

ראוניברסיטה העברית בירושלים

המכון למדעי היהדות

הפקוטה למדעי הרוח

סיפורים של אי-השגה – קריאה בסיפורים 'האבסורד'

ניכל אורבל

האחרון ויעד עולם' לש"י עגנון

אלן מייזק

התמוטטות המיתוס העצמי ב'התובות הנכרי'

שלמה ניב

קווים להתפתחות הפואטיקה של הכללה הפוזיטיבית

דוד פישלוב

ה'שיראלית

שמואל ורסס

לא כברוש אלא כדשא – מבנה ורטרוריקה בדימוי

דוד פישלוב

הפואטי

שמואל ורסס

עולמו של חז"ן ומשוררו –

שמואל ורסס

דברים בערב זיכרון לפירוש' ישעיהו משבי ז"ל

שמואל ורסס

בספרות עברית

יד

רשימת המשתתפים בכרך

תקצירים באנגלית

עורך

דוד ויינפלד

מגן עורך

יהודית בר-אל

לא כברוש אלא כדשא' מבנה ורטוריקה בדימוי הפואטי

דוד פישלוב

[א]

התופעה של הדימוי הפואטי מעניינת גם כשלעצמה וגם משום שניתן לראות בו צומת של בעיות בלשון השירה ובלשון הספרות בכלל. ראשית, הדימוי הפואטי קשור ישירות ל'אחותו', הלא היא המטפורה הפואטית. חלק גדול מן ההבחנות בדיון על הדימוי הפואטי ומן המסקנות העולות ממנו, ניתן להחיל, בשינויים מסוימים, על ניתוח המטפורה הפואטית. באופן עקיף יותר, הדיון בדימוי יכול להתקשר לתופעות רחבות יותר, לאו דווקא מתחום הלשון הפיגורטיבית, כמו מבנים אנלוגיים בספרות בכלל: בין דמויות, בין מקומות התרחשות, בין עלילות וכו'. במובן מסוים, הדיון בדימוי הפואטי יכול לשמש כעין 'מעבדה' – מפני שמדובר במבנה לשוני מוגדר יחסית, מתוחם, ונוח לניתוח – לבחינת שאלות כלליות יותר בתחום המבנים האנלוגיים בספרות בכלל. אך, כמובן, לא אוכל לעסוק בשאלות הללו במסגרת הדיון הנוכחי. מהו תחום הדיון של הדימוי הפואטי? האם הניסיון לאפיין אותו זהה לניסיון לאפיין את הדימויים המופיעים בשירים? על פי הגישה הפרגמטית או הקונוונציונליסטית, התשובה לכך יכולה להיות חיובית. גישה עקרונית זו טוענת, שאין מאפיינים אינהרנטיים ללשון השירה בהבדל מלשון יומיום.¹ נקודת המוצא של גישה זו היא ההנחה, שההבדל בין לשון השירה ללשון יומיום טמון בשימוש של קוראים ופרשנים

* תודתי למשתתפי הסמינר החוגי של החוג לספרות כללית והשוואתית, ששמעו, וביקרו, נוסח ראשוני של המאמר; לד"ר יהודית בראל על ההערות המאירות והמועילות; ולד"ר אבנר הולצמן על ההערה הביבליוגרפית.

1 מייצגים לגישה הפרגמטית והקונוונציונליסטית ראה: J. Culler, 'Poetics of The Lyric', *Structuralist Poetics*, London 1975; S. Fish, 'How to Recognize a Poem When You See One', *Is There A Text In This Class?*, Cambridge 1980

בלשון במסגרת השירה שהוא שונה מן השימוש בלשון במסגרת חיי היומיום. גישה זו מדגישה את הקונוונציות המיוחדות של קריאה ופרשנות של שירה ואת העובדה, שגם דימויים לא-פואטיים, שגורים, קונוונציונליים, מתפרשים באופן פואטי כאשר הם מופיעים במסגרת שיר. אין ספק, שגישה זו מצביעה על יסוד חשוב המתפקד בקריאה ובפרשנות של שירה בכלל ושל דימויים בשירה בפרט, אבל כאשר גישה זו מדברת על הפואטיזציה של דימויים לא-פואטיים במסגרת השיר, הרי גם היא מודה במובלע בקיומו של הבדל, מבחינת האינטואיציות הבסיסיות שלנו, בין דימוי פואטי לדימוי לא-פואטי.

דרך אגב, גם לגבי תהליך הפואטיזציה של דימויים לא-פואטיים ביסודם דומני, שאין להסתפק בדיבור כללי על קונוונציות הקריאה וציפיות, הקשורות לעצם העובדה שמדובר בטקסט המוצג כשיר. גם במקרים אלה ניתן להצביע על טכניקות ואמצעים מסוימים, הגורמים לתהליך הפואטיזציה של הדימוי הלא-פואטי (למשל, השימוש בשרשרת דימויים, שכל אחד מהם הוא פשוט, אבל צירופם בשרשרת מוציאם מפשוטם, או קישור יסודות הדימוי לאלמנטים ולתבניות נוספים בשיר וכו').

מכל מקום, מבחינה מתודולוגית אני מציע לאמץ את ההנחה, שאין לזהות זיהוי אוטומטי את הדימוי הפואטי עם דימויים המופיעים בשירים. לא כל דימוי פואטי חייב להופיע דווקא בשירה, ולא כל דימוי, המופיע בשירה, הוא דימוי פואטי. לא פעם אנו נתקלים בדימוי, הנראה לנו מעניין, חדשני, מאיר-עיניים ולא-שגורתי בטקסט בפרוזה או אף בשיח יומיומי. ולעיתים דימוי, המופיע בשיר, יכול להיראות שחוק, שגור וחסר ייחוד.² לכן, המטרה הבסיסית של הדיון תהיה לנסות ולאפיין את הדימוי הפואטי, לאו דווקא את כל הדימויים המופיעים בשירה. יחד עם זאת, ניתן להניח, שרוב הדימויים, או, לפחות, הרוב הבולט של הדימויים, המופיעים בשירה, הם אמנם דימויים פואטיים – אך זאת לא רק בתוקף עצם הופעתם בשיר. נכון יותר לומר שדימויים פואטיים מופיעים בשירה בגלל הפואטיות שלהם מלכתחילה.

ראשית, נתבונן בכמה דוגמאות פרדיגמטיות של דימויים לא-פואטיים:

לחי חלקה כמשי, לשון חדה כתער, לב קשה כמו אבן וכו'.

'הרבה ארבה את זרעך ככוכבי השמים וכחול אשר על שפת הים'

(בר', כב, יז)

³ 'ניב תמים פתינוק'.

2 בטיעון המתודולוגי כנגד גישה פרגמטית ובעד גישה סמנטית (או מבנית) לשאלות הדימוי הפואטי אני הולך בעקבות טיעונו של שן, שהועלה בהקשר של אוקסימורון פואטי, ראה: Y. Shen, 'On The Structure and Understanding of Poetic Oxymoron', *Poetics Today*, 8 (1987), pp. 105-123

3 רחל, 'ניב', שירת רחל, תל-אביב תשל"ח, עמ' נב.

'והיו ציוני הדרך / מזדקרים ודוקרים כדרך'.

על מנת להמחיש את העובדה, שאין לזהות דימוי פואטי זיהוי אוטומטי עם דימויים, המופיעים בטקסטים ספרותיים ובשירים בפרט, בחרתי להביא חלק מן הדוגמאות לדימוי לא-פואטי דווקא מתוך טקסטים ספרותיים מובהקים, ואף מתוך שירים של משוררות שהן יצרניות מובהקות של דימויים פואטיים, רחל ולאה גולדברג. למותר לציין, שכאשר דימויים אלו נקראים במסגרת השירים שבהם הם מופיעים, הם יכולים לעבור תהליך של פואטיזציה, אבל אין זה סותר את העובדה, שדימויים אלו – ודומים להם – נתפסים כשלעצמם כדימויים לא-פואטיים. אין ספק, למשל, שהצירוף 'מזדקרים ודוקרים כדרך' הוא צירוף פואטי מאוד, בראש ובראשונה בזכות המצלול העשיר שלו, הנתפס גם כמצלול אקספרסיווי 'קשה' (DKR), אבל ניתן לטעון שבתור דימוי הצירוף אינו פואטי יחסית.

כדי להמחיש את העובדה, שהאינטואיציות שלנו לגבי ההבחנה בין דימוי פואטי לדימוי לא-פואטי אינן תלויות בלעדית בשאלה, אם דימויים אלה מופיעים בטקסטים המוצגים (באופן פרגמטי) כשירים, נביא את 'הקופסה' של יהודה עמיחי.

פעם לא עברה משפחתי מקום העבודה אל חשבונני בבנק. / הלכתי לבנק ונכנסתי לאולם הגדול הדומה לתחנת חלל נוצצת. / נגשתי לפקידה היפה והעבירה את האותיות והספרות על מסך / המחשב שלפנייה. ואמרה, אכן הפספ לא עבר. ואמרתי, הרי / ידעתי, לשם כך באתי. ושלחה אותי לקומה שמתחתיה לאולם / שקט וגדול ונוצץ מן הקודם. ופקידה יפה מן הקודמת העבירה / אף היא לפני את האותיות ואת הספרות על מסך גדול מן הקודם, / ואמרה לי, אכן הפספ לא עבר. ואמרתי, הרי ידעתי, לשם כך / באתי. ושלחה אותי למרתף הבנק שמתחתיה. והמרתף איננו / נוצץ ואין בו מחשבים ואין בו פקידות יפות ואור צהב, כמו / האור בימי ילדותי, מאיר אותו.

ופקיד מזקין ורף שמע אותי ונגש לכונניות העץ שמאחוריו / שבהן תיקים וקפסות קרטון לרב. וחפש והוציא קפסת קרטון / אחת ושם אותה על השלחן והוריד את סרט הגומי מן הקפסה. / וסרט הגומי רחב ונרד כגומי שבתחתוני נשים בימי נעוריי. והוא / דפדף בין הנירות שבקפסה ומצא את הניר ותקן את המענת / שבהעברת כספי וסגר את הקפסה וכרף עליה את הגומי הנרד / והחזיר אותה לכוננית. ואמרתי אני בלבתי: הקפסה הזאת היא / כמו לבי הפנימי ועליתי מן המרתף ויצאתי לרחוב.⁵

4 ל' גולדברג, 'משירי הבן האובד', ילקוט שירים, תל-אביב 1970, עמ' 76.
5 'י עמיחי', 'הקופסה', שעת החסד, ירושלים ותל-אביב 1982, עמ' 127.

זהו טקסט שיש בו מתח בין מאפיינים וקונוונציות של שיר לאלה של 'לא-שיר'. למשל, העובדה ששורותיו מסודרות כשורות פרוזה, ויחד עם זה הן מנוקדות כשירה, או העובדה שבטקסט בולטות תבניות שונות של חזרה (מילולית, תחבירית, רתמית), ועם זאת הוא בנוי גם כרצף סיפורי וכיו"ב. לענייני חשובה העובדה, שאחד הגורמים המכריעים בקריאתו של הטקסט כשיר ולא כסיפור אנקדוטי גרידא, הוא האופי הפואטי של הדימוי המרכזי שבו – 'הקפסה הזאת היא כמו לבי הפנימי' – וגם של יתר הדימויים, אם כי אולי בצורה פחות מובהקת. כלומר, הטקסט נתפס ונקרא כשיר, באופן פואטי, בין היתר, ואולי אף בעיקר, בגלל האופי הפואטי של הדימוי ואין לומר שהדימוי זוכה לפואטיזציה – כפי שהגישה הפרגמטית צופה – בזכות הופעתו בטקסט המוצג כשיר (אם כי, גם תהליך זה יכול, כמובן, לקרות).

חשוב לציין, שאין בהבחנה בשני סוגי הדימויים – הפואטי והלא-פואטי – כל קביעה ערכית. לכל אחד משני סוגי הדימויים יש תפקיד ומקום במסגרת מגוון אופני התקשורת. זאת אף זאת, גם במסגרת השירה אין בעצם השימוש בדימוי פואטי מעניין ערובה לכך, שהשיר שבו מופיע הדימוי הפואטי יהיה שיר מוצלח יותר מזה שבו נעשה שימוש בדימוי לא-פואטי. גם דימוי לא-פואטי יכול למלא תפקיד חשוב בשיר, ולעתים חלק מהאפקט המעניין של השיר השלם קשור דווקא בבחירה בדימוי לא-פואטי (כמו בצירוף 'ניב תמים כתינוק' בשיר 'ניב' של רחל, הבונה על הניגוד בין שימוש מצועצע בלשון לבין שימוש בלשון פשוטה, היכולה, עם זאת, לבטא יותר). השאלה הערכית, הנוגעת לשני סוגי הדימויים, תהיה, אם הם משתלבים במרקם של השיר כולו, ותורמים לעיצובו כשלם אמנותי.

מה, אם כך, מאפיין את הדימוי הפואטי בהבדל מזה הלא-פואטי (השגור, הבסיסי)? ברמה העקרונית הכללית ניתן להשתמש בניסוחים הקלאסיים של ויקטור שקלובסקי, המדבר על הדימוי הלא-פואטי כדימוי, שעיקר תפקידו להסביר, להבהיר ולפשט את קליטת הנושא, לעומת הדימוי הפואטי, שאמור לגרום לנו לראייה מחודשת, רעננה, של המציאות.⁶ חשוב להדגיש, שבהבחנה בין דימוי פואטי לדימוי לא-פואטי אין מדובר על ניגוד דיכוטומי, אלא על ציר הנמתח בין שני קטבים.⁷ למשל, באפיון הלשון

6 לתפיסתו הקלאסית של שקלובסקי בדבר הלשון הפואטית בהקשר של תפיסתו הכללית את מושג ה'הורה' באמנות ראה: V. Shklovsky, 'Art As Technique', *Russian Formalist Criticism*, edited by L.T. Lemon & M.J. Reis, Lincoln 1965, pp. 5-24

7 אני מעדיף את הצגתם של שני קטבים עקרוניים אלה על פני חלוקה לשלושה – דימוי פואטי, דימוי שמקור כבילותו ספרותי-טקסטואלי, ודימוי שמקור כבילותו שגירות השימוש הלשוני (חלוקה משולשת כזו ראה: חמוטל בר-יוסף, מטאפורות וסמלים ביצירתו של א"גנסין, תל-אביב 1987, עמ' 24-27). ההבחנה המשולשת יכולה להיות שימושית לצרכים שונים, כמובן, אבל לצורכי הדיון הנוכחי חשוב להדגיש את העובדה, שהדימוי הפואטי מנוגד, וביודעין, לשתי האפשרויות האחרות. כמה הערות מאלפות על היחס בין דימוי קונוונציונלי לבין דימוי פואטי

הפיגורטיוויט בעיתונות, ובמיוחד במדורי הספורט, ניתן לדבר על דימויים, שיש בהם יסוד פואטי, הבא לביטוי בנטייה לפיתוח, ובמקוריות הניסוח, לצד נטייה לא-פואטית, הניכרת בשימוש בשדות פיגורטיוויים קבועים.⁸ עם זאת, אעדיף להתמקד במאמר זה בשני הקטבים המובהקים – הפואטי מול הלא-פואטי – כנקודות הציון הבסיסיות, שביחס אליהן ייבחנו דימויים שונים, כתחנות אפשריות ברצף העקרוני שהן מתוות. מעניין לציין בהקשר זה, שדימויים לא-פואטיים רבים ניתן לתרגם לביטוי לא-דימויי באמצעות תוארי פועל ובעיקר תוארי אופן שונים, וזאת מבלי לאבד את הנקודה המרכזית במשמעות הצירוף. למשל, 'סכין חדה כתער' יתפרש כסכין חדה מאוד, 'ארבה את זרעך כחול אשר על שפת הים' יפורש כארבה את זרעך במידה שלא ניתן יהיה למנותו וכו'. היכולת לתרגם את הדימוי הלא-פואטי לביטוי מקביל, החסר את היסוד הדימויי – היסוד של תמונת הדומה – קשורה לעובדה שהדומה, כלומר מה שמופיע בדרך-כלל אחרי סמן הדימוי, משועבד ומשני לנושא במסגרת הדימוי הלא-פואטי. הדומה הוא, במסגרת זאת, בראש ובראשונה כלי (vehicle) להעברתו של מסר מסוים לגבי הנושא, ובמקרים רבים של דימוי לא-פואטי הכלי של תואר הפועל יכול למלא את מקומו של הדומה בהצלחה, ולגרום להחמצה מזערית של יסוד תמוני והיפרבולי מסוים.

בנקודה זו, דומני שכותרת המאמר, השאלה מתוך שירו של עמיחי 'לא כברוש', יכולה להעביר, באופן מטפורי וסוגסטיבי, את הניגוד בין שני סוגי הדימויים. במלים אחרות, הניגוד של 'לא כברוש...אלא כדשא' יכול לשמש דימוי לשני סוגי הדימויים: ההתמקדות ביסוד אחד, בולט, חד-משמעי, מקובל ופשוט ('כברוש') כמייצג את הדימוי הלא-פואטי – לעומת רב-גונית, רב-משמעות, ויסוד חבוי, מורכב ופורה כמייצגים את הדימוי הפואטי ('כדשא'):

לא כְּבְרוּשׁ,
לא בְּבַת אֶחָת, לא כְּלִי,
אֶלָּא כְּדֵשָׁא, בְּאַלְפֵי יְצִיאֹת זְהִירוֹת יִרְקוֹת,
לְהִיֹּת מְסֵר כְּהַרְבֵּה יְלָדִים בְּמִשְׁחָק
וְאֶחָד מְחַפֵּשׁ.

בשירה (בהקשר לשירת ספרד), ראה אצל ע' צמח, 'דימוי קונוונציונלי', כשורש עץ, תל-אביב 1973.

8 על יסודות פיגורטיוויים בלשון כתבי הספורט ובלשון העיתונות בכלל, ראה: מ' אור, 'הרטוריקה של כתבי הספורט', לשוננו לעם, מחזור כד (תשל"ג), עמ' 25–32, 132–141, 200–204; ר' ניר, לשון, מדיום ומסר, ירושלים 1984, עמ' 204–214; על דרגות שונות של שיגרת-לשון מול יצירתיות פואטית בדימויים בפרוזה, ראה: ב' שכביץ, 'מיעוט-פנים וריבוי-פנים בדימוי', תרביץ, לז (תשכ"ח), עמ' 374–396.

ולא כְּגֵבֶר הַיְחִיד,
 כְּבֶן־קִישׁ, שְׁמֵצֵאוֹהוּ רַבִּים
 וְעָשׂוֹ אוֹתוֹ לְמֶלֶךְ.
 אֲלֵא כְּגֵשֶׁם בְּהֶרְבֵּה מְקוֹמוֹת
 מְעַנְנִים רַבִּים, לְהִתְחַלְחַל, לְהִיּוֹת שְׁתוּי
 פִּיּוֹת רַבִּים, לְהִיּוֹת נָשׁוּם
 כְּאֹיִר בְּשָׁנָה וּמְפֹרֵר כְּפָרִיחָה בְּאֲבִיב.
 לֹא הִצְלוּל הַחַד, הַמְעוֹרֵר
 בְּשַׁעַר הַרֹפֵא הַתּוֹרֵן,
 אֲלֵא בְּדַפִּיקוֹת, בְּהֶרְבֵּה אֲשַׁנְבִּים
 בְּכַנְיִסוֹת צְדָדִיּוֹת, בְּהֶרְבֵּה דַפִּיקוֹת לֵב.
 וְאַחַר־כֵּן הִצִּיאָה הַשֶּׁקֶטָה, כְּעֵשׂוֹן
 בְּלִי תְרוּעָה, שֶׁר מִתְפַּטֵּר,
 יְלָדִים עֵיפִים מִמְשַׁקָּה,
 אֶבֶן בְּגִלְגוּלִים הָאֲחֵרוֹנִים
 לְאַחַר הַמּוֹרֵד הַתָּלוּל, בְּמָקוֹם שְׁמֵת־חֵיל
 מִיִּשׁוּר הַתּוֹרֵר הַגָּדוּל, אֲשֶׁר מִמֶּנּוּ,
 פִּתְפֹּלוֹת הַמֵּתִקְבְּלוֹת,
 עוֹלָה אֶכֶּךְ בְּהֶרְבֵּה רַבּוֹא גְרָגְרִים.⁹

הדרך הטובה ביותר לחדד את ההבדלים בין שני סוגי הדימויים ואת המאפיינים המיוחדים של הדימוי הפואטי – ולהבהיר כיצד הדימוי הפואטי בנוי ומתפקד – תהיה להציג אותו על רקע הנורמות של הדימוי הבסיסי, הלא-פואטי, ובמילים אחרות, להציג את הדימוי הפואטי כסטייה מן הדגם של הדימוי הלא-פואטי או כמניפולציה שלו.¹⁰ דרך אגב, מן הטענה, שאת הדימוי הפואטי ניתן לתאר כסטייה מן המודל הבסיסי של הדימוי הלא-פואטי, כלומר שהדימוי הלא-פואטי קודם מבחינה לוגית לזה הפואטי, לא נובעת בהכרח טענה בדבר קדימות זמנית של הדימוי הלא-פואטי. ייתכן שהדימוי הראשון שאדם אמר לחווה לא היה 'שפתייך אדומות כשושנים' (המשמש בהקשר זה דוגמה לדימוי לא-פואטי) אלא דווקא 'שפתייך הן כלהט החרב המתהפכת'. כלומר,

9 'עמיחי, 'לא כברוש', שירים 1948-1962, ירושלים ותל-אביב תשכ"ח, עמ' 76-77.

10 על לשון השירה כמערכת של מניפולציות ביחס לנורמות לשוניות שונות, ראה: ג' טורי וא' מרגלית, 'דרכי השימוש הסוטה בצירוף הכבול', הספרות, ד (1973), עמ' 99-129; מ' שטרנברג, 'אופני כבילות ויצרנות בלשון ובלשון הספרות', הספרות, 22 (1976), עמ' 78-147; וכמו כן: G.N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London 1969, pp. 23-72

הדימוי הראשון שבו השתמש אדם – או, בהקשר מוכר יותר, הדימוי שילד משמיע – הוא דווקא דימוי פואטי, אבל גם אז, ההנחה היא שהאפקטיויות של אותו דימוי פואטי תלויה בקיומן של הנורמות של הדימוי הפשוט, הלא-פואטי, ברקע. מבחינה דיאכרונית הניסיון לשרטט רצף כלשהו של התפתחות מהלא-פואטי לפואטי, או אולי אף להיפך, יכול להיות רק בגדר של ספקולציה. הספקולציה, הנראית לי המסתברת ביותר בעניין זה היא שדימויים לא-פואטיים ופואטיים התקיימו במקביל לכל אורך ההיסטוריה הלשונית-התרבותית. יחד עם זאת, המימד ההיסטורי ממלא תפקיד חשוב בהבנת אופיו ותפקודו של הדימוי הפואטי. כפי שלמדנו הפורמליסטים הרוסים, השתחקותן של תחבולות ספרותיות היא תהליך מרכזי בהיסטוריה של הספרות. במסגרת זו, גם דימויים, שבשלב היסטורי מסוים נתפסו כרעננים, כחדשניים, כמעניינים וכפואטיים, יכולים, בעיקר עקב שימוש-יתר אינפלציוני, להפוך לחסרי עניין, לשחוקים, וללא-פואטיים. אם כך, הגורם המבחין המרכזי בין דימוי פואטי ולא-פואטי נעוץ אולי במימד ההיסטורי וברמת השגירות והשכיחות של השימוש בדימוי נתון בתקופה מסוימת. ברצוני להבהיר את עמדתי בשאלה זו באמצעות שתי טענות משלימות: (א) אין ספק שהמימד ההיסטורי חשוב למידת האפקטיויות של דימויים פואטיים; דימויים פואטיים מובהקים יכולים לאבד מן הפואטיות שלהם עקב שימוש-יתר או בעקבות שינוי בנורמות ובערכים האסתטיים. חשוב, אם כך, להכיר בהשפעות של התפתחויות ושינויים היסטוריים על דימויים פואטיים ולא-פואטיים; (ב) יחד עם ההכרה בחשיבותם של תהליכים היסטוריים והשפעותיהם, איני סבור שיש לאמץ עמדה היסטוריו-ציסטית-רלטיוויסטית, שלפיה כל דימוי יכול להפוך לפואטי או ללא-פואטי, הכל בהתאם לזמן הופעתו ולשכיחות השימוש בו (מבחינה זו קיים דמיון בין התיזה ההיסטוריו-ציסטית-רלטיוויסטית, לפחות בניסוח קיצוני שלה, לבין התיזה הקונוונציונליסטית שנדחתה לעיל). לטענתי, התהליכים ההיסטוריים פועלים על יסודות מבניים וסמנטיים, שחלקם קבועים יחסית ואינם נתונים לשינויים בקצב וברמה, המאפיינים שינויים בהיסטוריה של הספרות. ביסודות מבניים וסמנטיים אלו טמונה, לדעתי, ההבחנה הבסיסית בין דימוי פואטי ללא-פואטי. עמדה זו, המתמקדת ביסודות המבניים-הסמנטיים, יכולה בהחלט להתחשב גם בגורמים תקופתיים ובדינמיקה של ההיסטוריה הספרותית, ויחד עם זאת לטעון, שהממד ההיסטורי אינו ממלא תפקיד בלעדי או מכריע בהבחנה בין דימוי פואטי ללא-פואטי.

בחלק השני והמרכזי של המאמר אנסה, אם כך, להציג את הנורמות המבניות והסמנטיות של הדימוי הלא-פואטי ואת אפשרויות הסטייה מהן. כידוע, פעמים רבות אנו חשים בקיומה של נורמה דווקא ובמיוחד כאשר אנו נתקלים בסטייה ממנה. מבחינה זו דימויים פואטיים שונים יכולים גם לחדד את הבנתנו את הנורמות של הדימוי

הפשוט. בנקודה זו, דרך אגב, אמורות להיפגש דרכיהם של הבלשן ושל חוקר הספרות; הבלשן, המעוניין בניסוחה של הנורמה הלשונית ובהצבתו של מודל לשוני מופשט ומפושט, וחוקר הספרות, המעוניין בתיאור מדויק ושיטתי של דימויים מעגיינים, מורכבים וקונקרטיים, המופיעים בשירה. הדגם של הדימוי הפשוט, הלא-פואטי, שאציג להלן הוא בראש ובראשונה דגם, כלומר, הוא אינו חייב להתממש באופן שלם בכל דימוי לא-פואטי. יחד עם זאת, הוא מצביע על מאפיינים מרכזיים של הדימוי הפשוט, שרובם, אם לא כולם, מתממשים בגילויים השונים של דימויים פשוטים. באופן מקביל, לא כל דימוי פואטי חייב לסטות מכל הנורמות של הדימוי הפשוט, ועם זאת, כל דימוי פואטי ניתן לתאר כסטייה ולו מחלק מנורמות אלו.

[ב]

ראשית, כדאי להציג בקצרה את המונחים, שבהם אני משתמש במאמר זה.¹¹ נושא – הדבר שאודותיו מדובר, מה שנתפס במסגרת הטקסט כפשוט. דומה – הדבר שאותו משווים אל הנושא. בסיס – היסודות, האספקטים, המקשרים את הנושא לדומה.¹² סמן הדימוי – היסוד הלשוני המפורש, המצביע על כך שהקישור בין הנושא והדומה הוא על יסוד עיקרון של דומות (כ, כמו, דומה ל, וכו').¹³ דרך אגב, ברור שהדבר

11 בעניין מונחים שונים למרכיבי הדימוי והמטפורה, ראה: ד' פגיס, 'ציבורי דימויים', מחקרי ירושלים בספרות עברית, א (1981), עמ' 196–210, הערה 8; חמוטל ברייזוסף, 'האם הדימוי הוא כמו מטפורה?', מחקרי ירושלים בספרות עברית, י-יא (1988), עמ' 201–212, ובייחוד הערה 12.

12 במונחים 'נושא' ו'דומה' בחרתי בעקבות הצעתו של עוזי אורנן במאמרו החלוצי ומאיר העיניים: 'שיטת ניתוח של דימויים ביצירות ספרותיות: עיונים בבעיות סגנון, לשוננו, כו (תשכ"ב), עמ' 40–47. עם זאת, אני מעדיף את המונח 'בסיס' על פני המונח 'תכונה', שבו משתמש אורנן, משום שהדבר המקשר בין הנושא לדומה אינו בהכרח תכונה כמונח המקובל (זו יכולה להיות גם פעולה, למשל). מכל מקום, הנחתה אותי הכוונה לבחור במונחים שיהיו ברורים ככל האפשר, כשמם כן הם: 'הנושא' הוא הדבר שעליו מדובר, 'הדומה' דומה לנושא (ומבחינה זו הוא עדיף על המונח המקובל אבל המסורבל במקצת 'מדמה'), 'הבסיס' משמש בסיס לקישור, ו'הסמן' מסמן את הקישור. 13 למגוון האמצעים הלשוניים הגדול לסימון קשר של דומות ועל האפקטים הרטוריים השונים שלהם, ראה במאמרה של ברייזוסף (לעיל, הערה 11); על מגוון סמני הדימוי אצל ביאליק, ותפקידם הרטורי, ראה מאמרו הקלסי של דב סדן, 'כ"ף-הדמיון ואחיותיה בשירת ביאליק', כנסת ה (ת"ש), עמ' 50–61. על המגוון הגדול בשפה האנגלית ראה: S.G. Darian, 'Similes and The Creative Process', *Lanaguage and Style*, 6 (1973), pp. 48-57. חשוב לציין, עם זאת, שאף-על-פי שהמחברים מציגים מגוון אמצעים רחב, הם מזניחים אפשרות עקרונית נוספת לסימון דימוי – סימון של הנושא, המציג את היותו נושא בדימוי. ביטויים כמו 'כך...', 'כך...' וכיו"ב יכולים להצביע על כך, שהתיאור שקדם להם היה למעשה במעמד של דומה, והסמן מסמן את מה שבא אחריו כנושא. אמנם הופעה של סמן מסוג זה בלבד היא נדירה למדי, אבל פעמים רבות (כמו

המרכזי המבחין את המטפורה מהדימוי במישור הצורני, הוא שאלת קיומו או אי-קיומו של סמן דימוי מפורש, אם כי יש ביניהם הבדלים נוספים באפשרויות ובמגבלות, הן מבחינה מבנית והן מבחינת האפקט של שתי פיגורות אחיות אלו (דבר המצדיק דיון נפרד, ולו חלקית, בשתיים).¹⁴

מהן, אם כך, הנורמות של הדימוי הלא-פואטי, החלות על מבחר הדוגמאות שהובאו לעיל ועל רבות נוספות? להלן אנסח נורמות אלו, שחלקן שייכות לתחומים צורניים ומבניים וחלקן – לתחומים סמנטיים מובהקים, ולאחר כל נורמה כזו אדגים אפשרויות של סטייה ממנה באמצעות דימויים, הלוקחים רובם ככולם מן השירה העברית.

(1) הנושא קודם לדומה. נורמה זו משקפת את העובדה, שנושא הדימוי הוא נקודת המוצא של הצירוף כולו, הוא זה שאותו צריכים להבהיר, להנהיר, להסביר או לפשט. סטייה מנורמה זו ניתן להדגים על-פי שני הבתים הראשונים מתוך 'בהרי ירושלים, ד', של לאה גולדברג:

איכה תוכל צפור יְחִידָה
לְשֵׁאת אֶת כָּל הַשָּׁמַיִם
עַל כְּנָפֶיִם
רְפוּת
מֵעַל לְשִׁמְמָה?
הֵם גְּדוּלִים וְכַחֲלִים,
מְטֹלִים עַל כְּנָפֶיהָ
הֵם עוֹמְדִים בְּכַח מְזוּמָּה.
כִּךְ נִשְׂא לְבִי אֶת אֶהְבְּתוֹ,
הִיְתָה גְּדוּלָּה וְכַחֲלָה
וּגְבוּהָ מֵעַל כָּל גְּבוּהָ,
מֵעַל לְשִׁמְמָה
יְעִי הַמַּפְלָת
וְתִהְיוּ מוֹת הַיְגוֹן.¹⁵

במסורת של הדימוי האפי נעשה שימוש בשני הסמנים – 'כמו...', 'כך...' (ראה שירו של שטיינברג, 'חרוזים בניכר', להלן).

14 על הבדלים נוספים ראה ליץ' (לעיל, הערה 10), עמ' 156–157. על אפשרות לחלק באופן שונה את התחום בין דימוי למטפורה, כאשר המונח 'דימוי' מתייחס מבחינות מסוימות למה שאני מכנה 'דימוי לא-פואטי', ו'מטפורה' מציינת מכמה בחינות חשובות את מה שמכונה בדיון הנוכחי 'דימוי פואטי', ראה הדיון אצל דב לנדאו, ממטאפורה עד סמל, רמת גן 1979, עמ' 176–183. לנדאו נסמך בעניין זה על תפיסתו של קיזור.

15 ל' גולדברג, 'בהרי ירושלים ד', ילקוט שירים (לעיל, הערה 4), עמ' 53–54.

הסטייה מסדר ההצגה ה'תקין' של הנושא והדומה יוצרת הייררכיה שונה באופן הקליטה. אנו נתקלים קודם כול בתמונת הדומה, ומוזמנים לקלוט את הנושא באמצעותו; הדומה מקבל מעמד גבוה, מוחש יותר בתהליך הקישור, הוא פחות משועבד לנושא, וזוכה למעמד אוטונומי יותר בתהליך הקליטה.

(2) לנושא ולדומה אותה דרגת ייצוג טקסטואלי (ניתן לנסח עניין זה גם בהדגש שונה: הנושא ארוך יותר מהדומה או שווה לו). גם עובדה זו קשורה לכך, שבמסגרת הדימוי הפשוט הנושא צריך לעמוד בראש מעיינו, והדומה אמור בראש ובראשונה להיתפס בקשר לתכונה ספציפית של הנושא, ולשרתו באמצעות הארה והבהרה של עניין ספציפי זה. מנקודת מבט זו כל הרחבה של הדומה תיתפס כעודפת וכהפרעה אפשרית. סטייה מגורמה זו ניתן לראות ב'חרוזים בניכר' של יעקב שטיינברג:

כְּצֹפֹר אֲשֶׁר יִשְׁיַגְּהָ הַחֵץ
בְּעוֹפֶה בְּמַרוֹמִים, וְרֹאשָׁה כְּכָר שֶׁח,
וְהִיא, אֵף כִּי־תִדַע כִּי נֹעֵד הַקֵּץ,
עוֹד אַחַת בְּכַנְפָּהּ הִיא תֵּךְ;

וּבְרָפוֹת כְּנַפְיָהּ – עוֹד רָגַע כְּמַעֵט
הִיא תִּלְוִיָּה כְּקַסּוֹמָה מְרוֹם וּמְרֻדָּת –
לֹא נִידוּ אִישׁוֹן־עֵינָהּ מוֹל שֶׁחַק רַק שֵׁט,
וְאוֹר בּוֹ, אוֹר נֶפֶשׁ נִפְרָדָת, –

הֵה, כֵּן גַּם אֲנִי עַת נִחְפְּזֹתִי לְמְרוֹם
כָּל גְּבָעוֹת הַנֶּעֱר – הַדְּבִיקָנִי יוֹם־שָׁכוֹל,
וּבְהַמּוֹט כְּכָר רָגְלִי עַל עֲבְרֵי פִי־תְהוֹם –
אֲמַרְתִּי עוֹד אֶהְבֶּה שְׂאֵל.¹⁶

דוגמה זאת – כמו המסורת הגדולה של הדימוי האפי – מבוססת על פיתוח רב יחסית של הדומה, דבר היוצר שינוי בהייררכיה בין הנושא לדומה. הדומה הופך לרחב, למפורט ולמוחשי יותר מן הנושא, והוא משתלט על הטקסט ועל הקליטה של הקורא השומע. הרחבת הדומה פותחת פעמים רבות פתח לניצול תימטי של היסודות הנוספים, הנתפסים כעודפים 'באופן רשמי'. בדוגמה זו משירו של שטיינברג 'באופן רשמי' משווה מצבה של הציפור למצבו של הדובר מבחינת היותם במצב ביניים של כבר-לא-נסיקה ובטרם-נפילה, אבל הסיפור המורחב של הציפור מסייע להמחיש את האמביוולנטיות העמוקה של המצב, שבו נתון הדובר, את הייאוש הקודר ואת חוסר

16 'שטיינברג, 'חרוזים בניכר', כל כתבי יעקב שטיינברג, תל-אביב תשכ"ד, עמ' נח-נט.

התוחלת שבמצב זה, שהרי מדובר בציפור בדרכה אל מותה, וכן את הקסם המשונה והחולני של המצב ('כקסומה').

(3) למרכיבי הדימוי ייצוג טקסטואלי מפורש (או העיקרון של מפורשות מרכיבי הדימוי).¹⁷ ניתן לתאר עיקרון זה גם כהתאמה בין מבנה העומק ומבנה השטח של הדימוי.¹⁸ עניין זה מתקשר להקלת תהליך הקליטה והפענוח של הדימוי הלא-פואטי. בדימוי הלא-פואטי מתקיים יחס חד-חד ערכי בין הרמה הטקסטואלית המפורשת לרמת היחסים המשוחזרים בין המרכיבים השונים של הדימוי. ומשום כך תהליך הקישור בין הנושא לדומה, על יסוד הבסיס המפורש, הוא ישיר, חד-משמעי ואוטומטי. מנורמה זו ניתן לסטות בכמה אופנים.

(א) הנושא אינו מפורש בטקסט. למשל, ב'לא כברוש' של עמיחי, אשר צוטט לעיל, לא מפורש הנושא, שאליו הדומים השונים – הן בניסוח שלילי והן בניסוח חיובי – אמורים להתייחס. מהו בדיוק הנושא של שרשרת הדימויים בשיר? האם מה שמדומה לברוש וליתר הדומים המופיעים בשיר, הוא חייו של הדובר ואופן התייחסותו למציאות, או אולי שירתו של הדובר והפואטיקה של שירה זו? אם האפשרות השנייה היא הנכונה הרי אין זה שיר 'אודות החיים' אלא שיר ארס-פואטי. ואולי לשני הנושאים כאחד יש מקום בפרשנות השיר? חלק מהעניין ומהמורכבות של מערכת הדימויים, המארגנים את השיר, קשור לכך, שאנו מוזמנים לבנות את נושא הדימויים, שאינו מופיע במפורש, וכן לפתיחות היחסית, שהשיר מאפשר בפרשנות-זיהוי הנושא. העובדה שהשיר יכול להתפרש גם כעין המלצה על אורח חיים מסוים וגם כהמלצה על פואטיקה מסוימת – פתיחות הנובעת, בין היתר, מהימנעות מניסוח מפורש של נושא הדימויים – תורמת לעושר ולעניין ששרשרת הדימויים מעלה.

(ב) המנעות מציון דומה או שלילתו. הדוגמאות הפשוטות לעניין זה, בנוסח של 'למה אדמה את עיניך? שום דבר לא יצלה', אינן שכיחות ואינן מעניינות כשלעצמן. אך ישנן דוגמאות מעניינות וייחודיות, המבוססות על העיקרון של שלילת דומה או דומים מסוימים. למשל, סונטה 18 של שקספיר פותחת בשאלה, המעלה אפשרות מסוימת של דומה, וההמשך שולל למעשה את התקפות או את השייכות של דומה זה מסיבות שונות:

17 בעיית היחס בין המבנה המושגי המופשט של הדימוי ובין הביטוי הטקסטואלי המפורש שלו נדונה בצורה מעמיקה ומשכנעת במאמרה של זיוה בן-פורת, 'Poetics of the Homeric Simile and the Theory of (Poetic) Simile', *Poetics Today*, 13:4 (1992), pp. 737-769. ד"נט, המציע מיון של פיגורות לשוניות המתבססות על העיקרון האנלוגי, מבסס את הצעתו על מפורשותם של המרכיבים השונים של מבנה העומק הדימויי. ראה: G. Genette, 'La rhétorique restreinte', *Figures III*, Paris 1972, pp. 21-40.

18 אני משתמש כאן באופן חופשי למדי בצמד מונחים זה מתחום התחביר התצרוני כאשר 'מבנה עומק' קרוב גם לייצוג הסמנטי של המשפט. להגדרתם של מונחים אלה במסגרת תיאוריות בלשניות ראה: J. Lyons, *Semantics*, Cambridge 1977, pp. 192, 394.

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate¹⁹

וטונטה 130, הפותחת בשורה²⁰ the sun My mistress' eyes are nothing like the sun, מבוססת רובה ככולה על הכחשה של שורת דומים שגורים מן המסורת הפטררקית, או, ליתר דיוק, מן האפיגונים של מסורת זו. בשני המקרים יש הצבעה על כך, שהדומים הקונוציונליים כבר אינם אדקוויטיים, שהם הפכו לקלישאה, כלומר, למשהו שאינו מייצג מציאות. לקטגוריה זו שייכים כל אותם מקרים, שבהם מוזכר דומה, אבל המשורר מערער מיד את תקפותו, אם בדרך של הכחשה ישירה ואם בדרך עקיפה יותר. דוגמה מעניינת לעיקרון זה של שלילת הדומה, ניתן למצוא בבית הראשון בשירו של עמיחי 'בכל חומרת הרחמים':

מְנֵה אוֹתָם.
אֲתָה יְכוֹל לְמַנּוֹת אוֹתָם. הֵם
אֵינָם כְּחוֹל, אֲשֶׁר עַל שֵׁפֶת הַיָּם. הֵם
אֵינָם כְּכּוֹכְבִים לְרֵב. הֵם כְּאֲנָשִׁים בּוֹדְדִים.
בְּפִנֵּה וּבְרָחוּב.²¹

השיר נפתח בשלילה ישירה, מלווה בהנמקה, של הדומה מן המקרא. הדימוי האחרון בבית ('הם כאנשים בודדים') גראה מוזר מעט, מכיוון שלמעשה הדומה שבו אינו נתפס כשונה מן הנושא. כלומר, 'הם' הם באמת אנשים בודדים. כאילו עמיחי, בעקבות שלילתו את הדומים הקונוציונליים – והשקריים לדעתו – הלקוחים מההבטחה האלוהית לאברהם, מנסה לחפש דומים אחרים, חיפוש שעליו מצביע השימוש בסמן הדימוי 'כ'. אבל מכיוון שמציאת דומים אחרים יכולה לטשטש את החד-פעמיות האינדיווידואלית של האדם, הוא כאילו נאלץ לחזור לנושא ולהשתמש בו בתור הדומה, מבחינה צורנית.

(ג) אי-ציון בסיס הדימוי. תופעה זו ידועה בכינוי 'דימוי פתוח'.²² חשוב לציין, שאין לזהות את עצם הפתיחות הצורנית במסגרת הדימוי הפתוח עם פתיחות בתהליך

19 W. Shakespeare, *Shakespeare's Sonnets*, edited by Stephen Booth, New Haven 1977, p. 19

20 שם, עמ' 112.

21 'עמיחי', 'בכל חומרת הרחמים', שירים 1948–1962 (לעיל, הערה 9), עמ' 219; ריקון הדומה על ידי חזרה על הנושא ניתן לראות גם בשורות של נתן זך 'הרוח הנושבת מן הלילה מענה / כמו שהרוח הנושבת מן הלילה מענה'. 'שום דבר', שירים שונים, תל-אביב תשכ"ח, עמ' 41.

22 על צמד המונחים 'דימוי פתוח' ו'דימוי סגור' ראה, למשל: בר-יוסף (לעיל, הערה 7), בייחוד עמ' 161–162; וכן: M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems In The Philosophy of Criticism*, New York 1958, pp. 136–138

הקליטה והפרשנות. במלים אחרות, דימוי פתוח אינו בהכרח גם דימוי פואטי, במובן שבו אני משתמש במונח. 'צוארך כמגדל השן' (שה"ש ז, ה), למשל, הוא דימוי פתוח, שאינו מציינ במפורש את בסיס הקישור בין הנושא לדומה, אבל קישור זה יכול להיעשות באופן צפוי למדי על בסיס הצבע (הלבן) וכנראה גם הצורה (הזקופה). גם כאן ניתן לטעון, שאי-ציון הבסיס מאפשר פתיחות וגמישות בהתמקדות בבסיסים שונים (מגדל השן כצירוף המציין גם חוזק, ביטחון, משטח חלק וכו') יותר מאשר אילו צוין הבסיס במפורש. מכל מקום, מגוון אפשרויות הקישור בין הנושא לדומה בדימוי פתוח בולט יותר ככל שהתכונות היכולות לקשר ביניהם הן פחות מקודדות (codified) בלשון או בספרות. דומני שלססתי ברכבי פרעה דימיתך רעייתי' (שה"ש ט, א), למשל, הוא דימוי פתוח יותר מזה הקודם מבחינה זו שהוא פותח כמה אפשרויות קישור, כלומר, כמה בסיסים, שאף אחד מהם אינו מצוין במפורש: החל בחיה אצילה ומיוחסת וכלה בפרשנות מעניינת – המופיעה כבר במדרש²³ – המציירת תמונה של סוסה מיוחסת, הגורמת לסערת רוחות בקרב הסוסים הזכרים בחיל הפרשים של פרעה. שלוש הנורמות הראשונות ואפשרויות הסטייה מהן קשורות יותר במאפיינים צורניים ומבניים של הדימוי הלא-פואטי, ואילו ארבע הנורמות הבאות קשורות במאפיינים בתחום היחסים הסמנטיים בין הנושא, הדומה והבסיס.

(4) הבסיס המפורש בטקסט נתפס באופן מילולי ביחס לנושא. עניין זה נועד גם הוא להקל על תהליך הפירוש של הדימוי ועל תפיסתו כמשרתת את המטרה של הבהרה ופישוט של הנושא. גם הביטוי 'לשון חדה כתער', למרות הנימה המטפורית שאולי ניתן לייחס לו, מתפרש עקרונית באופן מילולי, מכיוון שמדובר במטפורה מתה, כלומר במשמעויות שכבר השתגרו ונכנסו למילון; במלים אחרות, 'חד' הן במשמעות הפיזית והן כתואר המציין משהו מופשט נכלל כבר במילון.²⁴ למעשה, הבסיס מתפרש באופן מילולי ביחס לנושא, אבל בדרך כלל בתוספת יסוד של העצמה. הצירוף 'האוויר הבוקר קר כמו קרח' בא לומר שהאוויר קר מאוד, אבל לא בהכרח שהטמפרטורה היא אפס מעלות, אם כי היא יכולה להיות קרובה לכך.

נפגוש בסטייה מנורמה זו כאשר הבסיס המפורש בשיר, הנתפס באופן מילולי ביחס לדומה, אינו יכול להיתפס באופן מילולי ביחס לנושא. האפקט של צירופים אלה יכול להיות מגוון, ותלוי בבחירת הבסיס המפותח במסגרת הדימוי. במקרים כאלה ניתן, בדרך כלל, פירוש מטפורי לבסיס המפורש. הבית הראשון מתוך 'טכניקה של אהבה – IV' של עמיחי יכול להדגים עניין זה:

23 שה"ש"ר א, מט-ג.

24 על ההבחנה בין מטפורה מתה למטפורה חיה ראה: מ' דגוט, 'המטאפורה כבעייה מיוחדת בתרגום', הספרות, 19-18 (1974), עמ' 136-121; וכן: H. Kronfeld, 'Novel and Conventional Metaphors', *Poetics Today*, 2 (1981), pp. 13-24

שְׁנֵי אוֹהֲבִים שֶׁנִּפְגָּשִׁים אַחַר שְׁנָיִם
 יוֹשְׁבִים זֶה מוֹל זֶה כְּמוֹ בְּשַׁעַת בְּקוֹר
 בְּבֵית-סֵהֶר. הַמְחָצָה בֵּינֵיהֶם וְהַשְּׁעוֹן מְעַלֵּיהֶם
 וְהַשּׁוֹמְרִים לְצַדָּם.²⁵

במקרה זה המחיצה הפיזית, המילולית, ברמה של הדומה, מתפרשת באופן מטפורי, כאשר אנו באים לשייך אותה לנושא, בתור מחיצה פסיכולוגית, חוסר אפשרות תקשורת בין השניים. השעון, הפיזי והמילולי ברמת הדומה, מתפרש כתחושה חריפה של הזמן שחלף מאז היו השניים אוהבים, והשומרים של בית-הסוהר יכולים להיות כל אותם אנשים אשר מונעים עכשיו מפגש חופשי בין השניים ועוקבים אחר המפגש ותוצאותיו (אהובים ובני משפחה עכשוויים?).

דרך אגב, כאשר הבסיס המפורש עומד ביחס של ניגוד ישיר לאחת מתכונותיו הבולטות של הנושא, כמו, למשל, בדימוי 'יצחק שמיר גבוה כארו הלבנון', נוצר בדרך כלל אפקט של אירוניה, הנובעת מכך שמשייכים לנושא תכונה, שאינה מתיישבת עימו, והדימוי מתפרש כאן כהמחשה או כפיתוח של האמירה האירונית. גם במקרה זה ניתן להציע פרשנות מטפורית, שתקה את עוקצה של הפרשנות האירונית. ניתן לומר, למשל, כי שמיר אינו גבוה באופן פיזי, אבל הוא מאופיין בשיעור קומה מוסרי גבוה; כלומר, למרות היותו קצר קומה פיזית, ניתן לייחס לו גובה בפרשנות מטפורית זו או אחרת (פרשנות שתהיה, כמובן, שנויה במחלוקת בהתאם לעמדותיהם הפוליטיות של המפרשים).

(5) הבסיס המפורש בטקסט נתפס כתכונה מאפיינת מרכזית של הדומה. עיקרון זה יכול להיות מתואר גם כעיקרון משלים את הקודם, ולפיו הבסיס נתפס באופן מילולי גם ביחס לדומה. אלא שמעבר לדרישת המילוליות מודגשת כאן המרכזיות או הבולטות של הבסיס ביחס לדומה, וזאת, כמובן, כאשר יש בחירה מפורשת בבסיס. דרישה זו מתקשרת גם היא לתפקיד המרכזי של הדימוי הלא-פואטי להבהיר ולפשט; אם ברצונך להבהיר משהו לגבי תכונה של הנושא, הצעד הטבעי הוא כמובן לבחור בדומה שנוכחותה של תכונה זו בו היא ברורה ובולטת.

אפשרויות הסטייה כאן יכולות לנוע על רצף – החל בהתמקדות בתכונות הנתפסות כלא-מרכזיות ביחס לדומה ועד לתכונות שקשה, אם לא בלתי-אפשרי, לייחס אותן בכלל לדומה. במקרה אחרון זה של חוסר אפשרות לקישור מילולי עם הדומה, נהיה עדים גם כאן – בדומה לתופעה שתוארה בסעיף הקודם – למעבר לפרשנות מטפורית שלו. נביא דוגמה לכך משירה של דליה רביקוביץ, 'אהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית':

25 'י' עמיחי, 'טכניקה של אהבה', IV, שעת החסד (לעיל, הערה 5), עמ' 81.

והאם אֲנַחְנוּ אוֹהֵבִים אֶת יְלֵדֵינוּ?
 לַפְעָמַיִם אֲנַחְנוּ אוֹהֵבִים אֶת יְלֵדֵינוּ,
 וְלָרֵב גַּם זֶה בְּמִדָּה מְצַמֶּצֶמֶת
 כְּמוֹ שֶׁעַץ הָדָר אוֹהֵב אֶת הַתְּפוּנָה.²⁶

דימוי אהבת ההורים לילדיהם לאהבה של עץ ההדר לתפוז נראה מוזר, מכיוון שיחס של אהבה אינו נתפס כלל כמאפיין מרכזי של יחס העץ לפריו. דומני שהאופן שבו נפרש צירוף שכזה יהיה גם הוא מבוסס על מעתק מטפורי; אין הכוונה לכך שהעץ באמת אוהב את פריו אלא לכך שהוא קשור אליו קשר טבעי של סיפוק צרכים, כחלק מאיזו מחזוריות שבטבע, אשר סופה היפרדות. השלב הבא בתהליך הפרשנות יהיה לגרור משמעויות אלו, שהובנו לגבי הדומה, אם-כי לא נאמרו במפורש, אל הנושא; גם ביחסנו לילדינו, שאותו אנו מכנים באופן קונוונציונלי 'אהבה' יש יסודות של קשר טבעי-בסיסי של סיפוק צרכים, שסופו כולל גם פרידה. דוגמה נוספת נמצא בשירו של יונתן רטוש 'על חטא': 'את יחידה כצל'.²⁷ אחד הדברים הבסיסיים המאפיינים את הצל הוא דווקא יסוד הכפילות, כלומר הבסיס המפורש עומד כאן במתח של ניגוד לאחת התכונות הבולטות של הדומה. פרשנות הצירוף תתבסס גם על חיפוש אחר מאפיינים של הצל, היכולים להתקשר ביתר קלות לנושא, כגון: חלופיות, וחוסר סובסטנטיוויזם, וכך ייווצר תהליך של גרירת משמעויות מן הנושא לדומה. מעניין לציין, שבחלק מן הדוגמאות, שבהן ההתמקדות המפורשת היא בבסיס, שאינו נתפס כמאפיין של הדומה, קיימת הישענות מובלעת על בסיסים אחרים, הקושרים באופן קונוונציונלי את הנושא לדומה, כמו, למשל, הקישור הקונוונציונלי בין אדם לעץ במקרה של רביקוביץ.

(6) הדומה צריך להיות מוכר יותר מהנושא. גם נורמה זו נובעת מן התפקיד של הדימוי הלא-פואטי להבהיר ולהסביר את הנושא ומכך שהתהליך של גרירת משמעויות במסגרת הדימוי הפשוט הוא חד-כיווני – מן הדומה המוכר יותר אל הנושא המוכר פחות והטעון הבהרה.

שקלובסקי מזכיר במאמרו דוגמאות לאפשרות סטייה מנורמה זו, שבהן הדומה למעשה מוכר פחות מן הנושא – ברקים בשמי קיץ המדומים לדמונים חרשים-אילמים (אצל טיוצ'ב) והשמיים המדומים למלבוש האלוהים (אצל גוגול). אפשרות סטייה עקרונית זו ניתן לראות גם בדוגמאות הבאות משירתו של אלתרמן: 'אֶבְנִים פְּדָמְעוֹת בְּרִיסי הַעוֹלָם' ('מעבר למנגינה'), 'הַרְחוֹב כְּמוֹ מְשַׁקֶּפֶת בְּחִלְחֵלָה פְּקוּחַ' ('שיר על דבר

26 ד' רביקוביץ, 'האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית', אהבה אמיתית, תל-אביב 1986, עמ' 53-54.

27 י' רטוש, 'על חטא', שירים: חופה שחורה, בארגמן, יחמד, צלע, תל-אביב 1974, עמ' 23-25.

פניך'), 'שם לֹהֵט יָרַח כְּנִשְׁיַקֵּת טַבַּחַת' (פגישה לאין קץ'), 'עֵינַי... פְּקוּחוֹת כְּפִתְאֵמִים' (איגרת).²⁸ בכל הדוגמאות הללו נבחר דומה שהוא מורכב יותר ופחות מוכר ושגור מן הנושא. הדבר משפיע על תהליך הקליטה והפרשנות של הדימוי; אנחנו נוטים במקרים אלה לגרור משמעויות מן הנושא אל הדומה ולא רק מן הדומה אל הנושא, כלומר תהליך גרירת המשמעויות הופך לדו־סטרִי. בצירוף 'שם לֹהֵט יָרַח כְּנִשְׁיַקֵּת טַבַּחַת' אנחנו קולטים את נשיקת הטבחית באמצעות תמונת הירח לא פחות משאנו אמורים לקלוט את הירח באמצעות התמונה של נשיקת הטבחית; אם אמנם פניה של אותה טבחית נתפסים במסגרת מימוש התמונה כעגולים וכבוהקים, הרי זו תוצאה של גרירת משמעויות מתמונת הנושא של הירח המאיר אל תמונת הדומה. באופן משלים, כמובן, נתפס אור הירח כמשהו חם ונשי בזכות תמונת הדומה. וכך נוצרים יחסי גומלין לא צפויים מראש בין שתי התמונות.

(7) אין ניגוד בין המטענים הרגשיים של הנושא לאלו של הדומה. עיקרון זה יכול להתממש במסגרת הדימוי הלא־פואטי בזכות העובדה שהמטענים הרגשיים של הנושא והדומה דומים, כמו, למשל, בדימוי 'המכונית הזו מהירה כמו טיל', או בזכות העובדה שהמטען הרגשי של אחד מהם הוא פתוח, כלומר הוא יכול לקבל מטענים רגשיים הפוכים. למשל, תפיסתנו את מושג האדם כוללת בתוכה בכח מטענים רגשיים הפוכים, לכן הדימויים 'שמעון ערמומי כנחש' או 'ראובן נעלה כמלאך' ייתפסו כדימויים לא־פואטיים ביסודם, וזאת בין היתר, מכיוון שלא נוצר בהם ניגוד בין המטענים הרגשיים של הנושא והדומה, ובנוסף לכך הם מקיימים את יתר התנאים. על־פי ניסוח אחר של עיקרון זה אין בדימוי הלא־פואטי ניגוד בין הקונוטציות – בעיקר הרגשיות והערכיות – של הנושא והדומה, או בין השדות הסמנטיים שמהם שאובים הנושא והדומה.²⁹ חשוב להדגיש; שעיקרון זה קשה להגדרה מפורשת וחד משמעית, יחסית לעקרונות האחרים, מכיוון שהתחום של קונוטציות הוא בעייתית להגדרה ולניסוח מפורש, יחסית לאפיונים סמנטיים בסיסיים יותר של המלים, למשל, על־פי קטגוריות של חי/דומם, מוחשי/מופשט, ניתן לספירה/לא ניתן לספירה וכו'. הקושי לנסח באופן מפורש וממצה את תחום הקונוטציות קשור לעובדה שתחום זה חורג ממסגרת הלקסיקון אל המרחב הגדול, האמורפי והדינאמי של תפיסת העולם ושל האסוציאציות התרבותיות שלנו. יחד עם זאת, חשוב לציין שחלק גדול מן האפקטים המעניינים של דימויים פואטיים הם תוצאה של סטייה מנורמה זו.

28 נ' אלתרמן, 'מעבר למנגינה', כוכבים בחוץ, שירים, רמת־גן תשכ"ז, עמ' 35; 'שיר על דבר פניך', שם, עמ' 33; 'פגישה לאין קץ', שם, עמ' 9; 'איגרת', שם, עמ' 61.

29 על העמימות במושג 'שדות סמנטיים' ועל הבעיות הכרוכות בשימוש בו בתיאוריה סמנטית, ראה: לאיונס (לעיל, הערה 18), עמ' 250–261. יחד עם זאת, אין ספק שהמושג 'שדות סמנטיים' יכול לשמש כלי חשוב ופורה בניתוח המבנה ואופן הפעולה של דימויים ומטפורות – כפי שיכולות להמחיש עבודותיה של תמר סוברן, 'משמעות, הוראה ושדות סמנטיים של מושגים מופשטים',

למעשה, חלק גדול ממה שמוגדר בביקורת הספרות כ'קונסיט'³⁰ מתקשר לסטייה מגורמה זו. בדימוי של עמיחי 'יד אלהים בעולם' / פִּיד אִמִי בְּמַעֲי הַתְּרַנְגוּל הַשְּׁחוּט / בְּעֶרְב שֶׁבֶת',³¹ נוצר מתח חריף בין הקונוטציות הגבוהות והמופשטות, המתקשרות למושג האלוהים, לבין התמונה היומיומית, הנמוכה והמוחשית מאוד של החיטוט בקרבי התרנגול. הצירוף משירו של שלונסקי, 'ירח מת תלוי על בליימה' / כשד לבן זולף את חלבו³² גם הוא יוצר מתח מעניין בין קונוטציות של אור הירח המת והקר לבין הקונוטציות של חיות וחום, שמעוררת תמונת השד וחלב האם.³³

(8) הנושא והדומה לקוחים מקטיגוריות שונות. עיקרון זה בא ביסודו של דבר להבחין את הדימוי הפשוט לא מן הדימוי הפואטי אלא מן ההשוואה הפשוטה.³⁴ 'הכסא הזה רחב כמו הכורסא ההיא', 'אולם 101 בבנין שפרינצק מרווח כמו אולם 102' הם משפטי השוואה פשוטים, הממלאים את כל התנאים שהזכרנו לעיל, אבל מה שמפקיע אותם מתחום הדימוי (הפשוט) היא העובדה שמדובר בנושא ובדומה מאותה קטיגוריה. טענה זו שונה מהצעתו של אורטוני להבחין בין דימוי לבין השוואה פשוטה. על-פי אורטוני, הקריטריון להבחנה בין דימוי להשוואה יהיה, אם לשני המושגים המשווים משותפות תכונות בולטות (high salient predicates). אם כן, הרי לפנינו השוואה. אם, לעומת זאת, תכונות בולטות של הדומה הן תכונות משניות (low-salient predicates) של הנושא – הרי זה דימוי. קריטריון זה נראה במבט ראשון משכנע, אבל דומני שבחינת דוגמאות אחדות יכולה לערער אותו. האם, למשל, 'גוליית הוא כמו

בלשנות עברית (בדפוס); 'האם מציינים ביטויים מטאפוריים לכללי משמעות?' עיון, לו (1987), עמ' 235–256.

30 סקירת המובנים השונים של המונח, ראה: K.K. Ruthven, *The Conceit*, London 1969.

31 'עמיחי, 'יד אלהים בעולם', שירים 1948–1962 (לעיל, הערה 9), עמ' 65.

32 א' שלונסקי, 'בית-נתיבות', שירים, כרך ב', מרחביה 1954, עמ' 21.

33 ניתוח נרחב של הדוגמה האחרונה משירו של שלונסקי, תוך אזכור מושג הקונסיט, ראה: ר' צור, "בית נתיבות" מאת שלונסקי: פואטיקה וכשירות פואטית', יסודות רומאנטיים ואנטי רומאנטיים בשירי ביאליק טשרניחובסקי שלונסקי ועמיחי, תל-אביב 1985, עמ' 146–152; ניתוח דרכים מגוונות לסטייה מן הדימוי הקונוטציונלי בשירתו של שלונסקי, ראה: א' ויס, 'דימויה של תקופה: על הדימוי כמאפיין המעבר מתקופת ביאליק לתקופת שלונסקי', בקורת ופרשנות, 20 (תשמ"ה), עמ' 45–60.

34 על הבדלים בין דימויים והשוואות ראה אצל: A. Ortony, 'The Role of Similarity in Similes and Metaphors', *Metaphors and Thought*, Cambridge 1979, pp. 187–201; וראה גם י' שן,

'מה בין השוואות מטפוריות/לא מטפוריות לבין השוואות סימטריות/אסימטריות?', עיון, לח (1989), עמ' 287–302. הערה מעניינת על ההבדל בין דימוי להשוואה השמיע דן פגיס (מצוטט אצל בר-יוסף [לעיל, הערה 11]), ולפיה בהשוואה כל מרכיבי הצירוף הלשוני מופיעים באופן

מילולי, בעוד שבדימוי סמן הדימוי (ה'כמו') אינו מילולי. נקודה דומה מעלה אווה קיטאי: E. Kittay, *Metaphor*, Oxford 1978, p. 19.

מגדל שלום' או 'עוג מלך הבשן הוא כמו האמפייר סטייט בילדינג' נחפסים כמשפטי השוואה פשוטים? על-פי הקריטריון, שאורטוני מציע, התשובה לכך חיובית משום שתכונת הגובה היא תכונה בולטת של הנושאים והדומים. אבל נראה שהאינטואיציות שלנו הן שונות, ומשפטים כאלו ייתפסו כדימויים יותר מאשר כהשוואות פשוטות. על מנת להבליט את השוני, ניתן להעלות על הדעת משפטי השוואה כגון: 'גוליית הוא כמו עוג מלך הבשן', או 'מגדל שלום הוא כמו מגדל אייפל' אשר בהם שני המושגים המשווים אכן לקוחים מאותה קטיגוריה. לכן, לצורך ההבחנה בין דימוי להשוואה, עדיף להישען על הקריטריון של קירבת הקטיגוריות ולא על שיתוף התכונות הבולטות.

ניתן למעשה לשרטט רצף שבקצה האחד שלו ניצבת ההשוואה הפשוטה, במרכז – הדימוי הלא-פואטי, ובקצה האחר – הדימוי הפואטי. המיקום על רצף כזה מבוסס על דרגת ההתרחקות בין הנושא לדומה; החל בנושא ובדומה הלקוחים מאותה קטיגוריה (ההשוואה הפשוטה), דרך נושא ודומה הלקוחים מקטיגוריות שונות ומקיימים את שאר התנאים שצינינו לעיל (הדימוי הלא-פואטי) ועד לנושא ודומה הלקוחים מקטיגוריות שיש ביניהן מרחק רב (הדימוי הפואטי). יחד עם זאת, חשוב להדגיש, שהדימוי הפואטי יכול להימצא, עקרונית, גם בצירופים שבהם הנושא והדומה אינם לקוחים דווקא מקטיגוריות שיש ביניהן מתח כזה, וזאת בזכות הסטייה מנורמות אחרות של הדימוי הפשוט. במלים אחרות, אין לזהות את הדימוי הפואטי עם עיקרון אחד – זה של הריחוק בין הנושא לדומה – אלא יש לראותו על רקע מגוון האפשרויות של הסטיות מן הנורמות השונות של הדימוי הלא-פואטי. מבחינה זו שרטוט דגם של הדימוי הלא-פואטי, המתייחס לאשכול של נורמות מבניות וסמנטיות, מאפשר, בין היתר, להבחין בין אפשרויות שונות ומגוונות, הפתוחות בפני משוררים בבואם ליצור דימויים פואטיים, ואינו טוען לבלעדיות של תחבולה מסוימת או של עיקרון סמנטי.

בשלב זה כדאי לחזור לשאלה, שהעליתי בתחילת הדיון בנורמות ובסטיות: האם כל סטייה מעקרונות הארגון ומהנורמות של הדימוי הלא-פואטי הופכת דימוי לפואטי? דומני שהתשובה לכך היא שלילית. למשל, הצירוף 'כמו קרח, המים קרים' לא ייתפס כלל כפואטי בכל מובן שהוא על אף שהוא סוטה מנורמת הסדר. כלומר לא כל סטייה היא סטייה פואטית, או, בניסוח אחר, אין לראות את הסטייה מאחת הנורמות כתנאי מספיק לפואטיזציה של דימוי. מכיוון שקשה למצוא נורמה אחת, שכל דימוי פואטי סוטה ממנה, קשה גם לומר, שקיימת סטייה שהיא תנאי הכרחי לדימוי הפואטי. יחד עם זאת, מבחר הדוגמאות, שהובאו לעיל, כמו גם מדגם נרחב נוסף, שאותו בדקתי לצרכי עבודה זו, יכולים לאשש את הטענה, שכל דימוי פואטי סוטה ולו מחלק מן הנורמות של הדימוי הלא-פואטי. ההתבוננות בדוגמאות מובהקות של דימויים פואטיים תגלה, שהם משלבים בתוכם סטיות מכמה נורמות, והעניין שהם מעוררים

קשור לרוב לסטייה מורכבת. לכן, דרך אגב, קשה למצוא במסגרת הדגמת הסטיות דלעיל דימויים פואטיים ממשיים, המדגימים כל אחת מן הסטיות השונות כשלעצמה. כדי לענות על השאלה, אילו סטיות הופכות דימוי לדימוי פואטי, כדאי להבחין בין דרישת מינימום, שתהפוך דימוי לפואטי, לבין דרישת מקסימום – שתהפוך דימוי פואטי לדימוי פואטי מוצלח. התביעה המינימלית לדימוי פואטי נראית לי, על סמך בדיקת המדגם הרחב של הדוגמאות שבידי, כסטייה לפחות משתי נורמות של הדימוי הלא-פואטי, כאשר לפחות אחת מהן היא נורמה סמנטית מובהקת (4-7). הסטייה מן הנורמות המבניות-הצורניות (1-3) מתפקדת בהקשר זה בעיקר כתגבור של האפקט הפואטי, הנשען ביסודו על הסטייה מנורמות סמנטיות, אם-כִּי ניתן לתאר את נורמה 3 כעין קטגוריית ביניים בין הצורניות לסמנטיות.

האם מקסימליזציה של הדימוי הפואטי משמעה מקסימליזציה של מספר הסטיות? במלים אחרות, האם ככל שהסטיות רבות וחריפות יותר כך הדימוי הוא דימוי פואטי מוצלח יותר? על-פי אפשרות זו, הצלחת הדימוי הפואטי היא פונקציה ישירה של מספרן ושל דרגתן של הסטיות מן הנורמות של הדימוי הלא-פואטי. גישה כזו תיטה לזהות – במפורש או במובלע – את דרגת הקושי בעיבוד הקוגניטיבי של הדימוי עם דרגת הפואטיות שלו.³⁵ אך דומני שדימוי שיטטה מנורמות רבות של הדימוי הפשוט יוכל להיות דימוי מורכב ומסובך, אבל לא בהכרח יהיה זה, על-פי האינטואיציות שלנו, דימוי פואטי, וודאי לא דימוי פואטי מוצלח. למשל, 'כמו הפנטגון – מרובעות עיניך' הוא דימוי הסוטה באופן מובהק מארבע נורמות של הדימוי הלא-פואטי (1, 4, 5, ו-7), אבל קשה לומר שהאפקט המרכזי שלו הוא פואטי במיוחד. המקסימליזציה של האפקט הפואטי קשורה, לפי דעתי, לא בתוספת של סטיות על דרישת המינימום אלא בפיתוח מסוים של הסטיות, פיתוח המבוסס על יצירת איזון מתור בין יסודות פואטיים ליסודות לא-פואטיים ובין יסודות מוכרים ליסודות לא-מוכרים. כדי להמחיש את המתח הזה, אתמקד בחלק השלישי והאחרון של המאמר בשתי אסטרטגיות רטוריות מרכזיות, שניתן לגלות בדימויים פואטיים מעניינים. שתי אפשרויות רטוריות אלו אמנם אינן הדרכים היחידות שבהן משתמשים משוררים ביוצרים דימויים פואטיים – וגם אין לתפוס אותן כקטגוריות המוציאות זו את זו בהכרח – אבל דומני שמדובר בשתי דרכים מרכזיות, הממחישות את הצורך ביצירתו של אותו איזון מתוח. בחינה של שתי הדרכים הללו יכולה לעזור באפיון הפואטיקה של משוררים שונים ובגילוי הנטיות המאפיינות את השימוש שהם עושים בלשון פיגורטיבית.

35 עמדה כזו יכולה להשתמע מניסוחיו של ראובן צור המתייחס, למשל, לשירה 'כאלימות מאורגנת כנגד תהליכים קוגניטיביים', ראה ר' צור, 'הפרספקטיבה הקוגניטיבית', משמעות וריגוש בשירה, תל-אביב 1983, עמ' 11.

[ג]

אני משתמש במונח 'רטוריקה' בהקשר של שתי האסטרטגיות במובן הקרוב למובן הקלאסי של המונח, כלומר אמנות השכנוע. המשורר, בבואו לעצב את הדימוי הפואטי שלו, מנסה לשכנע את קוראיו לקבל דימוי זה. לשכנוע של הדימוי הפואטי פנים כפולים. מצד אחד, הוא צריך לשכנע אותנו בכך שזהו דימוי מעניין, לא־שגרתית, ומצד אחר, הוא אמור לשכנע אותנו, שלמרות אי־שגרתיות זו, הדימוי הפואטי אינו פרי גחמה של המשורר אלא הוא – לפחות ברמה מסוימת – מתקבל על הדעת, מסתבר. שכנוע כפול פנים זה יכול להיעשות בשתי דרכים מרכזיות.

(1) הזרת השגור. את הדרך הראשונה ניתן לתאר כצירוף של נושא ודומה יסודיים (גרעיניים) שהוא כשלעצמו שגור, יחד עם פיתוח מקורי, מעניין ולא־שגור ברמה של הבסיסים. נתבונן, למשל, בשירו של יעקב שטיינברג 'כשחק החיור':

כשחק החור בערב,
עת יִכְבֵּשׁ הַיְקוּם אֶת הַצֶּעִר
הָבָא עִם הַצְּלִילִים הָאֱלֵמִים,
עִם אֹרוֹ הַמֵּת שֶׁל הַסֶּהַר, –

עֵינֶיהָ אֹר חֹר כִּז מְלֹאו,
מִבְּטָן לִי מוֹכֵן וְלֹא מוֹכֵן;
כְּמוֹ עַל שְׁעוֹת אֲשֶׁר שָׁהוּ
תִתְגַּעַעַע וְתִחַכֶּה לְשׁוֹכֵן.³⁶

קישור הנושא והדומה הגרעיניים כאן – דימוי עיני האהובה לשמיים – יכול להיתפס, כשלעצמו, באופן שגור וכמעט בנאלי. אבל, תמונת השמיים המעוצבת בשיר, משחק הצבעים, ההתמקדות בשעת דמדומים החומקת מהגדרה חד־משמעית והמטענים הסמנטיים הלא־שגוריים, שבהם נטענת התמונה, כגון אור הנתפס כמשהו שלילי דווקא, מפקיעים את הדימוי הגרעיני משגרתיותו. למותר לציין, שלאפקט הפואטי של הדימוי תורמים בשיר זה גורמים נוספים – הקדמת הדומה לנושא והמטפוריזציה של חלק מהבסיסים המפורשים, שהיא תוצאה של עירוב התחומים בין הנושא והדומה; הדומה, דהיינו השמיים, מתואר במונחים השאולים מעולם הנושא, דהיינו מהעולם האנושי, וכן מתואר היקום ככובש צער וכמכיל צללים אלמים ואת אורו המת של הסהר. אבל האפקט המרכזי נובע מהעיקרון שניתן לתארו כמניפולציה הלא־שגורה של הבסיסים; במקום הקישור הצפוי בין עיניים ושמיים על סמך הצבע הכחול או

36 'שטיינברג, 'כשחק החיור בערב', כל כתבי יעקב שטיינברג (לעיל, הערה 16), עמ' ב.

הצלילות, ישנה דווקא התמקדות באותה שעת דמדומים הקשה להגדרה והטעונה מטענים ערכיים ורגשיים הפוכים.³⁷ שירו של נתן זך 'כמו חול' גם הוא יכול לשמש דוגמה מעניינת לשימוש בנושא ובדומה שגורים תוך הסבת תשומת הלב לבסיסי קישור מאוד לא-שגרתיים:

כְּשֶׁאֱלֹהִים בְּתַנּוּךְ רוּצָה לְהִבְטִיחַ,
הוא מְרָאָה עַל כּוֹכְבִים.
אֲבָרְהֵם יוֹצֵא מִפֶּתַח אֶהְלוּ בְּלִילָה
וְרוּאָה אוֹהֲבִים.

כְּמוֹ חוֹל עַל שֵׁפֶת הַיָּם, אוֹמֵר אֱלֹהִים,
וְהָאָדָם מֵאֲמִין. אֵף כִּי הוּא עֲצָמוֹ מִבֵּין
שְׁלוֹמֵר כְּמוֹ חוֹל, הִיא רַק לְשׁוֹן כְּבִיכּוֹל.
וּמֵאֵז נִשְׁאָרוּ הַחוֹל וְהַכּוֹכְבִים שְׁלוֹבִים
בְּרֶשֶׁת הַדְּמוּיִים שֶׁל הָאָדָם. וְאוּלַי לֹא כְּדֹאֵי
לְעֵרֵב כָּאֵן אֶת הָאָדָם. לֹא עָלְיוֹ דָּבָר אֶז שֵׁם.

וְהִרִי נֹאמֵר בְּמִפְרָשׁ כְּמוֹ חוֹל, וּמִמִּילָא מְדַבֵּר
גַּם עַל הִיכָלֶת לְסַבֵּל. אוֹ שְׂמָא אֶפְשָׁר לְחֻשָׁב שֶׁהַכֵּל
הֵתֵר אֶז וְאֵין עוֹד, כְּפָרוֹשׁ אֵין עוֹד, גְּבוּל.

כְּחוֹל עַל שֵׁפֶת הַיָּם. וְהִרִי אֵין שֵׁם מְלָה עַל מַיִם. וּבְפָרוֹשׁ
מְדַבֵּר שֵׁם עַל זֶרַע. אֶלָּא שֶׁכֶּךָ הוּא מְדַרְךְ הַשָּׁמַיִם
וְאוּלַי גַּם מְדַרְךְ הַטֶּבַע.³⁸

בשלב מסוים של הקריאה והפרשנות של השיר אנו מבינים, שהאדם הוא באמת כמו חול, אבל לא על בסיס הקישור השגור, שעליו נסמכת האלוזיה – זה של הריבוי, אי-היכולת לספור וכו' – אלא במונח זה שסופו של האדם ליהפך לחול. גם כאן, אם כך, האפקט המעניין ביותר של הדימוי גובע לא מעצם הזיווג של הנושא והדומה אלא מהארת אפשרויות קישור לא-שגורות – לפחות על-פי ראייה מסוימת של המציאות – בין הנושא לדומה.

(2) השגרת המזור. את הדרך השנייה להשגת המתח בין היסודות המזוררים והמפתיעים לבין היסודות המסתברים, המרככים את המזוררות, ניתן לתאר כהיפוכה

37 על נטייתו של שטיינברג להתמקד בסיטואציות אמביוולנטיות, במצבים של 'בין לבין', וכן על נטייתו ליצור תזומי ביניים בין הנושא לדומה, ראה: דוריית מאירוביץ, 'האושר הנבלע באימה: על "יום אביב מוקדם" של יעקב שטיינברג', סימן קריאה, 16-17 (1983), עמ' 321-326.

38 ב' זך, 'כמו חול', שירים שונים (לעיל, הערה 21), עמ' 62.

של הדרך הקודמת. באפשרות הראשונה הזיווג של הנושא והדומה גרם לנו לחוש שאנו נתונים במסגרת עולם הדימויים השגור, ופיתוח הבסיסים היה מיועד לערער תחושת ביטחון זו, ואילו כאן עצם הצירוף של הנושא והדומה אמור להפגיע אותנו. יחד עם זאת, המשורר טורח לגסות להחזיר לנו את תחושת הביטחון על-ידי פיתוח של בסיסים מסתברים, לפחות במסגרת העולם המעוצב בשיר, כאילו ניסה לומר לנו: ראו, הזיווג אינו כל-כך מוזר, כפי שהוא יכול להיראות במבט ראשון. הנושא והדומה, השונים כל-כך זה מזה, יכולים להתקשר זה לזה על סמך בסיסים שונים, שעליהם טרם חשבתם. הדימוי של זוג האוהבים לשני מספרים בשירו של עמיחי 'למעלה על העץ איצטרובלים' יכול לשמש דוגמא לעיקרון זה:

ראי, אֶנְחֵנוּ שְׁנַיִם מְסַפְּרִים,
עוֹמְדִים יַחְדָּו וּמִתְחַבְּרִים

אוּ מִתְחַסְּרִים, כִּי סוּף-סוּף הַסִּימָן
מִשְׁתַּנֵּה מִזְמַן לְזְמַן.

הִיָּה קֶשֶׁה כָּל-כֶּף עַד שֶׁהִגַּעְנוּ
לְעַמֵּד יַחְדָּו, וְגַם יִדְעֵנוּ

כְּפִלִים שֶׁל אֶשֶׁר, גַּם שִׁבְרִים,
כְּאֶשֶׁר יִקְרָה לְמִסְפָּרִים.

גַּם עֵתָהּ, תַּחְתָּנוּ, הָעוֹלָם קוֹ שִׁבְרֵי -
אֵל תִּרְאֵי, הַבֵּיטִי אֵיךְ מַעֲבֵר

לְאוֹתוֹ הַקּוֹ פָּרַח לְנוֹ עֶכְשָׁו
הַמְּכַנֶּה הַמְּשִׁתֵּף.³⁹

הקישור הבסיסי בין הנושא לדומה מפתיע, מכיוון שמערכת המושגים שלנו אינה יכולה לספק בסיסי קישור מיידיים ומובנים מעליהם בין השניים. אבל עמיחי אינו משאיר אותנו תלויים בעמדה של הפתעה ובתחושת המוזרות, אלא טורח לספק את נקודות הקישור: 'עומדים יחדיו ומתחברים / או מתחסרים, כי סוף-סוף הסימן / משתנה מזמן לזמן' וכו'. באמצעות פיתוח הבסיסים טורח עמיחי לרכך את יסוד ההפתעה, לגסות לשכנע אותנו שלצירוף תוקף פנימי והוא אינו רק פרי גחמתו. למותר לציין, שרוב המונחים, השייכים לעולם האריתמטיקה, חייבים לעבור מעתק פרשני מטפורי, כאשר אנו משייכים אותם לעולמם של זוג האוהבים האנושי. אבל, מעתק זה אינו

39 י' עמיחי, 'למעלה על העץ איצטרובלים', שירים 1948-1962 (לעיל, הערה 9), עמ' 36-37.

מסובך במיוחד, ולעתים אף מדובר במונחים, שנעשה בהם שימוש הן בתחום המתמטי והן בתחום יחסי האנוש, כלומר מדובר כבר בביטויים פוליטיים, כגון 'מכנה משותף', והדבר תורם גם הוא לריכוך הזיווג.

דוגמה נוספת לנטייתו של עמיחי אל הקונסיט המטאפיזי ולרטוריקה הפנימית שלו ניתן לראות גם בתחילת השיר, שהוזכר כבר לעיל, 'יד אלהים בעולם':

יְד אֱלֹהִים בְּעוֹלָם
כִּי־ד אֲמִי בְּמַעֲי הַתְּרַגְּוֹל הַשְּׁחוֹט
בְּעָרְב שֶׁבֶת.
מָה רוֹאָה אֱלֹהִים מַעֲבָר לַחֲלוֹן
בְּעֵת יְדִיו נְתוּנוֹת בְּעוֹלָם?
מָה רוֹאָה אֲמִי?⁴⁰

במלים אחרות, עמיחי אינו מסתפק בעצם הסמכתם של נושא ודומה היוצרת אפקט של מתח ומוזרות, אלא הוא טורח לנסות להשגיר צירוף מוזר זה באמצעות הרטוריקה הפנימית של השיר, וכך להשיג את המתח המעניין בין המוזר ובין המתקבל על הדעת. לאחר ההלם הראשון עקב הסמכת תמונת האלוהים ויחסו לעולם לתמונת האם, המנקה את קרבי התרגול, עמיחי מוסיף את השורות המתייחסות לאופן ההתבוננות – האדיש ביסודו – של האלוהים ושל האם. כך נוצרת האשליה, ולו רק במסגרת העולם שהשיר מעצב לפנינו, שישנה הצדקה לקישור, ששתי הסיטואציות באמת דומות. למותר לציין שריכוך רטורי זה אינו מרכך כלל ועיקר את ההשתמעויות התימטיות של צירוף שתי הסיטואציות, אבל פיתוח זה תורם לריכוך הקונסיט מבחינה רטורית.

[ד]

הזיווג של נושאים ודומים מתחומים שונים המקיימים ביניהם מתחים גדולים, בעיקר ברמה של המטען הרגשי והקונוטטיווי הנלווה אליהם, עורר כידוע את מחאתו של סמואל ג'ונסון כלפי המשוררים המטאפיזיים וכלפי הקונסיט המאפיין את שירתם.⁴¹ על-פי ג'ונסון, הרצון להדהים ולחדש גבר אצלם על הדקורות הפואטי, וכך נוצר הרושם שהמושגים הזרים ביותר זה לזה נקשרים באלומות לעול אחד. אני רוצה לטעון, שג'ונסון טעה בשיפוטו המחמיר לא רק מפני שנטייתו לפואטיקה מסוימת גרמה לו להיות אטום לכוחה ולאפשרויותיה של פואטיקה שונה מזו שלה הטיף, אלא גם מכיוון

40 הנ"ל (לעיל, הערה 31).

41 S. Johnson, 'Abraham Cowley', *The Great Critics*, edited by J.H. Smith & E.W. Parks, New York 1967, p. 461

שלא שם לב מספיק לדרכים השונות, שבהן טרחו המשוררים המטאפיזיים לרכך, למתן, ולהשגיר את צירופם של אותם יסודות זרים במסגרת הרטוריקה הפנימית של השיר – ודימויו של עמיחי מעוצבים מבחינה זו על-פי עקרונות הקונסיט המטאפיזי.⁴² במלים אחרות, פעמים רבות רותמים המשוררים המטאפיזיים את המושגים הזרים לעול הדימוי דווקא באופן אלגנטי, לא אלים.

לסיכום, אם להישאר במסגרת התמונה שבה ג'ונסון משתמש, ניתן לומר, שבבואו לחרוש בשדה הדימויים הפואטיים, עומדות בפני המשורר שתי אפשרויות מרכזיות. הוא יכול לחרוש בשור ובחמור יחדיו, אבל אז עליו לטרוח על קישורם באמצעות עול ורתמה מפותחים, כך שקישורם יחדיו יראה, במסגרת העולם המעוצב בשיר, טבעי ומסתבר; וזוהי הדרך שכיניתי לעיל 'השגרת המזור'. אם הוא מחליט לדבוק בצמד מסורתי של שוורים, עליו לדאוג לעול ולרתמה מעניינים ולא-שגורים, שיצליחו להציג פנים לא-גלויות ולא-מקובלות של הצמד; וזוהי הדרך שכיניתי, 'הזרת השגור'. ברור שעצות אלו אינן מעשיות במיוחד לחקלאי, המעוניין לחרוש תלם ישר ופשוט, אבל למשורר, חריש כזה בשדה הדימויים יוכל להניב פירות פואטיים משובחים.

42 על הרטוריקה הפנימית של הקונסיט המטאפיזי, ראה הערתה של הלן גארדנר בהקדמה לקובץ השירה המטאפיזית שערכה: Helen Gardner, *The Metaphysical Poets*, Harmondsworth: 1957, p. 21. על מקומו של הקונסיט המטאפיזי בשירתו של עמיחי, ראה: ד' פישלוב, 'ואיך בלי ועם כאב הזמן', משא (11 בנובמבר 1977); ש' זנדבנק, 'לשאלת השיר הקל', סימן קריאה, 13-12 (1981), עמ' 331-334; וכן מאמרי 'Orbis Litterarum, 47 (1992), pp. 178-191'.