

דמיון תימטי וייחוד העיצוב בשתי "סונטות-ערב" ("אסיף"; "כי יירף זעף יום")

הבחנות מוקדמות

בשנים האחרונות עשתה הביקורת רבות לסיכום מאפייניה הכלליים של שירי פייכמן. מבקרים עמדו על מוטיבים וציורים החוזרים, ואף על צירופיהם השגורים, ביצירת פייכמן. שירת פייכמן היא "שירת נוף", היא "שירת הסתיו, הקץ והנדודים", היא תופסת את "האדם כעץ השדה"¹. בכך תרמה הביקורת תרומה נכבדה להבנת עולמו הפיוטי של הר משורר. ואולם, מטבע הדברים, יש בכך כדי לקפח את עיצובם הייחודי של השירים הבודדים. לאה גולדברג, ברשימתה "המשורר דר ושירו", ניסחה את הבעיה כך: "השירה מדברת כמעט תמיד על אותו עניין עצמו, ורק האמירה האחרת משווה לעניין זה משמעות חדשה"².

להלן אעסוק בהרחבה בשני שירים של פייכמן, שיש בהם מידה ניכרת של דמיון תימטי; אעמוד על הרושם הכללי השונה בשני השירים מעוררים, למרות דמיונם התימטי, ואצביע בפרוטרוט על הנסיבות הסיגנוריות ברובד הפרוסודי, התחבירי והסימנטי הנלווים אל ההתרשמויות הכלליות השונות, כמקורן המשוער.

שכן, מטרתו של חיבור זה, היא להציע מערכת תיאורטית, שיש בה כדי לקשר בין מבנהו של שיר והתרשמות הקורא ממנו. היינו, להפקיע את התרשמות הקורא מרשות האימפרסיוניזם הביקרתי ולהפוך אותה לעיסוק לגיטימי של התיאור והאינטרפרטציה הספרותיים. הגישה המוצעת להלן מסיטה, אפוא, את תשומת-הלב ממה שנחשב כתגובתו הסובייקטיבית-הפרטית של קורא זה או אחר, למה שניתן לתיאור עקיב כתכונות פרצפטואליות ("איכויות") של השיר כמכלול ("איכויות אזוריות"). היא מפרשת בנסיבותיהן הסיגנוריות של האיכויות האזוריות השונות — בלא הסברים אד-הוק — ומאפשרת לדבר על הנורמות ברבדייה-שיר השונים³ כחלק ממכלול אחד. יתירה מזו, גישה כזאת יש בה כדי להטמיע במכלול דיונים תיאוריים קודמים

באספקט זה או אחר של שירים, להוסיף עליהם ולעשותם משמעותיים יותר. כך נראה, למשל, שהדיון הנוכחי עשוי לשוות יתר-משמעות לתיאורי המצלול, הפסיחה והתחביר הכפול בסונט "כי יירף זעף יום" שנתפרסמו בעבר.

למען הקיצור, נבחר בראשית עיונו הבחנה סכימטית (ושרירותית למדי) בין שני גוונים של סימבוליזם:⁴ אידיאי ואווירתי-אימפרסיוניסטי (יש לשים לב שפה ובפסיקה הקורמת אני משתמש ב"אימפרסיוניזם" במובנים שונים).

בפועל, הבחנה זו אינה ברורה כלל; בעוד אשר הקטבים הם מובהקים, מרבית השירים נוטים לצד זה או זה על רצף-הגוונים המחבר ביניהם, כשההבדלים בין השירים דקים למדי לעיתים קרובות מאד. זאת ועוד. שיר הנוטה אל עבר הקוטב האידיאי, משרה תכופות

1. עיין, יעקב פייכמן, מבחר מאמרים על יצירתו, בעריכת נורית גוברין, הוצ' עס' עובד, 1971. (להלן — מבחר).
2. שם, עמ' 173, ההדגשה במקור.
3. כדי לא להכביד על הקורא בפרטים טכניים, קיצצתי באורח דרסטי בניתוח המדיע הפרוסודיים, הושמט הפרק: "פסיחות ותחביר כפול", והדיון במצלול נותק מגוף החיבור והובא כנספח בשביל הקוראים המוכנים למאמץ הנדרש.

4. Sylvan Barnet, Morton, Berman, William Burto. **A Dictionary of Literary Terms.** Boston & Toronto, 1960

סימבוליזם נגזר מ־Symballein היווני, שפירושו "לחבר יחד"; ומכאן אתה שומע כי מהותו היסודית של הסימבוליזם הוא צמידתם של שני עולמות; הסימבוליזם מציג את העולם החמרי המוחש של ורדים, קרפדות, מערות, כוכבים וכו', ודרכם הוא חושף עולם, אשר אילמלא כך היה נעלם מן העין. כשם-עצם, המלה היוונית המקורית ציינה מחציתו של דבר שבור לשניים, וכך המלה אינה מרמזת לדבר-מה המייצג משהו אחר, אלא לדבר-מה המהווה חלק מיחידה גדולה יותר.

גם אווירה אינטנסיבית במידה זו או אחרת: ולהיפך, בחלק ניכר של שירי האווירה ניתן להבחין באיזה גרעין אידיאי.

אין להבין את ההבדל בין שני גוני הסימבוליזם כהבדל-שבסוג, אלא כהבדל-שבדרגה. השוואת יחסים בין שירים מתוך התחשבות ברצף-הגוונים שלהם, עדיפה על מיונם לשתי קטגוריות נוקשות. עיקר ההבדל בין השניים מתבטא במידת עצמאותם של שני העולמות המהווים את הסמל: באיזו מידה נבדל העולם הרוחני מן העולם החומרי. הסימבוליזם האידיאי מגלה מבעד לעולם הטבע המוחש, למשל, עולם רוחני שהוא אנאלוגי לו במובן כלשהו, ויש בו מידה ניכרת של עצמאות. העולם החיצוני, העצמים הסובבים אותו, המתנהגים לפי חוקי המציאות החוץ-ספרותית, נתפסים, בעת ובעונה אחת, כסימניה של מציאות „עמוקה“ או „אמיתית“ יותר (בגיר-סתו הרומנטית, למשל, של הסימבוליזם האידיאי), או, מכל מקום, של מציאות מקבילה בשיר-האווירה (האימפרסיוניסטי), הנוף, או שאר העצמים שבעולם הנראה, נתפסים כרוויים איזה הלך-נפש. העולם הרוחני מאבד משהו מעצמאותו: הוא נתפס כאווירה אל-חורשית האופפת את העצמים המוחשים. כך, למשל, כותב אחד מבני-הסמכא (אלכסנדר מישא) על הסימבוליזם האימפרסיוניסטי:

אין המשורר דבק באידיאות, או ברגשות, אף לא בנופים, כי אם בתהודתם של הללו בנפשו [— — —]. מכאן ואילך המשורר לא יתאר עוד: הוא יימנע מלהציג עצמים שמיתארים ברור; הוא ייזקק להרמזה שאינה אומרת את הכל, הנשמרת מלהציג את העצם לעיני הקורא, אך יש בה כדי לעוררו לצור אותו [— — —]. השימוש המושלם ברזים אלה — מגלה לנו מאלאראמא — הוא המהווה את הסמל: להעלות באוב קמעא קמעא עצם כלשהו, על-מנת להורות על מצב-נפש; או, להיפך, לבחור בעצם כל-שהו ולחלץ ממנו מצב-נפש.
(Alexandre Micha, Verlaine et les Poètes Symbolistes, P. 41)

כי ירף זעף יום

לא עָצב הוא בְּשִׁקְעַ יום וְלֵהֵט
זַעְפוּ יִרְפָּה, כִּי רָף וְתַמְהוֹן;
זו אָבֵן אַחֲרֹנָה בְּתֵהוּם שׁוֹקְעֵת,
זֶה אֵט צוֹנֵחַ כְּבֵד אַחֲרוֹן.

כָּל צִיץ נְגוּעֵ-יוֹם יִקְשִׁיב בְּרַעַד
עוֹרְקוֹ שׁוֹב רִנְנָה זֶרְמָה וְאוֹן;
כְּשִׁיר בָּא מְרַחֵק אֶז הֵד כָּל צַעַד,
וְלֵב אָדָם רַק אֶז יְכַשֵּׁר לָרוֹן.

רוֹן, לְכָבִי! שְׁעָה זֶה מְאַחֲרֵת
מְלֵאָה, עִם הַדְּמָמָה, הַמְּיָה נִסְתָּרֵת.
הַשִּׁיר בְּשֵׁל כְּפָרִי עַל בֵּד נִשְׁפָּח; —

כְּגַל, בְּנְרוֹעוֹת שְׁמֵשׁ נָם, — תַּפַּח,
נִתְלַשׁ לְמַגַּע-עָרֵב מִסְּלֵעוֹ,
מוֹל רַחֲב־אֵל, אֹר יוֹם לֹא יִדְעוּ.

אָסִיף

עֵת כְּנֹס וְעֵת זְמַר. בְּאֵין שְׁמִחָה
יָמִים רַבִּים הָרוּחַ מְשִׁתְּרֵכֵת.
קַח הַקְּלִשׁוֹן וְזָרַק כָּל הַשְּׁלֵקֵת,
זו נְעַרְמָה מְאֹז עַל דְּרָכָה!

זֶרֶה הִלְאָה עֲרַמָּה זֶה מְדַכְדְּכֵת —
יִישֵׁר בְּשִׁבִיל-הָעָרֵב צַעֲדָה!
אֶסֶף וְאֵל תְּחַדֵּל — וּבְאֶסְפָּה
זְמַר בְּמֵלֵא קוֹלָה אֶת שִׁיר-הַלְקֵת.

גְּדוֹל יוֹם הָאָסִיף. תְּהִי צְלוּלָה
עֵינָה מְאֹד. לֹא כָּל מֵה שְׁעֵלָה
וּמִתְנוּבֵב בְּחֵן יוֹבָא הַגְּרָנָה.

שׁוֹר מְסִתְרֵי חִיקוֹ. אֲשֶׁר הוֹצֵק
זֶהָב קִיצִים יוֹקְדִים, אוֹתוֹ אָגַר נָא.
כֹּה יִשְׁמַר טוֹבָה. כֹּה תְּחַזֵּק.

בשני הסוגים הסיטואציה המוחשית נותרה בנוף החקלאי; העולם הרוחני קשור בתחום השירה, פרי רוחו של המשורר. ב„אסיף“ אפשר להבחין באנאלוגיה בין תקורפות-היום ותקופות-החיים: בערוב היום ו-„בערוב ימיו“ של אדם. שני אלה מקבילים

לתקופת האסיף בשנה — סתיו. בסוג האחר, יש תואם בין הערב ותקופת הבשלת הפרי. ויש אומרים גם תקופת סוף החיים (אם כי דבר זה אינו מתחייב במישרין מן השיר, רק על-פי האנאלוגיה, ומשירי פיתמן האחרים).

ב"אסיף" מתוארת פעולה חקלאית בפירוט-מה. עצם מובהק כ"קלשון" מתאים ל"עולם החקלאי בלבד, ללא כל אנאלוג בעולם האנושי של היבול הרוחני או שלהי חייו של אדם. לפיכך, האסיף החקלאי מתקבל כנושא הלגיטימי של הסוג, ולא כאל-גוריה (המדברת על עניין אחד ומתכוונת לאחר).

עם זאת, ביטויים מסויימים רומזים שמדובר פה לא על יבול חקלאי בלבד. ראשית, הנוסח המקראי, על משקל "עת ללדת ועת למות; עת לטעת ועת לעקור נטוע... עת להשליך אבנים ועת כנוס אבנים" (קהלת ג/2, 5) מעלה אפשרות שידובר לא רק על אסיף חקלאי, אלא על יותר מזה: על חשי-בון חייו של אדם. שנית, מושכת תשומת-לב העובדה, שהפעלים "כנוס" ו"אסוף" מופיעים בשיר ללא מושא ישר. היעדרו של מושא מפורש (במקום שבו היה מתבקש) נותן מקום ליותר ממושא אחד. חשד זה — על יסוד ההעדר — מתחזק על-ידי פריפראזיס שיש בו משום חסר ומשום יתר בעת ובעונה אחת. בסוף הטרצט הראשון, במקום דברים מפורשים כגון "לא כל היבול [או, לא כל החיטה] יובא הגורנה", או כיוצא בזה, הנושא ברור, החד-משמעי, מומר בפסוק-נושא ארוך, מסורבל במקצת, המ-טשטש את זהות היבול, ושגרעינו סתמי ביותר ("כל מה ש..."). על גרעין זה נוספים מאפיינים ("עלה ומתנובב בחן") שאמנם אין בהם כדי להוציא יבול חקלאי מכלל אפשרות, אך בעצם ההרחבה שבהם יש כדי לרמוז בכיוון הרוחני. הוא הדין בפסוק הזיקה (המושאי) בטרצט השני: "אשר הוצק זהב קיצים יוקדים". כמו-כן, עשויה להתעורר השאלה, מדוע זה חשוב כל-כך בסיטואציה של אסיף חקלאי כי "יישר... צעדך"; ומדוע זה על האוסף לצעוד בש-ביל ולא בשדה פתוח; ומדוע "בשביל-הערב" דווקא? או, מדוע "זמר במלוא קולך את שיריה לכת"? בדומה לכך, ביטוי כ"גדול יום האסיף" — יש בו כדי לרמוז למשמעויות מעבר לאיסוף חיטים

ושעורים. בשיר-חלוצים, למשל, היה פסוק מעין זה מרמז, על דרך המיטונימיה, בכי-וון גאולת האדמה, בניין הארץ, שינוי-ערכים בחיי האומה, וכדומה. אך בהקשר הנתון, פסוק מעין זה מרמז לעולם האנאלוגי שבו עסקינן, דהיינו, איסוף היבול הרוחני בערוב ימיו של אדם.

זאת ועוד. בסוג הזה כמה ביטויים דו-משמעיים, ה"תופסים" בעת ובעונה אחת בי-שני העולמות. "זמר", עניינו שירה או פער-לה חקלאית: "רוח", עניינו תנועת אוויר או נשמה, או שם כולל ומקיף לחוויות-הנפש, או התוכן הפנימי-האידיאי של דבר. "עלה" משמעו צמח, או הצליח, היה מעולה. "מת-נובב" נגזר מלשון "תנובה" או "ניב". "טיב" (בשורה האחרונה) משמעו מיטב הי-בול החקלאי (כדוגמת "אם תאבו ושמעתם, טוב הארץ תאכלו"); אך הוראתו הרא-שונה היא תכונה מופשטת, אי-כ-ה הדבר הטוב.

ההקבלה בין איסוף היבול לקראת סוף-העונה החקלאית ולקראת סוף החיים, מור-גשת כטבעית ומובנת מאליה אצל האדם ש-גדל בתרבות המערבית. עם זאת, חזקה עליו שיהא מודע במידה ניכרת שהמלים הללו משמשות בסוג זה בשתיים, או יותר, הוראות שונות ונבדלות היטב זו מזו, וכי ביטויים כ"מאז על דרכך", "ימים רבים" ועוד, מרחיבים את האופק אל מעבר האי-סוף החקלאי, אם גם אינם סותרים אותו בהכרח. ואף-על-פי שהסיטואציה של האיסוף החקלאי עשויה להיתפס כנתונה בנסיבות קונקרטריות, עכשיו וכאן, מקופלת בה גם תפיסה של פרשת-חיים, החורגת אל מעבר לתחומי הזמן והמקום הנתפסים כ-ידיים. דבר זה מקורו בזיקה הכפולה בין שלושת מעגלי הזמן הנתונים זה בתוך זה (תקופות החיים, המקבילות לתקופות השנה, המקבילות לתקופות היום). מצד אחד, הזיקה מיטאפורית: הערב מקביל לסתיו (אסיף), המקביל לסוף החיים; השלושה משמשים בהרמוניה ומעצימים זה את איכותו של זה. מצד שני, הזיקה היא מיטונימית, והיא מביאה לחידוד הגדרת הסיטואציה במרחב וזמן: כאן ועכשיו, בשעת ערב זו של סתיו זה שלקראת סוף חיך שלך.

ב"כי יירף זעף יום" בולט, במבט ראשון לפחות, היעדרו של מתח זה, שבתקופת חיים ממושכת המתגלה "עכשיו וכאן" (ב-

סיטואציה בלתי־אמצעית). פה הן ערוב היום והן היווצרות השיר נתפסים כחלק ההווה המידי, המתמשך עכשיו וכאן. „אסיף“ מבליט אפוא בסונט זה, על דרך הניגוד, את האופי האווירתי, בהשוואה ל„אסיף“. על כל פנים, נוכל לאפיין את הסונט הזה כדלק־מן: ביסוד השיר „כי יירף זעף יום“ מונח עיצוב של סיטואציה לשם המחשת הרגשתו של הדובר בשעה שהוא נתון בנסיבות קונקרטיות, ואף דראמאטיזאציה של הדובר, כאילו הדברים שהוא משמיע מבטאים את הרגשתו בזמן הדיבור. יתירה מזו, בדומה לשירה האימפרסיוניסטית, מבקש שיר זה לתפוס את הרשמים החולפים, באותו רגע ממש שבו התחושות נהפכות לרגשות. כפי שנראה להלן, חלק מתפקידם של שמות־העצם המופשטים הוא להעלות את רוסמם של הנוף ועצמיו במקום לקרוא להם בשמם.

הסיטואציה שבשיר נתפסת באורח בלתי־אמצעי. „עכשיו וכאן“ (נקרא לה: „סיטואציה קונקרטית“ או „מיידית“). מדובר על „שעה זו מאוחרת“, בערוב יום זה, ולא בערוב ימיו של מישוהו. לשון הפניה „רון, לבבי!“ מחזקה את התפיסה הזאת. „זו אבן אחרונה“, „זה... כובד אחרון“ בשורות 3–4 אף הם מגבירים את הרושם שמדובר על תהליך איטי, שהשינויים הדקים בו מתארכים מרגע לרגע, ברגעים אלה ממש.

אחרי שלהט זעפו של היום רפה, הכל מתנערים וקמים לתחיה, הכל — אדם כציץ — פתוחים יותר; אדם כציץ קולטים רשמים בלתי־מובחנים, שמעבר לחושים, כביכול, המשמשים כמקור השראה בהיסח־הדעת, עד כי השיר מופיע למשורר בשל, מן המוכן, כביכול. פירוש זה נראה מניח את הדעת לאור החומר הלשוני שבשיר, ואינני מוצא בו, כמו ב„אסיף“, ניסוחים המסיחים את הדעת מן האופקים המידיים והלאה (ואולם, בתחום הביקורת, כבתחום המשפט, אין עדות שלילית בבחינת ראייה חותכת). רק שורות 7–8 נוקטות לשון הכללה, בחזרה על „אז“ (במקום „עכשיו“). ואולם, ניסוח זה מתיישב יפה עם הפירוש המוצע כאן, כאומר: רק ברגע מעין זה שאנו נתונים בו עכשיו, יכשר לב האדם לרון; ובכן — רון, לבבי! אם נסכים עם ההתרשמות הכללית שהיציגנו פה, דהיינו, שהשיר מגיש סיטואציה מוגדרת „עכשיו וכאן“, האפופה אווירה, הלך־

נפש, עלינו לבקש, כצעד שני, את מקורה של התרשמות זו. התשובה הראשונה המתבקשת היא להצביע על שלוש ההפשטות הפיסיכולוגיות „עצב... זעפו... תמהון“ בשתי השורות הראשונות, כשהן מנותקות מאדם שעשוי היה לחוותן. תשובה זו, אם גם יש בה הרבה מן האמת, אין בה כדי להניח את הדעת לחלוטין. גם ב„אסיף“ אתה מוצא בייטויים כ„באין שמחה“, „ערימה זו מדכדכת“ אך כאן, גם אם יש בהם כדי להשקות מידה מסוימת של אווירה בשיר, אחת מפעולותיהם העיקריות היא להסב את תשומת־הלב מן הנוף החקלאי המוחש והלאה, אל עבר עולם־האידיאות (כשהם עושים יד אחת עם מרכיבים אחרים, שראינו לעיל).

עלינו להציג, אפוא, את השאלה שבראשית הפיסקה הקודמת באופן אחר: באילו נסיבות סיגנוניות נוטה המרכיב המופשט של הסמל להיתפס כעולם אידיאי עצמאי יחסית, ובאילו — כהלך־נפש, בלתי נפרד מן הנוף הנתפס?

סיגנון ממוקד ומתפורר

לצורך תשובה על שאלה זו עלינו להבחין בין שני טיפוסים סיגנוניים: קונוורגנטי (מתמקד, מתלכד) ודיורגנטי (מסתעף, מתפורר). מקור השמות באופטיקה: עדשה מכנסת ועדישה מפזרת; משם הם נתגלגלו לתחום הפסיכולוגיה, ככינוי לשני טיפוסים חשיבה, קונוורגנטית ודיורגנטית; הראשונה נוטה יותר לחשיבה לוגית „גיאומטרית“, שבה כל צעד מאוחר יותר מתחייב מקודמיו; ואילו האחרונה קשורה יותר באינטואיציה. מי שמודד יכולת־חשיבה קונוורגנטית, מודד מנת־מישׁ כל; מי שמודד יכולת־חשיבה דיורגנטית, מודד יצירתיות לתחומיה. צמד־מונחים זה נוח במיוחד לציונם של שני טיפוסים הסיגנון, הואיל והם מצביעים על הבדלים מבניים, וכן על הבדלים באיכויות האנושיות הנתפסות. אך כדאי להדגיש, שאין אלה שתי קטגוריות נוקשות, שעל פיהן אפשר למיין שירים במונחים של או/או; לפנינו, שוב, רצף־גוונים שעל פיו ניתן להשוות שני שירים במונחים של יותר/פחות. יסודות שונים

„נמנים לקראת“⁵ קונוורגנטיות, ואחרים לקראת דיוורגנטיות. אך אין פירושו של דבר, שבשיר כלשהו נמצא רק כאלה או כאלה. הזיקה בין השלם ומרכיביו דו־סטריית היא. אופי המרכיבים קובע את אופיו של השיר השלם; ואילו אופיו הקונוורגנטי או הדיוורגנטי נטי של השיר השלם קובע, מצדו, את אופי חלקיו.

בסיגנון קונוורגנטי, התבניות השונות נרות לחפוף ולהדגיש זו את זו; הן מהוות מעין „מקום גיאומטרי“; ריכוז כל האלמנטים הלשוניים הממלאים תכונה מסויימת. בסיגנון דיוורגנטי הן נוטות להתפזר, להתפזר לג ולטשטש זו את זו (כשם שהעדשה המ־כנסת גורמת לחיתוך ברור של המיתארים, והמפזרת — גורמת לטישטוש התפיסה).

דבר זה עשוי לגרום להבדלים בולטים בין איכותן הנתפסת של תבניות. כך, למשל, בסיגנון קונוורגנטי, תבניות המצלול נוטות להתמקדות, כשלעיתים קרובות הן נתפסות כחידוד או התחכמות; בסיגנון דיוורגנטי, לעומת זה, תבניות המצלול נוטות להיתפס בהיסח־הדעת, כמוסיקאליות (ועל כך עיין בנספח).

מכיוון שהתבניות הקונוורגנטיות ברורות ונצפות בסדירות, בהשוואה לדיוורגנטיות, הן ניתנות להשגה בקלות יחסית. לפיכך, הן נושאות צביון פסיכולוגי של ודאות, בטחון ותכלית גלויה. הקורא חש תחושה של בקרה ועוצמה, ותחושה של מגמה ספציפית וכיוון מוגדר כאחת. הן נתפסות כפרי תודעה פעילה, מארגנת.

תבניות דיוורגנטיות, לעומת זה, דורשות מן הקורא מין פתיחות סבילה, האופיינית לריו גושים והיעלוליות. נפש הקורא נדרשת לש־מש „מעבר חופשי לכל מיני תחושות ומחשבות“, כשהיא שרויה, בתוך מין „יכולת שלייתית“, „באי־ודאויות, תעלומות, ספיקות, מבלי לגשש בהילות אחר עובדות והסברים“, כדבר רי קיטס.

תבניות דיוורגנטיות מפרפרות, לעיתים, על סף התוהו, ועם זאת עשויות הן להפגין מגמה כללית (להבדיל ממגמה ספציפית וכיוון מוגדר). טישטוש התבניות מזה והמגמה הכללית מזה, שביצירה דיוורגנטית — יש בהם כדי לעורר תשוקות וציפיות עזות להבהרה ולשיכלול.

לפי האמור לעיל, הסיגנון הקונוורגנטי נוה לשאת אופי מושכל; אידיאי או שנון. לעור

מת זה, הסיגנון הדיוורגנטי נוה לשאת אופי ריגושי, או מהות בלתי־מובחנת אך אינטנסיביית.

האופי המושפע על־ידי הפיתן או התפלגותן של תבניות ריתמיות עשוי להסתייע ביסודות ברבדי־השיר האחרים. תבנית תחבירית קצרה — אם שאר התנאים שווים — „נמנית לקראת“ סיגנון קונוורגנטי. עם הגברה מתורנה של עומס הציפיות התחביריות, גובר התוקף שהיא עשויה לשוות לאופיו ההחלטי של הסיגנון. אם עומס הציפיות עובר מידה תיאורטית מסויימת (שאינה ניתנת להגדרה במונחים אופראציוניים), מתהפך, כביכול, אופייה הפרצפטואלי של התבנית התחבירית, והיא „נמנית לקראת“ סיגנון דיוורגנטי. פעלים מפורשים (דהיינו, שזמנם וגופם מוגדרים) נוטים להבהיר את מבנהו של הפסוק. פעלים יוצאים עשויים ליצור זיקה ברורה בין שני שמות־עצם (נושא ומושא); פעלים המציינים תנועה במרחב, עשויים להורות בכיוון מוגדר, ובעת ובעונה אחת לארגן את מבנהו התחבירי של הפסוק ולקבוע זיקות ברורות בין שמות־עצם אחדים (נושא, מושא ותיאורי־פור על למיניהם). פסוקים שמניים, לעומת זה, ובמיוחד הארוכים שבהם, נוטים לצד אי־הוודאות האופיינית לסיגנון דיוורגנטי.

שמות־עצם מופשטים נושאים אופי שונה בשני הסיגנונות. בסיגנון קונוורגנטי אופים מושגי והם נוטים להכללה. בסיגנון דיוורגנטי הם נוטים להיתפס כאווירה, כהלך־נפש. אי־כוח־האווירה של הפשטות מוגברת על רקע של נוף מוגדר „עכשיו וכאן“; ואילו על רקע כללי, או ללא רקע כלל, האופי המושגי המכליל מודגש בהן.⁶ ברובד העולם המעורב, עצמים בעלי צורה חזותית יציבה או אופיינית עשויים להוסיף נופך של ודאות.

5. המונח האנגלי שאני מתרגם אותו במילים „נמנים לקראת“ הוא: *“count toward”* על־פי Frank Sibley *“Aesthetic Concepts”*, in Joseph Margolis ed., *Philosophy Looks at the Arts*. New York, 1962. וזאת כדי להקל על ההתבטאות בעניין הזיקה בין אופי המכלול ורכיביו. מובנו, מובא בחשבון, כמה שעשוי לתרום ל...
6. הרחבתי את הדיבור על „כפל־הפנים“, או „תכונת־הפיפיות“ של שמות־העצם המופשטים, בספרי, מוסכמות וריתוריקה, הוצאת דגה, ירושלים, 1975, עמ' 34—70.

במידה רבה כמו בסונט האחר. מצד שני, באוקטט במיוחד, נבלעת המסכת האלתבנית תית המסתעפת והבלתי־מובחנת ברקע שעליו נבלטת, כביכול, תאריית הציורים החזותיים. ב"אסיף", רקע אלתבניתי זה נוטה להיעלב מן הדעת ולהיתפס כ"עומק" המשווה יתר פלסטיות לתאריית. ב"כי יירף זעף יום", לעור מת זה, התפיסה האלתבניתית, הבלתי־מובחנת, גוברת במידה כזאת, עד כי גם תבניות מובחנות למדי נוטות להיטמע בה. כך נוצר מתח בין הסיטואציה ה"קונקרטי" (כלור מר, המוגדרת "עכשיו וכאן") והאיכות האלתבניתית האינטנסיבית, נטולת־הגוף — בקי־צור, האיכות הנסוכה עליה.

ואילו היעדרם עשוי להגביר תחושה אינטנסיבית של אווירה נטולת־גוף. תבניות סטריות למיניהן, אם הן מופיעות בקומות־השיר הנמוכות, "נמנות לקראת" קונוורגנטיות. אך אם הן משתרעות על־פני קטע די־וורגנטי ארוך יחסית, הן נתפסות כעיקרון מארגן נוסף, שנועד למנוע את התפוררותו הגמורה של הקטע, ולעורר תשוקות וציפיות להבהרה ושיכלול.

כדי להדגים הבדלים פרצפטואליים אלה בסונטים שלפנינו, יוכל הקורא הקשוב להבחין באותה תחושה של תכלית גלויה ובקרה פעילה, לעומת תחושת אי־הוודאות, הפתיחות וההיפעלות, אם יפנה אל השורות הבאות:

זִמְרָה בְּמֵלָא קוֹלְךָ אֶת שִׁיר־הַנְּלֵקֶת

הפשטות וצורות יציבות

"כי יירף זעף יום" הוא סונט־ערב, המב־קש לתפוס רגע חולף של בין־השמשות. אין הוא מגלה עניין בעצמים של הנוף, אלא באווירה של אותו נוף באותו רגע. על־כן הוא מתרחק מתיאורם של עצמים גשמיים. אגב כך הוא מציג גם תהליך הדרגתי של התפשטות הגשמיות. בשתי השורות הראשונות מופיעים ששה שמות־עצם מופשטים, ואף לא שם־עצם מוחש אחד. עם זאת, הנוף הקונקרטי יושב במארב ברקע האחורי. שם העצם המתבקש עם הפועל "שקוע" הוא "שמש" או "חמה", ולא "יום". השמש היא ששוקעת ומציינת (או מחוללת) את ערוב היום. בסונט שלפנינו, העצם בעל הצורה החזותית האופיינית (שמש) הודחק, ובמקומו הובאו שתי מיטונימיות שלו, "יום ולהט", שהן הפשטות (ונעדרות צורה חזותית כלשהי). כך נדחסו למעשה, בביטוי "בשקוע יום", שני ביטויים: "בשקוע שמש" ו"בערוב היום".

בשורה 3 נזכר העצם היציב היחיד בבית, אם גם נעדר צורה אופיינית: "אבן"; והוא אחד הנציגים המועטים של הטבע המוחש והמוצק בשיר. בעת ובעונה אחת, שורה זו מציינת רגע מסוים מאוד — וחולף מהר — של תקופת בין־השמשות. מבחינה חזו־

לעומת

כְּשִׁיר בָּא מֶרְחוֹק אֲזוּ הָיָה כָּל צַעֲדוֹ.

רכיבי הסיגנון ברבדי־השיר השונים (ברובד המצלול, התחביר, המשמעות והעולם המוצב) = "נמנים לקראת" קטגוריה סיגנונית פרצפטואלית זו או זו. אם גוברים (בכמות או באיכות) הרכיבים "הנמנים לקראת" סיגנון אחד, הם קובעים את אופיו של השיר — קונוורגנטי, למשל. אך המכלול הקונוורגנטי חוזר וקובע את אופי חלקיו. כך, למשל, הפסיחה, או הסטייה מן התבנית המטרית, ה"נמנות" באופן טיפוסי "לקראת" סיגנון דיורגנטי, עשויות בתנאים מסויימים להגביר את אופיו הקונוורגנטי של המכלול. לתופעה זו אפשר לקרוא "תכונת הפיות" של התחבולות הסיגנוניות.

תאריית⁷ ורקע

כשאנו באים להשוות את רשמינו משני הסונטים של פיכמן, ההבדלים ביניהם מסתברים במונחים מבניים ופרצפטואליים. "כי יירף זעף יום" מצוי קרוב לקוטב הדיורגנטי של הקשת. חמריו הלשוניים מסתעפים כדי מסכת אלתבניתית מעובה. מכאן רושמו האימפרסיוניסטי. "אסיף", ככל שהוא שונה באופיו, איננו קונוורגנטי במובהק. אדרבה, ברובד המצלול, ובמידת־מה ברובד הסמנטי, ניכרים יסודות דיורגנטיים, הגם שלא

7. אני משתמש במלה "תאריית" בהוראת: מיקבץ של גירויים שמעיים או חזותיים המהווה רושם יחיד, שלם ומובחן; מה שבפסיכולוגיה תבניתית נקרא: figure להב־דיל מ־ground.

תיתרריאלית, העצמים הגשמיים נבלעים אחד־אחד באפילה (אגב, המלים אפילה או הושך אינן מופיעות בשיר). אנו ניצבים מול הרגע שבו האבן האחרונה נעלמת מן העין. ה„אני־הקולט“ בשיר תופס את היעלם של העצמים כשקיעה בתהום. אם „אפילה“ היא העדר־אור, הרי ש„תהום“ היא העדר־יש. כל הסובב את ה„אני־הקולט“ נתפס כאין, כנוכחות אינטנסיבית של האין. בדבר הדבר מהווה שלב מכריע בתהליך התפשטות הגשמיות. תהליך זה מגיע לפי־גתו בשורה 4: „זה אט צונח כובד אחרון.“ „כובד“ הוא תכונה שהופשטה מ„אבן“, ודור־קא התכונה הרלוונטית ל„שוקעת“ ו„צונח“. שורה זו ניתנת להבנה בשני אופנים (וש־ניהם מעניינו של התיאור): נדמה שהעצ־מים הגשמיים הנתפסים בטישטוש הולך וגובר מאבדים בהדרגה את ממשותם החמרית, המ־יוצגת על־ידי משקלם; או, כהמשך ל„שקיעת“ האבן, עת העצם הגשמי נעלם כבר, רק איזו תחושה מעומעמת, נטולת־גוף, שוהה עוד (אחת הקונוטציות של „כובד“ — כהות־חושים — מוסיפה נופך לעימעום התחושה). אגב כך, תיאור הצניחה האיטית מגביר את התחושה של עיבוי־האין, כביכול: „התנגדות“ האין המפחיתה את מהירות הנפילה („אט צונח“) מעוררת תחושה של מאסה אל־חמרית, שמעבר לחושים. (אגב, „כובד“ הוא תכונתה של האבן הגשמית; אך „כובד“, בהיותו הפשטה, הוא באורח פרדוכסאלי נעדר־משקל).

תחושת האיכות נטולת־הגוף, הנוכחת באינטנסיביות, מוגברת ע״י מספרם הגדול של שמות־עצם מופשטים בבית הראשון, המצי־נים איכויות מנותקות מעצמים גשמיים. מק־צתם קשורים בחושים: „רוך“ (ו„מגע“ ב־שורה 13) בחוש המישוש; „להט“ בחוש ה־תרמי, ו„כובד“ בחוש הכובד. בהיות שלו־שת החושים הללו בתחתית סולם־המובחנות, מגבירות הפשטות אלה את תחושת אי־מוב־הנותה של התפיסה האל־תבניתית האינטנ־סיבית. ההפשטה היחידה בבית הראשון הק־שורה בחוש הראיה היא „יום“ (אך אין „יום“ קשור בתודעתנו עם צורה חזותית אופיינית כלשהי). ההפשטות הפסיכולוגיות (המנותקות מאדם) תורמות חלקן לרושם המצטבר של שמות־העצם המופשטים, ובה־בשעה הן מוסי־פות גוון ריגושי מסויים לאווירה האופפת את הנוף.

עם היעלמו של העולם הגשמי הנראה, עם הכהיית תוש הראיה בבית הראשון, הולך

ומתחדד חוש השמע בבית השני; „יקשיב, רננה, שיר, הד, לרון“. חוש השמע, השני בדרגת מובחנותו, אינו מציג לתודעה צורות יציבות כי אם רשמים הצצים ונעלמים, שמ־קורם עשוי להיות מרוחק ונעלם. השורה „כל ציץ נגוע־יום יקשיב ברעד“, על רקע הבית הרא־שון, מעוררת את התחושה של התחדדות חוש השמע עד כדי שמיעת האין, הלא־חומר. הפועל „יקשיב“ עניינו שמיעה מרוכזת, אי־מוץ חוש השמע. בדרך כלל הוא מלווה מו־שא („יקשיב ל...“). היעדרו של מושא פור־מאלי כאן מחזק את הרושם, שהכוונה היא לשמיעת הלא־כלום (או, מכל מקום, שמיעת צלילים שמובחנותם נמוכה ביותר). „רעד“ רומז בהקשר זה: (א) לדריכות, (ב) לת־נודות קלות שבקלות הנקלטות. (ואל ענין „ברעד“ עוד נשוב).

התחושה של חדות השמיעה מובלטת ע״י דקות הגירויים בשורה 7: „כשיר בא מ־חוק או הד כל צעד“. „צעד“, שמ־עצם מופשט, מציין כאן מין רעש בלתי־מובחן; ובחשיכה, בהיעדרו של צועד, הוא נתפס כאי־כות נטולת־גוף. תחושת המובחנות הנמוכה והניתוק מכל עצם מוצק מוגברת ע״י „הד“; מה שנחפס אינו צעדים, כי אם רק הדם (ונדגיש, שגם התבנית הריתמית וגם התבנית התחברית של שורה זו הן מן הפחות ברור־רות בשיר). מבחינה הגיונית, שורה זו עשויה לספק את המושא ל„יקשיב“; אך תחושת התפוזרת ורפיון־הזיקות מתבטאת פה הן ברי־חוק בין הפועל למושאו האפשרי, והן בהעדר כל קישור תחבירי ביניהם. הדימוי בשורה זו (שאליו עוד נחזור) יוצר זיהוי בין שיר שעדיין אינו ברור, לתודעה וקליטת־שמע מעומעמת; הוא ראשית התעבותן של תחו־שות היוליות כדי דמות שיר.

היעלמו של העולם האובייקטיבי, והגברת הדריכות של הסובייקט, מבליטים את העולם הסובייקטיבי: בשורה 6 כהתרחשותו הפי־נימית של הציץ, בשורה 8 כהתרחשותו של אדם (סתמי). צירוף הפועל „זורמה“ עם „רננה... ואן“ מעבה את ההפשטות הללו לכלל מאסה סמיכה, חסרת־צורה־יציבה וחסרת־חומר. המעבר מן האוקטט לססטט מסיט את המו־קד מקליטת רשמים סתמיים ל„אני־הקולט“, וזהו מפנה מהיפערלות (תרתי משמע) ל־תודעה פעילה יותר. גם הזיקה בין התהוות השיר והתחושות ההיוליות מתבהרת במקצת. מבחינה פורמלית לא נרמז כל קשר בין הפי־

שהתהליך נעשה מאליה, כביכול. השיר (או הפרי, או הגל) הוא נושא הפורמלי של הפסוק (השווה, למשל, לגירסה משוכתבת מעין „תלשו מגע־הערב מסלעו“).

בשורה 13 מושלם אפוא תהליך גדילתו (הבלתי־רצונית) של השיר הנוצר. תהליך זה בא לכלל השלמה בנקודת־זמן קצרה ביותר (רגע ההיתלשות). הדימוי בשורה 12 רומז לאותו תהליך גדילה עצמו (תפח — השיר, או הפרי, או הגל) ולנקודת־זמן קצרה, שהיא קודמת כהרף־עין לנקודת־הזמן שבשורה 13. וכאן נוכל לצטט את דברי יוסף האפרתי:*

„הפרי שעל הברד נשכח [— — —] עוד מעט וינשור [— — —] ואפשרות זו מומחשת עוד יותר בדימוי הגל. מתואר כאן גל שנם כל היום בשמש, ורק מגעו של הערב מעוררו לחיים והוא מתרומם מול רוחב חדש שאור היום לא ידעו. התיאור המפורט של הגל בשיאו אינו יכול שלא להעלות על הדעת את הרגע הקרוב שבו יתנפץ הגל. מתואר כאן רגע, שבמציאות אינו נמשך יותר מכהרף־עין“.

מכל האמור לעיל מתבסס יותר ויותר אופיו האימפרסיוניסטי של הסונט.

שירו של פייכמן מציג רצף של רגעים החולפים ממש, כאשר אופים נתפס החל ברגע שבו להט זעפו של היום רפה, האבן האחרונה צונחת בתהום, רגע לפני היתלשות (השיר, הפרי, הגל), ורגע ההיתלשות עצמו. זוהי המגמה הכללית המציינת את המסכת האלתבניתית של הסונט. התיאור עשוי שורה ארוכה של הפשטות, היוצרות אווירה אינטנסיבית בנוף קונקרטי. הנוף הקונקרטי מיוצג באוקטט על ידי שני עצמים בלבד שיש להם צורה יציבה (אבן, ציץ), ואף הם כל־ליים ביותר. מיטונימיות נוספות של הנוף מופיעות בססטט: פרי, בד, גל, שמש, סלע. אך הללו מופיעים כחלק מדימויים, ויש מקום למידה ניכרת של אי־ודאות אם ובאיזו מידה ניתן לייחסם לנוף הקונקרטי הסובב. תחורת הספק ביחס לשמות־עצם אלה מוגברת על־ידי אי־הודאות אשר לנושאם של הפעלים „תפח“ ו„נתלש“ (שיר, פרי או גל). על דרך הספק נוצרת ישות חדשה, שבה נבלעים — תוך כדי טישטוש צורתם ומהותם — השיר, הפרי והגל.

סוק „רון, לבבי“ ובין הבא אחריו. אלא שהי קשר המתבקש בבירור למדי הוא קשר סימבולי („מפני ש...“). ביסוד הפסוק הבא מונח היסט מן הנוף הקונקרטי אל ההפשטה, על־ידי הפיכת תיאור הזמן המשוער לנושא. נושא הפורמלי של הפסוק הוא „שעה זו מאוחרת“. שיעורו ההגייוני של הכתוב הוא בערך: הנוף מלא... המיה... בשעה מאוחרת זו. ייחוס הנושא „מלאה“ לנושא „שעה“ פועל בהקשר זה לעיבוי ההפשטה, המצטרפת לרושמן הר מצטבר של ההפשטות הקודמות. העיבוי מוגבר פה ע״י האוכסימורון „מלאה, עם הדממה, המיה...“. „המיה“ מציינת בליל צלילים, שאינם מחותכים בבהירות. הלוואי „נסתרת“ מנמיך את מובחנותם. האוכסימורון ניתן להבנה לשתי פנים (כש„נסתרת“ מחזק את שתי ההבנות): (א) ההמיה היא חרישית כל־כך, עד כי אי־אפשר לשמעה אלא כשכל שאר הצלילים בעולם נשתתקו; היא חרישית כל־כך, עד כי אין הרגשה שהיא מפירה את הדממה. (ב) הסתירה שבאוכסימורון מבטלת את היסוד השימעי שב„המיה“, כששאר רכיבי משמעותה מוסיפים לעיבוי הבלתי־מובחן של „שעה“; בכך התיאור השימעי נעשה מיטאפורה לתפיסה אינטואיטיבית, קליטה אל־הושית, השראה. אגב כך נתפסת בהיסח־הדעת זיקה מובלעת בין ההמיה שבחוץ ובין הלב המבקש לרון; התהוותה הנעלמת של מעין „המיית־לב“.

תהליך זה של התהוות השיר מגיע לשיאו בשלוש השורות הבאות. התהליך שראשיתו בתפיסה אלתבניתית, נטולת־גוף, הגיע — דרך תחושות היוליות והתעוררותה של „המיית־לב“ — להתהוותו של שיר, המתוארת בסוף במונחי נוף וצמיחה: „השיר בשל כפרי על בד נשכח“ (גם אל דימוי זה עוד נחזור). בשורות השיר רומזת למידה מסוימת של שלימות, לתהליך שנעשה באיטיות ומאליה, כביכול, ללא התערבות רצונית. הפעלים „תלשו“ ו„נגע“ (עם השם הנגזר „מגע“) דורשים, הן כנושא והן כמושא, שמות־עצם מוחשיים. אשר למושא יש מידה מסוימת של אי־ודאות (האופיינית מאוד לסונט זה) אם הוא „שיר“ (מופשט) או „פרי“ או „גל“ (מוחשיים). ואולם, הצירוף „מגע־ערב“ מבטל את היסוד החושי־חמרי של הפעולה ומוסיף למליאות האווירה של ההפשטות המעובות (ויש לזכור כי „מגע“ לקוח מתחום החוש הפחות מובחן). השימוש בבניין נפעל („נתלש“) מגביר את התחושה

זו מוגבלת על ידי תפקודו התחבירי המובהק. מבחינה תחבירית, „באין שמחה“ ממלא תפקיד מושגי ברור, כתיאור של הפועל „משת-רכת“. אזוריותו כביכול (הקטנה יחסית) באה לו מכוח הנושא „רוח“. מלת-הריגוש המובקת השניה שבאוקטט אינה מנותקת מעצם גשמי: היא משמשת כלואי לשם-עצם מורחש, ולו גם סתמי מאוד, „ערימה זו מדכת“.

לדרכי-הפועל חלק נכבד בעיצוב הצביון הפסיכולוגי השונה בשני הסונטים. על „אסיף“ חולשת, באורח בולט, דרך הציווי: „קח... זרק... זרה... ישר... אסוף... זמר... (יובא)... שור... אגור נא“. רכיב-משמעות חשוב בדרך הציווי הוא הרציה השלטת או, מכל מקום, שליטה רצונית מבוקרת, המשווה נעימה פסקנית לשיר. גם הפניה בגוף שני לאורך כל השיר תורמת לכך, בהבליטה את התודעה המוענת והנמנעת, אם גם סביר להניח כי בשיר זה הדובר הוא המצווה על עצמו. במלים אחרות, יש בדרך הציווי שלפנינו יותר מקב אחד של גינון סיגנוני, שעיקר תכליתו לחזק את הנעימה הפסקנית ב„עלילה“, שאת רוב פעולותיה אפשר היה למסור על דרך החיווי. ב„כי יירף זעף יום“ יש ציווי אחד ויחיד (מלווה פניה): „רון, לבבי!“ אך פה אין הוא קובע את נעימת השיר, כי אם הוא בא, במידה רבה, כסטייה מן הנעימה שנתבססה. למרות התפיסה האל-תבניתית האינטנסיבית, אין סונט זה בבחינת מאסה גלמית מכל וכל. כבר ראינו כי במסכת בלתי-מובחנת זו נרקמת, במעומעם, איזו מגמה של הרפיית מתח, של היפתחות, המובילה לתחושות מעורפלות המתגבשות בהדרגה ולובשות דמות שיר. כפי שנראה להלן, תהליך זה מחוטב במידה רבה מפרקים-פרקים, ואף-על-פי-כן אינם כופים עצמם על התפיסה המודעת. פסוק הפניה עם הציווי, המופיע בראשית הססטט, הוא אחד האמצעים לחיטוב זרימת הרשמים וחיתוכם — להדגשת התפנית העניינית במעבר בין שני חלקי הסונט.

בתחום הקישור התחבירי, תחושת הכיוון הספציפי בפעלים מתבטאת באוקטט של „אסיף“, גם בריבויים היחסי של פעלים יוצאים הגוררים מושא ישר: „קח הקלשון וזרוק כל השלכת“, „זרה הלאה ערימה זו“, „זמר במלוא קולך את שיר הלכת“ (ושים לב, דרך אנב, לפסקנות הכוללנית שב„כל השלכת“). ב„כי יירף זעף יום“ אין אף מקרה אחד כזה.

אם נבחן עתה, במקביל, את „אסיף“, אנו עשויים להרגיש בו בצביון פסיכולוגי של ודאות, בקרה אינטלקטואלית-רצונית וכיוון-גים ברורים — יחסית ל„כי יירף זעף יום“, על כל פנים. נסיבותיו הסיגנוניות של הבדל זה, בצביונם הפסיכולוגי של שני הסונטים, ניכרות במרבית רבדיהם. לעומת המסכת האינטנסיבית הבלתי-מובחנת שב„כי יירף זעף יום“, היסודות האל-תבניתיים שב„אסיף“ משורקעים, כאמור, ברקעה של תאריית ברורה יחסית. בקידמת הסונט מתרחשת עלילה מסויימת למדי, עם שורת פעולות הקלאיות ברורות למדי, שתכליתן מובהקת למדי (אני מורסיף „למדי“, כי ראינו לעיל, בהשוואה ראשונה, את האמצעים שבהם טושטשו ברירות הפעולות ומובהקות תכליתן). הפועל התכיליתי היחיד ב„כי יירף זעף יום“, „יקשיב“, עניינו פתיחות נפשית (לקראת, תפזורת' גירויים לא-מובחנים), ולא עשיה מפורשת בעולם החמרי.

באוקטט של „אסיף“ נזכרת שורת עצמים, שבה הולכת וגוברת מעין מובהקות — יחסית לאוקטט המקביל, על כל פנים. „רוח“ הוא עצם חסר צורה יציבה, ונקלט על-ידי החושים הפחות מובחנים („באין שמחה“ רומז, אולי, לרוח קלה שאינה נתפסת בהירות יתירה; „ימים רבים“ גורע משהו ממדידותה של הסיטואציה). „שלכת“ ו„ערימה“ מציינים עצמים בעלי צורה חזותית יציבה פחות או יותר, אם כי לא דווקא אופיינית. „קלשון“, לעומת זה (ו„הגורנה“ בססטט), הוא עצם תכיליתי יציב, בעל צורה חזותית אופיינית. והוא הדין ב„ש ביל-ה ער ב“. מאלף להשוות את השימוש ב„צעד“ בשני הסונטים. בקודם, „צעד“ לא נתפס כפעולה, אלא כגירוי שמעי נטול-גוף שמובחנותו הונמכה על-ידי הנסמך „הד“. כאן הוא מציינ את פעולתו המכוונת של צועד מוגדר, ובו אתה חש משום בטחון ואף משום מגמה ספציפית (בשל „ישר“, בעיקר). גם ב„זמר במלוא קולך את שיר הלכת“ יש משום החלטיות מודגשת.

כן מאלף להשוות בשני הסונטים את המלים בעלי הגוון הריגושי. ב„כי יירף זעף יום“, הללו הופיעו כחלק משורת הפשטות „מעורבות“, שרושמן המצטבר היה איכות נטולת-גוף אינטנסיבית. שם-העצם המופשט „שמחה“ מתנהג אחרת ב„אסיף“. אמנם יש בו כדי לתרום לאווירת השיר, אך יכלתו

בד בבד עם מגמות ההתפזרות ב"כי יירף זעף יום", נאכפות על האוקטט תבניות מלכי דות, השומרות על מידה מסוימת של חיטוב הצורה. כנגד מגמות ההתפזרות, סיום האוקטט נוטה לנעילה מחוטבת. אחרי שלוש שורות שבהן בלטו תחביר כפול, פסיחה מתוחה, טישטוש התבנית הריתמית והפשטות נטולות צורה וזוג, שורה 8 מפגינה מידה ניכרת של סדירות ריתמית; הפסוק חופף את השורה, תחבירו חד־משמעי, והמלה "רק" משווה לו נעימה פסקנית־מגבילה (היא ממלאת בכך את התפקיד של מה שברברה הרנסטיין־סמית מכנה "אלוזיה סיומית").¹⁰ החזרה על המלה "אז" בשורות 7—8, התחלת שורה 7 במלה "כשיר", וסיום שורה 8 במלה "לרון", מעוררות תחושה של יחידה סימטרית סגורה (תחושת החיטוב מסתייעת פה גם בפגינת שתי תבניות גב־אל־גב: כשהראשונה מסתיימת, השניה מתחילה בהברה המוט־עמת "רון"). תחושת־חיטוב דומה מתעוררת בשורות 3—4, בזכות התקבולת המשמעותית והכיאסמוס המבני. כתוצאה מכל זה, האוקטט של סונט זה מעורר תחושה של מאסה גלמית, שתבניתה חלשה מן הרגיל, ובעת ובעונה אחת, תחושה של ליכוד וחיטוב. לצורך השוואה, גם שורה 8 של "אסיף" מפגינה סדירות מטריית רבה, גם בה התחביר חד־משמעי וסוף הפסוק חופף את סוף השורה, וגם בה "במלוא קולך" משווה נעימה פסקנית לאמור. עם זאת, פעולת הנעילה והחיטוב שלה אינה ניכרת באותה מידה, רק משום שאין השורות הקודמות נוטות לאותה מידה של אי־ודאות והעדר תבנית כמו ב"כי יירף זעף יום".

הססטט של "אסיף" נוטה, כאמור, יותר לדיוורגנטיות מאשר האוקטט. תורם לזה, בין השאר, טיבו של הססטט שסדר הרוזיו נצפה פחות מאשר של האוקטט (ואכן, פיכ־מן בחר כאן, ביודעין או שלא ביודעין, בסדר־החרוזים הפחות שכיח והפחות מאוזן). אך חלק נכבד בכך גם לפסיחות הרבות ולפסוקים השמניים. כך למשל, צביונו ההחלטתי־יחסית של "אסיף" נמהל, כביכול, בססטט, ע"י יסודות ש"גמנים לקראת" דיוורגנטיות, טישטוש־צורות ואי־ודאות. ב"גדול יום הא־סיף" משמשים הן יסודות ש"גמנים לקראת" החלטיות, והן יסודות ש"גמנים לקראת" היפוכה. מחד גיסא, אנו מבחינים בקוצרו של הפסוק ובהכרתו הפסקנית. מאידך גי־סא, הפסוק הוא שמני, אחרי שורה ארוכה של פעלים מפורשים בציווי, שרובם פעלים יוצאים, (אני פוסח על המגמות הסותרות שב־תבניות הפרוסודיות). וגם הפסוק שלאחריו שמני וקצר: "תהי צלולה עינך מאד". למעשה, הוא הפסוק הגולש הקצר ביותר בכל השיר, ולכן הוא מהווה את הזעזוע הרציני ביותר ליציבות צורתו של הסונט (ככל שהי־יחידה התחבירית קצרה יותר, כן מגלה היא התנגדות רבה יותר למתיחתה אל מעבר לצומת הפרוסודי).

ה"זרימה" הריתמית הנמרצת, שבה תבניות התחביר והתבניות המטריות מטשטשות זו את זו, מהווה תשתית דיוורגנטית לאיכות האל־תבניתית האינטנסיבית, המתבטאת גם ברובד הסימנטי וברובד העולם המעוצב. אך בסונט זה, אין התפיסה האל־תבניתית רדוד־פה אחרי תחושות מעורפלות, אווירה נטו־

9. Reuven Tsur. "Articulateness and Requiredness in Iambic Verse: Style, Vol. 6, Spring 1972 (Closular Allusion) Barbara Herrnstein-Smith. *Poetic Closure*. Chicago, 1968.

10. אשר למנגנון הפרצפציה האפשרי שמ־אחורי תופעה זו, עיין A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, London, 1970, pp. 170-173, 180-181.

הניתוח הזה של "כי יירף זעף יום" הוא הרחבת הניתוח של מצלול הסונט הזה במא־מרי, "הטרוכיאוס המעודד והריש הרועמת", מאזנייח', יולי 1968, מ' 134—140. בטכ־ניקה דומה הבחנתי בין משחק מלים ומוטי־קאליות בשירי אבן־גבירול בספרי, עיונים בשירה העברית בימי הביניים, הוצ' דגה עמ' 181—193.

אל־תבניתו ובר־קיימא

ב"כי יירף זעף יום" ראינו כיצד מביאים היסודות האל־תבניתיים הדיוורגנטיים לידי תפיסת אווירה אינטנסיבית שברגע החולף, גם בססטט של "אסיף" גוברים היסודות הדי־וורגנטיים והאל־תבניתיים. אך פה הם מה־וים תשתית לאיכות שונה למדי. אחד ממקורות ההבדל טמון, כמדומה, בכך שהי־סודות האל־תבניתיים ב"אסיף" באים אחרי אוקטט שבו התבניות היו מובהקות למדי, והתכליות והצורות התזותיות ברורות יח־סית.

לת־גוף, הספוגה בנוף מוגדר והנתפסת ברגע שהתחושות נהפכות לרגשות, כמו ב"כי יירף זעף יום". אין שיר זה מבקש לכבוש את הלך־הנפש החומק שברגע החולף, כי אם, אדרבה, את בר־הקיימא שבהוויה. הססטט מבקש את מהותם הפנימית של הדברים, את תמציתם המשוחררת משיעבוד הזמן והמקום, את העצמות הטהורה, האל־זמנית, המשוחררת מן החומר ההולך ונפסד — כפי שזו מתגלה, באורח פרדוכסלי, בעצם המוגדר.

הססטט מבחין בין מה שעלה יפה ובין תמצית כל טוב הראויה לשימור; "מהם עי־דית, ומהם עידית שבעידית", כדברי ביא־ליק. על־כן חייבת להיות, "עינך צלולה מאד" כדי להבחין בין מראית־עין ובין המציאות הממשית, הבלתי־נראית. בתחום היצירה הרור־חנית, אין להסתפק ב"חינני" גרידא, יש לשמר את רב־העוצמה, האינטנסיבי הצרוף. יצירות וחוויות, הנראות בשעת חיבורן או התרחשותן מוצלחות, עשויות להיחשב, בחש־בון הסופי, יפות לשעתן בלבד.

"שור מסתרי חיקו" מכוון את הקורא אל הוכו החבוי, מהותו הפנימי של דבר; "מס־תור", לא זו בלבד שהוא נעלם מן העין, אלא שהוא גם מציין דבר שאינו מתקשר עם כל צורה חזותית שהיא. האיכות האל־חמרית, שבאורח פרדוכסלי מרוכזת בעצם המוחש, היא המטביעה את רושמה בצביונו של כל הססטט.

שלימותה התמציתית של היצירה מובעת בציוור של הבשלת הפרי בשמש. "קיץ" הוא הפשטה מנסיבות־גוף קונקרטיות. הוא גם מציין את פרק־הזמן שבו מבשיל הפרי (בהשפעת השמש) לקראת הסתיו (זמן הא־סיף). הריבוי "קיצים" (במקום "קיץ") מש־מש להעצמה, וכן כאות נוסף שמדובר על משהו שמעבר ליכול החקלאי המוחש. גם פה — כמו בראשית, "כי יירף זעף יום" — השמש, העצם בעל הצורה החזותית האפיי־נית, הודתק. הוא מומר בפריפראזה, שעיקרה פה השמטת המלה שעל הרמה השמנית ("שמש"), כשנוצר מתח בין המופשט ממנה ("קיצים") והאטרביבוטים המוחשים שלה ("זהב... יוקדים"; השמש יוקדת וצבעה זהב). "זהב" מציין תכונה חסרת־תבנית, שהופרדה מעל העצם המוחש; עם זאת, היא תכונה הנראית לעין בחיות רבה. כד־בבד מתעבה "זהב" ברכיבי המשמעות, סגולה

ויקר" — לשהרכיב "מתכת" מתבטל בו מכוח הסתירה המיטאפורית (רכיבי הצפי־פות או העיבוי נשארים, אך בלא החומר). כתכונה של "שמש" או של "קיץ", היא אי־טנסיבית ביותר. "יוקדים" מוסיפה לתחושה האינטנסיביות. בהיות המלה לקוחה מתחום החוש התרמי, וכן מכיוון שהיא מתלווה אל עצם נטול־צורה־גוף כ"קיצים", התחושה היא אינטנסיבית, אך בלתי־מובחנת. "זהב" הוא גם תכונת השיבלים שהבשילו. כביכול, הזהב הרב של הקיץ הוצק ורוכז בתוכו. מבחינה זו, מעניינת דר־משמעותו של הפועל "הוצק". מצד אחד, פירושו, הורק לתוך, ועניינו התמלאות השיבלים בזהב הקיצים. מצד שני, פירושו, התכה או המסה של מת־כת, המגביר את תחושת האנרגיה, החום האינטנסיבי (ומגביר, ברקע התודעה, את יסוד המתכת, שהרחקתו הפכה את "זהב" לאיכות נטולת־גוף). שתי ההוראות מדגישות את העדר הצורה היציבה. בקיצור, ביסוד המיטאפורה מונח אותו העקרון המונח ביסוד דר־משמעותה של "תמצית": נוזל מרוכז וחסר צורה יציבה, שמשמעותו המושאלת היא כוח מרוכז — תוך ועיקר הממלאים את הדבר, אך בלא צורה או חומר.

סיכום

השווינו באריכות רבה בין שני סוגיטי של פּיכּמֶן. פּיכּמֶן, "הואשם" לא אחת בחד־גוניות בתימות שלו וטיפולו בהן. מה שני־סיתי להראות בניתוח שלעיל הוא, שדמיון תימטי אינו משווה, בהכרח, אופי שווה לשני שירים. ההתרשמות הכללית משני השירים שנדונו היא שונה במידה ניכרת, למרות התימות הדומות. התימה, כמו גורמות אחרות בשירה, היא מרכיב אחד מני רבים במכלול מורכב מאד. לפיכך, אין אפשרות לבודד מרכיב סיגנוני אחד ולהצביע עליו כעל מקור ההתרשמות הכללית. זו נקבעת ע"י הזיקה בין המכלול ומרכיביו, וכן זיקת המרכיבים בינם לבין עצמם, המרכיבים וזי־קותיהם הם הנסיבות הפרצפטואליות של איכות אזורית־ריגושית או אידיאית — שבה עשוי להבחין הקורא. צביונה של האיכות האזורית נקבע ע"י הבחנות דקות ביותר — מקצתן דקות מסף התפיסה המודעת — ברובדי השיר השונים ביותר: בתחום התימה,

העולם המעוצב, הרובד הסימנטי, המבנה התחבירי על היבטיו הרבים והמצלול על ממדיו השונים. ההבחנות בתחום המצלול, למשל, מגיעות לפעמים מעבר לתבניות הצליל החוזרות, מעבר לחפיפת התבנית המטרית עם תבנית-הטעם (או התפלגותן), עד לתכונות המבחינות של הפונימות (עין בנספח). ככל שרבות ומגוונות יותר ההבחנות האחריות לאיכות אזורית כלשהי, וככל שההבחנות הללו נוגעות לממדים רבים ומגוונים יותר של השיר, כן נתפסת האיכות האזורית כאינטנסיבית או „רוויה“ יותר; ובה במידה עשויה היא להיות המקמקה יותר קשה יותר להסבר „סיבתי“. וזוהי ההצדקה — אם יש הצדקה לדבר — שנדרשנו לאריות כותדברים כזאת בהשוואת שני שירים קצרים.

נספח: רשת המצלול

תחושת התפוזרת ב„כי יירף זעף יום“ עיי בוי מסכת הלשון המסתעפת שבסונט, מוגר בריכ גם על ידי תבניות המצלול. בהקשר קונד וורגנטי, כאשר מיקבצי פונמים חוזרים בתוך שורה אחת, בהברות מוטעמות החלות ב„הרמות“ מטריות, תבניות המצלול נתפסות כמת מקדות. לעומת זה, בהקשר דיורגנטי, כאשר שר מיקבצי ההגאים חוזרים בסדר בלתי צפוי, בשורות שונות, שחיטוב סיומיהן טוש טש על ידי פסיוחות ותחביר כפול; כאשר ה מיקבצים חלים לפעמים בהברות מוטעמות, לפעמים בבלתי מוטעמות, לעיתים ב„הרמות“ מטריות, לעיתים ב„השפלות“ — או המצלול מהווה מעין שתייערב מסתעף הנבלע ברקע הבלתי מובחן, ונתפס כמוסיקאליות.

„כי יירף זעף יום“ עושה שימוש מתוחכם ביותר בתבניות המצלול, וזאת מבלי לכפורה עצמן על תודעתו הממוקדת של הקורא. ראוי נו לעיל ששורה 2 מתחלקת, מבחינה תחירית-ריטורית, לשני חלקים כמו-סימטריים (אך לא שווים), המנוגדים בצביונם הפסיכור לוגי. חלוקה זו מקבילה לחלוקת ההגאים, שאף היא מציגה את שני החלקים זה כנגד זה. רושמו המצלולי של החלק הראשון ממו קד ביותר: הוא בן שתי מלים, שכל אח מהן חופפת רגל יאמבית. תחושת המיקוד ניכרת עד לחיתוך התכונות הנושאות אותה בתחתית ההיארכיה הלשונית שתי המלים מסתיימות בהברה פתוחה מוטעמת, כשכל הברה כזו (המתארת בהרמה מטרית) בנויה פ + תנועה. לפי רומאן יעקובסון¹², ההברה

הראשונה שכל תינוק לומד להגות לשימוש פרנציאלי היא PA בכל הלשונות שנחקרו לצורך זה. הברה מעין זו מהווה ניגוד מירבי (כלומר, תבנית מובהקת) בין סגירה מוחלטת של הפה ובין פתיחתו המירבית; בין פוצץ שפתי אטום (בלתי-צלילי), שהוא מבחינה אקוסטית בלתי-מתמשך ובלתי-מחזורי, ובין תנועה שהיא בהכרח צלילית, מתמשכת ומחזורית. במקביל לכך — אומר, יעקובסון — כמחווה הבעתית, סגירה חזקה של השפתיים היא הבעת רציה נחרצת. העיצורים הצוללים למנ"ר הם רכישה פונמית מאוחרת יחסית, הם מובחנים פחות, והם צליליים, מתמשכים ומחזוריים; לפיכך, יש נטיה מוגברה לנקוט אותם לשימוש אונאמטופאי ואמוטיבי (התנועות o ו-e, המשמשות כאן לגיוון המטר רציה הפונטית החוזרת, הן רכישה מאוחרת יחסית של התינוק).

מיקודו המחותר של „זעפו ירפה“ מובלט כאן על דרך הניגוד הכפול. מצד אחד, אותן מלים מופיעות בכותרת השיר, בשינוי צורה. כאן, בהיותן מלעיליות, תבניות הלשון סוטות מן הדפוס היאמבי, בכך שכל מלה פוסחת, כביכול מעמוד יאמבי אחד למשנהו. כמו כן, הפוצץ השפתי מומר בחוכך שפתי (שבי עברית מהווים פיונימה אחת), שמבחינה אקוסטית הוא עיצור מתמשך (אם גם לא מחזורי). את ההברות המוטעמות מהווים כאן עיצורים צליליים מתמשכים, תחת אטומים ובלתי-מתמשכים. דומה, אפוא, שאת הגיוון האמוטיבי של המצלול ב„זעפו ירפה“ קובע „זעפו“, ואילו בכותרת השיר, „יירף“ גוטה לקבעו.

מצד שני, בניגוד להגאי הרישא, מרבית עיצורי הסיפא בשורה זו הם צוללים (ר, מ, נ) שהם צליליים, מתמשכים ומחזוריים. או לפחות חוככים (ך, ה) שהם מתמשכים (אם גם בלתי-מחזוריים, ובמקרה זה אטור מים). התנועה o שבשתי ההברות המוטעמות היא מעוגלת-אחורית, שהיא (לפי נסיונות Köhler ואחרים) גוטה להיתפס כקהה, אם שאר התנאים שווים. לפי כל האמור לעיל, „רוך ותמהון“ עשויים, בתנאים הולמים, להפעיל בהגאיהם גיוון אמוטיבי עז של „רוך ערב“. שתייערב של מצלול מעין זה עשוי בהקשר דיורגנטי (רק

Roman Jakobson: Child Language, 12
Aphasia and Phonological Universals.
The Hague, 1968

בהקשר דיורגנטי) להעצים איכויות ריגור שיות נטולות-גוף, ובמיוחד איכויות כדוגמת "רוך-ערב".

ואמנם כן, המלים "רוך ותמהון" מטביעות את רושמן על מצלולו של כל הסונט; וזאת בשתי דרכים: מלכתחילה ובדיעבד. — (א) מלכתחילה — על דרך הציפיה קדימה: לפי ידיעתנו את צורת הסונט, מצפים אנו לעוד שלוש מלים עם החרז ין, ציפיה זו באה על סיפוקה במלים "אחרון", "אין" "לרון"; (ב) בדיעבד — הקורא נתקל באירון בלתי-צפוי במיקבץ ההגאים ין וזם, ר' כ' (או ח) ולאחר מעשה מקשר הוא ביניהם ובין הגאי "רוך ותמהון". כך אנו מוצאים בכור תרת, בשורה הראשונה, החמישית והאחרונה את המלה "יום"; בשורה 3 — "אחר רונה" ו"בתהום"; בשורה 4 — "צונח" ו"אחר רון", בשורה 6 — "זרמה ואון"; בשורה 7 — "מרחוק"; בשורה 9 — "מאוחרת"; בשורה 12 — "גם"; ובשורה 14 — "רחב" ו"אור יום". על כך יש להוסיף ריכוזים גבורים של העיצור נ ו"מ, כדוגמת "רונה" ועוד, ואשר מגיעים לשיאם בשורה "מלאה" עם הדממה, המיה נסתרת". ועוד יש להוסיף לרשימה מיקבצי הגאים המצומצמים יר תר בתפוצתם (אך לאו דווקא בהיקפם), כדוגמת "כשיר — יכשר" (שורות 8-7).

ככל שמיקבצי ההגאים מפוזרים יותר, כן גדלה תחושת ה"שתי-ערב"; ככל שגדל מספר ההגאים המשתתפים במיקבץ, וככל שגדלה תפוצת המיקבץ, כן גוברת ה"כור מה"¹³, מידת ה"רוויה" של האיכות נטולת-הגוף, האל-תבניתית, האמוטיבית.

שונה בתכלית אופי המצלול ב"אסיף": תבנית המצלול ב"הרוח משרכת" בשורה 2 פועלת לליכוד שתי המלים האחרונות בשורה; אף העדר-ההטעמה מן ההברה השני מינית פועל להבלטת ההטעמה בהברה השני שירית. בכך, הפסיחה, האליטרציה והסטיה מן התבנית המטרית, משתפות פעולה להגברת תחושת הנעילה בסוף שורה 2. שורה 3 תפוסה על-ידי זוג פסוקים מחוברים, עם צינורה אחרי ההברה הרביעית המחלקת את השורה לשני חלקים מעין-סימטריים. את הפסוק הראשון מלכדת אליטרציה ליחידה מובחנת: "קח הקלשון". אך מתחת לפני השטח חבויה תבנית-מצלול עשירה יותר, המבליטה — בהיסח-הדעת — את הסימטריה של שני הפסוקים. מיקבץ העיצורים "כל"

מהדהד את שני העיצורים הראשונים של "קלשון". מיקבץ העיצורים "השלכת" הוא בבואת הראי של מיקבץ העיצורים "הקל-שון" (ועל רקע זה אפשר אולי לראות קשר גם בין "קח" ו"השלכת"). אולי אפשר עוד להצביע על שני מיקבצי-הגאים נוספים, שגם אופים מלכד, בשורה 8: "במלוא-קולך"; "קולך... לכת". תבניות המצלול באוקטט של "אסיף" הינן, אפוא, מוגבלות יותר ואינן "מפעפעות" בכל הסונט, כמו ב"כי יירף זעף יום"; עיקר תפקידן מקומי וממקד: תפקידן ללכד שני ביטויים סמוכים, או להבליט את הסימטריה של שני חלקי שורה.

ראינו לעיל כי הססטט של "אסיף" נוטה יותר ל"זרימה" ודיורגנטיות מאשר האוקטט. בקשר לכך הצבענו על משקלן הגובר של הפסחיות בססטט. הפסוק הבא מוסיף קומה על קומות השיר המתפלגות: "אשר הוצק / זהב קיצים יוקדים". כאן לא זו בלבד שהיחידה התחבירית משמשת כ"קונטראפונקט" לשורה היאמבית, כי אם — בנוסף על כך — שתי יחידות של פנטמטר יאמבי מוצגות בקונטראפונקט זו לזו.

מבקרים אנגליים אחדים קוראים לפסוקים מסוג זה "שורה ממושקת"¹⁴: פסוק הנקרא כפנטמטר יאמבי אך הוא מתוח על-פני שתי שורות פנטמטריות. אילו אמנם היווה פסוק זה שורה פנטמטרית בפני עצמה, היתה האי-ליטרציה "הוצק... קיצים" מחזקת את תחורשת האיזון והיציבות (כדוגמת האליטרציות באוקטט). אך בצורתו הממושקת, כאשר תקרית ראשונה של המיקבץ חלה בצומת הפרוסודי (סוף השורה) ותקרית שניה חלה באמצע הקולון ובאמצע האיבר השמני — האליטרציה מגבירה את תחושת ה"זרימה" דווקא, כלומר, את תחושת חוסר-האיזון ואי-היציבות. תחושת ה"זרימה" מועצמת בשל כך, שהפסוק המהווה את "השורה הממושקת" הוא פסוק מושא (ארוך למדי) שהוטרם לפועל הציווי; עומס הציפיה התחבירית הוגבר, והאתנהתא שאליה מוליכה הפסיחה היא עראית ביותר.

13. "כרומה": אינטנסיביות, עוצמת הגוון המבחיין.

14. Roger Fowler. "'Prose Rhythm' and 'Metre'", in Roger Fowler ed., *Essays on Style and Language*, London, 1966, pp. 90-92.