אוניברסיטת תל-אביב
הפקולטה למדעי הרוח ע"ש וסאלי אנטין
בית הספר למדעי היהדות ע"ש חיים רוזנברג

# יושבת על נתיב תעופה

## הלשון הפואטית של נורית זרחי

## ביצירתה לילדים

חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה

מאת **נירה לוין**

מנחה: **פרופסור תמר סוברן**

הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל אביב

ינואר 2017

# תודות

"וְאוֹר וּדְבַשׁ בּוֹקְעִים מֵעֵינַי וְטַעְמָם בְּפִי"

("מִמַּאָה וְרָדִים אֲנִי רוֹקֶמֶת", **אלף מרכבות**, נורית זרחי)

את מחשבותיי הראשונות על כתיבת עבודת מחקר בחרתי לחלוק עם פרופ׳ תמר סוברן, שהכרתי בשלבים קודמים של לימודיי האקדמיים. פרופ׳ סוברן בתבונתה וברגישותה האירה את עיניי במהלך בחירת הנושא והבניית שלבי העבודה וליוותה אותי במסעי בן שבע השנים אל השלמת המחקר.
אני מבקשת להודות לפרופ׳ סוברן על ההדרכה הדייקנית והמושכלת ועל רוחה הטובה והאופטימית תמיד. אני מודה לה על שהעמידה לרשותי את בקיאותה בתחומי הדעת שביסוד המחקר – לשון עברית, בלשנות וספרות – ועל הידע הרב שקניתי ממנה ; על בהירות מחשבתה ועל עצותיה המועילות, על דרכה ביישור מעקשים ובעקיפת מהמורות, על הקֶשֶׁב, על הרגישות ועל הזמינות, ועל היותה לי מורת דרך.
תודה גם לבית הספר למדעי היהדות, על המרחב המאפשר לראות למרחקים.
תודה ליקיריי – אישי, ילדיי ונכדתי – על ההבנה, על העידוד ועל אורך הרוח. הידיעה שאתם לצדי מאירה את דרכי.

# תוכן העניינים

**תקציר ..... 3**

**פתח דבר ..... 6**

**מבוא ..... 7**

**א. הבלשנות ככלי לניתוח הלשון הפואטית ..... 7**

1. הבלשנות הקוגניטיבית ולשון השירה ..... 8

2. על הלשון בספרות הילדים ..... 12

**ב. ספרות ילדים עברית ..... 17**

**ג. על נורית זרחי ..... 21**

1. על היוצרת ועל יצירתה לילדים ..... 21

2. על הלשון הפואטית של זרחי ..... 24

**ד. פרקי החיבור ..... 27**

**פרק ראשון: עיון במאפיינים הלשוניים-פואטיים בשירת נורית זרחי לילדים ..... 29**

**א. מבוא ..... 29**

**ב. הלשון הפואטית בשירי הומור ונונסנס ..... 30**

**ג. הלשון הפואטית בשירי התבוננות בטבע ..... 38**

**ד. הלשון הפואטית בשירי חושך ואור ..... 52**

**ה. הלשון הפואטית בשירים תיאוריים – חתולים, כלבים, סוסים ..... 63**

**ו. הלשון הפואטית בשירים תיאוריים – מן היום-יומי אל המופלא ..... 78**

**ז. הלשון הפואטית בשירי גחמה וחלום ..... 88**

**ח. הלשון הפואטית בשירי כמיהה ועצב ..... 94**

**ט. הלשון הפואטית בשירים הנשיים ..... 99**

**י. הלשון הפואטית בשירי הורות ..... 114**

**יא. הלשון הפואטית בשירי מעוף ..... 133**

**יב. הלשון הפואטית בשירי אהבה וספק ..... 143**

**יג. סיכום ..... 157**

**פרק שני: עיון במאפיינים הלשוניים-פואטיים בפרוזה של זרחי לילדים ..... 161**

**א. מבוא ..... 161**

**ב. עיון דקדוקי ומורפולוגי בפרוזה של נורית זרחי לילדים ..... 173**

1. הפרת כללי היידוע ..... 173

2. תחדישים ..... 175

**ג. עיון תחבירי בפרוזה של זרחי לילדים ..... 183**

1. מבנים תחביריים, אורכם וסדר המילים בהם ..... 183

2. "תחביר מחשבות" ..... 184

3. הקדמת משלימי פועל ופסוקיות משועבדות ..... 185

**ד. עיון סמנטי בפרוזה של זרחי לילדים ..... 186**

1. חדשנות בצירופים ..... 186

2. שמות ..... 192

3. דחיסות סמנטית ..... 213

4. דו-משמעות ..... 226

5. ארמזים אינטרטקסטואליים ..... 228

6. ביטויים אוקסימורוניים ..... 231

7. שדות סמנטיים ..... 234

8. בחירות סגנוניות ..... 242

9. הלשון הציורית ..... 248

**ה. ההיבט הצלילי בפרוזה של זרחי לילדים ..... 276**

**ו. מהלכי שיח בסיפורי זרחי ..... 280**

1. משלב לשוני ..... 280

2. פתגמים וסיסמאות ..... 283

3. מאפייני שיח ..... 286

**ז. סיכום ..... 288**

**יצירתיותה הלשונית של נורית זרחי – סיכום ..... 291**

**ביבליוגרפיה ..... 293**

**נספח 1 רשימת היצירות מאת נורית זרחי שהופיעו במחקר ..... 307**

**שירה לילדים..... 307**

**פרוזה לילדים ..... 307**

**שירה למבוגרים ..... 311**

**נספח 2 מיון סיפורי זרחי הכלולים במחקר לשתי קבוצות על פי מאפיינים תמטיים-סוגתיים ..... 312**

**קבוצה ראשונה ..... 312**

א. סיפורים רֵאליסטיים ..... 312

ב. סיפורים שבהם מצוקה רֵאליסטית הנפתרת במהלך פנטסטי..... 312

**קבוצה שנייה..... 313**

**נספח 3 חדשנות יצירתית – פריטים נוספים שלא הובאו בגוף המחקר ..... 314**

**מורפולוגיה..... 314**

**תחביר..... 318**

**סמנטיקה ..... 319**

**פונולוגיה ..... 337**

**משלב לשוני ודרכי העברת המסר..... 340**

## תקציר

נורית זרחי, משוררת וסופרת הכותבת למבוגרים ולילדים, היא אחת היוצרות המרגשות, המוערכות והמסקרנות בספרות הישראלית בכלל ובספרות לילדים בפרט. שיריה הראשונים לילדים ראו אור לקראת סוף שנות השישים של המאה הקודמת, וסיפוריה הראשונים לילדים – בתחילת שנות השבעים. מאז פורסמו למעלה ממאה ספרים משלהּ לילדים – שירה ופרוזה. כקוראת נאמנה של יצירת זרחי לילדים זה עשרות שנים, אני מתפעמת לא רק מן התכנים שהיא נוגעת בהם – ילדוּת, שונוּת, בדידות, משפחה והורות, מראות טבע, הרפתקאות ופנטזיה, אלא – ובעיקר – מן האופן שבו היא עושה זאת, תוך שיוט במרחבי הלשון כנוסעת מנוסה המסיירת בממלכתה היא. יצירתה של זרחי לילדים ולמבוגרים זוכה לשבחי הביקורת, ולתשומת לב מיוחדת זוכה לשונה הפואטית – ייחודית, מקורית, מורכבת, מרתקת ומלהיבה.

בעבודתי התבוננתי בלשון הפואטית של זרחי בכתיבתה לילדים. לעבודה נבחרו כ-90 שירים מ-13 קובצי השירה שפרסמה זרחי לילדים, ועשרות רבות של ספרים וסיפורים; אמת המידה לבחירה הייתה ייחודיותה של הלשון הפואטית ביצירות[1]. ההתבוננות בהן נעשתה מכמה היבטים, על פי תחומי הלשון; המורפולוגיה, התחביר, הסמנטיקה, התחום הפונולוגי-פרוזודי ותחום השיח: המשלבים, רמות הלשון ודרכי העברת המסר.

**הפרק הראשון** במחקר מתבונן בַּשִׁירה של נורית זרחי לילדים; השירים מוצגים בקבוצות תמטיות, כל שיר נידון לעצמו; ההתבוננות בשירים תוך התמקדות בתחומי הלשון השונים מדגימה איך הלשון בונה, מעצבת ומזקקת את התוכן. בשיריה זרחי מטעינה משמעות על מגוון רכיבי לשון, ותוך הבלטת נוכחותם או היעדרם היא יוצרת משמעות, מרחיבה או מעצימה משמעות, רומזת על היבטים סמויים בטקסט ומציעה לקוראיה קריאות שונות במבנים שיריים מרובדים ועשירים במורכבותם. סקירת מבני העומק השיריים מגלה שניוּת מובנית כתכונת יסוד ברבים מהשירים; השניוּת באה לידי ביטוי בהנכחה בו-בזמן של שדות סמנטיים דומיננטיים אחדים בשיר, במבנים התחביריים, בבחירות סגנוניות, בדפוסי מצלול ובאופי השיח. לדוגמה, שורות הסיום בשיר **מה שיש בגן** – "זֶה הַגָּן. מַה שֶּׁיֵּשׁ בַּגָּן יֵשׁ בַּגָּן / וּמַה שֶּׁאֵין בַּגָּן אֵין בַּגָּן / וְחָרוּט בְּגֶזַע הָעֵץ שֵׁם / הַמַּלְכָּה שֶׁאֵינֶנָּה יֶשְׁנָהּ כָּאן" – מבליטות את השניוּת שבנוכחות המלכה בגן ובהיעדרה ממנו בהפרדת הצירוף "שֵׁם הַמַּלְכָּה" לשתי שורות שונות, בדחיקת "שֵׁם" לסוף שורה ובהצבת "הַמַּלְכָּה" כנושא בשורה האחרונה, וכמו כן בכפל המשמעות שב"שֶׁאֵינֶנָּה" – תואר הנרדף ל"הַמֵּתָה" וביטוי שלילה. שתי המשמעויות מדגישות את נוכחותה של המלכה בחיי המלך ואת היעדרה בו-בזמן.

[1] על טביעת האצבע הסגנונית של יוצר ועל בחירות סגנוניות ראו פרוכטמן, תשמ"ז.

בשיר אחר – **שַׁעַט בַּעַט** – קיומם הדיאלקטי של גבורה ועוצמה לצד חסר ואסון ניכרת גם במבנה ובמשקל. רוב השיר שקול באמפיברך (״אַיֵּה זֶה הַסּוּס הַשָּׁחוֹר נָעָלָם? / הֵיכָן הוּא שׁוֹעֵט לְבַדּוֹ בָּעוֹלָם?״), למעט שני צמדי מילים השקולים בטרוכי (״שַׁעַט, בַּעַט״ ו״סַעַר, דַּהַר״) וחוזרים 5 פעמים לאורך השיר. המעבר מהסדירות האמפיברכית לטרוכי משחזר צליעה, היסוס ואיבוד כיוון, ותורם לתחושת הספק וחוסר הביטחון המרחפת על החיזיון היוצא דופן המתואר בשיר. רבים מהשירים מציבים לקוראים הצעירים אתגרים לשוניים-פרשניים באופן שאינו מצוי בשירת זמננו לילדים.

**הפרק השני** מפנה את המבט אל הפרוזה של זרחי לילדים, ומדגים את יצירתיותה, את מקוריותה ואת חדשנותה ביצירותיה הסיפוריות בכל תחומי הלשון. הדיון נפתח בהיבט המורפולוגי של הלשון הפואטית בסיפורים, אחריו מוצגים ההיבט התחבירי, ההיבט הסמנטי, ההיבט הפונולוגי-פרוזודי ולבסוף השיח ורמות הלשון. בולטות הפרות חוזרות של כללי הדקדוק ומיקוד הקשב בסטיות כשלב ביצירת משמעות או בהרחבתה. מבנים תחביריים מסוימים משמשים את זרחי כסוגלים סגנוניים וכאמצעים פואטיים. נוצרות זיקות בין מבנה, אורך וסדר איברים במשפט להבלטה של תכנים ולרמיזה על משמעות. דפוסים תחביריים חוזרים, המדמים חשיבה אישית-אסוציאטיבית של גיבוריה – הנתונים במצבים רגשיים, מאפשרים לקוראיה להתקרב ולהכיר את הדמויות על עולמן הפנימי. גם סדר המילים במשפט משמש את זרחי ליצירת משמעות. במישור הסמנטי: שמות של מקומות ודמויות בסיפוריה הם עבור זרחי כר נרחב ליצירה של משמעויות ולרמיזה על אפשרויות שונות של פרשנות, להבלטת היבטים תוכניים ורגשיים, לרמיזה על מסרים סמויים ולהוספת הומור. ברבים מן הסיפורים מצויים מבעים המאופיינים בדחיסות סמנטית. לדוגמה, תיאור שעת בין הערביים שאחרי המלחמה בין המלכים בספר **אביגיל מהר המלכים** – ״אור שארית השמש בא זהוּר כרֶמֶץ. עצי השקדיות התעמעמו כמו תימורי עשן פורח״ – דחוס בשמות ובתארים המבליטים את מיעוט האור ורומזים על קץ הקרב. ברבות מיצירותיה בפרוזה זרחי יוצרת מבנים פתגמיים-סיסמאיים, עושה שימוש סוטה בצירופים כבולים ומכוונת לדה-אוטומטיזציה של משמעויותיהם ולהעצמתן.

הן בשירה הן בפרוזה לקוראים צעירים זרחי מחדשת בכל תחומי הלשון: מפרה את כללי היידוע וההתאם הדקדוקי להעשרה או להבלטה של משמעויות גלויות, לרמיזה על משמעויות סמויות או להבעת עמדות המספרת. לעתים היא מלווה סטייה תוכנית מכללי המציאות השירית או הסיפורית בהפרה של כללי לשון ובסטייה דקדוקית. את הלקסיקון הנחוץ לה היא מעשירה במגוון דרכי תצורה המופרות בעברית. ההיבט הסמנטי בלשונה של זרחי מרתק ומגוון ביותר. זרחי מרבה להשתמש במילים ובצירופים דו-משמעיים ולייצג באמצעותם הִשתנוּת וחריגה ממוסכמות. מדגים זאת למשל

כפל המשמעות בצירוף "ישיבה חשובה" ("ישיבה משרדית" ו"דגירה") שכתב על דלתו הפָּקִיד בסיפור **להתראות באנטארקטיקה**, לאחר שהורות שנכפתה עליו הביאה לשינוי בהרגליו ובהשקפת עולמו. זרחי עושה שימוש תכוף בארמזים למקורות היהודיים, ליצירות ולדמויות בספרות, בהיסטוריה ובתרבות, טוענת בעזרתם את הטקסט במשמעויות נוספות ומבליטה תכנים. לשון הפרוזה של זרחי מאופיינת באוקסימורוניות המערערת מוסכמות ופרשנות מתבקשת וכופה התבוננות שנייה. בחלק גדול מהסיפורים אפשר לזהות דיאלקטיקה או לפחות שניוּת של שדות סמנטיים, המאפשרת למחברת להציף תובנות, מסרים נלווים וערכים מרכזיים. המבחר הסמנטי המשמש את זרחי עשיר, מרובד, רב-משמעי, מדויק, רב-כיווני ופועל לתנועה מתמדת במציאות הסיפורית ולהדגשה או הרחבה של משמעות. בחירותיה הסמנטיות מושפעות גם ממאפייניהן המורפו-פונולוגיים, בהשמטת רכיבי צירוף, בהשמטת חלקי דיבר, במשמעויות קונוטטיביות של מילים, בשימושיהן בלשון הציורית ובהקשריהן החוץ-ספרותיים. הן בשירה והן בפרוזה, התבוננות מנקודת המבט הסמנטית מגלה הטענת משמעות על נרדפים ועל הומופונים, מיסוּד תוכן בדו-משמעות ובעמימות סמנטית כדי להכפיל פרשנויות, שימוש נרחב בדחיסוּת סמנטית, בביטויים אוקסימורוניים, בהשמטות ובהנכחה מוגברת של שדה סמנטי או של שורש. הדימויים והמטפורות שהיא יוצרת רחוקים מן המתבקש ומן הצפוי ומשקפים התבוננות מנקודת מבט אישית, חד-פעמית ויוצאת דופן, קליטה רב-חושית וחשיבה המתקיימת במרחב עתיר הֶקשרים. למשל, את העשבים המתנועעים ברוח בשיר **הַשֶּׁעָר הירקרק של המלכה** זרחי מתארת בדימוי "מִתְפַּלְּלִים כְּמוֹ צַלְּנִים", ועל החד-קרן בסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה** היא כותבת "... והביטה בו בשקט, כמו הטל בנופלו". הטל היורד חרש מוסיף לַיְצוּר האגדי זַכּוּת וטוהר בראשיתי נצחי. את תחושת הדוברת בשיר **אני פגשתי את המלך** זרחי מתארת במבע המטפורי-דימויי הרחב "וּפַעַם רִאשׁוֹנָה לִבִּי פָּשַׁט אֶת מְעִילָיו / וְהִתְקָרֵב לָאֵשׁ, / מוּצָף מִכָּל חֻדָּיו / כְּמוֹ כּוֹכָב יָם מֵרֹב", הרומז גם על הקיפאון הרגשי שהדוברת חשה לפני כן. כך היא יוצרת ציורי לשון עוצמתיים או מעודנים ומשרטטת אותם במכחול דייקני.

**סיכום העבודה** מציע מסקנות על הלשון הפואטית האחת המאפיינת את יצירותיה בשירה ובפרוזה של זרחי לילדים, על מקוריותה, ייחודיותה וחדשנותה, על תפקידה הרחב בהרחבה ובהעמקה של הטריטוריה התמטית של היוצרת ועל זיקוקה באמצעות כל מנגנוני הלשון.

## פתח דבר

נורית זרחי זוכה להערכה לא רק בזכות הנושאים שהיא כותבת עליהם אלא גם – ואולי בעיקר – בזכות לשון הכתיבה ובזכות סגנונה המיוחד. גם קוראים שאינם חוקרי לשון מובהקים חשים מיד בדרכי ההבעה המיוחדות במינן של זרחי, המזרימות את התכנים דרך מסננים עדינים במיוחד ומזקקות אותם. הקריאה ביצירותיה של זרחי מרגשת, מלהיבה ומעוררת השתאות מתמשכת. מטרת המחקר היא להפנות את הזרקור אל הלשון הפואטית המאפיינת את כתיבתה של נורית זרחי לילדים ולהראות מה הם מרכיביו של הקסם ההבעתי, ואיך הלשון לא רק משרתת את התוכן אלא היא חלק ממנו. מנקודת מוצא זו תִּבָּחֵן הלגיטימיות הפואטית של מילים, של צירופים ושל מבעים נורמטיביים, תחדישיים או אף "פורעי חוק" מבחינת הלשון. זרחי עצמה חתמה את אחד הראיונות עמה במילים – "ספרות זה האופן כמו שזה ה'מה'"[2]. המחקר מציע התבוננות בלשנית (מורפולוגית, תחבירית, סמנטית, פונולוגית-פרוזודית ופרגמטית) במרכיבים הלשוניים במבחר מיצירותיה של זרחי לילדים, שירה ופרוזה, ובאופן שמרכיבים אלה ארוגים זה בזה ותורמים למשמעות השלמה ולאסתטיקה של היצירה. עניין מיוחד מוקדש לפן הסמנטי של השירים ושל הסיפורים, שתרומתו להבעת הרגש וליצירת משמעות קוהרנטית ושלמה היא מכרעת. מכל אלה אמורה לעלות תמונה של האפיונים הייחודיים של הלשון הפואטית של זרחי בכתיבתה לילדים[3].

---

[2] כספי ואח', 2010, עמ' 307.

[3] יש בוודאי טעם בבחינת הזיקה בין כתיבתה של זרחי לילדים לכתיבתה למבוגרים, אך ראוי לעשות זאת במחקר אחר שאין מקומו כאן.

# מבוא

## א. הבלשנות ככלי לניתוח הלשון הפואטית

"בלשון השירה גלום פרדוקס", כותבת סוברן. "מצד אחד, ככל מבע שנועד למסור מסר, עליה להיות כפופה לסדירויות ולכללי לשון: כללי יצירת מילים (מורפולוגיה), כללי תחביר וכללי קוהרנטיות ולכידות סמנטית. אלא שבאותו זמן, שירה חותרת גם אל החד-פעמי, הייחודי, המרשים, המרגש. לא אחת נעשה הדבר תוך שימוש בהיתרי סטייה מכללים, בשינוי סדר המילים במשפט, ביצירת מתחים סמנטיים ובשימוש בלשון פיגורטיבית. שירה, ככל יצירת אמנות, רגישה לזמן כתיבתה, לנורמות הלשון ולהקשרי התרבות שבהן היא נכתבת. היא יכולה לדלות מהאוצרות ההיסטוריים של הלשון, והיא יכולה לקיים מגע עם מה שמתחדש בשפה"[4]. איתמר אבן זהר סבור ש"המשורר מתפרנס דווקא ממורכבות (או רב-משמעות) זו של המילה [...] דווקא שבירת כללים היא המעלה את משמעויות הלוואי (הקונוטציות) [...] משמעויות הלוואי של המילים אינן בלתי מוגבלות, אם המדובר במערכת לשונית משותפת. אבל ניצולן הוא אחת האמביציות הגדולות של המשורר"[5]. באותו עניין כותב ראובן צור[6]: "נאמר על הספרות שהיא אלימות מאורגנת נגד הלשון. מכאן אתה שומע שני דברים: שהיא מפירה את כללי הלשון; וכי הפרת הכללים נעשית לפי סדירויות מסוימות הניתנות אף הן לתיאור על ידי 'כללי הפרה' כביכול".

את ניצניה של החדשנות בלשון הספרות העברית רואה סוברן ביצירת ביאליק. במאמרה על לשונה השירית של המשוררת חביבה פדיה סוברן טוענת כי "שירתו של ביאליק, מבשר התמורות הגדולות בשירת התחייה, היא קפיצה נחשונית אל חדשנות לשונית"[7], ומדגימה כיצד עיבד את מה ששאב מן המקורות ללשון "אישית, חווייתית" (שם). במאמרה זה היא סוקרת את אפיוני הלשון הפואטית של משוררים עבריים מרכזיים מאז דור ביאליק ומתארת את חותמו האישי של כל אחד מהם על לשון השירה ואת חלקו בתהליך ההשתנות שעברה לשון השירה העברית בארץ. אחד מן התהליכים שמאפיינים את לשון השירה בעשורים האחרונים הוא הוויתור על הלשון הפיוטית הגבוהה, הארכאית לעתים, או אף ההתנערות ממנה, ובו-בזמן כניסתה בהיתר של לשון הדיבור אל לשון השירה, כביטוי ל"נורמה המתרחקת מאליטיזם"[8] והתקרבותה אל הסגנון העממי, היום-יומי, שנחשב עד לפני זמן לא רב בלתי ראוי או אף בלתי תקני. "הפניית המבט אל הלשון עצמה היא אחד מאפיוניה של לשון השירה" (שם).

---

[4] סוברן, תשס"ב, עמ' 395.
[5] אבן זהר, 1968, עמ' 427.
[6] צור, 1983, עמ' 23.
[7] סוברן, 2011, עמ' 89.
[8] סוברן, תשס"ב, עמ' 395.

מאיה פרוכטמן מצביעה על "האפשרויות הגלומות בניתוח לשונו של הטקסט הספרותי מתוך גישה בלשנית אליו"[9] ומפרטת: "נצביע מדי פעם על הסיוע שיש בניתוח הלשוני-הסגנוני להעמדת פרשנות ספרותית, ועל הקשר שבין התוכן של היצירה לבין האמצעים הלשוניים שנבחרו לעיצוב התוכן הזה [...] נשאל את עצמנו, למה בחר יוצר לבטא את עצמו בדרך זו או אחרת, ובאילו כלים לשוניים בחר לשם ביצוע מטרותיו" (שם, עמ' 15). ממחקרה המפורט והיסודי, המתבונן ברכיבי הלשון השונים, שאבתי כלים להתבוננות במרקם הלשוני של יצירות ספרות במישורי הלשון השונים, ובתרומתם ליצירת הייחוד הספרותי-אסתטי של היצירות.

חגית יצחקי מיקדה את התבוננותה בלשונה השירית של יוצרת אחת – יונה וולך, ובעבודתה היא מצביעה על תפקידי המפתח של הלשון בספרות; יצחקי מראה כי "העיקרון הבולט בשירתה [של וולך – נ"ל] הוא שבירת כללי הלשון תוך חוסר קוהרנטיות דקדוקית, שיחתית ועלילתית ובריאת מציאות חלופית לעיצוב תחושות ולהעברת מסרים"[10]. היא מוסיפה כי "יונה וולך בוראת שפה שתתאים לצרכיה הפואטיים. שפה זו מותירה את הקורא במקרים רבים נבוך ותועה, אך במקביל היא מציגה בפניו דרך יצירתית וייחודית לעיצוב חוויות נפש, תחושות, רגשות וקליטה של מציאות אלטרנטיבית, שיש בה כוח, יופי, עידון ורגש וגם עוצמה מטלטלת של כאב וייאוש" (שם, עמ' 226). מחקרה של צפרירה לידובסקי כהן הוא מחקר ספרותי מקיף בשירת יונה וולך. בפרק השני של ספרה **שחררי את חרצובות לשונך אישה**[11] היא מציעה ניתוח ביקורתי של שיריה המטא-פואטיים של וולך, ועוקבת אחר התמודדותה של וולך עם השאלה הפילוסופית על מקורן של הלשון ושל משמעויות המילים ועל כושרה של הלשון לגלות עולמות ומהויות שמעבר לה. מחקרה ישמש אותי בבואי לבחון את המעשה הלשוני והמטא-לשוני של זרחי.

## 1. הבלשנות הקוגניטיבית ולשון השירה

עניינם של הבלשנים בלשון השירה גדל מאוד בעשורים האחרונים. לפני יותר מחמישה עשורים, בכנס בין-תחומי באוניברסיטת אינדיאנה שעסק בתכונותיו של הסגנון בלשון, נדרש רומאן יאקובסון לשאלת מקומה של הפואטיקה ביחס לבלשנות ולספרות: "הפואטיקה דנה בראש ובראשונה בשאלה: מה הופך מבע לשוני ליצירת אמנות? מכיוון שנושאה העיקרי של הפואטיקה הוא ייחודה של האמנות הלשונית לעומת אמנויות אחרות ולעומת סוגים אחרים של התנהגות לשונית, הרי היא ראויה לתפוס מקום ראשי במחקר הספרות. הפואטיקה עוסקת בבעיות של מבנה לשוני, ממש כשם שניתוח הציור עניינו במבנה תמונתי. מכיוון שהבלשנות היא המדע המקיף העוסק

[9] פרוכטמן, תש"ן א, עמ' 11.
[10] יצחקי, 2005, עמ' 225.
[11] לידובסקי כהן, 2009.

בבעיות המבנה הלשוני, אפשר לראות בפואטיקה חלק אינטגרלי של הבלשנות״[12]. שנים לא מעטות אחר כך קָבלה רינה בן-שחר על הנתק שבין חוקרי הלשון לחוקרי הספרות בארץ[13]. לדבריה ״היום, כשהספרות העברית משגשגת ויש לה קהל קוראים נלהב ונאמן, וכשהלשון העברית משמשת כלשון טבעית חיה בעלת פונקציות מגוונות, אנו יודעים אך מעט על לשון הספרות העברית ועל ההתפתחות המדהימה שעברה מאז ראשית ימי תחיית הלשון״ (שם). המצב שתיארה בן-שחר הולך ומשתנה ברוח תפיסתו של יאקובסון. בעשורים האחרונים של המאה העשרים הוקדשו מחקרים תאורטיים בכתב העת ״הספרות״ למחקרים סטרוקטורליים בלשונם של יוצרים שונים, ומגע נוסף בין בלשנות לספרות מתקיים בכתבי עת כגון *Poetics Today* ו-*Journal of literary Semantics*. עם זאת רותם מציין שעדיין ״חקר הספרות, נכון להיום, אינו מנסה להדביק את קצב התקדמותו של המחקר הבלשני״[14], אך בכל זאת מחקרים הבוחנים את הקשר המשולש ספרות-פואטיקה-לשון נערכים ומתפרסמים ומצמצמים את הפער.

מחקר המטפורות, למשל, שהיה באופן מסורתי מושא להתבוננות ספרותית מובהקת, היה לנושא מחקר חשוב בבלשנות הקוגניטיבית החל משנות השמונים של המאה העשרים ; על פי גישה זו, הידע בתחומי הלשון השונים מתהווה תוך כדי השימוש בלשון ; הוא מובנה לתוך קטגוריות ומתמצה בעקרונות מופשטים מתוך כלל השימושים בלשון, כולל השימוש בספרות על לשונה המטפורית. הסמנטיקה הקוגניטיבית מבססת את משמעותה של מילה על דרך השימוש בה בפי הדוברים, לעומת הסמנטיקה המסורתית שעל פיה משמעותה של מילה מוצגת במילון, והיא ״נקייה״ מהקשר. פילמור, שחקר את אופני הארגון של המידע הסמנטי החל משנות השבעים של המאה העשרים, פיתח את **סמנטיקת המסגרות** (Frame Semantics), שלפיה הידע הסמנטי מאורגן במסגרות של הקשר ; לטענתו, אנחנו יכולים להבין לאשורן מילים ספציפיות רק על רקע של הקשר רחב. ״מסגרות מאפשרות להבין משמעות של מילה או של מושג בדרך הנבדלת מגישת האב-טיפוס, המשעינה הגדרה על דוגמה טיפוסית״[15]. פילמור סבר[16] ששדות סמנטיים ומסגרות בנויים על מוטיבציות שונות למצוא סטרוקטורה בתוך הלשון ומחוצה לה. תאוריית השדות מחפשת את היחסים בלשון, ותאוריית המסגרות פונה אל ההבנה ואל ההתנסות האנושיות, אולם הבדלים תאורטיים אלה אינם באים לידי ביטוי שעה שמיישמים את ההבחנות שבתשתית שתי התאוריות על קשרי משמעות בשדות או במסגרות שבטקסט שירי. גם תמר סוברן מציעה לראות בחקר דיאכרוני וסינכרוני של

---

[12] יאקובסון, תשמ״ו, עמ׳ 138.
[13] בן-שחר, תשנ״ג, עמ׳ 39.
[14] רותם, תשע״ג, עמ׳ 2.
[15] בתוך סוברן, 2006ב, עמ׳ 89.
[16] פילמור, 1982 ; פילמור ואטקינס, 1992, 2000.

**שדה סמנטי** הזדמנות ל"שיקוף של ההתנסות האנושית בהשתנותה"[17]. היא סבורה ש"יתרונו של התיאור של פילמור הוא בעובדה שאכן חלק ממושגינו המתהווים טרם מצאו לעצמם מקום במילון או באגרון [התזאורוס] [...] לכן הדרך לשלוף אותם היא דרך 'ההתנסות וההבנה האנושיות'."[18]. סוברן מציעה ניתוח של קורפוסים מוקלטים מכל תחומי החיים כמקור מתחדש של נתונים לשוניים שמילונים ואגרונים מאחרים בתיעודם. סוברן קושרת כאן את הדיון בהנחותיו של פילמור להתבוננות ב**מטפורות**. לדבריה, תאוריית המסגרות על גווניה מאפשרת גם למטפורות בלשון – מהשחוקות והקפואות ביותר ועד לחד-פעמיות שבלשון השירה, אלה "המצביעות על רצון ועל צורך אנושי להרחיב את מעגלי ההתנסות והתחושה" – "להידון בתוך תיאורית השדות והמסגרות"[19]. המטפורה הייתה במשך דורות מושא להתעניינותם של חוקרי הספרות; הפילוסופית אווה קיטאי[20] קידמה את חקר המטפורות בשיח, בכתיבה העיונית-הגותית ובשירה. היא מתבוננת למשל במטפורת "המורה כמיילד" אצל אפלטון ובמערך המטפורי שהיא חושפת בשיר של וורדסוורת', המתאר את קורותיה של העיר ונציה כמחזור חיים שלם של אישה מלידה לזקנה[21]. מושג מפתח חשוב העולה מן הניתוח של קיטאי הוא האנלוגיה, הדמיון המבני, המתקיים בין שדות תוכן ומאפשר את עצם החיבור בין מושגים משדות תוכן רחוקים[22]. בלשנים קוגניטיביים פיתחו את הרעיון; הם מציגים את המעבר המטפורי משדה תוכן אחד למשנהו כמיפוי וכשימור של המבנה, המאפשרים להבין יחסים בתחום החדש, המטפורי, בזכות היכרות עם היחסים המכוננים את תחום המקור[23]. המטפורות שנחשבו 'שחוקות' ו'קפואות' – זכו לתשומת לב רבה ולשינוי מעמדן במערכת המושגית כשהתפרסם חיבורם של ג'ורג' לייקוף ומרק ג'ונסון *Metaphors We Live By*. לייקוף וג'ונסון[24] התמקדו במטפורות היום-יומיות המצויות בשפע בשיח, הוכיחו בעזרת עשרות דוגמאות כי המטפורות הן יסוד מכונן וחשוב בשפה ובמחשבה, והראו כי באמצעות כלי הכרתי זה בני האדם תופסים את העולם, מקטלגים את המציאות ומאחסנים בתודעתם את ההפשטות של המציאות המוחשית[25]; למשל, הסכֵמה המטפורית "הגוף הוא מכל" היא המקור לביטויים השכיחים "יש בי כוח" או "התמלאתי תקווה"; הדפוס המטפורי "גבוה הוא טוב" הוא המקור לביטויים כמו "ציונים גבוהים" או "הישגיו עלו" ואפילו "בעזרת המורה הפרטית הישגיו טיפסו". לייקוף וטרנר[26] בדקו את תפוצתם

---

17 סוברן, 2006ב, עמ' 92.
18 שם.
19 שם.
20 קיטאי, 1992.
21 קיטאי, 1987.
22 קיטאי ולרר, 1981; סוברן, 2006ב.
23 שם.
24 לייקוף וג'ונסון, 1980.
25 לייקוף וג'ונסון, 1999.
26 לייקוף וטרנר, 1989.

והרחבתם של דפוסים מטפוריים בסיסיים כגון "החיים הם דרך", "החיים הם יום" בשירה האנגלית, אולם לא נתנו את הדעת למטפורות יצירתיות החורגות מן הדפוסים הללו ומרחיבות את כושר ההבעה. סוברן[27] חקרה את מנגנוני ההפשטה המאפשרים את פענוחן של מטפורות יצירתיות וחדשניות. היא הצביעה על מנגנון פענוח המבוסס על עלייה במדרגות ההפשטה והפעלה של פונקציות מקשרות בין המילים המרכיבות מטפורה חדשנית שהמרחק הסמנטי ביניהן רב ולכן יוצרות מטפורה חדשנית.

רעיון נוסף של הבלשנות הקוגניטיבית שיש לו יישום גם בחקר לשון השירה הוצע על ידי הבלשן ג'יל פוֹקוֹנְיֶה בספרו **מרחבים תודעתיים [מנטליים] – היבטים של בניית משמעות בשפה הטבעית**[28] והמשכו נדון בתורת העירובים של פוקוניה וטרנר.[29] מרחב תודעתי נוצר לדברי פוקוניה בתודעתנו כשאנו ממשיגים בדמיוננו את המבעים שאנחנו קולטים – בדרך כלל בלי שאנחנו נותנים דעתנו על התהליך או על משמעותו. מרחב תודעתי חדש מתעורר למשל עם השימוש במאזכרים כמו שמות, ביטויי זמן ומרחב ("כמו בסרט 'מהגרי עבודה'", "בצפון", "בזמן המלחמה") וכינויי גוף; למשל, כשאדם אומר לאחיו "כאן רואים את אבא בסיום הטירונות", הוא מעורר אצל בן שיחו מרחב תודעתי נוסף שבו האב הוא חייל במדים, הרבה לפני שהיה לאביהם. שני המרחבים הללו מתקיימים במקביל (יש להניח שבמקרה זה, על פי ההקשר המשתמע, אצל שני הדוברים); באחד נבחנת דמותו המוכרת-מציאותית של האב והשני מוסיף את המסרים החדשים שמספק המרחב החדש ומאפשר הבנות חדשות. תאוריית המרחבים המנטליים מהווה תשתית לתאוריית **העירוב המושגי** שפיתחו ג'יל פוקוניה ומרק טרנר[30]. על פי מודל זה, המפגש בין שני המרחבים יוצר מרחב נוסף ובו נוצרת משמעות חדשה – תולדה של העירוב בין שני המרחבים.

סוברן, במאמרה על יצירתה של אגי משעול, מראה איך ניתן לגייס את תאוריית העירוב המושגי לטובת פענוח המטפורה שבשם השיר "חתול הזיותיי", שבבסיסה ריחוק סמנטי מקשה. בעזרת תורת העירוב המושגי של פוקוניה וטרנר מתפענחת משמעות השיר כולו[31]. עוזי רותם מגייס את תורת **השדות סמנטיים ומסגרות התוכן** כדי להתבונן במילה "נימה" וקרובותיה בשירת ביאליק[32]. חקירתו מקיפה קבוצה שלמה של "מילים קרובות-סמנטית משורשים שונים" כמו הָמָה, הֶמְיָה, המון (שורש המ"י), נָהַם, נַהַם, נְהִימָה (שורש נה"מ) ועוד. הוא מצביע על נוכחותן ועל הֶקשריהן ביצירת ביאליק, מראה את הקְשָׁרים ביניהן ומצביע על משמעות העומק המשותפת להן, המחברת

---

27 סוברן, 1993.
28 פוקוניה, 1994.
29 פוקוניה וטרנר, 2002
30 שם.
31 סוברן, 2006א, עמ' 294.
32 רותם, תשע"ג.

את "קול הדממה הדקה" עם קולו הפנימי היצירתי של המשורר על נימי נשמתו ונימי כינורו[33]. רעיון **השדות הסמנטיים** משרת את סוברן במאמרה על "משירי הקיץ" של ביאליק[34] בבדיקת המארג הסמנטי של שדות המשמעות בשיר; "המפתח להבנת השיר מצוי לדעתי בחשיפת שדות סמנטיים דומיננטיים המתפרסים על פני מרחבי שירת ביאליק ובאופן שבו הם ארוגים ביניהם בקשרים מטפוריים: שדה המשיכה האנושי-נפשי-גופני ארוטי [...] ובסמוך לו וארוג בתוכו שדה הנביטה והקמילה"[35]. במאמרה "בלשנות ופואטיקה, חוקיות ויצירתיות", שבו היא פורסת עיון בלשני-פואטי בשירו של נתן אלתרמן "הם לבדם", סוברן קובעת שתי מטרות שהראשונה בהן היא "... להציג את התרומה של כלים בלשניים שפותחו בשנים האחרונות להתמודדות עם לשון השירה"[36]. את דבריה היא חותמת בַּפסקה "משימתו העיקרית של דיון בלשני בלשון השירה היא אפוא בקשת שיווי המשקל בין היסודות המארגנים לבין היסודות מפירי הסדר שבה. לכן נחוצים כלים וראייה בלשנית משולבת בלתי-שגרתית ובלתי נוקשה שיאפשרו התמודדות עם אתגרי החדשנות השירית. בתוך כך זוכה הלשון הפואטית לתיאור כתת-לשון בעלת חוקיות משלה"[37].

## 2. על הלשון בספרות הילדים

עד היום תרה ספרות הילדים בזהירות רבה אחר מקומה הלגיטימי במחקר בתחום מדעי הרוח ודומה שעדיין היא זקוקה לאישור חוזר על זכאותה לו לצד ותיקים ממנה. לטענת שלמה הראל, מאז ראשית שנות השבעים "גברה והלכה בהתמדה בקרב המחנכים ובקרב הקהל הרחב בארץ המודעות בדבר חשיבותו של המקצוע '**ספרות ילדים**' [ההדגשה במקור – נ"ל], ובעקבות זאת רבו המחקרים, הדיונים, ההרצאות והספרים סביב נושא זה"[38]; עם זאת, במרכז רוב המחקרים משנות השמונים שעניינם "ספרות ילדים" מצויים נושאים חוץ-ספרותיים: היסטוריוגרפיה של ספרות הילדים, היבטים פדגוגיים-פסיכולוגיים כמו בדיקת התרומה הערכית של ספרות הילדים לקוראיה, מידת התאמתם של הטקסטים לקוראים, דידקטיקה של הספרות לילדים, הפקת ספרות לילדים וחקר תרבות הילד. לטענת הראל רק מחקרים מעטים עוסקים בהיבטים הספרותיים של ספרות הילדים[39], ונראה שמעטים יותר נוגעים בלשונה של הספרות לילדים.

---

33 שם.
34 סוברן, 2013א.
35 שם, עמ' 20.
36 סוברן, תשס"ד, עמ' 207.
37 שם, עמ' 222.
38 הראל, תשנ"ב, עמ' 10.
39 שם.

בבואו לבחון את הצירוף "ספרות ילדים" הראל מציע קביעה ראשונית מהותית: "ספרות ילדים היא קודם כל ספרות"[40]. לתפיסה זו שותפה גם אורה שורצולד ועליה היא משתיתה את גישתה ללשון בספרות הילדים: "אין ספרות ללא לשון. הלשון היא הכלי של הספרות, וככל ספרות כן גם ספרות הילדים", כך במסה שלה על הלשון בספרות הילדים[41]. חווה יסעור מצטטת מתוך מחקר ישן של ג'יימס ס' סמית' מ-1967, ה"מעמיד את המגבלות הלשוניות של הילד כקנה מידה עיקרי להבחנה" בין ספרות ילדים לספרות למבוגרים[42] ומונה בין מגבלותיו של הילד-הנמען אוצר מילים דל יחסית, קושי בהכרה ובהבנה של מושגים ומונחים, אי-הכרת נרדפים, קשיים בתפיסת מושגים מופשטים, קושי בתפישת רב-משמעות ואי-יכולת להבין מטפורה. חוקרים לא מעטים מתארים את יכולותיו הלשוניות של הילד ואת מגבלותיו, מציגים את תפקידיה הערכיים-חינוכיים של הספרות לילדים ומצדדים בשימוש בלשון עשירה ומגוונת בספרות זו, אבל נמנעים מעיון במושג עצמו ובקביעות והבחנות על מהותו. נראה שהיעדר נורמות לשוניות שיאפיינו או יגדירו את הספרות לילדים הוא תוצאה ישירה של מהותה כאמנות; טיפוסי יוצרים שונים, עמדות שונות אשר לערכים שהספרות משרתת, סגנונות כתיבה שונים ונמענים שונים כופים על "שער הנורמות" להישאר פתוח לרווחה, הן בכתיבה למבוגרים והן בכתיבה לילדים.

התבטאויות ראשונות על לשונה הייחודית של הספרות לילדים השמיעו יוצרים ומבקרי ספרות כבר לפני עשרות שנים. ביאליק פירט את דעותיו בנושא ספרות הילדים "בעיקר באיגרותיו לידידיו ולעורכיו, ולא העמיד משנה סדורה של ממש"[43]. במניפסט שהתפרסם בברלין ב-1922 עם ייסוד הוצאת הספרים לילדים "אופיר", ההוצאה שלו ושל תום פרויד ובעלה, התייחס ביאליק לסוגיית הכתיבה לילדים בעברית, שפה שאיננה שפת אמם: "חרף מגבלות השפה העברית, שאינה לשון אם, ניתן לכתוב ספרות ילדים טובה, וזאת באמצעות האמנות המסוגננת, המחפה על אי-טבעיותה של השפה", טען ביאליק, "במקום שבו אנו חסרים טבעיות בשפה, יפצה על החסר הסגנון האמנותי, שכן מוטב להביא לפני הילד יצירה 'מלאכותית' אך אסתטית וטובה, מאשר יצירה 'טבעית' אך גרועה וצורמת"[44]. הוא האמין שפישוט מילים מקשות או המרתן בפשוטות יותר הוא מיותר, משום שהילדים יכולים להבין מילים לא מוכרות מתוך ההקשר, כך ירחיבו את אוצר המילים שלהם וייצאו נשכרים פעמיים. ציטוט מוכר בהקשר זה הוא המשפט "ילמדו הילדים את שיניהם לפצח

---

[40] שם, עמ' 43.
[41] שורצולד, 1988, עמ' 155.
[42] יסעור, 1988, עמ' 27.
[43] שמיר, תשמ"ז, עמ' 26.
[44] שם, עמ' 10.

אגוזים קשים קצת ותתחזקנה״[45]. ביאליק הביע סלידה מלשון מתיילדת; ״אין מתעודת ספרות הילדים כלל לרדת אל הילד, אלא להיפך, להגביה את קומתו, להעלותו מעט מעט [...] צריכה היא לפתוח בחשאי את לבו ולהכניס בו מדעתו ושלא מדעתו מושגים וקנייני רוח, שלא נודעו לו קודם לכן. קריאת הילד בספר – אף היא יש בה משום לימוד״[46]. שירתו לילדים מעידה על תפיסה זו: בצד השורות הקצרות והצליליות המשחקית, אין הוא נמנע מביטויים מן המקורות המשתלבים בהצלחה בשעשוע השירי: כך, בשיר ״תרנגול״[47] הוא משלב את הצליל הרוסי של קריאת התרגול ״קוקוריקא״ עם מילים וביטויים מן המקורות: ״עורה למה תישן ריקא״, ״בשמים נפלה דלקה״, ״חמה יצאה מנרתיקה״, ״כארי קום, קוקוריקא״. הוא אינו חושש לקושי, אלא הוא נאמן לשלמות האמנותית[48].

במאמר שפרסם בנציון בנשלום בתרצ״ג ב**הסולל**, ירחון ספרותי שראה אור בלבוב, הוא הצליף באנדה עמיר-פינקרפלד על לשונה הפואטית: ״גם שפתה של המשוררת, לעת-עתה דלה ואפורה. מעטות מאוד המיטפורות בשיריה. הלשון עוד טרם פלסטית, מעטה בחרוזיה הציוריות״[49]. לאה גולדברג, שכתבה ועיבדה שירה ופרוזה לילדים, כתבה בקביעות בעיתונים לילדים וערכה סדרות של ספרות ילדים, הקדישה מחשבה רבה לנושאי התכנים וגם ללשון בספרות הילדים. בהרצאותיה ובמאמריה על ספרות הילדים חזרה שוב ושוב על עמדותיה: בין היתר אמרה כי היא ״רואה בביטוי הלשוני המדויק מטרה בפני עצמה״[50] וכי היא מאמינה ביצירת ״דרך ארץ ללשון״[51]. היא יצאה נגד הכתיבה הקלוקלת הן מבחינת תוכנה והן מבחינת צורתה-סגנונה[52], והזכירה את חשיבות הריתמוס, המשקל והחרוז ביצירה לילדים.

מאיה פרוכטמן ומירי ברוך מסתייגות מהדיון בשירה לילדים דרך הפריזמה החינוכית-דידקטית. הן מצהירות כי ״שיר הילדים הטוב הוא קודם כל יצירת ספרות״[53] והוא תובע דיון בכלים ספרותיים כמו גם לשוניים. בפרק על הדובר והנמען בשירים לילדים, בדבריהן על אמינות הדובר בשיריהן של מרים ילן-שטקליס ולאה גולדברג, הן מציינות ש״הן אינן 'מתיילדות' או מדברות בשיבושי לשון או גמגומים. נהפוך הוא, המבנים סדירים, החריזה מודגשת והשפה תקנית [...] אמנם אוצר המילים אינו כה גבוה ומסובך כבשיריו של שלונסקי [...] את העֲמדת הדובר-ילד משרתים הקישורים שבין הפסוקיות והמשפטים, שהם ברובם קשרי איחוי: המשפטים מונחים זה ליד זה ואינם מצביעים על

---

45 ביאליק, 1937–1939, כרך ג, עמ׳ נט.
46 שמיר, תשמ״ז, עמ׳ 28, ובהרחבה גם אצל אופק, 1984, עמ׳ 104–110.
47 ביאליק, תרצ״ט, עמ׳ כג.
48 שלמה הראל, במאמרו על שימושים מובדלים בלשון שירי הילדים, מסביר כי המהפכה המגולמת בשיריו של ביאליק לילדים ״הייתה בסופו של דבר פרי של סינתיזה הכרחית בין החסר האובייקטיבי בלשון טבעית וחיה, לבין הנורמה הסגנונית העצמית של ביאליק וכושר האלתור וההמצאה שלו״ (הראל, 1989, עמ׳ 15).
49 בנשלום, תרצ״ג, עמ׳ 20.
50 גולדברג, 1978, עמ׳ 17.
51 שם.
52 שם, עמ׳ 27.
53 ברוך ופרוכטמן, 1982, עמ׳ 5.

קשרי סיבה ומסובב, המשפטים קצרים וסדורים בדרך כלל במתכונת קבועה, וכן יש בשיר חזרות רבות על מילים ועל צירופי מילים, אנאפורות, מילות קריאה וכו״[54].

לאה חובב מציגה את עקרונות הספרות לילדים כפי שהם משתקפים ביצירת לאה גולדברג. היא מתבוננת בשפה של ספרות הילדים קודם כול כחלק מניסיונה להגדיר ״ספרות ילדים״, ומציבה כגורמים מרכזיים את ״בחינת כושר הקליטה של הילד הקורא״ ואת ״בחינת תכלית הכתיבה וכוונותיו של היוצר-הסופר״[55]. המסקנה מהתבוננות זו היא שבספרות הילדים, יותר מאשר בספרות למבוגרים, תפקידה הדו-כיווני של הלשון הוא גורם מרכזי שיש לו השפעה מכריעה על בחירותיו הלשוניות-פואטיות של היוצר. בספרה **יסודות בספרות ילדים** כלולים פרקים הבוחנים נושאים סמנטיים (האנשה, מטפורה, דימוי, סינקדוכה ואוקסימורון) ונושאים מן התחום הפונולוגי-פרוזודי (משקל וריתמוס, חריזה וחזרות), ואת זיקתם למשמעות[56].

חוה יסעור בחנה את מהותה ומעמדה של המטפוריקה בלשון ובשירים לילדים. מסקנתה הייתה שהמטפורה משמשת ״יסוד חשוב בהתפתחות הלשונית ובהתפתחות המחשבה של ילדים מגיל שנתיים ומעלה, ולכן יש לה מקום חשוב גם בשירים לילדים, הגם שצריך להתחשב בסוגיה השונים (האפשריים) וברמה ההולמת את השכבה [שכבת הגיל – נ״ל] הספציפית״[57].

יחזקאל צורף הקדיש כמה מפרקי חיבורו על מרים ילן-שטקליס ללשון ביצירתה, ובין היתר סקר פיגורות לשוניות (המטפורה, הדימוי, המטונימיה, החזרה, החריזה וכו׳), ותופעות של מצלול ומשקל בזיקתם לתמטיקה[58]. על תוארי הגודל ומטענם הרגשי בשירת ילן-שטקליס הצביעה דלית אייזנקרפט. היא הראתה כי תבנית של שם ותואר מסוג זה יוצרת ״יחס רגשי, המתגוון לערכיות של טוב / רע, שהִנָּה קו הערכיות הבסיסי של כל תואר, ואליו מצטרפות קונוטציות רגשיות נוספות״[59].

בדבריה על מאפיינים לשוניים ביצירת עודד בורלא לילדים קובעת אמירה ברזילי כי ״הלשון ה׳בורלאית׳ יוצרת מכלול, שבו התבניות הלשוניות ותבניות המשמעות הנובעות מהן משתלבות אלה באלה ומכוונות אל תכלית עיקרית אחת: להציג (באמצעות חיקוי סגנון הדיבור והחשיבה של הילד) את עולם הילדים על כל מורכבותו באופן אמין, אותנטי ומעורר הזדהות, בקרב הקוראים הצעירים״[60]. ברזילי מצביעה על תופעות תחביריות (כגון משפטים אליפטיים, משפטי ייחוד, מאמרים מוסגרים במשפטים ומשפטים אוקסימורוניים), על שמות (כגון שמות אוקסימורוניים,

---

[54] שם, עמ׳ 24–25.
[55] חובב, 1987, עמ׳ 17.
[56] שם.
[57] יסעור, 1988.
[58] צורף, 1991, עמ׳ 49–52.
[59] אייזנקרפט, תשמ״ב, עמ׳ 3–4.
[60] ברזילי, 1991, עמ׳ 79.

שמות מחורזים וצליליות) ועל חידושי צורות ומראה את הקשר בין המבנים והצורות לתכנים ולמשמעות.

סמדר אֶיָל, שעבודתה עוסקת ביצירת ע׳ הלל לילדים, הקדישה פרק ל״תופעות סגנוניות בשירת ע׳ הלל״ ומזכירה בין היתר רכיבי לשון כגון המצלול וחזרות והכפלות לשון, תבנית השְׁאֵלָה המגויסת לצרכים סוגתיים או תמטיים שונים. בין היתר היא כותבת כי ״היסוד המשחקי הבולט ביותר בשירי המשחק של ע׳ הלל הוא היסוד הלשוני-צלילי [...] השפע המצלולי בשירי ע׳ הלל, הלשון המתפרצת, השוברת מבנים וצורות, ההמצאות הלשוניות, עירוב הרבדים הלשוניים (רובד גבוה – פיוטי מקראי עם מילות יום-יום ומילות סלנג) – כל אלה תורמים לשירים את היסוד המשחקי שבהם״[61].

יפה בנימיני סבורה כי ״מה שעשה את שירי אנדה לילדים בלתי תלויים בזמן הוא, בלשון כללה, ייחודם הספרותי-לשוני״[62]. בנימיני מצביעה על מאפיינים לשוניים תומכי תוכן בשירת אנדה עמיר לילדים, כמו חזרה על חטיבות של שורות, דוגמאות של אנאפורה, סוגים ספציפיים של פעלים המתייחדים במבנה המורפולוגי שלהם (למשל מרובעים או מגזרת הכפולים), אליטרציות ובחירות סמנטיות – כולם רכיבי לשון המעניקים לטקסט משמעות צלולה ומדויקת[63].

שלמה הראל מציג את השינויים שחלו בלשון השירה לילדים במעבר משנות השלושים-ארבעים-חמישים של המאה העשרים לשנות השמונים. הוא מתאר בין היתר השתחררות מ״הלקסיקון הביאליקאי״[64], עד כדי הנמכת הלשון בשירי הילדים והתקרבותה לדפוסי הלשון הטבעית של הילדים. הראל מצביע על פישוט תחבירי ועל ״הימנעות מופגנת מהתבטאות בדפוסים מוגבהים והירתעות מההדים הפאתטיים שלהם״[65].

על הלשון בשירי הילדים של נתן אלתרמן כתבה זיוה שמיר בספרה **תיבת הזמרה חוזרת**: ״אי אפשר לסיים מבוא זה בלי לומר משהו על הקרקסאות ועל הלוליינות המילולית בשירי הילדים של אלתרמן [...] אוצר בלום של הברקות לשוניות ואידיאות, שלפעמים רק בעלי ידע פילולוגי והיסטורי יבינו אותן עד תום [...] שעשועי לשון מחוכמים כאלה ואחרים, רובם סמויים מהעין, פזורים כאן לאורך השירים הללו מלוא חופניים״[66]. ובנימה של בדיחות הדעת היא מוסיפה: ״שיריו של אלתרמן לילדים מכילים ׳בלשניים׳ כה רבים וסבוכים, עד כי לעתים עשויים שירים אלה להיראות בעין בלתי-מיומנת כשירים שנועדו לקוראי *לשוננו* או *לשוננו לעם*״[67].

---

[61] איל, 1998, עמ׳ 19.
[62] בנימיני, תשנ״ג, עמ׳ 103.
[63] שם, עמ׳ 104–106.
[64] הראל, תשנ״ג, עמ׳ 53.
[65] שם, עמ׳ 64.
[66] שמיר, 2005, עמ׳ 38–40.
[67] שם, עמ׳ 40

בפרק על סופרות שכתבו לילדים בשנות השישים עד שנות השמונים של המאה הקודמת – הדור הספרותי שבו נטועה גם יצירתה של נורית זרחי – דנה קרן-יער מתארת ספרות שזנחה את תפיסת עצמה כ"סמכות מטיפה"[68], ומציעה תחת זאת "מודל התקשרות ידידותית עם ילדים בפואטיקה ובכלים ספרותיים המותאמים במיוחד להם" (שם). בין היתר היא מזכירה היבטים של לשון, כמו "חסכנות מילולית, חזרות ומשחקי לשון"[69].

## ב. ספרות ילדים עברית

"לפני שיכלו להיכתב ספרים לילדים היו צריכים להיות 'ילדים'", מצטטת זהר שביט את חוקר ספרות הילדים ג'ון רואו טאונסנד[70], ופותחת בקביעה זו את הדיון בתפיסת הילד בתרבות המערב. שביט מראה כי מושג הילד החל להתפתח בתרבות המערב רק סביב המאה השבע-עשרה; לפני כן לא נתפס הילד "כבעל יישות שונה מן המבוגר"[71]. רק לקראת המאה השמונה-עשרה התפשט השימוש במושגים לשוניים שסימנו את תקופת הילדות; בין היתר התפתחה ההבנה שלילד יש "צרכים מיוחדים המתאימים רק לו"[72] והחלו להיכתב עיבודים לטקסטים הקלאסיים בלטינית וביוונית – כספרות פדגוגית המיועדת לילדים. זה היה הרקע לנוכחותם המתעצמת והולכת של הספרים בעולם הילדי ולצמיחתה של "מערכת חדשה: הספרות לילדים, ספרות שנכתבה במיוחד עבור הילדים לפי מה שנתפס בתרבות כצרכים המיוחדים והשונים שלהם"[73].

ההיסטוריה של ספרות הילדים היהודית-עברית התחילה לקראת סוף המאה השמונה עשרה[74], אך רק כמאה וחמישים שנה לאחר מכן, עם הִתרבותם של ילדים קוראי עברית ותוך כדי התבססותו של מרכז התרבות העברית בארץ ישראל בעשורים הראשונים של המאה העשרים, נעשתה ספרות הילדים העברית דומה למערכות של ספרות ילדים באירופה. בשנות השיא של המפעל הציוני היו הספרות והעיתונות לילדים מכשיר לשיקוף דמויותיהם של ילדים ובני נוער החיים במציאות שהאידאולוגיה חותרת אליה, כחלק מהמאמץ לעיצוב זהותם של הקוראים[75]. ספרות הילדים שנכתבה בארץ ישראל מסוף המאה התשע-עשרה ובמהלך העשורים הראשונים של המאה העשרים מילאה תפקיד חשוב בתהליך שהתרחש ביישוב היהודי בארץ, שיהודית שטיימן מגדירה "בניית

---

68 קרן-יער, 2007, עמ' 150.
69 שם.
70 שביט, 1996, עמ' 15.
71 שם, עמ' 19.
72 שם, עמ' 66.
73 שם.
74 שביט, 2000, עמ' 11.
75 דר ואח', 2010.

תרבות״[76] – כדי להעמיד מערכת תרבותית שתחליף את זו שבארצות המוצא של העולים לארץ וכדי ליצור אדם עברי חדש ״כאופוזיציה ליהודי הגלותי״[77]. הילדים נועדו להיות ״ההולכים לפני המחנה״ בהפצת העברית ובהפיכתה לשפת הדיבור בבית ובמשפחה, במסגרות החינוך, ברחוב ובחיים הציבוריים. לספרות הילדים שנכתבה באותן שנים היה תפקיד חשוב בעיצוב זהותם של הדורות הראשונים שהתחנכו בעברית והפכו עם השנים לדוברי עברית טבעית. היה צורך קודם כול לתת בידי המורים ספרי לימוד, ואלה כללו גם שירים וסיפורים מקוריים – בעברית. שביט[78] מציינת כי כתיבת הטקסטים הספרותיים בספרי הלימוד לילדים נעשתה בחלקה בידי מורים ומחנכים ובחלקה בידי סופרים שכתבו למבוגרים. בתי הספר שבהם לימדו עברית בעברית ״שימשו מנוף לחיבורן של עשרות מקראות משובחות ורבות תפוצה, אשר יצרו דור חדש של קוראים נלהבים״[79]. בתקופה זו נעשו גם הניסיונות הראשונים ליצור שירת ילדים עברית, ניסיונות שאת רובם אוריאל אופק מתאר כ״חובבניים, או בעלי מגמה דידקטית ולאומית-ציונית ברורה״[80]. אך לצד אלה הופיעו גם שיריהם של ביאליק, טשרניחובסקי, קצנלסון, שניאור, פיכמן ואחרים.

ספרות הילדים החלה להשתחרר ממה שאופק מכנה ״מעטה המלאכותיות, שסימנה העיקרי היה סגנון נמלץ וארכאי״[81], והסופרים שגדלו על ברכי העברית הטבעית בארץ הניחו לגיבוריהם לדבר ב״שפת ילדים פשוטה וטבעית״[82]. באותו זמן ניכר מעבר מתכנים הנטועים במקורות אל התרחשויות ההווה, ונכתבו סיפורים שתיארו את החיים העבריים החדשים בארץ ישראל. הסגנון הרֵאליסטי בספרות הילדים העברית הלך והתרחב בעיקר בשנים שלאחר מלחמת העולם הראשונה. בין הסופרים שחיו אז בארץ וכתבו לילדים היו ביאליק וטשרניחובסקי, יעקב פיכמן ויעקב פַּהַן, אביגדור המאירי ומשה סְתַוִי – שהכתיבה לילדים הייתה רק חלק מכלל יצירתם, ולוין קיפניס, נחום גוטמן, יעקב חורגין, אליעזר שמאלי, מרים ילן-שטקליס, אנדה עמיר-פינקרפלד, אהרן זאב וימימה טשרנוביץ-אבידר – שכתבו כמעט רק לילדים.

אוריאל אופק הצביע על המגמתיות שאפיינה את ספרות הילדים שנוצרה בארץ עד קום המדינה:

״רוב היוצרים ראו עצמם, כדבר מובן מאליו, 'מגויסים' למשימה הנעלה – בריאת דור חדש של קוראים בעלי ערכים, אוהבי ארצם, עמם ושפתם. הייתה זו אפוא ספרות 'ציונית' מאוד, גדושה

---

[76] שטיימן, 2002, עמ' 4.
[77] שם.
[78] שביט 2000, עמ' 15.
[79] אופק, 1988, כרך א, עמ' 216.
[80] שם.
[81] אופק, 1979, עמ' 375.
[82] שם.

ערכים אנושיים-לאומיים, ובחלקה אף מגויסת במוצהר, שבה משרתים השיר והסיפור את האידיאולוגיה המקודשת״[83].

בעשור שבין פרוץ מלחמת העולם השנייה לקום המדינה לקחה על עצמה ספרות הילדים תפקיד נוסף, כפי שמתארת יעל דר במאמרה על חיול הצבר[84]; ספרות הילדים נתפסה אז ״ככלי אינדוקטרינרי לגיטימי ורב-השפעה וראתה את תפקידה כמעצבת דעה ועמדה וכמכתיבה כללי התנהגות בקרב קוראיה״[85]. המשימה שלקחה על עצמה – הכנת הילד הארץ-ישראלי למלחמה אפשרית – ״הייתה כרוכה בכתיבת ׳סיפור׳ חדש, המגולל קונפליקט צבאי-קיומי והמעמיד את הילד הצבר במרכזו״[86]. עם סוף המלחמה והתגברות המאבק לקראת הכרזת המדינה נכתבה ״ספרות מחיילת בוטה וחסרת ספקות, שמציגה אויב לאומי מובחן וקרוב, הנמצא בארץ ישראל (בריטים או ערבים). מול האויב הזה הועמדו ילדים מארץ ישראל כיריבים שאין להם תחליף״[87]. יעל דר, בפרק ״ספרות הילדים העברית מסייעת ל׳פרויקט הקליטה׳״[88], מציינת כי ספרות הילדים גויסה גם למאמץ קליטת הניצולים והפליטים מן המלחמה באירופה, ובסיפורים החדשים שנכתבו בלט תפקידם של הילדים בעלייה ובקליטה[89].

בשנות החמישים החל הנוף הספרותי לילדים להשתנות; אהרן זאב ״ניסח בשירי **פרחי בר**[90] שלו פואטיקה ילדית לירית חדשה [...] הציג את הילד העברי כמתבונן ייחודי במרחב הארץ ישראלי, בלי להתיילד מחד גיסא, ובלי לעשות גלוריפיקציה מאידך גיסא״[91]. הוא התרחק מהספרות המגויסת והוביל את קוראיו אל הביטוי האסתטי-פיוטי ״הפשוט והחד פעמי״[92]. מרים ילן שטקליס האירה עבור הילדים את המרחב הילדי-אוניברסלי והייתה ״בין הראשונים שנשענו על הפסיכולוגיה של הילד ועל תורות חינוכיות מודרניות כתבנית בסיסית שעל פיה פונים לילד ועל פיה בונים את התכנים והצורות הספרותיות״[93]. שלונסקי נלחם בגלוי בספרות המגויסת גם ברמת הלשון; ״כתיבתו לילדים אופיינה בצירופי מילים מפתיעים, חידושי מילים, וירטואוזיות מילולית, ערבוב בין שפה גבוהה ונמוכה, ומתן לגיטימציה להפתעה ולייחודיות [...] השפה החיה, הילידית, טען שלונסקי, מתפתחת

---

83 אופק, 1988, כרך ב, עמ׳ 622.
84 דר, 2002.
85 שם, עמ׳ 275.
86 שם.
87 שם, עמ׳ 255.
88 דר ואח׳, 2007.
89 יעל דר מציינת במאמרה כי במארס 1949 יזם בן גוריון כינוס שהוזמנו אליו שרים, סופרים ואנשי רוח. על סדר היום עמדה שאלת חלקם של הסופרים ואנשי הרוח במאמץ קליטת העלייה הגדולה שהייתה צפויה מצפון אפריקה וממחנות העקורים באירופה. בדבריה על התפקיד שיועד לספרות הילדים בנושא קליטת העלייה מציינת יעל דר כי ״בין 35 המוזמנים היו 13 סופרים שפרסמו גם טקסטים ספרותיים לילדים, בהם כותבים מרכזיים כלאה גולדברג, אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, אנדה עמיר-פינקרפלד, משה שמיר וס׳ יזהר״ (דר ואח׳, 2007, עמ׳ 21).
90 זאב, 1951.
91 דר, 2001, עמ׳ 13.
92 שם.
93 שם, עמ׳ 13.

מלמטה, בקרב ילדי ארץ ישראל. רק הם והמשורר שיודע להטות אוזן לשפה החיונית שמנצה כאן, יכולים לתת לה ביטוי״[94]. מגמת השינוי נמשכה בסוף שנות החמישים, עם כניסתם של גופי הוצאה לאור פרטיים לשוק ועם השינוי במדיניותן של ההוצאות הממסדיות, שהתנהלו מאותה העת על בסיס כלכלי[95].

בשנות השישים של המאה העשרים פרחה הספרות העברית לילדים; נכתבה יותר שירה לילדים, הסיפורת נפרדה מן הרֵאליזם ההיסטורי-לאומי. הכתיבה לילדים, שבמשך עשרות שנים שימשה שופר לצורכי הקולקטיב והשמיעה את תרועת ה״אנחנו״, פינתה מקום ל״תמטיקה בעלת אופי יותר אינדיווידואלי ופחות כללי, תמטיקה שעד אז הייתה מחוץ לתחום״[96]: ניתן ל״אני״ להתבונן בעצמו, בסביבת ילדותו, בחבריו ובמשפחתו, להיות הוא עצמו ולתת ביטוי לעמדותיו ולרגשותיו. עם זאת, ״נושאים מסוימים היו בגדר טאבו בספרות הילדים. לא דובר על הורים מתגרשים או מחלות [...] הספרות 'צונזרה' הן מבחינה אסתטית ('לא מדברים על זה') והן מסיבות פסיכולוגיות שהתייחסו להתאמת הנושא לילד ולגיל הנמען״[97]. לקראת סוף שנות השישים חדלה הילדות מלהיחשב תקופת הכנה לחיים הבוגרים[98]; אם ״בשנות הארבעים היו דמויות הילדים שתוארו בספרות הילדים מודל ל'ילדים טובים' וה'הורים טובים'״[99], הרי ״הילד של שנות השבעים מכיר באי-השלמות המוסרית של הוריו ואינו מהסס להצביע ולמחות על כך ואפילו להביא לשינוי״[100]. התופעה הבולטת ביותר בשנות השבעים, על פי ברוך[101], היא ״העמדת הילד במרכז״. על פי אדיר כהן, מדובר ב״צמיחה של אינדיבידואליזם כשההתמקדות ביחיד ובעולמו מגיעה עד לאגוצנטריזם מובהק״[102]. גם שר ויוסוב-שלום מציינות את המעבר ״משפת הצמיחה וההבנייה החברתית-הקולקטיבית [...] אל שפת ה'אני'״[103]. ברוך מציינת כי ״נורית זרחי הייתה מן הראשונות שניסחו בשירת הילדים אמירות בוטות של הילד כלפי הוריו. זה ילד התובע זכויות, שבשיריה הוא משכיל ויש לו יכולת

---

94 שם, עמ' 14–15; וראו גם שלונסקי, 1960.

95 ועם זאת, בעתות משבר אפשר היה להצביע על הזיקה בין ספרות הילדים לבין הרקע הלאומי-פוליטי באותה תקופה: בפרק על ״רטוריקת הקטסטרופה בעיתוני הילדים; העברה בין-דורית של תודעת השואה בתקופת ה'המתנה', 1967״ (דר ואח', 2010, עמ' 11) דר מציגה את ״האופן שבו נרתמה עיתונות הילדים להעמקת תחושה של איום קיומי וחשש משואה אפשרית בקרב קוראי העיתון הצעירים״ (שם, 265–288); בפרק ״ייצוגי שכול ופחד בספרות הילדים הישראלית לפני מלחמת יום הכיפורים ואחריה״ יעל טף-סקר טוענת כי ״שניים מהנושאים הכואבים והמורכבים שילדים התמודדו עמם באותה תקופה היו השכול והפחד. כפועל יוצא מכך היו אלה שניים מהנושאים שהוקדשה להם תשומת לב בספרי הילדים ובעיתוני הילדים של אותם ימים״ (שם, 290), עוסקת באופן ייצוגם של נושאים אלה ומשווה בין האופן שבו הוצגו השכול והפחד בספרות הילדים בתקופה זו לבין האופן שבו הוצגו נושאים אלה בספרות הילדים שראתה אור לפני מלחמת יום הכיפורים (שם).

96 שביט, 2000, עמ' 17.

97 ברוך, 1989, עמ' 12.

98 כהן, 1988.

99 ברוך, 1991, עמ' 21.

100 שם.

101 שם, עמ' 22.

102 כהן, 1988.

103 שר ויוסוב-שלום, 2013, עמ' 25.

להתווכח עם הוריו ברמתם הם״[104]. גם הלשון בספרות לילדים השתנתה. ״שפה גבוהה ועשירה שוב איננה מטרה בפני עצמה ובמקומה מוסט המאמץ הלשוני ליצירת אמינות״[105]. זו הייתה התקופה שבה ראו אור ספריה הראשונים לילדים של נורית זרחי.

## ג. על נורית זרחי

### 1. על היוצרת ועל יצירתה לילדים

נורית זרחי נולדה בירושלים ב-1941. היא יוצרת ותיקה ומוערכת; ספר שיריה הראשון למבוגרים **ירוק ירוק** ראה אור ב-1966, ושנה אחריו פורסם ספר שיריה הראשון לילדים – **אני אוהב לשרוק ברחוב**[106] (1967). מאז היא ממשיכה לכתוב ולפרסם ספרים לילדים (עוד 12 קובצי שירים ועשרות סיפורים) לצד שירה ופרוזה למבוגרים. בספרות המחקר והביקורת, באכסניות אקדמיות ואחרות היא מתוארת כיוצרת מקורית, חדשנית, מרתקת, נועזת ומאתגרת, המציגה דרכי הבעה ייחודיות ומשפיעה בכתיבתה הן על הכתיבה לילדים והן על התייחסותם של יוצרים, של חוקרים ושל מבקרי ספרות לספרות לילדים בכלל.

זרחי התייתמה מאביה כשהייתה בת פחות משש, וחוויית האבדן וההורה החסר מצד אחד וההורה הנותר הלא-מספק מן הצד האחר נוכחים מאוד ביצירתה – בשירה ובפרוזה; בשיחה עם אילנה אלקד-להמן סיפרה זרחי: ״אני חושבת שהאובדן הוא החוויה המכוננת של חיי מאז שהייתי בת חמש. זאת חוויה הרסנית אבא מת. מלווה בזה אשמה, במיוחד אם יש לך אמא שקצת משחקת על זה שהיית ילדה לא מספיק טובה או לא מספיק אהובה [...] אני חושבת שילד שעבר סוג ילדות כזאת, אין לו הרבה סיכוי לשקם את זה. צריך אמא נפלאה כדי לשקם לאחר אובדן או מבוגרים סביב שרואים עניין. צריך המון אהבה, אבל מי ייתן לילד כזה המון אהבה? ואמא שלי – לא ידעה לעשות את זה טוב. היא לא הייתה אמא כמו שצריך להיות, ולמעשה זה לא תוקן״[107]. הנושאים שזרחי כותבת עליהם לילדים נובעים ברובם מתשתית תמטית רחבה אחת – הילדות[108], בזיקה להורות, למשפחה ולשונות[109]. אלקד-להמן סבורה כי לאמתו של דבר זרחי כותבת לאנשים ולנשים כמותה

---

104 ברוך, 1998, עמ׳ 102.

105 ברוך, 1991, עמ׳ 23.

106 להלן: **אני אוהב**.

107 אלקד-להמן, 2006ב, עמ׳ 179.

108 כשדיברה בריאיון על הכתיבה אמרה זרחי: ״אני גם לא צריכה לצאת בשביל לקבל השראה, כי כמו שמרסל פרוסט אמר, אם הייתה לך ילדות אתה יכול לבלות את כל שאר החיים עם הפנים לקיר ותמיד יהיה לך על מה לכתוב״ (לוי, 2009). דבריה מזכירים שורות ממכתבו הראשון של רילקה לפראנץ קסאבר קפוס – ״ואפילו היית בכלא שחומותיו היו מרחיקות מחושיך את כל הרעשים שבעולם – כלום לא הייתה שמורה עמך עדיין ילדותך, הנכס המופלא והמלכותי הזה, בית-אוצר זה של הזיכרונות?״ (רילקה, 2004, עמ׳ 21).

109 ״הרעיון שעובר כחוט השני במסותיה של זרחי הוא הפונדמטליות של הילדות, הילדות כבסיס לכל כתיבה. [...] הילדות היא האונייה הטרופה, ׳ולעולם לא תרחיק להפליג בלא אונייתך׳ [מתוך מחשבות מיותרות של גברת, עמ׳ 21] [...] הילדות אליבא דזרחי היא אם כל דבר, ׳אי באמצע החיים, וכל מה שיש (בחיים) יוצא ממנה׳ [שם, שם]״ (שטרס, תשע״א, עמ׳ 264).

והופכת את החולשה שבשהייה המאוחרת בילדות ליתרון המעניק לה את ייחודה כאמן, את השפה ואת היכולת להתקרב לאמנות מבעד לילדות. בשירתה יש ייצוג למגוון סוגות: שירים שבולט בהם היסוד הסיפורי, שירי הומור ונונסנס, שירים ליריים, שירים המתבוננים בעולם בכלל ובטבע בפרט, שירים הנוגעים במשפחה ובהורות, באהבה, במגדר ועוד[110]. בין יצירותיה של זרחי בפרוזה מצויים סיפורים רֵאליסטיים, סיפורים המזוהים עם ספרות הפנטזיה[111] וכאלה שבהם הגבולות בין הרֵאליה לפנטזיה מטושטשים, והמעברים הטבעיים להפליא ממרחב למרחב מקשים את הסימון המובהק של נקודת החיתוך הז׳אנרית. ברבים מסיפוריה ניתן לזהות יסודות אוטוביוגרפיים; ״הממד האוטוביוגרפי מהווה נקודת מוצא לכתיבתה ומשתקף בה ברמות שונות של גילוי וכיסוי, והוא מתבטא בחיפוש מתמשך אחר אהבה כתחליף או כתיקון להיעדר אב. יצירתה נובעת ממקום של התחברות להוויה ולחוויה של ילדות, שבמרכזה חוויית ההיעדר״[112].

יצירותיה של זרחי פונות לקהל רחב ומגוון. ״מדובר בבנייה ספרותית מחוכמת המאפשרת לקוראים בני שכבות גיל שונות לפרש את היצירה בדרכים שונות באופן שהיצירה חומקת מפירוש יחידני״[113]. השופטים שהעניקו לנורית זרחי פרס מפעל חיים ע״ש דבורה עומר ציינו שזרחי ״מאתגרת ביצירתה את ההפרדה הנוקשה שבין כתיבה לילדים וכתיבה למבוגרים, בדברה ברוב יצירתה בהרבה גילים ואל הרבה גילים בו-זמנית״[114]. אלקד-להמן טוענת כי ״מרבית יצירותיה [של זרחי] נועדו לקוראים ילדים, יש מיצירותיה שנועדו למבוגרים, ולעתים אותה יצירה עצמה פונה לילדים, למתבגרים ולמבוגרים בד בבד. קוראים בני גילים שונים או בעלי רקע תרבותי שונה יראו פנים שונים ביצירה, לאור אופק ציפיות שונה ולאור הידע הקודם שעמו הם מגיעים לקריאה״[115]. כשנשאלה לדעתה על ההגדרות המקטלגות ״ספרות ילדים״ ו״ספרות למבוגרים״ אמרה זרחי: ״׳ספרות ילדותית׳ מיועדת לילדים, והיא עוסקת בחוויות ילדים. ׳ספרות ילדית׳ עוסקת בחוויות הילדות, היא אינה מיועדת רק לילדים, אלא לכולם, ומשם היא יוצאת [...] לי יש ספרים כאלה וספרים כאלה. בספרים שאני

---

110 הפנייה לקהל צעיר או מבוגר איננה מובהקת; השיר ״אַחִים״ הופיע תחילה בקובץ שירים של זרחי למבוגרים **אשה ילדה אשה** (להלן: **אשה**), וב-1992 נדפס כלשונו בקובץ השירים לילדים **באה המלכה למלך** (להלן: **באה**); לשיר חסר השם הכלול בקובץ למבוגרים **אשה**, שתחילתו ״כֻּלָּב יָם / וְאִמּוֹ / שׁוֹכְבִים עַל קֶרַח / רֹאשׁ קָרוֹב לַבָּטָן / עַד לוֹ חַם״, יש מעין שיר-אח שגם עניינו ינקות מאושרת: ״[...] בַּקּטָב הַצְּפוֹנִי בְּפָתַח מְאוּרָה / יוֹשֶׁבֶת דֻּבָּה מֵינִיקָה אֶת גּוּרָהּ / אֵיזֶה צֶבַע הוּא יוֹנֵק / וְאֵיךְ הוּא יוֹדֵעַ / הֲרֵי אֵין לוֹ עֵינַיִם פְּנִימָה. / בַּקּטָב הַצְּפוֹנִי / דֻּבּוֹן לָבָן / שׁוֹתֶה חָלָב צֶבַע אִמָּא״ (״בַּקּטָב הַצְּפוֹנִי״, **אלף מרכבות**, להלן: **אלף**).

111 אלקד-להמן סבורה כי זרחי היא ״היוצרת המובהקת של ספרות הפנטזיה בעברית, [...] מבחינת זרחי, הפנטזיה היא בגדר מודוס: ראייה בסיסית של העולם, שאינו נתפס כעולם ריאלי בלבד, אלא כעולם המכיל בקרבו בצד ההווה הריאליסטי הוויות מיתולוגיות, מקראיות ופנטסטיות כמו מכשפות, פיות מעופפות, חפצים ואובייקטים ההופכים למשהו שונה לחלוטין ממה שהם לכאורה [...] הפנטסיה של זרחי [...] נבנית על [...] מטמורפוזות / כישופים / שינויים המתחוללים באנשים, בחפצים ובבעלי חיים: על סיטואציות הכרוכות בדמיון, הזיה ומעבר בין מציאות לפנטזיה, הלוך וחזור. המעבר מתרחש בעולמה הספרותי באופן פשוט, כמעבר ממקום או מעניין אחד לשני. ביצירות רבות זרחי פותחת במציאות, וכהרף עין עובר הקורא לעולם פנטסטי, חופשי מכללים לוגיים של מקום, זמן, עלילה, דמויות, התרחשות״ (אלקד-להמן, 2009).

112 אלקד-להמן, 2010, עמ׳ 233.

113 אלקד-להמן, 2006א, עמ׳ 5.

114 דר ואח׳, 2014.

115 אלקד-להמן, 2006ב, עמ׳ 149.

כותבת מתוך ילדות אני מנסה שהם יתאימו לילדים מבחינת השפה, הקונספט, האורך והמבנה התחבירי. יש לי עניין לכתוב לילדים, וכמו במקרה של שירה, אני לא עסוקה בלחשוב אם יבינו את זה. אבל הקונספט, הילדים כנמענים, מכתיב את העלילה, הצורה, הגיבורים, השפה, הקונפליקט שבמרכז הסיפור וכדומה [...] המחשבה שלי היא שהמושג 'ילד' הרבה יותר רחב ממה שנותנים לו קרדיט. הספרים מדברים הרבה על ניסיון של ילדים, כדאי לדבר אתם על זה. למה תמיד לדבר על החיתול או על המוצץ?"[116].

במחקר זה בחרתי לעסוק ביצירת זרחי לילדים – שירה ופרוזה – הפונה לילדים מגיל ארבע-חמש הצורכים ספרים מצוירים [picture books] ועד לבני תשע-עשר בערך, תלמידי כיתות הביניים של בית הספר היסודי[117]. יצירות אלה מחזיקות את מנעד הקוראים הרחב והמגוון ביותר מבחינת ההתפתחות הלשונית, ולפיכך צפוי להימצא בהן המגוון הפואטי-לשוני הרחב, הראוי להתבוננות והמעניין ביותר.

"ספרות הילדים משתייכת בו-זמנית למערכת הספרותית ולמערכת החינוך", מבהירה זהר שביט[118]. מערכת החינוך, שקהל לקוחותיה עדיין זקוק לפיקוח, כרוכה במעמד נמוך בתרבות, מעמד המוקנה "גם למערכות אחרות הקשורות בה" [119], בהן ספרות הילדים. זו נתפסת אמנם כרכיב הכרחי בתהליך חינוכם של הילדים, אבל גם כמחויבת להיענות לצרכיה של מערכת החינוך, לתביעותיה ולציפיותיה. נורית זרחי, שהחירות התמטית, פריעת החוק הסגנונית-פואטית, המגוון הלשוני והמקוריות הם מסימני ההיכר הבולטים של יצירתה, איננה נענית לכללי המשחק. היא אינה כותבת למען מטרה פדגוגית או קהילתית, איננה לוקחת לעצמה את תפקיד מעצבת או משרתת האתוס היהודי-ישראלי, איננה שולחת את גיבוריה לפעול בשם ערכים ואינה מתגייסת לביסוס קונצנזוס לאומי. בספריה אפשר לזהות ייצוגים של אתוסים ושל תקופות בהיסטוריה, אבל גיבוריה אינם נבראים כדי לשקף את הקולקטיב או לשרתו. המרחב של זרחי הוא האישי-אנושי והרגשי-חברתי, וגם סיפוריה הרֵאליסטיים הנטועים במקום ובזמן – לאמתו של דבר יש בהם מן העל-זמניות והעל-טריטוריאליות. זרחי מסיירת במיומנות בתרבות האנושית, בספרות ובאמנות, ומגייסת אותן לעיצוב הפרופיל הנפשי של היחיד. בכתיבתה היא מתבוננת בקשר של הפרט עם עצמו ועם הסובבים אותו, במקומו במשפחה, במחשבותיו ובדמיונו, בחלומותיו ובתגובותיו ; הגיבורים שלה אינם שחקנים במחזה תקופתי.

---

116 כספי ואח', 2010, עמ' 315–316.

117 יש לומר כי מיון זה של ספריה של זרחי על פי גיל הקוראים הוא מלאכותי, משקף בעיקר מוסכמות מו"ליות ונשען בעיקר על מאפייניהם העיצוביים של הספרים (מצוירים ומעוטי טקסט, מנוקדים באות בגודל בינוני או בלתי מנוקדים).

118 שביט, 1996, עמ' 127.

119 שם.

## 2. על הלשון הפואטית של זרחי

הדברים שכתבו חוקרי ספרות ומבקרי ספרות על יצירותיה של זרחי מעידים על הערכה שיש בה השתאות מהבחירות הלשוניות, מהמקוריות ומהייחודיות ובמיוחד מהשימוש המופלא שהיא עושה בשפה. אריאל הירשפלד מכנה את המשוררת "מלכת מידס של הדיבור": "אינך יכול לנתק את התובנות המבריקות האלה מן המילים, כלומר – מן הצבעים, מן החושניות העזה של מראות המילים, מן הטיסות המינכהאוזניות האלה ומן ההומור הניתז בחיכוכים החורקים במכונת התאטרון הזאת של שירת זרחי. חכמה מכונפת השירה הזאת"[120]. לדברי אריאל הירשפלד, שלדעתו זרחי נמנית עם גדולי השירה בארץ ובעולם, "מי שקורא את נורית זרחי ברצינות, מקבל סחרחורת [...] היא סובלת מקללה או ברכה של יתרון חושי. רגישות מועצמת. דירויי החיים מגיעים אליה כמו פצצות וככאלה היא משגרת אותם טחר כך בתוך המילים שלה"[121]. אלי הירש במאמרו על תהליך השתנותה של מפת השירה הישראלית בתחילת שנות התשעים מזכיר את נורית זרחי, "הידועה במיוחד בזכות ספרי הילדים המיוחדים והאפלים שלה", ומציין כי בשירתה "היא חותרת לניב מגובש, מאוזן, מופתי, כמעט 'קלאסי', נטול זיקוקי די-נור רטוריים, משחקי מסיכות או מפגנים של וירטואוזיות צורנית. מטרתה היא לעצב את 'הקול הפנימי האידיאלי' של המסורת הנשית – רהוט אך לא פתייני, חשוף מבחינה רגשית ועם זאת מעמיק ומודע לעצמו [...] חסר אונים בכמיהתו לאהבה, אך לעולם לא מניפולטיבי בביטויי החולשה שלו. במילים אחרות – שירתה היא שירת הנפש"[122]. ארז שוייצר כותב: "אכן יופי רב ממלא את שיריה [...] יש משהן מרהיב ומעורר השתאות בצירופי הלשון שלה, בניסיונה העיקש לנסח במילים חדשות מצבי תודעה שהנפש מכירה לרוב, אבל מתקשה למסור את ממשותם [...] רק לשון שאינה אחת עם לשון העולם כמו יכולה להמחיש את אי ההלימה שבין העולם לבין המשוררת. עם זאת, שפתה של זרחי אינה שפה פרטית לגמרי, אין זו שפה סתומה, אלא שפה המבקשת שיתעכבו עליה לפני שיחרצו את דין המילים על פי מובנן המילוני, כלומר לפני שימחקו את משמעותן העמוקה יותר, את הקריאה לקשר הנזעקת במקום שאין בו מילים. [...] נכון לומר כי עיקרם הוא תחביר המניע את הכאב, או כאב המניע את התחביר. וזהו תחביר אישי מבריק ומרתק, מעורר בעתה ונוגע ללב, המניב שירה במיטבה, שירה הראויה להיענות ושכרה יופי גדול"[123]. ולדעת שטרנברג, "הכלים הפואטיים שבהם משתמשת זרחי, מרהיבים ביופיים ותוססים מפעלתנות"[124]. התבטאויותיהם של חוקרי ספרות על יצירת זרחי לילדים ועל דרכי הביטוי

---

120 הירשפלד, 2009.
121 לוי-ברזילי, 2006.
122 הירש, 2009.
123 שוייצר, 2010; וראו גם שוייצר, 2011, על "הברק הלשוני" בשירת זרחי.
124 שטרנברג, 2008.

שלה מעידות על מעמדה כאחת מבכירי הכותבים העבריים לילדים, שלא לומר בכירת היוצרים לילדים החיים עמנו היום, ש״מאז שנות הששים כתבה כמאתיים ספרים וזכתה כמעט בכל פרס אפשרי בתחום״[125]. בדברו על השינויים בסיפורת לילדים במעבר משנות הארבעים לשנות השמונים של המאה הקודמת, שלמה הראל מצביע על זניחת התמטיקה הלאומית וגיבוריה ההרואיים והתמקדות ״בתופעות ובמצבים חריגים, הנוגעים לחייו ולאושרו של הילד הבודד, במעגל הפרטי שלו, כולל אילוצי התמודדות עם נסיבות לא שגרתיות בד׳ האמות״[126]. את זרחי הוא מתאר כ״הסופרת המובילה, הטיפוסית והמייצגת במובהק את המהלך הזה (בעקביות ולהערכתי גם באיכות היצירה)״[127]. חוקרת הספרות פרופ׳ אילנה אלקד-להמן מסבירה ש״מתחילת דרכה פרצה נורית זרחי דרכים חדשות בספרות הילדים העברית, תוך שהיא מורדת במסורת שביססה לאה גולדברג ומטשטשת את הקווים המגדירים את הז׳אנר כספרות ילדים בלבד״[128]. סלינה משיח מזכירה שתי סגולות המאפיינות את יצירתה של זרחי לילדים: ״... האחת – פשטות מורכבת, השנייה – חידוש ונועזות״, ומציינת ״נורמה פואטית חדשה בספרות הילדים העברית״[129]. שמות מאמריה של צביה ולדן על זרחי – ״האהבה מנורית תזרח ולה הילה ללא כתם״[130] ו״כי מנורית תזרח השמש ולה הילה זוהרת״[131] – מדברים בעד עצמם.

המחקרים, המאמרים ורשימות הביקורת על יצירת זרחי למבוגרים מפנים זרקור ללשונה הפואטית. טליה דיסקין סבורה כי ״מי שעוקבים אחר כתיבתה של נורית זרחי לא יכולים שלא להתפעל פעם אחר פעם מן השילוב המופלא שהיא מצליחה ליצור בין פשטות ומופשטות, ומן הנגיעה ברבדים החבויים, באופן שמאפשר לנפש הילדים לשחרר קיטור״[132]. במאמר הדן בשירתה של זרחי למבוגרים קושר אלי הירש בינה לבין היצירה לילדים, ואומר כי ״שירתה למבוגרים דומה במבני העומק שלה ליצירתה לילדים, והיא מקורית ומכושפת לא פחות״[133]. דר קובעת כי ״אי אפשר לקשור יצירה אחת, שתים או שלוש לשמה כגולת כותרת של יצירתה, כקלאסיקה מובהקת. להבדיל מרבים אחרים, המופתיות והייחודיות של זרחי טמונות בשפה הייחודית שלה, המתנסחת כמו חלום, הן בפרוזה שלה והן בשירתה [...] כמו חלומות, שהם סרבני תבנית מעצם מהותם, גם יצירותיה לעולם אינן מצייתות לחוקיות מוכרת ומוסכמת: לא מבחינת הז׳אנר, לא מבחינת מהלך העלילה, הדמויות, התפקידים הניתנים להן או ההיירכיות המקובלות ביניהן ואף לא מבחינת השפה, המוזיקה

---

125 דר, 2014, עמ׳ 163.
126 הראל, תשנ״ג, עמ׳ 158.
127 שם, עמ׳ 159.
128 אלקד-להמן, 2006ב, עמ׳ 5.
129 משיח, 2008, עמ׳ 14–16.
130 ולדן, 1999א.
131 ולדן, 1999ב.
132 דיסקין, 2008, עמ׳ 44.
133 הירש, 2010.

הפנימית, הנימה ואופי אריזת הסיפור – פתיחתו וסגירתו״[134]. לדעת אמיר בקר, ״אחד המאפיינים הנועזים בספרי הילדים של זרחי הוא נכונותה להביא אל הקורא-הילד מחשבות מופשטות ומורכבות, לעתים קיומיות, בלי שתארוז אותן באריזה ילדותית, ולסמוך עליו שיעבדן בדרכו הטובה״[135]. דן מירון, בדבריו על לשונה של זרחי בספרה למבוגרים **גן המוח**[136]**,** מתאר את לשונה הפואטית של זרחי במילים ״... עברית בלתי קיימת, משופעת לא רק ב׳טעויות׳ דקדוק למיניהן, אלא גם במשחקי מילים הנראים חסרי מובן ובניאולוגיסמים שמשמעותם מתבררת רק חלקית ובמעומעם על פי ההקשר שבו הם משולבים; אלא שהקשר זה גם הוא אסוציאטיבי לגמרי״[137]. מירון מוסיף דימוי ציורי לתיאור הקובץ: ״בהשוואה לטקסט בעברית שאנו מורגלים בה נראה [...] כמין פסל מתכת שניצב בבית בוער, ובחום השריפה הוא התנזל, התעוות והתארגן בתצורות חדשות״[138].

לשונה זו של זרחי, אף כי מעודנת, מיוצגת גם במיעוט משיריה לילדים. חוקרים מציינים את ייחודי לשונה של זרחי בכתיבה לילדים. במאמרה על הלשון המדוברת כמאפיין סגנוני בשירת הילדים, מאיה פרוכטמן קושרת את עירובם של לשון מדוברת וביטויי עגה אצל נורית זרחי וע׳ הלל למגמה הסגנונית הכללית הניכרת בשירה המודרנית, וטוענת כי ״מילים משובשות ובלתי תקניות מצויות בשיריה [של זרחי – נ״ל] ומשולבות בהם, כביכול ללא משים, ובצורה כזאת הן נראות כמכוונות לתת דמות אמינה של דובר-ילד, או מְסַפר ילד״[139]. פרוכטמן משבחת את החוש הלשוני של זרחי, ש״שפתה עשירה ודימוייה מיוחדים, והשימוש בלשון הדיבור מרכך לעיתים דימויים מסובכים ולשון גבוהה מאוד ומסובכת״[140], ומראה כי בשירים מתגלה חשיבה מיוחדת בעלת כיוונים סמנטיים בלתי מקובלים, ״גם משום ששמות עצם ופעלים מאבדים כביכול תמונות קבועות שלהם ויוצרים מושגים ותמונות חדשים״[141]. חוה יסעור המתבוננת בלשון המטפורית בשיריה לילדים של זרחי מַבְחִינה במטפורות שהיא מכנה ״ראשוניות״ על פי מחקריהם של וינר ועמיתים[142] ומפרטת שלושה מאפיינים שלהן, וגם מציינת שזרחי ״עושה ריאליזציה של מטפורות שחוקות ומחייה אותן עבור הקוראים; והיא יוצרת גם מטאפורות מופשטות ומורכבות מאוד, המעמידות בסימן שאלה את התאמת השירים, שבהם הן מופיעות ומפותחות, לקהל הילדים״[143]. בהתייחסו לקובץ השירים **אלף**

---

134 דר, 2014, עמ׳ 163.
135 בקר, 2015.
136 **גן המוח**.
137 מירון, 2011, עמ׳ 222.
138 שם, עמ׳ 223.
139 פרוכטמן, 1984, עמ׳ 188.
140 שם.
141 שם, עמ׳ 193.
142 וינר ואח׳, 1973.
143 יסעור, 1988, עמ׳ 132.

**מרכבות**[144] אילן שינפלד כותב כי "בשיריה של נורית זרחי לילדים ניכרו לא רק התבוננות ייחודית בעולם והבנה של נפש הילד והאדם, אלא גם ידיעה של מסורת הלשון והשירה העברית על בורייה"[145]. הרצליה רז מתארת את הכתיבה של זרחי כ"רבת-רבדים, מלאה אלוזיות ופנטזיות ואיננה קלה לקריאה", ואף חוששת ש"השימושים הלשוניים שלה, עושר השמות והארמזים מכבידים על מבוגרים ועל ילדים בשל עולם האסוציאציות המוגבל של הקוראים"[146]. דנה קרן-יער טוענת כי "יצירתה לילדים [של זרחי – נ"ל] מציגה את כוחה של השפה בייצור כתיבה ודיבור נשי"[147], ומסבירה: "ספרות הילדים של זרחי חוקרת 'דיפרנס' נשי. הדיפרנס הנשי שונה משונות וייחוד שהתקבעו בתרבות בכך שאינו מבוסס על תפיסה מובנית של הבדל בין גבריות לנשיות, אלא על שבירתה בניסיון לחשוב על הקטגוריות מחדש"[148]. קרן-יער מראה בעזרת דוגמאות מיצירותיה של זרחי כי לשונה רתומה להרחבה או לשבירה של תבניות – למשל בחידוש תבניות מורפולוגיות ("חשבתי שיהיה לי לִמְשָׁרֵת, אבל כל מה שהוא יודע זה להיות מְשֹׁרָת כל הזמן"[149]) ובגיוון סמנטי, למשל השימוש במושג "עיניים": "בלי להביט עליהן בעיניים" – כעיוורון רגשי, "לשים עין" – כהשגחה, "כנפיים מלאות עיניים" – כמייצגות את ראיית העתיד[150] וכו'. דר מציינת את "הפואטיקה הייחודית של זרחי המלהטטת בין הממשי לסמלי, בין הפשוט למורכב, בין המופרך לעמוק..." ומונה את סוגי הקריאה שמזמנת יצירתה **מי מכיר את תנינה** – "קריאה פרועה, קריאה עמוקה ורצינית, קריאה פרודית, קריאה סמלית, קריאה תמימה, קריאה בין-טקסטואלית, קריאה שירית, קריאה בלשנית, קריאה קלילה ומהירה, קריאה מתפקעת מצחוק. כל הקריאות האלה מתקיימות יחד, וכל אחת מהן כמו מבקשת 'אותי, אותי ראשונה' [...]"[151].

## ד. פרקי החיבור

**הפרק הראשון** של המחקר מתבונן בשירה של נורית זרחי לילדים; השירים מוצגים בקבוצות תמטיות; כל שיר יידון לעצמו תוך התמקדות בתחומי הלשון – מורפולוגיה, תחביר, סמנטיקה, פונולוגיה ותחום השיח. **הפרק השני** עוסק בפרוזה של זרחי לילדים, וידגים את האמצעים הלשוניים המשמשים את זרחי בסיפוריה לילדים; הדיון נפתח בהיבט המורפולוגי של הלשון הפואטית

144 להלן: **אלף**.
145 שיינפלד, 1989, עמ' 11.
146 רז, 2007, עמ' 98.
147 קרן-יער, 2007, עמ' 186.
148 שם.
149 **מי מכיר את תנינה**, להלן: **תנינה**, עמ' 73.
150 מתוך **משושים**.
151 דר, 2014, עמ' 163.

בסיפורים, אחריו ההיבט התחבירי, ההיבט הסמנטי, ההיבט הפונולוגי ולבסוף השיח ורמות הלשון.

בסיכום העבודה יוצגו המסקנות העולות מן המחקר, השלכות והצעות להמשכו.

# פרק ראשון:

# עיון במאפיינים הלשוניים-פואטיים בשירת נורית זרחי לילדים

## א. מבוא

נורית זרחי היא אמנית של מילים; הביטוי המילולי המזוקק, המעודן, המרובד והרב-פני מאפיין הן את שירתה הן את הפרוזה שלה לילדים. היא כותבת תוך כדי שימוש בכל האמצעים הלשוניים שעומדים לרשותה – סמנטיים, מורפולוגיים, תחביריים, פונולוגיים ופרגמטיים, ויוצרת טקסט מרובד, בעל מבנה עומק מרתק, עמוס משמעויות שחלק גדול מהן סמוי ובלתי צפוי; הדמויות שהיא בוראת והתיאורים שלה משאירים את הקורא חסר נשימה ומתפעם.

ייחודיות שירתה של זרחי לילדים ניכרת בנושאיה, במקוריותה ובעושר התיאורי שלה, בחדשנות הלשונית ובמגוון דרכי המסירה. השירים הם טקסטים כמו-מוצפנים שברבים מהם ניתן לזהות עולמות פואטיים מרוחקים, שלא לומר מנוגדים. למחקר נבחרו כמה עשרות משיריה משל זרחי לילדים, כולם מתוך ספרי השירים לילדים[152] שפרסמה במשך כ-25 שנה מאז ראה קובץ השירים הראשון שלה לילדים, **אני אוהב לשרוק ברחוב** (1967). השירים, שרבים מהם אינם נענים למיונים על פי תת-הסוגות הנוהגות בשירה לילדים[153] (שירים הומוריסטיים, תיאוריים, סיפוריים, ליריים וכיו״ב), יוצגו כאן בקבוצות על פי תת-סוגה או נושא ובתוך כל קבוצה תידון היצירתיות הניכרת בלשון הפואטית; סדר הצגת הדברים הוא תמטי-נושאי, אבל העיון הוא לשוני והדגש הוא על אפיוני הלשון השירית של זרחי. סדר הדיון יהיה מן הקל אל הכבד.

### שֶׁקֶט, שֶׁקֶט, כֻּלָּם לִשְׁתֹּק (באה המלכה למלך[154])

שֶׁקֶט, שֶׁקֶט, כֻּלָּם לִשְׁתֹּק.
הַדֶּבְדָּבָנִים תּוֹנְקִים תִּינוֹק.
וְאֵיזֶה מִין הוּא?
עִם גֶּמוֹת
וְעִם נְעָלַיִם אֲדֻמּוֹת.

השיר הקטן עשוי להדגים את ייחודיות הלשון הפואטית של נורית זרחי. הוא מצייר תמונה אחת בבחינת מראֶה-לרגע, ברורה לפרטי פרטים ובה במידה פנטסטית. השיר מבליט את המופלא באמצעות מעברים משלביים; בשורה הראשונה הוראה הנמסרת בעברית דיבורית: ״שֶׁקֶט, שֶׁקֶט, כֻּלָּם לִשְׁתֹּק״. היעדרו המתמיה של סימן קריאה בסוף ההוראה פועל כבַּלָם המעדן את הטון ההמוני

---

[152] בספרי השירים של זרחי שנכתבו לילדים אין הבחנה בין ילדים צעירים מאוד לילדים בוגרים יותר; בין השירים שנכללו במחקר יש גם כאלה שעולם התוכן שלהם אינו שכיח בכתיבה לילדים.

[153] ברוך, 1985א.

[154] להלן: **באה.**

שבהוראה לקראת החידוש הצפוי בשורה השנייה. את ההפתעה יוצר התוכן, שבניגוד להוראה היום-יומית הוא פנטסטי וסתום-לכאורה: "הַדֶּבְדְּבָנִים תּוֹנְקִים תִּינוֹק"; הצירוף "תּוֹנְקִים תִּינוֹק" מתפרש כנרדף ל"יולדים תינוק". "תּוֹנְקִים", פועל בזכר הווה רבים הנגזר מהשם "תינוק" או מהשורש המומצא תנ"ק[155], הוא תחדיש המבקש להרחיק את הדובדבנים מהקונקרטיות של "יָלְדָה" ואולי גם מהנקביות המזוהה עם שם הפועל הזה, ולשמר את המסתורין שבפעולת הולדה מפתיעה: דובדבנים רבים הבוראים תינוק אחד[156]. לא זו בלבד שהשיר אינו מרחיב על ה"תִּינוֹק", אלא הוא מגביר את העמימות שנוצרה לאחר שורת הפתיחה; הדובר הלא-מזוהה מציג שאלה כפתיח למידע שהוא מבקש למסור: "וְאֵיזֶה מִין הוּא? / עִם גֶּמוֹת / וְעִם נַעֲלַיִם אֲדֻמּוֹת". השאלה שההקשר המידי שלה הוא בירור מינו של התינוק, נענית בתשובה לכאורה בלתי רלוונטית ומאכזבת, שכן אין בה קביעה חד-משמעית; למעשה, התיאור "עִם גֶּמוֹת / וְעִם נַעֲלַיִם אֲדֻמּוֹת" שבהקשר המגדרי הולם את שני המינים מוציא את העוקץ מן השאלה בהיותו טבעי ביותר ל"הוריו" הפואטיים של התינוק – הדובדבנים, פירות אדומים שה"פגימה" במראם הכדורי מזכירה גומת חן. גם קריאה שנייה ושלישית של השיר אינן מחלישות את שלמותו הפנטסטית, הבהירה והבלתי מפוענחת כאחד.

## ב. הלשון הפואטית בשירי הומור ונונסנס

בקבוצה זו שירים קצרים המתבוננים בתופעה, בדמות או באפיזודה אחת ושירים סיפוריים ארוכים; חלקם משעשעים רק בזכות הלשון הפואטית, באחרים הלשון מחזקת תוכן משעשע[157]. בכולם ניכרת זווית ראייה מקורית.

**דּוֹקֵר דּוֹקֵר (אלף)**

הַסַּרְפָּדִים
זֶה לְיַד זֶה גָּרִים
וְאֵין הֵם נִדָּקָרִים
אֵיךְ זֶה מִסְתַּדֵּר?
כִּי אִם דּוֹקֵר דּוֹקֵר דּוֹקֵר
זֶה לֹא דוֹקֵר אוֹתוֹ יוֹתֵר,
וְזֶהוּ הַהֶסְבֵּר.

בשיר האיגיוני **דוקר דוקר** כמה חלקים: עובדה – "הַסִּרְפָּדִים / זֶה לְיַד זֶה גָּרִים / וְאֵין הֵם נִדָּקָרִים"; היפוך סדר הנשוא והמושאים מבליט את הפליאה שבעובדה ומוביל לשאלה – "אֵיךְ זֶה מִסְתַּדֵּר?"; תשובה לשאלה – "כִּי אִם דּוֹקֵר דּוֹקֵר דּוֹקֵר / זֶה לֹא דוֹקֵר אוֹתוֹ יוֹתֵר" וסגירה – " וְזֶהוּ הַהֶסְבֵּר". בנוסף לאפקט הקומי של הנימוק המופרך "כִּי אִם דּוֹקֵר דּוֹקֵר דּוֹקֵר" וגו', שמו של השיר הוא הכפלה

---

155 אחת מדרכי התצורה בעברית – הפקת שורשים חדשים ממילים (בעיקר שמות עצם) שלא היה להן פועל מקביל.

156 על הקשר בין פנטזיה לשפה אמרה זרחי: "הפנטזיה אינה לגמרי פנטזיה, אלא דרך לדבר על מציאות חיצונית או פנימית. הפנטזיה היא העשרה, תגבור של השפה. זאת בעצם יצירת שפה" (כספי ואח', 2010, עמ' 308).

157 ברוך, 1984; רודריג-שורצולד, 1993; שיפמן, 1977.

של פועל בבינוני; חלקו הראשון של הצירוף נתפס כשֵׁם (כמו "שומר", "שופט") והשני נתפס כפועל, ויחד הם יוצרים משפט קצר שיש לו משמעות גם בעולם שמחוץ לנונסנס[158]. שם השיר נתפס גם כקריאת אזהרה או כהיזעקות תוך חזרה על אותה מילה – "דוקר! דוקר!" נוכח איום או כתגובה להתנסות בלתי נעימה. ההכפלה הופכת לשילוש בשורה החמישית – "כִּי אִם דּוֹקֵר דּוֹקֵר / זֶה לֹא דּוֹקֵר אוֹתוֹ יוֹתֵר". החזרה המשולשת יוצרת בלבול ומסווה את המשמעות המילולית הברורה של המשפט, מייצרת הומור ומעצימה את דוקרנותה של הסביבה שבה חיים הסרפדים.

שני הדימויים בשיר **כשאני ישן** מדמים ראש, כר וחלומות (משדה סמנטי אחד) לציפור, לקן ולאפרוחים (משדה סמנטי אחר) בהתאמה ומגדירים את קו המחשבה של הדובר.

**כְּשֶׁאֲנִי יָשֵׁן (הנמר שמתחת למיטה[159])**

כְּשֶׁאֲנִי יָשֵׁן,
הָרֹאשׁ שֶׁלִּי בַּכַּר
כְּמוֹ צִפּוֹר בַּקֵּן
וּבְתוֹכוֹ מִתְחַמְּמִים
הַחֲלוֹמִים
כְּמוֹ אֶפְרוֹחִים
וּכְשֶׁאֲנִי רַק רֹאשׁ מֵרִים –
הֵם פּוֹרְחִים.

הדימוי הראשון – "הָרֹאשׁ שֶׁלִּי בַּכַּר / כְּמוֹ צִפּוֹר בַּקֵּן" – הוא דימוי כפול: הראש מדומה לציפור והכַּר מדומה לקֵן. הצד השווה של "כַּר" ו"קֵן" (רַכּוּת וסביבה מוגנת) אינו שקוף כשמדובר בצמד השני "הָרֹאשׁ שֶׁלִּי... / כְּמוֹ צִפּוֹר...", שהרי הראש אינו יכול להינתק מהגוף ואילו הציפור יכולה להמריא ולהתעופף; אך הקרבה שמציע השיר בין "כַּר" ל"קֵן" מכשירה את הדרך לדימוי הבא – "וּבְתוֹכוֹ מִתְחַמְּמִים / הַחֲלוֹמִים / כְּמוֹ אֶפְרוֹחִים", ומעניקה לחומר "הַחֲלוֹמִים" שבתוך הראש קלילות ומעוף כשל הציפור שבדימוי הקודם. שתי השורות האחרונות בשיר קושרות בין שני הדימויים; כשהראש מהדימוי הראשון מורם ("כְּמוֹ צִפּוֹר") החלומים מממשים את הדמיון לאפרוחים, ו"הֵם פּוֹרְחִים". זרחי מחליפה את צורת הריבוי הנורמטיבית "חלומות" ב"חֲלוֹמִים", וצורה זו, לצד מילית השימוש "בַּ" במילה "בַּכַּר" מציפה מתחים בין-משלביים ויוצרת הומור[160]. השימוש ב"בַּ" מהדק את הדמיון בין "כר" ל"קן", ומבליט את תפקידו של הכר כעריסה בטוחה לראש.

גם השירים **הפוך** ו-**מה אראלה עושה** מתבוננים במבט מחויך בשתי תופעות מעוררות פליאה:

---

158 במילים שוות הגייה בעלות משמעויות נפרדות טמון פוטנציאל ליצירת הומור. "הומור מהסוג הזה מצוי לרוב בשירת הילדים ובספרות הילדים בכלל, ובעיקר בספרות הכתובה אנגלית. בשירה הדבר בולט במיוחד, כי השיר הקצר עשוי להיבנות כולו על עיקרון אחד, המעלה מצב אחד" (פרוכטמן, 1983, עמ' 18).

159 להלן: **הנמר**.

160 כך גם בשירים אחרים, למשל "רַק הַפָּרָחִים מְשַׂחֲקִים 'תּוֹפֶסֶת' / עִם הַפָּרָחוֹת שֶׁבָּעֲצִיץ עַל הַמִּרְפֶּסֶת" (בשיר "כְּשֶׁגִּבֶּרֶת קַיִץ" [בתוך **אני אוהב לשרוק ברחוב**, להלן: **אני אוהב**]); "בַּלְּבוּלִים, פָּשׁוֹשִׁים וְדוּכִיפִים" (בשיר "דְּרָגוֹת" [בתוך **כישוף**]).

**הָפוּךְ (הפתעה)**

עֲטַלֵּף קְטַנְטַן
תָּלוּי הָפוּךְ
כְּמוֹ מִטְרִיָּה יָשָׁנָה
הָרֹאשׁ אָצְלוֹ אֵיפֹה שֶׁאֲצָל אֲחֵרִים תַּחַת
וְהָעֵרוּת אֵיפֹה שֶׁהַשֵּׁנָה.

השיר הקצר **הפוך** מעמיד תמונה אחת של "עֲטַלֵּף קְטַנְטַן" בתוספת דימוי פתוח[161] ("כְּמוֹ מִטְרִיָּה יָשָׁנָה") המבקש להמחיש את תנוחתו הטבעית של העטלף[162]. המרחק הסמנטי בין המדומה למדמה יוצר הומור; שתי השורות האחרונות מרחיבות בדיבור מתיילד ("וְהָעֵרוּת אֵיפֹה שֶׁהַשֵּׁנָה") את הדימוי תוך כריכת השמות המופשטים "עֵרות" ו"שינה" בחלקי גופו הגשמיים של העטלף ותוך השוואה נרמזת למקבילות בבני אדם. השיר מגביר במתכוון את אי-הבהירות שמלווה ממילא את העטלף בתהייה נרמזת על נקודת המבט של הדוברת; מי הם אותם "אֲחֵרִים" שמבחינתם העטלף "תָּלוּי הָפוּךְ" – בני האדם המתבוננים בו? בני מינו של אותו "עטלף קטנטן" שתנוחתו הפוכה מן המצופה? הנוכחות של שתי האפשרויות בו-בזמן מפעילה את ההיפוך ללא הרף, מחדשת את חוסר הבהירות ויוצרת הומור. התואר "הָפוּךְ" המופיע בכותרת הוא מרכז הכובד של השיר.

בשיר **מה אראלה**[163] **עושה** מתקיימות זו לצד זו מגמות סותרות של בניית מתח וזניחתו:

**מָה אֶרְאֶלָה עוֹשָׂה (אלף)**

מָה אֶרְאֶלָה עוֹשָׂה
כָּל לַיְלָה בַּחֶדֶר שָׁלָהּ בַּסֵּתֶר.
כְּמוֹ יָקִינְטוֹן
בְּאַפְלוּלִית הָאָרוֹן
עַד הַבֹּקֶר צוֹמַחַת,
בְּסֶנְטִימֶטֶר.

המשפט בשתי השורות הראשונות – "מָה אֶרְאֶלָה עוֹשָׂה / כָּל לַיְלָה בַּחֶדֶר שָׁלָהּ בַּסֵּתֶר." נפתח במילת שאלה, בונה מתח בתואר הפועל "בַּסֵּתֶר" אך נחתם בנקודה ומנמיך את הציפייה להמשך; אולם מיד אחר כך נבנה המתח מחדש תוך הקדמת שלושה מושאים ("כְּמוֹ יָקִינְטוֹן / בְּאַפְלוּלִית הָאָרוֹן / עַד הַבֹּקֶר...") לנשוא "צוֹמַחַת", המילה שהייתה אמורה להיות המשמעותית ביותר בשיר ומפתיעה דווקא בהיותה מובנת מאליה. הדימוי הפתוח ליקינטון[164] נראה בנאלי: ילדים, כמו צמחים,

---

161 זנדבנק, 2002, עמ' 63.

162 בזמן מנוחה העטלף נאחז בענף או בסלע בעזרת הציפורניים שבקצות כנפיו ונתלה במהופך. בדיון על הקרבה בין מטפורה לדימוי טען זנדבנק כי "אם המטפורה היא מפגש גומלין בין שתי מחשבות, ולא העברה 'סוטה' של הוראתה של מילה מן ההוראה ה'נכונה' להוראה 'מושאלת', אין הבדל רציני בין מטפורה לדימוי" (זנדבנק, 2002, עמ' 61). אף שזנדבנק מעלה את האפשרות שסמן הדימוי "כמו" ייתפס במקרים מסוימים כחוסם "התכה מוחלטת בין שתי המחשבות" (שם, עמ' 62), נראה שהמרחק הסמנטי בין "עטלף" ל"מטריה" משאיר על כנה את הקרבה שזנדבנק טוען שמתקיימת בין הדימוי למטפורה.

163 שם בתה של נורית זרחי, אראלה טהרלב.

164 כך בספר; הכתיב התקני בעברית – יקינתון.

צומחים. תיאור המקום "בְּאַפְּלוּלִית הָאָרוֹן" מתאים ל"בַּסֶּתֶר" שבשורה הראשונה; הצמיחה מתוארת כעשייה אישית-פרטית ומוצנעת. הבחירה בשעת לילה קשורה ל"בַּסֶּתֶר" ואולי אף להנחה מוטעית של זרחי באשר לזמן הפריחה של היקינתון בהשראת "פזמון ליקינתון" מאת לאה גולברג[165]. המילה האחרונה בשיר והמשמעותית יותר "בְּסֶנְטִימֶטֶר"[166], שמקטינה את רושמה של "צומחת", מסבירה את הנמכת הציפיות ויוצרת הומור.

שני השירים שלהלן מתארים בהומור מצבי משבר:

**יֵשׁ לִי מַחֲשָׁבָה בָּרֹאשׁ (הנמר)**

יֵשׁ לִי מַחֲשָׁבָה בָּרֹאשׁ,
יֵשׁ לִי מַחֲשָׁבָה,
אֵינִי יָכוֹל עֵינַי לְסָגֹר,
פּוֹחֵד שֶׁהִיא תִּטְבַּע.

אֵינִי יָכוֹל לְפַתֵּחַ פֶּה,
לָשִׁיר אוֹ לֶאֱכֹל,
מְפַחֵד שֶׁהַמַּחֲשָׁבָה שֶׁלִּי
מִתּוֹךְ הַפֶּה תִּפֹּל.

אוּלַי אוֹתָהּ אֶמְסֹר
לְמִישֶׁהוּ בְּתוֹר מַזְכֶּרֶת
וְאָז יִהְיֶה לִי שָׁם מָקוֹם
לְמַחֲשָׁבָה אַחֶרֶת.

השורה הראשונה בשיר **יש לי מחשבה בראש** קובעת את מיקומו של האובייקט המופשט "מחשבה", והדובר ממשיך ומתאר בשמות ובפעלים האופיינים למוחש את השיתוק שהאובייקט המופשט כופה על גופו: "אֵינִי יָכוֹל עֵינַי לְסָגֹר, / פּוֹחֵד שֶׁהִיא תִּטְבַּע. / אֵינִי יָכוֹל לְפַתֵּחַ פֶּה, / לָשִׁיר אוֹ לֶאֱכֹל, / מְפַחֵד שֶׁהַמַּחֲשָׁבָה שֶׁלִּי / מִתּוֹךְ הַפֶּה תִּפֹּל". החזרה על "אֵינִי יָכוֹל" וביטויי ההימנעות ("פּוֹחֵד שֶׁ..." ו"מְפַחֵד שֶׁ...") מכל פעולה פיזית יוצרים דריכות שיש לה אפקט קומי; המחשבה, הנחשבת כגורם מניע – מתוארת כגורם מצמית המונע כל שינוי. גם משפט הסיום המחויך מוסיף להומור. הפער ברמות הלשון מגביר את ההומור: ביטוי דיבורי נמוך בבית הראשון – "יֵשׁ לִי מַחֲשָׁבָה בָּרֹאשׁ" – וביטוי גבוה – "אֵינִי" – בבית השני. תחושת ההילכדות בחשיבה הכפייתית על המחשבה מחוזקת באמצעות הריתמוס המונוטוני שיוצר היאמב לאורך כל השיר (שתי השורות הראשונות מתחילות בהרמה כדי להדגיש את מילת הפתיחה):

יֵשׁ לִי מַחֲשָׁבָה בָּרֹאשׁ, / יֵשׁ לִי מַחֲשָׁבָה, / אֵינִי יָכוֹל עֵינַי לְסָגֹר, / פּוֹחֵד שֶׁהִיא תִּטְבַּע. /

---

165 "לילה לילה מסתכלת הלבנה / בפרחים אשר הנצו בגינה / בפרחי היקינתון..."; (גולדברג, 1949).

166 נראה שהצמיחה האטית של אראלה הובילה לדמוי "כְּמוֹ יָקִינְטוֹן" בהשראת מידותיו הצנועות של הצמח – כ-20 סנטימטר בלבד.

אֵינִי יָכוֹל לִפְתֹּחַ פֶּה, / לָשִׁיר אוֹ לֶאֱכֹל, וכן הלאה.

השיר **בבֹּטן גרו שתי שכנות** מתאר סצנה מתוך שגרת התנצחויות בין שכנות הגרות בשני קצוות של בוטן אחד.

**בַּבֹּטֶן גָּרוּ שְׁתֵּי שְׁכֵנוֹת (כף עץ וקדרה שטוחה[167])**

בַּבֹּטֶן גָּרוּ שְׁתֵּי שְׁכֵנוֹת
שֶׁלֹּא מָצְאוּ מַרְגּוֹעַ,
לַמְרוֹת שֶׁכְּבָר הָיוּ כִּמְעַט זְקֵנוֹת
הֵן לֹא חָדְלוּ לְרָגַע
זוֹ בָּזוֹ לִפְגֹּעַ.
מִקְצֵה הַבֹּטֶן הָאַחַת אֶל הַשְּׁנִיָּה הָיְתָה צוֹעֶקֶת:
"הַגִּידִי! לֹא יִהְיֶה פֹּה פַּעַם שֶׁקֶט?"
וְהַשְּׁנִיָּה בְּקִצֵּה קוֹלָהּ הָיְתָה עוֹנָה:
"צָפוּף לָךְ פֹּה?
לְכִי לָגוּר בַּאֲפוּנָה!"

בשיר שני צירופי סמיכות עם הנסמך "קְצֵה"; בשורה "מִקְצֵה הַבֹּטֶן הָאַחַת אֶל הַשְּׁנִיָּה הָיְתָה צוֹעֶקֶת", הצירוף "מִקְצֵה הַבֹּטֶן" הוא צירוף מילולי המתאר מרחק. הצירוף השני, בשורה "וְהַשְּׁנִיָּה בִּקְצֵה קוֹלָהּ הָיְתָה עוֹנָה", הוא צירוף מטפורי, המפגיש את "קול" ואת "קְצֵה" (הנקודה הקיצונית ביותר של משהו, החלק האחרון או המרוחק ביותר שלו) וממקם את עוצמת הקול (גבוה-נמוך / חזק-חלש) בנקודה הרחוקה ביותר בסקָלָה. חזרה על הנסמך "קְצֵה" בשיר קצרצר המתאר התרחשות בסביבה זערערת מגחיכה את סצנת העימות בין השכנות, המשמיעות קול נרגן בתוך בוטן דומם וקוראות דרור לדמיון הפרוע של המשוררת ושל קוראיה[168].

השירים **אֶסְתֵּר** ו-**בִּלְבְּלֶנֶת** מפנים אצבע מלגלגת לעבר התנהגות קיצונית של שתי דמויות באמצעים תחביריים-פונולוגיים:

**אֶסְתֵּר (הנמר)**

אֶסְתֵּר קוֹרַאת כְּשֶׁהִיא הוֹלֶכֶת בָּרְחוֹב.
אֶסְתֵּר קוֹרַאת כְּשֶׁהִיא בַּמִּטָּה.
אֶסְתֵּר קוֹרַאת בִּזְמַן הָאֹכֶל.
אֶסְתֵּר קוֹרַאת כְּשֶׁהִיא בַּכְּתָה.
אֶסְתֵּר קוֹרַאת בְּכָל מָקוֹם.
קוֹרַאת כָּל הַיּוֹם.
אֶסְתֵּר הוֹלֶכֶת בָּרְחוֹב
וְלֹא רוֹאָה כְּבִישִׁים.

---

167 להלן: **כף עץ**.

168 נקודת מבט דומה וסיום מחויך מציע גם השיר "הָאִשָּׁה בָּאֲבַטִּיחַ": "אִשָּׁה אַחַת גָּרָה בְּתוֹךְ אֲבַטִּיחַ / גְּדוֹל, נוֹרָא. / הָיוּ לָהּ שָׁם שְׁנֵי שָׂרָפִים / וְכִסֵּא וּמְנוֹרָה. [...]" (בתוך **אני אוהב**).

אֶסְתֵּר הוֹלֶכֶת יָשָׁר
וְלֹא רוֹאָה אֲנָשִׁים.
אֶסְתֵּר, הִזָּהֲרִי!
יָשָׁר עַל עַמּוּד אַתְּ עוֹלָה!
וְאֶסְתֵּר נִתְקָלָה.
אַךְ הִיא לֹא הֵרִימָה אֶת הָרֹאשׁ
הִיא בְּאֶמְצַע הַמַּלָּה.

אֶסְתֵּר קוֹרֵאת גַּם בָּאַמְבַּטְיָה
קוֹרֵאת כְּשֶׁהִיא מְכִינָה שְׁעוּרִים.
וְאֵין לָהּ אַף פַּעַם מָה לִקְרֹא –
כִּי אֶסְתֵּר גָּמְרָה כְּבָר
אֶת כָּל הַסְּפָרִים.

בשיר **אסתר,** לצד 6 החזרות על הצירוף "אֶסְתֵּר קוֹרֵאת" ועל כל אחד ממרכיבי הצירוף לחוד (11 פעם "אסתר", 8 פעמים "קוראת"), המהדהדות ללא הרף את העובדה ש"אֶסְתֵּר קוֹרֵאת" ללא הרף, הלקסיקון של השיר מעצים עוד את החזרתיות המייצרת הומור באמצעות ביטויי זמן המייצגים כל שעה משעות היום ("כְּשֶׁהִיא הוֹלֶכֶת בָּרְחוֹב"; "כְּשֶׁהִיא בַּמִּטָּה"; "בִּזְמַן הָאֹכֶל"; כְּשֶׁהִיא בַּכִּתָּה"; "קוֹרֵאת כָּל הַיּוֹם"; "כְּשֶׁהִיא מְכִינָה שְׁעוּרִים") וביטויים המציינים מקומות ("אֶסְתֵּר קוֹרֵאת בְּכָל מָקוֹם"; "בַּכִּתָּה"; "בַּמִּטָּה"; "גַּם בָּאַמְבַּטְיָה"). גם ביטויים השוללים עשייה אחרת מבליטים את הקריאה ("... וְלֹא רוֹאָה כְּבִישִׁים. / [...] וְלֹא רוֹאָה אֲנָשִׁים. / [...] / אַךְ הִיא לֹא הֵרִימָה אֶת הָרֹאשׁ"). הצורה התקנית "הִזָּהֲרִי" רומזת – בשילוב של הומור ועוקצנות – על אישיותה של הילדה שאינה חדלה לקרוא. את הטוטליות המתעצמת מרככות שלוש השורות האחרונות של השיר, המציעות פואנטה שבה זווית ראייה הומוריסטית: "וְאֵין לָהּ אַף פַּעַם מָה לִקְרֹא – / כִּי אֶסְתֵּר גָּמְרָה כְּבָר / אֶת כָּל הַסְּפָרִים".

שני בתי השיר **בלבלונת (כף עץ)** מתארים דמות המכונה "בִּלְבְּלוֹנֶת", משום שביום קר היא לבושה בבגדים קלים וביום קיץ לוהט היא לבושה בבגדי חורף.

**בִּלְבְּלוֹנֶת (כף עץ)**

הוֹי, בִּלְבְּלוֹנֶת,
אֵיזוֹ מַצְחִיקָה!
יָצְאָה בַּגֶּשֶׁם אֶל הָרְחוֹב
עִם כּוֹבַע קַשׁ דַּוְקָא
וְעִם שִׁמְלַת דַּקִּיקָה
וְעַל כָּל רֶגֶל רַק כַּפְכַּף,
וְרַעֲדָה בָּרוּחַ כְּמוֹ עָלֶה נִדָּף.
הוֹי, בִּלְבְּלוֹנֶת, מַהִי הַסִּבָּה?
- חָלַמְתִּי שֶׁהַקַּיִץ בָּא.

הוֹי, בִּלְבְּלוֹנֶת,
אֵיזוֹ מְשֻׁגָּעַת!

בְּיוֹם חַמְסִין יָצָאָה לָרְחוֹב,
מְכֻרְבֶּלֶת כְּמוֹ דֹּב,
עִם מִטְרִיָּה וְעִם בַּרְדָּס
וּסְוֶדֶר חַם מִצֶּמֶר גַּס,
וּכְשֶׁפָּסְעָה רַק פֶּסַע
כִּמְעַט נָמַסָּה.

הוֹי, בִּלְבְּלֹנֶת,
אֵין לָךְ לוּחַ עַל הַקִּיר?
אֲנִי?
אֲנִי נָשַׁמְתִּי גֶּשֶׁם בָּאֲוִיר.

שני הבתים מעמתים שני שדות סמנטיים – שדה בגדי הקיץ (״כּוֹבַע קַשׁ״ ; ״שִׂמְלֹנֶת דַּקִּיקָה״ ; ״רַק כַּפְכַּף״) ושדה בגדי החורף (״מְכֻרְבֶּלֶת״ ; ״מִטְרִיָּה״ ; ״בַּרְדָּס״ ; ״סְוֶדֶר חַם מִצֶּמֶר גַּס״). הפגשתם בשיר אחד יוצרת הומור. השיר מפגיש שתי רמות לשון : ״אֵיזוֹ מַצְחִיקָה״ ו״אֵיזוֹ מְשֻׁנָּה״ הדיבוריים עם ״כְּמוֹ עָלָה נִדָּף״ הפיוטי ו״וּכְשֶׁפָּסְעָה רַק פֶּסַע״ הגבוה. גם הפונולוגיה בשיר תורמת להומור : בבית הראשון המתאר את ״בִּלְבְּלֹנֶת״ בבגדים קלים ביום חורפי מצויים 13 מופעים של הגיים חכיים (K, G), וריבוים בטקסט מדמה הגייה מקוטעת-מגומגמת העשויה להיגרם מקור ומעצים את הצרימה בין מזג האוויר לתלבושת. מספר ההגיים השורקים המדמים שריפה או רחש שומן מיטגן בבית הראשון הוא רק 7. הבית השני מתאר את אותה דמות כשהיא לבושה בבגדים חמים ביום קיץ לוהט ; המצלול שיוצרים 12 מופעים של הגיים שורקים – SH, S, Z (לעומת 5 מופעים בלבד של הגיים חכיים) מחזקים את רושמו של החום השורר בחוץ ומגבירים את הגחכתה של ״בִּלְבְּלֹנֶת״.

רק מעט משיריה של זרחי לילדים כוללים שמות דמויות, ורק חלקם נושאים משמעות הקשורה לרכיב תמטי או לשוני של השיר. סוג אחד של קשר מתקיים בין המצלול של השם לתכונה של בעליו, כמו בשיר הסיפורי **בֶּבָּה מֶבָּה** :

**בֶּבָּה מֶבָּה (פס על כל העיר[169])**

בֶּבָּה מַבָּה בָּכְתָה
כָּל דְּמָעָה שֶׁלָּהּ
דְּלִי מַיִם הָיְתָה.
וְהַזֶּרֶם הָלַךְ וְגָבַר,
וְהַשְּׁלוּלִית הָפְכָה נָהָר,
וְהוֹפִיעָה מוּלָהּ סְפִינַת מִפְרָשׂ
וְעַל סְפוּנָהּ מַלָּחִים תְּרֵיסָר
וְתָקְעוּ חֲצוֹצְרוֹת: עֲלִי מֶבָּה! רוֹצָה?
וּמֶבָּה מִתּוֹךְ דְּמָעוֹתֶיהָ קָפְצָה.
הֵם עָלוּ גַּלִּים וְיָרְדוּ גַּלִּים,
וְרָאוּ יַבָּשׁוֹת וְאִיִּים, ג'וּנְגְּלִים,
וְהָרִים עִם שְׁפִיצֵי גְּלִידָה וַנִילִים

[169] להלן : **פס**.

וְעַל קַו הַמַּשְׁוָה יְלָדִים סְגֵלִים.
הֵם הִפְלִיגוּ לְצַד מַעֲרָב וּמִזְרָח
לְמָקוֹם שָׁבוּ לַיְלָה כְּשֶׁיּוֹם, וּמְהֵפֶךְ.
וּכְשֶׁפָּסַק הַנָּהָר קָרָא כָּל הַצִּי:
מֶבָּה, רַק עוֹד מִיל אֶחָד הִתְאַמְּצִי!
וּמֶבָּה בָּכְתָה,
וְקָרְבוּ אָז שְׁנֵי הַקְּטָבִים לִקְרָאתָהּ
וּבְדִיּוּק בְּקְצוֹת הַצַּדּוּר הַחַדִּים
הֵם רָאוּ אֶת דֶּבִי הַצָּפוֹן מְדַדִּים,
וְעוֹלָה מִפִּיהֶם אֵד כָּחֹל –
הֵם רָאוּ אֶת הַכֹּל.
אָז הֵרִיעַ כָּל הַסְּפוּן לִכְבוֹדָהּ –
כִּי אֶת כָּל הַיַּמִּים
הִיא בָּכְתָה לְבַדָּהּ,
סָבִיב לָעוֹלָם
אֶת כֻּלָּם
וְכַאֲשֶׁר דַּי הָיָה לָהּ בְּהַרְפַּתְקוֹת
בֶּבָּה מֶבָּה
פָּסְקָה לִבְכּוֹת.

שם הגיבורה חסר משמעות מילולית. האסונס "בֶּבָּה מֶבָּה" החוזר על תבנית התנועות xוּ-xָ והחזרה המשולשת על העיצור b יוצרים רצף פונטי גולמני וחסר חן, המפתיע בציינו בובה ורומז על שונותהּ של הבובה הזאת; בתחילת השיר מתואר בכייהּ – "בֶּבָּה מֶבָּה בָּכְתָה / כָּל דִּמְעָה שֶׁלָּהּ / דְּלִי מַיִם הָיְתָה" – מבלי לציין את הגורם לבכי העוצמתי. השוואת "כָּל דִּמְעָה" ל"דְּלִי מַיִם", צירוף שחלק מהקשריו הם לכלוך ודליפות נוזלים, מרחיקה את בֶּבָּה מֶבָּה מההקשרים הטבעיים של "בובה" בעולם הילדי – משחקיוּת, אימהוּת, צעצועים וחמלה – ומחילה את המכניוּת הגולמנית של הבכי על הדמות כולה. מול המכָנִיוּת, הבחירה בתיאור המטפורי-פיוטי "כִּי אֶת כָּל הַיַּמִּים / הִיא בָּכְתָה לְבַדָּהּ" מעוררת חמלה והזדהות עם הבובה, גם בזכות ההומופון יַמִּים / יָמִים; בובה מובה בכתה זמן ממושך (כָּל הַיָּמִים) ובכייה הניב מספר רב של מקווי מים (כָּל הַיַּמִּים). השיר מגייס מרחק בין שדות סמנטיים לתיאור הומוריסטי של גודל מפעלהּ של בֶּבָּה מֶבָּה. זרם הדמעות נקווה בשלולית[170] שהופכת לנהר, ושטף המים ממשיך להתעצם כשהתגברותו מומחשת באמצעות מילים מן השדה הסמנטי "מים"; "דִּמְעָה", "דְּלִי מַיִם", "זֶרֶם", "שְׁלוּלִית", "נָהָר", "סְפִינַת מִפְרָשׂ", "סְפוּנָהּ", "מַלָּחִים", "גַּלִּים", "יַבָּשׁוֹת", "אִיִּים", "הִפְלִיגוּ", "צִי", "יַמִּים". הדומיננטיות של השדה הסמנטי ממקדת את תשומת הלב בבכי הבלתי מעודן. זרחי מחדשת בשיר צורת רבים לשם הקיים רק בצורת

[170] השורות "כָּל דִּמְעָה שֶׁלָּהּ / דְּלִי מַיִם הָיְתָה. / וְהַזֶּרֶם הָלַךְ וְגָבַר, / וְהַשְּׁלוּלִית הָפְכָה נָהָר" רומזות לבכיות ספרותיות אחרות, בוודאי לברכת הדמעות של אליס: "'... תתביישי לך,' אמרה אליס, 'ילדה גדולה שכמותך [...] להמשיך לבכות ככה! תפסיקי מיד, אני אומרת לך!' אבל המשיכה בכל זאת, מזילה דליים של דמעות, עד שנקוותה סביבה בריכה ענקית, כעשרה סנטימטר עומקה, שהשתרעה עד אמצע האולם" (קרול, 1997, עמ' 22). מחזור השירים של זרחי "אֲלִיסָה, קוּמִי" (בתוך **התקרה עפה**, להלן: **התקרה**) מנהל דיאלוג עם ספרו של קרול **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות**.

יחיד, כדי לדמות שפה ילדית – "... שְׁפִיצֵי גְּלִידָה וַנִּילִים" – וכדי להוסיף ולהדהד את סיומת הרבים הבולטת בחריזה (גַּלִּים, אִיִּים, ג׳וּנְגְּלִים, הָרִים סְגֻלִּים, הַקְּטָבִים, הַחַדִּים, מְדַדִּים, הַיַּמִּים), ומבליטה את עצמת הבכי. אגב כך, הצליל החוזר M מנכיח הן את ההמיה האופיינית לים ומאזכר את בכייה המתמשך של הבובה[171]. גם השיר הזה מסתיים בפואנטה: הבכי ההופך לנהר מספק את הסקרנות וחדֵל כשהסקרנות והדמיון סיימו את תפקידם המנחם.

## ג. הלשון הפואטית בשירי התבוננות בטבע

בשיריה זרחי מתבוננת במראות ובתופעות בטבע – נופים, חילופי עונות, בעלי חיים וצמחים – בעין אישית המתעלמת ממחסומי המציאות, ובדרך מסירה יוצאת דופן וחד-פעמית מעבירה את השכיח-לכאורה אל מחוזות המפעים והמופלא. ארבעה שירים עוסקים ברוח; באחד קיומה רק נרמז, אך בשלושת האחרים נוכחותה המתעצמת-מתפרצת מוצגת מנקודות מבט פואטיות שונות עד מאוד זו מזו.

**חולות נודדים (המלכה פטריה והמלך פטר[172])**

מִי הִפְרִיעַ לָהֶם לִישֹׁן,
מִי גֵּרֵשׁ אוֹתָם מִמְּקוֹמָם,
מִי הִטְרִיד אֶת גִּבְעוֹת הַחוֹל,
הַקְּמוּרוֹת כְּחָתוּל גָּדוֹל?

מִי חִלֵּל אֲלֵיהֶם בֶּחָלִיל,
מִי קָרָא לָהֶם: בּוֹאוּ אֵלַי?
כְּמוֹ עֵדֶר עָזוּב הַחוֹלוֹת נוֹדְדִים
אַחֲרֵי רוֹעֶה נֶעְלָם.

לִישֹׁן כָּל יוֹם בְּמָדִינָה אַחֶרֶת
וְתָמִיד לִהְיוֹת רַק בַּדֶּרֶךְ –
מִפֹּה לְמָקוֹם אַחֵר.
מִי הִבְטִיחַ שֶׁשָּׁם טוֹב יוֹתֵר?

שמו של השיר הוא צירוף המורכב משם עצם ומפועל בבינוני כתואר. על פי הבית הראשון התנועה איננה ביזמתם של החולות: "מִי הִפְרִיעַ לָהֶם לִישֹׁן, / מִי גֵּרֵשׁ אוֹתָם מִמְּקוֹמָם, / מִי הִטְרִיד אֶת גִּבְעוֹת הַחוֹל". הצירוף מופיע גם בבית השני של השיר, אך שָׁם בשינוי; זרחי שוברת את הצירוף הכבול ומשנה ל"הַחוֹלוֹת נוֹדְדִים", כלומר שם עצם מיודע ופועל. השימוש ב"נודדים" כפועל מדגיש את יכולת התנועה של החולות; הם הפעילים, הם מבצעי הפעולה: "כְּמוֹ עֵדֶר עָזוּב הַחוֹלוֹת נוֹדְדִים /

---

171 המצלול דומה בשירה של לאה גולדברג "רוחות הים מזמזמים": "רוּחוֹת הַיָּם מְזַמְזְמִים, / וְהַגַּלִּים שָׂרִים, הוֹמִים, / הַיָּם זוֹרֵק פֹּה יַהֲלֹמִים / אֶל הַשָּׂמַיִם." (חובב, 1993).

172 להלן: **המלכה**.

אַחֲרֵי רוֹעֶה נֶעְלָם״. ההתפתחות בתיאור החולות נמשכת גם בבית השלישי; מקֶצֶב תנועה אטי למדי בבית השני, המשתמע מהדימוי ל״עֵדֶר עָזוּב״, הבית השלישי מגדיל את המרחקים שהחולות עוברים באמצעות ציון עקיף של מהירות התנועה: ״לִישֹׁן כָּל יוֹם בִּמְדִינָה אַחֶרֶת / וְתָמִיד לִהְיוֹת רַק בַּדֶּרֶךְ – / מִפֶּה לְמָקוֹם אַחֵר״. ועוד, השם והתואר בצירוף שבכותרת ״חוֹלוֹת נוֹדְדִים״ הם בזכר רבים, צורה הנשמרת בשתי השאלות שבשתי השורות הראשונות, בכינויים החבורים שבמילות היחס ״לָהֶם״ ו״אוֹתָם״ ובכינוי השייכות החבור בשם ״מִמְּקוֹמָם״; אבל במשפט השאלה השלישי, בשורה השלישית של הבית הראשון, משתנה המושא לצירוף כמו-נרדף, ״גִּבְעוֹת הַחוֹל״. הנסמך בצירוף הסמיכות, ״גִּבְעוֹת-״, הוא שם בצורת נקבה, ובהתאמה גם התואר ״הַקְּמוּרוֹת״ הוא בצורת רבות. הבית השני נפתח בשני משפטי שאלה שבהם הכינויים החבורים במילות היחס ״אֲלֵיהֶם״ ו״לָהֶם״ הם שוב בצורת זכר רבים, ורק בשורה השלישית מתברר שמשפטי השאלה מתייחסים ל״חוֹלוֹת״ שבזכר רבים. בבית השלישי נפקדים הן החולות והן הגבעות, וההתייחסות אל שני השמות היא רק ברמיזה, בשמות הפועל ״לִישֹׁן״ ו״לִהְיוֹת״ שאינם מציינים מין דקדוקי. השינויים המורפו-סמנטיים הללו משחזרים את ההשתנות המתמדת של החולות הנודדים שבמרכז השיר.שני דימויים בשיר – ״גִּבְעוֹת הַחוֹל, / הַקְּמוּרוֹת כְּחָתוּל גָּדוֹל״ ו״כְּמוֹ עֵדֶר עָזוּב [...] / אַחֲרֵי רוֹעֶה נֶעְלָם״ – רומזים לדמיון בין החולות לחתול וצאן, המייצגים צורות מעוגלות רכות של בעלי חיים העוברים ממקום למקום ומשקפים את תנועתם של החולות הנודדים[173].

**כְּמוֹ סְמָן בְּסֵפֶר (אני אוהב)**

הָרוּחַ בְּחוּצוֹת הָעִיר
וּבַכְּפָר שֶׁט,
וְכָל עֲצֵי הַחֹרֶשׁ
כְּבָר עָשׂוּ שַׁבָּת.
בַּמְּדֹרוֹנוֹת רוֹעֵד הָעֵשֶׂב,
לֹא יָכֹל לַחְדֹּל
וְאֶת פְּסִיעוֹת הַקַּיִץ
הָעֲלִים הַחוֹל.
הַצִּפּוֹרִים רוֹגְשׁוֹת:
"הַקַּיִץ הִשְׁתַּנָּה,"
עוֹזְבוֹת בְּלִי לְהַמְתִּין
לְהַתָּרָאָה שְׁנִיָּה,
וּבָחָצֵר נוֹתְרוּ רַק
שְׁנֵי דְּרוֹרִים וְתוֹר,
כְּמוֹ סְמָן בְּסֵפֶר:
"קַיִץ, זְכֹר לַחֲזֹר!"

[173] בשירה של זרחי למבוגרים ״אֶרֶץ אַחֶרֶת״ (בתוך **כפר הרוחות**, להלן: **כפר**) מופיעות שורות מטפוריות המתארות את הזיקה בין חייה של הדוברת לחולות נודדים: ״אֹלְמָלֵא הָעֲצִים, הָיִו הַדְּיוּנוֹת עָפוֹת בָּאֲוִיר. / אֹלְמָלֵא עֵץ הַיַּלְדוּת / גַּם אֲנִי הָיִיתִי מַרְחִיקָה מִזְּמַן.״

השיר **כמו סימן בספר** מאפיין את המעבר מקיץ לסתיו ומזכיר תחילה את השותפים בשינוי: "הָרוּחַ", "עֲצֵי הַחֹרֶשׁ", "הָעֵשֶׂב", "הַחוֹל", "הַצִּפּוֹרִים". הראשון והבולט הוא הרוח: "הָרוּחַ בְּחוּצוֹת הָעִיר / וּבַכָּךְ שָׁט". משמעות הפועל "שָׁט", הנדחה אל אחרי המושאים כדי להעצים את מרחב הפעולה שלו, היא התהלך, הלך לכאן ולכאן, תָּר[174] וגם הפליג במים, עבר במים[175]. השיר מציג שימוש מאניש-מטפורי בשתי המשמעויות ומבקש לתאר כך תנועה שוטפת-חלקה של הרוח ברחבי העיר. גורם שני, השלכת, מוצג במטפורה "וְכָל עֲצֵי הַחֹרֶשׁ / כְּבָר עָשׂוּ שַׁבָּת". מארבע השורות הבאות המתארות את מראות הסתיו נפקד השם "רוּחַ", ואף על פי כן נוכחות הרוח נרמזת כגורם לשינוי: בשורות "בַּמְּדֻרוֹנוֹת רוֹעֵד הָעֵשֶׂב, / לֹא יָכֹל לַחְדֹּל", הפועל "רוֹעֵד" מתאר את תגובת העשב לקור שיוצר הרוח. בשורות "וְאֶת פְּסִיעוֹת הַקַּיִץ / הֶעֱלִים הַחוֹל" הפועל "הֶעֱלִים" מתאר את החלקת החול ואת היעלמות העקבות שהיו על פניו – גם זאת בהשפעת הרוח. התבוננות נוספת בשיר מתחילתו מציגה אפשרות לקריאה המייחסת לרוח כוחנות והשפעה בלעדית ודרמטית, ומגלה את השניוּת המובנית בו – העצום והכוחני (הרוח) מול המועט והחלש (העשב, שני דרורים ותור). הפתיחה "הָרוּחַ בְּחוּצוֹת הָעִיר / וּבַכָּךְ שָׁט," יוצרת דימוי של הרוח כפולש כוחני שעל אף התנהלותו המאופקת-כביכול מטיל את אימתו על המקומיים: העצים, כמו סוחרים בשעת משבר הסוגרים את חנויותיהם – מגיבים ב"כְּבָר עָשׂוּ שַׁבָּת" – צירוף מטפורי-דיבורי. הבחירה ב"רוּחַ" בצורת זכר הולמת את הסטראוטיפ של כובש שתלטן[176]. גם הציפורים המתוארות ב"רוֹגְשׁוֹת" הפיוטי מזהות את חומרת המצב ו"עוֹזְבוֹת בְּלִי לְהַמְתִּין / לְהַתְרָאָה שְׁנִיָּה". הדימוי החותם את השיר – "כְּמוֹ סְמָן בְּסֵפֶר" – מזכיר סימנייה המסמנת את התקדמות הקורא בספר במהלך זמן ורומז, בהתאמה לשתי השורות האחרונות, על הזמן העתיד לחלוף עד שובו של הקיץ.

אופי הרוח בא לידי ביטוי גם בשיר **מסעותיה של הרוח**, שתחילה מקצין בפעלים בציווי "הִתְכּוֹפֵף, הִתְנוֹפֵף!" את כוחנותה, ומבליט את תפיסתה את עצמה באמצעות התביעה ממי שלפניה להיכנע לתכתיביה[177].

**מַסְעוֹתֶיהָ שֶׁל הָרוּחַ (אני אוהב)**

הִתְכּוֹפֵף, הִתְנוֹפֵף!
צוֹעֶקֶת הָרוּחַ
בַּשַּׁעַר הַפָּרוּעַ,
דּוֹהֶרֶת עִם זוּג חֲלִילִים בַּכִּיסִים,

---

174 על פי במדבר יא, ח.

175 על פי יחזקאל כז, כו.

176 זרחי כותבת על חילופי העונות במחזור השירים למבוגרים "גן חורף" (בתוך **ארץ**): "הִתְרַגְּשׁוּת הַצִּפֳּרִים מְנַחֶשֶׁת גֶּשֶׁם. / הֶעָלִים הַיְבֵשִׁים מִתְנוֹצְצִים בְּתִקְוַת סְכוּי. / אִצְטְרֻבָּלִים פּוֹעֲרִים מַדָּף / לִקְנוֹבְרֵי הַטְּפוֹת."

177 נילי רז טוענת כי "המציאות המעוצבת בשיריה של זרחי יוצאת בדרך כלל מתוך ה'כאן ועכשיו' אל מציאות של מעל ומעבר בניסיון לתפוס את האינסופי בתוך הסופי, את הנצחי בתוך הזמני, את המרחב בתוך המוגבל ואת האוניברסלי בתוך האינדיבידואלי", ומדגימה את דבריה בשיר זה (רז, 1992, עמ' 8–9).

רוֹכֶבֶת עַל גַּב צַמָּרוֹת כְּסוּסִים,
גּוֹעֶשֶׁת בַּיָּם כְּמוֹ קַלַּחַת רוֹתַחַת,
זוֹרֶקֶת סְפִינוֹת כִּקְלִפּוֹת אֱגוֹזִים,
אֶת כָּל שַׁרְווּלֵי הַחֻלְצוֹת מְנַפַּחַת
וְכָל הַתְּרִיסִים רְגוּזִים.
לָרֶגַע, מֵעֵבֶר לַקִּיר הִיא נִסְתֶּרֶת
וּפֶקַע שׁוֹשָׁן הִיא פּוֹתַחַת בְּזֶרֶת,
זוֹרֶקֶת גַּרְגִּיר שֶׁל זָהָב
וְדוֹהֶרֶת.

הפועל "צוֹעֶקֶת" בצורת נקבה והתיאור "בַּשַּׁעַר הַפָּרוּעַ" מתווים דמות נשית קולנית, כוחנית, מוחצנת ורחוקה מאסתטיות. בהמשך שורת פעלים משדה התנועה ומשדה העוצמה – "צוֹעֶקֶת", "דּוֹהֶרֶת", "רוֹכֶבֶת", "גּוֹעֶשֶׁת", "רוֹתַחַת", "זוֹרֶקֶת", "מְנַפַּחַת" – שמלעיליותם משחזרת מַשָּׂבים של התקדמות ונסיגה של הרוח. השיר מציג את הרוח בסדרה של שלושה דימויים – "רוֹכֶבֶת עַל גַּב צַמָּרוֹת כְּסוּסִים, / גּוֹעֶשֶׁת בַּיָּם כְּמוֹ קַלַּחַת רוֹתַחַת, / זוֹרֶקֶת סְפִינוֹת כִּקְלִפּוֹת אֱגוֹזִים" – המדומים קושרים את הרוח למהירות ולעוצמה ("כְּסוּסִים"), לתנועה נמרצת, רוגשת וסוערת יחד עם חום קיצוני המטפורי למצב רגשי סוער ("כְּמוֹ קַלַּחַת רוֹתַחַת") ולאדירות ("סְפִינוֹת כִּקְלִפּוֹת אֱגוֹזִים"). אלה יחד משרטטים דמות של ענק משתולל, אחוז תזזית ובלתי נשלט. אבל חלקו השני של השיר הנפתח במילה "לָרֶגַע," משהֶה – אכן רק לרגע – את ההתרחשות הסוערת וממקד את המבט בהיבט אחר של הרוח המונפשת:

"לָרֶגַע, מֵעֵבֶר לַקִּיר הִיא נִסְתֶּרֶת / וּפֶקַע שׁוֹשָׁן הִיא פּוֹתַחַת בְּזֶרֶת, / זוֹרֶקֶת גַּרְגִּיר שֶׁל זָהָב". הפועל "נִסְתֶּרֶת" על משמעויותיו – נעלם, כמוס, שאינו נגלה – מציג התנהלות הפוכה לַמוחצנות שבחלק הראשון. השמות בשורות הללו – "פֶּקַע שׁוֹשָׁן"[178], "זֶרֶת" ו"גַּרְגִּיר שֶׁל זָהָב" מייצגים הידור, יופי, אצילות וחגיגיות, תנועה מעודנת ובהכללה נשיות ענוגה השונה כל כך מההמוניות הקולנית שבחלק הראשון. הרגע הזה הוא קצר, והשורה האחרונה מחזירה את הרוח אל ממדיה, אל התנועה ואל המהומה: "לָרֶגַע [...] / זוֹרֶקֶת גַּרְגִּיר שֶׁל זָהָב / וְדוֹהֶרֶת".

**הרוח כמו כלב (המלכה)**

הָרוּחַ כְּמוֹ כֶּלֶב גָּדוֹל פָּצוּעַ
רָץ בַּשָּׂדֶה וּמְיַלֵּל,
גּוֹנֵחַ כְּאִלּוּ יְדוּ בּוֹ אֶבֶן,
אוֹ חָבְטוּ עַל גַּבּוֹ בְּמַקֵּל.

כְּאִלּוּ גּוּרָיו אָבְדוּ מִמֶּנּוּ
הוּא רָץ אַחֲרֵיהֶם לְחַפְּשָׂם,
אֲנִי פֹּה! הוּא צוֹעֵק בַּשָּׂדֶה הַפָּתוּחַ,
פֹּה! עוֹנָה לוֹ הַהֶד מִשָּׁם.

[178] תיאור קרוב לרגע של יופי – "גַּרְגִּיר זָהָב נָפַל לְתוֹךְ פֶּקַע חֲבַצֶּלֶת" – מופיע בשיר חסר שם בקובץ **הבל יתן לך נשיקה** (להלן: **הבל**) הנפתח בשורה "כשהסוהר שרק מן המגדל לעבר בתי".

אֶת כָּל דַּלְתוֹת הַבַּיִת נָעַלְתִּי,
תְּרִיס וְחַלּוֹן – מִפָּנָיו.
רַק אָז נִרְגַּע בַּחוּץ הָרוּחַ.
אוּלַי הוּא מָצָא אֶת גּוּרָיו?

על תפקידו המרכזי של הדימוי בשיר **הרוח כמו כלב** מעידה הכותרת, העומדת בראשו כסכמה הדימויית העתידה להתפתח בגוף השיר. שני דימויים מופיעים בבית הראשון – "הָרוּחַ כְּמוֹ כֶּלֶב גָּדוֹל פָּצוּעַ / רָץ בַּשָּׂדֶה וּמְיַלֵּל, / גּוֹנֵחַ כְּאִלּוּ יְדוּ בּוֹ אֶבֶן, / אוֹ חָבְטוּ עַל גַּבּוֹ בְּמַקֵּל" – ומשרטטים תמונה קשה מנשוא. גם ללא אפיונו של הכלב יש בסיס מוצק להשוואה; הפועל "מְיַלֵּל" שבשורה השנייה משמש בלשון הן את הרוח והן את בעל החיים. הבית הראשון אינו מסתפק בכך, ומאפיין את הכלב בתארים "גָּדוֹל", "פָּצוּעַ" ובפעלים "גּוֹנֵחַ", "רָץ בַּשָּׂדֶה", "מְיַלֵּל". התארים והפעלים משתייכים לקטגוריות שונות; "גדול" מתארת ממדים, "פצוע" מתארת מצב גופני ורומזת על חולשה ועל סבל, "גונח" מתארת קול הקשור לייסורים, למצוקה גופנית או רגשית, "רץ בשדה" מתארת תנועה, "מיילל" שוב מתארת קול המתקשר לסבל, לבכי ולמצוקה. השורה השלישית, שהיא חלק מהדימוי "כמו כלב", מפתחת דימוי נוסף בן שני איברים – "גּוֹנֵחַ כְּאִלּוּ יְדוּ בּוֹ אֶבֶן, / אוֹ חָבְטוּ עַל גַּבּוֹ בְּמַקֵּל", ושניהם מהדקים את הקשר לסבל שמקורו ברשעות אכזרית. התמונה שמצייר הבית הראשון פועלת לאחור ומייחסת סבל, ייסורים וחולשה לרוח, שלרוב – בשפה ובספרות לילדים[179] – נתפסת ככוח טבע חזק, מלא עוצמה שאי אפשר לעמוד מולו. הבית השני ממשיך בהרחבת הדימוי תוך שימוש באותה מילה – כאילו – שהופיעה בבית הראשון: "כְּאִלּוּ גּוּרָיו אָבְדוּ מִמֶּנּוּ / הוּא רָץ אַחֲרֵיהֶם לְחַפְּשָׂם, / אֲנִי פֹּה! הוּא צוֹעֵק בַּשָּׂדֶה הַפָּתוּחַ, / פֹּה! עוֹנֶה לוֹ הַהֵד מִשָּׁם". הבית השני מציע הרחבה של הדימוי, וסיבה אפשרית נוספת לסבל: הרוח אינו מדומה רק לכלב שמישהו התעלל בו, אלא לכלב-אב שגוריו אבדו לו. לתנועתו המהירה יש תכלית – מציאת הגורים. אבל הדימוי לאב המנסה להשיב את צאצאיו רחוק מלהיות הרואי; הרוח מדומה לכלב המתרוצץ וצועק "בַּשָּׂדֶה הַפָּתוּחַ", אבל ההד מטעה אותו ולועג לו. זרחי מפרקת את הצירוף "מפה ומשם" (או "פה ושם") למרכיביו ומפרידה ביניהם כדי לשחזר את פעולת ההד, וכך מעצימה את תחושת הבלבול והייאוש של הכלב שבדימוי ומרחיבה את המרחב שהרוח-כלב נע בתוכו בחיפוש אחר גוריו האבודים.

מעניין לראות שהמילה "רוח", נושא השיר, מופיעה בשורה הראשונה ונעדרת מאז והלאה, ושהיא מופיעה שוב בשורה שלפני האחרונה. וכך הדימוי המתרחב והולך לכלב משתלט על השיר, משכיח את הנושא "רוח" והופך למי שהשיר סובב סביבו. הבית השלישי משמיע בראשונה את קולה של הדוברת בגוף ראשון, ומוסר את תגובתה. "אֶת כָּל דַּלְתוֹת הַבַּיִת נָעַלְתִּי, / תְּרִיס וְחַלּוֹן – מִפָּנָיו". שתי

[179] גם אצל זרחי, בשירים "כְּמוֹ סְמָן בְּסֶפֶר" (לעיל, עמ' 38) ו"מַסְעוֹתֶיהָ שֶׁל הָרוּחַ" (לעיל, עמ' 39).

שורות אלה הן תקבולת חסרה, והשמטת הפועל בחלק השני של התקבולת יוצרת חיץ המבליט את מקור הסיכון, את הסיבה לנעילה ולהתבצרות: "מפניו". שתי השורות האחרונות בשיר מגלות ש"מפניו", שאיננה מפרשת מפני מי ומי מקור הסכנה, היא הצומת שבו יוצא מן התמונה הכלב וחוזר הרוח, שנדחק בידי הדימוי המסועף. שתי השורות הבאות יוצרות מטפורת כלאיים, שעדיין מהדהד בה הכלב אבל במרכזה הרוח: "רַק אָז נִרְגַּע בַּחוּץ הָרוּחַ. / אוּלַי הוּא מָצָא אֶת גּוּרָיו?"

בתשתיתם של שני השירים שלהלן מונח הגשם, אך בעוד השיר הראשון מרחיק את הגשם מתשומת הלב, השיר האחר מתבונן רק בו.

**בְּאַלְפֵי חֲלִילִים (אני אוהב)**

הַגֶּשֶׁם אֵינֶנּוּ מוֹדִיעַ,
מָתַי הוּא יַפְתִּיעַ.
אַךְ שְׁנֵי הָעֵצִים הָרָזִים בֶּחָצֵר
וְגַם שְׁנֵי הַדְּרוֹרִים עַל הַגַּג
וְכִתַּת הַקּוֹצִים בַּפִּנָּה
וְשַׁבְּלוּל הַגִּנָּה,
מָרִיעִים לִקְרָאתוֹ כַּעֲדַת הוֹלְלִים,
בְּאַלְפֵי חֲלִילִים,
עַד כִּי אִישׁ לֹא שׁוֹמֵעַ
אֶת בְּכִי הַיַּתּוּשׁ וְקִנַּת הַנְּמָלִים.

בשיר **באלפי חלילים** המרחק הסמנטי בין שני שדות – שדה **ההקטנה** שמרכיביו הם המשתתפים המעטים, הרזים, האפורים, והפסיביים, ושדה **ההתלהבות והשמחה** – יוצר הומור. הצמחים ובעלי החיים המצפים לגשם הם הגיבורים האמתיים כאן; "... שְׁנֵי הָעֵצִים הָרָזִים בֶּחָצֵר / וְגַם שְׁנֵי הַדְּרוֹרִים עַל הַגַּג / וְכִתַּת הַקּוֹצִים בַּפִּנָּה / וְשַׁבְּלוּל הַגִּנָּה". כולם נתפסים כמעוטי כוח: העצים רזים; השבלול לא פעיל ואינו יוצא מקונכייתו לפני הגשם; הקוצים פריכים ושבירים; הדרורים הם רק שניים, מספר שמפקיע מהם את החיוּת שמקנה להם שכיחותם. המעטת הדמויות מעצימה את התגובה לגשם, המתוארת בפועל העוצמתי "מְרִיעִים" ובדימוי המפריז "כַּעֲדַת הוֹלְלִים בְּאַלְפֵי חֲלִילִים". גם משמעות "הוֹלְלִים" – מי שחיים חיי תענוגות ומרבים בבילויים פרועים ואף לא מוסריים – מפתיעה ומשעשעת בהקשר של החבורה האפורה המתוארת בשיר.

השיר **אוסף הגשם** מחזיר את הגשם למרכז תשומת הלב ומתאר אותו באמצעות ציור לשוני נרחב כטעון חמלה:

**אוֹסֵף הַגֶּשֶׁם (הפרה שרצתה להיות זמרת[180])**

אֲנִי יוֹדַעַת;
יֵשׁ אִישׁ נָעָלַם

[180] להלן: **הפרה**.

הָאוֹסֵף אֶת הַגֶּשֶׁם
אֶת הַגֶּשֶׁם הַנּוֹפֵל בַּלַּיְלָה,
אֶת הַגֶּשֶׁם הַיּוֹרֵד בְּסוֹף הָעוֹלָם
אֶת הַגֶּשֶׁם הַתָּלוּי בָּאֲוִיר כְּשֶׁנִּדְמֶה שֶׁ
הָאֲוִיר שָׁקוּף שְׁמְשִׁי
וְאֵין בְּכָלָל גֶּשֶׁם.

וְהַיָּדַיִם שֶׁלּוֹ תָּמִיד פְּרוּשׂוֹת
עֲמֻקּוֹת כָּעֲמָקִים,
שֶׁלֹּא יִקְרֶה שֶׁ
טִפָּה קְטַנָּה תִּפֹּל
חוּץ לָעוֹלָם
וְלֹא יֶאֱסֹף אוֹתָהּ
אוֹסֵף הַגֶּשֶׁם.

הדוברת בשיר מתבוננת בגשם היורד ונעלם מעל האדמה; המצוקה שגורמת הצְפייה בנפילה מגובה והצורך שלה בהשבת השלווה מרחיקות אותה אל הפלאי המרגיע: "אֲנִי יוֹדַעַת; / יֵשׁ אִישׁ נֶעְלָם / הָאוֹסֵף אֶת הַגֶּשֶׁם". היא מפרטת שלושה סוגים של גשם – "אֶת הַגֶּשֶׁם הַנּוֹפֵל בַּלַּיְלָה, / אֶת הַגֶּשֶׁם הַיּוֹרֵד בְּסוֹף הָעוֹלָם / אֶת הַגֶּשֶׁם הַתָּלוּי בָּאֲוִיר כְּשֶׁנִּדְמֶה שֶׁ / הָאֲוִיר שָׁקוּף שְׁמְשִׁי / וְאֵין בְּכָלָל גֶּשֶׁם". בשלושה פעלים שונים ושלושה משלימי פועל שונים – "הַנּוֹפֵל בַּלַּיְלָה", "הַיּוֹרֵד בְּסוֹף הָעוֹלָם" ו"הַתָּלוּי בָּאֲוִיר" – הדוברת מעוררת אמפתיה לגשם: התיאור "הַנּוֹפֵל בַּלַּיְלָה" רומז לחוסר שליטה, לתאונה או לאסון; בתיאור "הַיּוֹרֵד בְּסוֹף הָעוֹלָם" הפועל צפוי, אבל ההרחקה לסוף העולם רומזת לבדידות; התיאור "הַתָּלוּי בָּאֲוִיר" רומז לחוסר מוצא ולאי-ודאות. בהתאמה, בבית השני הבטחה מרגיעה: "וְהַיָּדַיִם שֶׁלּוֹ תָּמִיד פְּרוּשׂוֹת / עֲמֻקּוֹת כָּעֲמָקִים". ממד הזמן ("תָּמִיד") ובַּבִּירוּת ההכלה ("עֲמֻקּוֹת כָּעֲמָקִים") מבטיחים בתודעתה של הדוברת שלא יאונה כל רע לגשם, "שֶׁלֹּא יִקְרֶה שֶׁ / טִפָּה קְטַנָּה תִּפֹּל / חוּץ לָעוֹלָם / וְלֹא יֶאֱסֹף אוֹתָהּ / אוֹסֵף הַגֶּשֶׁם". תיאור סוגי הגשם מהדהד כמטפורה למצבי נפש, אך הדמות הדמיונית המכילה נותרת במישור הדמיוני-ילדותי של השיר וכוחה בהיותה מעין משאלת לב של הדוברת[181]. לחוויית הגשם בשיר תורם גם ההיבט הפונולוגי של התיאור: המילה "גֶּשֶׁם" חוזרת בשני בתי השיר 6 פעמים (נוסף על שמו); הצליל SH מופיע גם במילים אחרות לאורך השיר וגם כהברה נפרדת מכוונת (הפרדה של שי"ן השימוש) בשורות "כְּשֶׁנִּדְמֶה שֶׁ" ו"שֶׁלֹּא יִקְרֶה שֶׁ". בסך הכול, ב-15 שורות השיר יש 15 מופעים של הצליל SH בתנועות שונות, והמצלול האקספריסיבי[182] המלווה את השיר מחקה את האֲווּשה של גשם יורד ללא הרף.

אווירה סתווית של הַמְתָּנָה מנומנמת-חלומית, כמעט בלא תנועה לבד מזו הנרמזת בכותרת, מתוארת בשיר לירי-תמוני קצרצר:

[181] הפריסה של שורות הבית הראשון על הדף יוצרת צורה קעורה, דמוית רשת ביטחון או כלי קיבול הרומז על יכולתו של "אוסף הגשם" לקלוט גם את הגשם הרחוק ביותר.

[182] הרושובסקי, 1968.

**חֲצָבִים מֵחַלּוֹן רַכֶּבֶת (הפרה)**

כְּמוֹ עוֹפוֹת הַבָּר
חֲצָבִים בְּאַגְמֵי עָפָר
זוֹקְפִים אֶת צַוְּארֵיהֶם הָאֲרֻכִּים,
וַעֲטוּפֵי שֵׁנָה שְׁקוּפָה
אֶל תּוֹךְ עַצְמָם מִתְרַחֲקִים.

שמו של השיר **חצבים מחלון רכבת** מסגיר את פיסת המציאות שהולידה אותו. בהרף העין קולט המבט תמונה אחת הנמסרת במשפט מאוחה אחד מתחילת השיר לסופו. ההתרשמות הראשונה מן הנוף מכתיבה פתיחה בדימוי פתוח – "כְּמוֹ עוֹפוֹת הַבָּר". ההמשך מהדק את הקשר בין המדומה ("חצבים") למדַמה ("עופות בר") בצירוף המטפורי-אוקסימורוני "אַגְמֵי עָפָר"[183]; המטפורה מאחדת את החצבים הצומחים בקרקע של שלהי הקיץ עם סביבת המים של עופות הבר ומציירת תמונה הנתפסת בחושים כמציאות בדויה. הנשוא והמושא באיבר א של המשפט המאוחה מוסיפים מידע על הדימוי – "זוֹקְפִים אֶת צַוְּארֵיהֶם הָאֲרֻכִּים" – ומבליטים – שוב בלשון ציורית את הדמיון בין החצבים לעופות הבר. איבר ב של המשפט המאוחה מרחיק את המתבונן מחלון הרכבת הן מן המדומה והן מן הדימוי, מטשטש את ההבדל ביניהם ומנציח את המראה הפלאי; "וַעֲטוּפֵי שֵׁנָה שְׁקוּפָה / אֶל תּוֹךְ עַצְמָם מִתְרַחֲקִים".

בשיר אחר של זרחי, התבוננות במראה שכיח הופכת לנקודת מוצא להפלגה פנטסטית בדמיון:

**הַשַּׁעַר הַיְרַקְרַק שֶׁל הַמַּלְכָּה (כף עץ)**

לָמָּה
הָעֲשָׂבִים בְּצַד הַדָּרֶךְ
הַקְּטַנְטַנִּים בַּהֲמוֹנִים,
מִתְנוֹעֲעִים, מִתְחַנְּנִים,
מִתְפַּלְּלִים כְּמוֹ צַלְיָנִים[184]?

הַם הַשַּׁעַר הַיְרַקְרַק
שֶׁל הַמַּלְכָּה הָעַדִינָה,
יָפָה כְּפֶרַח יְשֵׁנָה,
יוֹם יוֹם, שָׁנָה אַחַר שָׁנָה.

וְהַשַּׁעַר גָּדֵל, עוֹלֶה,
הַטַּל זוֹרֶה עָלָיו פְּנִינִים,
וְהוּא לוֹחֵשׁ, רוֹחֵשׁ, בּוֹכֶה:
"תְּנוּ מָנוֹחָה לַיְשֵׁנִים".

---

183 שן כינה צירופים מסוג זה "אוקסימורון עקיף" (שן, 2005). סוברן דנה בצירופים המהווים אוקסימורון מעודן בשירתה של לאה גולדברג (סוברן, תשע"ג).

184 אמנם ברוך כותבת כי "תנאי הכרחי הוא, כי המובילים בדימוי שבספרות הילדים יילקחו מתחום המוכר לילד [...] בין התנאים ההכרחיים אפוא לדימוי טוב בספרות הילדים – 1) הדימוי חייב להיות ככל האפשר סגור (יפרש את המשותף לנושא ולמוביל). 2) המוביל חייב להילקח מתחום ניסיונו המוחשי או המילולי של הילד [...]" (ברוך, 1981); אך נורית זרחי אינה מצייתת לתנאי זה.

הבית הראשון בשיר **הַשֵּׂעָר הַיְרַקְרַק שֶׁל הַמַּלְכָּה**, שמילת השאלה "למה" מונחת לפניו בנפרד, כולו שאלה ומסתיים בסימן שאלה, והתשובה בבית השני. המטפורה המחוללת את המעבר ממציאות לפנטזיה היא "עשבים הם שֵׂער". שֵׂער אמנם אינו ירוק, אך העשבים הם דקים, הם צומחים, הם מתנועעים ברוח והם רבים מאוד, ויופיים ניכר כשהם צפופים, ממש כמו שֵׂער. הצבע הירוק הופך את התמונה למעוררת פליאה. המטפורה השחוקה המובלעת בתיאור מצבה של המלכה היא "מוות הוא שינה" והיא מרחיבה את בסיס המטפורה הקודמת; המלכה מתה, והעשבים הצומחים מעל קברה מזכירים את שערה.

שני דימויים בשיר: הדימוי הראשון בשיר, "כְּמוֹ צַלְעָנִים?"[185], משווה שני עולמות מרוחקים; העשבים חפים מהתכוונות וממודעות, ואילו צליינים חיים בגודש של מודעות והתכוונות. בבית הראשון שכולו דימוי מורחב יש עירוב בין משלב ילדי – "הַקְּטַנְטַנִּים בַּהֲמוֹנִים" – למילה הלא מוכרת "צַלְעָנִים".

הפעלים שלפני סמן הדימוי, "מִתְנוֹעֲעִים, מִתְחַנְּנִים, / מִתְפַּלְּלִים", הם הגשר המוביל מהמדומה לדימוי: "מִתְנוֹעֲעִים" הולם את העשבים הנעים ברוח; "מִתְחַנְּנִים" ו"מִתְפַּלְּלִים" הם פעלים מטפוריים המאנישים את העשבים ומכשירים את הקרקע לקראת הדימוי המפתיע. הדימוי השני בשיר "עָפָה כְּפָרַח יְשֵׁנָה" הוא דימוי שגור, אבל כאן תפקידו לקשור את המלכה לא רק ליופיו של הפרח אלא גם לאדמה שבה הוא צומח, ולכן אל המוות. המבנה "עָפָה כְּפָרַח יְשֵׁנָה" מציב את "פרח" כמדומה של שני שמות וניתן לקריאה בשתי דרכים; המלכה "עָפָה כְּפָרַח", והמלכה "כְּפָרַח יְשֵׁנָה" – דימוי המציב את היעדר התנועה כבסיס להשוואה, כשברקע מהדהדת הרמיזה של פרח ושל שינה-למוות. בבית האחרון של השיר, השורה השנייה מבקשת להציג חיזיון מתעתע במתכוון: "הַטַּל", הנראה כטיפות זעירות על פני עצמים בשטח פתוח, הופך כאן באופן מטפורי לישות שיש לה כוונה ויכולת פעולה: "הַטַּל זוֹרֶה עָלָיו פְּנִינִים", כלומר הטל מפזר אגלים, שבלשון המטפורית בשורה הזו הם "פְּנִינִים". הפעלים "לוֹחֵשׁ, רוֹחֵשׁ, בּוֹכֶה" שבבית האחרון מתייחסים לכינוי "הוּא", העשוי לייצג את השֵׂער הירוק של המלכה או אף את הטל עצמו, שפניניו מטפוריות לדמעותיו. ריבוי המשמעויות בשורות "וְהַשֵּׂעָר גָּדֵל, עוֹלֶה, / הַטַּל זוֹרֶה עָלָיו פְּנִינִים, / וְהוּא לוֹחֵשׁ, רוֹחֵשׁ, בּוֹכֶה: / "תְּנוּ מְנוּחָה לַיְשֵׁנִים" יוצר אפקט מתעתע: אם מילת היחס "עָלָיו" שבשורה השנייה מכוונת לשֵׂער הגדל שבשורה הראשונה – למי מכוונת "וְהוּא" שבשורה השלישית? האם ל"הַטַּל" שבשורה לפניה, בהסתמך על הקשר הסמנטי "אגלי טל – פנינים – דמעות", או ל"הַשֵּׂעָר", בהסתמך על התחינות שמשמיע השֵׂער

[185] המילה "צליין", מלשון חכמים, מקורה במילה הארמית צְלוֹתָא (תפילה); המשמעות האחת של צליין היא מי שמרבה בתפילה, והאחרת – כינוי מקובל לאדם הבא לבקר במקומות הקדושים לדתו. זרחי אינה בוחלת במילה קשה שאינה שגורה בשיח של ילדים וגם לא בשיח של הורים.

בבית הראשון?[186] בעוד הבית השני מצייר סביבה של אפס קול, הבית הראשון והאחרון עוטפים את הדממה ברחש – "... מתחננים, / מתפללים כמו צליינים" בבית הראשון, ו"והוא לוחש, רוחש, בוכה: / תנו מנוחה לישנים" בבית האחרון, כלשון תפילה – ויוצרים מעברים חדים בין החיים המיוצגים בעשב ובטל לבין המוות שמייצגת השינה. מילת השאלה "לָמָּה" הפותחת את השיר מונחת בנפרד מן הבית הראשון, בשורה לעצמה, ללא סימן שאלה אחריה. סימן השאלה מופיע בסוף הבית הראשון, שארבע השורות שלו הן גוף השאלה. להפרדת ה"לָמָּה" מגוף השאלה שבבית הראשון שתי תוצאות: האחת, ה"לָמָּה" נקראת כאילו היא קיימת לעצמה, מעין קריאת כאב כביטוי לאבל על מות המלכה, מה שכופה על הקוראים להתעכב ולחוות את מה שמבקשת הדוברת למסור. התוצאה השנייה – בהיותו מופרד מן ה"לָמָּה", הבית הראשון נקרא כמשפט תמורה רגיל, וסימן השאלה שבסופו מפתיע את הקוראים ומדגיש את הספק הפתאומי-לכאורה. כך מוכפלת תחושת הספק.

בין השירים הנקראים כשירי טבע גם שירים ליריים. אחד מהם מתפרש כמטפורה לכמיהתו של פרט לשחרור מזרועותיו הכובלות של הקולקטיב:

**גַּלִּים (הפרה)**

רָצִים הַגַּלִּים קָדִימָה
זְרוֹעַ עַל זְרוֹעַ,
זְקוּפִים רָאשֵׁיהֶם הַקְּצוּפִים,
כְּמוֹ הֶבְטַח פָּרָס בַּחוֹף
לָרָצִים הַמִּשְׁתַּתְּפִים.

רַק לִפְעָמִים נִשְׁמַט גַּל
חֲלַקְלַק כְּנִשִּׁימָה,
יַהֲפֹךְ כְּוִוּן וְיָנוּס אֶל חַיָּיו
חֲמַקְמַק כְּנָמְיָה.

התיאור "זְרוֹעַ עַל זְרוֹעַ" מאניש את הגלים המדומים לרצים בתחרות; הרמיזה לרצים המשליכים עצמם קדימה על קו הסיום הולמת את צורתם הקמורה של הגלים בהתקרבם לחוף. הבית השני מציע שני דימויים פיוטיים ומקוריים – "חֲלַקְלַק כְּנִשִּׁימָה", "חֲמַקְמַק כִּנְמְיָה". התארים "חֲלַקְלַק" ו"חֲמַקְמַק" והדימוי "כִּנְמְיָה" עשויים לרמוז על בחירתו הבלתי מוסרית של הגל המנסה להימלט מגורלו, נוטש את חבריו וחוזר ל"חיים" בים. יחד עם זאת, הדימוי "כִּנְשִׁימָה", היוצר תחושת מחנק, והמצלול L+M, היוצר תחושת רפוּת, מציעים קריאה אחרת של השיר, כשיר לירי; הגל האחד, פרט בהמון, מבקש לחמוק מן הקולקטיב המתקדם אל סופו. האחידות הנגזרת מ"זְרוֹעַ עַל זְרוֹעַ" מאיימת לקפד את חלומותיו, את שאיפותיו, והוא מבקש להיחלץ ולחיות את חייו בדרכו. גם כאן חורגת הלשון מהשיח השגור של ילדים. בביטויים "יָנוּס אֶל חַיָּיו", "חֲמַקְמַק", "נְמְיָה" זרחי מושכת את

[186] פרוכטמן, תש"ן ב.

הלשון כלפי מעלה – שלא ברוח הכותבים בימים אלה, הנוטים לכתוב לילדים בלשון יום-יומית צפויה.

בשלושה שירי טבע זרחי מתבוננת בשגרת חייהם של מעופפים מנקודת מבט אנושית-אישית:

**דְּבוֹרִים (אני אוהב)**

- לַגְּנָה, לַגְּנָה!
- אֵין הַזְּמָנָה!
- יֵשׁ חֲתוּנָה!
- נִשְׁפְּיָה מוּכָנָה!
- אֲנִי צוֹלֵל!
- אֲנִי טוֹבֵל!
- אֲנִי שִׂכּוֹר, אָבָק וָאוֹר!
- אֲנִי טְפָּה שֶׁל דְּבַשׁ נוֹטֵף,
- אֲנִי נָמוֹג כְּמוֹ טַל עָיֵף,
- הַאִם פֹּה יֵשׁ מָקוֹם לִינָה?
אוּלַי פְּנָה?
- וַדַּאי כָּךְ מַרְגִּישִׁים בִּשְׁעַת זְקָנָה!
פְּהוּק אֶחָד
זְמָזוּם אַחֲרוֹן,
שֵׁנָה.

המבחר הסמנטי בשיר **דבורים** ממזג למרקם אחד מילים משני שדות סמנטיים רחוקים: שדה הבילויים והמסיבות – "הַזְּמָנָה", "חֲתוּנָה", "נִשְׁפְּיָה", "שִׂכּוֹר", "עָיֵף", "פְּהוּק", ושדה הטבע – "צוֹלֵל", "טוֹבֵל", "אָבָק וָאוֹר", "טְפָּה שֶׁל דְּבַשׁ נוֹטֵף", "נָמוֹג כְּמוֹ טַל", "זְמָזוּם". זרחי מעניקה רשות דיבור ליותר מדובר אחד, ומשמיעה חילופי דברים בין דבורים – שתיים או יותר – בדרכן ליעד: "- לַגְּנָה, לַגְּנָה! / - אֵין הַזְּמָנָה! / - יֵשׁ חֲתוּנָה! / - נִשְׁפְּיָה מוּכָנָה!". המבעים הקצרצרים והיעדר הפעלים בארבע השורות המסתיימות בסימני קריאה משקפים את מהירות תנועתם של הדוברים המבקשים לחסוך במילים כדי להשמיע ולשמוע תוך כדי מעוף. אחרי ארבע השורות הראשונות מופיעים גם צירופים פועליים המתארים בסגנון מברקי את הבילוי בנשפייה: "- אֲנִי צוֹלֵל! / - אֲנִי טוֹבֵל! / - אֲנִי שִׂכּוֹר, אָבָק וָאוֹר!", ומבטאים התפעלות רברבנית של הדוברים מביצועיהם, אבל המטפורה המפתיעה "- אֲנִי טְפָּה שֶׁל דְּבַשׁ / נוֹטֵף" והדימוי "- אֲנִי נָמוֹג כְּמוֹ טַל / עָיֵף" מעצימים את רושמה הפיוטי של החגיגה, רומזים על דוברים השואבים מניסיונם ומחזירים אותם לעולמם. הַסָּגִיר

נמסר מפי דובר-עד בסגנון חסר הפעלים של חבריו מתחילת השיר: "פִּהוּק אֶחָד / זְמְזוּם אַחֲרוֹן, / שֵׁנָה".[187]

הדוברת בשיר **הציפורים עשו נשף** מתארת מפגש שגרתי בין ציפורים לחתול כאסון המתרחש בשיאו של נשף:

**הַצִּפֳּרִים עָשׂוּ נָשֶׁף (הפרה)**

הַצִּפֳּרִים עָשׂוּ נָשֶׁף
עַל עֵץ הַתּוּת מְמוּל,
שָׁלְחוּ הֵן הַזְמָנוֹת,
אַחַת נָפְלָה בְּיֵדֵי חָתוּל.

הוֹ, צִפֳּרִים קְטַנּוֹת –
שְׁלַחְתֶּן הַזְמָנוֹת?
אֵיזֶה בַּלְבּוּל –
אַחַת בְּיֵדֵי חָתוּל.

וּבָאוּ הַדּוּרוֹת לַנָּשֶׁף
מֻשִׁי קֶסֶם תּוּל,
וְעָפוּ פְּטָפּוּטִים וְצִפְצוּפִים...
פִּתְאֹם חָתוּל!

הוֹ, אֵיזֶה הַגְּבִירוֹנוֹת
הֶחֱוִירוּ, מְסֻכֵּנוֹת...
מֻשִׁי קֶסֶם תּוּל -
מְמוּל חָתוּל.

וְאַמִּיצָה אַחַת קָמָה
וּבְקוֹל דָּרְשָׁה:
"אָדוֹן, צֵא מִיָּד מִכָּאן,
אֵינְךָ מֻזְמָן!"

יָד הוּא הִכְנִיס לַכִּיס
מִלָּה הוּא לֹא עָנָה,
וְלָאַט שָׁלַף
הַזְמָנָה.

נִתְּזוּ הַצִּפֳּרִים
לְכָל הָעֲבָרִים,
וְהֶחָתוּל אַחֲרֵיהֶן...
כָּכָה קוֹרֶה כְּשֶׁאֵין סְדָרִים.

הוֹ, צִפֳּרִים קְטַנּוֹת,
מֻשִׁי קֶסֶם תּוּל,
לְכָל הָעֲבָרִים –
אַחַת בְּיֵדֵי חָתוּל.

[187] טשרניחובסקי כתב את "עַמָּא דְּדַהֲבָא" (טשרניחובסקי, 1944) – פואמה אלגורית ארוכה על חיי הדבורים. לאה גולדברג כתבה על הדבורה: "בַּשָּׁמֶשׁ הִיא הָיְתָה עֲלֵה זָהָב נוֹפֵל, / בַּפֶּרַח הִיא הָיְתָה טִפָּה שֶׁל דְּבַשׁ אָפֵל" (מתוך "הסתכלות בדבורה", ב, בתוך גולדברג, 1973, כרך ג).

הוֹ, צְפָרִים קְטַנּוֹת,
עַל עֵץ הַתּוּת מְמוּל,
אֵיךְ נָשָׂף מַפִּילִים
בְּיִדֵי חָתוּל?

כמו בכל מחזה טוב, גם כאן ה״אקדח״ מופיע כבר בבית הראשון של השיר: ״הַצְּפָרִים עָשׂוּ נָשָׂף / עַל עֵץ הַתּוּת מְמוּל, / שָׁלְחוּ הֵן הַזְּמָנוֹת, / אַחַת נָפְלָה בְּיִדֵי חָתוּל״. אבני הבניין של השיר בן תשעת הבתים אינן רק מילים החוזרות ומופיעות בו (״צְפָרִים״ חוזרת חמש פעמים, ״חָתוּל״ חוזרת שבע פעמים); הסיפור נמסר תוך שימוש להטוטני בשורות דומות החוזרות לאורכו – בחזרה מדויקת או בשינויים קלים מאוד ובהקשרים משתנים, למשל: השורה ״מֶשִׁי קֶסֶם תּוּל״ חוזרת שלוש פעמים: תחילה היא רומזת על הדרן של תלבושות הנשף, בפעם שנייה היא מתמקדת ברגע הסכנה ומעמתת את היופי עם האֵימה – ״הוֹ, אֵיךְ הַגְּבִירוֹנוֹת / הֶחֱוִירוּ, מִסְכֵּנוֹת... / מֶשִׁי קֶסֶם תּוּל – / מִמּוּל חָתוּל״, ובפעם השלישית היא רומזת על סוף החגיגה ועל עליבותן של הציפורים הנסות על נפשן: ״הוֹ, צְפָרִים קְטַנּוֹת, / מֶשִׁי קֶסֶם תּוּל, / לְכָל הָעֲבָרִים – / אַחַת בְּיִדֵי חָתוּל״. השורה ״אַחַת נָפְלָה בְּיִדֵי חָתוּל״ חוזרת שלוש פעמים. בפעם הראשונה, בפי הדוברת, ההקשר המידי של ״אַחַת״ הוא ההזמנה לנשף; כך, בקריאה תמימה, גם בפעם השנייה, והפעם בפי ה״מקהלה״ – המדגישה את התוכחה או את מוסר ההשכל בַּהֶשמט ״אַחַת בְּיִדֵי חָתוּל״, הרומז לדו-משמעות: האם ״אחת״ מכוונת להזמנה או לציפור? בפעם השלישית מופיעה ״אַחַת בְּיִדֵי חָתוּל״ בהקשר טראגי; כאן ברור ש״אַחַת״ איננה ההזמנה, אלא אחת הציפורים. לאמור, השורה החוזרת ״אַחַת בְּיִדֵי חָתוּל״ מקוננת מתחילת השיר על סופו. לעלילה הסיפורית הכמו-הרואית תורם העימות המצוי בדיוק במרכז השיר בין ה״אַמְּיָצָה״ המייצגת את הציפורים – ״וְאַמְּיָצָה אַחַת קָמָה / וּבְקוֹל דָּרְשָׁה: / ׳אָדוֹן, צֵא מִיָּד מִכָּאן, / אֵינְךָ מֻזְמָן!׳״ – לבין החתול, המוצג כנָבָל שהניח את ידו על הזמנה לנשף הציפורים: ״יָד הוּא הִכְנִיס לַכִּיס / מִלָּה הוּא לֹא עָנָה, / וּלְאִטּוֹ שָׁלַף / הַזְּמָנָה״. היפוך הסדר נשוא-מושא והקדמת ״יָד״ ו״מִלָּה״ לראש המשפט ממקד את המתח בסיטואציה המזכירה שליפת אקדח במערבון; האטת קצב התיאור, מיקוד בתנועת היד ובשקט מוחלט, הימנעות מסימני פיסוק אקספרסיביים ושימוש בסימנים מאופקים, שימוש באוקסימורון מגביר מתח – ״וּלְאִטּוֹ שָׁלַף״ (ב״שָׁלַף״ יש מרכיב של זריזות) – והופעת הנשק: ״הַזְּמָנָה״. הקשר הנרמז בין ״הַזְּמָנָה״ ל״אקדח״ מתחזק בשורה הבאה, המתארת את תגובת הציפורים: ״נִתְּזוּ הַצְּפָרִים / לְכָל הָעֲבָרִים, / וְהֶחָתוּל אַחֲרֵיהֶן... / כָּכָה קוֹרֶה כְּשֶׁאֵין סְדָרִים״. הקונוטציה האודיטורית של הפועל ״נִתְּזוּ״ (כשנאמר על רסיסים, על ניצוצות או על שבבים) לצלילי פגיעתו של קליע בסלע מתארת בדרך מטפורית את מהירות התפזרותן של הציפורים

הנפחדות. קונוטציה אחרת של "נִתְזוּ" (כשנאמר על נוזל), לטיפות של דם, רומזת על סופה של ציפור אחת לפחות – "אַחַת בִּידֵי חָתוּל".

השיר בנוי על החרוז השלם שבין המילה הלועזית "תול" (בד רשת דק) המאפיינת באופן מקורי את העדינות של הציפרים המתקשטות כביכול לנשף של גבירות הדורות לבין ניגודה המאיים "חתול". "תול" שייכת לשדה הבדים העדינים, למשל הינומה של כלה, כמו "משי" קרובתה. היא מוצמדת בשיר אל "משי" במילה הכביכול לא שייכת והקסומה "קסס". הדימיון הצלילי בין ה"תול" העדין של הציפורים ל"חתול" המאיים מעצים את הדרמה.

רגע של חסד המתואר בשיר **תחת סככת שמשיה** מציף מפגש שלא יישכח בין ציפור לילדה במהלך אירוע בנאלי:

**תַּחַת סְכָכַת שִׁמְשִׁיָּה (פס)**

תַּחַת סְכָכַת שִׁמְשִׁיָּה
שָׁתִיתִי מִיץ עִם קַשִּׁיָּה.

רַק הֲנַפְתִּי אֶת הַמַּרְפֵּק
נִשְׁמַט הַבַּקְבּוּק, הִתְרַסֵּק.

מִן הַשֻּׁלְחָן טִפְטֵף הַמִּיץ
בּוּעוֹת נָקְווּ בְּכָל חָרִיץ.

נָעַץ בִּי אִישׁ עֵינַיִם זוֹעֲמוֹת:
רְאוּ, יַלְדָּה וּשְׁתֵּי ידיה עֲקֻמּוֹת!

הִבִּיטָה גַּם הַמַּגִּישָׁה:
גְּבִרְתִּי, אוֹי לְאוֹתָהּ בּוּשָׁה!

אֲבָל פִּתְאֹם תּוֹךְ רִיצָה
צִפּוֹר אֶל תּוֹךְ הַמִּיץ קָפְצָה.

עַל רַגְלֵי קֶיסָמִים זְעִירַת גּוּף
מַקּוֹר טָבְלָה בִּנְהַר הַצּוּף.

הַכֹּל הִבִּיטוּ בִּי בְּבוּז
מִשָּׁם מִהַרְתִּי אָז לָזוּז.

אַךְ קוֹל צִפּוֹר עַד לַתַּחֲנָה
צְפָצֵף: חֵן חֵן עַל הַהַזְמָנָה!

מה שעבור הצופים המבוגרים ("אִישׁ" ו"הַמַּגִּישָׁה") נראה כזרזיף עכור של מיץ בחריץ שבין מרצפות המדרכת, מתואר בפי הדוברת כ"נְהַר הַצּוּף". השימוש בתיאור המטפורי מבקש לבטא את משמעותו של האירוע עבור הציפור; המעטַת דמותה של הציפור – "רַגְלֵי קֶיסָמִים" ו"זְעִירַת גּוּף", צירופים המתארים דקוּת, קטנוּת, שבירוּת ועדינות – משרתת היטב את המטפורה "נְהַר הַצּוּף"; "נָהָר"

מבטאת שפע, ו״צוף״, שהיא חגיגית יותר מ״מיץ״ היום-יומית, מייצגת נוזל המצוי בכמויות קטנות ונחשב ביטוי לפלאיות שבטבע; ההגבהה המטפורית ב״נָהַר הַצוּף״ מבטאת את הנחמה שבמעשה הפלא ועם זאת מציעה מבט הומוריסטי מנחם.

## ד. הלשון הפואטית בשירי חושך ואור

זרחי מציגה בשיריה את ריבוי פניו של הלילה, החלק החשוך של היממה; בתיאור המעברים בין יום ללילה היא מתארת בשיר אחד לילה פעיל ומלא חיות בהתנהלות סירוגית הרמונית עם היום, ובשיר אחר מציירת את הלילה ככובש אדיר כוח וחסר רחמים. בשירים אחרים החושך והלילה הם העיקר בסביבת מגוריו של בעל חיים המתוארת בסגנון נאיבי-הומוריסטי, אבל גם מתפרשים כמטפורה למצבי נפש.

**הַזְמָנָה מֵרֹאשׁ (אני אוהב)**

לְאָן חָמַק הַלַּיְלָה
כְּשֶׁהַבֹּקֶר בָּא?
נָחְבָּא
בְּתוֹךְ חוֹרֵי הַנְּמָלִים,
לָן בִּמְעָרוֹת דֻּבִּים,
בָּעַרְסָלִים
וּבְקִנֵּי הַגּוֹזָלִים,
עַד שֶׁבָּעֶרֶב תַּן
סִמָּן נָתַן,
קָרְאָה צִפּוֹר לַיְלִית:
"עַכְשָׁו הַזְּמַן
לְהִתְעוֹרֵר,
כִּי בָּחָצֵר
גַּחְלִילִית עִם פָּנָסִים
וּבַסְּדָקִים כְּבָר צִרְצָרִים שָׁשִׁים."

אָז מִבּוֹרוֹת הַמַּיִם הַצְּלוּלִים
עַל הַשָּׂדוֹת וְהַשְּׁבִילִים,
זָרַם הַלַּיְלָה כְּמוֹ מִטְפַּחַת מִשְׁבָּצוֹת
עִם טַבָּעוֹת מִתְנוֹצְצוֹת...

הֵיכָן יִישַׁן מָחָר?
הוֹ, אַל תַּחְשֹׁשׁ, –
הַמְּאוֹרוֹת, הַנְּקִיקִים,
הַבִּנְיָנִים הָעַתִּיקִים,
נָתְנוּ לוֹ הַזְמָנָה מֵרֹאשׁ.

זרחי המתבוננת בלילה בשיר **הזמנה מראש** בוחרת לראותו לא כ״אין-אור״ אלא כיישות ממשית עצמאית המתקיימת גם בזמן שאיננה נראית לעין. השאלה המניעה את השיר פותחת אותו. הפועל ״חָמַק״ אינו מטפורי, אלא הוא חלק מתפיסת הלילה כישות חיה. כך גם הפעלים בהמשך הבית

הראשון ובבית השלישי, "נָחְבָּא", "לָן" ו"יִישַׁן". שמות, פעלים וצירופים בבית הראשון ובבית השלישי משתייכים לשדה הלילה והחושך: "חוֹרֵי הַנְּמָלִים", "מְעָרוֹת דֻּבִּים", "בָּעֵרֶב" "תַּן", "צִפּוֹר לֵילִית", "גַּחְלִילִית עִם פָּנָסִים", "צִרְצָרִים", "הַמְּאוֹרוֹת", "הַנְּקִיקִים", "הַבִּנְיָנִים הָעַתִּיקִים". שם הפועל "לְהִתְעוֹרֵר" רומז על ההיפוך האיגיוני שביסוד השיר: במשך היום הלילה מסתתר וישן, ורק בערב מודיעים התן והציפור הלֵילית ש"עַכְשָׁו הַזְּמַן / לְהִתְעוֹרֵר". הנימוק "כִּי בָּחָצֵר / גַּחְלִילִית עִם פָּנָסִים / וּבַסְּדָקִים כְּבָר צִרְצָרִים שָׁשִׁים" משכנע גם באמצעות מצלול העיצורים z, s המהדהד את קולות החרקים. לאחר שהתיאור בבית הראשון יוצר תשתית קונקרטית מוצקה, הדוברת פונה אל המטפוריקה: "אָז מִבּוֹרוֹת הַמַּיִם הַצְּלוּלִים / עַל הַשָּׂדוֹת וְהַשְּׁבִילִים, / זָרַם הַלַּיְלָה [...]". השיר מציע את המשוואה המטפורית "לילה הוא מים", כשהצד השווה בין המונח המתאר זמן ביממה למונח המתאר נוזל הוא התפשטות מהירה שלהם, כיסוי שטחים ומילוי גופים. ההיפוך האיגיוני (לעיל) נמשך גם כאן – הלילה עולה מלמטה למעלה, מבורות המים אל השדות והשבילים. הדימוי שבעקבות התיאור המטפורי רומז על השוואת הלילה לדמות נשית, אולי צוענייה: "זָרַם הַלַּיְלָה כְּמוֹ מִטְפַּחַת מְשָׁבָּצוֹת / עִם טַבָּעוֹת מִתְנוֹצְצוֹת...". דימוי הלילה הזורם על השדות לאישה צוענייה מחבר בין ריבועי השדות למשבצות המטפחת, בין נצנוץ המים הזורמים לנצנוץ טבעות הזהב של הצוענייה ובין התנועה החמקמקת של המים לתנועה החשאית-מסתורית של האישה. מבחר המילים הגבוה – "חָמַק", "נָחְבָּא", "לָן", "שָׁשִׁים", "תַּחְשֹׁשׁ", "הַמְּאוֹרוֹת", "הַנְּקִיקִים" – פועל להוספת חגיגיות ופלאיות לתיאור הלילה.

השיר בן שני הבתים **הלילה דורך** פורס תמונה רחבה המבקשת לתאר בדרך מטפורית את המעבר הטבעי-שגרתי בין יום ללילה.

**הַלַּיְלָה דוֹרֵךְ (הפרה)**

הַלַּיְלָה דוֹרֵךְ בִּצְעָדִים כֵּהִים
בְּתוֹךְ בְּרֵכַת הַיּוֹם הַלָּבָנָה:
סְפָלַשׁ!
אוֹר נִתָּז לִצְדָדִים,
גַּגּוֹת עוֹלִים בָּאֵש,
הַלַּיְלָה נִכְנָס.

יוֹשֵׁב כְּמוֹ מָלָךְ עַתִּיק
שֶׁכֻּלָּם מַשְׁחִירִים לִרְצוֹנוֹ,
עַל פְּנֵי גְּלִימָתוֹ הַשְּׁחוֹרָה
הַיּוֹם חוֹמֵק
בְּרַגְלַיִם לְבָנוֹת.

השיר מושתת על שתי משוואות מטפוריות שאחת מהן נתמסדה והפכה לסמל – "לבן הוא כניעה", ואת האחרת השיר מגדיר על דרך הניגוד – "שחור הוא כיבוש". השיר מתאר את בוא הלילה כתהליך

של השתלטות כוחנית: "הַלַּיְלָה דּוֹרֵךְ בְּצָעָדִים כֵּהִים / בְּתוֹךְ בְּרֵכַת הַיּוֹם הַלְּבָנָה: / סְפָּלַשׁ!". הלילה פעיל; הפועל "דורך" מביא אל הסיטואציה גם את המשמעות הדיבורית של הביטוי "לדרוך על מישהו"[188], והלילה המואנש מתואר בעזרת מטפורה המערבת מושג של מרחק ומושג של גוון – "בְּצָעָדִים כֵּהִים". בניגוד ליום הפסיבי, הכלוא במכל ("בְּתוֹךְ בְּרֵכַת הַיּוֹם הַלְּבָנָה"), הלילה מצוי בתנועה, מתקדם. תיאור ההשתלטות מתואר כמאבק בין הצבעים תוך שימוש במשמעויותיהם הסמליות: צעדי הלילה בבריכת היום גורמים לכך ש"אוֹר נִתָּז לִצְדָדִים"; שוב יש כאן שימוש מטפורי במושגים מעורבים – "אוֹר" הוא אנרגייה ולא חומר מוחשי, אך הפועל "נִתָּז" הולם את החומר שעשוי להיות ב"בְּרֵכַת הַיּוֹם הַלְּבָנָה". צבעי האש, אדום, כתום, צהוב ושחור, הרומזים על מראות השקיעה מוסיפים אלימות ללילה המשתלט על היום: "גַּגּוֹת עוֹלִים בָּאֵש, / הַלַּיְלָה נִכְנָס." הכובש נוהג מיד כשליט: "יוֹשֵׁב כְּמוֹ מֶלֶךְ עַתִּיק / שֶׁכֻּלָּם מַשְׁחִירִים לִרְצוֹנוֹ". הצירוף "שֶׁכֻּלָּם מַשְׁחִירִים לִרְצוֹנוֹ" מעלה על הדעת עבדים שחורים ואת השתנות הסביבה על פי צו השליט החדש. האזכור האחרון של היום בשיר – "עַל פְּנֵי גְּלִימָתוֹ הַשְּׁחוֹרָה / הַיּוֹם חוֹמֵק / בְּרַגְלַיִם לְבָנוֹת" – מתאר כניעה של אי-כבוד. שני שירים מתארים בגוף ראשון את בואו של הלילה כחוויה רגשית. באחד מתואר מעבר הזוי-פנטסטי למציאות חלופה ובאחר מתפרשת כניסתו של הלילה ככניסתה של הדוברת להלך רוח מסוים.

**אֶתְמוֹל הָיִיתִי עֵיפָה (הפרה)**

אֶתְמוֹל הָיִיתִי עֵיפָה כְּמוֹ אֶבֶן.
פִּתְאֹם הָיָה לִי צִלְצוּל בַּדֶּלֶת,
נִכְנְסוּ אֲפִלֵּי כֶּסֶף שְׁנֵי שׁוּעָלִים,
"שְׁבוּ!" מָזַגְתִּי לָהֶם קָפֶה בִּסְפָלִים.

אֶתְמוֹל הָיִיתִי עֵיפָה כְּמוֹ הַר.
פִּתְאֹם שׁוּב צִלְצוּל בַּדֶּלֶת,
"לַיְלָה טוֹב." פִּהֲקוּ שְׁתֵּי נְמִיוֹת,
מִטָּה הִצַּעְתִּי וּשְׁתֵּי נַמְנְמִיוֹת.

עוֹד רֶגַע, שׁוּב צִלְצוּל. מִי הַבָּא?
הַפַּעַם עוֹרְבִים שְׁחוֹרִים כְּדְפוּס.
הוֹשַׁבְתִּי אוֹתָם מוּל הַטֶּלֶוִיזְיָה
וְהִצַּעְתִּי לָהֶם מַקְלוֹת לְכִסּוּס.

וּכְשֶׁבָּקְשׁוּ הָיָה לִי כְּבָר כֹּחַ לְנַשֵּׁם,
נִכְנְסוּ שְׁנֵי קוֹפֵי מָשׁ רַכִּים קִימוֹנִים
נוֹשְׂאִים בְּיָדָם אֶשְׁכּוֹל אֲגוֹזִים
שֶׁקָּטְפוּ מֵעֵבֶר לָעֲנָנִים.

פִּצְחוּ וְהוֹצִיאוּ מִתּוֹכָם

[188] כלומר לגרום נזק למישהו כדי לקדם מטרות אישיות.

כָּל הַלַּיְלָה מַטְמוֹן אַחַר מַטְמוֹן:
אֲנִיּוֹת זְכוּכִית, תֵּבוֹת, חוּטֵי דַּר,
יַהֲלוֹמִים וּפְנִינֵי הוֹן.
וַאֲנִי כָּל הַלַּיְלָה רַק חָשַׁבְתִּי:
וְנַנְיחַ שֶׁהָיִיתִי הוֹלֶכֶת לִישׁוֹן...

עייפותה של הדוברת בשיר **אתמול הייתי עייפה** מעבירה אותה לשינה עמוקה ולספק-חלום ספק-הזיה, והדימויים "עֲיֵפָה כְּמוֹ אֶבֶן" ו"עֲיֵפָה כְּמוֹ הַר" ממחישים את עוצמתה. ל"אֶבֶן" ול"הַר" אין קשר מילולי-רציונלי לעייפות; אלה הם שמות דוממים שאין להם יכולת פעולה או תנועה או תחושות חוזק, כוח או חולשה. "אֶבֶן" היא סמל לקשיות[189] וגם לכבדות; בצירוף הדיבורי "ירדה לי אבן מהלב" משקל האבן מטונימי למועקה. "הַר" הוא סמל לגודל, ולראיה הביטויים "גבה הר ביניהם", "הבטיח הרים וגבעות", "הזיז הרים וגבעות" ו"ראה צל הרים כהרים", אבל גם סמל לכובד, למשל בביטויים הדיבוריים "הר של בעיות" ו"הר אדם". "אֶבֶן" ו"הַר" חולקים מניפת צבעים משותפת – גוני האפור והחום: האפור הוא מטפורי לחדגוניות ולשעמום ("חיים אפורים") ולבינוניות ("אדם אפור"), והצירוף "תחום אפור" רומז על עמימות ועל טשטוש; החום מזכיר ארציות וחומריות. נראה שהשורות "עֲיֵפָה כְּמוֹ אֶבֶן" ו"עֲיֵפָה כְּמוֹ הַר" מבקשות לתאר מצב רחב יותר מאשר של "עֲיֵפָה" – עייפות גופנית ורגשית עד כדי קהות חושים המובילה לשינה עמוקה. לעומת "אֶבֶן" ו"הַר" השייכות לשדה הקשיות, הגולמנות והכובד, מה שמתרחש במעונה של הדוברת כשהיא "עֲיֵפָה כְּמוֹ..." הוא פנטסטי, מפעים, חושני מאוד, עמוס צבעים, קולות, טעמים, ניחוחות ומרקמים – "צְלִצוּל בַּדָּלֶת", "אֲפֹרֵי כֶּסֶף שְׂנֵי שׁוּעָלִים", "קָפֶה בִּסְפָלִים", "שִׁתֵּי נְמִיּוֹת", "שְׁתֵּי נַמְנְמִיּוֹת", "עוֹרְבִים שְׁחוֹרִים כִּדְפוּס", "טֶלֶוִיזְיָה", "מַקְלוֹת לְכִסּוּס", "שְׂנֵי קוֹפֵי מֶשִׁי רַכִּים קִימוֹנִים", "אֶשְׁכּוֹל אֲגוֹזִים", "מֵעֵבֶר לָעֲנָנִים" – המאורגנים בתיאור של פעלתנות בלי פוסקת. דווקא העייפות הקיצונית מולידה הזיה פנטסטית המועצמת בביטויים בלשון גבוהה ששייכותם לשדה **העושר** מובהקת, אבל משמעויותיהם מצויות גם באגדי ובנסתר: "מַטְמוֹן אַחַר מַטְמוֹן", "אֲנִיּוֹת זְכוּכִית", "תֵּבוֹת", "חוּטֵי דַּר", "יַהֲלוֹמִים וּפְנִינֵי הוֹן". הצירופים "קוֹפֵי מֶשִׁי רַכִּים קִימוֹנִים" ו"פְּנִינֵי הוֹן" אינם מתבהרים בשיר; "קִימוֹנִים" – ייתכן שמקורה בקַמוֹנָה[190] (צורת משנה של קָמִין, ארובת עשן) הרומזת על צבעם הכהה, והיא עשויה לרמוז לצבע או לניחוח האקזוטי של הקינמון; הצירוף "פְּנִינֵי הוֹן" כורך יחד שני שמות משדה העושר והנכסים. עמימותם המכוונת של הביטויים הללו מוסיפה לפלאיותו של המתרחש. שתי השורות האחרונות בשיר הן הפואנטה המחויכת המבליטה את כוחו של הדמיון אפילו במצב של עייפות.

[189] למשל בצירופים כמו "לב אבן", "קשה כאבן", "אבני ברד".
[190] על פי קָמוֹנָא הארמית.

**אֲנִי נוֹתֶנֶת לַלַּיְלָה לָבוֹא (אלף)**

אֲנִי נוֹתֶנֶת לַלַּיְלָה לָבוֹא.
אֲנִי פּוֹתַחַת לוֹ דֶּלֶת.
"שֵׁב", אֲנִי מַצִּיעָה לוֹ כִּסֵּא,
"מַה תִּשְׁתֶּה?" אֲנִי שׁוֹאֶלֶת.

עַל הַשֻּׁלְחָן הַכּוֹס מְלֵאָה לַיְלָה.
הַמְּעִיל עַל הַקּוֹלָב.
אֲנִי שׁוֹתָה אֶת הַלַּיְלָה,
נִכְנֶסֶת לְתוֹךְ שַׂרְווּלָיו.

קְטַנָּה כְּמוֹ עַיִן בְּתוֹךְ הַחֹשֶׁךְ
כְּמוֹ יַם בַּאֲפֵלָה רְחָבָה
אִישׁ הַלְּבָנָה לֹא יוּכַל לִמְצוֹא אוֹתִי.
רַגְלֵי הַאַחַת בַּכּוֹכָב
וּפֶה אֲנִי מִתְחַבְּאָה.

השיר **אני נותנת ללילה לבוא** מספר סיפור פנטסטי בעזרת מטפורה המתפתחת לכל אורכו. הדוברת נוקטת עמדה אומניפוטנטית: "אֲנִי נוֹתֶנֶת לַלַּיְלָה לָבוֹא. / אֲנִי פּוֹתַחַת לוֹ דֶּלֶת". בארבע השורות של הבית הראשון – ארבע פעמים "אני", ואחרי כל אחת פועל פעיל: "נותנת", "פותחת", "מציעה" ו"שואלת". נוצרת תמונה של דוברת אדנותית הקובעת – אף כי בנימוס – סדרי עולם, וללילה המואנש לא ניתנת הזדמנות לענות. הבית השני, המטפורי, מתאר תהליך של שינוי: "עַל הַשֻּׁלְחָן הַכּוֹס מְלֵאָה לַיְלָה. / הַמְּעִיל עַל הַקּוֹלָב. / אֲנִי שׁוֹתָה אֶת הַלַּיְלָה, / נִכְנֶסֶת לְתוֹךְ שַׂרְווּלָיו". דווקא ההשמט מבליט את הפועל והמושא החסרים בשורה "הַמְּעִיל עַל הַקּוֹלָב (מלא לילה)". הלילה, שהוא מושג של זמן, מתואר באופן מטפורי במושגים הרומזים על חומר, כזה המשנה מצבי צבירה – ממלא את הכוס כנוזל[191], ממלא את המעיל והופך – כמוצק – למעיל עצמו, כך שהדוברת "נִכְנֶסֶת לְתוֹךְ שַׂרְווּלָיו"; הלילה גם ממלא את הדוברת מבפנים – "אֲנִי שׁוֹתָה אֶת הַלַּיְלָה" – ולמעשה מצפה את כל שטח הפנים שלה. השינוי שמחולל הלילה בדוברת ניכר בבית השלישי, הנקרא כתיאור אניגמטי של הלילה כמתעתע, ומה שנתפס בבית השני כתעתועי צורה נתפס עתה כתעתועי גודל: "קְטַנָּה כְּמוֹ עַיִן בְּתוֹךְ הַחֹשֶׁךְ / כְּמוֹ יַם בַּאֲפֵלָה רְחָבָה / אִישׁ הַלְּבָנָה לֹא יוּכַל לִמְצוֹא אוֹתִי. / רַגְלֵי הַאַחַת בַּכּוֹכָב / וּפֶה אֲנִי מִתְחַבְּאָה". התיאור כולו עשוי להיקרא כסוג של משחק מחבואים וחיפוש מסתור מפני פחד קמאי מ"אִישׁ הַלְּבָנָה", ואולי גם כמטפורה להשתלטות של עצבות עד כדי חוסר אונים ותחושת איבוד שליטה.

החושך כסביבת חיים מתואר בשני שירים; באחד מדובר בסביבה אופטימלית, חיונית לחיים, ובאחר – בסביבה מסוכנת, מאיימת, אפלה.

[191] התיאור מזכיר את השורות המטפוריות בשיר אחר של זרחי שעניינו לילה: "אָז מִבּוֹרוֹת הַמַּיִם הַצְּלוּלִים / [...] / זָרַם הַלַּיְלָה..." ("הַזְּמָנָה מֵרֹאשׁ", לעיל עמ' 50).

**הַחֲפַרְפֶּרֶת (אני אוהב)**

הַחֲפַרְפֶּרֶת
בְּתוֹךְ דִּירַת מַרְתֵּף קוֹדֶרֶת
הִיא מִתְגּוֹרֶרֶת.
אִם קֶרֶן אוֹר רָזָה כְּמוֹ זֶרֶת
אֶל תּוֹךְ חַלּוֹן חַדְרָהּ חוֹדֶרֶת,
הַחֲפַרְפֶּרֶת
בָּהּ גּוֹעֶרֶת:
"לְכִי, אֱצְלִי אַתְּ מְיֻתֶּרֶת!"
וְאִם סִרְפָּד בַּיִּשָּׁן אוֹ זֶרֶד
מֵצִיץ, קוֹרֵא לָהּ: "הַלּוֹ, גְּבֶרֶת!"
כָּךְ הִיא אוֹמֶרֶת: "לֵךְ וְתִמְצָא חֶבְרָה אַחֶרֶת!"

אַךְ כְּשֶׁמַּלְכַּת הַלַּיִל עוֹבֶרֶת,
הַחֲפַרְפֶּרֶת
אֶת כָּל הַחַלּוֹנוֹת וְהַדְּלָתוֹת פּוֹתַחַת,
קוֹרֵאת לַחֹשֶׁךְ שֶׁיִּשְׁטֹף בְּנַחַת
אֶת הַכְּתָלִים, הַפְּרוֹזְדוֹרִים וְהַמְּזָוִים
גַּם יַחַד.
וְהִיא יָדָיהָ אָז מוֹתַחַת,
אֶת נְחִירֶיהָ הִיא פּוֹתַחַת,
וְאֶת אֲוִיר הַלַּיְלָה הַשָּׁחוֹר
הִיא מְגַרְגֶּרֶת כְּמוֹ שִׁפּוֹר.

שני חלקי השיר **החפרפרת**[192] בשני בתיו מתארים שני מצבים שונים. תיאוריהם מרושתים במילים ובביטויים משדה סמנטי אחד – שדה **הקדרות והחשיכה**[193] – שבזכות שני שדות נלווים מקבלים משמעויות מפתיעות. הבית הראשון בשיר מתאר את החפרפרת בשגרת חייה. לא זו בלבד שהיא מתגוררת "בְּתוֹךְ דִּירַת מַרְתֵּף קוֹדֶרֶת" (התואר מכפיל את הקדרות המובלעת ב"דִּירַת מַרְתֵּף"), אלא היא נאמנה לטבעה – חיה במחילות שהיא חופרת – וביחידות; הודפת הסתננות של אור: "אִם קֶרֶן אוֹר רָזָה כְּמוֹ זֶרֶת / [...] / הַחֲפַרְפֶּרֶת / בָּהּ גּוֹעֶרֶת: / 'לְכִי, אֱצְלִי אַתְּ מְיֻתֶּרֶת!'", כמו גם גילויי ידידות: "וְאִם סִרְפָּד בַּיִּשָּׁן אוֹ זֶרֶד / מֵצִיץ, קוֹרֵא לָהּ: 'הַלּוֹ, גְּבֶרֶת!' / כָּךְ הִיא אוֹמֶרֶת: 'לֵךְ וְתִמְצָא חֶבְרָה אַחֶרֶת!'". לצד ביטויי הקדרות מופיעים ביטויים משדה **הצרות והסגירות**: האובייקטים המנסים להיכנס לסביבתה הפיזית או הרגשית שייכים לשדה **הצרים הארוכים** – "קֶרֶן אוֹר", "סִרְפָּד", "זֶרֶד" – ומתוארים בשמות תואר הממעיטים בנפחם הפיזי ("רָזָה") או הרגשי ("בַּיִּשָּׁן"). לתיאור קרן האור מצטרף דימוי – "כְּמוֹ זֶרֶת" – המשתייך גם הוא לאותו שדה סמנטי. הבית השני, לעומת זאת, שנפתח במילת החיבור "אַךְ", המבשרת ניגוד, מתאר מהפך בהתנהגותה של החפרפרת באמצעות מילים וביטויים משדה **הפתיחות והרחבות**: "אֶת כָּל הַחַלּוֹנוֹת וְהַדְּלָתוֹת פּוֹתַחַת". בשמות "הַחַלּוֹנוֹת וְהַדְּלָתוֹת" גלומה היכולת להיפתח; הפועל "פּוֹתַחַת" שבעקבותיהם מְמַמֵּשׁ את האפשרות, והמילה

[192] החפרפרת איננה מצויה בארץ; ככל הנראה הכוונה לחולד.
[193] בשיר למבוגרים "נֶפֶשׁ קְטַנָּה" (בתוך **התקרה**) זרחי פונה אליה במילים "חֲפַרְפֶּרֶת, נֶפֶשׁ עֲצוּמַת חֹשֶׁךְ".

״כָּל״ מְמָרֶבֶת את המרחב שיוצרים השמות והפועל. תחושת הרווחה פועלת גם על גופה של החפרפרת: ״וְהִיא יָדֶיהָ אָז מוֹתַחַת, / אֶת נְחִירֶיהָ הִיא פּוֹתַחַת״. המפגש בין שני השדות הסמנטיים מעצים את הפער בין התנהגויותיה של החפרפרת בשני המצבים. הסכמה המטפורית ״חושך הוא מים״ מפקיעה מהחושך את ההקשרים השליליים (ייאוש, דיכאון, מוות) והופכת את נוכחותו לחיובית, תחילה בהשראת המטפורה השחוקה ״אור הוא מים״ (שביסוד ביטויים כמו ״אור שטף / הציף את החדר״), ואחר כך באמצעות המטפורה ״וְאֶת אֲוִיר הַלַּיְלָה הַשָּׁחוֹר / הִיא מְגַרְגֶּרֶת כְּמוֹ שְׁכוֹר״[194]. המטפורה ״אוויר הוא יין״ מציגה את ״אֲוִיר הַלַּיְלָה הַשָּׁחוֹר״ כחומר חגיגי מענג. החושך והשְׁחור עוברים בשיר שינוי זהות: הם נתפסים כטבעיים, כרצויים וכמעוררי שמחה והתרגשות.

המצלול בשיר רתמי וקצוב ואולי משחזר קולות חפירה: מתוך 42 המילים שבבית הראשון, 27 מילים מכילות אחד או יותר מהעיצורים החִכְּיים CH, K, R (למשל ״הַחֲפַרְפֶּרֶת״, ״בְּתוֹךְ״, ״דִּירַת״, ״מַרְתֵּף״, ״קוֹדֶרֶת״, ״מִתְגּוֹרֶרֶת״, ״קֶרֶן״, ״אוֹר״, ״רָזָה״, ״זֶרֶת״, ״חַלּוֹן״, ״חַדְרָהּ״, ״חוֹדֶרֶת״ ועוד); אלה, יחד עם 24 המופעים של הצליל R והחריזה בחרז הקבוע ״רֶת״ (RET), מהדהדים את צלילי הגירוד והחפירה באדמה. גם בבית השני פועלים הריתמוס והמצלול בהקבלה לתוכן. המצלול והחריזה עדיין משחזרים קולות חפירה (מתוך 35 המילים בבית השני, 17 מכילות אחד או יותר מהעיצורים החכיים CH, K, R, אבל החרז משתנה לרצף מלעילי של צמד הברות פתוחות – ״פּוֹתַחַת״, ״בְּנַחַת״, ״יַחַד״, ״מוֹתַחַת״, ״פּוֹתַחַת״, שלצד המופעים הרבים של הצליל CH ממחיש את תחושת המרחב אפילו בהגיית החרוזים.

השיר **רשרושים** שואב את משמעותו מהמרחק הסמנטי בין טבע לפשע, לעבריינות ולאימה.

**רִשְׁרוּשִׁים (אני אוהב)**

כְּשֶׁבָּא הַלַּיְלָה הַצּוֹנֵן
וְטַל יוֹרֵד עַל רֹאשׁ הַתֵּל,
יוֹצֵאת הַחֲפַרְפֶּרֶת אָז
בָּאָרֶץ לְטַיֵּל.
בָּעֵשֶׂב נְמִיּוֹת זָעוֹת
בַּחֲלִיפוֹת מְפֻסְפָּסוֹת,
מֵעַל קוֹרֵא זוּג יַנְשׁוּפִים
וְעַל הַגַּג בּוֹכִים כּוֹסוֹת.
כְּשֶׁהַיָּרֵחַ בְּנַשְׁפּוֹ,
הַכּוֹכָבִים וְהָרוּחוֹת
הֵרִיק כְּבָר אֶת הַגְּבִיעִים,
הֵדִיחוּ אֶת הַצַּלָּחוֹת,
חוֹזֶרֶת הַמְּטַיֶּלֶת אַט
מְנַמְנֶמֶת אֶל הַתְּלוּלִית

[194] תיאור דומה מופיע בספר **יוני והסוס**, בקטע שבו מתוארת המכשפה כברנגסתי: ״׳כבר לילה,׳ היא אמרה, בנשמה בגרגרנות את החושך פנימה״ (עמ׳ 13).

וְתַרְנְגוֹל צָעִיר קוֹרֵא,
וְנִרְדָּמֶת הַלִּילִית.

הלילה בשיר הוא הן התפאורה להתרחשויות והן מסגרת הזמן: "כְּשֶׁבָּא הַלַּיְלָה הַצּוֹנֵן / וְטַל יוֹרֵד עַל רֹאשׁ הַתֵּל". הדברים נמסרים מנקודת מבטו של בעל חיים החי מתחת לאדמה – הַחֲפַרְפֶּרֶת, שבלילה – בהחלט לא שעת הטיול הילדית – יוצאת "בָּאָרֶץ לְטַיֵּל". אוצר המלים בשיר חורג במידה ניכרת מן המנעד הסמנטי המקובל בטקסטים לילדים: משמעותן המילונית של מילים רבות בשיר משייכת אותן לשדה החושך והלילה: "הַלַּיְלָה הַצּוֹנֵן", "וְטַל יוֹרֵד", "יַנְשׁוּפִים", "כּוֹסוֹת"[195], "כְּשֶׁהַיָּרֵחַ בְּנִשְׁפּוֹ", "הַכּוֹכָבִים וְהָרוּחוֹת", "וְנִרְדָּמֶת הַלִּילִית", אבל השיר של זרחי מציג את מילות החושך והלילה בהקשרים המרחיקים אותו מאוד מן הטבע ומעולם החוויות הטבעי לילדים. לבעלי החיים הנזכרים בשיר כמה אפיונים משותפים: ה"חֲפַרְפֶּרֶת" חיה ביחידות מתחת לאדמה, הרחק מאור יום, היא בעלת חוש ריח וחוש שמיעה מפותחים, חופרת מחילות בעזרת טפרים חדים חזקים, ניזונה גם מחרקים וממכרסמים קטנים. המשוואה המטפורית "אור הוא טוב, חושך הוא רע" חוברת לְקונוטציות שמעוררת "חֲפַרְפֶּרֶת"; לא במקרה המילה "חפרפרת" היא כינוי ל"סוכן חשאי 'רדום' המושתל במקום מסוים ומתחיל לפעול בו רק לאחר שנים רבות של הכנת הקרקע לפעילות ריגול"; "נְמִיּוֹת" הן יונקים טורפים, הפעילים בעיקר בלילה, טורפים עופות וזוחלים וגורמים נזקים ללולים[196]. תיאור הנמיות בשיר – "בָּעֲשָׂב נְמִיּוֹת זָעוֹת / בַּחֲלִיפוֹת מְפֻסְפָּסוֹת" נקרא כתיאור מאניש הרומז לאסירים או לאנשי עסקים מפוקפקים; הנמיות "זָעוֹת", פועל שהמטען האסוציאטיבי שלו שלילי בעיקרו (מבטא תנועה קטנה הקשורה לאי-נחת, מנסָה להסתיר או להסוות ומשתדלת להיות בלתי מורגשת). "יַנְשׁוּפִים" הם עופות דורסים ליליים הצדים יונקים, ציפורים וחרקים[197]. בתרבות המערבית, בגלל עיניו הנראות כעיניים אנושיות, בגלל הנשיפות שהוא משמיע ובגלל מעופו החרישי נקשר הינשוף למעשי כשפים, ועל פי המיתולוגיה היוונית היה סמלה של אתנה, אלת החכמה; "כּוֹסוֹת" ו"לִילִית" גם הם דורסי לילה ממשפחת הינשופיים, הטורפים יונקים קטנים, ציפורים וחרקים[198]. "לילית" הוא גם שמה של שֵׁדָה מכונפת וארוכת שֵׂער באגדות התלמוד, שבקבלה מתוארת כמלכת השדים, הרוחות והמזיקים. הלִילִית נקשרת גם ל"רוּחוֹת" (בשורה "כְּשֶׁהַיָּרֵחַ בְּנִשְׁפּוֹ / הַכּוֹכָבִים וְהָרוּחוֹת") במשמעות נפש של מת המרחפת לפי האמונה העממית בעולם ומטרידה בני אדם. למעט התרנגול הקורא המבשר את בוא השחר – כל בעלי החיים בשיר הם טורפים פעילי לילה הצדים בעזרת טפרים חדים, מקור מאונקל או שיניים חדות, חלקם קשורים

---

195 הכוונה לריבוי של "כּוֹס", עוף לילה; הצורה התקנית: כּוֹסִים.
196 שראל וגרסון, 1998, עמ' 993.
197 שראל וגרסון, 1998, עמ' 692.
198 שראל וגרסון, 1998, עמ' 776.

בתרבות לכישוף, למסתורין או לעולם תחתון, לחלקם מוניטין מפוקפקים בספרות הילדים[199]. נוכחותם של בעלי החיים האלה בלילה השירי יוצרת אווירה של חשאיות ואלימות. הקולות הנשמעים אינם מאלה המשרים שלווה בחדר הילדים: זוג הינשופים "קוֹרֵא", פועל שמשמעו בין היתר "צוֹעֵק" או מדבר בקול רם, הכּוֹסִים "בּוֹכִים". מוסיפים לכך מצלול השורקות המשחזר רחשים לא ברורים (בשם השיר "רִשְׁרוּשִׁים", בשורות "בָּעֲשָׂב נְמִיּוֹת זָעוֹת / בַּחֲלִיפוֹת מְפֻסְפָּסוֹת") והמצלול העשיר שיוצר ריבוי המילים כפולות האותיות – לַיְלָה, חֲפַרְפֶּרֶת, מְפֻסְפָּסוֹת, מְנַמְנֶמֶת, תְּלוּלִית, לִילִית. הפעלים המתארים את קולותיהם של העופות הדורסים – "מֵעַל קוֹרֵא זוּג יַנְשׁוּפִים / וְעַל הַגַּג בּוֹכִים כּוֹסוֹת" – מוסיפים לתחושת המועקה. החפצים סביב – גביעים של יין – הולמים את הביטוי "הַיָּרֵחַ בְּנִשְׁפּוֹ" ומוסיפים רמיזה לשתיינות ולשִׁכְרוּת. במשפט "כְּשֶׁהַיָּרֵחַ בְּנִשְׁפּוֹ, / הַכּוֹכָבִים וְהָרוּחוֹת / הֵרִיק כְּבָר אֶת הַגְּבִיעִים, / הֵדִיחוּ אֶת הַצַּלָּחוֹת, / חוֹוֶרֶת הַמְּטַיֶּלֶת אַט / מְנַמְנֶמֶת אֶל הַתְּלוּלִית" בולטת הפרה של סדר המילים: הנשוא בצורת יחיד "הֵרִיק" מרוחק מהנושא "כְּשֶׁהַיָּרֵחַ בְּנִשְׁפּוֹ", והנשוא בצורת רבים "הֵדִיחוּ" מרוחק מהנושא "הַכּוֹכָבִים וְהָרוּחוֹת". הצורה המסורגת שבה מוגשים חלקי המשפט יוצרת תחושה כאוטית. מוסיפה לזה הצורה "כּוֹסוֹת", ריבוי של "כּוֹס"; על פי המילון הצורה התקינה היא "כּוֹסִים". בסוף השיר, עם חזרת החפרפרת לביתה ולקראת רגיעה בזירה, מציג הטקסט שכיחות גבוהה של הצליל L: "חוֹוֶרֶת הַמְּטַיֶּלֶת אַט / מְנַמְנֶמֶת אֶל הַתְּלוּלִית / וְתַרְנְגוֹל צָעִיר קוֹרֵא, / וְנִרְדֶּמֶת הַלִּילִית". לצד הצליל L קל להבחין בנוכחות המוגברת של הצלילים M ו-N (המטיילת, מנומנמת, נרדמת), אשר יוצרת תחושה של רגיעה, של התעטפות בחבלי שינה ובטשטוש. על הצלילים L, M, N אכן כתבה תמר סוברן ש"רבות העדויות התרבותיות, בשפות, רבות, להקשרים של נועם ורוגע שבהם מופיע הצליל L ויצירות בתרבות מקבעות את הקשר הזה [...] מתברר שאין זו שרירות הסכמית-תרבותית ואין זו הרגליות מקרית. משהו באופיו האקוסטי השוטף והמחזורי של הצליל הזה הכשיר אותו למלא את תפקידו המנחם והמרגיע. האוזן והמוח מזהים בו ובקרוביו M ו-N תכונה מרגיעה"[200]. השיר נמתח בין נקודת המוצא התמימה של טיול בטבע לבין הקשריו המאיימים של הלילה, מנצל את המרחק הסמנטי בין הטבע לבין רמיזות לסכנה ולאלימות ומתקדם תוך צמצום המרחק הזה, אולי כמטפורה ליצרים, לחרדות ולאלימות הרוחשים במעמקי הנפש.

אחד משירי הלילה מתבונן בשנת הלילה מנקודת מבט ילדית-נאיבית:

---

[199] בספר **רדוול** מאת בריאן ג'ייקס הנמיות משתייכות למחנה התוקפני המייצג את כוחות האלימות והרשע (ג'ייקס, 2003, עמ' 35); כך הן מוצגות גם בספרה של סלמה לגרלף על נילס ואווזי הבר (לגרלף, 2006, עמ' 76).

[200] סוברן, תשע"ב, עמ' רמא.

**יַשְׁנוּנָה (ישנונה)**

צְאִי מִן הַשֵּׁנָה
יַשְׁנוּנָה
קוּמִי הִתְלַבְּשִׁי!
אֵיךְ — ?
הַשֵּׁנָה קָשְׁרָה אוֹתִי
לַלַּיְלָה בְּרֹאשִׁי.

צְאִי מִן הַשֵּׁנָה
יַשְׁנוּנָה
פִּיגַ'מָה תִּפְשְׁטִי!
אֵיךְ —
וְהַשֵּׁנָה עוֹד לֹא גָמְרָה
לְיַשֵּׁן אוֹתִי?

השיר בן שני הבתים **יַשְׁנוּנָה** הוא דיאלוג קצר – שני מחזורים של פנייה-הוראה ותשובה – בין מוען בלתי ידוע לנמענת המכונה "יַשְׁנוּנָה"[201]. בשתי הפניות של המוען חוזרות שתי השורות הראשונות: "צְאִי מִן הַשֵּׁנָה / יַשְׁנוּנָה". הפניות בלשון הדיבור המגדירות את השינה כמצב גוררות תגובות מטפוריות בסגנון ילדי: "אֵיךְ — ? / הַשֵּׁנָה קָשְׁרָה אוֹתִי / לַלַּיְלָה בְּרֹאשִׁי" ו"אֵיךְ — / וְהַשֵּׁנָה עוֹד לֹא גָמְרָה / לְיַשֵּׁן אוֹתִי?". הדוברת הופכת את השינה, שהיא מושג מופשט, לישות בעלת נוכחות מוחשית, מעין מכל שיוצאים ממנו, ויש לה יכולת לבצע פעולה – "קשרה אותי". לְמה קשרה? ללילה, שאף הוא מושג מופשט ובשיר הפך לאובייקט מוחש שאפשר "לקשור" אליו; במה קשרה? בראש, שאינו הבחירה הטבעית-מידית בין האיברים שקושרים אליהם כמו מותניים, יד או רגל. הציור המתקבל מתאר את האובייקט החי "שֵׁינה" המבצע פעולת קשירה של ראש – לאובייקט מוחשי אחר, הלילה[202]. בשני המקרים השינה המואנשת היא הַפְּעילה ("קָשְׁרָה" ו"עוֹד לֹא גָמְרָה"). בתשובה הראשונה של הנמענת, התיאור הפיוטי של הקֶשר בין שינה ללילה מושתת על הצירוף "חֲבָלֵי שינה"[203]. התשובה השנייה קושרת שם ושם פועל משורש אחד ("שֵׁנָה" ו"לְיַשֵּׁן"), כמו שעושים ילדים בשלב היצירתי של רכישת הדיבור, כשברקע ההנחה הילדית ש"השינה יְשֵׁנָה את הָעֵשֶׂן". בשתי התשובות מובלעת הבנתה האינטואיטיבית של הדוברת שהשינה חזקה ממנה, ושקשה להיחלץ משליטתה.

בשני שירים מציירת זרחי שתי תמונות שונות של אור; כאירוע פלאי חד-פעמי וכביטוי פיוטי לזמן החולף לאורך היום.

**אוֹר (הנמר)**

---

201 מלעיל, כינוי בעברית המדוברת לחובבת שינה או למי שמתקשֶׁה להתעורר.

202 השיר של זרחי למבוגרים "פיתוי" (בתוך **הנפש היא אפריקה**, להלן: **אפריקה**) נפתח בשורות "רֹאשִׁי קָשׁוּר בַּחֲבָלָיו לַלַּיְלָה / כְּאֶבֶן שֶׁהִתְעַיְּפָה מֵחֹק הַנְּפִילָה".

203 על פי "ברוך המעביר חבלי שינה מעיני ותנומה מעפעפַי", ברכות ס ע"ב.

אֶרְאֶלָה יוֹשֶׁבֶת לְיַד הַשֻּׁלְחָן וּמְחַכָּה,
מוֹלָהּ הַצַּלַּחַת רֵיקָה.
"אֵיפֹה הָאֹכֶל?" –
אֶרְאֶלָה בַּכַּף מַכָּה.

בָּא הַשָּׁמָּשׁ, נִכְנַס
לַצַּלַּחַת שֶׁלָּהּ
וְכָל הַצַּלַּחַת אוֹר מְתְמַלְּאָה.

אֶרְאֶלָה אוֹכֶלֶת לְאַט לְאַט,
שֶׁלֹּא לִגְמֹר.
וְגַם כְּשֶׁיּוֹרֵד הַלַּיְלָה
עוֹד יֵשׁ לָהּ בַּפָּה אוֹר.

הציר המארגן את השיר **אור** הוא המתח שבין זעיר לעצום. כשהפעוטה אראלה מכה בכף בציפייה לארוחתה היא מחוללת התרחשות פנטסטית: "בָּא הַשָּׁמָּשׁ, נִכְנַס / לַצַּלַּחַת שֶׁלָּהּ / וְכָל הַצַּלַּחַת אוֹר מְתְמַלְּאָה". בבית הראשון מופיעים חפצים משגרת היום-יום: שולחן, צלחת, כף. הבית השני מציב ניגוד בולט לשמות אלה באמצעות גרם שמימי עצום שקשה לתפוס את ממדיו – "בָּא הַשָּׁמָּשׁ, נִכְנַס / לַצַּלַּחַת שֶׁלָּהּ". באורח מפתיע התוצאה מקומית בלבד: "וְכָל הַצַּלַּחַת אוֹר מְתְמַלְּאָה". יש כאן הפגשה של הקטן והשכיח עם העצום היחיד במינו, התכוונות של העצום והתכווצותו עד לזעירות ממש – כשהפעוטה שולטת במצב. הבית השלישי ממשיך את תנועת המטוטלת ענק-זעיר: "וְגַם כְּשֶׁיּוֹרֵד הַלַּיְלָה / עוֹד יֵשׁ לָהּ בַּפָּה אוֹר". גם ההיבט הפונולוגי-צלילי של השיר תומך במשמעותו: הבית הראשון של השיר נחרז בהברה הקשה "כָּה" / "קָה" (KA), שגם חוזרת פעמיים בשורה האחרונה של הבית. החזרה על הצליל ותיאור הפעולה "אֶרְאֶלָה בַּכַּף מַכָּה" על רקע מה שקדם לה נקראים כמתן פקודה מתוך קוצר רוח, והיא אכן מחוללת אירוע פנטסטי. הצליל שהיה דומיננטי בבית הראשון נפקד משני הבתים הבאים; הפונמה הדומיננטית בבית האמצעי היא A – בָּא הַשָּׁמָּשׁ, נִכְנַס / לַצַּלַּחַת שֶׁלָּהּ / וְכָל הַצַּלַּחַת אוֹר מְתְמַלְּאָה" – המשחזרת פתיחה של הפה. בהיבט התחבירי, הצמדת שני השמות "צַלַּחַת" (הנושא) ו"אוֹר" (המושא) זה לזה משרתת אמנם את החריזה, אבל בגלל המרחק הסמנטי ביניהם היא מבליטה את הפלא. הצורה הגבוהה "מְתְמַלְּאָה" הולמת את האירוע החגיגי-נסי.

בשיר **מגדל-השעון,** באמצעות שימוש משחקי מחוכם במשמעויות של מילים, זרחי מתארת את הזמן החולף דרך עיניהן של יחידות זמן מואנשות.

**מִגְדַּל-הַשָּׁעוֹן (אני אוהב)**

בְּמִגְדַּל-הַשָּׁעוֹן
כָּל חַלּוֹן הוּא בְּצָבַע אַחֵר,
בְּמִגְדַּל-הַשָּׁעוֹן

הַשָּׁעוֹת מְבַלּוֹת אֶת זְמַנָּן.
הֵן יוֹשְׁבוֹת
עֲטוּפוֹת בִּשְׁמִיכָה
וּבִצְרוֹר צְעִיפִים
וְרוֹאוֹת, אֵיךְ מִבַּעַד לַזְּגוּגִית
הַדְּבָרִים מִשְׁתַּקְּפִים.

בְּשָׁבַע – הָעִיר כְּחַלְחֲלִית,
בִּשְׁמוֹנֶה – כְּתָמָה;
בְּתֵשַׁע סָגְלָה הַשְּׁלוּלִית
וּשְׁפָתָהּ-אֲדֻמָּה;
תְּכֵלִּים כּוֹכְבֵי הַבֹּקֶר
וְכוֹכְבֵי הָעֶרֶב – אוֹקֶר.

בְּמִגְדַּל-הַשָּׁעוֹן
בְּרֹאשׁוֹ, צֹהַר יֵשׁ,
שָׁם יוֹשֶׁבֶת חָמֵשׁ
וְתָמִיד מְצִיצָה בָּאֶשְׁנָב –
פַּעֲמַיִם בַּיּוֹם
הִיא רוֹאָה אֶת הַכֹּל
זָהָב.

"שָׁעוֹת" – צורת רבים של שם מופשט שמשמעו משך מוגדר של זמן, אבל "שָׁעָה" היא גם נקודה מוגדרת בזמן (למשל "בשעה חמש"). גם לשורה "מְבַלּוֹת אֶת זְמַנָּן" יותר ממשמעות אחת: בילוי זמן – הוצאת הזמן, שימוש בזמן עד בלייה, עד תום, אבל בעברית החדשה יש ל"בילוי זמן" (ובקיצור "בילוי") משמעות של העברת זמן בהנאה. השיר עוסק בתיאור בילוי הזמן של השעות – כשכל המשמעויות מתקיימות זו לצד זו: השעות עצמן מבלות את הזמן, גורמות לו לעבור, אבל מכיוון שבעבורן יש בבילוי הזמן משום הנאה יש כאן פרדוקס; הן עצמן לכאורה מכלות את עצמן. את הפרדוקס שבמשחק המילים מרובה-המשמעויות מעמעמת האנשת השעות: "בְּמִגְדַּל-הַשָּׁעוֹן / [...] הֵן יוֹשְׁבוֹת / [...] וְרוֹאוֹת, אֵיךְ מִבַּעַד לַזְּגוּגִית / הַדְּבָרִים מִשְׁתַּקְּפִים". השעות המואנשות משקיפות בעד החלון – והן עושות זאת בשעות מסוימות, כלומר בנקודות זמן מסוימות ביום: המראות השונים צבועים בצבעים שונים בהתאמה לאור ולַשָּׁעָה בַּיום, ובהתאם לצבעי הזגוגיות בחלונות המגדל שבעדם נראים הדברים: "בְּמִגְדַּל-הַשָּׁעוֹן / כָּל חַלּוֹן הוּא בְּצֶבַע אַחֵר". יש מראות הצבועים בצבעי מציאות ("בְּשָׁבַע – הָעִיר כְּחַלְחֲלִית"), ויש מראות הצבועים בצבעי הזגוגיות ("בְּתֵשַׁע סָגְלָה הַשְּׁלוּלִית / וּשְׁפָתָהּ-אֲדֻמָּה"); על פי השיר, השעה חמש, החותמת את השיר באקורד פיוטי, היא בת מזל בזכות נקודת התצפית השמורה לה מול הצוהר שבראש המגדל: "פַּעֲמַיִם בַּיּוֹם / הִיא רוֹאָה אֶת הַכֹּל / זָהָב".

## ה. הלשון הפואטית בשירים תיאוריים – חתולים, כלבים, סוסים

בשירה הקצר ביותר של זרחי לילדים שתי שורות בלבד: "הַכֶּלֶב שֶׁאֲנִי הֲכִי אוֹהֶבֶת זֶה חָתוּל; הַחֲבֵרָה הֲכִי טוֹבָה שֶׁלִּי זֶה אַתָּה."[204]. מורכבות רגשותיה של זרחי לכלבים, לחתולים ולסוסים באה לידי ביטוי בהתבוננותה בהם בשיריה; ניכרים בשירים החיבה והכבוד שהיא רוחשת לנבדלותם, לעצמאותם, לכוחם ולחולשותיהם, ובמיוחד לאותו חיץ בלתי נראה המבדיל בינם לבינינו. בעלי חיים אלה עומדים במרכזם של שירים רבים. על חתולים היא כותבת בהקשרים משתנים; באחד השירים התיאור מזמֵן מחשבות על מצבי חיים, שיר אחר מציג שלוש חתולות מואנשות על רקע שאלה מוסרית ושיר שלישי מתאר מאכילת חתולים.

**חָתוּל בָּאֲרֻבָּה (אני אוהב)**

חָתוּל נָפַל לָאֲרֻבָּה,
וְשׁוּם אָדָם אֵלָיו לֹא בָּא –
לְהוֹצִיאוֹ.
אוֹר כּוֹכָבִים הוּא שָׁם אָכַל
בַּלַּיִל שָׁתָה טִפָּה שֶׁל טַל,
חָרְגוֹל סִפֵּר לוֹ אַגָּדוֹת
וַעֲטַלֵּף לוֹ חָד חִידוֹת.
לָאֲרֻבָּה חָתוּל נָפַל.
וַדַּאי תֹּאמְרוּ: מִסְכֵּן, אֻמְלָל,
לֹא תַּאֲמִינוּ לִי, אֲבָל
זֶה הֶחָתוּל, בְּדֶרֶךְ כְּלָל,
חָשַׁב עַצְמוֹ לְבַר-מַזָּל.

השיר **חתול בארובה** עוסק בבדידות וביכולת להכיל מצבי בדידות. זרחי בחרה "להפיל" את גיבור השיר – החתול – לארובה בלילה דווקא, והשתמשה במילים השייכות לשדה הלילה והחושך: "אֲרֻבָּה", "כּוֹכָבִים", "לַיִל", "טַל", "חָרְגוֹל"[205], "עֲטַלֵּף". לאוצר המילים החשוך-לֵילי זיקה לביטויים מטפוריים שגורים הקושרים כֵּהוּת לעצב – "קדרו פניו", "יגון קודר", "השמיים קדרו" וגם "מלנכוליה" מיוונית; השורות "וְשׁוּם אָדָם אֵלָיו לֹא בָּא – / לְהוֹצִיאוֹ" מזמינות קריאה חומלת על החתול חסר המזל, והבית השני נפתח בפנייה לקוראים ובהשערה: "וַדַּאי תֹּאמְרוּ: מִסְכֵּן, אֻמְלָל"; לאווירת הקדרות זרחי מנגידה את "אוֹר כּוֹכָבִים" ורומזת על הבחירה של החתול: "אוֹר כּוֹכָבִים הוּא שָׁם אָכַל / בַּלַּיִל שָׁתָה טִפָּה שֶׁל טַל, / חָרְגוֹל סִפֵּר לוֹ אַגָּדוֹת / וַעֲטַלֵּף לוֹ חָד חִידוֹת". השורה "אוֹר כּוֹכָבִים הוּא שָׁם אָכַל" מטפורית ליכולתו של החתול לקבל את מצבו ולגלות את היופי שבמציאות חייו; ממעמקי הייאוש לתיאור מטפורי פנטסטי של ראייה אופטימית.

שלוש חתולות התפנוקים בשיר **מירי, מיצי ומבל** אינן הגיבורות הטבעיות של שירה לילדים:

**מִירִי, מִיצִי וּמַבָּל (הפרה)**

---

[204] השיר "הַכִּי" (בתוך **כישוף**).
[205] על פי ההקשר נראה שהכוונה לצרצר.

מִירִי, מִיצִי וּמַבָּל,
סִיאַם, פַּרְסִית, וְאַנְגְּלוֹר לְבָנָה,
פִּתְאֹם מֵתָה גְּבִירָתָן הַזְּקֵנָה
מָדָם שׁוֹשָׁה בְּצַלְאֵל.

שׁוֹקְבוֹת הַשָּׁלֹשׁ
כְּמוֹ כּוֹסוֹת רֵיקוֹת שֶׁנִּשְׁתּוּ עַד תֻּמָּן בְּקֵשׁ.
עַכְשָׁו תִּזָּרֵקְנָה אֶל הָרְחוֹב,
הַשָּׁלֹשׁ שֶׁהָיוּ כָּל אַחַת כְּמַלְכָּה.

מָשְׁכוּ עַצְמָן לִנְוֹטַרְיוֹן,
כָּל זָנָב גָּרוּר בִּשְׁבִיל בֵּצִי,
אָמַר הוּא: "גְּבִירוֹת הַמָּדָם הַמְּנוֹחָה
לָכֶן הִשְׁאִירָה אֶת כָּל רְכוּשָׁהּ הָאַרְצִי".

מִירִי, מִיצִי וּמַבָּל,
חָזְרוּ הַבַּיְתָה בְּכְרָכָרָה,
בַּדֶּרֶךְ קָנוּ בְּסַלְסַל זָהָב
דַּג סָלָמִי וְשַׁמְפָּן קָרָה.

מִירִי, מִיצִי וּמַבָּל,
קָנוּ פָּטֶפוֹן מְנַגֵּן כְּנוֹרוֹת,
וּבַיּוֹם לְאוֹר הַמְּנוֹרוֹת הָרַךְ
שׁוֹקְבוֹת בַּמִּטָּה, בַּלָּשִׁים קוֹרְאוֹת.

מָדָם שׁוֹשָׁה בְּצַלְאֵל –
הֵיכָן אַתְּ, גְּבִירָתֵנוּ הַיְקָרָה,
וְיֵשׁ וְדְמַעַת חָתוּל נוֹטֶפֶת
אֶל תּוֹךְ גְּבִיעַ הַקַּצָּפֶת.

גם השיר **מירי, מיצי ומבל** מושתת על פער בין עולמות; בין העוני לעושר. שלישיית השמות כוללת שני שמות נשיים מובהקים – עברי (מירי) וצרפתי (מַבֶּל[206]) – ואחד המזוהה עם חתולים בישראל אך מצוי ככינוי חיבה לנשים בשפות אירופיות (מִיצִי). סימן השאלה על זהות השלוש נעלם כבר בשורה השנייה של השיר, עם פירוט הגזעים "סִיאַם, פַּרְסִית, וְאַנְגְּלוֹר לְבָנָה" הנחשבים מרשימים ביופיים, חתולי תפנוקים שמיוחסות להם אצילות, חשיבות עצמית והתפרכסות. השם הרביעי מופיע בסוף הבית הראשון: "פִּתְאֹם מֵתָה גְּבִירָתָן הַזְּקֵנָה / מָדָם שׁוֹשָׁה בְּצַלְאֵל". גם כאן השם משמעותי; התואר "מָדָם" רומז לשני קטבים: לכבוד ונימוס – כמילת פנייה צרפתית לאישה נשואה או כתואר המקדים שם של אישה נשואה, ולגנאי – ככינוי לבעלת בית בושת. השם "שׁוֹשָׁה", אולי קיצור של שושנה ואולי כשם גיבורתו של בשביס-זינגר[207], מעורר אסוציאציות לעממיות ואולי אף לעליבות. שם המשפחה "בְּצַלְאֵל" המזכיר את שם השוק התל אביבי גם הוא רחוק מזוהר ומפאר. שלוש החתולות

---

206 בצרפתית "נָפָתִי".

207 "שושה" הוא שמה של חברת ילדות של הגיבור בספרו של בשביס זינגר **שושה**; אף שכבוגרת תפקודה הוא גבולי או למטה מזה נשמר לה מקום מיוחד בחיי הגיבור (בשביס זינגר, 1978).

חששו שחייהן הטובים נסתיימו עם מות גבירתן ותיאורן בבית השני מרחיק אותן מהציפיות שעוררו שמותיהן וגזעיהן: "שׁוֹכְבוֹת הַשָּׁלֹשׁ / כְּמוֹ כּוֹסוֹת רֵיקוֹת שֶׁנִּשְׁתּוּ עַד תֻּמָּן בְּקַשׁ"; הדימוי המקורי מוסיף לתיאור גם את ההמוניות של קולות מציצה מן הקשית. עליבותן של החתולות מובלטת גם בשורה המתארת את דרכן אל הנוטריון: "כָּל זָנָב גָּרוּר בְּשָׁבִיל בֵּצִי"; צורת הסביל "גָּרוּר" מכפילה את הריקנות במצבן של החתולות, שהרי היעדר החיות משתמע מהשורש גר"ר עצמו. גרירת הזנב ב"שָׁבִיל בֵּצִי" משלימה את תיאור השֶׁפֶל שהגיעו אליו החתולות. הביקור אצל הנוטריון הופך את המצב על פיו, וזרחי מתארת את החתולות במילים משדה העושר והנהנתנות. עמדתה העוקצנית-ביקורתית של הדוברת מוצגת בבית האחרון, המבטא את געגועיהן של מירי, מיצי ומבל לגבירתן המֵתָה אך מסייג את כנותן בטון אירוני: "וְיֵשׁ וְדִמְעַת חָתוּל נוֹטֶפֶת / אֶל תּוֹךְ גְּבִיעַ הַקַּצָּפֶת". בשיר צורות מקוצרות אחדות – "סִיאַם" במקום "סיאמית", "אַנְגּוֹר" במקום "אנגורה", "סַלְסַל" במקום "סלסילה", "דַּג סָלָמִי" במקום "סלמון" ו"שַׁמְפָּן" במקום שמפנייה; ההגייה המלרעית בהן חוברת למלרעיות של "מָדָם", מדמה את צליליה של הצרפתית ומוסיפה לחתולות נופך של אלגנטיות וגנדרנות.

השיר **לקרוא לחתולים** מציף צרימה סמויה בין התנהגות מוסרית לסוגייה חברתית:

**לִקְרֹא לַחֲתוּלִים (הפתעה)**

הִיא בָּאָה לְבוּשָׁה שְׂמָלָה וְכוֹבַע
כְּמוֹ אֲנָשִׁים רְגִילִים,
עַל זְרוֹעוֹתֶיהָ שְׁנֵי סַלִּים
וְהִיא הוֹלֶכֶת לַפִּנָּה
בְּשָׁעָה בֵּין אוֹר לְחֹשֶׁךְ
בָּמָקוֹם שֶׁאֲנָשִׁים לֹא מִסְתַּכְּלִים
וְהִיא קוֹרֵאת:
הֲנָּה בּוֹאוּ חֲתוּלִים
רָזִים שְׂחוֹרִים חוּמִים חִוְּרִים
שְׁלֵמִים חוֹלִים צוֹלְעִים עִוְּרִים
בּוֹאוּ קְטַנִּים בּוֹאוּ גְּדוֹלִים
הִנֵּה הָאֹכֶל, חֲתוּלִים.
וְהִיא פּוֹתַחַת אֶת סַלֶּיהָ,
מְרַשְׁרְשִׁים הַנְּיָרוֹת,
וְאָז מִכָּל הַחֲצֵרוֹת
הָאַשְׁפָּתוֹת וְהַלּוּלִים
בָּאִים עוֹלִים בָּאִים עוֹלִים
שׁוּרוֹת-שׁוּרוֹת שֶׁל חֲתוּלִים
שְׂחוֹרִים רָזִים חוּמִים חִוְּרִים
בְּרִיאִים חוֹלִים קְטַנִּים חִגְּרִים.
לְכָל אֶחָד לְפִי הַצָּדָק
שֶׁלֹּא יִהְיוּ יוֹתֵר רְעֵבִים
וְלֹא בְּטָנִים רֵיקוֹת מֵאֹכֶל
וְלֹא רַק חֲזָקִים שְׂבֵעִים,

כָּךְ בַּשְּׁדֵרָה לְיַד בֵּיתֵנוּ
כְּשֶׁאֲנָשִׁים לֹא מְסְתַּכְּלִים
אוֹתָהּ אִשָּׁה בֵּין אוֹר לְחֹשֶׁךְ
קוֹרֵאת לַחֲתוּלִים.

השיר **לקרוא לחתולים** מתאר מאכילת חתולים המופיעה "בְּשָׁעָה בֵּין אוֹר לְחֹשֶׁךְ / בְּמָקוֹם שֶׁאֲנָשִׁים לֹא מְסְתַּכְּלִים" ומוציאה מסליה אוכל לחתולים. בשיר, שאינו מחולק לבתים, שלוש חטיבות: בראשונה שבע שורות והיא מתארת את הדמות. בחטיבה השלישית שמונה שורות והיא עוסקת בערך המוסרי של המעשה וחוזרת בקצרה על תיאורו. החטיבה המרכזית של השיר, 13 השורות שמ"הֵנָּה בּוֹאוּ חֲתוּלִים," (שורה 8) ועד "בְּרִיאִים חוֹלִים קְטַנִּים חִגְּרִים"(שורה 20) כוללת גם את קריאותיה של האישה ואת התכנסות החתולים. מתוך 47 המילים בחטיבה המרכזית בשיר, 26 מסתיימות בחרוז אִים ומהדהדות צליל M רך ומתמשך המחקה את קולות היְמְיוּם של חתולים. בסך הכול יש בחטיבה האמצעית של השיר 29 מופעים של הצליל M, 14 מופעים של הצליל L ו-9 מופעים של הצליל SH. התוצאה היא מצלול עשיר במיוחד של צלילים רכים (L, M) ושל צלילים שורקים (SH) המדמים את קולות החתולים ואת הרחשים המלווים את תנועתם לעבר האוכל. גם ב-7 השורות הפותחות את השיר וגם ב-8 השורות החותמות אותו מופיע החרוז אִים ושכיחותו של הצליל L גבוהה (10 מופעים בפתיחה, 12 מופעים בסיום), מה שמרחיב ומעצים את נוכחות החתולים. בהיבט התחביר, בשיר כולו מופיע השם "חתולים" רק 4 פעמים, אבל משקלם ונוכחותם בשיר מועצמים באמצעות 21 שמות תואר – "רָזִים שְׁחוֹרִים חוּמִים חִוְּרִים / שְׁלֵמִים חוֹלִים צוֹלְעִים עִוְּרִים" וכן עוד, רובם ככולם מרוכזים בחטיבה האמצעית של השיר. הם משמשים כשמות נרדפים ל"חתולים" ואגב כך מעוררים אמפתיה הן לאלמונית הקוראת לחתולים והן לחתולים עצמם[208]. בדרך שבה הם מוצגים בשיר – ללא סימני פיסוק בתוך השורות ובין השורות – עומס התארים המגוונים, שבהם תוארי גודל, צבע ומצב גופני, יוצרים תחושה של תנועה[209], של ריבוי דרמטי במספר החתולים הנענים לקריאת פטרוניתם[210].

השיר **חתול בלי שם** מתבונן במאמציהם המשותפים של בני הבית והקרובים למצוא שם לחתול שנכנס פתאום לביתם.

---

208 פרוכטמן כתבה על המטען הריגושי בשמות התואר (פרוכטמן, 1981א).

209 וראו כהן, 1983, עמ' 22.

210 תיאור התכנסותם של החתולים לקריאותיה של האישה מתכתב עם תיאור התכנסותם של העכברים לצלילי החליל במעשייה **החלילן מהמלין**: "... ורחש עלה, קול צבא נעלם – / והקול המוזר הולך וגדל, / והרעש הרב איננו חדל. // עכברים אצו רצו מתוך הבתים – / גדולים ושמנים ודקים ופעוטים, / בכל הצבעים – בשחור ובחום, / אדמדם ולבן ואפור ושחום, / צעירים עליזים בשפם מלוטש, / וזקנים וכבדים שכוחם כבר תש. // אבות, אמהות, דודים, בני דודים, / וכולם מקפצים, מעכסים, מדדים, / בנפנוף של זנב, בשפם מהודר, / משפחות משפחות צעדו בני עכבר, / אחים, אחיות, נשים ובעלים / בעקבות המחלל הם באים כגלים." (בראונינג, 1989).

**חָתוּל בְּלִי שֵׁם (כף עץ)**

לַבַּיִת שֶׁלָּנוּ בָּא חָתוּל
שֶׁאֵין לוֹ שֵׁם,
נִכְנַס לַמִּטְבָּח וְקִשְׁקֵשׁ בָּאָרוֹן -
וְקָפַץ לָעַרְסָל לְנַמְנֵם.

וְאִמָּא וְסַבְתָּא וְכָל הַדּוֹדוֹת
אָמְרוּ: כָּךְ אֵין זֶה הוֹלֵם,
כָּל יְצוּר וַאֲפִלּוּ חָתוּל קָטָן
צָרִיךְ שֶׁיִּהְיֶה לוֹ שֵׁם.

וְיָשְׁבוּ מְסָבִיב וְקִמְּטוּ אֶת הָרֹאשׁ,
הַקְּרוֹבִים, הַיְלָדִים וְדוֹדוֹת שָׁלֹשׁ,
וְחִפְּשׂוּ לוֹ שֵׁמוֹת בַּמִּלּוֹן, בַּתַּנ"ךְ,
שֶׁיִּבְחַר לְעַצְמוֹ אֶת הַשֵּׁם הַמֻּצְלָח.

וְהִצִּיעוּ יִצְחָק, יַעֲקֹב וְעֵשָׂו
וְשָׁאוּל וְדָוִד וְיוֹסֵף וְאָחָיו,
מַכָּרִים וּשְׁכֵנִים עָלוּ, בָּאוּ לִרְאוֹת:
נוּ, מָתַי הֶחָתוּל כְּבָר יִתֵּן אֶת הָאוֹת?

וְאָמְרוּ לוֹ גַּם פּוּצִי וּמוּצִי וְצוּצִי
וּלְתוֹךְ הַחֲלוֹן כּוֹכָבִים כְּבָר הֵצִיצוּ,
מְקֻפָּל מְנַמְנֵם הֶחָתוּל בָּעַרְסָל –
וְאוּלַי
לֹא קוֹרְאִים לוֹ בְּכָלָל?

השורה השלישית בשיר – ״נִכְנַס לַמִּטְבָּח וְקִשְׁקֵשׁ בָּאָרוֹן״ – איננה ברורה; אצל דוברי עברית עשוי הצירוף ״קִשְׁקֵשׁ בָּאָרוֹן״ לרמוז על הניב ״קשקש בקומקום״, שמקורו ביידיש ומשמעותו ״דיבר שטויות״, אבל הקשר מעורפל. המשמעויות של הפועל ״קִשְׁקֵשׁ״ הן – השמיע קול דפיקה ונקישה, צלצל (לשון חכמים); פטפט, השמיע דברים בטלים״ (עברית חדשה). כשהפועל נאמר על תינוק פירושו השמיע מילים או הברות חסרות משמעות; צייר ציורים חסרי משמעות, צייר ״קשקושים״ שאין להם מובן. ייתכן שכוונתה של זרחי להסביר באמצעות ״קשקש בארון״ פעולה (תנועה או הפקת צליל) של מה בכך. הביטוי ״וְקִמְּטוּ אֶת הָרֹאשׁ״ מהשורה הראשונה בבית השלישי הוא מעין הרחבה של הצירוף ״קימט את מצחו״, כלומר התרכז במחשבתו, התאמץ לחשוב ולהתרכז; היה שקוע כל כולו בדבר מה מסובך; יצר הבעת פנים שאומרת ריכוז, מאמץ, כעס, דאגה וכד׳. ההרחבה באה להרחיב את עוצמת המאמץ – אין די בקימוט המצח, אלא יש צורך בקימוט הראש כולו.

דחיסת 22 מופעים של ו״ו החיבור בשיר של 21 שורות מוסיפה להמולה העסקנית שסביב החתול ובו-בזמן מבליטה את אדישותו של בעל הדבר. רוב השיר שקול באמפיברך (״נִכְנַס לַמִּטְבָּח וְקִשְׁקֵשׁ בָּאָרוֹן –״ [...] ״ וְאִמָּא וְסַבְתָּא וְכָל הַדּוֹדוֹת״) או באנפסט (״וְחִפְּשׂוּ לוֹ שֵׁמוֹת בַּמִּלּוֹן, בַּתַּנ״ךְ, / שֶׁיִּבְחַר לְעַצְמוֹ אֶת הַשֵּׁם הַמֻּצְלָח״); אבל המקומות המשמעותיים בטקסט כופים על הקורא סטייה מן הרצף

הסדור: למשל, השורה הראשונה, המציגה את הנושא, נפתחת בשתי רגליים של אמפיברך ונמשכת – גם בשורה השנייה המציגה את הבעיה – בימב: "לַבַּיִת שֶׁלָּנוּ בָּא חָתוּל / שֶׁאֵין לוֹ שֵׁם". השורה השלישית חוזרת לסדירות האמפיברכית. סטייה אחרת (מאנפסט לימב) מופיעה בבית השני – "כָּל יְצוּר וַאֲפִלּוּ חָתוּל קָטָן / צָרִיךְ שֶׁיִּהְיֶה לוֹ שֵׁם". הסטייה אל היאמב הנחוש מופיעה בשורות המדייקות את הסתירה בין המציאות הנתונה לעמדת החברה ומבטאת את הסתירה גם באמצעי פרוזודי. בשלושה שירים רֵאליסטיים על כלבים מהדהדות התרגשות והתפעלות, חמלה ואהבה גדולה לבעלי החיים הללו.

**בְּכָתֶם הָאוֹר (הפתעה)**

הַבַּיִת כֻּלּוֹ עָטוּף חֹשֶׁךְ.
מִן הַחַלּוֹן
קֶרֶן שֶׁמֶשׁ חוֹדֶרֶת
וְעַל הָרִצְפָּה
אִי שֶׁל אוֹר מְצַיֶּרֶת,
בָּא גּוּר כְּלַבְלָב
אֶל כֶּתֶם הָאוֹר נִכְנַס
וְיָשַׁב.
קָטָן שֶׁכָּזֶה
וּכְבָר יוֹדֵעַ לִבְחֹר
כְּשֶׁהַבַּיִת עָטוּף חֹשֶׁךְ
לָשֶׁבֶת בְּכֶתֶם הָאוֹר.

השיר **בכתם האור** משרטט שתי זירות: "הַבַּיִת כֻּלּוֹ עָטוּף חֹשֶׁךְ", לעומת "[...] אִי שֶׁל אוֹר", שבהמשך מתואר כ"כֶּתֶם הָאוֹר". השיר מציג בהתפעלות את הבחירה הנכונה, הנבונה, של כלבלב: "קָטָן שֶׁכָּזֶה / וּכְבָר יוֹדֵעַ לִבְחֹר / כְּשֶׁהַבַּיִת עָטוּף חֹשֶׁךְ / לָשֶׁבֶת בְּכֶתֶם הָאוֹר", המטונימית לבחירה בדרך חיים אופטימית. התפעלותה של הדוברת עשויה להסגיר את המחשבה המתסכלת, המייאשת, שמה שעושה "גּוּר כְּלַבְלָב" באופן אינסטינקטיבי איננו הבחירה האוטומטית, היחידה, עבור הדוברת. בהקשר הזה גם הניגוד ביחסי הגודל בין שתי הסביבות "הַבַּיִת כֻּלּוֹ עָטוּף חֹשֶׁךְ" ו"אִי שֶׁל אוֹר" או "כֶּתֶם הָאוֹר" אינו מקרי; עבור הדוברת המתבוננת בכלבלב, הבית החשוך מטונימי לעולם או לחיים, וכתם האור הוא מטפורה המייצגת את החלקים האופטימיים של חייה. אחד המנגנונים שזרחי מפעילה להבלטה ולהעצמה של משמעות הוא הדחיסות הסמנטית: זרחי משתמשת במילים ובמבנים המעשירים היבטים שהיא רוצה להבליט ותיאורים שהיא רוצה להבליט את הניגוד ביניהם. השורה הראשונה של השיר היא "הַבַּיִת כֻּלּוֹ עָטוּף חֹשֶׁךְ". הבית איננו "חשוך" אלא "עָטוּף חֹשֶׁךְ", מכוסה חושך, צירוף המעצים את האפלה, ושֵׁם הכמות "כֻּלּוֹ" מסלק כל ספק באשר למוחלטות החשכה. הנקודה בסוף השורה גם היא משדרת החלטיות ומבססת את החושך לפני המעבר לשורה הבאה. הקדמת המושא במשפט המחובר שבהמשך – "מִן הַחַלּוֹן / קֶרֶן שֶׁמֶשׁ חוֹדֶרֶת / וְעַל הָרִצְפָּה / אִי שֶׁל

אוֹר מְצַיֶּרֶת״ מפרידה באמצעות השורה השנייה – ״מִן הַחַלּוֹן״ – בין החושך המוחלט לקרן השמש המופיעה בשורה השלישית. ״קֶרֶן שֶׁמֶשׁ״ – בצורת יחיד, שאין בה כדי להאיר את הבית, ואת מיעוט כוחה מבטאת השורה ״אֵי שֶׁל אוֹר מְצַיֶּרֶת״. גם ההמעטה בכוחה של קרן השמש מבליטה את נוכחות החושך. לאורך השיר יש מגמה של הַקְטָנָה; הכלב ש״אל כתם האור נכנס״ מוצג בשתי מילים: ״גּוּר כְּלַבְלָב״. הביטוי השכיח הוא ״גור כלבים״ או ״גור כלב״; לעתים, שלא כחלק מצירוף סמיכות, גם ״גור״ נתפסת כ״גור כלבים״. זרחי מקטינה את הגור בצירוף ״גּוּר כְּלַבְלָב״; ״כלבלב״ עצמה היא מילת הקטנה וב״גור כלבלב״ יש הקטנה כפולה. לאורך השיר אין אף לא מילה אחת בצורת רבים; צורת היחיד הדומיננטית תומכת אף היא בהקטנה של הסיטואציה בכלל ושל תיאור הגור והתנהגותו בפרט: מדובר ב״אֵי שֶׁל אוֹר״ ובהמשך ב״כֻּלָּם הָאוֹר״, שתי מילים המציינות שטח מוגבל, קטן. הבית השני נפתח בקריאת התפעלות מתונה, ״קָטָן שֶׁכָּזֶה״[211]. תכלית ההקטנה מופיעה כאן: ״וּכְבָר יוֹדֵעַ לִבְחֹר / כְּשֶׁהַבַּיִת עָטוּף חֹשֶׁךְ / לָשֶׁבֶת בְּכֻלָּם הָאוֹר״, כלומר ככל שהגור נתפס כקטן יותר כך מועצמת משמעות הבחירה שלו ״ לָשֶׁבֶת בְּכֻלָּם הָאוֹר״. דחיסת מילים המחזקות את החושך, מילים הממעיטות את היקף האור ומילים המקטינות את הכלבלב מעצימה את ההתפעלות מן הגור הקטן, אשר על אף גילו וחוסר הניסיון שלו – בוחר בחירה אופטימית ומוצלחת[212].

בשיר **אֲצִלִי** מהדהדת הפונולוגיה את הריתמוס בשיר וממחישה התרגשות ההדדית המתוארת בו:

**אֲצִלִי (הפתעה)**

הַגּוּר הֶחָדָשׁ שֶׁלִּי
יוֹשֵׁב
כֻּלּוֹ אֲצִלִי בְּכַף-הַיָּד.

קָצָת רוֹעֵד
לִבּוֹ הוֹלֵם בְּקוֹל
אֶחָד אֶחָד אֶחָד.

אֲנִי יוֹשֵׁב שָׁקֵט-שָׁקֵט
לֹא זָז
שֶׁלֹּא יִפְחַד.

וּכְמוֹ לִבִּי
הוֹלֵם בִּי לִי

בְּכַף-הַיָּד.

---

[211] ״היחס כלפי חפץ קטן עמוס רגשות חביבות חיוביים יותר מאשר כלפי חפצים גדולים [...] בדרך-כלל אפוא המושג קטן או הצטיירות של גודל יחסי קטן גורר יחס חיובי. משמעות המושג ׳קטן׳ מסמלחת פעמים רבות גם הרגשת חוסר ישע ומסכנות, הגוררים יחס של חמלה מצד הצופה / הקורא״ (אייזנקרפט, 1982, עמ׳ 6).

[212] בשירהּ למבוגרים ״הַכְּלָבִים הֵם״ (בתוך **אפריקה**) זרחי כותבת על אהבתה לכלבה שלה: ״[...] זֶה הַמֵּרַב שֶׁאֲנִי יְכוֹלָה לְהַעֲנִיק לָךְ עַכְשָׁו, / וְגַם אֶת הַתַּפְקִיד לְלַוּוֹת אוֹתִי אֶל הָאַיִן הָלְאָה / [...] / לִפְעָמִים אַתְּ קוֹפֶאת בַּמָּקוֹם כְּאִלּוּ רָאִית רוּחַ. / מוּזָר שֶׁאַתְּ חָשָׁה בּוֹ, זֶה שֶׁלֹּא יָכוֹל לִהְיוֹת אוֹ לֹא, / הוּא שֶׁגּוֹרֵר אוֹתָנוּ אֶל הַלֹּימְבּוֹ. / אֲבָל אַחֲרֵי רֶגַע אַתְּ מַמְשִׁיכָה אַחֲרֵי לַמָּקוֹם שֶׁרַגְלֵי הַנָּפֶשׁ מְסָרְבוֹת לָלֶכֶת לְבַדָּן. / אוּלַי זֶה מַה שֶּׁיּוֹדְעִים הַכְּלָבִים, לִהְיוֹת בְּבֵרוּר, / כְּלוֹמַר, לָלֶכֶת לְצַד הַצַּעַר.״

בשלושה מחמשת הבתים בשיר שלוש שורות ובאחרון שורה אחת; השורות האחרונות של שלושת הבתים מתחרזות עם השורה האחת שהיא הבית האחרון. מספר ההברות בכל שורה שונה: "הַגּוּר הֶחָדָשׁ שֶׁלִּי (7) / יוֹשֵׁב (2) / כַּלּוֹ אֲצָלִי בְּכַף-הַיָּד. (7) // קְצָת רוֹעֵד (3) / לִבּוֹ הוֹלֵם בְּקוֹל (5) / אֶחָד אֶחָד אֶחָד. (6) // אֲנִי יוֹשֵׁב שָׁקֵט-שָׁקֵט (8) / לֹא זָז (2) / שֶׁלֹּא יפחד. (4) // וּכְמוֹ לִבִּי (4) / הוֹלֵם בִּי לִי (4) / בְּכַף-הַיָּד (4) // אֶחָד אֶחָד" (4). מספר המילים ומספר ההברות המשתנים משורה לשורה משחזרים את האי-סדירות בקצב פעימות לבו של הגור. החזרות לאורך השיר – "אחד אחד אחד"; "שקט-שקט"; "--- לבי / --- בי לי" – מהדהדות ריתמוס כמו-מכני המזכיר פעימות לב. רק בבית הרביעי מתייצב מספר ההברות על 4 בכל שורה, וכך גם בבית האחרון שבו שורה אחת. השינוי לטובת הסדירות במספר ההברות משקף את הירגעותו של הגור ואת הסדרת קצב פעימות לבו. הסמנטיקה בבית הרביעי מבטאת גם היא את הרגיעה. שני הלבבות – של הילד ושל הגור – פועמים זה כנגד זה במקצב אחד; "וּכְמוֹ **לִבִּי** / הוֹלֵם **בִּי לִי**". שִׁכּוּל ההברות של "לִבִּי" – "בִּי, לִי" יוצר שתי מילים אישיות, המבטאות את הקרבה שחש הילד אל הגור. מילים אלה משקפות את החיבה בין הדובר לכלבו גם בשיר **בִּילִי:**

**בִּילִי (אני אוהב)**

הָיָה לִי כֶּלֶב,
קָרְאוּ לוֹ בִּילִי,
בִּילִי שֶׁלִּי הָאוֹבֵד –
כַּפְתּוֹר לְבַנְבָּן,
וְעֵינַיִם שֶׁל יֶלֶד,
הָיָה לִי יְדִיד אֱמֶת.

בִּילִי שֶׁלִּי
לֹא הָיָה סְתָם כֶּלֶב,
הַכֶּל לוֹ הָיִיתִי אוֹמֵר,
דּוּמָם הִסְתַּכֵּל בִּי, מִבְּלִי לְדַבֵּר,
הָיָה לִי פָּשׁוּט חָבֵר.

אִמָּא אָמְרָה:
"כֶּלֶב זֶה כֶּלֶב,
וְאַל תִּקַּח לָלֵב"
אִמָּא אָמְרָה:
"יֵשׁ הַרְבֵּה כָּאֵלֶּה,
עַל שְׁטוּת שֶׁכָּזוֹ לְיַבֵּב?"

שֶׁתַּקְתִּי, אִמָּא כְּלָל לֹא הֵבִינָה,
בִּילִי שֶׁלִּי הָאוֹבֵד,
בִּילִי חָמוּד לֹא הָיָה סְתָם כֶּלֶב,
הָיָה לִי יְדִיד אֱמֶת.

הסיפור שהשיר מספֵּר נמסר כמונולוג וידויי של דובר ילד על כלבו שאבד[213]. הוא מתחיל בתיאור החברות שהייתה, והשֶׁהיות בין השורות (המסומנות בפסיקים ובקו מפריד) מכתיבות הקשבה סבלנית של הנמענים ומעידות שהדובר איננו מבקש ליצור מתח או ציפייה לסוף טוב; הוא מקווה להקשבה[214], ומציג בגילוי לב גם את תגובתה קהת הרגש של אמו על אבדן הכלב[215]. הקשר העמוק בין הילד לכלבו מתואר בשלוש השורות המתארות את ההרמוניה שבחוסר הסימטריה: "הַכֹּל לוֹ הָיִיתִי אוֹמֵר, / דּוּמָם הִסְתַּכֵּל בִּי, מַבְּלִי לְדַבֵּר, / הָיָה לִי פָּשׁוּט חָבֵר"; רגשותיו של הילד לכלבו נרמזים בשמו של הכלב: השם "בִּילִי" מורכב משתי מילים אישיות מאוד עבור הדובר, "בִּי" ו"לִי". שתי ההברות הללו חוזרות ונשמעות לאורך השיר: השם "בִּילִי" חוזר 5 פעמים, ורצף צלילי קרוב נשמע במילה "מְבֻּלְבָּל". מרכיבי השם חוזרים ונשמעים גם בנפרד זה מזה: מילת היחס "בִּי" מופיעה פעם אחת, ההברה "לִי" כמילת יחס או כחלק ממילה אחרת (מלבד בשם הכלב) חוזרת בשיר 7 פעמים. השם "בִּילִי" חוזר אפוא ומהדהד בשיר מלבד המופעים של השם עצמו[216].

הסוסים בשיריה של זרחי, מסתוריים ואפופי סוד, מרתקים אותה ובשירים היא מתבוננת בהם בהשתאות.

**הַסּוּסִים הַפָּרָאִים (כישוף)**

אִישׁ לֹא יוֹדֵעַ
אֵיךְ הִגִּיעוּ הַסּוּסִים הַפָּרָאִים לָאִיִּים הָאֵלֶּה,
הַסּוּסִים הַקְּצָרִים, הַמְּצֻקָּמִים;
אוּלַי בָּאָנִיּוֹת, שֶׁנֶּפְצוּ אֶל הַצּוּקִים.

אִם תַּבִּיטוּ מִקָּרוֹב, פְּנֵיהֶם אֲרֻכּוֹת
כְּשֶׁל נָעָרוֹת עֲגוּמוֹת, וְעֵינֵיהֶם כֵּהוֹת בָּעֲמָקִים,
וְהֵם דּוֹהֲרִים, מֵקְפֵי יָם מִכָּל צִדֵּיהֶם,
בְּחִבּוּק כָּחֹל עֲנָקִי.

רָצִים הַסּוּסִים הַפָּרָאִים עַל הָאִיִּים
כְּמוֹ עַל כּוֹכָבִים כְּבוּשִׁים.

---

213 על פי לאה חובב, "בניגוד לשיר הלירי הקלאסי, שבו אין סיפור מעשה, והיסוד האפי הנובע ממאורע כלשהו נעדר ממנו כליל, הרי יסודו של השיר הלירי-הווידויי לילדים הוא סיפור או סיטואציה מן העבר הקרוב והם שהולידו את הרגשות או המתחים הפנימיים העולים מן השיר [...] ה"סיפור" בא כאן רק לצורך הפורקן הרגשי. לפיכך הולם את השיר הלירי-הווידויי הדיבור בגוף ראשון, כבכל שירה לירית, אך המונולוג הוא של דובר-ילד" (חובב, 1991, עמ' 37).

214 מירי ברוך ומאיה פרוכטמן העוסקות בשיר "בילי" (בתוך **אני אוהב**) מציינות את רגישותה ה"מפתיעה" (כלשונן) של זרחי להבדלים בין שפת הנמען הפנימי בשיר (האם), שיש בה "קלישאות, הבנויות על דרך הניבים של שפת הדיבור דווקא" לשפת הדובר-הילד, ה"נוקט שפה גבוהה יותר" (ברוך ופרוכטמן, 1981, עמ' 10). גם בשיר "מאה כיסים" האם מדברת בקלישאות (פרוכטמן, 1982, עמ' 19).

215 פרוכטמן, העוסקת בשירת הילדים של זרחי, טוענת כי "בחלק משיריה מדבר הילד הדובר שפה גבוהה באופן יחסי ומתייחס ברצינות לערכים ולנושאים מן החיים, ואילו האם [...] מדברת בצורה וולגארית ומזלזלת" (פרוכטמן, 1990, עמ' 28). היא מדגימה את טענתה בשיר "בילי" ומעלה השערה ש"הצגת הילד בשפה גבוהה יותר" קשורה לכך שרמתו הערכית גבוהה יותר.

216 בשיר "בילי" בולט חוסר הרגישות של אמו של הילד, הטוענת "על שטות שכזו ליבבי?" הביצוע של חוה אלברשטיין ללחן של מישה סגל מבליט את האבל על האבדן של חיית המחמד האהובה ואת חוסר ההבנה של האם את עוצמת הרגש. גם בסיפור **יוני והסוס** מופיעה התייחסות כזו לכלב. הרופא שטיפל בילדה שקופיה, שלא חדלה לבכות מאז מת הכלב שלה, שאל: "והכל בגלל כלב אחד קטן?" והאם הוסיפה: "כן, דוקטור, קטן ומכוער ועלוב." (**יוני והסוס**, עמ' 26).

הָלוֹךְ וָשׁוֹב לְכָל שׁוֹשַׁנֵּי הָרוּחוֹת,
בֵּין שִׁבְרֵי אֲנִיּוֹת, עֲצָמוֹת וּקְרָשִׁים.

וְאֵין לָהֶם שׁוּם אוֹיְבִים אוֹ חֻלְשׁוֹת.
תָּאֲרוּ לָכֶם: שׁוּם חֻלְשׁוֹת אוֹ אוֹיְבִים!
חוּץ מִשִּׁנֵּיהֶם, הַנִּשְׁחָקוֹת עִם הַזְּמַן,
בָּהֶן הֵם מִתְנַשְּׁקִים וְאוֹהֲבִים.

השיר **הסוסים הפראים**[217] נמסר בתחילתו כטקסט כמו-מידעי המְלַוֶּה התבוננות במי שמכונים "הַסּוּסִים הַפְּרָאִים". בהתאם יש בטקסט שתי פניות אל נמענים, המבקשות לשתף אותם בהתבוננות: "אִם תַּבִּיטוּ מִקָּרוֹב" בבית השני, ו"תָּאֲרוּ לָכֶם" בבית הרביעי האחרון. הבית הראשון מציג תמיהה – "אִישׁ לֹא יוֹדֵעַ / אֵיךְ הִגִּיעוּ הַסּוּסִים הַפְּרָאִים לָאַיִים הָאֵלֶּה", ממשיך בתיאור המראה שלהם – "הַסּוּסִים הַקְּצָרִים, הַמֻּצָּקִים;" ומסיים בהשערה – "אוּלַי בָּאֳנִיּוֹת, שֶׁנִּפְצוּ אֶל הַצּוּקִים". השפה בבית הראשון עניינית, נורמטיבית, אולם המצלול האקספרסיבי שיוצרת החזרה על הצליל TS מפנה את תשומת הלב לטרגדיה נרמזת. כאמור, הבית השני נפתח בפנייה המגייסת את הנמענים למעורבות; על סגנון המסירה, המשתנה מכאן והלאה, מעידים המרחק הסמנטי בדימוי המתאר את פני הסוסים: "[...] פְּנֵיהֶם אֲרֻכּוֹת / כְּשֶׁל נְעָרוֹת עֲגוּמוֹת", ותיאור העיניים המדייק מאוד את ההתבוננות: "וְעֵינֵיהֶם כֵּהוֹת בָּעֲמָקִים". השיר יוצר סביבה סמנטית אוקסימורונית במרכיבי התיאור של הסוסים ושגרת חייהם: השורות "וְהֵם דּוֹהֲרִים, מֻקָּפֵי יָם מִכָּל צִדֵּיהֶם, / בְּחִבּוּק כָּחֹל עֲנָקִי" מציגות את הבידוד ואת צרוּת המרחב במטפורה המאירה את הסוסים כמנוחמים; הסוסים הפראים רצים על האיים "כְּמוֹ עַל כּוֹכָבִים כְּבוּשִׁים"; בדימוי האוקסימורוני "כּוֹכָבִים" מייצגים חירות, הגשמה של משאלת לב ומענה לכמיהה, אבל התואר "כְּבוּשִׁים" סותר את החירות ומחזק את תחושת חוסר המוצא. השורה האחרונה בבית השלישי מפרשת עוד יותר את אווירת האסון: "הָלוֹךְ וָשׁוֹב לְכָל שׁוֹשַׁנֵּי הָרוּחוֹת, / בֵּין שִׁבְרֵי אֲנִיּוֹת, עֲצָמוֹת וּקְרָשִׁים". הבית האחרון של השיר נחתם באמירה מזוקקת על התקיימותה של תכלית חיים אופטימית תחת איום תמידי של חידלון: "וְאֵין לָהֶם שׁוּם אוֹיְבִים אוֹ חֻלְשׁוֹת. / תָּאֲרוּ לָכֶם: שׁוּם חֻלְשׁוֹת אוֹ אוֹיְבִים! / חוּץ מִשִּׁנֵּיהֶם, הַנִּשְׁחָקוֹת עִם הַזְּמַן, / בָּהֶן הֵם מִתְנַשְּׁקִים וְאוֹהֲבִים". מקריאה שנייה נראה כי השיר כולו עשוי כולו להיקרא כמטפורה למתח בין תקווה לאיום ובין אופטימיות לחרדה.

אווירת אסון שולטת בשיר **שעט בעט**.

**שַׁעַט בַּעַט (כף עץ)**

שַׁעַט, בַּעַט, הַסּוּס הָאַבִּיר
גּוֹמֵעַ בִּיעָף הָרְחוֹבוֹת שֶׁבָּעִיר.

[217] הצורה הדקדוקית התקנית היא "הַסּוּסִים הַפְּרָאִיִּים"; השיבוש במקור.

שַׁעַט, בַּעַט, הַסּוּס הַשָּׁחוֹר
נִשָּׂא לְבַדּוֹ בְּלִי רוֹכֵב מֵאָחוֹר.

אַיֵּה הַפָּרָשׁ הַלּוֹחֵם הָאַדִּיר?
מַדּוּעַ עֵירֹם הָאֲכָף, סוּס אַבִּיר?

סַעַר, דַּהַר, עוֹרוֹ הֶחָלָק,
אֲבַק הַדְּרָכִים בּוֹ הֵעִיב הַבָּרָק,
רוֹכְבוֹ הָאַמִּיץ בְּלוֹרִיתוֹ לֹא סָרַק,
לְצִלִּיל פַּרְסוֹתָיו רָמְחוֹ לֹא מֵרַק.

אַיֵּה זֶה הַסּוּס הַשָּׁחוֹר נָעָלָם?
הֵיכָן הוּא שׁוֹעֵט לְבַדּוֹ בָּעוֹלָם?

סַעַר, דַּהַר, בְּלֵיל סְעָרָה,
בָּאֹפֶל נוֹקְשׁוֹת מִצְהֲלוֹת דְּהָרָה,
שַׁעַט, בַּעַט, הַסּוּס הַשָּׁחוֹר,
הֲשָׁב אֶל גַּבְּךָ הַפָּרָשׁ הַגִּבּוֹר?

הבית הראשון מתאר חיזיון יוצא דופן וארבעת הבתים האחרים מדייקים את המראה ומעוררים שאלות. החיזיון אפוף מסתורין והמילים שבחרה זרחי לתיאורו רחוקות מן השפה היום-יומית: הצירוף "שַׁעַט בַּעַט" שבשם השיר מופיע בשירה של מרים ילן-שטקליס: "שַׁעַט-בַּעַט! מִי גִּבּוֹר? / מִי יוֹדֵעַ כָּךְ דָּהוֹר? / יֵשׁ לִי רֶסֶן, יֵשׁ לִי שׁוֹט – / יֵשׁ לִי שְׁבִיל עֲלֵי גְּבָעוֹת!"[218]; ייתכן שמרים ילן-שטקליס שאלה את רכיבי הצירוף מפיוט מימי הביניים שאולי שמעה בבית אביה – "עָזְרֵנִי ה' אֱלֹהָי: מְרוּדִים בְּעוּטֵי בַעַט * נַחֲרַת סוּסִים וְשַׁעַט * מְתַלְּעוֹת כְּפִירִים וְלַעַט * יֵעָזְרוּ עֵזֶר מָעָט"[219]; היא נטלה את "בַּעַט" ואת "שַׁעַט" שבפיוט הקדום, הקשורות לעליבותו ולסבלו של היהודי הנרדף, וחיברה אותן יחד בשיר ילדים אופטימי שמושיב את הילד היהודי על הסוס תרתי משמע, "דָּנִי פָּרָשׁ". בשירה של זרחי, גם המילים והצירופים "הָאַבִּיר", "גּוֹמֵעַ", בִּיצָף", "הַפָּרָשׁ", "הַלּוֹחֵם", "הָאַדִּיר", "סַעַר, "דַּהַר", "הָאַמִּיץ", "רָמְחוֹ" "בְּלֵיל סְעָרָה", "בָּאֹפֶל" "מִצְהֲלוֹת דְּהָרָה" בלשון גבוהה, הקשורים למהירות ולעצמה ורחוקים מלשון היום-יום, יוצרים סביבה שירית פלאית. לאי-הבהירות של נסיבות החיזיון הזה תורמים מילים וצירופים הקשורים לגבורה – יש כאן "הַסּוּס הָאַבִּיר", ש"גּוֹמֵעַ בִּיצָף הָרְחוֹבוֹת שֶׁבָּעִיר", "הַפָּרָשׁ הַלּוֹחֵם הָאַדִּיר", "רוֹכְבוֹ הָאַמִּיץ", "הַפָּרָשׁ הַגִּבּוֹר". אולם לצד אוצר המילים הקשור לגבורה, למהירות ולעוצמה יש בשיר לא מעט רמזים לאסון: הסוס הוא שחור; הוא "נִשָּׂא לְבַדּוֹ בְּלִי רוֹכֵב מֵאָחוֹר" ומעורר את השאלות "אַיֵּה הַפָּרָשׁ...", "מַדּוּעַ עֵירֹם הָאֲכָף...", "אַיֵּה זֶה הַסּוּס הַשָּׁחוֹר נָעָלָם?", "הֵיכָן הוּא שׁוֹעֵט לְבַדּוֹ בָּעוֹלָם?", "הֲשָׁב אֶל גַּבְּךָ הַפָּרָשׁ הַגִּבּוֹר?" הנותרות בלא מענה.

הסדירות המבנית, הפיסוק המאופק (פסיקים ונקודות בלבד) והמשקל המוקפד מבקשים לרסן את

---

218 בית ראשון מהשיר "דָּנִי פָּרָשׁ" (ילן-שטקליס, 1986).

219 מתוך "זולת למוסף" (זולת – סוג של פיוט המשתלב בתפילות שחרית של מועדים ושבתות מיוחדות), היידנהיים, 1818.

האימה המרחפת מעל השיר, אך חמש השאלות הנשלחות לחלל מפי דובר עלום מגדירות את הלא-ידוע ומגבירות מתח: "אַיֵּה...?" "מַדּוּעַ...?" "אַיֵּה...?" "הֵיכָן...?" "הֲשָׁב...?". כשהחיזיון החידתי חולף ממשיכות להדהד השאלות שלא נענו. השניוּת שהשיר מושתת עליה – עוצמה, מהירות ואומץ לצד חֶסֶר, אסון נרמז ועתיד מעורפל – נרמזת גם בשאלה הרטורית "הֲשָׁב אֶל גַּבְּךָ הַפָּרָשׁ הַגִּבּוֹר?" החותמת את השיר. השניוּת הזו ניכרת גם במבנה ובמשקל. רוב השיר שקול באמפיברך ("אַיֵּה זֶה הַסּוּס הַשָּׁחוֹר נֶעְלָם? / הֵיכָן הוּא שׁוֹעֵט לְבַדּוֹ בָּעוֹלָם?"), למעט שני צמדי מילים השקולים בטרוכי ("שַׁעַט, בַּעַט" ו"סַעַר, דַּהַר") החוזרים 5 פעמים לאורך השיר. המעבר מהסדירות האמפיברכית לטרוכי משחזר צליעה, היסוס ואיבוד כיוון, ותורם לתחושת הספק וחוסר הביטחון המרחפת על החיזיון היוצא דופן.

בשיר הסיפורי **עמק סוסי הירח,** אף שעלילתו מתרחשת באישון לילה, זרחי ממקמת את הסוסים בתוך מעשייה, ומוסיפה למסתורין מנה גדושה של הומור.

**עֵמֶק סוּסֵי הַיָּרֵחַ (כף עץ)**

כְּשֶׁהַלַּיְלָה יוֹרֵד
וּבָכָל הַטִּירוֹת הַבָּצוּרוֹת
הַחוֹמוֹת נִסְגָּרוֹת,
נִדְלָקִים הַנֵּרוֹת,
אָז מִכָּל הָאֲרֻוּוֹת,
הָרָפָתוֹת, הַשָּׁעָרִים,
עוֹלִים וּבָאִים חֲמוֹרִים.

אֲפֹרִים, לְבָנִים וּשְׁחוֹרִים,
וּכְפוּפִים גַּבֵּיהֶם הַצָּרִים;
בַּמֶּרְחָק מְדַנְדֵּן פַּעֲמוֹן,
אֵיזֶה כֶּלֶב נוֹבֵחַ,
וְהוֹלְכִים חֲמוֹרִים לְאִטָּם,
עֵינֵיהֶם עֲצוּמוֹת,
אֶל עֵמֶק סוּסֵי הַיָּרֵחַ.
הֵם דּוֹאִים, מְרַחֲפִים בְּרַגְלַיִם קְמוּרוֹת,
טָסִים לְלֹא קוֹל, נְשָׂאִים עַל כָּנָף,
עֵינֵיהֶם כְּפָרָחִים, עֲגֻלּוֹת, מַתְּיזוֹת רְסִיסִים,
וְהִנֵּה הֵם פִּתְאֹם
לְהָקוֹת שֶׁל סוּסִים!
הֵם רָצִים שָׁם רִיצַת מְכֻשּׁוֹלִים,
מְשַׂחֲקִים עַד שֶׁאֵין בָּהֶם רוּחַ –
מִי יַגִּיעַ לַנַּהָר רִאשׁוֹן,
מִי יְקַפֵּץ לַיָּרֵחַ,
מִי יַחְדֹּר לֶעָנָן, יְדַלֵּג מֵעָלָיו;
וְהַפָּרָס הָרִאשׁוֹן – תַּפּוּחַ זָהָב.
בַּמֶּרְחָק מְדַנְדֵּן פַּעֲמוֹן
וְכַלְבֵי הַחוּצוֹת אַחֲרָיו,
הַסּוּסִים הַגְּדוֹלִים מַנְמִיכִים אָז הַגַּב

וְהֵם שׁוּב חֲמוֹרִים
וְהֵם שׁוּב רְתוּמִים
אֶל עֶגְלוֹת הֶחָלָב.

אִישׁ אֵינוֹ מְנַחֵשׁ אֶת סוֹדָם,
רַק חַלְבָּן כַּעֲסָן מְגֻמְגָּם,
מְחַפֵּשׂ בָּאֲרָוָה, בַּגִּגָּה, בָּאָסָם.
לַשָּׁוְא!
הַחֲמוֹר נָעְלַם!

הַחַלְבָּן הַמְּסָכֵּן,
לוֹ לְרֶגַע נָשָׂא אֶת עֵינָיו,
וְרָאָה
אֵיךְ צוֹחֵק שָׁם אֵלָיו
חֲמוֹרוֹ הָאָפֹר,
שֶׁהֶחְלִיט לֹא לַחֲזֹר
מִשְּׁבִיל הֶחָלָב.

בבסיס השיר הנחה משולשת: סוסים וחמורים משתייכים לשני מעמדות נפרדים; החמורים משתוקקים לחיות חיי סוסים; המעבר מכאן לשם – אפשרי. במחצית הראשונה של הבית הראשון מופיעות מילים משדה **המקומות הסגורים** – "טִירוֹת בְּצוּרוֹת", "חוֹמוֹת נִסְגָּרוֹת", "אֲרֻוּוֹת", "רְפָתוֹת". המילים "טִירוֹת", "בְּצוּרוֹת", "חוֹמוֹת" מאצילות מסתורין ועוצמה על המקומות הכמעט הפוכים מבחינת יוקרתם – "אֲרֻוּוֹת", "רְפָתוֹת", "שְׁעָרִים", ורומזות על הפתעה צפויה. בהמשך הבית מופיעים התיאורים "וּכְפוּפִים גַּבֵּיהֶם הַצָּרִים" ו"וְהוֹלְכִים חֲמוֹרִים לְאִטָּם", המוסיפים על הכבדות גם נמיכות רוח של בהמות עבודה ואטיות המלוות את התנהלות החמורים. מילים משדה סמנטי שני, שדה **הגובה**, מופיעות במחצית השנייה של הבית הראשון: "עוֹלִים", "מְדַנְדְּנִים פַּעֲמוֹן", "אֶל עֵמֶק סוּסֵי הַיָּרֵחַ" ומעצימות את הציפייה להפתעה. את מרחב הזמן מגדיר הצירוף "כְּשֶׁהַלַּיְלָה יוֹרֵד", שלצד "נִדְלָקִים הַנֵּרוֹת" ו"עֵינֵיהֶם עֲצוּמוֹת" רומז על אווירת מסתורין וחלום המתחזקת מאוד בשורה המציינת את מחוז חפצם של החמורים וחותמת את הבית הראשון: "אֶל עֵמֶק סוּסֵי הַיָּרֵחַ". לתחושת טשטוש המציאות תורם הפער האיגיוני שבין העלייה מעלה והמעוף לבין היעד האוקסימורוני – "עֵמֶק". הבית השני מממש את ההבטחה שבסוף קודמו; השדה הסמנטי הדומיננטי הוא שדה **הקלילות והעליצות**: "הֵם דּוֹאִים, מְרַחֲפִים... / טָסִים... נָשָׂאִים עַל כָּנָף, / הֵם רָצִים... / [...] / מִי יַגִּיעַ לַנַּגָּה רִאשׁוֹן, / מִי יִקְפֹּץ לַיָּרֵחַ, / מִי יַחְדֹּר לֶעָנָן, יְדַלֵּג מֵעָלָיו". רוב הפעלים הם פועלי תנועה; רובם קשורים למעוף, להתרוממות, למהירות, והם מסמנים ניגוד גמור לכבדות ולאטיות שבבית הראשון. השינוי שחל בחמורים שהגיעו אל עמק סוסי הירח הוא מוחלט ומהותי. בבית השלישי בולט שדה ה"**כבדות**" – "הַסּוּסִים הַגְּדוֹלִים מַנְמִיכִים אָז הַגַּב / [...] / וְהֵם שׁוּב רְתוּמִים / אֶל עֶגְלוֹת הֶחָלָב" – המחזיר את החמורים אל שגרת חייהם.

המרחק הסמנטי בין סביבת המוצא הארצית מאוד של בהמות משק לסביבה הפנטסטית "עֵמֶק סוּסֵי הַיָּרֵחַ" מועצם בעזרת רמיזות[220]: את המעבר בין שתי הסביבות, המנוגדות במידה קיצונית – ממציאות לפנטזיה, מנמיכות הרוח החמורית אל העליצות של סוסי הירח – מסמן אות חיצוני: "בַּמֶּרְחָק מְדַנְדֵּן פַּעֲמוֹן". דנדון הפעמון רומז למעשייה על לכלוכית-סינדרלה[221]. כמו סינדרלה המטפסת בסולם המעמדות לזמן מוגבל בלילה, כך החמורים "עוֹלִים וּבָאִים" בסולם המעמדות ולובשים כבמטה קסם מראה סוסים. גם האווירה בסביבה שסינדרלה הגיעה אליה בעזרת קסם – אווירה של עליצות, של התרגשות ושל התרוממות רוח – קרובה לאווירה המתוארת ב"עמק סוסי הירח" בשעות שהחמורים בילו שם: "הֵם רָצִים שָׁם רִיצַת מַכְשׁוֹלִים, / מְשַׂחֲקִים עַד שֶׁאֵין בָּהֶם רוּחַ – / מִי יַגִּיעַ לַנַּגַּח רִאשׁוֹן, / מִי יִקְפֹּץ לַיָּרֵחַ, / מִי יַחְדֹּר לֶעָנָן, יְדַלֵּג מֵעָלָיו; / וְהַפָּרָס הָרִאשׁוֹן – תַּפּוּחַ זָהָב". אולם הן בסביבה השירית והן בסביבה המעשייתית הנרמזת נמשכת היציאה מן המציאות זמן מוגבל, וכשנשמע דנדון הפעמון הכול משתנה.

לצד ההבחנה בין "... הָאֲרָווֹת, / הָרְפָתוֹת, הַשְּׁעָרִים" שמהם באים החמורים לבין "עֵמֶק סוּסֵי הַיָּרֵחַ", שהמיקום הגבוה שלו מייצג את עדיפות חיי הסוסים (בהתאמה למשוואה המטפורית "מיוחס הוא גבוה, פשוט הוא נמוך"), הרמיזה לסיפור סינדרלה מאדירה את המעבר מחיי חמור לחיי סוס, מוסיפה זוהר וכוח לעולם הסוסים ומנמיכה את מעמדם של החמורים. הרמיזה תורמת גם להאדרת חלקו ולהצדקת מעשהו של הגיבור האמתי של השיר – החמור "שֶׁהֶחְלִיט לֹא לַחֲזֹר / מִשְׁבִיל הֶחָלָב" ונשאר – בזהות חמור – בעולם החדש.

הרמיזה השנייה, המגביהה מאוד את מחוז החפץ של החמורים ואת החמורים עצמם כשהם שוהים בו, עולה מתיאור הנעשה ב"עמק סוסי הירח" כשהחמורים שהפכו לסוסים מבלים בו (שורות 20–26). אוצר המילים בתיאור התחרויות (השמות נַגַּח, יָרֵחַ, עָנָן והפעלים יִקְפֹּץ, יְדַלֵּג) הופך את "עֵמֶק סוּסֵי הַיָּרֵחַ" למרחב קוסמי אדיר שבו החמורים משתעשעים להנאתם. התחרויות והפרס הצפוי (תפוח זהב) רומזים על המרחב המיתולוגי שבו התקיימה תחרות בין שלוש אֵלות, תחרות שהובילה בסופו של דבר לפרוץ מלחמת טרויה[222]; אלה מוסיפים לחמורים שהפכו לסוסים הילה של זוהר, של אַלמותיות ושל פנטסטיות, המעצימה מאוד את המרחק הסמנטי בין שתי הסביבות בשיר[223].

---

220 בן-פורת, 1985, עמ' 176.

221 על פי המעשייה של האחים גרים, גם לסינדרלה, שהפכה למשרתת בבית אמה החורגת, ניתנה הזדמנות לשנות את דמותה ולבלות שעות של עונג בין אלה שמעמדם החברתי גבוה משלה.

222 אלת הריב והמדון אֶריס לא הוזמנה למשתה החתונה של המלך פלאוס והנימפה תטיס, ובזעמה השליכה למקום תפוח זהב שנשא את הכיתוב "ליפה מכולן". אפרודיטי, הרה ופלאס אתינה, שכל אחת מהן חשקה בתפוח הזהב נשלחו לנסיך פאריס כדי שיכריע ביניהן. הנסיך המופתע התפתה להבטחתה של אפרודיטי שיזכה באישה היפה בעולם ובחר בה (המילטון, 1982, עמ' 145–146).

223 במאמרה מציינת בן-פורת שהטקסטים הנרמזים הם בדרך כלל "בעלי מעמד קלאסי בתת-המערכת שהם משתייכים אליה" (בן-פורת, 1979) ומזכירה בין היתר את אגדות האחים גרים ובמיוחד "כיפה אדומה", את אגדות אנדרסן, את אליס בארץ הפלאות ואת ד"ר ג'קיל ומיסטר הייד; כמו בשיר "עמק סוסי הירח", גם

החמורים, שהפכו באישון לילה לסוסים, מתוארים באמצעות פעלים הקשורים לקלילות רגועה, אצילית: "דּוֹאִים", "מְרַחֲפִים", "טָסִים", "נִשָּׂאִים". הפעלים מדגישים את מיעוט המאמץ של החמורים, שאת מציאות חייהם מתאר הצירוף "עובד כמו חמור". בשורות "טָסִים לְלֹא קוֹל, נִשָּׂאִים עַל כָּנָף, / עֵינֵיהֶם כְּפָרָחִים, עֲגֻלּוֹת, מַתְּיזוֹת רְסִיסִים," מובלעות אמירות המוסיפות להתנהלות המעודנת של החמורים בהתגלמותם החדשה כסוסים – הם חרישיים, אינם משמיעים קולות נעירה (שגם להם קונוטציה שלילית – "נוער כמו חמור" – על השמעת דבר טיפשות או דבר שאינו ממין העניין), ו"נִשָּׂאִים עַל כָּנָף", כלומר ההתרוממות קשורה בכנפיים שצימחו או בכנף אחרת, פלאית, המשאירה אותם באוויר. נוסף על ההקשרים של עידון ופלאיות, ההמשך רומז על צבעוניות ועל יופי: "עֵינֵיהֶם כְּפָרָחִים, עֲגֻלּוֹת, מַתְּיזוֹת רְסִיסִים"; החמור רחוק מצבעוניות (בשירים ובסיפורים על חמורים הם לעתים קרובות נקשרים לתואר "אָפֹר" בגלל הצבע השכיח ובגלל פשטות המראה וחוסר החן, המאפיינים את דמותם הצרובה בתודעה האנושית) והיופי אינו נמנה עם מעלותיו. המשך תיאור עיניהם של החמורים בשיר – "מַתְּיזוֹת רְסִיסִים" – אינו מפורש; השם "רסיסים" מובא כאן ללא הקשר, ושתי המשמעויות של "רְסִיס"[224] עשויות להיקשר לחמורים: רסיס הוא חתיכה קטנה מדבר שנשבר ונתרסק, וגם טיפה, נטף, אגל. באוצר הלשון העברית מוצגים הצירופים "רסיסי דמעה", "רסיסי טל", "רסיס נחמה" מן הספרות העברית[225]; "רסיסֵי-" שמופיעה בשירה העברית לתקופותיה (הקליר, שמואל הנגיד, יהודה הלוי, ביאליק, רחל) היא ביטוי יחידאי במקרא: "אֲנִי יְשֵׁנָה, וְלִבִּי עֵר; קוֹל דּוֹדִי דוֹפֵק, פִּתְחִי-לִי אֲחֹתִי רַעְיָתִי יוֹנָתִי תַּמָּתִי--שֶׁרֹּאשִׁי נִמְלָא-טָל, קְוֻצּוֹתַי רְסִיסֵי לָיְלָה"[226]. עיניים "מַתְּיזוֹת רְסִיסִים" כשמדובר בחמורים עשויות לרמוז על התרגשות גדולה עד דמעות (של עצב על גורלם בימים או של שמחה על ההזדמנות הניתנת להם בלילות), ועל חיי הרגש של החמורים המלבלבים בשעות שהם בשיא תפארתם. הבחירות הללו של זרחי משליכות על הדרך שבה נתפסים החמורים בשיר: מפתיעים באציליות תנועותיהם, בצבעוניותם ובאיפוק המלווה את התנהלותם, ומרחיקות אותם מהדימוי של חמור בעולם הממשי.

## ו. הלשון הפואטית בשירים תיאוריים – מן היום-יומי אל המופלא

זרחי מתבוננת באובייקטים בבית וברחוב והופכת את מראות היום-יום, מפשטות עד שִׁגְרַת מלכות – לתפאורה בעלילות בדויות נרחבות מעוררות השתאות. בשיר **המרבד** זרחי מתארת את השטיח

---

ביצירות אחרות של זרחי לילדים, שירה ופרוזה, מצויות רמיזות ליצירות מופת אלה, לקלאסיקות אחרות מספרות הילדים ולספרות קאנונית (שם, עמ' 41–42).

[224] **במילון אבן שושן** הכתיב הוא רְסִיס (אבן-שושן, 2003, כרך 5); **באוצר הלשון העברית** הכתיב הוא "רָסִיס" (כנעני, תשכ"ב–תשמ"ט, כרך 16).

[225] כנעני, שם.

[226] שיר השירים ה, ב.

הביתי כעֵד לעבר מפואר, ובשיר **הדר** היא בודה עלילה דמוית מעשייה שכמו בשירים אחרים מפגישה ניגודים.

**הַמַּרְבָּד (כף עץ)**

בַּבַּיִת יֵשׁ לָנוּ מַרְבָּד,
אוֹתוֹ קִבַּלְנוּ מַתָּנָה
מֵאֵת דּוֹדָה זְקֵנָה זְקֵנָה, שֶׁטָּעֲנָה,
כִּי הַמַּרְבָּד הַזֶּה אוֹצָר יָקָר
וְהוּא הָיָה שָׁטוּחַ בְּאַרְמוֹן הַצַּאר,
וְשָׁם פָּסְעוּ עָלָיו רַגְלֵי רוֹזְנִים,
בַּמְעִילִים שְׁחוֹרִים, בְּבֹהַק צַוְּארוֹנִים,
בְּמִין טְפוּף, כְּמַעַט רְחוּף, הַנְּסִיכוֹת
וּבַלֵּילוֹת רָקְדוּ עָלָיו גַּם הַשְּׁפָחוֹת.

כְּשֶׁאִמָּא בּוֹ חוֹבֶטֶת זָהִיר זָהִיר
נִשָּׂא מִמֶּנּוּ מִין אֶבָק נָדִיר
רָווּי מִלְמוּל, בְּשָׂמִים, שִׁבְרֵי שִׂיחוֹת
וּצְחוֹק קַלִּיל שֶׁל הַשְּׁפָחוֹת.

המרבד הישן מאוד, שמשפחתה של הדוברת בשיר **המרבד** קיבלה במתנה, חווה הווה חדגוני לעומת עברו המפואר. מקרב רמי המעלה שדרכו על השטיח הדוברת מבחינה בין הגברים לנשים; "וְשָׁם פָּסְעוּ עָלָיו רַגְלֵי רוֹזְנִים, / בְּמְעִילִים שְׁחוֹרִים, בְּבֹהַק צַוְּארוֹנִים, / בְּמִין טְפוּף, כְּמַעַט רְחוּף, הַנְּסִיכוֹת". את הגברים מייצגים הרגליים וצבעי השחור-לבן של תלבושת אצולה רשמית-חגיגית, בעוד את הנסיכות מייצג הטיפוף[227] הנראה "כְּמַעַט רְחוּף". רגלי הגברים הן מטונימיות לגברים; זרחי יכלה לוותר על "רַגְלֵי" בלי לפגוע במשקל או בחריזה ולהסתפק ב"וְשָׁם פָּסְעוּ עָלָיו ~~רַגְלֵי~~ רוֹזְנִים", אבל בחרה להציג את האיבר המייצג יציבות ופרגמטיות, כרמז ל"שתי רגליים על הקרקע"; הנסיכות מאופיינות בניתוק מן הקרקע, באוורירית ובקלישות של תנועה ושל נוכחות. גם בקרב הנשים עצמן יש בידול; בין הנסיכות לשפחות: המשפט המתאר את תנועת הנסיכות – "בְּמִין טְפוּף, כְּמַעַט רְחוּף, הַנְּסִיכוֹת" – הוא אליפטי, חסר פועל, מה שיוצר רושם של מיעוט פעילות והפחתה של הנוכחות הפיזית שלהן, ממעיט את המגע שלהן עם הקרקע ועושה אותן קלות מאוד, כיאה לנסיכות מעודנות. גם המצלול האווירי ב"טְפוּף" וב"רְחוּף", שבהן חוזר ההגה השפתי F, מבליט את קלילותן של הנסיכות.

בשורה הבאה כתוב "וּבַלֵּילוֹת רָקְדוּ עָלָיו גַּם הַשְּׁפָחוֹת"; מן השפחות לא נחסך הפועל; משמעותו של "רָקְדוּ" היא גשמית ומדויקת. הנסיכות ממשיכות להיות מעוטות גשמיות ומעודנות גם בחלק השני של השיר. "כְּשֶׁאִמָּא בּוֹ חוֹבֶטֶת זָהִיר זָהִיר / נִשָּׂא מִמֶּנּוּ מִין אֶבָק נָדִיר / רָווּי מִלְמוּל, בְּשָׂמִים, שִׁבְרֵי

[227] הליכה בצעדים קלים, כמו-מרחפים.

שִׂיחוֹת / וּצְחוֹק קַלִּיל שֶׁל הַשְׁפָּחוֹת״. האבק הנפלט מן המרבד מכיל רמזים כמעט חסרי ממשות על מציאות העבר המפואר; מלמול ולא דיבור, ניחוחות של בושם וקטעי שיחות. הממשות והנוכחות קלושות, חסרות, בהתאמה לנסיכות הטופפות-מרחפות. אשר לשפחות, עליהן נאמרת שוב מילה שיש לה ביטוי פיזי חושי – ״צחוק״ – שבגלל מרחק הזמן נשמע ״קַלִּיל קַלִּיל״. גם הבחירה ב״שפחות״ (שפחה היא אישה שמעמדה הוא מעמד עבד) ולא ב״משרתות״ מרחיקה אותן מן הנסיכות. שתי שורות בשיר כוללות ביטויים המעמתים ניגודים; ״כְּשֶׁאַמָּא בּוֹ חוֹבֶטֶת זָהִיר זָהִיר / נִשָּׂא מִמֶּנּוּ מִין אָבָק נָדִיר״. ״לחבוט״ פירושה להכות בכוח, להצליף במקל או במוט, פעולה שאיננה מתיישבת עם ״זהיר זהיר״. גם בהמשך, ״אבק״ הוא חומר שכיח הנמצא בכל מקום, חוזר ומתחדש ללא הרף ונחשב בלתי רצוי עד מאוד. הצירוף ״אָבָק נָדִיר״ גם הוא צירוף ניגודים. שתי מטפורות מצויות בתיאור המרבד: התיאור ״אָבָק נָדִיר / רָווּי מִלְמוּל, בְּשָׂמִים, שִׂבְרֵי שִׂיחוֹת״ מפגיש אבק, חומר יבש וקל, עם התואר ״רווי״, שמשמעותו קשורה למים או לנוזלים אחרים. המצלול של המילה הראשונה והאחרונה ברשימת ה״חומרים״ שהאבק רווי בהם לפי השיר הולם את ״רווי״: ״מִלְמוּל״ ו״קַלִּיל קַלִּיל״ משחזרות את הצליל שמשמיעים נוזלים בתנועה. אבל ״רווי״ כאן מופיעה גם במשמעות המטפורית השחוקה שלה – ״מלא, גדוש, עמוס, שופע״, ומוסיפה להדר העבר של השטיח, שראה גדולות ונצורות וספג הרבה ממה שנחשב יוקרתי ומעודן (״מִלְמוּל, בְּשָׂמִים, שִׂבְרֵי שִׂיחוֹת״) אבל גם מן השכיח והטבעי (״וּצְחוֹק קַלִּיל קַלִּיל שֶׁל הַשְׁפָּחוֹת״). הבחירה בפועל ״נִשָּׂא״, שאינו דיבורי, אינה מקרית; הוא מצטרף למבחר המילים הגבוהות לאורך השיר – ״מַרְבָּד״ (ולא ״שטיח״ הדיבורית), ״פָּסְעוּ״, ״רוֹזְנִים״, ״בְּבֹהַק צַוְּארוֹנִים״, ״טִפּוּף״; הוא מופיע בעקבות שורה כמו-אוקסימורונית – ״כְּשֶׁאַמָּא בּוֹ חוֹבֶטֶת זָהִיר זָהִיר״ – ומתייחס לצירוף הכמו-אוקסימורוני ״אָבָק נָדִיר״ שבא אחריו. ״נִשָּׂא״ הולמת את ״אָבָק נָדִיר״ ואת המבחר הסמנטי שבשתי השורות האחרונות.

**הָדָר (המלכה)**

בְּדוּכְנֵי הַיְרָקוֹת
שׁוֹקְבִים בְּאַרְגָּזִים,
כְּמוֹ שָׁמָשׁוֹת וִירֵחִים,
הַלִּימוֹנִים, הַתַּפּוּזִים,
וּכְשֶׁאֲנִי נוֹגַעַת בָּם
אֲנִי רוֹאָה בְּדִמְיוֹנִי,
אֵיךְ הַקֵּיסָר בְּסִין טָעַם מֵהֶם
לִפְנֵי אַלְפֵי שָׁנִים,
וְאֵיךְ, לִפְנֵי אַלְפֵי שָׁנִים, לְיוֹעֲצָיו
נָתַן כָּל רֹאשׁ שָׁנָה
עֵץ תַּפּוּחֵי זָהָב,
וְלַמְּכֻבָּדִים מֵאֵלּוּ
נָתַן פּוֹמֶלוֹ,

וְאֶשְׁכּוֹלִית –
עַל אֹמֶץ לֵב, לַחַיָּלִים הַמִּצְטַיְּנִים,
וְלַנִּבְחָר בַּמְּשׁוֹרְרִים –
נִצָּה שֶׁל לִימוֹנִים.

וּפַעַם נִתְּפְּסָה שִׂפְחָה
לוֹקַחַת בְּהֶסְתֵּר
תַּפּוּז מִן הַמַּזָּוָה,
'כְּדֵי לְטָעֹם וְלֹא יוֹתֵר'.
הַקְּטַנְטַנָּה לֹא הִתְחָרְטָה
גַּם כְּשֶׁהוּנַף עָלֶיהָ שׁוֹט.
הַמִּיץ נָטַף עַל שִׂפְתוֹתֶיהָ,
מֵעֵינֶיהָ הַדְּמָעוֹת.

וּמִי יִרְאֶה בְּדִמְיוֹנוֹ,
בְּעוֹד אַלְפֵי שָׁנִים,
כֵּיצַד בְּרֶגַע זֶה
נוֹגַעַת בָּם אֲנִי.

השיר **הדר** נפתח בהקדמת המושא – "בְּדוּכְנֵי הַיְרָקוֹת / שׁוֹכְבִים בְּאַרְגָּזִים, / כְּמוֹ שְׂמָשׂוֹת וִירֵחִים, / הַלִּימוֹנִים, הַתַּפּוּזִים", נמשך בהצגת הנשוא ואחריו בהצגת מושא נוסף ורק בשורה האחרונה מופיע הנושא הכפול "הַלִּימוֹנִים, הַתַּפּוּזִים". דחיקת הנושא לסוף המשפט מאפשרת לזרחי להרחיק את הנושא מן ההקשר המידי היום-יומי שלו שמיוצג ברצף מושא-נשוא-מושא – "בְּדוּכְנֵי הַיְרָקוֹת / שׁוֹכְבִים בְּאַרְגָּזִים", ולהסמיך אותו דווקא להקשר הפואטי של גדולה וחשיבות קוסמית שמעניק לו הדימוי "כְּמוֹ שְׂמָשׂוֹת וִירֵחִים". כך נכללות בבית אחד, לפני הופעת נושא השיר, הקונוטציה המצופה והאסוציאציה הפרטית של הדוברת, ומתוות את המרחק הסמנטי שמשמש ציר בשיר. החלק הראשון של השיר, עד "נִצָּה שֶׁל לִימוֹנִים", נמסר במשפט איחוי ארוך מאוד (17 שורות) ובו שני איברים, שהשני בהם הוא משפט מורכב; פסוקית המושא במשפט המורכב מאוחה ויש בה איברים אחדים. חלק זה של השיר, במבנה הארוך והמפורט על חמשת המופעים של וי"ו החיבור[228], מוסיף מטען ריגושי נלהב לתיאור שרשרת המחוות הפזרנית-ראוותנית של קיסר סין כפי שראתה אותה הדוברת בדמיונה. לעומת זאת, החלק השני של השיר (ובו 8 שורות), המתחיל בשורה "וּפַעַם נִתְּפְּסָה שִׂפְחָה", כולל שלושה משפטים קצרים[229]. דווקא הרצף המאופק של משפטי חיווי קצרים המפוסקים רק בפסיקים ובנקודות מבליט את חומרת העוולה שהתרחשה בחצר של אותו קיסר רב-חסד שתואר בחלק הראשון, ומטיל ספק ברלוונטיות של שם השיר – "הֶדֶר". השיר מסתיים בשאלה רטורית המזכירה את פיסת המציאות שהולידה אותו – מראה פרי הדר בארגז; זוהי מעין תהייה הנשלחת לחלל האוויר – "וּמִי יִרְאֶה בְּדִמְיוֹנוֹ, / בְּעוֹד אַלְפֵי שָׁנִים, / כֵּיצַד בְּרֶגַע זֶה / נוֹגַעַת בָּם אֲנִי." –

---

228 פרוכטמן, 1981ב.

229 "חילופי משפטים קצרים וארוכים אף הם סימן לריגושיות, וחוסר סדירות חופף דיבור בלתי יציב ומרוגש של ילד" (פרוכטמן, 1982, עמ' 19–20).

והופכת את הדוברת לחוליה בשרשרת אנושית החולקת התרגשות ופליאה בזכות פרי ההדר, גם כמטפורה ליופי הזמין לכל עין. חלקו האמצעי של השיר מתאר את השפחה לאחר שנענשה בשוט במשפט אליפטי – "הַמִּיץ נָטַף עַל שִׂפְתוֹתֶיהָ, / מֵעֵינֶיהָ הַדְּמָעוֹת". הפועל "נָטַף", המשרת את שני הנוזלים, מציף את הדמיון ביניהם – המיץ מקבל נופך של מרירות בגלל העונש, הדמעות מקבלות נופך של מתיקות בזכות הטעם – ומשקף את תחושתה המעורבת של המשרתת. בשיר רק דימוי אחד: "בְּדוּכְנֵי הַיְרָקוֹת / שׁוֹכְבִים בְּאַרְגָּזִים, / כְּמוֹ שְׁמָשׁוֹת וִירֵחִים, / הַלִּימוֹנִים, הַתַּפּוּזִים". השוואת פירות ההדר לשמשות ולירחים כמעט נדושה מבחינת הצורה והצבע: התפוזים והלימונים, כמו שמשות וירחים, הם עגולים; הירח מחזיר לעתים אור צהבהב, והשמש זוהרת בצבעים שעל רצף צבעי האש, הם צבעי התפוז. אבל ההשוואה לשמשות ולירחים נשענת בעיקר על תכונות אחרות שלהם, שאינן צורה או צבע; הם ממוקמים הרחק מהאדמה, רחוקים מהישג יד, מיתיים, מתנהלים להם לכאורה בניתוק מן הנעשה בכדור הארץ ואינם תלויים באדם, רומזים על מלכות[230], על זוהר ועל זהב. ההשוואה לגרמי השמיים בתוספת הבחירה בצורת הריבוי הנדירה ("כְּמוֹ שְׁמָשׁוֹת וִירֵחִים") מגביהה מאוד את פרות ההדר ומרחיקה אותם מדוכני הירקות. הדימוי ממשיך להניע את דמיונה של הדוברת לעבר קרבה ממשית בין התפוזים והלימונים למה שגבוה, עצום, מרוחק מבני תמותה; מלכות. מה שהדוברת רואה בדמיונה הוא "אֵיךְ הַקֵּיסָר בְּסִין טָעַם מֵהֶם / לִפְנֵי אַלְפֵי שָׁנִים, / וְאֵיךְ, לִפְנֵי אַלְפֵי שָׁנִים, לְיוּעָצָיו / נָתַן כָּל רֹאשׁ שָׁנָה / עֵץ תַּפּוּחֵי זָהָב [...] וְלַנְּבָחָר בַּמְּשׁוֹרְרִים – / נִצָּה שֶׁל לִימוֹנִים". על פי התיאור הזה מופיעים פירות ההדר בסמיכות למקורבים למלכות: "יוּעָצָיו", "מְכֻבָּדִים מֵאֵלּוּ", "חַיָּלִים מְצֻטָּיָנִים" והַ"נְּבָחָר בַּמְּשׁוֹרְרִים". אבל למלכות יש גם צד אחר – השפחה חסרת המוסר שאיננה מתחרטת על מעשיה ונענשת בשוט. התמונה כולה נשענת על הדימוי "תפוזים ולימונים כמו שמשות וירחים"; הקיסר ואנשי החצר קרובים לגרמי השמיים שבדימוי; השפחה הקטנטנה קרובה לדוכני הירקות שבמציאות. שם השיר מצוי על המתח שבין קרקע המציאות לפנטזיה שבמלכות: השם "הדר" הוא שמה של קבוצת הפירות, אבל גם מילה נרדפת לפאר ולתפארת, להוד וליקר המתקשרות למלכות ולסביבתו של קיסר. רוב אנשי החצר של הקיסר מופיעים בשיר בצורת רבים – "לְיוּעָצָיו", "לַמְּכֻבָּדִים", "לַחַיָּלִים הַמְּצֻטָּיָנִים", "לַנְּבָחָר בַּמְּשׁוֹרְרִים". מול אלה, הנהנים בְּזָכוּת מפירות ההדר, עומדת דמותה של זו שלא הייתה זכאית לטעום מן הפירות הנחשקים. השלמת תמונת התשליל של השליט ואנשי חצרו הולידה דמות יחידה, חלשה; "וּפַעַם נִתְפְּסָה שִׂפְחָה / לוֹקַחַת בְּהֶסְתֵּר / תַּפּוּז מִן הַמְּזָוֶה, / כְּדֵי לִטְעֹם וְלֹא יוֹתֵר". הבחירה במילה המקראית "שפחה", בתואר הפועל "בהסתר" הרומז למוסר ירוד ובתואר "קטנטנה" הממעיט את

[230] לואי ה-14 – מלך השמש; סטאלין – שמש העמים.

נוכחותה וגם את כוחה של השפחה תורמת לכך שדמותה חפה מחן ומהדר. לאורך השיר מופיע שלוש פעמים הצירוף "אַלְפֵי שָׁנִים"; בשורות 7–8: "לִפְנֵי אַלְפֵי שָׁנִים"; בשורה 26 (מתוך 28 שורות השיר) – "בְּעוֹד אַלְפֵי שָׁנִים". הצירופים הללו מקיפים כחגורה את עיקר השיר, ומציבים את הדוברת בנקודת האמצע, כחוליה מקשרת בשרשרת, בין מה שקרה (בדמיונה) לפני זמן רב לבין מה שיקרה (בדמיונו של מישהו אחר) בעוד זמן רב. השימוש בצירוף בדרך זו הופך את הדוברת לחלק מההתרחשות המשוערת-בדויה, מחבר אותה לעלילה אנושית על-זמנית ומעניק לה – ולקוראים – תחושה ששיש לה חלק בבריאת המציאות.

השיר **לחם** נוטל את היום-יומי ומבטא בסגנון חגיגי-דרמטי את משמעותו של הלחם בעיני הדוברת.

**לֶחֶם (המלכה)**

הַלֶּחֶם הַזֶּה, שֶׁאֲנִי אוֹכֶלֶת,
נִשָּׂא בַּשָּׂדֶה עַל רָאשֵׁי שִׁבֳּלִים,
הַגֶּשֶׁם, הַשֶּׁמֶשׁ, הָאוֹר בּוֹ לָשׁוּ,
הָרוּחַ – גַּלִּים גַּלִּים.

עִם הַלֶּחֶם הַזֶּה, שֶׁאֲנִי אוֹכֶלֶת,
בָּאִים לְדָמִי
יָרַח וְרוּחַ
קוֹלוֹת גְּשָׁמִים,
אֲוִיר שַׁמְשִׁי
לְתוֹךְ רַגְלַי, לְתוֹךְ בִּטְנִי, לְתוֹךְ רֹאשִׁי.

השיר נפתח באמירה עניינית המצביעה על הלחם בעזרת כינוי רומז "הַלֶּחֶם הַזֶּה" ובפסוקית הלוואי "שֶׁאֲנִי אוֹכֶלֶת" המוודאת את הזיהוי. ההמשך מציג תיאור מטפורי סמלי המאדיר מאוד את הלחם ומחזיר אותו למקורו שבשדה: "נִשָּׂא בַּשָּׂדֶה עַל רָאשֵׁי שִׁבֳּלִים". הפועל "נִשָּׂא" קשור להתרוממות, להגבהה ולתנועה, וברקע מהדהד התואר "נִשָּׂא" הנרדף ל"נעלה" או "מרומם". הדוברת ממקמת את התנועה "בַּשָּׂדֶה עַל רָאשֵׁי שִׁבֳּלִים" – הגבהה נוספת, המציירת את הלחם המועבר כמו בטקס פולחני, ותהליך ההתרוממות מעלָה נמשך בגיוס כוחות הטבע הקשורים לגובה ולקוסמיות – לתהליך יצירת הלחם: "הַגֶּשֶׁם, הַשֶּׁמֶשׁ, הָאוֹר בּוֹ לָשׁוּ, / הָרוּחַ – גַּלִּים גַּלִּים". התיאור המטפורי נמשך בבית השני בשינוי כיוון, הפעם מלמעלה למטה, מאותם כוחות טבע קוסמיים אל הדוברת, לאיבריה הקונקרטיים: "עִם הַלֶּחֶם הַזֶּה, שֶׁאֲנִי אוֹכֶלֶת, / בָּאִים לְדָמִי / יָרַח וְרוּחַ / קוֹלוֹת גְּשָׁמִים, / אֲוִיר שַׁמְשִׁי / לְתוֹךְ רַגְלַי, לְתוֹךְ בִּטְנִי, לְתוֹךְ רֹאשִׁי"; "הגשם" שבבית הראשון מופיע ב"קולות גשמים" בבית השני; "הרוח" שבבית הראשון מופיעה ב"ירח ורוח" בבית השני; "השמש" ו"האור" – ב"אוויר שמשי". תיאור הלחם כתוצר של כוחות הטבע והשימוש במטפורות המגביהות "הַגֶּשֶׁם, הַשֶּׁמֶשׁ, הָאוֹר בּוֹ לָשׁוּ" ו"בָּאִים לְדָמִי" מאיר את משמעותה המורחבת של המילה היום-יומית השגורה

"לחם" כשם כללי למזונות, מהדהד מקורות כמו "בְּזֵעַת אַפֶּיךָ, תֹּאכַל לֶחֶם"[231] ומדגיש את תחושתה של הדוברת שגם היא עצמה חלק מן הטבע. הצירוף בלשון גבוהה "בָּאִים לְדָמַי" מבקש להסביר כי "יָרַח וְרוּחַ / קוֹלוֹת גְּשָׁמִים, / אֲוִיר שְׁמְשַׁי" נכנסים לגוף הדוברת לא באכילה, בלעיסה או בבליעה, שהן פעולות יום-יומיות גשמיות ונטולות חגיגיות; הדוברת בחרה בצירוף "בָּאִים לְדָמַי"; משמעותו הרחבה, הלא-ספציפית של הפועל "בָּאִים" שומרת על עמימות התהליך. המילה השנייה בצירוף – "לְדָמַי" – היא דרמטית; כשם שבצירופים "שפך דם נקי", "בדם לבו" ו"עמד על דם רעהו" הדם הוא מטונימי לחיים, לגוף או לנפש, כך גם הצירוף "באים לדמי" מטפורי ל"חודרים לנפשי ולחיי". הדרמטיות המשתמעת מן הצירוף הולמת את החגיגיות שהדוברת ביקשה לשקף.

שני שירים בקבוצה זו עושים שימוש נרחב באוצר מילים מקראי:

**תַּרְשִׁישׁ וְיָשְׁפֵּה (כף עץ)**

רָאִיתָ? הָאֶבֶן הַזֹּאת
הִיא תַּרְשִׁישׁ וְיָשְׁפֵּה,
וּמֵאָה מְשָׁלִים הִיא יוֹדַעַת עַל פֶּה,
מֵאַרְזֵי הַלְּבָנוֹן עַד אֵזוֹב שֶׁבַּקִּיר.
הִיא שָׁמְעָה כְּשֶׁשְּׁלֹמֹה לְמַלְכַּת שְׁבָא הִסְבִּיר.

שָׁמַעְתָּ? הָאֶבֶן הַזֹּאת
הִיא סַפִּיר וּפְנִינָה,
שֶׁנִּשְׂרָה מִידֵי מַלְכַּת שְׁבָא הַקְּטַנָּה
כְּשֶׁרָקְמָה לִשְׁלֹמֹה בִּירִיּוֹת מַתָּנָה,
אָז שִׁפְחַת הַמַּלְכָּה אֶת הָאֶבֶן מָצְאָה
וְאוֹתָהּ בַּטַּבַּעַת שָׂלָהּ נָעֲצָה.

אֵיךְ הִגִּיעָה אֵלַי?
אַל תִּשְׁאַל, זֶה פָּשׁוּט;
סַבְתָּא שֶׁל סַבְתָּא שֶׁל סַבְתָּא שֶׁלִּי
הִיא אוֹתָהּ הַשִּׁפְחָה מֵחֲצַר הַמַּלְכוּת.
וְזוֹ הִיא שֶׁסִּפְּרָה עַל הָאֶבֶן הַזּוֹ הַטּוֹבָה,
שֶׁעָנְדָה עַל טַבַּעַת יָדָהּ הַשְּׂמָאלִית
מַלְכַּת שְׁבָא.

הדוברת מציגה לנמען אֶבֶן: "רָאִיתָ? הָאֶבֶן הַזֹּאת / הִיא תַּרְשִׁישׁ וְיָשְׁפֵּה[232], / וּמֵאָה מְשָׁלִים הִיא יוֹדַעַת עַל פֶּה, / מֵאַרְזֵי הַלְּבָנוֹן עַד אֵזוֹב שֶׁבַּקִּיר". השורה "מֵאַרְזֵי הַלְּבָנוֹן עַד אֵזוֹב שֶׁבַּקִּיר" נכתבה בהשראת מקור מקראי; בספר מלכים מסופר על חכמתו ועל גדולתו של המלך שלמה: "וַיִּתֵּן אֱלֹהִים חָכְמָה לִשְׁלֹמֹה וּתְבוּנָה, הַרְבֵּה מְאֹד; וְרֹחַב לֵב--כַּחוֹל, אֲשֶׁר עַל-שְׂפַת הַיָּם. [...] וַיַּחְכַּם, מִכָּל-הָאָדָם [...] וַיְדַבֵּר, שְׁלֹשֶׁת אֲלָפִים מָשָׁל; וַיְהִי שִׁירוֹ, חֲמִשָּׁה וָאָלֶף. וַיְדַבֵּר, עַל-הָעֵצִים, מִן-הָאֶרֶז אֲשֶׁר בַּלְּבָנוֹן, וְעַד הָאֵזוֹב אֲשֶׁר יֹצֵא בַּקִּיר; וַיְדַבֵּר עַל-הַבְּהֵמָה וְעַל-הָעוֹף, וְעַל-הָרֶמֶשׂ וְעַל-הַדָּגִים. וַיָּבֹאוּ, מִכָּל-הָעַמִּים, לִשְׁמֹעַ, אֵת

[231] בראשית ג, יט.
[232] "תרשיש וישפה" הן מאבני החושן של הכהן הגדול, ועל פי השיר הן הגיעו לידיה של שפחה.

חָכְמַת שְׁלֹמֹה--מֵאֵת כָּל-מַלְכֵי הָאָרֶץ, אֲשֶׁר שָׁמְעוּ אֶת-חָכְמָתוֹ״[233]. הטקסט המקראי מציין בין היתר את שלושת אלפי המשלים ששלמה ידע לספר, והדוברת בשיר מפליאה בשבחיה של ״הָאֶבֶן הַזֹּאת״ שלמדה משלמה המלך עצמו: ״וּמֵאָה מְשָׁלִים הִיא יוֹדַעַת עַל פֶּה״. המשך הטקסט המקראי – ״וַיְדַבֵּר, עַל-הָעֵצִים, מִן-הָאֶרֶז אֲשֶׁר בַּלְּבָנוֹן, וְעַד הָאֵזוֹב אֲשֶׁר יֹצֵא בַּקִּיר״ – הוא חלק מתיאור רוחב אופקיו של המלך, וכך גם בפיה של הדוברת בשיר בשינויים קלים – ״מֵאַרְזֵי הַלְּבָנוֹן עַד אֵזוֹב שֶׁבַּקִּיר״, לאמור מן האדיר ועד לזעיר. השימוש בשיבוץ מקראי (אף כי מעובד לקוראים צעירים) שעניינו שלמה המלך אינו מקרי; סיבתו מתבהרת בשורה הבאה, שבה הדוברת מסבירה לנמען מה מקור ידיעותיה של האבן שנשרה מידיה של מלכת שבא ונמצאה על ידי אחת השפחות: ״הִיא שָׁמְעָה כְּשֶׁשְּׁלֹמֹה לְמַלְכַּת שְׁבָא הִסְבִּיר״. בבית השני של השיר הדוברת מספרת על האבן, ״שֶׁנִּשְׁרָה מִידֵי מַלְכַּת שְׁבָא הַקְּטַנָּה / כְּשֶׁרָקְמָה לִשְׁלֹמֹה בִּירִיּוֹת מַתָּנָה״. במסכת שבת נאמר ״בירית – זו אצעדה״[234]. הבירית התלמודית שהיא האצעדה המקראית[235] היא תכשיט שהשתמשו בו בימי הקדם לקישוט הזרוע או הרגל. משמעות קדומה זו של ״בירית״ בשיר הולמת את הנושא המקראי שבמרכז השיר, אבל גם ״בִּירִיּוֹת״ במשמעותה השכיחה כיום – קישור להחזקת הגרב או השרוול המופיעה לעתים קרובות בהקשר של חיזור זול ואהבהבים – מהדהדת ברקע, ורומזת בקריצה על פן אחד של הקשר בין שלמה המלך ל״מַלְכַּת שְׁבָא הַקְּטַנָּה״. בבית האחרון הדוברת מסבירה איך היא עצמה מתייחסת לאבן, למלך שלמה ולמלכת שבא. השימוש בלשון המקרא מוסיף אמינות לסיפורה של הדוברת על האבן שהתגלגלה אליה מסבת סבתה, והופך את השיר להמשך ישיר של התיאור במקרא.

השיר **ארבעת המלכים** מתאר סצנה בדויה תוך שימוש באוצר מילים מקראי. זרחי, מתוך היכרות עם לשון המקרא, שואלת ממנה מילים וביטויים גבוהים או נדירים כדי להקנות אמינות לתיאור מלך קדמון המחזיק את שבוייו – מלכים שנכנעו לו – תחת שולחנו. חלקים בסצנה שהשיר מתאר נושאים שתי משמעויות – זו הנובעת מהמילים המקראיות והכמו-מקראיות בהקשר של השיר, וזו הנובעת מממשמעותם האותנטית של המילים והביטויים במקרא.

**אַרְבַּעַת הַמְּלָכִים (הפתעה)**

וְאֶת הַמְּנוֹרוֹת
וְאֶת הַיָּעִים לָקַח מֵהֶם
וְאֶת הַמְּזָרָקוֹת הַמְזַמְּרוֹת וְהַסִּירִים,
אַרְבָּעָה מְלָכִים
תַּחַת הַשֻּׁלְחָן יוֹשְׁבִים,
מְחַכִּים עַד יַשְׁלִיךְ לָהֶם
הַמֶּלֶךְ פֵּרוּרִים.

---

[233] מלכים א ה, ט–יד.
[234] שבת סג, ע״ב.
[235] ״אֶצְעָדָה וְצָמִיד טַבַּעַת עָגִיל...״ (במדבר לא, נ).

טִפּוֹת מִיַּיִן הָרֶקַח
נוֹטְפוֹת עַל רָאשֵׁיהֶם
מֵהַנּוֹתָר בַּגְּבִיעִים,
עַצְמוֹת יַרְכֵי טָלֶה וָכֶבֶשׂ
מֻשְׁלָכוֹת אֲלֵיהֶם כְּאֹכֶל לִכְלָבִים.

עַל הַשֻּׁלְחָן סְעוּדַת הַמֶּלֶךְ
וְתַחְתָּיו אַרְבָּעָה מְלָכִים יוֹשְׁבִים,
וְהֵם לוֹחֲשִׁים
אַתָּה זָרַק לָנוּ אֲכָלֵינוּ מְגֻבֶּהַ
כִּי אֵין בְּרֵרָה וְאֵין כָּבוֹד
לְרָעֵבִים –

אַךְ יָבוֹא יוֹם וְאָנוּ
עַל הַשֻּׁלְחָן פָּנֵינוּ
וְאַתָּה תַּחְתָּיו כְּאַחַד הַכְּלָבִים.

מַה קוֹלְכֶם נִשְׁמַע שָׁקֵט
מְצַוֶּה הַמֶּלֶךְ וּמְנַעֵר גְּבִיעוֹ,
טִפּוֹת יַיִן צוֹנֵן
נוֹטְפוֹת עַל שִׂפְתֵי הַמְּלָכִים הַלּוֹחֲשׁוֹת
אָמֵן לוּ יְהִי אָמֵן.

השיר **ארבעת המלכים** מזמין את הנמענים להתבונן בניצחונו של מלך אחד על ארבעה מלכים משתי נקודות מבט; זו של המנצח – המלך בשעת סעודתו, וזו של המנוצחים – ארבעת המלכים שהמלך לקח בשבי והושיבם תחת שולחנו בשעת הסעודה, להשפילם[236]. אוצר המילים בשורות הראשונות בשיר "וְאֶת הַמְּנוֹרוֹת / וְאֶת הַיָּעִים לָקַח מֵהֶם / וְאֶת הַמִּזְרָקוֹת הַמְּזַמְּרוֹת וְהַסִּירִים" מתמיה, בלשון המעטה; מה ל"הַמְּנוֹרוֹת" ול"הַיָּעִים" ולמה לקח אותם המלך מהמלכים שתחת שולחנו? מהן "הַמִּזְרָקוֹת הַמְּזַמְּרוֹת" ומה להן ול"סִירִים"? הטקסטים המקראיים המהדהדים מן השורות השיריות מסירים חלק מסימני השאלה; בתיאור בניית המשכן כתוב: "וַיַּעַשׂ אֶת כָּל כְּלֵי הַמִּזְבֵּחַ אֶת הַסִּירֹת וְאֶת הַיָּעִים וְאֶת הַמִּזְרָקֹת אֶת הַמִּזְלָגֹת וְאֶת הַמַּחְתֹּת כָּל כֵּלָיו עָשָׂה נְחֹשֶׁת"[237], ובתיאור חורבן בית המקדש נאמר "וְאֶת הַסִּרוֹת וְאֶת הַיָּעִים וְאֶת הַמְזַמְּרוֹת וְאֶת הַמִּזְרָקֹת [...] וְאֵת כָּל-כְּלֵי הַנְּחֹשֶׁת אֲשֶׁר יְשָׁרְתוּ בָהֶם לָקָחוּ. [...] וְאֶת הַמְּנֹרוֹת וְאֶת הַכַּפּוֹת וְאֶת הַמְנַקִּיוֹת אֲשֶׁר זָהָב זָהָב וַאֲשֶׁר כֶּסֶף כֶּסֶף לָקַח רַב-טַבָּחִים"[238]. לאמור, המילים שזרחי משתמשת בהן בשורות הפותחות את השיר אינן אקראיות; כולן מופיעות בפסוקים הקשורים קשר הדוק לכלי העבודה הפולחנית בבית המקדש. ה"מִּזְרָק" המקראי (ברבים "מזרקות") שימש בבית המקדש להתזת דם הקרבן על המזבח,

236 המלך אינו מזוהה; הצירוף "ארבעה מלכים" מזכיר את מלחמת ארבעת המלכים בחמשת המלכים המתוארת בבראשית יד, מלחמה שבעקבותיה נלחם אברהם בארבעת המלכים כדי לשחרר את לוט אחיינו שנשבה בידיהם.

237 שמות לח, ג.

238 ירמיהו נב, יח–יט.

ובמקומות אחרים במקרא משמעות המילה " כלי גדול לשתיית יין"[239]. ה"מְזַמָּרָה" המקראית הייתה אחד מכלי בית המקדש ושימשה לניקוי המנורה[240]. ה"יעה" שימש בבית המקדש כלי לגריפה ולניקוי, והמילה המקראית "סירֹת" היא צורת הרבים של "סיר", הכלי שהיו גורפים לתוכו את דשן המזבח[241]. זרחי אימצה את המילים לאחר שהכניסה בחלקן שינויים בצורה או במשמעות: העמידה את השם המקראי "מְזַמְּרוֹת" כתואר ל"מִזְרָקוֹת" ויצרה את הצירוף "הַמְּזָרָקוֹת הַמְּזַמְּרוֹת", וכן שינתה את "סירות" המקודשת ל"סירים" החילונית. לאחר השינויים, פתיחת השיר נקראת כרשימת פריטים המייצגת היבטים שונים של חייהם בעבר של המלכים שתחת השולחן: "מנורות" מייצגת אור גם כמטונימיה לחיי חירות ורווחה; "יעים" מייצגת חיי יום-יום; בצירוף השירי "מִזרקות מְזַמרות" נתפס השם "מִזְרקות" כצורת הרבות של "מִזְרקה" והצירוף מייצג עושר פלאי של מלכות; ו"סירים" מייצגת שפע של מזון. קוראים שיזהו את הארמזים למקרא יקלטו את המשמעות הנוספת, ואולי החשובה יותר, של פתיחת השיר – מן המלכים הללו נלקחו סמלי חירותם, לאומיותם ועצמאותם. בתחילת הבית השני כתוב "טִפּוֹת מִיַּיִן הָרֶקַח / נוֹטְפוֹת עַל רָאשֵׁיהֶם / מַהַנּוֹתָר בַּגְּבִיעִים". יין רקח מופיע בפסוק "אֲנַהֲגְךָ אֲבִיאֲךָ אֶל-בֵּית אִמִּי תְּלַמְּדֵנִי אַשְׁקְךָ מִיַּיִן הָרֶקַח מֵעֲסִיס רִמֹּנִי"[242], והוא ביטוי יחידאי במקרא. "רֶקַח" – מעשה מרקחת, כמו 'רֹקַח' – מעשה מרקחת, שמן משחת קודש[243]. הארמז מציף משמעות נוספת לשתיית יין הרקח, המקושר לבניית המשכן ומיועד לשימוש של קודש בלבד: המלך יודע על ההגבלה הזו, ופעמיים הוא מטפטף על ראשי המלכים, בכוונה להשפילם[244]. המלכים שתחת השולחן לוחשים בינם לבין עצמם: "אַךְ יָבוֹא יוֹם וְאָנוּ / עַל הַשֻּׁלְחָן פָּנֵינוּ / וְאַתָּה תַּחְתָּיו כְּאַחַד הַכְּלָבִים"; המשפט "... וְאָנוּ / עַל הַשֻּׁלְחָן פָּנֵינוּ", שבו "שולחן" ו"פנים" מופיעות בסמיכות בסביבת מילים הקשורות לבית המקדש ולפולחן, עשוי לרמוז לפסוקים "וְנָתַתָּ עַל-הַשֻּׁלְחָן לֶחֶם פָּנִים לְפָנַי תָּמִיד"[245] ו"וַיַּעַשׂ שְׁלֹמֹה אֵת כָּל-הַכֵּלִים אֲשֶׁר בֵּית ה' אֵת מִזְבַּח הַזָּהָב וְאֶת-הַשֻּׁלְחָן אֲשֶׁר עָלָיו לֶחֶם הַפָּנִים זָהָב"[246], ולרמוז על לגיטימיות המהפך שהם שואפים לו ומנבאים אותו: "אַךְ יָבוֹא יוֹם וְאָנוּ / עַל הַשֻּׁלְחָן פָּנֵינוּ / וְאַתָּה תַּחְתָּיו כְּאַחַד הַכְּלָבִים". הארמז מרחיב את המשמעות הדנוטטיבית של "עַל הַשֻּׁלְחָן פָּנֵינוּ" (כלומר פנינו יהיו מעל השולחן, ולא כמו שהן

---

239 על פי כנעני, תשכ"ב-תשמ"ט, כרך 8.

240 שם.

241 שם, כרך 12.

242 שיר השירים ח, ב.

243 על פי שמות כה, ל. גם במילון אבן-שושן יש התייחסות לזיקה בין רֶקַח לרֹקַח (אבן-שושן, 2003, כרך 5).

244 בהוראות שקיבל משה מאלהים לבניית המשכן: וַיְדַבֵּר יְהוָה, אֶל-מֹשֶׁה לֵאמֹר. וְאַתָּה קַח-לְךָ, בָּשָׂמִים רֹאשׁ, מָר-דְּרוֹר [...] וְקִנְּמָן-בָּשֶׂם [...] וּקְנֵה-בֹשֶׂם [...]. וְקִדָּה, [...]; וְשֶׁמֶן זַיִת, הִין. וְעָשִׂיתָ אֹתוֹ, שֶׁמֶן מִשְׁחַת-קֹדֶשׁ--רֹקַח מִרְקַחַת, מַעֲשֵׂה רֹקֵחַ; שֶׁמֶן מִשְׁחַת-קֹדֶשׁ, יִהְיֶה. וּמָשַׁחְתָּ בּוֹ, אֶת-אֹהֶל מוֹעֵד, וְאֵת, אֲרוֹן הָעֵדֻת. וְאֶת-הַשֻּׁלְחָן, וְאֶת-כָּל-כֵּלָיו, וְאֶת-הַמְּנֹרָה, וְאֶת, כֵּלֶיהָ; וְאֵת, מִזְבַּח הַקְּטֹרֶת. וְאֶת-מִזְבַּח הָעֹלָה, [...]. וְקִדַּשְׁתָּ אֹתָם, וְהָיוּ קֹדֶשׁ קָדָשִׁים; כָּל-הַנֹּגֵעַ בָּהֶם, יִקְדָּשׁ. [...] וְאֶת, אַהֲרֹן וְאֶת-בָּנָיו, תִּמְשָׁח; וְקִדַּשְׁתָּ אֹתָם, לְכַהֵן לִי. וְאֶל-בְּנֵי יִשְׂרָאֵל, תְּדַבֵּר לֵאמֹר: שֶׁמֶן מִשְׁחַת-קֹדֶשׁ יִהְיֶה זֶה, לִי--לְדֹרֹתֵיכֶם. עַל-בְּשַׂר אָדָם, לֹא יִיסָךְ, וּבְמַתְכֻּנְתּוֹ, לֹא תַעֲשׂוּ כָמֹהוּ; קֹדֶשׁ הוּא, קֹדֶשׁ יִהְיֶה לָכֶם. אִישׁ אֲשֶׁר יִרְקַח כָּמֹהוּ, וַאֲשֶׁר יִתֵּן מִמֶּנּוּ עַל-זָר--וְנִכְרַת, מֵעַמָּיו" (שמות ל, כב–לג).

245 שמות כה, ל.

246 מלכים א ז, מח.

עתה, מתחת לשולחן), לאמור – המלכים מצהירים שהם יחזרו לתפקידם, למקומם הנכון, המקודש והרצוי בעיני האל. בשיר עוד ביטוי יחידאי: לאחר שהמלכים לוחשים מה שלוחשים, המלך מגיב ב"מַה קוֹלְכֶם נִשְׁמַע שָׁקֵט" ו" [...] וּמְנַעֵר גְּבִיעוֹ, / טִפּוֹת יַיִן צוֹנֵן / נוֹטְפוֹת עַל שִׂפְתֵי הַמְּלָכִים הַלּוֹחֲשׁוֹת / אָמֵן לוּ יְהִי אָמֵן". הביטוי "לו יהי" שבשורה האחרונה מופיע במקרא פעם אחת, בתום השיחה שבה יעקב מסדיר עם לָבָן את חלוקת הרכוש המשותף להם ולָבָן מסכים: "וַיֹּאמֶר לָבָן, הֵן: לוּ, יְהִי כִדְבָרֶךָ"[247]. לבן מתואר במקרא כרמאי שאי אפשר לסמוך על הבטחותיו, אבל כשאמר "לו יהי" התכוון לדבריו (על פי פירוש רש"י). השימוש של ארבעת המלכים בביטוי היחידאי בא לאשר ולחזק את כוונתם, אלא שהשבירה של הצירוף "אמן כן יהי רצון" לטובת המשאלה המוזרה "אמן לו יהי אמן" מבליטה את מצבם הנפשי (השבור?) של השבויים, העונים אמן אולי שלא בלב שלם אחרי המלך ששבה אותם.

## ז. הלשון הפואטית בשירי גחמה וחלום

בשירים אחדים זרחי נותנת דרור לתשוקותיה של דוברת פעורת עיניים, ומפליגה בדמיונה אל מחוזות הגחמנות הפלאית והמראות המרחפים אי שם במציאות בלתי מושגת:

**רצון (הפתעה)**

אֲנִי רוֹצָה
עֹשֶׁר רַב וָעֶשְׂרִים,
וְשָׁגְדִי כָּחֹל
יַעֲמֹד לִי בַּדֶּלֶת,
וְאִם אַף אֶחָד לֹא יָבִיא לִי
גְּדִי וְאֶת כָּל הָאוֹצָרוֹת הָאֵלֶּה
אֲנִי אֶעֱמֹד עֶשְׂרֵה לֵילוֹת
וַעֲשָׂרָה יָמִים עַקְשָׁנִית
יֶלֶד –
עַד שֶׁיָּבוֹאוּ אֵלַי כָּל הָעֶשְׂרִים
וְיִכָּנְסוּ
וּגְדִי כָּחֹל יַעֲמֹד לִי בַּדֶּלֶת.

בשלוש המילים "עושר רב וָעֶשְׂרִים" יש דחיסות בביטויי עושר: "עושר" כשלעצמה מבטאת כמות גדולה (של רכוש וממון או ריבוי ומגוון כשלעצמם); התואר "רב" מעצים את "עושר"; צורת הריבוי הילדותית "וָעֶשְׂרִים" מבטאת עושר מוכפל ומשולש נוסף על "רַב". "עֶשְׂרִים" מופיעה בשיר פעמיים, ובין שני המופעים ישנה "אוצרות", גם היא בצורת רבים. השימוש במילים הללו מגדיר באופן מובהק ומעורר התפעלות את המושא המועצם של "אני רוצה". השיר הוא אמירה אחת של דוברת בגוף ראשון, משפט מאוחה בעל איברים אחדים שאחד מהם משפט מורכב. שם השיר, **רצון**, מסכם

[247] בראשית ל, לד.

את תוכנו ; הדוברת מודיעה מה היא רוצה, ומאיימת בפני נמען לא ידוע שלא תוותר עד שרצונה יתמלא. "אני רוצה עֹשֶׁר רב וָעֲשָׁרִים". ל"עֹשֶׁר", שם בזכר, אין צורת רבים בשימוש, וזרחי מחדשת את "עֲשָׁרִים" כדי להעצים באופן קיצוני את העצום ממילא. כך, בתוספת הצירוף המטפורי "גְּדִי כָּחֹל" המבטא משאלה קפריזית-פנטסטית, היא מבליטה את העמדה של הדובר-ילד שאינו מבין את המושג "עושר" ומכריז על תביעתו את הבלתי אפשרי תוך הצבת תנאים ילדותית: אני רוצה ---, ואם לא--- אז---.

גם השיר **קופילי בלופילי** נמסר מפיה של דוברת בגוף ראשון:

**קוֹפִילִי בְּלוֹפִילִי (כישוף)**

קוֹפִילִי בְּלוֹפִילִי,
מַה תֶּאֱסֹף לִי
מִגָּבְהֵי צַמָּרוֹת?
מַה תִּקְטֹף לִי?
עֲגִיל כֶּסֶף, בֵּיצַת יְעֵנִים, הוֹן צָפוּן
פִּינָקֶת אָפוּן.

קוֹפִילִי בְּלוֹפִילִי,
מַה תֶּאֱסֹף לִי
בַּבֹּקֶר בַּדֶּשֶׁא הַלַּח?
מַה תִּקְטֹף לִי?
סְוָדָר וָרֹד עִם צָעִיף וּפוֹמְפוֹן
פִּינָקֶת אָפוּן.

קוֹפִילִי בְּלוֹפִילִי,
מַה תֶּאֱסֹף לִי
מִתַּחְתִּית נְחָלִים?
מַה תִּצְדֹּף לִי?
קוֹנְכִיָּה, וּבְלִבָּה פְּנִינַת הַטָּמוּן,
פִּינָקֶת אָפוּן.

קוֹפִילִי בְּלוֹפִילִי,
מַה שֶּׁאָסַפְתָּ לִי -
כָּל קִשְׁקוּשֶׁיךָ מֵחֹשֶׁךְ עַד אוֹר -
לֹא שָׁוִים יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר
חוֹר עַל חוֹר.
הֵי, אָפוּן,
דְּבָרַי לְךָ הָיוּ מוֹעִילִים,
לוּ רַק אָכַלְתָּ אוֹ לָבַשְׁתָּ
מִלִּים.

השיר בנוי כרצף של שאלות ותשובות – שאלות אל נמען המכונה "קוֹפִילִי בְּלוֹפִילִי" ותשובותיו. מבנה השאלה שבבית הראשון – "מַה תֶּאֱסֹף לִי / מִגָּבְהֵי צַמָּרוֹת? / מַה תִּקְטֹף לִי?" – חוזר על עצמו בשינויים קלים ; בשאלה השנייה נוסף זמן ומשתנה המיקום ("בַּבֹּקֶר בַּדֶּשֶׁא הַלַּח?") ובשאלה

השלישית משתנים המיקום (״מִתַּחְתִּית נְחָלִים?״) ובהתאמה הפועל בשורה השלישית (״מַה תִּצְדֹּף לִי?). התשובות מופנות למי שמכונה ״פִּינְקֶת אָפוּן״, צירוף המתפרש ככינוי חיבה שבו המרכיב ״פִּינְקֶת״ מזכיר את ״תִּינֹקֶת״ ומוסיף לזה את המשמעות של השורש פנ״ק, והמרכיב ״אָפוּן״ רומז לעגלגלות ולזעירות. הכינויים ״קוֹפִּילִי בְּלוֹפִּילִי״ ו״פִּינְקֶת אָפוּן״ אמנם אינם רומזים על זהות בעליהם, ולקוחים מעולמות שונים שאין קשר ביניהם, אך משקפים קרבה וחיבה בין השניים ורומזים על המשחקיות שבדיאלוג. שלוש התשובות של ״קוֹפִּילִי בְּלוֹפִּילִי״ לשאלותיה של אותה ״פִּינְקֶת אָפוּן״ הן שלושה רצפים של שמות או צירופים – ״עֲגִיל כֶּסֶף, בֵּיצַת יְעֵנִים, הוֹן צָפוּן״; ״סְוֶדֶר וָרֹד עִם צָעִיף וּפוֹמְפוֹן״; ״קוֹנְכִיָּה, וּבְלִבָּה פְּנִינַת הַטָּמוּן״ – יש בהם תכשיט שהוא חפץ ענוג ויקר (״עֲגִיל כֶּסֶף״), חפץ נדיר (״בֵּיצַת יְעֵנִים״), יש בהם חפצים מוכרים המשקפים מותרות (״סְוֶדֶר וָרֹד עִם צָעִיף וּפוֹמְפוֹן) וחלקם סתומים (״הוֹן צָפוּן״ ו״פְּנִינַת הַטָּמוּן״); כולם קשורים לשדה העושר ובולט המרחק הסמנטי בינם לבין אותו קוף עלום. הדיאלוגים, כמו שמתברר מסוף השיר, הם משחק של העמדת פנים ששני הצדדים משתפים בו פעולה.

השיר **עוגת ים** משייט במרחב החלומי, הפנטסטי-מסתורי:

**עוּגַת יָם (הפרה)**

אֲנִיָּה נוֹסַעַת בַּיָּם הָרָחָב
וְכֻלָּהּ כָּל טוּב עֲמוּסָה:
חִטָּה זְהוּבָה, קֶמַח כָּתוּת
סַלֵּי תּוּת עַד קְצֵה יַרְכָתֶיהָ דְּחוּסָה.

רוּחַ יָם, נְשָׁבִי זְהִירָה זְהִירָה,
תַּפּוּזִים, עֲנָבִים, כַּדֵּי יַיִן שָׁחֹר.
רוּחַ יָם, עַל קְצֵה אֶצְבַּעַיִךְ לְכִי,
אַף בֵּיצָה בַּסַּלִּים הַקְּלוּעִים לֹא לְשָׁבֹר.

יָם פָּרוּשׁ לְפָנֶיהָ שְׁטִיחִים חֲלָקִים,
דְּבַשׁ אִיקְלִיפְּטִים גְּבוֹהִים שָׁקָפָא,
כָּחֹל כֵּלּוֹ מִפְּרִיחַת עִירְיוֹת,
גַּלֵּי יָם אַל תִּשְׁפְּכוּ אַף טִפָּה.

אֲנִיָּה נוֹסַעַת בַּיָּם הָרָחָב
וְאִם רַק תּוֹסִיפוּ עָלֶיהָ סְכָּה,
יִתְפָּרְצוּ הַבֵּיצִים, הַדְּבַשׁ, הַתּוּת,
הַחִטָּה, הַשֵּׂכָר וְקֶמַח כָּתוּת.

רוּחַ, נְשָׁמִי זְהִירָה זְהִירָה,
נְשָׁבִי, סוֹבְבִי בָּעִסָּה שׁוּב וְשׁוּב,
קוּמוּ גַּלִּים, וְהַקְצִיפוּ קְצִיפָה,
עוּגַת יָם שָׁטָה עֲשׂוּיָה כָּל טוּב.

השיר נמתח בין "אֲנִיָּה נוֹסַעַת בַּיָּם הָרָחָב"[248] / וְכֻלָּהּ כָּל טוּב עֲמוּסָה" (השורה הפותחת) לבין "עוֹגַת יָם שָׂטָה עֲשׂוּיָה כָּל טוּב" (השורה האחרונה), ומתפתח לאורך שני צירים מארגנים: תיאור המבקש למרב את רושמו של המטען שעל האונייה, ופניות המבקשות לרסן את כוחות הטבע, כדי שהתהליך שהשיר מתאר יעבור בשלום. השמות המגדירים את המטען משתייכים כולם לשדה המאכל והמשקה: "חִטָּה", "קֶמַח", "תּוּת", "תַּפּוּזִים", "עֲנָבִים", "יַיִן", "בֵּיצִים", "דְּבַשׁ", "עוּגַת יָם". התיאור חושני מאוד; חלק מהצבעים מפורשים ("חִטָּה זְהוּבָה", "יַיִן שָׁחֹר", "כָּחֹל כֵּלּוֹ") וחלקם נרמזים ("קֶמַח", "תּוּת", "תַּפּוּזִים", "עֲנָבִים", "יָם", "שְׁטִיחִים", "דְּבַשׁ", "אֵיקְלִיפְּטִים גְּבוֹהִים", "בֵּיצִים", "פְּרִיחַת עִירְיוֹת", "קְצִיפָה"). משמות המאכלים ("תּוּת", "תַּפּוּזִים", "יַיִן") ומהצירופים "רוּחַ יָם" ו"דְּבַשׁ אֵיקְלִיפְּטִים" משתמעים ניחוחות, מהצירופים "אֵיקְלִיפְּטִים גְּבוֹהִים", "גַּלֵּי יָם", "רוּחַ יָם" ו"הַקְצִיפוּ קְצִיפָה" משתמעים צלילים. השיר מדגיש פעמים אחדות את היקף המטען על האונייה: "וְכֻלָּהּ כָּל טוּב עֲמוּסָה", "סַלֵּי תּוּת", "עַד קְצֵה יַרְכָתֶיהָ דְּחוּסָה", "כַּדֵּי יַיִן", "בַּסַּלִּים הַקְּלוּעִים", "וְאִם רַק תִּוָּסְפוּ עָלֶיהָ סְפָּה". לצד הערבוביה הרב-חושית שמתוארת בטעמים ובניחוחות, בצבעים ובצורות, במרקמים ובצלילים מצויים הביטויים המייצגים את הסביבה שבה שטה האונייה – "בַּיָּם הָרָחָב", "רוּחַ יָם, נִשְׁבִי", "יָם פָּרוּשׂ לְפָנֶיהָ שְׁטִיחִים חֲלָקִים", "גַּלֵּי יָם", "גַּלִּים" – ומסמנים את המרחק הסמנטי המייצב את המתח הפואטי בשיר. מול הסטטיות של המטען, הפנייה המאנישה אל כוחות הטבע מרסנת אותם מצד אחד – "רוּחַ יָם, נִשְׁבִי זְהִירָה זְהִירָה, / [...] רוּחַ יָם, עַל קְצֵה אֶצְבַּעַיִךְ לְכִי, / [...] לֹא לִשְׁבֹּר. / [...] גַּלֵּי יָם אַל תִּשְׁפְּכוּ אַף טִפָּה. / [...] / אִם רַק תִּוָּסְפוּ עָלֶיהָ סְפָּה, יִתְפָּרְצוּ... / [...] / רוּחַ, נִשְׁמִי זְהִירָה זְהִירָה[249]" – אך מצד שני רותמת אותם לעשייה – "נִשְׁבִי, סוֹבְבִי בָּעֲשָׂה שׁוּב וְשׁוּב, / קוּמוּ גַּלִּים, וְהַקְצִיפוּ קְצִיפָה," – המפגישה את שתי המסגרות הסמנטיות, של הקולינריה ושל השייט. התוצאה היא מחזה פנטסטי סוריאליסטי: "עוּגַת יָם שָׂטָה עֲשׂוּיָה כָּל טוּב". אם כן, יעדה של האונייה לא רק שאינו נמסר בשיר אלא אינו קיים. כמטפורה לחלום על התענגות הקשורה לטעם ולמראה ועל שפע אגדי, הספינה נועדה להמשיך ולהפליג ולקיים את ההנאה שבהשתוקקות[250].

בקבוצת שירים זו השיר **בכיס מעילי** הוא החלומי-אגדי יותר, שיר המנתק את עצמו ואת נמעניו מכל סביבה מוכרת וספק-מתקיים בסביבה לעצמו:

---

[248] השורה הראשונה בשיר של זרחי רומזת לשירה הוותיק של אנדה עמיר-פינקרפלד "על הים השקט": "עַל הַיָּם הַשָּׁקֵט, / עַל הַיָּם הָרָחָב" / חֶרֶשׁ, חֶרֶשׁ נוֹסַעַת / אֳנִיַּת זָהָב. / בְּהּ כָּל הַמַּלָּחִים, / מִגָּדוֹל וְעַד קָטָן, / מוֹשְׁכִים בְּחַכַּת-זָהָב / דָּג לְוְיָתָן". גם השיר הזה משרטט תמונה פנטסטית-מסתורית-קסומה, אף כי חרישית (עמיר-פינקרפלד, 1934).

[249] חזרה דומה מופיעה בשיר "המרבד" (**כף עץ**): "כְּשֶׁאַמָּא בּוֹ חוֹבֶטֶת זָהִיר זָהִיר".

[250] בשיר "מַנְג, מוֹנְג וּמוֹנָגָה" – "עֲשָׂרָה אֲגוֹזִים בְּשֵׁלִים, בְּתוֹכָם צִפֳּרִים כְּחֻלִּים, וּנְחָשִׁים..." – תמונת עושר פנטסטי, כולל כוכבי ים, נימפות שוקולד וכו' (בתוך **הפרה שרצתה להיות זמרת**, להלן: **הפרה**, עמ' 44).

**בְּכִיס מְעִילִי (הפתעה)**

בְּכִיס מְעִילִי
שְׁלֹשָׁה יְלָדִים,
אֶחָד עֵר
שֵׁנִי נָם
וּשְׁלִישִׁי לֹא פֹּה וְלֹא שָׁם.

פְּנֵי הָרִאשׁוֹן תְּכֵלִים
שֵׁנִי כְּפֶרַח נָעוּלִים
וּשְׁלִישִׁי כְּבְרָאִי
מַרְאוֹת בָּם יוֹרְדִים עוֹלִים.

בָּא לַיְלָה בַּכִּיסִים,
רִאשׁוֹן פָּקַח רִיסִים
שֵׁנִי עֵינָיו עָצַם
שְׁלִישִׁי נִים לֹא נָם.

כִּי לֹא אִישַׁן בַּלַּיְלָה
לֹא אָקוּם בַּיּוֹם
בָּמָחוֹז אַפְלוּלִי
רוֹחֵץ בִּטָּלָלִי
שֵׁם קְרָאוּ לִי עַרְפִּלִי.

השיר מתאר שלושה ילדים ש״בְּכִיס מְעִילִי״. לאחר הקונקרטיות בבית הראשון – ״אֶחָד עֵר / שֵׁנִי נָם / וּשְׁלִישִׁי לֹא פֹּה וְלֹא שָׁם״, הבית השני מתאר בסגנון אחר את פניו של כל אחד מהם: התיאור הדמיוני ״פְּנֵי הָרִאשׁוֹן תְּכֵלִים״ יוצר אווירה פנטסטית המתרחבת בהמשך הבית: ״שֵׁנִי כְּפֶרַח נָעוּלִים / וּשְׁלִישִׁי כְּבְרָאִי / מַרְאוֹת בָּם יוֹרְדִים עוֹלִים״. בדימוי ״כְּפֶרַח נָעוּלִים״ כלול השימוש המטפורי בבינוני ״נעולים״ כתואר המשותף לפנים ולפרח, תואר שאינו מתחבר בטבעיות אף לאחד מן השניים; פרח שעלי הכותרת שלו טרם נפתחו הוא ניצן, כלומר פרח שעודו סגור, ולא ״נעול״. פנים שקשה לקרוא את הבעתם מתוארים לרוב כ״פנים חתומות״ ולא כ״פנים נעולות״. ועוד, הזרות שבצירוף ״[פני ה]שני כפרח נעולים״ חריפה במיוחד משום שמדובר בפני ילד, שצפוי שיהיו רכים ועדינים. הזרות הזו ממשיכה ומשרתת את האווירה הפנטסטית המתפתחת בבית השני של השיר בנוגע לילד השלישי. גם פני הילד השלישי מתוארים באמצעות דימוי – ״וּשְׁלִישִׁי כְּבְרָאִי / מַרְאוֹת בָּם יוֹרְדִים עוֹלִים״, שעל פיו בפני הילד עולים ויורדים מראות, כמו בראי. החזרה על שתי מילים מאותו שורש משמעות – ״כבראי״ ו״מראות״ – מבליטה את השוני בין הילד הראשון והילד השני לילד השלישי. בשעה שפני הילד הראשון, ה״תכלים״, ופני הילד השני, ה״נעולים״ מתוארים במילים המייצגות סטטיות, הנה האלוזיה שמעלה הצירוף ״עולים יורדים״ לחלום יעקב[251] מפקיעה את התיאור הפנטסטי ״בְּכִיס מְעִילִי / שְׁלֹשָׁה יְלָדִים, / אֶחָד עֵר / שֵׁנִי נָם / וּשְׁלִישִׁי לֹא פֹּה וְלֹא שָׁם״ מן המשחקי-

[251] ״וַיַּחֲלֹם וְהִנֵּה סֻלָּם מֻצָּב אַרְצָה וְרֹאשׁוֹ מַגִּיעַ הַשָּׁמָיְמָה; וְהִנֵּה מַלְאֲכֵי אֱלֹהִים עֹלִים וְיֹרְדִים בּוֹ״ (בראשית כח, יב).

דמיוני ומעבירה אותו אל המסתורי, האל-זמני, המיתי; ובעיקר מבליטה את התנועה, את ההשתנות הבלתי פוסקת. עוד שלב בהתרחקות של הילד השלישי מן המקובל, מן הרגיל, מתואר בבית השלישי: "בָּא לַיְלָה בַּכִּיסִים, / רֹאשׁוֹן פָּקַח רִיסִים / שֵׁנִי עֵינָיו עָצַם / שְׁלִישִׁי נִים לֹא נָם; גם כאן הילד השלישי שונה משני האחרים. בבית הרביעי ניתנת רשות הדיבור לדובר בגוף ראשון, הילד השלישי; הפרטים הנמסרים בשיר על מקומו, מעשיו ושמו רק מעצימים את המסתורין: "כִּי לֹא אִישַׁן בַּלַּיְלָה / לֹא אָקוּם בַּיּוֹם / בְּמָחוֹז אַפְלוּלִי / רוֹחֵץ בְּטָלָלִי / שֵׁם קְרָאוּ לִי עַרְפִּלִי". בבית השני מתוארים ההבדלים בין שלושת הילדים ש"בְּכִיס מְעִילִי": בעוד בשורה הראשונה של הבית מופיע משפט שלם – "פְּנֵי הָרִאשׁוֹן תְּכֵלִּים", המשפטים בשורות שתיים ושלוש הם אליפטיים; "שֵׁנִי" במקום "פְּנֵי שֵׁנִי" ו"וּשְׁלִישִׁי" במקום "וּפְנֵי שְׁלִישִׁי". ההשמט מדגיש את חוסר ההתאם שבין צורת היחיד של "שֵׁנִי" ושל "שְׁלִישִׁי" לבין צורת הרבים של הפועל "נָעוּלִים" ושל צורת הרבים של "בָּהֶם" בהתאמה, יוצר תחושה של אי-סדר ושל מציאות לא ברורה ההולמת את התוכן הפנטסטי שבשורות הללו. הבית השלישי נפתח בשורה "בא לילה בכיסים," ונמשך בתיאור כל אחד משלושת הילדים ש"בכיס מעילי"; על הילד הראשון כתוב "ראשון פקח ריסים". הציפייה היא ל"פקח עיניים" הבנאלי כנרדף ל"התעורר", והמטונימיה המסתפקת ב"פקח ריסים" ממקדת את תשומת הלב בפעולה המינימליסטית של תנועת הריסים, פעולה קלה יותר מאשר פקיחת עיניים, בהתאמה לרושם הכללי של ספק ואי-בהירות שהטקסט יוצר.

בבית האחרון הדובר (או אולי הילד השלישי משלושת הילדים) מתאר את עצמו במילים "בְּמָחוֹז אַפְלוּלִי / רוֹחֵץ בְּטָלָלִי / שֵׁם קְרָאוּ לִי עַרְפִּלִי". הצורה "טָלָלִי" והמבנה "רוֹחֵץ בְּטָלָלִי" נקשרים ל"טללים", צורת הרבים של "טל", ולכן הצורה המצופה היא "טללַי" ("טללים" + כינוי שייכות חבור). הצורה "טללִי" שבשיר כורכת שם בצורת רבים עם כינוי שייכות של צורת היחיד כדי לא לפגוע בחריזה, ובו-בזמן מוסיפה לערפול, לטשטוש-במכוון ולמסתורין שהשיר בונה מתחילתו כמאפיינים של דמות הילד השלישי בשורות האחרונות של בתיו: "וּשְׁלִישִׁי לֹא פֹּה וְלֹא שָׁם."; "וּשְׁלִישִׁי כְּבָרְאִי / מַרְאוֹת בָּם יוֹרְדִים עוֹלִים"; "שְׁלִישִׁי נִים לֹא נָם."; "כִּי לֹא אִישַׁן בַּלַּיְלָה / לֹא אָקוּם בַּיּוֹם / בְּמָחוֹז אַפְלוּלִי / רוֹחֵץ בְּטָלָלִי / שֵׁם קְרָאוּ לִי עַרְפִּלִי". השיר ממקד את הקוראים בטריטוריה מוגדרת, קטנה ואפלולית מטבעה – "בְּכִיס מְעִילִי". השיר מדגיש את ההתבוננות פנימה של הדובר, אל תוך עצמו. הצליל "לִי" שבסוף השורה הראשונה חוזר בעוד 9 מופעים לאורך השיר; הדהוד מילת היחס האישית "לִי" (ביתר שאת כאפיפורה בבית האחרון) מדגיש את הרגע הפרטי של הדובר-ילד ואת המחוז האינטימי שבו מתרחשת ההתבוננות הזו. הצליל "לי" חובר לצליל M הקרוב לו מבחינה פונטית (16 מופעים, רובם בסופי מילים) ולצליל L (בבית האחרון לבדו 10 מופעים שלו). הצלילים

הרכים L, M[252] דומיננטיים לאורך השיר והם ממקמים את רגעי ההתבוננות של הילד בהתרחשות הפלאית שבכיסו במחוז העמום שבין מציאות לחלום.

## ח. הלשון הפואטית בשירי כמיהה ועצב

לא מעט משיריה של זרחי נוגעים בעצב, בין במסגרת סיפור אישי-וידויי גלוי ובין כתמה רחבה בשיר לירי-הגותי. התוגה והכמיהה, כנושא או כמוטיב בשיר, מייצגות את ההבנה שהן חלק אימננטי של הקיום.

**הָעֵץ שֶׁלִּבּוֹ חָלוּל (כף עץ)**

בַּחֲרִשָׁה הַיֶּרֶקָה לְיָדֵנוּ,
יֵשׁ עֵץ שֶׁלִּבּוֹ חָלוּל,
בַּחֲרִשָׁה הַיֶּרֶקָה לְיָדֵנוּ
שָׁם עֵץ הַצַּעַר שָׁתוּל.

בָּעֶרֶב רוֹחֶשֶׁת בּוֹ רוּחַ,
בָּעֶרֶב בּוֹכָה בּוֹ הַטַּל,
בָּעֶרֶב צִפּוֹר הַחֲדָוָה בּוֹ שָׁרָה,
וְצִפּוֹר הָעֶצֶב עוֹנָה מֵעַל.

בְּחֲרִשַׁת הַקוֹלוֹת לְיָדֵנוּ,
יֵשׁ עֵץ שֶׁלִּבּוֹ מְדַבֵּר,
מַעְיַן סִפּוּרִים מְגוּפּוֹ נוֹבֵעַ,
מַעְיַן מַנְגִּינוֹת צְמָאוֹנוֹ שׁוֹבֵר.

בַּלַּיְלָה תִּדְהַר הַסּוּסָה הַמַּכְסֶפֶת,
וְעַל אַכָּפָהּ הַלָּבָנָה תִּרְכַּב,
בַּלַּיְלָה יִשְׁעַט לְקָרָאתָהּ סוּס הַפֶּרֶא,
בִּשְׁנָתִי שָׁמַעְתִּי הַלְמוּת פַּרְסוֹתָיו.

עִם שַׁחַר חֲרִשַׁת הַדְּמָעוֹת לְיָדֵנוּ
הִיא צָחוֹק וּפִטְפּוּט מְלֵאָה וּמְלְמוּל,

וְעוֹנָה וּמְהַדְהֵד וְהוֹלֵם עֵץ הַצַּעַר,
הָעֵץ הַגָּדוֹל שֶׁלִּבּוֹ חָלוּל.

**העץ שלבו חלול** שואב את עוצמתו מריבוי אפשרי של משמעויות של השורש חל״ל בשיר. הבית הראשון מרחיב את המשתמע משם השיר: ״בַּחֲרִשָׁה הַיֶּרֶקָה לְיָדֵנוּ, / יֵשׁ עֵץ שֶׁלִּבּוֹ חָלוּל, / בַּחֲרִשָׁה הַיֶּרֶקָה לְיָדֵנוּ / שָׁם עֵץ הַצַּעַר שָׁתוּל״. התואר ״חָלוּל״ משמעו ״נבוב, ריק בתוכו, שיש בו חלל״. על פי הבית השני, החלל שבעץ הוא מעין תיבת תהודה: ״רוֹחֶשֶׁת בּוֹ רוּחַ״, ״בּוֹכָה בּוֹ הַטַּל״, ״בּוֹ שָׁרָה״. הרוח העוברת בעץ החלול רומזת ל״חליל״, אף היא כמו ״חלול״ גזורה מן השורש חל״ל. אחת ממשמעויותיו של השורש חל״ל היא קָטַל, הָרַג וממנו השם חָלָל, שמשמעות אחת שלו נתייחדה לחיל

[252] ראו סוברן, תשע״ב.

שמת בקרב או בתאונה בעת השירות בצבא, וכן הצירוף "נָפַל חָלָל"[253]. משמעות אחרת של השם חָלָל היא תחושה של ריקנות עקב פְּרֵדָה מאדם אהוב. המשמעות המילונית המידית של שם השיר נקשרת לנביבות גזע העץ, אולם לצדה מצויות גם המשמעויות האחרות, הנקשרות לכלי הנשיפה (חליל), למוות (חלל) ולתחושת העצב בעקבות פְּרֵדָה (חלל), והקשריהן מתבררים ככל שהשיר מתקדם. הבית הראשון מציג את הקשר בין חלוּלִיוּת לבין צער, באמצעות תיאור מטפורי של הגזע הנבוב – "בַּחֲרִשָׁה הַיְּרֻקָּה לְיָדֵנוּ, / יֵשׁ עֵץ שֶׁלִּבּוֹ חָלוּל" ויצירת הזיקה בין העץ לבין כינויו – "שָׁם עֵץ הַצַּעַר שָׁתוּל". הבתים הבאים מחזקים את המשמעות הקולית של השורש חל"ל בדחיסה של שמות – "רוּחַ", "צְפוֹר", "קוֹלוֹת", "סְפוּרִים", "מַנְגִּינוֹת", "הַלְמוּת פַּרְסוֹתָיו", "צְחוֹק", "פְּטְפּוּט", "מִלְמוּל" – ושל פעלים – "רוֹחֶשֶׁת", "בּוֹכָה", "שָׂרָה", "עוֹנָה", "מְדַבֵּר", "יִשְׁעַט", "שָׁמַעְתִּי", "וּמְהַדְהֵד", "וְהוֹלֵם" – שכולם קשורים לקוֹלִיוּת. השמות והפעלים, בהיותם חומרי בניין לצירופים מטפוריים, מביאים אִתם הקשרים שונים ומתארים סביבה מולטיפונית המייצגת ריבוד רגשי עוצמתי: "רוֹחֶשֶׁת בּוֹ רוּחַ" – "רוֹחֶשֶׁת" משמע לוחשת, אומרת בשקט, מבטאת ללא מילים, מביעה; אבל גם נרמזים פה "רחשי לב". דווקא הריסוּן והאיפוק שמפגינה הרוח מבטאים את עוצמתה; "בּוֹכָה בּוֹ הַטַּל" – בתיאור המטפורי הטל הוא גם הבוכֶה וגם הביטוי המוחשי של הבכי, הדמעות; "צִפּוֹר הַחֲדָוָה בּוֹ שָׂרָה" ו"וְצִפּוֹר הָעֳצָב עוֹנָה מֵעַל" – שני הרגשות, חדווה ועצב, מיוצגים בדמויות של ציפורים, הדיירות הטבעיות של העץ. השניוּת שבבית השני מופיעה גם בבית השלישי: "מַעְיַן סְפוּרִים מִגּוּפוֹ נוֹבֵעַ, / מַעְיַן מַנְגִּינוֹת צָמְאוֹנוֹ שׁוֹבֵר". מגוון הקולות השופעים מן העץ כמותם כסיפורים וכמנגינות, ואלה כמו אלה הם כלי הביטוי של רגשות שהעץ מבטא ושהוא כמֵה להם. בבית הרביעי מזדהה הדוברת בגוף ראשון (לאחר שרמזה על נוכחותה שלוש פעמים במילה "לְיָדֵנוּ") והיא מדמיינת מפגש לילי, פנטסטי, מסתורי – "בַּלַּיְלָה תִּדְהַר הַסּוּסָה הַמַּכְסֶפֶת, / וְעַל אֲפָפָהּ הַלְּבָנָה תִּרְכַּב, / בַּלַּיְלָה יִשְׁעַט לִקְרָאתָהּ סוּס הַפֶּרֶא, / בִּשְׁנָתִי שָׁמַעְתִּי הַלְמוּת פַּרְסוֹתָיו" – שגם לו יש ביטוי קולי מובהק. הבית האחרון חוזר אל אור היום ושוב מופיעה בו השניוּת הרגשית – "עִם שַׁחַר חֲרִשַׁת הַדְּמָעוֹת לְיָדֵנוּ / הִיא צְחוֹק וּפְטְפּוּט מְלֵאָה וּמִלְמוּל, / וְעוֹנֶה וּמְהַדְהֵד וְהוֹלֵם עֵץ הַצַּעַר, / הָעֵץ הַגָּדוֹל שֶׁלִּבּוֹ חָלוּל"; במקום שיש עצב יש חדווה ויש צחוק, והלב הוא המקום שבו מהדהדים הרגשות הללו על ביטוייהם השונים. השיר כולו הוא מטפורה לכפילות הרגשית הבלתי אפשרית כיסוד מאפיין חיים.[254]

---

[253] בעקבות "וּפְלִשְׁתִּים, נִלְחָמִים בְּיִשְׂרָאֵל; וַיָּנָסוּ אַנְשֵׁי יִשְׂרָאֵל, מִפְּנֵי פְלִשְׁתִּים, וַיִּפְּלוּ חֲלָלִים, בְּהַר הַגִּלְבֹּעַ" (שמואל א לא, א).

[254] במאמרה על הלשון באמנות ובתקשורת דנה משיח בין היתר בשיר "העץ שלבו חלול", ואומרת כי בבחירת המילים שלה "מזמינה המשוררת את הקוראים לשחזר עמה את תהליך היצירה, ולשוב ולברוא אותה כמו נכתבה, או סופרה על ידם, שכן אין המשורר הטוב מעתיק את לשון הילדים, אלא מזמין אותם לשוב ולברוא בלשונו, שהיא לשונם האחרת" (משיח, 1990, עמ' 25).

השיר האישי **אלף מרכבות** משמיע את קולה של ההשתוקקות הנואשת של הדוברת ליכולת לשנות את תמונת חייה.

**אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת (אלף)**

אֲנִי רוֹצָה שֶׁיִּהְיוּ לִי אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת
וּבְכָל אַחַת כָּרִית קְטִיפָה
אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת קְחוּ אוֹתִי הַבַּיְתָה
כְּשֶׁאֲנִי עֲיֵפָה
אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת בְּסוֹף הַלַּיְלָה
קְחוּ אוֹתִי הַחוּצָה בַּבָּקָרִים
מִתַּחַת לַחַלּוֹן
אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת חַפּוּ לִי
עַד שֶׁאֶגְמֹר אֶת כָּל הַדִּבּוּרִים.

אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת כְּשֶׁאֶתְגַּעְגֵּעַ יָבִיאוּ אֵלַי הַבַּיְתָה
חֲבֵרִים
שֶׁאַף פַּעַם לֹא יָכְלוּ לָבוֹא, כִּי גָּרוּ
מֵעֵבֶר לַיַּמִּים מֵעֵבֶר לָהָרִים
וְהַכַּד שֶׁנִּשְׁבַּר לִי
לְאֶלֶף שַׁבְרִירִים
בְּאֶלֶף מֶרְכָּבוֹת יִסַּע
עַל אֶלֶף כָּרִים
בַּשֶּׁמֶשׁ הָרִסִיסִים יַבְרִיקוּ
כַּאֲבָנִים טוֹבוֹת
אֲנִי רוֹצָה שֶׁיִּהְיוּ לִי אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת.

הבדידות היא גורם מניע בשיר, והדמיון מאפשר הפלגה ממצב הבדידות והמצוקה. השיר שבו שני בתים אינו שקול, החלוקה לשורות מערערת את קביעות החריזה, אורך השורות נע בין מילה לשבע מילים ובכל בית מספר שורות שונה. כמעט אפשר לומר כי האי-סדירות היא שיטתית ומתוכננת. בשורה הראשונה מצהירה הדוברת: "אֲנִי רוֹצָה שֶׁיִּהְיוּ לִי אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת"; הצירוף הילדותי משהו "אלף מרכבות" הוא מטפורה לכוח, ליכולת להשפיע על המציאות שבה חיה הדוברת. "מֶרְכָּבוֹת" קשורה למלכות ולעושר במציאות הרֵאליסטית כמו במציאות הדמיונית של עולם המעשיות. המספר "אֶלֶף" כאן הוא סמלי ומבטא כמות גדולה בלתי מוגדרת ("אמרתי לך אלף פעם!", "אלף כבאים לא יצליחו לכבות אותי"). גובה המספר מעיד על תחושת קוצר היד של הדוברת לשלוט בחייה או להתאים את עצמה לאחרים. גם שבע החזרות על הצירוף "אלף מרכבות" (+ הכותרת) מדגישות את הכמיהה הנואשת לשליטה או ליכולת להשפיע ולקבוע את אופי חייה. הדוברת מבקשת "אֶלֶף מֶרְכָּבוֹת קְחוּ אוֹתִי הַבַּיְתָה / מִדֶּרֶךְ רְחוֹקָה כְּשֶׁאֲנִי עֲיֵפָה", בַּקשה המעצימה את העייפות ואת הייאוש, שהרי דוברת אחת זקוקה רק למרכבה אחת. ביטוי מטפורי אחר בשיר הוא "וְהַכַּד שֶׁנִּשְׁבַּר לִי / לְאֶלֶף שַׁבְרִירִים". הכד, ככלי קיבול לחפצי ערך, מחיטה ויין עד מטבעות זהב, עשוי להיות מטונימיה ללב ככלי קיבול לרגשות בעלי ערך. הכד מופיע בשיר בבית השני, אחרי השורה שבה מילה אחת בלבד –

"חברים" המשמעותית; אצל זרחי מדובר בחברים "שֶׁאַף פַּעַם לֹא יָכְלוּ לָבוֹא, כִּי גָּרוּ / מֵעֵבֶר לַיַּמִּים מֵעֵבֶר לֶהָרִים" – מיקום האופייני גם הוא לספרות המעשיות ומכפיל את ריחוקם הפיזי והרגשי של אותם חברים. הכד שנשבר יכול לתאר חוויית מצוקה אמתית של שבירה של חפץ יקר בבית, אך הוא יכול גם להיות מטונימי ללב השבור, שהדוברת מתייחסת לאלף רסיסיו כאילו היו אוצר ומבקשת להחזיר אותם אליה "בְּאֶלֶף מֶרְכָּבוֹת יִסַּע / עַל אֶלֶף כְּרִים". במישור המילולי הצירופים "אלף מרכבות", "כרית קטיפה" ו"אבנים טובות" הם אבני בניין לפנטזיה על עושר ואולי אפילו אגוצנטריות ורדיפת כבוד; במישור המטפורי זהו שיר על ייאוש ומפח נפש, על מצוקה ובדידות ועל לב שבור. ההפלגה הפנטסטית מציעה מרפא פיוטי למצוקות הקיומיות.

הבדידות כמצב קיומי והעצב הנספח לה ההופך לדרך חיים עומדים במרכז השיר **כל לילה עולים**, שיר אישי מאוד, וידויי, שנדירים כמוהו בשירה לילדים.

**כָּל לַיְלָה עוֹלִים (אלף)**

כָּל לַיְלָה עוֹלִים מִמְּצוּלוֹת הַיָּם
סוּסִים פְּרָאִים
לִרְעוֹת בָּעֲנָנִים
וְעוֹלִים עַל גַּבָּם יְלָדִים כְּחֻלִּים
וְלֹא עוֹלָה עַל גַּבָּם אֲנִי.

סוּסִים פְּרָאִים
קְחוּ גַּם אוֹתִי אִתְּכֶם לְמַעְלָה
שֶׁאוּכַל לְהִשְׁתַּזֵּף כָּחֹל בַּלְּבָנָה
אֲבָל הֵם לֹא לָקְחוּ אוֹתִי אִתָּם
מִפְּנֵי שֶׁאֲנִי תָּמִיד לְבָנָה.

אֲבָל הַלַּיְלָה מֶה עָשִׂיתִי?
נָחְבֵּאתִי לְאֶחָד מֵאֲחוֹרֵי הַגַּב,
וּכְשֶׁהֵם עָלוּ מִן הַמְּצוּלוֹת לְמַעְלָה
נִתְלֵיתִי אֲנִי לוֹ בַּזָּנָב.
סוּסִים פְּרָאִים, קְחוּ גַּם אוֹתִי אִתְּכֶם!
וְהֵם גִּלּוּ אוֹתִי וַדַּאי
וְהֵם צָחֲקוּ לִי, וְגַם הַכּוֹכָבִים וְהָעֲנָנִים
כִּי הָיִיתִי בַּשָּׁמַיִם לְבָנָה כְּמוֹ טָלַאי.

טוֹב, אָמַרְתִּי וְנִגַּשְׁתִּי לָרֶדֶת
טוֹב, חָזַרְתִּי וְלֹא הִסְפַּקְתִּי לְהָסֵב אֶת פָּנַי
וְהֵם עָמְדוּ וְהִבִּיטוּ בִּי לִרְאוֹת
אֵיךְ מְרַפְרְפִים פַּרְפָּרִים בְּעֵינַי.

וּפִתְאֹם רָאִיתִי שֶׁהֵם חֲדַלִּים לִצְחֹק
וְאוֹמְרִים, הַסּוּסִים הַפְּרָאִים: אַחֲרֵי הַכֹּל
אוּלַי הִיא מַתְאִימָה בְּאֵיזֶה אֹפֶן
לְפָחוֹת הַבֶּכִי שֶׁלָּהּ כָּחֹל.

ה״סיבוך״ בסיפור הפנטסטי שמספר השיר מופיע כבר בשורה האחרונה של הבית הראשון: ״כָּל לַיְלָה עוֹלִים מִמְּצוּלוֹת הַיָּם / [...] / וְעוֹלִים עַל גַּבָּם יְלָדִים כְּחֻלִּים / וְלֹא עוֹלָה עַל גַּבָּם אֲנִי״. את הדחייה החברתית משקף המבנה התחבירי בבית הראשון: המילה ״אֲנִי״, שהיא הנושא של האיבר השלישי במבנה האיחוי, נדחקת למקום האחרון במשפט הנפרס על פני חמש שורות. הדוברת מתארת בגוף ראשון אירוע פלאי המתרחש בסביבה פלאית: המילה ״מְּצוּלוֹת״ מופיעה במקרא בהקשרים של ירידה מטה בים, של שקיעה ושל מעמקים[255]. הבחירה בשיר ב״מְּצוּלוֹת הַיָּם״ מעצימה את הפליאה שבתנועה מעלה (״עוֹלִים מִמְּצוּלוֹת הַיָּם״)[256]. היעד הוא המקום ההפוך למעמקי הים – העננים, ומטרת התנועה גם היא בלתי מציאותית – הסוסים הפראים עולים ״לִרְעוֹת בֶּעֲנָנִים״, ורוכביהם הם ״יְלָדִים כְּחֻלִּים״. הדוברת מבקשת-מתחננת לשווא שתינתן לה הזדמנות להיעשות דומה לילדים האחרים אך נענית בלגלוג. הזירה השמימית הופכת את הלגלוג לתגובה קוסמית, אדירה: ״וְהֵם צָחֲקוּ לִי וְגַם הַכּוֹכָבִים וְהֶעֲנָנִים / כִּי הָיִיתִי בַּשָּׁמַיִם לְבָנָה כְּמוֹ טְלָאי״. בזירה השמימית כל עצם הוא בעל ממדי ענק, וכך גם הטלאי והכישלון החברתי שהוא מייצג. הדימוי ״לְבָנָה כְּמוֹ טְלָאי״ מקבל משמעות-יתר על רקע שמי הלילה הכהים; טלאי הוא תמיד קטן מן החפץ שאליו הוא מוצמד. כשה״חפץ״ הוא שמי הלילה הכהים, שבאפלה נראים חסרי גבולות יותר מאשר באור יום – גם הטלאי גדל לממדים עצומים, וכאן הוא מטפורי לעוצמת החרפה שחשה הדוברת; הוא אינו שייך לגוף שאליו הוא מוצמד אלא מייצג חריגות וזרות. לקראת סוף השיר מופיעות השורות ״וְהֵם עָמְדוּ וְהִבִּיטוּ בִּי לִרְאוֹת / אֵיךְ מְרַפְרְפִים פַּרְפָּרִים בְּעֵינַי״. בצירוף ״מְרַפְרְפִים פַּרְפָּרִים״ הפועל מְרַפְרְפִים[257] והשם ״פַּרְפָּרִים״, שמקורם בשורשים הקרובים פרפ״ר ורפר״פ (הרכב עיצורי זהה בשינוי סדר), מוסרים תנועה מהירה מעלה-מטה של כנפיים, אולם השורה ״אֵיךְ מְרַפְרְפִים פַּרְפָּרִים בְּעֵינַי״ היא תיאור פיוטי, מטפורי, של תנועת עפעפיים מהירה, והתוספת של תיאור המקום – ״בְּעֵינַי״ – יחד עם ההקשר השירי השלם הופכים את הצירוף למטפורי, לבכייה החרישי של הדוברת הדחויה[258]. יש בצירוף מהקלילות והעדינות של כנפי הפרפר ההולמות את הסביבה הפנטסטית של השיר.

ל״מְרַפְרְפִים פַּרְפָּרִים״ יש גם אפקט פונולוגי עשיר הנוצר משִׂיכּוּל האותיות ומריבוי הצלילים הקצרים, המזכיר גם הוא את התנועה המהירה, רומז על סערת נפש ומבשר בכי. על אף הכאב שבמטפורה, הפיוטיות מרככת אותו במשהו ומבליטה את ייחודה של הדוברת מול עולם עוין. השיר

---

255 למשל: ״תְּהֹמֹת יְכַסְיֻמוּ יָרְדוּ בִמְצוֹלֹת כְּמוֹ-אָבֶן״ (שמות טו, ה); ״... וְאֶת-רִדְפֵיהֶם הִשְׁלַכְתָּ בִּמְצוֹלֹת כְּמוֹ-אֶבֶן בְּמַיִם עַזִּים״ (נחמיה ט, יא) וכן עוד בעברית לתקופותיה.

256 גם בספר **ניצי מזווית העין** עולה סוסה מן המים: ״לא הייתה זו סוסה רגילה שעלתה מן הים. גם היא הייתה סוסת מים״ (עמ׳ 25).

257 מתעופפים, מרחפים מתוך נענוע הכנפיים בתנועות קלילות ומהירות.

258 אותם שני שורשים משמשים את זרחי בתיאור זמן בשיר למבוגרים: ״רִפְרְפוּ כְּחַיֵּי פַּרְפָּרִים לָרֶגַע, וְהַיּוֹם / הָיָה צָפוּף מִשָּׁעוֹת״ (**ארץ**, עמ׳ 13).

מסתיים בשורה " לְפָחוֹת הַבֶּכִי שֶׁלָּהּ כָּחֹל"[259]. צבע הבכי הוא נקודת זכות בעיני הילדים הכחולים ; הוא מעיד על דמיון – גם אם נקודתי – בינם לבין הילדה ה"לבנה".

## ט. הלשון הפואטית בשירים הנשיים

לא מעט משיריה של זרחי לילדים מתארים דמויות נשיות – ילדות ומבוגרות[260]. בחלק מהשירים משתקפת עמדה חברתית ומגדרית מוצקה – חשופה ונמסרת בסגנון חד ונחרץ או סמויה ומתבררת בקריאה שנייה. בכל המקרים היא מתבוננת בפניה של החברה, לעתים מבליטה עוולות על רקע חברתי-מגדרי ולעתים מסתפקת בשרטוט דיוקן מדויק ברוח הומניסטית ובחיוך סלחני.

קבוצת שירים ראשונה מציגה יְלָדוֹת :

**יַלְדָּה מַזְלֵג וְיַלְדָּה כַּף (הנמר)**

יַלְדָּה מַזְלֵג הָיְתָה דּוֹקֶרֶת
תָּמִיד כְּשֶׁהָיְתָה עוֹבֶרֶת.
יַלְדָּה מַזְלֵג הָיְתָה נוֹעֶצֶת
בְּכָל אֶחָד מִלָּה עוֹקֶצֶת.
תָּפְסוּ אוֹתָהּ אֲנָשִׁים בָּאַף
וְהָפְכוּ אוֹתָהּ לְיַלְדָּה כַּף,
וְכֻלָּם מָחֲאוּ כַּף
וְיָצְאוּ בְּמָחוֹל.

אַךְ הִתְבָּרֵר אַחֲרֵי הַכֹּל,
שֶׁעַכְשָׁו אֵין לָהֶם בָּמָּה לֶאֱכֹל;
לֹא עוּגוֹת
לֹא בָּשָׂר
לֹא דָּגִים
לֹא יָרָק
וּבֹקֶר עֶרֶב וְצָהֳרַיִם
הֵם אוֹכְלִים אַךְ וְרַק
מָרָק.

השיר **ילדה מזלג וילדה כף**[261] משמיע באמצעות מטפורה מורחבת וגיבורה דמיונית ובמעטפת הומוריסטית ביקורת נוקבת כלפי אלה המשתיקים את מי שמשמיע ביקורת ומעדיפים אומרי הן.

---

[259] הבכי הכחול מופיע גם בסיפור **ניצי מזווית העין** – "ושוב התחילה לבכות, בכי כחול ומתוק" (עמ' 27) ; בסיפור ההוא ילדי המים וגורי המים חיים בים טרם לידתם, וכולם כחולים.

[260] לדעתה של יעל דר, "נורית זרחי היא סופרת ילדים פמיניסטית, במובן זה שרוב כתיבתה מכוונת לילדות ועניינה חיי הנפש שלהן. בנים יכולים כמובן ליהנות מספריה, אך מי שיוצא מחוזק באמת הן הבנות" (דר, 2005, עמ' 202).

[261] אילנה אלקד-להמן מזכירה את השיר כשהיא דנה בפונקציה הפסיכולוגית רבת הפנים של ההומור בספרות הילדים של זרחי. מלבד תחושת הנאה ושמחה החשובה "לתמיכה בגהות הנפש" של הילד (אלקד-להמן, 2006ב,

הצירוף המטפורי "יַלְדָּה מַזְלֵג" מפגיש שני שמות שהמשותף להם הוא הדוקרנות – בשתי משמעויותיה, המילונית והמטפורית. רוב רובו של הבית הראשון כתוב בלשון דיבורית; הביטוי "וְיָצְאוּ בְּמָחוֹל" החורג מן הדיבוריות מוסיף נופך של עוקצנות ומלעיג על שמחתם המוקדמת של הָ"אֲנָשִׁים".

הבית השני, המתאר מה קרה אחרי ש"תָּפְסוּ אוֹתָהּ אֲנָשִׁים בָּאַף / וְהָפְכוּ אוֹתָהּ לְיַלְדָּה כַּף" מטפורי כולו: חייהם של אותם אנשים השתנו. מגוון המאכלים ברשימה מטפורי למגוון דעות, ואילו "מרק" מייצגת שגרה משמימה. גם הרובד הפונולוגי בשיר תורם למשמוע; בארבע השורות הראשונות החריזה המבליטה את הצלילים RET, TSET והעיצורים החוזרים שבשורה הרביעית (CH, K, TS) יוצרים מצלול צורם שאינו נוח לאוזן אך הולם את התוכן. החלק השני בבית השני מאופיין במצלול עיצורי מלרעי קשה – R/RA/RAK – המסיים את השיר בטון נחרץ: "לֹא עוּגוֹת / לֹא בָּשָׂר / לֹא דָּגִים / לֹא יָרָק / וּבֹקֶר וָעֶרֶב וְצָהֳרַיִם / הֵם אוֹכְלִים אַךְ וְרַק / מָרָק". היעדר הפיסוק מכתיב קריאה רצופה במקצב אחיד, החזרה על "לֹא" מוסיפה גם היא מחאה – עד לסיום המחורז באקורד הסוגר "... וְרַק / מָרָק" שבו גם שמץ הומור.

ילדה אחרת – דמות רֵאליסטית – מקבלת הזדמנות להשמיע את קולה בשיר **נדיה**. אם יש בו מחאה היא רק נרמזת.

**נַדְיָה (כף עץ)**

נַדְיָה יְשֵׁנָה בֵּין יְרִיעוֹת הָאֹהֶל
עִם כְּלָבִים, תַּרְנְגוֹלוֹת, חֲמוֹר אֶחָד,
עִם עִזִּים שְׁחוֹרוֹת כְּמוֹ הַלַּיְלָה,
שֶׁשְּׁמִיכָה הֵן לָהּ וְגַם מַרְבָּד.

מִן הַנַּאדְיוֹת קוֹרֵא הַבֹּקֶר:
"נַדְיָה! גְּשִׁי אֶל הַגְּמַלִּים וְאֶל הַצֹּאן,
הוֹ, הַבִּיטִי, פֶּלֶא! גְּדִי לָבָן כַּקֶּמַח
בְּעָדֶרֶךְ נוֹלַד בִּשְׁעַת חֲצוֹת".

"בּוֹא, חָמוּד, אַתָּה רָטֹב", הִיא מְחַבֶּקֶת
אֶת גּוּפוֹ הָרַךְ שֶׁלֹּא יִהְיֶה לוֹ קַר.
נַדְיָה שׁוּב חוֹזֶרֶת וְנִרְדֶּמֶת -
הָעִזִּים שְׁמִיכָה לָהּ וְהַגְּדִי הוּא כַּר.

---

עמ' 146), "סיפוריה ושיריה ההומוריסטיים והסטיריים של זרחי הם אמצעי להבעת ביקורת של הילד על עולם המבוגרים, בדרך שחברת המבוגרים תופסת כלגיטימית [...] באופן כזה ספרות הילדים משמשת כלי להשמעת 'קול' מושתק של הילד הצעיר" (שם). אף שהשיר נתפס לעתים כשיר נונסנס, אלקד מציעה גם לראות את השיר כסאטירה על החברה, "שאינה יודעת לראות את היפה שבשונות, אינה מכירה בערכה של חמלה, מעוותת את הילד כרצונה [...] ומצפה לעולם צייתני ואחיד [...] בעיקר מהצעירים ומהחלשים" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 133).

בשיר **נדיה**, באמצעות תיאור רגע אחד בשגרת יומה של בת נוודים, מתקבל רישום מייצג של בדידות חייה. הילדה המוצגת בבית הראשון – "יַנַדְיָה יְשֵׁנָה בֵּין יְרִיעוֹת הָאֹהֶל / עִם כְּלָבִים, תַּרְנְגוֹלוֹת, חֲמוֹר אֶחָד, / עִם עִזִּים שְׁחוֹרוֹת כְּמוֹ הַלַּיְלָה, / שֶׁשְּׁמִיכָה הֵן לָהּ וְגַם מַרְבָּד" – היא דמות אנושית יחידה בין בעלי חיים. גם הפְּנִייה אליה בבית השני איננה של קול אנושי: "מִן הַנַּאדִיוֹת קוֹרֵא הַבֹּקֶר: / 'יַנַדְיָה! גְּשִׁי אֶל הַגְּמַלִּים וְאֶל הַצֹּאן". האנשת הבוקר מעצימה את לבדיותה של הילדה, ועוד יותר על רקע המידע החוץ-שירי המשייך אותה למסגרת חברתית חמולתית-שבטית. נדיה חיה בסביבה שהצבעים השולטים בה הם צהבהב-אפור--חום-שחור; צבעי הצאן והגמלים, התרנגולות והחמור, צבע יריעות האהל וצבע העזים. שני דימויים מעמתים את הכהה הדומיננטי ואת הצבע המנוגד לו: העזים מתוארות בעזרת דימוי קובנציונלי וצפוי – "שְׁחוֹרוֹת כְּמוֹ הַלַּיְלָה". הגדי, המפתיע, מתואר בעזרת דימוי ההולם את הסביבה; לא הדימוי השגור "לבן כשלג", אלא שבירתו והתאמתו לסביבה – "לָבָן כַּקֶּמַח". הגדי הלבן מטונימי לנדיה. שניהם יוצאי דופן: הוא במראהו, היא בלבדיותה. השינה וההתכרבלות עם הגדי הרך משמשות מפלט מן הבדידות ביום.

בשיר הפנטסטי **שלוש ילדות מים** זרחי מתבוננת בהתבגרות ומציגה שלוש ילדות; שתיים שנכנעו, אחת ש"מְסָרֶבֶת לִגְדֹּל".

**שָׁלוֹשׁ יַלְדוֹת מַיִם (אלף)**

שָׁלוֹשׁ יַלְדוֹת מַיִם
מְשַׂחֲקוֹת עַל הַחוֹף
רֶגַע אֶחָד שׁוֹזְפוֹת
רֶגַע אֶחָד טוֹבְלוֹת
קֶרֶן שֶׁמֶשׁ מְסַלְסֶלֶת אוֹתָן
יַלְדוֹת מַיִם יְרֵקוֹת כְּחֻלּוֹת.

אַחַת אוֹמֶרֶת: "הָיִיתִי יַלְדַּת מַיִם
תְּפָסוּנִי הִלְבִּישׁוּנִי בְּגָדִים
פָּחַדְתִּי עַד שָׁנְמוּגוֹתִי
כְּמוֹ שֶׁעָנָנִים מִתְאַדִּים
מְשָׁם עִם הַגֶּשֶׁם אֶחֱזֹר
בְּקֶרֶן שֶׁמֶשׁ בָּאוֹר."

שְׁנִיָּה אוֹמֶרֶת: "הָיִיתִי יַלְדַּת מַיִם
וְשָׁתָה אוֹתִי אִישׁ הֶעָפָר
עַד תֹּם אֶת כֵּלִי שָׁתָה
רַק בְּהוֹנִי נִשְׁאַר
עַל קְצֵה בְּהוֹנִי הֵנָּה אֶחֱזֹר
בְּקֶרֶן שֶׁמֶשׁ בָּאוֹר."

שְׁלִישִׁית אוֹמֶרֶת: "הָיִיתִי יַלְדַּת מַיִם
וְיַלְדַּת מַיִם גַּם אָשָׁאֵר
עַד הַכָּחֹל לָבָן יַהֲפֹךְ

עַד הַיָּם יִגָּמֵר."
בְּנִצָּנוּץ אַחֲרוֹן שֶׁל שֶׁמֶשׁ
בְּרִסּיס אַחֲרוֹן שֶׁל חוֹל
תָּמִיד תִּהְיֶה יַלְדַּת מַיִם
הַמְּסָרֶבֶת לִגְדֹּל.

השיר **שָׁלֹשׁ יַלְדוֹת מַיִם** מציג בארבעה בתים שלוש דמויות, שההזרה מחלצת אותן מהסטראוטיפיות סביב ילדוּת והתבגרוּת. הן מכונות "ילדות מים". השיר מביא את דבריה של כל אחת מהן וחותם בהכרזה. ארבע השורות הראשונות מציגות תיאור ילדות ה"מְשַׂחֶקוֹת עַל הַחוֹף", כשהצירוף "יַלְדוֹת מַיִם" מתפרש כאן ככינוי חיבה ההולם את טבעיות משחקן של השלוש על החוף. שתי השורות האחרונות של הבית – "קֶרֶן שֶׁמֶשׁ מְסַלְסֶלֶת אוֹתָן / יַלְדוֹת מַיִם יֶרֶקוֹת כְּחֻלּוֹת" רומזות למטפורי-פנטסטי: את המשמעות של "מְסַלְסֶלֶת" כאן יוצרים יחד כמה מפירושיה של המילה – "מְקַשטת" ו"מְעַדנת"; נרדפת ל"מְתַלתלת"; משמעות השאולה מתחום השמע – משתפכת בצלילים עולים ויורדים. "מְסַלְסֶלֶת" בשיר נתפסת כפעולה מעודנת-מדויקת, שנעשית בקלילות וללא מאמץ, בדיוק לפי כוחה של קרן שמש אחת הפועלת על שלוש "יַלְדוֹת מַיִם". נראה אפוא שהצירוף "יַלְדוֹת מַיִם" שבכותרת מתכוון ליותר מאשר כינוי חיבה בתיאור מילולי של ילדות בשר ודם. כצירוף סמיכות הוא מעורר שאלות לגבי היחס בין שני השמות המרכיבים אותו: האם הכוונה לילדות ממים (כמו "רִבּת שזיפים")? ילדות החיות במים (כמו "צב ים")? ילדות שיש בהן מים (כמו "כוס חלב")? המשך השיר לא רק מחזק את המשמעות הפנטסטית של "יַלְדוֹת מַיִם" ("פָּחַדְתִּי עַד שֶׁנִּמּוּגוֹתִי / כְּמוֹ שֶׁעֲנָנִים מִתְאַדִּים" ו"וְשָׁתָה אוֹתִי אִישׁ הֶעָפָר") – כילדות עשויות מים, מעין בנות ים אגדיות, אלא נראה שצירוף הסמיכות המטפורי[262] מבקש ליצור ערך מילוני חדש, כלומר מילה חדשה המורכבת משני בסיסים (כמו "תפוח-זהב", צירוף סמיכות שמשמעותו שונה ממשמעות שתי המילים תפוח זהב[263]). העמימות המלווה את "יַלְדוֹת מַיִם"[264] הולמת את התיאור הדמיוני-פלאי של הדמויות ואת קורותיהן. נראה שהשיר כולו הוא מטפורה מורכבת המבקשת לתאר מצב במציאות במושגים של פנטזיה: התואר "יַלְדוֹת מַיִם" מבטא את מצב הילדוּת, את התום, את המשחק, את חירות המחשבה. מבין השלוש[265] שתי "יַלְדוֹת מַיִם" מספרות על תהליך של טרנספיגורציה שתיאורו שואב מהשדה הסמנטי "מים": "נִּמּוּגוֹתִי" "עֲנָנִים", "מִתְאַדִּים", "שָׁתָה". שלושת הפעלים מבטאים תהליך של הפחתה והתמעטות והתמוססות. שתי הדוברות מתרחקות מאוד מאווירת העליצות המשחקית הקלילה הפותחת את השיר; הן מתארות הישרדות ורומזות לאירועים טראומטיים – ניסיונות

---

262 בנארי, תשס"ה.
263 אבינון, 2000, עמ' 205.
264 כשדרגת החופש היצירתי של המחבר גבוהה ודרגת המילון של הצירופים נמוכה או נעדרת לגמרי, אנו עומדים בפני בעיית פרשנות (סוברן, תשנ"ז, עמ' 122).
265 כמו במעשיות ובסיפורי עם גם כאן המִספר הלא-זוגי שלוש מעמיד שתיים מול אחת.

לאילוף, לְבִיּוּת, לנישול מן החירות. הניסיונות הללו גוררים נסיגה מן הקיום הגשמי המעודן מאוד כ״יַלְדַּת מַיִם״ אל סף הקיום, התמעטות עד כדי התאדות במקרה של הדוברת הראשונה (״פָּחַדְתִּי עַד שֶׁנִּמוּגוֹתִי / כְּמוֹ שֶׁעֲנָנִים מִתְאַדִּים״), והישאבות מכלה ומאיינת לעפר (״עַד תֹּם אֶת כֻּלִּי שָׂתָה / רַק בְּהוֹנִי נִשְׁאַר״) במקרה של הדוברת השנייה. הילדה השלישית שונה מן השתיים שלפניה. דבריה תמציתיים, ענייניים; אינה מכבירה מילים, מנצלת רק ארבע משש השורות של כל אחת מקודמותיה: ״שְׁלִישִׁית אוֹמֶרֶת: 'הָיִיתִי יַלְדַּת מַיִם / וְיַלְדַּת מַיִם גַּם אֶשָּׁאֵר / עַד הַכָּחֹל לָבָן יַהֲפֹךְ / עַד הַיָּם יִגָּמֵר.'״ – אמירה המתארת בדרך מטפורית את החלטתה האמיצה להישאר מה שהיא, לא לוותר על מהותה, לא להיכנע לתכתיבים. השיר נחתם בקביעה נחרצת לא פחות של הדוברת: ״בְּנִצְנוּץ אַחֲרוֹן שֶׁל שֶׁמֶשׁ / בְּרִסִיס אַחֲרוֹן שֶׁל חוֹל / תָּמִיד תִּהְיֶה יַלְדַּת מַיִם / הַמְּסָרֶבֶת לִגְדֹּל״[266]. שתי המילים האחרונות בשיר מפקיעות אותו מהמישור החלומי, הפנטסטי, האגדי והמחויך, והוא נתפס עתה כמשל שנמשלו חרדת ההתבגרות.

בשיר **הפתעה** זרחי מתארת בסגנון פיוטי מעודן את המעבר של ילדה – כל ילדה – מן התום הילדי לנשיות.

**הַפְתָּעָה (הפתעה)**

כְּמוֹ תֵּבָה נְעוּלָה
שֶׁיֵּשׁ בְּתוֹכָהּ הַפְתָּעָה קְשָׁה
וְהִיא קְבָלָה אוֹתָהּ
וּמַה בְּפָנִים
לֹא נֶחְשָׂה,
כְּמוֹ זֶרַע
טָמוּן בְּעֹמֶק אֲפֵלָה,
כְּתַיָּר בְּאֶרֶץ חֲדָשָׁה,
בְּתוֹךְ אוֹתָהּ יַלְדָּה
קְטַנְטַנָּה
יֶשְׁנָהּ אִשָּׁה.

מְקֻפֶּלֶת כְּמוֹ תִּינֹקֶת
זְעִירָה כְּמוֹ עֲדָשָׁה,
יָדָהּ טְמוּנָה בְּתוֹךְ יָדָהּ
רֹאשָׁהּ בְּתוֹךְ רֹאשָׁהּ,
וְצַוָּארָהּ בְּצַוָּארָהּ עוֹלֶה.
לִפְעָמִים
הִיא מְכַסָּה
בֵּינָהּ לְבֵין הַיָּרֵחַ,

[266] הסיפה של השיר רומז אולי לפיטר פן, גיבור ספרו של ג׳יימס מת׳יו ברי, המייצג את הילד הנצחי שאינו רוצה לאבד את ילדותו (ברי, 1984).

לִפְעָמִים כִּרְאִי
אֶת הַשָּׁמֶשׁ מַכְפִּילָה,
רַגְלָהּ טְמוּנָה בְּתוֹךְ רַגְלָהּ,
בְּכָל מַה שֶּׁיֵּשׁ לַיַּלְדָּה
שֶׁבּוֹ הִיא רְגִילָה,
בְּכָל מַה שֶּׁהָיְתָה
וְעַד עַכְשָׁו הִשְׁתַּמְּשָׁה,
זְעִירָה כְּמוֹ פֶּרַע
מְקֻפָּלָה אִשָּׁה.

השיר מתבונן בנשיות כתכונה אינטגרלית המובנית בִּילדוּת משחר ילדותן. השיר מתחיל בשרשרת של שלושה דימויים שהמוביל שלהם – "אִשָּׁה" – מופיע רק לאחריהם, בסוף הבית הראשון. הדימוי הראשון תופס את חמש השורות הראשונות: כְּמוֹ תֵּבָה נְעוּלָה / שֶׁיֵּשׁ בְּתוֹכָהּ הַפְתָּעָה קָשָׁה / וְהִיא קְבֻלָה אוֹתָהּ / וּמַה בְּפָנִים / לֹא נֶחְשָׁה". הדימוי "כְּמוֹ תֵּבָה נְעוּלָה [...] הַפְתָּעָה קָשָׁה" רומז למיתוס על תיבת פנדורה[267]; המיתוס מיישב גם את האי-נוחות שיוצר התואר "קָשָׁה" בשורה השירית "שֶׁיֵּשׁ בְּתוֹכָהּ הַפְתָּעָה קָשָׁה"; ההפתעה שחיכתה עם פתיחת התיבה לפנדורה – ולאנושות – אכן הייתה קשה. הדימוי הבא בשרשרת הדימויים הוא "כְּמוֹ זֶרַע / טָמוּן בְּעֹמֶק אֲפֵלָה", הבא מעולם תוכן אחר, מן הטבע. חלקו הראשון מתקבל כאופטימי; במשמעות המילולית של "זרע" כלולה ההתפתחות של צמח חדש. אבל גם כאן, כמו בדימוי הקודם, המטפורה "בְּעֹמֶק אֲפֵלָה" בהמשך הדימוי חותרת תחת המשמעות החיובית של שם העצם "זֶרַע", וסותרת את הציפייה ל"טָמוּן בְּעֹמֶק אדמה". גם בדימוי השלישי "כְּתַיָּר בְּאֶרֶץ חֲדָשָׁה" שני רכיבים, הראשון שם עצם חיובי והשני תואר שבהקשר הזה מעורר סימן שאלה; המסיירים "בְּאֶרֶץ חֲדָשָׁה" אינם מודעים לסכנותיה. שלושת הדימויים מופיעים במדרג של אורך הולך וקטן בהתאמה לריחוקם מהמוביל ולעליית המתח לקראת גילויו; לראשון 5 שורות, לשני 2 שורות ולשלישי שורה אחת. שני הראשונים נפתחים ב"כמו" ובשלישי, הקצר שבהם, יש גם ויתור על מילת היחס והסתפקות בחלופה "כְּ". רק עכשיו מתברר מה השיר משווה לתיבה נעולה, לזרע ולתייר: האישה שבתוך "אוֹתָהּ יַלְדָּה / קְטַנְטַנָּה". בפסקה שכותרתה "האישה-ילדה והילדה-אישה" מתייחסת אלקד לצירוף העולמות ביצירתה של זרחי – עולם הילדות ועולם המבוגרים: "זרחי שבה ועוסקת בנושא לאורך כל חייה הספרותיים, בשירה, בסיפורת, ביצירה אוטוביוגרפית, בראיונות. אך הצירוף נעשה גם באמצעות התפיסה העצמית של זהות נשית שהיא בד בבד ילדה ואישה, ללא הפרדה ביניהן"[268]. בהמשך השיר מופיעים ארבעה דימויים נוספים, אלא שמעתה, כשהמוביל כבר ידוע, מבנה הדימויים משתנה: "מְקֻפֶּלֶת כְּמוֹ תִּינֹקֶת / זְעִירָה כְּמוֹ עֲדָשָׁה [...]

[267] פנדורה, האישה שיצר זאוס כדי לסכסך בין בני האדם, קיבלה מזאוס תיבה נעולה שנאסר עליה לפתוח. סקרנותה של פנדורה גברה על האיסור, וכשפנדורה פתחה את המכסה יצאו מן התיבה כל תלאותיו של המין האנושי (שוואב, 2007, עמ' 21–22).

[268] אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 116.

לִפְעָמִים כִּרְאִי / אֶת הַשֶּׁמֶשׁ מַכְפִּילָה [...] זְעִירָה כְּמוֹ פֶּקַע״. בחלק זה של השיר הדימויים פועלים לא רק כדי לפוגג את המטען השלילי או הספקני שליווה את קודמיהם, אלא כדי לקעקע עמדה חברתית המשתמעת מהם ולהעצים עמדה חלופית הרואה בפליאה ובהתרגשות את הכוח המיטיב של הנשיות. הדימוי הראשון – ״מְקֻפֶּלֶת כְּמוֹ תְּינוֹקֶת״ – מטהר את האישה-שבילדה מכל חטא; תמימות וטוֹהַר הם חלק מן המשמעות הרחבה של ״תְּינוֹקֶת״. הדימוי השני – ״זְעִירָה כְּמוֹ עֲדָשָׁה״ – מציף קונוטציה למעשייה האמנותית **הנסיכה על העדשה**[269] מאת הנס כריסטיאן אנדרסן; גיבורת המעשייה הייתה מצד אחד אדונית לעצמה, הופיעה בארמון זר בליל סערה בנסיבות בלתי מעודנות בעליל, אבל הייתה די רגישה ומעודנת לחוש בעדשה שהונחה במיטתה, מתחת לשבעה מזרונים. הדימוי השלישי ״לִפְעָמִים כִּרְאִי / אֶת הַשֶּׁמֶשׁ מַכְפִּילָה״ מייחס לאישה יכולת פנטסטית להיות מקור של אור וחום, וברמה הסמלית גם של שמחה ואופטימיות. הדימוי הרביעי ״זְעִירָה כְּמוֹ פֶּקַע״ מדמה את האישה שבתוך הילדה לניצת הפרח לפני היפתחו, לכפתור. ״פֶּקַע״ מופיעה במקרא רק שלוש פעמים, כולן במלכים א בתיאור בניית מקדש שלמה[270]; דימוי האישה לפקע פועל בשני כיוונים סותרים – מאציל על האישה שבתוך הילדה יופי כשל פרח הֶרֶף לפני ״הולדתו״ והתרוממות רוח, אבל עשוי לרמוז גם על הַחְפצת האישה והחשבת יופיה למעלתה העיקרית. בשיר, המאייך את הנשיות כתכונת יסוד, 77 מילים; מהן 45 מילים בצורת נקבה (שמות, פעלים ומיליות בנטייה), 25 מיליות ללא נטייה ותוארי פועל שאין להם שיוך של מין דקדוקי, ומתוך 7 המילים (שמות ופעלים) שבצורת זכר – 2, זרע ופקע, הן בעלות מצלול נקבי והן מעצימות את הנקביות שמרחפת על השיר כולו. מילת הגוף הראשונה בשיר, ״היא״, איננה מתפרשת מיד, גם לא הנושא של המשפט ״וּמַה בְּפָנִים / לֹא נֶחֱשָׂה״ שבהמשך; רק סוף הבית הראשון מבהיר שמדובר ב״אוֹתָהּ יַלְדָּה״, אנונימית, כמייצגת את בנות מינה. עמימות הזהות שיוצרים גם כינויי הקניין החבורים (נסתרת) במילים החוזרות ״יָדָהּ״, ״רֹאשָׁהּ״, ״צַוָּארָהּ״, ו״רַגְלָהּ״, כשאין ברור מי בעלת הדבר, הילדה או האישה שבתוכה – מהדקת את הקרבה בין השתיים שבגוף האחד עד כדי התלכדות לישות אחת. המבנה ״וְצַוָּארָהּ בְּצַוָּארָהּ עוֹלֶה״ מעלה קונוטציה לשיר ״רחל״ מאת המשוררת רחל, הנפתח בשורה ״הן דמה בדמי זורם״[271]; גם הרמיזה לקשר מעצים בין אישה לאישה מוסיפה עוצמה לנשיות כתכונת יסוד שהשיר של זרחי מבקש לתאר. השיר **שֶׂבַע** מציג את העוולה שנעשתה לרחל המקראית מנקודת מבטו של עד אוהד אך יוצא דופן; גדי שחור בעדריה.

---

269 השם במקור הדני הוא ״הנסיכה על האפונה״ (אנדרסן, 2008).

270 ״מִקְלַעַת פְּקָעִים, וּפְטוּרֵי צִצִּים...״ (מלכים א ו, יח); ״וּפְקָעִים מִתַּחַת לִשְׂפָתוֹ סָבִיב, סֹבְבִים אֹתוֹ [...] שְׁנֵי טוּרִים הַפְּקָעִים, יְצֻקִים בְּיִצֻקָתוֹ״ (מלכים א ז, כד).

271 בלובשטיין, תשכ״ט, עמ׳ נט.

**שֶׁבַע (המלכה)**

מִזְמַן-מִזְמַן, אָחוֹר-אָחוֹר,
הָיִיתִי פַּעַם גְּדִי שָׁחוֹר
לֹא הָיָה חָבִיב מִמֶּנִּי
בְּעֲדֶרִי רָחֵל אִמֵּנוּ.

וְהִיא קָשְׁרָה אוֹתִי בְּחוּט,
לְכָל מָקוֹם אִתִּי הָלְכָה,
רַק רְקִיקִים עִם צִמּוּקִים
הִגִּישָׁה לִי לַאֲרוּחָה.

וְהִיא לִטְּפָה וְהִיא חִבְּקָה
וְהִיא נָשְׁקָה לִי בַּפָּנִים
אַחֶרֶת אֵיךְ הָיוּ עוֹבְרוֹת עָלֶיהָ
שֶׁבַע הַשָּׁנִים?

הדובר בגוף ראשון בשיר **שבע** נזכר באפיזודה מן העבר הממקמת את השיר בפרשה מקראית: "מִזְמַן-מִזְמַן, אָחוֹר-אָחוֹר, / הָיִיתִי פַּעַם גְּדִי שָׁחוֹר / לֹא הָיָה חָבִיב מִמֶּנִּי / בְּעֲדֶרִי רָחֵל אִמֵּנוּ". השורה האחרונה בבית הראשון היא היחידה שבה מופיע הכינוי "רָחֵל אִמֵּנוּ", גם זאת רק כחלק מצירוף הסמיכות המרחיק "בְּעֲדֶרִי רָחֵל אִמֵּנוּ". הבית השני נפתח בכינוי "והיא", החוזר בהמשך השיר עוד שלוש פעמים כדי לייצג את רחל אמנו; כמוהו גם הפעלים בגוף שלישי עבר "קָשְׁרָה", "הָלְכָה", "הִגִּישָׁה", "לִטְּפָה", "חִבְּקָה" ו"נָשְׁקָה" ומילת היחס "עָלֶיהָ". ההימנעות מנקיטת שמה של הדמות המקראית איננה מקרית; הטקסט רומז על סיפור ידוע מספר בראשית, אך בניגוד לנקודת המבט של הסופר המקראי המתמקד באהבת יעקב לרחל, זרחי בוחרת להאיר את הסיפור מנקודת מבטה של האישה. היא מרחיקה את דמותה של רחל, שֶׁקולהּ נפקד מן הסיפור המקראי לאורך שנות השתקתה, כדי לתת מקום להשתקה ולהתעלמות ממנה, מבליטה את הפן המגדרי-סטראוטיפי בעשייה של הדמות ומסתפקת ברמיזה על זהותה. השיר נפתח בשני זוגות של מילים חוזרות שיש בהן נימה של דיבור ילדותי: "מִזְמַן-מִזְמַן, אָחוֹר-אָחוֹר". הצמד "מִזְמַן-מִזְמַן" מכפיל את "מִזְמַן" שפירושה מכבר, לפני זמן רב, ולפיכך את הזמן שחלף מאז האירוע שהשיר מתאר בהמשכו; הצמד "אָחוֹר-אָחוֹר" מכפיל את "אָחוֹר", תואר הפועל שמשמעו אחורנית, שסמיכותו ל"מִזְמַן-מִזְמַן" מוסיפה לו נסיגה או התרחקות מבחינת זמן השיר. שני זוגות המילים מדגישים מאוד את פער הזמנים בין הרגע שבו נמסר השיר לבין התקופה שעליה מבקש הדובר לספר. המילה "פַּעַם" שבשורה השנייה, תואר פועל שמשמעותו "לפנים, בעבר, לפני זמן רב למדיי" מצטרפת כאיתות חמישי להדגשת המרחק בזמן. עשר משתים-עשרה השורות של **שבע** מתארות את גילויי האהבה של רחל המקראית לגדי שחור: "לֹא הָיָה חָבִיב מִמֶּנִּי / [...] // [...] / לְכָל מָקוֹם אִתִּי הָלְכָה, / רַק רְקִיקִים עִם צִמּוּקִים / הִגִּישָׁה לִי לַאֲרוּחָה. // וְהִיא לִטְּפָה וְהִיא חִבְּקָה / וְהִיא נָשְׁקָה לִי בַּפָּנִים". אולם המשוררת,

באמצעות הדובר בגוף ראשון – הגדי – משמיעה את עמדתה הן באמצעות שם השיר, "שָׂבַע", והן באמצעות השאלה הרטורית שהיא שולחת לחלל האוויר בשתי השורות האחרונות בשיר: "אַחֶרֶת אֵיךְ הָיוּ עוֹבְרוֹת עָלֶיהָ / שָׂבַע הַשָּׁנִים?". השאלה מפרה את ההרמוניה שהשיר מתאר ומנחה את הקורא לקריאה אחרת, המעבירה את מרכז הכובד של השיר אל הזדהותה של רחל שנדחקה הצדה בגלל מוסכמות חברתיות – עם הגדי השחור. פן לא מוכר של סבלה של רחל המקראית משווה אותה לילדה נדיה[272]; שתיהן מוצאות נחמה בגדי מתרפק הזקוק למזון, לחום ולחיבוק.

בארבעה שירי פרופיל זרחי מתארת דמויות נשיות בוגרות המופיעות בשירים לילדים ומבליטות היבטים של מגדר, זקנה וחיפוש משמעות.

**כָּל יְמֵי הַהֻלֶּדֶת (המלכה)**

כָּל יְמֵי הַהֻלֶּדֶת
וִימֵי הַחַג
וְכָל הַטִּיּוּלִים בַּחוּץ,
אוֹ גַם תַּחַת הַגַּג,
וְכָל הַשִּׂיחוֹת
וְהַשָּׁנוֹת שֶׁיִּשַּׁנִּים –
צִיְּרוּ לָהּ לְדִינָה
עַל הַפָּנִים.

מַמָּשׁ כְּמוֹ שֻׁחוֹרְצוֹת
רוּחוֹת בָּאֲבָנִים –
דַּק דַּק עַל הַצַּוָּאר,
כְּמוֹ עַל מַדְרוֹן הָהָר.
הַבִּיטוּ בְּפָנֶיהָ שֶׁל דִּינָה הַזְּקֵנִים –
הוֹ, אֵילוּ צִיּוּרִים מְעַנְיְנִים!

השיר **כל ימי ההולדת** עוסק בעקבות הגיל על פניה של אישה. הדוברת-ילדה רואה בפניה של דִּינָה את עקבותיהן של אפיזודות בחייה: "כָּל יְמֵי הַהֻלֶּדֶת / וִימֵי הַחַג / וְכָל הַטִּיּוּלִים בַּחוּץ, / אוֹ גַם תַּחַת הַגַּג, / וְכָל הַשִּׂיחוֹת / וְהַשָּׁנוֹת שֶׁיִּשַּׁנִּים – / צִיְּרוּ לָהּ לְדִינָה / עַל הַפָּנִים". רמז לטיבם של הציורים הללו מצוי בשורה שלפני האחרונה הפונה לקוראים: "הַבִּיטוּ בְּפָנֶיהָ שֶׁל דִּינָה הַזְּקֵנִים –", וניתן להסיק שמה שהדוברת מתארת כציורים אינם אלא קמטים. שתי השורות האחרונות בשיר נמסרות מפי אותה דוברת שפתחה את השיר וחוזרות על המסקנה הילדית, הנאיבית: "הַבִּיטוּ בְּפָנֶיהָ שֶׁל דִּינָה הַזְּקֵנִים – /הוֹ, אֵילוּ צִיּוּרִים מְעַנְיְנִים!". אלא שקולה של הדוברת-ילדה אינו היחיד הנשמע בשיר; ארבע השורות שלאחר שמונה הראשונות משנות לחלוטין את האווירה החיובית הקלילה ששלטה בשיר לפניהן ומשמיעות קול אחר. מבחר המילים בתחילת השיר והחזרה על "כָּל" מייצגים דובר ילדותי ומשקפים את התפיסה שהחיים הם רצף של אירועים חיוביים – ימי הולדת, ימי חג, טיולים,

[272] לעיל, עמ' 96.

שיחות ו״שֵׁנוֹת״ (האליטרציה ״וְהַשֵּׁנוֹת שֶׁיְּשֵׁנִים״ מבליטה את הצליל SH המתקשר להיסוי ולשמירה על השקט); אבל בארבע השורות 9–12 – ״מַמָּשׁ כְּמוֹ שֶׁחוֹרְצוֹת / רוּחוֹת בָּאֲבָנִים – / דַּק דַּק עַל הַצַּוָּאר, / כְּמוֹ עַל מִדְרוֹן הָהָר״ – מבחר מילים הרחוק מלהיות רך, עליז או אופטימי; הדימוי ״מַמָּשׁ כְּמוֹ שֶׁחוֹרְצוֹת / רוּחוֹת בָּאֲבָנִים״ פועל גם לאחור ומאיר באור חדש את ״צִיְּרוּ לָהּ לְדִינָה / עַל הַפָּנִים״ שמלפני הנקודה. המשמעות של ״חרץ״ היא חתך פס על פני השטח של חומר קשה, עשה חריץ או חריצים; מדובר בפעולה קשה המעורבת בחומר קשה. ״רוחות״ חורצות ב״אבנים״ בטבע, בסביבה שסמנטית ומעשית זרה לגמרי לזו של המשפט הראשון. ״רוחות״ ו״אבנים״ רחוקות מלהשרות רוח של אופטימיות: באבנים יש קַשיות, היעדר תנועה והיעדר חיים, ואפילו רמיזה לאלימות ולמוות; ״רוחות״ מתקשרות לקולות יללה, לסערות, לחורבות, לריקנות ולמוות. רוחות אכן חורצות באבנים, פעולה שגם רישומה הקל שבקלים דורש מאות ואלפי שנים. הדימוי ״מַמָּשׁ כְּמוֹ שֶׁחוֹרְצוֹת / רוּחוֹת בָּאֲבָנִים״ והרמיזה לזמן מפקיעים את דינה מן ההקשר האנושי מלא החיים שהיה לה בשמונה השורות הראשונות, ממקם אותה בין כוחות הטבע הנצחיים, הקרים: רוחות, אבנים, מדרונות והרים ועושה גם אותה קדמונית, עתיקה. המשך הדימוי – ״דַּק דַּק עַל הַצַּוָּאר, / כְּמוֹ עַל מִדְרוֹן הָהָר״ מציב במוקד תשומת הלב איבר חדש; לא עוד ״בְּפָנֶיהָ שֶׁל דִּינָה״, אלא מַטָּה מהם, הצוואר, איבר פחות אסתטי, פחות אישי, במורד הגוף, שיש לו קשר לחֲנָק. בשורה האחרונה דימוי נוסף: ״כְּמוֹ עַל מִדְרוֹן הָהָר״; זרחי יכלה לבחור ״במעלה ההר״ (אותו מקום מנקודת מבט אחרת), אבל בחרה ב״מדרון״ המציין באופן בוטה וחשוף את השלב בחיים שבו נמצאת דינה: הזִקנה. השורות ״מַמָּשׁ כְּמוֹ שֶׁחוֹרְצוֹת / רוּחוֹת בָּאֲבָנִים – / דַּק דַּק עַל הַצַּוָּאר״ גוררות לשיר את המשמעות הנוספת של ״חורצות״, כמו ״חרץ״ בצירוף ״חרץ את דינה״, מעוררות מחשבה על הקמטים של דינה כגזר דין שנחרץ ומאירות את הרלוונטיות של שמהּ להקשר השירי.

דמות נשית אחרת, בשיר הנקרא כמעשייה עם מוסר השכל, היא מינה, שהציות השתלט על עצמיותה.

**כֵּן כֵּן כֵּן (המלכה)**

כְּשֶׁמִּינָה הָיְתָה יַלְדָּה קְטַנָּה
אִמָּא אָמְרָה לָהּ: לְכִי לִישֹׁן,
שִׁטְפִי רִצְפָּה, לְכִי לַשָּׁכֵן
לִשְׁאֹל מַעֲדֵר, אֶת הַדִּיר לְתַקֵּן.
וּמִינָה הָיְתָה יַלְדָּה טוֹבָה,
הִיא אָמְרָה: כֵּן כֵּן כֵּן.

כְּשֶׁמִּינָה הָיְתָה יַלְדָּה קְטַנָּה
אָבִיהָ אָמַר לָהּ: זְקְפִי אֶת הַגַּב!
נַעֲרָה צְעִירָה זֶה לֹא יִתָּכֵן,

עוֹד תִּהְיֶה לָךְ גְּבֶנֶת כְּמוֹ לְגִבֵּן.
וּמִינָה הָיְתָה צַיְתָנִית מְאֹד,
הִיא עָנְתָה: כֵּן כֵּן כֵּן.

מִינָה, לִפְנֵי שֶׁעוֹד הִזְקִינָה,
הָיוּ לָהּ בַּעַל וּבַת וּבֵן.
רַחֲצִי אֶת הַסִּיר, פְּנִי שְׂמֹאל, פְּנִי יָמִינָה,
כֻּלָּם תָּבְעוּ. הִיא עָנְתָה: כֵּן כֵּן כֵּן.

מִינָה שׁוּב קוֹמָתָהּ הִקְטִינָה,
כָּל הַיּוֹם וּמְתוֹךְ הַשָּׁנָה גַּם כֵּן,
מַעֲלָה וּמַטָּה רֹאשָׁהּ הִרְכִּינָה,
גַּם כְּשֶׁאֵין אִישׁ שֶׁיִּתְבּוֹנֵן
כָּךְ לְעַצְמָהּ הִיא עוֹנָה
כֵּן כֵּן כֵּן, כֵּן כֵּן כֵּן.

השיר **כן כן כן** מציג עמדה פמיניסטית המוחה על ניצול בנות ונשים, ולא פחות מזה מלין על נשים שאינן שומרות על זכויותיהן. בשיר עושה זרחי שימוש במילים מהשדה הסמנטי של "כפיפות ונמיכות": "שִׁטְפִי רַצְפָּה", "זְקְפִי אֶת הַגַּב!", "עוֹד תִּהְיֶה לָךְ גְּבֶנֶת כְּמוֹ לְגִבֵּן", "מִינָה שׁוּב קוֹמָתָהּ הִקְטִינָה", "מַעֲלָה וּמַטָּה רֹאשָׁהּ הִרְכִּינָה", ותוך שהיא רומזת לכפיפות הגוף ולנמיכות הרוח שאפיינו את מינה היא יוצאת נגד נמיכות רוחן של נשים בכלל. מילדותה עד זִקנתה היא צייתנית, מְרַצָּה, מניחה לסובביה לרדות בה ומקבלת כל תכתיב: "...כֻּלָּם תָּבְעוּ. הִיא עָנְתָה: כֵּן כֵּן כֵּן" – והצייתנות הפכה לה טבע שני ודיכאה בסופו של דבר אפילו את אוצר המילים שלה. בהתאמה להוראות ששמעה – כל הפעלים בשיר הם בציווי: לְכִי לִישֹׁן, שִׁטְפִי רַצְפָּה, לְכִי לַשָּׁכֵן, זְקְפִי אֶת הַגַּב!, רַחֲצִי אֶת הַסִּיר, פְּנִי שְׂמֹאל, פְּנִי יָמִינָה. במבט עגום זרחי מתארת את המשפחתיות כשלב לפני הזִקנה – מינה גדלה וילדה בת ובן – לפני שהספיקה לעשות מה בחייה; זרחי בוחרת ב"הָיוּ לָהּ" המפקיע ממינה את האחריות על הלידה ומבליטה כך את הפסיביות של מינה גם בתחום המשפחה. הרצף המונוטוני "כֵּן כֵּן כֵּן" החותם שלושה מארבעת הבתים חוזר בשיר שש פעמים משמו ועד סופו. היעדר הפיסוק משילוש ה"כֵּן" מבליט ציות מידי מוחלט ללא חשיבה וללא מודעות. ככל שהמילה "כן" מוסיפה להישמע (18 פעם!) בשיר, כך היא מאבדת ממשמעותה ונשמעת כמו צליל מכני נטול התכוונות; המילה החוזרת המהדהדת גם בתבנית ההגייה שבמילים "לַשָּׁכֵן", "לְתַקֵּן", "יִתָּכֵן", "לְגִבֵּן", "וּבֵן", "כְּשֶׁאֵין", "שֶׁיִּתְבּוֹנֵן" אינה משקפת את דעתה של מינה אלא מבהירה את הסיבה לשפל המדרגה שהגיעה אליו ומעצימה את הצייתנות. השם מינה – המין שלה – מסביר שהסיבות למצבה הן מגדריות; אלה חייה משום שהיא אישה.

בשני שירים המתבוננים בדמויות נשים מבוגרות בולט מיעוט תנועה. דמותה של מוכרת המקטרות מתוארת בביטויים סותרים; דמויות הגברות הזקנות מתוארות בביטויים המבטאים הימנעות מתנועה או מיעוטה.

**מוֹכֶרֶת הַמִּקְטָרוֹת (המלכה)**

... וְלֹא תְּקוּעָה בְּפִיהּ שׁוּם מִקְטֶרֶת,
אַךְ אִם תִּגַּשׁ וּתְבַקֵּשׁ דָּבָר מָה,
כְּמוֹ מִשֶּׁנָּה הִיא מִתְנַעֶרֶת,
חוֹזֶרֶת וְשׁוֹאֶלֶת: מָה בִּקַּשְׁתְּ, מָה?

בֵּין כָּל הַתָּוִיּוֹת הַמְּצֻיָּרוֹת יוֹשֶׁבֶת,
צָעִיף סָרוּג עַל זְרוֹעוֹתֶיהָ הַשְּׁלוּבוֹת,
גְּמָלִים פּוֹסְעִים, סְפִינַת מִפְרָשׁ, שַׁבְשֶׁבֶת,
טַחֲנוֹת רוּחַ שְׁלֵוּוֹת...

וַאֲפוּפָה רֵיחוֹת טַבָּקִים מְתוּקִים,
אֶת הָעוֹלָם כֻּלּוֹ עוֹבֶרֶת הִיא בְּדִמְיוֹנָהּ,
מִבְּלִי שֶׁהִיא יָצָאָה, וְלוּ גַּם פַּעַם,
מִפֶּתַח חֲנוּתָהּ הַקְּטַנְטַנָּה.

השיר **מוכרת המקטרות** מתאר את הסתירה-לכאורה בדמותה של מוכרת מקטרות – "אֶת הָעוֹלָם כֻּלּוֹ עוֹבֶרֶת הִיא בְּדִמְיוֹנָהּ, / מִבְּלִי שֶׁהִיא יָצָאָה, וְלוּ גַּם פַּעַם, / מִפֶּתַח חֲנוּתָהּ הַקְּטַנְטַנָּה" – הנפתרת במילה "בְּדִמְיוֹנָהּ". הסתירה מחוזקת ומודגשת לאורך השיר באמצעות שימוש בתיאורים מנוגדים של תנועה ואי-תנועה. השיר נפתח באמצע משפט, בשלילה מוחלטת (באמצעות "וְלֹא" ו"שׁוּם") של תנועתיות ולו מזערית: "... וְלֹא תְּקוּעָה בְּפִיהָ שׁוּם מִקְטֶרֶת", תיאור המדגיש אגב כך שהיא אישה. חוסר התנועה בולט גם בשורה הבאה – "אַךְ אִם תִּגַּשׁ [...] / כְּמוֹ מִשֶּׁנָּה הִיא מִתְנַעֶרֶת," ובשתי השורות הראשונות בבית השני המתארות פסיביות מוחלטת של הגוף. הצורות הסבילות בבינוני "... וְלֹא תְּקוּעָה בְּפִיהָ שׁוּם מִקְטֶרֶת", "צָעִיף סָרוּג עַל זְרוֹעוֹתֶיהָ הַשְּׁלוּבוֹת" ו"וַאֲפוּפָה רֵיחוֹת טַבָּקִים מְתוּקִים," מחזקות את היעדר התנועה אצל מוכרת המקטרות. אבל השורות שאחריהן מכילות הרבה מאוד תנועה בסביבות שונות, באמצעים שונים, בקצבים שונים ובסדרי גודל שונים: "גְּמָלִים פּוֹסְעִים, סְפִינַת מִפְרָשׁ, שַׁבְשֶׁבֶת, / טַחֲנוֹת רוּחַ שְׁלֵוּוֹת...". כל התנועה הזו – תנועה אטית בנוף מדברי, תנועה קדימה אבל גם מעלה-מטה של ספינת מפרש בין גלים בים, תנועה בקצב משתנה של השבשבת והתנועה המתונה של כנפי הענק של טחנות הרוח – כל זה מתרחש רק בדמיונה של מוכרת המקטרות. בתוך תיאורי התנועה מול תיאורי האי-תנועה מצוי גם הניגוד בסדרי הגודל בשיר: היא יושבת ב"חֲנוּתָהּ הַקְּטַנְטַנָּה" אבל בדמיונה היא עוברת "אֶת הָעוֹלָם כֻּלּוֹ". צורת ההקטנה "הַקְּטַנְטַנָּה" ומילת הכמות "כֻּלּוֹ" מעצימות את הסתירה ואף יוצרות הומור.

בשלושת בתי השיר **לאט לאט לאט** מתוארת התנהלותן של "גְּבָרוֹת זְקֵנוֹת";

**לְאַט לְאַט לְאַט (כף עץ)**

גְּבָרוֹת זְקֵנוֹת
עִם שְׂמָשִׂיוֹת עֲדִינוֹת
פּוֹסְעוֹת פְּסִיעוֹת קְטַנּוֹת
לְאַט לְאַט לְאַט,
לֹא לְהַעֲלוֹת אָבָק,
לֹא לְהַכְאִיב לַכְּבִישׁ
וְלֹא לִשְׁרֹט אֶת עוֹר הַנַּעֲלַיִם הָרָגִישׁ.

גְּבָרוֹת זְקֵנוֹת
עִם שְׂמָלוֹת יְשָׁנוֹת
פּוֹסְעוֹת פְּסִיעוֹת קְטַנּוֹת,
לְאַט לְאַט לְאַט,
שֶׁלֹּא לְהַדְהֵק וְלֹא לְהִתַּקֵּל,
שֶׁמַּלְמָלַת הַמָּשִׁי הָעַתִּיק לֹא תִּתְקַלְקֵל.

גְּבָרוֹת עֲיֵפוֹת
עִם תִּיק וּמָנִיפוֹת
פּוֹסְעוֹת פְּסִיעוֹת רָפוֹת,
לְאַט לְאַט לְאַט,
לְהֵאָנַח וּלְסַפֵּר
וּלְהַסְבִּיר וּלְהָאֵר
כֵּיצַד לְאַט לְאַט
עָבַר הַכֹּל מַהֵר.

"לאט", החוזרת 14 פעם לאורך השיר מכותרתו עד סופו, משמשת במשפטי חיווי ("החברה מתקדמת לאט") ובהוראות ("סע לאט!"). ההכפלה "לְאַט לְאַט" מקובלת בלשון הדיבור כהתראה לפעוטות או למבוגרים שעלולים להיכשל בפעולה שהם עושים, לאו דווקא בהליכה. ההרחבה לשילוש "לְאַט לְאַט לְאַט" מציגה את קצב ההתקדמות של הגברות הזקנות כיוצא דופן, אטי במיוחד. החזרה על השורה "לְאַט לְאַט לְאַט" בכל בית ממתנת גם את קצב הקריאה בהתאמה-ביכול לקצב התקדמותן של אותן "גְּבָרוֹת זְקֵנוֹת"[273]. לא רק השורה "לְאַט לְאַט לְאַט" חוזרת בשיר; חוזרים גם התואר "זְקֵנוֹת" בראש שניים מהבתים וכך גם התואר "קְטַנּוֹת" ומילות השלילה "לֹא", "וְלֹא" ו"שֶׁלֹּא". הדהוד המילים האלה בשיר לאורכו רומז על האטה והַמְעטה ומשקף מגע הולך ומצטמצם עם העולם ותנועה פוחתת והולכת, הרומזת על חידלון צפוי. בשני הבתים הראשונים של השיר בולטת ההימנעות מפעולה: "לֹא לְהַעֲלוֹת אָבָק, / לֹא לְהַכְאִיב לַכְּבִישׁ / וְלֹא לִשְׁרֹט אֶת עוֹר הַנַּעֲלַיִם הָרָגִישׁ" בבית הראשון. ובדומה לכך בבית השני. הבחירה בשמות פועל ("לְהַעֲלוֹת", "לְהִתַּקֵּל" וכיו"ב) והקדמת מילת השלילה "לֹא" לכל אחד מהם, מכפילות את רושמה של ההימנעות מפעולה המאפיינת את הגברות הזקנות. בבית השלישי מופיעים ארבעה שמות פועל: "לְהֵאָנַח וּלְסַפֵּר

[273] הלחן והעיבוד של שלמה גרוניך לשיר והביצוע של חוה אלברשטיין (בתקליט "אישה באבטיח", CBS, 1974) מבליטים את האטיות ואת הארכאיות, אבל יוצרים מבט אירוני משהו.

/ וּלְהַסְבִּיר וּלְתָאֵר״ ; אין כאן מילת השלילה ״לא״, אבל גם שמות פועל אלה, כולם פועלי אמירה, מבטאים בחירה בפעולות דיבור במקום בפעולות גופניות רחבות. השורות בבית השלישי קצרות יותר מאשר בשני קודמיו. שתי השורות האחרונות מבטאות את המחשבה הפרדוקסלית המתסכלת, המעציבה, של מי שרוב חייהם כבר מאחוריהם.

אפשר לחתום חטיבה זו של שירי נשים ומגדר בשיר הכתוב בהומור אבל משמיע מחאה סמויה על בחירותיה של דמות ממין נקבה.

בשיר הסיפורי **לָעֵז הָיָה מְעִיל** – כמו במעשייה – מופיעות דמויות בלא שמות פרטיים :

**לָעֵז הָיָה מְעִיל (פס)**

כָּךְ זֶה הִתְחִיל:
לָעֵז הָיָה מְעִיל
לָבָן,
זֶה נָהְדָּר!
קָרְאָה, אֶהְיֶה מֻלְצָר.
אַךְ אֶת הַכּוֹסוֹת, הַגְּבִיעִים, הַמַּגָּשִׁים
הִפִּילָה תָּמִיד עַל הָרָאשִׁים.

הִבִּיטָה בָּרְאִי -
הַמְּעִיל צָחוֹר, יָפֶה.
אָמְרָה: אֶהְיֶה רוֹפֵא.
מִיָּד וְתוֹר חוֹלִים עָמַד:
גָּרוֹן, וְחֹם וּכְאֵב אָזְנַיִם.
לְכָל חוֹלֶה תְּרוּפָה נָתְנָה –
כַּפִּית שֶׁל מַיִם.
גַּם זֹאת רוֹפְאָה! – הֵם צָעֲקוּ –
וְהִסְתַּלְקוּ.

אַךְ הַמְּעִיל מַבְהִיק, יָפֶה.
חָשְׁבָה: אֶהְיֶה אוֹפָה!
וְהִיא אָפְתָה עוּגוֹת מֵחוֹל.
הָמוֹן שָׁם בָּאוּ לֶאֱכוֹל,
אַךְ טָעֲמוּ – מִיָּד יָרְקוּ
וּבָהּ אֶת הָעוּגוֹת זָרְקוּ.

אַךְ הַמְּעִיל לָבָן וָצַח.
מַה תַּעֲשֶׂה? תִּהְיֶה מַלָּח!
אֲבָל הִיא לֹא עָנְתָה נָכוֹן
הֵיכָן צָפוֹן,
וְהַחוֹבֵל אָמַר: טִפְּשָׁה,
שֶׁתִּשָּׁאֵר בַּיַּבָּשָׁה.

הִבִּיטָה בָּרְאִי
הַכֹּל הִיא כְּבָר הָיְתָה:
רוֹפֵא, אוֹפָה, מֻלְצָר, מַלָּח,
וְהִיא בָּכְתָה.

וְהַדְּמָעוֹת עַל צַוָּארָהּ סָבִיב
נִתְלוּ כְּמוֹ מַחֲרֹזֶת עֲנָבִים
חָתָן אֶחָד עָבַר שָׁם
מְלַקֵּק גְּלִידַת זָהָב.

לָעֵז הָיְתָה שִׂמְלַת שָׁנְהָב.
סְלִיחָה, אָמַר, אֶפְשָׁר לִשְׁאוֹל שְׁאֵלָה?
וְהוּא שָׁאַל, אִם הִיא כַּלָּה.
אוּלַי, עָנְתָה, אוּלַי עַכְשָׁיו.

וְעַד הַיּוֹם
חָתָן וְעֵז הוֹלְכִים יַחְדָּיו.

הבגד הלבן של העז המוצג בתחילת השיר **לָעֵז הָיָה מְעִיל**[274] עובר כחוט השני לאורכו. הפסיחה בצירוף "מְעִיל לָבָן" גוררת הפניית תשומת הלב לכל אחד מחלקי הצירוף, ומאותתת שלבגד ולצבעו תפקיד מפתח בשיר: הם מכתיבים את בחירת עיסוקיה של העז. בהמשך הבית הראשון מתוארת אפיזודה אחת מתפקודה של העז כמלצר, והשלד העלילתי-חווייתי חוזר בשינויים סמנטיים קלים עוד ארבע פעמים ומתאר את כישלונותיה המקצועיים של העז. המרכיבים החוזרים בכל ארבע האפיזודות הם תיאור הבגד ("מְעִיל / לָבָן,"; "הַמְּעִיל צָחוֹר, יָפֶה"; "הַמְּעִיל מַבְהִיק, יָפֶה"; "הַמְּעִיל לָבָן וָצַח"), שם העיסוק שהעז מחליטה להתנסות בו ("מֶלְצָר", "רוֹפֵא", "אוֹפֶה", "מַלָּח"), תיאור הביצוע הכושל ותיאור המחאה הבוטה של הלקוחות (בשלוש מארבע האפיזודות). בהתאמה לַהחרפה בתגובות הקהל הולך גם ההומור ומתגבר: "גַּם זֹאת רוֹפְאָה! – הֵם צָעֲקוּ – / וְהִסְתַּלְּקוּ"; "אַךְ טָעֲמוּ – מִיָּד יָרְקוּ / וּבָהּ אֶת הָעוּגוֹת זָרְקוּ"; "וְהַחוֹבֵל אָמַר: טִפְּשָׁה, / שֶׁתִּשָּׁאֵר בַּיַּבָּשָׁה". הבית החמישי והשישי נוטשים במפתיע את ההומור ומתבוננים באהדה בתגובת העז לעלבון: "וְהִיא בָּכְתָה. / וְהַדְּמָעוֹת עַל צַוָּארָהּ סָבִיב / נִתְלוּ כְּמוֹ מַחֲרֹזֶת עֲנָבִים"[275]. דימוי הדמעות למחרזת ענבים יוצר תחושה מעורבת; מבליט את נשיותה של העז לקראת השלב הבא בעלילותיה – הכְּלולות, ובהיותו כולל גם את העסיס שניגר מן הענבים בעת ההשחלה, הוא ממקד את תשומת הלב בדמעות התגובה על העלבון. השינוי בתפיסת תיאור העז הוא דרמטי – מלגלוג מתנשא לאמפתיה מעודנת – אבל השינוי הוא רק לכאורה, וזמני. הדמעות הן פיתוי לעיניו של "חָתָן אֶחָד עָבַר שָׁם / מְלַקֵּק גְּלִידַת זָהָב". המעדן והזהב משפיעים מיד על בגד העז ועל צבעו – "לָעֵז הָיְתָה שִׂמְלַת שָׁנְהָב" – והעז נעתרת להצעת הנישואין של החתן. אם בתחילת השיר ובמהלכו בולטים ההומור והלגלוג המתעצמים, הרי

---

[274] תחילת השיר מזכירה את "תֹּאמַר אֲהֻיָּה רַב", שיר היתולי של ביאליק: "תֹּאמַר, אֲהֻיָּה רַב – / לֹא לָמַדְתִּי תוֹרָה; / שֶׁמָּא תֹּאמַר: סוֹחֵר – / מָעוֹת אֵין לְסָחוֹרָה" וגו' (נדפס בגיליון 33 של "העולם", 1910 (בתוך ביאליק 1990, כרך ב, עמ' 317). סופו שונה מאד ומתרחק מאווירת ההיתול.

[275] הדימוי "כְּמוֹ מַחֲרֹזֶת עֲנָבִים" מזכיר את "הָיָה לָךְ צָחוֹק עֲנָבִים: / הַרְבֵּה צְחוֹקִים יְרֻקִּים וַעֲגֻלִּים" מתוך "ששה שירים לתמר", שיר ב (עמיחי, 2002, עמ' 27); שני הדימויים שואבים מצורתם הכדורית-מתגלגלת של הענבים כבודדים ומן העיגוליות המאפיינת את האשכול כולו ומאפיינים כך האחד את פרצי הצחוק והאחר את המחרוזת כולה כגוף עגלולי.

שבסוף השיר מאבד ההומור את טעמו, והלגלוג הופך לגינוי של כניסה למערכת נישואין כבררת מחדל; כישלונותיה של הכלה ועושרו של החתן הם הסנדקים.

## י. הלשון הפואטית בשירי הורות

נורית זרחי מבטאת ברבים משיריה ביקורת נחרצת על הורות מאכזבת ובלתי מספקת; ברוב המקרים מדובר באימהות[276]. בחלק מהשירים הדוברת או הדובר מספרים בגוף ראשון על חוויית הורות אישית נקודתית או קיומית, באחרים היא מתבוננת בהומור או בלהט נוקב של בת סמכא בסוגי הורות סביבה. אף שהשירים פונים לילדים, אין בקבוצה זו ולו שיר אחד המשקף שביעות רצון מתפקוד הורי ראוי.

בשיר **קנגורה הולידה גור** ובשיר **קוקיון חידה** זרחי מסווה בהומור את דעתה הלא-אוהדת בלשון המעטה על האימהות שבהן היא מתבוננת.

**קַנְגּוּרָה הוֹלִידָה גּוּר (פס)**

קַנְגּוּרָה הוֹלִידָה גּוּר
טָמְנָה אוֹתוֹ בְּכִיס סָגוּר
וְיָשְׁבָה לָנוּחַ.
פִּתְאֹם צָפְצוּף,
בָּא שָׁלִיחַ עַל אוֹפַנּוֹעַ,
בְּיָדוֹ מִכְתָּב דָּחוּף:
מַמָּשׁ סְקַנְדָּל,
בִּזְבּוּז שֶׁל כִּיס,
אֶפְשָׁר עוֹד גּוּר שָׁם לְהַכְנִיס.

נֶאֶנְחָה הַקַּנְגּוּרָה,
עוֹד אֶחָד בַּכִּיס סָגְרָה.
פִּתְאֹם, בָּהוּל
מְבָרֵק מִמּוֹעֲצַת הַלּוּל:
כְּבָר אֵין לָנוּ כֹּחַ -
קְחִי אֶפְרוֹחַ!
צָפוּף בַּכִּיס; מָה עוֹשִׂים?
תָּלְתָה עָלֶיהָ עוֹד כִּיסִים.

שָׁמַע אֶת זֹאת
בִּלְבֵּל זָקֵן
בְּלִי קֵן
וּבָא גַּם הוּא לְהִשְׁתַּכֵּן.

[276] "[...] במסות שכתבה, ביצירות הספרות ובריאיונות עמה זרחי מייחסת חשיבות מיוחדת להולדה, לאימהות ולהורות, בין אם הורות ביולוגית, אימוץ, או הורות בלתי שגרתית שבה גבר או יצור פנטסטי מגדל ילד/ים. [...] זרחי רואה באֵם את השפע המזין המאפשר יצירה של נשים" (אלקד-להמן, 2010).

וּבָא עַכְבָּר שָׁחוֹר
בְּלִי חוֹר,
פִּילָה קְטַנָּה
מְצֻנָּנָה,
וּנְמָלָה,
מִקֹּר כְּחֻלָּה.
אֵיךְ הִיא תִּקְפֹּץ עַכְשָׁו, אִמְרוּ,
הַמִּסְכֵּנָה שִׁכּוּנְגּוּרוּ?!

בשיר **קנגורה הולידה גור** זרחי מתבוננת ב"קַנְגּוּרָה" (תחדיש שלה לציון נקבת קנגורו) ובאמצעות הומור מפנה זרקור מאשים לאימהוּת מְרֻצָּה. השיר נפתח בשיבוש המבקש לחקות דיבור ילדי: "קַנְגּוּרָה הוֹלִידָה גּוּר". אף שהשורות הבאות – "טָמְנָה אוֹתוֹ בְּכִיס סָגוּר / וְיָשְׁבָה לָנוּחַ" – מבהירות את העדפתה של האם החדשה, היא נאלצת לספק שירותי אימהוּת לשישה משתכנים חדשים החומדים את כיסהּ: "אֶפְשָׁר עוֹד גּוּר שָׁם לְהַכְנִיס", "קְחִי אֶפְרוֹחַ!", "בִּלְבֵּל זָקֶן", "עַכְבָּר שָׁחוֹר", "פִּילָה", "וּנְמָלָה". הסיפור הקשה מוסווה בביטויים השכיחים בשיח של מבוגרים – "שָׁלִיחַ עַל אוֹפַנּוֹעַ", "מִכְתָּב דָּחוּף", "מַמָּשׁ סְקַנְדָּלִי", "בָּהוּלִי", "מִבְרָק מְמוּעָצֶת הַלּוּל" – ובהומור, שזרחי יוצרת בכמה אמצעים: רשימת המשתכנים היוצאת משליטה עד כדי אבסורד, תיאור ציורי של תגובת הקנגורה – "תָּלְתָה עָלֶיהָ עוֹד כִּיסִים" והֶלחם תחדישי המאפיין את מצבה החדש של הקנגורה – "שִׁכּוּנְגּוּרוּ". הדוברת עושה שימוש בשמות ובתארים המבקשים לעורר חמלה – "אֶפְרוֹחַ" הוא כינוי של חיבה לתינוק רך המדגיש את היותו חסר אונים; הבלבל הוא "זָקֶן" ו"בְּלִי קֶן"; העכבר הוא "שָׁחוֹר" ו"בְּלִי חוֹר"; הפילה היא "קְטַנָּה" ו"מְצֻנָּנָה"; הנמלה "מִקֹּר כְּחֻלָּה" – אך בעצם מאירים את השתלשלות העניינים באור נלעג. הכנסת האורחים של הקנגורה מעוררת לכאורה הערכה, אולם הדוברת איננה מניחה לקוראים להתעלם מן הביקורת שלה על נצלנות וגם על הפסיביות המְרֻצָּה של האֵם; אמנם היא נענית לסטראוטיפ האמהי ומרצה את הסביבה, אבל בה בעת מוותרת על חוויית האימהוּת הפרטית. לא במקרה מסתיים השיר בשאלה פתוחה, בכינוי המעיד על החלשתהּ – "הַמִּסְכֵּנָה" – ובתחדיש "שִׁכּוּנְגּוּרוּ". התחדיש – כאן יצירת שם ממיזוג של בסיס קיים וחלק מבסיס אחר – מוצע כתחליף מתבקש ל"קֶנְגּוּרוּ", ובו זרחי משתעשעת בייחוס המשמעות העברית של "קֶן" להברה הראשונה במילה האבוריגינית "קנגורו"; כיסהּ של הקנגורה הופך מ"קֶן", שהוא מעון למספר קטן של דיירים, ל"שִׁכּוּן" – שמשמעה שכונה או קבוצה של בניינים, כלומר למקום מגורים לאוכלוסייה גדולה הרומז על צפיפות, על המולה ועל ריבוי דיירים העלולים לאיים על חוויית הורות אופטימלית.

השיר **קוקיון חידה** מושתת על עובדה ידועה הנוגעת לאופי ה״אימהוּת״ של הקוקייה[277].

**קוּקִיּוֹן חִידָה (פס)**

בְּיַעֲרוֹת בֶּן-שֶׁמֶן
מָהוּמָה הִתְחִילָה.
קוּקְיָה פְּנוּקְיָה
שֵׁשׁ בֵּיצִים הֵטִילָה.
אַחַת בְּקֵן עוֹרֵב
אַחַת בְּקֵן שֶׁל דְּרוֹר,
אַחַת בְּשֶׁל בִּלְבֵּל,
אַחַת בְּקֵן שֶׁל תּוֹר.
אֶת כָּל הָאֲחֵרוֹת הִיא לֹא טָרְחָה לִסְפֹּר.
פָּרְחָה מִשָּׁם הַגְּבֶרֶת
קַלָּה וּמְשֻׁחְרֶרֶת.
אַךְ בָּא הַיּוֹם
קוּקוּ!
וְהַבֵּיצִים בָּקְעוּ
קוּקוּ!
וּבְכָל הַחֹרֶשׁ
מַקּוֹרִים לְמַקּוֹרִים נָשְׁקוּ,
קוּקוּ!

וְקוּקְיָה פְּנוּקְיָה
עָמְדָה עַל דֶּקֶל רָם
וּבְצִיּוּץ חָנוּק
קוּקוּ!
קָרְאָה, מִי יַעֲנֶה לִי בָּעוֹלָם?
וְקוּקוּ! קוֹל עָנָה לָהּ
מִן הַסְּבָךְ:
קוּקְיָה, בּוֹאִי לִרְאוֹת,
אוּלַי אֲנִי שֶׁלָּךְ?

וּבְקֵן אֶחָד קָטָן
מָצְאָה הִיא קוּקִיּוֹן מוּכָן
מִי הוּא: בְּנָהּ, אוּלַי נָכְדָּהּ?
הִיא אַף פַּעַם לֹא תֵּדַע –
קוּקִיּוֹן חִידָה.
מֵאָז בְּיַעֲרוֹת בֶּן-שֶׁמֶן
כְּשֶׁקּוֹקָה הִיא לְבַדָּהּ
"קוּקוּ" מֵעֲבֵי הַחֹרֶשׁ
קוּקִיּוֹן קוֹקָה נָגְדָּהּ.

השיר מתאר בחרוזים מושלמים, בקצב ובמשקל מוקפדים ובהומור לגלגני המהול בתוכחה את מנהגה של הקוקייה; הכפילות הזו משתמעת מהצירוף ״קוּקְיָה פְּנוּקְיָה״ המשמש את הדוברת לאזכור גיבורת השיר – המצלול והתחדיש ״פְּנוּקְיָה״ תורמים להומור, וב״פְּנוּקְיָה״ נרמזת תוכחה.

[277] חלק ממיני הקוקיות ״מטילים את ביציהם בקני עופות אחרים והללו מגדלים את גוזליהם. ביצי הקוקיות הטפילות דומות לביצי הפונדקאים, ובכך מערימות הקוקיות על הפונדקאים״ (שראל וגרסון, 1998, עמ׳ 1308). שירה של זרחי מזכיר את הקוקייה מהסיפור המחורז ״דירה להשכיר״ מאת לאה גולדברג. דיירי המגדל מגנים אותה ומכנים אותה ״מַפְקִירַת הַבָּנִים״ (גולדברג, 1959).

לאחר ארבע השורות הראשונות המציגות את המקום ואת האירוע מופיע פירוט הטלת הביצים:
"אַחַת בְּקַן עוֹרֵב / אַחַת בְּקֵן שֶׁל דְּרוֹר, / אַחַת בְּשֶׁל בִּלְבֵּל, / אַחַת בְּקֵן שֶׁל תּוֹר". רצף המיקומים נקטע בשורה שאורכה הכפול כופה על הקורא לתת עליה את דעתו: "אֶת כָּל הָאֲחֵרוֹת הִיא לֹא טָרְחָה לִסְפֹּר". זוהי דרכה של הדוברת להעצים בהומור-לכאורה את ביקורתה על הקוקייה שוות הנפש וחסרת המצפון. מתח בין אהדה לתוכחה ניכר גם בשתי השורות הבאות: "פָּרְחָה מִשָּׁם הַגְּבֶרֶת / קַלָּה וּמְשֻׁחְרֶרֶת". תואר הכבוד לאישה "גְּבֶרֶת" יוצר אי-נחת בהקשר לאם הזונחת את פרי בטנה. לתארים "קַלָּה וּמְשֻׁחְרֶרֶת" משמעות כפולה: "קַלָּה" במשקלה לאחר ההטלה, ו"קַלָּה" – שלִבָּהּ קל ומצפונה אינו מעיק עליה על אף נטישת הביצה; "מְשֻׁחְרֶרֶת" – אינה כבולה, אף לא לצאצאיה, ומשוחררת במובן "אשה מְשֻׁחְרֶרֶת" שאיננה רואה באימהות את ייעודה. בחלק השני של השיר מתוארת בקיעת הגוזלים מן הביצים הפזורות בחורש: "אַךְ בָּא הַיּוֹם / קוּקוּ! / וְהַבֵּיצִים בָּקְעוּ / קוּקוּ! / וּבָכָל הַחֹרֶשׁ / מַקּוֹרִים לְמַקּוֹרִים נָשָׁקוּ, / קוּקוּ!" השיר מציע את האשליה-לרגע שהשורה "מַקּוֹרִים לְמַקּוֹרִים נָשָׁקוּ" מתארת מפגש חם ואוהב בין האם לגוזליה, אבל ההמשך המתאר את הקוקייה ש"עָמְדָה עַל דֶּקֶל רָם / וּבְצִיּוּץ חָנוּק / קוּקוּ! / קָרְאָה, מִי יַעֲנֶה לִי בָּעוֹלָם?" מבטל את האפשרות הזו – אף כי משמר קורטוב של אהדה לקוקייה בזכות הרגש המובלע בתואר "חָנוּק" שבצירוף "וּבְצִיּוּץ חָנוּק". תשע השורות האחרונות של השיר מתארות מפגש אקראי בין הקוקייה ל"קוּקִיּוֹן מוּכָן", שאין לה מושג מי הוא: "בְּנָה, אוּלַי נֶכְדָּהּ? / הֵיא אַף פַּעַם לֹא תֵּדַע". אף שהשיר רווי הומור, סָפֵק-הקשר המזדמן של הקוקייה עם צאצא אלמוני מבליט דווקא את העצבות. השורה האחרונה בשיר – "קוּקִיּוֹן קוֹקֶה נֶגֶדָּהּ" – מבליטה את ההיבט העצוב של הקשר בין הקוקייה לצאצאיה. "נֶגֶדָּהּ" היא דו-משמעית, אך בעוד השימוש ב"נֶגֶד" כנרדפת ל"מוּל"[278] הוא ניטרלי מבחינה רגשית, הרי השימוש ב"נֶגֶד" כנרדפת ל"לעומת" מבטא את הפן הטראגי של הקשר – המחאה של הגוזלים על התנהגות אמם. השיר מצליח להראות את המורכבות במצבה של האישה המשוחררת ואת עמדתה של הדוברת. בשיר 36 שורות; לב השיר, כלומר 12 השורות האמצעיות המתארות את בקיעת ביצי הקוקייה ביער, עשירות מאוד מבחינת המצלול. יש בהן 13 היקרויות של ההברה "קוּ", היוצרות מצלול עשיר שמדמה את המולת קולותיהם של צאצאי הקוקייה ברחבי היער[279]. 28 היקרויות נוספות של העיצור K (בתנועות מעורבות) לאורך השיר מחזקות את המצלול ומבליטות את נוכחותם של הצאצאים הנטושים ביער עד כדי כפירה בתיאור " פָּרְחָה מִשָּׁם הַגְּבֶרֶת / קַלָּה וּמְשֻׁחְרֶרֶת".

---

[278] כמו בפסוק "וְהָעָם עָבְרוּ נֶגֶד יְרִיחוֹ" (יהושע ג, טז).

[279] פועל דומה ל"קוֹקֶה" ול"קוֹקָה" שזרחי חידשה מוזכר במאמרה של חנה גולדנברג, המציינת כי במקראות מראשית המאה העשרים הופיעו שורות כגון "הקוקיה קוֹקָאָה: קו-קו! קו-קו!" (גולדנברג, תשנ"ז, עמ' 232).

המצלול מנכיח את קולותיהם של הצאצאים ורומז שאף שהאם העדיפה את טובתה על פני חובתה – היא תוסיף לשמוע כל ימיה את ילדיה הנטושים[280].

תשע השורות האחרונות בשיר מספקות את האפילוג לסיפור השמח-אך-נוגע-ללב של האֵם הבלתי-מושלמת, המטילה את ביציה בקנים של אחרים: "וּבְקֵן אֶחָד קָטָן / מָצְאָה הִיא קוּקִיּוֹן מוּכָן / מִי הוּא: בְּנָהּ, אוּלַי נֶכְדָּהּ? / הִיא אַף פַּעַם לֹא תֵּדַע – / קוּקִיּוֹן חִידָה. / מַאָז בְּיַעֲרוֹת בֶּן-שֶׁמֶן / כְּשֶׁקּוֹקָה הִיא לְבַדָּהּ / "קוּקוּ" מֵעֲבֵי הַחֹרֶשׁ / קוּקִיּוֹן קוֹקֶה נֶגְדָּהּ". תוך הרחבת השם "קוּקִיָּה" למשפחת מילים זרחי גדשה את סיום השיר בתחדישים: "קוּקִיּוֹן" (=גוזל קוקייה, סיומת Xון להקטנה), "קוֹקֶה" ו"קוֹקָה" (פעלים בהווה מהשורש המומצא קק"ה, זכר ונקבה); אלה משמרים את ההומור ואת עליצות השחרור ממחויבות, מעצימים את מחאת הגוזלים ומבליטים את ההמחשה של הפקרת הבנים ותוצאותיה העגומות גם לאם המפקירה. זרחי מְחַיָּה את הידע המכליל של הקוראים על קוקיות בתיאור פלסטי שבו הומור וגם רגש[281].

בשני שירים הנמסרים בגוף ראשון זרחי מאפשרת לשני דוברים-ילדים לספר על אירועים שאינם יוצאי דופן; המשותף להם ששניהם רומזים מבלי דעת על הורות המאופיינת בחוסר רגישות.

**שְׁנֵי דְּבִים הָלְכוּ מוּלִי (פס)**

... וְקַח עֶשֶׂר בֵּיצִים
וּבַקְבּוּק חָלָב,
וְחֶמְאָה,
וְהִנֵּה לְךָ כָּל הָרְשִׁימָה.

הוֹי מְבֻלְבָּל!
בְּלִי סַל?

לָקַחְתִּי. הָלַכְתִּי.
לֹא מַבִּיט לְצָדָדִים.
רַק קָדִימָה.
שֶׁלֹּא יִרְאוּ הַיְלָדִים
אֶת הַבֵּן הַטּוֹב שֶׁל אִמָּא.

פִּתְאֹם קָרוֹב קָרוֹב
שְׁנֵי דְּבִים הָלְכוּ
מוּלִי בָּרְחוֹב...
נִכְשַׁלְתִּי.
נִבְהַלְתִּי.
מְהַרְתִּי.
חָזַרְתִּי.
הִיא אָמְרָה: לָעֲצֵלִים

---

[280] רמיזה לקשר בין הקוקייה לילדותה של הדוברת מופיע בשיר למבוגרים "צִפּוֹר מְעֹרֶבֶת" (בתוך **אפריקה**): "כְּמוֹ קוֹל קוּקִיָּה מִמַּעֲמַקֵּי יַעַר, / יַלְדוּת מַכָּה פַּעַם אַחַת וְנֶעֱלָמֶת בַּחֲשֵׁכָה. / תִּתְקָרְבִי, אוֹמֶרֶת הַיַּלְדָּה, יֵשׁ לִי אִתָּךְ חֶשְׁבּוֹן."

[281] ראו גם צור, 2001.

תָּמִיד קוֹרִים פְּלָאֵי פְּלָאִים –
אוּלַי רָאִיתָ גַּם פִּילִים?!
אֲבָל אֲנִי, שֶׁכָּךְ יְהִיֶה לִי טוֹב,
שְׁנֵי דֻּבִּים הָלְכוּ מוּלִי בָּרְחוֹב.

הדובר בשיר **שני דבים הלכו מולי,** הנשלח למכולת ובידיו סל ורשימה ומבליע וידוי על חששו שמא יראו חבריו "אֶת הַבֵּן הַטּוֹב שֶׁל אִמָּא". מה שקורה לו ברחוב גורם לו להפוך את פניו ולחזור הביתה בידיים ריקות. זרחי איננה מפרשת אלא נוקטת לשון מטפורית: "פִּתְאֹם קָרוֹב קָרוֹב / שְׁנֵי דֻּבִּים הָלְכוּ / מוּלִי בָּרְחוֹב...". שני הדובים עשויים להיות מטפוריים לרגשות כמו כלימה, חשש או בהלה שתקפו אותו באמצע הדרך, או לחברים שהתקרבו לעברו. הפסיחה שמפרידה בין הפועל "הלכו" למשלימו "מולי" מדגישה את האיום. הבחירה ב"שני דובים" חושפת את עוצמת האיום החברתי על הילד ומאהידה אותו. ארבעת הפעלים הרצופים בגוף ראשון – "נִכְשַׁלְתִּי. / נִבְהַלְתִּי. / מִהַרְתִּי. / חָזַרְתִּי" – משקפים את המבוכה הגורמת לדובר להתמקד רק בעצמו. עד הופעתם של ה"דובים" ברחוב מבעיו קצרים, ענייניים ונמנעים מהרחבה ומביטויי רגש. מרגע שהדובר אינו יכול לעמוד במעמסה הרגשית מבעיו מתקצרים לכדי מילה אחת כשנקודה פסקנית הרומזת על נשימות קצרות בין משפט למשפט מפרידה ביניהם. מתחילת השיר ועד סופו הדובר אינו נוקט את המילה "אימא" אלא כחלק מהביטוי המרחיק, הלא-אישי – "הַבֵּן הַטּוֹב שֶׁל אִמָּא". מבחינת דרך המסירה השיר משמיע שני קולות – את קולה של אימא בטון לגלגני ואת קול המצוקה של הילד. כמו בשירים אחרים,[282] גם כאן האֵם רחוקה מלהיות רגישה או אמפתית: "הִיא אָמְרָה: לָעֲצַלִּים / תָּמִיד קוֹרִים פְּלָאֵי פְּלָאִים – / אוּלַי רָאִיתָ גַּם פִּילִים?"[283]

**הַנָּמֵר שֶׁמִּתַּחַת לַמִּטָּה (הנמר)**

כְּשֶׁקּוֹרֶה לִי דָּבָר רַע,
לְמָשָׁל, מַכָּה אוֹ דְּקִירָה,
אָז אִמָּא אוֹמֶרֶת:
"וּמָה,
וְחַיָּלִים לֹא נִפְצָעִים בַּמִּלְחָמָה?!"

וּכְשֶׁאֲנִי מִתְעוֹרֶרֶת בָּאֶמְצַע הַלַּיְלָה
כִּי תַּחַת הַמִּטָּה יֵשׁ לִי נָמֵר,
אָז אַבָּא אוֹמֵר:
"וּבַג'וּנְגֶל לֹא מַפְחִיד יוֹתֵר?!"

וְאִם הֵם יוֹצְאִים לְסֶרֶט
וְלֹא מוֹצְאִים לִי שׁוֹמֵר,
הֵם אוֹמְרִים: "כְּשֶׁיִּשֵּׁנִים לֹא פּוֹחֲדִים,

---

[282] **לעולם**, להלן עמ' 115; **בילי**, לעיל עמ' 68.

[283] "האם שבשירת הילדים מנסחת דבריה בדרך כלל בפסקנות וללא פשרות [...] דמות אם מרוחקת יותר ופחות מציגה נורית זרחי בשיריה." (פרוכטמן, 1982, עמ' 17).

שָׁנִי מַהֵר".

וַאֲנִי יוֹדַעַת שֶׁזֶּה נָכוֹן
מַה שֶּׁאִמָּא אוֹמֶרֶת, מַה שֶּׁאַבָּא אוֹמֵר;
אֲבָל אֵיךְ זֶה יָכוֹל לַעֲזֹר,
כְּשֶׁמִּתַּחַת לַמִּטָּה
יֵשׁ לִי נָמֵר.

גם בארבעת בתי השיר **הנמר שמתחת למיטה** הדוברת מתארת יחס של הורים למכאובי ילדיהם (״לְמָשָׁל, מַכָּה אוֹ דְקִירָה,״) ולפחדיהם (״כִּי תַּחַת הַמִּטָּה יֵשׁ לִי נָמֵר,״)[284]; ההורים מגיבים באמירות המשקפות קוצר רוח עד כדי זלזול (״וּמָה, / וְחַיָּלִים לֹא נִפְצָעִים בַּמִּלְחָמָה?!״ או ״וּבַג׳וּנְגֶל לֹא מַפְחִיד יוֹתֵר?!״) ומותירות את הדוברת בתחושה שהיא בודדה ואיננה מובנת. ״הַנָּמֵר שֶׁמִּתַּחַת לַמִּטָּה״ מטונימי לפחדים, לדאגות ולמכאובי הרגש המעיקים על הילדה; כשם שהנמר אורב לטרפו ומסתער בהפתעה, כך גם פחדיה של הדוברת; הם מלווים אותה, מתעוררים בנסיבות שאיננה יכולה לצפות והיא חשה חוסר אונים. כדי להמחיש את עוצמת הפחד זרחי ממקמת את הנמר מתחת למיטתה של הדוברת, ויוצרת צרימה בולטת בין המקום שאמור להיות החם והבטוח ביותר עבור ילד לבין המצוקה הרגשית הקשה שאיננה מרפה ממנו דווקא שם. הדברים שאומרים ההורים לילדם מנוסחים כשאלות רטוריות הנשמעות כתוכחה על התפנקות או על פחדנות יותר מאשר כהרגעה. באופן פרדוקסלי הם משקפים ציפייה לאומץ ולתעצומות נפש באמצעות אזכורים של סביבות מאיימות (מלחמה וג׳ונגל) ופנייה בציווי בלתי הגיוני (״שָׁנִי מַהֵר״). הבית האחרון מסגיר את הייאוש של הדוברת: ״וַאֲנִי יוֹדַעַת שֶׁזֶּה נָכוֹן / מַה שֶּׁאִמָּא אוֹמֶרֶת, מַה שֶּׁאַבָּא אוֹמֵר; / אֲבָל אֵיךְ זֶה יָכוֹל לַעֲזֹר, / כְּשֶׁמִּתַּחַת לַמִּטָּה / יֵשׁ לִי נָמֵר״[285]; על אף מילת השאלה ״איך״ אין סימן שאלה ובעצם אין שאלה; האינטונציה היורדת שמסמנת הנקודה בסוף השיר מעידה על אכזבה ואולי גם על ייאוש.

לשיר **לעולם** רקע אוטוביוגרפי; נורית זרחי איבדה את אביה כשהייתה בת פחות משש והיתמותה היא תחושה מכוננת בחייה[286]. תחושת החֶסֶר שהדוברת-ילדה חווה היא עיקר השיר, וההורות שנותרה מעצימה אותו.

**לְעוֹלָם (ישנונה)**

וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶסְלַח
עַל אַבָּא שֶׁלִּי,

---

[284] בספר **ילדת חוץ**, כשדפנה עוזבת עם אמה את בית סבתא בירושלים כדי לעבור לקיבוץ, סבתא נותנת לדפנה קופסת קרטון ואומרת ״נָם אִיר״ (ביידיש ״קחי אותה״) (עמ׳ 10). דפנה מאמינה ששמעה שיש נמר בקופסה. כשדפנה נכנסת לבית הילדים היא מחביאה את הקופסה עם הנמר מתחת למיטה.

[285] והשוו לטיפול המכליל הלא-ממש אמפתי של אנדה עמיר המתארת את הילד הסוגר את הלילה מתחת לארון כדי ש״תָּמִיד יִהְיֶה רַק יוֹם״ (״מתחת לארון״, עמיר-פינקרפלד, 1934), ל**פחדרון בארון** המתורגם (מַאיָר, 1978) ול**יש משהו תחת המיטה שלי** (סטיבנסון, 2008) שעיקרם התגברות על הפחד.

[286] בשיר למבוגרים ״שירי הזאבה האחרונה, ג״ (בתוך **הבל**) זרחי מבטאת את מורכבות רגשותיה לאביה שנעלם: ״אַבָּא! הוּא אֵינוֹ מַפָּנֶה פָּנָיו, נֶעֱלָם / עִם עוֹפוֹת הַיָּם שֶׁנָּדְדוּ אוֹ טָבְעוּ, / מִזַּעַם הָיִיתִי נוֹטֶשֶׁת אוֹתוֹ / לוּלֵי הַמָּוֶת הִקְדִּים אוֹתִי.״

וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶשְׂבַּח,
וְכַמָּה זְמַן שֶׁיַּעֲבֹר –
אֲנִי אֶזְכֹּר.

וַאֲנִי לֹא מְדַבֶּרֶת עַל זֶה עִם זָרִים,
יֵשׁ לָהֶם בָּרֹאשׁ דְּבָרִים אֲחֵרִים –
גַּם לֹא עִם אִמִּי שֶׁתַּגִּיד:
בִּתִּי, אֵיךְ אֲנַחְנוּ מִתְגַּבְּרִים,
אֲבָל יֵשׁ לִי לְהַגִּיד לֵאלֹהִים דְּבָרִים:

אֱלֹהִים, הֲרֵי תִּכְנַנְתָּ אֶת הָעוֹלָם
לְפִי חֻקִּים מְדוּדִים,
וְהִנֵּה יָצְאָה לְךָ יַלְדָּה
לֹא לְפִי תָּכְנִית הַיְלָדִים.

כִּי אֵיךְ יַלְדָּה יְכוֹלָה לְשַׂחֵק
וְלִצְחֹק עִם כֻּלָּם בֶּחָצֵר,
וְאַחַר כָּךְ הַבַּיְתָה לַחֲזֹר
כְּאִלּוּ דָּבָר לֹא חָסֵר.

וְאֵיךְ בְּיוֹם הַהֻלֶּדֶת
רֵיק הַשֻּׁלְחָן מִצַּד אֶחָד,
וּכְשֻׁלּוֹמְדִים לִרְכֹּב עַל אוֹפַנַּיִם
אֵיךְ הִיא תִּלָּמֵד?

אֱלֹהִים, אִם תִּכְנַנְתָּ לְכָל יֶלֶד שְׁנֵי הוֹרִים,
אָסוּר לְךָ לַעֲשׂוֹת שִׁנּוּיִים אֲחֵרִים, כָּךְ,
וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶשְׂבַּח.

במרכז השיר **לעולם** טענתה בגוף ראשון של ילדה לאלוהים על היעדרו – כנראה מותו – של אביה (המילה "מוות" על נגזרותיה ונרדפותיה נעדרות מהשיר, אך הרקע האוטוביוגרפי של זרחי וסגנון מסירת הדברים מובילים להנחה זו)[287]. בחירת הכינויים מסגירה את ההבדל ביחסה של הדוברת לשני הוריה: בעוד את אביה היא מזכירה במילים "אבא שלי", צירוף בלשון דיבורית המבטא קשר טבעי וקרוב של ילדה לאביה, לאמה היא מתייחסת ב"אִמִּי" הרשמית, הלא-טבעית בפיה של ילדה המדברת על אמה. גם כשהדוברת מפרטת מה לדעתה צפוי שהאם תגיד אם הילדה תשתף אותה ברגשותיה, היא בוחרת ב"בִּתִּי" – אף היא איננה טבעית לשיח בין אם לילדתה. הפער בין הטבעיות של "אבא שלי" לבין הרשמיות המשתמעת מ"אמי" ומ"בתי" רומז על תחושת הניכור שבין הילדה לאמה. בבית הראשון של השיר נמסרת הצהרה פרטית מאוד ורצינית מאוד. לרגע האישי מאוד הזה הילדה מכניסה רק את עצמה ואת אביה, שאת מותו היא נשבעת לא לשכוח ועליו לא תסלח לעולם.

[287] "הכעס מובע בישירות ומוטח כנגד אלהים, והוא מופנה כלפיו וכלפי כל הנמענים, אנחנו, ובעקיפין גם כנגד האב שעזב את בתו [...] במוקד השיר מצויה היאחזות בכעס והעצמה שלו בנוסח של השבעה מגית כמעט [...] הילדה בונה טיעון מסודר של השגותיה על הסדר או אי-הסדר בעולם שאלוהים ברא, אך כשל בניהולו" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 79); "הקינה היא של החי *על עצמו* [...] אבא אינו חסר במישור הלאומי (אין מי שיבנה את הארץ, יגן עליה וכולי) אלא כאן ועכשיו, בתפיסה האגוצנטרית והטבעית ביותר שילדה יכולה לנסח" (ברוך, 1985ב; ההדגשה במקור – נ"ל).

בבית השני מופיעים גם אחרים: "זָרִים", "אִמִּי" ו"אֱלֹהִים"; בניגוד למה שניתן לצפות, דווקא ל"זָרִים" ול"אִמִּי" מכנה משותף מנקודת המבט של הדוברת, המסבירה שאתם איננה מדברת על אביה. היא מרגישה שאיננה יכולה לשתף אף אדם במנעד שבין "אִמִּי", האמורה להיות קרובה אליה, לבין "זָרִים", שעל אף זרותם הם בני אדם. מבחינה זו הבית השני מחזק את הבידוד הרגשי של הילדה, הנרמז בבית הראשון. בבית השני – הפועל "מדברת" מקשר בין הדוברת לבין ה"זרים" ("וַאֲנִי לֹא מְדַבֶּרֶת עַל זֶה עִם זָרִים"), ושם הפועל "להגיד" מקשר בינה לבין אלהים ("אֲבָל יֵשׁ לִי לְהַגִּיד לֵאלֹהִים דְּבָרִים:"); אבל אין פועל ואף לא שם פועל שירמוז על קשר בין הדוברת לבין "אמי" ("גַּם לֹא עִם אִמִּי"). גם בכך יש משום רמז על הנתק הרגשי בין הדוברת לאמה[288]. הדוברת משערת שאם תפנה לאמה ותשתף אותה ברגשותיה האם תגיד: "בִּתִּי, אֵיךְ אֲנַחְנוּ מִתְגַּבְּרִים", כלומר הפנייה תהיה בצורת היחיד "בִּתִּי", אבל הפועל שהיא תשתמש בו יהיה "מִתְגַּבְּרִים" בצורת זכר רבים, פועל הצפוי בהקשר של אמירה כללית-סתמית ושאינו מתמקד בה ובבתה. היחיד שהדוברת חשה שיש ביכולתה לפנות אליו הוא אלוהים – ישות מרוחקת, חסרת גוף ופנים. הפנייה לאלוהים[289] בבית השלישי ממשיכה להבליט את הניכור בין הילדה לאמה: "אֱלֹהִים, הֲרֵי תִּכְנַנְתָּ אֶת הָעוֹלָם / לְפִי חֻקִּים מְדוּדִים, / וְהִנֵּה יָצְאָה לְךָ יַלְדָּה / לֹא לְפִי תָּכְנִית הַיְלָדִים". השימוש במילים "הרי" ו"והנה" כאן הוא מלשון הדיבור ומעיד על הנוחות והקרבה שהילדה חשה, בניגוד לריחוק המאפיין את פנייתה לאם. כך גם "יצאה לך", "תכנית הילדים" ו"יש להם בראש" – ביטויים בלשון הדיבור הילדית. השיר נפתח במילה "וַאֲנִי" – "וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶסְלַח"[290]. היא מופיעה שוב בשורה השלישית של הבית הראשון – "וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶשְׁכַּח", בשורה הראשונה של הבית השני – "וַאֲנִי לֹא מְדַבֶּרֶת עַל זֶה עִם זָרִים" ובשורה האחרונה של השיר שהיא חזרה על השורה הראשונה; המילה "אֲנִי" מופיעה בסוף הבית הראשון – "אֲנִי אֶזְכֹּר". לאמור, כינוי הגוף "אֲנִי" חוזר בשיר חמש פעמים, כמעין שלד המדגיש את אופיו האישי מאוד של הטקסט. לכאורה, השימוש בכינוי הגוף אינו הכרחי כאן, משום שמדובר בפעלים בזמן עתיד – "אֶסְלַח", "אֶשְׁכַּח", "אֶזְכֹּר" – שהגוף הראשון אימננטי בהם. אבל הדוברת בחרה להדגיש את העובדה ש"אֲנִי" מדברת, "אֲנִי" טוענת ובעיקר, כפי שמתברר בהמשך השיר, "אֲנִי" מדברת בשם עצמי משום שרק אני יכולה לעשות זאת. לכן היא חוזרת ונוקטת "אֲנִי".

---

[288] בשירה למבוגרים "איקונין" (בתוך **אפריקה**) כותבת זרחי: "בְּכָל מָקוֹם רַק אִמָּא וְיֶלֶד, / בְּכַף הָרוּחוֹת, בְּפַעֲמוֹן הַלֵּב. / וְבִרְחִי, כָּל חַיַּי כּוֹרְעִים לְפָנַיִךְ: / אֱהֶבִי אוֹתִי וְבָרֶת חֲמוּרַת סֵבֶר. / [...] / גַּם אִם אֶנְסֹק עַד תִּקְרַת הַיּוֹם / גַּם אִם אֵרֵד לְמֶמְשֶׁלֶת הַצְּלָלִים, / כִּדְבוֹרָה אֲזַמְזֵם בִּגְבִיעַ אָזְנוֹ שֶׁל אֱלֹהִים: / "אֵיפֹה הָיִיתְ כְּשֶׁהָיוּ רַק אִמָּא וְיֶלֶד / מִתַּחַת לַשָּׁמַיִם בְּכָל הָעוֹלָם כֻּלּוֹ."

[289] "פנייתה הזועמת לאלוהים נובעת גם מכך שהדוברת מאמינה שיש או צריך להיות מישהו האחראי לסדרי העולם. [...] יש כאן שימוש בגוף ראשון, באמירה ישירה, והדוברת מעמידה עצמה בעמדה גבוהה מהאל וגוערת בו" (ברוך, 1998).

[290] במאמרן על נושא מות האב ביצירתה של דליה רביקוביץ, מירי ברוך ומאיה פרוכטמן מצביעות על נוכחות הלשון הילדית-דיבורית ביצירתה של רביקוביץ, שכמו זרחי התייתמה מאביה כשהייתה בת שש. בשונה מזרחי, רביקוביץ עסקה במות אביה רק ביצירתה למבוגרים (ברוך ופרוכטמן, תשע"ב).

בבית השלישי של השיר הדוברת נפרדת מכינוי הגוף "אני", שהופיע 4 פעמים בשני הבתים הראשונים (לצד "שלי" ו"לי" המציינות גוף ראשון), מספרת על עצמה בגוף שלישי ומרחיקה את עצמה מן הסיטואציות הקשות המבליטות את החֶסֶר בחייה: "כִּי אֵיךְ יַלְדָּה יְכוֹלָה לְשַׂחֵק / וְלִצְחֹק עִם כֻּלָּם בֶּחָצֵר, / וְאַחַר כָּךְ הַבַּיְתָה לַחֲזֹר. [...] // [...] וּכְשֶׁלּוֹמְדִים לִרְכֹּב עַל אוֹפַנַּיִם / אֵיךְ הִיא תִּלְמַד?" השימוש ב"ילדה" וב"היא" יוצר את ההרחקה הדרושה לדוברת כדי לספר בגילוי לב מהן ההשלכות של מות האב. בבית הרביעי לצד ההרחקה היא נמנעת משימוש בפעלים: "כִּי אֵיךְ יַלְדָּה יְכוֹלָה לְשַׂחֵק / וְלִצְחֹק עִם כֻּלָּם בֶּחָצֵר, / וְאַחַר כָּךְ הַבַּיְתָה לַחֲזֹר / כְּאִלּוּ דָּבָר לֹא חָסֵר!". הבחירה בשמות פועל, שיש בהם פעולה לא ממומשת, הבטחה שאיננה יכולה להתקיים באופן מעשי, ממחישה את חוסר היכולת של הדוברת לפעול, לעשות כל מה שהייתה יכולה לעשות אילו היה לה אבא כשותף. כשהדוברת מזכירה את יום ההולדת של ה"ילדה" היא נמנעת מכינוי שייכות, ומסתפקת ב"וְאֵיךְ בְּיוֹם הַהֻלֶּדֶת / רֵיק הַשֻּׁלְחָן מִצַּד אֶחָד" – אזכור סטרילי, ללא כינוי השייכות "שלה" המרחיק ממנה גם הוא את כאב ההחמצה. גם הקדמת "ריק" בצירוף "ריק השולחן" מבליטה את עצמת החסר.

לא רק כינוי הגוף "אני" חוזר בשיר, אלא גם המבנה "וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא ------ (פועל בעתיד)" חוזר שלוש פעמים: פעמיים בבית הראשון, בשורה הראשונה ובשורה השלישית ופעם אחת בשורה האחרונה. ככל שמתברר ההקשר שבו מופיע ההמבנה ההצהרתי הזה, על סדר המילים המקדים את תואר הפועל "לְעוֹלָם", הוא סופח אליו גם אופי של שבועה. בשורות האחרונות של השיר – "אֱלֹהִים, אִם תִּכְנַנְתָּ לְכָל יֶלֶד שְׁנֵי הוֹרִים, / אָסוּר לְךָ לַעֲשׂוֹת שִׁנּוּיִים אֲחֵרִים, כָּךְ. / וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶשְׁכַּח" – בולט החרוז בהברה הקשה "כָּךְ / כַּח", המעצים את הטון המתריס של הדוברת.

התבוננות בשיר מנקודת המבט התחבירית מעלה ש-10 מתוך 25 שורות השיר נפתחות בוי"ו החיבור, כולל השורה הפותחת את השיר – "וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶסְלַח" – שסימן האיחוי בראשה מיותר לכאורה – והשורה האחרונה בשיר "וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶשְׁכַּח". השימוש בסימן איחוי במילה הראשונה בשיר יוצר תחושה של דיבור אימפולסיבי, מתפרץ, תלוש מהקשר, הממשיך מלל קודם או מחשבות שלא בוטאו בקול[291]; השימוש התכוף בסימן האיחוי בהמשך השיר עד סופו, ונוסף עליו במילות חיבור כמו "אבל" ו"כי" בראשי שורות בתוך השיר, יוצר רצף מתמשך של דיבור כמו-אישי לנמען לא ידוע, ללא השתהות לשם ארגון המחשבות, האופייני לשיח ילדי[292]. לרצף המשפטים המאוחים יש אפקט ריגושי; הרצף הקולי הוא מעין ניסיון למלא את החֶסֶר המלווה את חייה של הדוברת. הקדמת תואר הפועל "לעולם" והצגתו לפני הנשוא הופכת את פתיחת השיר ואת השורה האחרונה שלו להתרסה,

---

[291] "ביצירת הספרות האיחוי אופייני ללשון ריגושית או ללשון ילדים" (פרוכטמן, 1981ב, עמ' 6).

[292] ראו גם נוב, 1984, עמ' 59. גם בשיר למבוגרים באותו נושא, "הילדה שאביה נדקר למוות" (בתוך **מטעי בר**), בולט הדיבור הילדי: "[...] קוֹדֶם אִישׁ אֶחָד דָּקַר אוֹתוֹ, לוֹחֶשֶׁת, / אַחַר כָּךְ לָקְחוּ / אֲנָשִׁים לָקְחוּ זָרְקוּ אוֹתוֹ לַמָּקוֹם."

אולי אף לסוג של השבעה; "וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶסְלַח / [...] וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶשְׁכַּח" בבית הראשון, ו"וַאֲנִי לְעוֹלָם לֹא אֶשְׁכַּח" בסוף השיר. הדוברת, החשה שרק היא עצמה משמרת את הזיכרון ומתייסרת בגלל החסר, חוזרת על ההשבעה גם באוזניה שלה. בהמשך השיר זרחי מקדמת את התואר "ריק" לתחילת המשפט – "וְאֵיךְ בְּיוֹם הַהֶלֶּדֶת / רֵיק הַשֶּׁלְחָן מִצַּד אֶחָד" – כדי להדגיש את הריקנות הכפולה – הפיזית והרגשית[293].

בשיר מלא כנות, נחמה וחמלה ההולם את שעת ההשכבה, זרחי מתווה את הדגם ההורי הרצוי כפי שהוא מצטייר בדמיונה של דוברת-ילדה. החשיבה הילדית שבתשתית השיר רומזת על מציאות קשה.

**יָמִין אֲנִי וּשְׂמֹאל (פס)**

כְּשֶׁאֲנִי שׁוֹכֶבֶת לִישׁוֹן
לְצִדִּי בַּמִּטָּה יְשֵׁנִים
שְׁנֵי הַיְלָדִים שֶׁלִּי:
שְׂמֹאל וְיָמִין.

יָמִין שׁוֹכֵב וּמְהַרְהֵר
כַּמָּה הוּא הִצְטַיֵּן:
כָּתַב, זָרַק בַּדּוּר, הִרְבִּיץ –
עוֹד רֶגַע הוּא יָשֵׁן.

רַק שְׂמֹאל שׁוֹכֵב
וְלֹא יָכוֹל לְהֵרָגַע
זוֹכֵר הוּא אֵיךְ קִלְקֵל
כָּל דָּבָר שֶׁבּוֹ נָגַע.

הִפִּיל כּוֹסִית,
גָּזַר שַׂרְווּל מִבַּד,
שָׁפַךְ חָלָב –
כָּל זֶה בְּיוֹם אֶחָד.

אֲנִי אַט בַּשְּׂמִיכָה
אוֹתוֹ מְנַעֲנַעַת –
כְּמוֹ תִּינוֹק גָּדוֹל!

סוֹף סוֹף נִרְדָּמִים הַכֹּל –
יָמִין
אֲנִי
וּשְׂמֹאל.

הדוברת מספרת על שגרת שעת השינה שלה ומהרהרת ביום שחלף – במה שצלח בידה ובמה שלא צלח. את מחשבותיה היא משליכה על שתי ישויות מופשטות בדויות, "יָמִין" ו"שְׂמֹאל", שהיא מכנה

[293] בשיר למבוגרים "יְאוֹר" (בתוך **עשב הזמן**, להלן: **עשב**) כותבת זרחי: "מִי שֶׁנוֹלַד לְלֹא אָב / פָּנָיו יִצְרְבוּ בּוֹר בַּלְּבָנָה / לְהַתִּיךְ דַּרְכָּהּ אֶת הַחֹשֶׁךְ."

״שְׁנֵי הַיְלָדִים שֶׁלִּי״, והן מטונימיות להצלחה ולכישלון[294]. הדוברת מתארת תהליך של התבוננות עצמית מודעת של ילדה, שכמו אֵם המתבוננת בעין ביקורתית בילדיה – מנסה לבדוק את שביעות רצונה מעצמה. הרחקת הכישלונות והשלכתם על ״שְׁמֹאל״ מאפשרת לה לחוש חמלה, לקבל באמפתיה את חוסר ההצלחה שלה (״... אֵיךְ קִלְקֵל / כָּל דָּבָר שֶׁבּוֹ נָגַע״) ואת רשלנותה (״הִפִּיל כּוֹסִית״; ״שָׁפַךְ חָלָב״) ולהרגיע את עצמה: ״אֲנִי אַט בַּשְׁמִיכָה / אוֹתוֹ מְנַעֲנַעַת – / כְּמוֹ תִּינוֹק גָּדוֹל!״; הבחירה במילים משדה האימהות מעידה שהיא קושרת בינה לבין קבלה, הכלה ואמפתיה[295].

בשיר אחר ששמו קושר אותו לשעת ההשכבה זרחי עוברת מן הילדי-דמיוני אל המעורפל הסתום:

**ערש (הפתעה)**

אֲנַחְנוּ צָמַחְנוּ מִן הַיָּם
עִם הֶהָרִים הַכּוֹכָבִים הַלְוָיָתָן
עִם הַמַּמּוּתוֹת הַחוֹרְשׁוֹת הַלְּבָנָה
לִפְנֵי לִפְנִים לִפְנָם.

לִפְנֵי לִפְנִים לִפְנָם
נַחְנוּ בְּבֶטֶן יָם
עַל כַּף אִי עָלֵינוּ,
אֲבָל מִי הַם אֲנַחְנוּ, לֹא גַּל?
גַּל עוֹלֶה וְעוֹלֶה עַד הַר
גַּל יוֹרֵד וְיוֹרֵד עַד עָפָר
עוֹלֶה וְיוֹרֵד וְלִפְנָם
כִּי כֻּלָּנוּ אֲנַחְנוּ יָם.

עֲצֹם עֵינֶיךָ וְישַׁן
וּסְגֹר עַל הַיָּם בְּתוֹכָן
כִּי בַּחוּץ וּבִפְנִים יָם
לִפְנֵי לִפְנִים לִפְנָם.

השורה הראשונה בבית השני של השיר **ערש** מתחילה במילה ״לִפְנֵי״ ונקראת כתיאור זמן הפותח סיפור – ״לִפְנֵי לִפְנִים לִפְנָם״ – והחזרתיות הפונטית מדמה אינטונציה היפנוטית. ההמשך, ״נַחְנוּ בְּבֶטֶן יָם״ מבסס את הקשר של הבית השני עם ״אֲנַחְנוּ צָמַחְנוּ מִן הַיָּם״ שבבית הראשון ועם איתני הבריאה הנמנים בו – ההרים, הכוכבים, הלווייתן, הממותות, החורשות והלבנה. השורות ״לִפְנֵי לִפְנִים לִפְנָם / נַחְנוּ בְּבֶטֶן יָם״ עשויות להיות חלק מ״סיפור הַשָּׁכָבָה״ המיועד לנמען-ילד המאזין לשיר (הבית השלישי והאחרון נפתח בשורה ״עֲצֹם עֵינֶיךָ וְישַׁן״) על תחילת חייו, כתשובה אפשרית לשאלה

---

294 ראיית הגפיים מנקודת מבט דומה בשיר למבוגרים ״בַּשְּׁבִילִים הָאֵלֶּה״ (בתוך **מטעי בר**): ״בַּשְּׁבִילִים הָאֵלֶּה שְׁתֵּי כַּפּוֹתַי / הֵן שְׁנֵי תִּינוֹקוֹת מְחֻמָּמִים.״

295 מנקודת מבט אחרת לגמרי כתב דן פגיס את השיר ״פגישה״: ״אֲנִי יַד שְׂמֹאל. / מָה אִתְּ אוֹמֶרֶת, וַאֲנִי יַד יָמִין, / כְּבָר נִפְגַּשְׁנוּ, נְדָמֶה לִי, / כַּמָּה אֲנַחְנוּ דוֹמוֹת, אִתְּ בְּדִיּוּק / הַהֵפֶךְ מִמֶּנִּי. // [...] // וְהִנֵּה כְּכָלוֹת הַגַּעְנוּ / שְׁתֵּינוּ לְכָאן, חֲבוּקוֹת יָפָה / עַל בִּטְנוֹ שֶׁל הַפֶּגֶר שֶׁלָּנוּ. אֵיזוֹ פְּגִישָׁה / ...״ (פגיס, 1991, עמ׳ 272). טקסט פואטי אחר של פגיס, ״דין וחשבון מקצועי״ (שם, עמ׳ 313), פותח במילים ״יֵשׁ לִי מִקְצוֹעַ חָשׁוּב, אֲנִי רֶגֶל שְׂמֹאל״. יוחאי אופנהיימר מפרש את השיר כאחד מסימני הטראומה המתבטאת בהתפרקות הגוף (אופנהיימר, תשע״ו). זרחי מציעה אמנם גישה חומלת כביכול – ימין ושמאל הם הילדים שלה, אבל בכל זאת אפשר לקלוט כאן הד – ולו קלוש – לטראומה של נתק בין האני לחלקי הגוף המכשילים אותו.

"איפה הייתי לפני שנולדתי?". הצירוף המטפורי "בֶּטֶן יָם" עשוי לרמוז לרֶחֶם שבו נוצר העובר ושבמי השפיר שבתוכו הוא שוהה עד היוולדו; אבל הסביבה השירית הכוללת רומזת שהמטפורה עשויה להיות רחבה יותר, ובהשראת מיתוסים של בריאת העולם לתאר לא רק את ראשיתו של אדם אחד, הנמען, אלא להיות נקודת המוצא לתמיהה על מוצאו של המין האנושי, על זיקתו לכוחות הטבע הגדולים, על אפסותו ועל זמניותו: "לִפְנֵי לִפְנִים לְפָנָם / נַחְנוּ בְּבֶטֶן יָם / עַל כַּף אִי עָלֵינוּ, / אֲבָל מִי הֵם אֲנַחְנוּ, לֹא גַּל? / גַּל עוֹלֶה וְעוֹלֶה עַד הַר / גַּל יוֹרֵד וְיוֹרֵד עַד עָפָר / עוֹלֶה וְיוֹרֵד וְלִפְנָם / כִּי כֻּלָּנוּ אֲנַחְנוּ יָם". תפיסה זו של השיר מחזירה אל הדיון את המוסכמות של סוגת שירי הערש, על החרדה שהם מעוררים, על העֵרות כמצב זמני, ועל השיבה הלילית אל ה"ים" כמטפורה לשינה – השינה היא שקיעה במים. אבל התיאור נקטע ומה שהתחיל כסיפור מסתיים בשאלה הרטורית "אֲבָל מִי הֵם אֲנַחְנוּ, לֹא גַּל?". המטפורה הסמויה שבשאלה מתפתחת ומתרחבת במחצית השנייה של הבית השני – "גַּל עוֹלֶה וְעוֹלֶה עַד הַר / גַּל יוֹרֵד וְיוֹרֵד עַד עָפָר / עוֹלֶה וְיוֹרֵד וְלִפְנָם" עד לניסוח המטפורי המדויק "כִּי כֻּלָּנוּ אֲנַחְנוּ יָם", ובמהלכה משמרת את האינטונציה ההיפנוטית ואת התנועה המונוטונית המרגיעה לקראת השינה.

המילה "עֶרֶשׂ" שבשם השיר מביאה אל שולי הטקסט את מוסכמותיה של התת-סוגה "שירי ערש"[296]. הבית הראשון של השיר נפתח במילה "אֲנַחְנוּ", ומשמעותה מתבהרת בבית האחרון, בשורה הפונה אל נמען לא ידוע – "עֲצֹם עֵינֶיךָ וִישַׁן"; "אֲנַחְנוּ", כלומר הדוברת והנמען. הפנייה "עֲצֹם עֵינֶיךָ וִישַׁן" היא הרמיזה היחידה, מלבד השם, לכך שזהו שיר ערש המתכוון להעביר את הנמען מן הערות אל השינה. הבית הראשון כורך את "אנחנו" עם "ים" ("אֲנַחְנוּ צָמַחְנוּ מִן הַיָּם") וכך עושה גם הבית האחרון ("עֲצֹם עֵינֶיךָ וִישַׁן / וּסְגֹר עַל הַיָּם בְּתוֹכָן"). הבית הראשון והאחרון, שגם נחתמים באותה שורה ("לִפְנֵי לִפְנִים לְפָנָם") הם נקודת ההתחלה ונקודת הסיום של מעין גשר, המוביל מן העצום והמרוחק אל הנקודתי והמדויק: הבית הראשון מציג שדה סמנטי שניתן לכנותו שדה **ענקי הבריאה**: "אֲנַחְנוּ צָמַחְנוּ מִן הַיָּם / עִם הֶהָרִים הַכּוֹכָבִים הַלְוָיָתָן / עִם הַמַּמּוּתוֹת הַחוֹרְשׁוֹת הַלְּבָנָה / לִפְנֵי לִפְנִים לְפָנָם". המילים המשתייכות לשדה הזה הן ים, הרים, כוכבים, לווייתן, ממותות, חורשות, לבנה" – אובייקטים אדירים, בראשיתיים. הבית האחרון מתחיל בציון פעולה אחת מסוימת, שכיחה, קטנה, המתבקשת מאדם אחד: "עֲצֹם עֵינֶיךָ וִישַׁן". ה"כיווץ" של סביבת הענקים שבבית הראשון אל הנקודה המדויקת, הזעירה ביחס הפותחת את הבית השני – נעשה בשמונה השורות של הבית המרכזי. השורה "לִפְנֵי לִפְנִים לְפָנָם" היא החוליה המקשרת את הבית השני לקודמו. מה פירוש צירוף המילים הזה? "לפני" (ל+פָּנִים בסמיכות, נו"ן צרויה) המופיעה כבר בספר

[296] ברוך, 1985א.

בראשית, היא מילת יחס המבטאת זמן ומשמעותה בטרם, קֹדם. במקרא ובלשון חכמים מופיעה "לִפנֵי" (נו"ן פתוחה), שם זכר, שמשמעה דבר שהוא לפני משהו[297], ובפיוט היא מופיעה במשמעות בפנים, בתווך (כנעני תשכ"ב – תשמ"ט). הצירוף "לפני-לפנים" (נו"ן ב"לִפנֵי" פתוחה) משמעותו המקום הפנימי ביותר, והצירוף "לִפָנַי וְלִפְנִים" הוא בלשון חכמים כינוי לקודש הקודשים, שהוא המקום הפנימי ביותר בבית המקדש, וכן ביטוי המבטא חדירה עמוקה פנימה[298], היכרות לעומק, באופן יסודי ומעמיק. זרחי נטלה מילים וצירופים אלה, הקיימים בעברית המקראית, בלשון חכמים ובעברית של ימינו, הוסיפה מילה שחידשה מאותו מבחר אותיות ויצרה מהם צירוף אחד – "לִפָנַי לִפְנִים לִפְנָם". הצירוף ובו שלוש המילים מופיע בפעם הראשונה בסוף הבית הראשון ומתפקד כתיאור זמן בזכות "לִפָנַי" השקופה הפותחת אותו; המילה "לִפְנִים" המהדהדת את "לִפנֵי ולפנים", שמקורותיו עבריים קדומים, מתחברת היטב לשמות המייצגים בראשיתיות ועוצמה ומוסיפה נופך של חגיגיות ומסתורין. שלוש פעמים חוזרת בשיר השורה "לִפָנַי לִפְנִים לִפְנָם"; היא האחרונה בבית הראשון, פותחת את הבית השני וחותמת את השיר כולו. משמעותה של המילה האחרונה בצירוף, "לִפְנָם", נשארת עמומה; אולי דבק בה משהו ממשמעותן של קודמותיה בשורה, "לִפָנַי לִפְנִים", הקשורות למרחק בזמן ובמקום, וייתכן ששלוש המילים יחד נתפסות כלחש קסם שהחזרה עליו מרגיעה את הנמען המבקש לשקוע בשינה, כביטוי הפותח סיפור מעשייה, מעין "היה היה פעם", או כביטוי המסכם הגדה סיפורית.

השיר מזמין את המאזין לגלוש למצב של רגיעה לקראת שינה. שלוש פעמים חוזרת בשיר השורה "לִפָנַי לִפְנִים לִפְנָם"; היא האחרונה בבית הראשון, פותחת את הבית השני וחותמת את השיר כולו. משמעותה של המילה האחרונה בצירוף, "לִפְנָם", נשארת עמומה, ונראה שתפקידה בעיקר בתחום המצלול; היא יחד עם שתי קודמותיה – "לִפָנַי לִפְנִים לִפְנָם" – חולקות אותה קבוצת עיצורים – L, N, M – הקשורים לרכות, לרגיעה, לחיבה[299], בתוספת העיצור הרך F. החזרה על הרצף לאורך השיר משרה על השיר כולו שלווה ורגיעה.

מורכבותה של הורוּת במצבי גירושין מתוארת בשיר הקטן **לחתולה שלי פתיתים**:

**לַחֲתוּלָה שֶׁלִּי "פְּתִיתִים" (אלף)**

לַחֲתוּלָה שֶׁלִּי "פְּתִיתִים"
יֵשׁ שְׁנֵי בָּתִּים, מַרְגִּישִׁים,
כְּמוֹ לְיֶלֶד
שֶׁיֵּשׁ לוֹ שְׁנֵי הוֹרִים גְּרוּשִׁים
וְהִיא אוֹכֶלֶת פַּעַם פֹּה וּפַעַם פֹּה בְּתוֹר,

[297] כנעני, תשכ"ב-תשמ"ט, כרך 8.
[298] שם.
[299] סוברן, תשע"ב.

לְפִי מַה שֶּׁאוֹכְלִים הִיא יְכוֹלָה לִבְחֹר.

התבוננות בחתולה המשפחתית הממחישה את חיי הדובר/ת מזקקת את היתרונות והחסרונות בחייהם של ילדי גרושים. ההבחנות הן ברמה הקונקרטית-פרקטית של החיים – "וְהִיא אוֹכֶלֶת פַּעַם פֹּה וּפַעַם פֹּה בְּתוֹר", ומצביעות גם על היתרון במצב שנוצר – "לְפִי מַה שֶּׁאוֹכְלִים הִיא יְכוֹלָה לִבְחֹר". צורת הרבים של השם "פְּתִיתִים" (כמו של רוב המילים בשיר הקצר) מוסרת את הקושי הרגשי הכרוך בגירושין ומשווה משפחה במצב גירושין לגוף מתפורר ומתפרק[300]. צורת הרבים של השם הולמת את כפילות הבתים וכן גם את העודפות שב"שְׁנֵי הוֹרִים גְּרוּשִׁים".

השיר **שש** ממקם את עצמו במרחב הסמנטי המשותף לנושאי הזוגיות, ההורות, ההתבגרות והתא המשפחתי השקוע במועקה.

**שֵׁשׁ (הפרה)**

שֵׁשׁ נְסִיכוֹת הָיוּ לַמֶּלֶךְ,
שֵׁשׁ נְסִיכוֹת בְּשִׁשָּׁה חֲדָרִים.
נִשְׁאוּ הַשֵּׁשׁ לְשִׁשָּׁה נְסִיכִים
וְנוֹתְרוּ שִׁשָּׁה חֲדָרִים עֲרֵירִים.

שֵׁשׁ נְסִיכוֹת הָיוּ לַמַּלְכָּה,
שֵׁשׁ קְעָרוֹת,
שִׁשָּׁה סְפָלִים, שִׁשָּׁה סִירִים.
אוֹכְלוֹת הַנְּסִיכוֹת עַל שֶׁלְּחָן זָרִים
וְנוֹתְרוּ שִׁשָּׁה תַּבְשִׁילִים קָרִים.

מְכַבָּה הַמַּלְכָּה אֶת הָאֵשׁ בַּתַּנּוּר,
הַמֶּלֶךְ אֶת אוֹר הַחֲדָרִים.
שׁוֹקְעִים הַצְּמָחִים לְתוֹךְ כֵּלֵיהֶם
כָּל גֹּבַהּ גִּבְעוֹלָם חוֹזְרִים.

אָז בָּאוֹת חַיּוֹת הַחַשֵּׁכָה
אֶל הָאַרְמוֹן בְּהֶחָבֵא,
וְאֶת הָאֲפֵלָה אוֹכְלוֹת
כְּמוֹ מַעֲדָן מִן הַמְּזֻוָּה.

וְהוֹמָה הָאַרְמוֹן הֶמְיָה כָּזוֹ,
כְּמוֹ שֶׁבַע חָזְרוּ הַשֵּׁשׁ חָזוֹר,
קֻם הַמֶּלֶךְ לְהַדְלִיק אֵשׁ בַּתַּנּוּר,
שָׁבָה הַמַּלְכָּה לְהַדְלִיק אוֹר.

השיר הנמסר מפי דובר בוגר ומנוסה מתאר מה מתרחש בארמון לאחר שבנותיהם של מלך ומלכה נישאות לנסיכים; "שֵׁשׁ נְסִיכוֹת הָיוּ לַמֶּלֶךְ, / שֵׁשׁ נְסִיכוֹת בְּשִׁשָּׁה חֲדָרִים. / נִשְׁאוּ הַשֵּׁשׁ לְשִׁשָּׁה נְסִיכִים /

[300] כשזרחי מספרת על גירושיה שלה היא מתארת תחושה דומה: "כשאמא מתגרשת פעמיים בילדות של הילדים, זה המון. לא עמדה אבן על תִּלָּהּ" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 196).

וְנוֹתְרוּ שִׁשָּׁה חֲדָרִים עֲרִירִים[301]״. המלכה, הנעדרת מן הבית הראשון, מופיעה בפתח הבית השני ואחריה תיאור דומה: ״שֵׁשׁ נְסִיכוֹת הָיוּ לַמַּלְכָּה, [...] וְנוֹתְרוּ שִׁשָּׁה תַּבְשִׁילִים קָרִים״. שמות המספר ״שֵׁשׁ״ ו״שִׁשָּׁה״ מופיעים בשני הבתים הראשונים 11 פעמים – ״שֵׁשׁ נְסִיכוֹת״ (3X), ״בְּשִׁשָּׁה חֲדָרִים״ (2X), ״הַשֵּׁשׁ״, ״לְשִׁשָּׁה נְסִיכִים״, ״שִׁשָּׁה חֲדָרִים״, ״שֵׁשׁ קְעָרוֹת״, ״שִׁשָּׁה סְפָלִים״, ״שִׁשָּׁה סִירִים״, ״שִׁשָּׁה תַּבְשִׁילִים״. רושמו של המצלול הבולט ״שְׁשָׁשׁ״ הוא כפול: הוא מהדהד את רחש החיים, הרחש הבלתי פוסק שהיה בארמון כשהנסיכות חיו בו, אבל הוא גם משמיע את צעקת השקט השורר בארמון מאז עזבו הבנות את הוריהן. את תחושת הריקנות שהשתלטה על המלך והמלכה מדגיש השימוש בשמות של שמות מ**שדה המכלים**: ״חֲדָרִים״, ״קְעָרוֹת״, ״סְפָלִים״, ״סִירִים״. המזון שנעלם מכלי המטבח והאש שנעלמה מן התנור מטונימיים לנוכחותן של הנסיכות שנעלמה מן הארמון. האור שנעלם מן החדרים הוא סמל לשמחה שנעלמה. הצירוף ״חֲדָרִים עֲרִירִים״ מאניש את החדרים ומשליך עליהם את רגשות המלך והמלכה; ״עֲרִירִי״ – תואר שמשמעותו הראשונה היא ״חשוך בנים״ ומשמעותו המושאלת היא ״גלמוד״ או ״בודד״. הפניית הזרקור להורה אחד בכל פעם איננה מקרית; בהמשך התיאור של הנעשה בארמון אין ולו רמז על קרבה בין המלך למלכה, על נחמה שהם מוצאים זה בזרועות זו או על פעולה אחת שהם עושים יחד. מעשיהם הנמסרים בנפרד – ״מְכַבָּה הַמַּלְכָּה אֶת הָאֵשׁ בַּתַּנּוּר, / הַמֶּלֶךְ אֶת אוֹר הַחֲדָרִים [...] קָם הַמֶּלֶךְ לְהַדְלִיק אֵשׁ בַּתַּנּוּר, / שָׁבָה הַמַּלְכָּה לְהַדְלִיק אוֹר״ – מחזקים את התחושה שתהום פעורה בין השניים. תגובתם של הצמחים לשינוי בחייהם של יושבי הארמון – ״שׁוֹקְעִים הַצְּמָחִים לְתוֹךְ כְּלֵיהֶם / כָּל גֹּבַהּ גִּבְעוֹלָם חוֹזְרִים״ –נמסרת בפועל מהשורש שק״ע, שהוראותיו הן צלל לעומק, ירד, טבע, נטה כלפי מטה, הונמך, התנוון, פחת, ובפועל מהשורש חז״ר שהוראתו כאן התחרט, ניחם, שב מהחלטתו הקודמת ומבטאת ויתור, נסיגה והתכנסות; התיאור, המטפורי לשקיעה רגשית, נמשך בבית הרביעי; ״אָז בָּאוֹת חַיּוֹת הַחֲשֵׂכָה / אֶל הָאַרְמוֹן בְּהֵחָבֵא,/ וְאֶת הָאֲפֵלָה אוֹכְלוֹת / כְּמוֹ מַעֲדָן מִן הַמְּזָוֶה״. התיאור המבעית של יצורים דמיוניים-דמוניים המתגנבים אל הארמון וניזונים מן החושך שואב ממבחר השמות והצירופים המחברים את הכהה או השחור עם העצוב (מרה שחורה, קדרות, אֲכֵמֶת [אָכֹם=שחור או שחום], נעכרות, חשך העולם בעדו, חשך עליו עולמו, בעלטת נפשו, חושך בנשמה, עצבות גדולה מכרסמת בלבו, יום שחור, אפלת-הלב, הסתכל במשקפיים שחורים, עננת-עצב, החשיכו פניו[302]), וכולו מטפורי

---

[301] הצורה השגורה היום היא ״ערירים״, אולם ב**אוצר הלשון העברית** (כנעני, תשכ״ב-תשמ״ט) מצוטטים שלונסקי (״על בעל מגונה קובלת ויום ולילה עֲרִירָה״, שם, כרך 13) ושלמה שנהוד (״ונותר עָרִיר הבוסתן״, שם) ומובא גם ״עָרִיר״ שמשמעו גלמוד.

[302] רבין ורדי, 1988, בערכים ״דיכאון״ ו״עצבות״.

לדיכאון הכוסס ומכרסם בנפש[303]. חותם את שירי ההורות **וְאִם לְאֶחָד**, שיר הכורך יחד תְּנַאי וְהורות, שמקובל להחשיבה כמחויבות ללא תנאי. דרך המסירה של השיר מתאפיינת בהקדמת הנשואים – "נִשְׂאוּ חַשֵּׁשׁ", "וְנוֹתְרוּ שִׁשָּׁה חֲדָרִים", "אוֹכְלוֹת הַנְּסִיכוֹת", "מְכַבָּה הַמַּלְכָּה", "שׁוֹקְעִים הַצְּמָחִים", "בָּאוֹת חַיּוֹת הַחֲשֵׁכָה", "וְהוֹמֶה הָאַרְמוֹן", "קָם הַמֶּלֶךְ", "שָׁבָה הַמַּלְכָּה" – המהדהדת טון פתטי וחגיגי, והנשואים – שהם פעלים בהווה – ממשיכים ומנכיחים את מצב המצוקה. בדימוי שבשורה השנייה בבית האחרון – "כְּמוֹ שֶׁבַע חָזְרוּ חַשֵּׁשׁ חָזוֹר," – צורת המקור המוחלט ב"חָזְרוּ חָזוֹר," השכיחה במקרא[304] ובעברית ארכאית בעיקר כלשון הבטחה, שבועה או חוק ונשתמרה בפתיחות למעשיות וסיפורי עם ("הָיָה הָיָה"), מבקשת להקנות לדימוי דרמטיות מהדהדת. המספר "שֶׁבַע", בשימוש כמו-מקראי במשמעות פעמים רבות, שוב ושוב[305], מבקש להעצים את השמחה ואת דופק החיים המדומה בארמון.

**וְאִם לְאֶחָד (הפרה)**

זְאֵבָה מֵינִיקָה אֶת גּוּרֶיהָ
מִפְּטָמוֹת וְרֵדוֹת כְּמוֹ פְּטָל,
נָהָר מִשְׁתַּכְשֵׁךְ לְמַטָּה,
שָׁמַיִם פְּרוּשִׂים מֵעָל.
וְאִם לְאֶחָד לֹא נִשְׁאַר –

שֶׁיִּדְחַף? הוּא לֹא יוֹדֵעַ אֵיךְ;
שֶׁיִּבְכֶּה? הוּא מִתְבַּיֵּשׁ...
שֶׁיַּגִּיד לָהּ? הִיא לֹא שׁוֹמַעַת.
קוֹלוֹת מוֹצְצִים כְּמוֹ זוּגוֹת מִתְנַשְּׁקִים מוּל רַכֶּבֶת נוֹסַעַת.

זְאֵבָה מֵינִיקָה אֶת גּוּרֶיהָ,
בִּטְנֵיהֶם בַּקְבּוּקִים חֲמִימִים,
עִם מַחֲשָׁבוֹת לָבָנוֹת בְּטַעַם וָנִיל
רֹאשׁ סָמוּךְ לְרֶגֶל נִרְדָּמִים.

וְאִם לְאֶחָד לֹא נִשְׁאַר...

זְאֵבָה מִשְׁתָּרֶעָה עִם גּוּרֶיהָ
כְּמוֹ קוֹלַב סָפָלִים הָפוּךְ.
רַק גּוּר אֶחָד כְּמוֹ בַּקְבּוּק בְּלִי פָּקָק,
כְּמוֹ בַּקְבּוּקוֹן שָׁפוּךְ.

---

[303] העצמה של אותן ריקנות ועצבות ניכרת בשיר של זרחי למבוגרים: "הַמַּלְכָּה יוֹשֶׁבֶת בְּרֹאשׁ שֻׁלְחָן / בְּשִׁשָּׁה מוֹשָׁבִים עֲרוּכִים / עֲרוּכִים הַכֵּלִים / וְאֵינָם הָאוֹרְחִים // הִיא מוֹזֶגֶת הַיַּיִן / בַּחֲלַל הַחֶדֶר שָׁר / אַחַר הַגְּבִיעִים תְּמַלֵּא / תָּרִים כּוֹס וְתֹאמַר // לָכֶם הַבָּאִים בַּפֶּשַׁע / שְׁבִים מִמֶּרְחַקִּים / יְמָשֵׁךְ הַמִּשְׁתֶּה כָּל עוֹד / יַעֲמְדוּ הַכְּסָאוֹת מְחַכִּים // הַכַּדִּים מְלֵאִים הַכּוֹסוֹת / מְלֵאִים הַגְּבִיעִים שׁוֹתְקִים / וְהִיא גּוֹמַעַת מִן הַיַּיִן / אָמֵן עוֹנִים הָרֵיקִים" ("משירי המלכה המטורפת", א, בתוך **אישה**, עמ' 43).

[304] למשל "יַאֲמָר, שׁוּב אֲשׁוּב אֵלֶיךָ כָּעֵת חַיָּה, וְהִנֵּה-בֵן, לְשָׂרָה אִשְׁתֶּךָ" (בראשית יח, י); "זָכוֹר אֶת-יוֹם הַשַּׁבָּת, לְקַדְּשׁוֹ" (שמות כ, ז); "וְאִם-כָּכָה אַתְּ-עֹשָׂה לִי, הָרְגֵנִי נָא הָרֹג--אִם-מָצָאתִי חֵן, בְּעֵינֶיךָ; וְאַל-אֶרְאֶה, בְּרָעָתִי" (במדבר יד, טו); "זָכוֹר תִּזְכּוֹר, ותשיח (וְתָשׂוֹחַ) עָלַי נַפְשִׁי" (איכה ג, כ).

[305] "וְיִסַּרְתִּי אֶתְכֶם אַף-אֲנִי, שֶׁבַע עַל-חַטֹּאתֵיכֶם" (ויקרא כו, כח); או "כִּי שֶׁבַע, יִפּוֹל צַדִּיק וָקָם" (משלי כד, טז), וגם אצל המשוררת רחל: "[...] וְשֶׁבַע לְהִוָּאֵשׁ וְשֶׁבַע לְהַאֲמִין / בְּנָחֳמַת-סוֹדוֹת, בִּגְמוּל קָרוֹב וָעֵר / [...]", מתוך "צִפִּיָּה" (בתוך בלובשטיין, תשכ"ט, עמ' כג).

וְאִם לְאֶחָד לֹא נִשְׁאַר...

השיר **ואם לאחד** מציג ניסיון להשתיק מעשה עוולה באמצעות אזכור של מילים משדה סמנטי דומיננטי – שדה **האימהות והינקות**; "זְאֵבָה מֵינִיקָה אֶת גּוּרֶיהָ / מִפְּטָמוֹת וְרֵדוֹת כְּמוֹ פֶּטֶל". רוב המילים בשתי השורות הראשונות – "מֵינִיקָה", "גּוּרֶיהָ", "פְּטָמוֹת", "וְרֵדוֹת" שייכות לשדה זה של אימהות וינקות. המתיקות המשתמעת מ"כְּמוֹ פֶּטֶל"[306] רומזת לתינוקות רכים ומשייכת גם את הדימוי לאותו שדה סמנטי. אפילו המילה "זְאֵבָה", שאיננה טבעית לשדה האימהות והתינוקות, כלולה בו בזכות המיתוס הרומי על הזאבה שהניקה את התאומים רמוס ורומולוס, וגם בזכות הזאבה מן הרומן "ספר הג'ונגל" מאת רודיארד קיפלינג, שחמלה על תינוק אנושי שנשאר לבדו בג'ונגל וגידלה אותו כאילו היה אחד מגוריה. תמונת האימהות המתוארת בבית הראשון בנימה פיוטית מעוצבת בגוני הוורוד (צבע הפטמות) והלבן (צבע החלב הנרמז ב"מיניקה"), ממוקמת בסביבה אידילית וממוסגרת בצבעים ובקולות המייצגים רגיעה ושלווה: "נָהָר מִשְׁתַּכְשֵׁךְ לְמַטָּה, / שָׁמַיִם פְּרוּשִׂים מֵעָל". הגוונים הכחלחלים של המים ושל השמיים והגוונים הירוקים-חומים של גדות הנהר מלווים בצלילים של "נָהָר מִשְׁתַּכְשֵׁךְ", צירוף מאניש המוסיף רוך ועליצות לתמונת האימהות; הנהר עצמו מתואר כמי שמתנועע במים ומטלטל להנאתו את ידיו ואת רגליו. התיאור הפיוטי-ענוג נקטע בשאלה המטילה ספק בתמונת האושר – "וְאִם לְאֶחָד לֹא נִשְׁאַר –"; השאלה מסתיימת בקו מפריד, כמו נקטעת לפני השלמתה בסימן שאלה כדי לסמן מחשבה חולפת; אבל הקול השואל איננו מרפה וממשיך בבית השני לחבל בתמונת האימהות: "שֶׁיִּדְחַף? הוּא לֹא יוֹדֵעַ אֵיךְ; / שֶׁיִּבְכֶּה? הוּא מִתְבַּיֵּשׁ... / שֶׁיַּגִּיד לָהּ? הִיא לֹא שׂוֹמַעַת". הניגוד בין האימהות הנינוחה והמבטיחה שבבית הראשון לדיאלוג בבית השני המתרחש מחוצה לה, הוא מוחלט, ובא לידי ביטוי גם בדרך המסירה, בהבדל שבין הנימה הפיוטית בבית הראשון ללשון הדיבורית שאחריו. הדוברת, שהעלתה את האפשרות "וְאִם לְאֶחָד לֹא נִשְׁאַר –", מציגה רעיונות אחדים כתשובות אפשריות אך שוללת אותם על הסף. ה"אֶחָד" לא זו בלבד שאינו אסרטיבי ושהוא מתבייש לבכות, אלא גם אם יגיד לאמו – "הִיא לֹא שׂוֹמַעַת". הגור המקופח שרוי בבדידות גדולה, כי אותה מיניקה גדולה ושופעת היא עוד אֵם שאיננה מבחינה במצוקתו. השורה האחרונה בבית השני מספקת אמתלה בהמשך לקביעה "הִיא לֹא שׂוֹמַעַת"; המיניקה שומעת את קולות המציצה של הגורים החזקים – "קו**לות** מו**צְצִים** כְּמוֹ זו**גות** מִתְנַשְּׁ**קִים** מוּל רַכֶּבֶת נו**סַּעַת**" – וחירשת-עיוורת לאומללותו של הצאצא חסר האונים; השורה שְׁקולה בסדירות באמפיברך המשחזר את שקשוק גלגלי הרכבת שבדימוי. עוד שלוש פעמים חוזרת

[306] גזירה לאחור של צורת היחיד מצורת הרבים – פְּטָלִים – של פֶּטֶל; הצורה מופיעה בשורה "וְלָהּ כָּל קַרְקַע, בָּהּ יַעַל הַפֶּטֶל יְפֵה-צָבַע וְרֵיחָנִי" בפואמה "עַמָּא דְּדַהֲבָא" (טשרניחובסקי, 1944, שער ראשון, א), וגם בשיר של זרחי למבוגרים "אֲנִי מַחֲלִיפָה עָרִים" (בתוך **מטעי בר**).

השורה שבה דובר עלום משמיע את מצוקת הגור המקופח במעין אוסטינטו[307] מוזיקלי הממשיך לחבל בהרמוניה שבה שרויים האם וגוריה. תיאור חלקם של הגורים במעשה ההאכלה-אכילה הוא מטפורי: "וְזֹאת מֵינִיקָה אֶת גּוּרֶיהָ, / בִּטְנֵיהֶם בַּקְבּוּקִים חֲמִימִים,/ עִם מַחֲשָׁבוֹת לְבָנוֹת בְּטַעַם וָנִיל / רֹאשׁ סָמוּךְ לְרֶגֶל נִרְדָּמִים". תשליל התמונה המטפורית "בִּטְנֵיהֶם בַּקְבּוּקִים חֲמִימִים" מופיע בדימוי בבית הרביעי – "רַק גּוּר אֶחָד כְּמוֹ בַּקְבּוּק בְּלִי פְּקָק, / כְּמוֹ בַּקְבּוּקוֹן שָׁפוּךְ"[308]. החמימות והטעם הם של החלב ואינם מתייחסים אל האֵם, והדימוי "כְּמוֹ בַּקְבּוּקוֹן שָׁפוּךְ" מקבע את הגור המקופח בזעירותו, בבדידות ובריקנות, כשברקע אפשר שמהדהד הצירוף "דם שפוך". בקריאה שנייה מתבהר כפל המשמעות של הדימוי "כְּמוֹ זוּ**גוֹת** מִתְנַשְּׁ**קִים** מוּל רַ**כָּ**בֶת נוֹ**סַ**עַת" שבבית השני. לצד הרובד הגלוי של הדימוי, הוא גם רומז על הפרידה הצפויה, הקרובה, של הגורים מאמם. גם ההמשך מחזק את הניכור המאפיין את הקשר בין הזאבה לגוריה: הדימוי "כְּמוֹ קוֹלַב סְפָלִים הָפוּךְ" מדמה את הזאבה למכשיר הזנה עָקָר מֵרֶגש. הפועל הפעיל היחיד בשיר המתייחס לזאבה הוא "מֵינִיקָה". אחריו מופיע "לֹא שׂוֹמַעַת" ו"מִשְׁתָּרֶעָה" – האחד שולל קשר וגם האחר אינו מבטא את הקשר של האם לגוריה. על אף ארבע השורות הראשונות המבשרות תמונה אידילית של אימהוּת – השיר מבקש להבליט את זמניות הקשר, את מהותו האינסטרומנטלית, המנוכרת ואת תחושת הבדידות והקיפוח של החלש והדחוי.

מהותה הדיאלקטית של ההורוּת מתוארת בשיר שכולו מטפורה מורכבת-מורחבת:

**בְּתוֹךְ לִבִּי יֵשׁ קֵן (הפתעה)**

בְּתוֹךְ לִבִּי יֵשׁ קֵן,
הַמַּלְכָּה אוֹמֶרֶת,
וְיוֹשֶׁבֶת בּוֹ צִפּוֹר,
שָׁלוֹם לַאֲהוּבֵךְ, הַצִּפּוֹר אוֹמֶרֶת,
וְנוֹקֶרֶת לִי בַּמַּקּוֹר.
בְּתוֹךְ לִבִּי,
הַמַּלְכָּה אוֹמֶרֶת,
יוֹשֶׁבֶת צִפּוֹר,
וְעַל שָׁלוֹם בְּנוֹתַי הַצְּעִירָה וְהַבְּכִירָה
נוֹקֶבֶת בַּמַּקּוֹר.
עִבְרוּ הַיָּמִים יָשָׁר אֶת הַגֶּשֶׁר
אַמִּיצִים וּזְהִירִים,
כִּי שָׁלוֹם לַאֲהוּבִי
וְשָׁלוֹם לִבְנוֹתַי, הַמַּלְכָּה אוֹמֶרֶת,
וְשָׁלוֹם לִי בְּלִבִּי הַמָּלֵא חוֹרִים.

---

307 ostinato (איטלקית) – עקשן. במוזיקה – חזרה עקשנית על תבנית, מלודית או ריתמית (שלח, 1990).

308 דימוי דומה – "כְּמוֹ כּוֹסוֹת רֵיקוֹת שֶׁנִּשְׁתּוּ עַד תֻּמָּן בְּקַשׁ" – מופיע בתיאור שלוש החתולות בשיר **מירי, מיצי ומבל** (לעיל, עמ' 62).

השיר **בְּתוֹךְ לִבִּי יֵשׁ קֵן** נפתח בתיאור הממקד את תשומת הלב בלבהּ של מלכה המייצגת בהרחקה דמות נשית, אֵם; הלב אינו עשוי מקשה אחת; לא זו בלבד שיש בו משהו רך, מכיל, חמים ומנחם כקֵן, אלא בתוך המהות הזאת מצויה צִפּוֹר, שהיא מטפורית לחלק הענוג בלב שיש בו פוטנציאל של פעימה וחיות והתרוממות רוח שהם עצמם מטפוריים למעוף, לחירות, לשירה. התיאור רומז לצירוף "ציפור הנפש". התחושה מתחזקת בשורה הבאה – "שָׁלוֹם לַאֲהוּבֵךְ, הַצִּפּוֹר אוֹמֶרֶת" – המאששת את הטוב הצפון בציפור. אבל השורה האחרונה בבית – "וְנוֹקֶרֶת לִי בַּמַּקּוֹר" – מפתיעה באלימות ובכאב שהיא מבטאת ומעמתת את הטוב עם הכוח הפוצע של המקור ועם הכאב שגורמת אותה ציפור נפש. כך גם בבית השני; הציפור מביאה את הבשורה על שלומן של הבנות, אבל מיד בשורה הבאה "נוֹקֶבֶת בַּמַּקּוֹר". זרחי בוחרת בשני שורשים שונים אך קרובים, נק"ר ונק"ב; השורש נק"ר משמעו דקירה, עקירה או ניקוב בדבר חד, גם במקור, וכמעט כל מופעיו במקרא קשורים באלימות, בענישה, במצוקה ובחרפה[309]. השורה "וְנוֹקֶרֶת לִי בַּמַּקּוֹר" מהדהדת את הביטוי "ניקר במוחו", המבטא חשיבה בלתי פוסקת בעניין מטריד. השורש נק"ב, שמשמעו עשיית חור נגזרה נְקֵבָה, מופיע בבית השני בשורות "וְעַל שְׁלוֹם בְּנוֹתַי הַצְּעִירָה וְהַבְּכִירָה / נוֹקֶבֶת בַּמַּקּוֹר", בתיאור הקשר בין שלום הלב לשלום הבנות. בנק"ב יש גם ממד של עומק ותוקף[310] המוסיף על חומרת הפעולה. השיר מסתיים בשורה הכורכת את האהבה עם מחירה – חרדה, דאגה ומכאובי הלב: "וְשָׁלוֹם לִי בְּלִבִּי הַמָּלֵא חוֹרִים". הצלילים הקשים K, R, T ב"נוקרת", ב"מקור" וב"נוקבת" לא רק מזכירים את קשיותו של המקור ואת נקישות המקור בלב, אלא רומזים על פגיעתן הקשה של הנקישות בלב הדוברת. צירוף הניגודים שהשיר מעמיד הוא המהות שהדוברת מבקשת למסור: הזוגיות, ההורות וקשרי הרגש עם אנשים קרובים כרוכים בהיפגעות, בהינזקות ובייסורי הנפש[311].

## יא. הלשון הפואטית בשירי מעוף[312]

הדמויות בשיריה של זרחי שואפות מעלה. המעוף בשירים הוא מטפורה לחירות האבסולוטית, למרחב הדמיון, למקום מפלט מן הבינוניות, ובייחוד אמצעי מילוט מהכפייה החברתית ומהבדידות המשותפת לרבים מגיבוריה של זרחי[313].

---

309 "וַיֹּאחֲזוּהוּ פְּלִשְׁתִּים, וַיְנַקְּרוּ אֶת-עֵינָיו" (שופטים טז, כא); "בְּזֹאת אֶכְרֹת לָכֶם, בְּנָקוֹר לָכֶם כָּל-עֵין יָמִין" (שמואל א יא, ב); "הַבִּיטוּ אֶל-צוּר חֻצַּבְתֶּם, וְאֶל-מַקֶּבֶת בּוֹר נֻקַּרְתֶּם" (ישעיהו ב, כא); "לַיְלָה עֲצָמַי, נִקַּר מֵעָלָי; וְעֹרְקַי, לֹא יִשְׁכָּבוּן" (איוב ל, יז); "עַיִן, תִּלְעַג לְאָב וְתָבֶז לִיקְהַת-אֵם: יִקְּרוּהָ, עׇרְבֵי-נַחַל" (משלי ל, יז).

310 "מקרא זה נוקב ויורד עד תהום" (בבלי, סנהדרין צו ע"ב), "יִקֹּב הדין את ההר" (בבלי, יבמות צב ע"א) למשל אצל ביאליק ב"על השחיטה": "וְיִקֹּב הַדָּם אֶת-הַתְּהוֹם! יִקֹּב הַדָּם עַד תְּהוֹמוֹת מַחְשַׁכִּים!" (ביאליק, 1990, כרך א, עמ' 156).

311 ציור דומה של עימות הענוג עם המכאיב מצוי בבית הראשון של שיר יא במחזור **אהבתה של תרזה די מון** מאת לאה גולדברג: "בְּתוֹךְ לִבִּי כְּלוּאָה צִפּוֹר עֲוֶרֶת / וְקוֹל שִׁירָהּ מָתוֹק מֵרֵיחַ וֶרֶד, / אֲבָל אַתָּה אֲשֶׁר מָאַסְתָּ בִּי / לְפִתְחַ לֹא תִּאבֶה אֶת סְגוֹר-לִבִּי" (גולדברג, 1973, כרך ב, עמ' 166).

312 בדבריו על אסופת השירים של זרחי למבוגרים, **הנפש היא אפריקה**, דן מירון מציין כי "הריחוף, התנועה הבלתי פוסקת באוויר ועל המים הוא סימן ההיכר הקבוע של זרחי" (מירון, 2010, עמ' 279). גם בסיפורים הגיבורים שואפים מעלה.

השירים הפותחים את הדיון בקבוצה זו של שירים מתרחקים ממשמעויות רגשיות ומסתפקים בהרפתקה דמיונית תמימה:

**בּוּעַת סַבּוֹן (הנמר)**

עַל אֶדֶן הַחַלּוֹן
הִפְרִיחוּ יְלָדִים בּוּעוֹת סַבּוֹן.
פִּתְאֹם מַה כָּל הָעִיר רוֹאָה?
יַלְדָּה דוֹאָה בְּתוֹךְ בּוּעָה.
וְהַיַּלְדָּה –
הַכֹּל הָיָה לָהּ כְּמוֹ חִידָה:
הַבֹּקֶר וְהָעֲנָנִים –
הַאִם בַּחוּץ הֵם
אוֹ בְּפָנִים?
רְדִי! קָרְאוּ אָבִיהָ וְאִמָּה לָהּ,
אַךְ הִיא עָלְתָה לְמַעְלָה.
וְהַבּוּעָה הִתְנוֹצְצָה,
הִתְרוֹצְצָה,
בַּגַּג נִתְקְלָה –
וְהִתְפּוֹצְצָה!
וְהַיַּלְדָּה נָחֲתָה שְׁלֵמָה
עַל הַסַּפָּה
וְעַל עַפְעַפָּהּ
טִפָּה.

המסגרת הסיפורית שבשיר **בועת סבון** מחזיקה פרק זמן קצר וגם מרחק קצר בין המקום שבו מתחיל הסיפור ועד למקום שבו הוא מסתיים. עלילת הסיפור שבשיר קצרה כמו אורך חייה של בועת הסבון שבמרכז השיר; הוא נפתח בהפרחת בועה – "עַל אֶדֶן הַחַלּוֹן / הִפְרִיחוּ יְלָדִים בּוּעוֹת סַבּוֹן." – ומסתיים ברגע שבו הבועה פוקעת והופכת לטיפה של מי סבון. בין נקודת ההתחלה לסיום מתרחש סיפור פנטסטי במציאות השירית או בדמיונה של הילדה המפריחה בועות, המתאר את מסען באוויר של בועה אחת ושל ילדה שנקלעה לתוכה. "רְדִי! קָרְאוּ אָבִיהָ וְאִמָּה לָהּ, / אַךְ הִיא עָלְתָה לְמַעְלָה". רק מכשול בדרכה של הבועה ש"בַּגַּג נִתְקְלָה" סיים את ההרפתקה והילדה נחתה בשלום וחזרה למקומה בבית. שורות 3–4 בשיר חורזות בחרוז אָה-עָה, הברה פתוחה שאפשר להמשיך ולבטא זמן רב ללא הפרעה והיא משחזרת את רצף תנועת הבועה באוויר. החריזה הפנימית באמצע השורה הרביעית (בהברה "אָה") מחזקת את המצלול המלווה את המעוף. השורות שבהמשך – "הַבֹּקֶר וְהָעֲנָנִים – / הַאִם בַּחוּץ הֵם / אוֹ בְּפָנִים?" – חורזות בחרוז "נִים", הברה סגורה (כמו הילדה בבועה) שגם היא, בזכות המ"ם הסופית, ניתנת להגייה ממושכת ורצופה. בשורה האמצעית מבין השלוש מופיעה

[313] "[...] היכולת הפנטסטית לעוף היא מוטיב חוזר ביצירות לילדים ולמבוגרים שכתבה זרחי [...] המעוף מייצג עוצמה מיתולוגית, רוחניות, חופש בחירה וקבלת החלטות שיש להן עמדה באשר לאחריות ולאימהות, קשר לעולם שיש בו פנטזיה ופיות, וזיקה מיוחדת לשפה ולכתיבה" (אלקד-להמן, 2009).

המילה "הַאִם" המסתיימת בצליל החרוז, והשורה נחתמת במילה "הֵם", המאפשרת גם היא התעכבות בצליל שהגייתו ממושכת ורצופה. השורות באמצע השיר – "רְדִי! קָרְאוּ אָבִיהָ וְאִמָּה לָהּ / אַךְ הִיא עָלְתָה לְמַעְלָה" – מתחרזות באותו חרוז דו-הברתי ("... וְאִמָּ**ה לָהּ**, / ... לְ**מַעְלָה**"), ובתוספת הפועל "עָלְתָה" מדגישות את כיוון הדאייה. מכאן והלאה מבשרת החריזה את התקלה שבסופו של דבר מובילה לסופו של המסע; "וְהַבּוּעָה הִתְנוֹ**צְצָה**, / הִתְרוֹ**צְצָה**, / בַּגַּג נִתְקְלָה – / וְהִתְפּוֹ**צְצָה**!"[314]. גם מורכבות התנועה של המילים בשורות אלה, בעיקר בתבנית המשקלית הִתְ-xוֹ-xְ-אָה החוזרת שלוש פעמים, מבקשת לשקף את הטלטלה שחוות הבועה והילדה שבתוכה. ארבע השורות האחרונות – וְהַיַּלְדָּה נָחֲתָה שְׁלֵמָה / עַל הַסַּפָּה / וְעַל עַפְעַפָּהּ / טִפָּה" – מחזירות את הילדה למקומה בשלום בעזרת החרוז "פָּה" – הברה קצרה, מדויקת, המהדהדת צליל פקיעה ונחיתה ללא רעשי לוואי.

**איש העננים ואשתו** (**המלכה**)

אִישׁ הֶעָנָנִים,
בְּבֵית עָשָׁן הוּא גָּר
עִם אִשְׁתּוֹ וְעִם חָתוּל
מִצְּמֶר גֶּפֶן מְסֻכָּר.

כְּשֶׁיּוֹם יָפֶה בַּחוּץ,
תָּכֹל תָּכֹל גָּבֹהַּ,
הוּא מְהַלֵּךְ עַל הַשָּׁמַיִם
עִם אִשְׁתּוֹ שְׁלוּב זְרוֹעַ.

בְּמָעִילֵי פַּרְוָה גְּדוֹלִים
וְכוֹבַע עַל הַתַּלְתַּלִּים,
עִם מַגָּפַיִם אֲרֻכִּים
מְשׁוֹטְטִים עַל הַשְּׁחָקִים.

הֵי, אִישׁ הֶעָנָנִים!
הֵי הֵי, אִשְׁתּוֹ, הֵי הֵי!
שִׁלְחוּ לִי הַזְמָנָה
לִשְׁתּוֹת בַּתְּכֶלֶת תֵּה.

וְעִם הַמִּטְרִיָּה שֶׁלִּי
אֲלֵיכֶם אֶעֱלֶה,
הוֹ, אֵיזֶה יוֹם
שֶׁלָּשְׁתֵּנוּ יַחַד נְבַלֶּה!
וְגַם הֶחָתוּל.

השיר **איש העננים ואשתו** נמסר מנקודת מבטו של דובר-ילד בעל דמיון הרואה בעננים דמויות של איש, של אישה ושל חתול. המילים שהדובר משתמש בהן לתיאור המראה משתייכות לשדה **החומרים האוורריים והרכים**: "עֲנָנִים" ו"עָשָׁן" הן כאלה במובהק; הצירוף "צֶמֶר גֶּפֶן מְסֻכָּר"[315]

[314] וראו במאמרה של מירי ברוך על הקשר בין חרוז ומשמעות על "חרוז ממקד" (ברוך, 1980).
[315] ממתק המיוצר מסוכר לבן, תוך עיבוד גרגירי הסוכר במכונה למעין שערות דביקות שנכרכות סביב מקל.

נושא גם את המשמעות הרלוונטית של מרכיביו – "צמר" ו"צמר גפן", שניהם חומרים רכים למגע בזכות אווריריותם. בהמשך השיר מופיעות גם "פַּרְוָה" ו"תַּלְתַּלִּים" מאותו שדה; חלק מהמילים שבשדה **החומרים האווריריים והרכים** – "עֲנָנִים" ו"עָשָׁן" – משתייכות גם לשדה **השמיים**, יחד עם "שְׁחָקִים", "שָׁמַיִם", "תָּכֵל", "גָּבֹהַּ", ו"תְּכֵלֶת"; "עֲנָנִים" שייכת גם לשדה **מזג האוויר** יחד עם "יוֹם יָפֶה", "מְעִילֵי פַּרְוָה", "כּוֹבַע", "מַגָּפַיִם", "הַמִּטְרִיָּה"; "שְׁחָקִים", שהיא כינוי מקראי-מליצי לעננים ובהרחבה לשמיים, מופיעה בעיקר בצירופים כמו "גורד שחקים" ו"מרקיע שחקים" המציינים תנועה או כיוון כלפי השמיים או כלפי מעלה, ומצטרף אליה הפועל "אֶעֱלֶה" שבבית האחרון. זרחי עושה שימוש יוצא דופן במילת היחס "על"; בשורות "הוּא מְהַלֵּךְ עַל הַשָּׁמַיִם" שבבית השני ו"מְשׁוֹטְטִים עַל הַשְּׁחָקִים" שבבית השלישי משמשת "על" כאילו היו ה"שמיים" וה"שחקים" מִשטחים שאפשר ללכת עליהם (כמו – על האדמה, על המדרכה). כשמדובר ב"שמים", הציפייה היא ל"בַּשמים", "לַשמים", מִשמים", מתחת לַ---; הבחירה ב"על" המשתייכת לשדה **הגובה** מבליטה עוד את סביבת המילים הגבוהות בשיר. הקרבה בין שלושת השדות הסמנטיים – שדה **השמיים**, שדה **החומרים האווריריים הרכים** ושדה **מזג האוויר** – מחזקת את מובהקות הסביבה שבה מתרחש החיזיון שהדובר-ילד מדמה לראות לנגד עיניו. בבית הרביעי, בטון חברי-הרפתקני, הדובר פונה לאיש העננים ולאשתו ונותן ביטוי למשאלה: "הֵי, אִישׁ הֶעָנָנִים! / הַי הֵי, אִשְׁתּוֹ, הֵי הֵי! / שְׁלָחוּ לִי הַזְמָנָה / לְשָׁתוֹת בַּתְּכֵלֶת תֵּה". ה"תְּכֵלֶת" שבשורה האחרונה היא חלופה מטפורית למילה המציינת מקום (למשל "שמיים"). המטפורה מדגישה עוד יותר את המשאלה הפנטסטית, להשתתף במסיבת תה בסביבה שהמילה המציינת אותה היא מופשטת ונטולת כל זיקה למקום. עד הבית הרביעי הדובר אינו מנכיח את עצמו, אך שני הבתים האחרונים נמסרים בגוף ראשון וכוללים פנייה ישירה וקריאות ("הֵי, אִישׁ הֶעָנָנִים! / הַי הֵי, אִשְׁתּוֹ, הֵי הֵי! / [...] / "הוֹ, אַיזֶה יוֹם"), המשייכות את הבקשה לדובר ילד, שבהיות הגבהים מקום נחשק אך לעולם בלתי מושג עבורו הוא מבטא את השתוקקותו בדיבור ילדי-חברי ובטון מפציר אך מחויך[316].

הכמיהה למרחב הבלתי מוגבל והתרוממות הרוח שמספק המעוף גם כשהוא דמיוני באים לידי ביטוי בשירים **כשרוני היתה צריכה לצייר** ו-**מתחת לשולחן.**

**כְּשֶׁרוֹנִי הָיְתָה צְרִיכָה לְצַיֵּר** (**הפתעה**)

רוֹנִי הָיְתָה צְרִיכָה לְצַיֵּר
אֲבָל לֹא הָיָה לָהּ שֶׁלָּהֶן.
בְּפִנַּת הָאֹכֶל

[316] על "המשובה הדווקאית" בשירים לילדים ראו אלמוג, 1980. השורות "וְעִם הַמִּטְרִיָּה שֶׁלִּי / אֲלֵיכֶם אֶעֱלֶה" מזכירות את דמותה הספרותית-קולנועית של **מרי פופינס** (שבראה פמלה טרוורס הבריטית), המתגוררת בין העננים ועוברת ממקום למקום תוך כדי ריחוף כשהיא אוחזת מטרייה. רוני הוא שם בתה של המשוררת.

עָמְדוּ קְעָרוֹת וּסְפָלִים,
וְזֶה שֶׁבַּחֲדַר הַיְלָדִים קָטָן,
זֶה שֶׁבַּסָּלוֹן עָגֹל וְנָמוּךְ
וְעָלָיו אֵין מַה לְדַבֵּר,
בַּחֲדַר הָעֲבוֹדָה הוּא עָמוּס תִּיקִים
לֹא הָיָה לָהּ מָקוֹם לְצַיֵּר.
הָלְכָה עִם הַמִּכְחוֹל בַּיָּד
הוּא טִפְטֵף וּכְתָמִים הִשְׁאִיר
וְהֶחְלִיטָה אִם אֵין לָהּ אֵיפֹה לְצַיֵּר
הִיא תְּצַיֵּר בָּאֲוִיר.
אֲבָל הָאֲוִיר בַּבַּיִת צָפוּף.
הִיא רָצְתָה דַּף גָּדוֹל יוֹתֵר
יָצְאָה הַחוּצָה עִם הַמִּכְחוֹל וְהִתְחִילָה לְצַיֵּר.
הָאֲדָמָה הָיְתָה הַשֶּׁלְחָן שֶׁלָּהּ
וְהַשָּׁמַיִם וְהַיָּם,
וְהִיא יָכְלָה לְצַיֵּר צִיּוּר עֲנָקִי
עַד עַל אֵין שֵׁם.
אֲנָשִׁים הָלְכוּ יָשָׁר לַצִּיּוּר שֶׁלָּהּ -
גְּבָרִים, נָשִׁים בִּשְׂמָלוֹת אֲרֻכּוֹת
נִכְנְסוּ, הִבְעִירוּ אֵשׁ בַּתַּנּוּרִים וּבִשְּׁלוּ,
יְלָדִים שִׂחֲקוּ וְהָלְכוּ מַכּוֹת.
וְהִיא צִיְּרָה אֶת הָרְחוֹב כֻּלּוֹ,
פִּתְאֹם הִנֵּה גַּם הַבַּיִת שֶׁלָּהּ
פָּתְחָה אֶת הַדֶּלֶת
נִכְנְסָה פְּנִימָה וְצִיְּרָה שָׁם שֶׁלְחָן עֲנָקִי בִּשְׁבִילָהּ.

שתי השורות הראשונות של השיר הארס-פואטי **רוני הייתה צריכה לצייר** מציגות בעיה: "רוֹנִי הָיְתָה צְרִיכָה לְצַיֵּר / אֲבָל לֹא הָיָה לָהּ שֶׁלְחָן". מכאן ואילך השיר מתאר את רוני המחפשת מקום לצייר עליו, ובהתאמה לכך ב- 15 השורות הבאות נעדרת המילה "שֶׁלְחָן" מן השיר; קיומו החסר נרמז באמצעות צירוף כמו-נרדף, במילת יחס בנטייה ובכינויים: "בְּפִנַּת הָאֹכֶל" / עָמְדוּ קְעָרוֹת וּסְפָלִים, / וְזֶה שֶׁבַּחֲדַר הַיְלָדִים קָטָן, / זֶה שֶׁבַּסָּלוֹן עָגֹל וְנָמוּךְ / וְעָלָיו אֵין מַה לְדַבֵּר, / בַּחֲדַר הָעֲבוֹדָה הוּא עָמוּס תִּיקִים / לֹא הָיָה לָהּ מָקוֹם לְצַיֵּר". האזכור המפורש הבא של "שֶׁלְחָן" מופיע רק בשורה ה-17 של השיר, לאחר שרוני, שהחליטה לצאת ולצייר בחוץ, מוצאת חלופה – "הָאֲדָמָה הָיְתָה הַשֶּׁלְחָן שֶׁלָּהּ / וְהַשָּׁמַיִם וְהַיָּם," – ואזכור שלישי בשורה האחרונה, אחרי שרוני מוצאת את הפתרון: "...וְצִיְּרָה שָׁם שֶׁלְחָן עֲנָקִי בִּשְׁבִילָהּ". מתחילת השיר ועד שרוני יוצאת אל מחוץ לבית ומתחילה לצייר לשון המסירה היא דיבורית[317], והפלגה פיוטית מתחילה בשורה 17 – "הָאֲדָמָה הָיְתָה הַשֶּׁלְחָן שֶׁלָּהּ". לקראת סוף השיר, בשורות המתארות את הטבעיות שבה מקבלת רוני את היצירתיות שלה, ניכרת שוב הנמכה דיבורית.

[317] למעט שיכול נושא ומושא – "הוּא טִפְטֵף וּכְתָמִים הִשְׁאִיר" – בשורה 17.

ביטוי מטפורי סתום מופיע בשורה 20 – ״עַד עַל אֵין שֵׁם״ ; נראה שהוא מבטא מרחב ללא גבולות או מסביר את התואר הילדותי ״עֲנָקִי״ מעין נרדף ל״עד השמיים״ בלשון הדיבור של ילדים או ל״עד אין קץ״ בלשון הכתובה ובפי מבוגרים. התבוננות בארבעת מרכיבי הצירוף היוצא דופן ״עַד עַל אֵין שֵׁם״ מובילה תחילה לאוקסימורוניות שבשכנוּת של ״עַד״ התוחמת-מגבילה ו״עַל״ כתחילית הפורצת את המוגדר, למשל ב״על-זמני״, ״על-חושי״, ״על-קולי״ וכיו״ב. זוג המילים האחר, ״אֵין שֵׁם״ מתאר בלא תחכום אך בדייקנות את מה שמעבר למה שידוע ומוכר, אותו מקום מעבר לאדמה, לשמיים ולים, שבו אין ולא כלום. כל הביטוי – ״עַד עַל אֵין שֵׁם״ – מבקש לבטל את כוחה של ״עד״ בתיאור המרחק אל גודלו האין-סופי של הציור שרוני יכלה לצייר : ״וְהִיא יָכְלָה לְצַיֵּר צִיּוּר עֲנָקִי / עַד עַל אֵין שֵׁם.״[318]

השיר **מִתַּחַת לַשֻּׁלְחָן** מתאר את רגשותיו ואת מחשבותיו של הדובר-ילד היושב מתחת לשולחן בנסיבות שאינן מפורטות בשיר – משחק או תגובת פחד.

**מִתַּחַת לַשֻּׁלְחָן (פס)**

מִתַּחַת לַשֻּׁלְחָן
אֲנִי יוֹשֵׁב
אֵינִי יוֹדֵעַ כַּמָּה זְמַן
וְשָׁם קָרִיר
וְשָׁם אָפֵל.
הָאוֹר הַבָּא מוֹשֵׁךְ עָלַי
פַּסִּים שֶׁל אוֹר וָצֵל
לְבוּשׁ אָסִיר.

רַגְלַי, גַּבִּי, יָדַי,
מְכֻוָּצִים,
אֶל קִיר הַבַּד שֶׁל הַמַּפָּה
בָּאִים קוֹלוֹת וּמִתְנַפְּצִים.

מִתַּחַת לַשֻּׁלְחָן
אֵינִי יוֹדֵעַ כַּמָּה זְמַן
עַד הַקּוֹלוֹת הוֹלְכִים וְשׁוֹכְכִים,
וּכְמוֹ לְאִישׁ-חָלָל
מוּלִי שְׂדוֹת שָׁמַיִם נִפְתָּחִים.

וַאֲנִי עָף
לֹא יָשַׁן, לֹא עֵר –
לִפְעָמִים
אֲנִי יוֹשֵׁב

[318] ביטוי מורכב אחר במבנה קרוב מופיע בסיפור ״העורב״. ראו להלן ה״ש 556 ו-557.

שָׁם לְעוֹלָם לְהִשָּׁאֵר.

אוצר המילים המשמש את זרחי שייך לשדה הצינוק והמחבוא ורמת הלשון גבוהה: "אֲנִי יוֹשֵׁב / אֵינִי יוֹדֵעַ כַּמָּה זְמַן / וְשָׁם קָרִיר / וְשָׁם אָפֵל. / [...] פַּסִּים שֶׁל אוֹר וָצֵל / לְבוּשׁ אָסִיר. / רַגְלַי, גַּבִּי, יָדַי, / מְכֻוָּצִים, / [...] קִיר". הדובר איבד את תחושת הזמן ומה שמפריד בינו לבין העולם הוא "קִיר הַבַּד שֶׁל הַמַּפָּה", שאף שהיא עשויה בד היא כחומה ואליה "בָּאִים קוֹלוֹת וּמִתְנַפְּצִים". חלקו השני השיר מציע מעבָר מן הסגירות שבעולם התחתי לסגירות מסוג אחר, זו המתקיימת למעלה: "וּכְמוֹ לְאִישׁ חָלָל". גם איש החלל כלוא – לא בתא צר ואפל במקום שהוא "מִתַּחַת", אלא בתוך חליפת חלל אטומה, הכופה גם היא בידוד וניתוק על מי שבתוכה; שינוי הסביבה המדומָה הוא כזינוק תודעתי אל מרחב אדיר: "מוּלִי שְׁדוֹת שָׁמַיִם נִפְתָּחִים". המטפורה "שְׁדוֹת שָׁמַיִם" בנויה על מושג המרחב המשותף הן לשדות והן לשמיים. השורה הפיוטית-מטפורית "מוּלִי שְׁדוֹת שָׁמַיִם נִפְתָּחִים" כולה מבטאת מרחב; של צלילות, של בהירות, של שינויים ושל תנועה מצד ה"שמיים", של מרחב פיזי, של ביטחון ויציבות, של השתנות, של צמיחה ולבלוב ופריון מצד ה"שדות". המוצָא מכלא הקיום המדכדך הוא המָראה אל הפנטזיה במצב ביניים של התודעה המפתה את הדובר "שָׁם לְעוֹלָם לְהִשָּׁאֵר".

בשיר אחר זרחי מגדירה את החיבור בין ילדות לשאיפה מעלה:

**הַצִּפֳּרוֹת הֵן יְלָדוֹת קְטַנּוֹת (אני אוהב)**

הַצִּפֳּרוֹת הֵן מַקּוֹרִים גְּדוֹלִים
נָעִים בָּרוּחַ,
בַּבֹּקֶר הֵן אֶת הַשָּׁמַיִם מְנַקְּרוֹת,
אֶשְׁנָב לִפְתֹּחַ.
הֵן מַזְמִינוֹת לַאֲרוּחָה:
סִילוֹן אָוִיר
וְאוֹר קָרִיר,
אָבָק דְּבוֹרִים, מִלְמוּל הָרוּחַ –
לְקִנּוּחַ.

הַצִּפֳּרוֹת הֵן אֶצְבָּעוֹת דַּקּוֹת
נָעוֹת בָּרוּחַ,
בַּצָּהֳרַיִם הֵן עַל הַשָּׁמַיִם מַקִּישׁוֹת,
חַלּוֹן לִפְתֹּחַ.
הֵן מְבַקְּשׁוֹת לַאֲרוּחָה
מִרְקַחַת
שֶׁל חוּם-צָהֹב, זִמְזוּם חִפּוּשִׂיּוֹת
גַּם יַחַד.

הַצַּמָּרוֹת הֵן יְלָדוֹת קְטַנּוֹת
נָעוֹת בָּרוּחַ,
בַּעֶרֶב הֵן שָׂרוֹת
וְהָאֶשְׁנָב פָּתוּחַ.
הַלַּיְלָה בָּא,
פְּרָחִים סְגֻלִּים שֶׁל חֲשֵׁכָה מֵעָל,
לוּ רַק נִסְרֹק אֶת הָעָלִים
הָרְטֻבִּים מִטָּל.

השיר **הצמרות הן ילדות קטנות** נטווה סביב שלוש מטפורות פואטיות חושניות ומקוריות זהות מבחינת המבנה: "הַצַּמָּרוֹת הֵן מַקּוֹרִים גְּדוֹלִים"; "הַצַּמָּרוֹת הֵן אֲצְבָּעוֹת דַּקּוֹת"; "הַצַּמָּרוֹת הֵן יְלָדוֹת קְטַנּוֹת". כל אחת מהמטפורות המפתיעות פותחת בית, ושלושת הבתים הם שלוש חוליות של אותו ציר תמטי, המתארות מה עושות הצמרות בחלקים שונים של היום – בבוקר, בצהריים ובערב ובלילה. אחרי השורות הפותחות את שלושת הבתים מופיעה חטיבה של שלוש שורות דומות, המתארות את התנועה ברוח ואת הפעולות הדומות שעושות הצמרות בהתאם למטפורה בכל בית: "בַּבֹּקֶר הֵן אֶת הַשָּׁמַיִם מְנַקְּרוֹת"; בַּצָּהֳרַיִם הֵן עַל הַשָּׁמַיִם מַקִּישׁוֹת"; "בַּעֶרֶב הֵן שָׂרוֹת". על רקע הדמיון בין שלושת הבתים בולטת שונות הבית השלישי. בכל אחד משני הראשונים נתפסת הצמרת, שהיא חלק מן העץ, כחלק משלם אחר – כחלק מגופו של עוף ("מַקּוֹרִים גְּדוֹלִים") וכחלק מגוף אנושי ("אֲצְבָּעוֹת דַּקּוֹת") – הבית השני מתאר את הצמרות כשלמים ("יְלָדוֹת קְטַנּוֹת"). שתי המטפורות הראשונות, על אף המרחק הסמנטי ביניהן, מתפענחות על בסיס הקִרבה הצורנית; צמרת של ברוש עשויה להיראות כמקור, וצמרת של אורן עשויה להיראות כאצבעות. המטפורה השלישית מורכבת יותר, והמשותף לצמרות ולילדות קטנות עשוי להתבאר באמצעות השורה "בַּעֶרֶב הֵן שָׂרוֹת"; כלומר, המכנה המשותף הוא צלילי – המיית הרוח בצמרות מזכירה שירת ילדות. התיאורים המטפוריים "בַּבֹּקֶר הֵן אֶת הַשָּׁמַיִם מְנַקְּרוֹת" (בהתאמה ל"מַקּוֹרִים") ו"בַּצָּהֳרַיִם הֵן עַל הַשָּׁמַיִם מַקִּישׁוֹת" (בהתאמה ל"אֲצְבָּעוֹת") מייצגים מחשבה או תפיסה ילדותית שצמרות העצים נוגעות בשמיים. החטיבה השנייה בכל אחד משני הבתים הראשונים מתארת את הארוחות ש"מַזְמִינוֹת" או "מְבַקְּשׁוֹת" הצמרות. לתיאורי שתי הארוחות אופי סינסתטי, המערב עמימות סמנטית ("אוֹר קָרִיר", "אָבָק דְּבוֹרִים", "מִרקַחַת / שֶׁל חוּם-צָהֹב") וחושים שונים. השאיפה בשני הבתים הראשונים – "אֶשְׁנָב לִפְתֹּחַ" ו"חַלּוֹן לִפְתֹּחַ" – מתממשת בבית האחרון: "וְהָאֶשְׁנָב פָּתוּחַ"; על פי שני הבתים הראשונים הצמרות מנסות לפתוח אשנב או חלון בשמיים; והאשנב הפתוח בבית השלישי – "בַּעֶרֶב הֵן שָׂרוֹת / וְהָאֶשְׁנָב פָּתוּחַ" – רומז על קשר בין השירה לשמיים ומוסיף לשירת הצמרות-הילדות אופי מלאכי-קוֹסמי. מכאן הולך התיאור מן הפנטסטי-הרחב – התפעמות מן היופי המתגלה בחשיכה ("פְּרָחִים סְגֻלִּים שֶׁל חֲשֵׁכָה מֵעָל") – אל הארצי-המעודן ("לוּ רַק נִסְרֹק אֶת הָעָלִים / הָרְטֻבִּים מִטָּל").

שתי שורות אחרונות אלה מנוסחות כמשאלה (״לוּ רַק...״), שעיקרה כמיהה חושנית לקשר של קרבה עם הצמרות. בהתאמה, פריסת השיר בשורות ארוכות וקצרות לסירוגין, בעיקר בשני הבתים הראשונים, מדמה מסרק.

השאיפה מעלה מַצמיחה את הדוברת בשיר **כובע עשוי שמים** לממדי ענק:

**כּוֹבַע עָשׂוּי שָׁמַיִם (אלף)**

אֲנִי הוֹלֶכֶת
עַל הָאֲדָמָה דוֹרֶכֶת בָּרַגְלַיִם
וְעַל הָרֹאשׁ יֵשׁ לִי כּוֹבַע מִשָּׁמַיִם,
הַכּוֹבַע שֶׁלִּי כָּחֹל כְּמוֹ עַיִן
הַכּוֹבַע שֶׁלִּי עָשׂוּי עֲנָנִים
הַכּוֹבַע שֶׁלִּי מִשְׁתַּנֶּה כָּל רֶגַע
רַגְלַי בָּאֲדָמָה וּמִי אֲנִי?
הַכּוֹבַע שֶׁלִּי בָּהִיר כְּמוֹ בֹּקֶר
כּוֹבַע מֵרוּחַ מָעוֹפֶף,
הַכּוֹבַע שֶׁלִּי קִבֵּל עֵינַיִם
הוֹי, הַכּוֹבַע שֶׁלִּי מְטַפְּטֵף.

השדה הסמנטי הדומיננטי בשיר הפיוטי הזה הוא שדה השמים ומזג האוויר (״מִשָּׁמַיִם״, ״כָּחֹל״, ״עֲנָנִים״, ״בָּהִיר״, ״בֹּקֶר״, ״מֵרוּחַ״, ״מָעוֹפֶף״, ״מְטַפְּטֵף״), אבל השיר כולו הוא תיאור מטפורי של תפיסה הכורכת את ההתרחקות מהארצי עִם מרחב מנטלי-רגשי עצום, המאופיין בחוסר יציבות ובפתיחות לשינויים: ״הַכּוֹבַע שֶׁלִּי כָּחֹל כְּמוֹ עַיִן / הַכּוֹבַע שֶׁלִּי עָשׂוּי עֲנָנִים / הַכּוֹבַע שֶׁלִּי מִשְׁתַּנֶּה כָּל רֶגַע / [...] / הַכּוֹבַע שֶׁלִּי בָּהִיר כְּמוֹ בֹּקֶר / כּוֹבַע מֵרוּחַ מָעוֹפֶף, / [...] הוֹי, הַכּוֹבַע שֶׁלִּי מְטַפְּטֵף״ – המרחב והנגיעה בגבוה, בשקוף ובבהיר מאפשרת שינויים ב״מזג האוויר״ האישי-רגשי, כפי שמשקפת השורה ״רַגְלַי בָּאֲדָמָה וּמִי אֲנִי?״.

בשיר אישי מאוד זרחי נותנת דרור למשאלותיה המקסימליסטיות לראות את עצמה חלק ממרחב אין-סופי.

**מִמֵּאָה וְרָדִים אֲנִי רוֹקֶמֶת (אלף)**

כְּשֶׁאֲנִי חוֹלֶמֶת אֲנִי מֻשְׁלֶמֶת
אֲנִי עוֹרֶכֶת שֻׁלְחָן לְמֵאָה סוֹעֲדִים
עִם מֵאָה כַּדִּים
עִם מֵאָה וְרָדִים
קְדֵרוֹת מְלֵאוֹת קוּמְקוּמִים קְעָרוֹת אֲנִי עוֹרֶכֶת
וַאֲפִלּוּ טְפָּה לֹא שׁוֹפֶכֶת
כִּי כְּשֶׁאֲנִי חוֹלֶמֶת
מִמֵּאָה וְרָדִים אֲנִי אָרִיג רוֹקֶמֶת
לֹא סְתָם קְרָעִים
אֶלָּא תּוֹפֶרֶת
וַאֲפִלּוּ בָּאֲצָבַע לֹא נִדְקֶרֶת.
וְטִפַּת דָּם אַחַת מֵאֲצָבָעִי לֹא נָזְלָה.

אֲבָל לָמָּה לִי לְתַפֵּר שִׂמְלָה
אֲנִי קַלָּה
אֲנִי קַלָּה
כְּמוֹ בּוּעַת סַבּוֹן
אֲנִי עוֹלָה.

"לָעוּף אַתְּ תָּמִיד יְכוֹלָה,"
אוֹמֶרֶת לִי חֲבֵרָה אַחַת
וּמִיָּד אֲנִי מַרְגִּישָׁה נֶאֱשֶׁמֶת
הוֹ, אֲנִי אוֹמֶרֶת בַּחֲלוֹם
וְאוֹר וּדְבַשׁ בּוֹקְעִים מֵעֵינַי וְטַעְמָם בְּפִי
אֲבָל הֲרֵי אֲנִי חוֹלֶמֶת.

השיר **ממאה ורדים אני רוקמת** נפתח בהכרזה, או לפחות בקביעה: "כְּשֶׁאֲנִי חוֹלֶמֶת אֲנִי מֻשְׁלֶמֶת", ואחריה מוצגות הראיות: הראשונה – "אֲנִי עוֹרֶכֶת שֻׁלְחָן לְמֵאָה סוֹעֲדִים / עִם מֵאָה כַּדִּים / עִם מֵאָה וְרָדִים / קְדֵרוֹת מְלֵאוֹת קוּמְקוּמִים קְעָרוֹת אֲנִי עוֹרֶכֶת". המספר הסמלי "מאה" (החוזר פעמיים) מייצג כמות גדולה שאיננה ניתנת למנייה. שמות העצם ברבים "כַּדִּים", "וְרָדִים", "קְדֵרוֹת מְלֵאוֹת", "קוּמְקוּמִים", "קְעָרוֹת", שרובם כלי קיבול הקשורים למשק הבית, יוצרים תחושה של שפע אבל גם של כובד. הדוגמה הראשונה למושלמוּת מסתיימת בפרט מפתיע, המקושר למה שלפניו באמצעות מילת החיבור "אפילו" – "וַאֲפִלּוּ טֶפָּה לֹא שׁוֹפֶכֶת", רמז למגושמוּת ילדותית שיש רצון להיפטר ממנה. הראייה השנייה למושלמות – "כִּי כְּשֶׁאֲנִי חוֹלֶמֶת / מִמֵּאָה וְרָדִים אֲנִי אָרִיג רוֹקֶמֶת / לֹא סְתָם קְרָעִים / אֶלָּא תּוֹפֶרֶת". מאה הוורדים שהופיעו בתחילת השיר בתוך כדים מופיעים כאן בפנטזיה מועצמת כחומר גלם לאריגה ותפירה התובעות מומחיות של מבוגרת. גם השורות האלה נמסרות כראייה לתפקוד מושלם במצב מורכב, וגם אחריהן מופיעה שורה המוסרת פרט מפתיע – "וַאֲפִלּוּ בָּאֶצְבַּע לֹא נִדְקֶרֶת", תוכן המהדהד בשורה הבאה – "וְטִפַּת דָּם אַחַת מֵאֶצְבָּעִי לֹא נָזְלָה". טיפת המזון שלא נשפכה מעידה על מלאוּת הכלים, וטיפת הדם שלא נזלה מעידה על דיוק ומומחיות וגם כאן נרמז כישלון ילדותי. אבל הדוברת, שתחילה נדמה היה שהיא מתנחמת במושלמות שהיא מוכיחה בחלומה, משמיעה באופן לא צפוי מחשבה חתרנית המנוסחת כשאלה רטורית: "אֲבָל לָמָּה לִי לְתַפֵּר שִׂמְלָה", ומוצאת לה מפלט מן הכובד ומן המאמץ להוכיח את עצמה במלאכות הנשיות המסורתיות – בישול והגשת מזון, אירוח, תפירה ואריגה. כדי להתרחק היא מגייסת את הניגוד לכובד, למלאוּת ולמאמץ – "אֲנִי קַלָּה / אֲנִי קַלָּה / כְּמוֹ בּוּעַת סַבּוֹן / אֲנִי עוֹלָה". המשיכה מעלה מנוגדת לחוקי הטבע ממש כשם שההתרחקות מן החובה מנוגדת למוסכמות החברתיות. הבחירה במעוף המטונימי לחופש מעוררת בדוברת רגשות מעורבים – גם הם כצמד ניגודים: "וּמִיָּד אֲנִי מַרְגִּישָׁה נֶאֱשֶׁמֶת", ומיד אחר כך "וְאוֹר וּדְבַשׁ בּוֹקְעִים מֵעֵינַי וְטַעְמָם בְּפִי", כביטוי מטפורי לדמעות אושר או לתחושת האושר עצמה. זרחי ויתרה על "אֲשֵׁמָה", המבטאת רגש פנימי, והעדיפה את "נֶאֱשֶׁמֶת", שמישהו חיצוני

מאשים אותה. השיר נחתם במפח נפש המרחיק באחת את המעוף, את הקלילות ואת החירות מן המציאות – "אֲבָל הֲרֵי אֲנִי חוֹלֶמֶת".

## יב. הלשון הפואטית בשירי אהבה וספק

הבדידות חוזרת ומראה את עצמה גם כשזרחי מבקשת להתבונן באהבה ובזוגיות. ברוב השירים היא ממקמת אותן הרחק מן ה"כאן ועכשיו", הרחק ממנה עצמה, במרחב הרגשי של מלך ומלכה בדויים. ההרחקה מאפשרת לה לעצב תפאורה אגדית, להעצים את דרכי הביטוי ולומר במסווה את מה שקשה לחשוף ישירות, בהתאמה לסביבה הדמיונית. שיר אחד מעמיד זה מול זה איש ואישה אלמונים, ובתיאור מינימליסטי מצייר את התהום הפעורה ביניהם.

**הוֹ (אלף)**

שְׁנֵי אֲנָשִׁים יוֹשְׁבִים
זֶה מוּל זֶה
אִישׁ יוֹשֵׁב בָּקָפֶה
וְאִשָּׁה מוּלוֹ
הִיא מַבִּיטָה בָּרְחוֹב
הוּא מַבִּיט בַּשָּׁמַיִם
אֲנָשִׁים עוֹבְרִים אֶצְלָהּ
עֲנָנִים אֶצְלוֹ.
עַכְשָׁו הִתְחַלְּפוּ
הִיא מַבִּיטָה בַּשָּׁמַיִם וְהוּא בָּרְחוֹב
הוּא מוּלָהּ הִיא מוּלוֹ
וְאַף אֶחָד מֵהֶם לֹא אוֹמֵר מִלָּה
אוֹ אוּלַי כְּשֶׁלֹּא שָׁמַעְתִּי
הֵם אָמְרוּ בְּשֶׁקֶט הוֹ.

השיר **הוֹ** נפתח בשני אנשים, אבל רק בשורה האחרונה הם שוב נזכרים כשניים, בכינוי "הם"; ביתר השיר, אף שמדובר בשני אנשים המצויים במקום אחד, המתואר במילת הרחוב "קָפֶה", ואפילו "זה מול זה" – הם אינם יחד: "הִיא מַבִּיטָה בָּרְחוֹב / הוּא מַבִּיט בַּשָּׁמַיִם / אֲנָשִׁים עוֹבְרִים אֶצְלָהּ / עֲנָנִים אֶצְלוֹ. / עַכְשָׁו הִתְחַלְּפוּ / הִיא מַבִּיטָה בַּשָּׁמַיִם וְהוּא בָּרְחוֹב". עם המבט ההדדי נשלל גם הדיבור שאמור לייצג תקשורת בין השניים. זרותם של היושבים בבית הקפה מועצמת בהימנעות מתיאור חיצוני, מציון המסגיר גיל (בחורה, זקן) ומזיהוי בשם; ההתייחסות אליהם היא בכינוי המרוחק "הִיא" ו"הוּא". תמונת המציאות המביכה מותירה ספק קטן – "אוֹ אוּלַי כְּשֶׁלֹּא שָׁמַעְתִּי / הֵם אָמְרוּ בְּשֶׁקֶט הוֹ". גם אם נשמע דיבור, הוא אינו מכוון לאיש, אין בו פנייה, וגם אם שניהם השמיעו קול

יחד – אין מדובר בשיתוף אלא בפנייה של אדם לעצמו, מעין אנחה או תמיהה המגבירות את הזרות ואת התחושה שמדובר בשני בודדים[319].

שני השירים שלהלן מתארים את אהבת הדוברת לדמות גברית; בהיות האהבה חד-צדדית ובה במידה חסרת סיכוי, מורחק מושא האהבה לסביבה דמיונית מונעת אכזבה – אל המלכוּת.

**הנסיך שמעבר לעננים (אלף)**

הוּא לָבוּשׁ חֻלְצָה יֻרַקַּת דֶּשֶׁא
אוֹ מִכְנְסֵי בָּנִים,
יֵשׁ לוֹ פָּנִים שְׁזוּפִים עֲדִינִים
הוּא הַנָּסִיךְ שֶׁמֵּעֵבֶר לָעֲנָנִים.

הוּא יוֹשֵׁב מוּלִי
בִּרְכָּיו עַל הַשַּׁלְחָן
לְדַבֵּר אִתּוֹ חִכִּיתִי שָׁנִים
אֲבָל אֲנִי פּוֹחֶדֶת לִפְתֹּחַ אֶת פִּי
מוּל הַנָּסִיךְ שֶׁמֵּעֵבֶר לָעֲנָנִים.

הוּא תָּמִיד שׁוֹמֵעַ מוּזִיקָה אַחֶרֶת
הַמַּסְתִּירָה לוֹ
מַה שֶּׁמְּנַגְּנִים
וְיֵשׁ לוֹ מֶזֶג אֲוִיר פְּרָטִי
לַנָּסִיךְ שֶׁמֵּעֵבֶר לָעֲנָנִים.

וְהוּא עֵר כְּשֶׁאֲנִי יְשֵׁנָה
גַּם הָעֵצִים שֶׁלּוֹ מַצְמִיחִים פֵּרוֹת שׁוֹנִים
לְפָעָמִים מִתְגַּלִּים פָּנָיו בְּהִירִים
כְּכֻלָּם אוֹר זוֹרֵחַ בֵּין עֲנָנִים.

אִם אֲנִי שׁוֹאֶלֶת
הוּא מַבִּיט בִּי תָּמֵהַּ,
נְסִיכִים כָּמוֹהוּ הֲרֵי לֹא עוֹנִים.
רָגַע עָמַד לְיָדִי
וּכְבָר אֵינֶנּוּ
הַנָּסִיךְ שֶׁמֵּעֵבֶר לָעֲנָנִים.

הדמות שבמרכז השיר **הנסיך שמעבר לעננים** מתוארת במאפיינים מרחיקים ומקרבים, שאינם מבהירים במי מדובר אלא משרטטים דמות מסתורית וחמקמקת. השורה "הוא לבוש חֻלְצָה יֻרַקַּת דֶּשֶׁא" מציגה צירוף סמיכות; שלא כמו בצירופי סמיכות של שני שמות ("בית ספר", "שולחן כתיבה") היוצרים מושג חדש, כאן הנסמך הוא לא רק שם תואר (כמו בצירוף "יְפֵה נָפֶשׁ") אלא שם תואר שהוא שם צבע (כמו ב"אדום החזה", "אדומי העור"). שלא כמו ב"ורודת לחיי", למשל, שהוא צירוף המספק מידע חדש על הסומך, בצירוף "יֻרַקַּת דֶּשֶׁא" אין מידע חדש; "דֶּשֶׁא" הוא ירוק

[319] בשיר למבוגרים של זרחי – שיר 5 במחזור השירים "אגדת חורף" – מופיע תיאור קרוב: "... אֲבָל בֹּקֶר אֶחָד הֵם מֻפְתָּעִים / הֶהָרִים יוֹשְׁבִים אִתָּם לַשֻּׁלְחָן, כְּמַעַט עַל בִּרְכֵּיהֶם. / הַגֶּבֶר, כַּפּוֹ מַקִּישָׁה בַּצַּלַּחַת שֶׁכְּבָר הִתְרוֹקְנָה, / מַבָּטוֹ תָּלוּי בַּשָּׁמַיִם. הָאִשָּׁה / אֵינָהּ מַבְחִינָה בַּכַּף הַחוֹזֶרֶת אֶל פִּיהָ רֵיקָה." (בתוך **מלון היפנודרום**; להלן: **היפנודרום**).

מטבעו. הצירוף המתמיה, הרומז שדשא הוא חלק מחולצה או טבעי כחומר גלם לחולצה, פותח את השיר כמאפיין הראשון של הנסיך, אבל מרחיק ומטשטש את דמותו גם בזכות המשך המשפט שבשורה השנייה: "הוּא לָבוּשׁ חֻלְצָה יְרֻקַּת דֶּשֶׁא / אוֹ מִכְנְסֵי בָּנִים". "מכנסי בנים", בגד חסר אפיון מיוחד לבד מצורתו הצפויה, רחוק מאוד מאי-הבהירות שבשורה הראשונה. האפיון בשתי השורות הבאות – "פָּנִים שְׁזוּפִים עֲדִינִים" – סותר שתי שורות בבית הרביעי – "לִפְעָמִים מִתְגַּלִּים פָּנָיו בְּהִירִים / כְּכֻלָּם אוֹר זוֹרֵחַ בֵּין עֲנָנִים". הוא נסיך – אבל יושב כש"בִּרְכָּיו עַל הַשֻּׁלְחָן", המוזיקה שהוא שומע היא "מוּזִיקָה אַחֶרֶת", וכן "וְהוּא עֵר כְּשֶׁאֲנִי יְשֵׁנָה". מלבד הרמיזה לכך שהוא פורע את הכללים, הדוברת מציינת ש"גַּם הָעֲצִים שֶׁלּוֹ מַצְמִיחִים פֵּרוֹת שׁוֹנִים" וכן "וְיֵשׁ לוֹ מֶזֶג אֲוִיר פְּרָטִי", ומגדירה קריטריונים ייחודיים ומקוריים לשונוּת ולמותרות, הרומזים לנחלה גדולה העומדת לרשות הנסיך ולשליטתו בצומח ובאיתני הטבע – בשמש וברוח, בגשם ובשלג. תיאור הדמות, המושתת על הצגת ההבדלים בין הנסיך לדוברת ובינו לבין כל האחרים, מחזק את הרחקתו; תוארו – הנסיך שמעבר לעננים – חוזר ומדגיש את היותו בלתי מושג. אחד ממאפייניו של הנסיך המדגיש את שונוּתו מוצג בבית הרביעי – "וְהוּא עֵר כְּשֶׁאֲנִי יְשֵׁנָה", ומזכיר את "אֲנִי יְשֵׁנָה וְלִבִּי עֵר"[320] – חלקו הראשון של אחד מביטויי האהבה בשיר השירים. הצירוף "וְלִבִּי עֵר" מציג את הרגש העז שלא זו בלבד שאינו שוקט בשעת השינה אלא דווקא מתחזק בשעת לילה. זרחי שינתה את הביטוי המקראי המטפורי; היא המירה את הניגוד הפנימי אצל הדוברת המקראית בניגוד שבין הדוברת לדמות הערטילאית "הַנָּסִיךְ שֶׁמֵּעֵבֶר לָעֲנָנִים", ובדרך זו מאפשרת לדוברת לרמוז על אהבתה, אהבת ילדה לאידאה של נסיך. בתיאור הסינסתטי "הוּא תָּמִיד שׁוֹמֵעַ מוּזִיקָה אַחֶרֶת / הַמַּסְתִּירָה לוֹ / מַה שֶּׁמְּנַגְּנִים" – משמעות "מסתיר" קשורה להעלמה, למניעת היראות וגילוי וממילא לחוש הראייה. מוזיקה נתפסת בחוש השמיעה. הביטוי הסינסתטי בשיר מוסיף לתחושת הזרות ומרחיק את הדמות מן המציאות של הדוברת או מטווח התפיסה שלה.

**אֲנִי פָּגַשְׁתִּי אֶת הַמֶּלֶךְ (כישוף)**

אֲנִי פָּגַשְׁתִּי אֶת הַמֶּלֶךְ.
עִמְדוּ בְּשֶׁקֶט, הָרוּחוֹת,
וַעֲשָׂבִים – אַל תִּפְצוּ פֶּה.
וְאֵיךְ יָדַעְתִּי שֶׁהוּא זֶה?
מֵרֹב שֶׁהוּא עָמַד קָרוֹב.

קָרוֹב אֵלַי כְּמוֹ נְשִׁימָה,
כְּמוֹ עַצְמִי, כְּמוֹ טַל עַל כּוֹתָרוֹת מַכְבִּיד,
כְּמוֹ שֶׁאֶת הַיָּרֹק מִן הֶעָלִים אֵין לְהַפְרִיד.

[320] "אֲנִי יְשֵׁנָה וְלִבִּי עֵר קוֹל דּוֹדִי דוֹפֵק פִּתְחִי-לִי אֲחֹתִי רַעְיָתִי יוֹנָתִי תַּמָּתִי שֶׁרֹּאשִׁי נִמְלָא-טָל קְוֻצּוֹתַי רְסִיסֵי לָיְלָה" (שיר השירים ה, ב).

אֲנִי פָּגַשְׁתִּי אֶת הַמֶּלֶךְ.
שִׂתְקוּ לְדֹם, הַכְּווּנִים.

אָמַרְתִּי: "אֵיךְ אֵדַע שֶׁהוּא אַתָּה זֶה, אֲדֹנִי?"
הוּא לֹא עָנָה, מוּבָן, כִּי הַשָּׂפָה הִיא הַמֶּרְחָק.
בְּתוֹךְ עַצְמוֹ שָׂתַק.

וּפַעַם רְאִשׁוֹנָה לִבִּי פָּשַׁט אֶת מְעִילָיו
וְהִתְקָרֵב לָאֵשׁ,
מוּצָף מִכָּל חֲדָיו
כְּמוֹ כּוֹכָב יָם מֵרֹב.
וְאָז יָדַעְתִּי אֲנִי בְּמֶחְצַת הַמֶּלֶךְ,
מֵרֹב שֶׁהוּא עָמַד קָרוֹב.

נקודת השיא בסיפורה של הדוברת בשיר **אני פגשתי את המלך (כישוף)** מוצגת כבר בשורה הראשונה: "אֲנִי פָּגַשְׁתִּי אֶת הַמֶּלֶךְ". את חשיבותו של הרגע, המובנת מאליה בזכות השם "הַמֶּלֶךְ", מעצימה פנייה אל נמענים-עדים המייצגים את המנעד הרחב של כוחות הטבע, מֵאַדִּיר עד זעיר: "עִמְדוּ בְּשֶׁקֶט, הָרוּחוֹת, / וַעֲשָׂבִים – אַל תִּפְצוּ פֶּה". הרוחות נדרשות לוותר על התכונה המגדירה אותן – התנועה – ובכך גם להשבית את רחש העשבים. גם בהמשך, בעקבות אזכור נוסף של ההישג המופלא "אֲנִי פָּגַשְׁתִּי אֶת הַמֶּלֶךְ", מצויה פנייה מְהַסָּה: "שִׂתְקוּ לְדֹם, הַכְּווּנִים". ההוראה התחדישית "שִׂתְקוּ לְדֹם" נשמעת כגרסה חריפה יותר של "עברו לדום", שכן היא מכוונת לשתי משמעויות של "דֹּם" – היעדר תנועה והיעדר קול. כדי לתאר את הקרבה אל המלך הדוברת בוחרת בדימוי "כְּמוֹ נְשִׁימָה"; הדימוי מציג קרבה עד כדי הזדהות, בהיות "נשימה" רכיב לא רק בלתי נפרד מהקיום, אלא שהקיום אינו אפשרי בלעדיו. זהו הראשון בשרשרת של דימויים: "קָרוֹב אֵלַי כְּמוֹ נְשִׁימָה, / כְּמוֹ עַצְמִי, כְּמוֹ טַל עַל כְּוֹתָרוֹת מַכְבִּיד, / כְּמוֹ שֶׁאֶת הַיָּרֵק מִן הֶעָלִים אֵין לְהַפְרִיד". כמעט כולם מתארים קרבה עד כדי חפיפה או תרכובת שאי אפשר להבחין בין מרכיביה. המלך אינו מגיב על פנייתה של הדוברת – "אֵיךְ אֵדַע שֶׁהוּא אַתָּה זֶה, אֲדֹנִי?" – שיש בה הפרה של סדר המילים ("שֶׁהוּא אַתָּה זֶה" במקום "שאתה זה הוא" או "שאתה הוא זה"), אולי כייצוג של סערת רגשותיה של הדוברת. את השתיקה של המלך מנמקת הדוברת במשפט פילוסופי: "הוּא לֹא עָנָה, מוּבָן, כִּי הַשָּׂפָה הִיא הַמֶּרְחָק", כלומר הצורך להסביר במילים אינו קיים בין דוברים שיש ביניהם קרבה גדולה עד כדי חפיפה והזדהות, כמו זו המתוארת בבית השני: "קָרוֹב אֵלַי כְּמוֹ נְשִׁימָה, / [...] אֵין לְהַפְרִיד". הבית האחרון בשיר הוא מטפורה שחומריה אש ומים והדימוי בתוכה מעשיר אותה: "וּפַעַם רְאִשׁוֹנָה לִבִּי פָּשַׁט אֶת מְעִילָיו / וְהִתְקָרֵב לָאֵשׁ, / מוּצָף מִכָּל חֲדָיו / כְּמוֹ כּוֹכָב יָם מֵרֹב. / וְאָז יָדַעְתִּי אֲנִי בְּמֶחְצַת הַמֶּלֶךְ, / מֵרֹב שֶׁהוּא עָמַד קָרוֹב". הקרבה המוחשית כל כך אל המלך מולידה תחושה רגשית חריפה המתוארת במטפורה "וּפַעַם רְאִשׁוֹנָה לִבִּי פָּשַׁט אֶת מְעִילָיו", המתארת התרגשות כתגובה גופנית לחום. "מְעִילָיו"

שבצוּרַת רבים רומזת על הקור הרגשי שחשה הדוברת כשהייתה מרוחקת מן המלך. המשיכה אל קרבתו של המלך וההתערטלות בגלל החום שהוא מקרין מתעצמות בשורה הבאה – "לִבִּי פָּשַׁט [...] וְהִתְקָרֵב לָאֵש". הדוברת מתייחסת אל החום שהאש מפיצה, עד כדי כך שהלב מוכן להיחשף, להתקרב ללא הגנה (עוד העֲצמה מצויה בבחירת "מְעִילָיו" ולא "מְעִילוֹ")[321]. ה"אֵש", המטפורית לארוטיקה ולסכנה, משליכה גם על "מֶלֶךְ", הנקראת עתה כביטוי מטפורי לאהוב, ועל תיאורי הקרבה בשלושת הבתים הראשונים, הנקראים כביטויים מעצימים לאהבה. בשתי השורות הבאות של הבית הרביעי נמשך תיאור הקרבה, תוך שימוש במילים משדה סמנטי שהוא ניגוד מוחלט לשדה ה"אֵש": "מוּצָף מִכָּל חֲדָיו / כְּמוֹ כּוֹכָב יָם מֵרֹב". הלֵב מדומה ל"כּוֹכָב יָם" וקרבתו אל המלך היא מוחלטת. השימוש בדימוי "כְּמוֹ כּוֹכָב יָם" בזיקה ל"אֵש" והצירוף של ניגודים מובהקים מעניקים לקרבה המתוארת בין הדוברת למלך, ובהתאמה לאהבה האירוטית הנרמזת ברמה המטפורית, נופך נִסִּי מפעים. אמצעי לשוני להעצמת השתאותה של הדוברת נוכח המעמד הוא המעבר בין רמות הלשון בשיר – לשון הדיבור של ילד ("מֵרֹב שֶׁהוּא עָמַד קָרוֹב"), לשון תקנית ומדויקת ("עָמְדוּ בְּשָׁקֶט, הָרוּחוֹת") ולשון פיוטית ("לִבִּי פָּשַׁט אֶת מְעִילָיו"). כדי להעצים עוד את חד-פעמיותו של המעמד, זרחי שוברת מבנים תחביריים ועושה גם אותם חד-פעמיים, למשל "כְּמוֹ טַל עַל כּוֹתָרוֹת מַכְבִּיד" או "אֵיךְ אֵדַע שֶׁהוּא אַתָּה זֶה, אֲדֹנָי?". שתי דוגמאות אלה מציגות סדר מילים מסומנן, שמטרתו לשקף קרבה פיזית: בראשונה – המושא שקוֹדֵם לנשוא ("טַל עַל כּוֹתָרוֹת") מדגיש את הקרבה המוחלטת, ללא חציצה, שבין הילדה למלך; בשנייה הוצמדו שני שמות גוף ("שֶׁהוּא אַתָּה זֶה") כדי לבטא את תדהמתה של הילדה מן המצב הבלתי נתפס של קרבה פיזית לדמות הרחוקה מן הקיום הגופני כפי שהוא מוכר לה.

איש ואישה, המורחקים אל המרחב הדמיוני-מעשייתי של מלכוּת, מייצגים את הפער המגדרי בין תפיסות עולם.

**אֵיךְ גָּבְהוּ פְּנֵי הַמַּיִם (אלף)**

הַמֶּלֶךְ אוֹמֵר לַמַּלְכָּה:
"קוּמִי מְרָיָם צְאִי
וּרְאִי מַה בַּיָּם:
טָבַע כָּל הַצִּי!

תְּרָנִים מְזַדְּקְרִים הַחוּצָה
קוּמִי צְאִי מְרָיָם
כָּל אוֹצָרוֹת הַמְּלוּכָה
טָבְעוּ בַּיָּם

[321] השיר הוא דוגמה מובהקת לטקסטים מרובדים (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 29), המניחים "שיש בעת ובעונה אחת נמען ממשי ילד ונמען ממשי מבוגר, ופונים בה בעת לשניהם, מתוך מודעות להבנות שונות שתיווצרנה אצל קוראים בני גילים שונים" (שם, עמ' 30).

שְׁקוּעִים עַל רְצָפַת הַחוֹל
וְדָגִים בָּם מַבָּט נוֹעָצִים!"
"רְאִי," הַמֶּלֶךְ אוֹמֵר לַמַּלְכָּה,
"טָבַע כָּל הַצִּי!"

"שָׁשׁ.." הַמַּלְכָּה לוֹחֶשֶׁת לַמֶּלֶךְ
כָּל קוֹל נָדַם
מִן הַחוֹף עַד קְצֵה הָאֹפֶק
אֵין לִרְאוֹת אָדָם.

אֵיךְ גָּבְהוּ פְּנֵי הַמַּיִם
סַפָּנִים שַׁיָּטִים מַלָּחִים
כֻּלָּם בַּמְּצוּלָה מֻנָּחִים
אֵיךְ טָבְעוּ אֳנִיּוֹת הַמְּלָכִים.

סַפָּנִים שַׁיָּטִים מַלָּחִים
אִישׁ מִלָּה מִפִּיו לֹא יוֹצִיא
הָיֹה הָיָה פַּעַם מֶלֶךְ?
הָיֹה הָיָה פַּעַם צִי?

השורה הראשונה בשיר **איך גבהו פני המים** משליכה את הקוראים אל רגע של משבר; "הַמֶּלֶךְ אוֹמֵר לַמַּלְכָּה: / 'קוּמִי מְרְיָם צְאִי / וּרְאִי מַה בַּיָּם: / טָבַע כָּל הַצִּי!'". מלך ומלכה, שבלשונה הציורית של זרחי מייצגים איש ואישה, מתבוננים באסון שהתרגש על הממלכה – ממלכתם, אך כל אחד מהם רואה את האסון בעיניים אחרות ומגיב בדרכו. ששת בתי השיר נחלקים לשני חלקים. שלושת הראשונים מוסרים מה שרואה ומוסר המלך: "תְּנָרִים מְזַדַּקְּרִים הַחוּצָה / קוּמִי צְאִי מְרְיָם / כָּל אוֹצְרוֹת הַמְּלוּכָה / טָבְעוּ בַּיָּם / שְׁקוּעִים עַל רְצְפַּת הַחוֹל / וְדָגִים בָּם מַבָּט נוֹעֲצִים!"; מול אבדן "כָּל אוֹצְרוֹת הַמְּלוּכָה" המלך מכביר מילים; השורה "טָבַע כָּל הַצִּי" מופיעה פעמיים, השורה "קוּמִי מְרְיָם צְאִי" חוזרת פעם נוספת בשינוי סדר המילים – "קוּמִי צְאִי מְרְיָם" – כדי להדגיש את צערו של המלך, המבכה את אבדן אוצרותיו וכלי השיט אך אינו מתאבל על אבדן חיים ואין בדבריו שם המאזכר בני אדם. שלושת הבתים האחרונים מוסרים את תגובת המלכה. שמה של המלכה אינו מקרי; הוא מאזכר את מְרְיָם, אחותם הבכורה של משה ושל אהרן, רומז לרוח המרי, לאנושיותה של הנערה מרים במצרים ולהיחלצותה להצלת אחיה התינוק משה[322], וגם למים שעל פי המסורת הצילו את חיי אחיה ואת חיי בני ישראל כולם[323]; תגובת המלכה מסתכמת בהברה אחת: "שָׁשׁ". ההשתקה חושפת את השקט שאחרי הטביעה: "'שָׁשׁ..' הַמַּלְכָּה לוֹחֶשֶׁת לַמֶּלֶךְ / כָּל קוֹל נָדַם / מִן הַחוֹף עַד קְצֵה הָאֹפֶק / אֵין לִרְאוֹת אָדָם". המלכה רואה את משמעות האסון: "אֵיךְ גָּבְהוּ פְּנֵי הַמַּיִם / סַפָּנִים שַׁיָּטִים

---

322 על פי "וַתִּתְצַב אֲחֹתוֹ, מֵרָחֹק, לְדָעָה, מַה-יֵּעָשֶׂה לוֹ. וַתֵּרֶד בַּת-פַּרְעֹה לִרְחֹץ עַל-הַיְאֹר [...] וַתֵּרֶא אֶת-הַתֵּבָה בְּתוֹךְ הַסּוּף [...] וַתִּפְתַּח וַתִּרְאֵהוּ אֶת-הַיֶּלֶד, וְהִנֵּה-נַעַר בֹּכֶה; וַתַּחְמֹל עָלָיו--וַתֹּאמֶר, מִיַּלְדֵי הָעִבְרִים זֶה. וַתֹּאמֶר אֲחֹתוֹ, אֶל-בַּת-פַּרְעֹה, הַאֵלֵךְ וְקָרָאתִי לָךְ אִשָּׁה מֵינֶקֶת, מִן הָעִבְרִיֹּת; וְתֵינִק לָךְ, אֶת-הַיָּלֶד [...] וַתִּקְרָא, אֶת-אֵם הַיָּלֶד" (שמות ב, ד–ח).

323 בהשראת פירושו של רש"י בתענית ט, א – בארה של מרים נדדה עם בני ישראל וליוותה אותם בשנותיהם במדבר.

מַלָּחִים / כֻּלָּם בַּמְּצוּלָה מֻנָּחִים / אֵיךְ טָבְעוּ אֳנִיּוֹת הַמְּלָכִים. סַפָּנִים שַׂיָּטִים מַלָּחִים / אִישׁ מִלָּה מִפִּיו לֹא יוֹצִיא״. בעוד המלך רואה את האוצרות ומשתמש בביטויים של שקיעה (״טָבַע כָּל הַצִּי!״, ״תְּרָנִים מְזְדַּקְּרִים הַחוּצָה״, ״כָּל אוֹצְרוֹת הַמְּלוּכָה / טָבְעוּ בַּיָּם״, ״שְׁקוּעִים עַל רְצְפַּת הַחוֹל״, ״טָבַע כָּל הַצִּי!״), המלכה חוזרת ומאזכרת פעמיים את בני האדם שאבדו – ״סַפָּנִים שַׂיָּטִים מַלָּחִים״, מתבוננת ב״אֵיךְ גָּבְהוּ פְּנֵי הַמַּיִם״, כלומר לא רואה טביעה אלא עליית פני המים והיבלעות סימני החיים – קולות הדיבור של בני האדם. בעיני המלכה לא רק החיים שקופחו הם הביטוי לפורענות; שתי השורות האחרונות שהדממה מייצגת גם היא מוות, ולו סוג מסוים של מוות; היעלמותה של התקשורת, היעלמו הרגשי של המלך מעולמה של המלכה: ״הָיֹה הָיָה פַּעַם מֶלֶךְ? / הָיֹה הָיָה פַּעַם צִי?״.

אחד השירים המטלטלים ביותר בין שיריה של זרחי לילדים מציג דיאלוג הממחיש את הניתוק הרגשי בין שניים החולקים חיים משותפים אף שהנתק ביניהם אינו בר תיקון.

**בָּאָה הַמַּלְכָּה לַמֶּלֶךְ (הנמר)**

בָּאָה הַמַּלְכָּה לַמֶּלֶךְ
וְאָמְרָה: "מוּזָר,
חָלַמְתִּי עָלֶיךָ בַּלַּיְלָה שֶׁעָבַר,
חָכִיתִי, וְלֹא בָּאתָ
וּבַחוּץ יָרַד עֶרֶב וְנִהְיָה קַר,
רָצִיתִי לָדַעַת: מָה אוֹתְךָ עָצַר?"

"אֵינִי יוֹדֵעַ", אָמַר הַמֶּלֶךְ,
"עַל כָּךְ דָּבָר,
בַּלַּיְלָה חָלַמְתִּי עַל עַרְבוֹת הַבָּר".

בָּאָה הַמַּלְכָּה לַמֶּלֶךְ
וְאָמְרָה: "כַּמָּה מוּזָר
הָיָה הַחֲלוֹם, שֶׁחָלַמְתִּי עָלֶיךָ
בַּלַּיְלָה שֶׁעָבַר.
גָּלַשְׁנוּ בְּמִגְלֶשֶׁת חֹרֶף
הָרוּחַ מוּל פָּנֵינוּ בְּמִדְרוֹן הָהָר,
הַאִם לֹא הָיָה נָהְדָּר?"

"אֵיננִי יוֹדֵעַ", אָמַר הַמֶּלֶךְ,
"עַל כָּךְ דָּבָר,
בַּלַּיְלָה חָלַמְתִּי עַל הַנָּהָר".

בָּאָה הַמַּלְכָּה לַמֶּלֶךְ
וְאָמְרָה: "אֵיךְ אֶפְשָׁר,
שֶׁאַתָּה בְּתוֹךְ שְׁנָתִי
וְאַתָּה בַּחוּץ נִשְׁאָר.
כְּשֶׁבַּחֲלוֹמִי אַתָּה חָלוּם
לֹא עוֹבֵר בְּגַבְּךָ קֹר סָתוּם?"

לַיְלָה. עַל דֶּלֶת הַמֶּלֶךְ הִקִּישָׁה הַמַּלְכָּה: "שָׁלוֹם,

בָּאתִי אֵלַיִךְ אֶל תּוֹךְ הַחֲלוֹם".

"לְעוֹלָם", אָמַר הַמֶּלֶךְ,
לֹא יִגַּע בְּשִׂנְאָתִי זָר".

"אֵינְךָ מֵבִין",
לָחֲשָׁה הַמַּלְכָּה, "דָּבָר".

**באה המלכה למלך** מעצב מערכת יחסים של כמיהה מול עֲקָרוּת רגשית בהשראת המרחק הסמנטי שבין נוף מושלג לערבות הבר: השיר, שעניינו ניסיון שלא עולה יפה ליצירת קשר בין אישה לאיש שלשם הרחקה מוצגים כמלך ומלכה, מתאר ארבע פניות של המלכה אל המלך. הראשונה והשנייה זוכות למענה, השלישית נשארת תלויה בחלל, והמענה של המלך לפנייה הרביעית המלווָה באקט מעשי – המלכה מתדפקת על דלת המלך כדי להצטרף אליו בחלומו – חורץ את דין הניסיון לכישלון. בפנייה הראשונה המלכה פונה אל המלך בווידוי על חלומה, המציב אנלוגיה בין הקור ב״חוץ״ לקור הרגשי שהוליד ויתור המלך על קרבתה: ״חָלַמְתִּי עָלַיִךְ בַּלַּיְלָה שֶׁעָבַר, / חִכִּיתִי, וְלֹא בָּאתָ / וּבַחוּץ יָרַד עֶרֶב וְנִהְיָה קַר״. בפנייתה השנייה אל המלך, המלכה מתארת חלום שבו מתגשמת כמיהתה למפגש עם המלך, והשניים פועלים בו יחדיו: ״...גָּלַשְׁנוּ בְּמִגְלֶשֶׁת חֹרֶף / הָרוּחַ מוּל פָּנֵינוּ בְּמִדְרוֹן הָהָר, / הַאִם לֹא הָיָה נֶהְדָּר?״. בתאוריה של המלכה, החלומות הם טריטוריה מנטלית פנימית מוגבלת שנועדה להכיל רגעי קרבה ואינטימיות נכספת עם המלך. המלך, לעומת זאת, מתאר בתשובותיו למלכה טריטוריות חלומיות שגבולותיהן רחבים עד מאוד והן ריקות מכל נוכחות אנושית או רגשית: ״בלילה חלמתי על ערבות הבר [...] בלילה חלמתי על הנהר״. הצבעים בשני החלומות שונים מאוד: תיאור הגלישה במגלשת חורף מציג עומקים וגבהים, תנועה ספונטנית מרגשת, שטחים המכוסים בשלג ורומזים על הנסתר מן העין המטפורי לנסתר בנפש. החלום הצבוע לבן רומז לסביבה רגשית של טוהר הראשוני, של כלולות. אבל חלומו של המלך צבוע בצבעים אחרים. הערבה על הצמחייה הנמוכה הדלילה המאפיינת אותה מטפורית לשטחיות ולדלילות הרגשית אצל המלך ; את המרחק הסמנטי בין סביבת חלומה של המלכה לסביבת החלום של המלך מכפיל הצירוף ״ערבות הבר״ ; ״ערבה״ ו״בר״ הן נרדפות, בשני המקרים מדובר בשטחים שנחוץ ליישוב, שמה שצומח בהם גדל בהן ללא יד אדם. המרחק הסמנטי מייצג את הפער הרגשי בין השניים.

את שתי השיחות יוזמת ופותחת המלכה, ואת שתיהן היא חותמת. המאמץ של המלכה ליצור תקשורת עם המלך נעשה בשלוש פניות מפורטות ומשתקף גם בצורני הגוף הראשון (מוענת) והגוף השני (נמען) בדברי המלכה. בפנייה הראשונה – ״בָּאָה הַמַּלְכָּה לַמֶּלֶךְ / וְאָמְרָה: ׳מוּזָר, / חָלַמְתִּי עָלַיִךְ בַּלַּיְלָה שֶׁעָבַר. / חִכִּיתִי, וְלֹא בָּאתָ, / וּבַחוּץ יָרַד עֶרֶב וְנִהְיָה קַר. / רָצִיתִי לָדַעַת: מָה אוֹתְךָ עָצַר?׳״ – צורני גוף ראשון וגוף שני נוכחים במידה שווה בדברים. בפנייה השנייה – ״בָּאָה הַמַּלְכָּה לַמֶּלֶךְ /

וְאָמְרָה׃ ׳כַּמָּה מוּזָר / הָיָה הַחֲלוֹם, שֶׁחָלַמְתִּי עָלֶיךָ / בַּלַּיְלָה שֶׁעָבַר. / גָּלַשְׁנוּ בְּמַגְלֶשֶׁת חֹרֶף, / הָרוּחַ מוּל פָּנֵינוּ בְּמִדְרוֹן הָהָר. / הַאִם לֹא הָיָה נֶהְדָּר?׳׳ – נוסף על נוכחות שווה של צורני גוף ראשון וגוף שני יחיד (מוענת ונמען), יש שני מופעים של צורן גוף ראשון רבים, המבטא עשייה משותפת של שני בני הזוג בחלומה של המלכה. בפנייה השלישית ובפנייה הרביעית – ״בָּאָה הַמַּלְכָּה לַמֶּלֶךְ / וְאָמְרָה׃ ׳אֵיךְ אֶפְשָׁר, / שֶׁאַתָּה בְּתוֹךְ שְׁנָתִי, / וְאַתָּה בַּחוּץ נִשְׁאָר? / כְּשֶׁבַּחֲלוֹמִי אַתָּה חָלוּם, / לֹא עוֹבֵר בְּגַבְּךָ קֹר סָתוּם?׳ --- לַיְלָה. עַל דֶּלֶת הַמֶּלֶךְ הִקִּישָׁה הַמַּלְכָּה׃ ׳שָׁלוֹם, / בָּאתִי אֵלֶיךָ אֶל תּוֹךְ הַחֲלוֹם׳.״ – מופיע שלוש פעמים שם הגוף ״אתה״ (הנמען) ועוד פעמיים צורן גוף שני (נמען), לעומת שלושה צורני גוף ראשון (מוענת); לאמור, נוכחותו של המלך בדברי המלכה הולכת ומתעצמת לאורך השיר. בסך הכול יש יותר נוכחות לנמען – המלך – בדבריה של המלכה מאשר לה עצמה, מה שמעיד על ההתכוונות המאומצת שלה ליצירת קשר. יש בשיר מקרים אחדים של חידוש פעלים באמצעות שימוש בשורש עברי קיים בבניין שלא שימש בו לפני כן׃ המלכה פונה אל המלך בשלישית לאחר שהכניסה אותו לתוך חלומה כשותף פעיל, והפעם שוללת ממנו כביכול את היכולת להתנגד לכוח כמיהתה לקרבתו׃ ״... ״אֵיךְ אֶפְשָׁר, / שֶׁאַתָּה בְּתוֹךְ שְׁנָתִי / וְאַתָּה בַּחוּץ נִשְׁאָר. / כְּשֶׁבַּחֲלוֹמִי אַתָּה חָלוּם / לֹא עוֹבֵר בְּגַבְּךָ קֹר סָתוּם?׳׳ השימוש ב״חָלוּם״ בצורת הסביל משרת אמנם את החריזה, אבל בעיקר מייצג ניסיון נוסף, נואש, להקיף את המלך ברגשותיה. בהיעדר קרבה במציאות, הפועל בסביל מבליט את העובדה שנוכחותו של המלך בעולמה הרגשי של המלכה איננה פרי רצונו[324].

בשני שירים זרחי מפרה את הסימטריה ומציגה מלך בלא מלכה. שניהם עוסקים באין וּבַיֵּשׁ, בהיעדר ובקיום במרחב שבין בני זוג. באחד מהם המלכה הנוכחת-נפקדת ונסיבות היעדרה יוצרות מועקה סתומה; באחר היעדרה המוחלט של מלכה מעצים את האהבה.

**מַה שֶּׁיֵּשׁ בַּגָּן יֵשׁ בַּגָּן (אלף)**

זֶה הַגָּן.
וּמַה שֶּׁיֵּשׁ בַּגָּן יֵשׁ בַּגָּן
וּמַה שֶּׁאֵין אֵין בַּגָּן
וְעַל אַחַד הָעֵצִים
שָׁם הַמַּלְכָּה חָרוּט
בְּסַכִּין חָרַט אוֹתוֹ הַמֶּלֶךְ מִזְמַן.
וְהַמַּלְכָּה עָמְדָה תַּחַת הָעֵץ שׁוֹתֶקֶת
וּמִי יוֹדֵעַ אוּלַי שָׁמְחָה
כִּי בִּשְׁפָתַיִם סְגוּרוֹת הָיְתָה תָּמִיד מְחַיֶּכֶת
וְכָךְ חִיְּכָה.

---

[324] ביטוי קרוב לאותה תמה אפשר לזהות בשיר של זרחי למבוגרים ״נִכְחֲדָה רֶגֶל הַצָּבִי״ (בתוך **אשה**)׃ ״נִכְחֲדָה רֶגֶל הַצָּבִי / מִיַּעֲרֵנוּ הַמַּלְכָּה אוֹמֶרֶת / וּמַשִּׁיב לָהּ הַמֶּלֶךְ בֵּן / שׁוּב אֵין לִרְאוֹת / אֶת תְּינוֹקוֹת הָעֲפָרִים מְשַׂחֲקִים / הַאִם צַיָּדֶיךָ פָּגְעוּ בָּהֶם / יִתְּכֶן // וְהָעֲגוּרִים קִנְּנוּ מִדֵּי שָׁנָה / וַאֲוִזֵי הַבָּר זְמַן רַב / לֹא רָאִיתִי אֶת חוּטָם תּוֹפֵר שָׁמַיִם / וּלְבָבָם מֵנַח בְּקִצֵּה צַוָּאר / הַאִם רוֹבֶיךָ הֵם הַמַּרְחִיקִים אוֹתָם / אֶפְשָׁר // אֲנִי יוֹדַעַת / לֹא יָשׁוּב הַצָּבִי לְיַעֲרֵנוּ / רַק לִפְעָמִים מִתּוֹךְ שְׁנָתִי בַּבְּקָרִים / תַּחַת חַלּוֹנִי אֲנִי שׁוֹמַעַת קוֹל / תִּפּוּף קַלִּיל / וּמַשַּׁק כְּנָפֵי הָעֲגוּרִים אוֹסֵף אוֹתִי / אַל תְּנָרֵשׁ אוֹתָם מִתּוֹךְ שְׁנָתִי.״

רוּחַ בַּגָּשֶׁם
גֶּשֶׁם בַּגָּשֶׁם.
דָּהָה הַשְּׁבִיל הַקִּיר נִסְדַּק
אַךְ שֵׁם הַמַּלְכָּה הֶחָרוּט בַּגָּזַע עָמֹק נָחְקַק.

לְעוֹלָם לֹא יִשְׁכַּח אוֹתוֹ הַמֶּלֶךְ
עַד כַּמָּה שֶׁיִּנָּסֶה
כִּי הוּא גָּדַל עִם הַגֶּשֶׁם הַשָּׁמֶשׁ
אֶת פְּנֵי כָּל הַגָּזַע מְכַסֶּה.

זֶה הַגָּן. מַה שֶּׁיֵּשׁ בַּגָּן יֵשׁ בַּגָּן
וּמַה שֶּׁאֵין בַּגָּן אֵין בַּגָּן
וְחָרוּט בְּגָזַע הָעֵץ שֵׁם
הַמַּלְכָּה שֶׁאֵיֶּנָּה יֶשְׁנָהּ כָּאן.

הדוברת ממקמת את בני הזוג הללו בתוך מיקרוקוסמוס, שאותו היא מגדירה בשלוש השורות הראשונות של השיר: "זֶה הַגָּן. / וּמַה שֶּׁיֵּשׁ בַּגָּן יֵשׁ בַּגָּן / וּמַה שֶּׁאֵין אֵין בַּגָּן". בעולם המוגדר היטב הזה היא מציבה שתי דמויות, מלך ומלכה, אבל הם מייצגים דווקא את מה שאינו נחרץ או חד-משמעי. בכל הקשור ליחסים בין המלך למלכה הדברים אינם ברורים; לא ברורה שאלת קיומה של המלכה בגן או מחוצה לו בהווה של השיר, לא ברורה השפעת נוכחותו של שם המלכה – "וְעַל אַחַד הָעֵצִים / שֵׁם הַמַּלְכָּה חָרוּט. / בְּסַכִּין חָרַט אוֹתוֹ הַמֶּלֶךְ מִזְמַן" – על המלך. לא ברורים היחסים בין המלך למלכה בעבר של השיר, בזמן שהייתה נוכחת בגן: "וְהַמַּלְכָּה עָמְדָה תַּחַת הָעֵץ שׁוֹתֶקֶת / וּמִי יוֹדֵעַ אוּלַי שָׂמְחָה / כִּי בִּשְׁפָתַיִם סְגוּרוֹת הָיְתָה תָּמִיד מְחַיֶּכֶת / וְכָךְ חִיְּכָה". השיר, שגם אותו זרחי עיצבה תוך הרחקת הדמויות אל סביבה כמו-מעשייתית, מתאר יחסים בין איש ואישה בגבולות עולמם האינטימי, הפרטי, שה"גַּן" מטפורי לו. שם המלכה שהמלך חרת על עץ כביטוי לאהבתו עשוי היה לייצר אווירה של געגועים לאהבה שהייתה ואיננה, אבל השיר נוטש את המתבקש ופונה לכיוון ההפוך; סָפֵק, המרחיק את השיר מהסוף הטוב הצפוי ומעניק משקל יתר לשורה "וּמַה שֶּׁאֵין אֵין בַּגָּן", הולך ומתעצם ככל שהשיר מתקדם, באמצעות חומרים סמנטיים אחרים: "סַכִּין", "שׁוֹתֶקֶת", "וּמִי יוֹדֵעַ – אוּלַי שָׂמְחָה", "בִּשְׁפָתַיִם סְגוּרוֹת", "רוּחַ" "גֶּשֶׁם", "דָּהָה", "נִסְדַּק", "בַּגָּזַע עָמֹק נָחְקַק", "לְעוֹלָם לֹא יִשְׁכַּח אוֹתוֹ הַמֶּלֶךְ / עַד כַּמָּה שֶׁיִּנָּסֶה", "אֶת פְּנֵי כָּל הַגָּזַע מְכַסֶּה". הבחירות הסמנטיות יוצרות אווירת מועקה; מזג האוויר, הסדקים בקיר המטפוריים להיסדקות רגשית ותיאור השם החרוט המזכיר צלקת ההולכת וגדלה עם הזמן על פניו או על גופו המשתנים של בעליה. הזיקה למעשיות מאפשרת העלאת ספקולציות על גורלה של המלכה (ברחה? נחטפה? נכלאה בארמון? כושפה? הורעלה?) שהן מטפוריות לאפשרויות קונבנציונליות בעולם הרֵאלי שהשיר עוסק בו ממרחק (גורשה, עזבה, מצאה אהבה חדשה, מתה). השורות "לְעוֹלָם לֹא יִשְׁכַּח אוֹתוֹ הַמֶּלֶךְ / עַד כַּמָּה שֶׁיִּנָּסֶה" מחזקות את התחושה שהזיכרון, שאי אפשר להימלט ממנו – מכביד. השיר מסתיים בארבע שורות

מסכמות, המותירות את המועקה במקומה: "זֶה הַגֶּן. מַה שֶּׁיֵּשׁ בַּגֶּן / יֵשׁ בַּגֶּן / וּמַה שֶּׁאֵין בַּגֶּן אֵין בַּגֶּן / וְחָרוּט בְּגֶזַע הָעֵץ שֵׁם / הַמַּלְכָּה שֶׁאֵינֶנָּה יֶשְׁנָהּ כָּאן.". באמצעות הפרדת הצירוף "שֵׁם הַמַּלְכָּה" לשתי שורות שונות דוחק הטקסט את "שֵׁם" לסוף שורה, מבליט את "הַמַּלְכָּה" כנושא בשורה האחרונה ומעבה את נוכחותה של הדמות הנפקדת. לשורה "הַמַּלְכָּה שֶׁאֵינֶנָּה יֶשְׁנָהּ כָּאן" שתי משמעויות – "שֶׁאֵינֶנָּה" כתואר, ו"שֶׁאֵינֶנָּה יֶשְׁנָהּ" כביטוי שלילה; שתי המשמעויות מדגישות הן את נוכחותה של המלכה בחיי המלך והן את השניות הבלתי אפשרית.

**הַצְּבִי שֶׁשִּׁפְתָיו אֲדֻמּוֹת (אלף)**

לַמֶּלֶךְ יֵשׁ אַהֲבָה חֲדָשָׁה.
הוּא שָׂם אוֹתָהּ עַל גַּב צְבִי
בַּלַּיְלָה רָץ אִתָּהּ הַצְּבִי אֶל הַיַּעַר
עִם שַׁחַר הוּא מַחֲזִיר אוֹתָהּ עַל גַּבּוֹ
צוֹנֶנֶת מִמֵּי הַמַּעְיָן הַלָּבָן.

לַמֶּלֶךְ יֵשׁ אַהֲבָה חֲדָשָׁה.
הוּא מַחְבִּיא אוֹתָהּ
בֵּין דַּפֵּי סֵפֶר שָׁכוּחַ
שְׁמָהּ מוֹפִיעַ עַל הַכְּרִיכָה
זוֹרֵחַ
מְשׁוֹטֵט עַל הַקִּירוֹת.

לַמֶּלֶךְ יֵשׁ אַהֲבָה חֲדָשָׁה
הוּא שָׂם אוֹתָהּ בְּגֶבְיַע זְכוּכִית
הַגָּבִיעַ עוֹלֶה עַל גְּדוֹתָיו,
הַמֶּלֶךְ מְנַפֵּץ אוֹתוֹ, הָרְסִיסִים נִנְעָצִים בְּיָדוֹ
הַנּוֹצֶצֶת אֲדֻמָּה כְּרִמּוֹן.

לַמֶּלֶךְ יֵשׁ אַהֲבָה חֲדָשָׁה.
מְטַפֶּסֶת עַל אַדְנֵי חַלּוֹנוֹת
הוֹלֶכֶת עַל מַעֲקִים

נִשְׁטָפֶת עִם הַגֶּשֶׁם לְמַטָּה
בֵּין עֲצֵי הַשְּׁדֵרָה נִטַּעַת
שָׂרָשֶׁיהָ בָּאֲוִיר
פֵּרוֹתֶיהָ דְּלוּקִים בַּלַּיְלָה

בַּלַּיְלָה בָּא הַצְּבִי קוֹטֵף מֵהֶם
עִם שַׁחַר חוֹזֵר
וּשְׂפָתָיו אֲדֻמּוֹת.

השורה הראשונה בשיר **הצבי ששפתיו אדמות** החוזרת ארבע פעמים – "לַמֶּלֶךְ יֵשׁ אַהֲבָה חֲדָשָׁה" – מהדהדת שוב ושוב את החדשה ומאיצה את הדופק של השיר. זהותה של האהובה איננה נמסרת. היא נקראת "אהבה" וכביכול אין לה נוכחות משל עצמה. האהבה החדשה פסיבית בבית הראשון

(״הוא [המלך] שָׁם **אוֹתָהּ** עַל גַּב צְבִי / בַּלַּיְלָה רָץ **אִתָּהּ** הַצְּבִי אֶל הַיַּעַר / עִם שַׁחַר הוּא מַחֲזִיר **אוֹתָהּ** עַל גַּבּוֹ״) – מועברת בלילה אל היער ומוחזרת ״עִם שַׁחַר״ כשהיא ״צוֹנֶנֶת מִמֵּי הַמַּעְיָן הַקָּבָן״[325]; זהו תיאור מטפורי של נסיון החנקה או הקפאה של הרגש עד כדי סף מוות (״צוֹנֶנֶת״), והצבי הוא מטונימיה למלך עצמו. הבית השני מתאר ניסיון אחֵר של המלך לסלק את האהבה מתודעתו – להעלים אותה, אולי להכניע את הרגש, הפעם ״בֵּין דַּפֵּי סֵפֶר שָׁכוּחַ״; בתיאור מובלע דימוי האהבה לפרח שמטמין האוהב בין דפי ספר ומייבשו כמזכרת לאהבה שלא התממשה. אבל האהבה פורצת את כלאהּ – ״שְׁמָהּ מוֹפִיעַ עַל הַכְּרִיכָה / זוֹרֵחַ / מְשׁוֹטֵט עַל הַקִּירוֹת״. לכאורה ״אוֹתָהּ״ שבבית השני עשוי לייצג את ״שְׁמהּ״ או את ״דמותה במוחו״, אבל קיומה כבשר ודם הוא תעתוע שהמשוררת משלחת בקורא, ומהבית השלישי ואילך האבסורד מתעצם. בבית השלישי מתוארת כניעה לאהבה. הפעם המלך ״שָׂם אוֹתָהּ בְּגֶבְיַע זְכוּכִית״, כלומר לא זו בלבד שהיא בהישג יד, היא נראית, יש רק הפרדה דקיקה שקופה בינה לבין המלך – אלא שהאהבה איננה שקטה, צברה כוח וכבר לא פסיבית: ״הַגָּבְיַע עוֹלֶה עַל גְּדוֹתָיו״. המשמעות המילולית של הצירוף ״עוֹלֶה עַל גְּדוֹתָיו״ קשורה לגוף מים שאינו יכול להכיל את הנוזל הממלא אותו, לשיטפון ולהצפה, והמשמעות המטפורית קשורה להצפה של רגש. הגביע מטפורי ללבו או לנפשו של המלך, והנוזל מייצג את האהבה. הביטוי מתאר שלב חדש בהתנהלותה של האהבה, ההולכת וצוברת כוח ונוכחות. המלך לא מצליח להתעלם מרגשותיו והבית השלישי מתאר את תסכולו: ״הַמֶּלֶךְ מְנַפֵּץ אוֹתוֹ, / הָרְסִיסִים נִנְעָצִים בְּיָדוֹ / הַנּוֹצֶצֶת אֲדֻמָּה כְּרִמּוֹן״. הצבע האדום המייצג את האהבה מנוגד לצבע הלבן שהופיע בסוף הבית הראשון בהקשר לקיפאון רגשי.

שני הבתים הבאים מתארים את האהבה כמי שאיבדה כל גבול, כגוף חי ותוסס, תזזיתי ושובבי, חסר גבולות ומסוכן, משנה צורה ומטעה, המתפשט והולך עד כדי פלאיות. כוחה, עצמאותה המתפרצת וחיותה של האהבה מתוארים בשני הבתים האחרונים של השיר בפעלים הנושאים משמעות של התקדמות במרחב – מְטַפֶּסֶת״, ״הוֹלֶכֶת״; בפעלים בצורת הסביל הנושאים משמעות של התקדמות מטה – ״נִשְׁטֶפֶת״, ״נִטַּעַת״; בתיאורים המשקפים הסתכנות והתגרות בגורל – ״מְטַפֶּסֶת עַל אַדְנֵי חַלּוֹנוֹת״, ״הוֹלֶכֶת עַל מַעֲקִים״; ובכאלה המשקפים רהב או גחמנות – ״שָׂרָשֶׁיהָ בָּאֲוִיר״ וחושניות עד כדי פתיינות – ״פֵּרוֹתֶיהָ דְלוּקִים בַּלַּיְלָה״. לשורה החוזרת ״לַמֶּלֶךְ יֵשׁ אַהֲבָה חֲדָשָׁה״ יש אם כן תפקיד נוסף – היא מבטאת את ההתעוררות המתחדשת של אותה אהבה, שאי אפשר להחניק ולהצמית. סוף השיר מחזיר את הצבי שנזכר בפעם הראשונה בבית הראשון, כשליח (שליח המלך)

[325] בשיר ״הַנָּהָר הַלָּבָן״ מאת לאה גולדברג הנהר מייצג את המוות: ״הַנָּהָר הַלָּבָן בֵּין גְּבָעוֹת חֲשׁוּפוֹת וּשְׁחוֹרוֹת./ שָׁעָה עֲמֻקָּה וְקָרָה מְרַחֶפֶת עַל פְּנֵי הַמַּיִם. / מִפָּרְשֵׁנוּ צִפּוֹר גְּדוֹלָה אֲדֻמַּת כָּנָף, / וַאֲבִיבֵנוּ אַחֲרוֹן.״ (גולדברג, 1973, כרך א, עמ׳ 189).

המעביר בלילה את האהבה ליער ועם בוקר מחזירה משם. הצבי עצמו אינו עומד בפיתוי: "בַּלַּיְלָה בָּא הַצְּבִי קוֹטֵף מֵהֶם / עִם שַׁחַר חוֹזֵר / וּשְׁפָתָיו אַדֻּמּוֹת".

מילים ושורות בשיר רומזים שנכתבו בהשראת אוצר המילים החושני-ארוטי שבשיר השירים: צְבִי ("דּוֹמֶה דוֹדִי לִצְבִי, אוֹ לְעֹפֶר הָאַיָּלִים"[326]); "צוֹנֶנֶת מִמֵּי הַמַּעְיָן הַלָּבָן" ("מַיִם רַבִּים, לֹא יוּכְלוּ לְכַבּוֹת אֶת-הָאַהֲבָה, וּנְהָרוֹת, לֹא יִשְׁטְפוּהָ"[327]; "מַעְיַן גַּנִּים, בְּאֵר מַיִם חַיִּים; וְנֹזְלִים, מִן-לְבָנוֹן"[328]); "אֲדֻמָּה כְּרִמּוֹן" ("כְּפֶלַח הָרִמּוֹן רַקָּתֵךְ, מִבַּעַד לְצַמָּתֵךְ"[329]); "מְטַפֶּסֶת עַל אַדְנֵי חַלּוֹנוֹת / הוֹלֶכֶת עַל מַעֲקִים / נִשְׁטֶפֶת עִם הַגֶּשֶׁם לְמַטָּה / בֵּין עֲצֵי הַשִּׁדֵּרָה נִטַּעַת / שָׂרָשֶׁיהָ בָּאֲוִיר" ("קוֹל דּוֹדִי, הִנֵּה-זֶה בָּא; מְדַלֵּג, עַל-הֶהָרִים--מְקַפֵּץ, עַל-הַגְּבָעוֹת"[330]; "עַל-מִשְׁכָּבִי, בַּלֵּילוֹת, בִּקַּשְׁתִּי, אֵת שֶׁאָהֲבָה נַפְשִׁי; בִּקַּשְׁתִּיו, וְלֹא מְצָאתִיו. אָקוּמָה נָּא וַאֲסוֹבְבָה בָעִיר, בַּשְׁוָקִים וּבָרְחֹבוֹת--אֲבַקְשָׁה, אֵת שֶׁאָהֲבָה נַפְשִׁי; בִּקַּשְׁתִּיו, וְלֹא מְצָאתִיו"[331]). "פֵּרוֹתֶיהָ דְּלוּקִים בַּלַּיְלָה" ("שִׁלָּחַיִךְ פַּרְדֵּס רִמּוֹנִים, עִם פְּרִי מְגָדִים"[332]; "רְשָׁפֶיהָ--רִשְׁפֵּי, אֵשׁ שַׁלְהֶבֶתְיָה"[333]). "וּשְׁפָתָיו אַדֻּמּוֹת" ("כְּחוּט הַשָּׁנִי שִׂפְתוֹתַיִךְ"[334]). אולם זרחי איננה מסתפקת בזיקת השיר לתיאורי האהבה בשיר השירים ויוצרת אותה כנקודת מוצא בלבד; את האהבה "שלה", הנזכרת בשם הרגש בלבד, היא מובילה אל ההחלטי, אל הנועז והדרמטי; שלא כמו בשיר השירים, המשמיע את קולותיהם הברורים של האוהב ושל האוהבת, שירה של זרחי נמנע משרטוט המשולש אוהב-אוהבת-אהבה ושומר על עמימות; לא ברור מדוע המלך מנסה לדחוק את האהבה ממנו והלאה, אבל ברור שלאהבה כוח ועצמאות משלה, היא פוצעת ומכאיבה, אי אפשר להכניעה ולהשתיקה, היא חודרת לעומק ומתנשאת מעלה עד שהיא מנצחת. במעטה של אגדה חושפת זרחי אמִתות אנושיות נוקבות.

בשיר **שני שלדגים** זרחי נוטשת את העולם האנושי, שעל אף המלכותיות המאפיינת אותו אין בו אלא מפח נפש או אהבה בלא תוחלת. את אהבת האמת ההדדית היא ממקמת בנוף אחר, וגם כאן במסווה של אגדת טבע נחשף שברון לב של אבדן ומוות.

**שְׁנֵי שַׁלְדָּגִים עָפִים בַּשָּׁמַיִם (אני אוהב)**

שְׁנֵי שַׁלְדָּגִים עָפִים בַּשָּׁמַיִם,
הִיא קְטַנָּה, הוּא בְּכָל הַצְּבָעִים מְלֻבָּשׁ,
לָהּ דּוֹמוֹת לְחָרוּז צִבְעוֹנֵי הָעֵינַיִם,
וְהַשָּׁמָשׁ – טִפָּה עֲנָקִית שֶׁל דְּבַשׁ.

---

326 שיר השירים ב, ט.
327 שם ח, ז.
328 שם ד, טו.
329 שם ו, ז.
330 שם ב, ח.
331 שם ג, א–ב.
332 שם ד, יג.
333 שם ח, ו.
334 שם ד, ג.

שְׁנֵי שַׁלְדָּגִים עָפִים בַּשָּׁמַיִם,
"יַקִּירָה שֶׁלִּי, הוּא אוֹמֵר לָהּ כָּךְ,
אַחֲרֵי שֶׁנִּשְׁחַק בְּגַלֵּי הַמַּיִם,
בֵּיתֵנוּ נִבְנָה בֵּין עַנְפֵי הַסְּבָךְ".

שְׁנֵי שַׁלְדָּגִים עָפִים בַּשָּׁמַיִם,
נֵץ כְּבַד-כָּנָף אֶל הַשְּׁנַיִם גָּלַשׁ.
"בִּרְחִי, יַקִּירָה! הָאַכְזָר, הַרְפֵּה-נָא!"
וְהַשָּׁמָשׁ – טִפָּה עֲנָקִית שֶׁל דָּבַשׁ.

קַר בַּחוּצוֹת עִם רֶדֶת הָעֶרֶב,
עֶרֶב כָּחֹל מֵעַל הַגַּגּוֹת,
הַרְחֵק מִשְׁדוֹתָיו הַיָּפִים שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ
עָף לוֹ שַׁלְדָּג לְבַדּוֹ...

השיר מתבונן בנפלא ובנורא כפי שהם מתערבבים בחייהם של שני שלדגים, ובהשאלה מעורר מחשבות על נוכחות האושר והאומללות בחיי בני אדם. השורה הפותחת את השיר – ״שְׁנֵי שַׁלְדָּגִים עָפִים בַּשָּׁמַיִם״ – כוללת את המילים ״שַׁלְדָּג״ ו״שָׁמַיִם״. הצבעוניות היא ממד דומיננטי בשיר; שלדג הוא עוף שצבעי נוצותיו מרהיבים, המילים ״צְבָעִים״ ו״צִבְעוֹנִי״ מופיעות בשורה השנייה ובשורה השלישית של הבית הראשון. שתי המילים ״שֶׁמֶשׁ״ ו״דְּבַשׁ״, החוזרות בשיר כל אחת פעמיים, מזרימות גם הן צבע אל הסביבה השירית. באותה סביבה צבעונית להפליא מתקיימת אהבתם של שני השלדגים, המתוארת במילים ענוגות: ״יַקִּירָה שֶׁלִּי, הוּא אוֹמֵר לָהּ כָּךְ, / אַחֲרֵי שֶׁנִּשְׁחַק בְּגַלֵּי הַמַּיִם, /בֵּיתֵנוּ נִבְנָה בֵּין עַנְפֵי הַסְּבָךְ״. הצבעוניות נוכחת גם כאן; כחול ותכלת בצירוף ״בְּגַלֵּי הַמַּיִם״, ירוק וחום בצירוף ״עַנְפֵי הַסְּבָךְ״. לסביבה הצבעונית חובר הצירוף ״עָפִים בַּשָּׁמַיִם״ החוזר בשיר ארבע פעמים – אחת מהן בשמו, ומנכיח את החירות, את המרחב ואת תחושת האין-גבול שמבטיחה כביכול האהבה. לאווירה האינטימית-הרמונית תורמים ביטוי החיבה ״יַקִּירָה שֶׁלִּי״ וההבטחה ״בֵּיתֵנוּ נִבְנָה״. אבל הצבעוניות, ההרמוניה והחירות אינן אלא אשליה, שלא רק מטשטשת את האסון המתקרב – ״נֵץ כְּבַד-כָּנָף אֶל הַשְּׁנַיִם גָּלַשׁ. / ׳בִּרְחִי, יַקִּירָה! הָאַכְזָר, הַרְפֵּה-נָא!׳״ – אלא נמשכת גם לאחריו, כפי שרומזת השורה האחרונה של הבית השלישי: ״וְהַשָּׁמֶשׁ טִפָּה עֲנָקִית שֶׁל דְּבַשׁ״. הצבעוניות שוות הנפש חוזרת ומהדהדת בבית האחרון, המתאר את העולם לאחר האסון: ״קַר בַּחוּצוֹת עִם רֶדֶת הָעֶרֶב, / עֶרֶב כָּחֹל מֵעַל הַגַּגּוֹת, / הַרְחֵק מִשְׁדוֹתָיו הַיָּפִים שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ / עָף לוֹ שַׁלְדָּג לְבַדּוֹ...״. הבית השני של השיר, שבו נשמעת הצהרת האהבה, ״חגור״ בַּמְּתִיקוּת האשליה שבשורה החוזרת בבית הראשון והשלישי – ״וְהַשָּׁמֶשׁ – טִפָּה עֲנָקִית שֶׁל דְּבַשׁ״. בבית האחרון מחליף הקור את המתיקות בביטוי מפורש – ״קַר בַּחוּצוֹת עִם רֶדֶת הָעֶרֶב״. תיאור האהבה באור השמש לעומת סופה בקור עם רדת ערב – ״קַר בַּחוּצוֹת עִם רֶדֶת הָעֶרֶב, / עֶרֶב כָּחֹל מֵעַל הַגַּגּוֹת, / הַרְחֵק מִשְׁדוֹתָיו הַיָּפִים שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ״ נקרא כמטפורה לנצחיות היופי על אף הרף העין של האסון. זרחי שמה בפיו של השלדג

הזכר סגנון דיבור פיוטי מעודן כשהוא פונה לבת זוגו (״יַקִּירָה שֶׁלִּי, [...] / אַחֲרֵי שֶׁנִּשְׂחַק בְּגַלֵּי הַמַּיִם, / בֵּיתֵנוּ נִבְנֶה בֵּין עַנְפֵי הַסְּבָךְ״); אך רמת הלשון התקנית-גבוהה-ענוגה במשפט (״בִּרְחִי, יַקִּירָה! הָאַכְזָר, הַרְפֵּה-נָא!״) מעכירה את רושמה של האהבה; קריאתו של השלדג כשבת זוגו מותקפת היא קריאה של חולשה, של ויתור, של השלמה עם גורל שאין לשנותו. והעולם ממשיך בשגרת התנהלותו.

## יג. סיכום

העיון בשירתה של נורית זרחי לילדים חושף את התפקיד המרשים שיש ללשון הן בעיצוב המבע השירי של זרחי והן בפענוחו; התבוננות בשירים מן ההיבט של כל אחד מתחומי הלשון – הסמנטיקה, המורפולוגיה, התחביר, הפונולוגיה והשיח – מראה שהבחירה של זרחי ברכיבי לשון היא מכשיר ליצירת משמעות ולהעצמת המבע הפיוטי. הבלטת נוכחותם או היעדרם של רכיבים אלה מסייעת לדיוק בביטוי, יוצרת או מעצימה משמעות, רומזת על היבטים סמויים בטקסט ומציעה קריאות שונות במבנים שיריים מרובדים, עשירים, מרגשים ומסקרנים; ברוב השירים מדובר באתגר לשוני-פרשני שאינו מצוי בשירת זמננו לילדים.

זרחי נעה במרחביה של העברית, בין רבדיה, במעמקי מקורותיה ועל פני משלביהם וסגנונות השימוש המשתנים בשפה. היא מודעת למשמעויות המשתנות של מילים בסביבות שונות ובוחרת אילו מהן לגרוף לתוך הטקסטים לזיקוק ולדיוק המבע השירי ולהעשרתו. היא שואבת מהיכרות מסועפת עם המיתולוגיה היוונית, עם המקרא ויתר המקורות היהודיים ועם הספרות לסוגיה ומניחה קיומו של ידע תרבותי משותף לה ולקוראיה.

סקירת מבנה העומק השירי מגלה שניוּת מובנית כתכונת יסוד ברבים מהשירים; השניוּת באה לידי ביטוי בקיום של יותר משדה סמנטי אחד דומיננטי בשיר, בבחירות הסמנטיות, במבנים התחביריים, בדפוסי המצלול ובאופי השיח. לעתים השניות אף מתחדדת לכדי ניגודיות. התופעה הזו מתקיימת לעתים בין ממדים שונים, למשל בין ביטוי מילולי של מהירות תנועה בטקסט לבין הסטטיות המצמיתה שיוצרת החזרה על שורות בשיר. לצד השניוּת מתקיימות זו לצד זו מגמות סותרות של בניית מתח וזניחתו גם באמצעים לשוניים.

במישור הסמנטי זרחי מציגה נרדפים שמינם הדקדוקי שונה ומחוללת כך השתנות של נקודת המבט או הרחבה של משמעות התיאור. הומופונים, כמו הזוג שבשורות ״רְדִי! קָרְאוּ אָבִיהָ וְאִמָּה **לָהּ**, / אַךְ הִיא עָלְתָה לְ**מַעְלָה**״ מהשיר **בועת סבון** מבליטים את הדאייה מעלה של הילדה בבועה, מעצימים התרשמות מאירוע בשיר ויוצרים הומור או עמימות המכפילה את אפשרויות הקריאה והפרשנות ומותירה שאלות פתוחות. זרחי נמנעת לעתים מאמירה חד-משמעית לטובת הרחבה של אפשרויות

הקריאה והפרשנות ושימור החידתיות. היא בוחרת בפעלים שיש להם משמעויות אחדות שכל אחת מהן הולמת הֶקשר אפשרי בשיר, וקושרת שמות ממין דקדוקי אחד לסביבה סמנטית השמורה למין הדקדוקי האחר.

זרחי מדגישה אפיונים ותיאורים בעזרת דחיסות סמנטית, ונוטעת ספקות אשר למשמעות תוך שימוש בביטויים אוקסימורוניים. לעתים דווקא היעדרהּ של מילת מפתח בתמה השירית מוסיף למשמעות השיר, לעתים חלקים ממילים אחרות מצטרפים ומהדהדים בשיר כביטוי מפתח.

במקומות מסוימים זרחי בוחרת לבודד בשורה נפרדת מילה צפויה וממקדת את תשומת הלב במה שעלול היה להיקרא כבנאלי וחסר השראה. בידוד המילה מבליט את הפלאיות הנשכחת הגלומה בה. זרחי שוברת ציפיות בתיאורים. היא מבליטה תכונות שאינן צפויות או טבעיות למתואר ומזמינה את קוראיה לנקודת מבט חדשה ומקורית. היא אינה נרתעת מעמימות סמנטית או מאניגמטיות של הטקסט[335] ואינה מכפיפה את שירתה למוסכמות הנוגעות לכשירות הלשונית של קוראיה, סומכת על פתיחותם ועל סקרנותם הרגשית, האינטלקטואלית והלשונית במפגש המרתק עם המבע השירי.

בשירים מופיעות צורות פועל סבילות או שמות פועל (שגלומה בהם פעולה לא ממומשת) להבלטת הימנעות או המעטה של פעילות או להמחשת חוסר יכולת לפעול. יש בהם צירופי סמיכות מטפוריים שהנסמך שלהם זהה ויוצר סביבה מגחיכה. במקוריות וביצירתיות זרחי מחדשת שמות, פעלים, צירופים, ניבים, פתגמים ודרכי שימוש במיליות במגוון דרכי התצורה העבריות, כדי להגיע לדיוק מרבי או להרחיק אל פלאיותו ואל זרותו של המבע. ישנו בשיריה גם שימוש יצירתי בשמות ותיקים שכיחים. רגישותה לשפות מלבד העברית מובילה אותה לבחירה בצורות חדשות למילים מוכרות בהתאם להקשר.

בדימויים, במטפורות ובפיגורות לשוניות אחרות זרחי נוקטת שמות ופעלים האופייניים למוחש בבואה לתאר מופשט, ומערבבת במכוון שמות ופעלים ההולמים חומרים במצבי צבירה שונים; היא קושרת בדימוייה מילים משדה סמנטי אחד למילים משדה סמנטי אחר, ובעצם מדמה שדה סמנטי אחד לאחר, כשהזוג הראשון של מדמה ומדומה מוביל לזוגות הבאים עד להתקבלות תמונת דימויים מורכבת. דימוייה שואבים מסביבת המציאות השירית ולא ממוסכמות הלשון חוץ-שירית, ובאמצעותם היא מעבה את הביטוי השירי ומרחיבה את נפחם של המדומים. בבחירותיה היא מרחיקה מההקשרים הטבעיים למרחב המושגי של ילדים בעזרת דימויים מקוריים. ברבים משיריה דימויים פתוחים כשהמרחק הסמנטי בין המדומה למדמה יוצר הומור, ועושה שימוש בדימויי תָּוֵך. דימוי המשובץ בין שני שמות או בין שם לפועל מעשיר את מה שלפניו כמו גם את מה שאחריו;

[335] זרחי עצמה בשירהּ למבוגרים "זֶה הַשָּׂדֶה" (בתוך **גן המוח**) מציעה תיאור של הסמנטיקה ביצירותיה: "וְרַק עַל פִּי טְבִיעַת צְעָדָיו הַשְּׂרוּפִים / נִתָּן לְנַחֵשׁ – שֶׁעָבַר פֹּה אֵי פַּעַם / מוּבַן הַמִּלִּים."

למשל – "יָפָה כְּפֶרַח יְשֵׁנָה", מהשיר **הַשֵּׁעָר הַיְרַקְרַק שֶׁל הַמַּלְכָּה** (בתוך **כף עץ**). צירופי סמיכות מטפוריים רבים מושתתים על אוקסימורון מעודן, למשל "אַגְמֵי עָפָר"; בחלק מהשירים נוצרת "מקלעת" של מטפורות, ותיקות לצד מקוריות, המתפתחות זו מזו ומרחיבות זו את משמעותה של זו.

מנקודת מבט מורפולוגית ודקדוקית החלפה של מוספית זכר רבים במוספית נקבה רבות גורמת להסטה מן הצפוי, רומזת על תוספת משמעות ויוצרת הומור. תיאורים אחדים מועצמים באמצעות שימוש בצורת רבים, ולהפך – שמות ופעלים בצורת יחיד ממעיטים וגורעים נוכחות. כינויי גוף וכינויים חבורים מבליטים או ממעיטים נוכחות של דמות או מהות בשיר ומאפיינים דמויות, זהויות ומהויות של רכיבים תמטיים מתעמעמים בשל המעברים בין הכינויים.

זרחי מרבה להקדים מושאים לפועל שלהם ובכך מבליטה פרטים ויוצרת מתח. לעתים נצמד נושא למושא ומובלט המרחק הסמנטי בין השניים. זרחי מפרה מוסכמות סגנוניות של דרכי שימוש במילות יחס ובאותיות שימוש לשינוי נקודת המבט או להבלטת הקשר בין תיאור לסביבה השירית. השמטים ומבעים אליפטיים מבליטים את הפועל החסר או רומזים על אפשרויות פרשניות.

משמעות עשויה להשתנות ואווירה או מצב רוח בשיר עשויים להשתנות בשל גריעת סימני פיסוק ממשפטי הוראה או שאלה. יש בשירים פחות סימני פיסוק אקספרסיביים ויותר סימנים מאופקים. הוויתור על סימני פיסוק יוצר לעתים גודש ואווירת מהומה. תחושת מהירות ותנועתיות בטקסט נוצרת ממבעים קצרצרים חסרי פעלים.

זרחי היא אמנית המצלול; היא מודעת מאוד לערכיות הפונטית-מצלולית של מילים וחלקי מילים ומשתמשת בה כדי לעבות את הטקסט השירי. שימוש מקורי, משתנה ודק-אבחנה במצלול – רומז על הקשרים תוך-טקסטואליים וחוץ-טקסטואליים, יוצר אווירה וסביבה המותאמות להקשר התמטי ורומז על פרשנות אפשרית או על משמעות נוספת. זרחי מגייסת אפיונים מצלוליים כדי להבחין בין דמויות ולייחד תיאורים. גם למשקל ולריתמוס תפקיד משמעותי בשיריה; שינויים במשקל יוצרים הדגשה והבלטה. כך, למשל, דווקא בסביבות שיריות כאוטיות מאיימות היא מקפידה על משקל מוקפד ומרוסן, ואילו ריתמוס מונוטוני היוצר תחושת הילכדות מופיע דווקא בתיאור ניסיונות היחלצות מסכנה. מספרים משתנים של הברות בשורות מבליטים שינוי באווירה או במצב הנפשי-רגשי של דמות. בשירים רבים נעשה שימוש להטוטני בחזרות על חלקי מילים, על מילים ואפילו על שורות שלמות (במדויק או בשינויים קלים מאוד) בהקשרים משתנים וכך מושגות הבלטה והסטה של משמעות.

זרחי מערבבת משלבים ורמות לשון – לשון דיבורית, לשון תקנית-מדויקת, לשון גבוהה ולשון פיוטית, לשון ארכאית ולשון עכשווית – בתוך אותו שיר. הפער ברמות הלשון מחדד משמעויות בטקסט, יוצר אווירה, מוסיף נופך של דרמטיות או של הומור, מוסיף או מבליט מאפיינים של דמויות ושל אירועים. לשון פיוטית, למשל, עשויה לשמש מעין אלומת אור המכוונת אל המופלא או אל החגיגי-טקסי שחורג במודע מהשיח השגור של ילדים ; במקרים אחרים זרחי יוצרת חיקוי אמין של הדיבור הילדי המאפיין דוברים צעירים בשלב היצירתי של רכישת הדיבור, ומבליטה את נקודת המבט של הדובר. שימוש תכוף במילות חיבור כמו ״אבל״ ו״כי״ בראשי שורות יוצר רצף מתמשך של דיבור כמו-אישי ללא השתהות לשם ארגון המחשבות, האופייני לשיח ילדי. בחלק מהשירים זרחי פונה לנמענים, מזמינה אותם להתבוננות משותפת וחוקרת אִתם את פליאתה.

# פרק שני:

# עיון במאפיינים הלשוניים-פואטיים בפרוזה של זרחי לילדים

## א. מבוא

הפרוזה של זרחי לילדים כוללת עשרות סיפורים: ספרים מצוירים (picture books), ספרים לילדי בית הספר וספרים לנוער. הן הפרוזה של זרחי והן השירה שלה לילדים מתאפיינות באותה לשון פואטית – חדשנית, יצירתית, עשירה במשמעויות, עוצמתית ומדויקת עד מאוד; ברובדי הטקסט שמתחת לרובד העלילתי הגלוי טמונים פרטים ומשמעויות שמגלה ההתבוננות בטקסט דרך הפריזמה של הלשון. בפרוזה של זרחי לילדים יש צורות מורפולוגיות מפתיעות המתעלמות במתכוון מכללי העברית התקנית, מבנים תחביריים יוצאי דופן המאפיינים תכונות ומצבי נפש, דפוסים מצלוליים המטעינים תוספת משמעות על עלילות הסיפורים ומעברים בין משלבים ובין רבדים של העברית; אך המרגשת והמעניינת ביותר היא הרקמה הסמנטית העשירה, המגוונת והמקורית שמצמיחה בין היתר לשון ציורית יוצאת דופן, ומוכיחה כי הפרוזה של זרחי כתובה בלשון הקרובה לשירה. דוגמה מובהקת לכך יש בסיפור **שיקוץ**: הבובה הגדולה שקיבלה במתנה הילדה עמליה קוֹץ מעוררת את זעמם של חברי המשק, המתנגדים לכך שמי מילדי המשק יחזיק צעצוע פרטי – לא כל שכן "מין בורגנית מפונקת [...] שאיננו רוצים שילדינו יכירו כלל" (**שיקוץ**, 18), והם מכנסים את אספת הקיבוץ לדון בעניין. זרחי בוחרת עבור המשתתפים בדיון שמות וכינויים יוצאי דופן ובעלי משמעות. למשל, יו"ר ועדת החינוך במשק, המעמיד את עמליה הקטנה בפני אספת הקיבוץ ומאפשר לעמיתיו לפגוע בכבודה וברגשותיה, קרוי "גֵּרְשֹׁם קדימה" (19). בשמו של האיש טמון השורש גר"ש שמשמעותו מכפילה את האיום על הבובה ורומזת לסכנת החלתו גם על הילדה. השם גם מזכיר את רבנו גרשם[336], שכונה "מאור הגולה" בזכות תקנותיו החשובות פורצות הדרך. על אף שם משפחתו, ליו"ר ועדת החינוך אין עניין בקִדמה; שמו מדגיש דווקא את העיוורון המוסרי והיעדר הקִדמה של חברי הקיבוץ. מתנדבת אמריקנית שנכחה באספה בעניין הבובה מכונה "זוּזִי בקפיצות" "על שום הליכתה המוזרה" (20), אך לכינוי יש משמעות ערכית; היא לא היססה לזוז, לחרוג באופן דרמטי ובפומבי מן הקו האידאולוגי של חברי הקיבוץ וטענה: "תנו לילדה לשחק איתה, זה בסך הכול בובה" (20). הכינוי שהודבק לבובה מופיע בהוראה שניתנה לעמליה – "וּאַת, קוץ[337]", מה את יושבת פה לשמוע את הרכילות באוזניים הגדולות שלך? קחי את השיקוץ ולכי מפה!" (21). "קוץ"

---

[336] רב ופוסק, מגדולי חכמי התורה בימי הביניים (965–1028), ראש ישיבה במיינץ שבגרמניה (שראל וגרסון, 1998, עמ' 363).

[337] שם המשפחה של עמליה.

ו"שיקוץ", שני שמות הקרובים זה לזה פונטית, קרובים גם במשמעות המילולית השלילית שלהם: קוץ – קצה חד ודוקר של צמח ובהשאלה דבר מיותר שראוי (אף כי קשה) להיפטר ממנו; ברקע מהדהדים הביטויים "קוץ בתחת" כמשל לדבר מה מרגיז ומיותר, "קוצו של יו"ד" הרומז לדבר פעוט ערך, "אליה וקוץ בה" המבליט את הפגם בדבר הטוב ו"הוא כקוץ בעיני ---" שפירושו "מאוס ומתועב"; שיקוץ – דבר תועבה מאוס, מן השורש שק"ץ השכיח במקרא[338] והמופיע במשמעות של דחייה מוחלטת ושלילה חריפה, בסמיכות לשורשים מא"ס, תע"ב, טנ"פ, טמ"א, בז"ה, סא"ב, גע"ל. "שיקוץ" מכניסה לסיפור את הרובד הדתי-אלילי, סונטת בחברה הקיבוצית על כך שהבובה שיקוץ מקושרת לעבודת האלילים שהקיבוץ דוחה ורומזת שהדוגמטיות וחוסר הגמישות של הקיבוץ כמוהם כדת, הנאבקת בדבר התמים ביותר – משחק של ילדה קטנה בבובה. שם המשפחה "קוץ" המופיע בסמיכות ל"שיקוץ" יוצר קרבה בין השתיים, הילדה והבובה; שתיהן זרות לא רצויות בחברה הקיבוצית, שתיהן משתייכות למעגל אחד של מוחרמים ומנודים. גם הלשון הציורית בסיפור טוענת את הפרטים הגלויים במשמעות נוספת: זרחי מתארת תופעה גופנית אצל יושב ראש האספה – "ופיקת גרונו זזה כמו אבן בגרב" (19); דימוי פיקת הגרון לאבן בגרב מעיד על ההתבוננות המיוחדת בפרטים המאפיינת את הילדה עמליה, אבל בעיקר מְשַוֶּה את הדיון, המהותי כל כך עבור הילדה, למטרד מתמשך אך חסר חשיבות בעיניו של יושב ראש האספה. כשיושב ראש האספה בקיבוץ מתבטא בנוקשות – "ואיני רוצה שום ויכוחים" – תגובתה הקשה של עמליה לדברים מתוארת בביטוי המטפורי "רגע לפני שעמליה צללה לחשיכה ללא סוף" (19); כשאחד החברים דורש שתישמר לה הזכות להשמיע את דבריה היא מביטה בפניו; "היא ראתה רק אותם, כמו אי קטן, שציפור בלב-ים שחור חגה מעליו כדי לנחות" (19). הדימוי "כמו אי קטן" מבטא את תחושת ההקלה שעוררו דברי האיש בעמליה ואת התקוות שתלתה בהם, אך ההרחבה "ציפור בלב-ים שחור" מבליטה בו בזמן את תחושת הנרדפות וחוסר האונים שמציפה את הילדה בשעת האספה. ה"שחור" שבתיאור הים חוזר על ה"חשכה" שבתחילת התיאור כמטפורה לייאוש, והפעם ה"חשכה" נתפסת גם כמייצגת ליקוי מאורות מוסרי. הילדים מחליטים לילה אחד להתנקם בעמליה על שניכסה לעצמה את הבובה: "ראשונה הייתה זמירה שהדליקה גפרור [..] התרוצצו עטופים בסדינים, והתקהלו סביבה [...] הגפרור כבה, הסדינים התנופפו כמו כנפיים שחורות בלילה, והלכו וקרבו אל מול פניה[339]" (23). דימוי הסדינים המתנופפים בחשכה לכנפיים שחורות מסתפק ברמיזה (מיהו בעל הכנפיים?) אך מוסיף לַתיאור נופך של מאגיה שחורה ומכשיר את התודעה לקראת התממשותו של

---

[338] למשל: "...שַׁקֵּץ תְּשַׁקְּצֶנּוּ וְתַעֵב תְּתַעֲבֶנּוּ, כִּי-חֵרֶם הוּא" (דברים ז, כו); "... וְלֹא יִטַּמְּאוּ עוֹד, בְּגִלּוּלֵיהֶם וּבְשִׁקּוּצֵיהֶם, וּבְכֹל, פִּשְׁעֵיהֶם" (יחזקאל לז, כג).

[339] של עמליה.

אירוע מסתורי ומבהיל שמתרחש מיד אחר כך: הבובה מתחילה לדבר אל הילדים המתעללים ומתרה בהם: "עזבו אותה! אוי למי שירים עליה יד!" (23).

בעשרות הטקסטים הסיפוריים של נורית זרחי שהמחקר מתמקד בהם אפשר להבחין בשתי קבוצות בולטות: בקבוצה האחת סיפורים אוטוביוגרפיים או אלה המאופיינים בקווים אוטוביוגרפיים, ובאחרת סיפורי דמיון, הרפתקה והומור.

**בקבוצת הסיפורים שבהם תשתית אוטוביוגרפית רחבה ובין אלה המאופיינים בקווים אוטוביוגרפיים מצויים סיפורים רֵאליסטיים, סיפורים שהרֵאליזם והפנטזיה משמשים בהם בערבוביה וגם סיפורי פנטזיה**[340]. במרכז כל סיפור ילדה או ילד[341] העושים דרך ממשבר אישי, לרוב על רקע הורי-משפחתי או חברתי, לעבר פרק חדש ואופטימי בחייהם. מות אביה של זרחי בילדותה – האיש שאהב אותה והבין ללבה יותר מכל האחרים – השפיע לדבריה על כל מהלך חייה[342]. הילדה חשה שנבגדה בידי כוח שלא יכלה להבינו. "היא נותרה לנצח הילדה שנלקח ממנה אביה [...] אביה 'בחר בה', ואלו אמה 'בחרה' באחותה היפה ממנה, בחירה שמשמעותה בעיני הילדה הייתה שאמה דחתה אותה. לאחר מות האב 'בחרה' בה סבתה..."[343]. אבל לקשר החם עם הסבתא לא היה ביטוי יומיומי; המשפחה הקטנה – נורית, אחותה ואמן – עקרה מירושלים לקיבוץ גבע שבו נשכרה האֵם לעבודה כמורה. כבתה של מורה שְׂכירה חשה זרחי שונה מילדי המשק שנולדו בו, ובהיותה ילדה רגישה מאוד ויוצאת דופן מבחינות רבות התקשתה להסתגל לחיים בחברה השיתופית. המוות והאבדן, השבר במשפחה, הניתוק מן האֵם שנגזר מאורח החיים הקיבוצי והריחוק הרגשי בין השתיים[344], הבדידות[345] ותחושת השׁוֹנוּת ובעיקר הגעגועים התמידיים לאב שהעניק לה תחושת ערך עצמי וביטחון רגשי – כל אלה מצאו את דרכם לסיפוריה; חלק מהסיפורים מתמקדים "בתוצאותיו הנפשיות של אבדן טראומטי, הקיצוני ביותר שילד יכול לחוות – אבדן הורה או אבדן שני ההורים. היצירות מציגות את התהליך שהילד האבל עובר; כעס; התנגדות לתהליך של הבנה; חיפוש אחר הסבר לאבדן; היאחזות בכאב ובאבל כביטוי לנאמנות להורה המת; בריחה לפנטזיה כדרך של ניסיון לתת פשר לשאלות חיים ומוות; ידידות ממשית או דמיונית שמסייעת לילד בעיבוד ההתנסות

---

340 "הפנטזיה בספרות, אומרת זרחי, מנסה לעשות מה שעושה המטפורה בשירה: לומר מה שלא ניתן לומר בדרך אחרת, מה שמצוי מעבר ליכולת ההבעה של המילה עצמה, על מוגבלותה. הפנטזיה מאפשרת לתאר עושר רב-חושי שאנו חשים בו, אך רק היא והמטפורה תהיינה המבע ההולם לו" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 150).

341 כמעט כל הדמויות הראשיות בקבוצת סיפורים זו הן בנות.

342 לעיל, עמ' 21.

343 אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 71. גם בריאיון לדפנה שחורי זרחי מספרת: "היה לי אבא והוא נעלם, ולא היה מישהו אחר שייתן את הדברים שהוא יכול היה לתת. וזה המשיך להתגלגל לא טוב. זה לא תוקן." (שחורי, 2010).

344 ביטוי למורכבות רגשותיה של הדוברת לאמה מופיע בשיר למבוגרים "שֶׁלֶג בָּעֲמָק" (בתוך **אפריקה**): "קְחוּ אוֹתִי אִתְּכֶם לְאֶרֶץ הַחֲמָאָה וְהַשׁוֹקוֹלָד, / מִצָּרָךְ נָדִיר, אֲבָל פָּחוֹת מִזְּרוֹעוֹתֶיהָ שֶׁל אִמָּא."

345 "אני שרדתי את זה, את ההיעדר. כתבתי, ולא היה לי שום דבר מלבדי. אולי ככה אנשים חיים עם האין" (שחורי, 2010, עמ' 20).

ובהתמודדות עם קשיים, לקראת שיבה חלקית לפחות לתפקוד״[346]. כשבגרה זרחי, ילדותיה שלה חוו את גירושי הוריהן, וגם התמודדות מסוג זה נוכחת בסיפורים.

אף לא אחד מסיפוריה נכתב בגוף ראשון; דומה שזרחי בחרה להגן על עצמה מן החזרה-כביכול למצבים המורכבים שחוותה בילדותה, והרחיקה את גיבוריה בכך שהעניקה להם חיים וקול משלהם. הסיפורים מצייתים למוסכמה ידועה של ספרות לילדים ומסתיימים בטוב: בהחלמה רגשית, בקבלת המציאות, באופטימיות, בקבלת עצמם ובתחושת מסוגלות. הגיבורים מוצאים מפלט בדמיון, בחירות הרוח וביכולתם להיות נאמנים לעצמם ובלתי תלויים בדעת החברה.

הסיפור המזוהה ביותר עם הביוגרפיה של זרחי הוא **ילדת חוץ**; בעקבות מות אביה נפרדת גיבורת הספר דפנה מביתה ומסבתה שבירושלים ועוברת עם אמה לקיבוץ[347]; האם נשכרה לשמש מורה למוזיקה בקיבוץ, ודפנה, מעתה ילדת חוץ, מצורפת לקבוצת ילדי משק בני גילה ומתחילה להסתגל לחיים החדשים. היא לומדת להכיר את מוסכמות החברה השיתופית ואת הכללים הבלתי-כתובים של חברת הילדים, נאלצת להשלים עם כך שעליה לציית למטפלת כוחנית ושאמה כבר איננה יכולה להגן עליה מפני העולם. היא חשה בודדה, בלתי מתאימה ובלתי מובנת ובעיקר שונה[348]. גיבורה אחרת המתמודדת עם מות אביה ועם השלכותיו על חייה היא הילדה מָלִי, מהסיפור **אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי**[349]. לאחר שבן הזוג החדש של אמה חלה ונסוג לנֶכות[350] המתוארת בספר כגרוטסקית ולאחר שאחותה המתבגרת שקעה בענייניה, מצאה מלי את עצמה חשופה לקשיי הפרנסה ועסוקה בשמירה על שלמות המשפחה כיד ימינה של האם[351].

גם הסיפורים **יוני והסוס** ו**אביגיל מהר המלכים** עוסקים בילדים המתמודדים עם אבדן; אף ששתי העלילות מתחילות ומסתיימות במציאות רֵאליסטית, עיקרה של כל עלילה מתרחש במציאות פנטסטית שגם הדרך אליה פלאית. יוני, המסרב להשלים עם מות אביו[352], יוצא על גב סוס פלאי לחפש סיבה מוּסרית למוות הפתאומי. בהגיעם להר נידח נחטף יוני בידי מכשפה אכזרית, ובזמן

---

346 אלקד-להמן, 2006ב, עמ׳ 72.

347 ״חוויית היסוד ששבה ונשנית ברבים מספריה של זרחי היא החוויה של ילדת חוץ בקיבוץ, שחרט על דגלו את ערך השוויון, אך בפועל הושתת על קיפוח, הדרת החלשים ודיכויים, ולמעשה, על שנאת זרים. החברה בקיבוץ מצוירת ביצירת זרחי כחברה פטריארכלית דכאנית, שבה אין סיכוי לאישה המבקשת ליצור מתוך חופש״ (אלקד-להמן, 2010, עמ׳ 246).

348 בריאיון לדפנה לוי סיפרה זרחי: ״לגדול בקיבוץ זו חוויה קשה מאוד וכל מי שגדל שם נשאר בו הצורך לפתור את השאלה מה בעצם קרה שם. הכל חמקמק מאוד. החוויה המרכזית הייתה התפוררות האני. לא ידעת מה קורה למי. הקולקטיב היה מאוד חזק והיחיד מאוד דיפוזי, ואחרי שגדלתי לא ידעתי למי בכלל קרתה הילדות הזו [...] הצד האנושי בכלל לא מטופל, היחיד לא נחשב בכלל״ (לוי, 2009).

349 להלן: **אם את לא יכולה**.

350 בריאיון לאילת נגב סיפרה זרחי: ״חיינו בעוני רב. בעלה של אמי לקה בשבץ מוחי והוסיף להתייסר שנים עד מותו, כאשר אמא מטפלת בשלושה ילדים ומפרנסת משפחה. גרנו בדירה קטנה ומתפרקת, עם חובות כבדים. הרגשתי שהיה אי-צדק בכך שנפלנו כך״ (נגב, 1995, עמ׳ 174).

351 תיאור אבדנה של מזוודת כתבי היד של אביה של זרחי, המופיע בריאיון שנתנה זרחי להלית ישורון (ישורון, 2016, עמ׳ 488), מופיע כמעט מילה במילה בספר **אם את לא יכולה**, עמ׳ 64.

352 בשיחה עם אילנה אלקד-להמן הסבירה זרחי: ״בכתיבה אני לא משחזרת את חוויית המוות, אני משחזרת את חוויית ה׳אין׳, את חוויית ה׳אין אבא׳. אין לי את חוויית המוות [...] הייתי בת חמש כשאבא שלי נפטר. הייתי קטנה, לא הייתי מעורבת, אולי הדחקתי. אך את ה׳אין׳ אני בונה ממ: איך יש אבא והוא איננו״ (אלקד-להמן, 2006ב, עמ׳ 180).

שֶׁביו פוגש ילדים כמותו שהצער מאיים להרוס את חייהם. יוני וחבריו החדשים נאבקים בשלטון העֶצֶב והרֶשַׁע, לומדים להכיל את הכאב ששלט בהם וחוזרים כל אחד למקומו, להשלמה עם האסון ולעתיד אופטימי. אביגיל, גיבורת **אביגיל מהר המלכים,** איבדה במלחמה רחוקה את כל משפחתה, ומאחר שהאֶבֶל מונע ממנה להסתגל לחיים בקיבוץ שקלט אותה היא יוצאת למסע אל העבר הרחוק על גב חמור לבנה[353]. אביגיל פוגשת אנשים מלאי חמלה וחוכמה, לומדת שיש בעולם גם עוולות וחוסר צדק, וחוזרת מאוששת אל הקיבוץ, לחיים חדשים[354].

הילדה עמליה שהתייתמה מאביה, הדמות הראשית בסיפורים **זרע החיים** ו-**העורב**, מתגוררת בקיבוץ עם אמה ואחיה. בסיפור **זרע החיים** היא נמשכת לצלילי החצוצרה של בחור מההכשרה הנשמעים בהתכנסות סביב המדורה, ולאחר שהיא ואחיה מתיידדים עם הבחור הם מוצאים בחדרו זרע שלדעתם הוא זרע עץ החיים. הילדים מנביטים את הזרע כדי להחזיר לחיים את אביהם המת, אבל לאחר נפילתו של הבחור בקרב הם מבינים ש"ציבי לא יחזור, וגם אבא שלהם לא" (**זרע החיים**, 45). עמליה ואחיה מבטיחים זה לזה לחפש את זרע החיים "ביחד, בכל העולם" (שם, 46). בסיפור **העורב** עמליה הולכת בעקבות עורב שהכירה מאחד מספרי אביה המת, ומגיעה באישון לילה לקרחת יער; שם על כיסא בזלת יושב מלך שמתברר שהוא אביה המת. במפגש הפלאי עמליה שומעת שאביה יהיה תמיד אביה כל עוד תשמור אותו בזיכרונה, גם כשהדברים לא יתנהלו למישרין, גם "כשישתבש הגשר" (**העורב**, 71). למרות מותו, כך מבינה עמליה, אביה ממשיך להתקיים ולהעניק לה את הידיעה שהיא אהובה ושאינה לבדה בעולם. האב-המלך מבטיח לעמליה שבזכות הצבי הלבן[355] תהיה תמיד קרובה אליו ומשוחררת מעולו המצמית של האבל.

אפיונים אחרים מלבד יתמותם של גיבורים בני דמותה של זרחי באים לידי ביטוי בסיפורים **שיקוץ** ו**שֶׁם בעננים**. בכל אחד מהם ילדה רגישה מאוד החשה בדידות וזרות במסגרת הצרה האחידה שהתוותה האידאולוגיה הקיבוצית עבור ילדיה; שחייה בקיבוץ צבועים בתחושה קשה של חשיפות לכוחנותם של המבוגרים. עמליה, גיבורת הסיפור **שיקוץ**, מקבלת בחבילה בובה גדולה "בגובה של ילדה בת שמונה" (**שיקוץ**, 18). הקיבוץ מתנגד לכך שילדה תחזיק בבובה גנדרנית כרכושה הפרטי ורבים מן החברים סבורים שיש לשרוף את הבובה הבורגנית ("להשמיד אלילי שקר", **שיקוץ**, 18). עמליה נאלצת להיאבק באִיוּם בכוחות עצמה, מול סוללה של מקטרגים שאינם נוטים לה חיבה

---

353 כך במקור.

354 "מבחינת זרחי, פנייה לילדות כאל הוויה של חסר המבקשת תיקון באהבה באמצעות היבחרות להיות אהוב, היא פנייה לממד ארכיטיפאלי של הילדות, שהוא מעבר לילדות אחת של ילדה אחת. בתפיסתה, הארכיטיפאלי והמיתי מעניקים משמעות כוללת, רחבה ועמוקה ליצירה, ולכן היא פונה לא פעם למקרא, למיתולוגיות ולפנטזיה. גם את עולם הילדות היא מבקשת לתפוס כך. בריאיון היא אומרת: 'זה תמיד קל יותר אם יש לך איזה דגם. הארכיטיפ מעניק דגם שמבעדו נכון יותר לקרוא את העולם [...] הוא מציע סיפור שקרה במישור פנימי, וגם קרה לכולם'" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 184).

355 הצבי הלבן, כמו הסוס הלבן של יוני (**יוני והסוס**) וכמו חמור הלבנה של אביגיל (**אביגיל**), הוא התגלמותו של הזיכרון ככוח החיים.

ומכנים את הבובה ואותה עצמה בכינויי גנאי. רק הברית בינה לבין הבובה ותמיכתם של מתנדבת וחבר קיבוץ אחד ויחיד מחזקת את עמליה, אבל על ניצחונה היא משלמת מחיר חברתי כבד[356].

הסיפור **שֵׁם בעננים** עוסק באפיזודה אחרת במציאות חייה של עמליה; הילדה העירונית-לשעבר מואשמת על ידי המטפלת שכדי לזכות בפרסום – שאיפה בורגנית מגונה כשלעצמה – היא חרתה שֵׁם בְּשֶׁבִיל הבטון הלח, ובהיותה פחדנית ושקרנית היא בחרה לחרות שם של ילד אחר ולהרחיק כך מעצמה את האשמה. עוינותה המתעללת של המטפלת גורמת לעמליה למצוא מפלט בהפלגה אל החירות שבדמיון, אל ה"מקום" שבו תחוש חופשייה.

ההתבוננות הרגישה של הילדה התוהה-חוקרת את עצמה ואת מי שסביבה מתוארת בסיפורים **ההולכים על הקשת** ו-**אבק הברבור**. עמליה העובדת עם ילדים אחרים בשדה (**ההולכים על הקשת**) מתוודעת שם לזוג מיסיונרים מתנדבים. גם כאן, כמו בכל התחנות האחרות בדרכם, המיסיונרים מחפשים תשובה לשאלותיהם, ועמליה המרותקת לזרותם מנסה להבין את משמעות החיפוש.

בסיפור **אבק הברבור** מתיידדת עמליה, הנמשכת אל השונים ואל החלשים (בפיה: "המשונים", 56), עם השכנה האמנית, שכמו עמליה מבחינה במה שהאחרים מחמיצים. בשליחות האמנית היא נכנסת לחדרו של רמי הגיבן כדי לתת לו במתנה ברבור חרסינה לבן, אך הבחור השקוע בכעס ובעלבון בגלל נכותו מנתץ את הפסלון. עמליה חשה שרמי אינו יכול לשאת את יופיו של הברבור, אך היא עצמה מבינה את כוונת האמנית הרואה את הברבור שבאיש הנָכֶה. רגע לפני שהברבור הסדוק פורשׂ כנפיים הוא מסביר לעמליה שדווקא ברגע שנשבר לרסיסים למד את סוד המעוף[357].

גם בסיפור **הדוגרת** בולט המעוף. בזמן תורנות בחדר האינקובטור עמליה שוברת ביצה יקרה וסופגת נזיפות משפילות מפי האחראית. עוף פְּלאי הבוקע כמו מִלְּבָּהּ של עמליה חוזר ומשנן באוזניה שגם אם המבוגרים מתאנים לה – היא תהיה תמיד בת חורין, כי איש לא יוכל למנוע ממנה לעוף; כי הדמיון וחירות הרוח הם המפלט שלה.

הברבור בסיפור **אבק הברבור** והעוף הפלאי בסיפור **הדוגרת** מתחלפים באווזים ב**אותה קיבלו חינם**, שבמרכזו נטישה והורות; לאחר שהוריה של מרגול נטשו אותה בינקותה ולאחר שחיה תקופה מסוימת במוסד, אוספים אותה דודה ודודתה חשוכי הילדים לביתם. הדודה, שתחושת החובה וערכם החומרי של דברים מכתיבים את התנהלותה, משתבחת בפני עצמה על החסד שהיא עושה עם אחייניתה אך בזה לילדה על החמלה הטבועה בה. מרגול דקת הרגש מבינה מה שהדודה אינה מסוגלת להבין, והאווזים שהיא מגדלת בחצר עוזרים לה לשנות את נקודת מבטה של הדודה ולגרום

---

356 "מעמדן השולי וחולשתן של נשים מוצגים ביצירתה של זרחי על רקע דה-מיתיזציה שזרחי עושה לקיבוץ והצגתו כחברה כוחנית, הנשלטת על ידי גברים אלימים ונשים המנצלות את תפקידיהן החינוכיים כדי לשלוט, להבטיח אחידות מדומה ולדכא את השונים" (אלקד-להמן, 2010, עמ' 249).

357 וראו גם את הדיון ב"שאיפה מעלה" בשירי זרחי, לעיל בעמ' 132.

לה להבין את עיקר העיקרים: ילד קטן אינו יכול לחיות אם אין אוהבים אותו. גם הילדה ניצי מהסיפור **ניצי מזווית העין** גְּדֵלָה שנים אחדות במוסד, ובאין מי שירצה לאמצהּ היא יוצאת למצוא אהבת הורים. לאחר מסע פנטסטי-נפשי ארוך היא פוקחת את עיניהם של המלך והמלכה (אף הם גיבורים המצויים בשירי זרחי); מתהומות אבלם על הילד שלא זכו בו מבחינים השניים בילדה שאין לה הורים והסיפור מסתיים בתיקון כפול, אופטימלי. הילדה פָּנִי גיבורת **משושים** חווה אף היא נטישה, אלא שכאן מדובר בנטישה רגשית; הוריה של פָּנִי, חקלאים פשוטים, אינם יורדים לסוף דעתה של בתם היוצאת דופן ושאלותיה ומחשבותיה מדאיגות אותם. פָּנִי נבוכה נוכח היכולת הייחודית לחזות את העתיד שהעניקו לה יצורים פלאיים, וכורעת תחת נטל השליחות הסודית שהטילו עליה. היא נדחפת לייאוש, נרדפת חברתית, ורק הקשר שיש לה עם מורָה המבינה ללבהּ מאפשר לה להבין שהיא אחת ויחידה במובן הטוב של המילה, שאיננה לבדה; היא "נבחרה". מכאן והלאה משתנים חייה[358]. מי שאינה ננטשת אלא מגורשת פיזית מן הממלכה היא גיבורת הסיפור המצויר **טינקרטנק**, שבו בהתאמה לגיל הקוראים המירה זרחי את החריגות הרגשית של הגיבורה בחריגות גופנית. טינקרטנק, פֶּיָה קטנה, מגושמת ומרושלת-למראה מגורשת בבושת פנים מממלכת הפֶּיות, ובמצוקתה היא מתלבטת בשאלות של זהות ושל נאמנות לעצמה או לציפיות ממנה – "אני חושבת שאני בטעות. אם אני כבדה למה אני פיה ואם אני פיה למה אני כבדה" (טינקרטנק, 14). גם כאן ההורות מוצגת כפתרון לנפתולי הנפש.

במשבר משפחתי-רגשי מסוג אחר, שזרחי חוותה בבגרותה וראתה את בנותיה מתמודדות אתו, עוסקים הסיפורים הרֵאליסטיים **וולפינֶאה מומי בְּלום** ו**לא לגרש את נָנִי**[359]. הילד מומי (**וולפינֶאה מומי בלום**) מוצא את עצמו במצב מורכב ולא מוכר: אמו מחליטה להיפרד מבן זוגה החדש המתגורר בביתם, ואילו לאביו המתגורר בדירה אחרת ולחברתו החדשה עתיד להיוולד תינוק. מומי מסתגל לשינויים, בודק למי הוא שייך ומנסה להבין את רגשותיו עד להתאזנות יחסית במערכת המשפחתית. הוריה של הילדה דורי (**לא לגרש את נָנִי**) חיים בנפרד, והצטרפותו של "איש חדש" למערך המשפחתי – בן זוגה של האם – נתקלת בהתנגדותה הנחרצת של דורי, החווה את נוכחותו כפלישה. רק כשהאיש החדש עובר את ה"מבחן" שהציבה לו, דורי נעתרת ומקבלת את נוכחותו.

---

[358] "הספר **משושים** הוא אחד מספרי הילדים המעניינים ביותר של נורית זרחי, סיפור חניכה של מי שעתידה להיות סופרת, המקביל לסיפורי החניכה של אמן בספרות הקנונית, כפי שהם מופיעים ביצירותיו של חיים נחמן ביאליק 'ספיח', 'זהר', 'צפרירים', בסיפור 'אופק' מאת בנימין תמוז או ביצירתו של עמוס עוז **סיפור על אהבה וחושך**" (אלקד-להמן 2010, עמ' 251).

[359] להלן: **לא לגרש**.

סיפור שעוסק בשמירת אמונים לעָבָר ולזהות ולא לִדְמוּת ובמשבר חברתי-רגשי הוא **דודה יוספינה נשארת באסם**[360]. הדודה יוספינה, עולה חדשה שאינה מוכנה להיפרד מהחפצים הרבים שהביאה ממולדתה, נשלחת עם אחייניתה שעלתה אתה להתגורר באסם ריק. הסתגלותן של השתיים לכפר העברי אינה עולה יפה ; התושבים מלגלגים על הדודה, והיא עצמה מתעקשת לשמור אמונים לזהותה. האחיינית נתקלת באיבה מצד הילדה המובילה בכיתה. רק מצב חירום בכפר מציף את האנושיות ואת הנדיבות של הדודה ומאפשר לה – ולאנשי הכפר – לפתוח דף חדש ביחסיהם.

**הקבוצה השנייה של סיפורים שבמחקר זה כוללת סיפורי דמיון, הרפתקה והומור**. כמעט בכולם ניתן להצביע על דמות שהיא יוצאת דופן מבחינות רבות, ועל מתח בין תחושת הייחודיות שלה ונטייתה לאינדיבידואליות לבין תשוקתה להשמיע את קולה ולזכות בהכרה. גם ברבים מהסיפורים הללו מופיעים מוטיבים תמטיים הקשורים להורות וליחסי הורים-ילדים, למשפחה, לשׂוֹנוּת, להשקפה חברתית הומניסטית ולמגדר ; כוחות הנפש שמוצאים גיבורי הסיפורים הללו – לעתים באמצעות קוסם או כוח פלאי אחר – ורגישותם לזולתם מובילים אותם לנחמה, לחוסן הדימוי העצמי, לצמיחה ולראייה אופטימית של העתיד.

האימהוּת היא נושא מרכזי בסיפוריה של זרחי, ומדגים אותה הסיפור המצויר **טינטורו פילה קטנה מאוד**[361]. הפילונת שנחטפה ונמכרה לקרקס איבדה את הרצון לחיות וניצלה בזכות מטפל מסור ואוהב, אך הפרידה הטראומטית מן האם השאירה בה חותם וטינטורו נשארה קטנה מאוד, תלותית וחסרת ביטחון. לאחר שהמְטַפֵּל חלה וטינטורו נשארה שוב לבדה, היא מוצאת את הכוח להיאבק במי שהתאנו לה וחוזרת לזרועות אמהּ. גם בשלושת הסיפורים המצוירים שלהלן נושא העומק הוא אימהוּת, אך כל אחד מהם מציג היבט אחר שלה כבחירה שאיננה מובנת מאליה ; בתחילת הסיפור **קורות קרוקודייזי באפריקה** הגברת דייזי בוחרת לעצמה כחיית מחמד לטאה שתקנית שאיש לא רצה בה. בזכות הטיפול המסור והעידוד הלטאה גְּדֵלה להיות קרוקודיל ענק המוצא את קולו ומתחיל לדבר. בסוף הסיפור הגברת דייזי היא סבתם הגאה של צאצאיו. הסיפור **את לא מוכרחה לעוף אם את לא רוצה**[362] מתרחק עוד יותר אל הפנטסטי ומציג אימוץ מוצהר ; במרכזו חתולה אסופית, שהפֵיות שהצילו אותה מעניקות לה כנפיים ומצרפות אותה למסעותיהן הליליים. אבל החתולה ש״רצתה להיות שייכת למַשהו שיהיה פרטי משלה״ (97) מוותרת על חיי הזוהר לטובת חיים פשוטים של חתולת בית ; היא מאמצת תינוק ומגדלת אותו באהבה ובו בזמן משמרת את היכולת הייחודית שלה – לעוף. הסיפור **להתראות באנטארקטיקה** מציג את האימהות כייעוד אנושי

---

360 להלן : **דודה יוספינה**.
361 להלן : **טינטורו**.
362 להלן : **את לא מוכרחה לעוף**.

על-מגדרי. לאחר שפָּקִיד רווק מקבל חבילה מסתורית, שמתברר שיש בה ביצה המבקשת להגיע לאנטארקטיקה. הפקיד מבין שנועד להיות השליח, ובלית ברירה מתיישב ודוגר על הביצה. אפרוח הפינגווין שבוקע ממנה מעורר בפקיד רגשות אבהיים ותחושת אחריות. הוא דוחה את עיסוקיו המשרדיים, ממהר להביא את ה"תינוק" לאנטארקטיקה לזרועות אמו ומבטיח להמשיך להיות אב. צרימות בַּקשר שבין אם לבתה ובמערך המשפחתי בכלל מיוצגות בסיפורים המצוירים **אם אמא שלי לא יכולה לאהוב אותי – מי כבר בעולם כולו יצליח בזה?**[363] **ומחלת הגעגועים של סולי**[364]. החתולה הקטנה בסיפור **אם אימא שלי** הולכת לאיבוד בחושך ובשובה הביתה סופגת נזיפות מאִמָּהּ. החתולה נפגעת עד עמקי נפשה ומאבדת את ביטחונה בזכותה לאהבת אמהּ, אך בסופו של הסיפור היא מבינה את תפקידה הקריטי של אהבת אם: "אם אמא שלי אוהבת אותי – כל העולם כולו יוכל להצליח בזה". דיסהרמוניה משפחתית מוצגת גם בסיפור **מחלת הגעגועים**, המציג את מצוקתה של הכלבה המשפחתית; כשהמשפחה "שלה" נוסעת לחיות בארץ אחרת הכלבה עוברת לגור אצל סבתא. הנטישה וחוסר היכולת של הכלבה להבין מה אירע גורמים לה עלבון וכעס, שכמו אצל בני אדם באים לידי ביטוי בדיכאון, באדישות, בחוסר תיאבון ובהרטבה; אבל ההתנסות הזאת מעצימה את סולי, שלומדת שגם מפרידה קשה אפשר להתאושש. שלא כמו סיפורי הקבוצה השנייה שהוצגו עד כה, זהו סיפור רֵאליסטי; אין בו הרפתקה או הומור, אבל יש בו אנושיות ורגישות, ומהדהדים בו תחושת הנטישה והצורך הנואש בקשר[365].

בסיפורים המצוירים **מפרשיות** ו**מלכי מונרו מורדוך** זרחי מסִיגה מקִדמת הבמה את האֵם ואת ההורים בהתאמה ומבליטה דווקא את כוחן של הילדות נֹגַה ומַלְכִּי, כל אחת בסיפור שלה, בהתמודדות עם מציאות מתסכלת. גיבורת **מפרשיות** חשה שהיא פגומה בגלל צורתן וגודלן של אוזניה. אמהּ של נגה מתייחסת בביטול למצוקתהּ, והילדה מחליטה לסמוך על עצמה. בדמיונה היא מגיעה למקומות רחוקים, בוחנת מה מצופה ממנה בכל אחד מהם ובוחרת להישאר בביתהּ, לקבל את המצב הקיים מעֲמָדָה של כוח וליהנות מיתרונותיו. לעומת ה"פגם" הגופני של נגה, חולשתה הבולטת של גיבורת **מלכי מונרו מורדוך** היא בהישגיה המביכים בלימודים. אך מלכי בוחרת להתגאות בהישגים הפנטסטיים שהיא מייחסת לכלבה שלה – זכייה בגמר של תכנית רֵאליטי ונסיעה להוליווד. היא מתעלמת מתגובותיהם הספקניות-סתמיות של הוריה, מציבה את עצמה

---

363 להלן: **אם אימא שלי**.

364 להלן: **מחלת הגעגועים**.

365 יעל דר כתבה על הספר: "'מחלת הגעגועים של סולי' אינו ספר זרחיי טיפוסי: אין בו הזרות תזזיתיות, אין בו שימושים ייחודיים-משונים-מתוחכמים בלשון, אין בו תובנות (ספק בצחוק ספק ברצינות) על נפש האדם [...] הפעם בחרה זרחי בטכניקה פשוטה וישירה, ויצרה באמצעותה סיפור עצוב ומרגש בעל ערך אמת גדול. במקרה הזה, דווקא הפשטות והישירות הן גדולתו של הספר (דר, 2004).

בעמדה של יחצ"נית יודעת-כול ומפרשת לעצמה את המציאות בדרך המעניקה משמעות מובנת, מרגיעה ובטוחה לשגרת חייה.[366]

בסיפורים המצוירים **מיכל וקומקום האדים** ו**מיליגרם** זרחי מציבה מול ההורות הפסיבית גיבורים מתפתחים המוצאים את עצמאותם. בסיפור **מיכל וקומקום האדים** הוריה של מיכל הקטנה משאירים אותה לבדה בבית. העצב והכעס שחשה מיכל הם צידוק לבדיקת גבולות וליציאה להרפתקה מסוכנת. מיכל מרתיחה מים בקומקום ויוצאת עליו למסע, לומדת להכיר את יכולותיה, את רגשותיה ואת כוחה והופכת לילדה עצמאית, מוסרית ומובילה. גיבורת הסיפור המצויר **מיליגרם** היא ג'ירפה לבנה ויוצאת דופן – "קטנה וקצרה כמו אפונה" (86). הוריה של מיליגרם מבינים שבתם חייבת לגדול – כלומר להתמודד עם מעקשי החיים, ומחליטים להתרחק ולהשאירה לבדה בג'ונגל. רק כשהיא עומדת מול חיות הטרף מיליגרם מצליחה להתגבר על פחדיה, להשמיע את קולה ולשמור בעצמה על חייה.

בחלק מהסיפורים הילדים חווים הורות כוחנית מעכבת ומסרסת, המאיימת על עצמאותם ועל מרחב החשיבה והדמיון שהם זקוקים לו כדי לבטא את עצמם. בסיפור המצויר **שינגלונגה מיטה מסודרת** הוריה של הנסיכה שינגלונגה, שהם מלך ומלכה, דורשים ממנה לסדר את מיטתה ולהיות מודל לחיקוי לילדי הממלכה. המלך והמלכה, המייצגים הורים שמייחסים חשיבות לנושאים שולַיים ומוכנים להפעיל כוח ולשלוט בילדיהם, שולחים את הנסיכה הסוררת לתיקון מידות. כשהנסיכה חוזרת לארמון מתברר שגישתם של ההורים קלקלה יותר משהועילה; שינגלונגה אכן מפליאה לסדר מיטות, אבל באמתחתה שפע של הרגלים רעים חדשים.

גם גיבורים אחרים של זרחי הם טיפוסים ההולכים נגד הזרם. חלקם חשים עצמם זרים ובלתי שייכים למציאות סביבם, ובהיותם בעלי מודעות עצמית גבוהה הם מתעלמים מהמקובל ומהרווח. בסיפור הארס-פואטי **בוטיק סיגי וחוט** העכבישונת סיגי, גיבורת הסיפור, מעזה לומר לאמה שלדעתה מוטב להשתמש בקורים לטווייה ולאריגה וסופגת ביקורת מצמיתה. גם אמה של הנסיכה תמרי דוחה על הסף את האפשרות שבתה תלבש שמלת כלולות מקורי עכביש, אך הנסיכה והעכבישה נחושות בדעתן ומוציאות לפועל את הרעיון על אף עמדת אימהותיהן[367].

הסיפור **חורשת האיקליפטוסים** מתאר את התהום הפעורה בין הילדה צילי להוריה, השונאים את שדרת האיקליפטוסים בכפר; האיקליפטוסים גוזלים את המים מהגידולים החקלאיים, ושורשיהם

---

[366] במאמרו על הספר באתר "הפנקס" ציין יותם שווימר את זרחי כ"אחת מהסופרות החשובות הפועלות כיום" (שווימר, 2010).

[367] בסיפור "בוטיק סיגי וחוט" זרחי כותבת על עכבישה אמנית, יוצרת אבל מיוסרת הפועלת "מתוך ביטחון מלא ביכולתן ליצור את יצירת האמנות הייחודית" שלה. "ביצירה אמביוולנטית זו זרחי קוראת לילדים ולמבוגרים לא לפחד, לחיות חיים מלאים שיש בהם אהבה, משפחה ויצירה" (אלקד-להמן, 2010, עמ' 254). דיון נרחב ומפורט בהיבט האינטרטקסטואלי של "בוטיק סיגי וחוט" מצוי בספרה של אילנה אלקד-להמן, **הקסם שבקשר, אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה** (2007, עמ' 95–177).

ממוטטים את יסודות הבתים. כשהכפר מחליט לכרות את העצים ולהקים בשטח בתים לעולים חדשים, צילי עושה מעשה; היא מזעיקה את ידידהּ הצייר והוא מעביר את האיקליפטוסים ואת הציפורים המקננות בהם אל בד הציור, וכך מציל אותם בלא לפגוע בהתחדשות. בסיפור **חמש דקות מקגנוקה** שלושה ילדים שלא זכו לאהבת הוריהם בורחים ליער. האריה והלביאה מלכי היער מזעיקים את הקוסם המלכותי והוא מורה 'לחַיֵק' את הילדים, כלומר להעניק להם טיפול בחיקן של חיות מתנדבות, כדי שיוכלו לחזור להוריהם. החִיּוּק מצמיח את הילדים, הנעשים חזקים, אחראים ומלאי חמלה. הם מצילים את הקוסם שחלה בעצמו וחוזרים בשלום לביתם. הסיפור גם מאיר בהומור מערכות הוריות-משפחתיות ועמדות מגדריות בעזרת דמויות אחדות: המלכה הנבונה שמצליחה לתמרן את המלך תוך שמירה על כבודו, הנסיכה שמוחה על אפליית בנות, השפנה שהיא אם מסורה ודאגנית, השועלה שארוסהּ שבר את לבהּ והקוסם שמבין את משמעות הכוח הנפשי בתהליך ההחלמה[368] וגם משמיע אמירה חד-משמעית על הורות ועל מגדר. בספר **כפפות** מתוארת התאהבותם של שועלה ושועל "מהולל", העוברים מחשדנות, חוסר ביטחון וחוסר כנות לגילוי לב, להתרגשות ולתחושת הקלה.

דגמים שונים של הורות מוּל ילדוּת מסוג "עשה זאת בעצמך" מופיעים בסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה**. זלזל, גיבורת הסיפור המניעה את העלילה מתחילתה ועד סופה, היא מְכַשֶּׁפונית נטולת הורים ומשפחה. עם הכלבה שלה היא עוברת מבית לבית וממשפחה למשפחה בסביבה קומית-פנטסטית שיש לה מאפיינים מיתיים-סמליים. זלזל מביעה בדרכים שונות את דעתה על הקשרים הבין-אישיים והמשפחתיים סביבה, מציפה באומץ קשיים ומציעה פתרונות. בתוך כך היא מגלה חד-קרן שנכלאה בידי עטלפים-שדונים, ויוזמת מבצע לשחרורה מתוך הבנה שברית כרותה בין החד-קרן לבין הילדים בעולם, ושקיומה הנצחי הוא ערובה לשלומם.

כמו זלזל, גם גיבורות אחרות של זרחי מוצאות את דרכן בעולם בלא נוכחות הוֹרית ובלא תלוּת בהשלכותיה. אחת מהן היא אַמוֹרי, גיבורת הסיפור המצויר **אמורי אשיג אטוסה**. כשהיא נכשלת במבחן הגמר בבית הספר למכשפות והופכת שני מזלגות לשני ג'וקים[369] שחורים היא מסולקת בבושת פנים מבית הספר. רק כשאמורי משתפת פעולה עם הג'וקים, נפטרת מהדעות הקדומות המגבילות את תודעתה ומתחילה לחשוב על זולתה – הג'וקים הופכים "לשני סוסים לבנים נפלאים". אמורי עולה למרכבה ויוצאת כמנצחת אל העולם. דמות נשית יוצאת דופן אחרת שבראה

---

[368] בספר **חמש דקות מקגנוקה** ובסיפור "לדבר על ההרים" מוצגת האפשרות להחלים ממצבים קשים, אבל הפנייה לילדים כורכת את ההחלמה (ממחלה מסתורית או משׂונאוּת המייצגות משבר המאיים על הקיום) בהתערבותם של קוסמים: "קסמים וכישוף מייצגים את השאיפה ואת היכולת לחולל שינוי, הם ביטוי להתנגדות לסטטיות של החיים. הצורך בשינוי הוא צורך הישרדותי [...] כולנו יודעים כמה קשה להשתנות, אך המכשפה מחוללת את השינוי בקלות" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 189).

[369] כך במקור.

זרחי פועלת מתוך תחושת ביטחון ומחוללת שינוי לא בעצמה אלא בזולתה; זוהי בת הים מהסיפור המצויר **אמבטיָם**, המופיעה פתאום בדירתו של גבר חסר ביטחון החושש מדעת הסביבה. הדירה הולכת ומתמלאת מים ובת הים מבקשת להוכיח לאיש ש"הכול זורם, אין טעם להעמיד פנים שלא" (55). הגבר מתרגל אט אט לנוכחותה של בת הים, לקולה, לשירים שהיא שרה בלילה, וכשהיא עוזבת את ביתו הוא חש בחסרונה, מצליח להשתחרר מכבלי המוסכמות ויוצא לחיפוש שישנה את חייו.

סיפורי ההרפתקה הדמיוניים **קרון ושמו מקרון, זיכרונות מן השרוול** ו**המסע בפרוסה 1** מציבים דמויות יוצאות דופן, שמעשיהן משפיעים לא על אחדים אלא על קבוצה או על קהילה רחבה. נַחַ, גיבורו של **קרון ושמו מקרון,** בונה לו ממקרר ישן כלי רכב דמוי קרון ובעזרתו הוא מסייע לחבורת עכברים המבקשים להגיע לכינוס השנתי בבירת העכברים. שרשרת ההרפתקאות שחווים נַחַ והעכברים, המתוארת בהומור, מבליטה את האכפתיות, את היוזמה החברתית ואת הנחישות כאמצעים ליישור הדורים. עכברה נמרצת ודעתנית היא גיבורתו של סיפור הרפתקאות מסוג אחר – **זיכרונות מן השרוול** – המבוסס על עובדות היסטוריות. העכברה מצטרפת כנוסעת סמויה למסעו של בן אצולה אירופי ליפו ומתעדת בקול אישי מאוד את המסע ואת החיים בארץ ישראל על רקע חילופי המאות.

גם הסיפור **המסע בפרוסה 1** מבליט דמויות יוצאות דופן; סבתא עוברת בהצלחה קורס מפעילי טוסטרים ויוצאת לטיסת בכורה עם ילד בן שבע שסיים את הקורס כמותה. יחד הם נחלצים לעזרתם של מלך ומלכת השועלים, שקוסם הקפיא את ממלכתם ושיבש את חייהם. זרחי מציבה את דמות הסבתא בתפקיד הדורש אומץ, מנהיגות, נחישות ואנושיות נוסף על ניסיון חיים, ומפריכה גם כאן מוסכמות הקשורות לגיל ולמגדר.

שתי הגיבורות בספרים **זוגות וזאת** ו**תנינה** מציגות התנהגויות שונות בתכלית זו מזו; הראשונה, דמות יוצאת דופן וחזקה הבוחרת להתנער מן החברה ומהשקפותיה, היא החדקרן בסיפור המצויר **זוגות וזאת**. כשהיא מופיעה בפתח תיבת נח רגע לפני סגירת הדלתות, נח ואשתו מסרבים להכניסה משום שאין לה בן זוג, אך בזכות הסערה המתחזקת מוותרים ונכנעים. בתוך התיבה החדקרן עדה לסצנות החושפות את הפתטיות ואת הצביעות ביחסים בין בני זוג ובין פרטים בקבוצה. בסוף הסיפור היא מבטאת את דעתה הנחרצת על הזוגיות ומוכיחה לנוכחים את עצמאותה המוחלטת.

לעומתה, גיבורת **תנינה** נוהגת בחברה כאילו הייתה מגרש המשחקים שלה. זוהי הדמות הנשית היוצאת דופן ביותר, הפרועה, המצחיקה והעצמאית ביותר, שלצד האנוכיות המכתיבה את התנהלותה מפגינה ערנות חברתית מפותחת ומודעות עצמית חדה. הסיפורים בסגנון הנונסנס על המכשפה תנינה מציגים אישיות מלאת סתירות החותרת תחת כל מוסכמה, קנאית לחירות דמיונה

ולשונה הבוראת מציאויות ומחליפה אותן באחרות[370]; מתחת לכל אלה מצויה הילדה-המכשפה שעדיין מחפשת קרבה וקשר.

אצל רבות מהדמויות הראשיות בסיפוריה של זרחי לילדים אפשר לזהות לצד אחרוּת ורגישוּת הַצְמחת כוחות נפש ובחירה בדרך ייחודית ללא פשרות. רבות מהן סומכות על עצמן ומשנות את חייהן. החירות הפואטית שנורית זרחי נוטלת לעצמה בכתיבתה ושניכרת היטב בסיפוריה מאפשרת לה שימוש מקורי, חדשני ומפתיע ברכיבי לשון מתחומי המורפולוגיה, התחביר, הסמנטיקה, הפונולוגיה והשיח והעשרת המשמעות ביצירותיה.

## ב. עיון דקדוקי ומורפולוגי בפרוזה של נורית זרחי לילדים

חדשנותה המורפולוגית של זרחי באה לידי ביטוי בהפרה של כללי היידוע בצירופים ושל כללי ההתאם (במין דקדוקי, יחיד-רבים, זכר-נקבה) וביצירת תחדישים במגוון דרכי תצורה המוכרות בעברית[371].

### 1. הפרת כללי היידוע

באחדים מסיפוריה המאופיינים במעבר ממציאות רֵאליסטית לפנטסטית בחרה זרחי להפר כללים של צורה; כך היא מעכבת את העין הקוראת בנקודות מפתח בעלילה ובמצבים של סטייה מחוקי המציאות, להדגשה, לחיזוק משמעות גלויה או ליצירת דריכות לקראת ההמשך.

גיבורת הספר **אביגיל מהר המלכים**, הילדה הפליטה שהתרחקה מהיישוב שבו חיה, "יושבת שעה ארוכה וכנראה נרדמת [...] אביגיל פוקחת עיניים ומביטה. מולה עומדת חמור לבנה[372]" (14). בצירוף "חמור לבנה" יש הפרה ברורה של כללי הלשון; "חמור" הוא שם זכר ואילו התואר "לבנה" הולם אתון. ההפרה המפתיעה של ההתאם במין דקדוקי מבשרת השתנות של זירת ההתרחשות הסיפורית והפרה של כללי המציאות, משום שמיד מתברר שאותה "חמור לבנה" איננה אתון פשוטה; עיניה הסגולות "זורחות מתחת לריסי משי" (14), ובלשון בני אדם היא מורה לאביגיל לעלות על גבה. במשפט הבא "... אבל החמור לבנה לא מתחשבת כלל..." (14) חלה הפרה נוספת של כללי הלשון, הפעם מבחינת היידוע; השם מיודע אך התואר אינו מיודע, והתוצאה היא ש"לְבָנָה" בהטעמה מלעילית עשוי להיתפס כשם החמור – שם מפתיע, שוב בגלל חוסר ההתאם במין דקדוקי. הטלטלה

---

370 "תנינה הוא גם סיפור על השפה, כולו התעסקות עמה: זה סיפור על חופש, ובמובן זה הוא ספר מאוד לא בורגני: הוא מפרק את כל המוסדות [...] חיים בלי בית ספר, בלי עבודה, בלי השכלה, בלי נימוסים, בלי משפחה, בלי ילדים ובלי בעלים – זה סיפור שיש בו הרבה 'בלי' – אך למרות כל מה שאין תנינה היא חזקה ושמחה" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 190). וראו גם דר, 2009, על הדמיון בין סיפורי תנינה ל"הרפתקאות אליס בארץ הפלאות" מאת לואיס קרול.

371 אפרת, תשע"א; מור, 1995.

372 הצירוף המנוקד בטקסט מדגיש שההפרה מכוונת.

במבנה הצירוף מחזקת את חוסר הבהירות בנוגע לטיבו של בעל החיים הניצב מול הילדה ויוצרת דריכות לקראת המשך הסיפור. הפרה נוספת של כללי ההתאם סמוכה גם היא למעבר מן המציאות הקיבוצית-ישראלית למציאות מיתית-פלאית: על גבה של החמור לבנה אביגיל חשה "ערה ובכל זאת כבתוך שינה שגדותיה רחוקים מאוד" (15). הסטייה מן הצורה התקינה – שגדותיה רחוקות – מגבירה את הדריכות לקראת הצפוי לאביגיל. בהמשך הסיפור שוב חל שינוי בצירוף המתייחס לחמור; המלך מגוג[373] מותח את קשתו ויורה, ו"כמו פרח אדום נפער בחזה הלבן של חמור הלבנה" (32). כאן השם אינו מיודע אך התואר מיודע. התנודתיות וחוסר ההתאם המאפיינים את הצירוף משמרים את זרותה של הדמות המשתנה עד להתגלמותה בכסות אחרת – "מולה עומדת לביאה לבנה" (37). הפלאיות של "חמור לבנה" רומזת למסורת העממית על המשיח שיגיע רכוב על חמור לבן, יקבץ את נידחי ישראל ויחדש את מלכות בית דוד; על פי הנרמז בטקסט, דוד הוא המלך ששיחתו עם אביגיל ממלאת תפקיד מַפתח בתהליך התיקון שהיא עוברת.

הפרת התאם הדומה במבנה לזו שב"חמור הלבנה" מופיעה גם בסיפור **ניצי מזווית העין.** ניצי פוגשת במצולות הים, במקום שבו ממתינים ילדי המים ללידתם, את "תמנון הַמְשַׁלַחת, שהייתה משלחת בשמונה זרועות את הנולדים החוצה" (26). "תמנון" הוא שֵׁם זכר בלתי מיודע, "המשלחת" היא צורת בינוני בנקבה וכאן תואר מיודע בנקבה; חוסר ההתאם הולם את הצרימה מבחינת המשמעות: תמנון הוא בעל חיים ימי טורף, בעוד ש"תמנון המשלחת" מחלצת את ילדי המים מן המצולה ומשלחת אותם אל חייהם. חוסר ההתאם וההיפוך המפתיע בתפקיד התמנון הם חלק ממערך של התבדות ציפיות ושבירת מוסכמות בסיפור; למשל, המלך והמלכה הם אנשים אומללים, המטפלת הטובה מאכזבת ונוטשת, העץ "המְשַׁחֵק בריק" הוא מקור לחמלה ולנחמה. האירועים שאינם חדלים להפתיע רומזים על האפשרִיוּת של שינוי סדרים בעולמה של ניצי, מה שאכן קורה בסוף הסיפור.

תנודה אחרת ממין דקדוקי אחד למשנהו מופיעה בספר **יתוקנו זַלְזַל וְזָזִינָה.** בסוף הסיפור עולה מן הים קולם של "היצורים האלה הקרויים נימפים..." (91). השם "נימפים" רומז ל"נימפה", שם בנקבה שמקורו במיתולוגיה היוונית[374]. צורת הרבים של "נימפה" היא תמיד "נימפות", והצורה "נימפים" שבחרה זרחי מבטלת את הבלעדיות הנקבית ומציעה איזון מגדרי[375]; "נימפים", כמו "ילדים", מכוונת לזכרים ולנקבות. על הנימפים נאמר באותו פרק שהם "משוחחים בעבריתים, השפה האבודה שגם חדי-הקרן מדברים בה" (91); גם כאן חוסר התאם – סיומת זכר רבים

---

[373] הסיפור רומז למלחמתו האחרונה, הגורלית, של המלך שאול עם הפלשתים, לסופו הטראגי ולעלייתו של המלך דוד.

[374] נימפות: "במיתולוגיה היוונית – אלות טבע משניות המתוארות על פי רוב כרקדניות או כנגניות צעירות [...] עם הנימפות הקשורות בתופעות טבע נימנו הדריאדות (נימפות שוכנות עצים), הניאדות (נימפות הקשורות באגמים ובמעיינות) והנראידות (נימפות הקשורות בים)" (שראל וגרסון, 1998, עמ' 987).

[375] דוגמאות נוספות לחתירה לאיזון מגדרי מצויות בשירה ובפרוזה של זרחי.

ל״עברית״, שֵם בנקבה. השינוי יוצר הזרה: מחד גיסא מרחיק את דוברי ה״עבריתים״ מהילדים דוברי העברית ומאידך גיסא משמר את הזיקה בין שתי קבוצות הילדים ורומז על הברית בין הפְלָאיים לאלה החיים במציאות.

## 2. תחדישים

תחדישיה של זרחי פזורים במגוון רחב של סיפוריה, אך שכיחותם רבה מאוד בסיפורי הפנטזיה, הדמיון והאיגיון[376]. תחדישים ספורים מופיעים בסיפורה הרֵאליסטי **אם את לא יכולה** ונראה שאף זאת רק כחלק מהבלטת רגישותה של הילדה המספרת לשפה. את תחדישיה זרחי יוצרת תוך שימוש בדרכי התצורה המקובלות בעברית. חלקם נשמעים טבעיים ויהיו ברורים גם לאוזן צעירה, אחרים – משמעותם עמומה והם עשויים להתפרש במידה זו או אחרת של דיוק על פי ההקשר ובעזרת כשירותם הלשונית וניסיונם של הקוראים. התחדישים הם אמצעי בידיה של זרחי להביע במדויק את השקפותיה בנושאים שהיא כותבת עליהם; למשל, בסיפורים העוסקים בהורות נמצא שמות פועל כמו ״לְחַיֵּק״, כלומר להחזיק בחֵיק, ופעלים כמו ״פִּינְגְּוַנְתִּי״, לאמור ״דגרתי-על-הביצה-וגידלתי-אותך מרגע-שבקעת״, כדי להראות שהורות ביולוגית איננה תנאי להורות טובה[377].

- **תחדישים שנוצרו בהרחבה קווית של בסיס מילוני קיים (עברי או שאול) באמצעות הוספת צורני גזירה ליצירת בסיס חדש**[378]

כדי ליצור שֵם לעיסוקו של שליח הסופרמרקט הוסיפה זרחי את הצורן ָן, המציין לעתים קרובות שמות בעלי מקצוע, לבסיס הלועזי ״סוּפֶּרמרקט״ ויצרה את ״סוּפֶּרמַרְקְטָן״ (**תנינה,** 86). בסיפור **אם את לא יכולה** נוסף הצורן ָן, הנושא גם משמעות של תכונה (כמו בתארים ״שתקָן״, ״שקרָן״[379]), למילה ״גַּבְנוּן״; אחד הדוברים בכינוס הסופרים המתואר בספר שהיה ״גיבן במקצת״ מכונה ״גַּבְנוּנָן״ (69)[380]. את הצורן ִי, המשמש בין היתר ליצירת תואר מִשֵם (״תפקוד – תפקודי״; ״עץ – עצי״), זרחי מוסיפה לתואר ״מָדִיד״[381] ויוצרת תואר במשמעות חדשה: ״וקורקבן, שהיה לו היום יום מְדִידִי, אמר...״ (**תנינה**, 67). משמעות ״מְדִידִי״ היא ״שהוא נוח למדידות״ או ״שמתאים

---

376 היצירתיות, המקוריות והמשחקיות הלשונית הן חלק ממוסכמות ספרות הנונסנס (ברוך, 1985א, עמ׳ 97–107). לעניין תחדישים ראו גם שר, תשס״ד.

377 שלזינגר (2002) טוען כי ״סופר יחדש מילה בעיקר במסגרת מאמציו להפנות את תשומת לב קוראיו לא רק למסר שלו, אלא גם ללשון המסר. הלשון של הסופר היא לא רק כלי ואמצעי, אלא גם מטרה״ (עמ׳ 136).

378 ניר, 1989, עמ׳ 67.

379 שלזינגר (2002) מציג את ״בדיין״ – מספר בדיות – כדוגמה לסוג זה של גזירה קווית.

380 עמליה היא בתו של סופר, היא מספרת את סיפורה בגוף ראשון ורגישותה לשפה באה לידי ביטוי לאורך הספר כולו. הבחירה ״שלה״ ב״גבנונן״ מבטאת את היצירתיות הלשונית שלה אבל גם את הטינה המתעצמת שהיא חשה כלפי מוקירי זכרו, כביכול, של אביה; ברגעי המפגש הראשונים היא מתארת את בני שיחה: ״... שקרחתו מבריקה כאילו צחצחו אותה״ (**אם את לא יכולה**, עמ׳ 66) ו״גיבן במקצת״, אבל ככל שהשיחה מתקדמת היא מחליפה את התיאורים בכינויים – ״המבריק״ ו״הגבנונן״, שיש בהם רמז לגנאי.

381 שניתן למדידה.

למדידות״. התואר ״מוֹרָנִי״ במשפט ״שואלת בקולה הַמּוֹרָנִי״ (**אם את לא יכולה**, 52) נוצר מהשם מוֹרָה בהשראת ״תורני״ מ״תורה״; נראה שהקרבה בין התארים מזכָּה את ״מוֹרָנִי״ בסמכות הנשאבת מ״תורני״. באחד מפרקי **תנינה** המכשפה תנינה מספרת שאחותה הגדולה והיא ״יְלוּדוֹת באותה מידה״ (35). השם ״יָלוּד״ שמשמעו תינוק, יִלּוֹד, מי שנולד, מי שנוצר, שנתהווה מן-, הופך בפי תנינה לשם התואר ״יְלוּדוֹת״, המתאר שוויון על אף הבדלי גיל בין המכשפה לאחותה. תואר המְאַיֵּד תכונה הנובעת מאחאוּת חוּדש בצירוף סופית הגזירה ״**ית**״ לשם אָחוֹת (על דרך מַהוּת – מַהוּתִית, הָגוּת – הֲגוּתִית); ״...חשבה שאחותה הכי אֲחוֹתִית בעולם״ (**תנינה**, 36). גם תואר פועל משמש את זרחי ליצירת תואר: ״מכשפות אמתיות הרי הן בְּבַתְאַחַתִיּוֹת״ (**תנינה**, 54); היא מצרפת את שני חלקי ״בְּבַת אַחַת״ למילה אחת, מוסיפה צורן ־**י** ליצירת התואר ״בְּבַתְאַחַתִי״ ומסיימת בצורן ריבוי בנקבה **ות** ליצירת שם תואר ל״מכשפות אמיתיות״. גם שמות לא-עבריים הם מקור לתחדישי תואר; במשפט ״שיהיה מיד חמסין מדברי! מאה אחוז סַהֲרִי!״ (**תנינה**,37) התואר ״סַהֲרִי״ נגזר מהשם סָהָרָה.

- **מיזוג של צורן שורש עם צורן משקל חדש**[382]

פניה של שִׁיפִי (**קרון ושמו מקרון**) מתוארים כ״זרועים נַמְשׁוּשִׁיּוֹת״ (56), שם שזרחי חידשה ביציקת ״נָמָשׁ״ הסגולית לתבנית משקלית חדשה, כשם שהורחבו שמות העצם אַדמוּמית מאָדֹם, אַפלוּלית מאָפֵל, חַשְׁכּוּכִית מחֹשֶׁךְ וכיו״ב. אדמומית היא אָדֹם קל, אפלולית היא אָפֵל קל וחשכוכית היא חֹשֶׁךְ קל, וניתן לשער ש״נמשושיות״ בלשונה של זרחי הן נמשים שרושמם על הפָּנים פָּחוּת. המכשפה תנינה (**תנינה**) קפצה למים ותפסה את החתול שלה ״כשכבר היה באמצע השְׁקָעוֹן״ (99). התחדיש ״שְׁקָעוֹן״ נוצר במיזוג צורן השורש שק״ע עם צורן המשקל קִטָּלוֹן. הדמיון המורפו-פונולוגי ל״שְׁגָעוֹן״ אינו מקרי; נראה שהתחדיש מכוון למצב של איבוד עשתונות ושל תגובות בלתי צפויות בגלל השקיעה במים. כשתנינה רצתה לפתור את בעיית הבדידות שלה היא החליטה ״שתצא החוצה ותבצע מַנְפֵּלָה״ (51). על פי הטקסט, התחדיש ״מַנְפֵּלָה״, שנוצר מיציקת השורש נפ״ל למשקל מַקְטֵלָה, מכוון לנפילה מגובה. תנינה והחתול נפלו על גברת ברחוב ותנינה הסבירה מה קרה תוך קונקרטיזציה של צירוף כבול: ״נפלה פה טעות [...] כן, שם החיה הזאת טָעוּת והיא נפלה עלייך, ואני נפלתי אחריה כדי לתפוס אותה״ (53). בהמשך מופיעים פעלים שנגזרו מהתחדיש ״מַנְפֵּלָה״ – במשפט ״אני מַנְפַּלְתִּי עלייך״ (53) המ״ם של משקל מַקְטֵלָה מצטרפת לאותיות השורש נפ״ל והופכת אותו לשורש מרובע, והתנועה הראשונה בשם המקור ״מַנְפֵּלָה״ נשמרת במפתיע גם בפועל (״**מַ**נְפַּלְתִּי״ במקום ״**מִ**נְפַּלְתִּי״ הצפוי); השמות שנגזרו מ״מַנְפֵּלָה״ מופיעים בצירוף ״המון מַנְפִּילָאִים״ (53, משקל

[382] ניר, 1989, עמ׳ 67.

"תרמילאים") ובצירוף "כושר מִנְפּוּל" (54). בסיפור **זוגות וזאת** מתחיל בעל חיים מסוים להרעיש ברגע שנֹחַ מגיף את דלת התיבה. "זה הזַמְרוּר היתושי המצוי, הוא בוכה..." (6). את שמו של היצור הזה חידשה זרחי במיזוג השורש זמר"ר לתבנית המשקלית של שמות בעלי חיים כמו שחרור, שבלול, יבחוש (חרק עוקצני) ודומיהם. ברקע מהדהדים הפועל "זִמְרֵר" (שורש זמר"ר, בניין פעלל, בהוראת זימר קלות), השם "זִמְרוּר" (שורש זמר"ר, בהוראת זמרה קלילה, רננה), ו"זַמרירי" (המילה העברית לג'ינגל, קטע מוזיקלי קצר של פרסומת או תעמולה). השם הארוך – זַמְרוּר יתושי מצוי – הרומז על טיבו של היצור, עומד אמנם בניגוד לממדיו של החרק שכדי למצוא אותו יש להיעזר בזכוכית מגדלת, אך הולם את גודל המהומה שקמה בגלל בכיו – "הזאבים מיללים, התנים בוכים, הציפורים צווחות בקול גבוה, והפרות תוקעות בשופרות" (9), ומאיר בהומור את הסיטואציה המתוחה שבתיבת נֹחַ. התחדיש "זַמְרוּר" מתגלגל לתואר באחד מפרקי **תנינה** לאחר שהמכשפה מגלה שהחתול שלה נעשה זערורי: "איזה רמש קטן וזַמְרוּרִי [...] ובקולו הזַמְרוּרִי נשמעה תרעומת" (18–19). התואר "זמרורי", אף הוא בהשראת זִמְרוּר, מכוון לקולות החתול שהפך ל"רמש קטן". מן התואר חזרה זרחי בגזירה לאחור אל השם "זַמְרוּר" – "להתכופף אל הזַמְרוּר שבפינת החדר" (18–19), אלא שכאן זהו כינוי לחתול הממוזער. הנסיכה תמרי (**בוטיק סיגי וחוט**) מתארת את האריג בחנותה של העכבישה סיגי במילים "זה נעים זה חָרִיר / זה חופשי זה קָרִיר" (12); התחדיש "חָרִיר" (בשונה מ"חֲרִיר" הוותיקה המציינת חור קטן) הוא תואר שיצרה זרחי במיזוג השורש חר"ר עם משקל קטיט (בתבנית "בָּדִיד" ו"מָרִיר"), כדי לציין את היות הבד מחורר. החריזה חָרִיר – קָרִיר מבליטה את הזיקה בין שני התארים; הבד החָרִיר גורם לתחושה של קרירות. מנהל בית הספר למכשפות הבוחן את אמורי (**אמורי אשיג אטוסה**) מבקש ממנה לכשף מזלגות לדבר "שנחוץ בעולם: משהו חזק, משהו מָהִיר, משהו קָנִי, משהו מָכִיר" (50). כשם שהתואר "מָכִיר" משורש מכ"ר מציין דבר שניתן למכור אותו בקלות, כך התואר "קָנִי" שחידשה זרחי ביציקת השורש קנ"ה לתבנית המשקל קטיל מציין דבר שניתן לקנותו בקלות. בסוף הסיפור מלווה את אמורי הברכה "טוסי על משהו נפלא, משהו מלהיב, משהו דָּהִיר, משהו אָהִיב" (59); "דהיר" חודשה גם היא במיזוג השורש דה"ר עם המשקל קטיל[383]. רצפי המילים שתבניתן המשקלית חוזרת[384] – "מהיר, קני, מכיר" ו"דהיר, אהיב"[385] – מופיעים בשתי נקודות בסיפור: הראשון בתחילת הסיפור, כשהמנהל קובע עיקרון מנחה לחיים עבור אמורי, ובסוף הסיפור, כשהיא יוצאת לדרך חייה; מהדהדים בהם השבעה או לחש כישוף ההולם את ההקשר. בפרק אחר, שבתחילתו המכשפה תנינה משוחחת עם החתול על

---

383 "דָּהִיר" מופיעה ב**מילון אבן-שושן** (אבן-שושן, 2003) כתחדיש של נורית זרחי.

384 רצף התארים מזכיר רצף תארים באנגלית הקשור להכנות של הכלה לפני נישואיה: עליה להצטייד ב-something old, something new, something borrowed, something blue.

385 התבנית הצלילית של הבינוני "מלהיב" מקרבת גם אותה לרצף האמור.

תחושת הבדידות שלה, זרחי מחדשת את שם התואר "מַבְדִּיד": "אחרי שכבר יש לי אחד כזה מַבְדִּיד מולי [...] לחזור על זה שוב?" (**תנינה**, 49). שם התואר חודש במיזוג השורש בד"ד עם צורת הבינוני של הפעיל, משקל מקטיל (כמו "מפחיד", "מקסים", "מבריק"), והוראתו – מי שגורם לאחֵר להיות בודד. הלהטוטנות הלשונית האופיינית לטקסטים איגיוניים מופיעה גם בהמשך הפרק; כשתנינה נתקלת במאבטחים בכניסה לקניון מופיע רצף מילים בהשראת השורש חב"ל ותואר הפועל "חֲבָל": "אני רץ לקרוא לחַבְּלַן המשטרה [...] חַבְּלָן זה אחד שקוראים לו בזמן שעושים דברים שֶׁחֲבָל שעשו אותם [...] מר חֲבָל, אני באמת חֲבֶלֶת שאין לי אף פצצה [...] 'חֲבַלְבָּל,' אמרה תנינה, 'מה אתה חושב...'" (**תנינה**, 31–33). זרחי מפילה את תנינה בפח הדמיון המורפו-פונולוגי ומניחה לה לקשור בין המשמעות המילונית של השם "חַבְּלָן" בַּצירוף "חבלן משטרה"[386] לתואר הפועל "חֲבָל". היא משבצת את "חֲבָל" בפנייה לגלגנית לחבלן המשטרה – "מר חֲבָל", מחדשת פועל בבינוני נקבה – "אני חֲבֶלֶת ש..." (במשמעות "חבל לי ש...") ואז מקניטה את החבלן בכינוי "חֲבַלְבָּל", שאינו מכוון למשמעות המילונית של השם (סוג צמח) אלא הוא מעין מיזוג של "חֲבָל" עם "חַבְּלָן" להבעת זלזול. זרחי חידשה במתכונת זו גם לקסמות רב-בסיסיות: בצירוף "חֲסַר נְשׁוּר" (**תנינה**, 13), המקביל ל"חסר חינוך" ול"חסר שימוש", החידוש הוא ביציקת השורש נש"ר לבניין פיעל שבו אינו קיים אלא בלשון חכמים[387]. את התואר "בלתי פָּצִיעַ", כינויי גנאי בפי תנינה לחתולהּ שאינו מצליח לנשור כעלה מעץ או להיפצע ו"לגעת בחיים" (**תנינה**, 104), יצרה זרחי ביציקת השורש פצ"ע למשקל קָטִיל[388].

- **משמעות חדשה לשם קיים – מעתק סמנטי**

חלק מתחדישיה של זרחי נוצרו בדרך של הענקת משמעות חדשה לשם מילוני ותיק. בסיפור **ניצי מזווית העין**: "הסוסה החלה דוהרת בדהרות קצובות קדימה ופנימה דרך הקְּצִיפָה הסוערת שהעלתה" (26); בלשון חכמים "קציפה" משמעה כעס, רוגזה; בלשון ימינו – מעדן מוקצף משמנת וסוכר, החלופה העברית למוּס. זרחי מעניקה לה משמעות נוספת – קצף הגלים, שעל פי ההקשר הוא מוקצף יותר או סמיך יותר מהרגיל בהשפעת תנועותיה של סוסת המים. גם לשם הוותיק "רְטִיטָה" זרחי קובעת משמעות נוספת; המכשפה תנינה (**תנינה**) המבקרת במסעדה קוראת מן התפריט: "חמיטות, חביתות, קציפות, רטיטות, חמיצות, קציצות" (62). ברשימת המאכלים שמות שכיחים ("חביתות", "קציצות") ושמות נדירים ("חמיטות"), והשם "רטיטה" שייך אף הוא לאותה תבנית

---

386 חבלן משטרה – אדם שמומחיותו היא טיפול בחומרי נפץ, פירוק פצצות ומטעני חבלה, חימוש מוקשים.

387 למשל "כנזיר הזה שמנשרים בשערו" (פסיקתא דרב כהנא, קמג, ע"א).

388 מבנה קרוב של לקסמה רב-בסיסית מופיע בסיפור "טחנת הכוח". המלכה מרגיעה את היועץ הממשלתי ואומרת: "מובן שלא חשבתי להתיז את ראשך. הרי זה לגמרי לא בַּר-חֲזִיר" (שם, עמ' 15). הצירוף "בר-חזיר" מורכב מהתחילית "בר" (בארמית בֶּן) ומהתואר החדש "חֲזִיר" (בשונה משם בעל החיים הנכתב "חֲזִיר") שזרחי יצרה ביציקת השורש חז"ר למשקל קטיל. הוראתו – שאפשר לחזור ממנו למצב הקודם (=הפיך). התחדיש "בַּר-חֲזִיר" שונה מצירופים מילוניים דומים (כמו בר-ביטול, בר-ביצוע, בר-השגה וכיו"ב), שבהם הרכיב השני הוא שם עצם. ההומופון "חֲזִיר" המהדהד ב"בר-חֲזִיר" רומז על סגנון הדיבור ההמוני של המלכה.

משקלית. ייתכן שזרחי התכוונה ל״מִקְפָּא״[389] (jelly), על פי הזיקה בין מרקם המאכל למשמעותה המילונית הוותיקה של ״רטיטה״ – רעידה, זעזוע. ייתכן גם שהשם נוצר בהשראת הדמיון הצלילי ל״רָטָטוּי״ (ratatouille), מילה איטלקית המציינת תבשיל ירקות ים-תיכוני. במשפט ״היא שכחה בכלל איך זה לְאַחוֹת אָחוֹת״ (**תנינה,** 67) השם אָחוֹת מעניק משמעות חדשה לשם הפועל ״לְאַחוֹת״ המופיע לפניו, ויוצר משחק מילים; הצירוף ״לְאַחוֹת אָחוֹת״ משמעו ״לפגוש אחות״ או ״להתייחס לאחות״. במשפט ״אתם מוזמנים לנשף ביום ו״ (**תנינה,** 69) – ״נשף״ במשמעות ערב, לילה מופיעה כבר במקרא[390], אך בעברית של ימינו היא משמשת בעיקר במשמעות חגיגה או מסיבה[391] הנערכת בלילה. מוזמניה של תנינה לנשף מכונִים ״הנושפים״: ״הנושפים פשטו בחדרים...״ (70), וצורת הבינוני הוותיקה מכוונת למבלים במסיבת הלילה. כפי שקורה לעתים קרובות במקרים של גזירת פועל משם[392], גם כאן גם הפועל התחדישי ״נוֹשְׁפִים״ מתרחק מהמשמעות המקובלת של ״נָשַׁף״ בעברית של ימינו ורומז למשמעותו השגורה יותר של השורש נש״פ – הוצאת האוויר מן הריאות[393].

- **מיזוג של שני בסיסים או יותר – הרכבים**[394]

זרחי חידשה הרכבים שרכיביהם עבריים וכאלה שרכיביהם לועזיים: בספר **חמש דקות מקגנוקה** המלכה מציעה פתרון למלך המתקשה להתעורר: ״למי שלא יכול לקום מוקדם בבוקר [...] יצרו את קוּמְיָד״ (17). משמעותו של ההרכב ״קוּמְיָד״ (כמו ״מגדלור״ או ״רמקול״) נובעת משני רכיביו העבריים ״קוּם״ ו״מְיָד״, שיחד מבטאים הוראה ההולמת את ייעודו ורומזים לתוצאה הרצויה. הרכב תחדישי ששני רכיביו אינם עבריים מופיע בסיפור **המסע בפרוסה 1**; סבתא שסיימה קורס מפעילי טוסטרים עברה את ה״טוֹסְטֶרְטֶסְט״ (8). בהרכב טוֹסְטֶרְטֶסְט שני רכיבים: טוסטר – המכשיר שסבתא למדה להפעיל, ו-טֶסְט – שם לועזי שהתאזרח גם בעברית במשמעות מבחן לקבלת רישיון נהיגה. התחדיש טוֹסְטֶרְטֶסְט, כמו גם שם הספר, רומזים שהטוסטר בסיפור הזה עתיד לשמש כלי רכב.

- **מיזוג של שני בסיסים או יותר – הלחמים**[395]

זרחי יצרה הלחמים מפתיעים מרְכיבים עבריים ולועזיים: בסיפור **משושים** מופיע שם התואר ״קָצוּר״ (58). ״קָצוּר״, המשמש בעיקר כשמדובר בתבואה או בעשב, עשויה להיות כאן הלחֵם של

---

389 מאכל מתוק, שקוף ורוטט, המוגש כמנת קינוח.
390 ״משכימי בבוקר [...] מאחרי בנשף״, ישעיהו ה, יא.
391 משמעות זו שאולה מפסוק מקראי – ״את נשף חשקי שם לי לחרדה״, ישעיהו כא, ד.
392 בורוכובסקי וסוברן, 2003, עמ׳ 42.
393 ״נָשַׁף״ שמשמעותה חושך, לילה ו״נָשָׁף״ שמשמעותה הוצאת אוויר או נשיבה הן הומונימים.
394 הרכב – שתי מילים הנכתבות כְּתֵבָה אחת (ניר, 1989).
395 הֶלְחֵם: שמות שנוצרו ממיזוג של חלקי בסיסים, כמו ״מדרחוב״ או ״קרנף״. רפאל ניר מציע לכנותם ״הרכבים קצוצי-בסיס״ (ניר, 1989, עמ׳ 71).

״קָצָר״ ו״קָצוּץ״, שני תארים המשמשים בהקשר של שֵׂער והולמים את שְׂעָרָהּ של הילדה פָּנִי. בהלחם אחר אפשר לזהות חלקים משלושה בסיסים שונים: אמורי (**אמורי אשיג אטוסה**) המקשיבה לשני הג׳וקים השחורים סבורה שהם ״הִכּוּ בכנפיים היבשות שלהם איזה זֶבֶב[396] ג׳וּקְג׳וּקִי״ (55); ״זֶבֶב״ המופיעה כאן בהקשר של צליל עשויה להתפרש כהלחם של שלושה בסיסים – ״זֶמֶר״, ״זֶבֶל״ ו״זְבוּב״; ״זמר״ עשויה לרמוז על הצליל שמשמיעות הכנפיים, ״זבל״ ו״זבוב״ רומזות על זוהמה וחוסר ערך. המצלול של ״זֶבֶב״, המזכיר רעש או רחש מונוטוני, מבטא את דעתה של אמורי על קולות הג׳וקים. התואר המומצא ״ג׳וקג׳וקי״ נוצר בהכפלה של ״ג׳וק״ בתוספת סופית הגזירה ־י, המאפיינת גם את קבוצת התארים ״תפקוד – תפקודי״, ״בריאות – בריאותי״ וכיו״ב, והוא קושר את האיכות הירודה של השיר לזהות מבצעיו; גם הם מזוהים לעתים קרובות עם הזנחה ועם זוהמה[397].

באחד מסיפורי **תנינה** נזכר ה״מכטומט״, הלחם שרכיביו לועזיים: ״הוא היה מַכְטוֹמָט, שיודע רק כישוף אחד״ (42). נראה שהרכיב הראשון ב״מַכְטוֹמָט״ – ״מַכְט״ – נגזר משם הפועל הגרמני machen – לעשות, לחולל, או מהשם הגרמני macht שמשמעו כוח או עוצמה, והרכיב השני הוא ההברה האחרונה ב״אוטומט״ (יוונית – שפועל בכוחות עצמו). בהלימה למצלול המכני-משהו של המילה ״מכטומט״ ועל פי הטקסט, ה״מַכְטוֹמָט״ הוא קוסם חסר תחכום המבצע רק סוג מסוים של קסם.

חלק מההלחמים התחדישיים של זרחי נוצרו מראשי תיבות; כשתנינה נכנסת לקניון ומדווחת ״יש לי בתיק חמש פצצות״ (**תנינה,** 31) המאבטח שואל ״מה הַמִּסְתָּעֵף שלך?״ ומסביר שמדובר ב״מספר תעודת הזהות״. בסיפור אחר המכשפה תנינה מספרת על ה״נָטְבִּיטִים״ (**תנינה,** 90); בהשראת הסלנג הכמו-צבאי שהמציאה תנינה, הנטביטים הם ״נטולי ביטחון עצמי״ (90).

- **הפקת שורשים חדשים ממילים (בעיקר שמות עצם) שלא היה להן פועל מקביל**[398]

בסיפור **בוטיק סיגי וחוט**, לאחר שהעכבישה סיגי טוותה במשך ימים ובלא הפסקה ״שמלה נהדרת״ לכלולותיה של הנסיכה תמרי[399], הנסיכה ניחשה ״שסיגי הקטנה רעבה, וציוותה להגיש לה בדחיפות

---

[396] המילה ״זֶבֶב״ מופיעה גם בספר **מי מכיר את תנינה**: ״היא שמעה קול זֶבֶב מוזר״ (81); שָׁם המילה מופיעה אחרי הצירוף ״זבובים יבשים״ שהוא חלופה לביטוי ״ג׳ק רובינסון״.

[397] תחדיש במבנה דומה מופיע בסיפור אחר על אותם גיבורים, ״וילברס וזילברס במלכודת הכל-רוצים״; שני הג׳וקים השמיעו לחש קסם כדי להפוך ילדה למאלפת חיות, ״וברגע שגמרו לזמזם את הזֶמֶם המכושף...״ (43). בתחדיש ״זֶמֶם״ מהדהדים ״זֶמֶר״ (מאותו משקל), ״זמזום״ (מאותו שדה סמנטי) והשורש זמ״מ במשמעות ״לחשוב״, ״להתכוון״. המצלול המתמשך שיוצרת הכפלת המ״ם יוצר דריכות או מתח ההולמים את הצירוף ״הזֶמֶם המכושף״.

[398] על פי שלזינגר (2002), דרך גזירה זו של פעלים דנומינטיביים מחייבת יותר יצירתיות מאשר דרכים אחרות בחידוש מילים. סוג זה של תחדישים ניתן למצוא בכל סוגי הטקסטים.

[399] במחזור השירים למבוגרים ״הלילה הוא יום חזק״ (בקובץ **היפנודרום**) מופיע שיר שגם במרכזו עכבישה העוסקת בטווייה: ״[...] אֲבָל בְּקֶצֶה הָעֵשֶׂב, / בְּקֶצֶה הָאֹפֶק הַשָּׁבוּר יוֹשֶׁבֶת עַכְבִּישָׁה // שָׁמָּה – יַלְדוּת. / יוֹשֶׁבֶת

מגש מְזַבְזָב[400] ולמלא אותו מדי שבוע״. נראה שהתואר ״מְזַבְזָב״ מכוון למגש שעליו זבובים, מזונה של העכבישה. לַשם ״זְבוּב״ שנתגלגל לעברית מאכדית או מארמית אין שורש עברי; זרחי חידשה את השורש זבז״ב (תחת זב״ב המתבקש), ככל הנראה כדי לחזור על העיצור z ולהדהד בתואר ״מזובזב״ את הקולות שעלו מהמגש. באותו ספר מסופר שהמכשפה ״הִתְנִיפָה[401] את הזנב של קורקבן אל תוך צלחת השכן״ (63). זרחי יכלה להשתמש ב״הניפה״ המילונית אך העדיפה את השורש החדש תנ״פ מבליט את התנופה שנלוותה לפעולה של תנינה ואגב כך מגביר את ההומור שבלשון המיוחדת של הנונסנס.

בספר **חמש דקות מקגנוקה,** כשהקוסם רואה את שלושת הילדים שברחו מהמוסד, הוא קובע: ״צריך לַחַיֵּק אותם״ (41). הקוסם מסביר שלשם כך דרוש ״חֵיק גדול וסבלנות[402]״ (42). שם הפועל ״לְחַיֵּק״ נגזר מהשם ״חֵיק״, שמשמעותו המושאלת היא פְּנִים של משהו, תוכו, לרוב במקום מוגן, העוטף מכל עבר. הֶקשר המיידי של ״חֵיק״ הוא הורות, אימהות או טיפול בתינוק[403]; הקוסם רומז ששלושת הילדים לא זכו לאהבת אב ואם, וכדי שיוכלו לגדול צריך לאפשר להם לשהות בתוך חֵיק ולחוש בטוחים, מוגנים ואהובים. בהמשך הסיפור ניטה השורש חי״ק בזמנים ובגופים שונים בפִּעֵל ובפָּעַל – ״אנחנו לא רוצים שֶׁיְּחַיְּקוּ אותנו״ (42); ״הילדים כבר מְחֻיָּקִים לגמרי״ (49). חידוש השורש מאפשר לזרחי לדייק בקביעת הטיפול בילדים הבורחים ולהימנע מפעלים כלליים יותר, כמו ״לאהוב״, ״לטפל״ ו״לגדל״, שאין בהם הקִרבה וההגנה המוחלטת שיש ב״לְחַיֵּק״[404].

הצורך של זרחי בשורש מדויק הוליד שורש חדש נוסף: בספר **להתראות באנטארקטיקה** מר זוּם מתקשה להיפרד מפִּינִי הפינגווין: ״איך אלך ואשאיר את התינוק כאן? הרי פִּנְגְּוַנְתִּי אותו (30) [...] כי

---

400 בְּקִצֵּה הָעֶשֶׂב וְזוֹמֶמֶת עָלַיִךְ חוּט מוּל חוּט. // [...] // לְבַדָּהּ הִיא אוֹרֶגֶת עָלֵינוּ. / בַּבֹּקֶר, עַד לַבֶּרֶךְ תְּלוּלִית קְטַנָּה שֶׁל בְּגָדֵי כָּסֶף. / בַּצָּהֳרַיִם, עַד לְסַכִּין הַלֶּחֶם. / [...]״.
בסיפור ״אמורי אשיג אטוסה בטלפון סנטר״ מופיע הפועל ״זְבְזְבוּ״ כפועל אמירה, נרדף ל״יללו״ או ״נבחו״, המתייחס לקול שמשמיעים הג׳וקים בכנפיהם הבישות. במקום אחר באותו סיפור מופיע ״זְבְזֵב״ לצד ״יְבְיֵב״, השאול מהשיר ״מזבוב עד פיל״ מאת ע׳ הלל: ״הוי / מה קשה, מה עלוב / להיות זבוב! – / זְבְזֵב הזבוב / בקול עצוב״ (בתוך עומר, 1977).

401 השורש תנ״פ מופיע גם בשיר למבוגרים: ״אֵלֶּה הֵם חוֹבְלֵי הָאֲנִיָּה הַצָּפָה, / מְפָרְשֶׁיהָ מֻתָּנָפִים עִם כָּל תְּנוּעַת זְרוֹעַ״ (״הָאֲנִיָּה הַמְּקֻעָקַעַת״ בתוך **היפנודרום**).

402 הקוסם מוסיף הסבר בסגנון פיוטי לחיות שהתנדבו ״לְחַיֵּק״ את הילדים: ״אתן תתנו להם מקלט כמו תרמיל לזרע או גולם לפרפר, כדי שיהיה להם כוח לעוף או לפרוח״ (42).

403 כמו בפסוק ״שאהו בחיקך כאשר יישא האומן את היונק״ (במדבר יא, יב) או כמו בשירה של לאה גולדברג ״ערב מול הגלעד״: ״יָנוּם טָלֶה בְּחֵיק הָאֵם״ (גולדברג, 1949).

404 כשהקוסם שאל ״מי מוכן לְחַיֵּק את הילדים?״ התנדבו הדובה הלבנה, הג׳ירפי והשועלה האדומה. הבחירה של זרחי בשתי ״מחייקות״ שעלול להתעורר ספק בנוגע לכישוריהן (הג׳ירפה מצטיינת בצוואר ארוך אך חיקהּ מוגבל, והשועלה האדומה ננטשה בידי בן זוגה ושקעה בעצב) מסמנת נקודת השקה לסיפורים אחרים שגיבורותיהן חוֹוות אימהוּת בלתי מספקת; זרחי משמיעה כאן אמירה חד-משמעית על חיוניותו ועל עצמת משמעותו של הקשר אם-ילד המשמר את האחדות ביניהם גם בתקופה שלאחר הלידה; זרחי מבטאת את עצמת הקשר בפעולת החִיּוּק של החיות המתנדבות ורומזת לתאוריה של ויניקוט, הטוען כי ״אם מאמצת, או כל אישה שיכולה להיות חולה במשמעות של ׳מושקעות אימהית ראשונית׳ [Primary maternal preoccupation, המונח שטבע ויניקוט כדי להגדיר את יכולתה העוצמתית עד כדי כמעט-מחלה של האם להמשיך לשמר את אשליית האחדותיות הקדם-לידתית גם לאחר הלידה] יש בידיה לעשות התאמה טובה-דיה, משום שיש לה יכולת להזדהות עם התינוק [...] הספקה סביבתית טובה-דיה בשלב המוקדם ביותר מאפשרת לתינוק להתקיים, לחוות, לבנות אגו אישי, לשלוט ביצרים ולהתמודד עם כל הקשיים שהם חלק מהחיים״ (ויניקוט, 2009, עמ׳ 145–153).

הַמִּתְפַּנְּגְוְנִים אף פעם לא ייפרדו פרידה ארוכה״ (36)״. הפועל ״פינגוונתי״ והבינוני ״מתפנגוונים״ נגזרו מ״פינגווין״, כמובן, אבל בהוראה מורחבת הקשורה למהות ההורות; המשפט ״פִּנְּגְוַנְתִּי אותו״ משמעו ״גידלתי ואהבתי כאָב״; ה״מִתְפַּנְּגְוְנִים״ הם אלה החולקים אהבת הורה-ילד. העדפת התחדישים הללו רומזת שבשפתה הפואטית של נורית זרחי ההתפנגוונות טבועה בפינגווין, ובהקבלה – היכולת והצורך לאהוב הם טבע האדם. הבחירה הזו מאפשרת דיוק של הרגש, וקובעת שאהבת הורה-ילד אפשרית גם כשיש פער בין השניים. זרחי מחדשת שורש גם משמות פרטיים: מהשם העברי ״תנינה״ – שמה של המכשפה בספר **תנינה** – הפיקה את השורש תנ״נ, ומיזגה אותו עם צורן בניין הפעיל ליצירת שם פועל – ״ולה יש מה להתאמן – רק עוד יותר לְהִתַּנְּנָן״ (33), כלומר להתקרב יותר למהות של ״תנינה״. זרחי מפיקה שורשים גם מביטויים: כשהילדה הקטנה מיכל מצליחה לברוח מהעוף הלילי הקרוי ״כוס החלב״ (**מיכל וקומקום האדים**) ומוצאת את קומקום האדים שאמור להחזיר אותה הביתה היא קוראת בשמחה – ״סוף סוף אני מוצאת אותך!״ (32), אבל הקומקום עונה ״אל תִּסָּפְּפִי לי. מי שצריך לומר ׳סוף סוף׳ זה אני...״ (33). את השורש המרובע זרחי יצרה מהצירוף ״סוף סוף״ שמשמעו ״אחרי הכול״, ומשמש לעתים קרובות להבעת קוצר רוח לאחר המתנה ממושכת; היא מיזגה את ספס״פ עם צורן בניין פִּעֵל ויצרה פועל שמשמעותו המשוערת כאן היא ״אל תרמזי לי שלא הייתי בסדר״ או ״אל תטילי עליי את האחריות למה שקרה״, ובלשון בוטה יותר – ״אל תבלבלי את המוח״. ייתכן שיש כאן רמיזה לפועל הקרוב ״תצפצפי״; בקשר שלו עם מיכל הקומקום רגיל להיות זה שמשמיע צפצוף או שריקה – כלומר להיות הקובע, והוא מוחה על כך שהילדה הקטנה העזה להיות עצמאית.

- **החייאת מילים מן המקורות**

בסיפורי המכשפה תנינה מצויות לא מעט מילים ותיקות מאוד, מלשון המקרא ומלשון חכמים, שזרחי חֶחיתה והיא משתמשת בהן במשמעות חדשה; המכשפה תנינה הגוערת בחתול שלה אומרת – ״ואתה עוד מסתובב פה, מנפנף וּמְזַנֵּב לך, אתה לא רואה שאין פה מקום לזוז?״ (**תנינה,** 81); על משמעותה המילונית של ״זִנֵּב״ – קיצץ את הזנב (ובהשאלה חיסול האחרונים בשיירה); קיצץ את הקצה (לשון חכמים); לקח ללא רשות (לשון הדיבור) – זרחי הוסיפה משמעות משלה: מְזַנֵּב – מנופף בזנב.

במשפט ״התאומות, שהיו מְסֻרְגָּלוֹת לגמרי, היו אחראיות לקווים הישרים״ (**תנינה,** 35), ״מְסֻרְגָּלוֹת״ לקוחה מלשון חכמים; ״מְסֻרְגֶּלֶת״[405] פירושה ״שהועברו בה קווים ישרים״. נראה שבתואר ״מְסֻרְגָּלוֹת״ כוונתה של זרחי שלאחיותיה הייתה חיבה לקווים ישרים, כלומר היו מה שנהוג לכנות

[405] ״יריעה שאינה מְסֻרְגֶּלֶת פסולה״ – תוספות גטין ז ע״ב.

בעגה "מרובעות". לעומת "מְסֻרְגָּלוֹת" הנדיר בלשון הדיבור, "סְמֵיכוֹת" הוא תואר שגור; התואר קיים כבר בלשון חכמים[406] ומשמעו מעובה, צפוף, אבל בפיה של המכשפה תנינה יש לו משמעות חדשה: "כל מי שמכיר אותנו יודע שאנחנו אחיות סְמֵיכוֹת מאוד, אבל [...] איך את רוצה שיסמכו עלינו?" (**תנינה**, 69); "סְמֵיכוֹת" כאן – שאפשר לסמוך עליהן, תואר במשקל קטיל, כמו כמו "פָּתֵיר" – שאפשר לפתור אותו; "גָּזִיר" – שאפשר לגזור אותו.

כשהחתול קורקבן (**תנינה**) צומח בתוך החלום של תנינה לממדי פיל היא מתלוננת – "לא רק שאני ממש נחנקת פה, לדעתי ממש נְקְטַנְתִּי בגללך" (18); נטיית קט"נ בבניין נפעל הייתה בשימוש בלשון חכמים אך אינה בשימוש בעברית החדשה. הבחירה בנפעל איננה מקרית; בתחילת המשפט מופיע הפועל "נחנקת" בבניין נפעל והוא משפיע גם על צורת הפועל שאחריו, "נְקְטַנְתִּי". השינוי בגודל אירע בגלל החתול והוא מתבטא בפועל סביל כמו "נבהלתי" או "נשברתי".

## ג. עיון תחבירי בפרוזה של זרחי לילדים

התחביר, אף כי אינו הצורה העיקרית לחדשנותה של זרחי, משמש אותה כאמצעי פואטי. אפשר לזהות בסיפוריה לילדים דפוסים אחדים של שימוש במבנים תחביריים[407], שבדרך כלל תורמים להבלטה ולמשמוע של התנהגות, של תכונות ושל מאפיינים של הדמויות.

### 1. מבנים תחביריים, אורכם וסדר המילים בהם

זיקה בין אורך המבע לבין הגישה של הדובר אפשר לזהות בדבריה של הדודה חסיה בסיפור **אותה קיבלו חינם**. כשנקודת המבט של הדודה משתנה במובן המילולי של המילה[408], הדודה חושבת מחדש: "כמה העולם גדול, וכמה ילד אחד בעולם הוא קטן – יותר מזבוב או נקודה. צריך לאהוב אותו מאוד, כדי שיתאים לגודל של העולם" (50). החלק הראשון במחשבתה של הדודה שעוסק בעולם הגדול כולל שלוש מילים בלבד, ואילו החלק השני העוסק בילד הקטן כולל עשר מילים. הדודה היא סוחרת, מטבעה משווה בין כמויות, ועמדתה החדשה משתקפת גם במספר המילים במבע המתנסח בתודעתה. חוסר הסימטריה בין שני חלקי המבע משקף את התובנה החדשה, שלא הגדול הוא החשוב אלא דווקא הקטן. החשבונאות החנונית של הדודה מובילה אותה לניסוח מאַזן: "צריך לאהוב אותו מאוד, כדי שיתאים לגודל של העולם" (שם).

---

406 "חמרא סמיך, מיא קלישׁ" – בבלי, סוכה מח ע"ב.

407 "סוגלים סגנוניים" (פרוכטמן, תש"ן א, עמ' 70).

408 זוג האווזים שמרגול מגדלת בחצר הבית למורת רוחה של הדודה "תופסים את הדודה חסיה בשמלתה, מעלים אותה על הגב שלהם, ומעיפים אותה לכיוון הים" (50). ממרומי השמיים מתבוננת הדודה באחייניתה ומגיעה לתובנה חדשה.

משפט ארוך בסיפור **דודה יוספינה** מדגים סוג אחר של זיקה בין המבנה התחבירי לתוכן. בתיאור לילה גשום וסוער שבמהלכו עמלו הדודה, עמליה, חברתה נחמה ואביה של נחמה, שהיה אופה הכפר, על אפיית לחם לכפר כולו: "בשארית כוחן גררו השתיים את תנור הברזל הגדול למרכז החדר, מחו את האבק מעליו ומעל למחתה שהוציאוה מן הארון, ובחצי הלילה, לקול נעירותיו חסרות-הסבלנות של מתניה בחצר, עמדו עמליה, יוספינה והאופה לוסטיג מסביב לתנור כשלחייהם לוהטות והם רודים מתוכו כיכרות לחם קטנות זרויות שומשומין וכמון, אותם[409] נטלה הדודה יוספינה מתוך צנצנות הזכוכית העבות" (38); קריאת הרצף התחבירי הארוך והמהודק – משפט איחוי ובו שלושה איברים שכל אחד מהם משפט מורכב – כרוכה במאמץ ובנשימה ארוכה. המבנה מבקש לשקף את העמלנות ואת עומס העבודה שהיה מוטל על האופים כדי להשלים את מלאכתם בזמן.

### 2. "תחביר מחשבות"

בסיפוריה של זרחי אפשר לזהות מבעים שמבחינה סינטקטית הם תוצאה של תפירה גסה של מבנים תחביריים קצרים שנושאיהם אסוציאטיביים, שתפקידם לשקף רצף מחשבתי (לעתים אסוציאטיבי ולעתים מכוון מטרה) וליצור חיץ בין הדוברים בסיפורים לבין דברי זולתם. בתחילת הסיפור **שֵׁם בעננים** המטפלת בבית הילדים חוקרת מי חרת את שמו בבטון הלח ומפרטת את הצפוי לעבריין. עמליה מתמודדת עם המתח באמצעות התנתקות מהסיטואציה המאיימת והתמקדות במראה הנשקף מן החלון: "גמל כרע על ברכיו [...]. אחריו צעד בן זוגו, נושא את הפועל הערבי מחמוד, הולך וקד קידה, הולך וקד, ועל גבו גזעי האורנים הכרותים, שעמדו עד לפני רגע במסתרי ארנבות וכיסו את הקרחת, שנגלתה עתה עירומה כראשיהם של הבנים, שגולחו עם ראשית הקיץ" (27). המשפט, המורכב מחלקים מאוחים ומצרור פסוקיות זיקה, משקף את תודעתה של עמליה, המציבה את המראה מן החלון ואת האסוציאציות שהוא מעורר בה כחיץ בינה לבין אִיומי המטפלת. דגם תחבירי דומה מאפיין את מחשבותיה של דפנה, גיבורת **ילדת חוץ**, שהמטפלת בבית הילדים מתפרצת עליה בזעם, מאשימה אותה ולועגת לה בפני הילדים האחרים. כשנשמע רצף שאלות רטוריות דפנה שותקת ומתכנסת בתוך מחשבותיה: "דפנה חושבת: האור הצהוב, אם עוצמים עיניים רואים סדקים שחורים. המטפלת הגדולה נושמת, והיא שומעת את נשימותיה לידה, הראש שלי ריק, היא אומרת לעצמה, אין בו מחשבות בכלל, וגם המילים של המטפלת לא נכנסות" (27). המבנה התחבירי של מבע מרובה איברים המאופיין במעברים מנושא תחבירי אחד לאחר ובעמימות בזהות המספֵּר משקפים את החשיבה האסוציאטיבית הבלתי מפוקחת של הילדה ברגעי הפחד. בפרק אחר באותו

[409] כך במקור.

ספר מופיע מבנה תחבירי דומה, המהדהד את החשיבה האישית-אסוציאטיבית-מרחיקה של דפנה המחכה בסנדלרייה עד שיימָצאו נעליים בשבילה: "יש פה אפלולית נעימה, יש פה ריח של עור, דפנה יושבת על חבית הפוכה, הזמן לא בידיה, לכן לא תהיה אשמה אם תאחר לכיתה, הזמן בידיו של דב הפולני[410]. היא מתבוננת סביב. על החבית ממול מצוירת אישה מחזיקה יונה, ובמקור היונה פתקה, ועל הפתקה מצוירת אישה זעירה מחזיקה יונה, ועד לאן זה נמשך והולך כך, עד סוף העולם? יש צלילים שרק כלבים יכולים להבחין בהם, אולי לכן לקחו הכלבים את נעליה והיא לא יכלה להבחין בכך" (65). במבנה נוסף של "תחביר מחשבות" בהמשך הסיפור השימוש בכינוי גוף אחד מטשטש את המעבר ממבצע פעולה אחד לאחר: "היא טובלת את הסמרטוט, אצבעותיה אדומות מהמאמץ, קשה לה לסחוט את הסמרטוט הגדול, תפוח מים, הוא עדיין לח מדי, אבל היא מעבירה אותו בכיוון ההפוך כדי לבלבל את הפסים. עכשיו היא לא תבדוק את כיוון הפסים, ככה זה כששוטפים, היא אומרת בלבה" (**ילדת חוץ**, 23). במבע, המשקף את מחשבותיה של דפנה כשהיא עושה את עבודתה תחת עיניה הבוחנות של המטפלת, מופיע כינוי הגוף "היא" שלוש פעמים; בפעם הראשונה ובפעם השנייה הוא מתייחס לדפנה עצמה, בפעם השלישית הוא מתייחס למטפלת ובפעם הרביעית שוב לדפנה. השימוש החוזר בכינוי הגוף במקום נקיטת שמות הדמויות משקף את רצף החשיבה האישית-פרטית בתודעתה של דפנה.

### 3. הקדמת משלימי פועל ופסוקיות משועבדות

הקדמת משלימי הפועל לתחילת משפטים משמשת את זרחי להדגשת העיקר. המשפט הראשון שיוצא מפיה של נֹגַהּ, גיבורת **מפרשיות** הוא "עם האוזניים האלה אני לא הולכת יותר לבית הספר". הקדמת המושא מבליטה את הבעיה שמעכירה את חייה של נֹגַהּ ואת הציר שסביבו נטווה הסיפור. בסיפור **שיקוץ**, המשפט הראשון בדברי הילדים החושדים שהבובה של עמליה מדברת, מתנפלים עליה וחוטפים את הבובה, הוא: "את הפה שלה תבדקו. תכניסו לה ידיים פנימה, לראות מניין היא מדברת" (24). הקדמת המושא במשפט הראשון בדברי הילדים ממקדת את תשומת הלב באיבר שמעורר את זעמם של הילדים, והסמכת הנשואים של שני המשפטים "[...] תבדקו. תכניסו [...]) מעצימה את אלימות האקט של הילדים. המשפט הראשון בסיפור **דודה יוספינה** – "עם העולים החדשים שהגיעו לכפר שעועית באו גם הדודה יוספינה ואחייניתה עמליה" (33) נפתח גם הוא בהקדמת המושא כדי להציג את עולם השיח של הסיפור – העלייה והשתלבות העולים בארץ. גם במשפט השני בסיפור – "לכל העולים הוכנו דירות מראש, אבל הדודה יוספינה לא יכלה להיכנס"

[410] אחד משני הסנדלרים בסנדלרייה הקיבוצית.

(33) הקדמת המושא משרתת את התוכן; היא רומזת על חריגותה של הדודה יוספינה, שבהמשך עומדת במרכז הסיפור.

סיפורים אחדים נפתחים בפסוקית זמן: תחילת המשפט "ביום שבו מצא מר יגידו בת-ים יושבת בכורסה הכי טובה שלו, הוא ברח מן הבית והסתובב ברחובות עד הערב" (**אַמְבַּטְיָם,** 54) ממקדת את תשומת הלב באירוע הדרמטי יותר מבין השניים שהמשפט מזכיר – בריחה מן הבית ונוכחותה של בת ים בחדר המגורים. כך גם במשפט הפותח את הסיפור **מחלת הגעגועים**: "בדיוק כשהיה לסולי יום הולדת – הילדים היו צריכים לנסוע לארץ אחרת" – פסוקית המושא קובעת את האירוע המשמעותי יותר בסיפור מהשניים שהמשפט מזכיר.

## ד. עיון סמנטי בפרוזה של זרחי לילדים

### 1. חדשנות בצירופים

לאחר הדיון בתחדישיה של זרחי בפרק המורפולוגיה טבעי לפתוח את פרק הסמנטיקה בדיון בצירופים שחידשה זרחי. תופעת השימוש הסוטה בצירופים כבולים נסקרת בהרחבה במאמרם של טורי ומרגלית[411]. צירוף כבול הוא "כל רצף של מילים הנוטות להופיע יחד ובסדר קבוע [...] ביטוי הוא צירוף כבול ביחס לשכיחות ההופעה של מבעי מילותיו בצמידות ובסדר מסוים וביחס למשמעותו"[412], והמונח "צירוף כבול" כולל ביטויים לא-אידיומטיים[413] וביטויים אידיומטיים[414] כאחד. השימוש הסוטה בצירופי לשון הוא תופעה רווחת בלשון הדיבור, בספרות היפה ובכל תחומי הביצוע הלשוני שביניהן, ובמקרים שבהם הוא נעשה במכוון הוא משקף את ההיבט הבוראני-יצירתי של הלשון. "רכיביו של צירוף כבול הם – א. יחידות לקסיקליות; ב. מבנה (מבנה תחבירי, חוליות הקישור בין היחידות, סדר היחידות, מידת ההדיקות ביניהן, דרך ההצטרפות של משמעויותיהן, גבולות הצירוף וכו'); ג. ההקשר שהצירוף נתון בו"[415]. לפי טורי ומרגלית, השימוש הנורמטיבי בצירוף הכבול מחייב שמירה על כל האלמנטים האלה, וכל שימוש הפוגע באחד הרכיבים הללו ייחשב שימוש סוטה. טורי ומרגלית מתארים את השימוש הסוטה המודע בצירוף כבול כדה-

---

411 טורי ומרגלית, 1972.

412 שם, עמ' 100.

413 צירוף לא-אידיומטי הוא צירוף כבול שמשמעותו היא פונקציה צירופית על כל משמעויות מרכיביו, למשל "סכין ומזלג" (שם, עמ' 101).

414 צירוף אידיומטי הוא צירוף כבול שמשמעותו אינה פונקציה צירופית על כל משמעויות מרכיביו, למשל "כפתור ופרח" (שם).

415 שם, עמ' 103.

אוטומטיזציה, כלומר כשימוש בביטוי שהפך אוטומטי בדרך שונה כדי שיעורר שוב עניין. כדי שאפשר יהיה לזהות את השימוש הסוטה יש להתבונן בהבדלים בין הצירוף ה"חדש" לצירוף המקורי, וברכיבים ששונו. שימושים סוטים בצירופים כבולים נעשים בדרכים שונות: דקדוקית (תחבירית), סמנטית והקשרית[416]. מיצירתה של זרחי לילדים נעדרים כמעט לחלוטין ביטויים קלישאיים וצירופי לשון שהפכו לביטויי שגרה[417], וכשזרחי שמה כמותם בפי דמויותיה הם משמשים להבלטת חוסר רגישות וחוסר אמפתיה; למשל, "כְּשֶׁיְּשֵׁנִים לֹא פּוֹחֲדִים", אומרים ההורים לבתם הקטנה הפוחדת מהחושך בשיר **הנמר שמתחת למיטה**[418], או "כֶּלֶב זֶה כֶּלֶב, / וְאַל תִּקַּח לָלֶב" אומרת אמו של הדובר-ילד בשיר **בילי**[419]. כך גם בסיפוריה; למשל, אימא של פני (**משושים**) אומרת לה בטרוניה: "מי שיודע משהו הרי יודע תמיד" (24), והמטפלת הגוערת בדפנה (**ילדת חוץ**) מטיחה בה: "ידיים שמאליות שכמוך [...] בגלל אנשים שכמותך נראה הקיבוץ כמו שהוא נראה" (26).

אפשר לזהות אצל זרחי גישה בוראנית-יצירתית המונעת אוטומטיזציה בקריאת הצירופים הכבולים, מרחיבה ביטויים בלשון הדיבור לצורך התרחקות מקריאה אוטומטית ומעצימה משמעות. השימוש הסוטה בצירוף הכבול משרת את זרחי בכמה דרכים: א. הוספת מידע לצד פונקציות רטוריות; ב. ריבוי משמעויות תוך חיסכון באמצעים לשוניים; ג. דה-אוטומטיזציה ושבירת ציפיות; ד. שילוב הומור.

- **הרחבת צירוף כבול בהוספת תוספת לאיבר** (או לאיברים אחדים) **בצירוף מבלי שהאיבר המורחב משנה את מקומו היחסי בצירוף, את תפקידו בו, את מעמדו התחבירי וכו'**

המספרת בספר **ילדת חוץ** מתארת את המטפלת שהיא מכנה "הגדולה" בַּמילים "והיא מעיפה עין מבריקה מזעם במטפלת הקטנה" (26); הצירוף הכבול שבבסיס מבעה של זרחי הוא "העיף עין"[420] כלומר "הציץ הצצה חטופה, הביט לרגע קצר". זרחי מרחיבה את השם הכללי "עין" שבצירוף השגור בהוספת תואר מאייף – "עין מבריקה מזעם", מחלצת את הצירוף מן המשמעות האגבית משהו והלא-מחייבת שלו[421] ומעניקה לו משמעות מדויקת. ההרחבה ממקדת את תשומת הלב ב"עין" היחידה, מבליטה כך הן את המראה הקיקלופי המאיים של המטפלת כפי שדפנה חוֹוה אותו והן את

---

416 ואלה העיקריות בהן בקיצור:
הכנסת הצירוף להקשר בלתי הולם מבחינת המשמעות או הסגנון ("הפועל תל אביב התדרדרה מאיגרא רמא לבירא עמיקתא"); שרשור צירופים ("פתפותי ביצים שלא נולדו"); הרחבת צירוף כבול ("שפתיים גמולות מחלב משומר"); "פיזור" צירוף כבול ("פסק ודין"); שינוי סדר האיברים ("קיים ושריר"); קיטוע ("דרך כוכב..."); המרת איבר באחר ("סברת בטן"); שינויי צורות ("כאן קבורה הכלבה"); מימוש או החזרה של צירוף כבול למרכיביו (רק בביטוי אידיומטי); המשכת צירוף כבול ("צרת רבים – חצי נחמה, צרת מעטים – נחמה שלמה") וכן עוד.

417 פרוכטמן, תשס"ד.

418 לעיל, עמ' 114.

419 לעיל, עמ' 68.

420 צירוף מקביל לו הוא "העיף מבט".

421 למשל "תעיפי עין, הילדים לבדם בחדר".

רגשותיה של הילדה כלפי המטפלת. דוגמה להרחבה מסוג אחר אצל זרחי מצויה בסיפור **אמבטיָם**: בת הים בסיפור מציפה במים את דירתו של מר יגידו כדי שיבין שהוא חי במציאות משתנה. זרחי שמה בפיה של של בת הים מטפורה שקפאה כצירוף כבול – "הכול זורם"[422], ומוסיפה התייחסות בסגנון אישי-דיבורי: "הכול זורם, אין טעם להעמיד פנים שלא" (55). הצירוף הכבול "הכול זורם" נשמר במלואו, והתוספת הדיבורית מרעננת את משמעותו המילולית (תנועתם-זרימתם של מים בנהרות היא תמידית), ההקשרית (השיטפון בדירה של מר יגידו משנֶה את סדריה) והמטפורית (המציאות משתנה ללא הרף); שלושת מישורי המשמעות רלוונטיים, ורתימתם לאמרה אחת מבליטה את השלכות האמרה על חייו של האיש.

- **המרת איבר בצירוף, כשהאופרציה מופעלת בתוך גבולות הצירוף וגורמת תמיד לשינוי במילותיו**

בין ההמרות שביסודן עקרון המשמעות גם המרה בסינונים או בקרוב-סינונימיות: ניצי מהסיפור **ניצי בזווית העין** יודעת שאסור לה לגלות לאף ילד במוסד שבו היא מתגוררת את כוונתה לברוח: "כשמספרים סוד ב'ביתנו' הוא עובר כמו דליקה בשדה יבש" (13). בדימוי של זרחי "כמו דליקה בשדה יבש" מהדהד הצירוף הכבול "כאש בשדה קוצים" שמקורו מקראי[423]; זרחי המירה את הנסמך "אש" שבצירוף המקורי ב"דליקה" הנרדפת ואת הסומך "יבש" בהיפונים "קוצים", ואגב כך פירקה את הסמיכות. בתהליך זה של התרחקות מהצירוף הכבול היא מבליטה את המשמעות המילולית של הביטוי החדש; בו-בזמן, הצירוף הכבול המהדהד ברקע מציע השוואה אפשרית בין הילדים המאכלסים את המוסד "ביתנו" (שבקרבם יתפשט הסוד) לבין קוצים, וגורע מתדמיתם הגרועה ממילא. כשהמכשפה כברנגסתי (**יוני והסוס**) מאיימת שתמרוט את נוצותיו של העורב שלה ותבשל אותו – "נוצותיו של מריבה קמו מפחד" (32). ההשראה לצירוף "קמו מפחד" היא כנראה הפסוקים "וְעֵלִי, בֶּן-תִּשְׁעִים וּשְׁמֹנֶה שָׁנָה; וְעֵינָיו קָמָה, וְלֹא יָכוֹל לִרְאוֹת" (שמואל א ד, טו) או "וַאֲחִיָּהוּ לֹא-יָכֹל לִרְאוֹת, כִּי קָמוּ עֵינָיו מִשֵּׁיבוֹ" (מלכים א יד, ד); "עיניים קמות" הן עיניים המביעות חרדה גדולה או תימהון רב, עיניים שמבט של זוועה נשקף מהן. כאן מדובר בתגובתו הגופנית של עורב לאיומי המכשפה; מכיוון שהיא איימה שתמרוט את נוצותיו – הנוצות הן אלה שמגיבות ומבטאות את פחדיו. בסיפור **מפרשיות** יורדת הילדה נַגַּה לארמון שבמעמקי הים ופוגשת את בתהּ של מלכת הים. כדי לתאר את הדמיון בין הילדות זרחי כותבת "הן היו דומות זו לזו בדיוק כמו שתי

---

[422] ביוונית – Τα Πάντα ῥεῖ. אמירה המיוחסת להירקליטוס.

[423] צירוף שמשמעותו "צץ במקומות רבים תוך זמן קצר" ומקורו בפסוק המקראי "כִּי-תֵצֵא אֵשׁ וּמָצְאָה קֹצִים, וְנֶאֱכַל גָּדִישׁ", שמות כב, ה (רוזנטל, 2009, עמ' 450).

טיפות ים" (46)[424]. הדימוי השגור בעברית[425] הוא הצירוף הכבול "כמו שתי טיפות מים", אבל בגלל ההקשר – מעמקי הים – זרחי ממירה את "מים" הכללית בהיפונים "ים". ייתכן גם שההבדל בממדים בין "טיפה" ל"ים" מדגיש את גודל הדמיון בין הילדות.

עוד סוג של המרה שביסודה עקרון המשמעות הוא המרה על יסוד יחסי שותפות-היפונימיות: המכשפה בסיפור **יוני והסוס** מכנה את העורב שלה "ציפור סָרָק טיפשה ובורה" (32). זרחי המירה את הנסמך בצירוף הכבול "אילן סרק" מלשון חכמים[426] בשם "שאינו סינונימי או אנטונימי לו אלא כלול יחד אתו במונח אחר שהוא גבוה מהם בהיררכיה של התארגנות אוצר המילים, והיחס בינם לבין עצמם הוא (פחות או יותר) שוויון ברמה ההיררכית"[427]. "סרק" משמעה ריקנות, ועל יסוד הצירוף התלמודי "אילן סרק" נתחדשו בעברית החדשה הצירופים הכבולים "הילוך סרק", "ויכוח סרק", "כדור סרק" ו"רעיון סרק", שבהם הסומך "סָרָק" מציין אי-מתן פרי והיעדר תועלת או תוצאה מעשית. זרחי מחדשת את הצירוף "ציפור סרק" ככינוי גנאי, שהתארים שאחריו – "טיפשה ובורה" – מחזקים אותו. הצירוף שזרחי חידשה משמר את הניחוח הקדום של הצירוף הכבול המקורי, הולם את ההקשר הכמו-מיתי של הסיפור ומתאים לשמות ולכינויים בסביבת העלילה כמו קדישא, הושענא, זְמִירָנָה ואחרים.

דוגמה נוספת להמרה של אחד האיברים בצירוף כבול על יסוד שותפות-היפונימיות מצויה בתיאור התלחשותם של תנינה וחתולהּ קורקבן (**תנינה**). זרחי ממירה את האיבר הראשון בצירוף הכבול "מפה לאוזן" בשם "אוזן" ומחדשת את "הם התלחשו אוזן לאוזן" (43). כמו הצירוף המקורי, גם "אוזן לאוזן" מבטא העברת מידע בחשאי, והחלפת ה"פֶּה" ב"אֹזֶן" מעלימה אף את הלחש השקט ביותר ומשאירה אפס קול, בהתאמה לקושי הכרוך במאבק במכשף. בהמשך המשפט מצטרף ל"אוזן לאוזן" צירוף כבול ותיק: "הם התלחשו **אוזן לאוזן**, ולבסוף נתנו **יד ביד** ובשורה חזיתית החלו לצעוד לעבר..." (43). החזרה על צירופים בעלי מבנה זהה מבטאת את הקרבה בין תנינה לבין החתול שלה במאבקם המשותף במכשף.

סוג נוסף של המרה שביסודה עקרון המשמעות הוא המרה על יסוד היפונימיות – המרת איבר באיבר, הנמצא נמוך ממנו בסולם ההיררכיה – מופיע בסיפור **אביגיל מהר המלכים**. החמור הלבנה (כאמור, כך במקור) אומרת לאביגיל "אסור לעצור את הקדימה" (14). המבע נשמע חידוש של

---

[424] בסיפורה של זרחי, מלכת הים דרשה מנוגה להיות תאומתה של בתהּ, בת הים הקטנה: "את חייבת להישאר פה ולהיות תאומה לעולם" (47). במעשייה האמנותית של אנדרסן "הסירונית הקטנה" המילה "לעולם" – "לעולם לא תוכלי לרדת במים אל אחיותייך ואל ארמון אביך" (אנדרסן, 1976) – קשורה גם היא לשינוי שאין חזרה ממנו. בת הים של אנדרסן, שלא כמו נוגה, איננה מהססת.

[425] המקור ביידיש וברוסית, ודימויים במשמעות דומה קיימים גם בשפות נוספות, למשל "כמו שני אפונים בתרמיל" (אנגלית).

[426] "איזהו אילן-סרק? כל שאינו עושה פירות" (כלאיים ו, ה) וגם "אילני סרק קולם הולך" (בראשית רבה טז).

[427] טורי ומרגלית, 1972, עמ' 16.

האמרה "אסור[428] לעצור את הקִדמה". זרחי המירה את השם "קִדְמָה" בתואר הפועל "קדימה", כמתחייב ממטרת המסע המצפֶּה לאביגיל – ללמד אותה להביט אל העתיד ולהשתחרר ממוראות העבר.

המרה מסוג אחר היא המרה בהומונים: מבחינת הצליל לא חל שום שינוי בין האיבר שבצירוף הכבול לאיבר שבשימוש הסוטה, אבל יש שינוי במשמעות. בסיפור **מיכל וקומקום האדים** מיכל והקומקום מגיעים לסביבה שבה האובייקטים כולם קשורים לחלב[429]. בתיאור "סבך-הענפים נפער לרגע ונתגלו הפנים דמויי-הלב של כוס-החלב" (26) מופיע הצירוף "כוס החלב"[430]; כוס חלב היא כלי לשתייה מלא חלב, אבל זרחי מעניקה לצירוף משמעות שונה באמצעות המרה להומונים "כּוֹס" – עוף דורס, שעל פי הסיפור מתגורר אף הוא בסביבה ה"לבנה" הפנטסטית. מתן משמעות חדשה לביטויים המשמשים בשגרת חייהם של הנמענים מעצימה את הפנטזיה ויוצרת הומור[431].

ההמרה ה"שרירותית", שבה אין כל קשר סמנטי בין המונח המקורי למונח הממיר אותו ואין ביניהם גם דמיון צלילי היא האחרונה ברשימת סוגי השימוש הסוטה בצירוף הכבול באמצעות המרות: כשתנינה מביעה את דעתה על הצעתה של המכשפה סָמָדָם במילה "מגעיל" (**תנינה**) סמדם מוחה ואומרת – "זו מילה מצלצלת" (83). קשה להצביע כאן על קשר שביסודו עקרון המשמעות בין האיבר הראשון בצירוף הכבול "סטירה מצלצלת" לאיבר שהחליף אותו בצירוף שזרחי חידשה – "מילה מצלצלת", וההמרה היא שרירותית. עם זאת היא איננה מקרית; הצירוף "מילה מצלצלת" מכפיל את רישומה של ה"מילה" ומעניק לה מימוש הן בדיבור והן בצלצול – ולכן היא מילה שקשה להתעלם ממנה. תגובתה של המכשפה סָמָדָם היא מעין גרסה מעודנת של "סטירה מצלצלת", אך הצירוף הכבול המקורי מהדהד בה ומבטא במדויק את העלבון שחשה סמדם ואת דעתה הנחרצת על מה ששמעה מתנינה.

- **החזרת צירוף כבול למרכיביו**

הכנסת צירוף כבול (אידיומטי) להקשר המחזיר אותו למרכיביו, והתייחסות לצירוף כאילו היה ביטוי מילולי: כשהילדה זלזל והכלבה זזינה נכנסו לחדר מאובק גדוש חפצים ישנים (**יתוקנו זלזל וזזינה**), "זזינה כוסתה כולה בקורי עכביש ונראתה כמו כלבה בת אלף" (32). בלשון הדיבור משמש הצירוף הכבול "בת אלף"[432] כינוי גנאי בוטה. זרחי מכניסה את הצירוף הכבול להקשר של יושן, של עזובה והזנחה ומחזירה אותו למרכיביו כאילו היה צירוף מילולי; הכלבה העטופה קורי עכביש

---

428 או "אי אפשר".
429 וראו להלן בדיון בצירוף הכבול "שביל החלב", בעמ' 182.
430 שאינו צירוף כבול מובהק.
431 בונה, 2011; על האפקט ההומוריסטי של השימוש בהומונימים ראו גם חובב, תש"ן, עמ' 5.
432 בן אלף – קללה. קיצור של בן אלף זונות (רוזנטל, 2009, עמ' 50).

נראתה עתיקה ממש, כבת אלף שנה. אפשר גם שגם משמעותו של הצירוף הכבול "בת אלף" משתרבבת פנימה, כביטוי לכעס רגעי על הכלבה שהעלתה בחדר גל אבק והתלכלכה. בסיפור **מיכל וקומקום האדים** מסופר כי "הענענה שעליה נרדמה [מיכל – נ"ל] טסה לשביל החלב, מקום שבו הענענות טובלות בבריכת הלובן ושם הן נצבעות בצבעון החלבי [...] ואיילת החלב הייתה תופסת אותן בקרניה [...] ומתוכה זרחו עצים לבנים. היה שם יער שלם, יער החלב" (23). בתיאור בולט הצירוף הכבול "שביל החלב", שיש לו משמעות מדעית מדויקת[433]; זרחי אכן נוטעת את הצירוף בהקשר שיש לו נגיעה ל"חלל"[434] – הנוסעים משייטים בשמיים שיש בהם רוח, כוכבים, עננים וענענות מואנשים – אבל כפי שעולה מהתיאור – ההקשר מחזיר את "שביל החלב" למרכיביו; המקום נקרא "שביל החלב" משום שיש בו פרטים הקשורים כולם לחלב במשמעותו המילונית. בסיפור **ילדת חוץ**, הילדה המושמצת פנינה שגם היא ילדת חוץ במשק, מטיחה במי שעלבו בה – "אני ילדת חוץ, זה נכון, וגם אתם ילדי חוץ, כולכם, ילדי חוץ, מחוץ לשכל שלכם, ילדי חוץ, מחוץ ללב שלכם, ובכלל אף אחד מכם לא נולד פה, כולכם נולדתם בבית חולים בעפולה" (99). לצירוף הכבול "ילדת חוץ" שהתייחד להגדרת הסטטוס של עירוני שנשלח להתחנך בקיבוץ זרחי מחזירה את המשמעות הרחבה, הכללית, של איבריו; על פי קביעתה המתנגחת של פנינה, "ילדי חוץ" הם אלה שנטשו את ההיגיון ("מחוץ לשכל שלכם") ואת הרגש ("מחוץ ללב שלכם"). בהמשך דבריה חוזרת פנינה אל המשמעות המקובלת של הצירוף הכבול ומרחיבה אותה; בייאושה היא מבקשת להשוות בין מעמדה שלה – ילדה שנולדה בעיר – למעמדם של בני הקיבוץ הילידיים, האותנטיים, ומוכיחה להם שמכיוון שהם כולם נולדו בבית החולים בעיר הריהם "ילדי חוץ", ממש כמוה.

- **צירופים כבולים הנרמזים ברקע של אפיזודות סיפוריות**

בתחילת הסיפור **זוגות וזאת** נשמע בכיו של התנין ש"... כל דמעה שלו גדולה כמו טיפת מבול" (14). התיאור רומז לצירוף הכבול "דמעות תנין", שכוונתו "בכי מדומה, השתתפות פומבית מזויפת בצער הזולת"[435]. משמעותו של הצירוף הוותיק המהדהדת בתיאור התנין הבוכה מעוררת את החשד שהתנין, המקונן על שכניו-מכריו "מאותה בְּצָה" שנעלמו – רחוק מלהיות תמים. באספת החיות בסיפור **חמש דקות מקגנוקה** טוען המורה ש"תלמידים שאינם פוחדים, אינם לומדים" (9). דברי המורה שנאמרו לאימא שפנה בהקשר של למידה וכוללים את "תלמידים" ואת "פוחדים" ו"לומדים" הם מעין גרסה אישית למכתם המקראי "חוּשַׁךְ שבטו שונא בנו" (משלי יג, כד); אך לא במקרה הם רומזים גם לצירוף הכבול "וְלֹא הַבַּיְשָׁן לָמֵד, וְלֹא הַקַּפְּדָן מְלַמֵּד" (מסכת אבות ב, ה),

[433] מערכת השמש היא חלק משביל החלב (ביוונית גלקסיה).
[434] כפי שהמונח נתפס אצל ילדים צעירים מאוד – כמעין-נרדף של "שמיים".
[435] הרעיון שמאחורי הצירוף קדום ומתועד כבר במאה השלוש-עשרה, והצירוף קיים גם בערבית, באנגלית, ביידיש, בגרמנית ובצרפתית (רוזנטל, 2009, עמ' 188).

המשקף את צדקת טענתה של השפנה שילדיה פוחדים מהמורה. אגב כך, אזכור התואר "ביישן" בצירוף הכבול המשנאי מפנה את תשומת הלב דווקא לתעוזתה של השפנה בסיפור, הידועה בספרות העממית ובספרות הילדים כחיה שהאומץ ממנה והלאה, ואף על פי כן נאבקת בנטייתה להימנע מעימות, מתלוננת על המורה האלים ומשיגה את השינוי שייחלה לו.

- **דוגמאות לאזכור אינטרטקסטואלי של חלקי פסוקים מוכרים היטב מן התנ"ך, שבזכות היותם שגורים בפי הדוברים הם נחשבים צירופים כבולים**

באמצעות שיבוץ של צירופים כבולים מן הסוג הזה בסיפוריה – זרחי מגביהה את הטקסט שלה בעזרת הטקסט הקנוני וגם מטעינה את האזכור במשמעויות נוספות: לפי הפרק תנינה והתינוק גריגורים (בספר תנינה), מכשפות אמיתיות לעולם אינן קוראות זו לזו בשמן כדי לא לשפשף אותו" (79); שם הפועל "לשפשף" רומז על פעולה פיזית העלולה לבלות את השם, ואולי גם את היכולת המקצועית-ביצועית של המכשפות. כשהתינוק שתנינה אספה לביתה פנה אליה בכינוי "תנימה"[436] ומילא אותה קורת רוח, תנינה החמיאה לו: "חכם שלי [...] איך ידעת שלא לשפשף את שמי לשווא" (79). הביטוי "שלא לשפשף את שמי לשווא" רומז לפסוק "לֹא תִשָּׂא אֶת-שֵׁם-יְהוָה אֱלֹהֶיךָ לַשָּׁוְא"[437]. הרמיזה החתרנית לטקסט המכונן של עשרת הדברות מציעה שוויון ערך בין המכשפה תנינה לבין (המכשף?) אלוהים, מסירה מן הפסוק המקראי ומן המעמד המקודש את ההוד וההדר ומעשירה את הרובד האנרכיסטי של הסיפור. כך גם בשיחה בין שתי דמויות בסיפור **זיכרונות מן השרוול**; החתולה מורקה מרגיעה את העכברה המעודנת החוששת מחתול זר שנראה משוטט בבית: "את יודעת שאין לו שום ייחוס [...] מן הרחוב בא ואל הרחוב ילך"; בדבריה של מורקה מהדהד הפסוק המקראי "... כִּי-עָפָר אַתָּה, וְאֶל-עָפָר תָּשׁוּב"[438], מתיאור הגירוש מגן עדן. גם כאן הרמיזה נועצת סיכה חתרנית בדרמתיות של הטקסט המכונן וממקמת את הפסוק בהקשר מאוס בעיני רבים – שיח עכברים וחתולים – כדי להרגיע ולומר: גורלו של החתול יהא כגורלו של אדם הראשון.

### 2. שמות

בסיפוריה של זרחי הרבה מאוד שמות מקומות ושמות דמויות; רובם אינם אקראיים או סתמיים, אלא הם נושאים משמעות שיש לה זיקה לתוכן המסופר במגוון אופנים.

#### א) שמות מקומות

---

436 "תנימה" – הלחם של "תנינה" ו"אמא".
437 שמות כ, ו.
438 בראשית ג, יט.

שמות המקומות בסיפוריה של זרחי קשורים לנושאים, למהלכי העלילה ולתהליכים שהדמויות עוברות. יש שמות המוסיפים מידע שלא נאמר במפורש, יש המבליטים או מחזקים רעיונות המלווים את הסיפור. חלק מהשמות מפנים את תשומת הלב למסרים סמויים אך חשובים, ויש המוסיפים נופך של קלילות או סלחנות לתכנים מורכבים רגשית. חלק מהשמות מוסיפים הומור, ויש הלקוחים ממקורות מיתיים או היסטוריים כדי להוסיף למשמעות, לערך ולדרמטיות של האירועים.

- **שמות מקומות – עבריים אותנטיים**

שני שמות של מוסדות חינוך – "אהבה" ו"ביתנו" – מדגישים בעיקר מה שחסר במוסדות הללו. הילדים שימי, מומי וננס (**חמש דקות מקגנוקה**) הלומדים בבית הספר ששמו "אהבה" (23) ברחו יום אחד אל היער. טענתה של המחנכת שלהם, שהשלושה נראו "עליזים ומרוצים" (24), התגלתה כחסרת שחר; התברר שהבורחים סבלו מהיעדר חמור ומתמשך באהבה. ניצי (**ניצי מזווית העין**) חיה במוסד "ביתנו", מעונם של ילדים חסרי בית, הרחוק מלהיחשב בית בעיני יושביו וכל שאיפתם להיחלץ ממנו ולמצוא בית אמתי. השם "ביתנו" על שני רכיביו – "בית" על משמעותו הרגשית וכינוי השייכות החבור "נו" (המייצג את "שלנו" ומגדיר את הזיקה בין הבית לשוכניו) – מכפיל את המסר השקרי; אין זה בית, והוא אינו של דייריו, המתגוררים בו על כרחם. האפקט של שני השמות המתחסדים הוא טראגי. יש בסיפורי זרחי שמות מקומות הרומזים על ייעודם: הנסיכה שינגלונגה (**שִׁינְגְלוֹנְגָה מיטה מסודרת**) נשלחת "למַתְקָן מרגלית" (12), "לשם שולחים את הילדים שלא צחצחו שיניים, לא רחצו ידיים, לא סגרו את הטושים, אלה שהתחצפו או דיברו בלי רשות" (21). העובדה שהשם "מתקָן" שנגזר מהשורש תק"ן משמש גם בשיח הצבאי רומזת על רוח החינוך בו. חמורה מזה הופעתה של "מתקן" בצירוף "מתקן כליאה". בשמו של המתקן בסיפור – "מתקן מרגלית" – נרמז ייעודו של המקום: "מרגלית" היא פנינה, ובהשאלה – כינוי לדבר יקר ביותר[439]. הקשר בין "מתקן" ל"תיקון" מדאיג את הנסיכה: "היא לא ידעה איך בדיוק מתקנים ילדים במתקן מרגלית" (14). הרכיב השני בשם המקום – "מרגלית" – רומז על הציפייה ששינגלונגה תהיה מושלמת ותתנהג ללא דופי. השם יוצר הומור כשמתברר שהשהות בו השיגה את ההפך.

- **שמות מקומות – עבריים מומצאים**

שמות בהלימה לנפשות הפועלות: העכבישה סיגי (**בוטיק סיגי וחוט**) חיפשה "מקום לפתוח עסק זעיר" ובחרה בשם "סיגי וחוט" לבוטיק שפתחה. השם הולם את טיב העסק, את ממדיו ואת ממדיה של בעלת העסק; סיגי הייתה "בגודל של חצי ציפורן" (20), "בוטיק" הוא חנות קטנה, ו"חוט" הוא חפץ דק וקל עשוי סיבים המזכירים קורי עכביש. ההקטנה הולמת את ממדיה של הגיבורה,

[439] "מרגלית טובה הייתה בידכם וביקשתם לאבדה ממני" (משנה, חגיגה ג, א). ראו גם ה"ש 449 ו-518 להלן.

העכבישה סיגי, ומעצימה את רושמו של ההישג שלה – טוויית שמלת כלולות מופלאה לנסיכה תמרי.

שמות עבריים מומצאים שנעשה בהם שימוש ציני: כאלה הם שמות שני כפרים בסיפור **דודה יוספינה**. הדודה ואחייניתה קיוו להתחיל חיים חדשים בכפר שעועית, אולם הדודה יוספינה, שסירבה לוותר על אין-ספור חפציה, נקלעה לעימות קשה עם אנשי הכפר. "שעועית" הוא שמה של קַטְנִית, מילה שהקונוטציה הפונטית שלה לשורש קט"ן גוררת קונוטציה לנגזרות השורש – קַטָנוּת וקטנוניות: זרעי השעועית הקטנים, האחידים בצבעם ובגודלם, מזכירים את אנשי הכפר שהם קטנוניים, חסרי ייחוד ובכך שונים בתכלית מהדודה יוספינה ואינם יכולים להבין או להכיל את אישיותה ואת צרכיה. לכך רומז גם שמו של הכפר הסמוך, כפר זַיִת; גם פירות הזית קטנים, אחידים בצורתם ובצבעם ודומים זה לזה. שני השמות רומזים על הבדל מהותי בין אנשי הכפרים לדודה יוספינה היוצאת דופן, המתגלה כחזקה, כנדיבה וכמוסרית מאוד, שמשמעות שמה כמעט הפוכה ל"קטן". בהקשר זה כדאי להזכיר את החמור מַתַּנְיָה; בכפרם של האנשים צרי העין רק שמו של החמור מעיד על נתינה. הילדה זלזל, גיבורת הספר **יתוקנו זלזל וזזינה**, נשאלת בביתו של מנהל השגרירים מי היא ובעיקר למי (כלומר לאיזה אורח) היא שייכת, וכשתשובתה "לְכֻלּוּם" (14) אינה מתקבלת היא מרחיבה ואומרת בלגלוג מסותר "אני שייכת לכְלוּמָרְיָה" (14). לשם "כלום" מצטרפת סיומת המזכירה סיומת צרפתית לשמות מקומות[440] ושמות מדינות כמו נורווגיה או שבדיה, המחזקת את אמינותו.

- **שמות מקומות – עבריים, מומצאים ברוח פיוטית**

יוני יוצא למסע הרפתקאות עתיר סכנות **(יוני והסוס)** כדי ללמוד לחיות עם העצב הגדול שעטף אותו כשאביו מת פתאום. כשסוס לבן מביא את יוני אל מרגלות הר הוא שומע ש"מן התהום שלמטה שב קול הרוח במעין אנחה. יוני חשב על כל האנשים שניסו לטפס למעלה וצמרמורת חלפה בגבו, כשתיאר לו מה עלה בגורלם. הוא הבין שזוהי ארץ ההרים הנאנחים" (5) – שם שהוא ייצוג מטונימי לסבלם של אלה שניסו לטפס כאן, כלומר למצוא את הסיבה לצערם. שמות המייצגים רגשות בתהליך נפשי מופיעים גם בסיפור **חמש דקות מקגנוקה;** הקוסם מסביר לילדים איך עליהם להגיע אל המכשף המהופך כדי שניתן יהיה לרפא את חיות היער מהמחלה המסתורית שתקפה אותן. הקוסם והילדים מתבוננים במפה והילד שימי אומר: "... פה יש ואדי עמוק, ואחריו מעלה בית חשש, המוביל אל מקום ששמו מרבית הרע קרה" (51). שמות המקומות מאורגנים כסדרת מטפורות בהתאמה למשוואה "גבוה הוא יותר" ומבטאים אופטימיות; תחילת הדרך היא בוואדי עמוק, כלומר במקום נמוך ביותר המייצג את הרע ביותר. התחנה הבאה היא במקום גבוה יותר, "מעלה

[440] boulangerie – אטליז; patisserie – קונדיטוריה; gendarmerie – תחנת משטרה וכיו"ב.

בית חשש", שההעפלה אליו מייצגת את ההיחלצות מן הרע ביותר והגעה למקום שאין בו סכנה אמתית אלא רק חשש. התחנה האחרונה היא במקום ששמו מפחית עוד יותר את הרגשות השליליים, משום שכולו משפט חיווי חיובי – "מרבית הרע קרה". סדרת השמות רומזת על התקדמות מן הרע מאוד אל שארית הרע, ועל הסוף הטוב המצפה הן לגיבורים והן לסיפור. במקום האחרון בדרך, "מרבית הרע קרה", אפשר להבין את "קָרָה" גם כשם עצם: הקרה, כלומר הקור הרגשי בתהליך גידול הילדים, היא הגורם למרבית הרע בתהליך גידולם; זהו אזכור לכך שהילדים בסיפור נקלעו למצוקה משום שגדלו בלא אהבה.

- **שמות מקומות שמקורם במניפולציות על מבנה ומשמעות**

<u>קיצור שם כסמל לקוצר רגש</u>: כשהכלבה של הילדה מלכי מורדוך נעלמה, "ההורים אמרו שאפשר להשיג לה כלב אחר, לנסוע בהזדמנות הראשונה ולבחור כלב נחמד ב'צער'." (15). השם "צער" הוא קיצורו של "צער בעלי חיים". כמו בקיצורים של שמות אחרים של מקומות[441], המילה שנבחרה מן הצירוף היא המילה הראשונה – "צער" – שמהדהד בה הרגש שמילא את מלכי לאחר שהכלבה שלה נעלמה. הבחירה בשם המקוצר רומזת לאטימות הלב של ההורים, העיוורים למצבה הרגשי של בתם.

<u>שמות היוצרים אפקט של הומור</u>: המכשפה תנינה מצווה יום אחד על המעלית: "קחי אותי לפריזָה!" (**תנינה,** 5). השם רומז על בירת צרפת אך ההארכה המלאכותית מגחיכה אותו ומכשירה אותו לשמש במרחב האיגיוני של הסיפור. בהמשכו של הספר המכשפה תנינה הגיעה ל"ארץ צָפוֹפוּדְחוֹס" (109). השם "צָפוֹפוּדְחוֹס" כולל שני רכיבים ("צָפוֹף, ו"דָּחוֹס"), האחד מהשורש צפ"פ והאחר מהשורש דח"ס – שורשים הנושאים משמעויות קרובות הקשורות לדוחק, לקרבה פיזית מוגזמת, ללחץ ולעומס. השם משקף את האפיון הבולט של המקום, שבו "וכל הזמן הם היו הולכים שלובי ידיים [...] וכל הדלתות בצפופודחוס היו רחבות כמו פתחי מנהרות כדי שהאנשים לא יצטרכו להיפרד אף לרגע" (109)[442].

- **שמות מקומות בהשראת מקורות מיתיים והיסטוריים**

הילדים הפונים למקומות ששמותיהם מוסיפים להם נופך מיתי או היסטורי הם מחפשי מקלט: אביגיל (**אביגיל מהר המלכים**) "נמצאת עכשיו בכפר גבעון. שמש בגבעון דום וירח בעמק אילון עד

---

[441] "ראשון" במקום "ראשון לציון"; "בהיכל" במקום "בהיכל התרבות"; "בַּשיכון" במקום "בְּשיכון ותיקים" וכיו"ב.

[442] מבנה השם "צפופודחוס" מזכיר את השמות שבחרו מתרגמים שונים ליצור המוזר בעל שני הראשים בספריו של יו לופטינג על דוקטור דוליטל. מתרגם **הקרקס של דוקטור דוליטל** (1998), צבי ארד, כינה אותו "דָּחוֹפּוּמשוֹך"; מתרגמת **עלילות דוליטל הרופא** (1975), זהר שביט, בחרה בשם "דָּחִיק סְלִיק"; מתרגמת **סיפורו של דוקטור דוליטל** (2013), עטרה אופק, העניקה לו את השם "דָּחוֹפּוּם שׂוֹכְתִי".

יקום גוי באויביו״ (8). השם ״כפר גבעון״ והציטוט שאחריו רומזים לסיפור המקראי[443], המתאר קרב שבו נעשה צדק והאל עמד לצד עמו; לא זה מה שחוותה אביגיל; לא זו בלבד שבמלחמה שגזלה ממנה את משפחתה לא נעשה צדק, והאלוהים לא עמד לימין בני עמו, הרי שכפר גבעון שהיא חיה בו עכשיו רחוק מלהיות לה סמל לישועה. בדרכה היא עוברת ״את הנחל ששכח את שמו, את עמק החושך הקדמון, את תל ׳אל תקומי׳ המזדקר ככיפה בלב העמק״ (18). לשֵׁם האחרון, המורֶה לאביגיל שלא לקום, שלא להתעורר – זיקה פונטית למילים ״טַלְיְתָא, קומי!״[444], שלפי המסורת הנוצרית ביטא ישו כדי להחיות נערה חולה[445]; כאן השם ״תַּל אַל תקומי״ מפציר-דורש מאביגיל שלא להתעורר, שלא להפסיק את המסע אל העבר טרם זמן. האזכור הכמו-אסוציאטיבי לסיפור הנוצרי רומז על הדמיון בין שתי הילדות; גם אביגיל זקוקה הייתה למעשה נסים שיחזירה לחיים במובן הנפשי והרגשי. השם ״הנחל ששכח את שמו״ רומז לאביגיל שלא ידעה את זהותה[446], ו״עמק החושך הקדמון״ רומז על עברהּ של אביגיל, שהיה מבחינתה אפלה גדולה. בהמשך אביגיל מגיעה ל״שער ארץ האובות״, שֵׁם המאותת שרק אחרי שתעלה באוב את המתים – תהליך שהוא מטונימיה להתייצבותה מול רגשות האשם שלה על שנותרה בחיים – היא תוכל לבחור בחיים.

שמו של מקום עתיק מופיע בסיום הסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה**: ״היא חיפשה את המעין שחדי-הקרן היו רועים על גדותיו בשחר הזמן, את מוצא הפְּלוּסְיוֹן, אבל הנחל נסתם מאז בחול ובבטון״ (91). ״פלוסיון״ היה שמה של עיר נמל סמוכה לזרוע המזרחית של דלתת הנילוס, הקרויה הזרוע הפלוסית[447]. הבחירה בשם ההיסטורי נועדה להוסיף לחד-קרן ממד של על-זמניות ונופך של קדמוניות ומסתורין. העכברים גיבורי **קרון ושמו מקרון** חותרים להגיע לבירתם העתיקה; ״יש עיר אחת ליד ירושלים ו׳פְּרוּר-לחם׳ שמהּ. מדי שנה בשנה, עולים אליה עכברי בתי-הקפה חבורות-חבורות [...] ושם, בהיותם יחדיו, הם מחליטים החלטות חשובות״ (17). נראה שהשם ״פרור-לחם״ רומז בקריצה על בית לחם שבקרבת ירושלים ונהנית ממעמד מיוחד הן ביהדות (בה נולד דוד ונמשח למלך) והן בנצרות (בה נולד ישו הנוצרי). הזיקה לבית לחם מעניקה חשיבות למסעם של העכברים ומתקשרת גם לרמה המוסרית שלהם: ״מפני שאנו לוקחים מן האנשים, עלינו גם להחזיר להם [...] עלינו לגמול לאנשים לפחות במעשה טוב אחד לשנה״ (18).

---

443 ״אָז יְדַבֵּר יְהוֹשֻׁעַ, לַיהוָה, בְּיוֹם תֵּת יְהוָה אֶת-הָאֱמֹרִי, לִפְנֵי בְּנֵי יִשְׂרָאֵל; וַיֹּאמֶר לְעֵינֵי יִשְׂרָאֵל, שֶׁמֶשׁ בְּגִבְעוֹן דּוֹם, וְיָרֵחַ, בְּעֵמֶק אַיָּלוֹן. וַיִּדֹּם הַשֶּׁמֶשׁ וְיָרֵחַ עָמָד, עַד-יִקֹּם גּוֹי אֹיְבָיו--הֲלֹא-הִיא כְתוּבָה, עַל-סֵפֶר הַיָּשָׁר; וַיַּעֲמֹד הַשֶּׁמֶשׁ בַּחֲצִי הַשָּׁמַיִם, וְלֹא-אָץ לָבוֹא כְּיוֹם תָּמִים. וְלֹא הָיָה כַּיּוֹם הַהוּא, לְפָנָיו וְאַחֲרָיו, לִשְׁמֹעַ יְהוָה, בְּקוֹל אִישׁ: כִּי יְהוָה, נִלְחָם לְיִשְׂרָאֵל״ (יהושע י, יב–יד).

444 ״טָלְיְתָא״ בארמית סורית – ילדה קטנה. ״טליתא קומי״ הוא שמו של מוסד ליתומות ערביות שנוסד בירושלים באמצע המאה התשע-עשרה וששרידיו הם חלק מנוף העיר.

445 בתו של ראש בית הכנסת בכפר נחום, שעליה כתוב בברית החדשה ״ויחזק ביד הנערה ויאמר טליתא קומי [...] ותקום הנערה פתאום ותיהלך והיא בת שתים עשרה שנה״ (הבשורה על פי מרקוס ה, מא).

446 ״גם את שמה קיבלה במחנה האיסוף״ (8).

447 על פי הראל, 2005, עמ׳ 475.

**ב) שמות דמויות**

- **כינויים**

שמות שהם כינויי גנאי מופיעים בסיפורים נטולי הומור, שמתוארים בהם מצבים של מצוקה נפשית-רגשית אצל גיבוריהם: מרגלית, גיבורת **אותה קיבלו חינם,** מכונה מרגול – קיצור שכיח של שמהּ. מרגלית היא אבן יקרה או פנינה, אבל הקיצור המלעילי "מרגול" נשמע נלעג ומבליט את הרכיב "מר". ילדי הכיתה מכנים את מרגלית "מרגול חרגול"[448] (17), שעל רקע משמעות השם "מרגלית"[449] מבטא דווקא את חוסר הערך שלה בעיניהם. גם שתי ההברות הראשונות של מילות הצירוף – "מַר" ו"חַר" – חורזות וממקדות תשומת לב במשמעויות השליליות שלהן: ההברה הראשונה ב"חַרגול" מהדהדת את "חָרָא" הוולגרית. כינויי גנאי אחרים במבנה של צירוף חורז – בספר **יוני והסוס** המכשפה מכנה את רגל-אנפילה בכינוי "אַנְפִּיל הַסַּפְּיל" (45) ומבטאת את דעתה על המשרת האומלל שלה. הספר **אביגיל מהר המלכים** נפתח בתיאור קשייה של הילדה אביגיל, פליטת מלחמה שאיבדה את משפחתה, להיקלט בחברת הילדים ביישוב בארץ[450]. על עברה נאמר בין היתר ש"זמן מה נקראה 'עשרים ושתיים' על שם המספר הסידורי שלה" (8). הסימון במספר רומז לסימון יהודים בידי הנאצים, וייתכן שהוא רומז גם לשיטת סימון הבגדים בקיבוצים, אך הוא בעיקר מאיר את מצבה בהווה; בעיני הילדים היא חסרת אישיות, נטולת ייחודיות. ילדי הקיבוץ, שאינם יכולים להבין מה עבר על אביגיל, מבטאים את הסתייגותם ממנה גם בכינוי שנוצר תוך החלפת אות בשמה: "ולכן הילדים קוראים לה אביגועל או בקיצור גועל" (9). אוזניה הגדולות והעומדות של נֹגַהּ **(מפרשיות)** גרמו לכך שהילדים מכנים אותה "מפרשיות"[451]. כינוי הגנאי מתהפך כשנגה מנסה "להתיידד" עם צורת האוזניים ועונדת עגילים; לשאלת הילדות מניין העגילים היא עונה "המפרשיות", וכאן המילה נתפסת כמסתורית אך חיובית. לחלק אחר מכינויי הגנאי אחראים דווקא הפגועים עצמם, שהכינויים משרתים אותם כביטוי לתוקפנות שהצטברה בהם. בבית הילדים בקיבוץ **(ילדת חוץ)** עובדות בקביעות שתי מטפלות ששמותיהן אינם נמסרים. כינוייהן – "המטפלת הגדולה" ו"המטפלת הקטנה" (ולעתים גם רק "הגדולה" ו"הקטנה") – אינם נובעים מממדיהן של השתיים, אלא מייצגים את הן את הבדלי האישיות ביניהן והן את ההבדלים ברגשותיה של הילדה דפנה, גיבורת הסיפור, כלפי כל אחת מהן; "הגדולה" היא הדומיננטית, הרודה בילדים, זו שדפנה תופסת כתוקפנית, כפולשנית וכמשפילה; "הקטנה" היא חסרת ביטחון, צייתנית והססנית, שמצליחה לעשות מעשה

---

448 במקום אחר – "מרגולית חרגולית" (17).

449 מרגלית – פנינה, אבן יקרה, נוצצת; ראו גם ה"ש 439 לעיל וה"ש 518 להלן.

450 הטקסט אינו מפרט באיזו מלחמה מדובר, אבל רומז לחוויה הטראומטית של השואה ומלחמה העולם השנייה.

451 הסיפור מתכתב עם סיפור אחר של זרחי – "שיקוץ"; הילדים החליטו להתנקם בעמליה "אולי מפני שסיפרו אותה קצר מדי והאוזניים בלטו לה עכשיו כמו מפרשים" (23).

למען דפנה רק כשהיא בטוחה שלא תיתפס בידי "הגדולה". שתי האחיות בסיפור **אבק הברבור**, שגרו "בבית של המשונים" (56) נקראות בפי הילדה עמליה "מַאדַאם קוֹפָּה ו"מַאדַאם קוֹפוֹ". הטקסט רומז על מקור השמות; על מאדאם קופה נאמר ש"פניה שחומים וארוכים, ושערותיה קצרות וחלקות מאוד, נוטפות סביב פניה. עמליה מצדיקה את הילדים שקראו לה קופה" (57).

- **שמות המבטאים את תכונותיהן הגופניות של דמויות או רומזים עליהן**

יש שמות הרומזים על ממדי גוף – על הג'ירפה הקטנה בסיפור **מיליגרם** כתוב "בגלל זה קראו לה מיליגרם. כי היא נולדה קטנה וקצרה כמו אפונה" (86). השם "מיליגרם" (יחידת משקל, אלפית הגרם) מוסר בהגזמה את ממדיה של הגיבורה כדי להדגיש את קטנותה[452]. יש דמויות ששמותיהן משקפים את צבעיהן או רומזים לתכונות הקשורות לצבע – השדון הקטן בספר **יתוקנו זלזל וזזינה** נקרא "עֹלֶש"[453]: "זה היה שדון ילד [...] גופו עוד היה כחלחל. אולי מפחד, או מפני שלא מזמן נולד" (65). שמה של הגברת ורדינה פורר, שכנתם של מומי ואמו (**וולפיניאה מומי בלום**), נגזר מ"וָרֹד" והולם את מראיה ואף את נטייתה לגילויים שונים של אסתטיקה ורומנטיקה: "בזמנו כתבה מנגינות להרבה שירים של משוררים [...] היא הייתה פעם מאוד מפורסמת [...] הלחיים שלה והשפתיים שלה היו צבועות מאוד [...] והיא נתנה לאמו של מומי במתנה כיסא "והוא רקום ביד" (31). גם לתכונות גופניות אחרות יש ביטוי או רמז בשמות. הדחליל שפגש נֹחַ (**קרון ושמו מקרון**) בשדה היה "מהוה במקצת, אולם זקן שחור ועבה ירד לו מסנטרו" (42). כמו מראהו, גם שמו ושם משפחתו של הדחליל, "הרצל בן-חורין" (47), רומזים בחיוך לחוזה המדינה. ידיה של המלצרית בבית הקפה (**קרון ושמו מקרון**) עוסקות בהדחת כלים כבר שנים רבות, "וידיה אלו [...] נפגעו מן הרטיבות. הן התנפחו והתקשו, ואינן עוד זריזות כשהיו" (19). לידיים נותנת זרחי שמות משעשעים – "הוֹצָמַח ויוֹצָמַח"[454] (18) – המוסיפים לגלוג וזלזול על תיאור מצבן[455]. לא-יוצלחית אחרת, לפחות בעיני מלכת הפיות, היא טִינְקֶרְטַנְק, פֵּיָה שלומיאלית ומסורבלת (**טינקרטנק**): הרכיב "טינקר" בשמה מאותת אמנם על קרבת מוצא בין הגיבורה לפיה הידועה קלת התנועה טִינקרבל[456], אבל משמעויותיו המילוניות רחוקות מלהחמיא לפיה[457]; "טַנְק" היא מילה אנגלית ששתי משמעויותיה – "מֵכַל" ו"כלי רכב צבאי משוריין כבד" – חדרו לעברית. ההלחם "טינקרטנק" נותן ביטוי לדמותה של בעלת השם; היא אמנם פֵּיָה על פי מוצאה, אבל מסורבלת וגסת תנועה ומראיה רחוק מלהזכיר

---

452 כשברקע גודלה עצום של הג'ירפה במציאות החוץ-סיפורית.

453 צמח בר שפרחיו כחולים.

454 ביידיש – שתי צורות הגייה של אותה מילה; "יוצמח" בסלנג שעבר זמנו הוא מין שלומיאל, לא-יוצלח.

455 הדברים שאומרת המלצרית לביבה גיתה לשתי ידיה – הוצמח ויוצמח – מזכירים את השיר "ימין אני ושמאל" (לעיל עמ' 118); גם כאן ימין היא החיובית ושמאל היא זו הראויה לכל גינוי.

456 מספרו של ג'יימס מת'יו ברי **פיטר פאן** (ברי, 1984).

457 השם tinker – באנגלית "פחח" ובלשון הדיבור "צועני", "פרחח"; הפועל tinker – לנסות לתקן משהו בחובבנות.

יצור פְּלאי קליל וזריז. המכשפה בספר **יוני והסוס** מכנה את הילדה השבויה בידיה "הי, הי, שקופיה, [...] את לא נראית ולעולם לא תצליחי להיראות לאיש מלבדי" (25); כשמת כלבהּ האהוב בכתה הילדה ובכתה "עד שהיא נמסה כולה בדמעות של עצמה ונהפכה שקופה" (25)[458].

- **שמות דמויות הרומזים או מעידים על תכונות אישיות**

יש שמות המייצגים תכונה שלילית – בהגרלה שנערכה במסיבת פורים בכיתתה של עמליה (**דודה יוספינה**) זכתה הילדה שָׂרִי אַלוֹן בבובת בד ישנה, תרומת דודתה של עמליה. "'מי צריך את הסמרטוט הזה?' – צעקה שרי אלון בבוז [...] שרי אלון הייתה הכי נפוחה מבין כל הבנות..." (34). השם שָׂרִי שנגזר משר"ר ונושא משמעות של שָׂרָה, אדנות ומרות, ושם המשפחה אַלוֹן הקשור לעוצמה, לחוסן ולגודל[459] הולמים את הילדה[460].

גיבורת **ילדת חוץ** רחוקה מלהצטיין בעבודה החקלאית שבה מועסקים ילדי הקיבוץ: "'ידיה אינן די מהירות, והיא שוב בסוף השורה" (54). אַרְיֵה, החבר האחראי על עבודת הילדים, גוער בדפנה בגסות – "'סמרטוטים יש לך במקום ידיים, תאמצי אותן, תרצי, אני אומר לך'" (54–55). בשמו של החבר נרמזים הכוחנות והאלימות שבהתנהגותו והפחד שחשה דפנה. בספר **יוני והסוס** המכשפה נתנה לעורב קטוע-הכנף שלה את השם "מריבה" (12), ההולם את אופייה שלה, הנכלולי והתככני. באותו ספר, המכשפה המרושעת נקראת "כְּבָרְנַגַסְתִּי" (9), הלחם המאחד שתי מילים; לפועל משורש נג"ס שעניינו חיתוך או נשיכה בשיניים קודם תואר הפועל כְּבָר, המעיד על הניסיון האלים שצברה המכשפה. מַר יַגִּידוּ מהספר **אמבטים** הוא איש פשוט ורגיל, הנדהם למצוא בשובו הביתה בת-ים בכורסתו. הגילוי מאיים מיד על שגרת חייו[461] ועל תדמיתו והוא אומר לאורחת הלא-קרואה: "את מתארת לעצמך מה כולם יגידו" (54). השם "מר יגידו" מהדהד את "מה יגידו"[462], ביטוי המסגיר תכונה מרכזית באישיותו. יש גם שמות המשקפים תכונה חיובית: בספר **דודה יוספינה** הסכימה הילדה נחמה, ש"לא הייתה נחשבת ביותר" (35), להתחלף עם שָׂרִי אַלוֹן וקיבלה את הבובה ששרי דחתה בשאט נפש. עמליה חשבה ש"נחמה היא שעמדה במבחן" (34) והילדה המנחמת הפכה לחברתה הקרובה. נֹחַ, גיבור הסיפור **קרון ושמו מקרון** הוא אדם נוח, שָׁלֵו, נדיב ורגיש לזולתו גם כשמדובר בבעלי חיים: "אני אוהב אנשים וחיות" (11) וגם "'כן,' ענה לו נֹח, על פי מיטב כללי האדיבות" (34). המְקָרֵר-קָרוֹן שבו נֹח נוסע רומז לזיקה של האיש לנֹחַ המקראי בהזכירו את תיבת

---

458 כמו האֵם בשיר "בילי" (לעיל עמ' 68), גם אמהּ של שקופיה לא זו בלבד שלא ניחמה את הבת הבוכיה, אלא אף השמיצה את הכלב במילים "קטן ומכוער ועלוב" (26).

459 "שם משפחתה – אלון, שם עברי המעיד על חוסן ועל הכאת שורשים בארץ" (שטיין, 1989, עמ' 91).

460 גם בספר **משושים** השם שָׂרִי קשור להתנהגות לא חברית; כשפָּנִי זוכה באות הוקרה מהמשטרה, היא שומעת את שָׂרִי מדברת בגנותה: "'תראו איך היא מיוחסת כזאת! כבר לא נאה לה לצאת יחד עם כל הילדים'" (55).

461 אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 51.

462 שם הכפר במחזה "נומה עמק" מאת יהונתן גפן הוא "מה יגידו"; בשם מובלעת דעתו של הכותב על הרכלנות ועל אימת דעת הקהל המאפיינות את המקום. השם מבליט את התכונה המגדירה את אישיותו של גיבור הספר (גפן, 1992).

נח המקראית – "היה זה מקרר ענק, שהרכיבו לו ארבעה גלגלים, פתחו בו חלון מצדו האחד, וארובת-אוויר מן התקרה" (6). כמותה סייע הקרון לנח להציל בעלי חיים. בסיפור **ניצי מזווית העין** מתואר תהליך האימוץ במוסד לילדים: "האורחים הבאים ל'ביתנו', אלו המחפשים להם ילדים לאימוץ [...] בוחרים בתינוקות כמו ורד המתוקה או ערן, תינוק קטן ומתוק" (10). השמות "ורד" ו"ערן" נושאים משמעויות חיוביות הקשורות לחן, לעדינות (ורד), לתבונה ולזריזות מחשבה (ערן), ויוצרים תחושה שהעדפת ילדים כאלה היא מוצדקת. שמה של ניצי מזכיר את השורש נצ"ה[463] על נגזרותיו הקשורות לריב, לקטטה, למחלוקת ולמאבק, ובה אין איש מתעניין, אבל שמה מזכיר גם את השם "ניצן" ואת השורש נצ"צ – שניהם רומזים על הפוטנציאל של ניצי ללבלב ולפרוח במשמעות המטפורית של המילים, כלומר להתפתח ולהצליח.

- **שמות שמשמעותם סותרת את מאפייניהם השליליים של בעליהם, סתירה המבליטה את הפער בין הציפייה לבין המציאות**

בנה של המכשפה בסיפור **יוני והסוס** נקרא "קדישא" (42), מילה ארמית שפירושה "קָדוֹש". לא זו בלבד שהבן רחוק מלהיות קדוש ושמו הוא לשון סגי נהור, מהדהד בו הצירוף "חברה קדישא" הרומז על הקֶשר של קדישא למוות: "הוא גר בטירה השחורה והקודרת שלו, ואחרי שעות העבודה שלו במכשפות היה מורט את הרגליים לעכבישים ולזבובים שהיה מְגַדֵּל. זו הייתה ההנאה שלו" (42). שמו של מנהל האגף לביטוח לאומי בספר **אם את לא יכולה,** "מר יָשָׁר" (40), רומז על התקוות שאמהּ של מלי תולה במכתב שהיא כותבת לָאיש, אבל מהמשך הטקסט – "היא כותבת אחד כזה כל שבוע, לקופת חולים, לחברת חשמל, לביטוח" (40) – אפשר להבין שהשם רומז דווקא על מפח הנפש הנגרם למשפחה שוב ושוב, גם בגלל אותו מר ישר. גיבורת **אותה קיבלו חינם** "היא לא באמת הילדה של חַסְיָה ובן" (10); דודתהּ ודודהּ אמנם אספו אותה לביתם, אבל הדודה מתקשָׁה להיות אמפתית לילדה שננטשה, ושמהּ, שצליליו מזכירים שני שורשים קרובים (חס"י וחו"ס), רומז על היחסים המורכבים בין הדודה לאחייניתה הקטנה; הילדה חוֹסָה (שורש חס"י) בצל דודתה שהעניקה לה חָסוּת, אבל הדודה אינה חָסָה (חו"ס) על הילדה הבודדה (לעומת זאת היא חָסָה (חו"ס) על האוכל שאוכלים אווזיה של הילדה: "הם ממש חזירים" (15). דעתה של הדודה על אישיותה ועל התנהגותה של הילדה רומזת שגם השם "חוֹסָה"[464] (שורש חס"י), המשקף דעה שלילית על הילדה, רלוונטי כאן. אחרי שהוריו של מומי (**וולפיניאה מומי בלום**) התגרשו התגורר בבית בן זוגה החדש של האם, שלא היה חביב על מומי; "... למרות שאני חושב שבלי דְרוֹר זה הרבה יותר נעים בבית" (9); בסתירה

---

[463] מהשורש נצ"ה – הפעלים נָצָה (התקוטט, רב), הִצָּה (עורר ריב), הִתְנַצָּה (נלחם, נאבק) והשם נְצוּי (ריב, קטטה, מחלוקת). במקרא – "וַיֵּצֵא בַּיּוֹם הַשֵּׁנִי וְהִנֵּה שְׁנֵי אֲנָשִׁים עִבְרִים נִצִּים" (שמות ב, יג).

[464] חוֹסָה – מי שחי במוסד טיפולי בגלל נָכוּת, זִקנה או לָקוּת שכלית או נפשית.

למשמעות שמו, דרור דוגל בהטלת עונשים והגבלות ומצר את צעדיו של מומי: "אני חושב שצריך לקחת לו את המפתח של הדירה" (22). אביה של פָּנִי (**משושים**) נקרא פה ושם בסיפור "אבא כורש" (11), אבל נזכר גם בשמו הפרטי "גבריאל", הרחוק מלהתאים לו, בהיותו אדם עָמֵל, עייף, עמוס חובות ("לבנק, ול'תנובה' ול'קרן למשקי עזר'", 23) ומפח נפש. כשהוא עובר בעגלת האספסת "רגליו מכוסות בעשב הקצור. כאילו אין לו רגליים" (11). היעדר הרגליים מייצג חוסר אונים. הוא מחפש את מזלו בהגרלות ומייסר את עצמו על כְּשָׁלָיו: "לו רק לא הייתי טיפש כזה [...] אה, לו היינו זוכים בהגרלה [...] מה לא הייתי עושה? רפת חדשה, וחדרים לאפרוחים..." (22), ואחר כך נתפס לחלומות נוסח החלבנית בסיפור העממי[465].

קבוצה של אנשי חינוך מספרים שונים של זרחי מאופיינת בשמות שהמשמעות שלהם סותרת את תכונותיהם – "רוּחָמָה", שמה של המחנכת של הילדים הבורחים (**חמש דקות מקגנוקה**) נגזר מרח"מ, אך בדברים שהיא אומרת אין רגישות או חמלה אלא רק ניסיון להתנער מאחריותה לבריחה: "... הם ילדים רגילים [...] נכון הוא שלמומי היו חיים קשים, אבל נראה שהוא הצליח להתמודד אתם. בתוך חיי בית הספר נראו כל השלושה עליזים ומרוצים" (24). שם משפחתה – "בְּרוֹשׁ" –מסתיים בצליל המשתיק sh; היא אינה תומכת בילדים, אינה אמפתית להם ואינה קוראת להם לחזור. המורה בספר **אם את לא יכולה** נקראת ברוריה, אך שמה עומד בסתירה למה שמספרת עליה תלמידתה; היא דורשת שהתלמידים ידברו בבהירות, אבל כשהיא עונה "מרוב דיבורים לא מבינים [...] ומתחשק לי להגיד לה אז תגידי, מי אשם, מי שלא תופס או מי שמדבר?" (12). מנהל בית הספר מר שְׁפָּרוֹנִי (**אותה קיבלו חינם**) שואף לשיפורים ומבקש לאזן את מספרי הילדים בכיתות, ומטעם זה בלבד הוא שולח את מרגול המוכשרת ללמוד שוב בכיתה א, בנימוק ש"זה לא נורא לחזור על החומר, זה מבסס את הידע" (18).

- **שמות שמגולמים בהם עיסוקיהן של הדמויות**

שמו של מנהל השגרירים בספר **יתוקנו זלזל וזזינה**, "זוֹאָרֶץ" (13), מכיל את הרכיב "אֶרֶץ" המתקשר לעיסוקו של האיש. מר בְּלוּם מהספר **וולפיניאה מומי בלום** הוא הבעלים של חנות הפרחים בשכונה, והוא שנתן לגברת עליזה שחף ולילד מוֹמִי עציצים של סחלבים כדי שיטפלו בהם בזמן חופשתו; בְּלוּם (bloom) באנגלית – פֶּרַח, פְּרִיחָה; blume בגרמנית – פֶּרַח. מומי מביא את הסחלבים לדירתה של הגב' שחף, שנסעה לבתה החיה בחו"ל. השם "שַׁחַף" מרמז על קצה הארץ (חוף הים) ועל מעוף למרחקים.

---

[465] בסיפור העם מתוארת דמותה של חלבנית הנושאת על ראשה כד חלב ושוגה בחלומות על העושר הצפוי לה – עד שהכד מתהפך והחלב נשפך ועמו כל חלומותיה.

מלך היער בסיפור **חמש דקות מקגנוקה** נקרא המלך הוּדי (9). השם מזכיר את "הוֹד" מהצירוף "הוד מלכותו" המשמש בפנייה למלכוּת, אבל גם מזכיר את "הוּדי חמוּדי"[466], שיר לפעוטות; גם המעבר מ"הוֹד" הַחֲלוּמָה ל"הוּדִי" הַשְׁרוּקָה מבטא הנמכה[467] בדמות המלך. "הוּדי" נתפס כשם רַךְ הרחוק מלבטא עוצמה ואף מלגלג על דמות המלך בסיפור. התואר "הוּדִי הראשון" (9), המשלב את הרמז לפעוּטוּת עם רמז לשושלתיוּת, מגחיך את ההכרזה הדרמטית על בואו של המלך.

- **שמות דמויות הרומזים על היבטים בתפקידיהן בסיפורים**

חלק מהשמות מתייחסים למקום שבו נמצאת הדמות – כלתו הדחלילה של הדחליל הרצל קרויה פּוֹלָה פּוֹל בגלל המקום שהיא ניצבת בו: "שדה פולים" (**קרון ושמו מקרון**, 44), וייתכן שמה נועד לקשור בין תפקידה העתידי כאשת הרצל לזהותה של פולה בן גוריון. הילדה נְגַהּ (**מפרשיות**) נוחתת "בדיוק בפתח החלון השחור של הַחַ'לִיף חַ'לִיפָא" (45); השם הערבי "חַ'לִיף"[468] רומז על הסביבה הערבית-מדברית שבה נטוי אוהלו של האיש; "חַ'לִיפָא", שם שנגזר מ"חַ'לִיף", מזכיר את "חֲלִיפָה"[469] העברית שמשמעיה רומזים על החלפת הכובעים החוזרת ונשנית לאורך הסיפור, ומזכירים את הצעת הַחַ'לִיף שנְגַהּ תחליף את ביתה באוהלו ותישאר עמו במדבר. הכפלת השורש חל"פ מוסיפה הומור.

יש שמות שלשורשיהם זיקה להיבטים בתפקידי בעליהם. השוטר שגירש את נְחַ מהעיר (**קרון ושמו מקרון**) נקרא "גרישה" (35), שם רוסי נפוץ הכולל את אותיות השורש גר"ש. גם שֵׁם הצפרדע שיוני פוגש בפרדס נטוש קשור למה שיוצא מפיה: "'זה סוד,' כחכחה בגרונה, 'ואל תספרו לאיש שאני, זְמִירָנָה, גיליתי לכם אותו.'" (**יוני והסוס**, 8). בשם "זְמִירָנָה" שני רכיבים; "זָמִיר" משורש זמ"ר ו"רָנָה" משורש רו"נ. שני השורשים נושאים משמעות הקשורה לשירה, והשם, מלבד שהוא מלגלג על קולות הצפרדע, רומז למה שעושה צפרדע מסוימת זו – היא "מזמרת", כלומר מסגירה סודות.

בסיפור **דודה יוספינה** מתואר אוסף החפצים הגדול שהדודה יוספינה הביאה אתה ממולדתה כשעלתה לישראל. מקור השם "יוספינה", שם מרכז-אירופי הנפוץ בקרב דוברי גרמנית[470], בשם המקראי יוסף. השורש יס"פ שהשם נגזר ממנו רומז לאיסוף – שורש אס"פ – של חפצי המשפחה המשמרים בעיניה את זהותה ועברה[471]. שמות רבים רומזים על הייעוד של בעליהם או על גורלם –

---

466 כתב משה דפנא לנכדו אהוד דפנא בתחילת שנות הארבעים. שם השיר במקור היה "למה?".

467 וראו להלן בעמ' 197 על השם "עוזי".

468 כינוי בימים עברו לשליט מוסלמי, משום שנחשב מחליפו ויורשו של מוחמד הנביא.

469 תמורה, התחלפות, גלגול, שינוי.

470 מקביליו – באנגלית ג'וזפין, בצרפתית ז'וזפין.

471 "בצירוף 'דודה יוספינה' – יש התייחסות מעורבת של קרבה-ריחוק, כיחס אל העולים החדשים; הם קרובים אלינו בהיותם בני עמנו, אך במקרים רבים זרים ורחוקים בשל השוני בשפה, במנהגים ובתרבות" (שטיין, 1989, עמ' 90).

העכבישה גיבורת **בוטיק סיגי וחוט** נושאת את השם סַגִיסְטָרִיָה[472], שייתכן שהוא הלחם של sagittal (דמוי חץ[473]) ו-stereo (תחילית יוונית שמשמעויותיה מוצק, קשה, תלת-ממדי, למשל בשמות סטראופוני, סטראוטיפי[474]) ורומז על איכותם הגבוהה של הקורים שהיא טווה, על מהירות עבודתה ועל התוצר המפתיע התלת-ממדי – שמלת הכלולות של תמרי – מידע שיש לו ערך מרכזי בסיפור. אבל השם הארוך מופיע רק פעם אחת בתחילת הסיפור, דווקא בפי האֵם חסרת המעוף שאיננה מבחינה בכישרונותיה של הבת, ובטון מזלזל: "'אל תקשקשי במוח, סגיסטריה,' אמרה אמא שלה" (20)[475]. שם הנסיכה באותו ספר, "תמרי", הוא שם עברי וישראלי ההולם את מי שאיננה נסיכה טיפוסית: "תמרי לא סבלה בגדים הדוקים [...] הייתה הולכת יחפה עם שערות מפוזרות, לבושה בחולצה המלכותית של אבא שלה" (8). העכברה ג'וזפינה הרמינה פון יוסטינה (**זיכרונות מן השרוול**) שגדלה בבית אצילים התכבדה בשם ארוך שנתנה לה אמה "מפני שהייתה מרבה בקריאת רומנים היסטוריים עבי-כרס, ומפני שהאצילות מחייבת" (10). השם "ג'וזפינה"[476] אמנם מוסיף לה אצילות, ו"פון יוסטינה" מאזכר את שמו של בית האצולה פון יוסטינוב[477], אבל הרכיב המשמעותי יותר בשמה הוא "הרמינה", צורת הנקבה של הרמס, הוא האל המופקד על הנוסעים והשליחים במיתולוגיה היוונית. שם ארוך כל כך לעכברה זעירה מעלה חיוך, אבל בעיקר מעניק לה נוכחות וחשיבות העומדים ביחס ישר לתפקיד שנטלה לעצמה כנוסעת סמויה – תיעוד מסעו של פון יוסטינוב מגרמניה ליפו ותיאור חייו בארץ. ילדיהם של מלך ומלכת היער (**חמש דקות מקגנוקה**) הם הנסיך עוץ והנסיכה נאנו. השם "עוץ" מבקש להעצים את הבן, בעוד השם נָאנו[478] רומז על הקטנת דמותה של הבת; עוץ נותן למלך עצות, אבל אלה הן העצות שנָאנו, הנבונה והאחראית מבין השניים, לחשה על אוזנו. המלך משתיק את בתו: "'נאנו, אל תפריעי,' היסה אותה המלך" (10), ואינו יודע שהיא יוצאת באומץ למשימות שאחיה היה אמור למלא ("את רוצה להגיד לי, שבת יכולה להיות שופט היער?" 18). גם בין ההורים יש הבדלים על רקע מגדרי: המלך אינו מצטיין בחכמתו והמלכה פִּידֶלְיָה

---

472 "שמה של סיגי מעורר תמיהה. אולי אפשר לפרשו בעזרת המילה האיטלקית sagacious שפירושה נבון, אינטליגנטי, בעל יכולת שיפוט טובה; או באמצעות המילה sagittarius, מזל קשת, רמז לסיגי כמי שיודעת לכוון למטרתה, ולהשיגה" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 41).

473 וקסלר ואח', 2003.

474 שם.

475 לאורך הטקסט מופיע רק השם המקוצר "סִיגִי", כחלק מרצף של ביטויי הַקְטָנָה, לעיל בדיון בשמות מקומות, עמ' 185.

476 ז'וזפין – שמה של קיסרית צרפת, רעייתו הראשונה של נפוליאון.

477 דמותו האותנטית של הברון הרוסי-גרמני פלטון פון יוסטינוב עומדת במרכז ספרה של זרחי **זיכרונות מן השרוול**. פון יוסטינוב הגיע ליפו בסוף שנות השבעים של המאה התשע-עשרה, התיישב בעיר והתערה במושבה האמריקנית-גרמנית ששגשגה בה. לאחר שרכש מבנים ששימשו את הקהילה הטמפלרית ביפו פתח בהם מלון והקיף אותו בגן מרהיב. במלון זה התאכסנו הקיסר וילהלם השני ופמלייתו בדרכם מחיפה לירושלים, מסע שבמהלכו נפגשו הקיסר ובנימין זאב הרצל בכניסה למקווה ישראל. הברון פון יוסטינוב היה אספן עתיקות, מלונאי ונדבן. הוא חי ביפו עד שובו לרוסיה מולדתו סמוך לפרוץ מלחמת העולם הראשונה (בן-שחר, 1990).

478 נָנוֹ – תחילית המשמשת ביחידות מדידה לציון החלק האחד חלקי מיליארד של משהו.

הנושאת שם שמקורו לטיני[479] היא אכן מופת של נאמנות: היא "התייצבה לצד המלך" (44) "והצילה את כבוד המלך" (23), רכה ותקיפה גם יחד, תומכת ומכילה, מעדנת את תגובותיו האימפולסיביות ואת התנהגותו המתנשאת של בעלה, אינה מאבדת את סבלנותה כשהוא נוהג כילד ("המלך כיסה את אוזנו בכפו", 17) ומרגיעה אותו כשנדמה לו שפוגעים בכבודו (19). ראשי התיבות מ"מ[480] מעוררים בַּמַלְכִּי מוֹרְדוּךְ (**מלכי מונרו מורדוך**), ילדה אטית וקשת הבנה, חלומות על עתיד זוהר: "כי אם מישהו רוצה להיות כוכב בהוליווד, זה טוב מאוד אם שם המשפחה והשם הפרטי שלו מתחילים באותה אות" (5); לא במקרה היא העניקה לכלבתה את השם "מֶרְלִין מוֹנְרוֹ מוֹרְדוּךְ" (8). השם "אביגיל" (**אביגיל מהר המלכים**) הרומז על גִּיל ועל גאולה[481] הולם את הילדה העוברת מסע ארוך כדי לעבד את אבלה ולהחזיר לעצמה את שמחת החיים שאיבדה בתקופה שקדמה לזמן הסיפור, כשחוותה אבדן, אֵימה ופליטות. שלוש המילים בשמה של הילדה שכשלה במבחן הגמר של בית הספר לִמְכַשֶּׁפוּת הן "אָמוֹרִי אַשִּׁיג אָטוּסָה" (8); "אָמוֹרִי" היא מילה לא-עברית שמקורה כנראה במילה "amore"[482]. "אַשִּׁיג" ו"אָטוּסָה" הם שני פעלים עבריים בגוף ראשון יחיד/ה בזמן עתיד[483]; לשניהם משמעות מילונית הקשורה להתקדמות מהירה ומשמעות מטפורית הקשורה להישגים בתחומים שונים, ובשניהם גלומה הבטחה שהסיומת הארכאית מוסיפה לה הקשר על-זמני כיאה למכשפה ורומזת להתחייבות חגיגית. בתחילת הסיפור אמורי אשיג אטוסה מובכת שוב ושוב וכושלת במאבק על כבודה, והשם הארוך ההצהרתי רומז על סופו הטוב של הסיפור[484].

- **שמות המאירים היבטים סמויים אצל הדמויות**

יש היבטים סמויים בשמות שכיחים – הילדה פָּנִי (**משושים**) מבחינה שאשת אחיה הבוגר פונה אליו בשם אישי: "גידי, היא קוראת לו. לא גדעון כמו אצלם בבית" (36). פני ברגישותה חשה בהבדל שבין "גידי" ל"גדעון". הסיום החרוק של "גידי" הנתפס אודיטורית ככינוי שייכות חבור מתפרש בעיני הילדה כשאיפה של הגיסה להבליט את בעלותה על גדעון, שאיפה המקוממת את הילדה ומעוררת את קנאתה. היבטים סמויים מתגלים במשמעותם של שמות מומצאים – החתולה האסופית בספר **את לא מוכרחה לעוף** נקראה בפי הפֵּיות בשם המחמיא "עננת הכסף", אך העדיפה את השמות

---

479 fidelis (לטינית: נאמן); fidelity (אנגלית: נאמנות).

480 רמז לראשי התיבות של השחקנית ההוליוודית מרילין מונרו.

481 קמחי 1987, עמ' 15.

482 באיטלקית – אהבה.

483 בצורה הארוכה "אטוסה" סיומת ארכאית, כמו "לְכָה דוֹדִי נֵצֵא הַשָּׂדֶה, נָלִינָה בַּכְּפָרִים" (שיר השירים ז, יב). על שמו של הסיפור "אמורי אשיג אטוסה" כתבה צביה ולדן במאמרה "כי מנורית תזרח השמש ולה הילה זוהרת" (ולדן, 1999ב); היא מצביעה על שלוש המילים בַּשֶּׁם, טוענת לקרבה במבנה ובכוונה בינן לבין הפסוק בשירת הים (שמות טו, ט) שבו חמש מילים רצופות הפותחות כולן באל"ף ("אמר אויב ארדוף אשיג אחלק שלל") (שם עמ' 21) ומסבירה: "לא כל האל"פים בפסוק הן שוות מעמד; שתי הראשונות הן שורשיות – ואילו האחרות מסמנות את צורת העתיד בגוף ראשון" (שם). גם אצל זרחי שתי קבוצות: במילים "אשיג" ו"אטוסה" האל"ף מסמנת את צורת העתיד בגוף ראשון, אבל למילה הראשונה "אמורי" אין משמעות בעברית, והיא מזכירה בצלילה את "amour" או "amore" (שפירושן בצרפתית או באיטלקית "אהבה"), "וכך הופכות שתי המילים הראשונות כמעט לאוהב ואויב" (שם).

484

"מיצי" או "קתי"[485] (99), כדי להיחשב חתולה מן השורה. גיבורת **יתוקנו זלזל וזזינה** היא "מכשפונית", שבניגוד לבנות מינה היא "התגלשה ישר על הראש [...] לא אמרה את לחשה כנהוג [...] לא זכרה מי היא" (7). השם "זַלְזַל"[486] מבטא את תלישותה של הילדה המכשפונית, את העובדה שהיא נישאת עם הרוח ואינה שייכת לאיש. בת-הים בספר **אַמְבַּטְיָם** נקראת גַּרְגִּיר חוֹל; בלשון המקרא גרגירי חול הם דימוי לשכיחות גבוהה ולריבוי[487], ושמה של בת-הים מבקש לשכנע את מר יגידו, הסולד מכל סטייה מן הקונבנציונלי, שבת-הים שהגיעה פתאום לביתו היא "רגילה" ואין בה שום דבר יוצא דופן. העכברים, גיבורי הספר **קרון ושמו מקרון**, נושאים שמות הקשורים להירכיה בתפקידיהם. המנהיגה הזקנה "אַלְפָּא"[488] נקראה כך בהשראת המונח מתחום הביולוגיה "זכר אלפא", המציין את הזכר היחיד שהוא מנהיג הקהילה. סגניתה נקראת כצפוי "סֶגֶן בֵּיתָא"[489], כשם האות שאחרי אַלְפָּא. ראש חבורת העכברים לאחר טביעתה של "אלפא" נקרא וַסְקוֹ דֶה גַּמָא[490], משום שתפקידו להוביל את חבריו ליעדם. הרכיב "גַּמָא" בשמו מייצג את האות השלישית באלפבית היווני ומודיע שגם הוא חלק מחבורת העכברים. לשמה של עכברת החרסינה שנוספה לחבורה אין קשר לאותיות היווניות, משום שהיא שונה מחבריה. בהיותה העשירית בחברה נקראה "עֲשָׂר"(16), שם שבלשון הדיבור הוא סינונימי ל"מושלם" ול"נפלא" ולכן הולם את העכברה הלבנה המעודנת. יש היבטים סמויים המתגלים בשמות שמשמעותם טמונה ברכיביהם או בשינויים שנעשו בהם. מלכת הפיות בסיפור **טינקרטנק** היא דמות נוירוטית, אגוצנטרית, צעקנית וחסרת חמלה. שם משפחתה "דֶה גְרֶם" מעיד אמנם על מוצאה האצילי ורומז בחיוך על קלילותה, אך שמה הפרטי "קָלֶרְדָה" – היפוך האותיות של "לַקֶרְדָה"[491] – מוסיף לתכונותיה הלא-מעודנות וקושר אותה לעממיות, לוולגריות ולריחות חריפים דוחים. הגברת דייזי מהסיפור **קְרוֹקוֹדֵיזִי** בחרה בחנות החיות את "עוּזוּ המסכן" (2), לטאה קטנה שאיש לא רצה בה. התבנית הגרפית של השורוק הכפול בשם "עוּזוּ"[492] והפונטיקה של הגיית השם יוצרים הנמכה, המתקשרת לאומללות הלטאה. אבל "עוֹז" הנרמזת בשם "עוּזוּ" רומזת כי בלטאה טמון פוטנציאל התעצמות כפי שמתברר בהמשך הסיפור. ניצי (**ניצי מזווית העין**) שומעת את המלך והמלכה מדברים על "הילד אֵינוֹ" (9). לא ברור אם היה להם ילד ואיבדוהו, או שהם משתוקקים לילד שמעולם לא היה להם, אבל ברור ש"הילד אינו" הוא

---

485 (מ-cat האנגלית).

486 זלזל – ענף דק, שריג. רמיזה לשירו של חיים נחמן ביאליק "צנח לו זלזל": "צנח לו זלזל על גדר וינם" (ביאליק, 1990, כרך ב, עמ' 336).

487 "וְהִרְבָּה אֶרְבֶּה אֶת-זַרְעֲךָ כְּכוֹכְבֵי הַשָּׁמַיִם וְכַחוֹל אֲשֶׁר עַל-שְׂפַת הַיָּם", בראשית כב, יז.

488 אלפא – האות הראשונה באלפבית היווני.

489 בֵּיתָא – האות השנייה באלפבית היווני, שאחרי אלפא.

490 וסקו דה גמא – ספן פורטוגלי ומגלה נתיבים ימיים שנשלח בידי המלך מנואל ה-I להעמיק את השפעת פורטוגל באזור האוקיינוס ההודי (שראל וגרסון, 1998).

491 לקרדה – שמו של דג משומר בשמן או במלח שריחו חריף ואשר מוגש לצד בצל.

492 על השם הוּדִי ראו לעיל בעמ' 193.

משאת נפשם. אף שאין לו קיום בחרה זרחי לכנותו בשם, וכך היא מעניקה לו ממשות ומבליטה את המקום שהוא – באֵינוּתוֹ – תופס בחיי הדמויות בסיפור[493].

יש שמות המעידים דווקא על היבטים סמויים אצל אלה המתייחסים לנושאי השמות – המספרת-ילדה בסיפור **אם את לא יכולה** אומרת על השכנה הקשישה: "אנחנו קוראים לה פוֹרִיק, מפני שנתנו לה את הגור של החתול שלנו פורמן [...] אבל לָהּ אמרנו שקוראים לו פוריק בגלל שהוא אפור. ובגלל שהיא מבינה רק הונגרית היא קוראת לגור הצהוב שנתנו לה פוריק, והיא מחבקת אותו ומנשקת אותו בגלל שאין לה ילדים" (26). הכינוי שהודבק לשכנה מעיד על התנהגותן הפוגענית של המספרת ואחותה, הצופות בשכנה מביתן, חודרות לפרטיותה ומתארות אותה בלא חמלה: "... לוקחת את הקומקום הרותח בידית הבד [...] כשכל הפנים שלה אפופים אדי תה [...] מנגבת את האדים מן הפנים, מתקנת את התסרוקת [...] וכמו לובשת מדים על הפנים באצבעות שקצותיהן אדומים, כאילו גייסו אותה והיא חייבת להמשיך לשחק קלפים ולדבר הונגרית" (26). הצבע האפור הנרמז ב"פוריק" מופיע גם בתיאור בגדי השכנים ואורחיהם (25), והכינוי מוסיף אפרוריות של שִׁיבה ושל סתמיות גם לדמויות. לעומת זאת, המספרת האומרת שהשכנה קוראת לבעלה "מַאי מַאן" (25) איננה יודעת ש"מַאי מַאן" אינו שם האיש אלא "בעלי" בגרמנית, מה שמחזק את אמינותה כמספרת-ילדה.

- **שמות אינטרטקסטואליים הרומזים למקרא, למיתולוגיה, לספרות ולאמנות**

**שמות הרומזים להקשרים מקראיים**: כשניצי (**ניצי מזווית העין**) מוצאת למרגלות עץ השקמה שני מלבושים, העץ מסביר לה שהשמלה השקופה "שהייתה כמו לטיפה של נחמה" נקראת "עטיפת הלב", והשמלה האחרת נקראת "כתונת פסים" (22). השם "עטיפת הלב", שהוא שמו העברי של הקרום הפֶּרִי-קרדיאלי[494], רומז על הן עד עדינותו ודקותו של הבד הן על ההשפעה המיטיבה של הבגד המגן על הלב; השם "כתונת פסים" לקוח מהסיפור המקראי על כתונת הפסים שיעקב עשה ליוסף כאות לאהבתו אותו מכל אחיו[495], והוא רומז שניצי נבחרה להיות מיוחדת במינה, נאהבת יותר מכל הילדים סביבה, ילדי המוסד. אמנם בתחילת הסיפור נאמר על ניצי שהתהלכה בגן העירוני "בלבוש פסים כמו של שאר ילדי המוסד" (9), אולם בעוד הצירוף "לבוש פסים" מזכיר בית כלא או

---

493 דמותו החמקמקה הקיימת-לא-קיימת של הילד אינו מופיעה גם בשיר של זרחי למבוגרים: "דַּבֵּר בְּשֶׁקֶט / לוֹחֶשֶׁת לִי בַּעֲלַת הַבַּיִת / שֶׁהַיֶּלֶד אִינוֹ לֹא יִתְעוֹרֵר / וַאֲנִי מַבִּיט סָבִיב בַּחֲדָר / וּמַלְבֵּדִי אֵין אַחֵר // [...] // אוֹתִי אוֹהֵב הַיֶּלֶד אֵינוֹ / אוֹתִי הוּא אוֹהֵב יוֹתֵר / רַבִּים בַּעֲלֵי הַבַּיִת אֲבָל מִי הוּא / וַאֲנִי לֹא מַתְאַפֵּק וְחוֹקֵר // אֵינוֹ אוֹמְרִים בַּעֲלֵי הַבַּיִת / אֵין לָנוּ מִלְבַדּוֹ אַחֵר / הַיֶּלֶד אֵינוֹ שֶׁאֵינֶנּוּ / הוּא שֶׁיֵּשׁ לָנוּ בְּיוֹתֵר" ("הַיֶּלֶד אֵינוֹ", **אשה** עמ' 49). דן מירון מתייחס לשיר בתואר "משעשע" (מירון 2010, עמ' 214), אך העיון בו על רקע הספר **ניצי מזווית העין** מאיר אותו באור אחר לגמרי.

494 קרום דק העוטף את הלב.

495 "וְיִשְׂרָאֵל, אָהַב אֶת-יוֹסֵף מִכָּל-בָּנָיו--כִּי-בֶן-זְקֻנִים הוּא, לוֹ; וְעָשָׂה לוֹ, כְּתֹנֶת פַּסִּים" (בראשית לז, ג)

מחנה ריכוז ומטעין את הרגשות השליליים הכרוכים בהם על המוסד, הרי שהצירוף "כתונת פסים" מזכיר את הילד האהוב יוסף והרגשות החיוביים הכרוכים בו נקשרים אל ניצי.

שלוש נערות מצטרפות לאביגיל (**אביגיל מהר המלכים**) הרכובה על חמור לבנה ומובילות אותה הלאה. "בין עצי זית עתיקים [...] עומדות בקתות חומר קטנות. הנה נפתח שער עץ. תרנגול צבעוני [...] קרא שלוש פעמים. 'זה שכוי-בינה מודיע לאמא על בואנו.'" (22). הצירוף "שֶׂכְוִי-בִּינָה" הוא ביטוי יחידאי במקרא: "מִי-שָׂת בַּטֻּחוֹת חָכְמָה אוֹ מִי-נָתַן לַשֶּׂכְוִי בִינָה"[496]. "שֶׂכְוִי" הוא עוף מסדרת התרנגולאים הנפוץ בחצי הכדור הצפוני, מעין תרנגול. המילה "שֶׂכְוִי" התגלגלה מהמקרא לתפילה והיא מתפרשת במסורת ובקבלה באופן הקושר אותה לחכמה, לסֵפִרות ולעולמות עליונים[497]. הצירוף "שכוי-בינה" בטקסט של זרחי מופיע בחלק הסיפור שבו אביגיל מגיעה לכפר והתרנגול הצבעוני המכונה שכוי-בינה מודיע על בואה. הודעתו של התרנגול, בהתאמה לרעיון שהוא מייצג בתפיסה היהודית, היא מעין תו תקן או סמן מוסרי המאותת לאביגיל כי כאן ייעשה המעשה שנכון וראוי לעשותו. היונה הלבנה שחגה שלוש פעמים בחלל הבית כדי להאיץ באביגיל להמשיך בדרכה קרויה "היונה לדורותיה"[498] (23). הסמיכות של "יונה" ל"לדורותיה" מזכירה את הסיפור המקראי על "נֹחַ אִישׁ צַדִּיק תָּמִים הָיָה בְּדֹרֹתָיו[499] [...] וַיִּשְׁלַח אֶת-הַיּוֹנָה מֵאִתּוֹ"[500] ומעבירה ליונה מסיפורה של אביגיל משהו מתפקידה המקראי כמסמנת כיוון ומחשיבות שליחותה והבשורה שהיא מוסרת. המלך שבא אל בעלת האוב (**אביגיל מהר המלכים**) אומר "חיילי מגוג נאספים בהר" (28). הסיפור רומז למפגש הגורלי בין המלך שאול לבעלת האוב המקראית[501], והמילים בהמשך הטקסט "מתגולל ראש המלך" (37) מזכירות את סופו של שאול המלך. הצירוף "חיילי מגוג" מזכיר את מלחמת גוג ומגוג הנזכרת בספר יחזקאל[502]. ההקשר מוסיף דרמטיות לתהליך שעוברת אביגיל, המצטלב עם תהליך היסטורי ועם נבואה מכוננת. אביגיל לומדת מסופו של המלך בסיפור ש"הוא היה איש מר נפש. אפילו השיפוט שלו לקה מפני שהיה שרוי בעצב [...] העצב והפחד לא הפכו אותו לאיש טוב, עצב ופחד תמיד

---

496 איוב לח, לו.

497 בברכות השחר (סדרת הברכות שמברכים לאחר ההתעוררות, לפני תפילת שחרית) אומרים בין היתר "ברוך אתה ה' אלוהינו מלך העולם אשר נתן לשכווי בינה להבחין בין יום ובין לילה". בברכה יש ביטוי מטפורי לרעיון הקשור לתפיסת המוסר ביהדות; על פי פירושו של אברהם אבן עזרא, המילה "שכוי" פירושה "לב", מקום משכנם של הרגשות ושל התבונה. כשם שהתרנגול מבחין בהבדל שבין הלילה לבוקר ומעיר את בני האדם כשהשחר עולה, כך הלב מבחין בין הרע והבלתי מוסרי לבין הטוב והראוי. הכרת התודה על היכולת שנתן בורא עולם לבני האדם להבחין בין טוב לרע היא העומדת ביסוד הברכה "הנותן לשכווי בינה"; בינה – לשון התבוננות פנימה והבחנה מוסרית (הנותן לשכוי, ללא תאריך).

498 בהמשך פונה אחת הדמויות ליונה במילים "רגע, רגע, לדורותיה" (24).

499 בראשית ו, ט.

500 בראשית ח, ט.

501 "וַיֹּאמֶר שָׁאוּל לַעֲבָדָיו, בַּקְּשׁוּ-לִי אִשָּׁה בַּעֲלַת-אוֹב, וְאֵלְכָה אֵלֶיהָ, וְאֶדְרְשָׁה-בָּהּ; וַיֹּאמְרוּ עֲבָדָיו אֵלָיו, הִנֵּה אִשָּׁה בַּעֲלַת-אוֹב בְּעֵין דּוֹר. וַיִּתְחַפֵּשׂ שָׁאוּל, וַיִּלְבַּשׁ בְּגָדִים אֲחֵרִים, וַיֵּלֶךְ הוּא וּשְׁנֵי אֲנָשִׁים עִמּוֹ, וַיָּבֹאוּ אֶל-הָאִשָּׁה לָיְלָה; וַיֹּאמֶר, קסומי- (קָסְמִי-) נָא לִי בָּאוֹב, וְהַעֲלִי לִי, אֵת אֲשֶׁר-אֹמַר אֵלָיְךְ" (שמואל א כח, ח–ט).

502 המלחמה שעל פי יחזקאל לח צפויה להתרחש כשמלך גוג מארץ המגוג יילחם בעם ישראל ובאלוהיו סמוך לזמן הגאולה, והיא תסתיים בניצחון ישראל. מלחמת גוג ומגוג נחשבת שלב בתהליך הגאולה, המלחמה האחרונה לפני בוא המשיח (שראל וגרסון, 1998).

משחיתים״ (41), ומבינה שסכנה מאיימת עליה אם לא תלמד להיפרד מן העצב ומהפחד ולחזור לחיים.

שמה הפרטי של אם המשפחה בספר **משושים** אינו מוזכר, והיא מופיעה כ״אמא כּוֹרֶשׁ״ (5). ״כורש״, על אף הקונוטציות החיוביות שלו, הוא שם של כובש זר[503]; הוא מרחיק מהילדה פָּנִי את האם החזקה, העניינית, שאין לה ספקות ואין לה פנאי לדיבוריה המשונים של בתהּ המתבודדת השוגה בהרהורים: ׳אמא, איך את יודעת שאני באמת אניז׳ / ׳אני פשוט יודעת ודי׳, אמרה בהפתעה שיש בה שמץ של אי סבלנות [...] והיא חשבה בפעם המי יודע כמה, שילדה שנולדה להורים מבוגרים, כשאחיה הגדול כבר לא בבית, עלולה להיות ילדה משונה״ (5).

שתי אחיותיה התאומות של המכשפה תנינה (**תנינה**) נקראות ״גּוֹל״ ו״יָת״ – שני חלקיו של השם המקראי ״גָּלְיָת״. השמות מהדקים עוד יותר את הקשר ביניהן ומטעינים על דמויותיהן עוצמה וזדון בכל הקשור ליחסיהן עם אחותן תנינה, אבל גם נחיתות נצחית. שמות הרומזים להקשרים במיתולוגיה היוונית והרומית: פִּיבֶּה הייתה הגורה הקטנה והחלשה ביותר של הכלבה לולה (**וולפיניאה מומי בלום**, 45). לקראת סוף הסיפור ״היא עדיין קטנה כמו בהתחלה, אבל היא כבר יותר כבדה ויש לה שֵׂער ארוך בצבע כסף וזהב כמו של לולה״ (68). התיאור מתקשר למשמעות שמה של הגורה; פִּיבִּי (phoebe) היא אחת הטיטאנים[504] במיתולוגיה היוונית, ושמה שניתן לגורה הזערערת רומז על הכוחות והחוסן שאפשרו לה להילחם על חייה ולנצח. צבע פרוותה של פיבה – ״כסף וזהב״ – מתקשר לשם פִּיבּוּס[505], שמו האחר של אפולון, אל השמש וסמל האור[506].

**שמות הרומזים לטקסט ספרותי**: לאחר שאביגיל עוזבת את הקיבוץ היא נרדמת בשדה לצד הכביש, ובחלומה פוגשת ״חמור לבנה״ (**אביגיל מהר המלכים**, 14) הנושאת גם את השם ״רחל מירמיס״ (18). השם ״רחל״ עשוי לרמוז שהחמור מסורה ומלאת חמלה כרחל אמנו, הנחשבת ביהדות סמל האימהות[507]; השם ״מירמיס״ מופיע בספרה של אסטריד לִינְדְגְרֶן ״מִיו, מִיו שלי״[508] – זהו שמו של הסוס שמעניק המלך לבנו שגדל כאסופי אצל הורים אומְנים חסרי לב: ״מִירָמִיס שלי, כמה אהבתיו ממש ממבט ראשון. הרי הוא היפה בסוסי תבל כולה״[509]. הסוס מירמיס הוא סמל לחברות, לנאמנות ולאומץ, והוא מוביל את הילד מִיו לניצחון על כוחות הרשע ולהבאת הגאולה. למירמיס בספרה של

---

503 כורש ״הגדול״ – מלך פרס (559–529 לפסה״נ), מייסד האימפריה הפרסית שנודע במדיניותו הסובלנית וההומנית כלפי העמים הכבושים (שראל וגרסון, 1998).

504 ענקים, בניהם של אורנוס וגאיה.

505 *Φοιβος* – ביוונית ״מואר״, ״טהור״.

506 והיה קשור גם לתבונה, ליופי, לנבואה, לשירה ולרפואה (שראל וגרסון, 1998).

507 ״כֹּה אָמַר ה׳, קוֹל בְּרָמָה נִשְׁמָע נְהִי בְּכִי תַמְרוּרִים – רָחֵל, מְבַכָּה עַל-בָּנֶיהָ; מֵאֲנָה לְהִנָּחֵם עַל-בָּנֶיהָ, כִּי אֵינֶנּוּ [...] ״מִנְעִי קוֹלֵךְ מִבֶּכִי, וְעֵינַיִךְ, מִדְּמָעָה: כִּי יֵשׁ שָׂכָר לִפְעֻלָּתֵךְ נְאֻם-ה׳, וְשָׁבוּ מֵאֶרֶץ אוֹיֵב. וְיֵשׁ-תִּקְוָה לְאַחֲרִיתֵךְ, נְאֻם-ה׳; וְשָׁבוּ בָנִים, לִגְבוּלָם״ (ירמיהו לא, יד–טז).

508 לינדגרן, 1988.

509 שם, עמ׳ 27.

לינדגרן רעמת זהב ופרסות זהב, ועל רחל מירמיס (**אביגיל מהר המלכים**) כתוב "...בקולר הזהב של רחל מירמיס" (19). הענקת השם "מירמיס" לחמור הלבנה מעתיקה אליה את תכונותיו של הסוס הפלאי ורומזת על הגורל הטוב המצפה לגיבורת הסיפור, האסופית אביגיל, שכמו הילד האסופי מֹיוֹ תיחלץ בסופו של דבר ממצוקותיה.

**שם הרומז לדמות בתחום האמנות**: הגנן בבית השגריר (**יתוקנו זלזל וזזינה**) שנשא את השם "יוחנן הירונימוס" (49) היה גנן מסור, מלא חמלה ואוהב יופי; "ובין העלים הכהים חשף אשכול ניצנים שקצהו נפתח כנראה הבוקר. הפרחים הפתוחים היו בצבע שמנת, ונראו כמו כתרים זעירים. מקצותיהם נטפו טיפות המים. 'את מבינה,' אמר בלחש, 'למה אסור להרוס?'" (52). שמו של הגנן רומז להירונימוס בוש[510], שאחד הטריפטיכונים הידועים שלו נקרא "גן התענוגות הארציים"; הדמיון בשם מוסיף לכישוריו המקצועיים של הגנן בסיפור.

- **שמות שיש להם משמעות בשפות אחרות**

בנו של הפועל החדש בקרקס (**טינטורו**) שבא להציל את טינטורו הכלואה נקרא מִילוּש, שם הנפוץ בארצות מרכז אירופה ונגזר מהשורש הסלאבי mil, ומשמעותו יַקִיר, אָהוּב[511]. הסנאי (**חמש דקות מקגנוקה**), ש"על פי החוק [...] הוא חייב להביא לארמון המלך כל אוצר שנמצא ביער" (5), נקרא יעקב דֶה-לָפוֹן. בהתאמה לראייה החדה המתבקשת של הסנאי, lafont הוא שמו של מותג משקפיים צרפתי ותיק. שמו של המורה הנשר, דַסְקָלוֹ (**חמש דקות מקגנוקה**), לקוח מיוונית; "דַסְקָלוֹס"[512] ביוונית – "מוֹרֶה". בהיות היוונית שפתם של חכמי אתונה ולשון הפילוסופיה, שם המורה מעניק לו יוקרה ואף לגיטימציה לעסוק בהוראה. ומן היוונית ללטינית: הילדה פַּנְיָה (**משושים**) נושאת שם גלותי לא עברי שאינו שכיח בקרב ילדים בארץ. בבית היא נקראת בקיצור "פָּנִי" (5) ובפי האב גם "פָּנִיקָה" (32), לשון חיבה. שני השמות מושכים לשני כיוונים מנוגדים: המילה פָּנִי (funny)[513] הולמת את התגובות של אי-נוחות שהילדה מעוררת אצל בני משפחתה, אצל חבריה ואצל מבוגרים שהיא פוגשת. "פָּנִיקָה" (פ"א רפה) מזכיר את פָּנִיקָה[514] (פ"א דגושה), שהתגלגלה מהיוונית לשפות אחרות ומתארת את תגובותיה של פָּנִי ואת התגובות שפָּנִי מעוררת מאז התברר שבדרך כלשהי היא יודעת מה עתיד להתרחש: "מה היא מחפשת? שואלת פָּנִי במעט דאגה" (34); "פני נבהלת. הפעם היא נבהלת באמת" (37); "פני הייתה מודאגת מאוד בבוקר" (38); "מוקסמת מפחד היא עוקבת אחריו

---

[510] הירונימוס בוש (1450–1516), צייר הולנדי.
[511] מילוש, ללא תאריך.
[512] Δασκαλοσ.
[513] באנגלית – מצחיק, מוזר, משונה, מגוחך.
[514] πανικός. פחד גדול שגורם להתנהגות עצבנית עד כדי היסטריה, לבהלה ולחרדה.

[אחרי הנחש – נ"ל] בעיניה" (40). שמה של הכלבה סוֹלִי, שנשארה בהשגחת סבתא כשבני המשפחה נסעו לתקופה ארוכה לחו"ל (**מחלת הגעגועים**) התגלגל מלטינית לשפות אחרות; "סולי" הוא קיצור של solitude ("בדידות" באנגלית ובצרפתית) ושל solitaire ("בודד/ה" בצרפתית[515]), והוא מבטא את מצבה ואת תחושותיה של הכלבה.

בשמו של השגריר האמריקני מיסטר פּוֹלִיטִיקוֹף (**יתוקנו זלזל וזזינה**) שני רכיבים: "פוליטי" – מהמילה "פוליס"[516] היוונית, מעיד על עיסוקו; "קוֹף"[517] מעיד שהוא אכן מוכשר לכך. כשאביגיל חוזרת לכפר אחרי תהליך ההתמודדות עם האֵבֶל (**אביגיל מהר המלכים**) מוצא אותה מרגוליס. השם ("מרגלית" ביידיש) נרדף לפנינה או לאבן טובה, והוא גם כינוי לדבר מה יקר ובעל ערך[518]. שמו של האיש רומז שאביגיל הגיעה לאדם טוב ומיטיב, נדיר בסגולותיו הטובות, ומהדהד בו גם הצירוף "פה מפיק מרגליות"[519]; ואכן, הדברים שמרגוליס אומר לאביגיל בדרכו הישירה, הכֵּנָה, תוך הכלה של רגשותיה וראיית טובתה, מובילים אותה להחלמה ולאופטימיות. מרגוליס מפגיש את אביגיל עם האיילה שהוא מגדל ומסביר לילדה את שמה: "אוֹרְפִי, את יודעת, זה קיצור של יתום באנגלית" (48). התהליך שעוברת האיילה היתומה – אימוץ, טיפול מסור בחמלה ובאהבה והַחְזָרָה לסביבתה הטבעית – זהה לתהליך שנכון גם לילדה הפליטה.

משמעותו של השם מר טֶנְדֶרְלִי (tenderly)[520], המטפל הזקן שעבד בקרקס בספר **טינטורו,** הולמת את אישיותו של מי שאיבד את משרתו כי נהג בבעלי החיים בחמלה רבה מדי, לדעת בעלי הקרקס חסרי הלב (76). דֶדִי הוא אחיינה של פָּנִי (**משושים**), בן אחיה. בזמן ביקורם של האח ומשפחתו בבית ההורים פָּנִי מבחינה בנחש בחצר ומזהירה – "צריך להיזהר ולא לתת לדֶדִי לשחק בחוץ" (40). שם התינוק מזכיר את המילה האנגלית dead[521], וכל אזכור שלו בטקסט מעצים הן את עוצמת הסכנה המאיימת עליו והן את תחושת האשמה של פָּנִי, שמנבאת את האסון.

- **שמות דמויות השואבים משמעות מהמבנה שלהם**

שמות שהם הרכבים או הלחמים: שני שמות בשני ספרים שונים מאחדים שתי דמויות: בספר **קורות קרוקודייזי באפריקה** הגיבורים הם הגברת דייזי והלטאה שלה שגדלה הפכה לקרוקודיל.

כשהשניים בלעו זה את זה "הם היו קרוקודֵיזִי" (20) – הֶלְחֵם המשקף את הקרבה בין השניים.

כשתנינה נכנסת לחנות ספרים היא לוקחת לידיה ספר "על גֶ'קֶלְבֶּרִי פין" (111), שם שהוא לכאורה

---

515 מקור שתיהן ב-solo הלטינית.

516 πολις – ביוונית עיר או עיר מדינה.

517 ביידיש – ראש (מ-kopf הגרמנית).

518 אצל ביאליק – "לא עֲלָמוֹת – מַרְגָּלִיּוֹת" (בשיר "אחת, שתיים", בתוך ביאליק, 1990, כרך ב, עמ' 308).

519 כינוי לדברן מעולה, המביע דברים נאים במילים נאות.

520 באנגלית – בָּרְכוּת, בעדינות.

521 באנגלית – מֶת.

שיבוש תמים של "הקלברי פין"[522] אך אינו כזה. בהמשך הסיפור היא קוראת בקול "אוי, הגֶ'קֶל הזה השתלט לי על המוח, אני רוצה שוקו והוא צועק לי במוח שֶׁכָר! [...] עכשיו אני לא יודעת אם אני באמת אני או שהגֶ'קֶל הזה הוא אני" (112), ומתברר ש"גֶ'קֶלְבֶּרִי פין" הוא הלחם של שני שמות גיבורים ספרותיים – הקלברי פין וד"ר ג'קיל[523]. ההלחם רומז על הסיבה לבלבול שהשתלט על תנינה ומחזק את האווירה הכאוטית בפרק. בביתה של המכשפה תנינה הופיעה סָמָדַם הטורפת: "לטורפת הייתה שן גדולה אחת באמצע הפה [...] כדי לטרוף כל מה שיש סביבה" (**תנינה**, 83). השם הוא הֶלְחֵם שרכיביו – "סמדר"[524] ו"דם" – מבטאים ניגוד חריף, שהוא מטונימי לפן המטורף, מפוצל האישיות, של סָמָדַם; "אלף פעמים כבר אמרתי לעצמי, תפסיקי, וסָמָדַם לא מפסיקה [...] האמת היא שאין לי כבר כוח לסָמָדַם, ואם את יכולה – קחי אותה ממני" (83). שם אחר הכולל את הרכיב המאיים "דָּם" (**יתוקנו זלזל וזזינה**) הוא שמו של מנהיג העטלפים, "האדון קְרַעְקָדָם" (65). רכיבי השם הם הפועל "קְרַע", הנושא משמעות מאיימת, והשם "דָּם", הקושר את העטלפים לערפדים מוצצי דם ומעצים את הפחד מפניהם. ההברה "קָ", המחברת את שני הרכיבים, יוצרת רצף פונטי שהוא הומופוני ל"קְרַע כַּדָּם" ומזכיר גם את crack האנגלית; משמעותה – לפצח, לסדוק – מוסיפה על האיום שבשם.

שמות שרכיביהם כינויי גוף ומילות שאלה: בזמן שֶׁהֶייתה הארוכה של גב' שחף בחוץ לארץ, הילד מומי (**וולפיניאה מומי בלום**) מטפל בכלבתה לוֹלָה. רכיבי "לוֹלָה" רומזים על שייכותה הכפולה של הכלבה; "לו" – למומי, ו"לָה" – לגב' שחף. הכפלת העיצור L מוסיפה רכות לכלבה שנעשית לאם ומפגינה אימהות טובה ומסירות לגוריה, ומזכירה צלילים של שיר ערש (לוּלִילוּלי...)[525]. בהמשך הסיפור, אחרי שהגורים נמסרים לבתים מאמצים, השם "לולה" מקבל משמעות חדשה – הגורים הם "לא-לָהּ". כלבה אחרת מופיעה בספר **מחלת הגעגועים**; בעליה של סולי, שנסעו עם ילדיהם לארץ אחרת, השאירו אותה בביתה של מִימָה, סבתם של הילדים. השם "מִימָה", שהוא הומופון של רצף מילות השאלה "מי?" ו"מה?", מדגיש את הקושי של הכלבה להבין מה מתחולל סביבה (מה קרה למשפחה? מי יחזור?). כמו כן, "מימה" מזכיר את "אימא" ורומז שמימה היא מעין תחליף לאימא, אֵם המשפחה שנעלמה. הג'ירפה הקטנה מיליגרם (**מיליגרם**) נעזבה לבדה ביער כדי שידרבן אותה לצמוח ("כדי שהיא עצמה תגיע לאורך של עצמה", 87). כשהיא מוצאת את קולה (במישור הפרקטי והמטפורי) ומצליחה לגרש את המאיימים על ביטחונה היא נפטרת מהמשמעות המקטינה

---

[522] גיבור ספרו של מרק טוויין.

[523] גיבור ספרו של רוברט לואיס סטיבנסון **המקרה המוזר של דוקטור ג'קיל ומיסטר הייד**, אישיות חצויה, שהחלק השפל והמרושע שבו מתפרץ והורס את חייו.

[524] פרי בראשית התפתחותו, ראשית הפרי המתגלה בצמח מיד לאחר שנשרו פרחיו.

[525] סוברן, תשע"ב.

של שמה ובוחרת להיקרא בשם שאינו פוגעני: "אבא, אמא, הנה אני, מִילִי!" (90); רכיבי השם – "מי" ו"לי" רומזים לפתגם "אם אין אני לי מי לי"; מילי הבינה שצמיחה פירושה ללמוד לסמוך על עצמה. עמליה זנגוויל (**אם את לא יכולה**) נקראת בביתה "מָלִי", שם שהוא הומופון של השאלה "מה לִי?" והולם את דמותה של ילדה שמרבה לחשוב, להתלבט, להטיל ספק ולתהות על מה שנוגע לחייה; למשל: "פעם הייתה אישה שהתחתנה עם איש, והאישה הייתה אמא שלי. היא התחתנה לא מפני שהיא מאוד אהבה את האיש [...] אלא מפני שהיא פחדה שהיא לא תתחתן אף פעם והיא כבר הייתה זקנה, בת עשרים ושלוש. ואחר כך, ככה היא טוענת, היא כבר מאוד אהבה את זנגוויל, כלומר את אבא שלי, אבל אני מנחשת מה היא באמת מתכוונת להגיד – שהיא התרגלה לזה. ומה היא תגיד לילדה שלה, שנולדה מההתחתנות הזאת, שהיא לא התרגלה לזה" (12).

- **שמות שמשמעותם קשורה למצלול**

מילים אונומטופיאיות: הילדה מיכל, המדליקה אש תחת הקומקום, שומעת קול מתגבר והולך: "יש לי פזמון קבוע – קוראים לי בַּעְבּוּעַ"[526] (**מיכל וקומקום האדים**, 9). המילה האונומטופיאית משחזרת את קולות המים הרותחים בקומקום. כשהתינוק שהמכשפה תנינה מצאה בין עלי הכותרת של ורד בכה וצרח ללא הרף תנינה סברה שהוא בוכה כי אין לו שֵׁם, ואמרה לו: "באמת אתה צודק, גַּרְגֵּר ורוד עלוב. גְּרִיגּוּרִים יהיה שמך, גְּרִיגּוּרִים" (**תנינה**, 74). המצלול מזכיר גְּרְגּוּר[527] – מעין רעש מטריד בלתי פוסק, וסיומת הזכר-רבים מעצימה את המטרד הווקלי שגורם התינוק. אליטרציות: תושב הכפר ש"רצה להיות המשפחה המאמצת" (**אביגיל מהר המלכים**, 9) של הילדה הבודדה אביגיל אך נדחה הוא גִּיבְּקֶה הַגִּבֵּן. נראה שהשם "גיבקה" אינו אלא כינוי שדבק באיש בגלל מומו. האליטרציה משפיעה בשני כיוונים, מעצימה את המוּם ומגחיכה את הדמות.

מצלול עיצור חזק: התנהגותן המקוממת של עוזרותיה של מלכת הפיות (**טינקרטנק**), הלועגות בנבזות לטינקרטנק המסורבלת, זיכתה אותן בשמות מעוררי סלידה: "קְלֶמַנְטִיקָה" נשמע כמו שיבוש מגוחך של "קלמנטינה"; "קוּקוּלִיקָה" מכיל את הרכיב "קוּקוּ"[528] ואת הרכיב "קוּלִיקָה", המזכיר את צורת ההקטנה המשפחתית של culo[529]. העיצור הקשה k הדומיננטי בשני השמות וחוזר בהם חמש פעמים רומז לחסימה, לחריקה, לחוסר זרימה. דגם תנועה-עיצור חוזר: חברתה הטובה ביותר של פָּנִי (**משושים**) היא מָלִי; "פָּנִי" ו"מָלִי" חולקים תבנית אחת של תנועות – עיצור קמוּץ ועיצור חרוּק – המייצגת את הקשר החברי ביניהן. כשמָלִי "רוצה להראות לפָּנִי שיכולות להיות לה

---

[526] בגרסת הספר הנפרד (הכלולה במחקר, מתשל"ט) – בְּעְבּוּעַ בחיריק; בגרסה מאוחרת יותר הכלולה בספר **טחנת הכוח** (1995) – בַּעְבּוּעַ בפתח.

[527] גְּרְגּוּר – הקול הנשמע בזמן שטיפת הגרון במים, או חרחור, השמעת קול חיכוך מן הגרגרת.

[528] בשפת הדיבור כינוי למשוגע, תימהוני, "פסיכי".

[529] בספרדית – אחוריים, ישבן.

חברות אחרות מלבדה״ (15) היא מברכת לשלום ילדה אחרת, לִילִי. גם ״מָלִי״ ו״לִילִי״ חולקים עיצור ותנועה משותפים – ההברה ״לִי״, המאותתת על הקשר ביניהן. לעומת זאת ל״פָּנִי״ ול״לִילִי״ אין שום מרכיב צלילי משותף, כשם שבמציאות אין ביניהן שום קשר.

### 3. דחיסות סמנטית

אחד ממאפייני הסגנון של זרחי הוא דחיסות סמנטית. בתיאורים קצרים של דמויות, של מקומות ושל התרחשויות מופיעים צירופים, משפטים בודדים או פסקאות קצרות שההרכב המורפו-סמנטי שלהם מבליט או מעצים את משמעותם, רומז על משמעות סמויה שיש לה תפקיד במכלול הסיפורי או מציע נקודות מבט חדשות. לדחיסות הסמנטית שמייחדת מאוד את סיפוריה של זרחי יש ביטויים מגוונים.

דחיסות בביטויי כמות וגודל: במשפט שאומרת העכברה הנוסעת לארץ ישראל (**זיכרונות מן השרוול**) כדי לתאר את משפחתה – ״אנחנו כולנו, כל בני משפחתנו, אוהבי ספר״ (10) – גרעין התוכן של המשפט הוא ״אנחנו אוהבי ספר״, אבל הרצף המדורג המרחיב ״אנחנו״, ״כולנו״, ״כל בני משפחתנו״ מבקש לרמוז הן על הלכידות במשפחת העכברה והן על התכונה מסמנת התרבות שכל קרוביה התברכו בה, ואגב כך מרחיק את דמותה מהסטֵראוטיפ של הנוסע הסמוי חסר המעמד וחסר הרכוש. כשהעכברה מתארת את סניור אמזלג[530] היא מספרת שהוא ״הולך בנעליים רכות וגם קולו רך כשמן, ואי-אפשר לשמוע את צעדיו [...] בנעלי הלחישה שלו״ (70–71). הביטויים ״רַכּוֹת״, ״רַךְ כְּשֶׁמֶן״, ״אי אפשר לשמוע את צעדיו״ ו״נעלי לחישה״ רומזים על העידון המאפיין את האיש אבל גם מובילים בהדרגה ללשון החלקות ולחשאיות המאפיינות את התנהלותו הפוליטית-ציבורית כנציג הכתר הבריטי וכאחד ממנהיגי היהודים שתחת עול התורכים.

דחיסות כמאפיין סגנוני קיימת גם ברמת הצירוף: בכור חסון[531], אחת מהדמויות שאליהן התוודע הנוסע פון יוסטינוב ביפו (**זיכרונות מן השרוול**), מתואר כ״ספרדי שחום-עור, ושפמפם קטנטן מרצד מעל שפתו המלאה, האדמונית״ (70); בצירוף ״שפמפם קטנטן״ יש הקטנה כפולה; ״שפמפם״ הוא ממילא צורת הקטנה, והתואר ״קטנטן״ מכפיל את ההקטנה וממעיט כביכול את דמותו של האיש, אבל רומז שאך מעט היה ידוע עליו לעכברה המתעדת את קורותיו של פון יוסטינוב[532]. בספר **את לא מוכרחה לעוף** הצירוף ״גורי התינוקות״ מציין את גורי החתולים שנאספו לבית התינוקות של הפיות

---

[530] הסיפור מבוסס על אירועים היסטוריים: חיים נסים אמזלג (1828–1916) היה איש עסקים ומנהיג קהילתי יהודי יליד גיברלטר. לאחר שעבר מירושלים ליפו שימש בין היתר סגן הקונסול הבריטי, ונחשב דמות בולטת בחיים הציבוריים והעסקיים ביפו של תחילת המאה ההעשרים (קרק וגלס, 1993).

[531] בכור חסון, יהודי יפואי, נרצח ב-1882 בידי בדואים בסיני עם יתר חברי משלחתו של החוקר הבריטי אדוארד ה׳ פאלמר. נראה ששימש טבח המשלחת אך ידע גם לאחוז בנשק (יצחק, 2009).

[532] וכך גם למחקר ההיסטורי.

החברותיות. הצירוף "גורי תינוקות" מכפיל את ההקטנה ואת חוסר האונים של החתלתולים שהפיות החברותיות מטפלות בהם – ומוסיף יוקרה לפיות.

גם אירועים הקשורים בזמן זרחי מתארת במבעים דחוסים: תיאור התחלת תהליך ההמלטה של הכלבה לולה (**וולפיניאה מומי בלום**) מדגים דחיסות בביטויי זמן ובהילות; הילד מומי המבחין במצוקתה של לולה, מרגיע אותה ומזעיק וטרינר: "ליטפתי לה את הראש ואמרתי לה: 'לולה, לולה, הכול יהיה בסדר'" (38), אבל בעקבות המשפט האחרון בפסקה – "ואז פתאום צלצל הטלפון" (38) – ובהתאמה למצוקה ההולכת וגוברת של הכלבה, מתחילה הכברה בביטויים של מיידיות ושל בהילות: "ד"ר וייזל אמר שבדיוק קראו לו לאישה אחת, שהוא צריך לרוץ, ושאני אשמור על לולה. המלטה לא קורית בבת אחת, והוא יבוא ברגע שיגמור. ליטפתי את הראש של לולה יותר ויותר מהר [...]" (38). מספרם ועוצמתם של ביטויי הבהילות משקפים את הלחץ המתגבר דווקא אצל הילד.

בסיפור **להתראות באנטארקטיקה** מחליט מר זוּם להעביר את הפינגווין הצעיר למקום שהוא שייך אליו – לאנטארקטיקה: "ושניהם טסו לשם [...] כשירדו מן המטוס, עלו על מזחלת שלג וטסו ישר למושבה" (22). דחיסת נגזרות השורש ט"ס (פעמיים בפועל "טָסוּ" ופעם בשם "מטוס") במבע קצרצר יוצרת תחושה של דחיפות הנזקפת לזכותו של מר זוּם, כמטפל אחראי ומסור. המילים "מישהי רצה לקראתם ואמרה: 'אני מחכה לכם כבר שלושה ימים.'" מוסיפות לתחושת הדחיפות כאמירה על הצורך של האם ותינוקה להתאחד.

לעתים הדחיסות הסמנטית בתיאור כוללת תבנית של הנגדה, או תבנית של מדרג – שתיהן יוצרות מתח או מחדשות אותו. כך נוצרים תיאורים סמיכים, עמוסים במידע סמנטי רב-חושי, מפורט ואינטנסיבי המעבה את הטקסט ויוצר תמונות מרובות פרטים ומוביל להבחנות דקות.

תיאור הדחוס בביטויי תנועה ובביטויים הרומזים על כיוון מופיע בסיפור **ההולכים על הקשת**. יוֹיוֹ, בנו של מרכֵּז ענף המשתלה במשק העובד בשדה ביום חורפי, פונה בקול לזוג מתנדבים מחוץ לארץ העובדים בקצה התלם: "האדמה הלחה הכבדה משכה פנימה, השהתה את צעדיו הבוססים במגפיים" (90). המשפט דחוס בביטויים הנושאים משמעות של כובד, של אטיות ושל משיכה מטה. התואר "הכְּבֵדָה" מכפיל את כובד העפר הספוג מים הנרמז בצירוף "האדמה הלחה". הפועל ותואר הפועל "משכה פנימה" נושאים משמעות של כיווּן המקשה על ההתקדמות, והאטיות נמסרת גם בפועל "השהתה". הצירוף "הבוססים במגפיים" נושא משמעות של כובד ושל אטיות ומכפיל את הלחות שבתחילת התיאור. הצטברות המשמעויות הגלויות והנרמזות, העיקריות והשוליות של השמות והפעלים משרטטת תמונה מדויקת ומפורטת של הרגע המתואר. אחרי המשפט הנדון מופיע תיאור קולו של יויו המודיע למתנדבים שבקצה השדה על בואו: "כמו אבן שמתיזה מטר פתאומי

כשהיא פוגעת בענף לאחר גשם, כך התיז קולו של יויו באוויר מטח של שירת שחרורים, שענו לו מן הפרדס הסמוך" (90); התיאור הדחוס בביטויים הרומזים על קלילות ועל תנועה מהירה – "מתיזה", "פתאומי", "התיז", "מטח", ובמילים המקושרות לגובה, לשמיים, לאוויר – "עָנָף", "גשם" ו"שירת שחרורים", מעוצב כניגוד לתיאור הכבדות והאטיות שבמשפט הקודם. התיאור המורכב הזה בן שני המשפטים, המציג את יויו שרגליו המבוססות בבוץ נמשכות מטה לאדמה אבל קולו נקשר אל הגובה, אל האוויר ואל הקלילות – מעצים את תיאורו הדיאלקטי של הילד בתחילת הסיפור: "צָעִיר מֵעָמָל[533], היה בו כֹּבֶד ראש של זָקֵן, עד שנתבקש ממש שהילדים יכנו אותו 'סבא'..." (89). בהמשך מתכנסת הדיאלקטיקה בדמותו של יויו לשני תארים שבעקבות שם אחד: "יויו פורץ בצחוק, ולא לעגני, אלא עליז וכבד" (92). על אף קוצר היריעה שמכתיבה הסוגה של הסיפור הקצר, התיאור המפורט שבולטים בו היבטים מנוגדים מצליח להציג דמות מורכבת דרך עדשה חדה וממוקדת.

תנועה שגם בה נרמזים כיוונים מנוגדים מופיעה בתיאור ריקוד השועלים בספר **כפפות**. בתיאור הקצר – "השועלים מתחילים לרקוד ללא קול, קדימה ואחור, צלליותיהם נעות על הגזעים. אדונים וגבירות, גבירות ואדונים" (9) ניתן לזהות את ביטויי התנועה "מתחילים לרקוד", "קדימה ואחור", "צלליותיהם נעות". שִׂכּוּל המילים בצירוף החוזר – "אדונים וגבירות, גבירות ואדונים" רומז גם הוא על תנועה ואולי גם על שינויים בכיוון. התיאור מופיע בסיפור פיוטי קצרצר, ומצליח להבנות במילים ספורות – כולל השם הטעון "שועלים" והצירוף "צלליותיהם נעות" – אווירה מתוחה-מעודנת, תוך הצבת גיבוריו המואנשים של הסיפור בסיטואציה המאופיינת בעומס רגשי כנקודת פתיחה למצב משברי העתיד להתפתח בין השניים.

תיאור הדחוס בביטויי תנועה ובביטויים של כיווניות משתנה ומועשר בביטויי קול מופיע לאחר שהשֵׁדוֹן התינוק עֹלֶשׁ שנלכד בגינה (**יתוקנו זלזל וזזינה**) הוחזר לתוך הבית ושוחרר, ומתוארת תנועתו בַּחדר עמוס שמות, פעלים ותארים הנושאים משמעות של תנועה או רומזים לה: "... התרוצץ בחדר. הוא התנפץ אל החלונות שהרונימוס הגיף כדי שלא יברח, טס אל כונניות הספרים העמוסות, אל המנורה וישב לרגע על ראש פסלון מחוסר ידיים שעל השידה, ושוב עף אל הספרים [...] התדפק אל התקרה, נחת מטה, צבר תנופה, טס וניגח אותה בראשו. 'אני מבטיח, אני מבטיח,' נשף ונאק. כל אימת שצנח מטה הייתה זזינה רצה אליו לתופסו [...] עכשיו שוב התגלגל למטה" (67–68). התיאור מתווה מסלול תזזיתי שבסופו איבוד גובה, האטה ועצירה. אגב כך נמסרים שינויים חדים בכיוון התנועה – "התנפץ אל החלונות" ו"התדפק אל התקרה"; הפסקה בתנועה וחידושה – "ישב לרגע ושוב עף"; מהירות ואטיות בתנועה – "צבר תנופה" ו"טס" לעומת "צנח מטה"; שלושה

[533] עָמָל – שמה של הילדה בסיפור, העדה להתרחשות.

סוגים של תנועה לעבר רצפת החדר – "נחת מטה" (פעולה נשלטת), לעומת "צנח מטה" ו"התגלגל למטה" (פעולות בלתי נשלטות). תנועה נוספת נמסרת בפעלים המתארים פעולות של אחרים באותה עת – "הגיף" ו"רצה"[534]. התיאור הקצר, שחלק מהפעלים בו רומזים גם על קולות שנלוו לתנועות הגדולות יחסית ("התנפץ", "התדפק" ו"ניגח") ולתנועות המזעריות (בפעלים "נשף" ו"נאק"), כולל גם אזכורים מפורטים-דקדקניים של חפצים בחדר, כמו "כוננויות הספרים העמוסות" ו"על ראש פסלון מחוסר ידיים שעל השידה" – ומציג בתיאור רב-חושי את שהתרחש בחדר במשך זמן קצר מאוד.

דחיסות בביטויים הקשורים בקול מעצבת אירוע כמדרג של רכיביו. המכשפונית זלזל, העומדת מול דלת סגורה (**יתוקנו זלזל וזזינה**), מנסה לוודא שאכן קלטה לחישות מעבר לדלת. היא נוקשת בדלת ושואלת: "זה שדיבר אתי הבוקר, אתה עוד שם?" (43), אבל מאחר ש"שום קול לא נשמע", מַבָּעֶיהָ הבאים מסגירים את התרחקותה מהבעת נכונות לעזור: "אם יש פה מישהו שרוצה שיצילו אותו, שיגיד"; "להציל מישהו זה מספיק קשה, אבל בלי שיודעים מי הוא, זה בכלל בלתי אפשרי"; "אני לא אתחנן לפני אף אחד שיבקש ממני עזרה [...] תגידו לי, אתם שם, אתם לא מדברים?" (43). רק אז היא זוכה למענה. באותו ספר, תיאור ניסיונותיה של להקת השדונים הבוגרים לחלץ את השדון התינוק עֹלֵשׁ (**יתוקנו זלזל וזזינה**) נמסר במדרג של פעלי קול, ממרבי למזערי: "מישהו התנפץ אל החלון [...] השדונים רקדו בחוץ מתופפים על החלון [...] הם שרקו [...] השֵּדָה לחשה [...] נשתתקו שמשות החלון" (69). בתחילת התיאור מופיעה "התנפץ" מהשורש נפ"צ המציין רעש חזק יחיד; אחריה "מתופפים" מהשורש תפ"פ המציין רעש מעודן יותר אך מתמשך; אחריה "שרקו" מהשורש שר"ק המציין קול דק יותר ומתמשך; אחר כך "לחשה" מהשורש לח"ש המציין קול רפה; ולבסוף פועל מהשורש שת"ק מוסר שאפילו שמשות החלון נקטו עמדה ו"השתתקו". המדרג בעוצמת הקולות שמוסרים הפעלים מגביר את רושם הרגיעה ומכין את הרקע לאפיזודה הבאה, הנפתחת בקול מסוג אחר ובאווירה אחרת, לקראת הסכם: "ובדלת נשמעו שלוש דפיקות עדינות של גברת" (69).

מדרג קולי באותו כיוון המשתרע על חלק זעיר של המנעד – מן הנמוך מאוד אל הלא-נשמע – נוצר בדחיסת ביטויי קול וביטויים מפחיתי עוצמה במשפט קצר מאוד, המתאר את הילד מומי (**וולפיניאה מומי בלום**) הצופה בתהליך ההמלטה של הכלבה לולה: "והיא בכתה בשקט לעצמה בקול שלא יודעים אם נדמה ששומעים" (38). הדירוג מתברר תוך כדי קריאת מקטעיו של המשפט היחיד, שעיקרו התוכני הוא "והיא בכתה": "והיא בכתה בשקט..."; "והיא בכתה בשקט

[534] שורש רו"צ, לשון ריצה.

לעצמה...״; ״והיא בכתה בשקט לעצמה בקול שלא יודעים אם [...] שומעים...״; ״והיא בכתה בשקט לעצמה בקול שלא יודעים אם נדמה ששומעים״. תיאור אחר המאופיין בדחיסות של ביטויי קול מתווה מדרג בכיוון הפוך ותופס חלק קטן אחר של המנעד – מן הנסבל אל מחריש האוזניים: כשבעלי החיים מכונסים בתיבת נח (**זוגות וזאת**) נעלמת לפתע אשתו של יצור זעיר – הזמרור היתושי המצוי: ״הוא בוכה ואומר שבלי אשתו הוא לא נוסע״ (6). התקלה מעוררת ״מהומה נוראה. הזאבים מייללים, התנים בוכים, הציפורים צווחות בקול גבוה, והפרות תוקעות בשופרות״ (9). בתיאור הדחוס בביטויי קול מופיעים ארבעה פעלים של הבעה קולית: ״מייללים״, ״בוכים״, ״צוֹוְחות״, ״תוקעות״ – מהצפוי למפתיע, מהמתקבל על הדעת לאבסורדי. בצירוף ״הזאבים מייללים״ נשמרת משמעותו המילולית של הפועל בהקשר. שלושת הזוגות הבאים של פועל ושֵׁם משמרים את מרכיב הקול, אבל ״התנים בוכים״ מתרחק מ״הזאבים מייללים״ משום שבפועל ״בוכים״ יש גם היבט אנושי-רגשי שאין ב״מייללים״, ״הציפורים צוֹוְחות״ מבליט חוסר-הלימה בין השם לפועל – השורש צו״ח נושא משמעות של צעקה וזעקה אבל גם של תרועה, קול אדיר שאינו מצוי אצל ציפורים, וב״הפרות תוקעות בשופרות״ חוסר ההלימה בין השם לפועל משקף הפרזה לעבר האבסורד. הדחיסות המדורגת מעצימה את האווירה הכאוטית בתיבה – וגם את ההומור.

תיאור סביבה הדחוס בביטויי צבע מנוגדים שנושאים משמעות סמלית-ערכית פותח את עלילת **יוני והסוס**: בתחילת הסיפור, כשהמורה מוציאה את יוֹנִי מן הכיתה בגלל פיזור נפש, ״יוני עצם את עיניו״ (3) – אקט היוצר מעין חציצה בין מה שהיה עד עתה למה שיתחיל עכשיו. במשפט הבא – ״בשמש הבהיקו קירות בית הספר – שסוידו זה לא מכבר – בבוהק מסנוור לבן״ (3) – דחוסים ביטויים המשליטים בהירות של לובן: השמות ״שמש״, ״בֹּהַק״; הפעלים ״הבהיקו״, ״סוידו״; התארים ״מסנוור״, ״לבן״. גם צירוף הסמיכות ״קירות בית הספר״ (״קירות״ נתפסים כלְבָנִים) מחזק את הלובן בסביבתו של יוני. הדחיסות בביטויי הלֹּבֶן יוצרת סביבה צחורה מוחלטת, מעלימה את המציאות הצבעונית שהקיפה את יוני עד עתה ויוצרת נקודת התחלה של משהו חדש, מעין נקודת אפס. לצבע הלבן כאן יש משמעות בעיקר על רקע השינוי בסביבה בהמשך הסיפור; יוני נענה לפנייתו המפתיעה של סוס המופיע פתאום (גם הוא בצבע הנכון – ״הסוס הגדול ניער את שערות עורפו הלבנות״, 3), ועל גבו מגיע למרגלות הר, לסביבה כהה מאוד: ״בראש ההר עמדה מצודת סלע, מוקפת חומת אבני בזלת שחורה, מתוכה התנשא קצה ראשו של מגדל צר ואפל עטוף ענן, ושלושה עורבים חגו מעל לראשו. לרגלי המדרון, משלושה כיוונים [...] הייתה פעורה תהום שחורה ועמוקה״ (4). הכהות דחוסה כאן בצירוף הסמיכות ״אבני בזלת״, בשמות ״עורבים״ ו״תהום״, ובתארים ״שחורה״ (פעמיים), ״אפל״ ו״עטוף ענן״. גם הצירוף ״מצודת סלע״ והתואר ״עמוקה״ מוסיפים נופך

של כֵּהוּת לסביבה. הדחיסות יוצרת סביבה הומוגנית שחורה, המנוגדת לסביבה הלבנה שממנה בא יוני. הצבעים שחור ולבן, שבאופן מסורתי מתפרשים כמייצגי הטוב והרע, מגדירים כאן את ההבדל בין התום המאפיין את יוני ואת הילדים האחרים בסיפור לבין הרשעות המאפיינת את המכשפה ואת בנהּ. המשך התיאור: "ההר היה קרֵחַ. רק אבנים שחורות היו זרועות עליו כדמעות" – משמר את הניגודים המונו-כרומטיים, אך הדימוי "כדמעות" רומז על הקשר בין הבכי לשלטון הרשע. זרחי מנצלת כאן את הדחיסות בביטויי הצבע לרמיזה על המאבק המוסרי הצפוי בהמשך הסיפור.

דחיסות של ביטויי לובן הרומזת על עמדה מוסרית מופיעה גם בסיפור **אבק הברבור**. חבר המשק הגיבן נתקף זעם למראה הברבור המושלם ששיגרה לו שכנתו הפסלת כמחווה של הזדהות ועידוד[535], והשליך אותו מבעד לחלון. כשירד הלילה חזרה עמליה למקום ומצאה את השברים. "הירח מאיר במבט לבן את השביל. מבין השיחים היא אוספת את שברי הברבור [...] היא רואה שנס קרה ואף חלק אינו חסר" (60). הדחיסות בביטויי הצבע הלבן במשפט הקצר – השמות "ירח" ו"שביל" (תוואי ריק מצמחייה שבהירותו בולטת בחשיכה), הפועל "מאיר" והתואר "לבן" על רקע החושך סביב – רומזת על התגייסותם של הכוחות הגדולים בעולם (השמיים שמייצג "הירח" והאדמה שמייצג "השביל") להצלת הברבור; להתגייסות יש תוצאה מעשית: לאחר שהילדה עמליה מדביקה את השברים "פורש הברבור כנפיים סדוקות ועף היישר אל תוך קו האופק" (62).

הצבע הלבן, שנקשר כאן בתיאורים דחוסים לתום, לטוב ולטוהר, מופיע במשמעות אחרת בתיאור שבו דחיסות ביטויי הצבע מעצבת מצבי נפש: סיפור אהבתם של "רמנדטה המרהיב" ו"השועלה האדומה" (**חמש דקות מקגנוקה,** 33) מגיע לקצו כאשר "יום אחד הודיע רמנדטה המרהיב לשועלה האדומה שעליו לעזוב את היער. זה היה בשיאו של הקיץ. פרוותה של השועלה האדומה דלקה כמו פריחת ההיביסקוס, ובאותו ערב עמד להיערך טקס ארוסיהם" (33). שלושת המשפטים דחוסים בביטויים מְמַקְסְמִים כמו "מרהיב", "בשיאו" ו"דְּלֶקָה" לצד מילים המבליטות את האקספריסיביות של הצבע האדום; האֵדֶם ב"שועלה" מוכפל בתואר "אדומה", מתחזק ב"דְּלֶקָה" ורומז על להט אבל גם על אסון מתקרב. "פריחה" ו"הִיבִּיסְקוּס"[536] רומזים על עוצמת אהבתה של השועלה. לאחר שעל אף תחינותיה מסתלק הארוס חל בשועלה שינוי: "... השועלה, שצבעהּ דהה והיה כצבע החלודה, והיא חזרה לשבת [...] קטנה ומכווצת. תחילה נשרו פרחי ההרדוף והיא לא טרחה להתנער מהם, ואחר כך נשרו פתיתי שלג" (34). בצירוף "צבעה דהה" מובלעת היעלמות הצבע והנטייה אל החיוור, נשירת פרחי ההרדוף מבשרת דהייה של הנוף, ורומזת על סתיו ועל קור עד הופעת השלג, לבן גם

[535] הפסלת מסבירה לעמליה: "יש דברים שצריך לגעת בהם, כמו החטוטרת של רמי ב', למשל. צריך ללטף אותה מפני שהיא, יותר מכולם, כואבת ובודדה. אבל רמי אינו מבין מה שהחטוטרת אומרת" (61).

[536] היביסקוס – סוג צמח, נפוץ הארץ כשיח נוי. פרחיו הגדולים בגווני אדום, ורוד ולבן.

הוא, הקובר תחתיו כל מה שהיה לפניו. המשבר הנפשי-רגשי שהשועלה נקלעה אליו שואב את חריפותו מן ההשוואה לתיאור השועלה בימי אושרה.

הדחיסות הסמנטית מתבטאת לא רק במארג של שמות, תארים ופעלים היוצרים יחד סביבה סמנטית דחוסה, אלא גם בשימוש מרובה בכינויים ובחזרה תכופה על צירוף אחד; לאחר שהוריהן התגרשו, שתי הילדות בסיפור **לא לגרש** חיות עם אמן ומבקרות את אביהן במועדים קבועים. שימוש בכינוי הגוף "היא" במקום בשם "אימא" המופיע כבר בפתיחת הסיפור – "היא עוד תתחתן עם איש זר, ויהיה לנו אבא חורג ורשע" (7) – יוצר הרחקה של האם ומבטא את חששן של הילדות שיאבדו משהו מאהבת אמן אִם היא תתחתן בשנית. בתחילת הסיפור האֵם מציגה בפני הבנות "איש אחד" (7) שיצטרף למשפחה ויגור בבית. השימוש המרובה במילה "האיש" משקף את הסתייגותה של המספרת, הבת הבכורה, החוששת מהאפשרות שיהיה לה אב חורג. בעמוד הראשון של הספר חוזרים פעמים אחדות הצירופים "איש זר" ו"איש אחד" והמילים "האיש" ו"רשע" ומעצימים הן את החשש והן את זרותו של האיש בעיני הילדה. גם הכינוי הרומז "זה" המופיע בסוף העמוד הראשון וחוזר בעמוד שאחריו במשפט אחד – "הילדות חשבו איזה איש זה, כזה נמוך, לא כמו [...] הן אמנם ראו את האיש הזה כבר כמה פעמים" (7) – מגביר את הזרות. בהמשך האם אינה מציגה את בן זוגה בשמו אלא אומרת "הנה, ילדות, האיש, שמעכשיו יצטרף..." (7); ההרחקה מתבטאת גם בשימוש תכוף בכינוי רומז: "זה לא היה כל כך נעים לדבר על זה, כשיש מישהו זר בבית, אבל זה היה הכרחי. 'היא חושבת שהאיש הזה יהיה אבא שלנו?'" (9). גם אחרי ששמו של האיש ושם משפחתו מתבררים לה, הילדה ממשיכה להתייחס אליו במילה "האיש": "אולי עכשיו, משבא האיש החדש הביתה..." (13). הצירוף "האיש החדש" חוזר ומופיע עשרות פעמים לאורך הסיפור בן 55 העמודים[537], ואילו שמו של האיש, הנזכר בעמוד השני של הסיפור – "שקוראים לו גבי טל" (9) – חוזר ומופיע רק בעמוד שלפני האחרון; רק אז גבי זוכֶה בהכרה ובחיבתה של דורי ולפיכך היא קוראת לו בשמו. בהמשך הסיפור, כשנוכחותו של האיש בבית נעשית קבועה מופיעות מילים המרחיקות גם את האם ומשקפות את כעסה של דורי על זו שהרשתה לזר להיכנס למשפחה: "'לילה טוב', עונים קול האישה של אמא וקול האיש של האיש החדש" (41); מי שהייתה "אימא" היא עכשיו "אישה", שיש לה תפקיד מלבד האימהות. רק לקראת סוף הסיפור, כשגבי מטפל במסירות בכלבה שנפגעה בתאונה נוטשת דורי את הכינוי המנוכר "האיש החדש" ואומרת לווטרינרית: "אבא שלי החזיק אותה" (48). מאותו רגע נעלמים גם הכינויים: "אמא מביטה בה ובגבי, וגבי מביט באמא ובדורי" (54).

[537] למשל בעמ' 19, 20, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 54.

דחיסות בביטויים ממסגרת סמנטית אחת מבליטה את התהום הפעורה בין אם ובתהּ המגיעות למקום חדש לבין ותיקי המקום, וממחישה את תחושת הזרות העוטפת את הבת בפחד ובעלבון.

כשדפנה ואמהּ (**ילדת חוץ**) מגיעות לקיבוץ שבו האם נשכרה לעבודה בני המשק מקבלים את פניהן. התיאור נמסר מנקודת מבטה של הילדה דפנה: "הן עומדות בלב הדשא כמו ניצולות על אי בלב ים, והנה משלחת התושבים שבאה לחלץ אותן. במשלחת שתי נשי פראים וגבר פרא אחד. נשי הפראים רוצות את החפצים שלהן [...] כולם במכנסיים קצרים [...] כנראה זהו הלבוש הלאומי שלהם" (12); [...] "מבריקות עיני הפראים [...] האישה מהמשלחת לקחה את כף ידה של דפנה" (13). התיאור הדחוס במילים ובצירופים ממסגרת סמנטית אחת המוכרת מספרות ההרפתקאות – "ניצולות", "אי בלב ים", "משלחת התושבים", "לחלץ", "נשי פראים", "פרא" "הלבוש הלאומי", "עיני הפראים" – מעיד על תחושת הסכנה שהשתלטה על הילדה בעקבות הדמיון שזיהתה בין הסיטואציה המשונה שפלשה למציאות חייה לאפיזודות שקראה עליהן בספרים.

רמזים על רגשות מנוגדים, גלויים וסמויים דחוסים במשפטים הקצרים שבתיאור נשף הריקודים של השועלים בסיפור הקצרצר **כפפות**: "קר על האדמה בחושך. ספלי הפרחים גדושים טל, כאילו בכו. לכן השועלים הולכים לנשף יחפים, כדי לא להרטיב את הנעליים. אבל על הידיים הם לובשים כפפות" (9). הקישוריות במבנה המהודק שבין חוליותיו "לכן" ו"כדי" מבליטה את הרמיזות הסותרות בפסקה: עצב ("בכי") מול עליצות ("נשף") ואלגנטיות ("כפפות") מול אותנטיות ("יחפים"), ומצביעה על מתח מוסווה העתיד להתפתח.

דחיסות בביטויי רוח, מים וגשם מופיעה בתיאורי סכנה או מצוקה: כשנודע לנעמה שהוריה נפרדו (**יתוקנו זלזל וזזינה**) היא "ישבה על מדרגת הכניסה, ופניה מביטות אל הים [...] החצר הייתה חשופה ונָגוּבת רוח. פה ושם התנופף ורד מדולדל, או שיח אחר שזהותו נמרטה ברוח" (37). בתיאור הקצרצר של החצר מופיעה פעמיים המילה "רוח": בצירוף "נגובת רוח" המעצים את "חשופה" שלפניו, ובצירוף "נמרטה ברוח" המעצים את "מדולדל" שלפניו. הרוח נמצאת גם בפועל "התנופף", ואת התכונה "חשופה" מעצימה נוכחותו של השיח (אחד, צורת יחיד) חסר השם. הריקנות בחצר מטונימית לריקנות הרגשית שחווה נעמה עקב גירושי הוריה, והדחיסות בתיאור הריקנות בחצר רומזת על עוצמת רגשותיה של נעמה: "אני שונאת את ההורים שלי [...] כי הם מגעילים [...] קודם הם היו כל הזמן רבים, ועכשיו הם נפרדו [...] הורים שלא יכולים לאהוב את הילדים שלהם, שלא יולידו אותם" (38).

דחיסות בתיאור פן אחר של המים רומזת על סביבה עוינת: כשהשדונית-עטלפית משיבה על שאלותיהם של יוחנן הירונימוס ושל זלזל (**יתוקנו זלזל וזזינה**), בְּנֵי מינהּ שמעבר לקיר מגיבים: "ועל

שמשת החלון מבחוץ שוב החלו להישמע טפיחות, כאילו ברד כבד זורק טיפותיו אבן אבן" (70). התיאור דחוס בביטויי רעש: "להישמע", "טפיחות", "ברד כבד", "זורק", "אבן אבן", בהשראת דימוי צלילי הטפיחות לברד כבד. צורת הפָּעיל "זורק" מייחסת כוונה לברד, העוצמה שבמילים "ברד כבד" ובחזרה על "אבן אבן" מוסיפה משקל גם ל"טיפותיו" הנמצאת בתווך. הדחיסות במילים ה"מרעישות" מבליטה את המהומה שמחוללים השדונים מחוץ לבית. בסיפור אחר – בעקבות הקצנת העימות בין אנשי הכפר לדודה יוספינה (**דודה יוספינה**), הדודה מאיימת שתעזוב את הכפר ("... ועגיליה צלצלו באיום", 35). המשפט הבא בסיפור מתאר מה שאפשר לפרש כעונש ששנפל על הכפר ביוזמת הדודה או לפחות כמענה לתקוותיה: "למחרת ירדו גשמי זעף על כפר שעועית [...] מי השיטפון חדרו ללולים ולרפתות, שיבשו את הדרכים, עקרו חלונות מציריהם, קרעו את חוטי הטלפון וניתקו את רשת החשמל" (35). הסמיכות בין האיום לפורענות יוצרת ביניהם קשר של סיבה ותוצאה. אחרי הנושא "מֵי השיטפון" מופיעים חמישה פעלים בגוף שלישי רבים ברצף מַסְלִים – "חדרו"; "שיבשו"; "עקרו"; "קרעו"; "ניתקו" – ומעצימים מאוד את רושם כוחם ונזקיהם של מי השיטפון; באותו סיפור דחיסות בביטויי מים מאפיינת את בכייה של הילדה נחמה, בתו של האופה בסיפור שהפסקת החשמל השביתה את תנוריו, ויוצרת גם כאן מדרג מַסְלִים: "המים נטפו מקצות שערה, מפניה, ממעילה, וניקוו לשלולית קטנה על הרצפה [...] והתבוננה בנחמה, שפניה היו רטובים לגמרי, הפעם לא מגשם אלא מדמעות [...] כעבור רגע לא התאפקה עוד נחמה ופרצה בבכי תמרורים [...] אמרה הקטנה והתייפחה [...] ופרצה בבכי מחודש" (36). תיאור הבכי של הילדה נחמה שאביה האופה נפגע מן השיטפון מעצים את רושם כוחם ההרסני של המים, כאילו מדובר בהתפרצות בלתי מרוסנת של הטבע כתגובה להתנהגות הלא-מוסרית של אנשי הכפר[538].

דחיסות בביטויים הקשורים למים בסיפור **זוגות וזאת** רומזת על תגובת הטבע לעוולה שגורמים בני אדם: "השמים הכהים נָמְכוּ וכבדו מרגע לרגע, עוד מעט ייגעו בתורני התיבה וישקיעו אותה בעומק המים" (2). התיאור דחוס במילים הקשורות לגובה ולאיבוד גובה – הוא מתחיל ב"השמיים" ומסתיים ב"עומק המים". הרכיבים היוצרים את ההנמכה הם התואר "כֵּהִים" ב"השמיים הכהים" – שמיים כהים נראים נמוכים יותר משמיים בהירים; הפועל "נָמְכוּ" המבטא את איבוד הגובה של השמיים; הפועל "כָּבְדוּ" מוסיף משקל ומחיש את איבוד הגובה; המשפט "עוד מעט ייגעו בתורני התיבה" מוסר מדד להנמכה קיצונית של השמיים; הצירוף "וישקיעו אותה" נושא משמעות של איבוד גובה נוסף בתוך המים שממילא מרוכזים במקום נמוך; תהליך ההנמכה מסתיים ב"עומק

[538] הקונוטציה המידית היא לסיפור המבול המקראי, המתחולל עקב פשעיהם המוסריים של אנשי סדום.

המים״. הדחיסות והדירוג יוצרים תחושת דחיפות מתגברת והולכת והמתח שהיא יוצרת משפיע על החלטתם של נח ואשתו להכניס את את החדקרן לתיבה.

דחיסות בביטויי חום וקור מאפיינת מעבר מהתלהטות רגשית מתגברת לחידלון: בסיפור **אביגיל מהר המלכים** מתוארות ההכנות לטקס בביתה של הדמות המכונָה ״היא-הרואה״: ״מרק השיבולים מבעבע [...] הנערות בוחשות בתרוודי ענק. אש מתרמצת כחיה בעלת אלף עיניים״ (26). דחיסות המילים הקשורות לחום: ״מרק״, ״מבעבע״, ״תרווד״, ״אש״, ״מתרמצת״, הדימוי לחיה והצירוף ״אלף עיניים״ המאניש את הלהבות ברמץ יוצרים סביבה מאיימת ומסוכנת. במהלך הטקס מתממשת הסכנה הנרמזת בתחילתו: באופן לא צפוי ״האבוקות כבות בבת אחת [...] אש התבשיל גוועת באנחה. החיות קופאות על מקומן כגושי בזלת״ (27). דימוי ״החיות הלבנות״[539] (26) לגושי בזלת מנגיד את הלֶבֶן לאפור-שחור של הבזלת, את הרִפּוּת של החיות שוחרות הפיוס לקשיוּת הסלע, ואת ההתכוונות האופטימית להחלמה – לאימת הר געש מתפרץ. המוות נרמז בביטוי מטפורי המאניש את האש ה״גוועת באנחה״. כאן חל המפנה בעלילה; לא היא-הרואה תמציא מזור לאביגיל, אלא דווקא המפגש הצפוי לה עם אֵימֵי המלחמה.

דחיסות בביטויים חושיים אחרים קושרת מיעוט-אור לקור של מוות, ושפע אור לחום של חיים: הילדים החולים בסיפור **חמש דקות מקגנוקה** חיכו ביער לקוסם שיבוא לרפאם. ״הם ראו איך הירח מאיר את קרחת היער, הם ראו את קעריות הפרחים נוטות למלא עצמן באור הדק, את מחטי האורנים המזדקרות לעבר הירח, עד שהיער כולו נראה סמור-אור, אבל איש לא נראה שם״ (49). בתיאור קרחת היער באותה שעת לילה חוזרות אמנם מילים משדה האור – ״ירח״ (מופיעה פעמיים), ״מאיר״, ״אור״, אבל הן חלק מסביבה שבה איכות האור ממועטת. ״קעריות הפרחים נוטות למלא עצמן״ כי האור אינו שופע, בהתאמה למילים משדה הצורות הדקות-חדות: ״דק״, ״מחטי אורנים״, ״מזדקרות״, ״סמוּר-אור״. הדחיסות במילים אלה מבליטה הן את מיעוט האור והן את תחושת הסכנה שבעֲרַ בשעת לילה, וממעיטה את התקווה לבוא הקוסם. התיאור אכן מסתיים במילים ״אבל הקוסם לא בא״ (49). לאחר שהילדים מצאו את הקוסם שרוע על קרקע היער משתנה האווירה: בתיאור מעשיהם של הילדים להחייאת הקוסם יש דחיסות של מילים הקשורות לאור ולחום: ״... מפיו התעופפו אותיות שמו, מאירות באור חלש כמו גחליליות ברוח [...] הקוסם מנדוזה, שהתאושש מעט, לחש: ׳חממו את האותיות, חממו את המילים. ׳[...] אבל את המילים הבאות כבר חיממו בכפות ידיהם עד שגדלו ואורן גבר כמו בועות חשמל זורחות ברוח ומילאו בחוזקן את עבי היער [...] אותיות השם מנדוזה שנחרצו באוויר [...] המשיכו להאיר״ (50). הצירוף ״בועות חשמל״

[539] נראה שהכוונה לחמור לבנה (14) וליונה הלבנה (23), שוחרות השלום.

מבטא גם את הנצנוץ של החזרת האור מקרום הבועה, והפועל "נחרצו" רומז גם על "חרוץ" (שם לאחד ממיני הזהב)[540]. הבקשה "חממו את האותיות, חממו את המילים" שבעקבותיה הצירופים "גחליליות ברוח", "בועות חשמל זורחות ברוח" ו"מילאו בחוזקן את עבי היער" מעצימים יחד את נפח האור והחום ואת היקפם. העצמת האור והחום הולמת את המעשה הגדול של החייאת הקוסם. תיאורים הדחוסים בביטויי אור, חום, רוח ומים מופיעים לאורך היממה בעלילות הספרים שגיבורותיהן בנות, ומשקפים מצבים של סערות נפש, רגעים דרמטיים, התכנסות אישית-אינטימית והתרחשויות נְסיות ופלאיות.

דחיסות סמנטית מאפיינת את תיאוריהן של חמש ילדות, גיבורותיהם של חמישה ספרים של זרחי. אלה הן דפנה (מהסיפור הרֵאליסטי **ילדת חוץ**), זלזל (מהסיפור הפנטסטי **יתוקנו זלזל וזזינה**) ואביגיל, פָּנִי ועמליה (מֵהסְפָרִים המשלבים מציאות והתרחשות חלומית-דמיונית-פנטסטית **אביגיל מהר המלכים**, **משושים** ומהסיפור **העורב**). כל אחת מהן חווה בדידות, חשה שהיא יוצאת דופן, מתוסכלת בשל עיוורונם של המבוגרים בקשר אליה, חשה שאינה יכולה לשתף את זולתה במחשבותיה, ברגשותיה, בחוויותיה. כל אחת מהן בורכה ברגישות מופלאה, מתבוננת בסביבתה מנקודת מבט אישית מאוד, ומקיימת בתוככי נפשה ודמיונה עולם פנימי עשיר. אפיוניהן אלה באים לידי ביטוי בתיאורים דחוסים של ההתבוננות שלהן בעולם, בתיאורי הקליטה החושית שלהן ובתיאור הדהודם של המראות במרחב הרגשי היוצא-דופן של כל אחת מהן[541]. כשאביגיל (**אביגיל מהר המלכים**) מחליטה להשאיר מאחוריה את הקיבוץ, "השעה כל כך מוקדמת שרואים איך האוויר נוגע ממש באדמה. והעשבים הקטנים הצפופים בוואדי כאילו שותים כחול, בהיר כל-כך וקר עד שנדמה שמעלי הקקטוס הגדולים עולה אד" (13). שני המשפטים דחוסים בשמות שהם "קטנים וצפופים" ושמות שהם "גדולים", יש בהם ביטויים של טמפרטורה, של צבע ושל מרקמים (רְפוּת ודוֹקרניוּת), ומתואר בהם מגע קרוב של אוויר סמיך ומוחשי באדמה ובמה שעליה. התיאור החושני נמסר דרך עיניה של אביגיל ורומז על רגישותה ועל דקות ההבחנה שלה לעולם הפועם והמפעים סביבה. גם כשהילדה זלזל והגנן יוחנן הירונימוס (**יתוקנו זלזל וזזינה**) יצאו להציל את החד-קרן הייתה שעת בוקר מוקדמת: "האוויר היה טלול ומואר באור הנוזל מן השמיים לפני עלות השמש" (76). גם כאן התיאור דחוס במילים הקשורות לאור ("מואר", "אור" ו"שמש") ובמילים הקשורות לנוזל ("טלול" ו"נוזל"), ויש לו זיקה לצלילות (במילה "טלול" ובמילה "אוויר"). הדחיסות בתיאור מחזקת רקע של טוהר, של בראשיתיות, של הזמן שבו לא הייתה הפרדה בין מים לשמיים, המתקשר לקדמוניותה של החד-קרן ורומז שהשעה כשרה להצילה. הילדה דפנה (**ילדת חוץ**) יוצאת עם בוקר

---

[540] למשל בזכריה ט, ג.

[541] במידה רבה, כל אחת מגיבורות הילדות הללו משקפת היבטים באישיותה של נורית זרחי בילדותה.

לפי הוראת המטפלת (״מחר בבוקר, אבל בבוקר, את שומעת אותי?״, 61) כדי לחפש את נעליה שנעלמו: ״מן המזרח עולה השמש, מזמן לא ראתה את זריחתה, העננים מפשירים ומתגלה השמש, כעין ביצייה, [...]״ (63). התיאור הקצר דחוס בביטויי אור וחום – ״שמש״ מופיעה פעמיים, השורש זר״ח מופיע פעמיים (במילים ״מזרח״ ו״זריחתה״) והמילה ״ביצייה״ מדגישה את צבע השמש, את צורתה ואת חומהּ. המילים ״העננים מפשירים״ מוסיפות גם הן חמימות ובהירות. תיאור כוחו המתחזק של הבוקר הבהיר והחמים עומד בניגוד גמור לאווירה הבלתי נעימה שהמטפלת ״הגדולה״, הכוחנית, משליטה בבית הילדים, ומבשר אווירה חדשה, שוקקת חיים ואופטימית, המחלצת את דפנה מנוכחותה המצמיתה של המטפלת וממלאת אותה התרוממות רוח: ״ונדמה לה שהיא מלכת הכַּר הגדול״ (63). נוכחות הצהוב בולטת בתיאור של פני וחברתה (**משושים**) היושבות יחד תחת האורן בחצר בית הספר. במשפט ״מן המחטים נושבת אבקה צהובה״ (39) נעדרת הרוח מן התיאור, והשורשים נש״ר ונש״ב התלכדו בפועל ״נושבת״ כאילו האבקה היא הפעילה. גם בהמשך נוכח הצהוב: ״צריך להיזהר מן הדבורים, צריך לשבת בשקט, אז הן עפות להן כמו אלף ריסי עיניים סמיכים. האוויר מתוק וספוג זמזומים, הקיץ שר״ (39). התיאור סינסתטי, רב-חושי וכורך צבעים (החום-צהוב הגלוי שב״דבורים״ וצבעי הדבש הנרמז) עם טעם (״מתוק״), מרקם (״סמיכים״), צורה (״ריסי עיניים״) וצליל (״זמזומים״, ״שר״). הילדות יושבות שם בשקט, הדבורים הן הפעילות, והרצף הנרמז מ״להיזהר״ עד ״מתוק״ רומז על הקשר המורכב ביניהן. ההתרחשות המינימליסטית-חושנית ששתיהן עדות לה מולידה מחווה של חברות: ״׳תבואי אלי היום הביתה?׳ שואלת מלי״ (39). בשעת העבודה עומדת אביגיל (**אביגיל מהר המלכים**) על גג בית הקירור: ״על גג בית הקירור ממיינים עכשיו את הדלעות. משם רואים איך השמש יורדת אדומה, כמו עין דלוקה, אל מאחורי הוואדי של כפר גבעון...״ (8). התיאור הקצרצר דחוס בשמות ובתארים המעצימים את רושם השקיעה: ״דלעות״, ״אדומה״, ״דלוקה״ ו״גבעון״. צבע הדלעות רומז על צבע השמש, ב״אדומה״ וב״דלוקה״ גלומות שרפה וכוויית שמש, ב״דלוקה״ גלומים אודם ואש, וכפר גבעון רומז על ״שמש בגבעון דום״[542]. ההכברה במילים הקשורות לאש ולחום ולאירוע מקראי מכונן יוצרות מחזה מהפנט, דרמטי, השונה מאוד ממה שמתרחש למטה בבית הקירור, מקום ששומר על הטמפרטורה הרצויה ואינו מאפשר חריגות ובמידה רבה משקף את אורח החיים ואת המסרים של המשק (אחידות, איפוק, ציות למוסכמות). המשפט הבא – ״מן העבר השני, מאחורי בריכת השחייה, רואים את החורשה הגדולה, את מסתרי הארנבות. אביגיל עוקבת אחר תנועת החושך, כאילו הוא צומח

[542] בריאיון לרוביק רוזנטל סיפרה זרחי על מראות ילדותה בקיבוץ גבע: ״השקיעה של גבע היא מעל הוואדי של כפר יחזקאל. היא מאוד אדומה ומאוד נוכחת. הקיבוצים האלה היו נקודות קטנות, ופתאום מתחוללת התרחשות כזו קוסמית, כאילו מישהו שלח לגבע שקיעה פרטית.״ (רוזנטל, 2002).

מעומק החורשה״ (8) – מתאר סביבה נסתרת, מוצלת, כהה וקרירה. בשני התיאורים יחד שתי סביבות – אחת מתאפיינת באור ובחום והאחרת מתאפיינת באפלולית ובקור. שתי הסביבות המנוגדות, המעצימות זו את זו דווקא מפני שהן מובהקות ומנוגדות, רומזות על שתי נטיותיה הסותרות של אביגיל – הרצון לבטא בגלוי את אישיותה ואת עמדותיה וחיפוש הביטחון בבדידות, בהתבודדות ובהימנעות מהיחשפות. לאחר שתם הקרב בין המלך הטוב למלך מגוג, מתוארים רגעי השקיעה במשפט קצר, הדחוס בביטויים מפחיתים: ״אור שארית השמש בא זהור כרמץ״ (33); ״שארית השמש״, ״בא״[543], ״זהוּר״ (בינוני פעול משורש זה״ר, תחדיש של זרחי, שגם צורת הסביל שלו רומזת על הפחתת האור), ״כרמץ״[544]. הדחיסות הסמנטית בביטויים מפחיתים משרתת גם את האווירה הקשה עקב התבוסה בקרב. בסופו של הסיפור חוזר ומופיע התיאור המבליט את האור והחום: ״מעל למושב השכן דולקת שמש אדומה כמו אש״ (55); הפעם הדחיסות מבליטה את קריאתה של אביגיל ״שמש בגבעון דום וירח בעמק איילון״ (55), המקבעת את השמש המיטיב במקומה ״עד שאביגיל נכנסת אל בית הילדים, עד שהמטפלת פורסת את העוגה שאפו לכבודה ומחלקת לילדים [...] עומד השמש והערב לא יורד, והחושך לא בא״ (56) – כלומר עד לניצחון האופטימיות וכוח החיים. באחת מתחנותיה הראשונות של אביגיל במסעה מופיעה פסוקית זמן המתארת את ראשית הלילה: ״כשירח דק כמו ציפורן מטפס במעלות המזרח ושופך אור שקוף״ (26). התיאור המבקש לתאר אור ענוג, מינימליסטי, דחוס בביטויים מפחיתים: הירח הוא ״דק כמו ציפורן״, הוא נראה בראשית דרכו מעלה, הפועל ״מטפס״ רומז על עלייה אטית ואורו עדיין נטול צבע, ״שקוף״. בשלב זה אביגיל עדיין אינה נזכרת בדבר, רק בהמשך היא ״נשטפת אור בהיר וחד״ (שכאן כבר אינו ״שקוף״) ומבינה ש״זה הזיכרון [...] זהו שעליה לשכוח״ (26). תיאור הופעתו בבית הילדים של העורב שבא להוביל את עמליה אל אביה המלך (**העורב**) דחוס בביטויים המעצימים את המסתורין ואת הפלאיות והעל-טבעיות של ההתרחשות: ״בערב בא העורב, [...] בעיניו הייתה אותה אש כעס בוערת, כמו לילה. הוא עמד בשלולית האור שנשפך מן הפינה״ (65). התיאור הקצר דחוס במילים הרומזות לסתירות: ״אש כעס בוערת כמו לילה״ ו״בשלולית אור שנשפך מן הפינה״; הצירוף המטפורי ״אש כעס״ המדומה ל״לילה״ מתאר את עוצמת הרגש במונחים של צבע ושל טמפרטורה. הצירוף המטפורי ״בשלולית אור שנשפך מן הפינה״ מתאר את האור במונחים של מרקם ושל תנועה. בהמשך, במקום שהעורב הוביל אליו את עמליה שררה אותה אווירה פלאית שתוארה באותו מבחר סמנטי – ״לילה״, ״אש״, ״אור״ ומרקם נוזלי: ״הדרך הייתה בהירה כל כך

---

[543] בא – שקע, על פי ״כי בא השמש״, בראשית כח, יא.
[544] רמץ – שיירים של גחלים לוחשות, אפר חם שעדיין יש בו גִצים.

מאור הירח [...] ישב המלך ועל ראשו כתר אש. היה שקט, הלפידים רָמְצוּ, באוויר הייתה מתיקות של אש וטל״ (65).

## 4. דו-משמעות

כשזרחי בוחרת במילים ובביטויים המאופיינים בדו-משמעות היא מציבה את הסיפור או אפיזודות ממנו על קרקע לא-יציבה המשתנה תכופות, מערערת מוסכמות, מטילה ספקות ויוצרת מצבים של הומור. לעתים ביטויי דו-משמעות מציפים מסרים סמויים הנובעים מהרלוונטיות של משמעויות מילים וצירופים רבי-משמעויות יוצרים אפקט הומוריסטי: המכשפה תנינה (**תנינה**) הנמצאת בחנות ספרים אינה מוצאת בהם עניין (״קופסאות המילים האלו״, 55), ומחזירה אותם לכוננית, ״והספרים עמדו שוב במקומם רציניים וסתומים״ (59). ״סתומים״ משמשת כאן בכמה משמעויות: במשמעות המילונית – אטום, סגור; במשמעות המטפורית – לא ברור, שאינו מובן כראוי, ובמשמעות שנתייחדה למילה בשפת הדיבור – מטומטם, קשה הבנה. ״סתומים״ בשתי המשמעויות הראשונות במשפט רומזות על חוסר יכולתה של תנינה להבין מה טמון בספרים, ומשמעות התואר בלשון הדיבור מבטאת את התסכול שלה על כך ואת העוינות שהספרים מעוררים בה. בחנות הספרים תנינה פותחת את הספר ״ג׳קלברי פין״[545], ולשאלתה: ״מה, הוא מת או חי?״ משיבה המוכרת: ״גם וגם, תלוי״ (111). ״תלוי״ כאן במשמעות כפולה; ״תלוי״ (על חבל) כשם תואר, לאמור מֵת, אבל גם במשמעות של תואר פועל המשמש להבעת חוסר ביטחון או ריבוי אפשרויות. שתי המשמעויות אפשריות, וכפל המשמעות יוצר הומור ומשאיר את השאלה ללא מענה, על פי מוסכמות הנונסנס. במקרים אחרים מילים וצירופים המאופיינים בריבוי משמעויות משמשים להצפה של מסר סמוי: כשהפקיד מר זום (**להתראות באנטארקטיקה**) מבין שעליו לדגור על הביצה שבחבילה שקיבל הוא תולה על דלת המשרד את השלט ״ישיבה חשובה״. הצירוף ״ישיבה חשובה״ הוא דו-משמעי: בהקשר של ״משרד״ מדובר בהתכנסות של אנשים כדי לדון בעניין משותף, ובהקשר של ״ביצה״ המילה ״ישיבה״ מתפרשת כ״דגירה״, ישיבה של נקבת עוף על הביצים שהטילה כדי לחממן ולהגן עליהן עד לבקיעת האפרוחים. שתי המשמעויות משמשות כאן וממלאות כמה פונקציות: מי שינסה להיכנס יבין שמתנהלת במשרד ישיבה ואין להפריע, ואילו מר זום יישב מאחורי הדלת הסגורה וידגור על הביצה. התואר ״חשובה״ משרת את ההומור, ובו-בזמן מציף את חשיבות פעולתו של מר זום. כשהפינגווין התינוק פיני בוקע מן הביצה הוא פונה למר זום בשאלה: ״אבא?״ וכוונתו – ״אתה אבא

[545] לעיל בעמ׳ 202.

שליז״ או ״לקרוא לך אבא?״. מר זום עונה ״במידה מסוימת״, כאילו אמר ״שְׁמִי הוא ׳במידה מסוימת׳״ אבל בעצם התכוון לומר ״זה מי שאני במידה מסוימת״. בהמשך, לאחר שמר זום מוסר את התינוק לאמו באנטארקטיקה ונפרד מהשניים, פיני (״שעוד לא למד לגמרי לדבר״) פונה אליו ואומר: ״במידה מסוימת, לא תלך מכאן״ (30), והצירוף ״במידה מסוימת״ מתפרש גם כאן בשתי דרכים: ככינויו של מר זום בפי הפינגווין הקטן, וכביטוי מסייג המעיד על רגישותו של הפינגווין, המבין כי גם כשמר זום יעזוב את אנטארקטיקה, משהו ממנו יישאר תמיד קשור אליה, ולפיכך ״במידה מסוימת, לא תלך מכאן״. לקראת סוף הסיפור, כשמר זום כבר יושב במזחלת היוצאת מאנטארקטיקה, פיני שוב פונה אליו ואומר: ״במידה מסוימת! גם אני פינגוונתי אותך! תחזור?״ (36) וגם כאן הצירוף ״במידה מסוימת״ מתפרש בשתי דרכים: ככינויו של מר זום וכהבלטת ההדדיות בקשר בין השניים.

לאחר שאביו של מומי חזר מאמריקה ונפגש עם בנו (**וולפיניאה מומי בלום**), הוא נפרד מהילד במילים ״לך לאמא, [...] שלא תחשוב שלקחתי אותך״ (11). לא במקרה המשפט משתמע לשתי פנים: 1. ״תחשוב״ כפועל בגוף שני זכר הנאמר כהתראה לבן שיחו בנו מומי; שהפגישה הקצרה שלנו לא תפתה אותך לחשוב שלקחתי אותך אלי! שמעכשיו אתה חי אצלי! 2. ״תחשוב״ כפועל בגוף שלישי נקבה המתייחס לאמו של מומי; שהיא, אמא שלך, לא תחשוב שלקחתי אותך אלי! הכפילות מעצימה את התחושה שאביו של מומי אינו מתכוון לקחת את הילד אליו, ואולי אפילו נזהר מצעד כזה או חושש ממנו. זרחי משתמשת בביטויים דו-משמעיים להדגשת שוויון מעמדן של שתי המשמעויות: כשהפיה המסורבלת טינקרטנק (**טינקרטנק**) מתיישבת בפעם השנייה על עוגת יום ההולדת של מלכת הפיות, המלכה צורחת: ״ואותך, אותך אני מעיפה מן הממלכה״ (8); ב״מעיפה״ המלכה מתכוונת הן למשמעות המילולית של הפועל: ״זרקה, השליכה״, שהרי היא מעיפה את הפיה הקטנה מממלכת הפיות (״ולפני שטינקרטנק מספיקה להתנצל, היא מרגישה איך היא צונחת לארץ כמו שק תפוחי אדמה״) למקום שיש בו בני אדם, והן למשמעותו בלשון הדיבור – מסלקת, מגרשת. בסיפור **קרון ושמו מקרון** המלצרית לְבִיבָה גִיתָה מרגיעה את העכברה המגלה שזנבה ניתק מגוף החרסינה שלה, ומבטיחה לה שאפשר להדביק את הזנב; אלא שמתברר שהפעולה הזו צריכה להיעשות ״באפס מעלות חום״ (32). באותו זמן עובר המַקָרוֹן[546] של נֹח ברחוב ולביבה גיתה אומרת ״אני ארוץ ראשונה ואדביק אותו״ (32); בצירוף ״אדביק אותו״ היא מתכוונת למשמעות אשיג, ארדוף ואגיע אליו, אבל ברקע מצויים הזנב שניתק והמשמעות הראשונה של ״אדביק אותו״ – אחבר, אצמיד אותו. כפל המשמעות מכפיל את נדיבותה של לביבה גיתה ואת נכונותה לעזור.

[546] קרון המורכב ממקרר ומארבעה גלגלים.

המכשפה תנינה מסבירה למה אינה רוצה להתיידד עם המכשפה קֶצֶר: "שאני אתחבר עם קֶצֶר? כל כוח הכישוף שלי יתקצר" (**תנינה**, 51). השורש קצ"ר שממנו נגזר שם המכשפה "קֶצֶר" הוביל למשחק מילים: כשתנינה אומרת "יתקצר" כוונתה ל"כוח הכישוף שלי ייעשה קצר יותר, ייפגם" אבל גם – בזיקה למשמעות של שם המכשפה "קֶצֶר" – היא מביעה חשש שכוח הכישוף שלה ייעלם בשל תקלה בזרם החשמל. כפל המשמעות מגביר את החשש של תנינה מפני המכשפה קֶצֶר.

## 5. ארמזים אינטרטקסטואליים

כדי להטעין משמעויות נוספות על מילים או ביטויים בסיפוריה זרחי עושה שימוש בארמזים למקורות היהודיים, ליצירות ספרות אחרות, לדמויות היסטוריות ולדמויות מופת. באמצעות הארמז היא יוצרת השוואה בין דמויות ואירועים בסיפור שלה לדמויות ואירועים בסיפורים של אחרים או במציאות, מבליטה היבטים ומוסיפה אחרים ולמעשה מוסיפה נפח לדמות או לאירוע ומרחיבה את קשת האפשרויות הפרשניות[547]. ארמז עשוי לפעול להחדרת גורמי מתח דווקא כשסיפור מתקרב לסופו הטוב; הסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה** מתאר בסופו תהלוכה יוצאת דופן: "ובכל מקום בו עברו נמשך אחריהם קולן של הציפורים עד לבלי הכיל, ולבבות הפרחים נהרו ונפתחו לעברם. ילדים יצאו מפתחי החצרות, עיניהם עדיין עצומות, והלכו אחריהם. איש לא ראה אותם [...] כך הלכו כשהשמש מלווה אותם ממסלולה, וכל מי שהיה שם אותו בוקר, גם אלו שישנו אותה שעה במיטתם, יזכור תמיד אותה שלווה מתוקה המלווה בתחושה עצומה של געגועים" (89). זהו תיאור של התרחשות פלאית, חגיגית, מרוממת רוח ובעלת אופי מיסטי חד-פעמי; החד-קרן הבראשיתית-פלאית והילדה המכשפונית זלזל שהצילה את החד-קרן מידי השדונים מובילות את ילדי השכונה בתהלוכה יחידה במינה המזכירה את נהייתם-נהירתם של ילדי המלין[548] בעקבות צלילי של החלילן. הרמיזה הסמויה יוצרת השוואה בין שני האירועים, הרומזת על כוחה הממגנט של החיה הפלאית, ומציגה רגע של חיבור מופלא בין הטוהר שמייצגת החד-קרן לטוהר שביסוד מהותם של הילדים. אבל ההשוואה מעוררת גם סימני שאלה המאיימים על הסוף הטוב של הסיפור: מוצאה של החד-קרן עלום וחידתי כמו מוצאו של החלילן; החד-קרן והחלילן מאופיינים שניהם בכוחות מאגיים יוצאי דופן. אנשי המלין עשו עוול לחלילן ונענשו בהיעלמות ילדיהם לנצח – האם גם החד-קרן תנצל את רגעיה האחרונים בסביבת בני האדם ותנקום בהם על עוול הכליאה וההשפלה שנעשה לה כששהתה במחיצתם?

---

[547] בן-פורת, 1978; בן-פורת, 1985.

[548] בראונינג, 1989.

יש בסיפוריה של זרחי ארמזים המסמיכים גיבורים ומאפיינים מספרות הילדים אל גיבוריה שלה: הקומקום בסיפור **מיכל וקומקום האדים** מסביר לילדה ש״זו עונת הנדידה של הקומקומים״ (12), ומוסיף ש״אלו הם ענני בר. העננה שלנו היא עננת-בית ואנחנו רוצים להצטרף לענני הבר״ (14). הצירופים ״ענני בר״ ו״עננת בית״ מזכירים את ״אווזי הבית״ ואת ״אווזי הבר״ מתוך **מסע-הפלאים של נילס הולגרסן הקטן עם אווזי הבר**[549], ממיטב ספרות הילדים העולמית[550]. הרמיזה לטקסט הקלאסי קושרת בין נילס הולגרסן למיכל; שניהם עשו מעשה אסור ויצאו בעקבותיו למסע הרפתקאות דמיוני. הרמיזה המסמיכה את מסעו של הילד השוודי למסעם של מיכל ושל הקומקום מגבירה את הציפייה להרפתקאות – וגם לסוף טוב. מאחר שבני הבית בסיפור **המסע בפרוסה 1** לא ידעו לתפעל את הטוסטר החדש (5), סבתא הייתה זו ש״לקחה את העניין לידיה״ (5). דמותה של סבתא נבנית גם בעזרת ארמזים לטקסט מעשייתי מוכר: התיאור ״היא לקחה על זרועה סל קש, הכניסה לתוכו כריכים [...] ובקבוק יין שקוף, חבשה לראשה כובע רוח״ (8) מזכיר תיאור קרוב במעשייה על כיפה אדומה: ״הרי לך חתיכת עוגה ובקבוק יין. הביאי אותם לסבתא, כי היא חולה וחלשה והם יועילו לה״[551]. כאן הרמיזה ההיא על דרך ההיפוך – במעשייה, סבתא היא תחילה קרבנו של הזאב, ואילו בסיפור של זרחי סבתא היא עצמאית ובעלת יזמה. במעשייה הילדה חובשת את הכיפה האדומה המייצגת בין היתר את עצמאותה, ובסיפור של זרחי סבתא היא זו החובשת כובע רוח הרומז על הגבהים שאליהם היא חותרת. הרמיזה למעשייה בחילופי התפקידים בין הדמויות רומז הן על רוחה הצעירה של סבתא המוכנה ללכת אל ה״יער״, כלומר לצאת להרפתקה, והן על תושייתה של סבתא כפי שהיא מתבררת בסוף המעשייה[552]. מעשייה אחרת נרמזת כשמר נֹח (**קרון ושמו מקרון**) מחליט שייצא לדרכו רק בשעת לילה מאוחרת: ״שתים-עשרה – זו היא השעה! [...] בה אחרוני המבלים עולים על מיטתם״ (21). באותו זמן, כשנשמעו שנים עשר הצלצולים של שעון העירייה, העכברית המכונה ״גנדרנית״ מעירה: ״שתים-עשרה [...] האם לא כן?״ (21), ומנהיג העכברים עונה ״זו השעה המתאימה״. החזרה על ציון השעה והתואר ״גנדרנית״ רומזים על תפקידה של שעת חצות בסיפור סינדרלה[553] – שבו בשעה זו מתפוגג הקסם; אבל עבור העכברים ומר נוח הקסם רק מתחיל בשעת חצות. מר נֹח מקווה שיצליח לצאת בשלום מן העיר שבה הוא והקרון שלו אינם רצויים, והעכברים מקווים שיצליחו לחצות את הרחוב ולהגיע לתחנתם הבאה. הרמיזה

---

549 לגרלף, 2006.

550 ״זרחי הטמיעה בספרה אלמנטים מתרבות העולם, כשהיא עושה בהם שימוש אישי והופכת אותם לחלק אינטגרלי של הסיפור. המסע על גב האווזים מזכיר את מסע הפלאים של נילס הולגרסן על פני שוודיה עם אווזי הבר, של הסופרת השוודית סלמה לגרלף [...] אך בעוד שלגרלף השתמשה במסע האווזים ללימוד גיאוגרפיה, זרחי משתמשת בו ללימוד טופוגרפיה של הנפש״ (בן-גור, 1996).

551 גרים, 1996, עמ׳ 7–11.

552 שם, עמ׳ 11.

553 על פי עיבודים ידועים למעשייה של האחים גרים, פעמוני חצות התרו בסינדרלה לחזור מיד לביתה כי הקסם יפוג מיד.

למעשייה יוצרת ציפייה להתרחשות פלאית גם בסיפורם של העכברים – שאכן מתממשת. כשהמלכה מחליטה על שינוי בסדר היום (**חמש דקות מקגנוקה**), המלך מורה לבנו "אתה לך במקומי למשפט בלב היער" (18). הצירוף הכבול "לב היער" (כמו "עָבְי היער" המופיע בהמשך[554]), השכיח בספרות הילדים בהקשרים מעשייתיים ונפקד מלשון הדיבור, מלגלג כאן על המלך הוּדִי המודע לתפקיד שהוא ממלא, מזכיר לקוראים שגם בסיפור הזה כמו במעשייה יש יער, מלכה, ממלכה, קוסם ואירוע דרמטי שבעקבותיו מאבק בין טוב לרע, ורומז שגם כאן צפוי סוף טוב. גם בהמשך הסיפור נרמז הקשר למעשייה; כשמתגלים שלושת הילדים שברחו מהמוסד מזמינים אותם המלך והמלכה להתארח בארמון. המלכה מציינת שיש בארמון מיטות לילדים, אבל נזהרת מלהבטיח נוחיות: "אבל כמו שכבר ידוע מהסיפור על שלושת הדובים, לא כל מיטה מתאימה לכל אורח"[555] היא אומרת, ו"הילדים האורחים מדדו את עצמם על פי הכיסאות, הצלחות והמיטות, עד שכל אחד מהם מצא לו סידור מתאים" (27).

הסיפור **העורב** נפתח בתיאור שיעור בבית הספר. עמליה נדהמת לשמוע את המורה אומר "עַל עַד אֵין דוֹר[556]", צירוף שהיא מזהה כשורה מתוך "ספר ישן מאוד בספרייה של אבא שלה"[557] (64). עמליה זוכרת שבספר של אביה, "בראש העמוד הייתה מצוירת ציפור כועסת [...] היא חשבה שזה לחש קסם פרטי, שנתגלגל לידיה דרך הספרים" (64). לאחר שעמליה הנרגשת מבררת אצל המורה מה משמעות הצירוף, מופיע בחדרה עורב. העורב מהפואמה האפלה של אדגר אלן פו[558] והצירוף "לחש קסם" מעצימים את תיאור העורב המופיע בחדרה של עמליה – "בעיניו הייתה אותה אש כעס בוערת, כמו לילה. הוא עמד בשלולית האור שנשפך מן הפנס" (65) – ומלבים את אווירת המסתורין המובילה אל ההתרחשות הפנטסטית-מיסטית בלב החורש; שם פוגשת עמליה את אביה המת ולמעשה מחזירה אותו לזיכרון שלה ולעולמה. השורה מתוך הפואמה של אדגר אלן פו איננה נשארת בחזקת רמיזה לחיזוק התפאורה והאווירה; בסוף הסיפור, המלך – הוא האב המת של עמליה – מסביר לבתו את נצחיות הקשר ביניהם על אף היעדרו מחייה הממשיים, ומשתמש באותו צירוף: "כל עוד הפגימה קיימת, תמיד אנו אב ובתו, אל עד אין דור" (71).

---

554 "ואנחנו, הילדים, ניכנס לעבי היער" (**חמש דקות מקגנוקה**, 49).

555 גם בסיפור **משושים** מופיע רמז למעשייה הזו; כשאחיה הגדול ומשפחתו באים להתארח, פני חשה "כאילו זרים השתלטו על הבית שלה. יושבים לה בכיסאות וישנים לה במיטות, ואוכלים בכלים שלה" (40). הרימוז ל"זהבה ושלושת הדובים" מבטא את הזרות שחשה פני אפילו בקרבת אנשים הקרובים לה.

556 כך הכתיב בסיפור "העורב".

557 הצירוף לקוח מהפואמה "העורב" מאת אדגר אלן פו; המתרגם זאב ז'בוטינסקי תרגם כך את nevermore שבמקור האנגלי (פוא, 1964).

558 הֲרִימוֹתִי אֶת מִסְגֶּרֶת הַחַלּוֹן – וּגְדָל-תִּפְאֶרֶת / בָּא עוֹרֵב יָשִׁישׁ כַּנַּצָּח – בָּא גָּבֹהַּ וְקוֹדֵר, / בָּא יָהִיר כְּלוֹרֵד בְּרִיטָנִי, בְּקִדָּה לֹא בֵּרַכָנִי, / וְהִמְרִיא לוֹ, זָכוּרָנִי, לַתַּבְנִית תַּחַת-הַנֵּר– / לַתַּבְנִית שֶׁל רֹאשׁ אֲתוֹנָה עַל קִירִי בָּאוֹר הַנֵּר– / שָׁמָּה נָח – וְלֹא יוֹתֵר. [...] מַה שִּׁמְךָ בֵּין שָׂרֵי-תֹּפֶת, שָׁם, בְּאֹפֶל גֵּיא עָכוֹר"? / וַיִּקְרָא: "אַל עַד-אֵין-דּוֹר (פוא, 1964, עמ' 27).

### 6. ביטויים אוקסימורוניים

בסיפוריה של זרחי מצויים לא מעט ביטויים שבשורשיהם צמדי ניגודים, אוקסימורונים, אף כי הפכים ישירים הם נדירים; ברוב המכריע של הביטויים הללו – מצירופים עד מבעים בני משפטים אחדים – הניגודיות איננה מילולית ישירה אלא מנוסחת במידה כזו או אחרת של עידון ובלשון עקיפה[559]. הביטויים האוקסימורוניים הם מעין מהמורות במסלולו של הסיפור; הם מאופיינים במשמעויות בלתי טבעיות, לעתים בלתי הגיוניות, וכמעט תמיד מפתיעות ותובעות התמהמהות ובחינה שנייה לטובת התבוננות במטען שהם נושאים עמם. בסיפוריה של זרחי מטעני המשמעות של הביטויים האוקסימורוניים הם חלק חשוב בתצרף הסיפורי.

**זרחי שמה בפיהם של דוברים הפונים לדמות שנויה במחלוקת או כזו המעוררת אנטגוניזם כינויים אוקסימורוניים המשקפים את הדימוי החברתי של אותה דמות, את הטענות נגדה או את הרגשות השליליים שהיא מעוררת.** הכינויים והפניות מאפשרים זיהוי עמדת הדוברים, אבל גם מציעים הזדהות עם הנמענים אף שלא ניתן להם פתחון פה והם אינם מבטאים את רגשותיהם במילים. מנהל העבודה במשק שבו חיה הילדה הפליטה אביגיל (**אביגיל מהר המלכים**) גוער בה במילים "הוד מעלתה! אולי תתכופפי?". הביטוי "הוד מעלתה", התואם את דעת הילדות במשק על אביגיל ("היא גאוותנית ויהירה", 9), מחריג את אביגיל מן החברה המתיימרת להיות שוויונית ובלתי-מעמדית ורומז לה להידמות לסובבים אותה. צירוף הניגודים הוא של "גבוה" ו"נמוך" במשמעותם המטפורית-חברתית של התארים; בין המוצא המיוחס הנרמז ב"הוד מעלתה" לבין הנחיתות הנרמזת ב"תתכופפי". הציווי המעודן-כביכול "אולי תתכופפי" נשמע חריף יותר בגלל הסמיכות ל"הוד מעלתה", ומעצים את הטון הציני של דברי המנהל. בהמשך הוא מוסיף "אצלנו מתכופפים, גברת", שוב פנייה שיש בה סמיכות של "גבוה" (התואר "גברת") ו"נמוך" (הפועל "מתכופפים"), המדגישה את המרחק שבין "גברת" לבין "אצלנו". הריבוי במילת היחס "אצלנו" עומד מול צורת היחיד של "גברת", וגם ההבחנה הזו מבדילה בין בני הקיבוץ לבין החדשה שאיננה נכללת ב"אצלנו"[560]. "רוצי עם הסיר למלך הזַבָּל ובקשי שיתקן אותו" (90), אומרת המטפלת לדפנה (**ילדת חוץ**). הכינוי "מלך הזַבָּל" של חבר המשק המטפל באשפה ובגרוטאות הוא אוקסימורון מעודן; שמו הפרטי "מלך"[561] רומז על הוד והדר, על ייחוס, על עושר ועל ראוותנות. "זַבָּל"[562] הוא מי שעוסק

---

559 פישלוב, 2000; שן, 2005.

560 וריאציה על הפנייה לאביגיל מופיעה בסיפור "דודה יוספינה נשארת באסם": "... למזלה התיידדה עם עמליה עוד לפני שהחלו אנשי הכפר לקרוא לדודה 'רוזנת האורווה'" ("דודה יוספינה נשארת באסם", עמ' 35); בלשון הדיבור "אורווה" היא כינוי למקום מגורים עלוב ומוזנח. רוזן – תואר אצולה אירופי גבוה, והכינוי "רוזנת" בלשון הדיבור הוא לעתים כינוי לטיפוס שחצני. "רוזנת האורווה" הוא כינוי מעליב המלגלג על הדודה, שאף שהיא מתגוררת באסם היא מתנאָה בחפציה ובמעמד משפחתה ואיננה מוכנה להידמות ליושבי הכפר העברי.

561 קיצור מ"אלימלך" (90).

באיסוף אשפה. אלא שכאן, המתח בין שני הרכיבים הללו – "מלך" ו"זַבָּל" הכבולים זה לזה בכינוי אחד לא זו בלבד שאינו משקף דימוי חברתי שלילי אלא הוא מתפוגג כשמתבררת השקפת עולמו של האיש – "הוא חושב שהזָּבָל הוא הזהב של האדמה" (90) – המאפשרת שכנות הטובה של שני השמות; "מלך" רומזת על ה"זהב" המיוחד שהוא מטפח, ו"זַבָּל" רומזת על יחסו המיוחד לאדמה. צירוף הניגודים בכינוי "מלך הזַבָּל" משקף את סובלנותו של האיש ורגישותו המיוחדת למה שהאחרים דוחים בשאט נפש, ורומז על האופן שבו יתייחס לאביגיל וייענה לבקשותיה.

**ביטויים אוקסימורוניים מופיעים בתיאורים בסיפורים שעלילותיהם מתרחשות בסביבות דמיוניות, ומחזקים את הפן הפנטסטי**. זרחי יוצרת גם אוקסימורונים של שני שמות תואר: בשני מקרים שבהם נעשה ניסיון לברר את הדרך לעיר הבירה של העכברים – "פְּרוּר לֶחֶם" (**קרון ושמו מקרון**)- הנשאלים מתארים חוויה דומה; נח אומר: "היכן שמעתי את השם הזה... [...] הוא נראה לי זָכוּר ושָׁכוּחַ כאחד" (36), ועכברי הכיס בתורם אומרים: "פרור לחם? [...] נשמע מוּזָר ומוּכָּר כאחד" (48). שני הצירופים מבקשים לגבש חוויית זיכרון מוצקה אחת ובו-בזמן להציגה כחמקמקת ובלתי מושגת, כיאה למושא געגועים קדמוני של ציבור שלם; אף שמשהו בצליליו של השם מהדהד בתודעתו של הציבור – כמעט ונשכח לגמרי.

**יש בסיפוריה של זרחי תיאורים הפורשים תמונה אוקסימורונית רחבה:** תמונה כזו יוצרים שני תיאורים המופיעים בזה אחר זה בפרק מתוך **יתוקנו זלזל וזזינה**: המכשפונית זלזל מחליטה לסייר בבית השגריר ונכנסת בגנֵבה לביתו: "כיוון שהמדרגות היו מכוסות בשטיח, אי אפשר היה לשמוע את צעדיהן[563] [...] חדר האוכל הריק [...] שולחן גדול, מעליו מנורת בדולח [...] לא היה איש [...] היה שקט כולו. כמו ארמונה של נסיכה נרדמת. שקוע בתרדמה. [...] העלים הטרופיים הרחבים, השרכים והקיסוסים [...] דממה [...] הפרחוניות [...] מנורות הקריאה [...] היו שם נשיאי ארצות הברית [...] זר חבצלות לבנות [...] כדוריות טל" (31–32) – התיאור מציג סביבה שקטה, בהירה ונינוחה, שילוב מרגיע בין הידור קפוא לביתיות נעימה. כניסתה של דבורה, אשר "נכנסה בזמזום מן החלון", מפֵרה את השקט וזלזל ממשיכה ועולה לקומה העליונה. כאן מתחלפת התאורה והתיאור אוקסימורוני לקודמו: "המשיכו לעלות במדרגות שהיו עכשיו חשופות וחרקו [...] רחש מוזר [...] חשיכה [...] עטלפים חגים במעגלים גדולים, מנמיכים וצוללים סמוך לראשה [...] 'צססס...' לחשו העטלפים [...] חדר גדוש ומגובב חפצים ישנים [...] ערמת אבק [...] 'מגעיל פה.' [...] קורי עכביש" (32). שני חלקיו של התיאור יוצרים צירוף ניגודים רב-ממדי: לבֶן ושָׁחור, בהירות ואפלה, דממה ורעש, ריקוּת

---

[562] לשון חכמים; על פי שיר השירים רבה הזַבָּל הוא מי שמטייב את השדות בזבל.

[563] של הילדה ושל הכלבה זזינה.

ומלאוּת, אפס תנועה ותנועה, ביטחון וסכנה, שלווה ופחד, רעננות ויֹשֶׁן, ניקיון ולכלוך. המעבר מהסביבה הנתפסת כחיובית ומיטיבה לסביבה הנתפסת כשלילית ומאיימת משחזר את המעבר שעשתה לפני כן החד-קרן המסתורית שזלזל הייתה עתידה לגלות בעליית הגג – מהסביבה הבראשיתית הטהורה שבה חיה שנות נצח אל ממלכתם של השדים העטלפים. הדרך שעשתה זלזל במסלול שעברה החד-קרן לפניה קשרה בין השתיים והכשירה את זלזל להיות מושיעתה של החד-קרן. **יש ביטויים אוקסימורוניים הפועלים לערעור תחושת המציאות בסיפורים שיש בהם מעבָר מסביבה רֵאליסטית לסביבה פנטסטית**: צירופי ניגודים כאלה מופיעים בסיפור **אביגיל מהר המלכים**: כשאביגיל מחליטה לעזוב את המשק שבו הייתה אומללה היא יורדת בשביל החוצה את הוואדי, עוברת בכפר השכן ו"לאֵטה היא יורדת בכביש העולֶה" (14). הצירוף "יורדת בכביש העולה" מבשר את ההתערערות הקרובה של חוקי המציאות, וכמוהו גם האוקסימורון המצוי בתיאור הרגעים שבהם אביגיל מתעוררת מן התנומה שחטפה לאחר שהדליקה מדורה בשדה. "אביגיל פוקחת עיניים ומביטה. מולה עומדת חמור לבנה [...] אביגיל עולה על גבה [...] היא חשה נישאת פנימה פנימה" (15). המשמעות הראשונית של הפועל "נישא" קשורה להתרוממות, להגבהה, וכן להרמה ולמעבָר ממקום למקום. לפיכך "נישאת פנימה פנימה" הוא תיאור אוקסימורוני, המעמיד בסימן שאלה את חוקי המציאות שהגדירו את הסביבה שממנה באה אביגיל וכמו קודמו יוצר דריכות ורומז שמעתה והלאה מה שהיה בלתי אפשרי – יהיה אפשרי[564].

**ביטויים אוקסימורוניים מביעים מצבי נפש ומצבי רגש אצל גיבורי הסיפורים**: לאחר שאביגיל מבינה שניתנה לה הזדמנות להתחיל מחדש את חייה היא מתאמנת בהתבוננות חדשה בחיים במשק ובעיקר בבנות גילה. כשהיא פוסעת בין הילדות המפטפטות היא מנסה להרחיק מעליה את החושך (המטפורי לרגשות קשים כעצב וככעס) ומשביעה את השמש (המטפורית לכוח חיים ולשמחת חיים) שתישאר במקומה. המשפט המתאר את אביגיל המבטאת את הפסוק המקראי "שמש בגבעון דום וירח בעמק איילון"[565] כולל צמד צירופים אוקסימורוניים; במשפט "צועקת אביגיל בלחש בקולי קולות בתוך לבה" (55). המילים המבטאות עוצמה המכוונת החוצה אל העולם – "צועקת" ו"בקולי קולות", מסורגות במילים המסמנות אפס עוצמה ומכוונות פנימה אל הנפש – "בלחש" ו"בתוך לבה". הסירוג האוקסימורוני מוסיף על עוצמתו של הפסוק המקראי את האינטנסיביות של דרך המסירה הדו-כיוונית; הציווי שביסוד ההשבעה מיועד לכול – לרחוק והגלובלי ולקרוב והפנימי

---

564 בסיפור "אמורי אשיג אטוסה" מנהל בית הספר לכישוף מבקש לדרבן את אמורי להצליח בבחינה, ומורה לה לזכור "מה שכל התלמידים ביצעו על-נקלה וכבר הרחיקו עמוק אל תוך העולם" ("אמורי אשיג אטוסה", עמ' 52). המילים "הרחיקו עמוק אל תוך העולם" עשויות להתפרש כביטוי אוקסימורוני; תואר הפועל "עמוק" מתפרש גם כ"מַסָּה", בניגוד ל"מַעְלָה", שנתפס מטפורית כהצלחה. פרשנות כזו לא תהיה בגדר דרבון עבור אמורי, אלא בגדר איום, ואכן ניסיונה של אמורי לעבור את הבחינה נכשל.

565 יהושע י, יב.

ביותר, ומבטא עוצמה והתכוונות. גם מורכבות מצבה של הפילונת טינטורו (**טינטורו**) מתוארת באמצעות צירוף ניגודים מעודן: כשטינטורו מטופלת בידיו מלאות החמלה של מר טנדרלי והיא מוגנת ומצוברת כוח, היא מתוארת בביטוי המשמר משהו מחולשתה: "ואוזניה מזדקרות כמו עלי כרוב מקומטים". הסמכה של השורשים זק"ר וקמ"ט שמשמעויותיהם מנוגדות זו לזו מְשַׁמרת את הרכיב המנמיך, המטפורי לחולשה ולחוסר ביטחון, בתיאור המבקש להדגיש זקיפות, ביטחון וחוזק. בספר **תנינה** זרחי מגייסת צירוף ניגודים לטובת ההומור: תנינה עוסקת בשאלה מי יציל אותה אם משהו יסכן את שלומה, ומוצאת שהים "היה המקום המסוכן הכי בטוח שעלה בדעתה" (95). הצירוף "המסוכן הכי בטוח" הוא אוקסימורוני ואיגיוני ברמה המילולית, אבל בלשון הדיבור משמעות של "הכי בטוח" היא "הכי מובהק".

## 7. שדות סמנטיים

זרחי מעצבת סביבות סיפוריות, זירות התרחשות ומצבי רגש בסיפוריה כמַאֲרָגִים של ביטויים משדות סמנטיים מוגדרים. ברבים מסיפוריה אפשר לזהות רשת של שדות סמנטיים, המשמשים חוטי השתי והערב של התמה – גלויה או סמויה, ראשית או משנית – שעליה נארג הסיפור[566]. השדות הסמנטיים הפרושים בחלקים גדולים של הסיפורים או אף לאורכם מנכיחים את נושאי העל או אף את ערכי התשתית ומגדירים את הסביבה שבה נעה העלילה.

שדה הקיבוץ ושדה העונש: תיאור חייהן בקיבוץ של הילדה דפנה ואמה (**ילדת חוץ**) משופע במילים ובצירופים מהשדה הסמנטי **הקיבוצי**, או במשפטים המדגימים שימוש בעגה הקיבוצית תוך הבניית אורח החיים הקיבוצי. רוב המונחים משמשים בטקסט במשמעות שהיא ייחודית לקיבוץ, ורובם מופיעים בטקסט ללא הסבר: בתיאור הגעתן לקיבוץ כתוב "יש לנו חֲברה אחת שזקוקה..." (12); "חֲברה" היא קיצור של "חברת קיבוץ", ביטוי המשמש את תושבי הקיבוץ. במשפט "את הפסנתר כמובן נשֵׂים במועדון" (13), המילה "מועדון" מייצגת מוסד קיבוצי מוגדר. במשפט "אין פסנתרים פרטיים בחדרים" (13); "חדר" היא המונח הקיבוצי לדירה קיבוצית. הידע הזה חסר לדפנה, ולכן התבטאויותיהם של אנשי הקיבוץ שקיבלו את פניהן בהגיען אינן בהירות והן מעצימות את תחושת הזרות[567] וחוסר האונים של דפנה. המילים והצירופים המופיעים לאורך הסיפור – "בית הילדים", "המטפלת הגדולה" (18); "ועדת החינוך"; "המחסן הכללי" (21); "ילדי הגולה" (30); "קואופרטיב"

---

[566] הנאמר אצל סוברן, 2013א, ואצל רותם, תשע"ג, על שדות סמנטיים ככלי לפענוח שירה מובא כאן כאמצעי פרשני שיכול לחול על הפרוזה הפיוטית של זרחי.

[567] לסיפור "ילדת חוץ" תשתית אוטוביוגרפית רחבה. בשיחה עם אילנה אלקד-להמן סיפרה זרחי: "אני חושבת שעשיתי מאמץ 'להיות מתאימה' [...] תחושת הזרות נבעה מכיתה, קבוצה, קיבוץ, משפחה – לא ברור לי, לא יודעת בדיוק, אולי מכולם גם יחד. הייתי ילדה מאוד מבוהלת, אבל לא חשתי בזה, לא נתתי לזה לגעת בי. הייתי די אטומה כלפי עצמי. סגרתי את זה עם קבוצה של דברים נוספים, באופן כזה יצרתי את זרותי" (אלקד-להמן, 2006ב, עמ' 179).

(35) ; "המחסן המשותף" (37) ; "חדר הקריאה" (51) ; "עלון החברים" (63) ; "חברת הילדים" (80) ; "בגדי הערב" (80) ; "מַלְחֶמָה" (92) – יוצרים את המציאות שבה מתרחשים הדברים, והמונחים הנותרים בלתי מוסברים משחזרים את חוסר הנוחות וחוסר ההתמצאות של דפנה בסביבתה החדשה. כך גם תיאורים כמו "נגמרו להם כל הדפים לכל החודש [...] כשחילקו במחסן ביסקוויטים [...] אבל קיבלו רק שניים בשביל כל אחד" (31) ; "אצלם נפתחת כיתה כל שנתיים" (60) ; "להאכיל מאתיים וחמישים ראש עם ההכשרה ביחד [...] לדאוג לסירים של המוסדות" (90).

תיאור ימיה של דפנה בקיבוץ (**ילדת חוץ**) רצוף ביטויים משדה **העונש, הפחד והבושה** : "היא הייתה בטוחה שכל עניין הבידוד [...] כדי לסדר אותה, שבעצם הם סגרו אותה בחדר הזה" (14) ; "דפנה חשבה שזמירה ברחה מפחד האישה, ושמחה לדעת שהאישה הזאת מפחידה גם ילדים מקומיים" (15) ; "אבל אסור לך לצאת" (14) ; "אז תגני עליי" (16) ; "... כדי שתהיה מוכנה ולא יתפסו אותה" (19) ; "משטיחה את קולה כדי שלא ישמעו בו את הפחד" (21) ; "הילדה פוחדת שיגנבו ממנה את הבגדים, לחשה המטפלת הקטנה" (21) ; "בגבה של דפנה עבר רעד קל כמו ברגע שנכנסים למקלחת ודורכים בתוך מים פושרים" (21) ; "דפנה שמעה את הלמות לבה, עוד רגע תיאלץ לצאת החוצה, ומה יהיה..." (22) ; "נדמה לה שהפסים[568] יצאו מחדר הילדים, והם לופתים אותה פה" (26) ; "דפנה יודעת שזאת מלכודת" (26) ; "'את צוחקת,' אומרת המטפלת הגדולה כאילו תפסה אותה בפשע" (26) ; "טוב, אומרת דפנה, נושמת לרווחה, היא ניצלה" (27) – אלה ודומיהם משקפים את המצוקה הגדולה שדפנה נתונה בה, את התחושה שהיא נרדפת, שהיא נתונה בסכנה, שאורבים לה ביקורת, גינוי ועונש בכל מעשיה.

בחלק מהסיפורים שני שדות שונים שאף שאין קשר ביניהם פועלים יחד להצגת התהליך שעוברת הגיבורה : מלכה מורדוך (**מלכי מונרו מורדוך**[569]), תלמידת בית ספר שהישגיה בבית הספר והמודעות שלה לכישוריה נמוכים להביך, תכננה להגיע להוליווד ; לדעתה, ראשי התיבות של שמה – מ"מ[570] – מנבאים לה הצלחה. הסיפור עמוס במילים ובצירופים משני שדות סמנטיים בולטים : האחד הוא שדה **הזוהר והבידור** : "כוכב בהוליווד" (5) ; "מפורסם" (5) ; "בלונדינית אמתית" (6) ; "צבעה את השיער לבלונד" (6) ; "מרלין מונרו מורדוך" (6) ; "הרבה כסף" (8) ; "יתפרסם בעולם" (8) ; "מי רוצה להגיע להוליווד?" (11) ; "לימוזינה ורודה" (12) ; "להגיע בזמן לצילומים" (12) ; "שחקן מפורסם" (16) ; "היא לא שמה איפור" (17) ; "תכנית טלוויזיה בהשתתפות שחקנים מפורסמים" (19) ; "החלו

---

[568] הפסים – הסימנים שהותיר הסמרטוט על הרצפה.

[569] בשם הספר גלום הומור ; הילדה האטית, המסורבלת והבלתי מוכשרת מלכי מורדוך הוסיפה לעצמה שם אמצעי – מונרו – כדי להבליט קרבה מדומה לכוכבת הנערצת עליה, מרילין מונרו.

[570] השם האמצעי בכותרת, מונרו, רומז על הסיבה למחשבה המופרכת של מלכי ; ראשי התיבות של מלכי מורדוך זהים לאלה של מרילין מונרו, השחקנית שהפכה אלילת קולנוע וסמל לחיי זוהר.

הכוכבים להופיע" (20) ; "הבלונדיניות הכי יפות" (22) ; "שחקנים גבוהים" (22) ; "בנים יפים כאלה" (22) ; "נבחרת כוכבים" (22) ; "הכוכבים והכוכבות [...] על המרקע" (25) ; "חולפת [...] עם סיכות יהלומים נעוצות בשֵׂער, עם פנינים וזהבים על הצוואר וציפורניים צבועות בלק סגול" (26) ; "...להאמין שמרלין תופיע בטלוויזיה" (29). השדה האחר הוא שדה **הראייה**, שהמילים והצירופים המופיעים בו (מהשורשים ר"ה, בו"ן, נב"ט, בר"ר) מטפוריים לתפיסה ולהבנה[571] : "מרלין הייתה מביטה בה ולפי המבט שלה ראו שהיא תפסה את זה" (9) ; "אבל בעיניים שלה לא ראו בכלל שהיא משועממת" (12) ; "נדחפה כדי לראות מה קורה" (12) ; "מלכי הביטה אחרי המכונית המתרחקת" (14) ; "מלכי רק הביטה בהם" (15) ; "מן הגלויה הביטו בה בחיוך פנים של שחקן..." (16), "ולא ראו מי זה" (16) ; "לפי מה שרואים זו מאה אחוז מרלין מונרו מורדוך" (17) ; "אולי, זה לא ברור" (17) ; "גם אבא שלה לא ראה כל כך ברור [...] אבל מלכי ראתה מצוין" (17) ; "הם הביטו בה ואמרו [...] זה בכלל לא ברור" (18) ; "מלכי כבר ידעה שיש כאלה שרואים רק מה שמאוד ברור" (18) ; "לא ראו אותה, לא ראו" (26) ; "את מי היא רואה, חולפת..." (26) ; "תביט, תביט" (26) ; "אני לא רואה כלום" (26) ; "איך היא יכולה להסביר להם, כשאף אחד מלבדה לא ראה?" (28) ; "אבל אני כן ראיתי אותך" (31) ; "בלי שאף אחד ראה" (31) ועוד ועוד. חוסר המודעות של מלכי לעצמה ולנחיתותה הקוגניטיבית מאפשר לה לבנות בתודעתה עולם של פנטזיות חסרות שחר שאין להן דבר וחצי דבר עם המציאות. ככל שמתעצמת תשוקתה להגיע להוליווד היא מוכנה לא רק להאמין שהכלבה שלה זכתה במקום הראשון בתכנית טלוויזיה ושהיא נוסעת להוליווד, אלא בטוחה שגם האחרים שותפים להתרשמותה. בדמיונה היא יוצרת קשרים סיבתיים בין כל אירוע, כל תכנית טלוויזיה וכל עלון בתיבת הדואר לפנטזיה המתרחבת שלה על הצלחותיה של הכלבה בעולם הזוהַר. בסופו של דבר מלכי מסיקה שרק היא רואה את הדברים נכונה, אך הגילוי אינו מזיז אותה מעמדתה ואינו מעורר בה ספקות. ככל שגובר השימוש במילים ובצירופים משדה הזוהר והבידור וככל שהפנטזיה, באמצעות פרשנות אבסורדית של המציאות, מכה שורשים במוחה של מלכי – כך גוברת נוכחותו של שדה הראייה כמטפורה להבנת ולראיית המציאות, המוכיחה דווקא שהתלמידה הקטנה נכשלת כשל מוחלט בהבנה.

לצד נוכחותו הבולטת של שדה **המשפחה** בספר **וולפיניאה מומי בלום** בולט גם כאן שדה **הראייה**, אלא שבסיפור זה שדה הראייה משקף את התהליך הרגשי-תרפויטי שהילד מומי עובר במהלך התמודדותו עם משבר משפחתי. כשמומי מבקר בדירת אביו הוא מבחין בקֵן על עץ סמוך. מכאן ואילך מתוארת התבוננותו של מומי, תחילה עם אביו, אחר כך בעצמו, בציפורים המציגות מופת של

[571] לייקוף וג'ונסון, 1980, סיידון, 2003.

חיי משפחה, תוך שימוש נרחב בביטויים מתחום הראייה: "ובגלל שלא היה מספיק אור לא יכולתי לראות אותן בדיוק. אבא אמר שדוד שלו שלח בשבילי משקפת [...] ואז נוכל להסתכל בקן" (12); "בחוץ עוד היה אור [...] אני חושב שהקן שראינו אז על האֹרֶן ריק [...] הסתכלתי במשקפת [...] כשהחזרתי את העיניים, ראיתי ממש מתחת למרפסת [...] קן קטן ועגול כמו סל קטן [...] בוא תתקרב, תראה משהו מיוחד" (13); "אמר אבא והציע שנביט שוב בצופיות [...] ראינו איך אחת הצופיות עפה [...] אבא אמר שגילינו משפחה מאושרת" (14); "בינתיים אני מסתכל במשקפת [...] את קוֹבּ[572] אני רואה הרבה [...] אני מצליח לראות את המקור" (15); "אנחנו עוקבים אחרי קוֹבּ וקוֹבִּינָה [...] ראינו בקן את הביצים של..." (27); "והבטתי במשקפת סתם ככה על העצים, ראיתי משהו תלוי [...] כיוונתי לשם את המשקפת וראיתי שזה קן [...] אני מתחיל לעקוב [...] נדמה לי שראיתי שם צופית" (37); "בקן שגיליתי..." (51); "יואב ואני [...] עם המשקפת לחפש עוד קִנִּים" (53); "הצופיות הצליחו. ראיתי במשקפת שיש להן גוזלים" (58). המילים משדה **הראייה** קשורות גם להבנה: אחת המשמעויות של "ראה" היא תפס, הבין, נוכח לדעת, וריבוי הבחירות בפעלים נרדפים (התבונן, הביט, הסתכל, גילה, עקב) משקף את העניין של מומי בחיי משפחה ואת ההבנה שהתפתחה בתודעתו תוך כדי צפייה בצופיות, ורומז על ההשוואה המתבקשת שהילד עושה בין ההרמוניה במשפחת הצופיות למשבר במשפחתו שלו.

הספר כולו מציג כמה משפחות – של בני אדם ושל בעלי חיים, ציפורים וכלבים. שימוש נרחב במילים ובצירופים מתת-שדות סמנטיים הכלולים בשדה המשפחה – שדה **החיזור והמחויבות הזוגית**, שדה **ההיריון**, שדה **הטיפול בצאצאים** – מבליט את מרכזיות נושא המשפחה על מגוון היבטיו כפי שהם מיוצגים בסיפור:

1. המשפחה של הכלב סרפיקו והכלבה לולה: "הוא מחפש שידוך מתאים לכלב שלו [...] אני לא חושב שהיא רוצה להתחתן" (14); "לולה היא כלה מתאימה [...] אם את מסכימה שהם יתחתנו. הוא יטפל בהמלטה [...] כי עכשיו זה הזמן המתאים בשבילה להיכנס להיריון" (15); "כלבים לא מבינים [...] וכשעוזבים אותם לקצת זמן הם חושבים שעוזבים אותם לתמיד"[573] [...] צריך להתנהג אליה כרגיל, כי הריון זה לא מחלה" (19); "יש לה שלושה גורים בגודל גרביים ריקים" (38); "זה בטח יהיה קשה ללולה להיפרד בבת אחת מהגורה שלה" (59) ועוד.

---

[572] קוֹבּ – הכינוי שנתן מומי לצופית הזכר.

[573] כאן, וגם במשפט "הסברתי ליואב שכלבים לא מבינים מה זה זמן, וכשעוזבים אותם לחצי יום, הם חושבים שכבר אף פעם לא יבואו לקחת אותם" (44), יש רמיזה לספר **מחלת הגעגועים של סולי**, שבו סבתא מסבירה לנכדיה החיים בארץ אחרת – "לכלבים אין חוש זמן, והיא חושבת שעזבתם אותה לעולם [...] כלבים לא מבינים יאולי".

2. המשפחה של אימא ומומי: "אמא לא רצתה למצוא חן בעיני אבא, אבל היא כן רוצה למצוא חן בעיני דרור"[574] (14); "אמא אמרה לי שהוא נסע לנואיבה לנוח קצת מאתנו" (15); "עכשיו, שדרור הלך, אבא יֵדע שהוא צריך לשלם את הכסף, כי אנחנו באמת זקוקים לזה [...] זה רק בגלל שהוא לא עוזר לי לגדל את הילד שלי, שהוא במקרה גם הילד שלו" (24).

3. המשפחה החדשה של אבא ובת זוגו: "ניבה ואני הולכים להתחתן" (37); אבא שלי התחתן אתמול [...] הוא הבטיח לי שעכשיו יהיה לי אח" (43); "ניבה מתכוננת ללדת תינוק. התינוק הזה יהיה האח שלי" (57).

4. המשפחה של השכנה עליזה ושל בתה: "את רוצה להיות אצל הבת שלך כשהיא יולדת" (36); "אמא מוסרת לך מזל טוב על הנכד שנולד לך" (59).

5. המשפחה של מר בלום ושל בתו: "את המכתב כתבה עבורו הבת שלו [...] אבא שלה היה חולה [...] היא לקחה אותו אליה הביתה" (35); "קיבלתי עוד מכתב מהבת של מר בלום [...] את אבא שלה לבית חולים" (43).

6. המשפחה של ד"ר וייזל: "יש להם ילדה בדיוק בגילי [...] סבא שלהם מת והם עברו לגור ליד סבתא" (16); "אחרי שסבא של עירית מת, היא צריכה משהו שישמח אותה" (60).

7. המשפחה של יואב, החבר של מומי: "היום אתה תיקח אותם [...] אני לא יכולה תמיד לטפל בילדים שלה [...] אמא לא אשמה שנולדו לה תאומים" (46); "יואב אמר לי שנמאס לו מהאחים האלה" (47).

8. חיי המשפחה של ציפורים בכלל: "הזכרים מתקשטים בשביל למצוא חן בעיני הנקבות" (13); הצופית הנקבה[575] דוגרת והזכר מביא לה מזון [...] גילינו משפחה מאושרת" (14).

9. חיי משפחה של בני אדם: לנו טוב שאנחנו לא ציפורים [...] והנשים מתקשטות כדי למצוא חן בעינינו" (13).

הטקסט גם מתאר את הטיפול המסור של בני האדם בבעלי החיים: "ד"ר וייזל דחף את הגורים ללולה כדי שיינקו [...] "הכנסנו את לולה [...] וכל הדרך ליטפתי אותה כדי שלא תפחד" (43); "הרמתי את פיבה [הגורה הזעירה של הכלבה לולה – נ"ל] [...] הכנסתי לפה שלה את הבקבוק [...] אני מאכיל אותה חוץ מבלילה" (45); "גורה אחת לא יונקת. שני הגדולים דוחפים אותה הצדה בגלל שהיא קטנה" (43) וכן עוד.

הריבוי והמגוון הסמנטי של מבעים הנוגעים לחיי משפחה – חיזור, זוגיות, הורות וטיפול בבני משפחה – מצוי בסיפור שיש בו מטען רגשי כבד ומציף סוגיות כמו אחריות, התפשרות, מתח

---

[574] דרור – בן הזוג של אימא שעזב את המשפחה.

[575] הצופית.

והאשָׁמָה, ויתור, מסירות, הקרבה, סיפוק, אהבה, דאגה, קבלה, גמישות והבנה, שכולן רלוונטיות בהצגת המורכבות של משפחה. הילד מומי חי בצומת של מערכות משפחתיות מגוונות, המאפשרות הבשלה של מושג המשפחה אצל הילד ומסייעות לו לפתח רגישות ופתיחות ולחוש מסוגל לקבל את משפחתו ולחיות עמה בשלום.

בסיפור **דודה יוספינה** בולטים שדה **החפצים** ושדה **הזמן**: הדודה יוספינה ואחייניתה עמליה, עולות חדשות, לא יכלו להיכנס לדירה שהוכנה עבורן "בגלל חפציה הרבים שהביאה עמה. לפיכך פינה לה ועד הכפר את האָסָם הישן" (33). הפסקה השנייה בטקסט מתארת את חפציה של הדודה: "מֵחם תה ענק, נוֹל אריגה שיצא מכלל שימוש, מכונת תפירה מדגם ישן, שידה עתיקה מכורסמת מעט, כדי חרס ששימשו לפני שנים רבות לכיבוש מלפפונים, צנצנות זכוכית מלאות תבלינים, שעון מטוּטלת שספרותיו דהו, תיבת עץ גדושה מכתבים, שק יוּטה צבעוני, בו שמרה הדודה יוספינה את הבולים (את כל הבולים שהסירה מעל כל המכתבים שקיבלה מעולם), מערכת כוסות לקפה שנשתמרה מסבתה, גלילי בד מַלְמָלָה שיצאו מן האופנה לפני כחמישים שנה, כינור נטול מיתרים, עליו למד בשעתו ילד מילדי המשפחה פרק בנגינה, שולחן עץ אֶדֶר שרגליו מסולסלות, מקל טיולים מגוּלָף של אבי אביה, ארבעה דובוני עץ קטנים שהביאה דודתה ממרחצאות בַּדֶן-בַּדֶן ועוד חפצים רבים שאין אפשרות למנותם ולתארם, הואיל והדודה יוספינה לא השליכה חפץ כלשהוא מימיה" (33). התיאור שופע ביטויים משדה **הזמן**, הרומזים לא רק על גילם של החפצים – "שיצא מכלל שימוש"; "מדגם ישן"; "מכורסמת מעט"; "לפני שנים רבות"; "שספרותיו דהו"; "שקיבלה מעולם"; "שנשתמרה מסבתה"; "שיצאו מן האופנה לפני כחמישים שנה"; "בשעתו"; "של אבי אביה" – אלא גם על התקופה הארוכה שבה הייתה להם זיקה למשפחתה, ולפיכך מעידים על ערכם בעיני הדודה; מילים וצירופים עבריים ולועזיים משדה **הביטויים הנדירים** בלשון הדיבור הפזורים לאורך הסיפור, כמו "בית נכאת"; "שעון מטוטלת"; "מלמלה"; "מרחצאות"; "פרוטומה"; "קומפוזיטור"; "מלקחי פחמים"; "תופיניה"; "חריט"; "סוכך פיפים"; "קפריזות", מגבירים את רושם הזרות של הדודה יוספינה. שימוש בביטויים משדות סמנטיים מוגדרים – שדה **הכישוף** מול שדה **החלוציות** – מוסיף מסרים חתרניים והומור: המכשפה כברנגסתי מגלמת בהצלחה את תפקיד הדמות הרעה בסיפור **יוני והסוס**, אבל זרחי נמנעת מהשטחתה הגמורה של הדמות, מוסיפה לה רקע תקופתי-פוליטי המפקיע אותה לרגע קט מתחום הכישוף ויוצרת – באמצעות מילים השייכות לשדה **הציוני-התיישבותי** – דמות הנתפסת כאנושית יותר אך מגוחכת ברצף הסיסמאות שהיא משמיעה ולפיכך ניתנת להכנעה: כשכברנגסתי חשה שביעות רצון על שהצליחה לחטוף ולכלוא את יוני – " 'אני אכה פה ושרש!' היא צווחה בהתלהבות, 'אני אקים פה מכשפיה לתפארת!'" (13). כשהמשרת שלה

משוחח עם יוני הכלוא הוא מספר בין היתר על הרגע שבו כברנגסתי הופיעה בביתו של הרופא: "יום אחד באה לבקר [...] זו הייתה כברנגסתי, שלא הייתה בעצם שום קרובה אלא בת-עיירה שלו. היא סיפרה לו, שהיא עולה לארץ חדשה, כדי להכות שם שורשים" (17–18). וכן "חלומות מפחידים ומאושרים מאוד, בהם התגשם חזון המכשפייה בארץ החדשה" (34).

בחלק מהסיפורים בולט המרחק הסמנטי שבין שני השדות הבולטים: החתולה שבמרכז הסיפור **את לא מוכרחה לעוף**, אסופית שמצאו "הפיות החברותיות" בלילה חשוך, זוכה ליחס מיוחד: "קשרו לה סרט ורוד וקראו לה עננת הכסף, כי היא הייתה דומה בדיוק לעננה לבנבנה, שעובר בעדה אור הכסף של הירח [...] ואפילו נתנו לה כנפיים לבנות ושקופות ולימדו אותה לעוף" (96). אבל החתולה לא רצתה שיאהבו אותה בזכות יופייה; "היא רצתה להיות שייכת למשהו שיהיה פרטי משלה" (97), לכן פרסמה מודעה: "חתולה שיודעת לעוף מחפשת בית עם סלסילה ועכבר גומי וקולר" (98). הטקסט "סלסילת קש או כנפיים, מה יותר חשוב?" כמטפורה מורחבת מסביר את הבלתי-אפשריות שבבחירה בין המעוף אל המַפְעִים לבין הבנאליות של הקיום[576]. הסביבה הסמנטית של הסיפור מורכבת מכמה שדות שאינם משיקים ואף מייצרים תחושה של סתירה בטקסט – שדה **השמיים והמעוף**: "... וקראו לה 'עננת הכסף', כי היא הייתה דומה בדיוק לעננה לבנבנה, שעובר בעדה אור הכסף של הירח" (96); "נתנו לה כנפיים לבנות ושקופות ולימדו אותה לעוף" (96); "היא הייתה יושבת בלילות מככבים [...] ומתבוננת בשמים, שהיו עמוקים כמו קערה שבתחתיתה מצוירים כוכבי כסף זוהרים" (102); "הרגישה שהיא מתרוממת מעצמה ועפה" (102); "והיא שטה וריחפה בשמים" (102); "עננת הכסף הרגישה שגעגועי הגובה שלה מתמלאים" (102); "שאף עמוק את אוויר הלילה הכוכבי", (102); "תעופי יותר מהר, יותר גבוה!" (102); "כשתגדל, יהיו לך כנפיים משלך לעוף," (102); ושדה **המשפחתיות והטיפול**: "אספו אותה לבית התינוקות שלהן, האכילו אותה, השקו אותה והשכיבו אותה במיטה עם כרית פרחונית ושמיכה [...] הגורים האבודים" (94); "סרקו [...] הברישו אותה, קשרו לה סרט ורוד" (96); "את יכולה להישאר בבית התינוקות ולשמור על הגורים" (97); "חתולה בעלת אחריות [...] מחפשת בית" (99); "התינוק היה מתוק מאוד [...] מבוהל וקצת נודניק" (100); "אני רוצה שתאמצי אותי, ואף פעם לא תעזבי אותי. אף פעם, לעולם" (100); "מי שאתה מאמץ מוכרח לקבל אותך כמו שאתה" (100); "ומתנדנדת עם התינוק האבוד על הידיים, עטוף בשמיכה פרחונית" (100); "ומצאה לשניהם בית מיוחד משל עצמם" (100); "כי בשום פנים אסור להשאיר תינוק לבד בלילה" (102). מתנת הכנפיים שקיבלה החתולה מהפיות החברותיות

[576] כמו בשיר "כובע עשוי שמים" (**אלף**).

אפשרה לה לממש את שני המאוויים שלה; לעוף ולהיות אם מסורה לגור שאימצה[577]. לא במקרה שלובים בפסקה האחרונה של הסיפור שני השדות הסמנטיים: "ובחצות ניתרו שניהם מאדן החלון אל תוך שמי הלילה, שהיו פתוחים ועמוקים כמו פעמון חושך. ושניהם שטו בין הכוכבים. רחיפה נעימה, וירגיליוס! רחיפה נעימה, עננת הכסף! משפחה מאוד מיוחדת במינה" (102).

**זרחי מתארת תהליכי שינוי באמצעות ביטויים משדות סמנטיים שיש ביניהם ניגוד**: בארבעת העמודים הראשונים של הספר **משושים**, המתארים את הסביבה שבה חיה הילדה פָּנְי, יש ריבוי של מילים וצירופים משדה **הצורות הצרות והארוכות**: "זבוב חצה את שביל הדבש" (5); "איך פועם בה וריד כחלחל אחד" (6); "מושכת באצבעה שביל חלב שפוך לאורך השולחן"[578] (6); "היא בנתה רשת כבישים שלמה" (6); "אני יכולה לעלות למגדל המים?" (6); "המגדל הזדקר מכל מקום במשק, כיוון שהיה גבוה כל כך" (6); "אפשר היה לראות מעבר לשדות רצועת ים" (7); "הסולם היה ארוך מאוד ודק" (7); "זה היה סולם ארוך כמו מרבה רגליים" (7); "ובקְצֵיהֶן רצועה כחולה נוצצת" (7); "צל זקוף של חיה ענקית" (20); "השיחים, עץ התות [...] והמדרגות, כמו מחוברות בשביל אור ישר אל הבית" (22); "מתנוצץ אפור ומתפתל על הארץ, חוצה את הדרך וחודר ישר לתוך החצר? [...] נחש בחצר שלהם!" (40). מראות של צורות ארוכות ודקות המקיפים את פָּנְי מכינים אותה לצפוי לבוא, ומבשרים את הופעתם של אנשי המשושים, "שתי דמויות ארוכות בעלות כנפיים" (9); הם "מניחים משהו סביב לראשה" (9) ואומרים: "אלה הם המשושים [...] בכוחם את יכולה להרגיש כל דבר, כל מה שיכול לקרות. ובעזרת המשושים האלה את תכווני אותנו חזרה לכוכב שלנו, כוכב האם" (10). המשושים הדקים הארוכים משנים את חייה של פָּנְי; הם ממחישים ומבליטים את הייחודיות – שלא לומר החריגות –באישיותה ומביאים אותה אל סף התפרקות, עד שמורתה לאמנות שכינויה "כובע" מראה לה שאפשר לשאוב כוח מן הסוד, מן הייחודיות, מן השונות. "כובע" אינה שייכת לשדה הצורות הצרות הארוכות שאליו שייכים אנשי המשושים אלא לשדה אחר שנוכחותו, משמעותו ועוצמתו מתבררות לקראת סוף הסיפור, כשפני נפרדת מהמורה "כובע" אחרי שיחה מלב אל לב; מכאן התיאור משופע במילים משדה **המעוגלים והמתגלגלים**: "פני ו'כובע' הולכות בדרך. נחליאלים מתנדנדים על האדמה ועפרונים רצים כמו כדורים שמדרדרים. שמש שפוכה על השדות כאילו מטגנים אותם במחבת אור" (61); ובהמשך: "בשדה הזוהר משמש, שמש רכה של אחר הצהריים" (61) ו"וכל השדה מתגלגל מצחוק" (62). הפער בין הצורות הדקות והארוכות המייצגות בסיפור מתח, חדות, שבירות וחוסר ביטחון לבין הצורות המייצגות נפח, הכלה ומלאות משקף את

---

577 בהלימה לשני השדות המרוחקים, בתוך המשחקיות הלשונית בסיפור קיים כאב מסביב לפצע המשפחתי, והדמיון מנסה לרככו.

578 ביטוי דומה: "דפנה שמשכה שבילי חלב שפוך על השולחן", מופיע בספר **ילדת חוץ**, בעמ' 96.

השינוי שעברה פָּני, את השתחררותה מן החרדות, מתחושת הבדידות והחריגוּת ואת היכולת שנבנתה בה לקבל את עצמה ולהיות שלמה עם הייחודיות שלה.

שני שדות מנוגדים מצויים גם בתשתיתו של הסיפור **מיליגרם**: הסיפור על הג׳ירפה הקטנה מיליגרם נפתח בהנמקת שמה: ״... כי היא נולדה קטנה וקצרה כמו אפונה״ (86). הסיפור משופע בביטויים משדה **הקָטָן והנָמֵךְ** הפועלים להמעטת קומתה ומידותיה של מיליגרם: האמירה ״נולדה קטנה״ היא אמירה מקובלת, בעוד האמירה ״קטנה וקצרה כמו אפונה״ היא יוצאת דופן; אפונה היא גוף כדורי, שאין מבחינים בו כלל בממד של אורך ואינו מדגים את ״קצרה״. בארבע הפסקות הראשונות של הסיפור מופיעים ביטויים משדה **האורך** המבליטים – באופן ישיר או עקיף – את חסרונו אצל מיליגרם: ״כי גם כשגדלה נשארה בגובה גלדיולה לבנה״ (86); ״גלדיולה״ היא פרח שגבעולו אינו מעונף, עליו ארוכים, זוויתיים וצרים[579] ושמו הולם את מראהו. נאמר גם שגופה היה כה קטן, עד ש״בגוף שלה לא היה מקום לשום כתם״ (86), מצב המאיים על השתייכותה לקבוצת בני מינה. אמירה אחרת – ״מיליגרם יכלה להגיע רק לעלי הרקפת״ – מחזקת את הדימוי לפרח, אובייקט לא ארוך במיוחד, וכשהוא מופיע לצד ״כשכל הג׳ירפות חטפו ואכלו ישר מן הצמרות״ (86) הוא מחזק את נמיכותה. בהמשך מופיעים ביטויים משדה **האורך והגובה**: הוריה של מיליגרם ״הגיעו עד חוטי החשמל״ (86); ״עלו [...] במדרגות והגיעו למדרגה הגבוהה ביותר [...] עוד יותר גבוה, אל גג הקניון [...] לבדוק אם היא מתארכת״ (87); ״ועלו עוד יותר גבוה אל ראש ההר״ (88). נוכחותם של שני השדות המנוגדים מעצימה את ההבדל בין מיליגרם להוריה; על רקע התרחקותם אל המקומות הגבוהים יותר, מידותיה הבלתי-משתנות של מיליגרם נראות חריגות וקיצוניות יותר; כאן נוספים דימויים מחלישים: ״רועדת מיליגרם כמו ענף דקיק ברוח״ (88) ו״רועדת מיליגרם כמו כלנית לבנה ברוח״. הצרימה בין הגובה והצורך להתארך לבין הכֶּשֶׁל המתמשך מניעה את העלילה לעבר פתרון – שכאן, על פי בחירתה של זרחי, יכול להתממש משום שמיליגרם מתעצמת וצומחת רגשית: ״פותחת מיליגרם את פיה, פותחת אותו בכל הכוח, פותחת אותו מבוהל ועמוק. וצועקת: 'תסתלקו!'״ (89).

## 8. בחירות סגנוניות

התבוננות מקרוב בלשון הפואטית של זרחי בסיפוריה לילדים מאפשרת הצצה אל מאחורי הקלעים של אמנות הבחירה הפואטית שלה בתחום הסמנטיקה לטובת דיוק במשמעות, הדגשת משמעות, הרחבת משמעות, הבלטת משמעות סמויה והטענת משמעות נוספת. הבחירות הסגנוניות באות לידי ביטוי בהשמטת שם או פועל, בהעדפת נרדפת אחת על פני אחרת, בהמרת משמעות מילולית

[579] בלטינית ״גלדיולוס״ – חֶרֶב; שמה העברי של הגלדיולה הוא ״סַיְפָן״, מ״סַיִף״. ההשוואה לסייפן רומזת שהכוחות להתמודדות עם איומים כבר טמונים בג׳ירפה הקטנה; עליה רק לגלותם.

במשמעות שאולה, בשימוש במאפייני שיח וברכיבים מורפו-סמנטיים, בשימוש בלשון הדימויים, באמירות הומוריסטיות, ברמיזה להקשרים חוץ-סיפוריים ובדרכים מגוונות אחרות.

יש סיפורים שבהם **השמטה של מילה** מבליטה את משמעותה: מלכת הפֵּיות (**טינקרטנק**) מאבדת את סבלנותה למראה הנזקים שגורמת הפיה טינקרטנק ומכנה אותה "אסונית". חומרת מעשיה מועצמת בזכות תיאורה כרצף נטול רווחי זמן: "מאז הבוקר הצליחה טינקרטנק לשבור שלושה עננים, שתי צמרות צעירות, להפיל קן עורבים, למעוך שיח תותי יער, ועכשיו את עוגת יום ההולדת של המלכה"; בחלקו האחרון של הרצף – "ועכשיו את עוגת יום ההולדת של המלכה" – חסר שֵׁם פועל ובהיעדרו הוא מבליט את שמות הפועל בחלק הראשון של המשפט – "לשבור", "להפיל", "למעוך" ששלושתם מתאימים כאן, והדהודם מעצים את הפורענות שהביאה טינקרטנק על העוגה.

המשפטים שנמסרים מנקודת המבט של הילדה מרגול (**אותה קיבלו חינם**) בתחילת הסיפור – "היא לא באמת הילדה של חסיה ובן[580], היא הילדה של אבא שנסע לחו"ל עוד לפני שנולדה, ושל אמא שנסעה לחפש אותו ולא חזרה" (10) – רומזים על הכמיהה והגעגועים להורים שלא הכירה; אך בסוף הסיפור, כשמרגול צועקת לעבר האווזים "קחו אותי אתכם"[581] וממריאה אתם, היא נמנעת מהמילים "אבא" ו"אימא" ובחירותיה מייצגות עמדה אחרת: "מרגול יכולה לעוף לחוץ לארץ, לארצות אחרות ורחוקות, שם מסתובבים אנשים אחרים, שאנחנו לא מכירים, שמרגול לא מכירה. אולי אנשים שפעם הכרנו ונסעו מפה, ואולי אנשים שהכירו את מרגול ועכשיו הם שם [...] יכול להיות שיש אנשים שמכירים אותנו ושהכרנו אותם [...] והאנשים שאנחנו מכירים שם מאוד מעטים, כמו תותים על עץ אחרי סוף העונה. נוסף לזה שקשה למצוא אותם. בעצם הם לא חיפשו אותנו בכלל, אחרת הם היו באים הנה, למקום שם אנחנו נמצאים" (46–48). אחרי הזמן הרב שחלף, נקודת המבט החדשה – מגובה רב – מאפשרת למרגול לראות את מצבה בעין מפוכחת: כאן אין "אבא" ו"אימא", ותחתם נבחרו ביטויים מְנַכְּרִים – "אנשים שפעם הכרנו", "אנשים שהכירו את מרגול ועכשיו הם שם", "נוסף לזה שקשה למצוא אותם", "בעצם הם לא חיפשו אותנו בכלל" – המרחיקים את הוריה של מרגול מרגשותיה ומשקפים את הבנתה שאיש לא יבוא לחפש אותה. אף ש"הכי טוב היה שיהיה מישהו שיאהב אותה יותר מן הכול", ואף ש"זה לא צודק" – מרגול מבינה את היתרון שבמציאות: "דודה חסיה ודוד בן גרים פה, ואותם היא ממש מכירה" (49). סופו של הסיפור **אותה קיבלו חינם** מדגים איך היעדרו של שם פועל מעיד דווקא על חשיבותו: כשהאווזים ממריאים ומושכים אִתם למעלה את הדודה חסיה, המגדלת את אחייניתה מתוך מחויבות ובלא

---

[580] הדודה חסיה והדוד בן, הדודים שבביתם גדלה מרגול לאחר שהוריה נטשו אותה.

[581] בדיוק כמו שקוראת הדוברת-ילדה שהייתה "לבנה כמו טלאי" לילדים הכחולים ב"שיר כל לילה עולים" (**אלף**), לעיל בעמ' 93.

ביטויי אהבה, הדודה מצליחה להכיר בכך ש״כמה העולם גדול, וכמה ילד אחד בעולם הוא קטן [...] צריך לאהוב אותו מאוד״ (50). אבל כשהדודה מבטאת את המחשבה החדשה הזו במילים היא שוב מתקשה להגות את שם הפועל ״לאהוב״ וחוזרת ומשמיטה אותו בהמשך דבריה – ״אני מבטיחה, ממש כמו אמא, כמו אמא אמתית״ (50) אף שהוא אמור להיות המילה המשמעותית ביותר בהבטחתה. היעדר הפועל מותיר פינה של ספק בסופו האופטימי של הסיפור.

**לעתים המרת מילה באחרת מבשרת שינוי באווירה**: התיאור ההרמוני-רומנטי של השועל והשועלה הרוקדים (**כפפות**) כולל את השורה ״צְלָלְיוֹתֵיהֶם נעות על הגזעים״; אך לאחר שהשועלה מגלה לחרדתה שציפורן מזדקרת מכפפתה, מופיעה השורה ״צְלָלֵיהֶם על הגזעים מתנדנדים״. בעוד ״צללית״[582] היא מילה ניטראלית, ל״צְלָלִים״, צורת הרבים של ״צֵל״, יש נוסף על המשמעות המילולית גם משמעות מטפורית שהשתגרה המשתקפת למשל בצירוף ״אורות וצללים״ (צדדים חיוביים ושליליים, טוב ורע) ובניב ״אין אור בלא צל״. המרת ״צלליותיהם״ ב״צלליהם״ מוסיפה מתח המקלקל את האווירה הנינוחה. ואכן השועל נדקר שוב ושוב, השועלה הנבוכה מנסה להתַּמֵּם ולהסתיר את הציפורן הדוקרנית ומבקשת בלבה ״שלעולם לא יחזור האור, [...] או לפחות עד שתחמוק מכאן״ (36).

**הנכחת מילה מנחה לאורך הסיפור כ״אוסטינטו״[583] פואטי**: אימא של פָּנִי (**משושים**) מבקשת מהילדה ״ותגידי לאבא שישים עלייך עין״ (6); על פי תשובתה של פָּנִי שמתייחסת למשמעות המילולית של הצירוף ״לשים עין על מישהו״ – ״אני לא צריכה עין [...] ובין כך אבא נסע לשדות הרחוקים״ (6) – ברור שהיא מבינה היטב את כוונת האם. בהמשך, כשפני עוקבת במבטה אחר היצורים המתוארים כ״פרפרי ים ענקיים״ (9) היא רואה ש״השמים צלולים ועמוקים כאישון עין״ (10). הדימוי אינו מקרי; מלבד הרמיזה לכך שאף שאביה אינו בסביבה יש עין שמתבוננת בה מלמעלה, העין מייצגת את השינוי הגדול שחל בחיה: היצורים שביקרו אותה מתוארים גם כ״שתי דמויות ארוכות בעלות כנפיים. כנפיים מלאות עיניים״ (9), והם מעניקים לפני את היכולת לדעת מה צפוי לקרות, ומטפורית – לראות את הנולד. אזכור נוסף של העיניים – ״האוויר הכחול מלא עיניים צבעוניות כעיני פרפר״ (27) – מופיע לאחר שפני מצליחה להסתיר מהוריה איך ידעה איזה מספר יזכה בהגרלה. המראה הפנטסטי הוא מעין פרס על שהיא משתפת פעולה עם אנשי המשושים, אבל גם סוג של אִיום שֶׁקט; העיניים נמצאות בסביבה ועוקבות אחר מעשיה. תחושה זו מרחפת באוויר גם כשפָּנִי יושבת בחצר עם חברה ודבורים עפות סביבן ״כמו אלף ריסי עיניים סמיכים״ (39).

---

[582] תמונת צל, סילואט, דמות של אדם או של עצם כפי שהיא נראית בצל בהבלטת הקווים החיצוניים ובהשחרת כל החלקים הפנימיים שבה.

[583] לעיל ה״ש 307.

הדודה חסיה (**אותה קיבלו חינם**) איננה מוכנה להכניס לביתה שני אפרוחי אווזים שמרגול קיבלה והילדה מחפשת להם מקום בחצר: "החצר כמו שמלה גדולה של חושך מוקפת במכפלה של פנסים דלוקים" (12). החצר אמנם חשוכה, אבל הבחירה בדימוי השמלה – בגד המקושר לנשיות – המוקפת נקודות אור רומזת על אימהוּת מנחמת המיוחסת לחצר אך חסרה לדודה חסיה, שהודיעה על כוונתה להגיש את בשר האווזים לאורחיה. רק לאחר שמרטה את נוצות האווזים המתים-כביכול[584] והם חוזרים לחיים – מתעוררים רחמיה של הדודה חסיה והיא מציעה להלביש את האווזים בבגדים ישנים מהמחסן (37); זהו ביטוי ראשון לכך שניעורה בדודה דאגה אמהית לאווזים, וכנראה גם לילדה שבאחריותה. ביטויים הקשורים לבגדים נעשים תכופים יותר ככל שמתקדם הסיפור. האווזים מזהים בשמיים "חוט אפור של ציפורים בצורת חץ. כנפיים והפסקה, כנפיים והפסקה, כאילו תופרים מכפלת"[585] (40); האווזים העורגים לבני מינם שעפים מעליהם "מושכים בשולי השמלה המנוקדת שלה"[586] (41), ואחר כך – "הנה החוט המשולש של האווזים, הוא מרחף מעל לגג" (43). הזיקה שנוצרה בין האווזים לכסותם של בני האדם מבליטה את קרבת האווזים לבני האדם. בהמשך, כשהאווזים נענים לדחף הטבעי ומצטרפים לאווזי הבר הם נפטרים מן הסממנים האנושיים: "הכובע נושר מראשה של רומולה [...] גם המעיל נושר ממנה" (45); "מעילו של רמוס צונח אל הים" (48). השלת הבגדים מאותתת על הפרֵדה של האווזים מעולם בני האדם ועל בחירתם בבני מינם. לפני הפרֵדה האווזים אוחזים בדודה חסיה בבגד המשקף את נשיותה – "תופסים את דודה חסיה בשמלה, מעלים אותה על הגב שלהם ומעיפים אותה לכיוון הים" (50), משום שהם מבינים שמשהו בגישתה וברגשותיה של הדודה צריך להשתנות כדי שהם יוכלו להשאיר את מרגול מאחור בביטחון שתחיה במשפחה אוהבת.

**יש בחירות סגנוניות המבקשות לרמוז על משמעות סמויה או להוסיף משמעות**: כששלושת הילדים בבית הילדים הקיבוצי (**שֶׁם בעננים**) רצו להיפטר מצלחת מרק שאחת מהם לא הצליחה לאכול הם החליטו לשפוך את המרק בחוץ – אבל "נחכה עד שיהיה חושך" (31). התיאור "במתיקות נכנסה החשיכה לבית הילדים [...] במתיקות השכיבו שחרורים ובולבולים את עצמם לישון" (31) הופך את החֲשיכה ואת ציפורי הערב לבעלי בריתם של הילדים. כך גם בהמשך: כשהילדה שופכת את המרק מתחת לשיח, התיאור "מעליו הניחו הפרחים את עליהם, כמו חצאית שמיישרים מתחת, שעה שיושבים על כיסא" (31) רומז שגם הפרחים שיתפו פעולה עם ה"עבריינית" כדי שלא תיענש בידי

---

[584] "הם אכלו את הפּוּלְפָּה (pulp) של הבירה והשתכרו מזה" (37).

[585] מטפורה דומה מצויה בשיר למבוגרים "נכחדה רגל הצבי" (בתוך **אשה**): "יַאֲוֵזֵי הַבָּר זְמַן רַב / לֹא רָאִיתִי אֶת חוּטָם תּוֹפֵר שָׁמַיִם / וּלְבָבָם מֵנֵחַ בְּקִצֵּה צַוָּאר."

[586] של מרגול.

המטפלת. מנהיגם של העכברים (**קרון ושמו מקרון**) פוקד עליהם לקפוץ מן ה"מקרון"[587] הנוסע ולעבור אל צדה השני של המדרכה. ההוראה "ראשון – קפוץ! שני – קפוץ! קפוץ! קפוץ! קפוץ!" (24) המזכירה את הפקודה המקובלת שניתנת לצנחנים ביציאתם ממטוס מוסיפה סמכות ומקצועיות למנהיג, מציגה את נקודת המבט של העכברים על האירוע – מבצע מכונן – ומוסיפה דרמטיות מהולה בהומור לְמִבצע המעבר מצד אחד של הכביש לצדו האחר. כשהילד מומו (**חמש דקות מקגנוקה**) שברח אל היער מספר לחיות שעם לידתו מסרה אותו אמו למוסד, הארנבת מגיבה: "אולי היא חשבה ששם תהיה מוגן יותר" (31). תגובת הזאב מתוארת כך: "אמר הזאב מתוך לועו" (31). זרחי לא בחרה ב"מתוך פיו" הבנאלי אלא ב"מתוך לועו"; ארבע מתוך חמש משמעויותיו של "לוע" קשורות לאלימות ולסכנה[588] ובתיאור "אמר הזאב מתוך לועו" מיוצג פוטנציאל האיום של הזאב כמטפורה לסכנה שבהחלטת אֵם להפקיר את ילדהּ במוסד. כשהילדים לועגים לפָּנֵי גזוזת השֵׁער (**משושים**) מתקרבת למקום המורה לאמנות, ופָּנֵי שופכת בפניה את לבהּ: היא בגדה באמונם של אנשי המשוֹשים שהשביעו אותה לשמור את סודם, "ועכשיו הם ישוטו בחלל לעולם, ולעולם לא יגיעו לכוכב שלהם" (59). הצירוף "ישוטו בחלל" מתקשר לתיאור הראשון של היצורים המוזרים – "לפניה היו שני פרפרי ים ענקיים" (9); בצירוף "פרפרי ים" יש רמז למעוף ומים, וכך גם ב"ישוטו בחלל" – תנועה במים ורמז למעוף. הרמיזה לתחילת הסיפור יוצרת מעין מסגרת לסיפור ומאותתת שהוא מתקרב לסופו.

**יש בחירות סגנוניות המשרתות אפיון דמות**: בתחילת הסיפור **קרון ושמו מקרון** מתואר מעונו של מר נֹח, שהיה בעבר מקרר ענק "שהרכיבו לו ארבעה גלגלים [...] שולחן קטן עמד בו, וכיסא-קש זעיר, מיטה צרה [...], ואפילו פרח בכוס מים" (6). כדי להסביר איך אדם כמו מר נֹח מצליח להסתדר בתוך מקרר, התיאור ממעיט מאוד בממדי החפצים בבית באמצעות התארים "קטן", "זעיר" ו"צָרָה"; גם "פרח" ביחיד במקום "פרחים" ברבים ו"כוס מים" במקום "צנצנת" או "אגרטל" מבליטים את אווירת הצניעות בקרון. גברת דייזי (**קורות קרוקודייזי באפריקה**) בוחרת בחנות החיות דווקא את עוּזוּ, שהביטויים הבונים את דמותו הרגשית-חברתית הם "עוזו המסכן" (2); "... עוזו, שהיה מכווץ בפינה" (4); "... הוא תמיד שרוי בשתיקה. לא מדבר, לא מעיר אף הערה, ואף אחד לא פונה אליו בחזרה" (5). החריגות של עוזו בולטת גם בזכות בחירה מורפו-סמנטית; שמות בעלי החיים בחנות כולם בצורת רבים – "כלבים, חתולים, תוכים, אוגרים, עכברים לבנים" – למעט "והייתה שם לטאה קטנה" – השם האחד בצורת יחיד.

---

587 קרון העשוי ממקרר בעל גלגלים.

588 לוע: בית הבליעה, החלק העליון של צינור העיכול שבין חלל הפה לווושט, למשל לוע האריה; כינוי לפיו של הר געש; פי הקנה של כלי ירייה; בור כדורי שנוצר מהתפוצצות של פגז או פצצה.

**עיצוב רגישות לשפה כמאפיינת דמות**: הסיפור **אם את לא יכולה** הוא מונולוג הנמסר במשלב דיבורי מפיה של עמליה, בתו של הסופר המנוח זנגויל, פרט המסגיר את היסוד האוטוביוגרפי שבסיפור ורומז לאביה של המחברת, הסופר המוערך ישראל זרחי, שנפטר בילדותה. המספרת מאופיינת בין היתר בשנינות, בסרקזם וברגישות לשפה המשתקפים במחשבותיה ובדברים שהוא מספרת: במבנה המוצרך "נוהג ל..." (למשל נוהג להתעמל, נוהגת לקרוא שירה וכיו"ב), המבטא הרגל או נטייה, היא משתמשת גם כששם הפועל אינו הולם הרגל או נטייה – "סופרים כנראה נוהגים למות. אלא שאבא שלי נהג למות עוד יותר מהר מביאליק" (10). נראה שהבחירה במבנה שאינו הולם איננה משקפת מספרת עילגת, אלא מספרת שהיא לא רק מפוכחת, אלא גם לגלגנית. המספרת מצטטת את אמה האומרת לה: "אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי", ומיד נדרשת למחשבות מטא-לשוניות: "נכון שבדרך כלל האנשים לא צורחים את כל מה שבא להם להגיד כשהם מתעצבנים – אבל מה הם עושים אם את הדברים שהם רוצים להגיד אי אפשר להגיד יפה? תארו לעצמכם גברת שאומרת בנימוס מושלם לילד (שהוא בנה) 'בני יקירי, בבקשה, שתצא נשמתך מגופך!' (11). לעתים המספרת מוותרת על דיוק בַּהתאם וגולשת למשלב המאפיין בני נוער, למשל ב"ושיהיה לו קצת נחת כשהוא הולך אתה ברחוב וכולם מסתכלים" (12), ולעתים משתמשת בביטויים משפת המבוגרים: "אבל החיים עשו ממנה צחוק" (21), או "נכון או לא?" (22). אבל היא יודעת להשתמש בשפה בדרך יצירתית כדי לדייק: למשל, משתמשת בצורן xון לצורך הקטנה ב"הפקעות שהוציאו לי פתאום לשון ירוקונת" (18) וב"שפם קטן ושחרחר, שפמון" (18). היא מביעה את דעתה על שימוש במילים, למשל, כשהאם מראה לעמליה מכתב המאיים בעיקול חפציהם, היא שואלת: "מה זה נעקל? אני שואלת. זו מילה שיש לה טעם של ספר כמו דוד קופרפילד, לא של החיים הממשיים בפתח תקווה" (55). כשעמליה מאזינה לשני הסופרים בטקס האזכרה לאביה, היא מבקרת את לשונם: "... ואולי טוב שאבי מת מזמן ולא מדבר אתנו בשפה שכזאת [...] ואני כועסת וכועסת על אבא שלי ועל אמא שלי ועל כל הסופרים העבריים האלה, המדברים בלשון מגעילה ונפוחה כזאת" (69–70). היא גם מודעת לקושי שלה לרסן את עצמה: "אני לא יודעת בכלל איך בכלל אפשר לדבר יפה על דברים כאלה. ולמה אני מדברת ככה, כי אין לי שום שליטה על זה [...] זה לא אני אלא רק הדיבור שיוצא פתאום כמו חשמל מחושך הכעס" (42). גם דפנה, גיבורת **ילדת חוץ** מגלה רגישות לשפה לאורך הסיפור: כשדפנה לא מצליחה לבלוע את הביצה והמטפלת הגדולה מאיימת: "את רוצה לשבת פה עד הצהריים?", חולפת במוחה של דפנה מחשבה על הדיבור של המטפלת: "במקום צהריים היא אומרת צַהַרים" (24). בזמן שהילדים קוטפים פטריות המטפלת מסבירה "את השחורות אסור [...] הן פטריות כלב, זה שמן של פטריות רעל. אבל למה כלב, בגלל הצבע? מהרהרת

דפנה, והרי יש גם כלבים לבנים״ (28). הרגישות לשפה באה לידי ביטוי גם בהבחנה שהיא עושה בין שמות, כשהיא מכינה עם חברתה הצגה. הדיאלוג בין השתיים: ״*לילד נקרא איציק,׳ אומרת ציפי, ׳והוא יהיה נהג.׳* ׳לא,׳ אומרת דפנה בלהיטות, ׳הרי החלטנו שנקרא לו כדרלעומר והוא יהיה סייס המלך.׳ ״*תמיד את רוצה [...] אַת החלטת שנקרא לנסיכה ונציה ושהיא תהיה חולה אנושה [...] שנקרא למלכה פְּרֶפּוּרָה ושהיא תהיה עיוורת.׳* ׳... את לא מבינה, אין פה מקום לנהג, זה לא על הקואופרטיב, זה על ארמון.׳״. הדברים רומזים על ההבדל בין עולמותיהן הלשוניים-ספרותיים של שתי הילדות – אחת אינה רואה אל מעבר למציאות הקיבוצית והאחרת רואה למרחקים ועורגת למציאות חלומית-אגדית. הפְּסקה המתארת את הפנייה של דפנה לשושיק האקונומית[589]: ״׳שושיק,׳ אמרה חרש, והייתה לה הרגשה מוזרה, לקרוא בשם חיבה לאישה שלא דיברה אתה מעולם, אבל איך היא יכולה לקרוא לה שושנה אם כל המשק קורא לה שושיק?״ משקפת את השפעת הצירוף של רגישות לשפה ותחושת אי-נוחות כללית במשק אצל דפנה החשה צורך להיערך לקראת פנייה פשוטה לדמות מבוגרת. כך גם כשהיא נשלחת למסגריה אל מלך הזַּבָּל כדי שיתקן את הסיר של בית הילדים: ״היא תיגש אליו, ומה תגיד לו? ׳שלום, מלך הזַּבָּל! שושיק אמרה שתתקן את הסיר׳? ואולי היא תקרא לו אלימלך [...] אבל אף אחד לא קורא לו כך, ולמה עליה להתבייש [...] אם הוא מכנה את עצמו כך?״ (90). בספר **לא לגרש**, כשדורי חוזרת הביתה היא שומעת את אמה שואלת ״איפה יכולה הילדה להיות?״ (13), מבחינה בבחירה ב״הילדה״ ומהרהרת במילה: ״׳הילדה׳, היא ממלמלת לעצמה, כאילו אין היא יודעת את השם שלה. ׳אבל אני לא ילדה׳, מהרהרת דורי בקול, ׳אני דורי שלה׳. אולי עכשיו, משבא האיש החדש הביתה, היא תפסיק להיות דורי ותיהפך לסתם ילדה״ (13). כפי שהאם משתמשת בה, המילה ״הילדה״ היא ביטוי שמבוגרים משתמשים בו בינם לבין עצמם כשהם מדברים על ילדיהם או על ילדים של אחרים; בעיני דורי זהו ביטוי לשינוי סטטוס – מהיותה ילדה מסוימת, דורי, בתה הידועה של אימא, להיותה ״סתם ילדה״, שיחד עם שמה איבדה את קשריה המשפחתיים ואת מעמדה.

## 9. הלשון הציורית

לשונה הציורית של נורית זרחי בסיפוריה היא מקורית, מפתיעה, מגוונת ועשירה בעולמות התוכן שמהם היא שואבת, והיא מקנה לסיפורים גוון פואטי ייחודי. היא נמנעת מדימויים צפויים, ממטפורות שגורות ומפיגורות לשון מֻתָּנוֹת; ציורי הלשון שלה מבטאים חוויה סובייקטיבית חד-פעמית הצריכה התבוננות ופענוח, ומהדהדים חוויות אישיות מאוד אצל הקורא. רבים מציורי

[589] אקונומית – מנהלת המטבח בעגה הקיבוצית; במקומות רבים כונה כך האחראי על רכישת מוצרי מזון ומוצרי צריכה עבור חברי המשק.

הלשון של זרחי מרובדים; מתחת לרובד התיאורי-אסתטי הגלוי למחצה נמסרים רמזים המבליטים היבט זה או אחר בסיפור, מזכירים פרט שהופיע בשלב מוקדם של הסיפור או מכשירים את התודעה להתפתחות חדשה.

זרחי קושרת בציוריה בין עולמות תוכן מרוחקים (למשל מדמה את תנועות צווארה של הג׳ירפה ל״גלים בים שליו״[590]) ובין מוחש למופשט; היא יוצרת דימויים שבהם התכונה המשותפת למדומה ולמדמה איננה התכונה הדומיננטית שלהם אלא השולית דווקא ומאירה כך פנים נוספות של הדימוי. לעתים אחד מרכיבי הדימוי הוא ביטוי מטפורי, והדרך שבה הוא מבאר את המדומה היא חידתית ומרתקת (״חרישי כנשיפת נוצה״[591]). המקוריות של ביטויי הלשון הציורית יוצרת תיאורים שהם עוצמתיים ומעודנים גם יחד ומצליחים לדייק מאוד בתיאורי חוויות חיצוניות או פנימיות. יש בין ציורי הלשון כאלה ההולכים ונטענים לאורכם במשמעויות מדייקות, וגם השימוש הנדיר בביטויים המייצגים את הסמלי נעשה בייחודיות ההולמת במדויק סיטואציה נקודתית.

הלשון הציורית בסיפוריה משמשת את זרחי להרחבה אסתטית של הקשרים בסיפור. דימויים ומטפורות, כאבנים הנופלות למים, יוצרים אדוות של משמעויות מתרחבות השופכות אור על מה שקדם לביטוי הציורי ועל מה שיבוא אחריו ומעשירים במשמעות את סביבת הדימוי כולה. זרחי מתארת תהליכים של השתנות בעזרת מערכות ביטויים ציוריים ומשווה גם באמצעות תבניות אוקסימורוניות כך שגם הדימוי נעשה רב-פנים, ומצריך בירור ותשומת לב.

**א) תיאורי אור ואש**

ציורי הלשון של האור והאש שאובים מאיכויות חושיות חדות כמו צבע, טמפרטורה, צורה, מרקם וטעם, וכן מסמלים וממוסכמות לשוניות-תרבותיות. איכות האור ועוצמתו נמסרים מן המועט המאופק-מעודן אל המתפרץ-מסנוור. חלק מהתיאורים מועצמים בביטויי ייצריות וכוח עד איבוד שליטה. כשחיות היער החולות (**חמש דקות מקגנוקה**) הובלו ליער הקוסס ״הייתה אפלה מוחלטת. פה היו הענפים עבים כל כך שאפילו דַּקִּיקֵי הַיָּרֵחַ לא הצליחו לחדור״. צֶרֶף דומה חידשה זרחי בסיפור **העורב**: ״... ושוב הרים אבן [...] ופגע בלבנה [...] ואלף שַׁבְרִירֵי יָרֵחַ זרחו על האדמה...״ (67). שני הצירופים המטפוריים מתארים את אור הלבנה; זרחי השתמשה בתואר ״דַּקִּיק״ כאילו היה שֵׁם וב״דַּקִּיקֵי הַיָּרֵחַ״ כחלופה ל״קרני הירח הדקיקות״; דקיקות קרני הירח מדגישה את אורן המועט בסבך הצפוף אבל גם את חדותן הרומזת על תחושה של סכנה ביער האפל. לעומת זאת, הצירוף

---

590 **חמש דקות מקגנוקה**, עמ׳ 47.

591 **קרון ושמו מקרון**, עמ׳ 65.

"שַׁבְרִירֵי יָרֵחַ"[592] מצליח להקהות את רושמה של הפגיעה הקשה בלבנה ולהדגיש את הרכות והעידון שברסיסים המפיצים אור. תיאור האור בסיפור **ההולכים על הקשת** יוצר אווירה הפוכה: "ברגע אחד נבקעה האפרורית הכבדה ואור בוהק נשפך מַמַּטָּה, על הרכס שממול, כאילו הודלק כפר יחזקאל מלבו. כל עץ, כל בית, כמו נבחר בקפדנות אל האור" (89). הטקסט מתאר אור במונחים של נוזל ושל אש, יוצר חיזיון דרמטי, פלאי ("נשפך ממַּטָּה") וחד-פעמי הנברא מול עיניה המשתאות של הילדה המספרת, כאילו דְּלקה מתפרצת מתחתית העמק ומתפשטת מעלה. הפועל הסביל "הודלק" הרומז על אש הניצתת מכוח נסתר והתיאור "כמו נבחר בקפדנות אל האור" מוסיפים לחזיון נופך רוחני כמו-דתי ורומזים שהאירוע אינו מקרי. בסיפור **אבק הברבור** עמליה אספה את שברי ברבור החרסינה שהשכן הגיבן השליך מבעד לחלון והדביקה אותם. כשעמליה והפסלת משוחחות בחוץ על מה שקרה "שוקעת השמש מעל הוואדי [...] וכל הגבעה כאילו בוערת באש" (62). התיאור מופיע בסמיכות להתרחשות על-טבעית – "אז פורש הברבור כנפיים סדוקות ועף היישר לתוך קו האופק" (62) – ולמעשה מעצב את הזירה כעלייה בסערה השמימה[593]. בתיאור ההתבהרות עם תום המבול **(זוגות וזאת)** מופיע הדימוי "הירח והשמש נצצו באמצע השמים כמו ידיות זהב חדשות", המציג בהומור את העולם כחפץ – כלי קיבול, כד או סיר – אחרי שיפוץ וחידוש, בהלימה משעשעת לאירוע המבול שטיהר את הרע מן העולם וחידש את פניו. בסיפור **ניצי מזווית העין** מופיע הדימוי "שמש מפוזרת בגן כמו אבקה כחולה של אור על שיחי הגרניום" (11) המתרחק מן הקרוב והצפוי; המרקם והצבע המפתיעים מסמנים שזוהי שעת כושר להתרחשות של קסם או כישוף. המלכה הלביאה המנסה להעיר את המלך **(חמש דקות מקגנוקה)** משתמשת בביטוי מטפורי: "תראה, אפילו האור כבר בָּשֵׁל" (15); התואר "בשל" מאייך את האור באמצעות מונח הקשור למשמעות הזמן בתחום הצומח, ווהביטוי הסינסתטי עשוי לרמוז על עולם המושגים של הגיבורים דרי היער. גם הסיפור **קורות קרוקודייזי באפריקה** קושר אור לטעם: הגברת דייזי והקרוקודיל רואים איך "... השמש האדום של אפריקה זורע על המים השקופים אורות תּוּתֵי תותים" (25). התיאור הפיוטי הקצר מעצים את "השמש האדום", כאן במין זכר. הפועל במשפט אינו "זורח" הצפוי, ששגירותו גורעת מהאקטיביות שלו, אלא "זורע" המפתיע, ההופך את "השמש האדום" לפעיל. צירוף הסמיכות "אורות תותי תותים" כמו נובע מתיאור השמש שקדם לו ומחזק את הנוכחות הקורנת של הצבע האדום. שפע האודם ופעילות השמש הזכרי רומזים על להט של יצריות ויוצרים דרמטיות המועצמת בהשתקפות המראָה על פני המים. האווירה המיוחדת הופכת את אפריקה לזירה חושנית מאוד,

---

[592] אולי בהשראת "שברירי דשמשא" שבמסכת יומא כח ע"ב, או "שברירי השמש" שבעקבות לשון חכמים, למשל אצל ביאליק ב"זֹהַר": "שַׁבְרִירֵי אוֹר שֶׁמֶשׁ וּמִשְׁטָח זַהֲרוּרִים" (ביאליק 1990, כרך ב, עמ' 91).

[593] "וְהִנֵּה רֶכֶב-אֵשׁ וְסוּסֵי אֵשׁ, וַיַּפְרִדוּ בֵּין שְׁנֵיהֶם; וַיַּעַל, אֵלִיָּהוּ, בַּסְּעָרָה, הַשָּׁמָיִם" (מלכים ב, ב, יא)

בהלימה לקרבה המפתיעה בין הגברת דייזי לקרוקודיל[594], והטבילה במים – המצננים, המטהרים – מאפשרת להם להיפרד לשתי ישויות ולאמתו של דבר להיוולד מחדש לקראת חייהם החדשים – גברת דייזי כאשת "ראש שבט הפראים" והקרוקודיל כבעל משפחה.

בסיפור **אביגיל מהר המלכים** נטוֶה תיאור הערב היורד לאחר הקרב בין המלכים סביב שאריות של אודם ואש: "אור שארית השמש בא זהוּר כרֶמֶץ. עצי השקדיות התעמעמו כמו תימוֹרי עשן פורח" (33). שני הדימויים גורעים לכאורה מממשותם של הדמדומים: ברמץ יש רק רמזים לאור, ובעצי השקדיות התקהתה תכונת החומר והם נראים כעמודי עשן המתאבך מעלה. בשני הדימויים בולט רכיב השרפה המיוצגת באש ובעשן, בהלימה לזמן שאחרי קרב, והם מרחיבים את המנעד החושי במשמעותו הסמויה של התיאור. בסוף הסיפור **אביגיל מהר המלכים**, כשאביגיל מבינה ש"הילדות האלה אינן טובות או רעות, הן [...] ילדות רגילות, מעורבבות" (55), גם תיאור הנוף טבעי יותר, דרמטי פחות, "מעורבב" כמו הילדות: "רוח קלילה חולפת על פני השדה, השיבולים נעות כעשויות מים. מעל למושב השכן דולקת שמש אדומה כמו אש" (55). שני הדימויים משקפים נוכחות מרגיעה של המים בסביבת האש.

**ב) תיאורי חושך ושְׁחור**

התיאורים מציגים מהות חיה ומשתנה, לעתים מתרחקת מסמליות ולעתים נענית לה; המטפורות והדימויים בתיאור החצר בשעת לילה (**אם את לא יכולה**) עושים את החושך פעיל וחושני מאוד: "פה בעיר החושך לא שחור אלא כחול אפרפר, מכסה את הגינה שלי לא מלמעלה בכובד, אלא מצד הגבעולים, כאילו החושך צומח מלמטה כדי להיכנס אל תוך גביעי הכלניות שלי. החושך זוחל גם לעבר עצי התפוזים [...] כל החצר מלאה ריח כבד ומתוק של פריחה [...] החושך מכבה את הפרחים הלבנים של עצי התפוזים [...] וכשאני פותחת את דלת הבית [...] נכנסים החושך וריח הפריחה מעורבבים בסלסולים יחד אתי אל תוך הבית [...] בעיר החושך לא מפחיד אותי [...] שם הוא רבץ כמו חיה גדולה [...] חיה גדולה שכל רגע, כל רגע יכולה לפלוש פנימה" (16). החושך ה"עירוני" מתואר כיצור כמו-חי ובעל רצון והתכוונות משלו, ואף שהוא פולש מטפורית הוא נתפס כחוויה חיובית – גם בזכות התוצאה המתוארת בביטוי הסינסתטי "ריח כבד ומתוק של פריחה"; החושך ה"קיבוצי", שהדוברת זוכרת מן העבר, מתואר גם הוא במונחים של פלישה ("כמו חיה גדולה"), אבל נתפס כחוויה מאיימת ולפיכך שלילית. המתיקות נקשרת לחשכה גם בספר **ילדת חוץ**. בימים הראשונים שלה בבית הילדים חלתה דפנה: "היום היא שוכבת במיטה ובתוך עיניה חשכה מתוקה

[594] על פי הסיפור, השניים התקרבו זה לזה עד כדי כך ש"הם בלעו אחד את השני" (**קורות קרוקודייזי באפריקה**).

[...] כי היא חולה״ (19). הצירוף המטפורי ״חשכה מתוקה״ הוא אוקסימורון מעודן[595] המתאר את הרגשתה של דפנה; המחלה מאפשרת לה להיות מופרדת מן הכלל, בבחינת לא קיימת, והתואר ״מתוקה״ מסמן שזו ההעדפה שלה. גם בַּהמשך החושך הוא בבחינת מפלט: דפנה, העומדת ליד חדר הפסנתר שבו אמהּ מכינה הצגה, קולטת את הפרטים הקטנים – ההגייה של אמה ולגלוג הילדים – ומעדיפה להישאר מחוץ לחדר: ״והיא יושבת פה, על המדרגות [...] מתחבאת בתוך החושך, החושך שעוטף הכול״[596] (33). במקומות אחרים החושך ממלא את תפקידו השגור: בספר **יתוקנו זלזל וזזינה**, בתיאור רגע המעבר מלילה ליום, ״החושך עוד נשם את נשימתו האחרונה בחדר״ (75). המטפורה מאנישה את החושך ומטעינה על השם משמעויות המציגות אותו כסמל לעגמת נפש, לפורענות, לבערות, לפשיטת רגל מוסרית ולדחיית הקִדמה, ומותו מבשר שינוי לטובה. בספר **אם את לא יכולה**, לאחר שנשאה בטקס האזכרה לאביה נאום מתריס וסיפרה לסופרים הנכבדים על מהומת חייהן של אשת הסופר זנגוויל ובנותיו, עמליה חזרה הביתה וראתה מבעד לחלון את אמה מנגנת בפסנתר: ״היא הייתה הרבה יותר קטנה משזכרתי אותה, קטנה, וקירות הבית כאילו הגנו עליה, ועצרו את החושך שלא ייכנס פנימה [...] ואני יצאתי מן החושך לעבר הבית להצטרף אל מעגל האור״ (74). המילה ״החושך״, המופיעה פעמיים, נושאת משמעות מילולית וגם מטפורית: במופעה הראשון המילה ״חושך״ המטפורית מייצגת צרות וחובות, ובמופע השני היא גם מטפורית לעצב ולמפח נפש, כשם ש״האור״ בסוף המבע מסמל אופטימיות וגישה חיובית.

**ג) תיאורי קול**

מנעד רחב של קולות בציורים חושיים ובמושגי חומר שונים נטענים בסיפורים במשמעויות רגשיות והקשריות. תיאור הקושר דממה ואפס-קול לעוצמה ולרוחניות מופיע כשהגנן הירונימוס מזעיק את החד-קרן (**יתוקנו זלזל וזזינה**) להצלת המכשפונית הפצועה זלזל. החד-קרן פורצת ממקום כלאה והגנן מניח את הילדה חסרת ההכרה על גבה. החד-קרן ״... והביטה בו בשקט, כמו הטל בנופלו״ (88). הטל יורד חרש, בלא קול, ואגלי הטל הם צלולים וזכים. ההשוואה מוסיפה לשֶׁקֶט המאפיין את החד-קרן גם זַכּוּת וטוהר בראשיתי. הפעם אין מדובר בשקט רגיל, והחד-קרן מתוארת בביטויים ״מזרחה״ ו״עמדה בתפילה״ שיש להם זיקה לטקסיות כמו-דתית; היא ״סובבה ראשה מזרחה אל עיגול השמש העולָה מאחורי הבתים, כאילו עמדה בתפילה. שלווה עצומה ירדה על החצר ועל הרחוב״ (88). קולות חרישיים מאוד מוצגים בביטויים ציוריים תוך הטלת ספק בקיומם:

---

595 על פי הבחנתו של פישלוב בדיונו בישיר לאה גולדברג (פישלוב, 2000).

596 בשיר ״אני נותנת ללילה לבוא״ (**אלף**) כותבת זרחי: ״אֲנִי שׁוֹתָה אֶת הַלַּיְלָה / נִכְנָסֶת לְתוֹךְ שַׁרְווּלָיו. / קְטַנָּה כְּמוֹ עַיִן בְּתוֹךְ הַחֹשֶׁךְ / כְּמוֹ יַם בַּאֲפֵלָה רְחָבָה / אִישׁ הַלְּבָנָה לֹא יוּכַל לִמְצוֹא אוֹתִי. / רַגְלֵי הַאַחַת בַּכּוֹכָב / וּפֶה אֲנִי מִתְחַבְּאָה.״ לעיל בעמ׳ 53.

כשהחתולה הקטנה הגיעה למסקנה שאמה איננה אוהבת אותה (**אם אימא שלי**) היא בכתה "עד שנמסה ונעשתה שקופה. 'זה לא נורא', אמרה פטוניה בקול שקוף" (22) – "קול", שהוא מושג אודיטורי, נבחן בעוצמה ולא בשקיפות שהיא מדד חזותי. הסינסתזיה "קול שקוף" מערבת כאן אם כן מושגים משני חושים, כדי להדגיש שהחתולה מרגישה שקולה אינו נשמע ושהיא עצמה אינה נראית. וריאציה על אותה סינסתזיה מופיעה בהמשך הסיפור; כשאמהּ של החתולה הקטנה טענה שהיא מדברת יותר מדי, החתולה נעלבה, הסתלקה ו"מחקה את קולה". הבחירה ב"מחקה" הולמת את תחושתה של החתולה הפגועה וגם את היעלמותה כשנעשתה שקופה: "והיא נעלמה – חוץ משתי הדמעות שלה, שנשארו תלויות באוויר" (24). ההימחקות רומזת להפנייה אינטרטקסטואלית לחתול צ'שיר[597], דמות מהספר **אליס בארץ הפלאות**; שם אחרי שהחתול נעלם נשאר החיוך, ואילו כאן, הדמעות הנשארות תלויות באוויר מייצגות את העלבון הנורא של החתולה שאינו נשכח. הסינסתזיה "קול שקוף" מופיעה גם בספר **ניצי מזווית העין**. אחרי שניצי גורשה מגן הארמון היא מתהלכת ברחובות החשוכים, ולפתע שומעת "קול דקיק ושקוף" (19). בעלת הקול היא פיה "זעירה, שקופה, כמעט לא קיימת" (19), והציור "קול שקוף" מקדים ורומז עליה בתואר המתאים למראה ולא לקול[598]. את הקולות החרישיים בסיפוריה זרחי מתארת בדימויים ובמטפורות המדגימים את עוצמת הקול. כשהעכברים מתגנבים אל הכלא כדי לשחרר את נֹח (**קרון ושמו מקרון**) הוא חש בנוכחותם, שומע "אוושה מעבר לקיר" וסבור ש"מישהו נושם פה חרישי כנשיפת נוצה" (65). קול מסוג אחר מתואר בסיפור **ההולכים על הקשת**. המספרת מתארת את צורת הדיבור של הנער יויו, ש"משך את הדיבור כמו אביו, באותו קול צרוד, כמו סָפַג חול" (89). השוואת קולו של הנער לקול אביו בדימוי המתאר את צרידותו כקול סְפוּג חול איננה מקרית: האב הוא מרכז ענף המשתלה במשק, והחול, האדמה והעפר הם חלק ממהותו. קול "מחוספס וגרגרי" מתואר בספר **יתוקנו זלזל וזזינה**: זמן קצר אחרי שהמכשפונית זלזל התגלשה אל העולם ("ידוע שמכשפות אינן נולדות. הן מתגלשות", 7) היא ראתה ילדים מתעללים בכלבה, ושאלה אותם למעשיהם: "בפעם הראשונה שמעה זלזל את קולה והוא היה מוזר באוזניה, כמגע החול, מחוספס וגרגרי" (8). הביטוי הסינסתטי המשווה איכות צלילית לאיכות של מרקם רומז על המקום החוֹלִי שבו היה האירוע – שפת הים. זרחי מתארת סוגים שונים של קול צחוק בציורים לשוניים הקשורים למים: הצירוף המטונימי במשפט "... אמר פתאום מישהו בקול מלא מים צוחקים" (**תנינה**, 97) משליך על מי הים את חיוכו

---

[597] חתול צ'שיר (Cheshire Cat) – דמות בספרו של לואיס קרול, חתול שיש לו היכולת להופיע ולהיעלם כרצונו, בבת אחת או בהדרגה; באחת הפעמים שאליס רואה אותו הוא נעלם בהדרגה, ולמראה חיוכו – שהוא האחרון להיעלם – אליס אומרת: "כבר ראיתי הרבה חתולים בלי חיוך, אבל חיוך בלי חתול! זה הדבר הכי מוזר שראיתי בחיי" (קרול, 1997, עמ' 74).

[598] גם קולה של פיה אחרת – הפיה טיק, המצליחה להמריא ולהתעופף – הוא "קול שקוף מלמעלה" (**סיפור לא שימושי**); כאן רומז הצירוף על השקיפות כמייצגת הפחתה באיכות הקול, בעוצמתו או בבהירותו, כתוצאה מהתרחקות הדובר.

המדומה של כריש[599], ויוצר מתח לקראת הופעתו המאיימת של כריש בסביבה. לעומת זאת, תיקון זנבה של העכברה עשר (**קרון ושמו מקרון**) מלווה בתיאור מלא העליצות "וצפצפו כבר הציפורים המשכימות, כמשרוקיות מלאות מי-טל" (34). הדימוי "כמשרוקיות מלאות מי-טל" קושר בין הפועל "צפצפו" לשתי משמעויות של השורש צל"ל: צלילותם הנרמזת של מי הטל מוסיפה לצלילות הצלילים שב"צפצפו". עוד תיאור של קולות זכים מופיע כשאמה של עמליה (**אם את לא יכולה**) משמיעה לה שיר שחיברה לתלמידיה. עמליה מתארת את הנגינה במטפורה ובדימויים העושים שימוש במושגים הקשורים הן למוזיקה והן למים – "והצלילים מתחילים לנטוף מהפסנתר, קודם אחד אחד כמו פירות בדולח יקרים, ואחר כך כמו סילוני מים" (28) – זַכּוּת, צלילות וצלילוּת: "לנטוף", "סילוני מים", "בדולח". זרחי בחרה בשורש המקראי נט"פ, המופיע גם בהקשרים חגיגיים[600] יותר מאלה של הנרדף היומיומי טפט"פ, והמטפורה "לנטוף מהפסנתר" מעדנת את האופן שבו בוקעים הצלילים מכלי הנגינה הגדול והכבד, כמו מים מסלע.

זרחי משליכה על קול תכונה של חומר: כשעמליה נכנסת לאולם שבו תתקיים האזכרה לאביה פונה אליה אחד הנוכחים: "'את לא בתו של זנגווילז' אומר קול מצוחצח" (66). הסינסתזיה "קול מצוחצח" מתארת את הקול במונח חזותי ועשויה לרמוז על הופעתו המוקפדת של האיש או על מעמדו הרם. בהמשך מחוזקת הרמיזה בדימוי "קרחתו מבריקה כאילו צחצחו אותה" (66). גם לעוצמת הקול או לנפח הקול יש משמעות: כשהאֵם שרה את השיר החדש שחיברה ומלווה את עצמה בפסנתר, עמליה ואחותה מצטרפות לשירה. עמליה יודעת שאנשים ברחוב עשויים היו לחשוב שהם מאזינים למשפחה מאושרת, אך טוענת: "אבל הקולות שלנו דקים מכדי להיות מאושרים" (29). באמצעות התואר המטפורי היא יוצרת ניגוד בין קול דק – המתפרש כקול עדין – לקול שמח, ומגדירה את העוצמה כמדד לאושר. כשאביגיל והמלך (**אביגיל מהר המלכים**) עושים את דרכם אל שדה המערכה, "מן העברים נשמעת הלמות פרסות סוס, כמו הים מתקרב והולך, כמו עוד רגע תוצף הארץ" (32). דימוי הלמות הפרסות לקולות שמשמיע הים מבשר אסון גדול, ומה שרק נרמז כאן נמסר במפורש אחרי משפטים אחדים: "מכל ארבעת העברים רואים את גדודי המגוּגִים הולכים וקרבים, הולכים וגדלים" (32). עוצמת הקול מייצגת עוצמה של סמכות: כשהמטפלת יוצאת מהחדר (**שֵׁם בעננים**), לאחר שהתרתה הן בקבוצת הילדים ("ועד מחר אני רוצה ש..."), 30) והן בילדה נוֹמָה ("אכלי, אכלי, אחרת..." 30), מופיע הדימוי "דלת הרשת נטרקת אחריה פעמיים כמו הייתה יורה מטח כבוד עם צאתה" (30). הדימוי לא רק מעצים את אלימותה של האישה ובהתאמה את הפחד

---

[599] שצורת פיו מזכירה חיוך.

[600] למשל "וְהָיָה בַּיּוֹם הַהוּא יִטְפּוּ הֶהָרִים עָסִיס וְהַגְּבָעוֹת תֵּלַכְנָה חָלָב" (יואל ד, יח); "וְהִטִּיפוּ הֶהָרִים עָסִיס וְכָל הַגְּבָעוֹת תִּתְמוֹגַגְנָה" (עמוס ט, יג).

מפניה, אלא גם רומז על העתיד להתרחש; בהמשך הסיפור המטפלת מאשימה את עמליה בחריתת שמה בבטון הלח ומענישה אותה בחומרה: "היום את תמחקי את שמך מן התאים ותפרמי אותו מן הבגדים שלך...". הילדה חושבת: "מה, לא יהיה לה שֵׁם? היא לא תקבל דואר ולא יחלקו לה בגדי-שבת? היא לא תהיה היא יותר." (33). העונש האלים כמוהו כמחיקת קיומה של הילדה, כאילו התממש האיום המובלע בדימוי "כמו הייתה יורה מטח כבוד".

עוצמת הקול נקשרת גם למעמד חברתי: כשעמליה מתגברת על הילד המתחרה בה במשיכת חבל (**אם את לא יכולה**) היא שומעת את קולה של עירית: "ובתוך התרועות ומחיאות הכפיים בוקע קולה של עירית כמו צמרת עץ מעל בתים" (32); הדימוי רומז הן על עוצמת קולה של עירית, אבל לא פחות מזה על הסטטוס החברתי הגבוה של עירית, המשליך על הדרך שבה מתקבלת דעתה בקרב יתר הילדים.

להבלטת הדרמטיות בתפקידו של הקול בהתרחשויות מיתיות זרחי מגייסת קולות בלתי טבעיים כמבשרי אסון: כשדפנה ופנינה – שתי יַלדות חוץ בקיבוץ – נמצאות לבדן בבית הילדים (**ילדת חוץ**) פולשים רעשי החוּץ אל החדר. צרור הדימויים והביטויים המטפוריים – "מה דופק כך על הגג? צמרות הקזוארינות מייבבות [...] השמיים כהים ועבים כמו בחורף [...] תשמעי איך החלונות צועקים, העצים מתכופפים עד שהם כמעט נשברים" (103) – שנרמזות בו מצוקה, קַדרות והשתוחחות מול כוח עוצמתי, מבשר על אסון מתקרב, ואכן בשורות הבאות מתוארת פגיעתן הרעה של השרקייה והשרפה שבעקבותיה כתופעה אפוקליפטית-קתרטית המכלָה את הרע שהיה ומפנָה מקום למציאות חדשה, אופטימית.

דימויים משתנים של צלילי החצוצרה שזורים לאורך הסיפור **זרע החיים**. הוא נפתח בשני דימויים המתארים את הצטרפות פס הקול של החצוצרה למציאות הסיפורית כמוזיקת רקע: "מבין עצי החורשה בקע קול חצוצרה. תחילה מגומגם, כמו מישהו המנקה גרונו לשיר, ואחרי כן תקיעות קטועות, כשל ציפור ענק" (36). שני הדימויים רומזים על נוכחותו הנסתרת-עדיין של כָּרוּז בהשמעת ניסיון ראשונה ומפתיעה. התיאור "... צחקה עמליה, שחיפשה עוד קודם לכן את צלילי החצוצרה מעל לצמרות" (36) מחזק את אופיה הדרמטי של החצוצרה, ואיכות צלילית מתוארת שוב כשהבחור מן ההכשרה הקרוי צִיבִי מנגן: "ליד האש יושב [...] הבחור עם החצוצרה ומנגן בעיניים עצומות [...] והוא מנגן לו, כמו משכיב את היום לישון במתיקות עצובה כזאת" (37) – דימוי המעביר את החצוצרה מתפקידה הכּרוּזי-דרמטי לסיטואציה הורית ענוגה בסופו של יום אֶבֶל משאיר בהשהיה רמז לשגרה של מחנה צבאי[601]. כשאורי, אחיה הקטן של עמליה מנסה לנגן בחצוצרה של ציבי –

[601] בהקשר זה כדאי להזכיר את יצירתו של לירוי אנדרסון – שיר הערש של החצוצרן (אנדרסון, 2015).

"בחושך שומעים את גרגור החצוצרה" (39) – הביטוי המטפורי "גַּרְגוּר החצוצרה" רומז על גילו הצעיר של אורי. אפיוני הקול השונים מעניקים לחצוצרה קיום מובחן משלה. ברצף הציורי המתאר את צליליה – "כמו מישהו המנקה גרונו לשיר; כשל ציפור ענק" (36); "שחיפשה [...] את צלילי החצוצרה מעל לצמרות" (36); "כמו משכיב את היום לישון במתיקות עצובה כזאת" (37); "בחושך שומעים את גרגור החצוצרה" (39) – קל להבחין בדינמיות: מניסיון לקול אדירים, דרך הצטמצמות לשיר ערש ועד ספק צליל. דעיכת הצלילים המלווה בדעיכת האש, הישארות האש רק בהשתקפות במתכת, הדימוי המתאר את הנגינה כהשכבת היום, התואר "עצובה" והתפתחות העלילה כחיפוש של הילדים אחר זרע החיים, כל אלה רומזים על האסון הצפוי – נפילתו בקרב של החצוצרן חבר ההכשרה. בסוף הסיפור, לאחר מותו של ציבי, צלילי החצוצרה, כאֵבֶל שבור לב, מסרבים להרפות מציבי ונאחזים בנוכחותו בכוחו של דימוי: "בוואדי מתחילים התנים ליילל. התן הראשון נשמע כמו חצוצרה פראית" (46).

**ד) תיאורי תנועה**

ביטויים ציוריים המבקשים לתאר תנועה שואבים ממגוון תחומים ודרכי מימוש שונות: בתיאור השקט שאחרי הסערה בים (**זיכרונות מן השרוול**) כתוב "האונייה שוב התנדנדה כשיר ערש" (33); תנועת הנדנוד קשורה לזירה שבה מושמע שיר הערש – חיק ההורה או העריסה שבהם מנענעים פעוטות; הדימוי "התנדנדה כשיר ערש" יוצר זיקה בין נדנוד האונייה על הגלים לבין התחושה הנעימה של שלווה וביטחון ששיר הערש משרה על המאזינים לו. בתיאור "... אמרה הג'ירפי, והניעה את צווארה ברכות כמו גלים בים שליו" (**חמש דקות מקגנוקה**, 47), הג'ירפי מדברת כמי שיודעת לחַיֵּק[602] ילדים (42) והדימוי נותן מושג על איכות השירות שחוו הילדים. כשהמלך מפתיע את היא-הרואה במהלך הטקס (**אביגיל מהר המלכים**) הוא מצווה עליה "קומי, מכשפה, והעלי לי באוב" (27). המכשפה רוקחת את סמיה בסיר, ובתיאור "עשן צומח מן הסיר, פטרייה זעירה הולכת ומגביהה. פניה של המכשפה האחרונה צוללים בעשן" (28) – הפועל "צומח" הולם את התנועה מעלה של ה"פטרייה" ואת המשמעות המילולית הראשונית של המילה "פטרייה", אף כי כאן היא מופיעה במשמעות מושאלת שהתמסדה – פטריית עשן; אבל הפועל המטפורי "צוללים" מוסר תנועה בכיוון הפוך, יוצר רושם כאוטי ותורם את חלקו לתחושת האסון שיוצרים השמות "עשן" ו"פטריית העשן". כשנח מנסה לברר מדוע השמיים נראים חשוכים כל כך (**קרון ושמו מקרון**) הוא פותח את החלון ו"ציפורי לילה כבדות נִדַּרְדְּרוּ בבעתה פנימה" (10); משמעות השורש דרד"ר המופיע בלשון חכמים קשורה לגלגול, לפיזור ולגלישה, אולם בעברית של ימינו הוא קשור לעתים קרובות בתנועה של

[602] לעיל בדיון בשורש התחדישי חי"ק, עמ' 173.

אבנים או סלעים ממקום גבוה למקום נמוך. כאן, במשמעותו המטפורית, הפועל "נְדַדְרְדְּרוּ" משווה את "ציפורי לילה כבדות" לאבנים או לסלעים ומוסיף להן משקל. גם בהמשך מתוארות הלְילִיות ככבדות: "נבעתו הליליות וכענני גשם כבדים פרחו מבעד לחלון החוצה" (13); כאן יוצר הדימוי זיקה בין צבען של ציפורי הלילה (לילית, לילה) לצבעם הכהה של אותם "ענני הגשם כבדים" ושוב – מייחס להן את הכבדות המשתמעת מ"נְדַדְרְדְּרוּ".

מצבי התרגשות מתוארים בביטויים המשלבים תנועה וניגודיות להמחשת חריגה משגרה; בשעת משחק אומרת עמליה (**אם את לא יכולה**): "ואני מרגישה את הידיים שלנו[603] חיות, מפרפרות זו בזו כמו יונים" (31). ידיהם של שני הילדים אוחזות זו בזו בכוח רב ומנסות לשפר את האחיזה; כל אחד מהם מנסה למשוך ולהעביר את האחר אל מעבר לקו המתוח ביניהם. עמליה מתארת את התחושה שלידיים, שבהן תלוי המאבק, יש חיים משלהן והן מפרפרות משום שהן נתונות במתח. ייתכן שהדימוי המפתיע רומז על משיכה מתעוררת של השניים זה לזה, או מעתיק את התרגשותה של עמליה, את פרפורי הלב שהיא חשה בעקבות המגע הגופני הפתאומי אל ידיה. באותו סיפור, כשעמליה מגיעה בריצה הביתה לאחר שמישהו רודף אחריה ברחוב, היא פותחת את הדלת "ונופלת פנימה כמו נייר קשור באבן" (46). הדימוי רומז הן על קלות רגליה בעת הריצה הן על חולשתה (נייר הוא חומר הניזוק בקלות), והוא גם משקף את עוצמתו וכובדו של הפחד שדבק בה. לאחר שניצי עזבה בחשאי את המוסד (**ניצי מזווית העין**) ולאחר שהשומרים מסלקים אותה מגן הארמון, היא שומעת את קולו של "ורד שעמד לנתר אל פתיחתו" (19). תיאור התנועה בביטוי המטפורי "לנתר", שנרדפיו הם לְקְפֹּץ, לְקַפֵּץ, לדלג או לזוז בתנועה מהירה, מאניש את הוורד, מעניק לו כוונה ורצון וכאן גם רומז שהסביבה הסיפורית היא סביבה פנטסטית, פלאית, כפי שמתאר המשך המשפט: "ובתוכו גֻּנוֹנִימָה זעירה, שקופה, כמעט לא קיימת, כמו ציורים מאחורי עפעפיים עצומים. גודלה כגודל שלהבת נר וצבעה צבע השמן הזוהר על הכבישים הלחים" (19). שלושת התארים – "זעירה", "שקופה", "כמעט לא קיימת" – אינם מסבירים מהי גנונימה, אך הם מתארים מהות נקבית, חמקמקת וכמעט לא נראית; שלושת הדימויים – "כמו ציורים מאחורי עפעפיים עצומים", "כגודל שלהבת נר" ו"צבעה צבע השמן הזוהר על הכבישים הלחים" – מחזקים את משמעות התארים ומשמרים את האי-בהירות. "שלהבת נר" איננה רק זעירה אלא גם נטולת צורה מוגדרת או קבועה, ו"צבע השמן הזוהר על הכבישים הלחים" – מראה המופיע לרגע ונעלם, מקסים ופלאי, הלוכד את עיניהם של מעטים – משתנה גם הוא בהתאם לאור ולמקומו של המתבונן. כל אלה יוצרים דמות

[603] ידיה שלה וידיו של הילד המתחרה בה.

אניגמטית, שחלק מהערפל האופף את מהותה מתברר רק במשפט שאחרי התיאור: "אנחנו ילדות הגנים [...] אני מותחת את עלי הוורד[604]" (19).

תנועות הקשורות בהתרחקות ממצבי מצוקה או בבריחה ממציאות בלתי אפשרית מתוארות במושגים מתחום המעוף: במהלך שיעור **(העורב)** פנתה עמליה בשאלה למורה, ולאחר שהסביר לה מה שביקשה "מיהרה לפרוח משם, כמו ציפור שלא מצאה שום גרגר" (64). הדימוי משקף את ניסיונה של עמליה להעמיד פנים ששאלתה – ותשובת המורה – לא היו משמעותיות בעבורה, כדי לשמור את הדברים לעצמה, כסוד בינה לבין אביה המת. עלילת הסיפור **הדוגרת**, המתרחשת כשעמליה תורנית בחדר האינקובטור בלול, מתארת את ההזדהות המוחלטת של עמליה עם הביצים שבאחריותה. כשהתורנית הבוגרת יותר יוצאת מחדר האינקובטור על אף האיסור ומעבירה את הביצים ואת האחריות לעמליה, נכנסת לפתע הלוֹלָנִית ומבהילה את הילדה. "מול עיניהן ניתקת ביצה אחת מלוח לבה הסרוג של עמליה ונטרקת ברצפת האבן וכל תוכנה נשפך החוצה" (50). "לוח לבה הסרוג" מייצג ברמה הקונקרטית את הסוודר המיוחד שלובשת הדוגרת כדי לחמם את הביצים, אבל ברמה המטפורית מבטא את הקשר של עמליה לביצים שהופקדו בידיה, את החמלה ואת המסירות שלה לביצים שעליהן היא "דוגרת". הלולנית הזועמת "מתקדמת לעבר פניה הלבנות של עמל[605]" – לבנות כמו הביצים, ובה במידה חסרות אונים. לאחר מכן, כשעמליה נשארת שוב לבדה בחדר האינקובטור, מתרחש בו אירוע פלאי שגם הוא קשור ללבה של הילדה: "על לוח לבה, בסוודר הדגירה, בוקע משהו [...] ועוף ירקרק כדשא אחרי גשם בוקע מלבה של עמליה" (53). העוף המטפורי הבוקע מלבה הוא ייצוג מטונימי של חירותה. המראתה הדמיונית עם העוף משחררת אותה מכלא התורנות בלול אך בעיקר מן הפחד ומהבדידות, וגם מחוסר האונים שלה מול הלולנית הבוטה, המשפילה ("ילדה עלובה שכמותך", 50). כשהעוף והילדה ממריאים דרך חור שנבקע בתקרה העוף מעניק לעמליה כוח: "את יושבת על נתיב תעופה [...] המחבר אותך מקצה העולם לקצהו. מן הקוטב הצפוני עד לים האדום, ופה עוברת הדרך [...] אבל היושב על נתיב תעופה אינו צריך לעוף, העולם עף בשבילו [...] מי שגר על נתיב טיסה כאילו גר בעולם כולו" (54–55). ההבטחה הדרמטית מאפשרת לעמליה להמשיך להתקיים במציאות המגבילה והנוקשה.

**ה) צבעים**

זרחי מייחסת צבעוניות לאובייקטים נטולי צבע ומשיגה אפקט אחר, מתארת צבעי מציאות נוף יוצאי דופן להשיג אפקט אחר, משתמשת בצבעים להחרפת משמעותם האירונית ולהשמעת עמדה

---

604 מזכיר את דמותו של מכופף הבננות, משיר בשם זה מאת מאיר אריאל.

605 בסיפור משמשים שני שמות: עֲמַלְיָה – שמה המלא של הגיבורה, ועָמָל – שמה המקוצר.

רגשית-מוסרית. המלך הודי (**חמש דקות מקגנוקה**) היוצא אל השוטרים מתואר בדימוי המבליט את עוצמתו: "אז הופיע הודי בפרוותו הזהובה כצבע החשמל" (44); על אף הצירוף "כצבע החשמל"[606] נראה שהדימוי רומז דווקא לתנועה, לרטט הייחודי של רעמת האריה שכמו נגרם מזרם חשמלי כדי להאדיר את יתרון המלכות מול נציגי החוק. הצבע הזהוב חוזר ומופיע בהקשרים של שקיעה ורומז למגע כישוף: הסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה** נפתח על החוף; ב"שעה מאוחרת של אחר-הצהריים, המים היו בצבע השמיים ואת קו החיבור הזהיב הערפל" (7). הפועל "הזהיב", שהוא זר ל"ערפל", רומז כאן על רגע שבו השמש מציצה מתוך הערפל, רגע שבו מופיעה המכשפונית זלזל. הספר גם מסתיים על החוף: "אז החשיך האור לרגע – וכשחזר הערב זהוב ואפרפר – לא הייתה עוד חד-קרן..." (92); גם כאן התואר "זהוב" מופיע ברגע מסוים מאוד, שבו השמש השוקעת חוזרת ומבליחה לאחר שכבר ירד החושך, ושוב מתרחש אירוע מיוחד: החד-קרן המסתורית נעלמת באחת לאחר שקיומה ומשמעותו הניעו את הסיפור. שני הרגעים הללו מעוטרים בזהב של חגיגיות וקסם, בפועל "הזהיב" ובתואר "זהוב", ומסמנים את המסגרת הפלאית שבתוכה מתרחשת העלילה. ממטפורה אחרת הקשורה לשקיעה נפקדת השמש, ודווקא צבעי השמים המתכהים (כחול) ונצנוץ הכוכבים (כסף) פולשים יחד לשעת השקיעה: "הייתה שעה כחולת כסף של לפנות ערב" (**תנינה**, 99).

האדום מופיע בסיפורים בהקשרים רגשיים: מלך מגוג, המלך הרע בסיפור **אביגיל מהר המלכים**, שולח חץ ו"כמו פרח אדום נפער בחזה הלבן של חמור הלבנה" (32). פצע הכניסה של החץ מדומה לפרח אדום בדימוי שבולט בו רמז על הדם הזב מן הפצע. הדימוי ל"פרח" והכפלת רמזי הצבעים – חזה לבן, חמור לבנה מול אודם הפרח והדם הנרמז – רומזים על החד-כיווניות של האסון ומבכים את מותה של חמור הלבנה. בסיפור אחר לצבע האדום תפקיד רומנטי-ארוטי: צבע פרוותה של השועלה האדומה זמן קצר לפני טקס ארוסיה לרמנדטה המרהיב (**חמש דקות מקגנוקה**) מתואר במטפורה "פרוותה של השועלה האדומה דלקה" ובדימוי "כמו פריחת ההיביסקוס" (33). הפועל "דלקה" שנושא משמעות של אש, של חום ושל אודם והדימוי לפרחים האדומים עזי הרושם של ההיביסקוס מעצימים זה את זה ויוצרים רושם סוער וחגיגי של אהבה גדולה, דווקא לקראת הנטישה של ארוסה של השועלה, העתידה לרסק את אושרה (33).

**ו) עיצוב מראות ים ומים**

תיאורי ים ומקווי מים מבליטים בכל פעם היבט אחר: הבראשיתיות והמיתיות של הים נקשרות לקיומה של האנושות – הן מן הצד הבורא ומכיל, הן מן הצד של הנברא. הפונקציה הפרקטית-יום-

[606] החשמל כידוע חסר צבע.

יומית מוצאת את ביטויה בצָרָפִים מטפוריים[607]: כשניצי שהתה במצולות הים (**ניצי מזווית העין**) היא למדה ש"מצולת הים היא בטן גדולה, ילדי הים עולים ממנה, וכל ילד בזמנו עולה וצולל לתוך גורלו" (26). הפועל "צוללל" כאן נאמר בסביבה סמנטית "ימית", לכאורה בהתאם למשמעותו המילונית; אך הפועל "עולה" הצמוד אליו מוסיף לו משמעות אוקסימורונית והצירוף "עולה וצוללל" נקרא כביטוי מטפורי; כל ילד העולה מן המצולות משקע את עצמו מיד בחייו החדשים. בתחילת הסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה** זלזל מביטה בים ורואה "איך הוא משתרע, עצום ובהיר באור הירח. הים הרגיע את עצמו יונק קצף חלבי מן הגלים" (20). במשפט הראשון מתואר אובייקט ענקי המשטיח את עצמו במרחב. המטפורה במשפט השני משווה בין אותו אובייקט אדיר לתינוק במונחים הקשורים לשדה הינקות; "הרגיע", "יונק", "חלבי". במידה רבה הים היונק הוא מקור עידוד לילדה זלזל – אמנם חזקה ועצמאית כמו הים, אבל גם בודדה בעולם, נטולת קשרים מכל סוג וכמהה לחיבה ולנוכחות כמו-הורית מרגיעה. בקצהו האחר של המנעד המיתי מופיע הים כיצור מנוכר, פסיבי. אחרי שהמכשפונית זלזל עומדת מול הדלת שמאחוריה כלואה החד-קרן (**יתוקנו זלזל וזזינה**), זלזל יוצאת ומתבוננת מקצה הצוק אל הים. תיאור הים הולם את הנוכחות השתוקה של החד-קרן – "הים של הבוקר היה שטוח, כאילו הוא מתחזה לאדמה כחולה. זה היה ים בלי קול" (53) – חזק ועתיק כמו החד-קרן, שותק כמוה, ממעט את עצמו כמוה, מעמיד פנים שאינו קיים. מראה הים המבליט את עוצמתו-שבכוח אינו מניח לזלזל לשכוח את היצור החי, יהא אשר יהא, שמאחורי הדלת הסגורה, והיא תמשיך ותחפש דרכים להושיעו.

זרחי מצליחה להפוך את הים לזירת חיזור ולהשתעשע בציור שלה עצמה, כשמר יגידו (**אמבטים**) יוצא בעקבות בת הים ושר לה בתקווה שתשוב: "אז נפתחו פרחי הֶחָלָב של הגלים, ומתוכם עלתה האמבטיה שלו..." (59). הצירוף המטפורי "פרחי החלב של הגלים" מתאר את שולי הקצף של הגלים הנשברים, שעשוי להיות המכנה המשותף ל"פרחי" ול"חלב"[608]; הנסמך "פרחי" מוסיף רמז לרומנטיקה, לחיזור; הסומך "חלב" רומז על חמימות ביתית, על סמיכות ועל רכות ומעדַן את מראה הקצף המימי, הקר. הבחירה בפועל "עלתה" בחלק "ומתוכם עלתה..." אינה מקרית; הפועל רומז להופעתה של ונוס, אלת האביב, הגנים והבוסתנים[609], שעל פי המיתולוגיה הרומית עלתה מן הים והובלה אל האי קפריסין על צדף גדול[610]; המרחק הסמנטי בין ונוס לבין מה שעלה מן הים –

---

607 צָרָף – נוצר באמצעות התקשרות קבועה בין כמה בסיסים, והוא שקול כנגד מושג אחד, לדוגמה "מוצאי שבת", "תשומת לב", "צו קריאה" וכיו"ב (נייר, 1989).

608 עלי הכותרת של פרחים מסוימים (ציפורנים, למשל) נראים כמוקצפים, וגם חלב הוא לעתים מוקצף.

609 לפני שנוצרה זהות בינה לבין אפרודיטי, אלת היופי והאהבה במיתולוגיה היוונית.

610 על הסיפור המיתולוגי נסמך בוטיצ'לי בציור המופתי "הולדת ונוס" (1486), שבו האלה ניצבת על צדפה בים.

"האמבטיה שלו" – חוזר וממקד את תשומת הלב במציאות הסיפורית ומגחיך את הסיטואציה שבה נמצא מר יגידו.

צְרָפים מטפוריים הקשורים למים מצויים בכמה סיפורים. בסיפור **זוגות וזאת** מתוארת תחילת המבול במילים "הרוח התחילה להשתולל ולזרוק אבני מים והגלים סביב גבהו וגעשו" (4). התחדיש המטפורי "אבני מים" מעביר את תכונות האבן – כובד, גודל, קשיות ופוטנציאל סיכון – אל המים שאבני המים עשויות מהם[611]. גם הצרף "גרגרי גשמים" מהספר **מיכל וקומקום האדים** קשור למים, אך משמעותו עמומה יותר ממשמעויות קודמיו. המלך והמלכה בסיפור ישבו ליד השולחן "ועליו עמדה קערה שקופה ובתוכה גַּרְגְּרֵי גשמים [...] פיצחו אותם כמו שמפצחים בוטנים" (18). על פי ההקשר נראה ש"גַּרְגְּרֵי[612] גשמים" הם סוג של חטיף. לרכיב הראשון בצרף זיקה לחטיף מבחינת הצורה והגודל, והרכיב השני רומז על הסביבה הפנטסטית של הסיפור – עיר הבירה של העננים.

**ז) ביטויי נוף ומזג אוויר**

מזג אוויר יפה (**קרון ושמו מקרון**) מתארת זרחי בביטוי המטפורי "שמש הבוקר התיזה אורות פנימה" (36). הפועל "התיזה" מוסיף לשמש שובבות ולאווירה המתוחה – עליצות. הלשון הציורית בהמשך הטקסט מוסיפה פיוטיות לנוף פסטוראלי, והדימוי "השמים מתוחים כמטפחת משי קשורה" (36) מבליט את פניהם החלקים של השמיים חסרי העננים ומוסיף להם הידור, עדינות וברק המאפיינים משי.

תיאור הנוף כמשתף פעולה סמוי עם מי שמניע את העלילה מצוי בספר **משושים.** כשאנשי המשושים נעלמים בשמיים פָּנֵי משקיפה אל העמק ורואה ש"אדי הקיץ רוטטים מעל לשדה השיבולים, כמו שדה עשוי אור זורח" (10). האדים הרוטטים מְמַסְּכִים את המפגש של פני עם אנשי המשושים; דימוי שדה השיבולים לשדה העשוי "אור זורח" מחליף את צהוב השיבולים בצבעים קרובים; "אור" ו"זורח" נתפסים כגוונים של צהוב בהשראת השמש – אבל אופיים אחר, אולי מתכתי, קר יותר, הולם את ההתרחשות הפנטסטית שזה עתה נסתיימה. טמפרטורות נמוכות בשעת בוקר מתוארות בפרק על נסיעתה של הילדה דפנה (**ילדת חוץ**) מהקיבוץ לסבתא בירושלים: "אוויר הבוקר מעביר מחטי צינה על הרגליים החשופות" (38); הצירוף "מחטי צינה" ממחיש את פגיעתו המכאיבה של הקור. ביטוי מטפורי אחר הקושר קור לכאב מופיע כשהגברת דייזי והקרוקודיל (**קורות קרוקודייזי באפריקה**) טובלים בנהר הזמבזי ש"מימיו קפואים ובועטים" (25). צירוף התארים "קפואים

---

611 הצרף מופיע גם בסיפור "אמורי אשיג אטוסה"; כשהמכשפה הצעירה התחילה לבכות, "הדמעות שלה היו גדולות, והן ירדו על זילברס ווילברס כמו אבני מים וקלעו בהם בדיוק" (56).

612 מכיוון ש"גַּרְגְּרֵי" היא צורת הנסמך-רבים של גַּרְגֵּר, צמח בר ממשפחת המצליבים, ייתכן שכוונתה של זרחי הייתה ל"גַּרְגִּירֵי גְּשָׁמִים".

ובועטים" משקף לצד הקור את הכוח העצום הגלום במים. כוחה המתמעט של הרוח מתואר בביטוי מטפורי בסיפור **מיכל וקומקום האדים** – "הרימה רק חצי גל ונבלה בדרך" (37). המטפורה "ונבלה בדרך" מתארת את הרוח במושג ההולם פרח, וכך מכפילה את החלשתה.

בחלק מתיאורי הנוף מופיעים דימויים וביטויים מטפוריים המתייחסים לצמחים, לעתים קרובות בהקשרים של מצבי רגש. דימוי המשקף עצב חנוק מופיע לאחר נפילתו של הבחור מן ההכשרה (**זרע החיים**): "עצי האורן עומדים מתוחים כאילו הם חונקים בצווארם את יללת הרוח" (46). ההקשר שב ומטעין על הצירוף "יללת הרוח" את המשמעות הרגשית של יְלָלָה – זעקה מרה. עצי האורן מחניקים את העצב, והצטברותו ב"צוואריהם" של העצים המזכירים גרונות אנושיים חנוקים מעצימה את העצב. גם פרחים מעוצבים בסיפוריה של זרחי בלשון ציורית: כשדפנה (**ילדת חוץ**) יוצאת עם הילדים האחרים "לחפש פטריות" (28), המראות מול עיניה מתוארים מנקודת מבט אישית מאוד: "... שפרחי הצהריים בגינות כבר נפתחו כמו עפעפיים צבעוניים" (28). הדימוי "כמו עפעפיים צבעוניים" רומז על תנועת העפעוף החזרתית-מהירה, מוסיף חִיוּת לפרחים ומשקף קֶשֶׁר בין המתבוננת למושא ההתבוננות – בין הילדה לפרחים המעוררים את התפעלותה. הצבעוניות המאפיינת את העפעפיים מוסיפה להם נופך פלאי. תיאור מטפורי עז רושם של פריחה, על גבול האל-טבעי, מופיע אחרי בתיאור הגינה לאחר שהשדונים תיקנו את הנזק שגרמו לה (**יתוקנו זלזל וזזינה**): "הביגוניות, הפטוניות, הכוכביות והוורדים פרחו כמטורפים. וכל ספלול ורד נפער מלבו כמו אגרוף פתוח" (79). הדימוי למטורפים מבקש לרמוז על השפעתם של השדונים על הפריחה. הביטוי המטפורי "כל ספלול ורד נפער מלבו" מתאר היפתחות עמוקה במיוחד של כל פרח ומייחס "לֵב" – במשמעות של חִיוּת ורגישות – לכל פרח. הדימוי "כמו אגרוף פתוח", מלבד הדמיון בין הצורות הקעורות "ספלול ורד" ו"אגרוף פתוח", משקף את השינוי בהתנהגות השדונים – מאלימות לפיוס.

**ח) תיאורי דיבור ושפה**

זרחי קושרת את מאפייני הדיבור של גיבוריה לזהויותיהם ולהקשרים שבהם הם מדברים: חולשתו של הקרוקודיל הקטן (**קורות קרוקודייזי באפריקה**[613]), נרמזת בתיאור "אנשים קנו כל מי שהשמיע ומדבר, אבל אף אחד לא רצה לקנות את עוזו" (3). שתיקתו מטונימית ללקוּת הרגשית-חברתית שלו. בהמשך הסיפור, הגברת דייזי – שמבינה את חשיבות הביטוי האישי – מלמדת את עוזו לדבר ("לדבר זה פשוט להגיד מה שיש", 6) ומכאן והלאה ההתפתחות ביכולת הדיבור אצלו מקבילה לצמיחתו

[613] את משמעותו של כוח הדיבור מבליט דימוי צאצאיו של הקרוקודיל ל"אלפי תנינים קטנים, כאלף לשונות זהב" (33). הדימוי משקף את הדמיון הצורני בין גוף התנין ללשון, אבל גם רומז על המשמעות האחרת של "לשון", כלומר על כך שצאצאיו של עוזו בורכו ביכולת דיבור, המתבררת בהמשך: "**טָפְפוּ** אחרי גברת דייזי לכל מקום וקראו: 'סבתא! סבתא!'".

הגופנית, כלומר מעניקה לו נוכחות, עד שגופו ומילותיו ממלאים את הבית כולו. דימויים המאפיינים קצב ועוצמה בסגנון דיבור מופיעים בכמה סיפורים: אחת התלונות של חֲתוּלָאמָא (**אם אימא שלי**) הייתה שבתה מדברת יותר מדי: "בדרך כלל אני אוהבת לשוחח עם אנשי-שיחה, אבל שֵׁרֵד עלי דיבור כזה כמו גשם שוטף משמיים?"[614] (14). בתשתית הדימוי מצויות המשמעות המילונית והמשמעות המושאלת-ממוסדת של "שֶׁטֶף". הדימוי עוצמתי גם משום שבעלת הדבר היא רק חתולה קטנה. לבד מהשוואת הדיבור לגשם שוטף נרמזת כאן הסלידה החתולית ממים, וזו מסגירה את סלידתה של האם מבתה, כפי שהבת חווה אותה. דיבור המאופיין בדימוי עוצמתי מסוג אחר מופיע בסיפור **זרע החיים**; ימים אחדים אחרי הפגישה המרגשת עם הבחור מההכשרה, כשעמליה חושדת שמשהו רע קרה, היא פונה לאחת הבחורות: "'איפה ציבי?' היא שואלת את הבחורה, כמו מי שיורה מרובה" (44). התוקפנות המהדהדת בפְּנייה רומזת על אסון צפוי; בהמשך מתברר שציבי מההכשרה נפל בקרב.

תיאור מילים כאובייקטים מוחשיים מופיע גם בסיפורים אחרים: לאחר שניצי (**ניצי מזווית העין**) "שכחה מי היא, שכחה מנין ברחה ולשם מה" (33), היא שומעת את המלכה מזכירה שוב את הילד אֵינוֹ. השפעת האזכור מתוארת באמצעות דימוי: "המילה פגעה בשכחה של ניצי כמו טיפת מלקוש" (34). המלקוש הוא הגשם האחרון, ו"טיפת מלקוש" מכוונת להזדמנות אחרונה; המילה "אֵינו" נפלה כמו טיפת מלקוש על המקום היבש של ניצי – השכחה שלה, ולחלחה-החיְתה את הזיכרון. זהו הראשון בשרשרת דימויים המבשרים את המפנה בסיפור: האזכור הבא של הילד אֵינוֹ מופיע "כשלבה של ניצי מוּטה כגביע ריק לבלוע את המילים" (34). גם הדימוי הזה קשור לנוזלים; אך בעוד השכחה של ניצי מתוארת כאובייקט סביל שטיפת המלקוש פועלת עליו, כאן לבה של ניצי מתואר כפעיל ובעל כוונה המבקש לא רק לקלוט את המילים אלא הוא להוּט "לבלוע את המילים". דימוי מילים לאובייקטים במציאות מאפשר התעלמות ממשמעותן: המטפלת הגדולה כועסת על דפנה (**ילדת חוץ**) שיצאה יחפה מבית הילדים, אבל דפנה מניחה לה לדבֵּר: "היא עומדת, והמילים של המטפלת הגדולה חולפות מעליה כמו יוני דואר המתאמנות בכל בוקר מעל לרחבה בטיסה" (63). הדימוי "כמו יוני דואר" כורך את המילים הכועסות של המטפלת עם מעוף שמטרתו מוגדרת, ולכן משמעותן אינה פוגעת בדפנה.

**ט) תיאורי גוף**

[614] הדימוי שחתולאמא משתמשת בו לתיאור הדיבור של בתה מזכיר את הדימוי המתאר את דיבורו של גיבור ספרותי אחר המתעמת עם אמו: "ומוקי התחיל מספר בבת-אחת כקטניות המתפזרות על הרצפה" (ילן-שטקליס, 1980).

ארשת פנים עשויה להסגיר מתח והסתרה: הנערה עמליה מספרת על שכנתה הקשישה (**אם את לא יכולה**) המארחת חברים ומכינה להם כיבוד. כשעליה לצאת מן המטבח עם המגש בידיה היא מרסנת את רגשותיה ולובשת ארשת ייצוגית ממושמעת ואטומת הבעה: "וכמו לובשת מדים על הפנים באצבעות שקצותיהן אדומים, כאילו גייסו אותה והיא חייבת להמשיך לשחק קלפים ולדבר הונגרית" (25). הדימוי רומז על מערך רגשי חבוי שהשכנה מנסה למנוע את חשיפתו. בציורי הלשון המתארים פה ושיניים קל לזהות הומור המושתת על הפרזה: העכברה המתעדת את מסעו של הברון פון יוסטינוב ב**זיכרונות מן השרוול** מתארת את דמותו של בכור חסון[615], אחד מבאי ביתו של הברון ביפו: "בשעה שהוא צוחק, הוא חושף שיניים לבנות, קצובות כגרגרי תירס [...] הוא מרבה לחשוף את גרגריו". לדימוי "כגרגרי תירס" תפקיד כפול כאן – הם אכן מופת של סדירות אבל צבעם רחוק מלהיות מופת לצחור שיניים. הסיפה "הוא מרבה לחשוף את גרגריו" ממשיך את הטון הלגלגני בתיאור שפמו של האיש ("ושפמפם קטנטן מרצד מעל שפתו המלאה, האדמונית", 70), והסמיכות של "לחשוף" (המהדהדת את "לחשוף שיניים") ל"גרגריו" יוצרת חשדנות כלפי האיש. **בתיאורי השֵׂער זרחי מחזקת מידע גלוי, משתמשת במונחים המבליטים זיקה בין דמויות:** תיאור שֵׂער ההולם סטטוס חברתי מופיע בדבריה של דפנה על נומה (**ילדת חוץ**), הילדה שדפנה מבקשת את קרבתה: "כל דבר היא עושה על הצד הטוב ביותר [...] לקלוע צמות בעצמה, ולגלגל אותן סביב ראשה כמו כתר" (28). נומה היא הילדה הנחשבת בבית הילדים, והדימוי "כמו כתר" הולם את מעמדה כפי שתופסת אותו דפנה וגם את "על הצד הטוב ביותר" שבתחילת התיאור. מורת רוח שגורם סוג השֵׂער משתקפת מדבריה של הנערה עמליה: "כן זוהי צרה צרורה, העסק הזה עם השערות שלי. אצל כולן הן גדלות למטה, כמו ענפים של ערבת נחל, אבל אצלי כלפי מעלה, כמו עשב שמבקש גשם" (**אם את לא יכולה,** 44). שני הדימויים קשורים לצמחים – "ערבת נחל" ו"עשב" – ולכן גם לצמיחה. הצבע הירוק המשתמע מהדימויים והמרקם של "ענפים" ושל "עשב" מוסיפים להסתייגותה של הנערה מִשְׂעָרָהּ. שני הדימויים רומזים על מים – "נחל" וגשם" – גם כאן כל אחד זורם בכיוון מובהק אחר. הדימוי "כמו עשב שמבקש גשם" מדגיש כמיהה והשתוקקות כלפי מעלה, ומוסיף משמעות למה שאומרת עמליה לחברתה שתי שורות לפניו – "אני אוכל לעשות מה שאני רוצה. אני אהיה חופשייה לגמרי" (44) – ולסוד המרגש, הקשור גם הוא לשאיפה לחיים שאינם דומים לחיי אחרים – "מה אני אגלה לה, שאני רוצה להיות סופרת?" (45). תיאור שְׂעָרָהּ של המורה לאמנות מבית הספר (**משושים**) מתואר בדימוי המצטרף למה שקדם לו: "פניה לבנים וארוכים,

[615] על בכור חסון ראו לעיל בה"ש 531.

והשערות הנופלות, ישרות כמחטי אורן מתחת לברט״[616] (29); המילים ״וארוכים״, ״הנופלות״ ו״כמחטי-״ מדגישות צורה קווית, אשר לצד דימוי השֵׂער למחטי אורן הולמת את היושרה של המורה לאמנות, אבל בעיקר רומזת על קשר אפשרי שלה לאנשי המשושים ועל הפוטנציאל הטמון בה (המתממש בהמשך הסיפור) להפוך בת ברית לפָּנְיָ, שהמשושים והצורות הקוויות שולטים בחייה.

יש בסיפורים תיאורים של הגוף השלם. המכשפה הצעירה אמורי (**אמורי אשיג אטוסה**) שולה משלולית הדמעות[617] שני ג׳וקים הנראים ״כמו שני שבלולי אטריות״ (56). בכל אחד משני השמות שבצירוף מצויים רכיבים של קשיות ושל רכות; ״שבלול״ הוא בעל חיים רירי ורך המכנס את גופו לתוך קונכייה נוקשה; ״אטרייה״ היא בצק מיובש נוקשה המתרכך בבישול; הדימוי רומז על צורתם של שני הג׳וקים – שגופם הנוקשה איבד את נוקשותו לאחר הטבילה בשלולית – ויוצר הומור. על שתי דמויות ״אפורות דקות״ העובדות בשדה (**ההולכים על הקשת**) נאמר בהמשך הסיפור ״דקים כמגרפות״ (89); הדימוי הולם את הסביבה הסמנטית של העלילה – עבודה חקלאית. בסיפור **טינטורו** מקצינים דימויי הרפיון והחולשה של הפילה הקטנה: ״שכבה על הארץ כמו בלון ריק״ (76); ״ראשה המקומט [...] שהעור השתלשל ממנו כמו סוודר מהשנה הבאה״ (79). הדימויים משווים את הפילה לחפצים מיותרים שאין בהם תועלת או שימוש[618], ורומזים שגם הפילה, במצבה, היא חסרת תועלת ומיותרת. כשהפילה מתאוששת תחת ידו של המטפל המסור, דימויי הרפיון מתחלפים בדימוי המבליט את מתח שריריה: ״ואז קמה [...] והניפה את החדק שלה כמו דגל״ (79). הדימוי לדגל אינו מקרי; הדגל, כסמל לחירות ולעצמאות, רומז על רגעי השיא של הסיפור – אוהביה של טינטורו משחררים אותה מן הכלא והיא יוצאת לחיים של חירות. בסיפור **קרון ושמו מקרון**, העכברים היוצאים מדי לילה לסיור בבית הקפה מתוארים בדימוי הממזער ״אוזניהם ככיסים[619] זעירים במעילו של תינוק בן-יום״ (15); נוסף על הדמיון החזותי בין ״אוזניהם״ לבין ״כיסים״, בולטת כאן ההקטנה בממדים – ״זעירים״ ו״כשל תינוק בן-יום״ – המבקשת לעורר חיבה לבעלי חיים שלרוב מעוררים סלידה.

ציורי גוף אחדים באים על דרך ההרחקה-לכאורה: בוריס, בן זוגה ביש המזל של האֵם בסיפור **אם את לא יכולה** משותק לאחר אירוע רפואי קשה, מוגבל בתפקוד ומתקשה מאוד בדיבור ואולי גם בהבנה; בתיאורי גופו ותפקודו מופיעים דימויים למבחר לא-מקרי של בעלי חיים: ״ליד הרדיו [...]

---

[616] תיאור קרוב מצוי בסיפור ״אבק הברבור״, בתיאור שְׂעָרָה של מדאם קופָּה – ״ושערותיה קצרות וחלקות מאוד, נוטפות סביב פניה״ (57). ייתכן שהבחירה בשורש נט״פ מבקשת לתאר בעידון צמיחה הצמודה מאוד לעור הפנים, ולרמוז כך על דמיונה של האישה לקוף, כפי שמשתמע מכינויה.

[617] גם כאן (ראו לעיל בה״ש 170) רמיזה לברכת הדמעות ב**הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** (קרול, 1998, עמ׳ 27). ההשוואה המתבקשת מעצימה את דמותה של אמורי ורומזת על יכולתה לעמוד בקשיים המאיימים עליה.

[618] דימוי דומה מופיע בתיאור רחוב אחרי כריתת עצים בספר **וולפיניאה מומי בלום**: ״כל הבתים נראים עלובים וישנים, כמו דברים עלובים שנשארו על החוף אחרי שהים הלך״ (23).

[619] גם בסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה**: ״זזינה זקרה את זנבה הקצר ואת שני כיסי אוזניה״ (13).

בראש מוטה כתרנגולת, יושב בוריס כל יום, כל יום, כל היום [...] לידו מונח עיתון הבוקר ההפוך, השם 'דבר' הפוך ושוכב כמו פיל על הגב, וכל האותיות הקטנות כמו זבובים מפוזרים [...] האוויר מלא זעזועים קטנים של כנפיים שקופות, קולות חרקים וקול תרנגולת מודיעה שהצליחה להטיל ביצה" (52). באמצעות ציור לשוני מורחב מסגירה המספרת בגוף ראשון את דעתה נטולת החמלה על האיש: הדימוי "בראש מוטה כתרנגולת" רומז על הבעה אווילית ופותח סדרת דימויים שלאורה אינם קשורים לבוריס הנָכֶה, המסורבל, אך למעשה מלגלגים על האיש הנכשל שוב ושוב בפעולות הבנאליות של היום-יום; הדימוי "שוכב כמו פיל על הגב" מתייחס לשם העיתון, אבל גם רומז על האיש הכבד שאינו מצליח להתנועע בכוחות עצמו; התיאור המדמה את האותיות הקטנות ל"זבובים מפוזרים" מייצג את נקודת המבט של בוריס, שבגלל האירוע הרפואי שפגע בתפקודו מתקשה לקרוא ולהתרכז. התיאור כולו רוחש בעלי חיים; התרנגולת מייצגת טמטום, הפיל מייצג כבדות וסרבול, הזבובים והחרקים האחרים מייצגים המולה חסרת פשר, תנועה בלתי פוסקת וזמזום טורדני. כולם יחד יוצרים אווירה של מהומה וחוסר שליטה המלווה את נוכחותו של בוריס. דמות מסורבלת אחרת היא הפיה טינקרטנק (**טינקרטנק**) שהשניות המאפיינת את שמה האוקסימורוני מנוסחת היטב בשאלה שהיא שואלת את עצמה: "אם היא פיה למה היא כבדה ואם היא כבדה למה היא פיה?" (10) כשטינקרטנק מגורשת מן הממלכה "היא מרגישה איך היא צונחת לארץ כמו שק תפוחי אדמה" (8); הדימוי מתאר לא רק את אופן הנפילה, אלא גם את הכובד, את הסרבול ואת הִטלטלוּת האיברים חסרת החן המאפיינים את טינקרטנק עצמה.

**י) תיאורי הורות, משפחה, בית**

לאחר שהשוטרים באו לדרוש שהחיות יניחו לילדים הבורחים לחזור להוריהם (**חמש דקות מקגנוקה**), השועלה האדומה מסבירה בשרשרת דימויים חושניים מהו הזמן הנכון: "כשיהיו[620] מוכנים כמו אפרסקים עטופי שמש, כמו יקינטונים פתוחים מלאי טל" (44). "אפרסקים" רומזים לרכות המגע, למתיקות, לצבעוניות ובעיקר לניחוח אופייני; "יקינטונים פתוחים מלאי טל" רומזים לרעננות, ליופי ענוג ולניחוחוּת משכרת. שני הדימויים מדגישים את השפעותיו המיטיבות של החִיּוּק[621] ורומזים שהילדים יוחזרו כשחושי ההורים ימשכו אותם אל ילדיהם. הריח והחמימות נרמזים במטפורה שבדבריה של העכברה (**זיכרונות מן השרוול**) על מה שהכינה הגרפינה לְבָנָהּ לקראת צאתו למסע: "כמויות אדירות של עוגיות מאפה ידיה שהגרפינה נתנה לו לזיכרון חם" (16). המטפורה "זיכרון חם" קושרת בין המשמעות המילונית של "חוֹם" הנקשרת לעוגיות לבין

620 הילדים שברחו ליער.

621 מטבע לשון שטבעה זרחי בגזירת פועל משם העצם 'חיק' שמבטא חום וחיבה; פירושו הענקת חום תוך החזקה בחיק אוהב.

המשמעות המושאלת, הרגשית, של "חום" – לבביות, חיבה, תחושת קרבה שמציפה ההיזכרות באם ובבית הילדות. גם את ההבדלים בין יפו לבין ה"בית" הרומזת לאירופה העכברה מתארת במילים משדה החושים: "גם הריחות פה חדים יותר מאשר אצלנו בבית, שם הם כמו עטופים חלב ופה כאילו הותרו מקליפתם עד כי לפעמים הם חריפים מדי לאפים עדינים" (51). על פי המטפורה "עטופים חלב" הריחות בבית (ברוסיה או בגרמניה) הם מאופקים, מעודנים, אינם ישירים, כש"חלב" רומזת על לובן ועל הַקשר לבית הילדות. לעומתם המטפורה "הותרו מקליפתם" רומזת על טבעם הפראי, שהיה צורך לאסור ולרסן בקליפה. דימוי המסביר איך נתפסת האֵם בעיני ילדתה מופיע בדברים שאומרת הנערה עמליה, החוששת שכוחותיה של האם יאזלו (**אם את לא יכולה**): "אבל לא היה צורך לפחד כי אמא שלי דומה לבוקר, ואחרי לילה שוב היא פותחת עיני תכלת גדולות מאוד מתוך פנים רחבי-מצח וחזקים" (63). הדימוי לבוקר אינו רק אסתטי, אלא הוא רומז על כוחות התחדשות בלתי נדלים ותמידיים שהילדה מייחסת לאֵם, כשם שהבוקר חוזר ומופיע גם לאחר האפלה הכבדה ביותר. גם דבריו של הילד מומי מבהירים מה דעתו על בן זוגה של אמו (**וולפיניאה מומי בלום**). כשמומי ואמו מכניסים שינויים בדירה לאחר עזיבתו של בן הזוג: "אמרתי לאמא שתראה, שבַּמָקום שהארון העתיק עמד נשאר כתם על הקיר, כמו שלא משתזפים במקום של השעון" (22). השוואת מה שקַל לשנותו (מיקום רהיט) למה שלא ישתנה ללא התערבות (הכתם על הקיר) רומזת שנוכחותו של דרור בבית תמשיך להעיק על מומי עוד זמן מה ואז תתפוגג. הדימוי שבחר מומי מחזק את ההבחנה הזו – "המקום של השעון" יקבל צבע חדש בעזרת אורך רוח וזמן.

**דימויים וביטויים מטפוריים הקשורים לשינה, כמצב של השתקה, הסוואה, שקט שלפני הסערה, כשלב מעבר ממצב למצב:** את מצבן של הביצים שבתוך האינקובטור (**הדוגרת**) הילדה עמליה מתארת במילים המאנישות אותן, משום שבתוכן יש חיים ומשום שהן מעוררות בה רגשות אמהיים: "הביצים ישנות שינה לבנה" (49). שנתן של הביצים מתוארת במטפורה "שינה לבנה", המבטאת שינה שקטה; הביצה החתומה מְמַסֶכֶת בלובן את מה שחבוי בתוכה. כשאביגיל עולה על הגב של החמור לבנה (**אביגיל מהר המלכים**) היא "חשה נישאת פנימה פנימה, ערה ובכל זאת בתוך שינה שגדותיה רחוקים מאוד". הביטוי המטפורי "שגדותיה רחוקים מאוד"[622] מתאר את השינה כעמוקה, כמצב שקשה להיחלץ ממנו; קשה להגיע לגדותיה. המטפורה "שינה היא נהר" איננה מקרית: ברקע מהדהד נהר הליתי, נהר השכחה במיתולוגיה היוונית, הזורם דרך המערה שבה שכן היפְּנוֹס, אל

[622] ההפרה של כללי הלשון ממקדת את תשומת הלב בביטוי המטפורי.

השינה[623]. גם בספר **זיכרונות מן השרוול** המספרת מתארת את נדנוד האונייה לאחר הסערה במילים: "הרגשתי איך אני הולכת ונופלת אל תוך ים השינה העמוק" (33). בבסיס המטפורה "ים השינה" הקושרת בין הסביבה (ים) למצב (שינה) שהיא שוקעת בו מצויה הסכמה "שינה היא מים"; בשינה ובמים שוקעים, השקיעה בשינה או במים מנתקת את השוקע מן המציאות, גורמת לערפול ההכרה ולטשטוש המציאות.

**יא) תיאורי חיים ומוות העושים שימוש בביטויים הקשורים לים**

אביו של מומי (**וולפיניאה מומי בלום**) מנסה להסביר את הקשיים במשפחה המפורקת בדימוי: "תראה שקשה לסדר את החיים שיהיו כמו שרוצים, אפילו אם יש כוונות טובות. זה כמו שקשה לתכנן שהים יהיה שקט" (11). העכברה ג'וזפינה הרמינה מתארת את מעמדה כנוסעת סמויה במסעו של הברון פלטון פון יוסטינוב (**זיכרונות מן השרוול**) ואומרת: "שהרי אנונימית אני כנוסע ללא תעודה בָּאֳנִיַּת חייו". בבסיס הצירוף המטפורי "אניית חייו" מונחת הסכמה המטפורית "החיים הם מסע". המשמעות המילונית של "מסע" מיוצגת בנסמך "אניית" ומשמעותה המושאלת מיוצגת בסומך "חייו". המספרת מתארת את עצמה כנוסעת סמויה באונייה, חסרת תעודות וכרטיס נסיעה, וה"אנייה" היא מטפורית לחייו של הברון. ביטויים המתארים מוות אך אינם כוללים את השורש מו"ת מופיעים בעקבות רצף רמזים הבונה ציפייה לאסון: האווזים (**אותה קיבלו חינם**) שהושארו בחצר הדודים בידי זר בתמורה לבקבוקי בירה אינם רצויים בעיני הדודים: "את לא היית צריכה לקחת אותם!" (11); "יצורים כאלה" (11); "לא כל דבר שנותנים צריך לקחת" (11); "מה, שוב שני אלה? הם לא ייכנסו אצלי בשום פנים הביתה" (12); "הם ממש חזירים" (15). בעקבות רצף ביטויי הגינוי מופיע תיאור הרומז למותם הקרוב של האווזים – "האווזים מתנדנדים בריצה [...] ראשיהם מושטים[624] קדימה על צווארים הארוכים, כמו פורפרה בקצה חבל" (19); ה"פורפרה"[625] מזכירה בצורתה גולגולת, ו"כמו פורפרה בקצה החבל" מזכירה תלוי על חבל. עוד רמזים מדאיגים משמיעה הדודה בהמשך: "מכה האווזים האלה [...] מכה" (23) ו"צריך לחסל את הפרשה הזאת [...] בשר אווז זה מאוד טעים. הם בדיוק גדולים מספיק וצעירים מספיק" (29); התיאור הבא רומז על אווזים חסרי תנועה, חסרי חיים: "האווזים שוכבים בגרונות פשוטים, ברגליים פשוטות, בכנפיים שכמו עשויות סמרטוט" (32).

---

[623] היפנוס חי במערה חשוכה באי Lemnos דרכה זורם נהר Lethe – נהר השכחה והאבדון. **מעבר לנהר הליתי** (לנסקי, 1960) הוא שמו של קובץ שירי חיים לנסקי, משורר עברי שהיה אסיר פוליטי בסיביר ונעלם לאחר שחרורו בזמן מלחמת העולם השנייה.

[624] בשיר הקצר למבוגרים **אַוְזֵי בַּר** (בתוך **התקרה**) מתוארים אווזי הבר כיצורים מיתיים, בעלי יכולת מופלאה לראות את מה שמעבר ליש: "מִתְרַחֲקִים בְּעִקְבוֹת צַוָּארֵיהֶם הַמּוּשָׁטִים, / תּוֹפְרִים אֶת הַלֵּב בְּמַחַט הַצַּוָּאר וְקָדִימָה / מְמָעֲרַת הַקּוֹל שֶׁל גּוּפָם."

[625] סוג של סביבון עץ בצורת חרוט, שכדי לסובבו על חודו יש למשוך בחוט המלופף סביבו.

**יב) תיאורי אווירה ומצב רוח**

תכונות של מרקם אמורפי כמו "סמיכוּת" וחומרים מוחשיים כ"קורים" ו"צמר" – הנתפסים כשקופים, חסרי צורה וצבע מוגדרים – משמשים את זרחי בציור תחושות נפשיות על המנעד שבו מצויים לְאוּת ודכדוך עד כדי צמצום החַיּוּת, הנקשרים בתודעה עם אפרוריות או היעדר צבע. תיאור האווירה כהשלכה של מצב נפשי פותח את הסיפור **העורב**: "ובתוך השיעור, שנמתח תפל מקיר לקיר, כמו קורים משועממים של קיץ" (64). תיאור השיממון בכיתה מועצם במטפורה, בסינסתזיה ובדימוי; הביטוי המטפורי "נמתח" משמעותו "מתארך יותר מדי"; "תפל" בהקשר של "שיעור" הוא ביטוי סינסתטי המתאר מהות מופשטת במונחים של טעם ומאפיין את השיעור כחסר ערך. בהמשך נכתב כי השיעור נמתח "מקיר לקיר", צירוף המבקש להעצים בממד של אורך את ממד הזמן; הדימוי "כמו קורים משועממים של קיץ" מאניש את הקורים – לא זו בלבד שמדובר בקורים, שהם דקיקים וחסרי יציבות וערך – אפילו הם משועממים. גם מתח מתואר כ"סמיכוּת"; ימים אחרי הפגישה המרגשת עם הבחור מן ההכשרה (**זרע החיים**), עמליה מתקרבת לקבוצת נשים ומרגישה ש"האוויר סביבן סמיך. משהו קרה" (44). "סמיך" מייצגת שינוי מן הרגיל ורומזת על עמימות, כולאת או מעמעמת את קולות השגרה ומטפורית גם למשקלה של מועקה. בהמשך נודע לילדים שהבחור נהרג בקרב. סמיכות כתכונה של האוויר מופיעה בתיאור מסעו של יוני על הסוס הלבן (**יוני והסוס**): "הוא עבר דרך הפרדסים. זו הייתה עונת הפריחה של ההדר. היו באוויר רחש דבורים וסמיכות מתוקה" (3); במשמעות השמות "פרדסים", "פריחה" ו"דבורים" יש רכיב של דחיסות. יחד עם הניחוחות, הצבעים והקולות הנרמזים במשפט, הסינסתזיה "סמיכות מתוקה" יוצרת אווירת מועקה. האווירה בחצר בית הספר של עמליה (**אם את לא יכולה**) מתוארת בדימוי מטפורי של סמיכוּת ואי-תנועה – "כולם כאילו אחוזי שינה והמילים יוצאות מן הפה עטופות חוטים נמשכים של קיץ" (30), דימוי המבליט מעין לֵאוּת ובעיקר מיעוט ואטיות של תנועה. הוא מקדים תיאור המשקף התעוררות פתאומית בקרב הילדים בחצר: "כמו רוח העוברת לרגע בים ומקדיחה קצף" (30). הדימוי דחוס: ב"רוח" נרמזים שינוי בתנועה, מהירות ודריכות; בפועל "מקדיחה"[626] נרמזות התחממות עד בְּעֵרָה – גם כמטפורה להתרגשות ולסערת רוח – וגם תנועתו המהירה מאוד של המקדח; "קצף" בהקשר של ים הוא תוצאה של גליוּת והוא מטפורי לחוסר שקט רגשי – גם כאן יש סמיכות מעיקה של חומר אמורפי. באותו סיפור, המועקה סביב השולחן בעקבות אמירה על בכי

[626] קד"ח בהפעיל מופיע רק בלשון חכמים, ובעברית החדשה כמעט רק כחלק מהצירוף "הקדיח את התבשיל", שמשמעו קלקל, הרס, השחית.

האם בלילות מתוארת בדימוי "האוויר נעשה צפוף מאוד סביב השולחן, כמו צמר"[627] (**אם את לא יכולה**, 57). בכל הדוגמאות הללו האווירה המאופיינת ב"סמיכות" חוסמת תפיסה חושית, יוצרת מועקה לא מפורשת ומקדימה התרחשויות ואירועים לא צפויים ויוצאי דופן.

**יג) תיאור מצבי רגש ונפש**

בתיאורי גיבורותיה וגיבוריה הצעירים של זרחי הלשון הציורית מתארת מצבים נפשיים על המנעד שבין דאגה לדיכאון. הדימוי של דאגות לנעליים במשפט: "דְּאָגוֹת [...] הן כמו נעליים שמפסיקות להכאיב אחרי שהולכים בהן" (**ניצי מזווית העין**, 11) מבקש למרֵק את ההיבט הלא-מוסרי בהחלטתה של המטפלת הזקנה לפרוש מעבודתה במוסד לילדים ולהמשיך בחייה, על אף העוול והצער שנגרם לילדים. הדימוי נוטל מן הדאגות את המרכיב הרגשי-מוסרי והופך את הגורמים להן לשוליים, לחסרי חשיבות, לכאלה שבעיותיהם ייעלמו עם הזמן. הדימוי מסביר-כביכול את החלטתה של המטפלת, אבל גם רומז איך ניצי תופסת את ערכהּ בעיני המטפלת – כערכו של חפץ או של מטרד חולף. הילדה עמליה, אחרי "כל הדברים שקרו"[628] (**לדבר על ההרים**), נשלחת מן הקיבוץ לבית ספר מיוחד, שבו מלמד הקוסם אדרבא[629] שיעור מיוחד במינו: "אֶת הגביע הפנימי השקוף תמיד לזכור לכוון לכיוון האור [...] אסור להזניח את הגביע [...] כי מעצמו הוא פונה לחושך. מספיקה ההזנחה הקטנה ביותר והגביע חוזר לחשיכה" (85). התיאור סביב הביטוי "הגביע הפנימי" מטפורי לפיתוח מודעות לתנודות במצב הרוח, כדי להימנע משקיעה בדיכאון.

יש סיפורים המגייסים ציורי לשון של גובה ונמיכוּת לתיאור מצבי מתח ומועקה: את המעבר הנפשי-רגשי ממצבי מועקה ומצוקה לתחושה של הקלה ושל אופטימיות זרחי מתארת בלשון פיוטית, בדימויים הקושרים את המועקה הנפשית לנמיכות השמיים או התקרה ואת ההתבהרות הרגשית להגבהת המרחב הפיזי, לתוספת אוויר וליכולת לזקוף את הראש ולהתנועע ללא מגבלה. כשהילדה המכשפונית זלזל (**יתוקנו זלזל וזזינה**) מחפשת באישון לילה את מקור "קול הלחש בחדר הסגור שמאחורי הדלת" (43), התיאור רומז על השתנות קוסמית המחברת חוּץ ופְּנים ויוצר אווירת מסתורין: "הכוכבים נעשו כאילו בולטים ונמוכים יותר [...] לאורך המדרגות הבהבו נוריות לילה עמומות והמסדרון כולו נראה כמו מנהרה מוזהבת" (43). הדימוי ל"מנהרה מוזהבת" רומז

---

627 דימוי אחר לצפיפות ולסמיכות מופיע בתיאור כישלונה של אחותה של תנינה להיות האחראית על קורי העכביש; "היא לא הצליחה לעשות אפילו חור אחד בקורי העכביש, היא עשתה מן הרשת משהו **צפוף וסמיך כמו כביש**. החלונות, הסוודרים, החלילים – כולם נסתמו" (**תנינה**, 37; ההדגשה הוספה – נ"ל).

628 בפתיחת הסיפור נרמזים אירועים מביכים או משבריים שהופיעו בסיפורים הראשונים בספר **חובשת כתר הנייר**, שבו כלול גם "לדבר אל ההרים".

629 על הקוסמים בסיפורי זרחי ראו לעיל בה"ש 368.

להתרחשות מעשייתית-קסומה שאכן תתממש עם גילוי החד-קרן הכלואה, אבל בו-בזמן נשמרת תחושת הסכנה שנרמזה בהסטת הכוכבים ממיקומם ובהבהוב נוריות הלילה במעלה המדרגות; גם זו תתממש עם תחילת המאבק בין זלזל ובני בריתה לבין השדונים על חירותה של החד-קרן.

גם דפנה, שנשלחה לחדר האוכל כדי לדבר עם האֶקונומית (**ילדת חוץ**), חוששת מהמפגש. הדימוי "עננים נמוכים שטו כמו מרכבות גדולות [...] כאילו גם העננים עומדים להיכנס בפתח" (89) יוצר תחושה של צפיפות ודוחק הממחישים את הלחץ הרובץ על דפנה בגלל אירוע שולי לכאורה, המועצם בגלל רגישותה היוצאת דופן. בספר **לא לגרש**, אחרי שלאורך רוב הסיפור מופיעים ביטויי כעס, תסכול ועלבון על רקע נוכחותו בבית של בן זוגה החדש של הָאֵם, מתרחש פתאום משהו חדש – המשפחה צוחקת: "הם צוחקים בקול, מפני שהם מרגישים פתאום כאילו התקרה של הבית שלהם, שהייתה נמוכה מאוד, הוגבהה פתאום, ונכנס אור שמש" (39). התקרה הנמוכה מטפורית למועקה שרבצה על בני הבית. אותו דימוי – מועצם – מופיע בסוף הסיפור, כשדורי מבטאת בגלוי, בחיבוק "חזק בכל הכוח" את חיבתה אל האיש החדש: "זו לא התקרה שגבהה הפעם? הרי הם נמצאים בחוץ. דורי מרגישה כאילו הפעם השמיים הם שגבהו" (55). עיצוב דומה של ציור לשון, המתאר מצוקה גוברת כהנמכה של השמיים ומגביר את תחושת האיום מופיע בספר **משושים**, לאחר שנחש הכיש את התינוק דָדִי. הילדה פָּנִי, המוצפת רגשות אשמה, מנסה לבקש את עזרתם של אנשי המשושים שלהבנתה באים מן השמיים. "היא יצאה אל הלילה [...] אבל הכול מסביבה היה נמוך מדי. היא חששה שלא יוכלו לשמוע, לכן עלתה למגדל המים [...] על המגדל למעלה, נראו השמיים מתנמכים ומתקרבים והאורות נוצצים כמו נשימות אש קטנות" (47). הדימוי המאניש "כמו נשימות אש קטנות" מטונימי לקיומו של איום. תשובתם של אנשי המשושים ניכרת בשינוי הדרמטי שחל בשמיים: "השמיים השחורים עמוקים מרוב כָּחול, הכוכבים מתנוצצים כמו היו חיים" (48); תחושת המחנק שנרמזה בהתנמכות השמיים מתחלפת במרחב הנשימה האין-סופי המשתמע מהביטוי הסינסתטי המערב תחושת עומק עם מראה הצבע "עמוקים מרוב כחול", והיעלמות "נשימות אש קטנות" מפנה מקום לקרירות המשתמעת מה"כחול" ההומוגני (ים: שָׁם-מַים?). גם בסיפור **את לא מוכרחה לעוף** הדימויים לשמיים בלשון המספרת: "מתבוננת בשמים, שהיו עמוקים כמו קערה שבתחתיתה מצוירים כוכבי כסף זוהרים"[630] (102) ו"אל תוך שמי הלילה, שהיו פתוחים ועמוקים כמו פעמון חושך" (102), הם לחפצים קעורים ("קערה" ו"פעמון"), שממד העומק שבהם מטפורי לעומקן של תובנה ותודעה. לעומק הזה חותרת הגיבורה; להתרחקות מן הצפוי, מן המובן מאליו.

[630] התיאור מזכיר את התיאור המטפורי בשירה של לאה גולדברג "לילה": טָנָא מָלֵא כּוֹכָבִים, / רֵיחַ דְּשָׁאִים דּוֹבְבִים, / עָמֹק, / עָמֹק בַּטָּל, / פּוֹעֵם לְבָבִי" (גולדברג, 1973, כרך ב, עמ' 18).

יש בסיפורים רבים של זרחי תיאורים של בדידות, ייאוש, תחושת אין-מוצא. ביטוי מטפורי בדברי השומר למכשפונית זלזל (**יתוקנו זלזל וזזינה**): "את בטח מהביצים העזובות של מיסיס פוליטיקופ" (20) נשען על הדימוי המקראי "ביצים עזובות"[631] ומכוון כאן לילדים שננטשו בידי הורים חסרי מצפון או חסרי יכולת ואחרים יכולים לעשות בהם ככל העולה על רוחם ואפילו לצאת נשכרים מהחמלה עליהם. בהקשר הזה "ביצים" הקרובה ל"אפרוחים" מעוררת חמלה על הילדה, שעצמאותה, אומץ לבה, נחישותה וחוש ההומור שלה אינם מפחיתים מבדידותה ומצערה על ההיעדר המוחלט של קשרי משפחה. גם ניצי החיה במוסד לילדים נטושה ובודדה. הדימוי "ולפתע חזר אליה קולה שלה הבוכה ככלבלב" (**ניצי מזווית העין**, 11) רומז להיותה קטנה, חלשה וחסרת אונים ורומז על הצורך שלה בקשר. תחושת לחץ מעיקה על הנערה עמליה (**אם את לא יכולה**) כשהילדים המקובלים מציעים לה להצטרף אליהם למשחק. עמליה מסבירה את ההתלבטות בדימוי "אני לא יודעת אם הם צוחקים עלי או רוצים לצרף גם אותי אליהם. הרגע הזה עמד לבדו כמו אי מוקף מכל קצותיו ילדים" (31). מלבד המסגרת המובחנת של הסיטואציה הדימוי ל"אי" רומז על תחושתה של עמליה שהיא חיצונית לקבוצה, שאיננה שייכת, וגם על תחושת חוסר המוצא שחשה הנערה – מי שנמצא על אי בודד אין לו אן להתרחק. עמליה, המתלבטת בשאלות של נאמנות לאמה ולחברתה, אומרת: "אני מרגישה עלובה כמו חרגול בגשם [...] כל כך קשה להיות נאמנים רק למישהו אחד, וכשלא נאמנים מרגישים כאילו הלב לא יכול לשבת והוא מתנדנד תלוי בקצה ענף" (49); תנודות הלב משקפות התלבטות קשה, והמצוקה של המספרת משתקפת ברמז לתלייה שברקע הדימוי. בהמשך, כשעמליה מסבירה שאינה יכולה לחשוב רעות על אמה, היא מנמקת: "הרי אנחנו כמו שני אנשים ניצולים על אי בודד שצריכים לבנות להם ולגדל לעצמם כמו רובינזון קרוזו וששת" (49); התואר "ניצולים" והצירוף "אי בודד" מדגישים את הקשר שנכפה על האם והבת עקב מות הבעל-האב, את תחושת הבדידות של כל אחת מהן ואת תחושת האין-מוצא המשותפת להן.

תחושת פחד מתוארת במערך רחב ולכיד של דימויים וביטויים מטפוריים המושתתים על חפצים בעלי פוטנציאל הפחדה וסיכון גבוה: בחלקו השני של הסיפור **מיליגרם**, שבו הג'ירפה הקטנה נשארת לבדה בג'ונגל בשעת ערב, כתוב "והשמים נעשו סגלגלים כמו ים שרק נעצי הכוכבים תוקעים אותו בשמיים" (88). הדימוי מבקש להמחיש את הפחד בתיאור חיזיון פנטסטי הרומז לפציעה ולכאב ("נעצי הכוכבים"), לכוח ("תוקעים אותו בשמיים") וגם לתרחיש אסוני – השמיים עלולים ליפול שהרי "רק נעצי כוכבים [...] בשמיים". במשפט הבא ביטויים גלויים לסכנה: "והחיות המסוכנות והרעבות התעוררו בג'ונגל" (88). כאן מתחיל מעין "דיאלוג דימויים" בתבנית קבועה:

[631] על פי הפסוק "וְכָאֵסֹף בֵּיצִים עֲזֻבוֹת כָּל הָאָרֶץ אֲנִי אָסָפְתִּי" (ישעיהו י, יד).

חיה (ראשונה) מופיעה, עיניה מבריקות כמו---, מיליגרם רועדת כמו--- ; חיה (שנייה) מופיעה, עיניה מבריקות כמו---, מיליגרם רועדת כמו--- ; מיליגרם צועקת, שתי חיות מביטות זו בזו, עיניהן מבריקות כמו---. לאחר שהחיה הראשונה מגיחה מן הג׳ונגל מופיע הדימוי ״ועיניה גדולות ומבריקות כמו פח בגשם״ (88). הדימוי, נוסף על הברק המאיים של המתכת, כולל רמז לפגיעה ממשית – הפח הוא חומר חד – וגם רומז להשפעתו המפחידה של רעש (״פח בגשם״) ; מול החיה הזו ״רועדת מיליגרם כמו ענף דקיק ברוח״ (88). הדימוי מוסיף את הדקיקות ל״קטנה״ ו״קצרה״ בתיאורה של הג׳ירפה מיליגרם, והתכונה הזו מדגישה את נחיתות מצבה. כשהחיה השנייה יוצאת מן הג׳ונגל מופיע דימוי שגור (״עיניה גדולות ומבריקות כמו פנסי מכונית בחושך״, 88), אך הדימוי שאחריו חוזר ומתאר את תגובתה של מיליגרם – ״רועדת מיליגרם כמו כלנית לבנה ברוח״ (88) ; גם כאן היא מושווית לפרח קטן, הידוע כענוג ועדין. הצבע הלבן שכבר נזכר קודם (״גלדיולה לבנה״) חוזר כאן, והפעם מתקשר לחיוורון ולפחד, אולי כרמז לכניעה אפשרית. כשמיליגרם פותחת את פיה ומוצאת את קולה ״מביטה חיה שנייה באחת, בעיניים מבריקות כמו מים מחושמלים״ (89) ; ברק העיניים מושווה לברק המים, שצפון בהם מוות בטוח. הפעם זוהי תגובת הפחד של החיות בשל צעקתה של מיליגרם. הצבע הסגול המאופיין כמאיים מופיע גם בסיפור **משושים:** כשחייה של פני מתחילים להשתבש בעקבות המפגש עם אנשי המשושים מתוארת שעת ערב בבית, לכאורה שעה של חסד : ״כל החלונות פתוחים אל הלילה, וקיץ חודר בעדם ומלטף בצללים סגולים את הכיסאות״ (19). תחושת הרגיעה מתוארת בסינסתזיה ״ומלטף בצללים סגולים״, הרומזת לכאורה על פיוס ושלווה. אבל נראה שהסגול והצללים מבשרים דווקא ההשתבשות, והם חוזרים ומופיעים לאחר שפני מבינה שאביה אינו מאמין לה : ״כמו פעמון סגול כהה יצוק על האיזדרכת, על שיחי ההדס הקטנים [...] וגם על מגדל המים העומד ערני כמו צל זקוף של חיה ענקית״ (20). ה״סגול״ השתנה כאן ל״סגול כהה״, הליטוף הרך בצללים השתנה כאן ל״פעמון סגול כהה יצוק״ ואת ה״יונים על הגג״ מחליף ״צל זקוף של חיה ענקית״. כל אלה יוצרים תחושה של איום ושל סכנה מתקרבת. מטפורה ודימוי הבנויים על חוסר היכולת להיחלץ מפחד מופיעים לאחר שהמטפלת דורשת מעמליה למחוק או לפרום את שמה מכל החפצים (**שֵׁם בעננים**), ״כדי לחזק אותך ללמוד ששמך אינו דבר כל כך חשוב עד שצריך לפרסם אותו בעולם״ (33), עמליה חוששת שהמטפלת תגלה את שמה ״רשום בעננים״. המטפורה והדימוי שבתיאור ״נשמתה נלכדה בפחד, כמו ארנבון במלכודת״ (35) מציגים הקבלה כפולה שעוצמתה כפולה ; המטפורה מציגה את נשמתה של עמליה כיצור חי שניצוד ואת הפחד כמלכודת משום שהוא מצמית ומשתֵּק את היכולת לפעול ממש כמו המלכודת. הדימוי משווה את נשמתה של עמליה לארנבון, בעל חיים רך וענוג הידוע כחששן בהיותו טרף נוח. חולשה ופחד

מתוארים גם באמצעות מטפורה ודימוי הקשורים לנשימה (החיונית לחיים) ולרגליים (החיוניות לבריחה מסכנה): כשהמטפלת קוראת לדפנה בקול "מתוך מדי" (**ילדת חוץ**, 26) כדי להוכיח אותה על שטיפת הרצפה, דפנה מתארת תחושה המזכירה חנק: "נדמה לה שהפסים [עקבות הסחבה הלחה על הרצפה – נ"ל] יצאו מחדר הילדים, והם לופתים אותה פה" (26); בתיאור ההליכה אל המקום שהמטפלת עומדת בו – "דפנה הולכת ברגליים ריקות עד לדלת החדר. נדמה לה שהדרך ארוכה, ארוכה" (26) – בולטת המטפורה "ברגליים ריקות"; התואר "ריקות" מאייך את החולשה הפיזית והרגשית של דפנה באותו רגע, והמילה "רגליים" מייצגת את דפנה כולה. גם בסיפור **אם את לא יכולה** מופיעה אותה מטפורה בהקשר של בהלה או פאניקה; כשעמליה מבינה שהאיש שהתדפק על הדלת הקדמית של הבית עומד לנסות להיכנס מהדלת האחורית היא אומרת: "אני רק פוחדת פחד מוות, והרגליים שלי נעשות ריקות כאילו הן עשויות אוויר"[632] (27). כשעטלף הסתבך בשערה של זלזל (**יתוקנו זלזל וזזינה**): "זלזל באצבעות מתחלחלות חילצה אותו משם" (44). הצירוף המטפורי מרחיב את תחושת הפחד והסלידה גם לאצבעותיה של זלזל.

בין הרגשות הקשים מופיעות גם תחושות של נבצרות ואפס כוח. כשפָּנִי מנסה להזהיר את בני המשפחה מפְּנֵי הנחש שראתה בחצר (**משושים**) היא מנסה לצעוק אבל למעשה אינה משמיעה קול: "כשהיא רואה את העיניים שלהם, יוצא האוויר מן המילים שהיא מתכוונת לומר והן נופלות שטוחות כמו דאוני נייר מקופלים" (40). תיאור המילים כאובייקט שזקוק למשב אוויר כדי לצאת ולהישמע, והרמיזה שלה עצמה אין האוויר הדרוש, משקפים את חוסר הביטחון של פָּנִי בכוחה ובערך דבריה. בניגוד לדבריה אל האחרים, בדברים שפָּנִי אומרת לעצמה מתוך תסכול – "טוב [...] שישחקו שם, שיכיש הנחש את דדי, שייענשו אלה שאינם שומעים למזהירים" – היא בטוחה בערכם; המילים אינן "נופלות שטוחות" אלא "כל מילה נחרתת יבשה באוויר" (40). שרשרת של מטפורות בתיאור השיחה בין פָּנִי (**משושים**) לחברתה מלי, המצפה שפָּנִי תחשוף בפניה את סודה, מבטאת את ההבדלים בין שתי הבנות; כשמלי מגבירה את קולה ושואלת: "תגידי מאין ידעת את זה?" (42), כתוב: "לוחשת פָּנִי בקול לכוד במלכודת" (42), ביטוי מטפורי המבטא תחושה של אין-מוצא. מלי מגיבה "בקול צלול ובהיר" (42), ופני מגיבה: "היא אומרת בקול לחש כמי שנאלץ לומר דבר בשפתיים עצומות" (42). המטפורה "בשפתיים עצומות" מתארת את השפתיים במושג המשמש לתיאור עיניים ומבטא סוג של נבצרות, של חוסר כוח, כשם שעיניים עצומות מאבדות את יכולת הראייה.

---

[632] בשיר 4 במחזור השירים למבוגרים "הַלַּיְלָה הוּא יוֹם חָזָק" (בתוך **היפנודרום**) מופיע תיאור קרוב להימנעות מהקמת רעש במובן המילולי והמטפורי: "לָכֵן תָּמִיד אֲנִי מְהַלֶּכֶת לְלֹא כַּפּוֹת."

דימויים המתארים מכאובי געגועים נשענים על מושגים מוחשיים של חסר: געגועים מופיעים בתיאור שמחתה של החתולה עננת הכסף שיצאה למעוף בשעת לילה (**את לא מוכרחה לעוף**) ו"הרגישה שגעגועי הגובה שלה מתמלאים" (102). צירוף הסמיכות "געגועי הגובה" במשמעותו המילולית מכוון לגעגועיה של החתולה המכונפת למעוף, לגבהים, ובמשמעותו המטפורית רומז שהכמיהה איננה לגובה הפיזי אלא למעוף הרוחני, ליכולת להמריא ולהיות חופשייה מכבלי האדמה. דימויים ומטפורות לעיצוב תחושת רגיעה והקלה מגייסים מים, אור ואוויר; בשלושתם אפשר להתמלא ולהיעטף, שלושתם מאופיינים בשקיפות פיזית, ברכּוּת מטפורית והיוליות. הברבור הלבן ששכנתה האמנית של עמליה נתנה לשכן הגיבן נראה "כאילו הוא מתגעגע, כאילו הוא שט באגם שכולו מלא שקט" (57). המים המקהים זעזועים נרמזים ב"אגם", והשקט הממלא את האגם מכפיל את השפעתם המרגיעה של המים. לאחר שהמורה "כובע" (**משושים**) הניסה את הילדים שאיימו על פָּנִי, זו חושבת שגם המורה שותפה לסוד המשושים, "והיא חשה הקלה כזאת כאילו לבה צף במים" (59); הדימוי מדייק את ההרגשה: אין מדובר בהיחלצות הגוף אלא בהיחלצות הלב – משכן הנפש – מטביעה. בסוף הסיפור **משושים**, אחרי שפני נרגעת, היא פוגשת את אנשי המשושים, אבל הפעם אין הם מפחידים את פָּנִי: "האוויר נעשה רוטט וצבעוני. כמו אלף קרניים מפזזות בתוך זכוכית קָדְקֹד"[633]. מתיקות גדולה פושטת בגופה של פָּנִי" (62). הדימוי הכולל את " זכוכית קָדְקֹד" רומז לנבואת נחמה שכולה הבטחה לפיוס, לביטחון ולשמחה – "הִנֵּה אָנֹכִי מַרְבִּיץ בַּפּוּךְ אֲבָנַיִךְ וְיסַדְתִּיךְ בַּסַּפִּירִים. וְשַׂמְתִּי כַּדְכֹּד שִׁמְשֹׁתַיִךְ, וּשְׁעָרַיִךְ לְאַבְנֵי אֶקְדָּח; וְכָל-גְּבוּלֵךְ, לְאַבְנֵי-חֵפֶץ" (ישעיהו נד, יא–יב). בדימוי של זרחי, המספר "אלף" מעצים את העליצות הגלומה בפועל "מפזזות", והצירוף "זכוכית קָדְקֹד", שאפשר להבינו על רקע הפסוק מישעיהו, מוסיף לתיאור ההקלה שחשה פָּנִי הרבה מאוד אור. המילה "כָּדְכֹּד" בהקשר דומה של אור שעוצמתו מתחזקת בזכות החלל הסגור-קטן המכיל אותו – כמו פְּנִים נפשהּ של פָּנִי אצל זרחי – מופיעה אצל ביאליק: "מִבַּיִת לַפָּרֹכֶת שֶׁל הֵעָלִים, / שָׁם יֵשׁ אִי קָטֹן יָרֹק, רָפוּד דֶּשֶׁא, / אִי בוֹדֵד לוֹ, כְּעֵין עוֹלָם קָטֹן בְּפָנַי עַצְמוֹ, / דְּבִיר קֹדֶשׁ שַׁאֲנָן, מֻצְנָע בֵּין צֻאֲלִים / שֶׁל-זְקֵנֵי יַעַר רַחֲבֵי נוֹף וּמְסֻרְבָּלֵי צָמֶר: / [...] / וּבוֹ עוֹד עוֹלָם קָטֹן, עוֹלָם שֵׁנִי, / וּבְאֶמְצַע כְּפָה זוֹ וּבְאֶמְצַע אוֹתָהּ בְּרֵכָה, / זוֹ נֶגֶד זוֹ, שְׁתֵּי אַבְנֵי כַדְכֹּד קְבוּעוֹת, / כַּדְכֳּדִים גְּדוֹלִים וּמַבְהִיקִים – / שְׁנֵי שְׁמָשׁוֹת"[634]. האור מפוגג את מרירותה של פני: "פני רוצה לספר להם כמה קשים היו לה הימים האחרונים [...], אבל האור מפזר את טענותיה [...] ורכותו של האור הגובר שוטפת אותה כמו שינה" (62).

ניצי מחליטה לעזוב את המוסד (**ניצי מזווית העין**), ובאישון לילה היא יוצאת בדרך אל הארמון. הדימוי "היא הולכת קדימה, כמו על רגלי אוויר" (14) משקף את הניתוק התודעתי של ניצי מן

---

[633] הכתיב בספר – "קָדְקֹד"; על פי ההקשר מדובר ב"כַּדְכֹּד" – אבן יקרה שצבעה אדום.

[634] בשיר הַבְּרֵכָה, ביאליק, 1990, כרך ב עמ' 205.

המציאות שבה היא חיה, ואת ההשתלטות של ציפייה אופטימית על מחשבותיה. לאחר איומיה של המטפלת, עמליה משיגה מלט (**שם בעננים**) "ובו מילאה בדקדקנות את האותיות החרוטות בבטון" (32). הדימוי "היא הרגישה את עצמה קלה, כמו מי שמוחק שריטה מחזהו" (32) מדגיש את פגיעתה הקשה של המטפלת הכוחנית, העוקצנית, ואת ההשפעה שהייתה לדבריה על עמליה.

זרחי רותמת את המים גם בדימוי המתאר תחושת כוח. כשהנערה עמליה (**אם את לא יכולה**) מחליטה להישאר לצד אמה ולהביא תועלת היא אומרת: "ואני נשארת פה עם אמא במקום הסכנה [...] ואני מרגישה הרגשת אומץ וכוח כמו מים עולים בצוואר בקבוק" (61). הדימוי מוסיף לכוחם של המים את התסיסה ואת הסכנה להגדשת הסאה ולהתפוצצות, אבל ישנו כאן גם פוטנציאל הכוח, המתממש כשעמליה נוסעת לבדה לירושלים ומתמודדת עם הצביעות בכינוס הסופרים לזכר אביה.

## ה. ההיבט הצלילי בפרוזה של זרחי לילדים

איתמר אבן זוהר סבור ש"תחום הצליל אינו יותר אי-רציונאלי מן התחום הסמנטי – הוא אמצעי להעלאת משמעויות הלוואי בדיוק כמו מטאפורה ודימויים. היסודות הצליליים אף הם יסודות סמנטיים, אלא שכמו יסודות אחרים גם את משמעותם אי אפשר לקבוע אחת ולתמיד [...] האפקטים המוזיקליים בשירה אינם אלא משרתי המשמעות"[635].

**בפרוזה הפיוטית** של זרחי רכיבים פונולוגיים של מילים מוסיפים ומדגישים משמעויות וחושפים משמעויות סמויות. תבניות מצלוליות מלוות לעתים את נוכחותם של בעלי חיים בסיפורים[636]:

בתיאור חתונתם של הדחליל והדחלילה (**קרון ושמו מקרון**) מופיעות מילים שנגזרו מהשורש צי"צ; "ציוצים", "צייצה", "הָצֵץ", "צץ", "הציצו", "צייצו", "צצו" (42–45). המצלול שיוצרת החזרה על העיצור TS במילים אלה מאזכר את גיבורי הסיפור – העכברים, מבליט את חלקם בארגון ומוסיף להמולה ולעליצות. בתיאור שדרת האיקליפטוסים (**חורשת האיקליפטוסים**) בכפר מדרוניה מופיע המשפט "לכן הייתה שוקקת תמיד משק כנפיים וצפצופים"; במצלול שיוצרים ההגה הסותם הווילוני K, ההגה המחוכך הבתר-מכתשי TS, ההגה החוכך השפתי-שִׁני F והחוכך הבתר-מכתשי SH – הנחווים כתערובת של נקישות חוזרות ושל צלילים נמשכים – מהדהד בליל הקולות שמקימים העופות.

---

635 אבן זהר, 1968, עמ' 428.

636 במאמרה על ההומונימים בשירת הילדים של ביאליק טוענת חובב כי "הצליל האונומטופיאי, ובייחוד הצליל המחקה את קולותיהם של בעלי החיים, הוא המובן והקרוב ביותר לילד הרך (חובב, תשמ"ד, עמ' 32).

תבניות מצלוליות שונות יוצרות מצלולים "מימיים" מסוגים שונים, בהתאמה להקשר הסיפורי: כך למשל במדרג של היקף וכמות מים: בסיפור **מיכל וקומקום האדים**, כשמיכל מרתיחה מים בקומקום, המספרת פונה בשאלה לקוראים: "שמעתם פעם קול של קומקום מלא בעבועים ומלמולי מים?" (9); שלוש המילים כפולות האותיות – "קומקום", "בעבועים" ו"מלמולי", כולל ה-L החוזרת במילים "קול" ו"שלי", ולצד ה-M החוזרת בכל מילות המשפט כמעט כנהמה[637] מתגברת – משחזרות קולות מים מבעבעים. כשדורי הולכת בעליזות לבית הספר (**לא לגרש**) "היא עוברת משלולית לשלולית, משתכשכת בשלוליות ועם כל שלולית היא נעשית עליזה יותר" (30); הכפלת העיצורים L/SH, SH/CH מהדהדת את הקולות שיוצרת התנועה המהירה במים. אופי אחר של צלילי מים נוצר בסיפור **ניצי מזווית העין**; בתיאור: "... באור שהשאירה השמש. במקום בו שקעה המה הים מין המיה, כמי שמתגעגע זמן כה רב..." (24), המילים "המה הים מין המיה" יוצרות מצלול שכולו צלילים רפים – H, M, Y – ההולמים מאוד את משמעותן הכמו-אונומטופיאית של "הָמָה" ושל "הֶמְיָה" המתארות קול מתמשך, נמוך ושקט. בתיאור בנות הים בסערה (**תנינה**): "הזמרות [...] שעומדות ומקציפות את קצף הים במקצפות שהוציאו מן המגרות" (82), החזרה על השורש קצ"פ וה-F שבסופו מהדהדים את האווירית של קצף הגלים.

זרחי מבליטה את האונומטופיאיות הנרמזת בשורשים הקשורים לאוויר: בסיפור **מיכל וקומקום האדים מופיע** המשפט: "... הפנים דמויי הלב של כּוֹס החלב שאמרה בקולה הנשוף-נשוּם" (26). המצלול של "נָשׁוּם-נָשׁוּף" מהדהד תוך חזרה על ההגה SH את קולות הנשימה של העוף הלילי "כּוֹס"[638]. תבניות מצלוליות רוויות בעיצורים SH, V, F מהדהדות קולות רחש: דבריה של העכברה המספרת (**זיכרונות מן השרוול**) מלווים לעתים קרובות במצלול המהדהד את הרחש שמקימים עכברים, למשל בצירופים "אוושת רשרושם" (10), "רשרוש יבש כרסמני" (38), "נשף נשף נשף נשף" (62). במשפט: "העטלפים לחשו את לחשם, הדומה לקול טיפות מים מותזות על ברזל רותח" (**יתוקנו זלזל וזזינה**, 83), הקולות המשתמעים מן המילים במשפט מהדהדים בו באמצעות ה-SH החוזר בחלק הראשון ומהדהד לחש-רחש וה- Z החוזר בחלק השני ומהדהד את הצליל הנשמע כשמים מתאדים ממתכת לוהטת. כשהמלך הודי (**חמש דקות מקגנוקה**) מציג לתושבי היער שאלה מוסרית

---

637 עמוס עוז, בספרו **סיפור על אהבה וחושך**, מזכיר מה שלימדה אותו "מורה-זלדה" הלא היא המשוררת זלדה: "אבל לא שכחתי מה שאמרה לי על שירים וקולות: לא על קולות מלמעלה המדברים אל נשמת המשורר אלא על כך שמילים שונות עושות קולות שונים. אוושה, למשל, היא מילה לוחשת, צרימה היא מילה חורקת, למילה נהמה יש קול עבה ונמוך ולמילה צליל – קול עדין, והמילה המייה הומייה" (עוז, 2002, עמ' 336). וראו צור, 1992, לעניין צליל הנושא משמעות, וכן סוברן, תשע"ב, על רכותו של הצליל ל'.

638 נראה שהכוונה היא לתנשמת ולא לכוס; התנשמת משמיעה בנשימתה קולות התנשפות, ומכאן שמה (על פי זילברמן, 2004).

הרוב מתייצב לצד המוסר, "ואלה שחשבו אחרת החשו בבושה" (43). ה-SH החוזר בצירוף "החשו בבושה" מהדהד את השתיקה.

מבעים שיש בהם מצלולים עשירים וחזרות יוצרים אווירת חוסר שקט עד כדי מתח: בן זוגה של האֵם בוריס שחלה והפך נכה (**אם את לא יכולה**) חוזר על כל מילה היוצאת מפיו: "ביתה ביתה ביתה [...] כן כן כן" (38–39); "שים, שים [טיפשים, טיפשים – נ"ל] [...] כן, כן" (55); "עבודה, עבודה [...] כסף, כסף" (58); "זנווי, זנווי" [זנגויל, זנגויל – נ"ל] (63). הרציונל הרפרנציאלי הוא מגבלת הדיבור של בוריס, המחייבת אותו לחזור על כל הברה כדי לנסות לתקשר, והרציונל הפואטי הוא שבוריס, המושתק רוב הסיפור, מוצא דרך להגדיל באופן מלאכותי את נפח הנוכחות שלו בסיפור כדי להחזיר לעצמו את המעמד שנכותו גזלה ממנו.

חריזה, מניפולציות על מילים ותבניות מצלוליות מצביעות לעתים על שינוי במציאות הסיפורית: בתחילת **קורות קרוקודייזי באפריקה** מתוארת כניסתה של גברת דייזי לחנות החיות, ומה שראתה נמסר באמצעות פעלים המתארים השמעת קול: "כל החיות יִמְיְמוּ, נָבחו, יִללו, צִיְצוּ". בעלת החנות מתארת את עוזו, היוצא דופן בין החיות, במילים "הוא תמיד שרוי בשתיקה" כשהפועל בצורת הסביל, תוך הגברת הצליל SH המייצג שתיקה או שקט. הרגע הדרמטי ביותר בסיפור, כשהגברת דייזי מבינה שעוזו הלטאה האהובה עליה אינו אלא קרוקודיל – נמסר בחרוזים הנוצרים תוך קיצור מילים: "עוזו שלה לא לטאה, לא לָטָא אֲפִיל, / הוא עוזו, הוא קרוקודיל". כדי לפוגג את רושם המשוואה "עוזו=לטאה" המספרת מקצרת את "לטאה" הנקבי ל"לָטָא" הזכרי, ולטובת החריזה וההומור מקצרת גם את "אפילו" ל"אֲפִיל". החריזה המפתיעה וקיצור המילים מדגישים את נקודת התפנית בסיפור. כשהקרוקודיל וגברת דייזי מגיעים לזמבזי הם קופצים למים. פעולותיהם במים מתוארות בפעלים משורשים כפולים ומרובעים ובמילים שיש בהן אותיות חוזרות ומשמעות של תנועתיות: "כל כך נופפו, השתכשכו והסתחררו, עד שיצאו זה מהפה של זה והשתחררו". הכפילויות מזכירות את הזהות הכפולה של קרוקודייזי (איחוד של האישה והחיה). בהמשך מסופר שהצאצאים של הקרוקודיל, שרחשו חיבה לגברת דייזי, "טָ פְּפוּ אחרי גברת דייזי לכל מקום" (33); הפרדת ההברה הראשונה של "טָפְּפוּ" משאר רכיבי המילה בולטת חזותית; שני החלקים מופיעים בשתי שורות שונות, כך שהרווח נשמע היטב והמצלול מהדהד את טפיפות הרגליים של קטנים שעדיין אינם בטוחים בצעדיהם.

ישנן תבניות מצלוליות המלוות מבעים של רגשות שליליים ותיאורים של מצבי אי-נעימות: כשזנבו של קורקבן נכנס לצלחותיהם המלאות של אורחים במסעדה, "והגברת מימין אמרה: זה זוועה, זה זוועה, אני עוזבת מיד. שחתולים יזניבו לי באוכל" (63) – המצלול המסורג Z / V מהדהד צלילי

צרימה. הילדה אמורי גילתה ששני המזלגות שהיו על השולחן הפכו ל"שני ג'וקים שחורים ומבריקים" (**אמורי אשיג אטוסה**, 52). המילים כפולות האותיות בתיאורים "הם מוששו במחושיהם הדקיקים" (52) ו"הם משמשו במשושיהם הדקים והמגעילים" (53) יוצרות מצלול המשחזר רחש או רשרוש ומחזק את תחושת הסלידה שממלאת את אמורי. בתיאור הרגשות השליליים שחשו בני הזוג ברקאי כלפי השדרה בכפר (**חורשת האיקליפטוסים**) – "היו רק שני אנשים ששנאו את השדרה הזאת שנאת מוות (91) ו"למעשה שונאים הם להיות סוחרים, אבל המחסור שנוא עליהם עוד יותר" (92) – המצלול הבולט של ה-S החוזר רומז על סלידה וכעס. כשהדודה יוספינה (**דודה יוספינה**) מדברת בטון בוטה ("למי זה אכפת?", 34) או מאיים ("לעולם לא אעלה כזאת על דעתי, אפילו איאלץ...", 35), מתלווה לתוכן מצלול של שורשים מרובעים-כפולים אונומטופיאיים המדמה הרעשה – "קשקשה בטבעותיה" (34) ו"צלצלו באיום" (35), והולם את החומרים המתכתיים המרעישים – "טבעותיה" ו"עגיליה".

תבנית מצלולית של עיצורים סותמים נקשרת לכוחנות ולאלימות: העיצורים החוזרים בשמות "קְלֶמַנְטִיקָה", "קוּקוּלִיקָה" ו"קַלָרְדָה דֶה גְרָם" (**טינקרטנק**) – הסותמים K, T, D, G והווילוני R – יוצרים תבנית מצלולית המאופיינת בסגמנטציה נוקשה ומוקפדת ומנכיחה את מעמדן הסמכותי של מלכת הפיות ושל עוזרותיה. המצלול מטיל ספק בהתאמתן של נושאות השמות ל"משפחת הקלים, והמרחפים, והעדינים" של הפיות, ומערער על עצם היותן פֵיות. בסיפור **אביגיל מהר המלכים**, כשאביגיל והמלך המנצח משוחחים על הרוע בטבע האנושי, אביגיל חוזרת במחשבותיה אל אלה שרצו להורגה ואומרת: "צריך לשרוף אותם ולחתוך אותם ולטחון אותם חתיכה חתיכה" (43). המצלול שיוצרים ההגיים S, TS בתוספת החזרה על X ו- CH שמונה פעמים במשפט משחזרים צלילים של ריסוק ומעיכה ומחזקים את המשמעות האלימה-נקמנית של המסר המילולי.

מניפולציות על שורשים פועלות להבלטת מסרים סמויים בסיפור: חזרה על מילה כשרק היידוע המגולם באות השימוש יוצר את ההבדל במשמעות מופיעה בסיפור **אמורי אשיג אטוסה**; מנהל בית הספר לכישוף מתרה באמורי שאם לא תעבור את הבחינה לא תוכל כבר "לצאת לָעולם לָעולם" (50). "לְעוֹלָם" מופיעה כתואר הפועל במשפט שלילה, במשמעות "אף פעם לא", ו"לָעוֹלָם" המיודעת מופיעה כמושא עקיף המציין יעד. הכפלת ה"לעולם" מעצימה את האיום שמשמיע המנהל ורומזת על חוסר האמון שלו בתלמידתו מלכתחילה. גם אמורי עצמה חוששת לגורלה – "הרי לָעולם לא אקבל תעודה לצאת לָעולם" (53). גם כאן המילה מהדהדת פעמיים, בשני התפקידים, ומעצימה את הדאגה.

גלישה בין שורשים ומעבר קונדסי פרוע בין שורשים קרובים פונטית מופיעים לקראת סוף עלילותיה של תנינה, בפרק "תנינה והנָּטְבִּיטִים[639]". על הדברים שאומר מפקד המשטרה להגנת פקודיו – "לכולם יש בִּטָּחוֹן עצמי פּוּל" – תנינה עונה תוך גלישה מהשורש בט"ח לשורש טח"ן: "כנראה שיש לו דווקא מבפנים פּוּל בִּטָּחוֹן עַצְמִי וחוּמוּס [...] וטוב שהזכרת לי: וגם טְחִינָה, כי מה עושה בִּטָּחוֹן עצמי אם לא מה שֶׁטּוֹחֲנִים ושמים בתוך הבן-אדם. בִּטָּחוֹן זה מהמילה טוֹחֲנִים, כי זה בא רק ממה שמכניסים ישר לגוף [...] בִּטָּחוֹן זה לא ממילים, זה ממה שֶׁמְּטָחָן פנימה" (93). גם כאן הרצף הפונטי על שלל משמעויותיו, הקונוטציות המתלוות אליו והאסוציאציות שהוא מעורר הם אמצעי להוספת הומור בטקסט האיגיוני.

## ו. מהלכי שיח בסיפורי זרחי

### 1. משלב לשוני

למעבר מלשון גבוהה ופיוטית ללשון דיבור נמוכה ומלשון ילדים ללשון מבוגרים יש תפקיד בהבלטת מסרים בסיפוריה של זרחי: באמצע הסיפור **אביגיל מהר המלכים**, כשהילדה הפליטה אביגיל מצויה בעיצומו של תהליך הַשְׁכָּחָה של עצב יתמותה, נדודיה ובדידותה, מופיעים מבעים בלשון גבוהה, חגיגית ודרמטית ובמבנה חזרתי המהדהדים לחש כישוף או השבעה: "מן התבשיל המתגעגע אל פי האוכל, מן הקמח המתגעגע אל השיבולת, מן השיבולת המתגעגעת אל העפר, והעפר אל הדם" (26) או "יהא הלחם זוכר את הגרעין, יהא הגרעין זוכר את השמש [...] יהא הגרעין זוכר את העפר [...] יהא הלחם תופח מלוא כל רעב [...] יהא הלחם משכיח את הצער" (26). הפער בין המשלב הקיבוצי בתחילת הסיפור למשלב הדרמטי-השבעתי מגדיל את המרחק בין הקיבוץ לבין הסביבה הפנטסטית שאביגיל הגיעה אליה, ומדגיש את חשיבות התהליך שהילדה עוברת.

העכברה ג'וזפינה המספרת בגוף ראשון על מסעהּ ליפו (**זיכרונות מן השרוול**) נוקטת לשון נורמטיבית ואף יותר מזאת (למשל "קול רָפֶה", "לא יכלה לשאת", "ורד שקטף בחשאי", "ארזה חפציה המעטים" וכיו"ב). כשהיא מתארת את יפו ואת השמש בשמיה היא עוברת למשלב אחר, לעברית מדוברת-עגתית: "זורחת ותוקעת לך ישר בפרצוף שפריץ של אור", ובכך מבקשת להודיע שגם השמש, כמו אנשי יפו, ש"מדברים בידיהם, נרגשים וקופצים, טופחים זה לזה על השכם, קופצים ושוב מדברים, לפתע נאנחים בקולי קולות, מוחים את זיעתם ממצחיהם במטפחות בד" (39) – נוהגת בגסות ובחוסר תרבות, וכך מגדירה את ההבדל בין אירופה לָלֶבַנְט.

---

[639] ראו "נָּטְבִּיטִים" בעמ' 172.

בתחילת הסיפור **אביגיל מהר המלכים**, לפני שאביגיל יוצאת למסעה הפנטסטי אל השִׂכְחָה והתיקון, מופיעים בטקסט מבעים שמעורבת בהם לשון דיבור, כדי להבליט שהם נמסרים מנקדות המבט של ילדים ומבוגרים בקיבוץ: "אבל אביגיל אפילו לנָכים אין לה רגש. הילדות בטוחות שהיא מעליבה את גיבקה" (9); "כשתרד החשיכה הן יחפשו ויניחו לה את החבילה הזאת על המיטה, שתֵּראה לה מה זה להתעלל בבעלי מום" (9); "היא יכולה גם לשמור על התינוק, אם היא רוצה. זה נכון שהיא לא מוכרחה, אבל היא יכלה להגיד את זה במקום להשאיר את התינוק בחוץ בגשם" (10); "מה, יותר טוב שאיזה בן אדם יחלה בכלבת וימות?" (10). המספרת מצאה את הדרך להביא דברים בקול אומרם מבלי לזהות את הדוברים, מפני שאין לזה חשיבות. היעדר הזיהוי גם יוצר הדהוד בחלל גדול יותר, כאילו רבים חושבים כך.

בעמוד הראשון של **אם אימא שלי** מופיעה וריאציה על שם הספר: "אם אמא שלי שילדה אותי לא יכולה לשמור עלי – מי כבר בעולם כולו יצליח בזה?". התמורה "שילדה אותי" מדגישה את הספר ומכפילה את האכזבה. כשנמאס לחתולה הקטנה לשמוע את עצותיו של החתול-יועץ, המספרת מסבירה "כי היא[640] הייתה כבר חתולה גדולה וחתולה קטנה וחתולה מדברת וחתולה שותקת, ולא זה ולא זה ולא זה גרם לכך שיאהבו אותה", ומיד בהמשך מופיע הסבר מקוצר בגוף ראשון מפי החתולה עצמה: "זה לא שחתולאמא לא אוהבת חתולה גדולה או קטנה או מדברת או שותקת; זה זה שחתולאמא לא אוהבת אותי". המספרת והחתולה הקטנה, כל אחת בקולה, שתיהן חוזרות על "זֶה", כינוי הרומז על העיקר, ואינן מניחות לסיבות הטפלות להסיח את הדעת ממנו. דווקא מבע דיבורי וחזרה על כינוי רומז שאינו מפרש דבר הם המבהירים והמדגישים את הבעיה האמתית[641].

מבנה הסיפור וסגנונו אופייניים למעשייה: הוא נפתח במשפט "פעם הייתה חתולה קטנה, שאיבדה את אמא שלה בחצר בחושך", רק לחתולה הגיבורה יש שם ויתר הדמויות מופיעות בעיסוק או בתפקיד, יש בו אפיזודות חוזרות ומבנים תחביריים חוזרים ("ליקקה חתולאמא את הדמעה הראשונה של פטוניה – וחזרה העין. ליקקה [...] וחזרה העין השנייה. [...] ליקקה [...] את הראש של החתולה הקטנה – וחזר הראש. ליקקה את השפם – וחזר השפם. [...] ליקקה את הבטן – וחזרה הבטן. ליקקה את הזנב – וחזר הזנב"; הסיפור מסתיים במעין לקח – "אם אמא שלי אוהבת אותי –

---

640 החתולה הקטנה.

641 צבייה ולדן, בדיון בשפה שבסיפור האיגיוני המחורז "כתם כתר קטשופ אהבה" מאת נורית זרחי, בוחנת את המבנה התחבירי, המשורשר כסדרה של שאלות ותשובות, ומגלה כי "מבין כ-330 המילים, 'זה' מופיעה כ-30 פעם, ומתוך 34 השאלות שבטקסט, 19 הן 'מה פתאום'" (ולדן, 1999א, עמ' 48). העובדות הללו בתוספת התחביר החסר ("המלך הזמין [אותם] במיוחד והוא שפך עליהם קטשופ") מעידות על נוכחותה של שפת הדיבור בטקסט ומחזקות את התחושה שמי ששואל את השאלות הוא "קול העם" (שם).

כל העולם כולו יוכל להצליח בזה״ – מעין קל וחומר הפוך, שיש לו ביסוס וביטוי בפסיכולוגיה ההתפתחותית[642].

בספר **ילדת חוץ** מופיע המשלב הילדי בחלקים הנמסרים מנקודת מבטה של הילדה דפנה, הדמות הראשית בספר, למשל ״זה צבעים שנומה קיבלה מדודים ליום הולדת״ (31); ״קודם הייתה העונה של הקלאס ואחר כך של קפיצה בחבל. עכשיו הגיעה עונת הסריגה״ (85). ״לפי חוקי המשחק מסובבת מי שהיה לה אָבוד והיא יוצאת״ (87).

משלב דיבור מוחצן, ציני, של ילדה מאפיין את מלי, המספרת בגוף ראשון ב**אם את לא יכולה**. סגנון המסירה שלה, המודע לנמעניו-מאזיניו, רומז שהמספרת היא בסביבת גיל ההתבגרות ומשתמעות ממנו לגלגנות ולעתים עוקצנות: ״אולי אתם יכולים לחשוב שלא יפה לילדה לדבר ככה על אמא שלה, אבל יותר טוב להגיד שהיא ניחשה ולא קלעה מאשר שהיא הסתכלה ולא הבינה, נכון או לא?״ (22). המספרת נמנעת מביטוי רגשות גם כשהתוכן יוצר ציפייה לכך – ״העניין עם המוות הוא כזה״ (9); ״שתבינו רבותי״ (בתיאור התחלת הקשר בין הוריה, 12); לעתים היא גולשת לסגנון דיבורי על גבול שפת רחוב; ״וכמו שאמרתי לכם קודם, אני גם מבינה את אבא שלי, מה אני סתומה שאני לא אבין, אבל למה אומרים דברים כאלה לילדים״ (13); ״... אולי רק אני כזאת, פסיכית ששונאת את זה״ (13). לעתים המספרת חורגת מהתקינות הלשונית – ״ושיהיה לו נחת כשהוא הולך אתה ברחוב״ (12); ״בתיה כבר מטר ושישים, ואני עוד יש לי עשרה סנטימטר לזה״ (61), ובמקומות אחרים נסוגה לסגנון ילדותי: ״וכנראה המשפט הזה שאומרים לילדים ׳עוד תצטערו על זה׳ קרה לו״ (10). תנודות המשלב מוסיפות לאמינות המספרת.

כשבן זוגה של אמו של מומי (**וולפיניאה מומי בלום**) חוזר מנסיעה מתפתח ויכוח בינו לבין האם; מומי מוסר את הדיאלוג באופן מפורט, אבל אין כאן גיוון בבחירת פועלי אמירה שיבטאו את ההחרפה בוויכוח מומי מוסר: ״אמא אמרה ש... ודרור אמר ש... אמא אמרה ש... ודרור אמר ש... אמא אמרה: ... ודרור אמר: ...״ (21). וכך הוא משטיח את אופן מסירת הדברים דווקא במקום שבו ההתבטאויות הולכות ומחריפות ומתגברת התוקפנות (בסיום הדיאלוג דרור ״דפק כל כך חזק על

---

642 בספרו ״משחק ומציאות״ מתאר ויניקוט את פניה של האם כמראה המשקפת לאם את רגשותיו שלו ומשפיעה על האופן שבו הוא תופס את עצמו. ״מה רואה התינוק כשהוא מסתכל בפני האם? טענתי היא שבדרך כלל התינוק רואה את עצמו. במילים אחרות, האם מסתכלת בתינוק, **ומראה פניה קשור למה שהיא רואה שם**״ (ההדגשה במקור, נ״ל) (ויניקוט, 1971, עמ׳ 129). ויניקוט מניח את ״קיומו של תהליך היסטורי התלוי בלהיות נראה: כשאני מסתכל אני נראה, משמע אני קיים״ (שם, עמ׳ 130); החתולה הקטנה פטוניה, שאמה התייחסה אליה בליקוק ובהתבוננות בה, מציגה את גרסתה להנחתו של ויניקוט: ״אם אמא שלי אוהבת אותי – כל העולם כולו יוכל להצליח בזה״, כלומר, אם אראה בפניה של אמי את אהבתה אלי, ארגיש בטוחה ביכולתי להיות נאהבת, ואוהב גם אני את עצמי. זרחי עצמה מזכירה את התאוריה של ויניקוט בריאיון עם הלית ישורון: ״ילדים קטנים רואים את עצמם בעיניים של אמא, וככה הם קונים לעצמם השתקפות. ויניקוט אמר: ילד שלא הסתכלו עליו בילדות לא יוכל לקנות לו את זה בחזרה. לפי ויניקוט אין לי את ההשתקפות״ (ישורון, 2016, עמ׳ 494).

השולחן, עד שנשברו שתי כוסות" (21). אופן המסירה הזה יוצר מעין מיסוך מפני ההשתמעויות של שיח המבוגרים כאילו אין לדברים נגיעה בילד המוסר אותם[643].

## 2. פתגמים וסיסמאות

זרחי מרבה להשתמש במבעים במבנה פתגמי; המלכה פידליה, למשל (**חמש דקות מקגנוקה**) מגיבה למה שמתרחש בקרבתה בדברי תמיכה או בביקורת, שאותם היא מעדנת בניסוח המשקף אמת כללית ולכן זוכה לתשומת לב: כשנשבר לבהּ של השועלה האדומה לאחר שאהובהּ שנטש אותה, המלך מצווה עליה "להזדקף מלוא קומתה" (34); אבל המלכה רומזת לבעלה שגישתו מוטעית במבע הפתגמי "האהבה היא עניין שאין לכוח שום כוח עליו" (34). באותו ספר, למשמע טענה מסורבלת של הנסיכה – "ואם הם ילמדו מה שהם לא רוצים, אחר כך הם ישכחו מה שרצו, ולעולם לא יידעו מה שהם רוצים" (13) – המלכה חוזרת על הדברים בניסוח מכתמי קצר – "הדבר הכי חשוב זה לדעת מה רוצים" (13) – המבליט את העיקר ותומך בעמדת בתה.

הפתגם הוא צירוף לשוני כבול שמשמעותו עשויה להיות מילולית ("כל המקיים נפש אחת, מעלים עליו כאילו קיים עולם מלא") או אידיומטית ("לשקר אין רגליים"). מהיותם מצביעים על חוקיות כביכול ועל אמת כללית, רבים מהפתגמים מנוסחים במשפטי חיווי בהווה, המסמנים תוקף כללי ואל-זמני. יש בהם הנושאים אמת כללית ומנוסחים במשפט שאלה רטורית, ויש הנושאים מוסר השכל. לא מעט מהפתגמים מבקשים לתת עצה, להזהיר או להנחות להתנהגות טובה ומנוסחים כמשפטי ציווי. הפתגמים השגורים בקהילה או בחברה הם חלק ממסורת תרבותית המשותפת לדוברים[644]. זילברשטיין מונה את תכונות הפתגם: "1. הפתגם הוא טקסט בן משפט אחד; 2. הפתגם מצביע על חוקיות או קובע כללים ועל כן חיוויו גנריים; 3. הפתגם הוא צירוף כבול; 4. הפתגם הוא משפט מוערך; 5. המדיום של הפתגם הוא השיחה; 6. הפתגם שובר את תחביר השיחה (הפרת הרלוונטיות); 7. הנמען נדרש למעבר אנלוגי ממישור הרפרזנטציה למישור הסיטואציה; 8. הפתגם הוא אנונימי ומשמש חלק ממסורת תרבותית שהמוען והנמען שותפים בה; 9. לפתגם ממד אמפירי העולה בקנה אחד עם ידיעת העולם של הדוברים; 10. הפתגם מתנסח באורח קומפקטי תוך הנחת יחסי שקילות בין הטענה האמפירית וכלל שטווח החלות שלו חורג מעבר לטענה האקספליציטית המנוסחת בו"[645]. היא מתבוננת בפתגם מנקודת מוצא פרגמטית וסבורה שהפתגם הוא תבנית

---

643 אופן דומה של דיווח מרחיק שיש בו גם נימה ילדותית, גם הוא בסיטואציה שמומי עומד במרכזה, מופיע בהמשך: "אבא שלי הזמין אותי... אמא אמרה שאני יכול ללכת, רק ש... אבא אמר שאני יכול לישון אצלו, ואמא אמרה שאולי באמצע השבוע... אבא אמר לה שגם היא יכולה לבוא, אבל אמא אמרה ש..." (51).

644 זילברשטיין, תש"ן; טרומר, 1995.

645 זילברשטיין, תש"ן, עמ' 188.

לשונית שהפונקציה השיחתית המרכזית שלה היא מניפולציה של הנמען[646]. זילברשטיין מצטטת את טענתו של פיטר סאיטל: "הפתגם נאמר כדי לפתור את הקונפליקט בהתאם לרצונו של הדובר",[647] ומציינת שהפתגם, כז'אנר אוראלי, נדרש לסמנן את עצמו ממשפטי השפה הרגילים כדי להיזכר ולהישרד, והוא עושה זאת במגוון תחבולות לשוניות-פואטיות. אחדות מהתחבולות הללו מאפיינות את פתגמיה של זרחי.

יש בסיפורי זרחי מבעים פתגמיים מטפוריים ארוכים הנמסרים כהנחיה כללית לחיים ומופיעים כמוטו וכרקע מטפורי למציאות הסיפורית: הפרק הראשון של **אותה קיבלו חינם** מציג את מרגול, ילדה שהוריה נטשו אותה, ונחתם בטקסט כמו-שירי ובו שלוש שורות מתחרזות, שהופיע על שלט במוסד שבו חיה מרגול עד שדודיה אספוה לביתם: "לא כל הזרעים נופלים באדמה תחוחה. / יש על אבן במדבר, או על המדרכה. / מה שמפלס דרך היא הפריחה" (10). הדברים מופיעים אחרי מחשבותיה של הדודה חסיה, "שהמעשה הזה של אחותה הצעירה מאוד לא אחראי, לכן לקחה אותה אליה" (10); הם מקעקעים את העמדה שגורל ילד תלוי בהוריו או במקום גידולו וקובעים שהילד עצמו, כוחו, נחישותו ויכולותיו יקבעו איך ייראו חייו. סיפור אחר שבמרכזו ילדה החיה בסביבה קיבוצית מגבילה ומנמיכת רוח – **הדוגרת** – מסתיים באמירה מנחמת ומעודדת: "היושב על נתיב תעופה אינו צריך לעוף, העולם עף בשבילו" (54)[648]; אמירה זו מציבה את כוחה של הרוח האנושית כאמצעי להמראה אל מעבר להגבלות, לכללים ולשגרה. המורה לחשבון דסקלו (נֶשֶׁר המלמד את הגורים ביער בספר **חמש דקות מקגנוקה**) טוען ש"תלמידים שאינם פוחדים, אינם לומדים" (9); זרחי שמה בפיו גרסה אישית-מילולית למכתם המקראי "חושֵׁךְ שבטו שונא בנו" (משלי יג, כד) אבל גם רמיזה הומוריסטית למכתם החז"לי "ולא הבישן למד ולא הקפדן מלמד" (אבות ב, ה) שחלקו השני משקף בדיוק את עיוורונו של המורה. התחבולה הלשונית-פואטית, המסמנת את המבע כפתגם מלבד המבנה התחבירי (משפט חיווי בהווה), היא ההדהוד לפתגמים מן המקורות. באותו הקשר עלילתי, כשמתקבלת באספת החיות ההצעה שהמורה יביא לכיתה כריכים כדי שהתלמידים לא יחששו מפניו, השפנה מרובת הצאצאים שהתלוננה על המורה מביעה תמיכה בהחלטה בהשמיעה פתגם מטפורי – מעין פתגם עממי של שפנים – "תמיד יותר קל ללמוד חשבון ממורה שבע" (10). גם דברי המטפלת בסיפור **שיקוץ** משקפים אידאולוגיה של קהילה מובחנת: כשהילדה עמליה קיבלה במתנה בובה גדולה, המטפלת בקיבוץ איימה שתשרוף אותה: "מין בורגנית מפונקת, שמלת המשי המגונדרת הזאת, והנעליים המצויצות [...] שאיננו רוצים שילדינו יכירו כלל",

---

646 שם, עמ' 181.

647 שם.

648 בהמשך מופיעה גרסה דומה – "מי שגר על נתיב טיסה כאילו גר בעולם כולו" ("הדוגרת", עמ' 54).

אמרה וחיזקה את עמדתה במבע הפתגמי "אין דבר חשוב יותר מלהשמיד אלילי שקר" (18), המשקף עקרון באידאולוגיה של החברה הקיבוצית. כמו בפתגם אחרון זה, גם במבעים פתגמיים אחרים אצל זרחי התחבולה הפואטית היא הצגת טענה על דרך השלילה: כמו "אין דבר העומד בפני הרצון" או "לא על הלחם לבדו יחיה האדם" במקורות היהודיים. אצל זרחי מופיעים המבעים הפתגמיים "לא לכל אחד יש מה שיש לכולם" ו"בן אדם לא יכול להצטער על מה שלא היה לו" (**יתוקנו זלזל וזזינה**, 98), או "לא כל מיטה מתאימה לכל אורח" (**חמש דקות בקגנוקה**, 27)[649]. שלושתם מתייחסים לאפיזודות בסיפורים: הראשון והשני נאמרים כדי להרגיע את זלזל שאין לה הורים, והשלישי מבקש להזהיר את הילדים הבורחים שייתכן שלא יהיה להם נוח להתארח בארמון. עם זאת המבעים הללו מנוסחים כאמִתות כלליות.

המבע הפתגמי "פירות קפואים יכולים לחכות עד בוא החום, אבל לב קפוא, מי יודע כמה זמן הוא יכול להחזיק מעמד" (**המסע בפרוסה 1**, 17) בנוי כשאלה רטורית, כמו הפתגמים "מי יגיד לאדם מה יהיה אחריו" או "מי יגלה עפר מעיניו". התחבולה הלשונית-פואטית היא בצירוף "לב קפוא", שהוא מטפורה לרגשותיהם של בני אדם ומעמדו התחבירי כחלק ייחוד מבליט אותו. מנקודת המבט הפרגמטית – הפתגם נאמר כדי לשדל את הנמענים – סבתא ומיקי – לקבל את ההחלטה הנכונה ולחלץ את הנסיכה מארץ הקור.

לאחדים מהמבעים הפתגמיים של זרחי יש מבנה חזרתי, כמו בפתגמים "מה שיעשה הזמן לא יעשה השכל" או "נאה דורש ונאה מקיים"; למשל "כשאין ברירה יותר מועילה, גם תועלת קטנה היא תועלת גדולה" (**המסע בפרוסה 1**, 17); "אי אפשר לחייך בחיפזון כשם שאי אפשר להירדם בחיפזון" (**חמש דקות מקגנוקה**, 47). המבע הפתגמי "לפעמים צריך לחבק משהו מפחיד בכל הכוח כדי שיהיה מפחיד פחות" (**המסע בפרוסה 1**, 17) מבקש לתת עצה או הנחיה. התחבולות הלשוניות-פואטיות המבחינות אותו מן השיח סביבו הן חזרה ואוקסימורוניות נרמזת. כך גם במבע הפתגמי "שינויים אמיתיים לעולם אינם גלויים לעין" (**חמש דקות מקגנוקה**, 37). המבנה התחבירי במבע הפתגמי "כל אחד צריך לדאוג לעוד מישהו חוץ מלעצמו" (**להתראות באנטארקטיקה**, 4) מזכיר במעין פרודיה את הפתגמים "כל המקיים נפש אחת מעלים עליו כאילו קיים עולם מלא" ו"כל אדם שכועס, אם חכם הוא חכמתו מסתלקת ממנו", המבקשים לקבוע כלל להתנהגות מוסרית.

יש אצל זרחי מבעים פתגמיים שמתאפיינים בתחבולה מצלולית, למשל "כל מי שנדחף חושב שהדבר דחוף" (**מיכל וקומקום האדים**, 35), או "מה שנראה לעין / זה רק הקצה הקר / ומה שמתחת למים / זה העיקר" שמזמזמים הקרחונים בחרוזים כשמר זום מחזיר את הפינגווין לזרועות אמו בסוף

[649] והוואריאנט: "לא כל מקום מתאים לכל אחד" (**שתי ג'ירפות בחלל**).

הסיפור **להתראות באנטארקטיקה** (30). הטקסט רומז לצירוף "קצה הקרחון", אלא שבניגוד לכוונה השלילית בדרך כלל של הצירוף שרומז שעוד דברים רבים עתידים להתגלות – כאן הכוונה חיובית; הקרחונים, מעצם טיבם, מתבטאים באיפוק ונמנעים מרגשנות גם כשהם מבקשים לעסוק ברגשות, ורומזים שרגשותיו האמתיים של מר זום היו חבויים בעומק נפשו עד שהקשר עם פיני הפינגווין נתן לו הזדמנות להתבונן בהם ולבטא אותם. חלק מהמבעים הפתגמיים של זרחי נמסרים מפי ילדים. הניסוח האותנטי הילדי-דיבורי אינו גורע מתוקפם: האמת הכואבת של נעמה שיש לה בלבה על הוריה נמסרת בסיפור **יתוקנו זלזל וזזינה** במבע פתגמי המצליח להיות מרחיק וכללי ובכל זאת אותנטי: "הורים שלא יכולים לאהוב את הילדים שלהם, שלא יולידו אותם" (38).

### 3. מאפייני שיח

אפיוני השיח של דמויות בסיפורים רומזים על הדמויות המשתתפות בשיח ועל השינויים ברגשותיהן, בעמדותיהן או בסביבתן. סגנון הדיבור של הרופאה דוקטור מֹשֶׁה הבודקת את פָּנִי (**משושים**), שהיא ילדה צעירה מאוד, מסגירה נוקשות ורומזת על היעדר התכוונות לגילה הצעיר של הילדה: היא משמיעה סדרה יבשה של פעלים, שמות פועל והוראות – "תתפשטי", "גם למטה", "תנשמי", "ועכשיו להוציא, להוציא", "להתלבש", "בואי הנה", "לָשֶׁבֶת", וגם דברי ההרגעה שלה המיועדים לאֵם – "אין מה לדאוג", "קודם להבריא" (51) – חפים מאמפתיה. אווירת הניכור והמתח שיוצרים דבריה מגבירים את החרדה של פני ואת דאגתה של האֵם.

דבריו של מר זום כשגילה שהחבילה שקיבל יודעת לבטא את רצונותיה (**להתראות באנטארקטיקה**) הם נטולי סבלנות ורגישות, מנוכרים עד כדי גסות רוח: "למה דווקא ליז?" (4); "זה באמת לא מתאים לי עכשיו, אני ממהר למשרד" (8); "'אולי תדברי ברור?!' התעצבן מר זום. 'אחרי שהגענו עד הנה, מה שאת רוצה זה ממתקים?'" (10); "'די,' אמר מר זום, 'נמאס לי לגמרי. מה, השתגעתי לעשות מה שאיזה חבילה אומרת לי?!'" (12); "'מה?' אמר מר זום, 'אחרי שסחבת אותי מפה לשם ומשם לפה...'" (14). בסוף הסיפור, כשנפרד מר זום מהפינגווין התינוק ומאמו אומרת המספרת: "ומר זום, שכבר ידע לדבר [...]"; הבחירה בצירוף "ידע לדבר" איננה מקרית, ומשמעותו איננה מילולית אלא מושאלת: מר זום כבר היה מודע לרגשותיו וידע לבטא אותם. זרחי מעצבת את ההבדל בין שתי מטפלות בבית הילדים באמצעות בידול סגנוני של השיח המאפיין כל אחת מהן: שתי המטפלות בסיפור **ילדת חוץ** מכונות "הגדולה" ו"הקטנה". על הבדלי המעמד והאישיות ביניהן מעידים בעיקר מאפייני הדיבור שלהן. הפעלים ותוארי הפועל המתלווים לתיאור דבריה של המטפלת הקטנה: "ענתה המטפלת הקטנה בהיסוס" (20); "ענתה המטפלת הקטנה בקול חלש

יותר״ (20); ״לחשה המטפלת הקטנה והסמיקה״ (21) – כל אלה מעידים על מעמדה ועל חוסר הביטחון המאפיין אותה, וכשהיא מדברת מיוזמתה היא נמנעת מציווי ונוקטת לשון סתמית, למשל ״צריך כבר לצאת עם הילדים״ (24); תיאורים אחרים מגחיכים אותה: ״... למראה פְּנֵי הארנבת האדומים והידיים הרוטטות״ (62) ו״המטפלת הקטנה [...] חומקת מהבית כמו ילדה שפוחדת להיתפס בקלקלתה״ (63). לעומת זאת, דיבורה של המטפלת הגדולה מאופיין במתן הוראות בפעלים בציווי, כמו ״אכלי״ (18); ״העבירי לצד השני״ (24); ״תבלעי!״ (24); ״גמרי כבר!״ (24); ״אם זה רצונך [...] שבי לך בבקשה״ (24); בואי הנה [...] הביטי טוב״ (26); מוסיפים לכך ביטויים של חוסר סובלנות וזלזול שהיא משמיעה, כמו ״מה יש לך שָׁם שָׁאַתְּ...״ (21); ״שטויות״ (21), ועלבונות בוטים, למשל ״ידיים שמאליות שכמוך, מה יעשו אתך כשתהיי חברה? בגלל אנשים כמוך נראה הקיבוץ כמו שהוא נראה [...] מה תעשי כשתהיי חברה, אני רוצה לדעת?״ (26–27).

אפיוני שפה ודימויים משמשים את זרחי לביטוי פערים בין עמדות של צדדים שונים בסיפור: חורשת האיקליפטוסים בכפר מדרוניה (**חורשת האיקליפטוסים**) הייתה ״מפורסמת בכל הגליל העליון״ (91) ביחס לחורשה. הוריה של צילי חלמו על הירקות שיגַדלו – ״עגבניות גדולות כאבטיחים, אבטיחי ענק ככדורים פורחים״ (93) – לאחר שהאיקליפטוסים ייכרתו ולא יזללו עוד כמויות אדירות של מים. התיירים המתפעלים מתארים את החורשה באמצעות הדימוי ״כמו קמרונות של כנסיה״[650] (91). זרחי מעצבת את ההבדל בין שתי העמדות כהבדל בין חול לקודש, בין חומר לרוח, וכך רומזת על הפער העמוק בין הילדה צילי, המבקשת להציל את החורשה, לבין הוריה; בהמשך הסיפור ידידה הצייר של צילי מצייר את החורשה ומציע לילדה – ״תלי אותה בחדר שלך, על הקיר המזרחי, בדיוק מול המקום שבו עמדה השדרה״ (94). הצירוף ״הקיר המזרחי״, הרומז ל״כותל המזרח״ והולם את ״קמרונות של כנסייה״, מציב את צילי, את התיירים ואת הצייר באותו צד של המתרס ומבודד את הוריה החומרניים.

אפיוני השיח בין נח המקראי לאשתו ובין שניהם לחדקרן שהגיעה לתיבה בגפה (**זוגות וזאת**) מסגירים פער בין עמדות מוצהרות להתנהגות; לתיבת נוח מגיעים זוגות זוגות ואת חשיבות הזוגיות מייצגים בסיפור נח ואשתו והמילים ״זוג״ ו״זוגות״: ״אלוהים אמר רק זוגות זוגות״ (4); ״הנה יש מאתנו שניים״ (4); ״הנה אנחנו זוג [...] אני והבבואה שלי״ (4); ״לא מתכוונים לזוג כזה״ (6); ״... נעליה האדומות של גברת נוח, הזוג שקנתה...״ (6); ״הזוג הִיפּוֹ״ (16). אך הדיאלוג של נח וגברת נח בתחילת הסיפור וחילופי הדברים ביניהם בהמשך מסגירים תקשורת מתנגחת, כוחנית, מצטדקת

[650] דימוי דומה מופיע בסיפור ״דרך הסוד״, בתיאור הנסיכה המקבלת את פני אורחיה לאחר הולדת בתה: ״פניה לבנים, ומצחה מוגבה וקמור כבית כנסת״ (54); כאן בית הכנסת מגויס לאזכור טוהר כוונותיה של הנסיכה, אף שהיא מסתירה מבעלה את האמת.

ומאשימה אהדדית ושמים ללעג את ערך הזוגיות: "אבל למה תמיד אני, מה פתאום אצלי" (2); "מהר, אל תתווכחי עכשיו" (2); "מי זה מרעיש פה, לכי תבדקי" (6); "אמרתי לך [...] ואתה כל הזמן מתווכח. הכול בגללך" (9); "אי אפשר, אתה לא רואה [...] אתה לא מבין מה זה סכנה?" (10). אופי השיח מלעיג על המסר הצדקני, שאינו עומד במבחן המציאות.

## ז. סיכום

יצירתיותה, מקוריותה וחדשנותה של זרחי ביצירותיה בפרוזה ניכרות בכל תחומי הלשון:

זרחי מחדשת בכל תחומי הלשון: בתחום המורפולוגי היא מפרה את כללי היידוע וההתאם הדקדוקי להעשרה או להבלטה של משמעות גלויות, לרמיזה על משמעויות סמויות או להבעת עמדות המספרת. לעתים היא מלווה סטייה מכללי המציאות הסיפורית בהפרה של כללי לשון ובסטייה דקדוקית. את הלקסיקון הנחוץ לה היא מעשירה במגוון דרכי תצורה המוכרות בעברית; בהרחבה קווית של בסיס מילוני קיים (גַּבָּנוּן; בְּבַתְאַחַתְיוּת), במיזוג של צורן שורש עם צורן משקל חדש (שְׁקָעוֹן; מַנְפֵּלָה), בהענקת משמעות חדשה לשם קיים (מעתק סמנטי) (רֶטְיָטָה; נוֹשְׁפִים), במיזוג של שני בסיסים או יותר (קוּמַיְד) ובהפקת שורשים חדשים ממילים ותיקות (לְחַיֵּק). היא מחדשת שורשים משמות פרטיים ומביטויים ומחייה מילים מן המקורות. מבנים תחביריים מסוימים משמשים בידיה סוגלים סגנוניים ואמצעים פואטיים. היא יוצרת זיקות בין מבנה, אורך וסדר איברים במשפט להבלטה של תכנים ולרמיזה על משמעות – אף שהתחביר אינו תחום הלשון העיקרי המדגים את חדשנותה.

הצד הסמנטי בלשונה של זרחי מרתק ומגוון ביותר. היא מחדשת צירופים כבולים בדרכים שונות ומכוונת לדה-אוטומטיזציה של משמעויותיהם ולהעצמתן: היא מרחיבה צירופים כבולים בהוספת תוספת לאיבר או לאיברים בהם, ממירה איבר בצירוף תוך שינוי מילותיו, מכניסה צירוף כבול להקשר המחזיר אותו למשמעותו המילולית, ורומזת על צירופים כבולים (כולל חלקי פסוקים מקראיים הנחשבים צירופים כבולים) כדי להעמידם ברקע הסביבה הסיפורית. שמות של מקומות ודמויות בסיפוריה הם עבור זרחי כר נרחב לפעולת ההטענה של משמעויות ורמיזה על אפשרויות שונות של פרשנות, הבלטת היבטים תוכניים ורגשיים, רמיזה על מסרים סמויים והוספת הומור. יש בשמות המקומות כאלה הרומזים על ייעודם ("מַתְקָן מרגלית"), על אפיוני האנשים המאכלסים אותם ("כפר שעועית") ועל רגשות המבקרים בהם ("ארץ ההרים הנאנחים").

ברוב הגדול של סיפורי זרחי הכינויים ושמות הדמויות אוצרים שפע של מידע (גלוי או מוצפן), רמזים וחומר למחשבה על הדמות עצמה או על דמויות סביבה, על תפקידה ותפקודה בסיפור או על

מקומה של דמות כזו במציאות חוץ-סיפורית מקבילה. כינויים של דמויות – בהם כינויי גנאי – משקפים תכונות מוסריות שלהן או היבטים באישיות של אלה המשתמשים בכינויים הללו. יש שמות המבטאים תכונות (גופניות או אישיות) של דמויות או רומזים עליהן, ושמות שמשמעותם סותרת את מאפייניהם השליליים של בעליהם באופן שמבליט את הפער בין הציפייה לבין המציאות. יש בסיפורים שמות שמגולמים בהם או נרמזים בהם עיסוקי הדמויות, תפקידיהן בסיפורים או היבטים סמויים בחייהם. שמות לא מעטים שואבים את משמעותם משפות שונות, מטקסטים מיתולוגיים, מקראיים וספרותיים ומן האמנות. זרחי מטעינה משמעויות על שמות ותיקים ויוצרת שמות חדשים תוך שימוש בצירופים ובהיבטים מצלוליים של מילים.

ברבים מן הסיפורים מצויים מבעים המאופיינים בדחיסות סמנטית. תיאורים קצרים של דמויות, של אירועים, של מראות ושל אווירה דחוסים (סמנטית ומורפולוגית) בביטויים מעצימי משמעות וברמזים למשמעות סמויה ולפרשנות נוספת; זרחי דוחסת משמעות באמצעות ביטויים של כיוון, גודל, קול, צבע, אור, טמפרטורה ותנועה ויוצרת תיאורים מרובדים שופעי מידע המזמינים את קוראיה לחוויה פרשנית מעשירה ומורכבת.

בסיפוריה של זרחי נפוצים מילים וצירופים דו-משמעיים שמייצגים השתנות תכופה, חריגה ממסוכמות ורמיזות. לעתים הם יוצרים הומור ומאותתים על מסרים נרמזים. זרחי מרבה להשתמש בארמזים למקורות היהודיים, ליצירות ולדמויות בספרות, בהיסטוריה ובתרבות. לשונה של זרחי מאופיינת באוקסימורוניות הבאה לידי ביטוי בצירופי מילים אבל גם במבעים רחבים. במידות משתנות של עידון היא מנצלת את הניגודיות לערער מוסכמות שהסיפור מניח, לערער פרשנות מתבקשת, להפתיע ולכפות התבוננות שנייה על קוראיה. ביטויים אוקסימורוניים שכיחים יותר בסיפורים שעלילותיהם מתרחשות בסביבות דמיוניות, שם הם מחזקים את הפן הפנטסטי אך גם משמשים לייצוג מרובד של מצבי נפש של הגיבורים.

בחלק גדול מהסיפורים אפשר לזהות דיאלקטיקה או לפחות שניוּת בהופעה של שדות סמנטיים. בין השדות סמנטיים השבים ומופיעים ביצירותיה בפרוזה – שדה הקיבוץ ושדה העונש, שדה השמיים והמעוף, שדה המשפחתיות והטיפול. בחלק מהיצירות מעבר משדה סמנטי אחד לאחר מייצג שינוי במציאות חייה של דמות. המבחר הסמנטי המשמש את זרחי עשיר, מרובד, רב-משמעי, מכוון, רב-כיווני ופועל לתנועה מתמדת במציאות הסיפורית, להדגשה או הרחבה של משמעות; בחירותיה הסגנוניות של זרחי מושפעות גם ממאפייניהן המורפו-פונולוגיים, בהשמטת רכיבי צירוף, בהשמטת חלקי דיבר, במשמעויות קונוטטיביות של מילים, בשימושיהן בלשון הציורית ובהקשריהן החוץ-ספרותיים.

לשונה הציורית הייחודית והמקורית של נורית זרחי שואבת מעולמות תוכן רבים ומגוונים ומפתיעים. הדימויים והמטפורות שהיא יוצרת רחוקים מן המתבקש ומן הצפוי ומשקפים התבוננות מנקודת מבט אישית, חד-פעמית ויוצאת דופן, קליטה רב-חושית וחשיבה המתקיימת במרחב עתיר הקשרים. כך היא יוצרת ציורי לשון עוצמתיים, מעודנים ומדויקים.

על בחירת המילים של זרחי משפיעים גם המאפיינים הפונולוגיים של רכיבי השפה. בטקסטים הסיפוריים של זרחי יש תפקיד בולט לרכיבים פונולוגיים המעניקים להם ממד מצלולי-מוזיקלי עשיר ומוסיפים להם משמעויות.

זרחי משייטת בטבעיות בין משלבים ורמות לשון, וגם את בחירותיה אלה מכתיבה המשמעות. מעברים בין משלבים ובין רמות לשון – לשון ילדית[651], לשון דיבור ולשון גבוהה – ובין סגנונות דיבור מאירים מאפיינים של דמויות ופערים בין סביבות סיפוריות ובין מצבים רגשיים ותודעתיים ומבליטים תהליכים שהדמויות בסיפורים חוֹוות. בסיפוריה של זרחי שכיחים מבנים פתגמיים ; יש בהם כאלה המבקשים להציג השקפת עולם או כלל לחיים ; חלקם מאופיינים במבנה חזרתי ואחרים מבליטים את נוכחותם באמצעות תחבולות מצלוליות.

[651] זרחי בריאיון עם הלית ישורון : "כשאני מדברת עם ילדים אני מדברת כמו ילד. הצורה הספרותית קובעת את השפה" (ישורון, 2016, עמ' 493).

# יצירתיותה הלשונית של נורית זרחי – סיכום

החקירה הבלשנית של שיריה וסיפוריה לילדים של נורית זרחי מגלה באופן מפורט ומפורש את מה שחש כל קורא ביצירתה: עושר לשוני, יצירתיות, משחקיות, הפתעה וחידוש. המחקר הבלשני חשף אחד לאחד את המנגנונים הלשוניים שיוצרים את התחושה הזאת. הוא הראה כיצד זרחי מפרה במתכוון כללים של יידוע והתאם וזורעת תחדישים יצירתיים בשירים ובסיפורים כאחד. העיון התחבירי חשף את הגיוון במבנים התחביריים ואת הגיוון בסדר האיברים. התחום הסמנטי הוא לב המחקר ובו מתגלה יצירתיותה של זרחי במלא עוצמתה: חדשנותה באה לידי ביטוי בצירופים ובשמות שהיא מעניקה לדמויות ולמקומות ביצירותיה. תופעות סמנטיות שמייחדות את זרחי במיוחד הן דחיסות סמנטית, דו-משמעות, ארמזים, ביטויים אוקסימורוניים, בחירות סמנטיות ובחירה בשדות סמנטיים דומיננטיים או מנוגדים. מפתיעה ועשירה ביותר היא הלשון הפיגורטיבית שלה. בצד כל אלה יש בסיפורים ובשירים גם תבניות מצלוליות, חזרות, חריזה ותבניות ריתמיות ופרוזודיות. זרחי עושה גם שימוש במעברים בין רמות לשון ומשלבים ובתבניות פתגמיות וסיסמאיות, ולשונה נעה בין משלבים של שיח מבוגר לשיח ילדי.

המעשה הלשוני היצירתי של זרחי קונה לה מקום ייחודי בספרות הילדים. היא מצליחה לעורר רגשות של עצב ושמחה, הפתעה ודאגה וקושרת את ההפלגה הפנטסטית עם מצוקות ילדותיות ועם בקשת חום ואהבה. הפנטזיה והשטות, ההומור והשובבות, בעלי החיים הנזקקים וגם הנסיכים, המלכים והמכשפות שבדמיון – כל אלה מאפשרים הפוגה, הקלה ומפלט מחוויות של היעדר חום, בדידות וחוסר הבנה של מבוגרים לנפשו של הילד. במתח הזה בין הדמיוני למציאותי בולטת שליטתה של זרחי במקורות עבריים ותרבותיים בכלי הלשון ובאופני ההבעה. החקירה הפרטנית של אופני ביטוי אלה הפנתה זרקור אל לשונה של זרחי כמהלך יצירתי המעשיר את הלשון העברית, את דרכי בניית המשמעות ואת גורמי ההנאה האסתטית בספרות לילדים. כל חקירה כזאת גם מניחה נדבך ביחסים המתרקמים בין הבלשנות ללשון השירה.

קריאה ביצירותיה של זרחי לילדים, בין שירה ובין פרוזה, מציפה את הקוראים במידע גלוי ובמידע סמוי הטמון בין שכבות המשמעות של המילים, של המבנים הדקדוקיים ושל רמות הלשון. עולם שלם וייחודי נברא בלשונה הפיוטית. דן מירון כינה את זרחי "משוררת 'מרקוריאלית', דלגנית ומרחפת"[652], ובדבריו על שירתה למבוגרים ציין כי "כלל הדקדוק, על סגולתו הסודרנית, המבחינה

[652] מירון 2010, עמ' 190.

והממיינת, וכמוהו התחביר, אותו אמצעי-על סמנטי, שבאמצעותו נעשים המבנים הדקדוקיים לנושאי מובן ולמכילי תוכן, אינם אלא ביטוייה הלשוניים-המבניים של האילוזיה; ומשום כך מותר שלא להתחשב בהם״[653]. ההבחנה הזו תקפה גם בכתיבתה של זרחי לילדים, אף כי בעידון ובמתינות שמחייבים גיל הקוראים וכשירותם הלשונית. על כך אמרה זרחי עצמה: ״גם שפה של ספרות ילדים היא שונה. זה עניין של תחושה – השפה צריכה להיות בעלת הומור, ברורה, מלודית, משפט לא יכול להיות ארוך, התחביר צריך להיות מאוד פשוט, ללא הרבה סמיכויות. אלה דברים שצריך לקחת בחשבון כשכותבים לילדים״[654].

זרחי עצמה הסבירה בשיחה עם אילנה אלקד-להמן את תחושתה אשר לאופי השימוש שלה בשפה: ״הקרבה למילים ולשפה לא נבעה רק מהבית, שהיה בית שהתעסק במילים, כי הייתי מאוד קטנה [...] קיבלתי אותה, את הקרבה הזאת. אין לי מרחק מהשפה בכלל [...] אין לזה מילים, זה מעבר לשפה, זה עניין מורכב העניין של הכתיבה. מילים הן דבר בעייתי: הן באות ממגירות שונות, ממדפים רבים, מִיוֹתֵר, מלא ברור ועד ברור מדי, ואף פעם אינך יודעת בדיוק מהיכן את לוקחת אותן. וכשאת מדברת, זה גם כן אותו דבר: אם את מדברת מדי פנימי, זה לא מובן ולא נעים, אם את מדברת חיצוני מדי, אינך נותנת את הדברים בכלל, הדיבור אינו אומר דבר׳.״[655]

לסיכום: זרחי אינה מתאימה את לשון יצירותיה למוסכמות בדבר כישורי השפה של ילדים. לשונה מקורית, חדשנית, ייחודית, רב-גונית וחורגת ממעטפת המוסכמות הלשוניות המלוות את היצירה הספרותית לילדים. בחינת מרכיבי הלשון הפואטית של זרחי בכלים בלשניים מעניקה לקוראים אפשרויות חדשות לעיון במבני העומק של היצירות ובזיקות ביניהן ומעשירה את ההתבוננות הספרותית. מתוך החשיפה וההצבעה על ריבוי פניה של הלשון הפואטית של זרחי עולות שאלות על גבולות היצירתיות הלשונית, ועל גבולותיה ונמעניה של הספרות לילדים. נורית זרחי היא יוצרת שהמהפכנות הלשונית טבעית לה; התכנים שהיא כותבת עליהם, הנובעים מתשתית התנסויותיה הממשיות והרגשיות בעולם, מִתרגמים לממשות נתפסת ובהירה תוך שאיבה מהמעיין הבלתי נדלה של עושרה, מקורותיה, רבדיה ומשלביה של העברית.

---

653 שם.

654 כספי ואחרים, 2010, עמ׳ 316.

655 אלקד-להמן, 2006ב, עמ׳ 151.

# ביבליוגרפיה

## ספרי יעץ


אבינון, 2000 — אבינון שרה. **עיין ערך לשון, הבנה והבעה**. מטח – המרכז לטכנולוגיה חינוכית, 2000.

אבן-שושן, 2003 — אבן-שושן, אברהם. **מילון אבן-שושן מחדש ומעדכן לשנות האלפיים בשישה כרכים**. עורך: משה אזר. המילון החדש בע"מ, 2003.

אפרת, תשע"א — אפרת, מיכל. **המילים המתבקשות – תחדישיו של יונתן רטוש**. אוניברסיטת בר-אילן, תשע"א.

וקסלר ואח', 2003 — וקסלר, פאול, שלזינגר מרים, טלניר לאה, אתר דורית, אלמגור-רמון רות (עורכים). **לקסיקון לועזי-עברי**. פרולוג, 2003.

זילברמן, 2004 — זילברמן, יונה. **מדריך הציפורים בישראל לילדים ונוער**. מודן, 2004.

כנעני, תשכ"ב–תשמ"ט — כנעני, יעקב. **אוצר הלשון העברית לתקופותיה השונות**. כרכים 8, 12, 13, 16, 18. מסדה, תש"ך–תשמ"ט.

כנעני, 1989 — כנעני, יעקב. **מילון חידושי שלונסקי**. עורך אריה אהרוני. ספריית פועלים, 1989.

פרוכטמן ואח', 1995 — פרוכטמן מאיה, בן-נתן אורנה, שני ניבה (עורכות). **ניבון אריאל**. קוראים, 1995.

קמחי, 1987 — קמחי, דב. **אנציקלופדיה לאישים בתנ"ך**. יבנה, 1987.

רב-מילים המקוון — שויקה, יעקב. **מילון רב-מילים המקוון**. עורך: עוזי פריידקין. <https://www.ravmilim.co.il/default.asp>

רבין ורדי, 1998 — רבין, חיים וצבי רדי. **אוצר המילים**. כרכים 1, 2. קרית ספר, 1998.

רוזנטל, 2009 — רוזנטל, רוביק. **מילון הצירופים**. כתר, 2009.

ריבלין, 1998 — ריבלין, אשר. **מונחון לספרות**. ספריית פועלים, 1998.

שלח, 1990 — שלח, אביבה. **לקסיקון דביר – מוסיקה**. דביר, 1990.

שראל וגרסון, 1998 — שראל, ברוך ורימונה גרסון (עורכים). **אנציקלופדיה כללית כרטא**. כרטא, 1998.


## מחקרים, ספרים ומקורות נוספים


אבן זהר, 1968 — אבן זהר, איתמר. "גישה סמאנטית אל מחקר הספרות". **הספרות** א(2), 1968: 421–431.

אגמון-פרוכטמן — ראו פרוכטמן.

אופנהיימר, תשע"ו — אופנהיימר, יוחאי. "למדוד את השטח המת – טראומה ופואטיקה בשירתו של דן פגיס". **דן פגיס מחקרים ותעודות**. עורך: חנן חבר. מוסד ביאליק,

תשע״ו. עמ׳ 35–38.

אופק, 1979 — אופק, אוריאל. **ספרות הילדים העברית – ההתחלה**. מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1979.

אופק, 1984 — אופק, אוריאל. **גומות ח״נ, פועלו של ביאליק בספרות הילדים**. דביר, 1984.

אופק, 1988 — אופק, אוריאל. **ספרות הילדים העברית 1900–1948**. 2 כרכים. דביר, 1988.

אייזנקרפט, 1982 — אייזנקרפט, דלית. ״תוארי הגודל ומטענם הרגשי בשירתה של מרים ילן-שטקליס״. **ספרות ילדים ונוער** 8, ד(לב), 1982: 3–9.

איל, 1998 — איל, סמדר. ״׳ראשו בשמיים ורגלו באדמה׳, שירת הילדים של ע׳ הלל״. עבודת גמר לקראת תואר מוסמך הפקולטה למדעי הרוח. אוניברסיטת תל-אביב, 1998.

אלמוג, 1980 — אלמוג, גאולה. ״המשובה הדווקאית בשיר החדש לילדים״. **מעגלי קריאה** 8 (1980): 131–133.

אלקד-להמן, 2006א — אלקד-להמן, אילנה. ״מה שמתחת למים – זה העיקר: עיון ב׳להתראות באנטארקטיקה׳ וביצירות נוספות מאת נורית זרחי״. **ספרות ילדים ונוער** 125, 2006: 4–15.

אלקד-להמן, 2006ב — אלקד-להמן, אילנה. **לבדה היא אורגת**. כרמל, 2006.

אלקד-להמן, 2007 — אלקד-להמן, אילנה. **הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה**. מכון מופ״ת, 2007.

אלקד-להמן, 2009 — אלקד-להמן, אילנה. ״קול וכנפיים – דמיון ומציאות בפנטזיה לילדים מאת נורית זרחי״. **ספרות ילדים ונוער** 129, 2009: 12–32.

אלקד-להמן, 2010 — אלקד-להמן, אילנה. ״נורית זרחי – כותבת מחדרי הילדות: מילדת חוץ ועד נערות הפרובינציה העצובות והשאפתניות״. **מכאן** 10, 2010: 233–262.

אנדרסון, 2015 — Anderson, Leroy. "Leroy Anderson: A Trumpet's Lullaby". *YouTube*. YouTube 25 February 2015, <http://www.youtube.com/watch?v=wEuag5GRKzk.> (accessed 22 December 2016)

אנדרסן, 1976 — אנדרסן, הנס כריסטיאן. **כל אגדות אנדרסן**. מסדה, 1976.

אנדרסן, 2008 — אנדרסן, הנס כריסטיאן. ״הנסיכה על האפונה״. **ספר האגדות של אנדרסן**. כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2008. עמ׳ 8–9.

בונה, 2011 — בונה, אורית. ״שימוש באלוזיות ובצירופים כבולים ושבירתם ביצירות אפרים סידון לילדים״. **ספרות ילדים ונוער** 132, 2011: 31–42.

בורוכובסקי וסוברן, 2003 — בורוכובסקי, אסתר ותמר סוברן. "מדינה המפריטה את עצמה לדעת: קווים לתיאור העברית לפי דקדוק הצירופים". **העברית שפה חיה** ג (2003): 31–50.

ביאליק, תרצ"ט — ביאליק, חיים נחמן. **שירים ופזמונות לילדים**. דביר, תרצ"ט.

ביאליק, 1937–1939 — ביאליק, חיים נחמן. **אגרות חיים נחמן ביאליק**. עורך: ירוחם פישל לחובר. דביר, תרצ"ח 1937 – תרצ"ט 1939.

ביאליק, 1990 — ביאליק, חיים נחמן. **חיים נחמן ביאליק – שירים תרנ"ט-תרצ"ד**. מהדורה מדעית. עורך: דן מירון. דביר ומכון כץ, 1990.

בלובשטיין, תשכ"ט — בלובשטיין, רחל. **שירת רחל**. דביר, תשכ"ט.

בן-גור, 1996 — בן-גור, נעמי. "כמה ילד אחד בעולם הוא קטן". **מאזנים** ע(4), 1996: 43–44.

בן-פורת, 1978 — בן-פורת, זיוה. "הקורא, הטקסט והרמיזה הספרותית: אספקטים אחדים במימוש רמיזות ספרותיות". **הספרות** 26 (1978): 1–25.

בן-פורת, 1979 — בן-פורת, זיוה. "הופעת יפת באוהל שם: רמיזות והתייחסויות אחרות לטקסטים מספרות אירופה בשירה העברית משלונסקי ועד ימינו". **הספרות** 29, 1979: 34–43.

בן-פורת, 1985 — בן-פורת, זיוה. "בין טקסטואליות". **הספרות** 34, 1985: 170–178.

בן-שחר, 1990 — בן-שחר, פנחס. "כתות נוצריות ביפו". הספרייה של מטח. 1990. http://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=8147 (נצפה ב-21 בדצמבר 2016)

בן-שחר, תשנ"ג — בן-שחר, רינה. "על הנתק שבין חקר הלשון לחקר הספרות". **העברית שפה חיה** ב (1999): 39–55.

בנארי, תשס"ה — בנארי, מוטי. "אבני בהו, נשיקת-ירקת, ותוגת צעצועים: הפקת משמעות מן הסמיכות המטפורית". **בקורת ופרשנות** 38, תשס"ה: 7–39.

בנימיני, תשנ"ג — בנימיני, יפה. "אנדה לילדים (על כמה מאפיינים של יצירתה)". **באמת?!** 6–7, תשנ"ג: 103–112.

בנשלום, תרצ"ג — בנשלום, בנציון. "שירת אנדה פינקרפלד". **אנדה: קובץ מאמרים, רשימות ודברי ספרות אחרים על אנדה עמיר-פינקרפלד ועולם יצירתה במלאת לה 75 שנה**. עורכת: זהבה ביילין. עקד, תרצ"ג.

בראונינג, 1989 — בראונינג, רוברט. **החלילן מהמלין**. תמוז-מודן, 1989.

ברוך, 1980 — ברוך, מירי. "עיון נוסף על הקשר בין חרוז ומשמעות בספרות ילדים עברית". **ספרות ילדים ונוער** 7 (1980): 10–14.

ברוך, 1981 — ברוך, מירי. "דרכי הדיבר בשירת הילדים בגיל הרך". **ספרות ילדים ונוער** ז(ב–ג), 1981: 9–13.

ברוך, 1984 — ברוך, מירי. "על יצירות הנונסנס העבריות לילדים". **ספרות ילדים ונוער** 10 (ג/ד, לט/מ), 1984: 47–52.

ברוך, 1985א — ברוך, מירי. **סוגיות וסוגים בשירת ילדים**. משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1985.

ברוך, 1985ב — ברוך, מירי. "שכול ויתמות בשנות הארבעים ובשנות השבעים (דיון משווה בשש יצירות שנושאן מות האב)". **מעגלי קריאה** 13–14 (1985): 63–69.

ברוך, 1989 — ברוך, מירי. "קווים מאפיינים את שירת הילדים העכשווית או, בקיצור: 'הכול הולך'". **ספרות ילדים ונוער** טו(ג–ד), 1989: 12–14.

ברוך, 1991 — ברוך, מירי. **ילד אז ילד עכשיו, עיון משווה בספרות ילדים**. ספרית פועלים, 1991.

ברוך, 1994 — ברוך, מירי. "ספרות פמיניסטית לילדים". **ספרות ילדים ונוער** כ(ג–ד), 1994: 59–64.

ברוך, 1998 — ברוך, מירי. "אלוהי הילדים". **פנים** 5 (1998): 98–104.

ברוך ופרוכטמן, 1981 — ברוך, מירי ומאיה פרוכטמן. "דבר אלי במילים, על הדובר והנמען בשירת-הילדים ודרכי עיצובם הלשוני בשירים". **ספרות ילדים ונוער** ח(א), 1981: 3–16.

ברוך ופרוכטמן, 1982 — ברוך, מירי, ומאיה פרוכטמן. **לכל שיר יש שם**. פפירוס, 1982.

ברוך ופרוכטמן, תשע"ב — ברוך, מירי ומאיה פרוכטמן. "'והוא אינו מדבר לי מילת אהבה אחת' – יצירותיה של דליה רביקוביץ למבוגרים ולילדים בנושא מות האב: היבטים ספרותיים וסגנוניים". **מזמרת הלשון**. עורכת: עירית השכל-חכם. משרד החינוך – המזכירות הפדגוגית, תשע"ב. 87–105.

ברזילי, 1991 — ברזילי, אמירה. "על כמה מאפיינים לשוניים ביצירתו של עודד בורלא לילדים". **באמת?!** 4–5 (1991): 79–92.

ברי, 1984 — ברי, ג'ימס מת'יו. **פיטר פן**. זמורה-ביתן, 1984.

בשביס-זינגר, 1978 — בשביס-זינגר, יצחק. **שושה**. עם עובד, 1978.

גולדברג, 1949 — גולדברג, לאה. **מה עושות האיילות**. ספרית פועלים, 1949.

גולדברג, 1959 — גולדברג, לאה. **דירה להשכיר**. ספרית פועלים, 1959.

גולדברג, 1973 — גולדברג, לאה. **שירים**. ספרית פועלים, 1973.

גולדברג, 1978 — גולדברג, לאה. **בין סופר ילדים לקוראיו**. ספרית פועלים, 1978.

גולדנברג, תשנ"ז — גולדנברג, אסתר. "נבחי המהבהב והמילון העברי, מאימתי הכלבלב העברי נובח 'הב הב'?". **פרקים בעברית לתקופותיה – אסופת זיכרון לשושנה בהט**. ירושלים: האקדמיה ללשון העברית, תשנ"ז. 231–243.

ג'ייקס, 2003 — ג'ייקס, ברייאן. **רדוול**. הקיבוץ המאוחד, 2003.

גפן, 1992 — גפן, יהונתן. **נומה עמק**. תאטרון בית לסין, 1992.

גרים, 1996 — גרים, האחים. **כיפה אדומה ועוד 36 אגדות אחרות**. מחברות לספרות, 1996.

דר, 2001 — דר, יעל. "מודרניזם ומודרניזציה: גם בספרות הילדים". **ספרות ילדים ונוער** 108 (2001): 12–16.

דר, 2002 — דר, יעל. "חיול הצבר: ספרות הילדים העברית מתגייסת לחייל את קוראיה, 1939–1948". **סדן: מחקרים בספרות עברית** ה. אוניברסיטת תל-אביב, 2002. 254–286.

דר, 2005 — דר, יעל. **מדריך מפה לספרי ילדים**. מפה, 2005.

דר, 2014 — דר, יעל. **דודה של שום איש: קלסיקה וקלסיקונים בספרות הילדים העברית**. סל תרבות ארצי ועם עובד, 2014.

דר ואח', 2007 — דר, יעל, יהודית שטיימן, חנה לבנת וטל קוגמן. **ברוח הזמן – החזרת ספרות הילדים להקשרה ההיסטורי-תרבותי**. מכון מופ"ת, 2007.

דר ואח', 2010 — דר, יעל, טל קוגמן ויהודית שטיימן. **ילדים בראש המחנה: ילדות ונעורים בעתות משבר ותמורה חברתית**. אוניברסיטת תל-אביב ומכון מופ"ת, 2010.

דר ואח', 2014 — דר, יעל, סלינה משיח, ציפי גון-גרוס ועמר לחמנוביץ. "פרס מפעל חיים לספרות לילדים ע"ש דבורה עומר מוענק לנורית זרחי". **ספרות ילדים ונוער** 136 (2014): 9.

היידנהיים, 1818 — היידנהיים, בנימין זאב (וולף). "זולת להפסקה ראשונה". **חומש עין הסופר – ספר שמות**. רעדלהיים, תקע"ח 1818. חלק התפילה, נו.

המילטון, 1982 — המילטון, אדית. **מיתולוגיה**. מסדה, 1982.

הנותן לשכוי, ללא תאריך — "על ברכת הנותן לשכוי בינה". מרכז המדיה של חב"ד ליובאוויטש. ללא תאריך <http://www.he.chabad.org/library/article_cdo/aid/703032> [נצפה ב-9 בינואר 2017]

הראל, 1989 — הראל, שלמה. "שימושים מובדלים בלשון שירי הילדים: על שלוש מגמות יסוד בהתפתחותן ההיסטורית". **ספרות ילדים ונוער** טו-טז(א), 1989: 14–27.

הראל, תשנ"ב — הראל, שלמה. **ספרות ילדים היא ספרות**. בית ברל: מרכז ימימה לחקר ספרות ילדים והוראתה, תשנ"ב.

הראל, תשנ"ג — הראל, שלמה. **פנים, תחנות ומהלכים בספרות העברית לילדים**. בית ברל: מרכז ימימה לחקר ספרות ילדים והוראתה, תשנ"ג.

הראל, 2005 — הראל, מנשה. **קדמוניות נופי ארץ ישראל, הביוגרפיה של העם על פי הגיאוגרפיה של הארץ**. כנרת-זמורה-ביתן-דביר, 2005.

הרושובסקי, 1968 — הרושובסקי, בנימין. "האם יש לצליל משמעות? לבעית האקספרסיביות של תבניות הצליל בשירה". **הספרות** 1(2) (1968): 410–420.

הרשב, 2008 — הרשב, בנימין. **האם יש לצליל משמעות? משקל וריתמוס בשירה העברית החדשה**. כרמל, 2008.

ויניקוט, 1971 — ויניקוט, דונלד. **משחק ומציאות**. עם עובד, 1971.

ויניקוט, 2009 — ויניקוט, דונלד. **עצמי אמיתי, עצמי כוזב – מאמרים 1935–1963**. עם עובד, 2009.

וינר ואח', 1973 — Winner, Ellen, Margret McCarthy, Sandra Kleinman, & Howard Gardner. "First Metaphors". *New Directions for Child Development*, 1979.3 (1973): 29–41.

ולדן, 1999א — ולדן, צביה. "אהבה מנורית תזרח, ולה הילה ללא כתם". **ספרות ילדים ונוער** 100, 1999: 46–53.

ולדן, 1999ב — ולדן, צביה. "כי מנורית תזרח השמש ולה הילה זוהרת". **ספרות ילדים ונוער** 102, 1999: 21–26.

זאב, 1951 — זאב, אהרן. **פרחי בר**. הקיבוץ המאוחד, 1951.

זילברשטיין, תש"ן — זילברשטיין, דבורה. "הפתגם בשיח: דיון בפונקציה הפרגמטית". **בלשנות עברית** 28–30 (תש"ן): 181–197.

זנדבנק, 2002 — זנדבנדק, שמעון. **מזשיר: מדריך לשירה**. כתר, 2002.

חובב, תשמ"ג — חובב, לאה. "שירי הבאי מצוירים ועיצובם בשירת הילדים של לאה גולדברג". **ספרות ילדים ונוער** 9 תשמ"ג: 3–12.

חובב, 1984 — חובב, לאה. "ההומונימים בשירת הילדים של ביאליק". **ספרות ילדים ונוער** 10(ג–ד), 1984: 30–39.

חובב, 1987 — חובב, לאה. **יסודות בשירת ילדים, בראי יצירתה של לאה גולדברג**. ירושלים: כרטא, 1987.

חובב, תש"ן — חובב, לאה. "בין שירה לשעשועי לשון". **ספרות ילדים ונוער** 16(ב), תש"ן: 3–12.

חובב, 1991 — חובב, לאה. "הז'אנר הלירי-וידויי בשירי הילדים של מ' ילן שטקליס". **באמת?!** 4–5 (1991): 37–59.

חובב, 1993 — חובב, לאה. "עיצוב נושא הים בשירת הילדים". **באמת?!** 6–7 (1993): 49–78.

טולסטוי, 1959 — טולסטוי, לב ניקולאיביץ. **מלחמה ושלום**. תרגמה: לאה גולדברג. ספרית הפועלים, 1956.

טומלו, ללא תאריך — Campbell, Mike. "Tumelo". Behind the Name. n.d. <http://www.behindthename.com/name/tumelo> [accessed 23 December

2016]

טורי ומרגלית, 1972 — טורי, גדעון ואבישי מרגלית. "דרכי השימוש הסוטה בצירוף הכבול". **הספרות** ד (1973): 99–129.

טרומר, 1995 — טרומר, פנינה. "מבוא". **ניבון אריאל**. עורכות: מאיה פרוכטמן, אורנה בן-נתן וניבה שני. קוראים, 1995. 14–15.

טשרניחובסקי, 1944 — טשרניחובסקי, שאול. **כוכבי-שמים רחוקים שירים אחרונים.** שוקן, 1944.

יאקובסון, תשמ"ו — יאקובסון, רומאן. "בלשנות ופואטיקה". **סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה**. עורכים: איתמר אבן-זהר וגדעון טורי. מפעלים אוניברסיטאיים, תשמ"ו. 138–166.

ילן-שטקליס, 1980 — ילן-שטקליס, מרים. **מוקי ברוגז עם אמא**. מסדה, 1980.

ילן-שטקליס, 1986 — ילן-שטקליס, מרים. **שיר הגדי**. דביר, 1986.

יסעור, 1988 — יסעור, חווה. "לחקר מהותה של המטפוריקה בלשון ובשירים לילדים". **באמת?!** 2 (1988): 23–35.

יצחק, 2009 — יצחק, חזי. "גורלה המר של משלחת פאלמר לסיני 1882". **טבע הדברים** 165, 2009: 54–66.

יצחקי, 2005 — יצחקי, חגית. "הלשון בשירתה של יונה וולך". עבודת גמר לקראת תואר מוסמך הפקולטה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל-אביב, 2005.

כהן, 1983 — כהן, ויולט. "שמות תואר לוואיים ונשואיים בשניים משיריו של יהונתן גפן". **ספרות ילדים ונוער** ט(ד), 1983: 22–26.

כהן, 1988 — כהן, אדיר. **תמורות בספרות ילדים**. אח, 1988.

לגרלף, 2006 — לגרלף, סלמה. **מסע-הפלאים של נילס הולגרסן הקטן עם אווזי-הבר**. עם עובד, 2006.

לופטינג, 1975 — לופטינג, יו. **עלילות דוליטל הרופא**. מסדה, 1975.

לופטינג, 1998 — לופטינג, יו. **הקרקס של דוקטור דוליטל**. עם עובד, 1998.

לופטינג, 2013 — לופטינג, יו. **סיפורו של דוקטור דוליטל**. מודן ואוקיינוס, 2013.

לידובסקי כהן, 2009 — לידובסקי כהן, צפרירה. **שחררי את חרצובות לשונך אישה**. הקיבוץ המאוחד, 2009.

לייקוף וג'ונסון, 1980 — Lakoff, George & Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago University Press, 1980.

לייקוף וג'ונסון, 1999 — Lakoff, George & Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books, 1999.

לייקוף וטרנר, — Lakoff, George & Mark Turner. 1989. *More Than Cool Reason:*

1989 *A Field Trip to Poetic Metaphor*. The University of Chicago press.

לינדגרן, 1988 לינדגרן, אסטריד. **מיו, מיו שלי**. מחברות לספרות, 1988.

מאיֶר, 1978 מאיֶר, מרסר. **פחדרון בארון**. כתר, 1978.

מור, 1995 מור, גלילה. "כיצד גוזרין? עיון מורפו סמנטי בגזירה לשעתה בעברית בת ימינו". **בלשנות עברית** 39, 1995: 67–77.

מילוש, תאריך ללא Campbell, Mike. "Miloš". Behind the Name. n.d. <http://www.behindthename.com/name/milos18> [accessed 21 December 2016]

מירון, 2010 מירון, דן. "אי הנחת של יצורים מכונפים – על שירתה של נורית זרחי". **עצמות וענינים: מבחר שירים 1966–2008**. מאת נורית זרחי. הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2010. 185–283.

משיח, 1990 משיח, סלינה. "שפה, ספרות וילדים: הלשון באומנות ובתקשורת (עיון ומחקר)". **ספרות ילדים ונוער** טז(ג), 1990: 17–25.

משיח, 2008 משיח, סלינה. "נימוקי השופטות להענקת פרס זאב לנורית זרחי על ספרה 'פז ואני'". **ספרות ילדים ונוער** 128 (2008): 14–16.

נוב, 1984 נוב, יעל. "מן הצליל אל המשמעות בשירה לילדים". **מעגלי קריאה** 10–11 (1984): 55–64.

ניר, 1989 ניר, רפאל. **המילה והצורן; התצורה המילונית**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 1989. מבוא לבלשנות 6–7.

נסל, 2006 Nuessel, Frank. "Figurative Language: Semiotics". *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Ed. Keith Brown. 2nd ed. Vol. 4. Elsevier, 2006.

סוברן, תשמ"ט–תש"ן סוברן, תמר. "המטפורה בעברית החדשה". **לשוננו לעם** מ–מא (תשמט–תשן): 259–265.

סוברן, 1991 סוברן, תמר. "'שטופת דמע וקסם': מטאפורות בין דפוסים כובלים למרווחים פתוחים". **בקורת ופרשנות** 27 (1991): 163–176.

סוברן, תשנ"ב סוברן, תמר. "'שרוי בהלם' ו'ספוג ערכים' – מבנה מארגן וחוקיות פנימית במטאפורות של נוזלים בעברית החדשה". **מחקרים בלשון** ה–ו (תשנ"ב): 565–577.

סוברן, 1993 Sovran, Tamar. "Metaphor as Reconciliation – The Logical-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition". *Poetics Today* 14.1 (1993): 25–48.

סוברן, תשנ"ז סוברן, תמר. "יסוד ההמרה בהצטרפות השמנית". **מסורות** ט–י–יא

(תשנ״ז): 115–134.

סוברן, תשס״ב — סוברן, תמר. ״מגעים בין לשון הדיבור ללשון השירה״. **תעודה** י״ח (תשס״ב): 395–420.

סוברן, תשס״ג — סוברן, תמר. ״משמעות, הוראה ושימוש – הגדרות ומושגי מפתח בסמנטיקה״. **החוג הישראלי של חברי החברה האירופית לבלשנות: עבודות** 14 (תשסג): 47–58.

סוברן, תשס״ד — סוברן, תמר. ״בלשנות ופואטיקה, חוקיות ויצירתיות – עיון בשיר 'הם לבדם' של נתן אלתרמן״. **למ״ד לאיל״ש**. עורכים: יצחק שלזינגר ומלכה מוצ'ניק. צבעונים, תשס״ג. 207–224.

סוברן, 2005 — סוברן, תמר. ״גבולות המשמעות: מבט בלשני ופילוסופי על לשון השירה״. **בקורת ופרשנות** 38 (2005): 87–112.

סוברן, 2006א — סוברן, תמר. ״לשונה היצירתית של אגי משעול״. **העברית שפה חיה** ד (2006): 281–306.

סוברן, 2006ב — סוברן, תמר. **שפה ומשמעות, סיפור הולדתה ופריחתה של תורת המשמעים**. אוניברסיטת חיפה, 2006.

סוברן, 2011 — סוברן, תמר. ״מסע סמנטי-פואטי אל ייחודי הלשון השירית של חביבה פדיה״. **דברי החוג הישראלי לבלשנות** 18 (מפגשים 25–26), 2011: 88–106.

סוברן, תשע״ב — סוברן, תמר. ״ואי לי לנו לכולנו״ – מסע סמנטי-פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית. **תעודה** כד (תשע״ב): ריט–רמז.

סוברן, תשע״ג — סוברן, תמר. ״חתן נעורים עד בלותך״: קווים לתיאור לשונה הפואטית של לאה גולדברג״. **הד האולפן החדש** 100 (תשע״ג): 139–151.

סוברן, 2013א — סוברן, תמר. ״ניצה, בוסר הבשלה וקמילה: מבט סמנטי ופואטי על 'משירי הקיץ' של ביאליק״. **בלשנות עברית** 67 (2013): 109–132.

סוברן, 2013ב — סוברן, תמר. ״עברית שירית רבת רבדים – עיון סמנטי-פואטי במחזור 'ציפורי' של גלית חזן רוקם״. **העברית שפה חיה** ו (2013): 261–277.

סטיבנסון, 2008 — סטיבנסון, ג'יימס. **יש משהו מתחת למיטה שלי**. קלסיקלטת, 2008.

סיידון, 2003 — סיידון, ורד. ״פועלי התפיסה בעברית החדשה – תחביר, משמעות ושימוש״. עבודת גמר לקראת התואר מוסמך הפקולטה למדעי הרוח. אוניברסיטת תל אביב, 2003.

סניו, 2017 — Wikipedia contributors, 'Sanyo', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 26 January 2017, 1:52 UTC, <https://en.wikipedia.org/wiki/sanyo> [accessed 26 January 2017]

עוז, 2002 — עוז, עמוס. **סיפור על אהבה וחושך**. כתר, 2002.

עומר, 1977 — עומר, הלל. ״מזבוב עד פיל״. **מזבוב עד פיל ושאר החיות של ע. הלל**.

הקיבוץ המאוחד ; כתר, 1977.

עמיחי, 2002 — עמיחי, יהודה. **יהודה עמיחי, שירים 1948–1962**. שוקן, 2002.

עמיר-פינקרפלד, 1934 — עמיר-פינקרפלד, אנדה. **שירי ילדים**. דביר, 1934.

פגיס, 1991 — פגיס, דן. **כל השירים**. הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 1991.

פוא, 1964 — פוא, אדגר אלן. **משירי אדגר אלן פוא**. רנסנס, 1964. 19 – 37.

פוקוניה, 1994 — Fauconnier, Gilles. *Mental Spaces*. Cambridge University Press, 1994.

פוקוניה וטרנר, 2002 — Fauconnier, Gilles & Mark Turner. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books, 2002.

פילמור, 1982 — Fillmore, Charles J. "Frame Semantics". *Linguistic in the Morning Calm*. Ed. The linguistic society of Korea. Hanshin, 1982. 111–137.

פילמור ואטקינס, 1992 — Fillmore, Charles J. & Beryle T. Etkins. "Toward a Frame Based Lexicon: The Semantic of RISK and its Neighbors". *Frames, Fields and Contrasts*. Ed. Adrienne Lehrer & Eva Kittay. Lawrence Erlbaum, 1992. 75–102.

פילמור ואטקינס, 2000 — Fillmore, Charles J. & Beryle T. Etkins. "Describing Polysemy: The Case of 'Crawl'". *Poleysemy: Theoretical and Computational Approaches*. Ed. Yael Ravin & Claudia Leacock.Oxford University Press. 91–110.

פישלוב, 2000 — פישלוב, דוד. **לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן, פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג**. עורכות: רות קרטון-בלום וענת ויסמן. ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית, 2000. 48–60.

פרוכטמן, 1981א — אגמון-פרוכטמן, מאיה. "הפיל האדום שבגראז': עיונים בתפקידו של שם-התואר בשירת הילדים. **ספרות ילדים ונוער** ז(ד), 1981: 3–10.

פרוכטמן, 1981ב — אגמון-פרוכטמן, מאיה. "מסביב לנקודות; עיון בשיר הילדים בגישה תחבירית תוך הדגמה על השיר 'אני לבדי בבית' של לאה גולדברג". **ספרות ילדים ונוער** 7(ב/ג, כו/כז), 1981: 4–8.

פרוכטמן, 1982 — אגמון-פרוכטמן, מאיה. "אספקטים לשוניים בשירת הילדים". **ספרות ילדים ונוער** 9, ב(לד), תשמ"ג: 16–20.

פרוכטמן, 1983 — אגמון-פרוכטמן, מאיה. "מלים שוות-צליל ושונות-משמעות כיוצרות

הומור בספרות הילדים״. **ספרות ילדים ונוער** ט(ד), 1983: 17–21.

פרוכטמן, 1984 — אגמון-פרוכטמן, מאיה. ״הלשון המדוברת כמאפיינת סגנון בשירת הילדים העברית״. **מחקרים בספרות ילדים**. עורכות: מירי ברוך ומאיה אגמון-פרוכטמן. אוצר המורה, 1984. 185–195.

פרוכטמן, 1990 — אגמון-פרוכטמן, מאיה. ״לשון-ספרות, ספרות-לשון, על זיקות גומלין בין ספרות הילדים לבין לשון הילדים״. **סקירה חודשית** 37(4), 1990: 26–29.

פרוכטמן, תשמ״ז — פרוכטמן, מאיה. ״הלשון, הסגנון והטקסט הספרותי״. **זהות** ד (תשמ״ז): 89–97.

פרוכטמן, תש״ן א — פרוכטמן, מאיה. **לשונה של ספרות: עיוני סגנון ותחביר בספרות העברית**. רכס, תש״ן.

פרוכטמן, תש״ן ב — פרוכטמן, מאיה. ״הטקסט הספרותי ויחסי השיח: כיוון סגנוני״. **מחקרים בלשון העברית ובספרות התלמודית**. עורכים: מנחם צבי קדרי ושמעון שרביט. אוניברסיטת בר-אילן, תש״ן. 149–152.

פרוכטמן, תשס״ד — פרוכטמן, מאיה. ״משגרת הביטוי לביטויי שגרה: ניבים, קלישאות ומה שביניהם״. **למ״ד לאיל״ש**. עורכים: יצחק שלזינגר ומלכה מוצ׳ניק. צבעונים, תשס״ד. 230–248.

צור, 1983 — צור, ראובן. **משמעות וריגוש בשירה**. מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, תשמ״ג.

צור, 1992 — Tsur, Reuven. *What Makes Sound Patterns Expressive?* Duke University Press, 1992. 1–9, 20–35.

צור, 2001 — Tsur, Reuven. "Onomatopoeia: Cuckoo-Language and Tick-Tocking – The Constraints of Semiotic Systems". *Iconicity in Languae. 2001* <http://cogprints.org/3232/1/Cuckoo_onomatopoeia_2.html> [accessed 26 January 2017]

צורף, 1991 — צורף, יחזקאל. ״שירת הילדים של מרים ילן-שטקליס״. עבודת גמר לקראת תואר מוסמך הפקולטה למדעי הרוח, אוניברסיטת חיפה, 1991.

קיטאי, 1987 — Kittay, Eva F. *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Clarendon Press, 1987.

קיטאי, 1992 — Kittay, Eva F. "Semantic Fields and the Individuation of Content". *Frames, Fields, and Contrasts*. Ed. Adrienne Lehrer & Eva Kittay. Lawrence Erlbaum, 1992. 229–252.

קיטאי ולרר, 1981 — Kittay, Eva F. & Adrienne Lehrer. "Semantic Fields and the Structure of Metaphor". *Studies in Language* 5.1 (1981): 31–63.

קרול, 1997 — קרול, לואיס. **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות, הספר המוער**. מתרגמת:

רינה ליטוין. הקיבוץ המאוחד, הספריה החדשה, 1997.

קרן, 1996 — קרן, עדה. "אותה קבלו חינם". **ספרות ילדים ונוער** כב(ג), 1996: 41–43.

קרן-יער, 2007 — קרן-יער, דנה. **סופרות כותבות לילדים: קריאה פוסט-קולוניאליסטית ופמיניסטית בספרות ילדים עברית**. רסלינג, 2007.

קרק וגלס, 1993 — קרק, רות ויוסף גלס. "חיים אמזלג ביפו". הספרייה של מטח. 1993 <http://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=7752> (נצפה ב-21 בדצמבר 2016)

רגב, תשנ"ט — רגב, מנחם. "ואני לעולם לא אסלח...". **ספרות ילדים ונוער** 100, תשנ"ט: 7–16.

רודריג-שורצולד, 1993 — רודריג-שורצולד, אורה. "קטנים וגדולים ביצירת עודד בורלא: עיוני לשון וספרות". **באמת?!** 6–7, 1993: 20–21.

רותם, תשע"ג — רותם, עוזי. "נימה נעלמה בשירת ביאליק: שדות סמנטיים ומסגרות תוכן ככלי פרשני". **בלשנות עברית** 67 (תשע"ג): 11–35.

רז, 2007 — רז, הרצליה. "דיון בספר 'לבדה היא אורגת' לאילנה אלקד-להמן". **ספרות ילדים ונוער** 126 (2007): 98–99.

רז, 1992 — רז, נילי. "פגש בין עולמות ומימושם הפואטי בשירי הילדים של נורית זרחי" **מעגלי קריאה** 21 (1992): 5–17.

רילקה, 2004 — רילקה, ריינר מריה. **מכתבים אל משורר צעיר**.כרמל, 2004.

שביט, 1996 — שביט, זהר. **מעשה ילדות, מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים**. האוניברסיטה הפתוחה ועם עובד, 1996.

שביט, 2000 — שביט, זהר. "ספרות ילדים עברית", **עולם קטן** 1 (2000) 11–21.

שוואב, 2007 — שוואב, גוסטאב. **אלים וגיבורים, סיפורי המיתולוגיה של היוונים והרומאים**. דביר, 2007..

שווימר, 2010 — שווימר, יותם. "האומץ להישיר מבט". **הפנקס: כתב עת מקוון לספרות ותרבות ילדים**, 22 ביולי 2010 <יותם-שווימר-http://ha-pinkas.co.il/האומץ-להישיר-מבט> [נצפה ב-23 בדצמבר 2016]

שורצולד, 1988 — שורצולד, אורה. "הלשון בספרות הילדים: מסה על הלשון ותקנתה". **באמת?!** 2 (1988): 155–162.

שטיין, 1989 — שטיין, דליה. "נורית זרחי – מחדשת נורמות בספרות הילדים: דרכי עיצוב בעיות קליטה והיקלטות בשלושה מסיפוריה". **ספרות ילדים ונוער** טו(ג–ד), 1989: 88–95.

שטיימן, 2002 — שטיימן, יהודית. "עיצוב דמותו של הילד העברי החדש כחלק מתכנון תרבות בארץ ישראל בראשית המאה ה-20". עבודה לקראת תואר דוקטור במדעי הרוח, אוניברסיטת תל-אביב, 2002.

שטרנברג, 2008 — שטרנברג, ליאור. "טועה מי שחושב שאפשר להלביש את פצע הבדידות:

על שירת נורית זרחי״. **מקום לשירה בלב העיר**. 29 במארס 2008 <http://web.archive.org/web/20080128042645/http://www.poetryplace.org/zarhi-about.html> [נצפה בדצמבר 2014]

שטרס, תשע״א — שטרס, חן. ״הרי כולנו ילדים כלפי המוחלט: דברים בעקבות קובץ המסות מחשבות מיותרות של גברת לנורית זרחי״. **מכאן** י (תשע״א): 263–268.

שיינפלד, 1989 — שיינפלד, אילן. ״החידה שלא נענתה״. **עתון 77**, 114 (1989): 11.

שיפמן, 1977 — שיפמן, דליה. ״שלום לך פרת משה רבנו, לע. הלל – דרכי היווצרות ההומור בשירים האבסורדיים מאמר ביקורת״. **ספרות ילדים ונוער** ד(א), 1977: 21–27.

שלונסקי, 1960 — שלונסקי, אברהם. ״ספרות ילדים או ספרות ילדותית״. **אופקים** א (1960): 9–10.

שלזינגר, 2002 — שלזינגר, יצחק. ״התרחבות מילונית קבועה ותחדישים לשעתם בעברית בת ימינו״. **בלשנות עברית** 50–51 (2002): 135–150.

שמיר, תשמ״ז — שמיר, זיוה. **שירים ופזמונות גם לילדים – לחקר שירת ביאליק לילדים ולנוער**. תל-אביב: פפירוס, תשמ״ז.

שמיר, 2005 — שמיר, זיוה. **תיבת הזמרה חוזרת**. הקיבוץ המאוחד, 2005.

שן, 2005 — שן, ישעיהו. ״מדוע הצער הוא מתוק ולא שמח? קוגניציה, שירה והאוקסימורון הפואטי״. **בקורת ופרשנות** 38 (2005): 65–85.

שר, עדית, תשס״ד — שר, עדית. חידושי לשון בשירת הילדים העברית ובלשון הילדים: מבט השוואתי. עבודה לקראת תואר דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, תשס״ד.

שר ויוסוב-שלום, 2013 — שר, עדית ומירי יוסוב שלום. ״תמורות בשירת הילדים העברית: תכנים ומשלבים״. **ספרות ילדים ונוער** 135 (2013): 25–48.

## עיתונות

בקר, 2015 — בקר, אמיר. ״כוכב ים שנזרק ליבשה: ביקורת על 'ארטי', ספר השירים למבוגרים״, **הארץ** 29 במאי 2015, מוסף ספרים: 58.

דיסקין, 2008 — דיסקין, טליה. ״אכזריות, ארצה״. **הארץ** 17 בדצמבר 2008, מוסף ספרים: 44.

דר, 2004 — דר, יעל. ״נחמה לכלבים ולסבתות״. **הארץ** 7 באפריל 2004, מוסף ספרים: 14.

דר, 2009 — דר, יעל. ״למה לי להיות טובה?״ **הארץ** 13 במאי 2009, מוסף ספרים: 15.

הירש, 2009 — הירש, אלי. ״נורית זרחי, 'עשב הזמן'״. **ידיעות אחרונות** 20 בפברואר 2009, מוסף 7 לילות: ___.

הירש, 2010 — הירש, אלי. ״עצמות וענינים״. **ידיעות אחרונות** 19 במארס 2010, מוסף 7 לילות.

הירשפלד, 2009 — הירשפלד, אריאל. "מלכת מידס של הדיבור". **הארץ** 2 בינואר 2009, מוסף הארץ: 14.

לוי-ברזילי, 2006 — לוי-ברזילי, ורד. "זה חייב להיפסק". **הארץ** 3 בפברואר 2006, מוסף: 44–48.

שווייצר, 2010 — שווייצר, ארז. "השדה בו נגמרות השפתיים: נורית זרחי למבוגרים". **הארץ** 31 במארס 2010, מוסף ספרים.

שווייצר, 2011 — שווייצר, ארז. "לשיר ולנענע". **הארץ** 27 ביולי 2011, מוסף ספרים: 12.

## ראיונות

ישורון, 2016 — ישורון, הלית. **איך עשית את זה? ראיונות חדרים**. הספרייה החדשה, 2016.

כספי ואח', 2010 — כספי, זהבה, יעל בלבן, שרון גרינברג-ליאור, ליאור גרנות, נגה כהן, עדי מונטה וחן שטרס. "לצקת במילים את החלק החסר, ראיון עם נורית זרחי". **מכאן** 10 (2010): 307–318.

לוי, 2009 — לוי, דפנה. "אי אפשר בלי פיות – ראיון עם נורית זרחי". לאישה 2 פברואר 2009, מוסף ספרים.

נגב, 1995 — נגב, איילת. "ריאיון עם נורית זרחי". שיחות אינטימיות. ידיעות אחרונות ספרי חמד, 1995. 171–178.

רוזנטל, 2002 — רוזנטל, רוביק. "הטבע של ילדותי היה נחמה ומפלט – שיחה עם נורית זרחי". **פנים** 21 (2002): 31–36.

שחורי, 2010 — שחורי, דפנה. "הצד האפל של נורית זרחי". **מאזניים** 84(1) 2010: 18–21.

# נספח 1

## רשימת היצירות מאת נורית זרחי שהופיעו במחקר

### שירה לילדים

| הקיצור | שם הספר |
|---|---|
| (אלף) | זרחי, נורית. **אלף מרכבות**. ספרית פועלים, 1979. |
| (אני אוהב) | זרחי, נורית. **אני אוהב לשרוק ברחוב**. מסדה, 1967. |
| (באה) | זרחי, נורית. **באה המלכה למלך**, מבחר משיריה לילדים.מסדה, 1992. |
| (המלכה) | זרחי, נורית. **המלכה פטריה והמלך פטר**. עם עובד, 1971. |
| (הנמר) | זרחי, נורית. **הנמר שמתחת למיטה**. מסדה, 1976. |
| (הפתעה) | זרחי, נורית. **הפתעה**. עם עובד, 1981. |
| (הפרה) | זרחי, נורית. **הפרה שרצתה להיות זמרת**. דביר, 1985. |
| (ישנונה) | זרחי, נורית. **ישנונה**. כתר, 1978. |
| (כישוף) | זרחי, נורית. **כישוף**. מסדה, 1987. |
| (כף עץ) | זרחי, נורית. **כף עץ וקדרה שטוחה**. מסדה, 1969. |
| (פס) | זרחי, נורית. **פס על כל העיר**. מסדה, 1975. |

### פרוזה לילדים[656]

| היצירה | שם הספר |
|---|---|
| אביגיל מהר המלכים | זרחי, נורית. **אביגיל מהר המלכים**. מסדה, 1989. |
| אבק הברבור | זרחי, נורית. "אבק הברבור". **חובשת כתר הניר**.כתר, 1981. 56–63. |
| אדון הופנר מקבל אורחים | * זרחי, נורית. "אדון הופנר מקבל אורחים". **טחנת הכח, מבחר סיפורים**. מסדה, 1995. 18–27. |
| אולי יש לך קולה? | * זרחי, נורית. **אולי יש לך קולה?** קוראים, 2002. |
| אותה קיבלו חינם | זרחי, נורית. **אותה קבלו חינם**. הקיבוץ המאוחד, 1995. |
| איפה ילדים ישנים | * זרחי, נורית. **איפה ילדים ישנים**. הקיבוץ המאוחד, 1992. |
| אם אימא שלי לא יכולה לאהוב אותי – מי כבר בעולם כולו | זרחי, נורית. **אם אמא שלי לא יכולה לאהוב אותי – מי כבר בעולם כולו יצליח בזה.** דני ספרים, 1995. |

[656] כוכבית מסמנת יצירה שאיננה נדונה בגוף המחקר אלא רק בנספח 3.

יצליח בזה

אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי

זרחי, נורית. **אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי**. ספרית פועלים, 1981.

אמבטים

זרחי, נורית. "אמבטים". **הספר הפנטסטי של נורית זרחי**. ידיעות אחרונות, 2008. 54–61.

אמורי אשיג אטוסה

זרחי, נורית. "אמורי אשיג אטוסה". **הספר הפנטסטי של נורית זרחי**. ידיעות אחרונות, 2008. 7–15.

אמורי אשיג אטוסה בטלפון סנטר

* זרחי, נורית. "אמורי אשיג אטוסה בטלפון סנטר". **טחנת הכח, מבחר סיפורים**. מסדה, 1995. 32–39.

ארבלון מבית הברוש

* זרחי, נורית. **ארבלון מבית-הברוש**. מסדה, 1986.

ארבע מאות היילודים

* זרחי, נורית. "ארבע מאות היילודים". **האבן החלקה בטבעת**. דביר, 1972. 31–36.

את לא מכרחה לעוף אם את לא רוצה

**זרחי, נורית.** "את לא מכרחה לעוף אם את לא רוצה". **הספר הפנטסטי של נורית זרחי**. ידיעות אחרונות, 2008. 93–102.

בוטיק סיגי וחוט

זרחי, נורית. "בוטיק סיגי וחוט". **הספר הפנטסטי של נורית זרחי**. ידיעות אחרונות, 2008. 20–25.

בית על סף השמיים

* זרחי, נורית. **בית על סף השמיים**. הקיבוץ המאוחד, תשל"ד.

גן הבמבומבלים

* זרחי, נורית. **גן הבמבומבלים**. הקיבוץ המאוחד, 1978.

דודה יוספינה נשארת באסם

זרחי, נורית. "דודה יוספינה נשארת באסם". **הכורסה המתנדנדת ועוד סיפורים**. הקיבוץ המאוחד, 1970. 33–38.

דרך הסוד

זרחי, נורית. "דרך הסוד". **עובר דרך הסוד**. שוקן, 1987. 47–55.

האיש עם הסולם

* זרחי, נורית. "האיש עם הסולם". **האיש עם הסולם והערים התאומות**. מסדה, 1995. 4–21.

הדוגרת

זרחי, נורית. "הדוגרת". **חובשת כתר הניר**.כתר, 1981. 47–55.

ההולכים על הקשת

זרחי, נורית. "ההולכים על הקשת". **חובשת כתר הניר**. כתר, 1981. 89–98.

הכורסה המתנדנדת

* זרחי, נורית. "הכורסה המתנדנדת". **הכורסה המתנדנדת ועוד סיפורים**. הקיבוץ המאוחד, 1970. עמ' 71–79.

המסע בפרוסה 1

זרחי, נורית. **המסע בפרוסה 1**. מסדה, 1978.

העורב

זרחי, נורית. "העורב". **חובשת כתר הניר**. כתר, 1981. 64–72.

השועלה האדומה

* זרחי, נורית. "השועלה האדומה". **האבן החלקה בטבעת**. דביר, 1972.

וולפיניאה מומי בלום

זרחי, נורית. **וולפיניאה מומי בלום**. מסדה, 1986.

| | |
|---|---|
| וילברס וזילברס במלכודת בכל-רוצים | * זרחי, נורית. "וילברס וזילברס במלכודת בכל-רוצים". **טחנת הכח, מבחר סיפורים**. מסדה, 1995. 11–17. |
| ורד, אל תנשק לי במוח | * זרחי, נורית. **ורד, אל תנשק לי במוח**. ספרית פועלים, 1974. |
| זוגות וזאת | זרחי, נורית. **זוגות וזאת**. כתר, 1999. |
| זיכרונות מן השרוול | זרחי, נורית. **זיכרונות מן השרוול: מיומנה של ג'וזפינה הרמינה פון יוסטינה**. עם עובד, 1979. |
| זרע החיים | זרחי, נורית. "זרע החיים". **חובשת כתר הניר**. כתר, 1981. 36–46. |
| חומר האהבה | * זרחי, נורית. "חמר האהבה". **עובר דרך הסוד**. שוקן, 1987. 30–37. |
| חוש העסקים שלי | * זרחי, נורית. **חוש העסקים שלי**. הקיבוץ המאוחד, 1998. |
| חמש דקות מקגנוקה | זרחי, נורית. **חמש דקות מקגנוקה**. ספרית פועלים, 1990. |
| חורשת האיקליפטוסים | זרחי, נורית. "חרשת האקליפטוסים". **הכורסה המתנדנדת ועוד סיפורים**. הקיבוץ המאוחד 1970. 91–96. |
| טחנת הכוח | * זרחי, נורית. "טחנת הכוח". **טחנת הכח, מבחר סיפורים**. מסדה, 1995. 11–17. |
| טינטורו פילה קטנה מאוד | זרחי, נורית. "טינטורו פילה קטנה מאוד". **הספר הפנטסטי של נורית זרחי**. ידיעות אחרונות, 2008. 75–83. |
| טינקרטנק | זרחי, נורית. **טינקרטנק**. כתר, 2012. |
| יוני והסוס | זרחי, נורית. **יוני והסוס**. זמורה-ביתן מודן, 1975. |
| ילדת חוץ | זרחי, נורית. **ילדת חוץ**. זמורה-ביתן, 2011. |
| יתוקנו זלזל וזזינה | זרחי, נורית. **יתוקנו זלזל וזזינה**. דביר, 1991. |
| כפפות | זרחי, נורית. **כפפות**. מסדה, 1995. |
| כתם כתר קטשופ אהבה | זרחי, נורית. "כתם כתר קטשופ אהבה". **הספר הפנטסטי של נורית זרחי**. ידיעות אחרונות, 2008. 27–35. |
| לא לגרש את נני | זרחי, נורית. **לא לגרש את נני**. ספרית פועלים, 1979. |
| לדבר על ההרים | זרחי, נורית. "לדבר על ההרים". **חובשת כתר הניר**. כתר, 1981. 80–88. |
| להתראות באנטארקטיקה | זרחי, נורית. **להתראות באנטארקטיקה**. דביר, 2005. |
| מה מזמינים בטלפון | * זרחי, נורית. "מה מזמינים בטלפון". **טחנת הכח, מבחר סיפורים**. מסדה, 1995. 70–75. |
| מה שמעתיק היין | * זרחי, נורית. "מה שמעתיק היין". **עובר דרך הסוד**. שוקן, 1987. 6–16. |

מחלת הגעגועים של סולי
זרחי, נורית. **מחלת הגעגועים של סולי**. קוראים, 2004.

מי יחנך את רודי?
* זרחי, נורית. **מי יחנך את רודי?** קוראים, 2005.

מי מכיר את תנינה?
זרחי, נורית. **מי מכיר את תנינה?** כתר, 2009.

מיכל וקומקום האדים
זרחי, נורית. **מיכל וקמקום האדים**. הקיבוץ המאוחד, 1979.

מיליגרם
זרחי, נורית. "מיליגרם". **הספר הפנטסטי של נורית זרחי**. ידיעות אחרונות, 2008. 86–91.

מלכי מונרו מורדוך
זרחי, נורית. **מלכי מונרו מורדוך**. זמורה-ביתן, 2010.

מפרשיות
זרחי, נורית. "מפרשיות". **הספר הגדול של נורית זרחי**. עם עובד, תשנ"ז. 42–49.

משושים
זרחי, נורית. **משושים**. מסדה, 1980.

ניצי מזוית העין
זרחי, נורית. **ניצי מזוית העין**. הקיבוץ המאוחד, תשמ"ה.

נמר בפיג'מה של זהב
* זרחי, נורית. **נמר בפיג'מה של זהב**. קוראים, 1996.

נסיך הלחם
* זרחי, נורית. "נסיך הלחם". **חובשת כתר הניר**. כתר, 1981. 73–79.

סבתונת זמן
* זרחי, נורית. "סבתונת זמן". **עובר דרך הסוד**. שוקן, 1987. 17–21.

סיפור לא שימושי
* זרחי, נורית. **סיפור לא שמושי**. ידיעות אחרונות ספרי חמד, 2003.

עדה
* זרחי, נורית. "עדה". **טחנת הכח, מבחר סיפורים**. מסדה, 1995. 28–31.

עלמה או היום הששי
* זרחי, נורית. **עלמה או היום הששי**. עם עובד, 2003.

פוקסיה ופוקסין
* זרחי, נורית. **פוקסיה ופוקסין**. רימונים, 2013.

פז ואני
* זרחי, נורית. **פז ואני**. קוראים, 2007.

פינגבינה
* זרחי, נורית. **פינגבינה**. מסדה, 1992.

קולות הכד
* זרחי, נורית. "קולות הכד". **האבן החלקה בטבעת**. דביר 1972. 24–30.

קוראים לי פיאט
* זרחי, נורית. **קוראים לי פיאט**. מסדה, 1990.

קורות קרוקודייזי באפריקה
זרחי, נורית. **קורות קרוקודיזי באפריקה**. הקיבוץ המאוחד, 2005.

קרון ושמו מקרון
זרחי, נורית. **קרון ושמו מקרון**. הקיבוץ המאוחד, 1972.

קרונימוס יוצר העולמות
* זרחי, נורית. **קרונימוס יוצר העולמות**.קוראים, 2012.

שינגלונגה מיטה
זרחי, נורית. **שינגלונגה מיטה מסודרת**. ספרית פועלים הקיבוץ

| | |
|---|---|
| מסודרת | המאוחד, 2005. |
| שיקוץ | זרחי, נורית. "שיקוץ". **חובשת כתר הניר**. כתר, 1981. 18–26. |
| שם בעננים | זרחי, נורית. "שם בעננים". **חובשת כתר הניר**. כתר, 1981. 27–35. |
| שתי ג'ירפות בחלל | * זרחי, נורית. **שתי ג'ירפות בחלל**. הקיבוץ המאוחד, 2014. |
| שתי ג'ירפות ביום שמש מזהיר | * זרחי, נורית. **שתי ג'ירפות ביום שמש מזהיר**. הקיבוץ המאוחד, תשע"ב. |

## שירה למבוגרים

| **היצירה** | **שם הספר** |
|---|---|
| (אפריקה) | זרחי, נורית. **הנפש היא אפריקה**. הקיבוץ המאוחד, 2005. |
| (ארץ) | זרחי, נורית. **ארץ**. הקיבוץ המאוחד, 2015. |
| (אשה) | זרחי, נורית. **אשה ילדה אשה**. ספרית פועלים, 1983. |
| (גן המוח) | זרחי, נורית. **גן המח**. זמורה ביתן, 1988. |
| (הבל) | זרחי, נורית. **הבל יתן לך נשיקה**. מוסד ביאליק, 2013. |
| (היפנודרום) | זרחי, נורית. **מלון היפנודרום**. תג, 1998. |
| (התקרה) | זרחי, נורית. **התקרה עפה**. הליקון, 2001. |
| (כפר) | זרחי, נורית. **כפר הרוחות**. ביתן, 1994. |
| (מטעי בר) | זרחי, נורית. **מטעי בר**. הקיבוץ המאוחד, 1974. |
| (עשב) | זרחי, נורית. **עשב הזמן**. כרמל, 2008 |

# נספח 2

# מיון סיפורי זרחי הכלולים במחקר לשתי קבוצות

# על פי מאפיינים תמטיים-סוגתיים

## קבוצה ראשונה

סיפורים שבהם תשתית אוטוביוגרפית רחבה או כאלה המאופיינים בקווים אוטוביוגרפיים, שבמרכזם אבדן ויתמות, בדידות, שונות, משבר במשפחה ואתגרים בהשתלבות חברתית.

### א. סיפורים ריאליסטיים

- **אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי** (מות אב, נישואים שניים)
- דודה יוספינה נשארת באסם (בתוך **הכורסה המתנדנדת**) (עלייה, הסתגלות לסביבה חדשה לצד מאבק על זהות אישית)
- **וולפיניאה מומי בלום** (הורות וגירושין)
- זרע החיים (בתוך **חובשת כתר הנייר**) (מות אב)
- **ילדת חוץ** (מות אב, חיים בחברה קיבוצית)
- **לא לגרש את נני** (הורות וגירושין)

### ב. סיפורים שבהם מצוקה ריאליסטית הנפתרת במהלך פנטסטי

- **אביגיל מהר המלכים** (פליטות והסתגלות לקיבוץ)
- **אותה קיבלו חינם** (נטישת הורים והסתגלות להורות חלופית)
- **יוני והסוס** (מות אב ועיבוד אֵבֶל)
- **ניצי מזווית העין** (בדידות וכמיהה למשפחה)
- **משושים** (שונות וקבלה עצמית)
- סיפורים מהספר **חובשת כתר הנייר** על חיי ילדה בקיבוץ:
  - אבק הברבור (נָכות ושונות)
  - הדוגרת (שונות, כוחות נפש וחירות הדמיון)
  - ההולכים על הקשת (השתלבות חברתית)
  - העורב (מות אב)
  - לדבר על ההרים (שונות וקבלה עצמית)
  - שיקוץ (מאבק אישי בחברה שיתופית)
  - שֵם בעננים (שונות וכוחות נפש)

## קבוצה שנייה

סיפורי הרפתקה והומור שבהם העיסוק בהורות, במשפחה ובכוחות הנפש מציע נחמה והחלמה רגשית, אופטימיות ותחושת מסוגלות.

- **אם אמא שלי לא יכולה לאהוב אותי – מי בעולם כולו יצליח בזה?**
- **אמבטְם**
- **אמורי אשיג אטוסה**
- **את לא מוכרחה לעוף אם את לא רוצה**
- **בוטיק סיגי וחוט**
- **המסע בפרוסה 1**
- **זוגות וזאת**
- **זיכרונות מן השרוול**
- **חמש דקות מקגנוקה**
- **טינטורו פילה קטנה מאוד**
- **טינקרטנק**
- **יתוקנו זלזל וזזינה**
- **כפפות**
- **להתראות באנטארקטיקה**
- **מחלת הגעגועים של סולי**[657]
- **מי מכיר את תנינה (נונסנס)**
- **מיכל וקומקום האדים**
- **מלכי מונרו מורדוך**
- **מפרשיות**
- **קורות קרוקודייזי באפריקה**
- **קרון ושמו מקרון**
- **שינגלונגה מיטה מסודרת**

[657] גיבורת הסיפור היא כלבה, אבל יש בו אנושיות ורגישות והדהוד עקיף של תחושת נטישה. הוא מציג את הגעגועים כמחלה ואת הצורך הנואש בהשתלבות ובקשר – מוטיב שמצוי ברבים מסיפוריה של זרחי שיש להם רקע אוטוביוגרפי (ולא דרך עיני כלב).

# נספח 3

## חדשנות יצירתית – פריטים נוספים שלא הובאו בגוף המחקר

### מורפולוגיה

| התופעה | ציטוט והסבר |
|---|---|
| **חוסר התאם** | "ענו הלחם [...] אמרו כל הלחם [...] הפנו אליו את הנשיקות שלהם [...] והם הודו לו" ("האיש עם הסולם", 10–11)<br>במקום צירוף הסמיכות "פירות הלחם" מופיע רק הסומך "הלחם" אבל נשמר השימוש בפעלים בצורת רבים, ונוצר חוסר התאם בין שם ביחיד לפועל ברבים. השמטת הנסמך משרתת את האיגיוניות של הטקסט. |
| **תחדיש**<br>הוספת צורן **ָן** | "נַפָּטָן" (**בית על סף השמים**, 44)<br>הוספת הצורן **ָן**, המציין לעתים קרובות שמות בעלי מקצוע, לבסיס הלועזי נֶפְט. |
| **תחדיש**<br>הוספת צורן **ַאי** | "מַרְתְּפַאי" ("מה שמעתיק היין", 13)<br>מי שעובד במרתף; כמו מחסנאי, מלונאי, רכבתאי וכו'. הוספת צורן הגזירה **ַאי**, המציין במקרים רבים עיסוק או משלח יד, ל"מרתף", מקום עבודתו של האיש. |
| **תחדיש**<br>הוספת צורן **-וֹן**<br>וצורן **-ות** | "המרתפאי צוחק בניצחון" ("מה שמעתיק היין", 13) [...] "אמר היועץ בנְצָחוֹנוּת" (17)<br>זרחי משתמשת בשם "ניצחון" כבתואר הפועל. "נְצָחוֹנוּת" נוצרה מהוספת צורן הגזירה **ות** לשם "ניצחון" (כמו סובלנות, ידידות, אחריות). במצלול של "נְצָחוֹנוּת" יש רמז דק ל"הִתְנַצְּחוּת", והתחדיש נתפס כעוצמתי יותר מקודמו בטקסט – "בניצחון". |
| **תחדיש**<br>הוספת צורן ריבוי לשם המשמש רק בצורת יחיד | "... הגנה על פניה מפני בְּרַדִּים וּשְׂרָבִים" (**פוקסיה ופוקסין**, 12)<br>השם "בָּרָד" משמש רק בצורת היחיד, אך כאן, בגלל הסמיכות ל"שְׂרָבִים"[658] התקנית – זרחי הוסיפה ל"בָּרָד" את צורן הריבוי **ִים** וחידשה את "בְּרַדִּים"[659]. הצירוף "בְּרַדִּים וּשְׂרָבִים", ששני רכיביו הם בצורת רבים, מגביר את עוצמתם ואת שכיחותם של פגעי מזג האוויר במהלך המסע, ויוצר תחושה שמדובר בדרך ארוכה שנמשכה זמן רב. |
| **תחדיש**<br>מיזוג צורן שורש | "זה היה כוכב שברח מֵהַצֶּפֶף של שביל החלב" (**שתי ג'ירפות בחלל**, 5)<br>"צֶפֶף" – שם סגולי שיצרה זרחי; קרוב ל"צֶפֶף" הוותיקה ונושא משמעות |

[658] צורת הרבים של שָׂרָב.

[659] אריה אהרוני, בדבריו על פעולתו של שלונסקי בתחום "הגמשת העברית", כינה את ייחוד או ריבוי השמות (למשל טֶרֶשׁ, כשבמקורות רק "טְרָשִׁים") בשם "תחיחת חומרי הלשון" (כנעני, 1989, עמ' 7).

| | |
|---|---|
| עם צורן משקל חדש[660] | דומה – דוחק, צפיפות. זרות השם הולמת את הסביבה החדשה שהוא מתאר. |
| **תחדיש** מיזוג צורן שורש עם צורן משקל חדש | "מהו הריח העולה בנחירי [...] והוא כמו הריח הרע אחר עגלת הַלַּחְמָן" ("השועלה האדומה", 11)<br>התחדיש "לַחְמָן", שהוראתו על פי ההקשר "מוביל הלחם", נוצר ממיזוג השורש לח"מ עם צורן המשקל קַטְלָן, כמו "ספרן", "חַלְבָּן", "בטלן" ומילים דומות ממשקל קַטְלָן, הנושא בין היתר משמעות של עיסוק. |
| **תחדיש** מיזוג צורן שורש עם צורן משקל חדש | "הרופא שלח אותה לִמְשְׁקוֹפָן" ("מה מזמינים בטלפון", 71)<br>"משקופן" על פי ההקשר הוא מומחה לראייה. זרחי מיזגה השם היוצא דופן משרת את מציאות האבסורד ואת ההומור בסיפור האיגיוני. |
| **תחדיש** מיזוג צורן שורש עם צורן משקל חדש | "אני עייפה, ואין לי יותר עֲפָיָה" (**סיפור לא שימושי**, 20)<br>הצימוד עייפה – עפייה נוצר תוך שימוש במילים משורשים קרובים; "עייפה" – תואר ותיק משורש ע"י"פ; "עֲפָיָה" – שם עצם שזרחי חידשה תוך מיזוג השורש עפ"י עם התבנית המשקלית של צְבָיָה, גְּבִיָּה, אֲפָיָה ודומותיהן. משמעותו המשוערת של השם "עֲפָיָה" היא "כוח לעוף", "חשק לעוף" או "יכולת מָעוֹף". |
| **תחדיש** מיזוג צורן שורש עם צורן משקל חדש | "וכל עוּפַת אוויר שהיא עפה, היא נעשתה יותר קלה..." (**סיפור לא שימושי**, 20)<br>בצירוף הסמיכות "עוּפַת אוויר" הנסמך הוא תחדיש של זרחי שנוצר במיזוג השורש ע"פ עם תבנית המשקל של "בועה", "בּוּשָׁה", "עוגה", "צורה" ודומותיהן. השם "עוּפָה" עשוי לכוון לתנועת כנפיים או אולי למידת מרחק, וקשה להסיק מן ההקשר על משמעותו המדויקת.<br>שני התחדישים בסיפור – "עֲפָיָה" (לעיל) ו"עוּפָה", משני שורשים שיש ביניהם קרבה מסוימת בהרכב העיצורים, יוצאים מפיה של פֵּיָה. עמימותם הולמת את המסתורין שבמהותה. |
| **תחדיש** מיזוג צורן שורש עם צורן משקל חדש | "אחרי שכבר יש לי אחד כזה מַבְדִּיד מולי" (**תנינה**, 49)<br>שם התואר חודש במיזוג השורש בד"ד עם צורת הבינוני של הפעיל, במשקל מקטיל (כמו מפחיד, מקסים, מבריק), והוראתו – מי שגורם לאחֵר להיות בודד. |
| **תחדיש** מיזוג צורן שורש עם צורן משקל חדש | "מִגֶּה שמתכווצים בבית לא תופסים את סודם של הָרְגִילִים; מה שצריך לעשות זה לִרְגֹּל אחריהם [...] איך לא חשבתי שלאכול מה שהָרְגִילִים אוכלים זה להכניס לעצמך את חומר הָרְגִילוּת [...] הרי אי אפשר לִרְגֹּל בן רגע [...] אתה מדבר על רוגלים, אבל מכשפות אין להן..." (**תנינה**, 29–33)<br>ה"רגילים" הם אלה שאינם מכשפים; שם הפועל "לִרְגֹּל" בבניין קל (במופע |

[660] ניר, 1989, עמ' 67.

| | |
|---|---|
| | הראשון מתוך שניים) הוראתו דומה לזו של "לִרַגֵּל" בבניין פִּעֵל – לתור, לבלוש, לאסוף ידיעות בסתר; השם הוותיק "רְגִילוּת" (שפירושיו: 1. הרגל, נוהג מקובל; 2. שכיחות, היות מצוי; 3. התרגלות, היות רגיל ב...) אינו שכיח בדיבור העברי של ימינו וזרחי מוסיפה לו משמעות חדשה: תכונתם של ה"רגילים" (בתבנית "רגישות" או "פגיעות"); המופע השני של "לְרַגֵּל" הוא כאן במשמעות שחידשה והיא "להיות רגיל"; השם "רוגלים", הסוגר את הרצף, נוצר מיציקת השורש רג"ל לבניין קל בבינוני רבים, ועל פי ההקשר הוראתו "רגילים, אלה שאינם מכשפים". |
| **תחדיש**<br>משמעות חדשה לשם מילוני ותיק (מעתק סמנטי) | "בשביל זה צריך להגיע למַדְלֵק של האור" (**שתי ג'ירפות ביום שמש מזהיר**, 4)<br>הפירוש המילוני של "מַדְלֵק" הוא מצת; זרחי מעניקה ל"מַדְלֵק" משמעות נוספת, חדשה – מָתָג להדלקת אור. ל"מַדְלֵק" במשמעותו החדשה ולפעולתו (הַדְלָקָה) שורש משותף. הקשר ביניהם מזכיר קשרים בין מילים ש"מחדשים" פעוטות בשלבים היצירתיים של רכישת הדיבור. |
| **תחדיש**<br>מיזוג של שני בסיסים או יותר; הֶרכבים[661] | "כַּפְתּוֹרְעָל" (**שתי ג'ירפות בחלל**, 8) "כַּפְתּוֹרְמָט" (19)<br>שני רכיביו של ההרכב "כַּפְתּוֹרְעָל" עבריים. הרכיב השני ב"כפתורמָט" עשוי להתפרש כקיצור של "מַטָה" (וכמשלימו של ה"כפתורעל" לעיל); משמעותו של ה"כפתורמט" עשויה לפיכך להיות "הכפתור המוריד מטה" או "הכפתור האוטומטי". |
| **תחדיש**<br>מיזוג של שני בסיסים או יותר; הֶלחמים | "תכנן הפעם לא בַּמְבּוּלָה חביבה [...] אלא בַּמְפּוּלָה, שפירושה במבולה מופלאה אבל גם מסוכנת – כי היא עלולה להסתיים במפלה" (**גַּן הַבַּמְבּוּמְבְּלִים**, 13)<br>"בַּמְפּוּלָה" חודשה על בסיס "בַּמְבּוּלָה", שמשמעותה בסיפור מעשה קונדס. ב"במפולה" רכיבים צליליים הרומזים לשלושה שורשים: בלב"ל, פל"א, נפ"ל, וכל אחד מהם רומז על רכיב אחר במשמעות המילה – בלבול, פליאה, מפלה. "בַּמְבּוּלָה" מזכירה את המילה האיטלקית bambola, בובה, ורומזת למראה המשוער של גיבורי הסיפור. |
| **תחדיש**<br>מיזוג של שני בסיסים או יותר; הלחמים | "ומי ילמד אותו מילקוּשׁוֹת?" (**גַּן הַבַּמְבּוּמְבְּלִים**, 24)<br>הלחם שרכיביו מייצגים את "מילים" ואת "קשות" (או "מַקְשׁוֹת"). המצלול של "מילקושות" מוסיף לקונדסות שהאב תופס כחלק מתפקידו. |
| **תחדיש**<br>מיזוג של שני בסיסים או יותר; הלחמים | "אנטארקטיקן?"; "אנטארקטישם" (**להתראות באנטארקטיקה**, 20)<br>"אנטארקטיקן?" היא הֶלחם של "אנטארקטיקה" ו"כאן". "אנטארקטישם" היא הלחם של "אנטארקטיקה" ו"שם". משחקי המילים מכניסים הומור לסיטואציה הלא-שגרתית, שבה פינגווין שבקע מן הביצה במשרד אפור מנסה |

[661] הרכב – שתי מילים הנכתבות כתיבה אחת (נִיר, 1989).

| | |
|---|---|
| | לברר את זהותו. |
| **תחדיש**<br>הפקת שורשים חדשים ממילים[662] (בעיקר שמות עצם) שלא היה להן פועל מקביל | ״אני כל כך לְבַדְתִּי״ (**שתי ג׳ירפות בחלל**, 16)<br>זרחי שואלת את תואר הפועל ״לְבַד״, מוסיפה לו את צורן הבניין **תִּי** ויוצרת פועל בבניין קל בגוף ראשון עבר; כך נשמרת מובָנות המילה. |
| **תחדיש**<br>הפקת שורשים חדשים ממילים (בעיקר שמות עצם) שלא היה להן פועל מקביל | שמו הספרדי של הקוסם מֶנְדְּוֹזָה[663] (**חמש דקות מקגנוקה**) שימש את זרחי להפקת שורש; את השורש המרובע מנד״ז מיזגה זרחי עם צורן בבניין פיעל בעבר נסתרים ויצרה את הפועל ״מִנְדְּזוּ״, שמשמעותו על פי הטקסט ״העניקו לו את הטיפול הנפשי הייחודי שהקוסם יודע לתת״. |
| **תחדיש**<br>החייאת מילים מן המקורות | ״...מפני שהַקִּסּוּם עבר גבוה מעל לראשו״ (**תנינה**, 30)<br>המילה ״קִסּוּם״ שימשה בלשון ימי הביניים[664], וזרחי החייתה אותה במשמעותה המקורית – ״כְּשׁוּף״. |

[662] בעיקר משמות עצם כלליים ופרטיים שלא היה להם פועל מקביל (נִיר, 1989).
[663] בספרדית נהגה ״מֶנְדוֹסָה״.
[664] קִסּוּם במשמעות כְּשׁוּף מופיעה ב״חובות הלבבות״ לבחיי בן-יוסף אבן פקודה.

## תחביר

| התופעה | ציטוט והסבר |
|---|---|
| "תחביר מחשבות" | "היא הולכת לחדר הפסנתר, אמא שלה מכינה הצגה עם ילדי הגולה, דפנה לא רוצה להיכנס, היא לא אוהבת שאמא שלה שרה בציבור, כי אז היא מגלגלת את הרֵיש, היא גם מתביישת לשמוע את ילדי הגולה שוגים בעברית ואת אמא שלה מתקנת להם שוב ושוב: לא אומרים מתי שרציתי, אלא כשרציתי, ואחר כך ילדי הגולה צוחקים לה, ולפעמים דפנה שומעת שהם אומרים, המורה דבורה, ומגלגלים את הריש ומרימים את הראש ועוצמים עיניים, כמו תרנגולת ששותה מים" (**ילדת חוץ**, 32–33)<br>הגבולות בין חלקי המבע הארוך אינם חד-משמעיים וסופי המשפטים אינם מסומנים בנקודות. בחלקו הראשון של המבע רצף משפטים שפסיקים מפרידים ביניהם, ובחלקו השני רצף משפטים המחוברים בויו החיבור ובכל זאת מפרידים ביניהם פסיקים, כמו לשם השהיית הקריאה על כל רכיב במשפט, שכמו משקף שלבים במהלך החשיבה האישית-פרטית מאוד של הילדה. |
| שרשרת משפטים קצרצרים בהלימה לתוכן ממוקד | "הפנימייה סגורה. יש שביתת מורים. צריך להקשיב לרדיו. בחדשות יגידו מתי היא נגמרת" (**בית על סף השמים**, 10)<br>הדברים הנמסרים ברצף של משפטים קצרים, ענייניים ובהירים, תוך ויתור מוחלט על מילות קישור ביניהם, רומזים על ההבדל בין הדוד פזור הדעת המפליג בדמיונות לבין אחיינו הממוקד והמעשי. |
| הקדמת משלימי הפועל ופסוקיות משועבדות | "אם אמא שלי לא יכולה לאהוב אותי – מי כבר בעולם כולו יצליח בזה" (**אם אימא שלי**)<br>שם הסיפור הוא משפט מורכב שחלקו הראשון פסוקית תנאי וחלקו העיקרי שאלה שבהקשר של הסיפור אין עליה תשובה. הקדמת התנאי מבליטה את משמעותו הרגשית הדרמטית של שם הסיפור. |

## סמנטיקה

| התופעה | ציטוט והסבר |
|---|---|
| **חדשנות בצירופים**<br>המרת איבר בצירוף – המרה שביסודה עקרון המשמעות – בסינונים או בקרוב-סינונימיות | הצירוף המשעשע "חייך מתחת לסנטרו" ("מה שמעתיק היין", 12) הוא תוצאה של המרת איבר בצירוף הכבול מלשון הדיבור "חייך מתחת לשפם"; כשם שהמרתפאי עובד דרך שגרה במקום נמוך יותר מאשר אנשים אחרים, כך גם שחוקו ניכר תחת איבר נמוך יותר. |
| **חדשנות בצירופים**<br>המרת איבר בצירוף – המרה שביסודה עקרון המשמעות – בסינונים או בקרוב-סינונימיות | "האשכוליות והתפוזים שרצו תחת ידיה"[665] ("הכורסה המתנדנדת", 73)<br>בבסיס הצירוף "רצו תחת ידיה" מצוי הצירוף הכבול "עברו תחת ידיה". הוא נוצר תוך המרת הפועל "עברו" בהיפונים "רצו", שמבליט את זריזותה של העובדת ומוסיף על מהירותה בעבודה. |
| **חדשנות בצירופים**<br>המרת איבר בצירוף – המרה שביסודה עקרון המשמעות – המרה על יסוד יחסי שותפות-היפונימיות | "אף פעם לא פחדה לגדול לרווחה" (**בוטיק סיגי וחוט**, 20)<br>זרחי הוסיפה את "לגדול לרווחה" לקבוצת הצירופים הכוללת את "לפתוח לרווחה" ואת "לנשום לרווחה". הצירופים הכבולים הוותיקים המהדהדים ב"לגדול לרווחה" מוסיפים על תחושת המרחב הפיזי שהשמלה העניקה לתמרי גם את תחושות השחרור, ההקלה והרגיעה. |
| **חדשנות בצירופים**<br>המרה שביסודה עקרון המשמעות – המרת איבר בצירוף כבול באנטונים | "כל כך עצוב ומשעמם כאן, סתם הוציאו לחלל שם טוב" (**שתי ג'ירפות בחלל**, 16)<br>המרת האיבר "רע" בתואר "טוב" בצירוף הכבול "הוציא (למישהו) שם רע"[666] מתכוונת גם היא לפרסום שווא; היא מגנה את השם הטוב שיצא לחלל, שבגללו נכנסו הג'ירפה ואחותה למעלית-חללית והפליגו לחלל. |
| **חדשנות בצירופים**<br>החזרת צירוף כבול למרכיביו: הכנסת צירוף כבול (אידיומטי) להקשר המחזיר אותו למרכיביו, והתייחסות לצירוף כאילו היה ביטוי מילולי | "מספיק שבילינו פה שנת אור" (**שתי ג'ירפות בחלל**, 19)<br>זרחי מכניסה את הצירוף הכבול "שנת אור", שיש לו משמעות מדעית מדויקת[667], להקשר של לילה בלא שינה – ומחזירה את הצירוף למשמעותו המילולית: שינה באור, כלומר שינה לא טובה. המרחק העצום שהצירוף הכבול רומז עליו והצירוף של מונחי מרחק וזמן מעצימים את סבלן של הג'ירפות, שלא יכלו להירדם. |
| **שמות מקומות** | "קיבוץ 'שורשים' דואר גלבוע" (**ורד, אל תנשק לי במוח**, 51) |

[665] הצירוף "תחת ידו", המופיע בשמואל א כא, ד, ומשמעותו "מצוי בקרבת מקום, לשימוש מידי", מצוי בבסיס הביטוי "עברו תחת ידי / ידיי", למשל: "אלפי תלמידים עברו תחת ידיו של המורה".

[666] פרסם דעה שלילית על מישהו או משהו.

[667] שנת אור – המרחק שאותו עוברת קרן שמש במשך שנה (רוזנטל, 2009, עמ' 872).

| | |
|---|---|
| שמות עבריים ותיקים | שמו של מקום מגוריה של סבתא לצד כינויה "לאה הגדולה" מבליט את הוותק שלה ומעצים את מעמדה במשפחה, את סמכותה ואת היותה משענת לנכדיה בשעת משבר. |
| **שמות מקומות**<br>שמות עבריים ותיקים | "בית הספר גאולים" (**ורד, אל תנשק לי במוח**, 35)<br>שימוש ציני במילה "גאולים": הילדה הבדואית פַּרְחָה נשלחה לבית הספר העברי, אולם דווקא במקום שהיה אמור לגאול אותה מבורותה היא ספגה עלבונות, ולתחושת ההשפלה שחוותה לא היה דבר וחצי דבר עם הגאולה שבשם בית הספר. |
| **שמות מקומות**<br>שמות עבריים מומצאים | "ילדים משכונת 'קצפת'" (**בית על סף השמיים**, 81)<br>מקור השם הסמלי "קצפת" במטפורה השחוקה "ילדי שמנת", שבבסיסה המשוואה "לבן הוא טוב; שחור הוא רע". תושביה של השכונה לא רק אמידים אלא גם בהירי עור. |
| **שמות מקומות**<br>שמות עבריים מומצאים | "אני צריכה להטביע [..] את כפר 'לביבות' ואת כפר 'קציצות'" (**מיכל וקומקום האדים**, 30)<br>השמות "לביבות" ו"קציצות" נבחרו לטובת ההומור בסיפור. |
| **שמות מקומות**<br>שמות עבריים מומצאים | "מדרוניה" ("חורשת האיקליפטוסים" 91)<br>שם הכפר מְדֻרוֹנְיָה רומז על ההתדרדרות המוסרית של יושביו. |
| **שמות מקומות**<br>שמות עבריים מומצאים ברוח פיוטית | "צפונית כחלחלה" (**המסע בפרוסה 1**, 10)<br>צלילו העדין-מתפייט של השם עומד בניגוד לסכנות המאיימות על באי המקום. |
| **שמות מקומות**<br>שמות עבריים מומצאים ברוח פיוטית | "עננה קומה" (**מיכל וקומקום האדים**, 17)<br>בשם עיר הבירה של כל ענני הבר וענני הבית, לרכיב ה"עננה" בשם קשר ליושבי המקום; לרכיב "קומה" זיקה פונטית לקומקום האדים שהביא את מיכל למקום. |
| **שמות מקומות**<br>שמקורם במניפולציות של מבנה ומשמעות | "אחוזת תדהמה" (**בית על סף השמיים**, 10)<br>הדוד כינה את דירתו "אחוזת תדהמה" לאחר שאחותו, שנדהמה מן האנדרלמוסיה בדירה, חזרה ואמרה "אני אחוזת תדהמה". משמעות כפולה: כשהרכיב "אחוזת" נחשב חלק מתואר במבנה של צירוף סמיכות – משמעות השם היא "שאחזה בה תדהמה"; כשהרכיב "אחוזת" נחשב שם עצם שהוא חלק מצירוף סמיכות – משמעות השם היא "אחוזה ששמה תדהמה". כפל המשמעות מוסיף הומור ורומז אגב כך גם על חוש ההומור של הדוד אהרן. |
| **שמות מקומות**<br>בהשראת מקורות מיתיים והיסטוריים | "נכנסת אל תוך המספרה הריקה, על השלט כתוב 'אלכסנדר הגדול' סַפָּר לגברים" (**משושים**, 56)<br>הסַפָּר שפני פוגשת במספרה רחוק מלהזכיר את אלכסנדר הגדול; |

| | |
|---|---|
| | ממלכתו זעירה וריקה מלקוחות והוא יושב בה מנומנם. עם זאת הוא מתגלה כאיש עדין המשתדל לנהוג בפני בעדינות ובכבוד וחנותו מספקת לה ביטחון והגנה – גם אם לפרק זמן קצר – מפני רודפיה. |
| **שמות מקומות**<br>בהשראת מקורות מיתיים והיסטוריים | "... לחנות הספרים הקרובה, עין הקוראי" (**תנינה**, 111)<br>"עין הקוראי" הוא שמו של מעין מקראי[668], אך הסיפור על תנינה אינו מכוון למקרא ובוודאי לא לשם המחלף בשפלה; סיבת הבחירה בשם נעוצה במשמעותו המילולית של צירוף הסמיכות "עין הקוראי", והיא "עֵינוֹ של הקורא (בספרים)", ובזיקתה לחנות הספרים שבה מתרחשת האפיזודה המתוארת בפרק. |
| **שמות דמויות**<br>בהלימה לממדי גוף | "שלום, אני גָּלְיָת," הושיט לה האיש כף ענקית"[669] ("עדה", 29)<br>השם שבו כינה האיש את הילדה – "יבחוש" (30) – רומז אף הוא על ממדיו החריגים. |
| **שמות דמויות**<br>בהלימה לממדי גוף | "... והביטו בעלמה, שהייתה הכי גבוהה בכיתה וישבה אחרונה, כדי לא להסתיר לאחרים" (**עלמה או היום השישי**, 3)<br>השם "עַלְמָה" – בחורה, אישה צעירה – מבליט את גובהה של הילדה. |
| **שמות דמויות**<br>המבטאים תכונות אישיות | "... כמה אושרית יפה, נחמדה, עדינה ומוכשרת, וגם מתנהגת כל כך יפה" (**חוש העסקים שלי**, 9)<br>השם מחזק את תכונות הדמות המביאה אושר להוריה. |
| **שמות דמויות**<br>המבטאים תכונות אישיות | "יש לי שבעה ילדים עצבניים, ובעל שהוא נצר למשפחת דֶּה עַצְבָּן – משפחה בעלת עצבנות עתיקה מאוד" ("טחנת הכוח", 16)<br>כאן "עצבני" הוא תואר חיובי; העצבנות מספקת אנרגיה שמפעילה את מכשיריה החשמליים של המלכה. המילה "דֶּה"[670] רומזת על מוצאה האצילי של המשפחה, ובו-בזמן הצירוף "דה-עצבן" מעלה חיוך בשל המרחק הסמנטי בין מרכיביו. |
| **שמות דמויות**<br>המבטאים תכונות אישיות | "נחמיה" ("חורשת האיקליפטוסים, 92)<br>הילדה צילי מוצאת נחמה אצל ידידה הצייר נחמיה, המונע בתושייה פגיעה בשדרת האיקליפטוס. |
| **שמות דמויות**<br>הרומזים לצבעים ולתכונות שהם מסמלים | "וָנִילָה" ("סבתונת זמן", 17)<br>שם המלכה מוסיף לה חושניות אקזוטית ועשוי היה לרמוז על עידון ורומנטיות בדמותה, אבל בסיפור הזה דווקא זיקת השם לחיוורון היא הדומיננטית; כשאֵם המלך נופלת לתוך כיס מעיל מכושף "המלכה הפכה חיוורת כחלב" (19); השם והחיוורון של המלכה מטונימיים לחוסר האונים שלה. |

668 השם נזכר בסיפורו של שמשון, שופטים טו, יט; כיום זהו שמו של מחלף מדרום לראשון לציון המאזכר בשינוי כתיב את עיון קרע – מעיין שנבע בעבר במערב העיר.

669 בהמשך האיש מכונה "הבריון" (29).

670 רכיב בשמות צרפתיים, המופיע בין השם הפרטי לשם המשפחה והמציין במקור השתייכות למשפחת אצולה.

| | |
|---|---|
| **שמות דמויות**<br>שמשמעותם סותרת את מאפייני בעליהם, תוך הבלטת הפער בין הציפייה למציאות | ״תקווה״ (**בית על סף השמיים**, 44)<br>הכלבה בספר איננה ראויה לשמה החיובי משום שטרפה את גוריה מיד לאחר ההמלטה ולא הייתה להם תקווה. |
| **שמות דמויות**<br>שמשמעותם סותרת את מאפייני בעליהם, תוך הבלטת הפער בין הציפייה למציאות ; אנשי חינוך | ״מאירה״ (**עלמה או היום השישי**, 22)<br>לשמה של מחנכת הכיתה מְאִירָה משמעות חיובית, אבל המורה מאירה לא רק שאיננה מאירה את עיניהם של תלמידיה, אלא היא מְאִירָה דווקא את הכשלים של עלמה ומעירה (=הומופון של ״מאירה״) לילדה בלי הרף. |
| **שמות דמויות**<br>הרומזים על עיסוקי הדמויות | ״ימימה סל״ (״הכורסה המתנדנדת״, 73)<br>השם ״יְמִימָה״ מזכיר פונטית את הצירוף ״מימים יָמִימָה״ – שבלשון הדיבור כוונתו ״זמן רב״ והוא מבטא את הוותק של העובדת. שם המשפחה ״סל״ קשור לעיסוקה – עובדת בבית אריזה. |
| **שמות דמויות**<br>הרומזים על עיסוקי הדמויות | ״מהיום הוחלף שם משפחתי הקודם ׳לרמן׳ ל׳הַשְׂכָּלָה׳״ (**בית על סף השמים**, 7)<br>שמו המקורי של הדוד האוטודידקט לָרְמַן אף הוא מרמז על זיקתו להשכלה וללימוד : לערן ביידיש – ללמוד ; מַן – איש, אבל השם העברי ״השכלה״ כשם משפחה מעמיק זיקה זו ואף מגחיך את האיש. |
| **שמות דמויות**<br>הרומזים על עיסוקי הדמויות | ״הוד יהושע״ (**פוקסיה ופוקסין**, 18)<br>הצירוף של תוארו ושמו של המלך בספר הוא לגלגני ; הרכיב ״הוֹד״ מתקשר לשליטה, לכבוד ולסמכות, ואילו ״יהושע״ מבטא תלות מוחלטת בכוח עליון. |
| **שמות דמויות**<br>הרומזים על עיסוקי הדמויות | ״אותיות״ (**תנינה**, 12)<br>ביום גשום מוצאת המכשפה תנינה מקלט בחנות ספרים, ולאחר שיחה קצרה עם הזבנית פונה אליה בשם ״אותיות״. |
| **שמות דמויות**<br>שלשורשיהם זיקה להיבטים בתפקידי הדמויות ביצירות | ״מַגָּדָה השחורה״ (**האבן החלקה בטבעת**, פתיח)<br>לשמה של העוזרת ״מַגָּדָה״[671], שנהגה לספר סיפורים, זיקה לשורש נג״ד – היא מגידה סיפורים – וגם למושג ״מַגְיָה שְׁחוֹרָה״ ; בסיפוריה נוכחים גם הכישוף והמסתורין. |
| **שמות דמויות**<br>שלשורשיהם זיקה להיבטים בתפקידי | ״מר חמו״ (**המסע בפרוסה 1**, 34)<br>״מר״ הבנאלי ונטול ההילה מחליף את ״קוסם״ היוקרתי, ו״חמו״ המלעילי-רך מחליף את ״קרה״ המלרעי-נחרץ. יחד הם רומזים על |

[671] מַגָּדָה – שם סלאבי שכיח.

| | |
|---|---|
| הדמויות ביצירות | השינוי במעמדו. |
| **שמות דמויות**<br>שלשורשיהם זיקה להיבטים בתפקידי הדמויות ביצירות | "נעים מאוד, מיס עוֹבָרְיָן הוא שמי" (**טינקרטנק**, 10)<br>השם "עוֹבָרְיָן" מכיל את אותיות המילה "עורב" והמילה "עוּבָּר" ויש לו קשר הדוק עם תפקידה של העורבת בסיפור: היא נושאת את טינקרטנק על כנפיה ועפה על פני "כפרים וערים, לילה ויום" (18), עוזרת לה להבין מה משמעות היותה ילדה ומעבירה אותה מהעולם שבו הייתה חריגה למציאות שאליה היא שייכת. |
| **שמות דמויות**<br>הרומזים על תפיסת התפקיד של בעליהם | "מונדי גג" (**קרון ושמו מקרון**, 14)<br>"מונדי" מזכיר את "מונד" (mond, עולם בצרפתית) ו"מונדי גג" מעלה בתודעה את גג העולם, ומרמז על הדרך שבה תופס האיש הכוחני וחסר החמלה את עצמו. |
| **שמות דמויות**<br>שמות שכיחים המאירים היבטים סמויים אצל הדמויות | "אברהם גרוסמן" (**קוראים לי פיאט**, 9)<br>השם מייצג את הנורמטיבי והצפוי, את המהוגן והרציני, עוגן של מציאות בכאוס שנוצר עם כניסתו של בן יענה למשפחה; עם זאת יוצר הומור, כשהסולידיות שלו מתנגשת עם התנהלותו האימפולסיבית-אבסורדית של פיאט. |
| **שמות דמויות**<br>שמות שכיחים המאירים היבטים סמויים אצל הדמויות | "אבל נילי זה שם של בת" (**אולי יש לך קולה?**, 4)<br>השם "נילי" הנקבי ובעל הצליל המלעילי הרך אינו הולם אריה, בעל חיים הקשור בתרבות לעוצמה ולסכנה; אכן מתברר שהאריה בסיפור הוא יללן חסר אונים. |
| **שמות דמויות**<br>שמות שכיחים המאירים היבטים סמויים אצל הדמויות | "פַּרְחָה" (**ורד, אל תנשק לי במוח**, 33), "פִּרְחִיָּה" (37)<br>בכניסתה של פַּרְחָה הבדווית לבית ספר יהודי שונה שמה לפִּרְחִיָּה. הצבעוניות המשתמעת מן השם מבליטה את הילדה הבדווית על רקע גוני השחור-לבן שמהם באה: "תלולית זיפזיף [...] כותונת שחורה [...] עזים שחורות" (33) ורומזת על הלבלוב הצפוי לה ועל השינוי שיחול בחייה. |
| **שמות דמויות**<br>שמות שכיחים המאירים היבטים סמויים אצל הדמויות | "פַּרְחָה" (**ורד, אל תנשק לי במוח**, 33), "פִּרְחִיָּה" (37)<br>בכניסתה של פַּרְחָה הבדווית לבית ספר יהודי שונה שמה לפִּרְחִיָּה. הצבעוניות המשתמעת מן השם מבליטה את הילדה הבדווית על רקע גוני השחור-לבן שמהם באה: "תלולית זיפזיף [...] כותונת שחורה [...] עזים שחורות" (33), ורומזת על הלבלוב הצפוי לה ועל השינוי שיחול בחייה. |
| **שמות דמויות**<br>שמות שכיחים המאירים היבטים סמויים אצל הדמויות | "מַרְמָרֶלָה" (**יתוקנו זלזל וזזינה**, 33)<br>בשם אפשר לזהות שני רכיבים; שם החיבה מָאמָלֶ"ה (במקור ביידיש – אימא קטנה), שבלשון הדיבור הוא ביטוי חיבה וכולו עיצורים רכים, והתואר "מַר" במשמעות המושאלת שבולט בו העיצור הקשה |

| | |
|---|---|
| | רָרָךְ. שני הרכיבים המסורגים הולמים את יחסי האם-בת של מרמרלה ובתה, המאופיינים בלא מעט מרירות. |
| **שמות דמויות**<br>שהם כינויי גנאי | "ארבלון אמר: 'תינוק לא מקבל חינוך טוב'" (**ארבלון מבית הברוש**, 12); "אמא קדימה" (15)<br>כשהתינוק מוזכר בפי הילה הוא מופיע כ"תִּינוק", ללא ה"א הידיעה כאילו מדובר בשמו הפרטי, מה שמפקיע ממנו זהות אישית ויוצר הרחקה רגשית, מנציח את הסטטוס הנמוך שלו בעיני אחותו ומבטיח את המשך ההתייחסות אליו כאל מטרד. את התוקפנות החבויה בה כלפי האם הילה מעדנת ומבטאת בכינוי "אמא קדימה", שמהדהד בו מענה הלשון העגתי-מקניט "אמא קדימה, אחורה לג'ורה". כשהמספרת רוצה לבטא הַחְרָפָה ברגשות הילדה היא נמנעת מ"אמא" ואף מ"אמא קדימה" ומסתפקת במילה המנוכרת "קדימה" (22). |
| **שמות דמויות**<br>הרומזים על הייעוד של בעליהם | "אמא נכונה" (**אביגיל מהר המלכים**, 22)<br>אמן של שלוש נערות שאבגיל פוגשת במסעה וחשה ש"כך צריכה להיות אמא" (22)[672]. |
| **שמות דמויות**<br>שמות הרומזים למקרא, למיתולוגיה, לספרות ולאמנות | "רמוס ורומולה" (**אותה קיבלו חינם**, 15)<br>שמותיהם של האווזים רמוס ורומולה רומזים לתאומים רמוס ורומולוס שלפי האגדה יסדו את רומא. התאומים, כמו מרגול עצמה וכמו האווזים רמוס ורומולה, היו אסופים. רמוס ורומולה עשו גם הם מעשה חשוב כשבגרו – גרמו לדודה חסיה להבין שעליה להיות למרגול כאם. |
| **שמות דמויות**<br>שיש להם משמעות בשפות אחרות | "מיסטר הירוסיקי"; "סַנְיוֹ סַנְיוֹ" (**חוש העסקים שלי**, 11)<br>שמו היפני של איש העסקים, הכולל את "mister" האנגלית ואת השם היפני "הִירוֹסְיקִי"[673], רומז למנהיג בעל חזון, שאפתן ומעשי, מצליחן, אגואיסט וחומרני וכאן הוא הולם את בעליו; "סַנְיוֹ" הוא שמה של חברת אלקטרוניקה יפנית[674] ונראה שהשימוש בשם תוך הכפלתו נועד לשעשע. |
| **שמות דמויות**<br>שיש להם משמעות בשפות אחרות | "מַאדַאם פּוֹלִים" (**חמש דקות מקגנוקה**, 9)<br>המילה "פּוֹלִים" (זרעים של צמחים שונים) רומזת על אובייקטים קטנים רבים ודומים זה לזה; "פּוֹלִים" היא גם המילה היוונית פּוֹלִי[675] בתוספת צורן רבים זכר מן העברית, צורה היוצרת אפקט של הכפלת הריבוי. שתי המשמעויות רומזות שהשפנה מייצגת המון רב |

[672] רגישותה מתבטאת גם ברגישות שבה היא מבחינה בין בתהּ לשלוש הנערות האחרות: "שלום בתי, שלום ילדותי" (23).

[673] מזכיר את שם הקיסר היפני הִירוֹהִיטוֹ, ששלט ביפן בשנים 1926–1989.

[674] השם "סניו" פירושו ביפנית שלושה אוקיינוסים, והוא מתייחס לשאיפתו של מייסד החברה למכור את מוצריה ברחבי העולם שסביב האוקיינוס האטלנטי, האוקיינוס השקט והאוקיינוס ההודי (סניו, 2017).

[675] πολλοί – הרבה, תחילית שכיחה במונחים כמו פּוֹלִיגְלוֹט, פּוֹלִיגַמיה, פּוֹלִימרים.

| | |
|---|---|
| | של צאצאים. |
| **שמות דמויות**<br>שיש להם משמעות בשפות אחרות | "זכרו, אל תגלו לאיש את שמי, שועל יַאקוּט" (**יוני והסוס**, 6)<br>השועל, שמגלה ליוני שעליו למצוא את "האבן לריסון התהום", הוא "שועל יאקוט", בערבית אבן חן. |
| **שמות דמויות**<br>שיש להם משמעות בשפות אחרות | "עובדיה טוּמָאלוּ ([...] שבא מאפריקה ועובד אצלנו כל יום" (**חוש העסקים שלי**, 11)<br>הרכיב הראשון בשם "עובדיה" נגזר מעב"ד, ומלבד ההלימה למשלח ידו, העובדה שהאיש ממוצא אפריקני מציפה גם את "עַבְדוּת" על הקשריה. משמעות שם המשפחה "טוּמָאלוּ" בשפות אפריקניות – "גורל"[676] – מתקשרת היטב לעיסוקו ולזהותו האפריקנית. |
| **שמות דמויות**<br>שיש להם משמעות בשפות אחרות | "עידית קוּק"[677] ("אדון הופנר מקבל אורחים", 18)<br>שם ההולם את היותה חדת אבחנה. |
| **שמות דמויות**<br>שיש להם משמעות בשפות אחרות | "הלורד אוף כִּין" (**יתוקנו זלזל וזזינה**, 16)<br>הילדה זלזל, המדיפה ריח נפט בעקבות טיפול נגד כינים, מסבירה שהסיבה לריח נעוצה בהחלטתו של "הלורד אוף כִּין". הדמות שזלזל המציאה נושאת שם שמבנהו כולל תואר ושם מקום, כמיטב המסורת האנגלית[678], בחירה המבקשת לשכנע בסמכותו של האיש. |
| **שמות דמויות**<br>שהם הרכבים או הלחמים | "בִּילִיקֶט" (**גן הַבַּמְבּוּמְבְּלִים**, 5) ; "מַמְבּוּל", "אַבַּמְבּוּל" (8)<br>רכיבו האחד הוא השם בִּילִי, שם לא-עברי שכיח[679] הרומז פונטית על קרבה לשורש בלב"ל ועל השתייכות בעליו לבַּמְבּוּמְבְּלִים, והרכיב האחר הוא "קֶט", המאותת שנושא השם הוא ילד. בכל אחד משני השמות של ההורים הרכיב הראשון רומז לתפקיד ההורי[680] והרכיב השני רומז ל"בַּמְבּוּלָה"[681] – "תעלול" או "מעשה קונדס" בשפתם. |
| **שמות דמויות -**<br>שהם הרכבים או הלחמים | "פִּינְגְּבִינָה" (**פינגבינה**, 7)<br>שם התבשיל שהפינגווינים מגישים הוא הלחם שרכיביו "פינגווין" ו"גבינה". זרחי מנצלת את הזהות הפונטית בין וי"ו (v) שבהגיית פינגוין לבי"ת הרפה (v) שבהגיית "גבינה" ויוצרת רצף השומר על שלמות ההגייה של שתי המילים בהלחם ורומז על אחד ממרכיבי התבשיל. |
| **שמות דמויות** | "עמוֹס, מַקְס, הַנְס" (**פינגבינה**, 5) |

[676] טוּמָאלוּ, ללא תאריך.
[677] קוּק ביידיש – מבט ; kucken בגרמנית מדוברת – לראות.
[678] למשל lord of essex.
[679] בעיקר בקרב דוברי אנגלית.
[680] מַמְ כקיצור של mama.
[681] לעיל בעמ' 305.

| | |
|---|---|
| שמשמעותם קשורה למצלול שורקות | שלושת הפינגווינים השופתים על האש את הסיר שבו מתבשל המעדן הסודי נקראים בשמות שהמצלול שלהם רומז על הרחש העולה מן הסיר. |
| **שמות דמויות** שמשמעותם קשורה למצלול שורקות | "תְּפסו אותה, תזהרו, היא נושכת, מנוולת, היא נושכת, תיזהרו [...] סגרו לה את הפה בכוח..." (**יתוקנו זלזל וזזינה**, 7) ובהמשך כתוב "זזינה חשפה את שיני הפצירה הקטנות שלה" (8).<br>המצלול שיוצרת החזרה על העיצור ז בשם זזינה מזכיר צליל של מסור חשמלי ומעורר תגובה של סלידה ופחד[682]. |
| **דחיסות סמנטית** בביטויי כמות וגודל | "... וכבר מכינים שולחנות משתה ברחבי המדינה, וממלאים כדי צוף ודבש ומכניסים תבניות עמוסות לאלפי תנורים גדולים כבתים" ("חומר האהבה", 32)<br>בתיאור נשף הכלולות "שולחנות משתה" נפרסים "ברחבי המדינה" ולא רק בארמון; רוב השמות (שולחנות, כדים, תבניות) והפעלים (מכינים, ממלאים) הם ברבים; בצירוף "אלפי תנורים גדולים כבתים" יש הפרזה פנטסטית המעצימה עוד יותר את התכונה לקראת החגיגה, אבל מעצימה גם את כבודו ואת עושרו של המלך. |
| **דחיסות סמנטית** בביטויי קול כמאפיין דומיננטי בתיאור | "'סוחרי האריגים!' עושה הפקיד כפותיו כשופר ומכריז, והללו כשני שקי-חיטה מְדַרְדְּרִים אל הפתח [...] כטווסים נפוחים, קופאים על עומדם [...] 'עיר עיקש! הרם רגליך!' צועקים שני הקלגסים אל הנער הנגרר אחריהם. הלה, ככבשה הנועצת טלפיה בקרקע [...] 'הרם רגליך, פרחח!' תוקע בקולו אחד אנשי-הצבא [...] מיד נתקהלו מסביב כל יושבי האכסדרה והתחילו מציעים הצעות, אלה פונים אל הנער [...] מקרקרים כתרנגולות מסביב לחברתן הפצועה" ("קולות הכד", 24)<br>תיאור "אכסדרת בית הדין של שלמה המלך" (24) דחוס במילים ובצירופים היוצרים אווירה של מהומת שוק: ביטויים הקשורים להשמעת קולות מלבד דיבור, ביטויים הקשורים לדיבור, שמות בעלי חיים שיש להם קולות אופייניים; בהמשך הסיפור ובהתאמה לאווירה באכסדרת בית הדין מגויסים קולות בעלי חיים לתיאור ההבדל בין הרצוי לשגוי. הדחיסות בביטויי הקול משרתת את זרחי הן בהעצמת המהומה השוררת במקום והן בהפשטת האירועים מן הגורליות-לכאורה ובהגחכתם. |
| **דחיסות סמנטית** בביטויי צבע מנוגדים – בהיר מול כהה – הרומזת | "על חוף הים על תלולית זיפזיף נמוכה ישבה ילדה קטנה ובכתה בכי תמרורים. היה יום קר ויפה, והים היה חלק כמו חמאה נמסה, בתוך המים השתוללו נקודות של אור, השמש עשתה את זה" (**ורד אל תנשק** |

[682] בהמשך הילדים מלווים את מעשיהם בצעקות "פה טובעת זזינה המשוגעת" (8), והתואר מתקשר גם הוא לאיום שמקורו בכלבה.

| | |
|---|---|
| על עוולה מוסרית | **לי במות**, 33)<br>בתיאור בולטים גוני הזהוב-צהוב: "חוף הים", "זיפזיף", "חמאה נמסה", נקודות של אור", "השמש". החלק השני של התיאור, שבו המבעים "הילדה בכותונת השחורה", "האהילה בידה על עיניה" ו"עזים שחורות גלשו" (33) קשורים כולם לילדה הבדווית, מבליט דווקא את הכהוּת ולכן גם את זרוּתה של הילדה פָּרְחָה בנוף שנמצאה בו ורומז על זרותה גם בנוף האנושי, נושא שהוא אחד ממוקדי הסיפור. |
| **דחיסות סמנטית**<br>בביטויים ממסגרת סמנטית אחת המבליטה מצוקה רגשית | "בואי לחדר הבידוד" (**ילדת חוץ**, 13); "כדי ש [...] לא ידביקו את בני הקיבוץ במחלות, מבודדים אותם" (13); "דפנה והאישה נכנסו לחדר הבידוד" (14); "היא הייתה בטוחה שכל עניין הבידוד..." (14); "אמא, אל תשאירי אותי פה לבדי" (15); "אבל אני לא רוצה להיות פה לבדי" (15)<br>המופעים של השורש בד"ד מבשרים את הבדידות הקשה שתאפיין את חייה החדשים של דפי במשק. |
| **דחיסות סמנטית**<br>בביטויי מים הרומזים על הסביבה הסיפורית | "חיבקה מיכל [...] בידה האחת ובידה האחרת חתרה, כאילו הייתה משוט, בתוך האוויר הכחול הקצוף, בתוך גלי השמיים" (**מיכל וקומקום האדים**, 15)<br>תיאור החתירה דחוס במילים הקשורות לים או למקווה מים אחר – "חתרה", "משוט", "הכחול", "הקצוף", "גַלַי" – המחזקות את דימוי ההתקדמות בשמיים להתקדמות במים. |
| **דחיסות סמנטית**<br>בביטויים הקשורים למים להעצמת תיאורי עצב | "דורי ואחותה גרות בדיוק באמצע העיר, מקום שהמזרקות מטפטפות, [...] מתיישבת על מעקה הבריכה ומביטה במים הנופלים מן המזרקה. טיפות טיפות, כְּרסיסים זעירים ניתזים המים על פני דורי, אבל היא לא מנגבת אותן. בעיניה, שגם הן מותזות מים [...] היא מביטה בפניה של נני, מחבקת אותה ואומרת: 'מותק שלי, נני, אני לעולם לא אחליף אותך כמו אלה, המחליפים בכל פעם את מי שהם אוהבים'." (**לא לגרש**, 11)<br>המים בתיאור המזרקה רומזים על רגשותיה של הילדה: התיאור מתעלם מאפיוניה של "מזרקה", הנתפסת כאלמנט המייצג שפיעה תמידית, חיות, קצב, תנועה, אופטימיות ועוצמה, ומתמקד במילים המציגות את ההיבטים המשקפים קטנוּת והיעדר כוח: "המזרקות מטפטפות", "במים הנופלים מן המזרקה", "טיפות טיפות", "רסיסים זעירים". התיאור "עיניה, שגם הן מותזות מים" רומז על בכי, ו"מתיישבת על מעקה הבריכה" רומז על המצב המשברי שדורי נתונה בו. |
| **דו-משמעות** | "הם הפנו אליו את הנשיקות שלהם" ("האיש עם הסולם", 11) |

| | |
|---|---|
| מילים וצירופים המאופיינים בריבוי משמעויות ומשמשים להצפה של מסר סמוי | פירות עץ הלחם מפנים לגיבור הסיפור את ה"נשיקות" שלהם; "נשיקה" של כיכר לחם היא הקצה המעוגל שלה. כשהאיש עושה מה שביקשו ממנו "הם הודו לו בנשיקות הבשלות ביותר" (11), וכאן ההקשר של הבעת תודה רומז על המשמעות המילונית של השם (כלומר נגיעה בשפתיים מתוך רגש חיובי) ומעצים את הבעת התודה. |
| **דו-משמעות**<br>מילים וצירופים המאופיינים בריבוי משמעויות ומשמשים להצפה של מסר סמוי | "הוא הביט בסידור החדש" (**חמש דקות מקגנוקה**, 14)<br>השם "סידור" הוא דו-משמעי: מנקודת מבטו של המלך – "סידור" במובן "אופן ארגון"; מנקודת המבט של הברית בין המספֵּר לקוראים – "סידור" כאן במובן "תחבולה", "תרגיל", שמטרתו ללגלג על המלך. |
| **דו-משמעות**<br>מילים וצירופים המאופיינים בריבוי משמעויות ומשמשים להצפה של מסר סמוי | "ראתה מיכל שבעבוע מתחיל לרתוח אפילו בלי אש" (**מיכל וקומקום האדים**, 35)<br>הצירוף "מתחיל לרתוח" מכוון לכאורה למשמעות המילולית של "לרתוח" – הגיע לנקודת הרתיחה", אך ציון היעדר האש מבליט את הטמפרטורה המטפורית-רגשית של הקומקום, כלומר את התגברות כעסו. |
| **דו-משמעות**<br>מילים וצירופים המאופיינים בריבוי משמעויות ומשמשים להצפה של מסר סמוי | "הרי לא יכולתי לכתוב זאת בגלויה גלויה כל כך" (**קרון ושמו מקרון**, 51)<br>"גלויה" משמשת כאן בשתי משמעויותיה: בפעם הראשונה כשֵׁם – איגרת הנשלחת בדואר ללא מעטפה, ובפעם השנייה כתואר בנקבה: "גלויה" – שאינה מכוסה, אינה מוסתרת. ההכפלה מדגישה את התחבולה שנקט נח – הכתיבה ברמזים – כדי ש"שום זר לא יבין זאת" (51). |
| **דו-משמעות**<br>להדגשת הרלוונטיות של שתי המשמעויות | (הנסיכה) "לא גדלה נגד הבדידות, אלא הבדידות נגדה" ("חומר האהבה", 32)<br>"נגד" בתחילת המשפט – לְשון "מול" או "לעומת", להשוואה; "נגדה" שבסוף המשפט – לשון "פועלת לרעתה". כפל המשמעויות מעצים את חומרת הבעיה של הנסיכה. |
| **דו-משמעות**<br>להדגשת הרלוונטיות של שתי המשמעויות | "יש לי כבר מכות מכל ההשלכות של האנשים האלה" (**תנינה**, 104)<br>כפל משמעות שב"השלכות" מכוון הן ל"השלכות" במשמעות הראשונית, כלומר "הטלה" או "זריקה", והן ל"השלכות" במשמעות המטפורית השחוקה – השפעות של אירוע או מצב או תוצאותיהם. |
| **ארמזים**<br>למקורות היהודיים, ליצירות ספרות אחרות, לדמויות היסטוריות, | "משך הסבל ימינה, משך שמאלה" ("הכורסה המתנדנדת" 75)<br>הניסיונות להכניס כורסה מתנדנדת לדירתה של ימימה סל רומזים למאבק בגזר בסיפור **אליעזר והגזר** מאת לוין קיפניס; בשני הסיפורים יש ניסיון של יחיד שמצטרפים אליו רבים לחולל שינוי |

| | |
|---|---|
| לדמויות מופת | בעזרת כוח. הרמיזה מוסיפה הומור לטקסט של זרחי. |
| **ארמזים**<br>למקורות היהודיים, ליצירות ספרות אחרות, לדמויות היסטוריות, לדמויות מופת | "מיד אתיז את ראשֵׁך" ("טחנת הכוח" 14); "מובן שלא חשבתי להתיז את ראשך" (שם 15)<br>הביטויים רומזים למלכת הלבבות[683] החוזרת וצורחת "לערוף את הנמנמן!" או "לכרות את ראשה!"[684] בכל פעם שמשהו מרגיז אותה. הרמיזה מבליטה את הטירוף השורר בבית המשפחה ובממלכה שבסיפור. |
| **ארמזים**<br>למקורות היהודיים, ליצירות ספרות אחרות, לדמויות היסטוריות, לדמויות מופת | "אם תזוזי אחתוך לך אוזן" (**משושים** 57)<br>הילדה הנמלטת מפני ילדים העולבים בה ורוצים לפגוע בה מתנהגת כאילו עובר עליה התקף טירוף. הרמיזה כאן היא לצייר ואן גוך שבטירופו חתך לעצמו את אפרכסת האוזן. |
| **ביטויים אוקסימורוניים** | "מרחב שלם של חשֵכות מוארות" (**קרונימוס בין העולמות**)<br>צירוף ניגודים המחזק את הסביבה הפנטסטית. |
| **ביטויים אוקסימורוניים** | "עשוי היה שַׁיִשׁ של קורי עכביש" (**מיכל וקומקום האדים** 17)<br>לצירוף האוקסימורוני "שַׁיִש של קורי עכביש" תפקיד כפול: הוא מתאר אובייקט ספציפי בסביבה הסיפורית הדמיונית, ובו-בזמן גם מחזק את הרושם הכללי של המציאות הפנטסטית שהעלילה מתרחשת בה. |
| **ביטויים אוקסימורוניים** | "אמרתי לך שהוא מטומטם, היא צועקת לי בלחש" (**אם את לא יכולה** 27)<br>כאן הפועל "צועקת" מוסר את עוצמתה של סערת הרגשות של האחות הגדולה יותר מאשר את עוצמת הקול המיוצגת בתואר הפועל "בלחש". |
| **שדות סמנטיים**<br>שדות מרוחקים להגברת מתח בעלילה | "שליח הדואר", "משרד", "המסמכים והתיקיות" ו"ישיבה חשובה", "מזרקה" (כאתר אטרקטיבי לילדים), "לונה פרק", "מסטיק[685]", "ממתקים", "שקית הפתעה", "ארטיק"[686] (**להתראות באנטארקטיקה**)<br>המפגש בין פקיד לביצה מתואר במילים ובצירופים משדה המשרדאות ומשדה הילדות (הביצה מייצגת תינוק טרם לידתו). הביטויים משני השדות הזרים זה לזה משמרים את המתח שנוצר בעקבות הפגשת הפקיד עם הביצה. |

683 המלכה בספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** (קרול, 1997).
684 שם, עמ' 133 ו-142.
685 בטקסט משמשת "מסטיקה" לצורך חריזה.
686 בטקסט משמשת "ארטיקר" לצורך חריזה.

| | |
|---|---|
| **שדות סמנטיים**<br>שדה המלחמה והפורענות | "היו ילדים שבמפתיע מצאו להם משפחה", "מתה מטיפוס", "בגלל המלחמה לא הספיקו ללמוד", "אביגיל לא זוכרת", "בלי אבא ואמא", "גם את שמה קיבלה במחנה האיסוף", "זמן מה נקראה 'עשרים ושתיים'","מישהו יבוא ויגיד שהיא בתו או קרובתו", "אביגיל היא ילדה שעברה דברים קשים", "שאין לה מקום ללכת אליו", "המשפחה המאמצת" (**אביגיל מהר המלכים** 8–9), "זה הגיוני שאלה שבאו משם יאגרו אוכל" (12)<br>הטקסט אינו מוסר פרטים על אביגיל, ועברָהּ ונסיבות הימצאותה במקום שבו היא חיה רק נרמזים. |
| **שדות סמנטיים**<br>שדה העוצמה והאנרגיה | "ממלכה" ; "המלכה" ; "היועץ הממשלתי" ; "ראש הממשלה" ; "ספינות מלחמה" ; "רכבות וטנקים" ; "להשתולל" ; "זרק בכל הכוח", "בית חרושת" ; "שומן הכרישים הבוער" ; "הזמזום הסיבובי של היתושים והחיפושיות" ; "עלתה [...] ירדה [...] ושוב עלתה [...] ושוב ירדה" ; "העצבנות המהירה" ; "רותח" ; "גנרטורים" (**טחנת הכוח**, מבחר)<br>הביטויים החוזרים ומופיעים בעלילה האיגיונית מוסיפים לה אווירה של בהילות ודחיפות, של מתח ושל איבוד שליטה המתגברים והולכים עד לסוף הטוב, המפתיע וההומוריסטי של הסיפור[687]. |
| **שדות סמנטיים**<br>שדה הכספים | "העסק הולך לפשוט את הרגל" (**חוש העסקים שלי**, 9) ; "השגריר המסחרי" (13) ; "סֶל סִיסְטֶר [...] בַּאי סיסטר"[688] (14) ; העסקה נעשתה [...] עכשיו מָאנִי מָאנִי" (15) ; "לעשות ביזנס" (17) ; "יותר קשה למכירה ממה שחשבתי" (23) ; "קשה לעשות אתי עסקים" (33) ; "ואז ישתחרר לנו קצת כסף" (33) (מבחר).<br>הסביבה הסמנטית, הרוחשת ביטויי עסקים וממון, ממקדת את תשומת הלב בניסיונות של מעין למכור את אחותה הצעירה, המושלמת במעלות. |
| **בחירות סמנטיות**<br>המשרתות אפיון דמות | "הייתה שקועה כל כך בשירים ובמחשבות שלה, עד שלא שמה לב שזקנו של הפרופסור הולך ומתארך, שצמחי הגן גדלים פֶּרַע, ושקורי עכביש נְטוו בעדינות סביב למנורות" (**גן הבמבומבלים**, 32).<br>הפעלים והשמות מבטאים צמיחה והתארכות. הקרבה הסמנטית בין שלושת האובייקטים ושלושת הפעלים רומזת על זהות בערכם בעיניה |

[687] הקשר בין הילדה בסיפור לאביה כפי שהוא נראה מהאפיזודה הזו מזכיר את הקשר בין פצפונת (קסטנר) לאביה; בין השניים יש חיבה וקרבה, אולם פצפונת מוכיחה שהיא יודעת להיות דברנית חסרת גבולות ויש צורך להרים קול כדי להשתיקה. גם בסיפור ההוא יש כלב, גם שם הכלב משתתף במשחק תפקידים וגם שם יש אם אגוצנטרית.

[688] באנגלית – למכור (את ה)אחות, לקנות (את ה)אחות.

| | |
|---|---|
| | של המשוררת שוות הנפש ומבליטה תחושה של התערבבות היוצרות; הכול מתארך ומצטמח ופולש זה לתחומו של זה. המרת הצירוף השגור "גדלים פְּרָא"[689], כלומר ללא טיפול או השגחה, ללא עיבוד, ללא מגע יד אדם[690], בצירוף הסוטה "גדלים פֶּרַע[691]" – רומזת ל"שֵׂער פרוע", מחזקת את הרושם של התארכות שערות הזקן, צמחי הגן וקורי העכביש עד כדי היווצרות מהות כאוטית אחת, ויוצרת אנטגוניזם כלפי משוררת ה"שקועה כל-כך בשירים ובמחשבות שלה" (32) ומזניחה את חובותיה. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי אווירה וסביבה | "כמו ברומא הקדומה, אני חושבת לי, הרומאים האצילים לחוד והרומאים הפלבאים לחוד" (**אם את לא יכולה**, 30)<br>הדימוי מסביר איך חווה עמליה את הסדר החברתי בכיתתה, ואיך היא תופסת את עצמה. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי אור ואש | "וכל הגינה נשטפה בבת אחת נוזל לבן ודק" (**ורד, אל תנשק לי במוח**, 22)<br>הפועל "נשטפה" יוצר ציפייה ל"אור", אך זרחי בוחרת בתיאור סינסתטי של האור המייצג איכויות הנקשרות לחולשה: נוזליות[692], חיוורון ודקות, ומשקף את תחושתה של האישה באותו רגע של אי-ודאות. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי אור ואש | "הגפרור הראשון לא נדלק [...] אבל בגפרור הרביעי קפצה פתאום אש!" (**מיכל וקומקום האדים**, 8)<br>התנועה המהירה שהפועל "קפצה" מבטא מוסיפה על ההפתעה שב"פתאום". |
| **הלשון הציורית** בתיאורי אור ואש | "הטוסטר הגביה מעלה כמו חץ בוער" (**המסע בפרוסה 1**, 10); "סובב כגחלילית סביב לבה של הנסיכה" (שם 17); "[הטוסטר] עמד בלב השמיים מת ככוכב כבוי" (24); "נשמע קול תסיסה כמו בשעה שזורקים טיפת מים על מחבת רותחת" (24)<br>מסעו של הטוסטר מתואר בדימויים הכורכים יחד חום ואור, כביטויים החיוביים בצמדי הניגודים "טוב-רע" (במשמעותם המילולית) ו"אור-חושך" (במשמעותם המטפורית). |
| **הלשון הציורית** בתיאורי שמיים – גובה ועומק | "היה ליל קיץ חם ופתוח, הכוכבים נפלו קרובים מאוד וכבדים, כמו פירות שבשלו וצנחו ישר לכף היד" (**חובשת כתר הנייר**, 10)<br>התיאור חושני ופיזי מאוד, ורומז לקרבה פנטסטית בין חושך לאור, לחום, למרחב אבל גם לקרבה, לעסיסיות, לצבע, לניחוח ולטעם, יוצר סביב הצוענייה-כביכול אווירה מכושפת ומעמיד את הלינה בכרם |

689 גדל ללא טיפול או השגחה וללא גבולות פיזיים, ובהשאלה ללא כללי חינוך.
690 רב-מילים המקוון, בערך "גדל פרא".
691 אצל ביאליק מצויה השורה "צנחו בארץ ראשיהם הכבדים מְגוּדלי הפֶּרע" (ביאליק, 1990, כרך ב, עמ' 121).
692 הצירוף "נמס לבבו" מדגים את הזיקה בין נוזל לפחד.

| | |
|---|---|
| | כניגוד המוחלט (לדעתה של עמליה) לבית הילדים בקיבוץ. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי שמיים | "... והשמש האירה לא בצורה מסתורית כמו וילון תחרה אלא פשוט התחילה לחמם בצהוב" (**גן הבמבומבלים**, 16)<br>הדימוי "כמו וילון תחרה", הלקוח משדה סמנטי המרוחק משדה הזריחה ורומז על לובנם של ערפילי בוקר המטשטשים את מה שמעבר להם, רומז על רגעי החגיגיות והמסתורין שנגרעו מן העולם בעקבות מעשה הקונדסות. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי קול | קול ש"הפך רופס[693] כרחישת עלים יבשים ברוח" ("סבתונת זמן", 19)<br>הדימוי מבליט את גילה של הישישה[694] ואת חולשתה הגופנית ומתריע מפני הסכנה האורבת לה בהמשך. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי קול | "באנחה חרישית, כצניחת עלה נושר, שפך ביליקט טיפה..." (**גן הבמבומבלים**, 33)<br>הדימוי "כצניחת עלה נושר" משקף את חרישיות האנחה אבל גם קושר את המשמעות הרגשית שלה לצער הפרידה של ביליקט מדרכם של הבמבומבלים. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי קול | "קולה [...] היה מבעבע מתוך הכיס כמו זרם מים קטנטן" ("סבתונת זמן", 20)<br>אחת המשמעויות של "מבעבע" – מפרפר, מפרכס במים – רומזת על חוסר האונים של הזקנה ועל חוסר המובנות של זעקותיה, ועשוי לרמוז גם על בכייה. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי תנועה | "...הנערים הכושיים נושאים על ראשיהם טסי ברווזים אבוסים, ברבורים צלויים וציפורים אחרות שטוגנו [...] עד שנדמה היה שלהקת ציפורים נודדות חוצה את האולם במעופה" ("ארבע מאות היילודים", עמ' 31)<br>הדימוי מפיח רוח חיים לכאורה בעופות המוגשים על גבי טסים ומוסיף מהירות וקול משק כנפיים להמולה באולם. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי תנועה | "השיבולים נעות כעשויות מים" (**אביגיל מהר המלכים**, 55)<br>בתיאור הנוף שבסוף הסיפור מופיע הדימוי ומתאר את השדה כמקווה מים ואת התנועה בו בגלים קלים ובאדוות. |
| **הלשון הציורית** בתיאורי ים ומים | "הביט האיש בגלים הגבוהים, קיפל את הרפסודה, הפך אותה "לסולם-מים" ("האיש עם הסולם", 9).<br>הצרף "סולם-מים" הוא תחדיש המגדיר סוג של סולם; מהמשך הסיפור ניתן לשער שסולם-מים משמש לירידה דווקא – מהרפסודה |

[693] הסמכת התואר לעלים יבשים – עלי שלכת, מצויה אצל לאה גולדברג – "הכול היה רטוב, חלקלק ורופס ממש כאדמה זו וכעלי השלכת" – בתרגומה לטולסטוי, 1956, עמ' 124.

[694] בניגוד לעסיסיות הנקשרת לחִיוּת – היובש נקשר לזִקנה, למשל בצירוף "עצמות יבשות" השגור בלשון הדיבור.

| | |
|---|---|
| | לעומק הים. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי ים ומים | "זו תעלה גדולה יותר מכל תעלה שתתארו בדמיונכם, בעצם זהו כביש מים..." (**זיכרונות מן השרוול**, 71)<br>העכברה נוסעת מגרמניה, שהתעלות שהיו בה בתחילת המאה העשרים אינן מזכירות ברוחבן ובנפח התנועה בהן את תעלת סואץ, ובצירוף "כביש מים" היא מנסה להוסיף על משמעות "תעלה" שבתחילת דבריה[695]. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור צבעים | "בוקר שהיה כבר צהוב מצהריים" ("מה שמעתיק היין", 7)<br>התיאור מעתיק את צבע השמש כשהיא בשיא כוחה וצובע בו נקודת זמן כדי לסמן את קרבתה לשעת הצהריים. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור צבעים | "הוא היה בצבע אחר הצהריים" (**עלמה או היום השישי**, 19)<br>המטפורה מגדירה את שייכותו של הפוני לחיים שאחרי שעות בית הספר. הפוני, כהשלכה של עלמה, מראה את עצמו לכל הילדים, כלומר מאפשר לעלמה להראות את הפן הלא-בית-ספרי שלה ולמעשה משנה את המציאות החברתית בכיתה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור צבעים | "... בצחוק רע [...] וראיתי שהפנים של בוריס נעשים מזה קטנים ולבנים [...] והאיש שוב צחק את הצחוק הלבן הזה" (**אם את לא יכולה**, 23)<br>"קטנים" – כמטפורה לנחיתותו של בוריס מול הזר; "לבנים" כאן כמילה נרדפת לחיוורון הנובע מבהלה או מפחד אבל גם כמטפורה לריחוק מקיום שלם ומלא. הביטוי המטפורי "הצחוק הלבן" נשען על ה"לבנים" שבתחילת התיאור, ומהדק את הקשר הסיבתי בין הצחוק לתגובה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור צבעים | "לפניה הצלחת הלבנה, הר שלג גבוה שצריך לחצות" (**ילדת חוץ**, 24).<br>בדימוי משולבים הצבע ותחושת המועקה שהגבינה גורמת לדפנה, עד כדי פחד מפני איום שהיא לא תוכל לו. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי נוף ומזג אוויר | "השמיים משתרעים כמו הנשימה העמוקה ביותר, רק קצותיהם נתפרים בבית הקברות של כפר יחזקאל. הציפורים [...] מצקצקות כמו צביטות של פח [...] העצים מניעים את ענפיהם ברוח חמימה, צלליות נוטפות כבעבועי מים" ("נסיך הלחם", 73)<br>מרחב השמיים העצום מדומה לנשימה אין-סופית, והאוויר הוא הרכיב המקשר ביניהם. הבינוני "משתרעים" המתייחס לשטח והבינוני "נתפרים" המתייחס לבד יוצרים תמונה של יריעת בד ענקית המכסה את העמק. מול החלק השלו של התיאור עומדת אזהרת הציפורים |

[695] כך גם "קרני משישה" (**וילברס וזילברס במלכודת הכול-רוצים**, 41), צרף תחדישי שמשמעותו – מְחוֹשְׁשִׁים – מתבארת בקלות על פי ההקשר.

| | |
|---|---|
| | ה"מצקצקות כמו צביטות של פח" – דימוי המהדהד קולות מתכתיים ומגע מכאיב. בין הריקוּת של מרחב השמיים לצלילים המתכתיים של הציפורים מצויים העצים; אחרי התיאור המילולי של העצים הטקסט מאייך את התנועה תוך נסיגה אל צלליוֹת העצים, בדימוי הסינסתטי "צלליותיהם נוטפות כבעבועי[696] מים". הדימוי מהדהד צירוף מאופק של צלילִיות ותנועה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי נוף ומזג אוויר | לנגד עיניה נשרו העלים, והותירו את זרועות העצים ערומים. לנגד עיניה ירד הגשם, ועיניים ירוקות נפקחו על הענפים. שרביטים ירוקים כיסו את הארץ, ולאחר זמן פרחו מתוכם כרבולות נרקיסים לבנות שלִבְּן צהוב" ("דרך הסוד", 48)<br>תיאור הטבע מטפורי למחזור החיים: אחרי השלכת (="זרועות העצים ערומים") באה הצמיחה (="עיניים ירוקות נפקחו" ו"שרביטים ירוקים כיסו") ואחריה הפריחה (="כרבולות נרקיסים לבנות שלבן צהוב"). המטפורות הכורכות שמות משדה איברי החי ("זרועות", "עיניים", "נפקחו", "כרבולות", "לִבְּן") בשמות משדה הצומח מעצימות את תחושת החיוּת וההתחדשות בטבע, רומזות על תמונת הראי הנגטיבית של המלכה העקרה ומעצימות את תוגתה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי נוף ומזג אוויר | "העצים זרקו את הצללים שלהם על הארץ בצורת אנשים ארוכים" (**עלמה או היום השישי**, 13)<br>"זריקה", כאן במשמעות המושאלת של "השלכה", מתארת את התהליך הלא-מודע שבו עלמה מייחסת את תכונותיה לצללים הנראים כ"אנשים ארוכים", ורואה לפניה שלושים ושמונה כפילוֹת – מראה המבטיח לה מעמד חברתי איתן. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי נוף ומזג אוויר | "ענפי העץ התחילו לסעור" (**איפה ילדים ישנים**, **10**)<br>זרחי מוותרת על האפשרות הבנאלית – "ענפי העץ התחילו לנוע" – ומשתמשת בשם הפועל "לסעור". הענפים הופכים אקטיביים, והמשמעות של "סערה" – טלטול, הרס, סכנה מעצימה דווקא את אומץ לבה של תמרי, שאינה חוששת לטפס מעלה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי דיבור ושפה | "הוא דיבר לאטו כאילו מושך חוט צמר מתוך מגרה הפוכה" (**ורד, אל תנשק לי במוח**, 52)<br>הדימוי המקדים את סיפור הימאי על סבתו רומז על החוט המטפורי שקשר את סבתו אל חיי המשפחה ואל חובותיה, עד שבזקנתהּ התרוממה באוויר ונעלמה אל חירותהּ. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי דיבור ושפה | "הפה שלי דיבר כמו שיורקים גוגואים" (**אם את לא יכולה**, 24)<br>כשעמליה מטיילת עם חברתה היא בודה תירוץ להימנע מפגישה עם |

[696] בּוּעוֹת.

| | |
|---|---|
| | אדם מסוים. בפני עצמה היא מודה ששיקרה ומתארת את הדיבור בדימוי לעיל. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי דיבור ושפה | "מה זאת אומרת אסור? ופורשת את עיניה הכחולות בתוך הקמטים" (**ילדת חוץ**, 42)<br>הביטוי המטפורי מציג את עמדתה של סבתא, זו שהיא רואה בעיניה, כדבר הישר – הפרוש, החלק, הטבעי – ואת הקמטים כחֵלֶק המעוקם, הלא חלק, הבלתי הגיוני בשיחה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי דיבור ושפה | "היא חתכה את השיחות האלה כמו שחותכים סרט" (**אם את לא יכולה**, 57)<br>המספרת חוזרת פעמיים על השורש חת"כ כדי להדגיש את המהירות והנחרצות של תגובת האם; הדימוי "כמו שחותכים סרט" מזכיר אקט של צנזורה, של סילוק קטעים לא רצויים בסרט, ומשקף אווירה משפחתית קשה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי גוף | "על הפנים הסגריריים הקטנים כאילו זהרה לרגע השמש" (**חובשת כתר הנייר**, 9)<br>התואר "סגריריים", שמשמעו "חורפי, גשום וקר", מטפורי כאן ל"זועף, כועס, עצוב", ובו-בזמן רומז על פניה הכהות של הילדה מהמעברה. "סגריריים" מובילה לדימוי המציג את השינוי הרגעי בהבעתה כהיפוכו של "סגריר" – "כאילו זהרה לרגע השמש"; ההתבהרות במזג האוויר מטפורית להתבהרות רגשית. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי גוף – פה ושיניים | "שזיף פערה את פיה כפי הלווייתן" ("ארבע מאות היילודים", 35)<br>דימוי פיה הפעור של היילודת לפי לווייתן מגביר מאוד את עוצמת פליאתה מדברי המלך. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי גוף | "אור מציף את החדר. יבש וקשה אור הצהריים, ולאורו אכן נראה בבירור האסון" ("מה שמעתיק היין", 8)<br>התארים "יבש וקשה" שמתייחסים ל"אור הצהריים" מתארים את גופו של המלך, שהפך "יבש וקשה" כגוף חרק. תוארי הפועל "אכן" ו"בבירור" מדגישים מה שאי אפשר להסתיר או להתעלם ממנו (ברקע מהבהב הביטוי "ברור כשמש בצהריים"). |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי גוף | "אוזניה דקות כשולי מעטפה לבנה, עיניה כשני חרוזים אדומים, השפמות כחוט משי לרקמת מפיות תחרה" (**קרון ושמו מקרון**, 15)<br>בתיאור העכברה החדשה שנוצרה מטפטוף אפר לקנקן חרסינה מופיעים דימויים הרומזים על עידון על אף חומר הייצור, המתבטא בדקיקות ובברק במראה העכברה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי חיים, הורות | "אני בחרתי משהו שנקרא סול, ויש לזה טעם של סוליה" [...] "ואני בחרתי מרק עשיר והוא בהחלט מרק עני" (**תנינה**, 66) |

| | |
|---|---|
| ובית | דעותיהם של סועדים על המזון המוגש להם מוצגות ברוח איגיונית במשחקי מילים. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאורי חיים, הורות ובית | "טקסים בארמון חשובים ככפתורים במעיל. בלעדיהם יתעופף הארמון כמעיל פורח מעל לראשינו" ("ארבע מאות היילודים", 35)<br>איזה ציור לשוני נפלא: הדימויים שנלקחו משדה הבגדים רומזים על מדי השרד של חצר המלכות הקשורים לעושר ולסמכות, ומצליחים לשקף את לגלוג המלך על עצמו ועל מוסד המלכות. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור מצבי רגש | "אני לא אוהבת להרגיש איך הזמן יושב לי על היד" (**אם את לא יכולה**, 43)<br>מתחת לביטוי המטונימי נמצא ביטוי מילולי – השעון נמצא על פרק היד, אבל הביטוי המטונימי מכוון למשמעות המושאלת של "יושב לי" – לאמור לוחץ עלי, מכביד עלי, כשברקע הביטוי בשפת הדיבור "יושב לי על הראש" במשמעות "מכביד עלי" ובלשון הדיבור "מלחיץ אותי". |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור מצבי רגש | "אומץ לבה היה דק כחרסינה" (**קרון ושמו מקרון**, 23)<br>דימוי הקושר בין החומר העדין שממנו עשויה העכברה לתכונת השבירות המאפיינת אותו. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור מצבי רגש | "היא מרגישה כאילו היא נמצאת בחדר ללא דלת" (**משושים**, 17)<br>דימוי הממחיש את תחושת האין-מוצא המעיקה על פָּנִי. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור מצבי רגש | "הוא פרפר כשראה את אבא של פנינה מגלגל..." (**ילדת חוץ**, 95) "דרור וקובי פרפרו מצחוק, שהדביק גם את הילדים" (96)<br>הביטוי המטפורי נשען על התנועה המהירה נטולת השליטה המאפיינת הן זעזוע והלם הן צחוק – שניהם מקורם בהיסטריה. |
| **הלשון הציורית**<br>בתיאור מצבי רגש | "נבהלו כנראה מלַבַּת השנאה שהעלו" (**ילדת חוץ**, 99)<br>המטפורה קושרת בין עוצמת התגובה, הלהט שבה והתמשכותה, לבין העוצמה, הטמפרטורה וההתפשטות ההרסנית ללא מעצור של לבה הפורצת מלוע הר געש. הדימוי המשתמע של ילדה להר געש מוסיף לסיטואציה דרמטיות, תחושת סכנה ובהלה. |

## פונולוגיה

| התופעה | ציטוט והסבר |
|---|---|
| **תיאורים הקשורים לאוויר** | "המון רגליים התנופפו כמו מניפות" (**עלמה או היום השישי**, 10)<br>התבנית המצלולית הנוצרת תוך חזרה על F במילים "התנופפו" ו"מניפות" מהדהדת את רחש האוויר – FFF – הנחתך בתנועת הרגליים. |
| **תיאורים הקשורים לכישוף או למסתורין** | "החלפתי את השלט של אוטובוס מספר שש בשלט של אוטובוס מספר עשרים" (**גן הבמבומבלים**, 8)<br>התבנית המצלולית שבולטים בה העיצורים SH, S מהדהדת צלילי לחש או כישוף ההולמים את מעשהו של אבמבול. |
| **תיאורים הקשורים לכישוף או למסתורין** | "מְשָׁשׁוּ, לְחָשָׁשׁוּ, נָשָׁשׁוּ" ("וילברס וזילברס במלכודת הכל-רוצים", 42)<br>בכל אחד מהפעלים חוזר פעמיים העיצור SH, והחזרה המשולשת על הצליל "שָׁשׁוּ" יוצרת סביבה צלילית הצוברת מתח ונקשרת לקסם ולכישוף. |
| **תיאורי אווירת מתח וחוסר שקט** | "והזמזום הסיבובי של היתושים והחיפושיות?" ("טחנת הכוח", 12)<br>מצלול עשיר, הנוצר תוך חזרה על עיצור סותם מכתשי (T), חוכך שפתי-שִׁני (V), אַפי דו-שפתי (M), חוככים מכתשיים (S, Z) וחוכך בתר-מכתשי (SH), רומז על הרחש שמתלווה לתנועתיות הגלומה בשמות החרקים. |
| **תיאורי אווירת מתח וחוסר שקט** | "אם המטוסים יושבתו, יתיזו את ראשך, הוקצבה לך חצי שעה" ("טחנת הכוח", 12)<br>ריבוי העיצורים החוככים SH, Z, המחוכך TS, האפי M, והסותמים K ו-T יוצר עומס ומשחזר את לחץ הזמן. |
| **תיאורי אווירת מתח וחוסר שקט** | "תפסיקי, תפסיקי, תפסיקי להשתובב מסביב [...] היא עלתה על ברכיו, ואחר רגע ירדה, ושוב עלתה יחד עם הכלב הקטן שלה, וישבה רגע, ושוב ירדה" ("טחנת הכוח", 12)<br>החזרות על מילים הנושאות משמעות של תנועה בלתי פוסקת מגבירות מאוד את חוסר השקט בבית ואת המתח המתגבר. המצלול ממקד את תשומת הלב בתנועתיות הבלתי פוסקת, שהיא זו העתידה להתברר כמקור אנרגיה שיפתור את המשבר בממלכה. |
| **תיאורי אווירת מתח וציפייה לקסם** | בתחילת הפרק השלישי מיוצג הרחש של אפר הסיגריה בקנקן הקפה בהברות "TS... S... S..." (**קרון ושמו מקרון**, 14), ומוזכרת הסיגריה מסוג "קֶסֶם". בהמשך מופיעים בפסקה השלישית שני משפטים |

| | |
|---|---|
| | המהדהדים את אותו מצלול – "בסילון-האור הדק הנשפך מן הרחוב פנימה נראים השולחנות כעדר כבשים ישן בעמידה [...] כוס קפה, מסכרת, וקנקן חרסינה זעיר ולבן" (שם). הדהוד הצלילים מזכיר את השם המסחרי "קֶסֶם". אותו מצלול מופיע בדבריו של מנהיג העכברים: "מהי מכסת הסוכר שמותר לעכברי בית הקפה לכוסס" (17), כדי להזכיר שהאירועים בסיפור הם בתחומי הקסם. |
| **תיאור רגשות שליליים ותיאורים של מצבי אי-נעימות** | "ובאות המכשפות ומתייצבות בלשכה זו אחר זו גבוהות כתורן, אחדות מצומקות כצימוקים ואחרות עבות כחבית" ("מה שמעתיק היין", 9)<br>החזרה על אותיות השורש ב"מצומקות כצימוקים" והבחירה בתואר הקרוב פונטית לשם ב"עבות כחבית" מתפרשות כאמצעי פונולוגי שמטרתו ללגלג על השלוש ולרמוז שאינן אהודות בארמון. |
| **מניפולציות על שורשים להבלטת מסרים סמויים** | "מרפאים אותה רופאים, ומשקים אותה אוויר מדבר ואוויר ים, ומטפלים בה המטפלים" ("חומר האהבה", 30)<br>החזרות על שורשים – "מרפאים" ו"רופאים", "מטפלים" (פועל) ו"מטפלים" (שם) ועל השם "אוויר" מוסיפות לאווירה העסקנית-עמלנית סביב הנסיכה ומדגישות את הפער בין היקף הטיפול ליציבות במצב הנסיכה. |
| **מניפולציות על שורשים להבלטת מסרים סמויים** | "והוא מנוגע בגעגועים" ("חומר האהבה", 36)<br>הקרבה הפונטית בין השורשים נג"ע וגעג"ע יוצרת תחושה של עומס געגועים ושל תפיסת הגעגועים כנגע, כמחלה. |
| **תבניות מצלוליות להבלטת נוכחותם של בעלי חיים** | "מצפצפות ציפורים, מפטפטות מזרקות המים" ("חומר האהבה", 30)<br>נוצרת תבנית מצלולית דומה באמצעות ערבוב העיצורים הסותמים T, K, P, העיצורים החוככים F, Z, העיצור האַפִּי M והעיצור המחוכך TS שבפעלים הכפולים צפצ"פ ופטפ"ט ובשמות "מזרקות", "ציפורים" ו"מים". תבנית זו משחזרת את קולות יציאת האוויר הקצובה במזרקות – צְפְּ צְפְּ, פְּט פְּט –ואת המולת הציפורים בגן. השורש פטפ"ט בהיפוך סדר העיצורים הוא טפט"ף, והוא מוסיף למצלול רמז לטפטוף המים בגן. |
| **חריזה, מניפולציות על מילים ותבניות מצלוליות להבלטת שינוי במציאות הסיפורית** | השועלה נענית להזמנתו של "מר שועל המהולל" אבל בתשובתה – "הו, אדוני, אשמח מאוד. ארשום אותך בפנקסי / בעט הכסף מכיסי" (**כפפות**, 12) כבר נרמז מתח העתיד להתפתח; חזרה מרובעת על העיצור החוכך-מתמשך S מלווה את הדברים ברחש מטריד. בזמן הריקוד משמיע השועל דברי חיבה: "כמה נעים לי / כשאת נוגעת בפנים לי / עם הכפפה. / כאילו נגעה בי קטיפה / או לטיפה" (16). את |

| | |
|---|---|
| | השפעתו הטובה של מגע הכפפה מעצימים המצלול האווירי-רך של העיצור F ושל העיצור L – ושניהם יחד מהדהדים עדינות ורִכּוּת; הצלילים הללו חוזרים כאן ארבע פעמים כל אחד. מצלול רך מסוג אחר מאפיין את תשובתה של השועלה – "כמה נעים / כשלי נגעתָ בְּמָתְנַי / כמגע המים / או שפתיים" (18) – שבה חוזר שבע פעמים העיצור האפי-מתמשך-רך M (גם בסופי מילים), חזרה על ההברה הרכה "לי" וסיום רך (דיפתונג) ב"מָתְנַי" המהדהד גם ב"מַים" וב"שפתַיים". לאחר נקודת מפנה בסיפור – "פתאום מה שועלה רואה? ציפורן הזרת שלה / מזדקרת / ארוכה, מבריקה, שלופה / מבעד לכפפה" (22) – משתנה המצלול וניכרת נוכחותו העיקשת של מצלול צורם: "'זה כלום, זה כלום,' / עונה לו שועלה נחמדת / 'זה בטח קוץ של ורד'" (26). |

## משלב לשוני ודרכי העברת המסר

| התופעה | ציטוט והסבר |
|---|---|
| **שילוב שפה מקראית** | "וימתק היין, וייפתחו שערי היקב חזרה, ואז יחזרו בני ונינויי לדרוך את היין, כי יוקב הוא יוקב, ולא יהיה לו תיקון עד שיחזור לעשות יין" ("מה שמעתיק היין", 16)<br>הוי"ו המצטרפת לפעלים בעתיד "ימתק" ו"ייפתחו" ומעניקה להם תוקף, החזרה "כי יוקב הוא יוקב" כקביעה שאיננה טעונה הנמקה וההתניה "ולא... עד ש..." מזכירות סגנון של נבואה או השבעה, על דרך "לֹא-יִשָּׂא גוֹי אֶל-גּוֹי חֶרֶב וְלֹא-יִלְמְדוּ עוֹד מִלְחָמָה" (ישעיהו ב, ד), ו"וַיֹּאמֶר לֹא אֹכַל עַד אִם-דִּבַּרְתִּי דְּבָרָי" (דברי עבד אברהם ללבן אחי רבקה – בראשית כד, לג). הסגנון, לצד גילו המופלג של הדובר, יוצרים זיקה בינו לבין הדימוי של זקן השבט או החכם השומע את קול הגבורה ומעניקים תוקף לדברי הישיש. |
| **שילוב שפת ילדים** | "מה, היא מלכה שאת עושה כל מה שהיא אומרת לך?!"; "את לא חייבת!"; "אז מה, ילדים זה גלמים? הם לא יכולים לעשות כלום?" (**פז ואני**, 16)<br>כלבים העוברים ברחוב משקפים לגיבורה את חומרת ההתנהגות הרודנית-כוחנית של חברתה, ומלמדים אותה לעמוד על דעתה ולהגן על עצמה מפני הילדה המתעללת. דברי הכלבים נמסרים במשלב ילדי כדי להימנע מסגנון מטיף ומוסרני המאפיין מבוגרים. |
| **שילוב שפת ילדים** | בשרשרת דיאלוגים בין אֵם לילדיה, בין שני הילדים עצמם ובינם לבין מבוגרים אחרים, התוכן נוגע למתרחש בבית המשפחה במשך היממה שבה הילדים מנסים לשכנע את אמם להכניס כלב אסופי הביתה. לא רק מילות הפנייה – "אמא, בבקשה" או "אתה רואה, חגי" – לאורך הסיפור רומזות מי הדוברים; גם סגנון הדיבור הילדי עושה זאת: "הוא עוד יכול להתקרר ולמות"; "את אמרת שהוא מלוכלך, אז רחצנו אותו. תריחי אותו: איזה ריחני!"; "איך את יודעת שזה הוא? ראית אותו עושה את זה? תמיד את מאשימה לא בצדק"; "אבל אמא, כבר חינכת אותנו הרבה" (**מי יחנך את רודי**) |
| **שילוב שפת ילדים** | באמצעות דיאלוג בין ילד להוריו (**נמר בפיג'מה של זהב**) מצליח הסיפור לשקף תמונה רֵאליסטית של משפחה שבה גם תינוק. הילד, שכנראה מגיב לנוכחותו החדשה של התינוק, עושה הכול כדי לזכות בתשומת לבם של הוריו, כפי שאפשר להבין מדבריהם אליו: "משתולל", "מורח את האוכל", "אם לא תפסיק לצרוח" "מושך לו בשיער", "לא אכלת כלום", "אם לא תפסיק לשיר [...] אתה תעיר את התינוק". הסיפור מציג לכל אורכו את הפער בין שפת המבוגרים לשפתו של הילד. דברי ההורים כוללים הוראות ("יוני, שב ישר!"), נזיפות ("תפסיק לקפוץ על המיטות!") ושאלות רטוריות ("יוני, למה אתה משתולל ככה?"; "שוב אתה מורח את האוכל על השולחן?") ובסופו של דבר |

| | |
|---|---|
| | באיומים (״לך בעצמך יפה – אחרת אני אצטרך לקחת אותך בכוח״). הילד מגיב בהסברים (״אבל אמרתי לכם: כשאני אהיה גדול, אני אהיה נמר״), במחאה (אבל ככה עושה נמר!״), בהתרסה (״מה אכפת לי? נמר לא צריך לראות סרטים מצוירים״), בחוצפה (״מה, אתם חירשים שאתם לא שומעים?! אמרתי לכם: אני נ...מ...ר!״) בסרבנות (״אני לא אזוז מכאן. אני לא רוצה להיות בן-אדם. כמה פעמים אני צריך להגיד לכם שאני נמר?!״) ובסופו של דבר באיום (״אבל אני נמר! אני אטרוף אותך!״). רק כשהאב מוותר על הסגנון ההורי (יוני, תפסיק לקפוץ על המיטות. יוני, שב ישר! אל תאכל בידיים! יוני, אם לא... די! זה כבר עובר כל גבול!״ וכו׳) ומתחבר לעולם המושגים של הילד (״אבל אבא של נמר קטן הוא נמר גדול, נמר שיכול לשאוג כל-כך חזק, עד שכל החיות בג׳ונגל ירעדו: אַ אוּ אוּ!״), הוא מצליח לפרק את הדיאלוג מן התוקפנות שהייתה בו: ״מה אתך, אבא, למה אתה כועס? אתה לא רואה שאני ילד קטן?!״ |
| **תבנית פתגמית** | ״בארץ אחת אתה פסנתרן ובארץ אחרת זבל״ (**חוש העסקים שלי** 31)<br>החזרה מבדילה בין המשפט לסביבת השיח שבה הוא נתון. |
| **תבנית פתגמית** | ״לא על כל דריכה צריך בריחה!״ (**פוקסיה ופוקסין**, **20**)<br>החריזה מבדילה בין המשפט לסביבת השיח שבה הוא נתון. |
| **תבנית פתגמית** | ״מי שמפחיד זה לא אומר שהוא לא צמא״ ו״כשצמאים זה לא משנה אם אתה בן או בת״ (**אולי יש לך קולה? 4**)<br>מבנה פתגמי בסגנון ילדי המאופיין בצורת הסתמי. |
| **תבנית פתגמית** | ״קל לאהוב מי שרואים אותו ברור״ (**אם אימא שלי**, 4)<br>עצה כללית שנותן חתול-יועץ לחתולה החשה שאיננה אהובה, מבנה המאופיין בהצרכה. |

TEL AVIV UNIVERSITY

THE LESTER AND SALLY ENTIN FACULTY OF HUMANITIES

THE CHAIM ROSENBERG SCHOOL OF JEWISH STUDIES

# Sitting at a Flight Path

## The Poetic Language of Nurit Zarchi

## in Children's Works

THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY: **Nira Levin**

WRITTEN UNDER THE SUPERVISION OF

**Professor Tamar Sovran**

SUBMITTED TO THE SENATE OF TEL AVIV UNIVERSITY

JANUARY 2017

# Abstract

Writer and poet Nurit Zarchi is an acclaimed children and adults author, one of the most moving, valued, intriguing literary artists in Israel, particularly of children's works. Great emphasis has been given to her unique, original, complex, fascinating, and exciting modes of expression. The present work examines Zarchi's poetic language in children's works. The corpus is comprised of 90 poems and 40 stories picked out from the 13 books she had published, as well as dozens of books and stories. They were selected for their unique poetic expression, and analyzed from various linguistic aspects: morphology, syntax, semantics, phonology-prosody, discourse, and registers.

**The first chapter** reviews Zarchi's child-oriented poetry, presented in thematic groups. Each work is examined via the various linguistic features revealing the creative modes of expression: Zarchi imbues meaning into linguistic components by emphasizing or hiding their presence. She offers her readers numerous readings of layered and richly-complex poetic structures. Examining these formations reveals an inherent tension between distant, sometime opposite, semantic fields. Zarchi's unique style is manifested also in the tonal patterns and the nature of discourse; for example, the phrase "in the tangled hair" in the poem **The Wind's Journeys**, a list of verbs such as "shouting", "rushing", "riding", "thrashing", "boiling", "throwing", and similes such as "riding atop treetops like horsebacks / raging at sea like a boiling cauldron / throwing ships about as though they were nutshells" – all denote a loud, belligerent character, whose temper is wild and unexpected. Yet a moment of respite in the wind's turmoil is dotted with nouns such as "rosebud", "pinky", "grain of gold", emphasizing characteristics from an opposite semantic field and relating the wind with decadence, refinement, and beauty.

In another poem, **Charge, Kick**, the dialectic presence of courage and power alongside lacking and disaster are manifested in the structure and meter and rhythm: the majority of the poem is amphibrach. A shift from amphibrachic to trochaic reproduces notions of limping, hesitation and loss of direction, contributing to the feeling of doubt and insecurity. Many of the poems pose linguistic-interpretive challenges for the young readers – often absent from contemporary children's poetry.

**The second chapter**, which explores Zarchi's prose, aims too at demonstrating her creativity, originality, and innovative use of language. The discussion begins with the morphologic aspect of the poetic language in her stories, and turns to syntax, semantics, phonology-prosody, and lastly to discourse and registers. The stories are replete with repeated breaking of grammatical principles, directing the reader's attention to these diversions in order to create or expand certain meanings. Syntactic structures serve Zarchi as stylistic features and poetic devices. Bonds between structure, length and the order of the components within a sentence are revealed, emphasizing content and insinuating meaning. Repeated syntactic patterns, which simulate the personal-associative thinking of the emotionally-distressed protagonists, expose characters' internal world. Word order, too, is used to form meaning. Semantically, names of places and characters form a rich breeding ground for implying different possible interpretations, emphasize content and emotional aspects, hint at hidden messages, and sometimes add humor. Many of the stories employ semantically-condensed expressions: for example, the depiction of the twilight hour succeeding the battle of the kings in **Abigail of the Kings' Mountain** is packed to the brim with nouns and adjectives that reiterate the lack of light and remind of the battle. Zarchi's prose often employs slogan-like patterns, turns of phrase, and non-traditional use of constructs, thus intensifying and de-automating meaning.

In poetry as in prose, Zarchi presents her young readers with innovation in all aspects of language: she breaks the rules of definiteness and grammatical agreement in order to enrich or highlight explicit meanings, hint at implicit ones, or express the stance of the narrator. At times she completely diverges from the standards of poetic or prosaic reality by breaking linguistic rules or performing grammatical divergence. Her style is fascinating and highly versatile. Zarchi makes rich use of words and constructs of dual-meaning, using them to depict change and a break from convention: The construct "ישיבה חשובה" (both "meeting" and "nesting") is written on the clerk's door in **See You at the South Pole**, after parenthood is forced upon him and changes his routine and world view. Zarchi employs allusions to Jewish sources, as well as familiar literary-historical-cultural characters, and uses them to imbed the text with additional meaning and content. The language of her prose is oxymoronic, shattering conventions and obvious interpretations, forcing her readers to pause and think. Many of the stories display dialectics or dualism of semantic fields. Her semantic variety is impressive, layered, full of dual meaning, multidirectional and constantly moving about in the literary reality, emphasizing or expanding meaning; her semantic choices are also affected by morpho-phonologic characteristics, omitting parts construct and lexical categories, use of figurative language and extra-literary contexts. In poetry and prose alike, a semantic stance on synonyms and homophones point at layers of dual meaning and semantic vagueness. Her imagery and metaphors are miles away from mundane and indicate a personal, unique, singular perspective, multi-sensual perception and thought which exist within a multi-contextual space. The weeds blowing in the wind in **The Queen's Greenish Hair** are described as "praying like pilgrims", and the unicorn in **Zalzal and Zazina Must Be Repaired** is said to be "… witnessed silently, like the falling dew".

The study characterizes Zarchi's unique child-oriented prosaic and poetic work: its originality, uniqueness, innovative nature, its impactful role of expanding and deepening the thematic territory of the artist, and its refinement using all linguistic mechanisms.