

הצהרה בעבור השירה

כל הגדרה של שירה תהיה קשה משום שהשלכותיה של השירה הן מורכבות – וזאת על אף הפשטות הטבעית והפיסית של הטובות שבדוגמאותיה. לפיכך, שירה ניתנת להגדרה כמסדר של מילים, שדרך תנועה וטון (מקצב וגובה) ניגש ברמות שונות אל אמנותה חסרת המילים של המוסיקה, כאל סוג של גבול מתמטי¹. השירה מונעת במובהק על ידי הקיום היומיומי (אמיתי או אידיאלי).

הוא אשר יוצר אותו, עשוי להתייחס אל השיר כאל תבנית או כאל קונסטרוקציה². משורר אמריקאי עכשווי אומר³: "שיר הוא מכונה (גדולה או קטנה) העשויה מילים". המתמטיקאי הבריטי ג'ורג' הארדי קינא בשירה

¹ בשורה קשה להבנה זו שולח אותנו זוקופסקי לשורותיו הידועות ביותר: " (שירתי היא) אינטגרל / גבולו התחתון דיבור / גבולו העליון מוסיקה" (מתוך A-12). מושג הגבול במתמטיקה מרבר על מושא (לעתים בלתי מושג ולעתים בלתי קיים) של סדרה אינסופית של ישויות "המנסות להתקרב". לפיכך, ניתן לומר בצורה פשטנית במקצת כי הוראתו המתמטית של המשפט עוסקת בהתקרבות אינסופית של המילים אל המוסיקה.

² המונח קונסטרוקציה היה בשימוש ביחס לקולאז'ים של פיקאסו החל משנת 1911. עזרא פאונד, שבאותה שנה ייסד את האימג'יזם בפאריז, ואשר זוקופסקי היה בין טיפווחיו, אימץ את הקונספט ביחס לשירה, הן בקאנטוס שלו, והן כעורך של 'ארץ השממה' לאליוט. למעשה, הקשר בין פאונד לזוקופסקי נוצר כשהאחרון שלח לראשון פרודיה על השיר של אליוט.

³ אותו משורר אמריקאי בין-זמנו של זוקופסקי הוא חברו הטוב ביותר, וויליאם קרלוס וויליאמס, והציטוט המפורסם שלו הופיע פעמים אין-ספור בהרצאות ובכנסים, אך גם זכה לעלות על הכתב, בספר של וויליאמס שנערך ע"י זוקופסקי ואף הוקדש לו: "אם לנסח שתי הצהרות נועזות: אין שום דבר סנטימנטלי במכונה, ו-שיר הוא מכונה קטנה (או גדולה) עשויה ממילים. כשאני אומר שאין שום דבר סנטימנטלי בשיר, כוונתי היא ששום חלק בו אינו יכול להיות מיותר." בחירתו של זוקופסקי באזכור המתחכם וחסר-השם של חברו מיד לאחר פסקת הפתיחה היא בבחינת אקספוזיציה סגנונית. המאמר כולו כתוב בניסוחים פתלתלים וזרוע ביטויים כפולי-משמעות, מתוך אמונה ושכנוע עצמי מצדו של זוקופסקי (מה שהוא מכנה Conviction), בכך שמשורר ראוי שיעביר את מסריו שלא דרך התכנים של הטקסט אלא דרך הצורה, או התנועה של השפה בטקסט. כמשורר טוטאלי - זוקופסקי משורר לעצמו ולנו את המאמר בדרך זו בדיוק.

על שום הדיוק המעודן של יסודות הלוגיקה שלה. מדען עשוי לקנא בתפיסת היחסים חסרת-התחנית של השירה, אשר חרף נכביה המרובים, מצליחה לאחוז בעולם של דברים באופן ממשי ושלם. ייתכן כי שירה היא מה שהידיקי יוקאוה⁴ מחפש כאשר – בהתייחס לתיאוריה האחרונה שלו על כך שחלקיקים אינם בעלי מטען ומסה בלבד, אלא גם ממדים במרחב – הוא טוען: "בעיית האינסוף היא מחלה שמוכרחים לרפא. אני להוט ביותר להחלים."

"פילוסופית היא הפייטנות ונעלה מן ההיסטוריה" (אריסטו, 'פואטיקה', ט'). בין שהיא נכונה ובין שלא, מזכירה הצהרה זו כי השירה תרמה להיסטוריה תרומה נכבדה. ולהלן: מוצא הפה הריתמי או המוטעם המפסק את תנועת הגוף בריקודים או בטקסי פולחן, מודע לדברים מתים כאל חיים, בעודו נאבק בבעלי-חיים ובארץ; הזמר השמימי של הומוס, המסב עונג רב לקהל שומעיו – במשתה של חברת בעלי מלאכה ואיכרים, שהאמינו כי לא את המוזות מנצחות על ההרמוניה שהניעה את המילים; פסקאותיו היבשות של לוקרטיוס, שתיבותיו המוזיקליות מאלצות לשיר, חרף הערכתן לרפואי המחשבה המופשטים, ראשיתן של השערות אטומיות: שלביה של התרבות מותווים באופן מוחשי בשלושת הדוגמאות הללו.

מאז ומעולם נתפסה השירה כספרותית יותר מן המוסיקה, אף על פי שמה שלכאורה מכונה מוסיקה טהורה עשוי להיות ספרותי במובן הקומוניקטיבי. על חלקיה של הפוגה, אומר באך, להתנהג כאנשים מיושבים בדיון מסודר. אך מוסיקה, שלא כמו שירה, אינה נסמכת בעיקר על הקול האנושי בביצועה. אפשר לדמיין איך מסלקים מן הדיבור את כל המרכיבים הגראפיים על-מנת לאפשר לו להפוך לתנועה של צלילים. זהו האופק המוזיקלי של השירה (בו שירים אולי לעולם אינם נוגעים) שמאפשר לכל מי שאינו שולט ברזי היוונית להאזין ולקבל דבר-מה משירתו של הומוס: "לכוון את התחנה" למסורת האנושית, לקולה שהתפתח בינות לצלילים של דברים טבעיים, וכך להימלט מגבולות הזמן

⁴ יוקאוה, הידיקי (Yukawa, Hideki) 1907-1981. חתן פרס נובל לפיזיקה בשנת 1949, וגם מרצה באוניברסיטת קולומביה בניו-יורק שבה למד זוקופסקי שנים לפני כן.

והמקום, שהרי נדיר להימלט מהם דרך למידת התחביר של הומרוס. במובן זה - שירה היא בינלאומית.

הגדרת השירה דלעיל הייתה על-פי-רוב תרבותית בהווייתה. אך ספציפית, מהי שירה טובה? שירה טובה היא המידע המדויק על הקיום שממנו היא צמחה, ומידע על קיומה שלה עצמה, כלומר על התנועה (ועל הטון) של המילים. ריתמוס, דופק, העמידה בקצב הקיום, הם הדבר המייחד את הטכניקה של אותה תנועה. הדבר הזה משלב⁵ כל אמוציה אנושית, כל שיח, אל תוך מסדר מילים שקיים כיציר-בריאה נוסף בעולם – כדי להשפיע עליו וכדי להישפט על-ידו. דיבור תמציתי מרוכז מהווה את רוב המתודה השירית (להבדיל מאמנות הפרוזה שלמעשה מדלגת בין נושאים). השאר הוא הקלה, השהייה, חסד. כשקוראים אותה נכון, שירה טובה אינה מעלה טיעונים לגבי גישות או אמונות; היא קיימת באופן עצמאי לחלוטין בתוך העדפות הקורא ביחס לסוג אחד של "נושא" או למשנהו. השכנוע⁶ שלה נמצא בתוך השליטה האומנותית או הטכניקה. אין דבר וחצי דבר בין אורכו של שיר לבין סגולותיו כקומפוזיציה שבה כל צליל במילה נשקל, אף כי בבירור ניתן לקבל כמות רבה יותר של דבר-מה טוב – ככל שטווח רחב יותר של דברים מורגש, נודע ונמסר.

השירים העתיקים ביותר שתיעודם מצוי בידינו משיבים אותנו אל הספר המצרי הקדום 'פרקים של ההולכים ביום', שחלק מן ההירוגליפים שלו קדמו לשנת 3000 לפנה"ס.⁷ המסורת האנושית ששרדה את המשמעות האזוטרית של אותם שירים נותרה בעינה, כמו בשורות הבאות המהללות את השמש:

⁵ במקור "This integrates", "ע"ע (1)

⁶ במקור "conviction". זהו מושג מרכזי אצל זוקופסקי. כפל-המשמעות כאן הוא בין שכנוע ואמונה נטולת ספקות בצדקת הדרך מחד, לבין הרשעה מאידך. שכנועה של השירה הוא גם ההרשעה שלה. יש לציין כי במודרניזם האמריקאי (בעיקר אצל רוברט קרילי) נפוץ כפל-משמעות קרוב, והוא המילה "sentence" שהוראתה "משפט" הן במובן הבלשני והן במובן החוקי. זוקופסקי היה ער לעניין כשבחר במילה זו ובמילים אחרות סביב אותו שדה סמנטי.

⁷ כיום מכונה הספר "ספר המתים". ככל שהצליח המתרגם לברר, הפרקים הקדומים ביותר מכונים "טקסט הפרימית" והן נכתבו בין השנים 2600-2300 לפנה"ס.

מיליוני שנים חלפו, אין אנו יכולים למנות מניינן,
מיליוני שנים יבואו. הנך מעל לשנים.

יהיה זה זחיר למדי לומר, כי האמצעים והאובייקטים של השירה (והשוו
לפואטיקה של אריסטו) נותרו קבועים, כלומר אנושיים באופן ניתן לזיהוי,
וזאת מאז סביבות שנת 3000 לפנה"ס.

(1) האמצעים של השירה: *מילים* – מורכבות מהברות, ואלו אף הן עשויות
מפונמות שמסומנות ע"י אותיות שהיו בעבר סמלים חזותיים או תמונות.
מילים צומחות בעקבות השפעות מצד הגורמים הבאים:

1. ראייה, מגע, טעם, ריח
2. שמיעה
3. מחשבה ביחס למילים אחרות, משחק-הצלבה⁸ בין מושגים.

(2) האובייקטים של השירה: *שידים* – קומפוזיציות ריתמיות של מילים
שרכיביהן הם:

1. אימאז'
2. צליל
3. משחק-הצלבה בין מושגים (גזירתן של מילים אחרות באופן
מופשט או מעשי או שניהם יחדיו).

ישנם שירים העושים שימוש בכל שלושת הרכיבים, כלומר, מפצחים את
שלושתם. רוב השירים משתמשים רק בשניים הראשונים. שירים העושים
שימוש בשני הרכיבים האחרונים שכיחים פחות, חרף העובדה שהרכיב
השלישי הוא מכשיר (המצאה) פואטי קדום לפחות כמו משחקי המילים
הלעגניים של הומרוס ביחס לשמו של אודיסאוס: "אדם בכל מאודו ולא

⁸ במקור "Interplay", כלומר פעולת-גומלין, אבל אלמנט המשחק הוא בעל משמעות
קריטית.

סוס", "מה עוד יישא הוא, אוד-יסא-וס"⁹ (והשוו גם ללוחות עתיקים יותר של הברות הומופוניות).

א. אימאז'. קבוצות מילים המורכבות יחדיו כדי לשמש בתור סמלים לדברים ולמצבים של ראייה, מגע, טעם וריח מציגות אימאז'. לדוגמה: "מְשֶׁבְּרִי אַרְגָּמָן פְּהָרִים חוֹפְפִים פְּכָפָה"¹⁰ להומורוס; האימאז' של האדס הנזכר בספר האחד-עשר של האודיסיאה; או הנוף והמסע שהם האודיסיאה כולה – השיבה הביתה של אודיסאוס.

והשוו:

"להשגת ההדר, הגדלות והעוצמה של הסגנון תורמים גם, ידידי הצעיר, הדמיונות (הפנטסיות), כלומר התמונות. כך לפחות אני מכנה אותם, שכן יש המכנים אותם יצירות-הדמיון (מיבדים). בדרך-כלל מכנים בשם דמיון (פנטסיה) כל ציור שאפשר להביעו במילים. היום נדרשים לכינוי זה באותם המקרים שבהם הדברים שאתה אומר מתוך השראה ומתוך התרגשות עזה עומדים כמו-חיים לנגד עיני השומעים. אך הרי לא נסתר מפניך כי דמיונם של הנואמים חותר למטרה אחרת מזה של המשוררים, שהרי המטרה בשירה הוא הזעזוע, ואילו בנאום – הבהירות; אף כי גם זו וגם זו מחפשות את ההשראה ואת הפאטוס"¹¹

ב. צליל. לבד מן החיקוי שמעניקות המילים לצלילי הטבע (צלילי הים אצל הומורוס, קולות הציפורים בתוך המקהלות על חורבות מזבח, "שתמול שם

⁹ זוקופסקי, כמדיניות, מעדיף תרגום משמר-מצלול על-פני תרגום משמר-משמעות. דוגמה בולטת לכך היא מתוך A-15. אחת משורות המפתח באיוב היא פרק ג' פסוק ז: "הנה הלילה ההוא יהי גלמוד אל תבוא רננה בו". זוקופסקי מתרגם: "He neigh ha lie low h'who y'he gall mood". לגבי סיפור אודיסאוס, משחקי המילים היו אמצעי ספרותי מרכזי אצל הומורוס, וידוע במיוחד סיפור הקיקלופ, ששאל לשמו של אודיסאוס, והלה השיב בצירוף "אף-אחד-לא" (לפי תרגום אהרן שבתאי לאודיסאה), שבינונית הוא צירוף לשוני קרוב ל-"ערמומי" או "תחבולני", האפיתט הנודע של אודיסאוס.

¹⁰ מתוך הספר האחד-עשר של האודיסיאה, שורות 243-244, תרגום: שאול טשרניחובסקי.

¹¹ מתוך: לוונגינס, 'על הנשגב', פרק חמישה-עשר, עברית: יורם ברונובסקי.

קננו צפורים, כנפי רננה"¹²), רכיב הצליל בשירה, כפי שמועבר בביצועה, מרכיב צליל שהוא:

1. מדובר (למשל "ואנו נשוחח עמם גם כן, מי מפסיד ומי זוכה, מי בפנים ומי בחוץ" מתוך 'המלך ליר').
2. מדוקלם (למשל 'גן העדן האבוד' למילטון).
3. מוטעם או מתנגן (למשל מילים בתוך מזמורים מונוטוניים ליטורגיים).
4. מושר (למנגינה, כלומר למשפט או לרעיון מוזיקלי. חלק מהדוגמאות הטובות ביותר באנגלית הן שיריו של [תומס] קמפיון, שירים של שיקספיר - שהולחנו ע"י פרסל, ג'ונסון, ארנה - ושירים של [רוברט] ברנס שנכתבו לנעימות עממיות).

ג. משחק-הצלבה בין מושגים. רכיב זה משפיע על הקומפוזיציות שבהן מילים מערבות מילים אחרות בהשלכות לוגיות משותפות או מנוגדות, ולשם כך עושות שימוש בצליל ולפעמים גם באימאז' כאיזור. אותם אלמנטים של תחביר ושל איזון רטורי (בניגוד ל-"מי בפנים, מי בחוץ" אצל שיקספיר) תורמים לסוג זה של שירה. (דוגמות: רוב שירתו של [ג'ון] דון, 'הגדרת אהבה' מאת אנדרו מארוול, 'שמים' מאת ג'ורג' הרברט, 'אודה ללא-כלום' מאת לורד רוצ'סטר, תרגומיו של [אדוארד] פיצג'רלד לרובאיאת, 'האנשים החלולים' מאת אליוט).

מהניתוח דלעיל של רכיבי השירים ברור כי צורותיהם מושגות מתוך דינאמיקה של דיבור ושל צליל, כלומר כרזולוציה¹³ של מקצביהם

¹² מתוך: שיקספיר, סונטה 73, בתרגומו של י.י. שוורץ מתוך כתב העת 'התקופה' (1923). זיוה שמיר מתרגמת קרוב יותר לכוונתו של זוקופסקי: "חרבות במה בה רון זמירים שבת". 'עיני אהובתי - הסונטות של שיקספיר', מאנגלית: זיוה שמיר, ספרא / הקיבוץ המאוחד, 2010.

¹³ רזולוציה - הכוונה אינה לכלל ההיסק הלוגי (שקיבל את שמו רק בשנת 1965 ע"י ג'ון אלן רובינסון) המצוי היום בשימוש נרחב במדעי המחשב, אלא למובן המוזיקלי - מעבר של תו (או אקורד) מדיסוננס לקונסוננס, או כנמשל: ממצב בלתי-יציב למצב יציב. יחד עם זאת, זוקופסקי מכון כאן (וגם בהמשך) למובן נוסף של רזולוציה: טכניקה מטריית שהייתה בשימוש בקומדיות יווניות עתיקות, אך גם בשירה ובדרמה של יוון ורומי, שבה מוחלפת הברה ארוכה בשתי הברות קצרות. כלומר במילה אחת זוקופסקי מציג את הדיבור והצליל כמתחברים אך גם כמתפרקים.

המתקשרים זה לזה – כאשר לא נגרע ערכה של אף מילה לטובת התנועה. במציאות, הדינמיקה הזו יוצרת סטנדרטים של משקלים – מטריקות. השירים הטובים של העבר פיתחו את "מדע" הפרוזודיה באותו אופן שבו השימוש המעשי במילים פיתח את הלוגיקה של התחביר. ההבדל הוא ששירה, חרף העובדה שיש בה מן הקבוע, נוצרת בכל דור מחדש.

פרוזודיה מנתחת שירים לפי אורכי שורות וקבוצות של שורות או חרוזים כנשאים של מקצב, מבחר של רגליים פואטיות או יחידות מקצב (באופן אנלוגי למושג התיבה במוסיקה) וגם לפי הוואריאנטים שלהם (למשל: עיוותי מבטא פתאומיים, הופעה בלתי-צפויה של הברות "מיותרות"), חרוזים יחד עם ואריאנטים (למשל: קונסוננס, אסוננס, חרוז מושלם – כלומר אותו צליל נחרז עם עצמו וכו'), דפוסי חריזה, בתים – סטנזות וסטרופות, צורות קבועות וחריזה חופשית. יחד עם זאת, שום חריזה אינה "חופשית" אם מקצביה נושאים (באופן בלתי-נמנע) את המילים בתוך הקשרים, שאינם שוללים את תפקיד המילים כדיבור על-מנת לחקור את האפשרויות ואת האטרקציות של הקיום.

והיות שזוהי הפרקטיקה של השירה, פרוזודיה ככזו היא גורם בעל עניין משני בלבד למשורר. הוא מתבונן אל תוך אוזנו¹⁴, בדיוק כפי שהוא מתבונן באותה שעה אל תוך לבו ואל תוך האינטלקט שלו¹⁵. אוזנו היא כנה במידה שמילותיו מעבירות את מודעותו לקשת הרחבה של הבדלים ודקויות

¹⁴ באופן כללי, זוקופסקי מהדהד את עזרא פאונד בשתי הפסקאות האחרונות, ובפרט

במשפט זה, שב-1959 יתפרסם בניסוח: "Look in your own ear and read" המהווה שכתוב שורתו של פאונד, מי שגילה את זוקופסקי:

"Look into thine owne eare and reade" שבתורו משיב למשורר האנגלי בן המאה ה-16 פיליפ סידני ששם כפי המוזה את השורה הבאה: "Look in thy heart and write"

¹⁵ זוקופסקי מפנה אותנו לשורות ידועות שלו מתוך A-13: "אם אוסף אני את הדברים הללו כדי לחיות / משמע שאני חושב שעניי, אוזניי וראשי - עדיין כשורה / אם אני מצטט הרי את עצמי ראיתי / שב לאחור ללמוד בנוחות מתוך ספר אחד"

שבמשך¹⁶. הוא אינו מודד באמצעות מחברות, ואין הוא מטוטלת. יתכן שימצא לנכון לספור הברות או את אורכן היחסי ואת ההדגשות שלהן, יתכן שיהיה רגיש לכל אותם גורמי משקל. למעשה, המשוררים הטובים עושים את כל אלו. אך הם אינם כופים את הספירה שלהם על הנאמר או על הנעשה – כפי שניתן לשפוט מתוך האימפקט של שיריהם.

סימטריה מופיעה בכל סוגי האמנויות ככל שהן מתפתחות. על-פי-רוב היא נוכחת, בצורה מסוימת, במרבית השירה הטובה. יתכן כי בית-השיר הומצא בניסיון להתאים ניגון ליותר מילים מכפי שאותו ניגון הכיל בתווים: המילים קובצו אל תוך בת-שיר וכך אפשרו לניגון לחזור על עצמו מספר פעמים. אך קיומה של הטכניקה אין משמעותו אימוצה בכל הזמנים ללא הבחנה. היחידה הבסיסית של שיר חייבת לתמוך בבית; אך לעולם אין על הבית להשליט עצמו על יחידת השיר. כמילותיו של סידני ב-'התנצלות' (1595): "יכול אדם להיות משורר ללא חריזה, ויכול להיות חרוזן ללא שירה".

הדרך הטובה ביותר להתוודע לשירה היא לקרוא את השירים. בדרך זו הופך הקורא למעין משורר בעצמו: לא מפני שהוא "תורם" לשירה, אלא מפני שהוא מוצא את עצמו בתור מושא האנרגיה שלה.

1950

(תרגם מאנגלית והעיר: ערן הדס)

¹⁶ במקור duration, מושג שבמוסיקה משמעותו היא משך הזמן שיש לנגן תו מסוים – הבסיס למקצב. למושג המשך, כפי שנוסח בידי ברוגסון, היתה השפעה מכרעת על התפתחות החרוז החופשי.