



## הכוכבים שנשארו בחוץ / אברהם בלבן

### חלק ב

#### פרק ו

### הדובר בשיר הלירי

1. מבוא. 2. הדובר בשיר הלירי. 3. דרכי המסירה הרווחות בשיר הלירי. 4. דרכי המסירה המציינות את שירי 'כוכבים בחוץ'.

#### 1. מבוא

ביקורת 'כוכבים בחוץ' לא נטתה לערוך הבחנות בין קבוצות שירים שונות הכלולות בספר<sup>1</sup>. המבקרים, מעריצים ושוללים כאחד, הרבו לדבר על "האימז' האלתרמני", או על הרתמוס האלתרמני<sup>2</sup>, בהתעלמם מכך שבספר מצויות קבוצות שירים השונות זו מזו במרבית מרכיביהן. התעלמות זו הולידה, בין השאר, את הטענה, כי בשירי 'כוכבים בחוץ' קיימת 'הצורה' כגורם עצמאי, שאיננו תמיד משרת את תכני השיר. עיון בקבוצות השירים השונות מגלה גיוון רב בדרכי העיצוב, ובעיקר – אם התואם הרב הקיים בהן בין כל מרכיבי השיר. כנקודת-מוצא למיון השירים לקבוצות תשמש לנו ההבחנה בין סוגי הדוברים המשמשים בשירים<sup>2</sup>.

#### 2. הדובר בשיר הלירי

הדיון בבעיות שבהן עוסק חלק זה מחייב הסתמכות על כמה מושגי-יסוד ברטוריקה של השירה, למרבית הפליאה לא זכתה רטוריקה זו לפיתוח תיאורטי נרחב, והאבחנות וההשגות המתחייבות ממנה לא הגיעו אף לחלק ממידת החידוד והדיוק שלה זכו בעשורי השנים האחרונות מושגי הרטוריקה של הסיפורת<sup>3</sup>. מיעוט העיסוק במרכיב זה של השיר מוזר הוא, שכן יש לו חשיבות רבה בעיצובו של השיר השלם. כך, למשל, רק סביר להניח, כי שיר הכולל מונולוג יהיה שונה בטון ובתחביר, בקומפוזיציה ובלשון הפיגורטיבית, משיר המוסר את רצף רשמיו של הדובר, או את "זרם התודעה" שלו<sup>4</sup>. הדיון בסוגיו של הדובר בשיר הלירי ייערך מתוך התכוונות לצרכים הפראקטיים של תיאור הדובר בשירי 'כוכבים בחוץ', אך יש לו השלכות על השירה הלירית בכללה.

המונח 'דובר' מצביע על האיש המדבר, **המשמיע** את הדברים הכלולים בשיר. החוקרים המעטים הדנים בסוגיה זו מציינים כי בכל שיר פונה הדובר אל נמען כלשהו, ויש, לכן, לבחון את טון דבריו ואת מערכת יחסיו עם הנמען. ואכן, שירים לא מעטים מעצבים דובר הפונה אל נמען כלשהו. אולם בצד שירים אלה נמצא שירים רבים שבהם הדובר כלל איננו מדבר. האם בשירים 'הסער עבר פה לפנות בוקר' ו'רועת האווזים' הדובר מדבר? האם הוא פונה בהם אל נמען כלשהו, והאם "דבריו" מאופיינים על ידי יסודות רטוריים המציינים "דיבור"? ניתן לטעון, כפי שטוענים החוקרים הנזכרים, כי בכל שיר מדבר הדובר, וכי בהיעדר נמען, הקורא הוא הנמען. אולם במקרה זה ל"דיבור" משמעות מטפורית בלבד, השונה לגמרי מן המשמעות שיש ל"דיבור" בשירים כ'על קביים אליך' ו'בהר הדומיות' המעצבים סיטואציה של דיבור.

יש להעיר, כי השיר הלירי אינו כתוב בימינו לקריאה בקול, אלא לקריאה דמומה, וההבחנה בין דובר מדבר לבין דובר שאינו מדבר היא, לכאורה, מיותר, השוואה לסיפורת עשוייה להבהיר נקודה זו. כמו השירה הלירית אף הסיפורת מיועדת לקריאה דמומה, ואולם במסגרת העולם הבדוי הנבנה בה נמצא דמויות **מהרהרות**, או **הוגות**, ודמויות **המדברות** זו עם זו. 'זרם התודעה' של הדמויות ודבריהן, מאופיינים, בדרך כלל, על ידי יסודות תחביריים ואחרים.

מן הראוי עוד לציין, כי עצם קיומו של נמען אין בו כדי לעצב "דיבור". יש לבחון באיזה מידה כולל השיר יסודות הממחזים, או המממשים את הפנייה. יסודות כאלה יכולים להיות חזרות לשוניות, הבאות לשכנע או להפציר, משפטים חסרים או מקוטעים, מלות הצבעה ומלות קריאה ועוד. גם הטון, הרתמוס, והקומפוזיציה, עשויים, כמובן, להשתתף בעיצוב הדיבור.

סוגייה נוספת הקשורה לענייננו היא הטון. ההבחנה בין דובר מדבר לבין דובר אשר איננו מדבר מעוררת קושיות לגבי הטון המעוצב בשיר. שכן, אם בשיר הכולל סיטואציה של דיבור מצביע הטון על נעימת קולו של הדובר, על מה מצביע הטון בשיר שדוברו איננו מדבר? ניתן לענות על שאלה זו על ידי הבחנה בין שניים ממרכיביו העיקריים של הטון: עוצמתו והעמדה הריגשית המובעת בו. את עוצמת הטון ניתן לתאר על פני רצף, שבקצהו האחד טון גבוה, פאתטי (צעקה, קריאה) ובקצהו האחר טון נמוך (אמירה אדישה או מתאפקת, אמירה שיש בה אנדרסטטמנט או אירוניה). עוצמת הטון יכולה להיות אחידה לכל אורך השיר, ויכולה להשתנות במהלכו.

העמדה הרגשית של הדובר יכולה לנו המתפעלות והתרגשות, מצד אחד, לאדישות גמורה מצד שני. יש, כמובן, להבחין בין הלך רוחו של הדובר לבין תוכנו הספציפי. הלך רוח נסער עשוי להתקשר להתרגשות שבשמחה, אך גם לצער רב. הלך רוח רגוע עשוי להצביע על שלוה ונועם, או על אדישות והשלמה.

נשוב כעת לשאלת הטון בשירים המעצבים דיבור ובשירים שאינם מעצבים סיטואציה של דיבור:

כאשר הדובר **מדבר** ניתן לאפיין את הטון באמצעות שני המשתנים הנדונים (עוצמתו והעמדה הרגשית שהוא מביע). לעומת זאת, כאשר הדובר איננו מדבר ניתן לאפיין את הטון רק באמצעות העמדה הרגשית הבאה בו לידי ביטוי. ניתן לומר לגבי דובר כזה כי הוא 'מתבונן בשלווה' בנוף

שסביבו, כי הוא 'מתפעל' מנוף זה, או כי 'הוא נזכר בגעגועים בימי ילדותו', אך לא ניתן לאפיין את נעימת קולו.

### 3. דרכי המסירה הרווחות בשירה הלירית

מסגרותיו הרטוריות והדרמטיות של השיר הלירי מורכבות מכפי שניתן לסבור למקרא הדיונים הביקורתיים בסוגייה זו. כך, למשל, בשיר 'מעבר למנגינה' סיטואציית המסירה של הדובר כלל אינה מפותחת, ומידת הדרמטיות שלה, לכן, נמוכה, ואילו בשיר 'חיוך ראשון', לעומת זאת, מתואר הדובר בהווה, בסיטואציה הכוללת קונפליקטים שונים (בין הדובר לבין עצמו, בינו לבין אהובתו). המונח "דרמטי" משמש כיום בידי החוקרים בכמה הוראות שונות. לפני שאתאר את מרכיביו הדרמטיים של השיר הלירי אבהיר בקצרה את המשמעויות שיציין מונח זה להלן. בדיונים על הדרמה חוזרים ארבעה יסודות עיקריים, הנגזרים כולם ממובנו המקורי של השם 'דרמה' (פעולה), ומאופיה של היצירה הדרמטית:

- א. ההתרחשות הנמסרת היא בהווה, והיא מובאת ללא תיווך של מספר.
- ב. בהתרחשות נוטלות חלק דמויות מאופיינות.
- ג. יסוד חשוב לפיתוח העלילה – הקונפליקט.
- ד. היעדר מספר, וקיומן של דמויות מאופיינות, יוצרים חציצה בין גיבורי העלילה לבין המחבר. אמנם, גם ביצירה הדרמטית באה לידי ביטוי אישיות המחבר, אך אין היא מבטאת עצמה במישורן, כבשיר הלירי, אלא בעקיפין.

מידת הדרמטיות של הדובר, במובנים א.ב. ו-ד. שונה בשירים שונים. ניתן לתאר הבדלים אלה על סקאלה, שבקציה האחד דובר אשר סיטואציית המסירה שלו כלל איננה מפותחת, ובקציה השני – דובר השייך לעולם הנבנה ביצירה והמבצע פעולה של דיבור. בסקאלה זו חמישה שלבים אופייניים: א. מצבו של הדובר בעת המסירה אינו נמסר, וניתן רק לומר כי 'הוגה' או 'מספר' על מראה או התרחשות שהותירו עליו את רישומם. אם הוא מתאר התרחשות כלשהי, הסתיימה התרחשות זו לפני שהחל הדיווח עליה, ובמהלך דיווח זה לא מתגלות בה פנים חדשות<sup>5</sup>. אם הוא מוסר דברי הגות, אלה סוכמו ולובנו על ידו לפני שהחל הדיווח עליהם, ובמהלך דיווח זה לא מתגלות בהם פנים חדשות. מבחינה דרמטית ורטורית דומה מצבו של דובר זה למצבו של "המספר הכל-יודע" בסיפורת.

ב. דברי הדובר נטועים במקום מסויים ובזמן מסויים. הדובר מתאר סיטואציה הווית, או מתאר בלשון הווה מראה כלשהו, ומצבו בעת המסירה מפותח, או, לפחות, מרומז. יש לציין, כי בצד שירים שבהם הדובר ומצבו נזכרים במפורש, נמצא שירים לא מעטים שבהם אין הדובר נזכר כלל. אך, למשל, ב'הסער עבר פה לפנות בוקר' מתמקדים הדברים בנופי העיר ואין הם מתייחסים כלל לדובר. עם זאת, ניתן לומר, כי הדובר בשיר זה מתבונן בהווה במראות שלפניו, הוא המבחין ביסודות המקיימים עדיין קשר עם הסופה שחלפה והוא הנהנה מריח הגשם הנישא באויר.

בשירים המוסרים דברי הגות יכולה דמות הדובר להיות במרכז הדברים או בשוליהם. ההגות נמסרת במהלכה והדובר אינו יודע, כביכול, מראש, לאן יובילוהו הרהוריו. בשיר המוסר אירוע שקרה בעבר – מעוצב אופן ההיזכרות<sup>6</sup>.

הדובר, שהוא חלק מן העולם הנבנה ביצירה, יכול להבליט את פעולת הסיפר או להצניעה. העלמת פעולת הדיווח אופיינית לשירים המוסרים את מהלך הרהוריו של הדובר, או את "זרם התודעה" שלו. הדובר בשירים אלה אינו מודע, כביכול, לקיומו של נמען כלשהו, או לקיומו של קורא, והשיר מהווה החצנה מילולית של אירוע נפשי כלשהו. הרושם שהדובר איננו מדווח, נתמך על ידי העובדה שהדברים הנמסרים הם, לכאורה, דברים שבין הדובר לבין עצמו, ואינם אמורים להישמע על ידי קהל כלשהו. לרושם זה תורמות שתי תופעות נוספות:

א. השירים בדרך כלל אינם כוללים דברי פרשנות, והם מורכבים, בעיקרו של דבר, מאימז', או סידרת אימז'ים, המביעים בעקיפין רעיון כלשהו, הלך רוח או אווירה.

ב. השירים כוללים בדרך כלל משפטים אליפטיים רבים, המדגישים את העובדה שהדובר אינו מודע, כביכול, לפעולת הדיווח, והוא מסתפק בהבעה בלתי שלמה של רשמיו. משפטים אלה מושכים את תשומת הלב אל מצבו ותחושותיו של הדובר, ומצניעים את העובדה שהוא מבצע פעולה של דיווח<sup>7</sup>. ניתן לומר, כי כאשר קיימת חפיפה בין סיטואציית המסירה לבין העולם הנבנה בשיר – מוצנעת פעולת הדיווח. כך הדבר בשירים בהם הרהורי הדובר, הנמסרים במהלכם, נסובים על תחושותיו בהווה, או על מראה כלשהו שלענינו. תופעה זו בולטת במיוחד כאשר השיר אינו מוסר את הרהורי הדובר, אלא מנסה ליצור אשלייה של שיקוף "זרם התודעה" שלו. עם זאת, הצנעת הדיבור, בדרך כלל, אינה מוחלטת, ובצד המשפטים הקטועים, האליפטיים, נמצא על פי רוב משפטים בעלי אופי אינפורמטיבי מובהק.

ג. מסירה מומחזת. הדובר מתאר בלשון הווה מראה, או התרחשות, המעוררים את התרגשותו. התרגשות זו מצויינת על ידו במפורש, בדרך כלל, והיא באה לידי ביטוי אף ביסודות תחביריים ופיגורטיביים המאפיינים דיבור נרגש. ניתן לכנות דרך מסירה זו – מסירה מומחזת. הדובר בשירים אלה אינו פונה אל נמען כלשהו, אך המסירה המומחזת יוצרת רושם של דיבור. רושם זה מתחזק על ידי הפניות והקריאות הכלולות, בדרך כלל, בשירים אלה.

כמו בתבנית הדרמטית הקודמת, אף בתבנית זו סיטואציית המסירה עשויה להיות מפותחת או מוצנעת. במקרה הראשון מעצב השיר סיטואציה הווית ומפרט את רקעה התמונתי ואת מעשיו של הדובר. כך הדבר במרבית שירי העיר הכלולים בקובץ 'כוכבים בחוץ'. בקוטב השני נמצא תיאור נלהב של מראה או התרחשות כלשהי, אך סיטואציית המסירה אינה מפותחת. כך, למשל, בשיר 'הנאום' מתאר הדובר בהתרגשות את אווירת הנאום, ואף קורא בהתלהבות "הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים, / הה, תפארת חייו ומותו של הנאום", אך על זמנה ומקומה של סיטואציית המסירה אין השיר מוסר כל פרטים, והדובר, כנאום צנוע, כלל אינו מזכיר את עצמו. אפשרות ביניים מהווה השיר 'הדלקה': הדובר מתאר אירוע בשעת התרחשותו, אך נוכחותו בזירת ההתרחשות משתמעת רק מדרך תיאורם של המראות ואינה נזכרת במפורש.

ההמחזה יכולה להתחיל בראשית השיר, או בנקודה כלשהי במהלכו. בשיר המומחז מראשיתו התחולל התהליך הריגושי שקדם להמחזה, כביכול קודם שהשיר החל. כאשר מתחילה ההמחזה באמצע השיר היא מציינת מפנה בתהליך הריגושי המעוצב בשיר.

ד. מונולוג. הדובר פונה אל נמען כלשהו, והשיר כולו הוא הדברים המושמעים באוזני הנמען. מן הראוי להבחין בין מונולוג המתאר מצב הווי, לבין מונולוג הנסב על דברים שאירעו בעבר. במקרה הראשון קיימת חפיפה בין סיטואציית המסירה לבין עולמו הבדוי של השיר, והפנייה אל הנמען ממומשת, בדרך כלל, על ידי יסודות שונים, סמנטיים ורטוריים. מונולוג כזה עשוי לכלול רמזים לזמן המסירה ומקומה, אך אלה אינם הכרחיים, שכן הרושם של התרחשות הווית נוצר על ידי אופיים של הדברים המושמעים, על ידי הקומפוזיציה, התחביר ועוד, ובדרך כלל גם על ידי מלים המציינות זמן ומקום כ"כאן", "פה" ו"עכשיו". המונולוג הממומש כולל, בדרך כלל, משפטים המעידים על מודעותו של הדובר לקיומו של הנמען (דבריו כוללים קריאות, בקשות והבטחות)<sup>8</sup>.

במונולוג המאיר התרחשות שאירעה בעבר, נוצר מישור התייחסות נוסף, המבליט את פעולת הסיפר. המסירה במקרה זה אינה בהכרח מומחזת. יש לחזור ולהדגיש, כי עצם קיומו של נמען אין בו כדי לעצב מונולוג. יש להבחין בין שיר המממש את פנייתו של הדובר, לבין שיר שבו אין הפנייה מלווה בסמנים נוספים המציינים "דיבור". בשירים מן הסוג האחרון עשוי הדובר להיות בעמדה הרטורית הראשונה, או השנייה (ראה לעיל), והפנייה אינה אלא תחפושת, שלה תפקידים רטוריים שונים.

הנמען יכול להיות דמות מאופיינת כלשהי, או קהל בלתי מאופיין (קהל הקוראים הפוטנציאלי של השיר), שאיננו חלק מן העולם הבדוי. במקרה הראשון עומדים בדרך כלל יחסי הדובר ונמענו במרכז. במקרה השני יכול הנמען להיות במרכז התמונה או בשוליה. בין שתי אפשרויות אלה ניתן להבחין באפשרות נוספת: הדובר פונה אל קהל בלתי מאופיין, השייך לעולם המעוצב בשיר. במסורת של השירה הטרוכאדורית נמצא דובר הפונה אל הקהל המאזין לו, בעצות, בקשת עזרה וכו'. נמען שהוא 'הקהל שמול הבמה' נמצא, כמדומני, בשירים 'ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית', 'מזכרת לדרכים' ו'בת המוזג'.

הדמות שאליה פונה הדובר אינה בהכרח לידו. פנייה אל נמען שאיננו נוכח מעידה בשירים רבים על הנוכחות החזקה שיש לנמען בעולמו של הדובר, למרות, או בשל, היעדרו. על נוכחות זו מספר הדובר בכל שירי האהבה הכלולים ב'כוכבים בחוץ'.

נזכיר עוד, כי קיימים נמענים שאינם דמויות אנושיות. האוביקט, או התופעה אשר אליהם מפנה הדובר את דבריו, יכולים להיות נושא השיר ('קרקס', 'בית ישן ויונים') והם יכולים להיות רק אמצעי ליצירת סיטואציית דיבור, מבלי שהם, או היחסים עמם, נדונים בשיר.

ה. מונולוג דרמטי. הדובר פונה אל נמען נוכח, ומתאר, בעקיפין את ההתרחשות שבה ממוקם דיבורו. לפנינו, למעשה, סצינה דרמטית קצרה. כך, למשל, בחיוך ראשון' פונה הדובר אל אהובתו, ומתאר את רגעי פגישתם. האופי הדרמטי של השיר מודגש גם על ידי העובדה שהדובר בשירים אלה מאופיין, בדרך כלל, על ידי שם משלו. המונולוג הדרמטי נחשב בחקר השירה לז'נר נפרד. ובדרך כלל מוקדש לו פרק נפרד במסגרת העיון בשיר הלירי. אינה בת' שנס, במאמרה על המונולוג הדרמטי [48], מונה את מרבית

מרכיביו של המונולוג הדרמטי, כפי שתוארו על ידי החוקרים השונים. היא מציעה להבחין בין דוגמאות מושלמות של מונולוג דרמטי, לבין דוגמאות שאינן מושלמות, ודוגמאות שבהן המונולוג הדרמטי הוא פורמאלי בלבד. מונולוג דרמטי מושלם כולל שבעה מרכיבים: 1. דובר, 2. נמען, 3. אירוע, 4. השפעת גומלין בין הדובר לבין הנמען, 5. חשיפה של אופי, 6. פעולה דרמטית, 7. הפעולה מתרחשת בהווה. במונולוג דרמטי פורמאלי שלושה מרכיבים בלבד: דובר, נמען ואירוע.

יש להוסיף, כי קיים סוג נוסף של מונולוג דרמטי, שבו אין כל נמען. במונולוגים אלה, שהם בדרך כלל ארוכים יותר, אין הדובר מתאר רק את מצבו בהווה, אלא אף את עברו, והוא מביע את השקפת עולמו ועושה את חשבון נפשו (ראה, למשל, 'צדקיהו בבית הפקודות' של יל"ג).

חמשת האפשרויות הרטריות שנדונו לעיל מהוות נקודות-ציון אופייניות על פני רצף של אפשרויות. בשירים לא מעטים אפשרויות אלה אינן מופיעות בטהרתן, אלא כוללות יסודות מן האפשרויות הסמוכות להן. כך, למשל, עשוי שיר המוסר את רצף רשמיו של הדובר לכלול יסוד מצומצם של המחזה (וראה פתיחת 'הנה העצים'); שיר הנמסר על ידי דובר אשר סיטואציית המסירה שלו איננה מפותחת עשוי לאפיין במקצת את הלך רוחו של הדובר בעת המסירה, ולהחזיר על ידי כך לשיר יסוד של האפשרות הרטרית השנייה (וראה, למשל, סיומו של 'לילה שרב'). תבנית הרטרית של שירים אלה נקבעת על ידי היסוד הרטורי הדומיננטי שבהם.

יש עוד להוסיף, כי זיהוי האפשרויות הרטריות המופיעות בשיר מותנה לעתים באינטרפרטציה של השיר. זיהוי הנמען (האם הדובר פונה אל נמען כלשהו, או אולי אל עצמו), וקביעת סיטואציית המסירה, הם בשירים לא מעטים, פועל יוצא של מסקנות פרשניות.

חמש האפשרויות הרטריות הנזכרות נעות מן האפשרות הפחות דרמטית (במובנים א.ב. ו-ד.) לעבר האפשרות הדרמטית ביותר. להשלמת התמונה יש להוסיף, כי מידת הדרמטיות של סיטואציית המסירה אינה חופפת בהכרח למידת הדרמטיות הכלולה בעולמו הבדוי של השיר. דובר המקביל למספר הכל-יודע יכול למסור דברי הגות, או לתאר סיטואציה רווית מתח שאירעה בעבר. חוסר חפיפה זה בולט בשירה הסיפורית, שבה על הרוב סיטואציית המסירה אינה מפותחת כלל, ואילו העולם המתואר כולל, בדרך כלל, יסודות דרמטיים מובהקים. על מנת לתאר את תבניתו הדרמטית של השיר יש, לכן, להתבונן בסקאלה נוספת, שבקציה האחד דברי הגות, ובקציה השני – התרחשות. דרמטיות מירבית נמצא, אם כן, בשיר שבו כלולים יסודות דרמטיים הן בסיטואציית הדובר, והן בעולם המשתקף מדבריו, כך הדבר, בדרך כלל, במונולוג דרמטי. האפשרות הקוטבית האחרת היא שיר המביע דברי הגות, ואשר סיטואציית המסירה של דוברו אינה מפותחת.

להבחנות אלה ניתן להוסיף כמה הערות כלליות: א. כל אחת מן הנקודות על הסקאלה של "העולם" היא דרמטית יותר בכללה קונפליקט (מובן ג. של "דרמטי"). הקונפליקט יכול להיות בין הדובר לבין עצמו, או בינו לבין דמות אחרת כלשהי. גם דברי הגות או מראות עשויים, כמובן, לכלול קונפליקטים מסוגים שונים.

ב. כל אחת מן התבניות הרטריות היא דרמטית יותר בהצניעה את אקט הסיפור.

ג. הן מישור העולם דרמטיים יותר בכללם דמות מאופיינת [!?] (מובן ב. של "דרמטי").

#### 4. דרכי המסירה האופיניות לשירי 'כוכבים בחוץ'

חווית היסוד של ההלך-המשורר, ההתפעלות מן העולם, מעצבת את הטון הנסער המציין את מרבית שירי 'כוכבים בחוץ'. טון זה בא לידי ביטוי בשירי האהבה – במונולוגים, ובשירים המתארים את התפעמות הדובר מן המראות שסביבו – בדיבור המומחז. מונולוגים ודיבור מומחז נמצא בכחמישים מתוך ששים ושמונה שירי הקובץ יסודות של מונולוג ודיבור מומחז נמצא גם בשירים הכוללים כמה פרקים ('אל הפילים', 'תחנת שדות', 'מערומי האש'). שבעה שירים שבהם מתבונן הדובר במראות שלפניו ומהרהר במשמעותם, מעצבים את האפשרות הרטורית השנייה. רק שלושה שירים כתובים מן העמדה הראשונה ('כיפה אדומה', 'ליל שרב' ו'זמרה') ואף בהם קיים יסוד של המחזה.

בין המונולוגים ניתן להבחין בכמה טיפוסים נמענים: 1. הדובר פונה אל דמות אשר היחסים עמה הם במרכז דבריו, 2. הדובר פונה אל נמען אנושי ומדבר על גורלו של נמען זה ('שיר על-דבר פניך') או על תופעה כלשהי הקשורה בו ('השיר הזר'), 3. הדובר מדריך בעצותיו את קהל שומעיו ('מזכרת לדרכים', 'עד הלילה'), 4. פנייה אל אלוהים ('אגרת', 'הרים')<sup>9</sup>, 5. פנייה אל נמען דומם או אל תופעה קיבוצית ('בית ישן ויונים', 'קרקס').

העובדה שכרבע משירי הקובץ כתובים כמונולוגים מעידה על משיכתו של אלתרמן אל טכניקה זו, המאפשרת לדובר להביע בטון נרגש את חוויותיו. מספרם הניכר של הנמענים הרטוריים מלמד על נטייתו ליצור סיטואציית דיבור ולו פיקטיבית.

בין השירים אשר בהם מומחז הדיבור ניתן לראות שתי קבוצות עיקריות:

1. שירים שבהם מומחזים דברי הדובר מראשיתם. הפניות בשירים אלה, המופיעות במהלך הדברים, אינן מסמנות את ראשיתה של המחזה, אלא מהוות אמצעי המחזה נוסף. לקבוצת שירים זו שייכים כל שירי העיר, וכן שירים כ'הדלקה' ו'שערים לרווחה'.
2. שירים הנפתחים באקספוזיציה, אשר בבידודה יכולה להימסר מן העמדה הראשונה או העמדה השנייה. אקספוזיציה זו מכינה את הפנייה שלאחריה הן מבחינה תימאטית והן מבחינה ריגושית (בקבוצת השירים הקודמת התחולל התהליך הריגושי שקדם לדבריו הנרגשים של הדובר, כביכול לפני שהשיר החל). אחרי הפנייה מתפתחים השירים או כמונולוג (הדברים מופנים בשלמותם לנמען אחד), או כדיבור מומחז (הפנייה היא מקומית ובהמשך התיאור מופיעות פניות נוספות). הכיוון הראשון מיוצג ע"י שירים כ'יום פתאומי', 'ירח' ו'שיר שלושה אחים' (בשלושתם הפנייה היא אל אלוהים; הדובר מספר לו על תחושותיו ועל המתרחש על-פני כדור-הארץ). קומפוזיציה דומה נמצא אף בשיר 'עץ הזית': אחרי אקספוזיציה קצרה משמיע הדובר קריאת התפעלות ("מה קדושה שבועתו!") והוא פונה אל האדמה שעליה נטוע העץ, ובאוזניה הוא מתאר את "חתנה הגלמוד". דוגמא פחות מובהקת לכיוון זה מהווה השיר 'אל החורשה'. הטרנספורמטור "אומר לו", המקדים את הפנייה, מובא כאן בצד פעולות נוספות שהדובר חפץ לעשותן ("אוליכנו", "אורה לו"), ועובדה זו מחלישה את אשליית הדיבור.

הכיוון השני מיוצג ע"י 'תיבת הזמרה הנפרדת' ו'שדרות בגשם'. ב'תיבת הזמרה הנפרדת' פונה הדובר אל ה'אחים', ובהמשך – אל "בת שיריו", אל "תבל" (זוהי הפנייה המפותחת ביותר בשיר) ובסיום – אל "אדוני האדונים". בשיר 'שדרות בגשם', אחרי שהוא מתאר את הרקע הסיטואטיבי של דבריו, פונה הדובר אל "בתו", אל השדרה ואף אל אלוהיו.

בשבעה מן השירים מעצבים סיטואציית מסירה הווית, אשר אינה כוללת דיבור (האפשרות הרטרית השנייה). ארבעה מהם מופיעים זה ליד זה בסוף החטיבה הראשונה ('ליל קיץ', 'קול', 'הסער עבר פנה לפנות בוקר', ו'רועת האווזים'). בחטיבה הרביעית מופיעים שלושה שירים נוספים המעצבים עמדה זו. כך הדבר בשירים 'בדרך הגדולה' ו'הם לבדם' ובצורה פחות מובהקת ב'הנה העצים'. 'הנה העצים' נפתח בשני משפטי הצבעה ("הנה העצים במלמול עליהם. / הנה האויר הסחרחר מגובה"). בשיר שבו הדיבור מומחז היו משפטים אלה נתפשים כאמצעי המחזה נוספים, אך בשיר שלפנינו, בהיעדר אמצעי המחזה אחרים, הם עשויים להשתלב במסירה מן העמדה השנייה: הדובר מבחין בעצים המרשרשים, ובשקיפות האוויר הגבוה, ובהרהוריו הוא מנסה להבהיר לעצמו מהו אופי המגע שברצונו לקיים עמם. בשלושת הפרקים הבאים אתאר שלוש מקבוצות השירים שנדונו לעיל. אדון במונולוגים אל ה'את', בשירים המומחזים-מראשיתם (זוהי קבוצת השירים המרכזית בין השירים המומחזים, ובה באים לידי מיצוי אמצעי המחזה השונים), ולבסוף – בשירים המוסרים את רצף רשמיו והרהוריו של הדובר. אבקש להוכיח, כי קבוצת שירים אלה, אשר הבסיסי למיון הן דרכי המסירה השונות המשמשות בהן, נבדלות זו מזו גם במרבית מרכיביהן האחרים.

<sup>1</sup> יוצא דופן מבחינה זו הוא מאמרו של דן מירון, 'על שלושה שירי דרך' [21].  
<sup>2</sup> בקורס 'הסיטואציה בשיר הלירי', שנערך במסגרת החוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל-אביב, תשל"א, שמעתי מפי מר בועז ערפלי על סוגיה ועל דרכי עיצובה של הסיטואציה השירית. במהלך הקורס עמד המרצה על הקשרים השונים שבין סיטואציית הדובר לבין הסיטואציה המעוצבת בדבריו. על כמה מן המאמרים הנזכרים בהמשכו של פרק זה למדתי בקורס זה.

<sup>3</sup> תפקיד הקולות השונים המופיעים ביצירות הספרות הוא כתפקיד צבעי היסוד בצירור. או המפתחות השונים במוסיקה, קובע לה דריר בערך Voice and Address [42]. אולם הנחה זו אינה רווחת בחקר השירה. למעשה, לא הרחיק המחקר המודרני בסוגיה זו מעבר למיוניהם ה'נריסטיים' של אפלטון ואריסטו. לה דריר עצמו נשאר צמוד למיונים הקלסיים של אפלטון ואריסטו, ואינו נוגע בקולות השונים המעוצבים בשירה הלירית.

גם מיונו של ס. א. אליוט ב'שלושת קולותיה של השירה' [39] הוא ז'נריסטי: הקול הראשון, קולו של המשורר המדבר על עצמו, או שאינו מדבר אל איש, הוא הקול הנשמע בשיר הלירי; הקול השני, קולו של המשורר המדבר אל קהל סמוי, נשמע במונולוג דרמטי, ואילו הקול השלישי, קול המשורר המעצב דמויות בדויות ומגביל עצמו למידותיהן, הוא קולה של הדרמה.

אליוט נתן תנופה רבה לדיון באופיו הדרמטי של השיר הלירי, בהפנותו את תשומת לב החוקרים ליסודותיו הדרמטיים. התפישה על-פיה מהווה כל שיר דרמה קטנה, שבה אין אישיות המשורר מתבטאת במישרין, אלא באמצעות Objective Correlative, פותחה על-ידי החוקרים בשני כיוונים עיקריים: ראשית, השיר נתפש כמבע של הדובר, אשר אינו זהה למחברו של השיר. הדרמטיות של השיר, על פי תפישה זו, מקורה באופי האימפרסונאלי של השיר, במאבק שבין העמדות השונות המתרוצצות בלב הדובר, או במערכת יחסיו של הדובר עם הנמען. שנית, השיר נתפש כ"אוביקט", או כמבנה רב-שכבתי. על פי תפישה זו מקורה של הדרמה שבשיר הוא במתח שבין משמעויותיו הראשיות והמשניות, או, במלים אחרות,



---

במתח שבין המשמעויות הנמסרות במישרין ואלו המרומזות (מכאן הדגש על האירוניה), ובמתח שבין המרכיבים הלשוניים (מכאן הדגש על המטפורה). הויכוחים בין שתי גישות אלה הם עקרוניים, ולא הוצעו במסגרתם מיונים שיטתיים. דיונים בסוגיות אלה אצל ברוקס ווימסט [52], ווימסט [53], קריגר [44], גיגר [41], וינטרס [51] ואונג [46].

החוקרים המעטים הדנים באופי הדובר מציינים, בוריאציות קלות בלבד, כי בכל שיר פונה הדובר אל נמען כלשהו (ראה נלסון [45], בירדסלי [34], פרקין [47] וגייבסון [42]. בראואר [36], דן במרכיב זה של השיר ביתר הרחבה ממרבית החוקרים האחרים, אולם גם דבריו הם כלליים ביותר, ומתעלמים מן ההבדלים המהותיים הקיימים בין השירים השונים.<sup>4</sup>

דרך המסירה של השיר איננה גורם עצמאי בשיר. היא מעצבת את מרכיביו האחרים של השיר ומעוצבת על ידם. עם זאת, נראה בפרקים הבאים כי לתבניתו הדרמטית והרטורית של השיר השפעה רבה על המרכיבים האחרים המשמשים בשיר.<sup>5</sup>

עיצוב רגשותיו בעת הדיווח משמעו פיתוח סיטואציית המסירה.<sup>6</sup>

מעניין להשוות בנקודה זו את שירי יהודה עמיחי לשירי נתן זך. ברוב שירי עמיחי, המוסרים דברי הגות או זכרונות, אין סיטואציית המסירה מפותחת, בשירי זך, לעומת זאת, מוצגים ההרהורים כביכול במהלכם.<sup>7</sup>

הצנעת המסירה אופיינית לאימז'וזם האנגלי, והיא משתלבת עם מגמות מרכזיות באסכולה זו.<sup>8</sup>

מנחם פרי [25] מוכיח, כי בחלק ניכר משירי ביאליק משפיעה עובדת קיומו של הנמען על אופן המסירה.<sup>9</sup>

מונולוג הפונה אל אלוהים יכול לתפוש את האל כדמות, ולהעמיד את קשריה עם הדובר במרכז התמונה, ויכול, מצד אחר, להשתמש בנמען זה כבכתובת להשמעת דברים בעניין אחר כלשהו. במקרה הראשון יהיה לפנינו, בדרך כלל, שיר הכתוב כמונולוג מן הטיפוס הראשון (פנייה אל דמות); במקרה השני תלויה מידת מימושו של המונולוג במהות התופעה המתוארת ובאופי קשריו של הדובר עמה.