

#פהלאפהלה: סמינטיקה של מרחב תקשורתי ברשת טיקטוק

חיים נוי*

תקציר

מאמר תאורטי זה דן במרחבים תקשורתיים או מרחבי סייבר ברשתות חברתיות, וספציפית ברשת טיקטוק, בעזרת שילוב בין תאוריית אמצעי התקשורת (medium theory) ובין עיסוק במרחבים תקשורתיים (communicative spaces) מימי כניסת הטלוויזיה ועד היום, המאמר ממשיג הימצאות במקומות ומרחבים מתווכים, כמו גם חוויית נוכחות בזמנית מקוונת. המאמר מבקש לתרום לדין התאורטי המתמשך אך המקוטע בנוגע לקשר האורגני בין מרחב לתקשורת, וטוען כי בשל האיכות המופעית והמרחבית הבולטת של הסרטונים והטרנדים בטיקטוק, ובשל האופי המימטי והויראלי שלהם ושל הפלטפורמה, רשת זו מציעה מרחבים של תנועה משותפת וייחודית. הטענה התאורטית מודגמת באמצעות עיון סמינטי-תקשורתי בסרטון הקצר "הלו? איפה אתה?", שהוא חלק מטרנד מוזיקלי פופולרי. הסרטון הוא תוצר כלאיים טכנו-שיחני, המגלם אינטראקציה בין המשתמשים לפלטפורמה. בחינת הסרטון בכלי ניתוח שיח רבי-אפנויות - המתייחסים לאפיונים שיחניים, מחוות גוף ומוזיקה - מצביעה על הפנומנולוגיה הייחודית של המרחבים התקשורתיים בטיקטוק, וממחישה את אופיים המופעי של סרטוני טיקטוק; את הקשר בין הזמינות והפניות התקשורתיות לריבוי ערוצים; את הכלים הסמינטיים העומדים לרשות משתמשים (והמחקר) לניסוח ותיאור חוויית ההימצאות במרחבים תקשורתיים; ואת הזיקות והמעברים בין מרחבים מקוונים ולא-מקוונים.

* פרופ' חיים נוי, בית הספר לתקשורת, אוניברסיטת בר-אילן (chaim.noy@biu.ac.il) המחבר מודה לד"ר עמליה קדם מהמחלקה לאתנומוזיקולוגיה בספרייה הלאומית על העזרה בהבנת הטרנד המוזיקלי. תודות מקרב לב לד"ר איילת כהן ולד"ר שרית נבון על ההערות מאירות העיניים לנוסחים קודמים של המאמר. תודה נוספת לעורך, ד"ר יובל גז'נסקי, על הליך שיפוטי יעיל ופורה, ולשני (מתוך שלושה) סוקרים אנונימיים על הערות מועילות. תודה אחרונה וחביבה לסטודנטיות ולסטודנטים בקורס "אמוג'י" בבית הספר לתקשורת באוניברסיטת בר-אילן (תשפ"ג) - שם נולד המאמר.

הטרנד המוזיקלי "הלו? איפה אתה? אתה פה?" היה אחד הטרנדים הפופולריים ברשת החברתית טיקטוק בישראל בשנת תשפ"ב. הטרנד לקוח מהשיר "קיוט בוי" (Cute Boy) של נונו (נעמי אהרוני-גל), שפורסם לקראת מצעד הגאווה בשנת 2022 והוכתר "שיר הגאווה הרשמי של 'פוראבר תל אביב'". השיר הגיע למקום השלישי במצעד הפזמונים השנתי של גלגל"צ לשנת תשפ"ב, וזכה לכ-15 מיליון צפיות ביוטיוב, כנראה בעקבות הצלחתו כטרנד מוזיקלי בטיקטוק (מערכת ישראלה, 2022; נונו, 2022). הטרנד בטיקטוק הוא רצועה מוזיקלית, בדרך כלל באורך 15 שניות, הלקוחה מתוך השיר. עד כה ישנם יותר מ-45,000 ביצועים של הטרנד (כולל חיקויים, פרודיות ועוד), שזכו לכ-25 מיליון צפיות, לפי תגי ההקבצה #פהלאפהלאפהפה, #הלואיפהאתה #איפהאתהאתהפה ו-#קיוטבוי. נתוני הצפייה בפועל גבוהים יותר בשל ריבוי תגי ההקבצה הקשורים לטרנד, שמספרם עולה על מאה.

עיון בטרנד הקצר מציע הזדמנות לדיון מחודש ועדכני בסוגיית יסוד בחקר התקשורת, הנוגעת בקשר בין מקום ומרחב לבין אמצעי תקשורת ופרקטיקות תקשורתיות - ובפרט בסביבות הדיגיטליות שמציעות רשתות חברתיות. במילים אחרות, מאמר זה מבקש לשאול מה ניתן לומר על ההימצאות המשותפת של גולשים במרחבים מקוונים ומתווכים כיום, ועל החוויה הקשורה בכך. כך מבקש המאמר לתרום לדיון התאורטי הממושך (אך המקוטע) במרחבים מקוונים בהקשר של רשתות חברתיות, ולהבנת ייחודיותה של טיקטוק לעומת רשתות אחרות. שורשי האקדמיים של הדיון הסמינרלי-תקשורתי נעוצים **בתפנית המרחבית** במדעי החברה והרוח, שחלה בשנות ה-70 של המאה הקודמת. תפנית זו ערערה תפיסות מודרניות מקובלות של מושגי מקום ומרחב, והציעה במקומן נקודת מבט הבנייתית וביקורתית. התורמים העיקריים לתפנית המרחבית היו הפוסט-סטרוקטורליסטים הצרפתים וכן מספר חוקרות והוגות פמיניסטיות צפון אמריקאיות. מישל דה סרטו (1984/2012), הנרי לפבר (1991/2018) ודורין מאסי (Massey, 1994) הציעו דקונסטרוקציה למרחבים ואתרים של פעילות חברתית, וקידמו תפיסה תהליכית, הרואה במושגי המקום והמרחב לא "אובייקטים" טבעיים ופסיביים, אלא שדות משמעות ויחסי כוח (פוקו, 2010). זוהי תפיסה רדיקלית, המגדירה מקומות ומרחבים כתוצרים מתהווים ודינמיים של פרקטיקות חברתיות מורכבות בתקופות היסטוריות שונות. כפי שסיכם בתמצות לפבר (1991/2018), "המרחב (החברתי) הוא תוצר (חברתי)".

לחשיבה על מרחב ומקום פיזיים ותקשורתיים נודע מקום חשוב בהתפתחות חקר התקשורת. עבודותיהם החלוציות של הרולד איניס ומרשל מקלוהן עסקו באופן שבו טכנולוגיות תקשורת משמשות סוכנות מרכזיות בתהליכים היסטוריים וחברתיים, וכללו התייחסות מעמיקה ליחסי מרחב ומקום בהקשר של אמצעי תקשורת מודרניים

תקשורתיים (communicative spaces). לדברי מאירוביץ (p. 145), "אמצעי התקשורת האלקטרוניים מעבירים אנשים, מבחינת מידע, לאותו ה'מקום'". כך גדל הפער בין המרחב והמקום הפיזיים ובין המרחב והמקום התקשורתיים, או "המקום" שבו מצוי המידע וגם חוויית היחד של צופים (p. 146).

כעשור מאוחר יותר, עם כניסת האינטרנט, שבה ועלתה לדין שאלת המרחב והמקום התקשורתיים. בעבודתה על טכנולוגיות מקוונות חדשות, פיתחה אנט מרקם (Markham, 1998) המשגה של מקומות ומרחבים תקשורתיים ווירטואליים חדשים, שכללה טיפולוגיה משולשת. ההמשגה נעה מהצגת רשת האינטרנט ככלי גרידא (tool), המשמש את הגולשים להעברת מידע ממקום למקום, לרמה שנייה ומורכבת יותר, שבה הרשת נתפסת ככלי מרחבי או מקום (place). מרקם מצביעה על כך שחלק ממשותפי המחקר התייחסו לעתים למרחב המקוון כמקום קהילתי, ואף כינו אותו "בית"; וכי למרות שהמרחב נתפס כאוטנטי, עלו שאלות לגבי הזהויות הגלויות או המוסוות של הגולשים ולגבי מקום הימצאם במרחבים התקשורתיים. עוד מציינת מרקם כי בתקופת המחקר היא נהגה להקליד את הפקודה who@ ולקבל רשימת נוכחות של כל שאר המשתמשים שנמצאו באותו רגע עימה בחדרי השיחה המקוונים, כולל משך השהייה ונקודת החיבור (p. 54). במובן זה המרחבים היו יותר גלויים והגולשים קיבלו מידע רב יותר. המושג המתאר את הרמה השלישית בהמשגה של מרקם הוא מרחב סייבר (cyberspace). לא מדובר רק בזמינויות הטכנולוגיות של הרשת בימי המוקדמים, אלא בחוויית הגולשים. ות בשימושים הנעשים במרחבים אלה. עבור הגולשים. ות מדובר בראש ובראשונה במצב קיומי של נוכחות מקוונת (way of being של מרקם) המאפשרת ביטוי עצמי ותקשורת (בין-אישית (p. 86).

עבודה חשובה נוספת מתקופת ראשית הרשת היא חיבורו של הפילוסוף יוברט דרייפוס (Dreyfus, 2001), שעסק בסוגיה של נוכחות מרחוק או נוכחות המקוונת (telepresence). בעקבות הפנומנולוגיה של הגוף שפיתח מרלור־פונטי, טען דרייפוס שגוף וחומריות הם חיוניים ללמידה ולהבנה, ואילו בתקשורת מקוונת ובנוכחות מרחוק הם נעדרים. בהיעדר חומריות וגוף, קיימים תנאים הכרחיים שבלעדיהם לא תיתכן נוכחות משותפת בעלת משמעות וסוכנות במרחבי הרשת (ומעבר להם): הבנת ההקשר של הפעילות המרוחקת והכרת האווירה או מצב הרוח (mood) בסביבה שבה היא מתרחשת. אלה "מפצים" על היעדרם של תחושת גוף ויכולת ללמוד (וללמד) ישירות דרך החושים.

עם ההתפשטות המהירה של הרשתות החברתיות, ושל המרחבים שהן מאפשרות, שני חוקרים פיתחו את הדין התאורטי בתחומים אלה והחזירוהו לקדמת הבימה:

הגיאוגרף התרבותי פול אדמס, שעבודותיו קשורות לתחום הגיאוגרפיה, וזיזי פאפקאריסי, שמחקרה שייכים לחקר התקשורת. בעקבות ההגות הפוסט-סטרוקטורליסטית, שניהם קראו למחקר מחודש של הקשר בין אמצעי תקשורת ותהליכים תקשורתיים מקוונים מחד גיסא, ובין תפיסות, חוויות והיתכנויות של מרחב ומקום מאידך גיסא. אדמס (Adams, 2009, 2011, 2018) מצביע על **התפנית המרחבית** בלימודי התקשורת (Adams & Jansson, 2012; Falkheimer & Jansson, 2006), וגם על התפנית התקשורתית המקבילה בתחומי הגיאוגרפיה התרבותית והאנושית. הוא מדגיש את התרומה הסגולית הפוטנציאלית של **חקר התקשורת** דווקא להבנת מושגי מקום ומרחב עכשוויים, שכן התהליכים התקשורתיים מהווים את הדבק המחבר בין מקומות, מרחבים ואנשים. "בני אדם מחוברים זה לזה במרחב, במקום ובזמן באמצעות פרקטיקות תקשורתיות" כותב אדמס (Adams, 2018), "המתבצעות גם הן באמצעות מרחבים, מקומות וזמנים" (p. 591). למרות חיוניותם של תהליכי תקשורת, דווקא התרומה של חוקרות וחוקרי תקשורת להבנת הנושא היא כיום "החמקמקה ביותר", במילותיו, ומכאן שגם הנחוצה ביותר (Adams, 2017, p. 365, וראו גם: Adams & Jansson, 2012; Basaraba, 2023).

מחקרה הנודעים של פאפקאריסי (Papacharissi, 2002, 2015a) הניחו תשתית להבנת ציבורים וקהלים ברשתות החברתיות, שכללה הבחנה בין מרחבים מקוונים ציבוריים ופרטיים. פאפקאריסי (Papacharissi, 2009), בהמשך למאירוביץ - שכמוהו, גם היא מסתמכת על גופמן ועל המשגת המרחבים של אינטראקציה ומופע חברתי - טוענת כי "הארכיטקטורה של מרחבים וירטואליים, בדומה לארכיטקטורה של מרחבים פיזיים, מזמינה ומאפשרת צורות שונות של אינטראקציה ברז'ימנית" (p. 200). פאפקאריסי עוסקת במעבר המושגי ממרחב למקום, המוגדר כמיקום בעל משמעות חברתית, אשר מובנה בצורה שיחנית ומושג בצורה יחסותית (relational). עליית הרשתות החברתיות הביאה עימה מרחבים ומקומות מקוונים ומתווכים חדשים, כגון המרחבים של סיפורי החדשות שחקרה, שהם "היברדיים, אפופי אווירה, שהיצרכנים יוצרים, והם [מקומות] ציבוריים ופרטיים, ניידים וגיאוגרפיים, ממשיים ומדומיינים" (Papacharissi, 2015b, p. 30). ניכר כי להיווצרות מקומות אלה זיקה הדוקה לזמינויות שמציעות הפלטפורמות השונות, המאפשרות לרשתות לא רק "לייצג מקומות שכבר קיימים, אלא למעשה להפוך לאמצעי לעיצוב מרחבים וייצור [...] סביבות גיאוגרפיות, היברידיות ומתווכות" (p. 36).

המאמר הנוכחי נענה לקריאותיהם של פאפקאריסי ואדמס, ובעקבות רעיונותיה של לורה סרווי (Cervi, 2021, ראו למטה), מבקש להעשיר את הדיון המתמשך (גם אם מקוטע), בחוויית ההימצאות במרחבים תקשורתיים שמזמנות רשתות חברתיות, ובפרט

רשת טיקטוק. לנוכחות ולהימצאות המשותפות יש השלכות על מגוון היבטים, וביניהם האפשרות הממשית לקשר ותקשורת בין־אישית במרחבים אלה, ההבחנה בין מרחבים פרטיים לציבוריים, הקשר בין מרחבים מקוונים ולא־מקוונים, ההבניה השיחנית של מקומות ומרחבים (או הכלים הסמיוטיים שמציעה השפה למשתמשים לתיאור הימצאות ממורחב־מקוונת ברשתות חברתיות), ועוד. צורות הנוכחות והאינטראקציות במרחבים מקוונים יכולות גם לשפוך אור על הזיקה בין זמינויות לעיצוב טכנולוגי ולשימושי משתתפים. מסיבות שיפורטו להלן, הדיון מתמקד ברשת טיקטוק ונעזר בניתוח סמיוטי ורב־אפנוניות של טרנד מוזיקלי פופולרי בישראל: "הלו? איפה אתה? אתה פה?".

רשת טיקטוק

רשת טיקטוק (TikTok) הושקה בסין ב־2016, והתמזגה עם חברת מיוזיקלי (*Musical.ly*) בשנת 2018. כיום זוהי הרשת החברתית הגדולה בעולם, המונה כמיליארד משתמשים - הישג מרשים לנוכח העובדה שנכנסה לשוק רווי (דה־פריס וגומיידי, 2022; דרוקר שטרית ואח', 2022; Zulli & Zulli, 2022). היא רשת חזותית בעיקרה, בדומה ליוטיוב, סנאפצ'ט ובעיקר אינסטגרם, ורוב משתמשיה הם נשים צעירות בשלושת העשורים הראשונים לחייהן (Vaterlaus & Winter, 2021). מעבר לממדיה העצומים והיותה החדשה ביותר בין רשתות הענק, הסיבה העיקרית שבגינה ניתוח של טיקטוק יכול להניב תאורטיזציה פורה ועדכנית של מרחבים ומקומות מתווכים, קשורה ב**אופי המופעי המובהק** של התכנים, שרובם סרטוני וידיאו קצרים של ריקודים שמבצעים חובבנים במגוון מרחבים. סרווי (Cervi, 2021) מציינת ש"הריקוד נמצא בכל מקום בטיקטוק" (p. 200), ובמחקר על משפיענים ברשת נטען כי סרטוני הווידיאו הקצרים בטיקטוק הם "יקירי המרשתת" כיום (Peng et al., 2022, p. 182). סרטונים אלה משכפלים טרנדים מוזיקליים, המורכבים מכוריאוגרפיה פשוטה ומידבקת אשר מבוצעת לצלילי מוזיקה קצבית בחללים שונים. המנעד התמטי שלהם רחב, וכולל גם נושאים "רציניים" כגון פוליטיקה ובריאות (Cervi & Marín-Lladó, 2022; Schellewald, 2021). הריקודים מבוצעים במגוון מרחבים מובחנים, ובו בזמן הם גם מבנים ומגדירים אותם בצורה מקוונת ומתווכת. לדברי גריפיתס (Griffiths, 2023), מופעים ריקודיים אלה בטיקטוק, כמו גם מופעיות ככלל, הם פרקטיקה יוצרת־מרחבים (*spacemaking*, ובפרט *digital spacemaking*), המאפשרת חוויה אנושית של קרבה וקשר גופני במרחבים מתווכים (p. 65). הפעולות של יצירת הטרנד ושכפולו קשורות קשר הדוק לזמינויות הטכנו־אינטראקציוניות המוצעות ברשת, כולל כלי עריכה רבים,

עוצמתיים, מהירים ואינטואיטיביים, שמזמינים העתקה, שכפול, חיקוי, חזרה וציטוט יצירתיים של ביצועים קודמים.

האיכות המופעית והמרחבית של סרטוני טיקטוק, כמו הכוריאוגרפיה החובבנית והשפעתה ה"טרנס-מרחבית" (Gerecke & Levin, 2018, p. 8), מועצמות בשל אופייה המימטי של הרשת. טיקטוק מכונה גם "רשת מימטית" או "רשת ליפ-סינקינג" (lip-syncing), משום שהמשתמשים מעלים ביצועים חדשים וחיקויים של טרנדים מוזיקליים פופולריים (Zulli & Zulli, 2022). זהו מאפיין מרכזי של טיקטוק ולא תכונה שולית, והוא נובע מההעדפות האלגוריתמיות שלה, המעיצוב ומהזמינות שהיא מעמידה לרשות המשתמשים. האלגוריתמים של טיקטוק, הנעזרים בבניה מלאכותית, פועלים לפי העדפות משתמשים בנוגע לביצועים יצירתיים יותר מאשר לפי **קשרים בין-אישיים** (חברים ועוקבים), וחושפים אותם בעיקר לסרטונים בעלי איכות מופעית ומימטית ופוטנציאל ויראלי (Cervi, 2021; Schellewald, 2021). בכך אופן הפעולה של טיקטוק נבדל מזה של רשתות חברתיות אחרות, מה שמציב סימן שאלה מעל הגדרתה של טיקטוק כרשת חברתית (Cervi, 2021). קלוג (Klug, 2020) מציין כי טיקטוק "נראית יותר כמו מגרש משחקים אודי-חזותי ניסיוני ופחות כמו רשת חברתית לקשרים חברתיים" (p. 6). במילים אחרות, הטענה לגבי האופי המימטי של טיקטוק אינה נוגעת רק לתוכן או לסרטונים (Shifman, 2013), אלא גם לרמת הפלטפורמה עצמה. בלשונם של זולי וזולי (Zulli & Zulli, 2022), "טיקטוק מרחיבה את המם האינטרנטי לרמת התשתית של הפלטפורמה, ומסייעת לנו בתאורטיזציה של **קהלים חקייניים** בטיקטוק, שאז נוצרות רשתות באמצעות תהליכי חיקוי ושכפול" (p. 1873, ההדגשה במקור). גריפיתס (Griffiths, 2023) מוסיפה לגבי הפרקטיקות המופעיות - התנועות והריקודיות - של קהלים חקייניים אלה, כי "סביבות וריקודים וירטואליים אינם חסרי חומריות ופיזיות" (p. 67).

האיכות המופעית והויראלית של הסרטונים, כמו גם אופייה המימטי של הפלטפורמה, מנכיחים בעוצמה רבה את המרחב התקשורתי המתווק, וכמו "מותחים" אותו מהמופע והבמה הפיזיים אל קהל הצופים (Vickery, 2020). זאת משום שהמרחב או הסביבה (setting, environment) הם מרכיב מופעי מעצם הגדרתם, ויותר משהמרחב הוא חלל סטטי ופסיבי שבו נערך המופע, החלל-הנעשה-מקום הוא חלק מהמופע, והמופע הוא המחולל (תרתי משמע) את החלל כמקום (Papacharissi, 2015b, p. 36). אם לדעת מאירוביץ (Meyrowitz, 1985) הטלוויזיה מאפשרת העברת אנשים לאותו "מקום" על בסיס של מידע (p. 145), בטיקטוק מדובר בחוויית ביצוע מוגפנת (embodied) ורב-ממדית. על כן, ניתן סמיטית-תקשורתי של סוגת הטרנד המוזיקלי יוכל לשפוך אור על שאלות יסוד הקשורות ברשת זו, העוסקות באופן הפעולה שלה ובחויית המרחב

והמקום בשיח המשתמשים. כדאי לחזור ולהבהיר שמטרת הניתוח אינה מציאת תכנים או תמות העולים מהטרנד #פהלאפהלאפה, אלא זיהוי והבנת החוויה של **המרחב התקשורתי** (communicative space) כמרחב וירטואלי חדש (neospatiality) שקשור, אך אינו מוגבל, למיקומים הפיזיים של המבצעים ושל הצופים, כאשר אלה גם אלה הם יצרנים (prosumers). ניתוח סמיטיות תקשורתית נגיש אל הסרטון **כתוצר כלאיים של האינטראקציה בין המשתמשים.ות לפלטפורמה**, שיותר משהוא מייצג מרחבים (representation) הוא מוגש **באופן מופעי**. בקצרה, הסרטון הוא חומר מחומריה של הרשת, הנוצר בנקודת המפגש הסינרגטית בין הפלטפורמה למשתמשים. ות. הניתוח אף מצטרף למסורת חקר התקשורת המבכרת בחינה "מקרוב" ו"מלמטה" של אמצעי תקשורת ופרקטיקות תקשורתיות (Schellewald, 2021).

בחלק הבא יתואר בקצרה מבנה הסרטון, ואחריו יובא ניתוח גדוש של המבעים המילוליים והמחוות הגופניות המרכיבים אותו. תשומת לב תוקדש למספר מאפיינים טיפוסיים לטרנדים מוזיקליים בטיקטוק, ובראשם היבטים לשוניים ותנועות ומחוות גופניות, תוך התמקדות פחותה בהיבטים המוזיקליים. בשל הרצון להתחקות אחר חוויית המקום המשותף למשתמשי.ות הרשת, הניתוח הלשוני יתמקד בהיבט האינדקסיקלי או בכלים ובמשאבים הסמיטיותיים שמעניקה השפה לציון מקום, מיקום וסמיכות פיזיים.

"הלו? איפה אתה? אתה פה?": ניתוח סמיטיות תקשורתית

הסרטון "הלו? איפה אתה? אתה פה?" נמשך 15 שניות - אורך טיפוסית לטרנד טיקטוק קצר - ומחולק לשלושה חלקים שונים מבחינת אורכם וחשיבותם. הסרטון נפתח עם סופו של משפט מילולי ומוזיקלי קודם ("אוי זה לא אתה - איבדתי אותך"), שנמשך שלוש שניות וכולל רק את המילים "איבדתי אותך" המושרות בטון גבוה. לאחר המשפט, שהוא המשפט האחרון לפני הפזמון החוזר בשיר המקורי ("קייט בוי"), המוזיקה מפסיקה כליל למשך כמעט ארבע שניות. בפרק זמן זה מבוצעים ארבעה מבעים מילוליים קצרצרים, המלווים בארבע מחוות גופניות תואמות. שילוב זה של מבעים ומחוות הוא ליבו של הטרנד, ובו יתרכז הניתוח. ארבעת המבעים הם: "הלו?", "איפה אתה?", "אתה פה?", "פהלאפהלאפה". המוזיקה הקצבית חוזרת בסופו של המבע האחרון וממשיכה עוד שמונה שניות, עד לסוף הסרטון. היעלמות המוזיקה מהרקע בעת אמירת המבעים מסייעת בהדגשת הטקסט ומגבירה את האפקט שלהם. הדגשת הטקסט נוצרת גם באמצעות ירידה חדה בגובה הצליל (דרופ טונאלי), המתרחשת בין סיומה של המילה "אותך", בטון גבוה ועולה, לטון הנמוך של המבע הבא: "הלו?". עם זאת, שלוש השניות הראשונות של הטרנד מספקות מקצב, שאף שאינו נשמע

בחלק הבא (במבעים המילוליים), הוא מאפשר למבצעים לשמור על הקצב גם בהיעדר מוזיקה: ספירה מוחלשת של המקצב הזוגי נמשכת ברקע עד לחזרתו של פס הקול הקצבי בסוף המבע "פהלאפהלאפהפה". מבע זה חוזר פעמיים נוספות בהמשך הטרנד, ברקע ובהדהוד שקט, כאשר המוזיקה מסוככת עליו.

ההיבט הראשון שמושך תשומת לב דיסקורסיבית בטרנד הוא המבע הפותח: "הלו". "הלו" היא מילת פנייה וזימון שגורה מאוד, שכמבע תקשורתי ממלאת תפקיד חיוני המוגדר, במושגיו של המודל התקשורתי שהציע רומן יאקובסון, **פונקציה פאטית** (יאקובסון, 1986. ראו גם: Jakobson et al., 1990; Jakobson, 1960/1988). הכוונה לתקשורת שמטרתה אינה העברת מסרים ומידע אלא פתיחת ערוץ תקשורת או וידוא קיומו. כמו כן, בשל היותה מילת פנייה, "הלו" מעלה גם שאלות של נמענות: אל מי מכוונת הפנייה, ואת תשומת ליבו של מי היא נועדה להשיג? ראוי לציין כי במשך תקופה ארוכה העיסוק בפונקציה הפאטית נדחק לשוליים, אך בשנים האחרונות, עם עליית הרשתות החברתיות, היא זכתה להתעניינות גוברת. זאת, בעיקר במחקרים על ידועני ומשפיעני רשת, המבצעים על הפעילות הרבה הכרוכה בשימור פעיל ובתחזוק של קשר עם העוקבים. רבות מפעולות התקשורת שמבצעים ידוענים ומשפיענים ברשתות דיגיטליות אינן בעלות ערך אינפורמטיבי כשלעצמן, אלא מיועדות בעיקר לשמירה על ערוץ תקשורת פעיל ופתוח בין הידוען ובין קהל העוקבים-מעריצים (Miller, 2008), מדובר בהעדפת "קשר על פני תוכן" [p. connection over content] (394), המעידה על התפתחותה של תרבות פאטית רחבה, מעל ומעבר לתקשורת של ידוענים ברשתות חברתיות.

מעניין שאף כי מילת הקריאה "הלו" משמשת בשפת היום-יום לפנייה והשגת תשומת לב הנמעות, ההגדרה הרשמית של האקדמיה ללשון העברית כורכת אותה עם אמצעי תקשורת מסוים: "מילת קריאה להתחיל קשר בטלפון ולוודא שהאחר שומע" (האקדמיה ללשון עברית, ללא תאריך). זוהי הגדרה מפתיעה בשל הצימוד שהיא יוצרת בין מילת הקריאה למדיום הטלפוני. הצימוד בין מבע שיחני ובין טכנולוגיה תקשורתית זו מהדהד את "שיר הטלפון" הידוע בביצוע הגשש החיוור: "שמעתי צליל חיוג, שלשלתי אסימון/ חייגתי לז'קלין, במספרה סימון/ הלו מון-שר סימון, תקראי לי את ז'קלין/ הלו, זה לא סימון, הלך האסימון." ³ צליל החיוג ששומע הדובר הוא אישור לקיומו של ערוץ תקשורת פתוח ("קו"), והקריאה "הלו" פותחת את ערוץ התקשורת המילולי (פונקציה פאטית). נשוב לעניין המדיום הטלפוני בהמשך, שכן הקליפ לשיר של ננו, שממנו לקוח הטרנד, מרפרר לשנות ה-80 וה-90 של המאה הקודמת - התקופה שלפני עליית הטלפון הנייד ויצאתו החפוזה של הטלפון הנייח משימוש. ⁴ ייתכן כי ברקע שירה של

נונו מהדהד גם השיר הידוע של אדל (Adele) Hello. בקליפ לשירה של אדל, הזמרת משוחחח בטלפון נייד, לאחר מכן בטלפון נייד ביתי, ובהמשך אף מופיעים דימויים של טלפון ציבורי. בשלושת השירים - של נונו, הגשש החיוור, ואדל - הפנייה "הלו" ממלאת פונקציה פאטית בהקשר של ניסיון כושל לביסוס תקשורת זוגית-רומנטית. נקודה זו מזכירה כי עם עליית התקשורת המקוונת והתגברות השכיחות של הפונקציה הפאטית, עולה בהתאמה שאלת הנמען המדומיין בתקשורת העכשווית, ובפרט ברשתות חברתיות (Dyrel, 2017; Quinn & Papacharissi, 2014).

לאחר הקריאה "הלו" ופתיחת ערוץ התקשורת הלשוני - ובסרטון, פתיחת הפנייה הישירה והמודגשת לנמען המדומיין - נשאלות שתי שאלות מרחביות שתפקידן **בירור מקום הימצאו** של נמען זה. השאלה הראשונה היא כללית: "איפה אתה?" והשנייה ממוקדת: "אתה פה?". בימי הטלפון הנייד (הקווי) מספר הטלפון היה מקושר **פיזית** למעון המגורים או מקום העבודה, ותפקד למעשה **בדומה לכתובת** (כולל אזור החיוג). 5. אף אם לא היה ניתן לזהות את כתובת המגורים או העבודה המדויקת לפי מספר הטלפון, הקשר הסמיוטי בין המקום למספר היה חד-ערכי ואינדקסיקלי (קשר פיזי). קווי הטלפון נמשכו ממקום למקום, ומכאן גם הביטוי השגור "צלצלתי לביתו של...". - היינו לא אל אדם מסוים, בדומה לטלפון נייד שנמצא בבעלות פרטית, אלא למעון או למקום העבודה. 6. מסיבה זו, בשנות ה-70 של המאה הקודמת היה ניתן לזהות את שכונת המגורים של הנמען. לפי מספר הטלפון. במילים אחרות, לא היה אז כל היגיון בצלצול לביתו של מאן דהו והצגת השאלה "איפה אתה?", והדבר היה שקול להגעה לביתו והצגת השאלה שם. כך גם על אחת כמה וכמה בנוגע לשאלה הממוקדת יותר: "אתה פה?". לו היה הנמען "פה", לא היה צורך להתקשר לביתו או למקום עבודתו. למעשה, לא היה כלל צורך בשאלה.

מצב זה השתנה מקצה לקצה עם כניסתם של הטלפונים הניידים. השאלה "איפה אתה?" הפכה משאלה מיותרת לשאלה שגורה, המספקת מידע הקשרי ומרחבי משמעותי ולעתים חיוני. משום שהניידות של הדוברים עלתה, לעתים המידע ההקשרי מרחבי הוא סיבת השיחה או נושאה, כגון במקרים של תיאום פגישה או הגעה לנקודת מפגש, או כאשר מיקום המשתתפים משפיע רבות על הבנת תוכן השיחה. לאור זאת, עולה תהייה לגבי משמעותו של המבע השלישי, השאלה הממוקדת "אתה פה?": כיצד ניתן להיות בסמיכות כה רבה או במחיצה אחת ("פה") מבלי לדעת זאת? האם הדוברת אינה רואה את הנמען הנמצא עימה מסיבה כלשהי, ולכן עליה לברר ולוודא שהוא נמצא סמוך אליה באמצעות הצגת שאלה? תהיות אלה מובילות לשאלות מפתח הקשורות **במרחב תקשורתי** (communicative space), שיש בהן מן הפרדוקס: **איפה זה למעשה "פה"?** כמו כן, מה קרה למרחב שהמילה "פה" מסמנת, ולהימצאות נרחבת יותר

במקומות ובמרחבים חברתיים? מה קרה למקום הסמוך אליו ("פה") במעבר מפגישות פנים אל פנים בסביבות פיזיות לאינטראקציות בסביבות של תקשורת אלקטרונית, כגון שידורי רדיו וטלוויזיה, שאליהן התייחס מאירוביץ (Meyrowitz, 1985), לנוכחות ולהיצאות המשותפות והברזמניות בסביבות הדיגיטליות המקוונות שהציעה הרשת בעשור האחרון של המאה הקודמת (Dreyfus, 2001; Markham, 1998), ועד לנוכחות ולהיצאות המשותפות והברזמניות שמציעות הרשתות החברתיות לקהלים המרושטים (Boyd, 2011; Papacharissi, 2009, 2015).

מבחינת לשונית, המילה "פה" היא כינוי רמז מרחבי המשמש לציון קרבה פיזית. בדומה למילים "כאן" ו"הלום", המילה "פה" מתייחסת למקום, חפץ או אדם המצויים בסמיכות פיזית למיקומה או לנקודת מבטה של הדוברת, כפי שהיא עצמה ממסגרת אותה. כזו, "פה" משתייכת לקבוצת מילים שייחודן בכך שמשמעותן **תלויה לחלוטין** בהקשר שבו הן נאמרות (בדומה ל"שם" וגם "אתה"). במילים אחרות, אי אפשר לדעת היכן מצוי "פה", או מה משמעותו או השלכותיו של המיקום המצוין, ללא ידיעת ההקשר המרחבי-תקשורתי שבו המילה נאמרת. ככינוי רמז, המילה "פה" ממלאת תפקיד אינדקסלי: היא נטענת במשמעות כאשר היא נאמרת במקום הפיזי שאליה היא מתייחסת, ולהפך - היא טוענת את המרחב במשמעות חדשה או מחדשת. בדומה לכינויי רמז אחרים, המילה "פה" יוצרת זיקה בין מישור השיח ובין המישור המרחבי-פיזי של הדוברת. והיחסים בין המשתתפים. באירוע התקשורתי. אכן, מילים רומזות הממלאות תפקיד תקשורתי מאירות עיניים באשר ל**יחסיות** של השפה, כלומר לכך שניתן להבין מבעים לשוניים רק מתוך ובתוך ההקשר שבו הם נאמרים, ומנקודת המבט של הדוברת. לא רק שהמילה "פה" יכולה לציין מיקום והיצאות שונים שמשתנים ביחס לתנועת הדוברים. ות במרחב, אלא שזהו המצב גם כאשר מצטטים דברים של אדם אחר (היא אמרה לו: אני עומדת פה), שאז כינוי הרמז מאפשר להבין כיצד נראים הדברים מנקודת המבט של הדוברת. כפי שכתב האנתרופולוג הלשוני ויליאם הנקס (Hanks, 2000), הפונקציה האינדקסלית מצביעה על "שכיחותם הרבה של מבעים תלויי-הקשר בשפה" (p. 124) וכן על התפקיד "החינוי שהם ממלאים בהסקה הקשרית, ברפלקסיביות ובפרשנות סמנטית" (p. 125). עבודתו של הנקס נסמכת על פריצת הדרך של אנתרופולוג לשוני אחר, מייקל סילברסטין (תלמידו של יאקובסון), שטען כי המילה "פה" ודומותיה הן **יצירתיות** (Silverstein, 1976). כלומר, המבע המילולי אינו רק משקף את המיקום והמיצוב החברתי של הדוברת, אלא גם מעיד על תפיסת המרחב שלו. (מה נחשב "פה" ומה "שם", מי נכללת במרחבים אלה ועוד), ולמעשה אף מייצר את הקטגוריה המרחבית המציינת סמיכות, שאליה הדובר רק רומז לכאורה, למשל הימצאות משותפת.

דוגמאות המבהירות את ההקשר של מבעים לשוניים, וחשוב מכך, את **התפיסות המטא־לשוניות המת־יחסות להימצאות במרחב משותף**, עולות ממחקריי האתנוגרפיים (Noy, 2009, 2015). במחקרים אלה בחנתי טקסטים שכתבו מבקרים.ות בספרי מבקרים באתרי הנצחה, כדוגמת אתר הנצחה הלאומי "גבעת התחמושת" במזרח ירושלים, ומצאתי כי הם הרבו להשתמש במילה "פה" (here באנגלית). 7 אין זה עניין מובן מאלי, שכן ספר המבקרים באתר היה ניח, ללא אפשרות להזיזו, ולכאורה לא היה כלל צורך לציין את המיקום. המבקרים בחרו לעשות כן משום שכיוונו **למרחבים שונים** ובהתאמה לאוריינטציות אידאולוגיות, לשוניות וחוויות שונות, וכך יצקו תכנים מגוונים למדי לטקסטים שכתבו והעניקו למרחב סביבם משמעויות שונות. מאמרים אלה מראים שעבור חלק מהכותבים, המילה "פה" מרמזת לאתר הנצחה עצמו ("נראה שמאוד השקעתם פה באתר"). במקרה זה הנמענים המובלעים הם מנהלי האתר, והטקסט מבטא הכרת תודה על ההשקעה בהנצחת החללים. מבקרים אחרים השתמשו במילה "פה" כדי להתייחס למרחב מסוים שבו נמצא ספר המבקרים - אולם ההנצחה המרשים של המוזיאון, שם מוצב הספר ומוצע לכתובה ("האולם פה לא נקי ולא מאוורר וכדאי לשים מכונית משקאות"). בקבוצה גדולה אחרת של טקסטים שכתבו בעיקר מבקרים דתיים־ציוניים ואנגלוסקסים, כינוי הרמזו "פה" מצביע על "ירושלים" כעיר הקודש או "ארץ ישראל" כארץ הקודש ("it's important for us to visit [here](#) at Eretz Israel and") וכן "למדנו על המורשת של עם ישראל ושלנו ואנו לא נוזז מפה, כי דם אחינו נמצא פה. המדינה שלנו לעד"). הבדלים בולטים אלה אינם נוגעים רק למרחבים שונים ולדרגות שונות של קרבה פיזית לאתר הביקור ולאקט הכתיבה וההשתתפות במורשת הצבאית־לאומית. מדובר במשמעויות שונות של מרחב ומקום עבור המבקרים באתר מורשת לאומית, שהן לעיתים קרובות בעלות גון אידאולוגי, אשר קשורות לעצם האקט התקשורתי: מי הם הדוברים, היכן ומהיכן הם מדברים או מתקשרים, ומי הנמענים המדומיינים של מסריהם? בהגותו של מיכאיל בכטין (Bakhtin, 1986), התשובות לשאלות אלה מובילות כולן לרעיון **הנמענות**, שהוא רכיב הכרחי ויסודי בכל אקט תקשורתי (Noy, 2009).

דוגמה אחרונה ומעניינת שבה דנתי (Noy, 2009, 2015) היא שימוש בכינוי הרמז "פה" כדי להתייחס **למדיום עצמו** - במקרה זה לספר המבקרים ("טוב שזה פה ואפשר לומר מה שמרגישים", וגם "בבקשה לכתוב פה בצורה יותר מכובדת. בזכות החיילים יש לנו חיים"). מכאן עולה שהמילה "פה" יכולה לסמן מרחב שהוא ב־זמנית סמלי ופיזי, ואינו אמצעי תקשורת גרידא או אפילו מרחב טעון משמעויות ("כלי" או "מקום", במושגיה של מרקם [Markham, 1998]), אלא מיקום או הימצאות שמשמעויותם נבנית לאור הפעילות התקשורתית שהמקום מאפשר ומזמן (communication).

(affordances). דברים אלה נקשרים בגישות שהזכרו לעיל, ולפיהן מקומות ומרחבים מקוונים או לא-מקוונים נטענים במשמעות ומוגדרים באמצעות פרקטיקות חברתיות, ובפרט פרקטיקות תקשורתיות. מקפרי מבקרים ועד רשתות חברתיות, אמצעי תקשורת ופלטפורמות מספקים לא רק "ערוץ" להעברת מסרים ומידע (channel), אלא מרחבים תקשורתיים. הדוגמאות ממחישות כיצד השימוש בכינוי רמז מכונן את המקום אליו הוא מתייחס כנתון, ובתוך כך מגדיר את הנמענים המדומיינים (נמענות) וטוען את המבע במשמעות ובמטען אידאולוגי.

אפשר לפרש את השאלות "איפה אתה?" ו"אתה פה?" בדרכים נוספות, המצביעות על המתח שבין ההימצאות הבר-זמנית במרחב משותף ובין חויית הפניות והזמינות התקשורתית של המשתמשים. ראשית, כאשר בן השיח אינו מאזין, השאלה "אתה פה?" מקבילה לשאלה "אתה איתי? אתה איתנו?". פנייה זו היא למעשה בקשה או הערה הנוגעת לתשומת הלב של הנמען. כדי לקיים תקשורת לא די בערוץ פתוח, והקריאה "הלו?" אינה מוודאת רק קו פתוח אלא גם הימצאות של נמען. סמוכה וקשובה. שנית, ובהמשך לנקודה זו, שאלות אלה יכולות להצביע על החשש המוכר של משתמשי.ות הרשתות החברתיות, העולה למשל כאשר שותף לשיחה קורא את הודעת הוואטסאפ שנשלחה אך אינו ממהר להשיב. בספר *Delayed Response* (Farman, 2018), סוקר פרמן את ההיסטוריה התקשורתית של ציפיה לתגובה או תשובה מהנמען, ומראה כי החרדה גוברת בהתאם לרמת הסימולטניות של הערוץ. החרדה התקשורתית הגוברת מתבטאת במנעד פרשנויות ותהיות: האם מדובר בהתעלמות מכוונת? בסינון? באדישות? בחוסר תשומת לב? וכו'. כלומר, ה"פה" מאיים כאשר הוא אינו מאויש ב"אתה" קונקרטי. פרשנות שלישית, אחרונה ועקיפה, דווקא אינה נוגעת ב"אתה", אלא ב"אחר" הנמצא "פה". כעת השאלה "אתה פה?" מבליעה את השאלות: "רק אתה פה?" ו"מי עוד פה?". במילים אחרות, מי עוד חולקת. איתנו את המרחב התקשורתי שבו אני/אנו מצויים? ולבסוף, לפרשנות זו יש גם היבט קיומי כמעט: האם אני מצויה. פה לבד? האם מצויים במרחב הזה איתי עוד מספר מצומצם, גדול או עצום של משתמשים.ות?

הגמישות הסמנטית המרשימה של המילה "פה" ואיכויותיה ככינוי רמז כללי, ובפרט בשאלה "אתה פה?", מקרבות אותנו לטענה המרכזית שהמאמר מבקש להעלות בנוגע למרחבי תקשורת ונוכחות מתווכת-משותפת, שאותם מאפשרות האקולוגיות הדיגיטליות של הרשתות החברתיות. לאור הדברים שנאמרו לעיל, הטענה היא שמבחינת נמענות, מילת הפנייה הישירה הפותחת את הטרנד, "הלו", מכוונת אל **קהל הצופים בסרטון**. בשיר המקורי הפנייה היא לדמות רומנטית ומדומיינת, "קיוט בוי" (הזמרת מכריזה: "אני אמצא את ה'איש'"), אולם דמות זו אינה מוזכרת בסרטון,

והנמענים הם קהל הצופים בטיקטוק (המשתמשים־משתתפים). המבצעים של הטרנד אינם פונים זה אל זה באומרם את המילה "הלו", אלא מביטים ישירות במצלמה ומפנים את המבעים ואת מחוות הגוף אל הקהל. בדומה למדיום הטלוויזיוני, ובשונה מתיאטרון וקולנוע, האפיון הדרמטורגי של רשת טיקטוק נשען על פנייה ישירה לצופים. הקהל הוא שחקן־משתתף, יצרן־צרכן (או יצרכן, prosumer) שהינו חלק מתרבות ההשתתפות המקוונת. קהל הצופים הוא חלק מ"הציבורים האפקטיביים", שאותם המשיגה פאפכאריסי (Papacharissi, 2015a) כאשר טענה שהאפקט המחבר ביניהם הוא מופעי וקצבי. אם פירוש זה תקף, גם השאלה "איפה אתה?" אינה מכוונת אל הנמען המקורי/קייט בוי, אלא אל הצופה. ואם כך, המרחב הסמוך הנרמז במילה "פה" ("אתה פה?") אינו המקום המקורי שאליו מתייחס השיר, רחבת ריקודים במועדון, ואף אינו מקום ביצועו הפיזי של הטרנד (חדר שינה, מטבח, בסיס צבאי), אלא **המרחב ההשתתפותי של משתמשי.ות הפלטפורמה**. מאחר שבדומה לכינוי רמז, גם לכינוי גוף ("אתה") יש ערך אינדקסיקלי, יוצא שאם "אתה פה", אתה משתמש־משתתף פעיל בטיקטוק. ולהפך: אם אתה משתמש פעיל בטיקטוק, אתה משתתף הנמצא "פה". מבנה הנמענות של השיר משתנה, אם כן, במעבר מהקליפ המקורי לטרנד המוזיקלי בטיקטוק, ואת הפנייה של הזמרת לקייט בוי מחליפה הפנייה הישירה של משתמשי.ות טיקטוק המבצעים את הטרנד לקהל הצופים.ות. כלומר, השאלות על נוכחות והימצאות מרחבית תרות אחר זמינותו, קשיבותו והיענותו התקשורתית של הקהל. דבר זה בולט במיוחד לאור הקידום האלגוריתמי של טיקטוק, שכאמור, אינו מדגיש חברים ועוקבים, ובכך מבדיל אותה מרשתות חברתיות אחרות.

פהלאפהלאפהפה

הקשר בין אינדקסיקליות לנמענות, או בין הימצאות משותפת במרחב התקשורת ובין יחסי דובר־קהל, מציע מספר קריאות מפתיעות של המטען שנושא המבע הרביעי והאחרון: "פהלאפהלאפהפה". המבע נאמר כמעין תשובה לשאלות הקודמות, שמציגה הדוברת עצמה לשאלות שהעלתה. אין זו תשובה של ממש, משום שהדוברת אינה מתחלפת והנמען המדומיין אינו מתממש או משיב. המענה הוא בבחינת רפלקסיה על הבריור המרחבי בהיעדר תשובה מהנמען, מעין הדהוד צלילי (שהוא מושג מרחבי - הדהוד של הקהל ושל הרשת). המבע מורכב מחזרה מהירה וקצבית על שתי מילים קצרות, "פה" ו"לא", כאשר השנייה שוללת את האפשרות שמציעה הראשונה בדבר קרבה פיזית או נוכחות משותפת במרחב תקשורתי מתווך (בבחינת "פה?" "לא!"). מסיבה זו המבע חידתי, וממילא אינו מציע מיקום מרחבי חלופי למיקום המוזכר בשאלה: המבע אינו מציע שהנמען נמצא "שם" (ולא "פה"), ואינו מציינ מיקום

אחר כלשהו. זהו מבע מפתח שדווקא הסתירה וחוסר ההיגיון שבו מצפינים מספר משמעויות תקשורתיות אורגניות לרשת טיקטוק. ראשית, ניתן לקרוא את החזרה הקצבית של כינוי הרמז המרחבי "פה" ושל שלילתה כממקמת את הנמען **במרחב ביניים תקשורתי** (intermediate communicative space). זהו מיקום במרחב הידודי ובין-אישי שהוא בו בזמן "פה" וגם "לא פה", הנשען על הבניה מרחבית של קטגוריה דואלית ("פה" מול "לא פה"). קטגוריה זו היא בינארית בהיבט המילולי בלבד, שכן כפי שהראיתי במחקרים קודמים (Noy, 2009, 2015), המילה "פה" אינה מכוונת למקום או מרחב מוסכמים. לכן, במציאות חוויית המרחב והנוכחות המשותפת של מבקרים או משתמשים היא מגוונת ודיפוזית, ולמעשה הקטגוריות אינן בינאריות - זאת בשונה מהשפה, המתקשה לאפיין גוונים סובייקטיביים של ריחוק וקרבה.

פירוש שני למענה "פהלאפהלאפהפה" אינו מתייחס למיקום הנמען. במרחב ביניים תקשורתי, אלא **להיעדר מיקום כלשהו**. פירוש זה קשור לריבוי המרחבים התקשורתיים הזמינים לגולשים. ברשתות חברתיות, ובריבוי הסוגים שלהם, הנובע מהגידול העצום בהיצע הכללי של רשתות חברתיות ויישומוני מסרים, וכן מכך שהפלטפורמות עצמן כוללות מגוון ערוצים ו"תת-פלטפורמות" בעלי זמינויות ושימושים שונים למדי (Navon & Noy, 2021). בסביבות תקשורתיות המאופיינות בריבוי ורוויה, הברור "איפה אתה?" אינו מתייחס רק להימצאות מקוונת משותפת, אלא **לברור זמינות תקשורתית בפלטפורמה מסוימת ברגע נתון**. אם כן, המבע "פהלאפהלאפהפה" לוכד מצב תקשורתי שבו ייתכן כי הנמען אכן מחובר (online), אך הוא או היא משתמשים במקביל בכמה יישומונים או רשתות חברתיות. המילה "פה", המדייקת את השאלה ("אתה פה?"), מכוונת אם כך לא רק להימצאות ברזימנית במרחב תקשורתי משותף, אלא מעבר לכך: לוודוא הימצאות, נגישות, זמינות ונכונות להיענות תקשורתית **בערוץ מסוים**. הפרדוקס הוא שעם התרבותם של ערוצי התקשורת הזמינים, האפשרות לקשר תקשורתי נעשית מורכבת ומאתגרת יותר.

במחקרו על אתנוגרפיה מקוונת בסין, מתאר גבריאל דה סטה (De Seta, 2020) את ריבוי הרשתות החברתיות של המשתמשים. דובריות, המנדרינית שחקר. השאלה "האם אתה פה?" הייתה אחת השאלות השכיחות ביותר שנשאל כאשר נפגש עם משתתפיות. המחקר ברשתות. דה סטה כותב: "מחדרי QQ ועד להודעות פרטיות באתר Sina Weibo, ומחלונות של הודעות פייסבוק לשיחות וויצ'ט בטלפונים חכמים, הפתיחה המנדרינית השגורה זאי מה? [אתה פה?] שימשה דרך **לפתיחת תקשורת באמצעות בדיקה של הנוכחות והזמינות התקשורתית שלי**" (p. 61, ההדגשה שלי, ח"נ). 8. השאלה-פנייה היא בעלת מרכיב פאטי בולט, שכן, כפי שמציין מילר (Miller, 2008), "מטרת התקשורת הפאטית היא ליידע את האחרים ש'אתה עדיין שם'" (p. 393). לפיכך,

השאלה נוגעת לכוננות להיענות יותר מאשר לעצם ההימצאות במרחב מקוון משותף. ייתכן שהחזרתיות והריבוי בלשון המענה בטרנד ("פהלאפהלאפהפה") משקפים מצב זה של הימצאות מקוונת, שבה הקשב ותשומת הלב התקשורתית מפוצלים. אם כך, המצב "פהלאפהלאפהפה" הוא תולדה של מצב אחר: "פהוגםפהוגםפה".

הפירוש השלישי והאחרון מתווסף לפירושים הקודמים, אך ייחודו בכך שהוא **אינו מילולי** בעיקרו. מנקודת מבט זו, ליבו של המבע הוא **רצף צלילי-קצבי חסר משמעות מילולית**. המצלול והקצב, ודווקא היעדרה של משמעות מילולית כלשהי, הם המסר הסמיוטי העיקרי שמעביר המענה. "פה" ו"לא" הן אומנם מילים, אך הן מותאמות או מתורגמות לסוגה הטכנו־מוזיקלית של הטרנד בטיקטוק, ומשמשות בו אבני בניין מוזיקליות. המענה לשאלות "איפה אתה?" ו"אתה פה?" מנוסח כקוד בינארי, מרחבי וקצבי. במקרה זה, המענה אינו מציין הימצאות או אי־הימצאות במרחב תקשורת משותף, או (אי־)זמינות תקשורתית, אלא חילוף שפה (code-switching), המתבטא במעבר מביטוי שעיקרו מילולי לביטוי שעיקרו מוזיקלי (צלילי-קצבי). ואכן, לביטוי יש ציליל גיברישי של חיקוי חסר משמעות. בהשוואה לשני הפירושים הקודמים, אפשר להבין את הקוד "פהלאפהלאפהפה" כמצביע על **אייכולה או אי־כשירותה של השפה** לתאר מושגי מרחב תקשורתיים ולאפיין את חוויית המקומות הדיגיטליים שמציעות רשתות חברתיות. המבע מעיד על האופן שבו מנסים משתמשים לציין מקום וקרבה בכלים ובמשאבים הלשוניים הלא מספקים שמעמידה לרשותם העברית העכשווית. אך ייתכן כי הפירוש הוא אחר ואף הפוך, וכי למעשה המענה הלא־מילולי, המשחקי והלא־הגיוני הוא המענה האולטימטיבי. זוהי שפת הטיקטוק, שאינה משמשת כדי להסביר אלא כדי להראות (ההעדפה המופעית של showing על פני telling). חיוק והרחבה לפרשנות לא־מילולית זו עולה מניתוח המחוות המתלוות למבעים.

מחוות תקשורתיות

המבעים המילוליים־מוזיקליים בטיקטוק מלווים לרוב במחוות גופניות, המצטרפות לכדי כוריאוגרפיה פשוטה, חובבנית ומידבקה. מחוות אלה מתכתבות עם המבעים, מעניקות משמעות נוספת לטרנד ומהוות רכיב סמיוטי יסודי בו (Rettberg, 2017). זהו מֶרְכָּב (assemblage) משולש (Latour, 2005) המאפיין את הטרנדים המוזיקליים ברשת טיקטוק, ובשפה של טיקטוק הוא מהווה "אתגר" שהצופים מנסים לבצע באמצעות חזרה יצירתית ואסתטית ("האתגר" הוא מנגנון ויראלי). לבסוף, בניגוד לפס הקול המוזיקלי, הכוריאוגרפיה ייחודית לטרנד בטיקטוק, ועל פי רוב אינה זהה או דומה לכוריאוגרפיה המקורית של הקליפ לשיר שממנו לקוח הפסקול. הטרנד "הלו? איפה אתה? אתה פה?" כולל ארבע מחוות גופניות בסיסיות, ולטענתי המחווה הרביעית

והאחרונה, המלווה את המבע הרביעי, שונה מהותית מקודמותיה ומחזקת את הקריאה הסמיוטית של המבע כקוד רשת (טיקטוק) טכנו־שיחני.

המחווה הראשונה תואמת את המבע המילולי "הלו" - הרמת יד ימין לצד האוזן, כאשר האצבעות קמוצות, מלבד האגודל והזרת, הפרושים בכיוונים מנוגדים. המחווה מחקה בצורה אייקונית תנועה של הצמדת אפרכסת טלפון לאוזן, ומרפררת אליה. בחלק מהביצועים המבצעים אכן מחזיקים טלפונים בידיהם: לעיתים טלפונים ניידים ולעיתים שפופרות של טלפונים ניידים או אף ציבוריים. השימוש בחפץ קונקרטי מהדהד את המחווה המלווה את המבע "הלו", מה שמאשש את הקשר בין מילה זו למדיום מסוים - טלפון (וראו דיון לעיל והגדרתה של האקדמיה ללשון עברית). המחווה הבאה מלווה את המבע השני, השאלה "איפה אתה?". מחווה זו מורכבת מתנועה של שתי כפות ואמות הידיים, הממוקמות בקדמת הגוף כשכף היד פונה מטה. הן מופנות בתנועה סיבובית החוצה, כך שכפות הידיים פונות בסוף התנועה מעלה. זוהי מחווה יום־יומית מוכרת המבטאת בשפת הסימנים העברית את מילת השאלה "איפה". היא מכוונת קדימה, לעבר הנמען. ת: הצופים. ות: שאליהם. מיועדות המחווה הגופניות. המחווה השלישית מלווה את השאלה "אתה פה?", ומורכבת מהפניית שתי האצבעות המורות בשתי הידיים כלפי מטה, כאשר הידיים נותרות בקדמת הגוף. זוהי מחווה אינדקסיקלית, שכן בהצבעה כלפי מטה המיקום "פה" מסומן גופנית. האצבעות מורות על מקום סמוך לגוף הדובר, ונוצר קשר משולש בין המילה "פה" (שפה/שיח), ההצבעה כלפי מטה (מחווה) והמקום המצוי בסמיכות לדובר ומצוין באופן לא־מילולי (מרחב).

עד כה, לכל מבע מילולי הוצמדה מחווה גופנית מוכרת המשלימה אותו ויוצרת מִרְכָּב סמיוטי. אולם כאמור, המבע הרביעי, אף שהוא מורכב ממילים, הוא אינו מילולי בעיקרו. לטענתי, המבע הוא קוד מרחב־קצבי, ויותר משהוא מסמן וממסגר מקום שהוא גם סמוך וגם מרוחק, מקום שהוא ברזומנית "פה" ו"לא פה", או את קוצר ידה של השפה כמשאב סמיוטי המשמש לסימון ולאפיון מרחב תקשורתי דיגיטלי, הוא מרמז (indexes) על המרחב שממנו הוא גזור. ואכן, המחווה הגופנית המלווה מבע זה, ונמשכת אחריו עד סוף הסרטון, למעשה אינה מחווה. אין מדובר בתנועת ידיים תקשורתית מוכרת, אלא ברצף חזרתי של תנועות ריקוד חסרות כל מסר תקשורתי המקובל או מובן מחוץ להקשר של ה"אתגרים" בטיקטוק. רצף התנועות נפתח במצב שבו שתי הידיים מצויות בקדמת הגוף ונעות בתנועות תיפוף מהירה באוויר, ומיד לאחר מכן יד ימין עולה מעל הראש תוך נענוע האגן והמותניים. שתי הידיים שבות לתנועת תיפוף לפני הגוף, ותוך כדי כך המבצעות פונות מימנה ואחת מהן "מתופפת" שוב באוויר, אולם הפעם מעל ישבנה של המבצעת השנייה (שגבה מופנה אליה), וחוזר חלילה.

בזמן הטיפוף באוויר, המבצעת שהפנתה את גבה למבצעת השנייה מניעה את האגן בתנועת טוֹרוק (twerk), שמופיעה בטרנדים מוזיקליים רבים בטיקטוק. ככלל, נהוג שתנועות טוֹרוק מבוצעות בידי נשים, דבר המאשר את ההיבט המגדרי של הטרנדים בטיקטוק (ואת הניכוס של היפּוֹפ שחור בידי צעירות לבנות - וראו את דבריה של קדם [2023] בנוגע לטיקטוק בישראל). המבצעות פונות קדימה, אל המצלמה, והסרטון מסתיים במהלך הפעם השלישית שמושמע המבע "פהלאפהלאפה" במקביל לתנועות תיפוף קצביות של ידי המבצעות.

ניכר שהכוריאוגרפיה הקצבית בחלק זה של הסרטון משוחררת מהמוסכמה התקשורתית המעניקה משמעות למחוות הידיים שקדמו לה. במקום זאת, התנועות הריקודיות מהדהדות את הקצב המשתנה, ותנועת הטיפוף מקבילה למקצב סְטָקְטוּ בפס הקול. התנועות אינן תומכות במבע המילולי או מחזקות אותו, אלא מהוות **אינדקס לקצב של הטרנד**, ואף לסוגה של הטרנד הטיקטוקי באשר הוא. אפשר לומר שהתנועות הן **חלק מהמדיום ומההיגיון הפנימי של צורת הפעולה של הרשת**, ושל צורת ההשתתפות המופעית שהיא מזמנת (Navon & Noy, 2021). לא קשה לחשוב על מחוות פשוטות שהיו יכולות להתכתב עם **המשמעות המילולית** של המבע "פהלאפהלאפה", בדומה לשלוש המחוות הקודמות, למשל שילוב תנועת האצבע המורה כלפי מטה - "פה", עם תנועת שלילה של אצבע נעה מצד לצד - "לא". אולם, כאמור, התנועות הקשורות במבע הרביעי הן לא מחוות העומדות בפני עצמן ומבחינה איכותית הן נבדלות מהתנועות שקדמו להן: הן חלק מהקצב ומהמופעיות של הטרנד, ובכך מחזקות את הטענה שהמבע הרביעי אינו מילולי בעיקרו, אם בכלל, אלא מוזיקלי טכנו־שיחני. ככזה, המבע מתייחס בצורה מורכבת לשאלות שקדמו לו על המרחב התקשורתני: הרצף "פהלאפהלאפה" רומז על הקושי למסגר ולאפיין מילולית את איכותן של הנוכחות וההימצאות המשותפות במרחבי התקשורת של רשת חברתית זו. השאלות מילוליות, אך לא כן המענה, וגם אם מרחבי המופע והריקוד בטיקטוק ניתנים לכאורה לתיאור מילולי, המבע שמתאר אותם הוא חומר מחומריה של הרשת החברתית, מבע בשפת הפלטפורמה שבה הוא נוצר ולה הוא רומז. בולטות כאן תנועות האגן (הטוֹרוק) ואמות הידיים, שהן לא רק שכיחות מאוד בטיקטוק, אלא **אייקונית** לטרנדים בה. במילים אחרות, אפשר להבין את הערך של תנועות אלה רק בתוך הרשת. המבע הוא הביצוע האולטימטיבי של האתגר הטיקטוקי, ואולי ניתן לראות בו מענה לשאלות שקדמו לו - הצעה שהמקום ברשת מבודד ("פה" וגם "לא פה", "פה" וגם "פה" ו"פה"), ושהוא המרחב התקשורתני הדיגיטלי, הקצבי והמופעי של טיקטוק.

סיכום

המאמר דן בסמיטיקה של מרחבים תקשורתיים מקוונים שמספקות רשתות חברתיות, תוך התמקדות בחוויית ההימצאות המשותפת והברזמנית ברשת טיקטוק. מבחינה תאורטית, הדיון נשען על שילוב בין גישות העוסקות בחקר אמצעי תקשורת ורשתות חברתיות, ובין תובנות היסטוריות ופוסט-סטרוקטורליסטיות ביחס לתהליכי הבנייה של מקום ומרחב. מאז ומעולם היו המציאות והחוויה האנושית נטועות במרחבים וממורחבות (spatialized) ומתקיימות הודות לפעילות תקשורתיות. מהסקירה ההיסטורית עולה זיקה הדוקה בין אמצעי תקשורת ותהליכי תקשורת מכאן, ובין תפיסת המרחב וחויית הפעילות בו מכאן. אמצעי תקשורת שונים מפגינים לא רק "הטיות" בנוגע לממדי מרחב או זמן (Innis, 1951), אלא גם מייצרים אפשרויות מרחביות חדשות ומגוונות המשפיעות על הפעילות החברתית של המשתמשים. המשתמשים, בתורם, משלימים את ההבניה והחוויה המרחבית וטוענים את מרחבי התקשורת במשמעות באמצעות פרקטיקות אינטראקציוניות של הפקת תכנים ושיתופם ברשת.

הטרנד המוזיקלי הקצר "הלו? איפה אתה? אתה פה?" שימש לבחינת אופני החוויה וההבניה של המשתמשים. בנגוג למרחבי הרשת החברתית בכלים הסמיטיים שהשפה מציעה ובמשאבים (זמינויות) שהפלטפורמה מעמידה לרשותם. מוסכם כי סרטוני טיקטוק הם "תוצרים תרבותיים מורכבים" (Schellewald, 2021, p. 1439), והטרנד הנידון אכן מציג מניפה של הקשרים חברתיים ותרבותיים והדהודים היסטוריים. אולם יותר מכך, סרטוני טיקטוק הם תוצרי כלאיים טכנו-שיחניים, המגלמים שילוב סוכנויות של המשתמשים ושל הפלטפורמה. מסיבה זו, עיון בטרנד באמצעות כלי ניתוח שיח רבי-אפנויות מאפשר לפצח את שפת הפלטפורמה, היא "שפת המקום", ולזכות בנקודת מבט ישירה על המרחב התקשורתי המקוון. שוב, כתוצר טיקטוקי מובהק, היחס אל הטרנד הוא כאינדקס או חומר מחומרי הפלטפורמה, ומכאן גם עושר התובנות שהעיון בו יכול להציע. במאמר נידונה האיכות הפאטית הבולטת של תקשורת דיגיטלית כיום ושל סרטוני טיקטוק, אולם כתוצרים של אינטראקציה, גם לפונקציה המטא-לשונית יש בהם בולטות. זוהי הפונקציה הרפלקסיבית, שבה המסר - התוכן המופעי בטיקטוק - עוסק בשפה עצמה, או במקרה זה, בסוגה ובמדיים עצמם, וכך מעיד עליהם "מבפנים" ("מקרוב" ו"מלמטה") (Schellewald, 2021). הטרנד אינו מייצג בלבד של מרחבי התקשורת, אלא מגלם ומייצר אותם.

הניתוח הצביע על מספר אפשרויות ופירושים מקבילים. דבר זה מבטא פוליסימיות, כלומר ריבוי משמעויות, המהווה ממצא כשלעצמו, אשר מצביע על ריבוי הפנים והריבוד של המרחבים התקשורתיים המתווכים. אי לכך, למאמר מספר תרומות.

התרומה הראשונה היא ההצבעה על המשאבים הסמיוטיים העומדים לרשות משתמשי הרשת בבואם לתאר ולנסח מקום ומרחב בטיקטוק. ענין זה קשור בפונקציה הרפלקסיבית (המטא-תקשורתית או מטא-פלטפורמה) של הסרטון, ומה ניתן ללמוד מהמענה "פלהאפה-להאפה" על המקום שהוא "פה" בטיקטוק. מבע-מענה זה מעיד כי אין תשובה פשוטה וליניארית לשאלה "איפה אתה?". השאלה מוצגת מיד אחרי המבע "איבדתי אותך", ורומזת על הקושי הכפול להתמצא ולמצוא במרחב הדיגיטלי הוויראלי שמציעה טיקטוק, ובמרחבים דיגיטליים דומים לו. לגולשים ולמבצעים אין שפה או אמצעי תיאור עדכניים שיסייעו להם להתמצא ב"גיאוגרפיות המצביות" של החיים החברתיים" במרחבים דיגיטליים (Meyrowitz, 1985, p. 6). מצב זה אינו חסר תקדים, וכפי שמציין פרמן (Farman, 2018), בכל המרחבים התקשורתיים שבהם הנמען מדומיין - מגלויות דואר ועד טרנדים בטיקטוק - ההמתנה למענה, או היעדרו, מובנית בעצם התיווך התקשורתית. אולם לכל טכנולוגיה תקשורתית יש זמינויות המאפשרות גיאוגרפיות מצביות שונות, והאפשרות להמשיג ולנסח את המרחב תמיד מתעכבת בהשוואה לחדירת הטכנולוגיה והשימוש בה. יש לציין שהקושי לתאר את המרחב ולהתמצא בו איננו קושי "אמי" (emic) בלבד, היינו קושי של המשתמשים, אלא גם קושי "אתי" (etic), היינו קושי של המחקר ושל השפה המחקרית להמשיג ולאפיין את היווצרותם של מרחבים חדשים הקשורים בפלטפורמות דיגיטליות ופרקטיקות מרחביות חדשות.

התרומה השנייה נובעת מהאופי המופעי המובהק המייחד את הסרטונים והטרנדים בטיקטוק. מופעיות זו היא בו בזמן אפיון של הפרקטיקות שמבצעים המשתמשים ותוצאה של הזמינויות, העיצוב וההעדפות האלגוריתמיות של הפלטפורמה. השלכותיה נוגעות בהדגשת ההבניה של המרחב והגוף המתווכים בידי הפלטפורמה כחלק אורגני מהמופע. האיכות המופעית של התכנים המשותפים בפלטפורמה מנכיחה ביתר שאת את המרחב ואת הגוף, שבדומה למוזיקה ולטקסט, מהווים רכיב בסיסי ומהותי בתקשורת בטיקטוק. לכן, ניתן לראות שאחד המאפיינים הבולטים והייחודיים של פלטפורמה זו הוא תיווך מרחבים: מופעי הריקודים והטרנדים מתרחשים במגוון מרחבים, שאותם הם גם מבנים ומגדירים בצורה מקוונת ומתווכת. גרקה ולוין (Gerecke & Levin, 2018) מציינים כי לכוריאוגרפיה החובבנית בטיקטוק השפעה "טרנס-מרחבית", וגריפיתס (Griffiths, 2023) מוסיפה כי ביצועים אלה הם פרקטיקה "יוצרת-מרחבים". יש להזכיר שמדובר גם במרחבים וירטואליים ומדומיניים שהטקסט מדמה/מדמיין, ולא במקרה הטרנד הפופולרי לקוח משיר לטרנד, טיב ה"יצאה" לריקודים משתנה: מיציאה פיזית לריקודים ל"יצאה" דיגיטלית למרחב הציבורי והאסתטי בטיקטוק. האיכות המופעית

והמרחבית של הסרטונים, הייחודית לתכנים שמעלים משתמשים בטיקטוק, מועצמת עשרות מונים באמצעות אופייה המימטי של הפלטפורמה והוויראליות של הסרטונים. אלה מנכחים בעוצמה רבה את המרחב התקשורתי המתווך, וכמו מותחים אותו מהמופע והבמה הפיזיים - המרחבים הפרטיים (חדר שינה, סלון, חצר) והציבוריים (רחוב, טיילת) - אל המרחב התקשורתי המשותף לגולשים.

זאת ועוד: הממד המופעי מדגיש כי מושג המקום התקשורתי ברשתות חברתיות אינו רק, ואינו עוד, "מרחב", או אף ערוץ תקשורת, אלא בראש ובראשונה סוג של פעילות, פרקטיקה. זהו מרחב ציבורי מתווך שנוצר באמצעות אינטראקציות - שאותן הוא גם מאפשר - אשר מכיל את "הציבורים הקצביים" (rhythmic publics) (Papacharissi, 2015b)). שאלת המקום החברתי, היינו המקום המוגדר באמצעות פרקטיקות ואינטראקציות חברתיות, כפי שהגדירו אותו לפבר וגופמן - ובעקבותיהם מאירוביץ, ובהמשך בויד ופאפכאריסי (גופמן, 1959/2003; לפבר, 1991/2018; Boyd, 2015a; Meyrowitz, 1985; Papacharissi, 2002, 2011) - הייתה ועודנה שאלת יסוד בתקשורת, המבוססת על גישה ואפיסטמולוגיה מופעית-דרמטורגית. ייתכן כי השאלה אינה "אתה פה?" אלא "אתה רוקד (ומעלה ומשתף)?" המופעיות והריקוד, והתיעוד האודיו-חזותי שלהם, הם ההנחה המרחבית בטיקטוק. מילולית, אלה תנועות חברתיות תרתי משמע היוצרות לעצמן ולמשתתפים מקום בתנועה. זמרת השיר "קייט בוי" (נונו) מבקשת מהנמען המדומיין "נרקוד אתה איתי ואני איתך", וזוהי הבקשה שעומדת ביסוד הטרנדים בטיקטוק: ריקוד יחד ושיתוף. זהו המקום להזכיר כי מנקודת מבט ביקורתית, כוריאוגרפיה אינה קשורה רק "לתנועות המבוצעות בידי מספר גופים שהתקצבו יחד, אלא גם למבני כוח ורגש שמעצבים את ההתקבצות" הווירטואלית (Gerecke & Levin, 2018, p. 6).

התרומה השלישית קשורה בטענות שמושמעות תדיר (למשל: De, 2011; Boyd, 2020) בנוגע לאפיונים של רשתות חברתיות, הכוללים ריבוי-עד-כדי-רוויה של כלים, ערוצים ואפשרויות לתקשורת, ובתוכם מרחבים רבים ומקבילים שמציעות תת-פלטפורמות, כמו גם התגוננות של התפקידים החברתיים (Meyrowitz, 1985), וראו גם: (Navon & Noy, 2021). התוצאה הפרדוקסלית היא שהאפשרות למגע ולקשר מתווכים במרחבים מקוונים הולכת ונעשית יותר ויותר מאתגרת ומורכבת ככל שהמרחבים מתרבים. מטרת השאלה "אתה פה?" היא לפיכך לברר "האם אתה איתי?" או "האם אתה פנוי/שומע?". זו אינה שאלה על נוכחות או נוכחות-לצד גרידא, אלא על זמינות תקשורתית. הסמיכות הדיגיטלית של המשתמשים. ות היא יחסותית (relational) ותקשורתית ביסודה, ולהפך: יחסותיות ותקשורת דיגיטלית כרוכה בהימצאות מתווכת ומשותפת (co-telepresence) במרחב מקוון. אומנם, ניתן היה לשאול "האם אתה

איתי/פנוי?“, אך זוהי שאלה ישירה, מחייבת וחד־ערוצית מדי. המושג “פה” אינו זהה ל”איתי“, בדיוק משום שהמילה “פה” מסמנת נוכחות וזמינות תקשורתיות אפשריות ולא רק עכשוויות, פונקציה תקשורתית פאטית, וכן מספר (רב) של משתמשים. במילים אחרות, למשתמשים אין מחויבות לפניית. לכן הבחירה במילה “פה” - מלבד היותה שכיחה, קצרה וקצבית - היא כה אפקטיבית. הפניות והקשב של הגולשים. נשענים, בתורם, על מבנה הנמענות שהפלטפורמה מאפשרת. מסיבה זו הפנייה בעזרת כינוי הגוף “אתה” משתלבת היטב עם ההימצאות “פה”, כי אם הנמען “פה”, הוא אמור לכאורה להיות זמין ופנוי.

במילים אחרות, בירור ההימצאות המשותפת נעשה לא משום שהדוברת אינה רואה את הנמען - שהרי יותר ויותר ניתן לראות במרחבים מקוונים האם משתמשים. ות “מחברים.ות” - אלא בשל ריבוי ערוצים ומרחבים של השתתפות ונראות. זוהי למעשה שאלה **בכמה** מרחבי “פה” אנו מצויים.ות ברגע נתון, או במילות השיר: “איך אנחנו באותו לוקיישן/ ועדיין לא נוצר קונקשן?”. כאמור, השאלה אינה מכוונת למרחב ואפילו לא לנוכחות במרחב תקשורתי משותף, אלא **לפניות** מ”פה” מקבילים. זוהי שאלה על היחסים בין מרחב לתקשורת, שבליבה נמצא שאלת הקשר (ה”קונקשן”) הבין־אישי. ייתכן כי הקצביות הזריזה והסתירה הפנימית שבקוד “פהלאפהלהפה” מהדהדות את המעבר המהיר בין ערוצי ההשתתפות ובין אפשרויות הנמענות של המשתמשים.ות במגוון גדול של ערוצים. מצב זה של ריבוי ורוויה מזכיר את הטענה שהעלו בעבר ג’יימס כץ ומארק אקהוס (Katz & Aakhus, 2002) בדבר “מגע תמידי” (perpetual contact) בעידן הדיגיטלי. ייתכן כי המצב שעליו מגיב ואותו לוכד המבע “פהלאפהלהפה” הוא ביטוי לעודפות מסוג זה, וככזה הוא מתייחס להמשגות העדכניות במחקרי רשתות חברתיות, שנעו משאלות של חיבוריות וחברות לשאלות של ניתוק או חוסר מעורבות (disengagement), ביטול חברות וכן הלאה. בלשונו של דה סטה (De Seta, 2020), בהמשך לטענתה של בויד (Boyd, 2011), כיום הדגש הוסט מהימצאות מקוונת משותפת באותו מרחב תקשורתי לעבר יצירת “אינטרסובייקטיביות נזילה” (pp. 86-87). כך גם טוענים ז’רסלב ומורטנסן (Jerslev & Mortensen, 2016) המצטטים את ליקופ וסמורדה (Licoppe & Smoreda, 2005). לדבריהם, בשל הדומיננטיות של הפונקציה הפאטית בתקשורת במרחבים דיגיטליים, “מערכות היחסים הופכות לרשתות חלקות של פעילות מתמשכת־למחצה. הגבולות בין הימצאות והיעדרות מיטשטשים [...] ונוצרת ‘נוכחות מחוברת’ [connected presence] הנשענת על הזמינות והקשב המוגבלים של המשתמשים.ות” (p. 253).

אך ישנם מחקרים עדכניים המתארים מצב שונה בתכלית, שבו גודלה העצום של טיקטוק אינו מפריע למשתמשים או מרתיע אותם מלמצוא ולהמציא מרחבים אישיים,

אותנטיים ואף אינטימיים (Griffiths, 2023; Şot, 2022). אדרבה, דווקא הריקודים הוויראליים, היצירתיות והרב־ממדיות של הסרטונים (גוף, מרחב, קצב ועוד), בשילוב האלגוריתם הייחודי, פותחים בפני משתמשים אלה מרחבים נוחים וביתיים. יש לציין שהשיר "קיוט בוי" מבטא חיפוש אחר קשר בין־אישי ("קונקשן"), ויותר מכך - התאמה זוגית: "מחפשת הלוואי אמן ש/ יהיה מאץ' [התאמה] על אמת". הזמרת מחפשת קשר אותנטי, אולם האובייקט המדומיין נעלם/נאלם, והיא נותרת עם האותנטיות שמגלם המבע הטכנולוגי "פהלאפהלהפה", המרפרר לסביבה הדיגיטלית עצמה. זהו המענה המוצע לשאלותיה של הדוברת בדבר הימצאותו ופניותו לקשר של הנמען, שאותו לא זיהתה או איבדה ("אוי זה לא אתה, איבדתי אותך"). המענה ותנועות הריקוד שהן חלק ממנו הם התשובה: טיקטוק אינה מילולית אלא מופעית (לא תיתכן תשובה מילולית בלבד), ריקודית ויצירתית, ותנועות האגן הקצביות, מחוות הידיים והבעות הפנים האקספרסיביות הן המקום, ה"פה" הטיקטוקי. מנקודת מבט זו, המענה אינו מבטא מגבלה של המשאבים הסמיוטיים שמשמשים לתיאור ולניסוח של מקום ומרחב בטיקטוק, וגם לא בעיית פניות וקשב, אלא להפך: ביטוי תמציתי ומדויק הלכוד את אופייה של התקשורת ברשת זו.

הערות

- 1 מרקם (Markham, 1998) מצינת כי בתקופה שבה ערכה את מחקרה, תוכנית החומש של חברת אינטל הייתה "שמספר המחשבים בבתיים יהיה כמספר מכשירי הטלוויזיה" (p. 34).
- 2 לפי ההערכות של בייטדאנס (ByteDance), חברת האם של טיקטוק, בשנת 2022 היו בישראל כ-2.5 מיליון משתמשים. ומעל גיל 18 (Kemp, 2022).
- 3 הד ארצי, 1965. תרגום ירון לונדון, מילים ולחן ניקולה פאונה (1953).
- 4 נטען כי הקליפ מזכיר קליפים של מדונה ושל מרילין מונרו.
- 5 השיר והקליפ כוללים אזכורים של אמצעי תקשורת קוליים: בפתחה נראית תיבת תקליטים ובה דיסק, ובסופו המשפט "הלו? איפה אתה? אתה פה?" נשמע כיוצא מאפרכסת של טלפון. בסיום הקליפ, הבחור שמנקה את הבמה מאזין לווקמן.
- 6 כפי שמזכיר שיר אחר בביצוע הגשש החיוור, "רק ירושלים 02" (ניקוי ראש, פסטיבל הזמר 1974).
- 7 מאירוביץ מזכיר פרסומת לחברת טלפון ששודרה בטלוויזיה בארצות הברית בראשית שנות ה-80: "Home is wherever there's a telephone" (Meyrowitz, 1985, p. 125). מעניין כי כבר בכתביו של מקלוהן, ולאחר מכן אצל לוינסון (Levinson, 2001), דווקא הטלפון הוא שמשמש בסיס להשוואה לאמצעי תקשורת מאוחרים יותר. מקלוהן טען שהטלפון הצליח לראשונה להכניס היבטים ציבוריים, פוליטיים ומסחריים אל הבית והמרחב הפרטי. לוינסון תוהה על מרכזיותו המתמשכת של כלי תקשורת זה, במיוחד לאור התפנית החזותית וריבוי המסכים באמצעי תקשורת דיגיטליים (p. 133). עם זאת, אף שהאפיון הטכנולוגי המרכזי של הטלפונים הניידים כיום הוא המסך האינטראקטיבי, הטלפון הנייד הוא, אחרי ככלות הכול, טלפון (Villi, 2015).
- 8 זהו "אתר אינדקסיקלי", היינו אתר מורשת הניצב במקום שבו התרחשו האירועים שאותם הוא מתווך ומנציח (Violi, 2012).
- 9 QQ הוא שמה של פלטפורמה סינית גדולה והטרוגנית, ו־Sina Weibo הוא אתר מיקרובלוגינג סיני מוכר.
- 10 הקליפ אומנם מאזכר קליפים של מדונה ומרילין מונרו, אולם השיר והמבע "פהלאפהלאפהפה" מהדהדים נוף מוזיקלי ישראלי מובהק. למשל, "פס־רם־פס־אָי" בפזמון השיר "ונצואלה" בביצוע להקת בצל ירוק (1959), ו"פ־פ־ללל" (בליווי מחיאות כפיים קצביות) בפזמון השיר "רק בישראל" בביצוע להקת חיל הים (1968). כמו כן, יש דמיון מובהק בין השורה מתוך השיר של נונו, "אין אני לי מילי צילי", ובין השורה "אני אם אין לי צילי - מי לי?" מהשיר "ונצואלה".

רשימת המקורות

- <https://hebrew-academy.org.il/keyword/הלו>. הלו. (ללא תאריך). האקדמיה ללשון עברית (ללא תאריך). הלו. (פורסם במקור ב־1959) גופמן, א' (2003). **הצגת האני בחיי היומיום** (תרגום: ש' גונן). מודן. (פורסם במקור ב־1959)
- דה סרטו, מ' (2012). **המצאת היומיום** (תרגום: א' להב). רסלינג. (פורסם במקור ב־1984)
- דה-פריס, מ' וגומייד, נ' (2022). #הצילו_את_שח'ג'ראח: אסטרטגיות של אקטיביזם והתנגדות לאלימות בטיקטוק. **מסגרות מדיה**, 22, 122-91. <https://doi.org/10.57583/MF.2022.22.10014>
- דרוקר שטרית, ש', בן-עטר, א' ובן-אשר, ס' (2022). סרטוני טיקטוק פוגעניים כלפי סטודנטיות בדואיות כמנגנון בקלאש של ענישה חברתית. **מסגרות מדיה**, 22, 66-44. <https://doi.org/10.57583/MF.2022.22.10011>
- יאקובסון, ר' (1986). **סמיטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים** (תרגום ועריכה: א' אבן-זהר וג' טורי). הקיבוץ המאוחד.
- לפבר, א' (2018). **המרחב (החברתי) הוא מוצר (חברתי)** (תרגום: א' להב). רסלינג. (פורסם במקור ב־1991)
- מקלוהן, מ' (2022). **להבין את המדיה: שלווחת האדם** (תרגום: ע' שורר). בבל. (פורסם במקור ב־1964)
- מערכת ישראלה (2022, 6 ביוני). "Cute Boy": המנון הגאוה 2022 של נונו ופוראבר תל אביב. <https://israel-la.co.il/cuteboy>
- נונו [6, 2022]. [nunu ביוני]. **נונו X שגיא קריב - קייט בוי | Nunu X Sagi Kariv - Cute Boy** [וידיאו]. https://www.youtube.com/watch?v=_6qklnKfiUA. YouTube.
- פוקו, מ' (2010). **הטרטופיה** (תרגום: א' אזולאי). רסלינג.
- קדם, א' (2023, 10 במאי). תפסיקו להתנשא ותלמדו מהמזרחים: המהפכה קורית באינסטגרם ובטיקטוק. **שיחה מקומית**. <https://www.mekomit.co.il/ps/126825>
- Adams, P. C. (2009). *Geographies of media and communication: A critical introduction*. Wiley-Blackwell.
- Adams, P. C. (2011). A taxonomy for communication geography. *Progress in Human Geography*, 35(1), 37–57.
- Adams, P. C. (2017). Geographies of media and communication I: Metaphysics of encounter. *Progress in Human Geography*, 41(3), 365–374.
- Adams, P. C. (2018). Geographies of media and communication II: Arcs of communication. *Progress in Human Geography*, 42(4), 590–599.

- Adams, P. C., & Jansson, A. (2012). Communication geography: A bridge between disciplines. *Communication Theory*, 22(3), 299–318.
- Bakhtin, M. (1986). The problem of speech genres (V. W. McGee, Trans.). In C. Emerson & M. Holquist (Eds.), *Speech genres and other late essays* (pp. 60–102). University of Texas Press.
- Basaraba, N. (2023). The emergence of creative and digital place-making: A scoping review across disciplines. *New Media & Society*, 25(6), 1470–1497. <https://doi.org/10.1177/14614448211044942>
- Boyd, D. (2011). Social network sites as networked publics: Affordances, dynamics, and implications. In Z. Papacharissi (Ed.), *A networked self: Identity, community and culture on social network sites* (pp. 39–59). Routledge.
- Brantner, C., & Rodriguez-Amat, J. R. (2016). New “danger zone” in Europe: Representations of place in social media-supported protests. *International Journal of Communication*, 10, 299–320.
- Cavell, R. (2016). *Remediating McLuhan*. Amsterdam University Press.
- Cervi, L. (2021). Tik Tok and generation Z. *Theatre, Dance and Performance Training*, 12(2), 198–204. <https://doi.org/10.1080/19443927.2021.1915617>
- Cervi, L., & Marín-Lladó, C. (2022). Freepalestine on TikTok: From performative activism to (meaningful) playful activism. *Journal of International and Intercultural Communication*, 15(4), 414–434. <https://doi.org/10.1080/17513057.2022.2131883>
- Couldry, N. (2003). *Media rituals: A critical approach*. Routledge.
- De Seta, G. (2020). Three lies of digital ethnography. *Journal of Digital Social Research*, 2(1), 77–97.
- Dreyfus, H. L. (2001). *On the Internet*. Routledge.
- Dynel, M. (2017). Participation as audience design. In C. Hoffmann & W. Bublitz (Eds.), *Pragmatics of Social Media* (Vol. 11, pp. 61–82). De Gruyter Mouton.
- Falkheimer, J., & Jansson, A. (Eds.). (2006). *Geographies of communication*. Göteborg University.
- Farman, J. (2018). *Delayed response: The art of waiting from the ancient to the instant world*. Yale University Press.
- Gerecke, A., & Levin, L. (2018). Moving together in an era of assembly. *Canadian Theatre Review*, 176, 5–10. <https://doi.org/10.3138/ctr.176.001>

- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. University of Pennsylvania Press.
- Griffiths, L. (2023). Dancing through social distance: Connectivity and creativity in the online space. *Body, Space & Technology*, 22(1), 65–81. <https://doi.org/10.16995/bst.9700>
- Hanks, W. F. (2000). Indexicality. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1–2), 124–126. <https://doi.org/10.1525/jlin.1999.9.1-2.124>
- Innis, H. A. (1951). *The bias of communication*. University of Toronto Press.
- Jakobson, R. (1988 [1960]). Linguistics and poetics. In D. Lodge (Ed.), *Modern criticism and theory* (pp. 32–56). Longman.
- Jakobson, R., Waugh, L. R., & Monville-Burston, M. (1990). *On language*. Harvard University Press.
- Jerslev, A., & Mortensen, M. (2016). What is the self in the celebrity selfie? Celebrification, phatic communication and performativity. *Celebrity Studies*, 7(2), 249–263. <https://doi.org/10.1080/19392397.2015.1095644>
- Katz, J. E., & Aakhus, M. (Eds.). (2002). *Perpetual contact: Mobile communication, private talk, public performance*. Cambridge University Press.
- Kemp, S. (2022, February 15). Digital 2022: Israel. *Datareportal*. <https://datareportal.com/reports/digital-2022-israel>
- Klug, D. (2020). “It took me almost 30 minutes to practice this”: Performance and production practices in dance challenge videos on TikTok. <https://doi.org/10.33767/osf.io/j8u9v>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- Levinson, P. (2001). *Digital McLuhan: A guide to the information millenium*. Routledge.
- Licoppe, C., & Smoreda, Z. (2005). Are social networks technologically embedded? How networks are changing today with changes in communication technology. *Social Networks*, 27, 317–335.
- Markham, A. N. (1998). *Life online: Researching real experience in virtual space*. Altamira Press.
- Massey, D. B. (1994). *Space, place, and gender*. University of Minnesota Press.
- Meyrowitz, J. (1985). *No sense of place: The impact of electronic media on social behavior*. Oxford University Press.

- Miller, V. (2008). New media, networking and phatic culture. *Convergence*, 14(4), 387–400.
- Navon, S., & Noy, C. (2021). Conceptualizing social media sub-platforms: The case of mourning and memorialization practices on Facebook. *New Media & Society*. <https://doi.org/10.1177/14614448211035769>
- Noy, C. (2009). “I was here!”: Addressivity structures and inscribing practices as indexical resources. *Discourse Studies*, 11(4), 421–440.
- Noy, C. (2015). *Thank you for dying for our country: Commemorative texts and performances in Jerusalem*. Oxford University Press.
- Papacharissi, Z. (2002). The virtual sphere: The Internet as a public sphere. *New Media & Society*, 4(2), 9–27.
- Papacharissi, Z. (2009). The virtual geographies of social networks: A comparative analysis of Facebook, LinkedIn and ASmallWorld. *New Media & Society*, 11(1–2), 199–220.
- Papacharissi, Z. (2015a). *Affective publics: Sentiment, technology, and politics*. Oxford University Press.
- Papacharissi, Z. (2015b). Toward new journalism(s): Affective news, hybridity, and liminal spaces. *Journalism Studies*, 16(1), 24–40. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2014.890328>
- Peng, H., Zhang, X., & Cao, C. (2022). *A study on the influencing factors of user interaction mode selection in the short video industry: A case study of TikTok*. Paper presented at the 24th HCI International Conference, HCII 2022. Springer International.
- Quinn, K., & Papacharissi, Z. (2014). The place where our social networks reside: Social media and sociality. In M. B. Oliver & A. A. Raney (Eds.), *Media and social life* (pp. 159–207). Routledge.
- Rettberg, J. W. (2017). Hand signs for lip-syncing: The emergence of a gestural language on musical.ly as a video-based equivalent to emoji. *Social Media+Society*, 3(4), 1–11. <https://doi.org/10.1177/2056305117735751>
- Schellewald, A. (2021). Communicative forms on TikTok: Perspectives from digital ethnography. *International Journal of Communication*, 15(21), 1437–1457.
- Shifman, L. (2013). *Memes in digital culture*. MIT Press.
- Silverstein, M. (1976). Shifters, linguist categories, and cultural description. In K. H. Basso & S. A. Henry (Eds.), *Meaning in anthropology* (pp. 11–55). University of New Mexico Press.

- Şot, İ. (2022). Fostering intimacy on TikTok: A platform that ‘listens’ and ‘creates a safe space’. *Media, Culture & Society*, 44(8), 1490–1507. <https://doi.org/10.1177/01634437221104709>
- Vaterlaus, J. M., & Winter, M. (2021). TikTok: An exploratory study of young adults’ uses and gratifications. *The Social Science Journal*, 1–20.
- Vickery, J. R. (2020). *The memeification of #SchoolShootings in the US: Youth, TikTok, and playful mediated bodies*. Paper presented at the The 21st Annual Conference of the Association of Internet Researchers, Virtual.
- Villi, M. (2015). “Hey, I’m here right now”: Camera phone photographs and mediated presence. *Photographies*, 8(1), 3–22. <https://doi.org/10.1080/17540763.2014.968937>
- Violi, P. (2012). Trauma site museums and politics of memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. *Theory, Culture & Society*, 29(1), 36–75.
- Zhang, Y., Li, Y., Zhang, E., & Long, Y. (2022). Revealing virtual visiting preference: Differentiating virtual and physical space with massive TikTok records in Beijing. *Cities*, 130 (OnlineFirst).
- Zulli, D., & Zulli, D. J. (2022). Extending the Internet meme: Conceptualizing technological mimesis and imitation publics on the TikTok platform. *New Media & Society*, 24(8), 1872–1890.