



ענבלים במרעה ושריקות / אברהם בלבן

פרק ט

1. מבוא, 2. התבנית הדרמטית של השירים המוסרים את רצף רשמיו והרהוריו של הדובר, 3. הטון, 4. הקומפוזיציה, 5. התחביר, 6. דרכי התיאור, 7. סיכום.

1. מבוא

בפרק זה יידונו שירים המוסרים את רצף רשמיו של הדובר, ללא עיצוב סיטואציית דיבור וללא המחזה. הדיון יתרכז בשירים 'ליל קיץ', 'קול', 'הסער עבר פה לפנות בוקר', 'רועת האווזים', 'הנה העצים', 'בדרך הגדולה' ו'הם לבדם'.

בניגוד למנולוגים ולשירים המומחזים אין השירים הנדונים כאן מלוכדים סביב נושא אחד. ארבעה מהם כלולים בחטיבה הראשונה ומשקפים את נושאייה. נשים לב לכלך, שארבעתם מופיעים זה ליד זה, עובדה המרמזת על קיומו של קשר כלשהו ביניהם (הארבעה מביעים את חוויותיו של הדובר בעיר הלילית). שלושת השירים האחרים כלולים בחטיבה הרביעית וקשורים לנושאייה. שלא כשירי החטיבה הראשונה, שענינם גילוי מציאות "טבעית" בתחומי העיר, מתמקדים שירים אלה בדרך חייו ומותו של הדובר־ההלך.

רוב השירים הנדונים (מלבד 'ליל קיץ') הם קצרים ביותר – בני שניים-שלושה בתים. עובדה זו מנומקת בכך, שהם מעצבים רגע הרה־משמעות אחד, ואינם משקפים מערכת יחסים מורכבת, כמו המונולוגים, או את התכונה הרבה שבעיר, כמו השירים המומחזים.

2. התבנית הדרמטית

סיטואציית המסירה של השירים הנדונים היא בהווה, ובמרביתם קוויה תחומים וברורים. עם זאת, שלא כבמונולוגים ושלא כבשירים המומחזים, שאף הם מעצבים סיטואציית מסירה הווית, השירים שלפנינו חסרים סיטואציה של דיבור ואינם עושים שימוש באמצעי המחזה מרובים. מרבית השירים נפתחים בתיאור נוף קצר, וממשיכים במסירת התגובות הרגשיות, או ההגותיות, שמעורר הנוף בדובר.

אחדים מהם מתמקדים בנוף, ומוסרים את תחושות הדבור רק בעקיפין ('ליל קיץ' ובעיקר 'הסער עבר פה לפנות בוקר'). נעמוד על תופעות אלה ביתר הרחבה.

בשיר 'רועת האווזים' מופיעים יסודות סיטואטיביים מרובים ו"מעובים" מאשר בשירים האחרים. בבית הראשון מופיעים אימזים קוליים וויזואליים, המעלים את קולם של מרחבי תבל ואת מראה הרוח העוברת בשדרות העיר. בבית השני עובר הדבור לתאר את ביתו ואת תחושתו בבית. על רקע המרחבים החיים, הנושמים, הוא חש בדידות רבה בין כותלי ביתו. ככל הנראה אין הוא לבד בבית (ה"טף" הישן נזכר בשורה השנייה); התואר "ריק" ("וריק הבית") מצביע, אם כן, על תחושת ריקנות ובדידות, ולא דוקא על ריקות הבית. את בדידותו של הדובר מפיגות דמויות מספר ילדים: "ורק בספר התמונות אשר הרדים כבר את הטף / ענק שעיר עולה בהר נוהם מרוב בדידות וגודל, / אבל רועת האווזים חייכה אלי בין דף לדף". הענק, המצוייר בספר התמונות, משקף את הלך רוחו של הדובר עצמו. עם זאת, בדידותו של הדובר, שלא כזו של הענק, איננה מוחלטת: דמותה המצויירת של רועת האווזים כמו מתחיה לעיניו ומחייכת לקראתו.

השיר 'הנה העצים' נפתח בשני משפטי הצבעה ("הנה העצים במלמול עליהם. / הנה האוויר הסחרחר מגובה"). משפטים אלה עשויים היו לעצב, בצד אמצעי המחזה אחרים, מסירה מומחזת, אולם בשיר זה אין כל המשך לדיבור שבכוח זה. הדברים הבאים אינם מופנים אל נמען כלשהו ואינם כוללים יסודות תימאטיים וסגנוניים הוא פנייים לפנייה (ניסיון לשכנע, לעורר לפעולה, וכיו"ב) או לדיבור. הסיטואציה המתרמזת מן השיר היא סיטואציה של אדם הניצב מלא השתאות מול המראות. השתאות זו מעוררת אותו להרהר באורח החיים שהוא חפץ לנהל. שירים נוספים המרמזים על סיטואציה של דובר המתבונן בנוף שלפניו הם 'הם לבדם' ו'בדרך הגדולה'. ב'הם לבדם' מצביע הדובר, בלשון הווה, על העיר המוצפת דממה, והוא חושש כי המבול השקט יטביעו בצאתו אל הרחוב. הוא יוצא, כמדומה, אל הרחוב ("מרשתות הזהב הדולק נחלצה אחותי המרצפת") ובאווירתו הדמומה הוא חש זרות גמורה. האור הרב ("הזהב הדולק") אינו קוסם לו כעת, אלא נתפש כמלכודת מאיימת, והשמים זרים ונוכריים. הדובר ממשיך להרהר על מהותם של המראות שלפניו והוא חש, כי העיר עתידה להכרית כל גילוי של אנושיות.

בשיר 'בדרך הגדולה' מתרמזת סיטואציה ממושכת מזו המעוצבת בשירים הקודמים. הבית הראשון מתאר את המראות שפוגש הדובר בדרכו במשך היום, מן הבוקר עד הערב ("ישדה בזהב עד ערב"). הבית השני פותח בתמונה הלקוחה משעות הבוקר המוקדמות: העצים מתגלים לעין עם עלות השחר והטל שעליהם נוצץ באור השמש. השיר אם כן, אינו מאיר רגע אחד אלא מתאר אדם העושה בדרכים ימים כלילות.

השיר 'קול' יוצא דופן בקבוצת שירים זו מבחינת תבניתו הדרמטית: אין הוא בונה סיטואציה של דובר המתבונן בהווה במראה כלשהו, אלא מספר על חוויה שחוה הדובר בעבר. עם זאת, אין השיר מסתפק בדיווח על הקול המיוחד ששמע הדובר אי-אז, אלא מוסר אף את ההתרגשות הניעורה בדובר בהווה בהיזכרו בקול זה. במלים אחרות, לא נוכל לומר מהו זמנה של סיטואציה המסירה ומהו מקומה, אך נוכל להצביע על תחושות הדובר בספרו על המלים "שנותרו לבדן". הדובר משחזר את הקולות ששמע והוא

נמלא התרגשות בהיזכרו בחוזקן וביופין של המלים אשר יצאו לרגע לחופשה. הטון התיאורי השליו המציין את ראשית השיר מתחלף בסיומו בטון נסער ונמרץ.

בשניים מן השירים נוכחות הדובר מוצנעת ('ליל קיץ') או אף אינה נזכרת כלל ('הסער עבר פה לפנות בוקר'). 'ליל קיץ' מתאר את האוירה, מלאת החשד והמסתורין, השוררת בעיר בלילה קיצי. הבית הראשון אינו מתייחס במפורש אל הדובר, אך נוכחותו מובעת באמצעות הקריאה "כמה לילה!", המצביעה על דמות המתבוננת סביבה בהתפעלות. בבית השני מיוצג הדובר על ידי ליבו ועל ידי ריסיו. עם זאת, אין הוא מדבר על ליבו ועל ריסיו אלא על "הלב" ועל "הריסים", ואלה נזכרים בתוך סדרה של פרטי נוף, משל היו חלק מן הנוף העירוני. בהמשך נעלמות אף התייחסויות כלליות אלה אל הדובר ותחושותיו, ושני הבתים האחרונים מתמקדים במראותיה ובאוירתה של העיר. הדובר בשיר זה כמוהו כ'עדשה' אשר מבעדה נתפש הנוף: הוא המגלה בעיר סימנים של מציאות אגדית והוא החש את ערגתה הזועמת אל גבהי השמים. למרות שנוכחות הדובר כמעט ואינה נזכרת, אין ספק, כי הסיטואציה בשיר זה דומה מבחינה עקרונית לסיטואציה המשתקפת בשירים 'הנה העצים' ו'בדרך הגדולה'. אותם דברים אמורים אף לגבי 'הסער עבר פה לפנות בוקר'. בשיר זה לא נמצא כל התייחסות אל הדובר, אך מדרך תיאורם של המראות ניתן לקבוע, כי הדובר מתבונן בהווה בשוק המכין את עצמו לקראת היום החדש, מריח את ריח הגשם הנישא עדיין באויר, ורואה את העץ הפורח הנע ברוח. יתר על כן, ממבנהו של השיר ומדרך תיאורם של המראות השונים ניתן אף להבחין, כי אהדת הדובר נתונה למראות השומרים עדיין על קשר עם הסערה שחלפה, ולא לשוק המבקש לשוב אל שיגרת יומו. נוכחות הדובר בשיר בולטת בשורות הסיום, המבטאות בעקיפין את ההתרגשות המלווה את גילוי העץ הפורח.

3. הטון

השירים אינם מעצבים, כאמור, סיטואציה של דיבור ואין כלולים בהם גם אמצעי המחזה מרובים. הדובר בשירים אלה אינו מציג מערכת יחסים מתוחה, רבת סתירות, כבמונולוגים ובשירים המומחזים, ואין הוא, לכן, נסער ונרגש כבשירים אלה. מרבית השירים משקפים דמות המתבוננת סביבה בהתפעלות שיש בה משמחת-גלויה. נתבונן בטון המעוצב באחדים מן השירים.

השיר 'בדרך הגדולה' מעצב תהליך ריגושי האופייני לשירים נוספים. השיר פותח בסדרה של תיאורים המצביעים על מראות שנים שפוגש הדובר בדרכו. התיאור הישיר של המראות (מלבד המלה "בזהב" המופיעה במשמעות מטפורית), המשפטים האליפטיים, חסרי הפועל, הרצף הפאראטאקטי שבו נמסרים המראות, והקולונים הריתמיים השווים באורכם, כל אלה מעצבים טון שיש בו רוגע ושלווה. המילה "בזהב", המתארת את שפע האור ואת שמחת הדובר למולו, וכינוי המרחבים "שלי", מלמדים כי שלווה הדובר אינה שלווה שבאדישות, אלא שלווה נפש שמקורה בתחושת קשר עם היקום, שלווה שיש בה יסוד של התפעמות.

הבית השני נפתח בהשוואת נצנוצם של העצים לנצנוצי זכוכית ומתכת. לראשונה בשיר זה אין הדובר מסתפק בהצבעה על המראות, אלא מבקש לציירם באמצעות דימוי. השוואה זו, שיש בה יסוד מעצים, מחדירה נימה של התרגשות לדברים. שתי שורות אלה מהוות הכנה לריגשה המובעת באמיר החותמת את השיר. ריגשה זו משתמעת הן מתוכנם ההיפרבולי של הדברים, הן מהקשרם והן מעיצובם. אחרי שש שורות תיאוריות מדבר כעת הדובר על חייו הוא ומבטא את תשוקתו להלך בדרכים לעד. הפעלים הרבים (הבולטים על רקע המשפטים הקודמים חסרי הפועל), החזרה על "לא אחדל", וכן ווי החיבור המקשרים בין ארבעת המשפטים הפעליים, כל אלה מלמדים על הלך רוחו הנרגש של הדובר. תהליך ריגושי דומה נמצא בשיר 'קול', המסתיים אף הוא בשבועה. הדובר משחזר בשיר זה את מראות הלילה ואת הקול החד-פעמי אשר דיבר "בדרכים הריקות". ההיזכרות במלים אשר "נותרו לבדן, נתוקות מתשובה ודעת" מפעימה את הדובר, והטון האינפורמטיבי השליו מתחלף בטון נרגש. התרגשות הדובר נמסרת ע"י האנאפורה ההיפרבולית "מה", אשר שניים משלושת חלקיה מסתיימים בסימני קריאה, ועל ידי השבועה החותמת את השיר, שאף בסימונה סימן קריאה. כל שורות הבית האחרון מסתיימות בסיום זכרי. סיומים אלה מוטעמים על ידי שלושה סימני קריאה ומאפשרים, מצידם, להטעים את סימני הקריאה.

התיאור המופיע בסוף 'הסער עבר פה לפנות בוקר' מלמד, כי גם בשיר זה עולה הטון לקראת הסיום. בחלקו הראשון של השיר מספר הדובר, בטון תיאורי שליו, על השוק המנסה להתאושש מפגיעת הסערה. למול השוק, המתקן את נזקי הסערה ומעלים את גילוייה, מוצא הדובר תופעות השומרות עדיין על קשר עם הסער שחלף. תיאוריהן מצביעים על שמחת-הגילוי של הדובר: אין הוא רק מתבונן ברחוב, אלא אף שואף את ריחו אל תוכו; האנדרטות נראות כדמויות חיות שדמעות בעיניהן, ואף העץ נושם. פריחת העץ מלמדת, כי הסערה אינה מביאה עמה רק הרס וחורבן, אלא אף תחייה מחודשת, פריחה. תיאור העץ הפורח משקף את תנועת העץ ברוח, ואת התרגשות הדובר למולו. הקולונים הקצרים, חזרת הפועל "נושם", וכן העובדה שכל הרגליים המשקליות ממומשות בשורות אלה ("ועץ נושם, / נושם, / ביקוד-פריחה פרוע") יוצרים טון קטוע, נרגש. אין ספק, למרות שהדובר כלל אינו נזכר בשיר מלמדות השורות האחרונות על ההתפעמות שמעוררים בו המראות שלמולו.

עלייה בטון מציינת גם את הבית האחרון של 'הם לבדם'. השיר נפתח בתיאור העיר המוצפת דומייה. התופעות המעוררות בדבור תחושה של ניתוק וחוסר חיות מודגשות על ידי מיקומן: הדממה נזכרת בפתח השיר ובסיום שורה ב' (ובהמשך – בסוף שורה ה'), ו"הרקיע הקר והעת" סוגרים את הבית הראשון. השורות הארוכות (שש רגליים אנאפסטיות) שאין במהלכן צורות תחביריות, משוות לדברים אופי קצבי כבד, המשתלב היטב עם תחושת האבידה והצער של הדובר. על רקע השורה הראשונה, שבה רק שלוש משש הרגליים חופפות לסיומי המלים ("בנגון דומיות ושמים העיר עד עיניה מוצפת") בולטת בשורה השנייה החפיפה בין גבולות הרגליים למלים ("איך אצא לעבור לבדי בשקיפות המבול השקט"). תהיית הדובר זוכה על ידי כך ל'חיתוך' מודגש.

הדובר נדהם ונחרד למראה עיניו, ובטון שיש בו הטחה ותחושת אובדן, הוא מתאר את העיר שלפניו, הוא חש, כי האלם הוא "עריץ ואחרון", וכי במהרה ישתלט אף על "חליל הרועה". הוא מצביע

על שרידי המערכה ("הבכי והצחוק") ועל קיצם הצפוי. העובדה שהשורה האחרונה כוללת רק שלוש רגליים יוצרת אפקט של קיטוע: דברי הדובר כמו נפסקים במהלכם. התרגשות הדובר נמסרת על ידי היסוד ההיפרבולי שבתיאור (האנאפורה) "מה", המלים "גם" ו"רק", שאף להן משמעות של הפלגה. התארים "עריץ ואחרון", הפועל "ייטרף"), על ידי התארים הכפולים ("עריץ ואחרון", "צלולה ונוכרית") ועל ידי סימן הקריאה החותם את האנאפורה.

טון שונה נמצא ב'הנה העצים' וב'ליל קיץ'. ב'הנה העצים', שלא כבשירים שנדונו עד כה, הטון אינו מתעצם לקראת הסיום. השיר נפתח בשני משפטי הצבעה נרגשים, וטון זה נשמר עד הסיום. בחלקו השני של בית א' מעוצב הטון על ידי העימות שבין האמירה "אינני רוצה" לבין הקביעה "רוצה". הבית השני מפרט מה עוד "רוצה" הדובר. הבית כולו מורכב ממשפט אחד; מיעוט ההפסקים התחביריים במהלכו של משפט זה מלמד, כי הדברים נאמרים, כביכול, בנשימה אחת. ולכך מתקשרת גם העובדה שהבית כולו נמסך על נושא ונשוא מן הבית הקודם: הדובר כמו תוכף דבר לדבר.

גם בשיר 'ליל קיץ' נשמר הטון בגובה אחד. פניו השונים של ליל הקיץ מעוררים בדובר ריגשה שיש בה התפעלות, חוסר שקט ויראה כאחד. בתיאורים המופיעים בבית הראשון יש יסוד היפרבולי-אוקסימורוני מובהק: הדומייה כה עזה עד כי ניתן לשומעה, האיום שבעיני החתולים מתמחש על ידי השוואתו ל"בוהק הסכין" והדבור משתאה לנוכח 'שפע הלילה'. הלך הרוח הנרגש, המסומן על ידי תיאורים היפרבוליים אלה מתמצה בקריאה "לילה. כמה לילה!". אי השקט של הדובר מובע על ידי המטענים הרגשיים המנוגדים שיש לתיאורים השונים (הדומייה ה"שורקת" שעל פני האדמה לעומת ה"שקט" שבשמים, "בוהק הסכין בעין החתולים" לעומת "כוכבים בחיתולים"), והוא מבוטא אף על ידי אורכם המשתנה של המשפטים ועל ידי היחסים המשתנים שבין המלים לבין היחידות המשקליות. לב, כי השורה השנייה, שלא כראשונה, נפתחת ברגל טרוכיאית ממומשת, המשווה לה אופי שונה לגמרי מאשר לקודמתה. הפתיחה הטרוכיאית יוצרת, על רקע השורה הראשונה, אפקט של התפרצות פתאומית, והיא מוסרת היטב את תחושת ההפתעה והיראה של הדובר המגלה את "בוהק הסכין". בשורה הרביעית ממומשת רק שתיים מארבע הרגליים הטרוכיאיות, והיא מעצבת טון שליו ורגוע. התחלפותן המהירה של התמונות, הבאות זו אחר זו ברצף פאראטאקטי, תורמת אף היא לבניית הטון. כל תמונה נמסרת במשפט נפרד והתחלפותן המהירה יוצרת אפקט של 'סטקטו'.

הטון של הבית הראשון מציין את השיר כולו. לתיאורים השונים יש מטענים ריגשיים מנוגדים והם מביעים את קסמו המפחיד של ליל הקיץ. כמה מן התיאורים מעלים את המסתורין והרוע שבעיר החשוכה, כמה את יופיה, וכמה מבטאים בו בזמן כפל פנים זה (הטל מצעף את הריסים כדמעות; מגלב הזהב, השייך לעולם גדי, משמש להלקאה). לתחושה הפתיעה, אי-השקט, תורמים התחלפותן המהירה של התמונות, השינויים במימושה של הסכימה הטרוכיאית, ואורכן המשתנה של היחידות התחביריות. נתבונן בתופעה האחרונה.

בבית השני הנשימה הולכת ומתרחבת: השורה הראשונה מורכבת משני משפטים קצרים, ואילו בשנייה משפט אחד, הכולל משפט מוסגר; שתי השורות הבאות, לעומת זאת, מקיפות משפט אחד בלבד, ואין בהן כל הפסק תחבירי. תהליך כפול של התרחבות הנשימה והתקצרותה נמצא בבית הבא: הבית

נפתח בשלושה קולונים קצרצרים ("רוח קיץ שטה. עמומה. רוגשת"). ואחריהם משפט המקיף שורה שלמה; בשורה השלישית שוב מתקצרים המשפטים ("רוע ירקרק. תסיסת אורו וחשד"). והשורה הרביעית היא משפט אחד. בבית האחרון נמצא מגמות מנוגדות, המשלימות זו את זו: מצד אחד מורכב הבית ממשפט אחד בלבד, ולכאורה נותן כאן הדובר דרור לריגשתו. מצד שני, כולל משפט ארוך זה הפסקים תחביריים רבים המעידים, כי המשפט אינו נאמר בנשימה ארוכה אחת, אלא ב'סטקטו' המציין את בתיו הקודמים של השיר.

השוני שבין היחידות התחביריות מובלט גם על ידי המשקל: ביחידות התחביריות הקצרות ממומשות היחידות המשקליות שבראש השורה, ואילו ביחידות התחביריות הארוכות הרגל הטרוכיאיית הראשונה אינה מבוצעת, עובדה המקנה להן אופי פחות נמרץ, פחות חד

4. הקומפוזיציה

השירים הנדונים אינם כוללים מעברים קומפוזיציוניים תכופים כמו המונולוגים והשירים המומחזים. אמנם, בתארו את מהראות מדלג הדובר מפרט אל פרט, אך הפרטים כולם שייכים למסגרת-התייחסות אחת. מבחינה קומפוזיציונית ניתן להבחין ברוב השירים במעבר מרכזי אחד, מן המראות אל הדמות הצופה בהם ('קול', 'הנה העצים', 'בדרך הגדולה', 'הם לבדם'). קומפוזיציה זו קשורה לתהליך הריגושי המעוצב בשירים אלה, אם כי לא תמיד היא חופפת לו. מרבית השירים פותחים בהלך-רוח שליו ונינוח, ומסתיימים – בהלך-רוח נסער. שינוי זה מובע על-ידי המעבר מן המראות אל תחושותיו והרהוריו של הדובר, או שהוא מרומז על-ידי תיאורי הנוף ('הסער עבר פה לפנות בוקר'). קומפוזיציה זו, המתפתחת על-פי חוקיות חווייתית, ניתן לכנות 'קומפוזיציה חווייתית' (להבדיל מקומפוזיציה תיאורית, קומפוזיציה לוגית וכיו"ב). גם הקומפוזיציה של השירים המומחזים היא קומפוזיציה חווייתית, אך יש הבדל ניכר בינה לבין הקומפוזיציה של השירים שלפנינו. כאמור, נמצא ברוב השירים הנדונים מעבר קומפוזיציוני אחד, ולא קומפוזיציה רבת שלבים ורבת מעברים כזו של השירים המומחזים.

בשיר 'הם לבדם' חופף המעבר מן המראות (בית א'), אל הדובר המצביע על משמעותם של אלה (בית ב'), למפנה שחל בהלך-רוחו של הדובר. מעבר מן תיאור אל התגובה שמעוררים המראות בדובר נמצא אף ב'דרך הגדולה', אך בשיר זה ניכרת ההתפתחות הריגושית עוד שבתי השורות התיאוריות האחרונות, המשוות את נצנוצם של העצים הרטובים מטל לנצנוצי זכוכית ומתכת. במלים אחרות, ניתן להבחין בשיר (א) בקומפוזיציה של תיאור-תגובה ו-(ב), בקומפוזיציה חווייתית בת שלושה שלבים: אחרי הרוגע וההרמוניה של שעות היום (בית א') מגלה הדובר בהשתאות את העצים הנוצצים בטל והוא מסיים את דבריו בשבועה נרגשת.

גם ב'קול' אין קיימת חפיפה בין שני העקרונות הקומפוזיציוניים הנדונים. השיר פותח בתיאור כללי של הלילה בעיר (בית א'), ומתמקד בהמשך באירוע אחד שהתרחש בלילה זה. לפנינו, אם כן, (א)

קומפוזיציה של תיאור־תגובה; התיאור מורכב משני שלבים: השיר פותח בתיאור כללי של העיר (בית א') ועובר לתאר תופעה אחת שארעה ברחובות העיר. מבחינה חווייתית לפנינו (ב) מעבר מהלך רוח שליו (מקביל לשלב האקספוזיציוני של התיאור) להלך־רוח נסער. שלב זה אינו חופף לשלב התגובה בעקרון הקומפוזיציוני הקודם, והוא מקיף את בית ג' כולו. שתי השורות האחרונות של בית ב' מהוות חוליית קישור בין שני השלבים החווייתיים הנדונים.

בשירים 'הנה העצים', 'הסער עבר פה לפנות בוקר' ו'רועת האווזים' נמצא ואריאציות על העקרונות הקומפוזיציוניים שתוארו לעיל.

ב'הנה העצים' מסתפק הדובר בתיאור קצר ועובר מיד להבעת יחסו אל המראות. השיר, שלא כשירים שנדונו עד כה, נפתח בהלך רוח נרגש, והמעבר הנדון אינו מציין בו שינוי בהלך הרוח, אלא המרת פעילות תודעתית אחת (צפייה במראות) בפעילות תודעתית אחרת (הרהורים). ב'הסער עבר פה לפנות בוקר', לעומת זאת, אין הדובר נזכר כלל, והשיר כולו משקף את מראות השוק ורחובות העיר לאחר הסערה. עם זאת, כפי שראינו לעיל, משקפות השורות האחרונות את התרגשות הדובר המגלה ברחוב את שרידי הסערה. ניתן להבחין בשיר בשלושה עקרונות קומפוזיציוניים: (א) מן התיאור הכללי של השוק, המציין את חלקו הראשון של השיר, עובר הדובר בהמשך לכמה מפרטיו של המראה. (ב) תבנית חווייתית: הלך־הרוח השליו, שיש בו נימה של עצב, מתחלף בהלך־רוח נסער, נלהב. (ג) תבנית לוגית: תיזה ואנטי תיזה. חלקו הראשון של השיר מתאר את העיר המבקשת להשיב על כנה את השיגרה, למחות את עקבות הסערה, ואילו חלקו השני – את עקבות הסערה שטרם נמחו ואת התופעות המשמרות את הווית הסופה.

השיר "רועת האווזים" מוסר אף הוא מראות בלבד. מבחינת המראות לפנינו מעבר מן העיר ושדרותיה אל ביתו הריק של הדובר החווייתית המשתקפת מן התיאור מורכבת מזו המוכרת מן השירים הקודמים. השיר אינו מתפתח במישרין לקראת גילוי מרגש ומפעים. אדרבא, מבטו של הדובר נע מן האווירה העירונית מלאת החיוניות, אל ביתו הריק. בבית שטוף הצללים נמצאת לו לבסוף נחמה בדמות "רועת האווזים".

השיר 'ליל קיץ' יוצא דופן במבנהו בקבוצת השירים הנדונה. השיר מוסר את רצף רשמיו של הדובר מהלך בעיר בלילה. כל אחד מבתי השיר מורכב מפרטים בעלי מטען חווייתי מנוגד (השתאות ויראה, רוגע ואישקט). עם זאת, נמסרים התיאורים השונים ברצף שבו עובר הדגש מקסמם של המרחבים החשוכים אל המסתורין המפחיד והמאיים של רחובות העיר. מלבד רצף זה, אשר מידת בליטתו בשיר נמוכה, לא נמצא בשיר עקרונות מיבניים אחרים (התיאור אינו עובר, למשל, מן הרחוק אל הקרוב, מן הכללי אל הפרטי או מן הנמוך אל הגבוה). לנינו, אם כן, בעיקרו של דבר, רצף פאראטאקטי של רשמים, המעצבים במשותף את אוירת העיר.

5. תחביר

העובדה שהשירים אינם מוסרים מונולוג, אלא משקפים את רצף רשמיו והרהוריו של הדובר מתבטאת אף בריבוי המשפטים האליפטיים והמשפטים השמניים (משפטים חסרי פועל).¹ למשפטים השמניים יש בשירים שלפנינו אופי תיאורי מובהק, שכן הם אינם מדווחים על התרחשויות כלשהן, או פעילות הקשורה במראות, וממקדים את תשומת הלב במראות עצמם. היעדר פעלים תורם בשירים שלפנינו לעיצוב טון תיאורי שליו. משפטים אלה תומכים ביצירת הרושם שהדובר איננו מודע, כביכול, לפעולת הדיווח, ומסתפק בהצבעה על המראות. נתבונן בשיר 'בדרך הגדולה':

ענבלים במרעה ושריקות

ושדה בנהב עד ערב.

דומית בארות ירקות,

מרחבים שלי נדרך.

העצים שעלו מן הטל,

נוצצים פנכוכית ומתכת.

להביט לא אהדל ולנשם לא אהדל

ואמות ואוסיף ללקת.

הבית הראשון מורכב משני משפטים, אשר כל אחד מהם מאחה שני משפטים אליפטיים. המשפטים האליפטיים הם בעלי אורך שווה, ותחבירם – פאראטקטי, מספר הלוואים והתארים המצוי בהם – קטן ביותר. הבית השני נפתח במשפט שימני (הבינוני, "נוצצים", עשוי לתפקד בעברית החדשה אף כפועל, אך בהקשר שלפנינו אין ספק כי הוא תואר). שש השורות התיאוריות אינן כוללות כל פועל. המעבר מהתבוננות במראות להרהורים על המשך ההליכה ביניהם, מתבטא בהופעת פעלים רבים. תופעות דומות נמצא במרבית השירים הנדונים. בבית הראשון של 'ליל קיץ' פועל אחד בלבד (ואף הוא מייחס פעילות ל"דומייה"). הבית כולל שני משפטים שמניים ("בוהק הסכין בעין החתולים". "בשמים שקט"). ושני משפטי קריאה אליפטיים. את המשפט "כוכבים בחיתולים" ניתן לפרש כמשפט אליפטי ('הכוכבים עטופים בחיתולים') או כמשפט שימני.

משפטים שימניים ואליפטיים נמצא אף ב'רועת האווזים' ("הרעש רב, הרעש רך. רק רגע של דממה צורמת". ובהמשך: "וריק הבית"). משפטים שימניים מופיעים, כפי שצינתי לעיל, אף ב'הסער עבר פה לפנות בוקר'. מעניין לציין כי התופעה התחבירית הנדונה מתקשרת בשירים המומחזים, לאפקטים שונים

¹ דיונים והגדרות בסוגיה זו ראה אצל רוזן [30], רובינשטיין [31] ואורין [11].

לגמרי. בשירים אלה לא נמצא כמעט כל משפטים שימניים, או אליפטיים. הופעת משפטים אלה בשניים מן השירים ('יום השוק' 'אביב למזכרת') מציינת התרגשות גדולה, קוצר נשימה. בשירים שלפנינו, לעומת זאת, שייכת התופעה התחבירית הנדונה לנורמה הסיגנונית, ואין היא מצביעה על התפעלות או התרגשות. אדרבא, ברוב השירים היא תורמת, כאמור, לעיצוב הטון התיאורי.

מן הדיון שלעיל משתמע, כי בשירים שלפנינו נמצא רק מעט פעלים. ואכן, היחס בין מספר השמות לבין מספר הפעלים בשירים אלה נע מ-1:6 בשירים 'ליל קיץ' ו'בדרך הגדולה' ל-1:4 בשירים 'רועת האווזים' ו'הם לבדם'. רק בשיר 'קול', הנפתח בדיווח על אירוע שקרה בעבר, נמצא מעט יותר פעלים, והיחס בינם לבין השמות הוא 1:3. יתר על כן, רוב הפעלים המופיעים בשירים אלה אינם מציינים פעילות ממשית כלשהי, אלא מעצבים את ההאנשות המצויות בשירים (השעונים "מניעים בחיקם" את הרגעים, הפנסים "מפילים אפיים" את הצללים, העיר "מתאדה בזעם", השמים "הולכים" עם נרם הישן ועוד). פעלים אחרים מרמזים לתחושותיו של הדבור (הדומייה "שורקת", הלב "צילצל אלפיים"), או מופיעים בהקשר של משאלה או שבועה ("לבבך הנסוג [...] / את נוגהן המקפא יזכור", "לשאת פת במלח ומים בדלי / ועת הדרכים ילבינו / צידה להביא לאחיי הגדולים", "להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל / ואמות ואוסיף ללכת").

יחס זה בין השמות לבין הפעלים מתקשר לכך שלפנינו דובר שאיננו מדווח באוזני נמען כלשהו על המראות שלפניו, אלא מסתפק בהצבעה על המראות והקולות הנקלטים בתודעתו. גם המונולוגים והשירים המומחזים כוללים שמות רבים, אך מלבד כמה יוצאים-מן-הכלל כוללים משפטיהם לפחות פועל אחד. יתר על כן, פעלים אלה מצביעים ברובם, שלא כבשירים הנדונים, על פעילות של ממש.

התחביר תורם באופן נוסף לעיצוב סיטואציית המסירה בשירים שלפנינו. ראינו שאמצעי המחזה חשוב המשמש בשירי העיר הוא 'התחביר דינאמי'. בשירים שלפנינו התחביר הוא סטאטי בעיקרו. המשפטים שווים באורכם, בדרך-כלל, אינם כוללים לוואים רבים, והתחביר, כמעט ללא יוצא מן הכלל, הוא פאראטאקטי. שינוי משמעותי בתחביר נמצא בסיומי השירים: המשפט האחרון הוא, במרבית השירים שלפנינו, המשפט הארוך ביותר בשיר. משפטי הסיום כוללים, באחדים מן השירים, 'תחביר דינאמי', אך הדינאמיות על משפטים אלה אינה כה בולטת כבשירי העיר. היא איננה מתבטאת בדחיית הנשוא והנשוא ע"י סדרה ארוכה של לוואיים, אלא בהעברתם של הנשוא והמושא לסוף המשפט. דינאמיות רבה יותר ניכרת בסיום 'ליל קיץ':

**וְהַרְחַק לַגְּבֵהַ, בְּנֵהִימָה מְרַעֶבֶת,
עִיר אֲשֶׁר עֵינֶיהָ זֶהָב מְצֻפּוֹת,
מִתְאֲדָה בְּזַעַם, בְּתִמְרוֹת הָאֶבֶן,
שֶׁל הַמְּגֻדְלִים וְהַכְּפּוֹת.**

נושא המשפט ('עיר') נדחה לשורה שנייה, לאחר שני תארי אופן, והשנוא ('מתאדה') מופיע בשורה השלישית. משפט זה הוא משפט יחיד בשירים הנדונים הדומה במבנהו (ריבוי לוואיים ותארי אופן) למשפטי השירים המומחזים. ראינו לעיל, כי במרבית השירים הנדונים מתחזק הטון בסיום, והדבר בא, אם כן, לידי ביטוי אף באמצעות התחביר.

6. דרכי התיאור

קיים שוני רב בין דרכי התיאור המשמשות בשירים הנדונים לבין דרכי התיאור האופייניות לשירים המומחזים (המונולוגים כוללים, כזכור, רק מעט תיאורי נוף). בפרק הקודם ראינו, כי בשירי העיר מצביעים התיאורים השונים על סערת רוחו של הדובר, באמצעות שפע היפרבולות וסינאסטוזות. הדובר מתאר בתנופות מכחול עזות תחומי מציאות רחבים (עיר, שוק), ומנסה לתפוש במהלך פעילותם. תיאוריו, המתייחסים בו בזמן אל המראות ואל השפעתם על חושיו, כוללים רק מעט 'עוגנים' ברי המחשה.

לשירים שלפנינו, המוסרים את רצף רשמיו והרהוריו של הדובר, גוון הגותי, והם עוסקים במשמעות המראות בחיי הדובר, ולא דווקא ברושם העז על חושיו. הדובר בשירים אלה אינו נלהב ונרגש כבשירי העיר, ותיאוריו אינם כוללים היפרבולות וסינאסטוזות. תיאורי הנוף המצויים בהם אינם מכלילים כתיאורים הרווחים בשירי העיר, והם כוללים 'עוגנים' חזותיים רבים יותר. יש לציין, כי בניגוד לשפע הפיגורטיבי האופייני לשירי העיר, החוצץ לעתים בין המראות לבין הקורא, נמצא בשירים הנדונים תיאורים רבים הנמסרים בלשון ישירה; אף המטפוריקה המשמשת בשירים אלה היא פחות מורכבת מזו המשמשת בשירי העיר פשוטות של הפיגורות ניכרת, בין השאר בקיצורן (לא נמצא בשירים אלה מטפורות מפותחות, כאלה המופיעות בשירי העיר),² ובכך שרובין אינן מחדירות לשיר 'חומרים' שאינם מתחום הסיטואציה או המראה המתוארים.

אופן תיאורם של המראות בשירים אלה מושפע ממקומה של דמות הדובר בשיר. בשירים שבהם הדובר מתייחס אל עצמו במישורין, התיאור הוא ישיר, בדרך כלל, וכולל רק מעט דימויים ומטפורות. לעומת זאת, בשירים בהם דמות הדובר מובלעת ('ליל קיץ', 'הסער עבר פה לפנות בוקר') נמסרים השקפת עולמה ורגישותה המיוחדת באמצעות תיאורי המראות, ואלה כוללים, לכן, פיגורות רבות יותר.

נבחן להלן ארבעה מן השירים הנדונים בהם קיים יסוד תיאורי בולט. דוגמא לפשטות הלשון המתארת נמצא בשיר 'בדרך הגדולה':

עֲנָבְלִים בַּמְרָעָה וְשָׂרִיקוֹת

וְשִׁדָּה בְּנֶהָב עַד עָרֵב.

² ראה בסוגיה זו מאמרו של דן מירון על שלושה שירי דרך [21].

דומינת בארות ירקות,

מרתבים שלי נדרך.

השורות כוללות מטפורה אחת בלבד: אור השמש מתואר במונחים של 'זהב'. כל אחד מן הפרטים המוזכרים, אמנם, איננו מפורט ואיננו מומחש, אך כולם יחד ממחישים תמונה של דרך העוברת במרחבי שדות ("מרעה", "השדה" וה"מרחבים" מסמנים אותו תחום נוף). שורות תיאוריות ישירות כאלה אינן כלל בנמצא בשירי העיר.

הבית השני בוחר מין אחד של עצמים במרחבים אלה, ומנסה להמחישו באמצעות דימוי: "העצים שעלו מן הטל / נוצצים כזכוכית ומתכת". סוג זה של דימוי, המשווה אובייקט אחד לאובייקט אחר, על מנת לדייק בתיאור האובייקט ולהמחישו – אינו מופיע בשירי העיר. בתיאור העצים כמי ש"עלו מן הטל" יש יסוד מטפורי, אך הפעילות המיוחסת להם איננה עומדת בסתירה למראה, והיא מאפשרת להמחישו (הקונטורים של העצים הולכים ומתבהרים עם השחר העולה). אזכיר, כי בשירי העיר מיוחסת לעצים פעילות אשר במשמעותה הראשונית סותרת תכונות מרכזיות של המאה המתואר ("מתוך דלקות אביב רצים עצי תפוח..."; "אביב למזכרת", "עץ נדהם במרחב – חיילי הירוק! - / עודו רץ, מתגלגל, מבקיע!", "תמוז").

ב'רועת האווזים' הלשון הפיגורטיבית עשירה יותר. השיר פותח בקולות ששומע הדובר, קולות הנתפסים כמלמולה של הארץ הרחבה. ההאנשה המשמשת בתיאור זה איננה מפותחת כרוב ההאנשות המופיעות בשירי העיר, והיא אופיינית לשירים הנדונים בכך, שהיא מתארת קול אחד במונחים של קול אחר. במלים אחרות, המרחק בין שני איברי הפיגורה אינו רב, ואינו עשוי ליצור רושם של שרירותיות או מלאכותיות. יתר על כן, ניתן לטעון כי במסגרת השקפת עולם פאנתאיסטית, הנרמזת בשיר זה והמוכרת משירים אחרים ב'כוכבים בחוץ', שורה זו איננה כוללת יסוד פיגורטיבי. חלקו השני של הבית הראשון מתאר את הרוח (אשר קולותיה הם המתוארים, ככל הנראה, בשורות הפתיחה) העוברת בשדרות העיר:

את השדרות שעממו בסמק־סתו וזהב־רמץ

רוח לילה מלבה.

נשים לב, כי השורות מפתחות פנים שונות של 'מוליך' אחד ('עממו', 'רמץ', 'מלבה'). בשירי העיר מופיעה האש כ"מוליך" כמה וכמה פעמים, אך אין היא ממחישה את המראות; היא איננה מתארת עצמים כלשהם, שניתן להמחישם, אלא את העיר, את האביב ועוד. האש תורמת בשירים אלה בעיקר לאופי ההיפרבולי של דברי הדובר, ולמסירת איכותם הכללית של המראות ("חתולית כמו אש, אלילית כמו עשת", "יום השוק", עיר ואם, עיר ואש, כרעי ברך!", "יום הרחוב' ועוד). תפקידה זה של האש ניכר אף בכך, שהיא נזכרת, בדרך כלל, במילה אחת בלבד, ואין לה כל פיתוח או פירוט. בשיר שלפנינו, לעומת זאת, האש מתארת וממחישה את מראה השדרות: עלי השלכת

הזהובים־אדמדמים נתפסים כרמץ של מדורה, ורוח הלילה מהסיעה אותם ממקומם – כאילו 'מלבה' אותם. האש, אם כן, אינה מביעה רק את איכותו הכללית של המראה, אלא משמשת אף אמצעי לעיצוב צבעיו המיוחדים (דוגמא נוספת למגמה זו נמצא ב'סער עבר פה לפנות בוקר').

הבית השני נפתח אף הוא ב'עוגן' חזותי. תיאורו של הבית הריק, שגרו "מניע ספונים וכותל", ממחיש היטב את הבית מלא הצללים שבו נמצא הדובר.

בשירים 'הסער עבר פה לפנות בוקר' ו'ליל קיץ' דרך התיאור שונה, כאמור, מזו של שאר השירים הנדונים.

השיר 'הסער עבר פה לפנות בוקר' מתאר, אמנם, מציאות רחבה ('שוק', 'רחוב'), אבל הוא מוסר כמה וכמה 'עוגנים' הממחישים את מראה הרחוב לאחר הסערה. יתר על כן, כמה מ'עוגנים' אלה נמסרים בלשון ישירה: "אבל הרחוב / עוד ריחני מגשם / ומים בעיני אנדרטות על הגשר". הלשון הפיגורטיבית של השיר כוללת שלוש האנשות: השוק מתואר כדמות הנרגעת וקמה, שעוני העיר מניעים בחיקם את רגעי הלילה האחרונים, והעץ נושם את שם הרעם והרוח. המטפוריות של תיאורים אלה נוצרת ע"י ייחוס פעילות אנושית לנוף (השוק 'גושש', 'נרגע', ו'קם', השעונים מניעים בחיקם, העץ 'נושם') ולא ע"י השוואה ל'היקל' כלשהו שאיננו מתחום המציאות המתוארת. השוק, הקם מהפכת הקרונות וערימות השחת, והעץ הנע במלוא פריחתו ברוח, מתוארים במונחים השייכים למראה בו מתבונן הדובר. "חיקם" של שעוני העיר, ו"יקוד" פריחתו של העץ הם הפרטים היחידים שהוחדרו לשיר באמצעות לשונות הפיגורטיביות.

השימוש במלה 'יקוד' מצביע על מגמת ההמחשה שנדונה לעיל. בשירי העיר מופיעה מטפורה דומה: "מתוך דלקות אביב רצים עצי תפוח... ("אביב למזכרת"). דלקות האביב הן ספק אורה הבוהק של השמש האביבית, ספק פריחתם של העצים. מאחר והדלקות הן בלשון רבים, והן נסמכות לשם כללי ("אביב") מידת ההמחשה שלהן קטנה. בשיר שלפנינו, לעומת זאת, "היקוד" הוא יקוד־פריחתו של עץ אחד, והוא משקף היטב את פריחתו הלבנה־אדמדמה. לשורה "ומים בעיני אנדרטות על הגשר" יסוד ויזואלי חזק, והיא מצביעה על דובר המתבונן בפרטיו הקטנים של הנוף שסביבו. תיאור דומה לא נמצא בשירי העיר.

השיר מתאר את הרחוב ברגע מסויים, מתמקד במראות ולא רק בדרך קליטתם על ידי הדובר, ומידת ההמחשה של פרטיו רבה מזו שיש למראות העיר בשירים המומחזים.

השיר 'ליל קיץ' הוא הפיגורטיבי בקרב השירים הנדונים. הוא מנסה למסור את אוירת ליל הקיץ בעיר, ועל מנת להמחיש את המסתורין שבעיר החשוכה הוא מביא, בין השאר, פרטים שונים מעולם האגדה. כמו בשירים המומחזים מתאר השיר את העיר כולה כשלמות אחת:

**וְהָרַחֵק לַגִּבְהָ, בְּנֵהִימָה מְרַעֶבֶת,
עִיר אֲשֶׁר עֵינֶיהָ זֶהָב מְצַפּוֹת,
מִתְאַדָּה בְּזַעַם, בְּתִמְרוֹת הָאֶבֶן,
שֶׁל הַמַּגְדָּלִים וְהַכְּפּוֹת.**

אולם תיאור זה שומע על קשר אמיץ עם מראה העיר: הזוהב המצפה את עיניה הוא אור הפנים, וה"התאדות" הזועמת משקפת את חומו של ליל הקיץ, את אוירתה "הקודחת" של העיר, ואת התנשאותם של המגדלים וכיפות האבן. העיר נתפשת כאן כחיה וכדמות אנושית כאחד: ה"נהימה המורעבת" מעלה על הדעת את החתולים שנזכרו קודם לכן, ואילו העיניים המצופות זוהב הן עיני אשה. במלים אחרות, ההאנשה מתפרטת מייד לפרטים מתחום המראה המואנש. יתר על כן, תיאור העיר מובא בסיום השיר, לאחר שלושה בתים המוסרים ביתר פירוט את אוירתה ומראותיה. הבית המסיים הוכן, אם כן, על ידי הבתים הקודמים, והעיר כולה מתוארת רק במסגרת תיאור מכליל ומסכם. הן פירוטה של ההאנשה, והן מיקום תיאוריה של 'העיר', שונים מתאורי השווקים והרחובות בשירים המומחזים.

השיר נפתח בתיאור המרחבים החשוכים והמכוכבים האופפים את העיר, ומולם אימז' בר המחשה של עיני החתולים:

**דומיה במרחבים שורקת.
בהק הסכין בעין החתולים.
לילה. כמה לילה! בשמים שקט.
פוכבים בחתולים.**

תיאור עיני החתולים דומה לתיאורים הרווחים בשירי העיר: הדובר אינו מדבר על עין החתולים, או על הסכין שבה, אלא על בוהק הסכין שבעינים.³ יחד עם זאת, אימז' זה מעיד על התבוננות מדוייקת במראה, שלא כהתבוננות המכלילה, והבלתי ממחישה בדרך כלל, האופיינית לשירי העיר. גם החיתולים מאפשרים להמחיש את הילת האור שסביב הכוכבים.

הדובר מקנה בפתחה ממשות חושית לדומייה וללילה. הדומייה מוצגת כאילו יש לה קול כלשהו, והלילה – כאילו הוא תופעה כמותית שניתן למדדה. כך גם נתפש הזמן בבית הבא – "זמן רחב, רחב". הנטייה להציג מראות באמצעות פעילות כלשהי ניכרת גם בשיר שלפנינו: "במגלב זהב פנס מפיל אפיים / עבדים שחורים לרוחב הרציף". רצועות המגלב משקפות את קרני האור של הפנס. התואר "שחורים" נתפש, בהקשר של 'עבדים', ככינוי ל'כושים', אך הוא מייצג, כמובן, אף את מראה הצללים שלרגלי הפנס.

גם הבית השלישי מייחס פעילות למראות: הרוח הערה והגנים נתפשים כזוגות אוהבים: "רוח קיץ שטה. עמומה. רוגשת. / על שפתי גנים שפתיה נשפכות". 'הפגישה' שבין הרוח והגנים מפתחת פגישה אחרת, שהוזכרה בבית השני: "טל, כמו פגישה, את הריסים הצעיף". חלקו השני של הבית

³ כאמור, ראה הערתו של הרושובסקי לשורה זו [37].

מעצב בעיקר את אווירת העיר, ולא את מראותיה. ה"רוע הירקרק" מרמז כמדומה, לעין החתולים שנזכרה בפתיחה, והאורות התוססים – לאורו המהבהב, הבלתי יציב של הפנס. המטמון הרוחח בקצף השחור אינו מייצג מראה כלשהו, אלא את תחושות הדובר. שתי השורות מעצבות אווירה של חרדה ומסתורין.

השיר מאופיין, אם כן, ע"י לשון פיגורטיבית עשירה. לשון זה כוללת כמה וכמה 'עוגנים' חזותיים, ואף תיאורה המכליל של העיר נשען על מראות מגדליה וכיפותיה. שלא כשאר השירים הנדונים, מובאים לשיר באמצעות הלשון הפיגורטיבית פרטים לא מעטים, אך אלה קשורים קשר אמיץ לאווירה המסתורית, המאימת, שמוצא הדובר ברחובות החשוכים.

7. סכום

השירים המשקפים את רצף רשמיו ואת הרהוריו של הדובר שונים, אם כן, במרבית מרכיביהם מן המונולוגים ומהשירים המומחזים. הטון, הקומפוזיציה, התחביר ודרכי התיאור מושפעים כולם מן העובדה שהשירים אינם מעצבים סיטואציות דיבור, אלא סיטואציה של התבוננות והגות, ומשפיעים מצידם על עיצובה של סיטואציה זו. השירים כוללים רק מעט אנאפורות, סימני קריאה ספורים, ואף מספר הפעלים בהם – מצומצם. התחביר הוא סטאטי ברובו, ואופיים הסטאטי של הדברים נתמך אף על ידי המשפטים השימניים הרבים. התיאורים המופיעים בשירים אלה הם פחות מכלילים מן התיאורים שבשירי העיר, וכוללים יותר 'עוגנים' חזותיים ברי המחשה. הלשון המתארת היא ישירה בשורות רבות, והפיגורות המופיעות בשירים אינן מורכבות ומפותחות כאלה המשמשת בשירי העיר. ההפרבולות והסינאסטוזות, המשתלבות היטב עם האנפורות וסימני הקריאה הרווחים בשירים המומחזים, אינן מופיעות כלל בשירים הנדונים.

סיכום

קבוצות השירים שנסקרו בשלושת הפרקים האחרונים מיינו על פי תבניתם הרטורית. מצאנו, כי בכל אחת מקבוצות שירים אלה קיים הדוק, דורסטר, בין הסיטואציה הדרמטית לבין מרכיביהם האחרים של השירים. מיון השירים בהתאם לאופי הדוברים המעוצבים בהם הוליד, אם כן, קבוצות שירים הנבדלות זו מזו במרבית המרכיבים המשמשים בהן.

הקומפוזיציה של המונולוגים נובעת מניסיונו של הדובר לפרש את התנהגותו, לתאר את תחושותיו בהווה ואת ציפיותיו. הדובר הנסער, הפונה אל אהובתו כמו היתה לצידו, מרבה להשתמש בהיפרבולות, ודבריו כוללים קריאות ואנאפורות רבות. על מנת להביע את רגשותיו הוא מתארם בעזרת סיטואציות דרסטיות, או שהוא 'ממחיש' אותם. באמצעות לשון פריפראטית וסינקדוכית הוא מבטא בקווים חדים ובולטים את תשוקתו ואת יסוריו. בשירים המומחזים נמסרת התפעלות הדובר על ידי סימני הקריאה, הפניות והקומפוזיציה של השירים. כמה מן המרכיבים המופיעים בשירים אלה אינם מופיעים כלל במונולוגים (קומפוזיציה חווייתית, רשתות משקליות, משפטים אליפטיים), או שאין הם מופיעים בהם בשכיחות שבה הם מופיעים בשירים המומחזים ('תחביר דינאמי'). האנפורות הכלולות בשירים אלה, שלא כאנפורות במונולוגים, אינן מצביעות על מבוכה ובלבול, או על רצון לשכנע נמען, אלא על התפעלות רבה, ועל תחושת הדובר כי במשפט אחד, או בתיאור אחד, אין הוא ממצה את תחושותיו, המראות בשירים המומחזים, שלא כבמונולוגים, עומדים במרכז התמונה, ואין הם מהווים רק מטונימיה לתחושות הדובר.

השירים המוסרים את רצף רשמיו של הדובר שונים במידה רבה משתי קבוצות השירים הקודמות. השירים הקודמות. השירים כוללים רק מעט אנאפורות וסימני קריאה, ואף מספר הפעלים המופיעים בהם – מצומצם. התחביר הוא סטאטי ברובו, ומאופיין על ידי משפטים שימניים רבים. ראינו, כי קיים הבדל יסודי בין דרכי התיאור המשמשות בשירים אלה לבין דרכי התיאור המציינות את השירים המומחזים. התיאורים בשירים אלה הם פחות מכלילים מן התיאורים שבשירי העיר, וכוללים יותר 'עוגנים' חזותיים שניתן להמחישם. הלשון המתארת היא במקרים רבים ישירה, והפיגורות בשירים אלה אינן מורכבות ומפותחות כאלה המשמעות בשירים המומחזים. ה'מוליכים' של המטפורות לקוחים ברוב המקרים משדה המציאות המעוצב בשיר ואינם מחדירים לשיר חומרים שאינם חלק מן הסיטואציה או המראה. ההיפרבולות והסינאסטוזות, המשתלבות היטב עם האנפורות וסימני הקריאה הרווחים בשירים המומחזים, אינן מופיעות כלל בשירים המוסרים את רשמיו של הדובר.

מתברר, אם כן, כי הפואטיקה של שירי 'כוכבים בחוץ' היא מורכבת ומשוכללת מכפי שסברו רוב מבקריו של אלתרמן. בניגוד למגמה הרווחת בבקורת אלתרמן לדבר על "האימז' האלתרמני", או על "המטפורה האלתרמנית", וכיו"ב, מצאנו, כי האימז' בקבוצת שירים אחת שונה לגמרי מן האימז' בקבוצת שירים אחרים, הן בפוקנציות שהוא ממלא, והן בדרכי תיאורו. בכל קבוצת שירים נקבע

אופיו על פי מערכת קשריו עם מרכיביהם האחרים של השירים. דברים דומים ניתן לומר, כמובן, גם על הטון, הקומפוזיציה וכיו"ב. גם הנטייה לפסול א פריורי סוג זה או אחר של אימז'ים מתבררת כפשטנית, כל עוד אין היא בוחנת את הקשריהם הספציפיים של אימז'ים אלה. אימז'ים מכלילים, שאינם מתאימים לשירים הקצרים, המוסרים בדיוק רב את המראות שלעניי הדובר, נמצאו אפקטיביים מאד בשירים המומחזים, שאינם מבקשים לדייק בצירור מראה, אלא להביע את רושמו העז על הדובר.

מיון השירים על פי הסיטואציה הרטורית שלהם הצביע על דמיון בין שירים שונים – חלקם בעלי נושאים דומים, חלקם בעלי נושאים שונים לחלוטין – בדרכי התיאור, במטפוריקה, בקומפוזיציה, בטון ובתחביר. הדובר מצביע, בלא ספק, על חשיבות ההתבוננות בסיטואציה הרטורית של הדובר בשיר. אמנם, סיטואציה זו אינה גורם עצמאי והיא נבנית מתוך יחסי גומלין הדוקים עם תבניותיו האחרות של השיר, אך אין ספק שהשפעתה רבה על תבניות אלה. העובדה שמצאנו תווי היכר משותפים לשירים שונים אשר סיטואציית המסירה שלהם דומה, פותחת פתח להשערה, כי סממנים אלה ימצאו גם בשירי משוררים אחרים. במלים אחרות, זיהוי תבניות הרטורית של השיר עשוי לרמז על תווי היכר נוספים שלו. כך, למשל, מצאתי כי גם בשירים של משוררים אחרים שבהם מופעלת האפשרות הריטורית השניה (מסירת רצף מחשבותיו, או רצף רשמיו, של הדובר) נמצאו משפטים שמניים רבים (הדבר נבדק על ידי בשירי לאה גולדברג, אמיר גלבוע ונתן זך). מבידיקה ראשונה עולה, כי כמה מתכונות שיירו המומחזים של אלתרמן מציינים גם את שיריהם המומחזים של ביאליק וטשרניחובסקי ('בשדה', 'נוקטורנו' ועוד).

ניתן לשער, אם כן, כי תבניתם הרטורית של השירים עשויה לשמש נקודת-מוצא נוחה לאפיון 'טיפוסי' שירי בעלי סממנים משותפים.

סוגיה זו, תבניתו הריטורית של השיר הלירי, הוזנחה כמעט כליל על ידי החוקרים. המסקנות שהובאו כאן מלמדות, כי חקר סיטואציה זו עשוי להיות פורה ביותר, ולהאיר תופעות מרכזיות בפואטיקה של היוצר. יש, כמדומה, ענין רב במחקר כזה, הן בעיון דיאכרוני (למשל, דרכי המסירה המציינות את משוררי דורו של ביאליק לעומת דרכי המסירה הרווחות בדור אלתרמן-שלונסקי), הן בעיון סינכרוני (למשל, סיטואציית המסירה בשירי לאה גולדברג בהשוואה לסיטואציית המסירה בשירי עזרא זוסמן). מעניין, כמובן, גם להתבונן בפירוט בדרכי המסירה המאפיינות את שירתו של משורר בודד, לבחון את הסיטואציות הריטוריות השכיחות בשירתו, את השינויים שחלו בשירי בתחום זה ואת הקשר שבין שינויים אלה לבין מגמות אחרות בשירתו (ראה, למשל, המעבר מן הסיטואציות הרטוריות היותר דרמטיות אל אלו הפחות דרמטיות בשירתו של דוד אבידן). חקר הסיטואציה הרטורית – בין אם על דרך ההשוואה בין משוררים שונים, בין אם מתוך התבוננות בשירי משורר אחד – יגלה מן הסתם קשר רב-משמעות בין העולם החווייתי המובע בשירים לבין תבניתם הרטורית. כך, למשל, נקל לראות, כי העולם החווייתי הנסער, הפאטטי, המציין את שירת

דור אלתרמן־שלונסקי, מצא את ביטויו בסיטואציות הרטוריות הדרמטיות (שירים מומחזים, מונולוגים), בעוד שבשירת שנות החמישים, המאופיינת על־ידי טון מאופק ואירוני, נמצא בעיקר את הסיטואציות הריטוריות הבלתי־דרמטיות.

מראי מקום

1. אלתרמן, נתן. שירים שמכבר. הקיבוץ המאוחד ומחברות לספרות, תל-אביב, תשכ"א.
2. עיר היונה. מחברות לספרות, תל-אביב, 1958.
3. פונדק הרוחות. עמיקם, תל-אביב, 1963.
4. רגעים, א'. הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"ד.
5. במעגל. הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"א.
6. ספר התיבה המזמרת. מחברות לספרות, תל-אביב, תשי"ח.
7. א. מחברות אלתרמן. א, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"ז. כרך שני, תשל"ט.
8. ביאליק, ח"נ. "ספיח", סיפורים, דביר, תל-אביב, 1953.
8. זוסמן, עזרא. שירים. עם עובד, תל-אביב, תשכ"ח.
9. טשרניחובסקי, שאול. שירים, שוקן, ירושלים, תשי"י.
9. לונדון, ג'ק. לפני היות האדם, תרגם ש. הלקין. א.י. שטיבל, תל-אביב, 1930.
10. שלונסקי אברהם. באלה הימים. כתובים, תל-אביב, תר".
11. אורנן, עוזי. המשפט הפשוט. ענבל, ירושלים, תשל"ג.
12. באומגרטן, אורה, עורכת. נתן אלתרמן, מבחר מאמרים על שירתו. עם עובד, תל-אביב, תשל"א.
12. א. בלבן, אברהם. "מוטיב הפרא ביצירתו המוקדמת של אלתרמן", מעריב, 1.10.1976.
13. בן-גוריון, עמנואל. "נתן אלתרמן / שירים", מאסף, תל-אביב, ת"ש.
14. ברזל, הלל. משוררים על שירה, ב'. עקד, תל-אביב, תשל"ל.
15. ברקאי, עדה. "מראות יסוד ב'כוכבים בחוץ', מאזנים, מ"א 5, תשרי תשל"ו.
16. גולומב, הרי, ותיר, נעמי. "שמחת מועדים – תיאר ואינטרפרטציה של שיר מאת אלתרמן", הספרות, ב' 1, ספטמבר 1969.
17. האפרתי, יוסף. "לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד ב'כוכבים בחוץ'". הספרות, ג' 2, נובמבר 1971.
17. א. זך, נתן. זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית. אל"ף, תל-אביב, 1966.
18. כנעני דוד, "על קו הקץ", בינם לבין זמנים. ספרית פועלים, 1955.
19. מירון, דן. ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו. שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ב.
20. - "מבנה ובינה בקבצי השירה של נתן אלתרמן", מאזנים, ל"ב, ד-ה. אדר ניסן, תשל"א.
מופיע גם במהדורה החדשה של [19], וב-[21ב].
21. - "על שלושה שירי דרך", ב-[7א] וכן ב-[21ב]
21. א. - "נקודת המוצא", מאזנים, ל"א, א, תשל"ל.

21. ב. - מפרט אל עיקר. מבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן. הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תל-אביב, תשמ"א.
22. מיכלי, ב.י. "הנער המשורר", מאזנים, ל"ב, ד"ה, אדר ניסן, תשל"א.
23. נתן אסתר. "מקורות לפואמה 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן", הספרות, ב'1, ספטמבר, 1969.
24. סערוני, ע. "פן ופניו – דיוקן וסביבתו", סימן קריאה, 2, מאי 1973.
25. פרי מנחם. "השיר המתהפך: על עקרון אחד של הקומפוזיציה הסמאטית בשירי ביאליק". הספרות, א' 3 – 4, תשכ"ט.
26. פנואלי, ש.י. "שירת נתן אלתרמן", גליונות, כ', תש"ז.
27. צורית, אידה, הקרבן והברית. הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"ד.
28. צמח, שלמה. "על ההשוואה". מסה ובקורת, אגודת הסופרים, תל-אביב, 1954.
29. קורצויל, ברוך. ה-Condition Humaine בשירה הפרסונאלית של נתן אלתרמן, בין חזון לבין האבסורדי. שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו.
30. -ביאליק וטשרניחובסקי, שוקן, ירושלים, תשכ"ד.
31. א. קרטון – בלום, רות. "חיוך ראשון ושני", בתוך [א7].
32. רוזן חיים. "על משפטים חסרי פועל בעברית המקראית", דברי הקונגרס השלישי למדעי היהדות, ירושלים, 1961.
33. רובינשטיין, אליעזר. המשפט השמני. הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשכ"ט.
34. שטראוס, אריה. בדרכי הספרות. מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ"א.
35. קצנלסון, גדעון. "כוכבים בחוץ" בשירה העברית, 5.8.1960.
34. Beardsley, M.C, Aesthetics, Harcourt, N.Y., 1959.
35. Black, M. "Metaphor", Philosophy looks at the Arts, ed. Margolis, J.Z.C. Scribner's Sons, N.Y. 1962.
36. Brower, R.A, The fields of light, Oxford University Press, New York, 1962.
37. Burnshaw, S, Carmi, T. Spicehandler, E. The Modern Hebrew Poem Itself, Holt, Rinehart, Winston, N. Y., Chicago, San fran, 1965.
38. Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. Tr. Sage J. Routledge and Kegan Paul, London, 1962.
39. Eliot, T.S. The three voices of Poetry. The National Book league, Cambridge University Press, 1955.
40. Frye, N. Anatomy of Criticism. Princeton University Press, 1957.
41. Geiger D. The Dramatic Impulse in Modern Poetics, Louisiana State University Press, 1962.

42. Gibson, W, "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers", *College English*, 11, 5, Feb, 1950.
- 42a. La Drier, J.C, "Voices and Adress", *Dictionary of Worls literature*" ed. Shipley, J. T Littlefield, Adams and Co. New Jersey, 1964.
43. Longinus. *On the Sublime*, tr. Butcher, S.H, *The Great Critics*. Ed. Smith, J.H. Parks. E.W. Norton, New York, 1951.
44. Krieger, M. *The tragic Vision*, Holt, Rinehart and Winston, N.Y., 1960.
45. Nelson, L. "The use of Drama", *Baroque Lyric Poetry*. New Haven, 1961.
46. Ong, W.J. "A Dialectic of Aural and objective Corelative", *Essays in Criticism*, VIII, Jan, 1958.
47. Perkin, R.P. "Alexander Pope's Use of the Implied Dramatic Speaker", *college English*, 11, 3, Dec, 1949.
- 47a. Rougemont, D.D. *Love in the western woeld*. Tr. Belgion, M. Harper, N.Y. 1974.
48. Sessions, I.B. "The Dramatic Monolouge", *PMLA*, LXII, 2, June, 1947.
49. Schiller, F.V. *Naive and Sentimental Poetry and on the Sublime*, tr. Elias, J.A.F. Ungar Pub. Co., N.Y., 1966.
50. Smith, B.H. *Poetic Closure*. The Unicersity of Chicago Press, Chicago and London, 1968.
51. Winters, Y. *In defense of Reason*. Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
52. Wimsatt, W.K. *The Verbal Icon*. University of Kentucky Press, Lexington, 1954.
53. Wimsatt, W.K. and Brooks, C. *Literary Criticism: A Short History*. Routeldge and Kegan Paul, London, 1964.