



"שמחת עניים" כשירה היפנוטית¹

ראובן צור

במספר שירים לא מבוטל ב"שמחת עניים" של אלתרמן וב"חופה שחורה" של יונתן רטוש יש נטייה אצל הקוראים להסיח את הדעת ממשמעות המלים וללכת שבי אחר צליליהן. הקורא חש כאילו הוא שבוי ברשת צלילי השירים הללו, ואילו אל המשמעות הוא נוטה לשים לב בעמעום יחסי בלבד. אחד הגורמים הבולטים ביותר בשירים הללו הוא ריתמוס הכופה את עצמו על הקורא, ריתמוס שמקורו במשקל סדיר מן הרגיל, משקל שלישוני לרוב (ביחוד אמפיבראך). אך הריתמוס הכופה את עצמו שורשיו נעוצים גם בחזרות ברמות גבוהות יותר, כגון בשורות חוזרות ללא הצדקה עניינית מספקת, או בביטויים חוזרים במודגש, כשלעיתים קרובות ביטויים אלה יש בהם מן הנוסחתיות. לעתים בולטת החזרה האנאפורית ו/או האפיפורית. באחדים מהשירים הללו יש משום שיבוש בארגון הסטרופי הסדיר, בין אם כתוצאה מהתחלפות (סדירה או בלתי סדירה) של צורות סטרופיות שונות, בין אם כתוצאה משימוש בחרז אחד לאורך מספר שורות רב מן הרגיל, בין אם כתוצאה מסדר שורות הנושא אופי מקרי מכל וכל, דהיינו סדר שורות שבו אי-אפשר לחזות מראש את סדר החרוזים ו/או את מספר השורות בכל בית. לפעמים, להפך, לא זו בלבד שמספר השורות וסדר החרוזים קבוע בכל בית, כי אם נוסף על כך, ביטויי מפתח נוסחתיים מסוימים חוזרים בחרוזים במקומות הקבועים מראש. הניסיון מלמד, ששירים אלה מעוררים בקלות מבוכה בקרב המבקרים. אחת התגובות הביקורתיות הנפוצות לשירים מעין אלה היא פסילה. מבקרים אחדים מגיעים למסקנה שהמשורר הלך שולל אחר קסם הריתמוס של שירו שלו, ושכח כביכול את ממד המשמעות, כשהתוצאה היא מין nursery rhyme יומרני ותו לא. מבקרים אחרים נוהגים בדרך הפוכה. הם מחליטים להסיח את הדעת ממד הצלילים, בחזרה אל ממד המשמעות.

¹ מתוך הספר "הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן – (בעריכת זיוה שמיר וצבי לוז) הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 1991

מבקרים אלה מפרטים באריכות רבה מן הראוי את הקשר המשמעות של השיר, עם הסיטואציה המיידית והעלילה שבה היא משתתפת, בין אם הם מדברים על פשטה של משמעות, בין אם על משמעות אלגורית כלשהי. בקריאות מעין אלו נדחק ממד הצליל של השירים אל השוליים. לעתים רחוקות ביותר נתקלים אנו באינטרפרטאציות שנקודת מוצאן היא שלפנינו פעולת גומלין מיוחדת של צליל ומשמעות, שהאפקט המיוחד של השיר מתקבל דווקא מהגברת משקלו של הצליל והנמכת משקלה של המשמעות, וזאת כהשג מיוחדת במינו ולא כתוצאת קוצר-יד להשיג השג מכובד יותר מבחינה אסתטית.

ציינתי, כי השירים שידונו יש בהם ארגון ריתמי מיוחד. ארגון זה יוצר אפקט שניתן לכנותו 'היפנוטי' או 'אקסטאטי'. את המונחים 'היפנוטי' ו'אורג חבלי קסם' שאלתי מספרו הקטן של סניידר על השירה ההיפנוטית (Hypnotic Poetry). בין השאר כותב סניידר: אנסה להראות ששירים מסוימים נוקטים טכניקה מיוחדת שיש בה כדי להשרות תרגון (trance); שהם חבים את 'חבלי קסם' למאגיה שאינה מובנת פחות מזו של ההיפנוטיזם; שעל-ידי העצמת נוחותו להשאה (suggestibility) של המאזין הם מאפשרים חוויות שבהן — אם לטובה ואם לרעה — המשורר מטיל את מרותו על נפשו המודעת והלא-מודעת של המאזין (Snyder, 1930: 38).

במקומות אחרים (צור, 1983: 70-61; 1985; 1987a; Tsur, 1983a: 30-33) עמדתי על תכונות הפיפיות של סדירות מטרתית רבה מן הרגיל. סדירות זו משיגה אפקטים שונים בתכלית בהקשרים שיריים שונים. הריתמוס הסדיר הוא תבנית פשוטה לפי מושגי פסיכולוגיית גשטאלט. מהלכו ניתן לצפייה מראש במידה ניכרת של ודאות. לפיכך, ניתן למצוא אותו בשירים שבהם האפקט הנתפס המבוקש הוא מין איכות מושפלת, כגון בשירה בעלת אופי שנון או ראציונאליסטי; וכן בשירים שבהם האפקט הנתפס המבוקש הוא איכות של כפיית סדר פשטני על העולם, כגון בשירי ילדים. לעומת זאת, נוכל למצוא סדירות מטרתית רבה מן הרגיל בשירים שאיכותם הנתפסת ניתנת לתיאור כ'אקסטאטי', או 'היפנוטית', או 'אורגת חבלי קסם'.

מחז-גיסא, מריתמוס סדיר אתה שומע אירועים שהישנותם נצפית מראש בוודאות, וכן ניגוד ברור, חד-משמעי, בין הרמות והשפלות. במובן זה. לריתמוס הסדיר נודעת איכות שכלתנית: תבניתו חזקה, הוא יוצר "אווירה פסיכולוגית של ביטחון, בקרה ותכלית גלויה" מאידך-גיסא, רושמו הנמרץ של ריתמוס סדיר עשוי להיות דומה לתיפוף הפרימיטיבי, שיש

בהישנותו כדי להביא את אנשי השבטים למצב אקסטאטי. במלים אחרות, לתבנית מטריית "טובה" נודעת פנייה

אינטלקטואלית חזקה, או פנייה גופנית חזקה לא פחות, אל רבדי האיטיות האי-ראציונאליים. כדי להשלים את התמונה במלא מורכבותה, עלינו להוסיף כי בשירי-תינוקות יש בריתמוס הסדיר מושום פשטנות מופלגת. בשורשה של תכונת פיפיות זו אנו מוצאים את מונח ביטחון. פרנקל-בראנזוויק (Frenkel Bruenswick, 1968) הראתה בעליל כי אי-סבילת דו-המשמעות (או העמימות) יש בה כדי להפריע לתגובה אמוציונית חופשית. לדעת רנסום, (Ransom) ריתמוס שניתן לחיזוי מראש, יש בו כדי להפיג את החרדות לנוכח דו-משמעות או עמימות, להעניק "ביטחון מדומה לצנזור האפלאטוני שבנו" (מובא על-ידי Chatman, 1965: 212) והקורא יוכל להרגיש חופשי להיענות לעמימויות ברבדי השיר האחרים. השאלה המכרעת היא, כנראה, האם 'התבנית המטריית הטובה' מולידה אווירה פסיכולוגית של ביטחון אמיתי או מדומה.

זאת אומרת, אם גם לרבדים אחרים של השיר נודעת איכות ראציונאלית, או תכלית גלויה, האווירה הפסיכולוגית היא זו של ודאות אמיתית. ואולם, אם רבדים אחרים של השיר מעוררים אווירה פסיכולוגית אינטנסיבית של אי-ודאות [...], הסדירות המטריית תעניק 'ביטחון מדומה', היא תרדים את 'הצנזור האפלאטוני שבנו', תכה את עירנותו, והאיכות האמוציונית של השיר תתקבל בלא התנגדות. זאת ועוד, למקצבים הנמרצים פנייה גופנית חזקה, כאמור, המגבירה כל איכות אי-ראציונאלית שתימצא בשיר (צור, 1983: 68).

כפי שטענתי במקומות הנזכרים לעיל, הארגון הפרוזודי עצמו עשוי לעורר, בעת ובעונה אחת, תחושת ודאות רבה מן הרגיל ברמת העמודים המטריים והשורה, ולהשרות תחושת אי-ודאות ברמת הבית השירי. [...]

"שמחת עניים" ופעולת החרוז

מצוידים בכלים שהוצגו לעיל, נעיין בפירוט-מה באחד משירי, שמחת עניים" של אלתרמן. [...] יחידת היסוד לדיוננו בספונריזם היתה יחידה, שבה שינוי מזערי במבנה השטח של צירוף המלים גרר שינוי מרבי במבנה הסמאנטי. עיקרון זה עשוי להגיע למימוש מרשים בחריזה. המלים החוזרות שואפות למידה ניכרת של דמיון ברצף ההגאים, ולשוני ניכר במשמעות היחידות חוזרות. בחרוזיו של אלתרמן נוכל להבחין בדקויות

מיוחדות. [...] המדובר ביסודות התת-פונמיים — התכונות המבחינות מחד-גיסא והתכונות הסמאנטיות מאידך-גיסא. בממד הסמאנטי נתקלנו ביסודות זעירים כגון [+חי + אדם] וכיוצא בהם. בעוד שהתכונות המבחינות מאפשרות הבדלים מזעריים במבנה השטח של איברים חורזים, התכונות הסמאנטיות מאפשרות את הנגדת האיברים זה לזה במספר משתנה של תכונות, החל בניגוד מזערי וכלה בניגודים לאורך ממדי משמעות רבים למדי. אגב כך, הקורא נעשה רגיש הן לדקויות פונולוגיות והן לדקויות סמאנטיות, הרבה מעבר למה שעשוי להיות בלשון הדיבור היום-יומי.

לא הפל הַבְּלִים, בְּתִי,
לא הפל הַבְּלִים וְהַבֵּל.
גַּם לְכֹסֶף הַפְּרִתִי בְּרִיתִי,
גַּם זְרִיתִי יָמִי לְהַבֵּל.
רק אַחֲרַיָּה הֶלְכְתִי, בְּתִי,
כְּצֹנָאֵר אַחֲרֵי הַחֶבֶל.

כִּי עָדִית מְטַפְחֶתָּהּ, בְּתִי,
כִּי אָמַרְתָּ: הִבֵּט וְרָאָנָה.
וְאָדָר לֹא לְנֹשֶׁךְ פְּתִי,
עַד שְׁנֵי מִבְּסֶרֶף תִּקְהֶינָה.
וְאָדָר לְרֵאוֹתָהּ, בְּתִי,
עַד עֵינַי מִרְאוֹתָהּ תִּכְהֶינָה.

וְהִכָּה הֶחְלִי, בְּתִי,
וְהַעֲנֵי כֶּסֶה פְּנֵינוּ.
וְאָמַר לְחֹלֵי בֵּיתִי,
וְלַעֲנֵי קְרֵאתִי בְּנֵנוּ.
וְנִדְּל מִקְלָבִים, בְּתִי,
וְיִנוּסוּ קְלָבִים מִפְּנֵינוּ.

אֲזַ עֲלֵה הַבְּרִזָּל, בְּתִי,

וְיָסִיר גַּם רֹאשֵׁי מְאֻלָּיָהּ,
וְדָבָר לֹא נֹתֵר, בְּלִתִּי
עֲפָרֵי הַמְרֻדָּה נְעֻלָּיָהּ.
כִּי בְרִזָּל יִשְׁבֵּר, בְּתִי,
וְצִמָּאֵי לֹא נִשְׁבֵּר אֲלֵיָהּ.

לֹא לִפְתַּח יֵשׁ קֶזֶז, בְּתִי,
רַק לַגּוּף הַנְּשֻׁבֵּר כְּחֶרֶס
לֹא פִקְדָה הַשְּׂמֻחָה בֵּיתִי,
וּתְצַע אֲדָמָה לִי עָרֵשׁ.
אָהּ בְּיוֹם בּוֹ תִגִּיל בְּתִי
גַם תִּגְלָנָה עֵינַי מְאָרָץ

עוֹד יָבֵא יוֹם שְׂמֻחָה, בְּתִי,
עוֹד גַּם לָנוּ בּוֹ יָד וְחֻכָּל.
וְצִנְחָתָּה עַל אֲדָמַת בְּרִיתִי,
וְאֵלֵי יוֹרִידוּךָ בְּחֻכָּל.
לֹא הִפְלֵ הֶבְלִים, בְּתִי,
לֹא הִפְלֵ הֶבְלִים וְהֻכָּל.

("שיר לאשת נעורים", שמחת עניים)

המרכיב הבולט ביותר בשיר זה, בהתבססותו על המנגנון המונח ביסוד הספונריזם מצוי בחריזה המכאנית עד לזרא והווירטואוזית כאחת. בתי השיר הם בני שש שורות כל אחד, ובכל בית שני חרוזים מסורגים בני שלושה איברים כל אחד, השואפים לאפיפוריות (או הומונימיות). חרוזי א' הם מלרעיים, ובולטת בהם החזרה הנוסחתית על הפנייה 'בתי', פעמיים בכל בית, במקומות קבועים, כשבכל בית איבר שלישי, סגור בין שתי תקריות האפיפורה-החרוז ושונה ממנו שינוי מזערי בלבד. בבית הראשון והאחרון, המלה 'בריתי' שונה רק בעיצור (שוטף) אחד מהמלה 'בתי'; והוא דינה של המלה 'בלתי' בבית הרביעי. בבית השני מצטמצם הניגוד בין 'בתי' ~ 'פתי' בתכונת מבחנה אחת: [±קולי]. בבית השלישי והחמישי הניגוד 'בתי' ~ 'ביתי' נוצר על-ידי ניגוד התנועות /e/ ~ /i/ שתי

התנועות הן קדמיות, פתוחות, גבוהות. /i/ היא התנועה הגבוהה ביותר, ואילו /e/ היא הבאה אחריה בגובה. גם פה אפוא הניגוד הפונטי בין שתי המלים הוא מזערי. חרוזי ב' הם מלעיליים. גם פה יש שאיפה לאפיפוריות, הומונימיות, או ניגודים מזעריים, אם גם חסרה פה הנוסחתיות הנוקשה של חרוזי א'. בבית הראשון חוזרת 'הַבֵּל' פעמיים בחרוז, בשני יטויים בעלי אופי אידיומאטי שונה. האיבר השלישי הוא 'הַבֵּל'. גם פה נוצר אפוא ניגוד מזערי בין שני החוככים הגרוניים ה~ח. בבית האחרון אותן שתי מלים חוזרות, בשכיחות הפוכה: 'הבל' מופיע פעם (באותו ביטוי נוסחתי) ואילו המלה 'חבל' מופיעה פעמיים, בשתי הוראות מילוניות שונות (אך קשורות): 'חלק' ו'חוט עבה שזור'. (בשיר "סיום" שבו חוזר אותו מבנה סטרופי-נוסחתי, מופיעה המלה במשמעות נוספת, 'חוט למדידה': "בנך משכב לך ימוד בחבל"). בבית השני 'תקהינה'~'תכהינה' הם הומונימים כמעט. שלושת איברי החרוז המלעילי בבית החמישי זהים בתנועותיהם, בעיצורים האמצעי ובקטגוריות הרחבות יותר של העיצורים בקצוות. ההגאים ח-ע-א הם שלושתם גרוניים וההגאים ש-ס הם חוככים לשוניים, המנוגדים למחופך הלשוני צ רק בתכונת האקוסטית [±מתמשך]. בבית השלישי המלים 'פנינו'....'בננו'....'מפנינו' מהוות את החרוז. באיבר הראשון והשלישי מלה אחת חוזרת, שוב, במשמעויות שונות ('פנינו'='פרצופנו'; 'מפנינו'='מאיתנו'). אני מתעלם מההבחנה בין אות דגושה ורפה שכן ניגוד זה אינו פונמי. אילו התחשבנו בה, היה מיתוסף כאן הניגוד הפונטי פוצץ~חוכך. מה משמעותן של תופעות פונטיות-סמאנטיות אלו — יתברר רק על רקע השתלבותן בשאר הבטיו של השיר.

שיר זה מורגש כרב-עוצמה ביותר על-ידי קוראים רבים. נראה שיהיו מעט חילוקי דעות אם הוא אכן שיר היפנוטי. בשלושה היבטים כלליים של השיר נצטרך לחפש את ההסבר לכך: ההיבט הפרוזודי בעל התכונות המיוחדות במינן; ההיבט האי-ראציונאלי, הפסיאודו-לוגי, העמום וההיבט הכללי-המכתי.

אשר להיבט המטרי, שלושה פנים שלו ראויים לציון מיוחד: ראשית, הטור השלישוני הקצר (הטרימטר האנאפסטי) מגלה נטייה חזקה ביותר לכפות את עצמו גם על הסטיות — אם הן ישנן — בשיר. שנית. פרט לסטיות קלות ביותר, תבנית ההטעמות תואמת פה יפה את התבנית המטרית. שלישית, הסטיות העיקריות בשיר אינן נוגעות להברות מוטעמות במיצבים חלשים או להברות בלתי מוטעמות במיצבים חזקים כי אם למה שקרוי 'חורים ברשת'. כמעט בכל שורות השיר, מיצב חלש אחד (בעמו האחרון דווקא של השורה) נשאר ריק

מהברה, כך:

פִּי בְּרִזָּל יִשְׁבֵּר, Ø בְּתִי

SW W 'SWW SW W

שלא כמו בשיר "המשתה", למשל, כל 'החורים ברשת' בשיר זה באים סמוך לפני סוף השורה. האפקט המובהק של דבר זה הוא להגביר את מידת נדרשותה של המלה האחרונה בשורה, לשוות לשורה סיגור נמרץ ולהגביר את מידת האוטנו מיה שלה. בדרך זו, היחידות הריתמיות מחוטבות היטב גם על דרג השורה. לפיכך, החזרה על תבניות מובהקות מציינת לא רק את דרג המיצב והעמוד, כי אם גם את הדרג שמעליהם, השורה. המיצב הריק הוא נפוץ כל כך בשיר זה, עד כי הָעֵדָרו נתפס כסטייה. בין השורות המעטות שבהן אין חור ברשת נמצא את

השורות:

וַיְנִוְסוּ כָּל־בָּיִם מִפְּנֵינוּ.

(שם)

וכן:

עֲפָרֵי הַמְּרִדָּף נֶעְלִידָה,

(שם)

שבהן נוצרת פעילות גומלין בין ה'רהיטות' הריתמית ו'שטף' הפעולה המוצגת בתוכן ('רידוף' ו'מנוסה'). שני ההבטים הראשונים של הארגון המטרי עשויים לבוא לידי פעולת גומלין. כך, למשל, מבחינה סמאנטית-רטורית יש נטייה להדגיש את המליות החוזרות בראשית השורות בבית הראשון 'לא... לא... גם... גם... רק', למרות שהן מליות בלתי מוטעמות. אופיו 'הכפייתי' של המשקל מונע זאת. שדבר זה איננו טריוויאלי ומובן מאליו יתברר, כאשר נבדוק את השיר "סיום", שבו המקל והארגון הסטרופי דומים, כאמור.

נתבונן, למשל, בשורות להלן:

עוֹרִי, עוֹרִי, חֲזִקִי, Ø בְּתִי,

אֲמָרִי לִי פִּי וְשִׁקְרִי Ø מְנִת

(שיר "סיום", שמחת עניים)

קוֹם הַסִּי, בְּנֵי הַמֶּת! קְרָא אֶתִּי...

(שם)

בְּנֵה מִשְׁכַּב לְךָ יָמֵד בְּחֶבֶל

(שם)

ההברות שסימנתי כמוטעמות בשורות הללו, הן במיצבים חלשים. שלא כמו בדוגמאות שנזכרו מ"שיר לאשת נעורים", אם פה 'ניכנע' לכפיית הסדירות של המשקל, ברוב המקרים נרגיש סילוף גם בתבנית ההטעמות הלשוניות. כן יש לשים לב, שהחור ברשת שסימנתי אף הוא מתקבל פה כפחות טבעי, משלוש סיבות כנראה. ראשית, כאן המיצב החלש הריק הוא האחרון לפני המיצב החזק. שנית, ההפסקה שבביצוע, הבאה לציין את המיצב הריק, נוטה להתמשך מעבר למידה המקובלת, כדי להמחיש את חסרונו של האוגד בין הנושא לנשוא השמני. שתי המלים שמשני עברי המיצב הריק הן 'טרוכיאיות בצורתן. כתוצאה מזה, אופיו האנאפסטי של הרצף נוטה להישכח, והוא נוטה להיתפס כטרוכיאית. השווה, למשל, את החור ברשת פה, לחור ברשת בשורה הבאה:

וְלַעֲנִי קָרְאֵתִי Ø בְּנִנּוּ.

("שיר לאשת נעורים", שמחת עניים)

אף-על-פי שגם בשורה זו המיצב החלש הריק הוא האחרון לפני המיצב החזק האחרון, פה יש בהפסקה פחות כדי להשכיח את אופיו האנאפסטי של הרצף. השוואה קצרה זו בין תופעות מטריית-ריתמיות בשני השירים באה להבליט דבר אחד: אף-על-פי שהארגון 'הפרוזודי נראה זהה לחלוטין בשני השירים, האפקט הריתמי מתקבל כ'חלק' יותר ב"שיר לאשת-נעורים" מאשר בשיר "סיום", ובתור שכזה הוא מקרב יותר את השיר לקונצפציה של סניידר לשירה היפנוטית; ואילו ב"סיום" מופיעות הפרעות זעירות, הנתפסות בקושי, של הארגון הריתמי המונעות 'באורח לא-מובן' מהשיר להיתפס כשיר היפנוטי. המלה 'בתי' בפי בעל אל אשת-נעוריו משמשת במובן מטאפורי והיא באה להגדיר יחס ריגושי מסוים בינו לבינה (יחס רגשי חם, נכונות לתת הגנה וחסות וכו'). מצד ההיבט התחבירי, הפנייה אף היא אפקטיבית מאוד מבחינה ריגושית. אפקטיביות זו, לה מודעים מאוד משוררי כל הדורות, מקורה במבנה המוח ותפקודיו. ההמיספירה השמאלית ('הדומיננטית') היא ההמיספירה שבה כרוכות הפעולות הלשוניות והלוגיות של בני-אדם. ההמיספירה הימנית היא האחראית לפעילויות הריגושיות בעלות האופי הדיפוזי והגלובאלי ולאוריאנטציה המרחבית, למשל. מסתבר, שגם הביטויים המוסגרים שאינם שייכים לגוף המשפט, כגון פניות וקריאות, קשורים באורח טיפוסי בהמיספירה הימנית, הריגושית; הוא דינה של תפיסת הזיקות בין החלק והשלם. זה, כנראה, ההסבר למספר תחבולות לשוניות-ספרותיות הרווחות ביותר בשירה (באורח אוניברסאלי, כנראה)¹. אלתרמן נוטל אפוא

אמצעי ריגושי רב-עוצמה וחוזר עליו לכל אורך השיר, פעמיים בכל בית, במקומות קבועים. בכך הוא הופך את האמצעי האקספרסיבי לנוסחה, לקישוט סגנוני, ומעקר אותו מעוצמתו האמוציונאלית. זוהי תחבולה אופיינית לבלדות במיטבן (השווה, למשל, לבלדות הסקוטיות "אדוארד, אדוארד" ו"לורד רנדל", שאלתרמן תירגמן לעברית). החזרה הבלתי פוסקת יוצרת אצל הקורא הרגשה של רווייה וציפיות עזות לשינוי; ואז כל שינוי קל נתפס כחזק ביותר, ואפילו מתקבל במין הרגשת רווחה. דוגמה מאלפת לכך, עם החריגה המלמדת על הכלל, נמצא בסוף השורה החמישית של הבית החמישי:

אך פְּיוֹם פּוֹ תְּגִיל בְּתִי

(שם)

שם המלה 'בתי' מופיעה כנושא ולא כפנייה. רושמו של שינוי זה על הקורא עז ביותר. בדומה לכך, השינוי הפונטי במלות החריזה הוא מינימאלי, אך הוא מובלט ביותר בשל הרגשת הרווייה; כמו כן, השינויים הסמאנטיים הבאים בעקבות השינויים הפונטיים הדקים, או שינויי המשמעות במלים החוזרות בחרוזים מתקבלים כשינוי מודגש ומפתיע עקב אפקט הרווייה. בדרך זו מוגבר אפקט פעולתם של המנגנונים המונחים ביסוד הספונריזם. אלו הן תחבולות רווחות ביותר גם בשירתו ההיפנוטית של אדגר אלן פו (Edgar Allan Poe). מעניין לציין שגם שירת פו זכתה לגורל הדומה לגורלה של שירת אלתרמן: מצד אחד אנחנו מוצאים את הקוראים, המבקרים והמשוררים (Mallarmé, למשל), שראו בשירת פו את עצם תמציתה והתגלמותה של שירה גדולה; מצד שני אנו מוצאים את המבקרים הרואים בה מלאכת חרזנות זריזה, עם ריתמוסים מכאניים יתר על המידה.

הריתמוס של שיר זה — יש בו אפוא כדי להשרות ביטחון רב על הקורא. אם ביטחון זה נתפס כביטחון מדומה — ולדעתי הוא נתפס כביטחון מדומה — דהיינו, כשירה היפנוטית, הדבר נובע הן מהתהליכים הסמאנטיים-הפונטיים שעליהם דובר לעיל, והן מהיסודות האי-ראציונאליים והמעורפלים-הכלליים שעליהם ידובר להלן. ראשית, ביסוד השיר — כמו ביסוד הקובץ כולו — מונח מה שבמקום אחר כיניתי 'סיטואציה קיצונית' (צור, 1985): הסיטואציה שביסוד "שמחת עניים" היא סיטואציה הסותרת את המציאות הריאלית המוכרת לנו, שעליה מבוססים ההיגיון והשכל הישר שלנו: הקובץ עשוי מונולוגים של הבעל המת אל הרעייה החיה. אני קורא לסיטואציה זו 'קיצונית', מפני שביצירה שלפנינו היא נועדה לשמש כעילה לעורר ולהגביר את האמוציות ולהביאן

לגבולותיהן המופשטים' (עיין צור, 1985 : 143). במקרה של היצירה שלפנינו, האמוציה המובאת לגבולותיה המופשטים ניתנת לניסוח על-ידי ריאליזאציה של דימוי שהפך לפתגם: 'עזה כמוות אהבה' (או, כדברי דוד כנעני [1955 : 242], 'עזה כמוות חמדה'). ביצירה שלפנינו, השירים מציגים סיטואציה ממשית בעולמם הבדוי, שבה אהבת המת וקנאתו אל הרעייה מתגברות, בעוצמצן הרבה, על המחיצה בין שני עברי הקבר. האמצעים הפואטיים שנידונו עד כה בקשר לשיר זה — יש בהם כדי להעצים את האמוציות הללו בתפיסת הקורא. אשר לריאליזאציה של ניבים וביטויים פיגוראטיביים שגורים, אם היא מתרחשת בהקשר של מעורבות גבוהה של האני, עשויה היא לעורר תחושה של בלבול ואובדן-אוריאנטאציה רגשית, בדומה לגרוטסקי, באשר היא מערערת את הביטחון הנינוח בלשון — התחום המורגל ביותר של חיינו (השווה Thomson. 1972: 165). כפי שציינתי במקום אחר (צור, 1985), הסיטואציה הקיצונית עשויה ליצור עיוות קומי ואמוציה מועצמת עד לגבולה המופשט, בעת ובעונה אחת: מכאן הקשר ההדוק בין הסיפורת של סיטואציות קיצוניות לבין הגרוטסקי (ועיין בדיוני בשירו של "Der" Morgenstern: "Wereolf", שגם בו המת הוא המדבר, עם אפקטים גרוטסקיים ביותר [Tsur. 1983b: 15-8]). האפקטים הריתמיים שנידונו לעיל בשיר זה — יש בהם כדי להטות את הכף לצד האופי האמוציונאלי, כשהמנגנונים המונחים ביסוד הקומי מופעלים ביתר שאת ומְשֹׁנִים יתר עוצמה לתהליכים האמוציונאליים [...]. ישראל רינג מעיר על אוירת "שיר לאשת-נעורים": "לפי רושם ראשון נדמה לך כי אינה ברורה כל-עיקר, כי יש בה עירוב-תחומים ורגשות. הבחנת בנימת היתול, בנימה חגיגית. [...] היכן ההיתול? בבית הראשון: 'רק אחר־ך הלכתי, בתי, / כצואר אחרי החבל'. והחגיגות? בבתים האחרונים של השיר".

" — — — סו"ס איזהו הצוואר העשוי ללכת אחר חבל, אם לא צווארו של עבד או שבוי?" (רינג, 1965 : 20).

ברצוני להעיר מספר הערות על קביעות אלו. ראשית, עבד או שבוי שצווארו נתון בחבל אינו דבר היתולי משום בחינה. שנית, דימויים מתבססים באופן טיפוסי על תכונות האופיינית או הבולטת של הדברים המונחים ביסודם; ההליכה אחרי החבל אינה אחת מתכונותיו האופייניות או הבולטות של 'צוואר'. השימוש בדימוי המתבסס על תכונה שאינה מתכונותיו הבולטות ביותר של העצם, הוא אחד ממקורות החידוד של השורות הללו. וזאת יש לדעת: 'היתול' ו'חידוד' אינם הינו-הך: הראשון משמעו 'לגלוג, לצון,

הומור' ויש בו משום קלות דעת; השני הוא איכותו הנתפסת של היפוך מערך נפשי פתאומי, ועשוי להיתפס כעניין קל דעת או רציני מאוד. מקור אחר לחידוד בשיר מקורו בהיפוך הראייה: בראייה הרגילה, הדומם (החבל) נתפס כהולך אחרי החי (הצואר). שלישית, ביסודו של דימוי זה מונחת מטונימיה, שאינה מובנת עד שאין משלימים את הסיטואציה. במקרה הנדון, רינג משלים לסיטואציה של שבוי או עבד המובל עם חבל על הצוואר. ניתן להשלים את הסיטואציה גם כצואר ההולך אחר חבל-התלייה (גם זאת אינה תכונה אופיינית לצוואר, אבל היא תכונה אופיינית או בולטת של (תלייה). צירוף זה של 'תלייה' וחידוד עשוי ליצור איכות גרוטסקית. או אז, אין זה נכון לטעון על אוירת השיר 'כי אינה ברורה כל-עיקר'; אדרבא, היא תיתפס כאווירה גרוטסקית אינטנסיבית, ותתרום את חלקה לשאר היסודות הכרוכים בתחושת בלבול ואובדן-אוריאנטאציה רגשית. רוב המבקרים שעסקו בקובץ זה, הצביעו על אופיו האוקסימורוני של הצירוף 'שמחת עניים'. יתירה מזו, צירוף זה משנה את משמעויותיו האפשריות בהקשרים שונים, והוא נושא אופי חמקמק: שמחת העניים נעלמת לאחרי שצירוף המקרים היחודי שאיפשר את היווצרותה פוסק מלהתקיים. דבר זה יש בו כדי לתרום לתחושת אי-הוודאות ההופכת את הביטחון שהריתמוס מעורר ל'מדומה' ברבים מהשירים. בשיר הפתיחה ("דפקה על הדלת שמחת עניים"), אחד הפירושים המתבקשים לשמחה הוא, שהיא המוות (בבחינת — רגע השמחה היחיד בחייו של העני הוא רגע המוות, שבו הוא נגאל מסבלותיו). בדרך זו, הצירוף 'שמחת עניים' נתפס כפיפראזיס אוקסימורוני ל'מוות'; והשיר כולו הוא הרחבתה של תחבולה רטורית זו, שהובנה כלשונה. כך, מכל מקום, מתפרש הבית:

ותאמר השמחה: לא, כי בא משחיתך,

לא, כי בא לך יום אחרון.

לא פקדתי בידך, לא דרדתי גתך,

רק אלך עם נושאי הארון.

(שיר הפתיחה לשמחת עניים)

בשיר "המשתה", השמחה מתרחשת ונמשכת בדיוק במשך זמן פגישתם של הבעל המת והרעייה החיה, ואין ביכולתם לשאתה איש למקומו לאחר תום הפגישה. בשיר שלפנינו, שני הפירושים נפגשים בבית האחרון:

עוד יבא יום שמחה, בתי,

עוד גם לנו בו יד נתחבל.

וְצַנְחָה עַל אֲדַמַת בְּרִיתִי,

וְאֵלֵי יוֹרִידוֹף בְּחֶבֶל.

("שיר לאשת נעורים", שמחת עניים)

פה יום השמחה נתפס כמה שיבוא ברגע של איחוד הבעל המת והרעייה, ברגע שגם היא

תמות. מכאן האופי האוקסימורוני המוגבר בשיר זה. רינג (1965 : 22) מתעכב על

המלים 'יום שמחה' ו'עוד גם לנו בו יד וחבל', ותוהה: "מה משמע 'גם לנו'? כלום יום

השמחה של מותך משותף לנו ולאחרים? האם ימותו ביום זה אנשים רבים ויתאחדו כמוך

עם מתייהם האהובים?" נראה לי, שהצירוף 'עוד גם' מצביע בכיוון שונה מאוד: בניגוד

למצב בהווה, שבו רק לאחרים חבל בשמחה; אבל גם אז, השמחה שלנו תהיה שונה, היא

תהיה 'שמחת עניים', שמחה פגומה, השמחה הבאה בעקבות האיחוד שבמוות. וכאן עלינו

לעשות הבחנה נוספת. איחוד הנאהבים במוות, ה-Liebestod, הרווח בשירה הרומאנטית

(שבשיאה אנו מוצאים את מותם של טריסטאן ואיזולדה של ואגנר) מלווה בדרך כלל

איכויות אקסטאטיות. בשירו של אלתרמן, האפקטים הריתמיים האינטנסיביים באים

להקהות את ערנות הקורא ולהעצים את התחושות העמומות בהווה, ולא להעצים את

התחושה האקסטאטית שבעתיד לבוא.

ההיבט הכללי-הפתגמי של שיר זה — מקורו באלוזיות לביטויים מקראיים ובמשלים

המסורתיים-הטיפוסיים לתכונות מופשטות. כהקדמה לעניין האלוזיות, ברצוני לצטט

באריכות-מה את רינג:

כיוון שזכרנו את קהלת, מסתבר לנו, כי יש בשיר הזה לא רק התבוננות בגורלו של

פרט מקרי, אלא התבוננות בטעמם של חיי אדם בכלל, שהרי בכך עסק קהלת. ואם

משוררנו העלה את פסוקו של זה בטרם יספר על גיבורו-הוא, סימן שהוא רומז לכך: הבט

וראה את קורות הבזבזן הזה, אחד מני רבים שלא ידעו כיצד לחיות, ורק האהבה לאשת-

נעורים החדירה קצת טעם אל חייו [...]

ניטול עכשיו את הבית השני, בעל המפנה — ופתאום יסתבר לנו, כי רובדי הנזכר

הלשוני הינם המשך ישיר לבית הראשון, וכמוהו מוציא את הביוגרפיה האישית מפרטיותה

ומעיד בה שהיא יותר מזה, הרבה יותר. ואמנם, היכן נאמר בתנ"ך משהו דומה ל"רק

אחרייך הלכתי, בתי"? וכלום יהיה לו קשר כלשהו לאשה — לאשת נעורים?

הנה דברי ירמיהו: "זכרתי לך חסד נעוריך, אהבת כלולותיך, לכתך אחרי במדבר

בארץ לא זרועה. קודש ישראל לה', ראשית תבואתו, כל אוכליו יאשמו" (ב, ב-ג).

ואותו נביא אמר במקום אחר: "כל האדם האוכל בוסר תקהינה שניו" (לא, כט), ומיד לאחר זה: "כי המה הפרו את בריתי (שם, לא).

היתכן, כי בשמונה טורים רצופים יזכיר המשורר דרך מקרה חמישה זכרי פסוקים הלקוחים מנביא אחד ואפילו ממקומות סמוכים? אין זאת אלא ש"חסד נעוריך" (ירמיהו) הוא חסד נעורי-המספר, יתר מזו: לאשת-נעוריו נתכוון. "לכתך אחרי במדבר" הוא לכתך אחריך במדבר-חיי, אשר את ימיהם זריתי להבל, זכר ל'ארץ לא זרועה' וגו' (רינג 1965: 25).

רינג רואה באלוזיה המקראית אמצעי "להבקיע רובד חיצון של סיפור-המעשה ולצלול אל רבדים שמתחתיו, אלה שניתן לכנותם רמז, סמל, סוד (שם, 24). כתוצאה משיקולים תיאורטיים כלליים, וכן בהתחשב עם צורכי השיר הספציפי הזה, אני נוטה להתייחס אל האלוזיות שבו באופן שונה מאוד. במקומות שונים, ובמיוחד בפרק "שיבוץ ורמיזה בשירות האינטרפרטאציה — אפשרויות ומגבלות" בספרי (צור, 1987), אני בוחן באריכות את הבעיות המתודולוגיות הכרוכות באינטרפרטאציה המסתמכת על האלוזיה למקרא. אני מראה שם באריכות, שפירושים הנבנים על סמך האלוזיות, על-ידי גרירת משמעויות מההקשר המקורי שאליו מפנה השיבוץ, סופר בהכרח אינטרפרטאציה שרירותית, הנוגדת לרוב את אופי הטקסט המבואר. כוונתה של אינטרפרטאציה מעין זו היא, לעיתים קרובות מדי, להפיג את אי-הוודאות במקום שאי-הוודאות יפה לו. פה אסתפק בהערה, שהמוצא המוצע שם יפה גם לענייננו (והוא עולה בקנה אחד, כפי שטענתי שם, גם עם התבטאויותיהם של הפואטיקנים בימי-הביניים — ערבים כיהודים). שניים הם תפקידי האלוזיה כאן: ליצור אפשרות של 'היפוך מערך' סמאנטי ונפשי, ולשמש כ'קאטאליזטור'.

תפקידו של השיבוץ, לעיתים קרובות ביותר, הוא לשמש נקודת מוצא להיפוך מערך סמאנטי ונפשי. כאשר הדובר פותח את דבריו ב"לא הכל הבלים, בתי", הוא מעלה את טענתו החיובית של קהלת ובעת ובעונה אחת הוא מעלה הסתייגות. בכך עשוי הוא לגרום ליפוך מערך נפשי אצל הקורא או, מכל מקום, הסתייגות. כבכך עשוי הוא לגרום להיפוך מערך נפשי אצל הקורא או, מכל מקום, לרמוז לו שרצוי לשנות את נכונותו להגיב באופן שגרתי, מכאן. שאין לראות כאן בהכרח רמז שמדובר פה באיש שהוא אחד מני רבים; אדרבא, נרמז כאן, שבמובן כלשהו נדרשת כאן תגובה שונה מן התגובה המורגלת לפסוק בספר קהלת. אך מי שסבר שיש כאן כפירה חד-משמעית בתקפות טענתו של

קהלת, יצטרך להחליף, שוב, את מערכו הנפשי. משתי השורות הבאות משתמע, שאל דברים רבים מאוד הדובר אכן מתיחס כאל הבל; על כן הוא הפר את בריתו לכסף, ולא היסס לזרות את ימיו להבל. רוב הדברים, אם גם לא הכל, הבלים הם. במלים אחרות, אכן הכל הבל, פרט לדבר אחד: אהבתי אלייך. מכאן משתמע סדר עדיפויות שונה של משמעויות הנמסרות בשורות אלו ממה שמצא בהן רינג: לא מדובר פה, בהכרח, ב'אחד שלא ידע כיצד לחיות' או כיוצא בזה, כי אם באחד שמביא ראיות מחייו שלו לכך, שהוא אכן מסכים ברוב העניינים לקביעתו של קהלת: על כן משמעויות ביותר דבקתו באהבתו המפירה אפילו את חוקי החיים והמוות. הדברים נזכרים לאו דווקא בשביל לתת למבקר מפתח כמוס לשחזור חייו של הדובר, כי אם, בעיקר, כדי להבליט את עוצם אהבתו. העובדה, כי בשמונה טורים רצופים הזכיר המשורר זכרי פסוקים הלקוחים מנביא אחד, אכן אינה נראית מקרית. אך מהי משמעותה של עובדה זו? ביטויים כ"עד עיני מְרֹאָתֶךָ תִּקְהֶינָה" משנים את הקשרם ואת משמעותם ועשויים לגרור אחריהם היפוך של עמדה נפשית. כך, למשל, ירמיהו מביא את הביטוי כדוגמה מובהקת, כמשל טיפוסי לדבר פזיז, שאדם יצטער עליו לאחר מעשה, כתוצאה הכרחית של מעשה בלתי רצוי. בשירו של אלתרמן, הביטוי משנה את משמעותו והקשרו, והוא מוסב על תשוקה מינית; כך נוצר מצב שיש בו משום עמדה והיפוכה: הקהיית השן על-ידי בוסר היא תחושה בלתי-נעימה; ואילו סיפוק תשוקתו נתפס כתחושה נעימה שהדחף אליו אינו מרפה מהדובר (אפילו לאחר המוות). דבר זה מוסיף על תפישתו האוקסימורונית של השיר, כפי שעמדנו עליה לעיל. היפוך המעריך הנפשי משחרר אנרגיה נפשית ותורם, באורח טיפוסי, לאיכותו החידודית של המבע. אם ביטויים רבים יחסית נלקחים מהקשר מקראי אחד, אין זה בא, בהכרח, להעביר יותר אינפורמציה מהקשר המקור אל הקשר היעד; הוא בא להעצים את תחושת החידוד או, כמו בהקשר השיר שלפנינו, אנרגיה זו תורמת לאיכותו האמוציונית-ההיפנוטית שלמעלה מן הרגיל של השיר.

בשיר זה בולטים ביטויים מוחשיים המשמשים כדוגמאות מובהקות לאיכויות כלליות: הברזל הוא משל טיפוסי לדברים חזקים; החרס הנשבר הוא משל טיפוסי לדבר חסר-ערך, אפסי וחלש (ויש פה אולי גם שיבוץ על-פי "נתנה תוקף": אדמיסודו מעפר... משול כחרס הנשבר"). הכלב הוא משל טיפוסי ליצור בזוי. אכילת הבוסר והקהיית השיניים הן, כאמור, משל טיפוסי למעשה פזיז, שבהכרח יגרור צער לאחר המעשה. 'פת' היא דוגמה טיפוסית לסוג מזון אלמנטארי; אכילת הפת היא דוגמה טיפוסית לסיפוק אחד הצרכים

האלמנטאריים ביותר של האדם, וכן הלאה, שלא לדבר על אמרתו הכללית של קהלת, "הבל הבלים הכל". משלים טיפוסיים אלה — תפקיד ברור להם בשיר זה, מה שקראתי לו ליל 'קאטאליזאטור': הביטויים הללו מאיצים את הבנת המסר הכללי, בלי צורך להיכנס לפרטים ולקשר בין פרט השיר, כדי להבינו. במלים אחרות, אין כוונת הפרטים הללו לאפשר שחזור פרטי חייו של האיש, כי אם רק לרמוז לעמדות כלליות מאוד, הנתפסות בקלות רבה, הדרושות ליצירת האווירה שבשיר. תפקיד הריתמוס המרדום-כביכול הוא לעודד תהליך ממין זה, על-ידי הרדמת ערנותו של הקורא: הקורא נוטה לתת את דעתו רק על האווירה הכללית העולה מביטויים אלה, מבלי לתת דעתו על פירושיהם המדויקים ומבלי לעשות את הקישורים המדוקדקים בין הפרטים.

וכך אנו מגיעים אל אחת הסוגיות הבולטות והמביכות בקשר לשיר זה. השיר שופע תופעות שהן מרכזיות — לדעת סניידר — לשירה ההיפנוטית; בה בשעה, הוא שופע תופעות הסותרות אותה לדעתו. ניטול לדוגמה הבחנה מרכזית ומאירת עיניים של סניידר בין שירה היפנוטית ואינטלקטואלית:

ניתן לטעון כנגד זה, ש'הַשָּׂאוֹת' כאלה נמצאות לרוב גם בשירים לא-היפנוטיים, וההתנגדות בניסוחה זה תקפה. אך ניתן לגלות הבדל בטבע הַשָּׂאוֹת ולפעמים במיקומה [...]. באורח ספציפי, בשיר היפנוטי משפט המפתח 'המשיא' רעיון בא קרוב לסוף, או לפחות רק לאחר שהיתה הרגעה ארוכה של חושי המאזין על-ידי 'סמאות' ריתמיות מונוטוניות. [...] כמו כן, משפט מפתח זה 'המשיא רעיון, נושא שכנוע ללא תמיכה טיעונית, או רק בתמיכתם של הטיעונים הפשוטים והמתבקשים ביותר. בשירים לא-היפנוטיים תנאים אלה אינם נוכחים (Snyder, 1930 : 48).

כך, למשל, אחד השירים הלא-היפנוטיים הנזכרים על-ידי סניידר "מתחיל במשפט המפתח שלו, ותומך אותו לכל אורך השיר בטיעונים מפורטים" (שם). אמרתי שהסוגיה בה עסקינן מביכה, שכן השיר שלפנינו גם מתחיל וגם מסתיים בהשאת אותו רעיון המהווה את 'משפט המפתח' בו: "לא הכל הבלים, בתי / לא הכל הבלים והבל". במובן חשוב, שתי השורות הללו מתנהגות בראשית השיר כמו בשיר לא-היפנוטי לפי תיאורו של סניידר, ואילו בסוף השיר כמו בשיר היפנוטי. כפי שראינו, שורות 3-4 מביאות ראיות לכך ש"הכל הבל הבלים", ואילו שורות 5-6 מזכירות את הדבר האחד שאינו הבל-הבלים. זוהי טענה מורכבת ומפותלת, שיש בה משום איכות אינטלקטואלית מתוחכמת. אחד הדברים הראויים לציון פה הוא, שקוראים רבים נוטים להחמיץ את אופיו הטיעוני של קטע

זה. במקום זה, נוטים הם להיענות גם פה לרעיון המושא באינטנסיביות רבה, ללא כל תמיכה טיעונית. נראה שהסיבה לכך היא, שכבר בשתי השורות הראשונות של השיר מורגשות ההדגשות הריתמיות הנמרצות, המובלטות ביתר שאת על-יד התקבולת. החזרה על השורה הראשונה בשינוי המלה אחרונה בלבד בשורה השנייה ממלאה תפקיד של 'ססמה ריתמית מונוטונית', שיש בה כדי להגביר את הסדירות הריתמית המרגיעה. כאן המקום להעיר גם על תפקיד האלוזיה לפסוק המקראי. השורה הראשונה יש משום סילוף קל של הפסוק (בשל השמטת 'הַבֵּל'), לצורך האילוצים הפרוזודיים, כנראה. החזרה על הפסוקית, בתוספת 'וְהַבֵּל', מעוררת אצל המאזין תחושת סיפוק:

הוחזר לפסוק משהו שהרגשנו בחסרונו, והכתוב התקרב בצעד מכריע אל הפסוק המקורי, תוך כדי תוספת של גיוון פרוזודי (סיום מלעילי). מבנה זה נטה, כאמור לעורר מהרגע הראשון תגובות האופייניות לשירה היפנוטית, לפי תפישת סניידר, ולהשכיח את הקישורים הלוגיים האופיינים לשירה הלא-היפנוטית לפי תפישתו.

השיר שופע הכללות סוחפות שאין מנומקות מכל וכל, והן בכל זאת נשמעות משכנות. הסיבה לכך היא, שהריתמוס מעצים, מצד אחד, את פנייתן הבלתי אמצעית של ההכללות ומצד שני הוא מרדים את עירנות כושר השיפוט של הקורא. מלות הקישור יוצרות קישורים פסידאודו-לוגיים, היוצרים פחות הנמקה לוגית ויותר אווירה של הנמקה לוגית. תנו דעתכם על שורות כדוגמת "כי עדית מטפחתך, בתי, / כי אמרת לי: הבט וראנה", או "אז {מתי?} עלה הברזל, בתי". מבקרים רבים הצביעו על היסודות הבלדיסטיים בשירי: שמחת עניים". ואכן, כמו בבלדה, על-פי הנוסחאות הלשוניות למיניהן, ניתן לשחזר איזו מציאות חוץ-לשונית. ואולם, שלא כמו בבלדה, ניתן לשחזר פה את העלילה רק בצורה עמומה ביותר. תפקידם של 'המשלים הטיפוסיים' השופעים בשיר הוא להוסיף, כוח שכנוע ללא תמיכה טיעונית למשפט המפתח, 'המשיא' רעיון כללי למאזין. מין רעיון כללי בלתי-מנומק טיפוסי, עם כוח שכנוע עז, אנו מוצאים בשורות "לא לכוח יש קץ, בתי, / רק לגוף הנשבר כחרס".

כמה מהתהליכים הלשוניים והקוגניטיביים שעליהם הרחבנו את הדיבור בפרק הזה

באים ידי גיבוש תמציתי בבית הרביעי:

אֲזַעְלֵה הַבְּרִזָּל, בְּתִי,

וְיִסֵּר גַּם רֵאשִׁי מֵאֲלִיָּהּ.

וְדָבָר לֹא נוֹמֵר, בְּלִתִּי

עֲפָרֵי הַמְרֹדֶף נְעֻלְיָהּ.

כִּי בְרָזֵל יִשְׁבֵּר, בְּתִי,

וְצִמָּאֵי לֹא נִשְׁבֵּר אֲלֵיָהּ.

(שם)

202

רינג מעיר על השורה הראשונה של הבית הזה: "כיוון שכתוב 'אֶז עֲלָה הַבְּרָזֵל' — הרי נימת הצירוף (עלייה מקפת של כוח משמיד מיוחד: 'הברזל') מצביעה על מלחמה או מהפכה". לפנינו דוגמה מובהקת של חיפוש ודאות במקום אין לחפשה. 'הברזל' הוא מטונימיה אפשרית וטיפוסית לכלי-נשק. היידוע אכן מפנה בכיוון של 'סכמה' (או 'תסריט') כללית, אך אי-אפשר לדעת פה יותר מאשר 'מוות אלים, בלתי טבעי'. זאת אומרת, ההפנייה הפורמאלית האפשרית אל סכמה כללית 'מתבזבזת' כאן; או שמא אין פה אלה הפנייה אל ארכיטיפיותו של הברזל כמטונומיה לכלי-נשק. ארכיטיפיות זו, היא דווקא המאפשרת לדובר מלהימנע מלפרש את הנסיבות שבהן הוא נהרג — אם מהפכה, אם מלחמה, או סתם רצח. גם תיאור הזמן 'אֶז' אינו מצביע כדרכו על זמן מסוים, כי אם על זמן סטיריאוטופי. למעשה, לפנינו הצגה תמציתית של הסיטואציה הקיצונית שעליה דיברתי לעיל, דהיינו, אהבתי אלייך מובאת עד לקצה גבולה המופשט: הרגו אותי, אך תשוקתי אלייך פורצת את מחסום הקבר, 'עזה כמוות אהבה'. כל שאר אירועי חיי אינם חשובים, בבחינת 'הבל הבלים'.

הברזל, שנכנס לשיר כמטונימיה טיפוסית לנשק, זוכה כאן לעיבוד על דרך השירה המטאפיזית: העובדה שהברזל הוא גם משל טיפוסית למה שאי-אפשר לשוברו, אינה רלוואנטית לשימוש הקודם. אך זוהי דווקא המשמעות המנוצלת בתקריתה השנייה של המלה בשורה החמישית של הבית. לפיכך, המלה 'ברזל' ממלאה שני תפקידים נוספים בשירנו: היא מגבירה את תחושת החזרה המכאנית בשיר, והיא משמשת דוגמה נוספת למלה החוזרת בסמיכות רבה בהוראות שונות (תופעה שעליה הרחבנו במקום אחר בקשר לספונריזם). שימוש דומה מאוד נעשה בשורות 5-6 של הבית בשתי תקריות המלה 'נשבר'. אלו יוצרות ומדגישות תקבולת ניגודית, אך תוך כדי כך משנה המלה לגמרי את משמעותה. שימוש מטונימי ו'מטאפיזי' דומה נעשה במלה 'עפרי' בשורות 3-4 של הבית. העפר הוא מטונימיה טיפוסית של מה שנשאר מגופו של אדם, לאחר מותו, בקבר. אין להניח שהרעייה רמסה ברגליה את קבר בעלה המת; מכל מקום, אין כל רמז לכך ביצירה.

אלא שלאחר-מכן, מְשָׁל טיפּוּסִי אַחַר שֶׁל 'עֶפֶר' מְנוּצֵל בְּשׁוּרָה 4: רְגֵלֵי הָאָדָם דּוֹרְכוֹת, בְּכָל מְקוֹם, עַל עֶפֶר. מִצַּב עֲנִיִּינִים זֶה מוּצָג בְּעִזְרַת הַפּוֹעֵל 'מְרַדֵּף', דֵּהִינּוּ, נִמְצָא אֵתְךָ בְּכָל מְקוֹם, אִינוּ מֵרְפָה. אֲגַב כֵּךְ, רִצּוֹן עֲצֵמָאִי וְכוּחַ פְּעוּלָה מִיוֹחֲסִים לְעֶפֶר, דָּבַר שֵׁישׁ בּוֹ כַּדִּי לְהַגְבִּיר, בְּדֶרֶךְ גְּרוֹטְסְקִית לְמַדִּי, אֵת רוּשֵׁם אֶהְבְּתוּ הַנִּכְנָעַת וְהַעִיקְשָׁת שֶׁל הַדּוֹבֵר לְאַחַר הַמּוֹת. אֲנִי נִמְצָאִים עַל גְּבוּל הַגְּרוֹטְסְקִי וְהַמְעוֹרֵר אִימָה, שֶׁלֹּא מְעַלְמָא הַדִּין.

תְּחַבּוּלָה מְטַאפִּיזִית דּוֹמָה נִמְצָא גַם בְּבֵית הַשְּׁנִי. הָאֲכִילָה אוֹ הַנְּשִׁיכָה הִיא מְטַאפּוֹרָה רוֹוַחַת בִּיּוֹתֵר לְמִימוּשׁ הַתְּשׁוּקָה הַמִּינִית. 'בּוֹסֵר' הוּא מְשָׁל טִיפּוּסִי לְדָבָר בְּלִתִּי מוֹשֶׁלֵם כָּל-צֵרְכוֹ, לֹא-מִבּוֹגֵר, חֹסֵר נְסִיוֹן. דָּבַר זֶה יֵשׁ בּוֹ כַּדִּי לְהַסְבִּיר אֵת אֹפִיָּיָה הָאֲסוּר שֶׁל תְּשׁוּקַת הַדּוֹבֵר אֶל מִי שֶׁעֲתִידָה הִיָּתֵה לְהִיּוֹת רַעִיָּתוֹ. לְפִיכֵךְ, הַמְלָה 'פֶּסֶר' מְנוּצֵלָת בְּמִשְׁמַעוֹת שׁוֹנָה מְאֹד בְּבִיטוּי שֶׁהֶפֶךְ לְהִיּוֹת אִידִיּוֹמָאטִי 'הָאוּכַל בּוֹסֵר תְּקַהֵינָה שִׁינּוּ', בְּמִשְׁמַעוֹת 'הַחוּטָא יְבוּא [בְּהַכְרַח] עַל עוֹנְשׁוֹ'. עֲנִיִּין הַשִּׁינִיִּים אִינוּ רְלוּוָאטִי לְמִשְׁמַעוֹת זֹו. וְאוּלָם, שׁוּרָה 3 שֶׁל הַבֵּית הַשְּׁנִי מְנַצֵּלָת דּוּקָא אֵת מִשְׁמַעוֹת הַפֶּשֶׁט שֶׁל נְעִיצַת הַשִּׁינִיִּים: "וְאֹדוּר לֹא לְנִשְׁוֹךְ פְּתִי", בְּמִשְׁמַעוֹת שֶׁל 'לֹא אוּכַל אֶפִּילוֹ כְּמוֹת קֶטְנָה שְׁבַקְטָנָה'. 'פֶּת' הִיא דּוּגְמָה טִיפּוּסִית לְמִזּוֹן יְסוּדִי בִּיּוֹתֵר; וּמִכָּאֵן מִשְׁמַעוֹתָה הַטִּיפּוּסִית שֶׁל הָאֲכִילָה מֵהַפֶּת.

לְסִיּוֹם הַדִּין בְּשִׁיר הַזֶּה, בְּרִצּוֹנִי לְחִזּוֹר לְרַגַע אֶל טַעֲנַתוֹ שֶׁל זָךְ כְּנֶגֶד הַמְּכַאנִיּוֹת שֶׁל הַרִיתְמוֹס בְּשִׁירֵי אֶלְתֵּרְמָן. לְפִי בִיקוֹרְתוֹ שֶׁל גּוֹלוּמְב, זָךְ הוֹרֵג דְּחִלִּיל שֶׁהוּא יִצִּיר-כְּפִיו: הַרִיתְמוֹס בְּשִׁירֵי אֶלְתֵּרְמָן נִשְׁמַע מְכַאנִי לְמִי שֶׁמְבַצֵּעַ אוֹתוֹ בְּצוּרָה מְכַאנִית. טַעֲנַתִּי שְׁלִי לְכָל אֹרֶךְ הָעֲבוּדָה הַנּוֹכַחִית הִיא, שְׁגָם אִם הַשִּׁיר מְעוֹרֵר לְבִיצוּעַ רִיתְמִי מְכַאנִי, הַדָּבָר עֲשׂוּי לְהִיּוֹת פּוֹנְקִצִּיּוֹנָאִלִּי בְּשִׁיר, בֵּינָם אִם הוּא אִמּוֹר לְתֵרוֹם לְרִיתְמוֹס שֶׁל בִּיטְחוֹן אִמִּיתִי (שִׁירָה שְׁנוּנָה אוֹ נְאִיבִית), בֵּינָם שֶׁל בִּיטְחוֹן מְדוּמָה (שִׁירָה הַיִּפְנוּטִית אוֹ אֲקִסְטָאטִית). לְמַעֲשָׂה, אִינְנִי הַרְאִשׁוֹן הַמְגֵן עַל הַרִיתְמוֹס ה'מְכַאנִי' בְּשִׁירַת אֶלְתֵּרְמָן בְּכָלֵל וּבְשִׁירֵי "שְׁמַחַת עֲנִיִּים" בְּפֶרֶט בְּטַעֲנָה 'פּוֹנְקִצִּיּוֹנָאִלִּית'. קֶדֶם לִי אֲבֵרָהֵם רִז (1971). הוּא מוֹדָה בְּצַדְקַת טַעֲנוֹתָיו שֶׁל זָךְ בְּדֶרֶךְ כָּלֵל; וְאוּלָם, הוּא אוֹמֵר, שְׁבַמְקָרָה שֶׁל "שְׁמַחַת עֲנִיִּים" אֶפְשֶׁר לְטַעוֹן שֵׁישׁ בְּרִיתְמוֹס הַחִזּוֹר בְּמְכַאנִיּוֹת מְשׁוּם 'אוֹנוֹמָאטוּפִיָּה מְטֵרִית'. רִז מְצַבִּיעַ עַל יְסוּד מְעַגְלִי אוֹ מְחִזּוֹרֵי בְּשִׁירֵי שְׁלוֹשַׁת הַמְּחִזּוֹרִים הַרְאִשׁוֹנִים שֶׁל הַקּוֹבֵץ, אֲשֶׁר "כֹּבֵר הוֹבַחֵן עַל-יְדֵי מְבַקְרִים אַחֲזִידִים" (שֵׁם, 214). "הַמְּקַצֵּב הַרִיתְמִי הַבְּלָדִי בִּיּוֹדוֹ, וְהַמְּבַנֵּה הַצּוֹרְנִי, שְׁגָם הוּא בְּלָדִי בִּיּוֹדוֹ, מְבִיאִים בְּמִשׁוּלָב לְיְדֵי מַגַּע, בְּעוֹמֵק, עִם הַיְסוּד הַמְּעַגְלִי הַמוֹנַח בִּיּוֹד שִׁירֵי 'שְׁמַחַת עֲנִיִּים', וּמִשְׁמָשִׁים בְּתוֹרַת נוֹשֵׂא הַמוֹבֵן שֶׁל הַיְצִירָה" (שֵׁם, 215). טַעֲנָה זֹו נִרְאִית לִי מְעַנִּינָת, וְאוּלֵי אֶפִּילוֹ נְכוֹנָה, אֶךְ נִרְאָה לִי שֶׁהִיא מְחַמֵּצָה אֵת הָעִיקָר וַיֵּשׁ בָּהּ יְסוּד בּוֹלֵט

של ad hoc. הטענה שלי בדבר הריתמוס של ביטחון מדומה שונה בשלושה היבטים לפחות מטענת רז בדבר 'האונומאטופיה המטרית'. ראשית, קביעת המעגליות או המחזוריות בשירים היא תהליך מסובך יחסית, הדורש 'הסקים מורכבים למדי', ואילו פה מדובר באפקט שהוא מיידי הרבה יותר. שנית האפקט שאני מדבר עליו מצוי בשירים רבים שאין המעגליות או המחזוריות מונחות ביסודם מבחינה תמאטית. שלישית, הדיון המוצג פה מצביע על שורה של משתנים נוספים, הנתפסים באורח מיידי אף הם, העשויים לחזור כולם, או מקצתם, בשירים רבים, וליצור את אפקט הריתמוס של ביטחון מדומה. לפיכך, הטיעון המוגש פה הוא הרבה פחות ad hoc.

שירו זה של אלתרמן מעורר בעייה מתודולוגית חשובה ביותר במסגרת הדיון בשירה היפנוטית לאור התיאוריה של סניידר. אליבא דסניידר, יסוד החידוד והאוקסימורון, מורכבות הטיעון היסוד הגרוטסקי הם מאויביה המושבעים ביותר של השירה ההיפנוטית. אף-על-פי-כן, מכל אלה ראינו די והותר ב"שיר לאשת-נעורים". בה בשעה, ראינו שפע מכריע של יסודות הטיפוסיים לשירה היפנוטית מכאן מתבקשת אחת משתי מסקנות. יתכן שהשיר יוצר, כדוגמה נוספת של 'איפכא מסתברא', שיר שיכול היה להיות — אך איננו — היפנוטי; ויתכן שאנו עדים בשיר לטכניקה C שירה היפנוטית, הם עשויים להיבלע בהם, לתרום לאנרגיה האמוציונאלית ולהגביר במידה יתירה את עוצמתו ה'היפנוטית' של המכלול. סוף-סוף, לפי הפסיכולוגיה התבניתית, המכלול הוא מערכת הקובעת את אופי חלקיה. לפי ממצאי סניידר, השירה ההיפנוטית היא שירה רומאנטית באורח טיפוסי, ואפשר אולי להוסיף שירים ימבוליסטיים ופוסט-סימבוליסטיים. שירו של אלתרמן הוא מנריסטי-מודרניסטי מיסודו, שיש בו — אף על-פי כן — יסודות פרוזודיים ותמאטיים האופיינים לשירה הסימבוליסטית. לפי אפשרות ה'איפכא מסתברא' השיר יוצר סטייה מודרניסטית מהשיר ההיפנוטי; לפי אפשרות השנייה, לפנינו גרסה מודרניסטית ורב-ת-עוצמה במיוחד של השיר ההיפנוטי.

הערות

- (1) כוונתי להשלכת רגשות הדובר על הנוף הסובב, הסגרת פניות או קריאות ברצף המשפט והשימוש בסינקדוכות. בהסגרת הפניות ופעולתה האמוטיבית דנתי בהרחבה בקשר לשירה העברית בימי-הביניים, ב
- (2) מקום אחר (צור, 1987; 208 - 212).

ביבליוגרפיה

- גולומב, הרי (1975). "ירח באור זך: לבעיית ניתוח הריתמוס בשיר שקול". הספרות 23: 7 - 22.
זך, נתן (1966). זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית. תל-אביב, הוצאת אלף.
כנעני, דוד (1955). בינם לבין זמנם. מרחביה: ספריית פועלים.
צור, ראובן (1983). משמעות וריגוש בשירה. תל-אביב: מכון כף לחקר הספרות העברית.
צור, ראובן (1985). "צפנת פענח והנייה אחר הוודאות — מבקרים עבריים לנוכח ספרות
של סיטואציות קיצוניות". הספרות 2 (34): 142 - 160.
- Chatman, Seymour (1965)/ A Theory of Meter. The Hague : Mouton.
Frenkel-Brunswick. Else (1968 [1948]). "Intolerance of Ambiguity as an Emotional
and Perceptual Variable". in J.S. Bruner and D/ Kretch (eds). Perception and
Personality. New York: Greenwood Press.
- Snyder, Edward Douglas (1930). Hypnotic Poetry: A Study of Traance-Inducing
Technique in Certain Poems and its Literary Significance. Philadelphia: Pennsylvania
U.P
- Thompson, Philip (1972). The Grotesque. London: Methuen.
- Tzur, Reuven (1983 a). Poetic Structure. Information -Processing and Perceived
Effects: Rhyme and Poetic Competence. Tel Aviv: The Katz Research Institute for
Hebrew Literature.
- Tzur, Reuven (1983 b). Critical Terms and Insight. The Mental Dictionary of Critical
Competence. Competence. Tel Aviv: The Katz Research Institute for Hebrew
Literature.
- Tzur, Reuven (1985). "Contrast, Ambiguity. Double-Edgedness". Poetics Today 6:
417-445.
- Tzur, Reuven (1987 a). The Road to Kubla Khan: A Cognitive Approach. Jerusalem:
Israel Science Publishers.