

העונה המאוזנת

על מבנה העומק של שירי פרייל:
התבוננות ראשונה¹

מאמר זה ניגש לאיתור עקרונות הפואטיקה של משורר מנקודת-מבט יומרנית: אין הוא מסתפק בתיאור נושאים-חוזרים או מגמות תמאטיות, במאפיינים סגנוניים בולטים, במבנים רוחיים, או בתופעות שעל אף היותן בלתי שכיחות בשירים – אפשר לראותן כמיוחדות למשורר זה בהשוואה למשוררים אחרים בני-דורו, או בהשוואה לאלה שקדמו לו.

התיאוריה שמאמר זה מבקש להתוות רואה בסוג מסויים של "חזרה-עצמית" אצל משורר תופעה בעלת השלכות רחבות בהרבה ממה שמקובל לחשוב בדרך כלל.

מרכיבי-התוכן – מרכיביהם של סיטואציות, תיאורים, תימות, עמדות וכו' – וכן גם היחסים הספציפיים שבין אלמנטים תמאטיים – עשויים להיות מגוונים מאוד בשיריו של משורר.² אבל מל מה שספציפי לשיר האחד ("מבנה-השטח" שלו) אני מבקש להצביע על קיומה של רשת יחסים "עמוקה", בסיסית, שהמשורר חזר עליה שוב ושוב – מציינת לה בשיר אחר שיר בקביעות

¹ את העקרונות של מבנה-העומק של שירת פרייל הצגתי לראשונה בקיץ 1973 בהרצאה בקונגרס העולמי למדעי-היהדות בירושלים. שחתי ופיתחתי את רעיונותי בהרצאה בכנס השני לזכרו של יוסף האפרתי באוניברסיטת תל-אביב (מאי 1976), בהרצאה בנוכחותו של גבריאל פרייל באוניברסיטת תל-אביב (דצמבר 1977), וכן בשיעורי על "המבנה התמאטי של השיר" שניתנו בשלוש השנים האחרונות בחוגים לתורת הספרות ולספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב. תפיסתי מסתעפת מן היסודות של שירת פרייל שעליהם הצבעתי במאמרי "עיניה, ממול: על שירו של פרייל 'פרידה' ועל אספקט אחד של שירתו" (סימן קריאה¹ | 1 [ספטמבר 1972], 255–262). אולם היום אינני יכול לראות בסעיפיו המכלילים של מאמר זה – שבמרכזו אינטרפרטציה של שיר, שעדיין נראית לי – יותר מאשר גישושים ראשוניים, שעברו פיתוח ותיקונים בשנים שלאחר-מכן.

² במאמר זה "אלמנטים (או מרכיבים) תמאטיים", "אלמנטים סמאנטיים", ו"מרכיבי-התוכן" הם ניסוחים שניתנו להמירם זה בזה.

מעוררת השתאות. הקבוע בשירתו של משורר הוא, קודם כל, מערכת חזרת-בשירים של יחסים בין המרכיבים הסמאנטיים המרכזיים של השיר. "שירו האחד" של משורר, כתב-ידו האישי, הוא, יותר מכל, מערכת יחסי-גומלין קבועים בין יחידות-התוכן הבסיסיות. חזרתם העקבית של יחסי-גומלין אלה בשירים השונים אינה מאפיינת – כך אני מבקש לטעון – משוררים מסויימים בלבד, אלא היא תופעה כללית. לכל משורר יש "מבנה-עומק" סמאנטי משלו (ועל התיאוריה של מבנה-העומק להצביע על מאפיינים כלליים של מבנה כזה).³

תופעה מרתקת זו ושאלות הנובעות ממנה אשתדל להבהיר עוד מעט בעזרת התבוננות בשירתו של גבריאל פרייל. אבל לפני זה אבקש מן הקורא – שדברי נראים לו, אולי, לפי שעה כלליים

³ הקורא המעוניין, בשלב זה של הקריאה במאמר, בהדגמה קצרה של "מערכת יחסים קבועה" מן הסוג שאליו אני מתכוון, מחמן להעיף מבט בנספח א', בסוף המאמר, בו ימצא תקציר של מערכת היחסים הקבועה בשירי ביאליק.

אני משתמש כאן במטאפורה "מבנה-עומק", המקובלת בפרואולוגיה הבלשנית, לצורך ארגון של אלמנטים אחרים מאלה שמתכוונים אליהם הבלשנים. המשך מאמרי ידגים, כך אני מקווה, מדוע מטאפורה זו עדיפה בעיני על מונחים אלטרנאטיביים כמו "סכימה מבנית", "יחסים חוזרים", "גרעין מבני" וכיו"ב; כל המונחים האחרונים יכולים להתייחס גם ל"מבנה-השטח".

הכללותי על מבנה-העומק נשענות על עבודתי בשנים האחרונות כחקר הפואטיקה של המשוררים: אבידן, ביאליק, בריצחק, ברני שטיין, גלבע, הורביץ, יונה וולך, ויזלטר, ישורון, פוגל, פרייל, זליה רביקוביץ ושטיינברג. רק מעט מעבודה זו התפרסם לפי שעה. מראי-מקום לעבודתי על מבנה-העומק של ביאליק ראה בנספח א'. על מבנה-העומק של שירת הורביץ ראה במאמרי: "גורל הגן: על המהלך התמאטי החדש בשירת יאיר הורביץ ועל קודמיו", סימן קריאה⁷, 7 (מאי 1977), 367 ואילך.

מדי - להרשות לי להקדים ולנסח במופשט כמה ממאפייניה של התופעה שאני קורא לה "מבנה-עומק סמאנטי של משורר".

מן הניסוח "מערכת יחסים" חוזרת, או "רשת יחסים" חוזרת, אפשר להבין שכל חומר תימאטי יכול למצוא את דרכו אל מרכז השיר, ובלבד שיקיים בתוכו את רשת היחסים הנדרשת, האופיינית למשורר, או שיותאם אליה. אבל מסתבר, שאין זה כך. רשת היחסים החוזרת בשירים אינה רשת ריקה לחלוטין. "זכות הכניסה" לשיר אינה פתוחה לכל, בלא הגבלה. אפשר להתוות בקווים ברורים למדי את רפרטואר המשמעויות של המשורר - את התנאים ההכרחיים בהם על אלמנטים סמאנטיים לעמוד כדי שימצאו ראויים להיכנס למבנה התמאטי היסודי של שירו. **קביעת מבנה-העומק הסמאנטי של משורר נעשית איפוא בשני צירים משלימים: (א) קביעת רשת היחסים הקבועה בין המרכיבים התמאטיים בשירו; (ב) תיחום המרכיבים התמאטיים העשויים להיות מועמדים להיכנס לרשת זו (הגדרת הרפרטואר או "הפאראדיגמה" של שירתו).**

מה שמכונה כפי מבנה-העומק של משורר איננו רק איזה "מינימום" קבוע, חוזר, המשותף לשירים השונים. עצם החזרה הקבועה של אלמנט תמאטי או של תבנית כלשהי אינה מספיקה כדי לעשותם לחלק ממבנה-העומק. מבנה-העומק ענייני במרכיבים הסמאנטיים הבסיסיים של השיר, שאף כי אינם ממצים אותו - הם עומדים במוקד התיאוד התמאטי שלו. מרכזיותם של מרכיבים אלה אינה נובעת מהיותם חוזרים בכללות שירתו של המשורר. על מרכזיות זו להיקבע מחדש בכל שיר ושיר מתוכו, משיקולים הנובעים מאופן אירגונו של השיר הבודד. הטענה שמבנה-העומק מארגן אלמנטים סמאנטיים מרכזיים אינה חוטאת איפוא במעגליות, משום שמרכזיותם אינה נקבעת על-פי היותם חלק ממבנה-העומק.

אנו עומדים כאן מול מה שעשוי להיראות כפאראדוקס של הסלקציה השירית. על המשורר להפתיע, למנוע אוטומאטיות של שירתו. אם לא יחדש - ישפט כמאניריסט. אבל בסופו של דבר "הרשות נתונה" להפתיע רק במסגרת הצפוי מראש. המשורר אינו מוגבל בוואריאנטים, ועליו לשאוף לכך שהם לא יהיו מובנים מאליהם. עליו להיראות כמי שפנה לשטח-התעניינות חדש, ועליו לגרום קשיים למי שבא עם הרגלים שפוחחו מתוך היכרות עם שירתו הקודמת. הבעייה שעליו להתמודד עמה היא כיצד להשיג את הצפוי בדרך חדשה. כשרון המצאתו מתגלה במידת יכולתו לתת תשובות חדשות לבעיית מילוי תנאיו של מבנה-העומק. מבנה-העומק אינו ממצה את חומרי השיר. הוא מתיר מקום ל"מילויים" ולקישורים ספציפיים, האופייניים לשיר המסויים או לקבוצת

שירים. עצם המימוש הספציפי של מבנה-העומק גורר עמו, בהכרח, הופעה של מרכיבים ויחסיים נוספים הנובעים ממימוש זה ולא ממבנה-העומק; והתשובה לתביעותיו של מבנה-העומק היא, ברומנית, גם תשובה ל"תביעות" אחרות. מה שמתגלה בשיר האחד הוא פרי הצטלכות האילוצים של מבנה-העומק עם מגמות מגוונות אחרות. הפועלות במידות שונות של תוקף - החל במגמות הנובעות מן הפואטיקה של הדור או הזרם שאליהם משתייך המשורר, דרך מגמות הפואטיקה שלו עצמו, ועד להחלטות מיוחדות לשיר האחד, או לקבוצת שירים או לתקופה כלשהי בהשתנותו של המשורר. מנקודת הראות של מבנה-העומק הסמאנטי יהיו המימושים הספציפיים בשירים הבודדים הנמקות של מבנה העומק ב"מונחי" מסגרות אחרות. ומאותה נקודת ראות - כל מה שאינו מסקנה הכרחית ממבנה-העומק יהיה שיד לתחום מבנה-השטח של השיר.⁴

על הגורמים השונים הקובעים את הסלקציה השירית של המשורר - מבנה-העומק שלו, מגמות הפואטיקה שלו וכך - אפשר לומר כי הם גורמים שהמשורר צריך ל"תמרן" ביניהם, אך דומני שמטאפורה טובה יותר תהיה לראות בהם שורה של פילטרים. "חומר" שהמשורר מטפל בו צריך לעבור את כולם, פילטר אחר פילטר; דרק מה שהצליח לעבור את כולם יורגש, אינטואיטיבית, על-ידי המשורר כשיר שלו, הנושא את חותמו, וכשיר מוגמר, שאינו זקוק לליטוש נוסף.

מבנה-העומק הוא בסיס לתיאוד שיטתי של פעילותו של המשורר. אך אין כוונתי לומר כי הוא בהכרח כעל קדימה פסיכולוגית - אין הוא בהכרח נקודת המוצא כתהליך היצירה של שיר. אם עשוי היה המשורר להצטייר מן הדברים שלעיל כמי שמהלך והרשת של מבנה-העומק בידו, והוא תר אחר חומר שיוכל לצוד אותו בה - הרי שיש לתקן תמונה זו. האם "מיכאניזם התבנות" הקבע של המשורר מגלה חומר המתאים לו, כלומר מבנה-העומק הוא המוליד אל חומר מסויים; או שמא כוחר המשורר בחומר כלשהו מסיבות אחרות, ואחר-כך נאבק עמו, "מתאים" אותו לאופן התבנות שלו ובכך הופך אותו ל"חומר שלו"; או ששני התהליכים הם סימולטאניים, קובעים זה את זה הדדית, ומה שנבחר מסיבות אחרות נבחר גם ברומנית, משום שהוא הולם את מבנה-העומק? דומה שאין לשאלה זו תשובה כללית, התופסת תמיד.

אפשר לראות במבנה-העומק בסיס ממנו אפשר

⁴ רק מנקודת ראות זו. שכן, מה שהוא מבנה-שטח בהשוואה למבנה-העומק הסמאנטי של המשורר יכול לנבוע בעצמו ממבנה-עומק אחרים (במידה שהם קיימים) - של דורספרותי כלשהו, או זרם וכיר'ב.

"לייצר" שירים שייראו אינטואיטיבית כשירי המשורר שבו מדובר. אולם "ייצור" זה יצטרך להשתמש בשורה ארוכה של "עקרונות ייצור מבני השטח" של שיריו. עקרונות אלה מגשרים בין מבנה העומק למבנה השטח. מצד אחד הם יוצאים מתוך שורת אופציות הנובעות ממבנה העומק, ובכך הם פירוט של מבנה העומק. מצד שני הם לוקחים בחשבון את נטייתו של המשורר להעדיף אופציות מסוימות על פני אחרות, ונכך הם מצביעים על נמנות במבנה השטח המהוות מימושים ספציפיים של מבנה העומק.⁵

המשורר מתואר כאן כמי שפועל במסגרת סגורה ופתוחה כאחד. איתור עקרונות מבנה העומק של משורר אינו רק הכללה על שירתו שכבר נכתבה. אם הוא משורר פעיל – יש לראות בעקרונות אלה גם הכללה על שירתו שתיכתב בעתיד. ושירים שיקתבו לאחר שינוסחו עקרונות מבנה העומק של שירתו של משורר יהיו מן האתגרים המרתקים שיצבו בפני המחקר הספרותי.

2

גוני חום

הַמֶּנֶף הַחֲשֵׁמְלִי הַמּוֹאֵר
שׁוֹב אֵינִי מִצְהִיר דְּבָר.
בְּרַחוּב עֹבֶרֶת כְּמִיָּהָה חוֹמָה
שֶׁל לַחֵם אִסְרִי וְעֵרְמוֹנִים.

אוֹטוֹבוּס רֶץ מְנַצֵּן, כְּחִיָּה
הַשְׁלוּחָה מִעֵרֹת חוֹמִים.
וּסְעָמוֹנֵי כְּבָאִים מְרִטִיטִים
אֶת הָאֵרֶר הַחוּם, מִתְאַבֵּן
בֵּין כְּתֵלֵי הַדְּמָמָה.

⁵ עקרונות אלה חשובים לאיפיון כתיבתו של משורר לא פחות מעקרונות מבנה העומק עצמו. במאמר זה יוצגו כמה מהם רק כבדרך אגב. יש לראות בהם את השלב השני, הבא, של הדיון. בכמה ממאפייני מבנה השטח של פרייל עסקתי במאמרי הנזכר בהערה 1.

השיר "גוני חום" (37)⁶ נמנה על קבוצה (נרחבת למדי) של שירי פרייל בהם נמסרת לקורא שורה של ציורים, מבלי שכשיר עצמו ינוסח הקשר ביניהם או תוגדר הרלבאנטיות ההדדית שלהם. בתהליך הקריאה על הקורא לבנות היפותזות בקרב המסגרות המנקות באופן "הטוב" ביותר את הופעתם יחד של הפרטים.⁷

בשיר זה מוצבת סידרה של אובייקטים שאפשר למקמם במסגרת מרחבית אחת: רחוב עירוני. אבל אין צורך להסתפק בקשר רופף זה בין המרכיבים, משום שאפשר להתוות ביניהם קשרים ספציפיים יותר. שם השיר מכוון אל אספקט חוזר בשורת האובייקטים: צבעם החום, או הקשר שלהם לצבע זה. השיר עצמו מייחס במפורש את התכונה 'חום' רק לשמות שתכונה זו אינה מובנת מאליה לגביהם: היערות "חומים" (ולאו דווקא ירוקים), וכן גם האוויר המתאבן הכמיהה "העוברת ברחוב". במקרה האחרון הכרח להבין את הצירוף ('כמיהה חומה') כצירוף פיגוראטיבי. גם לאוויר קשה ליחס את האפיון 'חום' כפשוטו. ואילו היערות החומים אינם שייכים ל"מציאות" הבסיסית של השיר – הם מופיעים במסגרת דימוי. החומים המפורשים בשיר מופיעים איפוא כולם במסגרות פיגוראטיות ביות, בעוד שלגבי העצמים שצבעם האופייני חום, או שאין כל בעיה לייחס להם צבע זה, אין השיר מציין במפורש את צבעם החום. אבל צבעים עשויים להתקיים בשיר גם במקומות שאינם מוזכרים במפורש. כותרת השיר די בה כדי שנפעיל את הפוטנציאל החום בכל מקום אפשרי, וכך מופעל פוטנציאל זה במגף, בלחם האפוי, כערמונים וכחיה. התמונה נמתחת אל קצה גבול יכולתה ואנו מקשרים אל חום זה גם את האדום, הקרוב אליו, הנקשר בכבאים, את צבע אורות האוטובוס "המנצנץ" ואולי גם את האדום-חום של הכתלים (הלכנים).

שם השיר, "גוני חום", מרמז על חומים שונים, ובשיר זה, כמקובל בדרך-כלל אצל פרייל, הגוונים הם בראש ובראשונה "גוני" משמעות – קונוטאציות שונות של 'חום', או אף של האובייקטים החומים, ולא דווקא של הצבע עצמו. ה'חום', החוזר בתופעות השונות, איננו

⁶ כל מראי-המקום לשירת פרייל – אם לא צויין אחרת – הם לפי הספר 'מתוך זמן ונוף' (מוסד ביאליק, 1972).

השיר "גוני חום" נותח בהרחבה על-ידי יעל שורץ, בעמ' 80–81 של מאמרה "כל ברקי צבעונים", 'סימן קריאה' 1 (ספטמבר 1972). כאן אינני מתכוון להציע תיאור אלטרנאטיבי של השיר, אלא אעסוק רק באספקטים הנוגעים לנושא מאמרי.

⁷ ראה מאמרי "עיניה, ממול" (נזכר בהערה 1), עמ' 256.

בעיקר בסיס לאיתור הדמיון ביניהן: הוא, מעל-לכל, בסיס משותף לצורך השוואה הבאה להגדיר דווקא את השונה. לצורך הגדרתו של שוני על הדומה לוח לעבר המנוגד: הדמיון הופך לנקודת מוצא לשם איתור אספקטים של ניגוד.

ארגון המשמעויות ה"טוב" ביותר שאפשר להציע כבית הראשון של השיר הוא הנגדה של שתי שורותיו הראשונות עם שתי האחרונות (אף כי להנגדה זו אין ביטוי לשוני בסקסט בצורת מלת חיבור כמו "אבל" או "אולם"). הצירוף "אינו מזהיר דבר" קורא להעלות ניגוד באותו ציר של משמעות – להעמיד מולו משהו ש"מזהיר הרבה", שמצטיין באינטנסיביות (מול "שתיקתה" של המגף החשמלי). ותפקיד זה יכולים הלחם האפוי הערמונים – הקשורים ב"כמיהה" – לקבל על עצמם כהצלחה רבה.

ה'אני' הקולט, החווה, אינו קיים כלשונו של הסקסט: אין מדובר עליו. אולם בתהליך קישורם והתאמתם ההדדית של פרטי השיר הכרח לשחזור. משפט כמו "ברחוב עוברת כמיהה חומה של לחם אפוי וערמונים" – מאחר שכמיהה אינה אובייקט העשוי להיות בעל צבע או להימצא בחנוכה – נתפס כתוצר של כמה צעדים מטונימיים. המלים 'עוברת', 'כמיהה', 'רחומה', נתפסות "כאפיתטים מוסטים היסט מטונימי (transferred epithet) – אפיתט שהוסט ממלה שאליה הוא מתקשר באופן טבעי למלה שכנה). 'עוברת' 'רחומה' הוסטו מן הלחם הערמונים אל הכמיהה שהלחם הערמונים מעוררים, ה'כמיהה' אל הלחם הפכה לכמיהה של הלחם. לחם חום וערמונים חומים שמישהו עובר איתם או לידם ברחוב, הם מעוררים כמיהה, הפכו להיות 'ברחוב עוברת כמיהה חומה של לחם אפוי וערמונים' (יעל שורץ, המאמר הנזכר בהערה 6, עמ' 80). ההסטה המטונימית של ה'כמיהה' מן ה'אני' הקולט והמגיב אל מחוזה לו ואל הסיבות לאותה כמיהה הביאה ל'אובייקטי-פיקציה' מדומה של תגובות ה'אני'. באופן אופייני למדי לשירתו מייחס פרייל לאובייקטים את תגובותיו של ה'אני' הקולט. גם המגף החשמלי המואר (שלט חנותו של סנדלר, עליו מצוייר מגף חום, מואר בנורות? מגף פרסומת עשוי שפופרת ניאון?), שנאמר עליו כי "שוב אינו מזהיר דבר", אינו יכול, כשלעצמו, להזהיר עתה בחות ממה שהזהיר קודם. אם הוא שלט או אובייקט-פרסומת הרי שהוא עצמו "משדר" בדיוק מה ש"שידר" בעבר. בין אם נבין את ההקשר של "שוב" כ"השלט שפעם הזהיר, אינו מזהיר עוד דבר לגבי מישהו שהורגל בו, ובין אם נבין זאת כ"המגף החשמלי אינו אומר דבר בהשוואה למגף עור אמיתי" – יהיה צורך לתרגם את המשפט ה'אובייקטיבי' למשפט המבטא עמדות של 'אני' חווה, שתגובותיו על המגף החשמלי הוסטו כלשון השיר אל המגף עצמו.

הבית הראשון מתארגן איפוא במסגרת של עימות בין 'אינו אומר לי דבר' לבין 'מעורר את כמיהתי'. לעומת המגף, המותיר את קולו אדיש – הלחם האפוי הערמונים מעוררים כמיהה כה חריפה, עד שיש לה, כביכול, קיום פיזי, מחש, "באוויר": ניתן לתפוס אותה בחושים (כמיהה חומה עוברת ברחוב), ממש כמו את ריח הלחם האת חום הערמונים (זאת ההנמקה "הפסיכולוגית" למטונימיה "כמיהה חומה" והו האפקט שלה⁵). לפי זה, הקשר בין המגף החשמלי לבין הלחם האפוי הערמונים אינו רק קשר של שכנות (בחלל מסויים או אף בחווייתו של ה'אני': אלה אובייקטים הנקלטים בקטע של זמן), ואף אינו רק קשר של דמיון (וריאנטים של חום), אלא הוא, כאמור, קודם כל קשר של ניגוד. העדפת דרך זו של ארגון הבית הראשון (והו הארגון הפשוט ביותר שניתן להציע, המארגן את מירב הפרטים באופן ההדוק ביותר) מביאה להפעלת שורה ארוכה של אופוזיציות בין שתי שורותיו הראשונות של הבית לבין שתי שורותיו האחרונות. אופוזיציות אלה אינן מתמצות בתגובותיו המנוגדות של ה'אני' על המגף ועל הלחם הערמונים. אובייקטים אלה, המעוררים תגובות מנוגדות, נתפסים גם כבעלי מאפיינים מנוגדים – מאפיינים שאפשר להשתמש בהם כדי לנמק את תגובותיו המנוגדות של ה'אני'. שורת תכונות של האובייקטים עצמם מתארגנת עתה איפוא כסידרה של אופוזיציות בינאריות.

אכן, לא נמצא בבית הראשון אנטונימים מפורשים. מרבית התכונות המשתתפות בסידרת הניגודים, שאותה אפרט מיד, משחורות על-ידי הקורא. מתחום הקונוטאציות של 'מגף חשמלי מואר' ומתחום הקונוטאציות של 'לחם אפוי וערמונים' "העוברים" ברחוב נבחרות אותן משמעויות שאפשר להציבו כשני איזורים מנוגדים או כשני קטבים מנוגדים של אותם צירי-משמעות. שני חלקי הבית נדחקים אל הניגודיות המאקסימאלית. התזוזה הסמאנטית, אותה מחוללת הבחירה במסגרת-ההנגדה כמסגרת המארגנת הראשית של פרטי הבית, מזיזה אל המרכז אותן משמעויות של 'לחם וערמונים' שתוכלנה לשמש ניגוד למשמעויות שתופעלנה ב'מגף החשמלי'. משמעויות פוטנציאליות אחרות, הסותרות משמעויות אלה, נדחקות החוצה כבלתי רלבנטיות. כמה מן האופוזיציות, הנבנות בדרך זו, תזקות וברורות. אחרות – אפשריות בלבד, ונבנות בהיסוס: כמה מהן תזכונה לאישוש בהמשך השיר. אביא כאן את האופוזיציות העיקריות: הערמונים והלחם טבעיים (או אורגאניים) ר'ראשוניים" – הם

⁵ ההיסט המטונימי אינו סתם אמירה "מסוככת" של מה שאפשר היה לומר פשוט יותר, בלשון לא פיגוראטיבית. עליו להיבחן לאור מה שהוא מוסיף בהשוואה לניסוח הלא-פיגוראטיבי.

קשורים באופן קונבנציונאלי במהויות אלמנטריות, קרובות 'לאדמה', פשוטות (פשוט כמו לחם) וחיוניות. לעומת זאת, שלט הפרסומת החשמלי הוא מלאכותי ואורבאני. הערמונים והלחם חמים, ובהשוואה אליהם מופעל פוטנציאל "קר" במגף החשמלי: יש לו אפקט "קר" מבחינת מראהו (מסגרת ההנגדה הופכת את פוטנציאל החום הפיזי של מגע הנורה לבלתי רלבאנטי ודוחקת אותו החוצה. היא גם קובעת שעל החשמל להיות בלתי-אינטנסיבי, דהיינו עליו להיות חשמל של ניאון, שיש לו אפקט קר). הלחם והערמונים פונים גם אל חושים נוספים: הם מדיפי ריח ובעלי טעם. המגף המלאכותי חסר תכונות אלה. בעוד שהלחם והערמונים הם "הדבר עצמו" – המגף החשמלי הוא רק סימן (איקוני) שרוב המאפיינים של מגף אמיתי חסרים בו (מגף אמיתי לא היה אופוזיציה כה חריפה ללחם ולערמונים: מקורו טבעי, הוא מדיף ריח וכו'). הלחם טרי, חדש, ואילו שלט הפרסומת אולי ידוע משכבר ואין בו חידוש ("שוב אינו מזהיר דבר"). המגף סטאטי, קבוע, ואיש אינו צועד בו, ואילו הלחם והערמונים נמצאים בתנועה, "עוברים" ברחוב.

נפיק תועלת מן הסיכום החלקי הבא:

מסגרת ב'	מסגרת א'
'מעורר',	'לא-מעורר',
'אפקטיבי':	'מותיר אדיש'
'טבעי',	'מלאכותי':
'אורגאני':	
'מקורו בטבע':	'אורבאני':
'טרי', 'חדש':	'חסר-חידוש':
'הדבר עצמו':	'הדבר עצמו' נעדר':
'חם':	'קר':
'בתנועה':	'סטאטי':
'מדיף-ריח', 'בעל':	'חסר-ריח',
'טעם':	'חסר-טעם':

כבר אמרתי לעיל, ששורת האופוזיציות הזו אינה מופיעה במפורש בטקסט, אלא מושלמת על-ידי הקורא המארגן את הטקסט. גם בשירים אחרים שלו אין פרייל מרבה בניסוח ישיר של ניגודים. מצד שני, לפנינו לא רק שורת אופוזיציות הנוכחת בתודעתו של קולט אשר מבקש לדייק בהגדרת משמעותו של צירוף לשוני כלשהו (הסמנטיקון הגרמני י. סריר כתב כבר ב-1931 כי כל מלה המבוססת מעלה את ניגודה בתודעת הדובר והשומע). יש להבחין בין מקרים בהם אופוזיציה רלבאנטית לצורך קביעת מימדי המשמעות של צירוף לשוני כלשהו, לבין אופוזיציה העולה מתוך העימות בין שני צירופים או בין שני אוכייקטים ששניהם מיוצגים ברצף הטקסט. ההבדל הוא בין שימוש באופוזיציה לצורך הבנה או פיענוח לבין שימוש באופוזיציה גם לצורך ארגונו של טקסט, לצורך קישור בין פרטיו. ההנגדה שהצבעתי

עליה בשיר זה נערכת בין שני ציורים המופיעים במפורש בטקסט ובין שני איזורים מוגדרים של הטקסט (חומר המופיע בשתי השורות הראשונות של הבית מול זה המופיע בשתי האחרונות); לכל צד משני צידי המיתרס של סידרת הניגודים בסיסים טקסטואליים משלו.

החומר הסמנטי המשתתף בהנגדה שבשיר הוא בעל שתי פנים: יש בו מימד של מצב נפשי-חוויתי פנימי (אינטנסיביות של תגובה נפשית) ויש בו שורת מימדים שהם תכונות "אוכייקטיביות" של אוכייקטים. בין אלה בולטת קבוצה של מימדים חושיים (חום, ריח, תנועה).

בעוד שהיחסים בין מסגרת א' למסגרת ב' שואפים אל הניגודיות המאקסימאלית, נוצרים בתוך כל מסגרת עצמה, ככל שרק אפשר, קשרי חקבלת בין המרכיבים השונים ופעילות של "השראה" ותגבור הדדיים. לא רק האוכייקטים השונים (הלחם והערמונים) נתפסים כאקוויוור-לנטיים, גם תכונותיהם השונות נתפסות כמקבילות. וכך קורה גם לתכונות של המגף המואר. "גורלן" המשותף של התכונות שבכל מסגרת – היוון ניגודים לתכונות מן המסגרת האחרת – הופך אותו לאקוויוולנטיות ומחדד אספקטים משותפים להן.

את הניגוד בין שתי המסגרות השונות המעומתות אפשר לתפוס ככנוי, בחלקו הניכר, על שורה של ניגודים פרייוואסיביים:⁹ במסגרת א' נמצא נריאנטים שונים של "היעדר" או של "אפקט": אינו מזהיר, "סטאטי" (היעדר תנועה), "קר" (חסר-חום), "חסר-חידוש", "חסר-ריח", "חסר טעם", "הדבר עצמו" נעדר וכו'. לפנינו שורת תכונות נפרדות שיש ביניהן קורלאציה מיקומית: כל אחת מהן מצוייה באיזור הנגאטיבי, בנקודת ה"אפס" של מימד המשמעות שלה. לעומת זאת, במסגרת ב' נמצא נריאנטים שונים של "קיים" ו"קיים" – אינטנסיבי.

התכונות הברורות יותר, הוודאיות, נותנות את הטון ומשכות בכיוון את המסגרת כולה. הן אשר קובעות שכל האופוזיציות תיתפסנה כאן כפרייוואסיביות. השאיפה לאקוויוולנטיות בתוך המסגרת מביאה, למשל, לכך שבסימן יופעל דווקא אספקט של "היעדר" (היעדר 'הדבר עצמו', חוסר

⁹ הבחנה זו היא בעקבות טרובצקוי ואוגדן. תפיסת אופוזיציה כפרייוואסיבית אומרת שאיבר אחד של האופוזיציה אומר קיומה של תכונה כלשהי, ואילו ניגודו הוא, פשוט, היעדרה ('חי' ↔ 'חסר-חיים, מת': 'נמצא-בתנועה' ↔ 'חסר-תנועה'): בעוד שניגוד אקוויוולנטי הוא ניגוד ששני אבריו הם תכונות פוזיטיביות ('זכר' ↔ 'נקבה'). מראי-המקום לעבודותיהם של טרובצקוי ואוגדן – ראה להלן. ההבחנה מסוכמת בספרו של ליונס (עמ' 279), הנזכר אף הוא להלן.

האקוויוואלנטיות על ציר הציון - הפיכת התקבלות לתחבולה הבונה את הרגיש - מתגלה כאן בעושר של תופעות ובסוגי תופעות שלא שיערם יאקובסון, אשר ניסח עיקרון זה כעיקרון מרכזי של השירה.¹¹ השיר בונה - אם להשתמש בניסוחו של לוטמן - "מערכת משלו של סינונימים ואנסונימים",¹² - מערכת שחלה בה תזוזה ביחס למערכת הערכים הסמנטיים של המילון.

השיר אינו שופט במפורש (במונחים של טובה או חיוביות) או רצוי-לא-רצוי את תופעות השונות. אבל קונבנציות של שיפוט ערכי מובלעות בו.¹³ אין ספק שהתופעות הזוכות להדגשה אינטנסיבי נחשבות בו לחיוביות, המצב הנפשי אליו הן מביאות - רצוי; ואילו המגף שאינו מצהיר דבר - שלילי.

עד כה עסקנו, ולא במקרה, רק בבית הראשון של השיר. מבנה האופוזיציות בשיר זה הוא מבנה דינאמי, והבית השני מביא לתזוזה ביחסי התקבלות והניגוד שהותוו בין המשמעויות השונות.

לא יכול להיות מקום לספק בכך שהאטובוס ה"רץ מנצנץ" יש לו אפקט אינטנסיבי מבחינתו של

¹¹ רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", 'הספרות', ב' מס' 2 (ינואר, 1970), 274-285 (תרגום של מאמרו משנת 1960).

עקרונות התקבלות בין תכונות חושיות ממימדי חשה שונים, ועצם הטענה שבסקסט ספרותי יש נטיה לאקוויוואלנטיות בין תכונות חושיות סמוכות (בחלל, ברצף הטקסט או באותו אובייקט) פותחו בדיסרטאציה של יעל שורץ, 'יחסים חזותיים בעולם הניתן למימוש חושי של יצירת הספרות, ומקומם בין תכונות אחרות ביצירה' (אוניברסיטת תל-אביב, 1978).

¹² השווה: Yury Lotman, *Analysis of the Poetic Text* [=Analiz poeticheskogo teksta] (Ann Arbor, 1976), pp. 84-87; Y. Lotman, *The Structure of the Artistic Text* [=Struktura Khudozhestvennogo teksta] (Ann Arbor, 1977), pp. 165-178.

¹³ הדימנסיות של שיפוט ערכי ב"עולמך" של סקסט ספרותי הן תמיד קונבנציונאליות. סקסט עשוי לבחור בקריטריונים מסויימים של שיפוט-ערך ואילו אחרים לא להפעיל, או ליצור התנגשות בין קריטריונים שונים, או ליצור הירארכיה של קריטריונים; אבל בכל סקסט ספרותי חייב להיות מופעל לפחות קריטריון קונבנציונאלי אחד של שיפוט-ערך: ואם "פועל" סקסט כנגד קריטריון שיפוט קונבנציונאלי כלשהו - הדבר יכול להיעשות רק בדרך של מתן עדיפות עליו לקריטריון שיפוט קונבנציונאלי אחר.

"ראשוניות"), ושמראה "קר" יתפס כהיעדר חום.¹⁰ דוגמא אחרת: תחושת ה"כמיהה" אל הלחם מקבילה לתכונת התנועה של הלחם ("עוברת") ולפיכך מופעל גם בתחושת הכמיהה עצמה פוטנציאל התנועה שיש בה (נהייה אל...). ה"כמיהה" לא רק "עוברת", אלא עצם טיבה מקביל למה ש"קורה" לה.

מאחר שבמערכת היחסים הסמנטיים הזו כל תכונה במסגרת א' הופכת להיות מקבילה במובנים מסויימים לכל תכונה אחרת במסגרת זו, ואף כל תכונה במסגרת ב' מקבילה לכל תכונה אחרת במסגרת זו - נתפסת גם כל תכונה שבמסגרת א' כמנוגדת לא רק לבת-זוגה באופוזיציה, אלא גם לכל תכונה אחרת שבמסגרת ב'. במערכת זו 'חם' הוא גם ניגודו של 'חסר תנועה' ('סטאטי') או של 'סימן' או של 'אינו מצהיר', ואילו 'עוברת' ('תנועה') ה'כמיהה' הם ניגודים של 'קר'. תנועתם של הלחם והערמונים אולי אינה תנועה אינטנסיבית כשלעצמה, אבל במערכת זו, כשהיא מקבילה ל'כמיהה' ול'חום' ומנוגדת ל'אינו מצהיר דבר' - אף היא הופכת גילוי של 'ש' אינטנסיבי. וכאופן דומה - 'אורבאני' רמלאכותי נתפסים כניגודים של 'חם' או של 'מצוי בתנועה' וכמקבילים לשורה של נקודות "אפס", ולפיכך נחשף גם בהם מרכיב של "היעדר" - משהו מעין היעדר אינטנסיביות או חיוניות. המגף החשמלי "אינו מצהיר", כאמור, משום שהוא מגף חשמלי ולא מגף אמיתי. אבל בין היותו 'חשמלי' לבין היותו 'לא-מצהיר' עיים לא רק קשר סיבתי אלא גם קשר של תקבלות: כל אחת מן התכונות, כשלעצמה, הופכת להיות בעלת אפקט של "אפס" במימד אחר (צבע "קר"; היעדר עניין או "שידור").

עיקרון של תקבלות טוטאלית מופעל כאן איפוא על מלים שכונות בטקסט, על אובייקטים שכנים בחלל המשחזר ואף על תכונות "שכנות", נפרדות, של אותו אובייקט (כגון היותו של הלחם 'חם' ונמצא בתנועה'). דומה שעיקרון השלכת

¹⁰ 'קור' - בין אם כמובן של טמפרטורה קרה ובין אם כמיבן של אפקט 'קר' של צבע - אינו חייב להיות פסיכולוגי או סמנטי, כ"היעדר" חום. "לאפיין קור כהיעדר חום עשוי להיות שימושי עבור הפיזיקאי, אבל אין זה פתרון מנקודת ראות לשונית ופסיכולוגית. ב'אני אוהב את כוס הבירה שלי קרה' - השימוש ב'קר' הוא ככתונה פוזיטיבית, קיימת, ולא רק כהיעדר חום" (Adrienne Lehrer, *Semantic Fields and Lexical Structure*, Amsterdam, 1974, p. 68). תופסת על אחת כמה וכמה לגבי אפקט "קר" של צבע. רק יחסי התקבלות עם תכונות אחרות מפעילות, כמכנה-משותף, את תכונת ה"היעדר" ב'קור' ובתכונות השכנות לו.



נכריאל שריאל

עקביות, מתנגשות. התקבולת בין 'אוטובוס' ל'חיה', בין 'מכאני' ל'קמאי' או 'טבעי', בין 'עירוני' ו'חשמלי' ל'חם' ו'דינאמי' – מפעילה כאלה מן התכונות, אשר בבית הראשון הופיעו במסגרת א' – מרכיבי משמעות אחרים, מחוללת בהן תזוזה סמאנטית חדשה. אף אחת מהן אינה קשורה עוד ב"היעדר", הן מחזות דווקא אל ה"קוטב" הפוזיטיבי.

האוטובוס האינטנסיבי מכניס לשיר לראשונה מרכיב אקוסטי (רעש), ובכך הוא מפעיל בדיעבד – פניגוד לו – את צד ה"שתיקה" (היעדר קול) במגף ש"לא הצהיר דבר" (אף כי "שתיקה" זו היא פיגוראטיביח-מטונימית).

פעמוני הכבאים, הבאים בהמשך, מחזקים את צרור תכונות האוטובוס. הם קשורים בצליל רם, במהירות תנועה (של מכונית הכבאים), בדינאמיות של צלצול ושל הבהוב אורות, בחום (של האש); מכונית הכבאים האינטנסיבית הופכת את הצבע החום לצבע חם חד-משמעי, משום שהיא מזוזה אותו לכיוון האדום: יחד עם זאת, היא אובייקט מיכאני ועירוני מובהק: הן צלצוליהם של פעמוני הכבאים והן הבהובי מכונית הכבאים הם 'סימן', אך לא עוד סימן "אנמי" כמגף החשמלי.¹⁴

האפקטיביות של אובייקט – התגובה הנפשית האינטנסיבית שהוא מחולל ב'אני' – אינה קשורה בהכרח בצלילים רמים או בתנועה מהירה – כלומר, בגלויים חיצוניים, פיזיים, של אינטנסיביות. עשויה להתקיים גם אינטנסיביות "פני-מית", שהיא "עצורה" או "שקטה" מבחינה "פיזית". שתי האפשרויות הללו נפגשות בשורותי האחרונות של השיר, כמו גם בשירים רבים אחרים של פרייל.

פעמוני הכבאים מרטיטים את האוויר החום המתאבך בין כותלי-הדממה: אוויר זה נע בתנועה איטית בלבד (ורטט, מתאבך) בניגוד למרוצתו של האוטובוס (אך בדומה לכמיהה החומה): והדממה מנוגדת, כביכול, לצליל הרם של הפעמונים ולרעש האוטובוס. עם זאת, קשה לראות בתמונה זו היעדר אינטנסיביות מבחינת האפקטיביות שלה לגבי ה'אני' הקולט וגם אין צורך למקמה בקוטב של "אינו מצהיר דבר". האוויר כאן אינו "בר-מה"

¹⁴ פעמוני הכבאים, שהם המוזכרים בטקסט, מושלמים כאן לתמונה שלמה או לקטע התרחשות, הכוללים גם מכונית כבאים, שריפה וכו'. רשת התכונות המנוגדות והמקבילות של השיר מנצלת את התמונה המלאה: עצם האפשרות לבנות רשת כזו מהווה עידוד ואישור להשלמה כזו של התמונה. שורת תכונות מובלעות, שאינן נזכרות במפורש בטקסט אלא נבנות על-ידי הקורא-המארגן, אינה פחות בולטת בטקסט מתכונות אחרות, שיש להן בטקסט בסיסים מילוליים ישירים יותר.

ה'אני' החווה, אבל האוטובוס הוא גם אובייקט אורבאני טיפוסי, מיכאני, מאיר ("מנצנץ"), מסמן (ובהבהובי האורות שלו). מצד אחר – הוא, כמוכו, מצוי בתנועה (וזה מהירה בהרבה מזו של "הכמיהה החומה העוברת") וגם אורותיו דינאמיים ("מנצנץ"). יתר על כן, הופעתו הדינאמית של האוטובוס העירוני אינה נתפסת כאן בניגוד למשהו טבעי וקמאי, אלא דווקא כתקבולת לו: האוטובוס רץ "כחיה השלוחה מיערות חומים". כמלים אחרות: שורת תכונות שנתפסו קודם כמנוגדות זו לזו, והופיעו בשתי מסגרות מנוגדות, באוח עתה יחד, במסגרת שלישית, שבה הן דווקא אקוויואלנטיות – בכלן יש צדדים של 'עוצמה', אפקטיביות, אינטנסיביות. 'חשמלי', 'מאיר', 'אורבאני', 'מכאני', 'מן הטבע', 'קמאי', 'צובר כרחוב', 'דינאמי', 'חם', 'מצהיר דבר' – אינם יותר פריטים של שני טורים מנוגדים. הם משנים את אופיים. שורה של אופוזיציות "נפתרה" בתמונת האוטובוס, או עברה בה תהליך של נייטרליזאציה: ולפיכך אפשר לראות את תמונת האוטובוס כמנוגדת וכמקבילה גם יחד לכל אחד משני אברי הניגוד של הבית הראשון: למשל – בהיותו אפקטיבי ודינאמי הוא מנוגד למגף החשמלי; ולעומת זאת בהיותו מיכאני ואורבאני הוא מנוגד לחם הערמוניים. מבחינת המימד הנפשי-חוויתי בררה לה תמונה זו את האפשרות האינטנסיבית, אבל תכונות אחרות של האובייקט נבחרו הן מרשימת תכונותיו של "המגף החשמלי" והן מאלה של "הכמיהה החומה".

ריכוזם של מאפיינים כאלה בתמונת האוטובוס אינה הופכת אותו לבעל תכונות סותרות, בלתי-

שקוף, לא-מוחש, כמעט "היעדר"; מרוב אוֹבֵיִקְטִים חוֹמִים הוא עצמו כמורחם, כמִרְסֵמִךְ, עד כי אפשר "לראותו". בהשוואה לאוויר סתם – נוסף לאוויר תואר מאיך – ואחיר חום מתאבך הוא דווקא דבר מוחש מאוד! הוא הדין בדממה, הנתפסת לא כהיעדר-קול, אלא כדבר-מה "מלא", טעון מתח חווייתי, מורגש מאוד, עד כי יש לו ממשות פיזית פוחיטיבית, וניתן לראות את המיתָאֵרִים שלו ("כותלי הדממה").¹⁵

הניגוד החושי האפשרי בין רעש לדממה, ובין תנועה מהירה מאוד לתנועה איטית מאוד, הופך למשני, בשורות המסיימות את השיר. ה"דממה" החותמת את השיר אינה אקוויוולנטית ל"שתיקה" המשתמעת מפתחתו, אלא בראש ובראשונה מנוגדת לה, שכן היא אקוויוולנטית דווקא לצליל פעמוני הכבאים ואינטנסיבית כמותו: – תכונה שהיא במערכת הסמאנטית החוֹזִי-שירית תכונת "אפס" מובהקת (דממה היא, פשוט, היעדר-קול), ותכונה השייכת לקוטב המתקרב לנקודת "אפס" באופוזיציה פולארית (תנועה איטית, בניגוד לתנועה מהירה) הופכות, בנקודה זו של המערכת הסמאנטית המיוחדת של השיר, להיות דווקא מקבילות לתכונות של "יש" אינטנסיבי. ההקשר המיוחד בשיר מחולל בהן מודיפיקאציה ומציב בראש ההירארכיה של מרכיבי המשמעות המשתמעם שלהן מרכיבים אחרים, ולא את האספקטים שבגינם הם נתפסים כ"אפס" או כקרובים אליו.

אם נבדוק את המלים הרלבאנטיות לניסוח משמעויותיו של השיר ניווכח שרבות מהן מוכנסות בשיר זה למערכת של יחסים-כפולים. זלה, שלגבי איזור מסויים של השיר עומדת ביחסי כולח עם מלה אחרת, עומדת איתה, לגבי איזור

אחר של השיר, דווקא ביחסי ניגוד. כל אחת ממלים אלה מוכנסת איפוא לשני יחסים מנוגדים. מבחינה סמאנטית התוצאה היא שמלה אינה סינוניים של עצמה. היא מפורקת למרכיבים, ובכל פעם מופעלים בה מרכיבים אחרים. דבר זה אין פירושו שימוש פרוע או שטחי במלה, אלא להיפך – התקרבות אל מימדי המשמעות השונים שלה, פיצולה ל"אטומים", דיוק בעושר אפשרויותיה. ההבחנה בין 'חשמלי' אחד ל'חשמלי' אחר, בין 'דממה' לדממה, בין 'חום' ל'חום' וכו', היא ניתוק הקשר האוטומאטי בין סימן לפרנט, חידוד תשומת הלב לתכונותיהם האפשריות של סימנים ושל רפרנטים גם יחד.

על רקע של צבע חור, משותף, בנה השיר סידרת ניגודים, שחלקם עבר הסבה בהמשך, הפך לתקבולת. את רשת הניגודים וההתאמות מימם פרייל ברציפות של מקום, זמן וחוויה של 'אני'. בסופו של דבר, במרכזו של השיר עומדת התבוננות בסידרת גירויים ברחובה של עיר. גוני החום הם "גוונים" או סוגים של אינטנסיביות – אינטנסיביות "פראית" יותר ועצורה יותר.¹⁶ הצד המוחשי של העולם אינו רק גורם לתגובה נפשית בשיר זה, אלא הוא גם מקביל לתגובה זו במאפייניו. הקשר הסיבתי בין "פנים" ל"חך" מתבסס על קשר אנאלוגי.

פתחתי בשיר זה, לאו דווקא בשל איכותו בהשוואה לשירים אחרים של פרייל, אלא משום שקל לצאת ממנו אל המעקב אחר אותן תופעות בשירת פרייל שבהן אני מעוניין כמאמר זה. עד כאן סקרתי במעורב מרכיבים של מבנה-העומק של פרייל יחד עם תופעות של מבנה-השטח של השיר הספציפי. כדי לחלץ את אלה מתוך אלה נפנה עתה לעיון בשירים נוספים.

3

הִבְהָרַת נוֹרָל

לְאַחַר יוֹם-גֶשֶׁם שֶׁשֶׁשׁ גְּבוּלוֹת הַר וְשָׁמַיִם,
צִחְצֻחָה פֶּתַע מִפֶּתֶם, נִזְלָה אוֹר לְסֻנֵּת עֲרָבִים, –
וְנִתְגַּלַּו בְּסֻגְל חֲמֻדוֹת חוּזָה וִירְכִיִם שֶׁל גְּבֻעוֹת,
בִּינֵיהֶן גּוֹלְשִׁים עִמְקִים בְּפִרְיָתוֹם רֶהָה וּמַעֲמִיק.

¹⁵ האפקט של שורות אלה אינו נגרע, גם אם ניתן לנמק באופן יותר "ריאליסטי" את "האוויר החום" ואת "כותלי הדממה" בעזרת היסטים מטונימיים – לראות את הצבע החום של האוויר כצבע הקירות של בתי הרחוב, ואת "כותלי הדממה" ככותלי הבתים של הרחוב שבו שורת דממה (מורגשת מאוד, בגלל צלצול הפעמונים).

¹⁶ "חקירת" סוגים שונים של מצב-נפשי מסורים או תכונה חושית מסויימת (סוגי עצב, סוגי שלוה, סוגי שכחון, סוגי חום, סוגי צימאון, סוגי סתיו, סוגי סופה, סוגי לָכוֹ) אהובה מאוד על שירת פרייל, כפי שביהר אפילו עיון חסוף בשמות שיריו.

אולם על אם-דרך נתגלגלה יתומה, צפור כתמת-אדם באפר,
 רטשתה מכונית בעוד זחל נד-אד;
 ותבהר מאד פרלה בשעה אחת מקצצת כנסים,
 ביזם חדלו בשבילה הנתיבות לשמים, ביזם בו שקעו ההרים.

כך ביזם לא יראו לי כל תחומים ותכרענה רמות,
 לא יעלו עוד ריחות-גשם ליסרני בזכרות,
 לספור על פן מסחרר, מלכלב מבעד לשער פלאי.
 כנרל הצפור הרטושה יתבהר גם פרלי אני.

הדיספרופורציה של יצוג הניגודים במלות הטקסט – העובדה שטור אחד של הסידרה מפורט יותר וטור אחר מובלע – יש לה אפקט משלה, שאנסה לנסח אותו בהמשך.

אסכם את סידרת האופוזיציות העיקריות בין שעת ההתבהרות ליום הגשם (הראשונה בכל זוג תאפיין את מסגרת ב' – שעת ההתבהרות):

'בהירות: נקיון [צוחצחה] ושקיפות: צבעים חדים, נקיים' [רחיים] ↔ 'ערפל: ראות מטושטשת, עכורה, עמומה'.

'צבעוניות' [שמיים כחולים, אור נחל, סגול, אדום של לפנות ערביים, עמקים פוריים ירוקים מאוד] ↔ 'אפור' [צבע השמיים והאוויר ביום הגשם].¹⁷

'ריכוז אור' ↔ 'מיעוט אור'.

'מיתארים ברורים, חדים; תיחום ברור בין גורמים בנוף' ↔ 'שטושטש גבולות ותחומים'.

'חלל גדול, עומק וגובה' ↔ 'חלל קטן, היעדר מרחק בין גבה לנמד'.

'מבריקות' ["צוחצחה"] ↔ 'עמימות'.

'שפע: פריון, חיים' ["פריונם רוה ומעמיק": בנוף מתגלה כביכול גוף פורה של אשה: "חמדות חזה ורכיים של גבעות, ביניהם גולשים עמקים בפריונם] ↔ [לאור זה מופעלים באפור ובערפל

– למרות שהגשם הוא תנאי לפריון – קונוטאציות של:] 'היעדר חיוניות' או 'מיעוט חיוניות' (השווה גם הערה 17).

¹⁷ אפור עשוי להיות מנוגד ללבן או לשחור (במימד הבהירות הוא נקודת האמצע ביניהם), והוא עשוי להיות מנוגד לצבעוניות. הוא עשוי להחקר באדישות, אינרציה, שיגרה, שיעמום, היעדר חיוניות, היעדר גיוון; אך בקונטקסטים אחרים הוא עשוי להחקר להתרחקות מקצוות מתוחים, לרוגע, שלווה והרמוניה. מה יופעל באפור תלוי במערכת ההקבלות הניגודים של הטקסט. וראה עמ' 23–25 בעבודתה של יעל שורץ הנזכרת בהערה 11.

סגמנטאציה של טקסט היא גורם מרכזי בארגון משמעויותיו, כקביעה מה יונגד למה, ומה יוקבל למה. היפותיות שונות על ארגון המשמעויות קובעות סגמנטאציות שונות, ולהפך. אין קדימה לקביעת הסגמנטים על-פני קביעת המשמעויות הרלבאנטיות, וגם לא להפך. שתי ההחלטות, התלויות זו בזו – מה הן היחידות ומה היחסים ביניהן – צריכות להתקבל בריזומנית, ורק לעיתים הן יכולות להיעזר באינדקאטורים לשוניים (מלות ניגוד, למשל) או פורמאליים (חלוקה לכתים או לשורות וכו').

הבית הראשון של "הבהרת גורל" (139) יש בו אלמנטים הבונים רציפות של מקום ושל זמן: תמונה פאנוראמית של נוף בזמן מסויים (לאחר גשם, לפני שקיעה), ומעבר, על דרך ה-close-up, להתרכזות-מקרוב בקסע אחד שלה – בציפור רטושה על אם-הדרך. יש בשיר גם רציפות תמאטית: מתגובה על גורלה של הציפור עובר ה'אני' לאיפיון יום מותו, שגורל הציפור הופך להיות דימוי שלו. השיר נמנה על אותם שירים של פרייל הנפתחים בתמונה מוחשית הקיימת במציאות הבסיסית של השיר כפשוטה, אך מנוצלת בהמשך כדימוי לצורך הגדרת מאפיינים מהותיים לא-מוחשיים (ראה עמ' 256 במאמרי הנזכר בהערה 7).

יום הגשם, שקדם לתמונת ההתבהרות, אינו זוכה למשפט משלו בשיר. הוא מוזכר רק במשפט-זמן ספל, כמעט בלי שיפורטו מאפייניו. עם זאת, אני סבור שהארגון הטוב ביותר של משמעויות השיר חייב לפתוח בהתחייט סידרת אופוזיציות בין תמונת ההתבהרות לבין יום הגשם: מאחורי יחסי השכנות הסמיכות עומד ניגוד. העובדה שהתכונות הרלבאנטיות של תמונת ההתבהרות זכו, רובן ככולן, לבסיסים לשוניים מפורטים בטקסט, מאפשרת לנו לאתר ולהשלים את הניגודים הרלבאנטיים המובלעים בשורה "יום גשם שטושטש גבולות הר ושמיים". אקט קליטת משמער יותיה של תמונת ההתבהרות יהיה, בעת ובעונה אחת, גם אקט של השוואה וביסוסו של ניגוד.

הגשם, שאנו מעמתים עם מלים אלה, חייבת להתפס כמרכיבי-משמעות של הצירוף "יום-גשם" עצמו. דיטרופורציה כזו, בין הבסיסים הלשוניים של שני טוריה של סידרת אפוזיציות, אופיינית למדי לטקסטים ספרותיים. העובדה שאין מעמתים כאן "מלה מול מלה" מונעת תחושת סכימאטיות (הגוררת אוטומאטיזציה של הקליטה): הצירוף הלשוני "יום-גשם" נתפס בקונטקסט כזה כ"מעובה", כעשיר מימדים מבחינה סמאנטית: ויום-הגשם נעשה בשל כך יותר ויותר "מלא" וקונקרטי.

תמונת הציפור שנדרסה היא המשך "טבעי" במקום ובזמן לחומרים שתוארו עד כה. היא איננה נתפסת כהחזרה מלאכותית של אלמנט לגוף זה. אולם הציפור משרתת יפה את פרייל גם כמסגרת שלישית שתהיה "פיתרון דיאלקטי" או נייטראליזציה של סידרת האפוזיציות.

הציפור היא מעין "גשר" בין שתי התמונות – זו של הגשם וזו של ההתבהרות. אם מתארגנות שתי תמונות אלה סביב האפוזיציה 'קודם' → 'אחר-כך' – הרי הציפור נדרסה על-ידי המכונת 'קודם' – "בעוד וחל נדאד" – אבל גורלה מתגלה רק 'אחר-כך', בשעת ההתבהרות.

הציפור אפורה (תכונה ממסגרת א'): אבל היא גם אדומה (תכונה מן הקוטב הצבעוני של מסגרת ב') – היא "כתומת אדום באפור". אולם הניגוד החושי בין אדום לאפור הופך כלתי רלבאנטי, שכן עתה האדום אינו בעיקר "נציג" של צבעוניות, המקבילה ל'חיים', אלא סינקדוכה למוות – הוא דם שפוך; בתור צבע דם שהתקרש גם אין הוא צבע נקי, חריף, כי אם כתמים קרובים לאפור או לשחור. הידרסותה של הציפור היא לגביה שעה של "צמצום" החלל וכיטולו המוחלט ("בשעה אחת מקצצת כנפיים, ביום חדלו בשבילה הנתיבות לשמיים, ביום בו שקעו ההרים"), שעה של טשטוש כל הגבולות והמיתארים. אבל מצד אחר, זו גם שעה של התבהרות ("ונתבהר מאוד גוללה"): התבהרות זו אינה קשורה בהיפתחות אל כיוון חסר גבול, כפריז, כחיים, אלא דווקא בסוף-כל-הסופים, בקו גמר ברור, בנקודת "אפס" שאין ממנה חזרה: לפנינו איפוא 'התבהרות' הקשורה דווקא בניגודה של חיוניות.

ההתבהרות חלה לגבי הציפור 'בעוד וחל נדאד'. אבל קשה לראות כאן התנגשות של ממש בין בהירות ונקיון האוויר לבין 'ערפל' ראד'. בקונטקסט זה משנה המלה 'התבהר' את משמעותה והופכת להיות מטאפורית (מוכנה הופך מופשט: היא משמעה 'נודע או נקבע סופית'). מופעלים בה איפוא ממדי משמעות אחרים. מעבר להתחכמות המלולית של "חל נדאד, ונתבהר מאד" לא עומד ניגוד ממשי. על תשומת הלב להינתן דווקא לאספקטים אחרים של 'התבהרות': גורלה של

בין תמונת ההתבהרות (מסגרת ב') לתמונת הגשם (מסגרת א') נכנו בעיקר אפוזיציות פולאריות, שהמונחים המנוגדים שלהן מציינים שני קטבים של סקאלה: הם ניצבים בשני קצותיו של "ציר" שעליו אפשר "להתקדם" בהדרגה מן האחד אל האחר (בניגוד לאפוזיציות העיקריות שבשיר הקודם, שחילקו את המרחב הרלבאנטי חלוקה מוחלטת לשתי תת-מחלקות משלימות: דבר הוא או 'סטאטי' או 'נמצא בתנועה', אם מימד זה רלבאנטי לו, כפי שהיה ב"גוני חסם"; אין הוא יכול להתקדם בהדרגה מ'היעדר תנועה' ל'תנועה', בעוד שאפשר להתקדם בהדרגה מ'אפור' אל כל 'צבע' אחר, מ'קטן' ל'גדול', מ'מעט' ל'הרבה' וכו').¹⁸ באפוזיציות הפולאריות יש קוטב אחד הנתפס כשואף או מתקרב לנקודת "אפס", אך אין לומר זאת על הקוטב המנוגד לו: "דבר עשוי להיות כה צר או כה קצר או כה קטן עד שהוא שואף לאפס במימדיו, אבל אין גבול דומה לעד כמה הוא יכול להיות גדול, רחב או גבוה" (Lehrer, עמ' 27 בספרה הנזכר בהערה 10).¹⁹

העובדה שתכונותיה של מסגרת ב' ממוקמות בקטבים הפוזיטיביים, ה"גבוהים" של הסקאלות השונות שלהן, ושתכונותיה של מסגרת א' ממוקמות בקטבים הנגטיביים, ה"נמוכים" של הסקאלות שלהן, יוצרת קורלאציות מיקומיות בין התכונות בתוך כל מסגרת. התכונות של מסגרת א' נתפסות כמקבילות ומתגברות זו את זו, וכך גם התכונות של מסגרת ב': וכל אחת מן התכונות של מסגרת א' נתפסת כמנוגדת לכל אחת מן התכונות של מסגרת ב'. תיארתי רשת דומה של תיקבולת וניגודים במסגרת ניתוח השיר הקודם, ודומה כי מיותר לחזור ולפרט את הדברים גם כאן.

גם בשיר זה אפשר לצרף לטורי האפוזיציות מימד של שיפוט ערכי. מסגרת ב' רוויית החיוניות מוערכת כחיוביות (שיפ+) ואילו מסגרת א' האפורה והאנמית מוערכת כשלילית (שיפ-). הדיספרופורציה של יצוג התכונות במלות הטקסט בין תמונת הגשם לתמונת ההתבהרות מביאה לכך, שבעוד שתכונות תמונת ההתבהרות מלוקטות מתוך משמעויותיהן של מלים שונות (שלוש שורות של טקסט). – מרבית תכונות תמונת

¹⁸ ראה מאמרו של א. ספיר "On Grading...", הנזכר להלן.

¹⁹ בעבודתה הנזכרת בהערה 11 הראתה יעל שורץ את נטייתה השיטתית של הספרות לבנות תקבולות בין הקוטב "הנמוך", הנגטיבי, של אפוזיציות פולאריות, לבין צד "ההיעדר" באפוזיציות פריואטיביות; ובין הקוטב הפוזיטיבי, ה"גבוה", של אפוזיציות פולאריות לבין הקוטב הפוזיטיבי של אפוזיציות פריואטיביות. תופעה זו מתגלה גם ברוב שיריו של פרייל.

ל"אותה" מלה עצמה המופיעה בתחילתו של השיר. כר יקרה, למשל, בשיר "פרידה" (45) למלה 'חוס'.

פְּרִידָה

היא יִשְׁבָּה מִמּוֹלֵי יַעֲיָהּ
היז חומות מן הקפה
מַעֲנֹת מְנַמֵּי
עַת נְסִיתִי לְסֹפֵר לָהּ
פֶּל הַדְּבָרִים הִירָקִים שֶׁלִּמְדָתִי.
דְּרָאֵי שֶׁלֹּא הָאֵיזָה לָהֶם:
היא הִיְתָה פְּלוּאָה
בְּכֻלּוֹב שֶׁל זְרוּזוֹת,
אוּ הַתְּהַלְכָה לְאַרְבֵּי-רְחוֹב
שֶׁסָּרַב לְהַתְקַל
בְּרִחוּב אַחֵר.

אֵלֶם אֲנִי יָדַע שְׂרַנֵּע הוֹרִיקָ עֵינָהּ,
הַעֲלוּ דְמִי-מִן מַתְּוִלֵּל בְּנֶשֶׁם.
כֶּךָ כְּאֵלוֹ נֶשֶׁל הַחֲרָבָן
מִן הַעֲמָקִים הַחַמְזִים
וְכֻכְבֵּים נְדוּלִים
שֶׁמְרָד בְּדַרְכֵים
עַל אֵיזוֹ שְׁלוֹה קְטֹנָה:
היא לא תִּגְיַע אֵלַי.

הציפור נסגר, מגיע לסוף-פסוק, במקביל להי-סגרותו הטוטאלית של החלל.

בגורלה של הציפור אפשר לראות איפוא צדדים של תקבולת מכאן ושל ניגוד מכאן, הן ביחס למסגרת א' והן ביחס למסגרת ב'. מיוחסת לציפור תכונה מרכזית ממסגרת א' ('היעדר חיוניות או חיים'), ואליה מוקבלות שורת תכונות שמקורן הן במסגרת א' והן במסגרת ב'. על התכונות ממסגרת ב' (נוף ההתבהרות) לעבור עתה תזוזה סמאנטית כדי שתוכלנה להקביל ל'היעדר חיים'. באופן מהותי מנוגדת הציפור בראש ובראשונה למסגרת ב', שאליה היא, אכן, מקושרת באמצעות מלת הניגוד "אולם". המסגרת השלישית -- גורל הציפור -- זוכה, בכירור, ל-[שיפ-] ²⁰.

השיר "גני חוס" בחר את התכונה המרכזית המארגנת את מסגרת ג' מתוך מסגרת ב' (אינטנסיביות). לעומתו -- השיר "הבהרת גורל" בוחר אותה ממסגרת א' (היעדר חיוניות).

חויית מותו של האני' מדומה בבית השני לגורל הציפור (כפי שה'אני' חווה אותו). בשאר פרטי הבית הראשון משתמש הדובר כבסיס לתקבולת וניגוד כאחד. יום מותו יהיה יום של 'התבהרות' גורל (תכונה 'לקוחה' ממסגרת ב'), אך הוא יהיה גם יום בו "לא יראו לי כל תחומים ותכרענה רמות" (תכונות לקוחות מתמונת הגשם ש'טשטש גבולות הר ושמיים'): ושעת ה'התבהרות' של האני' לא תהיה שעה של גן צומח, אינטנסיבי וצבעוני ('מסוחרר, מלבב") ושל ריחות גשם (בניגוד לשעת ההתבהרות לאחר הגשם, שאלה הם מאפייניה).

גם בשיר זה מורכבות סדרות התכונות שאורגנו בו מקבוצה של תכונות חושיות, המאפיינות אוֹבֵי־קִטְסִים הנקלטים כחושים, וממימד מופשט יותר, של היעדר חיים מול חיוניות.

4

כל מלה קשיר נשאר "פתוחה" מבחינה סמאנטית עד לנקודה בה מסתיים השיר. ²¹ בשירי פרייל נמצא לעיתים קרובות שְׁמֵלָה המופיעה בהמשכו של השיר או בסופו הופכת להיות ניגוד סמאנטי

לפני כשבע שנים תיארתי שיר זה במאמר מפורט (ר' הערה 1), לכן אסתפק כאן רק בכמה אספקטים הנוגעים לנושאנו הנוכחי:

השיר נקרא "פרידה", אך האשה והגבר מתוארים בו כיושבים יחד; הפרידה בשיר היא מצב-נפשי ומסקנה, ולא עובדה פיזית. במרכז עומד נסיונו של האני' להגדיר את מצבה ה'פנימי' של האשה, ובמיוחד את התמורה שחלה בו. אולם מצב-המוצא הנפשי של האשה והתמורה בו כמעט אינם נמסרים ישירות. מאפייניה הנפשיים הבלתי-מוחשיים של האשה נמסרים לקורא (ואולי

²⁰ אפילו תמונת האשה-האם הפורייה, ה'מרחפת' כמטאפורה מעל לתמונת הגבעות והעמקים ('חזה וירכיים') מהדהדת כביכול בתמונת הציפור. הציפור "יתומה" אך היא מצוייה על "אם-דרך". אולם האופוזיציה העקיפה 'אם' ← 'יתומה' היא מדומה בלבד. גם המלה 'אם' וגם המלה 'יתומה' מתפקדות כאן במוכּוּן מסאפורי; "אם" היא כאן 'צומת' (אם-דרך) ו'יתומה' פירושה כאן 'אומללה', ובין 'צומת' ל'אומללה' לא נוצרת בשיר שום התנגשות.

Jan Mukařovský, "The Semantic Dynamics ²¹ of Context", in: *Structure, Sign & Function: Selected Essays by J. Mukařovský* (New Haven, 1976).

היחסים בין 'חום' ל'ירוק' בבית הראשון. מל "הווייתה החומה" של האשה מנסה הגבר להציע "דברים ירוקים" כדי לשנות את עמדותיה, אך בלא הצלחה. 'החום' מופיע בבית גם כמובנו המילולי (צבע חום ממש). ה'ירוק', לעומת זאת, מטאפורי כלבד בבית זה (הגבר מספר "דברים ירוקים" שלמד, ולא על דברים ירוקים). אולם 'החום', בצד היותו ליטראלי, מופעל, כאמור, גם כמטאפורי: העיניים הן מטאפורה לרגשות: פרס "צדדרי" של הסיטואציה מטאפורי למאפייניה המהותיים (תופעה טיפוסית לפריל). מה הם איפוא האספקטים של 'חום' שיתקשרו במצבה המעונה של האשה שאינה יכולה להאזין, הכלואה בכלוב של זריות – אספקטים שעליהם להיות מנוגדים להשתמעות אפשריות של 'ירוק'?

'חום' מעלה על הדעת הויה צחיחה, חרבה, שלא תצמיח דבר, שאינה מותירה כל סיכוי: אדמה מחוסרת גשם. לעומתו ירוק משמיע חיוניות, צמיחה, תקווה רעננה, התחדשות. מול ה'עניני' – ירוק מקובל כצבע הרנוגע. סידרת תכונות זו, לפחות בחלקה, תאושש בהמשך השיר, משום שכמה ממרכיביה יחזרו במפורש או יפותחו בו (יכנס אלמנט של גשם ומים שיטול את "התחבוב מן העמקים החומים").

בשירים בהם עסקתי עד כה היה איזור בטקסט של הבית הראשון שהוקדש ל"מסגרת א'" ואחריו בא איזור אחר שהוקדש ל"מסגרת ב'". גם בשיר זה יש בסיסים במלות הטקסט לכל אחת מן המסגרות, אבל הסדר הוא: מסגרת א', מסגרת ב' (שורות 4–5 כלבד), ושוב מסגרת א'. אנו רואים כי לא חייבת להיות חפיפה בין הסדר במבנה הסמאנטי לבין סדר פיזור האלמנטים ברצף הטקסט.

על "דברים הירוקים" להיות מנוגדים לא רק לחום המעונה, כי אם גם לנובע משני הדימויים הסוגרים את הבית: "היא היתה כלואה בכלוב של זריות או התהלכה לאורך רחוב שסירב להיתקל ברחוב אחר". ציורים אלה אינם מספרים רק על תחושת הזרות של האשה, על כך שאינה יכולה 'להגיע אליר', אלא גם מלמדים, כמדומה, שמעצורים כלשהם בנפשה שולטים בה שלא ברצונה, ומבלי שתוכל לשנות את המצב. היא כלואה בכלוב של זריות: הרחוב שבו היא מהלכת הוא המסרב להיתקל ברחוב אחר ואינו מאפשר לה להיפגש, להיפתח לקראת אדם אחר. הרחוב אינו מטונימיה שלה, אלא היא דומה לאדם המהלך ברחוב אחד ואינו יכול להגיע לרחוב אחר משום שהרחובות אינם נפגשים. מסתבר שהיא "מעונה" בגלל אי יכולתה להיפתח. לא עולה בידה

אפשריים, שהיא עצמה מציינת תכונה של-
הם (כגון הקונוטאציה 'אדמה צחיחה' של המלה 'חום').

גם מוסקים על-ידי 'האני' החווה) דרך חומר יזואלי: גוונים שונים שלובשות עיני האשה. לכאורה שליט אפוא בשיר עיקרון מטונימי: עיניו של אדם נתפסות כמייצגות את רגשותיו, והתמורות בעיניו את התמורות ברגשותיו. יש כאן איפוא, כביכול, התרכוזות בתוצאה החיצונית שממנה משוחזרת סיבתה ה"פנימית", הנפשית. אבל, למעשה, אין זה כך. ה"מעבר" מן הסימנים החיצוניים – עיני האשה – אל רגשותיה מתנהל בראש ובראשונה דווקא לפי עיקרון מטאפורי. השינוי בעיניים מעיד על שינוי בנפש, אבל אופי השינוי אינו נקבע על-פי החשובה לשאלה: 'מראה עיניים כזה – תוצאה של איזה מצב-נפשי הוא עשוי להיות?'. הוא נקבע דווקא על-פי החשובה לשאלה: 'למה דומות עיניים בעלות גוון כזה?'. בשירה של אנה אחמטובה "שירת הפגישה האחרונה", למשל, על הקורא לשחזר את הרגשותיה של הדוברת על-פי מעבר מטונימי אל עולמה ה"פנימי" מפרטים כמו "על ידי השמאלית לבשתי הכסייה של היד הימנית. רק שלוש מדריגות, ידעתי, אך נדמה מקסרן כה רב..." (בתרגום רחל). תוצאה מייצגת כאן את סיבתה: הקישור הוא סיכתי גרידא השחזור שמבצע הקורא נעשה בלי להפעיל שום צדדי דמיון בין "חור" ל"פנים". בשירו של פרייל, לעומת זאת, אנו עדים להקפפת מה שנראה כעיקרון מטונימי לעיקרון מטאפורי.

"הווייתה החומה" של האשה בבית הראשון נוצרת על-ידי צבע הקפה שהיא שותה ועל-ידי צבע עיניה. אין כל ודאות שהצבע החום הוא הצבע האמיתי של עיניה; יתכן שהוא אך תוצאה של הקפה המשתקף בהן (את "עיניה היו חומות מן הקפה" אפשר להבין – עיניה היו חומות בגלל הקפה, ואז יובן "מעונות מגופי" – מעונות בגלל גופי, בגללי). אולם פרייל פותח פתח גם להבנה אחרת, האומרת שעיני האשה היו 'חומות יותר מאשר הקפה' (ומעונות יותר מגופי). כלומר, 'חום' הוא צבען האמיתי. אם הצבע החום של עיניה הוא פרי השתקפות הקפה, הרי שהוא מקרי לחלוטין, ואין לראות בו תוצאה של רגשותיה (רק עצם הרכנת הראש אל הספל היא תוצאתה של מצבה הנפשית). על אחת כמה וכמה שאין לראות בצבע החום תוצאה טבעית של רגשותיה אם הוא צבען הקבוע של העיניים.

במקום לשאול 'ממה ננפש נובע צבע זה?' יש לשאול 'למה דומות עיניים חומות?'. עלינו להעלות בדעתנו אובייקטים חומים אופייניים, שהקונורטאציות שלהם תתאמנה לקונטקסט שלפנינו.²² פתח-הכניסה למערכת האופוזיציות של השיר הוא

²² קונוטאציות של מלה אינן רק תכונות של רפרנט אפשרי שלה (כגון הקונוטאציה 'חום' של 'לחם אפוי וערמונים') אלא גם רפרנטים

"להגיע אליו" למרות נסיונותיה. קיומו ניכח גורם לה עיני משום שאינה רוצה בזרות שלה. עתה נוצרת סידרה נוספת של אופוזיציות, הפעם בין ה'ירוק' לבין מה שבא אחריו בבית הראשון של השיר: הכלוב, והרחוב שאינו נתקל ברחוב אחר. בעוד שהכלוב והרחוב הליניארי מעלים על הדעת חלל מוגבל, סגור, צפוף, או צר וקווי – ניתן להפעיל מתוך ה'ירוק' חומר מנוגד: מרחבי טבע פתוחים, נרחבים וחופשיים. מול מסלול עירוני כפוי – עשוי לעמוד מרחב חופשי-עירוני.

בהשוואה לזרותה של האשה אפשר לדבר על היחס המלווה, של הגבר, המנסה לספר לה מנסיונו ("דברים שלמדת"); אך זהו ליווי מרחק: בעוד שהיא מתייסרת-אמפוזיציונאלית, הגבר מגלה התנהגות רגועה, ראציונאלית, כמעט "אובייקטיבית". אם גם הוא "מעונה" – אין זה מתגלה בהתנהגותו.

כאן אולי המקום להערת סיוג. בכל סדרות האופוזיציות שאני מונה במאמר זה יימצאו ודאי לא מעט תכונות שקורא זה או אחר לא יסכים עמו. אולם טענותי במאמר זה אינן קמות או נופלות עם תכונה זו או אחרת; הקומפוזיציה של התכונות היא ענייני כאן. ואין ספק שהבית הראשון מתארגן סביב הניגודים שבין 'ירוקים' לבין מאפייני האשה – יהיו הניסוחים הספציפיים אשר יהיו.

"הדברים הירוקים" כשלעצמם הם צירוף "פתוח" מאוד ובלתי מוגדר. אבל התבנית של האופוזיציות – ההכרח להעלות על הדעת מובנים בהם 'ירוק' יהיה מנוגד ל'חום' וגם לכלוב וכו' – הופכת את המלה 'ירוק' למלה ה'מעובה' ביותר בשיר, העומדת ביחסים ההדדיים העשירים ביותר עם כל שאר האלמנטים הסמאנטיים שלו, ולכן גם למלה שהקורא מתרכז בדיוקיה יותר מאשר בכל מלה אחרת.

סידרת האופוזיציות בין מסגרת א' (האשה המעונה) לבין מסגרת ב' (הדברים הירוקים והגבר המספר) כוללת הפעם הן אופוזיציות פריוואטיביות (רטיבות מול היעדר מים; צמחיה מול היעדרה) והן אופוזיציות פולאריות (חלל רחב מול חלל צר, וכו'). פרייל נוטה בשירים רבים לבנות תקבולת בין הקוטב 'הנמרד', השואף ל'אפס' של אופוזיציות פולאריות לבין תחום ה'היעדר' של אופוזיציות פריוואטיביות (ראה הערה 19).

גם כאן, כמו בשיר 'גוני חום', נוצרת רשת של יחסי אקוויוואלנטיות בין כל התכונות של כל אחת מן המסגרות, ושל יחסי ניגוד בין כל תכונה של מסגרת א' לכל תכונה של מסגרת ב'. בקונטקסט זה נתפסים העיני הזרות כבעלי אספקטים של מיעוט תיוניות (ה'עיני' מנוגד לצמיחה ירוקה, וה'זרות' למרחב פתוח).

הבית השני מוסר על שינוי שחל לרגע בעיניה של האשה. יתכן שעלו בהן דמעות – ומכאן ה'רטיבות' שבהן. יתכן שהיא מסבה פניה אל החלון, והגן משתקף בהן. אולי אין היא בוכה, אלא הגן עצמו רטוב מגשם. כל אלה ספקולאציות – השלמות הבאות מתוך רצון לתת הנמקה "ריאליסטית" לשינוי בצבע עיני האשה. במלות השיר עצמו נמסר סיפור פנטאסטי למדי – על אשה שצבע עיניה משתנה לפתע לרגע, במקביל לשינוי במצב רוחה. מה מקור השינוי בעיניים חשוב לפרייל פחות מן השאלה למה דומות עיניה?

גם התשובה לשאלה האם העיניים המוריקות רק דומות לגן רטוב, או שמשתקף בהן בפועל גן, נשארת פתוחה. הצירוף "העלו דימוי-גן" יזכר כדומות לגן' או שהוא יזכר כ'צירוף של גן נראה בתוכך.

אם האשה בוכה – זהו בכי של הקלה והפשרה, ולא של התענות. עתה עומדת הרגשתה דווקא בסימן "השלווה הקטנה". הדובר בשיר זה ניסה בבית הראשון "להגיע" אל האשה באמצעות "דברים ירוקים", אבל האשה נותרה סגורה בהווייתה "החזקה". והנה באה התחלת הבית השני ומספרת כי "רגע הוריקו עיניה", ודומה כי בלשוני-שלי-צבעים אומר השיר כי האשה נפתחה עתה לקראת דבריו וקיבלה אותם: עיניה קיבלו את גוף דבריו; הן אומרות עתה שלווה, צמיחה, כמיהה להתחדשות וכו'. התייסרותה של האשה על כי אינה יכולה "להגיע" אל הגבר מפנה כביכול את מקומה להרגשה אחרת...

לאור קישורים ממין זה, שמבצע הקורא במהלך הקריאה בשיר, באה אליו מסקנת הדובר בשורה האחרונה במפתיע: "היא לא תגיע אליו". שלווה הקטנה של האשה מוצגת לפי זה באור אחר: אם קודם התענתה בגלל אי יכולתה להיפתח לקראת הגבר, הרי עתה היא מפסיקה להתייסר; בכיה הוא התפרקות מן המתח: סופיותה של הפרידה מובלסת דווקא בשלוותה של האשה; עתה הזרות שביניהם כבר אינה גורמת לה עינוי. לשלוותה הירוקה שלה אין האשה מגיעה מתוך קבלת הדברים הירוקים שלו. היא עוברת אל הקוטב הירוק, אבל אין זה משנה את אי-הקשר שביניהם. מה שנראה לרגע בתחילת הבית השני, כאיחודם מחדש של הגבר והאשה תחת כנפי הצבע הירוק, נושא עימו, למרבה האירוניה, דווקא את שיאו של הפירוד. בשלוותה הפרטית של האשה לא שמור לאנני' הדובר מקום, וצמיחתה החדשה תתרחש בלעדיו. עתה מאפיינים אותה "דרכים" ולא "רחוב" – שלל אפשרויות ולא אופציה אחת. הנחרצות של הפרידה זוכה בגון מובלט. דראסטי, דווקא משום שהיא עולה ממצב שנראה לרגע כהיפוכה.

'ירוק' הוא צבע הרוגע בשיר זה, אך עתה, בכית השני אין הוא מתפקד יותר כאופוזיציה של 'חום'.

לו הן קרובות, סינונימיות או זהות – להיות דווקא מנוגדות.

שני השירים הקודמים ("גוני חום" ר'הבהרת גורל") נבחרו למאמר זה בעיקר משום שהם כאמור פתח-כניסה טוב להסתכלות במבנה-העומק של פרייל. השיר "פרידה" הוא גם שיר משוכח כשלעצמו; הוא בעיני אחת מפסגות שירתו של פרייל. כוחו של השיר קשור במבנה-השטח שלו. אכן, יש מבני-עומק מעניינים יותר מאחרים, זהו בסיס להשוואת משוררים. אבל בתוך שירתו של משורר אחד (שבה מבנה-העומק קבוע) השירים הטובים יותר מיוחדים בתשובה החד-פעמית שמוצעת בהם לתביעותיו של מבנה-העומק. המצב האנושי שבסוף השיר "פרידה" אינו מצב טוב מאלו – פרי התחכמות של צירוף תכונות שקודם היו מנוגדות; הוא מפתיע ומיוחד כמצב-אנושי, אינו ממוצה בקלות, הוא שונה מאוד בסיכו מן הסטריאוטיפים של אובייקטים עירוניים או של מאפייני המוות, שפגשנו בהם בשירים הקודמים. לכן נתפס כאן הפתרון לבעיית "ניטרול הניגודים" מעניין ובלתי סכימאטי. ומאחר שמצב הסיום בשיר זה אינו "הרכבה אוטומאטית" של ניגודים מנוטרלים (רושם שמעוררים כמה שירים של פרייל – אף כי אין להסיק מכך שפרייל מודע למבנה-העומק שלו), משוחררות, למעשה, גם כמה מן האופוזיציות שדיברתי עליהן במסגרת תיאור הבית הראשון רק לאחר העיון במצב האנושי של הבית השני. התבוננות לאחור אינו מתרחש בשיר רק בין שורתו האחרונה לשאר שורות הבית השני, אלא גם בין הבית השני לראשון; בעת קריאת הבית השני מתגלה הבית הראשון מחדש.

"השלווה הקטנה", שבסיום השיר הקודם, היא מושג מפתח, החוזר הרבה, בווריאציות שונות, בשירי פרייל. לעיתים קרובות המסגרת השלישית, שאליה מגיע השיר, היא מצב חוויית-נפשי של שלווה, שאף כי אין בה סערה – אין בה גם חוסר חיוניות. להפך – היא רווית חיוניות עצורה או רוגע טעון; היא מצאויות-ביניים בין שקט לבין סערה. מיתון הגילויים החיצוניים אין בו כדי להפחית מן העוצמה הפנימית, אלא להפך (96):

**ועל האפר הרחב ירדה השלוה המיחדת
אין שם לה במפת סערת.**

**רדאי היא אותה השלוה בה מרדש רב-חובל זקן.
הצופה ממגדל ביתו הקטן על הים הצעש בלביתו
ומוצא אותו פתע רוגע כשדה, כילד נרדם.**

לשם כך על 'חום' עצמו להשתנות בבית השני, ולהפוך לניגודו של 'חום' מן הבית הראשון. עיניה החומות של האשה, שהיו קודם מנוגדות ל'ירוק', הן עתה גם חומות וגם נראות לרגע ירוקות. לא רק צבע ירוק נוסף להן, אלא גם רטיבות (דמיון לגשם) ודמיון לצמחיה (גן). כעת 'חום' הוא חום רטוב ומצמיח: "כך כאילו ניסל התרבות מן העמקים החומים". 'חום' ה'ירוק' הנפגשים בתוך עיני האשה הם, יותר מכל, דווקא אקוויוואלנטיים. את ציור העמקים החומים ניתן לראות תחילה כמטאפורה למראה שלכשו עיני האשה (בנוסף לדימוי הגן "המתפלל בגשם"): העיניים נראות כעמקים חומים רטובים, הנצנצים שבהן – ככוכבים גדולים... אבל ככל שנמשך הציור הוא עובר בהדרגה להיות מטאפורה לתחושתה של האשה ולא ציור המבטא את מראה עיניה. בניגוד לציור הכלוב יש בציור העמקים החומים מרחבים פתוחים; ובניגוד לסגירות העירונית עומדת בו תמונה אידילית של נוף שמחוץ לעיר. אך אין זה רק נוף; יש בו גם הן לרחוב מן הבית הראשון: הרחוב התגלגל ב'דרכים' – רשת של דרכים, ולא רחוב אחד סרבו שאינו נפגש כרחוב אחר. המצב של היות "כלואה בכלוב" מומר במצב של "שמירה מרחוק": "כוכבים גדולים שמרו בדרכים"; החלפתו של הכלוב בְּשומר קשורה בהיפוך באופיו של המצב: המרחבים פתוחים הכוכבים שומרים, מרחוק, על שלווה קטנה. יש בתמונה אינטימיות (שלווה קטנה) ומרחק כאחד; מרחב גדול ופתוח מצד אחד, ומשהו קטן ושומר מצד אחר – ואין התנגשות ביניהם.

שורת אופוזיציות מן הבית הראשון עברה אפוא נייטראליזציה, משום שהן מתלכדות במסגרת ג' – מצבה החדש של האשה. עתה יש בה גם ירוק, רטוב וצומח, וגם חום; יש בה התחדשות ושלווה, והיא קיבלה את גון דברי הגבר, אך גם הזרות שביניהם החריפה, הפכה להיות נחרצת; יש חפש ומרחבים פתוחים, אבל יש "שמירה"; יש חלל גדול, אבל משהו קטן נשמר בתוכו; המרחב הוא מחוץ לעיר, אבל יש בו דרכים ('הנרסיה' של רחובות מחוץ לעיר); ויש הסתכלות (או ליווי) שלווים מרחוק, בתוך חווייתה של האשה עצמה (תמונת הכוכבים).

במצבה החדש (שהוא [שיפ+]) עברה האשה אל קוטב החיוניות. כל המונחים של מצבה הקודם ש'נשתמרו' במצב החדש עוברים תזוזה סמאנטית אל הקוטב ההפוך, ומופעלות בהם קונוטאציות אחרות. 'חום' מנוגד עתה, כאמור, ל'חום' הקודם; ה'שמירה' מנוגדת ל'כלואה'; ה'דרכים' ל'רחוב' המצב של "היא לא תגיע אלי" (שיש בו "שלווה קטנה") מנוגד למצב של זרותה של האשה בבית הראשון, שהיה מצב של עינוי; עתה יש ניתוק שלו – וקודם היתה זרות-מעונה. כמערכת הסמאנטית הספציפית של השיר הופכות תכונות, אשר מחוזה

ותאפשר לתאר תקופות בשירת פרייל ואת ההשתנויות שחלו בה במהלך השנים באופני מימוש מבנה-העומק (דהיינו – בתחום מבני-השטח האופייניים) וכו'. בקיצור, משימה כזו מחייבת ספר. כמאמר זה, שהוא התכוננות ראשונה, איאלץ להסתפק בהרבה פחות מכך. הקורא יצטרך לתת אימון בהכרזה שהכללותי אכן מתבססות על כל שירתו של פרייל, בלי שאוכל להציב בפניו את כל חומר הראיות לטענתי.

אולם, לפני שאפנה לניסוח מופשט של עקרונות מבנה-העומק של פרייל, אני מבקש להצביע על אפשרות של שיר שמבנהו מסועף יותר ממבנה השירים שסקרנו עד כה, אף כי עקרונותיו ניתנים גם הם לרדוקציה לאותם עקרונות יסוד:

”דברי שכחון ושלוה” (96) גם הוא בעיני אחד משיריו החזקים ביותר של פרייל:

דְּבָרֵי שִׁכְחוֹן וְשִׁלוּהַ

לג' ני ג.

אֶכְלֵתִי לְחֶם-עָרֵב עִם הַנְּסִיף מְסִיאָם, חוּם הַפְּנִים וְלֶבֶן הַחִידָף.

הוּא לְבֶשׂ תְּגִיגִית וְעֵנֶת רוּחַ כְּעוֹר רֵאשׁוֹן לְגִפּוֹ.

דְּבַר כְּלֶאחֶר יָד עַל לֹנְדוֹן וְגִידִיזְרֶק – כְּסָרִים גְּדוֹלִים מִחִסְרֵי

פְּלֵאֵי אֲמַת.

חִכְרוֹנוֹ עָמַד עַל אֲנָשׁ מוֹלְדֵתוֹ קֶטְנֵי הַקּוֹמָה, אוֹכְלֵי הָאָרֶז הַחֹדֵר

וְעַל הַפְּרָחִים שֶׁם עֲצוּמֵי הַנְּאִית, בְּלֶהֱט מוֹעִיקִים צְבָאוֹת צְבִיעֵיהֶם.

אֲנֹכּ הַנְּמַכֵּת קוֹל נְמוּךְ, הוֹסִיף בֶּן סִיאָם, שֶׁאֵין כְּשִׁכְחוֹן הַנְּמוּר

הַמְּצוּי אֲצֵל בּוֹדֵהָא –

אֵף אֲדוּהַ קְלִילָה לְעוֹלָם לֹא תִסְנַע בְּיָמָיו

וְאֵין כְּרִנְעוֹן עוֹנֵת-הָאֵין-קֶץ הַהִזוֹת בְּמִרְדָּסָיו.

פָּתַע נִשְׁבַּה רוּחַ מְקַרְן-רְחוּב, דְּבָרָה תְּפִלָּה שֶׁמַּעֲבֵר לְגֹשְׁרִים,

וְהַבְּשִׁיר נֶעְצַב מְאֹד וְדָמָם בְּעַמְקֵי הַיַּעוּדִים,

עַת דְּרָף הַזְּנוּגִית נִשְׁפָּכָה שְׁקִיעָה צְפוּנִית, אֲזַרְסִיקִית

וְרֵאִיתִי אֵת גִּנִּי, מִסְרִיחָה לִי כְּסָרֵי דְּבָרֵיהַ הַשְּׁלֹרִים.

שמבנה-העומק אכן קיים בו. בפראקטיקה – ידיעת מבנה העומק יכולה להדריך את המפרש ולקצר את דרכו, אך עליו להצדיק את קישוריו מתוך השיר ולא בעזרת מבנה העומק. ידיעת מבנה-העומק אכן תעניק למפרש היפותיזות אינטרפרטטיביות, אך קונטקסט האימות שלהן אינו מבנה-העומק.

²¹ אינני טוען כאן טענה מעגלית: אינני מבקש לסעון כי הקריטריון לכך שאינטרפרטאציה א' של השיר תיחשב נאותה, הוא בכך שהיא אירגנה את השיר לפי יחסי מבנה העומק; אני מבקש לסעון כי אינטרפרטאציה נאותה של השיר לפי "לוגיקה של אינטרפרטאציה" (ואני מאמין בקיומה של "לוגיקה" כזו) תיתן לנו שיר

"מיעוט" או "היעדר" (בתחום החושי) - הרי במסגרת ב' הכל עצום, דראסטי ואינטנסיבי מבחינה חושית.

שתי המסגרות, המבוססות על קונטראסט בשורת מאפיינים חושיים העומדות זו בצד זו במציאותם של בני-סיאם, בונות הנגדה, אך אינן גורמות להתנגשות. הן מאפיינות דברים קיימים זה בצד זה ועל כן אין ביניהן סתירה. אפשר להתוות קו גבול ברור בין מסגרת א' (בני-סיאם המאכל השכיח שלהם) לבין המאפיינים הפיזיים של סביבתם (הפרחים).

אבל תיאורם של בני סיאם מרשם כפי הנסיד מסיאם. בעיניו - לעומת לונדון ונירירוק, שהם כפרים גדולים אך מחוסרי מלאי-אמת - במציאות הסיאמית יש אנשים קטני קומה ואוכלי אורז חיזור, אך צבעוניות קיצונית של סביבה. 'היעדר-פלאים' עשוי להתפס כניגוד ל'צבעוניות' האילו 'פלאי-אמת' עשויים להתפס כמקבילים ל'סגנונות'; קיימת איפוא ניגודיות כפולה (וגם תקבולת כיאסטית) בין סיאם לבין לונדון ונירירוק. בסיאם: 'קטן' [↓] ר'צבעוני' [↑]; וכערי המערב: 'גדול' [↑] ר'מחוסר-פלאים' [↓].

לאור זה, בכל אחת מן המסגרות - בקונטקסט זה של השואה - יש התנגשות מדומה ('מדומה', משום שאין שום מניעה שדבר יהיה 'קטן' וגם 'צבעוני'. גם הניגוד ביניהם אינו ניגוד ישיר, אלא ניגוד 'סטרוקטוראלי' בלבד. בעוד ש'קטן' מצוי בקוטב ה'נמוך', השואף לאפס, של אופוזיציה פולארית - 'צבעוני' נמצא בקוטב המנוגד לאפס של אופוזיציה אחרת. הקשר ביניהם הוא איפוא רק דרך הומולוגיה של ארבעה מונחים - 'קטן': 'גדול': 'חד-גוני': 'צבעוני'. רק קונטקסטים מסוימים יכולים להפעיל את הניגוד העקיף ולהתייחס אליו כאל סתירה מדומה. הנסיד מסיאם מצביע כביכול על 'פאראדוקס': הגדול חסר פלאי-אמת, דווקא הקטן - סגנוני.

גם הנסיד מסיאם עצמו 'בנוי' מסידרה של תכונות. שבחלקן יש ניגוד עקיף חסר סתירה ממשית, אך חלקן אכן מתנגשות התנגשות של ממש. מצד אחד מאפיינות אותו שורת תכונות מקטבים 'גבוהים' של אופוזיציות פולאריות (לא דווקא חושיות) 'תגיגי' [↑]; 'דיבור 'מגבה', שתצני' [↑]. מצד אחר: קולו 'נמוך' [↓] וכמהלך השיחה הוא מנמיכו עוד יותר (ועובדה זו מובלסת משום שהנמכת הקול באה מייד לאחר שדיבר על הפרחים ה'מוזיקים' צבאות צבעיהם). הוא גם לובש 'עננות רוח' [↓] חזת, 'עור ראשון לגופו' - 'מינימום לבוש' [↓]. אם נראה בלבן (בקונטקסט זה) היעדר צבע נוכל להכניס לסידרת התופעות שלנו גם ניגוד בין 'חום הפנים' לבין 'לבו' ה'חיד'.

הניגוד (העקיף) בין 'קול נמוך' להגיגיות (ניגוד 'סטרוקטוראלי') אין בו סתירה של ממש. אך לא

במרכז התמאטי של שיר זה יש להעמיד את הנסיד 'להגדיר' את האפקט של ג'ני (לה מוקדש השיר) - את טיב השלווה שהיא משרה על האני' של השיר. היחסים בין התופעה של ג'ני בשיר לבין הנסיד מסיאם הם קודם-כל - כמבנה-השטח של השיר - יחסי סמיכות. כאותו אופן קשורים גם הסגמנטים האחרים של השיר. האני' סועד לחס-ערב עם הנסיד מסיאם; הלה מדבר על בני מולדתו ועל בודהה; ועם תום דבריו נרשבת רוח מקרן רחוב ועל רקע של שקיעה, הנשקפת מבעד לזוגית החלון, נראית ג'ני המדברת אל האני'. בעלילת השיר התופעה של ג'ני צודדת - כמעט כחלק מן הרקע. אבל הנסיד לנמק את השיר, להסביר את הרלבאנטיות בין תופעותיו השונות ואת 'ההלסתר' להסתיים במקום בו הוא מסתיים משנה את ההירארכיה התימאטית שבו. למעשה, הקשר בין 'ג'ני' לבין מה שקדם לה בשיר, מהותי יותר ומבוסס על יחסי תקבולת ותקבולת-ניגודית בין שלווה של ג'ני לבין השכחו של בודהה. שאר החומר (על הנסיד מסיאם, על בני ארצו וכו') מנוצל כחומר צור לצורך הקבלה זו (שאליה מקנה גם כותרת השיר).

לאור זה אין הבדל רב אם ההתרחשות המתוארת בשיר (אירוע מאוד לא אורדינארי של אכילה עם הנסיד מסיאם) אכן 'מתקיימת' בו, או שיש להתייחס אליה אך כאל סיטואציה פאנאסטית פיגוראטיבית,²⁴ הבאה לצמת מהויות מופשטות, שהרי בין אם כד ובין אם כר - הבית הראשון מנוצל בסופו של דבר ניצול פיגוראטיבי.

אנשי סיאם מתוארים בשיר זה באופן היוצר עימות בין מאפייניהם לבין המאפיינים של סביבתם. הם עצמם 'קטני קומה' ר'אוכלי אורז חיזור'; קומתם קטנה, הארוז קטן, תפל בטעמו והוא מתואר כאן כחסר-צבע (קוטב שואף ל'אפס' [↓]) באופוזיציות פולאריות, או צד 'ההיעדר' באופוזיציה פריואטטיבית). אך לצידם מעמיד הנסיד מסיאם בדבריו גם את הפרחים 'עצומי הגאות, בלהט מזעיקים צבאות צבעיהם'. בשורה זו מרוכזות כמה תכונות ויזואליות, שכולן לקוחות מן הקוטב ה'גבוה' (המנוגד לזה הקרוב ל'אפס'), [↑], של אופוזיציות פולאריות. הפרחים צבעוניים מאוד (כניגוד ללבן חיור); גבוהים מאוד ומרונים מאוד. איפיונם של הפרחים נעשה בשורת 'סופרלאטיבים' ובאמצעות כמה מלים פיגוראטיביות, המפעילות מימדים חושיים אחרים (ריבוי חום ['להט'], ['מוזיקים'], מהירות ['בלהט מוזיקים צבאות']). בעוד שמסגרת א' כוללת איפוא שורת מאפיינים חושיים הבנויים על

²⁴ פרייל עצמו טען באוזני שהדברים קרו 'ממש במציאות': שהוא אכן נפגש עם 'כמעט-נסיד מסיאם', ואכל עימו 'כמעט ארוחה', והיינו "גלידה"...

כך הדבר ככל שאנו פונים אל המאפיינים הלא-מחשיים של התנהגותו של הנסיד. 'החגיגות' שהוא 'לובש' עדיין תוכל, אולי, לעלות בקנה-אחד עם 'ענוות-רוח', אבל את ענוות-הרוח, שהיא "כעור ראשון לגופו" הוא "לובש": לפנינו ניגוד בין לבוש לאיל-לבוש, ולמעשה – הנסיד נתפס כמעמיד פנים: הוא לובש ענוות רוח כאילו היא טבעית לו, כאילו היא עור ראשון לגופו. מעמדה האמיתי של 'ענוות-הרוח' נקבע לאור דיבוריו "מגבוה" של הנסיד על לונדון וניו-יורק. עד כה ראינו, אפוא, כיצד התבססה בבית הראשון סידרה של אופוזיציות (פולאריות או פריואטיביות) שהטור האחד שלה הוא הקוטב השואף ל'אפס' או נקודת-היעדר ואילו הטור האחר שלה נתפס כ'מרוכה' "גדול" ר'ססגוני". בין אם התכונות עמדו זו מול זו רק כניגודים המחדדים זה את זה, ובין אם הן גם בבחינת מאייכים סותרים, מתנגשים – דבר אחד ברור: עד כה הופעל הפוטנציאל הניגודי שלהן במלוא היקפו. המעבר מבני-סיאם אל בודהה הוא מעבר מטונימי טבעי ביותר. אין הוא יכול להיתפס כהמצאה שבאה אך ורק כדי לפתור צרכים של מבנה-העומק. אבל סידרת איפיוניו של בודהה היא גם המקום, שבו יתרחש תהליך הנייטראליזציה של 'מעט' והרבה-מאוד, של 'אפס' ראינוסוף. הנסיד מדבר, אנב הנמכת קול נמוך, על השיכחון, על חוסר התנועה, ועל הריגוען של עונות הוונות. אלה שורת תכונות שבסיסן בקוטב "הנמוך" או בנקודת ה'אפס', של מימדים שונים – חרשיים ובלתי-חרשיים. אבל עיון בטקסט ילמד שאת תכונותיו של בודהה אפשר לתפוס רק תוך ביטול אופוזיציות פולאריות ופריואטיביות שכן השיכחון הוא שיכחון גמור, מוחלט, וכימיו של בודהה (ימים = דיבורים) לא תפגע אף אדוה קלילה לעולם; ורגעון העונות בפרדסיו (פרדסים = ריבוי עצים) הוא רגעון עונות-אין-קץ. כדי לאפיין את הרגיעה המוחלטת, את השיכחון הגמור, יש אפוא צורך בשורת מונחים הלקוחים דווקא מגובהי הגבהים של האופוזיציות הפולאריות. מונחים משני הקצוות הם כאו דווקא אקוויוולנטיים. עוד הערה בעניין הבית הראשון. את 'ענוות הרוח', הקול ה'נמוך', הקומה ה'נמוכה' האורז החיור אין כל אפשרות לארגו סביב המרכיב של מצב של 'חוסר חיוניות' או 'היעדר אינטנסיביות'. המרכיב של [חיוניות+] ↔ [חיוניות-] יהפוך רלבאנטי לשיר רק במהלך הקריאה בבית השני.²⁵

האוברטורה לכניסתה של ג'ני (שתי השורות הראשונות של הבית השני) מעמתת פעם נוספת סידרה של ניגודים ממשפחתם של אלה שפגשנו בהם קודם. מצד אחד "נשבה רוח מקרור-רחוב, דיברה תפילה שמעבר לגשרים" אך מול זה "הבשר נעצב מאוד ודמם בעמקיו היעודים": 'תנועה' ('נשבה רוח... מעבר לגשרים') בשורה הראשונה, מול 'היעדר תנועה' ('דמם') ו'כובד' בשורה השניה; 'דיבור וקול' ('דיכרה') מול 'שתיקה' ('דמם'): מרחב פתוח ומרחקים מול הימצאות שפופה, 'למטה', 'בעמקים':²⁶ 'כמיהה' ('דיכרה תפילה') מול 'יאוש דטרמיניסטי' ('הבשר נעצב... בעמקיו היעודים') – העמקים, המקום השפוף, מיועד לו לפי הרגשתו: כך נגזר עליו).

עתה מבטא החומר הסמאנטי מצב פסיכולוגי מוכהק. דומה שגם תיאור הרוח הנושבת וגם תיאור הבשר הדומם מאפיינים (מטונימית) מצב פסיכולוגי, או "תזוהה" נפשית בין שני מצבים מנוגדים: לרגע אולי התעוררה כמיהה כלשהי, אך מניה-יוביה באה "נפילה" – שקיעה עמוקה בדכדוך ויאוש. פיענוחה המדוייק של הסיטואציה הפסיכולוגית אינו חשוב לנו כאן. חשוב רק לעמוד על סידרת הניגודים בין השורה הראשונה של הבית לבין השניה, ולזהות – לפחות את השורה השניה – כמאפיינת מצב נפשי שפוף: נמיכות-הרוח (המדומה) של הנסיד מסיאם זוכה למקבילה בנפילת-הרוח (הבלתי-מדומה) של הדובר. שורתו השניה של הבית השני מכניסה לשיר מצב מוכהק של מיעוט-חיוניות של ה'אני' (כמעט-היעדר).

ג'ני מקבילה, מבחינת הפונקציה הסטרוק-טוראלית, לבודהה. גם היא מביאה לנייטרא-ליזציה של החומים שקודם היו מנוגדים. היא מופיעה בתוך מראה "שקיעה צפונית, אפרסקית", ומראה זה אינו רק רקע לה – סמוך לה – אלא גם מקביל לה במאפייניו.

תמונת הופעתה של ג'ני מצטיינת, מצד אחד, בשורת מאפיינים העשויים להיות מוצבים בקוטב ה'גבוה'. יש בתמונה צבעוניות מרובה (השקיעה נשפכת דרך הזוגיות; זו שקיעה צפונית, אפרסקית – שבה כל השמיים צבועים זמן ממושך בשלל גוני סגול וזרוד); המלה "נשפכה" יש בה הדהוד למים ככמות רבה, והיא נקשרת בשתי מטאפורות קודמות

²⁶ האופוזיציה בין 'במרחק' לבין 'עמוק' או 'נמוך' עקיפה, וכנוייה על מערכת של ארבעה מונחים – עמוק: קרוב :: גבוה: רחוק. העמק נתפס כמתקרב לנקודת אפס במימד הגובה, ואילו "קרוב" – כקרוב לנקודת אפס מבחינת המרחק. רק במסגרת זו אפשר לתפוס את 'רחוק' ו'קעומק' כמנוגדים. הפעלת הניגוד תלויה כמובן בכך שה'אני', המהווה אמת-מידה, ימוקם בעומק ולא במרחק ממנו.

²⁵ אינני מתכוון לשימוש ב'חיוניות' או 'אינטנסיביות' לצורך אפיון (פיגוראטיבי) של הצד החושי (כגון "צבע אינטנסיבי"), אלא למצב-נפשי או למצב אנושי "פנימי".

משה זה – "מיו" של בודהה, וה"גאות" העצומה של הפרחים: המלים "נשפכה" ו"מפריחה" – אומרות גם 'תנועה'; הפרחים המופלאים בכפריהם של אנשי-סיאם זוכים להד ב"מפריחה לי כפרי דבריה" בתמונת ג'ני;²⁷ ואילו מן הניגוד 'דיברה' ← 'דמם' (שבראש הבית השני) נוטלת ג'ני את האיבר הראשוני ב"דכריה".

אבל, מצד שני, ג'ני ניבסת דרך זגוגית (אובייקט שכשלעצמו הוא שקוף); בשעת תמונת שקיעה (הד ל"דמם בעמקיו"); וצבעי השקיעה אינם אדום לוהט, אלא מיתונו של אדום – צבעי אפרסק (ורוד); יש לה "דברים", אבל דברים אלה אינם נשמעים (בגלל הזכוכית) אלא רק נראים ("וראיתי אח ג'ני מפריחה לי"...); – יש בהם הד ל"הנמכת קול נמוך". המלה "כפרי" ("כפרי דכריה") היא הד למקום בשיר בו הופיעה מלה זו קודם ('לונדון ונייריורק – כפרים גדולים מחוסרי פלאי-אמת'); בהשוואה לסיאם, שהיא בדרום-מזרח אסיה, לונדון ונייריורק הם בצפון-מערב, ועובדה זו זוכה להד במלה "צפוניות" שבתמונת ג'ני; ה'תנועה' שתמונת ג'ני קשורה בה ומנוגדת ל'היעדר-תנועה', אך מצד שני זו תנועה 'איטית' ('מפריחה').

תמונתה של ג'ני היא מעשה-תשבץ של תכונות מן הסדרות שנכנו בשיר קודם לכן. כל אחת מתכונות אלה עמדה קודם לכן בשיר ביחסי ניגוד עם תכונות שאליהן היא עתה דווקא אקוויוולנטית. לשם כך מיתן פרייל כמה מהתכונות הקוטב ה"גבוה": ה'צבעוניות' עתה ורודה, ה'תנועה' אינה דראסטית; ה'דיבור' רק נראה; מצד אחר וכו' תכונות היעדר והקוטב ה"נמוך" בהזרקה און וממשות: הזכוכית "מלאה" צבע ואינה אך שקופה; השקיעה גם היא "מלאה" צבע (וכה שונה מ'בשר דומם בעמקיו היעודים'); ה"כפרים" – אינם כפרים "מחוסרי פלאי-אמת" וכו'. אך בעוד שתכונות הקוטב ה"גבוה" רק אויבו קלות – הפכו תכונות הקוטב ה"נמוך" לניגודים של אחיותיהן שבאו קודם בשיר.

המשמעות המארגנת את תמונת ג'ני היא ה'שקנה'. זוהי שלוה שאינה היעדר מצד אחד, אך מצד שני גם אינה 'צבאות צבעים מוזעקים בלהט'. יש בה אינטנסיביות פנימית, עצורה, והיא בהחלט יד המושטת למי שנעצב "דומם בעמקיו היעודים". לאור הפיתוח שבמהלך השיר – ה'שיכחון' וה'שלוה' נראים אקוויוולנטיים. שניהם נבנים מנייטראליזאציה של מערכות ניגודים דומות. אבל

²⁷ הפועל 'הפריח' שפירושו 'להניע באוויר', כא דיר אצל פרייל בקונטקסט בו מופיעים גם פרחים והוא ניתן לקישור אליהם, או בקונטקסט שיש בו דו-משמעות של שתי המשמעויות: 'להעיף באוויר' ו'להצמיח פרחים'. ראה, למשל, עמ' 12 ('הפריח' גם עומד באופוזיציה עם "שימון"); עמ' 36; עמ' 41.

– משום שהשיר "דברי שיכחון ושלוה" הפריח ביניהם, והעניק להם שני מונחים שונים – מחזן הקורא גם לעמוד על ההבדלים שביניהם. לחשוף את המנוגד שבדומה. זוהי הפעילות האחרונה שאליה חותר השיר לצורך "הגדרת" המהותי לג'ני. אפשר לומר שבודהה וג'ני מגיעים למקומות דומים מכיוונים מנוגדים. אצל בודהה סוגי ההיעדר הם כה חריפים, עד שהם מקור אנרגיה אינטנסיבי, ואילו אצל ג'ני הצבעוניות כה עצורה, עד שהיא הופכת לחיוניות מופנמת.

שני המצבים, השלמים ההרמוניים כשלעצמם – השיכחון הבודהיסטי השלוה של ג'ני – התצנו כ'פתרון' של ניגודים. העובדה שמרכיביהם מופיעים בשיר לא רק במסגרת הקונטקסטים ההרמוניים הללו אלא ניתן להם – בעולם הסמאנטי של השיר – לתפקד גם בקונטקסטים מנוגדים לשיכחון ושלוה – חידדה ודייקה את מאפייני כל אחד משני המצבים ההרמוניים, עשתה אותם לבלתי מובנים מאלהם, והעשירה אותם באספקטים.

6

מבנה-העומק הסמאנטי הוא היפותיזה על המרכיבים הסמאנטיים המרכזיים בשיריו של משורר ועל היחסים ביניהם. מה קובע "עד לאיזה עומק יש להגיע במבנה-העומק", מה סוג היחידות שלו ומה מידת האטומיזאציה שלהן? בין הצעות שונות למבנה-העומק של משורר תועדף זו המכתיבה (א) פרטים רבים ככל האפשר (ב) בכל שירי המשורר. (ג) מצד שני האטומיזאציה – הפירוק למרכיבים נוספים – בניסוח מבנה-העומק עצמו צריכה להיות מינימאלית ככל האפשר. רק אם פירוק נוסף מסביר תופעות נוספות בשירים – מותר לעשותו. ישום עקרונות אלה ימנע מבני-עומק דלים, חלקיים, שאינם יותר מאשר מינימום תמאטי המשותף לשירי המשורר (בשירי פרייל, אפשר היה לומר כי המשותף לכל השירים הוא שתי סדרות מנוגדות זו לזו של תכונות: אך המבנה שרמזתי עליו, ומיד אנסחו, הוא יותר ספציפי מהצעה זו – הוא מסביר יותר צעדים בשיר – ולכן יש להעדיפו; ומצד שני – אין הוא מיוחד רק לכמה שירים, אלא חוזר בכל שירי פרייל). ישום העקרון של "מכתיב פרטים רבים ככל האפשר של השיר" גם ימנע הצעות שיעסקו בתופעות שאינן במרכז התימאטי של השיר. בסיכום: מבנה-העומק המועדף הוא זה המתאר מקסימום משותף לשירים השונים של המשורר במינימום של עקרונות.

מהם עקרונות מבנה-העומק של פרייל? נקודת המוצא של מבנה-העומק של פרייל היא שני סורים של תכונות המקיימים ביניהם יחסי ניגוד. בתוך כל סור יש יחסי תקבולת בין התכונות,

ולפיכך כל תכונה נתפסת כמנוגדת לכל אחת מן התכונות של הסדר המנוגד.

המרכיבים העשויים להיכנס לכל אחד מן הסדרים הללו אינם בלתי מוגבלים. הם מתחלקים לשני סוגים: הסוג האחד הוא מרכיבים פסיכולוגיים-פנימיים (מצב נפשי או תגובה נפשית); הסוג האחר הוא תכונות מחשיות (דהיינו שאפשר לקלטן בחושים).

למעשה מערכת האלמנטים התמאטיים הפרכזיים של שיר היא מערכת הידארכית - יש בת אלמנטים "גבוהים" יותר - השוברים יותר - המשעבדים את האחרים ה"נמוכים יותר". לפיכך, כשאנו באים להתוות את "עקרונות הכניסה לשיר" (את הפרטואר או הפאראדיגמה התמאטיים של שירתו של משורר) יש להתוות אותם לפחות בשתי קומות; יש להסביר מה יכול לשמש כאלמנט "מיוחס" בהידארכיה התמאטית של השיר ומה משועבד או נגזף לו. במרכז השיר של פרייל עומד תמיד מצב נפשי-חוויתי-תגובתי. אין פירוש הדבר שזהו הנשוא שהשיר של פרייל מדבר עליו ישירות. במקרים רבים - ההפך הוא הנכון. אך פירוש הדבר הוא, שזהו מה שעומד במרכז האינטר-פרטאציה של השירים.

מן השירים השונים של פרייל אפשר ללקט שורה ארוכה ומגוונת של מצבים נפשיים, פנימיים, חויתיים, אך גם כאן - לא כל מצב יוכל להיכנס למרכז השיר. מה יכול להיכנס לשיר?

נתבונן ריבוע בלקט מצבים כאלה, מתוך שירי פרייל: תחושה זיקנה; עייפות; עצב; תחושת "מוות"; קפאון נפשי; שינה; ניסוחים עייפים; רעבון נפשי; היעדר מאוויים; אדם נפשי; קיומיות כפורית; פסימיות; קדרות; שיעמום; אי כתיבת שיר; יתמות; לאות; רפיון; בדידות; התכנסות פנימה; ספק או אי-בטחון; זרות; תגובה נפשית על מראה זהו, לא אינסנסיבי; התרוקנות; תבוסה; תחושת אפרוריות ושיגרה...

כמה מן המלים שהבאתי מציינות גם מצב פיזי (זיקנה, שינה, רפיון וכד') - אבל השיר של פרייל מפעיל את האספקטים הנפשיים שלהן. כפי שאסביר מיד - לעיתים קרובות נמסר המצב הנפשי-החוויתי בשיר במלים מטאפוריות מחשיות (סתיו, ישימון, כפור, צמאון, אבק, אפור, חלודה, ערב, שקיעה וכד') - אבל האינטרפרטאציה של השיר משחזרת ממלים אלה מצב-נפשי.

מול מצבים נפשיים מסוג אלה שמנתי מעמידים שירי פרייל מצבים כמו: חיים; צעירות; רעננות; חום וגעש נפשיים; מצב נפשי של כתיבת שיר; עירנות; תחושת "בקר"; מתח וריכוז; אופטימיות; שמחה; וכד'.

אכן, המצבים שונים, אבל קל לעמוד על כך שלכולם יש מימד משמעות משותף.

אני טוען כי נקודת המוצא לכל מבנה-עומק

היא "אופוזיצית-על" - ארכיסקה, אם להשתמש במונח של לוטמן.

מבנה-העומק של פרייל יוצא מעימות בין שני מצבים חויתיים-תגובתיים, שקיים בהם מרכיב של (או שהם מקרה ספציפי של) האופוזיציה: [חיוניות, אינסנסיביות-נפשית+] ↔ [חיוניות, אינסנסיביות-נפשית-].

סימן המינוס, בשלב זה של דברי, אומר פשוט: היעדר או מיעוט של חיוניות.

העובדה שאין לנו מלה אחת כדי לציין כל אחד משני אברי האופוזיציה אינה צריכה להפריע לנו. האופוזיציה היא קונצפטואלית ולא לקסיקאלית. יהיו שירים בהם התווית 'תחושת חיוניות מול היעדרה' תיראה הולמת יותר, ויהיו שירים בהם התווית 'תחושת אינסנסיביות נפשית מול היעדרה' תיראה הולמת יותר. עם זאת, לא מדובר כאן בשני מרכיבים נפרדים (חיוניות ואינסנסיביות) אלא ב"איזור התפיסה" שביניהם.

לאופוזיצית-העל משועבדת סדרה של אופר-זיזיות מוחשיות; אלה מארגנות תכונות של העולם הניתן לקליטה בחושים. במרכז האופוזיציות המחשיות עומדים ניגודים פולאריים ו/או ניגודים פריוואטיביים: מצד אחד עומדות תכונות מקוטב המתקרב לאיזושהי נקודת אפס במימד כלשהו של אופוזיציה פולארית (קטן, איטי, מעט וכד') ו/או תכונות של "היעדר" (תחומי-אפס); ומן הצד המנוגד עומדות תכונות מן הקוטב ה"מרוכב", ה"גבוה" או המנוגד להיעדר.²⁸

האופוזיציות בין "שואפים לאפס" או נקודות "היעדר" לבין ניגודיהם נתונות את הסו בסידרת האופוזיציות המוחשיות. כאשר יש אופוזיציות מוחשיות אחרות (למשל בין 'חום' לבין 'ירוק') נחשף גם בהן מימד כזה (חום נתפס כהיעדר מים וצמחיה...).

סידרת "השואפים לאפס" או נקודות ה"היעדר" המחשיות מקבילה, כמובן, לתכונה הנפשית של [חיוניות, אינסנסיביות-]; וסידרת התכונות

²⁸ כפי שכבר הזכרתי, יש נטיה כללית לתפוס את הקוטב השואף לאפס של אופוזיציה פולארית כמקביל לתכונות "היעדר" (ראה הערה 19). ליונס (בספרו הנזכר בהערה 31, עמ' 276) מראה, כי המונח המסומן (marked) של האופוזיציה הפולארית הוא אשר נחשב כמתקרב ל"אפס". 'מסומן' פירושו שאינו יכול לציין את המימד כולו (כאשר משהו הוא או קטן או גדול, אנו שואלים: "מה גדול?" ולא: "מה קטן?"); כאשר משהו הוא או דק או עבה - אנו שואלים: "מה עובי?" לא: "מה דקות?". 'גודל' הוא איפוא גם מונח-גג ל'קטן או גדול', ועובי הוא גם מונח-גג ל'עבה או דק'. מה שאינו יכול לשמש כמונח-גג הוא המונח המסומן, והוא שנתפס כמתקרב לאפס).

**בִּירְדְּשָׁלַיִם יִתְּמוּ בְּתֵי שִׁיר
וּמִן הַסֶּפֶל הַחֹמֶם
עוֹלָה הַמְּלִיחָה
שֶׁאֵין מִלְּבָדָה אַחֲרָת.**

השאלות אם יש קשר מיטונימי ומה כיוונו, ואם הקשר המטאפורי מוצג במפורש בשיר או לא, הן שאלות מרכזיות בתחום מבנה-השטח. מבחינת מבנה-העומק לפנינו כאן מצב-נפשי בעל מרכיב של [חיוניות-], ואליו מוקבלת שורת תכונות "היעדר" או "מיעוט" מוחשיים. התכונות המחשיות משועבדות לתכונות הנפשיות בהירארכיה הסמאנטית של השיר.

מה שמבדיל מבנה-עומק של משורר אחד ממבנה-עומק של משורר אחר הוא קודם כל אופוזיצית-העל. המאפיין השני הוא סוג האלמנטים העשויים לשרת אופוזיצית-על זו.

אצל פרייל האופוזיציה 'נפשי-מופשט' ← 'מוחשי' הופכת בסיס לתקבלת וליחסי הירארכיה. תכונות מוחשיות מסוג מסויים הופכות ל"סימנים" של מצב נפשי מסויים.

נעבור למרכיב נוסף:

"הספרות היא במהותה אנושית. אפילו אם הדמויות הראשיות כיצירה הן בע"כ בצורתן [...] - הרי הן אנושיות באופיין, בעלות מאפיינים אנושיים, ויהיו מוגזמים או מופחתים ככל שיהיו" (בירדסלי, 29 עמ' 241). ומאחר שמדובר בסיטואציה אנושית (ולו גם מובלעת ביותר), נלורם אליה בהכרח שיפוטיות או עמדות (השווה הערה 13).

התיאוריה של מבנה-העומק טוענת כי לכל מבנה-עומק יש קריטריון ראשי של שיפוט ערכי, הקובע מה ישפט כחיובי מבחינה כלשהי. על-פי קריטריון זה אחד המרכיבים של מבנה-העומק זוכה ל-[שיפוט+], ויגודו ל-[שיפוט-] וכל שאר המערכת מתארונת בהתאמה.

נעמי תמיר טוענת (וכצדק רב, לדעתי) כי במרכז התמאטי של כל טקסט ספרותי עומדת אופוזיציה בינארית של שיפוט נורמאטיבי כגון טוב/רע (+ EVAL/- EVAL).³⁰

סוף המאמר בעמ' 453

²⁹ M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York, 1958).

³⁰ מאמרה של נעמי תמיר אינו עוסק במבנה-עומק, אבל כמרכזו ניתוח מצויין של רשת אופוזיציות בינאריות בסיפור של ידורה לקסי ובשיר של קאמינגס:

Nomi Tamir-Ghez, "Binary Oppositions and Thematic Decoding in E.E. Cummings and Eudora Welty," *PTL* 2 (1978), 235-248.

המוחשיות מן הקוטב הגבוה או מן האיזור הפוזיטיבי מקבילה ל-[חיוניות, אינטנסיביות+]. במסגרת מבנה-העומק התכונות המוחשיות הן, איפוא, מטאפורות למצבים הנפשיים: הן "לשון" למסירתם של המצבים הפסיכולוגיים. לפיכך יש לראות בהן קומה נמוכה יותר, המשועבדת לקומה הגבוהה, הפסיכולוגית.

בשיר עצמו עשויים להיווצר גם יחסים מסוגימיים בין התכונות המוחשיות לתכונות הנפשיות (התכונות המוחשיות עשויות להיות תוצאה של המצבים הנפשיים, או שהמצבים הנפשיים - זה שכיח יותר - עשויים להיות תוצאה של התכונות המוחשיות: למשל, התבוננות באיזשהו נוף צבעוני או שוצף משרה מצב-תחושתי של חיוניות). מצד שני - השיר עשוי להכניס במפורש את התכונות המוחשיות למסגרת של מטאפורות או דימויים למצבים הנפשיים. כך, למשל, בשיר "על לאה שאיננה" (12: על מותה של לאה גדלברג) יושב הדובר בבית קפה ואט-אט חודרת אליו הכרת היעדרה של לאה. "אלם המראות", הגשם היורד לאט, הנוף המעורפל - כל אלה הם גם מסוגימיות. הם קיימים במציאות הבסיסית של השיר. הדובר פונה להתרכז בהם בגלל תחושתו הנפשית, והם מצידם מתגברים תחושה זו. לעומת זאת השימון המלוח העולה בשיר הוא מטאפורי גרידא: אין הוא קיים גם באופן מילולי במציאות הבסיסית של השיר:

על לאה שאיננה

לֹאֵה אֵינְנָה. וְאֵין בְּבֵית־הַקֶּסֶה
מְנֹסֶה לְהַפְרִיחַ דְּבָרִים
עַל־יַד הַסֶּפֶל הַחֹמֶם
כְּאִלוּ לֹאֵה עוֹד פֹּה.

וְהֵם נִשְׁמָעִים כְּבִמְקוֹמָם
בְּעוֹלָם לֹא שֵׁנָה
בְּטָרֶם יִשְׁנָה.

עֲכָשׁוּ אֵין מִי שֶׁסִּבֵּיר
אֶת יְשִׁמוֹן הָעֵדְרָה.
בְּזֵרִיפִים נְלֵאִים
דְּעָכוּ עֲצָמִים.
וּבְכָל הַמְּקוֹמוֹת
הַכְּבִיד אֵלֶם הַמְּרָאוֹת

המשך מאמרו של מ. פרי "העונה המאוזנת" (מעמ' 388)

הקריטריון ל-[שיפ+] אף הוא איפוא אחד המייחדים את שירתו של משורר כלשהו. אצל פרייל קריטריון זה פשוט ביותר: המצב של חיוניות נפשית נתפס כ-[שיפ+]. המצב הרצוי ביותר, המשובח, בשירתו של פרייל אינו מצב של יופי או של אמת או של הרמוניה, אלא סוג מסויים של מצב נפשי אינטנסיבי.

כמה שניסחתי עד כה לא התמצה מבנה העומק של פרייל. נמשיך איפוא לשלבו הבא:

התיאוריה הכללית של מבנה העומק שאני מציע טוענת כי האלמנטים של מבנה העומק אינם משחקים בו רק תפקיד אחד, אלא לפחות שני תפקידים שונים. 'שונים' פירושו, שבכל תפקיד יופקו מהם פוטנציאליים אחרים.

עקרון כללי זה מתגלם אצל פרייל בכך שסידרת האופוזיציות עוברת, בשלב הבא, נייטראליזציה. אלה שהיו באיזור אחד של מבנה העומק שני מונחים מנוגדים, הופכים להיות באיזור אחר שני מונחים שהניגוד ביניהם בטליומבוטל; תכונות מוחשיות ש"שירתו" באיזור אחד של מבנה העומק צד אחד של אופוזיציה תחושתית (בעוד ניגודיהן "שירתו" את הצד האחר שלה) הופכות (באיזור האחר של מבנה העומק) לתכונות המשרתות דווקא את הצד המנוגד של אופוזיציה תחושתית זו. נהרס הקשר המובן מאליו בין אינטנסיביות נפשית לבין הקוטב ה"גבוה" של אופוזיציות מוחשיות, או בין היעדר אינטנסיביות נפשית לבין הקוטב ה"נמוך" של אופוזיציות מוחשיות.

איך מתרחשת הנייטראליזציה? – לכך אשוב מיד. אולם על "תוצאותיה" אומר משהו עתה:

התוצאה המיידית של הנייטראליזציה היא פיצול נוסף של ה"אטום": דממה, חום, אינ' טנסיביות-נפשית, סערה, חלל, תנועה איטית וכו' אינם יותר מונחים "סופיים", אלא הם מתפצלים: יש 'דממה' יש 'דממה', יש 'חום' יש 'חום', יש סוגי אינטנסיביות שונים ("חיצונית" סוערת מול עצורה) וכו'. מונחים שעמדו קודם ביחסי ניגוד עומדים עתה ביחסי אקוויואלנטיות; מונחים שעמדו קודם ביחסי אקוויואלנטיות עומדים עתה ביחסי ניגוד; ומונח נעשה ניגוד של עצמו.

הפונקציות של חידוד ודיוק ושל עיבוי סמאנטי שממלא תהליך זה כבר הודגמו בניתוחי השירים בפרקים 2-5 של מאמר זה ואין צורך להרחיב עליהן את הדיבור כאן.

במבנה העומק הסמאנטי, הקבוע בשיריו של משורר, יש, בדרך כלל, למרכיבים סדר "טבעי" מלא או חלקי על-פי עיקרון כלשהו. מרכיבים בעלי תוויהכר מסויימים הם נקודת-מוצא "טבעית" שממנה מסתעף מבנה העומק המסויים.

בהמשך "מבצע" המבנה "פעולות" כלשהן עם נקודת-מוצא זו. הוא מהפך את היחסים שבין האלמנטים שלה ו/או מוסיף אלמנטים אחרים, המתייחסים אל קודמיהם. את טווייתה של רשת-היחסים אפשר לתאר כשורת טענות הנטענות על נקודת-המוצא.

אצל פרייל נקודת-המוצא היא האופוזיציה [חיוניות, אינטנסיביות+] ↔ [חיוניות, אינטנסיביות-]. אופוזיציה זו מאורגנת גם על-פי [שיפ+] ר-[שיפ-] בהתאמה. לכל אחד משני הצדדים של האופוזיציה מוקבלות שורה של תכונות מוחשיות מסוג מסויים, וכך נוצרים שני טורים של ניגודים. התכונות המוחשיות משועבדות בהירארכיה הסמאנטית לתכונות הפסיכולוגיות. ועתה באה נייטראליזציה של הניגודים ויוצרת מערכת הפוכה של אקוויוולנטים וניגודים.

7

אפשר להציג את השיר של פרייל כפתרון "חריף" של בעיה: נתונה סידרה של ניגודים – למשל: חי/מת; גדול/קטן; עבה/דק; מואר/חשוך וכו' – מצא סיטואציה בה תופענה תכונות אלה יחד, כשכונות "טבעיות" ולא כמשופנות יחד באופן מלאכותי, כתנאי שעתה הן תפסקנה להיות ניגודים. זוהי ה"חידה" ש"חד" כל שיר של פרייל ושאותה הוא "פותר". ככל שה"פיתרון" טבעי יותר, בלתי מאולץ (כלומר, בונה מסגרת ידועה שבה ידועות התכונות כמופיעות יחד) כן גובר העניין בו, ומתרחשת "הזרה" של המסגרת.

ה"פיתרון" ומידת החריפות שבו הם בתחום מבני-השטח. מבנה העומק של פרייל, כאמור, יכול להיות בסיס לשירים טובים יותר וטובים פחות. ה"אחראי" לטיב השיר הוא מבנה השטח שלו.

התוויות האופנים השונים של הנייטראליזציה של הניגודים חורגת מגבולותיו של מאמר זה. היא שייכה לאותו תחום רב-רבדים שבין מבנה העומק למבני-השטח – התחום של 'עקרונות ייצור מבני-השטח' (ראה פרק 1). תחום זה הוא, לדעתי, התחום החשוב ביותר בתיאור פואטיקה של משורר, אלא שהוא שלב ב' של התיאור, ואני מקווה להגיע אליו בהודמנות קרובה.

כאן אסתפק בכמה הערות בלבד.

הנייטראליזציה של הניגודים לא רק מבטלת מה שהיה קודם ניגוד, אלא גם יוצרת יחסי תקבולת בין תכונות שהיו קודם מנוגדות. לא כל התכונות שהיו קודם מנוגדות הן עתה מקבילות, אבל הדבר קורה לרבות מהן. זוהי התוצאה הסופית של הנייטראליזציה, והיא שייכה למבנה העומק.

אולם כיצד מתרחשת הנייטראליזציה בשיר עצמו? כאן פתוחות בפני פרייל דרכים מגוונות. בדרך כלל נעשית הנייטראליזציה של הניגודים במחיר סלקציה מתוכם. רק חלק מן התכונות יכול להכנס למסגרת שבה מתרחש ניטרול הניגודים.

לעיתים בוחרת המסגרת המנטרלת בצד אחד של האופוזיציה הפסיכולוגית, אך התכונות המוחשיות המשרתות צד זה הן משני הטורים שהיו קודם מנוגדים. כך, כפי שראינו, נקשרים לעיתים קרובות לאינטנסיביות הנפשית תכונות מן הקוטב ה"נמוך" של אופוזיציות מוחשיות ומתקבלת אינטנסיביות שלווה, אצילית, עצורה. עתה, מאחר שהתכונות המוחשיות השונות, שהיו קודם מנוגדות, הופכות להיות משרתות של אותו אדון, מתחוללת בהן תזוזה סמאנטית והתוצאה היא שהן הופכות להיות מקבילות. חלק מן התכונות המוחשיות מן הקוטב ה"נמוך" יכולות לשרת את האינטנסיביות משום שנוסף להן מימד של יחסים בין "חורף" ל"פנים". 'אמנם זו דממה – אבל היא טעונה מתח': 'זו אומנם דממה, אבל היא "שפת הרעות העמוקה יותר" בה מעדיפים לשוחח רעים אמיתיים', וכד'. מאפיין פיוז (היעדר קול) מוזה הצידה כמשני, ותשומת הלב ניתנת לתכונה מהותית יותר.

ומן הצד ההפוך, (אינטנסיביות-) עשויות להתקשר תכונות מן הקוטב ה"גבוה" של אופוזיציות מוחשיות. למשל, בשיר הבא (118) מתקשרת (כמטאפורה) לתהליך המוות דווקא סופה, שמבחינה מוחשית היא מהירה, חזקה, רועשת וקרובה לצבעי הדוכדכן הנוערים, מורדים ושואגים:

על הדבדבן

האדים שוב הדבדבן

הזקן הטעימי ממני, אשתקד.

איננו.

פרותי שחורים יותר הקיץ.

פרותי הולכים ומשחירים.

[ב]

אם חש העץ בהעדרו של הזקן

לא אדע.

אולם ברור: השנה עולים פרותי

בתבערה מרדנית ושואגת,

מול ליל המות מצהירים

על גוני החיים החחרים:

ויהי רצון שהסופה האחרונה,

זו המנקה עצמותינו,

תהיה פקיע המסעיר

זהב הדרו לעולם.

המוות כאן, למרוח שהוא אזילת החיוניות, יש בו מימד דראמטי. השיר יוצר תקבולת במובן מסויים

בין המאפיינים המוחשיים של החיים לבין מאפייני ה'מוות', ומצד שני גם ניגוד בין 'סופה אחרונה' לבין 'סערה'.

כאשר המסגרת המנטרלת בוחרת באחת משתי האפשרויות 'חיוניות נפשית'/'היעדר חיתיות נפשית' – אין היא נייטרלית מבחינה שיפוטית. ה[שיפ] נקבע לפי האפשרות שנבחרה.

אך לא תמיד על המסגרת המנטרלת לבחור באחת מן השתיים. בשיר הבא, למשל (146), מצא פרייל מסגרת שתנטרל את הניגוד שבין עלומים מבלבים לבין שקיעה של זיקנה. מבחינה מוחשית הזיקנה קשורה בשיער לבן, ואילו את הרעננות שבעלומים מבטא השלג הלבן הקר, הרענן החדש. לבן' אקוויואלנטי ללבן' (זוואלית) אך מנוגד לו בקונוטציות ('זיקנה' מול 'עלומים'): אבל החזרה בצבע מליכה גם לאקוויואלנטיות בין 'זיקנה' ל'עלומים': מבחינה מופשטת, מהותית, הניגוד מנטרל על-ידי העפלה ל'קומה' גבוהה יותר שבה העלומים והזיקנה משלימים זה את זה, כי הם "אי-שם" "אמת מידה לאדם, אחת על ארץ". לשני מונחים של אופוזיציה תמיד משותף המימד המשותף שלהם (עבה ודק הן תכונות של עובי; גבוה ונמוך הן תכונות של גובה; עלומים ומוות הם קצוות של חיי-אדם). אפשר אפוא לנטרל ניגוד על-ידי עליה לקומה "גבוהה" יותר, למימד המשותף. השיר מלאכותי למדי, אך הוא מדגים אפשרות של ניטרל הניגוד בתוך האופוזיציה האנושית עצמה:

שני טני לכן

הישש בעל הזקן גרף לו שלג במתיחת

ולא עמד על שני טני הלבן פתרהו:

האחד שזכנס לשערו, השני שלחש לרגליו.

ואני ידעתי, שהבנה סמיה, הדרית רוחות בידהם:

העלומים המלבלבים של שלג תסיונות ששית שקיעה

משלימים זה את זה, מהיים אי-שם

אמת-מדה לאדם, אחת על ארץ.

תחבולה שכחה מאוד בשירי פרייל היא להוביל אל הקבלה בין תכונות שקודם היו מנוגדות באמצעות הכאת פרטים מן התחום האחד כזימיו או מטאפורה "רשמיים" לפרטים מן התחום המנוגד. כך האוטוכוס העירוני, ב"גוני חום" מדומה במפורש דווקא לחיה: כך סופת המוות ב"על הדוכדכן" מדומה ל"קיע המסעיר זהב הדרו לעולם", וכך גם כדוגמא הבאה (77):

מטוסי השילוח של לחים ברקיהם מחלל לחלל.

דק מנוצץ קו מעופן של הצפרים הקטנות

ועל שלחן באפולגית החדר הנזירי

תַּפּוּחַ מֵאֵיר כְּגִלְבוּס אֲדָמָם

וְכֹס מְלַחֶשֶׁת בְּנֵי עֶבֶר

כֵּאלוֹ אִיזָה הוּוּה מִמֶּתֶן עוֹמֵד מִן הַצַּד,

מִסְתַּכֵּל בְּתַחֲרֵת הַהֶבְרֵקוֹת,

נִשֵּׁם בְּהֵיר וּמֵאֵתֶר בְּאַצְבַּע שְׁקוּפָה

כָּל מְקוֹם נִשְׁכַּח שֶׁבַעֲבָר.

המרכיבים הפסיכולוגיים, האנושיים, של מבנה העומק נכנסים לשיר זה רק בהמשכו, ואז הם "משעבדים" את התכונות המוחשיות. אולם אנו נתרכז בבית הראשון:

בין השירה הראשונה לשנייה נבנות בין השאר האופוזיציות הבאות 'מהיר' ← 'איטי'; 'גדול' ← 'קטן'; 'קו עבה' (של הברק) ← 'קו דק'; 'אור חזק' ← 'נצנוץ'; 'מלאכותי' (חיקוי של ציפור) ← 'טבעי'; 'חלל' ← 'קו'; 'רעש' ← 'שקט'; וכו'.

בהמשך – התפוח (שהוא קטן, "טבעי") מדומה לגלובוס אדמדם, וכך הופך הטקסט במפורש את עגלגלותו של התפוח לתכונה אקוויבאלנטית לזו של החלל. והו חלל קטן, מאיר באור חלש בתוך אפולוית. התפוח ה"טבעי" מדומה לגלובוס שהוא רק חיקוי של כדור-הארץ והוא מלאכותי. התפוח מאיר באור חלש, אך זהו אור יציב (בהבדל מן הנצנוץ החלש, אך גם בהכדל מן הברק החזק והקצר).

אנו יכולים איפוא לעמוד על-פי דוגמא זו על מאפיין נוסף של מצבי הניטרל: פרייל מביא בהם מאפיינים שהם פשרה בין הניגודים הקיצוניים. אם קודם היה ניגוד בין 'ברקים' לבין 'קו מנצנץ דק' – בין אור חזק וברור לבין אור חלש וחמקמק – הנה, במצב הניטרל מבוא פרייל אור ברור ולא חמקמק אך גם לא חזק. הניטרל של הניגוד בין 'ברק' לבין 'קו מנצנץ דק' מעודד לפרק ניגוד זה למרכיבים רבים, משום שרק חלק מהם ינוצל בהמשך. בתהליך קריאת השיר של פרייל לעיתים קרובות רק מצב הניטרל מביא לבניית מלוא המרכיבים של הניגוד דווקא משום שהניטרל מכצע, כפי שכבר הזכרתי, סלקציה מתוכם.

טיסתם של המטוסים מפעילה מושג של "חלל" ואילו מעוף הציפורים יש לו רק "קו". הניגוד הוא בין חלל, בעל נפח גדול, לבין קו דק. תמונת התפוח מביאה חלל (דומה לגלובוס) אבל קטן, וכך הניגוד בין נפח להיעדר נפח, מסתיים בפשרה: יש נפח, אבל הוא קטן.

שירת פרייל עשירה בשלמים שהם מצבי-פשרה או "ממוצעים". כך למשל בונה, בין השאר, השיר 'מירושלים שיר ראשון' (9) ניגוד בין שמיים כחולים לבין תמונה של עצים ורודים הנמצאת למטה, קרוב. והנה, המשך השיר לא רק מתרכז

ב"מסגרת קמורה", קרובה, ברחוב אחריו (בעלת צורת שמיים, אך נמצאת למטה) אלא גם מדבר על "שעח רצון סגולה" הנשקפת בעדה: הסגול הוא, פשוט, הצבע שיתקבל מ'ערכוב' כחול וורוד. באופן דומה נמצא ב"אחר צהריים מוששט" (17-18) 'אפור' שהוא מיצוע של הצבעים המשלימים כחול ואדום, כפי שילמד אותנו כל ספר לימוד של תורת הצבעים. ב"הסברה של שורה ראשונה" (25) "יער דלוק ברקים מכל עבריו הסומים" (אור חזק, המאיר חלל גדול לרגע) מעומת עם 'קרן דקה של ירח' (קרן חלשה, מאירה ברציפות לאחר שהפציעה). בהמשך – פרייל לא רק מביא שמש העומדת כמו בגבעון (אור חזק אך רצוף) אלא גם מדבר על שער נצחון, שהוא מכחינה ויזואלית קרן שקומרה (והיא על כן מגבילה בחוכה "חלל"). (הדוגמאות האחרונות לקוחות מתוך עבודה של יעל שורץ המוזכרת בהערה 11.)

הדרך המינימאלית שנוקט פרייל כדי להביא לנייטרליזציה היא למקם את האלמנטים המנוגדים במסגרת אחת אשר אלמנטים אלה הם מרכיביה ה"טבעיים" הידועים, או מסגרת שהם מרכיביה המהותיים, הקובעים. בתוך המסגרת אלמנטים אלה אינם מתנגשים. הם קיימים בנפרד (לפעמים בריחוק מקום או זמן) ויש להם פונקציות או אפקטים דומים. לפיכך, למרות שמחוץ למסגרת הם מנוגדים – כשהם בתוכה שולח השיר את הקורא להתוות ביניהם דווקא אספקטים של אקוויבאלנטיות.

8

העובדה שגולת הכותרת של השיר של פרייל היא מצב של "איזון" כלשהו, מצב של "מונת מאוזן לסכסוכי הצבעים", של "הווה ממותן" (78) וכו' קשורה בחופעה המאפיינת את מבנה-השטח של פרייל: שירו יוצר רושם של "השיר המתון" (95). למה כוונתי? השיר של פרייל בדרך כלל אינו שיר של התרגשות, של סערת-נפש, של התלבטות וחיטוטים מייסרים. כל העניינים הללו יכולים להופיע בו כנושאים, אך אין הם "מצבנו" של ה'אני' הדובר בשיר ברגע "אמירת" דברי השיר. השיר מסתכל עליהם מנקודת-תצפית אולימפית, מרוחקת, רגועה, אנאליטית. הוא אינו "חי" אותם ברגע זה אלא "מנתח" את המהותי להם, את מרכיביהם.

דו-קומתיותו של מבנה העומק (אופוזיציה פסיכולוגית, מופשטת, ואופוזיציות מוחשיות) "מייצרת" שורת חופעות במבנה-השטח של פרייל: השיר של פרייל מותיר לעיתים קרובות רושם של שיר שאינו מבקש להתרכז בסיפורו של איזשהו אירוע, כמתן איזשהו מצב או בתיאור, אלא מבקש להגדיר את המהותי שבהם, ללכוד משהו לא-מוחשי העומד "בתוך הדברים". מה מביא לכך? את האופוזיציה הפסיכולוגית העומדת במרכז השיר לא תמיד נותן פרייל במפורש. חלק ניכר מן

החומר הנמסר במפורש ברצף הטקסט הוא לעיתים חומר מוחשי בלבד, אלא שבסופו של דבר, הוא מתגלה כיצוג מטאפורי של אפוזיזיה "נפשית" (בין אם יש לו גם קיום ליטראלי בשיר, ובין אם הוא מופיע בשיר רק במסגרת מטאפורית). המהותי שהשיר של פרייל חותר אליו הוא תמיד מצב תחושתני מהותי שמעבר לנסיכתי או למוחשי. ההגדרה של מצבים העולה משיריו היא הגדרה פסיכולוגית. אם כותב, למשל, פרייל על המאפיין שורה ראשונה של שיר ביחס לשורות הבאות וביחס לסיומו ("הסברה של שורה ראשונה", 25) אין הוא עוסק ביחסים הסמאנטיים בין חלקי השיר, אלא במצבו התחושתני של הכותב בכל אחד מחלקים אלה. הנסיון ללכוד את הגרעין התחושתני של מצבים, השימוש בחומר מוחשי כדי להגדיר מצב תחושתני, והנסיון לאפיין מקומות, עונות שנה ופרקי זמן בחיי האדם באמצעות המצב התחושתני נפשי שהם מביאים אליו הוא העומד במרכז שירת פרייל.

הקשר הכלתי נמנע בין חומרים מוחשיים למצב נפשי מתבטא בשירים רבים של פרייל בהופעתו של חומר מוחשי שאינו רק מטאפורי למצב התחושתני, אלא נתפס כגורם לו.

שירה הבנויה על קורלאציה בין תכונות נפשיות לתכונות מוחשיות עשויה להביא את התכונות המוחשיות רק במסגרות של דימויים או מטאפורות למצבים התחושתניים. אבל היא עשויה לא להסתפק בכך אלא לתת לתכונות המוחשיות גם מעמד לא מטאפורי במציאות הבסיסית של השיר (בנוסף לתפקידיהן המטאפוריים).

פרייל, בחלק ניכר משיריו, מעדיף לתת לחומר המוחשי גם מעמד מסווימי – של חומר הנמצא גם ליד האני.

וגם כאו פתוחות עקרונית שתי אפשרויות: או שהאני "צובע" את העולם המוחשי שהוא קולט בצבעי מצבו התחושתני, או שהעולם שהוא קולט גורר אחריו את מצבו התחושתני של האני.

מבנייהשטח של שירת פרייל בוחרים באפשרות השנייה. בדרך כלל אין בהם אדם המתרכז בתופעות המתאימות למצב־רוחו (לפחות מבחינת המוצג במפורש בשיר) אלא אדם פאסיבי, נגרה, שנופים, מקומות, מזגי־אוויר, עונות, שעות שונות של היום וכו' הם הפועלים עליו. האדם מופעל, מתאים עצמו. 'מה עושה לי' נוף ירושלים, 'מה אומרות לי אבניה', 'מהי ההרגשה במטוס אחר־הצהריים', 'מה משרה עלי הליכה בפארק', 'מה עושה לי' וודסטוק – אלה שאלות מסוג השאלות שמשויכים עליהם שירי פרייל לעיתים כה קרובות. הערב "מוליך אותי בשבי אש": 'השמים שהאביבו פתע מלמדים אותי לדבר בלשון כחולה יותר'; "קמחי מול בוקר זהוב אמירים" ולכן מצבי כן־זכך; העבים "מלכלכים כעצי אפרסק" ולכן "טוב אעשה אם אלבש חליפה מגוונת יותר"; זרם אוויר קר לאחר השרב מעלה גם כי מאוויים שלגיים; רחובות

תמוה בעיני הנסיון של דן מירון (במאמרו "שירי זמן אחר" ב"ביצרון", תשל"ז) להתוות תקופות אצל פרייל מבחינת ההתרכזות בנוף או בזמן, ולסעות. למשל, כי בספרו האחרון ('שירים משני הקצוות') מסתגר פרייל הסתגרות בלעדית ב"מעגל הזמר". אם נפריד בין 'זמן' בזמן של תקופה בחיי האדם החיחוסיותיה לתקופות אחרות לבין 'זמן' כשעה ביום או כעונת שנה (כל נוף נתפס אצל פרייל תמיד בזמן מסוויים מן הבחינה האחרונה) נוכל לומר כי רבע מכלל השירים (החדשים) בספר זה הם שירי נוף "בלעדיים" העוסקים במצב תחושתני מול שלג, שקיעה וכו', ועל כן אין לדבר כאן על יציאה "ממעגל הנוף".

אבל בעיקר אין כסיס לקביעתו של מירון כי שירי הנוף אצל פרייל – בניגוד לשירי הזמן – הם שירים בהם עומד העולם המוחשי לעצמו, נמסר מתוך איוושהי "ראות טהורה" המתרכות במהות הצבעונית הצורנית כשלעצמה.

הדגמותיו של מירון הם דוגמא לסלקטיביות מאניפולאטיבית של מבקר. הוא מביא כתיס ראשונים, תיאוריים, של שירים כמו "גרגרים כחולים" או "מסעדה אבטומאטית" בלי לצטט את המשך המנצל חומר זה במפורש כמטאפורי למצב אנושי מופשט. כך למשל הוא אומר על השיר "גרגרים כחולים" כי יש בו "עמידה ענווה בפני שלמות פיזית מיידית של עצם מסויים עד כדי ביטול הנוכחות של המתבונן בעצם" כלי לספר לקוראיו שכל התמונה הזו היא אנאלוגיה למצבו התחושתית של אדם (בבית השני) "השוקט על שמריו כגינת הגרגרים בצלחת".

שירי הנוף של פרייל מעמידים תמיד במרכזם את האופוזיציה התחושתית שמכתיב מבנה העומק שלו. לרוב הם מדברים במפורש על מצבים רגשיים

החושתיים. רק בכמה שירים מוצגת אופוזיציה זו דרך החומר המוחשי עצמו, כשחלה בה כביכול אובייקטיביקאציה מאקסימאלית. אבל גם אז ההבחנה בין [חיוני] [לחיוני-] בלתי נמנעת, ועל הקורא לבנותה; האינטרפרטאציה מוליכה לתגובה אנושית.

מירון פותח את מאמרו בדיון בשירו של פרייל "בשקיעה הצהובה". דיון זה, הנשען במלוא כובדו על דיונה של יעל שורץ בשיר זה חמש שנים קודם (מבלי להזכירה), מדבר על שיר בו העצמים והצבעים "קיימים קיום מלא בזכות עצמם. ישותם השירית נובעת מהם, מצורותיהם, מן היחסים הצורניים שביניהם, מרצף הצבעים הצהוב-הובחום, המלכד אותם":

**שְׁקִיעָה צְהֻבָה נִתְּזָה בְּחֵלֶן הַיָּתִית הַצְהֻבָּה.
בְּצֵלָה שֶׁל הַדֵּלֶת עוֹמֵד גִּבֵּר, לְרִגְלֵי אֲנִי קָטָן צְהֻב.
בִּידוֹ כּוֹס זֹרְמֵת מְשֻׁקָה חוֹם-צְהֻבָּה.**

**עַל גֵּב פֶּתַל אֶחָד מִבְּהִיר, נִרְקָם רֵאשֵׁי צֵל דְּהַה-צְהֻבָּה שֶׁל אִשָּׁה
יָד מְאֻרְכָת שׁוֹלֶפֶת לְהֵבָה צְהֻבָּה מִתְּפֹחַ.**

**לְטִבּוֹר-עוֹלָם צְהֻב-קָרִיר הִפְכָה שְׁמֵשׁ-צְהָרִים שׁוֹרְפֵת.
סָבִיב לָהּ כְּפָרִים וּכְרָכִים צְהֻבִים, עוֹנִים לָהּ בְּמִקְהֵלָה.
וְאֵי שֶׁם תִּגִּיהַ צְהֻבָה כִּנְף כְּנֻרִית, אִימְרַת שִׁיר-יְחִיד שְׁקוּף.**

9
מבנה העומק הוא רשת יחסים בתוך משמעויות המשוחררות מן הטקסט. הצגתי אותו כמקיים סדר "טבעי" מסויים, אך עד כה לא הבחנתי באופן חד די הצורך בין תופעות מבנה העומק עצמו לבין המתגלה ברצף הטקסט. בשירים שבהרתי לנתח בהרחבה (בפרקים 2-5) היתה, פחות או יותר, חפיפה בין הסדר ברצף הטקסט לבין הסדר במבנה העומק, אולם אין זה הכרחי: אין לערבב בין הסדר במבנה העומק לבין סדר מסירתם של המרכיבים הסמאנטיים בשיר עצמו. סדר המסירה ברצף הטקסט הוא תופעה השייכת לתחום מבנה השטח. את מרכיביו של מבנה העומק יכול משורר לייצג ברצף הטקסט כסידורם ה"טבעי" או בסדר אחר. עצם קביעת מערכת היחסים החוזרת בין המרכיבים התמאטיים המרכזיים בשירתו של משורר אינה אומרת איפוא דבר על סדר הקליטה שלהם מצד קוראו הממשי של הטקסט. הקורא בשורות השיר כסידורן. נטייתו של משורר בכללות שירתו לרצף-טקסט בעל תכונות מסויימות (למשל, נטייתו של ביאליק לכתוב "שירים מתהפכים", שאותה תיארתי בספרי הנזכר בנספח א') – אפשר לקשרה לתכונות מבנה העומק הסמאנטי שלו. אבל עצם מסירתו של החומר הסמאנטי בשיר ספציפי כלשהו

גם דוגמא נדירה זו, הרחוקה, ככל שרק יכול פרייל, מטיפול ישיר במצב תחושתית (ורק במובן זה אפשר לקבל את דברי מירון) מתארגנת סביב האופוזיציה הנובעת באופן הכרחי ממבנה העומק. עיון בשיר יראה שלא כל הצהובים שבו מעמדם שווה. חלקם אינטנסיביים – משום שהם נובעים ממקור צהוב כאמח (שהוא גם "חם": "שמש", "להבה צהובה מתפוח") וחלקם דהויים – בבואה של משהו צהוב, או צל צהוב, או השתקפות צהובה דרך זכוכית שקופה. גם השמש עצמה אינה עכשווי במלוא אונה. מי שהיתה "שמש צהריים שורפת" הפכה רק להד של עצמה בשעת השקיעה: אך גם שמש השקיעה מתגלה דרך מתווכים נוספים: "טבור עולם צהוב-קריר". על כן העולם נתפס כעונה במקלה ולא כשר את שירו שלו.

רק הכנרית יש לה צהוב משלה, אך היא גם מוארת באור השמש; יש לה שיר משלה (שיר מיוחד, בניגוד למקהלה): אך שיר זה צלול ושקוף ("שירי-יחוד שקוף") – ושקיפותו היא הד לשקיפות הכוס והחלון.

הנוף הבנוי על העימות שבין חריף לדהה, בין חם לקר, בין הדבר עצמו לבין בבואתו הקלושה, האנמית, חסרת היחוד, הייב להפעיל ברקע אופוזיציה של תגובת 'אני' קולט.

בסדר א' דווקא, ולא בסדר ב', היא, לעולם, החלטה בתחומם של מבנה-השטח. ותמיד נמצא שיש לאותו משורר שירים אחרים בהם נמסרת בפועל אותה רשת של יחסים בסדר אחר.

נמצא אצל פרייל גם שירים בהם מקיים רצף השיר סדר הפוך – הוא פותח דווקא במסגרת שבה אין ניגודים ומציג בהמשך שתי מסגרות שמהן נכנות הסדרות המנוגדות שנוטרלו בראשונה: ונמצא גם שירים בהם מבנה-העומק נמסר ברצף הטקסט בסדר א,ג,ב: וכו'.

בשירים שתיאיתי בפרקים 2-5 היו לכל אלמנט של מבנה-העומק בסיסים מלויים משלו בטקסט. אבל מבנה-העומק אינו מערכת יחסים בין מילות הטקסט: מבנה-העומק הוא היחסים בין המלים הרלבאנטיות לניסוח משמעותו של השיר, ועל כן לא תמיד חייב להיות לכל פריט שלו קטע משלו ברצף הטקסט. די בכך שיהיה הכרח לשחזר כל פריט שלו בניסוח משמעות הטקסט.

פרייל מעדיף בדרך כלל שלכל פריט של מבנה-העומק אכן יהיה בסיס מילולי ברצף הטקסט, אך אין הוא מקיים מגמה זו בכל מקרה.

בדרך כלל האיזורים א' ב' ג' של מבנה-העומק (א) ר"ב הם שני הטורים המנוגדים: ג' הוא איזור הנייטראליזאציה) וזכים אצל פרייל לא רק לבסיסים מלויים בטקסט אלא גם לאיזורים נפרדים בו, המייצגים גם תופעות מוכחנות במציאות המשוחזרת. אם א' הוא נוף בזמן הגשם: ב' הוא אותו נוף לאחר הגשם ר"ג' הוא אובייקט מוכחן מתד הנוף (ציפור) – אפשר לדבר על מסגרות או סגמנטים מן ה"מציאות" המאגדות את אשכול החוכנות הרלבאנטי למבנה-העומק. הסגמנטאציה במקרה כזה היא משולש: ברצף הטקסט, בחלל המשוחזר ובמבנה-העומק.

בדרך כלל מעדיף פרייל ליצור יחסים מטונימיים או סינקדוכיים בין המסגרות הנ"ל. לא רק שיש, למשל, שלוש תמונות המקיימות ביניהן יחסים מטרימיים (המייצגות את א' ב' רג' של מבנה-העומק), אלא שהן נמצאות (יחד, או בעקיבה של זמן) באותו חלל, או שהן רלבאנטיות לאותה רציפות תמאטית (הנסיך מסיאם, בני-סיאם ובודהה אינם נמצאים באותו "חלל" אבל הם שייכים ל"אותו עניין"). כמלים אחרות, שלוש המסגרות לא רק יוצרות יחסי ניגוד ותקבולת, אלא שהן גם מהוות רציפות מבחינה כלשהי. כך מוחרפת ה"חידה" ש"חד" מבנה-העומק. לא רק: "קצא מסגרת שלישית שבה ינוטרלו הניגודים", אלא: "על מסגרת שלישית זו להיות מטונימית או רצופה לקודמות". את המסגרת שבה מתרחש ניטרול הניגודים המאפיינים את בני-סיאם יש למצוא בעולם הסיאמי עצמו.

נטייתו של פרייל לתת "הנמקה ריאליסטית" כזו להופעת שלוש המסגרות היא תופעה בתחום מבנה-השטח שלו. היא מקיימת במקרים רבים, אך

לא בכל המקרים.

לפעמים אחת מן המסגרות – א' או ב' – אין לה כלל קיום ליטראלי בטקסט, אלא היא רק מטאפורית. ולפעמים מביא רצף הטקסט רק את המסגרת השלישית – שבה נוטרלו הניגודים – אבל כדי לאפיינה הוא משתמש במטאפורות הבונות מחוץ למסגרת זו את סדרות הניגודים. כך קורה למשל בשיר הבא (44) הבא לאפיין את החיוניות המעודנת, העצורה, בקולה של אשה:

תַחַנַּת לֵאִת וְקוֹלָהּ

אֶפְשֶׁר לֵאחֹב אֶת קוֹלָהּ,

מִכְחוּל דֶּק יַצִּיר לָךְ

צְבָאִים מְרִטִיטִים נְפִי כֶּסֶף

אוּ מְטוֹס חוֹנֵה מְרַנֵּעַ לְאַחֵר

שְׂוֹסֵעַ חוֹר מִתַּחַנַּת לְאוֹתָהּ.

פְּכֶסֶפֶר שִׁירָה יֵשֶׁן

מִנַּח עַל שֵׁלַחַן צְעִירוֹתַי,

אֲנִי מִבְּחֵץ בְּקוֹלָהּ

מְשֶׁהוּ מְאֹדָה מְדַמְדָּמַת,

מֵעֵץ אֵשׁ מִצְחִירָהּ.

עַת יָדָם קוֹלָהּ, אֶעֱמֵד

בְּפֶתַח הָאֵלֶם.

הניגוד בין ישן לצעיר, בין לאות לתנועה דינאמית במרחקים, בין אש לבין אדה וכו' אינו מאפיין יחסים בין תופעות ליטראליות בשיר, ומצד שני גם אינו מאפיין את קולה של האשה. קולה של האשה (ג' מבחינת מבנה-העומק) הוא דווקא האיזור בו נוטרלו הניגודים הללו. המטאפורות לא רק מעלות אספקטים רלבאנטיים לאפיין קולה של האשה, אלא גם מלמדות "מניין באור" אספקטים אלה: הם באו ממקום בו תפקדו כניגודים.

עתה אוכל להשיב על השאלה המתבקשת מאלה: האם על מבנה-העומק להימצא בכל שירי המשורר, ללא יוצא מן הכלל, או די בכך שיתקיים ברובם, אך לא בכלם?

מעצם הגדרת מבנה-העומק נובע כי עליו להיות רלבאנטי לתיאור התמאטי של כל שירי המשורר (להוציא אי אילו שירים בתחילת כתיבתו), ודבר זה מאפיין לא רק משוררים טובים. התיאוריה של מבנה-העומק תתיר לכל היותר הימצאותם של שירים (לא רבים) בהם מומש רק חלק ממבנה-העומק. אבל במקרה של פרייל אין צורך גם בהקלה זו. מבנה-העומק, במלואו, רלבאנטי לתיאור משמעותות כל השירים. ובחלק ניכר מן השירים יש לכל אחד מפרטייו גם בסיס מילולי משלו.

מבנה העומק אינו עונה על השאלה מה בשיר מביא לבנות יחסי-משמעות המצייתים לו; מה מביא דווקא להנגיד את א' עם ב' ומה מביא לנייטרליזציה. הוא תיאור היחסים בתוצר המשמעותי הסופי.

ועוד: מבנה העומק הוא עקרונות היחסים בין המשמעויות. אבל שיר מסויים יכול להכפיל אותן. לקיים אותו בשני מישורים בבת-אחת וכו'. השיר האחרון שנתבוננו בו בקצרה יהיה השיר הבא (85):

גִּרְגָרִים בְּצִלְחַת עֲלוֹסֶת שֶׁקֶט
הִזְהִירוּ עַל שְׁלַחַן-הַבֶּקֶר הַנְמוּךְ,
הוֹסִיפוּ לְתַכְלֹתוֹ שֶׁל הַבֶּקֶר הָרֵם,
וְהֵם לֹא שָׁעוּ כִּלְלֵם אִם מִלְקָטָם נִסַּע מֵרַחֵק-מִיל רְחֹזֵר לְשִׁיחִים,
אִם יֵצֵא לְרֹאשׁוֹת בְּמִדְיֹנוֹת הַיָּם, אוֹ שְׂמָא לְמִקוֹם רְחוֹק יוֹתֵר הִסִּיעוּ הַזְמַן.

גִּרְגָרִים כְּחֵלִים

גַּם אֲנִי נָטוּס לְאַחַר סֵעֵדַת שְׁחָרִית כִּמָּה מִיָּלִים
וּבִפְרִים, לֹנְדוֹן אוֹ תֵּל-אָבִיב נֶשְׁקֵט עַל שְׁמַרְיָה
כְּנֶגֶת הַגִּרְגָרִים בְּצִלְחַת.
וְלֹא אֶכְפֵּת אִם עַר אוֹ יֶשֶׁן מִלְקָטָנִי
וְאִם אֲנִי פְרוֹתִיו מִקְרִיִּים.

היסודיות בארגון המשמעות. ראינו דוגמא של שיר ה"מכפיל" אותו.

10

מאחר שמבנה העומק הוא מבנה המשמעויות היסודי של השיר – מצאנו שמרכיביו הם היסודות של ארגון משמעות, דהיינו: אופוזיציות. אלה הם ה"כלים" של ארגון המשמעות שמבצע מי שקולט אינפורמציה. הארגון כאופוזיציות הוא אופראציה יסודית של המוח, שהיא בסיסית ליצירת משמעות. **אני מאמין כי היחסים במבנה העומק בנויים תמיד על אופוזיציות בינאריות (ולא מרובות); ככל מקום שאופוזיציה מרובה נכנסת למערכת של משמעויות היא מצטמצמת לאופוזיציה בינאריות.**

מבנה העומק אינו רק קונסטרוקט שבונה חוקר לצורך תיאור שיטתי של שירתו של משורר. הוא גם תיאור של אופי הפרצפציות של קורא בשירת המשורר.

אין פרודורה גילוייו של מבנה העומק המיוחד למשורר, אלא רק לאימותו לאחר שהועלה כהצעה. משוררים אינם מודעים למבנה העומק שלהם. עקרונות מבנה העומק אינם רק עקרונות של האופן בו מארגן משורר את שיריו, אלא גם עקרונות של האופן בו הוא מארגן את העולם מחוץ לשיריו. אנו עוסקים באיזוהו מאפיון של התהליכים הקוגניטיביים של המשורר. אצל המשוררים שחקרתי התגלה מבנה העומק גם כטקסטים אחרים שכתבו ולא רק בשירים (אם כי שירים הם טקסטים מייצגים יותר, נקיים יותר, ורק בהם מתגלה מבנה העומק בשיטתיות). אצל ביאליק עקרונות מבנה העומק שהתגלו בשירים הם גם העקרונות

הכית הראשון של שיר זה בנוי בעיקרו על העימות בין גינת הגרגרים בצלחת לבין מלקטם: הם סטאטיים הוא בתנועה: הם קרובים, שרויים בחלל שקט, קטן, פנימי ואינטימי, ואילו הוא רחוק, בתנופת מסעות כעולם פתוח, כמרחב גדול; הם בבית והוא במדינות הים: הם למטה והוא ממריא כנראה במטוסים, הם אדישים כלפיו והוא אדיש כלפיהם. אלה הם הניגודים שהמשך השיר אמור לנטרלם.

אבל גם בכל אחת משתי המסגרות כשלעצמה (הגרגרים והמלקט) יש ניגוד. כוונתי לניגוד בין שולחן הבוקר הנמוך לבין הבקר הרם ולניגוד בין האפשרות שהמלקט שרוי במסע אינטנסיבי לבין האפשרות שהוא מת ("למקום רחוק יותר הסיעו הזמו"). גם ניגודים אלה ינטרלו בכית האחרון. בבית זה ה'אני' ("אנו") שקט, סטאטי ("נשקוט") לאחר שהיה דינאמי, טס במרומים וגמע "כמה מילים"; כמו הגרגרים "לא איכפת לו" ממלקטו – אלא שלגבי אדם פירוש הדבר שהוא כה רגוע עד שגורלו (מה יעשה בו "מלקטו", אלוהים) אינו מטריד אותו. ה'אני' יש תכונות הן של הגרגרים והן של מלקטם: הוא גם למטה, אחרי שטס במרום לאחר "סעודת שחרית" (אלמנטים של 'שולחן-בוקר', של 'נמוך' ושל 'רם'); ולמרות שיחסו אל המלקט הוא כיחסם של הגרגרים, הרי ש"הגורל" שממנו הוא מתעלם, דומה דווקא לאפשרויות גורלו של המלקט. מאחר שהאדישות אינה כלפי גורלו של מישהו אחר (כמו זו של הגרגרים) אלא כלפי השאלה מה הגורל הצפוי לך עצמך – מנטרל הניגוד בין מוות לחיים והופך להיות לא רלבאנטי להרגשת הדובר בעת ארוחת הבוקר שלאחר הטיסה. מבנה העומק נותן לנו רק את האופראציות

הצגה פוֹשֵׁקֶת ומקוצרת של מבנה-העומק של שירי ביאליק

השיר של ביאליק בנוי על עימות בין שני מצבים או אוסני־קיום מנוגדים, הממוקמים בקטבים של אחד או יותר מן הצירים הבאים: 'עכשיו' → 'לא-עכשיר' (עבר, עתיד); 'כאן' → 'שם'; 'אני' → 'לא-אני' (אתה, הם...). (צירים אלה הם הקואורדינאטות ה"דאיקטיות", המגדירות סיטואציה דיבור, שבה 'אני' מדבר בנקודה מוגדרת של זמן ומקום.) האיברים 'שם', 'לא-עכשיר' 'אני' של הניגודים זוכים לשיפוּט־עָרְכִי חיובי ואילו ניגודיהם לשלילי. אבל שני המצבים המעומתים אינם מעמידים רק סדרת אלמנטים מנוגדים. במצב אחד (שהוא, למשל, 'כאן' או 'עכשיר' או מצבו הקיומי של 'לא-אני'), אפשר למצוא סינקדוכות, "חלקיקים" או 'פרודות' של המצב האחר, המנגוד לו. היחסים בין המצבים המנוגדים בשיר הם איפוא גם יחסי 'חלק' → 'שלם', ה"מעבר" ביניהם הוא "מעבר סינקדוכי". קישורם של שני המצבים המנוגדים בשיר נעשה גם בדרך של "עלילת" העברת אלמנטים ממצב אחד אל ניגודו, או הישרדות אלמנטים של מצב אחד בניגודו. "עלילות" השירים עוסקות בהישרדותם בהווה של חלקים-בלבד ממה שהיה שֶׁלֶם (חיובי) בעבר, או בליקוטם וקיצוצם של חלקיקים פזורים בהווה, כדי שירכיבו שלם בעתיד, או במעברם או כואם של "ניציגים" של 'שם' ל'כאן', או ב"הימלטות" אלמנטים מן ה'אני' אל ה'אתם', וכיו"ב. העלילה הספציפית – ההנמקה הניתנת ל"העברת" החלקים מן המצב האחד לניגודו –

(Berkeley, 1949); J. Trier, *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes* (Heidelberg, 1931); N.S. Trubetzkoy, *Gründzüge der Phonologie* (Prague, 1939). מן המחקרים בספרות העושים שימוש באופוזיציות, ואף כי אינם עוסקים במבנה העומק, יש בהם עניין לצורך הנושא שלי, אזכיר את עבודתיהן של יעל שורץ ונעמי תמיר (מראי מקום נמסרו לעיל), ואת ניתוחי השירים של ירדן לוטמן בספרים שנזכרו בהערה 12. לאחרונה נתוודעתי אל תמצית עבודתה של אשתו של לוטמן, מינץ, על מבנה התוכן אצל סלוביזכ. עבודה זו נראית לי קרובה במיוחד לעבודתי שלי בתחום מבנה העומק. שני עמודים מוקדשים לה אצל: Ann Shukman, *Literature & Semiotics*: תמצית של (Amsterdam, 1977), pp. 162-163. הגישות של הסטרקטוראליסטים הצרפתיים וכמה הערות מאלפות בנושא האופוזיציות הבינאריות ראה: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London, 1975), pp. 14-16, 91-94; 126-127; 177-178, 225-227.

שעמדו מאחורי פרויקטים שלו ('ספר האגדה', למשל) או מאחורי תפיסות של ה"מציאות" שהציע כנאומים (למשל לפני עדת הספרדים בירושלים או כנאום על תיאטרון 'הבימה'). לא אוכל לפרט בעניין מרתק זה כאן.

מבנה-העומק של משורר מסויים אינו מיוחד לו בכל. למשל, חלקים ממבנה-העומק של ביאליק (ראה נספח) מאפיינים שירה רומאנטית, חסידות, קבלה, ציונות וכו'. יש גם קירבה בין עקרונותיו לעקרונות המעבר משירת חיבת-ציון לשירח דור ביאליק. אך אף אחד מן המבנים הללו אינו ממצה את מבנה-העומק של ביאליק; וביאליק משתמש בעקרונותיהם גם לצורך ארגון חומרים אחרים לחלוטין ממה שהם מארגנים.

העובדה שמבנה-הקוגניציה של משורר כביאליק חפף חלקית "מבנים" לאומיים או מכנים של זרם ספרותי, היא אחד ההסברים לכך ששירתו נתפסה כשירה לאומית או מרכזית. החפיפה המוצלחת בין מבנה "אישי" למבנים כלליים יותר היא שאיפשרה לשירת ביאליק להיות מה שהיא.

אינני שולל מראש אפשרות של מבנה-עומק של משורר ספציפי שיוכתב לחלוטין על-ידי זרם או תקופה. מה מקורות מבנה-העומק של משוררו האם ביאליק הושפע ממבני-עומק של ציונות ורומנטיקה, או שהחפיפה היא פרי התמזגות מקרית? אלה שאלות מרתקות שעדיין אין די חומר כדי להשיב עליהן.

מבנה-העומק הוא הפשטה הכללה מעבר לשיר הבודד. הוא סדירות הקיימת כמכלול. ולפיכך, עד כמה אפשר לראות בו "מדריך" לצורך מימוש הנאות של השיר האחד על-ידי קורא?

אין לכפות את מבנה-העומק על שיר, אבל הוא יכול לשמש מקור להיפותזות מארגנות לגבי השיר הבודד, כתנאי שהן תיבדקנה אחר-כך מתוך השיר עצמו. מבנה-העומק קיים תמיד בשירים, אך יש לגלותו בכל שיר ושיר מחדש.³¹

³¹ מאמר זה עושה שימוש חופשי בהבחנות על סוגי אופוזיציות, בלי לדבוק בלעדית בתיאוריה זו או אחרת. קירבתו רבה ביותר לתפיסות הסמאנטיות של ליץ' ושל לאיונס. מן הדיוגנים הבלשניים והסמיוטיים באופוזיציות אזכיר את הבאים, שבהם השתמשתי: Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, 1976); Roman Jakobson & M. Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956); Geoffrey Leech, *Semantics* (Penguin, 1974); Adrienne Lehrer, *Semantic Fields and Lexical Structure* (Amsterdam, 1974); John Lyons, *Semantics* (Cambridge, 1977); C.K. Ogden, *Opposition* (London, 1932); E. Sapir, "On Grading: A study in Semantics," in E. Sapir, *Selected Writings in Language, Culture & Personality*

משתנה משיר לשיר, ומשתנים גם המצבים הקונקרטיים עצמם. אלה הם המרכיבים העיקריים של מבנה-השטח. אולם מערכת היחסים שהוזכרה (ניגוד לאורך "ציר דאיסטים", ניגוד 'חלק' → 'שלם' וכו') היא מערכת-תשתית, החוזרת בשירי ביאליק בשיר אחר שיר, והיא חלק ממרכיבי מבנה-העומק שלו. שירים שונים ביותר זה מזה (במבנה-השטח) מצייתים למערכת היחסים הקבועה. אצביע על דוגמאות ספורות: בשיר "לבדי" את כולם "נשא הרוח", ועתה, שלא כבעבר, נותר רק שריו אחד, מתמיד אחרון, ומכל המקומות בהם שהתה השכינה נותרה רק פינת-סתר אחת: ב"הקייץ גווע": סוף קייץ שהיה "מלכותי" ומפואר "גווע" ועתה נותרים לו רק שרידים אחרונים, טיילים יחידים וטיילות יחידות, האחרונה בשיירת החסידות ר'מתייתם הלב"; ב"זריתי לרוח אנחת": מקור האורה שנבע במשורר בעבר באזו יבש נטפים-נטפים, ועתה הוא רק שותת ומטפסף לפעמים. בצד זה – "חלקים" מן ה'אני' הולכים ומתבזבזים, נזרים לרוח, כשעת הנסיון (הכושל והמכאיב) להעבירם ל'אתה'; כ"לא זכיתי באור": הניצוץ האישי היקר מתמלט מלב המשורר אל לב ה'אתם' ונכחד שם; ב"גמדי ליל": עדת גמדים מופלאים הם מעין נציגים קטנטנים, היורדים כלילה מ'שם' ל'כאן'; ב"מגילח האש": מן העם נותרו מאתיים עלמים ועלמות, שגם מהם נשארים עד מהרה רק שניים, ומן השניים – נותר אחד. מן האש הגדולה שרד רק תלתל אש אחרון, וכסופו של דבר גם הוא אובד; ב"מתי מדבר": ענקים במצב של התפוררות, שריו למה שהיו בעבר. שניים מן הצירים, או שלושתם, עשויים להצטרף זה לזה בשיר, או אף ליצור התנגשויות. השיר גם עשוי לנצל כל ניגוד פעמיים, כשהוא מוצב בפעם השניה "בכיוון הפוך". למשל הניגוד 'עכשיו' → לא עכשיו עשוי להופיע פעמיים, כניגוד בין 'עבר' ל'הווה' וכניגוד בין 'הווה' ל'עתיד'. כך מעצב השיר "גבעולי אשתקד" נקודת הווה שיש בה הן "שרידיים" לעבר והן התחלות של מה שיחפתח וישנה בעתיד: וכך ב"על סף בית המדרש" אנו עדים ב"הווה" לשרידי בית-מדרש שחרב, שאבניו נשמטות, אך הוא עתיד, לפי ההבטחה, להיות משותף.

אותם מצבים בשירת ביאליק, שמקובל לתארם כמצבים "אמביוואלנטיים", ניתנים להסבר באמצעות העקרונות הנ"ל. למשל, נקודת ה'הווה' בשיר "גבעולי אשתקד" נשפטת ערכית (כפי שפירסתי בספרי על ביאליק, הנזכר להלן) כחיובית וכשלילית גם יחד. אפשר להראות כיצד נעשים שיפוטים אלה במסגרת הכלל שעל-פיו לא-עכשיו בשיר של ביאליק הוא תמיד חיובי בהשוואה ל'עכשיו'. ההתרחשות העומדת במרכז השיר היא שורת פעולות אשר, מצד אחד, הן חיסול משפיל של

שרידי אביב דאשתקד (לא-עכשיו 1) ומצד אחר היא התחלות ראשונות והכנת-הקרקע לאביב החדש, העתיד לשגשג בקרוב במלוא כחו הדרו (לא-עכשיו 2). מאחר שלא-עכשיו הוא תמיד חיובי, הכיוון או התהליך מלא עכשיו ל'עכשיו' הוא כיוון שלילי, ואילו הכיוון ההפוך הוא חיובי: כהתרחשות של חיסול נשפטת איפוא ההתרחשות כשלילית, ואילו כהתרחשות של טיפוח התחלות היא נשפטת כחיובית.

באופן דומה אפשר לתאר את העמדה ה"אמביוואלנטית" כלפי הידלדלות "מקור האורה" בשיר "זריתי לרוח אנחת". מצב-ההווה בשיר זה מאופיין: "ועתה מעייני כמו פצע: / רק שותת ומטפסף לפעמים". הידלדלות הולכת וגוברת של מעיין היא תהליך שלילי, ואילו טפסוף לפעמים הוא נחמה-פורתא ביחס להתייבשות המוחלטת. לעומת זאת, פצע ההלך ומתייבש הוא תהליך חיובי. התייבשותו עדיפה על "טפסוף" דם לפעמים. המצב (תהליך התייבשות) נחפס איפוא כסתירה בין (+) לבין (-). ניתן לגזור מצב זה של (±) מהפגשתו של הציר 'עכשיו' → לא-עכשיו עם הציר 'אני' → לא-אני'. הכיוון מלא-עכשיו ל'עכשיו' הוא כיוון שלילי. ואכן, לפי כיוון זה מ'מקור אורה' מפואר נותרו רק שרידים, והם הולכים וכלים. מצב ההווה שלילי ביחס לעבר אך חיובי יותר בהשוואה לסופו של התהליך – היסתתמות המעיין. מצד אחר: הכיוון 'אני' ← לא-אני גם הוא כיוון שלילי (ה'אני' חיובי בהשוואה ל'לא-אני', הוא עולה על מה שמחוצה לו). ההוצאה החוצה, המסירה לאחריים, של משהו השייך לעולמו הפנימי של האני נשפטת השלילית. היסתתמות הנביעה היא איפוא, לפי זה, חיובית, הטפסוף-לפעמים הוא, בהשוואה אליה, פחות חיובי. ואילו הנביעה עצמה שלילית. באופן כזה הידלדלות המעיין היא (±) שכן היא גם הידלדלות דבר "טוב" מן העבר וגם הפסקת "כזבוזו" של האני.

אותה תופעה עצמה יכולה איפוא להיתפס בשיר של ביאליק כחיובית ושלילית גם יחד, מבלי שהדבר יסתור את עקרונות שיפוטי-הערך הפשוטים שהוצגו לעיל. על-פי עקרונות דומים ('אני' עולה בערכו על ה'ם'; 'עבר' עולה בערכו על 'הווה'; 'שם' עולה בערכו על 'כאן') מחזו הקורא לארגן את השיפוטים הערכיים המתנגשים בשיר "לבדי".

גם ממעט הדוגמאות שהובאו יכול הקורא לראות כי העימות העיקרי בשיר של ביאליק הוא עימות בין מצב (רוחני-נפשי, או בעל אספקט גלוי) של מעין "שלמות", "שפיע", "מלאות", "פאר" וכו', לבין ניגוד.

מבנה-העומק של ביאליק התגז על ידי במפורט בספרי 'המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק' (ספרות משמעות תרבות: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה, 1977).