

# ”ןַאי לי לְנו לְכַלְנו” מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

תמר סוברן

## א. הקדמה

למילים ולמשפטים יש משמעות. גם לתנועות כתפיים וגוף ולעקימת שפתיים יש משמעות. האם גם לצלילים בודדים יש משמעות? שאלה זו שאלו חוקרים חשובים במאה העשרים וראויה להיזכר שאלתו של רומאן יאקובסון שהיא כותרת מאמר מפורסם שלו: ”למה ‘ממה’ למה ‘פפה’?” (תשמ”ו [1962]), שבו הוא מציג הסבר מקורי לאופן שבו נטענים במשמעות צלילים טבעיים ראשוניים. בנימין הרושובסקי (הרשב) שאל במאמר שפרסם בכתב העת ”הספרות” שבעריכתו: ”האם יש לצליל משמעות?” (1968). תשובתו אינה פשוטה, ואדון בה בהמשך הדברים. בשאלה דומה מרבה לעסוק היום ראובן צור. בשיטת הפואטיקה הקוגניטיבית שפיתח הוא חוקר בדרכים אמפיריות ובטכנולוגיות משוכללות אם המשמעות שאנו מייחסים לצלילים היא תלויה מוסכמה ותרבות, או שיש בה גם יסוד ביולוגי, נוירולוגי וטבעי (Tsur 1992, 2010, 2008). חוקרת הספרות זיוה שמיר התחקתה אחר היסודות הצליליים והאנומטופאים בשירה, ובספריה הרבים, העוסקים בפנים השונות של שירת ביאליק, הצביעה על שימושים ייחודיים בצלילים ובמצלולים בשירתו. זאת בייחוד בפרק ”זיק ברק-נור, הך” – למעמד האנומטופאה בשירי הילדים של ביאליק” (שמיר תשמ”ז, עמ’ 151–145), שבו היא מבליטה את הקשרים המקוריים שביאליק הצליח ליצור בין מילים עבריות ובין צלילי קולות חיות ואפילו בין מילים ובין צלילים שמשמיעים לכאורה דוממים כגון דלת ודלי. אלה נשמעים כביכול כרעש חסר משמעות אולם ביאליק בוחר את הצלילים בקפידה ויוצר מהם צורות ומצלולים שיש בהם גרעין של משמעות, הנוגע לרעיון כל שיר ומבליט את אופיו.

בשאלת הקשר בין צליל ומשמעות אני פותחת גם את המסע בעקבות הצליל L: האם יש בצליל זה משהו אופייני המייחד אותו מצלילים אחרים? האם מקרית הופעתו בהקשרים של נועם ורכות? מסעי יתחקה אחר הימצאותו של הצליל L בשני שירים של ביאליק, יעבור אל שירי ערש יידיים ועבריים ואל צלילי האָי לִי לוֹ, יעקוב אחרי צלילי L המרובים בפואמה ארוכה של טניסון מן המאה התשע עשרה ויכלול בחינה של צורני הקטנה וליבוב בירישי במילים ובשמות פרטיים (מיידלע, שרה'לה, יענק'לה) ושל הדיהם ומחליפיהם בעברית הישראלית. לבסוף אצביע על נוכחותו הניכרת של הצליל בשמות ישראלים חדשים. אסקור תחנות בעיצוב הספרותי-תרבותי של מצלולים עתירי L, ואחפש את התשובה לנעימות ולרוגע שהם משרים בהיבט הקוגניטיבי-תפיסתי שלהם וגם באפיוניהם האקוסטיים הנקלטים באוזן האנושית ומתפענחים במוח. למאמרי כיווני חקר אחדים: הוא קושר מחקרי תרבות וספרות של המאה העשרים עם הבלשנות והפואטיקה הקוגניטיבית של המאה העשרים ואחת, הוא מגשר בין בלשנות לספרות ובין סמנטיקה פואטית לפואטיקה קוגניטיבית,<sup>1</sup> ומצביע גם על גלגולים והדים של קו ההקטנה והליבוב ממורשת העבר היידי בהווה של העברית הישראלית.

### ב. תרבות או טבע – על מורכבותו של הכושר הלשוני

הבלשן ריי ג'קנודף (1997, 2002) שם לעצמו מטרה להתחקות אחר הארכיטקטורה של הכושר הלשוני ואחר תהליך הפענוח וההבנה של מבעי השפה. הוא מכנה את מבנהו של הכושר הלשוני האנושי בשם "הארכיטקטורה המשולשת" בהתאם לשלושת מרכיביו של מנגנון הפיענוח. מנגנון זה מתעורר עם הישמע רעש המסתמן כרצף של מילים בשפה ומשתתפים בו לפי ג'קנודף שלושה 'מסננים' או 'פילטרים': הפילטר הצלילי, הפילטר המורפו-תחבירי והפילטר המושגי. התהליך הוא מיידי ומהיר כי שלושתם פועלים כמעט בעת ובעונה אחת. בעזרת כותרת משוּנָה שמצא הבלשן רפאל ניר בעיתון – "חולצה מטיילת בעין גדי" – נוכל להתחקות אחר פעילותו של מנגנון משולש זה. כל דובר עברית שומע כאן משפט, ועם זאת הוא נוטה לתמוה על טיבה של כותרת זו. מאימתי מטיילות חולצות בעין גדי? המסנן הפונטי זיהה רצף של יחידות צליליות. המסנן המורפו-תחבירי,<sup>2</sup> הצביע על מנגנוני היתר ואיסור, על מה שיכול להצטרף ומה שמונע ואיתר ברצף זה ארבע יחידות לפחות: שם עצם בנקבה – חולצה, פועל בהווה – מטיילת וצירוף יחס שבו שם של אתר טיולים

מוכר בארץ – עין גדי. שני הפילטרים הראשונים עיבדו את המידע הצלילי של הכותרת והכירו בה כבמשפט עברי. אך משנפגש המשפט עם המערכת המושגית ומשהתעורר הפילטר המושגי, שתפקידו ליישב את רצף המילים עם מה שמוכר וידוע ואגור בזיכרון ארוך הטווח, מתעוררת תמיהה – מה ראה העיתון למסור הודעה תמוהה כזו? מאימתי מטיילות חולצות בעין גדי? נמרים ויעלים – כן, חולצות – לא ממש.<sup>3</sup> בצירוף מקרים נדיר שמאפשר את ההטעיה הנוכחית, למילים **חולצה ומטיילת יש מעמד תחבירי כפול: המילה חולצה היא גם פועל בעבר בכניין פֿעל – שחילצו אותה, והמילה מטיילת היא גם שם עצם בנקבה – אישה שדרכה לטייל. לשמע ההבהרה הזאת מתעוררים כל שומעי המשפט הזה ומגיבים במן "אהה" של הארה ושל הבנה פתאומית. עכשיו התיישבו ההדורים: המטיילת שטיילה בעין גדי וכנראה נקלעה למצוקה, חולצה בשלום. מבחינה פרגמטית תקשורתית לא רק שיש היגיון בכותרת, אלא שיש בה אף עניין לציבור. דוגמה זעירה זו של תקלה כביכול במנגנון הפענוח, חושפת את דרכי פעולתו של המנגנון ומאשרת את ההבחנה של ג'קנודף בדבר המורכבות של הכושר הלשוני על שלושת רובדיו ועל תלותו בחושים, בידע בלשוני פונטי ותחבירי ובידע עולם, האגור במערכת המושגית. תיאור עשיר כזה אינו מאפשר לקבל את הטענה הקיצונית שמציע אפלטון בדיאלוג "קרטילוס" על שרירותו-כביכול של הסימן הלשוני.**

אכן צדק אפלטון, וצדק גם הבלשן החשוב דה סוסיר שפעל בראשית המאה העשרים כשהצביעו על יסוד שרירותי כלשהו במערכת הלשונית: קיים בשפות יסוד הסכמי שיש בו מעין שרירות, הקובע למשל שבעברית ייקרא בעל החיים **סוס**, באנגלית **horse** וביידיש **פערד**, ומשעה שנקבע שמו של בעל החיים **כסוס** ההסכם ה'שרירותי' הזה שריר וקיים. מעתה אי אפשר להחליפו **בחמור**. לשיטתם, לשרירות הצלילית של בחירות אלה אין מקור או הסבר בטבע האנושי.<sup>4</sup> אולם הקביעה בדבר שרירות מוסכמת זו, אין בכוחה לתאר את מורכבותו של המנגנון הלשוני. משום שיש בלשון יסוד נוסף שבו מעורבים עניינים נירו-ביולוגיים ותפיסתיים כמו גם מנגנוני עיבוד מידע. התשובות האפשריות לשאלה "האם יש לצליל משמעות" עומדות איפה בשני קטבים מנוגדים: השרירותיות וההסכמיות בקוטב האחד, ומנגד, בקוטב האחר, הטבעיות, האונטופיאה, המתבטאת במילים ובצירופים שבהם נדמה כי צלילי הלשון מחקים את קולות הטבע. אין דרך להגן על שתי התפיסות הקיצוניות האלו: הלשון אינה רק הסכמית ואינה רק ביולוגית וטבעית; ואכן חוקרים

חשובים מצאו דרכי ביניים עשירות ומעניינות שמסבירות כיצד מתיישבים שני הפנים הסותרים-כביכול של הלשון, ואף הסבירו את השימוש היצירתי והמעניין שעושים משוררים, בין במודע ובין שלא במודע, בכפל התכונות הזה. הנה אחדות מתובנותיהם.

### ג. יאקובסון, הרושובסקי, צור ושמיר על צליל ומשמעות

מאמרו החשוב של יאקובסון (תשמ"ו) "Why 'mama' why 'papa'?" פורסם לראשונה ב-1962. יש בו תיאור מעניין של השלבים הראשונים בהתפתחות השמעת קולות בקרב תינוקות, החל מצלילים שהם המהומים טבעיים בלבד ועד לצלילים דנטוטביים, שיש בהם התחלה של יסוד המצביע על העולם והתחלה של יסוד תקשורתי. מאמרו רצוף ממצאי חוקרים שונים בדבר נוכחותם של הגאים ראשוניים דומים בלשון-תינוקות בשפות רבות ורחוקות. כזה הוא **מה-מה-מה** ההגה דמוי היניקה, המופיע בשלבים הראשונים של חיי תינוק. ראשיתו של הגה אפי מהמהם זה בהשמעה טבעית של צליל הקשור בתנועת השפתיים בעת היניקה. שד האם מספק לעולל את צרכיו הבסיסיים ובנוכחותו או בהיעדרו ממשיך התינוק להשמיע צליל זה. כך בהמשך חייו הצעירים התינוק ממשיך להשמיע את הצליל בהקשרים של בקשה לסיפוק של צורך. את הקישור של מלמול **מה-מה** אל המילה **מאמא** ואל קרובותיה בשפות רבות מסביר יאקובסון הן במקור הטבעי של המלמול הזה הן במעמדה של האם כ"נותנת הגדולה" (שם, עמ' 133), שמספקת לתינוק מזון וצרכים מיידיים. התינוק משמיע את ההמהום האפי בטבעיות בקשר ישיר לקבלת המזון או בבקשה תינוקית וראשונית לקבלו.<sup>5</sup> תנועת הפתיחה והסגירה של הפה המסתיימת בסותם השפתי P דורשת מאמץ גדול יותר והיא אכן מגיעה באיחור מה, בשלב שבו יש בהשמעת ההברות ניצנים של רפרנציאליות, של קישור אל העולם. כאן מתחילים הצלילים שמשמיע התינוק לקבל "ערך דזיגנטיבי" (מבחינן) בלשונו של יאקובסון. אין תימה אפיה שההברה Pa וקרובתה Ba, העומדות בניגוד מרבי להגה ma, חוברות בשפות רבות להופעתו של האב, שהוא קרוב, אך רחוק יותר מן האם המיניקה. יאקובסון קושר ממצאים אמפיריים אלה עם הנחות בדבר תהליך ההתפתחות של השפה האנושית מן הפשוט, הטבעי והמיידי אל המתוחכם העשיר והסמלי, זה שיש בו יסוד חברתי-תקשורתי והוא הסכמי ותרבותי במידה רבה. כך הוא קושר בין היסוד הטבעי ליסוד התרבותי שבלשון בדרך מקורית ומעניינת שאין בה מן הקיצוניות

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

ושאינה מאלצת לבחור באחד הקטבים כהסבר לאופייה של הלשון האנושית. יאקובסון הציע לחקור כיצד פועלים יחדיו שני המרכיבים בשלבים הראשונים של החיים, ובהמשך חקר גם את השימושים היצירתיים שעושים משוררים ואנשי פרסום בהגאי הלשון. במאמרו המפורסם "בלשנות ופואטיקה" משנת 1960 מתאר יאקובסון את הפונקציה הפואטית של סיסמת הבחירות של הנשיא אייזנהאור. הוא מצביע על החזרתיות, על הקצביות ועל התמציתיות של התבנית "like/Ike" ואומר: "שני הטורים נפתחים באותו צליל (אליטרציה) והמילה הראשונה המשתתפת באליטרציה נכללת בתוך השנייה: /ay/ - /ayk/, שיקוף פארונומאסטי של הנושא האוהב כשהוא נכלל בתוך המושא הנאהב. הפונקציה המשנית, הפואטית, של סיסמת בחירות קלילה זו מגבירה את רושמה ואת יעילותה" (שם, עמ' 144). מסיסמה זו שאב אהרון מגד את שמו של מחזה שכתב בשנות השישים: "אי לייק מייק". שם זה נותר על כנו כשעובד המחזה למחזמר.

הרושובסקי (הרשב), חוקר הספרות והתרבות, קיבל הרבה מקווי היסוד של תורתו של יאקובסון ופיתח על בסיסה היבטים ספרותיים נוספים. במאמרו המפורסם "האם יש לצליל משמעות?" (1968) בוחן הרושובסקי רצפים של צלילים בשירה, ותוהה כיצד הם נקלטים בתודעת הקורא ואיך הם משפיעים על עיצוב החוויה שלו. הרושובסקי מזהה ארבעה סוגים של מצלולים: מצלולים נייטרליים, מצלולים אונומטופאים, מצלולים אקספרסיביים ומצלולים ממקדים. הראשונים אינם מעניינים. הם מופיעים באקראי בכל טקסט פרוזאי וגם בטקסטים שיריים רבים והצטרפות הצלילים שלהם אינה מושכת תשומת לב כאשר היא נייטראלית. על המצלולים האונומטופאים ועל מגבלתם ארחיב את הדיבור בהמשך כשאסקור את מחקריו של צור בנושא זה. הרשב וצור כאחד סבורים שאין בכוחה של הלשון האנושית לחקות חיקוי מלא את קולות הטבע, ושניהם מבליטים את מוגבלותה של תופעת האונומטופאה נוסח **נחש ו-snake** או **בקבוק ו-bottle**. הרושובסקי מתאר תופעה שהוא מכנה בשם "האונומטופאה הספרותית": הוא סבור שהמצלולים המעניינים בשירה הם אלה שאין בהם הצטרפות מקרית של צלילים, אלא שהם מורכבים מרצפים של צלילים דומים, המושכים אליהם את תשומת הלב. הריכוז והצפיפות מקנים להם את תפקידם הממקד בתהליך הקליטה של שיר. בין הדוגמאות שמביא הרושובסקי שורות משירו של אלתרמן "ליל קיץ" (אלתרמן תשל"א, עמ' 57) "דומיה בְּמֶרְחֵבִים שׁוֹרְקֶת/ בּוֹהֵק הַסֶּפֶן בְּעֵין הַחֲתוּלִים/ [...] רִיחַ קֵץ שְׁטָה,

עמומה רוגשת [...] / רע ירקרק, תסיסת אורות נחשד / תיחת מטמון בקצף השחור". הצלילים R ו-K מרובים בשורות השיר האלה. ריכוזם הצפוף בולט בביטוי רוע ירקרק. "האם הם אקספרסיביים?" שואל הרושובסקי, "מכוח עצמם?" לפני ששייב הוא משנה את תנועת החולם לצירה: רע ירקרק והמבחן הקטן הזה מראה שאין בירקרק עצמו כל רוע למרות הדמיון הצלילי.<sup>6</sup> לאמיתו של דבר מתרחש כאן תהליך של מיקוד: תשומת הלב מופנית אל הרצף הצלילי, והתזמור הייחודי של צלילים עוקבים מדגיש את המשמעות שנבנית באמצעים רבים שאינם צליליים: אוקסימורון – דומיה שורקת; מטפורה ייחודית ועזת מבע – בוהק הסכין; ביטויי רגש – עמומה, רוגשת, תסיסה, רתיחה; וביטויי מסתורין – דומייה, נחשד, מטמון, קצף שחור. הצלילים ממקדים את תשומת הלב למשמעות הנוצרת מהצטרפותם של כל האמצעים. מכאן שצלילים נעשים משמעותיים בתוך הקשרם הייחודי בשיר. שוב לפנינו מסקנה מעניינת על כך שלצליל אין משמעות 'טבעית' כזו או אחרת. מאידך גיסא אין הצליל הסכמי ושרירותי בלבד.<sup>7</sup> הרושובסקי מבליט את השימוש המעניין והיצירתי שמשורר עושה באמצעים שעומדים לרשותו; הצליל הוא אחד מהם, והוא מסייע להעצמת המשמעות והריגוש שברצף השירי.

ראובן צור, שפיתח את תורת הפואטיקה הקוגניטיבית, בוחן את שאלת המשמעות של מצלולים בספר שכותרתו "מה הופך מצלולים לבעלי משמעות" (1992). הוא מספק הסבר מעניין לתופעת האונומטופאה ולמוגבלות שלה כאחד (באתר שלו). לדבריו, הקוקייה אינה משמיעה בטבע את הצליל ku-ku. צור השווה הקלטות של קולות קוקייה בטבע עם הצליל קו-קו שבלשון האנושית, והוא יכול לומר זאת בוודאות. הוא השווה את הסונוגרף, התרשים הגרפי, של התכונות האקוסטיות של קולות הקוקייה שהקליט בטבע עם הסונוגרף המתקבל מהשמעה אנושית של הצליל המקובל בשפות אחדות כמסמן של צליל קולה (ולעיתים אף מופיע בשמה של ציפור זו). צור מראה שיש דמיון בין השבירה הפתאומית המתרחשת בקול שמשמיעה הקוקייה לבין תכונה בסיסית של ההגאים הפוצצים בכלל ושל ההגה K שבשמה במיוחד. שבירה זו מצטיירת היטב בסונוגרף של המבע הלשוני קו-קו. צור מציע דרך נוספת לתווך בין טבע לתרבות: אונומטופיאה אינה חיקוי מדויק, כי אם תרגום מיטבי ממערכת סמיוטית אין סופית של צלילים בטבע אל מערכת סמיוטית אחרת ומוגבלת, זו של הלשונות האנושיות, המונה כמאה הגאים. שלושת ההגאים הפוצצים P, T ו-K מתקרבים במידת מה לצליל שמשמיעה הקוקייה.

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

אולם P ו-T הם צלילים מתפזרים בעוד K הוא צליל קומפקטי ולפיכך השבירה שבהשמעתו החוזרת נשמעת היטב. K הוא אם כן הצליל שהאוזן האנושית שומעת בו הד לאופי הקול שמשמיעה הציפור בטבע, הנשבר בפתאומיות. גם חוקרת הספרות זיוה שמיר נדרשה לשאלת קולה של הקוקייה (שמיר, תשמ"ז עמ' 150–151) בהקשר ליצירתיות הלשונית של ביאליק בהעמדת 'אונומטופאות' בעלות משמעות. מסקנתה החשובה היא ש"אפילו צלילים 'סתמיים' בשירת ביאליק אינם מקריים ושרירותיים אלא טעונים כוונה ומשמעות. בעלי החיים והדוממים בשירתו אינם מוציאים מפיהם 'שטויות', דברי סרק נטולי הגיון, אלא מילים של ממש ואפילו מובאות מלשון חכמים" (שם עמ' 150).<sup>8</sup> מסקנה זו תאושר בחלקים הבאים של מאמר זה כשאדון במצלולים אחדים בשירי ביאליק.

צור מביא ניסוי שיש בו השוואה בין סונוגרפים של הגאי שפה שונים, וניסוי זה מאשר שוב שיסוד טבעי כלשהו מעורב בתהליך שבו אנו קולטים במוחנו צלילים של הגאי לשון. רוב הנשאלים: "איזה מבין שלושת הצלילים: Ga Ba או Da הוא המתכתי ביותר?" אינם מתקשים להשיב. רובם עונים: Ga. לכאורה תמיהה? מה עניין צליל זה אצל מתכתיות? הסונוגרף מספק את התשובה גם כאן. הצליל של הקשה על מתכת מאופיין בריבוי יחסי של טונים עיליים ושל שיאים ברורים וחדים. לעומתו הסונוגרף של צליל ההקשה בעץ הוא "מרויח" (smeared). מבין שלושת ההגאים של הלשון, שהיא המערכת הסמיוטית האנושית, ההגה הקרוב ביותר בתבנית הסונוגרף שלו לתבנית הסונוגרף של צליל המתכת הוא Ga. צור מסיק שהאוזן והמוח האנושיים 'מתרגמים' ממערכת סימנים אחת, מזו הטבעית והעשירה, לאחרת, לזו של השפות האנושיות שמספר צליליהן מוגבל. בתהליך ה'תרגום' נבחר לייצג את הצליל הטבעי מה שיהיה הקרוב אליו ביותר בשפה, הייצוג המיטבי, הגם שאינו מושלם. כך מסביר צור שאת האחידות בתשובות הנשאלים מחולל היסוד הטבעי, הביולוגי, העצבי. עם זאת נותר פתח גם לשונות שבין שפות. כאן, כמו בהבדלים בין שפות שונות בצלילים המיוחסים לנביחת הכלב ולקריאת התרנגול מתגלה משהו מהפן ההסכמי וההרגלי של השפות השונות.<sup>9</sup> בפרקים הבאים אתה על המשמעות של הצליל L באמצעות מקומו בשירים, ובמיוחד בשירים יידיים ועבריים. בתום המסע הפואטי-התרבותי אבקש לשאול אם להנחה שצליל זה מבטא רפות ונועם יש גם ביסוס טבעי אקוסטי ונירולוגי.

## ד. ביאליק ובאָר התום

בתוך פרשת עשייתו המגוונת של ביאליק לתחייתן של התרבות והלשון העברית מצויות שתי עשיות שיש בהן כביכול פן של שוליות, אבל גם בהן מתגלים גאוניותו הלשונית, דקות הבנתו והחזון הגדול שלו בדבר תחייה תרבותית שלמה. אלה עשיותיו בשירי-העם ובשירי הילדים. יקצר כאן המקום מלתאר את הייחוד של 'שירי-העם' של ביאליק. עצם הצירוף שירי-העם של ביאליק צריך לעורר תמיהה, שהרי העם, ולא משורר, הוא שמחבר את שירי-העם שלו. אולם אין זו האנומליה היחידה שכרוכה בתחייתו התרבותית והלשונית של העם היהודי בשלהי המאה התשע עשרה. גם פרסום ספר של שירים ופזמונות לילדים בשנת 1922 היה מעשה חלוצי, אף כי קדמו לו התחלות מהוססות. המתבונן בספר זה במהדורתו המקורית השלמה ימצא בו לא מעט שירים שאינם שירי ילדים, שירים שהם מעין עיבודים של שירים עממיים או של מעשיות עממיות כמו למשל "רועת הכוכבים" וכמו "התרנגולים והשועל"<sup>10</sup> (שמיר תשמ"ח, עמ' 56, 133, 143).<sup>11</sup> אני מבקשת להפנות את המבט אל שני שירים של ביאליק: שיר-עם משנת 1908, "יש לי גן", ושיר ילדים, "עלי באר", מן הקובץ של 1922.<sup>12</sup> המשותף לפנייה אל העממי ואל הילדי הוא הפנייה אל יסוד טבעי רגשי ורענן. ביאליק הוא זה שהכריז בחתימת שירו "חלפה על פניי": "אַקוּמָה אֶלְכָה-לִי אֶל-הַיְלָדִים, הַמְשַׁחֲקִים לְתַמָּם בְּשָׁעַר, אָבָא אֶתְעַרְב בְּקֶהְלָם, אֶאֱלֶף שִׁיחַם וְלֶהְגָּם – וְטֵהַרְתִּי מְרוּחַ פִּיָּהֶם וּבְנִקְיוֹנָם אֶרְחֵץ שְׂפָתַי". גם בפנייה אל העממי יש מעין בקשת תום אבוד ונסיון למצוא מקור חדש להתחדשות. בשני השירים שלהלן, שיר העם ושיר הילדים, ישנו יסוד תמים של חיבוב ואינטימיות. אולי לא במקרה פותחים שני השירים בבאר, במים ובציפייה. בשיר-העם "יש לי גן" מצפה הנערה לדודה, ובשיר הילדים "עלי באר" מצפה הדובר לחיה האהובה, השָׁה. אולי לא במקרה בשני השירים האלה נשמע שוב ושוב ההגה Li.<sup>13</sup> הנה שלושת בתי הראשונים של שיר העם "יש לי גן":

יש לי גן ובאָר יש לי  
 ועלי בארי תלוי עלי  
 מדי שבת בא מתמדי  
 מים זכים ישף מפדי.

כל העולם ישן – הס!

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

נָם תְּפוּחַ וְאַגָּס  
אָמִי נְמָה, נְרָדָם אָבִי  
עָרִים רַק אָנִי וּלְבָבִי

וְהָדְלִי פְּלֶקְבִי עַר  
נוּטָף פֶּז עַל פִּי הַבָּאָר,  
נוּטָף פֶּז נוּטָף בְּדוּלָח  
דוּדֵי הוּלָךְ ! דוּדֵי הוּלָךְ !

(ביאליק תשל"ג, עמ' 271)

האהובה מחכה לאהוב שיבוא בסתר בעת שהוריה ישנים. ליבה ער כליבה של האוהבת בשיר השירים. גם במוטיבים: גן, באר ומים, יש יותר מרמז למטפוריקה העשירה של געגועים ארוטיים שבשיר השירים. ביאליק מצניע את הרמז הארוטי ברמיזה לסיפור נוסף מן המקרא: לנישואי יעקב ורחל, שראשיתם בפגישה על יד באר, בהשקיה ובמים. הסטה זו, הגם שהיא נראית כמצניעה את הארוטי, מבליטה את יסוד האהבה והגעגוע שבארבע עשרה השנים של ציפיית יעקב לרחל. בשורות השיר בולטים שני יסודות צלילים: העיצור L ותנועת i, שבמילים עבריות רבות כמו גם בשיר זה משמשת כצורך שייכות: לי, בארי, מחמדי, פדי, אמי, אבי, לבבי, אני, דודי. גם כאן נשמעים הדי שיר השירים הן בתוכן הן במצלול: "אָנִי לְדוּדֵי וְדוּדֵי לִי"<sup>14</sup> מוטיב הציפייה לאהוב הוא מוטיב עממי ידוע בשירי עמים רבים, ביאליק הלביש אותו בלבושים שונים באחדים משיריו (שמיר תשמ"ו עמ' 41, 58–59, 148–149, תשמ"ז עמ' 21–24, 64–66, 116–118): "טווס זהבי", "בין נהר פרט ונהר חידקל", "לא ביום ולא בלילה", "תרזה יפה", ו"מנהג חדש". את מוטיב הגעגוע לאהוב או לחתן מלוות בשירים אלה תפאורות 'עממיות' שונות. מן ההווי היהודי בעירה לקוחים מעשה השדכנות, מריטת הנוצות לנדוניה ב"בין נהר פרט ונהר חידקל" וכן אזכור התנאים בשבת אחרי חנוכה ב"טווס זהבי". תפאורה אחרת לקוחה ממחזות הדמיון והאגדה: עץ השיטה המגיד עתידות, והדוכיפת וטווס הזהב האמורים לחבר בין הנאהבים. הטבע משמש אף הוא רקע לגעגוע: התרזה העירומה מציפורים, הבאר, הגן, העצים, התפוחים והאגסים; וכתפאורה משמשים גם אופנות לבוש ואופני חיזור שב"מנהג חדש בא למדינה". "יש לי גן" הוא כביכול התמים מכל אלה. יש בו תמונת ציפייה נרגשת לאהוב, אינטימיות מלאת תקווה ונטולת סבל וכמעט שאין בו עדות

למקום ולזמן, לכד מהצורך להסתתר מעיני האב והאם הישנים. ההסתרה מרמזת על כך שההורים לא היו מתירים מפגש לילי כזה לו ידעו עליו. אין לטעות באוירת החימוד והליבוב של שיר זה. הם נכרכים בלי הפרד בצלילי Li ובסיומות i. גם בשיר הילדים הקצר "עלי באר" מרובים צלילים אלה:

עֲלִי, בָּאָר, עֲלִי!

בָּאָר, עֲלִי

וְצָקִי מִי פֶז

מְלוֹא הַדְּלִי!

שָׁה צַח וְרֶךְ,

שָׁה צָמָא לִי

יְבוֹא וְיִשְׁתֵּ

מִמִּי הַדְּלִי.

(ביאליק תרצ"ג, עמ' כ"ז)

שיר פשוט זה מעלה חוויה של שאיבת מים בידי רועה צאן, אלא שהרועה הצעיר, כפי שהבין זאת גם המאייר נחום גוטמן, הוא אולי ילד המשתעשע בהשקיית שה-המחמד היחיד שלו. הבאר יכולה להיות באר קדומה מקראית, אבל גם משאבת החצר בעיירה לפני היות מים זורמים בבתים, וכך אכן צייר אותה גוטמן. מִי הפז אף הם דומים למי הפז שבהם מבקשת האהובה להשקות את דודה בשיר-העם שקדם לשיר הילדים בכשני עשורים. השה הצח והרך מגיע לשיר זה משירי הערש היהודיים. זהו ה"ווייסינקע ציגעלע" שביאליק תרגמו מידיש: "תחת ערש בני הרך עומד גדי כש'לג צח" (ביאליק תרצ"ג, עמ' ע"ג). בתיאור החוסך במילים ובאיור המלווה אותו אין זכר לכבשים ולעזים אחרים. איורו של גוטמן, כאיורים רבים אחרים שלו לשירי הילדים של ביאליק, מדלג על פערי הזמן המקום, על פערי השפה ועל הרמיזות המקראיות. הוא אינו רומז לבארות שבמקרא, לא לעסקי הבארות של האבות, לא לבאר של הגר וישמעאל, לא לפגישת יעקב ורחל או אליעזר ורבקה ואף לא לבארה של מרים.<sup>15</sup> גוטמן מבלית את הצד הילדותי של השיר בכך שהוא מצייר את השה כחית צעצוע צמרית, הנגררת על ארבעה גלגלים בין עצים ופרחים שגם הם כאילו צוירו בידי ילד. שה-הצעצוע היחיד מוצב על יד באר בנוסח משאבות יד שרווחו בחצרות הישוב הישן (ביאליק תרצ"ג, עמ' כ"ז). התמונה החזותית והצליליות ילדותיות במובהק. צלילי עלי, דלי ולי והביטוי מי פז חוזרים הן

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

בשיר העם הן בשיר הילדים. נראה שבתודעתו הפואטית של ביאליק גם בעממי יש מן התום הילדי.

### ה. הצליל המרגיע – The lulling sound

חוקרת הספרות סינתיה ויסל (Whissell 2000) פרסמה בכתב עת ששמו "ניסויים אמפיריים באמנות" את תוצאות מבחן ההעדפה שערכה. במבחן זה השמיעו למבוגרים פואמות אנגליות שונות. הם העדיפו במובהק את הבלדה הארוכה של א"ל טניסון מ-1830 ורצו לשמוע אותה שוב ושוב. כותרת הבלדה, החוזרת גם בסוף כל בית שלה, היא "הגבירה משאלוט", The Lady of Shalott. הבלדה מבוססת על מסורת סיפורי האבירים של המלך ארתור וממלכת קמלוט האגדית. הקוצרים בשדה שומעים את קולה של הגבירה משאלוט הכלואה במגדל מול ממלכת קמלוט האגדית והנכספת, שאליה איננה יכולה לשוב. לא הופתעתי למצוא בבלדה שפע של צלילי L רבים ורצופים בצד תיאורי טבע של צמיחה, של קציר ושל פריחה, תיאורי שירה ותיאורי כמיהה ועצב של הגבירה הכלואה במגדל הצופה אל קמלוט. הנה שני בתים לדוגמה:<sup>17</sup>

On either side the river **lie**  
**Long** fields of **barley** and of rye,  
That **clothe** the **wold** and meet the sky.  
And thro' the field the road runs by  
    To manytowered Camelot.  
The **yellowleavèd** **waterlily**,  
The greensheathèd daffodilly,  
Tremble in the water **chilly**,  
Round about Shalott.

Willows whiten, aspens shiver,  
The sunbeam-showers break and  
quiver  
In the stream that runneth ever  
By the **island** in the river,  
    **Flowing** down to Camelot.  
Four gray **walls** and four gray towers

Overlook a space of flowers,  
 And the **silent isle** imbowers  
 The **Lady of Shalott**.<sup>17</sup>

הצליל L מופיע בלשונות רבות בהקשרים פיוטיים של נועם, של געגוע, של אהבה ושל אינטימיות. אפשר שיש להופעתו בהקשרים אלה גם הסבר טבעי אקוסטי-תפיסתי כפי שנראה להלן. נתבונן לרגע גם בהקטנות בסיומת i באנגלית ובעברית. בלשון ילדים ובדיבור אל ילדים יש נטייה להוסיף תנועת **potty, doggy, daddy, mommy, horsey**: i. נטייה זו קיימת גם בעברית והיא מתלכדת עם צורת תואר ועם צורת שייכות וקרבה – **חביבי, הודי תמודי, שמיכי** לשמיכה, **צָצִי** למוצץ וגם: **חתולי רוצה חלבי**. נראה שלא במקרה קרא לעצמו ערוץ הפעוטות בטלוויזיה בשם **לוּלִי**. בפועל האנגלי *to lull* שולט הצליל L. מילון אוקספורד מתעד פועל זה החל מן המאה הארבע-עשרה וקושר אותו למשמעים של הרגעה, לליטוף וניחומים ולהרדמה שכולה נועם. הנה הגדרתו: *"To soothe with sounds or caresses; to induce to sleep or to pleasing quiescence."* פריור, משורר בן ראשית המאה ה-18, כותב בשיר אהבה: *"Take me, my Celia, to thy breast, And lull my wearied soul to rest"* בערך האנגלי של הפועל *to lull* את צורת הפועל העתיקה הגרמאנית *lullen* שפירושה להרדים. בגרמנית פירוש הפועל הוא נענוע של העריסה. בסנסקריט משמעו של *lolati* הוא לנענע הנה ושוב, ובלטינית הפועל *lallare* פירושו לשיר שיר ערש. שם העצם האנגלי *lullaby* מצרף את צלילי ההרגעה, ההרדמה ונענוע העריסה אל משמע הפרידה מן הערות הנרמז בצליל *by*. הצליל המרגיע, המנחם והמרדים מעביר אותנו אל שירי הערש היידיים והעבריים.

1. שירי הערש – מן היידיש לעברית

עולמם של שירי הערש אינטימי ומרגיע, אך אינו נטול צער ומכאוב. זוהי שעת העייפות והצער של האם היהודייה המְתַנֶּה את קשייה, ממלמלת דברי רוך וחיבה לתינוקה ומבטאת את מאויה הכמוסים ואת תקוותיה. השה הצח והרך יביא סחורה והתינוק עצמו יגְלֶה למקום תורה או יסחר בצימוקים ושקדים. כאמור, בצד טרוניות על קשוי החיים מביעה האם בשיר הערש גם תקוות וחלומות לעתיד אישי ואף לאומי.<sup>18</sup> הנה כך פורס מרדכי גבירטיג, המשורר והמלחין היידי הגדול, את תלאותיה של האם המזמרת לבנה יאִנְקֶעֶלֶה המסרב

להירדם: "שלאף-זשע מיר שוין, יאַנקעלע, מיין שינער, / די אייגעלעך די שוואַרצינקע מאַך צו, / אַ יינגעלע וואָס האָט שוין אַלע ציינדלעך, / מוז נאָך די מאַמע זינגן אַי ליו ליו?" ובתרגומו של משה סחר "נומה בני, עצום את העינים / הוי נומה נומה יענקלה שלי, / הילד שצמחו לו השיניים, / אינו נרדם בלי אַי ליו ליו ליו ליו". הברות ההרגעה היידיות "אי ליו ליו" הפכו בעברית, לצרכי החריזה, ל-"אַי ליו ליו ליו ליו". (לנואל ואלדמע 1984, עמ' 100). שיר ערש יידי עממי נקרא "אַלע ליולע ליולע", ודב סדן תרגם את שמו ל"נומה נום רחום ליי". הוא השאיר למ"ד אחת בתנועת ליי, ואת שאר הברות הערש החליף במילים שמצולולן קרוב: נומה נום. תנועת U נשארה, ואת ההגה השוטף L מחליפים קרוביו השוטפים M ו-N. שיר ערש עממי יידי פותח במילים: "אַמאַל איז גווען אַ מעשה / די מעשה איז גאַר נישט פריילעך / די מעשה הויבט זיך אַנעט / מיט אַ יידישען מלך" (שם, עמ' 109). הפזמון החוזר של שיר זה מוסיף חיבוב והקטנה בנוסח סלאבי להברות ההרגעה: ליולינקע, מיין פייגעלע, / ליולינקע, מיין קינד, / אַנגעוואָרן אַזאַ ליבע- / וויי איז מיר און ווינד". וזה תרגומו בידי אברהם לוינסון: "מפי אבי שמעתי המעשיה, ילדי, / המעשיה מתחלת במלך יהודי. // נומה, נומה, מןמדי, נומה, עוללי, / היתה לי אהבה ואין, אוי למולי." ילדה ישראלית מיישנת את בובתה אלישבע בשיר ערש ישראלי שכתבה מרים ילן שטקליס. היא מיישנת אותה בהברות הערש לו ליו ליו ליו ליו. הנה הבית הראשון של "שיר ערש לאלישבע" (שם, עמ' 34) שהכרתי בילדותי: "הבבא שלי גדולה, / שם יפה נתתי לה, / לה קראתי אלישבע, / לו ליי, לו ליי, לו ליו". משלים את תמונת ההרגעה וההשכבה לישון הלחן המערסל בקצב המשולש של ארנה ביאל.<sup>19</sup> משוררת ישראלית, תלמה אליגון, ומלחינה ישראלית, דפנה אילת, שתייהן צעירות ממרים ילן שטקליס, מחברות שיר ערש לפילון בפר. הן שָׁמוֹת בשנת 1971 בפי האם הפילה מילים שמהדהדים בהן מוטיבים משירי הערש המסורתיים. הפילון, שנועד להיות מלך היער, הוא גיבור סדרת ספריו המפורסמים של ז'אן ברונוף הצרפתי בתרגומם לעברית. כמו בשירי הערש המסורתיים האם שחה לבנה הפילון שהיא שומרת עליו ומצפה ממנו לגדולות בעתיד: נומה, נומה, פילוני פיל, / אַמאַ עַלְיָךְ שוּמְרַת, / כְּשֶׁתְּגִדְל תְּהִיָּה לְפִיל / עַם חֶדֶק לְתַפְאָרַת / אַי, לו ליי, לו ליי, לו ליו". הגדילה לעשות חוה אלברשטיין, שהיא גם מבצעת נודעת של שירי יידיש, בשיר ערש שכתבה לנכדיה. בשנת 2007 יצא תקליטור שלה המוקדש לנכדיה שבו היא קוראת ושרה שירים שכתבה והלחינה בעבורם. התקליטור נקרא "שביל החלב". השיר השלישי בו

נקרא "אי לי לו לי". הברות הערש חוזרות בו כמעט בכל שורה: "אילולוי אילולוי לידים לרגלים, / אילולוי אילולוי לגומות בלחיים, / אילולוי לסנטר, / לאפון ולצואר, / אילולוי לשער, / אילולוי תינוק יקר. / אילולוי אילולוי לבגדים במגרות, לתמונות על הקירות / לכיסא ולשולחן, / לדפים לעיפרון, / לפרחים שבוילון, / זהו זה הולכים לישון...". השיר מחבר את הזירו לישון (השונה בקצבו הקצר ובמנגינתו ואשר ממנו נעדרים צלילי הלמ"ד המרגיעים) אל הליבוב והריגוש המסורתיים של האם או הסבה המזמרת. שמץ של עברית חדשה ורחובית ומעט בלתי תקנית מבצבץ בשורות האחרונות במילים "ניפרד אך רק לקצת": "אילולוי אילולוי / נשמה רכה שלי, אילולוי אילולוי / נשיקה חמה שלי, אילולוי עוד מעט / ניפרד אך רק לקצת / אילולוי חלומות / העיניים עצומות". הלחן של אלברשטיין מזכיר נעימות יהודיות עממיות ויש בו אף מוטיב שמופיע בשיר יידי עממי מוכר, שהיא עצמה הרבתה לבצע ולהקליט: "רייזלה" (אתר וויקיביבליאטעק), השיר שאת מילותיו ולחנו חיבר מרדכי גפירטיג. בשיר האהבה היידי התמים מרובות ההקטנות של מילים יידיות. סיומת החיבוב והליבוב "לע" מופיעה בשמה של האהובה רייזלע, היא שושנה בעברית. גם היא מקטינה בחיבה את שמו של האהוב בעזרת ל': דוידל. והוא מצידו מכריז שהוא אוהב כל מה שקשור ב"רייזלה": געסלע – רחוב קטן, הייזעלע – בית קטן, פֿנצטר'ל – חלון קטן, ניסעלעך – אגוזים, פֿיסעלעך – רגלים, טרעפלעך – מדרגות, קעפעלע – ראש וכמובן גם ליבינקע – אהובה. הבחור דודל שורק לרייזלה, אבל אִמה אינה מרוצה משריקותיו, כי שריקה היא מנהג גויי. הוא מבטיח בשבועה'לע לאהובתו, שאותה הוא מכנה צנועה'לע, לא לשרוק ואפילו ללכת בשבילה לקלייזל, לבית הכנסת. היא מצדה מציעה לרקום לו זעקעלע – שקיק תפילין קטן שעליו תרקום מגן דוידל – מגן דוד קטן, והוא מודה לה על המתנה'לע, עוד מילה עברית בסיומת הקטנה וחיבה יידיית. סיומת ההקטנה היידיית, המקבילה לסיומת ההקטנה *lein* בגרמנית, מופיעה כמורפמת הקטנה וחיבוב גם בשפות סלביות שאף הן השפיעו על היידיש. הנה לדוגמה התרגום שתרגמה אביבה אורשלום את הבית הראשון של שיר הרוסי הידוע "קלינקה": "תחת עץ אשוח, מה אהוב לנוח / תחת צמרת כמה טוב לחלום / הי לילוי לילוי הי לילוי לילוי / תחת צמרת כמה טוב לחלום / קלינקה, קלינקה [...], קלינקה שלי / גן פורח מלינקה, מלינקה (קטנה) שלי" (באתר שירונט).<sup>20</sup> מורשת ההקטנות הזאת נוכחת גם בעברית של ימינו. הנה משפט אפשרי שחיברתי: "מויש'לה, יענק'לה

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

ואהר'לה קנו שקית בייגלה, אבל השקית הייתה נורא קטנה, ממש פיצקלה, והבייגלך בקושי הספיקו גם לָקִי, קָזִי, שָרִי, חִילִיק, גָלִי, סִיגִי וסמָדִי". ההקטנה בעזרת הצליל Le מפנה לאט לאט בעברית את מקומה להקטנה בעזרת הצליל Li או בעזרת תנועת i בלבד כפי שמצאנו גם בשירי ביאליק. יסוד האינטימיות והחיבה שירשה העברית מן היידיש מתיישב היטב עם היותו ופוריותו היוצרת של הצליל Li בעברית של ימינו וגם עם תפקידו כמציין שייכות: לי, שלי. התנועה i בעברית מסמנת בעלות ושייכות ככלל: אהובי, מחמדִי, דודִי, בארִי. שיוך מביע אף הוא אינטימיות וקרבה.

### ז. מורשת ההקטנות והחיבוב

ביאליק לא הרבה לכתוב בידייש שהייתה שפת אימו, אף כי הרבה לשוחח ולהתבדח בה. בנאומיו ובמסותיו הצביע על תפקידה החשוב של היידיש בשימור יסודות עבריים בימי היותה שפת ספר בלבד וגם בתפקידה בהגנה על העברית מפני שינויים, שהם גורלה של שפה מדוברת. בשהותו באודסה בקרבת מנדלי, שאותו כיבד והעריץ כמורה רוחני, טרח על תרגום פרקים אחדים מספרו היידי של מנדלי, "פִישקע דער קרומער", בהשגחתו של מנדלי. שמונה פרקים מספר זה התפרסמו בעיתון "הדור" בשנת 1901 בחוברות ח, כה–כז, לד ו-מד. השם העברי הכפול שניתן לסיפור היידי בתרגום זה היה: "ספר הקבצנים [נ' כפופה]". לא היה המשך לתרגום זה של ביאליק, ולימים תרגם מנדלי עצמו את סיפוריו מידיש לעברית ובכללם סיפור עלילה ארוך זה.<sup>21</sup> בהערות לשיר יידי של ביאליק, בחלק ג של המהדורה המדעית של שירי ביאליק, כותבים עורכי המהדורה: "שירו של ביאליק 'אונטער די גריניקע ביימעלעך' הוא ללא כל ספק תגובה ישירה לדעותיו של אברמוביץ המשוקעות בפרקים שביאליק תרגם לעברית" (מירון, אופק, הופמן, טרטנר, שמיר, שמרוק, שנפלד, תשס"א, עמ' 38). מנדלי מספר בספר זה על הנפש העלובה, היתום פישקה, ואגב כך מגנה את הריבוי הטבעי של היהודים הקבצנים, הפרים ורבים ו"משרצים" בחשאי בחוריהם יהודונים קטנים – פִישקעלעך, חייקעלעך, חיימלעך יאָסעלעך, כלשונו – המתרוצצים ומסתבכים בין הרגליים. ערומים ויחפים, לבושי ארבע כנפות, הם נמצאים בכל מקום, ברחובות, בבתים ובבתי הכנסת. כך כותב מנדלי במקור: "עס זיצן זיך ערגעץ אין לעכער קבצנים, קינדלען זיך שטילער הייט [...] פֿרוכפערן זיך און מערן [...] פלוצלעם שפרינגען אַרויס אין דער וועלט פֿרישצאפֿלדיקע קליינע יידעלעך: פִישקעלעך, חייקעלעך,

חיימלעך, יאָסעלעך, נאַקעטע, באַרבוועסע, מיט לייברסערדאָקלעך, פֿלאַנטען זיך אומעטום פֿאַר די פֿיס, אויף די גאַסן, אין די הייזער און די קליינלעך בתרגומו ריכך ביאליק והחליש את הביקורת של מנדלי: "נתקבצו וישבו להם קבצנינו יחד בשפל בקרן חשכה פרים ורבים בחשאי – ומי נותן דעתו לכך? ישרצו להם במקום חושך וצלמוות זה, ופתאום יציצו מעיר יהודים קטנים: פישקלונים, טודרוסונים, חיימונים, יוסיונים, חצקלונים, ערומים ויחפים אתה מוצא אותם בכל פסיעה ופסיעה בכל מקום: ברחובות, ליד שערים, במבוא פתחים ובבתי מדרשות" (הדור 1901 ל' עמ' 12). בהערות לשיר במהדורה המדעית נכתב עוד: "במקום התרעומת שבדברי מנדלי, בא ביאליק להביע הזדהות וחיבה לאותם הילדים, ש'הפריעו' לאברמוביץ בגלופסק/כסלון [...] ההקטנות של השמות הפרטיים אצל אברמוביץ מבליעות, בקונטקסט שלהן, נימה של זלזול ודחייה. ה'משה'לעך, שלמה'לעך, בשירו של ביאליק הם אובייקט לאהדה והערצה ללא גבול" (מירון, אופק, הופמן, טרטנר, שמיר, שמרוק, שנפלד תשס"א, עמ' 38). לענייננו חשובה העובדה שבעת העבודה על התרגום הזה נכתבו במפתיע שני שירים נדירים למדי של ביאליק בידיש "עס האָט מיר פֿאַרפֿלאַנטעט [...] – נשביתי בסבך, ו'אונטער די גרינינקע בימעלעך" – תחת העצים הירקרקים – שבו אדון להלן. שניהם התפרסמו ב-1901 בכתב העת היהודי שערך רבנציקי "דער יוד" בגיליון 35. השיר המביע הערצה לילדים הקטנים והרזים שעיניהם בוערות, נתחבב והושר במנגינות עממיות אחדות. הנה שני בתיו הראשונים:

אונטער די גרינינקע בימעלעך  
שפילן זיך משה'לעך, שלמה'לעך,  
ציצית, קאַפּאַטקעלעך, פאה'לעך –  
יידעלעך פֿריש פֿון די אייעלעך.

גופֿעלעך - שטרוי, רויך און פֿעדערלעך,  
נעם און צעבלאָז זיי אויף גלידערלעך –  
כאַפּן זיי אויף גרינגע ווינטעלעך  
און סע צעטראַגן זיי פֿייגעלעך.

הידיש מאפשרת להוסיף סיומות הקטנה לשמות פרטיים ביחיד וברבים: משה'לעך רבים של משה'לע. הידיש מאפשרת להוסיף סיומות הקטנה גם לשמות עצם כלליים וכך אכן עושה ביאליק כמעט בכל שמות העצם שבשיר:

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

קאַפּאַטקעלעך – קאפוטות קטנות, פאה'לעך – פאות קטנות, יידעלעך - יהודים קטנים, אייעלעך – ביצים קטנות, גופ'עלעך – גופים קטנים, פֿעדערלעך – נוצות קטנות, ווינטעלעך – רוחות קלות, פֿייגעלעך – ציפורים קטנות. ראינו שביאליק הוסיף סיומות הקטנה עבריות לשמות הילדים שנדונו לגנאי בסיפורו היידי של מנדלי בהחליפו בתרגומו העברי את הסיומות היידיעות, הבאות בצליל L, בצורני הקטנה עבריים: "יהודים קטנים: פישקלונים, טודרוסונים, חיימונים, יוסיונים, חצקלונים". עם זאת כשבא אשמן לתרגם לעברית את שירו האהוב של ביאליק הוא יצר תערובת של סיומות הקטנה יידיעות עם סיומות הקטנה עבריות: מוּיִשׁ'לִים שְׁלוּיִמְ'לִים. במקומות אחדים ויותר אשמן על צרון ההקטנה ובאחרים המיר צורות הקטנה יידיעות בעבריות: מעילון, דקיק, קלילים ואף יצר צורת הקטנה משלו גוזלילים:<sup>22</sup>

בין העצים הירקרקים  
מויִשׁ'לִים שְׁלוּיִמְ'לִים מְשִׁקִים  
כָּנָף מְעִילוֹן וְטִלִית קְטַנָּה  
יְלָדֵי יִשְׂרָאֵל הֶרְפִים הֶמָּה.

קלִים מְנוֹצָה, דְּקִיק הוּא הַגּוֹף  
עוֹד רָגַע פָּרְחוּ וַיּוֹכְלוּ לְעוֹף  
חֵישׁ יַחְטְפוּם רוּחוֹת קְלִילִים  
כָּאֵלוּ הָיוּ רַק גּוֹזְלִילִים.<sup>23</sup>

מביאליק בידיש, מאשמן בעברית ומשירי הערש אנחנו עוברים אל שני שיר ערש של אלתרמן לקטנים ולגדולים, וממשיכים לעקוב אחר הקשרי ההרגעה והחיוב שבהם נוכחים צלילי האי לי לו וצלילי L נוספים.

### ח. אלתרמן לקטנים ולגדולים

הצמד אלתרמן ווילנסקי הרבה לכתוב לבמה הקלה שירים שהיו לנכס לדורות. בשנת 1940/1939 כתבו יחד שיר ערש להצגת "הדובון השודד". אף כאן מילות נומה ונומי חוברות לצלילי לולי לולי. שיר הערש נטוע בנוף של ילדות כפרית ישראלית. הארץ עדיין שוממת ונבנית, יש בה תנים ושומרי לילה והיא מתחדשת ונבנית וכך יש בה גם טייחים וסוללים החוזרים ממלאכת יומם. אולם אלה רק נרמזים. מרכיביו העיקריים של השיר שנועד לילדים קטנים, האוהבים

חיות ושקרבת האם חשובה להם, הם אימהות וגורים ממשק החי ומהסביבה הכפרית הקרובה, עדרי כבשים וגדיים, פרות ועגלים וציפורים וגוזליהם:

נוֹמָה, בֵּן, עֵצֶם נָא עֵינַי,  
 נוֹמִי, בַּת, גַּם אֶת.  
 מִי שָׁלָא נִרְדָּם עֲדִין,  
 יִרְדָּם מְרָד.

הַטִּיחַ גָּמַר לְטוּחַ,  
 הַסּוֹלֵל – לְסָלֵל.  
 הַשׁוֹמֵר יִצָּא לַשׁוּחַ,  
 וְהַתֵּן – לְזֵלֵל.

לִי לִי לִי לִי...  
 עֲדָרִים חֲזָרוּ אֶל אִמָּא  
 וְחָלַב גָּמְעוּ,  
 הַפָּרָה אוֹתָם הִרְדִּימָה:

אִי, מוּ מוּ מוּ מוּ.  
 צִפְרִים בְּנִיחָן הִרְדִּימוּ,  
 אֶפְרוּחִים שְׁלִי,  
 עוֹף תִּגְבִּיהוּ, נוֹף תִּגְבִּירוּ!  
 אִי לִי לִי לִי לִי.  
 לִי לִי לִי לִי...

(לנואל ואלדמע 1984, עמ' 16)

במילים "עוף תגביהו, נוף תגביהו" מהדהד מוטיב שיר הערש היהודי המסורתי – התקוות שתולה האם בבנה העולל, בין אם הוא ילד, פילון או גוזל.<sup>24</sup> שמץ הומור יש בהברות הערש אי מו מו מו מו שמשמיעות הפרות לעגלים, רמז הומוריסטי מטרים למניפולציה מודעת שאלתרמן יחולל בצלילים אלה בשיר ערש למבוגרים למעלה משני עשורים לאחר מכן. השינוי בהגאים המרגיעים המסורתיים מופיע כאן בהומור מחויך, ובשיר למבוגרים – בחכמה שנונה שיש בה שמץ של אירוניה עצמית ניהיליסטית. המחזה "אסתר המלכה" נחל ב-1966 כישלון, הורד מהר מן הבמות וכמעט נשכח. מה שנותר ממנו הוא שיר ערש יפהפה שמרבים לבצע ולהשמיע לא מעט בזכות מנגינתו הייחודית של ארגוב. בהופעות המשותפות, שהיו למתי כספי ולמלחין השיר אלכסנדר

(סשה) ארגוב, השמיע ארגוב, המלווה בפסנתר, את מילות הדו-שיח המעטות שבין הבדחן למלך שמשובצות בשיר: "שיעברו אני ישן", "אולי בכל זאת רבע עוף?" וכן: "שיכבו את הפנס!". הוא השמיע זאת במבטאו הרוסי הכבד ובשמץ של הומור.<sup>25</sup> מנגינתו של ארגוב, כדרכו, מבליטה את תכניו של אתרמן ומעטרת אותם, שומרת על הריתמוס הטבעי של המשפטים ושל חלקי המשפטים, ומצטיינת ביופי המלוודי העצמאי שלה בשלושת חלקיה. אתרמן מצידו אינו חוסך את שבט מוסרו נוסח קוהלת ממוסדות המלוכה והשלטון, שלהם הוא מייחס הבלות רבה. שיר הערש משווה גדול לקטן: "אַמְנָם דְּפָנּוּ הַכְּלִים, / אָבֵל הִנֵּה הָרֵאשׁ הַרְכָּנוּ אִם פֶּתַר הוּא נוֹשֵׂא אוֹ דְלִי / אֵין שׁוּם הַבְּדֵל, בְּסוּף יִישָׁן הוּא." הטון הניהליסטי-אנרכיסטי, המבטל את תאוותיהם הריקות של בני אדם, נמשך גם בבית השני: "כָּל רִגְזוֹ וְחִמּוֹת נְטָרַח וְתַאֲוֹת וְחִרוּק שָׁן / עָבְרוּ חֲלָפוֹ פְּעוּבָרֵי אֶרֶץ, / שְׁיַעֲבֵרוּ, אָנִי יִישָׁן / גַּם שְׁאֵלוֹת לְשֶׁאל אֵין צוֹרֵף, וְאֵין תּוֹעֵלֶת, אֵין // רֵב נְגִינֹת יֵשׁ וְצִלִּילִים, / אֵף שִׁיר הָעֶרֶשׁ שְׂיִדְעֵנוּ, / וְשִׁנְחָבָא אֶל הַכְּלִים / רַק הוּא בְּסוּף נִשְׁאָר אֲתֵנוּ. / נִשְׁאָר וְיִשָּׂר: 'הַנִּיחוּ לִי! / הַנִּיחוּ לָנוּ לְכַלְנוּ! // נּוֹמֵי דְרֶךְ בָּא הַקֶּץ, / נּוֹמֵה מְלֶךְ בָּא הַלֵּץ, / נּוֹמֵי רוּחַ וּמְפָרֵשׁ, / הַרְגָעוּ תּוֹלְדוֹת פֶּרֶס / שְׁיַכְבוּ אֶת הַפֶּנֶס', כֵּן, כֵּן, הֵס." (אתרמן, מחזות, הקבה"מ 1973, עמ' 387-389) את הברות ההרגעה המסורתיות טוען אתרמן בנימה המרירה-מפוכחת שלו. **אי לי לו לי** המסורתי שיש בו מצלול מרגיע חסר משמעות בעברית נטען במשמעות: תחילה הוא משחק בסדר ההברות, **ן-אי לי לו** המסורתי הופך בויריאציה משחקית ל-**אי-לו-לי** שיכול להתפרש כמבע בעל משמעות, כקריאה או כהבעת משאלה בנוסח הקריאה: **אי** (שמקורה יידי) **לו** היה לי...; ההיפוך האחרון מחזק את טון קוהלת האירוני של כל השיר **ן-אי לי לנו לְכַלְנוּ!** הצלילים נשמרים אך במפתיע נוצקת בהם משמעות: הכל אחד הוא, כולם ישנים, לכולם נועד אותו מכאוב, אין הבדל אם אתה מלך או ליצן, חובש כתר או חובש דלי. מנגינתו של ארגוב מבליטה את המשחק הזה בחזרה הכפולה על המוטיב המלוודי. המנגינה חוזרת פעמיים במדויק כמו שאלה כפולה כסדר הברות **אי לי לו** משתנה בה כאמור. וכשהברות האלה מופיעות בפעם השלישית והארוכה, השאלה מוצאת את פתרונה המלוודי וההרמוני בתשובה הנחרצת שטמון בה איום מרומו: **ן-אי לי לנו לְכַלְנוּ.**<sup>26</sup>

## ט. הצליל המועדף?

לא מזמן נכתבה באוניברסיטת תל אביב עבודת מחקר שבחנה את השמות השכיחים ביותר לבנים ולבנות בשישים שנות המדינה (אשכנזי 2010). יש בה ממצאים מאלפים על נטיות הלב של הורים ועל תהליכי שינוי שחלו בנטיותיהם ובהעדפותיהם. אביא כאן רק את הממצא הנוגע לשמות חדשים של בנות ולשמות בנות ממקורות זרים. אי אפשר להתעלם מנוכחותו של הצליל L בשתי הרשימות האלה. ברשימת שמות הבנות החדשים, השכיחים והיציבים בשישים שנות המדינה מופיעים השמות: איילה, דנה, הילה, טל, מעיין, עדי, שירה, שני ותהלה – בארבעה מתוך תשעה שמות אלה מופיעה האות למ"ד. השמות גילה, גל, גלית, טלי, ליאת, לימור, ענבל ורויטל נמצאים ברשימת השכיחים פחות זמן, אבל עדיין מעל עשרים שנה; אורטל, איילת, אילנית, בת אל, ליאורה, ליטל, לילך, לירון, סיגל, סיגלית ושרלי הם אחד עשר שמות מתוך עשרים וארבעה שמות חדשים שיציבותם נמשכת כעשר שנים; השמות אודליה אלינור, אריאלה, גאולה, לי, ליהי, צליל ושלי, הם תשעה שמות מתוך ארבעה עשר שמות שכיחים, שנוכחים ברשימה מעל שנתיים. נוספים לאלה שלושה שמות מתוך תשעה שהיו שכיחים משנת 1948 וחדלו להיות כאלה בשנות השבעים: אילנה, דליה ונילי. מתוך תשעים ושבעה השמות החדשים, השכיחים ביותר לבנות מאז קום המדינה, בארבעים ושניים שמות, בכארבעים אחוזים, מופיע הצליל L. גדול אף יותר הוא שיעורם היחסי של השמות ממקור זר, המתרבים לאחרונה, שמופיע בהם צליל זה: השמות נטלי ושרלי, שבדוחק אפשר ליחס להם צליל ומשמע עבריים, נמצאו ברשימת השכיחים במהלך עשר שנים; והשמות אודליה, אלינור ולי נמצאים ברשימה שנה עד שנתיים יחד עם יסמין. בשנות האלפיים נכנסו שמות זרים חדשים לרשימת השכיחים. מתוך אלה רק משניים, ממיקה ומרומי,<sup>27</sup> נעדר הצליל L אך יש בהם צליל שוטף קרוב: M. הצליל L מופיע בשמות ליאם, ליאן, וליה שנעשו שכיחים במפנה האלף. אני מוצאת כאן הרבה יותר ממקורות סטטיסטיים.<sup>28</sup> אעיר כאן הערה אחרונה על הצטרפות שאולי אף היא אינה מקרית: הצליל L בשמות של חברות למוצרי יופי וטיפוח לפנים, לגוף ולשיער. ידוע שמפרסמים ערים לאיכות שם המוצר או החברה והם מקדישים תשומת לב רבה לבחירתו בניסיון לשער מה ייקלט באוזן הקונים. הנה מבחר קטן: לוריאל, רבלון, מייבלין, דקלאור, קלרול, וְלָה ואינדולה. האמנם מקרה בלבד?

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

## י. חתימה קולו כמו קול של הלב

כשאלתרמן התבקש לכתוב רומנסה לאחת מתכניות הבימה הקלה בשנות הארבעים, הוא בחר בגיבורה, ששמה אביגיל מתחרז עם ליל ועם איל, וצליל L שבשמה מתערסל עם הצירוף החוזר ליל גליל, שהוא גם שמו של שיר הגעגועים הרומנטי הזה. מרדכי זעירא שהלחין את השיר פתח את הבית בנימת געגועים איטית. את הפזמון הקצוב והנמרץ, שהחרוזים בו רודפים זה את זה מלחין זעירא בלחץ נמרץ וסוער של הליכה מהירה ושל חתירה אל האהוב בתערובת של מינוריות מלוודית ועליצות קצבית.<sup>29</sup> לא במקרה זכה השיר להצלחה רבה ולביצועים רבים במשך למעלה משישים שנים מאז בוצע לראשונה. הנה הבית השני שלו:

שֶׁר הָרוּחַ: לַיְלָה לַיִל  
מִי יוֹצֵא אֶל הַהָרִים?  
לֹא הַגְּדִי וְלֹא הָאֵיל,  
לֹא רוֹעֵה וְעֹדְרִים.  
וְעוֹנָה לוֹ אַבְיגִיל:  
לֹא יֵצֵא בְּלֵיל הַגְּדִי,  
רַק לְבִי יוֹצֵא בְּלֵיל  
אֶל הוֹדֵי, אֶל יְחִידֵי!

לֵיל גְּלִיל, לֵיל גְּלִיל,  
רוּחַ בָּא קָל קְלִיל,  
לֵיל גְּלִיל, לַיְלָה לַיִל,  
רוּחַ, רוּחַ, רוּחַ לַיִל.

מְעַלֵּי שָׁמַי מְרוֹם,  
לְרַגְלֵי מִי מְרוֹם,  
עַל הַהַר שׁוֹכֵן עָנָן  
וְדוֹדֵי הַלֶּף לְדָן  
עֲרַפֵּל בְּגֵיא שׁוֹכֵן,  
רַד הוֹדֵי אֶל הַיַּרְדֵּן.  
(אתר זמרשת)

מהלכים יצירתיים אלה של חיבור מילים ומנגינה, קרוב לודאי שאינם פרי של חישוב מודע, אלא שהם מבטאים תחושה והבנה כללית של רוח השיר הן באספקט הלשוני, הסמנטי והצלילי של מילות השיר הן בהיבטיו המוזיקאליים של הלחן.<sup>30</sup>

לאה גולדברג, בת דורו וידידתו של אלתרמן, מצליחה להשרות אווירה של נועם ורוגע בעזרת קולו של החליל, שממילא מופיע בשמו הצליל L פעמיים.<sup>31</sup> אין כמעט שורה בשירה "החליל" שאין בה לפחות למ"ד אחת. המלחין דוד זהבי הבליט מאוד את הרכות המהורהרת של השיר ואת ההצהרה הכלולה בו – "החליל הוא פשוט ועדין וקולו כמו קול של הלב":

הַחֲלִיל הוּא פְּשׁוּט וְעֵדִין  
וְקוֹלוֹ כְּמוֹ קוֹל שֶׁל הַלֵּב,  
הַחֲלִיל.

כְּשֶׁכְּשׁוֹף הַפְּלָגִים, כְּמוֹ שִׁיר יְלָדִים,  
כְּמִשְׁק הַרוּחוֹת בְּפִרְדֵּס מְלֶבֶב—  
הַחֲלִיל, הַחֲלִיל.

מְנַגֵּינַת הַחֲלִיל לְאֵילָן, לְעֵנָן  
מְנַגֵּינַת הַחֲלִיל לְמַרְבֵּץ עֲדָרִים,  
מְנַגֵּינַת הַחֲלִיל לְאֶחִי הַקָּטָן,  
מְנַגֵּינַת הַחֲלִיל לְהָרִים, לְהָרִים.  
הַחֲלִיל!

הַמְקָשִׁיב לוֹ יוֹדֵעַ יְדוּעַ הֵיטֵב  
הוּא יַעִיר אֵת הַדָּמִי, הוּא יִרְנֶנּוּ בְּצִלִּיל.  
כְּמִשְׁק הַרוּחוֹת בְּפִרְדֵּס מְלֶבֶב—  
הַחֲלִיל, הַחֲלִיל.  
(אתר זמרשת)

עתה, בתום המסע הזה מביאליק אל אשמך דרך שירי הערש הישנים והחדשים, דרך טניסון והשמות הישראליים, אני חוזרת לכותרת מאמרו של הרושבסקי: "האם יש לצלילים משמעות?" ושואלת אם יש ממש בתחושה ש'רפות' ייחודית וטבעית טמונה בצליל L עצמו, או שמא ההרגל והמוסכמה, שהתחזקו ביצירות תרבות שונות, הם שיצרו וקיבעו את

מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

התחושה הזאת, כלומר האם מקורה של ה'רכות' טבעי או שרירותי? שתי תשובות משולבות יש לשאלה זו: אכן רבות העדויות התרבותיות, בשפות רבות, להקשרים של נועם ורוגע שבהם מופיע הצליל L ויצירות בתרבות מקבעות את הקשר הזה. בכל הדוגמאות שראינו בעברית, באנגלית וביידיש נוכח הצליל L בהקשרי עונג ונועם אינטימיים. בשירי הערש העממיים, ההופכים לשירי ערש עבריים, הופך לעיתים הלְלִי לְלִי היידי-גרמאני, הקשור לתנועה מערסלת ולהרגעה, לְנוּמִי נומִי, הבנוי אף הוא מצלילים שוטפים ורכים. אולם מתברר שאין זו שרירות הסכמית-תרבותית ואין זו הרגליות מקרית. משהו באופיו של הצליל הזה הכשיר אותו למלא את תפקידו המנחם והמרגיע. האוזן והמוח מזהים בו ובקרביו M ו-N תכונה מרגיעה. הנה הסברו של ראובן צור: "ישנם הגאי דיבור שהם פתאומיים (*abrupt*) או נמשכים (*continuous*), יש נמשכים בלתי-מחזוריים (*a - periodic*) ויש מחזוריים (*periodic*) מבחינה אקוסטית. M, L, ו-N, הם הגאים מחזוריים שבהם אותו קטע מידע צלילי חוזר עוד ועוד, ולכן המאזין יכול להיות נינוח – לא תהיינה הפתעות" (צור, נובמבר 2010, תקשורת אישית). עיצורי למנ"ר, M, L, ו-N, הם עיצורים שמשך החיתוך שלהם נמשך. הם מאופיינים גם בדרגת קוליות גבוהה שמאפשרת להם לשמש בכמה לשונות בתפקיד של תנועות. אפשר שזהו היסוד האונומטופאי שבפועל הגרמני *lullen* שמשמעו המקורי לְנַעֵנַע. לאנגלית הוא התגלגל בפועל *to lull*, שמשמעו להרגיע ולהרדים, בשפות אחרות נשמעים הדיו של יסוד זה במילות הרגעה וההרדמה בעת נענוע העריסה: "לוֹ לוֹ לִי לִי לִי", "לוֹלִינְקֶע" ו"אִי לִי לוֹ לִי", ואפשר שבעקיפין הוא התגלגל לעברית בצלילי ה"נומי נומי" שהם בני אותה משפחה. יש באופיים של צלילים אלה גם התחלה של הסבר לשכיחותם הרבה של שמות לבנות, שהאות למ"ד נוכחת בהם, ולנוכחותו הבולטת של L בשמות מוצרי טיפוח ובשמות החברות שמייצרות אותם.

התחלנו את המסע הסמנטי פואטי במתח שבין קוטב הַתְּרִיבוּת ה'שרירותי'-הַסְסָמִי לבין קוטב הטבע, הקשור לאקוסטיקה, למוח, לאוזן ולתפיסה, ואנו מסיימים את המסע בפשרה הרמונית בין שני המרכיבים הללו. שניהם מאפיינים את השפה האנושית ולשניהם יש ביטוי במבצע הפיזי. משוררים גדולים כטניסון, כביאליק, כאלתרמן וכלאה גולדברג עושים שימוש במצלולים גם לא במודע, ובכוח כישרונם היצירתי הם מצליחים לעורר תהודה והנאה בלב שומעיהם וקוראיהם. לאה גולדברג מעצימה את הרפות האקוסטית של הצליל L בתיאור צליל החליל שקולו כמו קול של הלב, ואילו אלטרמן

מצדו עושה ברכות הסמויה הזאת של שירי הערש שימוש מהופך: הוא נוסך בו נטף אירוניה ומגחך על משחקי מלכות ותככים העומדים בניגוד לרכותו המנחמת של שיר הערש. המשחק בהברות ההרגעה: "ואי לי לו, ואי לו לי, ואי לי לנו לכולנו", גורם לנו להבחין בפוטנציאל המשמעות שבהברות הללו: **אי כקריאת איום או כאב, לו כהבעת משאלה, לי, לו, ולנו ככינוי הגוף של שיכות ל'אני', 'אתה' ו'אנו' – מושאיהם ונושאייהם של האיום, המשאלה או הכאב.** משחק זה מאשר בדרך נוספת משתעשעת וחכמה את אמירתו המפורשת של **אלתרמן בפזמון.** שם הוא מביע את דעתו על משחקי הכוח והכבוד של בני האדם: **הראש "אם כתר הוא נושא או דלי אין שום הבדל – בסוף יישן הוא";** כי **מכל המנגינות והצלילים רק "שיר הערש שנחבא אל הכלים רק הוא תמיד נשאר איתנו".** מסתתרת כאן אמירה שנונה על הניגוד בין פוליטיקה למשפחה, אמירה שיש בה אולי גם שמץ של רמז מגדרי: החום והנוחם שבין אימהות וילדים, הגלומים בשיר הערש, מועדפים בבירור על פני תאוות הכוח ומשחקי השלטון של ילדים אלה בהתבגרם. הכל ברמז דק מן הדק בכוח האינטואיציה היצירתית המבורכת של אלתרמן וגם של ארגוב.

## הערות

- 1 כרך 66 של בלשנות עברית יוקדש כולו למחקרים חדשים בתחום זה, שמחבר סמנטיקה ופואטיקה.
- 2 ראו הסבר מפורט בסוברן (תשס"ו, עמ' 97–109).
- 3 דוברי עברית נוטים לראות במילה הראשונה במשפט נושא, על פי הסדר השכיח בעברית החדשה: נושא-נושא-משלימים (SVO) לפיכך הם מזהים לרוב את המילה "חולצה" כשם העצם, שהוא הנושא או התמה של המשפט. בכותרות העיתון משתנה לעתים הסדר לסדר נושא-נושא-משלימים (VSO), וזו אכן צורתה של הכותרת שבה שם העצם "חולצה" הוא למעשה פועל, והוא הנושא, הרמה של המשפט.
- 4 המרבים לכרוך את הצירוף: "שרירותו של הסימן" בשמו של פרדיננד דה סוסיר מתעלמים משאר חלקי תורתו העמוקה והמורכבת. הם מתעלמים למשל מן התיאור של מערכת הסימנים הלשוניים כמערכת שיש בה תלות הדדית וחוקיות, שבפירוש איננה 'שרירותית', ובכך הם טועים ומטעים.
- 5 וראו גם משמעות ההגאים "הם" ו"הם מם מם" לציון אוכל, כמו בדקלום הילדי: "אברהם אל תלך לשם, פן יבוא זאב יאכל אותך הם". מילת התחליף **לטעים** בלשון ילדים אמריקאיים היא **יאמי**. בכל אלה מהדהד השימוש הראשוני שמתאר יאקובסון.
- 6 ראו בר אשר (תשס"ב) על הבחירה הישראלית בצורת קטלטל כצורת הקטנה, וכן ראו דיוני להלן בתרגומו של אשמן לשירו של ביאליק "בין העצים הירוקים" בסעיף ז, העוסק במורשת החיבוב וההקטנה.

## מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

- 7 אני מודה לזיוה שמיר (תקשורת אישית) שהפנתה את תשומת לבי לכך שבמילה "ירקרק" מובלע פעמיים הצליל RA שבתואר רע. במקביל לאיכותו האליטרטיבית של הציורוף "רוע ירקרק" יש לו גם איכות תלוית תרבות: יש המפרשים, למשל בספרי הקבלה "הזוהר" ו"פרדס רימונים", את תוארה של אסתר כ**ירקרוקת** כשווה ערך ל**זוהב** ו**זוהבה**. הקשר בין רוע לזוהב, עולה בקנה אחד עם שורות הבית הקודם של השיר: "בְּמַגְלֵב זָהָב פָּנָס מְפִיל אֶפְיִם/ עֶבְדִּים שְׁחֹרִים לְרַחֵב הָרְצִיף". דימוי זה של משחק האור והצל מצויר תמונה של אכזריות, של שעבוד ושל אדנות ושררה. יוצא שהציורוף הצלילי **רוע ירקרק** טעון גם בתכנים נוספים המחזקים את תחושת הרוע, ולכן הוא אינו כה שרירותי כפי שנראה ממבט ראשון.
- 8 ראו דיוניה הרבים בשירי הילדים ובשירי-העם של ביאליק (שמיר תשמ"ו, תשמ"ז) ובמיוחד דיונה בפועל האונמטופאי "לרשרש" שהוא המצאה של ביאליק (שמיר תשמ"ז עמ' 150–151).
- 9 כך למשל בספרי ילדים באנגלית קורא התרנגול cock-a-doodle-doo, ואילו ברוסית וגם בעברית הוא קורא ku ku ri ku; כלב קורא באנגלית של ילדים woof ובעברית "האו" ו"הב הב" (ראו על כך אצל גולדנברג תשנ"ז); ואילו ברווז קורא באנגלית quack ובעברית "גע גע".
- 10 בשיר זה חידש ביאליק את המילה **שעלול** כהקטנה חביבה של **שועל**. ביאליק העשיר את העברית בחידושי דימונטוב נוספים, אולי בהשראת צורות ההקטנה הרבות בידיש.
- 11 מעיד על כך ספרה של שמיר (תשמ"ז): "שירים ופזמונות גם לילדים". גם הורים, מחנכים ומוציאים לאור הבחינו בעובדה זו, וראו צורך לנפות מן הספר את מה שאינו מכוון ממש לכוח קליטתם ולעולמם של ילדים רכים. כך יצאו עם השנים מהדורות מקוצרות מאוד של שירי ביאליק לילדים.
- 12 השיר "עלי באר" נדפס לראשונה במהדורת תרפ"ב של הוצאת אופיר בגרמניה, שביאליק היה שותף בה. אני מסתמכת כאן על מהדורת תרצ"ג של "שירים ופזמונות" עם איוריו של נחום גוטמן.
- 13 הבלטתי במודגש את הצליל L ואת התנועה i.
- 14 זיוה שמיר הפנתה בעניין זה את תשומת לבי למסה של ביאליק ולשיר ילדים שלו. במסתו "האדם וקנייניו" עומד ביאליק על: "המעין הנעלם ממנו יונקת בחשאי קנאת האדם לרכושו" (ביאליק, תשי"ד, **דברי ספרות**, דביר, עמ' רסז) ובכלל זה הבעל ואשתו: "שתי הנפשות דבוקו זו בזו והיו לנפש אחת כפולת שתיים בכל אחד מהם. הזוכה דבר נעשה מעתה לבעל הדבר ולמשועברו כאחד" (שם). בשירו של ביאליק "אם ועוללה" הפותח במילים: "הַיֵּשׁ פְּעוּלְלִי?" עולה מדברי האם המתבוננת בכנה כבאוצר תחושה של אהבה מפורשת ושל קניין מרומז: "הַיֵּשׁ פְּעוּלְלִי? / [...] הַיֵּשׁ פְּגוּזְלִי? [...] מִי יִתֵּן וְכַפְּנֵי בְּצַפְצָפוֹ אֲמָא // כֵּן יֵאָרֵי מְזֻלִי. וּבְמִלְמְלוֹ אֲבָא". תודתי לזיוה שמיר על דוגמאות אלה שיש בהן חיווק לטיעוני.
- 15 למרות הפתיחה של השיר, שהיא ציטוט מדויק מן הפסוקים יז-יח בבמדבר כא: "[...] עָלִי בָּאָר, יָגוּ לָהּ. בָּאָר חֲפְרוּהָ פְּרִים, פְּרוּהָ נְדִיבֵי הָעַם". חז"ל קשרו באר זאת אל מרים אחות משה.
- 16 הכתיב הישן נמצא במקור. הדגשתי את צלילי L המרובים. בכתב העת "שבו" (חוברת 23, 2010 עמ' 90–96) מופיע תרגום של בני הנדל לשירו של טניסון: "גבירת תירת שלוט". המתרגם שמר על קצבו של השיר ועל מבנה החריזה, אך לא נשמרו בתרגומו צלילי L הרבים שישנם במקור האנגלי.
- 17 על פי האתר: <http://www.pathguy.com/shalott.htm>.
- 18 זו פרשה נכבדה שיש לעסוק בה לעצמה. אעיר רק כי הגורל היהודי משתקף בשירי הערש היידיים והעבריים ואתו גם התקוות הציוניות. בשירים אחדים נזכרים מאורעות דמים: בשירו

של עצמנאל הרוסי מימי מאורעות תרפ"ט נכתב: "בוערת הגורן בתל יוסף/ ומבית אלפא עולה עשן, אך אתה לבכות אל תוסף/ נומה, שכב וישן". האם השרה לבנה שיר ערש מעודדת אותו ואת עצמה במילים: "לילה לילה לילה אש/ תאכל חציר וקש, אסור אסור התייאש, מחר נתחיל מחדש". יחאל מוהר הביע את החרדות של היישובים המבודדים בנגב ב"שירי ערש נגבי", שנכתב לפני מבצע סיני. אימי השואה נזכרים בשיר הערש המפורסם מגטו וילנה, "פונר", שחיבר נוח וולקובסקי, אביו של אלכסנדר תמיר. תמיר בן האחת עשרה זכה בפרס כשחיבר בגטו וילנה מנגינה לשיר הערש העצוב שכתב אביו. תרגומו של אברהם שלונסקי לשיר זה פותח במילים: "שקט שקט בני נחרישה כאן צומחים קברים". ראו עוד על כך בהקדמה של אסתר לנואל לספר שירי הערש שערכה עם גיל אלדמע (1984 עמ' 8-11). זה המקום לציין את חשיבות ספרם זה של לנואל ואלדמע, המקבץ שירי ערש ישנים וחדשים על מילותיהם ועל תווי הנגינה שלהם, ושומר אותם משכחה. יש להצטער שהספר אזל זה מכבר, ושהוצאה אינה ממהרת להדפיס מהדורות חדשות שלו. עוד בהרחבה על שירי הערש ועל השתמעויותיהם הפוליטיות אצל קרונפלד 2010 וראו גם ביבליוגרפיה נרחבת שם.

- 19 עוד נחזור בהמשך הדברים לחילופי **לולי בנומי** ולמשותף האקוסטי שבין L, M ו-N.
- 20 אני מודה לידידי נמרוד שתיל על הערה זו ועל הערות מחכימות נוספות.
- 21 בפרויקט בן יהודה [http://www.benyehuda.org/mos/book\\_of\\_beggars.htm](http://www.benyehuda.org/mos/book_of_beggars.htm).
- 22 ביאליק עצמו הרבה לחדש בדרך זו שמות עצם: **שבריר, שעלול, בצלצל, זננב ועביב**; אתרים: **אורירי, זעורי, זהרורי ולחלוחי**; וצבעים: **זהבה, חוורור וכחלחל**. זאת על פי: אבינרי י', **מילון חידושי ביאליק**, תל אביב 1935. וראו דיונו של בר-אשר (תשס"ב, עמ' 203-215) בבחירה שבחרה העברית הישראלית בהכפלה כאמצעי הקטנה, לעומת שלוש האפשרויות שמצויות בלשון המקורות.
- 23 השיר מצוטט מאתר זמרת. תודתי לחוקר היידיש פרופ' א' נוברשטרן שסייע לי בזיהויו של א' אשמן כמתרגם נוסח זה.
- 24 אלתרמן גדל בבית שנשמעו בו שלוש לשונות: רוסית, עברית ויידיש. על זיקתו לעולם הפולקלור היידי ראו ז' שמיר (2010) עמ' 198-225.
- 25 בליווי שלו בפסנתר השמיע ארגוב צלילי מעבר הרמוזים למנגינה המפורסמת של קטלבי הקרויה "השוק הפרסי". לשמיעת ביצוע פסנתר של יצירתו של קטלבי: <http://www.youtube.com/watch?v=c1ClcTH7OGQ&feature=related>.
- לשמיעת הביצוע של מתי כספי וסשה ארגוב ביו טיוב: <http://www.youtube.com/watch?v=YNhKvYkmKzs>.
- 26 ראו פירוט של המצאות הלחנה מבריקות של ארגוב המלחין את שירי אלתרמן אצל וגנר 2005.
- 27 אבל נוכח בהם הצליל M, שאף הוא צליל שוטף, ועוד ידובר בתוכנו זו להלן.
- 28 במחקרה של אשכנזי ממצאים רבים ומאלפים על השתנות הטעם בשמות פרטיים, בממדים המורפו-תחביריים והסמנטיים. היא מאפיינת שלוש קבוצות גדולות: שמות מסורתיים, שמות מחודשים ושמות חדשים שבתוכם גם שמות משותפים לבנים ולבנות ושמות זרים. בחרתי להציג כאן רק את קבוצת השמות החדשים לבנות ובתוכם השמות ממקורות זרים. שם בולט מאוד נוכחות הצליל L. הדבר אינו כה מובהק ברשימת השמות השכיחים של בנים. ואפשר שתופעה זו גם היא פתח להשערות בדבר יסוד הרכות שבצליל L ובדבר התניות מגדריות לא מודעות, שעדיין נוכחות בתקופתנו השואפת לשוויון בין המינים.

## מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית

- 29 כאן המקום לציין גם את שיר הערש "לילה לילה", המשותף לשני היוצרים משנת 1948, ואף לשבח את יוצרי אתר זמרת על הידע הרב האגור בו, שמציל את שירי הזמר העברי המוקדם ואת נסיבות כתיבתם מן השכחה.
- 30 מלחין יכול להבין היטב את רוח השיר ולהבליט אותה. כאלה הם לחניהם של זעירא וארגוב (ראו דוגמאות מרובות מאלפות על יצירתיותו של ארגוב אצל וגנר 2005). לעיתים המלחין מפסיד משהו מן המסר. כך למשל במילות השיר של רחל "זמר נוגה" ישנה שבירה באמצעות דיסרמוניה בתוך כל שורה: "התשמע (3 הברות) קולי (2 הברות) רחוקי (3) שלי (2)", וכן הלאה. יוסף מוסטקי, הלחין את השיר בקצב משולש של וולס ולכן נאלץ להשלים את ההברות החסרות: "התשמע קו-הו-לי", "קול קורא ב-ה-עוז". שמוליק קראוס, לעומת זאת, שמר היטב על השבירה הזו (הצזורה) בהלחנתו, וכך חיזק הלחן הנוגה והשוואל של קראוס את הפער שמביעות המילים בין אתה לאני ובין רחוקי (שהוא הברקה לשונית כלשעצמה) לשלי, פער שהשיר כולו קובל על שאין דרך לגשר עליו.
- 31 לא אוכל להיכנס כאן לפרשת יה-חילי יה-עמלי, ויגל יגל של ימי ראשית ההתיישבות. אזכיר רק את השורה מהשיר "גן השקמים" של יצחק יצחקי משנות החמישים המוקדמות המאוחרות זאת: "וליד העצים צחקו הבנות וענו בזמרה 'הי יל'".

### מראי מקום

- אלתרמן נ', תשל"א, כוכבים בחוץ, שירים שמכבר, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.  
אשכנזי ש', 2010, "משתנים לשוניים בשמות הפרטיים השכיחים של מדינת ישראל: 1948–2007", עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב.  
ביאליק ח'נ', תרצ"ג, שירים ופזמונות לילדים, תל אביב, דביר.  
ביאליק ח'נ', תשל"ג, שירים, תל אביב, דביר.  
בר אשר מ', תשס"ב, "העברית החדשה ומורשת הדורות", תעודה יח, עמ' 203–215.  
גולדנברג א', תשנ"ז, "נבחי המהבהב והמילון העברי", מ' בר-אשר (עורך) פרקים בעברית לתקופותיה, אסופת זיכרון לשושנה בהט, ירושלים, האקדמיה ללשון העברית, עמ' 231–244.  
הרושובסקי ב', 1968, "האם יש לצליל משמעות?" לבעיית האקספרסיביות של תבניות הצליל בשירה", הספרות א (2), עמ' 410–430.  
וגנר נ', 2005, את המלל את הלחן ואת מה שביניהם – משקל פואטי ומוזיקלי בשירי סשה ארגוב, ירושלים, מוסד ביאליק.  
יאקובסון ר', תשמ"ו, "למה 'מאמא' למה 'פאפא'?", א' אבן זוהר וג' טורי (עורכים) סמיטיקה, בלשנות, פואטיקה, תל אביב, מכון פורטר והקיבוץ המאוחד, עמ' 129–135.  
לנואל ר' ואלדמע ג', 1984, שיר לאלף עריסות, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.

מירון ד', אופק א', הופמן ח', טרטנר ש', שמיר ז', שמרוק ח' ושנפלד ר', תשס"א, ביאליק – שירים ביידיש, שירי ילדים, שירי הקדשה, תל אביב, דביר.

סוברן ת', תשס"ו, שפה ומשמעות – סיפור הולדתה ופריחתה של תורת המשמעים, חיפה, הוצאת אוניברסיטת חיפה.

סוברן ת', בדפוס, "פזמון, לשון ותודעה – משלבים ודפוסי לשון בפזמון הישראלי", ביקורת ופרשנות 44.

קרונפלד ח', 2010, "שירה פוליטית כאמנות-לשון ביצירתה של דליה רביקוביץ", ח' צמיר ות' ס' הס (עורכות), כתמי אור: חמישים שנות ביקורת מחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, תל אביב, הקיבוץ המאוחד, עמ' 514–543.

שמיר ז', תשמ"ו, הצרצר משורר הגלות, תל אביב, פפירוס.

שמיר ז', תשמ"ז, שירים ופזמונות גם לילדים, תל אביב, פפירוס.

שמיר ז', תשמ"ח, השירה מאין תימצא, תל אביב, פפירוס.

שמיר ז', 2008, תבת הזמרה חוזרת: על שירי הילדים של נתן אלתרמן, תל אביב, הקבוץ המאוחד.

שמיר ז', 2010, "'היהודי החדש' ועול המורשה – יידישיזמים בשירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה", הלך ומלך, אלתרמן – בוהמיין ומשורר לאומי, תל אביב, ספרא והקיבוץ המאוחד, עמ' 198–225.

Jackendoff R., 1977, *The Architecture of the Language Faculty*, Cambridge Ma, MIT Press.

Jackendoff R., 2002, *Foundations of Language*, Oxford, Oxford University Press.

Tsur R., 1992, *What Makes Sound Patterns Expressive: The Poetic Mode of Speech-Perception*, Durham NC, Duke University Press.

Tsur R., in his website n.d., "Onomatopoeia: Cuckoo-Language and Tick-tocking – The Constraints of Semiotic Systems", [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Cuckoo\\_onomatopoeia.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Cuckoo_onomatopoeia.html).

Tsur R., 2008, *Toward A Theory of Cognitive Poetics*, Second, expanded and updated edition, Brighton and Portland, Sussex Academic Press.

- Tsur R., 2010, "The Poetic Mode of Speech Perception Revisited – What our Ear Tells our Mind, The Poetic Mode of Speech Perception Revisited", [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Poetic\\_Mode\\_Revisited.pdf](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Poetic_Mode_Revisited.pdf).
- Tsur R. & Sovran T., in press, "Cognitive Poetics", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.
- Whissell S., 2002, "Emotions Conveyed by Sound in the Poetry of Alfred Lord Tennyson", *Empirical Studies of the Arts* 20 (2), pp. 137–155.