד את המתרגמים לא פג קסמו של העורב, ועוד נשוב ונשמע את קרקורו העברי. כי עוד עורבנו חי! ועוד נתכנו לו עלילות, כי עוד ידונו וידושו בו סוקרים וחוקרים שישוּבו, כמוני, להגביה עוף עם עורבו של פו ועם מתרגמיו.