

על ארבעה שירים של שלמה זמיר
ועל כמה אספקטים פואטיים-תימאטיים של שירתו

נטיעת מרכזה של הספרות העברית בישראל הביאה לחידושים שונים בהשוואה למרכזים קודמים. בין השאר, מסמלת נטיעה זו השתלבות הולכת וגוברת של הספרדים ובני עדות-המזרח בספרותנו. הם משתלבים תחילה לא במסה ולא בשירה, כי אם בסיפור המתאר הווי (בורלא, שמי); מהדור הצעיר שגדל בארץ צמחו לימים משוררים ספרדים, כירוחם לוריא. יוצאי-תימן החלו לפרסם מאמרים ופרקי תיאור, ואחר-כך פרקי הווי (ר' מהלל העדני). הדור הצעיר של יוצאי תימן הביא אחר-כך תרומתו בנובילה (שרה לוי), ברומאן ובסיפור הקצר (מרדכי טביב), לעתים, לא הסתפקו הספרדים בתיאור מעגל-דורם בלבד. כך, למשל, לא הסתפק בורלא ב"עלילות עקביא", וביקש להראות מעגל בן מאה שנה, לפחות, של אבותיו ואבות אבותיו, ואף תיאר את תקופתו של ר' יהודה הלוי.

יש ספרדים שכתבתם אינה מעוגנת בעולמם של ספרדים (א"ב יהושע), ויש אשכנזים שכתבתם דנה רבות בספרדים (חיים הזו). רשימת היוצרים והיצירות, הדנים בספרדים, ארוכה מאוד. אם ניקח, למשל, ענף אחד ממנה, את הסיפור הקצר, נמצא מספרים אשכנזים רבים שכתבו סיפורים קצרים על ספרדים, כמו: ארי אבן-זהב, יהושע בר-יוסף, חיים הזו, אביגדור המאירי, יעקב חורגין, יוסף חנני, אהרון מגד, דב קמחי, יגאל קמחי, יהודה בנימין קצנלסון (בוקי בן יגלי), דוד שחר, יצחק שנהר. בשורה אחת עמם ניתן להזכיר מספרים ספרדים שכתבו סיפורים קצרים על ספרדים, כמו: מרים בוסקילה-גוטמן, יהודה בורלא, בן-ציון יהושע, עזרא המנחם, יצחק נבון, דוד סיטון, אברהם עמיצור, דוד ריקנטי, שושנה שבבו, יצחק שמי, יוסף בן פנחס עזיאל ואחרים. כיום, ניתן אפילו למיין סיפורים קצרים מפרי-עטם של ספרדים ועדות-המזרח, לפי מפתח עדתי, ואין לך עדה שלא הקימה מקרבה סופרים שכתבו סיפורים קצרים על עדתם. כך, למשל, ניתן להזכיר את אליהו אגסי, משה אסלון, גיר שוחט ושמעון בלס מקרב יוצאי-עיראק; את יצחק גלוסקא, מרדכי טביב, ישראל ישעיהו ויהודה עמיר מקרב יוצאי-תימן; את אברהם עמיצור מקרב יוצאי-פרס, את ר' פריג'א זוארץ ודוד פדלון-פלד מקרב יוצאי-לוב, ואת אפרים חרד מקרב יוצאי טוניס ואלג'יריה.

התמונה מעודדת אף בתחום השירה. הנה, למשל, חלק מן המשוררים שקמו מקרב עולי-עיראק בישראל: אהרון זכאי ("אל חופו של רעיון", קרית ספר, ירושלים תשי"ז); שלמה זמיר ("הקול מבעד לענף", ספריית פועלים, 1960); יואב חייק ("שלא בדרך המלך", תל-אביב 1961, בשם הספרותי יואב לימור; "שירים על כפות מגעול", עקד, 1970; "קולות", לוינ-אפשטיין, 1973); צבי ולב חקק (מפרסמים מאז 1960); דוד רבי ("באור הראשון", רנסנס, חיפה, 1968); אמיל מורד ("מבקשי האורה", שירים נבחרים, מערבית: יעקב ירדני, עקד, 1963; "אדם וצל" אל"ף, 1970); הרצל ובלפור חקק ("במזל תאומים", דון, 1970); "ספר אורות האהבה", שלהבת, 1972); שלום כתב ("לא רש מאוד", עקד, 1972); "על גדות הנהרים", עקד, 1973); ציון מתתיהו ("קול בעלטה אל"ף, 1973); תקוה שוקר ("לך מגני", אל"ף).

* *
*

שלמה זמיר עלה לישראל בסוף 1950 [2; 22], בהיותו בן עשרים ואחת שנה. הוא התחנך גם במוסדות חינוך יהודיים בבגדאד, אך בישראל היה עליו לעבור תהליך של לימודים באולפן, מאחר שדיעותיו בלשון העברית נשתכחו ממנו, ורק לאחר-מכן עבר לכתוב עברית, לאחר שפרסם שירים וסיפורים בערבית בבגדאד. ספר שיריו "הקול מבעד לענף" מגלה שליטה גאה בשפת-הכתיבה החדשה של שלמה זמיר. זהו ספר שיריו היחיד של זמיר עד כה, וברשותו שירים שטרים נדפסו. לא נמצא בשיריו משקע של לשון המקורות (אף כי הוא מרבה לקרוא תנ"ך) ולא לשון תת-קניית.

מעברו של שלמה זמיר משפת-כתיבה אחת לשפת-כתיבה אחרת מזכיר לנו שורה של יוצרים שכתבו בהשפעת המעבר לארץ. כך, למשל, ביכורי-שירתה של רחל היו ברוסית; א. ראובני, כתב בארץ-ישראל תחילה שירים ונובלה באידיש; ק. סטבסקי המשיך לכתוב בארץ באידיש; המשורר ש' שלום התחיל ליצור בגרמנית ועבר לעברית. המשורר ע. זוסמן יצר תחילה ברוסית וגם א. עמיר-פינקרפלד התחילה לכתוב פולנית.

בשיריו של זמיר ניכר משקע פולקלוריסטי של יהודי עיראק. מבקרים שונים עמדו על כך. מוקד, למשל, מצא כי בשירי זמיר מוזגו "דימויי-גוף צבעוניים סור-יאליסטיים בעלי גוון טבעי של אורנאמנטאליות מורחית" [17]. היניקה ממקורות אירופיים ומורחיים בשירתו הורגשה על-ידי אדיר כהן [11], מגד [14], ואחרים [11]. אך אין ספק בכך, ששירתו של זמיר היא שירה ישראלית, לפי הקריטריון הטריטוריאלי, "הרואה את הישראליות" בספרות כשייכות פשוטה למקום, לאוכלוסייה במקום הזה, לשפתה ולתרבותה" [1]. שונה הוא מאברהם בן יצחק, למשל, שהשתקע בישראל ב-1938, והוא אז בן חמישים וחמש שנה, אחר שפרסם את שיריו בעברית, בה שלט הודות לחינוכו הדתי-המסורתי, בין 1908 ל-1920 וביקר בישראל

שלוש פעמים בין 1908 ל-1920. שונה הוא גם מנתן נך, שהגיע לישראל ב-1935, בהיותו בן חמש, והחל לפרסם שיריו ב-1951. לגבי שני האחרונים, המעבר לארץ אינו כרוך בשינוי שפת-הכתיבה, הראשון משום שפרסם בעברית לפני עלותו והפסיק לפרסם שמונה עשרה שנה לפני עלייתו, והשני משום שראשית חינוכו היתה בארץ. אמיר גלכובע עלה לארץ ב-1937, והוא או בן עשרים שנה, פרסם את שירו הראשון בישראל בעברית ב-1941 (פרסם קודם לכן באידיש) — וגראה כי מבקרי שירו "כי אז אצעק" לא נתנו דעתם לכך שהשיר נכתב ארבע שנים בלבד לאחר עלייתו, כשחינוכו בגימנסיה "תרבות" מסייע לו בכך.

שיריו של זמיר קצרים, אינם בעלי מבנה-בתים קבוע, אין בהם משקל וחרוז סכי-מאטיים שיטתיים, וטוריו בעלי-אורך שונה [3; 4]. הוא עצמו מדוע לכך ששיריו אינם נענים לסכימות פרוודיות קונבנציונאליות: "רציתי להתעמק בתוכן הפיזיטי ולא בקישוטי הצורה. אני נהנה מאוד לקרוא שירה שקולה ומחורזת, אך אין זאת אומרת שאני נהנה גם לכתוב שירה כזאת" [2].

השיר הבודד של זמיר מתפתח כחטיבה המאורגנת ונרקמת סביב גרעין תימאטי אחד, שניתן להגדירו בהיגד-מפתח אחד. הקטיגוריות התימאטיות השונות, סביבן מתפתחים השירים, ניתן לסכמן — אומנם, בהיסוס ובהסתייגות מן ההכללה — כך: א) שירים שיש בהם קטאלוג-מראות, הסובב על ציר ויזואלי מסוים; ב) שירים ששואפים לתאר דמות קיבוצית או אינדיבידואלית; ג) שירים שיש בהם "עלילה" כלשהי; ד) שירים שצירים הוא רגש דומינאנטי אחד, שאותו מבקשים הם להביע ולתאר; ה) שירים מעטים, שצירים הגותי-כללי.

במסגרת זו אעניין בארבעה שירים: שיר שכל היגדיו מבקשים לתאר טיפוס אנושי מסוים — "המנונים"; שיר שעיקרו תיאור עולם ויזואלי מסוים, אווירתו והשלכותיו של עולם זה על הדמות העוברת בשיר לאורכו, והוא — "ההלך על הרמה"; שיר שבמרכזו אירוע — "כשסרקה אדמונית שעה במסרק"; ושיר שמרכזו אבל על מות בת, "הבת אינה". העיון בשירים מכונן להארת השירים עצמם, וישמש נקודת-מוצא לעיון בפואטיקה ובתימאטיקה של שירי זמיר בכללם. כן אצביע על דרכי הארגון בכל שיר ושיר, כשחלקן הן פיצוי על הכוח הארגוני שיש לקונבנציות פרוזוריות, שבהן לא תוכר שירת זמיר.

"המנונים"

שם השיר אצל זמיר — באותם שירים שניתן להם שם — קולע לצומת-העצבים של השם. השיר "המנונים" מתאר אנשים מנוונים, פיסית ורוחנית, וכל ציור שבו מעמיק את תיאור הניזון וממחיש אותו. כשירים אחרים בקובץ, כן שיר זה כתוב כמונולוג של האנשים נושאי-השיר, במקרה זה המנוונים, דבר שמשגיג ישירות בקשר שבין המתארים למתואר ובינם לבין הקורא, בייחוד הודות לטון האינפורמטיבי של המנוונים, המוסיף לקליטת גיוונם, שכן הם שחים — לתומם על המובן מאליו בעיניהם לגבי עצמם, בלי טון של חרון או מרד, צער או התנצ-לות על גורלם או בושם בדמותם, ולשון "אנו" שבפיהם מדגישה את הסטיכי

שבתייהם. התמונות המצטברות ומתעצמות בהדרגה בשלושת כתי השיר ההולכים ומתארכים מבית לבית מחזקות בקורא את אפקט ההסתייגות מהמנוונים עד היעשותו לסלידה.

הבית הראשון תוחם מסגרת כללית להבנת עולם המנוונים, בתארו את המוות ככיוון שאליו נושבת הרוח, והוא סימן-הדרך של המנוונים:

לְאֵן מוֹרָה שְׁבִשְׁבַת־הָרוּחַ?
לְעֶבֶר בֵּית־הָעֶלְמִין.

בבית השני מתגלה כי הדובר השירי הוא גוף קיבוצי — המנוונים עצמם, המתארים את עצמם בלי התקוממות שבגאוה אנושית, בדיווח יבש מהול נחיתות ולא צניעות:

אָנוּ, שְׁתִּסְבִּיף נְחִיתוֹת לָנוּ בְּפָנֵי הַחֲתוּל,
נִטְפֵס זֶה עַל גְּבִי זֶה לְקִטֵף חֲבוּשׁ מִסָּד,
וְנִשֵּׁף שְׁלֵשָׁה בְּנֵי לְכַבוֹתוֹ.

תסביך-הנחיתות בפני החתול, מקבל חוזק מיוחד על רקע השימוש בחתול בניבים ובשירי-עם של יהודי עיראק, שבהם מייצג החתול פחדנות, רפיסות ואפסות¹. המנוונים זוקקים להתאגדות לשם כיבוי נר, שבקבותיו ישרור חושך. הבית האחרון פותח במשפט קריאה שמקנה חשיבות לזמן:

הָאוּרְלוֹגִין הוֹלֵם 12 בְּצִהָרִים!
כְּבֵר הַיְנִשּׁוּפִים קוֹרְאִים עַל הַמְרָפְסוֹת,
וְהַשּׁוּעָלִים שְׂטִים בְּשִׁדוּתֵינוּ.

"12" מעורר בנו ציפייה למעשים שונים מקודמיהם אולי, אך המשך הבית מסיט את התיאור לינשופים ושועלים. הינשוף, הקורא ויוצא לצידו בלילות, ושוכן בחורבות ובחורשות, מוצא מקומו בבתי המנוונים, קורא בלב הצהרים, שכן חולשת המנוונים ערובה לכוחו, ובלב היום תמה "פעילותם" של המנוונים. הינשוף הוא עוף הלילה, הניזון בעיקר מעכברים, ומקושר תכופות לשקיעה ולמוות². השועלים מייצגים כאן עזובה וחורבות (כך גם בשיר "חורבן ירושלים"

1. למשל, פחדן מופלג הוא מי ש"פּוּחַד אפילו מן החתול"; למי שגילה חוסר אונים אומרים: "אפילו חתול במקומך היה שורט"; ואומרים: "החתול רואה את האדם כיצור גדל-מימדים, ולכן הוא פּוּחַד מפניו". שיר-עם אחד שם לשחוק את פחדה של הילדה הדוברת בשיר: "חתולה חתולה / מה עוללה לי החתולה! / בלילה קרבתי לסיר הבשר / ראיתי — אבוי לי — מכסהו הוסר! // יללה חתולה לידו שם בועם / והיכני קולה, אמאליה, כמו רעם! // ימים ארוכים, רבים מספור — / שלשתי מפחד, ומי יעצור? // נהרות של זיעה מגופי או ניתכו / שכבתי גוססת עד אותי הם ניתחו". תרגום חפשי שלי ל. ה.

2. ראה OWL אצל סירלוט [26], ראה תומפסון [35] 2491.2 על התרחקות הינשוף מאור היום, A 2233.3, A 2332.6.6, על הסתגרותו מאור יום ועל קריאתו בלילה.

של זמיר). השועלים, הרגילים לצאת לטרפם בלילות, יודעים כבר בצהרים כי יכולים הם לשוטט בשדות המנוונים באין מפריע. השיר נסגר בטור, הבולט בהיותו הארוך בטורי השיר, היחיד שיש בו חריזה (פנימית), בהזדהותו עם משפט, בתוכנו המפתיע הנאמר בטון אינפורמאטיבי גרידא, ובכך שהוא סוגר את הבית האחרון ואת כל השיר כולו:

אָנוּ נוֹתְנִים מְסֹפָא בְּאַבוֹסִים וְאוֹכְלִים עִם הַסּוֹסִים.

החרו מתרחב כאן הזדות לסיזמת הדקדוקית ("אבוס" — "סוס", "אבוסים" — "סוסים"). היעדר פסיק בין ההיגד הראשון לשני בטור, המגביר את ההמשכיות בין ההיגדים, והטון המוסר לתומו — משיגים אפקט של הבהמה — מותר המנוונים מן הבהמה אין, והם מקבלים את הדבר כמובן מאליו.

כמה גורמים מאגדים את השיר כולו. לסדרת התמונות, הלקוחות מתחומים שונים, יש תכלית משותפת: עיצוב ארכיטיפ אנושי של מגוונים וניווני על-ידי תמונות קונקריטיות שתכליתן המשותפת אינה גורעת מיחודן. נראה, כי התמונות בשיר הולכות ומתעצמות ובמקביל לכך מתעצם השפל של המנוונים. גם השימוש בצירורים, הקשורים בבעלי-חיים ובצמחים — חתול, ינשופים, שועלים, סוסים, חבוש על ענף, שדות, מספוא, — עומד בסימן של התגברות תיאורי הניווני: תחילה — החתול בקשך לתסביך פנימי, אחר-כך מתממשת הרגשת ההתבטלות בעזיבת המרפסות לינשופים והשדות לשועלים, בעוד המנוונים משתווים לסוסים. המאמץ לקטוף חבוש והפקרת השדות לשועלים מסתיימים באכילת מספוא עם הסוסים. היגדי השיר מכילים אלמנטים מקבילים בפונקציה התחברית שלהם וכמה מלים וצירופים מגלים קשרי צליל ביניהם.

הבית השירי קובע יחידה עניינית כשלעצמה, והטור נוטה לכלול יחידה עניינית-תחברית אחת, משפט או יחידה בעלת פונקציה כללית אחידה בו. הפסיתה אינה שכחה בשירי זמיר בכללם.

כמה מהאבזורים והסיטואציות, בהם מסתייע השיר, מתרחבים לסמלים. כך מייצגת שבשבת-הרוח את הכיוון הכללי הנסחף של חיי המנוונים, החבוש — את הפרי המוכן והקל לקטיפה לפי נורמות מקובלות, והטיפוס זה על גבי זה לשם קטיפתו — את נמיכות הקומה והחולשה. גם אלה תורמים לעיצוב דמותם של המנוונים, רפי-האונים והרצון, שאיבדו את צלם האדם שבהם עד כדי כך שאינם בושים בכך, וכל עולמם מחדלים או מעשים ירודים.

"ההלך על רמה"

השיר "ההלך על הרמה" מורכב בעיקרו מתמונות ויוזאליות, כשכל בית מתארגן סביב תמונה שונה, והתמונות מתייחסות ליצורים חיים שונים ומתחוללות ברמות טיפוגראפיות שונות: עניינו של הבית הראשון הוא נחש בערבה, של השני — זוויר שאינו מוצא מקומו בהר, של השלישי — שלושה בני-אדם באופק. שתי

התמונות הראשונות הן תמונות שההלך בשיר אינו יכול לראותן, והוא רואה רק את התמונה האחרונה. לתמונות משותף אפוא. גורם הבדיקה של היכללותו או אי-היכללותן בחוג ראייתו של ההלך. ההלך נמצא על הרמה, ונסתר מעינו מה שקורה בערבה ובהר, והשיר משלים את מה שנסתר מראייתו. סמכות ראייתו של הדובר בשיר רחבה איפוא מזו של ההלך: הוא רואה את ההלך ואת מה שההלך רואה, אך ההלך רואה רק חלק ממה שהדובר רואה.

הבית הראשון מתאר תמונה שאין ההלך יכול לראותה — נחש נבלע בערבה:

ההֶלֶךְ עַל הָרְמָה

אֵינוֹ רֹאֵה הַנָּחַשׁ הַכְּסוּף הַחוּדֵר,

כִּנְתוּ מִיָּם שׁוֹתֵהוּ הַחוּל,

כִּי הוּא אֵינוֹ בְּעֶרְבָה.

מכסיפות-הנחש ויובש החול ה"שותה" את הנחש כנתו מים עשוי להשתמע שמדובר בשעות היום. הבית נפתח בציון מקומו של ההלך על הרמה ונסגר בשלילת מציאותו בערבה, וזוהי גם מסגרת ההנמקה לאי-ראייתו את התמונה המתוארת: כשתות נתו מים שותה החול את הנחש הכסוף החודר. לנחש ולנתו משותפים הכסיפות (באור השמש), החזירה וההישתות על-ידי החול. האלמנט ההיפורבולי נובע כאן מהבלתי אפשרי בדימוי — חול אינו "שותה" נחש. אף כי אין ההלך רואה תמונה זו, הגנה, ייתכן, כי הוא ראה כמוה במהלך הגדודים שעשה את הכינוי "הלך" יאה לו.

בטור הפותח ובטור הסוגר את הבית השני המתאר מקום ההלך והנימוק לכך שאינו יכול לראות את התמונה המתוארת. בבית הראשון ראינו כי בגלל נמיכותה וריחוקה של הערבה, אין ההלך רואה את מה שקורה בה, בהיותו על הרמה; בבית הזה אין הוא שומע את הקולות שעל ההר בהיות הרמה. עליה הוא נמצא, גמוכה ורחוקה מההר:

ההֶלֶךְ עַל הָרְמָה

אֵינוֹ שׁוֹמֵעַ צְרִיחוֹת הַזְּרוֹזִיר הַנְּבוֹכוֹת,

הַמְּנִסָּה לְקַנֵּן עַל קַרְנֵי אֵיל מְפָצִילוֹת,

בְּדַמּוֹתוֹ, כִּי עֲפָאֵי-עֵץ הֵן.

כִּי הוּא אֵינוֹ בְּהָר.

הזרוזיר מתקשה לקנן על קרני-איל ענפות ומסועפות, אותן הוא חושב לענפי-עץ, ולכן הוא צורח נבוך. הזרוזיר מבקש לבנות קן רך ויציב על הקרנים הקשות, עשויות-העצם, של האיל. המהיר. הבית מתאר תמונה באופק, אותה רואה ההלך, ובה איש, אשה וילד, הנמצאים בתנועה, וכל תנועה עשויה להתפרש באחת משלוש חלופות. אין ההלך יודע מהי התמונה לאשורה. הוא מכיר רק את מסגרת האפשרויות שלה, הנקבעת לפי מידת בהירות ראיית ההלך. נוצרות עשרים ושבע

אפשרויות צירוף פוטנציאליות בין החלופות. קו הארגון של קבוצות משולשות בולט בבית השלישי: שלוש דמויות, שלוש תנועות, שלוש אפשרויות הסבר של כל תנועה. הדובר עדיין בעל חוג ראייה מקיף יותר מזה של ההלך, כי הוא רואה את ההלך, את נקודת-מבטו ואת מעשיו.

הוא פשוט נבט לאפק הסגל
שם מרים איש זרועותיו -
או פוהק, או מתעמל, או קורא להצלה,
לידו אשה פוערת פיה -
או מזמרת, או מתפלאת, או נושפת,
ובינותם שח ילד -
או הופר, או נושא משא, או מחפש דבר שנפל.

ההלך "פשוט נבט", בניגוד ל"אינו רואה" שהתייחס לתמונות בבתיים הקודמים. האופק סגול ממקום ראייתו של ההלך (מראות מוורים באופק הסגול ראה בשיר אחד של זמיר, "בואי גלך"). הדובר בבית האחרון מצמצם את סמכות ראייתו והוגה: בבתיים הקודמים תיאר את אופן חדירת הנחש, את התכלית והסיבה לצריחות הזורזר - וכאן, בבית האחרון, מוגבל המתואר למה שההלך מסוגל לקלוט. ההלך רואה תנועות ואינו מסוגל לפרשן, כי למרות בהירותן הן ניתנות להתפרש בצורות שונות, לפי טיב היחסים בין הדמויות הנראות באופק. ההלך והקורא יכולים לבחור בקומבינאציות שונות מבין עשרים האפשרויות, ואלו נעות בין איכפתיות דראמאטית לבין אנטאגוניזם על גבול ההומוריסטי: למשל, האיש קורא להצלה, האשה מזמרת, והילד נושא משא; או האיש קורא להצלה, האשה מתפלאת, והילד מחפש דבר-מה. אין כאן פערים שניתן או צריך למלאם ושמילויים יעשיר את הבנת השיר, אלא ציור פתוח לחוג אפשרויות רחב. פתיחות כזאת עשויה לעורר סקרנות בהלך ובקורא המתלווה עמו בדרכיו: שניהם חשים את כוח ההפרדה של המרחקים, אם בצרה האנשים - רחוק ההלך מכדי לעזור, אם מאושרים הם - אין הם זקוקים לו. העולם הבדיוני המעוצב הוא דיספרופורציוני מבחינת החושים: ההלך מרוחק מכדי לשמוע אם האנשים משמיעים קול בכלל, ואם כן מה תכנו - אך רואה את פעירת-הפה של האשה.

לדברי חמוטל בר-יוסף [5], בשני הבתים הראשונים שולט הצבע השחור-חום (נחש, זורזר, קרני-איל) והצהוב-כסוף (חול, מים), וגראה כי הוא כולל כאן צבעים מובלעים. לדבריו, ההתרחשות בבתיים אלה מהירה וקצרה, התמונות מושפעות ממסורת-סמלים מזרחית, והן בעלות מגמה אירונית ברורה, אנטיטתית לרעיון בבית השלישי, בו יש מעבר מפשטות של ביטוי פרוזאי לרייתמוס חגיגי נרגש; המראות בבית השלישי אינם נשמעים, הם חסרי פרטיות וצבע, ומבחינה זו בולט ההבדל בינם לבין הציורים הצבעוניים החושניים בשני הבתים הראשונים. גראה לי, כי אין בשני הבתים הראשונים זכר למגמה אירונית, אך ההצבעה על

הדיגום כגורם הנושא השלכות כלליות-הגותיות מעבר למימד תחום הציור הספציפי — בדין יסודה.

ראינו כמה מהגורמים המארגנים את השיר: לתמונות השונות משותף גורם כלילתן או אי-כלילתן בחוג ראייתו של ההלך; התמונות מסודרות בסדר-גובה שונים; הן האובייקט המעמת את היקף ראייתו של הדובר השירי עם זה של ההלך; בין התמונות המתוארות לבין ההלך יש קשר, שכן הן תמונות מעולמו של בודד עובר-אורח. בבית השלישי בלט הארגון בקבוצות משולשות. כל התמונות מצטרפות יחד לציור, שבו נתפסים אובייקטים שונים: לו היה זה ציור — היינו רואים את כולם סימולטאנית, אך בהיות השיר אומנות של משך, בה הדברים מופיעים במלים זה לאחר זה, מצטרפים האובייקטים הללו זה לזה בהדרגה. ההלך הוא חלק מהציור הכולל בשיר: הוא חסר מחסה, נודד, ללא קן — כמוהו כנחש וכורזיר, ואולי בניגוד לשלושת האנשים אותם הוא רואה. אפשר לתפוס את השיר כעושה דרכו בתחומיה של צורת המרחב, "כהתרחשות בחלל ובתוך רגע אחד של זמן, ולא דווקא כהשתלשלות שבזמן" [30].

הטור האחרון בכל אחד משני הבתים הראשונים מתחיל פנימה, לא במקום ששאר הטורים מתחילים, אולי לשם השגת אפקט ויזואלי: הרמה עליה עומד ההלך מצד אחד, נמצאת במרחב טיפוגראפי שונה מזה של הערבה וההר מצד שני, וייתכן כי לפנינו המחשה טיפוגראפית למוגבלות שדה-ראייתו של ההלך. שני הבתים הראשונים נבנים בהקבלה תחבירית: "ההלך על הרמה / אינו רואה... (מושא ישיר) / כי הוא אינו ב... (תיאור מקום)"; "ההלך על הרמה / אינו שומע... (מושא ישיר) / כי הוא ב... (תיאור מקום)". הטור הראשון בבית שלישי מתייחס לניסוח בבתיים הקודמים: "הוא פשוט נבט... כל בית בשיר כתוב כמשפט אחד, והרצף מגביר את ההדהוד של ניסוח היגדים מוקדמים בעת קריאת המאוחרים. בכל בית יש תמונה מרכזית אחת. גם בשיר זה לא נמצא פסיחות, ובדרך כלל הטור הוא יחידת-תוכן בעלת פונקציה תוכנית-תחבירית כוללת אחת.

"כשסרקה אדמונית שעה במסרק"

בשיר הלא-ריאליסטי "כשסרקה אדמונית שעה במסרק" יש עלילה כלשהי, המשתלבת בעולם הסוריאליסטי של השיר. השיר מתאר רשעות וזדון של הברואים, בייחוד של האדם. אדמונית, גיבורת השיר, נמצאת במצב של אסון, ועיקר התגובות על כך הן שמחה לאיד וליבוי מקור האסון. נחשפים כאן משטמה, התנכרות אכזרית, אהבת ההתרגשות על חשבון הזולת, והגאה סאדיסטית מסבלו. היצרים השליליים מעוצמים.

התופעות בישר אינן מתפתחות לפי המחשבה ההגיונית, הדיסקורסיבית, שכן המופלא, הדמיוני, הבלתי טבעי, המוזר, דומינאנטיים בשיר. חסרים כאן הסדר המקובל של הדברים, הדרך המוסכמת של ההתארעות, המסגרת הראציונאלית של החוויה. צירוף האלמנטים השונים בשיר, דרכי תיאורם ותיאור המעשים, יוצרים תמונות מפתיעות, הזייתיות, מעין אלו שבחלומות מטושטשים (ואפילו טירוף).

צירופי המעשים, הצבעים, האובייקטים, דורשים שפַע דמיון, ובמציאות השירית מומר הריאלי, הפשוט והשכלי, במעין אלוצינאציה; ההוייתי התת-הכרתי, החלומי, גוברים על המפוכח, ההכרתי והמציאותי. הלשון הציורית הופכת לחידתית. מוקד כבר עמד על הצד הסוריאליסטי בשירי זמיר [17], שלדבריו ניכר "בטכניקת הדימויים, בעצם ההנחות והקומבינאציות של המצב הפיוטי היסודי ומבנה השיר וורמתו, שרטוט צבעוני-חלומי... מיזוג בין סוריאליזם צבעוני ופשטות פרוזאית של אחוות-חולין". מובן, כי אין לחפש כאן הקשרים סיבתיים בין יחידות השיר ולהתחקות אחרי דרכי פיתוחו באותם כלים של התייחסות לשיר שמתאר "מציאות הגיונית ומוכרת", שכן המציאות השירית כאן אינה פועלת לפי ההיגיון האנושי. בשיר יש מוזיגה של תהליכי-גפש ראשוניים אסוציאטיביים חלומיים עם תהליכים משניים שפועלים לפי ההיגיון האנושי, והראשונים דומינאנטיים. השיר אינו נוטה לתקשורת-ישגרת, בהיותו בעל סגנון קריפטי, ייחוד וסגירות. הטקסט הסמוי — המשמעות המובלעת המתגלה לאחר בדיקה של המיטאפורות, הקונוטאציות וכיו"ב — משמש מצע יסודי להבנת המערכת השירית, בעת שהטכסט הגלוי — הרובד הראשון של הטכסט המשתמע במישרין מהנאמר — משמש כאן בתפקיד משני [31]-[32].

בבית הראשון מתוארת ההילכדות הקטאסטרופאלית של האשה באסון, שערה מתלקח. כל שאר הדמויות בשיר פועלות מתוך התייחסות לדלקה זו. מתוך כך נחשף עֵלֶם דימוני מעוות, בו מתגלים האינסטינקטים השליליים בכל כיעורם וניוולם: ייצר הנקם והשמחה לאיד חזק אפילו מייצר האהבה לצאצאים. הדיס-פרופורציות הרגשיות הגרוטסקיות, הנורמות והמוטיבציות של הדמויות בשיר, משיבות את התמונות לעולם קופי כמעט (אנשים מטפסים על עצים), חסר ערכים ומלא שיממון. אנשים מתהדרים בסבל וזלתם, אף כי סבל זה אינו מועיל להם. מעוררת השתוממות היא טענתו של מבקר אחר שמצא בשיר "ששון פיוטי" [13] ושל מבקר אחר שמצא כאן "צחוק ושמחה — זו של עצמו וזו של אחרים המנצחת את העיצובו" [3].

כמה וכמה שירים של זמיר מכילים אלמנטים לא ריאליסטיים³ כאשר השתלבות הסיטואציות והאבזורים מפקיעה אותם ממשמעותם הרגילה. רבים מהסיטואציות והאבזורים שבשיר שלפנינו מופיעים גם בשירים אחרים⁴, אלא שבשיר זה נוצרים צירופים והקשרים לא ריאליסטיים, הכרוכים בהם. כך נמצא כי בשיר דומינאנטי הלא-ריאליסטי: צמות האשה המסתרקת נפלו על בתי השכונה, מנסים לכבות את האש בדמעות, העורבים מבינים מה קרה והם שמחים לאיד, הם זורקים את

3. ראה בשירים בעמודים 16, (18), (20), 24, 33, 35, (39), (42), 82, 101, 105.
 4. אנשים שרים, 42, 47, 66; איש שר על עץ, 96; אשה אנוכית, 11; עיר בוערת, 56, 71; עורכים, 13, 18, 32; אנשים זורקים עצמים, 82, 101; תפוזים, 17, 53, 58, 102, 110; ורוד, 101, 109; סגול, 17, 21, 33, 46; רוע האנשים, למשל, 9; כחול, 19; אשה מסתרקת במסרק, 88; שיער אשה, 31, 104; סירוק, 106; על עצים — ברדלסים, 20; על עצים — ציפורים מנגנות, 42; ראש נוגע באש, 24; שמחה לאיד, 22.

גזוליהם לאש כדי ללבותה, נשים וילדים בבגדי חג טיפסו על עצים, שרו מספרונים
 עגולים, זרקו תפוחים כחולים לעורבים הוורודים.
 בבית הראשון של השיר אנו מתודעים לאדמונית ולאסונה:
 כְּשֶׁפָּרְקָה אֲדָמוֹנִית שֶׁעָרָה בְּמַסְרָק,
 נָפְלוּ צְמוֹתֶיהָ עַל בְּתִי-הַשְּׂכֵנָה וְנֶאֱחָזוּ בְּדִלְקָה.

השם "אדמונית" הוא אמצעי אפיון מקביל, מיטונימי-אנאלוגי, שמייצג את חי-
 צוניות האשה, ומתיישב עם צבע האש. ייתכן כי פעולת ההסתרקות היא גנדרנית
 מתהדרת-מתגרה (בשיר אחר, בעמוד 88, אשה מסתרקת במסרק כפעולה של
 גירוי; ובשיר אחר, בעמוד 104, השיער המלבין מטיל מורא על האשה בשל
 היותו מייצג את נשיותה החולפת, אך כאן מומנט מפורש של חטא או עולם
 ערכים בו "שיער באשה ערוה". השיער מייצג כאן אנרגיה, פריון, חיות, שפעה
 ויופי (בעוד שאיבודו מציין בתרבויות שונות כישלון ועוני [26]). אודם השיער
 עשוי לרמוז לחום, לאינטנסיביות, רגשיות (שיער אדמוני מציין בתרבויות שונות
 תכונה דימונית, או של ויגוס, אלילת-האביב, הפריחה, האהבה והיופי). יש שפיות
 תוארו כבעלות שיער ארוך; יש ששיער אדום, שופע, מתגלה כמניע חשוב
 בחיזור; שיער עשוי לעורר אהבה; שריפת שיער היא אמצעי להקהיל פיות;
 סירוק שיער של פיות הוא משימה לעמה; בשיער כוח מאגי, וכוח מכשפות
 בשערן, ויש ששערן ארוך; חיתוך השיער יש בו עלבון ועונש, ולעתים הוא נעשה
 כדי להימלט; גם דימונים ושרים לעתים בעלי שיער אדום; שיער בוער מביא
 למות בעליו⁵. שיער ארוך ואדמוני של אשה קשור אפוא ליופי, פיות ואש.
 בשירנו נראה כי הוא מייצג נשיות ויופי, אך אין בשיר מדד לקישורו עם רשעות
 ומכשפותיות. כן אין מדד לכך שהאדמונית הציתה אש, שכן צמותיה "נאחזו
 בדלקה". מי שסבור, שהיא הציתה את האש — למעשה, או כפעולה מיטאפורית
 שמשמעותה הוא כי יופייה הצית אש בשכונה מפני שיופייה סכסך וערבב את
 דעתם של הגברים שנתאוו לה — ייחס לאדמוניות כוחות שליליים ויראה את
 המשך השיר כנקם קבוצתי בה. יש כאן ריאליזציה של דימוי מובלע: על אשה
 אדמונית נוהגים לאמר ששערה אדום כאש, והמובלע כאן על דרך ההשאלה הופך
 להיות ממש.

בבית השני יש, לכאורה, שתי פעולות מנוגדות, שאחת — תכליתה כיבוי האש,
 ושנייה — תכליתה ליבוי האש:

הָאֵשׁ הַעֲצִיבָה בְּיֹתֵר בְּעִיר הַבְּהֵלָה
 לְכַבּוֹת הָאֵשׁ בְּדַמְעוֹתֶיהָ,
 אֶךְ הָעוֹרְבִים שָׁחְקוּ לְאִיד
 וּזְרָקוּ בָּהּ גִּזְלֵיהֶם לְהַבְעִירָה שְׂבַעֲתֵימָם.

5. ראה [33], F 232.4; H 312.8; * T 11.4.1; F 398; H 1192; * D 1831; G 221.1; D 2061.2.2.4.1; G 11.11.2; G 342; K 538; Q 488; P 672.2; G 219.4.

מפתיע, שהדמעות נבחרו כאן לכיבוי האש. אמנם דמעות כמטר וכמבול, למשל, הן ציור בשירת ימי הביניים; וזרם של דמעות, נחל שנוצר מדמעות, הצלה ממוות על-ידי דמעות — אינם זרים לסיפורי-עם.⁶ האם האשה העצובה הזועקה לשם ניסיון לחלץ אדמונית מסכנה, ורק היא, אשה רגישה ומנוסה, מסוגלת אולי לחלצה? או שמא הזעקת האשה העצובה היא תעלול מסתוללת שיתסכל אותה ואת אדמונית יותר, עקב חוסר אוגן לנוכח הסכנה? אפקטים קונדסיים-הומוריסטיים אינם נעדרים משירת זמיר [3, 6, 10, 12]. העורבים, הנתפסים כבעלי "שמחה לאיד", מעוותים וגרוטסקיים, שכן שמחה זו עולה להם במחיר שריפת בניהם "במו ידיהם". רחמים ואהבה של האשה העצובה ביותר בעיר אינם מועילים בפני האכזריות והשנאה של העורבים. בקרב עמים שונים תואר העורב כבעל-חיים אכזרי⁷; במקורות יהודיים שונים מיתוספת לאכזריותו טמאותו⁸; בסיפוריהם וניביהם של יהודי עיראק מופיע העורב כבעל-חיים מבשר-רע, המייצג כוחות שליליים באדם, קדרות, ביעור, בעל-חיים, שמן הראוי להתרחק מפניו⁹. עורבים מופיעים גם בשרים אחרים של זמיר, תמיד בהשלכות שליליות¹⁰.

אסון אדמונית הוא מקור לחגיגות כיעורה ואכזרית בבית האחרון:

וְשֵׁם, עַל עֲנָפֵי הָעֵצִים, טָפְסוּ הַנְּשִׁים וְהַיְלָדִים

בְּבִגְדֵי חָג,

שָׂרִים מְסֻפְרוֹנִים עֲנָלִים

וְזָרְקוּ הֵמָּן תַּפְחִים כְּחֵלִים לְעוֹרְבִים הַיְרֻדִים.

6. שם, E 58; F 715,2.5; F 1622.12; A 1012.1 ff.
7. עוקר עיני בני-אדם, שם, 1. 2. 3, 17, למשל; מטביע את גוזליו אם אינו אוהב את דבריהם — מטביע את הגוזלים שמבטיחים לעזור לו בזקנתו, משאיר בחיים את הגוזל שמבטיח לא לעזור לו, כי הוא, הגוזל, יצטרך בבגרותו לעזור לגוזליו שלו [24], * 78,244C. פרויד משתמש באחד מסיפורי האחים גרים, שבו שנים-עשר האחים, בני מלך, הופכים לעורבים, ציפורים-גשמות [30], כך 296,12. וראה [26], ערך Crow.
8. אין בו צורך — לא לאכילה ולא לקרבנות; נוח מזכיר זאת לעורב, כשהעורב קובל על שנוח בחר בו לבדוק אם כלו המים — בעוד שיש רק שני עופות טמאים בתיבה, כנגד שבעה טהורים. העורב יצא מהתיבה ואל כל נבלת אדם (ויקרא רבה לא; שיר השירים א; ילקוט שמעוני נח, ח). אכזריות העורב כלפי בניו ובני ביתו מתוארת בסיפורים ובניבי-לשון, למשל, לשון עלבון כלפי אדם היא: "העורב מבקש לו בנים וזה אינו מבקש לו בנים" (כתובות, מט). וראה עירובין כא, כב) עורב אכזרי לבני — אף נוטש אותם — תנחומא הקדום, עקב; ויקרא רבה, יט; בראשית רבה, סה, שם גמשל יעקב "לעורב שהביא אש על קנו". ובבא קמא צב, "לא לחינם הלך זרזיר אצל עורב, אלא מפני שהוא מינו"? לעתים הוא קושר לענייני כשפים, האומר כי עורב קרא לו, קשור בניחוש ובכ-שפים (סנהדרין סה, טו). תכופות (למשל, ויקרא רבה לא, שיר השירים א', ילקוט שמעוני נח, ח; אגרת בראשית לו, אלף בית רבן סירא נוסח א) הובלט הניגוד בין היונה לעורב.
9. למשל, מראהו של הנאשם מסגיר אותו: "עורב פניו שחורות, פני היונה לבנות הן". "הנח לו, השאר אותו כעורב" (רחק ממנו, השאירנו בחדד ולא רצוי). "עורב בן עורב" הוא כמו "כלב בן כלב". "הוא קורא כעורב", בקול רוחה.
10. ב"שיר הפראים" נמצא אנשים "... שאבותיהם מתו אכולים / במקורי העורבים

מעשה הנשים והילדים הוא קופי-פרימיטיבי-קונדסי. הם מלוכשים לכבוד ה"מאורע", משועשעים מאסון אדמונית. השירה, שמופיעה כגורם חיובי-בדרך כלל בשיירי זמיר¹¹, היא שירה של שמחה לאיד, מתוך ספרונים עגולים (ציירים סוריאליסטיים הדגישו את הקווים המעוגלים). התפוזים, המופיעים בשירים אחרים של זמיר בהקשרים אנושיים חיוביים¹², קשורים כאן להנאה מליבוי האש ולעידוד העורבים. הצבע המובלע המקובל של העורבים בבית השני הוא שחור (צבע פאסיבי קר, מנוגד לאדום האקטיבי החם של אדמונית והאש). הצבע הגלוי המסתבר של העורבים אינו זה המוכר לנו, כי אם ורוד (צבע המציין רגשיות וחושניות). ייתכן כי אור האש נופל על העורבים והתפוזים, והם "נצבעים" ונתפסים בחד-פעמיות של צבעיהם באותו רגע, כשצבעים אלה אינם הצבעים המוכרים המיוחסים לעצמים בדרך-כלל. הצבעוניות ההוויה-חלומית-מזוהה-אסוציאטיבית יוצרת אווירה של מעשייה, שניכרים בה צבעים ראשוניים — אדום, כחול, ושחור מובלע המסתבר כוורוד. השגרתו מתנפץ אפוא בשיר מכוח טיב המעשים, דרך העשייה, הצורה והצבע של האובייקטים [25].

ניתן להצביע על אפשרות של אינטרפרטאציה לפי כמה סמלים פרוידיאניים. בייות האש היה כרוך בכיבוש התאוה והעונג המיניים שהפיק האדם ממנה לפני כיבושה. הן המים והן האש קשורים בפונקציות אירוטיות של האדם (מים — הפונקציות הווליות והאירוטיות מבוצעות באותו איבר; אש — חום, לשונות-אש, תנועותיהן). ציפורים מייצגים איבר-מין (גם יהודי עיראק תיארו לעתים את איבר-המין כציפור). עצמים עגולים, בייחוד פירות, מזכירים אברים אירוטיים של אשה. נראה כי בשיר כרוך ליבוי האש בעונג של הילדים והנשים, ומייצג מעין כמיהה לשוב למצב קמאי, לשחרר יצרים אירוטיים — והכמיהה חזקה מרצונם להדביר את האש. הטיפוס על עצים מגלה יחס מיני, בצד גילוי-הרצון לשוב למצב קמאי. לפנינו מעין חלום אירוטי, שמנסות בו הדמויות לשוב למצב קמאי מענג. זריקת-גוזלים יכולה לייצג מעין שיא של אקט מיני, שמתחזק על-ידי התפוזים העגולים הנזרקים, המייצג מקומות אירוטיים בולטים בגוף האשה. העצים, המקיי-פים את ביתה של אדמונית, מייצגים יסוד נקבי. העורבים הוורודים (צבע הבשר החושני) המלבים את האש הם היסוד הזכרי, ומעשייהם קשורים בסמליות הסכסואלית של הזריקה של הגוזלים לעבר האש, שבה נתונה אדמונית, מוקד תאוותם; באותו זמן מנסות הנשים לגרות את העורבים על-ידי זריקת תפוזים.

בשדה-הקטל. "בירושלים" נהנים העורבים מהמאבק בין הכופרים למאמינים. ב"הבה נצא לדרך" ההישארות יחד של האוהבים יכולה להפוך רע לטוב, "יחד — פרי הבוסר מתוק, / יחד — קול העורב ערב".

11. למשל, בשיר "אתה, האיש שמנחשת"; ב"הרקיע כה גמוך"; "בקרונת הרכבת"; "אשיר, עד שהליל הארוך יעבור"; "תודה לעשב כי הוא חי". "לשיר" מופיע אצלו במובן לומר ולכתוב שירים, וראה בשירים "אשיר, עד שהלילה הארוך יעבור"; "אתה מפציר בי"; "מה אתה שר, משורר, בלילה", שכונס ב-[18].

12. כמאכל טוב — עמ' 17; בעל טעם לא שגרתו — עמ' 53; כחלק מדימוי — עמ' 58; כחלק מגוף — עמ' 102; כפרי שיחלקו ביניהם האוהבים — עמ' 110.

בשיר ניכרים ארבעה גורמי אירגון: עלילתי, רעיוני, אוורתי, ואבזרי-סיטוא-
טיבי. הבית הראשון מספק את הרקע לעלילה השירית, וכל שאר הבתים קשורים
למצב-היסוד השירי המתואר בו. בבית האחרון מועצמת החגיגות בהדרגה,
ובמקביל חישוף הדרגתי גובר של הדימוי והאכזרי באנשים. מבחינה רעיונית
מלוכד השיר בתיאור זדון-האדם, גילויי-רשעתו בעולם מעוות ברשעות ובמעשים.
האווריה גרוטאסקית, התמונות שבה אינן נענות למקובל ולמוסכם, וזהו קו משותף
ביניהן. אבזורים וסיטואציות החוזרים בשיר מעשירים את קשרי-היגדיו, כמו
הדליקה ופועלת הזריקה (תחילה של העורבים, אחר-כך של הנשים).

הטור השירי של זמיר מתגלה גם כאן כבעל פונקציה תחבירית כוללת אחת, (בדומה
לטורי אברהם בן יצחק ובניגוד לטורי אמיר גלבע, למשל). הטור הוא משפט,
הוא איבר בעל תפקיד תחבירי אחד, ובכך בולט כיחידה ומתפצה על היעדר חרוז
ומשקל קבועים שיתחמו לו תחומו כיחידה. על כן לא נמצא פסיחות ולא אורך
קבוע של טור, שכן הטור מסתיים במקום שיחידת-התוכן מסתיימת, והיא
שקובעת את אורכו — ולא שום סכימה משקלית ("ושם, על ענפי העצים, טפסו
הנשים והילדים / בבגדי תג"). מבין אותיות הקישור ומילות הקישור בולט
תפקידה הארגוני של מלת הניגוד "אך", המחלקת את הבית השני לשתי יחידות
שוות-אורך ומנוגדות-תוכן, ושל המלה "ושם", שנקבע לה מקום "איסטראטגי"
בראש הבית השלישי כשו"ו החיבור שבראשה מקשרת את הבית עם ההיגדים
הקודמים לו בשיר. אנאלוגיה בין מעשה הנשים והילדים למעשה העורבים מושגת
על-די החזרה על תיבת "זורקו" בבית השני והשלישי. הסיומות הדקדוקיות
יוצרות קשרי-צליל וכאן מסייעת זהות הסיומת של הרבים בשם ובפועל. לדמויות
משותף הקשר לאש.

"הבת אינה"

ציר השיר "הבת אינה!" הוא צער על היעדר הבת, שהיא, כנראה, ילדה קטנה,
ואיננה, כי נלקחה, מתה. נמצא בשיר את הסימנים שהשאיר מותה. כל חוליה
בשרשרת המעשים והמצדלים בשיר מתארת צער ואבל.

עניינו של הבית הראשון — אבל, מקום ההתרחשות בו — בית-הילדה המתה,
הדמויות הן של אם, אב, סבתא ובנוסף להם — פרה. הטור הראשון מציין את
מות הילדה והוא היחיד בבית שבו יש זהות בין המשפט לטור; שאר הבי ת מורכב
ממשפטים שכל אחד מהם בן שני טורים; כל שני טורים כאלה מתייחסים לאחת
הדמויות, כשהראשון שבהם פותח בנושא ונשוא פועלי ובו ניתנת הדמות ותנוחתה,
ובשני מהם, הנפתח בו"ו החיבור, המשלים וסוגר את המשפט, ניתן המעשה או
המחדל של הדמות. (זוג הטורים האחרון מתפתח בצורה שונה במקצת). לפנינו
אפוא צמדי טורים בעלי מבנה דומה, וההקבלה המבנית מהדקת את הקשר בין
המשפטים בבית:

הַבַּת אֵינָה!
הָאֵם מְשַׁחֶקֶת בְּבִבּוּתֶיהָ בְּהֶשְׁקֵט עַל הַרְצָפָה
וּמִתְקַנֶּת קִרְעֵי שְׂמֹלוֹתֶיהָ.
הָאֵב יוֹשֵׁב דָּם
וְאֵינוֹ מְגִיס הַזְּבוּב שֶׁעַל זְכִינוֹ.
סִבְתָּא מִבְּטָת אֶל הַסִּיר, שֶׁתּוֹכּוֹ זָלַט,
וְלֹא קָמָה לְהַסִּירוֹ.
וּמִן הַרְפָּת עוֹלוֹת גְּעִיּוֹת הַפָּאָב
שֶׁל פָּרָה שְׁלֹא נַחֲלָבָה.

הטור הפותח את הסיר מכיל משפט קריאה קצר, מנוסח דראמאטית, נושא טון רציני שמדרבן לתפוס את תיבת "אינה" כעניין חותך-גורל, כשהיובש העובדתי ממתן את הפאתוס החיצוני של הסיטואציה לגבי מצב מדהים ומכאיב. האם משחקת בבובות הבת, המיטונימיות לבת, על הרצפה — אולי רמו לשיבת שבעה, כפי שתיקון קרעיי-השמלות של הבובות מעורר מחשבה על קריעת הבגד כסימן לאבלות. הבובות כאילו שותפות לאבל, והאם מביעה כמיהה לאיחוי הקרע ולתיקונו. ישיבת "האב" דום" מזכירה את ישיבת האם "בהשקט" על הרצפה. אי-הנסת הזבוב מעידה על אדישות, אי-איכפתיות נואשת, חולשה (בשיר "שיח זקנים" של זמיר אומרים הזקנים התשושים: "זבוב נח עלינו, ואיננו מגרשיו!) גם האם וגם הסבתא מתוארות במעשים ובמחדלים מתחומים המקובלים כנשיים — בובות, סיר. הסבתא היא היחידה ש"מבטת" בסיר, אך אולי לא רואה אותו, ואינה קמה להסירו. געיות הפרה נשמעות באוזני בני הבית, ואי-חליבתה עשויה להתקשר לתמונת הסיר הגולש ואינו מוסר — שייתכן כי תכנו הוא חלב גולש, ומי שלא מסירו מעל האש — מה לו חליבה. המעבר לתיאור געיות הפרה הוא אמצעי איפוק של עומס פאתיטי, מגיעת עודף מטען פאתיטי על-ידי מתון הפאתוס החיצוני, לאחר שהסיטואציה נטענה על-ידי עצם המצב הפאתיטי ועל-ידי יחס הדמויות אליה. הטור המסיים נותן לנו הרגשה של סגירה, כי ו'ו החיבור שבראשו יוצרת הרגשה של חיבור וסיכום, המעבר לדמות שונה מקודמותיה (פרה) מציין את סגירת מעגל התיאורים של המשפחה האבלה, והמשפט בנוי בצורה שונה מקודמיו. בסיום בית זה נמצא גם את התמונה האקוסטית היחידה בשיר. כן מופיעה בטורים אלה לראשונה מלה בעלת מטען רגשי — "כאב" (ואף מלה ישירה זו מוסבה על געיות הפרה) — בעוד שעמדת הדובר עד כה היתה אינפורמאטיבית-ריווחית ללא הגדרה ישירה של רגשות הדמויות, והמעשים דיברו בעד עצמם. לפרה אין תפקיד מיטאפורי בלבד, היא רומזת לנוף כפרי¹⁴.

13. [30], בייחוד: כרך 185,22 — 193; כרך 350,5 — 404. ובמהדורה העברית כרך 260,139,5; כרך 98,1 — 112.

14. תיאורי נוף כפרי כפשוטם — שאינם נושאים משמעויות סמליות — שכיחים בשירי זמיר. וראה, למשל, תיאורי כפר ומושב בע' 16, 45, 47, 48, 102; בע' 49 — פרה במושב.

הבית השני מתרכז בתיאור הצער והחרדה מן המוות, על-ידי תיאור יחסן של שלוש דמויות למוות: ילדי השכונה, זר, כלב. לכל אחד מאלה מוקדשים שני טורים, וכל שני טורים כאלה יוצרים משפט. כל הדמויות הללו נמצאות מחוץ לבית האבלים, וסדר הופעתן הוא מן הקרוב לרחוק: ילדי השכונה מכירים את הילדה ואת משפחתה, הזר נושא תגובות אנושיות אל המוות אך אינו קשור במוות הילדה, ואחר-כך הרחוק ביותר, הכלב:

משפחות-בצער החליטו ילדי השכונה

לא לשחק במחבואים הערב.

הזר, הסתלק חיש מכאן,

מה עגום הזמן הזה!

כלב-הרחוב מכשכש בונבו,

בשמעו המלה "מות"!

ייתכן כי הדובר מופיע בדמות הזר, והוא פונה אל עצמו, או מפנה דבריו לכל זר. ייתכן אף שלפנינו דיבור סמוי, ונוסף לקולו של הדובר השירי הגלוי יש כאן קול נוסף, של דמויות הקרובות לאבל (בייחוד הילדים). מלת הקריאה "הוי" מופיעה בכמה מצבים טעונים רגשית בשירי זמיר (למשל, ע' 41, 43, 77). כוחו של המראה העגום להפוך אפקטיבי כל כך לגבי זר, ובכללו הדובר והקורא, להם שמורה האופציה להתרחק מהמראה — שלא כקרובי הילדה, אך מעיד על עומק הצער הטבוע בעצם המצב. בתיאור רגשת הכלב נעדרת המלה "אפילו" — אפילו כלב-רחוב עזוב ירא מהמוות. פחדו של כלב הרחוב מן המוות מעיד שאפילו הוא מכיר בקיום כחסד לעצמו, ומחייב פחד גדול יותר של בני-האדם.

ב

ארבעה שירים אלה מייצגים כמה אלמנטים פואטיים תימטיים מרכזיים בשירת זמיר.

השירים מדגימים את נטייתם של שירי זמיר להיטוות סביב ציר אחד — מראות, דמות, "עלילה" או רגש דומיננטיים.

שירי זמיר אינם מוגבלים לארבע אמותיו של משורר השר על עצמו בלבד. הוא מביט בדמויות שונות ובמצבים מגוונים. לעתים כרוך הדבר ברגישות סוציאלית. נמצא אצלו קבצנים, נכי-מלחמה, חללים, בחורה זנוחה, מוכר עיתונים, פרוצה ודמויות מגוונות אחרות, היודעות את הסבל. בעיצוב דמויות אלה מעביר זמיר לעתים את הדיבור השירי לדמות עצמה, בין שהדובר הוא גוף קיבוצי (דוגמת המנוונים) ובין שהדובר הוא יחיד, למשל, פרוצה. בלשון "אני" או "אנו" מדברים אצלו זקנים, מנוונים, פרוצה, לוחמים, נכי-מלחמה, הומאניסטים, חלוצים, הורים. בשירי האהבה שמספרם ניכר בקובץ ותכופות הם אירוטיים, בולטת קבוצת שירים שבהן הדוברת היא אשה. יש שהיא פונה אל אהובה ומעודדת אותו לקחתו

עמה ("קחני... קחני עירומה"), יש שהיא קובלת על נטישתה על-ידי האהוב (אתה, האיש שמנחושת"), יש שהיא מתכננת בנשיות רבה לגרות את האהוב ("ההוא, שכתב שורות אהבה"), ויש שהיא חייה את הזדקנותה מתוך כאב ("אשה"). יש בקובץ גילויים חזקים של חמדת-החיים בשלל גילוייהם. האהבה, בצד רגש של שיתוף וקרבה עם הטבע ותכופות עם האדם, מתגלה כאן גם ביחס לעם. חלוציות, אהבת מולדת ועם, ציונות, מופיעות כאן בלי שמן המפורש, בלי מאבק על "ריטוריקה" מרשימה, ובשל כך הן משיגות הרבה מכוון. יהודים תלויים בבגדאד ("בלדת התלויים בבגדד") אינם מעוררים אצל משורר יליד עיראק זה מחאה קטנה יותר מזו שעל השואה ("שירים ישנים") — והקול בלי "ריטוריקה" ופאתוס גלוי, בלי עמדה וסגנון של "נביא". בנושאים אלה מתגלה, בין השאר, גם איזו תגובה על המציאות הריאלית-ההיסטורית של המשורר. המציאות הישראלית מתגלה מנקודת-מבטו של המוקסם-עדיין מהקמת המדינה, ובשיריו בעלי הנימה הלאומית משמשת לשון "אנו" להבעת חוויות קבוצתיות המונעות מכוח תכליות לאומיות ("הנגב", "במסע").

בין נפש-האדם לנוף קבועה אינטראקציה בשירי זמיר, בין שהאדם מזדהה עם הנוף (הקשר בין דמות ההלך ב"ההלך על הרמה" לעולם המתואר בולט, ובשיר כמו "הסהר מילא סירת הדייגים", בו הדובר חש שהברבורים הניצים על גלי האגם אינם אלא הוא, בולט קשר כזה עוד יותר), בין שהלורד-נפשו נקבע לפי שינויי-העונות ("ההר", "הופעת האביב"), ובין שהוא נדחף על-ידי הנוף להרהורים מסוימים ("לנגדי פשטו מראות"). בולטת במיוחד רגישות לעונות ("הופעת האביב", "אחר הגשם", "מבוא הסער", "חטוף החצוצרה מרוח שבט", "היורה", "הקשישים").

בצד תיאורי-נוף מקובלים נמצא אצלו תיאורים מוזרים, התלויים לעתים בתנוחה, בשעה, בצבעים, בנסיבות הכוללות, ולעתים אין בהם שום ניסיון לשקף את המציאות המקובלת. מאמינות עומדות על הארובות ותוקעות לעננים בשופרים ("ירושלים"); צל רפאים סגול נאחו בציפורני יד אחת ונוגס צל אגס בהר רם מן היד השנייה ("אח זר אכור"), אשה באופק הסגול המניקה פעוט בשד אחד וטלה בשד השני ("בואי נלך"), רחוב עשוי בית אחד ולהקת ציפורים עשוייה ציפור אחת הזורקת זר-פרחים של פרח אחד (דונמי היס") — אלה מקצת מן התיאורים שהם ציורי-מעשים ותמונות מפתיעים. ("כשסרקה אדמונית שערה במסרק").

15. מראה המקום לפ הע' בספרו של זמיר. בסוגריים ניתנו השירים הפתוחים במיוחד לשינויים מבחינת סיווגם הנושאי. שירים שבמרכזם מראות : 7, 8, 16, 17, 18, 21, 31, 33, (39), 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 65, 66, 68, 69, 82, 90, 97, 101, 102, 107, 109. שירים המתארים דמות : 9, 10, 13, 14, 20, 34, 35, 60, 63, 77, 89, (96), 98, 100, 103, 104, 111, (112). שירים בעלי "עלילה", התארעות כלשהי : 24, 25, (44), 51, 58, 64, 71 — 72, 73, 74 — 76, 86, 88, 95, 99, 105, 106. שירים שצירם רגש דומיננטי אחד : 11, 12, 15, 19, 23, 29, 30, 32, (36), 37, 38, 40, 41, 52, 53, 55 — 57, 59, 67, (70), 81, 83, 85, 87, 93, 94, 108, 110, 113. שירים שצירם הגותי-כללי : 22, 44, 45, 49, 84.

נראה אפוא, כי החיתוך המחוּספס שהוצע בהיסוס רב באשר לחמש הקטיגוריות הנושאות סביבן מתרכזים שירי זמיר תקף, אף כי לעתים בדוחק ולעתים בקשיי סיווג, שכן השיר אינו מכיל גרעין תימאטי מובהק אחד שאין לערור עליו¹⁶:

האווירה השירית של זמיר קונדסית לפעמים. כבר חבר השופטים (לאה גולדברג, דוד כנעני, ישראל רוזנוווייג) שהעניק לזמיר, יחד עם אמיר גלבוש ואבא קובנר, את פרס שלונסקי, מצא לציין כי שירי זמיר נקראים לפרקים "כסיפורים, לפעמים בחידות", כי לשונו של זמיר היא ציורית, יש בה "הומור ועדינות רגש", ולו "כוח דמיון, הסתכלות חדת-עין ורעננות" [6]. נמצא אצלו את האיש המקשקש בכספו באמרו לשודד כי אין לו כסף ובשאלו את השודד היכן רמת-הכובש, שבה נערכת חתונת בתו עם ראש-הממשלה ("השודד"); דובר שירי המדליק גפרור כדי לראות את השמש, רוקד לקול נביחת-כלב וקד ומסיר כובעו בפני החיים ("גיל"); החוגגים בנשף-מסכות התחפשו לגורילה ואינם מצליחים לזהות את הגורילה האמיתית שהסתננה ביניהם ("מנשף-מסכות"). ילדים יוצאים צולעים במחול, לקול מנגינה מכוערת, המנצח מנצח בתנועות שחיה והתעמלות, הכנר מנגן כשדפי התווים הופכים, ואנשים זורקים פרחים מלאכותיים על המלחין ("רוצה אני לחבר מנגינה"); לדובר השירי צחוק חדווה שיכול להברית את כל הציפורים מעל העצים ולהספיק לכל תושבי קפריסין ("אני אצחק צחקה"); נמצא כאן ילד מנומנם הרואה בנים-לא נים איש משופם המציג את עצמו כדודה, רות אחותו ענודה עגילים מגחליליות ונעולה חלזונים ומציגה עצמה כאבא אריה ("בשעה מאוחרת"), ועוד. וכבר ראינו את האשה העצובה המזועזעת לכבות את הדליקה בדמעותיה.

שיריו של זמיר, כפי שגם ארבעת השירים בהם עיינו משקפים, הם שירים קצרים, אינם בעלי מבנה בתיים קבוע, אין בהם משקל וחרוז סכימאטיים שיטתיים, וטוריו שוני-אורך. ראינו כי הטור מקבל את כוחו כיחידה לא מכוח משקל קבוע או חרוז, כי אם מכוח היותו משפט או חלק ממשפט בעל פונקציה על תחבירית אחת. זמיר מוותר על חריזה, או משתמש בחריזה מונוטונית נעדרת וירטואוזיות דיקוראטיבית במקומות לא קבועים ולא תכופים.

מעניינת היא קבוצת השירים הדנה בענייני כתיבת שירה. תכופות זהים כאן הזמר והשיר במובן שלמעשה היצירה הספרותית. הרוח הקרה משכיחה את הזמר שהדובר חיבר, ובנומו יזכרנו ("על האדמה המושלגת"); הבחורה הנטושה על-ידי אהובה מבקשת מפלט בנדודים ובשירת שירי אהבה ("אתה, האיש שמנחשת"); הזמר המסרב לשיר בפני חסרי רגש "חירשים אילמים" מגלה את סלידתו מפני הצורך לתרגם את שיריו לשפתם ("אתה מפציר בי שאשיר"); גאוות המשורר על שירו — ממנה יכולות הציפורים ללמוד לשיר מלווה גם בהצהרה הגאה שממלות שיריו יכולות האיילות ללמוד לרקוד ("ציפורים שמעוניי"); המשורר מצהיר שימשיך לשיר בקור ובגשם עד שהאורות ידלקו ("אשיר, עד שהלילה יעבור"); המשורר אינו יכול להימלט מטבעו המשוררי, אף אם יאמרו לו שאין צורך בשירתו ("מה אתה שר, משורר, בלילה"); עיני האהובה המאירות תספקנה אור

לכתיבת שיריו בלילה ("על אהובתי"); השירה היא חסד מיוחד שמיטיב את החיים ("תודה לעשב").

שירתו של זמיר לא תוכר כגודש מיטאפורי. נוטה הוא ללשון "פשוטה", לאוצר-מלים "שגור". ידועה ההפרדה בין לשון רגילה (Ordinary Language) ללשון ספרותית (Literary Language). "פשוטות" לשונו של זמיר היא חלק מהפואטיקה המודעת שלו. "אני משורר פשוט וכתבתי ספר פשוט" — מעיד המשורר על שירתו [2]. משפטיו של זמיר קצרים, ואינם מסובכים, מורכבים או מתוחכמים מבחינה תחבירית. שירתו של זמיר משוחררת מהשפעות של שירה עברית מודרנית ומרמזי מקורות. הצירופים שלו נובעים מעולמו הפנימי, מראייתו האישית, ואין לומר עליהם שכל פסוק בהם מתייחס ל"כה אמר" או "כדכתיב". ציפור שרה על בר שיר רומבה ישן; קול זמר שמהדהד על הרי החלום; שהוק שמקריש את המוהל בגזע העצים; סהרוריות לבושות סגול המנופפות במטפחות זהובות וזורות חפני אורו ותפוזים; מאמינות שעומדות על הארובות ותוקעות לעננים בשופרות; ברדלס קטן האורב על עלה קט וברדלס גדול האורב על עלה גדול; קווצות שחורות כשירי העצב ואצבעות ארוכות כימי יוני; יונים שמרחפות על שדי גערה בחשבן אותם לתפוחי איסטרחן; שורת שיטים השחה כריסי עפעף מגומגם; ערפל העובר הרש והורס בפטישו את מחצית בתי הרחוב; ישישים הנוקבים את כדור-הארץ חורים-חורים במשענותיהם כנגם על שחיתותו — ציורים אלה ואחרים באים מתוך ראייה ייחודית של העולם השירי המעוצב, ואינם שאולים מקנייני אחרים. במהלך העיון בשירים ראינו כי יש בשירת זמיר אבזורים וסיטואציות חוזרים, אף כי בהקשרים ובדרכי-פיתוח שונות. כן ראינו בשירים שעיינו בהם (בייחוד ב"המנוונים" ו"כסרקה אדמונית שערה במסרק") ציוריות ייחודית זאת.

נראה, כי הבקורת הדגישה למעלה מן המידה את המוטיבים המזרחיים בקובץ. זמיר קורא ספרות ערבית, אך גם ספרות עברית, צרפתית ואנגלית, ואולי גם ספרדית [2], [7]. מכל מקום, ניתן למצוא סימנים של הווי מזרחי ואפילו צירופים דיגלוטיביים בשירי זמיר (עמ' 17, 74, 77, 79, למשל).

בעיון בשיר "ההלך על הרמה" הזכרנו כי כל התמונות מצטרפות יחד לתפיסה נופית פוטוגראפית, עצמים שונים מצטרפים לאיזה ציור שלם, שבו עניינים שונים קורים סימולטאנית בתוך רגע אחד של זמן, ולא דווקא בהשתלשלות של זמן. תכופות נתפסים עצמים בשירי זמיר כהופעתם בתנועה או בתנוחה בזמן מסוים, המשקף אותם בצורה שונה מזו המוכרת בעולם החושים שלנו, ומגלה בהם פנים מיוחדות, בנות רגע ונסיבות מסוימים. מכך גובעות פרופורציות הגדלים בשיריו, שהן פונקציה של ראייה ברגע מסוים ממקום מסוים: הסהר דולק באופק בגודל כפי-יד ("בכפר"); "בשדה קט כעציץ סוס קט כשועל/אוכל קישוא ככל קישוא" ("לנגדי פשוט מראות"). הקישוא נתפס כפי שהוא מוכר לנו, ולא כפי שהוא נראה לדובר באותו רגע ומקום); פני האסיר מחולקות לארבע פנים ("ההומניסט") מבעד לסורגים; "הרקיע כה נמוך, — / די לעמוד על בהונות הרגלים, לפשוט

חבילת קש ולהדליקה בירח" ("הרקיע כה נמוך"); השמים הסגולים כה נמוכים, עד כי ילד יכול לדקרום מעל ענפי העץ, או לתלוש מהם ממחטה בעמדו על בהונות רגליו ("השמים הסגולים כה נמוכים"); "האשה שעמדה באופק — / הסהר הבהיק על ראשה / כהילה" ("באופק"); "הפרות צועדות על הרמה, / גבוהות, כה גבוהות, כבתים נעים" ("פרשת־הדרכים"); "ועל גלי האגם נראו / חצאי גברים וחצאי נשים...". ("ליד האגם"); "מפתח האורות נגלה / חצי איש יוצא, מושך אליו שלישי סוס" ("ערב").

הביקורות הנלהבות, בהן נתקבל קובץ השירים של זמיר, יאות לשיריו. לא במקרה ראה שמיר בספר הביכורים הטוב ביותר של שנת פרסומו [23], ולא במקרה טרח מי שטרח על תרגום כמה משירי זמיר לאנגלית [36]¹⁶. עם זאת, יפה התריע דוד ארן על הסכנה שנתגלתה בביקורת על הקובץ:

במידה שיכולתי לעקוב אחרי תגובות בהן נתקבל ספר השירים הראשון של ש. זמיר, בלטה העובדה כי תמיד הושם הדגש על ראשוניותו של המחבר כמשורר עברי בן אחת מעדות־המזרח. יש משום סכנה בקבלת־פנים מעין זו, משום פיתוי להעריך את השירה הזאת שלא על־פי ערכה הסגולי, משום קריאה לזויתור כלשהו בתביעה לרמה נאותה — לפי דעתי אין כל צורך בגישה כאילו — סלחנית זו. 'הקול מבעד לענף' ראוי להערכה כתופעה בשירה העברית הצעירה ללא התחשבות במוצא הגיאוגרפי עדתי או התרבותי של המחבר. ש. זמיר הוא בראש ובראשונה משורר אמת, ולא רק אדם ששיריו ראויים לדפוס לפי קנה מידה הנהוג בישראל, משורר, שיש לו דברים מיוחדים, בעל דרך משלו בתוך הזרם הכללי של השירה הצעירה ([3], ההדגשות של דוד ארן).

16. משירי זמיר כבר כונסו באנתולוגיות, [15], [18].

רשימה ביבליוגרפית

[המספרים הנתונים באריחיים מרמזים לרשימה ביבליוגרפית זו]

1. אבן זוהר, איתמר. "הספרות העברית הישראלית: מידע היסטורי". "הספרות", ד', נס (יולי 1973), 427—440.
2. אלדד, ב. "שיחה עם המשורר ש. זמיר". "משא" 'למרחב', 26.8.1960.
3. ארן, דוד. "על שירתו של ש. זמיר". "על המשורר", 13.2.1961.
4. בן יוסף, צביה. "הקול מבעד לענף". "משא" 'למרחב', 26.8.1960.
5. בר-יוסף, חמוטל. "הקול מבעד לענף". "עקב", רבעון לסיפור, חיב' 4, (1961), 138—140.
6. גולדברג, לאה, ד. כנעני, י. הונציינג, סיפנים, פיס סלינסקי לזנת 1961. נימוקי השופטים, 'על המשורר' (1961:1078), 26.1.1961, וראת חלק מהנימוקים גם ב'משא' 'למרחב' (27.1.1961). (ראה גם "דבר" 1961:1078 ו"הארץ" 13.2.1961).
7. דור, משה. (התום: מ. בר-יוסף), "פנים חדשות למסורות בסיור". 'מעריב', 29.7.1960.
8. דר, א. יבול השירה העברית בתשכ"א. 'ידיעות אחרונות', 30.9.1960.
9. זמיר, שלמה. "הקול מבעד לענף". ספרית פועלים, 1960, שירים מהקיבוץ ראו אור בהודמנויות שונות. למשל, לאחר קבלת פיס סלינסקי בהפרסמי סיריו "ירושלים", "להיות יחד" ו"תודה" ב'על המשורר', 1961:1078. סיריו "ירושלים" ראת אור טוב ב'מעריב', 12.5.72.
10. יעקב, ר. "הזמיר מבבל", 'על המשורר', 29.9.1960.
11. כהן, אדיר. "קול מבעד לענף". 'הביקר', 26.8.1960.
12. לנדר, — אלעד, פנחס. "הקול מבעד לענף". 'הפועל הצעיר', כרך לב, מס' 24 (7.3.1961), עמ' 20.
13. לשם, גיורא. "השירה הצעירה בתשכ"א". 'הרות', 10.9.1961.
14. מגד, אהרן. "קול צעיר, הרט". 'למרחב', 12.8.1960.
15. מגד, מתי. שירים ליריים, 1970—1970. "מסדה", 1970.
16. מ. ה. "הקול מבעד לענף". 'גוית', כרך יח, חוב' יאיב (תשכ"א—תשכ"ב), עמ' 50.
17. מוקד, גבריאל. "קול-שירה צבעוני וחדש". 'הארץ', 2.12.1960.
18. מירון, דן (ערך וליקט), 'מבחר שירים עבריים'. הפקולטה למדעי הרוח. החוג לספרות עברית 1968/69.
19. פנואלי, ש"י. "עם הום שנת שירה". 'משא' 'למרחב', 10.9.1961.
20. פנואלי, שמואל ישעיהו. 'שנה ושירה', 'משא' 'למרחב', 21.9.1960.
21. קצנלסון, גדעון. "לאן הם הולכים? סיכומי שנה נוספת בשירתנו הצעירה". 'מאזנים', ס"ח, יב (תשכ"א) עמ' 425.
22. קרסל, ג. 'לכסיקון הספרות העברית החדשה'. ספרית פועלים, 1965.
23. שמיר, משה. שני סיכומים — שני סיכומים. 'מעריב', 12.8.1960.
24. Aarne, Antti, *The Types of the Folktale*, tr. and enlarged by Thompson Stith. Helsinki, 2, 1961.
25. Bartly, I. H., *Principles of Perception*. New York, 1958.
26. Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*. Philosophical Library, New York, 1962.
27. Dorson, Richard M. (ed.), *Peasant Customs and Savage Myths*. Selection from the British Folklorists. The University of Chicago Press, 1968.

- Fish, Stanley E. "How Ordinary is Ordinary Language?" *New Literary History*, 5, No. 1 (Autumn 1973), pp. 41-54. .28
- Frank, J., "Spatial Form in Modern Literature", in *Criticism*, ed. M. Schorer, J. Miles, G. Mckenzie. New York, 1948, 379-392. .29
- בעברית : ד. פראנק : "צורת המרחב בספרות ימינו", *בחינות בביקורת הספרות*, 6, בחינות בביקורת הספרות (סתיו תשי"ד), 28-36.
- Freud, Sigmund, *The Complete Psychological Works*. Translated from the German. The Hogarth Press. .30
- Noy, P., "A Theory of Art and Aesthetic Experience". *The Psychoanalytic Review*, 55 (1968/69), No. 4, 623-644. .31
- Read, H., "Form Introduction to Surrealism", in *A Grammar of Literary Criticism*, ed. & S. Hall, New York, 5, 1968. 307-321. .32
- Thompson, Stith, *Motify Index of Folk Literature*. Indiana University Press, 2, 1966. .33
- Vardi, Dov*, translated "Together", "Thanks", by S. Zamir, in *New Outlook*, Tel-Aviv, September 1962. .34

תדפיס מתוך ספר "שבט ועם"

סדרה שניה ג (ח)