

הזוגיות בשיר השירים וב'אודיסיאה'

תמר ורדיגר

במאמר זה אציג פן לא מוכר בתפיסת הזוגיות העולה משיר השירים ומה'אודיסיאה'¹, פן הבא לידי ביטוי, בשתי היצירות, בשימוש בלשון

¹ במאמר זה אתייחס לשתי היצירות כפי שהתייחסו אליהן רוב קוראיהן באלפיים השנים האחרונות – כאל יצירות אחדותיות. כדברי מאיר שטרנברג: 'אחת מהנחות היסוד או היפותזות היסוד של הקורא יצירת ספרות היא, שהיצירה היא אחדותית' (על עקרונות הקומפוזיציה של אור באוגוסט לפוקנר: לפואטיקה של הרומאן המודרני, הספרות, ב, 3 [1970] עמ' 508). זוהי הנחת היסוד של מאמר זה, אך חשוב לציין שיש מקום לקריאה כזאת גם לפי הגישה הגורסת כי מדובר ביצירות שאינן אחדותיות במקורן, שכן גם לפי גישה זו, מעשה העריכה יצר יצירה מוגמרת שאפשר להתייחס אליה כאל יצירה אחדותית. למעשה, אחדותן של כל אחת משתי היצירות נתונה במחלוקת במחקר. לשתי נקודות מבט שונות בסוגיית אחדותה של ה'אודיסיאה' ראו: ו' שאדוואלט, 'הומרוס והשאלה ההומרית', ג' צורן (עורך), האודיסיאה והומרוס: מבחר מאמרים, ירושלים 1989, עמ' 19–37; א"ב לורד: 'הומרוס על רקע השירה הסיפורית שבעל-פה', שם, עמ' 38–57. לסקירה שיטתית של הנושא ראו: נ' שפיגל, הומרוס, ירושלים תשמ"ט, עמ' 15–32. שפיגל עצמו סבור כי ה'אודיסיאה' היא יצירה אחדותית שחוברת בידי איש אחד – הומרוס (שם, עמ' 32). בנוגע למגילת שיר השירים השאלה קשה עוד יותר, שכן גם התייחסות למגילה כאל טקסט מוגדר, סגור, מותרה מקום לחלוק בכמה סוגיות מהותיות: ראיית המגילה כאנתולוגיה של שירים מול ראייתה כשיר יחיד, ובמסגרת ראייתה כשיר יחיד – תפיסתה כשיר שנוצר מצירוף של שירים קיימים מול תפיסתה כשיר שנוצר מלכתחילה כיצירה אחת; השאלה אם יש או אין עלילה בשיר השירים והשאלה אם שירה זו היא דרמה. בנושא זה ראו למשל: M. H. Pope, *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary* (The Anchor Bible), Garden City, N.Y. 1977, pp. 34–37, 40–54; S. C. Horine, *Interpretive Images in the Song of Songs: From Wedding Chariots to Bridal Chambers*, New York 2001, pp. 25–36; P. W. T. Stoop-Van Paridon, *The Song of Songs: A Philological Analysis of The Hebrew Book*, Ancient Near Eastern Studies, supplement 17, Leuven 2005, pp. 6–8; בשיר השירים, תל-אביב 2009, עמ' 233–243.

הפיגורטיבית. פן זה חורג מהמכנה המשותף שאפשר למצוא ביחסיהם של כמה מהזוגות במקרא, כגון אמונתם המשותפת של שרה ואברהם שא-לוהים שופט (בראשית טז, ה; יח, כה) או התכונות המשותפות לבועז גיבור החיל ולרות אשת החיל (רות ב, א; ג, יא). הוא אף חורג מיחסי השמחה והאהבה האופייניים למערכת היחסים הזוגית הרצויה לפי המקרא, למשל, 'כִּי יִקַּח אִישׁ אִשָּׁה חֲדָשָׁה [...] נָקִי יִהְיֶה לְבֵיתוֹ שָׁנָה אֶחָת וְשָׂמַח אֶת אִשְׁתּוֹ אֲשֶׁר לָקַח' (דברים כד, ה); 'וְשָׂמַח מְאֹד שֶׁנֶּחֱדָהּ [...] בְּאַהֲבָתָהּ תִּשְׂגָּה תְּמִיד' (משלי ה, יח-יט); 'רָאָה חַיִּים עִם אִשָּׁה אֲשֶׁר אָהַבְתָּ' (קהלת ט, ט). פן זה הוא אחדות מסוימת בעולמותיהם הפנימיים של בני הזוג, אחדות שהיא פרי עולם משותף של דמיון ורגש.

פער עצום מבדיל בין שיר השירים לבין ה'אודיסיאה', פער גיאוגרפי ותרבותי, פער ז'נרי ותמתי, פער לשוני וכמותי, וכמובן – פער דתי. הפער כה גדול, עד כי קשה להניח כי אחת מיצירות אלה השפיעה על האחרת. לפיכך, הימצאותו של אותו פן משותף בתפיסת הזוגיות בשתי יצירות קדומות אלה מעלה את האפשרות שמדובר בהשקפה שהייתה רווחת בעולם הקדום. תפיסה זו של הזוגיות, הכוללת אחדות שהיא פרי שיתוף בדמיון וברגש, באה לידי ביטוי בשתי היצירות בשימוש דומה בלשון הפיגורטיבית. בחלקו הראשון של המאמר אראה כיצד הלשון הפיגורטיבית בשיר השירים מבטאת תפיסה זו של הזוגיות, בחלקו השני אצביע על האופן שבו דימויים ב'אודיסיאה' מכוונים לתפיסה הזאת, ובחלק השלישי אציג השוואה בין היצירות ואסכם את הדיון.

חלק א: 'עֵינֶיךָ יוֹנִים', 'עֵינָיו כְּיוֹנִים'

הלשון הפיגורטיבית בשיר השירים היא נושא חשוב העומד בפני עצמו. כל חוקר ומפרש של שיר השירים עוסק בה כחלק מניסיונו להסביר את הטקסט,² וחוקרים אחדים אף ייחדו מאמרים וספרים לנושא זה.³

² במפורש או במובלע, כל מפרש של שיר השירים נדרש לשאלות בנוגע לפיגורטיביות של קטעים בשיר השירים, ולעתים מדובר בקביעות בעלות משקל מכריע בענייני פרשנות. לדוגמה, בפסוק 'הביאני חדריו' (א, ד), קריאה מילולית של המילה 'המלך' משמעה שקטע זה מתאר את האהבה ששלמה זוכה לה, והיא תואמת את הפרשנות המקובלת ששלמה הוא האהוב, ולחלופין את הפרשנות ששלמה הוא המתחרה על לבה של הנערה, המעדיפה את הרועה (כפי שפירש, למשל, המלבי"ם). קריאה פיגורטיבית של 'המלך' בפסוק זה מאפשרת לראותו כמוסב על הדוד, שהוא, אולי, רועה, וכך להוציא את שלמה ממעגל חייהם של הדוד והרעיה. כך פירשו, למשל, גורדיס, פוקס ובלוך ובלוך; ראו: R. Gordis, *The Song of Songs and Lamentation: A*

בשיר השירים יותר ממאה עשרים וחמישה שימושים בלשון פיגורטיבית, במאה ושבעה-עשר פסוקים – שכיחות שהיא מעל ומעבר למקובל במקרא, הן בחלקי הפרוזה שבו והן בשירה המקראית. הנושא העיקרי של הלשון הפיגורטיבית⁴ הוא הדוד או הרעיה, ורוב הביטויים בלשון פיגורטיבית אף נאמרים מפיהם. כיוון שכך, הלשון הפיגורטיבית תורמת רבות לאפיונם של הדוד והרעיה ולאפיון יחסיהם.⁵ בחינה מדוקדקת של הלשון הפיגורטיבית בשיר השירים מעלה כי היא מצביעה על אחדות בעולמותיהם הפנימיים של בני הזוג, בעיקר באמצעות הצגת עולמם הפנימי של הדוברים דרך המדמים המשותפים לדברי שניהם. כפי שאסביר בהמשך, המדמים שבהם משתמש כל דובר מעידים על עולמו הפנימי, ולפיכך

Study, Modern Translation and Commentary, New York 1954, p. 45; M. V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison 1985, p. 98; A. Bloch and C. Bloch, *The Song of Songs: A New Translation with an Introduction and Commentary*, Berkeley and Los Angeles, California 1995, pp. 8, 10–11

S. F. Grober, 'The Hospital Lotus: A Cluster of Metaphors, An Inquiry into the³ Problem of Textual Unity in "The Song of Songs"', *Semitics*, 9 (1984), pp. 86–112; J. M. Munro, *Spikenard and Saffron: The Imagery of the Song of Songs*, P. Hunt, JSOT Supplement Series 203, Sheffield 1995; הערה 1); P. Hunt, *Poetry in the Song of Songs: A Literary Analysis*, Studies in Biblical Literature 96, New York 2008. האנט הקדיש לכך את רוב ספרו.

⁴ כוונתי הן לדימויים (שיש בהם ביטוי השוואה) והן למטפורות (שבהן אין ביטוי השוואה), וראו: ח' בר-יוסף, 'האם הדימוי הוא כמו מטפורה?', מ' בריןקר, 'י' יהלום ו' פרנקל (עורכים), מחקרי ירושלים בספרות עברית, י-יא (תשמ"ז-תשמ"ח), א, עמ' 201–212. מכאן והלאה אשתמש במונחים של חמוטל בר-יוסף: נושא, תכונה משותפת, ביטוי השוואה ומדמה (בהתאמה: ריצ'רד, אמיץ, כמו, אריה). בשיר השירים מופיעים דימויים ומטפורות ברצף, כממשיכים זה את זה, לדוגמה: 'אני חבצלת השרון שושנת העמקים – כשושנה בין החוחים כן רעייתי בין הבנות' (ב, א–ב): הדימוי 'כשושנה' ממשיך את המטפורה 'אני [...] שושנת העמקים', שקדמה לו.

⁵ לתיאור היחסים בין בני הזוג בשיר השירים העולים מן הלשון הפיגורטיבית שבו מקדיש פ' לנדי את הפרק השני בספרו. ראו: F. Lundy, *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs*, Sheffield 1983. קריאתו של לנדי קשובה לכתוב ואף מבריקה, אך כפופה להנחת יסוד פסיכואנליטית שהארוטיקה הבוגרת היא מעין חזרה על יחסי האם והתינוק. לפיכך, לנדי מתאר את יחסי בני הזוג בשיר השירים כמימוש של כל אחד מהם הן את 'תפקיד' האם המיניקה והן את 'תפקיד' התינוק, ומשייך כל לשון פיגורטיבית למערכת מצומצמת של סמלים ארכיטיפיים.

השימוש של הדוד והרעיה במדמים משותפים מעיד על קיומו של עולם פנימי המשותף לשניהם.

כדי לבסס היטב את טיעוניי, אפתח בהצגת רשימות מקיפות ומדויקות ככל האפשר של המדמים שבהם משתמשים הדוד והרעיה. לשם כך אנקוט שלושה כללים:

- א. ברשימת הביטויים שבלשון הפיגורטיבית אכלול לא רק דימויים שביטוי ההשוואה שלהם הוא כ"ף הדמיון, אלא גם ביטויים אחרים שמשמעם עריכת השוואה, כגון 'דוֹמָה דוֹדֵי לְצָבִי' (ב, ט), או 'טוֹבִים דְּדִיךְ מִיָּנ' (א, ב).⁶
- ב. במקרים לא מעטים עולה השאלה אם ביטוי מסוים מובא במשמעות מילולית או במשמעות פיגורטיבית. לדוגמה, קשה לקבוע אם המור במשפט 'יָדֵי נָטְפוּ מוֹר' (ה, ה) הוא אכן מור, או הרעיה מזיעה מרוב התרגשות (כפי שמפרש ש"פ גרובר).⁷ להלן אמנה גם את המקרים המסופקים האלה, שכן שכיחותה הרבה של הלשון הפיגורטיבית בשיר השירים תומכת בראיית המקרים המסופקים כתיאורים פיגורטיביים. עם זאת, קיומם של מקרים אלה אינו מאפשר לדייק במספר השימושים בלשון הפיגורטיבית שבמגילה.
- ג. יש במגילה קטעים שקשה מאוד לקבוע מי הדובר בהם. כדי לבסס את טענותיי על נתונים ודאיים ככל האפשר לא אמנה ברשימת הביטויים שבלשון הפיגורטיבית שבדברי הדוד והרעיה כל מקרה שבו יש ספק בדבר זהות הדובר.

⁶ לרשימת ביטויים של השוואה ולתבניות של ביטויי השוואה ראו: S. G. Darian, 'Similes and the Creative Process', *Language and Style*, 6, 1 (1973), pp. 5–43.
⁷ גרובר (לעיל, הערה 3), עמ' 89. עם הסבורים שהמור בפסוק זה הוא מילולי נמנים גורדיס (לעיל, הערה 2), עמ' 90; י' פליקס, שיר השירים: טבע, עלילה ואלגוריה, ירושלים תש"ם, עמ' 89; ע' חכם, חמש מגילות עם פירוש דעת מקרא, ירושלים תש"ן, עמ' מד; R. E. Murphy, *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles*, Minneapolis 1990, p. 171; T. Longman III, *Song of Songs, The New International Commentary on the Old Testament*, Grand rapids, Michigan 2001, pp. 167–168; עסיס (לעיל, הערה 1), עמ' 118–119 ועוד. בין הסבורים שמשמעות המור כאן פיגורטיבית, מלבד גרובר: מונרו (לעיל, הערה 3), עמ' 49; D. Garrett, *Song of Songs*, World Biblical Commentary 23B, Nashville 2004, p. 211; הנט (לעיל, הערה 3), עמ' 256 ועוד.

שאלת זיהוי הדוברים בשיר השירים מורכבת, ושיקולים פרשניים מסוגים שונים מעורבים בה, ועל כן אציג אותה בעזרת שלושה קטעים. הקטע הראשון הוא: 'שִׁקְנֵי מְנֻשְׁקוֹת פִּיהוּ כִּי טוֹבִים דְּדִיךְ מִיָּו: לְרִיחַ שְׁמֹנֶיךָ טוֹבִים שְׁמֹן תוֹרֵךְ שְׁמֶךָ עַל כֹּן עֲלָמוֹת אֶהְבוּךָ: מְשִׁכְנֵי אַחֲרֶיךָ נְרוּצָה הִבִּיאֵנִי הַמֶּלֶךְ חֲדָרָיו נְגִילָה וְנִשְׁמָחָה בְּךָ נִזְכְּרָה דְּדִיךְ מִיָּו מִיִּשְׂרָאֵל אֶהְבוּךָ' (א, ב-ד). המעברים מלשון יחיד ללשון רבים ומגוף שני לגוף שלישי מקשים על זיהוי החד-משמעי של הדובר; ייתכן שזהו דיבור רב-קולי של עלמות בארמון וייתכן שזהו דיבורה של הרעיה, המשלבת בדבריה ציטוט של העלמות.⁸ הקטע השני הוא פסוקים א-ו בפרק ז:

שׁוֹבֵי שׁוֹבֵי הַשְּׁוֹלְמִית שׁוֹבֵי שׁוֹבֵי וְנִחְזָה בְּךָ מָה תִּחְזוּ בְּשׁוֹלְמִית כְּמַחְלַת הַמְּחַנְיָם: מָה יָפוּ פְעָמֶיךָ בְּנֻעְלִים בַּת נְדִיב חֲמוּקֵי יִרְכֶיךָ כְּמוֹ חֲלָאִים מַעֲשֶׂה יְדֵי אָמוֹן: שְׂרָרְךָ אֲנִי הִסְתַּרְתִּי אֵל יַחְסֹר הַמָּזֶג בְּטַנְךָ עֲרַמְת חֲטִיִּם סוּגָה בְּשׁוֹשְׁנִים: שְׁנֵי שְׂדֵיךָ כְּשְׁנֵי עֶפְרַיִם תְּאָמְרֵי צְבִיָּה: צְוֹאֲרֶךָ כְּמַגְדַּל הַשֵּׁן עֵינֶיךָ בְּרִכּוֹת בְּחֻשְׁבוֹן עַל שַׁעַר בַּת רַבִּים אַפְּךָ כְּמַגְדַּל הַלְּבָנוֹן צוּפָה פָּנֵי דַמְשֶׁק: רֹאשְׁךָ עַלֶיךָ כְּכַרְמֶל וְדַלְתֶךָ רֹאשְׁךָ כְּאֶרְגָּמוֹן מֶלֶךְ אֶסּוּר בְּרִהֲטִים.

גם כאן לא ברור מי הדובר. מצד אחד, השימוש בלשון רבים ('וְנִחְזָה', 'תִּחְזוּ') והופעתה של שאלה ('מָה תִּחְזוּ בְּשׁוֹלְמִית') מורים על סיטואציה פומבית ולא על אינטימיות של זוג אוהבים. כמו כן, בהיעדרן של לשונות החיבה והשייכות, אשר שכיחות בדברי הדוד לרעיה (המילה 'רעייתִי' מצויה תשע פעמים, 'אחותִי' – חמש פעמים, 'יונתִי' – שלושה פעמים), יש תמיכה להנחה שהדובר איננו הדוד.⁹ מצד אחר, יש מידה רבה של הקבלה בין חלק מרכזי מקטע זה לבין חלק מדברי הדוד שהופיעו קודם לכן. בקטע שלעיל נאמר: 'בְּטַנְךָ [...] בְּשׁוֹשְׁנִים: שְׁנֵי שְׂדֵיךָ כְּשְׁנֵי עֶפְרַיִם תְּאָמְרֵי צְבִיָּה: צְוֹאֲרֶךָ כְּמַגְדַּל הַשֵּׁן', ואילו בדברי הדוד נאמר: 'כְּמַגְדַּל דָּוִד

⁸ את השיטה הראשונה נוקט, למשל, פליקס בהקדמתו לפסוקים אלה. ראו: שם, עמ' 41. עם המצדדים בשיטה השנייה נמנה חכם, בסיכומו לשיר השירים א, ב-ד, שם, עמ' ד. את הגישה שמדובר בדוברת יחידה, הנערה, שאיננה מצטטת קולות אחרים, נוקטים גורדיס (לעיל, הערה 2), עמ' 45; מונרו (לעיל, הערה 3); חכם, שם; זקוביץ, שם (ולשיטתו הנמענים מתחלפים) ועסיס, שם, עמ' 34-38. את האפשרות שמדובר בשילוב בין קולה של הנערה (השרה 'סולו') לקולות של מקהלות מעלים הורין (לעיל, הערה 1), עמ' 74; גרט, שם, עמ' 123-124; לונגמן, שם, עמ' 89-90.

⁹ גם הכינוי שנוקט הדובר בפנותו לרעיה, השולמית, תומך בהנחה שלא מדובר בדוד, שכן ה"א הידיעה מורה על היותה של 'שולמית' כינוי כללי ולא שם פרטי. משמעו של הכינוי הוא בת העיר שלם (בראשית לג, יח) או בת ירושלים, כמו הכינוי 'השונמית', שפירושו בת שונם (מלכים ב ד, ח ו-ב).

צָאֲרָךְ [...] שְׁנֵי שְׂדֵיךָ כְּשְׁנֵי עֲפָרִים תְּאֹמְרִי צְבִיָּה הָרוּעִים בְּשׁוֹשְׁנֵי (ד, ה-ו).
 הדימוי 'שְׁנֵי שְׂדֵיךָ כְּשְׁנֵי עֲפָרִים תְּאֹמְרִי צְבִיָּה' מופיע בדיוק באותו נוסח בשני
 הקטעים, ונוסף על כך מופיעות בשניהם השושנים, בלשון פיגורטיבית, בתיאור
 גוף האהובה, ובשניהם המגדל מתאר את צווארה. כיוון שכך, אין לשלול לחלוטין
 את האפשרות שהדוד הוא הדובר כאן.¹⁰ ייתכן שיש מקום לחלק את הקטע
 שצוטט לעיל ולייחס את הפסוקים א-ב לדובר לא ידוע בסיטואציה פומבית,
 ואילו את הפסוקים ד-ו (ואולי גם את פסוק ג) – לדוד.¹¹ הקטע השלישי הוא
 פסוק שבו מצטרפים שני הקשיים שתיארת לעיל: 'אֶחָזוּ לָנוּ שׁוֹעָלִים שׁוֹעָלִים
 קְטָנִים מִחֲבָלִים כְּרָמִים וּכְרָמֵינוּ סֶמְדָר' (ב, טו). כאן לא ברור אם השועלים והכרם
 הם פיגורטיביים או מילוליים, וכן לא ברור מי הדובר: הדוד, שדבריו מצוטטים
 בפסוקים י-יד; הרעיה, שדבריה נאמרים מיד בפסוק הבא: 'דוֹדִי לִי וְאֲנִי לוֹ הָרְעָה
 בְּשׁוֹשְׁנֵי' (פסוק טז), או אולי דובר אחר, כפי שניתן להניח מהשימוש בלשון
 רבים 'אֶחָזוּ לָנוּ'.¹² כאמור, ברשימות המדמים שבהם משתמשים הדוד והרעיה לא
 אכלול מדמים המופיעים בקטעים שזהות הדובר בהם מסופקת.

¹⁰ אפשרות שלישית היא שהקטע בשיר השירים ז, א-ו הוא מעין חלום בהקיץ של הנערה, והוא
 המשכו של הפסוק הקודם: 'לא ידעתי נפשי שמתני מרכבות עמי נדיב' (ו, יב), פסוק המתאר בלבול
 מסוים שחווה הנערה; ראו: פליקס, (לעיל, הערה 7). להנחה שהאמור בפסוקים יא-יב בפרק ו הוא
 חלום בהקיץ שותף זקוביץ (לעיל, הערה 7), עמ' 116-117. החיבור בין פסוקים א-ו שבפרק ז
 לפסוק יב בפרק ו נתמך על ידי הביטוי 'נדיב', המופיע הן בפסוק יב בפרק ו ('עמי נדיב') והן בפסוק
 ב בפרק ז ('בת נדיב'). אם, כפי שטוען פליקס, אכן הדוברת היא הנערה, והיא מדמה בנפשה סצנה
 שבה היא רוקדת לעיני קהל הנושא את שבחיה, הרי הלשון הפיגורטיבית מעידה על עולמה הפנימי
 ולא על עולמו של הדוד או של אחרים. חוסר הבהירות בדבר הדובר או הדוברים בקטע זה משתקף
 בדעותיהם של החוקרים. יש הטוענים שבפסוק א בפרק ז יש שני דוברים: מקהלה כלשהי, ואלה
 דבריה: 'שובי שובי השונמית שובי שובי ונחזה בך', והנערה, המשיבה 'מה תחזו בשונמית כמחולת
 המחניים'; ראו למשל: גורדיס (לעיל, הערה 2), עמ' 68-69; חכם (לעיל, הערה 7), עמ' נח-סב;
 לונגמן (לעיל, הערה 7), עמ' 189-190. עסיס אינו מכריע מי הדוברים בפסוק זה, ומעלה אפשרות
 שהדובר בחלק הראשון הוא האיש, המקהלה או בנות ירושלים, והדובר בחלק השני הוא הדוד,
 המקהלה, בנות ירושלים או האישה; ראו: עסיס (לעיל, הערה 1), עמ' 158. את פסוקים ב-ו בפרק ז
 יש המייחסים לדוד; ראו: חכם, שם; לונגמן, שם; גרט (לעיל, הערה 7), עמ' 231-236; עסיס, שם,
 עמ' 156-163 ועוד. יש המייחסים את הפסוקים הללו למקהלות שונות, וראו למשל: גורדיס, שם,
 עמ' 118-123.

¹¹ בפסוקים ב-ו בפרק ז יש רצף תיאורי עולה, המציג את השונמית מכפות רגליה ('בנעלים') ועד
 לראשה ('ראשך עליך ככרמל'), ועל כן קטיעת הקטע ב-ו היא אפשרות דחוקה למדי.

¹² אם הדוד הוא הדובר בפסוק טו בפרק ב, ייתכן שהוא מנסה לסלק גברים נוספים הנוכחים שם,
 ולשם כך הוא מוצא להם משימה – לחפש אחר שועלים העלולים לפגוע בכרם. במקרה זה מדובר
 בלשון מילולית ולא פיגורטיבית. אם הרעיה היא הדוברת, סביר יותר להניח שמדובר בלשון

א.1. המדמים בדברי הדוד והרעיה

מדמים רבים מאוד מצויים הן בדברי הדוד והן בדברי הרעיה. כדי להקל את בחינתם חילקתי אותם לכמה קבוצות: עולם החי, עולם הצומח, מאכלים שהם תוצרי החי והצומח, הנוף הטבעי, הנוף האורבני, עולם האומנות והאמנות, העולם הצבאי וכוחות הכליה וההרס. האהבה כמדמה היא קבוצה בפני עצמה. החלוקה לקבוצות אלה דווקא איננה הכרחית, ואף אפשר לשייך כמה מהמדמים ליותר מקבוצה אחת.¹³

המדמים בדברי הדוד לקוחים מעולמות רבים: מהחי והצומח הפראי והמעובד, מנופי הארץ (הטבעי והאורבני) ומהעולם הצבאי.¹⁴

פיגורטיבית. אי־הבהירות שבקטע זה מתחדדת לנוכח עמדות החוקרים, שייחסו אותו כמעט לכל הדוברים האפשריים: לנערה – לדוגמה: גורדיס (לעיל, הערה 2), עמ' 53; חכם (לעיל, הערה 7); עסיס (לעיל, הערה 1), עמ' 69; לדוד ולרעיה יחדיו – פליקס (לעיל, הערה 7), עמ' 63; לאחי הנערה – בלוך ובלוך (לעיל, הערה 2), עמ' 6; למקהלה – גרט (לעיל, הערה 7), עמ' 157. הדברים נתפסו גם כציטוט, למשל ציטוט של הנערה את דברי קבוצת הנשים – זקוביץ, (לעיל, הערה 7); ציטוט של נערה את דברי שומרי הכרמים – חכם, שם. ההנחה שלפנינו ציטוט מאפשרת ליחס לשון רבים ('לנו') לדובר יחיד (הנערה – כך על פי חכם וזקוביץ), ומקלה גם על מי שמפרשים את תיאור השועלים כלשון מילולית (חכם, שם). עם זאת, הנטייה הרווחת היא לראות בשועלים מטפורה. כך פירשו גורדיס, שם; פליקס, שם; לנדי (לעיל, הערה 5), עמ' 240; דליטש – F. Delitzsch, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Solomon, Commentary on the Old Testament*, VI, Grand Rapids 1986, pp. 53–54; מרפי (לעיל, הערה 7), עמ' 141; זקוביץ, שם; לונגמן (לעיל, הערה 7), שם, עמ' 124–125; גרט, שם, עמ' 161; עסיס, שם, עמ' 70–71 ועוד. יש לציין שפיגורת השועלים פורשה במגוון דרכים, החל בטבע הפראי והבלתי מאולף של המיניות (לנדי, שם) וכלה בנערים קטנים המסתובבים בכרמים ועוסקים בציד שועלים קטנים (גרט, שם).

¹³ נקטתי דרך זו מסיבה מעשית: מצד אחד החלוקה המוצעת כללית דייה ואינה יוצרת עומס, על דרך 'מרב עצים לא יראו את היער', ומצד אחר היא מפורטת דייה, כך שאפשר לערוך השוואה יסודית בין המדמים שהדוד משתמש בהם ובין אלה שבהם משתמשת הרעיה. נוסף על כך, החלוקה לקבוצות מראה בבירור שהדוד והרעיה נעזרים בעולם ומלואו כדי לתאר את אהבתם. לחלוקה אחרת ראו למשל: מונרו (לעיל, הערה 3). לעניין שיוך המדמים לכמה קבוצות, אפשר, למשל, לשייך את החומה והמגדל לקבוצת הנוף האורבני (להלן, הערה 21) ואת המגדלות שב'מגדלות מרקחים' (ה, יג) – לעולם הצומח.

¹⁴ הרשימה של המדמים שבהם משתמש הדוד מסודרת לפי סדר ההופעה בשיר השירים של הפריט הראשון בכל קבוצה.

מהעולם הצבאי: 'לְסִסְתִּי בְרִכְבִּי פְרָעָה דְמִיתֶיךָ רַעֲיָתִי' (א, ט);¹⁵ 'כְּמִגְדַל דָּוִד צְנֹאֲרֶךָ' (ד, ד); 'אֶלֶף הַמָּגוּן תָּלוּי עָלָיו כֹּל שְׁלֹטֵי הַגְּבוּרִים' (ד, ד), וכן 'אַיִמָּה בְּנִדְגָלוֹת' (ו, ד), כפי שאבן עזרא מפרש על אתר: כמחנות בעלות דגלים.

מעולם החי: 'עֵינַיִךְ יוֹנִים' (א, טו; ד, א) ו'יוֹנָתִי בְּחִגְיֵי הַסֶּלַע' (ב, יד); 'שְׁנֵי שְׂדֵיךָ כְּשְׁנֵי עֶפְרַיִם תְּאוֹמֵי צְבִיָּה' (ד, ה); 'שְׁעָרֶיךָ כְּעֶדֶר הָעִזִּים' (ד, א; ו, ה); 'שְׁנֵיךָ כְּעֶדֶר הַקְּצוּבוֹת שְׁעָלוּ מִן הַרְחָצָה' (ד, ב) ו'שְׁנֵיךָ כְּעֶדֶר הַרְחִלִים שְׁעָלוּ מִן הַרְחָצָה' (ו, ו); 'לְסִסְתִּי בְרִכְבִּי פְרָעָה דְמִיתֶיךָ רַעֲיָתִי' (א, ט).

מעולם הצומח: 'כְּשׁוֹשְׁנָה בֵּין הַחוּחִים כֵּן רַעֲיָתִי בֵּין הַבְּנוֹת' (ב, ב) וכן 'שְׁנֵי שְׂדֵיךָ כְּשְׁנֵי עֶפְרַיִם תְּאוֹמֵי צְבִיָּה הָרוּעִים בְּשׁוֹשְׁנִים' (ד, ה), שבו גופה של הרעיה, שעליו 'רועים' שדיה, מדומה לשובנים; 'כְּפֶלַח הַרְמוֹן כְּקֶתֶךָ' (ד, ג; ו, ז) ו'שְׁלַחֲיֶיךָ פְּרִיֶיךָ רְמוֹנִים עִם פְּרֵי מְגָדִים' (ד, יג); 'זֹאת קוֹמְתָךְ דְּמִתָּךְ לְתֶמֶר וְשְׂדֵיךָ לְאֶשְׁכְּלוֹת: אֲמַרְתִּי אֶעֱלֶה בְּתֶמֶר אֲחֻזָּה בְּסִנְסִנְיֹו וַיְהִי נָא שְׂדֵיךָ כְּאֶשְׁכְּלוֹת הַגֶּפֶן וְרִיחַ אֲפִךָ כְּתַפּוּחִים' (ז, ח-ט);¹⁶ 'שְׁלַחֲיֶיךָ [...] כְּפָרִים עִם נְרָדִים: גֵּרֵךְ וְכִרְכֹּם קִנָּה וְקִנְמוֹן עִם כָּל עֵצֵי לְבוֹנָה מִן הַרְחָצָה עִם כָּל רְאֵשֵׁי בְּשָׂמִים' (ד, יג-יד), 'בְּאֶתִי לְגִנֵּי אַחֲתֵי כָלָה אֲרִיתִי מוֹרֵי עִם בְּשָׂמִי' (ה, א) ואולי גם 'אֶלְכֶךָ לִי אֵל הַר הַמּוֹר וְאֵל גְּבַעַת הַלְּבוֹנָה' (ד, ו);¹⁷ 'גֵּן נְעוּל אַחֲתֵי כָלָה' (ד, יב), 'בְּאֶתִי לְגִנֵּי אַחֲתֵי כָלָה' (ה, א).

¹⁵ לשון הרבים 'רכבי פרעה' מטה לכך שמדובר במרכבות מלחמה ולא במרכבה מלכותית-טקסית. עם הרואים את 'רכבי פרעה' שבפסוק זה כרכבי מלחמה נמנים פופ (לעיל, הערה 1), עמ' 336-341, גם במאמרו 'A Mare in Pharaoh's Chariotry', *BASOR*, 200 (1970), pp. 56-61; זקוביץ (לעיל, הערה 7), על אתר; לונגמן (לעיל, הערה 7), עמ' 103; עסיס (לעיל, הערה 1), עמ' 48 ועוד.

לעומתם, גרט (לעיל, הערה 7), בעמ' 145, סבור שזהו רכב תפארת שאיננו מלחמתי.
¹⁶ סביר להניח שהדובר בקטע (ז, ח-ט) הוא הדוד, וכך סבורים גם גורדיס (לעיל, הערה 2), עמ' 70; חכם (לעיל, הערה 7), עמ' סב-סג; פליקס (לעיל, הערה 7), עמ' 110-111; לונגמן, שם, עמ' 189-190; גרט, שם, עמ' 235-236; עסיס, שם, עמ' 163-164. מעט אחרת סובר זקוביץ, שם: לפי זקוביץ הדוד הוא הדובר בפסוקים ח-י, אך פסוק ז שייך, לדעתו, למקהלות. החוקרים מסכימים בעניין זה על אף המחלוקת ביניהם בדבר זהותו של הדובר, או זהותם של הדוברים, בפסוקים א-ו בפרק זה; ראו לעיל, הערה 10.

¹⁷ לאור ההקבלה: 'צָרוּר הַמּוֹר דּוֹדִי לִי בֵּין שְׂדֵי יְלִין. אֶשְׁכַּל הַכֶּפֶר דּוֹדִי לִי בְּכַרְמֵי עֵין גְּדִל' (א, יג-יד).

מהמאכלים תוצרי החי והצומח: נִפְתָּה¹⁸ תִּטְפְּנָה שְׁפֹתֶיךָ כִּלְה דְּבִשׁ וְחֶלֶב תַּחַת לְשׁוֹנֶךָ' (ד, יא), 'בְּאֵתִי לְגַנִּי אֲחֹתִי כִלְה [...] אֲכַלְתִּי יַעֲרִי עִם דְּבִשֵׁי שְׁתִּיתִי יַיִנִי עִם חֶלְבֵי' (ה, א) וכן 'וְחֶלֶב כְּיִין הַטּוֹב' (ז, י).

מעולם הנוף הטבעי: 'אֲחֹתִי כִלְה גֵל'¹⁹ נָעוּל מַעֲזָן חֲתוּם' (ד, יב), 'מַעֲזָן גְּנִים בְּאֵר מִים חַיִּים' (ד, טו); 'שְׁעָרֶךָ כְּעֶדֶר הָעֵזִים שֶׁגִּלְשׁוּ מִהָר גִּלְעָד' (ד, א וכן ו, ה); 'וְרִיחַ שְׁלֹמֹתֶיךָ כְּרִיחַ לְבָנוֹן' (ד, יא).

מהנוף האורבני: 'יָפָה אֶת רַעֲיָתִי כְּתַרְצָה נְאוּהָ כִּירוּשָׁלַם' (ו, ד).

רשימה זו מעידה לא רק על העולם המוכר והידוע לדוד אלא על העולם הקיים בתודעתו ועולה בדמיונו, כלומר על עולמו הפנימי.

המדמים שהרעיה משתמשת בהם לקוחים מהתחומים אומנות ואמנות, החי והצומח הפראי והמעובד, נוף הארץ והעולם הצבאי; כמו כן, משמשים לה כמדמים המוות והשאל, האש והאהבה.²⁰

מהעולם הצבאי: 'אֲנִי חוֹמָה וְשָׂדֵי כְּמַגְדְּלוֹת' (ח, י),²¹ ובשילוב עם עולם הצומח – 'לְחֶזְיו [...] מַגְדְּלוֹת מְרֻקָּחִים' (ה, יג).

מעולם החי: 'דוֹמָה דוֹדִי לְצִבִּי אוֹ לְעֹפֶר הָאֵילִים' (ב, ט ו-יז; ח, יד), ובמקומות נוספים (ב, טז; ו, ג) אפשר לפרש את המילה 'הרועה' בצירוף 'הרועה בשושנים' כפועל עומד, ולהניח שהכוונה לצבי הרועה בשושנים;²² 'קִנְצוֹתָיו תִּלְתְּלִים שְׁחָרוֹת כְּעוֹרֵב' (ה, יא); 'עֵינָיו כְּיוֹנִים' (ה, יב).

¹⁸ נפת הוא דבש דבורים ריחני במיוחד, וראו: חכם (לעיל, הערה 8).

¹⁹ גל הוא מעיין, כמו 'גלת מים' בשופטים א, טו.

²⁰ הרשימה של המדמים שבהם משתמשת הרעיה מסודרת בסדר של קודמתה, כדי להקל את ההשוואה ביניהן.

²¹ מובן שהחומה והמגדלים הם חלק מהנוף האורבני שגם תושבים שאינם לוחמים מורגלים בו, אבל ההקשר של קטע זה (פסוקים ח-י) הוא בהחלט מלחמתי: היכולת למנוע את הכניסה בכוח לעיר או היעדר היכולת או הרצון לחסום את הכניסה.

²² כך סוברים חכם (לעיל, הערה 7), עמ' כד, הערה 30; פליקס (לעיל, הערה 7), עמ' 65; פוקס (לעיל, הערה 2), עמ' 136; זקוביץ (לעיל, הערה 7), עמ' 73; לונגמן (לעיל, הערה 7), עמ' 125; גרט (לעיל, הערה 7), עמ' 125 ועוד.

מעולם הצומח: 'כִּרְמִי' (א, ו; ח יב); 'כִּתְפוֹת בַּעֲצֵי הַיַּעַר כֵּן דוֹדֵי בֵּין הַבָּנִים' (ב, ג), ואולי אף 'רַפְדוֹנֵי בַּתְּפוּחִים' (ב, ה); 'הִפְיַחֵי גְנֵי יָזְלוּ בְּשִׁמְיוֹ יָבֵא דוֹדֵי לְגִנּוֹ' (ד, טז), 'לְחִזּוֹ כְּעֵרוּגַת הַבְּשָׂם' (ה, יג); 'וַיְדִי נָטְפוּ מוֹר וְאָצְבָּעֵתִי מוֹר עֵבֶר' (ה, ה), 'שִׁפְתוֹתָיו [...] נְטִפּוֹת מוֹר עֵבֶר' (ה, יג), 'צָרוֹר הַמֹּר דוֹדֵי לִי בֵּין שְׂדֵי יְלִין: אֲשַׁכֵּל הַכֶּפֶר דוֹדֵי לִי בְּכַרְמֵי עֵין גְּדִי' (א, יג-יד); 'אֲנִי תְּבַצֵּלֶת הַשָּׂרוֹן שׁוֹשְׁנֵת הָעֵמְקִים' (ב, א), 'שִׁפְתוֹתָיו שׁוֹשְׁנִים' (ה, יג); 'יָבֵא דוֹדֵי לְגִנּוֹ וְיֵאֱכַל פְּרֵי מְגֻדָּיו' (ד, טז); 'בַּחֹר כְּאֲרָזִים' (ה, טו).

מהמאכלים תוצרי החי והצומח: 'הִבִּיאֲנִי אֶל בַּיִת הַיָּין וְדָגְלוּ עָלַי אֲהָבָה' (ב, ד) – אם מפורש 'היין' כלשון פיגורטיבית²³ המתארת נשיקות, כמו 'כִּי טוֹבִים דְּדִיךְ מִיָּין [...] הִבִּיאֲנִי הַמֶּלֶךְ חֲדָרְיוֹ [...] נִזְכִּירָה דְּדִיךְ מִיָּין מִיִּשְׂרָיִם אֲהָבוֹךְ' (א, ב-ד); כמו כן 'אֲשַׁקֶּךָ מִיָּין הָרֶקַח מַעְסִיס רַמְזֵי' (ח, ב) – אם יפורש שהגפן והרימון הן מטפורות לרעה,²⁴ כמו 'וְחֶכֶךְ כֵּיין הַטּוֹב' (ז, י) וכמו 'כִּפְלַח הַרְמוֹן רֶקֶתֶךָ' (ד, ג; ו, ז); 'שִׁלַּחֲךָ פֶּרֶדֶס רַמּוֹנִים' (ד, יג); 'עֵינָיו כֵּיוֹנִים [...] רַחֲצוֹת בְּחֶלֶב' (ה, יב).

מעולם הנוף הטבעי: 'מֵרָאֵהוּ כְּלָבָנוֹן' (ה, טו).

מעולם האומנות והאמנות: 'כְּאֶהְלֵי קֶדֶר כִּירְעוֹת שְׁלֵמָה' (א, ה); 'שׁוֹקִיו עֲמוּדֵי שֵׁשׁ' (ה, טו); 'רָאשׁוֹ כְּתָם פֶּז' (ה, יא), 'יְדִיו גְּלִילֵי זָהָב' (ה, יד), 'שׁוֹקִיו [...] מְיֻסְדִים עַל אֲדָנֵי פֶז' (ה, טו); 'יְדִיו [...] מְמַלְאִים בַּתְּרִשִׁישׁ מַעְיו עֶשֶׂת שָׁן מַעֲלַפֶּת סְפִירִים' (ה, יד); 'שִׁימְנֵי כַחוֹתֶם עַל לִבֶּךָ כַחוֹתֶם עַל זְרוּעֶךָ' (ח, ו).

מכוחות הכליה וההרס: 'עֲזָה כַמְנֹת אֲהָבָה קֶשֶׁה כְּשֵׂאוֹל קִנְאָה' (ח, ו); 'אֲהָבָה [...] קִנְאָה [...] רֶשְׁפִיָּה רֶשְׁפִיָּה אֵשׁ שְׁלֵהֲבַתָּה: מֵיָם רַבִּים לֹא יוֹכְלוּ לְכַבּוֹת אֶת הָאֲהָבָה' (ח, ו-ז).

²³ כך מפרשים גרובר (לעיל, הערה 3), עמ' 98-99; מונרו (לעיל, הערה 3), עמ' 48, 73 ועוד. יש המסתפקים בציון שהיין הוא קונוטציה להתעלסות – למשל גרט, שם, עמ' 150 – ויש הרואים ביין שבפסוק זה מטפורה להתעלסות בלי לשלול את האפשרות המילולית שמדובר במקום ששותים בו; ראו: לונגמן, שם, עמ' 113.

²⁴ כך מפרשים, למשל, בלוך ובלוך, הרואים במילים 'אשקך' [...] מעסיס רימוני' הזמנה מפורשת להתעלסות; ראו: בלוך ובלוך (לעיל, הערה 2), עמ' 5.

האהבה היא מדמה המהווה קבוצה ייחודית: 'אם תִּעִירוּ וְאִם תִּעוֹרְרוּ אֶת הָאֱהָבָה עַד שֶׁתִּחַפְּץ' (ב, ז; ג, ה), 'מִהַ תִּעִירוּ וּמִהַ תִּעוֹרְרוּ אֶת הָאֱהָבָה עַד שֶׁתִּחַפְּץ' (ח, ד).²⁵ כמו ברשימה המפורטת של המדמים בדברי הדוד, גם כאן המדמים שהרעיה משתמשת בהם מעידים לא רק על העולם הידוע לה אלא על העולם הקיים בתודעתה ובדמיונה, עולמה הפנימי.

השוואת שתי הרשימות זו לזו מעלה כי הדוד והרעיה משתמשים במדמים משותפים רבים, שמקורם בכמה וכמה עולמות. המדמים המשותפים הם: נציג העולם הצבאי – מגדל; שני מדמים מעולם החי – יונה וצבי; מדמים מעולם הצומח: שושנה, רימון, גפן ותפוח, מור, בושם וכופר, פרי מגדים וגן;²⁶ שני מְשֻׁקִים שהם תוצרי החי והצומח – חלב ויין; נציג הנוף הטבעי – הלבנון.

יש שלושה-עשר עד חמישה-עשר מדמים משותפים (כלומר, מדמים המופיעים לפחות פעם בדברי הדוד ופעם בדברי הרעיה),²⁷ והם בין שליש למחצית המדמים שמוזכרים בדברי הדוד וכמחצית המדמים שבהם משתמשת הרעיה.

מבחינת מספר האזכורים של כל מדמה עולים נתונים דומים: בכמחצית הציונים של המדמים בדברי הדוד ובכמחצית הציונים של המדמים בדברי הרעיה מדובר במדמים משותפים.

השימוש החוזר ונשנה של הדוד והרעיה באותם מדמים מעיד על קרבה בין עולם הדמיון של הדוד לעולם הדמיון של הרעיה. העולם הפנימי המשתקף במדמים המופיעים בדבריהם איננו זהה, אך חלק נכבד ביותר ממנו – כמחציתו – משותף. יתר על כן, נראה שלפחות חלק מעולם משותף זה הוא פרי הקרבה שבין

²⁵ פירוש המילה 'אהבה' במשפט 'אם תעירו ואם תעוררו את האהבה עד שתחפץ' ככינוי לרעיה מופיע כבר אצל ש"ב פריהוף, בעמ' 401; ראו: S. B. Freehof, 'The Song of Songs. A General Suggestion', *The Jewish Quarterly Review*, 39 (1949), pp. 397–402. שפירשה א' אלפר, הרעיה מכנה עצמה בשם 'אהבה', שכן היא מרגישה שכל כולה אינה אלא אהבה לדודה; ראו: O. Alper, 'In Search of The Beloved: From the Song of Songs to The Lost Princess', *MaTaN Torah Journal* (1992), pp. 59–68.

²⁶ אפשר אולי לראות ב'אשכולות' מדמה משותף, אך כיוון שהרעיה מדברת על אשכול הכופר והדוד על אשכולות הגפן, לא מניתי את האשכול כמדמה בפני עצמו.

²⁷ המספר איננו ודאי, שכן בכמה מקרים אי-אפשר להכריע אם הפריט הנזכר מופיע במשמעותו המילולית או בלשון פיגורטיבית.

בני הזוג, כפי שעולה משני דיאלוגים שבהם אחד הדוברים מאמץ את המטפורה של הדובר האחר. הרעיה אומרת: 'אֲנִי תְּבַצֵּלֶת הַשָּׁרוֹן שׁוֹשְׁנַת הָעֵמְקִים', הדוד משיב לה 'כְּשׁוֹשְׁנָה בֵּין הַחוֹתִים כֵּן רַעֲיָתִי בֵּין הַבְּנוֹת' (ב, א-ב);²⁸ ואילו הדוד פונה לרעיה במערך שלם של מטפורות: 'גֵּן נָעוּל אֶחָתִי כְּלָה [...] שְׁלַחֲנֶךָ [...] פְּרִי מְגֵדִים כְּפְרִים עִם נְרָדִים: נֶרְדֶּךָ וְכַרְכֶּם קָנָה וְקָנְמוֹן עִם כָּל עֵצִי לְבוֹנָה מִרְ וְאֶהְלוֹת עִם כָּל רְאֵשֵׁי בְּשָׂמִים' (ד, יב-יד), והרעיה עונה: 'עוֹרֵי צָפוֹן וּבּוֹאֵי תִמָּן הַפִּיחִי גִנִּי יִזְלוּ בְּשָׂמִיו יָבֵא דוֹדִי לְגִנּוֹ וְיֵאכֵל פְּרִי מְגֵדִי' (ד, טז). יתר על כן, מיד בהמשך שב הדוד למטפורה זו, והפעם הוא מכנה את הגן 'גני': 'בְּאֶתִי לְגִנִּי אֶחָתִי כְּלָה' (ה, א). שתי דוגמאות אלה אינן מצביעות על מדמים המצויים כבר בתודעותיהם של שני בני הזוג והם חלק מהעולם הפנימי שעמו הם באים אל מערכת היחסים ביניהם (כלומר, חלק מהבסיס לקרבה בין בני הזוג), אלא יש בהן עדות לקשר חזק בין עולמות הדמיון של בני הזוג בשלב ההיווצרות של עולם זה.²⁹ אותו חלק משותף בעולם הדמיון של בני הזוג מעיד שיש ביכולתם של בני הזוג להבין, ולו באופן חלקי, זה את עולמו הפנימי של זה.

חשוב לציין כי השימוש באותם מדמים איננו מעיד רק על הלך מחשבה דומה של בני הזוג, שכן עולם הדמיון הקיים בלשון הפיגורטיבית (הבא לידי ביטוי בלשון הפיגורטיבית והנוצר בעזרתה) איננו עולם של מחשבה טהורה אלא עולם של חוויות, של רגשות ושל תחושות. כפי שטוען מ' בלק, המטפורה מזמנת את כל המערכת הקשורה בתודעתו של הקורא במדמה של המטפורה (בלשונו focus), ומחילה את כל מה שאפשר להחיל ממערכת זו על נושא המטפורה (בלשונו frame).³⁰ מערכת זו עשויה להכיל ידע אמין ('הזאב טורף'), מוסכמות שאינן

²⁸ הדוד מאמץ את הזוג 'רעיה' ו'שושנה' כנושא וכמדמה, ובמקום צורת מטפורה ('אני [...] שושנת העמקים') הוא נוקט צורת דימוי ('כשושנה [...] כן רעייתי').

²⁹ הפיגורה הלשונית שבמסגרתה האישה מדומה לגן וההתעלסות – לכניסה אל הגן, היא אוניברסלית, ויש להניח כי הייתה ועודנה מוכרת לרבים מקוראי שיר השירים; הקוראים אף עשויים לייחס לדמותה של הרעיה ידיעה מוקדמת של הפיגורה. עם זאת, בקטע הנידון (ד, ח – ה, א) הדוד הוא המשלב את הדימוי בדיאלוג, והרעיה ממשיכה בדרכו בשימוש בלשון פיגורטיבית זו. כלומר, לכל הפחות אפשר לטעון כי הדוד הפך ידע סביל, שטמון בתודעת הרעיה, לידע פעיל, שהרעיה מודעת לו היטב ומשתמשת בו. למעשה, המקום הראשון במגילה שבו נזכר גן כמטפורה – ואף המקום הראשון שבו נזכרת המילה 'גן' במשמעות כלשהי – הוא בדברי הדוד (ד, יב). אפשר לומר כי בדבריו אלה הפך הדוד, במסגרת יצירה זו, את המטפורה אישה/גן מחלק מהאוצר הלשוני שברשותו של כל דובר לחלק מדיבור קונקרטי (ובלשונו של דה-סוסיר, מ-parole ל-langue).

³⁰ M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca 1962, pp. 38–44

נכונות ('הזאב הוא חיה אכזרית') וכן התרשמויות קודמות, מהחיים, מהספרות ואף מחלקים קודמים של היצירה שבה עצמה מופיעה המטפורה.

כלומר, אם הדוד והרעיה שותפים, ולו באופן חלקי, לעולם של דמיון, שותפות הבאה לידי ביטוי במדמים שהם מזכירים בדבריהם, יש מקום להניח שגם העולם החווייתי הקשור במדמים אלה משותף, ולו במידת מה, לבני הזוג. גם אם כל אחד מבני הזוג מציג מדמה מסוים בהדגשת תכונה אחרת שלו – למשל, הדוד אומר 'וְרֵיחַ שְׁלִמְתֵיךְ כְּרֵיחַ לְבָנוֹן' (ד, יא), ואילו הרעיה אומרת 'מִרְאֵהוּ כְּלְבָנוֹן' (ה, טו), הרי עצם ציון הלבנון מזמין לתודעה את כל תכונותיו הרלוונטיות של הר זה: הגובה, ההדר, הרעננות, הריח, העצמה וכו'.³¹

כפי שטוען בלק,³² בשימוש לא אירוני בלשון הפיגורטיבית המטען הערכי-רגשי מועבר מהמדמה לנושא. כיוון שכל המדמים של הדוד משמשים לדימוי הרעיה, וכיוון שהוא רוצה ברעיה, מתפעל ממנה ואוהב אותה, הרי שיחסו למדמים אלה חיובי. גם שימושה של הרעיה במדמים המשותפים להצגת עצמה באור חיובי או

³¹ כך הדבר ב'דימוי פתוח', שבו לא מצוינת במפורש התכונה המשותפת לנושא ולמדמה, כגון 'זומה דודי לצבי', וכך הדבר ב'דימוי סגור', שבו התכונה המשותפת מפורשת, כגון 'קווצותיו תלתלים שחורות כעורב' (ה, יא). קל להוכיח שהמדמה 'עורב' נושא עמו משמעות החורגת מהצבע השחור, שכן מיד בפסוק הבא מדומה הדוד ליונה: 'עיניו כיונים על אפיקי מים רוחצות בחלב' (פסוק יב). רכיב הצבע, המפורש בדימוי העורב, אמנם מובלט מכוח הניגוד לחלב, אך המעבר מעורב ליונה ואזכור אפיקי המים מכוונים ללא ספק לסיפור המבול, שבו בעקבות העורב נשלחה היונה 'לראות הקלו המים' (בראשית ח, ח). העושר הטמון בדימוי העורב בזכות קישורו לסיפור המבול, קישור שמודגש מכוח הופעת היונה והמים בפסוק הבא, עשוי אף להרחיב את התכונות המשותפות לקווצותיו של הדוד ולעורב: 'קווצותיו תלתלים', ואילו העורב בסיפור המבול עף 'צוא ושוב' (שם, פסוק ז), מסלול המזכיר את צורתם של התלתלים. ייתכן, כמובן, שפיגורה מסוימת תהיה 'פיגורה מבארת', כלשונו של ר' רנן, כלומר, שהתפקיד היחיד שלה הוא ביאור דבר בלתי מוכר (הנושא) באמצעות דבר מוכר (המדמה). רנן מסבירה: 'הפיגורה המבארת מצביעה בגלוי על בסיס דמיון ליטראלי (בתכונה פיזית מוחשית) אחד: כל תכונה אחרת של המוליך וכל משמעות משנית אפשרית, שאיננה מסייעת לקורא בהמחשת התכונה המושווית, לא רק שאיננה רלבנטית להשוואה ואיננה מנוצלת, אלא מפריעה בפירוש הפיגורה ומטשטשת את כוונתה [...] המטרה בפיגורה כזאת היא המחשה מדויקת וברורה, ולא סוגסטיביות ועושר משמעותי' (ר' רנן, לשון פיגורטיבית בפרוזה של המודרניזם, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1978, עמ' 44-45). בכל שיר השירים לא מצאתי שימוש בלשון הפיגורטיבית שאפשר לקבוע לגביו שמדובר ב'פיגורה מבארת' בלבד.

³² בלק (לעיל, הערה 30), עמ' 42. ליישום בשירה המקראית ראו: מ' וייס, המקרא כדמותו, ירושלים תשמ"ז, עמ' 147-158, ובמיוחד עמ' 151.

לתיאור דודה שאהבה נפשה מעיד על יחס כזה למדמים אלו. מכאן שבעולם הפנימי המשותף לבני הזוג, העולה מהשימוש במדמים דומים, יש גם רגשות דומים ויחס דומה לאותם פריטים בעולם. מאחר שפריטים אלה משתייכים לתחומים שונים – העולם הצבאי (או הבנייה האורבנית), עולם החי, עולם הצומח, תוצרי החי והצומח והנוף הטבעי – אפשר לומר כי הדוד והרעיה שותפים ליחס חיובי ביותר לעולם ומלואו, לטבע (הפראי והמעובד) ולמעשה ידי אדם. אם כן, הלשון הפיגורטיבית שבה משתמשים הדוד והרעיה מעידה שיש להם עולם פנימי משותף, עולם של דמיון, חוויות ורגשות דומים, המאפשרים להם להבין זה את עולמו הפנימי של רעהו.³³

2.א. הדוד והרעיה כנושאי המדמים בדברי בני זוגם

בחינת הרשימות שלעיל ואיתור הנושא בכל אחד מהביטויים שמובאים בלשון פיגורטיבית, מגלים כי כמעט³⁴ כל המדמים שמזכירים הן הדוד והן הרעיה – וכאמור, לעיל נמנו שלושה-עשר עד חמישה-עשר מדמים משותפים כאלה – מצויים לפחות פעם אחת בפי הדוד בתארו את הרעיה ולפחות פעם אחת בפי הרעיה בתיאור הדוד.³⁵

הרעיה אומרת על הדוד	הדוד אומר על הרעיה
לְחַיּוֹ... מְגַדְלוֹת מְרַקְחִים (ה, יג)	כְּמַגְדֵּל דָּוִד צְוֹאֲרֶךְ (ד, ד)
עֵינָיו כְּיוֹנִים (ה, יב)	עֵינַי יוֹנִים (א, טו; ד, א), יוֹנְתֵי בְּחַגְיֵי הַסֶּלַע (ב, יד)
דוֹמָה דוֹדֵי לְצִבִּי אוֹ לְעֶפְרַיִם הָאֲזִלִּים (ב, ט ו-יז; ח, יד)	שְׁנֵי שְׂדֵיךְ כְּשְׁנֵי עֶפְרַיִם תְּאֹמִי צְבִיָּה (ד, ה)

³³ מדובר בעולם הפנימי המשותף לבני הזוג אך לאו דווקא ייחודי להם. בכמה מקומות מצויה בשיר השירים חזרה על לשון פיגורטיבית מסוימת בדבריהם של דוברים נוספים מלבד הדוד והרעיה, למשל השימוש של אחי הרעיה ושל הרעיה עצמה ב'חומה' (ח, ט-י). הופעות אלה גורעות, אולי, מהייחודיות שבקשר שבין האוהבים, אך לא מיכולתם ליצור אחדות הנובעת מהבנה הדדית, שכן הבנה הדדית זו איננה נפגמת מכוח יכולתם של בני הזוג להבין גם אנשים אחרים.

³⁴ ספק אם אפשר למנות את היין כמדמה המשמש את הרעיה לתיאור דודה באומרה 'הִבְיֵאֲנִי אֶל בֵּית הַיַּיִן וְדַגְלוֹ עָלַי אֶהְבֶּה' (ב, ד). סביר להניח שהרעיה אימצה את דימויו של הדוד ליין (א, ב-ד), ולכן יש לראות אף ביין דימוי הדדי של הדוד והרעיה.

³⁵ הדבר איננו מובן מאליו. אמנם הרעיה היא הנושא של כל המדמים שבפי הדוד אך הרעיה משתמשת במדמים לנושאים נוספים מלבד הדוד: לתיאור עצמה וכן לתיאור האהבה והקנאה.

שְׁפָתוֹתָיו שׁוֹשְׁנִים (ה, יג)	כְּשׁוֹשְׁנָה בֵּין הַחוֹחִים כֵּן רַעְיָתִי בֵּין הַבָּנוֹת (ב, ב); שְׁנֵי שְׂדֵיךְ כְּשְׁנֵי עֶפְרַיִם תְּאוֹמֵי צִבְיָה הַרוּעִים בְּשׁוֹשְׁנִים (ד, ה)
כְּתַפּוּחַ בְּעֶצֶי הַיַּעַר כֵּן דּוֹדִי בֵּין הַבָּנִים (ג, ב)	וְרֵיחַ אֲפֶךָ כְּתַפּוּחִים (ז, ט)
שְׁפָתוֹתָיו [...] נְטֹפֹת מוֹר עֲבָר (ה, יג); צָרוֹר הַמֹּר דּוֹדִי לִי (א, יג)	שְׁלַחְיָךְ [...] מֹר (ד, יג-ד); בְּאֵתִי לְגַנִּי אֲחֹתִי כְּלָה אֲרִיתִי מוֹרִי (ה, א)
לְחָזְיוֹ כְּעֵרוּגַת הַבְּשָׂם (ה, יג)	שְׁלַחְיָךְ [...] עִם כָּל רְאֵשֵׁי בְשָׂמִים (ד, יג- יד); בְּאֵתִי לְגַנִּי אֲחֹתִי כְּלָה אֲרִיתִי [...] בְּשָׂמִי (ה, א)
אֲשַׁכֵּל הַכֶּפֶר דּוֹדִי לִי (א, יד)	שְׁלַחְיָךְ [...] כְּפָרִים (ד, יג)
עֵינָיו כְּיוֹנִים [...] רְחֻצוֹת בְּחֶלֶב (ה, יב)	וְחֶלֶב תַּחַת לְשׁוֹנְךָ (ד, יא); בְּאֵתִי לְגַנִּי [...] שְׁתִּיתִי [...] חֶלְבֵי (ה, א),
הִבִּיאֲנִי אֶל בֵּית הַיָּיִן וְדָגְלוּ עָלַי אֲהַבָּה (ב, ד) ³⁶	בְּאֵתִי לְגַנִּי [...] שְׁתִּיתִי יַיִן (ה, א); וְחֶכְךָ כְּיֵין הַטּוֹב (ז, י)
מְרֵאָהוּ כְּלִבְנוֹן (ה, טו)	וְרֵיחַ שְׁלֹמֹתֶיךָ כְּרֵיחַ לְבָנוֹן (ד, יא)

בהשוואת המדמים המשמשים את הדוד והרעיה בתיאור בני זוגם נוצרת רשימה משותפת וכמעט זהה לזאת שהופיעה בסעיף הקודם. אמנם חסרים ברשימה כמה מדמים משותפים מעולם הצומח, אך כל המדמים המשותפים משאר הקבוצות מצויים גם כאן: נציג העולם הצבאי – מגדל; שני מדמים מעולם החי – יונה ובני משפחת הצבי; חמישה מדמים מעולם הצומח: שושנה, תפוח, מור, בושם וכופר; שני משקים שהם תוצרי החי והצומח – חלב ויין; נציג הנוף הטבעי – הלבנון.

אם שני דוברים משתמשים באותם מדמים בדבריהם זה לזה, וכל אחד מהדוברים משמש נושא בביטוי של רעהו שבו מדמה משותף, אפשר לראות בכך עדות לדמיון מסוים באופן ראייתם של הדוברים זה את זה.³⁷ העובדה שאותם מדמים

³⁶ ראו: הערות 23 ו-34 לעיל.

³⁷ עם זאת, יש לבחון כל מקרה לגופו. לדוגמה, שימוש של אחד הדוברים בלשון הפיגורטיבית באופן אירוני, יש בו דווקא משום עדות לניגוד באופן ראייתם של שני הדוברים זה את זה.

משמשים הן את הדוד לתיאור רעייתו והן את הרעיה לתיאור דודה, מלמדת שיש אחדות מסוימת בתפיסות הדוד והרעיה זה את זה. מספרם הרב של המדמים הללו (עשרה או אחד-עשר) וריבוי הופעותיהם בשיר השירים מחזקים את הטענה על אחדות זו.

כאמור, רשימה זו תואמת במידה רבה את רשימת כל המדמים שבהם משתמשים הן הדוד והן הרעיה, וגם העולמות שמהם לקוחים המדמים משותפים לשניהם. רשימת המדמים המשותפים לדוד ולרעיה כדוברים, שהצגתי בסעיף הקודם, מעידה על קיומו של עולם משותף של דמיון ורגש, ואילו הרשימה שבסעיף זה, שכמעט חופפת את קודמתה, מעידה כי לאותו עולם פנימי המשותף לזוג האוהבים יש חלק ביחסים ביניהם, באופן שבו הם תופסים איש את רעהו. כך באה לידי ביטוי בשיר השירים תפיסה החורגת לא רק מהתפיסה הפרקטית של הזוגיות אלא אף מהתפיסה הרומנטית המקובלת, המתמקדת באהבה. בעזרת הלשון הפיגורטיבית מגילת שיר השירים מרמזת על מערכת יחסים המכילה, ולו באופן חלקי, עולם פנימי המשותף לבני הזוג. כאמור, יסוד משותף זה עשוי לאפשר לכל אחד מבני הזוג להבין את רעהו טוב יותר, דרך עולם הדמיון וממילא דרך עולם החוויה והרגש.

בחלק הבא של המאמר אראה כיצד גם ב'אודיסיאה' מרמזת הלשון הפיגורטיבית על תפיסה כזאת של הזוגיות, אם כי בדרך שונה במקצת.

חלק ב: 'לב אחד לשניהם'

ב'אודיסיאה' זוגות רבים, ומערכות היחסים ביניהם שונות מאוד זו מזו.³⁸ דבריי על תפיסת הזוגיות ב'אודיסיאה' מתבססים על הזוג המרכזי ביצירה זו, אודיסיאוס ופנלופה. ניתן לומר כי באמצעות אודיסיאוס ופנלופה מציגה ה'אודיסיאה' דגם של הזוגיות הרצויה, לנוכח דבריו של אודיסיאוס עצמו באיחוליו לנאוסיקה (ו, 180-185):³⁹

³⁸ אגממנון וקליטמנסטרה, מנילאוס והלנה, לארטס ואנטיקליאה, אלקינואוס ואירטי – בכל אחד מהזוגות הללו יש לבעל יחס אחר כלפי אשתו, ובכל אחד מהם יש לאישה יחס אחר כלפי בעלה, משנאה הדדית (הזוג הראשון) ועד לכבוד ואהבה הדדיים (הזוג האחרון).

³⁹ כל הציטוטים מה'אודיסיאה' במאמר זה הם מתרגומו של שאול טשרניחובסקי: הומוס, אודיסיאה, תרגם ש' טשרניחובסקי, תל-אביב 1987. מספר השיר והשורות מובאים בצד ההפניה.

ויתנו לך האלים כל אשר ישאל לבבך, בעל נעורים ובית, ויהיה זה לבבכם לב אחד בכל אשר תפנו, וביען אין טוב ואין גדול בעולם אשר יהיו הבעל והאשה לב אחד לשניהם בכל אשר יפנו בביתם למפח נפש משנאיהם, לששון לדורשי טובתם, ולבם זאת מיטיב לדעת.⁴⁰

לאודיסיאוס ולאשתו אכן יש 'לב אחד', במובן של רצון אחד,⁴¹ שכן אודיסיאוס ופנלופה שותפים לאמונות ולערכים, למשל אדיקות דתית (וראו דברי אודיסיאוס – א, 62–60, ודברי פנלופה – ז, 761–767) והכנסת אורחים (אודיסיאוס – טז, 430–424, ופנלופה – יח, 225–214). הם שותפים אף לתכונות ולנטיות, למשל סקרנות (אודיסיאוס – יא, 235–229, ופנלופה – כג, 262–260), כישרון מלאכה (אודיסיאוס – ה, 260–242, ופנלופה – ב, 104–109), ערמה (אודיסיאוס – ח, 495–492, ופנלופה – ב, 88–104), אהבת הרכוש (אודיסיאוס – יג, 219–207, ופנלופה – יח, 280–274), חשדנות (אודיסיאוס – ה, 179–171, ופנלופה – יט, 219–215) ושליטה עצמית (אודיסיאוס – כ, 9–24, ופנלופה – כג, 85–230).⁴²

אחדותם של אודיסיאוס ופנלופה באה לידי ביטוי לא רק ב'לב אחד' במובן של אחדות הרצון ואחדות דעים, פרי ערכים משותפים ונטיות משותפות; היא באה לידי ביטוי גם בעצמת געגועיהם זה לזה (אודיסיאוס – א, 13, ופנלופה – א, 336–344) ובעמידה של כל אחד מבני הזוג במבחן הנאמנות: פנלופה עמדה במשך שנים רבות בלחצם של המחזרים שתינשא לאחד מהם,⁴³ לחץ שהוסיפו עליו גם

⁴⁰ יש להניח שאיחול זה לא נראה לנאוסיקה בלתי ראלי, שכן זה סוג היחסים שראתה נאוסיקה בין הוריה (ז, 65 ואילך).

⁴¹ זאת המשמעות המופיעה בתרגומו של ר' לטימור לשורות אלה ב'אודיסיאה': '...may they grant you a husband and a house and sweet agreement in all things, for nothing is better than this, more steadfast than when two people, a man and his wife, keep a harmonious household [...]' ראו: Richmond Lattimore, *The Odyssey of Homer*, New York 1968. לעומת זאת, התרגום האנגלי המקובל הוא הביטוי 'one mind', המקביל ל'לב אחד' של טשרניחובסקי.

⁴² הסתפקתי בדוגמה אחת לכל תכונה, אך יש ב'אודיסיאה' דוגמאות רבות נוספות לתכונות משותפות אלו. ערמתו של אודיסיאוס, לדוגמה, מופיעה פעם אחר פעם לכל אורך היצירה, ולא בכדי זכה אודיסיאוס לכינוי 'רב התחבולות'.

⁴³ כאשר החליטה לבסוף שעליה לצאת מביתה ולהינשא לאחד ממחזריה, עשתה זאת בשל דברי אודיסיאוס אליה טרם צאתו לטרויה (יח, 257–271), ואת עניין תחרות הקשת לקביעת החתן שיזכה בה נתנה בלבה האלה אתנה (כא, 1–4).

הוריה ובנה (יט, 129–161). אודיסיאוס אמנם לא התנזר מקליפסו ומקירקה, אך עמד בפיתוי לחיי נצח עם קליפסו ולנישואים עם נאוסיקה נסיכת הפיאקים⁴⁴ ובחר לשוב לאשתו ולביתו.⁴⁵ אחדותם מובלטת בהתרגשותם העצומה עם איחודם לאחר עשרים שנה (כג, 205–241), ומתבטאת בשמחתם ובהתענגותם הן בהתאחדות הגופנית והן בקרבה הנפשית, בשיחתם: 'אפס אחרי שָׁנָתָה נפשם חמדת-אהבים, ענגו את לבם בדברים, מספרים איש עם רעותו. היא [...] סְפָרָה איך סבלה בארמון [...] אחרי-כן ספר אודיסס [...] והתענגה לשמוע את דבריו' (כג, 300–309). לאור דבריו של אודיסיאוס לנאוסיקה שציטטתי לעיל, אפשר לומר ש'הלב האחד' – אחדות הערכים, התכונות והנטייות⁴⁶ – הוא הבסיס לקשר החזק שבין אודיסיאוס לפנלופה, קשר של אהבה, נאמנות וקרבת גוף ונפש, שעמד בעשרים שנות ריחוק.

אם כן, ב'אודיסיאה' מוצגת תפיסה של הזוגיות כמכילה אחדות בין בני הזוג, אחדות בערכים ובנטייות, בגוף ובנפש. תפיסה זו מוצגת הן כאידאל, בדברי אודיסיאוס לנאוסיקה, והן כמציאות, ביחסי אודיסיאוס ופנלופה.⁴⁷

⁴⁴ על פיתוי הנישואים לקליפסו ועמידתו של אודיסיאוס בפיתוי זה ראו: R. Lattimore, 'Nausikaa's Suitors', J. L. Heller (ed.), *Classical Studies Presented to Ben Edwin Perry*, Illinois Studies in Language and Literature, 58, Urbana, Illinois 1959, p. 101; N. Gross, 'Nausicaa: A Feminine Threat', *Classical World*, 69 (1976), p. 317; J. Glenn, 'Odysseus Confronts Nausicaa: The Lion Simile of *Odyssey* 6.130–36', *Classical World*, 92 (1998), pp. 115–116

⁴⁵ יש לראות את התנהגותו של אודיסיאוס על רקע תמונת החברה העולה מה'אודיסיאה', חברה שבה האציל נשוי לאישה אחת בלבד אך יש לו פילגשים בין שפחותיו. על המוסר הכפול ב'אודיסיאה' אשר לנאמנות בני הזוג ראו: L. E. Doherty, 'Gender and Internal Audience in the *Odyssey*', idem (ed.), *Homer's Odyssey*, Oxford 2009, pp. 247–264, 262 note 40. ברור שפנלופה נאמנה לבעלה הרבה מעבר למצופה ממנה, במיוחד לנוכח התקדימים המוזכרים ביצירה: הלנה, קליטמנסטרה ואפרודיטה; בשיר ה, 207–218, ניכר עד כמה לא מובנת מאליה העדפתו של אודיסיאוס את השיבה לאשתו על פני החיים עם הנימפה היפה.

⁴⁶ על הקבלות רבות בין אודיסיאוס לפנלופה במעשים ובתכונות ראו: R. B. Rutherford, 'The Philosophy of the *Odyssey*', דוהרטי, שם, עמ' 155–188, ובמיוחד עמ' 182–183 הערה 79; S. Murnaghan, 'Penelope's *Agnoia*: Knowledge, Power, and Gender in the *Odyssey*', *Helios*, 13 (1986), pp. 103–115

⁴⁷ אמנם גם היחסים בין אלקינואוס מלך הפיאקים לבין אריטי רעייתו כוללים 'לב אחד' – אחדות ערכים (כגון הכנסת אורחים) ותכונות (נדיבות, כושר הבחנה ועוד), אך קשה לראות בהם הוכחה לכך שבחיים ה'נורמליים' ייתכנו יחסים כאלה, שכן פיאקיה היא ארץ פלאות: ספינותיה מפליגות ללא יד מכוונת, עץ הזית הביתי ועץ הזית הפראי עולים מגזע אחד ועוד.

תפיסת האחדות בין בני הזוג, המוצגת ביצירה במפורש, מובילה לזיהוי אחדות נוספת ביצירה, אחדות של דמיון ורגש, המופיעה בה במרומז. ושוב, כמו בשיר השירים, אחדות הדמיון והרגש באה לידי ביטוי בלשון הפיגורטיבית.

בעוד כמחצית מאזכורי הלשון הפיגורטיבית בשיר השירים מעידים על אחדות הדמיון והרגש של הדוד והרעיה, רק ארבע הופעות של הלשון הפיגורטיבית ב'אודיסיאה' מעידות על כך. מדובר בארבעה דימויים מורחבים (המכונים 'דימויים אֶפִּיים' או 'דימויים הומריים'):⁴⁸ דימוי פנלופה לאריה (ד, 791–792), דימוי אודיסיאוס לאשת לוחם שנפל (ח, 531–532), דימוי פנלופה למלך (יט, 109–114) ודימוי פנלופה לניצול מטביעה הרואה את החוף (כג, 233–239). מאפיין יוצא דופן משותף לארבעת הדימויים הללו: בכל אחד מהם המדמה (אריה, אלמנת מלחמה, מלך וניצול מהים) הולם את בן הזוג של נושא הדימוי יותר משהוא הולם את נושא הדימוי עצמו. כפי שאראה בהמשך, מאפיין ייחודי זה מרמז על אחדות מסוימת בעולם הדמיון והרגש של בני הזוג.

לכאורה, לא די במספר כה מועט של דימויים (ארבעה מתוך כחמישים וחמישה הדימויים המורחבים שב'אודיסיאה') לבסס טענה על קשר בין עולמותיהם הפנימיים של בני הזוג, ואולם מיקומם של ארבעה דימויים אלה מעניק להם מעמד מיוחד. כל אחד מהם מובא בנקודה בולטת ביצירה: הדימוי הראשון בא

⁴⁸ את הדימוי האפי, המכונה גם 'דימוי הומרי', שמעון זנדבק מגדיר כך: 'דימוי מורחב, המפתח את הנושא המשני מעבר ליסודות המקבילים לנושא העיקרי' (ש' זנדבק, מזשיר: מדריך לשירה, ירושלים 2002). שפיגל (לעיל, הערה 1) מתאר את הדימוי ההומרי כך: 'האופייני לדימוי ההומרי הוא שהמשורר, לאחר שציין בקצרה את הרקע של ההשוואה עצמה, הולך כאילו אחרי התמונה שנקראה על-ידו, בציירו אותה ברבגוניות ובפרוטרוט כשלימות קטנה פיוטית העומדת ברשות עצמה ומבורכת על-ידי הלך-הרוח העצמי המשפיע על המאזין, ורק בסוף הוא סוגר את הכול באבזם – בהזכרת ההזדמנות שגרמה לדימוי' (עמ' 200). בדימוי ההומרי עסקו חוקרים רבים; ראו למשל: E. F. Rambo, 'On Homer's Similes', *The Classical Journal*, 28, 1 (1932), pp. 22–31; M. Coffey, 'The Function of the Homeric Similes', *The American Journal of Philology*, 78, 2 (1957), pp. 113–132; W. C. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Lieden 1974; C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977

לקראת סוף הטראדה הראשונה, ה'טלמכיה';⁴⁹ בתום ה'טלמכיה' עובר הסיפור ממעקב אחר המצב בביתו של אודיסיאוס ואחר בנו למעקב אחר אודיסיאוס עצמו. הדימוי השני מופיע לקראת סוף הטראדה השנייה, ומתאר את בכיו של אודיסיאוס שקדם להזדהותו בפני הפיאקים. בנקודה זו ביצירה חל מעבר מדיווחו של המספר על אודיסיאוס (הטראדה השנייה, ה-ח) לסיפורו של אודיסיאוס עצמו על מעלליו (הטראדה השלישית, ה'אפולוגיה', ט-יב). שני הדימויים הבאים מציינים שתי נקודות מפתח בשיבתו של אודיסיאוס אל אשתו: הדימוי השלישי פותח את דבריו של אודיסיאוס (המחופש לקבצן) לאשתו, כלומר את המילים הראשונות שאודיסיאוס אומר לאשתו לאחר עשרים שנות ריחוק. הדימוי הרביעי מתאר את פנלופה ברגע שבו זיהתה בוודאות את אודיסיאוס ונפלה לזרועותיו.

הופעתם של ארבעת הדימויים הללו במקומות בולטים ביצירה – נקודות מעבר ונקודות מפתח – מבטיחה את תשומת לבם של הקוראים (או השומעים), וכך מעניקה להם משקל מיוחד. כל אחד מהם מרמז בדרכו על שיתוף מסוים בעולמות הרגש, החוויה והדמיון של אודיסיאוס ופנלופה, ויחד הם מלמדים ששיתוף זה הוא פן חשוב בקשר ביניהם.

האריה

הדימוי הראשון מתאר את תחושותיה של פנלופה לאחר שנודע לה שהמחזרים אורבים בספינה לבנה טלמכוס, שהפליג בדרכו לחפש מידע על אביו, והם מתכננים לרצוח אותו בדרכו חזרה לאיתקה:

אך פנלופה הנבונה שם בעליה בהיכל / שכבה ומאום לא טעמה, לאכול ולשתות ממאנת. / חשבה מחשבה, האם ינצל זה בנה לה התמים, / ואולי יפול מידי החתנים עליזי-הגאווה? / כאותו הלבאי הנפחד המהרהר, עת רבים בני-אדם / סביב שתו עליו, מתנכלים לצודו בעגול, – / ככה הרהרה היא עד קרבה לה שנתה המתוקה [...] (ד, 787–793).

⁴⁹ האודיסיאה, על עשרים וארבעה שיריה, נחלקת ליחידות של ארבעה שירים – טראדות. הראשונה שבהן, העוקבת אחר מעשיו של טלמכוס, בנו של אודיסיאוס, מכונה 'טלמכיה'.

לכאורה, הדימוי מראה רק כיצד פנלופה מזדהה עם בנה, שכן עליו היא חושבת: אותו מנסים החתנים 'לצוד' ואת מצבו היא מעלה בעיני רוחה. אבל הקורא (או השומע) מקשר את דימוי האריה לאודיסיאוס דווקא, משתי סיבות: ראשית, עד כה אודיסיאוס, ולא טלמכוס, הוא אשר תואר כאריה. כך אמר מנלאוס לטלמכוס:

ואילו השאירה הצביה במאורת האריה השגיא / את עפריה זה עתה
המליטה, היונקים שדיה, / והלכה ורעתה בחורשות-ההרים ובקעות-
העשב, והיה כי יבוא האריה וישוב אלי מאורתו – / מרה תהי אחרית
הקטנים, אל שני העפרים גם יחד, מרה תהי אחרית גם אלה, אודיסס
שאוּלה יורידם (ד, 335–340).⁵⁰

פרשנות זו מתחזקת בהמשך, שכן אודיסיאוס הוא המדומה בה, פעם אחר פעם, לאריה.⁵¹

שנית, מיד בעקבות דימוי זה מופיעה אתנה בחלומה של פנלופה, היא מבטיחה לה שכל רע לא יאונה לטלמכוס אך מסרבת לענות על שאלותיה על גורלו של אודיסיאוס. כיוון שהקורא יודע כי אודיסיאוס אמור להפליג לאיתקה, מתעורר בו החשש כי החתנים האורבים לטלמכוס יתפסו את אודיסיאוס.⁵² כך, בעוד פנלופה מדמינת את מצבו של טלמכוס וחשה כאילו היא האריה הניצוד, הקהל יודע שפנלופה חווה, בכוח דמיונה, דווקא את מצבו של ה'אריה' האמיתי, אודיסיאוס.

⁵⁰ דימוי זה מצוטט בהמשך, בדברי טלמכוס המעודד את אמו (ז, 126–131).

⁵¹ היחיד ב'אודיסיאה', מלבד אודיסיאוס, המדומה לאריה הוא הקיקלופ שאכל את רעי אודיסיאוס (ט, 292). לטענת ו' מגראת', דימוי הקיקלופ לאריה הוא חלק משרשרת דימויי אודיסיאוס לאריה. דימוי זה נועד לחבר בין סצנת הקיקלופ לבין הרג המחזרים על ידי אודיסיאוס בשיר כב, שכן רק בשני מקומות אלה האריה שבדימוי מכוסה בדם (ט, 292; כב, 401–406). אודיסיאוס עצמו זוכר שהקיקלופ טרף את רעיו בלילה שקדם להרג המחזרים (כ, 18–21), ובעוד רעיו הנאכלים דומו שם לגורי כלבים (ט, 189), אודיסיאוס מדומה בלילה שלפני הקרב בחתנים לכלבה הרוצה להגן על גוריה (כ, 13–15). זעמו של אודיסיאוס, שלא יכול היה להגן על 'גוריו', חבריו שהנהיג מפני הקיקלופ, ניעור עתה בבואו להגן על 'גוריו', בני ביתו, מפני מחזרים. בהלחמו במחזרים יישם אודיסיאוס בעולם התרבותי את שלמד במסעותיו בעולם הפראי, שבו פגש בקיקלופ; ראו: W. T. Magrath, 'Progression of the Lion Simile in the *Odyssey*', *The Classical Journal*, 77, 3 (1982), pp. 205–212

⁵² על בניית חשש זה, המעלה מחדש את רמת הדאגה של הקוראים לגורלו של אודיסיאוס בתום ה'טלמכיה', ראו: M. Sternberg, *Expositional Modes and Time Ordering in Fiction*, Bloomington and Indianapolis 1978, p. 82

ואכן, כמה וכמה חוקרים ציינו שדימוי זה מאחד את פנלופה ואודיסיאוס בתודעת השומעים והקוראים.⁵³ אלא שאיחוד זה איננו בגדר אסוציאציה בלבד אלא הזמנה לקהל להבחין ברגשות המשותפים ובחוויה המשותפת של בני הזוג: כשם שאודיסיאוס מוקף אויבים הרוצים להורגו, כך פנלופה מוקפת מחזרים המייעדים לה גורל שרע לה ממוות (כ, 79–82). הדימוי של פנלופה לאריה, דימוי השמור ב'אודיסיאה' לבעלה, מעודד את ההשוואה בינה לבין בעלה ואת זיהוי ההקבלה שבמצבם. כך הדימוי מרמז על התחושות והרגשות המשותפים לאודיסיאוס ופנלופה, על אותו חלק של העולם הפנימי המשותף להם.

אלמנת המלחמה

הדימוי השני בארבעת הדימויים המקשרים בין עולמותיהם הפנימיים של אודיסיאוס לפנלופה מובא כשאודיסיאוס מאזין לשירה על חכמתו בעצת הסוס הטרויאני ועל גבורתו במלחמת הרס טרויה:

ככה שר דמודוקוס המשורר המהולל, ואודיסס / נפשו תמוגג בצער ודמעיו
על לחייו ועפעפיו. / כאֵשה הבוכה תמרורים ומחבקה לבעלה יקירה, / אשר
נפל בחרב עת נלחם על־עירו ועל־עמו / להרחיק מעירו וטפו את־יום
העברות הנורא; / ראתה אותו והוא גוסס, עודנו מפרפר באבריו / ועליו
התנפלה, ותשא קול ילל נורא, אך המה / אחור יהדפוה ברמחים, ימחצו
ערפה וכתפה, / ינהגו אותה בשביה לעמל ותלאה בנכר, / ונבלו לחייה
הנאות מעוצר יגונים וצער, – / ככה נגרו מעיני אודיסס דמעותיו של־
חמלה (ח, 521–531).

בדימוי המפתיע מדומה אודיסיאוס הגיבור, מחרוב טרויה, לאחד מן המנוצחים – לאשת לוחם שנפל בקרב.⁵⁴ אמנם ההקשר המידי של הבכי מוביל לזיהוי של המדמה עם אחת מנשות טרויה, אך באופן כללי יותר המדמה הוא כל אישה

⁵³ על דימוי פנלופה לאריה כאמצעי מקשר בינה לבין אודיסיאוס ראו: A. J. Podelsky, 'Some Odyssean Similes', *Greece and Rome*, 18 (1971), p. 84; 123–124; מגראת' (לעיל, הערה 51), עמ' 207, 210.

⁵⁴ ראו: H. Foley, "'Reverse Similes' and Sex Roles in the Odyssey", דוהרטי (לעיל, הערה 45), עמ' 190.

המתאבלת על בעלה שאבד והיא נידונה לחיי צער, כמו פנלופה עצמה.⁵⁵ בדימוי זה אודיסיאוס מוצג כמי שמסוגל להזדהות עם בנות המין האחר, העם האחר והגורל האחר – גורל המנוצחים.⁵⁶ הרגשות המיוחסים כאן לאודיסיאוס דומים עד מאוד לאלה שחווה פנלופה, שבעלה איננו נמצא לצדה כדי להגן עליה ועל בנם. לבה דואב על בעלה, שהיא חוששת שמת, ולחיייה נובלות מיגון עליו (יט, 123–125, 204–208, 263 ועוד). בין שבכיו של אודיסיאוס נובע אך ורק ממבט רטרופקטיבי על תוצאות ניצחונו הגדול ובין שהוא נובע גם מהיזכרו באשתו ובמצבה המשוער, הדימוי רומז⁵⁷ כי הודות לכוח הדמיון של אודיסיאוס הוא מסוגל לחוות ולהבין את רגשותיה של אשתו. אם כן, הדימוי של אודיסיאוס לאלמנת מלחמה מלמד שיש חלק בעולמותיהם הפנימיים של אודיסיאוס ושל פנלופה, חלק שיש בו רגשות עזים פרי חוויות מסוימות (שנחו בפועל או דרך הדמיון), המשותף להם.

המלך

הדימוי השלישי המקשר בין אודיסיאוס לאשתו נאמר על ידי אודיסיאוס המחופש לקבצן, בפנייתו הראשונה לפנלופה בשובו אל ביתו (יט, 107–114):

הוי אשה, הלא אין בארץ רחבת־ידיים / אדם יתן בך דופי, תהילתך
הגיעה השמימה, / דומה לתהילה של מלך ירא־אלהים, תם וישר, / רודה
ברבים אנשים ומושל בגבורי־החיל, / צדק צדק אך ירדוף, וארץ משחירה
לו נושאת / חטה ושעורה לרוב ואילנות טועני פרי, / יפרצו עשתרות

⁵⁵ אמנם פנלופה עצמה ממשיכה להמתין לשיבת בעלה ולחקור כל עובר אורח עליו, אך בנה משוכנע שכבר מת (א, 166–168), ואף אינו מהסס לומר זאת לאמו (א, 354–355). על הדימוי הזה כמפנה לפנלופה עצמה ראו: מולטון (לעיל, הערה 48), עמ' 131.

⁵⁶ משמעות אחרת העניקה לדימוי זה ה' פולי (לעיל, הערה 54), במאמרה על 'דימויי היפוך': The simile comparing Odysseus to a woman weeping over her husband dead in war (8.523–31) perhaps suggests how close Odysseus has come in the course of his travels, and in particular on Calypso's island, to the complete loss of normal social and emotional function that is the lot of women enslaved in war. גם פולי ציינה את יכולתו של אודיסיאוס להבין ללב הנשים, אך לא קישרה זאת לדימוי אלמנת המלחמה; ראו: שם, עמ' 206, וכן הערה 32.

⁵⁷ זהו רק רמז, שכן כל שנאמר במפורש הוא שבכיו של אודיסיאוס היה כשל אלמנת מלחמה. כלומר, התיאור המפורש הוא של אקט גלוי – בכי, ורק במרומז הקורא מוזמן לראות בכך חדירה לתודעתו של אודיסיאוס הבוכה.

צאנו ונבכיים יתנו לו דגה. / עולים ופורחים העמים, יִרְךְ בם בשלטון־
נבונים.

שלא כמו בדימויים הקודמים, הפעם הדימוי אינו מובא מטעם המספר אלא מפיו של אודיסיאוס. בעוד המספר השתמש בדימויים הקודמים כדי לקשר בין פנלופה לאודיסיאוס בתודעת הקהל, בדימוי הזה אודיסיאוס עצמו מזמין את קהלו – פנלופה – לקשר בינה לבין בעלה, מלך איתקה ירא האלוהים, שנודע ברדיפת צדק ובשפע שזכה לו (ראו למשל ב, 230–234; יט, 365–367; יד, 96–109).⁵⁸ דרך דימוי זה אודיסיאוס מבטא את הערכתו לאשתו שנותרה עמו ב'לב אחד', שעודנה חולקת עמו את אותם הערכים (יראת אלוהים, רדיפת צדק, דאגה לזולת) ואת אותם הרצונות (שפע כלכלי).⁵⁹ בעזרת כוח הדמיון אודיסיאוס מציג את פנלופה כמלך, וכך יוצר בתודעת אשתו (ובאמצעותו יוצר המספר בתודעת קהלו) אחדות מסוימת בינו לבינה. ושוב, כמו שציינתי בדיון בשיר השירים, האחדות הנוצרת מכוח הדמיון כרוכה בעולם הרגש: אם הן אודיסיאוס והן אשתו הם מלכים

⁵⁸ מולטון רואה דימוי זה כהיפוכו של דימוי אודיסיאוס לאלמנת מלחמה, שכן הפעם פנלופה היא המדומה לבעלה. מולטון מוכיח שאודיסיאוס עצמו הולם את תיאור המלך הצדיק שבדימוי זה וטוען שהדימוי הוא גם תזכורת לעברו של אודיסיאוס כמלך איתקה וגם תחזית לעתיד, בהתאם לדברי טרסיאס (יא, 136–137). הוא אף מרחיק לכת וטוען שדרך דימוי זה ענה אודיסיאוס באופן בלתי מפורש על שאלתה של פנלופה אשר לזהותו; ראו: מולטון (לעיל, הערה 48), עמ' 131–132.

⁵⁹ קופי (לעיל, הערה 48) טוען כי אין לפרש כך את הדימוי הזה: *Less important for the representation of character is the comparison of the fame of Penelope to that of a great king (19, 109). The simile occurs in a speech of Odysseus, who is in disguise; the speech is a piece of immediate persuasive rhetoric rather than objective statement of facts, and so is not to be taken as a significant addition to the portrait of Penelope (עמ' 131)*. אין ספק שאודיסיאוס משתמש במחמאה זו כדי לשאת חן בעיני פנלופה ומקווה להצליח להתחמק כך משאלתה מיהו ומה מוצאו, אך אין זו ראייה שאודיסיאוס איננו סבור כי דימוי זה הולם את פנלופה. גם בפנייתו הראשונה לנאוסיקה, שעליה נאמר בפירוש שאודיסיאוס מדבר 'חלקות ובהונף שפתיים', הדימוי שלו את נאוסיקה לארטימיס (ו, 150–152) אינו דיבורים בעלמא, והוא תואם לחלוטין את דברי המספר, שדימה אף הוא את נאוסיקה לארטימיס (ו, 102–109). נוסף על כך, לכל אורך היצירה, גם כאשר אודיסיאוס מספר שקרים, הוא משלב דברי אמת בדבריו ומקפיד לומר דברים שייראו נכונים (יט, 203), על כן סביר להניח שאודיסיאוס לא חשש שדימוי זה ייראה לפנלופה כחנופה חסרת טעם. בניגוד לקופי, פולי (לעיל, הערה 54) סבורה שפנלופה אכן תפקדה כמלכה באיתקה בהיעדרו של בעלה. לדעת פולי, בדימוי זה אודיסיאוס מכיר ביכולתה ובכישוריה של פנלופה בתחום המלוכה, ובכך הוא מתחיל את תהליך החיזור־מחדש שלו אחרי אשתו, חיזור שמסתיים בעיצוב מערכת יחסים חדשה, שוויונית יותר, ביניהם.

מהוללים (בעבר או בהווה, במציאות או בדמיון), אזיי לשניהם עולם משותף של חוויות ורגשות, הנובע מהיותם 'מלכים' (אחריות, גאווה), וכל אחד מהם מעורר בזולתו רגשות כבוד והערצה. לפיכך, דימוי זה קושר בין בני הזוג ומצביע במפורש על עולם משותף של ערכים ותכונות, ובמרום – על עולם משותף של חוויות ורגשות.

הניצול מהים

הדימוי ההומרי הרביעי המקשר בין אודיסיאוס לאשתו מופיע ברגע שנחשב לרגע השיא ב'אודיסיאה', שבו פנלופה מזהה בוודאות את אודיסיאוס ונופלת לזרועותיו (כג, 233–240):

משל לשוֹחָה שנגלתה לו החרבה החשוקה, / אשר פוצץ פוסידון בים את־
 ספינתו הבנויה / בהשכל ודעת, כי שלח בה חמת־גלים ורוחות, / מעטים
 מאד הנמלטים ממים אפורים, השבים / אל־יבשת ובשרם מכוסה קצף
 הימים, / בשמחה עולים בחוף, נמלטים מפגעים מאד רעים, – / ככה
 התבוננה בשמחה גם פנלופה באישה, / ואת זרועותיה הלבנות לא אספה
 מעל פני צווארו.

מובן מאליו שתפקידו העיקרי⁶⁰ של הדימוי הזה הוא להמחיש את רגשותיה של הדמות שהיא נושא הדימוי, כלומר, את שמחתה של פנלופה⁶¹ ואת יחסה לבעלה ולמחזרים, שכן עבור פנלופה, אודיסיאוס הוא החיים, ההצלחה. ההתמודדות עם החתנים היא מצבו של הנטרף בים, ואילו הנישואים לאחד מהם, המצב שלפי ידיעתה עמדה על ספו בהכרזה על תחרות הירייה בקשת, פירושו מבחינתה טביעה, מוות (יט, 570 ואילך; כא, 1 ואילך). מלבד זאת, אין ספק שהדימוי יוצר

⁶⁰ אפשר לייחס לדימוי זה תפקידים נוספים, כגון קישור בין הסכנה הראשונה שעמה התמודד אודיסיאוס עקב רצונו לשוב לאשתו ובין הסיום המוצלח של השיבה אליה, באופן ש'ממסגר' את שיבת אודיסיאוס אל אשתו. כמו לכל מרכיב ביצירה, גם לדימוי זה עשויים להיות תפקידים רבים, אך אני מתמקדת בתפקידים הרלוונטיים לנושא המאמר.

⁶¹ כך טוען קופי (לעיל, הערה 48): *Odysseus is as dear to Penelope as is land to shipwrecked sailors, who attain the land with joy, having escaped peril (23, 233). The simile describes Penelope's relief and her reaction to the ending of her anxieties. It also marks the climax of the whole story, the recognition of Odysseus by Penelope (עמ' 130).*

חיבור נוסף⁶² בין פנלופה לאודיסיאוס: כיוון שהדימוי מתאר את מה שחוה אודיסיאוס, פשוטו כמשמעו, בהגיעו לחופי סכריה (ה, 291–399), הרי הוא מקשר קישור אסוציאטיבי בין פנלופה לבעלה.⁶³ אפשר לראות בדימוי זה זיהוי מכוון של פנלופה עם אודיסיאוס בלי להדגיש בסיס מסוים לזיהוי זה⁶⁴ ואפשר לראות בו הצבעה על הדמיון בגבורתם של בני הזוג⁶⁵ או בעצמת רגשותיהם ובהתרוממות רוחם בשמחתם זה בזה.⁶⁶ כמו כן, הועלתה טענה כי דימוי זה, וכן דימוי פנלופה למלך שהוצג לעיל, מצביעים על שוויון בין פנלופה לאודיסיאוס, כפי שהיה בעבר וכפי שיהיה.⁶⁷ תהיה משמעותו הספציפית של הדימוי אשר תהיה, דימוי זה, כמו דימוי אלמנת המלחמה, מלמד שאמנם בעולם החיצוני חוו אודיסיאוס ופנלופה חוויות שונות זו מזו, אך רגשותיהם זהים כאילו חוו את אותן החוויות ממש. יש אחדות מסוימת בעולמותיהם הפנימיים, בתחום הרגשות והתחושות, המקבילה לאחדות הנוצרת מכוח חוויות דומות.

דימויים מקשרים: רגש, חוויה ודמיון

כל אחד מארבעת הדימויים ההומריים האלה מקשר בין אודיסיאוס לפנלופה, וכל אחד מהם מצביע על אחדות מסוימת בעולמותיהם הפנימיים. בכל ארבעת הדימויים מדובר באחדות של הרגש, ובשלושה מהארבעה יש לדמיון בין בני הזוג תפקיד באחדות זו.

⁶² מדובר בחיבור נוסף, שכן בדומה לדימוי המלך (ושלא כמו בדימויי האריה והאלמנה), במקרה זה אודיסיאוס ופנלופה מחוברים בתודעת הקהל מכוח נוכחותם בסצנה (כדוברים, כשומעים וכו'). למעשה, בשלב זה הם מחוברים פיזית – מחובקים, והלבבות שלהם קרובים פיזית זה לזה ככל שניתן.

⁶³ מגראת' טוען שכשם שאודיסיאוס ופנלופה הרחוקים זה מזה אוחדו בכוח האסוציאציה של דימוי האריה בשיר הרביעי, כך מאחדת אותם האסוציאציה שבדימוי זה, בעת איחודם המחודש; ראו: מגראת' (לעיל, הערה 51), עמ' 207, 210.

⁶⁴ א' פודלסקי ומ"ב ארתור רואים בפנלופה, כהגדרתם, *Odysseus' like-minded wife*, כלומר, לדעתם הבסיס לדמיון הוא בעולם הרצון והמחשבה של בני הזוג. ראו: פודלסקי (לעיל, הערה 53), עמ' 90, וכן M. B. Arthur, 'Early Greece: The Origins of the Western Attitude Toward Women', *Arctura*, 6, 1 (1973), p. 15

⁶⁵ זו עמדתו של מורנהאם (לעיל, הערה 46), עמ' 232.

⁶⁶ כך סבור מולטון, הרואה בדימוי פנלופה לניצול מעין 'דימוי מראה' של דימוי שהעניק אודיסיאוס, בהבחינו בחוף סכריה, לילדים הרואים את אביהם שנטה למות והנה החלים (ה, 394–398); ראו: מולטון (לעיל, הערה 48), עמ' 123–124, 128–130.

⁶⁷ כך טוענת פולי (לעיל, הערה 54), כחלק מניתוח של כל 'דימויי ההיפוך' כדימויים המובילים לתפיסה חברתית חדשה, שוויונית יותר.

בשני הדימויים הראשונים התהליך דומה: המחשבה מביאה להפעלת הדמיון, והדמיון מעורר תחושות ורגשות כאילו המדמיין חווה את הנסיבות שבן זוגו מצוי בהן. פנלופה חושבת על טלמכוס, מדמיינת את מצבו ומהרהרת ללא מנוח באריה המוקף ציידים – דימוי ההולם את מצבו של אודיסאוס; ואילו אודיסאוס שומע על חורבן טרויה, מדמיין את מצבה של אישה שבעלה נהרג במלחמה והיא חסרת מגן, ובוכה כאותה אישה – דימוי התואם את מצבה בפועל של פנלופה. באמצעות עולם הדמיון חווה כל אחד מבני הזוג את שחוה רעהו. בדימוי השלישי נוצר בדמיונו של אודיסאוס דימוי של פנלופה כמלך, הדומה לאודיסאוס עצמו, ומשמעו של דימוי זה הוא שלפחות בראייה שלו (הכוללת את עולם הדמיון שלו) יש זהות ביניהם: שניהם מלכים מהוללים, רודפי צדק וכו'. כיוון שהוא פונה בדימוי זה לפנלופה, הוא יוצר התרחשות זו גם בעולם הדמיון שלה, וממילא גם בראייתה שלה את העולם נוצרת אותה אחדות. בדימוי הרביעי, רק המספר (והקהל) מקשרים בין פנלופה לאודיסאוס דרך הדמיון, ואילו דמיונם של בני הזוג אינו שותף לאיחוד הכרוך בדימוי זה.⁶⁸

מכל אחד מארבעת הדימויים עולה אחדות מסוימת בעולמותיהם הפנימיים של בני הזוג, אחדות הרגש; בשלושת הדימויים הראשונים מובעת גם אחדות החוויה: הדימוי לאריה מרמז כי שני בני הזוג מוקפים אויבים (הרוצים ליטול את חייו של אודיסאוס ואת גופה של פנלופה), ושניהם חווים את מצוקת ה'ניצוד'. דימוי בכיו של אודיסאוס לבכייה של אלמנת מלחמה מראה כי אודיסאוס ופנלופה חשים את אותם רגשות עזים מכוחה של אותה חוויה, המתרחשת במציאות (וליתר דיוק – בחששות) של פנלופה ובדמיון של אודיסאוס. דימוי פנלופה למלך מראה כי אודיסאוס רוחש לרעייתו את אותם רגשות כבוד והערצה שהיא רוחשת לו (על היותו מלך ירא אלוהים ורודף צדק), ואולי אף מעיר בה (בעזרת הדימוי) את אותם רגשות מלכותיים המפעמים בו. אפשר לומר כי הדימוי של הניצול מהים 'מדלג' על החוויה שיוצרת את הרגשות (חויית ה'ניצוד', חויית האלמנה הטרייה המובלת לשבי, חויית המולך בעמו) ומתייחס ישירות לרגשות עצמם: רגשות

⁶⁸ בכל ארבעת הדימויים אודיסאוס ופנלופה מתאחדים בדמיונו של הקהל. תופעה זו חשובה ביותר לדיון באופן שבו היצירה 'משדרת' לקהלה את תפיסת אחדות בני הזוג, אך במאמר זה אני מתמקדת בתיאור האחדות שבתוך העולם המתואר, העולם שבו נמצאים בני הזוג.

השמחה. אותו רגש עצום שחוה אודיסיאוס כשניצל מהים חוותה פנלופה כששוכנעה שבעלה אכן חזר.

אם כן, ארבעת הדימויים ההומריים הללו (המופיעים, כזכור, בנקודות בולטות במיוחד ביצירה) מצביעים על כך שהזוגיות של אודיסיאוס ופנלופה כוללת אחדות מסוימת של עולם הרגש, אחדות המושגת במידה רבה הודות לכוח הדמיון של בני הזוג. מיקומם הבולט של הדימויים אלה מעיד על חשיבות פן זה של הזוגיות ביצירה.

כאמור, ה'אודיסיאה' מציגה במפורש את אודיסיאוס ופנלופה כשותפים לערכים ולנטיות. לעומת זאת, אחדות הדמיון והרגש שלהם מופיעה ב'אודיסיאה' רק במרומז, בלשון הפיגורטיבית.

אמנם בכל ארבעת הדימויים ההומריים שהצגתי הקישור בין בני הזוג איננו מפורש, אך מעניין לראות שהקישור הופך גלוי ומובחן יותר ויותר, עם התקדמות היצירה: בדימוי האריה יש מועמד מפורש המתקשר לאריה שפנלופה מדומה לו – טלמכוס. מועמד זה הוא מעין מכשול בדרך לזיהוי 'האריה האמיתי' הנתון בסכנה – אודיסיאוס. גם בדימוי אלמנת המלחמה יש מועמדות לתואר זה העולות מן ההקשר המידי של הקטע – נשות טרויה – אך הן אינן מופיעות בטקסט במפורש, ולפיכך בדימוי השני פחות כוחו של המכשול המפריע לקהל השומעים או הקוראים לקשר בין אודיסיאוס לפנלופה. בדימוי של פנלופה למלך אין בהקשר המידי אזכור של מלך אחר שאפשר לייחס לו את הדימוי, ואם לא די בכך, נוכחותו של אודיסיאוס (שמשמיע את הדימוי) מבטיחה שהוא יהיה המלך שאותו יקשר הקהל לנושא הדימוי הזה – פנלופה. בדימוי הרביעי, שבו פנלופה מדומה לניצול מן הים, הקישור לאודיסיאוס ברור עוד יותר. כמו בדימוי השלישי, גם כאן אודיסיאוס נוכח בסצנה, אך שלא כמו בדימוי הקודם פרטי הדימוי הולמים את אודיסיאוס דווקא, שכן הוא האדם היחיד שתואר ביצירה כניצול מן הים, כמתואר בדימוי.

יתר על כן, לא רק שהרמזים לעניין מוקדי הדימוי נעשים גלויים יותר, כפי שתוארתי לעיל, אלא שיש להם משקל מצטבר. כמו כן, ככל שמתקדמת היצירה כך מתקדמת ההיכרות עם בני הזוג. בשלב שבו מופיע הדימוי המקשר הרביעי כבר ברור עד כמה בני הזוג מתאימים זה לזה, על פי תכונותיהם הבולטות: פנלופה

מוכיחה שהיא ניחנה בשליטה עצמית כמו בעלה ואף היא 'רבת תחבולות' כמוהו. כאמור, האחדות המפורשת (בתחום הערכים והתכונות) מהווה תמיכה לטענה בדבר קיומה של האחדות המרומזת, אחדות הדמיון והרגש.

חלק ג: הלשון הפיגורטיבית ואחדות העולם הפנימי בשתי היצירות

בפתח המאמר טענתי כי בשיר השירים וב'אודיסיאה' מצויה תפיסת זוגיות שמציגה אחדות מסוימת של בני הזוג, פרי עולם משותף של דמיון ורגש, וכי בשתי היצירות אחדות זו באה לידי ביטוי בלשון הפיגורטיבית. להלן אשווה בין שתיהן.

השימוש בלשון הפיגורטיבית לרמיזה על עולם דמיון ורגש משותף שונה למדי בשתי היצירות, מבחינה איכותית וכמותית. בעוד בשיר השירים מדובר הן במטפורות והן בדימויים, הן בדימויים קצרים והן בדימויים מפותחים, ב'אודיסיאה' מדובר רק בדימויים מורחבים (דימויים הומריים). בעוד בשיר השירים לשון זו באה כולה מפי הדמויות, ב'אודיסיאה' שלושה מארבעת הדימויים המרמזים על עולם משותף זה נמסרים מפי המספר ורק אחד מהם מופיע בפי דמות (אודיסיאוס).

נוסף על ההבדל הכמותי העצום בין שתי היצירות במספר השימושים בלשון פיגורטיבית המעידה על אחדות, מעמדם של הלשון הפיגורטיבית ושל הקשר הזוגי שונה מאוד בהן. חלקה היחסי של הלשון הפיגורטיבית בשיר השירים גדול לאין ערוך מחלקה היחסי ב'אודיסיאה', וכמובן, שיר השירים סובב כולו סביב האהבה, ואילו ה'אודיסיאה' היא מסיפורי השיבה הביתה ('נוסטוי'), שרובם הרפתקאות ומאבקים.⁶⁹ משמע, משקלה של הלשון הפיגורטיבית המצביעה על עולמם הפנימי המשותף של בני הזוג, גדול פי כמה בשיר השירים מאשר ב'אודיסיאה'.

⁶⁹ אף שקשה לערער על מקומה המרכזי של פנלופה ועל ערגתו של אודיסיאוס אליה, אריסטו השמיט את פנלופה מתמצית הסיפור של האודיסיאה: 'איש אחד היה מחוץ לביתו שנים רבות כשהוא נתון במשמר על-ידי פוסידון וחי בבדידות; יתר-על-כן, ענייני ביתו היו במצב כזה שנכסיו בוזבו על-ידי החזרנים, שגם התנכלו לבנו. הוא עצמו הגיע הביתה שבע-תלאות, ולאחר שהתוודע לאנשים מספר – התקיף; הוא עצמו ניצל, ואת אויביו הרג' (אריסטו, פואטיקה, תרגום ש' הלפרין, תל-אביב 1977, פרק יז).

כמו האמצעי לביטוי אחדות הדמיון והרגש, הלשון הפיגורטיבית, גם תוכנה של אותה אחדות בין בני הזוג אינו זהה בשתי היצירות. בשיר השירים העולם הפנימי המשותף הנחשף באמצעות הלשון הפיגורטיבית (ואף יש לו חלק ביחסיהם של בני הזוג, במקרים שבהם הוא מופיע בדבריהם זה לזה) הוא קודם כול עולם הדמיון, והוא מעיד על קיומו של עולם משותף של חוויות ורגשות, הנלווים לדמיון. ב'אודיסאה', לעומת זאת, העולם הפנימי המשותף הנחשף באמצעות הדמיונים הוא בעיקר עולם הרגש, ואילו עולם הדמיון של כל אחד מבני הזוג (שאינו משותף לשניהם) הוא כלי המאפשר להם להגיע לעולם פנימי משותף של חוויות, ובעיקר של רגשות. עולם פנימי משותף של דמיון נוצר רק באחד מארבעת המקרים, בדימוי פנלופה למלך, שבו בתודעתה של פנלופה מופיע הדימוי שאודיסיאוס המחופש משמיע באוזניה.

עם זאת, מבעד להבדלים בולט הצד השווה שבשתי היצירות: בשתיהן הלשון הפיגורטיבית מצביעה על אותה תפיסה של יחסים בין בני זוג, תפיסה שעל פיה רכיב חשוב בקשר הזוגי הוא עולם משותף של דמיון ורגש.

בשתי היצירות מוצגת זוגיות ובה אחדות מסוימת, אחדות חלקית של עולם הרגש והדמיון המאפשרת לכל אחד מבני הזוג להבין – באמצעות עולם הדמיון וממילא דרך עולם החוויה והרגש – את בן זוגו. בשתי היצירות זוגיות זו מוצגת כחלק מהעולם המיוצג ביצירה, ולא רק כמשאלה או כמציאות פלאית החורגת מהעולם הממשי. מהצגה כזאת משתמע שיש מקום לשאוף לאחדות בין בני זוג לא רק בתחום הערכים, התכונות והנטיות אלא גם בתחום עולם הדמיון והרגש.

נוכחותה של תפיסה זו בשתי יצירות אלו מעידה כי תפיסה 'רומנטית' זו איננה חידוש בן המאות האחרונות. הופעתה בשתי יצירות קדומות שלהן השפעה תרבותית עצומה כל כך, השונות זו מזו כמעט בכל בחינה, משמעה שסביר להניח שתפיסה זו רווחה בעולם הקדום.