הכוכבים שנשארו בחוץ – אברהם בלבן

פרק ז'

המונולוגים אל ה'את'

1. מבוא. 2. תבניתם הדרמטית של המונולוגים. 3. הקומפוזיציה. 4. הרטוריקה והפיגורות. 4.1 היפרבולות. 4.2 מטפורות. 4.3 סינקדוכות. 5. עקרון הוריאציה במונולוגים. 6. אימז'ים. 7. הטון במונולוגים. 8. 'פגישה לאין קץ' ו'לבדך'. 9. סיכום

1. מבוא

בפרק זה יתוארו המונולוגים אל ה'את' הכלולים בשירי 'כוכבים בחוץ'. שירי ה'את' המובהקים הם 'פגישה לאין קץ', 'חיוך ראשון', 'עוד אבוא אל סיפך', 'בהר הדומיות', 'על קביים אליך', 'לבדך', 'את הלילה שלך', 'היאור', ו'אולי היד אותך'. השיר 'פגישה לאין קץ' יוצא דופן בין שירים אלה, שכן הדובר פונה בו אל תבל, ולא אל אשה אהובה, ואדון בו בהמשך בנפרד. גם לשיר 'לבדך' מקום מיוחד בין השירים הנזכרים, ואף בו אדון בנפרד.

2. תבניתם הדרמטית של השירים

למונולוגים מסגרת דרמטית מובהקת: הדובר פונה אל נמענת כלשהי, רומז לקשריו עמה בעבר ובהווה, ומדבר על עתיד קשריהם. דבריו כוללים בקשות, הפצרות נואשות, ואף הבטחות. אולם מסגרת דרמטית זו אינה שלמה: דברי הדובר מופנים אל נמענת אשר אינה נמצאת לצידו; אדרבא, הוא שב ומדגיש את ריחוקה ממנו. ראינו לעיל (פרק ב'), כי ריחוקה של האהובה נובע מאופייה של חווית האהבה המובעת בשירים אלה. הדובר, שאינו שב אל אהובתו בשל יראתו מן המיפגש עמה, או בשל משיכתו אל תבל, לא שכח את האשה שהשאיר מאחוריו. הוא מטעים, כי למרות ריחוקו ממנה מלווה אותו זיכרה בכל דרכיו. זכר זה מובע במלים נרגשות ב'בהר הדומיות' וב'חיוך ראשון', והוא נזכר, באופנים שונים, גם במונולוגים האחרים. עובדה זו מנמקת את תבניתם הדרמטית של השירים: אמנם ה'את' אינה לי הדובר, אך לזיכרה נוכחות רבת עוצמה בתודעתו, והוא פונה אליה כאילו היא עצמה ניצבת מולו. פנייה זו מצידו מדגישה כי הווית האשה עדיין חיה בלב הדובר, והיא מלמדת על סערת הנפש שהיא עדיין מעוררת בו.

יוצא דופן בתבניתו הדרמטית הוא השיר 'חיוך ראשון', המתאר את רגעי הפגישה של האוהבים. הפגישה עם האשה, ההיחשפות לנוכחותה רבת הזוהר מסומנת בבירור בבית השלישי ("גדולים, גדולים רגעי הסוף. כבי את הנרות. האור זועק לנוח. / פירש את שתיקתך. המרחבים שטים. אני נושם אויר בגובה מטורף. / את מעולם עוד לא חייתי בך. את ים שלי! את זכר המולדת המלוח!"). שורותיו האחרונות של השיר מציירות את רגע הפגישה ואת יחסם האמביוולנטי של השניים אל רגע זה.

בשאר המונולוגים סיטואציית המסירה אינה מפותחת. השירים אינם מוסרים היכן נמצא הדובר בשעה שהוא נושא את דבריו, ומה מעשיו בשעה זו. אחדים מהם אינם כוללים כל ציוני זמן; באחרים מתחוור, כי הדברים מושמעים בשעות הערב והלילה ('את הלילה שלך', 'אולי היד אותך' ו'היאור'). השירים גם אינם כוללים כמעט כל תיאורי רקע. בכמה מהם לא נמצא כל אימז', ובמיעוטם – אימז' או שניים, שתפקידם מטפורי או מטונימי. אימז'ים אלה אינם משקפים את סביבתו הקרובה של הדובר, אלא בעיקר את גרמי השמיים: ב'אולי היד אותך' מציע הדובר על "ירח בן שבועים", 'היאור' מסתיים בתיאור ענן שיצא "אל סף אופק", וב'את הלילה שלך' מובא אימז' של קול הרעם.

העובדה שסיטואציית המסירה של הדובר אינה מפותחת אינה מטשטשת את הרושם הברור של דיבור הנטוע בהווה. רושם זה נבנה על ידי הטון הנסער, ועל ידי השינויים החלים בון זה. השירים גם מרבים במלים כ"פה" ו"עכשיו" ('על קביים אליך', 'את הלילה שלך', 'בהר הדומיות', 'אולי היד אותך'), ובאחדים מהם נמצא ציוני זמן מיודעים: "הערב" ('היאור'), "הלילה" ('אולי היד אותך'). יתר על כן, בחלק מן השירים קשורה הפנייה אל האהובה באירוע כלשהו שקדם לה, ובאחרים היא משקפת את התרגשות הדובר שעה שיחסיו עם האהובה הגיעו לשלב חדש. ברקע של השיר 'את הלילה שלך' נמצאת ציפייתו הנכזבת של הדובר לאהובתו; 'היאור' מתאר שעת ערב, שבה נכון הדובר לפגוש סוף סוף את האשה ש"נעקרה" אי-אז מחייו; 'אולי היד אותך' משקף רגע של שינוי, של גילוי: לדובר מתברר, כי המאבק עם אהובתו טרם נסתיים, וכי הוא שוב שבוי בעיגולה; ב'על קביים אליך' פונה הדובר אל אהובתו בחושו כי דעתו נטרפת עליו: אין הוא יכול להשתחרר מדמותה, אך גם אין הוא יכול להיפגש עמה.

3. הקומפוזיציה של המונולוגים

כאמור, מלווה הנמנעת הרחוקה את הדובר בכל דרכיו, והוא פונה אליה כאילו היתה לידו. הוא מספר לה על תחושותיו, מבקשה בקשות שונות, ובמטיח, מצידו, הבטחות לעתיד. דבריו מאופיינים על ידי מעברים מן ההווה אל העבר, ומן ההווה אל העתיד. בדבריו מפתח הדובר טיעון כלשהו: הוא מנמק את התנהגותו בעבר, ומבהיר איך ישפיעו אירועי העבר על המשך קשריו עם האשה. נשים לב לריבוי מילות התנאי והסיבה הכלולות בדבריו. במונחיה של ברברה הרנסטיין סמית' ניתן להגדיר את הקומפוזיציה של המונולוגים כקומפוזיציה לוגית:

"If we are engaged in supporting a point, making a cass, or persuating an audience [!] to do or believe something, our [!] argument is likely to develop informally and

irregularly through analogies, examples and inferences, and to be interrupted by digression [!] or elaborations" ([50] p. 131-132).

"אם אנו מבקשים לחזק טענה, להציג רעיון או לשכנע קהל לעשות משהו או להאמין בדבר מה, הטיעון שלנו יתפתח קרוב לודאי באופן לא פורמלי ובלתי שגור, בעזרת הקבלות, דוגמאות והיקשים, וישובש על ידי סטיות ותוספות".

רוב השירים פותחים בהבעת הלך רוחו העכשוי של הדובר, וממשיכים במתן הסבר להלך רוח זה: "**כי** חומה לי חגיך בקצות משעולי" ('על קביים אליך'), "**כי** תשוקתי חיים תובא עוד לרגליך" ('אולי היד אותך'), "**כי** ביתך העני כה חשך לעת ליל" ('עוד אבוא אל סיפך'). ב'חיוך ראשון' מנמק הדובר את התרגשותו בשיבתו אל האשה, וב'היאור' הוא מסביר את שלוותו בשינוי שחל בו מאז נפרד מן האשה. לאחר דברים אלה, הכוללים אף רמזים לעברם המשותף של האוהבים, שב הדובר אל המתח והמצוקה שהוא חש בהווה. סיומי השירים כוללים הכללות ודברי סיכום ומרמזים לדרך שבה עתידה להסתיים עלילת האהבה. 'בהר הדומיות' נחתם בסידרה של הכללות, המסכמות את סבך התחושות שמעוררת האהובה בדובר (המילה "כול" חוזרת חמש פעמים בבית האחרון); בסוף 'היאור' נוקט הדובר לשון של הכללה, המציגה את פגישתם העתידה של האוהבים כחלק מחוקיות אוניברסאלית. כמה מן השירים מסתיימים בתיאור פגישת האוהבים. הבית האחרון של 'חיוך ראשון 'מצייר את רגעי הפגישה הראשונים, וביום 'על קביים אלייך' מובאת פגישה לילית, סיוטית. דבריו האחרונים של הדובר ב'אולי היד אותך' מתארים את הימים שלאחר הפגישה הגורלית.

נתבונן ביתר פירוט בקומפוזיציה של כמה מן השירים.

השיר 'אולי היד אותך' נפתח בתחושות עמומות אשר הדובר מבקש להבינן: הוא חש בהתגברות המשיכה אל האהובה, והוא תוהה האם ידו היא המבקשת אחריה או שמא האשה היא הקוראת לו. את יכולתו לשמוע אל קולה הקורא של האהובה הוא מסביר בדומייה "החדה עד היותה לקשב", והוא מספר על השינוי שחל בדומייה זו. מתוך שתי האפשרויות המועלות בפתח הדברים מתבררת בבית הבא האפשרות השנייה כנכונה: הדובר חש כי קולה של האהובה מקיפו סביב סביב.

קול זה מלמד כי קרב זמנה של פגישת האוהבים, ומצביע על יחסו של הדובר לפגישה זו, החותרת תחת אורח החיים הנוכחי שלו. כבבית הראשון, אף בבית זה מזכיר הדובר את העבר, ומבהיר כי אין זו לו הפעם הראשונה שהוא נופל בשבי האהובה.

מן השורה הסוגרת את הבית השני מפתח הבית הבא בעיקר את תמונת ה"שבוי". שיבת הדובר אל האהובה כמוה ככניעה, או כהבאת קרבן. הבית מנמק את המצור שתואר קודם לכן: הדובר אמנם עזב אי־אז את האשה, אך פרידה זו היתה זמנית בלבד ובסיומה ישובו השניים ויפגשו. שיבה זו, שתשים קץ לנתיבה ולזמר, נתפשת כחוק שאין להתחמק ממנו. חלקו השני של הבית מפתח הכללה זו: הפגישה בין האשה לבין הגבר שעזבה היא שתביא לסופם של הנתיבה והזמר. מן העתיד שב הדובר בבית ד' אל ההווה

ואל נופי הלילה. מראות הלילה נזכרים בשלב זה של השיר, על מנת להחריף את הניגוד בין אורח חייו העכשווי של הדובר לבין המוות המצפה לו בבית האהובה, המתואר בבית הבא. הבית מתקשר אל קודמיו, בין השאר, באמצעות הזכרת הפגישה העתידה.

הבית החמישי מפתח את התמונה המובאת בקודמו: אחרי הלילה, שבו נראה "ירח בן שבועיים", תבוא שעתה של השחרית. השחרית הרועדת, הנכנסת לבית הקר מייצגת את הדובר הנפרד מן המרחבים בהם הילך עד כה. שתי השורות הבאות, הסוגרות את השיר, הן פועל־יוצא של תמונה זו; הן ההלך המשורר והן האשה שלצידו יחיו חיים משמימים, חסרי־חיים, בלא המתח והעניין שליוום עד כה.

השיר כולל, אם כן, מעברים מן ההווה אל העתיד, מתחושות הדובר אל מראות העולם, ומתיאורים ספציפיים להכללות ("יש דומייה חדה עד היותה לקשב", "כל נתיבה, כל זמר, מגיעים עד דום"). הדובר, החש כי לא לזמן רב יוכל לדחות את שיבתו אל האשה, מתאר את תחושותיו בהווה, ומשווה אותן לתחושותיו בעבר. הפגישה המצפה לו תחילה נרמזת בלבד (בית ב') ובהמשך ניצבת במרכז דבריו. בתים ג' ו־ה' מוקדשים להארת משמעויותיה השונות, והדובר אינו יכול לשכחה אף בתארו את הלילה השליו (בית ד'). השיר מסתיים בתאור "מותם" העתידי של האוהבים.

קומפוזיציה לוגית אופיינית נמצא בשיר 'היאור', שבו מנסה הדובר לשכנע את אהובתו כי תבוא לבקרו. בפתח הדברים מספר הדובר על הלך רוחו השליו, ומזמין את האשה אל ביתו. על מנת לשכנעה להיענות לו הוא מבהיר, כי השתנה ואינו מסוכן כבעבר (בתים ב'־ג'). בשני הבתים הבאים הוא חוזר בואריאציות שונות על ההזמנה שהשמיע תחילה. בתים אלה שבים ומרמזים לעברם המשותף של האוהבים ולשינוי שחל באישיותו של הדובר. הבית האחרון כולל דברי ריצוי ושכנוע, המציגים את הפגישה החוזרת עם האהובה כחלק מחוקיות מחזורית שאין להתחמק ממנה.

קומפוזיציה לוגית פחות מורכבת נמצא ב'עוד אבוא אל סיפך'. מילות הפתיחה של שלושת בתי השיר מצביעות על מבנהו: "עוד אבוא אל סיפך", "כי ביתך העני כה חשך לעת ליל", "אך פתאום את נוגעת ביד מבהיקה". הבית הראשון כולל הבטחה משולשת: הדובר ישוב יום אחד אל ביתו, ואף ימצא בפיו "מלים טובות" לומר לאהובתו. הבית הבא מנמק את הצורך בהבטחות אלה מנקודת ראותה של האשה (עוניה ובדידותה), והבית האחרון מנמקן מנקודת ראותו של הדובר (עודנו מתגעגע אליה). בבית השני מסביר הדובר, כי אין בידו להביא מרפא לעוניה ועצבותה של האשה, שכן חייו "הוסגרו לחוצות ולתוף". עם זאת, למרות שהתמכר לחוצות ולהמולתם, הוא נזכר מדי פעם, במוחשיות יתרה, באהובה.

קומפוזיציה לוגית אופיינית נמצא גם בחלקו הראשון של 'על קביים אליך': הדובר מכריז על תשוקתו המייסרת אל האהובה, ומתלונן כי אין הוא יכול להסיר את דמותה מעיניו, מצד אחד, ואין הוא מסוגל, מצד אחר, לפגשה. סבך רגשי זה כמו מוציאו מדעתו (בית ד') והוא מדמה את זיכרה המענה של האהובה למצור שאין להבקיעו. כאן, כבקשת רחמים או כהבעת התנצלות, מבהיר הדובר לאהובתו את סיבת פחדו ממנה: נפשו אינה עשויה לעמוד במיפגש המפעים עמה. הבית האחרון של חלק זה שב ומביע את המתח חסר המוצא שבו שרוי הדובר. שלא כמונולוגים האחרים כולל שיר זה חלק נוסף, המוסר תיאור היפוטטי של פגישת האוהבים. טיבה של פגישה זו מוכתב על ידי מערכת היחסים שתוארה בחלקו הראשון של השיר. חלק זה של השיר עוקב צעד צעד אחרי שלביה של הפגישה המבוקשת.

4. הרטוריקה והפיגורות

הדובר בשירים שלפנינו נושא מונולוג נרגש באוזני אהובתו. אין הוא מביע גוונים ובני גוונים של רגשות, אלא מאפיין את תחושותיו באמצעות מרכיביהן העיקריים, המהותיים ביותר. הדבר מתבטא באופי ההיפרבולי שנושאים תיאוריו השונים, וכן באופיין של המטפורות והסינקדוכות הרווחות בדבריו. יש לזכור, כי בעצם תפישת האהבה הנמסרת בשירים אלה יש יסוד היפרבולי מובהק. לאהובה כח משיכה אדיר וכל דרכי העולם מוליכות אליה ('בהר הדומיות'). האהבה היא כוח רב עוצמה שהשפעתו רבה כל כך עד שהלב חושש להיחשף מולו, או כוח ראשוני שהלב אינו יכול להכילו. יסוד היפרבולי זה מתחזק שבעתיים על ידי אופייה האמביוולנטי של חווית האהבה: התשוקה העזה, הנתקלת ברתיעה עזה לא פחות, מולידה מתח, יסורים ואובדן עשתונות. פן אחר של אהבה זו היא המתח שבינה לבין אהבת תבל. האהובה, הקורא לדובר, קוראת לכל חייו, ואמנם, שיבתו תהיה כרוכה בויתור על חייו ('אולי היד אותך' ועוד). כל אחד מכוחות אלה – התשוקה, הרתיעה, המשיכה אל תבל – מוצג ככוח עז, בלתי מתפשר, והתנגשותם מולידה טון נסער, פאתטי.

המיפגש בין כוחות סותרים אלה מודגש עוד יותר הודות לבידודם של יחסי האהבה: השירים מציגים הווה מיוסר, רב מתח, ומתעלמים מכל פרט שאינו קשור ישירות למערכת הקשרים המתוארת. סלקציה זו מוטעמת הטעמת יתר על ידי הדובר, המדגיש את התמסרותו לאהובה, ולה בלבד:

אֲבָל רַק אֵימָתֵךְ לִי מִכֹּל מְנֻשָּׁקָת
אֲבָל רַק זָרוּתֵךְ לִי מִכֹּל חֲבוּקָה!

('בהר הדומיות')

מָה הַמְּחִיר לְחַיֵּי שֶׁחָצוּ בְּגַנַּיִךְ,
שֶׁחָרְדוּ לְקוֹלֵךְ? מַה לּוֹמַר, מַה לָּתֵת
לַתּוּגָה הַפִּרְאִית הָרוֹצָה רַק אֵלַיִךְ,
הַמּוֹשֶׁטֶת כַּפּוֹת לַבַּרְזֶל הַלּוֹהֵט?...

('על קביים אליך')

כַּאֲשֶׁר בְּעֵינַי הִתְחַנֵּן הַנֶּקֶם
וַאֲנִי, בְּלִי אוֹיֵב בַּזִּירָה,
רַק עַל עִמֵּךְ, רַק עַל עִמֵּךְ עוֹד סוֹבַבְתִּי רֵיקָם,
כְּמוֹ דֶלֶת עַל יֶלֶל צִירָה.

('היאור')

גם בשיר 'את הלילה שלך' מספר הדובר, כי ידע לענות רק בשמה האחד של אהובתו.

4.1 ההיפרבולות

על מנת להדגים את האמצעים המשמשים לבניית ההיפרבולות בשירים הנדונים הבה נתבונן בבתים הפותחים את השיר 'את הלילה שלך':

אֶת הַלַּיְלָה שֶׁלָּךְ, שֶׁעָזַבְתְּ לְבַדָּד,
שֶׁעָמַד עַל דְּלָתַיִךְ, סְחַרְחַר מִשִּׂיאִים,
שֶׁנִּשָּׂא אֶת חֶלְיֵי הַמֶּקְדָּשׁ לָךְ לָעַד,
שֶׁיָּדַע לַעֲנוֹת רַק בִּשְׁמֵךְ הָאֶחָד –
אֶת הַלַּיְלָה שֶׁלָּךְ מַרְגִּיעִים, מַרְגִּיעִים.

בְּיָדַי, שֶׁנִּגְּעוּ בָּךְ, דּוֹעֵךְ הַשָּׁרָב.
מַה יָּקְרוּ לִי חַיַּי שֶׁהָיוּ הֲדוֹמֵךְ!
אַתְּ זָרָה, אַתְּ זָרָה. אַל תָּבוֹאִי עַכְשָׁו.
הַתּוּגָה שֶׁעָזַבְתְּ פֹּה גְּדוֹלָה כֹּה מִמֵּךְ.

היפרבולות נוצרות בבתים אלה על ידי תואר הפועל "לעד", ועל ידי מיליות אדוורביאליות מעריכות, שיש להן אפקט של הפלגה: "מה" ו"כה". אפקט היפרבולי נוצר אף על ידי השמות "שיאים", "חולי", "שרב", "הדום" והתואר "סחרחר". המלים "שיא" ו"סחרחר" מציינות במפורש מצב קיצוני, החורג מחוויות היומיום השגורות; המלים האחרות זוכות לאפקט זה הודות להקשרן: ה"חולי" מציין תשוקה עזה, חסרת מרפא, ה"שרב" – את להטה של תשוקה זו; הפועל "דועך" מלמד כי התשוקה היתה קודם לכן כאשר בוערת, וה"הדום" מצביע על כניעתו הגמורה של הדובר. בבית האחרון של השיר נמצא אמצעי נוסף המשתלב במגמה ההיפרבולית: על מנת להמחיש את תחושת האבל מרמז הדובר לסיטואציה של אבל ממשי – בחיקו "ילד מת" ומראות הבית מכוסות.

הדרכים המשמשות לעיצוב ההיפרבולות בשיר זה רווחות גם במונולוגים האחרים. הדובר מרבה להשתמש במיליות "כה" ו"מה":

כִּי בֵּיתֵךְ הֶעָנִי כֹּה חָשֵׁךְ לְעֵת לַיִל
וְעָצוּב בּוֹ וַדַּאי לְאֵין סוֹף.
וְחַיַּי שֶׁכָּרְעוּ בְּלִי הַגִּיעַ אֵלַיִךְ,
הֵסְגְּרוּ לַחוּצוֹת וְלַתּוֹף.

(**'עוד אבוא אל סיפך'**)

נשים לב בבית זה אף לשם התואר "לאין סוף", וכן לפעלים: אי היכולת להגיע אל האשה מתוארת כנפילה שבחוסר־כוח והדובר מוחזק כאסיר בידי החוצות והתוף.

המיליות "כה" ו"מה" מופיעות בשירים נוספים ('על קביים אליך' ועוד), בכמה מן השירים עושה הדובר שימוש במילית "כל", בצירוף אות שימוש, "מכל", "לכל" ('חיוך ראשון', 'בהר הדומיות', 'על קביים אלייך').

המגמה ההיפרבולית באה לידי ביטוי במונולוגים גם בבחירת הפעלים והתארים: האור "זועק לנוח" שעה שהדובר נושם אוויר "בגובה מטורף"; הדובר מספר לאהובתו כי בשעה שראשו היה "גוסס על השולחן" באה היא "להקפיאו בידיה הקרות" ('חיוך ראשון'); שמה של האהובה "מקפיא", ואף על פי כן חייו של הדובר "מתים" אליה ('בהר הדומיות'). מגמה דומה נמצא בשאר שירי האהבה.

לאופיים ההיפרבולי של דברי הדובר תורמת תופעה נוספת: בחלק מן השירים הוא מתאר את קשריו עם האשה במונחים של קשר פיזי. תיאורים אלה,ש אינם היפרבוליים כשלעצמם, מעניקים לקשר הנפשי עוצמה רבה. הפרידה מן האשה היתה כ"עקירה מן הבשר" ('היאור'), וזכר האהובה הוא כמגע "יד מבהיקה"; חייו של הדובר "הוסגרו לחוצות ולתוף" ('עוד אבוא אל סיפך') אך בסופו של דבר הוא מוצא עצמו "שבוי" בעיגולה של האשה ('אולי היד אותך'); זיכרה של האשה מדומה ב'על קביים אליך' לשמש "הקבועה לבלי שקוע", המשיכה הכבירה אליה היא כהושטת יד "לברזל הלוהט", והדובר, הנקרע בין תשוקתו אל האשה לבין רתיעתו ממנה, רואה את עצמו כתלוי.

למגמה ההיפרבולית נקשרת העובדה שהדובר מרבה לתאר את רגשותיו כאילו היו דבר מה גשמי, מוחשי. ב'את הלילה שלך' הוא מציג את תוגתו כחפץ שניתן לקחתו, או להשאירו, וניתן אף למדדו ("התוגה שעזבת פה גדולה כה ממך"). דרך אחרת של 'המחשת' התוגה נמצא ב'על קביים אלייך':

מַה לּוֹמַר, מַה לָּתֵת
לַתּוּגָה הַפִּרְאִית הָרוֹצָה רַק אליך
הַמּוֹשֶׁטֶת כַּפּוֹת לַבַּרְזֶל הַלּוֹהֵט?...

התוגה מואנשת, והיא המושיטה כפות אל האשה הרחוקה. מתיאורה משתמע, כי היא מייצגת את הדובר, ומציפה את הווייתו. ב'חיוך ראשון 'נתפשת ה"תוגה" כדמות שניתן לדבר ליה, לנחמה ואף לחבקה.

4.2.המטפורות במונולוגים

למטפורות רבות בשירים אלה אופי פריפראטי מובהק. כוונתי למטפורות אשר בהן מייצג ה'מוליך' אמירה כלשהי, ואין קשר חושי בינו לבין ה'נושא'[1]. כך, למשל, בקריאה "על קביים אלייך שיריי מדדים" מייצגים ה"קביים" 'נכות', 'מאמץ עילאי להתגבר על מכשול' או מוקיונות וקירקסיות: ה"חומה" ("כי חומה לי חגייך בקצות משעולי") מייצגת 'מחסום' , 'אוביקט שאין לעברו'. חלק ממטפורות אלה הן תלויות־הקשר: הן מוסרות תיאור אשר בבידודו ניתן להתפרש כפשוטו, אולם בהקשר של השיר השלם מתחוור, כי יש לפרשו בהוראה מושאלת. בסוף 'את הלילה שלך' קורא הדובר:

אַל תָּבֹאִי עַכְשָׁו. יֶלֶד מֵת בְּחֵיקִי.

אַתְּ נִשְׁכַּחַת. עֵינַי הַמַּרְאָה עֲצוּמוֹת.

ההכרזה "ילד מת בחיקי" אינה כוללת, בבידודה, תווי היכר מטפוריים. לא נמצא בה התנגשות בין הוראותיהן המילוניות של המלים, או מתח בין 'פוקוס' (מלים המשמשות בהוראה מושאלת) ל'מסגרת' (מלים המופיעות בהוראתן המילונית)[2]. עם זאת, אין ספק שאין לפרשה כפשוטה, אלא כמביעה את תחושת הצער והאבל של הדובר. תחושה זו מובעת אף במשפט "עיני המראה עצומות" במשפט זה, שאף לו אופי פריפרטי, (הוא בא ללמד על 'אבלו' של הדובר) קיימת התנגשות בין הוראות המלים, ופירושו מורכב משני שלבים: ראשית, עיני המראה העצומות מלמדות כי הראי מכוסה, או שבחדר אפלה, ושנית, הראי המכוסה משקף תחושת אבלות. ה'מוליך' של המטפורות הנדונות מחדיר לשיר, בדרך כלל, פרטים הקשורים במאבק עז ומוות, והוא מעניק עוצמה רבה לתחושות המתוארות. פיגורות אלה משתלבות, אם כן, במגמה ההיפרבולית המציינת את המונולוגים.

נתבונן בקצרה במטפורות אלה.

תמונת התלייה המובאת בסוף חלקו הראשון של השיר 'על קביים אליך' מבטאת את המתיחות הרבה שחש הדובר, השרוי כביכול בין שמים וארץ. בבית הרביעי של השיר מנסח הדובר את תחושותיו באופן שונה: "פה רשרוש מבוהל מפינה אל פינה / ותעיית אצבעות על דלתות ובריחן". איך יש לפרש דברים אלה? האם ידיו של הדובר אכן נעות בחדר, נוגעות־לא־נוגעות בידית הדלת, או שהדברים, הנקשרים לבריחה הנזכרת בסוף הבית, אמורים רק ללמד על אובדן העשתונות שלו? במלים אחרות, לפנינו ספק סיטואציה ריאלית, ספק תיאור פריפראטי, לא ריאלי, המייצג את מבוכת רוחו של הדובר.

מטפורות פריפראטיות מציינות את כל חלקו הראשון של 'בהר הדומיות'. המולדת רבת הדממה והאור מסמלת את רווייתה המושכת, אך המקפיאה, של האהובה. גם בחלקו השני של השיר נמצא מטפורות פריפראטיות: "תופו" של הרחוב מייצג את שאונו והמולתו של הרחוב (בתפקדי דומה משמש התוף גם ב'עוד אבוא אל סיפך'), ה"אבוקה" שנושאות הנשים מלמדת, כי גם נשים אלה מקרינות אור סביבן, אם כי אין זה האור "הצומח פרא" כאורה של האהובה.

מטפורות דומות נמצא אף ב'חיוך ראשון': האגרופים השלוחים מייצגים 'ניסיון נמרץ להתפרץ קדימה', ו'יערותיו' של הלילה – את היסוד הפרוע, הויטאלי, שבלילה. כנפו השבורה של האושר מעידה כי האושר לא היה שלם.

הדובר מרבה להשתמש בשירים שלפנינו בשמות הקשורים לחום ולקור, אור וחשכה, רעש ודממה. שמות אלה, כמו ההיפרבולות והמטפורות שנדונו לעיל, מביעים מצבים קיצוניים, ולא מצבי־ביניים כלשהם. בפתיחת 'על קביים אליך' הוא מכריז: "לבוש לתפארת אצא מדעתי / אל אורך הבוקע בשער". ובבית הבא הוא מנמק: "כי איימה לי שמשך הקבועה לבלי שקוע". ה"שמש" מבטאת אור וחום כאחד, ואכן, בבית הבא מושווית התשוקה אל האהובה להושטת יד "לברזל הלוהט". הוויתה המפחידה של האהובה מתמצית ב'בהר הדמויות' בשמה "המקפיא". על מנת שלא ייפגע משם זה שומר

הדובר את עצמו ואת יינו "הלוהט" הרחק מן האהובה. בשעה שמולדת האהובה מאופיינת בשיר זה על ידי אור רב, הרי בביתה של האשה הממתינה לשוא לאהובה שלטת חשכה גמורה ("י ביתך העני כה חשך לעת ליל", 'עוד אבוא אל סיפך'), ואם יינו של הדובר "לוהט" בשעה שהוא עושה בדרכים, הרי כשהוא מתכונן לשוב אל בית האהובה – היין "אפל" ('אולי היד אותך'). להט החיים ולהט האהבה מובעים בדרכים שונות אף ב'את הלילה שלך' וב'בהר הדומיות'.

ההמולה משקפת בשירים אלה את החיים וששונם, והדממה – את הקץ ('היאור', 'אולי היד אותך'). הדממה, כזכור, היא מתווי ההיכר של המולדת המתוארת ב'בהר הדומיות'. בחלקו השני של השיר מעומתת דממה זו עם שאון הרחוב:

אִם נִשְׁבַּעְתִּי לָרְחוֹב וְאַטִּיל עַל תֵּפוֹ
אֶת לַחֲשֶׁךָ הַיַּמִּי, אֶת תְּנוּמַת עוֹלָלַיִךָ,

כאמור, מתמקד הדובר במונולוגים בכוחות המרכזיים השולטים על חייו. גורמים אלה זוכים ליתר הדגשה על ידי כך שאין הוא מציג את חייו כרצף של ימים ושנים, שאיפות ומעשים, אלא כדמות, או אובייקט כלשהו. ב'עוד אבוא אל סיפך' מתוארים ה"חיים" באמצעות סיטואציה: הם כורעים כמו עבד, ומוסגרים לידי אדוניהם. ב'על קביים אלייך' מצויירים ה"חיים" כספינה, או דמות כלשהי, העושה דרכה בין הגלים, וב'את הלילה שלך' כמוהם כאוביקט: "מה יקרו לי חיי שהיו הדומך". על "חייו" מדבר ההלך המשורר גם ב'אולי היד אותך': האהובה אינה קוראת לדובר אלא לכל חייו, כאילו בבואו אליה ישא אותם עימו. ואמנם, בהמשך השיר מבטיח הדובר כי יניח את תשוקתו לחיים לרגלי אהובתו.

4.3 הסינקדוכות במונולוגים

פיגורה נוספת המשתלבת יפה עם המגמה הפריפראטית הקיימת בהם היא הסינקדוכה. הדובר מייחס את רגשותיו לאבריו השונים, ומאפיין את אהובתו באמצעות שמה, עיניה, עגיליה וקולה. סינקדוכות אלה מעניקות יתר מוחשיות לדברים, והן משתלבות עם המסירה הפריפראטית, שכן הפרטים הנזכרים מייצגים לא את עצמם בלבד, אלא את גיבורי השירים.

בפתח 'עוד אבוא אל סיפך' מבטיח הדובר: "עוד אבוא אל סיפך בשפתיים כבות, / עוד אצניח אלייך ידיים". השפתיים חסרות החיים, והידיים המופנות לעבר האהובה, מלמדות על אופייה של שיבה זו. פירושה של השורה הראשונה כולל שני שלבים: שפתיו של הדובר תהיינה חסרות חיים, אפורות ומראן יעיד על כך שיקוד חייו, או יקוד אהבתו, כבר מאחוריו. פירוש כפול זה נדרש, בדרך כלל, כאשר הסינקדוכה נמסרת באמצעות מטפורה. כך, למשל, השורה "בידי, שנגעו בך, דועך השרב" ('את הלילה שלך') מלמדת, ראשית, כי ידיו של הדובר, שקודם לכן היו לוהטות, כעת מתקררות והולכות, ושנית – כי תשוקתו של הדובר אל האהובה נמוגה והולכת.

יסוד סינקדוכי בולט נמצא ב'חיוך ראשון': בדידותה ומצוקתה של האשה מובעים באמצעות עיניה אשר "נותרו לבדן", "שמה" שאין קוראים בו, ו"שפתיה" הנשוכות. עגיליה שהיו מונחים בלא שימוש בתיבה מרמזים אף הם בדרך מטונימית על בדידותה, ועל העובדה שנשארה כל העת בביתה, ממתינה לאהובה. ב'בהר הדומיות' מצויירת האשה באמצעות ריסיה וגומת לחייה. ב'היאור' מספר הדובר על עצמו באמצעות חיוכו, עיניו וקולו. בכמה מן השירים מייצג הדובר את תחושותיו באמצעות ידיו: ('אולי היד אותך', 'את הלילה שלך', 'על קביים אלייך').

נוסיף, כי בכמה מן השירים מיוצגת האשה על ידי "שמה" ('בהר הדומיות', 'על קביים אלייך', 'היאור') ל"שם" קונוטציות דתיות, המשתלבות יפה עם חוויית האהבה המוצגת בשירים שלפנינו.

5. עקרון הוריאציה במונולוגים

הדובר, הפורש את תשוקתו הנואשת אל האהובה, אינו מסתפק בתיאור אחד של תחושותיו, אלא שב ומבטאן באופנים שונים[3]. חזרות אלה מתאפשרות, בין השאר, על ידי הלשון הפריפראטית, המדגימה אותו רעיון, או אותה תחושה, באמצעות כמה וכמה 'מוליכים'. תופעה זו בולטת במיוחד בשיר 'על קביים אלייך': זיכרה של האהובה הוא כ"שמש הקבועה לבלי שקוע", כ"מצור מתקרב ורוחק, וחלילה חוזר", ודמותה איננה "מרפה מעיניו". הדובר, "היוצא מדעתו" אליה, אורז את "שרידי בינתו" וכמוהו כתלוי בין שמים וארץ. התיאורים השונים הכלולים בארבעת בתיו הראשונים של 'בהר הדומיות' מביעים כולם את הדממה המצמיתה ואת אורה המסנוור של ה"מולדת". ארבעת בתיו האחרונים של השיר מביעים באופנים שונים את הסבך הרגשי שבו נתון הדובר, כך, למשל, השורות – "אבל רק אימתך לי מכל מנושקת, / אבל רק זרותך לי מכל חבוקה!", מהוות ניסוח אחר לדבריו הקודמים של הדובר – "מאבלך הזוהר, משפתייך על פי, / ממותך בעיניי יראתי". דוגמא אחרת לעקרון זה נמצא ב'היאור'. בפתח דבריו מזמין הדובר את אהובתו לבקרו ("היכנסי לאיטך. אצלי / ישמחו לקראת בלב"), ובהמשך הוא חוזר על הזמנתו: "חיבשי כמו אז את מגבעת הקש, / דיפקי בי שנית גם את", וכן – "בצאתך לטיול בואי שבי על שפתי, / אין יאור בעולם שקט כמוני". לכאורה, אין קשר בין בקשת הדובר מאהובתו ש"תדפוק בו", לבין בקשתו שתשב "על שפתו", אולם, למעשה, לשתי הבקשות משמעות דומה: שכן, אם הדובר כמוהו כמבנה אשר שעריו נפתחים וניתן להיכנס אליו (בית א'), הרי הבקשה "דיפקי בי" כמוה כבקשה – גשי אלי, בואי אלי, ואם הדובר הוא "יאור", הרי לבקשה "בואי שבי על שפתי" יש משמעות דומה.

התופעה הנדונה מחדירה לשירים 'חומרים' רבים שאינם חלק מן הסיטואציה הנמסרת בהם, והיא אחראית, במידה רבה, לרושם של לשון פיגורטיבית "שרירותית" ו"מלאכותית", עליו דברו אחדים ממבקריו הראשונים של אלתרמן. אחדותם של המונולוגים אינה מושגת בהכרח על ידי הקשרים הפנימיים שבין המטפורות השונות, אלא באמצעות תבניתם הדרמטית: הפיגורות השונות נקשרות כולם לדבור הנרגש, המנסה לבטא באופנים שונים את תחושותיו.

6. האימז'ים

במונולוגים נמצא רק מעט אימז'ים המציירים את רקעה של סיטואציית המסירה. בחלק מן השירים אין כל אימז', ובאחרים – אימז' או שניים המוסרים את מראה השמים או את קול הרעם. רוב האימז'ים נמסרים באמצעות האנשות, והם מקבילים למצב האנושי המתואר בשירים. הם מובאים לקראת סוף השיר, בבית האחרון, או בבית הקודם לו, ומהווים מעין השלמה לחוויות שהובעו בבתים הקודמים.

האימז' היחיד הכלול ב'היאור' חותם את השיר:

רְאִי נָא - - עָנָן אֶל סַף אֹפֶק יָצָא,
עוֹמֵד,
מְאַבֵּךְ מִקְטֶרֶת.

הענן מהווה דוגמא להכללה שהושמעה בראשית הבית ("הן חובקת כל דרך סוף־סוף את קיצה, / הלא כל המולה לדממה מתעוררת"), ומייצג את תחושות הדובר: מן סער נותר רק ענן בודד שאין בו כל סכנה. הקבלה בין ההתרחשות האנושית לבין הנוף נמצא גם בסיום 'חיוך ראשון': "כי בצאתך אלי, כושלת כחלום, מול אופק המוריד מסך על השרפה". האימז', המשקף את שקיעת השמש, מקביל לעלילה האנושית, המגיעה ברגע זה אל סיומה. דוגמא נוספת להקבלה זו נמצא ב'את הלילה שלך': קול הרעם הנשמע באפלה מתואר במונחים מתחום המשתה שעל סיומו מצד הדובר. רק ב'אולי היד אותך' מראות הלילה אינם מקבילים לתחושות הדובר, אלא משקפים את העולם ממנו יהיה עליו להיפרד עם שיבתו אל האשה.

7. הטון במונולוגים

הטון של השירים מעוצב על ידי הסיטואציה הדרמטית שלהם, ועל ידי העולם החווייתי שהם משקפים, כאמור, כל אחד מן הכוחות הפועלים בנפשו של הדובר – התשוקה אל האשה והיראה מן המפגש עמה – מוצג ככוח עצמאי, בלתי מתפשר, והתנגשותם יוצרת הלך רוח נסער ואף אובדן עשתונות. הטון הנרגש של הדובר מעוצב, במידה רבה, על ידי המגמה ההיפרבולית שתוארה לעיל. בשירים שבהם הדובר שליו יותר ומפוקח ('עוד אבוא אל סיפך', 'היאור') נמצא אף פחות היפרבולות. פיגורה אחרת הממחיזה את המונולוג ותורמת לעיצוב הטון היא האנאפורה. פיגורה אוראטורית זו רווחות בשירים שלפנינו: הדובר הנרגש חוזר על דבריו באופנים שונים, בנסותו לתאר באוזני אהובתו את מצבו, או בבקשו לשכנעה.

למעלה ממחצית המשפטים המופיעים ב'חיוך ראשון 'מאורגנים ארגון אנאפורי. אפקט אנאפורי נוצר בשיר, בין השאר על ידי חזרה של אותיות שימוש, בלוית תארי אופן או תארי מצב: "בתור הומה, באגרופים שלוחים", "כי אליהן חוזרים, תמיד חוזרים ריקם, מאבוקות, מעיר לוחמת, עשנה", "רק יש

וזכרונך היה עובר בי פתע, בקפיצת נמר, במעוף דלתות וכוח, / באושר מסוער ושבור כנף". נשים לב, כי האנאפורות מופיעות בבית הראשון בשכיחות הרבה ביותר ("אל תקראי לי בשבועה נואשת, אל תקראי לי במלים רבות" ועוד) והן יוצרות, אם כן, אפקט ראשוני חזק. תופעה דומה נמצא בשאר המונולוגים. יוצא דופן מבחינה זו הוא השיר 'בהר הדומיות'. חלקו הראשון של השיר מתאר את מולדתה של האשה, ורק בחלקו השני פונה הדובר ישירות אל אהובתו. האנפורות מופיעות, לכן, רק בארבעת בתיו האחרונים של השיר.

אנאפורות רבות נמצא אף ב'על קביים אליך'. בשיר 'את הלילה שלך' מפציע הדובר פעמיים בנמענת – "אל תבואי עכשיו" ודבריו כוללים אנאפורות נוספות. חזרה לצורך שכנוע נמצא בפתח 'עוד אבוא אל סיפך': "עוד אומר לך את כל המלים הטובות, / שישנן , שישנן עדיין", השיר נפתח באנאפורה "עוד", שאף לה תפקיד של שכנוע.

הטון הנרגש נבנה אף על ידי סימני הקריאה הכלולים במונולוגים. רובם מעניקים דגש יתר לאנאפורות: "את! מעולם עוד לא חייתי בך! את ים שלי! את ריח המולדת המלוח!" ('חיוך ראשון'), וב'בהר הדומיות': "הן ידעתי – לשוא! את נושמת! את פה! / את בעומק חיי המתים אלייך!" "אבל רק אימתך לי מכל מנושקת, / אבל רק זרותך לי מכל חבוקה!". בשני השירים מסמנים סימני הקריאה את תחושת ההיחשפות לנוכחותה של האהובה, להוויתה המקסימה והמפחידה. דוגמא נוספת לכך נמצא ב'אולי היד אותך': "כבהתעתד פגישה, כבהסתודד מחתרת, / כבהתאמת חשד - - אני מכיר: קולך!".
אחדים מסימני הקריאה מטעימים משפטי הפלגה: "מה יקרו לי חיי שהיו הדומך!" ('את הלילה שלך'), "יפה עד בושה את!" ('על קביים אלייך').

ראינו לעיל, כי הקומפוזיציה של השירים משתתפת בהמחזת המונולוגים: היא מתעלמת מן המסגרת הדרמטית הבלתי שלמה, ומחזקת את הרושם שהדובר רואה את אהובתו למולו. יש להוסיף, כי המעברים המציינים קומפוזיציה זו מלווים, בדרך כלל, אף בשינויים בטון. העובדה שניתן לעקוב אחרי שינויים בטון הדובר תורמת בלא ספק להמחזת הדיבור.

השיר 'חיוך ראשון' נפתח בתיאור הדובר השב אל בית אהובתו. האנאפורות הרבות, והתחושות הנמסרות, מעידים בבירור על התרגשותו. בבית השני, לעומת זאת, הופך הטון לתיאורי־סיפורי: הדובר מתאר בלשון מכלילה את בדידותה ותוגתה של האשה, ומציג את שיבתו אליה כחלק מתהליך בעל חוקיות קבועה. מיפנה חד חל בבית הבא, המצייר את המיפגש עם האהובה: המשפטים הקצרים, האנאפורות הרבות וסימני הקריאה, ממחישים את העובדה שהדובר אכן "נושם אויר בגובה מטורף". תופעה דומה נמצא במעבר מארבעת בתיו הראשונים של 'בהר הדומיות' לארבעת בתיו האחרונים. יתר על כן, בחלקו השני של השיר נמצא שינוי נוסף בטון: אחרי בתים ה'-ו', המעצבים טון נסער ביותר, פונה הדובר אל אהובתו בבית השביעי בטון של שיחה: "את יודעת. רבות תעבורנה מנגד, /דומות לך עד כאב ונושאות אבוקה". שינויים בטון מציינים אף את 'את הלילה שלך': בבית השלישי מתאר הדובר את המשתה העומם בחדרו, ואילו בבית הבא הוא פונה ישירות אל האשה, ומבקשה כי לא תבוא לבקרו. אחרי הטון התיאורי הכבוש של הבית השלישי ממחיש הבית האחרון את הפצרותיו הנואשות, הנרגשות, של הדובר. שינוי בולט בטון ניכר אף בעבר מחלקו הראשון של השיר 'על קביים אלייך' אל חלקו השני.

8. 'פגישה לאין קץ' ו'לבדך'

השיר 'פגישה לאין קץ' כתוב אף הוא כמונולוג, אך הנמענת בשיר זה היא תבל, ולא דמות נשית כלשהי (דיון מפורט בשיר זה הובא בפרק א'). עם זאת, קשריו של הדובר עם תבל הם כקשריו עם האשה, והשיר כולל, לכן כמה וכמה מתווי ההיכר של המונולוגים האחרים (בעיקר בתחום הטון והלשון הפיגורטיבית). בצד תווי היכר אלה נמצא בשיר זה מרכיבים האופיינים לו בלבד. בניגוד לשאר המונולוגים לא מספר הדובר בשיר זה על ההיזכרות באהובה, או על שמיעת קולה הקורא; הדובר אינו מעריץ את אהובתו מרחוק, אלא נע ונד בארצותיה.

כמונולוג שעניינו הקשר עם תבל נמצא בשיר זה מספר רב יותר של תיאורי רקע. יתר על כן, אימז'ים אלה מצביעים גם על סביבתו הקרובה של הדובר, ולא רק על גרמי השמים. הבית השישי מורכב משלושה מראות שונים המזדמנים לדובר בעיר וחוצה לה, והדובר אף מתייחס אל מראות העיר עצמה ("ברחובות ברזל ריקים וארוכים").

גם הקומפוזיציה של השיר מבליטה את ייחודו בין המונולוגים. שלא כקומפוזיציה הלוגית המצטיינת את המונולוגים האחרים, נמצא בשיר שלפנינו קומפוזיציה פאראטקטית: השיר מורכב מסידרה של הכרזות על תשוקת הדובר אל ה'את', הבטחות שהוא משמיע ובקשות שהוא מפנה אליה. רק בשני הבתים האחרונים חל שינוי במבנה זה: כהדגמה ל"כוכבים שנשארו בחוץ" (סוף בית ה') מבי הדובר בבית הבא מראות קוסמים שונים, והשיר מסתיים בתיאור קיצה של מערכת היחסים שבין ההלך המשורר לבין אהובתו.

הטון הנסער של הדובר מעוצב בשיר זה, כבמונולוגים האחרים, באמצעות שפע היפרבולות: הנמענת אינה מסעירה את הדובר, אלא "סוערת עליו" כרוח סערה, והוא נשבע, לכן, לנגנה "לנצח"; לשוא" הוא מנסה להמלט מתחום השפעתה, ובהשפעת תשוקתו הוא "סחרחר, אובד ידים"; עיניו אינן מתבוננות בתבל אלא הלומות" בה, וזו מאלמת אותו לאלומות; ידה אינה אוחזת בליבו אלא "לוכדת" אותו. בצד ההיפרבולות מופיעים בדברי ההלך אף אנאפורות רבות וסימני קריאה.

לרושם של דובר נרגש, המרבה לחזור על דבריו, תורמים אף התארים הכפולים: "ואלי גופי סחרחר, אובד ידיים", "ברחובות ברזל ריקים וארוכים", "בערי מסחר חרשות וכואבות". בחלק מן האנאפורות קיימת הקבלה סמנטית בין שני חלקי הפיגורה ("שוא חומה אצור לך, שוא אציב דלתים"), בחלקו נמצא תוספת משמעות ("תפילתי דבר איננה מבקשת, / תפילתי אחת והיא אומרת – הא לך!") או פירוש ופירוט ("אל תרחמיהו בעיפו לרוץ, / אל תניחי לו שיאפיל כחדר, / בלי הכוכבים שנשארו בחוץ"). אלה כאלה מצביעים על אדם החוזר על עצמו ומפרש את דבריו, בנסותו להביע את סבך הרגשות שמעוררת בו תבל.

כבמונולוגים האחרים ניתן להבחין אף בשיר זה בשינויים בטון. אחרי חמישה בתים בהם תאר הדובר את יחסו לנמענת, הוא מצייר בהתרגשות רבה מראות שונים שעוררו את התפעלותו. הבית הבא, המסיים, כולל דברי סיכום, המעצבים טון רציני ומפוקח.

גם בלשון השיר נמצא את מרבית תווי ההיכר של המונולוגים האחרים. בולט מספרן של המטפורות הפריפראטיות: "גנה" של תבל מייצג את תשוקתה (אם כי יש לתפשו אף בהוראתו המקורית), ה"שקדים והצימוקים" – מאכלים מובחרים, וה"תוף" מצביע על המולת חיי הרחוב. ה"חומה" וה"דלתים" משקפים את רצון הדובר ליצור חיץ בינו לבין אהובתו, ו"שיעולו" של הרקיע הוא, כמובן, הרעם.

רושמה העז של תבל על הדובר 'מומחש' – זו סוערת עליו כסופה, מאלמת אותו לאלומות ולוכדת בידה את ליבו. ה"עצב", כמו התוגה הנזכרת ב'חיוך ראשון' וב'על קביים אלייך', נתפש כאן כאוביקט כלשהו: "עד קצוי העצב, עד עינות הליל". המילה 'קצוי' כבולה בעברית, בדרך כלל, לשטח או לאוביקט כלשהו ('קצוי הכרך') והקונוטציות שלה 'ממחישות' את העצב.

הדובר ב'פגישה לאין קץ' אינו פונה, כאמור, אל דמות אנושית, אך מערכת קשריו עמה כמוה כמערכת קשרים עם אשה אהובה. תופעה הפוכה נמצא בשיר 'לבדך': הדובר פונה אל אשה, אך אינו עוסק במשיכתו אליה אלא ביחסו של הנוף אליה. גם העובדה שבמרכז השיר לא עומדים יחסי הדובר וה'את', אלא מקומה של זו ביקום, מנמקת את הטון הרגוע, הקליל.

נשים לב ליחסים הפשוטים שבין היחידות התחביריות והיחידות הגרפיות, ולמבנה התחבירי החוזר על עצמו בואריאציות קלות. היעדר החפיפה בין גבולות המלים לבין גבולות הרגליים האמפיברכיות, אשר בהקשר אחר עשוי היה ליצור גיוון ומתח, יוצר בשיר זה ריתמוס קליל ורהוט. כמו ב'פגישה לאין קץ' אף בשיר זה נמצא קומפוזיציה פאראטאקטית: שתי השורות הראשונות מציירות במרומז את דמותה של ה'את', ושש השורות הבאות מלמדות על מעמדה בתבל: גרמי השמים תרים אחריה והלילה מקשט עצמו לכבודה.

9. סיכום

מן הדיון שלעיל משתמע, כי כל המרכיבים המשמשים במונולוגים מושפעים מן הסיטואציה הדרמטית של השירים, ובו בזמן מעצבים סיטואציה זו. הקומפוזיציה של השירים נובעת מניסיונו של הדובר לפרש את התנהגותו, לתאר את תחושותיו בהווה ואת ציפיותיו. הדובר הנרגש, הפונה אל אהובתו כאילו היתה לצידו, מרבה להשתמש בהיפרבולות, ודבריו כוללים קריאות ואנאפורות רבות. על מנת לתאר את עוצמת רגשותיו הוא מתארם באמצעות סיטואציות דרסטיות, או שהוא 'ממחיש' אותם. הוא 'ממחיש' את זיכרה של האהובה ואת נוכחותה המתמדת בחייו. באמצעות לשון פריפראטית וסינקדוכית הוא מוסר בקווים חדים ובולטים את תשוקתו ואת יסוריו. גם מטפוריקה של חום וקור, רעש ודממה, אור וחושך, מסייעת לו במסירה זו. בפרקים הבאים נראה, כי אין לומר שתופעות אלה אופייניות לכלל שירי

'כוכבים בחוץ'. בקבוצות השירים שתתוארנה להלן לא נמצא כלל אחדות מן התופעות הנזכרות, ואחדות מופיעות בהן בהקשרים אחרים, המעניקים להן משמעויות חדשות.

במונולוג המופנה אל התבל ('פגישה לאין קץ') מצאנו את מרבית תווי ההכר של המונולוגים האחרים, למרות השוני התימאטי. ב'לבדך', שלא כבשאר המונולוגים, יחסי הדובר והנמענת אינם במרכז הדברים, והדובר לכן אינו מתוח ונרגש. המונולוג בשיר זה איננו ממומש, והדובר ממלא, למעשה, תפקיד של דובר המספר על נושאיו כשהוא מחוץ לעולמו הבדוי של השיר.

* הספר "הכוכבים שנשארו בחוץ" של אברהם בלבן יצא לאור בהוצאת "פפירוס – בית ההוצאה, אגודת הסטודנטים, אוניברסיטת תל –אביב" (1981). אישור לשימוש בספר ניתן ע"י "פרובוק – הוצאה לאור" – בעלי הזכויות של פפירוס.

---

[1] אחד מסימני ההיכר של הפריפראזה הוא יכולת השיחזור של נושאה (ספינת המדבר=גמל). תו היכר זה מציין אחדות מן הפיגורות הנדונות ("שיעולו" של הרקיע – רעם, וראה עוד להלן), אך חלקן קשות ביותר לפירוש, ולא ניתן לנסח במדוייק את הוראתן (ראה, בעיקר, התיאורים הנמסרים בחלקו הראשון של 'בהר הדומיות').

[2] בירדלסי ([34] עמ' 4-140) מאפיין צירוף מטפורי כצירוף לשוני שבו קיימת התנגשות בין הוראותיהן המילוניות של המלים. ההבחנה בין 'מסגרת' ל'פוקוס' היא חלק מתיאוריית הפילטר של בליק [35].

[3] על עקרון זה העמידנו ד"ר יוסף האפרתי. באחדים מן המונולוגים יש לעקרון הנזכר מקום נכבד, אך אין כן בקבוצות השירים האחרות.