

ר׳יאל נץ ומאיה ערד נשף המסכות

על החרוז העממי הישראלי

רב הפיתוי לפתוח את המסה, נאמר, כך:

מאמר על תופעת החרוזים,
שאותם כותבים ישראלים,
ומבצעים בכל מיני הזדמנויות,
בימים מיוחדים ובשמחות –

אבל לא, בשום אופן לא. אנחנו מתעקשים לשמור על רצינות, הנושא חשוב וראוי לעיון של ממש. בסופו של דבר, היכן חי היום החרוז העברי – חיים בפועל, בפי אנשים – אם לא ב"ברכות", בחרוז העממי הישראלי? והנה, קרוב לוודאי שבעודכם קוראים את המאמר הזה, ברגע זה ממש, פוסקת המארכת מהתרוערועיותיה, לוקחת לידה ערמת דפים (היושבים לידה בוחנים את החבילה בדאגה, שמא היא עבה מדי!), מהסה איכשהו את האורחים ומתחילה לקרוא, חרוז אחר חרוז... וכך חי השיר המחורז העברי.

ולמען האמת, יהיה זה מגוחך ואף חסר יושר ללעוג, ולו ברמז, לחרוז עממי זה או אחר על שגגותיו הצורניות. בוודאי: בין ערמות דפי הסטנסיל שבהם נברנו, בין דפי האינטרנט המעוטרים בגרפיקה שווה לכל נפש – בוודאי! – מצאנו גם שגיאות דפוס ותחביר, מצאנו גם חרוזים מאומצים ושוורות מעוקמות. ומה בכך? ה"ברכות" הן אמנות עממית: תהיה זו טעות לחשוב עליהן כעל צורה "נטולת טכניקה". זוהי צורה המבוצעת, כמוכן, בטכניקה השונה מזו של האמנות ה"רשמית" – ממש כשם שהציור העממי, זה הזוכה אפילו להגיע למוזיאונים, ואפילו לעתים להימכר בשוק האמנות, אינו "ציור גרוע". נכון: צבעי הציור העממי עשויים להיות מבריקים, "דקורטיביים", האנטומיה בלתי־מדויקת, הפרספקטיבה מעוקמת. ובכן, זו אינה צורה "נחותה", אלא צורה הנבדלת מן הציור המתוחכם. זוהי צורה אמנותית שבה לַחַן הדקורטיבי של שלל הצבעים – כשהוא לעצמו – יש חשיבות רבה יותר מאשר לדיוקן של הנושא המיוצג. הציור העממי הוא צורה אמנותית העומדת ברשות עצמה. ומרגע שמוכן כך החרוז העממי הישראלי – מיד נסלח לשגיאות הדפוס והתחביר שבדפי הסטנסיל או פלט המחשב. חיוך הלעג המתנשא כמו קופא, ובמקומו צצה סקרנות אמתית, פליאה אמתית: מנין בא

הצורך הזה, לכתוב דווקא חרוזים, דווקא שכאלה? מה הנימוק הפנימי לצורה הזאת, מה העיקרון הפנימי המכונן אותה?
מכאן ואילך – במרב הרצינות. לפנינו נושא שהוא אולי מהמאפיינים המרתקים ביותר של התרבות הישראלית בת-זמננו, ובוודאי יש לו משמעות גדולה להבנת השירה העברית כיום. יש לחרוז העממי הישראלי מבצעים טובים יותר ופחות – אבל ענייננו אינו בשיפוט האמנותי, בין של המיטיבים לכתוב ובין של המוכשרים פחות. ענייננו במאפיינים הצורניים המשותפים, ב"רקדוק" של החרוז העממי. ממנו נלמד משהו הן על ישראל, הן על שירתה.

א. אור הזרקורים

ה"ברכות" הן האירוע המרכזי של החרוז העממי הישראלי. כך, לדוגמה, מנועי חיפוש באינטרנט של המילה "ברכות" מעלים, כמובן, מידע דתי על מצוות הברכה, אבל עוד יותר מכך – אתרים של משלוח ברכות, מקבילותיהם של אתר hallmark האמריקני. העובדה המרתקת בשוק הברכות הישראלי הזה הוא הביזור שלו: שלא כ־hallmark המציע ללקוחותיו נוסחאות קצרות מתוצרת החברה, הרי שרוכלי הברכות הישראלים מציעים לקט של ברכות שנכתבו על ידי גולשים, תכופות אנונימיים. ככל הנראה, המדובר בברכות "אמתיות", שבוצעו בעל פה ולאחר מכן נמצאו ראויות לפרסום על ידי מחבריהן. הברכות מאורגנות על פי נושאים, ואנחנו מצטטים, למשל, את ברכתו של המכנה עצמו א.ש., מתוך האתר brachot.torahfund.com, "לקבלת הרישיון":

יכול להיות שזה נכון? / באמת קיבלת את הרישיון? / אנו מתרגשים אפילו יותר ממך / ומחכים לסיכוב קצר אתך // עכשיו לעלות על ההגה נשאר / (אולי עם ליווי של מבוגר?) // אז יאללה, / לשים שלט נהג חדש מאחור / ולא לשכוח לחגור... / מזל טוב!

והנה מיד אבחנה צורנית יסודית: מקורו של השיר בהקשר של ביצוע בעל פה. כוונתנו לתפנית שבסיום השיר: לאחר שלושה צמדי חרוזים (נכון/הרישיון, ממך/אתך, נשאר/מבוגר) פונה המחבר לסטנזה בעלת ארגון "חופשי" יותר – שורה של קריאה נטולת חרוז ("אז יאללה"), ואז צמד חרוז אחרון ולאחר מכן שורת פנייה אחרונה נטולת חרוז, "מזל טוב!". קל לראות את מקור התפנית: זוהי סגירה של שיר שנועד להיות מבוצע, כאשר כוונת המחבר לפוגג את הרשמיות של רצף החרוזים אל תוך פנייה בלתי-אמצעית. ניתן אף לדמיין בפירוט את הביצוע בפי המחבר (המחברת?) – כיצד הרים את עיניו בסוף השיר מדף הנייר כדי להישיר מבט אל הנער בעל רישיון הנהיגה הטרי;

כיצד המיר את נימת הקריאה המדוקלמת של השורות הראשונות בנימה ישירה של "איחול", ואמר, כדבר איש אל רעהו – "מזל טוב!". א.ש. מבצע – או מבצעת – את המאפיין הפואטי המרכזי של החרוז העממי הישראלי: היותו נתפס כ"מסוגנן", כמתווך.

וזאת, בראש ובראשונה, משום שהחרוז העממי הישראלי הוא צורה הקיימת לשם תיווך. זוהי אינה סתם צורה שירית: זוהי צורה תיאטרלית. אם להידרש לז'רגון האקדמי – זוהי צורה של performance. נדייק עוד יותר: זוהי צורה של פרפורמנס שהמבצע שלה אינו פרפורמר במקצועו, כך שהצורה לבדה, משמשת לו אמצעי מתווך. אמצעי מתווך זה מאפשר את כניסתו של המחבר, החובבן, אל תוך חלל הפרפורמנס המקצועי.

כדי להבין את הפער הזה שבין החובבני למקצועי, נפנה לרגע הצדה מן ההקשר המרכזי של החרוז העממי הישראלי – הַקְשֵׁר ה"ברכה" – ונתבונן בתת-צורה נוספת – החרוז העממי הפוליטי. הנה כך, לדוגמה, סיפרה לנו מערכת הפורטל nrg כי בעקבות פינוי ההתנחלויות ברצועת עזה, באוגוסט 2005, "מקבלת [המערכת] אינספור שירים שנושאים כאב או שמחת ההתנתקות. רובם פחות טובים, חלקם יותר, אבל כולם נכתבו מהלב. אנחנו פותחים כאן במה עבורכם. שלחו את השירים שלכם לכתובת... ואנו נפרסם אותם בהתאם לשיקולי המערכת". איננו יודעים אם המערכת באמת נהגה (כמשתמע מדבריה) סלקטיביות כלשהי, אבל כך או אחרת לפנינו שלושים ואחד שירים, אוסף ראוי לעיון. אנחנו מצטטים תחילה את שני הבתים הראשונים משירה של JK, שיר ושמו (המסתורי משהו) "רבים העוברים":

שוב מזוודות שוכבות פתוחות על המיטה שלי / אורות את כל השקרים ששוב
סיפרתם לי / והסיפור אותו סיפור על הסכמי שלום / אחרי עשרים שנה הם
נזכרים פתאום / הזיכרונות שמסיני מהר מאוד חוזרים / ועוד מעט יהיו גם
כמה חדשים // ובטיסה שבשמים שצבועים שחור / קסאם או דחפור את ביתי
ישבור / איני אוכל לישון כי איש אינו ישמע אותי / אנלא בוכה צועקת ולא
מאמינה ששוב זורקים אותי / החברים מאחורי יישארו פזורים / ובשלישית
מנסים לבנות חיים

המחברת מרמזת לנתונים ביוגרפיים קונקרטיים: משתמע כי הדוברת פונתה מהתנחלות בסיני וכעת היא מפונה שנית מהתנחלות ברצועת עזה. אמנם, ייתכן שכוננת הרמז הביוגרפי הזה אינה אלא לכוונן מעין "מיתוס" של פינוי, ואין לקרוא את השיר קריאה ביוגרפית תמימה. אבל גם כך אין ספק שהדמות המתכוננת בו היא של מי שהִנָּה שותפה (ואינה רק צופה מן הצד) לאירועי הפינוי – ועם זאת אינה דמות "ציבורית". האנונימיות של המחברת אינה רק עדות לביישנות טבעית של מי שאינה רגילה באור הזרקורים, אלא היא

מהותית לדמות שבה בחרה להציג את עצמה. הדוברת שהשיר מכונן היא קורבן של אירועי הפוליטיקה ("סיפור על הסכמי שלום"), כזאת שרגשותיה הישירים ("אנ'לא בוכה", "צועקת ולא מאמינה") וכן מסלול חייה הפרטי ("מנסים לבנות חיים") עלו על שרטונה של מציאות זרה וחסרת פשר (כך צורת הרבים הסתמית של "זורקים אותי"). השיר בונה ניגוד: הפרט הזר לכל אירועי הפוליטיקה, לכל עולם הזרקורים – אשר המציאות, בפתאומיותה, טילטלה אותו אל חשיפה שאינו מורגל בה. כך באקט הפינני עצמו, במקום שבו כוחות זרים של עוצמה ציבורית מתנגשים בחייה הפרטיים של הדוברת, וכך – בכיוון המנוגד – באקט השירה של הדוברת, שבו האישה הפרטית מוצאת את עצמה לפתע דוברת בחלל ציבורי הזר לה.

והנה עובדה מעניינת: לצד עיתונאים מקצועיים ספורים שבחרו בצורת הכתיבה המחורזת כאמצעי הביטוי העיתונאי הקבוע שלהם (ביניהם בולט, כיום, צור ארליך ב"מקור ראשון") – ושסגנון כתיבתם לרוב שונה באופן מהותי מזה של החרוז העממי הישראלי – רבים רבים הם העיתונאים – לעת-מצוא השולחים את יצירתם למערכת – המודפסת או הווירטואלית – ולעיתים מזומנות, דווקא בחרו העממי. אנו פונים שוב לאתר nrg (שעשה שירות מועיל לכולנו במדרורו הפתוח, "קול העם") ומצטטים הפעם ממאמר למערכת בענייני השמת עובדים, מאמר הכתוב מנקודת מבטו של מחפש העבודה מן היישוב, עמית טרייסטר. הנה הבתים הראשון והאחרון מתוך השיר הארוך יחסית (שמונה בתים):

דרוש מנהל, דרוש ניסיון / ודרוש לפחות תואר ראשון. / דרושה הנעת צוות
עובדים / ודרושה במיוחד אהבה לאנשים.

(...)

מה ביקשתי, לקבל מבלי לתת? / מה דרשתי, את רגלי לא לכתת? / אני
מוכן לעבוד קשה! מה, הם לא רואים? / טוב, איך יראו מבעד למודעת
ה"דרושים"?

עמית טרייסטר מצר על הכורח לעמעם את האישי והאידיוסינקרטי מבעד לנוסחות השגורות של מודעת ה"דרושים", עמעום המבליע את יתרונותיו האישיים שלו עצמו. האירוניה היא בכך שבכואו להציג עצמו, כביכול ללא מסכה, בפני קוראי nrg, הוא מוצא עצמו אנוס להשתמש בצורה שגורה אחרת, זו של החרוז העממי על מאפייניו הצורניים המוכתבים מראש. אין לראות את עמית טרייסטר האיש מבעד למסכת "מודעת הדרושים" – ובה במידה, אין לראות את עמית טרייסטר האיש מבעד למסכת "קול העם" של nrg. בשני המקרים – במודעה ככמאמר – המסכה הכרחית. הנוסחה היא אחת: במקרה זה ככאחר, מוצג לראווה אדם שאינו מורגל בהופעה ציבורית. ממילא

הוא נאחז באמצעי המסכה הנתונים לו – הנוסחות השגורות של מודעת ה"דרושים" במקרה הזה, החרוזים העממיים – במקרה האחר. אנו מציעים את ההשערה הבאה: הגורם המכריע בצורת החרוז העממי הישראלי הוא המבוכה. כאשר אנו עומדים מול העדות בכתב שהותיר אחריו החרוז העממי, אנחנו צריכים לזכור את מה שהנייר עצמו אינו מספר: את רשרוש הדפים העצבני, את הכחכות המקדים את השורה הראשונה ולפעמים מבדיל בין בית לבית, את הקול הנשבר לפרקים בסופי בתים; את ההאזנה המשתעלת, מתופפת-האצבעות, של האורחים במסיבה; את אנחת הרווחה החנוקה שעם מחיאות הכפיים. לבנו עם יוצרי החרוז העממי! הם מוצאים עצמם דחוקים אל עמדה שאינה נוחה להם – גם אם הם שבים ומבקשים אותה וגם אם (כפי שיקרה לא אחת) יצא להם שם של "מחברי חרוזים מדופלמים" – הרי הם בסופו של דבר צריכים להופיע בפומבי, בחברה שבה ההופעה בפומבי לא רכשה לה גינונים של נוחות המובנת מאליה. לא, אצלנו אין toasts קולעים ומבריקים, לא לנו נאומי after dinner שופעי חן והומור! כזאת מנת חלקנו, הישראלים:

"חלפו עברו השנים, / והנה אתה בן שישים, / אך לפני שנתחיל את הברכות
בדיבור, / יש לנו הרבה מה להגיד בסיפור..."

ב. שלא מ"הבטן"

את ריטואל קריאת הברכה בציבור אנו מכירים היכרות של צופה-משתתף. ההערה האתנוגרפית החשובה ביותר, בעינינו, היא אולי זו: הכורה של השימוש בנייר. לא זכור לנו אירוע של הקראת ברכה ששוננה בעל פה (שלא לומר – אולתרה). כבר בכך נעוץ הבדל מכריע ביחס ל-toast או ל-after dinner speech האנגלו-אמריקני, שהם על פי רוב שינון בעל פה המציג עצמו כאלתור. כמובן יש כאן פשוט מהרגלי השפה של הישראלי, שאינו אמון על דיבור פומבי (כמו למשל חניך בתי הספר הפרטיים האנגלו-אמריקניים) או על שינון בעל פה (כמו למשל חניך בתי הספר הרוסיים). אבל היא הנתנת: הרגלי השפה של הישראלי הופכים את עצם הדיבור הפומבי לחוויה זרה, מאיימת, מביכה. כדי לעמוד בה, נדרש הנייר. לא רק כקביים של זיכרון, אלא גם כתווך של מסכה. כביכול, הדובר מעלים עצמו בתוך אירוע הקריאה מן הכתב. אילו היתה הברכה נקראת מן הזיכרון, כביכול במעין אלתור ספונטני, ההשתמעות היתה של התבטאות ספונטנית, ישירה, של הדובר: ברגע זה ממש עולה על דעתי כיצד חלפו השנים וכיצד אתה כעת בן שישים... המחבר מציג לעין כול את דפי הנייר שעליהם נכתבה הברכה, ובכך כמו מציג לראווה את ה"מלאכותיות" של קריאת הברכה, מכונן חציצת-מה בין הדובר בשר, מחד

גיסא, והארם הנוכח לפנינו ומקריא משירו, מאידך גיסא. הברכה, כך מוצהר, אינה לגמרי מ"הבטן" – והנה פג משהו ממבוכת החשיפה העצמית שבאקט הדיבור הפומבי.

זאת ועוד: פרדוקסלית, כאשר נדרשת היומרה ההפוכה – יומרת הדיבור מ"הבטן", יומרת הביטוי ה"אישי" – נדרשת רטוריקה מסובכת הרבה יותר, מתוכת הרבה יותר. שכן, יש לבחון את החרוז העממי גם לצד הצורות האחרות של הביטוי השירי העממי. ניתן לתאר קודם כול את מה שנכנה כלשון גורפת, "השיר התלוי על קיר משרדה של קצינת החינוך". נשער כך: קצינת החינוך חוותה חוויות עזות רגש של פְּרָדה והתבגרות; נמצאו בין חברותיה כאלה שנתנו ביטוי בצורת שיר לאינטימיות סביב שיתוף החוויות הללו. לאות תודה וכעין אקט של העמקת האינטימיות הזאת והצגתה לראווה, השיר מוצג כעת לראווה, תלוי על קיר המשרד; האותיות מעוגלות ומעוצבות יפה, שוליו כמזרמפויחים. מה כתוב שם? ראוי היה לחקור את הקירות עצמם, אבל כבר כעת אנו משערים שכן, למשל, כתוב – מסתמכים על דוגמאות מקבילות מן האינטרנט. אנו מצטטים:

ככלות הכול אצא אל חוף חלומתי / את שובל שמלתי תישא שלווה נואשת /
עיני רואות בשקוע ספינותי / ולובן מפרשים נטרף בשחור האשד.
(וכו' – בית ראשון מתוך ארבעה)

או כך:

כאבך הוא התבקעות המעטה המגונן על הבנתך. / כשם שגלעין הפרי נבקע
למען ייחשף לבו לחמה, / כך עלינו לדעת כאב. / בתהות לבך תמיד על כל
פלאי חיך, / לא יפלא כאבך משמחתך.
(וכו' – 5 שורות ראשונות מתוך 16)

או כך:

כשאמות / משהו ממני ימות כך / כשתמות / משהו ממך כי / ימות איתך
(וכו' – 5 שורות ראשונות מתוך 12)

הציטטה הראשונה היא מלאה גולדברג, השנייה – מג'ובראן חליל ג'ובראן, והשלישית – מפזמון מאת מוטי המר המוכר בלחנה ובביצועה של חווה אלברשטיין (הקול הנשי־פגיע במובהק, של גולדברג ושל אלברשטיין, אופייני לציטוט מן הסוג הזה). אנחנו מדגישים את הפרדוקס, שבסופו של דבר אינו מפתיע כל כך: הכלי המרכזי לביטוי "אותנטי", "מהבטן", של הדובר הישראלי, הוא הציטוט – כזה המכוון לשירה קְנוֹנית, קְנוֹנית־למחצה, או פזמונאית.

בכל מקרה, המדובר בשירה שהיא נוגה באופייה ואינה ניכרת במשחקיה הצורניים. זוהי שירת "נוער הנרות" המוכרת מאמצע שנות התשעים ושאת סימניה ניתן למצוא עדיין, מונצחים על קירות בית העירייה של תל אביב – שירת "איפה ישנם עוד אנשים כמו האיש ההוא". בגבור עליהם צערם, צעירי נוער הנרות מצאו ביטוי לרגשותיהם, שוב ושוב, דווקא בציטטות של שירה קנונית-למחצה או פזמונאית. זאת בוודאי משום שדווקא לנוכח הרגש האותנטי של הצער, נדרשת מסכה כבדה עוד יותר. החרדה מפני ההיחשפות עזה יותר, ככל שהרגש העומד להיחשף עז ואמתי יותר. די בחרוז המבודח כדי לחפות על המבוכה הקלה, בסופו של דבר, שבפנייה לאיש שמלאו לו שישים שנה – כאשר עצם האירוע של מסיבת יום ההולדת אינו אלא נוסחה שגורה המקקה את הרגש הבלתי-אמצעי. אך מה עזה המבוכה כאשר הנער עומד מול תחושת האבל והצער הישירה שלו! הרגש חייב למצוא מוצא, אך כזה שבשום אופן אינו חושף את בעליו. ומכאן המסכה של הציטטה המוכרת, הפזמונאית. כיכר רבין היא כיום אנדרטת-נצח למסכות הרגשיות של הפזמון הישראלי; אנדרטת-נצח למשרדה של קצינת החינוך. ואם נחזור למשרדה של קצינת החינוך, אולי נמצא אפילו כך (מתוך אותו אתר אינטרנט):

לפתע משתנה הכול, / הצבע נעשה כהה, / העץ מרכין דמותו, / והשמש זורחת ואינה מאירה, / ואולי... / לא הכול שונה. // ורק את עצובה?!

השיר האחרון נכתב על ידי "ללא שם", והוא נראה כדוגמה אמיתית של שירה עממית ספונטנית – קרוב לוודאי שאין זו שירה שהוקראה בעל פה, אלא שירה שנועדה להיקרא קריאה דמומה (האם השיר ניתן במתנה מנערה אחת לחברתה? או שמא נערה שלחה משירתה לאתר האינטרנט?). הדגם הפיוטי ברור – זוהי גרסה עממית של שירה הגותית, נטולת משחקים צורניים, כעין זו של ג'ובראן חליל ג'ובראן. כאן נעדר החרוז. הביטוי ה"אותנטי" תובע התייחסות למערכת צורנית אחרת. המחברת חווה, כנראה, את ה"מסכה" שבחרו העממי. לכן היא פונה אל שירה שהיא, כביכול, נטולת מגבלות צורניות – ובה בשעה היא גם מעין השירים שאותם ניתן היה לצטט, מעשה-מסכה, כדי להביע רגש פומבי. הצורה הזאת – שניתן לכנותה בשם "חרוז חופשי עממי" – מכוננת תחום-ביניים מוזר שבין הפרטי מכול לבין השגור והנוסחתי מכול. אין בכך כמובן כדי להחסיר מגדולתו של משורר חשוב באמת, אבל כדאי לציין שהפופולריות של יהודה עמיחי – המשורר העברי המצוטט השכם והערב – נובעת בדיוק מהאופן שבו שירתו, ובייחוד שירתו המאוחרת, מצליחה להעלות רושם כאילו היא שייכת לתחום הביניים הזה בדיוק: אישית מכול, ועם זאת נוחה לציטוט המוצא מן ההקשר האישי. יהודה עמיחי הוא משורר גדול, ובה בשעה הוא משוררן המובהק של קצינות החינוך: הוא המשורר שהבליע ביצירתו – מבלי

לאבד מאומה מן האוטנטיות הפנימית שלו – את רגע כחכוה הגרון ורשרוש הנייר שלפני ההקראה, את המבוכה הישראלית שלנוכח רופפות הריטואלים הפומביים.

ג. "בחרוזים"

מה מאפייניו הצורניים של החרוז העממי? שאלה מגוחכת משהו: הרי הוא כתוב "בחרוזים". שאלות מגוחכות הן החשובות מכול: הן עוזרות לנו להבין את המסתתר מאחורי מה שהוא, כביכול, מובן מאליו. מה משמע "בחרוזים"? מה מכונן את קדימות החרוז שבצורה השירית הזאת? ניתן לראות זאת באופן שלילי ובאופן חיובי: על דרך השלילה, קדימות החרוז נובעת מחולשת כל רכיב צורני אחר; על דרך החיוב, ישנם מאפיינים מובהקים המציינים את אופן החרוזה העממי ומדגישים את היותו מחורז. נדון אפוא תחילה בדרך השלילה.

קשה כמובן להוכיח את היעדרם של רכיבים צורניים אחרים. אנו בוחרים ציטוט מקרי, הבית הראשון של שיר שכותרתו "שבועות 2001" (שיר שנועד כמסתבר להקראה במסיבת החג):

בשנה שעברה סטינו מהנושא של שבועות / ונפרדנו מפרח נדיר שנקטף באיבו
ושאהבנו מאוד / גם השנה לא כל כך קל ושמח על הלב / ומה שמתרחש כעת
כאריצנו מאוד כואב

בפורמולה של "פרח נדיר שנקטף באיבו" לא מורגש, כמובן, שום יסוד של מטפורה (המחברת נדרשת לביטוי זה אך ורק משום התביעה הסגנונית לאופמיזם – לבל תנקוט לשון מפורשת בכל הנוגע למוות). נדמה לנו שבחרוז העממי כמעט ואין שימוש בשפה מטפורית. זוהי עובדה חשובה, שכלל אינה מובנת מאליה. אותם יוצרים עממיים עצמם – בכותבם כמודוס השונה במקצת של "החרוז החופשי העממי" – נוטים לשפה מטפורית ועשירה במפגיע, כבדוגמה לעיל: "העץ מרכין דמותו". מסתבר שהיה דבר מה מביך במיוחד בהקראה בפומבי של מילים כמו "העץ מרכין דמותו". החרוזה מן הביטוי המילולי היא אקט מסומנן ולכן אישי יותר, כך שבהתבטאות מטפורית יש מעשה של חשיפה עצמית, חשיפה שהיא מעבר לגבולות החרוז העממי. ומכאן הצורך בשפה מילולית, פשוטה.

כן נעדרים משחקים צורניים כלשהם, כעין המצלול. כאמור, קשה להוכיח זאת, אבל נדמה לנו שרצפי עיצורים מקריים – כמו למשל החזרה על ה"ר" במילים "נפרדנו מפרח נדיר" – אינם ניכרים כאפקט פיוטי מכוון. ייתכן שזוהי, בדרך עקיפין, תוצאה של קדימות החרוז. מקדימות החרוז נובע ארגון

פרוזודי חמור, שבו היחידה הצלילית היא השורה השלמה: בין הפוגה להפוגה בקריאה, מוקראת שורה שלמה מהחל עד כלה. משום כך מתפוגג רישומם של אפקטים צליליים שאינם מתפרשים על פני השורה כולה. שכיחות ה"ר" בשלוש המילים הראשונות נמהלת ונעלמת לנוכח היעדר ה"ר" בארבע המילים האחרונות של השורה. היחידה בכללותה – "ונפרדנו מפרח נדיר שנקטף באיבו ושאהבנו מאוד" – אינה צלילית, ממש כשם שאינה מטפורית. זהו ביטוי מילולי, שבו הדגש – להוציא החרוז עצמו – אינו על הצליל אלא על התוכן. וגם כאן, אנו משערים, הסיבה נמצאת בהקשר ההקראתי: הסטה של תשומת הלב מן התוכן המדובר אל הצלילים הדוברים היא גם הסטה של תשומת הלב מנושא ההקראה (חג השבועות, קבלת רישיון הנהיגה, פינוי ההתנחלות) אל המקריא או המשורר עצמו, אל יוצרם של הצלילים. אבל המחבר כמו מעלים את עצמו בתוך השיר המוקרא, שיר המורגש כשייך ל"אירוע" לא פחות מאשר למחבר השיר עצמו.

ציינו את הארגון הפרוזודי החמור המוגדר על פי השורות הנחרזות. סופי שורה הם בהכרח נקודת ההפוגה בקריאה. ולעומת זאת: הארגון הריתימי שבתוך השורה הבודדת הוא מינימלי. ניכר אמנם ארגון מסוים של יחס בין השורות, ובייחוד אלה הנחרזות זו בזו, בצורה המזכירה במקצת שירה המבוססת על ספירת הטעמות.

היעדר הארגון הפנימי של השורה הוא אולי התופעה המהותית ביותר לשירת החרוז העממי. נוסף עוד כמה ציטטות:

אורחים נכבדים! / משפחה, קרובים, ידידים / מכרים חברים / בקיצור, כל הקרואים.

וזהי רשימת שמות עצם; בכל המילים ההטעמה היא בהברה האחרונה. פשטות הצורה מקלה לראות את המבנה הריתימי:

/-- /-
 /-- /- /--
 /-- /--
 /-- /--

השימוש בביטויים כמו "ספונדה", "יאמב" או "אנפסט" הוא בוודאי מטעה בהקשר זה. הארגון אינו על פי יחידות של "רגליים" אלא פשוט על פי מילים. חלק מהמילים קצרות יותר, חלקן ארוכות יותר. דומה שניכרת חשיבות מסוימת למספרן של המילים (כאן: שתיים-שלוש-שתיים-שלוש). כך לדוגמה נמשך אותו השיר:

צהריים טובים לכם ראשית נאחל בברכה / ונודה לכם, על כמה דקות
הקשבה. / ברצוננו לספר, בלא מעט גאוה, / על אביב ועומר – ברי
המצווה!

/-- /-- /- /- /- /--
/-- /- /- /- /- /--
/-- /- /- /-- /--
/-- /- /- /--

מעניין שאף כי מספר ההטעמות הוא שש, חמש, חמש, ארבע, הרי שמספרן
של המילים הוא שש, שש, חמש וחמש. עולה על הדעת כי מחבר שיר זה ביקש
במפורש לשמור על מספר דומה של מילים בשורות נחרזות (שמא לפנינו מעין
folk prosody מעניין כשלעצמו?). כך גם מחבר אחר³:

שתהיה לכם השנה טובולה בדבש (5) / ובחיוך תתחילו כל יום חדש (5) /
שתזרעו ותקצרו בכל תחום (4) / ושלא יחסר לכם מאום (4)

אך אין להגזים בחשיבותה של הבחנה זו: קשה למצוא שירים המקפידים באמת
על אחידות מספר המילים בשורות הנחרזות, ולעומת זאת רבים הם השירים
שבהם יחסי המילים פרועים הרבה יותר:

שתהיה לכם שנה חדשה עם רימון ותפוח (7) / ושסופי השבוע יעברו באופן
רגוע, (5) / שיום יום יהיה לכם חג, (5) / שתהיו מאושרים עד הגג, (4)

נראה שזוהות במספר המילים בין שורות הנחרזות זו בזו היא לרוב תופעה
אקראית הנובעת מההקפדה – הקיימת באמת – על גודל שווה פחות או
יותר של השורות הנחרזות זו בזו. ההקפדה הזאת, כאמור, מחזקת את התחושה
שהשיר מאורגן פשוט כצמדי חרוזים: הארגון הפנימי שבתוך השירה כמו נטול
משמעות, אלא במידה שהוא משמש ככלי בשירות צמד־החרוז.
ההשוואה לרגמים פואטיים אחרים היא מאלפת. נפל לידינו בדל עיתון של
מהגרים רוסיים החיים באמריקה. ואיך ימצא המהגר הרוסי פרנסה? למשל כמו
במודעה הזאת⁴:

*Pozváli vás na yubiléy
Na svád'bu ili den' rozhén'ya,
Kompániya rodnýkh, družéy
Uzh zhdyót ot vás stikotvorén'ya
Bystréy zvoníte vy poétu.*

*Ispólnyu v srók ya vásh zakáz.
Stikhí i pésni, stengazétu...
Tsená zh ni ispuháyet vás.*

"הזמינו אתכם ליום-שנה / לנישואים או ליום הולדת / חברת הקרובים,
הידידים / כבר מצפה מכם לשיר. / חייגו מהר למשורר. / אמלא מיד את
מבוקשכם. / שירים ופזמונות, לוח קיד... / והמחיר — לא יפחיד אתכם."

מיד נדרשות כמה הערות. ראשית, השיר מבטא צורך שהוא אנלוגי, מבחינה
מבנית, לזה של החרוז העממי הישראלי: קריאת חרוזים בפומבי. שנית, המחבר
הוא אכן "מקצוען", אבל מסתבר שאינו רואה עצמו — לפחות לא בפונקציה
המקצועית שלו כמחבר חרוזים בפרטה — כיורשם של אחמטובה, מנדלשטם
וברודסקי. אלו חרוזים נמוכי-מצח ופשטניים, ואם משורר של ממש כתב אותם
— עשה זאת מתוך ייאוש אמתי של צורך בפרנסה. ויחד עם זאת: החרוזים
כתובים במבנה משקלי מובהק, ימבי, ולא סתם ימבי, אלא הטטרמטר הימבי
בשיכול שורות זכריות ונקביות — המודל המשקלי המרכזי של השירה הרוסית
מאז "יבגני אונייגין" של פושקין. הדוגמה הזאת אינה מקרית. החרוז העממי
הרוסי נכתב בצורה משקלית טוני-סילבית קפדנית⁵.

מתבקש להמציא כאן הסבר המדבר על "קוצר יד" של המחבר הישראלי.
אחיו הרוסי גדל על ברכי שירתו של פושקין, וממילא — על פי הסבר נמהר
זה — רב כוחו כמשורר. ואילו הישראלי — נו, אנחנו יודעים על ברכי מה הוא
גדל. ההסבר הזה אינו שגוי מכול וכול — הרוסי המשכיל אכן מכיר שירה,
ושירה טובה, הרבה יותר מן הישראלי המשכיל — אבל חשוב לומר שהישראלי
מחבר החרוזים העממיים מוכשר בהחלט לכתוב גם כתיבה משקלית. נאמר
זאת בנוסח שהוא בעצמו ישראלי-עממי: זה לא שהם לא יכולים; זה שהם לא
מעוניינים. שכן, כאשר נדרש הדבר, נוצרת חריזה עממית ישראלית שקולה.
במקרה זה אמנם הדגם אינו פושקין, אלא, למשל, חיים חפר:

*כשהיית ילדה קטנה / באשקלון הרחוקה / את לא חלמת שיום אחד פתאום /
תחיי כאן באמריקה*

והנה שיר ימבי ואפילו טטרמטרי. צמד ההברות היתרות — ההופכות את
השורה השלישית לפנטמטר — הוא קישוט מלא חן, השאול מן הלחן מאת דובי
זלצר. זהו כמובן שיר שנכתב על פי מנגינת "רוזה רוזה". מובן מאליו שלעתים
המסגרת הריתמית מבוצעת באופן חלקי יותר, למשל כך (אגב, גם כן על פי
חיים חפר):

רבתי ההיסטוריה חוזרת / ראובן שוב עורך ביקורים / ואצלי הכיתה לא מסודרת / במעברים ילקוטים וספרים⁶

ההברות היתרות, ב"לא מסודרת" ו"במעברים", מקלקלות אמנם את השורה האנפסטית, אבל בוודאי ניתן לתקן זאת אגב השירה – נכפיל את אחד התווים בלחן, והשורה תגיע איכשהו אל סיומה. שכן, כאן נעוצה העובדה המרכזית ביחס לתת-צורה זו של החרוז העממי: ממש כשם שהחרוז העממי ה"מקורי" הוא צורה תיאטרלית שנועדה לאירוע של הקראה מנייר, כך החרוז העממי "בעקבות" הוא צורה תיאטרלית-מוזיקלית שאין לה כל קיום ללא השירה. חרוז עממי לעולם אינו נכתב "בעקבות" שיר שאינו מושר. הריטואל מוגדר היטב: השיר נכתב במספר עותקים (על פי רוב כיום מודפס במחשב). משחולקן העותקים בין הנוכחים באירוע, קמה שירה בצוותא על פי המנגינה המוכרת. במילים אחרות, החרוז העממי "בעקבות" הוא היברידיוזיה של שתי צורות-ביטוי ישראליות: החרוז העממי עצמו וה"שירה בציבור". וכך, הדגם העומד לרשות החרוז העממי "בעקבות" הוא מצומצם ביותר: זהו רפרטואר ה"שירה בציבור" הרווח בציבור שבו אמור השיר להתבצע. בקרב דור מסוים אלו הם שירי "המדינה", וזהו אכן הנוסח המוכר והמקובל, שממנו נטולות הציטטות לעיל. אבל צורת הביטוי הישראלית הזאת חיה גם בקרב דורות צעירים יותר, ושם הדגמים הם משירי פופ משנות השמונים והתשעים.

אפשר היה להעלות את ההשערה הבאה: יוצרי החרוז העממי על פי רוב אינם מסוגלים לכתוב כתיבה שקולה, והם מצליחים בכתיבה כזאת רק בהסתמך על הקביים של דגם הפזמון המוכר. לכן – כך ניתן היה לשער – קיימים שני סוגים של חרוז עממי: נטול קביים ומקורי, אך גם נטול משקל; או כזה המסתמך על קביים של דגם שקול. אבל ההשערה הזאת הופכת את היוצרות. יוצרי החרוז העממי אינם נדרשים לכתובה "בעקבות" מתוך תשוקתם לפרוזודיה נאותה, תשוקה שלשמה הם מוותרים על מקוריותם ומסתמכים על קבי השיר המוכר. לא: הם כותבים "בעקבות" בדיוק כדי לאפשר את ההיברידיוזיה של שני הריטואלים – ריטואל החרוז העממי וריטואל השירה בציבור – ואז, מתוך התנאים הצורניים של השירה בציבור, מחלחל מאליו דגם מטרי-טוני-סילבי אל החרוז העממי "בעקבות". כאן נעוצה העובדה המכריעה: כמעט לעולם אין נכתב חרוז עממי "בעקבות", שלא על מנת להיות מושר. לא נמצא את מחבר החרוזים העממיים קורא ברצ'יטיב שיר בנוסח מטרי השאוב, נאמר, מנעמי שמר. ודאי שמחבר החרוזים העממיים היה יכול לחבר שיר כזה, ולהקריאו ברצ'יטיב – אבל מסתבר גם שיש דבר מה העוצר בעדו מלחבר כך את שיריו. המבוכה עוצרת בעדו. והרי הדבר כמו מובן מאליו: המסכה של השיר המוכר, הבלתי-אישי, מהווה תווך אחד (כעין זה שהזכרנו כבר, מ"נוער הנרות" ושיריו), כך גם מסכת הפזמון המבליע בתוכו

במשהו את מילות השיר, ולבסוף – ציבוריותה של השירה בציבור. זהו התווך המכריע, שבו הקולות הרבים מצטרפים ומהסים בקולניות קול את רעהו: קולו העצמאי של מחבר השיר כמו מסתתר ביניהם. החרוז העממי "בעקבות" הוא החרוז הפחות-מסוכן, הפחות-מביך, החושף פחות מכול את מחברו. ומכאן המסקנות החשובות לענייננו: מחברי החרוז העממי מעדיפים על פי רוב להימנע מכתובה בעלת אפקט פיוטי ניכר לאוזן כגון המשקל, אף שהם מוכשרים לכתוב כך; והם עושים זאת בדיוק מתוך מבוכת החשיפה, מאותו טעם עצמו שבשלו הם נמנעים ממטפוריקה או ממצלול – מתוך תחושה שב"קישוט" המופגן שבאפקט הפיוטי יש איזו חשיפה אישית, איזו מבוכה שהם מעדיפים להימנע ממנה.

ד. האדם נטול התכונות

החרוז העממי "בעקבות" מתאפיין במבנה ריתמי-פנימי של השורה, החסר בחרוז העממי המקורי. אך ניכר הבדל נוסף: בכותבם "בעקבות", מאמצים כותבי החרוז העממי לא רק את הדגם הריתמי שבמודל הפזמוני, אלא גם את דגם החריזה של הסטנזה. על פי רוב – כמו בשתי הדוגמאות לעיל – דגם חריזה משוכלל של א'ב'א'ב'. זאת, בניגוד למבנה האופייני על פי רוב לחרוז העממי המקורי, שהוא של צמדי חרוזים רצופים בנוסח א'א'ב'ב':

חברים, ידידים, עמיתים לעבודה / בוגרי *** בעבר... וגם עתה, / ראשית
ברצוני להודות מקרב לב לכולכם / על ההיענות הרבה... על השתתפותכם. /
על המאמץ, הרצון הטוב, הפרגון / תודה ליזומי ופעילי ערב זה על הארגון.

צמד החרוזים הוא העיקרון המארגן לא רק ביחס הצלילי עצמו שבין שתי השורות הצמודות, אלא גם במהלך הסיפורי של השיר בכללותו. כאן, לדוגמה, הצמד הראשון חופף לפנייה הפותחת; הצמד השני מקפל את האמירה העיקרית; הצמד השלישי מפתח אותה לאמירת משנה. כוונת המחברת בוודאי היתה לקרוא את השיר קריאה שבה שני סוגי הפסקות: הפסקה קצרה בתום כל שורה והפסקה ארוכה יותר בתום כל צמד שורות. לעיקרון זה יש דוגמאות רבות אחרות.

בחרוז העממי נעדרת כמעט לחלוטין הפסיחה. כלומר, סופי השורה חופפים תמיד להפסקה תחבירית-נרטיבית כלשהי. ובנוסף לכך: סופו של צמד החרוזים חופף ברוב המקרים להפסקה תחבירית-נרטיבית מרכזית. על פי רוב מעדיפים מחברי החרוז העממי להימנע ממבנים שבהם, ברצף החרוזים א'א'ב'ב'², "גולש" משפט מן השורה א'² אל השורה ב'¹. נמחיש זאת בציטטה מאמצעו של שיר:

סיפור של קונרטים ופעלולים, / שאיפיינו בבית הספר את בני כל הגילים. תלמידים שגמרו כיתה ח' בני "עשרים" / לצבא ישר הלכו ללא פרידה מההורים, / אך אנחנו איך לא הקטנים, / צריכים להמשיך ללמוד כמצוות ההורים. / לרכוש מקצוע בשיבה תיכונית, / שכמובן למשפחה היתה זו תוכנית. / קרית נוער היא ציון דרך כה חשובה, / שעד היום אצלנו לא נשכחה. / התמונות והסיפורים מאותה תקופה / הם שיעידו על לימודינו ודרכנו היפה.

כמעט כל צמדי החרוז בדוגמה זו חופפים למשפט, והמקרה היחיד של משפט הפרוש על פני שני צמדי חרוז, "תלמידים שגמרו... כמצוות ההורים", מאורגן אף הוא בחלוקה זוגית בולטת: זו של הקשר האדוורסטיבי "אך" שבראש צמד החרוזים השני.

שתי תכונות של מבנה מעשה הסיפור של החרוז העממי כרוכות במרכזיות זו של צמד החרוזים. ראשית, יחידות הסיפור הקטנות עשויות על פי מבנים בינריים של topic-comment, של נושא והערה מהירה הנוגעת אליו. שנית, הסיפור בכללותו משתלשל השתלשלות ליניארית ונטולת מבנים פנימיים. זהו סיפור אפיזודי שבו נושא עוקב נושא, הערה עוקבת הערה – ללא מהלך ארכיטקטוני מורכב יותר. התכונות הנרטיביות הללו קשורות קשר מרתק לנושא האופייני של החרוז העממי, שהוא הביוגרפיה האנונימית. לעתים קרובות נכתב החרוז העממי בעבור מסיבת יום הולדת; בהזדמנויות אחרות הוא נכתב בעבור אירועי ציון מהותיים בחייו של אדם, כגון חגי יובל, ציוני פרישה מעבודה או בר-מצווה. כך, טבעית הבחירה לכתוב את החרוז העממי, לעתים קרובות, במודוס הביוגרפי. כתיבה ביוגרפית זאת מאורגנת – לפי העקרונות הצורניים שהראינו לעיל – כמהלך אפיזודי של נושא והערה, כמעין קומנטר על חיי האדם. לעתים קרובות נוקבת השורה הראשונה, ה"נושא", בנקודת הציון האפיזודית, ואילו השורה השנייה, ה"הערה", מאפיינת בקיצור מרבי משהו ממאפייני נקודת הציון הזאת בחיי האדם. האפיזודיות מונעת הערכה כוללת של חיי האדם, או אבחנה ביחס לתכונות מהותיות שלו – מה גם שהיא מאורגנת בהכרח על פי נקודות ציון צפויים מראש וכלליות כגון בית ספר, צבא ועבודה. קיצורן של ההערות מונע פיתוח של אירועים או קווי אופי מיוחדים, ומצמצם את הביוגרפיה לאנקדוטות סתמיות או להערות גורפות היפות למושא השיר כמו גם לרבים אחרים. זוהי אפוא ביוגרפיה אנונימית: כזו הלוקחת אדם מן היישוב – ומספרת עליו את סיפורו של אדם מן היישוב, סיפורו של אדם "נטול תכונות". והנה התוצאה המעניינת: ממש כשם שהחרוז העממי משמש מעין "מסכה", כזאת המטשטשת משהו את צביונו האישי של מחבר השיר, כך הוא משמש לטשטוש כלשהו של צביונו האישי של נושא השיר. הנה כמה ציטטות מקריות משיר אחד:

ילדה בעיר חיפה נולדה / חייכנית היתה תמיד וחמודה (...) / עם תום התיכון
גויסה לצבא / שם פגשה חייל שאת לבה שבה (...) / וכך יצאו הם ארבע שנים
/ לבסוף נשבר ולה הציע נישואין

או כך:

נולדתם בעשור השני של המאה העשרים / תקופה רבת תהפוכות ואירועים
מסעירים, / הייתם עדים לשינויים היסטוריים מרעישים / שהטביעו את
חותמם על חייכם האישיים

החרוז העממי כמו חולף הן על פני ה"חיים האישיים" והן על פני "השינויים
ההיסטוריים". בסופו של דבר, הטעם לטשטוש הפרטים הביוגרפיים אינו רק
בנימוס האופייני של toasts, שבו פרטים ביוגרפיים "מסגירים" נרמזים רק
בתוך משחקים של קריצת עין, אלא גם בעיקרון היסודי ביחס למעמדו של
מחבר החרוז העממי בתוך האירוע. חשוב לזכור: כאשר נוטל מחבר החרוז
העממי את רשות הדיבור, הוא אינו אמור להפקיע בכך את האירוע לעצמו.
האירוע שייך, במובן אחד, לאיש שבעבורו התכנסו הנוכחים, ובמובן העמוק
יותר – לכלל הנוכחים באירוע. ישנו אפוא טעם יסודי שבשלו חייב מחבר
החרוז העממי להימנע מאבחנות נוקבות, ביוגרפיות או היסטוריות. לאבחנות
כאלה יהיה בהכרח צביון של עמדה אישית המיוחדת למחבר השיר עצמו,
כזו שאינה מייצגת עוד את כלל הציבור שהתכנס למסיבה. וכך, גם כאשר
תוזכרנה אנקדוטות מחיי האיש, יהיו הסיפורים מוכרים היטב לכלל הנוכחים,
מעין צ'יזבטים שכוונתם להדגיש את ה"צוותא" שהתכנס יחדיו, ולא את האדם
הפרטי שסביבו התכנס האירוע. ובצורת נוסחה: החרוז העממי אינו אלא שירה
בציבור לקול אחד. וכך עוטה מחבר החרוז העממי על פניו של גיבור האירוע
את מסכת ה"ציבור", מסכת הביוגרפיה האנונימית – מסכה המשמשת
להסוות גם את מחבר השיר עצמו.

ה. צמד־צמדים

אם יצאו לחרוז העממי מוניטין גרועים, נעוץ הדבר בחרוזיו. אבל דווקא כאן
חשוב להימנע מן הגנאי הריק, חשוב להבין את עקרונותיה הפנימיים של
הצורה. הרי כאן הגענו ללבו של החרוז העממי – לעיקרון הצורני המכונן
אותו. מה הוא היחס הזה שבין שתי השורות שבצמד החרוזים?
החרוז העממי כמו מתעלם במפגיע מן העקרונות, שעליהם מקפידים
משוררים מקצועיים. החרוז הרקדוקי נפוץ!:

תזכי לאושר בריאות, והרבה חברים, / הצלחה בלימודים וכמובן עם הבנים
(צורת הרבים הזכרית)

או כך:

צבא זה לא פיקניק עושים מטווחים ושמירות, / (אבל לפעמים זה עושה רושם
על בחורות...) (צורת הרבים הנקבית)

או כך:

תמיד תזכרי שיש לך אותי, / וגם לי יש אותך - לשמחתי!
(נטיית שייכות, גוף ראשון יחיד)

או כך:

זה לא בגלל העבודה השוחקת / ולא בגלל המשכורת שלפני סוף החודש
נמחקת
(בינוני, יחיד נקבה)

מובן מאליו שהמאפיינים המורפולוגיים של השפה העברית – אשר בה צורות רבות כל כך של השם והפועל הן בעלות סיומות אקספליציטית – הופכים את החרוז הדקדוקי לזמין תדיר. יתר על כן, מבנה הסיפור בצורת נושא והערה הופך חרוז כזה לטבעי במיוחד, שכן אך מתבקש הדבר שהשורה השנייה בצמד החרוזים תהווה מעין פיתוח-אגב-חזרה של השורה הראשונה, כלומר: תשמר משוה מן המבנה הדקדוקי עצמו.

מקצת החרוזים הדקדוקיים מקפידים על חריזה המכילה לפחות עיצור אחד מתוך מורפמת השורש עצמה (שמירות/בחורות, שוחקת/נמחקת) – כזו שגם משוררים מקצועיים היו יכולים להידרש לה. אחרים מסתפקים בחריזה שבין הסיומות הדקדוקיות בלבד (חברים/בנים, אותי/לשמחתי). ראוי לומר שרבים משירי החרוז העממי נמנעים מלהסתמך באופן ניכר על חריזה מן הסוג האחרון. אמנם, זו נוכחת ברבים מהשירים. עם זאת – ודאי שבהתחשב בקלות הרבה שבה ניתן היה לנקוט חרוזים מעין אלה – דומה כי מחברי החרוז העממי שואפים בדרך כלל להימנע מהסתמכות גורפת על הסיומות הדקדוקיות לכתן. אם חרוזים אלה נדמים לנו "עממיים", "בלתי מקצועיים", אין הדבר נובע רק מעצם השימוש בחרוז הדקדוקי, אלא גם מגורמים אחרים, עמוקים יותר.

אולי המאפיין המרכזי של החרוזים הללו הוא ה"נוסחתיות" שלהם. הנה

¹ שלוש הדוגמאות הבאות שאובות מן האתר brachot.torahfund.org.

כך לדוגמה²:

היה עמוק וצלול כמו המים / יהא אושרך בשמים

או כך:

אז תמשיך להיות כזה מיוחד / ותדע שכמוך יש רק אחד

או כך:

לדעת לנצל כל רגע שעובר, / לזכור שיום אף פעם לא חוזר.

או פשוט כך:

מאז למדתם לרקום סיפור חיים ביחד, / עקפתם מכשולים והמשתתם ללא פחד / הרחבתם משפחה והבאתם אותנו לעולם / וזאת הדרך שלנו לומר תודה מכלום / לאחל לכם עוד שנים של אושר ואושר [כך במקור] / שנים של הצלחה, בריאות ויושר.

ניתן ללא קושי להיזכר בעוד מן האפשרויות הנוסחתיות הקבועות מראש: ה"לב" אשר "אוהב" ו"כואב", ה"מחר" שבוודאי אינו "מאוחר", כמובן גם ה"חג" שבו "שמחים עד הגג" – שלא לומר ה"חלום", ה"שלום" וה"עד הלום".

תהיה זו טעות להציע לחרוז הנוסחתי הסבר פונקציונלי צר, כאילו פונים מחברי החרוז העממי אל החרוז הנוסחתי מחמת קוצר השגתם, או כאילו נכתבים השירים הללו מתוך גישוש עיוור אחר חרוזים. דמיונם של יוצרים אלה, יאמר המבקר, אינו מפליג אל מעבר למאגר צר של דוגמאות מוכרות. ואולי יצדק המבקר ביחס ליוצר זה או אחר, אבל בוודאי לא ביחס לשיטה הפואטית בכללותה. הנוסחתי לעולם איננה תולדה של קוצר השגה בלבד, ואף חוקרי השירה ההומרית מודים כיום כי אין לבאר את האפיתט ההומרי, הנוסחתי, ביאור פונקציונלי צר.

אנחנו מסבירים: בתחילת המאה העשרים היתה נפוצה הדעה שהאפיתט ההומרי הנוסחתי, החוזר על עצמו ("אכילס קל הרגלים", "אאֹס ורודת האצבעות") אינו אלא תולדה של הקושי המעשי שבשירה המאולתרת בעל פה. המשורר ההומרי – כך הסבירו – מאלתר בעל פה את שירו, מגשש אחר המשך השורה, פנה כמו מאליו אל הנוסחה המוכרת והשגורה מראש. היו שהסבירו כך; אבל כעת ברור לחוקרים כי זוהי אך מחצית ההסבר. לצד ההסבר הפונקציונלי, לצד הפרקטיקה של שירה מאולתרת בעל פה, יש לעמוד על ההסבר האסתטי. יוצרי השירה ההומרית ומאזיניה העריכו – הערכה

² ארבע הדוגמאות הבאות שאובות מן האתר brachot.torahfund.org.

אסתטית – את צלילו הכבד, החמור, של האפיתט הקבוע. וכך גם בחרוז הנוסחתי העממי. הרי בוודאי אין לשער שהמחבר או מאזיניו היו מעדיפים חרוזים מקוריים יותר מאשר "אושר ועושר / בריאות ויושר", אלא שנאלצו להסתפק בהם מחמת קוצר השגתם. ברור כשמש שחרוזים כעין "אושר ועושר / בריאות ויושר" מבטאים בחירה מפורשת. יוצרי החרוז העממי שבים ובוחרים בחרוז שצורתו – ממש כתוכנו – משחזרת עמדה קבועה וצפויה מראש. שכן בחרוז העממי יש ערך מפורש לתחושת "החזרה", ה"מוכרות". שוב ושוב אנו נפגשים באותו אפקט עצמו, שניתן לכנותו בשם אי-מקוריות מכוונת. ממש כשם שהביוגרפיה בחרוז העממי היא אנונימית כדי לטשטש בכך במשהו את פניו של הדובר (וכן את פניו של הנמען), כך גם החרוז הנוסחתי. מהי עמדתו האישית, הייחודית, של מחבר השורות המאחל עוד "שנים של אושר ועושר"? – לא על שאלה זו ביקש לענות מחבר השיר. הוא ביקש להסוות את עצמו, לשים עצמו כדובר אנונימי, אשר בעדו דוברת צורת החרוז העממי במלוא האימפרסונליות שלה.

הנוסחחיות של החרוז העממי היא גורם אחד למה שנדמה כחולשתו הצורנית. גורם אחר הוא צמצומו של החרוז בשירה זאת ליחס שבין צמדי מילים כתובות.

נעמוד קודם כול על הצמצום אל הכתוב. זוהי אולי הטענה המרכזית כנגד ה"טכניקה" של מחברי החרוז העממי, ואולי רבים מהיוצרים בצורה זו היו מעדיפים להימנע מן ה"שגיאה" הזאת. עם זאת, היא נפוצה דיה כדי שנראה בה חלק אורגני של הצורה – אפקט המלמד אותנו דבר-מה מהותי על צמצומה של תפיסת החרוז בשירה זאת. אנו מתכוונים לחרוזים כעין:

תודה על שמצאת לי אבא כזה מיוחד. / תודה על שעשיתם אותי באהבה, ביחד.

או:

בשנות השלושים אתם ארצה עולים / ובכך מגשימים חלומות ואידיאלים

או ברוגמאות הבאות (שמתוך חרוזים עממיים "בעקבות"):

אנו יחד תחת מטרייה אחת... / לא ננוח ולא נשב בנחת

(בעקבות "שנינו יחד תחת מטרייה אחת", נעמי שמר)

וגם להקת החן שבה את שרה / יום אחד תמצא עצמה עם קריירה

(בעקבות "הטבחת עדה", יחיאל מוהר)

מחברי החרוז העממי – ממש כאחיהם המשוררים המקצועיים – מתחבטים בבעיית החרוז הנקבי: כיצד לחרוז בעברית שבהכרה הספרדית מילים שבהן

ההטעמה היא על ההברה שלפני-האחרונה, שעה שרובן המכריע של המילים מוטעמות בהברתן האחרונה? לעתים הפתרון הוא פשוט בהתעלמות מן ההטעמה – שסוף סוף אינה חלק מן הכתיב העברי הרשמי – וצמצום החרוז לֵאִפֶּקֶט הטיפוגרפי של יחס שבין מילים כתובות (מיוחד/יחד, עולים/אידיאליים, אחת/נחת, שרה/קריירה). לכאורה, זוהי בחירה פרדוקסלית בצורה שהיא במהותה בעל פה. אבל הפרדוקס הזה שב ומזכיר לנו את הדואליות המהותית של החרוז העממי – צורה שאין לדמינה אלא בקריאה בעל פה, אבל גם אין לדמינה אלא בקריאה מן הנייר. הנוכחות הוויזואלית של הטקסט הכתוב-מראש מצדיקה, לדידו של המחבר, חרוזים טיפוגרפיים כעין אלה המצוטטים לעיל. כך, דווקא בשיר המושר "בעקבות" נקל לנקוט חרוז כזה, משום שמהותית לשיר "בעקבות" היא העובדה שהטקסט מועתק ומחולק בין כלל הנוכחים באירוע. ממילא, עיני הנוכחים כולם יכולות לעקוב אחר המילים הכתובות ולאשר את היחס הצורני שבין צמדי המילים.

היחס הוא במפורש יחס שבין צמדי מילים – וכאן הצמצום המהותי, הנוכח תמיד, של החרוז העממי. אין פלא בכך שמחבר החרוז העממי יכול לפנות למאגר מוכן-מראש של צמדי חרוזים נוסחתיים: זאת משום שחרוזי נהגים מלכתחילה כצמדים של מילים. בכך נברל החרוז העממי מדגמים קנוניים רבים של השירה העברית:

והרוח תשוב ובטיסת נדנדות... / וכבשה ואיילת תהיינה עדות

החרוז האלתרמני מצרף את ההברה האחרונה של "תהיינה" אל המילה "עדות". השורה השנייה נחתמת בצירוף הצלילים: NA EDOT, חרוז אפקטיבי מאוד למילה האחרונה של השורה השנייה: NADNEDOT (שאם לא כן, היה לפנינו רק מעט יותר מן המינימום הדקדוקי של צורת הרבים, נקבה!). חשוב לשים לב: הלחמת המילים הזו מונעת מראש את אפשרות צמצומו של החרוז ליחס מכני שבין צמדי מילים מוכרים. או דוגמה קרובה יותר, מן הפזמון האלתרמני "אלימלך":

כמו ברבור הולך הוא / על הציבור מולך הוא / קסקט לו על עיניו / ומסטיק בשיניו.

ההדים שלאורך השורה כולה ניכרים לעין: "ברבור" ו"ציבור", "קסקט" ו"מסטיק". וזאת – דווקא על רקע החרוזים הדקדוקיים במפגיע, כמו גם על רקע התוכן ה"נמוך" במכוון, הפזמוני, כזה שהיה עשוי, נאמר, להיקרא במסיבה לכבוד "אלימלך" שהוא בנווה צדק מלך... או דוגמה נוספת, מטעה עוד יותר בפשטותה, מן הפזמון האלתרמני "אתה חיכית לי":

אתה חיכית לי ליד בית החרושת... / אתה הבטחת לי לתת שמחה ואושר.

כביכול שורות מילוליות ובנאליות לחלוטין – ולמעשה, מבנה מורכב שבו לכל הברה בשורה הראשונה ניתן מענה בשורה השנייה, עד לחרוז המורכב עצמו שבו מתפרקת המילה "חרושת" למרכיביה בשתי המילים "שמחה" ו"אושר". כמובן, אין צורך לחלוק כאן שבחים לאלתרמן, שבאמת היה מיומן יותר ממרבית מחברי החרוז העממי. ההבדל שבין אלתרמן למחברי החרוז העממי אינו הבדל כמותי של מידת הכישרון, אלא הבדל איכותי של פואטיקה נברלת. אלתרמן אינו חרוז מילים: הוא חרוז שורות, בראש ובראשונה משום שהרשת המטרית, הפרושה על פני השורה האלתרמנית כולה, מצרפת את החרוז לרכיב אורגני של השורה. לעומת זאת, פואטיקת החרוז העממי שעונה כולה על יחס החרוז, הנתפס כיחס שבין שתי מילים. ממילא אין לחרוז העממי צורך במשקל כלשהו, ויתר על כן, אף מותר לעקם את השורה כדי להבטיח את יחס החרוז שבין שתי המילים החותמות, בייחוד כך (ואנו שבים כעת לדוגמאות מן החרוז העממי):

במרץ הוא את לימודיו המשיך / מעלות השחר עד יום יחשיך

אנו מסבירים: בלשנים נוהגים להבחין בין שפות OV, שבהן בא הפועל לאחר המושא, לבין שפות VO, שבהן הפועל קודם למושא. העברית היא שפת VO, כך שבסיומה של הפסוקית העברית נמצא לרוב מושא – כלומר: שם עצם, ולא פועל. זאת ועוד: שם העצם העברי אינו חייב להופיע בצורה קבועה של "משקל", שהרי המשקלים המרובים של שמות העצם העבריים ניחנים בגיוון צורני רב. זאת לעומת הפעלים העבריים אשר מסתיימים בתבניותיהם הקבועות של בניינים מעטים. אם כן, נוח יותר לחרוז בעברית פעלים מאשר שמות עצם – בה בשעה שהפסוקית העברית נוטה באופן טבעי להסתיים דווקא בשם עצם, ולא בפועל. הנה פח יקוש לרגלי מחבר החרוז העברי. ומה יעשה מחבר החרוז העממי? תכופות הוא פשוט גורר את הפעלים – ירצו או לא – אל סוף השורה, והוא הופך את העברית – תרצה או לא – לשפת OV:

כל היום היא מסתובבת ועל כולם חושבת / גם אם היא נראית מבולבלת לכולם היא דואגת.

בשירים כאלה כמו ניתקות המילים החותמות, החורזות, מן הרצף התחבירי-הגיוני של הדיבור. הן כמו עומדות ברשות עצמן. והרי אלו שירים העשויים מפרוזה עברית פשוטה, כזאת העשויה ללא קישוטים מטפוריים או צלילים – ובסופה של פרוזה פשוטה וטבעית זו מוצמד, כמו מחוץ לרצף השורה, הצמד החורז. ובכן, זהו הרושם המרכזי של החרוז העממי: שירה המבוססת על יחס מינימלי בין צמדי מילים, יחס שאינו מעוגן אורגנית ביחס צורני רחב יותר

בין שורות השיר. שורות השיר זורמות בסיפורן האפיוזודי – ובתום כל יחידה אפיוזודית בא החרוז כמעין סימן שמחוך לסיפור עצמו. וכך, אם מעוקמת השורה לשם החרוז ואם היא זורמת בדקדוק עברי טבעי – העיקרון הצורני של החרוז העממי נשאר קבוע. זוהי צורה המושתתת על פער שבין אי־סימנון מקסימלי לאורך הטקסט בכללותו (הנטול מבנים נרטיביים ארכיטקטוניים, מטפורה, מצלול או מבנה ריתמי) יחד עם סימנון מקסימלי של יחס צמדי המילים שבסוף השורה, הנתפסות בשל כך כרכיב בלתי־אורגני של השורה. השורות בחרוז העממי הן שיירה ארוכה־ארוכה של נושאות גבנון: שורה אחר שורה נושאת את חרוזה, נושאת את התוספת הכפויה, החיצונית הזאת, של החרוז שגובב מעל המילים הפשוטות שבפי הדובר. מרשרשים דפי הנייר, מכחכח הגרון, מתופפות האצבעות – והשיירה ממשיכה את מצעדה. כל שורה נושאת גבנון או, אם לנקוט מטפורה אחרת, חשובה יותר לענייננו: כל שורה חובשת מסכה – כעין קישוט חיצוני, שאינו אלא כעין טשטוש לרגע של הדיבור הפשוט, הישיר. הקישוט הזה מצומצם וחיצוני – ועם זאת מוטעם וניכר לעין. זו, בנוסחה, תכונתו של החרוז העממי: מודוס שירי המתבסס על צורה מינימלית, מחד גיסא, ומוטעמת, מאידך גיסא. הצורה מינימלית משום ההסתפקות באפקט צורני מצומצם כל כך – החרוז כשהוא לבדו, בלא כל מערכת אורגנית של השורה התומכת בו. ובה בשעה, הצורה מוטעמת מאוד: נוכחת לעין בסוף ההפסק התחבירי, נוכחת לעין כעדות כתובה על גבי נייר, ונוכחת לעין בעצם הזרות שלה לדיבור הפשוט, האורגני.

ו. נשף המסכות

הטעם לצורת החרוז העממי כמו מובן מאליו. יוצריה פונים אליה משום חיפושם אחר ה"חגיגי". הרי לא הולם לקחת איש בן שישים, להושיב אותו על כיסא ולהרים אותו באוויר שישים פעם. אם כן, דרוש טקס אחר. נחוץ אקט המסמן את האירוע כ"מיוחד", כ"חגיגי", אקט הקוטע את פרוזת היום־יום. ומה מנוגד לפרוזאי, אם לא השירה? וכך מהסה המארכת את היושבים, מוציאה את הדפים שהכינה מראש, מכחכחת בגרונה...

עקבנו אחר מאפייניה של הצורה, ומצאנו קו נוסף הנלווה אל ה"חגיגי" ומסמן את הצורה הייחודית הזאת, על הישראלי שבה: המבוכה. זהו אקט של חגיגות שבו נלווית ליומרת החגיגות המבוכה שסביב היומרה עצמה. אבל כעת מובן כי המבוכה הזאת אינה חיצונית לאקט ההקראה, אינה זרה לצורת החרוז העממי: היא חלק ממהות הצורה השירית הזאת. זו אינה צורה "פגומה", צורה המצומצמת למינימום משום יכולתם המינימלית של מבצעייה. מובן שלא: אין בעולם צורות שיריות שהן כשלעצמן "פגומות" (אם כי בכל

צורה יש כמובן מבצעים מוכשרים יותר או פחות). הצורה עצמה מתאימה במדויק לצורך החברתי, ולכן גם הפיזי, שעליה למלא. וכאן נחוצה בדיוק צורה מינימלית.

החרוז העממי הוא צורה המצמצמת עצמה לכדי מסכה גרדא, והמחבר נזקק לזאת ממש – לא פחות ממסכה, אך גם בשום אופן לא יותר ממסכה. שכן, יותר ממינימום המסכה יתפרש כחריגה אישית מדי, כ"קפיצה בראש", כהתחננות שמעבר לגבולות ה"דוגרי" הישראלי. ודאי – צורת החרוז העממי היא קודם כול צורה ישראלית מאוד, הנובעת מקושי ישראלי מאוד שסביב ה"חגיגי". זוהי צורה המצויה בתווך הצר שבין היומרה הישראלית להיעדר גינונים, היומרה לישרות בנוסח ה"דוגרי" – ובין המבוכה השוררת לנוכח הכורח שבחשיפה עצמית ללא תיווכם המגונן של גינונים. מחד גיסא, יומרת הישרות מונעת צורה מורכבת, שהרי כל משחק צורני יתפרש כחריגה אישית ומתחננת. אך בה בשעה, המבוכה הנובעת מן הפירוש ה"שיר" של הדיבור, הפירוש ה"דוגרי" שלו, מחייבת את הדובר ליטול לעצמו מסכה, בצורה שאמנם אינה עשירה, אך היא בוודאי מוטעמת. ומכאן צורה מינימלית ומוטעמת: החרוז העממי.

אנו עצמנו כמו נבוכים כעת. הרי מהלך הטיעון שלנו עד כאן הוא כל כך מובן מאליו! הרי ברור כעת כיצד ניתן לקשור את מאפייניו הצורניים של החרוז העממי אל מאפייניה המוכרים לכול של התרבות הישראלית – זאת המציגה עצמה לראווה כתרבות "נטולת נימוס", ושכמובן אינה באמת כזאת. לא, אנחנו הישראלים אולי גסי רוח, אבל ודאי איננו, במובן האנתרופולוגי, נטולי "נימוס", כלומר נטולי כללים הקובעים את התנהגותנו: הרי במובן זה, חברות "נטולות נימוס" כלל אינן בנמצא. הנימוס הישראלי נעוץ בדיוק בהסוואת הנימוסיות; בטענה המשתמעת כאילו הישראלי הוא "טבעי"; במבוכה הקבועה שסביב ה"חגיגי". ואולי מובן מדוע חברה שנתכוננה באופן מלאכותי – כזו הישראלית – תידרש לטענה המשתמעת המשונה הזאת, בדבר "טבעיותה". כך או אחרת, מכאן נובעת החולשה המכוונת של הריטואליות הישראלית, רישולם של המדים ורופפות הטקסים. כזה הוא החרוז העממי: ממש את פונקציית המסכה בחברה המושתת על ההתכחשות לעצם המסכתיות של החברתי.

אנו שבים אפוא ומדגישים: החרוז העממי אינו צורה "פגומה". הוא אינו תולדה של ניסיון כושל לכתוב, נאמר, "בערך כמו אלתרמן". הוא ניסיון – שהצליח – לכתוב בדיוק, אבל בדיוק, כמו הזאתי שכתבה בשביל היומולדת שעבר. כדרכם של טקסים, הוא בא לשחזר טקסים קודמים. וכך, בנוסח אקדמי משהו: יש לחרוז העממי הסבר פנימי במערכת הסינכרונית של התרבות הישראלית בת־זמננו.

נדרשנו למילה האקדמית "סינכרוני" – בעיקר כדי להתנצל על אופיה

של המסה הזאת, שהיה באמת סינכרוני ולא דיאכרוני. כלומר: ניסינו לפענח את תפקודו של החרוז העממי כתופעה של התרבות הישראלית העכשווית, והתעלמנו מהשאלות ההיסטוריות המעניינות כשלעצמן בדבר מקורותיו של חרוז זה. אין ספק שיש כאן כר רחב למחקר אחר: אולי ניתן לקשור את החרוז העממי הישראלי למסורת ה"ברדחן" היידי של מזרח אירופה? ואולי אפילו למסורת נכבדה הרבה יותר – זו של הפרוזה העברית הקשוטה שבהשראת ה"מקאמה" הערבית? ברור שעם כל הסקרנות ההיסטורית ביחס לגלגוליה של הצורה, הרי שביאור של הפונקציה החברתית שלה אינו יכול להינתן אלא בהקשר בן-הזמן או ה"סינכרוני". שהרי יוצרי החרוז העממי ומאזיניו אינם ערים למקורותיו ההיסטוריים. הם אינם שומעים מבעד למסכות החרוז לא את הברדחן היידי ולא את המקאמה הערבית. אינטרטקסטואליות? בוודאי – ביחס לפזמון הישראלי, וזאת דרך תופעת החרוז העממי "בעקבות" – אבל אין למצוא אינטרטקסטואליות המכוונת למקורותיו ההיסטוריים של החרוז העממי עצמו.

הערה היסטורית אחרת ראויה להיאמר. וכאן אנו מתקרבים לדיון מסוג אחר – כזה הנוגע לא רק לאנתרופולוגיה הישראלית, אלא גם לפואטיקה העברית. ההערה ההיסטורית הבאה נוגעת כבר למקומו של החרוז העברי במערכת הספרותית – ולשאלה זו ודאי חשיבות גדולה בהבנת תולדות השירה העברית.

קשה כמובן לעקוב אחר הגלגולים ההיסטוריים הרחוקים עד לברדחן ול"מקאמה". אבל העדויות שבידינו – אנקדוטליות ככל שתהיינה – מעידות על תהליך ברור שהתרחש לאורך הדורות האחרון. דומה כי חל שינוי מעמקים, אטי, גיאולוגי כמעט, אבל מכריע. על פני השטח, דומה שאך מעט השתנה. אלא שמהותה הפנימית של הצורה השתנתה אגב כך. שכן, לפני יותר משנות דור – בדורו של אלתרמן עצמו ובדור "המדינה" – חריזה עממית היתה נקוטה בצורה דומה משהו, חיצונית, אך שונה מאוד במהותה. החריזה העממית שלפני שנות דור היתה על פי רוב משוכללת יותר במשקלה, ולכן גם בעיצובה בכללותו. הנה דוגמה כזאת שנפלה לידינו. זהו בית משיר שהוקרא עם סיומו של קורס צבאי בראשית שנות החמישים:

אנחנו בעד החייל הלויאלי, / חייל נאמן, כדברי המ"מ. / אך כיצד נתייחס
למקרה הריאלי? / חברים יקרים – תשפטו נא אתם.

מה עולה על הדעת? כמובן, השיר הרוסי שצוטט לעיל, זה ששימש עדות ליצירתו של עט להשכיר – "חיגו מהר למשורר. / אמלא מיד את מבוקשכם. / שירים ופזמונות, לוח קיר... / והמחיר – לא יפחיד אתכם!". אותם חחרוזים הצפויים, אך המדויקים ואף עשירים, אותו ארגון גרטיבי מורכב במקצת,

וכמובן אותה הקפדה משקלית. מאליו עולה טיעון מתבקש, שהוא בוודאי מרבית ההסבר. שהרי בסופו של דבר, שירי החרוז העממי שנכתבו בראשית שנות החמישים, על ידי יהודים יוצאי מזרח אירופה, היו שייכים לאותו עולם תרבותי עצמו כשל המהגר הרוסי בן ימינו: גם פה גם שם אותו חינוך רוסי, גם פה גם שם אותו דגם תרבותי של היכרות רחבה עם שירה. אבל את האבחנה הזאת צריך לעדן ולתקן. אין מקרה בכך שפעם, בראשית שנות החמישים, ידעו הישראלים לכתוב שירה "כמו שצריך", ואילו היום הם כותבים בחרוז עממי פגום. החרוז העממי בן ימינו, נשוב ונדגיש, אינו "פגום": הוא ממלא את התווך הצר שבין יומרת היעדר הגיגונים לבין המבוכה לנוכח היעדרם. אותו התווך עצמו היה קיים באותה תרבות ישראלית לפני חמישים שנה. אותה יומרה "צברית" של היעדר גיגונים נכחה גם אז. ההבדל המכריע נוגע לדגמים השיריים הפתוחים בפני הישראלי. לפני כשנות דור, דגם משקלי חמור-יחסית יחד עם הקפדה צורנית רחבה יותר היה עדיין כעין מובן-מאליו של סגנון לשוני "פיוטי". במסגרת הזאת, כתיבה משקלית ובעלת מאפיינים צורניים עשירים יחסית לא התפרשה כחריגה "אישית", אלא נקראה כביטוי צפוי ומובן מאליו של דגם תרבותי רחב. כלומר: העובדה החשובה היא לא שאז אנשים "ידעו לכתוב כמו אלטרמן" – אף אחד לא ידע לכתוב "כמו אלטרמן". העובדה החשובה היא שאז, הדגם האלטרמני היה דומיננטי כל כך, שכתביה משקלית לא היתה מסומנת כלל, ולכן לא ציינה את מחברה כבעל יומרה "קופצת בראש". ניתן היה לכתוב באנפסט – ולהישמע ממש כמי שדובר בחרוז העממי של ימינו, כמי שנוקט צורה חיצונית שטוחה וצפויה, כמי שאינו אלא חובש מסכה.

אותו השיר עצמו היה מקבל משמעות שונה מאוד בהיקראו לפני חמישים שנה, או בהיקראו בישראל של ימינו. כיום, שירה אנפסטית כגון זו של החרוז העממי הישראלי שמלפני שנות דור, היתה נשמעת כ"התחננות" בלתי נעימה, כיומרה אישית שאינה הולמת באירועי החרוז העממי. ולהפך: שיר בנוסח החרוז העממי בן ימינו, אילו נקרא לפני כשנות דור, היה צורם את האוזן בהיעדר העיצוב שלו, היה נשמע לא כביטוי של "צורה", אלא כדיבור שהוא פרוזאי יתר על המידה ולכן אישי יתר על המידה. כזו דרכה של אמנות מבוצעת – לשנות את עצם משמעותה מקהל לקהל, מהווה להווה. גם מטעם זה חשוב כל כך להבין אותה הבנה "סינכרונית".

וכעת – לתוצאה המהותית של המהלך הדיאכרוני המפריד בין קהלי הדורות האחרונים. השינוי שחל היה שינוי אטי, כמו גיאולוגי. כמו נפרדו שתי יבשות. לפני כשנות דור, מערכת השירה העברית – ממש כמערכת השירה הרוסית בת-זמננו – התאפיינה ברצף שבין ה"גבוה" ל"נמוך". אם היה זה אלטרמן ואם היה זה מחבר אנונימי של חרוז עממי, שניהם נקטו אמצעים צורניים הדומים דמיון חיצוני. אלא מה? שהעיצוב האלטרמני היה אינטנסיבי

הרבה יותר – ולכן אישי הרבה יותר – מן העיצוב העממי. כזה היה ההבדל שבין אלתרמן, יוצר "אישי" של "שירה", לבין המחבר העממי, יוצר של "חרוז עממי". הבדל כמותי – הבדל של מידת האינטנסיביות של העיצוב הפיזי, ולא הבדל איכותי הנוגע לאופיו של העיצוב עצמו.

ומאז – ה"שירה" וה"חרוז העממי" התרחקו זו מזו, והנה – כמו ניתקו היבשות. ההבדל שבין שירה "גבוהה", מחד גיסא, ושירה עממית, מאידך גיסא, הפך להיות הבדל שאינו כמותי גרדא – כזה של דרגת האינטנסיביות של העיצוב – אלא הבדל שהוא בעיקרו איכותי, הבדל הנוגע לאופיו של העיצוב עצמו. ניתן לתאר זאת כך: היבשת החדשה של ה"שירה" במובנה הצר, השירה הגבוהה, הלכה ונמנעה, כידוע, מן הארגון המשקלי החמור בנוסח דורו של אלתרמן. הארגון המשקלי היה בגדר מובן-מאליו של הביטוי הפיזי-בדורו של אלתרמן. אך הנה, משעה שאיבד הארגון המשקלי את המובנות-מאליו שלו, הוא הפך למסומן, וכתוצאה מכך ל"אישי" יותר מדי. בכך כמו נחסם השימוש בו בפני מחברי החרוז העממי. החרוז נותר כרכיב המסומן העיקרי של צורת הביטוי העממית – ומכאן ואילך מתחיל תהליך אופייני של היזון חוזר בין רכיבי המערכת הספרותית. בה במידה שהחרוז הפך להיות לסימן מובהק של הצורה העממית, הוא הפך גם בלתי-נגיש (אלא כאמצעי של "הנמכה" מכוונת) בעבור השירה המתוחכמת, ה"גבוהה". וככל שהלכה והתבססה השירה הגבוהה על אמצעים שהם בלתי-פרוזודיים באופיים, כן הלכה והעמיקה זרותה של הפרוזודיה עצמה לאוזן הישראלית, הלכה וקנתה לה צלצול של שירה "אחרת", "ישנה", וכך או אחרת – מסומנת ואישית.

בצורה הפיזית של החרוז העממי צומצם מעשה השיר ליחס החיצוני, המכני, שבין צמדי מילים. היעלמותו של החרוז כרכיב מרכזי של השירה עצמה כמו האירה באור זרקורים את החרוז הזה. וכך החרוז, כשהוא לעצמו, נתפס בתרבות הישראלית בת-זמננו תפיסה רדוקטיבית כזאת, במושגי היחס המינימלי שבין צמדי מילים. יתר על כן: כסימן המרכזי של צורת הביטוי הספרותית העממית, הפך החרוז למעין מטונימיה של העממי. וכאן העוברת המכרעת. היבשות – יבשת השירה הגבוהה ויבשת החרוז העממי – כמו נפרדו. אבל בגיאולוגיה הספרותית לעולם אין ליבשות קיום נפרד. לקוראי העברית מוכרת הגישה המערכתית לספרות ממחקריו של איתמר אבן-זהר, ומוכר ודאי מחקריו היסודי של בורדייה בדבר "השדה התרבותי" אשר בו צמח, בדוגמה המפורסמת שנקט בורדייה, המודרניזם הצרפתי של שלהי המאה התשע-עשרה. בורדייה מעמיד זה לצד זה את אופני הביטוי השונים שנכחו בשדה התרבותי הצרפתי בן העת, החל מוודווילים מסחריים וכלה בשירה מודרניסטית. התוצאה המרתקת נגעה לאופן שבו נצבר "הון תרבותי", כביטוי המפורסם שהנחיל בורדייה. ההון התרבותי הוא מעין שיקוף-בנגטיב של ההון המסחרי: דווקא האי-סחירות, היעדר השימושיות הכלכלית של

השירה המודרניסטית, היא שהקנתה ליוצרים בה את ה"הון התרבותי" אשר בו, פרדוקסלית, סחרו מבשרי המודרניזם.

אין לך תרבות שאינה מאורגנת בהייררכיה, בניגודי מעמד, בהשפלה של ה"נמוך" ורימום ה"גבוה" – במקום זה או אחר, בשדה זה או אחר. התרבות היא נשף מסכות: כל אחד חובש את המסכה הראויה לו על פי מעמדו. ישנם העשירים בהון, או הדלים בו. ישנם העשירים בהון התרבותי, ואף בהון התרבותי ישנם דלים, ישנם המוקעים החוצה. החרוז, בהופכו למעין מטונימיה של "העממי" או "הוולגרי", הפך גם לאמצעי המארגן של השדה התרבותי של השירה העברית. ה"חרוז" – היעדרו ונוכחותו – הוא הסימן המבחין בין מסכה למסכה. כך מתנהל הנשף, איש איש במקומו: הרי לנשף יש כללים. ואם אנו חושבים על ההתנגדות המתקוממת, האוטומטית, כלפי החידוש, בראשית המאה העשרים ואחת, של שירה המסתמכת במפגיע על חרוז; אם אנו חושבים על ערכה התרבותי המובהק של השירה הזאת – כדאי לחשוב גם על משמעותה המטרידה, ההופכת סדרי בראשית, של שירה המתמרדת – כפי שתמיד ראוי – כנגד כלליו של נשף המסכות.

¹ לצד הפניות מן האינטרנט, אנו מסתמכים במאמר זה על קורפוס בן מאות שירים של יצירות שאספנו בליקוט מקרי ממכריי-מכרינו וממכריי-מכריהם. איננו בטוחים אילו ממכריי-מכרים אלה היו רוצים להיות מצוטטים בשמם; אלא אם כן נאמר אחרת, מכאן ואילך תישארה הציטטות – כמתבקש בעצם בצורת החרוז העממי – אנונימיות.

² שלוש הציטטות הבאות שאובות מהאתר brachot.torahfund.com, מתוך הרף שכתרתו "קצת עצוב".

³ גם שתי הדרוגמאות הבאות שאובות-מאתר האינטרנט brachot.torahfund.org.

⁴ Zapad Vostok, 13-19.3.2004, p. 24

⁵ אנחנו מתכוונים לצורה שהיא אנלוגית מבנית לחרוז העממי הישראלי – שירים הנקראים לציון אירועים עירוניים. הצורה הרוסית הכפרית של הצ'סטושקה (כמו גם חיקוייה בידי יושבי העיר) שונה כמובן באופייה.

⁶ כישלון האנפסט בשורות השלישית והרביעית הוא מאלף, ומלמד על האופן שבו נכתב השיר – כהלחמה של יחידות מורפוסִינטקטיות, שכל אחת מהן אמורה לחפוף את היחידה הפרוזודית. נמחיש זאת על ידי ההשוואה לחיים חפר שירוע כמובן, כמיומנותו הטכנית הרבה, לכתוב אחרת: אמנם במילה "רבותי" חופפת היחידה המורפוסִינטקטית ליחידה הפרוזודית של האנפסט, אך בין שתי התיבות "ההיסטוריה / חזורת" התיבה הראשונה, "ההיסטוריה", כמו מסיגה את גבול האנפסט שהוא "ההיסטור", ואילו האנפסט הבא הוא הרכבה של קצה התיבה הראשונה אל התיבה השנייה: "ריה חזורת". לא כך נהגה מחברת השיר העממי שבעקבות חיים חפר: "ראובן", "שוב עורך", "ביקורים", "ואצלי", "הכיתה", "לא מסודרת", "במעברים", "ילקוטים", "וספרים" – השיר כולו בנוי מיחידות מורפוסִינטקטיות עצמאיות כאלו (במונח הטכני, clitic phrases) האמורות להיות חופפות, כל אחת בפני

עצמה, לגבולות היחידה הפרוזודית. ההתאמה לדגם האנפסטי צולחת אפוא בידה של המחברת בתנאי זה בלבד – שעולה בידה למצוא יחידה מורפויניטקטית וצורתה אנפסט.⁷ שלוש הדוגמאות הבאות שאובות מן האתר brachot.torahfund.org.
⁸ ארבע הדוגמאות הבאות שאובות מן האתר brachot.torahfund.org.
⁹ אנו מקווים לכתוב על תופעה זו – השימוש בחרוז במסגרת שירה הכתובה בחרוז חופשי, כאמצעי של "הנמכה" מכוונת – במאמר העתיד להתפרסם באחד הגיליונות הבאים של "הו!".