

העברית בחיים ועל בימת התיאטרון

מוקדש לזכרו של בני האהוב עופר,
שהתיאטרון היה כל עולמו

1.

בתורת הספרות מקובלת ההבחנה בין שתי דרכים שונות להצגת המציאות: הגדה (telling) והראיה (Showing).¹ המונח "הגדה" מתייחס לדרך שבה המחבר מספר על משהו. כך, למשל, הסופר המספר לנו סיפור משמש בו כמתווך, כמעין "פילטר" שהאירועים (הבדיוניים) עוברים דרכו. דוגמה מובהקת לדרך כזו של סיפור היא הרומן, שבו הסופר מתאר את התנהגות הגיבורים ואת השתלשלות העלילה. אולם כאשר המחבר נותן לגיבוריו את רשות הדיבור ומצטט את דבריהם מפיהם בדיבור ישיר, הוא עובר מהגדה להראיה: הוא מסתלק כאילו מן הבמה ונותן לגיבורים עצמם לדבר. עם זאת אין בכך הראיה מוחלטת, מאחר שיש לדיאלוג הישיר בסיפורת הבדיונית מגבלות מסוימות: הסופר (בניגוד למחזאי) אינו יכול "להפעיל" את גיבורי היצירה הספרותית, כשם שעושה המחזאי. הוא יכול לספר על הגיבור. במילים אחרות: בידי הסופר למסור לגיבוריו את רשות הדיבור, אולם לא את רשות הפעולה; הקורא "שומע" את הדיאלוגים, אולם קורא על המעשים.

בעניין זה יש למחזאי יתרון בולט ממחבר הרומנים או הנובלות: הוא נותן לגיבוריו במה, שעליה הם יכולים גם לדבר וגם לפעול. מכאן שהמחזאי, באמצעות הבמאי והשחקנים כמוכן, עוסק בעיקר בהראיה. הוא משתמש

* רפאל ניר הוא פרופסור לתקשורת ולחינוך באוניברסיטה העברית וראש החוג לתקשורת במכללה ע"ש דוד ילין.

¹ ראו בותי (1961, 211-240). תרגום המונחים נעשה על-פי אבן (תשל"ח, עמ' 77-78).

בהגדה רק כאשר דמות מסוימת ממלאת את תפקיד המספר, או כאשר אחת מהנפשות הפועלות מספרת מה שקרה לה (או לדמויות אחרות), שהרי אין אפשרות להעלות כל התרחשות על בימת התיאטרון.

בהמשך הדברים בכוונתי להתייחס ללשון שבה מדברים השחקנים המגלמים על הבימה את הדמויות שייצר המחזאי. אריסטו סבר בזמנו, כי לשפה יש מעמד משני בתיאטרון, וכי אין לייחס לה אותה משמעות שמייחסים לפעולות ולמעשים של השחקנים. אולם במחזאות המודרנית אין הנחה זו מקובלת עוד. בתקופתנו מקובל להתייחס אל דיבורם של השחקנים כאל פעולות ממש, "פעולות דיבור". מבחינת המערך התקשורתי יש לדיבורם של השחקנים פונקציה כפולה: מצד אחד הדיבור משמש אמצעי ליצירת תקשורת בין הגיבורים לבין עצמם, ומצד שני - ליצירת תקשורת בינם לבין קהל הצופים. עם זאת יש לזכור כי התקשורת מתנהלת לא רק בערוץ המילולי. קיימת, כידוע, גם "שפת הגוף", וכן העברה של מסרים באמצעות הבעות פנים וקולות לא-מילוליים. כל אלה שייכים למערכת ה**פארא-מילולית**, המלווה את התקשורת המילולית ותומכת בה. זוהי מערכת בעלת אפיונים הדומים למערכת המילולית: גם בתקשורת הפארא-מילולית, כמו בתקשורת הלשונית, קיימים הבדלים בין בני-אדם ובין קבוצות שונות בחברה.

2.

על-פי הגישה הפרגמטית, התיאטרון הוא מעין אספקלריה של החיים, ועל ההצגה בתיאטרון לשקף את הדרך שבה בני-אדם מתנהגים ומשוחחים ביניהם במציאות. על-פי תפיסה כזו המחזה המוצג על הבימה הוא בבחינת **מימזיס**², כלומר - ניסיון לחקות את המציאות. האם אפשר להסיק מכך שהשחקנים המופיעים על הבימה מתבטאים בדיוק כפי שמקובל במציאות, כלומר - כפי שאותן דמויות עשויות לדבר, אילו היינו נתקלים בהן בחיים? לכאורה יש לצפות לכך שהתשובה לשאלה זו תהיה חיובית, אולם בפועל התמונה שונה. הדרמה מציגה "מודל טהור" של התקשורת בחברה (אלאם, 1983, עמ' 178), ולכן הדמיון בין השיח שעל הבימה לבין זה שבחיים הוא חלקי בלבד. השיח

² לפרטים על תולדותיו של המושג "מימזיס" ראו טולן (1988, עמ' 126).

הדרמטי, בניגוד לדיאלוגים במציאות, מורכב ממבעים שלמים יותר, פחות מקוטעים. אם בשיחה רגילה, הנערכת בנסיבות לא-פורמליות, יש חזרות רבות, הרי שיעור "העודפות התקשורתית" (redundancy) שבשיח הדרמטי נמוך יותר, ולכל מילה בו יש משקל סגולי רב יותר.

הבדל נוסף בין השיח הדרמטי לשיח שבמציאות נעוץ בכך שבשיחה טבעית קיימת מידה רבה של חפיפה בין הדוברים, ואף שישוע של האמירות. בשיחה טבעית מקובל שלאחד נכנס לדברי חברו, ולעתים כמה מהם מדברים בעת ובעונה אחת. הבימה, לעומת זאת, אינה סובלת "דיאלוגים" כאלה (אלא במקרים יוצאים מן הכלל), שכן המערך התקשורתי של הסיטואציה הדרמטית בתיאטרון כולל גם את הקהל שבאולם. הדברים הנאמרים על הבימה חייבים להגיע לאוזניהם של הצופים בצורה ברורה ומובחנת. הדיבור על הבימה הוא, לכן, "ליניארי" יותר. במילים אחרות: על המחזאי והבמאי להתחשב ב"מציצן", שהוא קהל הצופים שבאולם. קהל זה הוא הנמען "האמיתי" של השיח הדרמטי, ואילו השחקנים הם בגדר מוענים ונמענים פיקטיוויים. אפשר לראות במערך התקשורת הדרמטי ("הפיקטיווי") גורם מתווך בתקשורת עם הקהל. בתקשורת זו יש משקל גם להיבט האמנותי-אסתטי של הלשון, וזה לא תמיד עולה בקנה אחד עם השאיפה לדיאלוג מימטי.

הקושי שבשמירה על האופי המימטי בשיח הדרמטי בולט במיוחד בעבודתו של המתרגם. שאלה המעסיקה מתרגמים לעברית היא - איזה טקסט עברי לשים בפי השחקנים, כאשר מדובר בעלילה המתרחשת, למשל, בעיירה בדרום ארה"ב? כדי לתרגם את המחזה כהלכה, ינסה המתרגם, מן הסתם, למצוא סגנון מקביל בלשון היעד, שיתאים להקשר החברתי של התקשורת שבמקור. הוא ישאל את עצמו: כיצד היו אנשים מתבטאים, אילו הדברים היו מתרחשים בסביבה דומה הדוברת עברית? קושי גדול עוד יותר עולה, כאשר העלילה מתרחשת במרחק ניכר של זמן מן ההווה, למשל בימי הביניים. קל וחומר כשמתרגמים מחזה שעלילתו רחוקה מאתנו הן בזמן והן במקום - דרמה שייקספירית, למשל. האם יש לשאוף לכך ששפת התרגום של המחזה תרחיק אותנו, הצופים, מן המציאות המקורית, או שמא יש להעניק לדיאלוגים אופי של "כאן ועכשיו"?

למעשה העניין אף מסובך יותר. כאשר מדובר במחזה מתורגם, ייתכן שנמצא במקור הבדלים בין דרכי הדיבור של בני-אדם השייכים לשכבות חברתיות שונות (כלומר דיבור ב"סוציולקטים" שונים). המתרגם ישאף במקרה כזה לתת להבדלים אלה ביטוי גם בטקסט המתורגם. במחזה "חלום ליל קיץ" של שייקספיר יש, כידוע, שתי עלילות מקבילות: עלילה אחת המתרחשת בקרב מלכים ואצילים, ועלילה שנייה - בין פשוטי העם ועובדי הכפיים. המתרגם ניצב כאן לפני אתגר מורכב: כיצד לשקף הבדלים לקסיקליים ודקדוקיים בשפת היעד, ואולי גם הבדלים בהגייה, בין שתי הקבוצות? אין צריך לומר שלהבדלים אלה נודעת משמעות בתפיסה נאותה של המחזה. וכאן הרי אי-אפשר לצפות מן המתרגם של "חלום ליל קיץ" להעביר את השיחות לסיטואציות מקבילות במציאות הישראלית...

אולם הבעיה מתגלה לא רק במחזות מתורגמים. יש סיבות נוספות לכך שבשיח הדרמטי אין לצפות למיזיס לשוני מלא (כלומר, לחיקוי הלשון המשמשת במציאות). נזכיר, לדוגמה, מחזה עברי, המבקש להעלות על הבימה מציאות ישראלית של "כאן ועכשיו", כגון מחזה של חנוך לוין. כפי שהזכרנו, בסיטואציה רגילה, שבה מתנהלת שיחה בין כמה בני-אדם (בעיקר כשמדובר בחברה הישראלית), נכנס לפעמים אדם אחד לדברי רעהו, והמשפטים נשמעים מקוטעים. בניגוד למה שמקובל ללמד בשיעורי התחביר, אין בני-אדם משתמשים בשיחה לא-רשמית במשפטים שלמים ו"תקינים", אלא במבעים שחלקם מורכבים ממילים בודדות ומקולות לא-מילוליים. קשה להעביר תכונות אלה של השיח מן המציאות אל הבימה, ואולי אף אין הדבר רצוי.

מן הראוי לזכור כי בכתיבת מחזה, המחבר מביא בחשבון שהדמות המדברת על הבימה יש לה נמען קולקטיבי שמעבר לדמות במחזה שאליה מכוונים דבריו - הקהל שבאולם. ראינו שהתקשורת הדרמטית מורכבת יותר מזו שאנו רגילים לה במציאות, משום שהיא בנויה על מערך תקשורתי כפול: המחזאי כותב מחזה, שבו שחקן פונה אל שחקן אחר, אולם השיחה כולה ממוענת לקהל הצופים. הקהל הופך אפוא למעין מציץ, ועל השחקנים לדבר בדרך שהקהל יקלוט ויבין את המדובר על הבמה. לפעמים חורגים השחקנים מן המערך התקשורתי המקובל של פנייה לדמות אחרת, והם פונים אל הקהל במישרין (רפליקה כזו נקראת aside). במקרה כזה אנו עדים ל"שבירה" מכוונת של המימיזיס

ושל כללי המשחק בתיאטרון. בהקשר זה עולה השאלה: האם במקרה כזה על השחקן לדבר בסגנון "טבעי", שבו היה פונה אל הדמויות האחרות במחזה, או שעליו לאמץ לו סגנון רשמי, פורמלי יותר? נראה שבפנייה ישירה אל קהל הצופים קשה להחיל על השיח הדרמטי את עקרון המימטיות, שהרי פנייה כזו של שחקן --- קהל שוברת את התבנית המוסכמת של שחקן --- שחקן.

מוכרת לכול תחושת התסכול של קהל היושב באולם ומנסה ללא הצלחה לעקוב אחר דברי השחקנים. הצופים, שהם הנמען האולטימטיבי, מצפים מן השחקן שידבר בצורה ברורה המאפשרת להם לעקוב אחר הדברים. אולם מצד שני, אם השחקנים יבטאו את דבריהם בצורה ברורה ומובחנת, עלול להיווצר פער בין הדיאלוג "הטבעי", כפי שהוא עשוי להתנהל במציאות, לבין עיצוב הדיאלוג המתחייב מן הסיטואציה המיוחדת של מחזה המוצג לפני קהל. על המחבר והבמאי מוטלת אפוא המשימה הקשה למצוא פשרה הולמת, כך שמצד אחד לא תיפגם יתר על המידה תחושת המימטיות, ועם זאת יוכל קהל הצופים לעקוב אחר המתרחש ולקלוט את הדברים הנאמרים על הבימה. תוצאת הפשרה הזאת תהיה בהכרח דיאלוג מובנה יותר, מסוגן יותר ופחות אותנטי, וכפי שצוין - תהיה בו מידה קטנה יותר של עודפות תקשורתית; יהיו בו פחות חזרות ופחות קיטוע מן המקובל בדיאלוג "אמיתי". יש להניח שנמצא בו גם פחות סטיות מן הלשון התקנית.

3.

לפני כחמישים שנה נמנעו המחזאים העבריים מלשים בפי השחקנים ביטויי סלנג, ובוודאי שלא העזו לשבץ בדיאלוגים מילים "גסות". הדיאלוגים היו מנוסחים בלשון ספרותית, שנחשבה ל"פה" או ל"כונה". הנטייה הייתה בכיוון של הגבהה משלבית: מחזות, כמו ז'אנרים ספרותיים אחרים, נכתבו בלשון "גבוהה". ביסוד התופעה הזאת טמונה הייתה ההנחה, שבתיאטרון noblesse oblige. אדם הולך לתיאטרון בלבוש חגיגי לכבוד האירוע, והוא מצפה שגם לשון המחזה תהיה מוגבהת, חגיגית. הנטייה לריאליזם בספרות ובתיאטרון לא תמיד השתקפה ברמת הלשון המדוברת על הבימה. המפנה החל לאחר מלחמת השחרור. בתהליך איטי והדרגתי החלו לחלחל למחזות המקוריים

יסודות של לשון דיבורית, המותאמת יותר לסיטואציה שבה נערך הדיאלוג "במציאות"³. עם זאת היה בתחילה השימוש המימטי בשיח הדרמטי מוגבל. המחזאי שמר על מרחק מסוים בין הבימה למציאות, והבמאי השתדל - לא תמיד בהצלחה - לשמור על לשון נקייה מטעויות דקדוק.

בשנות השבעים חל תהליך מעניין של בידול סגנוני בסיפורת הישראלית. הסתמנה הבחנה ברורה בין **לשון הסיפור** (הנרטיב) לבין **לשון הדיאלוגים**. בעוד שלשון הסיפור שמרה על תקניות, ואף על משלב "גבוה", נעשה הדיאלוג מימטי, ריאליסטי, ולכן גם אמין יותר. במקרים רבים העדיפו המחברים את האמינות של השיח בין הגיבורים על הנורמטיוויות הלשונית. בשנות השמונים ניכרה תמורה בכיוון המימטי גם בלשון הסיפור (למשל, בחיבוריו של הסופר יורם קניוק).

במקביל לשינויים שחלו בסיפורת, הסתמנה בשנות השבעים חדירה גוברת של לשון דיבור (אפילו בוטה, לעתים) גם ליצירה הדרמטית, במיוחד ביצירותיהם של חנוך לוין, הלל מיטלפונקט, יהושע סובול ואחרים. אם נתבונן, לדוגמה, במחזה "אורזי מזוודות" של לוין (1983), נמצא את הדיאלוג שלהלן בין אלחנן לאמצייה (שניהם נפגשים בתחנת אוטובוסים כשהם נושאים מזוודות):

אמצייה: שלום, אלחנן.

אלחנן: אמצייה?

אמצייה: כן.

אלחנן: אתה לא באמריקה?

אמצייה: באתי לביקור. הורי זקנים ואני רוצה להציג בפניהם את ארושתי האמריקאית.

אלחנן: איפה היא?

אמצייה: תבוא בעוד שבוע. ואתה?

אלחנן: אני?

אמצייה: זאת אומרת לאן?

אלחנן: ככה, להתאוורר.

אמצייה: חוץ לארץ?

³ ראו בן-שחר, 1983.

אלחנן: למה לא. מה דעתך על שווייץ?
אמצייה: מה אני יכול להגיד על שווייץ? אתה לא היית צריך להתחתן פעם? עם סטודנטית?

אלחנן: היא נסעה לשווייץ.
זהו ללא ספק דו-שיח מימטי הכולל מבעים טיפוסיים ללשון הדיבור העממית הלא-רשמית. ועם זאת שזורים גם בדו-שיח "לוויני" כזה יסודות ה"מגביהים" את הסגנון: למשל, השימוש בצורה "ארושתיי". צורה זו כוללת צורן שייכות קבור, דבר שאינו אופייני לסגנון הדיבור העממי (היינו מצפים למצוא כאן את הביטוי "הארושה שלי"). גם השימוש בצירוף "להציג בפניהם" (במקום "לפניהם") אינו נשמע אותנטי בשיחה עממית מסוג זה.

גם בשיחה קודמת, בין אלחנן לאמו הניה, אנו חשים במימטיות טיפוסית:

[אלחנן נכנס לבוש בגדים, מזוודה בידו]

הניה: לאן?

אלחנן: שווייץ.

הניה: בלילה?

אלחנן: מחכים לי.

הניה: צעירים, אה? הדם זורם טוב, אה? עוזבים אותי לבד.

אלחנן: אכתוב.

הניה: לא תכתוב.

אלחנן: כן אכתוב.

הניה: מספיק. [פונה לצאת]

אלחנן: ופרידה? [הניה נעצרת, אלחנן מחבקה]

הניה: תלחץ חזק, יופי, שאקיא.

[אלחנן מרפה ממנה. פונה לצאת]

כן כן, ואני אמות לי כאן בינתיים.

אלחנן: גם אני עלול למות.

הניה: אתה לא תמות, אתה סוס.

במקרה זה מופר האופי המימטי של הדיאלוג בגלל השימוש בצורת העתיד של גוף ראשון: אלחנן אומר: "אכתוב", והניה אמו אומרת: "שאקיא" ו"אמות" (הצורות העממיות הן "אני יכתוב", "שאני יקיא").

אלחנן משתמש בצירוף "גם אני עלול למות" (הצורה העממית היא "יכול למות"), שאמנם אינו בגדר לשון "גבוהה", אבל גם אינו נשמע כדיבור עממי אותנטי. צורות אלה "מגבירות" במידה מסוימת את הסגנון ועלויות לפגום בתחושת האותנטיות. נראה אפוא, שאפילו במחזות של לוי המימזיס שבשיח הדרמטי אינו מושלם.

4.

שאלה מעניינת היא: מתי הופכת הלשון שבפי השחקנים למורגשת, ל"מסומנת"? מתי מפנים אנו, הצופים, את תשומת הלב אל העיצוב הלשוני, כלומר אל השפה, ולא רק אל התוכן? כדי להשיב על שאלה זו ניזקק למושג foregrounding, שנוכל אולי לתרגמו לעברית במילה "קידום". תופעת הקידום (או "הסימון") מוכרת לנו מתחומים שונים בתיאטרון. בהצגת המחזה היא מתבטאת בחריגה מציפיות שפיתחו הצופים, וכך נוצר אפקט מיוחד. אפקט כזה נוצר כאשר הצופים חשים לפתע במעין תפנית מן ההתרחשות הצפויה, כלומר - מ"ברירת המחדל". הדבר עשוי להתבטא, למשל, בתאורה יוצאת דופן בחלק של הבימה, בתלבושת חריגה של אחד המשתתפים, או בקול חזק הנשמע לפתע ברקע. באשר ללשון - אפקט כזה מושג באמצעות שימוש בלתי צפוי במילה או בביטוי, או בהשמעת משפט מוזר, שאין מצפים לשמוע בסיטואציה המסוימת. החריגה יכולה להתבטא, למשל, בצורת שימוש במילת סלנג או בניבול פה, שאין מצפים להם בהקשר הנתון, או שאינם הולמים את המשלב המקובל בתיאטרון. כך נוצר **דיסוננס**, צרימה פתאומית, המפנה את תשומת לבם של הצופים מתוכן הדברים אל השימוש בלשון. "קידום לשוני" כזה מצוי, למשל, לעתים קרובות בדברי השוטה במחזות של שקספיר ובעיקר בקומדיות שלו. לפתע אנו עדים למעין "נפילה" מן הלשון המרוממת שבה מדברים מלכים ורוזנים אל העגה של ההמון הנבצר.

נביא דוגמה נוספת מ"אורי מזוודות". בתמונה ארבע אומרת לולה לאחר הפרידה מן הסבתא:

נו, בואו כבר, חזירים. להתפטם. להסריח אצל לולה.

אפילו לגבי במחזה של לוי, שבו המשלב הלשוני הוא בדרך כלל דיבורי-עממי, בולט כאן השימוש במילים הלוקחות ממשלב נמוך במיוחד: חזירים, להסריח.

הקידום הלשוני כרוך בתופעה אחרת, שהפורמליסטים הרוסים וכן ברטולד ברכט כינו בשם **ניכור**. בתחום השימוש בלשון מתבטא הדבר במבעים הגורמים תחושת ריחוק של הדמות מקהל הצופים ואף מן השחקנים המגלמים את הדמויות. ברכט גרס שיש להזכיר לקהל מפעם לפעם שהוא בחזקת צופה בלבד ואינו נוטל חלק במתרחש. לדעתו יש לגרום לצופים להסתייג מן ההזדהות עם הדמויות. גם השחקנים עצמם צריכים לשמור על ריחוק מסוים מן הדמויות שהם עצמם מגלמים; כך לפי ברכט. עליהם לפתח מידה של התייחסות לדמויות, אך לא בהכרח להזדהות עמהן עד תום. עקרון הניכור מנוגד אפוא, לפחות במידה מסוימת, לעקרון המימטיות.

5.

נייחד לבסוף דיון קצר לשאלת **התקניות הלשונית** והחריגה ממנה. השאלה הנשאלת בעניין זה היא: האם יש להתבטא על בימת התיאטרון בעברית "נכונה", תקינה מבחינה דקדוקית (אך לא דווקא בעברית גבוהה, ספרותית)? ראשית, מן הראוי להבהיר כי אין בהכרח ניגוד בין עברית עממית מדוברת, מימטית, לבין עברית תקינה. הבעיה עולה כאשר העברית התקנית המושמעת בפי השחקנים נשמעת כלא-טבעית, כמלאכותית. במקרה כזה נוצר פער בין הרצוי למקובל. במציאות שמחוץ לתיאטרון מנצח במקרה כזה השימוש העממי המקובל. יש לכך הסבר פסיכולוגי: אדם אינו מעוניין להיראות בחברה כיוצא-דופן. יש לזכור, כי מבחינה זו דומה השימוש בלשון לכל התנהגות חברתית אחרת: לבוש, תסרוקת, איפור, ביקור בבית-קפה וכיוצא באלה. כאשר נוצרת התנגשות בין המקובל והמצוי מצד אחד לבין התקני ו"הנכון" מצד שני, יבחרו רוב בני-האדם בהתנהגות המקובלת.

כיצד ידע השחקן מהי בעצם הצורה הלשונית התקנית, "הנכונה"? יתר על כן - גם כאשר הוא יודע זאת, הרי לא תמיד יהיה מודע לכך בזמן הדיבור! אם מדובר בבחירה של מילה מתאימה - מוטלת האחריות

לכך על מחבר המחזה. שונה הדבר כאשר הטעות האפשרית היא בתחום ההיגוי. למשל: האם עליו להגות מגיש או מגיש. במקרה זה לא יעזור לשחקן התמליל (הלא מנוקד) של ההצגה. ואכן, מרבית הסטיות מן התקן הן בתחום ההיגוי, ותחום זה אינו בא לידי ביטוי בטקסט שאינו מנוקד. מבין כל הזיגורים הספרותיים מקובל עדיין להדפיס שירה בניקוד, אולם מחזות עבריים, שפעם מקובל היה לנקד גם אותם, אינם מנוקדים עוד בימינו. האחריות להיגוי התקין נופלת אפוא במקרה זה על הבמאי ועל השחקן.

כיצד ננהג כאשר נוצר ניגוד בין המקובל, המצוי והמימטי לבין התקני, הרצוי? נראה לנו שיש לשאוף להיצמד לעברית התקנית כל זמן שאין הדבר יוצר צרימה סוציו-לשונית בולטת. ניטול כאן את הדוגמה הטיפוסית של הבלבול בין "נראָה לי" לבין "נראָה לי". במקרה זה הכלל פשוט לכאורה: כאשר הכוונה לזמן הווה - הוגים E, וכאשר הכוונה לעבר - הוגים A. הקפדה על הכלל אינה מפריעה במקרה זה לתחושת "הטבעיות" או המימטיות. הוא הדין בהקפדה על היגוי נכון של הצורה "מכירים". מצד שני אין להתעלם מכך שהצורה התקנית אכן עלולה לפעמים לגרום באותנטיות. למשל: בלשון העממית מקובל לומר יש לי את הבגדים, ולא, כפי שמצווה עלינו הנורמה הדקדוקית: "יש לי הבגדים". במקרה זה, אם אנו מבקשים לשמור על תחושת האותנטיות, ואולי גם על תקשורת תקינה, אין מנוס - כך נראה לי - מ"לחטוא" לטוהר הלשון, ולהוסיף את המילית את.

6.

ראינו אפוא, כי מצד אחד קיימת בימינו נטייה בולטת להקטין עד כמה שאפשר את הפער שבין שימושי הלשון שבמציאות לבין הלשון שבפי שחקני התיאטרון על הבימה. אפשר להיווכח בזה כאשר הטקסטים שבפי הדמויות מורכבים במקרים רבים ממבעים מקוטעים, שאינם בהכרח משפטים תקינים מן הבחינה התחבירית. נדגים זאת שוב ברפליקה קצרה מפיה של הניה במחזהו של חנוך לוין "אורזי מזוודות":

הניה: לא יכולה להקיא. זמנים טובים. מה אני מבקשת? לרקוד! לקנות וילה? להקיא ביקשתי. [אוכלת לחם] ככה. שיהיה מה. הרבה.

עם זאת קשה גם לצפות לכך שהדיבור על הבימה ישקף בצורה מדויקת את הנוהג הלשוני, כפי שהוא קיים במציאות. ללשון התיאטרון יש מגבלות מסוימות, הנובעות מן המערך התקשורתי המיוחד שבו נתון המחזה המוצג לפני הקהל, ששותף לו - מלבד השחקנים המופיעים על הבמה - גם קהל הצופים. אין להתעלם גם מן התחושה הרווחת, שיש לשמור על תקינות מסוימת בלשון, שהרי מחזה הוא בחזקת יצירה ספרותית, ובעניין זה יש הגורסים כי "האצילות מחייבת".

ביבליוגרפיה

- אבן, יוסף (תשל"ח), מילון למונחי הסיפורת, ירושלים, אקדמון.
- בן-שחר, רינה (1983), לשון הדיאלוג בדרמה העברית המקורית ובדרמה המתורגמת, ת"א, אוניברסיטת תל-אביב (עבודת דוקטור).
- לוי, חנוך (1983), אורזי מזוודות, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד.
- Benveniste, E. (1966), *Problems of General Linguistics*, Miami, University of Miami Press (translated from French).
- Booth, W.C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press.
- Elam, K. (1983), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen (reprinted).
- Gregory, M. & Carroll, S. (1978), *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts*, London, Routledge.
- Greimas, A.J. (1966), *Semantique Structurale*, Paris, Larousse.
- Halliday, M.A.K. & Hasan, R. (1990), *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- Rimmon-Kenan, S. (1983), *Narrative Fiction*, London & New York, Methuen.