

# השיר המודרני כיחידת שיח

עיון בלשוני מדגים בשיר של דוד אבידן

## מאיה פרוכטמן

בשנים האחרונות הרחיבו בלשנים רבים את תחום עיסוקם הלשוני, והם דנים בטקסט השלם, במבע הגדול מן המשפט ובנסיבות היווצרותם. הדיון הבלשוני המוגדר בשיח השלם, הן הכתוב והן המדובר, הביא ליצירתם של מונחים חדשים ולניסיון ליצירת מונחים בלשניים פורמליים בגישה אל הטקסט.

במאמר זה\* נעסוק בשיר העברי המודרני כיחידת-שיח, ונדגים את גישתנו באמצעות שיר אחד, הבנוי במבנה שאפשר להגדירו ולתחמו.

השיח הספרותי, להבדיל מיחידות-שיח אחרות, מושגת מראש על ההנחה, שהמחבר או הקורא אינם צריכים להאמין, שהדברים המסופרים אמנם משקפים מציאות מוחשית כלשהי, כעוד שבשיח שאיננו בדיוני (non-fiction), האמירות משקפות מציאות מוחשית, כדברי קרל בספרו Expression and Meaning. קרל טוען,<sup>1</sup> בעקבות אוסטיין,<sup>2</sup> שמאחורי כל פעולת דיבור (speech act, locutionary act) יש מטרת-היגד (illocutionary act, force), והוא מחלק את מטרות-ההיגד האלה לקטגוריות בסיסיות. אחת מהן היא קבוצת **הקביעות והטענות** (assertives). באמצעות קבוצה זו הדובר מביע היגד (proposition), שאפשר לבדוק אם הוא אמיתי או שקרי, והביצוע התואם את מטרת ההיגד הזה הוא משפט חייוי, המוסר מידע, למשל: **עכשיו שעת-לילה**. הקשר בין העולם למלים הוא על-ידי התאמת המלים אל העולם, כלומר, הכיוון הוא מן העולם אל המלים, המייצגות אותו.<sup>3</sup> לא כן הוא בעולם הבדיוני, המשתקף בספרות. קרל אומר,<sup>4</sup> שבספרות הבדיונית יש **העמדת-פנים** של פעולות-דיבור (pretended speech acts), והמספר בספרות הבדיונית מעמיד פנים, שהוא מבצע סדרה של כוונות-היגד, בדרך-כלל מן הסוג הקובע קביעות, או הטוען טענות. אם

\* חלק מן המאמר הזה היה יסוד להרצאה שהושמעה בכנס השנתי של האיגוד הישראלי לבלשנות שימושית (איל"ש), שנערך באוניברסיטת בראון-אילן בחולי-המועד סוכות תשמ"ב.

1. J. R. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge 1979, chap. 1: A Taxonomy of Illocutionary acts, pp. 1–29.

2. J.L. Austin, *How to Do Things With Words*<sup>2</sup>, J.O. Urmson and M. Sbisá (eds.), Cambridge, Mass. 1975, pp. 100–108.

3. כיוון הפוך יש בבקשות ובצווים (directives), שבהם המלים מכוונות להביא את הנמען לבצע משהו, כלומר, לשנות משהו בעולם, והעולם צריך להתאים למלים, ולכן הכיוון שם הוא מן המלים אל העולם.

4. סרל, שם (לעיל, הע' 1) פרק ג: The Logical State of Fictional Discourse, עמ' 67–70.

אנו יודעים מראש, שמבחינת מגמת השיח שלו וכוונותיה, הטקסט הספרותי שונה מכל יחידת שיח אחרת, יקל עלינו למצוא את חוקיו הפנימיים ואת סוג התקשורת, שהוא מצפין בתוכו.

מן הבחינה הלשונית, גם טקסט ספרותי, הבנוי כביכול במסגרת חוקי הדקדוק 'המקובלים', שונה באופיו מכל טקסט אחר בלגיטימציה שיש בו לשבירת תבניות סמנטיות מקובלות וליצירת דרמשמעות מכוונת. במיוחד בולטים הדברים שהוזכרו בשירה, שכן אופיו הלירי של השיר, קיצורו היחסי והצדדים הריתמיים המיוחדים שבו, קובעים אופי מיוחד גם למרכיבים הלשוניים שלו. השיר המודרני משקף 'עולם' מודרני, אך לא דווקא עולם קונקרטי ברור, אלא יותר מודוס של עולם, שפעמים הרבה שוררים בו אנארכיה, אבסורד, וחוסר תקשורת. מעניין לגלות, כי המשורר, המעמיד פנים (בלשונו של סרל) כמבצע סדרת פעולות של מטרות היגד, מרבה לבנות את השיח שלו על מלות ההתכוונות וההבנה, המדגישות את חוסר ההבנה. למשל, בדוגמה מן השירה העברית החדשה: 'אָנִי מְבִין/ שְׂאֵת מְבִינָה/ שְׂאֵנִי מְבִין/ שְׂלֵא קֵל הַמְבִין/ מְבִין/ שְׂאֵת מְשַׁחֵת רְצִינֹת/ וְאֵנִי/ בְּרְצִינֹת מְשַׁחֵת'.<sup>5</sup> סרל בספרו (הנ"ל: בעמ' 17) אמר, בין השאר, שהוא תופס כאמת אנאליתית את הקביעה, שכל מה שמתכוונים אליו יכול גם להיאמר, אך גם הוסיף, שאין מכאן אימפליקציה, שכל מה שניתן להיאמר יכול גם להיות מובן עליד אחרים. דבר דומה נאמר באורח אינטואיטיבי בשירו של נתן זך 'את השפה שלו':<sup>6</sup>

את השפה שלו לא הבנתי  
אָבַל הבנתי אֵת מה שֶׁהוא חָשַׁב:  
אָנִי חוֹשֵׁב שְׂטוּב לוֹ עֵכָשׁוּ.

הוא הֵלֵךְ וְלָקַח אִתּוֹ אֵת הַמְּלִים שֶׁאָמַר:  
מִפִּינֵן שְׂלֵא הַבְּנָתִי, אֵינְנִי זוֹכֵר דְּבָר.

יחסי השיח הפנימיים שבשיר, בעיקר בשיר המודרני, חשובים אולי מכל יחסי שיח שבטקסט אחר. אין בדרך כלל אפשרות לפתור את השיר ולפרשו ביחסי עולם-טקסט, או לבדוק אותו בשאלה של מידת כנותו או אמינותו על-פי פעולות הדיבור שהוא מציג והעקרונות של כוונות-ההיגדים שמאחוריהן. אין מכאן מסקנה, שאין כל קשר בין השיר לעולם, אך הקשר הוא בלתי ייצוגי ועקיף. יש לבנות אפוא מערכת קשרים לשונית תוך-שירית, וממנה לצאת אל פתירתו.

הדגם שיוצג כאן הוא דגם לאותה שירה מודרנית, שיש בה סדירות מבנית (בתים שווים בגדלם, חריזה ועיקרון תחבירי חוזר, המארגן את השיח השירי), ובמקרה זה יש לחפש בתחביר נקודת מוצא למשמעות, ובסטייה מן-הסדירות את המפתח, שיצביע על מפנה או שינוי בהיגד השירי. לשם הצגתם של יחסי השיח שבשיר מן הדגם הזה ואפשרות פתירתו

5. אמיר גלבע, 'שיר ברצינות', בתוך: כחולים ואדומים, תל-אביב 1963, עמ' 362.  
6. נתן זך, 'את השפה שלו' פתיחת השיר, בתוך: שירים שונים, תל-אביב 1964, עמ' 71.

הספרותית בדרך הבלשנית, בחרתי בשיר של דוד אבידן 'בלדה מודרנית'<sup>7</sup>:

הִירָם יָרָה בְּאֶקְדָּח קָטָן.  
הַפְּרָטִים לְקוֹנְצֶרְט הַשְּׁבוּעָה נָמוּ.  
הַנְּשִׁים הַשְּׁמָנוֹת לֹא קָבְרוּ אֶת מֶתָן.

הִירָם סָגַר אֶת נֶצֶרֶת הָאֶקְדָּח.  
אוֹלָם הַקוֹנְצֶרְטִים בְּכֻלָּל לֹא נִפְתַּח.  
הַשֶּׁבֶר הַנְּחִיק אֶת נִפְשׁוֹ נִפְחָ.

הִירָם הִלֵּךְ אֶל בֵּיתוֹ הַרְחוֹק.  
אוֹלָם הַקוֹנְצֶרְטִים סָגוּר בְּחֹק.  
הַשֶּׁבֶר הַגּוֹזֵעַ פָּרַץ בְּצַחֲוֹק.

הִירָם יָרָה בְּאֶקְדָּח גְּדוֹל.  
אוֹלָם הַקוֹנְצֶרְטִים הוּא סָתָם מִיּוֹזִיק הוֹל.  
הַמֵּת שָׁנָזְכַּר פֶּה כּוֹפֵר בְּכֹל.

לִכֵּן הִירָם בְּכֻלָּל לֹא יָרָה.  
לִכֵּן הַקוֹנְצֶרְט כֵּן נִגַּן, כְּשׁוֹרָה.  
לִכֵּן כֵּן קָיָם כָּאוֹן טַקְסֵי-קְבוּרָה.

השיר שלפנינו בנוי מסדרה של קביעות וטענות מהסוג שהובא בשם סרל לעיל, שכן אם אנחנו מקבלים את ההנחה היסודית באשר למהותו הלוגית המיוחדת של הטקסט הספרותי, אין אפשרות לדבר כאן על ערכי-אמת של האמירות, אף אין כל אפשרות להעמיד את השאלה, אם המשורר מאמין, שהירח אמנם ירה באקדח קטן, או גדול, או אם ירה כלל ועיקר. בכל זאת מתעורר קושי סמנטי, שכן גם אם אין הירח שבשיר מייצג את הגורם השמיימי בעולם הריאלי, כפי שאנחנו מתכוונים אליו, היינו מצפים, שייצג קונבנציה ספרותית שלו. הירח, גם כשהוא גיבור ספרותי בעל פני אדם, המבצע פעולות (מתערב בחיי האוהבים, מדבר ועוד), יש לו אפיון משלו, והוא מעורר אי-נוחות כאותו בנשק. גם שלושת הטורים הראשונים המצטרפים לבית, משום חריזתם המשותפת וסימנם הגראפי כבית, אינם מתקשרים מבחינה סמנטית זה לזה, ונראים כשלוש אמירות קובעות נפרדות. מצד שני, דווקא המורפולוגיה של השיר כיחידת-שיח שלמה ברורה היא, ויש אפוא לצאת ממנה אל הקישוריות הפנימית: הבתים שווים בגודלם, ולכל בית חריזה סופית משלו. כל בית מכיל שלושה טורים, וכל טור הוא משפט, המסתיים בנקודה. כל משפט (חוץ מן המשפט השלישי בבית הרביעי, שהוא בית חריג) הוא משפט פשוט. כל משפט, להוציא

7. דוד אבידן, בתוך: ברזים ערופי שפתיים, תל-אביב 1962, עמ' 40.

חריגה מובהקת בבית הרביעי, בנוי משם-עצם (מידע, חוץ ממקום אחד) + פועל, ופרט למקום אחד כל הפעלים הם בזמן עבר (בבית השלישי בטור 2 בינוני פעול: סגור). כמורכב בכל הבתים, פרט לבית הרביעי, הפועל בטור ב' הוא בצורת סביל. כלומר, 'הדבק המקשר' (cohesion), המלכד את כל חלקי השיר, הוא בעיקרו חזרה על מבנה תחבירי, חזרה, המשך הרגשה מסוימת של עלייה, שנתרחשה בעבר. נוסף לכך, שם-העצם המידע, 'הירח', חוזר בנושא תחבירי וסמנטי בכל טור ראשון בכל בית, והוא יסוד מקשר ברור בו. החריגה התחבירית היחידה, כאמור, היא בבית הרביעי – ובו הטור השני הוא משפט משוואה: 'אולם הקונצטרים הוא סתם מיוזיק הול'. הטור האחרון בבית הזה מכיל שתי פטוקיות, הקשורות בקשר של שעבוד מקושר: 'המת שנזכר פה כופר בכול', והפועל כופר בינוני. סטייה מורפולוגית-תחבירית זו בשיר מצביעה על מפנה גם מבחינת התוכן – ואכן הוא מוביל אל המסקנה, המהפכת את ההיגדים ואת המצבים שבשיר – כלומר, גם העולם' שהשיר משקף – מתהפך.

כבר בדיקה בבית הראשון מגלה, שהתבנית התחבירית הפורמלית אמנם שווה, אך המשמעות הנובעת מן המבנים התחביריים שונה. תווית-היידוע שליד שם-העצם 'ירח' היא מהסוג הבא ליד שמות-עצם, שיש מהם אחד בלבד, אולם לא היא המיידעת אותו, שכן הוא מידע מהיותו יחידאי.<sup>8</sup> היידוע ב'הכרטיס' הוא יידוע מקדים, כלומר, אנחנו שומעים על הכרטיס, לפני שנמסר לנו שיש כרטיס, אך גם מטיפוס האימפליקציות,<sup>9</sup> שכן מוזכר קונצרט בהמשך, ואם יש קונצרט – יש כרטיס. ואילו 'הנשים השמנות' הוא צירוף מידע מסוג היידוע המניח הסכמה כביכול, בין הדובר לשומע, שאכן ידוע במה המדובר,<sup>10</sup> אך למעשה אין כאן יידוע סמנטי כלל, שכן לא ברור מי הן הנשים השמנות, ולאמיתו של דבר אין פתרון חד-משמעי לקיומן עד סוף השיר. זהו צירוף בולט, בעיקר משום לוואי התואר 'שמנות', שיש לו אפקט רגשי חזק, בדרך כלל אפקט שלילי.<sup>11</sup> כפי שנאמר, בשל האופי האמירתי של המשפטים בבית זה כבבתים אחרים, הם נראים בלתי מתקשרים ביניהם מבחינה תוכנית, וזאת למרות הזמן המשותף. הניתוק ואי-הקשר בין הטורים הראשונים נגרמים גם בשל הסתמיות שבטור השני: 'הכרטיס לקונצרט השבוע ניתן'. קביעה הנמסרת באמצעות משפט סביל, והשמות המרכזיים בתבנית התשתית חסרים – לא נזכר מי נתן את הכרטיס (מבצע הפעולה) ולא מי קיבל אותו. לתחושת הניתוק בין כל הטורים גורמת גם העובדה, שאין הם מאוחים ביניהם בסימן קישור כלשהו, פרט לבית האחרון, המתקשר

8. עיין: מ' אגמון-פרוכטמן, הידוע והסתום: קטגוריות של יידוע ותיחום בעברית הישראלית, תל-אביב 1982 (להלן: הידוע והסתום), עמ' 39 ועוד.
9. הידוע והסתום, עמ' 36–39 (א3) ועוד.
10. שם, עמ' 33–35, וכן ראה: מ' פרוכטמן, 'על היידוע ועל אימפליקציות סגנוניות', בלשנות עברית חפ"שית, 18 (תשמ"ב), עמ' 5–18; וכן עיין: G.N. Leech and M. Short, *Style and Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London 1983, pp. 243–254
11. וראה: מ"צ קדרי, ש"י עגנון רב סגנון, רמת-גן תשמ"א, בעיקר עמ' 47–50; 178–180. וכן עיין: מ' ברוך ומ' פרוכטמן, לכל שיר יש שם<sup>2</sup>, תל-אביב 1983 (להלן: לכל שיר יש שם), פרק ז.

לקודמיו באיחוי סיבתי משולש – 'לכן'.

אך בשיר כיחידת־שיר יש קישור: שלושת הנושאים הסמנטיים בשיר הם הירח, הקונצרט והמת, והירח הוא כאמור אף הנושא התחבירי ככל המשפטים שהוא מצוי בהם. כל טור־בית מתקשר לטורים המקבילים לו בבתים האחרים: הירח מבצע ארבע פעולות בטור הראשון של ארבעה בתים, ובחמישי נמסר, שהוא לא ביצע כל פעולה (והימנעות מפעילות שייכת למחלקת הפעולות<sup>12</sup>). שלוש מפעולותי מתקשרות זו לזו בדרך הגיונית, המתבטאת ביחסי־שיר ברורים: ירה באקדח, סגר את נצרת האקדח והלך לביתו הרחוק (כינוי המייצג אובייקט חוץ־שירי, ומתאים לתפיסה, שהירח גר בשמים). הטורים, שנושאים הוא הקונצרט, קשורים בקשר סמנטי למונח 'קונצרט', אם כי העולם שהם משקפים הוא אבסורדי וחסר היגיון מקובל: ההיגיון מחייב, שאם ניתן כרטיס לקונצרט, הרי האולם לקונצרט יפתח, אך 'אולם הקונצרטים בכלל לא נפתח'; ולא עוד, אלא שהוא 'סגור כחוק'. יש אפוא חוק שרירותי, המחייב את סגירת האולם, אבל החוק הזה נוגד את חוקי ההיגיון המקובלים בעולמנו. מכאן אפשר אולי להגיע למסקנה, שהחוק הוא שרירותי וחסר היגיון. מכל מקום, הקונצרט כנושא סמנטי נמצא תמיד בטור השני בכל בית. הטור השלישי בכל בית עוסק במתים, וגם הנושא הזה אינו מתפתח על פי חוקי ההיגיון המקובלים: 'ייתכן אמנם, ש'הנשים השמנות לא קברו את מתן', משום ש'הקברן הותיק את נפשו נפח' (לוואי התואר 'הוותיק' יכול להצביע על גילו של הקברן או על עתיקותו של המושג), אבל מי הוא אפוא הקברן, שהוא גם 'גווע' וגם 'פורץ בצחוק'?

הבית הרביעי, שאותו צייננו בשל חריגותיו התבניתיות־התחביריות, מציג שיא בשרירותיות ובחוסר ההיגיון – ולכן גם מבחינה סמנטית חל כאן מפנה – 'הירח ירה באקדח גדול', כלומר, כל המהלך ההגיוני הקודם היה מדומה. הפתרון המוצע 'אולם־הקונצרטים הוא סתם מיוזיק־הול' אינו פותר את שאלת אי־פתיחתו של האולם. ואילו פעולת־הדיבור היחידה המתבצעת בשיר היא של המת ה'כופר בכול', והפועל 'כופר' הוא פועל דיווח, המייצג טענה אמירתית, שכל מה שהיה עד עכשיו לא התקיים, או שאינו אמת. זאת אך בתנאי, שמלת 'הכול' שבטור זה (+הכול) מייצגת את כל מה שנאמר קודם – ואז היא מלת־כינוי פנים־שירית כמעט יחידה בשיר, כיוני אנאפורי לכל העולם השרירותי, שנבנה בארבעת הבתים הראשונים. אלא ש'כופר בכול' הוא גם ביטוי כבול, תלוש מהקשר, ומתכוון לכפירה שאיננה תלויה כלל במה שהתרחש בתוך השיר, ויש פה אפוא דר־משמעות בלתי נפתרת.

גם המסקנה, שהיא כביכול הגיונית: 'לכן', היוצרת יחסי סיבה ותוצאה בין החלקים, אינה הגיונית בדרך הרגילה, שכן נשאלת השאלה, ממה היחס הזה נובע? האם משום שהירח לא ירה, נתקיים העולם, שחוקיו קרובים יותר למציאות (קונצרט שנוגן ומת שנקבר, שניהם בדרך פאסיבית וכללית), או אולי משום שהמת שבשיר (כתוב במפורש: 'שזכר פה', רמז כמעט יחיד לקשר דִּיקְטִי של מקום) כופר בכול, נתקיימו שתי

12. עיין בעיקר: א' ויינריב, 'מחדלים', בתוך: לשון, מחשבה, חברה (קובץ מוקדש לזכרו של יהושע ברי־הלל, ירושלים תשל"ח), עמ' 249–273; וכן ראה לכל שיר יש שם, עמ' 84–86;

ההתרחשויות, כלומר, משום שהמת יכול לבצע פעולת דיבור, הכופרת בו עצמו, נוגן הקונצרט וקוים טקס הקבורה על פי חוקיו ההגיוניים של העולם? או שמא המסקנה היא, שהכול שרירותי, ואין לצפות להיגיון מעולם הנכנה על אדנים בדיוניים, ואולי הגיונו של העולם הבדיוני הוא האבסורד שלנו, וההיגיון שבעולמנו הוא אבסורד בעולם הבדיוני. מכל מקום, המשענת הפרשנית היחידה שיש לשיר הזה היא חומרי המורפולוגיים – בעיקר התחביר, והקישוריות הלשונית הפנימית, הנוצרת בו.

תוספת חשובה לציון היא, שהירח נמצא תמיד בטור העליון, למעלה, הקונצרט – עולם המציאות, באמצע, והמתים – למטה, בטור האחרון. כל נושא משמעותי ממיקם בשיר במקביל לתפיסתו במציאות.

יש עוד להזכיר, שכותרת השיר 'בלדה מודרנית' מאפשרת מחד גיסא אשליה של דמויות והתרחשויות שבבלדה – סיפור מעשה, מבנה קבוע, מתים מדברים, רצת, ניגון וירח, שבדרך-כלל הוא סמל רומנטי, אבל מאידך גיסא ההגבלה ה'מודרנית' מאפשרת את שלילת הסיפור, וכן את מניעת הרומנטיקה והפאתוס, החיוניים בבלדה, ולכן גם פה יש העמדת-פנים מראש של עלילה תיאטרלית ופתיטית, מעין פארודיה על הבלדה. הדגם הזה בנוי מעיקרו במבנה התואם את 'העולם' שהוא משקף – עולם מנותק ובלתי ראציונאלי, מיוצג במשפטים קצרים אמירתיים, בלתי קשורים ישירות זה לזה. אי-ראציונליות זו, המתאפיינת במשפטים שקישורם כה רופף, והם מצטרפים זה לזה ללא סימן קישור חיצוני, היא מציין סגנוני של ריגושיות וגישה פרימיטיבית או ילדותית.<sup>13</sup> אך לשון זו יכולה לציין גם קביעות פילוסופיות (מסוג 'א הוא א' וכו'), אם כי העברת המשפטים לתחום הזמן הסיפורי פוגמת בלשון הפילוסופית.

בחרתי לצורך המאמר הזה בשיר, שיחסי השיח שבו אינם פשוטים, ויש לדלותם מתוכו כדי למצוא את הקישוריות. כפי שנוכר בתחילה, שיר מסוג זה הוא דגם לאותה שירה מודרנית, שיש בה סדירות מבנית (בתים שווים בגודלם, חריזה ועיקרון תחבירי חוזר, המארגן את השיח השירי), ובמקרה זה יש לחפש בתחביר ובתבניות החוזרות של המשפטים נקודת-מוצא למשמעות, ובסטייה מן הסדירות את המפתח, שיצביע על מפנה או שינוי בהיגד השירי. יחסי-השיח והקישורים עשויים להיות שונים זה מזה (כינויי גוף ורמז, תווית היידוע, מלים חוזרות בצלילן ובמשמעותן ועוד), אך ביסודה תהיה דרך הניתוח דומה: היאחות ביסודות הלשון, המרכיבים את השיח השירי, ויצאה מהם אל תוכנו.<sup>14</sup>

13. ראה מ' פרוכטמן, 'האיחוי והשיעבוד ככוחן לסגנונם של טיפוסים כתיבה', בלשנות עברית חפ"שית, 2 (תש"ל), עמ' 29–45, והביבליוגרפיה הנזכרת שם.

14. גישה זו, הרואה בשיר יחידת-שיח ומנסה לנתחו ניתוח בלשני-פרשני, כובשת לה מקום לאחרונה בחקר הספרות. ועיין למשל: J.P. Gee, 'Anyone's Any: A View of Language and Poetry through an Analysis of "Anyone Lived in a Pretty How Town"', *Language & Style: International Journal*, 16(2) (1983), pp. 123–137

יש אמנם לציין, שרוב הבלשנים הדנים בשירה, בוחרים בלשון הסוּסָה במתכוון מחוקי הלשון הפורמליים המקובלים.