

העונה המאוזנת

על מבנה העומק של שירי פרייל:
התבוננות ראשונה

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

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

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

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

הכללותי על מבנה-העומק נשענות על עבודתי בשנים האחרונות בחקר הפואטיקה של המשוררים: אבידן, ביאליק, בן-יצחק, ברנ-שטיין, גלבע, הורביץ, יונה וולך, ויזלטיר, ישורון, פוגל, פרייל, דליה רביקוביץ ושיינברג. רק מעט מעבודה זו התפרסם לפי שעה. מאי-מקום לעבודתי על מבנה-העומק של ביאליק ראה בנספח א'. על מבנה-העומק של שירת הורביץ ראה במאמרי: "גורל הגן: על המהלך התמאטי החדש בשירת יאיר הורביץ ועל קודמיו". סימו מראה: 7 (אביב 1977).

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

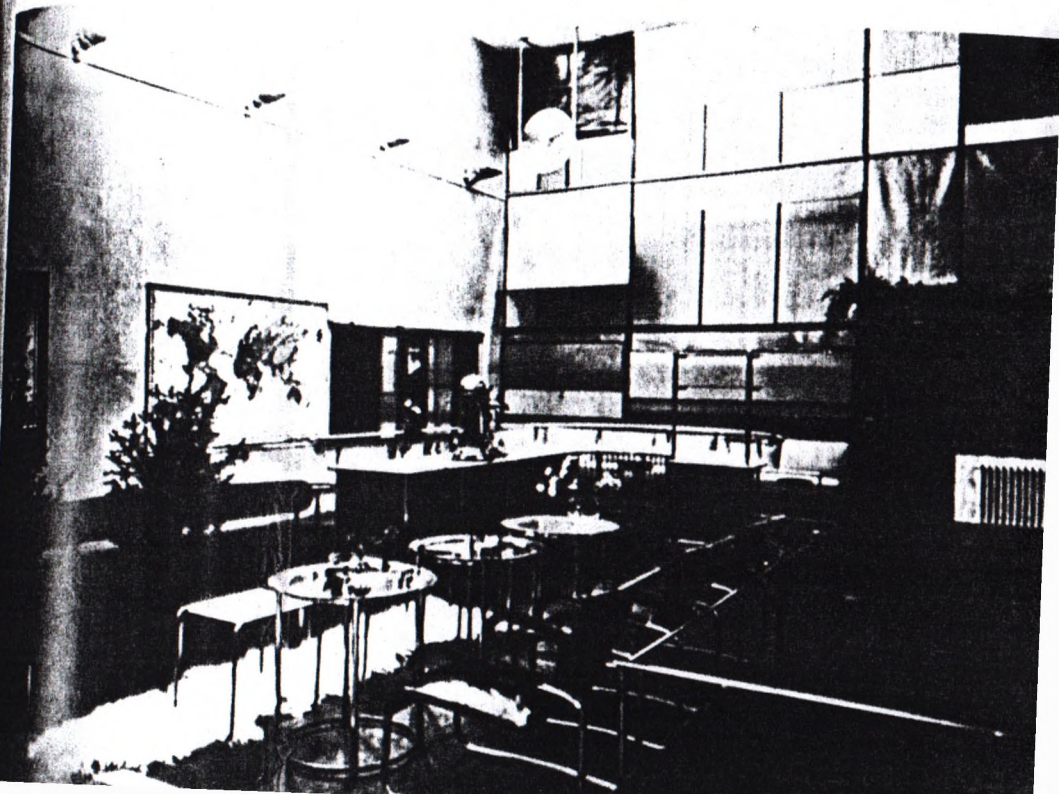
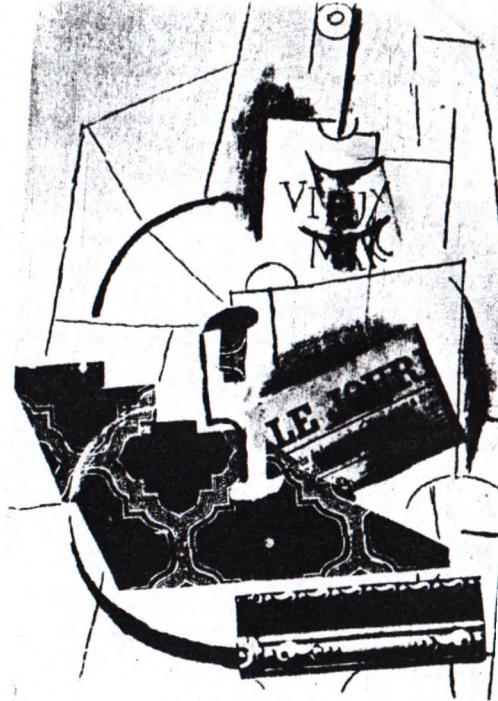
התיאוריה שמאמר זה מבקש להתוות רואה בסוג מסויים של "חזרה-עצמית" אצל משורר תופעה בעלת השלכות רחבות בהרבה ממה שמקובל לחשוב בדרך כלל.

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

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

במאמר זה "אלמנטים" (או מרכיבים) תמאטיים, "אלמנטים סמנטיים", ו"מרכיב-התוכן" הם ניסוחים שונים לרעיונות

DER ARBEITER IM REICH DES HAKENKREUZES!



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

מן הניסוח "מערכת יחסים" חוזרת, או "רשת יחסים" חוזרת, אפשר להבין שכל חומר תימאטי יכול למצוא את דרכו אל מרכז השיר, ובלבד שיקיים בתוכו את רשת היחסים הנדרשת, האופיינית למשורר, או שיתאם אליה. אבל מסתבר, שאין זה כך. רשת היחסים החוזרת בשירים אינה רשת ריקה לחלוטין. "זכות הכניסה" לשיר אינה פתוחה לכל, בלא הגבלה. אפשר להתוות בקווים כרוכים למדי את פרטוטאר המשמעותי של המשורר - את התנאים ההכרחיים בהם על אלמנטים סמאנטיים לעמוד כדי שימצאו ראויים להיכנס למבנה התמאטי היסודי של שירו.

קביעת מבנה-העומק הסמאנטי של משורר נעשית איפוא בשני צידים משלימים: (א) קביעת רשת היחסים הקבועה בין המרכיבים התמאטיים בשירו; (ב) תיחום המרכיבים התמאטיים העשויים להיות מועמדים להיכנס לרשת זו (הגדרת הפרטוטאר או "הפארדיגמה" של שירתו).

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

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

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

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

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

אפשר לראות במבנה-העומק בסיס ממנו אפשר
⁴ רק מנקודת ראות זו, שכן, מה שהוא מבנה-השטח בהשוואה למבנה-העומק הסמאנטי של המשורר יכול לנבוע בעצמו ממבנה-העומק אחרים (כמידה שהם קיימים) - של

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

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

2

ז'ני חום

המנף החשמלי המואר

שוב אינו מצהיר דבר.

ברחוב עוברת כמיהה חומה

של לחם אפוי וערמונים.

אוטובוס רץ מנצנץ, כחיה

השלוחה מעירות חומים.

ופעמוני כפאים מרטיטים

את האויר החום, מתאפף

בין כתלי הדממה.

עקרונות אלה חשובים לאיפיון כתיבתו של משורר לא פחות מעקרונות מבנה-העומק עצמו. במאמר זה יוצגו כמה מהם רק כבדרך-אגב. יש לראות בהם את השלב השני, הבא, של הדיון. בכמה ממאפייני מבנה-השטח של פתח

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

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

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

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

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

בעיקר כסיס לאיתור הדמיון ביניהן; הוא, מעל-לכל, כסיס משותף לצורך השוואה הבאה להגדיר דווקא את השונה. ולצורך הגדרתו של שוני על הדומה לזו לעבר המנוגד: הדמיון הופך לנקודת מוצא לשם איתור אספקטים של ניגוד. ארגון המשמעותי ה"טוב" ביותר שאפשר להציע בבית הראשון של השיר הוא הנגדה של שתי שורותיו הראשונות עם שתי האחרונות (אף כי להנגדה זו אין ביטוי לשוני בטקסט בצורת מלת חיבור כמו "אבל" או "אולם"). הצירוף "אינו מצהיר דבר" קורא להעלות ניגוד באותו ציר של משמעות - להעמיד מולו משהו "מצהיר הרבה", משצטיין באינטנסיביות (מול "שתיקות" של המגף החשמלי). ותפקיד זה יכולים הלחם האפוי והערמונים - הקשורים ב"כמיהה" - לקבל על עצמם בהצלחה רבה.

ה'אני' הקולט, החוזה, אינו קיים בלשונו של הטקסט: אין מדובר עליו. אולם בתהליך קישורם והתאמתם ההדדית של פרטי השיר הכרח לשחזור. משפט כמו "ברחוב עוברת כמיהה חומה של לחם אפוי וערמונים" - מאחר שכמיהה אינה אובייקט העשוי להיות בעל צבע או להימצא בתנועה - נתפס כתוצר של כמה צעדים מטונימיים. המלים "עוברת", "כמיהה", "חומה", נתפסות "כאפיתטים מוטטים היסט מטונימי (transferred epithet) - אפיתט שהוסט ממלה שאליה הוא מתקשר באופן טבעי למלה שכנה). "עוברת" ו"חומה" הוסטו מן הלחם והערמונים אל הכמיהה שהלחם והערמונים מעוררים, וה"כמיהה" אל הלחם הפכה לכמיהה של הלחם. לחם חום וערמונים חומים שמישהו עובר איתם או לידם ברחוב, והם מעוררים כמיהה, הפכו להיות "ברחוב עוברת כמיהה חומה של לחם אפוי וערמונים" (יעל שורץ, המאמר הנזכר בהערה 6, עמ' 80). ההסטה המטונימית של ה"כמיהה" מן ה'אני' הקולט והמגיב אל מוחצה לו ואל הסיבות לאותה כמיהה הביאה ל"אובייקטי-פיקאציה" מדומה של תגובות ה'אני'. באופן אופייני למדי לשירתו מייחס פרייל לאובייקטים את תגובותיו של ה'אני' הקולט. גם המגף החשמלי המואר (שלט חנותו של סנדלר, עליו מצויר מגף חום, מואר בנורות? מגף פרסומת עשוי שופרת ניאון?) שנאמר עליו כי "שוב אינו מצהיר דבר", אינו יכול, כשלעצמו, להצהיר עתה פחות ממה שהצהיר קודם. אם הוא שלט או אובייקט-פרסומת הרי שהוא עצמו "משדר" בדיוק מה ש"שדר" בעבר. בין אם נבין את ההקשר של "שוב" כ"השלט שפעם הצהיר, אינו מצהיר עוד דבר לגבי משהו שהורגל בו", ובין אם נבין זאת כ"המגף החשמלי אינו אומר דבר בהשוואה למגף עור אמיתי" - יהיה צורך לתרגם את המשפט ה"אובייקטיבי" למשפט המבטא עמדות של "אני" חוזה, שתגובותיו על המגף החשמלי הוסטו בלשון

הבית הראשון מתארגן אפוא במסגרת של עימות בין 'אינו אומר לי דבר' לבין 'מעורר את כמיהתי'. לעומת המגף, המותיר את קולטו אדיש - הלחם האפוי והערמונים מעוררים כמיהה כה חריפה, עד שיש לה, כביכול, קיום פיזי, מוחש, "באוויר": ניתן לתפוס אותה בחושים (כמיהה חומה עוברת ברחוב), ממש כמו את ריח הלחם ואת חום הערמונים (ואת ההנמקה "הפסיכולוגית" למטונימיה "כמיהה חומה" וזהו האפקט שלה). לפי זה, הקשר בין המגף החשמלי לבין הלחם האפוי והערמונים אינו רק קשר של שכנות (בחלל מסויים או אף כחוויות של ה'אני': אלה אובייקטים הנקלטים בקטע של זמן), ואף אינו רק קשר של דמיון (וריאנטים של חום), אלא הוא, כאמור, קודם כל קשר של ניגוד. והעזפת דרך זו של ארגון הבית הראשון (זהו הארגון הפשוט ביותר שניתן להציע, המארגן את מירב הפרטים באופן ההדוק ביותר) מביאה להפעלת שורה ארוכה של אופוזיציות בין שתי שורותיו הראשונות של הבית לבין שתי שורותיו האחרונות. אופוזיציות אלה אינן מתמצות בתגובותיו המנוגדות של ה'אני' על המגף ועל הלחם והערמונים. אובייקטים אלה, המעוררים תגובות מנוגדות, נתפסים גם כבעלי מאפיינים מנוגדים - מאפיינים שאפשר להשתמש בהם כדי לנמק את תגובותיו המנוגדות של ה'אני'. שורת תכונות של האובייקטים עצמם מתארגנת עתה אפוא כסידרה של אופוזיציות בינאריות. אכן, לא נמצא בבית הראשון אנטונימים מפורשים. מרבית התכונות המשתתפות בסידרת הניגודים, שאותה אפרט מיד, משוחזרות עליידי הקורא. מתחום הקונטאציות של 'מגף חשמלי מואר' ומתחום הקונטאציות של 'לחם אפוי וערמונים' "העוברים" ברחוב נבחרות אותן משמעותות שאפשר להציבן בשני איזורים מנוגדים או בשני קטבים מנוגדים של אותם צירי-משמעות. שני חלקי הבית נדחקים אל הניגודיות המאקסימאלית. התווה הסמאנטית, אותה מחוללת הכחירה במסגרת-ההנגדה במסגרת המארגנת הראשית של פרטי הבית, מזוהה אל המרכז אותו משמעותות של 'לחם וערמונים' שתוכלנה לשמש ניגוד למשמעותות שתופעלנה כ'מגף החשמלי'. משמעותות פוטנציאליות אחרות, הסותרות משמעותות אלה, נדחקות החוצה כבלתי רלבאנטיות. כמה מן האופוזיציות, הנבנות בדרך זו, חזקות וברורות. אחרות - אפשריות בלבד, ונבנות בהיסוס: כמה מהן תזכנה לאישוש בהמשך השיר. אביא כאן את האופוזיציות העיקריות: הערמונים והלחם טבעיים (או אורגאניים) ו"ראשוניים" - הם

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

מסגרת ב'	מסגרת א'
'מעורר'	'לא-מעורר'
'אפקטיבי'	'מותיר אדיש'
'טבעי'	'מלאכותי'
'אורגאני'	
'מקורו טבעי'	'אורבאני'
'טרי'	'חש'י'
'הדבר עצמו'	'הדבר עצמו' נעדר'
'חם'	'קר'
'בתנועה'	'סטאטי'
'מדיף-ריח'	'חסר-ריח'
'טעם'	'חסר-טעם'

כבר אמרתי לעיל, ששורת האופוזיציות הזו אינה טופיעה במפורש בטקסט, אלא מושלמת על-ידי הקורא המארגן את הטקסט. גם בשירים אחרים שלו אין פרייל מרכה בניסוח ישיר של ניגודים. נצד שני, לפנינו לא רק שורת אופוזיציות הנוכחת בתודעתו של קולט אשר מבקש לדייק בהגדרת משמעותו של צירוף לשוני כלשהו (הסמנטיקון הגרמני י. טריר כתב כבר ב-1931 כי כל מלה ומבטאת מעלה את ניגודה בתודעת הדובר השומע). יש להבחין בין מקרים כהם אופוזיציה מבאנתית לצורך קביעת קביעת משמעות של צירוף לשוני כלשהו, לבין אופוזיציה העולה מתוך עימות בין שני צירופים או בין שני אובייקטים שניהם מיוצגים ברצף הטקסט. ההבדל הוא בין שימוש באופוזיציה לצורך הבנה או פיענוח לבין שימוש באופוזיציה גם לצורך ארגון של הטקסט. לצורך מישור זה מציג פרייל

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

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

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

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

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

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

* ההיסט המטונימי אינו סתם אמירה "מסוכנת" של מה שאפשר היה לומר פשוט יותר, בלשון לא פיגוראטיבית. עליו להיבחן לאור מה שהוא אומרת הניגודיות ליונסית ולפריילית

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

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

עיקרון של תקבולת טוטאלית מופעל כאן איפוא על מלים שכנות בטקסט, על אובייקטים שכנים כחלל המשוחר ואף על תכונות "שכנות", נפרדות, של אותו אובייקט (כגון היותו של הלחם 'חם' ו'נמצא בתנועה'). דומה שעיקרון השלכת

¹⁰ "קר" – בין אם במובן של טמפרטורה קרה ובין אם במובן של אפקט "קר" של צבע – אינו חייב להיתפס, מבחינה פסיכולוגית או סמאנטית, כ"היעדר" חום. "לאפיין קור כהיעדר חום עשוי להיות שימושי עבור הפיוקא, אבל אין זה פתרון מנקודת ראות לשונית ופסיכולוגית. כאן אהב את כוס הבירה שלי קרה" – השימוש ב'קר' הוא כבתכונה פוזיטיבית, קיימת, ולא רק כבהיעדר חום" (Adrienne Lehrer, *Semantic Fields and Lexical Structure*, Amsterdam, 1974, p. 68). תופסת על אחת כמה וכמה לגבי אפקט "קר" של צבע. רק יחסי התקבולת עם תכונות אחרות מפעילות, כמכנה-משותף, את תכונות

האקוויבאלנטיות על ציר הצירוף – הפיכת התקבולת לתחבולה הבונה את הרצף – מתגלה כאן בעושר של תופעות ובסוגי תופעות שלא שיערם יאקובסון, אשר ניסח עיקרון זה כעיקרון מרכזי של השירה. "השיר בונה – אם להשתמש בניסוחיו של לוטמן – "מערכת משלו של סינונימים ואנטונימים" ¹² – מערכת שחלה בה תווה ביחס למערכת הערכים-הסמאנטיים "של המילון".

השיר אינו שופט כמפורש (במונחים של טוב-זרע או חיובי-שלילי או רציונלי-אירציו) את תופעותיו השונות. אבל קונבנציות של שיפוט ערכי מובלעות בו. אין ספק שהתופעות הזוכות להד נפשי אינטנסיבי נחשבות בו לחיוביות, והמצב הנפשי אליו הן מביאות – רציו: ואילו המגף שאינו מצהיר דבר – שלילי.

עד כה עסקנו, ולא במקרה, רק בבית הראשון של השיר. מבנה האופוזיציות כשיר זה הוא מבנה דינאמי, והבית השני מכיל לתווה ביחסי התקבולת והניגוד שהותוו בין המשמעויות השונות. לא יכול להיות מקום לספק בכך שהאוטובוס ה"רץ מנצנץ" יש לו אפקט אינטנסיבי מבחינתו של

¹¹ רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", 'הספרות', ב, מס' 2 (ינואר, 1970), 274–285 (תרגום של מאמרו משנת 1960). עקרונות התקבולת בין תכונות חושיות ממימד חושי שונים, ועצם הטענה שבטקסט ספרותי יש נטיה לאקוויבאלנטיות בין תכונות חושיות סמוכות (בחלל, ברצף הטקסט או כאותו אובייקט) פותחו בדיסרטאציה של יעל שורץ, "יחסים חזותיים בעולם הניתן למימוש חושי של יצירת הספרות, ומקומם בין תכונות אחרות ביצירה" (אוניברסיטת תל-אביב, 1978).

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

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



נעריאל פרייזל

האני' החווה. אבל האוטובוס הוא גם אובייקט אורבאני טיפוסי, מיכאני, מאיר ("מנצנץ"), מסמן (בהבהובי האורות שלו). מצד אחר – הוא, כמובן, מצוי בתנועה (וזה מהירה בהרבה מזו של "הכמיהה החומה העוברת") וגם ארוותיו דינאמיים ("מנצנץ"). יתר על כן, הופעתו הדרסטית של האוטובוס העירוני אינה נתפסת כאן כניגוד למשהו נכחי וקמאי, אלא דווקא כתקבולת לו: האוטובוס ו"כחיה השלוחה מיערות חומים". במלים אחרות: שורת תכונות שנתפסו קודם כמנוגדות זו לזו, והופיעו בשתי מסגרות מנוגדות, באות עתה, במסגרת שלישית, שבה הן דווקא אקוויבאלנטיות – ככולן יש צדדים של עוצמה, עקשניות, אינטנסיביות, 'חשמלי', 'מאיר', 'אורבאני', 'מכאני', 'מ' הטבע', 'קמאי', 'עובר טיחוב', 'דינאמי', 'חם', 'מצהיר דבר' – אינם יותר פריטים של שני טורים מנוגדים. הם משנים את אופיים. שורה של אופוזיציות "נפתרה" בתמונת האוטובוס, או עברה בה תהליך של "ישראליות" אציה: ולפיכך אפשר לראות את תמונת האוטובוס כמנוגדת ומקבילה גם יחד לכל מה שני אברי הניגוד של הבית הראשון: למשל בהיותו אפקטיבי ודינאמי הוא מנוגד למגף חשמלי; ולעומת זאת בהיותו מיכאני ואורבאני מנוגד לחם ולערמונים. מבחינת המימד השיוחיוני בררה לה תמונה זו את האפשרות אינטנסיבית, אבל תכונות אחרות של האובייקט הן הן מרשימת תכונותיו של "המגף החשמלי" מאלה של "הכמיהה החומה".

יחסם של מאפיינים כאלה בתמונת האוטובוס

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

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

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

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

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

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

שקוף, לא-מוחש, כמעט "היעדר"; מרוכז אובייקטים חומים הוא עצמו כמו-חום, כמו-סמך, עד כי אפשר "לראותו". בהשוואה לאוויר סתם – נוסף לאוויר תואר מאיד – ואוויר חום מתאבד הוא דווקא דבר מוחש מאוד! והוא הדין בדממה, הנתפסת לא כהיעדר-קול, אלא כדבר-מה "מלא", טעון מתח חווייתי, מורגש מאוד, עד כי יש לו ממשות פזיות פוטיבית, וניתן לראות את המיתארים שלו ("כותלי הדממה").¹⁵

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

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

3

הבהרת נזילה

לאחר יום-גשם טשטש גבולות הר ושמם,
צחצחה פתע מפתם, נזלה אור לפנות ערבים –
ונתגלו בסל חמדות חזה וירכים של גבעות,
ביניהן גולשים עמקים בפריונם רוה ומעמיק.

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

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

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

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

אולם על אם-דרך נתגלגלה יתומה, צפור כתמת-אדם באפר,
רשטתה מכונית בעוד זחל נד-אד;

ונתבהר מאד גורלה בשעה אחת מקצצת כנפים,

ביום חדלו בשבילה הנתיבות לשמם, ביום בו שקעו ההרים.

כך ביום לא יראו לי כל תחומים ותכרענה רמות,

לא יעלו עוד ריחות-גשם ליסרני בזכרונות,

לספר על נן מסחרר, מלבלב מבצע לשער פלאי.

כנזרל הצפור הרטושה יתבהר גם גורלי אני.

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

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

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

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

'ריבוי אור': ↔ 'מיעוט אור'.
'מיתארים ברורים, חדים: תיחום ברור בין גורמים בנוף' ↔ 'שטטוש גבולות ותחומים'.
'חלל גדול, עומק וגובה' ↔ 'חלל קטן, היעדר מרחק בין גובה לנמוך'.

'מבריקות' ['צוחצחה'] ↔ 'עמימות'.
'שפע: פריון, חיים' ['פריונם רוה ומעמיק': בנוף מתגלה כביכול גוף פורה של אשה: 'חמדות חזה וירכיים של גבעות, ביניהם גולשים עמקים בפריונם'] ↔ [לאור זה מופעלים באפור ובערפל – למרות שהגשם הוא תנאי לפריון – קונטראציות של: 'היעדר חיוניות' או 'מיעוט חיוניות' (והשווה גם הערה 17).

¹⁷ אפור עשוי להיות מנוגד ללבן או לשחור (במידת הבהירות הוא נקודת האמצע ביניהם), והוא עשוי להיות מנוגד לצבעוניות. הוא עשוי להתקשר באדישות, אינרציה, שיגרה, שיעמום, היעדר חיוניות, היעדר גיוון: אך בקונטקסטים אחרים הוא עשוי להתקשר להתרחקות מקצוות מתוחים, לרוגע, שלווה והרמוניה. מה יופעל באפור תלוי במערכת ההקבלות והניגודים של הטקסט. וראה עמ' 23–25 בעבודתה של יעל יצירה הנוכחית.

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

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

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

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

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

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

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

תמונת הצירוף שנדרסה היא המשך "טבעי" במקום ובזמן לחומרים שתוארו עד כה. היא איננה נתפסת כהחזרה מלאכותית של אלמנט לנוף זה. אולם הצירוף משרתת יפה את פרייל גם כמסגרת שלישית שתייה "פיתרון דיאלקטי" או נייטראליזציה של סידרת האופוזיציות. הצירוף היא מעין "גשר" בין שתי התמונות – זו של הגשם וזו של ההתבהרות. אם מתארגנות שתי תמונות אלה סביב האופוזיציה 'קודם' → 'אחרי-כך' – הרי הצירוף נדרסה על-ידי המכונות 'קודם' – 'בעוד וזל נדאד' – אבל גורלה מתגלה רק 'אחרי-כך', בשעת ההתבהרות.

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

ההתבהרות חלה לגבי הצירוף "בעוד וזל נדאד". אבל קשה לראות כאן התנגשות של ממש בין כהירות ונקיון האוויר לבין 'ערפל' ו'אד', כקונטקסט זה משנה המלה 'התבהרה' את משמעותה והופכת להיות מטאפורית (מוכנה הופך מופשט; היא משמעה 'נועד או נקבע סופית'). מופעלים בה איפוא ממדי משמעות אחרים. מעבר להתחכמות המלולית של "וזל נדאד, ונתבהרה מאוד" לא עומד ניגוד ממש. על תשומת הלב להינתן דווקא לאספקטים אחרים של 'התבהרות': גורלה של

הצירוף נסגר, מגיע לסוף-פסוק, במקביל להי-סגורות הטוטאליות של החלל. בגורלה של הצירוף אפשר לראות איפוא צדדים של תקבולות מכאן ושל ניגוד מכאן, הן ביחס למסגרת א' והן ביחס למסגרת ב'. מיוחסת לצירוף תכונה מרכזית ממסגרת א' ('היעדר חיוניות או חיים'), ואליה מוקבלות שורת תכונות שמקורן הן במסגרת א' והן במסגרת ב'. על התכונות ממסגרת ב' (נוף ההתבהרות) לעבור עתה תזווה סמאנטית כדי שתוכלנה להקביל להיעדר חיים. באופן מהותי מנוגדת הצירוף בראש וכראשונה למסגרת ב', שאליה היא, אכן, מקושרת באמצעות מלת הניגוד "אולם". המסגרת השלישית – גורל הצירוף – זוכה, בבירור, ל"שיפ-".²⁰

השיר "גוני חוס" בחר את התכונה המרכזית המארגנת את מסגרת ג' מתוך מסגרת ב' (אינטנסיביות). לעומתו – השיר "הבהרת גורל" בוחר אותה ממסגרת א' (היעדר חיוניות). חוויית מותו של האני' מדומה בבית השני לגורל הצירוף (כפי שה'אני' חווה אותו). בשאר פרטי הבית הראשון משתמש הדובר כבסיס לתקבולות וניגוד כאחד. יום מותו יהיה יום של 'התבהרות' גורל (תכונה "לקוהה" ממסגרת ב'), אך הוא יהיה גם יום בו "לא יראו לי כל תחומים ותכרענה רמות" (תכונות לקוחות מתמונת הגשם ש"טשטש גבולות הר ושמיים"); ושעת ה"התבהרות" של האני' לא תהיה שעה של גן צומח, אינטנסיבי וצבעוני ("מסוחרר, מלכלב") ושל ריחות גשם (בניגוד לשעת ההתבהרות לאחר הגשם, שאלה הם מאפייניה).

גם בשיר זה מורכבות סדרות התכונות שאורגנו בו מקבוצה של תכונות חושיות, המאפיינות אובייקטים הנקלטים בחושים, וממימד מופשט יותר, של היעדר חיים מול חיוניות.

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

אפילו תמונת האשה-האם הפורייה, ה"מרחפת" כמטאפורה מעל לתמונת הגבעות והעמקים ("חוה וירכיים") מהדהדת כביכול בתמונת הצירוף. הצירוף "תיומה" אך היא מצוייה על "אם-דרך". אולם האופוזיציה העקיפה 'אם' → 'תיומה' היא מדומה בלבד. גם המלה 'אם' וגם המלה 'תיומה' מתפקדות כאן כמובן מטאפורי: "אם" היא כאן 'צומת' (אם-דרך) ו"תיומה" פירושה כאן 'אומללה', ובין 'צומת' ל'אומללה' לא נוצרת בשיר שום התנגשות.

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

פרידה

היא יִשְׁבָּה מְמוּלִי וְעֵינֶיהָ

הִיוּ חוֹמוֹת מִן הַקֶּפֶה

מַעֲנוֹת מַעֲפִי

עַת נִסִּיתִי לְסַפֵּר לָהּ

כָּל הַדְּבָרִים הַרְקִים שֶׁלִּמְדִיתִי.

וְדַאי שֶׁלֹא הָאֻוִינָה לָהֶם:

הִיא הִיְתָה כְּלוּאָה

בְּכָלוֹב שֶׁל זְרוֹיוֹת,

אוּ הַתְּהַלְכָה לְאַרְךָ-רַחֹב

שֶׁפָּרַב לְהַתְקַל

בְּרַחוֹב אַחֵר.

אוֹלֶם אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁרַע הוֹרִיקוּ עֵינֶיהָ,

הַעֲלוּ דְמִי-גַן מִתְפַּלֵּל בְּגֶשֶׁם.

כִּךְ כָּאֵלוּ נִשַּׁל הַחֶרְבֹן

מִן הָעֲמָקִים הַחוּמִים

וְכוֹכָבִים נִדְלָוִים

שֶׁמָּרוּ בְּדָרְכִים

עַל אִיוֹ שֶׁלוֹה קֶטְנָה:

הִיא לֹא תִנָּע אֵלַי.

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

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

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

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

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

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

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

במקום לשאול 'למה דומות עיניים חומות?', עלינו להעלות בדעתנו אויביקטים חומים אופייניים, שהקונוטאציות שלהם תואמה לקונוטקסט שלפנינו.²² פתח-הכניסה למערכת האופוזיציות של השיר הוא

היחסים בין 'חום' ל'ירוק' בבית הראשון. מול "הוויית החומה" של האשה מנסה הגבר להציע "דברים ירוקים" כדי לשנות את עמדותיה, אך בלא הצלחה. ה'חום' מופיע בבית גם כמובנו המילולי (צבע חום ממשי). ה'ירוק', לעומת זאת, מטאפורי בלבד בבית זה (הגבר מספר "דברים ירוקים" שלמד, ולא על דברים ירוקים). אולם ה'חום' בצד היותו ליטראלי, מופעל, כאמור, גם כמטאפורי: העיניים הן מטאפורה לרגשות: פרט "צדדי" של הסיטואציה מטאפורי למאפייניה המהותיים (תופעה טיפוסית לפרייל). מה הם אפוא האספקטים של 'חום' שיתקשרו כמצבה המעונה של האשה שאינה יכולה להאזין, והכלואה בכלוב של זריות – אספקטים שעליהם להיות מנוגדים להשתמעויות אפשריות של 'ירוק'?

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

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

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

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

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

בהשוואה לזרותה של האשה אפשר לדבר על היחס הקלווה, של הגבר, המנסה לספר לה מנסיונו ("דברים שלמדתי"): אך זהו ליווי מרוחק: בעוד שהיא מתחייבת-אמצינאלית, הגבר מגלה התנגדות רגישה, ראצינאלית, כמעט "אובייקטיבית". אם גם הוא "מעונה" – אין זה מתגלה בהתנהגותו.

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

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

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

גם כאן, כמו בשיר "גוני חום", נוצרת רשת של יחסי אקוויבאלנטיות בין כל התכונות של כל אחת מן המסגרות, ושל יחסי ניגוד בין כל תכונה של מסגרת א' לכל תכונה של מסגרת ב'. בקונוטקסט זה נתפסים העיניו והזרות כבעלי אספקטים של מיעוט חיוניות (ה'עיניים' מנוגד לצמיחה ירוקה, וה'זרות' למרחב פתוח).

הבית השני מוסר על שינוי שחל לרגע בעיניה של האשה. יתכן שעלו בהן דמעות – ומכאן ה'רטיבות' שבהן. יתכן שהיא מסכה פניה אל החלון, והגן משתקף בהן. ואולי אין היא בוכה, אלא הגן עצמו רטוב מגשם. כל אלה ספקולאציות – השלמות הבאות מתוך רצון לתת הנמקה "ריאליסטית" לשינוי בצבע עיני האשה. במלות השיר עצמו נמסר סיפור פנטאסטי למדי – על אשה שצבע עיניה משתנה לפתע לרגע, במקביל לשינוי במצב רוחה. מה מקור השינוי בעיניים חשוב לפרייל פחות מן השאלה 'למה דומות עיניה?'. גם התשובה לשאלה האם העיניים המוריקות רק דומות לגן רטוב, או שמשתקף בהן בפועל גן, נשארת פתוחה. הצירוף "העלו דימוי-גון" יובן כ'דומות לגן' או שהוא יובן כ'ציור של גן נראה בתוכן'.

אם האשה בוכה – זהו בכי של הקלה והפשרה, ולא של התענות. עתה עומדת הרגשתה דווקא בסימן "השלווה הקטנה".

הדובר בשיר זה ניסה בבית הראשון "להגיע" אל האשה באמצעות "דברים ירוקים", אבל האשה נותרה סגורה בהווייתה "החומה". והנה באה התחלת הבית השני ומספרת כי "רגע הוריקו עיניה", ודומה כי בלשונו-של-צבעים אומר השיר כי האשה נפתחה עתה לקראת דבריו וקיבלה אותם: עיניה קיבלו את גון דבריו: הן אומרות עתה שלווה, צמיחה, כמיהה להתחדשות וכו'. התייחסותה של האשה על כי אינה יכולה "להגיע" אל הגבר מפנה כביכול את מקומה להרגשה אחרת...

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

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

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

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

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

ועל האפר הרחב ירדה השלילה המיוחדת
אין שם לה במפת סערותי.

ודאי היא אותה השלילה בה מרגיש רב-חובל וקן
הצופה ממגדל ביתו הקטן על הים הנועש בלגו
ומוצא אותו פתע רוגע כשדה, כילד נרדם.

שט כן על החום עצמו להשתנות בבית השני, ולהפוך לניגודו של החום מן הבית הראשון. עיניה החומות של האשה, שהיו קודם מנוגדות לירוק, הן עתה גם חומות וגם נראות לרגע ירוקות. לא רק צבע ירוק נוסף להן, אלא גם רטיבות (דמיון לגשם) ומצמיח: "כך כאילו ניטל התרבו מן העמקים החומים". החום והירוק הנפגשים כתוך עיני האשה הם, יותר מכל, דווקא אקוויוואלנטיים. את ציור העמקים החומים ניתן לראות תחילה כמטאפורה למראה שלבשו עיני האשה (בנוסף לדימוי הגן "המתפלל בגשם"): העיניים נראות כעמקים חומים רטובים, והנצנוצים שבהן – ככוכבים גדולים... אבל ככל שנמשך הציור הוא עובר בהדרגה להיות מטאפורה לתחושתה של האשה ולא ציור המבטא את מראה עיניה. בניגוד לציור הכלוב יש בציור העמקים החומים מרחבים פתוחים; ובניגוד לסגירות העירונית עומדת בו תמונה אידיאלית של נוף שמחזיר לעיר. אך אין זה רק נוף; יש בו גם הדר לחוב מן הבית הראשון: הרחוב התגלגל ב"דרכים" – רשת של דרכים, ולא רחוב אחד סרוב שאינו נפגש ברחוב אחר. המצב של היות "כלואה בכלוב" מומר במצב של "שמירה מרחוק": "כוכבים גדולים שמרו בדרכים"; החלפתו של הכלוב בְּשומר קשורה בהיפוך באופיו של המצב: המרחבים פתוחים והכוכבים שומרים, מרחוק, על שלווה קטנה. יש בתמונה אינטימיות (שלווה קטנה) ומרחק כאחד: מרחב גדול ופתוח מצד אחד, ומשהו קטן ושומר מצד אחר – ואין התנגשות ביניהם.

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

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

בהדגמה של רשת-היחסים-החזרות, בדרך של ניתוח שורה ארוכה של שירים, עלול להיות צד מייגע. קורא המאמר כבר מזהה את העקרונות ומכין את אופן פעולתם לאחר שלושה-ארבעה שירים. מצד שני – מאמר זה טוען כי מבנה-העומק מצוי בכל שיריו של פרייל, וכדי לאשש טענה זו יש צורך לתאר בכל שיר ושיר, שכן מבנה-העומק אינו, פשוט, מונח בשירים, וכל מי שאר מתבונן מבחין בו. גילוי כל שיר מחייב אינטרפרטאציה נאותה של השיר, ואותה יש לבצע בכל שיר מחדש.²³ בדיקת קבוצה רחבה של שירים גם תאפשר להשיב על השאלה באיזה שלב של צעדיו הראשונים של פרייל בשדה השירה התגבש מבנה-העומק שלו וכיצד התגבש: תצביע על דרכי הנמקה אופייניות של מבנה-העומק, דהיינו תאפשר לעמוד על מגמותיו של פרייל בתחום מבנה-השטח:

דברִי שֶׁכָּחֹן וְשֶׁלֶּה

ל'ג' נ' ב.

אֶכְלֵתִי לַחֵם-עָרֵב עִם הַנְּסִיף מִסִּיאָם, חוֹם הַפְּנִים וְלִבֵּן הַחֵיף.
הוא לִבֵּשׁ חֲנִינִית וְעֵנֹת רוּחַ כְּעוֹר רֶאשׁוֹן לְגוֹפִי.

דָּבָר כְּלֹאֲחֵר יָד עַל לֹנְדוֹן וְיִזְיֹרֶק – כְּפָרִים גְּדוֹלִים מְחֹסְרֵי
פְּלֵאֵי אֲמָת, וְכִרְוֹנוֹ עֵמֶד עַל אֲנָשֵׁי מוֹלְדָתוֹ קִטְצֵי הַקּוֹמָה, אִיֶּכְלֵי הָאָרֶץ הַחֹר.
וְעַל הַפְּרָחִים שֶׁם עֲצוּמֵי הַגָּאֹת, בְּלֶהֱט מוֹעִיקִים צְבָאוֹת צְבָעִיָּהם.
אֲנִי הַנִּמְכֶּת קוֹל נְמוֹךְ, הוֹסִיף בֶּן סִיאָם, שְׁאִין כְּשֶׁכָּחֹן הַגְּמוּר
הַמְּצוֹי אֶצֶל בּוֹדֵהָא –

אֵף אֲדוֹנֵה קְלִילָה לְעוֹלָם לֹא תִפְגַּע בִּימִי
וְאִין כְּרֻעֵן עֲנוֹת-הָאִין-קֶץ הַהוֹזֹת בְּפֶרֶדְסִי.

פֶּתַע נִשְׁכָּה רוּחַ מִקֶּרֶן-רְחוֹב, דְּבֶרָה תִּפְלֵה שֶׁמַּעֲבֵר לְגִשְׁרִים,
וְהַבְּשֵׁר נִעְצֵב מֵאֵד וְדָמָם בְּעִמְקֵי הַיַּעְוִדִים,
עַת דֶּרֶךְ הַיַּעְוִדִים נִשְׁפָּכָה שֶׁקֶעָה צְפוּנִית, אֶפְרָסְקִית
וְרֵאִיתִי אֶת גִּנִּי, מִפְּרִיחָה לִי כְּפָרִי דְּבֶרֶת הַשְּׁלִיִּים.

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

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

במרכז התמאטי של שיר זה יש להעמיד את הנסיון "להגדיר" את האפקט של ג'ני (לה מוקדש השיר) – את טיב השלווה שהיא משרה על האני' של השיר. היחסים בין הופעתה של ג'ני בשיר לבין הנסיון מסיאם הם קודם-כל – במבנה-השטח של השיר – יחסי סמיכות. כאותו אופן קשורים גם הסגמנטים האחרים של השיר. האני' סועד לחם-ערב עם הנסיון מסיאם; הלה מדבר על בני מולדתו ועל בודהה; ועם תום דבריו נושבת רוח מקרן רחוב ועל רקע של שקיעה, הנשקפת מכעד לוגוגית החלון, נראית ג'ני המדברת אל האני'. בעלילת השיר הופעתה של ג'ני צדדית – כמעט כחלק מן הרקע. אבל הנסיון לנמק את השיר, להסביר את ההירארכיה התימאטית שבו. למעשה, ואת "החלטתו" להסתיים במקום בו הוא מסתיים משנה את ההירארכיה התימאטית שבו. מהותי הקשר בין 'ג'ני' לבין מה שקדם לה בשיר, מהותי יותר ומבוסס על יחסי תקבולות ותקבולות-ניגודיות בין שלוותה של ג'ני לבין השכחות של בודהה. שאר החומר (על הנסיון מסיאם, על בני ארצו וכו') מנוצל כחומר עזר לצורך הקבלה זו (שאלהי מקנה גם כותרת השיר).

לאור זה אין הבדל רב אם ההתרחשות המתוארת בשיר (אירוע מאוד לא אורדינארי של אכילה עם הנסיון מסיאם) אכן "מתקיימת" בו, או שיש להתייחס אליה אך כאל סיטואציה פאנטאסטית פיגוראטיבית.²⁴ הבאה לעמק מהויות מופשטות, שהרי בין אם כך ובין אם כך – הבית הראשון מנוצל בסופו של דבר ניצול פיגוראטיבי.

אנשי סיאם מתוארים בשיר זה כאופן היוצר עימות בין מאפייניהם לבין המאפיינים של סביבתם. הם עצמם "קטני קומה" ו"אוכלי אורז חיוור": קומתם קטנה, האורז קטן, תפל בטעמו והוא מתואר כאן כחסר-צבע (קוטב שואף ל"אפס" [1] באופוזיציות פולאריות, או צד "ההיעדר" באופוזיציה פריואטיבית). אך לצידם מעמיד הנסיון מסיאם בדבריו גם את הפרחים "עצומי הגאות, כלהט מזעיקם צבאות צבעיהם". בשורה זו מרוכזות כמה תכונות ויזואליות, שכולן לקוחות מן הקוטב ה"גבוה" (המנוגד לזה הקרוב ל"אפס"), [1] של אופוזיציות פולאריות. הפרחים צבעוניים מאוד (בניגוד ללבן חיוור); גבוהים מאוד ומרובים מאוד. איפיונם של הפרחים נעשה בשורת "סופרלאטיבים" ובאמצעות כמה מלים פיגוראטיביות, המפעילות מימדים חושיים אחרים (ריבוי חום "להט"), "מזעיקם", מהירות "בלהט מזעיקם צבאות"). בעוד שמסגרת א' כוללת איפוא שורת מאפיינים חושיים הבנויים על

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

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

אבל תיאורם של בני סיאם מושם בפי הנסיון מסיאם. בעיניו – לעומת לונדון וניו-יורק, שהם כפרים גדולים אך מחוסרי פלא-אמת – במציאות הסיאית יש אנשים קטני קומה ואוכלי אורז חיוור, אך צבעוניות קיצונית של סביבה. "היעדר-פלאים" עשוי להיתפס כניגוד ל"צבעוניות", ואילו "פלא-אמת" עשויים להיתפס כפולה (וגם תקבולת כיאסטית) בין סיאם לבין לונדון וניו-יורק. בסיאם: 'קטן' [1] ו'צבעוני' [2]; ובכרי המערב: 'גדול' [1] ו'מחוסר-פלאים' [2].

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

גם הנסיון מסיאם עצמו "בנוי" מסידרה של תכונות, שבחלקן יש ניגוד עקיף חסר סתירה ממשית, אך חלקן אכן מתנגשות התנגשות של ממש. מצד אחד מאפיינות אותו שורת תכונות מקטבים "גבוהים" של אופוזיציות פולאריות (לאו דווקא חושיות) "חגיג" [1] "דיבור" "מגבוה", "שחצני" [2]. מצד אחר: קולו "נמוך" [1] וכמהלך השיחה הוא ממניכו עוד יותר (ונוכחה זו מובלעת משום שהנמכת הקול באה מייד לאחר שדיבר על הפרחים "מזעיקים צבאות צבעיהם"). הוא גם לובש "ענוות רוח" [1] וזאת, "כעור ראשון לגופי" – 'מינימום לבוש' [1]. אם נראה בלָקו (בקונטקסט זה) היעדר צבע נוכל להכניס לסידרת התופעות שלנו גם ניגוד בין "חום הפנים" לבין "לָקו החיוור".

הניגוד (העקיף) בין 'קול נמוך' לחגיגות' (ניגוד "סטרקטוראלי") אין בו סתירה של ממש. אך לא

כך הדבר ככל שאנו פונים אל המאפיינים הלא-מוחשיים של התנהגותו של הנסיון. 'החגיגות' שהוא "לובש" עדיין תוכל, אולי, לעלות בקנה-אחד עם "ענוות-רוח", אבל את ענוות-הרוח, שהיא "כעור ראשון לגופו" הוא "לובש": לפנינו ניגוד בין לבוש לאי-לבוש, ולמעשה – הנסיון נתפס כמעמיד פנים: הוא לובש ענוות רוח כאילו היא טבעית לו, כאילו היא עור ראשון לגופו. מעמדה האמיתי של "ענוות-הרוח" נקבע לאור דיבוריו "מגבוה" של הנסיון על לונדון וניו-יורק. עד כה ראינו, איפוא, כיצד התבססה בבית הראשון סידרה של אופוזיציות (פולאריות או פריואטיביות) שהטור האחד שלה הוא הקוטב השואף ל"אפס" או נקודת-ההיעדר ואילו הטור האחר שלה נתפס כ"מרוכה" "גדול" ו"ססגוני". בין אם התכונות עמדו זו מול זו רק כניגודים המחדדים זה את זה, ובין אם הן היו גם בבחינת מאיימים סותרים, מתנגשים – דבר אחד ברור: עד כה הופעל הפוטנציאל הניגודי שלהן במלוא היקפו. המעבר מבני-סיאם אל בודהה הוא מעבר מטונימי טבעי ביותר. אין הוא יכול להיתפס כהמצאה שבאה אך ורק כדי לפתור צרכים של מבנה-העומק.

אבל סידרת איפיוניו של בודהה היא גם המקום, שבו יתרחש תהליך הנייטראליזציה של 'מעט' ו'הרבה-מאוד', של 'אפס' ו'אינסוף'. הנסיון מדבר, אגב הנמכת קול נמוך, על השיכחות, על חוסר התנועה, ועל הריגוען של עונות הוויזות. אלה שורת תכונות שבסיסן בקוטב "הנמוך" או בנקודת ה"אפס", של מימדים שונים – חושיים ובלתי-חושיים. אבל עיון בטקסט ילמד שאת תכונותיו של בודהה אפשר לתפוס רק תוך ביטול אופוזיציות פולאריות ופריואטיביות שכן השיכחות הוא שיכחות גמור, מוחלט, ובנימיו של בודהה (ימים = 'ריבוי מים') לא תפגע אף אדווה קלילה לעולם: ורגעון העונות בפרסיו (פרסיו = ריבוי עצים) הוא רגעון עונות-אי-קץ. כדי לאפיין את הרגיעה המוחלטת, את השיכחות הגמור, יש איפוא צורך בשורת מונחים להקוים דווקא מגובה הגבהים של האופוזיציות הפולאריות. מונחים משני הקצוות הם כאן דווקא אקוויוולנטים.

עוד הערה בעניין הבית הראשון. את "ענוות הרוח", הקול הנמוך, הקומה הנמוכה והאורז החיוור אין כל אפשרות לארגן סביב המרכיב של מצב של "חוסר חיוניות" או "היעדר אינטנסיביות". המרכיב של [חיוניות+] ↔ [חיוניות-] יהפוך לבאנטי לשיר רק במהלך הקריאה בבית השני.²⁵

²⁵ אינני מתכוון לשימוש ב"חיוניות" או 'אינטנסיביות' לצורך איפיון (פיגוראטיבי) של הצד החושי (כגון "צבע אינטנסיבי") אלא

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

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

ג'ני מקבילה, מבחינת הפונקציה הסטרקטוראלית, לבודהה. גם היא מביאה לנייטראליזציה של התחומים שקדם היו מנוגדים. היא מופיעה בתוך מראה "שקיעה צפונית, אפרסקית", ומראה זה אינו רק רקע לה – סמוך לה – אלא גם מקביל לה במאפייניו.

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

²⁶ האופוזיציה בין 'במרחק' לבין 'עמוק' או 'נמוך' עקיפה, ובנוייה על מערכת של ארבעה מונחים – עמוק: קרוב :: גבוה: רחוק. העמק נתפס כמתקרב לנקודת אפס במימד הגובה, ואילו "קרוב" – כקרוב לנקודת אפס מבחינת המרחק. רק במסגרת זו אפשר לתפוס את 'רחוק' ו'קָעוּמָק' כמנוגדים. הפעלת הניגוד תלויה כמובן

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

משדה זה - "ימיו" של בודהה, וה"גאות" העצומה של הפרחים: המלים "נשפכה" ו"מפריחה" - אומרות גם 'תנועה': הפרחים המופלאים בכפריהם של אנשי-סיאם זוכים להד ב"מפריחה" לי כפרי דבריה' בתמונת ג'ני: "ואילו מן הניגוד 'דיברה' ← 'דמם' (שכראש הבית השני) נוטלת ג'ני את האיבר הראשון ב"דבריה".

אבל, מצד שני, ג'ני ניבטת דרך זוגיות (אובייקט שכשלעצמו הוא שקוף): בשעת תמונת שקיעה (הד ל"דמם בעמקיו"); וצבעי השקיעה אינם אדום לוהט, אלא מיתונו של אדום - צבעי אפרסק (ורוד): יש לה "דברים", אבל דברים אלה אינם נשמעים (בגלל הזכוכית) אלא רק נראים ("וראיתי את ג'ני מפריחה לי..."). - יש בהם הד ל"הנמכת קול נמוך". המלה "כפרי" ("כפרי דבריה") היא הד למקום כשיר בו הופיעה מלה זו קודם ("לונדון ונייריוק - כפרים גדולים מחוסרי פלאי-אמת"); בהשוואה לסיאם, שהיא כדור-מזרח אסיה, לונדון ונייריוק הם בצפון-מערב, ועובדה זו וזכה להד במלה "צפונות" שבתמונת ג'ני: ה"תנועה" שתמונת ג'ני קשורה בה ומנוגדת להיעדר-תנועה, אך מצד שני זו תנועה 'איטית' ("מפריחה").

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

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

הפועל 'הפריח' שפירושו 'להניע באוויר', בא תדיר אצל פרייל בקונטקסט בו מופיעים גם פרחים והוא ניתן לקישור אליהם, או בקונטקסט שיש בו דומם-משמעות של שתי המשמעות: 'להעני באוויר' ו'להצמיח פרחים'. ראה, למשל, עמ' 12 ('הפריח' גם עומד באופוזיציה עם 'ישימון'): עמ' 36; עמ' 41.

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

שני המצבים, השלמים וההרמוניים כשלעצמם - השיכחון הבודהיסטי והשלוה של ג'ני - הוצגו כ"פתרון" של ניגודים. העובדה שמרכיביהם מופיעים כשיר לא רק כמסגרת הקונטקסטים ההרמוניים הללו אלא ניתן להם - בעולם הסמאנטי של השיר - לתפקד גם כקונטקסטים מנוגדים לשיכחון ושלוה - חידה ודייקה את מאפייני כל אחד משני המצבים ההרמוניים, עשתה אותם לכלתי מובנים מאליהם, והעשירה אותם באספקטים.

6

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

מהם עקרונות מבנה-העומק של פרייל? נקודת המוצא של מבנה-העומק של פרייל היא שני טורים של תכונות המקיימים ביניהם יחסי ניגוד. הם הם שני המצבים ההרמוניים וההרמוניים

ולפיכך כל תכונה נחפסת כמנוגדת לכל אחת מן התכונות של הטור המנוגד. המרכיבים העשויים להיכנס לכל אחד מן הטורים הללו אינם כלתי מוגבלים. הם מתחלקים לשני סוגים: הסוג האחד הוא מרכיבים פסיכולוגיים-פנימיים (מצב נפשי או תגובה נפשית); הסוג האחר הוא תכונות מוחשיות (דהיינו שאפשר לקלטן בחושים).

למעשה, מערכת האלמנטים התמאטיים המרכזיים של שיר היא מערכת הירארכית - יש בה אלמנטים "גבוהים" יותר - חשובים יותר - המשעבדים את האחרים ה"נמוכים יותר". לפיכך, כשאנו באים להתוות את "עקרונות הכניסה לשיר" (את הרפרטואר או הפאראדיגמה התמאטיים של שירתו של משורר) יש להתוות אותם לפחות בשתי קומות: יש להסביר מה יכול לשמש כאלמנט "מיוחס" בהירארכיה התמאטית של השיר ומה משועבד או נכפף לו.

במרכז השיר של פרייל עומד תמיד מצב נפשי-חוויתי-תגובתי. אין פירוש הדבר שהוא הנושא שהשיר של פרייל מדבר עליו ישירות. במקרים רבים - ההפך הוא הנכון. אך פירוש הדבר הוא, שהוא מה שעומד במרכז האינטר-פרטאציה של השירים.

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

נבחון לרגע בלקט מצבים כאלה, מתוך שירי פרייל: תחושת זיקנה: עייפות: עצב: תחושת "מוות": קפאון נפשי: שינה: ניסוחים עייפים: רעבון נפשי: היעדר מאוויים: אלים נפשי: קיומיות כפורית: פסימיות: קדרות: שיעמום: אי כתיבת שיר: יתמות: לאות: רפיון: בדידות: התכנסות פנימה: ספק או אי-בטחון: זרות: תגובה נפשית על טראדה זהיר, לא אינטנסיבי: התרוקנות: תבוסה: תחושת אפוריות ושיגרה...

כמה מן המלים שהבאתי מציירות גם מצב פיו (זיקנה, שינה, רפיון וכד') - אבל השיר של פרייל מפעיל את האספקטים הנפשיים שלהן. כפי שאסביר מיד - לעיתים קרובות נמסר המצב הנפשי-חוויתי כשיר כמלים מטאפוריות מוחשיות (סתיר, ישימון, כפור, צמאון, אכזר, אפור, חלודה, ערב, שקיעה וכו') - אבל האינטרפרטאציה של השיר משחזרת ממים אלה מצב-נפשי.

מול מצבים נפשיים מסוג אלה שמנתי מעמידים שירי פרייל מצבים כמו: חיים: צעירות: רענונות: חום וגעש נפשיים: מצב נפשי של כתיבת שיר: צינות: תחושת "בקרי": מתח וריכוז: אופטימיות: שמחה: וכו'.

אכו, המצבים שונים, אבל קל לעמוד על כך שלכולם יש מימד משמעות משותף. אני טוען כי נקודת המוצא לכל מרכיביהם

היא "אופוזיציות-על" - ארכיסקמה, אם להשתמש במונח של לוטמן.

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

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

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

לאופוזיציות-העל משועבדת סידרה של אופר-יציות מוחשיות: אלה מארגנות תכונות של העולם הניתן לקליטה בחושים. במרכז האופוזיציות המוחשיות עומדים ניגודים פולאריים ו/או ניגודים פריוואטיביים: מצד אחד עומדות תכונות מקוטב המתקרב לאיזושהי נקודת אפס כמימד כלשהו של אופוזיציה פולארית (קטן, איטי, מעט וכו') ו/או תכונות של "היעדר" (תחומי-אפס): ומן הצד המנוגד עומדות תכונות מן הקוטב ה"מרוכבה", ה"גבוהה" או המנוגד להיעדר.²⁸

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

סידרת "השואפים לאפס" או נקודות ה"היעדר" המוחשיים מקבילה, כמובן, לתכונה הנפשית של [חיוניות, אינטנסיביות-]: וסידרת התכונות

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

28

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

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

על לאה שאיננה

לאה איננה. ואני בבית-הקפה
מנסה להפריח דברים
על-יד הספל החום
פאלו לאה עוד פה.

והם נשמעים כבמקומם
בעולם לא שנה
בטרם לשנה.

עכשו אין מי שיסביר
את ישימון העדרה.
בנרדפים נלאים
דעכו עצמים.
ובכל המקומות
הכביד אלם המראות

בירושלים יתמו בתי שיר
ומן הספל החום
עולה המליחות
שאין מלבדה אחרת.

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

מה שמבדיל מבנה-עומק של משורר אחד ממבנה-עומק של משורר אחר הוא קודם כל אופוזיצית-העל. המאפיין השני הוא סוג האלמנטים העשויים לשרת אופוזיצית-על זו. אצל פרייל האופוזיציה 'נפשי-מופשט' ← 'מוחשי' הופכת בסיס לתקבולת וליחסי הירארכיה. תכונות מוחשיות מסוג מסויים הופכות ל"סימנים" של מצב נפשי מסויים.

נעבור למרכיב נוסף:
"הספרות היא כהותה אנושית. אפילו אם הדמויות הראשיות ביצירה הן בע"ח בצורתן [...] – הרי הן אנושיות באופיין, בעלות מאפיינים אנושיים, ויהיו מוגזמים או מופחתים ככל שיהיו" (בירדסלי, 241 עמ'). ומאחר שמדובר בסטואציה אנושית (ולו גם מובלעת ביותר), נלווים אליה בהכרח שיפוטיות או עמדות (השווה הערה 13).

התיאוריה של מבנה-העומק טוענת כי לכל מבנה-עומק יש קריטריון ראשי של שיפוט ערכי, הקובע מה ישפוט כחיובי מבחינה כלשהי. עליפי קריטריון זה אחד המרכיבים של מבנה-העומק זוכה ל[שיפוט], ניגודו ל[שיפוט] – וכל שאר המערכת מתארגנת בהתאמה.

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

סוף המאמר בעמ' 453

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

מאמרה של נעמי תמיר אינו עוסק במבנה-עומק, אבל במרכזו ניתוח מצויין של רשת אופוזיציות בינאריות כסיפור של ידורה ולטי ובשיר של קאמינגס:

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

ועמי תמיר-גז

שירת החלונות

לקראת סמיוטיקה של חלונות ראווה.

להתבונן בתרבות כולה *sub specie semiotica* אין פירושו לטעון שהתרבות היא רק תקשורת ומשמע, אלא שניתן להבינה טוב יותר אם מתבוננים בה מנקודת-תצפית סמיוטית

אומברטו אקו

של הסימנים המרכיבים מערכת מיוחדת זו, ואחר-כך לשרטט כמה מכיווני ההתפתחות של החל"ר בזמננו. כדוגמאות ישמשו עיצובי חלונות ראווה של חנויות במנהאטן.

1. המערכת ואופי סימניה

סימן, לפי הגדרתו של אומברטו אקו, הוא "כל דבר אשר, על בסיס של קונבנציה חברתית מוסכמת מראש, יכול להיתפס כמשהו המייצג משהו אחר" (אקו, 16). בעקבות צ'ארלס פירס מבחינה היום הסמיוטיקה בשלישיית-יסוד של סוגי סימנים: (1) איקונים (icons) – סימנים שבהם היחס בין המסמן למסומן מושתת על דמיון כלשהו; (2) אינדקסים (indices) – סימנים שבהם המסמן סמול למסומן במונח כלשהו; (3) סמלים (symbols) – סימנים שבהם הקשר בין המסמן למסומן הוא קונבנציונלי בלבד (ללא דמיון או סמיות).

על איזה סוג של סימנים מושתתת מערכת החל"ר? נאמר לעיל, שהשדר הבסיסי של החל"ר הוא "פריטים/שירותים אלו [=] המוצגים בחלון ומוסגרים על-ידן" ניתנים לרכישה בחנות". קביעה זו דורשת ביורר ואיור. ברוב המקרים, לא האובייקטים הנצויים בחלון הם למכירה, אלא

הגדרה זו של אקו נשענת על הגדרתו המפורסמת של צ'ארלס פירס (Charles Peirce). לפיה הסימן הוא "משהו המייצג עבור מישהו משהו אחר, בכל מובן או לשר [capacity] שהוא". אקו מוסיף להגדרתו של פירס את אלמנט ההסכמה החברתית, שהוא, לדעתו, בעל חשיבות ראשונה במעלה בייצור סימנים ומערכות תקשורת.

ראה מאמרו של תומאס א. סיביאק, "סמיוטיקה: סקירה על מצב השדה", "הספרות ג", מס' 3-4 (1972), 365-405. בתיאוריה של הסמיוטיקה מוכיח אקו בצורה משכנעת למדי, שכל הסימנים – כולל אלו המושתתים על דמיון וסמיות בין מסמן ומסומן – הם קונבנציונליים באופיים, כלומר מבוססים על

הצגתם של אובייקטים בחלונות ראווה משמשת אמצעי להעברת שדר מן המוכר אל הקונה הפוטנציאלי העובר ברחוב (לפעמים בתיווכו של אדם נוסף – מעצב החלון – ה"מנסח" את השדר בשביל המוכר). חלון הראווה והאובייקטים שבו הם מערכת סימנים, שמטרתה, בדרך כלל, לשדר לפחות שני שדרים בסיסיים: (1) מציאותם של פריטים (או שירותים) מסויים, שאפשר לרכשם בחנות; (2) כדאיות הרכישה של הפריטים (השירותים) הנ"ל (בשל אופנתיותם, שימושיותם, מחירם, יופיים וכיו"ב).

כמו כל לשון או מערכת סימנים, מושתתת גם מערכת זו על קונבנציות חברתיות, שאותן עלינו להכיר כדי לפענח את השדר. הקונבנציה המרכזית של חלונות הראווה קובעת, שהצגת פריטים בחלון ראווה פירושה: "פריטים אלו הם למכירה". על הנמען להיות מסוגל לזהות "חלון ראווה" פקזה (בניגוד לסתם תצוגת זכוכית, לחלון של בית פרטי וכו'), לדעת שפריטים מסויים עליידי חלון ראווה (להלן: חל"ר) הם למכירה, ולהבחין בין האלמנטים המיוצגים למכירה לבין אלמנטים המשמשים לעיצוב השדר בלבד (אלמנטים "דקוראטיביים", קנקנים | ביבות החל"ר, וכו"ב). כל זה כלל אינו חיוב מאלץ, אלא מצריר יכולת מסוימת מצד הנמען. יכולת הנרכשת מתוך היכרות (על סדר הנסיון) עם הקונבנציות החברתיות המתאימות.

מטרתו במאמר זה היא, לדון באופיים ובמהותם

מאמר זה הוא נוסח עברי מעובד של הרצאה שהרצתי בפני הכנס השנתי השני של האגודה האמריקאית לסמיוטיקה (קולוראדו, אוקטובר 1977). נוסח אנגלי של המאמר יתפרסם בכתב-העת *Semiotica*.

Umberto Eco, *Theory of Semiotics* (Indiana U.P., 1976), p. 27.

כל הציטוטים מספר זה הם בתרגומי (להלן: אקו).

כפי שנראה להלן, לא תמיד קל לנמען להבחין בין שני סוגי אלמנטים אלו, בפרט כשמוכר בחל"ר מודרניים.