

איך מדברים בספרות ובקולנוע? 'מישהו לרוץ אתו' כמקרה בוחן¹

מיירי בר-זיו לוי

בספר של גרוסמן ובסרט של דוידוף ללשון הדיבור יש חלק נכבד בעיצוב הדמויות והסיטואציה. בספר מיוצגת לשון הדיבור באמצעות מדיום כתוב, ואילו בסרט - באמצעות מדיום מדובר. הבדל זה משפיע באופן משמעותי על ייצוג לשון הדיבור בשתי היצירות.

שתי יצירות מקבילות

הספר **מישהו לרוץ אתו** מאת דוד גרוסמן משלב הצצה לעולמן הפנימי של הדמויות עם עלילה צבעונית, מרתקת וקצבית. בסרטו של עודד דוידוף, המבוסס על הרומן של גרוסמן, נשמרה הצבעוניות וכן תחושה חזקה של אותנטיות. מאמר זה בוחן את ייצוגה של לשון הדיבור ב**מישהו לרוץ אתו** - הספר והסרט, ובודק אם ישנם הבדלים בעניין זה בין שתי היצירות. ב**מישהו לרוץ אתו** משתרגות שתי עלילות, זו של אסף וזו של תמר. הסיפור של אסף מתרחש בשני ימי קיץ, שבהם הוא רץ אחר הכלבה דינקה ברחובות ירושלים, במטרה למצוא את בעלי הכלבה. תוך כדי חיפוש מתברר לו שהכלבה שייכת לנערה בשם תמר. אסף נפגש עם מכרים שונים של תמר ומלקט את חלקי הפאזל של סיפורה: הוא שומע שקנתה סמים, שהיא מחפשת מישהו, שרודפים אחריה. בריצה אחר הכלבה מגלה אסף שהוא עצמו הפך מושא לרדיפה. הוא נעצר ונחקר על-ידי בלש משטרה, ובהמשך נרדף על ידי גורמים מהעולם התחתון, המגויבים במודיעין של זמרי רחוב.

תמר מבקשת להציל את אחיה שי - מוזיקאי מחונן שהתדרדר לסמים. שי כלוא במעון של פסח, מעון לנערים כישרוניים, שמופיעים ברחוב ומשמשים מסווה לפעילותם הפלילית של פסח ושותפיו. תמר, שהיא זמרת מוכשרת, מתחילה להופיע ברחובות ירושלים ובכך הופכת את עצמה במכוון לפיתיון לאנשיו של פסח, במטרה להגיע לשי. היא מצליחה להגיע אל המעון, שם היא מתוודעת לפסח האמתני, לשלי הצבעוני ולבסוף פוגשת גם את שי. תמר מצליחה לחלץ את עצמה ואת שי מהמעון, אך תוך כדי מנוסה היא מאבדת את הכלבה דינקה. דינקה מוצאת את עצמה בכלבייה בעירייה, וכך נוצר המפגש בינה לבין אסף, שעובד בעירייה בחופשת הקיץ. המפגש בין אסף לבין תמר מתרחש רק בסוף הסיפור.

הספר והסרט הם שתי יצירות שונות שההבדלים ביניהן רבים, הן מבחינת העלילה, הן מבחינת הדמויות והן מבחינת הלשון. גם מבחינת לשון הדיאלוגים ההבדלים בין הספר לסרט רבים. ישנם בסרט משפטים או חלקי משפטים הלקוחים מן הספר, אולם רוב רובו של הטקסט בסרט אינו גרסה

מילות מפתח: קולנוע ישראלי, עיבוד ספר לסרט, לשון דיבור כאמצעי אפיון, תקניות ואי תקניות בלשון

1 מאמר זה הוא נוסח מעובד של דברים בכנס 'שפה וחברה בעיצוב הדדי', שהתקיים באוניברסיטת בן-גוריון ביוני 2010. הרצאה ברוח דומה ניתנה גם בכנס תלמידי מחקר שנערך באוניברסיטה העברית במרץ 2010. ההרצאות והמאמר מבוססים על עבודת תזה בהנחייתה של ד"ר יעל רשף שהאירה את דרכי, ועל כך תודתי לה.

מיירי בר-זיו לוי מסיימת לימודי השלמה לקראת תואר שלישי בחוג ללשון עברית באוניברסיטה העברית. עוסקת בהוראת עברית כשפה שנייה.

מעובדת בשינויים קלים של הטקסט בספר אלא יצירה נפרדת. לפיכך, השוואת לשון הדיבור בשתי היצירות איננה מעמידה זה מול זה משפטים או קטעי דיבור שלמים, אלא עוסקת בנפרד בתופעות שונות המאפיינות את לשון הדיבור המיוצגות בשתיהן.

לשון הדיבור וייצוגה בספרות ובקולנוע

לשון דיבור ספונטנית ובלתי-פורמלית מתאפיינת בארגון רופף; תכנון הביטוי מתבצע תוך כדי הדיבור, ולאחר הדיבור אין אפשרות עריכה.² הארגון הרופף גורם לתופעות לשוניות כמו ריבוי חזרות, תיקונים עצמיים וגמגומים.³ בניגוד ללשון הכתב, לשון הדיבור 'מתנדפת', ולא ניתן לחזור ולשמוע אותה.⁴ הארגון הרופף ותכונת ה'התנדפות' גורמים לחוסר הקפדה בלשון הדיבור. העיקר בעיני המשתתפים בשיחה הוא העברת המסרים ולא הניסוח.⁵ בורוכובסקי מחלקת את התופעות המאפיינות את לשון הדיבור לאלו הקשורות בנסיבות ההפקה של הדיבור ואלו הדקדוקיות. תופעות ההפקה, כמו חזרות וגמגומים, מאפיינות את כל משלבי הדיבור, ואילו התופעות הדקדוקיות רוחות הרבה יותר במשלב הלא-פורמלי.⁶

הייצוג של לשון הדיבור בספרות ובקולנוע מהווה אתגר בכל שפה, קל וחומר בעברית שלא שימשה כלשון דיבור קרוב לאלפיים שנה. הקושי לייצג את לשון הדיבור עולה מדבריו של רוביק רוזנטל על לשון הדיאלוגים בקולנוע הישראלי של שנות החמישים והשישים:

השחקנים היו 'בסדר', הסיפור היה 'בסדר', אבל כאשר החלו השחקנים לדבר את התסריט, הוא יצא מפיהם כאבני חצץ. שפת הדיאלוגים לקתה בשילוב קטלני של שיממון וחוסר אמינות. סרט אחר סרט כשל ביכולת לנסח דיאלוג, וקשה היה להצביע על מקור הצרה. האם הם לא מדברים 'כמוני וכמוך'? כנראה שלא. העברית הייתה תקינה, אבל היא החמיצה את הדיבור הישראלי בכמה אצבעות.⁷

ייצוג לשון הדיבור היווה אתגר מיוחד לאנשי הספרות והקולנוע הישראליים בשל סיבות אחדות. בדיבור העברי חסרו בראשיתו אלמנטים שונים של שפה חיה וכן חסרו דגמים של ייצוג לשון הדיבור בספרות ובקולנוע. בנוסף היה על היוצרים להתמודד עם הדומיננטיות של הגישה הנורמטיבית שרווחה בעבר, שהתייחסה בזלזול ללשון הדיבור.⁸ רק בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים ניכרה בספרות הישראלית הפנמת דגמים שונים של ייצוג הדיבור, והדיאלוגים בה הפכו אמינים וטבעיים יותר.⁹ הקולנוע הישראלי, הצעיר יותר, הגיע להישג זה כעבור כשני עשורים.¹⁰ הדיאלוגים במישהו לרוץ אתו, שחברו בעשור הראשון של שנות האלפיים, מייצגים באופן אמין ואותנטי, הן בספר הן בסרט, את לשון הדיבור.

2 צ"י, 1994: 50.

3 בורוכובסקי בר-אבא, תשס"ג-תשס"ד: 81-82.

4 צ"י, 1994: 50.

5 בורוכובסקי בר-אבא, תשס"ג-תשס"ד: 82.

6 בורוכובסקי בר-אבא, תשס"ג-תשס"ד: 85.

7 רוזנטל, 2004: 10.

8 בן שחר, תשנ"ד: 217.

9 בן שחר, תשנ"ד: 227-230.

10 רוזנטל, 2004: 11.

הקולנוע, בניגוד לספרות, מייצג את לשון הדיבור באמצעות לשון מדוברת, שמאפשרת ייצוג של הקצב, העוצמה, המבטא, ההטעמה וההנגנה, בעוד המצלמה מתעדת את שפת הגוף.¹¹ מצד שני, לסופר יתרון על-פני הבמאי מבחינת יכולת התכנון והעריכה, וכן מבחינת התלות הפחותה בממסד ובדעת הקהל, ולכן הספרות שמרנית פחות מהקולנוע.¹² במישהו לרוץ אתו חוסר השמרנות של הספרות מתבטא בכך שבספר מיוצגות יותר תופעות לשוניות בלתי מנהגיות.

תופעות מנהגיות ובלתי מנהגיות בלשון הדיבור

תופעה מנהגית היא תופעה רגילה ושכיחה בדיבור, שמי שמתמש בה אינו מסומן כשייך למעמד גבוה או נמוך, לקבוצה אתנית או לתחום מקצועי.¹³ התופעות המנהגיות אינן תקניות בהכרח. לדוגמה: הדרך התקנית לשלילת הבינוני היא באמצעות 'אין': 'אינני מעוניינת'. הדרך המנהגית בלשון הדיבור היא שלילה באמצעות 'לא': 'אני לא מעוניינת'. שלילה באמצעות 'לא' איננה תקנית, אך היא מנהגית ואיננה 'מסומנת' בלשון הדיבור. תופעה על-מנהגית היא תופעה שמסמנת את הדובר כבעל לשון גבוהה.¹⁴ שלילה ב'אין' היא תופעה תקנית שהיא על-מנהגית, כלומר מסומנת כשפה גבוהה בלשון הדיבור. תופעה תת-מנהגית היא תופעה שמסמנת את הדובר כשייך למעמד נמוך, והיא הרחוקה ביותר מהתקן.¹⁵ דוגמה לכך היא שימוש ב'למה' כמילת סיבה, למשל: 'תביאי משהו עצוב, טוב? למה יותר מדי שמח פה בזמן האחרון'. (מתוך הסרט מישהו לרוץ אתו).

ייצוג לשון הדיבור ב'מישהו לרוץ אתו'

לכאורה, אפשר לצפות שלשון הדיבור בסרט תהיה קרובה יותר ללשון הדיבור הטבעית, ולכן ייוצגו בסרט יותר תופעות לשוניות תת-מנהגיות. באופן מפתיע, דווקא בספר מיוצגות יותר תופעות תת-מנהגיות. מצד שני, בספר מיוצגות גם יותר תופעות על-מנהגיות. דוגמה לתופעה על-מנהגית שמיוצגת רק בספר היא שלילת הבינוני ב'אין'. השלילה התקנית, העל-מנהגית, ב'אין' איננה מיוצגת כלל בסרט. בספר לעומת זאת מיוצגת הדרך העל-מנהגית בדיבורה של תאודורה, הנזירה המוזרה בעלת השפה הארכאית, למשל: '...אינני מבינה: הרי אתה צעיר מכדי לעבוד'. פרט לתאודורה, כל שאר הדוברים בספר וכן כל הדוברים בסרט השתמשו ב'לא' לשלילת הבינוני. הספר והסרט משקפים את העובדה שהדרך הלא תקנית של שלילת הבינוני באמצעות 'לא' היא הדרך המנהגית והבלתי מסומנת בלשון הדיבור.

יידוע כפול של סמיכות הוא דוגמה לתופעה תת-מנהגית שמיוצגת רק בספר. בלשון הדיבור ישנן שלוש דרכים ליידוע סמיכות: יידוע הסומך: בית-הקולנוע; יידוע הנסמך: הכלבי שמירה; יידוע כפול, של הנסמך ושל הסומך: הכדור-הארץ. הדרך הנורמטיבית היא יידוע הסומך. עם זאת, יידוע הנסמך שכיח מאוד בדיבור. היידוע הכפול (הבית האזרח) נפוץ יחסית בצירופים אידיומטיים שהדוברים רגילים לצורתם המיודעת (בית האזרח). הדוברים מיידעים את תחילת הצירוף לפעמים לפני שבחרו מה יבוא אחרי היידוע, למשל: נו, זה ליד ה... (בית האזרח). לאחר ההפקה אפשר לתקן, אך במקרים

11 נאמן, 1991: 126.

12 ויסברוד, 2000, 22-23.

13 שתיל, 2003: 330.

14 שם, שם.

15 שם, שם.

רבים הדוברים אינם עושים זאת, בשל אי ההקפדה בלשון הדיבור או משום שהיידוע הכפול נתפס כקביל.¹⁶ בספר ובסרט מיודעות הסמיכויות בעיקר בדרך התקנית או בדרך המנהגית של יידוע הנסמך. בספר מיוצגת גם התופעה התת-מנהגית של היידוע הכפול: הכדור הארץ, בבית הדואר, בבית האזרח, השביל החלב. הסרט איננו מייצג כלל את הדרך התת-מנהגית. אחת הדרכים לעיצוב הדמויות בספר ובסרט היא עיצוב באמצעות הלשון. דרך זו בולטת מאוד בספר, ופחות בולטת בסרט, שכן בסרט תורמים לעיצוב הדמות גם המראה החיצוני, שפת הגוף וחיתוך הדיבור.

כך לשונה של *תאודורה* בספר מעצבת במידה רבה את דמותה. תאודורה הנזירה, ילידת יוון, הגיעה לארץ בגיל 12, ומאז היא סגורה כבר 50 שנה בתוך מנזר. היא מנותקת מהחיים שמחוץ למנזר, ואת מרבית ידיעותיה על העולם רכשה באמצעות קריאת ספרים. בהתאם לכך, השפה של תאודורה היא גבוהה ותקנית. בלשונה בספר ישנו ריבוי של תופעות לשוניות על-מנהגיות בלשון הדיבור, למשל שימוש בצורות ציווי תקניות לא-סטנדרטיות ('האמן', 'אָמור') שלילת הבינוני באמצעות 'אין' ('אינני מבינה'), ושימוש ב'לו' במשפטי תנאי בטל ('לו בידי היה...'). בסרט דמותה של תיאודורה נוכחת הרבה פחות מאשר בספר. בשפתה בסרט לא נקרות התופעות שפורטו כאן, ולשונה העל-מנהגית, הלא-ילידית, מיוצגת בעיקר באמצעות המבטא ואוצר המילים הגבוה ('לא תאמר לי היכן היא?').

ללשון תפקיד מרכזי גם בעיצוב דמותו של פסח. פסח, מנהל המעון, הוא דמות מלאת סתירות. הוא מוצג לראשונה בסרט כשהוא מנגן מוזיקה קלאסית בפסנתר, לבוש בגופייה לבנה שמבליטה כרס וחזה שעיר. המראה הגס אינו עולה בקנה אחד עם הנגינה הרגישה. גם ביחסו של פסח לחוסי המעון יש שילוב של גסות ואלימות עם רגישות וחמימות אבהית. בשפתו של פסח ישנו שילוב בין לשון גבוהה לנמוכה. גרוסמן מדגיש בכתב הידמות עיצורים אך ורק בלשונה של פסח, לדוגמה: 'הזברתי' (הסברתי), 'תַּזְבִּיכִים' (תסביכים), 'מדבח' (מטבח). ההידמות במילים אלה אינה יוצאת דופן בלשון הדיבור, אך ייצוגה בכתב מעניק לדיבור גוון גס ומחוספס. פסח משתמש בתחילית 'י' לציון אני בעתיד ('אני יביא'), הוא משתמש ב'למה' כמילת קישור ('למה כל הזמן משהו מסריח לי ממך'), 'ש' (במקום 'כש') במשפטי זמן ('כמו אז נראה אותך. שבאת בלילה עם כל הדם והמכות עלייך...'), 'אתם' לנוכחות ('כבר אתם עושות לי פה מועדון?') ופסוקיות תוכן אסינדרטיות (בלי ש') ('נראה לך יש לי זמן ללכת לקונצרטים?'). פסח גם משתמש בסלנג, למשל אָחוּ-שְׁלוּקִי, גְּנֵנָה וְאָחוּשִׁילִינג. מצד שני, כשהוא מדבר בפני הנערים במעון, סגנונו מלא פאתוס: 'נערים ונערות יקרים (...) עוד שבוע חלף-עבר לו, ואנחנו שמחים להיות פה ביחד, כמו משפחה אחת גדולה וחמה, ולקבל בקדושה את פני שבת המלכה'.

בספר, ובמידה פחותה גם בסרט, מוצגת קשת רחבה של דמויות, והלשון ממלאת תפקיד מרכזי בעיצובן. לשון הדמויות מאפשרת לקורא ולצופה ללמוד מעט על הרקע ועל המעמד החברתי של הדמות, על השכלתה ועל תכונות אופייה.

בסרט מיוצגות באופן בולט בעיקר תופעות מתחום ההגה, כמו השמטת תנועות. בדיבור מהיר או בלתי מוקפד נוטות תנועות מסוימות שאינן מוטעמות להצטמצם או לנשול.¹⁷ השמטת תנועות אינה מיוצגת כמעט בספר, כיוון שהספר איננו מנוקד כמעט.¹⁸ בסרט, לעומת זאת, ישנן דוגמות

16 בורוכובסקי בר-אבא, תשס"ה: 85.

17 בולוצקי, 2003: 49.

18 וראו בן שחר, תשנ"א על ייצוג המרכיב הפונטי בלשון הדיבור.

רבות להשמטת תנועות. e נשמטת בסרט לעתים קרובות, למשל בתחיליות: (לא **מחפשת** כלום), בכינוי שייכות (אבא **שָׁלנו**), ובמילית **ש** (מי ביקש בכלל **שָׁתבואי** לפה?). בכל אחת מהקטגוריות האלה למעלה מ-70% מהדוברים השמיטו e בחלק מההיקריות שבפיהם או בכלל. לחלק מן הדמויות בסרט יש נטייה להשמיט תנועות בדיבור. אצל דוברים אחרים, השמטת התנועות יכולה להיות קשורה בסיטואציה. למשל: a נשמטת לעתים בכינוי הגוף **אתה**. תמר משתמשת עשר פעמים ב**אתה** (בלי השמטה), ורק חמש פעמים ב**תה** (בהשמטה). ארבע מתוך חמש הפעמים נאמרות במבע אחד, בפנייה לשי אחיה. אחרי כל המאמצים שהשקיעה על מנת להציל אותו, הוא אומר לה שאינו מתכוון לשתף פעולה בבריחה, ושואל אותה מי בכלל ביקש ממנה שתעזור לו. תמר עונה לו בזעם: 'מה **תה** דפוק? אתה התקשרת אליי'. או **שְׁתה** כזה דפוק **שְׁתה** לא זוכר. בכית לי כמו תינוק בטלפון **שְׁתה** לא יכול יותר, **שְׁהורגים** אותך'. הכעס על כפיות הטובה של שי, בשילוב עם הלחץ לקראת הבריחה, גורמים לתמר לדיבור מהיר ובלתי מוקפד שבו היא משמיטה את התנועה a בכינוי הגוף **אתה** ואת התנועה e במילית **ש**. בסרט למרכיב הפונטי תפקיד מרכזי בייצוג לשון הדיבור. ריבוי ההיקריות של צמצום תנועות ועיצורים תורם לתחושת ריצה ובהילות המועברת בסרט, שלה תורמים גם אמצעים אחרים של השפה הקולנועית, כמו העריכה ותנועות המצלמה התזזיתיות. בספר כמעט שלא מיוצגות תופעות פונטיות בשל הקושי לייצגן בכתב. עם זאת ברור כי גרוסמן מודע למרכיב הפונטי, ומבליט באמצעותו מאפיינים בדמות או בסיטואציה. בניגוד לייצוג בספר, היקרותן בסרט של תופעות פונטיות האופייניות ללשון הדיבור איננה מצריכה מודעות מצד אנשי הקולנוע, היות שהשחקנים הם דוברים ילידיים המממשים את הסטנדרט הדיבורי. הבדל נוסף בייצוג לשון הדיבור בספר ובסרט בא לידי ביטוי בתחום השיח. בשל חוסר התכנון המוקדם של לשון הדיבור, הדובר מתחיל לעתים לדבר, ובאמצע נוטש את המבע וממשיך באופן אחר. לעתים הדובר מסמן את ההתחלה החדשה. במרבית המקרים בספר יש סימון מפורש לנטישה ולתיקון העצמי. דוגמה: 'אם את רוצה... אני מתכוון, את רוצה אולי שאני אשאר?'. אסף מתחיל לומר משהו כמו 'אם את רוצה, אני אשאר', ומחליט לנטוש את הניסוח לטובת ניסוח אחר. הנטישה מסומנת ב'**אני מתכוון**'. בסרט נטישת מבע מתוכנן והחלפתו באחר מסומנת גם באמצעים בלתי-מילוליים, המתאפשרים במדיום הקולנועי. בדוגמה הבאה תאודורה מספרת לאסף על הקשר בינה לבין תמר בזמן שאסף מתקן את החשמל בכנסייה. כאשר אסף מדליק בפתאומיות את האור, תאודורה מפסיקה את המבע באמצע ועוברת להתפעל מעבודתו. 'היא באה אליי ועוזרת לי בכול. אבל... פתאום-פתאום, בלי התכוננות, היא... (האור נדלק) **אוי, חשמלאי שלי!** כמה אני שמחה!'. בעוד שבספר יש בדרך כלל סימון מילולי לנטישות מבע מתוכנן, בסרט מיוצגות נטישות באופן שקרוב יותר ללשון הדיבור האוטנטית.

סיכום

בספר ובסרט מיוצגות תופעות מלשון הדיבור מתחום ההגה, המורפולוגיה, התחביר והשיח, ובשניהם ללשון חלק נכבד בעיצוב הדמויות והסיטואציה. בספר מיוצגת לשון הדיבור באמצעות מדיום כתוב, ואילו בסרט - באמצעות מדיום מדובר. הבדל זה משפיע באופן משמעותי על ייצוג לשון הדיבור בשתי היצירות. בסרט מועברת תחושת ריצה ובהילות, שבאה לידי ביטוי באמצעים לא מילוליים הייחודיים למדיום הקולנועי, וכן באמצעים פונטיים של צמצום תנועות ועיצורים. בספר, לעומת זאת, ייצוג המרכיב הפונטי של לשון הדיבור מצומצם באופן משמעותי בשל הקושי לייצגו בכתב.

על אף הייצוג המועט של התופעות הפונטיות בספר, ברור כי גרוסמן מודע למרכיב הפונטי, וכי הוא מדגיש באמצעותו קווים מסוימים בדמות או בסיטואציה. בספרות נדרשת מודעות של הסופר למרכיב הפונטי על מנת לייצגו, בשל ההעברה מן המדיום המדובר אל המדיום הכתוב. אם הכותב אינו מודע להשמטה ולהידמות של הגאים בלשון הדיבור, הוא אינו יכול לייצג תופעות אלה בכתב. בקולנוע, שהוא מדיום מדובר, השחקנים מממשים באופן טבעי תופעות פונטיות מלשון הדיבור, ולכן ייצוג המרכיב הפונטי אינו מותנה במודעות מיוחדת של הבמאי, של התסריטאי או של השחקנים. כאשר השחקן אומר **שָׁלִי, שָׁן** או **פְּסֹדֵר**, אין הכרח שהשחקן או הבמאי יהיו מודעים לכך שההגייה מאפיינת דווקא את לשון הדיבור. ייתכן שההגייה מאפיינת את לשונו של השחקן, או שכאשר הוא 'נכנס' לדמות שאותה הוא מגלם, הוא מאמץ דרכי הגייה שמתאימות לדמות, מבלי לתת דעתו לכך שהוא שומט למשל תנועת e בתחילית. דרכי ההגייה מושפעות מהסיטואציה. דמויות אחדות בסרט משמרות הגאים בסיטואציות מסוימות ומשמיות אותם בסיטואציות אחרות. גיוון זה אף הוא אינו דורש מודעות מצד השותפים ליצירת הסרט.

הבדל נוסף בין המדיום הכתוב למדובר בא לידי ביטוי בתחום השיח. בספר מסומנות לרוב נטישות מבע באופן מילולי, למשל באמצעות 'לא משנה', ואילו בסרט תופעות אלה אינן מסומנות מילולית בדרך כלל. הבדל זה נובע מכך שבמדיום כתוב יש צורך לסמן את הלשון כלשון דיבור, ואילו במדיום מדובר צורך זה פחות בהרבה.

בספר מיוצג מגוון רחב יותר של תופעות לשוניות בלתי-מנהגיות בתחום המורפולוגיה והתחביר, משני צדי הקשת: תופעות לשוניות על-מנהגיות מחד גיסא, ותופעות לשוניות תת-מנהגיות מאידך גיסא. ייצוג מוגבר זה עשוי להיות קשור ביכולת של הסופר לתכנן ולערוך את הדברים במידה רבה יותר מזו המתאפשרת בעשיית סרט, בעובדה שהטקסט הספרותי ארוך מן הטקסט הקולנועי, ובשמרנות של הקולנוע ביחס לספרות. כן ייתכן שבספרות ניתנת תשומת לב רבה יותר מאשר בקולנוע למימד הלשוני, כיוון שבקולנוע הטקסט הוא ממילא דבור, ואין צורך להשקיע מאמץ כדי לסמנו כלשון דיבור, ובנוסף, משום שבקולנוע ישנם אמצעים לא-מילוליים לעיצוב הדמויות והסיטואציה.

בשתי היצירות יש, אם כן, ללשון הדיבור תפקיד מרכזי. עם זאת, בספרות ובקולנוע משתמשים באופן שונה בהיבטים למיניהם של לשון הדיבור - הגה, מורפולוגיה, תחביר ושיח - לשם עיצוב הדמויות והסיטואציות.

מקורות

- בולוצקי, ש' (תשס"ב). שונות פונולוגית ומורפולוגית בעברית המדוברת, בתוך ש' יזרעאל בסיועה של מ' מנדלסון (עורכים), **מדברים עברית** (עמ' 217-238). תל-אביב.
- בולוצקי, ש' (2003). צמצום ונשילת עיצורים בדיבור עברי ישראלי שאינו מוקפד, בתוך ד' סיון ופ"י הלוי-קירטצ'וק (עורכים), **קול ליעקב** (עמ' 49-52). באר-שבע.
- בורוכובסקי בר-אבא, א' (תשס"ג-תשס"ד). דקדוק הלשון המדוברת?, **לשונונו לעם, נד: 75-88**.
- בורוכובסקי בר-אבא, א' (תשס"ה), תופעות של הפקה בעברית המדוברת, **העברית ואחיותיה, ד: 81-104**.
- בן-שחר, ר' (תשנ"א). לשאלת העיצוב הפונטי של לשון דיבור בספרות העברית החדשה, בתוך מ' גושן-גוטשטיין, ש' מורג וש' קוגוט (עורכים), **שי לחיים רבין** (עמ' 25-53). ירושלים.
- בן-שחר, ר' (תשנ"ד). התפתחות לשון הדיאלוג בסיפורת הישראלית: תחנות עיקריות, בתוך ד' לאור (עורך), **מחקרים בספרות עברית** (עמ' 217-240). תל-אביב.
- ויסברוד, ר' (2000). ספר מול סרט: ספרות ילדים ונוער בישראל בעיבודיה לקולנוע, **עולם קטן: כתב עת לספרות ילדים ונוער, 1: 22-40**.
- נאמן, י' (1991). שאלת הלשון והקולנוע הישראלי, **זמנים 39-40: 125-139**.
- רוזנטל, ר' (2004). החזירו לנו את השפה, בתוך נ' הרוש וא' פרקש (עורכים), **חיים בסרט: אלבום הכרזות של הקולנוע הישראלי, 2004-1913** (עמ' 10-11). יפו.
- שתיל, נ' (2003). על משמעותן של התפתחויות אחדות במורפולוגיה של הלשון הדבורה, בתוך ר' בן שחר וג' טורי (עורכים), **העברית שפה חיה, ג** (עמ' 329-352). תל אביב.
- Chafe, W. (1994). *Discourse, Consciousness and Time*, Chicago, pp. 41-50