בלשנות ופואטיקה, חוקיות ויצירתיות
עיון בשיר 'הם לבדם' של נתן אלתרמן

פרופ' תמר סוברן, החוג ללימודי התרבות העברית, אוניברסיטת תל-אביב

1. פתיחה: הבלשנות ולשון הספרות

לפני יותר מארבעים שנה, בשנת 1958, התקיים באוניברסיטת אינדיאנה כינוס בין-תחומי שעסק בתכונותיו של הסגנון בלשון. אחד הדוברים הבולטים והמקוריים היה רומאן יאקובסון. אחרי שנמלט מרוסיה דרך פראג ושוודיה השתקע בארצות-הברית. בכל מקום הטביע את חותמו הייחודי. גם הרצאתו בכינוס זה זכתה להתפרסם ולהשפיע בעיקר בחוגי הספרות. במאמר המבוסס על הרצאה זו[1] חותר יאקובסון לשכנע שיש מקום לעיסוק בלשני בלשון הספרות. וכך הוא טוען: "נושאה העיקרי של הפואטיקה הוא ייחודה של האומנות הלשונית. [...] הפואטיקה עוסקת בבעיות של מבנה לשוני. כיוון שהבלשנות היא המדע המקיף העוסק בבעיות המבנה הלשוני, אפשר לראות בפואטיקה חלק אינטגרלי של הבלשנות" (עמ' 138). וכך הוא חותם את מאמרו: "אין כל טעם לנסות להפריד בין הספרותי לבין הבלשני הכללי [...] אבד הכלח הן על הבלשן שאוזנו אטומה בפני הפונקציה הפואטית של הלשון הן על חוקר הספרות האדיש לבעיות לשוניות והמרוחק משיטות המחקר הבלשני" (עמ' 163)[2]. המאמר רצוף דוגמאות וניתוחים הנסמכים על התפיסה ש"דו-משמעות היא תכונה פנימית ובלתי נפרדת של כל שדר ממוקד בעצמו, כלומר תכונת לוואי של השירה". "עליונותה של הפונקציה הפואטית על הפונקציה הרפרנציאלית אינה מבטלת את הרפרור אלא הופכת אותו לדו-משמעי" (עמ' 157). כשהוא דן באופן ייחודי בשירה הוא מציע: "בשירה המבנה הפנימי של שם, כלומר המטען הסמנטי של רכיביו, מקבל חשיבות מחודשת" (עמ' 162). קורא בן זמננו לא יראה חידוש רב בהצהרות האלה. בלשנים רבים בארץ ובעולם אינם נזקקים לתזכורת של יאקובסון לכלול גם את לשון הספרות במחקריהם ולשכלל את הקשר שבין הבלשנות לבין לשון הספרות ולשון השירה בכלל זה.[3] יש בכך כדי להעיד שאכן במידת מה נענתה קריאתו

---

[1] מאמרו ניתרגם לעברית והופיע תחילה בכתב העת 'הספרות' ואחר כך בכרך ממאמריו שתרגמו והוציאו לאור איתמר אבן זוהר וגדעון טורי, יאקובסון תשמ"ו .

[2] במאמרה משנת *1999* שכותרתו "האמנם אבד הכלח?" מעלה בן שחר תמיהה והסתייגות מתוקפה של קביעה זו ומציעה לגשר ולקרב בין המחקר הבלשני לבין המחקר הספרותי בדרכים מגוונות. דיונה אינו נוגע לענייננו כי הוא מתרכז בחקר הפרוזה והתרגום, ואילו עניינו של מאמר זה בתרומת הבלשנות להבנת השירה.

[3] בעבודותיהם של חוקרי שירה רבים - בן-פורת, בר-יוסף, מירון, ערפלי, קרטון בלום, שמיר, שביט ואחרים - יש הבחנות לשוניות חדות וחשובות, ואחדות מהן אף יוצגו כאן בקצרה. אולם אני מבקשת בעקבות יאקובסון להתרכז במגעים המפורשים בין התאוריה והמתודה הבלשנית לבין מחקר הלשון הספרותית בשירה. מבט מחקרי כזה המופנה מן הספרות אל הלשון ניכר מאוד בתנופת החקר שאפיינה את אנשי תורת הספרות ומכון פורטר באוניברסיטת תל-אביב בהשראתם של הרושובסקי, אבן-זהר, טורי, פרי ואחרים, כפי שבאו לידי ביטוי בעבודותיהם ובכתב העת 'הספרות' בשנות השבעים והשמונים. המבט ההפוך מן הבלשנות אל הספרות פותח, ועדיין ממשיך להתפתח, בעבודותיה של פרוכטמן החל משנות השישים, ובעבודות הדוקטור הנכתבות בהשראתם באוניברסיטת בר-אילן בעשורים האחרונים. תחום לעצמו הוא תחום הפואטיקה הקוגניטיבית שפיתח צור ומשיק משני כיוונים לבלשנות הקוגניטיבית ולפסיכולוגיה הקוגניטיבית (ראה גיורא, צור, שן ואחרים). קיומן של אגודות בין-לאומיות כגון LAL: Language and literature , ו-PALA: Poetic and Linguistic Association מבטיח התקרבות בין הבלשנות לחקר השירה. תרומה חשובה לגישור בין שני תחומי החקר יש

של יאקובסון לכלול את חקר לשון הספרות במכלול העיסוק הבלשני. אולם יאקובסון ראה למול עיניו את הבלשנות של זמנו, בייחוד את הבלשנות הסטרוקטורלית מבית מדרשו של דה-סוסיר. הוא עצמו תרם לא מעט להרחבתה, להעמקתה, לשכלולה ולהפצתה של גישה זו. הטעם להעלות מחדש את קריאתו לחבר בין הבלשנות ללשון הפואטית נעוץ בקצב המואץ של ההתפתחות הבלשנית בעשורים שחלפו מאז נשא את הרצאתו. בייחוד חלו שינויים מרחיקי לכת במעמדו של המחקר הסמנטי. הסמנטיקה הייתה מאז ומעולם נקודת חיבור חשובה בין הבלשנות לספרות. משנעשתה ענף בלשני מפותח במחצית השנייה של המאה העשרים נוצר פתח למפגש הדוק יותר בין התחומים.

למאמר זה שתי מטרות: הוא מבקש להציג את התרומה של כלים בלשניים שפותחו בשנים האחרונות להתמודדות עם לשון השירה, ולהצביע על כמה מגבלות של תאוריות אחדות. מטרתו השנייה של המאמר היא להציג מבחר אפיונים של לשונו היצירתית הייחודית של אלתרמן מתוך עיון בשיר אחד שלו ולהצביע על המבחן והאתגר שמציגה שירתו למחקר הבלשני. לשון השירה, ושירתו של אלתרמן בפרט, מציגה את המתח בין הכללים המארגנים את מסירת המסר, הם כללי הלשון שהבלשנים חותרים לנסח, לבין החיפוש של יוצרים אחר המבע הייחודי, החד-פעמי, היצירתי והמפעים. בכך המשוררים מותחים את גבולות ההבעה הלשונית ומציבים לבלשנים שאלות חדשות בדבר היתרי צירוף והרכבה. בעצם מעשה היצירה הלשונית הם מעוררים תהיות על מהותה של הלשון ועל גבולות ההבנה. מתוך ההעמדה הזאת של לשון השיר מול היצירתיות השירית מצטיירות המגבלות של תורות בלשניות שאינן יכולות או שאינן מעוניינות להתמודד עם הקושי העקרוני הזה של חדשנות ויצירתיות. לבלשנים יש גם נטייה מסורתית להפריד את הדיון ביסודות הלשון: יסודות צליליים פונו-פרוזודיים, יסודות מורפולוגיים, דקדוק, תחביר, סמנטיקה ולאחרונה גם פרגמטיקה. הלשון השירית מבקשת מן הבלשנות חקירה אינטגרטיבית שתחשוף את הקשר בין רכיבי הלשון ובין צורות החקר הבלשניות ותדגיש את תרומתם המשותפת להבנת הטקסט השירי ולפיענוחו.

2. מבחר עיונים בלשון השיר של אלתרמן (שמיר, ערפלי, פרוכטמן)

בפרק זה יוצגו שלוש גישות עכשוויות מתוך המחקרים הרבים בשירתו של אלתרמן.[4] חוקרי הספרות שמיר וערפלי הם חוקרי אלתרמן מובהקים, שמיר מייחדת ללשון השירה מקום חשוב במחקריה, ומחקרה שיוזכר כאן (שמיר תשנ"ח) עוסק באינטרטקסטואליות ובארמזים (אלוזיות) בתפקידיהם אצל ביאליק אלתרמן ועמיחי. השימוש באלוזיה אצל כל אחד משלושת המשוררים משמש לחוקרת אמצעי נוסף להבחין בין גישותיהם הספרותיות. בדיקה היא של זיקות לשוניות, אך המטרה היא ספרותית. בעז ערפלי (בדפוס) אף הוא מעוניין בראש וראשונה בפיענוח המסר הספרותי, אך הוא מפתח שיטה של זיקות סמנטיות המסייעת לו בגילוי המרקם והמשמעות של מכלול הכרך 'כוכבים בחוץ'. לעומתם מאיה פרוכטמן עוסקת שנים ארוכות במחקר בלשני של לשון הספרות. מאמרה (פרוכטמן 2003) מציג את חשיבות קונקורדנציה של בן-טולילה וקומם (1998) ככלי ראשון במעלה בחקירת לשונו של המשורר. להלן עיקרי דבריהם.

בעבודה הבלשנית הרבה הנעשית בתחום המטפורה בעיקר בהשראת לייקוף , ג'ונסון וטרנר, שעוד ידובר בהם להלן.

[4] רבים מאוד המחקרים הספרותיים בשירת אלתרמן, ויקצר המקום מלמנותם כאן, אולם קשה להצביע על מחקרים בלשניים העוסקים בלשונה של שירתו באופן שיטתי.

2.1 זיקות בין-טקסטואליות (שמיר)

"הרמיזות המעטות והנדירות" בשירתו של אלתרמן, כותבת שמיר (תשנ"ח) "נטולות מקשת רחבה של מקורות נרמזים מכל תולדות התרבות. [...] כל אלוזיה מתפקדת כאוקסימורון" (עמ' 110). בין השאר החוקרת מדגימה את טענתה בציטוט העשיר בארמזים מתוך שירו של אלתרמן 'השוק בשמש' (אלתרמן, עמ' 126)[5] "אדיר אתה, גלית!... עלה אדום שיער ולבן עיניים" מבחינה שמיר בתבנית ניגוד אוקסימורונית הנוצרת בשל תיאור השוק המכונה במפורש באדירותו כגלית הפלשתי אך גם מתואר כדויד אדם השער, ובמרומז כשמשון מנוקר העיניים. כך מתערבבות הדמויות המקראיות בדמותו של השוק ונוצר ניגוד של התייחסות שבין שבח לגנאי (שמיר תשנ"ח עמ' 112). בשיר אחר "אגרת" (אלתרמן עמ' 61) מכריז המשורר "אני תמים" ו"נולדתי לפניך תאומים". הכרזה זו יחד עם צירופי הלשון המוכרים : "כי מת בי יחידך, הבן אשר אהבת, אשר ידי הייתה בו בשדה" מרמזים לדברי שמיר בנשימה אחת אל יעקב ועשו, העקדה, התאומים קסטור ופולוקס, קין והבל, וישמעאל ויוצרים תערובת רגשות אמביוולנטית של "תמימות ושחיתות חפות ואשמה" (שמיר שם עמ' 115).

2.2 רשת של מושגים ומוטיבים (ערפלי)

באחד מפרקי ספרו 'חדוות ההשוואה' העומד לצאת לאור בועז ערפלי עורך השוואה בין 'אבני בוהו' של שלונסקי לבין 'כוכבים בחוץ' של אלתרמן, הוא מצביע על זיקות ועל שונות: "מילים ויחידות משמעות שעניינן בכי וצחוק חוזרות ב'אבני בוהו' וב'כוכבים בחוץ' ויוצרות בהן מעין 'רשת' הממלאה תפקיד במבנה או במרקם שלהם, ומקיימת זיקה למשמעויותיהן הכוללות." "רשת," לדברי החוקר, "היא פיזור של מילים ומוטיבים שיש ביניהן קשרי משמעות בטקסט או במכלול טקסטים. [...] המעקב אחרי רשת מילולית [...] כמוהו כמעקב אחרי שדה מילולי סמנטי מרכזי ב'מילון הפיוטי' של המשורר. ראשיתו התחקות אחרי הסלקציה שהמשורר עושה במילון הכללי ובניצול היחסים המוסכמים שבין היחידות שלו, וסופו בזיהוי היחסים החדשים שהוא קובע בין אותן יחידות ובין המשמעויות החדשות שהוא מעניק להן בדרך זו בשירתו." רשת שהוא בוחן בפרוטרוט היא זו הקשורה לחיוך וצחוק, לבכי ודמע. רשת הבכי אצל אלתרמן ארוגה גם מן המושגים דמע, מים, גשם, עצב, חושך ועוד. רשת הצחוק, לעומתה, מתקשרת לחיוך, שיר, להט, פרח, פרי, אור ועוד.

באמצעות הרשתות האלה ערפלי מבקש להצביע על הדרך שבה אלתרמן מציג נושאים חשובים בשירתו: מצב האדם בתרבות המודרנית, הקרע בין טבע לציוויליזציה, בדידות וניכור בכרך, מעמד השירה. הרשתות המילוליות מאפשרות גם השוואה בין אלתרמן לשלונסקי (ערפלי, שם): "שלונסקי בונה את הרשת שלו בעיקר ממילים נרדפות השייכות על פי המוסכמות לשדה הסמנטי שבמרכזו הבכי, וכן בשדה האנטינומי שמרכזו הצחוק. [...] בטקסטים של אלתרמן גם מילים שאינן שייכות לשדה הסמנטי הזה עשויות להסתפח אליו מכוח היחסים הפיגורטיביים והאנלוגיים שבהם הוא משבץ אותם." המסקנה הספרותית העולה מן ההשוואה הלשונית היא: "שלונסקי ממשיך את מסורת ה'דמעות' של חיבת ציון, דרך הווריאציות הביאליקאיות שלה. [...] "אלתרמן מאפק את אימתו של המצב האנושי באמצעות רגשות אלה. [הוא] מאזן את מוטיב הדמעה בחיוך ומחזיר אותו להקשר הפסיכולוגי ה'נורמלי' (שיש לו גם היבט קולקטיבי-ארכיטיפי)." (ערפלי, שם)

[5] כל ההפניות לשירי כוכבים בחוץ הן לכרך 'שירים שמכבר' בתוך כל כתבי אלתרמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד תשל"א.

2.3 מילים וצירופים בעלי נוכחות ומשמעות (פרוכטמן)

פרוכטמן (2003) מציעה דרך לבחינה של צמתים חשובים וקשרי רעיונות בשירתו של אלתרמן בעזרת בדיקה של מילים וצירופים חוזרים בשירתו על פי הקונקורדנציה של בן טולילה וקומם ל'שירים שמכבר'. היא מציעה לבדוק את היקרויותיהן ואת משקלן היחסי של מילים בקובץ הנזכר: שמות עצם כגון עיר, דרך, שדה, הֵלֶך, אבן, סכין, אם, בת, אב, אח, עלמה, רעיה, שיר, אור, עיניים, יד, פנים; פעלים על כל צורותיהם בשורשים סָעַר, נִגֵּן; תארים כשותק, יפה; תוארי פועל ומיליות: פתאום, לפתע, אין-קץ, לנצח, לשווא, הִנֵּה, וכן הָהּ.

פרוכטמן פורשת את מסקנותיה הראשוניות בדבר היקרויות המילה עין-עיניים "שיש בהן הקשורות בשינה או במוות - ומתבטאות בעיניים עצומות: בְּעָצְמֵנוּ לְרֶגַע עֵינַיִם (אור, כ"ב)[6]. [...] "הרבה מההיקרויות קשורות לעצמים ולחיות - עֵצִים עָצְמוּ עֵינַיִם בְּזָהָב (סער על הסף, שם), עֵינֵי אַנְדַרְטוֹת (הסער עבר, שם), בִּרְחוֹבוֹת מְלֵאֵי עֵינַיִם (תיבת הזמרה, כ"ב), עֵינֵי בָּתִּים (סתיו עתיק, כ"ב), עֵינֵי סוּסִים (תיבת הזמרה,כ"ב, וכן עֵינֵי סוּסֵיהֶם הַגְּדוֹלִים, השיר הזר, כ"ב), עֵינֵי פָּרוֹת (סתיו עתיק, כ"ב)." היא מצביעה על צירופים מיוחדים "תְּמְהוֹן עֵינַיִם (שיר מחול, ש"ע), שִׂמְחַת עֵינַיִם (שיר שמחת עניים, הכותרת, ש"ע), וכן נמצא שבירת צירופים כבולים: עֲלֵה, אֱדֹם שֵׂעָר וּלְבֶן עֵינַיִם ('השוק בשמש', על פי: וּלְבֶן שְׁנַיִם מֵחָלָב, בראשית מ"ו 12; כ"ב), עֵינַיִךְ לֹא יוֹנִים ("על הארץ", על פי עֵינַיִךְ יוֹנִים שבשיר השירים א,טו; ש"ע)" (פרוכטמן, שם), וכיוון שפרוכטמן מציינת ש"שירת אלתרמן ובעיקר 'שירים שמכבר', הייתה חידה, ועדיין נשארה בעיקרה חידה, שקשה לפענחה", ולדעתה "עיון לשוני במילה ובתבנית הצירופית האלתרמנית עשוי להאיר את עינינו ולאשש גישות אינטואיטיביות ללשון השירה הזאת וכן לתמוך בגישות ספרותיות מחקריות שנוצרו בשלושים השנים האחרונות", היא חותמת את מאמרה במסקנה: "המילה שמצאנו שהיא הנפוצה ביותר בשירי אלתרמן, עיניים, איננה מקרית, ובוודאי איננה צפויה. קונקורדנציה כמו זו שלפנינו עשויה אפוא להועיל מאוד למחקר, הן הלשוני הן הספרותי." (עמ' 325)

3. הלשון הפואטית של אלתרמן מול חידושי הבלשנות המודרנית

3.1 קושי ומורכבות

המנסה ללמוד בעל פה את השורה הראשונה של השיר 'הם לבדם' החותם את 'כוכבים בחוץ' (אלתרמן: 145) - "בניגון דומיות ושמים העיר עד עיניה מוצפת" - ייתקל בקשיים רבים. קשיי השינון מלמדים דבר-מה על המורכבות הלשונית של השורה, בעיקר על האופן הבלתי צפוי של סידור המילים ועל הקשרים המסובכים שבין המילים. קשה לזהות את יחסי התחביר והמשמעות בתוך המבע השלם. חוקר הספרות יקרא להצטרפות השמנית של "ניגון דומיות ושמים" הצטרפות זויגמאטית המסמיכה מילים רחוקות במשמען זו לזו כלאחר יד. איש התחביר יטען ששלוש המילים הללו נמצאות בתיאור האופן שבמשפט הזה, וכדי להוסיף קושי על קושי יטען שתיאור זה מתאר את הנשוא המטפורי "מוצפת עד עיניה". התחביר מורכב ומפותל, אך קשה ממנו מערך הזיקות והמתחים במישור הסמנטי. כל זאת בשורה הראשונה של השיר, ומה יהא על ההמשך? בלי ספק ייערמו קשיים נוספים. על השיר הזה ועל ניתוחו הבלשני יסובו הדברים שלהלן. ייבחנו דרכי התמודדות על פי גישות בלשניות המדגישות כיוונים בלשניים ואת פניה השונים של המערכת הלשונית.

[6] כך במקור: כ"ב מציין את שם הקובץ 'כוכבים בחוץ', ש"ע הוא הקיצור שמצביע על 'שמחת עניים'.

3.2 המערך הלוגי

מאמרו החשוב של הבלשן-פילוסוף-לוגיקן מונטגיו (1970) נקרא 'אנגלית כשפה פורמלית'. זה ניסיון להציע כלים לוגיים להבנת משפטי השפה. לא זו בלבד שמונטגיו לא התעניין בלשון השירה, אלא שהמצע שלו נתקל בקשיים רבים ונדרש לפיתוחים רבים נוספים כשאך ניסה להתמודד עם חלקים בעייתיים של לשון היום-יום. ההסתייגות והרתיעה של הדוגלים בכיוון הלוגי-פורמלי מיסודו של מונטגיו מלשון השירה נובעת בעיקר מההישענות שלהם על עקרון האימות. אנשי הסמנטיקה הפורמלית-לוגית מבקשים להציג כל משפט בשפה בצורתו הפשוטה והשקופה ביותר, כך שיהיה אפשר לקבוע את ערך האמת שלו. המשפטים הפיגורטיביים של השירה נראים שקריים בעליל.[7] אם נתעלם ממכשול זה אפשר שמשהו מן ההצעות של הבלשנים הפורמליים יסייע בהתרת הסבך המילולי של השורה האלתרמנית ושל השורות הבאות אחריה בשיר בן שמונה השורות, החותם את הקובץ 'כוכבים בחוץ' וכותרתו 'הם לבדם'.

בלשנים פורמליים כמונטגיו, פרטי, וממשיכיהם מציעים להסתכל בביטויי השפה דרך הפריזמה הלוגית ולהתייחס למבעים כאל פונקציות המורכבות מארגומנטים ומפרדיקטים. על פיהם יש לראות בכל היקרות של שם עצם 'כמת' סמוי או גלוי: אחד כלשהו, אחד מיודע, אחדים, כל, רוב.[8] המבנה הבסיסי של כל משפט חיווי - Px , דבר מה, (הפרדיקט P) התרחשות, פעולה, אירוע, תכונה – מתייחס אל משהו בעולם (הארגומנט x). ולפיכך יש לקרוא: העיר (שהיא הארגומנט) מוצפת עד עיניה בניגון דומיות ושמים (הפרדיקט, המאייך). אלא שהצעה זו, שהיא גם הבסיס לניתוח התחבירי של המשפט, נתקלת בקשיים כשבאים לפרק הלאה את הפרדיקט. הלשון הפיגורטיבית העמוסה מסתירה את היחסים התחביריים המתקיימים בתוך הפרדיקט, שהוא האיבר הנשואי.[9] עלינו להעמיק ולחדור לתוך הסבך הדקדוקי-התחבירי לפני שנמשיך אל הסמנטיקה ואל הפרגמטיקה.

3.3 דקדוק ותחביר (מורפו-סינטקס)

הניתוח המורפו-תחבירי מציע אשנב כניסה בהיר למדיי אל תיאור מערכת יחסים המתקיימת בין חלקי מבע. הפועל, 'מוצפת' הוא גרעין ההצטרפות של המשפט. נושא המשפט יאותר בזכות התאמתו במין ובמספר אל הפועל ובזכות יחסי הארגומנט-פרדיקט השוררים ביניהם.[10] הנה נצטיירו שנית שני ענפי העץ: הצירוף השמני והצירוף הפרדיקטיבי העשיר "מוצפת עד עיניה בניגון דומיות ושמים". שלא כניתוח הלוגי שנעצר כאן, הניתוח המורפו-תחבירי, המתאר את אפשרויות ההצטרפות ואת הגבלות ההצטרפות של חלקי דיבר, מאפשר לפרק הלאה את חלק הנשוא במשפט השירי: כינויי הגוף והרמז האנפוריים ומילות היחס מסייעים לגילוי זיקות נוספות במשפט: ב ..., היא, עד עיניה, מוצפת. אולם עדיין קשה עד מאוד להציע פיענוח לשלוש המילים הפותחות את השיר: "בניגון דומיות ושמים". ברמה התחבירית יש כאן שלושה

---

[7] ראו התנצלותה הרפה של ברברה פרטי (1996) על ההימנעות מעיסוק בלשון פיגורטיבית-מטפורית ודיון בסוברן תשס"ב.

[8] הם גם מציעים להתייחס ליחסים, קבוצות, קֶשָׁרים: ו..., או, אם אז, לא, שכרגע אינם מועילים לנו לפישוט הסבך של השורה הנדונה, אך יש בהם תועלת בהקשרים כמו בניתוח של ראסל למשפט "המלך של צרפת קרח". ראו סוברן תשס"ב.

[9] גם ההצעה שמביאה פרטי (1996), בעיקר בשמו של דייוויד לואיס (1973), לפנות למושג ה'עולמות האפשריים' אינה מתירה את הסבך: מה מתרחש באותו 'עולם אפשרי' שבו העיר מוצפת עד עיניה בניגון דומיות ושמים? כיצד מתקשר האירוע הזה לשאר אירועי 'עולם אפשרי' זה?

אברים ושתי קריאות אפשריות של הצירוף ביניהם: 'העיר מוצפת עד עיניה בניגון של דומיות ושל שמים'. או 'העיר מוצפת עד עיניה בניגון של דומיות והיא גם מוצפת עד עיניה בשמים'. במקרים פשוטים יותר, כשהיחסים הסמנטיים שגורים ומוכרים, ההכרעה קלה: "החבילה עטופה בנייר עטיפה וסרט"[11] לעומת "החבילה עטופה בנייר זהב וכסף". בהעדר הצטרפות סמנטית מוכרת, נותר הצירוף (הזויגמטי, המצרף מין אל שאינו מינו) עלום ועמום. עמימות זאת, כפי שיתברר בהמשך, תורמת למועקת 'טשטוש הראייה' ול'אבדן הדרך' שהשיר מבטא.

נקודה זו מאירה באור מעניין את זיקת התחביר לסמנטיקה בפיענוח מבעים. מורכבותו של המשפט השירי והשוואתו למשפטים פשוטים ממנו מבליטה את חשיבות ההצטרפויות הסמנטיות ההרגליות כאמצעי פיענוח מידי של מבעים ושל משפטים. עד כה נראה ברור למדיי מעמדו של התחביר כעוגן הבטוח של הפיענוח, אולם כאשר התחביר מכזיב, או כאשר נוצרת עמימות תחבירית, נוצרת אמירה מסוג חדש ובלתי-מוכר, שאי-נגישות תחבירית היא אחד מסימניה. עמימות אחרת מסתתרת ביחסי הגלומים בשם הפעולה (שהוא גם שם עצם) 'ניגון' וביחסיו עם השמות הבאים אחריו: 'דומיות' ו'שמים'.[12] מהו אפוא 'ניגון של דומיות ושמים'? הדומיות והשמים מנגנים, בעלי ניגון, מקור הניגון, רק הדומיות מנגנות, רק הן בעלות הניגון, והשמים רק מציפים את העיר?

נפתח כאן פתח למגוון של יחסין חושניים המתארים את מצבה של העיר המוצפת, המלאה, טובעת כמעט בדבר מה מיוחד שהוא 'ניגון דומיות ושמים'. פתיחות זו למרחב של אפשרויות מאפיינת את הדחיסות של המבע השירי מול הצורך להגיע לפשר מלא במבעים שאינן מבעים שיריים. זה המקום להתקדם מן העמימות היחסית של הניתוח התחבירי של שורת הפתיחה וממרחב הפשרים שנפרס אל חקירת יחסי המשמעות שבשיר כולו.

3.4 אל הסמנטיקה

על פי 'תורת השלשות' של הבלשן המושגי, ריי ג'קנדוף (2002, 1997), פיענוח מבע מתרחש מיד בהישמע צלילו של המבע, עצם החיתוך ליחידות צליל, ובוודאי גם ההנגנה של המבע כולו, ויש בהם משום אותות של פיענוח. זיהוי חלקי הדיבר משפיע במידה רבה על קביעת טיב ההצטרפויות. כבר מרגע קביעתם של חלקי הדיבר,[13] החוקיות המורפו-סינטקטית היא זו שעל פיה צפויים פעלים להתקשר אל משלימים מסוג מסוים, ושמות יתקשרו אל משלימים אחרים וכדומה. עתה יש צורך ל'מַפות' את המבע. יש לקבוע את מקומו במערך המושגי הכולל. והנה כאן מתעורר הקושי הגדול של לשון השיר, הסיבוך הסמנטי-המושגי. מהו הציור, מהי ההתנסות שעל פיהם יתואר המצב שבו העיר מוצפת עד עיניה בניגון דומיות ושמים? מי היא 'איילתי המרצפת'? כיצד היא נחלצת מרשתות הזהב שבשורות הבאות של השיר. הנה הבית הראשון מתוך שני בתי השיר:

בְּנִגּוּן דוּמִיּוֹת וְשָׁמַיִם הָעִיר עַד עֵינֶיהָ מוּצֶפֶת.
אֵיךְ אֵצֵא לַעבוֹר לְבַדִּי בִּשְׁקִיפוּת הַמַּבּוּל הַשָּׁקֵט?
מֵרִשְׁתוֹת הַזָּהָב הַדּוֹלֵק נֶחְלְצָה אַיַּלְתִּי הַמִּרְצֶפֶת.

---

[10] מצטייר כאן הקשר ההדוק שבין הלוגיקה לתחביר. לשניהם אפיון פורמלי יציב המאפשר ניווט כלשהו בסבך המילולי.

[11] אף כי המבע התקני שקוף יותר: "החבילה עטופה בנייר עטיפה **ב**סרט". ההשמטה הבלתי תקנית של מילת היחס לפני חלק כולל, כבניסוח המופיע כאן, שגורה ביותר. הסמנטיקה היא שתפצה במקרה זה על הדו-משמעות התחבירית של מעמד המילה 'וסרט'.

[12] ראו סוברן תשנ"ח וסוברן תש"ס על יחסי תחביר-סמנטיקה בצירופי שם העצם והפניות נוספות שם.

[13] וראו הדוגמה של כותרת העיתון "חולצה מטיילת בעין גדי". (ר' ניר בע"פ).

לְפָנֵינוּ גָבְהוּ עַל הַגְּבוּל הָרָקִיעַ הַקַּר וְהָעֵת.[14]

האם המרצפת, שהיא (כמו) האיילת שלי[15], נחלצה (נשקפה) מרשתות (איזה?) שכמוהן כזהב דולק? דולק פירושו בוער או שמא רודף? שני המשמעים מתיישבים עם שאר חלקי הציור. האם רשתות הזהב הדולק הן רשתות עשויות זהב? או שמא הן רשתות ציד בידיו של הזהב כישות מיתולוגית הרודפת אחרי איילת המרצפת? השיר מתיר את שתי אפשרויות הקריאה.

3.41 המטפורה

ניגוד בסיסי בין הסמנטיקה הפורמלית לבין הסמנטיקה הקוגניטיבית מצוי בגישתן למטפורות. עקרון האמת גורם לסמנטיקאים פורמליים להימנע מלחקור מטפורות בשיח, ולא כל שכן מטפורות פואטיות. האם באמת יכולה עיר להיות מוצפת בניגון דומיות ושמים? האם המרצפת היא איילתי? כיצד? מה מקביל בעולם לצירוף הלשוני 'רשתות הזהב הדולק'? והאם העובדה ש'איילתי המרצפת' נחלצה מהן היא עובדה אמתית? אין שחר לשאלות האלה במסגרת הסמנטיקה הפורמלית. פיתרון דחוק הוא פיתרונם של דייוויד לואיס וממשיכיו: ישנו עולם אפשרי, לא עולמנו המוכר, שבו המרצפת היא אכן איילת, והיא נחלצת מרשתות הזהב הדולק. אמנם נפתח כאן פתח לקבלתן של מטפורות אל תוך השיח הפילוסופי-הבלשני, אך אין כאן כיוון ודרך להתמודדות עם מערכות היחסים העמוסות שהלשון השירית מציעה. המושג 'עולמות אפשריים' או 'פסוקים נוגדי מציאות' הוא רחב מדי, כללי מדי, ומעורפל מדי. הבלשנות הקוגניטיבית, ובתוכה הסמנטיקה הקוגניטיבית, יוצאת מנקודת מוצא שונה: היא מיחסת לצרכים הפסיכולוגים ולשימושי הלשון תפקיד חשוב. וכבר מראשיתה הבליטה את מעמד המטפורה בשיח הלא-פואטי, ואחר כך נדרשה גם לאט לאט ללשון השירה.

הבלשן הקוגניטיבי ג'ורג' לייקוף והפילוסוף מארק ג'ונסון עשו רבות להעמקת ההכרה בחשיבותן של מטפורות בשיח בספרם 'מטפורות שאנו חיים על-פיהן' (1980) וגם בעבודות מאוחרות יותר של שניהם. מחקריהם מאששים בעזרת עשרות דוגמאות את התפיסה שמטפורות אינן חלק זניח בשפה אלא יסוד מכונן וחשוב בשפה ובהכרה. מושג המפתח שלהם הוא מיפוי: ביטויים רבים בשפה מבטאים סכֵמות מטפוריות הבונות את הכרתנו: *גבוה הוא הרבה* - המחירים עלו'; *גבוה הוא טוב* – 'ציונים גבוהים' ; *גבוה הוא סמכותי* – 'הכפופים לו'; *חיים הם דרך* – 'מהלך חיים'; *מחזור החיים הוא יום* - 'בערוב יומו'; *מחזור החיים הוא שנה* – 'ימי חורפי'; *המוח והתודעה הם מכלים ורעיונות הם דברים* - 'לא קולט', 'מי תקע את הרעיון הזה במוחך'; *תיאוריות הן בניינים וויכוחים הם מלחמות* - 'קו ההגנה במשפט' , 'הרסתי לו את הטיעונים בשיטתיות'. לייקוף וטרנר (1989) מצביעים על כך שרבות מן התשתיות המטפוריות האלה מוצאות ביטוי מסועף ומורכב בשירה. חשיבותה של התאוריה בהבלטת מקומה של המטפורה בעולם המושגי של כל דובר. חולשתה בכך שאין היא מספקת תיאור למבנה ולהיערכות המושגית של מטפורות פואטיות חד-פעמיות ויצירתיות, כאלה שאינן משתלבות בהמשגה המטפורית הבסיסית.[16] מטפורות חדשניות ויצירתיות אלו הן נושא עיוננו.

---

[14] הניקוד מובא כאן לפי המהדורה הנזכרת.

[15] ראו סוברן תשנ"ז.

[16] מטרתם המוצהרת של לייקוף וטרנר (1989) הייתה להצביע על הקשר בין המטפורות הפואטיות לאלה שבשיח הטבעי - אין הם מתעניינים במטפורות כאלו שבשירנו שאינן מתפענחות, לפחות ממבט ראשון, על פי הדפוסים הקוגניטיביים המוכרים.

לייקוף טובע גם מושג קוגניטיבי אחר: image schema (סכֵמה חזותית-חושית). זו התבנית החזותית-הציורית העולה במוחו של המשתמש במילה ובמושג. לייקוף מבסס גם באופן תאורטי (1987, 1993) את הקשר בין גישתו למטפורות לבין גישתו לקטגוריות. כאן מצוי לב הוויכוח בין הסמנטיקה הפורמלית לבין הסמנטיקה הקוגניטיבית: הפורמליסטים מבקשים מיון חותך של מילים ומצבי עניינים לקטגוריות קבועות כדי להחיל על כל מבע את השאלה 'אמתי או שקרי'? הבלשנות הקוגניטיבית המשמיטה את הבסיס מן הניגוד ליטרלי-מטפורי, זו המוצאת מערכי מטפורה בכל תחום של השיח האנושי, ודוחה גם את קריטריון האמת ואת הצורך לענות על שאלת הסמנטיקה הפורמלית. תחת זאת מציעה הסמנטיקה הקוגניטיבית תיאור מקום של מילים ומושגים בתוך רשתות מושגיות, ווהיסקים ומיפויים בין הרשתות הללו: מן ההתנסותי הגופני-חושי, אל המופשט, רגשי, חברתי וכו'. הקושי להפעיל את קריטריון האמת על מבעים מטפוריים - שהרי הם מפירים אותו הפרה בוטה ומכוונת - מביא את אנשי הסמנטיקה הפורמלית לדחייה של המטפורה כגורם שולי בשיח ומסביר את הימנעותם מעיסוק במבעים השיריים. אולם הבלשנות הקוגניטיבית - זו המבליטה את חשיבות המטפורה והפוליסמיה בשפה - צריכה להידרש גם למבע השירי.

קו חיבור אפשרי הוא הדרך שבה הבלשנותץ הקוגניטיבית מסתייעת במחקרים פסיכולוגיים שמצביעים על גמישות ביצירת קטגוריות ובהחלתן. שם ספרו של לייקוף, 'נשים, אש ודברים מסוכנים' (1987), מרמז לשפה אוסטרלית ילידית שיש בה צורן קטגוריה, סימן צורני קבוע ואחיד, למילים המציינות נשים, אש, כלי מלחמה וסכנות. על פי דוגמה זו ואחרות לקטגוריזציה יש ממד התלוי בנסיבות, בתנאים, בצרכים מודעים ותת-מודעים של חברות ושל דוברים. מטפורות הן ההוכחה המרשימה ביותר לצורך של שפות לשנות ולהרחיב את הקטגוריות שלהן.[17] לפיכך אין זה מקרה שהסמנטיקה הפורמלית נמנעת במובלע (פרטי 1996) ובמוצהר (דייוידסון 1987) מלעסוק בהן, ואילו סמנטיקאים מושגיים כג'קנדוף, ואף יותר מכך הסמנטיקאים הקוגניטיביים לייקוף, ג'ונסון, סוויטסר, פוקונייה, צ'נקי, סוברן ואחרים מוצאים שהמטפורה היא אתגר חשוב לחקירת אופייה של הלשון. הבלשנות הקוגניטיבית מכשירה אפוא את חקר המטפורות, אולם לא עשתה די, כיוון שנמנעה מלעסוק דווקא במטפורות הייחודיות והיצירתיות ביותר. מתבקשת אפוא הרחבה והעמקה של חקר המטפורה כך שיכלול גם מטפורות יצירתיות וחד-פעמיות (ראו למשל סוברן 1993). הרחבה כזאת יכולה להסתייע בכלים נוספים שמציעה הסמנטיקה המושגית.[18]

3.42 שדות סמנטיים, חלוקות סמנטיות וזיקות סמנטיות

תורת השדות הסמנטיים (להרר 1974, סוברן תשנ"ד) מבוססת על בירור הקשרים בין מילים או מושגים. לתפיסה זו הוצע בסיס במחקרים פסיכולוגיים, אתנולוגיים, ונוירו-בלשניים ובמחקרי התפתחות הלשון.[19] קרובה לה סמנטיקת המסגרות (פילמור 1982, 1988) המדגישה את הצורך לחקור את מבני הידע והקטגוריות תלויות ההתנסות הבונים מושגים. על פי שתי הגישות, מושגים ומילים נולדים מצרכים, מן ההתנסות ונשענים על האינטואיציה האנושית, לכן הבנת מילים היא הבנתם של המצבים וההתנסויות שהולידו מצבים אלו. ניתוח של מילה

---

[17] בלשנים, אנשי ספרות ופסיכולוגיים משקיעים מאמץ מחקרי נרחב ואינטנסיבי שנועד להצביע על הדרכים האמפיריות והפסיכולוגיות שבהן אנשים מפענחים מטפורות ופיגורות ספרותיות אחרות (ראו שן תשנ"ד, 1997, גיורא 1997, גיבס 1994). מחקרים נעשים גם בתחום הנוירולוגי והם מבקשים לספק הסבר לתופעה הנידונה בעזרת חקר פעילות האונות במוח (ראו למשל זיידל וכשר 1989, גיורא ואחרים 2000).

[18] לבדיקת הקשר בין סוגי מטפורות - בשיח, במדע, בשירה - ראו סוברן (1998) .

[19] ראה סקירה מקיפה בסוברן (תשנ"ד).

או מושג אינו מבודד, כיוון שמילה שייכת למסגרת התוכן שלה ומעוררת אותו, ומשמעות של מילה מוקנית לה מכוח מקומה במערכת. שדות סמנטיים ומסגרות סמנטיות מושתתים על התנסות אנושית בכל תחומי החיים, ולכן הם מאפשרים התבוננות במערכות קישור ויחסי תפקוד בין חלקי השדה או המסגרת וגם בין שדות ומסגרות בינם לבין עצמם. הן תורת השדות הסמנטיים הן תאוריית מסגרות התוכן בוחנות את המסגרות מארגנות מושגים בשימוש הרגיל שלהם בשפה. אני מציעה כאן לקחת את הרעיון העיקרי המונח ביסודן, בדיקת יחסי מילים ומושגים, ולהחיל אותו על טקסט יצירתי שבו מערכת היחסים נראית ממבט ראשון שרירותית ומנוגדת לניסיון האנושי. ההנחה שלי היא ששירו של אלתרמן יצר עירובים ומתחים בין מילים שמוצאן משדות תוכן רחוקים. קריאה ממיינת של השיר וחלוקה מחודשת של מילותיו על פי מסגרות ההשתייכות המקורית שלהן ושדות התוכן שמהם נלקחו עשויה להצביע על 'מבנה עומק' מושגי המאפשר לארגן מחדש את חומרי השיר. מבנה עומק זה מוסתר בסבך הקישורים התחביריים והסמנטיים הלא שגרתיים. הפיגורות הלשוניות, על אף זרותן היצירתית, נבנות מאבני הבניין הרגילות של השפה, ולפיכך מאפשרות מיון סמנטי. מה שמוצע כאן הוא חתירה אל מבנה עומק המארגן את הקשרים הסמויים שבין מילות השיר. מילות השיר ניתקות מהקשרן הטבעי וננטעות בצירופים חדשים ומפתיעים, אך הן שומרות על זיקות המשמעות המקוריות שלהן בשפה, וכך אפשר להצביע על תשתית של יחסים סמויים בין מילות השיר, שאינה ניתנת לחשיפה בקריאה לינארית רגילה שלו.

האיילה המטפורית הנחלצת מרשתות מי שדולק אחריה קשורה לחליל הרועה הנטרף המופיע בבית השני דרך שדה הציד. היציאה של האני הדובר והמרצפת, יתקשרו בבית השני להליכה של 'הצחוק' ו'הבכי' לבדם בדרכים, ו'ההצפה עד העיניים' מתקשרת מצד אחד ל'מבול השקט' ומצד שני ל'בכי' סמוי שיהפוך גלוי ויהיה ישות פועלת בשורת השיר האחרונה. השקט של המבול יופיע בסוף השיר כאלם. קישורי המושגים הסמויים הללו פועלים על הקורא גם בדרכים תת-הכרתיות ומעצבים את תחושותיו ואת התרשמותו מן השיר. אני מבקשת להעלות את ההתרשמויות האלה אל המודע. הנה לפנינו החלק השני והאחרון של השיר:

מַה צְּלוּלָה וְנָכְרִית בֵּינָתָם, מֶה עָרִיץ וְאַחרוֹן פֹּה הָאֵלֶם!
גַּם חלִיל הָרוֹעֶה יִטָּרֵף בְּלִי הַגִּיעַ לִקְצוֹת מִישׁוֹרָיו.
רַק הַבְּכִי וְהַצְּחוֹק לְבַדָּם עוֹד יֵלְכוּ בִּדְרָכֵינוּ הָאֵלּוּ,
עַד יִפְּלוּ בְּלִי אוֹיֵב וּבְלִי קֶרֶב

את מילות השיר אפשר למיין לפי קשרי שדות המשמעות שלהן: *קול*: ניגון, דומיות, שקט; *מדאה*: עיניה, שקיפות, רשתות זהב דולק; *תחושה ומגע*: מוצפת, מבול, קר; תנועה, ציד: רשת, נחלצה, איילת, דולק (במשמעות רודף); *ריגוש*: מוצפת עד עיניה, רקיע קר, אצא לבדי, על הגבול, לבדם, נכרית. בצד המעורבות החושית הריגושית שחושפת החלוקה הזו לשדות תוכן נמצא שתי קבוצות מושגים המנותקים מן התחושה המיידית ומערבים הסתכלות מכלילה יותר ומופשטת: *מרחבים*: עד עיניה, מרצפת, רקיע, קצות המישורים; הפשטות: שקיפות, גבול, עֵת, בינה, אלם, יסודות גדולים ומתמשכים אלה יוצרים תחושה שהיא מעבר לרגע: דומיות, שקיפות, עת, גבול, בינה, אלם, ניגון, דומיות, בכי, צחוק, רקיע, גבול, מבול,

מישורים, דרכים. גם הצירוף הגנרי[20] 'חליל הרועה' והמעמד המכליל שיש ל'אויב' ול'קרב', כל אויב, כל קרב, גם אלה תורמים לחיזוק הפן השכלתני ההגותי של השיר, שבמבט ראשון נראה חושני ורווי מגע ומראה. קריאה שנייה מגלה שהישויות הגדולות והרחוקות מצויות כבר במילות הפתיחה: "בניגון דומיות ושמים העיר עד עיניה מוצפת".

3.43 מיפוי החלל והזמן - כאן, עכשיו, משך ואין-סוף

עניין אחר התורם לתחושת ההכללה, ההפשטה והשכליות הוא קיומם המפורש והמובלע של יסודות זמן, משך, מרחב ואין סוף בשיר. הנה לפנינו חלוקה סמנטית של ממדי הזמן והמרחב בשיר: *כאן*: לפנינו, איילתי המרצפת, דרכינו האלה. כינויי הקניין האינדקסליים מבליטים את הזיקה למקום ההתרחשות (ראו גם אריאל 1998, 1999). *זמן ההווה* של אחדים מן הפעלים, ריבוי התארים וצורות בינוני פעול מצביעים על *עכשויות*: לפנינו גבהו על הגבול, צלולה, נכרית, עריץ. אולם מול הכאן והעכשיו מתמשכים גם יסודות של *משך* ואפילו של *אין-סוף* שכיוונם *למטה, למעלה וקדימה. דרך*: איך אצא, ייטרף בלי הגיע, ילכו עד יפלו; *אין-סוף:* מבול, גבהו, רקיע, קצות מישוריו, אחרון, עד. גם הפעם נמנו חומרי השיר לא לפי סדר הופעתם בשיר, אלא לפי יחסי המשמעות שלהם במערכת המושגית הכללית. מתבררת תבנית הכפל של השיר: תחושה של אירוע עכשווי מול הפשטה שכלית הנוגעת לגורל אנושי אוניברסלי בתוך טבע נמשך וחסר גבולות, שיש בו לא מעט מן האכזריות והעריצות, ויש בו ריחוק ואלם. הבלשנות הקוגניטיבית הבליטה מראשיתה את חשיבותו של עיצוב החלל במבעי הלשון. שירו של אלתרמן מציע קישור ייחודי בין שני סוגי מרחב. המרחב הראשון מצטייר בתנועה האישית של האני במקום קרוב ומוכר: עיר, מרצפת, תנועה שטרם התרחשה: "איך אצא לעבור לבדי...". אולם תנועה מדומה ומעוכבת זאת - אף שהיא מעוגנת באינדקסליות של המבעים 'פה' ו'דרכינו' האלה' ובאינטימיות של 'איילתי המרצפת' - היא תנועה במרחבים גדולים של יקום מופשט שבו שמים, מבול, מישורים, רקיע ועת משרטטים גבול גבוה, עריץ אילם ומנוכר. ארגון מחדש של יסודות השיר מאפשר לצייר תמונת תנועה אישית במרחבים מנוכרים ומאיימים שסופם להכחיד את התנועה. המבע השירי ממפה יסודות חלליים, אך הוא מותח אותם מעבר לגבולות ההתנסות היום-יומית, ובכך מצייר תמונה טנושית כללית, רחבת ממדים אך גם מאיימת. מיפוי התנועה במרחב החלל-זמן הוא ממד נוסף שעל פיו אנו יכולים לבחון את מרחקה של הלשון השירית מן ההתנסות הרגילה המובעת בשיח הרגיל הלא פואטי.

3.5 קשרים מושגיים בין סמנטיקה לתחביר

ג'קנדוף הוא בלשן גנרטיבי קונצפטואלי-מושגי. הוא מאמין שלא רק תבניות אלגוריתמיות תחביריות מופשטות מרכיבות את הכשירות הלשונית המולדת, אלא גם יסודות מושגיים פשוטים וכלליים שמהם נגזרים מבעי השפה כולה. גרעינים אלו מאפשרים לנו להתבטא על העולם כפי שהוא מוכר לנו מן הניסיון שמספקים לנו חושינו. המערכת התחבירית לבדה איננה מסוגלת להסביר את מקומה של ההתנסות החושית בעולם בתוך המסגרת הלשונית, אף שהיא תומכת בה ומגבילה אותה. בספריו החל משנת 1983 מראה ג'קנדוף בדרך מדוקדקת ופרטנית כיצד אפשר לגזור מושגים ומילים בשפה מאוסף קטן ובסיסי של תבניות יסוד מושגיות, שהן כנראה מולדות: אירוע, דרך, דבר, פעולה, מקום, כמות, תכונה ויחס, וכן יחסים בסיסיים כגון סיבה ותוצאה, שייכות, ההבחנה בין תבנית ותקרית (type ו-token), זהות.

[20] ראו פרוכטמן 1982 על היידוע הגנרי.

ג'קנדוף חותר להציג כל משפט בנוסחה פורמלית שהוא מעמיד על היסודות הפשוטים ביותר ועל החיבורים המושגיים והתחביריים-הלוגיים המתקיימים ביניהם. כך מתברר שקטגוריית שם העצם מכלילה מדיי, כי איננה מבחינה בין דבר, אירוע, דרך ומקום. אלה הם אבות-מושגים שונים המסומנים בשפה על ידי קטגוריה דקדוקית אחת: שם העצם. כבר במבט ראשון מתברר הקשר המושגי שבין יחידות הבסיס בינן לבין עצמן, כמו למשל הקשר בין 'דבר' ל'דרך' ול'מקום'. כך יתואר הפועַל 'לזוז' כאירוע על פי הנוסחה: 'דבר' עובר מ'מקום' אחד ל'מקום' אחר, כלומר 'דבר' מה עובר 'דרך', זו מהות האירוע המכונה 'תזוזה'. כך אפשר לתת תיאור הולם לכל מילה בשפה על פי פוטנציאל ההתחברות התחבירי והמושגי שלה. דובר שפה מצויד אפוא בידע בסיסי מוקדם, ויש גורסים מולד, על אודות היחסים בין הרכיבים הבסיסיים הנוגעים לקשר שבין דברים לדרכים, למצבים, לסיבות, לפעולות וכו'. ככל שגדלה ההתנסות וגדל אוצר המילים כן גדל מרחב התמרון של החיבור בין יסודות אלו.

נבחן את האירוע המתואר בשורת השיר הראשונה בעזרת אוסף היסודות המושגיים-המכוננים שמציע ג'קנדוף: דבר-מה, ניגון דומיות ושמים, מציף את העיר עד עיניה. ניגון דומיות זה עובר עד כדי הצפה וכיסוי ממקום למקום שהוא כל העיר. המצב הוא של כיסוי או הצפה. בתורתו של ג'קנדוף תופסים תוארי הפועל והמיליות מקום חשוב ביצירת היחסים המושגיים ('עד'). עיקרון חשוב נוסף בתורתו הוא ההכרח שתהיה חפיפה בין התיאור הלוגי-תחבירי לתיאור הסמנטי-מושגי. זו הגבלה חשובה, ומן האמור כאן מתברר האתגר שמעמידה לעיקרון זה השורה האלתרמנית במורכבותה. הבחנותיו המושגיות של ג'קנדוף מאפשרות להבחין בזיקות מושגיות נוספות בשיר נוסף על החלוקה המקובלת לשדות תוכן שמצאנו בו. חלוקה זו נוגעת לאחדות מאבני הבניין של המערכת המושגית כגון דברים, ישויות, אינדיבידואלים מול טיפוסי דברים, מקום, תכונה, כמות, דרך, אירוע. הדברים והישויות שבשיר הם בחלקם מקומות קרובים - עיר ומרצפת, ובחלקם יישים אנושיים - אני, אנחנו, הרועה הנרמז בהזכרת חלילו הנטרף. חלקם האחר של הישויות שבשיר מפנה את המבט אל מקומות רחוקים, שכבר זיהינו בהם את יסוד ההפשטה השכלית והמושגית: בינה, רקיע קר, גבול, קצות המישורים. יש בין הישויות הפשטות של התנהגות אנושית, וחוויה אנושית: צחוק, בכי ואלם, וישויות רחוקות ועריצות כבינה וכעת. אף שהן קשורות להוויה האנושית, יש להן מעמד עצמאי, עריץ, אחרון, גבוה, קר מרוחק ומאיים. המערכת המושגית איננה סטטית. היא מאפשרת מעקב אחרי התרחשויות, פעולות או מצבים: אני - *אצא* לעבור לבדי בשקיפות המבול; המרצפת - *נחלצה* מרשתות הזהב הדולק; הרקיע הקר והעת *גבהו לפנינו* (מצב נמשך); חליל הרועה *ייטרף בלי הגיע* והבכי והצחוק *ילכו עד ייפלו*. בשיר נגלית לפנינו תמונה של מקומות הנמתחים עד גבול, תנועה הנמשכת לאין-סוף ותחושה של דעיכה וסתימות. רושם זה מתחזק כשמתארים את מערכות היחסים בין הישויות שבשיר, וכשמבודדים את המילים בעלות המטען הריגושי שבו. השילוב בין הניתוח התחבירי לניתוח הסמנטי מבליט מערכות יחסים מורכבות שלא קל לזהותן בניתוח מבודד של יחסי התחביר או של יחסי המשמעות. חיזוק להפיענוח שהסתמן עד כה עולה מבירורי הקשר בין שני ממדים: האחד דקדוקי-לכאורה - הכינויים, והאחר סמנטי מובהק - המילים הריגושיות. גם הם במשולב עם שאר היסודות שמנינו תורמים לפיענוח השיר ולהפקעתו מסתימותו.

3.6 יחסי כינויים וריגושיות

היערכות היחסים בין הישויות הפועלות בשיר מסתמנת לא רק דרך מבעיו המפורשים אלא גם דרך רשת יחסי הכינויים המרומזת בו: היא - העיר, הוא - המבול; אני - איך אצא לעבור לבדי;

היא - איילתי המרצפת, וכו'. לקראת סוף השיר נעלם האני ונותרים רק אנחנו כלליים וסתמיים והיסודות ה'הם': רקיע, עת, בינה, אלם וכו'. 'האני' נבלע בתוך 'אנחנו' במעין בקשת עידוד מול גורל משותף שאין בו ממש נחמה. מהו אותו גבול גבוה וסתום? מדוע הרקיע והעת הם בעל בינה צלולה ונכרית? תחושת הנכר מתעצמת בשל המרחק והגובה, האלם והיעדר המגע, המאפיינים את הבית השני של השיר שבו האני נעלם לחלוטין. נותר רק חלילו של הרועה, כרמז למבע אנושי, כמטונימיה לשיר ולמשורר ובמקביל ל'איילתי המרצפת'.[21] אולם גם דינו של חליל הרועה נגזר להיטרף מול האלם העריץ והנכרי של הרקיע והעת, וכמוהו גם הצחוק והבכי האנושיים, דינם ליפול בלי אויב ובלי קרב, לדעוך, להיעלם ולהיאלם. הדרמה העצובה הזאת מצטיירת אפוא גם דרך שרטוט מערך הכינויים ויחסיהם ההדדיים מתוך התחלפות האני באנחנו. זוהי מעין הצטופפות והתכנסות אל כלל אנונימי, שאין בו ממש נחמה מול הגובה, הריחוק, הזמן, הדרך והניכור. שירנו זה, 'הם לבדם', רצוף החל מכותרתו במילים שהריגושיות השלילית שלהן מצטברת עד מחנק, ומגיעה לשיאה בנפילה הסופית בקצה המישורים העלומים והאילמים: מוצפת, דומיות[22], איך אצא לבדי, מבול שקט, רשתות, דולק, נחלצה[23], גבהו על הגבול, הרקיע הקר, עריץ ואחרון, ייטרף, יפלו, אויב, קרב.

3.7 פרגמטיקה

עדיין אין מסורת ארוכה ומבוססת של ניתוח פרגמטי של מבעים שיריים. ממד זה, שבדרך כלל אינו דומיננטי בשירה, נוטה להיזנח. טרם נכתב מחקר על מעמדה של השורה החותמת את שירה של לאה גולדברג בשאלה הרטורית "אולי בכל זאת זו הייתה דמעה?" שיקשור מבע זה למערך הרגשי והדרמתי של השיר כולו. לא מצאתי עד כה ניתוח שיסביר כיצד גורמת לנו מנגינת "שחקי שחקי" של טשרניחובסקי יחד - עם נדירות הצורה 'שחקי' במקום 'תצחקי' - להחמיץ את הטון ואת יחסי הדובר-השומעת. הדובר יודע שחלומותיו האופטימיים ואמונתו באדם עשויים לעורר גיחוך בעיני שומעים מפוקחים ממנו. בלשון ימינו הייתה השורה נשמעת כך: "את יכולה לצחוק על החלומות שלי, אבל אני מאמין, אפילו עכשיו בזמנים הקשים האלה, אני מאמין באדם, ומאמין בך." הלחן הזורם והנינוח של השיר והיעלמותה של המילה 'שחקי' במשמעות 'צחקי' מן העברית של דורנו מעלימים את אופייה של פעולת הדיבור ומטשטש את נימת ההתרסה-התמימה-המתלהבת של המבע. רק קריאה של כל השיר מחלצת את נימתו המקורית ובתוך כך את יחסי המוען-הנמען. גם בשירנו זה, הקצר, יש מקום לראות כיצד ההיבט הפרגמטי משתלב בניתוח התחבירי-הסמנטי ותומך בו.

בשיר של אלתרמן שלפנינו יש עירוב מתוח של פעולות דיבור: אחרי תיאורה העמוס פיגורות וריגוש של העיר, מופיעה שאלה מהולה בהיסוס "איך אצא לעבור לבדי...". התיאורים הבאים מלווים בהבעה כפולה של התפעלות ותימהון מעורבים ברתיעה ובבהלה: "מה צלולה ונכרית בינתם (של הרקיע הקר והעת), מה עריץ ואחרון פה האלם". צמדי התארים 'צלולה' ו'נכרית', ובמיוחד 'עריץ' ו'אחרון', מבליטים את תחושת הפליאה המעורבת באימה שבניסוח הפותח ב'מה'. סוף השיר, המגיע מיד אחרי שתי התמיהות הללו, מציג שתי מסקנות-לכאורה

---

[21] בשיר הפותח את הקובץ 'כוכבים בחוץ' מצטייר קשר חיובי בין ניגון, דרך, ליטוף, אישה, צחוק, כבשה ואיילת. זה שיר אופטימי הבוטח בהליכה וסוגד לנפלאות הדרך-השיר-החיים: "לא פעם סגדת אפים לחורשה ירוקה לאישה בצחוקה", וגם "וכבשה ואיילת תהיינה עדות שליטפת אותן והוספת לכת" (כ"ב: 7). אפשר לצייר גם ציור גדול של כל המהלך של הקובץ מן האופטימיות של הפתיחה עד הדעיכה שבחתימה בשיר 'הם לבדם'. והשוו גם שמיר 1989 בעיקר עמ' 113-117.

[22] מהדהד כאן הצירוף 'דומית מוות', וגם 'הר הדומיות' כבית עלמין המופיע גם ככותרת של שיר אחר של אלתרמן.

[23] גם ההתפעלות-לכאורה מהתגלותה של איילת המרצפת מובעת במילים שנלקחו משדה הציד והסכנה. אמנם יש כאן זהב אך הוא דולק (בוער או רודף) ויש להיחלץ מאחיזתו.

מטיעון בלתי קיים: "גם חליל הרעה ייטרף". 'גם' בנוסף למה? לכל מה שכבר נצבר בשיר? "רק הצחוק והבכי לבדם עוד ילכו בדרכינו האלה עד...". המילה 'רק' מופיעה בשורה האחרונה של השיר ובמשפט החותם שלו, שהיא הקצרה בשורותיו. ושוב, 'רק' לעומת מה? מה לא? כל אלה מדגישים את הסופיות ואת הבלעדיות של שני רכיבים אלה: הצחוק והבכי[24] ההולכים בדרכנו. זו דרכו של ההלך, החי, החווה, המסתכן, המשורר, אך גם הם סופם שיפלו בלי אויב ובלי קרב. התבוננות בשיר דרך פעולות הדיבור שבו מצביעה הן על ההיסוס והמודליות שבביטוי 'איך אצא' הן על ההתפעלות התמהה 'מה צלולה ונכרית...' והן על מראית העין של הטיעון השכלתני-לכאורה הקטוע שהשיר מציג: דין ודברים הזוי על מצב הדברים בעולם: 'גם חליל הרועה ייטרף...' ו'רק הצחוק והבכי ילכו ... עד יפלו....' .

4. עוד הצעות

על אף הקריאה הצמודה, המפרקת-המרכיבה של השיר, נותרו עניינים שקוצר היריעה אינו מאפשר לדון בהם. אזכיר אחדים מהם.

המערך הריתמי והפרוזודי של כל שירת אלתרמן, הקסם של הקצב והחרוז, פועלים על הקורא באופן ישיר וכמעט היפנוטי (ראו צור תשמ"ח)[25]. הם פועלים גם בשיר זה. בייחוד בולטת השבירה האלימה של הקצב ההרמוני בחיתוכה של השורה האחרונה, הדגמה מוחשית פונטית לנפילתם של הצחוק והבכי בלי אויב ובלי קרב, התמוססותם בחלל האמירה. מיקומו של השיר בסוף 'כוכבים בחוץ' וזיקותיו המילוליות והרעיונית אל שירים אחרים מבקשים לטוות את המהלך כולו: של הֵהֶלֶך השר או בן דמותו הרועה המחלל בדרך, זה הפוגש בדרך איילת, עיר, רקיע ושאר נפלאות הבריאה ואימֶיהָ. לדרמה הזעירה שסורטטה בשיר יש מקבילה המצוירת בקווים גדולים בכל הקובץ ובמכלול שירתו של אלתרמן. כותרת השיר 'הם לבדם' אף היא משמעותית. היא ממקדת את העיון שעיינו בכינויים ובחשיבותם ביצירת הסיפור הדרמתי שהשיר מספר ומצדיקה אותו.[26] כאמור, מתבקשת גם השוואה מדוקדקת אל מוטיבים חוזרים בשירת אלתרמן כולה (ראו למשל מירון, ערפלי, צורית, קרטון-בלום, שמיר ואחרים): עיר, מרצפת, דרך, רועה, מישורים, עיניים, צחוק ודמע, מבול, טרף, בינה, עת, אני ואנחנו, אויב, קרב ועוד. אפשר להרחיב את היריעה ולדבר על ייחודי לשונו של אלתרמן בהשוואה לבני דורו, כפי שעושה ערפלי במחקרו הנזכר לעיל, ועוד.

כשאנו שבים עתה לשאלות ששאלנו בראשית העיון בשיר מתבהרת במשהו מעמדה של התמונה הבעייתית שבה השיר פותח: העיר מוצפת עד עיניה במעין מועקה של בכי סתום בניגון שאין שומעים אותו כי הוא ניגון דומיות. השמים תוחמים את הגבול העליון לדרמה שתסורטט במהלך השיר בין האני והדרך. אמנם זו דרך פרטית וייחודית שבה האני מנסה לצאת כאן ועכשיו למסע לא קל. אך זה גם משל לדרך כללית של כל הלך. הדרך מרתקת ומאיימת ובה ישויות קרות, עליונות, עוינות ומתנכלות למבעים האנושיים האותנטיים של צחוק ובכי בעריצות, בקור ובאילמות. דאגתו של היחיד מול 'המבול השקט' שבראשית המהלך מהולה בהתפעלות מהיחלצותה של המרצפת החמקמקה. דאגה זו מתעצמת ככל שמתקדם

---

[24] כזו היא גם מסקנתו של ביאליק במאמרו "גילוי וכיסוי בלשון" בדבר מעמדם של צחוק ובכי כמבעים אותנטיים יחידיים אפשריים המנוגדים לאזלת היד ואף ליסוד הרמייה והשקר שיש בדיבור ובשיר.

[25] עניין זה משתלב גם בהבחנה אחרת של צור (1992) : גם היסודות הנמשכים - אלם, צחוק ובכי, טשטוש המראה - מציירים מצבי תודעה וריגוש הקודמים למצב השכלי או משעים את השיפוט הרציונלי. צור מזהה מצב זה עם פרה-קטגוריזציה. זה עניין עמוק ורחב ודורש עיון.

[26] ראו וייסמן תש"ס על חשיבות הכותרות, והשוו לשירו של אלתרמן 'לבדך'.

המסע. שיר זה החותם את הקובץ 'כוכבים בחוץ' מציע מבט מפוכח ומהורהר של מי שראה את הדרך, התנסה בחושניותה אך מכיר גם בסופיותה.

5. חתימה

פתחנו ביאקובסון ובצורך לגשר בין הדחף הבלשני להבין את מאפייני הלשון ואת תפקודיה ובין השימוש היצירתי של לשון השירה במאפיינים אלו. בין שני אלה קיים מעין מתח: הבלשנים מבקשים לתאר את החוקיות שבלשון, להסביר את אופני פעולתה ואת גבולות השימוש בה, ואילו משוררים בכוחם היוצר מותחים את השימוש הזה עד קצה הגבול ומעמידים אתגרים חדשים לתיאור הבלשני. הרווח מן המגע בין שני התחומים הוא כפול: הכלים הבלשניים המסורתיים והחדשים מאפשרים להציג את הלכידות שבשיר, את האופן שבו רכיביו הלשוניים, שנראים בתחילה מפוררים, מפורקים וסתומים, מספרים סיפור אחיד ולכיד. נקודת המבט הבלשנית מרוויחה כאן היענות להאתגר, צורת הסתכלות שונה על הניתוח הלשוני עצמו. עניינים לשוניים כחלקי דיבר וכינויים, אופני ניתוח שונים כתחביר וסמנטיקה ביחסיהם ההדדיים ואף ניתוח פרגמטי של פעולות דיבור מתבררים כפועלים יחד. כל ניתוח תומך בזולתו: זמני הפועל משתלבים בתיאור הסמנטי של מילות ההפשטה, המֶשֶך והחלל; החלוקה לשדות סמנטיים משלימה את ממד הנגישות (והעדרה) שמציע ניתוח הכינויים, והאפיון הסמנטי של המילים הריגושיות נתמך בתיאור אופיין של פעולות הדיבור שבשיר. אמנם התחביר הוא עוגן הסדר שממנו ראוי להתחיל את תיאור מערכות היחסים הלינאריות שבין חלקי המשפט ובין המשפטים לבין עצמם, אולם ההפרה של הארגון התחבירי המוכר מציעה הישענות על ארגון חלופי לא קווי של מערכות היחסים הסמנטיים. זה הארגון המקורי של המילים בשדות הסמנטיים שבהם הן נטועות במערך המושגי הטבעי של דובר הלשון. מטפורות וזויגמות ושאר פיגורות לשוניות מבקשות ליצור חיבורים ומגעים חדשים ובלתי שגרתיים בין שדות אלו. תיאוריות בלשניות, המפנות את תשומת הלב לאופיין ולתפקודן של מטפורות בשיח הרגיל, ומנגד בשירה, מועילות אפוא מאוד להבנת התהליך. זיקות אחרות של מערך הכינויים והיערכות פעולות הדיבור בשיר תורמות גם הן ליישוב המתחים שעל פני השטח ולהגדלת הלכידות וההבנה. משימתו העיקרית של דיון בלשני בלשון השירה היא אפוא בקשת שיווי המשקל בין היסודות המארגנים לבין היסודות מפירי הסדר שבה. לכן נחוצים כלים בלשניים וראייה בלשנית משולבת בלתי-שגרתית ובלתי נוקשה, שיאפשרו התמודדות עם אתגרי החדשנות השירית. בתוך כך הלשון הפואטית עשויה לזכות לתיאור כתת-לשון בעלת חוקיות משלה, וייפתח צוהר לתיאור ייחודם של סגנונות, של תקופה וסוגות, ולתיאור ייחודי לשונו של משורר יחיד.

ביבליוגרפיה

בו טולילה וקומם 1998 =
י' א בן-טולילה, א' קומם, קונקורדנציה לשירים שמכבר של נתן אלתרמן. באר שבע 1998.
בן שחר 1999 =
ר' בן-שחר, 'על הנתק שבין חקר הלשון לחקר הספרות', העברית שפה חיה ב. (בעריכת ר' בן-שחר וג' טורי), תל אביב 1999, עמ' 39 - 58.
ויסמן תש"ס =
ה' ויסמן, הכותרת כיחידת טקסט (עבודת דוקטור), אוניברסיטת בר-אילן תש"ס.
יאקובסון תשמ"ו =
ר' יאקובסון, 'בלשנות ופואטיקה', סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה, (בעריכת א' אבן-זהר וג' טורי), תל-אביב תשמ"ו, עמ' 138 – 166.

מירון תשמ"א =
ד' מירון, מפרט אל עיקר: מבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן, תל-אביב תשמ"א.
סוברן תשנ"ד =
ת' סוברן, שדות סמנטיים, ירושלים תשנ"ד.
סוברן תשנ"ח =
ת' סוברן, 'יסוד ההמרה בהצטרפות השמנית', *מסורות* ט- י- י"א, עמ' 115 – 134.
סוברן תשנ"ט =
ת' סוברן, 'עיונים בשדה החיוב$_2$', מחקרים בלשון העברית העתיקה והחדשה מוגשים למנחם צבי קדרי, (בעריכת ש' שרביט),רמת-גן תשנ"ט, עמ' 375 – 381.
סוברן תש"ס$_1$ =
ת' סוברן, 'חסד השירים'. ספר רפאל ניר (בעריכת א' שורצולד, ש' בלום-קולקה וע' אולשטיין), ירושלים תש"ס, עמ' 125 – 134.
סוברן תש"ס$_2$ =
ת' סוברן, חקירות בסמנטיקה מושגית: המארג הלשוני וההיערכות של מושגים מופשטים, ירושלים תש"ס.
סוברן תשס"ב =
ת' סוברן, 'סמנטיקה - שורשים וענפים', בלשנות עברית 51-50, (תשס"ב), עמ' 94-67.
סוברן תשס"ג =
ת' סוברן, 'מגעים בין לשון הדיבור ללשון השירה', תעודה 18 - מדברים עברית, (בעריכת ש' יזרעאל) תל-אביב (תשס"ג), עמ' 395 – 419.
ערפלי תשמ"ג =
ב' ערפלי, עבותות של חושך: על שמחת עניים לנתן אלתרמן, תל-אביב תשמ"ג.
ערפלי בדפוס =
ב' ערפלי, חדוות ההשוואה, (בדפוס).
פישלוב 2000 =
ד' פישלוב, 'לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן', פגישות עם משוררת, (בעריכת ר' קרטון-בלום וע' ויסמן), *תל אביב* וירושלים 2000, עמ' 48- 60.
פרוכטמן 1982 =
מ' פרוכטמן, הידוע והסתום, תל-אביב 1982.
פרוכטמן 2003 =
מ' פרוכטמן, 'עיונים באוצר המילים של אלתרמן', קול ליעקב: אסופת מאמרים לכבוד' פרופ' יעקב בן-טולילה (בעריכת ד' סיון ופבלו יצחק הלוי-קירצ'וק), באר שבע 2003, עמ' 319 - 323.
צור תשמ"ח =
ר' צור, שירה היפנוטית עברית, תל-אביב תשמ"ח.
צורית תשל"ד =
א' צורית, הקרבן והברית, תל-אביב תשל"ד.
קרטון-בלום 1983 =
ר' קרטון-בלום, בין הנשגב לאירוני, תל-אביב 1983.
שמיר 1989
ז' שמיר, *עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם*, תל-אביב 1989.
שמיר תשנ"ח =
ז' שמיר, "בדיקת רקמות' בלשון השירה: עיון בתפקודן של הרמיזות בשירת ביאליק, אלתרמן ועמיחי', עט הדעת 2 (תשנ"ח) , עמ' 118-105.
שמיר 1999 =
ז' שמיר, על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, תל-אביב 1999.
שן תשנ"ד =
י' שן, 'כיווניות במטפורות פואטיות', דפים למחקר בספרות 9 (תשנ"ד), עמ' 311 – 333.

M. Ariel, 'The Linguistic Status of 'Here' and 'Now'', *Cognitive Linguistics* , (1998), p. 189 -238.

M. Ariel, 'The Development of Person Agreement Markers: From Pronouns to Higher Accessibility Markers', *Usage-Based Models of Language* (M. Barlow and S. Kemmer eds.), Stanford 1999, p. 197 - 260.

A. Cienki, 'STRAIGHT: An Image Schema and its Metaphorical Extensions' *Cognitive Linguistics* 9 (1998), p. 107-149.

R. W. Gibbs Jr., *The Poetics of Mind.* Cambridge 1994.

R. Giora, 'Understanding Figurative and Literal Meaning: The Graded Salience Hypothesis', *Cognitive Linguistics* 7 (1997), pp. 183 – 206.

R. Giora et al., 'Differential Effect of Right and Left Hemisphere Damage on Understanding Sarcasm and Metaphor'. *Metaphor and Symbol* 15 (2000) p. 63-83.
R. Jackendoff, *Semantics and Cognition.* Cambridge Mass. (1983). Press.
R. Jackendoff, *Semantic Structures.* Cambridge Mass. (1990). M.I.T. Press.
Jackendoff, *The Architecture of the Language Faculty,* Cambridge Mass (1997).
R. Jackendoff, *Foundations of Language.* Oxford (2002).
D. Lewis, *Counterfactuals*, Cambridge Mass. (1973).
G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind.* Chicago (1987).
G. Lakoff,(1993). The Contemporary Theory of Metaphor. *Metaphor and Thought.* (A. Ortony ed. 2nd edition), Oxford (1993), p. 202 – 251.
G. Lakoff and M. Johnson, *Metaphors We Live By.* Chicago (1980).
G. Lakoff and M. Turner, *More than Cool Reason: A Field Trip to Poetic Metaphor*, Chicago (1989).
S. Lappin (ed.), *The Handbook of Contemporary Semantic Theory.* Oxford (1996).
R.Montague, R. 'English as a Formal Language', *Linguagggi nella Società, e nella Teccnica* , (B. Vesentini et al eds.) . Milan (1970), p. 189-224.
B. H. Partee, 'The Development of Formal Semantics in Linguistic Theory', *The Handbook of Contemporary Semantic Theory* (S. Lappin ed.), . Oxford (1996), p. 11-38.
Y. Shen, 'Cognitive Constraints on Poetic Figures', *Cognitive Linguistics* 8 (1997), p. 33 – 72.
T. Sovran, 'Metaphor as Reconciliation', *Poetics Today* 14 (1993), p. 25 – 48.
T. Sovran,T. (1998). 'Structures and Strategies in Decoding Metaphors' *Proceedings of the 16th International Congress of Linguistics.* Paris, Oxford (1998), (CD, paper no. 0280).
E. E. Sweetser, *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure,* Cambridge(1990)
R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics.* Amsterdam(1992).
E. Weizman, 'Building True Understanding Via Apparent Miscommunication' *Journal of Pragmatics* 31 (1999), p. 837-846

Linguistics and Poetics, Rules and Creativity

Tamar Sovran

Tel Aviv University

Abstract

Among his many other important intellectual contributions was Roman Jackobson's call for bridging the gap between poetics and linguistics. Since his time linguistics, and especially semantics, have developed new tools which became even more relevant to the study of poetic language. Great creative poets search constantly for innovative modes of expressions. They look for the unique, exciting expression that will accurately convert their experience and talent into poetic language. In that they extend the regular modes of expression, and pose new challenges for linguists. Linguists, on the other hand, look for regularities and for explaining the various motivations for all modes of expressions in language, including the poetic mode. The paper offers a close reading of one of Alterman's poem, the final poem of his volume "koxavim baxuz", titled "hem levadam". The paper suggests an integrated analysis: phono-prosodic, grammatical (verbs, aspects, pronouns), syntactic, semantic (fields, mapping, emotive meaning), and pragmatic (speech acts). It aims to contribute to the ways the poem is decoded, understood and evaluated, and to show how the analysis helps pointing out advantages and draowbacks of various linguistic attitudes in dealing with poetic language. The main aim of the paper is to display the fruitfulness of an integrated linguistic analysis of the language of poetry.

מתוך הקובץ: למ"ד לאיל"ש: קובץ מחקרים במלאות שלושים שנה לאגודה הישראלית לבלשנות שימושית, ירושלים: צבעונים, תשס"ג, עמ' 207 -22 4