

## בלבלי אותי: בלבול אקוסטי כאמצעי שיבוש פואטי

רועי טרטקובסקי

מאמר זה מבקש לחזור לסוגיה של התפקיד של הצליל בשירה,<sup>1</sup> שניתן לראותה כשייכת לסוגיה הרחבה והעתיקה יותר, של טיבו של הקשר בין צליל למשמעות בשפה, שהיא עצמה שייכת לסוגיה רחבה עוד יותר, שעניינה מידת השרירותיות של השפה.<sup>2</sup> ברמה הכללית ביותר, נדמה לי שניתן להצביע על שלושה יחסים אפשריים בין צליל ומשמעות בשפת השירה:

א. הצליל תורם למשמעות ותומך בה;

ב. הצליל ניטרלי ביחס למשמעות;

ג. הצליל פוגם באפשרות להגיע למשמעות יציבה ומשבש אותה.

חלקים גדולים מאוד מהכתיבה על צלילים בשירה מכוונים לאפשרות הראשונה. למעשה, הסוגיה הרחבה של המעמד של הצליל בשירה נוטה מהר מאוד להצטמצם לשאלת הקשר בין צליל למשמעות. כמובן שעצם ניסוח העניין במונחים של "הקשר בין צליל למשמעות" ממילא דוחף למציאת קשר כזה. כך, למשל, במאמר הקלאסי ופורץ הדרך של בנימין הרשב, "האם יש לצליל משמעות?" (הרשב תש"ס), מועלות ארבע קטגוריות של יחסים בין צליל למשמעות, החל מאונומטופיה, הקשר הישיר והחזק ביותר, ועד ל"מצלול ניטרלי", הקשר החלש ביותר. בתווך נמצאות שתי קטגוריות שבהן, בשל האינטראקציה בין המשמעות של המילים לבין צליליהן, מצליחים הקוראים למשמע את הצלילים, להאזין להם באופן שתורם לסמנטיקה

1 אני חב תודה לאריאל זינדר שהפנה את תשומת ליבי לרלבנטיות של צימודים ושל המדרש לנושא הדיון והציע הצעות רבות אחרות שעזרו לי במאמר זה. תודתי נתונה גם לעיריית עינת נוב על הערות מחכימות לגרסה קודמת של המאמר ולכרמית רוזן על ההפניה לשירו של שבילי ולמקורות נוספים מהשירה העברית. את התודה הגדולה ביותר אני חב למורי ראובן צור שממנו אני ממשיך ללמוד בכל יום.

2 קדאטילוס של אפלטון הוא דוגמת-על מוקדמת לדיון במידת השרירותיות של שמות (שמות פרטיים אבל גם שמות עצם). בהכללה ניתן לומר שאין כמעט מסורת שירית שלא נדרשה לסוגיה, שהיא בעלת הדהודים היסטוריים, מטפיזיים ופסיכולוגיים לא פחות מפואטיים. למרות העניין הרב, איני יכול להרחיב בהדהודים אלה כאן.

של השיר. לעיתים זה קשור לתכונות אקוסטיות או פונטיות של הצלילים עצמם ("צלילים אקספרסיביים"), ובמקרים אחרים הסמיכות של צלילים דומים גורמת לקוראים להתמקד במילים מסוימות ולהרהר בקשרי המשמעות ביניהן ("מצלול ממקד"). גם בקטגוריה של "צלילים אקספרסיביים" ניתן למעשה לראות אונומטופיה במוכן הרחב: גם אם הצליל בשפה לא מחקה את הצליל של אובייקט שנמצא בעולם האמיתי, אלא רק מביע אווירה מסוימת, בכל זאת יש קשר מובהק ואייקוני בין מסמן למסומן, צליל ואווירה. אפילו באפשרות של "מצלול ממקד" הצליל מתגייס לרמת המשמעות של השיר דרך הלוגיקה שרומן יאקובסון (Roman Jakobson) מייחס לכל צליל בשירה: "In poetry any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning" (Jakobson, 1988: 51). צליל שתשומת לבנו מופנית אליו מיד נטען במוטיבציה של הירתמות לסיוע למשמעות של השיר. שלוש מארבע הקטגוריות של הרשב שייכות לפיכך, פחות או יותר, לאפשרות הראשונה שלי: הצליל תורם למשמעות.<sup>3</sup>

המרדף אחרי המשמעות שיש לצליל מקבל ביטוי כאידיאל פואטי בתקופות שונות. במסורת האנגלית קל לאתר את האידיאל הזה, והארטיקולציה המובהקת של עמדה זו שייכת לאלכסנדר פופ (Alexander Pope) בשיר-חיבור מתחילת המאה ה-18: "The Sound must seem an Echo to the Sense". לפי פופ, הצליל מוכפף למשמעות וצריך לשרת אותה, ללוות אותה, להיות לה הד. כששורות השיר דנות ברוח הנושבת בעדינות, פופ ממשיך ומסביר, גם הצלילים והריתמוס צריכים לנוע בעדינות, וכשהשיר פונה לתיאור תנועות נמרצות וחזקות, השורה צריכה להישמע כאילו היא עצמה שואגת בקול רם (Pope, 1963, שורות 362-373). גולת הכותרת של האידיאל הפואטי הזה היא אונומטופיה שהשיר יוצר באמצעות מערכת הצלילים והמקצבים.

פופ מתאר את הדברים מהצד של המשוררים. מהצד של הקוראים, בביטוייה הוולגרי ביותר, אפשרות זאת מתממשת על ידי מציאה פנטזמטית של אונומטופיה בכל מקום ומקום בשיר. כבר באמצע המאה ה-18 סמואל ג'ונסון (Samuel Johnson) הזהיר מפני התלהבות היתר הבלתי זהירה של מבקרים שמוציאים קשרים אייקוניים

3 ההטיה לכיוון של ייחוס משמעות לצליל ניכרת גם בהקדשה שכתב בראש הגרסה האנגלית של מאמרו: "For Roman Jakobson who placed all studies of sound in the perspective of meaning" (Harshav, 2007: 140). פיטר סטיינר (Steiner, 1984: 144-154) כותב על מחלוקת פנימית בין אגפים שונים של הפורמליזם הרוסי בדיוק בסוגיה הזאת. שלא כמו יאקובסון, היו מי שהתייחסו לצליל כשלעצמו, במנותק מהמשמעות, בתור מאפיין מגדיר של שפת השירה, וזאת בהשראת השפה הטרונס-רציונלית של הפוטוריזם הרוסי, שפה שאיננה כפופה לחוקיות תחבירית או לוגית ושבה הצליל גובר על כל דבר אחר.

או אונומטופיים לרוב: שיר על הים נשמע באורח פלא בדיוק כמו רחש הגלים, שיר על צרצרים מצליח לשחזר בדיוק מפתיע את הצליל של הצרצרים וכדומה.<sup>4</sup> הרצון שהצליל ימשמע, או שלצליל תהיה משמעות, הוא ביטוי של הרעיון שהצליל איננו שרירותי. זוהי אלטרנטיבה הפוכה להתעקשות רבת ההשפעה של דה סוסיר (de Saussure) בדיוק על השרירותיות הזאת,<sup>5</sup> אלטרנטיבה שהולכת וצוברת תאוצה בשנים האחרונות גם מחוץ לשירה, עם יותר ויותר מחקרים שיחד שואפים להראות שבשפה יש הרבה פחות אקראיות ממה שנהוג לחשוב, במיוחד ברמה הצלילית.<sup>6</sup> מפתה להעלות היפותזות לגבי הסיבות שהופכות את ההתמסרות לאופציה הזאת לכ"כ מפתה, אופציה שהיא בסופו של דבר תגובת נגד להנדומליות של הצליל, שמהדהדת בעצמה את הרנדומליות של השפה כולה, שממשיכה ומהדהדת, אולי, רנדומליות קיומית עוד יותר קשה לקבלה. בהקשר של השירה, ייתכן שמדובר גם על אי-הנוחות מכך שצלילים עלולים להשתלט על השיר ולגרום לקוראים (או למבקרים) לחוש חוסר שליטה על הנעשה או הנאמר. ייתכן שאנחנו שומעים כאן הד לפחד מהכוח המשקר, המשכר, של המוזיקה, אותו פחד שבמיתולוגיה היוונית נכרך בכוחן המפתה והמסוכן של הסירנות. תהיינה הסיבות אשר תהיינה, נדמה שהאפשרות הראשונה הזאת, שהצליל תורם למשמעות, היא שזכתה לפיתוח הנרחב ביותר במחקר.

האפשרות השנייה, שהצליל הוא א-סמנטי ותפקידו ניטרלי ביחס למשמעות, צנועה יותר אך נפוצה מאוד במשמע, כלומר היא מובלעת ככל אותן קריאות ופרשנויות לשיר שמתעלמות לחלוטין מהאספקט הצלילי (נדמה, בעשורים האחרונים, שזאת צורת ההתייחסות הפופולרית ביותר בביקורת השירה). היא מוזכרת במפורש פה ושם, למשל דרך הרעיון שהצליל נותן מעטה אסתטי או מוזיקלי לשיר או מבדיל את השיר ממה שאיננו שיר. כך, למשל, בהקשר לחריזה ולמשקל, ישנה גישה שלפיה תפקידם ליצור מסגרת שמבדילה בין מה שמוכל בשירה לבין פרוזה, מעין

4 על הביקורת של ג'ונסון על הנטייה הפרשנית הזאת לפרש צלילים עד אבסורד, ראו Attridge 1982: 287-288. ראובן צור מביא נימוק נוסף נגד הצבעה נלהבת מידי על קשרי צליל-משמעות בהזכירו כי לצלילים אין מובן סמנטי אפריורי אלא רק פוטנציאל להצטרף לאלמנטים סמנטיים (Tsur 1998: 352-355).

5 כידוע, דה סוסיר דיבר על השרירותיות הרדיקלית ביחסים שבין מסמן למסומן בתור אחד המאפיינים היסודיים ביותר של הסימן (de Saussure 2011: 67, 113). לגבי אונומטופיה, סוסיר מפחית בחשיבותה ולפחות לגבי חלק מהמקרים הוא מטיל ספק בעצם קיומה (שם: 69-70).

6 על המגמה העכשווית במחקרים בשפות שונות שמראים יחד שתצורות לא שרירותיות הן נפוצות יותר ממה שנהוג לחשוב, ראו Dingemanse et al. 2015.

חווה בין קוראים לכותבים (Hollander 1985: 189). לחלופין, ישנה הצעה לראות במישור הצלילי מישור אוטונומי שאינו כפוף למשמעות אלא פועל כמערכת סמיוטית עצמאית (Wimsatt 1994, 1996). באופן אחר, ניתן להגיד שכשלא הצלחנו למשמע את הצליל, ברירת המחדל היא להבינו כניטרלי וזה הכלל לגבי רוב רובו של החומר השירי.

האפשרות השלישית נדמית לי המוזנחת ביותר מבין השלוש וכן הרדיקלית ביותר. באפשרות זאת הצליל תופס את תשומת ליבנו באופן כזה שהוא משבש משהו שקשור לרמת המשמעות של השיר או של המילים המעורבות. לפני שאתמקד באפשרות זאת ואדגימה, יש צורך בכמה הבחנות. ראשית, במה לא מדובר? לא מדובר במקרה של צלילים בעלי משמעות כאשר משמעותם מנוגדת לתוכן השיר. "סאונד סימבוליזם" הפוך – כדוגמת שיר על נושא שמח עם ריכוז יוצא דופן של צלילים שנתפסים כאפרוריים או מדכאים (כמו התנועות /o/ או /u/) – הוא בעיניי רק עוד דוגמה לאפשרות הראשונה, אלא שבמקום יחסים ישירים נוצרים יחסי היפוך (אירוניה) בין הצליל לתוכן. כמו כן, אין כוונתי כאן לשירה פונטית דוגמת הפיתוחים של הלוגו באל (Hugo Ball), שם נעשה שימוש במילים שאינן קיימות בשפה, והשיר מכוון למהלך צלילי בלבד. באופן דומה, גם אין מדובר כאן ב"שירה טהורה" על דרך החשיבה של הסימבוליזם, הליכה לכיוון של שיר על טהרת הצלילים או המילים נטולות המשמעות. את המקרים הללו מדויק יותר בעיניי לסווג כשייכים לאפשרות השנייה, הניטרלית, משום שלשירים הללו אין משמעות במובן המקובל של המילה, אלא הם מכוונים נגד כל תוכן סמנטי, ולכן לא ניתן להגיד שהצליל תורם או גורע מהמשמעות. מובן שכשכל מילות השיר הן נטולות משמעות אז תשומת הלב פונה כולה לצליל. בניגוד למקרים הללו, המהלך שאני מתעכב עליו פה הוא סובטילי יותר וקשה יותר לביצוע: הפניית תשומת הלב של הקוראים לצליל משבש דווקא כשישנה משמעות לשיר ולמילותיו. אין מדובר במחיקת כל רמת משמעות ובמקומה העמדה של מוזיקליות טהורה. יש קשר בין צליל למשמעות, אבל קשר שמערער את היציבות של המשמעות – ולכן תלוי מאוד בקיומה.

בניסוח מעט אחר, אני מכוון למצבים שבהם לשיר יש מישור סמנטי מובהק, תשומת הלב של הקוראים מוכוונת לצלילים, ובנוסף לכך, תשומת לב זו איננה תורמת במובן המקובל. הצליל הופך להיות משהו שמתנגד למשמעות, אך לא לתוכן הספציפי של השיר הנתון אלא ליכולת להפיק משמעות.<sup>7</sup> כיצד יכול שיר

7 מידלטון מיטיב לנסח את הרעיון הזה בהקשר למשורר האמריקני וואלס סטיבנס (Wallace Stevens). טענתו היא שהמשורר טובע בצלילים (או מטביע את הקוראים בצלילים) מתוך ניסיון להתנגד לכך שהשיר ייכנס בקלות רבה מידי למסגרת של תוכן יציב שניתן לומר אותו, לסכם אותו, לחשוב עליו, לתרגם אותו. הצליל במקרה הזה משמש כגורם מתנגד,

להשתמש במישור הצלילי כדי לבצע שיבוש כזה? ניתן לחשוב על דרכים שונות, אבל פה אתמקד בדרך, שבעיניי היא אחת המובהקות אך גם העדינות, והיא התופעה שנקראת "בלבול אקוסטי" (acoustic confusion).<sup>8</sup>

תופעת הבלבול האקוסטי גורמת לשיר לשבש את המנגנון הקוגניטיבי של רישום מילים בזיכרון קצר הטווח ואחזורן. זוהי תופעה כללית (לאו דווקא פואטית) שנחקרה על ידי חוקרים קוגניטיביים בהקשר של ניסויי זיכרון לטווח קצר, הנקראים ניסויי serial recall. בגרסה הפשוטה של ניסויים אלה, הנסיינים מציגים לנבדקים סדרה של מילים או הברות, והם בתורם מתבקשים לחזור על המילים הללו בסדר שבו הן נאמרו. באחד הניסויים הראשונים שגילו את הבלבול האקוסטי, משנת 1966, החוקר בדלי (Baddeley) השמיע לנבדקים רצפים כאלה של חמש מילים בכל פעם, ואחרי כל השמעה ביקש מהם לרשום את המילים ששמעו. בחלק מהמקרים המילים שהוא השמיע כללו צלילים חופפים ובחלק אחר המילים נשמעו לגמרי שונה:

מילים עם חפיפה צלילית: mad-man-mat-map-max

מילים ללא חפיפה צלילית: cow-day-bar-pen-rig

בדלי גילה שבמקרה של רצף של מילים שחולקות צלילים מסוימים (שורה ראשונה לעיל), היכולת של הנבדקים לזכור את המילים הייתה פחותה באופן משמעותי לעומת המקרה שבו המילים נשמעות שונה (שורה שנייה): מעט נבדקים הצליחו לשחזר את כל המילים הדומות ולעשות זאת בסדר הנכון. בהמשך ניסה החוקר דבר נוסף: הוא השמיע רצפים של מילים שדומות במשמעותן (למשל: big, long, broad) לעומת רצף של מילים שאין ביניהן קשר סמנטי (למשל: old, foul, thin). גם כאן הוא מצא שהחפיפה במשמעות מפריעה לנבדקים להיזכר בסדר המדויק של המילים, אבל השיבוש הוא באופן משמעותי מצומצם יותר מאשר במקרה של החפיפה הצלילית.

ניתן מיד לחשוד שהדמיון הצלילי גרם לכך שהנבדקים לא שמעו היטב את המילים. לשם כך בדלי ערך בדיקה שווידאה שזה אינו המקרה (נבדקים הצליחו לרשום את המילים בצורה נכונה כשהן ניתנו אחת אחרי השנייה כמבחן מקדים). שאלה מסקרנת נוספת היא האם התופעה מתרחשת רק כשאנשים מאזינים למילים

משבש (Middleton 2009: 75). אני פה מרחיב את הטענה היסודית הזאת מעבר למקרה של המשורר הספציפי.

8 בספרות המקצועית התופעה נקראת לעיתים phonological similarity effect. לסיכום של קבוצה ענפה של מחקרי זיכרון שחזרו ואיששו את התופעה לאורך השנים, ראו Hurlstone et al. 2014.

או גם כשהם קוראים אותן מהכתב, סיטואציה שנפוצה יותר כשמדובר בשירה. ניסוי נוסף שחזר את התוצאות, אך הפעם תוך הצגה של רצפי המילים (מילה אחרי מילה) בכרטיסיות מילים. שוב התוצאות חזרו על עצמן: כאשר יש חפיפה צלילית, הזיכרון לטווח קצר נפגם ואינו מצליח להתמודד היטב עם מילים שנשמעות דומה. בשנים מאז הניסוי הראשוני ההוא, חוקרים רבים ניסו והצליחו לשחזר את התוצאות הללו ואף להבין טוב יותר את המנגנון שעומד מאחוריהן. כך, למשל, בשנת 2005 Lange ו-Oberauer מצאו שהכשל אינו בשליפת המילים אלא בעצם הקידוד (encoding) הראשוני שלהן. הם מדברים על *overwriting effect*: פריטים שמוחזקים יחד בזיכרון לטווח קצר וחולקים צלילים משותפים מובילים לטשטוש של התכונות הצליליות שמבחינות בין הפריטים הללו. בניסוי מתוחכם הרבה יותר מהניסוי הראשוני שתואר, הם הצליחו להראות שישנה השפעה רטרואקטיבית של מילה על מילה ששמענו לפניה: כשאנו נתקלים במילה חדשה שנשמעת כמו מילה קודמת, המילה החדשה משבשת את הזכירה של המילה הקודמת ו"נרשמת" מעליה (*retroactive interference through overwriting*), והתוצאה היא מעין התערבות של שתיהן.

אבל מה לממצאים האלה ולשפת השירה? מה לרצפים הצליליים חסרי הפשר הללו, מילים כמו *man mad map* הנשמעות יותר כמו תרגילי קריאה ראשוניים לגיל הגן, ולשירה? ואיך ממצאים לגבי הקושי לזכור מילים קשורים לתהליכי ההבנה של קוראי שירה? בשירה, הרי, אנו נתקלים במילים בתוך הקשר של משמעות, ואילו בניסויים הללו נבדקים מאזינים למילים נטולות הקשר, ולפעמים אפילו נטולות משמעות.

ראשית, חלק מהמחקרים המתקדמים יותר הרחיבו ואף איששו את הבלבול האקוסטי גם כשמדובר במילים הנתונות בתוך הקשר של משפטים משמעותיים ולא רק ברצפים של מילים חסרות הקשר (למשל, מחקר של Alloway מ-2007). אבל לשאלת הקשר בין ממצאי הבלבול האקוסטי לבין שפת השירה יש תשובה עקרונית יותר שמתחילה בכך ששפת השירה עשירה בדיוק בסוגים שונים של חפיפה צלילית, בין אם מסודרת ומסורתית (כמו חריזה בסופי שורות) ובין אם ספורדית (כמו חריזה אקראית שאינה מסודרת בסכמת חריזה או תופעות של חפיפה צלילית חלקית, כמו אליטרציה, קונסוננס, אסוננס וכדומה). בהקשר הספציפי של השירה העברית, שמור מקום נכבד למשחקים צליליים לא רק בהקשר לחריזה, אלא עוד יותר במסורת של הצימוד, "השימוש במילים דומות בכל או בחלק בצלצול אותיותיהן" (ילין תשל"ב: 220), שנפוץ עוד לפני שהחרוז נכנס לפרוודיה העברית, הגיע לשיאים אומנותיים בשירת ספרד ונמצא בהרחבה יתרה בשירה העברית, שם

התופעה מכונה תג'ניס.<sup>9</sup> כאמור, הרבה פעמים נהוג לנתח מקרים ספציפיים של אמצעים צליליים אלה כתורמים למשמעות של השיר. אבל הממצאים האמפיריים מראים לנו שקשב למילים עם חפיפה צלילית טומן בחובו הפרעה לעצם העיבוד או הקידוד של המילים הללו, ליכולת להפריד ביניהן שהיא תנאי ליכולת לעבדן כיחידות משמעות נפרדות. השיר מחביא בתוכו מנגנון צלילי משבש-משמעות, ובכך מזכיר לנו מה שרבים מעדיפים לשכוח: שהשירה תמיד מפרטטת עם חוסר משמעות.<sup>10</sup>

משוררים בעברית, בערבית ובשפות רבות אחרות לא חיכו כמוכן לממצאים של מחקרים מדעיים-פוזיטיביסטיים כדי להשתמש בבלכול אקוסטי, ולמעשה הם הלכו רחוק הרבה יותר ממה שחוקרי זיכרון הלכו בפיתוח של נימי הנימים של האפשרויות הצליליות, אבל הממצאים האמפיריים יכולים להאיר תופעות שהן עצמן ישנות בדרכים חדשות. אני מציע להבין את כל האמצעים הצליליים הממוסדים יותר או פחות (חרוזה, אסוננס, לשון נופל על לשון, צימודים) ככוללים או לכל הפחות כמכוונים למעין בלכול אקוסטי; חלקם נשענים עליו, מנצלים אותו, וחלקם מנסים לגרום לנו להתנגד לו.

את ההסבר העקרוני לקשר בין שיבוש מנגנון קוגניטיבי לבין שפת השירה מנסח ראובן צור בהסבירו הנחה יסודית של הפואטיקה הקוגניטיבית. צור כותב שהשירה מנצלת למטרותיה האסתטיות תהליכים קוגניטיביים (לרבות תהליכי עיבוד לשוני), שמטרתם העיקרית אינה אסתטית (Tsur 1996: 57). בעוד שהטענה היסודית אצל הפורמליסטים הרוסיים היא ששפת השירה עושה דה-אוטומטיזציה של מבנים לשוניים על ידי הפניית תשומת הלב להיגד עצמו, צור מראה מהם התהליכים הקוגניטיביים המעורבים בתגובות הרגילות ואז כיצד התהליכים הללו מנוצלים בשירה לצורך יצירת אפקטים מסוימים. כך, לפי צור, מה שאיננו רוצי בהקשר מסוים

9 מסורת הצימודים מוקדמת בהרבה ממסורת החרוזה. דוד ילין מביא דוגמאות מהתנ"ך (למשל מראשית התורה ממש: "ברא-שית ברא") וכותב ש"העברי הקדמון ביכר תמיד את שווי הצלצול התכוף הבא במילה אחר מילה" לעומת החרוז הבא בסוף שורות, שנכנס לעברית רק במאה השביעית (ילין תשל"ב: 221, 9). ילין מפרט עשרה סוגים של צימודים (שם: 224-242). יוסף דנה מוסיף דוגמאות מפי רמב"ע לרוב הסוגים (דנה תשנ"ט: 384-389). "לרוב הצימודים בשיר נועד תפקיד חשוב להעמדת המשמעות ולהעמקתה" כותב דנה (שם: 521) בהקשר של שירת הקודש של רמב"ע ובכך מכניס את הצימודים, בוודאי בשירת הקודש, לתוך המסגרת של האפשרות הראשונה לעיל, של צליל התורם למשמעות. טענתי היא כי בלכול אקוסטי עוזר לנו לשייך את הצימודים דווקא לאפשרות של צליל משבש משמעות.

10 וואלס סטיבנס מבטא את העמדה הזאת בהקשרה המודרניסטי: The poem must resist / Almost successfully the intelligence / Almost successfully / ראו גם הערה 3 לעיל.

(למשל, בשפת הדיבור היומיומית הרוצה לתקשר באופן יעיל ולא מבלבל), הוא דווקא בעל ערך רב לשירה. לעניין הבלבול האקוסטי, צור כותב שבהקשר פואטי הבלבול האקוסטי יכול להיתפס כהתלכדות הרמונית של צלילים (harmonious fusion) או מוזיקליות (Tsur 1996: 62). צור, שלו אני חב את הפניית תשומת ליבי שלי לבלבול אקוסטי, בצדק חושב עליו בהקשר של חריזה ושל אפקט הרמוני של התלכדות מוזיקלית. אכן החרוז, שזכה אולי לתהודה הגדולה ביותר מכל התצורות של חפיפה צלילית, הוא מועמד מובהק להפעלה של בלבול אקוסטי וליצירה של אפקט הרמוני/מוזיקלי. לעומת זאת, במאמר זה אני מבקש להראות שאותו בלבול אקוסטי יכול דווקא לעורר בפעמים אחרות איכות של התפרקות ולא התלכדות, במיוחד אם ניקח בחשבון מגוון עצום של תצורות צליליות שמתבססות על קשרי צליל נידחים יותר ושיטתיים פחות מהחרוז.

ובכן, אם בלבול אקוסטי הוא תופעה בלתי רצויה בתקשורת רגילה ויומיומית, תופעה קוגניטיבית משובשת, בשירה יכולים המשוררים במכוון לשתול שיבוש כזה ולנצל לזרועיהם. אני רוצה להבחין כאן בין שני אופנים שונים, אפילו סותרים, של הניצול הזה: ניצול ישיר, שבאמצעותו המשוררים יוצרים בלבול אקוסטי על מנת לגרום למילים להתערבל יחד; וניצול עקיף, שבאמצעותו המשוררים מתניעים תהליך של בלבול אקוסטי אבל גם מסמנים לקוראים להילחם בו, לייצר הבחנה בין מילים דומות במקום לערבן יחד. לסיום אדון בסוג שלישי של ניצול שבאמצעותו המשוררים מפרקים חזרה לרכיבים מילה שהיא תוצאה של בלבול אקוסטי שנעלם מן האוזן, כמו פירוק של מטפורה מתה לרכיביה על מנת להחיות אותה. חשוב גם לציין שאין סגנון שירי יחיד שיש לו מונופול על הנושא הזה, ולמעשה קשה לדמיין משוררת או משורר שלא עשו בו שימוש. משוררים שונים נותנים דרור ברמות שונות למשחקים צליליים. יש מי שמקדישה לכך חלק ניכר מהפואטיקה שלה ויש מי שמחביא משחק קטן בתוך שיר ארוך. מטרתי כאן אינה להצביע על משוררים מסוימים אלא על התופעה וביטוייה המגוונים. עם זאת, אפנה את הקשב דווקא למשוררים שבדרך כלל אנחנו לא נוטים לחשוב עליהם בהקשר לצלילי שירתם, אולי משום שאינם חרוזים.

### יצירת בלבול אקוסטי: ערבול מילים

הנה דוגמה קצרה לערבול מילים – הבית הראשון מתוך השיר "הנה מיטתי" של ט. כרמי (כרמי תשמ"ח: 64):



הנה מטתי, שותקת.  
הנה שתיקתי,  
רעה.  
הנה רעיתי  
בלא חסד־נעוריה.

השורות הללו עשירות בחפיפה צלילית, אבל לענייננו אני מבקש להדגיש את הצמד דעה ורעיתי, המופרדות על ידי מילה אחת בלבד, ונמצאות בשורות סמוכות. המשורר יוצר בלכול אקוסטי מקומי על ידי הבאת שתי המילים הללו בסמיכות, והבלכול האקוסטי מהווה מעין ערבוב או ערבול של שתי המילים. ובנוסף לחפיפה הצלילית בין דעה ורעיתי, הדפוס הרקדוקי שהבית מייצר מחזק את הערבוב, שהרי השיר הרגילנו שהמילה האחרונה במשפט נתון מתגלגלת לכדי המילה השנייה במשפט הבא:

הנה א, ב.  
הנה ב, ג.  
הנה ג, ד.

במשתמע, הקשר בין שותקת לשתיקתי (המיוצגות על ידי האות ב בסכמה לעיל) דומה לקשר בין דעה ורעיתי (ג): רעיתי הופכת ל'רעה שלי' כמו ששותקת הפכה לשתיקתי.

מה תוצאת הערבול הזה? אף שרעיה ורעה שתיהן גזורות מאותו שורש, הרי משמעותן היסודית נראית מנוגדת למדי (רעיה משמשת לא רק במשמעות נישואין אלא גם חברה). הייחוס של תכונת הרוע לרעיה פה אינו לוגי, אינו ישיר, אינו מנוסח, אינו מנומק. הוא חומק מהמישור הלוגי שבו ניתן להפריכו, ומשום כך הוא אפקטיבי יותר. אבל אפילו המילה ייחוס אינה מדויקת, שהרי הדובר אינו אומר "רעיתי היא רעה". להבנתי הוא מייצר מנגנון שבו אצל הקוראים מתרחשת איזו התלכדות מבלבלת של שתי המילים: הבלכול האקוסטי גורם לכך שאין הבחנה מלאה או מוצלחת בין שתי המילים. קשה לחשוב על דעה ועל רעיתי בנפרד; באיזשהו מקום במוחם של הקוראים שתי המילים חד הן. מעבר ל"מצלול ממקד", שלפיו, בנייתו של הרשב ויאקובסון, הדמיון הצלילי בין שתי המילים מזמין אותנו לחשוב על קשרי המשמעות שלהן, מנקודת המבט של הבלכול האקוסטי, עצם ההבחנה בין המילים מתערערת בקידודן בויתרון הקוראים.

אפרת מישורי היא משוררות המקדישה חלק ניכר מהפואטיקה שלה לשימוש שיטתי, מזוקק ומבריק בפוטנציאל הבלכול האקוסטי. הנה שלוש המילים המרכיבות

יחד את פרק 14 מתוך ה"סיפור בהמשכים" Thinkerbell (מישורי תשע"ה: ללא עמורים):

### אָסוֹן אוֹ נֶס?

אם הניגוד הסמנטי בין רעיה ורעה נראה קיצוני, על אחת כמה וכמה הניגוד בין אסון ונס. הצגת השאלה "אסון או נס?" נראית מוזרה ביותר, שהרי איך ניתן להתבלבל בין הקונוטציות השליליות בהכרח של אסון והחיוביות בהכרח של נס? אם מתאמצים, אפשר כמובן לחשוב על אסון ונס כשני מושגים החולקים מאפיינים משותפים: שניהם יכולים להתייחס לאירועים הרי משמעות, ויתרה מכך, בשניהם יכול מאוד להיות שלאדם אין שליטה רבה, שהרי גם אסון וגם נס נוטים להתרחש בהפתעה. במובן הזה, לשאלה "אסון או נס?" דווקא יש משמעות או כמה אפשרויות שונות: האם, למשל, אסון של אדם אחד הוא בד בבד נס של אדם אחר? האם יכול להיות שאירוע שנראה ברגע הראשון כאסון יסתבר בדיעבד כנס? האם ברמה מסוימת כל אסון הוא נס וכל נס הוא אסון? אפשר לחשוב על השיר הקצרצר הזה כעל שאלה שמתניעה בנו את השאלות הללו שכולן מכוונות לחפיפה מפתיעה בין אסון ונס. קל לשכוח שמה שמתניע את המסע הזה אינו המאפיינים הסמנטיים או הרגשיים שאסונות וניסים חולקים, אלא דווקא הצליל שהם חולקים. החפיפה בין צלילי ה-/n/ וה-/s/ בשתי המילים זוכה לחיזוק נוסף על ידי הוספת המילה או, הגורמת לא רק לכך שכל האותיות של אסון יחזרו בסדר אחר (אנאגרם) אלא מצרפת את התנועה החסרה /o/. והרי כל השאלות או ההסברים לגבי הקשר בין נס לאסון הן בדיעבד, פרשנות אחרי-מעשה שמנסה למשמע את הבלבול שנוצר על ידי החפיפה הצלילית. הבלבול האקוסטי הופך להיות בלבול סמנטי שהפרשנות מנסה לפותרו, פתרון שהוא תמיד חלקי ולא לגמרי מספק. הבלבול האקוסטי אינו ממחיש את התוכן של השיר; הפרשנות לתוכן של השיר היא תולדה של המצוקה שהבלבול האקוסטי מייצר. שיר, לפחות במשמעותו הסטנדרטית, אינו נראה כמו ניסוי מעבדה שבהם הנסיינים בגלימה הלבנה חוזרים על מילים דומות או שונות, או אפילו חלקי מילים או הברות חסרות משמעות, בכדי לבדוק את האפקט על מוחותיהם של הנבדקים. עם זאת, יש מקרים, כדוגמת השיר "העורב" של בנימין שבילי (שבילי תשנ"ט: 44), שבהם הדמיון לניסוי מעבדה מפתיע. למעשה, אפילו צורתו הפיזית, מילה לכל שורה, מבודדת את המילים והופכת את השיר לרצף של יחידות בדידות, 14 מילים שרובן הגדול קשורות בקשר צלילי למילים אחרות בשיר:

הַעֲרֵב  
 נוֹשֵׁב  
 וְעוֹרֵב  
 אָפֵל  
 יוֹשֵׁב  
 עַל  
 עֲנָף  
 עֵץ  
 כֹּה  
 בּוֹדֵד  
 אֲנִי  
 עוֹרֵב  
 בּוֹא  
 וְנִתְעַרְבֵב

שיר זה מעלה את הבלכול האקוסטי שהוא מייצר למדרגה תמטית. מצד אחד הדובר והעורב שהוא צופה בו הם שתי ישויות נפרדות: אדם למול חיה, סובייקט צופה ואקטיבי למול אובייקט נצפה ופסיבי. אבל מכל יתר הצדדים ההבחנה אינה קלה ולמעשה השיר עושה הרבה כדי לשבש בדיוק את ההבחנה הזאת. כמוכן המובהק והישיר ביותר, הדובר פונה בשלוש השורות האחרונות לעורב ומציע לו להתערב: עורב / בוא / ונתערב. והערכוב לא נשאר בגדר של הצעה בלבד, אלא הוא מבוצע הלכה למעשה על ידי הדובר דרך הבלכול האקוסטי, למשל באמצעות החפיפה הצלילית שבין המילה עורב והמילה נתערב (את היב הדגושה שנמצאת במילה נתערב אבל נפקדת מהמילה עורב מספקת המילה בוא המתווכת ביניהן ומשתתפת אף היא בבלכול).

מעבר לשלוש המילים האחרונות הללו, רוב מילות השיר, אם לא כולן, משתתפות בצורה כזאת או אחרת, או בצורה כזאת וגם אחרת, בהתערבבות. מילת הפתיחה הערב מתקשרת, כמוכן, לעורב. המילה השנייה של השיר, נוש, מצטרפת למילה יושב, ובנוסף נושב ויושב מצרפות אליהן את עורב על בסיס המשקל הדומה. בכך נפתח פתח לקרוא את המילה עורב כפועל (אורב) ולא רק כשם עצם. מילים אחרות כרוכות יחד בראשיתן, בתנועת ה־/a/ שפותחת את הערב, אפל, על, ענף ואני. המילים כה ובודד מהדהדות אחת את השנייה כמו גם את המילה בוא בשורה לפני האחרונה של השיר, ועוד ועוד. מילים נוזלות אחת לשנייה וברמה אחרת משפט אחד נוזל לתוך השני, ולא קל לדעת היכן מסתיים משפט ומתחיל משפט חדש.

הזליגה של משפט אחד לשני פועלת לכל אורך השיר, החסר סימני פיסוק, אבל שוב, במובן המובהק ביותר, בסוף: המילה אני יכולה לסמן את סיום המשפט "כה בודד אני" אבל יכולה גם להתחבר לסיום השיר וליצור את המשפט "אני עורב בוא נתערבב" שכבר מקיים את הערבוּב הזה (הדובר הוא עורב שאורב לעורב).

התמטיקה של בדידות ("כה בודד אני") היא המסגרת הרגשית שנותנת לפנטזיית הערבוּב עם העורב את הגיונה. במובן הזה הבלבול האקוסטי שהשיר יוצר אינו נפרד מתוכן השיר אלא ממחיש אותו. השיבוש נרתם לשרת את תוכן השיר, ובמובן הזה, יש לציין, לא לגמרי מדויק לשייך את הדוגמה הזאת לאפשרות השלישית שהצגתי, של צליל המשבש את המשמעות. אבל זהו מקרה פרטי שאינו מעיד על הכלל, משום שבלבול אקוסטי, כפי שכבר ראינו, בוודאי שאינו חייב להופיע דווקא בשיר שדן באופן מיוחד ברצון להתערבב. שימושים ישירים פחות בבלבול אקוסטי נפוצים הרבה יותר.

### התנגדות לבלבול אקוסטי: הפרדה אחרי ערבול

בלבול אקוסטי מייצר דינמיקה של שני דחפים מנוגדים: המילים הדומות מתערבלות ובר כבד נאבקות להישאר נפרדות, בעיקר כשהן נתונות במסגרת של שיר (טקסט שנתפס כבעל משמעות) והקוראים נותנים דרוּר לנטייתם החזקה לפרש. הדוגמאות בסעיף הקודם מייצגות מקרים שבהם הדחף הראשון מבין השניים הוא הדומיננטי. השיר גורם לערבול בין מילים שונות ומנצל את המנגנון של הבלבול האקוסטי לצורך כך. בסעיף זה אני מבקש להסתכל על מקרים שבהם הדחף ההפוך מנוצל אף הוא: השיר מעורר בלבול אקוסטי אבל אז משלב מנגנונים שמחדדים דווקא את הנפרדות בין שתי המילים. באופן שבו אני קורא את השירים, המוטיבציה הפואטית היא לייצר הבחנה בין מילים דומות, והבלבול האקוסטי מנוצל באופן פרדוקסלי כדי לעודד את הקוראים להתנגד לו.

הנה דוגמה נוספת של אפרת מישורי, הפעם הבית השלישי מהשיר "אבא 3" (מישורי 2002: 69). שיר זה הוא מעין דיוקן שירי של האב או של סצנה ביתית:

צֵעְרִי עֲלָיו.

סֵעְרִי עֲלָיו.

צֵעְרִי עֲלָיו.

צעד וסער דומות ביותר מבחינה צלילית; בהגיה מסוימת הן אפילו תהיינה זהות ובטרמינולוגיה של צימודים הן תשתייכנה ל"צימוד השונה אות" (לין תשל"ב: 234). בהקשר ליחסים טעונים בין בת לאב, או בין כל שני אנשים, ניתן לראות אותן

כרגשות מתחלפים, עצב וכעס משמשים בערבוביה. הערבוביה הרגשית הזאת נוצרת בראש ובראשונה על ידי הערבוביה הצלילית, שהרי אנחנו שומעים את המילים לפני שאנו מפרשים אותן, אבל כאן קורה משהו נוסף: השמת שתי המילים זו לצד זו גורמת לחידוד ההבדלים ביניהן, משום החזרה על "צערי עליו" לפני ואחרי "סערי עליו". כלומר, החזרה על "צערי עליו" באופן שעוטף את "סערי עליו" מחדד דווקא את ההבחנה בין המילים, חידוד שחב את בולטותו בדיוק לדמיון הצלילי ולפוטנציאל הבלכול האקוסטי. באופן הזה אפשר לפרש את הבית כמתאר מצב שבו הדוברת נותנת לעצמה אופציות מתחלפות ומנוגדות: הצער שנוטה להיות מקושר למצבים פנימיים ושקטים ולעומתו הסער השוצף, קוצף ומבעבע החוצה.

חלק 5 מתוך "שירים" (והדמיות) בעל-כורחי, 1994" של ט. כרמי (כרמי 1996: 65) מכווין לסוג המנגנון הכפול הזה גם כן: גיוס הבלכול האקוסטי והוספת מנגנון צורני או רטורי שמתנגד לו:

היום נודע לי שאני סופני.

לא סופי –

מסתפק במועט, מתמכר, מתנזר.

לא סיף –

להט מתהפך ומסנור.

לא סיפן –

שני תמיר ומתקמר.

ולא סופה –

רוח גדולה, לבער ולטהר.

אלא סופני.

סוף אני.

בין סופני של תחילת השיר וסיומו, הדובר מוסיף ארבע אלטרנטיבות למילה הזאת ורוחה כל אחת מהן. האלטרנטיבות כולן לקוחות מהסביבה הפונטית של סופני וביחד מהוות מעין רצף של בלכול אקוסטי: סופני-סופי-סיף-סיפן-סופה-סופני. הרצף הזה בהחלט מאתחל תהליך של בלכול אקוסטי, אבל כמו בדוגמה הקודמת, נדמה שהמטרה הרטורית איננה הערכול אלא בדיוק ההפך, ההבחנה. סופיות

האבחנה הסופנית, ייתכן שהשיר אומר, היא יחידאית ומוחלטת ולכן אינה באמת יכולה להתלכד עם שום דבר נוסף. ברוח שלבי ההתמודדות עם אבחנה סופנית במודל הפסיכולוגי הקלאסי של קובלר-רוס, אפשר אולי לזהות את שלב ההכחשה בניסיון להמיר סופניות עם גלגולים אחרים של אותם צלילים, כאלה שיוצרים מילים שמבטאות יותר שליטה במצב (סופי) או חוזק (סיף וסופה). אולם, סופני הוא סופני הוא סופני. הוא איננו כמו אף אחת מהמילים האחרות, והבלבול האקוסטי נרתם כאן כדי לרתום את הקוראים להיאבק בו ולהגיע למסקנה הזו בדיוק שגם הדובר מגיע אליה. המנגנון הרטורי שמאזן את הבלבול האקוסטי ופועל נגדו הוא לפיכך מילת השלילה לא שחוזרת לפני כל אחת מהמילים האלטרנטיביות. לכך מצטרפת החריזה בכל הבתים הפנימיים של השיר (מתנזר, מסנור, מתקמד, לטהר), חריזה שאינה כוללת את ההתחלה והסוף של השיר, כך שעיקרון היחידאיות מתקיים גם במישור הצלילי של סופי השורות. הצלילים המשותפים כורכים יחד את כל הבתים שמציבים אלטרנטיבות לסופיות, אבל הסופיות אינה מתערבלת עמן.

משהו קצת אחר מתרחש בשתי השורות האחרונות של השיר, בהן מתפרקת המילה סופני למה שהם לכאורה שני רכיביה: סוף ואני, לכאורה משום שהמילה אני היא חלק מהמילה סופני רק ברמה הצלילית. בהתבסס על הלוגיקה הצלילית הזאת, הדובר מדמיין את סופני כהלחמה של סוף ואני ובכך מעניק פירוש למילה סופני: זהו הסוף של האני. כמו "צימוד מורכב", שבו מילה יחידה מוצמדת לשתי מילים שיחד מקבילות לה,<sup>11</sup> וכמו במסורת המדרש, שמעניקה למפרשים את החירות לפרק מילים לרכיבים במסגרת מדרשיהם,<sup>12</sup> הפירוק הזה קשור לבלבול אקוסטי באופן עקיף, במובן זה שהוא מייצר בלבול אקוסטי חדש, הפעם בין המילה סופני והמילה אני שלכאורה מוכלת בה. כמו משחק שילדים משחקים – לוקחים מילה

11 "דרך על במותם" יחד עם "ודי כי בא במותם" היא אחת הדוגמאות של רשב"ג שמביא ילין (ילין תשל"ב: 231).

12 פירוק מילה לרכיביה נתפסת כפרקטיקה לגיטימית במדרש. בהקשר לבעלי האגדה יצחק היינמן מסביר כי "אין חלוקת המלים שבמקרא מחייבת את המפרש, אלא הרשות בירו ואפילו מצוה עליו לדרוש את חלקיהם, אותיות אותיות, או קבוצות של אותיות, בפני עצמן" (היינמן 1970: 103). כך, בדוגמאות מדרשות חז"ל, עצמות מתפרש בתור "עץ מות" ורחל בתור "רוח אל" (שם: שם). אריאל זינדר מפתח את תצורת הויקה שבין שפת השירה לבין המדרש ומזהה את ט. כרמי בתור מי ש"צועד בגאון בראש תהלוכת המשוררים" אשר עושים שימוש במה שזינדר מכנה "פואטיקה מדרשית", כזו שבה המשורר, בדומה לדרשן מפנה את תשומת הלב לשפה עצמה ומשחק בה משחק רציני המכוון "לעולם גבוה כלשהו" (זינדר 2009: 139, 142). נראה שניתן להוסיף את מסורת המדרש המנסה לפרש פסוקים או מילים דרך דמיון צליליהם לאפשרות העקרונית של "הצליל תורם למשמעות".

והוזרים עליה שוב ושוב עד שהיא נדמית כמאבדת ממשמעותה ובמקומה, מתוכה, מופיעות מילים חדשות, כך האני בוקע מתוך סופני שכבר הכליעה אותה.

### פירוקי מילים ובלבול אקוסטי

משהו בבלבול האקוסטי, במשחקי המילים שבלבול אקוסטי משמש לו פה כמושג כולל, מערער על האוטונומיה של היחידה הסמנטית של המילה הבודדת. הפירוק הזה של המילה, האיום על האוטונומיה של המילה, הוא הפגיעה הגדולה, ולכן התרומה הגדולה, של הבלבול האקוסטי לרמת המשמעות של השיר. יורי טניאנוב (Tynianov) (1981) מלמדנו שבשירה, בגלל המבנה הריתימי והכוח המאחד של השורה והבית, המילה הבודדת נצבעת בצבעים סמנטיים של שכנותיה. באופן הזה, המילה בשיר מאבדת מהעצמאות הסמנטית שלה. כאן אני מבקש לטעון שברמה הצלילית המצב קיצוני עוד יותר: המילה מאבדת לא אוטונומיה סמנטית אלא אונטולוגיה, קיום ממש, משום שבלבול אקוסטי פירושו שהחשיפה למילה שנשמעת כמו מילה קודמת מוחק במובן מסוים את המילה הקודמת; המילה החדשה נרשמת מעליה, במקומה. באופן תיאורטי מתרחש התהליך הזה בין כל שתי מילים שחולקות צלילים דומים, אבל בסעיף הזה אתרכו בדוגמאות שבהן, כמו ב"סוף אני", השיר עצמו מפרק מילה נתונה ומייצר בלבול אקוסטי בין הרכיב שפורק לבין המילה המקורית השלמה. אתיחס יחד לכמה דוגמאות, כולן לקוחות מהשיר "בעצמים או לצידם" של מישורי (מישורי תשנ"ד: ללא עמודים). השיר כולו הוא הדהוד (סוג נוסף של בלבול אקוסטי) של הבלדה הסקוטית הידועה "אדוארד אדוארד". בגרסה של מישורי, הדיאלוג אינו בין בן לאמו אלא בין בת לאמה. השיר לוקח מן המקור לא רק את המבנה החזרתי והדיאלוגי, אלא את הדינמיקה הרטורית שנותנת לשיר המקורי את חוזקו. כזכור, האם ממשיכה ושואלת את אדוארד שאלה אחרי שאלה, ובכך, דרך טכניקה של התשה רטורית, היא מפרקת את תשובותיו הראשוניות ומביאה אותו לתת תשובות שהולכות ונהיות יותר ויותר כנות ומפתיעות ככל שהשיר מתקדם. בגרסה של מישורי, הפירוק נעשה ברמה תשתיתית עוד יותר, ברמת המילים עצמן. הנה כמה חלקים מן השיר, הראשון והשלישי מפי הבת והשני מפי האם:

"שיפור קל ניכר בעצמים ולצידם,  
אמי, אמי,  
שיפור קל ניכר בעצמימו לצידם,  
שיפור קלני קר".

"האם את בטוחה בתי?  
 האם את בטוחה בי, תי?  
 האם את בטוחה שחל שיפור?"

[...]

"בְּעֵצְמִים וְגַם לְצִדָּם,  
 אֲמִי, אֲמִי,  
 בְּעֵצְמִים וְגַמְלָצִי דָם,  
 אֲמִי, אֲמִי,  
 בְּעֵצְמִים וְדָם לְצִדָּם, הֵה!"<sup>13</sup>

ברוגמה הראשונה, קל ניכר מתגלגל לכרי קלני קר, כך שלמעשה ההברה /ני/ נודדת אחורה ועוברת מתחילת מילה אחת לסוף המילה הקודמת. האפקט הוא חשיפה גרפית, אבל גם צלילית, של המילה קר שנדמה כעת שתמיד התחבאה במילה ניכר. אותו תהליך מתרחש ברוגמה השנייה: בתי מתפרקת ל-כי ו-תי. הרוגמה השלישית כוללת שלב מתווך. היא מתחילה בגם לצידם (שורה 1), מפרידה את דם מהמילה לצידם (שורה 3), ולבסוף מעבירה את דם למיקום חדש לפני המילה לצידם, במקום המילה גם (שורה 5). בכל שלושת המקרים, הברה בעלת משמעות לקסיקלית עצמאית מופרדת מהמילה שבתוכה היא הייתה: קר בתוך ניכר, כי בתוך בתי, דם בתוך לצידם.

הרוגמות הללו של מישורי שונות מהרוגמה הקודמת של כרמי או ממקרים קלאסיים של צימוד מורכב במוכן זה שתהליך הפירוק משאיר אצלה שארית חסרת משמעות. אחרי ש-/ני/ נדד אחורה, אין משמעות לשארית קלני כמו שאין משמעות ל-תי שנפרד מ-בתי, ול-גמלצי שהיה פעם חלק מ-גם לצידם. חוסר המשמעות הזה ממחיש שכמו במקרים קודמים, הלוגיקה הפואטית הפועלת כאן היא לוגיקה מבוססת צליל, מבוססת בלבול סמנטי שהצליל גרמו, ואינה מבוססת על שיקול סמנטי אפריורי. וגם כאן, ההיגיון הצלילי שנחשף מזמן שלל פרשנויות שמנסות להחזיר משמעות למה שאין לו משמעות. למשל, ניכר שבמקרה של השיר הזה, המילה הקטנה יותר שנחשפת מתוך המילה הארוכה מאירה את האחרונה באור של ספק. קר נמצאת בחוסר הלימה סמנטית עם הקונוטציות הבטוחות של השיפור הניכר שהבת מבטיחה, והנוכחות הבלתי צפויה של דם בתוך לצידם מבשרת רעות ומהדרת את האלימות והדם עמן התחילה הבלדה המקורית ("מדוע חרבך נוטפת



דם, אדוארד אדוארד?"). ההבדל בין "האם את בטוחה בתי?" ולבין "האם את בטוחה בי, תי?" הוא הבדל של אינטימיות, משאלה כללית לשאלה על מערכת היחסים שבין השואלת לנשאלת.

באופן כללי יותר, ניתן לראות בפואטיקה של פירוק מילים לרכיביהן תהליך הפוך מבחינה לוגית וכרונולוגית לבלכול אקוסטי, משום שמנגנון הפירוק מרמז שהמילה הנתונה היא כבר תוצאה של שתי מילים שהתערבלו להן, מילה שהייתה פעם עצמאית והתמזגה-נעלמה בתוך מילה ארוכה יותר. תהליך הפירוק מחזיר אותנו אחורה למצב המדומיין של לפני ההתלכדות הזאת, לפני שהבלכול האקוסטי גבה מחיר בדמות היעלמות של מילה. הפגיעה בסמנטיקה היא לפיכך כפולה ובאה, באופן פרדוקסלי, משני הכיוונים. מצד אחד המילה מתפרקת לרכיבים, וזה כשלעצמו איום על השלמות שלה. אך מן הצד השני הפירוק של המילה מחזיר למילה קטנה וקדומה יותר את האוטונומיה שנעלמה לה כשהיא התלכדה, ומיד גורם להתלכדותה שוב במילה הארוכה. בהרחבה, ועל דרך הסיכום, ניתן לומר שהמשותף לכל הדוגמאות שבחנתי במאמר זה הוא שהבלכול האקוסטי משמש מושג מלכד וממחיש לפרדוקסליות שבמעמד של הצליל בשפת השירה: השירה תובעת תשומת לב לצליליה אבל תשומת לב זו משבשת את היכולת של השיר להעביר משמעות במובן הפשוט ביותר, של יציבות סמנטית או אונטולוגית של המילה הבודדת. את המלחמה בבלכול, באמצעות יצירת אינטרפרטציות לבלכול עצמו, משאירים המשוררים לקוראים.

## רשימה ביבליוגרפית

- דנה, י'. תשנ"ט. הפואטיקה של שירת הקודש הספרדית בימי הביניים. חיפה: המכון למחקר משווה עברית-ערבית.
- היינמן, י'. 1970. דרכי האגדה. ירושלים: מאגנס.
- הרשב, ב'. תש"ס. "האם לצליל יש משמעות?" בתוך אמנות השיר. ירושלים: 82-58.
- זינדר, א'. 2009. "הרעש הוא שער, הפחד הוא דחף או: מה לימד אותי ט. כרמי על שירה ועל מדרש". כתובת 2: 136-142.
- ילין, ד'. תשל"ב. תורת השירה הספרדית. ירושלים: מאגנס.
- כרמי, ט'. תשמ"ח. שירים מן העזובה. תל אביב.
- כרמי, ט'. 1996. מתוך: שירים (והרמיות) בעל-כורחי, 1994. בתוך 66 משוררים: מבחר חמישים שנות שירה עברית חדשה. עורך: זיסי סתוי. תל אביב: 65.
- מישורי, א'. 2002. הפה הפיזי: שירים 1997-2002. תל אביב.
- מישורי, א'. תשנ"ד. שירים 1990-1994. וללא ציון מקום.
- מישורי, א'. תשע"ה. *Thinkerbell*: סיפור בהמשכים של משוררת בהפסקות. תל אביב.
- שבילי, ב'. תשנ"ט. שירי התייר הגדול. ירושלים.

- Alloway, T. P. 2007. "Investigating the Roles of Phonological and Semantic Memory in Sentence Recall". *Memory* 15(6): 605-615.
- Attridge, D. 1982. *The Rhythms of English Poetry*. London and New York: Longman.
- Baddeley, A. D. 1966. "Short-Term Memory for Word Sequences as a Function of Acoustic, Semantic and Formal Similarity". *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 18(4): 362-365.
- Dingemanse, M., Blasi, D. E., Lupyan, G., Christiansen, M. H., and Monaghan, P. 2015. "Arbitrariness, Iconicity, and Systematicity in Language". *Trends in Cognitive Sciences* 19(10): 603-615.
- Harshav, B. 2007. *Explorations in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Hollander, J. 1985. "Romantic Verse Form and the Metrical Contract". In *Vision and Resonance*. 2<sup>nd</sup> Ed. New Haven: Yale University Press: 187-211.
- Hurlstone, M. J., Hitch, G. J. and Baddeley, A. D. 2014. "Memory for Serial Order across Domains: An Overview of the Literature and Directions for Future Research". *Psychological Bulletin* 140(2): 339-373.
- Jakobson, R. "Linguistics and Poetics". *Modern Criticism and Theory*. David Lodge (ed.). London: Longman, 1988: 32-57.
- Lange, E. B. and Oberauer, K. 2005. "Overwriting of Phonemic Features in Serial Recall". *Memory* 13(3/4): 333-339.
- Middleton, P. 2009. "The 'Final Finding of the Ear': Wallace Stevens' Modernist Soundscapes". *Wallace Stevens Journal* 33(1): 61-82.
- Pope, A. 1663 (1711). "An Essay on Criticism". *The Poems of Alexander Pope*. John Butt (ed.). New Haven: Yale University Press: 144-168 (lines 362-373).
- Saussure, F. de. 2011. *Course in General Linguistics*. Wade Baskin (trans.). Perry Meisel and Haun Saussy (eds.). New York: Columbia University Press.
- Steiner, P. 1984. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Stevens, W. 2009. *Selected Poems*. New York: Knopf.
- Tsur, R. 1996. "Rhyme and Cognitive Poetics". *Poetics Today* 17(1): 55-87.
- Tsur, R. 1998. *Poetic Rhythm: Structure and Performance*. Berne: Peter Lang.
- Tynianov, Y. 1981. *The Problem of Verse Language*. Michael Sosa and Brent Harvey (eds. and trans.). Ann Arbor: Ardis.
- Wimsatt, J. I. 1994. "Rhyme/Reason, Chaucer/Pope, Icon/Symbol". *Modern Language Quarterly* 55(1): 17-46.
- Wimsatt, J. I. 1996. "Rhyme, the Icons of Sound, and the Middle English *Pearl*." *Style* 30(2): 189-213.