

אמנות השירה

1

תורת המטאפורה והעולם השירי

מטאפורה היא מקרה מוזר ואולי הוא משקף את מצב הפואטיקה היום בהשוואה למצבם של תחומים אחרים במדעי הרוח. לנגד עינינו עוברת תהלוכה פִּין-דיסציפלינארית אינסופית של ספרים ומחקרים בנושא. גל אחד הגיע לשיאו בשנות החמישים והשישים, וגל חדש גאה בשנות השמונים. מחקרים מכיוונים שונים תורמים רבות להבהרת מושגי יסוד בתיאוריה של המטאפורה. ואופייני הוא, שהתרומות העיקריות באות ממקצועות שמחוץ לביקורת הספרות, כגון פילוסופיה, פסיכולוגיה, או בלשנות, המורגלים יותר בחשיבה תיאורטית ורציונלית.

אלא שרבים מהחיבורים התיאורטיים מעוניינים בראש ובראשונה בהגדרה, בשאלת "מהות" המטאפורה, יותר מאשר בפיתוח כלים לתיאור ומחקר של טקסטים מטאפוריים ממשיים. לגבי תופעה כה נפוצה כמו המטאפורה בלשון – ובפרט בשירה – הגדרה היא כמעט כמו הכרזה: כאן שירה. בכוחה של הגדרה להצביע על התופעה ולספק תווית, ולא בהכרח לחדד את יכולת התצפית וההבחנה או להאיר את ההבדלים שבין מחברים שונים וטקסטים שונים.

יתר על כן, כלל וכלל לא ברור ש"המטאפורה" (או "הספרות" עצמה) מהווה קבוצה לוגית מוגדרת ובעלת תכונות ייחודיות משלה, שאינה גולשת לקבוצות שכנות. אנאלוגיה, דמיון, השוואה, פעולת-גומלין סמנטית וכד' מופיעים במטאפורות (אולי לא בכלולן) וגם מחוצה להן. טענות בדבר הכללתן או אי-הכללתן של תכונות כאלה בהגדרת המטאפורה נראות לי פחות מכריעות מן השאלה בדבר הצורות הספציפיות שיחסים כאלה לובשים כאשר הם מופיעים, ומנגנוני קליטתם ובנייתם על ידי הקורא.

שנית, תיאוריות של מטאפורה מבוססות לעתים קרובות על דוגמאות פשוטות, הרבה פעמים על מטאפורות שהתביתו בלשון (כגון "אדם הוא זאב" של מאקס בֶּלֶק Black 1962) או "סאלי היא גוש קרח" של ג'ון סָרְלֵ (Searle 1979). כלל לא ברור, שדוגמאות פשוטות אלו אכן מייצגות את המקרים המורחבים, המורכבים והרבמשמעים יותר של מטאפורות. וגם לא ברור אם מטאפורה שנקלטה בלשון ובמילון דומה למטאפורות יצרניות, המיוצרות לצורך הטקסט הספציפי – בשירה אך גם בשפת העיתונות ובשפת היומיום.

כאן אנסה לגשת לבעיית המטאפורה מזווית שונה. כל מי שהציץ בנושא יבין מדוע ויתרתי על דיון מקדים בתיאוריות קיימות: ניתוח זהיר של התרומות

¹ כגון אלה שנותחו ביסודיות בספרו של ריקור (Ricoeur 1977).



כרמל • ירושלים

המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר

אוניברסיטת תל-אביב

2000

(ב) מטאפורה קיימת בגבולות של משפט: במשפט יש מוקד מטאפורי המשובץ במסגרת של המשפט (לפי מאקס בלק). למשל בשירו של יהודה עמיחי "באמצע המאה הזאת":

בְּשֶׁטְטֵנּוּ הַיּוֹתֵנוּ יַחְדָּיו, אֶת וְאֶנִּי.

המלה "שעטנו" היא המוקד של המטאפורה, המקבל את תכונתו המטאפורית במסגרת המשפט. המלה הועברה מן התחום הדתי ומציון עירוב מינים של חוטי בגדים לעירוב המינים במפגש בין אוהבים. במסגרת הלשונית הזרה, קבלה "שעטנו" משמעות מטאפורית.

(ג) מטאפורה היא יחידה בטקסט, כלומר יחידה סטאטית, מובחנת ומוכנה-מראש, בעלת גבולות מוגבלים וחדים ומוכן כולל אחד, כדוגמת הפונמה, המורפמה, המלה, הפועל או שם העצם, הנחקרים בבלשנות.

(ד) מטאפורה קיימת ברמת ה"לשון" או ברמת "יחידות המשמעות" כמופרדות מרמת ה"אובייקטים" או "העולם" ביצירה (במובן השכבות הנפרדות של רומאן אינגארדן).

מטאפורות מסוימות יכולות להיות מוגבלות לכל אחת מן המסגרות האלה, אבל כפי שנראה בדוגמאות שלהלן, רוב המטאפורות המעניינות אינן מוגבלות לאלה.

אם נתאר מטאפורה כיחס סמנטי דו-איברי, הרי שכל אחד מאיבריה יכול להשתרע בטקסט על-פני הרבה יותר מאשר מלה או משפט. לעתים קרובות אין זו יחידה קבועה, אלא יחס פתוח, ללא גבולות סגורים, ההולך ומשתנה לאורך הטקסט. משפט שלם יכול להיות מילולי ("ליטראלי") כשהוא נקרא בנפרד ומטאפורי בהקשר רחב יותר. במשפט הפותח את שירו של עמיחי:

וְהַגִּיבְתָּ הוֹרֵי לֹא נִרְגָּעָה בִּי.

המלים מופיעות במובן המילולי, והמלה "נרגעה" הופכת למטפורית רק בהמשך השיר, כשמפותח הדימוי של אונייה. וכך גם המשפט הראשון בשירו "אל תקבל":

אֵל תִּקְבֵּל אֶת הַנְּשָׁמִים הָאֵלֶּה בְּאֶחָזֶר.

כאן משפט מילולי, המתאר אולי איפר מתמרד בארץ צחיחה. אבל המשפט השלישי:

עֲשֵׂה אֶת הַקָּאב דִּיִּקְנָן שֶׁל הַמַּדְבָּר.

הופך את היוצרות, עד שלא ברור אם תיאור המדבר הוא מטאפורה לעמידה האישית הגאה לנוכח מציאות קשה, או להיפך; ואולי מדובר בתחום משמעות שלישי: היחס לאלוהים, הנבנה על שני הראשונים.

החשובות בלבד לנושא זה מצריך היקף של ספר לפחות, כפי שהראה פול ריקר.² בעמודים הבאים אנתח מקרים אחדים של "מטאפורות מורחבות" בשירה המודרנית, שמדגימים את הבעיה במלוא חריפותה, אף כי תופעות דומות עולות גם בטקסטים לא-שיריים ובשירה שלפני המודרניזם. ובמקום להתייחס למטאפורה כיחידה עצמאית בלשון, אדון בה במסגרת תיאוריה כללית של טקסטים ספרותיים ושל סמאנטיקה של טקסטים בכלל.

2

לפני שניגש לגופו של הנושא, עלינו לוותר על שורה של הנחות מוקדמות המונחות במוצה או במובלע ביסוד הגדרות שונות של המטאפורה. הנחות אלה מגבילות את המטאפורה למסגרות הבאות:

(א) מטאפורה היא מלה אחת, ששינתה את מובנה. לפי תפיסה זו מטאפורה היא מלה, השייכת לאובייקט אחד, שהועברה לאובייקט אחר, וכך שינתה את משמעותה. למשל בביטוי "ימים אפורים" המלה "אפור" הועברה מתחום קשת הצבעים לתחום מזג-האוויר, לציון ימים ללא שמש; ומכאן – במהלך מטאפורי שני – לתחום הלך-הרוח, לציון ימים מונוטוניים, נטולי כל עניין והתרגשות, או אופי קיומו של אדם, שאין בחייו שום דבר יוצא-דופן או בעל משמעות. מקרה זה כבר נתקבל כחלק מן הלשון ומילון טוב ירשום את שלושת המובנים של המלה. בשני המובנים האחרונים לפנינו "מטאפורות מתות", כלומר הפעולה המטאפורית אירעה לא בטקסט הנידון אלא בהיסטוריה של המלה. ובכל זאת קל להחיות מטאפורה מתה כזאת, משום שהמובן הלא-מטאפורי של "אפור" (צבע) חי בלשון בעת-ובעונה אחת עם המובנים המטאפוריים.

דוגמה של מטפורה שלא מתה לגמרי היא זו של אריסטו: "האוניה חורשת את גלי הים" – המלה "חורשת" הועברה מתחום החריש בשדה לתחום ההפלגה בים. כאן מקובל לדבר על מטאפורה כ"תחליף": במקום המלה ה"נכונה" ("חוצה" או "שטה") באה מלה מתחום אחר: "חורשת". אבל במקרים רבים אין המרה של מלים ושתיהן מופיעות בטקסט, למשל: "האוניה שטה וחורשת את גלי הים" או "האוניה הופכת את גלי הים כמחרשה".

בכל מקרה, שני התחומים מיוצגים בטקסט, אם כי בתחום אחד לפעמים חסרה מלה, המוחלפת במלה מן התחום האחר.

² ב-1964 ערכתי באוניברסיטה העברית, ירושלים, אנתולוגיה מקיפה של תיאוריות על המטאפורה (Harshav 1964), החופפת במידה מפתיעה את החומר שסקר פול ריקר בספרו המאוחר יותר (Ricoeur 1977).

החוקר מדגיש את המטאפורות בטקסט ומעיר: "[...] אופיין המטאפורי של 'עשב-בר' ו'היכתה שורש' ברור לעין-ערוך מזה של 'גדלה' – על כן לא בלי היסוס הדגשתי גם את 'גדלה'." (עמ' 6).

היסוס זה ניתן להבהירו מכיוון אחר: מטאפורה קיימת רק אם שני תחומי משמעות נפרדים הועלו בטקסט; הביטויים המטאפוריים שייכים מילולית לתחום אחד ומטאפורית לתחום אחר. המלים "נשאה" (bore) ו"גדלה" (grew on) יכולות שלא להיות כלל מטאפורות, שהרי אלה "מטאפורות מתות" ממוסדות בלשון, ומעמדן כמעמד מלים; ויש רבות מסוגן בלשון (המלים העבריות שונות מן האנגליות במקרה זה, אבל העיקרון דומה). אלו מלים פוליטימיות, בעלות כמה מובנים או סמכות, שיש בהן סמך אחת לציונו של אובייקט קונקרטי ואחרת לציון איזה יחס מופשט או מצב פסיכולוגי. מובן שני זה לעתים קרובות נתפס כ"מטאפורי", כגון "חיים אפורים" או "אישיות חמה": "אפור" ו"חם" מציינים תכונות פסיכולוגיות או ערכיות – שהועברו כביכול מן התכונות המוחשיות של צבע או טמפרטורה.

יש מלים שהן מטאפורות רק מבחינה דיאכרונית (פגון, "רכבת" הבאה מן הפועל "לרכב" במובן של "לנסוע"), כלומר, המטאפורה שבהן מציינת רק את התהליך שבו נוצרה או השתלשלה המלה במובנה הנוכחי. לעומת אלה, "המטאפורות המתות" עדיין חיות במקום אחר בלשון כמטאפורות שאפשר להחיותן. הסיבה לכך נעוצה בעובדה שאותה מלה עצמה, באותו מצב סינכרוני של הלשון, מופיעה בהקשר אחד במובן מופשט או "מטאפורי" ובהקשר אחר במובן קונקרטי או "מילולי", כגון, המטאפורה המתה "לשאת סבל", שהוא מאמץ פסיכולוגי או תודעתי – לעומת המובן המילולי של "לשאת משא" במאמץ פיזי. או: "העבודה נשאה פרי" (מטאפורה) לעומת "העץ נשא פרי" (פעולה פיזית וביולוגית). אכן, כדי לשבור את האוטומאטיות של המטאפורה המתה, יש לספק לה הקשר חדש, ש"יחיה" את המובן המוחשי של המלים. כך, למשל, "לבוש לתפארת אצא מדעתי". שתי המלים האחרונות פירושו: "אשתגע" והמלה "לצאת" אינה מציינת שום תנועה בחלל. אבל אלתרמן מוסיף לשורה הזאת המשך: "אָל אוֹרְךָ הַבּוֹקֵעַ בְּשֶׁר!" – והמלה "אָל" מחזירה את המובן של יציאה מחלל כלשהו ומחיה את המטאפורה. ("על קבים אליך שירי מדדים" *בנוכחים בחוץ*).

בשירו של אודן נבנות שתי מסגרות התייחסות: אחת היא העיר הקאתולית מאקאו, על בתי האבן שלה, מושבה פורטוגזית הגדלה בצידה של סין היבשתית; והאחרת היא: עשב בר, צמח המכה שורשים, גדל, נושא פרי וכד'. נכנה מסגרת התייחסות כזאת בשם "מסגרת ריפרור" (frame of reference), ובקיצור: מס"ר או מסגרת.⁴

לפעמים נפתחת מטאפורה בשיר בקונטאציה משנית של מלה אחת, וגדלה לממדים של דמות או אובייקט מרכזי בסיטואציה הבידייונית של השיר; כלומר, המטאפורה מגשרת על פני הפער שבין ה"סגנון" או "לשון השירה" לבין "העולם הבדייוני".

כל זה משום שמטאפורה אינה יחידה לשונית פבולה, מסוג היחידות הנחקרות בבלשנות, אלא תבנית חופשית בסמאנטיקה של הטקסט, תבנית בלתי-מחוקקת בדקדוק הלשון. תבניות סמאנטיות בטקסטים אינן חופפות ליחידות של תחביר, אלא משתרעות על (חלקי) משפטים אחדים.³ יתר-על-כן, תבניות כאלה מעצבות את העולם הבדייוני ואת כל התחום של ייצוגים, פנימיים וחיצוניים בשיר. המבודד את המטאפורה כיחידה לשונית או רטורית נמצא מפריד את תהליכי עיבוד הלשון על ידי הקורא והקולט מתהליכי עיבוד הטקסט, ובפרט הטקסט הספרותי, הכוללים בנייה של דמויות, מצבים, רעיונות ו"עולמות" בידיוניים. ראיית המטאפורה כפיגורה רטורית בלבד פירושה גם בידודה של תיאוריה של המטאפורה מבעיות אחרות שבהן עוסקות התיאוריות המודרניות של טקסטים ספרותיים ופירושיהם.

בקיזור, אל לנו להתבונן במטאפורות בספרות כביחידות סגורות, סטאטיות, מובחנות ומפורדות, אלא כבתבניות דינאמיות, משורגות בהקשר ותלויות אינטרפֶרֶטציה והבנייה של קוראים. באופן כזה אנו מוציאים את חקר המטאפורה מתחומיהן של הסטיליסטיקה והרטוריקה (המוזנחים למדי היום) ודנים בה במסגרת הסמאנטיקה של מבעים (Discourse), או, במסגרת מה שכינית "אינטגרציה סמנטית".

עכשיו, אחרי שהכרזנו על כיוון התפיסה, נתבונן בדוגמאות אחדות.

3

ראשית נסתכל בדוגמה פשוטה. בספרו *מחקר של מטאפורה* מביא החוקר ההולנדי י.א. מוי (Mooij 2: 1976) בית משירו של ו.ה. אודן (W.H. Auden) על המושבה הפורטוגזית "מאקאו", השוכנת על חופה של סין [ההדגשות של מוי]:

A weed from Catholic Europe, it took root
Between the yellow mountains and the sea,
And bore these gay stone houses like a fruit,
And grew on China imperceptibly.

[עשב-בר מאירופה הקאתולית, היכתה שורש / בין ההרים הצהובים לבין הים, / ונשאה בתי אבן עליונים אלה כמו פרי, / וגדלה על גב סין בבלי-משים.]

⁴ על התיאוריה של מסגרות ריפרור, ראה ביתר הרחבה במאמרי "בדיון וייצוג" בכרך א'.

³ וראה עבודתי "לקראת תיאוריה של אינטגרציה סמנטית" בכרך א: שדה ומסגרת.

ל"עשב-בר" יש גם קונטאציות שליליות, המייצגות את נקודת התצפית של סין; ואלו מתנגשות בקונטאציות החיוביות של "פרי" ובתפיסה התמימה-כלשהו של בתי אבן "עלזים", המייצגת את נקודת התצפית הפנימית של מאקאו וכובשיה ובוניה הפורטוגזים. שינוי כזה בנקודת-התצפית, בתוך מה שניתן לראות כמטאפורה אחת, נפוץ למדי בתכניות מטאפוריות – והוא מקביל לרצונו של פיקאסו לראות פנים של אשה משתי זוויות-ראייה כאחד.

בתנאים אלה אין מקום להסס לגבי המטאפוריות של המלה "גדלה" (grew on). אמנם מבחינה לשונית ופורמלית גרידא לפנינו מטאפורות נפרדות אחדות בקטעי תחביר נפרדים. אבל כל אלה מופיעות בשיר אחד (ואף במשפט אחד), המשכייתן הסמאנטית ברורה בעליל, ואין כל טעם להפריד ביניהן. במקום לזהות ארבע מטפורות לשוניות נפרדות, עלינו לדבר על מטפורה משתרעת אחת.

המשכיית זו כוללת גם דימוי "כמו פרי", שאיננו מטאפורה מבחינה תחבירית, אלא דימוי, ואף-על-פי-כן מחזק ומרחיב את המסגרת המטאפורית. המלה "גדלה" הופכת למטאפורית ביחס למאקאו דווקא משום שהיא משויכת מילולית לצמח; היא נוטלת חלק בצירור קונקרטי שעל הקורא להמחיש לעצמו. כלומר, היא מטאפורית כלפי מס'ר, מפני שהיא מילולית ומוחשית כלפי מס'ר. "נושא פרי" בלשון יכולה להיות מטאפורה מתה, שפירושה: "מביא תוצאות"; אבל בקונטקסט שלנו הפרי הוא אובייקט מוחשי במסגרת המשווית, ולכן הוחייה כמטאפורה חיה במסגרת הבסיסית.

בטקסט הזה בולטת החדירה ההדדית בין מס'ר, (מאקאו) לבין מס'ר, (צמח). לא זו בלבד שמס'ר, מתואר במונחים של מס'ר, אלא שמס'ר, מקבל את חיזוקו (בדמיון הקורא) מן התיאור של מס'ר, : מאקאו היא במובנים אחדים כמו עשב בר; אבל עשב-בר זה הוא עשב נודד, שהובא ממרחקים, צמח זר וחינוי, הנאחז בהר ומתפשט לחופו של ים, כמו מאקאו האירופאית, הדבקה בחופה של סין. יתר-על-כן, הוא צמח ענק, כגודל המושבה המטפסת בהר. במלים אחרות, לפנינו תהליך דו-כיווני: דימוי הצמח קיבל את גונו מן התיאור והגיאוגרפיה של מאקאו, הוא צמח ענקי במימדי המושבה; ואז, חוזר חלילה, בגונו זה הוא מחזק את תיאור העיר: מקאו היא כמו עשב-בר ענקי, שהוא כמו מקאו.

לפנינו תהליך הדומה במבנהו לזה שתיארתי במאמר אחר לגבי יחסי צליל ומשמעות בשירה⁵: הצליל מקבל טון משמעותי מן הסמאנטיקה של הטקסט (או חלק ממנה), ובתור שכזה הוא משרה על הטקסט את הטון הנרכש, "מתגבר" את יסודות המשמעות. המבנה הדיאגרמטי זהה:

מסגרת הריפרור הראשונה (מס'ר), "מאקאו", מוצגת כקיימת הן בעולמו הכדיוני של השיר והן בעולם הגיאוגרפי, החיצוני לשיר. מקאו שבשיר מתעשרת בקליטתנו ממה שידוע לנו על העולם החיצוני המוזכר בשמות הגיאוגרפיים "מקאו" ו"סין". ואילו מסגרת הריפרור השנייה (מס'ר), "הצמח", הוכנסה כבלתי קיימת בעולמו הבידיוני של השיר; רק חומר סמאנטי מן המסגרת "צמח" סופק לקורא במפורז. עם זאת, המסגרת השנייה, אף שאין לה מעמד קיומי בעולם הבידיוני (המושבה אינה צמח פשוטו כמשמעו), הריהי מוגשת לדמיונו של הקורא לשם המחשה והעברות מטאפוריות. הטקסט מנצל את מסגרת הריפרור של "צמח" (מס'ר) לשם קונטאציות אפשריות אחדות (של גדילה, טיפוס, היאחזות בקרקע, ועוד), ואף מפתח את דימוי עשב-הבר ככיוונים נוספים, ביניהם: "הפרי" (שאינו מהותי לכל עשב-בר) וכן אספקטים שאינם מוזכרים ישירות, כגון המשכיית של צמחייה אדירה, המתפשטת בעקשנות בשיפולי היבשת, "בין ההרים הצהובים לבין הים"; ואף "האי-רציונליות" של עשב-בר.

ביכולתנו לסנן את שתי מסגרות הריפרור מתוך לשונו של הטקסט האחד. אם נבודד את הלשון ההולמת כל מסגרת בנפרד, נקבל קטעים מעין אלה:

מס'ר, : מאקאו	מס'ר, : צמח
... מאירופה הקאתולית, היכתה שורש	עשב-בר... היכתה שורש
בין ההרים הצהובים לבין הים,	בין ההרים הצהובים לבין הים,
ונשאה בתי אבן עלזים אלה...	ונשאה... פרי
וגדלה על-גב סין מבלי-משים.	וגדלה... בבלי-משים.

אכן, חלק ניכר מלשון הקטע ניתן להשתמש בו ללא שינוי בכל אחד משני הכיוונים, לבנייתה של כל אחת משתי המסגרות, אלא שבמסגרת אחת המלים נקלטות כמטאפוריות, ובשנייה כליטרליות ולהיפך. למשל, המטאפורה הלשונית המתה "היכתה שורש" במובן של "נאחזה, התיישבה" פועלת במובן זה במס'ר, – לעומת המובן המילולי של אותן המלים עצמן במס'ר.

כללו של דבר, שתי מסגרות ריפרור עצמאיות מפותחות בטקסט – אחת מוצגת כקיימת בעולם הבידיוני של השיר והאחרת הובאה רק באורח מטאפורי – והן מקיימות יחסי גומלין בצורות אחדות: מטאפורה של זיהוי (מאקאו="צמח"); מטאפורות לשוניות מתות שהוחיו פֶּהקשר ("היכתה שורש", "נשאה", "גדלה"); דימוי ("כמו פרי"); מטאפורה פוטנציאלית ("עשב-בר" במובן של גוף זר); כל אחד מהיחסים האלה יכול לקשר מסגרת שלמה, או חלק ממנה, או אספקט כלשהו. ה"פרי", למשל, מתייחס ישירות לבתים בלבד, אולם הוא פתוח גם להעברה מטאפורית למושבה כולה ולתרבותה, שהצליחה ו"נשאה פרי".

עימות של שתי המסגרות יכול לשמש לא רק להעברות של דמיון, אלא לכל יחסים שהם בין התמאטיקה ובין הלשון, המייצגים כל אחד מהם. למשל,

⁵ ראה "האם יש לצליל משמעות?" בכרך זה.

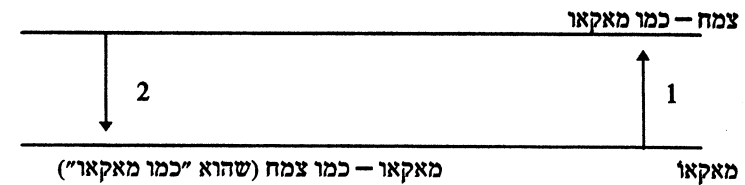
המשמשת יסוד לתיאוריה שלישית של המטאפורה, המשלימה וכוללת את הקודמות. אמנם מסגרת הריפרור (או "מצב דברים") לא הוכרה על-ידי הבלשנים כיחידת לשון – כי אינה קטע רצוף של לשון, אינה נשענת על תכונות דקדוקיות מוצרנות, ואין בה יציבות לשונית-טקסטואלית – אך שום קוהרנטיות של טקסטים אינה מובנת בלעדית.

הן המשפט והן מסגרת הריפרור מצרפים מלים בטקסט: אבל מסגרת הריפרור סוטה מן הקו הישר: היא בוחרת חלקים ממשפט אחד ומצרפת אותם לחלקים של משפטים אחרים, תוך שימוש במודלים "דמויי-מציאות". משפט הוא יחידה קווית (ליניארית), התופסת קטע של רצף הטקסט; ואילו המסגרת היא תבנית הבנויה מיסודות בלתי-רציפים בטקסט, הקשורים אלה לאלה במעין "תחביר סמנטי", גמיש אך הכרחי. ברגע שזוהתה מסגרת ריפרור כלשהי, כגון ה"צמח", תצורפנה אליה כל המלים והקונוטציות המפוזרות לאורך הטקסט.

לפי בנבנישת, "פסוקים ניתן להעמיד בזה אחר זה ביחסים עוקבים, אבל אי אפשר לשלבם על-דרך האינטגרציה ברמה גבוהה יותר", כפי שאפשר לשלב פונמות אחדות במורפמה ומורפמות אחדות במשפט. מסיבה זו, אף כי משפט כולל סימנים, הוא עצמו איננו סימן, שהרי סימן דורש יחס של שילוב היארארכי כזה (ראה: Ricoeur 1977:68). אכן משפט אינו סימן ואין לחפש את "המשמעות" האחת של המשפט או להעמיד "סמנטיקה" של התחביר. המשפט הוא הרמה הראשונה, הליניארית, של צירוף סימנים לטקסט, ועל-כן הוא חיוני להעמדת טקסטים: שרשרת של משפטים מעמידה טקסט. אבל העמדת טקסט אינה זהה עם אינטגרציה של הטקסט, שהיא סמנטית בראש וראשונה, והיא אינה מצרפת משפטים אלא חלקים שונים שלהם – ומצרפת אותם ליחידות משמעות גדולות ממשפט.

לעומת זאת, מסגרות ריפרור אפשר לשלב ברמות גבוהות יותר: מסגרות קטנות – במסגרות גדולות יותר, וכך הלאה, ולבסוף: בשדה ריפרור מקיף (בקיזור: שד"ר או שדה). שדה כזה יכול להיות מקיף ורב-מסגרות, כגון "עולמו" של רומאן. וגם עולם כזה אפשר לייחס אל "העולם" הטבעי וההיסטורי – ובכך גם עולם הרומאן ימלא פונקציות של "סמל" או "מודל", כלומר, פונקציות של סימן. אמנם נכון, לעומת המשפט שצורתו נקבעה בדקדוק הלשון, המסגרת והשדה הן יחידות גמישות עם גבולות גמישים, המאפשרות משחק חופשי של תיבנות, אך לעומת זאת הן מקיימות היארארכיות ושומרות על תכונות של סימן.

רשת מסגרות הריפרור מעמידה את הדברים שהטקסט עוסק בהם. המסגרות מגשרות בין מלים של הלשון הטבעית לבין ייצוגו של "העולם" המשתנה. הן משמשות גם כמעבר מן הרמות הנמוכות, המוצרנות של הלשון אל הגופים התמאטיים הפתוחים של התקשורת.



החידה ההדדית שבין שני התחומים מתחזקת במקרה זה מכוח שימושיותן הכפולה של מלים אחדות. הפעלים "היכתה שורש", "נשאה", "גדלה" – שבמבנה הפוליסימי שלהן יש מתח בין הליטרלי למטאפורי – בקונטקסט זה הם מפרקים את הפוליסימיה שלהם ומשמישים במובן אחד במס"ר, ובמובן אחר במס"ר, לאמיתו של דבר, המלה "נשאה" (bore) בקטע שלפנינו משתנה לאורך הטקסט – מקמה שמשמעותה "לשאת משא, לשאת עול", בראשית השורה – לקמה המשמיעה "לידה, נשיאת פרי", בסוף השורה.

המבנה דומה ליחסי צליל ומשמעות: גם כאן וגם כאן יש שתי תבניות המשתרעות על-פני חלק מן הטקסט ומשנות את היחסים שביניהן. אלא שבמקרה הצליל יש איבר אחד סמנטי והאחר הוא תבנית צלילית, הבנויה על זהות. ואילו כאן שני האיברים של פעולת-הגומלין הן מסגרות סמנטיות, וממילא יש השתנות בשני צדי המשוואה.

4

מכיוון שמטאפורות יסודן ביחסים בין משמעויות – אם כי כוח השפעתן הכולל אינו בתחום המשמעות בלבד – הרי שהבנתן חייבת להישען על תיאוריה של משמעויות, כפי שאלה מעוצבות בטקסטים. אין די במיון מטאפורות לפי חלקי הדיבר, למשל⁶, ואף אי אפשר לבסס תיאוריה של המטאפורה על תחביר: משפט אינו בהכרח "המסגרת" הסמנטית האמיתית שאליה מתייחס ה"מוקד" המטאפורי (כפי שהציע מאקס בלק במאמר מפורסם [Black 1962]). התארגנותן של הסמות בשני צדי המטאפורה אינה מתנהלת בעיקרה לפי צורות תחביריות. פול ריקר טען בזכות שמירתן של שתי תיאוריות משלימות של המטאפורה, תוך שימוש בהבחנתו של הבלשן הצרפתי אָמיל בֶּנְבֶּנִישֶׁת בין "סמיוטיקה" ל"סמאנטיקה", שהראשונה שבהן נשענת על המלה כסימן, ואילו השנייה מתבססת על המשפט. "המשפט הוא יחידת המבע", מצטט ריקר את בנבנישת (Ricoeur 1977:68). לדעתי, עלינו להבחין ביחידה נוספת של המבע, גבוהה משתי הראשונות, והיא מסגרת הריפרור,

⁶ מיון כזה הוצע בספרה של ברוק רז, 1958. הספר מלא התבוננויות מצוינות, המראות שיש חשיבות לקטגוריות דקדוקיות כפאראמטר אחד בהבחנת מטאפורות. ובכל זאת המטאפורה אינה עניין דקדוקי אלא סמנטי.

רצף של שני רפרים או יותר, שאפשר לזהותו במציאות, לדמיין, או להתייחס אליו. הרפרים במסגרת הריפרור משתייכים אלה לאלה לפי עיקרון כלשהו: הגיון, מבנה דמיוני-מציאות ("חדר", "שפת-ים" וכו'), תיאוריה מסויימת, או כל דבר אחר. כל רפר, כשאנו מתייחסים אליו בשם, הוא רפר יחיד, אבל כשאנו מנסים לתארו, מזהים פרטים שונים בו, הוא נפתח והופך למסגרת ריפרור. למשל, במשפט "יש לי בית" – "בית" הוא רפר אחד, אבל בטקסט המזכיר חלון, ריצפה, מיטה וכו' נפתחת מסגרת ריפרור של "בית".

כפי שאמרנו, היחידה הבסיסית של אינטגרציה סמאנטית אינה המשפט אלא מסגרת ריפרור. כל טקסט מעלה מסגרות ריפרור רבות כאלה, שחלקים של הטקסט או פירושו יכולים להתייחס אליהן: אם בריפרור ישיר או באזכור בלבד; במפורש, במובלע או ברמז. מסגרת יכולה לציין אובייקט, סצנה, חוויה, מצב דברים, אדם, מצב תודעה, היסטוריה, תיאוריה, הרוח המדברית, או הנולת שקיבלתי ב-27 באוקטובר. היא יכולה להיות ריאלית, היפותטית או בדייונית. היא יכולה להיות קיימת במציאות או ברשת ידיעתו של הקורא, או מועלית חד-פעמית בטקסט מסוים. המצב האונטולוגי שלה (כלומר השאלה האם היא "קיימת" במציאות ואיך) אינו משנה לסמאנטיקה: היא כל דבר שאפשר לדבר עליו, בלי קשר לשאלה האם וכיצד הוא קיים.⁷

בכל מצב של תקשורת – שיחה, מכתב, מאמר, נאום וכו' – אנו יכולים להשתמש במסגרת ריפרור בכל אובייקט מוכר לנו (מניסיון ישיר או מתווכ על ידי מודלים, תמונות או טקסטים): כרית, בית, עיר, פילוסופיה, סיפור אהבה, מצב הכלכלה, ערפל בעצי הסתיו. אנו יכולים גם לרפרר למסגרות שאיננו יכולים לחוש או להתבונן בהן ישירות.

אפשר להבחין בין מסגרת ריפרור נוכחת למסגרת נעדרת: הראשונה נוכחת למוען ולנמען בשעת אקט התקשורת, ואילו השנייה נעדרת ממנו, אינה קיימת ישירות במצב השיחה הנתונה. ואפשר להבחין בין מסגרת ידועה לעומת מסגרת בלתי-ידועה, שלשומע אין ידע קודם עליה. וכן בין מסגרת קיימת לבין מסגרת בדייונית (ריאליסטית או דמיונית), שהומצאה על-ידי הדובר, או הושאלה על-ידו. האינטגרציה על מסגרת כלשהי, הנמסרת בטקסט או המצויה מחוץ לטקסט, יכולה להיות מפורטת או חלקית או בלתי-אחידה; אין זה אובייקט מושלם, אלא מסגרת ריפרור בלבד, כגון "המאה הזאת" של עמיחי שהוזכרה קודם. זוהי מסגרת שהטקסט והקוראים יכולים להתייחס אליה, לזהות ולציין בה רפרים ספציפיים, או להוסיף אחרים. אובייקטים ממשיים או סצנות בבידיון, דמויות, אידיאות או חוויות,

⁷ התיאוריה המוצגת כאן, אם כי פותחה באופן עצמאי, דומה בעליל לתיאוריות המציגות בידיון במונחים של "עולמות אפשריים". אני מעדיף את המושגים "מסגרת ריפרור" ו"שדה ריפרור", כי אלה אינם מניחים שום קביעות של חוקים החלים בעולם אפשרי. שני גיבורים יכולים לספר דברים שונים וסותרים על אותה מסגרת מבלי לשנות "עולם אפשרי".

שימוש במסגרות פירושו, שאנו מדברים באמצעות חלקי ה"עולם" ו"התנסות-בעולם" – ולא רק במלים מוצפנות של לשון מוגבלת לסימנים; אנו שולחים את השומע והקורא אל רשת אינטגרציה פתוחה, מְכוּוֹנִים ומשנים את ידיעתו בה, ומשתמשים בה למסירת כוונותינו. מה שנמסר באקט של תקשורת לשונית אינו כולו בלשון, אינו כולו במשמעויות של המלים המוסרות, אלא גם במה שהן מעלות מרשת האינטגרציה של העולם. כך, למשל, אם עמיחי פותח שיר אהבה במלים "באמצע המאה הזאת", הרי הוא פותח לקורא מסגרת רחבה של אינטגרציה על טיבה של המאה העשרים, שמתוכה יבחר הקורא דברים ולוונטיים להבנת השיר. לדברים אלה אין כל לבוש לשוני בשיר ואף אין להם שום מבחר מוגדר, חדמשמעי וסופי.

על כן חייבת תיאוריה של המטאפורה להישען על מסגרות ריפרור כעל היחידות האמיתיות באינטגרציה הסמאנטית של טקסט. במסגרת התפיסה הזאת נוכל לשמור גם על כל מה שנתרם למטאפורה ברמות הנמוכות יותר: סטיות תחביריות, פיגורות מורפולוגיות, מצלולים, חידושי לשון וכו' – כל אלה יכולים לְסַמֵּן (to mark) מטאפורה או לספק לה פאראמטרים פורמאליים משלימים, כתנאי שנתמכו על ידי הגורם המכריע, גורם בניית "העולם".

לפני שניגש לניתוחים קונקרטיים של מטאפורות בשירה, אתאר את התכונות הכלליות של מושג-היסוד שאני משתמש בו: "מסגרת-ריפרור", שכבר השתמשנו בו בצורה אינטואיטיבית.

5

נגדיר את המושגים. בעקבות הפילוסוף פֶּרְגֶּה (Frege) מקובל להבחין בין "מובן" (sense) לבין ייחוס, או "רפרור" (reference). יש הרבה ויכוחים על הגדרות אלה אבל לצורך ענייננו די אם נבחין הבחנה בסיסית: ה"מובן" הוא צד של משמעות הכלול בתוך המלה, בלי קשר לאובייקטים חיצוניים למשפט הנידון. ואילו הֶפְרָר (או: רֶפְרָנְט, referent) הוא כל דבר שהמלה מתייחסת אליו. אין זהות הכרחית בין שני אלה. למשל, כשאני אומר "סגור את הדלת" ומצביע על דלת באולם, המובן והרפרנט חופפים. אבל כשאני מצביע באולם מלא אנשים יוצאים ונכנסים על הדלת ואומר "סגור את השער" – הכוונה היא עדיין לאותו אובייקט ("הדלת") אבל השימוש במובן בלתי-הולם, כביכול, מצביע על תכונות שאינן מהותיות לכל דלת, כגון התחושה שהדלת פתוחה לרווחה כמו שער. שער הוא המובן של המלה, דלת היא האובייקט בעולם שאליו מרפרר המשפט.

הֶפְרָר (או רֶפְרָנְט r=referent) הוא כל דבר שאפשר לדבר עליו: אובייקט, אדם, רעיון, מצב רוח, ייצור דמיוני, וכו', או כל פרט, חלק, או אספקט שלהם. לְרֶפְרָר פירושו להתייחס אל רפר, לשייך מובן של מלה לרפר כזה. מסגרת ריפרור היא כל

אינם מוגדרים או מוצגים בשלמותם בטקסט; די בכך שהטקסט כינה אותם בשמם, רפך אליהם, הציג או העלה אותם דרך אחדים מפרטיהם. אפשר להבחין בין הצגה (presentation) של מסגרת ריפרור, שיש בה מידה מסויימת של פירוט וקונקרטיזציה, לבין העלטה (evocation) בלבד – אין זו הבחנה חדה אלא רצף יחסי – אך לעולם אין הצגה ממצה לחלוטין.

קיומן של מסגרות אלה בעולם "האמיתי" ואפילו ב"עולם הבדיוני" של השיר או הרומאן יכול שלא להיות בטוח כלל, פרטיו וצורותיו מופקקים. אלה תלויים: (א) בידע אפשרי עליהם, המצוי מחוץ לטקסט הנתון; (ב) בדוברים ועמדות ("נקודות תצפית") שדרכם הוצגה אינפורמציה על המסגרת בתוך הטקסט; (ג) בקונסטרוקטים סמאנטיים של קוראים ("קריאות", "מימושים" או "אינטרפרטציות") – ארעיים או סופיים, משתנים או חוזרים.

חומרים סמאנטיים בטקסט קשורים זה לזה באמצעים של תחביר ובאמצעים שונים שתוארוו בתיאוריות של מבע (discourse). אחד מהם הוא קורפּוּנציאליות, המקשרת שתי מלים לא-סמוכות, או מופיעות בשני משפטים, כמתייחסות לרפך אחד (כגון שמילת-היחס "הוא" מתפרשת כמציינת אותו אדם שנקרא בשמו במשפט קודם). מושג מסגרת הריפרור מאפשר להרחיב יחס זה: התייחסות של שני רפרים למסגרת ריפרור אחת היא אמצעי עיקרי לאינטגרציה סמאנטית. אם סיפור מזכיר במשפט אחד "חלון" ובמקום אחר "תמונה על הקיר" הקשר ביניהם אינו של רפר משותף אלא של מסגרת היפותטית, שבה אפשר למקם גם חלון וגם תמונה על הקיר, למשל: חדר.

כאשר נקבעת מסגרת – בטקסט או באינטרפרטציה שלו – חומרים סמאנטיים שיכולים להתייחס אליה יגויסו לרהט אותה, יאיכו זה את זה וישתלבו זה בזה. למשל, היפותזה פרוידיאנית על תסביך אדיפוס של גיבור (או של מחברו), גם אם לעולם לא הוזכרה בטקסט – או שהטקסט נכתב הרבה לפני פרויד, כגון "האמלט" של שקספיר – תבחר ותחבר יסודות כאלה בטקסט, שבכוחם לתמוך בהיפותזה.

בתוך כל מסגרת אפשרית יש מקומות של "אי-מוגדרויות" (כפי שהראה הפנומנולוג רומאן אינגארדן), כלומר אספקטים שלא צוינו במפורש בטקסט. למשל, הטקסט מציין שהגיבור לובש חולצה, אבל אינו מוסר את צבעה ומספר כפתוריה. אכן, אין שום קטע של "מציאות" שאפשר לייצג בלשון על כל פרטיו. אבל לא כל אי-מוגדרות רלוונטית למימוש הטקסט. כנגד לאינגארדן יש להדגיש את ההבדל שבין "אי-מוגדרות" בעלמא (Unbestimmtheitsstellen, indeterminacy) לבין פערים חיוניים למימושה של יצירה, שעלינו למלא אותם. רק חלק ממקומות אי-המוגדרויות בלשון נעשים לפערים – הנתבעים על-ידי שאלות במבנה הטקסט או דרשותיה של קריאה. מילוי פערים כזה מאפשר פתרונות מתחרים אחדים ופתוח להבנה-מחדש – הן במהלך ההתקדמות בקריאת הטקסט והן בהיסטוריה של קריאתו.

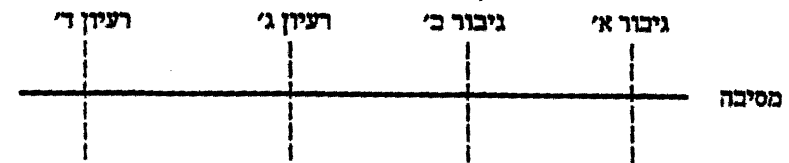
קריאה מסוימת לעולם אינה ממצה את העמדת כל היחסים האפשריים בטקסט או את האינטגרציה של כל היסודות שאפשר להביאם יחד בכפיפה אחת. קריאות בפועל – ואפילו קריאות של אינטרפרטציה מודעת – מעמידות מבחר מתוך, או דרגות שונות של התקרבות אל, אינטגרציה מלאה וממצה של מכלול המשמעויות בטקסט. מסגרות הריפרור פותחות לפנינו עולם בזעיר-אנפין ("המאה הזאת" של עמיחי) ופוררות אותנו מלמלא את כל פרטיה הרלוונטיים.

מסגרות ריפרור בנויות משני סוגי מרכיבים: מצד אחד הן משתמשות במודלים של "מסגרות" טיפוסיות (frames), המוכנות לדוברי הלשון מחוץ לטקסט (למשל, חדר, בית-חולים, פאראנויה) ומצד אחר – ובעת-ובעונה אחת – חלה בהן אינדיבידואציה בכל טקסט מסוים. ייחוד זה מתרחש בעזרת רפרים בלתי-טיפוסיים, "מקריים" וספציפיים למסגרת ריפרור מסוימת. אלה כוללים שמות פרטיים, שהם יחידים בעולם, או ארוחת בוקר ספציפית, ביום ובשעה מסויימת. כל חומר נוסף, המתייחס אל מסגרת שהוקמה קודם, מוגבל באילוצים הנובעים מתכונותיה האינדיבידואליות של המסגרת שנבנתה – ומצידו שוב מאלץ ומשנה אותן. במובן זה, מסגרת הריפרור היא ייחודית וספציפית – ובכך היא שונה ממושג ה"מסגרת" (frame) הלשונית-תרבותית. אבל ייחוד זה אינו בהכרח ייחוד בתוך הטקסט האחד. בספרות הבדיונית זהו המקרה הרווח: המסיבה שבפתיחה של "מלחמה ושלוה" היא מסיבה מסויימת אחת, מוגבלת לרומאן זה. לעומת זאת, מאמר בעתון המתייחס לבחירות של 17 במאי אמנם יעלה מסגרת ייחודית, בחירות אלה על פרטי המועמדים וכו' – אלא שמסגרת זו תועלה גם במאמרים ובשיחות רבים.

גבולות המסגרות אינם קבועים ויציבים: הם תלויים בכל דרך אפשרית של ארגון "עולם" בתהליך ההבנה. שתי מסגרות רצופות (למשל, אדם ורחוב) יכולים להתמוג למסגרת אחת: "אדם הולך ברחוב" או "אדם מסתכל ברחוב"; או להיות מופרדים להסתכלות נפרדת – למשל, כשאדם מנוגד לרחוב, או כשרואים את הרחוב כמטאפורי לאדם: "בסמטאות עוקבות כמו טיעון טוּרְד" (ב"שיר האהבה של י. אלפרד פרופרוק" של ת.ס. אליוט, ראה להלן). מסגרות, או אינפורמציה הכלולה בהן, ניתנות לבנייה של מסגרות-על ולפירוק למסגרות-משנה בהמשך הקריאה או בקריאות נוספות.

מסגרת אינה זהה עם סְגְמַנט של הטקסט. אכן, מסגרת יכולה לכונן סְגְמַנט, לקבוע את אופיו ואחדותו (כגון שקטע מסוים ברצף הטקסט מוקדש לתיאור של חדר, לשיקולים היסטוריוסופיים, לדיוקנו של גיבור וכד'), אבל אותה מסגרת עצמה יכולה גם לקבל חומרים נוספים בסְגְמַנטים אחרים של הטקסט או מחוץ לטקסט. למשל, תיאור של גיבור או אירוע המתרכז בקטע אחד יכול לקבל חומרים נוספים או פרטים מיוחדים או סותרים בקטעים אחרים של הטקסט. או, קטע של מאמר בעיתון המתאר פיצוץ בביירות, אפשר להשלימו, לשנותו או לסתור אותו באינפורמציה קודמת, מאוחרת או חיצונית. ומאידך גיסא, בכל קטע של הטקסט,

שמסגרת כלשהי כוננה אותו, יש גם חומרים לבנייה אפשרית של מסגרות אחרות, מצטלבות עם הראשונה. למשל, בתיאור של מסיבה (המכוננת קטע של הטקסט או פרק ברומאן, כמו בפתיחה של *מלחמה ושלום*) כלולים בהכרח גם אנשים שונים וגם נושאים של דיון, וכל אחד מאלה יכול להוות מסגרת בפני עצמה, שתפותח בהמשך הטקסט: אישיותו או תולדותיו של אדם, אינפורמציות על אנשים ואירועים היסטוריים או נושאים רעיוניים. את אלה אפשר לכנות בשם מסגרות רפרור מצטלבות ובסכימה של המסיבה הן עומדות בניצב לה:



המסיבה היא סצנה במקום אחד ובזמן אחד, ואילו המסגרות המצטלבות נמשכות גם בזמנים ובמקומות אחרים.

התיאוריה של "מוטיבים" כקטעים התמאטיים הקטנים ביותר של הטקסט – ובעקבותיה ה"פונקציות" וה"אינדקסים" של בארת' (R. Barthes) בתקופתו הסטרוקטוראליסטית – עירבבה את היחידות בשני המישורים: את הסגמנט (יחידת רצף הטקסט) עם היחידות הסמאנטיות או התמאטיות (יחידות העולם הבדיוני) שבקונסטרוקטים העולים מן הטקסט.

הנה, למשל, הפסקה הפותחת את הספר *מומנט מוסיקאלי* של יהושע קצו:

באחד מימי סוף הקיץ השכיבו את האיש הזקן שקראו לו סבא על הרצפה בחדר הגדול, הדליקו נרות למראשותיו וסגרו את הדלתיים עליו ועל האנשים שעמדו סביבו. קרניה האחרונות של השמש עדיין עברו בזוגיות הצבעוניות של ראשי-החלונות ודלת-הגוזזת לומר לו שלום אחרון והפילו על הקירות ועל הרצפה ועליו כתמים סגולים, ירוקים וכתומים ואש הנרות היתה דקה וחיוורת מאוד לעומתן (קצו 1980: 9).

קטע זה מציג מסגרת רפרור מסוימת: סצנה במקום אחד וזמן אחד. אבל מסגרת זו מקפלת יסודות של מסגרות נוספות, שלפי שעה הן משניות לה. בסצנה יש רפרים כגון: סבא, הבית, שקיעת השמש, ואף קָפָר שאיננו מוזכר ישירות: הילד (=נכדו של "הסבא"). כל אחד מן הרפרים יכול להעמיד מסגרת מצטלבת. הפירוק למסגרות משניות משמש בקטע זה לשם עימותן: השמש מול הבית, השמש מול המת, השמש מול הנרות. בהמשכו של הטקסט יפותחו מסגרות משניות אלה: סבא, מותו של הסבא, הילד וכו'. כמעט כל רפר שבמסגרת הבסיסית יעמיד מסגרת משלו בהמשך.

כבר בפסיקה הבאה, שעיקרה יחס האם אל הילד, מתחדשת המסגרת על מות הסבא ומשלימה את מה שניתן בפסיקה הראשונה:

בצאת אמו את החדר הגדול, עמדה מול הילד ורכנה אליו, כדי שיהיו פניה מול פניו ותוכל לומר לו את אשר ברצונה בקול חרישי מאוד. היא התחייכה לרגע חיוך מורז, שלא ראה על פניה מעולם, ולא ידע אם חרדה או שמחה לאידו נשקפו מעיניה, כשאמרה לו: סבא שלנו מת, סבא שלנו מת; אך היטב ניכר בה שהיא יודעת כי לחינם הרעה לו וזה רצונה, וכי לא יהיו שום ויתורים בעניין זה (שם).

בפסיקה הראשונה היה תיאור בלבד, ואילו כאן ניתן לו שם מפורש: "סבא שלנו מת". כדי לשחזר את מותו של הסבא ואת רישום המוות בלבו של הילד, שהועלה בקטע הראשון, עלינו להמשיך בקריאה ולדלות ממנה את היסודות הרלוונטיים. הקטע הראשון כולל גם יותר מזה – אלמנטים סמאנטיים לבניית מסגרות אחרות – וגם פחות מזה, כי התיאור טרם הושלם. וגם בקטע השני תופס מות הסבא מקום חלקי בלבד; המסגרת המכוננת היא: פניית האם אל הילד. כללו של דבר, הסצנה בפתיחת הספר עשירה ביותר כי היא מכינה אשכול שלם של מסגרות, הנפתחות מכאן ואילך.

ככלל, מסגרות ריפרור אינן בהכרח "עצמים" או "אובייקטים" מלאים ("Gegenständlichkeiten" של אינגארדן), אלא מסגרות התייחסות בלבד, שהטקסט, קולותיו או קוראיו יכולים להתייחס אליהן. אין הן יציבות. שאלת האונטולוגיה שלהן אינה משנה את קיומן הטקסטואלי והחוויתי (אבל היא חשובה בעולמו הבדיוני של הטקסט). אם נשתמש במושג זה לתיאור מטאפורות לא נהיה כבולים ביציבותם של "אובייקטים" ו"האטוציאציות הקבועות" הקשורות בהם ("associated commonplaces" של בֶּלְק), אלא נבנה על תכונות אינדיבידואליות של מסגרת ספציפית ומילויי פעריה האפשריים. יתר-על-כן, בעזרת מושג זה איננו מגבילים מטאפורה ליחסים שבין אובייקטים ממשיים, וכך נוכל להשתמש באותו מינוח עצמו כאשר אחד מאיברי המטאפורה, או שניהם, הוא מצב דברים, או מושג מופשט: אהבה, התרגשות, אווירה, דת, אידיאה, הזיה וכו'.

אלא שכאן עלינו להדגיש את התפקיד המכריע שממלא המיצוע הטקסטואלי של מסגרות ריפרור. מכיוון שמסגרות נוכחות לנו בטקסט לא כאובייקטים או כחזיונות נפרדים, אלא כתבניות-לשון, המחברות בדרך-כלל כמה יסודות טקסטואליים (מלים או משפטים או תבניות משנה) המפורזים בטקסט, הרי שכל אחד מן היסודות הללו, או כל צירוף חלקי שלהם, יכול לקיים יחסים אוטונומיים משלו עם סביבתם המיידית או עם ההקשר הרחב יותר, בתוך המסגרת הזאת או מחוצה לה. מכאן, שבעת ובעונה אחת יכולים להתקיים גם יחס גלובאלי בין שתי מסגרות – שתי דמויות או שני איברי מטאפורה – גם יחסים מקומיים בין חלקיהן, וגם כל סוג אחר

של תיבנות: של אספקטים סגנוניים, סמאנטיים, תחביריים, מורפולוגיים או צליליים של הלשון. יחסים כאלה כוללים מעברים מטאפוריים בין האיברים וכל סוג אחר של פעולות-גומלין, סמאנטיות ולא-סמאנטיות. הם כוללים גם אספקט "דינאמי", המשתמש בתכונת העקיבות של הטקסט (הרצף של סימני לשון, הניתנים לנו בזה אחר זה) וכיווניות הקריאה – לשם שינויי יחסים (ושינויים בחוויית הקורא) במטאפורה כמו בכל אספקט אחר.

6

ת.ס. אָלֵיט, המשורר שסימל את המהפכה המודרניסטית בשירה האנגלית, פתח את ספר שיריו הראשון ב"ציור" ("image", כפי שחסידיו, "המבקרים החדשים" קראו לתופעה), שעדיין זיעזע קוראים ב-1939, עד כדי כך שקלֵיאָנט' ברוקס כלל אותו בהגנתו על השירה המודרנית, במאמרו "המטאפורה והמסורת" (Brooks, 1965). אכן, ציור הפתיחה ב"שיר האהבה של י. אלפרד פרופרוק" סימן את השיר כולו בסממן ה"מודרניזם":

[אז הבה נלך, את(ה) ואני, / כשהערב משתרע מול השמים / כחולה הלום-בָּאָתֶר על שולחן; (תרגום מילולי)]

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;

נֵלֵךְ, עַל פֶּן, בְּנִיעַ-וְלֹא-נִיעַ,
כְּשֶׁהָעֶרֶב מִשְׁתַּרֵּעַ מוֹל רְקִיעַ
כְּחֹלֶה הָלוֹם-בְּאֶתֶר עַל שֻׁלְחָן⁶;

כמו במקרים רבים בשירה המודרנית, מבחינה תחבירית ורטורית לפנינו דימוי ולא מטאפורה פורמאלית. הדימוי ("כמו") מקשר את הסיטואציה הבסיסית של השיר, "ערב" (מס"ר₁), עם "ציור" של חולה בחדר הניתוח (מס"ר₂). אבל הדימוי במקרה זה אינו אלא תירוץ, תחבולה של תיבנות, המקשרת בין שני עצמים בעזרת התכונה המשותפת, "משתרע". כפי שכל אינטרפרטציה של השיר תראה, תכונת ה"משתרע" עצמה, אינה מרכזית למשמעות השיר או לתפיסת הערב או לאני הדובר. היא הצינור בלבד, המקשר שתי מסגרות: הערב משתרע, וחולה משתרע על שולחן הניתוח. אבל בסיטואציה המושווית יש אינפורמציה עודפת. די באדם שוכב על הארץ או בחול על שפת הים, כדי להמחיש את המצב של להיות "משתרע". הייחוד הנוסף – "חולה" ולא אדם בעלמא; "הלום-באתר" ולא שוכב סתם; "על שולחן" ולא על

⁶ כאן ובהמשך, התרגום השירי הוא שלי, ראה עמ' 31-35 להלן.

הארץ – דורש התאמה, או הנמקה, כלומר אינטגרציה סמאנטית בסיטואציה הבסיסית של השיר.

הסצינה המושווית, אדם בבית-חולים, הוכנסה רק לשם השוואה; בסיטואציה הבידייונית של השיר, נשלל קיומה: אין בית-חולים ברחובות שבהם מטייל פרופרוק, אבל אפשר ליישב את הופעתה בטקסט בעזרת העברות מטאפוריות. על כן, מנקודת מבטה של תיאוריה של טקסט, המתחשבת בקורא כגורם בתיבנות הטקסט, זוהי מטאפורה לכל דבר. ליתר דיוק: לפנינו יחס בין שתי מסגרות, המעמיד פונקציה מטאפורית. במקום שמטאפורה תשמש צינור ליחסי דמיון, הרי כאן הדימוי נעשה צינור להעברות מטאפוריות מן המסגרת המשנית לבסיסית.

עם זאת, ההעברות המטאפוריות אינן חלות על כל מלה ומלה בנפרד: אין זה סביר שנמתח את משמעות השיר עד-כדי-כך, שנראה את הערב כחולה של מישהו (רופא) או שנוהה בעיר הממשית מקבילות מדויקות ל"אָתֶר" ול"שולחן". הטקסט מעודד אותנו שנבנה סצינה היפותטית (מס"ר₂) של חולה בבית-חולים בהמתנה לניתוח, ושנראה את הסצנה כולה ביחס מטאפורי למסגרת הריפרור הבסיסית של הטקסט.

כאן עלינו להיעצר לשם הערה על מינוח. אני מציע לוותר על צמד המונחים של ריצ'ארדס (I.A. Richards) tenor-ו-vehicle (שתורגמו לעברית כ"מוליך" ו"מטען" או "טֵעֵן"; וגם "דוֹמָה" ו"מדוֹמָה"), כי מינוח זה מרמז על הגבלת המטאפורה לתיאוריה של המרה חד-כיוונית: דבר אחד עומד במקום דבר אחר. הוא מניח, לכאורה, ש"מוליך" כלשהו עומד במקום איזה "טֵעֵן", וש"טֵעֵן" זה נעדר מן הטקסט. דבר זה נכון אולי לגבי השורה "עשב-בר מאירופה הקאתולית" בשירו של אודן, שבה "עשב בר" עומד במקום "מקאו". אבל במקרים אחרים שני התחומים מיוצגים בטקסט: בשירו של אודן "הטֵעֵן" של עשב-בר מופיע כבר בכותרת. צמד המונחים האלטרנטיבי של בֶּלְק, "מוקד" (focus) ו"מסגרת" (frame), מנוסח במונחים של תחביר ומוגבל למסגרת של משפט. והרי כל פעולה מטאפורית, בין שהיא מוצגת פורמאלית כמטאפורה ובין שלא, דורשת מן הקורא העברה מטאפורית ממסגרת ריפרור אחת לשנייה, בלי כל קשר למיקומן בתחביר.

מסגרת הריפרור הקיימת בעולמו הבידיוני של השיר תיקרא בסיס, והאחרת תיקרא מסגרת משנית. אכן לא תמיד ברור איזהו הבסיס ואיזהו המסגרת המשנית של השיר. אבל הדבר ברור תמיד לגבי כל העברה מטאפורית מסוימת: חומר סמאנטי ממסגרת אחת ("משנית") חייב להיקלט במסגרת אחרת (הבסיס שלה), חייב ל"היתרגם" ללשונה; ולאחר-מכן יכולים היחסים להתהפך – באותו שיר, ואף באותה מטאפורה עצמה – והבסיס ישמש כמסגרת משנית לעמיתו או למסגרת שלישית ורביעית. על כן, אשמור את המונח בסיס למטאפורה ספציפית, ואבדילו מן המונח מסגרת בסיסית – "הסיטואציה" הבסיסית בעולם הבידיוני של השיר, או של חלק ממנו.

חדשה, המגלה דבר-מה שאין לו שם בלשון הטבעית). יתר-על-כן, משהו שאינו ניתן להכרעה, כאשר פתרונות אחדים הם ניחושים שעלינו להציעם ולהשיבם בעת ובעונה אחת, משום שלא נאמרו באמת במלים אלה, ומשום שפתרונות מנוגדים מרחפים גם הם ותורמים לאיכות העשירה, הבלתי-נדלית לכאורה, של הבידיון השירי. לאיכות זו של מתחים שיריים לא-פתורים – בלתי-מדויקת, בלתי-נדלית, תובעת – יש השפעה חזקה על הקורא המנוסה, השפעה השונה מאוד מרישומן של אמירות ישירות או משמעויות מפורשות של מלים. מה שבטוח בהבנת השיר אינו פתרון ליחס כלשהו, כמו פתרון של משוואה עם כמה נעלמים, אלא היחס עצמו שבין כמה מסגרות ריפור (כקונסטרוקטים פתוחים, שעלינו למלאם מניסיונו בעולם). רישומו של השיר אינו במשמעויות מנוסחות אלא בחומר המוצג לדמיונו של הקורא, וכן באפשרות של פתרונות אחדים, מסוימים, אם כי לא מוכרעים.

המסגרת המשנית של מטאפורה, שקיומה נשלל בשדה הריפור של השיר, (בית-החולים, במקרה שלנו) אינה קובעת "אמונה" (belief) בעניין כלשהו, אלא מעבירה את דמיונו של הקורא לסיטואציה חדשה, שוברת את רצף הייצוג הסדיר, וכופה עליו דרך כלשהי של השלמה בין השתיים, אם בהעברות מטאפוריות והתרות סמאנטיות או, לפחות, בתפיסת המתח.

המטאפורה היא אחת הדרכים לדבר על העולם שלא באמצעות לשון טבעית אלא בלשונו של "העולם", תוך שימוש בקטעי הניסיון-בעולם לשם מסירת ניסיונות אחרים. במטאפורה מלים שולחות את הקורא שיעלה הכרות-עולם כאלה כדי להפכן ל"לשון-העולם" (למשל, "לשון" חדר-הניתוח – לשם שימוש לגבי תפיסת מצב של עיר). זוהי "לשון" בלתי מוגבלת בהיקפה, מלאת פוטנציאלים למימוש, ועשירה בתהודות וגוונים, משום שהיא מדברת בסיטואציות ולא במושגים, ב"ידע-עולם" יותר מאשר בסימנים של צופן מדויק ומוכן מראש.

מטאפורות הן גם "כוללים קונקרטיים" (concrete universals, מושג הגליאני שהודגש על-ידי "המבקרים החדשים"),⁹ בכך שהן מעמידות חומרים קונקרטיים, על-פי-רוב מוחשיים, המייצגים משהו גדול ומופשט שמעבר להם. העמדה זו יש בה קיצור קיצוני: שום תיאור ישיר של סצנת בית-חולים לא היה מתקבל על הדעת בטקסט ספרותי או במאמר עיתונאי בשלוש מלים בלבד. הקיצור עובד במטאפורה כמו בהבזקי היזכריות או בזרם התודעה – כולן צורות שונות של העלאת מסגרות משניות, שיכולות להיות חשובות בשיחזור המשמעויות של הטקסט.

יתר על כן, מטאפורות הן צורה אחת של קונקרטיזם מוסטת: במקום לתת לקורא פרטים קונקרטיים על "מה פירוש להרגיש בערב כזה", השיר מדהים את הקורא בפרטים קונקרטיים, מוחשיים, מתחום אחר. הקונקרטיזם יעילה, משפיעה ביתר שאת על הקורא, דווקא משום שפרטים אלה הוצאו מהקשר רציף, סביר, דמוי-מציאות, ולא חלה עליהם האוטומאטיות של מילוי פרטים בתיאור רציף.

⁹ ראה מאמרו של וימסאט "Concrete Universals" (Wimsatt, 1954:67-83).

נשוב לשירו של אליוט: המלה "בית-חולים" או "חדר-ניתוח" כלל אינה מופיעה בשיר, אך זו הכותרת למסגרת הריפור הסבירה ביותר, שיכולה ליישב את כל המלים בשורה 3 ולתת להן מובן ספציפי, כלומר לייחד ולפרק את רב-משמעויות. למשל, table באנגלית יכול להיות לוח על הקיר, לוח רכבות, טבלה מתימטית, או שולחן. במקרה שלנו, ה"שולחן" נעשה שולחן-ניתוח, כי "שולחן" היא הקמה היחידה במלה הפוליטמית הזאת, המתקבלת על הדעת בסמוך ל"אֶתֶר"; הניאולוגים etherised (הָלוּם-פְּאֶתֶר) במקום "מורדם" (anesthetised) מרענן את הסצינה כולה, נותן לה ריח קונקרטי ומוסיף על ערך הזעזוע. כך, שלוש מלים בלבד ממפות מסגרת ריפור חדשה ופותחות אוצר של אינפורמציה (בית-חולים, ניתוח, סכנות, חרדות) העומד לרשות ההעברות המטאפוריות. כאשר מבקרים טוענים, שבשיר הזה יש לַעֲרֹב (ולאחר-מכן, לְמַטוֹנִימִיּוֹת של הערב: העיר, או הדמות הדוברת) תכונות כגון: אֵינְאוֹנִים, פּאָסִיבִּיּוֹת, עֵילְפוֹן, רִיחוֹף בֵּין חַיִּים לְמוֹת (של היום? של האיש? של ודאיות? של אהבה?), הרי הם מעבירים למסר, תכונות לא של מלים אלא של פערים במסר, ("בית חולים"), שלא ניתנו ישירות במלים של הטקסט.

כללו של דבר, המטאפורה מפעילה לא רק קונטראציות של מלים נתונות, אלא גם פערים במסגרת משוחזרת, הבנויה על מלים אחדות. הערב מושווה בשיר למצב החוויה של תולה מורדם על שולחן-ניתוח, ל"איך זה מרגיש" להיות במצב כזה. אבל אין כאן שיר רומנטי הבונה אווירה בטבע. הערב עצמו אינו תופס מקום בתיאורים של השיר או במבנה המשמעות הגלובלית. כמו במלה "משתרע", שנידונה קודם-לכן, "הערב" משמש גשר בין חדר הניתוח לשאר מרכיבי העולם הבדיוני. כפי שנראה להלן, אין הכוונה לערב גופו, אלא לחוויית הערב הזה, ל"איך זה מרגיש" להיות בערב כזה, שמשווים אותה לחוויית ההרגשה על שולחן-הניתוח. והחוויה הראשונה מושפעת מן השאלה מיהו שמרגיש, ואת מהותו ניתן לשחזר רק מקריאת השיר כולו, אולי בתוספת חומר מן החוץ, מגישותיו של אליוט, מכתובתו, מהביוגרפיה שלו, או מן הרעיונות והגישות של התקופה.

על כן איננו יכולים לדבר על משמעויות מדויקות, מסוימות ומובחנות, משמעויות ראשיות או משניות של מלים, המועברות במטאפורה. הלשון המהוססת של רוב האינטרפרטציות של השיר נובעת מהצורך לתאר מצב בתיאורי-עקיפין או, יותר נכון, לכנות בשם את הסינון ההדדי ואת ההתססה ההדדית של שני מצבים שאינם קשורים זה בזה באופן טבעי. עירפול זה, או חופשיות ואי-דיוק שבלשון האינטרפרטציות, המתלווה בריבוי מלים ותיאורי-עקיפין, בהסתייגויות והצעות סְנַטָאטִיבִּיּוֹת – עירפול זה נובע מן העובדה, שהפרשנים לא מפרשים מלים אלא משחזרים תחושות מעורפלות של קוראים לגבי סיטואציות ויחסים בין סיטואציות. אחת התכונות שהשירה השתבחה בהן היא יכולתה למסור משהו שאינו ניתן למסירה או לצמצום בצופן של לשון רגילה (אליבא דהיידגר, שיר הוא כמו "מלה"

"The holy time is quiet as a nun / Breathless with adoration"
 ("הזמן הקדוש שקט כנזירה / עוצר-נשימתו ביראה"). דוגמה זו, שהובאה על ידי ברוקס לשם ניגוד, מדגימה את מסורת הדימוי הזה, אם כי, כפי שברוקס מציין, משוררים מודרניים הכניסו לציור "את הבלתי-נעים והמעורפל" (Brooks 1965: 3, 4).

מן הדין שנשים לב: הלשון של שתי המסגרות אינה מופרדת לחלוטין. "משתרע" היא לשון של המסגרת המשנית (בית-חולים) שחדרה למסגרת הראשונה (הערב): רק בדרך מטאפורית אפשר לומר על ערב שהוא "משתרע" כמו חולה. מושג הערב, שהוא מושג של זמן, מתורגם במטפורה למושג של חלל. כדי לקבל נשוא מטאפורי זה, הערב חייב ליהפך לגוף קונקרטי התופס רק חלק מן החלל הנראה לעין (ולא רק מושג יחסי של זמן או איכות של העולם המתואר), המודגש שוב על ידי הפרדתו מן השמים. באופן כזה האינטגרציה הסמאנטית דורשת מטאפוריזציה של "משתרע" או, להיפך, קונקרטיזציה של המושג המופשט "ערב" והגבלת היקפו, הסותרת את האינטואיציה הישירה.

לאחר-מכן, ציור זה של הערב כגוף קונקרטי בחלל, המשתרע מול השמים (כלומר, צמוד לאדמה), מעורר העברה מטונימית מן הערב לעיר הערבית. לפי ההבחנה המפורסמת של יאקובסון, יש שני סוגים עיקריים של העברה סמנטית: מטאפורה – לפי הדמיון, ומטונימיה – לפי הסמיכות. כך אפשר לראות את הערב כמטונימיה לעיר, והעיר – כמטונימיה לתושביה. אכן, בקונטקסט של התקופה שבה פורסם השיר קל יותר לייחס מחלה לעיר מאשר לערב בפני עצמו; ואילו העיר הפיזית, מצידה, זו הנראית כגוש של ערב אפל, נעשית בקלות מטונימיה לתושביה, לחברה העירונית, או אף לאנושות, או ל"עולם" בכלל. שרשרת מטונימית נבנית כאן: "העולם" הוא כמו האנושות – שהיא כמו תושבי העיר הזאת – שהם כמו העיר בערב – שהיא כמו הערב, שהוא כמו (במטאפורה) חולה הלום-באָתר.

קליאָנת' ברוקס ורזברט פֶּן וורן, בספר הלימוד האוניברסיטאי רב ההשפעה *הבנת שירה* (Brooks and Warren 1960 – *Understanding Poetry*), לא היססו לקרוא את הערב קריאה מטונימית ולדבר על "עולם של ערב", אשר "נעשה יותר ויותר חשוב עם התקדמות השיר". "זהו עולם שאינו לילה ואינו יום. דמדומים הם אוירת השיר", כאשר ברור שהביטויים על מזג-האוויר התכוונו במובן סמלי. כך הם מקימים קונסטרוקט מופשט: "עולם של ערב" שאינו נשען על מלים ספציפיות אלא על הפשטה מסצנות שונות-אופי; והמלה "עולם" הופכת את המושג המופשט לישות בחלל, המקיפה הכל.

בציור החולה שבשורה 3, לדבריהם: "עולם הדמדומים נעשה גם עולם דמדומים במובן אחר, התחום שבין חיים ומוות". כאן נכנס לשיר "מושג של עולם חולה" (Brooks and Warren 391:1960). הכללות כאלה טיפוסיות לתפיסת בני-הזמן

בסצנת בית-חולים רגילה יש הרבה אספקטים שאינם מתאימים להעברה אפשית אל העיר (רופאים, אחיות, פרוזדורים, סדינים לבנים, מכשירי ניתוח). הבסיס "הערב" (מס"ר), הוא אשר מפעיל או מעורר מילויי-פערים במס"ר, "בית-החולים" – גם כאלה שלא היינו מעלים על הדעת באזור ראשון של בית-חולים – ומוציא או מדחיק אחרים. מילויי-פערים מופעלים כאלה (או קונטאציות של סצנה) מעמידים מטאפורות בלתי-לשוניות למס"ר, שפירושים שונים מנסחים אותן במפורש. לפנינו שוב יחס-גומלין דו-סיטרי, מן הסוג שתואר לעיל: הסצנה הבסיסית משפיעה על קריאתנו את הסצנה המשנית – במסגרת "בית-החולים" אנו בוחרים אותם דברים הנרמזים והרלוונטיים בתיאור העיר הזאת – ואזי מאירה זו את הראשונה. תלות הדדית זו שבין שתי מסגרות פתוחות מפעילה את רגישותו של הקורא ואת המשא-ומתן הדיאלקטי של המפרש.

מובן מאליו, ההעברה המטאפורית שתוארה כאן פועלת רק במסורת תרבותית מסוימת של "קריאה צמודה" של שירה, המניחה שכל היסודות של טקסט, וכל סדר היסודות, ממלאים פונקציה במשמעותו הכולל. זוהי ההיפותזה על "משמעות מקסימלית" של הטקסט. גישה זו משותפת לפרשנות המסורתית של המקרא, להרמנויטיקה, לסטרוקטורליזם, למסורת "הביקורת החדשה", ולדקונסטרוקציה. גישה פחות פונקציונאלית (או פחות סמאנטית) תקבל רק את ההתנגשות, או העימות, כאפקטים רטוריים או שיריים, בלי נסיון של התרה הניתנת לתרגום במשפטי חיווי תיאוריים.

אלא שגם במסגרת של היפותזה כזאת על "משמעות מקסימלית", טעות היא להגביל מטאפורה לתרומתה למשמעות בלבד. ההתנגשות שבין שתי מסגרות שונות אופי וחומרי הלשון שלהן, וההשפעות השונות שיש לעצם העימות על קוראים, הן אחת הפונקציות העיקריות, הלא-סמאנטיות, של מטאפורה. במקרה שלפנינו, סביר שההתנגשות הדרסטית שבין חומרים זרים זה לזה, במובן תמאטי והיסטורי כאחד, היא אשר הפעילה את התהליך המטאפורי. יתר-על-כן, אם נבודד את הדימוי גופו (שורות 2-3) מהמשך השיר, נמצא רק את העימות, ואילו העברות המשמעות הספציפיות עדיין אינן ברורות ומטרותן סמויה. תכונה זו של התנגשות, ההפתעה עצמה – יותר מאשר ההעברות הסמאנטיות הספציפיות – המופיעה עוד לפני שמתאפשרת בכלל איזו התאמה סמאנטית ולפני שהמטאפורה "התבייתה" – היא אשר עשתה את השיר מפורסם, מרשים ומודרני.

והנה, בשל פעולת-הגומלין הדו-סטרי, היחידה הסמאנטית אינה סגורה בשורות 2-3 (אם כי הדימוי סגור בשורות אלה). אכן, מס"ר, ("בית חולים") התמצה לכאורה בשורה 3, שכן שום חומר סמאנטי לא מתווסף לה בהמשך: שום מלים נוספות אינן מאייכות את סצנת בית-החולים. אבל כפיט המטאפורה, "הערב", נמשך ומשנה את צורתו בהמשך הטקסט. בשורות 2-3 לפנינו עדיין שריד של ציור רומאנטי של היום הגרוע, הדומה למצב אנושי, כמו בציורו של וורדסוורת:

בצירי טבע בשירה הרומאנטית, המתארים את תופעות הטבע בצורה מואנשת ואת החוויה האנושית – כדומה לטבע – הדומה לאדם.

שיר האהבה של אלפרד י. פרופרוק / ת.ס. אליוט

גֵלֶךְ, עַל-כֵּן, בְּנִיעַ-וְלֹא-נִיעַ,
בְּשֶׁהֶעָרְב מִשְׁתַּרְע מוֹל רְקִיעַ
בְּחֹלָה הַלּוּם-בְּאֶתֶר עַל שֶׁלֶחָן:
גֵלֶךְ בְּסִמְטוֹת שְׂכוּחוֹת מְסִימוֹת,
פְּנוֹת מְקַלֵּט לִילִי מְלֻמְלוֹת
שֶׁל לֵיל-לֹא-שָׁנָת בְּאֶכְסָנִיּוֹת זֹלוֹת
וּמִסְבָּאוֹת נְסָרֶת עִם צְדָפִים;
בְּסִמְטוֹת עוֹקְבוֹת כְּמוֹ טַעוֹן טוֹרֵד,
תוֹף בְּנִגְהָ בְּהָה יוֹרֵד
לְהוֹבִילֶךְ אֶל הַשְּׂאֵלָה הַמְהֵמָמֶת
אוֹה, אֵל תִּשְׁאַל: "עַל מָה?" לְשֶׁאֵל אֶסוּר.
גֵלֶךְ וּנְקִים מְצַנֵּת בְּקוּר.

בְּחֶדֶר הַנְּשִׁים עוֹסְקוֹת בְּצִאת וּבוֹא
וּמְדַבְּרוֹת עַל מִיָּקְלָאֲנָג'לוּ.

וְעֶרְפֶּל צֶהָב, הַמְשַׁפֵּשֵׁף גִּבּוֹ בְּחִלּוֹנוֹת,
צֶשֶׁן צֶהָב, הַמְשַׁפֵּשֵׁף וְרִבּוֹבִיתוֹ בְּחִלּוֹנוֹת,
לְקַלֵּק אֶת לְשׁוֹנוֹ בְּזוּיוֹת הָעָרְב,
שֶׁהָהָה בְּשִׁלּוּלֵי-יָד-בִּיבִים חוֹנוֹת,
הוֹשִׁיט גִּבּוֹ לְפִיחַ הַנּוֹפֵל מְאָרְבוֹת,
חֶמֶק עַל-פְּנֵי מְרַפֶּסֶת וּבְקַפִּיצַת-נְחִשׁוֹן,
מְשַׁרְעָה שְׁזָהוּ לֵיל-אוֹקְטוֹבֶר כֵּךְ,
הַתְּכַרְכֵּל בְּצַד הַבֵּית וְנִפְל לִישׁוֹן.

וְאֵכֵן, יִהְיֶה עוֹד זְמַן
לְעֶרְפֶּל צֶהָב, הַמְתַּלְקֵי לְאֶרֶץ הַרְחוֹב
וּמְשַׁפֵּשֵׁף גִּבּוֹ בְּחִלּוֹנוֹת;
יִהְיֶה עוֹד זְמַן, יִהְיֶה עוֹד זְמַן
גַּם לְהִכִּין פְּרָצוֹף לְפָגֶשׁ בְּפָרְצוּפִים אֲשֶׁר תִּפְגֹּשׁ;

בשירת ת.ס. אליוט, אך ספק אם ה"ציור" שבשורות 2-3 די' להצדיקן. הפירוש אפוא מבוסס על קריאת השיר כולו.

למרות שהאיבר המשני של היחס המטאפורי ניתן במלואו בשורות אלה, הרי הבסיס – האיבר הראשון של המטאפורה – משתנה בהתמדה ונמשך לאורך השיר כולו. בשורות 2-3 הוא עדיין יכול להיות ערב בטבע, בנוף, לפי מיטב המסורת הרומאנטית. אבל השורות הבאות מאלצות אותנו להבין מחדש את הערב כמטונימיה לעיר לעת ערב (מס"ר):

Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells;

גֵלֶךְ בְּסִמְטוֹת שְׂכוּחוֹת מְסִימוֹת,
פְּנוֹת מְקַלֵּט לִילִי מְלֻמְלוֹת
שֶׁל לֵיל-לֹא-שָׁנָת בְּאֶכְסָנִיּוֹת זֹלוֹת
וּמִסְבָּאוֹת נְסָרֶת עִם צְדָפִים;

תיאור זה של העיר יכול לחזור ולחזק קונטראציות נוספות של סצנת בית החולים כמו: אור עמום, מסומם, מריח וכד', שלא העלינו על הדעת בשורות הראשונות. הוא מעלה גם מועמדים חדשים לדימוי המחלה.

אלא שכאן הוכנסה מסגרת רביעית: האני המספר. מנקודת-התצפית שלו הוצג הערב כחולה הלום-באתר. האם היתה זו השלכה, החצנה של רגשות? האם הוא בעצמו כחולה? האם הוא חש כ"הלום-באתר"? השורה הראשונה, אם כי אינה חלק מן הדימוי ולשונה בלתי-שירית ומשועשעת, חיונית לתפיסתנו: היא מעמידה מועמד רציני יותר להעברה מטונימית: האיש המטייל דרך ערב זה (מס"ר). אפשרות זו מתזקת בהמשך השיר, המציג את העיר לא רק כמטונימית – גם לערב וגם למטייל – אלא גם כמטאפורית לתודעה (תודעתו?):

Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...

בְּסִמְטוֹת עוֹקְבוֹת כְּמוֹ טַעוֹן טוֹרֵד,
תוֹף בְּנִגְהָ בְּהָה יוֹרֵד
לְהוֹבִילֶךְ אֶל הַשְּׂאֵלָה הַמְהֵמָמֶת...

המטאפורה כאן שוב דו-סטריית: הרחובות הואנשו; ועל כן עונדנו לראות אנשים כדומים לרחובות – הדומים לאנשים. ההאנשה מובילה למטאפורה (מהופכת), כמו

יהיה עוד זמן לרצח וליצור;
 זמן ללך העשיות והימים של הימים
 המרימות ומפילות שאלה בקצרתך;
 זמן בשבילך, זמן בשבילי,
 זמן לאלף הסוטים ועוד הסוס
 ולאלף חזיונות ותקונים
 לפני התה והצנימים.

בתוך הנשים עוסקות בצאת ובוא
 ומדברות על מיקלאנג'לו.

אכן, יהיה עוד זמן
 לתהות: "האם אעז?" "אם אעז?"
 עוד זמן לטב אחר במדרכות באור פוזז,
 עם כתם הקרחת בשער רופס –
 (והם גידו: "איך שערך היה כה דק!")
 מעיל הבקר, הצנאר מורם חזק,
 העניבה שופעת וצנועה, קבועה בצמד מהדק –
 (והם גידו: "איך רגליו ורועותיו כזו עד דק!")
 האם אעז
 לזעזע את היקום?
 שבדקה אחת יש זמן
 לתכונים ותקונים
 שבין-דקה הפכם יקום.

כי את כלם ידעתי, את כלם:
 ידעתי את הערכים, את הבקרים, הצהרים,
 מנדתי את חיי בכפית קפה או שתיים;
 אני מכיר את הקולות אשר גורעים נופלים
 פחת המדיקה בתוך מרחף.
 אז איך זה אתחצף?

וגם את העינים כבר ידעתי, ידעתי את כלן –
 את העינים, הקובעות אותך כבנסחת פסוק,
 וכשאני כבר מפסק, ובסבה הדוק,

יהיה עוד זמן לרצוח וליצור – רמיזה לקהלת ג.

וכשאני קבוע ומפפר על קיר,
 איך אז אתחיל
 לירק מפי את הבדלים של כל ימי וארחותי?
 ואיך זה אתחצף?

וגם את הזרועות ידעתי, ידעתי את כלן –
 זרועות עונדות צמידים ולבנות וערמות
 (ובאור-המנוחה – בדק שער זהב פלומות!)
 האם זה בשם של שמלה
 אשר סטיחי בגללה?
 זרועות נחות על-פני שלחן, או בצעיף עוטף,
 האם עלי להתחצף?
 ואיך אתחיל?

האם אמר, יצאתי עם הדמדומים בסמטאות צרות
 והסתכלתי בעשן עולה ממקטרות
 של אנשים צעירים, לוכשי חלצות עם שרוולים,
 מתכופפים מחלונות? ...

לו צמד צפרנים חשופות הייתי,
 מתרצצות בתחתיות ימים שוקטים.

והאחר-הצהרים, והערב, ישן כה מתוקות!
 החלק באצבעות הארכות,
 נרדם... ענף... או משתקה
 ומשתרע על הארץ, לצדך או לצדי.
 האם עלי, אחרי עונות וגלידה, תה בקררו,
 להאזר בעז, ואת הנגע להביא עד משברו?
 אבל, אם-כי בכיתי, התפללתי, צמתי,
 ראיתי את ראשי (מקרח מעט) מגש בקצהה,
 איני נביא – והענן אינו ענן גדול;
 ראיתי אז, איך נגע גדלתי הכהב,

וגם את הרקב הלא-נפרד ראיתי, מחזיק את מעילי, זועף,
פחתי, בקצור.

ואחרי הכל, האם היה שנה,
אחרי הפוקלדה, הספלים, התה,
בין התרסינות, בין פטפוט עליך ועלי,
האם היה שנה אני
לחתך את הענן בנשיכת חייו,
למחץ את היקום בתוף ברור מעוף
ולגלגל אותו אל השאלה המהממת,
לומר: "אני הוא לזרוס, השב מן המתים,
השב לומר לךם הכל, אמר לךם הכל" –
אם, בסדרה ברית תחת הראש,
אחת היתה אומרת: "זה בכלל לא מה שהתפננתי.
זה לא זה. בכלל לא."

האם היה שנה, בכלות הכל,
האם היה שנה וגם ראוי,
אחרי שקיעות השמש, תצרות אחריות וסמטאות מנמרות,
אחרי קריאת רומנים, אחרי ספלי התה, שבלי תצאיות הנגרות על הרצפה –
ונה, וכה הרבה יותר? –
שאי אפשר לומר מה התפננתי בדיוק!
אבל, בכפנס-הקסם משלבים העצבים בתכניות על המסך:
האם היה שנה וגם ראוי,
אם, בסדרה ברית או מצניחה צעיר נפתל,
אחת היתה פונה אל החלון וקף אומרת:
"זה בכלל לא זה,
זה לא מה שהתפננתי כלל."

.....

לא! אינני המלט, לא נועדתי להיות;
רק לזרד משני, שישמע מן הסתם
ליצר קרום-מעט, לפתח סצנה פה או שם,
או לזעזע לו לנסיך; ללא-ספק, פלי קל, נוטה
להקנעה, נכון להיות כתום,

זהיר, גם מחשב, גם קפדני בקף;
מלא מלים גבוהות, אך קצת סתום;
ולפעמים, נודה, כמעט ומגתך –
לפעמים, כמעט והשוטה.

אני מנדקן... אני מנדקן...
אגלגל את שרולי המכנסים לי על-כן.

הלעשות לי שביל באחורי הראש?
להקעו לנגס שזיף כחל?
במכנסי פלגל צחורים אצא אל שפת החול,
שמעתי איך סיננות-ים שרות שם, זו אל זו.

איני חושב שהן תשרנה בשבילי.

שקראיתין רוכבות על הגלים אל תוף הים,
סורקות שער לכן של הגלים, סורקות אחר,
בשרות מנפחת את הפנים בלכן ובשחור.

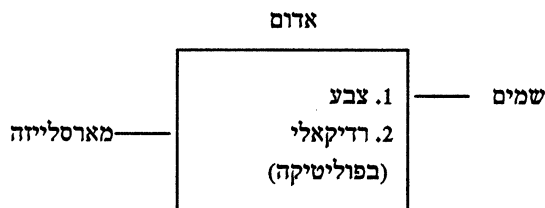
שהינו בחדרי הים זו עת רכה
עם נערות-הים, עונדות זרים של עשב-ים אדם וחום,
עד שקולות אנוש שוב יעירונו – ונטבע.

כאשר ברוקס וורן אומרים, ש"דמדומים הם אוירת השיר", האם כוונתם לעיר ותושביה או למספר המתבונן בהם, או לשניהם? המטאפורה של החולה ניתנת בקלות להעברה דרך הערב אל המשכיו (מטונימיות), וביניהם העיר ופרופרוק. שני האחרונים מפותחים ומשתנים לאורך השיר ועל-כן גם משאירים את סצנת בית-החולים פתוחה לאפשרות של הבנות-מחדש. השאלה היא באיזו מידה "עולמו של פרופרוק" (שרשרת מטונימית נוספת) מקביל או מנוגד לסצנת הרחובות המוזנחים – שכן את שני היחסים אפשר למצוא בטקסט. יתר-על-כן, את שניהם, האדם והעיר, אפשר לקרוא כמייצגים "עולם" חברתי (במובן של אופי האנושות בתקופה מסוימת, כגון "העולם המודרני"). פרשנים חשו, שזהו "עולם חולה", ובכך הרחיקו את המטאפורה עוד יותר מבסיסה המיידית אל הכללות על השיר כשלם או על מסגרות ריפורר מסוימות שבתוכו: העיר, תושבי העיר, הנשים המשועממות בחדרי הסלון, פרופרוק, האנושות.

כללו-של-דבר, למטאפורה אין כאן גבולות של יחידה לשונית. האיבר המשני "בית-חולים" מצומצם בהיקפו, והוא מתייחס לאיברים בסיסיים מתחלפים. ההעברות המטאפוריות אינן נשענות על מלים מסוימות אלא על מסגרות משוחזרות: אלה מטאפורות שבין קונסטרוקטים. ובתהליך הדינאמי הזה גם משמעות המטאפורה וגם משקלה הולכים ומשתנים. המטאפורות, כהעברות של משמעות מסטאוציה לסיטאוציה, קיימות; אבל הן מהוות חלק מרשת יחסים מורכבת, שבה פועלות גם מטונימיות, הנגרות, סינקדוכות, וכו'. עלינו לזנוח את המיון הרטורי לפיגורות (ברטוריקה יש 250 פיגורות שונות) – זוהי תפיסה טאקסונומית, מיון ליחידות קטנות, במגירות מופרדות. התופעה מעניינת יותר, וקרובה יותר למהות העולם הבדיוני המוקם בשיר: יחסים פיגורטיביים בין מסגרות וקונסטרוקטים או חלקיהם.

7

נחזור לדימוי הפורמלי, הפותח ב"כמו". מלה המחברת שני צדדיו של דימוי – התכונה המשותפת או המכנה המשותף או תכונת הדמיון של שני האיברים (*tertium comparationis*) – יש שהיא כלל אינה מייצגת תכונה אחת אלא משמשת חיבור לשוני בלבד. למשל, כאשר מאיאקובסקי כותב ב"ענן במכנסיים"¹⁰: "השמיים אדומים כמו המארסלייזה", הקשר בין השמיים למארסלייזה הוא דרך פוליטמיה של המלה "אדום": השקיעה אדומה בצבע, ואילו השיר המהפכני "אדום" רק במוכן המטאפורי. אפשר לתאר את המלה והשימוש בה כך:



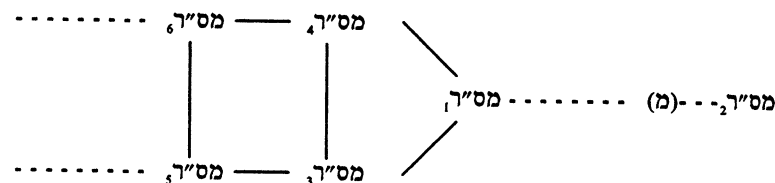
כאשר "אדום" מחובר ל"שמיים", הסמה השנייה מחוקה; ואילו בשינוך ל"מארסלייזה" הסמה הראשונה אינה מהותית. כאן נבנה גשר דרך החלק המחוק של מבנה פוליטמי של מלה.

¹⁰ ראה השיר במלואו בשירה מודרנית (הרשב 1990: 152).

באיו מידה הבסיס המטאפורי נע, בעיני קוראים מסוימים, ומקיף תחומים הולכים ומתרחבים, אפשר לראות מביטויים נוספים בספר Understanding Poetry:

לאחר סטיה קלה (שורות 70-74) אנו חוזרים לסלון ולעולם הדמדומים השליו, הלום-אתר, שבו אין לפרופרוק כוח להביא ל"משבר" בשאלה הנקבת. אחר כך [לקראת סופן] השיר עוסק הרבה בעולמו של פרופרוק – עולם חסר משמעות של דמדומים וצללים, עולם של חלום הלום-אתר, והוא משובץ בעולם אחר, העולם המופה של השכונות. הוא מדבר אל 'אתה' של השיר – הקורא – רק משום שהוא רואה גם בקורא אדם נידון, השייך לאותו עולם וחולה באותה מחלה. זוהי מחלת אבדן השכנוע העצמי, אבדן האמונה במשמעות החיים [...] ובכן, השיר, בסופו של דבר, אינו על פרופרוק המסכן, הוא אינו אלא סמל למחלה כללית. (Brooks and Warren 1960:392, 396).

דברי פרשנות אלה, המייצגים את קוראיו המובהקים של אליוט, נשענים על שרשרת קישורים, המאפשרת העברות פרשניות כאלה. קישורים אלה ניתן לייצג בסכמה הבאה:



השרשרת מייצגת: [2] חולה – [1] ערב – [3] עיר – [4] פרופרוק – [5] תושבי השכונה – [6] נשות הסלון. קווים מייצגים העברות מטונימיות; (מ) – העברה מטאפורית; קווים מרוסקים – פיתוחים נוספים.

השיר כולו הוא שרשרת של מסגרות ריפרור משוזרות, המיוחסות מטונימית זו אל זו, שרשרת המעודדת העמדת תקבולות, ניגודים, העברות מטאפוריות או ייחוס סמלי. היחסים על-פי-רוב אילמים, לא משויכים ברורות לדמויות ספציפיות, לעתים קרובות מכילים סתירות, על-כן פתוחים לקונסטרוקציות וקונסטרוקציות (בנייה ופירוק), אבל מחזקים על-ידי תיאורי טבע מואנשים ועל-ידי קפיצות מהכללות אל פרטים קונקרטיים, מתיאור להירהור, מדיאלוג לרמיזה, שבעטיים כמעט כל דבר נראה כמייצג דבר אחר או מנוגד לו. העברות מטאפוריות נוטלות חלק ברשת הזאת. המחצית המשנית של המטאפורה הראשונה מרחפת כאיום לא-מעוכל על-פני הכל.

und der Gestirne stiller Mittelpunkt,
denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.

Er ist der unbewegliche Gerechte,
in viele wirre Wege hingestellt;
der dunkle Eingang in die Unterwelt
bei einem oberflächlichen Geschlechte.
(Rilke 1: 393)

גשר הקארוסלה (פאריז)
עָנַר עַל גֶּשֶׁר, אִישׁ אֶפֶר כָּאָבֵן,
כָּאָבֵן-גְּבוּל לְמַרְחָבִים בְּלִי-שָׁם –
אוֹלֵי הוּא הַדְּבָר, הַצִּיר-שֶׁל-קֶבֶע,
שֶׁשָּׁעַת-הַפּוֹכְכִים אוֹתוֹ סוֹכְבֵת,
לְמַעַרְכֵי הַמְּזֻלּוֹת מְרֻכָּז דוֹמָם.
כִּי מִסְכִּיבוֹ הַכֵּל תּוֹעָה, נוֹצֵץ, זוֹרָם.
הוּא הַצּוֹדֵק שֶׁלֹּא יָזוּ וְלֹא יִנְרַע,
בְּתוֹךְ רַבּוּי הַדְּבָרִים מְפַתָּלוֹת;
הַשַּׁעַר הָאֶפֶל אֶל שְׂאוֹל הַתְּחַתִּיּוֹת
לְגִזַּע הַשְּׁטָחִי וְהַכְּנֻרֵעַ.

(הרשב 30: 1990)

גם בשיר הזה האיבר המשני (מס"ר₂) הושלם כבר בשורה השנייה; אבל האיבר הבסיסי (מס"ר₁) – העיוור העומד על הגשר – מפותח לאורך השיר ומתואר במטאפורות נוספות, מקבילות אלה לאלה, שבמשך הזמן מהפכות את המשמעויות המשויכות לעיוור. המלה Markstein, שפירושה "אבן-דרך", האבן המציינת קילומטרים בכביש, מפורקת למרכיביה האטימולוגיים (תחבולה נפוצה אצל רילקה): "אבן-ציון", ותפקיד המרכיב "לציון, לסממן" מובלט. עיוורונו מדגיש את האנונימיות חסרת הפרצוף של עוברי-האורח (המונגדת, באופן פרדוקסאלי, בציון שמו של הגשר הפאריזאי בכותרת). האפור שבדימוי, מסתבר שאינו אלא אמתלת-קישור לפעולה מטאפורית עשירה, המקשרת את העיוור עם אבן בממלכות חסרות שם וגבול, שהיא גם זרוקה בהם וגם מודדת אותם, נותנת להם נקודת אוריינטאציה ומשמעות.

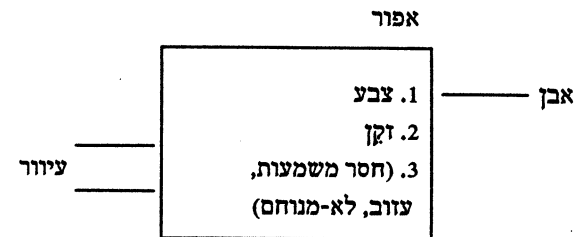
כך הועמד בפתיחת השיר יחס מטאפורי, אבל הבנתו משתנה באורח קיצוני עם התקדמות הטקסט. האיבר הבסיסי של המטאפורה (מס"ר₁) מקיף את השיר כולו;

קישור דומה דרך מלה פוליטמית מופיע בשירו של ר.מ. רילקה "גשר הקרוסלה"
("Pont du Carrousel")¹¹

Der blinde mann, der auf der Brücke steht,
grau wie ein Markstein namenloser Reiche.

[האיש העיוור העומד על הגשר / אפור כאבן-ציון למרחבים חסרי-שם.]

המלה "אפור" בהקשר לאדם פירושה "בעל שערות שיבה, זקן" ואולי גם "חסר-צבע, עזוב, לא-מנוחם"; ואילו "אפור" לגבי אבן הוא תיאור ישיר של צבע (ובעת ובעונה אחת של העדר-צבעים).



לאחר שהקשר נקבע מועברות תכונות נוספות מן הציוור המשני, "אבן-ציון" (מס"ר₂) אל העיוור (מס"ר₁). לצורך הדימוי די היה ב"אפור כאבן"; המלים הנוספות מספקות חומר סמנטי עודף. הן מציגות מסגרת ("מרחבים חסרי-שם"), שאין לה מעמד של קיום בשדה הריפרור הפנימי של השיר ועל כן הן דורשות העברה מטאפורית (המלה Reiche פירושה "ממלכות" וגם "תחומים", "מרחבים"). העיוור אינו רק אפור כאבן, אלא גם בודד כאבן, זרוק כאבן-ציון במרחבים חסרי-שם, אולי (במטונימיה) חסר-שם ואנונימי גם הוא. והנה, בקוראנו את השיר כולו, היחס מתהפך: עלינו להבין מחדש את המטאפורה. העיוור הופך להיות המרכז הקבוע, המשמעותי, להמון חסר-הפרצוף (בעיניו), ההולך וסובב, "לגזע שטחי". האבן, במקום להיות קטנה ועזובה במרחב, נעשית לנקודת-הציון שלו:

Pont du Carrousel

Der blinde Mann, der auf der Brücke steht,
grau wie ein Markstein namenloser Reiche,
er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche,
um das von fern die Sternenstunde geht,

¹¹ תרגום שירי מלא – ראה להלן.

ואילו האיבר המשני, אם כי הוא מצומצם לחלק של פסוק אחד, משנה את משמעותו בקריאה הודות לפעולת-הגומלין עם האיבר הראשון הדינאמי. יתר על כן, הציורים המטאפוריים הנוספים, המקבילים במבנה שלהם למס"ר₂ – ומעמידים כמוהו מתח בין שני אלמנטים – מחזקים שינוי זה במימוש ויוצרים טרנספורמציה בשני האלמנטים וביחסיהם. באופן סכמטי נראית השרשרת כך:

מס"ר ₁ :	איש עיוור	גשר
מס"ר ₂ :	אבן-ציון אפורה	מרחבים חסרי-שם
מס"ר ₃ :	הדבר הקבוע לעולם	שעת-המזלות טובת
מס"ר ₄ :	נקודת-המרכז השקטה	מבני-הכוכבים
מס"ר ₅ :	הצודק שאינו-נע	דרכים תועות
מס"ר ₆ :	השער האפל לשאול	גזע שטחי

המטאפורות הספציפיות משתנות, אבל היחס המטפורי הבסיסי נשאר קבוע; וכן נשאר הרפר המרכזי: האיש העיוור. והנה, תוך שורה של גלגולים, התהפך היחס שבין העיוור לעולם הסובב אותו: תחילה הוא הלקוי, העיוור, החיוור, ולבסוף הוא הוא המידה לצדק, מרכז היקום, והשער האפל לשאול התחתיות; ואילו האנשים העוברים בגשר אינם אלא גזע שטחי.

8

מורכבים יותר הם השירים המפתחים את המסגרת המשנית כתבנית מופסקת לאורך השיר או חלקו. דוגמה פשוטה אפשר לראות בבית אחר מ"פרופרוק" של אָליוט:

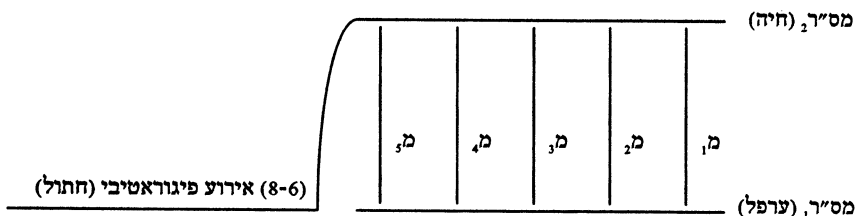
The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
 The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
 Licked its tongue into the corners of the evening,
 Lingered upon the pools that stand in drains,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
 Slipped by the terrace, made a sudden leap
 And seeing that it was a soft October night,
 Curled once about the house, and fell asleep.

נְעַרְפֵּל צָהָב, הַמְשַׁפֵּשֵׁף גִּבּוֹ בַחֲלוֹנוֹת,
 עָשָׁן צָהָב, הַמְשַׁפֵּשֵׁף וְרִבּוּבֵיתוֹ בַחֲלוֹנוֹת,
 לְקַלֵּק אֶת לְשׁוֹנוֹ בְּזַוְיֹת הָעֶרֶב,
 שָׁהָה בְּשִׁלּוּלֵי-יָת-בֵּיבִים חֹנוֹת,
 הוֹשִׁיט גִּבּוֹ לְפִיֵּת הַנּוֹפֵל מְאָרְבוֹת,

חֲמַק עַל-פְּנֵי מְרַפֵּסֶת וּבִקְפִיצַת-נְחָשׁוֹן,
 מְשַׁרְאָה שְׁזָהוּ לַיִל-אוֹקְטוֹבֵר כֶּךָ,
 הַתְּכַרְכֵּל בְּצַד הַבַּיִת וְנִפֵּל לַיִשָּׁן.

כמו בשירו של אודן ("מאקאוו"), ניתוח פורמאלי היה מוצא בכל שורה מטאפורה נפרדת, ובכל-זאת ברור שהאיברים המשניים של מטאפורות אלה מצטרפים זה אל זה ומעמידים מסגרת אחת. אליט מבליט בעצמו את הקירבה לזהות בשתי השורות הראשונות, המחוברות באנאפורות ובמבנים המקבילים שלהן. בשורות הראשונות, אולי ניתן היה לטעון שיש שימוש מטאפורי במלים מסוימות, אבל קשה לראות ערפל בצורה של זרבובית: זהו פרט שאינו ניתן להעברה ישירה בתוך השוואה כוללת יותר, ערפל=חיה, כאשר שפשוף הזרבובית מדגיש את הקירבה הלחה של הערפל. אם "גב" של ערפל הוא בוודאי פעולה של חיה, אמנם חיה שטרם זוהתה (וכאן היא עדיין יכולה להיות חזיר), על ידי השימוש ברצף הטקסט (העיקרון הדינאמי) נערמות יותר ויותר תכונות של חיה, עד אשר החיה הבלתי-מסוימת הופכת להיות חתול.

וכאן מתרחשת טרנספורמציה טיפוסית. תחילה שימש מס"ר₂= "חיה" רק כמאגר של מטאפורות למס"ר₁= "ערפל". מטאפורות והעברות מטאפוריות יכולות להשתמש בכל התכונות והקונוטאציות של מסגרת משנית, חוץ מאחת: תכונת הקיום. כשהחיה היא מטאפורה היא אינה קיימת כחיה בשדה הריפרור הפנימי (בעולם הבדיוני) של השיר; אבל לקראת הסוף הערפל הופך להיות חתול והחתול מופיע על הבמה כחתול, נעשה ממשי, מתעלם לחלוטין מן האפשרויות הריאליסטיות של הערפל. כך, ציור (חיה), משהוצג לתודעת הקורא (אפילו לא במלים אלא דרך מילוי-פערים של מטאפורה) נעשה ממשי, "אמת", נכנס לעולמו הבדיוני של הטקסט. הפורמאליסטים הרוסיים קראו לתופעה זו בשם "ריאליזאציה של מטאפורה". אלא שהתופעה יכולה ללבוש צורות מצורות שונות, ולממש לא רק מטאפורות, אלא מטונימיות, אידיומים וכד'. בצורה גראפית אפשר לייצג את היחס שבבית הזה כך:



אלוהים בימי הביניים

וְהֵם אָצְרוּ אוֹתוֹ בְּתוֹךְ תּוֹכָם,
כִּצְוֹ שֶׁהוּא יִהְיֶה, וְהוּא יִשְׁפֹּט,
וְהֵם תָּלוּ עָלָיו כְּמִשְׁקוֹלוֹת
(צל-מִנֵּת לְמַנֵּעַ עֲלִית-שָׁמַיִם) גַּם

אֵת כֶּבֶד הַמֶּשָׁא שֶׁל קַאֲתֶרְרַאלוֹת.
וְהֵם אָבוּ שֶׁאֵךְ יִחוּג סְכִיב,
עַל מִסְפָּרָיו חֲסָרֵי-הַגְּבוּל, יִקְיף
כְּמוֹ שֶׁעוֹן מְצַבֵּיעַ: כְּפֶה חָל עוֹד

הַנִּיחוּ לוֹ, שֶׁיִּהְיֶה לֵם בְּשִׁפְךָ
הַמְּגַנְנוֹן הַמְּעַרְטֵל מוֹלֵם,
וְנָסוּ מִפְּנֵי לִיחַ הַסְּפָרוֹת.

(הרשב 30: 1990)

ציור משני של אורלוגין (מס"ר₂) נבנה לאורך השיר. הוא מופיע במפורש לראשונה בשורה 8, בצורת דימוי: "כמו שעון". אבל בקריאה שנייה ניתן לזהות את יסודותיו הקודמים. "Gewichte" (רבים של "כובד") הם משקולות. הם מציינים (א) את כובד המשקל של הקתדרלות; (ב) את העוצמה שבה רוצים להחזיק את אלוהים קרוב לאדמה. הם יכולים לציין גם (ג) "משקולות" ששמים על מאזני משפט, ובכך להצטרף אל תבנית מלים המעלות שיפוט ומדידה וצדק. תבנית זו מחוזקת בחרוז Gewichte – richte ("שיפוט" – "משקולות"), כאשר השיפוט מרמז על שופט במובן המקראי, שהוא גם השליט. מלה זו ברבים יכולה לציין גם (ד) משקולות של שעון תלוי או עומד, בפרט של אורלוגין גדול. כך, מלה אחת, בצירופים עם מלים שונות בטקסט, יוצרת ארבע תבניות שונות ומפעילה ארבע משמעויות שונות. נוכל לייצג זאת סכמאטית כך:

(א) משקולות + משא ומאסה של קתדרלות = כובד.

(ב) משקולות כקתדרלות + מניעת אלוהים מעלייה לשמיים = צמידות לקרקע.

(ג) משקולות + לשפוט (במובן של שופט מקראי, שליט) + להצביע על סדר

מספרי + לתת אותות למעשי יומיום = שיפוט וסדר.

(ד) משקולות + מספרים + שעון + מגננון הולם + לוח-שעון = משקולות של אורלוגין.

המובן האפשרי הרביעי של מלה זו נמחק בהקשר הבית הראשון, אלא שהוא מוחזר לחיים בתבנית השעון. קונוטאציה "מתה", שנמחקה בשעת הופעת המלה, ממשיכה להתקיים בשיר כקונוטאציה מתה, הניתנת להחיאיה בהמשך:

תיאורי החיה נמשכים זה מתוך זה, ואחרי שורה של העברות מטפוריות ממס"ר₂ למס"ר₁ – באה חפיפה: החתול המזנק הוא המשך הגיוני למס"ר₂. ההתנגשות (והפונקציות שלה: אירוניה, אבסורד, שבירת ריאליזם וכד') באה בעטייה של סטייה אונטולוגית, וזו מתאפשרת על-ידי כך שהמטאפורה לא הוצגה בנקודה אחת בלבד, כיחידה סגורה, אלא כתבנית מתמשכת שבה כל אלמנט יכול להתייחס אל עמיתו באופן שונה.

עיקרון המטאפורה דורש שתי מסגרות המתייחסות זו אל זו כמו קווים מקבילים שלא ייפגשו לעולם: שתי ה"מציאויות" אינן מסתדרות בהמשך אחד בעולם הבידיוני של השיר. אבל בשיר הזה הקווים המקבילים נפגשים פתאום באורח "אי-רציונאלי". שתי המסגרות משתלבות בסוף לאחת: החתול המטפורי, שהוא המשך הגיוני למס"ר₂, מופיע כחתול ממש במס"ר₁, תוך שהוא שובר את גבולות המציאות והדמיון. החתול קפץ משכבת הסגנון לעולמו הבידיוני של השיר.

9

העברת רפרים מטאפוריים לעולם "האמיתי" של בידיון שירי היא תחבולה מרכזית בשירה המודרנית, אך נפוצה גם בטקסטים רבים אחרים. היא יכולה להופיע בצורת ריאליזאציה של מטאפורה, ריאליזאציה של דימוי, ריאליזאציה של אידיום או ניב, או בלי כל פיגורה בסיסית – בתופעות שהייתי מציע לכנותן: 'אירוע פיגוראטיבי' ו'סיטואציה פיגוראטיבית'. שני האחרונים מתארים "באמת" בעולם הבידיוני של השיר; אין בבסיסם כל מטאפורה גלויה: החתול באמת מתכרבל ונרדם בפניה. אלא שהם פיגוראטיביים ביחס לנורמה ריאליסטית. דוגמה חריפה יותר אפשר למצוא בשירו של רילקה "אלוהים בימי הביניים":

Gott im Mittelalter

Und sie hatten Ihn in sich erspart

und sie wollten, dass er sei und richte

und sie hängten schliesslich wie Gewichte

(zu verhindern seine Himmelfahrt)

an ihn ihrer grossen Kathedralen

Last und Masse. Und er sollte nur

über seine grenzenlosen Zahlen

zeigend kreisen und wie eine Uhr

Zeichen geben ihrem Tun and Tagwerk.

Aber plötzlich kam er ganz in Gang.

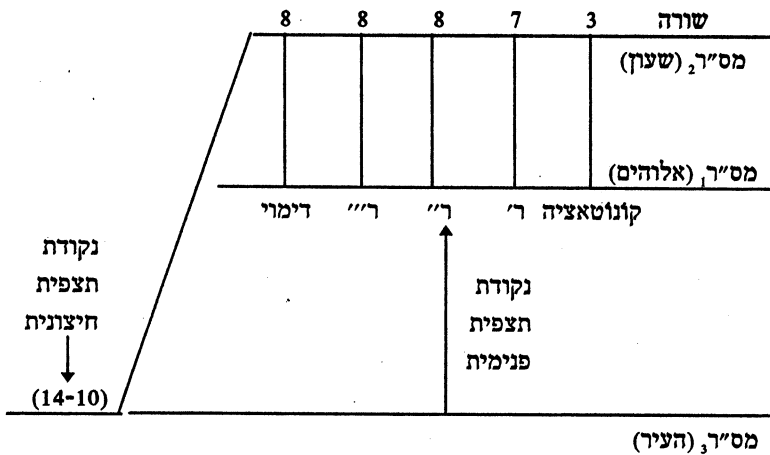
Und die Leute der entsetzten Stadt

liessen ihn, vor seiner Stimme bang.

Weitergehn mit ausgehängtem Schlagwerk

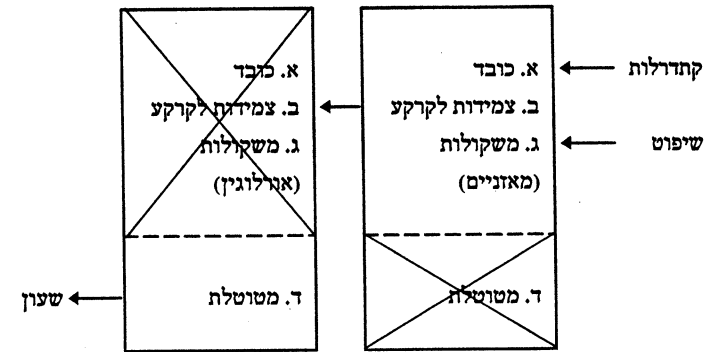
und entflohn vor seinem Zifferblatt.

(Rilke 1: 502)



מס"ר, (העיר) - התפיסה הימני-ביניימית של אלוהים; מס"ר₂ - שעון; מס"ר₃ - העיר בימה"ב.
 שורה 3: Gewichte (משקולות) - קונוטאציה מחוקה;
 שורה 7: Zahlen (מספרים) - קָפָר אפשרי למס"ר₂ (ר');
 שורה 8: kreisen (לסובב) - פונקציה אפשרית למס"ר₂ (ר');
 שורה 8: zeigend (בהצביעו) - קרוב מורפולוגי של קָפָר (ר') Zeiger (יד של שעון);
 שורה 8: "כמו שעון" - דימורי;
 שורות 14-10: תיאור ישיר (פעולה, צליל, מנגנון, לוח-השעון).

כפי שהסקמה מראה לנו, לא כל היחסים שבין שתי התבניות הם מטאפורות. בארבעת הקישורים הראשונים לפנינו רפרים משותפים: מלים שיכולות להשתייך לכל אחת משתי המסגרות (אף אם דרך סמכות שונות של שורש פולִיִסְמִי אחד). המקרה החמישי הוא דימורי; הריאליזאציה של הדימורי (בשורות 14-10) מושגת על-ידי שילוב של שני איבריו: מס"ר₁ = מס"ר₂ והפיכתם לקָפָר ישיר בתוך מס"ר₃ (העיר). כך השעון שבדימורי נחת בעולם הממשי. אפשר לכנות זאת בשם אירוע פיגוראטיבי, שהרי הוא פיגוראטיבי בהשוואה לנורמה ריאליסטית. נוצר רושם מדהים, הן בעיני אלה שסידרו להם אלוהים בדמות שעון רציונלי בימה"ב והן בעיני קורא השירה המודרני של רילקה. אפשר לומר, שבמקום שימוש בנימוקים הגיוניים כדי לאשש את תפיסתו ביסוד האירציונאלי והמאיים, הרובץ בפתחו של העולם המסודר של האמונה הדתית בימה"ב, משתמש רילקה בלוגיקה של המטאפורה, שהיא אירציונאלית מבחינת חוקי העולם. זוהי הנמקה שירית-מטאפורית: הגיון פיתוחה של מטאפורה בא במקום טיעון הגיוני מופשט.
 האם אנו דנים עדיין במטאפורה? כן, שהרי ציור השעון מטאפורי לאותם אספקטים רוחניים של האמונה הימני-ביניימית באלוהים ובסדר העולם שהשיר



בבית השני, הסיבוב על-פני מספרים (חסרי-גבול) מרמז על לוח שעון ענקי. אכן, המלה ל"מספרים" (Zahlen) מתובנת עם הסינונים שלה (Ziffer) בשורה 14 (שהיא מרכיב אחד במלה Zifferblatt, לוח של שעון, מילולית: "דף מספרים"). הפועל zeigend ("בהצביעו") מעלה על הדעת את שם העצם Zeiger ("יד של שעון"). אכן, המשך המשפט מסביר את ההצבעה על מספרים במעגל כמתן אותות להכוונת מעשי-היום, "כמו שעון". כך, משהגענו לדימורי השעון כבר אספנו רפרים אחדים למס"ר "שעון": מטוטלת, יד, מספרים, סיבוב, הצבעה.
 והנה, השעון, שהוכנס תחילה דרך קונוטאציות מחוקות של מלים, ואחר-כך באמצעות דימורי ישיר - ועל-כן בלתי קיים בעולמו הבידיוני של השיר - נעשה לפתע ממשי, יורד להיות אובייקט בעולם הבידיוני. כאשר מתגלים צדדים נוספים - המנגנון התלוי החוצה והולם בעוצמה, לוח המספרים - הם הגיוניים לחלוטין כפיתוח של מס"ר₂ = "שעון"; אבל הם מתנגשים במציאות הבסיסית של השיר. השעון הענקי (עם שני מגדלי הקתדרלה כמשקולות-אורלוגין - עכשיו הקונוטאציה המחוקה [א] מוחזרת לחיים) - שנבנה לשם קביעת סדר ראציונאלי בחיים, מגלה לאנשי ימי-הביניים את כוחו האירציונאלי. יתר-על-כן, אלוהים הוא שהיה לשעון כזה (הדבר מודגש בגרמנית במעבר ממין נקבה של שעון למילות-יחס במין זכר: הוא היה כולו תנועה, הקול שלו).
 רישומו של ציור זה הושג שוב על-ידי שתחילה נבנתה תבנית משנית, מטאפורית, ואחר-כך הוצנחה אל תוך המסגרת הראשונה, כלומר הושעה הקיום-על-תנאי של המטאפורה והתבטל הגבול שבין הציור לבין הממשי. במקרה שלפנינו מופיע סיבוך נוסף: הריאליזאציה של הדימורי (אלוהים = שעון) - כלומר מיוזגם של מס"ר₁ ומס"ר₂ - הוכנסה אל תוך העיר של ימי-הביניים (מס"ר₃), שמנקודת תצפיתה ראינו קודם את אלוהים. וכך נוצר האירוע הפיגוראטיבי המאיים. אפשר לסכם תיבנות זה בתרשים הבא.

Spanische Tänzerin

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
 eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
 zuckende Zungen streckt:— beginnt im Kreis
 naher Beschauer hastig, hell und heiß
 ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.
 Mit einem Blick entzündet sie ihr Haar
 und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
 ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst,
 aus welcher sich, wie Schlangen die erschrecken,
 die nackten Arme wach und klappernd strecken.

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
 nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab
 sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
 und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
 und flammt noch immer und ergiebt sich nicht —

Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
 grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
 und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.
 (Rilke 1:531)

[כמו גפרור בידה (עץ-הצתה-מגפרית), לבן, / לפני בואו בלהבה, בכל
 הכיוונים / לשלוח לשונות מהבהבות — כך מתחיל במעגל / של מסתכלים
 קרובים, בהיר, חפוז וחם, / מחוג מחולה להתפשט בהבהובים. // ופתע כל
 כולו הוא להבה. // במבט אחד היא מציתה את שערה / ובבת-אחת באמנות
 נועזת היא מסובבת / את שמלתה אל-תוך שלהבת-האש / שמתוכה,
 כנחשים מפחידים, / זרועותיה הערומות, צרות ומשקשקות, פושטות. //
 ואז: כמו היתה האש צרה עליה, / היא אוספת את כולה ומשליכה הצידה /
 ברוב-אדנות, בז'סטה יהירה / ורוֹאָה: הנה היא שוכבת על האדמה בזעם /
 ועוד לזהבת ולא נכנעת עוד — // אך בטוחות, בתנועת-ניצחון ובחיוך /
 מתוק ומברך היא מרימה את פניה / ורומסת אותה [את האש] ברגליים
 קטנות ומוצקות. (תרגום מילולי).]

מציע: תחילה כמייצג את הסדר הקפדני ולבסוף את הזעם הבלתי-מובן. זהו יחס
 מטאפורי טיפוסי, המבוסס לא על העברת משמעות במלה אחת, אלא על פעולות-
 הגומלין שבין שתי תבניות (או יותר), המשתרעות על-פני הטקסט ולובשות צורות
 שונות בנקודות המפגש השונות. יתר-על-כן, ציור השעון אינו יחידה מובחנת
 וסטטאטית: אספקטים אפשריים שונים של היחס המטאפורי מופעלים לאורך כל
 השיר, משתנים ואף מערערים את היחס שנקבע מלכתחילה. עניין זה מחוזק על-ידי
 שינוי בנקודת-התצפית: בעיני אנשי ימה"ב, אלוהים הוא כמו שעון המעניק סדר
 לחיי היומיום; אלא שמנקודת-תצפית חיצונית הוא הופך את עולמם עליהם.

באופן כזה, המטאפורה משתמשת באספקט הדינאמי של טקסט שירי מתפתח —
 ומדגימה אותו. יתר על כן, תבנית השעון נעה מרמזים דקים בקונטאטציות של מלים
 עד להיותה לאובייקט מרכזי בעולם השיר — ובכך נסתרת ההפרדה שאינגארדן
 הפריד בין שכבות הטקסט הספרותי, בפרט שכבת "יחידות המשמעות" ושכבת
 ה"אובייקטים".

10

רילקה משתמש בהרחבה בדרכים כאלה של ריאליזאציה של פיגורות והעמדת
 מצבים פיגוראטיביים ואירועים פיגוראטיביים, היוצרים מעברים מפיגורות נטוריות
 וצורות של מלים אל העולם הבידיוני של השיר. במלים אחרות, מלים
 ומשמעויותיהן משהוכנסו לטקסט (מילולית, או דרך דימוי או פיגורה), הופכות
 לגביו ל"קיימות" בעולם הבידיוני, לאובייקטים קונקרטיים בחלל. מגמה זו חזקה
 במיוחד בשירים חדשים ובצמצומים כמעט קריפטיים — בשירתו המאוחרת.

הפואטיקה של גלישה מלשון לעולם, הנקוטה על-ידי רילקה, רחבה מתופעת
 המטאפורה. תחבולת מפתח נעוצה בהפיכת תארים ופעלים לשמות-עצם,
 ולאחר-מכן החללתם (הצגתם כיוצרים חלל משלהם), המאפשרת התרחשותם של
 אירועים פיגוראטיביים בתוך חללם של מושגים כאלה. למשל, בכתבו על מראות:
 "Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender / durch eure Unbetretbarkeit"
 ("והנברשת הולכת כבת-שש-עשרה-קצוות / דרך אי-החדירות שלכן [של
 המראות]"). — "סונטות אל אורפיאוס, חלק 2, III; Rilke 752:1955), כאשר
 אי-החדירות עצמה הופכת לחלל חדיר.

לא אדון כאן במפורט בפואטיקה של ההחללה אצל רילקה. הייתי רוצה רק להציג
 בפרספקטיבה הזאת דוגמה אחרת, פשוטה למדי, של שימוש דינאמי בריאליזאציה,
 בשיר "הרקדנית הספרדית".

ציור האש הוכנס תחילה כדימוי, ואף בתוך הדימוי אין זה אלא המשך פוטנציאלי למסגרת "אש": רק גפרור, עדיין ללא אש, לבן (במטונימיה, כמו היר המחזיקה בו). אלא שבתוך הדימוי, קונטראציות של המלים תורמות לפיתוחה של סמאנטיקה של אש באמצעים הבאים: א) תיאור חד וקונקרטי של מה שהגפרור עדיין אינו; (ב) מורפמה אטימולוגית שבתוך המלה הגרמנית לגפרור בשורה 1 (zünd – להצית); (ג) חזרה על המלה zuckend (להבהב וגם: לרטוט); (ד) הרטט העצבני של אליטראציות אונומאטופאיות:

zünd-zuckende-Zungen-zuckend; Hand-holz-hastig-hell-heiss.

לפתע הופך הדימוי לדבר קיים: מה שהיה כמו גפרור, כלומר חפץ שיכול ליצור אש – הופך להיות אש ממשית. ואז שתי המסגרות מתמזגות: המחול הוא אש, והרקדנית עולה בלהבות. ואז, שוב, הרקדנית מפרידה את האש מגופה וממחולה – ורומסת אותה ברגליים ורקעות. באופן סכמאטי השלבים הם:

1. המחול הוא כמו גפרור (שיכול להוציא אש);
2. המחול הוא אש;
3. המחול אינו אש, והאש מתקיימת בנפרד;
4. המחול מכבה את האש.

11

שימוש מתוחכם יותר בריאליזאציה של ציורי אש מופיע בקטע של הפואמה של מאיאקובסקי "ענן במכנסים"¹².

הלו!

מי מדבר?

אמא?

אמא! זה אנכי!

הבן שלך נהדר בחלי!

אמא!

יש לו שרפת הלב.

תגידי לאחיות, לליידיה ואולינה –

שאין לו לאן להעלם.

כל מלה,

אפלו תקמה,

שהוא מקיא משפתיו הנכוות,

מזנקת כמו זונה צרמה

מבית-זונות בלהבות.

אנשים מריחים –

ריח צלי בנחיקים!

הן עיקו כאלה,

מבהיקים!

בקסדות!

תגידו לכבאים:

אסור במגפים!

על לב בוער מטפסים בלטיפות.

תנו לי לכד.

אגלגל תביות –

את עיני הדמועות –

על גוף לונהב.

תנו לי להשען על הצלעות.

אקפץ! אקפץ! אקפץ! אקפץ!

התמוטטו.

לא תקפץ מן הלב!

על פנים נגחלות

נשיקון מפתם

מסדק שפתים קופץ ויהי-מה!

אמא!

לשיר לא אוכל.

בכנסית הלב נחלקקה הבימה!

דמיות תרוכות של מלים ומספרים

גחות מקדקד –

כאלו קטן הנה.

כף הפחד

כלפי שמים הרים

ימים בוערות ב"לונזיטאניה".

ברכבת-עינים נגה נרד

ברגע דירות

אנשים מתרד.

ועקה אחרונה –

לו את לפחות

על כף שבערתי, לדורות תאנחי!

¹² ראה שירה מודרנית (הרשב 1990: 152). שיר זה, הבנוי על תפיסה טראגית-הרואית של אהבה ולשון וגורל הפרט בהיסטוריה, אפשר שיראה גרוטסקי בעיני קורא בן ימינו אבל יש להקשיב למה שהוא אומר, במסגרת השיר כולו.

בפתיחת הקטע מופיעה המלה הרוסית *pozhar*, "שריפה", כלומר, אש האוחזת בתים וערים. המשורר חולה: יש לו "שריפת הלב" (כמו "דליקת הלב" – סוג של דלקת). זוהי דרך רעננה לשימוש בדפוס מטאפורי קונונציונלי כמו "אהבה בוערת", "אהבה יוקדת" או "אש האהבה", על-ידי ריאליזאציה של המטאפורה המתה-למחצה "אש": שריפה (של בתים) אינה אש מטאפורית. הצורה התחבירית של הצירוף מקבילה לביטויים למחלות לב, וכך המטאפורה של אש מצטלבת בצירוף דפוסי אחר: אהבה בבחינת מחלה. על-ידי הסטייה מן המטאפורה הנדושה והמתה, "אהבה בוערת", אל בית שבוער – נפתחת מסגרת אינדיבידואלית, רעננה, שאפשר להמשיכה בכיוונים שונים. שריפה בעיר מביאה קבוצה רעשנית של מכבי-אש ולהם קסדות מבהיקות ומגפיים מלוכלכים. הם מטפסים על סולמות עד הקומות העליונות של הבית הבורע; דמויות חרוכות קופצות מן הבניין הלוהב, וכו'. לכל אלה אין כל קשר עם התכונות האינטנציונאליות (המהותיות, או הטיפוסיות) של המושג "אש", או עם האובייקט הסתמי "אש" והקונוטאציות שלו; אלה הם המשכים של תיאור ספציפי, של מסגרת שפותחה בכיוון מסוים בטקסט המסוים.

הסתעפויות נוספות נולדות כשצירוף זה מצטלב בצירורים אחרים של מאיאקובסקי: למעגל מוכנסות מסגרות נוספות, שהבנתן המלאה דורשת ידיעה נוספת עליהן, משיריו של מאיאקובסקי ומן המאניפסטים הפוטוריסטיים. מסגרת אחת היא: הלשון הבורגנית נדושה, המלים מרופטות כזונות; משורר הוא מקור של מלים, אמן המלים הערומות – על כן לבו הבורע הוא בית-בושת בוער. ומצד אחר, המלים שלו הן כמו ילדים מיוחדים, המנסים להיאחזו במשהו גבוה, ומכאן מתעורר הצירוף של היאחזות חסרת-שחר בשמים על-ידי נוסעי האנייה הבורעת והטובעת "לוזיטאניה". ולבסוף, המשורר האחוז להבות הוא לפיד ענק והוא השחר הבורע אל-תוך המאות הבאות (רמיזה לדימוי העצמי של מאיאקובסקי כנביא וכישור).

במקרה זה המסגרת המשנית רצופה ומפותחת בעקביות, ואילו המסגרת הבסיסית קופצת מעניין לעניין: אנו יכולים לדמיין את סיפור האש מתפתח צעד-צעד בהיגיון משלו, אבל אין מקבילה עקבית של סדרת תנועות בתחום הרגשי. מצד אחר, המעברים השונים שבין שתי המסגרות העיקריות מתחזקים ומסתעפים למספר מסגרות נוספות המייצגות את האסתטיקה והאידיאולוגיה של המשורר. במסגרת הבסיס (סיפור האהבה) מועלות תת-סצנות אוטונומיות, חלקן בנושא האהבה וחלקן בשאר הנושאים המעסיקים את מאיאקובסקי. ואין הן בהכרח משורשות במבנה הגיוני או סיפורי משלהן – ההיגיון היחיד המחבר צירורים ומלים בטקסט הוא הגיון הפיתוח המטפורי שבמסגרת "אש".

הרושם השירי המודרניסטי – אבסורדי, טראגי או גרוטסקי – נשען כאן על ההתנגשות: כאשר אירועים של מס'ר₂ ("אש") אמורים להתרחש במס'ר₁ (אהבה, לב). ברגיל, במטאפורה "לבי בוער" אפשר להעביר כל תכונה או קונוטאציה של תבערה אל ה"לב" (שהוא מטונימיה לתחום הרגשות והאמוציות) חוץ מתכונת

הקיום: הלב אינו בוער באמת. בריאליזאציה של המטאפורה תכונה זו היא המועברת: הלב האמיתי, בשר ודם (ולא תחומו המטונימי) הוא שבוער. מאיאקובסקי מבליט את ההתנגשות על-ידי פיתוחים נוספים: אם לב אמיתי בוער, מן הדין שיהיה ריח של בשר נשרף ואנשים ברחוב מריחים ריח צלי. מאיאקובסקי מדהים את הקורא בתוצאות החפיפה של שתי מסגרות נפרדות; הוא מאשש את עקביות הלשון השירית המטאפורית על-פני כל לכידות או סבירות של ייצוג מציאות.

בדומה לכך, אדם המטפס מתוך בית בוער צריך להישען על שרידי הקורות של הקומות הבורעות; בחוזה, אלה הצלעות – וכאן מאיאקובסקי הולם בקורא בקפיצה אל רמת הבסיס: לא תוכל לקפוץ מלבך שלך! שלא כמו החתול של אליזט או "הרקדנית הספרדית" של רילקה, מאיאקובסקי מאלץ את הקורא לתפוס את מסקנת הריאליזאציה של המטאפורה. אולי אי-אפשר לצמצם ערפל לצורת חתול, אבל חתול יכול להתכרבל בפינת הבית. המחול של רילקה נעשה לאש אמיתית. ובכל זאת הרקדנית אינה בוערת באמת, איננו מריחים את בשרה. הפוטוריסט מאיאקובסקי מעורר פרובוקאציה בכך שהוא מתגרה בהפרדה הקיומית הזאת, בכך שהוא מבליט את האבסורד. אבל אפילו אצלו, ההתנגשויות הלא-ריאליסטיות אינן אלא אירועים פיגוראטיביים אינדיבידואליים, הם אינם מחייבים את כל המסגרת; המשורר עדיין חי, זועק, כותב שירים.

במלים אחרות, פרדיקאציות אחדות של קיום של רפרים במס'ר₂ חלות – באורח אנטי-ריאליסטי – במס'ר₁, אבל המיזוג אינו שלם. למשל, הלב בוער, אבל לא כל הגוף. האירועים האנטי-ריאליסטיים לא מעמידים חוקים למציאות אפשרית חדשה. הלב בוער, אבל המשורר הסובל והכותב על כך עדיין חי. על-כן נשארים אירועים משונים אלה פיגוראטיביים ולא טראגיים.

אפשר לתאר תופעה זו בדרך אחרת: האש אינה מטאפורית אלא מילולית; היא באמת קיימת במציאות הבסיסית, הבידינונית, של השיר. כאשר שורה של מטאפורות חוזרת לאורך הטקסט, אפשר להוציא את הפונקציה המטאפורית (m) מחוץ לסוגריים; כלומר, אם e הוא אירוע (event) ו-me-1 אירוע מטאפורי, אז:

$$me_1 + me_2 + me_3 \rightarrow m(e_1 + e_2 + e_3)$$

בניסוח החדש, האירועים עצמם אמיתיים, אלא שהם מתרחשים במציאות בידינונית שהיא בעצמה מטאפורית, "בלתי ריאליסטית", סותרת את מושגינו בדבר מה שאפשרי בעולם ריאלי. באופן כזה, המטאפוריות, שהוכנסה תחילה כיחס בין מסגרות ריפורר שבתוך שדה הריפורר הפנימי, הופכת מעתה להיות יחס שבין שדה הריפורר הפנימי כולו לבין שדה ריפורר חיצוני "סביר" – עולם המציאות. המטאפוריות מועברת מלשון השיר למפתח המציאות (הבידינוני) שלו. השיר עצמו הוא שיר תיאורי, אבל מה שהוא מתאר זו מציאות פיגוראטיבית. התנגשות חדשה זו

ה"הממשיות" ("thinginess") המפורסמת של האימאג'יסטים, שאיפתם להציג את הדבר עצמו (thing), בדומה לאידיוגרמה סינית (לפי הבנתם), מתגלה כתופעה מטאפורית. כפי שפאונד בעצמו העיר, "השיר בעל הציור האחד הוא צורה של חפיפה, כלומר רעיון אחד הושלך על-פני רעיון אחר" ("The one-image poem is a) (form of super-position, that is to say, it is one idea set on top of another") טכניקה זו, של העמדת מסגרות בלתי-רציפות, זו-ליד-זו (אפילו מחוברות במשפט אחד) וכפיית העברות מטאפוריות על הקורא, מופיעה בצורה מרשימה בשירו של מאנדלשטאם:

אחיות / אוסיפ מאנדלשטאם

אָחיות – עֲדִינֹת וּכְבֹדוֹת – זֵהִים הָאוֹתוֹת שֶׁלְכֵן.
דְּבוּרִים-שֶׁל-דְּבֹשׁ וְצִרְעוֹת מוֹצְצוֹת שׁוֹשְׁנָה כְּבֶהָ.
אָדָם גּוֹסֵס, חוֹל מְחַמֵּם מְצֻטָּנָן,
אֵת שֶׁמֶשׁ-אֶתְמוֹל נוֹשָׂאִים עַל אֶלּוֹנֵקָה שְׁחֹכָה.

אָף, חִלּוֹת-שְׁעֵנָה כְּבֹדוֹת וּרְשָׁתוֹת עֲדִינֹת,
קֵל יוֹתֵר אֶבֶן לְשֵׁאת מְאֹשֵׁר עַל שֶׁמֶךְ לְחֹזֵר!
לִי נוֹתֵרָה דְּאֵגָה אֶחַת בְּעוֹלָם,
דְּאֵגָה זֶהְבָּה: אֵת עֲצָמֵי מַעַל הַזָּמָן לְפָתֵר.

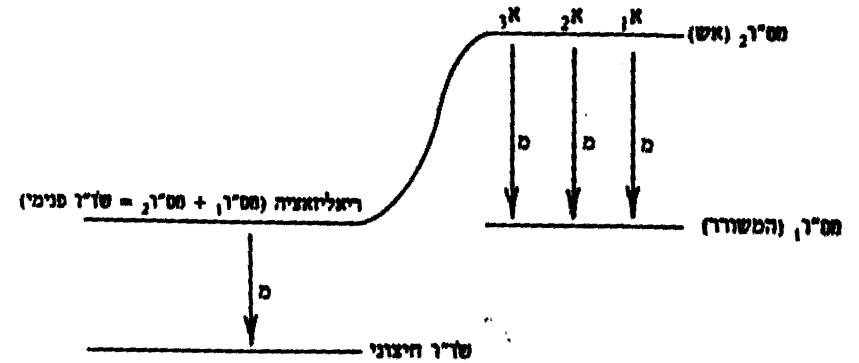
אֲנִי שׁוֹתָה, כְּמוֹ מַיִם אֶפְלִים, אֲנִיר עֲמוּם בְּשִׁדּוֹת.
הַזָּמָן נִחְרַשׁ בְּמַחְרָשׁ, שׁוֹשְׁנָה הִיָּתָה אֲדָמָה.
בְּמַעֲרָבֶלֶת אֲשִׁית שׁוֹשְׁנִים עֲדִינֹת כְּבֹדוֹת,
שׁוֹשְׁנִים עֲדִינֹת וּכְבֹדוֹת בְּזָרִים כְּפוֹלִים קְלָעָה!¹³

מארס 1920

מאנדלשטאם היה "אקמאיסט" רוסי. האקמאיסטים, כמו האימאג'יסטים האנגליים, העלו על נס שירה המציגה את הדבר עצמו, הקוראת אובייקטים בשמם, או – בניסוחו של מאנדלשטאם – מגלה את החוק הנפלא של זהות: $A=A$ (בניגוד לעיקרון המטאפורי של הפוטוריסטים, המכריז שכל דבר יכול להיות דומה לכל דבר אחר: $A=B$). אכן, קטעי השיר הנפרדים הם תיאורים ישירים (אמנם לעתים משתמשים במטאפורות לתמיכה בתיאור). אלא שמאנדלשטאם גם הושפע מן הפוטוריסטים והעביר את העיקרון המטאפורי שלהם מרמת הלשון אל רמת

¹³ תרגום שלי, ראה שירה מודרנית (הרשב 1990: 201).

מודגשת על-ידי העובדה שגיבור השיר הוא מאיאקובסקי עצמו, והוא פונה בשיר אל אמו ואחיותיו האמיתיות, כלומר רפרים משותפים לשדה הפנימי ולחיצוני.



א - אידע: ס - העברה מטאפורית

12

בשירו המפורסם של עזרא פאונד "בתחנה של הרכבת התחתית" (בפארז) ("In a) Station of the Metro") אין מטאפורה מבחינה פורמאלית ואף לא דימוי גלוי. שתי מסגרות רפרור פשוט הועמדו זו ליד זו בשיר הקצר:

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.

הופעת פרצופים אלה בהמון:
עלי-כותרת על ענף לח, שחור.

הקורא מוזמן לקרוא את השיר מבלי לשלב את שתי השורות, כאילו קיבל הוראות:
תשוב: "הופעת פרצופים אלה..."
וחשוב: "עלי-כותרת..."

אבל הרצון (והקוננוציה) לאחד את הטקסט מזמין אותו להפוך אחת משתי השורות למטאפורה, על מנת להשליכה על-פני המסגרת הראשונה. הכותרת – מסגרת שלישית – הכריעה איזו המסגרת הבסיסית. הכיוון ההפוך יכול היה להיות סביר גם הוא: שיר על עלי-כותרת הדומים לפנים. גם כאן מסגרת, חדרה בלשונה לשטחה של מסגרת; הענף שחור ולח כמו תחנת רכבת תחתית, על פסיה השחורים, לאחר הגשם.

הקומפוזיציה: התיאורים הנפרדים פותחים הרבה מסגרות בלתי מקושרות. על-מנת לשלב "אדם גוסס" ו"חול מחומם מצטנן" עלינו לקשור ביניהם קשר מטונימי או מטאפורי או שניהם, שהרי אין הם מקושרים הגיונית בטקסט עצמו. או שהחול הצטנן משום שאדם ששכב בו מת, או משום שהשמש שקעה (מסגרת עצמאית שלישית); או שהשמש השוקעת היא מטאפורה לאדם המת, או להיפך; או שכל אלה מטונימיים זה לזה, חלקים בנוף סוריאליסטי בלתי-רציף. אותו מצב חל על "אחיזת - עדינות וכבודת" ביחס ל"דבורים-של-דבש וצרעות": האם הראשונה היא המסגרת הבסיסית והשנייה מדגימה, או להיפך?

ועל מה הוא השיר, מה היא הסיטואציה הבסיסית שלו? האם הוא על "כבודת ועדינות" המיוצגות בדבורים ובצרעות, או להיפך? האם הוא על העקרונות המתוקים והעוקצים של חיים ומוות וזמן? או שהמסגרות שבשורות הראשונות הופכות אחר-כך למסגרות משניות, מטאפוריות לשיר על אדם גוסס או על התאבדות (רמזיה לאופליה?) או שיר על אהבה, שכל המסגרות הקודמות מייצגות את פסגות ההתרגשות שלה?

הקורא, בהתקדמו בקריאת השיר, מוזמן שוב ושוב לשנות את נקודת המוצא, לבצע טראנספורמציות במסגרת הבסיסית. ייתכן שכל היחסים ההירארכיים האפשריים שבין המסגרות הבלתי-מתקשרות ("נושאי" השיר) ניתנים להיפוך. מכל מקום, העמדת יחסים מטאפוריים בין הקטעים חיונית על-מנת להשליך את המסגרות הנפרדות על-פני הסיטואציה הבסיסית ולמצוא משמעות בשיר הסימפוני הזה. אפשרות אחרת תשאיר את הקטעים זה ליד זה, בלתי-מחוברים וסוגסטיביים, כמו חלום סוריאליסטי; אבל גם אז הם למעשה מושלכים כולם על-פני מסגרת בסיסית, שהיא מחוץ למלים של השיר, המייצגת את "הלוך רחוק" של הדובר. שהרי רק מנקודת-מבטו של דובר אסוציאטיבי כזה ניתן לקבל סדרת ציורים כזאת במסגרתו של טקסט קצר אחד.

עקרונות אלה, של העמדת שתי תכניות זו לצד זו, המייצגות כל אחת מסגרת שונה, ושימוש בעימות לשם העברות מטאפוריות ואחרות, גלובאליות או חלקיות, המשתנות לאורך הטקסט - מנוצלים לא רק בשירה המודרניסטית. נמצא אותם בשפע גם בפרוזה וגם בשפת הפובליציסטיקה בעיתונות.

עלי להדגיש, אין זה הכרחי שהמסגרת המשנית המשתתפת ביחס מטאפורי תהיה נטולת מעמד של קיום בעולמו הבסיסי של הטקסט. לעתים קרובות יש פשוט פיצול של מסגרת אחת למסגרות משניות אחדות, כגון שסצנה בנוף מחולקת למסגרת של טבע ומסגרת אנושית, ואחת הופכת להיות מטאפורית לשנייה. במקרה זה אפשר לדבר על מטונימיה המעוררת העברה מטאפורית. ועוד: הדוגמאות שהבאתי כאן

עסקו במטאפורות "מפותחות". יידרש מחקר נוסף כדי להראות כיצד בתוך המסגרת המתוארת כאן פועלים גורמים משניים, שגם הם תורמים תרומה מטאפורית: גורמים של תחביר, מילון, מצלול וכו'.

השאלה היא, באיזו מידה חל תיאור זה גם על מטאפורות בעלות "מוקד" קצר, בן מלה אחת. לדעתי, גם במקרים אלה לפנינו נציג - ולו במלה אחת - של מסגרת משנית, אם כי לעתים קרובות היא ערטילאית למדי. כך, למשל, המלה "שעטנו" בשירו של עמיחי, שהובאה לעיל ("באמצע המאה הזאת") אינה פשוט תחליף לעירוב מינים אלא פתח להעלאתה של מסגרת הנורמות הדתיות. אם נצרף אותה למלה "חטא" בשורה הקודמת ונוסיף על כך את הביוגרפיה של עמיחי, שגדל כילד דתי - נקבל מסגרת ריפרור רבת-תהודה, אך בלתי-ספציפית.

במקרים רבים, כמובן, מטאפורות קצרות כאלה קיבלו קונוטאציות מוסכמות (כגון "באהבה בווערת"), או אופי אידיומאטי, ואז מצטמצמים פעולת הקורא והרושם המטאפורי גם יחד.

נספח מאוחר (1999)

יהודה עמיחי / נהגינת הורכי

נהגינת הורכי לא נרגעה בפי.

דמי ממשיתך עניין לשקשק בנפגותי גם אחר שקבר הנח הקלי על מקומו.

נהגינת הורכי לא נרגעה בפי.

ריחות זמן רב על אבנים.

האנדמה שוכחת (צעדי דורכים בה). אחריו גורל נורא. קטעי שיחה אחר חצות.

השג ונסיגה. לילה מזכיר יום משפית.

עניי שהסתכלו זמן רב לתוף מדבר גדול

ונרגעו מעט. אשה אחת. קללי משחק

שלא הסבירו לי היטב. חקי פאב נכבד.

עוד עקשו לבי, בקשי ישפך

בלחם אהבתו היומיומית. הורכי כמו נהגינתם.

על אם הנרף, בה אני תמיד יתום בלי אם,

צעיר מדי בשביל למות, זקן מדי למשחקים.

נציפות חוצב נריקנות המפצחה בגוף אחר.

Handwritten notes in Hebrew: "הנהגינת הורכי", "פסיגה", "אחר", "קללי משחק", "הנהגינת הורכי לא נרגעה בפי".

אַרְכֵּיאוֹלוֹגְיָה שֶׁל עֵתִיד, בְּתֵי נְכוֹת
 שֶׁל מָה שֶׁלֹּא הִיָּה נְהִיגְתָּ הוֹרֵי
 לֹא נִרְגָּעָה בֵּי אֲמַעְמִים מְרִים לְמִדְתִּי
 שְׁפוֹת מְרוֹת לְמַעַן שְׁתִּיקְתִּי
 בֵּין הַבְּתִימִים, אֲשֶׁר דּוֹמִים לְאַנְיוֹת תְּמִיד.
 וּכְבֵר עוֹרְקֵי נֶגְם גִּידֵי כֶסֶף
 שֶׁל חֲבָלִים שֶׁלֹּא אֶתִיר. נֶאֱתַר כֶּן
 מוֹתִי וְסוֹף לְהִגִּיחַ הוֹרֵי.

השיר פותח בהעמדת מס"ר=הגירת הורכי. בשורה הראשונה יש היפוך היחסים הדרמטיים: במקום לומר: לא זו בלבד שהורכי לא נרגעו מהגירתם אלא אף אני לא נרגעתי. וההיפוך אומר: ההגירה היא שלא נרגעה בתוכי. ובמבטא הישראלי "נרגעה" נשמעת כמו נפעל של "הגירה":

nIRGeA – haGIRA

אם הייתה פעולת הגירה, היה צפוי שתהיה "נרגעה" בסופה – כמו "הרסה" – "נהרסה", "כניסה" – "נכנסה" – ולא היא. השורה השנייה פותחת מס"ר₂=דמי (מטונימיה לנפש – "הדם הוא הנפש") ומכינה קונוטציות למס"ר₃=אונייה (לשקשק, דפנות). "הכלי" בשירת ימה"ב העברית הוא כינוי לאונייה. אבל גם כאן בא היפוך הגורמים הפועלים: כשהאונייה הונחה ליד המזח, המים עדיין ממשיכים בתנועת הנסיעה ומשקשקים בדפנות הכלי. אלא שהציור מהופך: הדם משקשק בתוך הדפנות ולא מסביבן. הפעולה החיצונית הופנמה.

ההגירה שבשורה הראשונה פותחת מסגרת עמוסת אפשרויות וחוויות, ודווקא בשל האמירה המינימלית, הערטילאית, אנו ניצבים בפני המסגרת רבת-המשמעויות. הנסיעה באונייה מטריקסטה לחיפה, תוך בריחה מגרמניה הנאצית (כידוע לנו מן הביוגרפיה של המשורר), אינה אלא אקט חיצוני, החותם את הווית ההגירה. אבל זוהי תמונה קונקרטית, מוחשית, הניתנת להעברות מטפוריות ולהפנמת התנועה החיצונית בתנועת הדם בנפש פנימה.

וכאן באה שורה ארוכה של מסגרות ריפרור מנותקות זו מזו (כמו בשירו של מאנדלשטאם) וכל אחת פותחת סיטואציה רבת-אפשרויות משלה. כל המסגרות הללו נתפסות כמטונימיות, כפרטים המייצגים מושג גדול יותר. הן מייצגות הן את הגירת ההורים והן את משמעותה בתודעתו של הבן, ההולכת ומתגברת בהתפתחות השיר. לפעמים אפשר לקשר בין שתי מסגרות ולפעמים זוהי טעות או הצרת האפשרויות. למשל, "גורל נורא" – אפשר לקרוא אותו כעקירת ההורים והשוואה המתממשת ובאה; והמס"ר הבא: "קטעי שיחה אחר חצות" מייצג את שיחות ההורים המתיעצים בדבר הגורל הנורא שלא בפני הילד. ואפשר לחבר כאן מס"ר

נוסף: "כללי משחק שלא הסבירו לי היטב" – אלא שמס"ר זה יכול לחול גם על ראשית האהבה של הילד. אותן מסגרות עצמן ניתנות לחיבור לכיוונים אחדים. כשהמשורר אומר: "ארכיאולוגיה של עתיד" הוא יוצר פרדוקס ומערב את הארכיאולוגיה באידיאולוגיה – אבל שניהם מושגים טעונים ביותר בתקופת התחייה הישראלית. המס"ר הקודם: "ועייפות חרצב וריקנות המחצבה בגוף אחד" מתחבר בנקל במס"ר "ארכיאולוגיה", כל פירוש ייאלץ לחפור במסגרות אלה ולהביא משם משמעויות ספציפיות. הפרדוקס מבליט את הקושי שבחפירה באידיאולוגיה של העתיד, ואת תלות העתיד בארכיאולוגיה של העבר. ובדיוק כשם שאפשר להשליך מס"ר אחד על משנהו אפשר גם לזהות את שכירות הרצף: אי-אפשר להמשיך ישר מאונייה לרוחות ומדבר, ומחציבה לשפות המרות.

אין כאן עולם בדיוני אחד. רוב המשפטים ליטראליים והופכים למטאפורות רק כשמשליכים אותם על המסגרת הבסיסית: הגירה, או זו על זו. רוב המשפטים מתייחסים גם למסגרות ריפרור חיצוניות, במציאות ההיסטורית. אבל דווקא אי-הסדר שבהם, שאינו מאפשר לראות את השיר כתיאור או מפה שיטתית של הגירה, דווקא זה יוצר מבחר מס"רים חדפעמי ושדה ריפרור פנימי אחד.

מכיוון שרוב המסגרות הקצרות הן משניות לגבי המס"ר הבסיסי, "הגירה" – הרי הן פועלות כמו מטאפורות: יש בהן הסטה קונקרטית וקיצור מירבי. בשום תיאור או טיעון לא היינו מסתפקים במלה אחת "ארכיאולוגיה" לייצוג התחום כולו.

האונייה, שהיא נציגת ההגירה – מטונימיה קונקרטית של מושג מופשט וטעון – משמשת גם כמטאפורה לדם המשקשק בדפנותיו. והמס"ר "אונייה" עדיין נשמר לקשרים אפשריים עם המס"ר הבסיסי, "הגירה". אחרי רשימה מרשימה של מס"רים הממלאים את המשמעות הריקה של "הגירה", צץ המס"ר "אונייה" מחדש ומגיש אפשרות נוספת של מטאפורה: "וכבר עורקי וגם גידי כסבך של חבלים שלא אתיר". ואם יש ספק בכך, הרי בשורה שלפני-כן הבתים דומים לאוניות – גם בצורתם וגם בנכונותם לנדוד תמיד, ואנו הגרים בהם, איתם.

והשבירה הדראסטית מתרחשת כלפי חרץ, כלפי תפיסותיה של החברה האידיאולוגית הצינונית: במקום המושג המקודש "עלייה", המציינת התעלות, אושר, ואופטימיות, באה ההגירה המטלטלת, המאפשרת את שרשרת הדימויים השליליים, שלא יירגעו עד מותו של המשורר.

שרשרת המס"רים המנותקים ממלאת את מושג ההגירה ואת חוויית הקיום ההגירתי ב-24 שורות. וזה לא בתיאור של נוף בידיוני או סיפור ביוגרפי כרונולוגי או הסבר שיטתי בדבר אופיה והשפעתה של ההגירה, אלא בכך שכל מס"ר פותח חלון לרשת הגדע של העולם ומפעיל אצל הקורא את הסיטואציות המוזכרות כמצבים קשים ומורכבים. המטאפורה היא רק תחבולה אחת ביחסי הגומלין שבין המס"רים. אין לך מבנה משמעות דחוס ועשיר מזה.