

סגנונה של הסיפורת בשנות ה-40 וה-50: מן היד אל הפה — הסיכוי והתבדותו

א

הסיפורת העברית בשנות הארבעים היא סיפורת של ממשיכים ומשלימים, הממשיכה בעניינים רבים מסורות ומוסכמות ספרותיות של שנות העשרים והשלושים, כשהיא מושפעת מן הריאליזם הרוסי מכאן ומן הסיפורת האמריקאית שלאחר מלחמת העולם השנייה מכאן.¹ לכאורה, יכול היה החידוש הגדול לבוא מלשונה של סיפורת זאת, השונה בכוח מבחינת מקורותיה הסוציולוגיים והתרבותיים, מזו שרווחה בסיפורת של הדור הקודם: הסופרים-העולים למדו עברית בחדר או בגימנסיות עבריות; לשון האם ולשון היומיום שלהם בגולה לא היתה עברית, ואפילו ילידי הארץ כבורלא ושמי שמעו בבית יותר לאדינו מאשר עברית.² לא כן ילידי הארץ, שהיו חשופים משחר ילדותם לחינוך עברי ודיברו בלשון זאת בחיי היומיום שלהם. מסיבה זאת קיווה המבקר יעקב רבינוביץ, שהלשון העברית תצא בארץ-ישראל מן היד ותגיע אל הפה וממילא תחזור מן הפה אל היד.³ הכוונה במשחק מלים זה היא שלשון הכתב, שעיצבה את הספרות העברית בגולה, תהפוך לשון מדוברת. מכאן ואילך זו תטביע חותמה על לשון הכתב, עד שסגנון חדש יתגבש וילך בספרות, סגנון שישאב ממקור החיים לא פחות מאשר ממקורות של תרבות.

תקווה זאת נכזבה: החיים הלשוניים לא יצרו סגנון עברי חדש שעמד בסימן לשון הדיבור. יזהר הוא האחד והיחיד שהצליח לגבש לעצמו סגנון חדש שהיה מורכב, כפי שנראה, מכל החומרים הלשוניים, גבוהים כנמוכים, שהמצע הלשוני של הדור יכול היה להציע לו. מרבית היוצרים היו "ממשיכים" בסגנונם, והשינוי שנתחולל בהם לא עמד בכל יחס לגורל ההזדמנות שהמצע הלשוני החדש הציע להם.

בלשון בני-הארץ התפתחה 'עברית ישראלית' — כך כינויה בפי הבלשנים — שלחידושיה שני מקורות עיקריים: ההתפתחות האורגאנית הפנימית, המחויבת מתוך נתוני הלשון עצמה כלשון חיה המתפתחת בשיח, והתהליכים

1 ענין זה נידון בפרק אחד של הספר, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך שלישי, שפרק זה עתיד להיות חלק ממנו.

2 ג' שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך שני (1983), פרק שביעי-עמ' 68-96.

3 רבינוביץ, ספרותנו וחיינו, מסוללי ספרות, ב, תל-אביב תשל"א, עמ' 554; כרך שני, פרק שביעי, עמ' 31-33.

הלשוניים-חברתיים המותנים באתר-ההתפתחות כארץ הגירה, הקולטת יסודות לשוניים שונים ומשונים.⁴

תהליכים אלה גרמו להתפתחותה של לשון תת-תקנית. המגעים בין העברית לבין לשונות-דיבור אחרות גרמו למעתיקים נוסח הקאלק, שהביאו לתרגום מילולי של מטאפורות לשוניות זרות (ובעיקר מן היידיש, תחילה, ומן האנגלית, מאוחר יותר): כך, למשל, תורגמו מוקדם מאוד מיני אויפמיזמים לתיאור הכסף מן היידיש לעברית: 'מצלצלים' (מעות קטנות, בהקבלה ל'קלינגערס' ביידיש) או 'מרשרשים'. מעתיקים אלה הם בלתי-תקניים (או לפחות נחשבו כאלה בעבר), אך כיום הם כבר בתחום המשלב הלשוני הגבוה. מעתיקים מטאפוריים כמו 'ארטיסט' (מעמיד פנים), 'בלאטה' (מטומטם), או שינויים בערכים הרגשיים של מלה (חתיכה — חתיכת-נהג; חתיכה — נערה) הם עדיין בתחום המשלב הנמוך.⁵ הלשון התת-תקנית ספגה, כמובן, הרבה יותר מן הלשון המתקנת, צורות וולגאריות מן הערבית ומן היידיש (בראש וראשונה) וכן מן הגרמנית, מן האנגלית ומן הרוסית. ארץ-ישראל כארץ מהגרים יידיש ולשונות לעז) וכארץ הגירה (ערבית) מתגלה בלשון זו.⁶ בספרם של נתיבה בן-יהודה ודן בן-אמוץ, מלון עולמי לעברית מדוברת, הגיעה הלשון החדשה על ציוריה, האויפמיזם שלה וניכיה למעין גיבוש מילונאי הומוריסטי.⁷

לשון זו לא היתה רק שורת מלים ולא היה לה ערך מילונאי בלבד. היא התפתחה כעגה ביחידות סגורות, שלשונן היתה גם מעין סימן היכר של השתייכות לקבוצת עילית (לשון הפלמ"ח). מן היחידות הסגורות הלכה לשון זו והתפשטה וחדרה ללשון היומיום. בדרך-כלל נכנסה ללשון הספרות כמובאה. המחזאים הישראליים הצעירים (ובראש וראשונה יגאל מוסנזון) נזקקו לה כדי לסמן שהגיבורים הם בני קבוצת גיל מסוימת, וכי הם שייכים גם לקבוצת העילית הנזקקת ללשון זו.⁸ בסוגים ספרותיים "קרובי מציאות" הגיעה לשון זו לביטויים מגוונים בסוגים שונים: הפזמון עמד תחת השפעתה הלשונית של קבוצת שלונסקי-אלתרמן. הפזמון

4 ח' רוזן, העברית שלנו, עמ' 122.

5 ר' ספן, דרכי הסלנג, ירושלים 1963, עמ' 28, 34, 47. ספן מביא דוגמאות מסוגים שונים, והנושא רחב למדי ואינו ניתן למיצוי כאן.

6 עיין שם, עמ' 78-86.

7 דן בן-אמוץ, נתיבה בן-יהודה, מלון עולמי לעברית מדוברת, ירושלים 1972.

8 "מוסנזון, בערכות הנגב, תל-אביב תש"ט, עמ' 7-8. אלה הם קטעי דיאלוג בין צבי, גליה ודן. הדיאלוג מלאכותי למדי. דוגמה אחת:

גליה: העולם נהרס וצביקה — ממשיך להוציא עלון. נג איך "המרגש". צבי: בדיוק כמו בבונקר, "מרגש" של שלוש אמות עמוק באדמה. תחילה השמים, אחר-כך הרקיע, אחר-כך העננים, אחר-כך הארוכות של הבונקר, האדמה, הבטון — ולבסוף, בקצה לגמרי — אני, אפילו לא נקודה, פסיק קטן, זעורתי, אפס אחד גדול. זהו "המרגש". זה קצת לוחץ אצלנו על המוח. זהו המרגש.

גם בדיאלוג דרמטי זה יש תערובת מוזרה בין לשון מרוממת לבין לשון העגה.

המשחק עם הנאולוגים הסלנגי (מרגש) מוגזם ואינו הולם תמיד את ההקשר הלשוני. המלים הסלנגיות והצירופים הסלנגיים אינם חלק אינטגרלי של לשון-סלנג טבעית, אלא נשמעים כאן ובמרבית הדיאלוגים כ"שחוליים". בלשון העגה מדברות רק הדמויות הצעירות במחזה (דן, גליה, שוש, צבי), בניגוד לדמויות המבוגרות יותר, המדברות בלשון גבוהה (אברהם, רבקה, איתמר, בנימין).

האלתרמני משלב אמנם מלים ממשלב אחר ומרכה בצורות וולגאריות, אבל הריתמוס של פזמונים אלה ורמת הלשון מרחיקים אותם מלשון היומיום,⁹ ופזמונאים שהלכו בעקבות אלתרמן, הגם שכתבו, כביכול, דיאלוגים בלשון ה'פּלמחאים' הצעירים (ובייחוד דמויות כיחיאל מוהר [מר], חיים חפר בפזמוניו לצי'ובטרון, ועד לנעמי שמר), לא סטו בפזמוניהם מן הנורמה האלתרמנית.

שינויים לשוניים חשובים נתחוללו דווקא בכימה הזעירה, הנוטה ללשון הדיבור הרבה יותר מן הבמה ה"לגיטימית". שם נשתנתה לשון התיאטרון רק לאחר שדן בן-אמוץ תרגם מחזה שנכתב בעגה אמריקאית ללשון של עגה עברית. התרגום של המחזה 'נערת הפקר' מאת א' שלי, שהוצג בתיאטרון הקאמרי,¹⁰ גרם לשינויים בלשון התיאטרון¹⁰ ופתח פתח ללשון תיאטרון אחרת, שתמצא את גואליה רק בשנות הששים ביצירות של נסים אלוני ושל חנוך לוין.¹¹

ב

אפשר לעמוד על המצע הלשוני הפוטנציאלי של הסיפורת העברית מתוך עיון בלשונם של פיליטונים סאטיריים של בן-אמוץ וחפר, עמוס קנין ואפרים קישון בשנות החמישים. אנחנו נביא כאן שתי דוגמאות קצרות משל הראשונים ונסקור בקצרה כמה בעיות שהעלה הפיליטון הסאטירי של קישון.

נפתח בשתי רשימות קצרות מתוך ילקוט הכוזבים:

פעם טבע בכינרת המורה לעברית של דגניה א'. דווקא באותו זמן ישבו במקום המון חברה מהקורס לספורט של הפלמ"ח, אבל המורה צעק: 'הושיעו! הושיעו! ואיש לא הבין מה הוא רצה. (ילקוט הכוזבים, תל-אביב 1956, עמ' 33).

בזמן המאורעות הוזמן שופמן להרצות בעין-חרוד. לאחר ההרצאה לקח אותו חבר וועדה-התרכות לחדר שהוכן בשבילו ושאל אם הוא זקוק עוד למשהו. שופמן הציץ מתחת למיטה ובארון ולבסוף שאל: 'אולי אפשר לקבל כלי?' הבחור יצא ולאחר רגע חזר והביא לו פאראבלום. (שם, עמ' 46).

שני הקטעים הללו הובאו כדי להדגיש את תודעת הפער הסמנטי שבין הדורות, שאפיינה

9 אין לנו עדיין מחקר על לשון הפזמונים של אלתרמן. פזמוני 'הטור השביעי' והפזמונים שקובצו בכרך 'פזמונים ושירי זמר' נזקקים לעגה, לנאולוגיזמים ולעברות של לעזים בצורה מבריקה. אלתרמן הולך כאן, אמנם, בעקבות שלונסקי, אבל הפופולריות העצומה שזכו לה פזמוני הפוליטיים והקברטיים אינה משאירה ספק, שהשפעתו על צורות האקלום של לשון העגה ושל הלעז היתה בלתי-רגילה. השפעה זאת מתגלה לא רק בלשון הפזמונאים, שהיו מבחינה מסוימת תלמידיו (חיים חפר, נעמי שמר), אלא גם בלשון השירה והפרוזה של מה שנחשב אז הדור הצעיר.

10 א' שלי, נערת הפקר (תרגם דן בן-אמוץ), הוצג בתיאטרון הקאמרי בשנת 1947.

11 לשונו של אלוני במחזה 'הנסיכה האמריקאית' גרושה שאילות מלשונות זרות רבות וניסוחים של עגה מסוגנת. גם המערכונים שכתב ללהקה ה'גשש החיזור' מבוססים על סגנונה של העגה. יצירתו של לוין (ובייחוד סדרת היצירות הראשונה — חפץ, יעקובי וליידנטאל, שיץ וכו') קרובה אף היא ללשון הדיבור. גם בעניין זה אין עדיין מחקרים מפורטים.

את הדור הצעיר. פער שגרם לניתוק בין סימנים למסומנים או להבנה שונה של הסימנים כמתיהיסים למסומנים שונים. שני הדורות שוב לא היתה להם שפה משותפת. שתי האנקדוטות מרמזות, שהדורות לא יוכלו להידבר אלא אם כן יתאים עצמו הדור המבוגר לצרכים הלשוניים ולמונחים הלשוניים של הדור הצעיר. הלשון החדשה יצרה חיץ בין הנמענים לבין מועניהם האפשריים. אם המוענים הללו לא יסתגלו, יקראו הנמענים טקסט אחר או יודקקו לתרגום של הטקסט הנתון. הדרך לרה-אינטרפרטציה כבגידה סמנטית יוצרת נסללה באמצעות אי-הבנות סמנטיות מעין אלה שהובאו כאן.

שתי אנקדוטות אלה מציגות יפה את הבעיה הסגנונית של הדור — האם לכתוב בסגנון המסורתי ולהיכנע לסמכותה של המסורת, או להתאים את הסגנון לצרכיו של קהל נמענים משוער ולהעדיף 'חיי שעה' על 'חיי נצח'. מה שברור מאנקדוטות אלה ואחרות הוא שהדור הצעיר היה מודע לשבר הלשוני שנקלע לתוכו ושעליו להתמודד עמו כפי יכולתו.

עמוס קינן, ב'דעתו של עוזי', עשה שני צעדים לשוניים בעלי חשיבות רבה: הוא הראה, שאפשר לכתוב אפיוזות שלמות בלשון הדיבור של הצבר הממוצע, ונתן בכך מעין לגיטימציה לסגנון התת-תקני, וכן הראה בקטעי פארודיה רבים כיצד נתאבנה לשון הדיבור של דור האבות.

נשף פורים של אגדתי

כל אחד נתן 1.250 ל"י ושני תלושים של בשר (19 ח' 20 ח'). לקחנו אולם מול הנמל ואת התלושים לקח יחזקאל מ'כסיתי' והכין לנו המון בשר.

(אני מספר את העובדות האלה למה שזה הולך ישר להיסטוריה.)

כל אחד בא עם מסכה אבל זה לא הועיל כלום, כולם הכירו אחד את השני, למה שכבר חיים יחד בערך 40 שנים (חוץ ממני).

אגדתי רצה שלא יכירו אותו אז הוא שם מטפחת על הפרצוף, אז כל אחד אמר לו: אגדתי, אותך בכלל אי-אפשר להכיר.

והוא אמר: אתם רואים? זה נקרא מסכה!

והיה נורא מבסוט.

מה שנוגע לבחורות בנשף הזה — אז היו שם כל מיני גילים. אבל למזלנו הרבה מהבחורים הזקנים התחתנו פעם שניה ושלישית ולקחו להם נשים צעירות אז היה עם מי לבלות גם לטיפוסים כמוני, למרות שאי אפשר להגיד שהבחורות הזקנות לא שוות. להפך: אחדות מהן שמות בכיס 3 בחורות צעירות (בכל המובנים: הגיל, השכל ובכלל...).

ואז מה לא עשינו? — רקדנו, השתגענו ואכלנו ושתינו והתנשקנו. אבל הכי מענין היה איך שבכינו על הימים ההם, איך שהיה פורים פעם ואיך שהרגו אותו.

קטע זה מכיל כמה מאפיינים של העגה התת-תקנית הישראלית החדשה. עגה האופיינית ללשון הילדים והמתבגרים, ואשר חדרה גם ללשון המבוגרים, משנעשו הגדדים תיישים. העגה מתבטאת קודם כול במיליות צירוף תת-תקניות, כגון 'למה ש, איך ש, הכי... איך, ואז', המעניקות מסגרת לשונית שונה לכל התבנית. מיליות אלה הן האיתות המובהק ביותר לאופיו הסגנוני של קטע.

צירופים ניביים ציוריים שונים שאובים מן האידיומטיקה היידיית והועברו כמין קאלק אל הלשון העברית. למשל: 'הן שמות בכיס' = זי נעמט זי אראן אין קעשענע; 'ואיך שהרגו אותו' = מאן האט אים אבעגגעהארגעט. גם צורות כ'אל שוות', 'כל מיני גילים', 'למה שזה הולך ישר' – קרובות לידיש, כשרק התיבה 'מבסוט' שאובה מן הערבית. השימוש בתואר 'נורא' כסופרליטיב (שרעקליך בידיש) גם הוא אינו תקני בעברית. לשון העגה מבוססת אפוא על שיבושי לשון, שקיבלו לגיטימציה בלשון הילדים והמתבגרים ובחזירה של אידיומטיקה יידיית. הפרדוקס הוא, כמובן, שהצבר מבטא את צבריותו הלשונית בעברותם של ניבים מטאפוריים יידיים, שאבותיו אמרום וודאי בלשון המקור (ודרך אגב, כל הציוריים שסימנו הם סטיות מן הלשון התקנית). לשון זו מאפשרת גמישות רבה ומסוגלת לקלוט כמעט כל חומר לשוני זר וחדש. מצד אחד פתוחה היא לקאלקים רבים העשויים לחדש באמצעות ניבים מטאפוריים, השואבים מלשון הדיבור הקרובה ומהקשרים חברתיים קרובים את סגנון הכתיבה המקובל, המבוסס על ניבים, השואבים מלשון הספרות מהקשרים תרבותיים רחוקים. מצד אחר מאפשר סגנון זה גם שימוש טבעי יותר בביטויים תת-תקניים, ההופכים יותר ויותר לחלק אינטגרלי של הלשון. קינן לא הביא רק את לשון הצברים בשם אומרים אלא גם סגנון במידה מסוימת, משום שבנה את סגנונו על חזרה קבועה וסימטרית למדי של סטיות תת-תקניות, ההופכות לסימני-היכר סגנוניים.

קינן יצר גם סגנונות סטריאוטיפיים קבועים: פארודיות על הסגנון הסטריאוטיפי של קבוצות אוכלוסיה שונות. הללו יצרו סגנון סטריאוטיפי שאפשר, לכאורה, לתאר את ההווי החברתי של הישוב הארצישראלי, שנתגבש על-פי אמות-מידה פוליטיות מסוימות, אבל מצד אחר הראו גם שסגנון סטריאוטיפי זה קפא על שמריו ושוב אינו יכול להכיל את המציאות החברתית של תקופת המדינה. לכל אחד מן הסטריאוטיפים תבניות לשון חוזרות המאפיינות את הדמויות ואינן מאפשרות "להמשיך" ולהחזיק בסגנון, משום שנתאבן.

כך, למשל, יש לדמותו של ירחמיאל המפא"יניק "אוצר" מליצות קבוע, המאפיין את דמותו של האידיאליסט המזדקן, שהמליצות העשירות והשדופות שלו מכסות על התרוקנות הולכת וגדלה של עולמו. כך פותח ירחמיאל את דבריו בעניין 'לקח הבחירות בעבר הירדן' ('הארץ', 14.4.1950):

אודה ולא אבוש: בחררה ובנקיפת לב ציפיתי לתוצאות הבחירות בארצו של עבדאללה. כאדם באשר הוא אדם וכבן לעם נרדף ונענה, מי יודע ערכן של דמוקרטיה ושל זכות ההגדרה העצמית מהו!

ואכן עדין נחש הספק בלבבי מקנן: האמנם כשמה כן היא? האם זכינו שם לקרן אור משמשה של הדמוקרטיה? תמהני, כי הנה ראינו שבמדינה חפשית באמת, הצביעו החושבים הערכים כעד מפא"י. דבר המראה בעליל התקדמות נאה בשדה ההשכלה ותפיסת העולם.

הצירופים המודגשים הם פראזות קבועות של הנואם המפא"י, שבאמצעותן הוא מכסה על צביעותו. הסאטירה עוסקת בדמוקרטיה המדומה של מפא"י כמגזר הערבי בשנות החמישים. מה שמעניין אותנו אינו תוכנה של הסאטירה אלא רגישותו של הכותב לסגנון

המנופח של הדוכרים, המבוסס על צורות פניה קבועות, שאין להן כל קשר לגוף העניין, ועל שורה של מבנים רטוריים קבועים ('כבן לעם נרדף' וכו'), המעצבים את אופיו של הסטריאוטיפ. "פסוקים" קריקטוריסטים מעין אלה ימצא המעיין בעיצוב סטריאוטיפים כגון ר' קלונימוס (עיין 'הארץ', 3.2.1950), משה הרמים מהקריה (שם, 6.4.50), דר יור. פרידריך וילהלם באונשוויגר (שם, 10.2.52) ורבים אחרים. תפקידן של פארודיות קריקטוריסטיות אלה כפול: להציג את הסטריאוטיפ ולבטל את הדברים שיש לו לומר, משום שאינם תגובה עניינית לאירוע אלא תגובה סטריאוטיפית ריקה, שמקורה בחוסר היכולת של הסטריאוטיפ להסתגל למשתנה. אגב האורח, קינן אינו מעלה דמויות מקרוב באו. הוא אינו מתאר את חוסר הסתגלותם של העולים החדשים לחברה החדשה, אלא את חוסר הסתגלותם של הסטריאוטיפים של היישוב למציאות המשתנה. הוא יצר נתונים סגנוניים לז'אנר ישובי אמיתי, שאפשר לטפל בו טיפול חברתי, מכיוון שקיימים הנתונים הסגנוניים והסמיוטיים הבסיסיים להצגתו.

הסיפורת העברית לא הרבתה להשתמש גם בהזדמנות זאת, שהעניק לה קינן. המשחק עם הסטריאוטיפים העלה דמויות סטריאוטיפיות שונות בתיאטרון העברי (נתן שחם, קרא לי סימקה, 1950); כמה סטריאוטיפים התגלגלו גם לסיפורת (א' מגד, חדווה ואני, 1954); אך בדרך-כלל הוחמצה ההזדמנות ליצור ספרות-הווי באמצעות הכלים הסגנוניים הללו.

ג

תרומה אפשרית משלו תרם אפרים קישון. בצדק אמר עליו עזריאל קרליבך: 'זרק "שייגץ" כמוך, שאפילו אינו מרגיש, שאינו חש כלל כמה משכנתאות של מורשת הדורות רובצות על כל תג והגה, יכול להתחצף ולגשת אל זו בת-השמים ולגלות בה פנים חדשות שלא כהלכה'. (אלף גדיא וגדיא, 1954, עמ' 293).

התופעה המפתיעה בלשנו של קישון היא בעיקר הנאולוגיזם. הנאולוגיזם אינו חידוש בסגנונה של הסיפורת העברית. מי שנתן לתבנית סגנונית זאת תנופה גדולה היה אליעזר שטיינמן, ובעקבותיו הלכו יעקב הורוביץ, מנשה לויין ובעיקר אברהם שלונסקי. בתרגומיו. הנאולוגיזם ממלא תפקיד חשוב ביותר בלשנו של ס' יזהר, והוא מופיע כמורשת שלונסקי-יזהר, או בצורה מחודשת, אצל כמה וכמה סופרים מאוחרים יותר. הנאולוגיזם נוסח שטיינמן הוא תוצר לשוני הבא לרומם את הלשון¹² והוא תחליף פנים-לשוני לניב הכבול, הקושר בין טקסט נתון לטקסט מסורתי. בנאולוגיזם המקורי נוטים המחברים לצרף שורש מקורי ותצורה בלתי-צפויה, כדי ליצור תבנית חדשה ומקורית של הלשון (זהו תחליף לצירוף מטאפורי). קישון גילה את הצד הקומי בנאולוגיזם ובניב הכבול. הוא מצרף צירופים קומיים מפתיעים ושובר ניבים כבולים. אביא כמה דוגמאות לאפקטים לשוניים נוסח קישון:

12 א' שטיינמן ניסח את תורת הנאולוגיזם בסדרת מאמרים פרוגרמטיים: א' שטיינמן, 'הלשון על האבניים', 1, 2, 3, כתובים, שנה ז, גליונות טו, טז, יז, 10.3.33, 2.3.33, 16.2.1933.

'שמחתי היתה קיקיונית בתכלית שמן הקיקי' (א' קישון, אלף גדיא וגדיא, עמ' 14); 'פתחו העתונים בהתקפת מצח נגדו, עודדוהו לצאת בדימוס. ההתקפות עשו רושם עז ביותר על מצח השר' (שם, עמ' 31); 'הצלחתי למרפק לי דרך עד שער הכנין' (שם, עמ' 32); 'אשתי עשתה סיכוכ בין-חנותי' (שם, עמ' 142).
 'בהתלהבות יוצאת מגדר הנרגילה מסרה גם אגודת ישראל את המועדון' (שם, עמ' 88); 'אך זה הוסיף רק שמן על המנהל' (שם, עמ' 168); 'הצעירה שבמדינות פלגיה, ארץ הסדק החברתי' (שם, עמ' 100).

הסטיות הקומיות נובעות משימוש ליטראלי בניב מטאפורי (כגון 'קיקיונית') כתואר מטאפורי קבוע, המתחדש משום שהוא נקשר למקור "קומי" של אספקט ליטראלי שלו ('שמן קיקי'); וכן מציירת קשר בין התקפת מצח ומצח השר, ואינני בטוח שהמחבר הכיר כאן גם את הניב 'מצח נחושה'. אפקט קומי נוצר גם באמצעות תצורות חדשות הנוצרות כששם-עצם הופך לפועל (מרפק) או כאשר צירוף קבוע מועבר מתבנית אחת לתבנית אחרת בלתי-צפויה (בין לאומי — בין חנותי).

תבנית קומית אחרת נוצרת כשהמחבר מפרק ניב קבוע ומציב במקום אחת היחידות הצפויות יחידה אחרת בלתי-צפויה (מגדר הרגיל — מגדר הנרגילה; שמן על המדורה — על המנהל; ארץ הצדק החברתי — ארץ הסדק). נאולוגיזמים המנסים להגדיר תופעה חדשה (כמו 'פלגיה', 'לגמוז') מצויים אף הם בשפע בלשונו של קישון.

לשונו של קישון מטעימה שאפשר להעשיר את לשון היומיום כבוד המתמלא מחוליתו. עושר לשוני אינו תלוי אך ורק באוצר מלים ארכאי מגוון; אפשר ואפשר ליצור לשון יש מן היש הלשוני של לשון הדיבור.

למרבה ההפתעה לא שאבו המספרים המרכזיים של שנות הארבעים, ובמידה רבה גם חלק גדול מן המספרים המאוחרים יותר, מלוא חופניים מן העגה, על אף עושרה המטאפורי וחיותה. מרבית הסופרים לא הדגישו את הפער הלשוני בין הדורות, לא סגנון את לשון הדיבור ולא פיתחו את אפשרויותיה של לשון היומיום מבפנים. העגה היתה ונשארה, כאמור, אפשרות לשונית שהתנאים הטבעיים הציעו בפני הסופרים, אך אלה, מסיבות שעוד ידובר בהן, לא נזקקו לה. ואם נזקקו, הרי בדיאלוגים מצוטטים בלבד (כאילו לשון הגיבורים היא מובאה מלשון המציאות), בלא שלשון המציאות תטביע את חותמה באופן ניכר על לשון המספר עצמה. יש מספרים שהתעלמו לחלוטין מן הלשון המדוברת, יש שנוקקו לה בשיח בלבד, ויש ששילבוה בצורה מתוחכמת כאבן מאבני סגנונם; אולם לשונם של מרבית הסופרים המובילים שאובה רובה ככולה מן המסורת הלשונית השגורה של אבות-הספרות.

ד

ניתן להבחין בין שתי מסורות עיקריות: לשון 'הנוסח', שנתגלגלה ממנדלי, עגנון וברקוביץ, והיא מבוססת בעיקר על לשון חז"ל (מילית, צורות קישור ואוצר מלים), ניבים וצירופים קבועים; ולשון 'הנוסח החדש' של קברצת שטיינמן—שלונסקי (דור 'כתובים'; 'טורים'), שניסתה להעמיד את הנאולוגיזם כתחליף הולם לניב הכבול.¹³ שתי

המסורות גם יחד לא הושפעו עמוקות מלשון־הדיבור ומן ההתפתחות הטבעית שלה. סופרי ה'נוסח' ניסו להמשיך את המסורת הישנה ולתאר חוויה חדשה בעזרת כלים ישנים; סופרי ה'נוסח החדש' ניסו להמציא לשון חדשה, יש מאין, מעין תהליך פנים־לשוני, שזיקתו ללשון־החיים היא כזיקתם של חידושי האקדמיה ללשון למציאות הלשונית.

דוגמה מובהקת לשימוש הבעייתי בלשון העגה הוא הקטע הבא מן הרומאן (כאמור, הפופולארי ביותר) הוא הלך בשדות (1947) מאת משה שמיר:

הם טיפסו ועלו עתה ברום מדרונו של הר והיו מתייגעים לשאת את משאם הכבד ואת נשימותיהם הממועכות אל מרומי־הרכס. אורי היה משתעשע בתקווה שהלה, ככל רכס שבעולם, יפנה מקומו מיד לאחר גבוה ממנו. לא היה לו כל חשק למנוחה, ומתאווה היה להתעמר בחברייה ולהוציאם קצת מכליהם. אפשר ולא ניחא לו להודות כרגע כי בין השאר ביקש גם לדחות את שעת־התגלותם של גת־עמקים ויערה, משום המריבה הפנימית הכרוכה בכך בהכרח — לרדת הביתה או לא לרדת?

גי'נגי היה אומר: 'שמע נא, ג'חש, דינה'לה סוף־סוף יימאס לה לחכות. ואל תספר לי שבבית ישנה "פרובלמה" אחרת — אני הרי יודע שאתה רוצה כמו זבון כפול שלושה.' דינה'לה היתה גאות הפלוגה, ועל שום־מה? שהיו לה עיניים תכולות על אפס ועל חמתם של כל המבקרים הספרותיים, ועל דפנות מתניה וחזה היתה לובשת תמיד טריקו שהיה מייצג לעומתך גוף מהפנט שכזה — שאל את הדרדקים אם אינה משנעת! גי'נגי סידר לאורי את ההעלאה. תחילה היה אורי ממחז בידיו. פירושו של דבר היה שאין הוא משתחרר ואין הוא חוזר כליכך מהר. אולם גי'נגי תקע בו את עיניו האדמדמות, המעושנות, אכולות הריסים ואמר: 'שמע, ג'חש, אין לך דבר יותר טוב מאשר אצלנו וזה עוד לא נגמר! יש לך עוד למעלה מזה! ואל תגיד לי שאתה מתגעגע לאמא. אתה בחור כשרוני וכך את אלוהיך ששמת לב לזה בעוד מועד, לפני שמישהי או משהו עשו ממך קונסרבים בחדר־משפחה. ואז היו יושבים ערבים ארוכים ומלאים סביב פינג'אן־הקפה המקטר, והנערות מהמשק היו מתרפקות על שמיכות־הצמר הגסות של המיטות ושותקות בדומיה רכה משלהן שעה שהג'מאעה מפליגים בכדותות. (משה שמיר, הוא הלך בשדות, מהדורת 1966, עמ' 151-252).

הקטע מבוסס על תערוכת מוזרה של לשון גבוהה ולשון העגה. מרבית קטעי העגה מופיעים בדיאלוג וחלקם בתיאור. בדיאלוג הם מסמנים את מוצאו ה"חברתי" של הדובר. הנמען נרמז באמצעות הלשון שהדוברים הם 'פלמ'חניקים', ששפתם עוצבה על־ידי סביבתם החברתית המתבלת לשונה במלים ערביות (ג'חש, זבון, ג'מאעה) ויידיות (פרובלמה). אלה הן דרכי לשון תת־תקניות הנשמעות כחלק אינטגרלי של לשונה של תת־קבוצה לשונית זאת. שמיר נזקק גם לאידיומטיקה של העגה ('עשו ממך קונסרבים בחדר המשפחה') והוא משתמש בעגה, לכאורה, בצורה נאה ומתקבלת על הדעת.

דא עקא, ששמיר אינו יודע בדיוק לגבי אלו מסומנים להשתמש במסומנים מלשון העגה וביחס לאלו מסומנים להשתמש במסומנים מתחום הלשון הגבוהה. הלשון אינה הולמת תמיד את הסביבה הלשונית, והמחבר נזקק לעתים קרובות למסומנים שהסביבה הלשונית יצרה להם מסומנים קבועים ומקובלים מתחום העגה, וכל שימוש במסומנים ממשלב גבוה ייראה במקרה זה מגוחך למדי.

דוק: מי שיש לה גוף 'מהפנט' אינה זקוקה דווקא לעדות ה'דרדקים' לכך שהיא משגעת (אולי מוטב היה שתפנה דווקא אל ה'יצוציקים'), וקשה לי להבין גם מדוע החברה מפליגים ב'בדותות' ואינם מספרים צ'זבאטים. מה שמסתבר הוא ששמיר לא מצא דרך נכונה להתמודד עם העגה. היא איננה חלק טבעי של לשונו. יסודות העגה משמשים בערכוביה עם מלים שיש להן ערך סמנטי גבוה (מבחינת משלב הדיבור), כגון: 'רום מדרונו, להתעמר בחברייה, ממחה בידו, לא ניחא היה לו'. הבעיה העיקרית היא שהתערובת אינה הופכת לתרכובת וברירת המלים נראית לעתים תמוהה למדי.

נוח לו לשמיר הרבה יותר בקטעים רטוריים מופלגים, שבהם הוא מרבה במלים "נאות" (כגון: 'איטרמצר-שלי-סחיו', שם עמ' 224–225). הוא נהנה מקטעי רטוריקה וברך-כלל אינו מדיר עצמו מנאולוגיזמים נוסח שלונסקי-יזהר.¹⁴ כללו של הדבר, שמיר לא מצא דרך נאותה למזג בין היסודות, ויותר משאפשר להבחין בסגנונו ייחוד מסוגנן כל שהוא, אפשר להבחין במאבק הפנימי שלו בין המסורת הלשונית המעיקה, שירש וקיבל, לבין המציאות הלשונית שאותה ביקש לתאר. כמו בספרות העברית בתקופת התחייה, שיצרה מה שיצרה לעתים קרובות מתוך פער בין לשון הדיבור, שהיתה יידיש או לועזית, לבין לשון הכתב, שהיתה עברית, כתב שמיר (ורבים מחבריו) בלשון שונה מאוד מלשון הדיבור של המציאות שביקש לייצג באמצעותה.

מראשית דרכה לא הלכה ספרות זאת מבחינה סגנונית בעקבותיו של ברנר. ברנר ניסה ליצור סגנון דמוי-דיבור ולצמצם ככל האפשר נסיונות לרומם את הלשון. הוא העדיף 'פרפום' על 'בושם' (בסיפור עצבים),¹⁵ כדי להוריד את רוממות הלשון. הוא הרבה בצורות וולגאריות ואפילו בארמיזמים, כדי ליצור אפקטים של לשון בני-אדם.

אין להכליל בנושא זה, ואין ניצן, שחם והנדל דומים ליוזר, טביב (1), שמיר, מוסנזון ומגר. אצל מרבית היוצרים חלה התפתחות מעניינת: הם החלו בלשון מרושנת וניסו בהמשך דרכם להגביל ולצמצם עושר זה, השמור לרעת בעליו (ובעניין זה הגדיל לעשות אהרן מגד).

ה

מכל מקום, בראשית הדרך קיבל חלק גדול של המספרים את הנורמה הלשונית של הזו ואת הרמה הסגנונית של תרגומי שלונסקי. מה שהלם את התימאטיקה המעוצמת של כתיבתו האקספרסיוניסטית של הזו, לא תמיד הלם את התיאורים הלוקאליים הקטנים של מגד. משחק ההברקות הנאולוגיסטי, ששלונסקי הפעיל בתרגומו, לא הלם גם את מושא התרגום (כגון: קולא ברוניון); קל וחומר פרקי-הווי ישראליים, שלא יכלו לקלוט תמיד את עומס ההברקות הלשוני.

14 אין הדברים באים, כמובן, לתאר את סגנונו של שמיר. נביא רק כמה דוגמאות מתוך 'הוא הלך בשדות', תל-אביב 1966 (מהדורה ראשונה, 1948): 'מרשלן, ציווחחו', (שם, עמ' 104); 'הגרין אורי את' (עמ' 106); 'מתעצלן לו בין חבלי כביסה' (עמ' 114); 'מתנשבת' (עמ' 162); 'קומקומון' (עמ' 167); 'שתפכנית' (עמ' 174); 'קהלה גדולה ומהומנית' (עמ' 220); 'טסטוס לשונות חשאי', 'טחטוח הכביש הזה' (עמ' 216); 'מתורמלי קומה' (עמ' 234); 'עבגפנית' (עמ' 239).

15 כרך ראשון, פרק ששי, עמ' 378–382.

אפשר להדגים את הפער בין הרמה הסגנונית למושא התיאור כמעט באמצעות כל קטע וקטע מסיפוריו הראשונים של מגד שקובצו בקובץ הסיפורים 'רוח ימים' (הקיבוץ המאוחד, 1950). אביא כאן קטע מתוך הסיפור הראשון, מטען של שורים:

ידדו לעומקן של אמבר ופשטו במלוא רחבו ובלשו כל המסדתנות והריחו בכל הפינות והמסתורים לראות מה פריקה נועדה להם ואם יפה הוא לטעינה, אם לא רחב הוא יתר על המידה, אם לא משופע הוא, אם לא מפולש הוא, אם פתחו פעור אל רוכו או אל מקצתו, אם מחזיק הוא הרבה או מעט. אמדו מידותיו והעריכו כמה שעות יש לטענו: כמה פעמים פרישה וכמה פעמים בנייה, היכן ישאירו רווחים וזיכין יתקינו ארובות, כיצד יישרו ההדורים ואיך יאזנו קרקעו. זה אומר ככה וזה אומר ככה....

התוכן הרפנטי של קטע זה הוא פשטני למדי. הסוורים בודקים את מקום עבודתם. בדיקת מקום העבודה מתוארת באמצעות ריבוי כל-כך גדול של חזרות רטוריות, עד שהמסומן נעלם והנמען נשאר עם שרשרת ארוכה של חזרות רטוריות מסוגים שונים (מחזרות צליליות ועד לחריזה, אנאפורות ואפיפורות, מבנים לשוניים רטוריים חוזרים). המבנים הלשוניים החוזרים אופייניים להזו¹⁶ וקרוכים לסגנון מסוים של לשון חז"ל. החזרות הסינונימיות הן כמעט בלתי-מוגבלות, והקטע כולו עשוי יחידות סינונימיות או אנטונימיות, שתפקידן ליצור איזונים מוגזמים בין המשפטים. הסגנון כאן הוא סגנון לשמו. נוצר יחס בלתי-פרופורציוני בין העודף הסגנוני לבין מושא התיאור, בלא שיש למחבר כוונות אקספרסיוניסטיות. אין הוא מבקש להעצים את המבע ואין הוא נזקק לסגנון כדי ליצור אפקט קומי, המבקש ליצור ניגוד בין הסגנון לבין המושא המתואר. הסגנון קיים לשמו, כדרך "להוכיח" לאבות שלשון הבנים אינה נופלת מלשון האבות; אין המחבר מבקש להראות שלשון זו שוב אינה אדקוטיט בעיצוב המציאות החדשה; היפוכם של דברים. התוצאה היא פער מגוחך (שלא התכוון להיות מגוחך) בין הלשון לבין תוכן היצירה. חוסר התאמה בין צורה שנתיישנה ביחס לתכני המציאות וחומריה. ודוגמה נוספת, שבאמצעותה אפשר לעמוד יפה על הלבטים הסגנוניים של הדור:

דומה — כל העולם מושך והולך תל-אביב. ששעה זו של צהרי ראשון בשבוע, עוברים המונות-המונות בשער התחנה המרכזית ושפכים לראש הומיות ונפליגים זרמים ונחלים כמספר רחובותיה של העיר. קשישים וצעירים, זקן ונער ועוללים, פורצים דחופים מבעד למחסומים, מי כסלו ומי בתרמילו, שחומי-עור ולבושי כלואים, בהירי-עור ולבושי הדורים, נשים ותינוקות על כרסיהן, גברים ותיקים ליריכהם, אנשי מושבות ואנשי עיירות-העולים — ומשנחלצים אצים כהולים ודדופים איש לדרךנו כנמלטים מבית-תבערה. אותה שעה שופכת חמה את אשה על המדרכות, חללם של הרחובות מאופד להבים-להבים, הבנינים מתנוצצים וזורחים בלבנותים ואבק פורה משתבל ונגרר אחר כל מכונית הדולקת להשיג רעותה.

(א' מגד, חדרוה ואני, תל-אביב 1965 [מהדורה ראשונה — 1954], עמ' 11.)

16 ברכה פישלר, 'דרכי העצמה בסגנונו של חיים הזו, על "היושבת בגנים"', מאסף חיים הזו, ירושלים תשל"ח, עמ' 134-161.

אילו החלפנו את התיבה תל-אביב בתיבות כמו אוטרשטניה או ירושלים [הזן] או כסלון ובטלון [מנדלין], ייתכן שהקורא לא היה מבחין כלל שעניין לו עם סופר צעיר הכותב על תל-אביב של שנות החמישים. הנטייה להכפלה מעצמת מסוגים שונים, שבלטה כבר בקובץ 'רוח ימים', ניכרת גם כאן (המונות-המונות, להבים-להבים). הוא הדין בנטייה לניסוח סינונימי מופלג (זרמים ונחלים, בהולים ורדופים, מתנוצצים וזורחים, משתבל ונגרר). לתקבולות מוגזמות (קשישים וצעירים, זקן נער ועוללים) וכן. לסמי-חרוזים ולאנאפורות שאין להן שיעור (שחומי עור ובהירי עור, בלואים והדורים, אנשי מושבות ואנשי עירות), — כל התופעות הללו הולמות את הסגנון הבארוקי-גררוטסקי של הזו, אך לא את הסאטירה התמימה למדי של מגד. מגד מוותר אפילו על ייצוג ריאלי של המציאות כדי לזכות בחרוז סינונימי נוסף. (אינני מבין אילו מחסומים פורצים האנשים היורדים מן האוטובוס).

זאת ועוד: הניפוח הסגנוני בולט ביותר מפני שהמחבר נזקק למבחר מלים (המבחר על ציר הברירה) גבוה, מפויט ו"ניבי" (מושך והולך, ראש הומיות, בית התבערה, חלל מאופד), כשהוא מוסיף גם נאלוגיזם לתפארת הסגנון, כדי להעצים את מסורת-הנוסח ה"עתיקה" במסורת הנוסח ה"חדשה": השתבל.

ואכן קשה להצביע בטקסט זה (הכוונה לרומאן כולו) על סטייה כלשהי מן הנוסח הניבי-סינונימי המופלג, הקרוב להזו (בלא שיגיע למידת הזיקה הפנימית שבין צורה לתוכן ביצירתו), שתגלה סגולות סגנוניות עצמאיות. אין ביצירה שלפנינו אפילו הבחנה ברורה וחד-משמעית בין המונולוג של המספר לבין הדיאלוגים של הגיבורים. אותה רמה סגנונית מנופחת (אף היא בהשפעת הזו) ימצא המעיין בכל כתיב טביב (ועיין, למשל, בקטע הפתיחה לסיפור 'כינורו של יוסי', תל-אביב 1954):

קין היה בעיצומו יוים בצהריו. ומה פלטה לחטה בגבורות, ולא היתה רוח הפיגו. אילנות שבצדי בדרך עמדו דמומים, אמי ריהם צנוחים, וצלליהם אטופים בסמוך לזועם, וכל-עיקרם כמין סיעה של כלבים שוטים, שהלחייתו לשונותיהם וצימצמו ונבתותיהם בין ירכותיהם מחמת השרב (שם, עמ' 9).

גם כאן ניסיתי להטעים את יסודות התקבולת, הקובעים את אופיו הרטורי והסינונימי הגבוה של הסגנון. תבנות זה של הקטעים, ואוצר המלים הגבוה, אופייניים לכלל יצירתו של טביב (מסיבות שונות הוא נראה לעתים אותנטי יותר מאשר אצל מספרים אחרים) ולספרו הראשון של מוסנזון, אפורים כשק (1946).¹⁷

בהמשך הדרך נתמעט אצל מגד ואצל מרבית בני-דורו הניגוד בין רמת-הסגנון ומבחר

17 רמת סגנון גבוהה קיימת אצל מרבית המספרים של הדור. אביא כאן כמה משפטים המעידים על שאיפתם של סופרים שוליים יותר משמיר, יזהר או מגד "להגביה" את סגנונם: 'שאר שעות-היום היתה חמה קרפחתו ומכתשת בכשרו הזועם' (אבני, עצמות מזדקרות); 'ובערבית, כאדם לאחר חמה וריגיעה מתרווח היה למנוחות ומקבל בתודה את משבי הרוח' (ש' ניצן, חגים בחולות, מרחביה 1949, עמ' 11); 'והמנועים בטשו בדממות בחימה שפוכה כקוראות-תגר על עולם זה שהוא מאופק ואחיד עד לשדותיו וגיאיותיו ואפקי-הליליים מזה והשחריתיים מזה והירח, לכו הבהיר של הלילה, עדיין השיט עצמו בקיעיו כלב תועה וכו' (שם, עמ' 149).

המלים¹⁸ לביין מושא התיאור, אך תחילת הדרך מעידה על "השקפת העולם" הסגנונית של הדור, השקפת עולם המנסה לרומם חוויות קטנות באמצעות הגבהה סגנונית. המצבים המתוארים, העיצוב של דיוקן הגיבורים, תבנות העלילה — כל אלה אינם מקנים "רוממות" למסר. רוממותו משתמעת מן הפער שבין הגברת התפקודים הפואטיים לבין המסומנים, שמערכת הסימנים מתייחסת אליהם. הפערים שנתכוונו לעצם את הפאתוס של הנאמר הופכים למגוחכים, כשיחסם של הנמענים אל המסומנים מתמעט או כשאינם מוכנים לקבל שוב את היחס המרומם של המוענים לתופעות טריבאליזם או לעיצוב טריבאלי של תופעות. השינוי המתחולל בהתקבלותן של יצירות אלה מותנה במידה רבה בחוסר התואם הפנימי בין סגנוןן של היצירות לבין תוכנן. הנמענים אינם מקבלים את חוסר האיזון, שהתקבל על הדעת בהקשר חברתי קודם, שייחס חשיבות שונה לנושאים אלה ואחרים, והיה רגיל מלשון העיתונות (מאמרי המערכת!) ומלשונות הנאומים הפוליטיים לרוממות לשונית, המתייחסת בלשון גבוהה גבוהה לנושאים מחיי היומיום.¹⁹

1

דומה שרק יזהר הגיע לידי מיוזג בין המרכיבים השונים, כשביטויי עגה, נאולוגיזמים וארכאיזמים משמשים בסגנונו בערכוביה. התחביר, הלשון הפיגורטיבית וגורמים נוספים, הם שמטביעים חותם של אחדות על יצירתו. הסגנון ביצירתו של יזהר הוא פרשה בפני עצמה שיש לטפל בה בנפרד. די שזכיר כאן שהרומאן הגדול שלו, "ימי צקלג" (1958), הוא עדות מובהקת למיוזגים שנתחוללו בלשונו. מצויים בו נאולוגיזמים לרוב: מאווש, בדידיים, לבסבס, דדנית, טישטושית, להטפיף, שיחים כיבשתיים, שן ממוגלית, רביצה מסמורטט, קילשן באצבעותיו בשער ראשו, בתרדפה לוחטת, משרץ כנופיות, עמודי אבק ועשן משתחלפים, עורמתך המתוחבלת.²⁰ ולצד אלה שורה ארוכה

18 משנות הששים ואילך הסיפורת העברית מודעת יותר ויותר למליצה בספרות ובחיים. מגד עצמו מתריע על אופיין של המליצות שהדור אמן עליהן בנובלה שפרסם בשנת 1980. ודוק: "אחר-כך, באנחת-נכאים: "מה אומר לך, ייתי ולא איחמיניה..." ובאחוז בשופרת הטלפון, קצר-רוח, היתה עולה בו בחילה קלה למשמע הביטוי הארמי; אותה בחילה קלה שחש עוד בילדותו, כשהיה אביו מתבל את דבריו באמרי-שפר — תניכיים או תלמודיים — "באין חזון יפרע עם", "לאו מלתא זוטרתא היא", "מהרסין ומתריכין ממך יצאו", שבטטיה — אף-כי הצטיין במקצועות העבריים, ראשון בכיתה, וזכר בעל-פה פרקים שלמים מן הנביאים ושיירים רבים שנלמדו בבית-הספר — דילל בכוונה את העברית שבפיו, עשאה רזה, חסכנית, מנוצלת מכל עדיים; ושבעטיה — גם בעטיה — ברח מלשון המלים אל שפת הסימנים המתמטיים, שהיתה בעיניו שחורה, דייקנית, נקיה מחנחונים ומתחמקויות." (א' מגד, מסע באב, תל-אביב 1980, עמ' 241).

19 הסגנון הגבוה היה אופייני לתרבות הלשון של החברה הישראלית. עסקני ציבור נטו לדבר גבוה-גבוה. ועיין בנידון זה במאמרו של י"א זיידמן, "סגנונו של דוד רמז", שנתון 'דבר', תשי"ג, עמ' 373-381. זיידמן עומד על שכבות לשוניות שונות כמסותיו-נאומיו של רמז. מה שמסתבר הוא, שכמו רבים אחרים מבני דורו נטה רמז לסגנון טרורי גבוה ומנופח.

20 ג' שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך שני, פרק תשיעי עמ' 275-276. השווה: שמעון שור, מלים מחודשות כגורם ספרותי, ניסוי בלשון וקומוניקציה, 'הספרות', ב, 4, מארס 1971, עמ' 799-807. הנאולוגיזמים במאמרו של שור שאובים מימי צקלג. הוא הדין בדוגמאות שהבאנו כאן. שור ערך ניסוי תקשורתי אצל נמענים וביקש לדעת אילו מלים נראות להם חדשות.

של ביטויים תת-תקניים: אליף, כטיח, איזון, דפקו אותנו כמו כלבים, דפקנו אותם עד העצם, הרובים המחורבנים, בחרור טוב נשאר טוב ובחור מחורבן יוצא מחורבן שבעתיים, יופי של בחורה, יה-בה-יה, בקי גדול וסמוך גדול. אין יזהר מתנזר, כמובן, גם מלשון ה'נוסח' ומרימוזים למיניהם, ואפשר לומר שכל מסורות הלשון מתנקזות בו. יזהר הוא, אולי, היוצא מן הכלל המלמד על הכלל. הוא הגיע לאותם הישגים סגנוניים שכל בני-הדור הזה שאפו אליו. הוא השיג רמה פיוטית למרות שהבליע את לשון העגה, ונוקק ללשון העגה כחלק מסגנון מסוגנן ומרומם. הוא משך חומרים ותבניות מכל האפשרויות והנוסחים ויצר מהם קונפיגורציה חדשה עד שמיצה את אפשרויותיו הסגנוניות של דורו ושל כמה סופרים "לוקאליים" (מעבר הדני ועד לשנהר)²¹ שקדמו לו. מכיון שההישג הסגנוני הוא, אולי, הישגו החשוב ביותר, נצטרך לתת דעתנו על סוגייה זו בדיון נפרד שיוקדש לו.

ז

לענייננו חשובה הקביעה ששלוש מסורות שהצבענו עליהן מופיעות אצל מרבית הסופרים, אך "מתחברות" אצלם בפרופורציות שונות. ואף זאת: לצד שלוש המסורות שהצבענו עליהן נעשו כמה נסיונות לתאר את לשונן של קבוצות שוליים בחברה הישראלית. עם הזמן, לאחר שנשתנתה המציאות החברתית והמסגרות האזוטיות נפרצו, ניסו מספרי שנות הארבעים והחמישים להבין ללשונם של העולים החדשים, להתמודד עם המציאות שמחוץ למעגל ה'ג'מעה'.

נסיון מעניין להרחיב את מעגל ה'דוברים' נעשה בסיפורת של יהודית הנדל, אנשים אחרים הם, המופיע בקובץ בשם זה (1950). המחברת עוקבת אחרי חיילי הגח"ל (גיוס חוץ לארץ) ומנסה, בדומה לברנר, ליצור בעברית מעין פסבדו-יידיש, שכביכול שגורה על פיהם. היא מאותתת על אופיו של סגנון זה כשהיא שמה בפיהם שיבושי-לשון קבועים: הם משתמשים בשם-הפועל במקום הפועל הנטוי ('אותך לעלות אני ראיתי') ובמבנה תחבירי חריג, ולשונם מתובלת מלים יידיות (קאפוט, באנדיט). גם הדיאלוג של הדמויות הצבריות בסיפור זה אמין למדי והוא משכנע יותר מדיאלוגים של כמה מבני-דורה, המטעימים הרבה יותר ממנה את גורמי העגה ('בטח, עוזב אותי עם אלה, מצאו להם נושא לדבר עליו, גם אני הספקתי להכיר אותם, יא עני, קולקציה של אנטיפאטים'). יהודית הנדל המשיכה לחפש את ייחודן הלשוני של קבוצות חברתיות שונות בהמשך דרכה.

ככל שנתרבו גלי העלייה פנו יותר ויותר סופרים לעיצובן של קבוצות עולים, כשהם נעשים מודעים יותר ויותר לעובדה שגם הם אינם אלא בני-מהגרים. חנוך ברטוב מרבה בצורות תת-תקניות, כדי לאפיין דמויות של מהגרים ועולים המאכלסות את יצירותיו: כך מערב הוא יסודות יידיים וערביים באפיון דמותו של גיבור הסיפור יומו של אבר-סולימאן, המופיע בקובץ 'השוק הקטן' (1957). לדמות זו, העשויה, כנראה, על-פי הפרוטוטיפ של אבי השומרים בפתח-תקווה, אברהם שפירא, יש מקבילה ספרותית

21 עיין לעיל, כך שני, פרק תשיעי, עמ' 275-276.

ב'ילקוט הכוזבים'. שם היא מופיעה בשמה המלא, וגם שם נזקקים המחברים, לשם אפיונה, לאמצעים לשוניים קומיים מאוד (שיבושים וברברזיזמים). ברטוב נוטה לאפיון הלשוני של קבוצות חברתיות, והוא עושה זאת הן ב'שם כנפים לאחד' (1954) והן בנובלה 'של מי אתה ילד' (1970), שם הוא נזקק ליידישיזמים כדי לתאר את דור האבות.

ח

ערות המזרח נכנסו למחזאות ולסיפורת מוקדם למדי: קודם כול ביצירותיה של נחמה פוחצ'בסקי, ומאוחר יותר אצל יוצרים ילידי הארץ כבורלא, שמי, חורגין וקמחי.²² רק אצל מחזאי כאשמן (מן המצר, 1932) ואצל מספר טריביאלי כחנני (מזל, 1952)²³ נוצרה זהות בין קבוצה עדתית לבין מעמד חברתי. עלייתן של עדות המזרח וקשיי הסתגלותן לארץ החדשה-ישנה והמעבר הנורא ממזרח למערב הביאו לשורה ארוכה של רומאנים על העלייה החדשה. תחילה מצד אשכנזים שהתבוננו בהם מן החוץ, מאוחר יותר מצד עולים שתיארו את חוויותיהם שלהם (קאלו, מיכאל, בלס, חקק, שמוש ואחרים). בראשית שנות הששים היו אלה רומאנים של אשכנזים, שנאבקו קשה עם הלשון העברית כדי להתאים אותה ללשון העולם המתואר, שהיה רחוק כרחוק מזרח ממערב מן ה'עברית שלנו'. מילא אוהל בסיפור על עולי לוב 'איש נדהם' (1962) ואהוד בן-עזר ברומאן 'המחצבה' (1963) ניסו לכתוב רומאנים עדתיים מובהקים ולמצוא מתאם הולם לשוני בלשון הנמענים לעגות המזרח (ערבית וקורדית) של הקבוצות החברתיות שעיצבו.²⁴

22 שם, פרק שביעי, עמ' 53, 76-72, 83-85, 99-101, 111-112, 134-138.

23 שם, פרק תשיעי, עמ' 284-285.

24 שתי דוגמאות מובהקות המגלות באיזו דרך מנסים מספרים צעירים למצוא מתאם הולם לעגה הפנימית (או תחליף הולם של לשון האם) של עדות "מזרחיות" שונות: — כבר שוב את באותו העניין? — קפד לה רבי יוסף. — למה את תשכחי למה, אה, שאני בנו אני של מו"ר אבי רבי מסעוד עליו השלום? ואני מוכרח אני שאהיה פה! ששם אני לא אהיה כלום ושום דבר, וכאן אני...

— ומה אתה כאן, יא רג'ל! — הקשתה. הורידה את הברד עם השאהי ומזגה ממנו, מלמעלה למטה, אל תוך משנהו. — יא כנייה! מה אתה? תגיד! שייך, או רב, או חכם? אבל את תתרגו עלי, יא רג'ל. באמת! מפני שלא אמרתי אני כלום על אותו העניין של כומס, ולא רציתי אני להגיד כלום, ולא אגיד אני עוד כלום. באמת! כבר אתה תראה, יא רג'ל! ולא בעצמי אני אמרתי לך קודם, שצריך שיהיה לך אורך רוח? אבל אתה רק אתה תגיד לי דבר אחד, יא רג'ל, טוב? (מילא אהל, איש נדהם, ירושלים 1962, עמ' 144).

תקדוד לנו, יא חדיד! אמרו. / יעוד לא התבשל אצלי מספיק האוכל על העראק. יענה. / לא נורא, תקום ותערבב אותם. / והם פינו כמה שולחנות ויצרו מעגל סביבו ומחאו כפים: יא חדידו יא, / מן אל שמחה רבה — / קם וחיך אליהם בעיניים שיכוורות ופרש כפות-ידייו לצדדים והחל מנענע בירכיו. / מישוה מן הנערים קרא: יא חדידו, יא מלעון! (א' בן-עזר, המחצבה, תל-אביב 1963, עמ' 166). שני הקטעים מנסים ליצור לשון אותנטית מלאכותית בעזרת לשון תה-תקנית שמלים מן העגה המקומית משתרבות בה כאיחות לאופי ה"זר" של הלשון. המחברים ניסו לחקות מבנים לשוניים צפון-אפריקאיים וקורדיים על-ידי תרגום ישיר של צירופים, בלא שינסו למצוא להם מתאם הולם בלשון היעד.

בנימין תמוז ונתן שחם ניסו לתאר את עולי מרוקו משנות החמישים. שניהם לא תיארו את הקבוצה הזאת באמפתיה רבה. לא שחם בסיפור 'ארמן ואליו' שבקובץ 'שיכון וותיקים' (1960) ולא תמוז בסיפור 'עלילות זאכי ויוליה' בקובץ 'סיפורי אנטון הארמני' (1964). שחם ניסה ליצור עימות סגנוני בין אנשי הקיבוץ לבין הבחור המרוקני המנסה לשווא אמצוא את מקומו בקיבוץ ('בחי, זה יופי כאן. מצוין. פה זה בשביל בחור זה הכי טוב'). שחם ותמוז אינם מצליחים בעיצוב דיוקנאותיהם הלשוניות והאנושיות של גיבורים אלה. לעומת זה מצליח תמוז לתפוס יפה למדי את הלשון המיוחדת של יהודי צפת (מבני עדות המזרח). הסיפור 'מעשה בחבית זיתים' (מאותו קובץ עצמו) מתאר את אופייה הלשוני והמנטאלי של קבוצה זאת ('אני הדם שלי הולך בזיתים האלו ואתה צוחק לך מן התורה. תתבייש לך, אפילו שאתה תלמיד חכם, אתה לא שווה את התורה שלמדת'). מה שמעניין כאן ובקטעים אחרים היא תחושתו הנכונה של המחבר, שלשונם של הדוברים מתייחדת בעיקר בצירופים הצירויים המאפיינים את לשונם. מי שהצליחה, כאמור, יפה יותר מסופרים אחרים בסגנון לשונן של קבוצות חברתיות שוליות (שהפכו יותר ויותר מרכזיות!) היתה יהודית הנדל. ב'רחוב המדרגות' (1958) הציגה קבוצה של ספרדים וותיקים בחיפה. היא הבחינה בעזרת רמות לשון שונות בין אברם, מי שיצא מקבוצה זאת ונתערב בקבוצת ה"עילית" האשכנזית, לבין אביו ודודו (עובדיה וניסים) שלשונם מתובלת בלאדינו, ושכנים שלשונם מתובלת ערבית. המחברת סגנה ועיצבה בצורה מעודנת ופיוטית מאוד עגתם של גיבורים אלה, שהיא בעלת כוח הבעה אמוטיבי גדול יותר מן הלשון המתוקנת של האשכנזים (כגון לשונה של אראלה).

ט

מכל מקום, הנסיבות החברתיות חייבו התמודדות עם תחומים לשוניים חדשים. אולם המחברים הצעירים התמודדו גם עם אותן בעיות לשוניות שאבותיהם נאבקו עמהן. גם הם נזקקו ללשון הנמענים (עברית) כדי להציג קבוצות אנושיות שלשון הדיבור שלהן היתה שונה מלשון העיצוב. הבעיה עמדה בכל חריפותה ברומאן 'שמעון צהמרא' (1951) מאת מידד שיף. המחבר מתאר ברומאן זה דמות של יהודי-ערבי, שצמחה מהווי ערבי ונתגלגלה בסביבות ערביות שונות ומשונות (בירות ודמשק הערביות, ירושלים הערבית של שנות השלושים, העולם הבידואי) וכן בסביבה יהודית (בעיקר ביפו ובתל-אביב). שיף אינו נזקק ללשון הערבית ולכיתויים ערביים כדי לאפיין את הדמות, ומעדיף אמצעי אפיון אחרים על המימוש הלשוני של הדמות החצויה שהיא יהודית למחצה וערבית למחצה. ברומאן 'חכמת המסכן' (1960) תיאר נתן שחם, בעברית צחה, קבוצות עולים שעלו מפולניה בשנות החמישים ודיברו ביניהן פולנית; נעמי פרנקל כתבה בלשון קוראיה את הסאגה של בית-אביה בגרמניה, 'שאל ויוהאנה' (1956-1967). משהרבו סופרים לכתוב על ישראלים "גולים" או יורדים, חזרה ועלתה הבעיה הלשונית — למן הנובלה של יורם קניוק 'היורד למעלה' (1963) ועד לרומאן שלו 'סוסעץ' (1973), שבו הגיבורים מבלים חלק גדול מחייהם בארצות-הברית. הגיבור שלו 'סוסעץ' מדבר אנגלית וכותב אנגלית לאשתו ולבתו. דמויות רבות של עמליה כהנא-כרמון (שדות מגנטיים, 1977) דוברות אנגלית, והמחברת "מתרגמת" את עולמם

לנמען העברי. גם הגיבורים ברומאנים של מגד 'העטלף', (1975), של ברטוב, 'הבראי' (1975) ושל בן-נר, 'פרוטוקולי' (1983), מבליים חלק גדול מזמנם בחוץ-לארץ ואינם מדברים שם בלשון הקודש. המחברים חוזרים ומתרגמים כאבותיהם מלשון המציאות של גיבוריהם ללשון הבדיון של המחברים.

מפנים לשוניים משמעותיים יותר התחוללו באמצע שנות החמישים. נראה לי, שיהודה עמיחי הוא המספר ה"לגיטימי" הראשון המשתמש באפשרויות, שעליהן מצביעות האופציות שהעלה אפרים קישון. קישון הראה שאפשר ליצור לשון "פיוטית" (וגם הבדיחה הקומית היא סוג של פיוט!) מן היש הלשוני של היומיום. עמיחי מימש אופציה זאת בשירתו ובסיפוריו. כשהוא אומר באחד משיריו 'נתנו לו אצבע ולקח את כל היר, נתנו לי יד ולא לקחתי אפילו זרת' (המלך שאול ואני) הוא מצרף אנטיזה ציורית פיוטית מחומרים לשוניים של היומיום. צירופים מעין אלה תדירים ביצירתו הסיפורית, ולמרות שהוא נזקק גם לרימוזים למסורת התרבותית, הרי מעורה הלשון הפיוטית שלו בעיקר בעברית של יומיום, ובדומה לקישון הוא עשה מן החסר, כביכול, מעלה גדולה. תופעה בולטת נוספת, שהתרחשה בשנים אלה, היתה כניסתם של בוגרי האולפן אל הספרות העברית (ושוב, בדומה לקישון). כוונתי לסופרים כאהרן אפלפלד, שלמה קאלו, איתמר יעוזקסט, סאמי מיכאל ואחרים. ספרו הראשון של אפלפלד, 'עשן' (1962), מבוסס שוב על עושרו של העני. כיוון שאין למספר אוצר מלים בלתי-מוגבל והאסוציאציות שלו לעולמה של המסורת עדיין מוגבלות, הוא צריך להגיע לידי ביטוי באמצעות הכלים הלשוניים העומדים לרשותו; והוא אינו עושה זאת על-ידי כפיית לשון "זרה" ומסורבלת על לשונו, אלא על-ידי שימוש מעודן ומורכב ביותר בכלים הלשוניים המוגבלים שעמדו לרשותו. גם כאן הפך החסר למעלה. אפלפלד שינה את סגנונו ככל שכבש יותר את הלשון, ואיני יודע אם הכיבושים הלשוניים היו תמיד לטוב ולמוטב. מכל מקום, כתופעה הוא ללא ספק הדמות הבולטת ביותר בקבוצה זאת של עניי-לשון החוגגים את שמחת העניים שלהם.

יא

ההתפתחות הלשונית בשנות הששים, שעוד נעמוד עליה בפרוטרוט בהקשר אחר,²⁵ לא מילאה ציפיות אפשריות של בלשנים או חוקרי ספרות. הספרות לא התקרבה יותר (ככלל) ל'עברית שלנו'. יש מן היוצרים שהמשיכו קו (מוצדק על-ידי המתח הפנימי של נושאייהם) של העצמה לשונית (עוז וקניוק); אחרים העצימו את הלשון בתבניות פיוטיות

25 'ההכרה בעושר ובעומק האמנותיים שבסיפורי 'עשן' מתעוררת קודם כל מתוך תחושה באיכות הסגנונית שלהם. מתוך הפשטות והצמצום הלקטיקוגרפיים, מתוך החספוס התחבירי, ניכרת המוסיקאליות הפנימית השירית של המשפטים. דן מירון, 'סיפוריו של אהרן אפלפלד', הארץ, 25.5.1962

מורכבות מן התבניות של קודמיהם (כהנא-כרמון). מכל מקום לא התפתחה לשון הספרות בקווים פשוטים וצפויים אלא הסתעפה והתפתלה. ואם כל הכללה ביחס לדור של שנות הארבעים אינה מכסה אלא חלק של האמת, הרי כל הכללה, המתייחסת לדור של שנות הששים והשבעים, על אחת כמה וכמה.

מה שיש להטעים הוא שהדור של שנות הארבעים הלך והצטלל מבחינה סגנונית בשנות הששים והשבעים. התפתחותו הסגנונית של דור זה לא התבטאה בהעשרת הלשון, אלא בפשוט מודע שלה ובהנמכת קול מכוונת.

הבעיות הסוציולינגוויסטיות של ארץ-מהגרים התחילו להטריד את המספרים בעיקר מאמצע שנות החמישים ואילך, כשהיה עליהם להתמודד עם גלי-עלייה סגנוניים, שפרצו את החוג המצומצם של קבוצת העילית (תמיד אנחנו!). נקודת המוצא הלשונית שלהם היתה מבוססת על מסורת שאובה מלשון הסיפורת העברית ה"קלאסית" (מנדלי, ברקוביץ, עגנון, הזו וזוהר!) מלשון התרגומים (שלונסקי וחבריו) ומלשון השירה של הדור (שלונסקי, אלתרמן וגולדברג). ברם לשון-הדיבור לא הפכה חלק אינטגרלי של לשון-הספרות. הספרות לא נזקקה למתנות שהעניקו לה החיים וסוגי הספרות "קרובי המציאות". העגה לא היתה אלא מובאה דיאלוגית, ולא הפכה לחלק של לשון התיאור והציור. ואכן, נוצר פער בין מושא-התיאור לבין דרכי-התיאור. המסורת הספרותית תבעה רוממות. החוויה הציונית נתפסה כחוויה מרוממת, והלשון העברית היתה עדיין (למרות נסיונותיו של ברנר) לשון קודש. הסופרים הצעירים הלכו אחריה צעד-צעד בלא שהתאימו את הלשון לנושא, או את הנושא ללשון. הדומיננטה הסגנונית המרוממת הטביעה את חותמה על נושאי היצירות ועל צורתן. היו, כמובן, צורות סגנון אחרות בשוליים: אני מתכוון בעיקר לסיפורים של בנימין תמוז, ולקו שנסתמן כבר ביצירותיו של ניצן וביצירותיהם של כמה יוצרים אחרים; אך אלה היו בשולי הספרות, והמאזן הלך ונשתנה רק לקראת שלהי שנות החמישים. המפנה הסגנוני הגדול החל, אולי, דווקא בשירתם של עמיחי וזך. שני המשוררים המרכזיים הללו של שנות הששים שינו את "אופק הציפיות" של קהל הנמענים. הוא שוב לא "קיבל" את לשון הספרות כלשון "קודש". משחדלה השירה לתבוע נורמות סגנוניות גבוהות, קיבלה גם הפרוזה את דין ה"פרואיזמים". לא הכול קיבלו נורמה חדשה זאת, והבעיות הסגנוניות של שנות הששים הן פרשה מורכבת ומסובכת, שניתן דעתנו עליה במקום אחר.