

תורת הספרות ביידיש*

עיונים אלה מוקדשים לזכרה של לויזה הופשטיין ז"ל, הבת הנאמנה, האמנית בעלת הכשרון, הידידה הטובה.

1

שני הספרים, המבקשים לפרוש דיון שיטתי בתורת הספרות במתכונת של ספרי-לימוד, ראו אור אחד אחרי השני, אחד במוסקבה והשני, מקץ שנתיים, בכארקוב.

הספר הראשון, ליטעראַטור־קענטעניש (דעת ספרות), על שני חלקיו היה מיועד לתלמידי תיכון, ואילו השני – למוריהם.

המונח 'ליטעראַטור־קענטעניש', המכתיר את ספרם המשותף של שני המחברים (הופשטיין ושאַמעס) נראה לכאורה הולם את תכליתו הדידאקטית. החלק הראשון מעלה את 'יסודות הריתמוס והסגנון', ואילו השני – את 'מבנה יצירת האמנות והז'אנרים הספרותיים'. הספרים הופיעו בהוצאה ממלכתית רשמית¹, ואושרו על-ידי הוועדה הממלכתית המדעית הממונה על מתודולוגיה ליד משרד החינוך במוסקבה.

כותרת המשנה 'פּאָעטיק' בספר התיאוריה של הספרות, ואף המבוא הקצר (עמ' 3-6) עשויים להעיד, שיש כאן לא רק ספר-לימוד והדרכה אלא גם התעצמות של האמן הגדול (דוד הופשטיין) עם מסגרות ומשוכות של תיאוריה, המתיימרת להיות מדעית ולהישען על השקפת-העולם של המטריאליזם הדיאלקטי.

ואכן עשויות להתעורר מספר שאלות בדבר תכליתו של הספר, ושמא של כל המאמץ להעלות את העיון בספרות אל מערכת של דיסציפלינה.

אולם העולם החי והתוסס, שקלט את הספר והפיצו בבתי-הספר, שלשון ההוראה בהם היתה יידיש, שקע בינתיים ונעלם, הִיָּה כלא-היה. אין גם תועלת

* עיונים אלה הם נסיון להציג את תורת הספרות כפי שהיא עולה מתוך הספר טעאָריע פֿון ליטעראַטור (פּאָעטיק), כארקוב 1930, שנכתב על-ידי שני מחברים: דוד הופשטיין המשורר (1889-1952) וְפּוּבּע שאַמעס (1890-?) מורה וחוקר ספרות. (ראה: לעקסיקאָן פֿון דער נמער יידישער ליטעראַטור, 1960. כרך 3: הערך 'האַפּשטיין דוד', עמ' 59-62; 1981, כרך 8: הערך 'שאַמעס פּוּבּע', עמ' 526-527). שני המחברים חיברו לפני כן יחד את הספר ליטעראַטור־קענטעניש, שני כרכים, שראו אור במוסקבה בשנת 1928 והיו מיועדים לתלמידי בתי-הספר התיכוניים ביידיש.

להשוות בין בית-הספר היהודי לבית-הספר הרוסי (או של כל אומה ולשון אחרת בברית-המועצות) על רקע ההתפתחות הטראגית שפגעה בתרבות יידיש בברית-המועצות בשנות ה-30 והי-40 של המאה ה-20. וד"ל.

2

הדיון בספר ליטעראַטור־קענטעניש פותח בהצגת צירופי הקולות (ההברות), הריתמוס והחרוזה. הריתמוס אמנם אחוז במקורות ראשיתה של השירה, אך ניתן בלי קושי להבחין, שעצם לשונם של בני-אדם ערוכה על יסודות חוזרים של הריתמוס.

אין הספר מתעמק ביסודות הריתמיים של הלשון, אלא מוליך את קוראיו להבחין במונחי המשקל והחרוז, כפי שהם מקובלים בדקדוקי הפואטיקה. ייחודו של הדיון מתבלט בשלל של דוגמאות מתוך השירה המודרנית ביידיש.² הדיון בנושא הראשון מעלה ברפרוף את ההבחנה בין שירה לפרוזה ופורש את סוגי המשקלים, כפי שנהגו להגדיר בספרי הפואטיקה.

עניין הזיקה בין צליל למשמעות (הרשב 1968) אינו נרמז כבעיה אלא בדיון על 'החרוז הבלתי מדויק' (עמ' 22). וכך נאמר בדברי ההסבר: "החרוז המדויק הפך להיות רגיל, יומיומי ופשוט נמאס. אין בו כדי להניח את דעתו של המשורר המודרני, אף אין בו כדי להשפיע על הקורא. הרי בסופו-של-דבר אין בלשון, בכל לשון, אלא מספר מוגבל של חרזים מדויקים. החיים שלנו מתנהלים תוך שזירה של תמורות ו'החרוז המדויק', החוזר לאורכו של השיר, אינו מסוגל לקלוט את התכנים המורכבים בהם נתקל המשורר החדש. מכאן שהמשוררים תרים ומבקשים אחר צורות ריתמוס חדשות ואף אורחות רעננים בתיזמור, וכך הם מגיעים אל 'החרוז הבלתי מדויק' (עמ' 21).

החרוזה מתחברת כעין טקס, הקולע את היוצר עם מאזיניו. החרוזה היא כוח מאַרְגֵן, אך גם מפתיע, ראציונאלי וגם אי-ראציונאלי, דוחף את הטקסט קדימה ואף מושך אותו אחורנית...

מחברי הספר ביקשו, כנראה, לפקוח את עיני קוראיהם לשירה הבלתי-חרוזה. ניתן לשער, שספרי הריטוריקה והפואטיקה הרווחים כה וכה התייחסו כלפיה בהסתייגות, ומן הראוי שחדשנים יסתייגו מן המסתייגים...

התבוננות מעמיקה יותר עשויה לגלות כאן רמז אל ערכה האמנותי של ההזרה, שהעסיקה כה וכה את חוקרי הספרות ואוהביה, בעיקר את החוקרים הרוסיים, הידועים בכינוי 'פורמאליסטים'.

ההזרה בנויה על צירוף ועימות של יסודות שונים ועל הפרת הקשר השיגרתני ביניהם. יש משהו מוזר ומפתיע דווקא בחיבורם של דברים, שאינם מתחברים כרגיל.

הרגיל, המקובל, ה'נורמאטיבי', העונה על כל הציפיות ומפעיל תגובה כמעט אוטומאטית פוגם במידת-מה בתשומת הלב, בהתרשמות. ה'רגיל' - החרוז, למשל - קיים תמיד ברקע של תבנית ההזרה, המהווה סטייה ממנו. בלעדי המוכר והרגיל אין להעלות על הדעת או אף להבחין בערך הזר והמוזר.

כל הזרה בנויה על קונטקסט. באמצעות השתייה הנגרמת בעקבות ההפתעה והמזרות, או אפילו בעקבות הרצון לבחון מחדש את הדברים וטעמם, מעלה צירוף המזר, ה'צורמני' כלשהו, משמעות חדשה.

המלומד הרוסי ויקטור שקלובסקי מציין, שתכלית ההזרה ליצור אורח קליטה מיוחד בדרך של התבוננות מחדש במקום הסתכלות-במוֹקֵר, ראייה במקום טביעת-עין.

אפשר שהשיר חסר-החרוז מעלה עקרון מוזיקאלי ותחבירי שונה עקרונית מן המשתמע משורות השיר המפעיל חריזה. לשתי השיטות יתרונות ומגבלות בהקשר האמנותי, ולא ניתן כלל להעריך אותן באמצעות קריטריון אחד.

3

גם הדיון בצליל ערוך על פי עקרון האינפורמציה בטוגים ופרטים הקיימים בשירה – וההדגמות מלמדות, ששירת יידיש החדשה היא אכן עתירת צורות, והמבקש ימצא בה שפע מכל סוג ומין.

בעיית ההערכה של שיר מתגלה דווקא בדיון על שירו של משורר אמן-החרוזים הווירטואוזי לייב נידוס (1890–1918) 'א' לעגענדארע נאכט' (לילה מן האגדות), בו כמעט כל מילה בשיר בן 16 שורות (4 בתים) מתחילה באות ש. והרי הבית הראשון:

שלעסער שלאָפֶן, שאַטנס שפּאַנען,
שווערע שאַטנס שפּרײַזן שטום,
ס'שווימען שורות שוואַרצע שוואַנען,
שוואַרצע שוואַנען שווימען אום...³

מחברי הספר מוסיפים מצידם הערה ביקורתית, לאמור: "בכוונה הבאנו את השיר, כדי להראות, שבמלאכת זריזות בלבד ובפעולות קסמים אין להגיע להישג אמנותי. בשיר המובא כאן יש מצלול, אך למעשה אין זה שיר אמיתי" (עמ' 34).

חזקה על מחברי הספר, שהם יודעים היטב להבחין ולהעריך, אלא שבדברי ההערכה הנ"ל אין אתגר או הדרכה לקורא, אלא רק 'הדבקת תווית'. מן הראוי לרשום בשולי הדברים מילים אחדות בזכות השיר הבנוי כולו בחרוזים כְּלִבְנִים, לאמור:

החריזה היא אחדות של דינאמיות דו-סטרית. הלשון המדוברת והכתובה היא, בדרך כלל, חדיסטרית. תנועתה מסומנת בדברים הכתובים. בעברית – מימין לשמאל. החריזה, לעומת זאת, מחזירה את האמור אחורנית, אל ראשיתו של הצירוף המחבר את חלקי החרוז. תנועה זו – הדו-סטרית – היא תשתית לכל ריתמוס וסגנון. קליטת האמור הלך-וחזור היא אחת מן האפשרויות לעצב באמצעות התנועה – סטאטוס. דווקא תכונה זו מעניקה לחריזה את הכוח להפנות את זרמי המעמקים של הלשון אל אפיקים של מעשה אמנות.

בכל השיטות – עם חרוז או בלעדיו – נוצר מתח בין האמור בשורות של שיר

לבין התחביר. ואין סוף לאפשרויות ולדקויות, להתאמות ולסטיות, לרבות פיצול המשפט באמצעות פסיחה.

4

מחברי הספר מציגים את הלשון המדוברת-הדיסקורסיבית כעניינית, פשוטה ככל האפשר ואפילו רדודה (עמ' 38). תכליתו של הדובר היא להיות מובן לזולתו. עליו להיזהר ולא לסטות מן החדר-משמעות.

ספק רב אם הדברים אכן פשוטים כמשמעם. הלשון המדוברת, החיה והקולחת, היא עתירת ניבים ואידיוימים, רמזים, הטעמות ודילוגים, ממש אין בה מחסום בפני חוש הדמיון וכשרון הצירופים.

כך, למשל, נשמעה מוכרת בשוק הרגים, דוברת יידיש, בוילנה (בין שתי מלחמות-העולם), בתשובה לאשה, שהביעה אי-שביעות-רצון מטיבו של הדג שקנתה. וכך היה מענה לשון התגרנית: "שאָ שאָ, מאַדאַם, אַסְתִּיךָא בְּלִינְא קיש־קיש קראָפּעווע!"⁴

איך צמחה בלילת הארמית בידיש בתוככי שוק הרגים? תמיהה.

5

הספר - ספר-הלימוד לתלמידי תיכון! - מבקש לעורר סקרנות המתחייבת מן המושג סגנון. ניתן להבחין בין טיבו הריטורי של הסגנון לבין איכותו הסמאנטית. מבחינה ריטורית ניתן להבחין בסגנון כמערכת ריתמית של חזרות. אם אין חזרה כלשהי - אין סגנון. החזרה יוצרת נוסח בהעלותה מבנה תחבירי חוזר, מבחר מילים חוזר, וכן - ביטויים, כינויים חוזרים וכו'.

מחברי הספר עומדים בעיקר על האיכות הסמאנטית, על ההתאמה בין מבחר מילים לבין הקשרן המסוים. באורח מפורט הם עומדים על לשון המראות, זו "שפת אלים הרישית", כגירסתו של ביאליק בשירו 'הַבְּרָכָה'. לאמור: "תמונה חזקה נחרטת במוח ובזכרון. קיימים סוגים שונים של מראות. זה תלוי במרכז המסוים של המוח שלנו..." (עמ' 39).

מערכת הדוגמאות של סוגי המראות מרשימה. נעלה כאן, למשל, קטע מתוך שירו של המשורר אשר שווארצמן (1880-1919):

ס'שפילט די זון און קלינגט מיט שטראַלן,
ס'גייען ווינטן קאַראַהאַדן;
ס'טאַנצט די ערד, די הימלען שאַלן,
און איך לויף און וויל דעריאָגן;
כ'לויף און פֿאַל און הייב זיך ווייטער
און די גרויסע ליד פֿאַרסמט מיך
מיט אַ פֿרייהייט אַ פֿאַרשייטער;
ברייטער, זיסע פֿידלען סטרוגעס!
שטאַרקער, דינסטע גילדן-טאַצן!

איך פֿאַרפלאַנטער זיך אין קווייטן,
און דאָס האַרץ פֿאַר גליק וויל פלאַצן! (עמ' 42)

והחמה מנגנת בצלילי הקרנים,
עם סחרור הרוחות בחדות המחול.
והארץ רוקדת, מריעים השמים
ואני רץ־נחפז להשיג את הכל;
רץ, נופל, קם וטס - חץ שלוח,
פי השיר הגדול נוסך רעל בגוף -
שוב נופל, מתרומם - לא לעצור, לא לנוח!
החרות מתהללת הפשית, בטרוף.
התאמצו מיתרי כנורות מתוקים!
התחזקו מצילמים־של־פז דקיקים!
ואני בין זרי הפרחים מתרוצץ
ולפי מרב אשר כמעט מתפלץ. (תרגם ש.ל.)

מחברי הספר מביאים קטע זה כהדגמה ללשון מראות דינאמית: יש בו ריצה, נפילה, התפעלות, נגינה ומחול. מן הראוי לציין, שבחירת הדוגמאות מעידה גם על העושר הטעון וחבוי בשירת יידיש וגם על הטעם המעולה של כותבי־הספר. הלומדים נדרשים ללמוד ולשנן מונחים וליהנות מקטעי שירה. חשוב לציין שאין קטע שירה כשירה בשלמותה, אך הוא יכול לשמש כעין אבן־שואבת...
ה'אני' הדובר, השר, המריע והמתופף מונע על־ידי השיר הגדול. אפשר שהוא סם וסמל כמהפכה וכל המשתמע ממנה. מעין שיכרון שלא מיינ.
אל התיזמור מצטרפים כלי־נגינה: כינורות ומצילתיים. ה'אני' נסחף במחול ומסתבך בזרי פרחים, וליבו חושב להתפלץ מרוב אושר.
הקטע שהעלינו כאן מציג הפעלה אינטנסיבית של פאתוס באמצעות שזירה צפופה של מטאפורות, הבאות להביע עולם ומלואו כתזמורת. הקטע מובא בצרור דוגמאות, שכולן גזורות ועקורות מערוגות צמיחתן והקשריהן. מדובר בהבחנת מונחים ולא במשמעותם.

6

יתר על כן - הספר מביא דוגמאות רבות של דימויים שונים (עמ' 50-55).
עניין הדימוי מוסבר מתוך הדינאמיקה של הלשון היומיומית, לאמור:
"בלשון היומיום אנו נתקלים לעתים קרובות בדימויים, תופעה זו מוסברת באמצעות עימות עם תופעה דומה אחרת. בשירה מנצלים תחבולה זו באורח שופע ומעמיק" (עמ' 50).

לא כל דימוי הוא אפוא מעשה אמנות. הביטוי 'לונדון גדולה כפאריז' אינו פיגוראטיבי. הפיגוראטיביות מותנית דווקא במרחק העקרוני בין גורמי הדימוי, במידה של דמיון בין פרטים בלתי־דומים. עצם תבנית הדימוי האמנותי מעלה בעת־ובעונה־אחת גם את השוני. אם דברים שונים ורחוקים זה מזה עשויים

להיות גם דומים, הרי ניתן לשער, שקיימים עקרונות אינטגראטיביים בעולם, שהדמיון האנושי מגלה אותם, וניתן לעיין בהם, לחקור אותם ולחשוף את אורם הגנוז.

הדימוי אינו מוציא את תמונת-העולם ממסגרותיה הריאליות. תנועתו הפנימית היא דו־סטרתית – מן המדומה לדומה, וחוזר חלילה.⁵ כל גורם נשאר במקומו על אף המרחק ביניהם 'המתגשר' באמצעות מילית הדמיון.

המחברים משלבים לדיון על הדימויים גם הערה אידיאולוגית, בבואם לטעון שאם חוקרים את המקור ממנו שואב האמן את דימויו – אפשר להגיע אל השורשים הטוציאליים-המעמדיים שלו ואל נעמת-השתייה של השקפת-עולמו כאמן (עמ' 54). אין בספר חיזוק לטענה זו, ונדמה שהיא שייכת יותר למערכת היחסים בין הכותבים-המורים והשלטון.

7

הדיון במטאפורה מצומצם. לטעמי – מצומצם מדי. אפשר, שמחברי הספר שמרו נושא חשוב זה לדיון מיוחד, או אף לספר מיוחד...

במאמץ להגדיר את המונח – לפי שיטתם – הם רמזו, שהמטאפורה שומטת את מילית הדימוי (כמו, כאילו וכד'). "זו תחבולה אמנותית חריפה מן הדימוי והולמת יותר את מתח החיים הגובר של ימינו" (עמ' 57).

מן הראוי לציין את השוני העקרוני בין מטאפורה לדימוי מתוך הנחה, שאין צירוף אחד נובע מן השני, אלא הוא מבנה מיוחד לעצמו. נצמצם ונציין סימני היכר אחדים, הנה כך:

1. תנועת הדימוי היא דו־סטרתית, ואילו תנועת המטאפורה היא דו־סטרתית.
 2. מרכיבי הדימוי נשארים כל אחד בעולמו הלשוני הריאלי; אם המלך הוא כמו אריה, המלך נשאר בארמון, ואילו האריה בביבר (או בג'ונגל). המטאפורה, לעומת זאת, חורגת מכל צירוף ריאלי (המלך אריה) ועל כן גם מרחיבה את תחומי הלשון באמצעות הדמיון.
 3. הפרטים בדימוי מופרדים, ועל כן נדירה בהם אחדות של ניגודים (אוקסימורון), הרווחת בעולם המטאפורות. המטאפורה היא בעצם חידוש לשוני.
 4. האינטרפרטאציה של הדימוי מוגבלת אל מהות החיבור בין מרכיביו, ואילו במטאפורה – אין כלל סייג לאפשרויות של האינטרפרטאציה, המועלית לאו דווקא על-ידי ההגיון אלא דווקא על-ידי הדמיון. אפשר להוסיף כהנה וכהנה, אך מסגרת המסה מגבילה את הדיון להבנת עקרונות הדיון בספר-הלימוד.
- מכאן ואילך נדון בספר השני (תורת הספרות) וננסה לנסח את עקרונותיו.

8

הספר נפתח בדיון עקרוני-אידיאולוגי. הכוונה היתה, כנראה, להציג מעין 'תעודת-זהות' מארקסיסטית-ליניניסטית, כפי שנדרש בראשית שנות ה־30 בברית-המועצות.

אף על פי כן ניכר מתח מסוים, אם גם סמוי, בין גישה מארקסיסטית קיצונית (מתוך הישענות על דברי ג. פֶּלְכָאנוב), שהיה בעצם מנשביק, לבין גישה הפורמאליסטים הרוסיים (רמזו אל דברי החוקר ז'ירמונסקי).

המלומד מיכאל באכטין גם הוא סבור, שפואטיקה זקוקה לבסיס פילוסופי-שיטתי. בלעדי בסיס כזה ייָגָרר העיון בספרות כענף של הלינגוויסטיקה. זו ביקורתו כלפי הפורמאליסטים, המבקשים לדון ביצירה כלשונה ולא בנסיבותיה.

הדיון בסגנון, שכבר הזכרנו לעיל, הוא מורכב מעיקרו. לא נוכל לְמַצוֹת אותו במסה זו. אם תבניות לשון אינן חוזרות, כאמור, ואין אפשרות להצביע על ריתמוס כלשהו, לא נוכל להרגיש בנעימה מוזיקאלית כלשהי ולא נחוש באילוץ להאיט ולחזור – לקרוא קדימה ואף אחורה. אלה אילוץ הטקסט. זו איכותו של סגנון וכוחו.

9

פרק המבוא של הספר מוקדש להבהרת הגישה המארקסיסטית, המבקשת את תשתית היצירה הספרותית וסגנונה בבסיס הכלכלי-חברתי. הדברים מוסברים באורח בהיר ושיטתי ובעזרת צרור של דברים בשם-אומרם (בעיקר שאובים מכתבי ג. פֶּלְכָאנוב).

ה'מפתח' לגישה זו עוגן בתיאוריה המתנסחת בהתפתחות מן ה'בסיס' אל 'בנין' ה'על'. הספרות על סוגיה וסגנוניה אינה אלא 'בנין-על'. אין היא אחוזה בבשרונו, חוויותיו, טעמו, השראתו ועולמו הרוחני של היוצר, אלא במעמדו החברתי.

לפי גישה זו אין הסגנון, למשל, אלא: סכום של תחבולות אמנותיות, ההולמות את טעם הזמן, והן מתפתחות באורח דיאלקטי, עולות ומתפוגגות ואף נעלמות ומפנות את מקומן לסגנון חדש. מאידך גיסא חלה גם התפתחות (ושוב – דיאלקטית) בטעם הקוראים, האחוזים גם הם במציאות מעמדית.

אפשר, כמובן, לפתח גישה זו כהנה וכהנה ואף לבחון באיזו מידה, באיזה עומק, באיזה צבע וצליל הולמים דברי הספר את ההשקפה הזאת.

מבלי להיכנס לפרטי ההשקפה וסגנונה, ניתן לומר, שהדברים נשענים על משפטו המצוטט של לְנִין, לאמור: "המעמד הוא היסוד האובייקטיבי של הספרות, והספרות היא המודעות הסובייקטיבית של המעמד". יתר על כן: "הספרות גורלה כגורל המעמד: או שהיא בשלטון או שהיא כבולה באזיקים" (הגדרת החוקר נוסיונב).

מכל מקום – ולאחר דיון מפורט בבעיית היחס בין התוכן לצורה (עמ' 32–37) – ניתן לסכם את השקפת מחברי הספר, לאמור: "הספרות אינה אלא ביטוי מגובש של תודעה חברתית" (עמ' 29).

ומאחר שהדיון רק נפתח, נעיין עתה בחלק השני של הספר ספּעציעלער טייל (החלק המיוחד).

10

החלק השני ערוך באורח שיטתי ומתחלק ל-4 מדורים. כל מדור מחולק סעיפים סעיפים. סדר המדורים עשוי כצבת-בצבת, כל מדור הוא נושא לעצמו, לאמור:

סגנון, ריתמוס, תימאטיקה (נושאים) וז'אנרים. מן הפרט אל הכלל, מן העיון המצומצם אל המערכות הכלליות.

לא נתפלא אם נמצא בסעיף הראשון את הלשון. הן ידוע, שאם מדובר בספרות על כל צורותיה וגוניה, הרי ניתן לגלות בלשון פונקציונאליות מורכבת: הלשון היא גם 'חומר גלם', גם 'האמצעי', 'המכשיר' וגם 'המוצר הסופי'. הספר שלפנינו לא התעכב על 'דיאלקטיקה' זו. בבואו להישען על השקפת עולמו, הוא מציין - בצדק - את תפקיד הלשון כאמצעי תקשורת האחוז במציאות החברה המעמדית, ופורש את הדיון על פני שורה של מונחים האחוזים בלשון ובשירה,⁶ תוך ציון מודגש ומכוון ללשונו של המשורר, המעניק חשיבות מיוחדת ל'איק' (תוך פריסת הצורות לסוגיהן). וכך נאמר: 'תשומת ליבו (של היוצר) מופנית בראש וראשונה אל היצירה, אל הסגנון. יצירת הסגנון משלימה את המילה, קולטת את ערכה ומשקלה ברגע מסוים, בחיבור ובהקשר אל מילים אחרות' (עמ' 43).

11

עמודים רבים (42-100), כאמור, מוקדשים למונחים-עם-דוגמאות. שירת יידיש מזהירה באור מאות פניני-לשון. אך לא רק השירה. גם הסיפורת. וכל זאת על אף הופעת טקסטים קטועים מתוך הקשריהם. אף על פי כן הם מתגלים במלוא עוצמתם ויופיים. ממש שיר-של-שירים. נדמה שלא אטעה אם אומר, שפעלה כאן עינו הפקוחה ותבונת הטעם של דוד הופשטיין המשורר. המבחר מרשים מכל מקום. רשימת היוצרים ערוכה באינדקס בסופו של הספר (בעמ' 228) והוא מונה מעל 150 שמות, רובם משוררי יידיש וסופריה.

נעלה כאן דוגמאות אחדות בשירה ובפרוזה. בבואם להדגים את המונח 'ארכאיזם', שעיקרו 'הרמת' נעימת הדיבור באמצעות מילה שנתיישנה ונשחקה, הם מביאים קטע קטן, פרי עטו של דוד הופשטיין:

דו איינציקער איינער אָן בילד, אָן געשטאַלט
אויף שפרייטונג פֿון הימלען פֿון זיבן;
דו האָסט מיך פֿאַרשאַלטן און האָסט מיך געזאַלבת
אויף וואַרהאַפֿטע טרוימען-געוועבן. (עמ' 44)
אַתָּה האָהד בְּלִי מְרָאָה, לְלֹא דְמוּת,
בְּמִרְקָב בְּלִי שְׂבַעַת הַרְקִיעִים;
קְלָלָת אוֹתִי, גַם מְשַׁחֵת בְּזָכוֹת
אֶל קוֹרֵי-חַלּוּמוֹת נְקִיִּים. (תרגם ש.ל.)

המילה 'וואַרהאַפֿטע' היא מיושנת, ומקורה בגרמנית קדומה (M.H.D.). במילונו של אלכסנדר האַרקאָווי יידיש-ענגליש-העברעישער ווערטערבוך, שראה אור בניו-יורק, 1925, בעמ' 203 מופיע הערך 'וואַרהאַוּטיג', שעניינו 'אמיתי'. השיר עצמו מעורר סקרנות אל הישות הנוכחת (אתה!) שאין לה מראה או דמות, והיא שוכנת בְּזָבוּל עליון ומעניקה ל'אני' את 'אחרות הניגודים' (קללה עם ברכה), והמבורך נמשח אל כוח הדמיון... הקטע מעניין.

ועתה – נוסח של עגה (דיאלקט) מתוך סיפורו של שלום-עליכם סטעמפעניו. זו עגת הכלי-זמר. והרי קטע במקור ובתרגום:

”ירחמיאל קומט גיך צוריק מיט אַ קלאָרער תשובה:
 – דאָס איז ניט קיין שעכטל.⁷ דאָס איז שוין אַ יאָלדאָווקע.⁸ דאָס איז
 אייזיק-נפֿתליס שנור. פֿון יעהופּעץ איז זי, און אָט דאָס איז איר יאָלד.⁹ זעט
 איר? אָט דרייט ער זיך אַרום מיט אַ סאַמעטענער קאַטערוכע.¹⁰
 – די כפרה זאָלסטו ווערן, ירחמיאלו! – זאָגט סטעמפעניו גאַנץ
 אויפֿגעלייגט – אזוי גיך ביסטו געוואָר געוואָרן? ע, זי איז דאָך טאַקע גאַר
 אַ קליווע¹¹ יאָלדאָווקע. זע נאָר, זע ווי זי מאַטרעט¹² מיט די זיקרעס.¹³
 – אויב איר ווילט – פֿרעגט ירחמיאל דער פֿאַרשוואַלענער ביי
 סטעמפעניו – אויב איר ווילט וועל איך גיין מיט איר טירען...¹⁴
 – ליג אין דער ערד! – ענטפֿערט אים סטעמפעניו – מע בעט דיך ניט פֿאַר
 קיין שילאַטן-שמש,¹⁵ איך וועל אליין טירען מיט צוגעזיכע.”¹⁶
]ירחמיאל חוזר מיד עם תשובה ברורה:

– זאת לא פּרגית. זאת כבר שְׁגִלּוּלָה. זאת כלתו של אייזיק-נפֿתלי. היא
 מסקווירה, וזה השְׁגִלּוּלָה שלה – אתה רואה? זה שמתנועע עם תּרִבִּיךָ
 קטיפּה.

– שיקח אותך הַשֵּׁד, ירחמיאלו! – אומר סטעמפעניו, מרוצה מאד – כל כך
 מהר ביררת? אַה, שְׁגִלּוּלָה פֿרימָה! תביט איך היא מגלגלת עם הפּנסים!
 – אם אתה רוצה – אומר ירחמיאל הנפּוֹחַ לסטמפּניו – אם אתה רוצה,
 אלך לטרטר לה.
 – שתיקבר חיים! – ענה לו סטמפּניו – מי מבקש אותך להיות טרסור,
 בעצמי אטרטר לה.”

(תרגם אריה אהרוני, 1981)

ודוגמה נוספת: תמונה מורכבת.
 הכוונה לצירוף שזור של תמונות שונות, שמהן נקלעים רשמים שונים. והרי
 שירו של דוד הופשטיין (קטע ללא ציון כותרת בעמ' 54):

אַ נעפּל איבער גאַסן,
 לאַמטערנעס שטיקן זיך און פֿינקלען.
 אַראָפּ די שפיצן, אַפּגעזאַקט די קאַנטן,
 פֿאַרשמירט די ווינקלען;
 געביידעס הויפּנס שטייען שטום
 אויף פֿיכטער ערד...
 אזוי פֿיל נעכט דאָ גיי איך אום
 אַהין, אַהער,

א שטילער וועכטער...
א, הער נאָר, הער!
אין נעפל קלינגט
א יונג געלעכטער
דאָס גייען צוויי מיט טראָט מיט איינעם.

נערפלים בחוצות,
פנסים נחנקים, מבליחים ניצוצות;
לחטוב הבליטות, לקצץ הקצוות,
לטיח ולמרוח פנות, זוויות.
בנינים בגושים נצבים פאלמים
על ארמת זה הבוץ השחור...
ואני מסתובב כאן לילות ארכים
הלוך וְחֹזֵר,
שומר-לילה קשוב ואבוד...
צליל בוקע, מפעפע מתוך ערפל -
הי, שמע נא, הקשב, מה מליל?
צחוק צעיר במרחב מתנגל,
הנה שנים פוסעים כאן בצעד צמוד. (תרגם ש.ל.)

שירו של שומר-לילה, רשמים מתוך מראות אפופים בערפילים וצלילים. ראייה חלקית בהוויה עמומה ודמומה. הלשון המטאפורית נקלעת בפסיפס של מראות אלימים: פנסים נחנקים, הקצוות חטובים, הבליטות חתוכות, הפינות מרוחות. פעולות הדומות לעבודת בנייה סוחפות מראות של סתירה והרס. סביבה יוצרת מראה נוף גולמי ואילם ומתוכו נשמע הצחוק הצעיר המתנגל של זוג האוהבים.

14

החטיבה מסתכמת בחזרה מוטעמת של הגישה המטריאליסטית להבנת הספרות, המסתייגת מגישתם של היוצרים הרומאנטיקאים, המעלים את הדמיון על המציאות האחזה ביצירות הריאליסטים. הקושי מזדקר מתוך ההסבר של המטאפורה כתחבולת עיצוב ריאליסטית...
המטאפורה עצמה היא צירוף לא-ריאלי, אשר בו מרכיב אחד נישא והשני נושא. אך בעקבות האורח הכבוש נוצרת ממנה ובה הזרה, המחייבת קליטה חדה יותר ומעמיקה יותר של הפרט או החוויה.

ברילוג מתוכנן עובר הספר אל החטיבה השנייה: הריתמוס. חלקו הראשון של הדיון בריתמוס אינו אלא שיעור שיטתי בנוסח הישן של 'החרוז והמשקל' (פרוסודיה), וסטייה קלה אל סקירה על התפתחות המשקל הסילאבו-טוני בשירת יידיש בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-19. הדיון יוצר קריאת כיוון אל מספר

בעיות עקרוניות האחוזות במשקל וחרוז בעקבות פרסומיו של המלומד ז'ירמונסקי, כאמור – מן הפורמאליסטים הרוסיים.¹⁸

15

בשלהי המאה ה־19 הבחינו חוקרי הלשון במתח הקבוע בין המשקל והריתמוס. ברור היה שלא ראי זה כראי זה. המשקל נתפס כתבנית־מסגרת מטרית, ואילו הריתמוס כנאמן יותר לתחביר.

בהבחנה בין לשון הפרוזה ולשון השירה נמצא, שבפרוזה שולטת ריבונות התחביר, ואילו בשירה – ריבונות המשקל, אך כל יצירה אמנותית־לשונית היא ריתמית ממנה ובה.

מחברי הספר תורת הספרות (טעאָריע פֿון ליטעראַטור) העדיפו את ניסוחיו של ז'ירמונסקי (עמ' 117–118), לאמור: מאחר שכל חומר לשוני הוא בעל תכונות פונטיות טבעיות, שאינן תלויות בחוקי המשקל, הלה מגלה 'התנגדות' לקווי המשקל ורָסָנוּ. שורת השיר נשמעת בעקבות ההשפעה ההדרית בין הריתמוס הטבעי של הלשון והמסגרת הקולית של המשקל. לכל לשון אי־סוף אפשרויות לפתח ואריאציות קוליות לפי בחירת המשורר ודמיונו.

אחד הגורמים הקוליים המרכזיים אחוז בהטעמה, הקיימת בדרך־כלל בהברה אחת (בכל מילה!). מכל תמונת משקל שמתקבלת ניתן להעלות אי־סוף ואריאציות.

הספר מביא קטע מתוך שיר מקסים של דוד הופשטיין, שאנו נעתיק אותו כאן במלואו:¹⁹

עס זײַנען פֿאַרפֿולט שוין די פֿעלדער מיט שיין,
און גײַען שוין איבער.
און וואַלדישע ברעגן ניט האַלטן שוין אין,
און די זון גײט אַריבער.

און ס'העלן זיך וועלדער פֿון בערגל ביז טאַל,
און ס'בלייבן זיך מאַכן.
און ס'זײַנען שוין זוניקע פֿלעקן אָן צאַל
אהין אויך פֿאַרקראַכן.

נכָּבֵר מְלֵאוּ הַשְּׁדוֹת קָרְנֵי זֶהַר עַד תּוֹם
וְנִדְשׁוּ לְתַפְאֶרֶת,
אֲמִירִים שְׁבֹרַשׁ אֵינָם עוֹד מִחֶסֶם
וְהַשֶּׁמֶשׁ עוֹבְרָת,

אור חֲדָר אֶל הַיַּעַר, עֶקֶף הַצְּלָלִים,
וְכָרִי הָאֶזוֹב שֶׁם הַחֲוִירָה;
וְאֵינ־סוּף־בְּתַמִּי־שֶׁמֶשׁ זְרִיזִים זוֹחֲלִים
כָּבֵר פֶּשְׁטוֹ בְּמִרְחָב וְהַבְּהִירוֹ...]

שיר שיש בו לא רק ניגוד בין שורות ארוכות ושורות קצרות, אלא גם בין כוחות מנוגדים – אור וצל.²⁰
כאן מתברר, שהמשקל שונה בשתי הלשונות, ועל כן גם עולה שוני קל בין הזמקור (אמפיבראך) ובין התרגום (אנאפסט).

16

מזור, ששני המחברים של ספר הפואטיקה המקיף והמפורט לא הזכירו אלא במילים מעטות את התופעה המכונה פסיחה (עמ' 122–124).²¹ מדובר בתופעה רווחת בשירה המודרנית שעיקרה חיבור באמצעות דילוג. שורת השיר נגמרת, אך לא המשפט, הנמשך ומסתיים בשורה הבאה. אך סיום השורה הוא סיום (הפוגה כלשהי) ואל ההמשך גולשים או מדלגים. מה טעמה של תחבולה זו?

1. היא מבליטה את אחדות הטקסט, המתפצל למילים.
2. היא מדגישה את כוחו של המשקל, החוצה את התחביר.
3. מאיך גיסא – היא גם מדגישה את התחביר, שעל אף הדילוג אין השיר דופשי-ממנו.
4. הדילוג משורה לשורה מדגיש את המילים שלפניו ואחריו.
5. ההפרדה מבליטה את המבע, הודות להפוגה בין סיום השורה לראשית השורה העוקבת.
6. הפסיחה מחייבת לקרוא את השיר קדימה ואחורנית, ורק כך נוצר ומתייצב מצב (סטאטוס).
7. הפסיחה היא גם אחת מאורחות ההזרה, שעיקרה במשיכת תשומת לב לטקסט (או לפרט מתוכו).
8. הפסיחה היא אחת מקליעות הלשון ושזירתן המרחיבה את אפשרויות הלשון. אפשר בוודאי להוסיף. אין ספק שמדובר בתחבולת עיצוב רווחת וגם אהובה על המשוררים.

17

הדיון המקיף פרטים רבים מאוד נאלץ ממילא לצמצם את הפירוט ואת ההעמקה. על כן – עיקרו של הספר הוא – כנראה בכונת המבין – לשמש אתגר על-ידי פתיחת האשנבים והפשפשים ולא לרדוש ב'למה' ו'איך'.
לא נוכל להתעכב על פרטי הפרטים. נפנה את תשומת הלב למספר בעיות. בבחירת הנושא ליצירה ניתן, כך נדמה, להדגיש את עובדת הבחירה. זו ה'התערבות' הפותחת של המחבר (ולהלן גם המתרגם²²). מכאן ואילך הופכת נוכחותו הפנימית של המחבר בכל המארג של היצירה כעין מסכת שתי-וערב. האובייקט – הטקסט, כל טקסט – רווי בכל מילה בחוט הסובייקטיבי המחבר את המילים ליצירה.

מאחר שעיקרו של הספר בשלל המונחים, מן הראוי, אולי, להבהיר אחדים מהם. נפתח ב'פאבולה' לעומת 'סיוזשעט' (עלילה?). נדמה, שהפאבולה מסמנת את סיפור המעשה ואילו העלילה את מעשה הספר.

בכל מקרה אין שום ספק בקיומם של מספר (או מספרים, דוברים) – בסיטואציה הפנימית, ומחבר – בסיטואציה החיצונית, שכל פרטי היצירה אחוזים בה, לרבות כל הדמויות. דמות המוצגת ופועלת באמצעות מילים אינה דמות שבמציאות, בשום מקרה. תמיד היא מעין צירוף של המתאר והמתואר, תערובת של מעשה שהיה ולהרס. כל דמות היא כפולת-פנים, כל אובייקט ביצירה הוא סובייקטיבי.

מילים אחדות על העלילה. הספר מעלה כדרכו איפיון של עלילות לסוגיהן. מן הראוי להבחין גם במבנה, שהוא פיגום אשר עליו נשען כמעט כל הבניין. אפשר לציין מעין תרשים של ארבעה שלבים, בערך כך:

1. הצגת העניין והבעיה הכרוכה בו;

2. המאמצים להתיר את הסבך;

3. ההיודעות (אפשר או אי אפשר להתיר);

4. ההתרה (או סוף פסוק בלעדיה).

מבנה זה חוזר בוואריאציות שונות במחזות ובסיפורים.²³

הריון ביצירות פרוזה ובשירה לירית על ז'אנריהן מעלה, כנוסחו של הספר, ערכים רבים.²⁴

את מסתנו זו נסיים בהערות אחדות על הנושא 'תיאור טבע'.

'תיאורי טבע' הם רבים ושונים. לא ראי זה כראי זה. כל מה שנאמר עליהם נכון, לפחות לגבי חלק מהם. באופן כללי ניתן לומר, שתיאור הטבע נושק את המוטיב הלירי. בכל זאת ניתן להוסיף מספר הערות לעומקו של דבר.

תיאור הטבע מתחייב מתוך מפגש בין זרם חושי מבחוץ עם זרם רוחני-דמיוני מבפנים, מפגש המקנה למראות הפיזיים משמעות מיוחדת.

העיון בהתפתחות החוויה הדתית והפולחן הדתי על כל גילוייו עשוי לחזק את הדעה בדבר יחס-הגומלין הבלתי-פוסק בין הפעילות היצירתית וההגותית של האדם לבין הטבע המקיף אותו. יונקתיו של תיאור הטבע בספרות שואבות משורשים מסועפים בקרקע עמוקה.

מן הראוי להסכים לדברי מחברי הספר, שאין תיאור הטבע בספרות תכלית-לעצמה. קיים יחס מוצנע אך תמיד בין הלוך-רוחו של המתאר לבין המתואר.

יש בעיצוב באמצעות תיאור טבע משהו מן הפלאי, החורג מן הרגיל (מדרך הטבע). מכאן הנטייה להשתמש בפרטים מתוך הטבע הסובב כסמלים, או אלגוריות, בהקשרים שונים. העיצוב הסמלי אינו סותר את המגמה הלירית-

פאתטית, אך אין הוא זהה עימה. הזיקה אל המיתוס רומזת לכיוונים שונים בזיקה בין תיאור הטבע לקונטקסט בו הוא משובץ.

מן הראוי להעריך את המאמץ המדהים של שני המחברים, היוצרים והמורים, להעמיד לרשות לומדי הספרות בידיש בזמן הקצרצר (שנתיים!) אוצר בלום של אינפורמציה ואתגרים.

חבל שלא היה המשך ליגיעתם, שנידרדרה אל תהום הרשעות.

הערות

- 1 צענטראלער פֿעלקער-פֿארלאַג פֿון פֿ.ס.ס.ר., מוסקבה 1928.
- 2 הקורא מוזמן לרשום לפניו שמות וקטעים מתוך יצירותיהם של משוררים בברית-המועצות (שווארצמאן, פֿינינבערג, האָפּשטיין, פֿעפֿער, איזי כאַריק, פרץ מאַרקיט ואחרים) ואף במערב (לייוויק, איינהאַרן, אַבֿרהם רייזען, מאַני לייב, לייב נידוס ואחרים).
- 3 תרגום דברי השיר של לייב נידוס (ללא חזרה אנאפורית צפופה):
אַרמונות יִשְׁנִים, צוּעֵדִים רַק צִלְלִים,
אַל־סִקּוּל שֶׁל צִלְלִים מְרַצֵּד בַּה זְכָה.
יִשְׁטִים בְּבִירִים, הֵם שְׁחֹרִים, אֶפְלִים,
יִשְׁטִים בְּשִׁוּרוֹת, כֵּל בְּרִבּוֹר בְּנֶפֶשׁ...
השיר כולו, על כל ארבעת בתיו, הועתק על-ידי המחברים בספר טעאָריע פֿון ליטעראַטור, עמ' 93.
- 4 הפתגם המקורי: 'אַסְתִּיךָ אַ בְּלִיגָא קיש קיש קְרִיא' (בבא מציעא פה ע"ב), ותרגומו: מטבע קטנה בכד מקשקשת וקוראת 'קיש קיש'. 'קראָפּעווע' - בידיש סְרְפֵד. כוונת הדברים לרמוז, שקשקוש רם על כסף קטן צורך כסרפד.
- 5 קיים יחס מסוים בין הדומה למדומה, אך אין הוא קבוע ויציב. יש, למשל, הבדל בין 'ביקתה כארמון' לבין 'ארמון כביקתה'. יש גם דימויים המתרחבים כדי תיאור או סיפור שלם.
- 6 ואלה הם הסעיפים: אַרכאזמים, ניאולוגיזמים, תמונות, תמונות מורכבות, תוארי פעולה לצורתיהם הדקדוקיות, תארים ציוריים ואמוציונאליים, אמצעים המחזקים את התארים. דימויים, מטאפורות דימויים שליליים, האנשה, אלגוריה, סמל, מטונימיה, סינקדוכה, אירוניה וכו'.
- 7 שעכטל - אַ מיידל (נערה).
- 8 יאַלד־אָווקע - אַ ווייבל (נשואה).
- 9 יאַלד - מאַן (בעל).
- 10 קאַטערוכע - היטל (כובע).
- 11 קליווע - שיינע (יפה).
- 12 מאַטרעט - קוקט (מביטה).
- 13 זיקרעס - אויגן (עיניים).
- 14 טירען - שמועסן (לשוחח).
- 15 שילאַטן-שמש - פֿאַרמיטלער (מתווך).

- 16 צוגעזיכע - מיט דער איינער (עם זאת).
- 17 השווה: שלום לוריא 1993: שיחת חולין - שירים ביידיש של יהודה לייב גורדון, חוליות 1, עמ' 70-78.
- 18 אין המחברים מציינים את מראה מקום המקור, ואין אנו יודעים על איזה ספר או מאמר של זירמונסקי הם מסתמכים.
- 19 השיר עם תרגומו הועתק מחוליות 7, 2002, עמ' 290-291. השיר פורסם לראשונה בקובץ **בץ וועגן**, וילנה 1924, עמ' 20. וכך: דוד האַפֿשטיין: **לידער און פּאָעמעס**, כרך ראשון, תל-אביב 1977, עמ' 36. תרגם מיידיש: שלום לוריא.
- 20 פירוש מפורט יותר - עיינו בחוליות 7, 2002, עמ' 291-292.
- 21 המחברים מכנים צירוף זה בנוסח הצרפתי **אַנזשאַבעמאַן** (Enjambement). בעברית נהגו בכינויים אחדים, כגון 'פסיחה' או 'גלישה'. החזיון עצמו עתיק למדי. כך מצאנו בשיר נפלא של שלמה אבן גבירול (1021-1053) פסיחה מבית (שורה) לבית, אף כי הפואטיקה בת-הזמן - בעקבות הקצידה הערבית - תבעה שלמות סגורה בכל בית. והנה מצאנו כך:
- | | |
|---|---|
| פֿתב סָתוּ בְּדִיוּ מִטְּוִיו וְרִבִּיבִיו | וְבָעַט עֲרָקוּ הַמַּאֲרִים וְכַף־עֲבִיו |
| מִקְתָּב עֲלֵי נֶן מִתְּכַלֵּת וְאַרְגָּמֶן | לֹא נִתְּכַנְּנוּ בָּהֶם לְחֹשֶׁב בְּמִחְשָׁבִיו. |
- המשפט הוא: **כתב סתיו מכתב**. זו מטאפורה המסתברת מתוך המילים הנוספות. ראה: שלמה אבן גבירול: **שירי חול**, תשל"ה, מהדורת דב ירדן, שיר קפט, עמ' 345.
- 22 המשורר אברהם סוצקבר, למשל, קרא לקובץ השירים השני שלו, שראה אור ב־1940, **בוילנה**, בשם **וואַלדיקס**. זה ביטוי פתוח לפירושים. בא המתרגם הדגול דב סדן וקרא לספר **נְעֻרִית** - והרחיב עוד יותר את צרור הפירושים... ראה: שלום לוריא 1983: 'נשימת היער', **ייחוס השיר**, ספרי־יובל לכבוד אברהם סוצקבר, תל-אביב, 103-121; הערה 1 בעמ' 118.
- 23 דוגמה כלשהי: פרק המפגש בין טוביה החלבן לבין מנחם־מנדל (שם הפרק: 'א' בידעם', בעברית 'עורבא פרח'...); מנחם־מנדל זקוק לכסף כדי להשקיעו; טוביה מתפתה; מנחם־מנדל רץ להשקיע; טוביה מצפה; נוסע לחפש. היוודעות בחלון ראווה המשקף את בבואתו של מנחם־מנדל המובט. טוביה משלים.
- 24 הנושא, נושא משנה, כותרת הספר, כותרת הפרקים, מוטיבים, פאבולה, עלילה (סיוזשעט), פיתוח העלילות, הספר, הדמויות, אורחות־חיים, דמויות ראשיות ודמויות משנה, איפיונים, שמות ובבואות (פורטרטים), לשונות ודיאלקטים, תיאורי נוף, מציאות ואחיות־עיניים; ה'אנרים, נובלה, מסגרת, סיומי יצירות, צרור נובלות, רומאן, פּאָמָה, שירה רומאנטית, דראמה, טראגדיה, שירה לירית. כל הנושאים מלווים בהסברים וברדוגמאות רבות.

מראי מקום

- שלמה אבן־גבירול: **שירי החול**, מהדורת דב ירדן, שיר קפט, עמ' 345.
- הרשב בנימין 1968: 'בין צליל למשמעות', **הספרות 1**, תל-אביב, 410-420.
- ס. יזהר 1983: **סיפור איגו**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- שלום לוריא 1993: שיחת חולין - שירים ביידיש של יל"ג, חוליות 1, חיפה, 70-79.
- שמואל ניגער 1928: **לעזער**, דיכטער, קריטיקער 1, ניו־יורק, הוצאת 'אידישער קולטור פֿאַרלאַג'.

Бахтин М. 1975: *Вопросы Литературы и Эстетики*, Москва.

Жирмунский В. 1970: *Байрон и Пушкин*, Мюнхен.