

## באור התנועה הקולית:<sup>1</sup>

קריאה פרשנית באמצעות פעילות קולית – כי 'שיר הוא לא רק מילים'

נורית צדרבוים

'המוזיקה היא רעש חושב' (ויקטור הוגו)

### תקציר

המאמר מציע דרך ייחודית לקריאה פרשנית ומציג אותה – זוהי קריאה פרשנית ליצירה ספרותית המבוססת על גישה שבה הקורא מזהה בטקסט רמזים המאפשרים הפעלה יוצרת. גישה זו מזמנת לקורא הפרשן יצירתיות, ובאופן זה מתקיים דיאלוג יצירתי חי בין היוצרה-המחבר ובין הקורא-הפרשן. ההפעלה נוצרת בהשראת הרמיזות העולות מן הטקסט, שאותן חשף הקורא. הפעלה זו נהפכת לכלי פרשנות, המאפשר לחשוף רבדים נוספים ולגלות אותם. הפעלה מסוג זה מרחיבה את הטקסט, מחיה אותו ומעניקה לו משמעויות עומק.

במאמר אני מציגה את הגישה העומדת בבסיס העניין, המצביעה על הפוטנציאל הרב-אומנותי של טקסט ספרותי ועל מימושו, את השיר שנבחר, את ההפעלה כפי שהייתה בפועל, ולאחר מכן את הקריאה הפרשנית שהתאפשרה ונוצרה בעקבות הפעלה זו.

### מילות מפתח:

פרשנות דינמית מבצעת, קריאה פרשנית בין-תחומית, שירה, קריאה בין-טקסטואלית

### א. 'שיר הוא לא רק מילים' – הקדמה

'שיר הוא לא רק מילים' אומרת המשוררת וילהלמינה זיוה ברנדס-סוסק כפתיח לפעילות שהיא מציעה וכמוטו לעבודתה בהפקת סרטוני וידאו ארט המבוססים על שירתה ועל שירת חברים. סרטוני הווידאו ארט הם חלק מיצירתה הרב-ממדית שיש בה תנועה, מראה, ציור, מוזיקה ואפקטים נוספים המשמשים בשיר ומשרתים אותו בו בזמן.

על פי האירוע שהוזמנתי אליו, ובעקבות עיון בהגדרת המשוררת האומרת ש'שיר הוא לא רק מילים', פיתחתי הפעלה למשתתפים. במאמר זה אני מבקשת להציג באופן מעשי ורעיוני כיצד אפשר לערוך קריאה פעילה, וכיצד קריאה זו יכולה לשמש כלי לקריאה פרשנית.

<sup>1</sup> הכותרת היא ציטוט מתוך השיר של וילהלמינה זיוה ברנדס-סוסק, שבו עוסק המאמר.

לציטוט (מדעי הרוח) – נ' צדרבוים, "באור התנועה הקולית": קריאה פרשנית באמצעות פעילות קולית – כי "שיר הוא לא רק מילים", חמדעת, יב (תש"ף).

### פרטי המחבר:

ד"ר נורית צדרבוים

המכללה האקדמית לחברה ואומנויות – ASA

דוא"ל: nuritartist@gmail.com

בחרתי בשיר 'יממה באור התנועה'<sup>2</sup> וכתבתי אותו מחדש כתכליל (פרטיטורה)<sup>3</sup> לביצוע. הטקסט החדש של השיר, כלומר הפרטיטורה, הועלה למצגת, והקהל, כל כולו משוררים, היה יכול לצפות בהוראות ולבצע אותן בהנחייתי בעודי בתפקיד שהוגדר – המנצח/הסולן.

אציג תחילה את התפיסה הרעיונית שעליה אני מבססת את הבחירה בפעילות מסוג זה, לאחר מכן את התכליל (הוראות הביצוע) ולאחר מכן את הפרשנות. כל זאת כדי להציג דרך אחרת לקריאה פרשנית.

חשוב לציין ולהדגיש שההנחיות לביצוע, והביצוע עצמו, נבעו מחשיבה אשר הייתה בעיקרה אינטואיטיבית. היא נבעה מתוך אמונה פנימית עמוקה שבשיר זה קיימת אפשרות כזאת. רק לאחר הביצוע, ולאחר עיון מחודש בתהליך ובתוצר, ביקשתי לבדוק אם זה באמת יכול להיות כלי פרשני. את תוצאות הבדיקה אני מביאה במאמר זה.

## ב. פוטנציאל רב־אומנותי של טקסט ספרותי

לא היו לי כוונות תיאטרליות בידוריות וגם לא חשבתי על מופע. המופע, לכאורה, היה התוצאה או הפעילות שהתקיימה שם באותה עת. בתחילה הייתה מטרה לנסות לממש את הצהרת הכוונה של המשוררת שכינסה את האירוע והכתירה אותו בכותרת 'שיר הוא לא רק מילים'. לאחר מכן מצאתי לנכון לבחון זאת, ללמוד את התופעה ולנסות לענות על השאלה – מה הוא, אם כן? ומה הוא עוד יכול להיות? איך? ולמה?

כוונתי הייתה להשתמש בקריאה קולית – דינמית, כהדגמה לצורה ולדרך של קריאה פרשנית. התבססתי על הרעיון שאזולאי,<sup>4</sup> המדברת על הפוטנציאל הרב־אומנותי שיכול להימצא בטקסט ספרותי ומימושו, מציגה. אזולאי מתבססת במאמרה על גישות שרואות את הקורא הפרשן כסוג של אומן מבצע, על תפיסות פוסט־מודרניות של קריאה פרשנית ככתובה מחדש ועל הגישה המציגה את הטקסט כתלוי קורא.

על פי אזולאי, צורה זו של קריאה פרשנית אומרת שביצירות ספרותיות רבות יש פוטנציאל פרפורמטיבי אחד או יותר אשר אפשר לממשו. מתודה זו מנסה לזהות בטקסט יסודות, שיש בהם פוטנציאל למימוש באמצעים אומנותיים מגוונים, כגון דרמה, פנטומימה, ציור מוזיקה ועוד.

הפוטנציאל הוא כוח של סוג אומנות מסוים שהטקסט עשוי לטמון בחובו, אשר אפשר לאתר אותו, לזהותו ולאחר מכן להכין את היצירה לקראת מימושה על פי אותו כוח. מימוש הפוטנציאל האומנותי הספציפי ממחיש את היסוד האומנותי הייחודי אשר חבוי בטקסט הספרותי שעוסקים בו, והוא מוסיף היבטים חדשים לפרשנותו.<sup>5</sup>

זיהוי הפוטנציאל שטמון בטקסט, ולאחר מכן מימושו, מאפשר הבנה מחודשת של היצירה, והמיוחד שבה שהיא משתפת את הקורא בתהליך יצירתי שנובע מהטקסט עצמו. קריאה פעילה זו אשר משתמשת בשדה אומנותי אחר ונוסף, מובילה לתובנות רעננות חדשות. שיתוף פעולה יצירתי זה בין הקורא ליצירה, קריאה פעילה, אינו מתמצה בהנאה אסתטית בלבד. צורת קריאה זו תובעת מהקורא לזהות את הפוטנציאל הטמון בטקסט,

<sup>2</sup> את השיר חיברה המשוררת וילהלמינה זיוה ברנדס־סוסק. השיר טרם פורסם בספר אך הוצג במהלך מפגש משוררים בשם 'שיר הוא לא רק מילים' שהתקיים בבית הסופר בתאריך 1.5.2014.

<sup>3</sup> ספר תווים ובו כל תפקידי הכלים והקולות המשתתפים ביצירה מוזיקלית.

<sup>4</sup> א' אזולאי, 'הפוטנציאל הרב־אומנותי של טקסט ספרותי ומימושו: עיון, עיצוב דרכי־קריאה ודרכי־הוראה', שאנן, יד (תשס"ט), עמ' 145–178.

<sup>5</sup> שם.

להוכיח את קיומו ולהכין את הטקסט לקראת הקריאה הפעילה, כלומר לקראת מימושו. פעילות זו הופכת את הקורא מקורא סביל לקורא פעיל, יצירתי ויוצר.

החיבור בין כמה תחומי אומנות לצורך קריאה פרשנית של טקסט מעוגן גם בתפיסה הבינ־טקסטואלית הטוענת לעירוב של טקסטים מגוונים בתוך יצירה ספרותית אחת ולניהול שיח טקסטואלי בין טקסטים מכמה תחומים. זו כמובן אינה מתודה שבאה במקום מתודות קריאה מקובלות, אלא מציעה נדבך לעיון שונה ש'עשוי לזמן רוב פרשני מקורי'.<sup>6</sup>

גישתה החדשנית של אזולאי המבקשת להפוך את הקורא ליוצר מבצע, ועוד קודם לכן לסוג של בלש המזהה סימנים, מבוססת על תאוריות שדנות בקשר שבין הקורא לטקסט. תאוריות אלה מייצגות גישות מודרניות ופוסט־מודרניות ומדגישות את חשיבות הקורא ביחס לטקסט ואת המנדט שניתן לו בתהליך הקריאה. גישות אלה טוענות שהטקסט הוא תלוי קורא, ללא קורא אין טקסט, כפי שמציין בארת ומוסיף 'על בימת הטקסט, אין שום מעקה: אין מישהו פעיל מאחורי הטקסט (הסופר) ומישהו סביל לפניו (הקורא); אין סובייקט ואובייקט',<sup>7</sup> יש שניים שווים הנזקקים זה לזה. בארת אף מדגישה שהטקסט הוא פְּטִישׁ והפטיש הזה חושק בי,<sup>8</sup> כלומר בקורא הפרשן היצירתי, כפי שהוא מטעים. צורן מתאר את הקורא כ'נמען' ומציין שהוא 'חלק בלתי נפרד מן המחשבה אודות הטקסט'.<sup>9</sup> מכאן עולה שגדרשת מהקורא שותפות פעילה, הוא נדרש להשתמש במכלול הידע הקודם שלו כדי לתת פשר לטקסט,<sup>10</sup> הוא מביא לסצנת הקריאה הפרשנית את ידיעותיו ואת עולמו. שטראוס מעמיק הנחה זו וטוען ש'מקום ישותה של היצירה, אינו הספר באותיותיו, אלא תודעתו של הקורא'.<sup>11</sup> הקורא אמור להיות קשוב באופן מלא ונאמן לתודעה שלו.

בנימין הרשב מתאר את היחסים בין הקורא לבין הטקסט ומציג את הקורא הפרשן כבעל תפקיד פעיל ואומר שה'טקסט מניח רשת שלמה של קישורים בין יסודות, שעל הקורא לבצע'.<sup>12</sup> הוא רואה בקריאה הפרשנית ארגון פעיל של החומרים השונים, המתרחש בתודעתו. בהמשך נציע את דרך המיוחדת לארגן החומרים, אשר מרחיבה את הצעתו של הרשב המדבר על תפקידו הפעיל של הקורא. אני מבקשת לראות במילה 'פעיל' רמיזה, לסוגי הפעילות אותה הציעה למשל אזולאי במאמרה, אותה אני מציעה כאן.

הקריאה הפרשנית בגישה הפרפורמטיבית מציעה לדעתי הרחבה נוספת לתפיסה הבסיסית שמציג לוי<sup>13</sup> המתבסס על גדר וטוען שמרגע שהסתיימה כתיבת היצירה הספרותית היא כבר לא עומדת בחזקתו של היוצר, אלא יוצאת לחיים עצמאיים. לעיתים היא 'מגלמת תובנות ומשמעויות, שהיוצר או המחבר לא העלו על הדעת כלל'. לדבריו, כל טקסט מכיל ומייצג יותר מכוונת המחבר, ולפיכך הוא רואה בפעילות של הקורא הפרשן, פעילות יוצרת בפני עצמה. כלומר, וכדבריה של אזולאי הקורא הוא 'אמן מבצע'.

הקריאה הפרשנית עברה מעקרון 'המימיזיס' שהוא עקרון המדבר על חיקוי המציאות הבוחנת את היצירה ביחסה לעולם וליוצר, לעקרון 'הסמיוזיס' המתייחסת לאופנים שבהם הקורא מעצב את משמעות הטקסט הנקרא, מבנה את משמעות היצירה, ומייצר ממנה טקסט חדש. תוצר של קריאה פעילה ויצירתית.

<sup>6</sup> שם, עמ' 147.

<sup>7</sup> ר' בארת, הנאת הטקסט; וריאציות על הכתב (מהדורה שנייה), תרגם א' להב, תל אביב 2007, עמ' 35.

<sup>8</sup> שם, עמ' 43.

<sup>9</sup> ג' צורן, טקסט, עולם, מרחב: דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי, תל אביב 1997, עמ' 31.

<sup>10</sup> א' אלקדלהמן, הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה, תל אביב תשס"ו, עמ' 21.

<sup>11</sup> א"ל שטראוס, בדרכי הספרות: עיונים בספרות ישראל ובספרות העמים, ירושלים תשל"ו, עמ' 16.

<sup>12</sup> ב' הרשב, שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות, ירושלים תש"ס, עמ' 15.

<sup>13</sup> ד' לוי, הרמנויטיקה, תל אביב תשמ"ז, עמ' 130.

קריסטבה טוענת שהשפה הפיוטית והמילה הפיוטית מאופיינות ב'השקות' של טקסטים זה לזה. הטקסט אינו עומד בפני עצמו אלא רק טקסט ליד טקסטים אחרים,<sup>14</sup> ואלה מנהלים דיאלוגים זה עם זה. היום אנו רואים בכל תופעה תרבותית 'טקסט' (יצירת אמנות, הצגה, מופע, מחול). או כפי שמציינת זאת קשת 'המציאות עצמה הפכה ל'טקסט', והתרבות כמכלול הוגדרה כ'אינטרטקסט'.<sup>15</sup>

על פי גישה זו, וכפי שקריסטבה אף מטעימה, הדיאלוגים של הטקסט הנקרא מתנהלים עם הנמענים, עם דמויות, עם תרבות זמנם או עם זו שקדמה להם, ולפיכך הטקסט הנקרא הוא גם תלוי קונטקסט. כלומר, מתי, איפה ובפני מי הוא נקרא. האם הוא נקרא בכתה, בקבוצה או בקרב קהל ספרותי רחב.<sup>16</sup>

תהליך זה, המציע קריאה פעילה, הרואה את הקורא הפרשן כיוצר מבצע, המזמן ומציג שימוש באומנות נוספת אגב זיהוי הנוכחות שלה בטקסט, הוביל אותי להציע קריאה אשר אנו עושים בה עוד דברים עם המילים, במקרה הזה עם מילות השיר. בספרו 'איך עושים דברים עם המילים'<sup>17</sup> אוסטין מציג תפיסה חדשנית ומציע את המושגים 'מעשה דיבור' ו'מבע ביצוע'. בניגוד לתפיסה המסורתית, הטוענת שיש לראות את המילים כמייצגות דברים בעולם ואת המשפטים כמעבירים תוכן, לפי אוסטין באמצעות המילים אפשר 'לעשות' דברים. בכך הוא מקדש את 'מעשה הדיבור' ומציג גישה חדשה המספקת מענה לשאלה 'איך מקשיבים לשפה'.

גישות נוספות אשר תומכות בבחירה זו עולות מתוך תאוריות של חוקרים בין טקסטואליים מוכרים, ובכלל זה גם תפיסתי שלי. קשת מצביעה על דינמיקה בין-טקסטואלית המייצרת סוג של קוראים כותבים אשר משתתפים באופן יצירתי ומתוך חירות בתהליך של הבניית משמעות, ובעצם 'כותבים את הטקסט מחדש'.<sup>18</sup>

הפעילות אותה אני מציעה נשענת על הנחה זו ומרחיבה אותה. רוצה לומר שקיימת כאן דינמיקה של קבוצה 'הכותבת' את הטקסט החדש באמצעות מחוות צליליות, מקצביות, קוליות והבנתיות, וכן בחירות בתהליך הבניית המשמעות, כפי שנראה בהמשך.

כל דבר בלשון הוא אינטרטקסטואלי, אומר רולאן בארת, מרחיב את גבולות המושג ומכיל אותו כמעט על כל גילויי הלשון. על פי טענתו כל גילויי הלשון, כל מילה, כל יחידת מבע בלשון נהפכת לבין-טקסטואלית. מילה מהדהדת למילה, לצליל, לקול, לתנועת דיבור ולהברה. אני מחברת גישה וטענה זו לתפיסתה של אזולאי האומרת שהפוטנציאל לפעילות הפרפורמטיבית כבר נרמז בטקסט. בגישה זו תומכת גם גישתו של סוסיר<sup>19</sup> האומר שכל דבר בלשון הכתובה היה קודם לכן בלשון המדוברת. רוצה לומר שהדיבור והקול הם 'טקסט' בפני עצמו, מנקודת ראות אינטרטקסטואלית, הרואה את התרבות ואת המציאות עצמה כטקסט. לפיכך קולות – מקצב – תנועה – הברה שזוהו בשיר אפשרו לי לממש את הטקסט 'דרך הלשון'.

בארט רואה בטקסט רשת של אותות שונים, סימני עקבות מטושטשים המרמזים לדברים אחרים שמחוצה להם, ואזולאי מדמה את הקורא הפרשן ל'בלש' התר אחר הרמזים הסמויים-הגלויים. בהתייחס לכך, אפשר להניח שהקורא הפרשן מזהה רמזים בטקסט,

J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic to Literature and Art*, trans: T. Gora, A. Gardine, & L. S. Roudiez, New York 1980, pp. 66.

<sup>15</sup> ש' קשת, אמרינא אחותי את: גלגולו של סיפור חוזר בתרבות ישראל, רעננה 2003, עמ' 17.

R. Beach, 'Constructing real and text worlds in responding to literature', *Theory into Practice*, 37,3 (1998), pp. 176–185.

<sup>17</sup> ג'ל אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, תרגם ג' אלגת, תל אביב 2006.

<sup>18</sup> קשת (לעיל הערה 15), עמ' 18.

<sup>19</sup> פ' דהיסוסיר, קורס בבלשנות כללית, תרגם א' להב, תל אביב 2005.

ופועל בהתאם להם. במקרה הנדון אנו מדברים על רמזים שמצביעים על פוטנציאל פרפורמטיבי. לאקאן<sup>20</sup> מתייחס לדיבור וטוען שיש לו תפקיד של מתווך, והוא אינו רק בבחינת תשדורת צלילית, כי אם גם משהו מעבר לזה – הוא פעולה.

לסיכום דעות אלה ברצוני להציג רעיון נוסף אותו אני גוזרת מגישתה של קריסטבה,<sup>21</sup> הטוענת כי 'כל טקסט מורכב מבליע וממיר בתוכו טקסט אחר'. קריסטבה עסקה בבלשנות מצד אחד ובפסיכיאטריה מצד אחר. מכאן היא מציגה ומתארת את הילד כאשר הוא נמצא בשלב של טרום – שפה. זה השלב שבו הוא מתייחס לעולם ללא מילים. בשלב הזה עולמו הוא עולם קמאי, חושני וסוער ועל אף שאין לו עדיין שפה הוא מתקשר עם העולם באמצעות שפת הסמיוטי (semiotic), כפי שהיא מכנה זאת. שפת הסמיוטי כוללת מקצב, תחושות גופניות, תנועה, וקשר רבי-חושי טוטלי עם האם. בשלב הזה, ובצורת התקשורת שלו, הוא קולט ומגיב: ממלמל צלילים שהוא שומע, מחקה מקצבים והוגה הברות. כל זאת כשהוא נמצא בשלב הטרום-שפה. במילים אחרות זו שפתו.

בשלב שבו הוא רוכש את השפה, ניתק קשר חושי זה של הילד עם העולם. זה השלב בו הוא עובר לעולם הנשלט על ידי חוקים ונורמות חברתיות ואלה מיוצגות באמצעות השפה הסימבולית. זו שפה חד משמעית, שיטתית בחוקיה, אחידה ושונה במהותה מאופני ההתקשורת החושיים שהיו לו כשהיה בשלב הקודם, כאשר דיבר בשפת הסמיוטי.

שתי צורות אלה של השפה יוצרים, על פי קריסטבה שני סוגי טקסט אותם היא מכנה 'פנוטקסט' (phenotext) ו'גנוטקסט' (genotext). הפנוטקסט מתאר טקסטים הכתובים בשפה תקשורתית ובמבנה ברור, בדומה לשפה הסימבולית. הגנוטקסט, מתאר טקסטים אשר נובעים מהלא מודע ומתאפיינים במקצב, בחזרות מרובות, בארגון בלתי ברור, בתחביר פרוץ ובאי בהירות, בדומה לשפת הסמיוטי.

קריסטבה מבקשת להסביר בדרך זו את מקומה של השפה הפיוטית. על פי טענתה השפה הפיוטית פועלת בתוך השפה הסימבולית, משום שזו דרך המבע היחידה האפשרית, אך יחד עם זאת, ובזה כוחה, היא מצליחה לפרוץ את גבולותיה של השפה הסימבולית. תהליך זה מתרחש בדרכים אוונגרדיות ואזוטריות, כפי שמסבירה זאת אלקדלהמן.<sup>22</sup>

לדעתי, גישה זו של קריסטבה, נותנת חיזוק והצדקה לפעילות אותה אני מבקשת להציג כאן, וכן, ובכלל לתפיסתה ולגישתה של אזולאי. קריסטבה מסבירה וטוענת שהשפה הפיוטית מצליחה להביע את הבלתי אפשרי להבעה ושואפת לשבור את המחסומים של השפה הסימבולית. אני טוענת, בהקשר ובהמשך, שכאשר אנו מזהים רמזים המעידים על הפוטנציאל הפרפורמטיבי המצוי בטקסט, אנו למעשה חוברים אל השפה הפיוטית, זו המבקשת לספר (על דרך ההסתרה) על החלקים האחרים של הטקסט, אלה הקמאיים, החושניים והסוערים. הפעילות הפרפורמטיבית, הופכת להיות גשר וקשר ישיר, לאותם חלקים חושיים – רגשיים – סוערים ואחרים, אשר נמצאים בין הקפלים הסמיוטיים של הטקסט הגלוי.

היוצר מביא עימו אל תהליך היצירה את כל האינוונטר שהוא נושא עימו במודע ושלא במודע. גם הקורא, הסובייקט מכיל בתוכו מאגר של טקסטים, חוויות, זיכרונות, ידע ומידע אשר גם הם מודעים וניצתים בבהירות, ואחרים חמקמקים ובלתי מודעים.<sup>23</sup> מפגש קריאה זה הופך את הקורא ליוצר בפני עצמו. הזרם המרכזי בחקר הגישות הבינ־טקסטואלית מניח

<sup>20</sup> א' ואנייה, לאקאן, תרגם ע' סקברר, תל אביב 2004, עמ' 20.

<sup>21</sup> J. Kristeva, 'Words, Dialog and the Novel', T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, New York 1986, pp. 37

<sup>22</sup> אלקדלהמן (לעיל הערה 10), עמ' 25–26.

<sup>23</sup> בארת (לעיל הערה 7).

שהיצירה נוצרת כביכול מחדש על ידי הקורא באמצעות תהליך מתמשך המתרחש בקריאה, כפי שגם צוין למעלה.

במקרה המובא להלן הייתי היוצר שקלט מתוך הטקסט רמזים לפעילות פרשנית יוצרת, או, כלשונה של אזולאי, שמעתי את 'קריאתו' של הטקסט למימוש. צירפתי קבוצה 'מסייעת' ותומכת. זה היה המפגש האישי שלי כסובייקט קורא עם הטקסט. קשת מסבירה ש'נקודת המפגש היא בתווך, בין העמדות וההתכוננויות המשוקעות בטקסט לבין הקורא, על מכלול אישיותו האינדיבידואלית והתרבותית. במילים אחרות: מימוש היצירה מתרחש אפוא מתוך ההנחות והמגבלות שמטיל הטקסט על תהליך הקריאה ועל-פי המיומנויות כמו גם המגבלות המצויות באישיותו של הקורא'.<sup>24</sup>

על בסיס גישות פרשניות אלה ניגשתי לפרויקט הנוכחי באירוע הספרותי שנקרא והוגדר 'שיר הוא לא רק מילים'. בהקשר זה ובהדהוד לאזולאי ולאוסטין אני מציעה 'לעשות עוד משהו עם המילים' היינו 'מעשה הדיבור'.

### ג. מעשה הדיבור, קריאה פעילה – הפוטנציאל ומימוש

בחרתי להציע קריאה פעילה, סוג של 'מוזיקה' – לקרוא את הטקסט אחרת. הכנתי 'תכליל' (פרטיטורה) – תוכנית עבודה לקריאה, אשר מצאתי ויצרתי בה משמעות לחלוקת ההברות, חזרה על מילים, אינטונציה, מהירות, מקצב וקצב, צליל הקול ומהירות.

את הפעילות שביקשתי לבצע הגדרתי כ'**תנועה מילולית קולית**' – סוג של פרפורמנס שנע בין מוזיקה ובין הצגה. פעילות זו מזכירה מקהלה, אך ללא מנגינה ותווים – המילים הם התווים. הרמזים שעלו מתוך הטקסט הצביעו על הפוטנציאל של הטקסט, והם שאפשרו לי להמירו לתכליל מוזיקלי, לממש אותו ולבחון את המשמעויות החדשות שעולות ממנו.

להלן השיר:

#### יממה באור התנועה / וילהלמינה זיוה ברנדס־סוסק

עם שחר מחי נְעוֹר  
 לְהַנִּיעַ לְאֵלֶתָר  
 אֶת מְרִכְז הָאוֹר  
 וְלִפְקוֹד עַל שְׂרִירֵי –  
 אֲסִירֵי הַתּוֹדָה  
 וּמְשַׁחְרְרֵי הַכְּפִיתָה –  
 עֲבוֹדָה קְדוּשָׁה:  
 לְהַתְנַעַר פְּאָרֵי  
 לְעֲבוֹדָה הַבְּרִיאָה,  
 לְהַצְעִיד קְדִימָה  
 תְּפֹאֲרַת גִּיפָה.  
 גִּפִּי, כְּבֹדָן  
 אֲזִי מְקַלְלוֹת  
 לְאוֹרֵן הַיְפָה שֶׁל תְּנוּעוֹת,  
 מוֹצֵאוֹת צְעָדִים יְגָעִים  
 בְּמַחֹל תְּפִץ תִּיִּים  
 חוֹשֵׁק וּמְגִמֵּשׁ  
 תְּמָרִים אֲפָרִים

<sup>24</sup> קשת (לעיל הערה 15), עמ' 19.

בְּצִבְעֵי מָסָה חֲמָה  
 מוֹבִילָה בְּחִכְמָה  
 לְרִגְיַעַת הַלֵּילָה,  
 מְדַלֶּקֶה תְּנוּעַת אֹר חֲלוּמֵית –  
 פְּרָפְטוּס מוֹבִילָה קָצוֹב לְמֵנַת  
 הַמִּתַּת שֶׁל חַיִּי

ואלה הם המילים אשר 'הסגיר' (לדעתי) את הפוטנציאל הפרפורמטיבי הטמון בטקסט. המילה 'תנועה' אשר מופיעה בצורות שונות 'יממה באור התנועה', 'להניע לאלתר' 'להתנער כארי' 'להצעיד קדימה', 'לאורן היפה של תנועות', 'מוציאות צעדים יגעים', 'מובילה בחוכמה' 'קצוב למנת' 'גפיי' 'שריריי'. כל המילים שצוינו כאן מדברות על תזוזה – הגוף הזע והנע הוא סוג של מטפורה בין-טקסטואלית, המרמזת שיש בשיר זה עניין של משקל, של קצב ושל מקצב. המשפט האחרון בשיר מסגיר זאת בהירות: 'פְּרָפְטוּס מוֹבִילָה קָצוֹב'.

'פרפטום מובילה' הוא מונח במוזיקה קלסית. זהו כינוי לפרק מהיר שבו תנועה בלתי פוסקת בערכי צליל קצרים.<sup>25</sup> במקור זו יש מכונה דמיונית המניעה את עצמה, מעין הזיה וחזיון תעתועים. 'פרפטום מובילה' היא מכונה היפותטית המייחלת להיות כזאת שמבצעת עבודה יעילה בלי לצרוך אנרגיה חיצונית ללא הפסק, כלומר תנועה נצחית.

מונח זה, המגיע מתחום המוזיקה, המילה 'קצוב' וכל שאר המילים המתארות תנועה, הובילו אותי להבין שברובד הסמוי של השיר טמון פוטנציאל מוזיקלי. שיערתי שיהיה אפשר ליצור מוזיקה מיוחדת בתהליך ההקראה כשלב מקדים לקריאה (הפרשנית). למדתי והסקתי זאת גם ממילים בשיר אשר משותפות לשפת השירה ולשפת המוזיקה – מקצב,<sup>26</sup> קצב,<sup>27</sup> משקל,<sup>28</sup> מפעם (טמפו)<sup>29</sup> ותנועה.<sup>30</sup>

הסימנים שנמצאו בטקסט היו אישור שאפשר 'לעשות עוד משהו עם המילים', כלומר קריאה מוזיקלית שיש בה משקל, קצב, מקצב, תנועה, קול ואינטונציה. כל זאת מלבד העברת התוכן המצוי במילים עצמן ונוסף על כך.

להלן ההצעה שלי למימוש הטקסט – לקריאה – בתנועה קולית. כלומר הפרטיטורה.

סולן: עם שחר מחי נְעוֹר

קהל: נַע – עוֹר, נַע – עוֹר

סולן: מחי נְעוֹר

קהל: (מקצב ט ט ט) אור אור אור – (למשוך) לֵה תְּנִיעַ

סולן: לְהַתְּנִיעַ לְאַלְתֵּר אֶת מְרִפְז הָאוֹר

<sup>25</sup> דוגמאות מוכרות לכך הן: הטוקטה לפסנתר של פרוקופייב, 'מעוף הדבורה' של רימסקי-קורסקוב ו'פרפטואום מובילה' מאת נובצ'ק' לכינור ולפסנתר.

<sup>26</sup> מונח מוזיקלי בסיסי שמשמעו יחס בין משכי צלילים. מקצב מאגד בתוכו גם תבניות חוזרות של משכי צלילים. המקצב אינו קובע לברו את משך הצלילים, אלא בהתאם למפעם.

<sup>27</sup> מושג המתאר כל סוג של חזרה, במרווחי זמן קבועים או משתנים, ומשמש מושג יסודי במוזיקה ובריקוד. הקצב מורכב ממשקל, ממקצב וממפעם.

<sup>28</sup> ממאפייני השירה. הקפדה על הברות, רצף של תנועות וחצאי תנועות, הטעמות והדגשות.

<sup>29</sup> פירוש המילה טמפו באיטלקית – זמן, תנועה, מהירות. טמפו הוא מונח מוזיקלי המגדיר את הקצב של לחן מסוים.

<sup>30</sup> ווקל – הגה הנהגה על ידי פתיחה רחבה של הפה. תנועות מסומנות על ידי ניקוד.







המילה 'שחר' אשר נושאת עימה בצלילה קונוטציה למילה 'שחור'. המשפט עצמו מדבר על הבלחה של אור מתוך החושך ומספר על התעוררות.

על הקשר העולה בין המילים 'אור' ו'עור' אנו יכולים ללמוד גם מתורתו של ר' מאיר, האומר שאילוהים הליביש את אדם וחיה בכונות 'אור' ולא בכונות 'עור' כמופיע בפסוק. ומה היו אותן כונות אור לפי המדרש? 'אילו בגדי האדם הראשון שדומין לפנס, רחבים מלמטן וצרים מלמעלן'.<sup>33</sup>

קודם לכן הקהל מפרק את המילה נעור לשתי הברות נע – עור, מכאן אנו יכולים לשמוע את העיסוק בתנועה – מי נע? האור? העור? – בהמשך הדברים יתברר שניהם. אך מאחר שאנו עוסקים כאן בשמיעה ובקול, הרי שנוכל לשמוע גם את התביעה/הבקשה 'נא – אור' – שיאיר השחר או היום בכלל, או שיתעורר 'נא – עור'. הקריאה הקולית, הפירוק, ההדגשה, כל אלה מגלים את מכמני הטקסט והשפה ואת כוחן הרבימשמעי של המילים.

לאחר מכן הקריאה – 'אור, אור, אור' ואחר כך האופן שהקהל מושך בו את המילה 'ל' הניע – כבר מרמז ומכין את השומע לדבר שנאמר אחרי כן באופן ברור – 'להניע את מרכז האור'. כאן המשוררת כבר אומרת בעצמה את המילה 'אור' – אשר נרמזה קודם לכן ואשר חוזרת ומופיעה שוב בסוף השיר 'תנועת אור חלומית'. לאור יש תנועה, ואני מניחה שאין זו רק הכוונה לאור שהפציע עם שחר וגרם לגופה של המשוררת להתעורר, להתנער ולנוע, אלא גם לאור פנימי, זה שנמצא מתחת לעור הגלוי. המילה מרכז, גם היא מרמזת על כך. בפעם השנייה הקהל שוב חוזר על המילה 'עור' – שלוש פעמים, והפעם הקהל הוא שאומר 'עור'. שכן המילה, כאמור, כאשר היא נשמעת, היא משתמעת בכל אופניה. בפעם הזאת הקהל כבר מרמז גם על העניין הפיזי והגופני, שכן שורה לאחר מכן המשוררת אומרת: 'ולפקוד על שרירי' – אלה הם השרירים בגוף המכוסים ואחוזים (כפותים) בעור הגוף. הקהל חוזר על המילה 'כפיתה' וקורא במקצב מודגש 'תָּט, תָּט, תָּט' – כמו תופי טס טס, כמו דפיקות הלב, המתעורר, המאיץ את הגוף, המרקיד אותו למחול המיועד 'מחול חפץ חיים'. מקצב התופים 'תָּט, תָּט' המצטרפים לתהליך העוררות וההתעוררות מייצר הקשר קונוטטיבי למילה 'עור' שכבר חולצה על ידי הקהל, ויחד יוצרים הקשר חדש – 'עור התוף', הוא הקרום המעביר תנודות קול לאוזן הפנימית. מכאן אנו למדים, ונראה זאת גם בהמשך הדברים, שבאותה יממה כל איברי הגוף נקראים להתאסף אל מלאכת ההוויה, אלה שנאמרים במפורש, ואלה שמתגלים בתהליך הפרשני.

בתהליך קריאה זה המקצבים והתנועה נהפכים לשותפים לפעילות המוחית המתקיימת בשיר. המוח המבקש להתניע, להפית תנועה בגוף ובשרירים, להעלות את מרכז האור הפנימי, לאוזן הפנימית להקשיב, לאפשר לאיברים לצאת במחול ולחבר בין רגש לשכל 'מוחי נעור', 'מוכילה בחכמה', וכל זאת ל'מחול חפץ חיים'.

הקהל נהפך לשותף פעיל לתנועה המבקשת והמתבקשת בשיר זה. המוח המבקש מהגוף, המשוררת המבקשת מהגוף, בקשה בריאה, בקשה לגוף מתפקד, בקשה לבריאה – כמו היוולדות מחדש, כפי שאנו למדים מתפילת שחרית אשר אדם מודה בה לבוראו על שקם 'ממוות' שנת לילה לחיים 'שהחזרת בי נשמת'.<sup>34</sup> החושך שנהפך לאור, שהפית אור בעור. הרמיזה למקורות היהודיים עולים מתוך צמד המילים 'להתנער כארי', כפי שהדבר מוזכר בפרקי אבות: 'יהודה בן תימא אומר, הוי עז כנמר, וקל כנשר, ורץ כצבי, וגבור כארי לעשות רצון אביך שבשמיים'.<sup>35</sup> וכפי שצמד מילים זה מופיע בקיצור שולחן ערוך הפותח במילים 'יתגבר כארי לעמוד בבוקר לעבודת בוראו'.

<sup>33</sup> בראשית רבה כ, כא (מהדורת תיאודור אלבק, כרך א, עמ' 196).

<sup>34</sup> מתוך תפילת שחרית.

<sup>35</sup> משנה, אבות ה, כ.

הקהל, מפרק את המילה 'קדושה' ומבקש בשקט לחזור על ההברה האחרונה 'שה, שה, שה' – מילה שמזכירה 'שקט'. המילה מרמזת אולי על לחש של תפילה. המקהלה דוברת, בקול, ובכל זאת משתיקה. בכך מרמזת על משפט מתוך פרקי אבות: 'כל ימיי גדלתי בין החכמים ולא מצאתי לגוף טוב אלא שתיקה'.<sup>36</sup> אלה הם החכמים אשר נרמזים מאוחר יותר בשורה האחרונה בשיר, 'מובילה בחכמה לרגיעת הלילה', כמו בתחילת השיר 'המוח נעור'.

כבר כאן, בעוד המשוררת מדברת על הבוקר, ההתעוררות, עבודת הבריאה של הבורא עצמו שמאפשר לנשמה לחזור אל הגוף מדי בוקר, וכן עבודת הבריאה של המשוררת עצמה, פעילותה במשך היום, האור שיפציע מתוך המרכז הפנימי שלה ויפעל בסנכרון עם גופה הער והפעיל ויתנהל בחוכמה עד לרגיעת הלילה. הקריאה של הקהל 'שה שה שה' מרמזת על שתיקה, על הטוב שבשתיקה ועל השתיקה היפה לחכמים. ובהיפוך, בעוד הקהל קורא בקול 'להשתקה', עולה מכאן גם הכוח של השתיקה הרועמת, המזכירה ש'סייג לחוכמה היא שתיקה'.

המילה 'בריאה', זוכה כאן בקריאה להדגשה, לפירוק ולחזרה 'אה. אהה. אהה'. האם מתגלה ועולה כאן תובנה חדשה? עולה שאלה, אשר אינה נגזרת ישירות מתוך מילות הטקסט, אך היא אפשר לדלותה מתוך צירוף של צלילים אשר אולי נשמעים מתוך המילה 'בריאה' – 'רע? זה רע?' ומיד עולה התשובה מתוך הקהל עצמו. 'זה טוב, טוב מאוד' – על סמך מה שנלמד (נשמע) מתוך הטקסט עצמו 'בריא – הא'. ומה אם כן בריא? 'להצמיד קדימה תפארת גופה'. מה שכבר למדנו קודם לכן למעלה, 'להעיר, לנער, להניע, להתנער'.

מתוך המילה 'גופה' הקהל גוזר וחוזר על ההברה האחרונה 'פה', ומשם ממשיך לנגן תווים 'סול, לה, סי' – ומושך את התו סי – למילה 'שיא' – זו 'תפארת גופה'. השרירים שוחררו מכפיתה, המוח תפקד ונתן הוראות להעיר, לנער, הרגליים צעדו קדימה – הפעילות הגיעה לשיאה – זו תפארת הגוף. זה השיא, אשר הגיע אלינו מתוך הקריאה הקולית.

לאחר מכן 'לאורן היפה של התנועות' ימשיך הקהל את האינטונציה שנגזרת מתוך סוף המילה, התנועות ויאמר: 'עוד, עוד, עוד' – כמו סוג של תמיכה ועידוד וכדי להוציא 'צעדים יגיעים במחול חפץ חיים'. הקהל אומר 'עוד, עוד, עוד', אבל המשוררת והגוף יודעים היטב שהיממה הושלמה. השיר מתחיל ב'שחר', מסתיים ב'לילה', ולמרות כל הקצב והתנועה יש מנה קצובה. התנועה היא נצחית (פרפטום מובילה), ולכן הכול ישוב ויחזור, 'כי בא השמש וזרח השמש',<sup>37</sup> ועולם כמנהגו נוהג.

## ה. סיכום

זו הייתה הדגמה חלקית לתהליך הפרשני שנגזר מתוך הטקסט ומתוך המימוש של הפוטנציאל היצירתי אשר טמון בו.

תהליך המימוש של הפוטנציאל הטמון בטקסט התקיים כאמור בקבוצה אשר נוהגת לקרוא שירה ואשר הגדירה לעצמה את המטרות למפגש המיועד. מנחת האירוע הציבה לפני קהל המשוררים אתגר וביקשה להרחיב את הדרכים להקראת השיר. אני הצעתי להרחיב את אופן ההקראה, ומכאן גם להשפיע על הקריאה (הפרשנית).

צורה זו של קריאה מחייבת את הקורא עצמו לפעולה ממשית, והיא כמובן שונה מהקריאה הליניארית המוכרת שהיא עיבוד קוגניטיבי וחוויתי של טקסט מילולי. הקריאה הקולית שהצעתי כאן כתהליך של קריאה פרשנית, מוסיפה לתהליך הקריאה המוכר פעילות

<sup>36</sup> משנה, אבות א, יז.

<sup>37</sup> קהלת א 5.

ממשית בטקסט ועם הטקסט, על פי מה שהטקסט עצמו מזמן, ובדרך זו תורמת נדבך נוסף של התייחסות לטקסט. זו צורת קריאה אשר חוקרים פוסטמודרניים<sup>38</sup> מתייחסים בה לטקסט כאל אקט של פעולה ולא דווקא כאל אובייקט, ולפיכך אפשר לבצע בטקסט קריאה אקטיבית ויוצרנית.

גישות אלה רואות את הטקסט כאינסופי, תלוי קורא ומאפשרות לקורא היצירתי להגיע לפרשנות רעננה, לבחון את מבנה העומק שלו ולחשוף את התבניות הסמויות המצויות בו, אשר ייתכן שלא היו נחשפות בניתוח טקסט בכלים המקובלים.

הגישה הפוסט מודרניסטית אינה מחפשת להציג אמת אחת מקבעת דעת. נקודת המוצא מבוססת על התאוריה הבארתריאנית המצביעה על 'מות המחבר'. כלומר, איננו שואלים 'למה התכוון המשורר/המחבר'. משכבר נעשתה היצירה, הטקסט הוא יחידה אוטונומית הפתוחה לפרשנות, גורל של היצירה הנתונה לשבט ולחסד בידיו של הפרשן היצירתי. יתרה מזאת, אליבא דבארת הטקסט כמו צמא ומחזר אחר הפרשן היצירתי שיבוא ויפרש אותו 'הטקסט שאתה כותב חייב להוכיח לי שהוא חושק בי'.<sup>39</sup>

זיהוי הפוטנציאל הפרפורמי הטמון בטקסט, יצירת הפרפורמנס, ההפעלות והשימוש באלה ככלי להרחבת הפרשנות וחשיפת עומק השיר – הפכו את היצירה לרחבה יותר, לבולטת יותר ולעשירה. אפשר לראות שתהליך זה, מלבד העובדה שהוא מזמן פעילות יוצרת מאתגרת ומעניינת, הוא חושף משמעויות עומק שטמונות בטקסט, שייתכן שבדרך אחרת לא היו נחשפות. זה המקום שבו היצירה עצמה צריכה אולי לקוד קידה ולהודות לתהליך הפרשני. אפשר לומר אולי בהקשר של 'מות המחבר', שייתכן שמותו שלו מאפשר את חייה של היצירה ביתר שאת.

עם זאת, מאחר שאני מכירה אישית את המשוררת, פניתי אליה וביקשתי לדעת אם השיר כבר פורסם, בכתב עת או בספר, וזאת עשיתי רק לאחר שכבר ניתחתי את היצירה. המשוררת השיבה לי באלה המילים: 'השיר טרם יצא בספר, אבל יש לו מאחוריו 'סיפור מעשה' (כהגדרתו של שמעון הלקין): הוא נכתב בעת שזאביק בעלי החל לאבד את כושר ההליכה שלו. אז נתתי את דעתי לחשיבותה של התנועה בחיי בן אנוש. היא בסיס החיים, היא החיים עצמם. פעם קראתי איפה שהוא על חיים ומוות והמבדיל ביניהם. התנועה הגדירה חיים. אי תנועה – מוות. כאשר השרירים, הדם, הלב, הנימים, איברים פנימיים נעים – יש חיים. הפסקה של התנועות הזו – מוות... אשמח לענות לך על כל שאלה ובכל עת'.<sup>40</sup>

אלה הם דברי המחברת, שאותם מסרה לי כשהאמר והפרשנות כבר היו מוכנים. די אם נקרא את דבריה ונמצא את הקשרים וההקשרים בין מה שעלה מתוך הניתוח, וכן את השונה. ובזה יופייה וכוחה של היצירה.

כל קריאה פרשנית היא בעצם סוג של כתיבה. הפקת משמעות מתוך מאגר בלתי נדלה של טקסטים, של תופעות, של זיכרונות ושל תובנות. בדינמיקה הבינ־טקסטואליות המתקיימת בתרבות כל קורא פרשן נעשה יוצר וכותב, ובכך הוא מוסיף את קולו שלו למקהלת הקולות הקיימת ולזו שקדמה לו. הפרשנות שיציע הקורא, מסבירה קשת, תתקבל על דעתנו כהגיונית 'אם נצליח לזהות את עמדת המוצא שנבחרה על ידי הקורא מתוך המרחב הדיאלוגי שהטקסט מציע לפניו במודע או שלא במודע'.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> ד' בן־פורת, 'בינ־טקסטואליות', הספרות, 34 (1985), עמ' 170–178.

<sup>39</sup> בארת (לעיל הערה 7), עמ' 27.

<sup>40</sup> המשוררת וילהלמינה זיוה ברנדסוסק (מתוך התכתבות אישית).

<sup>41</sup> קשת (לעיל הערה 15), עמ' 19.

אסיים בטקסט שנכתב בהשראת ובעקבות פסטיבל שירה בשם 'קולה של המילה' שהתקיים בירושלים בשנת 2003, אשר מופיע בפתיחת ספר בשם זה בעריכת מרית בן ישראל.<sup>42</sup> בפסטיבל זה השתתפו מוזיקאים, כוריאוגרפים, משוררים, אומני וידאו ופרפורמנס, ששיחקו בצלילי המילים ובצורתן. פסקה זו מתארת מעין 'מתכון' עם הוראות ל'פרפורמנס', הוראות אשר ממחישות את הדברים שהוצגו במאמר זה ומהדהדים אותם:

את הטקסטים הבאים יש לקרוא בקול רם, שאם לא כן הם עלולים להיעלם מן הדף ובוודאי גם מן הזיכרון. יש להקדים שאיפת אור עמוקה (מא נון טרופו) להגיית המילה הראשונה. בהמשך, מומלץ לנשום קלות באתנחתות עליהן מצביעים הפסיקים, ולשוב ולשאוף לפני תחילת משפט חדש. מומלץ גם ללעוס היטב את המילים, לעשות שימוש מלא בשרירי הלסת, השפתיים והלשון, ליהנות מגלגול הלמ"ד [...] רק כך ניתן לחוש את כוחו של קולה של המילה...<sup>43</sup>

<sup>42</sup> מ' בן ישראל (עורכת), קולה של המילה: מבחר מאמרים, תל אביב תשס"ד.  
<sup>43</sup> שם, עמ' 1.

## 'The Light of the Vocal Movement': Interpretation Activity Through Vocal Activities – Because 'Poem it not just Words'

Nurit Cederbom

### Abstract

The article presents and proposes a unique mode of interpretive reading. This is interpretive reading for literary works based on the approach that identifies in the ritual allusions that facilitate creative activation. This approach invites the interpretive reader to be creative, and in this way a lively creative dialogue takes place between the creation and the interpretive reader. The process is created by the hints that emerge from and within the text, which the reader reveals. This then becomes an interpretative tool enabling the discovery and revelation of other layers, which are new and varied. This type of act broadens the text, revitalizes it and provides it with profound connotation.

In the article I present the underlying approach to the matter, which is indicative of the artistic potential and realization of a literary text. The song that was chosen for this purpose, the actual manner in which it operated, and then the interpretive reading that became possible and was created as a result. This is an interpretive reading between the inter-disciplinary and the multi-dimensional.

**Keywords:** implementing interpretation, inter-textuality, interpretive inter-disciplinary reading, poetry



(Online) Journal homepage: <https://www.bemdat.ac.il>