Byalik's Early Poetry

Genres, Norms and Developement

THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE "DOCTOR OF PHILOSOPHY"

BY

ZIVA SHAMIR

SUBMITTED TO THE SENATE OF TEL-AVIV UNIVERSITY

JULY 1980

"והשעה שעת תהו ובהו, שעת ערבוב התחומים
של אחרית וראשית, של סתירה ובנין, של זקנה ועלומים.
ואנחנו ילידי בינים, ביודעים ובלא יודעים,
לפני שתי הרשויות גם יחד משתחוים ומודים."

(ח"נ ביאליק, "לאחד העם")

עבודה זו נסתייעה במענק מחקר מטעם בית-הספר
למדעי-היהדות ע"ש חיים רוזנברג, באוניברסיטת תל-אביב
תודתי והוקרתי נתונות לפרופ' דן מירון
שהנחני בכתיבת חיבור זה

תוכן הענינים

		עמוד
מבוא	החיבור ותחומיו	1
	I בחירת המיקטע - תר"ן-תר"ס	1
	II ביאליק הצעיר והשימוש בז'אנרים "משכיליים"	3
	III בחירת הז'אנרים לדיון: האליגוריה, הסאטירה והאודה	4
	IV השימוש הסימולטאני בטקסט רומז ובטקסט נרמז	6
	V מערכת נורמות חדשה - החתירה ל"דיוק"	7
	VI חקר המקורות וביקורת ביאליק	11
פרק ראשון	תבניות של לשון אלוסיבית בלשון שירתו של ביאליק	15
	א. לשון אלוסיבית ופיגוראטיבית ב"המתמיד"	15
	א.1 תחום עבודת הקודש והכהונה בפואימה	16
	א.2 פרשות מקראיות נרמזות: סיפור שמואל ושמשון	20
	א.3 המתמיד כגיבור-חיל וכאביר-הרוח	23
	א.4 תמורות והתפתחות במעבר מנוסח לנוסח	25
	ב. כמה אופראציות סימאנטיות בלשון המקורות	30
	ב.1 מעתקי משמעות בין החיובי והשלילי	30
	ב.2 חילון מהויות מקודשות והאלהת הניקלה והבזוי	32
	ב.3 "התרת" איסורים	33
	ב.4 הפשטה והגשמה	35

פרק שני	קוריס של התפתחות ותמורה בכתיבתו האליגורית	עמוד
	של ביאליק בעשור הראשון ליצירתו	37
א.	האליגוריה הלאומית על רקע הפואטיקה של משוררי	
	תקופת ההשכלה ותקופת "חיבת ציון"	37
א.1	האליגוריה והאליגוריזם	37
א.2	דרך הפירוש של יצירות אליגוריות ואליגוריסטיות	39
א.3	האליגוריה הלאומית	40
א.4	קוריס של התפתחות ותמורה בכתיבתו האליגורית של ביאליק	50
א.5	האליגוריה ה"נאיבית" בהתיחתו המוקדמת של ביאליק	
	("דמעות אס")	51
א.6	מאליגוריה "נאיבית" לסמל רב אנפין ("וחנפנף התסידה")	55
א.7	מאליגוריה לאליגוריזם ("על סף בית המדרש")	64
א.8	המעבר מן הכתיבה האליגוריסטית אל הכתיבה האוטוביוגראפית	
	("ההזדי לילה", "משוט במרחקים")	73
א.9	קבוצת שירים מעין אוטוביוגראפיים מסוף העשור הראשון	
	("אני מלב בוקעת", "מחוץ לעיר", "פונדק אבי")	82
ב.	צורות ספציפיות נוספות של האליגוריה בש ריו המוקדמים	
	של ביאליק	93
ב.1	האליגוריה הפטאטית-הטמונית ("על ראש הראלי")	93
ב.2	האליגוריה הדינאמית-דראמאטית ("יעקב ועשיו")	98
ב.3	"סוד הצמצום" ("בלב ים")	110
ב.4	האליגוריה הפסיכולוגית האוביקטיבית ("מן המיצר",	
	"המחפש")	117

עמוד

פרק שלישי	קווים של התפתחות ותמורה בכתיבתו הסאטירית	
	והפארודית של ביאליק בעשור הראשון לכתיבתו	123
א.	הכתיבה הסאטירית לעומת הכתיבה ה"רצינית" והמרוממת	123
א.1	הרוח הקונדסית בשיריו הראשונים של ביאליק	124
א.2	כמה סוגים טיפוסיים בכתיבתו הסאטירית-פארודית	126
א.3	האירוניה הרומאנטית בשירים המוקדמים	129
א.4	המונולוג הדראמאטי בכתיבה הסאטירית המוקדמת	132
א.5	הדיוקן הטיפוסי בכתיבה הסאטירית המוקדמת	134
א.6	שתי מגמות יסוד בכתיבה הסאטירית המוקדמת	135
ב.	תהליכים של התפתחות ותמורה בכתיבה הסאטירית	136
ב.1	הסאטירה החד-ערכית, האנאקדוטאלית	
	("תענית ציבור לעצירת צדיק", "הבעל תשובה")	136
ב.2	האירוניה הדנוטאטיבית ("אשריך צעיר רודם")	140
ב.3	הסאטירה החברתית-מעמדית ("חוכרי הדעת המלומדים")	146
ב.4	האירוניה הקונוטאטיבית המיתממת ("עצה בתפילה")	153
ב.5	הסאטירה הקודרת ("חושו רופאים", "גסיסת חולה")	161
ב.6	"הריקוד המאקאברי" ("חבל קבצנים")	171
ג.	הפארודיה בכתיבתו המוקדמת של ביאליק	175
ג.1	פארודיה על סוניטה יל"גית ("השירה מאין תמצא?")	175
ג.2	הפארודיה על השירה הדמעונית ("אחרי הדמעות", "אל הצפור")	185
ג.3	ההימנון שצמח מן השיר הפארודי (צמיחתו של ההימנון הציוני "קומי וצאי לך" מתוך השיר הפארודי "לכי דודה")	195

			עמוד
פרק רביעי	א.	קווים של ההפתחות והתמורה בכתיבתו האודיות של ביאליק בעשור הראשון לכתיבתו	203
	א.1	האודה וההימנון בשירה התקופה	205
	א.2	האודה התגיגית והמרוממת ("אל האגדה")	210
	א.3	האודה לכאורה - הפרכתן של צפיות מרוממות ("שירת ישראל")	215
	א.4	האודה הארכבית והפובליציסטית ("על קבר אבות")	229
	א.4.1	הסתמנותו של יחס דו ערכי כלפי מושא האודה	232
	א.5	האודה האקסטאטית והמתפעמת ("אל המשורר")	233
	א.6	האודה הפורמאלית והחגיגית ("אל האריה המת")	237
	א.7	אודה שהיא אפותיאוזה-כביכול ("באהל התורה")	246
	א.8	החטיבה האוראטורית ב"התמיד"	252
	א.9	האודה האקטואלית ("אט יש את נפשי לרצת")	258
	א.10	"שירי ציון" ("אל הציור", "ארץ שתולת הפגיונים")	263
	ב.	ההימנון בשירת התקופה ובכתיבתו המוקדמת של ביאליק	276
	ב.1	תרגום הימנונו של פרוג ("עיננך בהירות")	279
	ב.2	ההימנון האליגורי-מהגיגי ("מתי מדבר האררטים")	285
פרק חמישי	א.	ביצבוץ השירה האוטוביוגראפית - "שיר-וזמן"	290
	א.1	הפואימה כצופן של בעיות ז'אנריות	291
	ב.	היסודות האודיים ב"שיר-וזמן"	293
	ב.1	מיתוס הדמעה והאנחה	301
	ג.	יסודות סאטיריים-פארודיים ב"שיר-וזמן"	303
	ג.1	חלל וריקנות	307

			עמוד
	ג.2	עקרות ופריון - הולדה ויצירה	309
	ג.3	האב כ"חללי" המחלל את הפולחן	312
	ג.4	האם וחילול הפולחן	315
	ג.5	גבר ואשה	317
	ג.6	"היכל הכלים השבורים"	318
	ג.7	יצר ויצירה	320
	ג.8	"התרת" איסורים	321
	ג.9	מימוש אידיומים מן היידיש	324
	ד.	יסודות אליגוריסטיים ב"שירתי"	329
	ד.1	השיר כאליגוריה לזמנו ולמקומו	330
	ד.2	"שירתי" כאליגוריה על-זמנית - שירת החורבן והגלות שבכל דור ודור	326
נספח א'		הצירופים הנרמזים ב"המתמיד" (אפאראט מקורות)	341
נספח ב'		שירי ביאליק (תר"ן-תר"ס) ביבליוגראפיה מראי-מקום בארכיון ובמהדורות השירים	366
ביבליוגראפיה	I	ביאליק - חייו ויצירותיו	372
	II	שירת "חיבת ציון"	383
	III	האליגוריה	385
	IV	הסאטירה	386
	V	האודה	387
	VI	קבצי שירים	389
	VII	כלי עזר	391

שירי ביאליק הראשונים (תר"ן-תר"ס) - תיאורם, סיווגם וסימון קווים של התפתחות ותמורה בתוכם.

מבוא: החיבור ותחומיו

בין השנים תר"ן-תר"ס כתב ח"נ ביאליק כמאה ועשרים שירים וקטעי-שיר. יותר ממחציתם לא נדפסו כלל בחייו ורק ארבעים ושנים מהם נכללו במהדורות שיריו השונות[1]. אף בשירים אלה הובאו על הרוב שינויים רבים ומהותיים, המרחיקים אותם מרחק ניכר מן הנוסח הראשון.

שירתו של ביאליק משנות יצירתו הראשונות מוכרה, אפוא, לקוראים ולחוקרי-הספרות פחות מן השירה המאוחרת והבשלה. אחת ממטרות מחקר זה, אף כי לא העיקרית, היא להוסיף להארת חלקה זה של יצירת ביאליק, המוכר פחות מחטיבות אחרות של יצירתו. אין צורך לומר, שכל חטיבה ביצירה זו, לרבות החטיבות הפחותות בערכן, ראויה להיחקר, ולו רק משום, שעל-פי שירים מוקדמים אלה ניתן להבדיל בין יסודות, שהוטמעו בשירתו המאוחרת ונעשו חלק ממנה, לבין יסודות אחרים, שהורחקו מיצירתו של המשורר במהלך התפתחותה.

בבחירת המיקטע תר"ן-תר"ס (1890-1900) הובאו בחשבון כמה וכמה גורמים, "ספרותיים" וביוגראפיים, מתוך ניסיון שלא לפסוח על שלב חשוב כלשהו בתקופת הלבטים והגישושים של המשורר הצעיר. לפיכך, נכללה במיקטע

---

(1) ראה: רשימת השירים, מקומם בארכיון ובמהדורות השירים, בנספח ב', עמ' 366-371.

גם תקופת טושנוביץ (1896–1900), שבה הירבה ביאליק בכתיבת פאטירות ארכניות, שאת רובן דן לגנזיה. השנת תר"ס העתיק המשורר את מקום מגוריו לאודיסה, שבה ישב במשך יותר מעשרים שנה (למעט תקופות קצרות, שבהן ישב בוורשה לרגל עבודתו בעריכת "השלח"), במחיצת אחד-העם, ש"י אברמוביץ, י"ח רבניצקי ואחרים, ובה פתח פרק חדש ביצירתו. בשנת תר"ס מסר ביאליק את אסופת שיריו (שעתידה היתה לראות אור בשנת תרס"ב) לידי המו"ל והעורך בן-אביגדור, בעליה של הוצאת "תושיה". מכאן ואילך, לא ראה את עצמו כמי שעוסק בספרות באקראי, לעת מצוא, אלא ראה את יעודו בשירה.

II

מטרה אחרת של מחקר זה היא בדיקתם של כמה משירים מוקדמים אלה על רקע הנורמות הספרותיות, שרווחו בעת היכתבם. קודם שגיבש ביאליק עקרונות פיוטיים משלו וקודם שראה עצמו כמשורר לכל דבר, ערך גישושים ובסיונות מרובים. בשנות הגישוש והתעייה מסתמך גיורן רב דיוקתו לקונבנציות ולז'אנרים "משכיליים" ו"חיבת ציונים", שאינם אופייניים לשיריו הבוגרת והבשלה. כך, דרך משל, ניסה ביאליק את כוחו בשנות יצירתו הראשונות בכתיבת שירי הזדמנות "משכיליים", המבוססים על אנקדוטה או על קאלאמבור, כגון האפיטאף[2], האפיתאלאמיון[3] והאלבה[4]. כן הירבה בכתיבת מעלכוניט, המלווים לפוליט או לפסח[5], או בכתיבת

---

[2] ראת שיריו "מצבת זכרון", "לקישושיט", "חזק ועמוד" ובמידה רבה גם האליגוריה "על קבר אבות".

[3] כגון שיריו "תאמי יונים", "שיר כסף" ו"לכי דודה".

[4] כגון שירו "היה שלום אתי", שיפוטיו ניכריט בשירי-פרידה מאוחריט יותר, כדוגמת "הולכת את מעמי", "לבתיבר הבעלט" ושיר-העט "יציל צליל".

[5] כדוגמת "חות והנחש" (מעין פורים שפיל), "האופה והרחף" (מערכון לפסח) ו"יעקב ועשיו".

אליגוריות לאומיות[6] וכן סאטירות ופארודיות[7]. בתוך חטיבת שיריו הלירריים, שנכתבו בחקופה זו, מצויים כמה "שירי ציון", שירי נוסטאלגיה וגעגועים, הדומים לשירים לירריים, שנכתבו בלשונות אירופה על הגעגועים לארקאדיה ועל הכמיהה אל מציאות אוטופית - אל "ארץ זהב" דמיוניים, שמעבר ליכ. השימוש בחלק מן הז'אנרים ומן הקונבנציות הללו מעיד על השפעת השירה העברית בת-הזמן על המשורר, שהר אחר דרכי ביטוי הולמות והתבטה בסגנונות רבים ושונים. תוך כדי חיקוייה של השירה בת הזמן, החל ביאליק להביע שאט-נפש ממנה, וסלידתו זו הוליכה אותו לגיבוש עקרונות פואטיים מקוריים, להם נתן ביטוי באגרותיו.

לדוגמה, אחר שהירבה בכתיבת "שירי הזדמנות" ושירים ז'ורנאליסטיים למכניר בשנות כתיבתו הראשונות, הביע באיגרת לעורכו י"ח רבניצקי את סלידתו המשועשעת מרעיון היצירה המוזמנת, הכתובה על-פי תוכנית, ואינה פרי ההשראה. היצירה האמיתית, כך טען בהזדמנויות רבות, נובעת ספונטאנית מצורכי-הנפש הרגעי השראה ואינה תלויה ברצון זרהשחדלנה:

> "בקשת ממני לנסות לערוך ספור ל'אביבך' - אטו בנסיון זברצון עליא מלתא? לוא יכלתי כי עתה נסיתי לעצמי, לא כמצוה לעשות. צהוק עשתה לי המודעה שבתפרסמה בקיץ ושבשלחה גם אלי הקובעת פוס 200 או 250 פראנק --- עבור השיר הלאומי היותר טוב שיחבר, כאלו אין הדבר תלוי אלא בהשלומין ורם הם הגורמים לשיר שיבוא".

("אגרות חיים נחמן ביאליק" [תל אביב: דביר], א, קח). [10]

אף על פי כן, המשיך ביאליק בכתיבת "שירי הזדמנות" ושירים על-פי תוכנית, ובתב אפיטאפים (כגון "לקדושים" ו"חזק ועמוד"), גם לאחר העשור הראשון ליצירתו; כן התמיד בכתיבת שירים לשם תכלית מסוימת, כגון "פעמי אביב", "למתנדבים בעמי"

---

[6] ראה: הע' 5 בפרק על הסאטירות והאליגוריות, שלהלן.

[7] ראה: הע' 3,2 בפרק על הסאטירות והפארודיות, שלהלן.

ו"משומרים לבקר" (ער תרי"ס)[8] וכרוגמת שיר-ההקדשה "לאחד העם" מתרס"ג. בשנת חייו האחרונה כתב על-פי הזמנה מטעם עיריית תל-אביב, בחצי יובל ליסוד העיר, הימנון לעיר תל-אביב, הוא שירו האחרון "על שילשים". משמע, לא תמיד נמצא מהלך יצירתה חופף את העקרונות הפואטיים, שגיבש ביאליק באגרותיו, מסותיו ודבריו שבעל-פה. אף על פי כן, אלה מלמדים הרבה על תפישת השיר האידיאלית, שראה המשורר לנגד עיניו ושניסה לממשה ביצירתו.

אחת מהנחות היסוד היא, שבשנות יצירתו הראשונות, הירבה ביאליק לעשות שימוש סאטירי ופארודי בהימאטיקה ובעקרונות הסטרוקטוראליים של שירת זמנו. אותה עת, תיה נתון במאבק פנימי בין שתי זיקות מנוגדות זו לזו ומשלימות זו את זו: זיקתו לשירה הסאטירית העוקצנית, נוסח י"ל גורדון, וזיקתו לשירה הרצינית והמרוממת, נוסח ש"ש פרוג. בשנות כתיבתו הראשונות, עדיין נטתה הכף לטובת הסאטירה והפארודיה. מן הבחינה הרעיונית. עם זאת, כבר בשנת תרנ"ב (1892), הביע ביאליק במוצהר ובמעורש את משאלתו להתפרק למשורר רומאנטי, בנוסח פרוג, הכותב מנון טבעי ומתוך רוממות הרוח[9]. מירחז הרשלה של ריאליק, כפי שמוכיח הדיון המואיחה "שירתי", היא סינתזה הארמונית בין יסודות אודיים ובין יסודות סאטיריים פארודיים, מבלי שאלה או אלה ישלטו בכיפה.

III

בדיקתו המדוקדקת של ריצף שירי גורל ממזים כשירה חיבת ציון, שהיא הרקע לצמיחתו של ריאליק הצעיר, מתוך אסמקוניה רבים ומגוונים, הוא מבצע, שהיקפו מצריך עבודת צוות. תיחכן אומנם ראייה סינאופטית ממעוף הציפור, אך זוהי

---

[8] "פעמי אביב" נכתב לכבוד פתיחת "האביב" של י"ח רבניצקי; "למתנדבים בעם" ("הקימו הדור!") נושאו בגלילנו הואשון של "הדור" (בעריכת ז'ד פרישמן). בכתב היד של "משומרים לבקר" רשם המשורר את הסכימה, שעליה בנוי השיר: "שבי התיש על רקר הירח ושרי התיש על הקר עמנו ותנחיתנו". משמע, ריאליק, שהעריך את הטיירה הספונטאנית, הנובעת מאליה, לא נמנע מכתיבת שירים על-פי תוכניה.

[9] אגרות, א, מב-מד.

אינה מגמת מחקר זה, המערלף הגדולה ותלחות של השרה הנסקר והיקף הסוגיות החיאורטיות, שחובאנה בהשכון, על פני הכללה, שאינה נובעת מבדיקה שיטתית. מן הצד השני, גם בידודו של אספקט אחד בשירת חיבת ציון והשוואתו למימושו בשירת ביאליק המוקדמת לא היה מביא תועלת מהותית, שכן בידודו של יסוד א ח ד ראוי שתהיה לו הנמקה חותכת, שתשכנע כי ביסוד זה תלויים חידושו ומקוריותו של המשורר הצעיר. והנה, כל ציוי סגנון, כל מוטיב, כל עיקרון סטרוקטוראלי או ריטורי, שנבדק בדיקה מוקדמת, הסתמן כבר, במידה זו או אחרת, אצל קודמיו של ביאליק. הדעת נותנת, אם כן, שעיקרו של התידוש נעוץ בצירופם של כ מ ה יסודות מחושיט, שאולי נתגלו כבר זעירי פה זעיר שב בשירת קודמיו, בדיקת שיריו המוקדמים של ביאליק הוכיחה, שאכן ניכרת מגיגה מרוחנת של כמה יסודות מחושיט, המצטרפים בפרופורציות ובהרגשים מסויימים, שעל טיבם אנסה לעמוד.

נראה, אם כן, שעל אף התחושה האינטואיטיבית הברורה והמוכחת, שביאליק כתב א ח ר ת מאשר קודמיו, אין לנסח הבדל זה מתוך בידודו של אספקט אחד מתחומי הפרוזודיה, הלקסיקון, התחביר, המטאפוריקה, הניימאטיקה, הריטוריקה, הקומפוזיציה או השימוש הז'אנרי, כי אם על פי מערכת קואורדינאטות, שתסמן את היחסים בין האספקטים השונים, תקל על קביעתן של הנורמות שהיכתן את המשורר ותעלת תמונה מהימנה, קרובה לאמת ככל שניתן.

לפיכך, החלטתי להתמקד בבדיקתם של שלושה ז'אנרים, שמשקלם הסגולי בנוף רצף השירים הנדון אינני מועט ומחות, אלא רב ונגיד, ושרעזרת תיאורי תמורות שחלו בשימוש בהם כמרוצת התקופה, ניתן להתחקות אחר התפתחות חפיסת השיר של ביאליק, שלושת הז'אנרים שנבחרו - האליגוריה, הסאטירה והאודה - משמשים כאן לא רק כז'אנרים מגובשים, המעמידים אך ורק יצירות שהן בתחומיהם הבלעדיים, אלא גם כעקרונות פרה-ז'אנריים, החלים על סוגי כתיבה שונים, ועל כן בדיקתם מקיפה גם שירים רבים, שניתן לסווגם אחרת מן הבחינה הז'אנרית.

האליגוריה, הסאטירה והאודה אינן מייחדות רק את שירת ביאליק המוקדמת, כי אם אופייניות לשירת בני הדור בכלל, ועולות בקנה אחד עם יסודות הפואטיקה הניאוקלאסית, ששלטה בחטיבות נכבדות של שירת ההשכלה וחיבת-ציון. לפיכך, מעניין לעקוב דווקא אחר אותם יסודות, המשותפים לביאליק ולמשוררים אחרים, שכתבו בשנות התשעים של המאה הי"ט, כדי להראות כיצד חרג ביאליק מנוסח הכתיבה, שרווח בדורו, לא מתוך מרד בנוסח המקובל, אלא דווקא מתוך שימוש באותם היסודות, שאיפיינו את שירת קודמיו. על חורבות הפואטיקה הישנה, הניאוקלאסית והסנטימנטאליסטית, בנה עקרונות של פואטיקה חדשה, שהשתמשה תכופות בחומרים הישנים, כדי לנפצם, להגחיכם ולהמירם בחדשים.

IV

הז'אנרים, שאיפיינו את שירת ההשכלה וחיבת-ציון - ובמיוחד האליגוריה והפארודיה - הצטיינו בשימוש מרובד בשני טקסטים סימולטאניים, לפחות: הרומז והנרמז, הגלוי והסמוי. השימוש המכוון בסוגי כתיבה מרובדים, המחייבים מאמץ אינטלקטואלי מצידו של הקורא-המפענח, התבסס על מעין "חוזה" סמוי בין היוצר וקהל-קוראיו, דהיינו על האמונה בקיומה של חפיפה רחבה אינטר-סובייקטיבית בין הקוראים הרבים, האמורים לחשוף את המשמעויות הנעלמות מאחורי הסיפור הגלוי, הליטראלי. הנחה מובלעת זו בריקעם התרבותי המשותף של רבים מן הקוראים איפשרה גם שימוש רב באלוזיות ספרותיות, המסתמכות אף הן על יחסי גומלין בין טקסט רומז וטקסט נרמז.

דומה, שלא תיתכן בדיקה מעמיקה של מיטב שירת המאה הי"ט, ובכלל זה שירת ביאליק המוקדמת, ללא בדיקת צירופי המלים בשיר, תוך חישוף היחסים הבין-טקסטואליים, הנוצרים בין השיר לבין צירופים כבולים דומים במקורות. מבדיקה כזו בשירי ביאליק עולה, שלשונם עשויה מירקם צפוף ומורכב של צירופים אלוסיביים, המלמדים לעיתים קרובות על מלוא השתמעויותיו של השיר ומבהירים את צפונותיו.

המירקם הצפוף של צירופים אלוסיביים, המתגלה מבדיקתם של שירי ביאליק הראשונים, אינו מלמד בהכרח על זיקה ללשון "המליצה" המשכילית, שצמצמה את קשת האפשרויות של המשורר וכבלה אותו לאוצר מוגבל של צירופים, שנלקחו מן המקורות כנתינתם. לשונו האלוסיבית של ביאליק מעידה על עולם עשיר, אידיוסינקרטי ובלתי מוגבל באפשרויותיו ומלמדת על בריאתה של "מליצה" חדשה על חורבותיה של הישנה.

ביאליק החל את כתיבתו בעיצומה של מערכה רחבה נגד הלשון ה"שיבוצית", שזוהתה בקרב אנשי הספרות והלשון בני-הזמן עם "לשון השקר" המשכילית. בשני העשורים האחרונים של המאה הי"ט, כבר נתאזרחו בספרות העברית, לשון שאינה מקראית בעיקרה וסגנון שאינו "שיבוצי" בעיקרו[10]. נורמה זו, שראשיתה - לדעת ראי"ם ליפשיץ[11] - בפרוזה המסאית של יעבץ ופינס, היתה קאטאליזאטור לתמורות בלשון השירה. מרבית משוררי חיבת-ציון פנו עורף ללשון השירה האלוסיבית המורכבת והמכולכלת של י"ל גורדון ונדרשו לתבניות לשון חופשיות יותר. אליעזר בן-יהודה וחסידי תפישת הלשון שלו התנגדו ללשון המשכילית ה"מליצית" וחתרו להשלטתה של לשון "ירושלמית", המשוחררת מכבלי המליצה. בגישתו של ביאליק היתה, אפוא, משום רגרסיה - חזרה-כביכול אל התפישה המשכילית המיושנת; אך למעשה, בנה ביאליק לשון פיוטית אישית ומיוחדת על חורבותיה של הלשון השיבוצית המשכילית, שנסתאבה ואיבדה ממקוריותה.

V

ביאליק לא גרס שימוש בחומרים חדשים וחדשניים, והתנגד נמרצות לבוראנות בתחום אוצר המלים. בחידושיו של בן-יהודה ראה חומרים זרים לרוח הלשון[12], כפי שהוא הבינה, ובהזדמנויות רבות הביע את דעתו

---

(10) ראה: יצחקי, יוסף. "דעותיהם של סופרי ההשכלה ודרכיהם בהרחבתה וחידושה", 'לשוננו', 35, חוב' 1 (תשרי, תשל"א), 39-59.

(11) "סגנונו של ביאליק" [33] 59-69.

(12) ראה: הע' 53 בפרק על התבניות האלוסיביות שלהלן.

בגגות חידושים חפוזים ובזכות ברירת חומרים "ישנים" ולגיטימיים, לצורך דיוק מאקסימאלי במבע.

שוב ושוב טרח ריאליק להסביר התכוונות זו לידידיו ולעורכיו. השאיפה ל "דיוק" הפכה טיעון קבוע וראשי בדבריו על דבר השירה, מן השנים תרנ"ג-תרנ"ח. י"ח רבניצקי היחרה בביאליק על שהוא גודר לשירתו נורמות "משכילות" כמו הקאלאמבור וכמו השימוש האורנאמנטאלי במלים יחידאיות (*Hapax Legomena*), וביאליק הסביר וחזר והסביר לעורכו-ידידו, שאין ברצונו להשיג בעזרת כמויות סגנון אלה אפקטים של קישוט והתהדרות. בעזרתם הוא חותר בכל מאודו לדיוק מירבי.

לדוגמה, באיגרת מיום ב' בטבת תרנ"ג[13], התנצל ביאליק לפני רבניצקי והסביר לו כי משחקי-המלים ב"אל האריה המת" אינם דומים לקאלאמבורים ולמשחקי השנינה של סופרי ההשכלה. בעוד שאלה השתמשו בלשון-נופל-על-לשון למטרת אורנאמנטאלית, הוא נזדרש לציין-סגנון זה למטרה של העשרה סימאנטית[14].

רבניצקי אף קבל כאוזני ביאליק על נטייתו לשבץ בשיריו מלים יחידאיות, וראה בהן עדות לטעם המשכילי המיושן. על טענתו ענה לו ביאליק: "כמעט כל התלות תאלה ורודות הן בחנ"ך ואלמלא 'נתפשטו' עיי בתלמוד אז אולי לא שתנו אליהם לב כלל, לוא היינו רוצים להחזיק בדעתך, ואז - כמת מלות בחוצות חסרו לנו! ובליט [ובלי טפק] אנו הילוג קורא למלות כאלה 'מליצה'. נעזר שלפני עשרות שנים בושו מליצינו להשתמש בהן מפני תלמודיותן ופשטותן היתירה. ראה אין הטעמים משתנים ומתהפכים ובשער יסודם. העיקר הוא דיוק הרעיון"[15].

---

(13) אגרות, א, נז.

(14) ראה דיון בשיר "אל האריה המת" בסעיף א.6 בפרק על האוזה.

(15) אגרות, א, ק:ג.

ביאליק השתמש, אפוא, על-פי עדותו, במלים לחידאיות לא משום אופיין האירודיטיבי ה"מליצי", כי אם משום חחירתו אחר מלים מ ד ו י י ק ו ת, שתהלומנה את כרונותיו ושבעזרתן יוכל להשיג דיוק רפרנציאלי מלא. את שיטתו בתחום אוצר המלים תיאר כדלהלן: "אני לשיטתי הולך, טטוב יותר להביא לידי שימוש --- את המלות הבדוקות שבתנ"ך, אם אך הן הולמות מיזיקה, מוזיש מלים --- שאין להן שורש וענף. לא את התלה הבודדת עליהן לדון רגיזה ולגזור עליה כליה --- כי"א [כי אם] את המלה השתומה והעטומה אחוזה באבוי --- אירבה! לא החפץ להחקשט מעוררוי להשתמש במלות רודדות, כי"א מחפצי לפשט אותן ולהפשיט יוקרתן"[16].

דיבר השימוש באוצר-מלים סיוחיטי, רמערו את לשון המקרא, לשון חז"ל ואף דבריט מאוחרים יותר, הילוה לביאליק ועה מגובשת ומוצקה, שאוזה ביטח כמה וכמה פעמים באגרותיו. בניסוח המובהק והבחיר ביותר באן הדברים נתוך איגרת לרבניצקי משנת תרנ"ח, שבה דיבר על אוצר-המלים המתאים לספרות הילדים, ואשר בה צידד בשימוש מרובה הכל אוצרות השפה, לצורך התחירה לדיוק במעט: "אין לנו לא לשון תנ"ך ולא לשון חלמוד, כי"א לשון עברית אחת בעלת סגנונים שונים ובמדרגות שונות של המשמעות. ולפני הסופר אין רק כי"א השגדלות אחת ה ד י ו ק . כל מלה הבאה במקומה הראוי הרי היא יפה, תהיה תנ"כית, חלמודית או לועזית, כין שהיא מצויה וקלה ובין שלאי"[17].

רבניצקי העורך והמבקר סלד מן השימוש במלים נדירות ובלתי שגורות, ולא אחת מחק משיריו הראשונים של ביאליק מלים "קשות", אך ביאליק התנגד למדיניותו של עורכו וחזר והטעים את כוונתו בבחירת המלים וצירופיהן. מדבריו אין אנו שומעים כימה אפולוגטית, כי אם כוונה נהושה ודעה מוצקה ואיתנה באשר לצידקת דרכו. "אל תדמה", כתב לרבניצקי על שירו "על סף בית המדרש", "שאני בוחר לפעמים בכוונה במלות קשות ההבנה (כמו שכתבת אלי באחד

---

[16] שם, שם, עה-עו (ההדגשה במקור).

[17] שם, שם, קיג (ההדגשה במקור).

ממכתביך), כי אני מבקש ומחטט תמיד אחרי מלות מדויקות המציגות היטב את כוונתי"[18].

החתירה לדיוק רפרנציאלי, שעליה מתעכב ביאליק באגרותיו, עומדת לכאורה בסתירה לאופי האלוסיבי של לשון השירה שלו. לשונו של ביאליק עומדת, כאמור, על מירקם צפוף ומורכב של צירופים ובני-צירופים מן המקורות, חלקם כנתינתם וחלקם אחרי שעברו מיני אופראציות סימאנטיות. טענתו של ביאליק בדבר השאיפה לדיוק מתנגשת, כביכול, באופייה הכבול של לשון שירתו. נהוג לחשוב, שהשימוש השיטתי בצירופים כבולים, הנטולים ממקורות מוכרים וידועים, עשוי דווקא לגרום לאוטומאטיזאציה של הלשון ולאי-דיוק רפרנציאלי, והנה ביאליק טוען שהוא חותר לדיוק בעזרת "פסיפס" של שברי פסוקים.

אולם, אין כאן אלא סתירה לכאורה, ולמעשה, ביאליק הביא לדיאוטומאטיזאציה של לשון המקורות - לניתוק המקראות ממשמעותן הכבולה. בעזרתן של אופראציות סימאנטיות שונות, שתידונה להלן, עלה בידו להעניק לצירופים כבולים משמעות רעננה, להביא להחייאה של מלים ולניתוקן ממשמעותן הבאנאלית והשחוקה. את שיטות ה"הזרה" של הצירופים הכבולים והמקובלים למד ביאליק, בין השאר, מ"מורו" ש"י אברמוביץ, שבמחיצתו עבד בשנת תרס"א[19].

עדות מעניינת על עבודתו של ביאליק במחיצתו של ש"י אברמוביץ מצויה בספרו של נתן גורן "פרקי ביאליק"[20], שבו מתוארת עבודתם המשותפת של "הזקן" ותלמידיו. אברמוביץ נהג לתור בספרים עתיקים, במילונים ובלקסיקונים אחר הצירוף "המדוייק", ונהג לגייס לשם כך כמה מן הסופרים הצעירים, שביקרו דרך-קבע בביתו. כ"שוליה" של רב-אמן, הבקי ורגיל ברזי הלשון המרמזת, היטיב

---

[18] שם, שם, סג.

[19] ראה: הע' 88 בפרק על ניצני השירה האוטוביוגראפית, להלן.

[20] [19] , 16-18.

ביאליק ללמוד את סוגי האופראציות הפילאנטיות, שניתן לערוך בצירופים הכבולים, כדי להחיותם ולנסוך בהם רוח חדשה. אך למעשה, עוד לפני עבודתו במחיצת אנרמובליץ, וכבר בראשית דרכו הספרותית, גילה ביאליק זיקה ללשון האלוסיבית, שהלכה ובשתכללה, ככל שבשלה תפישתו הפיזוטית וככל שהתעדנה כוליבנו.

VI

חטיבת נכבדה בביקורת ביאליק הוקדשה לאיתור מקורותיהם של הצירופים הביאליקאיים בטפרות המקראית ובספרות הבתר-מקראית[21], וכמה מן המבקרים, אף שלא ערכו בדיקת מקורות מדוקדקת, הצביעו על התופעה כעל ווופעת-סגנון מרכזית וקארוילנאלית בשירת ביאליק[22].

דייר בורנשטיין, למשל, מן המדקדקים שטרחו רבות על התקנת מהדורת היובל של המשורר ומאלה שביאליק נעזר לנביעותיהם ובמך ידיו על תיקוניהם, שקד גם על הכנת ספר פרשנות על שירת ביאליק, בשם "מדרש שירה", שאמור היה להלול גם חקר מקורות. חלק מפרקיו של ספר זה ותפרסמו ב"דבר", ב"קונטרסי לנון", ב"יכנסת לזכר ביאליק" ועוד[23].

יחסו של ביאליק עצמו לעיסוקו זה של דייר בורנשטיין היה דו-ערכי וספקני: מן הצד האחד, הוא וזיארו כ"בעל תריפות וזקנות גדולה -- השתוממתי לפעמים לראות עד כמה רוון האיש אל האמת; עד כמה עמד על אותם המקורות הגרועים

---

(21) ראה, למשל: פרישים 1, 4, 8א., 9, 9א.-19., 14, 20, 25, 26ד., 27א., 27ג., 36טז., 39, 43, 50, 57א., 57ג.-57ה., בביבליוגראפיה על ביאליק.

(22) ראה, למשל: [3] , 59-69.

(23) ראה: ביבליוגראפיה. ביאליק עודד את בורנשטיין לסיים את טפרו והטפלה לסייע בידו בהוצאתו של הספר לאור. אי סוכם ביניהם, שהוצאת "רבירי" תוציא את "מדרש שירה", וחלק מעלי ההפקה אף הגיעו לידי ביאליק. אולם בורנשטיין הישהה את כתב-ההתקשרות והוצאת הספר לא נתממשה. בורנשטיין ניטפה בשואה, ולא ידוע מה עלה בגורלם של יתר פרקי הספר. ראה: מבואו של אונגרפלד ל"מדרש שירה" [ם.], 23 24.

מאחורי הפרגוד של היצירה"[24]; אך נשמעה בדבריו של ביאליק גם נימת לעג מסותרת כלפי אותו "יהודי משונה", חיושב בברלין וטורח על "פרושים פילולוגיים" לכל כתביו[25]. דבריו של ביאליק על מחקרו של בורנשטיין הלו וחדורים, אפוא, גם אי-אמון ופקפוק בטוג זה של דיסציפלינה פילולוגית והיו מהולים אף בבדיחות-הדעת, למרות הודאתו המפורשת, שפעמים רבות קלע הפרשן אל ליבם של הדברים.

מחקריו של בורנשטיין נתקלו גם כתגובת נגד שלילית מאד ואמוטיבית בהתבטאויותיו ניצידו של בנציון כנשלום, ברשימתו "שבילי חהו בחקר ביאליק"[26], שבה ביקה את שיטתו הפרשנית של בורנשטיין שיטה "חסרת ערך", "מלאה הפרזות והשערות תלויות על בלימה"; וטעמו של בנציון כנשלום: "לו היו כל דבריו של בורנשטיין נכונים, הרי עלה בידו להוכיח שהמשורר לא חצב מנפשו כלום, שכמעט כל צורותיו ותמונותיו הם אך ורק פרי השפעות שונות, שפה ושם 'האיר' לו איזה מקרא ושם 'נצנץ' לו איזה ניב, שהמשורר היה בעל זכרון פנומנלי, אך לא קנן בו אף זיק של אלכבנציה פיוטית".

דומה, שכשם שבורנשטיין הפריז, מנוך גישתו הפילולוגית הצרה, באמונה הנאיבית, שיש בהעמדת רשימה של מקורות כדי לעמוד על רזי היצירה, ושלכל צירוף כשיר ניתן למצוא את מקורו האדקוואטי בספרות היהודית לדורותיה; כך לקה גם בנציון כנשלום בהנחת השגגה, שאם אומנם מבוססים מחקריו של בורנשטיין, בגרע ממעמדו ומערכו של המשורר כממציא וכבורא. דבריו של בנשלום מבוססים על הנחת יסוד, רומאנטית בעיקרה, שעוכה של היצירה בוכע

---

(24) "משהו על מגילת-האש", 'דברים שבעל פה' [10], ספר שני, כב-כד.

(25) שם, שם, כג.

(26) [15], 140-142.

בראש ובראשונה ממקודיותה, וכי הרסתמכות השיטתית והעקבית על חקדימי העבר גוררת מערכה הסגולי של היצירה ומן ה"אינבנציה הפיוטית" של יוצרה.

אף על פי כן, רשימתו של בנציון בנשלום - אם נתעלם מן היסוד האמוטיבי והפולמוסי החזק שבה - יש בה כדי הטיית הביקורת הפרשנית, המתבססת על חקר מקורות, לאפיק חדש. ביקורתו נובעת, ביסודו של דבר, מגישה כפרותית-אסתטית, להבדיל מגישת זקדוקית-פילולוגית, ובעוצה בהבחה המובלעת, שאין זל בהצבעה על המקורות, ותהא זו מקיפה, יסודית ומהימנה ככל שתהא, איתורם של המקורות הנרמזים הוא שלב ראשון בלבד בעבודתו של הפושן, ועיקר תפקידו להבהיר על סמך המקורות הנרמזים כיצד השתמצו הצירופים רטקסט המודרני, מהו חיפקודם האסתטי, מהם דרכי התארגנותם לכלל הבניות של משמעות וכדומה.

אל-הבהירות ואל-ההכשה, השורדות בביקורת בסוגיה זו, נובעות לדעתי לא רק מהבדל יסודי בתפישה ובהנחות יסוד ביקורתיות, כגון זה שמתגלע רפולמוסו של בנציון בנשלום עם ד"ר בורנשטיין. אלה נובעות בעיקר מטשטוש-גבולין בין שתי קאטגוריות שונות, או שוי שימושים שונים, בלשון אמוקאטיבית, המשובצת בצירופים כבולים מן המקורות.

הקאטגוריה הראשונה היא האלוזיה, שבוכוותה בטקסט הספרותי מוליבת את המרשן להפעיל כמהלך הקריאה את הקישוריות הבינטקסטואליות, הלשוניות והסיטואטיביות, שהיוצר וצה בהפעלתן. האלוזיה היא, אפוא, צורה מובחנת ומכוונת של שימוש במקורות, שיש בה מעין הסכם ממוי בין יוצר לקוראיו, לפיו די באיזכור עקיף ותרומז, כדי להעלות בדרכים סוגסטיביות מערכה ענפה ומסועפת של קשרים, ולפיו אין האיזכור אקראי ושרירותי, כי אם מכולכל ומחושב היטב.

קאטגוריה אחרת, שונה בפונקציות ובאפקטים שלה, עולה כאשר היוצר משתמש בצירופים מן המקורות, משום שהמקורות הקאנוניים הם עבורו אינוונטאר לשוני - מעין מילון או תיזורוס - לדליית צירופים מוכנים.

בלשון שירתו של ביאליק התממשו שתי קאטגוריות אלה של לשון שיבוצית אלוסיבית: השימוש באלוזיה המכוונת והמובחנת והשימוש במקורות כבתיזורוס. הימצאן של שתי קאטגוריות אלה בכפיפה אחת היא שהטעתה פילולוגים רבים כבורנשטיין, אברונין, זיידמן, ז'ק, אביטל ואחרים, וגרמה לכך שמחקריהם ילקו בהפעלת קישורים חלשים ובלתי-משכנעים, שהרי באותם מקומות שבהם שימש המקרא, דרך משל, את ביאליק כתיזורוס לדלייתם של צירופים כבולים, יורד מעמדו ממעמד של טקסט נרמז למעמד של מילון, ואז לעיתים תקפות הקישורים הבינטקסטואליים מוטלת בספק.

נוכחותן של אלוזיות בטקסט הספרותי מחייבת את הקורא ואת הפרשן להבחין בדיאלקטיקה מורכבת של הקשרים קונטקסטואליים וקו-טקסטואליים[27]: עליו לבחון מהי הסיטואציה במקור ומהי הסיטואציה בטקסט הרומז; מהו ההקשר הלשוני במקור ומהו ההקשר הלשוני בטקסט הרומז; עליו אף לתת דעתו על סוגי אופראציות שונים, שנערכו בצירוף המקורי, תוך כדי העתקתו לטקסט הרומז. לעומת זאת, כאשר משמשים המקורות הקאנוניים כתיזורוס לדלייתן צירופים מוכנים, אין הקורא והפרשן חייבים להפעיל מנגנון מורכב כל כך של הקשרים, ולעיתים די ברשמים כלליים ביותר על טיב היחסים הבינטקסטואליים (למשל, אם הצירוף הנרמז נטול מתוך הקשר חיובי או שלילי וכד').

אחד הקשיים, הניצבים בדרכו של פרשן, המבסס את פרשנותו על חקר מקורות, הוא טשטוש-הגבולין שבין שתי הקאטגוריות, שתוארו לעיל. הגבולות שבין שתי קאטגוריות אלה רופס ובלתי-מוגדר, שכן הן משקפות את שני קצותיו של רצף אחד (הרצף שבין השימוש המכוון והשימוש האקראי, הבלתי-מכוון), אולם בצורותיהן המובהקות קל להבחין ביניהן. צורתה המובחנת ביותר של האלוזיה המודעת והמכוונת היא הציטטה - הצירוף הקאנוני הנתון בתוך מרכאות כפולות - אך גם כאשר אין היוצר נדרש לסממן טיפוגראפי כה מובהק, עשוי הקורא המיומן, וכל שכן הפרשן, להסיק את מגמותיו וכוונותיו, ביחוד אם וכאשר אלה מצטברות לכלל תבניות של משמעות.

---

(27) לבירור מושגים אלה, ראה מאמרם של גדעון טורי ואבישי מרגלית "דרכי השימוש הסוטה בצירוף הכבול", 'הספרות', ד/1, תשל"ג, 99-129.

פרק ראשון
תבניות של לשון אלוסיבית ב"המתמיד"

א. לשון אלוסיבית נפיגוראטיבית ב"המתמיד"

אנסה להדגים כאן חלק מהתכוונויותיו הפיוטיות של ביאליק וחלק מן האופראציות הסימאנטיות, האופייניות ללשון האלוסיבית שלו, מתוך בדיקת הצירופים בפואימה "המתמיד". פואימה זו נבחרה לצורך ההדגמה בשל כמה סיבות. ראשית, ניתן לראות בה מבחינות רבות את פיסגת הישגיה של יצירת ביאליק בעשור הראשון לכתיבתו. שנית, מפאת אורכה היחסי של יצירה זו, ניתן להדגים בה הצטברות של משמעויות, העולות לכלל תבניות סימאנטיות מובחנות ומובהקות. שלישית, יצירה זו, שגלגולי התהוותה משתרעים על פני השנים תרנ"ד-נ"ה (לפי סימונו של ביאליק)[28], ולמעשה על פני השנים תרנ"ב-תר"ס (אם נקח בחשבון את "באהל התורה" ואת עריכתה מחדש של הפואימה לקראת הכללתה במהדורת תרס"ב)[29], משקפת - על חטיבותיה השונות - את חלק הארי של שנות-היצירה, המובאות בחשבון בעבודה זו.

בדיקת צירופי הפואימה (ללא הקטעים שנותרו בעיזבון) נעשתב בעזרת הקונקורדאנציות של מאנדלקרן וקוסובסקי[30], וממנה עלה, כאמור, כי לשונו של ביאליק עשויה מירקם צפוף של צירופים מן המקרא ומן הספרות הבתר-מקראית, וכי נערכו בצירופים אלה אופראציות שונות, שאת טיבן אפרט בזה. האפאראט, הנילווה לבדיקת הפואימה "המתמיד" מובא בנספח א' לעבודה זו, ומשמש הדגמה לשיטת הבדיקה של יתר השירים מן העשור הראשון.

---

(28) כפי שצויין בשולי השיר במהדורות השירים. בכתב-יד א' של הפואימה סומן התאריך: תרנ"ו-נ"ז.

(29) ראה: "המתמיד", בלוויית הילופי נוסח ונספחות, בעריכת דן מירון ([תשל"ד], 11-35).

(30) ראה: רשימה ביבליוגראפית. "כלי עזר" (עמ' 391).

א.1 <u>מתחום עבודת הקודש והכהונה ב"המתמיד"</u>

אחת הדרכים האופייניות לשימושו של ביאליק בלשון האלוסיבית היא דרך פיזורם של חומרים שונים מאותו שדה סימאנטי בטקסט, אגב בניית כותרות פיגוראטיביות "מרחפות", המאייכות את התימאטיקה של היצירה.

לדוגמה, בעזרתם של צירופים כבולים, הלקוחים מתחום עבודת-הקודש, מתחום דיני-הקורבנות, מתחום חרושת הברזל ומתחום המלחמה והגבורה - במקרא ובספרות הבתר-מקראית - בנה ביאליק ב"המתמיד" מעין כותרות "מרחפות", המבריחות את המישור הפיגוראטיבי בשיר, מתחילתו ועד לסופו:

המתמיד = כהן המשרת בקודש
הלימוד וההתמדה = קורבן
המתמיד = חרש ברזל
המתמיד = גיבור ואיש-מלחמה

כותרות אלה זוכות כאן לכינוי "כותרות מרחפות", משום שאין הן נ א מ ר ו ת ישירות ומפורשות בשום מקום בטקסט, אלא ניבנות בדרך סוגסטיבית בתודעתו של הקורא והפרשן, מתוך רמזים שונים, הפזורים בחלקיו השונים של השיר.

למשל, בדיקה מדוקדקת של הצירופים ב"המתמיד" מעלה ריבוי בולט ומובהק של פריטים לקסיקאליים וצירופיהם, הנטולים מתחום עבודת-הקודש (דיני קורבנות, כהן ונזיר, בניית המשכן והמקדש וכו'). אפשר למנות עשרות רבות של צירופים, המתקשרים במישרין או בעקיפין לתחום זה (ראה: אפאראט בנספח א' לעבודה זו). כתוצאה מריבוי הרמיזות והאסמכות לשדה סימאנטי מוגדר, נוצרות בפואימה כותרות פיגוראטיביות שונות, המלכדות את חלקיה השונים ומקנות לה את אחדותה:

המתמיד = כהן או נזיר, קורבן על מזבח התורה
הישיבה = אוהל מועד, משכן, מקדש
ראש הישיבה = כהן גדול

כותרות אלה כשלעצמן, אין בהן רבותא: הן, למעשה, כמעט בבחינת מיטאפורות שחוקות. המלה "קורבן", למשל, ערכה המיטאפורי כמעט שאבד כליל במרבית הלשונות, וכל תשלום, שמעלה אדם למען הישג, או שנכפה עליו מאונס נקרא "קורבן", מבלי שאיכותו הוויזואלית או הריגשית הראשונית של המושג יובאו בחשבון. ערכה של הכותרת הפיגוראטיבית "המתמיד = קורבן" אינו נמדד כאן, אפוא, ביחס שבין ה-*vehicle* ל-*tenor* (בין הסימן למסומן), יחס שנשתחק ונתרפט[31], כי אם בעיקר בדרך המורכבת, הדקה והמעודנת, שבה כותרת זו ניבנית בשיר.

כותרת "עבודת הקודש" ניבנית בשיר מעשרות רבות של רמזים עקיפים ומעודנים ביותר, ולעולם אין היא עולה בו בדרך אמירתית ומפורשת, למעט חלקיו המוקדמים של השיר מן הפואימה "מבני העניים", שהמשורר הטמיעם כתוך הפואימה "המתמיד"[32].

לדוגמה, בתיאור היקום לפנות בוקר, המואנש ומתואר ב"המתמיד" כאדם, החולם חלומו "ומליט את פניו בדממה נאדרה / ורגש מסתתר בין שולי שמלתו" (שורות 97-98), כלולות שתי רמיזות לתחום עבודת-הקודש, המתאחות זו בזו עד לבלי הכר. בשורות אלה מאזכר ביאליק גם את אליהו במעמד הר-חורב, אחרי מלחמתו בכוהני הבעל (השווה: מל"א יט,12-13), וגם את לבושיו של הכוהן הגדול (השווה: שמות כח,34). יש כאן דוגמה מובהקת לשימוש בשתי הקאטגוריות של הלשון האבוקאטיבית, שתוארו לעיל: מצד אחד, משמש המקור המקראי כתיזורוס לדליית צירופים מתחומו הכהונה, ומן הצד השני, יש לפנינו שימוש מבוקר באלוסיה מכוונת, כפי שיובהר להלן.

---

(31) על מטבעות לשון "קפואות", ראה: מאמרו של בעז שכביץ "מיעוט פנים וריבוי פנים בדימוי", 'תרביץ', לז, תשכ"ח, 374-396.

(32) הכוונה לחטיבה בת 112 טורים מתוך הפואימה "מבני העניים", שהוטמעה בנוסח הסופי של הפואימה "המתמיד" (בין השורות 213 ו-324). על ההבדל בלשון האלוסיבית והפיגוראטיבית של חטיבה זו ושל חלקיה המאוחרים של הפואימה, ראה להלן.

באיזכור זה השיג ביאליק מטרות רבות ומגוונות: העשרת התבנית הפיגוראטיבית, שעניינה עבודת-הקודש, בפריטים לקסיקאליים חדשים; מתן ביטוי עקיף למלחמה הפנימית, שבין קדושה לטומאה, המתחוללת בספירה האנושית ושהשלכותיה ניכרות בטבע; האנשת היקום והפיכתו למעין יצור מיתולוגי - כהן גדול קוסמי[33]; יצירת תבנית "סמוית עלילה", בעזרתה של הכותרת הפיגוראטיבית: כביכול, פיתוייה של הרוח, הבא בהמשכה של "עלילת" הפואימה ("אז ירד הרוח --- הוא לוחש הוא מפתה בקול דממה דקה" (שורות 121-122) נתפש כהמשכה של העלילה המקראית, שבמרכזה מלחמתו של אליהו באחאב ובנביאי הבעל (השווה: "ויצא הרוח --- ויאמר אני אפתנו", מל"א כב,21; וכן: "ואחר האש קול דממה דקה", שם יט,12).

בדרך זו, נקשרים - כביכול - חלקים שונים בפואימה, שאינה עומדת על רצף סיפורי הדוק, לחלקים שונים בסיפור המקראי, שיש בו רציפות ליניארית וסיבתית. לדוגמה, כפי שמעמד הר-חורב יוצר ציפיות מרוממות ומוגבהות - ציפייתו של אליהו להתגלות האל - כך גם כאן, בסיום התיאור המופלא של היקום לפנות בוקר, נוצרת אווירה של מתח וציפייה למשהו נשגב וחשוב, שעתיד להתחולל; אלא שציפייה מרוממת זו מתנפצת במיפנה באתוס קומי - החבטה שנחבט הנער המתמיד בגדר, שהיא גם גדר כפשוטה וגם גדר במשמעות השאולה, האידיומאטית-אליגורית. חבטה זו היא המחזירה אותו למסלול חייו ה"תקין", השגרתי, ומהפכת את התבניות האלוסיביות, שיצרו אווירה מרוממת ונשגבת, על פיהן.

מרבית האלמנטים, היוצרים את התבנית הפיגוראטיבית, שעניינה עבודת-הקודש, ב"המתמיד" הם שמות-עצם קונקרטיים, הקובעים בפואימה קבוצה לעצמם, ושאפילו עצם שכיחותם מחייבת את הקורא לתת דעתו עליהם.

---

(33) השווה תיאור זה לתיאור הנזיר בפרק ו' של "מגילת האש". על הזהות שבין מכלול הציורים ב"המתמיד" לבין זה שב"מגילת האש" עמד בהרחבה דן מירון, במאמרו "דמות המתמיד והעולם החווייתי של ביאליק" ([34א], 211).

למשל, רווחים בפואימה שמות-עצם קונקרטיים, הבאים במקורות בקונטקסט של בניית המשכן והמקדש: כותל, מקצוע, פינה, ידות, צפת, זר, מקלעת, משבצות-זהב לולים (בנוסח מוקדם)[34], ההופכים את הישיבה הדלה למעין בית-מקדש רב-תפארת, על כל כליו ואבזריו: ניתן, כמובן, גם להבין את השימוש בצירופים מתחום מלאכת המשכן והמקדש כשימוש פארודי באלמנטים מקודשים ומפוארים, לצורך תיאורה של הווייה עלובה ויומיומית.

כן בא בפואימה גודש של שמות-עצם קונקרטיים, הבאים במקורות בקונטקסט של דיני קורבנות, כגון: גחלים לוחשות, דשן, ריחות ערבים, קרב וכליות, חלב ודם[35], ההופכים את ההתמדה ואת המתמידים, הממיתים עצמם באוהלה של תורה, למעין קורבנות, המועלים על מזבח התורה.

כך גם באים בפואימה שמות-עצם קונקרטיים רבים, הבאים במקורות בקונטקסט של תורת-כוהנים: שולי המעיל, כותנת, קרחה, תרומה, ציץ זהב, עטרה, אשמורות[36]. אלה הופכים את המתמיד לכוהן, המשרת בקודש, ואת ראש-הישיבה למעין כוהן גדול, האחראי לבית-אלוהיו.

לעיתים קרובות, גבולות השדה הסימאנטי אינם מותחמים, ואלמנטים שונים אינם מתייחדים לשדה אחד, כי אם מקיימים יחס אוסמוטי עם שדות אחרים. לדוגמה, המקלעת והעטרה משותפים לתחום עבודת-הקודש ולתחום המלחמה והגבורה. אם בהקשרם המקורי מופיעים אלמנטים אלה בתחום עבודת-הקודש, הרי כאן מייצגים הם דווקא את המתמיד כמין "גיבור" מן הספרות הקלאסית, או כאי-גיבור, המולבש באביזרי הניצחון של הגיבור הקלאסי, המצפה למקלעת מנצחים, לצורך הלעגתו והגחכתו. גיבור-הרוח, האחוז בחבלי דמיונו, כמי שעתיד לנצח בתחרות האולימפית, ותוך כדי חלומו זוכה למעין זר-דפנים, על היאבקו ללא לאות "עם סוגיה חמורה", דומה

---

(34) ראה: אפאראט בנספח א', שורות: 21,26,53,177,186,207,246,286, 399,401,417,476.

(35) ראה: אפאראט כנ"ל, שורות: 4,129,164,176,269,282.

(36) ראה: אפאראט כנ"ל, שורות: 39-40,97,98,134,171,193,206,251, 356,397,398.

לגיבור מן הספרות הקלאסית, או לאביר, הנלחם עם דראקון נורא, שאש עולה לו מנחיריו.

אך לא רק שמות-עצם קונקרטיים בונים בפואימה "המתמיד" את השדות הסימאנטיים של הלשון הפיגוראטיבית והאלוסיבית. כמותם, מפוזרים לאורכה של הפואימה גם פעלים וצירופים פועליים אבוקאטיביים, המעלים בדרכי עקיפין את התחומים הנרמזים.

מתחום הכהונה, למשל, מצויים ב"המתמיד" צירופי-פועל, כדוגמת: "ושב איש בלתו" (על-פי "ושבה אל בית אביה", ויקרא כב, 13, שנאמר במקור על בת כוהן, שלא הצליחה להקים זרע) וכן צירופים כגון "ונשמע קולו" ו"כמו ירננו" (ראה אפאראט בנספח א'). מתחום המשכן והמקדש, נטולים הצירופים: "אז נעור הנער", "רץ אל פנתו", "כאיש שהסיע אבנים", "כנס מן החטא", וכן צירופים רבים אחרים, מובהקים פחות (ראה: אפאראט בנספח א'). מתחום הקורבנות, נטולים הצירופים הבאים: "הותיר אלהינו", "מקטר מקטרתו" וכן תיאורי הזיית הדם, היציקה, המסיכה ופעולות נוספות, המעלות באורח מרומז את סידרי הפולחן בהעלאת קורבנות (ראה: אפאראט בנספח א').

ברור, שלא הרי הראשונים כהרי האחרונים, ואין לגזור גזירה שוה משמות-העצם הקונקרטיים על הצירופים הפועליים האבוקאטיביים. שמות-העצם הקונקרטיים טיבם שהם מזדקרים יותר לעין-הקורא וקישורם לשדה הנדון מובהק וברור יותר. נוכחותם של פעלים אבוקאטיביים בטקסט, מחייבת הפעלת קישורים עקיפים יותר ומובהקים פחות, ולפעמים נותרת בצירופים אלה רק בת-קול מעומעמת של ההקשר הרלבאנטי. ייתכן, שהקורא לא היה נותן דעתו עליהם, אלמלא נוכחותם התדירה של שמות-העצם שבטקסט. מן המפורש למד הקורא על הסתום, וכך נמצאת הפואימה מתעשרת ברבדים נוספים של משמעות.

א.2 פרשות מקראיות נרמזות

אולם, הכותרת הפיגוראטיבית אינה ניבנית מחלקי טקסט זעירים בלבד. אדרבא, משתתפים בבנייתה גם חטיבות רחבות, העולות לכלל סיפור שלם. יש, למשל, ב"המתמיד" הקשרים סיטואטיביים שונים, הרומזים לתחום

עבודת-הקודש ומעשירים אותו בסיפורי רקע שונים. בתיאור היקום לפנות-בוקר (שורות 93-98) יש, כאמור, מרישומו של סיפור אליהו ובו משוקעים גם חומרים מתחום עבודת הקודש (תיאור מלבושי הכוהן), אך גם סיפורים מקראיים אחרים נרמזים ב"המתמיד" וממלאים פונקציות שונות בבניית משמעויות הפואימה.

כמה מן הסיטואציות בשיר נושאות, למשל, את חותמו של סיפור שמואל, שחומריו מפוזרים בפואימה בדרכים סובטיליות ועקיפות, אך מתלכדים בבירור לכלל תבנית של משמעות: סיפור חייו של שמואל הנער, ששימש פרח-כהונה בביתו של עלי הכוהן הגדול והורחק מהוריו, שכה ייחלו לו, כדי לעבוד בקודש, משמש כאן לצורכי אנאלוגיה וקונטראסט לסיפור חייו של המתמיד, וכן לצורך השגתם של אפקטים רבים ושונים.

שמואל הנער, כמוהו כמתמיד, הוא נער רך, שגורל חייו הועידו לשרת בקודש ולבלות את נעוריו ועלומיו בריחוק מהוריו, במחיצתה של דמות מבוגרת ואותוריטאטיבית - כוהן גדול זקן ומפוכח, שבניו הכזיבוהו. בנוסחה המוקדם של הפואימה, קובל ראש-הישיבה הזקן, כעלי שבניו הכזיבוהו: "מה זרו, כה זרו לי בני --- על כן אקחך מזה --- בני תהיה מעתה"[37]. הצירוף "שוב שכב" ("המתמיד", שורה 115) מעלה סיפור מקראי זה במובהק. הנר שעודו דולק (שורות 149,2) יש בו מהדי סיפור שמואל בבית עלי; העינים הכבות (שורה 24) מעלות אסוציאטיבית את הנאמר על עיני עלי הכהות; השפתים ש"כמו התפללו" (שורה 175) מזכירות את הנאמר על שפתי חנה, שדובבו בתפילה ו"קולה לא ישמע"; וכל אלה בין הניגלות. בנסתרות - מלים וצירופים רבים, כמו תבניות-תחביר אופייניות, שיש בהן מהד סיפורו של שמואל. למשל, הצירוף "מימים למימה" (ראה: שורה 176) וכן "עד יגמל הנער" (השווה: שורות 36,23) או "והנער לא ידע מאומה" (השווה: שורה 344), ואפילו המלה "טרם", שרישומה חזק ורב-משמעות בסיפור שמואל וגם בפואימה שלפנינו (המלה באה שלוש פעמים

---

(37) ראה: חטיבה II, קטע ז', שורות 29,7-30, "המתמיד" (מירון, [ז34], 92-94).

במשפטי מפתח בשמ"א, פרק ג', וחמש פעמים ב"המתמיד"). כן מהדהד סיפור שמואל מתוך סצינת ההתוודעות הדראמאטית, שבין ראש הישיבה למתמידו האהוב בטיוטה של הפואימה, ששרדה בעזבונו של המשורר.

צומת אחרת של סיטואציות מקראיות עולה בדרכי עקיפין באמצעות סיפור שמשון, שפרשת לידתו הניסית והקדשתו לייעודו הנזירי מקיים יחסים של חפיפה ושל השקה עם סיפור שמואל. מה שמואל הנער, שאימו הקדישה אותו לשמש בקודש, הגם שניתן לה אחר שנות עקרות ממושכות, כן שמשון הנזיר, שהוקדש לייעודו בעקבות נדר, שנדרו הוריו העריריים, שאלוהים חננם בבן, אחר שנות עקרות ארוכות. תיאורו של המתמיד ברובד האלוסיבי כשמשון, משרת - למעשה - מטרה כפולה ומכופלת: מן הצד האחד, הוא מציג את המתמיד כנזיר, שהקדיש את חייו לייעוד רוחני; מן הצד השני, הוא מציגו כגיבור חיל, כאיש-מלחמה, וכך מוצג המתמיד "לבן הפנים וקמוט המצח" באור הירואי, כגיבור-הרוח.

פרשת לידתו של שמשון, הקדשתו לייעודו הנזירי, גבורתו, התפתותו ליצריו ולדלילה וסופו ההירואי-המר מקיימים יחס של חפיפה עם תיאורי הכהונה והנזירות, הרווחים ב"המתמיד" לכל אורך הפואימה. ניתן למצוא נקודות של הקבלה בין סיטואציות שונות בפואימה לבין סיטואציות שונות דומות בסיפור המקראי. למשל, פיתוייה של הרוח, המסלסלת את שערו של המתמיד (שורות 105-144) הוא כפיתוייה של דלילה. המתמיד עומד בסצינת בפיתוי, כמי "שהשקוהו שכרון" וכמי שחש עצמו "כאיש שהסיע אבנים ויעף", במקביל לשמשון, שרעיו השקוהו שיכרון ושהסיע את שערי העיר עם הבריח. תיאור המתמיד ברגעי שממונו ודכאונו ("ויחש כי חלש ויללא כוחהו", שורה 363) יש בו מהד סיפור שמשון (השווה: שופטים טז,20). המתמיד=שמשון מחפש מנוח (שורה 139), אך נופל ונחבל, ו"שתי העינים שלראות נבראו" (שורה 341) דועכות וכלות, כבסיפור שמשון, שבו גזירת השיער והעיוורון מעידים

על כלות הכוח הפיסי. אפילו השממית[38] באה "לתקוע מסכתה בקירות הפינה" (שורות 357-358), בדומה לדלילה, שארגה את מחלפות ראש שמשון "עם המסכת ותתקע ביתד" (שופטים טז, 14). הצגתו של המתמיד ברובד האלוסיבי כשמשון, תורמת - כאמור - גם לראייתו באור הירואי, להבנת דמותו לא רק כלמדן, התקוע כמסמר וכיתד בפינתו.

סיפור שמשון מאייך את סיפור חייו הטראגי של המתמיד, שסופו נשאר עלום ובלתי-מוגדר, ומסייע בהצטלבותם של שני שדות סימאנטיים, המבריחים את לשונו הפיגוראטיבית של השיר: השדה הסימאנטי, שעניינו כוהן ונזיר, והשדה הסימאנטי, שבמרכזו גבורה ואבירות. לפנינו מתמיד, שהוא בעת ובעונה אחת גם כוהן ונזיר לפי אורח-חייו וגם גיבור-חיל, היוצא למסע ארוך, רב חתחתים ומהמורות, בעקבות "גיזת הזהב" ומקווה לשכר-התהילה, שנוחל הגיבור המנצח, השב ממסעו הארוך והמייגע. א.3 המתמיד כאביר הרוח

הביוגראפיה של המתמיד אינה שונה בהרבה ממהלך חייו של המועמד לאבירות: נקודת ההווה של הפואימה מלמדת על שש שנות לימודים, שכבר חלפו על המתמיד, כמניין שנות עבודתו של עבד עברי, כמניין שנות שולייתו של נער בסדנת אומן בימי-הביניים וכמניין שנות שירותו של המועמד לאבירות בחצר הנסיך. כמנהגי האבירים, שהעסיקו עצמם בשעות הפנאי בשעשועי חצר שונים, כגון משחקי נשק וסיוף, ריקודים עם נערות החצר, תחרויות רכיבה וכד', כך מוצאים גם בני "מיסדר" הישיבה פנאי לשעשועים שונים - מהתנצחויות ופילפול ועד להתעלסות עם "בתולות אדמוניות". רק המתמיד, הגיבור הראשי של הפואימה, עומד כמסמר נטוע ואינו שת ליבו לחליפות העיתים ולמנעמי החיים.

---

(38) את השממית תפש ביאליק בטעות כעכביש, בעקבות תרגומו של רש"י למשלי ל,28, שלא תבין מלה יחידאית זו לאשורה. עיין בערך "שממית" בגלוסאר של י' אבינרי 'היכל רש"י', כרך ב', מוסד הרב קוק, 1949. וכן: בערך "שממית" בלכסיקון מקראי, בעריכת מנחם סוליאלי ומשה ברכוז, ב', דביר, תשכ"ה.
בשל טעותו של רש"י, שנתגלגלה לשירי ביאליק, אורגת השממית קורים ב"המתמיד", שכן ביאליק חשבה לעכביש. על הרוב מגלים תיאורי הפלורה והפאונה בשירת ביאליק זיקה לעולם הספר. בניגוד לטשרניחובסקי, שכינה כל פרח, פסריה, חרק וכד' בשמם, ביאליק בחר את הדזיגנאציות מתוך קשת מוגבלת של חיות וצמחים מן המקורות. גם את הטעויות בתחום זה (תדהר העוטה ריקמת ציצים לבנה ב"ינסר לו כלבבו"; חגב המשמיע קול שריקה ב"מלכת שבא") יש לחפש בספרות היהודית לדורותיה.

בנוסחיה המוקדמים של היצירה (בפראגמנטים של "בלב הרעש"), מתוארים תלמידי הישיבה כמיסדר אבירים, העומד בשני טורים "כשני חומות גבוהות", וביניהם צועד "הפיאודל" - הוא ראש הישיבה - עובר וסוקר בחיבה את אביריו. אולם, המיסדר אינו נאמן לאדוניו, וכשמרעים האדון את קולו וחורץ את המלים הרות הגורל - "הרבנית לא תלאות" - פורצת מעין מרידה במלכות, משל היתה הרבנית מעין מלכה כל-יכולה ונערצה, הגבירה מן הרומאנסה הביניימית, החורצת גורלות בהינף אצבעה[39].

המתמיד, כאביר-הרוח, יוצא לדרך ארוכה וקשה, ושומה עליו לעמוד בסידרה של פיתויים ונסיונות קשים, המחשלים את אופיו והופכים אותו ראוי לעטרת-התהילה, שלקראתה הוא חותר כל ימי בחרותו. הכוחות המדיחים אותו מדרך-המסע הם אור-השמש, ריחות האביב, העשבים והדשאים ורמיזת הכוכבים, אך כמי שניחן במעלות גבורה נפשית, פנימית, העולה בטיבה על הגבורה הפיסית - לדברי הפואימה - הוא מיידד מתעשת ומתחזק ונס אל בית-הישיבה, כחוטא הנס אל קרנות המזבח.

המתמיד, כגיבור היוצא לאודיסיאה רבת תהפוכות, צריך אף להילחם בדרכו במעין דראקון, או במעין מפלצת קדומים בראשיתית, ממש כבאפוסים וברומאנסות עתיקות היומין. הוא מרצץ את ראש המאוויים ומחניק את תאוותיו, העולות כראשי פתנים מחוריהם, ואף יכול לאלה. ברגעי התלאה, כשהמסע מעייף ומתיש והמלחמה עדיין רבה וקשה, הוא אף שוגה בחלומות על יום שובו לעיר מולדתו, כש"גיזת הזהב", היא כתב-הסמיכה לרבנות, בחיקו ועל ראשו כתר נצחונו, כזר-הדפנים שעל ראש הגיבור המנצח:

רק ציץ זהב אחד על מצח כהנים
עטרת פז אחת בראשי השרים,
למשורר, לגיבור זר אחד של דפנים -
על ראש נערנו יציצו שני כתרים!

("המתמיד", שורות 397-400)

---

(39) 'המתמיד' (בעריכת דן מירון) [34ז.], 87-88, שורות 49-64.

ברגעי ההתעלות והתוחלת, כשהוא שרוי באופטימיות מליאה ונאבק מתוך כוונה יתירה על כיבושה של סוגיית תלמוד קשה, הריהו "כלוטש על גלגל מלטשתו" וכמי שממלט "כידודים מפי ברזל עשות" - כחרש ברזל, המתקין שריון אבירים וכלי-מלחמה. כאשר עולה בידו להתגבר על קשיי המלחמה, הריהו כאיש החיל, שהצליח להבקיע עיר בצורה ולזכות בתהילת מנצחים:

וכטוב לב הנער בלילות החרף
כי נפתל ויוכל - לסוגיא חמורה
ששחטה את מוחו ותבא בו חרב,
והיה בעיניו כמוריד עיר בצורה -
אז תצא התקוה וקלעה מקלעת
לראש גבורנו משכרת נצחונו ---

("המתמיד", שורות 413-418)

וגיבור החיל ואביר הרוח נותן קולו ופורץ בקול נאזר בגבורה, בפסוק החוזר כלייטמוטיב לכל אורך היצירה: "הו, הו אמר רבא". מסעו של גיבורנו לא תם עם תום עלילת הפואימה. סופו נשאר אפוף בערפל, ואין יודעים מה עלה בגורלו והאם נשאו מאמציו פרי. האומנם זכה לזר-דפנים, שכר נצחונו ומלחמתו המתמדת, או שמא הוסיף במתמידותו "עוד עני על עניינו / ו(זב) מדוקר על כובד החללים", בנוסח שאלתו של הדובר בסוף הפואימה "מבני העניים". בסוף הפואימה "המתמיד" מספר ה"אני" הדובר, כי הוא עצמו אבד בדרך אחרת; משמע, הגיבור-האביר אבד אף הוא בדרכו שלו ועקבותיו לא נודעו. ההגיע אל גיזת-הזהב וזכה בגמול המיוחל - כתב ה"סמיכה" לרבנות? הסיום נשאר פתוח, ללא מענה, ואין הקורא יודע, אם אכן ביום שובו לעירו יצאה התקווה, כנערה מחוללת לקראת הגיבור-המנצח ואם אכן קלעה מקלעת מנצחים לראשו.

א.4 <u>תמורה והתפתחות במעבר מנוסח לנוסח</u>

בבואנו לבדוק את שדה עבודת-הקודש ב"המתמיד", ניתן אף לאתר מומנט של התפתחות והשתכללות מנוסח לנוסח. קו-ההתפתחות מרמז, בין השאר, על תמורה שחלה בתפישת המציאות של המשורר ובדרכי העיצוב של מציאות זו. ב"מבני העניים",

המציאות בארוקית יותר וגדושה במלאכים, שרפים וכרובים לרוב. ב"המתמיד" באה לידי ביטוי תפישת-מציאות רומאנטית יותר, שאין בה כמעט זכר להיירארכיה של "שרשרת ההווייה הגדולה"[40], שביסוד הפואימה "מבני העניים".

בצורתה המוגמרת, התפרסמה הפואימה "המתמיד" לראשונה בקובץ שיריו הראשון של ביאליק בהוצאת "תושיה" (ורשה, תרס"ב), ובה שולבו בפעם הראשונה 112 טורים מתוך הפואימה "מבני העניים", שנדפסה ב"הזמן" (תרנ"ו) ושביאליק לא כינסה במהדורות שיריו. חטיבה זו בת 112 הטורים מתוך "מבני העניים" הוטמעה בנוסח הסופי של הפואימה "המתמיד", בין השורות 213 ו-324 (תחילתה ב"הו, הו אמר רבא--- הזה בית היוצר ---" וסופה ב"אשרי הבן שבתורה עמלו / ואשרי האבות כמוהו גדלו").

מן הבחינות הפרוזודיות, נראה שחטיבה זו משתלבת היטב בפואימה, ולפחות אינה חורגת ממנה בזרויות בולטות כלשהן[41]. גם מן הבחינות הקומפוזיציונאליות, עולה חטיבה זו יפה עם מגמותיה של הפואימה המוגמרת, ואפילו מעשירה אותה במוטיבים חדשים, כגון מוטיב הבהרת, שידון להלן.

לעומת זאת, בדיקת הצירופים הפיגוראטיביים והאלוסיביים בחטיבה זו מלמד, שהצירופים המתקשרים לתחום עבודת-הקודש, למשל, באים בחטיבה זו בדרכים מורכבות פחות ומפתיאות פחות, מאשר ברבדים המאוחרים של הפואימה. בחטיבה זו אין הכותרות

---

(40) Tillyard, E.M.W., The Elizabethan World Picture, Vintage Books, New-York(ח.ש.ד.).

Lovejoy, A.O., The Great Chain of Being, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1936.

(41) ראה: שביט ([52ב.] , 31-34).
ראה גם: לחובר, "למבוכת המתמיד" ([32א.] , 138-149).
ראה גם: מירון 'המתמיד' ([34ז.] , 11-18).

הפיגוראטיביות "מרחפות", ואינן נלמדות בדרכים מעודנות ועקיפות, כבאותן חטיבות שהשתייכו מלכתחילה ל"המתמיד". נהפוך הוא, מערכת הקישורים כאן היא בעלת אופי ישיר ופשוט:

" --- אקריבה נפשי ומאודי / על מזבח התורה"
(שורות 262-263).

"אדוני! קח מה תקח את חלבי ודמי".
(שורה 269).

"או אולי היא תלעג לקרבנותיה"
(שורה 282).

כאן באים היסודות מתחום עבודת-הקודש, ובמיוחד מתחום דיני הקורבנות, ב מ י ש ר י ן ובלא הסוואה, כשהאלמנט הפיגוראטיבי בצירופים אלה כמעט שאינו ניכר.

מאחר שהצירופים הפיגוראטיביים בחטיבה זו, שנטמעה ב"המתמיד" מתוך הפואימה "מבני העניים", קפואים ושחוקים באיכותם, הם נתפשים כמעט כצירופים דנוטאטיביים, בחינת פשט ולא בחינת רמז. לפיכך, איכותה של הלשון בחלקים רבים של חטיבה זו מתקרבת ללשון הכתיבה העיונית-הפובליציסטית, וממילא הטון והאווירה כאן "משכיליים" ודידאקטיים יותר, מאשר בחטיבותיה המאוחרות של הפואימה.

ואכן, הפואימה "מבני העניים", שחטיבה זו ניטלה מתוכה בלא כל שינויים, נכתבה בשלב מוקדם יותר של התפתחות הפואטיקה הביאליקאית, תחת השפעתם המכרעת של שירי י"ל גורדון ושירי ש"ש פרוג. טורים אחדים מתוכה אפילו מעידים על השפעה ישירה של שירי יל"ג ופרוג[42]. בדיקת התבניות האלוסיביות בשתי הפואימות מלמדת, אם כן, שמה שמוצג ב"מבני העניים" בלשון פיגוראטיבית בלתי-מתוחכמת ושחוקה, עתיד היה להיעשות מערכת משולבת ומעודנת של הדים ובני-הדים אסוציאטיביים במסגרתה של היצירה המוגמרת.

---

(42) למשל: השורה "צר לי עליך בחור בן עוני" ("מבני העניים", שורה 9) מושפעת מ"סלוק שכינה" של יל"ג ("יצר לי עליך המשורר בן אוני"). תיאור המלאכים הטובים, המלווים את הנער בדרכו מושפע משורות הפתיחה של "האמונה והדעת" של יל"ג. הקריאה האקסטאטית בשורות 225-226 ("התשמע התחוש / את כליון הנפש---") דומה לפתיחת שירו של פרוג "כתבי הקדש" ובשורות החותמות את הפואימה ניכרת השפעת שורות החתימה בשירו של פרוג "שדה יה".

ואולם, אין להכליל בעניין אי-שכלולה של החטיבה המוקדמת, שנטמעה בתוך "המתמיד". גם בה יש לעיתים עדויות לחפישה מורכבת ועשירה של המציאות המתוארת ולניתוח מורכב ורב-פנים בלפי מציאות זו. למשל, בתיאור הבהרת הילוקרת (שורות 245-253 ב"המתמיד"; שורות 123-130 ב"מבני העניינים"), העולה על דוית הנער וגודדת אל "יצפת הארון וכרוביו מלמעלה", יש משום דוגמה מובהקת לדוכו המורכבת והמעודנת של ביאליק בליכוד מישורי-משמעות שונים לכלל אחדות חד-פעמית וליחודית בטיבה, לבר בשלב מוקדם זה של יצירתו.

ח ב ה ר ת נטולת מחסום עבודת-הקודש ובאה במקרא בהקשר של דיני קורבנות ותורת כוהנים. בין יתר מהויותיה היא גם מום בקורבן, הפוסל אותו מלשמש בקורבן (ראה ויקרא, פרק כ"ג כולו). ב"המחמיד" משתבה תפקידה של הבהרת מכתם של ע ו ר לכתם של א ו ר , ממלה בעלת השתמעויות של פחת ושלילה, למלה בעלת השתמעויות של יקר והדר. גם התארים " ל ב ן " ו" א ד מ ד ם " , הבאים בתדירות גבוהה בויקרא, פרק כ"ג, העוסק בנגע הבהרת, לשם ציון צבע הנגע, באים בשירו של ריאליק בהקשר חיובי[43]:

ובשבט אור אחד השמש פוקדת
גט זוית הנער החשכה, הצרה,
ועלתה עליה בהרת יוקדת
באש אדמדמת רועדת בנהרה. ---
"אדוני, קח מה תקח! את חלבי ודמי -

המשחק שבין אדום ולבן, בין דם וחלב, בא כבר בפואימה "מבני העניינים", המעמתת את המתמיד לבן חפצים עם הבתולות האדמוניות והחפוחים האדומים, ומתארת את הנער כמי שמציית את אויר הפיגה בישיבה ב"הבל פה חדש של גמול מחלבי", המקריב על מזבח התורה את חלבו ודמו.

---

(43) תפוצתה של המלה "לבן" במקרא היא כדלהלן: 27 פעמים באה המלה במקרא, על כל צורותיה (כולל צורות הנקבה והרבים). מתוכן, 18 פעמים (66%) בויקרא, יג, שבמרכזו עניין הבהרת. המלה "אדמדם" באה במקרא שש פעמים בכל צורותיה; מתוכן חמש בויקרא יג, ופעם אחת בפרק שאחריו.

לאותה תבנית של משמעות, מצטרף גם תיאור הישיבה לעת בוקר, שביסודו משחק-מלים, העושה שימוש בהומונים /אור-עור/ ומרמז אף הוא לנגע הבהרת:

כי גם עין העולם להביט שמחה
בבקר הפקחה לישיבה פנימה
ולטאטא מתוכה את צללי החשכה
במטאטא הזהב - באורה הנעימה
ומלא האור עין הישיבה הכהה,
ורפר בזהב את שחור קירותיה; ---

("המתמיד", שורות 181-186)

"ומלא האור עין הישיבה הכהה" הוא צירוף שניבתו, המרמז לנגע הבהרת (השווה: "ותנה כהה הנגע --- בעור", ויקרא יג,6) וכן מרמז לפסוק "אין כהה לשברך" (נחום ג,19), שאף ענייניו הסרת נגעי מחלה וריפויה. כאן, אף נוספת השתעשעות במלים ההומונימיות /אין-עין/, שאליה מצטרף ריבוי המשמעויות של המלה "עין" (איבר הראיה, צבע, גוון, מעיין). "עין העולם", בשורות המצוטטות לעיל, שהוא כינוי מליצי לראשי העם[41], משמש כאן כינוי לשמש, הנותנת מאורה ונועד לה כאן תפקיד של רופא, הבא להסיר את מחלתה של הישיבה, או של כוהן, הבא להסיר את נגעי הבהרת מכית-הישיבה. השמש (שי"ן סגולה) מטאטאת את בית הישיבה והופכת גם למעין שמש (שי"ן פתוחה), או למעין ריש דוכנא, הפוקד את תלמידיו ב"שבט עור" (השווה: שורה 249: "ובשבט אור אחד השמש פוקדת", כאילו מצליפת השמש ברצועת מלמד על תלמידיה).

הבהרת מתקשרת, אפוא, בין יתר השתמעוליותיה, גם לשירה הסימאנטי, שעניינו כוהנים וקורבנות, אך מצידו הבלתי בעים והדוחה. כך היא מתפקדת בפואימה גם כקודלאטיב אובליקטיבי, המלמד על יחסו האמביוואלנטי של הדובר כלפי המתמיד וכלפי עולם הישיבה, יחס שחיוב ושלילה, אפותיאוזה וזלזול, משיכה ודחייה משמשים בו בערבוביה.

---

(41) "עינו של עולם" הוא כינוי לאנשי הסנהדרין ולראשי העם (על-פי בבא בחרא, ד,א).

ב. כמה אופראציות סימאנטיות בלשון המקורות

ב.1 מעתקי משמעות בין החיובי והשלילי

אחת האופראציות הסימאנטיות החשובות ביותר, שערך ביאליק בלשון המקורות ושכבר נרמזה במהלך הדיון עד כה, היא החילופים של מלים וצירופים תוך שינוי מעמדם הקונטקסטואלי: תלישתם מהקשר שלישי ושיבוצם בהקשר חיובי, ולהפך. שינויי משמעות אלה, הנדונים בפרק "Pejorative & Ameliorative Developments", בספרו של ס' אולמאן על יסודות הסימאנטיקה[45], משמשים כאן את ביאליק לצורך קביעת הסימולטאניות של חיוב ושלילה, סגידה וזלזול, אשליה וראיה מפוכחת. כלומר, ביאליק ניחק מלים מהקשר חיובי והעתיקן להקשר שלילי-דרוגאטיבי, ולהיפך, לא כדי לשנות את משמעותן, אלא כדי ליצור החושה של אמביוואלנטיות. ביאליק הירבה, למשל, להשתמש בצירופים הנטולים מנבואות זעם, או מדברים בגנותו של הרשע, האויל והחוטא, לצורך עיצובן של מהויות חיוביות ונעלמות. כך נוצר מעין יחס אוסמוטי בין החיובי והשלילי, ונמנעת חלוקה בינארית וסכימאטית בין הטוב והרע. תחת יצילתם של גיגודים בינאריים, יוצר ביאליק בשיריו גיגודים פולאריים, שבהם כל קוטב נצבע בצבעי משנהו.

לדוגמה, כאשר פונה הדובר בקטע הפתיחה של הפואימה אל הנמען הסמוי במלים: "אז מתמיד באחד מבתי הבלאים / מאחר בנשף תראיבה עיניך", מעלים הדברים את הנאמר בישעיהו על הרשעים ("מאחרי בנשף יין ידליקם", שם ה,11). ההקשר הדרוגאטיבי הנרמז מקנה לקטע הפתיחה אילכות מסתורית ואפופת חטא, המתעצמת באמצעות האלוזיה, העולה מן הצירוף "ומספרות הרוחות" (שורה 12)[46],

---

(45) Ullmann, Stephen. An Introduction to the Science of Meaning, rev. ed. Oxford U.P., London, 1967, pp. 227-235.

(46) "מעשה בחסיד אחד שנתן דינר לעני בערב ראש השנה בשנת בצורת והקניטתו רשתו, והלך ולן בבית הקברות, ושמע שתי רוחות שמספרות זו עם זו". (ברכות יח,ב). ראה גם: רשף ([50] , 25). ראה גם: טנא ([28] , 225).

אומנם, בעזרת ניטרולו של הצירוף "מאחרי בנשף" מהשתמעויותיו השליליות המובהקות, שיחרר ביאליק צירוף זה ממשמעותו הכבולה והעניק לו חיות חדשה, אך הריני השליליים מהדהדים בכל זאת ברקע הדברים. יחד עם זאת, הצירוף "מאחר בנשף" חושף גם את הזיקת שבין המירקם הלשוני של קטע הפתיחה של הפואימה "המחמיד" עם לשונה של מסכת ברכות, העוסקת גם באורחות חייהם של תלמידי חכמים (הצירוף "מאחר בנשף" חוזר במסכת ברכות מספר פעמים בהוראה ניטראלית, ולא בהוראה שלילית)[47].

דוגמה מובהקת יותר למעמק של משמעות מן השלילי לחיובי, לצורך יצירת תחושת אמביוואלנטיות, מצויה בפתיחתה של סצינת הפיתוי ("המתמיד", שורות 105-144), שבה עומד המתמיד בזמן לכתו לעת-שחר לבית-הישיבה, ואשר בסיומה כחכל הוא במפחיע במשוכת הגינה:

אז יש אשר ירקד לקראתו
הרוח הפוחז משפעת התכלת

("המתמיד", שורות 105-106).

צירוף זה מעלה את זכר מאמר חז"ל: "בשעה שהולך אדם לחטוא השטן מרקד לו עד שגומר העבודה" (מד"ר במדבר,כ). כתוצאה מן העימות הצורם שבין הקונטקסט במקור לבין הקונטקסט בשירו של ביאליק, נוצרת כאן אירוניה כפולה: זו שמקורה באנאלוגיה המגוחכת, לכאורה, שבין השעה שבה אדם הולך לחטוא לבין השעה, שבה הוא הולך למקום תורה; וזו, שמקורה בתחושת הלוואי,שהמתמיד - לאמיתו של דבר - אכן עומד לסטות מן הדרך . החריגה מן הדרך היא חריגה כפולה: סטייה אליגורית, במישור ההתרחשות האידיאי (סטייה מדרך הישר; התבוננות ביפי הטבע, שעה שהלב צריך להיות נתון לעניני תורה) וחריגה מן הדרך במישור ההתרחשות "דמוית המציאות", הנעשית מבלי דעת ומסתיימת בחכטה עזה. כך תורמת האירוניה גם ליצירתו של מתח דראמאטי, הנובע מתחייתו של הקורא על עתידו ועל גורלו של אותו מתמיד, שהרוח הפוחז מרקד לקראתו כשטן. האם יסטה מדרך הישר ויחטא, כפי שמרמזים דברי

---

[47] על זיקת "המתמיד" ללשון מסכת ברכות, ראה רשף (הע' 46 מרלעיל).

חז"ל, המשורבבים לתיאור, כביכול בהיסח הדעת, או אולי יתגבר על יצרו ולנוס אל זויתו האפילה, כחוטא הנמלט אל קרנות המזבח[48].

ב.2 <u>תילון מתוינת מקודשות והאלהה הניקלה והבזוי</u>

בתוך המגמה הסימאנטית, המעתיקה מלה או צירוף מקונטקסט שלילי לקונטקסט חיובי, או להיפך, ניתן לסמן מגמת מישנה, שאף היא מעתק סימאנטי, הרווח בשירת ביאליק - חילונן של מהויות מקודשות (ולהפך, האלהתן וקידושן של מהויות חילוניות, ואפילו נפסדות). קאטגוריה זו הודגמה כאן כבר בעניין הבהדת, שאותה נטל המשורר מתוך עניין שבטומאה והעלה בעזרתה עניין מעודן ובעל השתמעויות של יקר ושל קדושה. בקטע אחר בפואימה, שטיבו אודיי וחגיגי, קורא הדובר הנרגש, למראה בית-הישיבה:

הפה בית היוצר לנשמת האמה?
הפה מקור דמיה, הנוטעים בה חיל
עולמים, השופעים בה אשה וחמה?

("המחמיד", שורות 214-216)

גם טורים אלה מעוררים עניינים שבטומאה, שהרי הצירוף "מקור דמיה" נאמר בעניני פרישות ונידה (ויקרא כ,18; ובעוד מקומות). מותר להניח, שהאפקט הראשוני של צירוף כמו "מקור דמיה" בתוך קטע אקסטאטי, הדורש בשבח הישיבה ולימוד התורה, על הקורא בן-תקופתו של ביאליק, האמון על המקורות היטב, גבל בתדהמה: תדהמה מן הפער שבין הקונטקסט הרומז והקונטקסט הנרמז. אכן, א' אברונין הביע את תדהמתו מן העירוב של עניינים ניקלים עם מהויות נשגבות ומקודשות, והעיר במאמרו "מסממני השירה של ביאליק": "אין ביאליק אסטביס מלהביא מאמר כצורתו אף ממקור לא אסתטי בעיניבו"[49].

---

[48] המתמיד הנמלט אל פינתו "כנס מן החטא" מקביל להוטא הנמלט אל קרנות המזבח.

[49] אברונין ([4] , 30).

בדיקת הצירופים האלוסיביים בפואימה כולה מגלה, שצירוף זה לא שורבב לכאן כאקראי וכלאחר יד, ולא נועד למטרות התחכמות קונדסית. יסודות רבים מתחומי הטומאה והטוהרה, ובכלל אלה דיני פרישות וזיווג, מצטרפים בפואימה לכלל תבנית פיגוראטיבית עשירה ורבת-פנים. מקורה של תבנית פיגוראטיבית זו באנאלוגיה הבסיסית שבין הבית לאשה (על-פי "ביתו זו אשתו", יומא ב; שבת קיח), לפיה נתפשת הישיבה כמעין יישות נשית, "בחינת נוקבא", שלה יאים אמירות כגון: "מקור דמיה" (שורה 215) ו"לו קרן אור אחת יתממה בחומה" (שורה 316).

לפיכך מתוארת הישיבה גם כמי שנפקדת בקביעות בעונתה, אף שהיא אגם מים נרפש, "כי גם לבניה לב חי יצר תומד" (ראה: שורות 49-51). במסגרתה של תבנית פיגוראטיבית זו, שבמרכזה עניינו אישות, אפשר לבלול גם את תיאור המתמיד, ההולך בדרכו אל הישיבה, כאשר השחר, הלבנה וחשכת הלילה לבדם " י ו ד ע י ם א ת מ ו ע ד י ו " (שורות 81-82), המעלה את זכר הפסוק בירמיהו, שעניינו מועדי הילוחם של בעלי-הכנף (שם ח,7). הישיבה מוצגת, אפוא, כמהות נקבית, הילוכה "על האובניים" את מיטב יצירתה של האומה, ובני-הישיבה המתמלוים כמי שמפרים אותה בלמדנותם ופוקדים עותה בעונתה. הצירוף "מקור דמיה" מופיע כאן, אפוא, מן ההקשר הפחות, מוצא כאן מידי פשוטו והופך לשם-נרדף למקור חוסנה ועוצמתה של האומה[50].

ב.3 "התרתם" איסורים

לאותה מגמה, המתירה האלהה של הניקלה ושל הפחות וחילונן של מהויות קדושות ונשגבות, בילורית תופעה מישנית, שאף היא סממן דיטורי אופייני לכתיבתו המוקדמת של ביאליק: "התרתם" של איסורים מפורשים מדאורייתא ומדרבנן, בדרך מיתממה ואקראית, כביכול. תופעה זו רווחת ברבים משיריו המוקדמים של ביאליק (ראה להלן בדיון בשירים "מתוך לעיר"

---

(50) ייתכן שהצירוף "מקור דמיה" מקורו בהשפעה ילי"גית על תיאוריו של ביאליק. בתיאור בית-הכנסת ב"שבי יוסף בן שמעון", נמצא גם כן צירופים הקשורים בבידה: "על בית הכנסת בקומה השניה --- שם מקור הטומאה, שם חדר קהלנו".

ו"שירתי")[51], ויש בה כדי להעיד על מגמה קונדסית-היתולית של תמיד ישיבה ש"נתפקר" ומרשה לעצמו, כאילו "להכעיס", לנהוג חירות גמורה באותם ענייניים, שבהם נאמר לאו מפורש.

לדוגמה, באמירה התמימה כביכול "ובצאתך יחידי לעיתות בלילה" (שורה 9), יש כדי לנגח את האיסור המפורש "ואל יצא יחידי בלילה" (ברכות מג,ב), שנאמר על תלמיד חכם, וכאן, הדובר שהשתייך בעבר לעולם הישיבה, לפני שפרש ממנו ונפרד מסיפור (שורה 506), מקל כביכול באיסור ומתעלם ממנו. גם בתיאורם של העוברים על פני בית-הישיבה, המטים אוזנם לתפילתם של למדניה ("תמיד בעבור יראי אל על הישיבה / והטו את אוזנם" וגו', שורות 318-319), יש משום חילול האיסור "אל תעברו אחורי בית הכנסת בשעה שהציבור מתפללין" (ברכות ח), וזו תוך כינויים של עוברי העבירה בשם "יראי אל". גם בקביעה התמימה לכאורה "במאורות על גגות שם ישבו בניגו / גם הגו בגניבה בסתר למדו", שורות 381-382), יש משום עיוותה המיתמם של ההוראה "לעולם ילמוד אדם תורה ואחר כך יהגה" (ברכות סג). גם בתיאורו של המתמיד, המתלבש לפנות בוקר בחשיכה (שורה 100), יש משום הפרת האיסור "אל תיטול חלוקך בשחרית מיד השמש ותלבש" (ברכות נא), ואפילו אמירה תמימה, כגון "יחלום חלום נעים" (שורה 419) מעמידה באור אירוני את האיסור "לאדם טוב אין מראין לו חלום טוב" (ברכות נה). יציאתו של המתמיד אל בית-הישיבה לעת שחר, עת גרי העיר אחרית שנתם ינומו "לא ירגיז את רבצם גם קול שכוי קורא" (שורה 90), שהיא כביכול עדות לכוחות הנפש של מי שאינו מאבד רגע מזמנו לבטלה, מנוגדת למעשה לאיסור המפורש: "היוצא לדרך קודם קריאת הגבר דמו בראשו" (יומא כא).

בכל אלה נהג ביאליק מינהג תלמיד חכם, שפרק עולה של תורה, בהדגישו בריש גלי את התרת האיסור, תוך התעלמות ממנו, כביכול. חבריו בישיבה ובאגודת "נצח ישראל" הבחינו, ככל הנראה, בנטייתו של המשורר ללשון קונדסית,

---

(51) ראה סעיף א.8 בפרק על האליגוריה.
ראה גם: סעיף ג.8 בפרק על ניצני השירה האוטוביוגראפית.

ומתחכמת. עדות מה לכך ניתן למצוא באיגרתו של הרב ניסנבוים לביאליק, שבה הזמין פואימה למען אגודת "נצח ישראל", אך היתרה במשורר מפורשות: "אך --- כתוב ברוח הדת ואל תנהג קלות ראש המבצבצת מעט מאחד שיריך --- בלום לכל הפחות את פי עטך"[52]. ב.4 הפשטה והגשמה

מגמת התילון של הדתי והפולחני כרוכה במגמה סימאנטית כללית נוספת, הניכרת במיוחד בתחום אוצר המלים, והיא ההפשטה והתגשמת. ביאליק נהג ליטול ענייניים מהקשרים מופשטים ולהפכם לגשמיים וארציים, ולהיפך. לדוגמה, המלה "גחלת" (בשורה 4) באה במקרא במשמעות המושאלת (שאירית, זרע), להבדיל מן המלה "גחלים", המציינת את הקונקרטי (ריצפת-אש); ב"המתמיד" באה המלה בהוראתה הגשמית. כמוהה גם הצירוף "מתי ישוב אל ביתו" (שורת 80), תבא כאן במשמעות הקונקרטית השגורה, אך רומז לתלונת איוב ("כן יורד שאול לא יעלה, לא ישוב עוד לביתו", שם ז,10), שכה עולה דווקא המשמעות הפיגוראטיבית המופשטת של הצירוף, שעניינו חיים ומוות מתפרשים ממנו.

נטילתם של עניינים ערטילאיים והלבשתם לבוש קונקרטי מונמך עומדת בניגוד גמור למגמה, העולה מן הספרות היהודית לדורותיה. מן המודוס של החיקוי הגבוה, לפיו נתפש המקדש, למשל, ככוח קוסמי ארור והכוהן הגדול כנציג הנהגת העולם (בספרות חז"ל), בשירת ביאליק ניכר המעבר למודוס נמוך יותר, לפיו המתמיד החיוור, לבן המצח וקמוט הפנים הוא מעין כוהן המשרת בקודש והישיבה, שכתליה מטים לנפול, היא בית-מקדש, על כל כליו ואכזריו.

אולם, אין לראות במגמה זו משום דגראדאציה מוחלטת של ערכי הדת, כי אם גילוי של יחס דו-ערכי כלפיהם: מן הצד האחד, יש בשירי ביאליק הגשמת של ערכי דת מופשטים, כגון קורבנו הרוחני של המתמיד, הממית עצמו באוהלה של תורה, המוצג כאן בעזרת עצמים קונקרטיים מדיני קורבנות. מן הצד השני, נצבעות כאן מהויות קונקרטיות, עלובות וילומלות, כגון עולמה האפור של

---

(52) איגרת משנת תרנ"ד. ראה: 'אגרות הרב ניסנבוים', בעריכת י' שפירא, ירושלים, תשט"ז, 21.

הישיבה, בגוונים מרשימים ובלתי שגרתיים, לפיהם הופכת הישיבה במישור הפיגוראטיבי למעין בית-מקדש, שקירותיו מרופדים בזהב.

הקאטגוריות, המתוארות כאן, הן רק קאטגוריות יסוד מעטות מתוך רבות, שניתן לבודד בלשונו האלוסיבית של ביאליק. דרכן ניתן ללמוד על כמה מדרכיו של המשורר בהחייאת צירופים ובהזרתם מן המשמעות השחוקה. ביאליק התנגד לבריאת מלים חדשות בדרך "יש מאין"[53], והעדיף בשיריו להשתמש בלשון ובמוכר, תוך הפעלת תהליך של "דיאוטומאטיזאציה" - ניתוק המקראות ממשמעותן הכבולה. בדרכים, שתוארו כאן ובדרכים רבות נוספות, עלה בידו להעניק לצירופים מוכרים ובאנאליים משמעות רעננה ועשירת גוונים.

---

(53) ביאליק הביע פעמים רבות את דעתו בנגוע תירושיו של בן-יהודה ("המלות הירושלמיות"), שאינם "מתוך הלשון גופה" (ראה, למשל: אגרות א, עד; שם שם, עה-עו; מאמרו "חבלי לשון" ועוד). בדברים שבעל-פה (10ו קעה), כלולים דבריו נגד חידושי מלים, שאינן מתאימות לפאראדיגמת של הלשון העברית, ובעד החייאה של מלים, טיש להן שורש במקורות: "פינס היה אומר, שכדי להכניס אף מלה חדשה אחת על הלשון --- צריכים תחילה לחפש בכל איצרות הספרות העברית, שבהם גנזו כל הדורות את מחשבותיהם, אולי נמצאת כבר המלה המבוקשת בצורה עברית --- ולא באופן רבולוציוני --- מלה חדשה שהיא זרה לרוח השפה במשקלה ובצורתה היא מביאה דיסהרמוניה בלשון --- וכל האחרות חלה על ראשי המחדשים הפזיזים. צריך שהמלה העברית תהיה עברית בשרשיה---".

קווים של התפתחות ותמורה בכתיבתו האליגורית של ביאליק בעשור הראשון ליצירתו

א. האליגוריה הלאומית בשירתו המוקדמת של ביאליק, על רקע הפואטיקה של משוררי תקופת ההשכלה וחיבת-ציון

א1. האליגוריה והאליגוריזם

הז'אנר האליגורי וכן האליגוריזם בתורת עיקרון פרה-ז'אנרי הם אחד מן המאפיינים הבולטים והמובהקים של שירתו המוקדמת של ח"נ ביאליק. ניתן אף לטעון בדרך הכללה, שמרבית השירים שכתב ביאליק בעשור הראשון ליצירתו, נענים - לפחות במידה חלקית - לפרשנות אליגוריסטית. מכל מקום, ניתן לאמר על שיריו המוקדמים של ביאליק, כמעט בוודאות, שבמהלך קריאתם אין די בשימת-לב למשמעותם כפשוטם, ויש לחשוף בהם רבדים נוספים, שאינם מצויים בהם בגלוי ובמפורש.

לצורך הדיון תוגדר האליגוריה, בעקבות אנגוס פלטשר ([86], עמ' 7) וג'ון מאקווין ([93]), כיצירה, אשר בה משוקעים לפחות שני סיפורים מקבילים וסימולטאניים: האחד גלוי וליטראלי (משתמע "כפשוטו"); השני - סמוי ומובלע, אך ניתן לחישוף בעזרת פיענוח מערכת של סמלים קבועים ומוכרים, פחות או יותר. יש שהמחבר אינו מותיר לקורא את פעולת החישוף, מחשש פן ייעלם מעיניו המסר הסמוי, ופורש לפניו את ה"נמשל" - את המימד האליגורי - בדרך אמירתית מפורשת, אחר פרישת הסיפור הליטראלי. דרך אחרונה זו של העברת המסר האליגורי רווחה בספרות ההשכלה, אך נדירה בשירת ביאליק. יוצא מכלל זה הוא השיר האליגורי המוקדם - "חושו רופאים" (תרנ"ב) - שבו נאמר בגלוי, שהסיפור על החולה האנוש,

הרתוק למיטתו, הוא, לאמיתו של דבר, סיפור המגולל את קורותיה של האומה הדווית בגולה.

<u>האליגוריזם</u> היא תופעת מקומית בטקסט, שאינו מאורגן בשלימותו סביב סיפורים מקבילים, אך מצויים בו קטעים, או "מובלעות", שבהם מתממש קיום מקוטע של כפל סיפורים.

דוגמה לתופעת האליגוריזם ניתן למצוא בשיר "על סף בית המדרש", בקטע על "הסב נדיר הלאומים", הסובב בין הגויים עם צלוחית של פלייטון. השיר, בעיקרו, הוא שיר הגותי, אך הקטע הנדון הוא בעל אופי אליגורי מובהק, ומכאן התכונה ה"אליגוריסטית" של השיר כולו. ביצירות אליגוריסטיות משולבים לעיתים קרובות סיפורים אליגוריים בתוך רצפים בלתי-אליגוריים, שבהם אין לסיפור הגלוי מקבילה כסיפור סמוי כלשהו. נורתרופ פריי ([87], 90-91) מבנה את תופעת האליגוריזם בשם freestyle allegory, ורואה בה תחליף מודרני לאליגוריה ה"נאיבית"[1], שקרנה ירד עם עליית הזרם הרומאנטי במאה הי"ח.

---

(1) "Naïve allegory is a disguised form of discursive writing, and belongs chiefly to educational literature on an elementary level (---). Its basis is the habitual or customary ideas fostered by education and ritual (---). Naïve allegory has its center of gravity in the pictorial arts, and is most successful as art when recognized to be a form of occasional wit, as it is in the political cartoon. The more solemn and permanent naive allegories of official murals and statuary show a marked tendency to date (---). Naïve allegory (is) so anxious to make its own allegorical points that it has no hypothetical center.(It) will have to be treated less as literature than as a document in the history of ideas.".

("האליגוריה הנאיבית היא צורה מוסווית של כתיבה עיונית, והיא שייכת בעיקר לספרות החינוך, ברמתה הבסיסית (---). ביסודה, הרעיונות הרווחים והשגרתיים, שאותם מטפחים החינוך והטכס (---). מרכז-הכובד של האליגוריה הנאיבית באומנויות החזותיות, והיא עולה יפה במיוחד, כאשר דואים בה צורה של שבינה-לעת-מצוא, כמו בקאריקאטורה הפוליטית. צורותיה הוגיליות והקבועות יותר של האליגוריה הנאיבית, כבציורי קיר ובפסלים בעלי אופי רשמי, נוטות עד מהרה להתיישן (---). האליגוריה הנאיבית כה טרודה במסירת "מוסר ההשכל" שלה, עד שהיא מאבדת את הציר הספרותי-ההיפותיטי שלה (---). יש לראות בה מסמך של תולדות-הרוח, יותר מאשר יצירת ספרות".).

לפי גראהאם האף ([89]), ירד קרנה של האליגוריה אחרי תקופה בת מאות שנים, שבה משל הז'אנר בכיפה, עקב דבריהם של הרומאנטיקונים הראשונים בדבר נחיתותו של הז'אנר. דעה זו קיבלה תמיכה נלהבת מצידם של חסידי הזרמים הריאליסטיים והאקספרסיוניסטיים, שדעתם לא היתה נוחה מן האליגוריה הא-מימטית, המחושבת והמכולכלת, שאינה מותירה מקום לכתיבה ספונטאנית.

בתקופה המודרנית, מתוך ריאקציה לספרות הריאליסטית, החלו להיכתב יצירות אליגוריסטיות, שבהן אין הריבוד האליגורי משתרע על פני היצירה כולה, אלא הסופר נזקק לו או זונחו כרצונו, כבסיפורי קאפקא, למשל. ביצירות אלה משמשים על-הרוב בערבוביה המימד ה"הגיוני" המימטי והמימד ה"מוזר" הא-מימטי, התובע פרשנות אליגוריסטית.

א2. <u>דרך הפירוש של יצירות אליגוריות ואליגוריסטיות</u>

מאמרו של אדוארד בלום ([84]) מטעים את עקרונותיה של השיטה הקוואדרילוגית, בת ארבעה הרבדים, שרווחה בכתיבה האליגורית בימי-הביניים, ובפרשנותה. על-פי שיטה זו, המזכירה את שיטת פרד"ס של פרשנות המקרא, יש באליגוריה ארבע אופנויות של קריאה, המבוססות על מהות הלקח הנרמז, או הנלמד, מן הסיפור הסמוי, או כפי שנוסח עיקרון זה בניסוח תיאוסופי: את היצירה האליגורית ניתן להבין בארבע דרכים, המלמדות על ה א מ ת , העולה מן הסיפור המשלי.

הקריאה הראשונה היא הקריאה <u>הליטראלית</u>, ובה נתפשים הדברים כפשוטם, ואין הם מרמזים על אמיתות, שמעבר לארעי ולבר-החלוף.

הקריאה השנייה היא הקריאה <u>האליגורית</u>, שממנה מושגת אמת ארצית-בסיסית, שניתן לכנותה "אמת פסיכולוגית", כי במישור זה מקושר הסיפור הגלוי

לסיפור מקביל סמוי בתחום האנושי. האמת המושגת אינה מתווה קווים לפעולה ולעשייה, כי אם קווים לאמונה ולעיון בלבד.

הקריאה השלישית היא הקריאה הטרופולוגית, שממנה עולים מוסר-השכל ואמיתות-מוסר שונות, העולות בערכן, על-פי אמת-המידה התיאוסופית, על האמיתות הפסיכולוגיות, הנלמדות מן הקריאה האליגורית, והן המנחות את המעיין לפעולה ולעשייה. בתחום זה נכללים אף כל העניינים חפוליטיים ופעילויות החברה והציבור.

הקריאה הרביעית היא הקריאה האנאגוגית, שבה מקושר הסיפור הגלוי לסיפור מקביל בתחום האלוהי-הטראנסצנדנטי, וממנו מושגת אמת מרחלטת, נצחית-מיסטית, על-זמנית ואוניברסאלית.

על-פי שיטה קוואדרילוגית זו, נקבעה היררכיה ברורה בין האנושי לאלוהי. בחתתית הסולם ניצבים העניינים שבין האדם לבין עצמו; חשובים ועקרוניים יותר הם העניינים הטרופולוגיים, שבין אדם לחברו, בין הפרט לציבור; בראש הסולם ניצבים העניינים שבין אדם למקום.

למרות שעקרונותיה של האליגוריה הקוואדרילוגית הם עקרונות תיאוסופיים, והיא מלמדת על הסכימה, שעמדה לנגד עיניהם של כותבי אליגוריות, בתקופות שבהן הספרות והדת היו כרוכות זו בזו ופעלו מתוך שיתוף ועירוב-רשויות, כוחם של עקרונות אלה יפה גם לתבנית האליגוריה המאוחרת, לרבות אליגוריות כאלו של ביאליק הצעיר, שבהן מסתמן לעיתים קרובות ריבוד, הדומה לריבוד הקוואדרילוגי, נוסח שיטת פרד"ס של פרשנות המקרא.

א3. <u>האליגוריה הלאומית</u>

האליגוריה הלאומית מתפרשת על הרוב בדרך הקוואדרילוגית, שבה מתבלט היסוד הטרופולוגי על יתר היסודות. כיון שמטרתה לגלות אהדה לסבלותיה של האומה וכיון שתפקידה

להוקיע את פגעיה ומשוגותיה, על הרוב ניכרת בה עמדה פאתטית ברורה ומגמתית. באליגוריה הלאומית בדרך-כלל הסיפור הגלוי עיקרו ב-praxis, בפעולה, ואילו הסיפור הסמוי עיקרו ב-dianoia, בהגות, ונסב סביב גורלה של האומה. נציגה המטונימי-הסינקדוכי של האומה בסיפור הגלוי הוא על הרוב אחד הסמלים הקבועים, המייצגים את האומה בתודעתו של כל קורא משכיל (לדוגמה מאוצר הסמלים היהודיים: היונה, השושנה, העלה הנידף, הנווד הניצחי, האלמנה עוטת-השחורים, וכיוצא באלה סמלים לאומיים, בעלי בסיס אינטר-סובייקטיבי רחב). באמצעות האנאלוגיות וההיקשים, שעורך הקורא בין הסיפור הגלוי והסיפור הסמוי, הופכים הקשרים העלילתיים-הסיבתיים של הסיפור הגלוי לקשרי סיבה ומסובב בתוך מערכת הגותית-אידיאית, או לרצפים סיפוריים-לינאריים במערכת הסטורית מקבילה (למשל: האנאלוגיה ההיסטורית, שבין היציאה מרוסיה בשלהי המאה הי"ט לבין סיפור יציאת-מצרים; בין פרעה הנוגש לבין הצאר הרוסי). בהרבה מן האליגוריות הלאומיות יש לסיפור הגלוי קיום אוטונומי משלו, המאפשר התבוננות במישור הליטראלי, ללא תלות בסיפור הסמוי.

על אף נוכחותו של דובר לירי בחלק מן האליגוריות הלאומיות בנות-התקופה, אין הדבר מלמד על התפוררותו של היסוד הסיפורי ביצירות אלה. ניתן להכליל ולומר, כי הציר שסביבו ניטווית האליגוריה הלאומית הוא על הרוב ציר סיפורי, ונוכחותו של הדובר הלירי היא בדרך-כלל תחבולה ריטורית להעלאת סיפורו של העם ולקביעת יחס פאתטי כלפיו.

האליגוריה הלאומית היתה ז'אנר נפוץ ופופולארי בספרות העברית בשני העשורים האחרונים של המאה הי"ט - תקופה של פרעות, גירושים וגזירות בחיי העם. מרבית משוררי חיבת-ציון כללו אליגוריות לאומיות בקובצי-שיריהם, ורבים משירים אלה אף הולחנו וזכו לאהדה מרובה. שירים אלה קבעו בדרך-כלל יחס אמפאתטי ברור וחד-ערכי כלפי האומה, גורלה בהווה ובעבר ותקוותיה לעתיד. שירים אלה, אף שמילאו תפקיד ציבורי נכבד בעידוד העם, בהתוויית קווים לפעולה, בניחום, או -

לתילופין - בתוכחה, על הדוב לא עלתה רמתם הפיוטית על זו של מאמר מחורז. יוצאים מכלל זה היו שיריו הלאומיים של י"ל גורדון, אשר אומנם נכתבו בחלקם מתוך דחף פובליציסטי ומתוך רצון להגיב תגובה ספינטאנית ובלתי מתוכננת - לכאורה - על עגייני-דיומא, ללא יתרון הריחוק והפרספקטיבה, אך חתרו עם זאת לאיכות אסתטית ולערכים אוביקטיביים על-זמניים. דוגמה בולטת היא האליגוריה הלאומית הנודעת "אחותי רוחמה", שנדפסה לראשונה בעיתונות היומית[2], היכתה גלים בציבור היהודי וזכתה לתגובות רבות, אוהדות ומסתייגות, בשיר ובמסה ואף לחיקויים רבים.

לצורך הבהרת האטיולוגיה של השימוש המרובה באליגוריה הלאומית בתקופת ההשכלה ובתקופת חיבת-ציון, כדאי להפריד בין הסיבות האואטיות הכלליות, הקשורות בהיסטוריה של הטעמים, לבין הסיבות המיוחדות, הקשורות במצבה של הספרות העברית בשני העשורים האחרונים של המאה הי"ט.

אחת הסיבות העקרוניות לשכיחותן של הז'אנר האליגורי בכלל, ושל האליגוריה הלאומית בפרט, בתקופת ההשכלה העברית היא היותו ז'אנר מרובד מסיפור גלוי ("סיפור פשוט") ומסמר סמוי ומובלע, היתן להישוף בעזרתה של מערכת סמליב מוכרת. ריבודה של היצירת האליגורית הלם הן את טעם התקופה והן את התנאים החברתיים, הפוליטיים וההיסטוריים המיוחדים, שבהם היתה נתונה הספרות העברית. טעם התקופה עלת בקנה אחד עם כללי הפואטיקה הניאוקלאסית, שאיפיינה חטיבות נכבדות של ספרות ההשכלה וחיבת-ציון. ההערפות נטו אל הסימטרי וההארמוני ואל המיתארים הברורים והמובהנים. האליגוריה, הבנויה משני סיפוריח מקבילים לפחות, המאירים זה את זה ונהשפים זה בסיועו של זה, ענתה במובהק על תביעות אסתטיות אלה. האיזון והשקיפות האידיאית

---

[2] השיר "אחותי רוחמה" נדפס לראשונה בנספח "מגדנות" לגיליון 20 של 'המליץ', תרמ"ג. על התגובות הרבות והחיקוזים והרביט לשירו של גורדון, ראה: קלוזנר יוסף, 'הסטוריה של הספרות העברית החדשה', ספר 5, עמ' 385, הע' 546.

וכן מערכת-היחסים הברורה שבין הסימן והמסומן הכשירו את האליגוריה להיות אחד מדרכי-הביטוי הפופולאריות ביותר בתקופת ההשכלה וחיבת-ציון[3].

ריבודה של היצירה האליגורית הכשיר אותה גם לשאת רעיונות סמויים, לצורך עקיפת הצנזורה. האליגוריה מאפשרת החדרת רעיונות חד-משמעיים וברורים בתקופה של מאבק תרבותי, תוך עקיפת הצנזורה בתואנה, שעיקרה של היצירה בסיפור הגלוי והליטראלי, בעוד ששקיפותה היחסית של ההגות שבסיפור הסמוי מבטיחה, שהרמז האליגורי יובן בקרב שכבות רחבות של ציבור-הקוראים. בתואנה זו הירבו להשתמש, כשהרקע התרבותי-מנטאלי של קהל-הקוראים, מחד-גיסא, ושל השלטונות הרשמיים, מאידך-גיסא, היה שונה שוני רב זה מזה. ואכן, בתקופת ההשכלה ובתקופת חיבת-ציון ניכר מאמצם של כותבי אליגוריות להעניק לסיפור הגלוי מעמד עצמאי, וזאת גם כדי שהצנזורה לא תזהה את המערכת ההגותית או ההיסטוריוסופית, המובלעת ביצירה, במקביל לסיפור הגלוי[4].

אך לא הריבוד בלבד גרם לשכיחותו של הז'אנר בתקופה הנדונה. האליגוריה

---

(3) ראה ספרו של דומיניק סקרטאן (עמי 43)*, וכן דיונו הקצר של ח"נ שפירא בספרו 'תולדות הספרות העברית החדשה', דביר, ת.ש.ד., 88: האמנות הניאוקלאסית עמדה בסימן "סימטריה משוכללת, הרמוניה גמורה, סדר מוחלט" ותבעה "ברירות המושגים ושקיפות המחשבה" (שם,86).

(4) על כך ראה ספרו של אנגוס פלטשר "האליגוריה" ([86] ,7):

"The whole point of allegory is that it does not n e e d to read exegetically; it often has a literal level that makes goos enough sense in itself.".

("ראוי לציין שאת האליגוריה אין חייבים לפרש. לעיתים קרובות יש בה מישור ליטראלי, העומד בזכות עצמו").

---

*Secretan, Dominique. Classicism, The Critical Idiom , Methuen, London, 1973.

תאמה את רוח התקופה גם בשל אופיה הדידאקטי-השכלתני, שעלה בקנה אחד עם טעמה של תקופה מיליטאנטית ומגמתית כתקופת ההשכלה. האליגוריה, והאליגוריה הלאומית בפרט, מעלה עניינים בעלי חשיבות ציבורית, ולא עניינים אישיים וחד-פעמיים, הטבועים בחותמה של חוויית היחיד. גם מאפיין זה של האליגוריה עולה בקנה אחד עם סממני הפואטיקה הניאוקלאסית, המתרחקת מן האינדיווידואלי-ייחודי וחותרת לעבר הכללי והקאטגוריאלי. אם בתקופת ההשכלה נטו כותבי אליגוריות להטעים את המישור האליגורי-האוניברסאלי, הרי שנות השמונים והתשעים עמדו בסימן הטעמת המישור הטרופולוגי, ובו ניתנה הדגשת-יתר ללאומיות הפארטיקולארית - לשאיפותיו של הקולקטיב לחזור אל ארץ-האבות.

בתוך כמאה השירים, שכתב ביאליק בעשור הראשון לכתיבתו, אפשר לבודד קבוצה בת 13 שירים, שהם אליגוריות לאומיות מובהקות[5]; חלק גדול מהשירים האחרים הם ספק-אליגוריות ובמרבית השירים המוקדמים ניתן לאתר מובלעות אליגוריסטיות.

שכיחותו של ז'אנר משכילי מובהק כאליגוריה בין שירי ביאליק הראשונים עשויה לשפוך אור על התגבשות הפואטיקה של המשורר הצעיר, ולהבהיר את העדפותיו האסתטיות בשנות כתיבתו הראשונות.

הדעת נותנת שביאליק, כמשוררים רבים אחרים בני התקופה, הירבה לכתוב אליגוריות מאימת הצנזורה, שהרי אף נזקק לכותרות-מישנה מוליכות-שולל בכמה משיריו המוקדמים, כגון "ביום גורשתי --- מארץ רומניה" ("קומי וצאי לך"), "לבת עמי יושבת רומניה" ("ותנפנף החסידה"), "תמונה מחיי היהודים במרוקו"

---

(5) השירים הם: "ותנפנף החסידה", "לכי דודה", "קומי וצאי לך", "חושו רופאים", "דל מתעשר", "גסיסת חולה", "בלב ים", "דמעות אם", "יעקב ועשו", "על ראש הראל", "על קבר אבות", "חבל קבצנים", "חלום בתוך חלום".

("רחוב היהודים"). מתן כותרות-מישנה מעין אלה היתה דרך מקובלת באותם הימים לרמוז לקורא, שהמדובר ברוסיה הצארית; העתקת "תפאורת" השיר לרומניה, למשל, נעשתה לצורך פיוס דעתו של הצנזור, ולא אחת בעצתו המפורשת[6].

אך לא מסיבות פראגמאטיות בלבד פנה ביאליק לכתיבת אליגוריות, ואליגוריות לאומיות בפרט. שכיחותו של העיקרון האליגורי במרבית שיריו המוקדמים פותח פתח להשערה, שגם שיקולים אסתטיים הינחו את ביאליק בבחירתו. מותר להניח, כי בשלב מוקדם זה של יצירתו, עדיין נטה ביאליק לטעם הספרותי בן-הזמן, שהעדיף את הז'אנרים הדידאקטיים, התובעים מן הקורא חישופו של רובד סמוי ופיענוח מערכת-כוונותיו. כן נטה ביאליק, בשלב זה של דרכו הספרותית, אל הסוגים המכילים שעשועי-שנינה, כגון האליגוריה, מכתמי-החוכמה והפארודיה לצורותיה.

בפנייתו של ביאליק אל האליגוריה הלאומית היה גם משום ביטוי להערכה הרבה, שרחש המשורר הצעיר לכמה מן המודלים הפיוטיים, שהציב יל"ג בשיריו הנודעים (ראוי להשוות, למשל, את פנייתו של ביאליק באליגוריה הלאומית שלו "לכי דודה" ("קומי וצאי לך יונתי התמה") לפנייתו-קריאתו של גורדון ("קומי נלכה --- אחותי רוחמה"). שיריו הלאומיים של גורדון היו לביאליק מופת נערץ וגילמו עבור ביאליק "בשלב זה כמופת של המזיגה השירית שלקראתה הוא חותר", כדברי דן מירון במאמרו "ביאליק הצעיר וזמנו" ([34ד.], 288). שירים אלה היו לרוב בעלי מימד אליגורי מובהק והשתמשו בסמליה המסורתיים של האומה (האומה כדינה בת יעקב=ישראל המחוללת ב"אחותי רוחמה"; האומה כצאן מובל לטבח ב"עדר ה'"; האומה כ"ישבלים בודדות" ב"למי אני עמל?" וכדומה).

---

(6) שינוי כותרת שירו של ביאליק מ"בעיר ההרגה" ל"משא נמירוב", למשל, נעשה במצוות הצנזור לנדאו, שהיה יהודי מומר, וניסה לשמור על נאמנות כפולה. ראה: ספרו של בנציון כץ 'זכרונות' (50 שנה בהיסטוריה של יהודי רוסיה), תירגם וערך: ב' קרוא, הוצ' טברסקי, תל-אביב, תשכ"ג, 133-137.

על הערצתו הרבה לגורדון יעידו גם דבריו באיגרתו לרבניצקי[7]:

"שתים ושלוש דלתות שבשיר י"ל גרדון 'הראוני את עמי בעצח שפלותו וכו' --- ('בעלות השחר') יגידו לנו יותר מאלפי קינות כתובות ב'דם ואש ותמרות עשן' בידי משוררינו בעת ההיא, מפני שגרדון היה מקונן ד ו ר ו ; שתים ושלוש דלתות שבשיר 'אחותי רחמה' תגדנה לנו עוד הפעם יותר מאלפי קינותינו ---"

(ההדגשה במקור).

בשלב זה של יצירתו, פעלו על ביאליק גם כוחות חיצוניים, שהיפנו את כתיבתו לאפיקים לאומיים. ביאליק ידע, למשל, כי מעטים סיכוייו לפרסם שירים, שאינם מכילים כל רובד לאומי, וכי שירי טבע ואהבה אינם מתקבלים ברצון בעיתונות בת-התקופה, בעלת האוריינטאציה החיבת-ציונית. לרבניצקי, עורך 'פרדס', כתב ביאליק, למשל[8]:

"נמצאים אתי שירים יפים מאד בסגנונם ובתוכנם אולם מפאת המסגרת הצרה אשר הצטמצם בו פרדסך, מסגרת הלאומית, לא יתכנו לבוא בשעריו".

מכתב זה מעיד על כך, שביאליק הצעיר התאים עצמו במודע לרוח כתב-העת, שבו פירסם לראשונה משיריו ושבו תלה את תקוותיו הספרותיות. רבניצקי, למרות שהיה ממבשריו של הטעם החדש, הרומאנטי, בביקורת[9], הירבה להדפיס ב'פרדס'

---

[7] אגרות, א, ע-עא.

[8] שם, שם, נב.

[9] כפי שמצטייר מאגרותיו של רבניצקי אל ביאליק, שעל תוכנן ניתן ללמוד מאגרותיו של ביאליק (בעיקר בכרך א' של 'אגרות ביאליק'); מחליפת-האגרות של רבניצקי עם שלום-עליכם (שנתפרסמה ב'המליץ', ב'פרדס' ועוד, בשם "קבורת-סופרים" (מכתבי אלדד ומידד), שחלקם כונס בספרו של רבניצקי 'דור דור וסופריו', דביר, תרצ"ח, קנד-קצא; וכן ממאמרי הביקורת, שפירסם י"ח רבניצקי ב'השלח' בחתימת בר-קצין.

שירים אליגוריים, ובמיוחד אליגוריות לאומיות. רוב האכסניות הספרותיות, שעמדו לרשות ביאליק הצעיר היו בעלות מגמה לאומית ציונית[10], ותבעו מן הכותבים יצירות, שתעלינה בקנה אחד עם מצען הרעיוני.

גם אחד-העם, שחלש על חלק נכבד של המו"לות ושל העיתונות בת-התקופה[11], גרס שהשירה העברית צריכה לשרת את העניין הלאומי, ולא אמת ביטא את דעתו בגבוהה של ספרות עברית - ובמיוחד שירה עברית - המנותקת מהקשר לאומי. לדעותיו אלה נתן ביטוי מפורט בפרוגראמה של 'השלח' ("העודת השלח")[12], ולמעשה עוד קודם לכן במאמרו "הלשון וטפרותה", שנתפרסם לראשונה תחת הכותרת "לשאלת הלשון והספרות", כ'לוח אחיאסף' לשנת תרנ"ד (ורשה, תרנ"ג). ביאליק, ששאף לראות באחד-העם מעין פאטרון רוחני ובחסותו אף חשב להוציא לאור את קובץ שיריו, אחר שנסיונותיו הקודמים (בשנים תרנ"ד-תרנ"ז) להוציא את שיריו בקובץ עלו בתוהו[13], כתב למען עיתוניו של אחד העם שירים בעלי מיטען לאומי נכבד, וכיוון את כתיבתו כך, שמגמת

---

(10) על כך מעידה, למשל, רשימתו הביבליוגראפית של מ' פרידברג "העיתונות העברית בהתפתחותה הכרונולוגית (1728-1920)". בתוך: 'אחיאסף', כ,13 (תרפ"ג), 254-276; 276-278. מרשימה זו ניתן ללמוד, בין השאר, על נטייתו ומגמתו של כה"ע.

(11) אחד-העם היה מעורכיו של 'לוח אחיאסף', ערך את 'השלח' והיה מבעליה של הוצאת 'אחיאסף'. גם בקבצים שערך י"ח רבניצקי ('פרדס', 'תאביב') ניכרה ידו המכוונת של אחד-העם.

(12) "העודת השלח" נדפסה בחוברת הראשונה של כתב-העת (חשון, תרנ"ז). דן מירון ([34ד], 271, הע' 3) מוכיח, כי הפרוגראמה של כה"ע הופצה בציבור עוד קודם שראתה אור בחוברת הפוזיתה.

(13) גם נסיונו של ביאליק להוציא את קובץ שיריו בהוצאת "אחיאסף" ובחסות אחד-העם לא עלה יפה. אחרי משא-ומתן, שנמשך חודשים אחדים, החזיר אחד-העם לביאליק את מחברת שיריו ('אגרות אחה"ע', 1, ירושלים-ברלין, תרפ"ג, 117). הוצאת קובץ-השירים הראשון נדחתה, אפוא, שוב ושוב; למעשה, התמהמהה משנת תרנ"ג עד שנת תרס"ב, שנת הוצאת הקובץ 'שירים', בהוצאת "חושיה" ובעריכה בן-אביגדור.

שיריו תישא חן בעיני אחד-העם. אף שאחד-העם לא נטה אל הטעם המשכילי, שחייב את הז'אנר האליגורי, דרישתו ל"לאומיות" בשירה גרמה בעקיפין לריבוי אליגוריות לאומיות. הבחירה בעיקרון האליגורי נבעה בעיקר מאימת הצנזורה, אך גם מנטייתו-ליבו של ביאליק הצעיר אל הז'אנרים האינטלקטואליים-המרובדים.

מחליפת האגרות, שבין ביאליק לבין חברי אגודת "נצח ישראל", שאליה השתייך בצעירותו, ניתן להבין שגם הזיקה לאגודה החיבת-ציונית תבעה מן המשורר את הפנייתו יצירתו לאפיקים לאומיים בכלל, ולכתיבת אליגוריות לאומיות בפרט.

אגודת "נצח-ישראל" בוולוז'ין ראתה בביאליק את משוררה ובחסותה אמר ביאליק להוציא לאור את קובץ שיריו הראשון. במחברת, ששיריה היו אמורים לאכלס את קובץ הבכורה, בולטת המגמה של המשורר הצעיר להתאים עצמו לטעם האגודה ולכלול בקובץ שירים לאומיים רבים[14]. באיגרת ששלח הרב יצחק ניסנבוים, ראש אגודת "נצח ישראל", לביאליק ביום ח' בתמוז תרנ"ד, תבע הרב מן המשורר במפורש[15]:

> "מדוע לא תשיר על לבנו? הך מיתרי כנורך יציקו לחשם על הדת והלאומיות, על ארץ שממנה תצא תורה ושעורה. נדע גם אנו, כי שלנו אתה --- ואם הכד מלאה באריות מתים ובאלילי נעורים אות הוא כי היא מקור הלב ונצחיות ישראל --- לא מצאה קנה בלבך".

---

(14) על פרשת השתייכותו של ביאליק לאגודה הלאומית-החשאית "נצח ישראל", ראה מאמרו של פ' לחובר "ימי ביאליק הראשונים" ([32ב], 60-69). ראה גם: לחובר ([32ד], 131-132; 150-151); מירון ([34ד], 271-272); 'אגרות הרב ניסנבוים', בעריכת י' שפירא, ירושלים, תשט"ז, 13,18,20.

ברשימה שהתקין ביאליק בשנת 1893, מתוך כוונה להוציא קובץ בחסות האגודה, נכללו השירים הבאים: "אל הצפור", "על קבר אבות", "קומי וצאי לך", "יעקב ועשו", "המחפש", "חלום בתוך חלום", "למשורר", "אחרי הדמעות", "דברי המת", "הימים הראשונים", "מן המצר", "מנגינה לאהבה", "עיניה", "בלב ים", "על ראש הראל", "הקיץ", "שיר ציון" (לחובר, [32ד], 112, הע' 8). רוב השירים הללו הם אליגוריות לאומיות, כפי שיוכח להלן.

(15) 'אגרות הרב ניסנבוים' (ראה הע' 14 מדלעיל), 19. איגרת זו צוטטה במלואה גם במאמרו של לחובר ([32ב], 61).

מאיגרתו של הרב ניסנבוים, שבה מובעת התנגדות לשירים, כגון "אל האריה המת" ו"אלילי הנעורים", שאינם שירים "לאומיים", אלא מכילים תימות אנושיות אוניברסאליות, ואפילו פאגאניות, נלמדת הדרישה, שהשירה חייבת להיות שירה מגוייסת, בשירותו של הרעיון הציוני ובשירותה של היהדות הרבנית ("על הדת והלאומיות, על ארץ שממנה תצא תורה ושעורה")[16], ואל לה לשגות בנושאים קוסמופוליטיים, כטוב בעיניה. גם חבריו של ביאליק לישיבה ולאגודה קבעו, ששיריו, אשר נתפרסמו ב'פרדס', ספר שני, "נופלים בערכם משיר-הבכורה של ביאליק "אל הצפור", ולעומת זאת, דרשו בשיבחה של אליגוריה לאומית ארכניח ומגמתית, כשירו "על קבר אבות"[17], עדות לטעמם הספרותי, שביסס את שיפוטו על תכניה של היצירה בלבד, ולא על דרכי העיצוב שבה ולא על איכותה האסתטית. שירתו של ביאליק הופנתה, אפוא, לאפיקים לאומיים, בעיקר עקב אילוצים חיצוניים, ולא מתוך בחירה חופשית.

משהשתחרר ביאליק מחלותו באגודת "נצח ישראל" ומהתבטלותו לפני אישים בערצים, שכיוונו במידה זו או אחרת - את נוסח כתיבתו בראשית הדרך, דן לגביזה את מרכית האליגוריות תלאומיות שבחב, ולא כללן בספר שיריו הראשון, למעט שירו האליגורי "על ראש הראלי", אשר נכתב לכבוד אחד-העם ואגודת "בני משה". אומנם, השעה עדיין היתה כשרה לכתיבת שירים לאומיים: ביאליק שלח את המחברת, שהיתה גרעין הקובץ 'שירים', בשנת תרנ"ז, היא שנת התכנסות הקונגרס הציוני הראשון, שאותה ליוות גל של קבצי-שירה בעלי מגמה לאומית (שירי ציון, הימכונות, שירי געגועים וכיסופים). ביאליק, שלא כאימבר וזוליצקי ואחרים, חדל בשלב מוקדם

---

(16) כתיבתו של הרב ניסנבוים רצופה קאלאמבורים משכיליים, כגון "תורה ושעורה" (צמד מלים הומונימיות עפ"י ההגיה האשכנזית. המלה "תורת" באה אחרי המלה "תהא", המסתיימת בתנועה, ועל-כן היא נהגית /sora/) - עדות לטעמו הספרותי המשכילי, שאותו ביקה לכפות על ביאליק הצעיר.

(17) להלן, "ימי ביאליק הראשונים" ([232],49).

מאד של יצירתו מכתיבת שירים לאומיים בנוסח "שיר ציון" ("ארץ שחולה כפנינים") ומכתיבת אליגוריות לאומיות מובהקות, בנוסח "ותנפנף החסידה" ו"דמעות אם", ושוב לא נדרש לנוסח כתיבה זה.

א4. קווים של התפתחות ותמורה בכתיבתו האליגורית של ביאליק

אחד מקווי ההתפתחות והתמורה הקארדינאליים, המסתמנים בכתיבתו האליגורית של ביאליק הצעיר, מוליך מן האליגוריה ה"נאיבית" (ראה הע' 1 מדלעיל), החד-ערכית, בנוסח שירו המוקדם "דמעות אם", אל עבר האליגוריה המורכבת, המגלה כפל-ראיה ויחס אמביוואלנטי כלפי מושאיה.

קו בולט נוסף של התפתחות ותמורה בעשור הראשון ליצירתו של ביאליק, הוא המעבר מאליגוריה "טוטאלית", המקיפה את כל חלקי הטקסט, במתכונת שירו המוקדם "ותנפנף החסידה", אל היצירה ה"אליגוריסטית", המכילה מובלעות אליגוריות, אך אינה אליגורית בשלימותה.

תהליך מרכזי נוסף, המעיד על שינוי בתפישת-השיר של ביאליק הצעיר, הוא המעבר מן האליגוריה הלאומית, בעלת הסמל המוכר והקבוע, אל האליגוריה העושה שימוש בסמל, שהוא ספק לאומי ספק אישי, עד שתחומיהם של האישי והקולקטיבי, של האידיוסינקרטי והקאטגוריאלי, הובלעו בשיריו אלה באלה, עד לבלי הכר.

שלושה קווי-ההתפתחות הללו יודגמו להלן, מתוך ניתוחיהם של השירים האליגוריים המוקדמים, ותחילה אדגים את המעבר מן האליגוריה ה"נאיבית" אל האליגוריה המורכבת, שבה מתגלה יחס דו-ערכי, או רב-ערכי, כלפי מושאי השיר.

האליגוריה בת-התקופה היא על-הרוב אליגוריה "נאיבית", שבה מתגלה יחס חד-ערכי ופשוט. דוגמה מובהקת וידועה הוא שירו של א"ב גוטלובר "הציפור בכלוב", שבו נקבע יחס פאתטי חד-ערכי ומובהק, של אהדה בלתי-מסוייגת, כלפי הציפור=האומה וסבלותיה. כאן נקבע גם יחס ברור בין הסימן והמסומן, והסיפור הסמוי נחשף בקלות יתירה (הציפור = האומה; הכלוב = הגולה).

א5. האליגוריה ה"נאיבית" בכתיבתו המוקדמת של ביאליק

שירו של ביאליק משנת תרנ"ב - "דמעות אם" - אשר לחובר ראה בו עדות ל"מצב רוח של נכאים", שהמשורר היה נתון בו עם שובו לז'יטומיר מאודיסה[18], אף הוא דוגמה מובהקת של אליגוריה "נאיבית", חד-ערכית, כשירו של גוטלובר, שנזכר לעיל.

בשיר זה מעודד הדובר את האם, או את האומה, ומנחמה שדמעותיה אינן ניגרות לשוא. הדמעות, שהן העדות לסבלותיה, עולות "עד כס אב הרחמים", נפגשות שם עם דמעות הבורא, ואז נאצרות בהיכלא של מעלה והופכות לאבנים יקרות, השמורות למועד.

זירת ההתרחשות של שיר זה היא בשמים, בהיכל-הכבוד, ומכאן שיותר ממה שיש לראות באם האלמנה דמות בשר ודם, יש לראותה כאם=האומה, כיישות מטאפיסית, ואת השיר בכללו יש לתפוש יותר מכל כביטוי למערכת היחסים שבין הקב"ה לכנסת-ישראל, לשכינה; כאספקלריה למערכת קוסמית של אב ואם מיתיים.

חיזוק מה להנחה, שאת השיר יש לקרוא על-פי מודוס הקריאה המיתי, נמצא במוטו של השיר, העושה שימוש אליפטי במאמר חז"ל שבמסכת ברכות ל"ב, המדבר על שערי המקדש של מעלה ("ואף על פי ששערי תפילה ננעלו שערי דמעות לא ננעלו"). על-פי האגדה, שעליה מבוסס שירו של ביאליק, מצוי בהיכל ה' נאד דמעות, ובו נאגרות דמעות האומה, ולכשתמלא הכוס - תבוא ישועתם של ישראל.

מוטיב "נאד הדמעות", שמקורו בתהילים, כפי שמצביע המוטו השני של שיר זה ("נדי ספרתה אתה. שימה דמעתי בנאדך הלא בספרתך", שם נו,9), הוא מן המוטיבים השכיחים והאהובים בשירת התקופה, והוא אף מצוי ברבים משירי ביאליק, למן הראשונים שבהם ("אל הצפור", "הרהורי לילה", "מקראי ציון" ועוד)

---

[18] לחובר, יביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד], 126-127).

ועד לאחרונים שבהם ("ראיתיכם שוב בקצר ידכם"). בשיר שלפנינו עדיין מצוי מוטיב זה בגילומו הנאיבי-הפשטני, ללא סטיות וחריגות מנוסח האגדה, המהווה לו בסיס. "שני אגלי הדמעות", המתגלגלים כרביבים מעיני האל" (שורות 17-18), גם הם מוטיב אגדי ידוע, אשר לקוח אף הוא ממסכת ברכות, נט:

"ובשעה שהקב"ה זוכר את בנין שהרוגים בצער בין אוה"ע מזריד ב' דמעות לים הגדול וקולם נשמע מסוף העולם ועד סופו".

"האם השכולה" (אין הכוונה למי ששכלה את בניה, אלא למי ששכלה את בעלה; ראה: שורות 9-10) היא, אפוא, האומה השרויה בגולה, והיא עומדת ביחסי שלם וחלק עם בניה; כלומר, האומה מוצגת במעין מהות אונטולוגית מופשטת, המתמחשת כאן כדמות האם, ובניה, שאף הם חלקים מן האומה, מוצגים כאן כנטוא תחינותיה ודמעותיה. לדמעותיה של האם=האומה, שלא כלדמעות אחרות, נודע כוח מטאפיסי, בעל ערך מיוחד במינו. הן, ורק הן, יכולות לעורר את דמעות הבורא.

סופו של השיר, אף לו מקבילות באגדה מתאר את שלב התקשותה של הדמעה ואת הפיכתה לאבן-חן בוהקת. אף מוטיב הטראנספורמאציה, שעוברת הדמעה בתהליך התגבשותה והפיכתה לפנינה או לאבן-ספיר, הוא מן המוטיבים השגורים בכל הספרויות[19].

ב"דמעות אם" יש, אפוא, ריכוז של קונבנציות שכיחות ורווחות, שכלטו בשירת התקופה, למשל בשיריהם של מאנה ופרוג; ואכן, ביאליק גנז את השיר ולא הינפו באף אחת ממהדורות כתביו, גם לאחר שהתיר לעצמו לפרסם שירי בוסר ושירים, שנכתבו בהשפעת מודלים יידועים. הסיבות לגניזת השיר ולאי הכללתו במהדורות השונות מובנות למדי: ביאליק חש, כפי הנראה בשיגרתיות של המוטיבים

---

(19) על הדמעה, התופכת לגבינש או לאבן-חן, ראה: מאמרו של דן מירון "על אגדת שלושה וארבעה" ([34]).

וביחס הפשטני אל הנושא, יחס פאתטי שכלפיו חש שאט-נפש, כפי שניתן ללמוד מאגרותיו לרבניצקי בגנות השירה הדמעונית בת-הזמן[20].

ביאליק אף היה מודע, ככל הנראה, שעה שגנז את השיר, להשפעות ולשאילות הרבות, ששוקעו בו, אם במשים ואם באקראי. השיר כולו מזכיר בעיצובו את שירו של ש"ש פרוג "הכוס", שהתפרסם בתרגומו של ש"י גינצבורג ב'פרדס', ספר ראשון (אודיסה, תרנ"ב), בסמוך לשירו הראשון של ביאליק, שבא בדפוס. ייתכן שביאליק כתב את "דמעות אם", אחרי שראה את תרגום שירו של פרוג ב'פרדס', ורצה להפגין את כוחו שלו בתרגום-עיבוד של שירו הנודע של פרוג, מתוך יצר-ההתנצחות על כתר השיכלול והשלימות, כנהוג בקרב משוררי ההשכלה[21]. ביאליק אף ניסה לפרסם את "דמעות אם" ושלחו לרבניצקי לשם הדפסת השיר ב'פרדס', אך פנייתו הושבה ריקם, והוא הדפיסו לבסוף, במאוחר, בקובץ 'תלפיות' (תרנ"ה), שעורכיו לא בחלו בשירה סנטימנטאליסטית מן הסוג השחוק והבאנאלי ביותר.

---

(20) עדות לשכיחות ולבאנאליות של מוטיב "כוס הדמעות" היא היותו מוטיב מרכזי ונכבד בכתביהם של משוררים "אפיגונים" בני-התקופה, שאל ספריהם ניצוקו כל הדפוסים השגורים ביותר של הספרות העברית ושל ספרויות אירופה. ראה, למשל: שירו הארוך של מ' ליטובסקי "נאד של דמעות", בקובץ-שיריו 'הזמיר' (ורשה, תרנ"ה), 115-118. מוטיב זה אף בא תדיר בספרי השירה לילדים, שהחלו לצאת לאור בריבוי בולט לקראת סוף העשור. בשירו של א' ליבושיצקי "אל ילד עברי", הכלול בספרו 'למען אחי הקטנים, תושיה, פיעטרקוב, תר"ס,16, בא מוטיב זה בגילום ארכני ופשטני. המוטיב אף חזר ונישנה בכתיבה הפובליציסטית בת-הזמן. ראה, למשל: שירו האמירתי-האפולוגטי של י"ל "אל יאשם יהודה", שהוא מעין מסה מחורזת, המסתיימת ב"קונסיט", המבוסס על אגדת "נאד הדמעות".

(21) משוררי ההשכלה התחרו לא אחת ביניהם בכתיבת שירים בעלי תימה דומה, או התרגום של שיר, מתוך התנצחות על כתר השיכלול והשלימות. כשהזמין י"ח רבניצקי מביאליק שיר-קינה על מות י"ל"ג, כתב לו המשורר הצעיר על הכוח המדרבן, שהניעו לכתוב את שיר-המיספד: "לו ראה י"ל"ג ז"ל מי ואיך יספידוהו - ושב למות (---) ואתה אדוני איעצך. בקראך את קינתי זאת וזכרת את יתר הקינות אשר בל"ס קראת ב'הצפירה' וגם ב'המליץ'---" (אגרות,א, נה). הקינה אינה נתפשת כאן כביטוי ישיר לצערו של המקונן, אלא כמעשה התחרות עם משוררים אחרים על כתיבת השיר הטוב יותר.

נותרת, אפוא, השאלה: מדוע פירסם ביאליק את "דמעות אם" בתרנ"ה, כשלוש שנים אחרי כתיבת השיר, שעה שכבר שקד על כתיבתה של פואימה מורכבת ומשוכללת כ"המתמיד", ושעה שכבר סיכם לעצמו דעות מגובשות למדי בענייני פואטיקה, אשר להן נתן ביטוי באגרותיו.

הסבר אפשרי אחד הוא, שביאליק פירסם שיר זה באכסניה ספרותית שלא העריך. אחר שנסיונו לפרסם את השיר ב'פרדס' לא עלה יפה, שלח את השיר ל'תלפיות', שעליו ועל עורכיו עתיד היה לאמר: "חבל שנתתי מפתי לע"ה (לעם-הארץ)"[22]. ייתכן שמתוך ידיעת אופיו של המאסף, לא חשש ביאליק לתת בו מן הזיבורית של שיריו.

הסבר אחר נעוץ בדרכי עיצובו של מוטיב הדמעה בשיר זה, עיצוב שהוא עדיין שגרתי לחלוטין, אך מבשר את אחד המוטיבים המקוריים, שעתידים היו להתגלם בשירתו של ביאליק. ביאליק, שסלד ממוטיב הדמעה בגילומו הרווח בשירה הדמעונית בת-הזמן, הכיר בחשיבותה של דמעה אחרת, אמיתית וכנה, היא הדמעה העצורה, שאינה ניגרת. הבחנתו של עדי צמח, בספרו "הלביא המסתתר", בדבר חשיבותה של "הדמעה הכלואה"[23], שהוכרה כבר קודם בדברי לחובר על "הדמעה הכמוסה והנאמנה"[24], כוחה יפה להסבר החסד המאוחר, שנטה המשורר לשיר-בוסר זה, על אף מגרעותיו הבולטות.

---

(22) אגרות, א, סח.
גם ברשימתו "סוחר" הלעיג ביאליק על המאסף 'תלפיות' ועל עורכיו.

(23) צמח, עדי ([*44] , 31-33).

(24) לחובר, פ', 'תולדות הספרות העברית החדשה', ד, 96-97.
ראה גם: סדן דב, "דמעה בלי שפוכה" ([36טו] , 98-101).
ראה גם: שפירא, זושא, "המיתוס של הדמעה בשירת ביאליק", 'גזית', י"ב, חוב' ט-י, תשט"ו-ט"ז, 9-13.

בשיר "דמעות אם" ניתן, אפוא, לראשונה ביטוי לרעיון הדמעה האחרת - הדמעה האמיתית, הראויה לבוא לפני כס הרחמים. ד מ ע ו ת - א ם לבדן מעוררות את דמעות האל. ואף שדמות האישה האלמנה מעוצבת בשיר עיצוב דפוסיי לגמרי, ואף שאין היא אלא סמל לאומה הסובלת והדוולה, דומה שהמשורר חט קירבה אישית, אוטוביוגראפית כלפי הדמות הנשית, שבמרכז השיר, ומכאן האומרה ללא-סייג שהוא רוחש כלפיה וכלפי גורלה, כאמור, ב"דמעות אם" מעוצבת האישה "קשת הרוח ששבה עד דכא" עיצוב כללי ודפוסיי לגמרי, ולא ניתן בה אפילו פרט קונקרטי אחד, שיעודד את זיהוייה של האלמנה עם אם-הדובר. עם זאת, ייתכן שאפילו בגילומה הארכיטיפי-הקאטגוריאלי, עוררו הדמות וגורלה את רגשי אהדתו של המשורר, ומבאן החפד שנטה לשיר הנאיבי, הבלתי-מעניין וחסר הייחוד, שעה שהדפיסו בשנת תרנ"ה.

"דמעות אם" הוא, למעשה, האליגוריה הלאומית היחידה של ביאליק, שבה מסתמן יחס פאתטי חד-ערכי לחלוטין כלפי מושא-החיקוי. על הרוב, מעמיד הדובר הלירי, המשקיף על גורלה של האומה, באליגוריות של ביאליק, יחס מורכב כלפי הסמל, המייצג את האומה.

א 6. <u>מאליגוריה "נאיבית" לסמל רב-אנפין</u>

אפילו באליגוריה לאומית מובהקת, כז'וגמת "ותבפנף החסידה", מסתמן יחס פאתטי בלתי-אחיד ובלתי-מוגדר כלפי גורל האומה. "ותבפנף החסידה" הוא, לכאורה, ה"סיפור" האליגורי הכרור והמובהק ביותר, שהציב ביאליק ביצירה שירית. זהו סיפורה של הצלפור הנחמסת, שהנץ רודף אחריה במעופה. נסיונה של הצלפור להימלט עולה בתוהו, והיא מתנפצת אל ראשי הצוריים.

הרמז לגורלו של העם בעת גירושים ונגישות ברור ומובהק, ומבחינות רבות השיר נראה כאליגוריה לאומית טיפוסית לשירת התשכלה. אפילו עיצובו הסטרופי

וסכימת החריזה שלו אופייניים לשירת ההשכלה, והוא רצוף קאלאמבורים משכיליים, משחקי-שנינה ופריפראזות רבות, שלחובר[25] היטיב למנותם: "את מרחב כרמלך עליך כלאו" (שורה 13) מרמז, אליבא דלחובר, על הקרמל המוסקבאי, שנסגר בפני היהודים בעת גירוש מוסקבה בחוהמ"פ תרנ"ב; "הנשר האיתן" (שורה 7) הוא סימלה של הצארות הרוסית; "החץ רובה קשת" (שורה 48) מרמז לממשלת טורקיה, שכונתה תכופות "ישמעאל" בפובליציסטיקה בת-התקופה, ושסגרה את דרכי העלייה בפני פליטי הגירושים והפרעות, שהחלו להגיע לארץ-ישראל מרוסיה. על זיהויים אליגוריסטיים אלה ניתן אף להוסיף את "יער התמרים", כינוי פריפראסטי לציון, שבהיפוך אורתוגראפי זעיר הופך אף ל"עיר התמרים", היא יריחו - כינוי מקובל בשירת-התקופה לארץ-ישראל ההיסטורית, האגדית[26].

יותר מכל, תורם לאופיו המשכילי של השיר השימוש בטופוס המרכזי, שעליו מתבסס השיר, שהוא, לכאורה, טופוס שגור ובאנאלי, שמקורו בסיפור האליגורי מן המדרש, על כנסת-ישראל (היונה), שאומות-העולם (הנץ) קמות עליה להורגה:

> "בשעה שיצאו ישראל ממצרים למה היו דומים? ליונה שברחה מפני הנץ ונכנסה לנקיק הסלע ומצאה שם הנחש מקנן, אם תכנס לפנים, הרי הנחש נושף בה, תחזור לאחוריה - הרי הנץ עומד בחוץ לתפסה. מה עשתה היונה? החלה צווחת ומטפחת באגפיה כדי שישמע בעל השובך ויבוא ויצילה ---".
>
> (שה"ש רבה,ב)

---

(25) לחובר ([32ד] , 137) העיר על המתכונת הסטרופית של "ותנפנף החסידה": "אף הבית, בית-השיר, הוא כאן זה שהיה רגיל מאד בשירת ההשכלה, הבית ההגיוני מאד, בעל ששה החרוזים המתקשרים ע"י החוליה האמצעית".

השווה, למשל, את מתכונתו הסטרופית של שירו זה של ביאליק עם זו של שירו של א"ב גוטלובר "נס ציונה", הכתוב על-פי הסכימה - אאבגגב , עם דו-טור מסיים.

(26) כמו ערים אחרות מן הישוב הישן, כגון ירושלים ויפו, שימשה העיר יריחו לא אחת בשירת-התקופה כציון מטונימי לארץ-ישראל, לציון. ראה, למשל, שירו של נח פינס "יריחו", המבטא את געגועי הדובר לציון הנכספת, באמצעות האודה לעיר "פנינת המדבר".

ב"ותנפנף החסידה" יש - לכאורה - חזרה על סיטואציה שגורה מן המקורות היהודיים: סיפור האומה=הציפור, הנחמסת בציפורני הנץ. ולא היא: הציפור הנרדפת אינה יונה, ככתוב במקורות, כי אם ח ס י ד ה דווקא, הנזכרת במקרא בתורת עוף טמא, בכפיפה אחת עם "הנשר והפרס והעזניה", הנזכרים בשיר שלפנינו (בשורה 19) כמרדפיה של החסידה. נוצרות כאן, כביכול, נקודות-השקה וקווים של דמיון בין האומה (החסידה) לבין מרדפיה (הנשר, הפרס והעזניה) - גם זו וגם אלה הינם עופות טמאים, הנזכרים בפרק י"א בספר ויקרא, כאסורים במאכל.

החפיפה החלקית הזו, שבין הנרדפת למרדפיה, חלה גם במישורים אחרים של הטקסט, כפי שיוכח להלן, והעניין תמוה ודורש הסבר. ראוי לציין כאן, כי בתקופה שבה כתב ביאליק את "ותנפנף החסידה" נהג המשורר תדיר לאפיין את עצמו ביצירתו ובאגרותיו בתורת עוף טמא או שרץ טמא, מאלה הנזכרים בויקרא י"א ובדברים י"ד. למשל, באיגרת לרעיו מז'יטומיר, הוא מתאר את עצמו בתורת ת נ ש מ ת : "והנה דמיוני (---) עשה לו כנפיים ככנפי התנשמת שפעמים כעוף יתעופף ופעמים הלא שורץ כשרץ על הארץ"[27]. בשיר "הרהורי לילה" מתאר הדובר את עצמו ואת האומה, שהוא נציגה הסינקדוכי-מטונימי, בתורת כ ו ס ("בכי כוס בין חרבות"); בשיר "על סף בית המדרש" מאופיין הדובר בתורת ח ו מ ט ("כחמט המתכנס בתוך קשקשותיו"). איפיון דומה מצוי באגרותיו של ביאליק: "פה הנני מתכנס אל תוכי כ צ ב ש ל ט י המתכנס אל קרבו"[28]. באיגרת אחרת תיאר את עצמו בתורת צ פ ר ד ע[29]. בחירתם של עופות טמאים ושרצים טמאים מאירה את הדובר או את המשורר - ביצירות ובאגרות - באור אמביוואלנטי, כיצור מאוס ונחות, מחד גיסא, אך ככזה, הטומן בחובו כוחות אצורים, שעתידים להתגלות, מאידך גיסא. סמל החסידה בשיר שלפנינו, אשר פנים רבות לו, לחיוב ולשלילה, שייך, אפוא, למערכת

---

(27) אגרות, א, יב.

(28) שם, שם, כט (ההדגשה שלי).

(29) שם, שם, ג.

שלימה של סמלים דו-ערכיים, ששימשו את ביאליק הצעיר. סמלים אלה נטולים כולם מן התחום הסימאנטי, שענייננו משפחות ההיי הטמא למיניהן, ומטרתם - בין השאר - להציג את הדובר כיצור שסוע וקרוע, חצוי בנפשו ונתון במחלוקת מתמדת עם עצמו.

להשתמעויות השליליות, המתלוות לסמל החסידה, גיבורת האליגוריה, תורם גם המסופר בסנהדרין כד, ע"א: "ואשא עיני וארא והנה שתים נשים יוצאות ורוח בכנפיהם ולהנה כנפים ככנפי החסידה (---) ואומר אל המלאך הדובר בי אנה המה מוליכות את האיפה ויאמר אלי לבנות לה בית בארץ שנער. ע"א יוחנן (---) זו חנופה וגסות הרוח שירדו לבבל". החסידות נקשרת, אפוא, על-פי מקור זה לצביעות ולגסות הרוח, ואין צריך לומר, שזוהי הליכה הדעה המקובלת בקרב המשכילים והמתנגדים על הזרם החסידי ביהדות בת-הזמן.

לצד עם זאת, סמל החסידה מכיל גם השתמעויות חיוביות, שמקורן בקונוטאציות החיוביות, המתלוות לשורש ח.ס.ד[30], וכן לציבעה הלבן של החסידה. החסידה אף שלמשה חלק בלתי-נפרד מאביזרי-הכבע של תיאור נוף האביב בספרות ההשכלה וחיבת-ציון[31], בהיותה עוף נודד, המבדרים לעת חורף לארצות החמות, ומכאן שתגמת פניו ציונה, מכיל סמל החסידה גם רמזים לאומיים-ציוניים.

סמל החסידה הוא, אפוא, סמל פאראדוקסאלי, דו-ערכי, ואפילו רב-ערכי: סמל אשר מתלוות לו השתמעויות שליליות, הקשורות לעניינים שבטומאה, בצד השתמעויות חיוביות, הקשורות בהתחדשות החיים באביב. ביאליק המיר כאן, אפוא, את המערכת הסימלית הקבועה של האליגוריה הקונוונציונאלית, אשר שימשה את

---

(30) השווה למשל: "החסידה זו דיה לבנה. למה נקרא שמה חסידה? שעושה חסידות עם חברותיה" (הולין סג).

(31) ראה, למשל: בשירו של מ"צ מאנה "משאת נפשי", שהיה מן השירים האהודים ביותר על בני-החקופה. שיר זה אף היה מושר בפי בני ישיבת וולוז'ין ([32ב] ,67).

הז'אנר בגילומו ה"נאיבי", בסמל חידתי ומורכב, היוצר מערכת מסומנים שהם תרתי דסתרי ומעמיד את היצירה כולה בסימן השניות. השיר הופך עקב זאת למערכת סגורה, שכנגדה אי אפשר להעמיד סיפור סמוי מקביל, בעל חוקיות סיבתית מליאה ורצופה, אשר תיצור יחסים ברורים בין סימן למסומן.

גם הרובד האלוסיבי בשיר תורם לתחושת הסתירה הפנימית, המחלחלת בו בכמה וכמה מישורים. בדרכים אלוסיביות אסוציאטיביות מועלות ב"ותנפנף החסידה" מספר פרשות מקראיות, שיש בינן לבין ההשתלשלות הסיפורית בשיר נקודות-השקה שונות, המסייעות אף בקביעת העמדה הפאתטית כלפי האומה וגורלה.

למשל, דברי הדובר לחסידה "ובלחמך השחיתו העץ" (שורה 15) מעלים בדרך אסוציאטיבית את פרשת מזימתם של אנשי ענתות לקחת את נפש הנביא, שחשף את מעלליהם ("נשחיתה עץ בלחמו", ירמיהו יא,19); גם בפנייתו האמפאתטית של הדובר אל החסידה ("פני ליני המדבר") יש הד לשאיפתו הנואשה של הנביא הנרדף למצוא במדבר מלון אורחים ולהימלט משונאיו (שם ט,1). צדדי האנאלוגיה בין הציפור=האומה לבין ירמיהו הנרדף על צואר, המוכה והמעונה, שנחשב לבוגד על לא עוול בכפו, ושסופו על-פי האגדה היה רגימה באבנים, כסופה של הציפור בין המצוקים, מעצימים את היצירה ומעניקים לה משקע אסוציאטיבי עשיר. מרדפיה-אויביה של החסידה, הגורמים לכך שתנופץ אל ראשי הסלעים, מקבילים הקבלה חלקית למרדפיו של הנביא ירמיהו, קרי: בני עמו. משמע, שוב מתקיימת אנאלוגיה "מרחפת" בין העם לאויביו, בין הציפור הנרדפת לנץ הרודף.

פרשה מקראית אחרת, שהדים ממנה פזורים בחללו של הטקסט, והתורמת אף היא לעיבויו הסימאנטי, היא פרשת גורלה הטראגי של הגר, השפחה החרופה והמעונה, הבורחת מפני גבירתה אל המדבר (השווה: שורות 28-30). בפניית הדובר אל החסידה ("מאין ואנה, הוי בעלת כנפים", שורה 4) יש זכר לדברי מלאך ה' אל הגר: "אי מזה באת ואנה תלכי" (בראשית טז, 8), אך בניגוד לעצתו של מלאך ה'

אל הגר: "שובי אל גבירתך והתעני תחת ידיה" (שם, שם, 9), מייעץ כאן הדובר לחסידה הנמלטת: "נוסי המלטי מעשק מגזל/ פני ליני במדבר (---) אך הרחק תרחיקי נדוד", שהרי ההימלטות אל המדבר מקבילה במישור הסמוי של האליגוריה הלאומית אל היציאה מרוסיה הצארית אל ציון השוממה, העזובה כמדבר, ולהתעוררות ציונית מכוונת עצתו של הדובר לאומה=החסידה. מכל מקום, השימוש בדמותה של הגר כבנציגה של האומה הוא שימוש סימלי בלתי-שגרתי ודו-ערכי, בדומה לשימוש בסמל החסידה, כי צדדי הקונטראסט בין הסימן למסומן אינם מעטים מצדדי האנאלוגיה. הקונטראסט כאן נובע מן העובדה, שהגר, המשמשת כאן סמל לעם-ישראל, היא גם אם-ישמעאל, הסינונימי לצוררי האומה; החסידה=הגר נפגעת מ"חץ רובה קשת" (שורה 48), שהוא כינוי פריפראסטי לישמעאל (על-פי בראשית כא,20), ושוב, כמו בפרשת ירמיהו הנביא, המהדהדת בשיר, מחלחלים הניגודים זה לרשותו של זה, והאומה ומרדפיה הופכים ליישות אחת.

יוצא, אפוא, שבאמצעות התבניות האלוסיביות נוצרת בשיר זהות מה, ולו גם עקיפה ומרומזת, בין ישראל לצורריו, בין עם-ישראל (הגר הנרדפת, הבורחת למדבר; החסידה כעוף טמא) לבין מרדפיו (ישמעאל, "רובה קשת", השם קץ לחייה של החסידה; או "הנשר, הפרס הנץ, העזניה", כעופות טמאים). באמצעות מכנה-משותף מרחף זה, שמקורו בזכרי-מקרא, נוצר כאן יחס מורכב ומעניין כלפי האומה הדוויה. מסתבר, שהיחס האוהד, המתגלה על פני השטח, אינו חד-משמעי וברור כל עיקר. בקריאה חפוזה נדמה, שהצהרותיו של הדובר מצביעות אך ורק על יחס אוהד ומעודדות את האומה בצורה, שאינה משתמעת לשני פנים ("כי חפה ונקיה את נפשי יודעת/ ומה ימס לבי לראותך גוועת", שורות 25-26); אך הרבדים ה"תת-קרקעיים"- האלוסיביים, של השיר מלמדים על יחס דו-ערכי ובלתי-יציב כלפי האומה העשוקה - יחס שאהדה, סלידה וביקורת דרים בו בכפיפה אחת.

גם העיון במערך הריטורי של השיר מגלה יחס מעורפל ודו-משמעי. דבריו של הדובר אינם נטועים בעולם-מושגים של טוב מוחלט ורע מוחלט, ואינם מסווגים את

האומה הנודפת, מחד גיסא, ואת מרדפיה, מאידך גיסא, כנציגים של כוחות האור ושל כוחות האופל. האמירות במסגרתה של הפוסטרופה אל החסידה נעות במהירות רבה מעמדה לעמדה: מעמדת תמיהה על מעשיה של האומה (שורות 5-6) לעמדת טרוניה וקובלנה (שורות 10-12); לעמדת ייעוץ (שורות 13-18); לעמדת הבהרה והסברה (שורות 19-22); לעמדת סינגור והבעת אהדה (שורות 25-27); לעמדת קריאה לפעולה (שורות 28-30); ולבסוף, לעמדת עידוד ונחמה (שורות 31-45). ההזדהות האופטימית, שהיא ספק של הדובר ספק של האומה, מתמוטטת במיפנה חד ופתאומי, עם התנפצותה של החסידה אל ראשי הצורים. השינוי המהיר מעמדה לעמדה, גם הוא מטשטש את מיפויו המדוייק של הקוד הנורמאטיבי, המנחה את הדובר: האם מרכז-הכובד של השיר הוא בעידוד ובנחמה או בהטחת האשמות? מצמד-הטורים, החותם את האליגוריה, מתחוור, שרק הדובר הוא עד-ראיה לקיצה של הציפור ורק הוא עד-שמיעה לצעקתה הנוראה במרומים; רק הוא שותף לאסונה - מעין הטחה סמויה כלפי שמים.

גם משאלתו המיתממת של הדובר בשורות 5-6 ("הבקש תבקשי לך קן בשמים?") עולה ובוקעת הטחת-אשמה סמויה כלפי ההשגחה וכלפי האומה. בניגוד לדברים בספר עובדיה ("ואם בין כוכבים שים קנך משם אורידך נאום ה'"), המביעים את כל-יכולתו של האל ואת כוח-זרועו כלפי אויבי-העם, כאן מופגנת אלגאונותו של האל להתמודד עם אויבי העם בעיתות מצוקה. ניתן אף לקרוא שורות אלה כביטוי סקפטי של הדובר למראה החסידה הנמלטת, מתוך הצגת תנאי "אֵ פורטיוריי": מה טעם להגביה עוף ולבנות קן בשמים (לתלות יהבה במרומים; לבטוח בחסדי שמים, כדוגמת הזרמים העממיים החסידיים ביהדות בת-הזמן), אם הרודף הוא מי שמגביה עוף מן החסידה הנמלטת, וגובהו של הקן אינו לו למכשול. בריחתה של החסידה היא בריחת-שוא וכל מאמציה להינצל נועדו מלכתחילה לכישלון. ההאשמה המרומזת כלפי ההשגחה מתגברת בשאלה הבאה ("הנעור על קנך הנשר האיתן/ וירא גוזליך---", שורות 7-8), שיש בה היפוך וסירוס של הנאמר בשירת "האזינו" על אלוהי העם ("כנשר יעיר קנו על

גוזליו ירחף"). לא זו בלבד, שהנחייתו של הבורא והשגחתו על ברואיו מתחלפים כאן באדישות, אלא שחל כאן, מתוך עירוב נועז של כוונת הכתוב, היפוך תפקידים בין הצור והצר, והנשר הוא כאן האויב הדורסני, סימלו של האויב (הוא הצאר הרוסי), ולא האל המסוכן על גוזליו ברחמיו.

בסיוען של שאלות ריטוריות, נשארת עמדתו של הדובר, ואף זו של המחבר המובלע, חידתית ופתוחה לאינטרפרטאציות שונות, ללא יכולת הכרעה בין האפשרויות. למשל, אחרי תיאור התדלדלותה התומרית והרוחנית של האומה=הציפור ("זה ישא מכשרן, זה - נוצה מגפן", שורה 22), באה סידרת שאלות ריטוריות, שהתשובה עליהן, כביכול, שלילית ונחרצת: "מדוע? הדבקה חטאה בכפך / ובעוולה כובנת לך הקן" (שורות 23-24), אך בשום לב לאלוסיה המקראית, המשוקעת בתשתית הדברים, אין התשובה לשאלות אלה חד-משמעית כל עיקר. הדברים מעלים באור אירוני את נוסח התחינה בתהילים קכ"ה: "כי לא ינוח שבט הרשע על גורל הצדיקים למען לא ישלחו הצדיקים <u>בעולה</u> ידיהם (---) <u>והמטים עקלקלותיהם</u> יוליכם ה' את פועלי און". ועל החסידה הלא נאמר: "ותעף (---) <u>ותט עקלקלות</u>" (שורה 2). שמא מרמזים טורים אלה על כך, שאין החסידה מבלבלת דרכיה בחסד ובנקיון-כפיים, כפי שעולה מן הטיעון החשוף, ועל-כן גורלה המר הוא פועל-יוצא מדרכיה העקלקלות? שמא באמת שלחה ידיה בעוולה? לא במקרה הותיר המשורר עניין זה בניסוח אינטרוגאטיבי, ולא ציין את הדברים לעובדה, באמצעות משפטי-חיווי.

"ותנפנף החסידה" הוא מבחינות רבות תופעת-גבולין מעניינת ומאלפת: בקריאה ראשונה, השיר מרשים כשיר משכילי מוכחק, חסר כל מימד אישי מייחד. ואולם, בדיקתם המדוקדקת של המשקעים האלוסיביים ובדיקתו של המעוך הריטורי מלמדות על טישטוש הקונטורים ועל עירפול המאפיינים, ומהן מתברר כי הציפור הגלוי והציפור הסמוי אינם ברורים כל עיקר, ובוודאי שאינם מקבילים זה לזה הקבלה מליאה ושלימה.

גם איתורן של הפרשיות האוטוביוגראפיות, המרומזות בשיר בין השיטין[32], יש בו כדי סימון תחילתו של תהליך, שהתרחב והלך ככל שנשתכללה כתיבתו של ביאליק: המעבר מן הכתיבה האובייקטיבית והמוכללת, נוסח שירת ההשכלה, אל הכתיבה הסובייקטיבית והמייחדת, בעלת הסממנים הקונקרטיים - שירת הווידוי וההתנסות[33].

הארכתי בדיון על "ותנפנף החסידה", מאחר שיש בשיר זה כדי להדגים היטב את אחד התהליכים החשובים ביותר, שחלו בכתיבתו האליגורית של ביאליק, בראשית יצירתו. ביאליק לא הירבה בכתיבת אליגוריות "נאיביות", וגם אלה מפרי-עטו, הניראות אליגוריות "נאיביות" בקריאה חפוזה, מתגלות כאליגוריות חידתיות וסבוכות, המכילות לסודות של תרתי-דסתרי ומגלות יחס מעורפל כלפי הענייו שבמרכזן. שיר כמו-משכילי זה מתגלה בבדיקה מדוקדקת כאליגוריה, המזכירה ברוחה ובעיצובה את האליגוריה המודרנית, המכונה גם "טאוטגורליה"[34].

תידושו של ביאליק בולט במיוחד על רקע האליגוריות הלאומיות של י.ל.ג, שהן גולת-הכותרת של הישגי הז'אנר בתקופה שקדמה לביאליק. גם באליגוריות של י.ל.ג

---

(32) בולטים יחסי-הזיקה, הלשוניים והרפרנציאליים, בין תיאור החסידה וגורלה לבין תיאורי המשורר את עצמו ואת גורלו בכתיבתו האיגרונית. ביאליק תיאר את עצמו תכופות, כעוף טמא, וכחסיד שהיה טרף לשיני ההשכלה ה"ארורה", שחקעה בו את צפרניה, כשגברת בו חסידותו (אגרות,א,ט). כן תיאר עצמו כמי ש"רואה את שברי מכיתת כשרונותי(ו) מנופצים אל הסלע" וכמי שדרכיו "מטים עקלקלותיהם" (שם,שם ח). דומה שיש בשיר אף כמה רמזים לחבריו של ביאליק בישיבת ובאגודת "נצח-ישראל" (ב"ע הוא כינויה של אגודת "נס ציונה", שמתוכה קמה אגודת "נצח ישראל"). יתמכן שהרמזים האישיים, הכלולים בשיר, המיועדים לחבריו, יודעי-סודו, נתנו לביאליק את הדחף להדפיס את השיר ארבע שנים אחר כתיבתו, שעה שרובדו האקטואלי (גירוש מוסקבה), המרומז בשיר, כבר התיישן, ומן הצד הטרופולוגי-הפוליטי, כבר לא היה טעם לפרסמו.

(33) כך מכונה נוסח הכתיבה הרומאנטי, בסמרו של וורדסוורט לאנגבאום (Langbaum): "The Poetry of Experience", Norton, New-York, 1963.

(34) "Gautegoria" - מונח כלאיים של "אליגוריה" ו"טאוטולוגיה", ששמעתי מפי ד"ר יהושע ישועה מן החוג לתרבות צרפת באוניברסיטת תל-אביב. כוונתו ליצירה, שהיא מערכת סגורה, שכנגדה אי אפשר להעמיד סיפור סמוי מקביל בעל חוקיות סיבתית או כרונולוגית מליאה ורציפה, אשר תיצור מערכת-יחסים של 1:1 כין סימן למסומן. בשירו של ביאליק נשארת מערכת-היחסים חידתית ופתוחה לפרשנויות שונות, ללא יכולת הכרעה בין האפשרויות.

מזגלה לעיתים יחס דו-ערכי מרומז כלפי האומה (ב"אחותי רוחמה", למשל, מוצגת האומה המתוללת בדינה "אשר עינה בן חמור", שהפרשנות המסורתית חלתה בה את האשם, במידה מסויימת), אך בשירים של ילי"ג מתבטא היחס האמביוואלנטי בעיקר מתוך מערכת הטיעון החשופה והגלויה ואינו נרמז מדקויותיו של הטקסט, כבשירי ביאליק. כאשר מעודד הדובר את האומה, בשירו של ילי"ג, באמירה: "לא לך החרפה כי אם למעניך", אין ברבריו כוונת מרומזת לכלול דבר והיפוכו. לעומת זאת, כאשר טוען הדובר בשירו של ביאליק: "כי חפה ונקיה את נפשי יודעת", מלמד הרובד האלוסיבי ה"תת-קרקעי", כי הטיעון החשוף אינו מבטא את כל הכוונות לאשורן.

א 7. <u>מאליגנוליה לאליגוריזם</u>

בדיקת הגלגולים, שעברו על שירי ביאליק, מכחיבתם ועד לכיגוסם בספר, מעלה תופעה מעניינת: ביאליק גנז את כל האליגוריות ה"שלימות", הטוטאליות, שבהן מבריח (מלשון "בריח") צמר הסיפורית המקבילים - הגלוי והסמוי - את כל חלקי הטקסט, וזאת למעט שיר אחד ("על ראש הראל").

מותר, אם כן להניח, שגניזה זו ביטאה התנערות של המשורר מן הכתיבה האליגורית המוקדמת, שהיתה נטועה בפואטיקה הישנה, המשכילית, אשר איבדת את חינת בעיני המשורר, כבר במרוצת העשור הראשון ליצירתו. משום כך, לא במצא מקום לשיר בנוסח "ותנפנף החסידה" בקובץ כדוגמת אסופת-שיריו הראשונה, אשר יצאה בהוצאת "תושיה". אכן ביאליק, שכלל מתחילה את "ותנפנף החסידה" ברשימת שיריה, שהרכיבת את אסופת "תושיה" שלו, מחק את השיר לרסוף ופסלו. שירים אליגוריים, כדוגמת "קומי וצאי לך", "גסיסת חולה", "יעקב ועשיו", "על קבר אבות", "דמעות אם" ואחרים, שאמורים היו מלכתחילה להיכלל בקובץ

המוקדם, שביאליק התכוון להוציא לאור בחסות אגודת "נצח ישראל", ואשר תאמו את התפישה הלאומית הסנטימנטאליסטית של אנשי האגודה[35], לא הלמו את קובץ-השירים המאוחר יותר, וכלל לא נזכרו כמיועדים להיכלל בו.

עם זאת, טעות תהיה בידי מי שיטען, שביאליק זנח את הכתיבה האליגורית בכלל ואת הכתיבה האליגורית-הלאומית בפרט. אומנם, ביאליק חדל לגמרי מכתיבת שירים בנוסח "ותנפנף החסידה", "דמעות אם" ו"גסיסת חולה", אך המשיך להשתמש דרך-קבע בעיקרון האליגורי, גם אם הצניעו ומיעט את משקלו היחסי. תהליך זה מסתמן כבר בעשור הראשון ליצירתו. בשירים המוקדמים מן העשור הראשון ניכר היטב המעבר מן היצירה האליגורית הטוטאלית אל כתיבתן של יצירות אליגוריסטיות, בעלות מובלעות של אליגוריה בתוך גופי דברים תיאוריים ריאליסטיים, או בתוך דברי הגות.

בשירו המוקדם "על קבר אבות" משמש הדובר שבסיפור המסגרת בתורת פרסונה אליגורית, כנציגו של זרם החוזרים בתשובה, העולה אל קבר האם (=האומה) בשפלות-רוח, בהכנעה ובהתחטאות. העלייה אל קבר האם איננה מבטאת חרטה וחזרה בתשובה בלבד; יש בה גם מיסוד השיבה אל הארץ, מיסוד העלייה אל ארץ-ישראל, העזובה לקברים. סיפורו של הדובר הנודד, השב אל קבר-האם מארץ רחוקה, וכן שבועתו הנרגשת לאם המתה, החותמת את השיר, משמשים רקע ומסגרת לחומרים ההגותיים וההיסטוריוסופיים המגוונים, הנמסרים בדרך אמירתית-ארכנית באמצעות הוידוי. ניתן לומר, שסיפור המסגרת האליגורי משמש כאן תירוץ ותחבולה לפירוטם הקאטאלוגי של ערכי האומה ומעלותיה. קאטאלוג זה של ערכי האומה ומידותיה הוא עיקרו של השיר, ואילו סיפור המסגרת, שנועד לסייע בהמחזתו של החומר הפובליציסטי העשיר, הוא מישני וטפל בחשיבתו.

---

[35] אגרות הרב ניסנבוים (ראה הע' 14 מדלעיל), 20,18,13.

את "על קבר אבות" ניתן לסווג בין השירים האליגוריים המוקדמים, אף שההגות הכלולה בו מאפילה על סיפור המסגרת האליגורי, המלכד את פתיחת השיר עם סופו. ניתן לראות בשיר זה מעין חוליית מעבר מן השירים האליגוריים המוקדמים, כגון "ותנפנף החסידה", "גסיסת חולה" ו"דמעות אם" ובין שירי הגות, בעלי מובלעות אליגוריסטיות, שנכתבו במהלך העשור הראשון, כגון "הרהורי לילה", "על סף בית המדרש", "המתמיד" ועוד, שבהם גובר המימד האידיאי על המימד הסיפורי.

בשירים ההגותיים, בעלי המובלעות האליגוריסטיות, גוברת הנטייה להמחזת ההגות ולעיצובה של סיטואציה קונקרטית[36], כגון צפיה בעד החלון אל מחשכיו של הלילה, עמידה אל מול שרידיו של בית-מדרש שחרב, צפיה מתוך רחוב חשוך על צילו של נער למדן, המתנודד בחלון, לאורו המבליח של נר, וכדומה. אומנם, גם ב"על קבר אבות" קובע המחבר, כביכול, את החומר ההגותי במסגרתה של סיטואציה מעין-קונקרטית: היתקלותו של ההלך הנודד בכתובת שעל-גבי המצבה, שהיא אירוע המשנה את כל מהלך-חייו; אולם אירוע "קונקרטי" זה משולל כל יסוד חווייתי-חושיי, המימד הסטריאוטיפי האליגורי שבו בולט ביותר ו"האני" הדובר נתפש בו כדובר לאומי-ציבורי, המשמש שופר לענייניים על-אישיים.

לעומת זאת, ב"הרהורי לילה", "על סף בית המדרש" ו"המתמיד", למשל, מאפיינים את הדוברים ציינ-אופי מיוחדים, קונקרטיים, המעודדים את הבנתם בתורת נציגים פרסונאליים אינדיווידואליים, מעין השלכות של נפש המשורר.

הדובר ב"על סף בית המדרש", דרך משל, הוא בעל ביוגראפיה רוחנית מפורטת, המוצגת בשיר ברצף כרונולוגי. הדובר חבש בעבר את ספסלי בית-המדרש שחרב; הוא יצא מבית-המדרש מצויד בערכים ובמיטען רוחני נכבד, שעתידים היו להנחותו בדרכו בחיים. ואולם, במלחמת החיים ניגף ובא עד משבר. בצר לו, החליט לחזור בתשובה,

---

(36) ראה: פרי, מנחם ([40] , 607-631); ([40א.] , 40-82).

ובא לפקוד את כותלי בית-מדרשו הישן. עתה, הוא מאמין, שעוד תיתכן תקומה לתל-החורבות.

בביוגראפיה האישית הקונקרטית של הדובר ב"על סף בית המדרש" בולט גם המימד הציבורי-הלאומי. המימד הקולקטיבי נלמד גם מן הסיפור הגלוי וגם מן המובלעת האליגורית, שבבית התשיעי. ראשית, מתברר שהדובר אינו היחיד, שנטש את בית-המדרש ויצא לרעות "בשדות אחרים". רבים מחבריו תועים במרחקים, חלקם "אל ראשי הצורים נופצו" וכבר לא ישובו אל "צלו השאנן" של בית-המדרש הישן. כמי שנס מן הקרב ואין בשורה בפיו, חוזר הדובר, שרבים מחבריו ניספו במלחמה, "אומלל בוש ומנוצח" אל עיי-החורבות, המסמלות את עולם המסורת הזנוח. סיכומו של הסיפור הלאומי, הכלול בסיפורו האישי של הדובר, במובלעת האליגורית שבבית התשיעי, שבה מעיד הדובר בנוסח של נבואה אקסטאטית:

אז ידעו מי היה השב נזיר הלאמים
שנדד עם צלוחית של פלייטון בין זדים
ויזרק ויז גויים רבים עצומים
ויטהר הרוחות ויבער השדים -
לא גרשם בקסמים, לא הדפם בנחש
כי במקל ובתרמיל ובתפלת לחש.

המובלעת האליגוריסטית, שבמרכזה "השב נזיר הלאומים, שנדד עם צלוחית של פלייטון בין זדים", מעלה את זכר המדרש על יציאתו של אברהם מאור כשדים אל עבר הארץ היעודה ועל תעודתו להיות אור לגויים:

"בשעה שאמר לו הקדוש ברוך הוא לאברהם: 'לך לך מארצך וממולדתך' למה היה דומה? לצלוחית של פוליטון שהיתה מוקפת צמיד-פתיל ומונחת בזוית ולא היה ריחה נודף, כיון שניטלטלה ממקומה היה ריחה נודף; אף כך אמר הקדוש ברוך הוא לאברהם: אברהם, הרבה מעשים טובים יש לך, טלטל עצמך ממקום למקום ושמך מתגדל בעולמי; 'לך לך - ואעשך לגוי גדול.'".

(בראשית רבה, לט)

גם תמונת הזקן, הנושא את מקלו ואת תרמילו ונודד עם צלוחית של פלייטון בין זדים, מכילה במובלע קריאת "לך לך" ליציאה מן הגולה ולהקמת מקדש ה' ההרוס. הדובר

הוא, אפוא, נציג העם, המיוצג כאן גם באמצעות דמותו המיתית-אגדית של אברהם אבינו. עיצובו של דובר בעל ביוגראפיה מעין-ריאליסטית, המוצג בשיר בסיטואציה מעין-קונקרטית (בעמידה מול הריסותיו של בית-מדרש ישן), מעיד על דרכו של ביאליק בשיכלול הכתיבה האליגורית. לאור המובלעת האליגורית בשיר זה, מתברר במובהק, ש"האני" הדובר אינו רק דמות פרסונאלית ופארטיקולארית, אלא גם כל ציבור השבים, כל בני-העם, השמים פעמיהם לעבר הארץ החרבה, לעבר הבית החרב. הדובר, המבטיח בנוסח השבועה לקומם את מקדש ה' ההרוס ולהרחיב את יריעותיו, הוא גם הקולקטיב, הנושא עיניו אל בדק הבית. עתה מתברר, שתולדותיו של הדובר הם גם משל לתולדות העם היהודי לדורותיו, מאז נטישת הבית, התעייה בשדות זרים, ההתנסות באימי המשטמה של אומות-העולם, ההתבצרות במבצר הרוח, ולבסוף - תקומתו של אוהל-שם וכינונו של מרכז רוחני חדש, שיהא אור לגויים.

דומה, שעד לשירבובה של המובלעת האליגוריסטית בשני הבתים האחרונים של השיר, עשוי השיר להיתפש ללא קושי כשיר פרסונאלי, המתאר חוויית שיבה של היחיד, שחבש בעבר את ספסלי בית-המדרש ופרש ממנו לדרכים אחרות, שאף מהן נואש. במעגל רחב יותר, עשוי השיר להיתפש - כאמור - כתיאור הביוגראפיה הרוחנית של דור שלם, ודוברו - כנציג של "גוזלים" רבים, שעזבו את הקן ונדדו למרחקים. באה המובלעת האליגוריסטית ומוסיפה לשיר מימד נוסף, המשנה את פני הדברים. לאורה, עשוי השיר להיתפש כתיאור קורותיו של העם היהודי בכל הדורות, ולא בזמן החדש בלבד.

המקדש ההרוס אינו רק בית-המדרש הישן, המייצג את עולם המסורת שנעזב, ואשר זרם של חוזרים בתשובה פקד את סיפו בשילהי המאה ה-19, אחרי פרעות 1881, שהביאו ל"דרך תשובה". המקדש ההרוס הוא גם בית-המקדש השני, שעקב חורבנו נפוצו הבנים אל קצוי-ארץ, אל תפוצות-הגולה. עתה, חוזרים ה"אסופים" מן המרחקים, בהבטחת "עוד אבנך ונילבנית", ומביאים עימם את בשורת התחייה:

לא תמוט אהל שם! עוד אבנך ונבנית,
מערמות עפרך אחית הכתלים;
עוד תבלה היכלות, כאשר בלית
ביום הרס רב, בנפל מגדלים.
וברפאי את מקדש יי ההרוס -
ארחיבה יריעותיו ואקרע לו חלוני,
והדף האור חשכת צלו הפרוש,
ובעלות הענן ירד כבוד אדני;
וראו כל בשר למקטנם ועד גדולם,
כי יבש חציר, נבל ציץ - ויי לעולם!

בנימה חזונית והימנונית זו מסתיים השיר, שפתח במתכונת "שירי החורבות" (ruin poems)[37], שרווחו בשירה הפרה-רומאנטית והרומאנטית, ושבהם ניצב דובר רפלקטיבי-מהורהר לנוכח שרידים של תפארת העבר. הסיטואציה המעין-קונקרטית, כמו קורותיו המעין-קונקרטיים של הדובר, מסייעים בדראמאטיזאציה של ההגות, הנכללת כאן במסגרות סיפוריות=כביכול.

במישור המיטאפורי, מוצג הדובר ב"על סף בית המדרש", בדומה למתמיד (בפואימות "בליל הרעש", "מבני העניים" ו"המתמיד"), כאיש מלחמה וכן בתורת כוהן, המשרת בקודש. המלחמה, כפי שמתברר מן האמור בבתים 6-8, היא מעין מלחמת-רוח ומלחמת-קודש, ומונחי הקרב הם שאילה פיגוראטיבית מתחומי הלחימה הממשית. הדובר, שלא חונן להוותו ב"מלתעות ובצפרנים", מתבצר במיבצר הרוח בדממה, כשהוא חמוש בכלי נשקו, שהם הרוחניות הצרופה,

---

(37) שירי החורבות היד סוג פיוטי נפוץ ומקובל בשירת ההשכלה. בשירו "חומת בית הכנסת" מספר ש' מאנדלקרן ('שירי שפת עבר', 1, לייפציג, 1882) על הרהוריו לנוכח בית-הכנסת הישן בעיר מולדתו. אחרי דברים בשבח הילדות התמה ("הה, ילדות מאושרת --- לא תביטי בקוצים"), הוא מתבונן בבית-הכנסת הישן:
"מקירותיו הנושנים נפל הטוח / אבניהם מנופצות נפזרות לכל רוח / פיתוחיהם יחד נהלמו נשברו, / ופניהם שקעוריות משחור שחרו ---". בשיר זה הביא מאנדלקרן גם את הרעיון, החוזר ונישנה בשירת ביאליק, בדבר התכחשותו של העם אל בכירי בניו.
ראה גם: שירו של דוליצקי "בית המדרש הישן" ('לוח אחיאסף' לשנת תר"ס, ורשה תרנ"ט), ולהבהרת הקשר בין שני השירים, ראה: מאמרו של דן מירון "ביאליק הצעיר וזמנו" ([34ד.]).
ראה גם: תרגום משל מבש"ץ (בעקבות משורר רומני) ב'לוח אחיאסף' לשנת תרנ"ד (ורשה, תרנ"ג), שהוא שיר-חורבות מובהק, וכן שירו של יל"ג "חנה", שבו חוזר הדובר אל תפארת העבר, מקץ שלושים שנה, וכן שירו של נ"ה אימבר "ההולך אל קברי האבות", הכתוב אומנם כ"שיר ציון", אך מכיל בתוכו יסודות של "שיר חורבות".

ומחכה למועד. ההגות, המשוקעת בבתים אלה, משקפת היטב את השפעת שירת פרוג על שירת ביאליק, בתקופה שבה נכתב שיר זה (רעיונות דומים עד מאר לאלה המובעים כאן, מצויים בשירים "דוד וגוליה", "זה אלי" ו"אל הזורעים", מפרי-עטו של פרוג, וראה להלן: הדיון ב"שירת ישראל"). המטאפוריקה מתחום עבודת-הקודש הופכת את הדובר ב"על סף בית המדרש" למעין כוהן, הבודק את נגעי הבית, ומביע את תקוותו לרפאם בעתיד. הנהמה הנבואית, הכלולה בשני הבתים האחרונים, מגבירה את המודוס של השיר, עד כי נידמה, שהדברים הנאמרים בבית האחרון, יוצאים מפיה של סמכות מעין-אלוהית.

המובלעת האליגוריסטית ב"על סף בית המדרש" מאירה, מכל מקום, את השיר כולו באור חדש. לאור הסיום, נוטה הקורא לתפוש את השיר לא כביטוי לחוויה אישית-קונקרטית, אלא כדראמאטיזאציה של הגות, כהמחשה של רעיונות שגורים ומקובלים, מן ההיסטוריוסופיה של גרץ, למשל. מן הבחינה הזאת, אין "על סף בית המדרש" אלא נוסח משופר ומעודן של האליגוריה ההגותית "על קבר אבות", שבה הדובר - העולה אל קבר אימו - הוא נציגו של זרם החוזרים בתשובה. כאן, בבית הששי, מצהיר הדובר במפורש, כמו ב"על קבר אבות", על סירובו לרמות ל"עשיו", לגוי ("לא אמכור בכורתי כנזיד עדשים"), מתוך היפוך שנון של התכתוב, כאילו יעקב-ישראל-העם תוא הבכור באחים, וכאילו הבכורה היא עניין רוחני, ולא גשמי (יעקב מסרב כאן למכור את בכורתו, את ערכיו ומידותיו, ומצהיר על רצונו לדבוק בערכי היהדות הישנים, שייצגו את האומה מאז ומתמיד: ענווה, הסתפקות במועט, כושר סבל, כביעות ואי-תוקפנות). השיר עולה, אם כן, בקנה אחד עם האידיאולוגיה הציונית האחד-העמית, שברוחה נוסח אף המצע הרעיוני של אגודת "נצח ישראל", שאליה השתייך ביאליק, וכן של אגודת "נס ציונה", שקדמה לה[38]. הבתים 6-8 ב"על סף בית המדרש" הם

---

(38) קלאוזנר, ישראל, 'תולדות הישיבה "נס-ציונה" בוולוזין - תעודות ומסמכים', מוסד הרב קוק, ירושלים, תשי"ד, קבד עמ'.

מעין מאניפסט אידיאולוגי, שבו פורש הדובר את "אני-מאמין" שלו, המבוסס על עליונות הרוח ועל הבוז לכוח הזרוע והאגרוף, נחלתן של אומות-העולם, של "עשיו", הגוי.

אלא שהשיר ניצל מן הגלישה לפובליציסטיקה מחורזת באמצעות עיצובה של סיטואציה, הניראית קונקרטית בקריאה ראשונה, ומתגלה כאליגוריסטית בקריאה לאחור, והיא השיבה אל הבית החרב. כדי להעלות רעיונות היסטוריוסופיים בדבר חוסנו המוסרי של העם בעבר, עליבותו בהווה וסיכוייו לעתיד, מפקיע ביאליק מטבעות פיגוראטיביות שחוקות ובאנאליות, הנטולות מתחום בניית הבית (סוכת ציון הנופלת, בדק הבית) ממשמעותן האידיומאטית הכבולה ונוסך בהן חיים חדשים. הוא מעמיד את הדובר, את היהודי, מול ב י ת , בית מתפורר, אשר סימל בעבר את חוסנו. דובר זה פונה אל הבית בפנייה מוגבהת ומרוממת: "מקדש אל נעורי", היוצרת ציפייה להוויה נעלה ורבת-הוד; אך תחת מקדש רב-תפארת, מתגלה לנגד עינינו בית-מדרש עלוב ומתפורר. אין זאת כי בעבר היה הבית בבחינת מקדש, כשם שאלוהיו של הדובר היה אל-נעוריו, טרם נטש אותו לטובת אלוהים אחרים, אלוהי השקר שמהם נואש ברבות הימים. גוילי הבית, תרתי משמע ("גוילים" הם גם מגילות הקלף של ספרי-הקודש וגם אבנים שלא סותתו, עפ"י בבא-בתרא ב, ע"א), הופכים כאן למעין פגרים מעלי ריח רקב, והמיצלול /kra/, המלווה את התיאור שבבית הראשון (והעולה מן המלים: נקרה, קרקעך, נקרע, יקראו), ממקד את תשומת-ליבו של הקורא אל קריאת-העורבים, מבשרי-הרעות, השוכנים על הגג, בין החורבות ומתכוונים לעוט על הפגרים. הקריאה-הקריעה מעלה באורח סוגסטיבי גם אווירה של אבל ושל נכאים, של הרס וקרקור קירותיו של מבצר, שבקעוהו וחיללוהו.

הרמיזות הרבות למגילת איכה- בחלקו הראשון האלגי של השיר, תורמות אף הן לאווירת הנכאים ולתמונת הבית המתמוטט., ומכאן אף התאריך שבשולי השיר (ט' באב), שהוא חלק מן השיר ומלמד על תוכנו ומגמתו. הפסוק "דרכי ציון אבלות מבלי באי מועד" (איכה א,4) מהדהד מן האמור בשורה 5: "משנה חרבה חרבת מבלי באי מועד" ,

והסיפא של הפסוק הנזכר ("בתולותיה נוגות והיא מר־לה") עולה מן התיאור המאניש את קרני-השמש ואת פינות הבית ("נוגות בפרצות תצצנה קרני אורה / ואבלה כל פנה ובכתה כל זוית" - המלה "נוגות" היא מלה יחידאית). קרני השמש, המקוננות למראה ההרס, מידמות באמצעות הרמיזה לבתולות ציון האבלות, המציצות מן החרכים ומן הפרצות. הדובר מוצג כאן כמי שחטא, נסקל בעמק העכור בשל פשעו, ועתה הוא נמלט אל קרנות המזבח של הבית ומנסה למצוא בו מחבא ומקלט, בין הכתלים המתפוררים. גם הצירוף "אבד נצחי מה'", הכלול בדברי התוודותו של הדובר בשורה 42, מתבסס על האמור באיכה ג,18: "אבד נצחי ותוחלתי מה'", ותיאור הבנים האובדים, התועים בשדות זרים ("הה!· קנך משולח, גוזליך נעו נצו", שורה 35) מתבסס על הנבואה האפוקאליפטית באיכה ד' ("סורו טמא קראו למו סורו סורו אל תגעו כי נצו גם נעו אמרו בגויים לא יוסיפו לגור", שם שם,15), שסופה מרמז לתכליתו של השיר - חיזוק ידיהם של בני-העם המפורדים והמפוזרים לקום ולצאת אל עבר מקדש ה' ההרוס ולא להוסיף לגור בארצות הגויים.

בתיאור הבנים, האובדים בשדות זרים, עסק ביאליק לראשונה במפורש בנושא ההתבוללות והעריקה של מיטב הכוחות הלאומיים משורות העם. במרומז, עסק ביאליק בנושא זה בשירו הקצר "שירת ישראל" (ראה דיון בשיר זה). לימים, ניסח רעיון זה ניסוח רחב ומודגש בשירי הזעם והתוכחה שלו ("אכן גם זה מוסר אלוהים", למשל) ובמסותיו ("א.ל. פסטרנק", למשל). תיאור גורלם של בחירי הבנים, המוצאים לבסוף את מותם בין הגויים ואינם נאספים אפילו לקבר-ישראל, וכן פירוטו של הניגוד ההיסטורי והאידיאי, שבין "עשיו" הגוי ויעקב=ישראל, מביא ב"על סף בית המדרש" לאיזכורה המרומז של קללת-בילעם, שהפכה לברכה. התיאור הוא תיאורם של גוזלים, העוזבים את קינם ומוצאים מותם אל ראשי הצורים, ועליהם שואל הדובר בכאב: "הימותו מות ישרים?" (שורה 47; 49). דברים אלה מעלים את דברי בילעם על ישראל ("כי מראש צורים אראנו", במדבר כג,9) ואת הדברים, החותמים את משלו: "תמות נפשי מות ישרים ותהי אחריתי כמוהו", שם, שם 11). בילעם, שנשכר לקלל את ישראל, נמצא מברך אותו ועורק - כביכול - למחנה ישראל. כאן, מתוך אינוורסיה

של הכתוב, עורקים טובי הכנים אל המחנה שכנגד ונותנים ממיטב חילם ומברכתם לאומות העולם.

דומה, שבשירו "על סף בית המדרש" עשה ביאליק את צעדו הראשון לעבר הפיכתה של אליגוריה לאומית נאיבית, שעיקרה בהגות ההיסטוריוסופית שלה (כגון: "על קבר אבות", "יעקב ועשיו" ועוד) לשיר הגותי-לירי, המצטיין בתיחכום כלשהו ברובד המיטאפורי והאלוסיבי וביצירת רשמים מעין-קונקרטיים (שובו של אדם מדרך ארוכה ומייגעת אל בית-מדרשו הישן והחרב), שמטשטשים את האיכות האליגוריסטית המובהקת של השיר. בשיר זה הושגה, בין השאר, גם סינתיזה מעשה ידי-אמן בין יסודות אישיים, או מעין-אישיים, ובין יסודות לאומיים-ציבוריים, וה"אני" הדובר נתפש בו לא כנציג האומה בלבד, אלא גם כהשלכה של נפש המשורר ושל גורל-חייו.

א8. <u>המעבר מן הכתיבה האליגוריסטית אל הכתיבה האוטוביוגראפית</u>

תהליך חשוב אחר בכתיבתו האליגורית המוקדמת של ביאליק, כפי שכבר הובחן בדיון על "ותנפנף החסידה" ובעל "על סף בית המדרש", הוא המעבר מן הכתיבה האליגוריסטית האובייקטיבית אל הכתיבה האליגוריסטית, המכילה מימד אישי או אוטוביוגראפי סמוי. תהליך זה הוא בעל חשיבות עקרונית מיוחדת, שכן יש בו כדי סימון המעבר מן הנוסח המשכילי הניאוקלאסי, המאמין במרכזיותם של עניינים כלליים ואובייקטיביים, אל הנוסח הרומאנטי, המעמיד את ה"אני" ואת היוצר במרכז.

הנוסח המשכילי, הניאוקלאסי, גרס שיש להדגיש ביצירה את הכללי ואת הציבורי ולהרחיק מתוכה את האישי והאידיוסינקרטי. בשירו "אתם עדי!", שהוא גם מעין הצהרה של "ארס פואטיקה", העיד י"ל גורדון על עצמו ועל שירתו:

בנים לי נולדו - שירי לא נשמעו
חלו ומתו - אנחותי לא באו, (---)
לבני עמי ואלהי אותך הקדשתי; (---)
כי כסופר בעמו מלאתי חובתי
ומנוחה על יום אחרון לא מצאתי.

גורדון מלמד זכות על עצמו ועל שירתו, על היותו "סופר בעמו", אשר מילא את חובתו הציבורית והלאומית, ולא היפנה את שירתו לאפיקים אישיים ולא עשאה קרדום לחפור בו. הכתיבה על האישי-הפרסונאלי, בעיקר בשירי-הזדמנות, נחשבה בעיני י"ל כתיבה הפחותה בערכה מן הכתיבה על ענייני הציבור והכלל, והוא ביטא ב"אתם עדי!" את הסתייגותו מן השירה, המנותקת מן העניין הלאומי.

אולם לביאליק הצעיר היו כבר מודלים אחרים משל י"ל - שיריהם של ש"ש פרוג, מ"צ מאנה, ק"א שפירא ואחרים, שכבר השכילו לשלב את היסוד האישי ואת היסוד הלאומי, להבליע את תחומיהם זה בזה עד לבלי הכר ולהופכם למסכת אחת, שבה הפרטי והכללי, הסובייקטיבי והאובייקטיבי, הספציפי והקאטגוריאלי פולשים ומחלחלים זה לרשותו של זה.

בדיקה מדוקדקת של שיריו המוקדמים של ביאליק מעלה, שגם כאשר כתב בשנים הראשונות ליצירתו שירים לאומיים מובהקים, שאין בהם - לכאורה - דבר מן האישי ומן הפרטי-הייחודי, שירבב ללב-ליבם של הדברים הלאומיים-הציבוריים כמה פרשיות, שטבוע בהן חותם פרסונאלי עמוק.

כך, למשל, כשכתב את סיפורם של יעקב ועשיו, ששימש לו אמתלא לשיקופו של העימות ההיסטורי שבין ישראל לגויים בכל הדורות, ובמיוחד של העימות שבין ישראל והגוי הרוסי בדורו שלו, שיבץ ביאליק בתוך גופי הדברים הכלליים-האוניברסאליים גם כמה עניינים אישיים ספציפיים, כגון מצוקתו של האב המוזג (ראה דיון בשיר אליגורי זה להלן)[39]. כך, דרך משל, כשסיפר בשירו "ותנפנף החסידה" את סיפור הציפור הנמלטת מציפורני הנץ, שהוא למעשה סיפורה של האומה העשוקה בגולה, שילב בתוך הסיפור הלאומי גם רמזים ביוגראפיים על סבל הנדודים שלו באותה עת עצמה, וכשהעלה בדרך האליגוריה את סיפור חייה של האומה הנמקה בגולה (בשיריו הלאומיים "גסיסת חולה" ו"חושו רופאים"), העלה במרומז גם את זכר סבו הזקן הגווע, המתהפך בערשו, שנפטר בשנת תרנ"ג, שנת כתיבתם המשוערת של שירים גנוזים אלה.

בכתיבתו המוקדמת של ביאליק הסתמנה מגמה ברורה ובולטת, לפיה הלך כל הזמן והתעצם המימד האישי-האוטוביוגראפי, עד שכבש לעצמו מובלעות רחבות-ידים

---

(39) על הרובד האישי-האוטוביוגראפי בשיר זה עמד בהרחבה לחובר ([32ד.] ,113).

בתוך השירים הציבוריים. תהליך זה, שראשיתו בכתיבת אליגוריות לאומיות בעלות יסוד אוטוביוגראפי מוצנע (בעיקר בשנים 1891-1893), חתר בהדרגה ובשיטתיות אל עבר הכתיבה האושית הרומאנטית, המתמקדת ב"אני", בתולדותיו וברחשי-נפשו, עד אשר בשנים 1900-1901, בסיומו של העשור הראשון ליצירתו של ביאליק, החל המשורר בכתיבת שירים, שבהם עולמו הפנימי והאוטוביוגראפיה שלו הם המרכז והעיקר.

בשירים הראשונים השתלבו, כאמור, סממנים אוטוביוגראפיים בתוך שירים, שהם לאומיים-ציבוריים במובהק, ונטמעו בתוכם. לעומת זאת, בסוף העשור הראשון לכתיבתו, הפכה האוטוביוגראפיה נושא עצמאי בשירתו, ששיעבד לצרכיו, זעיר פה וזעיר שם, חומרי רקע לאומיים ציבוריים, שקודם היו חומרי-היסוד הדומינאנטיים בשירים האליגוריים הראשונים. עתה, הועתק מרכז-הכובד מרשות-הרבים אל רשות-היחיד, ותולדותיו של המשורר ועולמו הרוחני ניסוטו מן השוליים והוצבו בתווך.

שירו הנודע של ביאליק "הרהורי לילה" עשוי להדגים היטב את השילוב שבין האישי והציבורי בשירים המוקדמים, שנכתבו קודם שקנו לעצמם העניינים האישיים האוטוביוגראפיים מקום מרכזי ביצירת המשורר. כאן, כרך ביאליק עניינים פרטיים ולאומיים ושילבם זה בזה, כדי אינטגראציה מליאה, גם אם רב עדיין חלקו ומשקלו של הרכיב הציבורי-הלאומי מחלקם וממשקלם של יתר הרכיבים.

כאשר מקונן בשיר זה הדובר הלאומי על גורלו הקודר, ומתארו כגזירה מבטן ומלידה - גזירה שאין מנוס ממנה - הוא מעלה גם את זכר ילדותו העשוקה, ומספר עליה כדברים הבאים:

בבטן הקננני אל מסכן, חלכה
ויתן לי מקל ויאמר לי: לכה! ---
מרחם אל אשפה כסוחה הטלתי,
לא רחץ מחלאה בסחבות חתלתי;
שד צמק לי חלצה אם עוטיה, אבלה,
ממנו מציתי את כוס התרעלה. ---

דברים אלה מבוססים, מן הצד האחד, על האגדה בעלת הצביון הלאומי המובהק על אליהו, שמצא בירושלים "תינוק שהיה תפוח ומוטל באשפה" ולימדהו "קריאת שמע", כדי שישמור התינוק על יהדותו (סנהדרין, ס"ג). מן הצד השני, טורי השיר הללו מזכירים גם את דבריו המעין-אוטוביוגראפיים של ביאליק על ימי-ינקותו בסיפור "ספיחי": "שלושים יום אחר לידתי נגזרה עלי גלות: הוסלתי אל חיק מינקת נכריה בעיירה סמוכה. המינקת היתה צמוקת דדים, כמחילת, וכשהייתי צווח לחלב, היתה נותנת אגורלי בתוך פי למציצה".

התינוק, המוטל באשפת, היונק מן השד המצומק את קובעת-התרעלת, הוא בעת ובעונה אחת,היהודי, הפרט האחר בתוך הציבור הלאומי, וה"אני"-המשורר, הרואה בתולדות האומה את תולדותיו שלו ובגורלו האישי בכואה לגורל הכלל[40].

דוגמה זו יש בה אף כדי להמחיש את הפרובלימאטיקה, שבניסיון לתת חיץ ברור ומובחן בין האישי והלאומי, שהרי אין לדעת בבירור אם "המחיז" המשורר את תולדותיו ואת עיצבן באופן כזה, כדי שתתאמנה לסיפוריט מן המקורות, או שנטל עובדות ביוגראפיות כהווייתן, וצבע אותן בגוונים לאומיים. אין לדעת בבירור אם המשורר ראה בגורלו האישי בבואה מוקטנת של גורל העם כולו, או שמא בחר להדגיש בסיפור-חייו הפרטי דווקא אותם היבטים, הממחישים ומדגימים את גורל העם היהודי בכללו. כך או כך, שירתו האוטוביוגראפית של ביאליק חדורה תמיד יסודות לאומיים ודמויותיה נצבעות תמיד בצבעי-המינסרה של המקורות היהודיים לדורותיהם. במקביל, שירת-הציבור שלו דוויזיה לרוב סממנים אישיים-אוטוביוגראפיים, והא בהא תליא.

ה"התהודי לילה", כמו ב"על סף בית המדרש", ה"אני" הדובר יותר משהוא משקף את דמותו הפרסונאלית של המשורר, הריהו נציגו של הקולקטיב בעת-הרישה ואף מייצגו של היהודי בת"א הידיעת, שבכל הדורות, הסערה, המתחוללת בתוך

---

(40) ב"שירתי", שהוא שיר שבו המימד האוטוביוגראפי הוא עיקר והמימד הלאומי טפל לו, מתמחש טופוס דומה: היגון היהודי הטיפוסי מחלחל לנשמת הילד דרך הדמעה שנטפה לעיסה, וכאן - דרך חלבה של האם העוטיה והאבלה, סמל האומה בגלות.

ומכה על חלונו, יותר משהיא סערה קונקרטית-ממשית, הריהי סערה אליגורית - פרעות, גזירות, גירושים - כמו בסוף שירו הנודע של ק"א שפירא "מחזיונות בת עמי"[41].

סופו של השיר "הרתורי לילה", המציג את הדובר כמשורר, הנוטל לעת-ערב את כינורו, אינו הולם לאיפיונו של הדובר מימד ריאליסטי ביוגראפי. דמות המשורר אף היא טופוס פיוטי מובר, וכינורו - הכינור התלוי על הערכים, או כינור דוד המנגן "בלילה בלילה" - סימלו של היהודי על אומת גלכר, סמל לגורל האומה הנודדת, שלא נועדו לה מנעמי העולם הזה[42].

בבית האחרון, משחנים הטון והאווירה: נימת הקובלנה, השלטת בשיר, מתחלפת בנימה אופטימית-כביכול, הדורשת מבת-השיר "נאר דמעות חדשות (----) מרעישות נפשות". ובנימה אקטיביסטית, הקוראת ליציאה מן הגלות אל עתיד חדש בציון. אך, לאמיתו של דבר, כלולה בבית זה ביקורת נוקבת מלעיגה על המציאות הארץ-ישראלית דאז, על תמונת ארץ-ישראל של היישוב הישן, המאוכלסת קבצנים ואוכלי לחם חסד:

נאד דמעות בת שירי, נאד דמעות חדשות,
מרגיזות לבבות, מרעישות נפשות.
הועופפי, בודי בין עלי חרבות,
אל כתל מערבי, אל קברות האבות,
על-יד דרך גולים התיצבי עמדי,
איש איש לפי אידן יתנדב אל נאדי;
ובעודן בהמן קחי צקי אל כנורי
הדמעות עד תמן - ובח לי ממזורי!

המשורר הופך כאן את בת-שירו למעין משולח, בנוסח המשולחים, שהיו יוצאים מארץ-ישראל לארצות-הגולה, לשם התרמה למען יהודי הכוללים. כאן, מתוך שיקוף המציאות באספקלריה עקומה, הוא שולח את בת-השיר כמשולח, היוצא מן הגולה לארץ ישראל, ומתרים את "נדבניי" ארץ-ישראל האביונים למען ה"שנוררים" שבגולה. בת-שירו,

---

(41) שירו של שפירא מסתיים בקריאה האליגורית אל הבת ציפורה למהר אל החלון ולסתום את הפרצים "כי סוער הרוח" וכחששו של הדובר פן יכבה הכר, חרתי משמע.

(42) על סמל הכינור בשירת פרוג ובשירת ביאליק, ראה בדיון על "שירת ישראל".

היא המוזה המכונפת, נקראת לעופף אל הארץ החרבה ולנוד בה בין העיים. עולה בשיר זה תמונה שונה לחלוטין של הארץ, מזו שהצטיירה בשיר "אל הציפור" או ב"ארץ שהולה כפנינים". אין זו ארץ ש"האביב בה ינווה עולמים", כי אם ארץ שוממה וחרבה, שתושביה המעטים, אנשי הישוב הישן, חיים חיי עוני וניזונים מכספי העם היהודי בתפוצות. את בת-שירו שולח הדובר-המשורר אל הכותל המערבי ואל קברות האבות, ומצווה עליה להתייצב על-יד דרך-גולים, במקום שבו הסתופפו קבצנים וקשקשו בקופסותיהם. גם בת-השיר הופכת כאן למעין קבצן, למעין מבקש-נדבות. תחת מטבעות הכסף, נתרמות כאן דמעות לתוך נאד הדמעות, והתורמים הגדולים אינם הבארון רוטשילד או הבארון הירש - נדבני התקופה - כי אם קבצני ירושלים, ידועי העוני והסבל. הקבצנים, הניזונים מכספי-התרומות ומגירים את דמעותיהם על חורבן-העיר (אך אינם תורמים בפועל לקימומה של הארץ ולהחייאתה), תורמים את דמעותיהם לתוך נאד הדמעות, איש-איש כאשר ידבנו ליבו, לפי אידו וצערו[43].

תמונת הקבצנים, התורמים דמעות לנאדו של המשורר, נשענת על התמונה המיתית-אגדיית, שעליה בנוי השיר "דמעות אם", לפיה יש בהיכל של מעלה כוס של דמעות, שלתוכה ניגרות דמעותיהם של כל בני ישראל המעונים והעשוקים ובה הן נאגרות, ולכשתימלא הכוס, תבוא גאולתם של ישראל (ברכות נט). כאן נמלא הנאד בדמעותיהם של הקבצנים, אך גאולת הארץ ותחייתה טרם בא זמנם. המשורר קורא לבת-שירתו לצקת את הדמעות החמות אל כינורו ולהפיק מהן מנגינות, ואז ירווח לו, למשורר. הפתרון הוא פתרון אישי-אינדיווידואלי, ולא פתרון קולקטיבי, המתאים לציבור כולו. הדמעות לא תבאנה את הישועה המקווה והמיוחלת לארץ ולבניה.

"הרהורי לילה", הפותח כשיר שעל גבול האישי-ביוגראפי והלאומי-כללי מסתיים, אם כן, בנימה סאטירית-אירונית, המשנה את אופיו משיר קובלנה אלגי ומתחטא לשיר תוכחה סאטירי, בעל נימה מרירה. המהפך, החל בבית האחרון של השיר, מסיט את מוקד-הכובד של השיר מן הוידוי אל הביקורת, מן המימד האישי-

---

[43] הסבר שונה לטורים אלה, ראה במאמרו של יהודה פרידלנדר ([41] ,288-297).

ביוגראפי אל המימד הטרופולוגי, אל התוכחה הלאומית. מן הבחינה הזאת, "הרהורי לילה" הוא המשכו של שיר אידיאי-היסטוריוסופי כ"אל האגדה", המגולל את קורות "כינור ישורון", למן גלות בבל ועד העת החדשה. בשני השירים, הכינור הוא סמל האומה בגלות, שבניה הם "גיבורי הרוח" ונחשבים כ"תולעה" בעיני אומות-העולם. בשני השירים מסוכמת ההגות על ההבדל בין ישראל ובין הגויים, המומחזת בדיאלוג שבין היהודי והגוי, באליגוריה "יעקב ועשיו". הקשר בין השירים בולט במיוחד בנוסחו הראשון של "אל האגדה", שנגנז. בנוסח זה, מסתיים וידויו של הדובר, האוחז בכינור המייבב, במלים: "ואני יתום אומלל בראש מט לארץ / אבכה בבכי כוס חרבות ---", הדומות לשורות הפתיחה של "הרהורי לילה".

בין השירים המוקדמים, שנכתבו בין השנים תר"ן-תר"ס, יש מספר שירים, שהמבקרים ראו בהם שירים פרסונאליים בעיקר, הטעונים מיטען אוטוביוגראפי נכבד, והבינום ככאלה; אך בדיקה מדוקדקת שלהם מעלה, שאין התווית שדבקה בהם וודאית וברורה כל עיקר, וכי ראוי לקרוא בשירים אלה שוב בעין בלתי-משוחדת ולנסות לתהות על טיבם.

למשל, שירו המוקדם של ביאליק "משוט במרחקים" נתפש בביקורת כשיר-שיבה (או "שיר תשובה") של המשורר אל עיר-נעוריו ז'יטומיר מתקופת-נדודיו במרחבי רוסיה, או כהזדהותו של המשורר על השיבה הדמיונית הביתה, שעה שישב באודיסה, בריחוק מקום מביתו וממשפחתו[44].

---

(44) ראה, למשל: לחובר ([32ד.], 101-103), שניסה לתרץ את הסתירה שבין תאריך חיבור השיר (תרנ"א) לבין מועד שובו של המשורר לז'יטומיר (תרנ"ב), והסביר כי המשורר הצעיר "ראה בחזון דבר שובו אל בית אמו, המו שאנו מוצאים אצל משורר אחר שקדם לו קצת - אצל מ.צ. מאנה (בשירו 'זכרון אבותי')" - ההדגשה במקור. בעקבות לחובר ניסה גם חיים אורלן (באנתולוגיה שלו 'שירת ח"נ ביאליק', דביר, תשל"א, 5) להסביר את הסתירה, שבין מועד שובו של ביאליק לז'יטומיר לבין מועד חיבור השיר: "על פי מועד חיבורו של השיר (תרנ"א) נראה שביאליק לא חיברו בשורו 'משוט במרחקים' כי אם בהיותו עדיין 'במרחקים' --- את דבר שובו לבית אמו --- ראה רק בדמיונו חזונו' אגב, הניסיון לתרץ את הסתירה מיותר, שכן השיר נכתב בתרנ"ו, כפי שמתברר מן העיון בכתב-היד של "משוט במרחקים", ששרד בארכיונו של המשורר.

ואולם, אם ננסה לשכוח לרגע את התווית, שדבקה בשיר זה, ונתבונן בו מחדש, ניווכח שחלקיו מתלכדים באותה מידה עצמה, ואפשר שאף ביתר בהירות, אם נקראו כשיר לאומי, המעוגן ברשות הרבים, אשר דוברו מייצג "אני" קולקטיבי, ולא "אני" אישי וייחודי.

אם נראה ב"משוט במרחקים" ביטוי לרגשותיו של השב אל מולדתו מנדודיו בניכר, בארצות-הגולה, אזי יתבהרו בנקל טורים, כגון "ושנית התמונות --- / שכה צמאה נפשי לבכות על צוארן, / ולחבקן ולנשקן ולחונן עפרן" (שורות 5-8), הלקוחות כאילו משירי-ציון, נוסח ריה"ל. כך יובנו גם בנקל טורים, כגון: "וגם דמעות עיני בניכר הורדתי - / אל נאדך נפלו, ערישת מולדתי!" (שורות 15-16), המכילים צירופים שהדים ובני-הדים לאומיים נילווים אליהם, ואשר משתלבים היטב בקונטקסט של שיר-שיבה לארץ-המולדת, יותר מאשר בקונטקסט של שיר-שיבה אל עיירת הילדות בגולה. צירופים אלה ואחרים, שבהקשר אישי ביוגראפי היו נתפשים בדוחק כשימוש פיגוראטיבי, המגייס צירופים ותמונות מן המישור הלאומי אל המישור הפרסונאלי, אינם זקוקים בהקשר הלאומי לתירוצים דחוקים כלשהם, והם משתבצים במסגרתה של אליגוריה לאומית בדרך טבעית ואורגאנית. בהקשר הלאומי, נקל אף להבין את פשרו ומהותו של ה ע נ ן הכבד, הרובץ על בית-אימו ועל ערישת-מולדתו של הדובר ("מה כבד הענן הרובץ עליך!", שורה 24). אגדה עממית רווחת סיפרה, כי על ציון שרוי ענן קודר, שנפרש עליה ביום שגלו ממנה בניה, וכי ענן זה עתיד להתפזר ולהיעלם כליל, רק ביום שבו ישובו הבנים האובדים לגבולם[45]. גם ב"אל הצפור", ראשון שיריו של ביאליק שבא בדפוס, פונה הדובר אל הציפור, השבה מציון, ומבקש לדעת אם כבר סר ה ע נ ן הקודר מעל הרי הארץ ("הסר מעליהם הענן הכבד, / הפורש עליה, צלמות?"). אילו נועד שיר זה לשמש בבואה לשיבתו של המשורר לעיר-

---

(45) מוטיב הענן הקודר, השרוי על ציון, רווח מאד בספרות חיבת ציון: בשירה, בפרוזה ובפובליציסטיקה. לדוגמה, בתיאוריו הליריים הסטריאוטיפיים של נחום סוקולוב, מתוארת ארץ-ישראל כ"ארץ אהבתי --- הנשקפת בחידת עולמים --- צעיף שחור פרוש על נאות אהבתי --- כרבצו על תהום נפשי". ("לארץ ישראל" בתוך: 'כתבים נבחרים', תרל"ט-תרס"ד).

מולדתו בווהליניה, כפי שהבינה אותו הביקורת, אזי את תמונת הענן היה צריך לתרץ בדוחק כשימוש פיגוראטיבי, השאול מאוצר-התמונות הלאומי המקובל. הבנתו של "משוט במרחקים" כשיר לאומי, הנאמר מפיו של "אני" קולקטיבי, מבטל את הצורך בהנמקה למיטאפוריקה הלאומית שבשיר.

ובאשר לצירופים, כמו "בית אמי" (שורה 2) ו"זכרונות ילדותי" (שורה 12), המתיישבים היטב בהקשר אישי וניראים כציונים אוטוביוגראפיים, המעודדים את הבנת השיר כשיר פרסונאלי, ניתן אף ליישבם היטב בהקשר לאומי-ציבורי. הצירוף "בית אמי" ייתפש אז כפריפראזה למולדת, וגם הצירוף "זכרונות ילדותי" ייתפש אז כצירוף מיטאפורי, שבו מכוון הדובר הלאומי - היהודי הנודד השב אל ארצו - להעלות תמונות ואירועים מעברה של האומה, מימי ילדותה ונעוריה (על-פי התפישה הויקונית, שביאליק הכירה, בין השאר, מכתבי אחד-העם ומכתבי רנ"ק, יש מחזוריות ביולוגית-אורגאנית בחייה של כל אומה: ילדות - נעורים - בגרות - זיקנה, ושוב תחייה, שבה מחדשת האומה את נעוריה כקדם)[46]. נראה, אפוא, שגם צירופים מעין-אוטוביוגראפיים אלה ("בית אמי", "זכרונות ילדותי") מתיישבים היטב גם בקונטקסט לאומי. לאור הפרשנות הלאומית של "משוט במרחקים", יתברר בנקל גם המעבר לגוף ראשון רבים בשלושת הבתים האחרונים בשיר זה, שבהם המימד הקולקטיבי-הציבורי מתגבר ובולט לעין במיוחד.

הפירוש האישי-האוטוביוגראפי, שנתנו המבקרים ל"משוט במרחקים", התבסס לא במעט על סמיכותו לשיר-השיבה "בתשובתי"; אולם, "משוט במרחקים" בא בקובץ השירים גם מיד לאחר השיר הלאומי "אל הציפור", ויש אף מקום לשער ששני טוריו

---

(46) התפישה הויקונית בדבר מחזוריות-החיים של אומות, באה לידי ביטוי מפורש ובהיר יותר בשירו הגנוז של ביאליק "קומי וצאי לך", שבו מחליפה האומה את חזותה: מנערה צעירה ומאהובה בנוסח הרעיה משיר-השירים, היא הופכת לזקנה בלה, ושוב מחדשת את נעוריה כקדם.

הראשונים ("משוט במרחקים, ממקומות נדדתי, / כצפור מים אל בית אמי חרדתי") הם מעין חולית-קישור אסוציאטיבית בין שני השירים הראשונים בקובץ-השירים, שבשניהם מקשרת הציפור בין המולדת הרחוקה לבין ארצות הגולה[47]. את הפרשנות הלאומית של "משוט במרחקים" מחזקת גם כותרתו הראשונה, כפי שנרשמה בכתב-היד, ששרד בארכיונו של המשורר. מעל השיר, נרשמה הכותרת: "בשובי אל ארצי ואל מולדתי". מעל לשיר "בתשובתי", הסמוך לו במחברות-השירים ובקבצים המסודרים בסדר כרונולוגי, נרשמה הכותרת: "בשובי אל בית אבותי". יש, אפוא, קשר מכוון וברור בין שני שירי-שיבה אלה, אך ייתכן שהמשורר הועיד גם קשר תימאטי, מוטיבי וריטורי בין "אל הצפור" ו"משוט במרחקים" - שניהם שירים בעלי מיטען אסוציאטיבי לאומי ניכר. מכל מקום, נראה שהפרשנות הלאומית, הרואה ב"משוט במרחקים" שיר-שיבה של היהודי הנודד למולדתו, מלכדת בו יסודות רבים יותר מאשר הפרשנות האישית-האוטוביוגראפית המקובלת, שניסתה לקשר שיר זה לאירוע ממשי או חזוני בתולדותיו של המשורר.

א 9. קבוצת שירים מעין-אוטוביוגראפיים מסוף העשור הראשון

מן השירים האליגוריים הראשונים, שבהם הרובד האישי טפל ומשועבד לרובד הלאומי, עבר ביאליק לכתיבת שירים אליגוריים, שבהם שני הרבדים - האישי והלאומי - שקולים זה

---

(47) כפי שהבחין זושא שפירא ([57א.] , 186-190), שהישווה את המוטיבים שבשני השירים הראשונים בקובץ-שיריו של ביאליק: "פתיחת 'משוט במרחקים' דומה לפתיחת 'אל הצפור', אך הסדר בו הפוך: לעומת הציפור השבה שם אל המשורר ממרחקי ארצות החום, כאן - המשורר שב ממרחקים קרים לחיק החם של המולדת, והוא עצמו הצפור השבה---". שפירא אף הבחין בעירוב הרשויות בין שירת היחיד ושירת הציבור ב"משוט במרחקים". ראוי עוד להדגיש כאן את הבחנתו של בורנשטיין (9א.), שראה בשיר משל, והעיר כי "לפי שנתכוון המשורר לצרת הכלל, הכניסו בהוצאת תרס"ח (אודיסה-קרקא) בספר שני, שאסף בו את שירי הגולה".

כנגד זה ושווים זה לזה בערכם ובחשיבותם; שירים אשר קבעו לימים את דמות דיוקנה של הכתיבה האוטוביוגראפית של ביאליק, בשירה ובפרוזה.

במחברת טיוטות משנת 1899 - כלומר מסוף העשור הראשון לכתיבתו, כשלוש שנים אחרי כתיבת "משוט במרחקים"[48] - רשם ביאליק כמה גירסאות של שירים, בעלי מיטען אישי נכבד, שעשויים להיתפש כשירים אוטוביוגראפיים לכל דבר, ושלמעשה אינם אלא אליגוריות לאומיות במסווה פרסונאלי.

שירים וקטעי-שיר אלה - "מחוץ לעיר", "אוי מלב בוקעת", "בבית אבי" ו"כוכב נדח" - נכתבו בסמיכות זמן לקטעי-זכרונות ולרשימות אוטוביוגראפיות, שרשם במחבר באותה מחברת טיוטות, ואכן יסוד אוטוביוגראפי נכבד חילחל לתוכם.

שירים אלה, שאת כולם (פרט ל"כוכב נדח", שהוא שיר לאומי מובהק) גנז ביאליק, שימשו לימים מסד לפואימה האוטוביוגראפית "אבי", שהמשורר כתב בערוב ימיו, מקץ שלושים שנה ויותר. במיוחד אמורים דברים אלה על השיר הגנוז "אוי מלב בוקעת", המתאר דמות מוזג, המעיין בספר פתוח, המונח לפניו על דלפקו, ומבקש לעצמו חיי-רוח "בין מצהלות סבואים".

שירים מעין-אוטוביוגראפיים אלה נכתבו אף בסמיכות-זמנים רבה ליצירות ממואריסטיות משל מחברים אחרים, שראו אור באותה שנה עצמה (תרנ"ט - 1899) בירחון "השלח" ובכתבי-עת אחרים, ושרישומן ניכר בעיקר באליגוריה הזכרונית, רווית-הפאתוס, "אוי מלב בוקעת". שיר זה ידון כאן על-פי הנוסח שהתקינו עורכי 'כנסת לזכר ביאליק', מתוך הטיוטה שלא נשלמה[49].

---

[48] השיר "משוט במרחקים" נכתב בשנת תרנ"ו, ולא בשנת תרנ"א, כמצויין בספרי השירים של ביאליק. ראה: הע' 44 מדלעיל.

[49] נוסח זה אף הועתק בספר 'כתבים גנוזים'. לצורך הדיון השתמשתי גם בשורות המחוקות שבכתב-היד, ששרד בארכיון ביאליק (מחברת 17א' בבית-ביאליק).

אחת היצירות, שהשפיעו - ככל הנראה - על כתיבת השיר הפאתיטי הזה הוא שירו של ק"א שפירא "מחזיונות בת עמי" ('לוח אחיאסף' לשנת תרנ"ז), שאף הוא שיר לאומי-זכרוני נמלץ, שופע היפרבולות ססגוניות, הפותח כמו שירו של ביאליק, בפרץ רגשות עולה על גדותיו: "באש מוקדי עולם בלבבי צרבת (---) אש תפתה בו עצור פרץ החוצה". קריאה פאתיטית דומה, שאף עקבותיה נודעים בבית הראשון של "אוי מלב בוקעת" היא קריאת הדובר בשירו עז-הרגש של שאול טשרניחובסקי - "בעים רוחי" (1892): "לבי הר געש (---) תפתה בלבבי, שם מוקדי השחת, כאשר צרבת חמתי ניתכת". יוזכר כאן, במאמר מוסגר, כי בשנת 1899 - שנת היכתבם של שירים גנוזים אלה - ראה אור קובץ שיריו הראשון של טשרניחובסקי "חזיונות ומנגינות", חלק א', שנתן לביאליק דחף גדול ליצירה, כפי שכבר הבחין פ' לחובר[50].

שירו של ביאליק, המעלה זכרונות על הוויה יהודית טיפוסית, שבטלה מן העולם, ממתן את הפאתוס הרב, שבדראמה האנושית סוחטת הדמעות והאנחות, באמצעות פיגורות של הקטנה וצמצום ("עוד אנחה אחת"), הבאות בלב הדברים הנוקבים והמרעישים ("אוי מלב בוקעת --- כמדקרות מחט / יפגע מכוות לבי - ובלבבי רצח"). אין הדובר בשיר זה ממלט אנחות רבות, כבשיריהם עזי-הרגש ורוויי הפאתוס של שפירא וטשרניחוסקי, ואין הוא מגיר דמעות רבות על התמונה היהודית, הנכחדת וכלה; נותרה בליבו עוד א נ ח ה א ח ת ויחידה. משמע, השיר "אוי מלב בוקעת" מתאר סופו של תהליך של התפוררות והרס, המותיר בעקבותיו רק זכרונות מדאיבים. אפילו מקור הדמעות דלל ויבש.

אחרי הקריאה הפאתיטית, הכלולה בבית הראשון, באה סידרה של שלושה בתים הפותחים באמירת "אזכור", ומאנאפורה זו מהדהדת קריאת 'יזכור' להוויה יהודית שנתדלדלה, נתנוונה ושנסתתמו ציונורות פרנסתה, ועתה מציב לה הדובר גל-עד בשירו.

---

(50) 'ביאליק - חייו ויצירותיו' ([תד"ר], 295).

הבית המתואר בשיר מציין את בית-המרזח, שהיה ברשותו של אבי המשורר, אך גם את בית-המרזח היהודי, שהיה עד לסוף המאה הי"ט אחד ממקורות הפרנסה העיקריים של יהודי רוסיה, שנושלו ונתרוששו עקב הגזירות והגירושים.

בית-המרזח הגלמוד והעירירי שרוי בטומאה, כבמעין גיהנום של מטה, ורק שתי נקודות אור זעירות מבליחות בתוך האפילה, הלא הן שתי בבותיו של המוזג, המחפש חיי רוח בין מצהלות הסבואים. לבושו "פשתה כהה" (עפ"י ישעיהו מב,3, הפשתה הכהה היא פתילת המנורה מכלי המקדש), וכולו כנר דועך וכבה, שריד שנותר לפליטה מהוויה רוחנית גדולה. בנוסח הטיוטה של השיר מתוארות עיניו הדועכות של המוזג והאור שדעך וכן "אפר ליבו הנענה", ותיאורים אלה מצטרפים לתמונת הנר הדועך, שהיא בבואה למציאות לאומית דועכת.

תיאור השיכורים, המתגוללים בקיאם, מזכיר במידה רבה את התיאור רב-העוצמה בפתח הפואימה "אבי", המעמת אף הוא את טומאת הערלים, הסובאים בבית-המרזח, עם טוהר-מידותיו של האב, המעיין בספר ומחשבותיו נודדות ומרחפות מן החלאה והלאה. בשני המקומות, התיאורים הם תיאורי גיהנום ושחת (ב"אוי מלב בוקעת" מזכיר, למשל, הצירוף "חדרי קיא ולח" את הצירופים "חדרי מוות" ו"חדרי שאול"), הנקשרים אסוציאטיבית ביום-הדין, החורץ גורלו של אדם לחסד או לשבט, לחיים או למוות.

ניתן, אפוא, לעקוב ולהיווכח, כי משיר בלתי-גמור ובלתי-מלוטש כמו "אוי מלב בוקעת" בקעו ועלו כמה מן הדפוסים המרכזיים בשירתו האוטוביוגראפית של ביאליק: דמות המוזג, המעלה ניצוצות של טוהר מתוך החלאה והטומאה ("אבי"); תמונת הנרות על פתיליהם, המרקידים צללים על גבי הכתלים הקודרים ("שירתי"); תמונת האב - הביוגראפי או הארכיטיפי - העומד אצל שולחן מגואל, ומפר בלית ברירה את סידרי הפולחן הנורמאטיביים ("שירתי") ועוד. אך למרות קשריו הברורים של שיר זה, שנגנז ולא ראה אור בחייו של המשורר, עם כמה משיריו האוטוביוגראפיים הנודעים של ביאליק, אין להיחפז ולראות בו שיר אוטוביוגראפי מובהק. דמותו של המוזג בשיר שלפנינו אינה משוייכת שיום מוגדר ל"אני" הזועק

והנאנח מן הבית הראשון, ואין היא מוצגת כלל בתורת אביו של הדובר בשיר. קשריו המובהקים של שיר זה עם השירים האוטוביוגראפיים המאוחרים לו, הוא הוא המעודד את הבנתו של "אוי מלב בוקעת" כשיר בעל מימד אישי-אוטוביוגראפי. כשלעצמו, אין השיר "אוי מלב בוקעת" שיר אישי-אוטוביוגראפי כל עיקר. על כל פנים, אין בשיר כל רמז, שיעודד את זיהויו של המוזג קשה-הלום עם אביו של המשורר, ובהיעדר ידע ממקורות חיצוניים על תולדותיו של המשורר ועל תולדות משפחתו, לא יבין אותו הקורא או הפרשן כשיר אוטוביוגראפי. "אוי מלב בוקעת" אינו שיר אוטוביוגראפי יותר משהוא שיר לאומי, המבכה דעיכתה של הוויה יהודית בת-הזמן. היסודות האישיים והלאומיים מתמזגים כאן להלוטין. דמות האב - אבי המשת הבנים שבשיר - עשויה להתפרש במודוסים שונים של תיקוף המציאות: אפשר שהוא המוזג האוטוביוגראפי, אביו של המשורר; אפשר גם שהוא היהודי בה"א הידיעה, המיוצג כאן בדמות המוזג המרושש, בן-התקופה; אפשר גם שהוא אחד מאבות האומה (יעקב, למשל, מוצג כמוזג באליגוריה "יעקב ועשיו"); ניתן אף לראות בו יישות מטאפיסית מופשטת - סמל הגלות המרה והגדלות היהודית לדורותיה, ולאו דווקא נציג של מציאות יהודית מזמן היכתב השיר.

עדי צמח, בספרו "הלביא המסתתר"[51], העיר על הקשר, שבין הפואימה "אבי" לבין סיפורו של מ"ז פיירברג "בערב": "יצירה זו - יצירתו של סופר שביאליק העריכו ביותר ואף הגיע לזהות עצמו איתו ועם גורלו - הוא סיפורו של מ.ז. פיירברג 'בערב'. בסיפורו זה מספר פיירברג על בן זקונים שנולד ליוסף, בעל בית המרזח שבכפר. על נפשו של ילד זה נאבקים כוחות הטומאה והטהרה, 'הקדושה עם הקליפה'. הפריץ שבכפר, שהוא 'ניצוץ מהסמאלי' מבקש לשבות את נשמת הילד --- (כוחות הטומאה) מופיעים בצורות שונות. פעם בדמות הפריץ, פעם בדמות 'המון אנשים' הקוראים אל יוסף: 'יוסקה, פתח את הדלת, אנו חפצים לשתות יין שרוף'--- קטעים אלה המתארים 'את פניו האלומים, את עיניו המלאות רם ואת מצחו המלא קמטים המביעים דאגה עמוקה' של האב" הם, לדעת

---

(51) צמח ([®44]), 252-251.

צמח מקור תיאורו של האב בפואימה האוטוביוגראפית "אבי". תיאור המוזג ב"בערב" של פייארברג שימש, כנראה, בסיס גם לתיאור המוזג באליגוריה הלאומית "אוי מלב בוקעת": "אזכור עוד את רוחב מצחו המעונבה / עיניו העמוקות, שמבבותיהן / עוד לא הועם כל המאור שבחורת - / ובהשתקעו שמה - מצחו התרחבה, (---) צער נאלם נעכר הציץ מעיניהו, / וכצעקת חמס כלואה קרבו התחבטה, / איזה חלום דראון שכן על מצחהו, / וכענן תרהודי חשך ועלטה (---) / אזכור איזה ספר גדול ופתוח / היה מונח תמיד שמה על שולחנו, / בין מצהלות סבואים בקש חיי רוח / שם בתוך הספר ... שם בו כל מעינו... / ובהשתקעו שמה - כמו ענותו סרה, / מצחו התרחבה, אורו שתי בבותיו. / 'לא! לא מוזג אני!' - כל מראהו קרא, / 'לא לבך בבראתיי - אמרו כל עצמותיו!". סיפורו של פיארברג, שנתפרסם בכרך ד' של 'השלח', בסמיכות זמנים לקטעים האוטוביוגראפיים של ביאליק, השפיע, כנראה, על עיצוב דמותו של האב-המוזג. ייתכן שהמשורר אף חש תחושת זיקה והזדהות עם דמותו של המוזג בסיפורו של פיארברג, ששמו יוסף (כשם אביו של ביאליק), אשר בן-זקוניו נלקח ממנו (אף ביאליק נולד לאביו לזקונים). אפשר שהחפיפה בין הבידיון והפרטים האוטוביוגראפיים הקונקרטיים תרמו לתחושת הקירבה וההזדהות.מכל מקום, תיאור האב, השרוי בין טומאה לטהרה בבית-המרזח, שעיניו דולגות דם ומצחו המקומט משקף את דאגתו (בקטעים שלפניהו ובו"אבי"), אכן רומה דמיון ניכר לתיאור יוסף המוזג ב"בערב" של פיארברג.

לעומת השיר "אוי מלב בוקעת", המצטיין בעמדה פאתיטית טעונה ומעוצמת, שכאב וזעם חוברים בה יחד, את "מחוץ לעיר" - שיר של דלות, שכול ויתום, שנכתב בסמוך ל"אוי מלב בוקעת"[52] - מאפיינת דווקא עמדה אנטי-פאתיטית, כמעט הומוריסטית, תמזכירה את הדיקציה הפשוטה של שירי-עם ילדיים, שבהם הקומי והטראגי דרים בכפיפה אחת.

---

[52] שני השירים נכתבו על גבי דפים רלוצפים באותה מחברת טיוטות.

ההומור בשיר זה, שהוא הומור טראגי מיסודו, נובע בעיקרו מיצירת ציפיות אצל הקורא ומניפוצן במיפנה של באתוס. לדוגמה, כאשר אומר הדובר את המלים: "ותהי הירושה", נוצרות אצל הקורא ציפיות לרשימה של קניינים ונכסים, שהותיר האב הנפטר לבניו אחריו; אך תחת פירוט הרכוש ותחת תיאור הנחלה, בא פירוט של חפצים ושל קניינים עלובים וחסרי-ערך, הנזכרים בנשימה אחת עם מהויות מופשטות ("צרכים מרובים", משמע, האב הותיר לבניו מחסור) וכן ביחד עם ... ילדים, המגובבים ומעורמים זה על גבי זה, בסדר פסבדו-הגיוני, הגורם לגיחוך מר. "מחוץ לעיר" הוא שיר, שבמרכזו מהתלה מרה: האב הנחיל לבניו דלות, ולא ממון; זוהמה אנושית ("מרזח סרוחים", שיכורים השרועים סרוחים בפונדק), שסרחונה מתערב בריח הדגים המלוחים, הנמכרים באכסנייתו; ובסוף הקאטאלוג, גדוש הפרטים המאוסים וחסרי-הערך, נזכרים כבדרך-אגב גם חמשת ילדיו של הנפטר, כמו היו מין סרח-עודף, תוספת מיותרת וחסרת-חשיבות.

האם לפנינו שיר אוטוביוגראפי, או שמא "מחוץ לעיר" אף הוא שיר לאומי-קולקטיבי, המתאר - כמו "אוי מלב בוקעת" - הוויה יהודית מרוששת, ההולכת ובטלה מן העולם?

מן הצד האחד, אין ספק שבשיר "מחוץ לעיר" יש ריבוי של סממנים אוטוביוגראפיים ואף המימד הריאליסטי גובר כאן על המימד הארכיטיפי, הסימלי. יתר על כן, הדובר נוקט כאן את נטיית השייכות של גוף ראשון רבים (במלים "אבינו", "אמנו" וכו'), שלא כמו ב"אוי מלב בוקעת", שבו אין המוזג מוצג כלל כאביו של הדובר. ציונים מעין-אוטוביוגראפיים אלה מעודדים, לכאורה, את הבנת השיר כשיר אישי, פרסונאלי.

מן הצד השני, המלים "אבינו" ו"אמנו", שהן לכאורה ציונים אינדיקאטיביים לאוטוביוגראפיה, אף טעונות במיטען לאומי נכבד (מכוח התקשרותן לצירופים כבולים מקובלים, כגון: "אבינו שבשמים", "עוד אבינו חי", "אברהם אבינו", "שרה אימנו" וכדומה), ואין הן מעידות בהכרח על

התכוונות אישית אוטוביוגראפית. רק בשירים האוטוביוגראפיים המובהקים (שירי המחזור "יתמות"), נקט ביאליק את נטיית השייכות של גוף ראשון יחיד ("אבי", "אמי"). ב"שירתי" עדיין בא הציון "אבינו".

עם זאת, מעניין להשוות את פרטי השיר עם העובדות הביוגראפיות הידועות לנו מן המקורות החוץ-ספרותיים, כדי להיווכח מהו שיעורם של היסודות האישיים-הממשיים ומהי מידת האותנטיות, ששיקע המשורר ב"מחוץ לעיר". לדוגמה, באיגרתו האוטוביוגראפית לקלוזנר, שנכתבה בארבעה נוסחים[53], מתאר ביאליק את ימי הדלות והיתמות. מאיגרת זו שאובות עיקר ידיעותינו על פרטי הביוגראפיה של המשורר. בנוסח השלם, שנשלח לקלוזנר, מתאר המשורר פרק זה של חייו, מתוך הדגשת הסבל הרוחני, שהיה מנת חלקו של האב המוזג, אשר ראה במזיגה פרנסה בזויה וניקלה:

> אבא נתפרנס בדוחק מן המרזח שפתח בביתו לאכרים עובריח ושבים, אבל מחיה בזויה זו דכאתהו מאד (בשעת מזיגת הכוס לאכר היו עיניו נתונות במשניות שלפניו על השולחן ושהגה בו תמיד) ותחליאהו (לשעבר התפרנס מעבודת יער ורחים), ובמלאת לי שבע שנים ועוד - נתיתמתי מאבי ---

('פרקי חיים', יא-יב).

בגירסא א' של טיוטת האיגרת פסח המשורר על תיאורה של תחושת הכלימה והבזיון של האב בשל עיסוקו הנחות, וכן על תיאור חיי העוני, שהיו מנת-חלקה של המשפחה. נזכר כאן רק השילוב הפאראדוקסאלי של מלאכת מזיגת-השיכר עם לימוד המשניות, עירובו של הנתעב בנשגב. כאן, בא גם הצירוף "חדרי אופל וצלמוות", המזכיר את הצירוף "חדרי קיא ולח" ב"אוי מלב בוקעת".

הדמיון שבין פרטי הביוגראפיה, הכלולים בגירסה ב' של טיוטת האיגרת לבין הפרטים המוחשיים, הכלולים בשיר "מחוץ לעיר", בולט לעין במיוחד. כאן, נזכרים פרטי ריאליה כדוגמת: דרך החול הרחבה, הבית שמחוץ לעיר ליד היער, האיכרים הסרים אל בית-המרזח בימי היריד, האב-המוזג,

---

(53) 'פרקי חיים בארבע גירסאות', מוסד ביאליק, תש"ד. הנוסח, שנשלח לקלוזנר כלול גם באגרות, כרך א', ושלושת נוסחי הטיוטה ב'כתבים גנוזים'.

שחוגה בספר בשעת מזיגה, מות האב וימי העוני, שבאו על האלמנה ועל שלושת היתומים. הדמיון בין השיר והמסמך העובדתי בולט גם בניסוח.

השוואת העובדות, הכלולות בטיוטות האיגרת האוטוביוגראפית עם ה"עובדות" הביוגראפיות דמויות-המציאות, הכלולות בשירים מהרנ"ט, הלובשים חזות אוטוריוגראפיים, מלמדת בבירור על דמיון רב בין אלה לאלה. עם זאת, דומה שגם שיקולים צורניים הכריעו בעיצוב ה"עובדות" הביוגראפיות בשירים. מספר היתומים ב"שירתי" ("ושבעה ילדים / כולמו רעבים...") ומספר היתומים ב"מחוץ לעיר" ("וילדים חמישה וצרכים מרובים") נבחר בשל שיקולים ספרותיים: ב"שירתי" נבחר מספר סימלי, הנקשר לנרות הרזים ולמנורות, שהושמו בבית-המשכון ולשבעת ימי השבוע; ב"מחוץ לעיר" נבחר המספר "חמישה" אולי בשל החריזה (בהגייה אשכנזית) ל"ירושר", שהרי המסמך הדוקומנטארי מדבר על שלושה יתומים.

עם זאת, כלולים ב"מחוץ לעיר" מספר פרטים אוטוביוגראפי, שאלמלא נכללו גם במסמך חוץ-ספרותי ודוקומנטארי, היו עשויים להיראות כתכניות דמויות מציאות, שנבררו בקפדנות לצרכים ספרותיים. למשל, דרך החול הרחבה (שורה 9), שבפואימה "אבי" נראית כ"אביזר" ספרותי מסוגנן, המשרת את משחק המלים השכון ח ו ל - ח'ל (= ת ו ל י ן)[54], מחדרת כפרט קונקרטי, המעוגן בעולמו הביוגראפי של המשורר. גם הצירוף "מחוץ לעיר", הנראה כאילו נברא בשיר כדי לשרת את הרובד האלוסיבי שלו (מתוך זיקה למימרה "אל יגור אדם מחוץ לעירו")[55], מתברר כצירוף בעל משמעות ביוגראפית, ולא בעל משמעות פואטית בלבד.

---

(54) הציטופים "התפלש הקדש בחול" ו"אורחות עמוקי חול" בפואימה "אבי" מבוססים על משחק-מלים, המלמד על התבוססותו של האב בחולין ובטיט הדרכים (גם המלה "עבטיט" בפואימה "אבי" מלמדת על הרפש בדרכים - דרכי המסע ודרכי החיים - ועל אבלונותו של האב, שרכושו הושם בבית המשכון).

(55) סממן ריטורי אופייני לשירת ביאליק הוא השימוש באיסורים מקושרים, בהיפוך משמעות. ביאליק הידשה לעצמו מכופות "להתיר" איסורים מפורשים מאורייתא ומרבנן, ונהג תירות גמורה באותם עניינים, שבהם נאמר לאו מפורש, כגון: "ובצאתך יחידי לעיתות בלילה" ("המתמיד") היא אמירה, המנגחת את האיסור "ואל יצא יחידי בלילה" (ברכות מג); וכן ביציאתו של המתמיד לדרכו "בשחר בשחר, עת גרל העיר אחרית שנתם יניעו לא ירגיז את רבצם גם קול שכרי קורא" יש תיאור מיתמם, המנגח את האיסור "היוצא לדרך קודם קריאת הגבר דמו בראשו" (יומא כא). ראה על כך בדיון על דרכי השימוש של ביאליק בתבניות של לשון אלוסיבית.

אך בין שנראה ב"מחוץ לעיר" יצירה אוטוביוגראפית ובין שנראה בשיר זה יצירה מעין-אוטוביוגראפית, דבר אחד עולה בה מעבר לכל ספק, והוא המיזוג ההארמוני, שערך בה ביאליק, בין היסודות האישיים והיסודות הלאומיים-יהודיים. כשם שהמלים "אבינו" ו"אמנו" מכילות השתמעויות לאומיות, כך גילווית גם למלים "אלמנה" ו"חורבה" גם משמעות קונוטאטיבית, בעלת גוון לאומי. האומה מתוארת דרך-קבע באליגוריות לאומיות כאלמנה לבושת-שחורים, והכינוי "לא אלמן" הוא כינוי פריפראסטי לעם-ישראל (למשל, בפיוט "שערי ארמון" בנעילה, עפ"י ירמיהו נא,5); החורבה אף היא כינוי קבוע למקום-התפילה, או לקברות האבות; ואפילו צירוף פשוט, לכאורה, כמו "וצרכים מרובים" הוא צירוף טעון במשמעויות לאומיות, שכן הוא מעלה במרומז את נוסח התפילה "צרכי עמך ישראל מרובין" (ברכות כט,ע"ב). ייתכן אף, שמן התיאור הפשוט והליטראלי "ובורדת אכר בעגלה --- לעיר הקרובה" (שורות 10-11) מהדהדים, דרך לשון-נופל-על-לשון, הדיו של "קדיש יתום" ("בעגלא ובזמן קריב"), התורמים לאווירת היתום והקדרות שבשיר.

הדלות אינה רק הדלות האישית-הביוגראפית, אלא הדלות היהודית הטיפוסית, שהיתה נושא מרכזי בספרות של שנות התשעים, ביידיש ובעברית. בשיריו העממיים של א' צונזר, למשל, מודגש הניגוד שבין הדלות לבין הריקוד. גם בשיר מעין-עממי זה מפרי-עטו של ביאליק הצעיר, שורקת הדלות בארובה (על-פי פירוקה של מימרה יידית ידועה ומימושה בתמונה קונקרטית)[56], והעוני מרקד כמעין שעירי-שאול, הרוקדים בעליצות מאקאברית. סופו של השיר, אף שהוא מדבר ברובד הגלוי על בית-המרזח ("בית מרזח" הוא, אגב, גם מיסבאה וגם מקום-אבלים, בלשון סגי-נהור), מעתיק את תשומת-הלב אל עבר בית-הקברות היהודי, באמצעות סידרת מלים, הלקוחות מחחום דיני-הקבורה: "בחוץ", "מנודים", "משכונת יהודים" ("שכונת קברות"- ראה: ירוש' נזיר נו,ג). ה"מנודים" הם אלה, שלא באים בקברות ישראל, והעימות שבין "בחוץ --- מחדרים" ("בחוץ מנודים משכונת יהודים, / מחדרים - קיטור, סחי ולח") מעלה את

---

[56] ראה: סדן, דב, "מפי העם", 'הפועל הצעיר', כרך מז, גיל' 46.

הנבואה האפוקאליפטית ב"שירה האזינו": "מחוץ תשכל חרב ומחדרים אימה" (דברים לב, 25). תיאור המרזח מעלה בעזרת התבניות האלוסיביות המרחפות תיאורים של טרום החטאה ושל גיהנום ושחת[57], ואלה עולים בקנה אחד עם נושא המוות והחרדה מיום-הדין, המקננים בשיר במרומז.

מן השורות המחוקות של טיוטת השיר מתברר, כי ההתרחשות שבו מרצגת כאילו אירעה בעבר הרחוק, כאילו מחזיר הדובר את הגלגל לאחור שלושים שנה ויותר ("כמדומה לי כשלושים שנה"). מתברר, אפוא, כי הדובר בשיר הוא אדם מבוגר, שכע תלאות ולמוד ניסיון, המעלה את סיפור חייו בראשי-פרקים, ומסיים באנחה: "כיום - סוף דבר - בית מרזח!". השיר, שנכתב כשנות החשעים של המאה הי"ז, מחזיר אפוא את הגלגל לשנות השישים, לתקופה שבה החלה להתמוטט המערכת הכלכלית, שעליה ביססו יהודי רוסיה את קיומם עד אז: פונדקאות וחכירת הזכויות למיסחר שיכר. הדובר משקף, אפוא, אגב חיאור גורל בית-אביו הדל, גם מצב חברתי-כלכלי, שהלך ופטל מהעולם. הדלות של בית-האב והדלות היהודית-העממית הטיפוסית התמזגו בשירים אלה לכלל איכות אחת; הלאומי והביוגראפי-אישי הפכו בשירים אלה למסכת אחת וגבולותיהם נטלעו. בשלב זה עדיין המימד האוטוביוגראפי בשירתו של ביאליק יש בו מידה רבה של "פוזה", והוא עדיין כפוף לסיפורו של הקולקטיב, לסיפור חייה של האומה.

לסיכום, ניתן להכליל ולומר, שבשירתו המוקדמת האליגורית של ביאליק התממן אותו תהליך של צמצום השקף והפנמת העולם, שהסתמן בשירת ההשכלה בכללה. תחילה עסק ביאליק בענייניהם האוניברסאליים והלאומיים, בנושאים ה"גדולים" ורבי-החשיבות, וכהדוגמה הסיט את המרכז אל נפש היחיד פנימה, אל ה"אני" המשורר, אל לבטיו, תולדותיו ומאווייו. השירים האוטוביוגראפיים, או הפסבדו-אוטוביוגראפיים, שכתב ביאליק בסוף העשור הראשון ליצירתו, היו חוליה מעבר מובהקת בין הכתיבה

---

(57) "מחוץ לעיר" הוא צירוף בעל קונוטאציות בז'ואנריות של פריצת חוק (ליט הוצא אל מחוץ לעיר). גם המלה "הלאה" מאזכרת את פרשת אנשי סדום, שביקשו את לוט להסגיר את אורחיו (עפ"י בראשית יט,9). השיכורים נקשרים כאן אסוציאטיבית ללוט ("שיכור בלוט") ולאנשי-סדום, והירידה אל חדרי בית-המרזח כמוה כירידה שאולה אל חדרי-מוות. תיאורי השאול נקשרים באן בנושא המוות ויום-הדין, הכלול בשיר במרומז.

בין הכתיבה האימפרסונאלית המשכילית, שאיפיינה את צידם הגלוי של שירים, כדוגמת "ותנפנף החסידה", "על קבר אבות", "יעקב ועשיו", "חוה והנחש" ועוד, לבין השירה האישית, שירת-היחיד, שאיפיינה את העשור השני לכתיבתו. אף שה"אני" הדובר בשירים אלה עשוי, כפי שניסיתי להוכיח, להיות דובר קולקטיבי-לאומי, יש בשירים אלה יסודות קונקרטיים לא מעטים, החופפים לביוגראפיה של המשורר.

השירים האוטוביוגראפיים למחצה, שכתב ביאליק בשנת תרנ"ט ושנותרו בנוסח בלתי-גמור ונגנזו, נכתבו אף בסמוך לטיוטת סיפור אוטוביוגראפי-למחצה ("הירושה") ובסמוך לקטעים זכרוניים בפרוזה פיוטית, וניכר שביאליק היה נתון אותה עת בפריצת נתיבים חדשים לכתיבתו, אחר שניצל במרוצת העשור הראשון את ז'אנר האליגוריה הלאומית, על כל צורותיו.

ב. צורות ספציפיות נוספות של האליגוריה בשיריו המוקדמים של ביאליק

ב1. האליגוריה הסטאטית-התמונית

בין שיריו האליגוריים המוקדמים של ביאליק יש מספר שירים, שאינם מצביעים על תהליך דיאכרוני ברור של התפתחות ותמורה, אך מסמנים כמה טיפוסי-יסוד בכתיבה המוקדמת. ציין-סגנון מובהק של השירה המוקדמת הוא אופיין הסטאטי-התמוניי של כמה מן השירים. ב"באהל התורה", ב"על ראש הראל", ב"על קבר אבות" וב"המחפש", וכן בשירים מוקדמים רבים אחרים, מוצגת תמונה סטאטית, ללא דינאמיקה של התרחשות. כאשר רצה ביאליק להמחיש תהליכים דינאמיים של תנועה, התפתחות והתקדמות בפואימה "המתמיד", למשל, נזקק תכופות לציוני-זמן, היוצרים אשליה של התקדמות (בוקר וערב, קיץ וחורף), אך, למעשה, אף תמונתו של המתמיד נותרת סטאטית בעיקרה.

בשירו החגיגי "על ראש הראל" מתוארת דמותו של משה, ללא איזכור שמו של

משה במפורש, כמעין פסל (כשם שדמותו של הלמדן ב"באהל התורה" מוצגת כ"אבן דומם"). התיאור נועד למטרות הגבהה ורימום. האיש הסב מוצב על ראש הראל, על פיסגה גבוהה, כשידיו מורמות אל על ומבטו מושפל אל העניים, המוכסים לרגליו. דמותו נשארת מרוחקת, גבוהה ונשגבת, כמו מחוטבת בשיש[58].

הרמת הידיים למרום ("בזרועות רלו רום") בקשרת כאן אסוציאטיבית למבט הממוקד במרום ("רלו עיני למרום", ישעיהו לח,14). הרמת הידיים, שהיא בשיר זה רמז מזהה לדמותו של משה בעת המלחמה בעמלק (עפ"י שמות יז,11: "והיה כאשר ירים משה ידו"), נקשרת כאן באמצעות האלוסיה אל המבט הממוקד כלפי מטה, שנותן משה כיריביו[59]. בתמונה אין דינאמיקה של התרחשות; כיווניהם המנוגדים של המבט הממוקד, המושפל כלפי מטה, ושל הזרועות, המורמות כלפי מעלה, משוות לתמונה דמיון לפסל.

בתמונה הסטאטית, שבמרכז השיר, ניכרת גם העצמה, מאגניפיקאציה מכוונת: משה מוצג בה כענק, ה"חוגר במותי עב", כמעין דמות מיתית, שמימדיה על-אנושיים. ההר, שעליו הוא ניצב, מכונה כאן "הראלי" - כינוי המשווה לו שגב וגדולה ("הראלי" הוא שם-תואר, שטבע ביאליק, לצירופו של "הנשגבי")[60]. יריביו של משה מועצמים אף הם ולובשים דמות ענקים. הימנעותו של המשורר מהזכרת שמו של משה אף משווה לדמות מימד אלוהי. אפילו התאריך התגיגי, שרשם המחבר בשולי

---

(58) ראה גם: ברזל, הלל, "ביאליק וטשרניחובסקי", 'מאסף' ([16] , 247-271); כונס גם: ברזל, הלל 'משוררים בגדולתם', הוצאת "יזרעיל", בשיתוף עם אגודת הסופרים, 1979, 15: "ניתן להשוות את הטכניקה של ביאליק לזו של מיכאל אנג'לו בפסלו 'משה'. מיכאל אנג'לו, המוגדר כ'גדול בין צירדי השגב' מעצים גם את דמות משה, נוחן לה מידות של חוזק, גדולה והוד. אפילו ה'קרנים' מבטאות קדושה, המכוונות את הדיוקן כולו אל המרומים".

(59) על מהות המבט הממוקד-הצנטריפטאלי בשירת הוריביאנס (המכונה גם בשם "cynosure"), ראה בספרו של נורתרופ פריי ([87] , 58).

(60) ראה: דבריו שבעל-פה של ח.נ. ביאליק, דביר, תש"ד, קו-קז.

השיר - "ז' אדר", הוא יום הולדתו ויום פטירתו האגדיים של משה[61] - תורם לשיר נדבך נוסף של שגב וגרולה. ככל הנראה, נכתב השיר מתוך זיקה-תהילה לכבודה של אגודת "בני משה", שבראשות אחד-העם, שכן התאריך "ז' אדר" הוא גם תאריך היווסדה של האגודה.

למרות ששמו של משה אינו נזכר כאן במפורש, יכול הקורא לגלות בנקל, שהדמות המיתית-אגדלית, שבמרכז האליגוריה, היא דמותו של משה, על-פי גודש של רמזים מזהים ומאפיינים. דמות הענק הנשגבת, התוגדת "במחי עב" ואוחזת לוחות בימינה ופניה קורנים "נוגה תוד" הם היסודות החזותיים, הנקשרים בדמות משה. פרט לאלה, יש בשיר גם צירופי-לשון אבוקאטיביים: הצירוף "איש שבי", למשל, מעלה את זכר הצירוף "איש שיבה", שבשירת "האזינו"; הצילוף "ולרגליו תפוּ שבי ענקים" בא כעקבות הצירוף "והם תפוּ לרגליך" ב"וזאת הברכה"; והצירוף החותם את השיר, "כמוהו עוד לא קם", מעלה את זכר הכתוב: "ולא קם נביא עוד בישראל כמשה", הבא בפסוקים החותמים את ספר 'דברים' ואת החומש. גם הר סיני נזכר כאן בציון העקיף "הראלי". דרכי עיצוב עקיפות ומרמזות אלה נועדו, כאמור, בעיקר למטרות העצמה ורימום. העיצוה הפריפראסטי הופך את משה למעין דמות אלהית, שאין להזכירה בשמה המפורש.

עיצוב דומה של דמות מקראית, ללא איזכור שמה במפורש, כלול גם ב"שירי קודש" של פרוג[62], שמתם הושפע ביאליק, ללא ספק. כאן, משה - המכונה "בן עמרם" ו"הישישי" עומד על הר העברים והארץ נשקפת לו מנגד:

סר אל משמעת אל עליון זרצונו -
מערבות שדה מואב התנשא בן-עמרם
ויכונן את רגליו במעלה הלוהות
אל הר העברים, הנשקף מנגד
בראשו העטוף תחלת ערפל,
שם תומכים רקיע בשיא זרועותיהם
ארזים נזעמים וקמוטים מזקן ---

---

[61] בבלי קידושין לח, ע"א; מגילה יג, ע"ב.

[62] בתוך: יכל שירי פרוג' (בתרגום א' קאפלאן) ספר ג, תושיה, תרנ"ח, 18-20.

הסיטואציה הדראמאטית, הנשגבת, שבמרכזה משה הנושא את הלוחות, או משה המתייסר, העומד ומשקיף על הארץ המובטחת, קסמה לרבים ממשוררי ההשכלה: "משה על הר העברים" של מיכ"ל, "משה על הר נבו" של לטריס, "משה על הר העברים" של יהל"ל ו"שירי קודש" של פרוג הם רק דוגמאות ספורות ובולטות.

ברבדיו האליגוריים של שיר זה מסתמנות שתי מערכות-משמעות עיקריות: המישור האקטואלי והמישור העל-זמני. על פי המשמעות הראשונה, שבה נתפש השיר כאליגוריה לזמנו, מתוארת עליונותו המוסרית של העם ברגע היסטורי נתון. כאן ניתן לתפוש את דמותו של משה בשתי דרכים אלטרנאטיביות: משה עשוי לייצג כאן את האומה בכללה, את היהדות היא דת-משה, ואף יכול לייצג את מנהיגם של "בני-משה", מנהיג הדור, המנחה את עמו בעת היציאה מן הגלות ומדריכה לגלות עליונות מוסרית על אומות-העולם.

על-פי הקריאה השנייה, שבה נתפש השיר כאליגוריה, הפורשת אמיתות אוניברסאליות על-זמניות, נתפש משה כנציג מטונימי של האומה בכל הדורות, ואז מבטא השיר את עליונותו המוסרית של העם, או של הדת היהודית, על פני שתי הדתות המונותיאיסטיות הגדולות האחרות, בכל הדורות. תיתכן כאן גם קריאה ספציפית ליטראלית, לפיה משה הוא משה ההיסטורי-המקראי, מנהיגו של דור המדבר, הגובר על שני הענקים - העמלקי והכנעני - כמסופר בספר במדבר.

אך בין שנבין את השיר במשמעו העל-זמני ובין שנתפוש אותו במשמעו האקטואלי, "על ראש הראל" מעוצב בדרך נשגבה, מועצמת וגבוהה. הדמות שבמרכזו מוצבת על פיסגה, המתנשאת מן היקום ועטופה בחגור של עננים - על-פי מודוס מיתי של חיקוי המציאות.

במאמרו על "השפעת השירה הרוסית על חיים נחמן ביאליק"[63], טען יעקב בן ישורון, ששיר זה נכתב בהשפעת שירו של לרמונטוב "שני הענקים", שבו

---

[63] 'אורלוגין' (בעריכת א' שלונסקי), כרך 8 (מאי, 1953), 217.

האביר הרוסי הענק משפיל את עיניו אל יריבו "בבת שחוק גורלית" ומטעים את עליונות הרוח על הכוח הפיסי, שהרי לא בכוח הזרוע השפיל האביר את יריבו והכריעו. גם ב"על ראש הראל" גוברת דמותו המיתית של משה על יריביה - שני הענקים ש"אפפו" לרגליה (הנצרות והאיסלאם) לא בכוח הזרוע, כי אם ברוח. שני הענקים מעפילים אל ראש ההר, כשהם מחומשים ב"קרדום ובחנית" ואילו משה מכריעם בכוח מבטו בלבד.

טופוס היסטוריוסופי זה, בדבר תעודת ישראל בגויים, מצוי לרוב בשירת ביאליק המוקדמת, ומקורו בעיקר בשירת פרוג. ביאליק עוסק בו בהרחבה רבה ב"על סף בית המדרש", שבו ממתין הדובר בתוך מבצר הרוח בדממה, כשהוא בוטח ברוחו ובאמונתו בלבד ("וברוח אל צבאות אגבר חילים --- לשיר שיר ה' בתבל נולדתי / שביי - שבי צדק, ציד משפט - מלקוחי"). טופוס זה אף חוזר ב"שירת ישראל" ("אדוני לא קראני לתרועת מלחמה --- וכינור וחרב - לכינור הנני") ובשורות המסיימות של "אל האגדה" ("אבינה אחריתו, כי עם זו תולעת / עוד ישור ויוכל ענקים"). כל השירים הללו נכתבו - כפי שכבר הבחין לחובר - בהשפעתו הרבה של ש"ש פרוג, ואכן פרוג הירבה להשתמש בתחבולה הריטורית, המכונה "התחטאות", שבה אדם מטהר את עצמו ומצדיק את אורחותיו בנימוק, שזהו הגורל שההיסטוריה הועידה לו, ואין לשנותו. בדרך זו פותח שירו של פרוג "אל הזורעים", הכולל דברי התנצלות של הדובר הלאומי[64]:

אהה! כי לא חוננתי מאל המערכה
בידים אמונות לחרב, למלאכה,
שירתי לי חרב גם צנה.

בדרך דומה מצדיק דוד - סמל היהודי וסמל המשורר האוחז בכינור - את אורחותיו בשירו של פרוג "דוד וגוליה"[65], שבו נלחם הענק הערל בכוח הזרוע,

---

[64] "אל הזורעים", יכל שירי פרוג' (ראה הע' 62 מולעיל), כרך ב', 169-170.

[65] שם, כרך א', 39-41.

ואילו דוד - "בשירים ואמרים" - בכוח הרוחניות הצרופה:

"כלי נשקי - האמת הטהורה / אור אלי - לי צנה סוחרה"

טופוס זה אף חוזר בשירו של פרוג, "זה אלי", המדבר אף הוא על תעודת ישראל בגויים. בשיר זה מפזר היהודי, שקיומו מושתת על אדני הרוחניות, פרחים בדרך הרוויה דמעות. תמונה זו - תמונת פיזור הפרחים בדרכי העולם - מקבילה לתמונת הזיית הבושם-הפלייטון בשירו של ביאליק "על סף בית המדרש". שירו של פרוג "זה אלי" מדגיש את אידיאל ה"ספרא וסייפא". ב"על ראש הראל", לעומת זאת, מתבטאת עליונותו המוסרית של העם ביכולתו של משה, נציגה המובהק של הדת היהודית, להכניע ענקים בכוח מבטו בלבד[66].

"על ראש הראל" הוא, אפוא, בראש ובראשונה שיר הגותי-אידיאי, ותמונתו של משה - יותר משהיא באה להמחיז סיטואציה מקראית דראמאטית, באה לסמל רעיון היסטוריוסופי בדבר עליונותה המוסרית של האומה.

ב 2. <u>האליגוריה הדינאמית הדראמאטית</u>

רעיון היסטוריוסופי זה בא אף לידי ביטוי בשירו האליגורי של ביאליק "יעקב ועשיו", אלא שכאן התמחש בדרכים דראמאטיות ודינאמיות, היוצרות מתכונת סיפורית, המאפילה לעיתים על ההגות הסמויה.

---

(66) מאחורי רעיון זה בדבר עליונותה המוסרית של היהדות, שאינה דוגלת בכוח הזרוע, מסתתר פולמוס פובליציסטי ענף, שהעסיק רבות את העיתונות היהודית-רוסית בשנות השמונים ובשנות התשעים. יהודה סלוצקי, בספרו 'העיתונות היהודית-רוסית במאה התשע-עשרה', מוסד ביאליק, ירושלים, תשל"א,139) מעיר, כי בשנים אלה נשמעו שוב ושוב קריאות מעל דפי העיתונות אל העם "להראות את אגרופו", ולא להחשות לנוכח גלי הפרעות, החוזרים ונישנים. ה'ווסחוד' יצא בקריאה אל העם להשיב לייבעל האגרוף" (הוא ה"קולאק" הרוסי) כגמולו, ולהראות לו, שגם לעם היהודי יש א ג ר ו ף , ורק אז תושג הערכת הגויים,"הכנימות". ביאליק לא דגל ברעיון הנקם, שרווח בעיתונות היהודית-רוסית, והעדיף את דעתם של הקוראים להבלגה, כפי שאף ניכר משיריו.

המתכונת הסטרופית של "יעקב ועשיו", סכימת החריזה של השיר וחלוקתו לפרקים מצביעים על תוכנית ברורה ומוגדרת, שעמדה לנגד עיני ביאליק בבואו להציג את העימות ההיסטורי והאידיאי בין יעקב ועשיו: 27 הבתים של השיר הדראמאטי-האליגורי מחולקים לתשע קבוצות, בנות שלושה בתים כ"א, כשבכל קבוצה החרוז המסיים הוא חרוז זהה, המוזח לשם הבלטה טיפוגראפית[67]. תשעת הבתים הראשונים הם מונולוג[68] של עשיו, הנאמר תוך כדי הליכה מתוך מעבה-היער, לעברו של בית בודד. כל מעייניו של עשיו מרוכזים בניסיון להינצל מסופת-השלג העזה ולמצוא לעצמו קורת-גג למחסה. תשעת הבתים, הבאים אחרי המונולוג של עשיו (בתים 10-18) הם מונולוג של יעקב, יושב-האוהלים, שעיקרו היזכרות נוסטאלגית בבית-הוריו, שאותו נאלץ לנטוש מפחד אחיו. חטיבה זכרונית זו, הנאמרת מפיו של גיבור, היושב בין כותלי הבית, מגבירה את המתח הדראמאטי, שהרי הקורא (או הצופה, אם נועדה אליגוריה דראמאטית זו לצורכי המחזה) כבר יודע, שאותו אח, שמחמסו נמלט יעקב, הולך וקרב אל עבר הבית. חטיבת הבתים הראשונה היא, אפוא, חטיבה דינאמית ודראמאטית, ואילו חטיבת הבתים השנייה היא חטיבה סטאטית, שאין בה התרחשות ופעולה.

כל האלמנטים הדראמאטיים מגוייסים בשתי החטיבות הראשונות לצורך הפגישה המפתיעה בין שני האחים היריבים. ואומנם, בהטיבת הבתים השלישית, שאף היא מונה תשעה בתים (בתים 19-27), נפתחת הדלת וצפויה סצינה מרגשת של התוודעות בין שני האחים, שלא ראו איש את רעהו זה שנים. אך סצינת ההתוודעות המרעישה אינה מתרחשת כלל. עשיו דואג קודם כל לעצמו ולכלבו, ורק אחרי שהגיר לתוך קרביו את השיכר המיוחל, הוא פותח בכתב-האשמה מפורט על מירמתו ונכליו של יעקב, שזה עתה הציל את חייו. הבית המסכם את החטיבה האחרונה חורג במהותו ובאופיו משאר בתי השיר ומהווה מעין פרק עצמאי. בית זה הוא דיאלוג בין האל, המצווה על יעקב לשאת את

---

(67) בסוג זה של חרוז מוזח, המקשר את הטור המסיים של בתים עוקבים, השתמש ביאליק גם ב"שירת הצפרירים", הכלולה בפואימה "זהר".

(68) ולמעשה "soliloquy", המופר בפניות "aside" אל הכלב הזרזיר, הפוסע לצידו.

תרמילו ולצאת לדרך, לבין יעקב, המשיב לבוראו בסידרת שאלות נואשות:

אך אנא אלכה? ...
הוי אלי בקדש!
העולם אם נצח
רק אהיה מרדף?..

ההבדל שבין שני המונולוגים (של עשיו בבתים 1-9; של יעקב בבתים 10-18) בא לידי ביטוי בכמה וכמה מישורים: עשיו נושא את דבריו מתוך תוקפנות, קדחתנות וקוצר-נשימה; יעקב - מתוך עצב ותוגה, באווירה רגועה ונוסטאלגית. עשיו נושא עיניו אל העתיד הקרוב, לרגע שבו יוכל לנוח מן הדרך הקשה ולשכך את צמאונו ליין; יעקב נושא עיניו אל העבר הרחוק, לימים הטובים, שבהם ישב בחיק משפחתו.

לשונו הפיגוראטיבית של המונולוג הראשון רצוף בתיאורי גיהנום; לשונו הפיגוראטיבית של המונולוג השני רצוף בתיאורי גן-עדן. במונולוג הראשון יש ריבוי בולט של הגיים שורקים /č, š, s/ , ואילו בשני - ריבוי בולט של הגיים רכים / x, ħ /. החטיבה השלישית (בתים 19-27) מביאה למיפנה חדש: האווירה הרוגעת של המונולוג השני מתחלפת שוב בטון רועם, בקרסצ'רדו עז, עם הופעתו המחודשת של עשיו, המתדפק על הדלת והנרגע לזמן מועט בעת שתיית היין, כדי לשוב ולרעום ביתר עוז בזמן השמעת כתב-הפלסתר.

ריבויים הבולט של האלמנטים הדראמאטיים ב"יעקב ועשיו" פותח פתח להשערה, שאולי אליגוריה זו נועדה להמחזה, כדוגמת הדיאלוג האליגורי "חוה והנחש" (שהוא מעין "פורים שפילי"), או זה שב"האופה והכתף" (שהוא מערכון על אפיית מצות לפסח). גורמי המלוס והתיזמור בשיר-מערכון זה חוברים בו עם גורמי האופסיס (היסודות החזותיים והתפאורה), לשם עיצוב הדמויות (המוזג והגוי הכפרי) ולשם מימוש פסבדו-ריאליסטי של מציאות רוסית מושלגת. ניכר אפילו מאמץ ליצירת דיאלוג בעל מידת אותנטיות כלשהי: עשיו, הגוי הכפרי, מתבל את לשונו בדברי איום ובדברי חלקות וכיבושין לסירוגין, ואף שהדיקציה נשארת פיוטית לכל אורך השיר, יש פה ושם הנמכה מכוונת של הלשון, ליצירת איכות מעין-פרוזאית.

המישור הליטראלי בשיר זה מציג את קורותיהן של שתי דמויות מקראיות, כפי שהצטיירו בדמיון העם באמצעות האגדה. אומנם, במישור הליטראלי, השיר רצוף אנאכרוניזמים שונים (יעקב ועשיו מצויים בליבו של נוף רוסי מושלג; יעקב מתגורר בבית על אם הדרך ומחזיק בית-מרזח, כמו רבים מיהודי רוסיה במאה הי"ט); ואולם, דרך-הסיפר האנאכרוניסטית, או למעשה הא-כרוניסטית, אופיינית למדרשי-האגדה[69], ואינה מכתיבה בהכרח פרשנות אליגוריסטית. ניתן, למעשה, לקרוא את היצירה בשלימותה, על אף צדדיה הא-כרוניסטיים הבולטים, כאילו אין כוונתה לעמת אידיאות, אלא גיבורים מקראיים-אגדיים.

ואולם, כבר בספרות חז"ל[70], ולמעשה עוד במקרא[71], נתפשו יעקב ועשיו כסמלים לקבוצות אתניות, המייצגות ניגודים אידיאיים, וכוונת השיר - ליצור עימות היסטוריוסופי בין ישראל, טבעו וגורלו, לבין אומות-העולם, טבען וגורלן - שקופה למדי.

לחובר[72] מתאר את ההבדל בין שני האחים כך: "זה איש ציד, רודף ומבקש דמים, וזה יושב אוהל, הנרדף מחמס אחיו הגדול והחזק ממנו. יש בשיר

---

(69) ראה: היינמן, יצחק. 'דרכי האגדה', הוצ' ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית והוצ' מסדה, 1970, 35-39.

(70) ראה, למשל: בראשית רבה, סג.

(71) עפ"י בראשית, לו.

(72) לחובר ([32ד.] , 112-113).

הזה, שרשום עליו: 'הגדה בפי העם' מן הגרעין העיקרי שבשיר-העם על עשיו המשכים לבית-המרזח ועל יעקב המשכים לבית התפילה וכו'; אבל נוסף עליו מדרש מרובה על עשיו ההולך לקראת צידו, עם כלבו, בליל חושך קר, בארץ הקרה - המובן הוא ארץ רוסיה - בתוך סערת שלג איומה ואינו מוצא לא נתיב ולא דרך (---) והנה הוא רואה לפניו כנקודת אור (---) ולפניו אוהל יעקב היושב בשדה יחידי, בברחו מחמת אחיו".

ציון ההבדלים בין ישראל ואומות-העולם, שהוא טופוס רווח בספרות הבתר-מקראית, באגדה ובמדרש, רווח גם בשירת חיבת-ציון. לרוב שירים אלה ביססו את העימות שבין היהודי והגוי בדרך אמירתית-דיסקורסיבית, במעין מסה בחרוזים. בשירי אלמבר, ניכרים הנסיונות המובהקים ביותר להמחזת ההגות, ושיריו "לאדום" (עיבוד מהיינה) ו"אל תירא עבדי יעקב" ממזגים בתוכם הגות ודראמה. ב"יעקב ועשיו" דבק ביאליק בעקרון ההמחזה, ונמנע מלתת ביטוי אמירתי ישיר לניגוד שבין הדמויות. את הניגוד צריך הקורא עצמו לבנות על סמך רשמיו מפעולותיהן ומדבריהן של הדמויות, תוך התבוננות בהתנהגותן. ההכללות ההיסטוריוסופיות ניבנות, אפוא, בדרכי עקיפין, ולא באמצעות סיכום אידיאי ישיר מטעמו של המחבר, כבשירת התקופה.

העימות האידיאי מתגבש גם בעזרת המישקעים האלוסיביים העשירים, המוטמעים בדברי הדמויות. למשל, כשעשיו מתחנן לפני יעקב, שיפתח לפניו את דלת ביתו (בשורות 154-161), הוא מעיד על עצמו, כי מחמת השלג הכבד, כל גוו "מסורבל כדב". דברים אלה אמורים להעלות את לשון מסכת קידושין (שם עב) בדבר הפרסיים, המוזכרים שם בין קבוצות אתניות אחרות, שאינן מבני-ישראל. לעומת תלמידי-חכמים, ה"דומים למלאכי השרת", אוכלים הפרסיים כדוב ושותים כדוב "ומסורבלים כדוב ומגדלים שיער כדוב". באמצעות האלוזיה האליפטית והמרומזת משכיל ביאליק לעורר בדרך תמציתית ועקיפה דיון אידיאי שלם ומקיף בדבר ההבדלים, שבין ישראל ואומות-העולם, מבלי לגולל

את כל הדברים במפורש ומבלי לגלוש לאמירה מסאיית, שאין בה דינאמיקה של התרחשות. "יעקב ועשיו" היא יצירה דינאמית ודראמאטית, ועל כן היסודות ההגותיים מתכווצים בה לאמירות קצרות ועקיפות, ואת עיקרה הקדיש המחבר להראייה (showing), ולא להגדה ולהרצאה.

בדומה, מעלה דרישתו של עשיו לאחיו המושג ("אל נא תעקב", שורה 109) בדרכים עקיפות ותמציתיות את האטימולוגיה של השם "יעקב", שענייננה מירמה ונכלים. הגוי מתרה ביהודי לבל יעקוב אותו בהקטנת כמות היין שהוא מוכר לו, תוך רמיזה גם להשתייכותו הלאומית של המוזג ("יעקב" בתורת שם-גרדף ל"ישראל").

המונולוג של עשיו, המשמש ברובד הסמוי של האליגוריה ככתב-פלסתר, המכיל את עיקרי הטענות האנטישמיות המקובלות, בנוי במיבנה ריטורי מתוכנן ומכולכל, משובץ בתחבולות שנינה לרוב ובטכסיסי השהייה והטעייה, לצורך יצירת מתח דראמאטי ואירוניה דראמאטית. הדברים הכלולים בשורות 175-184, דרך משל, נשמעים תחילה כדברי שבח והודיה ליעקב, יושב-האוהלים, הדואג לאחיו הנווד ומוכן ומזומן לארח אותו בצל קורתו בכל עת:

> מראשית ידעתי / בשדה אם בית / עומד לבדד / בית משקה מרזח /
> ליעקב הנהו / כי אמר: פן יתע / בליל אחיהו / ויאבד כל דרך /
> ובא שתה יין / אל בית המרזח - - -

כביכול, אומר כאן עשיו, יושב יעקב בביתו מתוך דאגה לגורל אחיו התועה, כדי לספק לו מקום-מנוחה, שבו יוכל להחיות את נפשו ולהחליף כוח בשובו מן הציד. אולם, מיד בהמשך, באה הפואנטה - האמירה המהפכת את כל הדברים הקודמים על פיהם, ומאירה אותם באור חדש - "ו ב א ג ד ב י ד". עתה ברור, שכל דברי השבח וההודיה היו, למעשה, תחבולה ריטורית (מטאסטאזיס), ונאמרו מתוך אירוניה מרה, ולא מתוך כוונות נכוחות וכנות. עתה מתברר,

שמגמתו של יעקב אינה פילאנתרופית כל עיקר, אלא מעשית, קרה ומחושבת. הכל נועד לשם התעשרות קלה, לשם עשיית רווחים על חשבון תמימותו וחיספוסו של הגוי הכפרי. אך גוי זה מעיד על עצמו, שאין הוא תמים ובער, כפי שמדמה היהודי בנפשו. הוא יודע הכל ומבין הכל, ומסביר במונולוג ארוך את אופי מירמתו של יעקב, מנקודת תצפיתו של המרומה.

המישור האלוסיבי בשיר מקשר גם את העימות שבין יעקב ועשיו עם העימות שבין קין והבל, שגם הם נשאו ונתנו ביניהם על חלוקת העולם, כמסופר באגדה. עשיו כקין, מוצג כאן כמי שקולל בקללת נדודים נצחיים, כמי שיצא לדרך-נדודיו בליווית כלב-ציידים[73]. עשיו נתון בתחילת השיר בתוך סופת שלג עזה, כמי שדרכו אבדה וידיו ריקות משלל. לעומתו, דווקא יעקב (הוא ישראל, המוצג בספרות בדמות היהודי הנודד) מוצג כמי שיושב ישיבת-קבע (בעקבות איפיונו בספר בראשית כ"איש תם יושב אוהלים") וכמי שבית חם לו. ואולם, בסוף השיר מסתבר, שישיבת-הקבע של יעקב הריהי ישיבת-עראי, כי בתחום ארצותיהם של בני-עשיו, לא תיתכן ליהודי ישיבה של קבע.

בעקבות ההתוודעות והפגישה המחודשת, נאלץ יעקב לשאת את תרמילו ולצאת לדרך-הנדודים המקוללת. עתה, יעקב הוא הנוחל את גורלו של קין, ועשיו הופך - באורח פאראדוקסאלי - ל"יושב אוהלים", למי שירש את בית יעקב. מעגל-הקסמים של קללת-הנדודים לא תם: עשיו הציד-הנווד חומס את בית-יעקב, ויעקב נותר במקלו ובתרמילו בנתיב הנדודים הנצחי. הסיפור רומז לא רק לגורל היהודים ברוסיה הצארית של סוף המאה ה-19, אלא גם לגירושו של היהודי מביתו ההיסטורי, מ"בית יעקב" שבמזרח, הנתון בידיהם של צאצאי קין ועשיו.

---

(73) בבראשית רבה, כב, מוסברת מהות האות, שנתן ה' לקין: "רב אומר: כלב מסר לו", ולפי פירוש רד"ק ה ז ר ז י ר הריהו כלב-הציידים.

אך כדרכן של אליגוריות, ושל אליגוריות לאומיות ופוליטיות בפרט, גם האליגוריה "יעקב ועשיו" מכילה בסמוי עניינים רבים שבאקטואליה, ואינה פורשת אך ורק הבדלים היסטוריים אוניברסאליים של הדורות כולם. ענף מזיגת השיכר, שאותו מייצג כאן יעקב בעל הפונדק, מדגים - דרך משל - את תופעת דילדול הפרנסות היהודיות ואת תופעת נישולם של היהודים ברוסיה של סוף המאה ה-19. בכוח גזירות מטעם השלטונות על יהודים-חוכרים ועל מוזגי שיכר, נושלו יהודים רבים מפרנסותיהם עוד בשנות החמישים והשישים של המאה. במחצית השנייה של המאה ה-19, ניסו היהודים ברוסיה להיאחז שוב בענף מזיגת היי"ש: בתחום המושב, היו כמעט כל חוכרי הבלו על היי"ש יהודים, שמכרו את השיכר לכפריים באמצעות בני-עמם אשר החזיקו אכסניות ובתי-מרזח. משנות השישים ואילך, החל מספר המוזגים לפחות בקצב מהיר, עד אשר בשנות התשעים - בעיצומה של התקופה שבה נכתב השיר "יעקב ועשיו" - שוב לא נמנתה המוזגות עם הפרנסות היהודיות ברוסיה. תולדות ענף השיכר, כמתואר בספרו של יהודה סלוצקי[74], משקף אפוא נאמנה מצב של נישול, גירושים וגזירות, שהגיעו לשיאם בשנות השמונים ובראשית שנות התשעים.

האשמתו של עשיו, כי היהודי מכלכל את דרכיו ב"מרמה ובנכל" מבטאת, בין השאר, גם את טענתם האנטישמית, החוזרת ונישנית, של הרוסים הכפריים, בדבר דרכי-המירמה של המוזג היהודי, בהורדת כמות היין ואיכותו, וכן היא מבטאת את הטענות הרשמיות והמקובלות נגד ישיבתם של יהודים בכפרים. מכירת היי"ש מוצגת כאן באמצעות המחזתה של סצינת מכירת-הבכורה, תוך שהמשורר מבודד את צבעם האדום של היין ושל נזיד-העדשים ומקשר בין השניים, בדרך האסוציאציה.

---

(74) 'העיתונות היהודית-רוסית במאה התשע עשרה' (ראה הע' 66 מדלעיל, עמ' 18-21).

קריאת העידוד, הכלולה בבית האחרון, מזכירה את קריאתו ההימנונית של ש"ש פרוג בשירו "מנגינה עברית", שביאליק תירגמו לעברית בשם "עינך בהירה"[75]:

קח ללקוט על שכם
לך נודד ללחם,
אם בצקה רגלך
עוד שלם מטך ...
(שורות 210-213)

קריאה זו מזכירה אף קריאות עידוד דומות, שרווחו בשירה בת-הזמן, כגון הקריאה "קח מקלך יהודי עשוק --- " (ב"שיר גולה" של מ"מ דוליצקי) וכדוגמת הקריאה "לך! אלי קורא קול אל ממרום / קדימה ---" (בשיר "למנוחתך ישראל", אף הוא של דוליצקי). אך קריאה זו של ביאליק, בניגוד למרבית הקריאות הדומות הכלולות בשירת הדור, אינה מציעה פתרון מעשי למצבו הנואש של העם. האליגוריה הלאומית "יעקב ועשיו" מסתיימת בסיום פתוח, בשאלה ללא מענה, הנותנת פתח למחשבה הפסימית, שגורל הנדודים הוא גורל נצחי ומעגלי. כל אימת שעשיו, הצייד-הנודד, מגיע עם כלבו למקום מושבו של יעקב, מגיע תורו של האחרון ליטול את התרמיל ואת המקל ולצאת לדרך-הנדודים.

כדרכה של האליגוריה המשכילית, הקרובה קירבה ז'אנרית למשל ולמיכתם, גם האליגוריה "יעקב ועשיו" מכילה משחקי-מלים ותחבולות שנינה לרוב.

לדוגמה, כאשר משדל עשיו את יעקב לפתוח לפניו את דלת הבית, הוא יוצא לבסוף מכליו, ומתרה במוזג הנפחד: "הוי פתחה הדלת / אם שעיר משחת (---) אינך" (שורות 154-157). דבריו אלה כוללים משחק-מלים, הבנוי על

---

(75) שירו של פרוג פתח את גליונו הראשון של העיתון היהודי-רוסי 'יראזסבייט' של 1882, אחרי הפרעות שאירעו בכל חלקי רוסיה. בראש השיר בא המוטו: "דבר אל בני ישראל ויסעו", שהיה לסיסמתם הראשונה של אנשי בי"ו, אשר הושפעו מקריאת העידוד בהימנונו של פרוג.

רב-משמעותה של המלה "שעיר" (שד, צפיר-עזים ומרבה-שיער). המשמעות הראשונה עולה בקנה אחד עם תיאורי הגיהנום הרבים, הכלולים בשיר במרומז. המשמעות השנייה רומזת לשעיר לעזאזל, ה-pharmakos הניצחי מן הדראמה הבימתית והאנושית, ומשפט התנאי ("אם שעיר --- אינך") משווה לאמור אופי אירוני-טראגי, שהרי היהודי הוא אכן השעיר לעזאזל מאז ומעולם. המשמעות השלישית אף היא מוסיפה נופך אירוני לאמירתו של עשיו, שכן תכונת השעירות, שבה ניחן עשיו, מיוחסת כאן דווקא ליעקב (והרי אף הקטע הנרמז ממסכת קידושין, שצוטט כאן לעיל, מייחס שעירות מופרזה לבני אומות-העולם, להבדילם מבני-ישראל, שלא ניחנו בתכונה זו).

גם המלה "זרזיר", הבאה בשיר פעמים מספר (בשורות 147,68-67,59,45), היא מלה פוליסמית במובהק, וביאליק מנצל בשיר את כל יחידות-המשמעות שלה. יחידת-משמעות אחת עניינה: ציפור (רמז לצידו של עשיו); יחידת-משמעות אחרת עניינה: כלב (רמז לכלב-הציידים, המלווה את עשיו בנדודיו; ראה הע' 73 מדלעיל); יחידת-משמעות נוספת עניינה: זריזות (רמז אירוני, לשון סגי-נהור, לתכונת המתינות, המאפיינת את יעקב). על-פי המשמעות השלישית משמש הכינוי "זרזיר" בתורת כינוי מזלזל ומנמיך כלפי יעקב המתון, יושב-האוהלים. את הוראתה של המלה הסביר ביאליק עצמו ב"חקר מלים" שלו[76]:

> "ז.ר.ז = ח.ג.ר ('זרזיר מתנים') ומזה זריז --- ומן השם 'מתנים' נגזרו --- המתן, מתון, --- שני השורשים האלה (ז.ר.ז , מ.ת.ן), שהם הפוכים לכאורה בהוראתם הגלויה - סודם הנעלם הנפשי חד הוא ---".

יוצא, אפוא, שבמלה אחת השכיל ביאליק להתיך כמה משמעויות ולצרף ניגודים, המציינים פעילות וסבילות, זריזות ומתינות, דינאמיות וסטאטיות.

---

(76) 'כתבים גנוזים', 306-307.

הקריאה, הכלולה בשורות 211-212 ("לך נודד ללחם/ אם בצקה רגלך") היא משחק-מלים, המנצל את דו-משמעותה של המלה "לחם" (מזון, ארץ), ויש בה איכות אליטראטיבית עשירה: המצלול /lex/ בא בתוכה שלוש פעמים, ויש בו מהדהודה של קריאת הגירוש "לך!" ו"לכה!", אך גם מקריאת-העידוד לעלייה אל ארץ-האבות ("לך לך אל ארצך ואל מולדתך ואל בית אביך"), המציינת יציאה מרצון, ולא מאונס.

אימו של עשיו "לרוצץ ראש פתן" (שורה 201) יש בו משום אינוורסיה של האמור בבראשית רבה ע"ה, על גורלו של עשיו. על-פי המדרש, עזרו מלאכי-השרת ליעקב לרוצץ את ראש עשיו, ואילו כאן מועיד עשיו גורל דומה ליעקב, תוך תחבולת היפוך מחוכמת.

משחקי שנינה וקאלאמבורים למיניהם ניתן למצוא בשיר אליגורי זה על כל צעד ושעל, וקצרה היריעה מלפרט את כולם. שעשועים מלוליים אלה עולים, כאמור, בקנה אחד עם דרישות הז'אנר האליגורי, בגילומו המשכילי הניאו-קלאסי, שבו שואב הקורא את עיקר ההנאה מפיענוחן של משמעויות סמויות. אך, בניגוד לדרישות-היסוד של האליגוריה בת-התקופה, כלל ביאליק ב"יעקב ועשיו" סממנים אוטוביוגראפיים לא מעטים, ובכך הפר את האובייקטיביות, האופיינית לאליגוריה המשכילית. האליגוריה בשירת התקופה, ובמיוחד האליגוריה הלאומית, נשענת רק על הציבורי והכללי, ולא על הפרטי והאידיוסינקרטי. גם נוכחותו של "אני" לירי, משקיף או מעורב ריגשית, לא מפר באליגוריה בת-התקופה את האובייקטיביות והקאטגוריאליות שלה, שלא התירו שירבובם של עניינים אישיים ופרטיים.

ב"יעקב ועשיו" יש, כפי שכבר הבחין לחובר[77], סממנים אישיים ואוטוביוגראפיים רבים, "כגון סבל הנדודים של יעקב הצעיר, הוא המשורר

---

(77) ביאליק - חייו ויצירותיו' ([תד.], 113). לחובר מכנה את מקום מושבו של יעקב בשם "בית הישיבה", כנראה בעקבות פירושו של אונקלוס לבראשית כה, 27: "יושב אוהלים = משמש בית אולפנא".

הצעיר היושב בניכר שנים על שנים ושומר בלבו את זכר קינו אשר עזב, את חדר הורתו, את האב הזקן הגווע, המתהפך בערש, את אשר נרדף על צואר בידי אחיו-קרוביו ואת דבר צאתו לדרך ובואו את הבית, בית ה'ישיבה', אשר שמם חרב, ושם 'חום ואור נוגה' מלאו את נפשו (---) אף תמונת הבית הזה ודאי יש בה מתמונת בית אביו בפרבר הזפתים בז'יטומיר או בכפר ---".

בהטמעת יסודות אלה, שיש להם עגינה בביוגראפיה הקונקרטית של המחבר, יש משום צעד מעניין וחשוב מצידו של ביאליק הצעיר לעבר שילובו של האישי-הסובייקטיבי בתוך לב-ליבם של עניינים כלליים ואובייקטיביים. את גורלו של יעקב ואת גורלה של האומה ראה, במידה רבה, גם כגורלו האישי-הפרסונאלי (דפוס הגותי זה הודגש יותר ויותר, ככל שהלכה שירת ביאליק ובשלה. ראה גם: דיון בשיר "הרהורי לילה" בסעיף א.8 מדלעיל).

ועם זאת, אין לראות בשירים אליגוריים, בעלי סממנים אישיים-אוטוביוגראפיים, כמו "יעקב ועשיו" או "ותנפנף החסידה", נדבך ראשון בכתיבה האוטוביוגראפית של ביאליק. הפרשיות האוטוביוגראפיות, הכלולות כאן, הן מרומזות בלבד, וכמעט שאינן ניכרות, ואין בהן כדי להפר בצורה בולטת את הקו הסיפורי האובייקטיבי. הציר, שעליו נסבה היצירה, הוא סיפורם של יעקב ועשיו, במישור הליטראלי, והעימות ההיסטוריוסופי בין עם-ישראל ואומות-העולם, במישור הסמוי, שאופיו תימאטי-הגותי. היסודות הפרסונאליים והאוטוביוגראפיים הם מישניים ושוליים בחשיבותם לצורך הבנת השיר ולצורך בניית משמעויותיו.

את הצעד החשוב והבולט בכיוון מיזוגו של האישי והלאומי נקט ביאליק - כאמור לעיל - בשנים תרנ"ט-תר"ס, בשיריו הגנוזים "אוי מלב בוקעת" ו"מחוץ לעיר", שגם הם שירים לאומיים אליגוריסטיים, אך כאלה המכילים מימד אוטוביוגראפי קונקרטי נכבד.

"על ראש הראל" ו"יעקב ועשיו" מדגימים, אפוא, שני מאפייני-יסוד חשובים בכתיבתו המוקדמת של ביאליק: את נוסח הכתיבה הסטאטי-התמונייי, שהיה נוסח-כתיבה מקובל בשירתו של ביאליק הצעיר, וממנו התקשה להשתחרר אף בשירתו הבשלה, שעה ששאף ליצור אשלייה של התרחשות ודינאמיקה (למשל, בפואימה "מתי מדבר" נותרים תיאורי הענקים, המידבר וחיותיו תמונות סטאטיות ולא תהליכים דינאמיים, למרות הניסיון ליצור אשלייה של תנועה והתפתחות)[77א]. ב"יעקב ועשיו" ניכר המאמץ לסימולאציה של דינאמיות, בעיקר בסיוע רובד הצליל. ניסיון זה נתעדן ונשתכלל ביצירותיו הבשלות של ביאליק, שבהן הדינאמיקה מושגת בעיקר באמצעות ריבוי ניכר של פעלים מגיזרת ע"ו, מגיזרת הכפולים ומן השורשים המרובעים, כדי ליצור באמצעות חזרות של צלילים צפופים רושם של התרחשות דינאמית (ראה, למשל, בתיאור "הצפרירים" בפואימה "זוהר", שורות 35-100). עיקר כוחו של ביאליק בצד הלירי של כתיבתו, ולא בצידה הסיפורי. שירתו אינה משופעת במוטיבים דינאמיים, המקדמים את עלילת השיר ומעשירים את ה-praxis שלו, וכל נסיונותיו להעמיד סיפור בשיר ("מלכת שבא", "בליל הרעש", "יונה החיט") לא עלו יפה ונותרו בלתי-גמורים.

ב3. <u>"סוד הצמצום"</u>

ציין-סגנון נוסף, האופייני לשירתו המוקדמת של ביאליק, ומתבטא היטב בכתיבה האליגורית מן העשור הראשון, אך אינו בעל מימד כרונולוגי-דיאכרוני מובהק, הוא החתירה לקיצור ולצמצום, להתמקדות בחוויה אורגאנית אחת, תחת ההתפזרות וההתפשטות בתחומים רבים. את ראשוני שיריו של ביאליק

(77א) ראה: האפרתי, יוסף ([22א.] , 101-129).

מציין על הרוב המיבנה הריטורי הנפתל. בשנתיים הראשונות לכתיבתו, הירבה ביאליק בכתיבת שירים מורכבים וסבוכים, שאת רובם מציינת הארכנות היתירה וכפל-הדברים. שירים אלה - כגון "אל האגדה", "קומי וצאי לך", "על קבר אבות", "יעקב ועשיו", והדומים להם - התיימרו ללכוד בשיר אחד נושא גדול ונכבד ולמצותו מצדדיו השונים, תוך ניסיון ליצור רושם כולל ואחדות הארמונית ושלימה. בסוף שנת תרנ"ב, על סף השנה הרביעית לכתיבתו, כתב ביאליק מספר שירים, שאת כולם מציין הקיצור הרב, ההתמקדות בחוויה אחת, שאינה מתיימרת לחבוק זרועות עולם, ובתימאטיקה הכלל-אנושית, שאינה לאומית-יהודית בהכרח:

"מן המצר"	-	ראש חודש אב תרנ"ב
"עינ[illegible]ה"	-	כ"ב באב תרנ"ב
"בלב ים"	-	כ"ב באב תרנ"ב
"המחפש"	-	כנראה מחודש אב תרנ"ב

שירים אלה, המתארים כולם את הפרט, את היחיד במצוקותיו, במאבקיו ובחיפושיו, עומדים על הגבול שבין הישן והחדש. מן הצד האחד, נחלש בשירים אלה המימד הטרופולוגי-הלאומי, וגובר בהם היסוד הפסיכולוגי, הכלל-אנושי. מן הצד השני, הפרט העומד במרכז שירים אלה, חסר עדיין תכונות אינדיווידואליות מייחדות, והוא בבחינת קאטגוריה אידיאית מופשטת. שירים אלה עדיין רחוקים מן האינדיווידואליזם הרומאנטי ונטועים בפואטיקה הניאוקלאסית=המשכילית.

השיר "בלב ים" הוא דוגמה לאליגוריה, שבה נחלש המימד הטרופולוגי-הלאומי ועל חשבונו גובר המימד הפסיכולוגי, הכלל-אנושי. שיר זה - כמו "מן המצר" ו"המחפש", הקרובים לו ברוח ובזמן - מבטא יותר מכל הלון-נפש כללי של מועקה ומצוקה, המעוצב בצורה סטריאוטיפית, באמצעות קורלאטיב אובייקטיבי: הסערה בלב ים מחצינה את המתרחש בנפש הדובר, שאיננו מאופיין כאן בסממנים מייחדים אינדיווידואליים, כי אם מייצג את האדם באשר הוא. מצב המצוקה הכלל-אנושי והעל-זמני, עיצובה הסטיריאוטיפי של דמות הדובר, אופייה

הניסחאי של מערכת המיעוץ, המושמת בפי ה"אני" הדובר - כל אלה הופכים את "בלב ים" לאליגוריה על מצבו של האדם, להבדיל משיר לירי אישי.

את השיר "בלב ים" אפשר לתפוש גם כפשוטו, בשיר המתאר סערה בלב ים, באמצעות דבריו של הסבן הנואש, שנקלע בין המישברים והמגלה אינאונות מוחלטת במלרמתו באיתני-הטבע. "בלב ים" הוא מונולוג, הכולל דברי הצטדקות והתגוננות של ספן בלתי-מנוסה, שניסת ללא הצלחה להיאבק בגלים "שרגשו" לקראתו, עד שאמר נואש ונרדם בירכתי ספינתו.

ספרות ההשכלה וחיבת-ציון משופעת בתיאוריהם של בני-אדם, תנתונים במצבי-מצוקה קיצוניים ונואשים, כגון תיאורו של הכלוא הנואש בין כותלי בית-האסורים[78], תיאורו של הנתון בבטן האוניה בעת סערת קשה[79], תיאורו של הלוראר מול חילת-טרף מורעבת ואכזרית[80], וכיוצא באלה מצבים קשים של מצוקת נואשת. לפיכך, מותר אף לקרוא את "בלב ים" כמשוטו, ומכל מקום, אין הסיפור האליגורי הסמוי, הנלוות אל הסיפור הליטראלי, נדרש כאן בשקיפות ובחיפות, כבאליגוריות חלאומיות, שכבר נדונו.

ואולם, עיקרו של השיר ברבדיו הסמויים, המעשירים את הקריאה הליטראלית במישורי משמעות נוספים. תיתכן, למשל, קריאה אליגורית (זו שבמרכזה "אמת כלליה" מן ההחום האנושי-הפסיכולוגי)[81]. על-פי

---

(78) כגון בשירו של י"ל גורדון "צדקיהו בבית הפקודות", בשירו של גולדפאדן "יוסף בבית האסורים" ובשירו של פרוג "בחצר המטרה".

(79) כגון בשירו של י"ל גורדון "במצולות ים" ובשירו "אח לצרה יולד", הדומה לשירו של טולסטוי "על פני שיכולת המיט", שנתרגם לעברית ונתפרסם ב'פרדס', ספר ראשון (אודיסה, תרנ"ב), 205.

(80) כגון בשירו של י"ל גורדון "בין שיבי ארזות".

(81) ראה סעיף א.2 ("דרך הפירוש של יצירות אליגוריות ואליגוריסטיות").

קריאה זו ייתפש השיר "בלב ים" כהמחזה של הלוך-נפש סוער ובלתי-יציב; הספן הבלתי-מנוסה יובן כפרסונה אליגורית, המגלמת את האדם בה"א הידיעה, הנוהג בספינת חייו ב"ים החיים".

יציאתו הראשונה אל בין גלי החיים, ללא ניסיון וללא הכשרה, מותירה אותו אינאונים. הוא יוצא מן המאבק כשידיו על ראשו ואף משלים מראש עם הכישלון הצפוי. ההשלמה או ההתרסה, הנלמדות מן השורה "תנחנו בלעדי, לבדך השחהו" (שורה 4), מרמזות על אי-יכולתו או על אי-רצונו של ה"ספן" הטירון להתמודד עם גלי החיים.

הדובר מעיד על עצמו, שבאורח ארעי הוא ניסה לשנות את גורלו ולהילחם בנחשולים, אך משראה שמאמציו אינם נושאים פרי, החל להפקיר את גורלו ביד הגלים, ונרדם בירכתי הספינה, המיטלטלת לכל אשר תישאנה הרוח. לנימוקי ההגנה, שהוא מגייס לעזרתו, מצטרפת עובדת היותו "יורד-ים" בלתי-מנוסה, שכבר בהפלגתו הראשונה הוטל אל תוך ים סערה ורוגש: לא ניתנה לו ההזדמנות להפליג על מי-מנוחות ולהכשיר עצמו לבאות.

אך תיתכנה בשיר זה גם אפשרויות-קריאה טרופולוגיות-פוליטיות, האחת כללית והשנייה לאומית, המסיטות את המוקד אל התחום הציבורי, ורואה בדובר שליח-ציבור או נביא, שניסה לשאת בעול אך נואש. השוואתו של המנהיג לקברניט והשוואת האומה לספינה היא אנאלוגיה אוניברסאלית[82], שמצאה את ביטויה

---

(82) see: Puttenham, The Arte of English Poesie, 1589, Book 3, ch. 18: "*Allegoria is when we do speake in sence translative & wrested from his own signification, nevertheless applied to another not altogether contrary, but having much convenience with it, as before we said of the Metaphore: as for example if we should call the commonwealth a ship; the Prince a Pilot; the counsellors mariners; the stormes warres; the calm haven peace; this is all spoken in allegorie, and because such inversion of sence in one single word is by the figure Metaphore of whom we spake before, and this manner of inversion extending to whole and large speeches, it maketh the figure allegórie be called a long and perpetuall Metaphore*".

(התרגום בדף הבא)

גם במקורות היהודיים, במאמרי חז"ל, המשווים את העם שנותר ללא מנהיג לספינה שאבד לה קברניטה (למשל: "אותו היום שנפטר אברהם אבינו עמדו כל גדולי אומות העולם בשורה ואמרו אוי לו לעולם שאבד מנהיגו ואוי לה לספינה שאבד קברניטה", בבא בתרא צה). הדובר, המשול למנהיג בלתי-מנוסה או לנביא לא-לומד, אמור לנווט את הספינה "בין נבכי המים הזידוניים", אך מרים ידיו בייאוש ונרדם, כדוגמת יונה הנביא, בירכתי הספינה, מתוך סבילות מוחלטת, כשהוא מפקירה לחסדי הרוחות. קצה נפשו במלחמה ברוח ובחתירה אל עבר מטרה, שנועדה מראש לכישלון. "שוט בדד בין גלים, ברוח הילחם" (שורה 6) הוא צירוף, שיש בו משום החייאה ומימוש של אידיום, שמשמעותו הפיגוראטיבית נשחקה, ולפיו הדובר הוא מעין מנהיג דון-קישוטי אשר נלחם בטחנות-רוח ומנסה לתקן עיוותים בסידרי-עולם לשווא.

מן המתואר בבית הראשון, נלמדת החמרה גוברת והולכת במצבו של הספן או הקברניט: תחילה הוא משליך את המשוטים, מתוך ייאוש ואובדן-תקווה. אחר הוא מסיר את הנס (המפרש, או הדגל). הסרת הנס עשוייה להתפרש כפעולה היראלדית סימלית, אם ייתפש כמעין סינקדוכה לעניין הייעוד או המטרה, שלמענם הפליגה הספינה אל הים. עקירת התורן ממקומו ("גם תורנו אמישה") משקפת החמרה נוספת במצבו של הקברניט-המנהיג, ובסופו של דבר, נרדם הדובר הייירכתים, מתוך אדישות מוחלטת לגורלו האישי ולגורל הספינה[83]

(סוף הע' 82) "לפנינו אליגוריה כאשר אנו מדברים במובן מועתק ומסורס מן המשמעות, המוחל על מובן שני, שאינו סותרו לגמרי, כי אם מתאים לו במידה רבה, כמו במטאפורה, שדנו בה לעיל. למשל, אם נקרא לאומה ספינה; לנסיך קברניט; ליועצים ספנים; לסופות מלחמות; לשמים הבהירים שלום; כל זה ייאמר על דרך האליגוריה. ומאחר שמעתק-משמעות כזה במלה בודדת נעשה באמצעות הפיגורה מטאפורה, שבה דנו לעיל, ודרך זו של מעתק-משמעות המתפרש על פני דיבור שלם וארוך, יוצרת את הפיגורה אליגוריה, שהיא יכולה להיחשב כמטאפורה ממושכת וארוכה".

(83) אף להשלכת הכלים, בזה אחר זה, יש מקבילות במאמר חז"ל מבבא בתרא: "המוכר את הספינה מכר את התורן ואת הנס ואת העוגין ואת כל המנהיגים אותה" (שם, ע"ג). (המנהיגים = המשוטים).

התרדמה בירכתי הספינה מעלה על הדעת את סיפור יונה הנביא, סיפורו של מי שניתנה שליחות בידו, והוא מיאן למלאה. הסערה המתוארת בפרק א' בספר יונה, שבעקבותיה השליכו המלחים את כלי האוניה, כדי להקל עליה, מקבילה לסערה ולהשלכת המשוטים, הנס והתורן בשיר "בלב ים". הדובר, היורד אל ירכתי הסירה ומצפה בסבילות מוחלטת לבאות, מקביל ליונה, שנרדם בירכתי הסירה. נוצרת כאן גם מעין אסמכה אסוציאטיבית בין היונה (בתורת שם-עצם מתחום החי) ובין השם יונה. באמצעות השאלה "הישוכו המים" (שורה 19), צפה ועולה פרשת היונה, שיצאה בשליחותו של נוח לראות "הקלו המים" ותרה אחר מנוח לכף רגלה (וכאן בשורה 20, החותמת את השיר, שואל הדובר, הדומה ליונה הנביא: "האמצא מי מנוחות בם אוכל לנוח", מתוך דמיון ליונת-השלום אך גם מתוך שוני, שהרי היונה בפרשת המבול חיפשה יבשה, ולא "מי מנוחות"). אסמכת היונה מפרשת המבול ליונה הנביא מערבת שני סוגי שליחות - השליחות החיובית של בעלת-הכנף והשליחות הרת-ההרס של יונה הנביא; השליחות שנתמלאה מסיפור המבול והשליחות שממנה ניסה יונה הנביא להתחמק. סיפור יונה הנביא מכתיב מוסר-השכל נורמאטיבי וברור: אין אדם בן-חורין להשתמט מן התפקיד שהוטל עליו, ומכאן העמדה הריטורית - עמדת ההתגוננות וההפרכה (*refutatio*) - שנוקט הדובר בשיר: עליו לתרץ את התחמקותו מן השליחות ואת סבילותו ואי-יכולתו לעמוד במשימה. זאת הוא עושה בטענו טענת "קל וחומר", המקבילה למענה ה' לירמיהו במיבנה הריטורי שלה: "נלחמתי בראשית אונים - ויללוני / עד אבדו כלי מלחמה ושארית אונים ---" (שורות 15-16; השווה: ירמיהו יב, 5 - "כי את רגלים רצת ויללוך ואיך תתחרה את הסוסים"). אם ב" ר א ש י ת א ו נ י ם " נלחם הספן ונלאה, קל וחומר שב" ש א ר י ת א ו נ י ם", תוחלתו אפסה ובטלו סיכוייו לעמוד במערכה[84].

---

[84] הניגוד של "שארית אונים" ו"ראשית אונים" מכיל שעשוע שנינתי אורתוגראפי, המכונה "אנטיתיקון".

בדיקת צירופי הלשון בשיר מגלה צירופים רבים מתוך קינת-הלעג על מפלת צור (יחזקאל כ"ז). קינת-הלעג על עתידה המר של המעצמה המסחרית ושל ספניה הנועזים עומדת כאן בניגוד אירוני לגורל הספינה הרעועה, המיטלטלת באין-תקווה עם קברניטה חסר-האונים. ואפשר, שאין הפרק על גורל צור משמש בשיר זה בתורת טקסט נרמז, לצורך העלאה של רמיזה ספרותית בעלת התכוונות אירונית, כי אם משמש בתורת תיזורוס לדלייתם של צירופים מוכנים מתחום הספנות.

אף ש"בלב ים" נראה אליגוריה כלל-אנושית, אוניברסאלית, המציגה את מצוקותיו של האדם באשר הוא, אפשר שהיא מייצגת גם משמעות לאומית ספציפית, וגיבורה הוא הצעיר היהודי הטיפוסי, היוצא לדרך-חייו ללא הכשרה וניסיון, כדוגמת הילל בן עבדון הפרעתוני, המתואר בשירו של יל"ג "קוצו של יוד". גלי הים הרוגשים עשויים לייצג כאן את קשייו הכלכליים של הטירון, המוטל נבוך אל בין גלי החיים, כבתיאורו הפיגוראטיבי של גורדון:

מסביבם מדבר עקרבים ונחשים
בעקבם האויב, ים זועף לפניהם, -
"דבר ויסעו!" יאמרו שלוי עולם,
והם קופצים הימה באמונה אמן;
ראשית דרכם צלחה; מימינם ושמאלם
היו נוזלים לצורים זבי דבש ושמן,
בן לילה ישובו המים הזדונים...
ובעמק התהום המונים המונים!

כהילל שהוטל אל בין נבכי המים הזידונים, כצעירים יהודיים רבים אשר "ים זועף לפניהם", ואשר יצאו - בתום תקופת ה"מזונות" - לחפש גורלם במדינות הים, בתקווה ש"אולי יקרה אליהו" לקראתם, כך מוצג כאן הספן הטירון, שזה עתה החל לתפוש משוט. היסוד הלאומי אף מקבל חיזוק-מה משימושי הרמיזות המקראיות בשיר: "כי כבדה עלי העבודה, כבדה" (שורה 5) היא אמירה, המסתמכת על הנאמר בספר נחמיה: "כי כבדה העבודה על העם הזה" (שם ה, 18). יש, אם כן, בשיר "בלב ים", שעיקרו כלל-אנושי ועל-זמני, גם יסוד לאומי טרופולוגי.

ואולם, מותר אף לפקפק בתקיפותם של מרבית הקישורים האלוסיביים בשיר. אפשר שהאיזכורים המקראיים אינם משמשים אלוסיות מחושבות ומכולכלות, ויותר משהם מאייכים את השיר ותורמים לאחדותו הסימאנטית, יש בהם סימן ועדות לרפיפות כשרונו של המשורר בשנות כתיבתו הראשונות.

ב 4. <u>האליגוריה הפסיכולוגית-האוניברסאלית</u>

ניתן אף להכליל ולומר, כי בשירים כגון "בלב ים", "מן המיצר" ו"המחפש", שבהם נחלשת האפשרות הטרופולוגית-הלאומית וגובר האספקט הפסיכולוגי-האישי, מלווה תופעה זו גם בהיחלשות ניכרת של משקל הרובד האלוסיבי. משקלם ומעמדם של הצירופים הכבולים מן המקורות הוא יותר מילוני-לקסיקאלי מאשר אלוסיבי. לעומת זאת, הולך וגובר מעמדם של ה-*topoi* הריטוריים הקונבנציונאליים - מעמדן של דמויות הקבע, מחוות הקבע והסיטואציות השגורות - בשירים אלה, הנושאים הגות כללית-אוניברסאלית.

יתר על כן, הצירופים הכבולים מן המקורות, היוצרים בשירים אלה תבניות של חזרה והצטברות, לקוחים לרוב מאותן חטיבות במקרא, המתארות את מאבקו העז של ה פ ר ט עם רצון הציבור או עם רצון האל (ירמיהו, יונה וכד').

בשירים אלה מסוף שנת תרנ"ב מסתמן - כאמור - המעבר מן הרובד הטרופולוגי של האליגוריה (שהוא הרובד הנכבד ביותר באליגוריה הביאליקאית המוקדמת) אל הרובד האליגורי-הפסיכולוגי. מעבר זה כרוך, כמובן, בהקטנה ובצמצום, ודמותו של הדובר חופפת יותר ויותר לדמות המשורר. אומנם, ב"מן המיצר" מדובר עדיין על אדם כללי-קאטגוריאלי, שלא ניתנים בו כל סממנים אישיים, העשויים לקשרו אל דמות המחבר החוץ-ספרותית, אך כמה ממאפייניו של אדם זה (כגון אי-שביעות רצונו מן המצוי, תלונותיו כלפי ההשגחה, שאיפתו לאינדיווידואליזם) באים בניסוח דומה עד מאד בכתיבתו האיגרונית המוקדמת של ביאליק, ועתידים לחזור ביתר-הדגשה בכתיבתו המאוחרת,

ה"פרסונאליתי", שו ששוקעו בה טמטמים אישיים מרובים, שיעודדו את זיהויה עם דמותו של המחבר.

כותרת השיר "מן המיצר" מקשרת אותו אל השיר "בלב ים", ושניהם מייצגים מצב-מצוקה טיפוסי, קאטגוריאלי, ממאגר מצבי-המצוקה הקלאסיים, שבפרקי-תהילים, ובמיוחד מאותם מזמורי תהילים, שוכנסו לסידור התפילה זהאמורים להתאים למועקותיו השונות של ציבור מתפללים רחב והטרוגני. הצירוף "בלב ימים" כלול בתיאורו של מצב-המצוקה ההיפוסיזי בתהילים מ"ו, וכן בפרק ב' בספר יונה ("בלבב ימים"), שביקורת המקרא רואת בו מזמור-תהילים, שהוכנס כמאוחר לסיפור יונה[85]. גם הכותרת "מן המיצר" לקוחה מאוצר המצבים הסטיריאוטיפיים הקבועים (תהילים קיח, 8).

לצירוף "מן המיצר" נודעת משמעות כפולה: בתורת צירוף יחס, מתאר צירוף זה מצב מופשט, מוקה כללית; אך בתורת היאוד-מקום, מצטרפת לו משמעות כבולה, שעניינה: מתוך הכלא. המשמעות הכבולה הפיגוראטיבית מתמחשת בשיר זה, ויוצרת ביחד עם ה"נחושתיים" (שורה 16) וה"אזיקים" (שורות 22,19) תבנית של לשון פיגוראטיבית, הלקוחה מתחום סימאנטי אחד.

השיר "מן המיצר" הוא תפילתו של אדם, השואף לעוף "על לשמי שמים", להתנשא ולהרקיע לגבהים רוחניים, התואמים את מאווייו וכשרונותיו, אך וש עצמו כ"מלך אסור באזיקים", אשר אינו יכול להשתחרר מכבליו, בשל מותו אדם, שהחטא הקדמון פגם בשלימותו ("ידך יצרה, עיצבה רוחי, / למה ירע בעיניך / השלם שכלל את המלאכת?"). בעיצוב דמותו של הדובר המתלונן בשיר זה חבוי, אפוא, שני יסודות מנוגדים לכאורה: הדמות

---

(85) ראה: הערך "יונה", שחיברו הפרופי בנימין אופנהיימר, בתוך 'לכסיקון מקראי' (בעריכת מנחם סוליאלי ומשה ברכוז) דביר, תשכ"ה. ראה גם: יערי, 'מחקרי ספרי', מוסד הרב קוק, ירושלים, תשי"ח, 62-84.

השואפת להגביה עוף אל טמי שמים, בדומה לדובר ב"אחרי הדמעות" (שיר גנוז שנכתב חודשים מספר לפני "מן המיצר"), המכריז על מאווייו "לעוף על אל שחק בהיר", שריד ל"אוברייס" של דמות ה-overreacher הארכיטיפית[86], מחד גיסא; הדמות הבבולה הפרומיתיאנית, שמשורדי וזיבה-צירון (מאנה, פינס, פרישמאן ואחרים) נטלוה מגיתה ומפרוג, וביאליק ניצלה באורח מקורי ומתוחכם, אחרי התקופה הנדונה, בשירו "לא זכיתי"[87].

התחינה ההיפותיטית ב"מן המיצר" דומה אף דמיון ניכר לוידויו של ביאליק הצעיר באיגרתו הסנטימנטאליסטית המסולסלת לחבר-בעוריו אליהו פרידמאן:

> כמעט יתקפני תיאוש... ואתפלל כל עוד נשמת שדי בחיזיני. אל לקצוץ כנפים למריא במרום אחרי רב הנוצה --- ברכני גם אני, אבי --- אחרי רב הנוצה --- למה אגרע? --- אהיה גם אנכי כמעין המתגבר... כנהר שאינו פוסק לעולם, כנחל שלא יכזבו מימיו מקור מים חיים...
>
> (אגרות א, מג-מד).

גם בשיר וגם באיגרת, מבקש היחיד חיזוק לפגמיו האנושיים ומביע את שאיפתו לזכות בכנפיים, שיתירו לו להמריא מעלה מעלה. את מקור הטראגיקה של חייו, רואה הדובר בשיר ובאיגרת ב ה י ע ד ר , בחכרון הנטף האחד, אשר

---

(86) see: Levin, Harry. The Overreacher, Boston, Beacon Press, 1964.

(87) בשירו של פרוג "אל פרומתיאוס" ("שירי פרוג"[ראה: הע' 62 מרלעיל],20), מבקש המשורר-הדובר מפרומיתיאוס, שיתבונן בו ויתבחן, שכן גורלו מר מגורל פרומיתיאוס: "לא גנבתי אש קדש מאלי אל עליון/ לא גנבתיה ממנו כי הוא לי נתנה ---", ואף על פי כן, אלפי דיות זרבובות צפעונים מנקרים את כליותיו ומעלעים את דמו (לפי האגדה, גנב פרומיתיאוס אש מן השמים ומשום כך רותק כשלשלאות אל הסלע ונענש בעיניו קבוע: מדי יום באה דייה ומנקרת את כליותיו). ב"לא זכיתי" טוען הדובר, כי לא גנב את הניצוץ, אלא ניקרו מסלעו, מפנימיותו, ומכאן בלמדת מעין העבשה עצמית: כשם שהדייה מנקרת את כליותיו של פרומיתיאוס הכבול לסלע, כך המשורר מנקר את הניצוץ מליבו ומעניש את עצמו בעצם החמסרותו לכתיבה. הוא גם הנענש (פרומיתיאוס הכבול, שליבו מנוקר) וגם המעניש (הדייה המנקרת), ומכאן שבעשייה הספרותית יש מעין הלקאה עצמית. גם בשירו של פרוג וגם בשירו של ביאליק המשורר הוא, למעשה, דמות אנטי-פרומיתיאנית. יי האפרתי ומי פרי ([21]) עמדו על כמה מן הקשרים בין שני השירים.

יכול לשנות את המצב, להשליט ול"שכלל את המלאכה". בהמשך דרכו, אימץ ביאליק גישה אחרת, הרואה את הטראגיקה של היוצר דווקא ב ש פ ע , באי-היכולת להשתחרר מן השליחות הספרותית, כמו הנביא הקובל על שהנבואה עצורה כאש בעצמותיו (בשירים "לא זכיתי", "מי אני ומה אני" ועוד). ב"מן המיצר" עדיין שולט הנוסח המשכילי-הקלאסי, לפיו מבקש המשורר להיות ניזון בשפע חיצוני, בנוסח האינבוקאציה ("נטף אחד טל של תחיה, / נטף אחד דמי הנוער/ צק בעורקי, רופא חולים! / קרן אחת אור וזוהר,// ביצוץ אחד עוז ואומץ / הופע, הבקע אל לבתי! -". (שורות 1-6).

עיצובה המטונימי של בקשת הדובר ב"מן המיצר" (נטף אחד, אגל אחד, קרן אחת, ניצוץ אחד) אינה מלמדת על השתחררות מן הנוסח המשכילי ההיפרבולי, המחבב את הטרופים המוגבהים והמוגזמים. דרישה זו נושאת אופי כללי לחלוטין, כולה קונבנציה ומעשה שיגרה ספרותי, ואין לה כמעט זיקה אל הנוסח הרומאנטי המאופק. לא די במטונימיה דקדוקים (בחלק במקום השלם), או במטונימיה תמונית (בהקטנת השקף), כדי ללמד על השתחררות מן הנוסח המשכילי. צריך שיהיו בה ביצירה גורמים אחדים נוספים, כגון איפוק פאתטי, מיזוג (צמצום היחידות הלקסיקאליות), פערים חידתיים בהשתלשלות הכרונולוגית או הסיבתית וכדי, כדי להצביע על זיקה לנוסח החדש. והא ראיה: השיר "מן המיצר", שעיצובו מטונימי במובהק, עדיין נטוע כולו בלב הנוסח המשכילי הישן, ואין החימה שלו (מצוקתו של היחיד) מלמדת על חריגה מן הפואטיקה הגיאוקלאסית[88].

---

(88) שירים אלה ("בלב ים", "מן המיצר", "המחפש") מבטאים דרך גורלו של הגיבור האינדיווידואלי את המצוקה האנושית הקאטגוריאלית, הכלל-אנושית, כותרות שני השירים הראשונים לקותות, כאמור, ממאגר מצבי-המצוקה הקלאסיים במזמורי-תהילים. כותרת השיר "המחפש" (וכן כותרות אחרות של שירי ביאליק, המכילות ידוע, כגון: "המתמיד", "התהפוכה", "הקיץ", "הבריכה" ועוד) מציגה גם את ה פ ר ט וגם את ה ק א ט ג ו ר י ה. המחפש, המתמיד, הנער ב"באהל התורה" ועוד, הם גם גיבורים בעלי מהות אינדיווידואלית, אך גם קאטגוריה פונקציונאלית (חברתית, מעמדית, היסטורית וכו'), ומשום כך עומדים כל השירים הללו על פרשת-דרכים בין הישן לחדש: בין הקאטגוריאליות והאינדיווידואליות, בין האבסטראקטי והמוחשי,

"המחפש" הוא הניאוקלאסי והפורמאלי מבין השירים המוקדמים של ביאליק. השיר הקצר בנוי משני בתים מרובעים, המתארים שני מצבים שונים, העומדים זה כנגד זה ביחס כיאסטי. כל אחת משורות הבית הראשון עומדת אף היא ביחס כיאסטי לשורה המקבילה לה בבית השני, ואף כל צמד טורים בשיר עומד ביחס סימטרי וכיאסטי לצמד העוקב. השיר בנוי, אפוא, במתכונת חמורה וסכימאטית, שאינה אופיינית לשירת ביאליק המאוחרת, שבה מתפוררות הצורות הפורמאליות הנוקשות ומיטשטשים המיתארים התימאטיים(89).

בבית הראשון, המתבונן דומם ושליו ואילו התפאורה סוערת וזועפת; בבית השני, המתבונן זועף ואילו התפאורה רוגעת ושליווה. המיבנה הריטורי של שני הבתים אף הוא זהה בדיוק. בשניהם כלולה בשורה השנייה שאלה ריטורית, הפותחת במלה "היחפש", ומציגה ייעד שונה ל"חיפוש" (הוא ה-quest הניצחי מן הרומאנסה). את הייעד הראשון ניתן לתאר כחתירתו של המשכיל הצעיר להבנת רזי עולם; את הייעד השני - כחתירתו של מי שהתפכח מן החיפוש אחר רזי עולם, ועתה הוא מחפש "ניחומים שממנו רחקו". שני היעדים מסמלים את המעבר מן השכלתני אל האמוציונאלי (בדומה להתפכחותו של קוהלת מן הראציונאליזם האופטימי של שלמה הצעיר). השורה השלישית של כל אחד מבתי השיר מכילה את תיאור הנוף והרקע, והשורה הרביעית מכילה שוב שאלה ללא מענה, המופנית אל הנוף כאל נמען אילם (שוב תחבולה ריטורית, שתכליתה להותיר את הדברים כחידה). "המחפש" התוהה על חידות הבריאה ומציג שאלות נצחיות, בעלות אופי אקסיסטנציאלי, הוא בראש ובראשונה האדם בה"א הידיעה, בשתי פאזות של חייו: בצעירותו ובזקנתו, בשאיפותיו ובאכזבותיו.

בשירים אלה - "בלב ים", "מן המיצר", "המחפש" - שנכתבו כולם כאמור בסמיכות-זמנים רבה זה לזה, ניכרים גישושים לכיוון דרכי הבעה מצומצמות וחסכוניות. אף שאלה שירים הגותיים, אין הם מעוצבים במתכונת שיר-ההיגיון המשכילי, שהוא על הרוב שיר רב-בתים, בעל מיבנה ריטורי מורכב ונפתל. בין

---

(89) הספרות המשכילית-הניאוקלאסית חיבבה במיוחד מיבנים סימטריים, ביחידות הטקסט הקטנות וכלה בצימדי שירים וספרים: "שלמה" ו"קוהלת" של מיכ"ל; "נסיעה אל אבותי" ו"נסיעה עם אבותי" של מאנה; "אהבת ציון" ו"אשמת שומרון" של מאפו - הם רק דוגמאות בולטות לנטייה כללית של סופרי העת.

ששירים אלה מתורגמים מן הגרמנית או מן הרוסית, וביו שהם רק מושפעים מן השירה האירופית, ניכר בהם כי כתיבתם היתה מעשה התמודדות של ביאליק הצעיר עם "סוד הצמצום". עד אז כתב שירים, המצטיינים באריכות יתירה ובכפל-דברים, כגון נוסח ראשון של "אל הציפור", נוסח ראשון של "אל האגדה", "ארץ שחולה כפנינים", "קומי וצאי לך" ועוד. עתה, החל ביאליק לכתוב גם שירים קצרים ומנופים, טעונים במשמעות ועמוסים בפאראדוקסים, ועם זאת - קלילים ופשוטים, למראית עין.

בפרק זה ניסיתי להצביע על אחת מן התופעות הז'אנריות המרכזיות בשירתו המוקדמת של ביאליק - השכיחות הרבה של השימוש באליגוריה כז'אנר וכעיקרון פרה-ז'אנרי. במהלך הדיון, ניסיתי להצביע גם על ייחודו של כל שיר ושיר, וגם לעמוד על התהליכים הבולטים, המסמנים שינוי ותמורה. אלה הם: המעבר מסמליות קונבנציונאלית וסכימאטית לסמליות אישית אידיוסינקרטית; המעבר מאליגוריה שלימה, "טוטאלית", לשיר אליגוריסטי ול"טאוטגוריה"; המעבר מן הסיפור הלאומי האובייקטיבי אל הסיפור האישי האוטוביוגראפי[90]. במהלך הדיון ניסיתי גם לעמוד על תופעות, שאינן בעלות מימד דיאכרוני מובהק, כגון כתיבתן של אליגוריות "סטאטיות" ו"דינאמיות"; וכן כתיבתן של אליגוריות כלל-אנושיות, שבהן נחלש המימד הטרופולוגי-הלאומי וגובר המימד הפסיכולוגי. חלק מן האליגוריות, שלא נדונו בפרק זה, נדונות בפרקים הבאים, כגון השירים "לכי דודה", "קומי וצאי לך", "חושו רופאים" ו"גסיסת חולה", המשתבצים גם במסגרות ז'אנריות אחרות, אף שהם אליגוריות לאומיות מובהקות.

---

(90) על זיקתו של ביאליק לשני הקטבים - האובייקטיבי והסובייקטיבי - עמד בהרחבה ברוך קורצויל, במסתו החשובה "על שני יסודות נפשיים ביצירתו של ביאליק", המכונסת בספרו 'ביאליק וטשרניחובסקי - מחקרים בשירתם' ([45], 3-22).

קווים של התפתחות ותמורה בכתיבתו הסאטירית והפארודית של ביאליק בעשור הראשון

א. הכתיבה הסאטירית לעומת הכתיבה ה"רצינית" והמרוממת

בראשית דרכו הירבה ביאליק בכתיבת שירים סאטיריים ופארודיים, שאותם נהג להפריד משיריו ה"רציניים" והמרוממים[1], ולראות בהם ז'אנר "נמוך", שאינו יאה לכינוס בקובץ.

מתוך כמאה השירים, שכתב בעשור הראשון ליצירתו, ניתן לסווג 15 שירים כסאטירות "קלות"[2], המכילות יסוד הומוריסטי-משועשע, ו-8 שירים כסאטירות קודרות, המשוללות יסודות של הומור[3]. חלק ניכר מן השירים המוקדמים, שאינם סאטירות מובהקות, מכילים יסודות סאטיריים ופארודיים, וכמעט בכל השירים יש יסודות אירוניים, בולטים או מרומזים, לרבות שירים בעלי נימה טראגית ומרוממת.

---

(1) למשל, ברשימת השירים, שהתקין ביאליק, מתוך כוונה (שלא התממשה) להוציא קובץ שירים, בחסות אגודת "נצח ישראל", לא כלל את שיריו הסאטיריים-פארודיים. שירים מוקדמים, שנכתבו תחילה בנימה סאטירית-פארודית, כמו "אל הצפור" ו"קומי וצאי לך", נכתבו מחדש, בנוסח רציני ומרומם.

(2) השירים הם: "תענית צבור לעצירת צדיק", "אכילת אשם", "אשריך צעיר רודם", "עצה בתפילה", "עקבות המשיח", "הדעה החיטית", "רחוב היהודים", "יונה החיט", "חוכרי הדעת המלמדים", "ישני עפר", "רבי זרח", "עסק בנסתרות", "שיר כסף", "ילדות", "בכרכי ים".

(3) השירים הם: "הושו רופאים", "גסיסת חולה", "כמה נאים האילנות", "דל מתעשר", "חבל קבצנים", "בתשובתי", "על לבבכם ששמם", "תקון חצות", "והיה ביום ההוא".

באיגרת לחבר-נעוריו אליהו פרידמאן משנת תרנ"ב[4], נתן ביאליק, בין השאר, ביטוי להבדל הקוטבי, שבין נוסח-הכתיבה החגיגי והרציני, הנובע מכונות ומרוממות-הרוח, לבין נוסח-הכתיבה המלעיג והמכאיב, הנובע מהתחכמות ומקריצת-עין:

"הוי פרידמן! מה טוב חלקו ומה נעים גורלו, כי נשמה גבוהה, נפש רמה וזכה כמוה ניתנה לו ממרום --- ברכני גם אני אבי!... למה אגרע?... (---) אהיה לכל הפחות שר בשירים על לב רע---".

אם לא יעלה בידו להגשים את חלומו ולכתוב בנוסח פרוג, כמשורר בעל נשמה יתירה ו"נפש רמה וזכה", מתוודה ביאליק באוזני חברו, יכתוב לכל הפחות שירה מכאיבה - "לפחות אהיה שר בשירים על לב רע". דבריו מעלים על-דרך האלוסיה את משלי שלמה ("מעדה בגד ביום קרה, חומץ על נתר ושר בשירים על לב רע", משלי כה, 20), המזהירים מפני אורחות-חיים, שיש בהם רשעות והתעללות בזולת ומלמדים את האדם להתרחק מהם. כאן ביאליק מפרש את כוונתו לכתוב שירה, הזורה מלח על הפצעים, "חומץ על נתר", לצער את הזולת, כמי ששר שירי שמחה לאדם עצוב. דומה, שבאיגרת וידויית זו ציין ביאליק את השירים הפולאריים, שביניהם אכן נעה כתיבתו, בעיקר בראשית דרכה: הכתיבה המרוממת והחגיגית ולעומתה - הכתיבה הסאטירית, המכאיבה והמצליפה.

א1. <u>הרוח הקונדסית בשיריו הראשונים של ביאליק</u>

ראשוני שיריו של ביאליק, שנכתבו עוד בזמן לימודיו בישיבת "עץ חיים" בוולוז'ין, היו ברובם סאטירות ופארודיות. עולה מהם מגמה קונדסית של מעשה-נעורים של בני-ישיבה, המשתעשעים בפסוקים שלא כצורתם ובמאמרי-מדרש מאולתרים. דרכי הביטוי ההיתוליות, שרווחו בין בני-הישיבה, כללו סירוסי-פסוקים ודרשות של דופי, כפי שעולה מתיאורו של ד' גולדשטיין, שותפו של המשורר לחדר-מגורים אחד, במאמרו "מתחילתו של ביאליק"[5]:

---

[4] אגרות, א, עמ' מ"ב.

[5] גולדשטיין, דב, "מתחילתו של ביאליק", 'דבר', ט"ז בכסלו תרצ"ה. הדברים מובאים גם בספרו של לחובר ([T32.], 67-68).

ביאליק היה כמעט תמיד ראש המדברים (---) והכל היו עושים אוזנם כאפרכסת לשמוע את דבריו, שהיו תמיד מלאים ענין. לפעמים היו כינוסים אלו - תחילתם ויכוחים וסופם שעשועים. איזה הם שעשועים שבני ישיבה מצויים אצלם? הוי אומר, בדיחות ושיחות חולין. בדיחה גוררת בדיחה, והלצה גוררת הלצה, וכל אחד מהמסובים פוסק את פסוקו. אין קץ לאמרות ממולחות ומפולפלות (---) ואין מספר לפתגמים חריפים ונוקבים ולביקורת עוקצת בפרוזה ובחרוזים. פעמים אחד מתחיל בפזמון, וחורז את כל חרוזיו, עד שהוא גומרם, ופעמים אחד מתחיל ואומר פסוק אחד, ושני מוצא לו חרוז ואומר פסוק שני, וכך שנים אלו חוזרים וחוזרים חלילה, פסוק אחר פסוק. (---) הפלפלנים החריפים מגידים דברי-תורה מחודדים ומפולפלים; על דרך הפלפול, המעקם את הכתובים, והדרשנים משמיעים דרשות, חיקויים לדרשות של מגידים (---) גם בשעשועים אלו היתה יד הז'יטומירי על העליונה, כוחו היה יפה בבדיחות ובפתגמים, בסיפורי מעשיות ובדיות, המושכים את הלב. אחד היה ואין שני לו בישיבה באמנותו לספר סיפורי-חסידים, והיה מחקה את דרשות ה'חוזרים', בני-אדם אלו שמלאכתם בכך לחזור על תורת רבותיהם לפני קהל-חסידים. הוא היה רגיל לתבל את הדרשות בפסוקים שלא כצורתם ובמאמרי מדרש שאינם, או שישנם, אלא הופך ומסרסס; והיה מפרש כתובים ומאמרים על דרך החסידות ומדבר בלשון שמדברים בה ב'מגלה טמירין', עד שהשומעים מתגלגלים מצחוק---

ביאליק, שאת שיריו הראשונים הפיץ לשם קריאה בין חבריו מוולוז'ין, נענה לרוח-המשובה של חבריו, נערי-הישיבה, וחיבר למענם כמה וכמה שירים, העשירים בחידודים ובתעלולי-שנינה שונים. ריבוי השירים הסאטיריים-אירוניים בכתיבתו המוקדמת של ביאליק אינה מפתיעה, אפוא, אם היא נתפשת על רקע מסורת ההתחכמות והחיקוי הקונדסי, שרווחו בין תלמידי-הישיבה.

אולם, את כתיבתו הסאטירית המוקדמת של ביאליק יש לתפוש גם כחלק מן הכתיבה הסאטירית של תקופת ההשכלה. הסאטירה היא ככלל ז'אנר בעל מגמה לוחמת, מיליטאנטית, ולרוב היא מקעקעת את המצוי והמקובל. בשל מגמתה האופוזיציונית המובהקת, פרחה הסאטירה בעיקר בחטיבות ספרות דידאקטיות ומגמתיות, אך לא רק בהן. יש לסאטירה כמה דפוסים תימאטיים, שאינם מתיישנים, ושעל-זמניותם היא עדות לכלל-אנושיותם: עולם-השקר הקופא והמסתאב, הצביעות החברתית, התככנות הפוליטית, הפער שבין תקוותיו של האדם להתגשמותן, הפער שבין מראית-העין לאמת כהווייתה. ביאליק נענה גם לנושאים ה"קלאסיים" של הסאטירה וגם לנושאיה המובהקים של ספרות ההשכלה העברית: המלחמה בצביעותם, בבורותם ובגסותם של החסידים, למשל, נושא שהיה אולי הפופולארי ביותר בספרות המאה ה-19 בספרות ישראל.

2א. <u>כמה סוגים טיפוסיים בכתיבתו הסאטירית-הפארודית של ביאליק בראשית יצירתו</u>

בין שיריו המוקדמים ביותר של ביאליק מצויה סאטירה מיתממת, הכתובה כאיגרת של חסידים לאנשי-שלומם, ומחקה גם בדרך הפארודיה המסוגננת את הנוסח האיגרוני החסידי. שיר-נעורים סאטירי זה - "תענית ציבור לעצירת צדיק" - מבוסס על אנקדוטה אובסנית ידועה בגנותם של החסידים בכלל, ובגנותו של ה"רבי" החסידי בפרט, וכולו רצוף מעשי חידוד וכפל-משמעות (ראה דיון בשיר זה). שמו של שולח האיגרת ("יקביאל" - אנאגראמה של השם ביאליק) גזור ברוח שמותיהם של המלאכים מספרות הקבלה והחסידות, שהיו בין נושאי הסאטירה של ארטר ב"הצופה לבית ישראל". השם מלמד גם על התפקיד הסאטירי של הדובר: המקלל - בניגוד לבלעם ששאל "מה אקב לא קבה אל" (במדבר כג, 8). ברוחו של שיר זה, שבו האירוניה היא חד-ערכית ומתבססת על "לשון סגי נהור", כתובים כמה מן השירים הסאטיריים המוקדמים.

מן הסאטירה האנקדוטאלית, המבוססת על בדיחה ("תענית ציבור לעצירת צדיק") או על קאלאמבור ("הבעל תשובה"), שעיקר עוקצה בכוונה הניקלה והפחותה, המסתתרת מאחורי אמירות מיתממות, עבר ביאליק לכתיבתן של סאטירות מורכבות ומתוחכמות. בראשונות האירוניה היא דנוטאטיבית, אמירתית ושקופה; במאוחרות - האירוניה קונוטאטיבית ודקה ולעיתים כמעט סמויה מן העין. בסאטירה המורכבת משנת תרנ"ד - "עצה בתפילה" - נוצרות תבניות של אירוניה מיתממת, סוקראטית, שבה מעלה ה"איירון" על פניו מסכה של תם, וכמו מסכים לדעת יריבו, כדי לחשוף את טפשותו ולהפריך את טענותיו. בערמומיות מבטל הוא את הטענות שכנגד, ומסיר את מסכת ה"אלאזון" מפניו של היריב. האירוניה בשיר זה איננה אירוניה אימפרסונאלית, כמו בשירים האנאקדוטאליים המוקדמים, כי אם אירוניה אישית, מעורבת ונוקבת - אבטואירוניה; אין היא מרוחקת וסרת-רגש, כי אם טעונה ומעוצמת ברגשות אישיים עזים.

אלן דאגלס לייברן, בספרו "האליגוריה הסאטירית: ראי האדם"[6], מטעים

---

[6] Leyburn, Ellen Douglas, Satiric Allegory: Mirror of Man, Anchon Books, 1969

את נטייתן של סאטירות אליגוריות ליצור עולם אבסורדי-אוטופי, לא-מקום, מעין (Nowhere =) - Erewhon, בעל טופוגראפיה מעין-ריאליסטית[7], ולעומתה, את נטייתם המובהקת של סאטיריקונים רבים ליצור "איי זהב" דמיוניים, מתוך כמיהה נוסטאלגית אל הוויה שחלפה ואיננה (שאינה אלא גלגולו של אוטופיזם מובלע ושל האמונה, שכיעורו של ההווה הוא רק אפיזודי וחולף). בכמה משיבוי המוקדמים של ביאליק מסתמנת נטייה הפוכה, פארודית בעיקרה, שמגמתה להוקיע את הטופוגראפיה האוטופיסטית, המצטיירת משירת חיבת-ציון המרוממת והסנטימנטאליסטית. למשל, שירו הציוני, התמים-לכאורה, של ביאליק "לא מגדות ירדן" מכיל בסמוי כוונה סאטירית-פארודית, השמה ללעג ולקלס את שיריהם של משוררי חיבת-ציון הנוסטאלגיים והאוטופיים כאחד: שירו אינו בא "מגדות ירדן ומראש הר הלבונה", כלומר, אין הוא בא לשקף את ארקאדיה ואוטופיה, ארצות-הזהב של כותבים סנטימנטאליסטיים[8], כי אם משקף את האמת לאמיתה. הטופוגראפיה, כמו גם הפואטיקה החיבת-ציונית, ששיר קצר זה מלעיג, מוצגת בעקיפין ובמרומז כטופוגראפיה מזוייפת ומלאכותית[9].

גם הטופוגראפיה האוטופיסטית או האגדית, העולה מן השיר המוקדם "ארץ שחולה כפנינים", מתוארת ספק מתוך אירוניה, ספק מתוך התפעמות-נפש כנה ואמיתית. התיאור האגדי הנאיבי של ארץ-ישראל ב"אל הצפור" נובע

---

[7] על-פי יצירתו של סמואל באטלר משנת 1872, הנושאת שם זה.

[8] ראה בעניין זה את דיונו המעניין של לורנס לרנר על הגעגועים לארצות האגדיות ועל הכמיהה למחוזות אוטופיים בספרו:
Lerner, Lawrence. The Uses of Nostalgia, Chatto & Windus, London. 1972.

[9] בדבריים אלה כלולה גם כוונה מרומזת נוספת: השיר אינו שופע מים ודמעות, כמי הירדן וכמי הפשרת-שלגים מראשי ההרים, כי אם נוקט לשון המעטה וצמצום; הוא אינו בא מן ההוויות הגדולות והאדירות, כי אם ממקור צנוע וקטן - מליבו של המשורר - מחאה נגד הפיגוראטיביות המגזימה של שירת סוף המאה ה-19 בספרות העברית.

מעיצוב דמותו של הדובר בשיר, שהוא - כפי שנלמד מנוסחו הראשון הגנוז - טיפוס עממי ותמים, המאמין בתיאורי הארץ השאבלוניים, שנקבעו בתודעה העממית באמצעות האגדה וסיפורי-העם. זהו סגנון בלתי-נאיבי לחלוטין, הנאחז בדמות נאיבית ובתפישת-עולמה הנאיבית, לצורך העלאתה של טופוגראפיה אגדית וקסומה.

בין השירים המוקדמים יש גם מספר פארודיות. הפארודיה המובהקת ביותר היא "השירה מאין תימצא?", שהיא אימיטאציה של שירו של י"ל גורדון, הנושא שם זה. לרוב שמה הפארודיה ללעג יצירה, זרם ספרותי, סגנון כתיבה וכדי, שכוונתם המקורית רצינית. הלעגת הסגנון או התוכן נעשית על הרוב בדרך של עיוות ושל הגזמה, כך שהקורא יבחין שלפניו חיקוי מלעיג, וכדי שתהלעגה תגרום לו הנאה ובוז כלפי הנושא המותקף. הפארודיה של ביאליק אינה מלעיגה את שירו של גורדון, שהוא כשלעצמו סאטירה, ולא שיר "רציני" ו"מרומם". למעשה, שירו של ביאליק הוא פארודיה על פארודיה, כי הסוניטה של י"ל"ג היא פארודיה על פרק החוכמה באיוב, הפותח בשאלה המרוממת "החוכמה מאין תימצא?". שתי הפארודיות - היל"גית והביאליקאית - הן סאטירות על תפישת השירה ותפישת דמות המשורר ועל רעיון ההשראה הפיוטית. במסקנות ההגותיות, העולות משני השירים, יש צדדים של דמיון וצדדים של קונטראסט, ושני השירים ציניים ומפוכחים ומנמיכים את הנשגב עד עפר: מניעיו של היוצר אינם נשגבים ומרוממים, כי אם ארציים וגשמיים במובהק, ועיקרם - ממון ומזון.

"השירה מאין תימצא?" הוא, אולי, הפארודיה היחידה של ביאליק על יצירה ספציפית. לעומת זאת, ביאליק הירבה לכלול בשיריו יסודות פארודיים על נוסחי כתיבה שונים (למשל, על נוסח השירה הדמעונית ב"אחרי הדמעות" ובנוסחו הראשון של "אל הצפור").

שירו ההימנוני הרציני "קומי וצאי לך", למשל, נכתב בעקבות שירו הפארודי הבדחני "לכי דודה", שהוא פארודיה על שירי טבע ואהבה בנוסח שיר-השירים, שרווחו בשירת התקופה, וכן יש בו יסודות פארודיים על הפיוט "לכה דודי". השיר "והיה ביום ההוא" הוא פארודיה על נבואת זעם ותוכחה,

ועיקרו - סאטירה על תאוות השלטון, המפעמת בקברניטי האומה. השיר "עומד ומפשפש" הוא פארודיה על שירי מרד וגבורה, שרווחו בשירת שנות התשעים, ובו החללים "מוכי הצינה" (תרתי משמע: מוכי הכפור ומוכי החרב והמגן) הם פגרי זבובים נפוחים, ולא נפילים מורדים, כבפואימה "מתי מדבר". השיר "נושנות" בנוסחו המוכר הוא, כפי שכבר הראה מ' פרי[10], פארודיה על הנוסח המתקתק והסנטימנטאליסטי, שרווח בשירת התקופה. ב"עסק בנסתרות" וב"הדעה החיטית", כלל ביאליק פארודיה על שני נוסחי פולמוס מקובלים: הפולמוס הפילוסופי, המסתיים ב"עסק בנסתרות" בפתחון-פה, שסופו עטישה, ולא דברי-חוכמה טמירים; והפולמוס הפוליטי-מפלגתי-סיעתי, שבו כל צד בויכוח מצווה לסתור את דברי הצד השני, ללא התחשבות בתוכן הדברים, ושבו שני הצדדים הניצים מגלים בורות וחוסר-דיעה.

א 3. <u>האירוניה הרומאנטית בשירים המוקדמים</u>

בשירים ה"ירצינ'יים" כלל ביאליק קטעים פארודיים לרוב, המלעיגים על תפישות רומאנטיות שונות, שנראו בעיניו פוזות מזוייפות (כגון ישיבתו המהורהרת של הדובר, השרוי בדד בחדרו לאור פתילה כהה ב"חלום בתוך חלום" או הצפייה אל מחשכי הלילה וצלליו ב"רזי לילה"). באלה הירבה ביאליק להשתמש בעקרון האירוניה הרומאנטית, הנובעת מן היחס הדו-ערכי של היוצר ליצירתו, יחס של משקיף ושל שותף-מעורב כאחד. היוצר בורא עולם בדיוני ביצירתו, וחוזר ומחריבו ביצירה עצמה. את אשליית העולם האובייקטיבי, שברא ביצירתו, הוא חוזר ומבטל בהתערבויותיו הסובייקטיביות. האירוניה הרומאנטית היא תוצאה של קריצת-עין מתמדת בין המחבר והקורא, והיא מבוססת על הידע המובלע שבנייתו של "עולם" אמיתי-מימטי ביצירה אינו אלא אשלייה, המתנפצת בעזרת האיזכור המתמיד, שלפנינו

---

(10) פרי, מנחם. "התבוננויות במבנה התימאטי של שירי ביאליק", 'הספרות', ב/1, ספטמבר 1969, 70-71.
ראה גם: אונגרפלד, משה. "על התהוות השיר 'נושנות' לח"נ ביאליק", שם, 85-89.

מערכת של מלים בלבד. ב"רזי לילה" תוהה הדובר-המשורר על טיבן של הרוחות החרישיות, המתגנבות לתוך חדרו בעד החלון הפתוח, ומעורר סידרת שאלות, בנוסח פיוטי-רומאנטי, המעניק לגלי-הרוח איכות מאגית, שלא מעלמא הדין:

מאין הם הרוחות הפלמוניים
הבאים בלי רשות, כמו אין אדונים
לחדרי? מי הם? החרשי צירים
ומרגלים חרש רואים ואינם נראים?
ומה בכלל, הרוחות? מה חייהן, טובן?

ומייד, דואג הדובר-המשורר לבטל את האיכות המאגית הפיוטית ולנפץ את אשליית הקסם, באמצעות הערות מפוכחות ומעשיות, העושות לחוכא ואטלולא את התיאור המסחרי והקסום, שעל עיצובו טרח המשורר:

תשלות - שאלות הבל הן, כמובן -
אך מי זה ירשיענו, משורר עני,
בשבתי לילה בודד אל שולחני,
ולנגדי צל משונה מכרכר על הקיר -
אם בפשי התעוררה, רברה שיר!

ניפוצו של חזון רומאנטי מרומם במיפנה של באתום הוא תחבולה פארודית, הרווחת בשירתו המוקדמת של ביאליק. ב"חלום בתוך חלום" מתבודד הדובר בחדר חשוך וחולם חלומות בהקיץ. המלים "ולנגדי בחזון שויתי דוממתי" מעוררות ציפיות להתגלות אל (עפ"י "שויתי ה' לנגדי תמיד", תהלים טז, 8), או לאיזו ויזיה רומאנטית והארה מיסטית, שתאיר את נפשו של המשורר ותנסוך בו כוחות חיים. אך תחת החזון הרומאנטי, בא מראה נאטוראליסטי מפוכח - "רפש, גל אשפה ובלוי סחבות", בנוסח ילי"ג[11].

---

(11) לחובר("ביאליק - חייו ויצירותיו", עמ' 69) ציין את הזיקה שבין התמונה הקודרת והעכורה, העולה לנגד עיניו של החולם בהקיץ בשיר זה ("רפש, גל אשפה ובלוי סחבות") לבין חלום "דראון עולם, עבטלט ורפש" בשירו של ילי"ג "בעלות השחר". בניגוד לילי"ג, המסיים ברוח פוזיטיבית, בנכונותו של הדובר-המשורר להראות לעם את קלקלותיו וללמדו כיצד לחסיר את מומיו, שירו של ביאליק אינו מסיים ברוח אקטיביסטית, כי אם בהשתתפות סבילה במר-גורלו של העם, בבכי שמתוך טוב לב ובהזדהות עם הרעיון הציוני. האמירה "רפש, גל אשפה ובלוי סחבות", השוברת את הסכימה המטרית ועושה שימוש במלים ובצירופים יחידאים, מנפצת בעוצמה רבה את אופיו הרומאנטי ה"חזוני" של החלום.

לא אחת כוללים שיריו המרוממים והנשגבים של ביאליק מיפנים באחטיים נלעגים, המלמדים על יחס של תרתי-דסתרי אל התופעה הנערצת. למשל, ב"אם יש את נפשך לדעת", אחר סידרת שאלות בעלות אופי אודיי מרומם, שלפיהן מוצג בית-המדרש כמקור חוסנו הרוחני של העם, משתרבב מאמר מוסגר מטעמו של המחבר המפוכח, המשקיף על התמונה מן הצד:"(אהה מה נקלה ועלובה זה המראה/ בעיני זר לא יבין!)". אמירה זו עומדת בניגוד לאופיו החזוני המרומם של השיר, והיא נטע-זר בליבה של האודה האקסטאטית, המתרחקת מן המפוכח ומן היומיומי.

ב"המתמיד" מתואר היקום לפנות-בוקר בתיאור מופלא ומסתורי, המעורר ציפיות מרוממות ומוגבהות למראות-אלוהים ("עת כל היקום יחריש דומם ויחיל/ עד יקום ינער להיים חדשים,/ כמו יהלם הלומו האחרון, כמו יכיל,/ בסתר כנפיו תעלומות ולחשים,/ ומליט את פניו בדממה נאדרה,/ ורגש מסתתר בין שולי שמלתו---", "המתמיד", שורות 93-98). תיאור זה, הרומז למעמד הר-הורב ולציפייתו של אליהו להתגלות האל, יוצר מתח וציפייה למשהו נשגב וחשוב שיתהולל. אך ציפייה זו מתנפצת במיפנה באחטי נלעג - החבטה שנחבט הנער-המתמיד בגדר, שהיא גם גדר כפשוטה וגם גדר במשמעות האליגורית השאולה.

מיפנים דומים של ניפוץ הפאתוס באמצעים באחטיים נלעגים מצויים לרוב גם במונולוגים הדראמאטיים של ביאליק, שהם ז'אנר בולט וחשוב בכתיבתו הסאטירית המוקדמת. ג'ילברט האייט, בספרו "האנאטומיה של הסאטירה"[12], מדגיש את חשיבות המונולוג הדראמאטי בכתיבה הסאטירית בכללה, ורואה בו את צורת-היסוד של הסאטירה, בצד הפארודיה והסיפור הסאטירי. המונולוג הדראמאטי, לפי האייט, נאמר בסאטירות כאילו אמרותו כלאחר-יד, כבדרך-אגב, ומציינות אותו תחבולות שנינה למיניהן (כגון אנקדוטות, משלים, פאראדוקסים ושאר "קישוטים", הפונים אל האינטלקט יותר מאשר אל הרגש); סגנונו נע בין הסגנון הנשגב והסגנון הנמוך, ולא תמיד מתוך חיקוי ישיר של האובייקט הנלעג. לעיתים מלעיג המונולוג הסאטירי דמות גבוהה באמצעות סגנון נמוך, ולהיפך. אדרבא, אחת מתחבולות הסאטירה היא השימוש בסגנון נשגב לצורך עניין פשוט והמוני, ולהיפך.

---

(12) Highet, Gilbert, The Anatomy of Satire, Princeton U.P., New-Jersey, 1962, pp.13-14; 40-66.

א 4. המונולוג הדראמאטי בכתיבה הסאטירית המוקדמת

בין השירים הסאטיריים המוקדמים של ביאליק בולט מקומו וחלקו של המונולוג הדראמאטי, שבו מעוצבת דמות פיקטיבית, שהנורמות שלה ומאפייניה שונים בחלקם וזהים בחלקם לאלה של המחבר המובלע.

במונולוג הכלול בשיר הסאטירי "חושו רופאים" ובזה הכלול ב"גסיסת חולה", וכן במונולוגים שבשירים הסאטיריים "עצה בתפילה", "אשריך צעיר רודם", "השירה מאין תמצא", "אל הצפור" (נוסח א'), וכן בשירים מוקדמים אחרים, מעוצבת פרסונה של אדם מבוגר, או אף בא בימים, עתיר נסיון-חיים ושבע-תלאות ויסורים. תחבולה ריטורית זו של העמדת דמות פיקטיבית, חשונה באורח ניכר בגילה, בנסיונה ובאופיה מדמותו של המחבר, שימשה את ביאליק תכופות בשיריו המוקדמים.

בשירים שאינם סאטיריים שימשה דמות הזקן ליצירת רושם של מהימנות ואשלייה של סמכות. בשירים הסאטיריים עומדים, לעיתים קרובות, הידע והניסיון של הזקן בניגוד אירוני לתמימותו, לשגיונותיו ולאשליותיו. למשל, במונולוג של החולה המתעודד, הקם ממיטת-חוליו ב"חושו רופאים" וב"דל מתעשר", מביע הזקן את אמונו בכוחו לפתוח דף חדש בחייו וביכולתו לראות "חיים טובים" בארץ הנשקפת לו מנגד, שעה שעל-פי כללי האירוניה הדראמאטית[13] ברי לו לקורא, שחלומותיו הוורודים של הזקן האופטימי יסתיימו במפח-נפש, ושסיכוייו להגיע אל הארץ הנכספת ולהשתרש בה בטלים ומבוטלים.

גם במונולוגים דראמאטיים, שאינם סאטיריים במובהק, כגון "תקות עני" ("הרהורי המלמד") ו"לונה החליט", בולט היסוד הסאטירי, המתבסס בעיקר על האירוניה הדראמאטית. אירוניה זו מתחייבת מן הפער שבין יומרות הגיבורים ואשליותיהם

---

(13) האירוניה הדראמאטית כלולה ביצירה, כאשר לצופים בדראמה, או לקוראים בטקסט, ניתן מידע עודף, הנעלם מעיני הגיבורים. כוחות עליונים, כגון האל או הגורל, מלגלגים על הגיבור התמים, משולל הידע, הפועל לרוב בניגוד למה שראוי ולמה שהגיוני. לרוב מתגלעת האירוניה, כתוצאה מן הסתירה שבין הערכת הגיבור את מעשיו ואת עצמו לבין מה שמגלה העלילה.

לבין המציאות כהווייתה. גיבוריו של ביאליק נוטים לשגות באשליות ולראות את עצמם ואת מעשיהם באור אחר מזה שהמציאות שופכת עליהם. כתוצאה מהערכה-עצמית מוגזמת של גיבורי המונולוגים הדראמאטיים האלה, מתגלעת אירוניה עצובה ומגחכת כאחד.

מונולוג ההתעודדות של החולה האנוש ב"חושו רופאים", שבמרכזו התחינה "אלי, אבי, תן מה תתן/ כח מצער לי חלכה---", הוא מסד ונדבך חשוב בהתפתחות עיצובו של המונולוג הדראמאטי הביאליקאי. תפילתו ההיפותיטית של החולה המתעודד דומה דמיון ניכר לתחינה המשוערת, ששם המחבר בפי הנער המתמיד, הפותחת בשורות "אדוני, קח מה תקח! --- נשבעתי בך ובתורתך הקדושה" ("המתמיד", שורות 261-277). שני המונולוגים מושמים בפי גיבור, האחוז בחבלי דמיונו ונישא לגבהים פאתטיים, שעה שלקורא ניתן גודש של רמזים מקדמים, שיבהירו לו, שחלום הגדולה הוא בבחינת אשליה כוזבת ושתקוותיו של הגיבור תושמנה לאל. הוא הדין במונולוג הדראמאטי "תקות עני", העומד בסימנן של אשליות ושל תקוות וורודות, ושמתלווה אליו הכרה אירונית, מרירה-צינית, מצידו של מחבר מובלע, הנובעת מן הידיעה הברורה, שהתקוות הגדולות לא תתגשמנה. הוא הדין בסיפורו של "יונה החיט", המספר בתום-לבב את עלילות ה"זקן" מצרנבול ור' אהרן השוחט, שפקדו את בית-אביו בזה אחר זה "(זכות נתגלגלה לאבא, לא אדע במה זכה?)", מתוך בורות מוחלטת לבאות ומתוך אי-הבנת המצב לאשורו. לקורא ניתנים רמזים מטרימים לרוב, שה"צדיק" והשו"ב ידעו מראש על ה"חטיפה", אם לא יותר מזה. כל המונולוגים הדראמאטיים האלה מסתיימים קודם רגעי ההארה וההבנה וקודם הסיום הטראגי, המרומז בין השיטין. ניכר בכל אלה רצונו של ביאליק להימנע מסיום מלודראמאטי, בנוסח הפואימות של י"ל גורדון[14] או בנוסח הפואימות

---

(14) חלום הגדולה של הרב קלמן הפואימה הסאטירית של י"ל "ושמחת בחגיך" וכן חלום הגדולה של יוסף אחרי עוזבו את פדואה בפואימה "שני יוסף בן שמעון" מסתיימים סיום טראגי מלודראמאטי, שרגשות קאתארטיים מעוצמים נילווים אליהם. חלום הגדולה של המתמיד בפואימה של ביאליק בדבר כתב-סמיכה וכס-רבנים מסתיים סיום פתוח, אם כי נרמז שמאמציו של הלמדן לא ישאו פרי, וגם אם יעלו בידו - יהיה קורבנו קורבן-שווא.

של י"ל פרץ[15]. ביאליק נמנע ממיפנים כאלה באורח שיטתי ועקיב, והסתפק במתן רמזים על אפשרות הסיום הטראגי, הגלומה בעלילת השיר הדראמאטי בכוח.

א5. <u>הדיוקן הטיפוסי בכתיבה הסאטירית המוקדמת</u>

מונולוגים דראמאטיים אלה בנויים גם על הפער שבין אמות-המידה ותפישת-המציאות של הדובר ה"איירון" המיתמם, לבין אלה של המחבר המובלע, שיחסו אל הדמות הפיקטיבית שהעמיד הוא יחס של דחייה ושל אהדה בו-זמניים. למשל, דמותו של הרפתן הזקן, בעל העז, הנושא תפילת לאל ב"עצה בתפילה" ומשרבב לתפילתו סידרת עצות לבורא בעניין שיכלול סידרי הבריאה, הוא דמות מגוחכת ונלעגת, אך לא כל דבריה אבסורדיים, כפי שהם עשויים להישמע. ביאליק שם בפיו של הזקן התמים והעממי גם דברים, שהוא עצמו האמין בהם וכתב עליהם מתוך רצינות כנה וכוונה נכוחה במקומות אחרים, אלא שכאן העמידם ב"אספקלריה עקומה". כך, שיקע ביאליק בשירו "עצה בתפילה" גם מידה בלתי-מבוטלת של אירוניה עצמית, מיתממת ומתחכמת, וקשה לתחום כאן את הגבולות שבין הנלעג והכן.

שירים אלה, כדוגמת "עצה בתפילה", "הרהורי המלמד", "חוכרי הדעת המלומדים", "הדעה החיטית", שהם שירים בעלי מגמה סאטירית-אירונית, ובמידה מסויימת גם הפואימה "המתמיד" וגלגוליה המוקדמים ("באוהל התורה", "מבני העניים") מצטרפים לקבוצה של יצירות מקדמות, שבמרכזן דיוקנאות "טיפוסיים", תיאור דמויות, המשתייכות למעמד חברתי מוגדר, או לקאטגוריה מקצועית

---

(15) גם י"ל פרץ תיאר חלומות-גדולה שהתנפצו, והגיעו לקיצם במיפנה מלודראמאטי "סוחט-דמעות". בשירו הסיפורי "חיי משורר עברי" תיאר את חלום הגדולה של יעקב, גיבור הפואימה, שהוא בנו-יחידו של איש אמיד, המתאווה להשיג לבנו כסא רבנות ב"עיר ואם בישראל". ייתכן שחלום-הגדולה של המתמיד, שאף אותו מאפיינת אירוניה דראמאטית מרירה-מתוקה כב"חיי משורר עברי", עוצב בהשראתו. ראה: נייגר, ש., "י"ל פרץ וכתביו העבריים", 'התקופה', ל'-ל"א (תש"ו), 439-502.
ראה גם: פרידלנדר, יהודה, "י"ל פרץ כמשורר עברי", 'מאזנים', ל"ב, חוב' ד-ה, אדר-ניסן תשל"א, 330-335. וכן: פרידלנדר, יהודה, "בין הוויה לחוויה", דביר, תשל"ד.

מסויימת, מתוך כוונה לבודד את תכונותיהם ה ט י פ ו ס י ו ת , הקאטגוריאליות. ג'יל מאן, בחיבורה האקאדמי המפורט "צ'וסר וסאטירת המקצועות בימי-הביניים" [16], מסווגת את יצירת צ'וסר ואת הסאטירה הביניימית בכללה סיווג תימאטי, על-פי מקצועותיהם ומעמדם החברתי המוגדר של הטיפוסים המתוארים: סאטירות על רופאים, על שופטים, על סוחרים, על בעלי מלאכה, על כמרים וכו'. חלוקה דומה למקצועות, מעמדות, עיסוקים וכד', מסתמנת גם בכתיבתו הסאטירית המוקדמת של ביאליק - עדות מובהקת לאופייה המשכילי הקאטגוריאלי של כתיבתו, בשלב זה. בעשור הראשון לכתיבתו טרם חתר ביאליק לעצב דמויות קונקרטיות, חד-פעמיות, שחויותיהן אישיות ויחודיות, ונטה אל האיפיון המוכלל, הטיפוסי, הנאחז בקאטגוריה חברתית, מעמדית או מקצועית.

א6. שתי מגמות יסוד בכתיבתו הסאטירית של ביאליק

בשירתו הסאטירית של ביאליק מן העשור הראשון ליצירתו, מתבלטות שתי קאטגוריות-יסוד, שעל-פיהן ניתן לסווג את רוב הסאטירות והפארודיות שלו: מן הצד האחד, הירבה ביאליק בכתיבת סאטירות בדחניות קלילות, כגון "אשריך צעיר רודם", "חוכרי הדעת המלומדים", "רבי זרח", "שיר כסף", "ישני עפר", "עקבות המשיח" ועוד, שבהן בולט הצד האנאקדוטאלי, הנמוך והמתחכם, המתבסס על ריבוי של קאלאמבורים וחידודים. סאטירות אלה נחלקות לשירים בעלי עוקץ על-זמני ואוניברסאלי (כגון: ביקורתו של המשורר על הצעיר הכרכי, המטורזן ונבוב-הראש ב"אשריך צעיר רודם"; או ביקורתו על סוגים שונים של אנשי-רוח ראוותניים וצבועים ב"חוכרי הדעת המלומדים"), ולשירים אקטואליסטיים, שעוקצם מכוון לעיתים *ad hominem* (כגון הסאטירה "רבי זרח", שכוונה כנגד הרצל ומדיניות השתדלנות שלו בחצרות מלכים וקיסרים). סאטירות אלה אף נחלקות לשירים מימטיים,

---

[16] Mann, Jill. Chaucer & Mediaeval Estates Satire, Cambridge U.P.,1973.

נאטוראליסטיים, המגלים מליאות ריאליסטית ומכילים תיאורים חושיים (כגון "רחוב היהודים") ולשירים א-מימטיים, או על-ריאליסטיים, כגון הסאטירה "ישני עפר", המבוססת על אגדת העיר המכושפת ועל היפוכה של אגדת היפהפיה הנמה, וכמו שירו "התהפוכה", שהוא פארודיה על מרד מיתולוגי באלים, ובו כלולה אף השערה הומוריסטית בדבר מקור-נשמתם של פילוסופים ומקובלים.[17].

מן הצד השני, ביאליק כתב גם שירים סאטיריים רבים, שבהם משוקעת אירוניה טראגית ומרה, ואפילו אירוניה מאקאברית, כמו שיריו "חושו רופאים", "גסיסת חולה", "התראו אילי ברזל", "חבל קבצנים", "והיה ביום ההוא" ועוד, שהיו נדבך ראשון לכתיבתם של שירי הזעם והתוכחה, ש"דבר" (1904) הוא הראשון שבהם, מבין השירים המוכרים.

עד כה, ניסיתי לתאר טיפוסים שונים ונוסחי-כתיבה שונים בשיריו הסאטיריים המוקדמים של ביאליק, ועתה אנסה להראות - מתוך ניתוח טקסטואלי מפורט - אלו תמורות ואלו תהליכים דינאמיים של התפתחות התחוללו בכתיבה הסאטירית המוקדמת.

ב. תהליכים של התפתחות ותמורה

ב.1. הסאטירה החד-ערכית, האנקדוטאלית

אפתח בדיון על הסאטירות המוקדמות ביותר, מתקופת הלימודים בישיבה בוולוז'ין, המכילות על הרוב משחקי לשון-נופל-על-לשון ומבוססות על אנקדוטות ידועות, שרווחו בין מתנגדים ודרשו בגנותם של חסידים ("הבעל תשובה", "תענית צבור לעצירת צדיק"). מסאטירות אלה אעבור לדיון בשירים סאטיריים, בעלי אירוניה חד-ערכית ודנוטאטיבית ("אשריך צעיר רודם", למשל) ואנסה להראות ולהדגים תהליכי מעבר אל הסאטירה המורכבת, בעלת האירוניה הקונוטאטיבית והמיתממת.

---

(17) בשירתו הסאטירית המוקדמת של ביאליק רווח הטופוס של מרידת הנפל (כבשיריו המוקדמים "בליל הרעש", "עומד ומפשפש", "התהפוכה" ועוד).

הסאטירה האנטי-חסידית "תענית צבור לעצירת צדיק" היא מן השירים המוקדמים ביותר של ביאליק, מזמן לימודיו בישיבת "עץ חיים" בוולוז'ין (מועד חיבורו של השיר: ב' מנחם-אב תר"ן, כשהיה המשורר הצעיר כבן 17 בלבד). לחובר כבר ציין, שסאטירה זו בנויה על אנקדוטה ידועה, שרווחה בפי המתנגדים על החסידים ואנשי המעלה שלהם[18]. אנקדוטה זו כלולה ב"ספר הבדיחה והחידוד" של אלתר דרויאנוב, והפואנטה הכלולה בה אובסנית ונועזת יותר מזו שבשירו של ביאליק[19].

השיר כולל 14 טורים, אך אינו בנוי כסוניטה, אלא כ-*quatorzain* קליל ומבודח. תת-הכותרת שלו היא: "מכתב מאת יקביאל" (אנאגראמה של השם ביאליק). השם "יקביאל" דומה במיבנהו המורפולוגי לשמות המלאכים הרבים, המאכלסים את ספרות הקבלה והמסתורין, מלאכי החסד ומלאכי הדין, השרויים בין העליונים לתחתונים, ומתווכים בין העולמות. לשם "יקביאל" נילווית הוראה שלילית מובהקת, ששני פנים לה: "מקלל השם", מי שנועד לשלוח מארה באל, או בנציג האל על אדמות, הוא הצדיק החסידי; שליחו של האל, שנשלח להטיל את מארתו בברואים, ושמו מלמד על תפקידו הסאטירי ("המקלל"), בניגוד לבלעם ששאל "מה אקב לא קבה אל". ושקללתו הפכה לברכה. כאן "יקביאל" מעמיד פני חסיד, החרד לגורל הצדיק, ולמעשה שם אותו ללעג ולקלס.

ההודעה על "עצירת הצדיק" קרויה כאן "מכתב", בנוסח אגרות החסידים, שפרל הלעיגן ב"מגלה טמירין". באיגרת מסופר, כביכול, על מעצרו של הצדיק ועל הצום, שקראו חסידיו, כדי לשחררו מן המעצר; על תפילת החסידים למען שחרורו של הצדיק ועל פתיחת צינורות השפע האלוהי, צינורות מערכת-הספירות הקבלית-חסידית; ולבסוף - על סעודת החסידים, שנתלוותה לשחרורו של הצדיק מן המעצר.

---

(18) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.], 61, הע' 3).

(19) דרויאנוב, אלתר, "ספר הבדיחה והחידוד", כרך א', עמ' ר"ה, סימן 531.

השיר מתאר ברובד הגלוי, בדרך מיתממת, שהאירוניה שבה ברורה ושקופה, את מנהגיהם המיוחדים של ענפים מסויימים בתנועת החסידות, כמו חסידות חב"ד, שראשיה תיקנו תקנות מיוחדות, כגון ימי שמחה קבועים לציון יום שחרורו של אדמו"ר זה או אחר ממעצרו ועריכת מסיבות חסידיות ("התוועדויות"), הנחוגות ברוב שמחה, במאכל ובמשקה.

בסיפור הסמוי, שהאירוניה שבו אף היא חד-ערכית וחשופה למדי, הופכים צינורות השפע לצינורות העיכול, ה"עצירה" (המאסר, המעצר בבית-הכלא) - לעצירות-המעיים, ואמירת הנחמה של ישעיהו "מהר צועה להפתח" (שם נא,14) נכללת כאן לצורך אמירה מבודחת, המבוססת על לשון-נופל-על-לשון, שבו המלה "צועה" מומרת בהומונים שלה מתחום הסקאטולוגיה[20].

התענית, הצום, הסעודה - כל אלה מקבלים בקריאה שנייה משמעות "נמוכה" וגסה, ומהווים אף הנמקה ריאליסטית לקשיי-העיכול של הצדיק החסידי. את "שחרורו" של הצדיק מן "העצירה" חוגגים חסידיו בסעודה דשנה: בזלילה ובסביאה. מתרמזת כאן, אפוא, תבנית מעגלית של "וחוזר חלילה": בתום הסעודה העשירה במאכל ובמשקה, יסבול הצדיק שוב מעצירות-המעיים ושוב ישאו חסידיו ועדת-מאמיניו תפילה ל"שחרורו".

ביאליק אינו משקף בשיר-לאמפון זה רק מציאות ספרותית, בנוסח פרל וארטר, המכוונת את עוקצה כנגד התנועה החסידית בכללה. ב"תענית צבור לעצירת צדיק" כלול גם עוקץ כנגד עניינים אקטואליים: בתחילת שנות התשעים נחלשה החסידות והתרופף ליכודה. עלה מספר ה"צדיקים" והחריפה התחרות ביניהם. עקרון ה"שושלות" וה"חצרות" הביא לקטטות, שנעשו תופעה שכיחה ולבשו לעיתים צורה מכוערת ושפלה, שהתבטאה בהלשנה

---

(20) סקאטולוגיה: העיסוק בדימויים מתחום זוהמת הגוף (לכלוך, הפרשות פיסיולוגיות וכד'). לעניין תקדימיו התלמודיים והמדרשיים של משחק- מלים זה, ראה: ברכות נז,א; פסחים קיח, א; פסיקתא רבתי וכן פירוש רש"י ופירוש רד"ק לישעיהו נא,14.

לרשויות ובמעצרם של רביים וצדיקים. גברה גם הדיפרנציאציה הפנימית שבתוך "החצר" ונתרופף המגע הישיר בין ה"רבי" ה"צדיק" ובין צאן מרעיתו. אולם, החסידות המשיכה להיות הכוח הגדול ביותר בעם היהודי במזרח אירופה. ריקעו החסידי של ביאליק חייב יחס אמביוואלנטי כלפי החסידות ועולמה הרוחני: מן הצד האחד, למד בישיבה ליטאית, בקרב "מתנגדים"; ומן הצד האחר, התייחס בעצמו אל הצדיק מוילדניק[21], גדל במשפחה חסידית ובא לליטא מווהלין החסידית.

שיר אנאקדוטאלי זה, יותר משהוא מלמד על יחסו של ביאליק לחסידות, יש בו פארודיה על אגרות החסידים לאנשי-שלומם, בנוסח הסאטירה המשכילית של פרל. עם זאת, מותר להניח, שמוטמעות בו גם נורמות של המחבר המובלע, עדות להשקפת-עולמו של ביאליק בעת היכתב השיר, לאור העובדה ששמו של מלאך-החבלה, המקלל אלוהים ואדם, מרמז לשמו של המשורר ("יקביאל" - אנאגראמה של השם "ביאליק").

הכתיבה הסאטירית הקלילה, שבה העוקץ מסתמך על קאלאמבור או על אנקדוטה, איפיין את כתיבתו המוקדמת של ביאליק, ובעיקר את ראשוני שיריו משנת תר"ן (1890). גם שירו "הבעל תשובה", שנכתב באותה שנה, היא שנת שהותו של המשורר בישיבה הליטאית ה"מתנגדית", מבוסס על משחק-מלים, לפיו מי ש"חוזר בתשובה" חוזר, למעשה, אל חטאיו הראשונים:

על כן הרביתי פשע צמאה עם הרוה
התלקטו שנה שנה חדשים גם ישנים,
אז ידעתי פשר, בנתי רז 'בעל תשובה',
ששב על עוונותיו וחטאיו הראשונים.

---

(21) ראה: לחובר ([32ד] , 6). לשירו משנת תרצ"א "אמי זכרונה לברכה" הוסיף ביאליק את תת-הכותרת: "משיחות הצדיק ז"ל מוילדניק".

הממלא מצוות "כפרות" ומטיל את עוונותיו וחטאותיו על ראש השכוי, אוכל לבסוף בעת הסעודה את בשר התרנגול, וכל חטאותיו ועוונותיו שבים אל תוך מעיו, נבלעים בהם - וכך שב "הבעל תשובה" אל חטאיו שמקדם. ביאליק מלעיג כאן, אפוא, את מינהג הכפרות, והופך את הניבים השגורים - "הבעל תשובה" ו"חטאת עמי יאכלו" - על פיהם, תוך סירוס מכוון של משמעותם הסאקראלית. סוג זה של סאטירה זנח ביאליק עד מהרה, והותירו לשירים "לעת מצוא" בלבד. בשירתו ה"קאנונית" פנה ביאליק אל האירוניה המורכבת והמעודנת יותר, מזו המתגלה ב"תענית צבור לעצירת צדיק" וב"הבעל תשובה".

ב.2. <u>שירים מוקדמים בעלי אירוניה דנוטאטיבית</u>

האירוניה החשופה והגלויה אופיינית לכמה וכמה מן השירים המוקדמים, גם אם אינה תמיד בוטה ושקופה בגסותה, כבשירים שתוארו בסעיף ב.1.

גם מן הסאטירה המוקדמת "אשריך צעיר רודם" עולה אירוניה שקופה ומזדקרת לעין (אירוניה דנוטאטיבית), ואמירת "אשרי", האופיינית לפתיחתם של מזמורי תהילים ולפתיחתן של אודות צרמוניאליות, נאמרת כאן - כמובן - בלשון "סגי נהור".

מסתמן בשיר, למעלה מכל ספק, יחס עויין ומזלזל כלפי הצעיר הגבדרן, המתואר כאן באטריבוטים חיוביים ובשבחים מעתירים, לצורך חשיפת פחיתותו וקלונו ברבים. בצד דברי ההלל (כגון: "תאווה לעינים"), המכוונים לדבר ולהיפוכו, באים גם דברי-גנאי חשופים ובוטים, שאינם מותירים מקום לתהיות, באשר ליחסו של הדובר אל הצעיר הנבוב. כאשר אלכסנדר פופ, למשל, תיאר את דמותה של בלינדה האריסטוקראטית ב"אינוס התלתל"[22], ניתן לקורא לחוש בין

---

(22) "The Rape of the Lock", <u>The Poems of Alexander Pope</u>, (annotated text) ed. John Butt, Methuen, London, 1963, pp. 217-242.

השיטין, שהוא נמשך אליה וחיבב את משובותיה, הגם ששלח ללא-הרף חיצי לעג כלפי תכונות הגנדרנות והנביבות שלה. כאן, הסאטירה כנגד הצעיר המטורזן כתובה מתוך מורת-רוח גלויה, ואפילו מתוך תיעוב כלפי האובייקט המותקף, מבלי להטות כף-חסד לקולא.

דרכי ההתקפה והאירוניה הן דרכי ההלעגה הנאיביות של שיר החרפות והגידופים. שיר החרפות (ה-*abuse*, ה-*invective*) נוקט על הרוב אירוניה ישירה, תוך שימוש בלשון "סגי-נהור", ומביע שמחה לאיד בדרך פסבדו-אלגית (כגון, בקינת הלעג "איכה נפלת משמים הילל בן שחר", ישעיהו יד, 12). ב"אשריך צעיר רודם" הירבה ביאליק באמירות אודיות-הימנוניות, כביכול, וגייס צירופים רבים מספר תהילים (כגון בשורות 9,5,2,1, לשם ההדגמה)[23], המשווים לתיאור הצעיר אופי חגיגי-טיכסי ומסגרת אודיית.

הצעיר המטורזן מתואר כאן כגבר כל-יכול, ולצורך התיאור העניק לו המשורר אטריבוטים אלוהיים למכביר[24]; כינויי ההוי"ה המיוחסים לו יכולים להצביע על יחסו הנורמאטיבי של המחבר המובלע, כלפי הצעיר הרודם (יחס המתבטא כאן באירוניה גלויה, בנוסח לשון "סגי-נהור"), אך גם על החשיבות העצמית, האופפת את הצעיר היהיר, המתקשט בנוצות-טווס ססגוניות.

---

(23) ש' 1 - השווה לתהילים סח, 28: "בנימין צעיר רודם".
ש' 2 - השווה לתהילים קד,1: "הוד והדר לבשת".
ש' 2 - השווה לתהילים מה,9: "מור ואהלות קציעות כל בגדותיך".
ש' 5 - השווה לתהילים סח,22: "אלהים ימחץ ראש אויבו קדקד שער".
ש' 9 - השווה לתהילים קיג,5: "מי כה' אלהינו המגביהי לשבת".

(24) רבים מן הצירופים מס' תהילים, שחלקם מצוטטים בהע' 15 מדלעיל, וכן כינויים כמו "בחור" (ש' 4), "גבור---כהלכה" (ש' 39), הבאים באקרוסטיכון של הפיוט "אדיר במלוכה", המכיל סידרה של 22 כינויי הוי"ה, ומצטרף אליהם גם הכינוי "נאפד" (ש' 29), שהוא כינוי-האל בפיוט "אתה הוא אלהינו",א' דראה"ש.

צירופים אלה יוצרים רוממות ושגב שלא לצורך, ואלה מתנפצים בבאתוס, לנוכח ההוויה העלובה והנבובה, שבמרכז התיאור. יש בתיאור המציאות בשיר גם ריבוי בולט של אוקסימורה: ביאליק נוקט כאן צירופים דיסונאנסיים לרוב, המנוגדים זה לזה ומתנגשים זה עם זה, כגון: "גאוני החייטים", "אילי הרצענים" ("חייט" ו"רצען" מסמנים כאן מעמד חברתי וכלכלי נחות, ולעומת זאת, "גאוני" ו"אילי" הם אטריבוטים, המציינים את ראש הסולם החברתי, הרבני והכלכלי). גם חטיבותיו הגדולות של השיר (שורות 1-28 לעומת שורות 19-40) עומדות ביחס כיאסטי זו לזו, והשיר כולו עומד בסימן הניגוד שבין "תוך" ל"בר", בסימן הפער שבין הנביבות והריקנות לבין מראית-העין ההדורה.

הצעיר הרודם מדגיש באורח מוגזם וקאריקאטורי את חיצוניותו, שהדובר מתעכב עליה מתוך פירוט קאטאלוגי ארכני, שרוב פריטיו ומרכיביו נימנים עם הניקלה ופחות-הערך. קאטאלוג הפריטים הטריוויאליים מעוצב במתכוון בעזרת תבניות תחביריות, הנטולות מהקשרים חגיגיים ומרוממים במקורות. למשל, החזרה האנאפורית ("זה---זה---זה---", בשורות 9,7,5), המתארות את פרטי לבושו של הצעיר, משוות לטקסט אופי צרמוניאלי, בנוסח "זה הקרבן" (במדבר, פרק ז'), או בנוסח ההבטחה ("זה גבול נגב --- זה גבול בני יהודה", יהושע,טו). הקאטאלוג פחות-הערך והניקלה, המתמזג בשיר אם תבנית תחבירית כה חגיגית ומרוממת, יוצר אירוניה של באתוס, ומרמז מהי מידת החשיבות, שמייחס הצעיר המטורזן להופעתו החיצונית[25].

הצעיר הרודם, שכלפיו מפנה המחבר את חיצי לעגו, עשוי לייצג את דמותו של הצעיר הכרכי, המטורזן, ה-*dandy*, או ה-*beau*, הכיירוני-פושקיני, שדמותו רווחה

---

(25) קאטאלוג דומה, העושה שימוש באותה תבנית תחבירית, אך מתוך כוונה רציונית וכנה, בא בפואימה "קוצו של יוד" מאת י"ל"ג, בתיאורה של בת-שוע כלילת השלימות והיופי: "אלה העינים --- זאת אש המסים --- זה מגדל השן --- גבעת ברכה זאת ---" (שם, שורות 121-126).

בספרות בת-התקופה. כאן מופיעה דמות זו בדרך קאריקאטורית מוגזמת - לא בתורת *Wit*, איש סאלונים שנון ואלגאנטי, שובר לבבות בהופעתו המצודדת, אלא כאדם נבוב ראש, פוחז וריקא, שכל גאוותו על שפמו ובלוריתו.

בשום מקום בשיר לא נאמר במפורש אם הצעיר ה"רודם" הוא צעיר אירופי נכרי, או צעיר יהודי, המתחזה ככזה - דמות ה"פראנט", האופיינית לחברה היהודית הכרכית בת-התקופה. יש סימוכין בשיר להבנתו של הצעיר כצעיר אירופי גנדרן, נציג ה-*jeunesse dorée*, "נוער הזהב" האירופי-הכרכי: הבלורית, למשל, שעליה גאוותו של צעיר זה היא אחד מסממני ההיכר, המייחדים את בני אומות-העולם מבני-ישראל (על-פי מאמר חז"ל בסנהדרין כא, ע"א). לתחושת הזרות והנוכריות שבהופעתו מצטרפים גם איזכורים מתיאור האשה הנכריה, הזונה והסוררת, שעליה מדבר פרק ז' בספר משלי ("נפתי משכבי מור אהלים", שם, שם 17 - השווה לשורה 2: "נפת מור בגדותיך"; וכן: "חטובות אטון מצרים", שם, שם 16 - השווה לשורה 16: "חטובות אטון הולנד"; המשכה של השורה - "דק אשר דק" - מעלה את פרשת העגל ואת פרשת קיברות התאווה). לאותה תבנית משמעות, היוצרת רושם של זרות ושל נוכריות מצטרפת אף האלוסיה "ובכל חמודות מצרים" (דניאל יא, 43), הנרמזת מן התיאור בשורה 19 ("כל חמודות המודה").

אולם, יתכן שהרמיזות, התורמות לתחושת נוכריותו של הצעיר, נועדו לשם ביקורת עקיפה על היהודי המתבולל-למחצה, המפר בגלוי את מנהגי ישראל, בנוסח הגיבור הצעיר מסיפורי ברנדשטאטר ומספרי "המהלך החדש" ומן הרומאנים של ברוידס, וכן משיריו הסיפוריים של י"ל פרץ ("לעלמה עבריה והיא מתנכרה"). אפשר, שיש להבין את הסאטירה "אשריך צעיר רודם", כאילו היא מכוונת כלפי הצעיר החדש, האופנתי והשטחי, זה שאינו חובש את ספסלי בית-המדרש והישיבה, שכן נתפקר זה מכבר, אך גם אינו פונה אל ההשכלה ו"ספרי מינים" אינם "נושרים מחיקו"; ראשו נבוב, ענייניו נתון לאופנות חולפות ולציד נשים.

ההגזמה הקאריקאטורית של דמות הצעיר החדש, העובד את אלילי האופנה,

מזכירה את התיאור החברתי-מעמדי, הכלול באליגוריה הסאטירית "דל מתעשר", הכוללת תיאור חברתי חטוף של יוהרתן הקרתנית של הנערות היהודיות בנות-התקופה, המתחזות לבנות-כרך מהודרות. גם שירו הסאטירי של ביאליק "שיר כסף" משקף הלוך-רוח דומה: שיר זה בנוי מסידרת עצות וציווייים לחתן המיועד - "פרקי זהב" - וכל דיבר ודיבר פוקד על החתן לסגוד לכסף ולזהב. גם שירו של ביאליק משנת תרנ"ג - "במנגינה" - מתאר נערה, היושבת "אל המינים", כמינהג בנות אצולת-הממון הכרכית, מעין דמותה של ליזה המתבוללת-למחצה מן הרומאן של ר"א ברודס "שתי הקצוות", ומשתקף בו מצב חברתי דומה לזה, העולה במרומז מן הסאטירה "אשריך צעיר רודם", אם כי ברוח אחרת לגמרי ולא מתוך כוונה סאטירית. דמות הצעיר בשיר שלפנינו עשויה, אפוא, לייצג את הצעיר היהודי, המתרוסס או המתגרמן, הלובש אירופית וזונח כל זיקה לדת ולמסורת - דמות שהעסיקה את סופרי שנות השבעים, וחזרה תדיר בסיפוריהם הנאטוראליסטיים של מספרים מ"בעלי המהלך החדש" של שנות התשעים, שהירבו לעצב דמויות כאלה במסגרתם של סיפורים סוחטי-דמעות, "מן החיים".

לתיאורו של הצעיר מתלוות גם השתמעויות מיניות ברורות ובוטות. הצירוף "תאוה לעינים" (שורה 4 - השווה: בראשית ב,6) מקשר את פרשת הפיתוי של חווה עם הפטוק ממשלי, שנזכר לעיל. בתיאור הכלול בשורות 7-8, הופך הצעיר בעל השפם הפתלתול, עם שני חודיו הכפופים ועם נפתולי זנבותיו, למעין נחש מפתה. לתבנית זו של מיניות אקסטרוברטית בקשר גם התרנגול, הגבר ש"בראש השבשבת" (שורה 10), המומר כאן בעורב. במקום התרנגול, סמל הגבריות המתייהרת, יושב כאן עורב בראש השבשבת, סמל הטפשות המתייהרת, מן המשל הנודע של לאפונטין, שאיזכורו תורם גם להמחשת הברק והצבע של הבלורית, המשוחה בבורית ובתמרוקים ושל הכובע האלגאנטי, המונח על הראש הנבוב. הברק השחור של העורב עשוי אף לרמז לזדונו השטני של הצעיר המפונק, היוצא לדרכו נקי למשעי ונוטף מור, כדי לשבות לבבות. השבשבת הנזכרת כאן בשורה 10, אינה רק שושנת-הרוחות, המקשטת את גגותיו של הכרך האירופי, ושבראשה מוצב בדרך-כלל תרנגול מתכת.

אין היא רק רמז לחוסר עקביותו של הצעיר שובה-הלבבות, הפונה לכל רוח כשבשבת. השבשבת היא גם פתיונם של הציידים ללכידת עופות (על-פי ירושלמי שבת י,ד), ובאמצעות איזכורה, הופך הצעיר המטורזן לצייד, המשליך פיתיון לצידו. סופו של השיר כולל אף הוא פנייה, הפותחת באמירת "אשרי", ההופכת את הצעיר הרודם לגיבור-ציד, העומד ללכוד בתולות, ואולי אף להילכד בעצמו וליפול ברשת, בשל טפשותו וסכלותו:

אשריך, גבור ציד, זכר כהלכה,
מזלך מזל בתולה, מעינך מעין ברכה...

הצעיר המטורזן, המתבשם בתמרוקים ומקפיד הקפדה יתירה בלבושו, מאופיין בסאטירה שלפנינו גם בסידרת איפיונים נקביים-נשיים, הלקוחים מתיאור האשה הנוכריה בספר משלי (בשורות 16,2) ומתיאור העיר ירושלים כאשה זונה (השווה שורה 6 לירמיהו ב,22 וליחזקאל טז,4). המלה "תמרוקים", הכלולה בתיאורו של הצעיר, באה במקרא שלוש פעמים בלבד, במגילת-אסתר, ובהקשר ל"תמרוקי הנשים". שורות 13-14 הן מעין "לשון-נקייה"(אופמיזם) לדברי לוט על בנותיו, והאקורד המסיים, שבשני הטורים האחרונים, המצוטטים לעיל, מציגים את הצעיר כרודף נשים מובע, או כמי שיאה לו "מזל בתולה". במישור אחד: סופו של צעיר כזה שישיג את ידה של בתולה בת-עשירים, שתשפיע עליו ברכת עושר; במישור אחר: חזקה על צעיר כזה, שימצא דרכו לנערות, שתשקנה אותו מ"מעיינן".

מרכיבי הלשון, שבתיאורי בגדיו של הצעיר המתבולל-למחצה, נטולים דווקא מתחום הכהונה: צניף, חושן, מכנסים, מעיל, "נאפד" (מלשון "אפוד"). תבנית זו מצביעה גם על היחס הפולחני של הצעיר כלפי בגדיו וכלפי טיפוחו העצמי. תבנית מטאפורית-אלוסיבית זו אף מציגה את הצעיר, העובד את אלילי המודה, ככוהן המשרת בקודש. דברי השבח, הפותחים את השיר הסאטירי, מעלים את הסגנון החגיגי והמרומם ב"וזאת הברכה" ("אשריך ישראל מי כמוך --- ואשר חרב גאותך", דברים לג,29) באור אירוני. כאן מומרת החרב בשפם, והשפם הופך

במרומז למעין חרב, לכלי-נשקו העיקרי של הצעיר הגנדרן, שכוחו בחיצוניותו, ואשר קובע עיתים להחלפת מלבושים (שורה 20), במקום לקבוע עיתים לתורה.

אין אף להוציא מכלל אפשרות הבנה ספציפית יותר של סאטירה זו, לפיה עוקצה מכוון "אד הומינם", כלפי אישיות מוכרת וידועה. הצירוף "צעיר רודם" מעלה בדרך האלוסיה את התהלוכה החגיגית האידיאלית, המתוארת בפרק ס"ח בספר תהילים. במעין ווירזיה אפוקאליפטית, מופיעה במזמור תהילים זה תהלוכה מפוארת רבת-משתתפים, ובה משוררים, מנגנים ו"עלמות תופפות" וכן נציגי השבטים - בנימין, יהודה, זבולון ונפתלי. את התהלוכה מנהיג בנימין, צעיר הבנים ("שם בנימין צעיר רודם", תהלים סח,28). במקור מציינת המלה "רודם" את ההנהגה והרדייה (רודם = רודה בם, מנהיגם). כאן, בעזרת הפעלתה של אופראציה דקדוקית וסימאנטית, הפכה צורת-הנטייה של הפועל ר.ד.ה לשם-תואר, שנגזר מן השורש ר.ד.ם, והמלה "רודם" הוראתה: ישנוני, חולמני.

שמו של בנימין, המרחף ברקע הרמיזה המקראית, אף שאינו נזכר כאן מפורשות, עשוי לציין באורח מוכלל כל צעיר מפונק, בן-זקונים, בן תפנוקים ועינוגים; אך ייתכן, שעוקצה של הסאטירה כוונה באופן אישי כנגד מי, ש"בנימין" הוא שמו. כך או כך, הסאטירה "אשריך צעיר רודם", אף שהאירוניה שבה שקופה וחד-ערכית, היא מגילוייו השנונים והמגובשים של הז'אנר בכתיבתו המוקדמת של ביאליק.

ב.3 <u>הסאטירה החברתית-מעמדית</u>

דומה ל"אשריך צעיר רודם" מבחינת שימושי האירוניה ואופייה היא הסאטירה "חוכרי הדעת המלומדים", המצליפה על מיגזר חברתי מוגדר - הפוליטיקאים של התרבות והאומנות.

סאטירה זו היא מעין "שיר של פגעים", שבו מצליף המשורר בסידרה של

טיפוסים, הטוענים לכתר של רוחניות, ולמעשה שקועים הם עד צוואר בגשמיות המונית. השיר מכיל עשרים בתים, שכל אחד מהם (למעט בית 11 ובית 17) בנוי במיבנה תחבירי זהה: משפט ארוך, שיש בו נושא ותמורה וכן לוואי ותמורה, ללא נשוא, במיבנה אליפטי[26], שבו התיאור לוקה בחסר. בקאטאלוגים דומים של שבח או של גנאי, מופיעה בדרך-כלל קריאת "אשרי" או "ברוך" (*Felicitas ,Salus*), או קריאת "ארור", שהן נשוא למשפט התיאור. כאן, תבנית "אשרי" חסרת, והתבנית התחבירית נותרת באליפסיס, אלא שהכוונה ברורה ושקופה, והוספתה של אמירת "אשרי" לא היתה מעלה או מורידה דבר. גם בלעדיה, האירוניה בשיר ברורה ודנוטאטיבית למדי, וקשה לטעות בכוונה הסאטירית המפורשת.

קאטאלוג הטיפוסים, הראויים להצלפה ולהלעגה, נבחר כולו מתחום הרוחניות ("חוכרי הדעת המלומדים", "מלמדי תבל ומאשריה", "ידעונים עוטי גאות", "גאוני הדור", "בני העלייה", "היכלי החכמה והמדע, בתי שבת תחכמוני", "כוראי נפשות יפות, ברואים נאים ומשובחים", "יוצרי שיטות ומחדשיהן ובוראי דון קישוטים", "מוכיחים, מגידי פשע, בעלי עבירה שהזקינו" ועוד). הנסמכים של רבים מן הצירופים לקוחים מתחום חיי החומר והגשמיות (ח ו כ ר י הדעת, א פ ו ט ר ו פ ס י הנפש, ק ב ל נ י הרוחניות). כך נוצרים כאן צירופים אוקסימורוניים רבים, הממזגים בתוכם, כביכול, חומר ורוח, ולמעשה, מלבישים את הרוחניות במלבושים חומריים-גשמיים, גסים ופחותים.

יתר על כן, לנסמכים אלה יש בדרך-כלל גם יחידת-משמעות שלילית: "קבלן", למשל, הוא לא רק מי שנוטל על עצמו אחריות לביצועה של מלאכה, אלא גם אדם, הסוחר בדברים גנובים, על-פי ויקרא רבה ו,ב. "חוכר" הוא לא רק מי ששוכר זכות לפרק זמן מוגדר, אלא גם מי שמנצל ועושק (מעמד בעלי זכות-החכירה

---

(26) בתבנית תחבירית זו השתמש ביאליק גם בשירו "העינים הרעבות", שגם בו חסר הנשוא בכל אחד מהמשפטים הארוכים, הכוללים נושא ותמורה.

על מס-הבשר ועל מס-הברות היה מעמד מושמץ ושנוא בעיירת היהודית). אך לא רק הנסמכים של הכינויים מכילים השתמעויות שליליות בכוח; גם המושג "רוח" (וכמוהו גם המושג "רוחניות") מופקע כאן ממשמעותו הניטראלית ונטען במשמעות שלילית, שענילנה "הבל", "ריק".

השיר הסאטירי "חוכרי הדעת המלומדים" הוא ספק קאטאלוג של קבוצות שונות מהווי "חובשי בית-המדרש", ספק גיבוב והערמה של תיאורים פרי-פראסטיים לאיפיונו של טיפוס קולקטיבי אחד. שלא כמו שירו של גורדון מן העיזבון, שנתפרסם ב"לוח אחיאסף" לשנת תרנ"ז, והמכיל קאטאלוג של דמויות, המייצגות קבוצות שונות של אנשי שררה מחיי הקהילה, הפסולים מלשמש כשליחי ציבור, ביאליק לא בחר כאן סטיריאוטיפים מן התחום הפוליטי והכלכלי של מוסדות הקהילה היהודיים. בסידרת המשפטים האליפטיים, הכלולים כאן, יש חזרות, גיבוב ופרי-פראזות, יותר מאשר גיוון וסילוג, וסידרת המשפטים הארוכה עשויה אף להיתפש כסידרה של היגדים נרדפים.

בשורות 35-36 טוען הדובר ה-raisonneur, כנגד המליצים, "המקפלים את החיים וכורכים אותם בספר / ותובעים בפה מלא זרי פרחים ושושנים". דברים אלה מכוונים כנגד המשוררים הסנטימנטאליסטיים בכללם, שהירבו לשיר על כוכבים, פרחים ושושנים, ושאר אבזרי קבע של השירה הרומאנטית הבאנאלית, ואף בחרו לקבצי-שיריהם שמות, כמו "אגודת שושנים", "פרחים ושושנים", "ציצים ופרחים" ועוד[27]. אולם, מותר להניח, שכלולה כאן גם הערה עוקצנית, המכוונת "אד הומינם" כנגד שירו של י' דוידוביץ "זר פרחים", שנתפרסם ב'פרדס', ספר שני, ביחד עם שיריו של ביאליק "אלילי הנעורים" ו"אל האריה המת".

---

(27) ספרי שיריהם של דוד זמושץ, יעקב ביברינג וליב שטארק - משוררים נשכחים בני-התקופה - נשאו אותו שם: "אגודת שושנים". ספרו של יהושע מזח נשא את השם "פרחים ושושנים" (ברדיצ'ב, תרנ"ב); ספרו של שלמה ארנקרנץ נשא את השם "צרור פרחים" (ברודי, תרל"ח). ספר שיריו של גולדפאדן (זיטומיר, תרכ"ה) נשא את השם "ציצים ופרחים". אלה הן דוגמאות ספורות לאופנה, שרווחה בין כותבי שירה: הנטייה לקשט את ספריהם בכותרות "פרחוניות".

בין דוידוביץ וביאליק שררה שינאה עזה, שראשיתה בהאשמה שהאשים דוידוביץ (בן-דוד) את ביאליק, שהאחרון גנב את רעיון "אל הצפור" משירו של המשורר הרוסי אפולון מיקוב, שכתב שיר-פנייה אל הסנונית, שתמסור שליחות לאהבתו, והמשכה בביקורת שכתב דוידוביץ על שירו של ביאליק ב"הצפירה"[28]. דוידוביץ, מצעירי אודיסה, היה מן הסנוניות הראשונות, שבישרו את נוסח הכתיבה ה"חדש", הרומאנטי, במאספו של י"ח רבניצקי, שהיה אף הוא מבקר מ"בעלי הטעם החדש". בויכוח, שניטש בין ביאליק לבין רבניצקי, על זכות השימוש במלים יחידאיות, טען ביאליק, שראוי להביא לידי שימוש Hapax Legomena (ששימשו את משוררי ההשכלה למטרות אורנאמנטאליות, ונחשבו בעיני "בעלי הטעם החדש" כשריד תפל של המליצה המשכילית), ובלבד שלא לחדש מלים "שאין להן שורש וענף". כדוגמה לסגנון לקוי, המתקשט במלים שאולות, שאין להן אחיזה במקורות, הביא ביאליק את סגנונו של דוידוביץ[29]:

> "אני לשיטתי הולך, שטוב יותר להביא לידי שמוש --- את המלות הבודדות שבתנ"ך --- מחדש מלים, כמו בתרגום דוידוביטש, שאין להן שורש וענף".

יתכן, שבין השאר, בדבריו על הפליטנים, ה"תובעים בפה מלא זרי פרחים ושושנים", הלעיג ביאליק על שירת י' דוידוביץ, בעל "זר פרחים", ולא רק על

---

(28) ראה: פ' לחובר, "ימי ביאליק הראשונים" (32ב:,50). ראה גם: שם, הע' 5,4,3. ביקורתו של בן-דוד על 'פרדס' נדפסה ב'הצפירה', גיל' 148, 1892. אחרי התערבותו של בן הרב אבלסון, ידידו של ביאליק, שלא התיר לבן-דוד להאשים את ביאליק בפלאגיאט, כתב המבקר על בכור שירו של ביאליק: "ב'אל הצפור' נראים עקבי פואיסיה רעננה --- אבל בעניינים כאלה קשה להוציא משפט על פי הבחינה הראשונה. נביטה אפוא ונראה מה תוסיף לנו בת-שירתו".

(29) אגרות, א, עה-עו.

נוסח הכתיבה הסנטימנטאליסטית השגורה, באורח כללי. ביאליק, שידע היטב שהאשמתו בפלאגיאט נמנעה בנס בהתערבות ידידו, נטר איבה לדוידוביץ, שזיכהו אף בביקורת צוננת, ובמכתבו מאוקטובר 1894, העיר ב"פוסט סקריפטום" הערה בגנותו של דוידוביץ[30]:

"הבאה ביקורת באחד הספרים או העיתונים על הפרדס השני? זה זמן כביר אשר אינני קורא מאומה בספרות העיתית ואין אתי יודע עד מה. אם באה - הנתבקרו גם שירי? היצאו זכאים? מי הוא המשורר דוידוביטש בפרדס? למה לא תקנת השגיאות הגסות והרבות בשירו זר פרחים?"

אין זאת, כי ביאליק גמל למחרפו בהערה עוקצנית, והעמיד פנים כאילו אף אינו יודע כלל מי הוא אותו משורר-מבקר, בעל "זר פרחים", שהקביל את פני שיר-הבכורה שלו בדברים צוננים, ואפילו עוינים. ציין=סגנון אופייני לכתיבתו המוקדמת של ביאליק היא נטייתו לשרבב ללב-ליבם של עניינים כלליים ואוניברסאליים גם רמזים אישיים, פרטיים ואידיוסינקרטיים, הנושאים חותם של "שיר הזדמנות", ברוח השנינה המשכילים[31]. כאן, כרך את ההתקפה על נוסח הכתיבה הסנטימנטאלי ברמז אישי עוקצני, כנגד יריב ובר-פלוגתא.

גם סופו של השיר תוקף מוטיבים שגורים מן השירה הסנטימנטאליסטית בת-הזמן ומעמידם באספקלריה עקומה:

משוררים נשמות נוגות, מקוננים ומתאוננים ---
המתחננים בדמעות שנשתתף ביגונם
על אובדן איזה גן עדן או אביב פורח,
על גרוש איזה מלאך או כרוב ממעונם,
על חורבן איזה עולם מעל לירח ---

---

(30) אגרות, א, עג.

(31) לדוגמה, בשירו הגנוז "עומד ומפשפש" עומד הדובר מול ארון הספרים, ופונה אל הספרים, שסייעו לו בעבר לברוא לעצמו עולם פרטי ומיוחד: "אתם לבדכם הייתם עולמי היחיד מעודי --- בקיץ הייתם פרדסי וגן שעשועי, בחרף הכר למראשותי". בדברים אלה כלול גם רמז לכתבי העת "פרדס" ו"גן שעשועים". את שירו "פעמי אביב" כתב ביאליק לחוברת הפתיחה של "האביב" (בעריכת רבניצקי) ואת "למתנדבים בעם" ("הקימו הדור!") לחוברת א' של "הדור" (בעריכת פרישמן).

סופה של הסאטירה (שלא נשלמה) כורך, אפוא, גם את הפיטנים בין הדמויות הנלעגות, שעניין להן ב"רוח". חיצי-הסאטירה מכוונים כאן כנגד שטף הדמעות שבשירה הבכייניות בת-הזמן. הדברים על משוררים-מקוננים, הסופדים על חורבן ארץ פלאות, או גן-עדן דמיוני, הינם דברים, שכפל-משמעות להם: ייתכן שהם מלעיגים על ענייניים כלליים, על פגמים כלליים בפואטיקה של התקופה; ייתכן אף, שהם מכוונים כנגד האלגיות הארקאדיות של כותבי "שירי ציון" למיניהם, הספוגים געגועים נוסטאלגיים אל "איי זהב" אבודים, מבלי שכמיהתם וכיסופיהם יעלו מהתפעמות-נפש כנה ואמיתית. על מוטיבים אלה, שביאליק מתקיף ב"חוכרי הדעת המלומדים", הכריז אף כעל מוטיבים כלתי-כנים ומזוייפים, בשירו "דמעה נאמנה" (תרנ"ז), שבו דיבר, בין השאר, על מהות השירה האמיתית ועל יעודה, תוך ניצול שורותיה הגנוזות של הסאטירה "חוכרי הדעת המלומדים":

כי תראה אותי מוריד דמעות
ולמספד אקרא העננים
על חורבן איזה ארץ פלאות
על אובדן איזה גן עדנים ---

גם אם בגדולות ובנשגבות
ממני תראה כי אתהלך,
כי אתאו לרכב בערבות
כי אשאל להיות כרוב או מלאך ---

גם אלה אודה לא אבושה
רק דברי רוח, מלים, מלים, מלים.

ב"דמעה נאמנה" עימת ביאליק את המוטיבים הבאנאליים והשחוקים של השירה הדמעונית, הרגשנית והאוטופית, עם הדמעה האחת הצפונה והכמוסה, שמתמלטת מנפשו בשעת מצוקה ומועקה. רק הדמעה העצורה, האצורה כתוכו, היא הדמעה הנאמנה, הראויה לאמונו של קהל-הקוראים.

כנגד "חוכרי הדעת המלומדים" ו"קבלני הרוחניות" למיניהם, מעמיד הדובר בשיר את עצמו ואת חבריו, כמי שמשתייכים לצידו השני של המיתרס, וסובלים מעריצותם של המתיימרים לעסוק ברוחניות ובתרבות. הדובר הוא פרט בתוך ציבור

של עשוקים, ציבור של אנשים צעירים, שופעי כוח ועלומים, שאותם "גאוני הדור --- שקנו את עולמם בישיבה מרובה ובטחוריס", מתקנאים בהם וברעננותם, ועל כן ששים לראות אותם בצערם ובקלונם:

ומקנאתם במאור פניהו ובכוח עלומיהו
זורקים בהו מרהם השחורה והעצובה.

יחסי שינאה עמוקים שוררים כאן, אפוא, בין "הם" ו"אנחנו", בין הפרגוגים לתלמידיהם, בין המיסד התורני והרבני לבין אלה התלויים בחסדיו, בין מנהלי בתי-המדרש לרבנים ולמורים, בין עורכי עיתונים ובטאונים למיניהם לבין אלה, המחכים למוצא-פיהם ולשיפוטם. הדקבר מצטייר כאן, כמי שמסית את חבריו לספסל-הלימודים, או את חבריו-לצרה, כנגד הממונם על השכלתם או על גורלם; כמי שחיבר כתב-פלסתר כדי לעורר את חבריו למהומה, ונוקט לשון "אנחנו" לצורך הרגשת סולידאריות ושיתוף-גורל, כנגד ה"הם" השנואים[32].

האירוניה בסאטירה מוקדמת זו היא אירוניה דנוטאטיבית, "שקופה", כמו בסאטירה "אשריך צעיר רודם", שבה לעגו של הדובר כלפי הצעיר המטורזן מתבטא באמירת "אשרי", בלשון "סגי-נהור". כאן, שנאתו של הדובר כלפי מושאי ההלעגה היא שנאה חשופה וגלויה, ללא גינוני-נימוס וללא גילויים של אמביוואלנטיות. עושרו של השיר נעוץ, אפוא, לא במורכבותה של האירוניה, אלא בתיחכום ובשכינה, שמפגינים הצירופים האוקסימורוניים העזים, שהוארו לעיל.

כתב-היד של שיר זה מלמד, כי הסאטירה לא נשלמה. קיטועו של השיר וקיטובו עשויים להסביר את האליפסיס התחבירי של הקאטאלוג הארכני. אילו נשלם השיר, ייתכן שזהותו של הדובר - "האיירון" - היתה נחשפת, כפי שהיא מתגלה בסוף הסאטירה "אשריך צעיר רודם". בשירו של ביאליק "העינים הרעבות",

---

(32) ראה: פרידלנדר, יהודה, "פרקים בסאטירה" ([119],65): "מטימניה המובהקים של הסאטירה - הידוזה בידונה משנאה, וכוזה לעשוזה נאה. תחושת השנאה של האמן, שאיבנה אסתטית כלל ועיקר, נצרפת והולכת יד בבד עם היווצרות היצירה הסאטירית, וסופה שהיא מעוצבת עיצוב אמנותי, ונוצרת חווייה הניתנת להכחנה ולשיפוט באמות מידה אסתטיות". להלן, מסביר הפרופ' פרידלנדר את ההנמקה של השנאה ביצירה הסאטירית ואת דרך בחינתה ע"י הקורא, לא לאור צידוקה המוסרי, כי אם מצד תיפקודה ביצירה.

שאף בו כלולה, כאמור, סידרה של משפטים שמניים אליפטיים, שבכולם חסר הנשוא, באה ההשלמה וההבהרה בטור השמיני של השיר, המכיל את הפואנטה שלו. "חוכרי הדעת המלומדים" הוא שיר סאטירי שלא נשלם, ועל-כן איכותה של האירוניה שבו נמצאת לקויה וחסירה.

ב.4. <u>האירוניה הקונוטאטיבית המיתממת</u>

ככל שהלכה ונשתכללה כתיבתו הסאטירית של ביאליק, כן חדלה האירוניה שבשיריו להיות "שקופה וחד-ערכית, וגברו בה היסודות המיתממים והאבטו-אירוניים. כבר בשירו המוקדם משנת תרנ"ד - "עצה בתפילה" - הבנוי במתכונת המונולוג הדראמאטי והכתוב בסגנון קאריקאטורי, ניכרת התעדנות האירוניה והפיכתה לאירוניה קונוטאטיבית, מורכבת ורבת-פנים.

השיר פותח בעצתו של הדובר לאל בורא-שמים-וארץ להחריב את עולמו ולברוא תחתיו עולם חדש:

הארץ הלזו, שמיה האלו
כבר בלו, כבר נושנו למדי,
לו שמעני: השיבם לתהו
ובראם חדשים, אל שדי!

שורות אלה מבוססות על רעיון פילוסופי ידוע, שיש לו מקבילות במקרא, למשל, בדברי הסיום של ספר ישעיהו, שהם דברים רציניים חגיגיים, במסגרתה של נבואה אפוקאליפטית: "כי הנני בורא שמים חדשים וארץ חדשה לא תזכרנה הראשונות ולא תעלינה על לב" (שם, סה, 17). רעיון זה מוזר בפירוט ובהרחבה בספרות הגנוסטיקאים, ועליו אף מבוסס המדרש הידוע על כך, שעד שנברא העולם, היה הקב"ה בונה עולמות ומחריבן.

צידו האנאקדוטאלי של השיר נעוץ באישיותו של הדובר. אין זה הדובר הרציני-החגיגי מן השיר "מן המצר", השוטח אף הוא תחינה לפני האל הבורא, וקובל לפניו "למה ירע בעיניך --- שכלל את המלאכה". כאן, הפנייה היא פנייה פאמיליארית "נמוכה", כדרך שפונה אדם אל בן-שיחו, שווה-הדרגה והמעמד ("לו שמעני - - - לו, אלי, שמעני - - - אם לא למענך - - -").

בדיבור הרוסי יש ציונים פרונומיאליים שונים לפנייה מתוך קולגיאליות, הנובעת מכבוד ומאהבה, לבין "סולידאריות נמוכה", הנובעת מפאמיליאריות ומהיעדר מרחק[33]. כאן, שתי הקאטגוריות דרות בכפיפה אחת, ובעל הרפת, הפונה אל הקב"ה בסידרת בקשות ועצות, מפגין גם גילויים של קולגיאליות וגם גילויים של פאמיליאריות, והאפקט הוא של הומור וקאריקאטורה. מצויים כאן גם הדי תחינות עממיות והדיהם של יידישיזמים שונים (כגון בצירוף "בפזמון הפיטן ויזתא"[34] ועוד). סממנים פולקלוריסטיים שונים בדמות הדובר ובסגנון דיבורו מלמדים, שאלה עוצבו - ככל הנראה - בהשראת "טוביה החולב" מאת ש' רבינוביץ (שלום עליכם)[35].

דמות הדובר היא גם דמות בדיונית וגם דמות אבטו-אירונית, שהרי הדובר העממי אינו רק בעל-רפת, אלא גם משורר, הפונה אל האל ב"עצה בתפילה" ומלמדו כיצד להנהיג את עולמו. שני המושגים, הכלולים בכותרת השיר - "עצה" ו"תפילה" - הם מושגים שכפל-פנים וכפל-משמעות להם, והם טעונים גם במשמעות שלילית מובהקת, בצד המשמעות החיובית או הניטראלית[36].

---

[33] ראה: מאמרו של פאול פרידריך, "דרכי הפנייה בפרוזה הרוסית", 'הספרות', ב/4, מארס 1971, תשל"א, 783-798.

[34] ביידיש "ויזתא" פירושו: טיפש, אוויל. ראה: פערפערקאוויטש, נ., "העברייאיזמען אין אידיש", ריגע, 1931, עמ' 69.

[35] לתיאור דמותו העממית-פולקלוריסטית של טוביה החולב, ראה: ספרו של דן מירון A Traveler Disquised: A Study in the Rise of Modern Yiddish Fiction in the 19th Century, Schocken Books, New-York, 1973, pp. 171-179.

[36] על-פי ישעיהו טז,3: "הביאו עצה עשו פלילה". שתי המלים "עצה" ו"פלילה" באות במשמעות דרוגאטיבית ("תפילה" ו"פלילה" מקורן באותו שורש - פ.ל.ל).

האירוניה הדראמאטית, העולה מן המונולוג, נעוצה בפער שבין רצינותו הגמורה של הדובר הבדיוני לבין ההומור והלעג, המתחייבים מן הנורמות של המחבר הסמוי. אין כאן אירוניה חד-סיטרית, בנוסח הסאטירה ה"נאיבית", כדוגמת השימוש בלשון "סגי-נהור". לפנינו אירוניה מורכבת, רבת-אנפין, ההופכת את הגיבור הדובר ל"איירון" ול"אלאזון" בעת ובעונה אחת. לקורא קשה לעיתים להחליט אם המשורר בעל העז הוא תם ותמים או חכם מיתמם.

באורח פאראדוקסאלי, טיפוס נאיבי-עממי ובלתי-מתוחכם זה, שהוא בעל רפת, הבא בקובלנה נגד סידרי-הבריאה, הוא גם משורר, ולא משורר סתם, אלא משורר בעל יומרות מפליגות: בכוונתו להיות חותמה של תקופה דועכת ופותחה של תקופה חדשה. מן הצד האחד, הוא מפגין זלזול בישן ("הארץ הלזו, שמיה האלו" - בסידרת כינויים מזלזלים, הופך הוא את הבריאה לעניין זול ונלוז), ומאמין שכל הנושאים לשירה כבר מוצו עד תום. מן הצד השני, משורר נאיבי ופשוט זה, המתהלל ביכולתו ונוהג כ"אלאזון" לכל דבר, יודע בדיוק, בניגוד למצופה, מהן נקודות-התורפה האמיתיות של השירה, העוברת ובטלה מן העולם:

האביב ופרחיו, הזמיר ורנניו
מחמדי כל בעלי הרננים...
אם יפו בעתם כבר שחתו הוד צלמם
המשוררים מימים ושנים.

הדובר יודע אלבכון מהם פגמיה של השירה בת-הזמן ומכיר היטב מהם מומיהם של חבריו המשוררים, ועם זאת (שוב באורח פאראדוקסאלי ומעורר-גיחוך), אין הוא נמנע מן השימוש בכל תחבולותיהם, הפסולות על-פי עדותו ("למה יוגיעונו במישנה ובכפל העניין"). אותם עניינים, שהוא מלעיג עליהם, מאפיינים יותר מכל את כתיבתו שלו: אף הוא מכביר במונולוג שלו חידודים לרוב, תחבולות ריטוריות, חזרות, גיבובים, תפניות באתטיות. שירו ארכני ורב-בתים, ממש כשיריהם של המשוררים הישנים. בסגנונו ניכרת "קריצת העין" המתמדת של המחבר הסמוי, הנותן

בפי הפרסונה סגנון-דיבור נשגב ומרומם, לצורך העלאת עניין המוני וטריוויאלי:

אמרתי שאת חזון על מדקרות הפרעוש
והנה הקדימני החריזי,
ואומר תת קולי בשיר לכבוד עזי
ופתאום - ותמת עלי עזי.

ביטויים מרוממים, כמו "אמרתי שאת חזון" וכמו "ואומר תת קולי בשיר לכבוד", עומדים בניגוד גמור לאובייקטים העלובים (הפרעוש, העז), שהם מושאי ה"חזון" ושיר-התהילה. התלונה על הנוסח הישן נעשית כאן, למרכה האירוניה, בנוסח הישן, דהיינו, בחוסר-תואם בולט בין הנושא לבין ניסוחו - מסממניה המובהקים של המליצה המשכילית.

ואולם, נושאי התלונה, הכלולים בשיר, אינם כולם נושאים נלעגים ומגוחכים. אדרבה, כלולים כאן גם נושאי-תלונה רציניים ואמיתיים, שבהם האמין המחבר בכל מאודו ונתן לכך ביטוי באגרותיו. יש בשיר "עצה בתפילה" פאראדוקס שבתוך פאראדוקס, בטכניקה של טור אינסופי. האירוניה היא אירוניה מורכבת, שבה האובייקט הנלעג מכיל גם ערכים חיוביים ולא רק צדדים נלעגים, ואילו בערכים החיוביים משתקף גם היסוד הנלעג. המורכבות נעוצה, בין היתר, במשחק הבלתי-פוסק שבין הנורמות של הדמויות (הדובר, המשורר, המחבר המובלע) ובנוכחותו המובלעת של מאזין נשגב, אלוהי, המוצג כאן בעקיפין בתורת אל כושל ונחשל, הזקוק לעצות, ושהדובר - מכל מקום - משים עצמו לידידו, החכם ממנו.

רעיון בריאתו של עולם חדש על חורבותיו של הישן הוא רעיון, הרווח בשירת ביאליק. בפרק הוידוי של "מגילת האש", מבטיח העלם באוזני איילת השחר: "שמים חדשים אברא לך ותכלת חדשה וזהר חדש אסובבך---". ב"עם פתיחת החלון" נאמרים הדברים במסוייג, בעזרת כ"ף הדמיון: "כל העולם כחדש: זה החמה הברה/ זה הארץ המאירה אך הבקר אל בראה", ובשיר "עם שמש" נברא ה"יש" מן ה"אין", בחינת *creatio ex nihilo*, ולא מן הישן: "ואם תהו בקשתם אור שמש לעין/ צאו ובראוהו

מאין". הקישור שבין בריאה קוסמית לבין בריאה בתחום האומנויות, בין "מעשה יצירה" ו"מעשה בראשית" לבין יצירה מעשה-אנוש, היא אנאלוגיה אוניברסאלית, שביאליק נזקק לה תכופות ביצירתו.

כאן, מרחיב הדובר הרפתן העממי, שהוא גם מגדולי משוררי הדור, כביכול, אשר מאמין בכוחו לפתוח תקופה חדשה, את האנאלוגיה בדרך מקורית משלו: באמצעות קאטאלוג ארוך של אלמנטים מן הבריאה, מן הטבע, המייגעים - לכאורה - אלוהים ואדם (שורות 9-18), הוא נותן ביטוי עקיף לכל אותם אלמנטים המייגעים ומדאיבים את הנפש בשירת הדור. הוא גוזר, אפוא, גזירה שווה בין מעשה-יצירה שבבריאת העולם למלאכת היצירה האמנותית, ומגיע למסקנה ה"הגיונית", לפיה יש להשיב את העולם לתוהו, כדי לתת ביד המשוררים קשת חדשה של נושאים פיוטיים. אירגון פרטי הקאטאלוג, לפי סידרם, מלמד גם על סדר העדפותיו ופסילותיו של המשורר הרפתן, ואולי אף של המחבר המובלע, בתחום אוצר הנושאים: תחילה, הוא מונה סידרה של תימות קונוונציונאליות "מסולסלות", טעונות-רגש, מתייפיפות וסנטימנטאליסטיות, שהיו לו כבר לזרא: תכלת השמים, זהב קרני השמש, חיוורת הלבנה הברה, תשואות יום בהיר, דמי רזי ליל, ים סואן וסופה ממזרים, משק הפלג, ירקרק הדשא, נשיקה, צפצוף צפרים, האביב ופרחיו, הזמיר ורנניו וכן הלאה. כאן, כלולים אותם יסודות רומאנטיים, או סנטימנטאליסטיים, שכבר נשחקו ונתבלו בספרות בכללה, אך במיוחד גדשו את שירת חיבת-ציון ובכללה גם את שירתם המוקדמת של ביאליק וטשרניחובסקי[37].

---

(37) בצד שיריו ההגותיים הלאומיים, כתב ביאליק בשנותיו הראשונות גם שירי אהבה וטבע סנטימנטאליסטיים, כגון "חלום חזיון אביב", "במנגינה", "הקיץ", "תאמי יונים", "נושנות" (גירסה א') ועוד. כלולים כאן אותם יסודות, שאחד-העם האמין, כי יאים הם לשירת העולם ולא לשירת ישראל ("הלשון וספרותה"). גם טשרניחובסקי, שביירנין הציגו בהקדמה לקובץ-השירים "חזיונות ומנגינות" כמשורר "מבעלי המהלך החדש", הירבה לכתוב - כדברי ביירנין בהקדמתו לספר - על "נשיקת אהובתו, לחישת הרוח, צפצוף הצפרים, רעידת הגלים", ולא על נושאים לאומיים, לא "על שבר בת עמו".

אחרי מניית הנושאים הסנטימנטאליסטיים ואחר הבעת היוואשות מהם, עובר הדובר אל הנושאים הפחותים הסאטיריים, וגם בתוכם - מן הגבוה ומן המרומם אל הפחות והניקלה - "מקרני הראמים עד ביצי הכינים". ביאליק מרמז כאן, בין השאר, לקשת נושאיה של הפרוזה הריאליסטית-הנאטוראליסטית בת-התקופה, שהירבתה בתיאור צדדיה המכוערים והמסואבים של המציאות[38] והתענגה על תיאור הניוון. אך גם בתחום זה הכל כבר שחוק ומשומש, ולא נותר לו למשורר, התר אחר נושאים לשיריו, עניין מקורי אחד להיאחז בו. הכינים, הפרעוש והעז הם כאן דוגמאות לציון אובייקטים נלעגים ו"נמוכים", אך כאלה, הראויים על אף עליבותם לשמש נושאים לגיטימיים ליצירה, מתוך העלאה מרומזת של המידרש שבמסכת סנהדרין ל"ח, אודות סידרי הבריאה:

"אדם נברא בערב שבת - מפני מה? שאם תזוח דעתו עליו אומר לו: יתוש קדמך במעשה בראשית".

נושא העז מתרחב בסאטירה זו מכדי דוגמה לכדי סיפור קטן עצמאי, מפריט בקאטאלוג הנושאים הפחותים והנלעגים לכדי דימוי הומרי, החורג מגבולות הסימן ונעשה סיפור אוטונומי. סיפור העז מאפשר את כלילתה המרומזת של סאטירה כנגד החרזנות, כנגד הארכנות והיעדר אומנות הצימצום, כנגד המלאכותיות המכולכלת והמחושבת וכנגד היעדר הספונטאניות ביצירה, כנגד רעיונות קונוונציונאליים בדבר אופייה של ההשראה הספרותית (הסתלקות השכינה היא תוצאה של מות העז; שובה של ההשראה בא מתוך הרהורים על דבר עטישתה של העז). הסאטירה כנגד דרכי הכתיבה היא מורכבת ורב-סיטרית, ואינה מכוונת כלפי הנוסח הקלאסיציסטי

---

(38) ביאליק עצמו כתב מספר שירים נאטוראליסטיים, המאירים את צדדיה הניקלים של המציאות, ובשל אחד מהם ספג ביקורת שלילית ונחרצת מפיו של המבקר א"ס בראגין, סופר ה'ווסחוד' הפטרבורגי. במאמר ביקורת על כה"ע 'ממזרח וממערב' של ר' ברייניך, כתב בראגין על "רחוב היהודים" של ביאליק, על מלות הסירחון, הצחנה והריקבון שבו ועל תיאורי האשפה והתולעים, שבהם רצוף השיר. בראגין תבע מביאליק "לקנות סבון של קרבול, ככל אשר יוכל, וינקה בו את הפרנס שלו, עד אשר יקבל צורה הגונה, ואחר כך יתבונן במעשה הכתב של משוררים אחרים, ואחר כך...ישבור את הנבל שלו לרסיסים: כי לא נגזר עליו להיות משורר". (ראה: אגרות,א, עח, הע' 2).

הארכני והמתחכם בלבד. חיציה של סאטירה זו מכוונים גם כלפי הנוסח הסנטימנטאליסטי, גדוש התיאורים המתקתקים, ואף כלפי הנוסח הרומאנטי, הגורס שיחזור חושיי נאמן של חוויה עזה, מתוך הרהורים ממוקדים ומרוכזים בתמונה שחלפה, תוך כדי ישיבתו של היוצר בחדרו. כאן, יושב הפיטן-הרפתן ומשחזר בעזרת הריכוז הקונטמפלאטיבי את תמונות העבר, עד לרגע ה"הארה" המיסטית, שבו הוא זוכה:

וכענני בקר על לבי הריקן
הרהורי הבקר יגודו,
ולפני כחזון תנומה קלה, חד זקנה
ועטישתה ברוח ידודו...

השיר מסתיים, כאמור, בבקשה חוזרת לברוא ארץ חדשה. בקשה זו אף מאירה באור אירוני כלשהו את קובלנתו הנודעת של י"ל גורדון, בשירו "למי אני עמל?" ("מי זה יודיענו/ אם לא האחרון במשוררי ציון הנני---"). ב"עצה בתפילה" מאחל הדובר לעצמו להיות האחרון למשוררי תבל, אך גם להיברא מחדש, בשוב ה' לחדש פני תבל, ולהיות ראשון למשוררי העידן החדש:

ואנכי האחרון על עפר אקומה
לשורר מהפכת החלד,
ובשובך לחדש פני תבל - אשובה
וראשון משורר אולד...

המשורר-הרפתן, הפונה כמעין *Counsel of Prudence* אל האל, הוא גם בבואה מעוקמת ומעוותת של ביאליק עצמו, ועל כן כלולה בדברים אבטו-אירוניה מיתממת. באותה עת, היה ביאליק חדור תחושה של שליחות, תחושתו של מי, שפותח תקופה חדשה וחותם את קודמתה. על שירו "אגרת קטנה" העיד ביאליק באיגרת לעורך, כי יש בשיר "שפה חדשה ומתכונת חדשה אשר לא עשו כן חרזינו בלהטיהם"[39]. כן שאל ביאליק את עורכו בתמיהה: "מה דעתך על החרזנות אשר פרצה וגברה בעת הזאת

---

(39) אגרות, א, ע.

בשירה העברית? אין כשרון ואין רעיון חדש, אין ידיעת הלשון ואין ניצוץ אלוהי, אבל יש כאן אחיזת עינים ושרלטניזם אשר קמו לצחק לפנינו בדמות המשקל הקלוקל וחרוזי השוא אשר בדו להם בלבם בעת הזאת. רוח של עמעום והרהורים בטלים, רוח ריקנות והבלי שוא"[40]. ביאליק הביע, אפוא, באגרותיו את סלידתו מן הנוסח הפיוטי השליט בשירת התקופה, ואף היה חדור אמונה בערך החידוש, שהביא עימו בשיריו, ודווקא את הראשונים שבהם (שאחר-כך פסלם וגנזם) שיבח בלשון נמלצת[41]. ביאליק תיעב את הנוסח הדמעוני, את הגיבוב ואת חוסר הדיוק. את קינתו על מות גורדון, שאת שירתו העריך וכיבד, חתם ביאליק בשאלה:

תנים היית לבכות ענותנו
מי יהיה הכנור לשיר שירותינו?

על שאלה זו של המשורר הצעיר, העיר לחובר: "היו כנראה רגעים, שלבו ניבא לו מי יהיה הכינור לשיר שירותינו, אולם הוא האמין ולא האמין עוד וחרד ושאל---"[42]. עצתו של המשורר-הרפתן, שהאל יברא עולם חדש, מכילה בצד הומור אבסורדי גם יסודות של אמת ושל כנות. החרזן ה"איירון" בשיר "עצה בתפילה" מכליל בדבריו את עיקרי ה"אני מאמין" האישי של ביאליק בענייני

---

(40) אגרות, א, סח-סט.

(41) ראה למשל: אגרות, א, נב: "נמצאים אתי שירים יפים מאד בסגנונם ובתכנם--- לדעתי השירים האלה אינם נופלים משיר 'אחרי הדמעות'---התבונן וקרא בשים לב את השירים הנשלחים פה כי יפים וטובים המה".

ראה גם: אגרות, א, נז: "ואתה קראנה בשים לב ובכוונה ומצאת וראית כי טובה הנה" (על הקינה על מות גורדון "אל האריה המת").

ראה גם: אגרות, א, ס: "הנה לפניך עוד פרח אחד מפרחי שירתי, קחנו ושתלהו באחת הערוגות אשר ב'פרדסך' לענג ולהנות בו בני אדם. והשיר הזה אשר הנני שולח אליך בזה ("אלילי הנעורים") הוא נחמד ועמוק כאחד, ומבטחני שבושם כזה היה יהיה לתפארת לפרדסך, כי, לדעתי, שיר כזה גם בשפה אירופית לא ינחל קלון - אדרבה!..".

(42) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד], 135).

מלאכת-השיר ומעשה-היצירה, באספקלריה עקומה. כן נותן הוא בדבריו ביטוי להלוך-הרוחות, שהחל לפעם בביקורת החדשנית דאז. הקריאה לבריאה "יש מאין", בנוסח הנחותיו הרומאנטיות של קרוצ'ה, מצאה מסילות ללב המבקרים החדשים בני-הדור. תביעה דומה עד מאד עולה, למשל, ממאמרו הנודע של ראובן ברייניו נגד שירת י.ל.ג, מאמר שפתח תקופה חדשה בספרות העברית בת-הדור:

"למה שואפת עכשיו נפשנו המדוכדכה? למשורר שיברא לנו שמים חדשים וארץ חדשה, אשר יברא לנו עולם מלא מתוהו ובוהו שאנו מרחפים עליו". (43).

ב.5. הסאטירה הקודרת

במרוצת העשור הראשון ליצירתו, כתב ביאליק לא רק סאטירות בדחניות וקלילות, כדוגמת "עצה בתפילה", אלא גם סידרת שירים סאטיריים, שמהם עולה תמונת-עולם פסימית וציניות, ועיקרם ביקורת קודרת על אורחות-חייה של האומה, בנוסח ביקורתו של י.ל.ג ("בעלות השחר", "עדר ה'י" ועוד).

שיריו הסאטיריים הקודרים של ביאליק - "חושו רופאים", "גסיסת חולה", "התראו אילי ברזל", "חבל קבצנים", "כמה נאים האילנות", "דל מתעשר", "והיה ביום ההוא" ועוד - עשויים להיחשב כגרעינם הראשון של שירי הזעם והתוכחה, שכתב ביאליק בעשור השני ליצירתו ושהיו ז'אנר נכבד ומרכזי בשירתו הבשלה. בשירים אלה אין האירוניה קלילה ונבודחת, כמו ב"אשריך צעיר רודם" וב"חוכרי הדעת המלומדים", כי אם אירוניה מאקאברית וטראגית, מצליפה ומכאיבה.

---

(43) י.ל.גארדאן" (זכרונות ומחשבות), 'השלח', א', חוב' א-ו (חשון-אדר תרנ"ז), 62-68.

ב"חושו רופאים" וב"גסיסת חולה" - שני שירים אליגוריים בעלי תכלית

סאטירית מובהקת - יש משום היפוכו המפתיע של רעיון, או טופוס רווח, שביאליק עצמו העמידו במרכז מאמרו "רעיון הישוב", שהיה הדבר הראשון מפרי-עטו שנדפס[44].

במאמר זה, שנועד להיות, לפי עדותו של ביאליק עצמו[45], "כעין מניפסט של אגודתנו בעולם - - - שנכתב ברוח אחד-העם ויעבץ כאחד", מייעץ ביאליק: "רעיון הישוב ישר ונכבד לבני ישראל לא רק מפאת תועלתו החומרית, להעמידנו על הקרקע, כי אם רק יתר על-ידי תועלתו החומרית, להעמידנו על הקרקע, כי אם רק יתר על-ידי תועלתו המוסרית, אשר בכוחו להביא לנו - - - ואין גוף בריא בלי נשמה בריאה - - - ספר הספרים יראה לנו לדעת כי עת לב הותל הטם ללכת אחרי התוהו ויהבלו חיש מהר גם גוית העם רוספו עמודיה, ועת תשיבו רוחם, דעת ויראת אלוהים, תחזק גם גוית העם ושב ורפא לה. וכאשר בתמלאה סאת אבותנו - - - אברי ישראל נתדלדלו ונתפזרו לכל רוח".

מכיוון שבשתי הסאטירות האליגוריות שלפנינו, כמו בקטע הפובליציסטי מתוך "רעיון הישוב", מוצג העם כחולה, שעל מנהיגיו נגזר לשמש כרופאיו, ממילא מתבקשת ההשוואה באשר למסקנה התגותית, העולה מאנאלוגיה זו. והנה, בעוד אשר המאמר מצדד בזכות העלייה לארץ ורואה בה פתרון למחלת העם, אם העלייה באה בעקבות חינוך איטי ואבולוציוני ומהכשרת הלבבות, מעידים השירים על השקפת-עולם פסימית, ואפילו צינית: החולה ב"חושו רופאים" עתיד להמיר את ערש-הדווי בארצות הגולה

---

(44) ראה בספרו של לחובר ([32ד] ,80-81). המאמר "רעיון הישוב" נדפס ב'המליץ', ביום ט' בניסן תרנ"א, על-פי בקשת מנהיגי "נצח ישראל".

(45) ראה: אגרות, א, קנד-קנז. הגירסאות שלא נכללו ב"אגרות" נדפסו ב"פרקי חיים בארבע גירסאות", מוסד ביאליק, תש"ד. ראה שם: ט-טא.

ראה גם: "כתבים גנוזים", 231-244.

במנוחה נכונה בארץ האבות, אך מנוחה זו תהיה מנוחת-עולמים, ולא מרפא לדוויו. בסאטירה קודרת זו מלעיג המשורר על העולים לציון, כדי להיאסף בה אל אבותיהם, ולא כדי לבנותה, ועל אלה, העולים לציון בבולמוס מבוהל של "שיבת ציון", ללא הכנה והכשרה, ומחפשים בה מרפא מיידי למדוויהם.[46].

ב"גסיסת חולה" מוכיח הדובר את האומרים לקומם את "הסוכה הנופלת" בחיפזון וברשלנות, תוך חיפוש אחר פתרונות קלים, ואת המאמינים, בתמימותם או בצביעותם, כי "יעקב לא מת". ראיה קודרת זו עומדת בניגוד קוטבי לא רק למאמר "רעיון הישוב", המצוטט לעיל, אלא גם לקריאתו ההימנונית-הציונית של ביאליק בשירו האליגורי "קומי וצאי לך", שנכתב בסמיכות-זמנים ("ציונה, ציונה יונתי התמה/ לא רוח לאסוף לא לחצוב לך קבר/ רק לפרות ולחיות ולהיות לברכה---"). היפוך מוחלט זה באידיאולוגיה, או בהערכת המצב, שבתשתית שיריו של ביאליק, עשויה לשקף את מגמת המחבר להציג בשיריו את המציאות רבת-הפנים ורבת-הבחינות, הנראות סותרות זו את זו, ואינן אלא משלימות זו את זו, מתוך שאיפתו להעמיד את החזוני והאופטימי בצד המפוכח והציני. השיר "קומי וצאי לך", כמו המאמר "רעיון הישוב", נועד לשרת מטרה פרוגראמאטית-ייצוגית, ומכאן גם אופיים הפוזיטיבי (והא ראיה: "קומי וצאי לך" צמח מתוך נוסח פארודי, שנגנז משום שלא התאים לכינוס באסופת-שירים, שהיתה אמורה לצאת לאור בחסות אגודה חיבת-ציונית; ראה דיון בשני נסחיו של השיר להלן). אולם, לא היה בכוונתו של ביאליק לשקף את העניין הציוני רק מצידו ההימנוני והמרומם, ועל כן אמר לכלול בקובץ שיריו הראשון גם את השירים "חושו רופאים" ו"גסיסת חולה", שירים בעלי יסוד סאטירי מר ומאשים. קובץ-השירים הראשון היה אמור לצאת בחסות אגודת "נצח ישראל", שאליה השתייך ביאליק, ולא אסתייעא מלתא[47].

---

(46) ברוח ביקורתו של ש"י אברמוביץ, בסיפורו הקצר "בימי הרעש". ראה:
Miron, Dan. A Traveler Disguised, pp.189-190; 199-200.

(47) הרשימה, שהותקנה לקראת הכנתו של הקובץ, כלולה בספרו של לחובר ([32ד.], 112, העי' 8).

הסמלת האומה לחולה, או לבני-צאן הלוקים במום כלשהו, ואת מנהיגיה - לרופאים או לרועים, היא מן האנאלוגיות השגורות והנדושות בשירת התקופה (ראה, למשל, שיריו של נ"ה אימבר "למנצח על מחלת העם", או "לעוורים ולפיסחים"). ב"חושו רופאים" מתלכדים שני התחומים הסימאנטיים (תחום הרפואה ותחום המרעה) ושניהם תורמים להדגשת מצבו העלוב של העם. האומה מוצגת כחולה אנוש, אך גם כבת-צאן נהלאה ("אמרו רופאים אם יש תקוה / לצולעה לנשברה", שורות 7-8; השווה: מיכה ד,6-7; "נחלה, נחלה מכתך / עם מעונה ---"; השווה: יחזקאל לד, 21,16,4). את עמדתם של הרופאים מציינים אלם ופאסיביות גמורים, כמעט מרושעים. הדובר פונה אליהם בקריאות זירוז חוזרות ונישנות: "חושו רופאים", "אמרו רופאים", "למה תחשו?", ומפגין להיטות לדעת ופעילות ורצון לעזור לחולה האנוש, המוטל לפניו, אך הרופאים אינם עושים דבר על מנת להצילו. הפאסיביות הדוממת של הרופאים עומדת בניגוד דראמאטי ועז לדינאמיות הגועשת והנואשת של הדובר. ריבוי הצליל /א/ בבתי הפתיחה, הכוללים את תיאור השכיב מרע, תורם לאפקט של יובש ושל צמא ומעניק לתיאור המחלה מימד ריאליסטי מומחש. יש בחזרה צלילית זו כאילו מחירחור הצמא של החולה הקודח, הנוטה למות[48].

תיאור החולה, שעזרת הרופאים-המנהיגים נמנעת ממנו, נקשר בקשר אלוסיבי מרומז לסיפור קבורת יעקב מן האגדה. על-פי המסופר במסכת סוטה, י"ג, חנטו הרופאים את יעקב המת, ושנים-עשר בניו-יתומיו נשאו את מיטתו ממצרים לארץ-ישראל, וניסו לקוברו במערת-המכפלה, אשר בנחלת בני חת. עשיו ובניו באו חמושים וניסו למנוע בעד קיום טקס הקבורה כהלכתו. נפתלי נשלח למצרים, כדי להביא את ספר המיקנה, ויוסף קרא לעברו "חושה, אל תעמוד", כדי לזרזו ולהחיש את קיום מצוות הקבורה. את המצב הציל דווקא חושים, נכד יעקב, אף שהיה בעל מום.

---

(48) יש בדברים אף משום הד לעניין ביוגראפי קונקרטי. בשנת תרנ"ב, שנת חיבורם של שירים אליגוריים אלה, הוזעק ביאליק לז'יטומיר, אל מיטת סבו הגוסס - ר' יעקב משה, ששמותיו מתרמזים בשיר באמצעות סיפורים מן המקרא ומן האגדה על דמיותיהם של יעקב ושל משה.

פרשה אגדית זו נרמזת בצורה מובהקת יותר ב"גסיסת חולה", שבו נד המשקיף בראשו, וטוען בספקנות אירונית:

עוד יש מי שאומר: יעקב לא מת ---
עדים הם יתומיו הנושאים מיטתו
השואלים להם קבר בתוך בני חת.

גם בשיר "חושו רופאים" עולה פרשה זו במרומז: יש כאן הד לקריאתו של יוסף לנפתלי ("חושה, אל תעמוד") והד לשמו של הנכד בעל-המום חושים ולדמות הרופאים שבסיפור האגדי. גם ב"גסיסת חולה" עולה במרומז סיפורו של בן בעל-מום (סיפור מפיבושת: השווה: שורות 18,2, לשמ"ב,ד,7), וכן סיפורו של בן, שהביא קלון על אביו (פרשת אבשלום, הנרמזת משורות 21-24: "על שעיפיו היבשים בשערות תליתי/ צאצאי וצפיעותי כל חמדת בית אבי". הצירוף "צאצאי וצפיעותי", שמקורו בישעיהו כב,24, מכיל שני כינויי קלון לדור ההמשך, לבנים: "צאצאים", מלשון "צואה" ו"צפיעות" מלשון "צפיע" (גללי הצאן), ונלמדת ממנו אכזבה מן הבנים והבנות, מן הפירות, שנשאו מאמצי הגידול והטיפוח - מן הבנים הביולוגיים ומילדי-הרוח כאחד.

הדובר הנואש והקדחתני, המאיץ ברופאים, שיחישו את עזרתם, כדוגמת חושים, שחש לעזור בקבורת זקנו, מייצג את הפלג ה"חיובי" בבני יעקב (=ישראל), החרד לשלימות האומה ורוצה בטובתה; בני עשיו, אף הם בני משפחתו של הזקן החולה, מבזים אותו. באליגוריה לאומית זו החולה האנוש הוא יעקב = ישראל, האומה הדוויה, המתוארת ב"גסיסת חולה" כמת-חי, המטולטל על מיטתו ואשר מקום קבורה אין לו. כלולה כאן גם סאטירה קודרת על פתרונות ההבל של המחישים, כביכול, את הבראת העם ועל המתברכים באמונתם כי "יעקב לא מת", ואומרים לקומם את הסוכה הנופלת בדרך חובבנית ופזיזה.

ב"חושו רופאים" שומר החולה הזקן על אמונתו ועל בטחונו עד הסוף, ובשורות החותמות את השיר, הוא מכריז: "אבטח כי גם ניני נכדי / יחיה אדם

ימות עברי". דבריו אלה כוללים עוקץ אירוני כנגד סיסמתו המשכילית האופטימית של יל"ג, ואף מעלים את דבריו של אחד-העם במאמרו "האדם באהלי"[49], המצדדים בזכות פתרונות איטיים, ארוכי-טווח, הנובעים מחינוך מתמשך ויסודי. לעומת זאת, החולה בסאטירה האליגורית שלפנינו, קם מערש הדווי, ומאמין - מתוך עיוורון ואשליה כוזבת - כי הבריא וכי עתיד הוא לראות חיים טובים.

בכתב-היד, שעל גביו כתובה הסאטירה "חושו רופאים", כלולה סאטירה נוספת, המוקיעה את עליבותו של העם בהווה, וגם היא טבועה בחותם מאמרו של אחד-העם "האדם באהלי". סאטירה זו, שפרופ' דן מירון פיענחה לראשונה, מתארת את אהבת ההתראות של הצעירות הקרתנליות ("בת חלכה יחשוב ליבה / הינה מטרד בת מי זהב"), את הווי הקינאה והתככים של בנות-העיירה ואת המציאות הגלותית העכורה בכללה. לקראת סוף מאמרו "האדם באהלי", יעץ אחד-העם לעורך "פרדס": "תשתמש נא אפוא ספרותנו בשעת הכושר הזאת ותחת לקרוא את ההלל על ישראל - - - תפקח נא עיני העם - - - על התכונות האנושיות הנשחתות הממררות את חיינו, על חסרון אחדות וסדרים בכל דרכיו ובכל מעשיו - - - על אהבת ההתראות וההתגאות המכסה תחתיה שפלות פנימית, על הנטייה להתחכמות יתירה בכל הדברים, המעידה על עניות דעת וחוסר הגיון ישר - - - ". בסאטירה "דל מתעשר" מעוצבת דמות הדובר בתורת פרסונה של אדם קשיש ועתיר נסיון-חיים, המתעודד ומתברך ואמונתו ונושא פניו אל "הימים הראשונים"[50], שבהם טרם

---

(49) מאמרו של אחד-העם נתפרסם לראשונה ב'פרדס', ספר ראשון, תרנ"ב, כמכתב אל העורך.

(50) שיר הנושא את השם "הימים הראשונים" כלול ברשימת שיריהם, שהתקין ביאליק בסוף תרנ"ג, לקראת הוצאת קובץ-שירים. ראה: לחובר ([32ד.] ,112, הע'8). שיר זה הוא, ככל הנראה, השיר הפותח במלים "דל מתעשר".

נעכרה המציאות הגלותית ונטרם התכוננה. זהו ארם מבוגר, ירא-שמים, המייצג נורמות "חילובלות", המקובלות על בני-מעמדו, ומתגדר כהן, אף שנורמות אלת כבר עברו ובטלו מן העולם. על עצמו מעיד הזקן:

ואנכי שב וישיש
שנותי אספר עד שמונים
אקום אראה חיים טובים
ידעו לחיות כך ראשונים.

ייתכן, שרבדים אלה נועדו להשתלב במסגרתה של סאטירה רחבה, שבה מונולוג ההתעוררות של החולה הישיש ב"חושו רופאים" מסתיים מתוך אירוניה דראמאטית באמונה התמימה והאופטימית של הזקן בן השמונים, המקווה לקום מערשו ולראות חיים טובים בארץ הנשקפת לו מנגד. באורח אלוסיבי מרומז, עולת כאן סיפורו הטראגי של משה, שהיה בן שמונים שנה בבואו לדבר אל פרעה ולשדלו לתת לעמו לצאת ממצרים ("ומשה בן שמונים שנה", שמות ז,7; וכאן מעיד הזקן על עצמו: "שנותי אספור עד שמונים"), ושקיוות, כמו הזקן בסאטירה זו, לבוא אל הארץ, הנשקפת לו מנגד.

היציאה החפוזה מן הגלות ו"שיבת ציון" הבהולה והמבוהלת, מוצגות כאן מתוך אנאלוגיה ליציאת מצרים, באשון לילה. חיי הגלות העכורים - מתוך אנאלוגיה לעבדות במצרים. ברבריו של החולה המתעורר יש מהדי דיבי עבד עברי, שבפרשת משפטים:

הן לא אגרוף יד ואכן
אל המטה הפילונו ---
אקום ארד מן המטה
על משענתי אתהלכה.

על העבד העברי במצרים נאמר: "וכי ירבון אנשים והכה איש את רעהו באבן או באגרוף ולא ימות ונפל למשכב אט יקום והתהלך בחוץ על משענתו" וגו', שמות כא,18-20). גם עניין שאילת ההון, הנזכר בשיר, יש לו מקבילות בפרשת שאילת הכלים, ערב יציאת מצרים ("וישאלו איש מאת רעהו --- כלי כסף וכלי זהב", שמות יא; והשווה את המסופר בעניין זה במסכת ברכות ט,ע"א).

הסאטירה כנגד הפתרונות הדילטאנטיים, שמציעים כמה מ"רופאי" האומה ו"רועיה", מעוצבת בעזרת דמותו של "אלאזון", הבוטח ביטחון ללא סייג בצדקת דרכיו. זהו אדם קשיש ומנוסה, המוקיע את נגעי החברה ומתברך בעצמו ובאמונתו, ובטוח ביכולתו להחלים ממחלתו ולראות "חיים טובים". הפער שבין המציאות כהווייתה לבין האשליות, שבהן הוא שוגה, יוצר אירוניה דראמאטית ותחושה טראגית וקודרת. זקן ירא-שמים זה מתהדר בארכאיזמים ("חיימו", "פניימו"), בנוסחם של "ראשונים", ומקשט את דבריו באמירות מכתמיות לרוב. ברי לו לקורא, שזקן זה אינו דמות אקסמפלארית בעיני המחבר המובלע, כי אם דמות אקסמפלארית בעיני עצמה. אף שסופו של הזקן אינו מוצג כאן במפורש, יש מקום לסברה, שתקוותיו וחלומותיו יציגוהו ככלי ריק. סיטואציה זו של חלומות, תקוות ואשליות, שסופם מרירות וטראגי, הפכה לסיטואציית יסוד גם בפרוזה הביאליקאית ("אריה בעל גוף", "החצוצרה נתביישה", "מאחורי הגדר", "סוחר" ועוד), וגם בשירים הסיפוריים (השווה את מונולוג ההתעוררות של החולה האנוש לתיאור תקוותו של ליזר-מנדל המלמד ב"תקוות עני" ("הרהורי המלמד"), או את חלומות הגדולה של ההורים הפשוטים בפואימה הבלתי-גמורה "יונה החייט"). כל אלה עומדים בסימנן של אשליות גדלות ושל תקוות מזהירות, שמטפח הגיבור ואשר מתלווה אליהן הכרה אירונית, מרירה-צינית, מצידו של מספר סמוי, שהתקוות לא תתגשמנה. במונולוג שב"חושו רופאים" וב"דל מתעשר" מחזיק החולה הזקן באמונתו ובתקוותו לראות "חיים טובים" בציון, שעה שברי לו לקורא, שתקוותו של הישיש אינה אלא תקווה למנוחת-עולמים בארץ-האבות, ולא לעתיד בריא ופרודוקטיבי. דמותו של זקן זה מקבלת מימדים מיתיים אגדיים, באמצעות הרמיזות הרבות לדמויותיהם של יעקב ושל משה. קישור סיפור החולה, הרתוק למיטתו, לסיפור קבורת יעקב מוסיף לסאטירה האליגורית שלפנינו דוק פסימי טראגי. כך, הופכת העלייה לארץ-האבות מעין אנאלוגיה להעלאת עצמות יעקב, ולא ליציאת מצרים ולסיפור ההתנחלות ההירואית של יהושע (ראה דיון בשיר "מתי מדבר האחרונים", להלן).

גם ב"גסיסת חולה" עומד המישור האידיאי של השיר בסימן הטראגי והקודר. גם כאן קשורה דמותו של הזקן לדמות משה ("רק קבורה לא היתה לו! ויהי למת נודד/ המבקש משפטו בישימון החיים", בדומה למשה, שמקום קבורתו לא נודע) וכן לדמותו המיתי של היהודי הנודד, המקולל בנדודי נצח. העלייה החפוזה, ללא הכשרת הלבבות, בניגוד לעקרונות הציונות ה"רוחנית" של אחד-העם, ותוך ניסיון חובבני לסתום פרצות ולטייח על פגמים, אינה אלא גרירת עצמות האומה המנוונת אל קיברי-האבות.

בני יעקב, הנושאים, את מיטתו, שואלים לעצמם (ולא לאביהם, כמסופר באגדה) קבר בתוך בני חת. כאן מוקיע ביאליק הן את העורקים מן המחנה, הזורים כוחם בין בני אומות-העולם ואף אינם באים בקבר ישראל (ראה ב"על סף בית המדרש": "ובשדות אחרים עוד רבים תועים;/ הימותו מות ישרים? או ימצאו מנוחה/ בחיי נבלים ולעד ישכחוך?"), והן את קומץ ההרפתקנים, המתיישבים בתוך בני חת, בארץ לא מיושבת, וכורים לעצמם קבר במו ידיהם והן את עדת-המאמינים התמימים, הנוסעים לציון כדי להיקבר באדמת-הקודש ולמצוא בה מנוחת-עולמים.

כאן, האנאלוגיות שבתשתית השיר לקוחות בעיקר מתחום הבנייה (הילכות בניית סוכה). החולה דומה למי שמנסה להקים לו בית על אף מצבו הנואש, ובכך להיאחז בשארית כוחותיו בחיים. ואולם, הבנייה אינה אלא קיר אשר טחוהו תפל, ותחתיו מסתתרת הוויה רעועה ורקומבה. הקמת הסוכה נעשית כלאחר יד, בידים לא אמונות ושלא על-פי ההלכה. כלולה כאן, כאמור, סאטירה כנגד המקוממים את סוכת דוד הנופלת - מנהיגי האומה - בפזיזות וללא הכשרה. תחת ריפוי מן היסוד, ממהרים הבנאים לסתום פרצות וסדקים, ומקימים בניין רעוע, שלא יעמוד לאורך ימים.

מן המונולוג, שנושא החולה (החל בשורה 15 ואילך) מתברר, שאף הוא היה שותף לאותן השגיאות, שבהן חטאו מנהיגיו: אף הוא בנה "בית עש עליות בשמים", אף הוא יצא ידי חובת החיים "בחלומות ומשלים" ושגה בבניית מגדלים פורחים

באויר. המציאות הגלותית מתוארת כאן - בעקבות סיפורי גלות בבל - כעץ, שעל שעיפיו תלויה חמדת בית-האבות, כערבי-הנחל, שעליהם תלה העם את כינורותיו. עץ זה גדל באין קרקע, וטיפותג עולה לחולה הגוסס בדם לבבו. פירותיו אינם מצדיקים את מאמצי הגידול, שכן הם "שורש אבק, פרח מק". ההבדל העקרוני, שבין דברי הגוזע ב"חושו רופאים" לזברי הגוזע ב"גסיסת חולה", נעוץ בהכרה המלאה והנוראה, המתלוות לדברי האחרון:

ומה הביא לי בפריו? שרש אבק, פרח מק
עץ נבוב למדוכה לדוך בה מים,
קן קוצים בורד, חרצנים וזג,
ולמתני שבט נוגש - הזה הוא עץ חיים?

הכרה זו של המציאות במלוא אכזריותה וכיעורה עומדת בניגוד לאשליות הנעימות, שבהן שוגה החולה הזקן ב"חושו רופאים". כאן מתגלה הזעם הסאטירי במלוא קדרותו ומרירותו.

השוני שבין "גסיסת חולה" לבין "חושו רופאים" אינו נעוץ רק בהדגשת היתר, שניתנה ב"גסיסת חולה" להשקפה הפסימית (המסתייעת כאן בטטראמטר האמפיבראכי עם התוספות ההיפרקאטאלקטיות, התורמות לקריאה מושהית ואלגית), אלא בעיקר בעיצוב הדמויות האליגוריות - הן דמותו של הדובר והן דמותו של החולה. דמות הדובר ב"חושו רופאים" היא דמות דינאמית, מעוצמת-רגש, המזעיקה את הרופאים-המנהיגים ב-*cri de coeur* של יצור מבוהל ונעצבני ("חושו רופאים --- אמרו רופאים --- למה תחשו?"). לעומתו, הדובר ב"גסיסת חולה" הוא אדם שקול ומפוכח, שאינו מותיר ספיקות כלשהם באשר להוסר-התקווה. המונולוג שלו נושא אופי של דרשה, המתובלת במונחים מהילכות-סוכה ובשאלות ריטוריות מחפלפלות, כגון "הלזאת תקראו חיים אוהבי מליצה" (ברומה לקריאת הזלזול בישעיהו נח, 5: "הלזה תקראו צום?"). ודרשן זה אינו דומה לרובדו של השיר "חושו רופאים": אין הוא ה-*ingénu* התמים, המוגבל בכושר ההתנתו, כי אם דמות סמכותית ומוכיחה, שיש עימה חזון קודר לעתיד לבוא. נראה, ש"דברי

המת", הכלולים כאן בין השורות 15-28, הם סיפור הדגמה, אקסמפלום, שבו ממחיש הדרשן את מושאי דרשתו. כדרכן של אקסמפלה להתארגן במיבנים סימטריים, יש כאן בדברי המת חזרה כמעט מדוייקת על הדברים שבסיפור המסגרת.

לפי דרשה זו, הופך החולה הגוסס למעין מת נודד, "המבקש משפטו בישימון החיים", למעין נפש מקוללת, שלא ניתן לה מנוח ועליה להתייסר במסה ובנדודים, טרם תינתן לה מנוחת עולמים.

ההגות בדרשה זו מושפעת, ללא ספק, ממחברתו של ד"ר ליאון פינסקר "האוטואמנציפאציה", שבה מוצג עם ישראל לא כאומה, אלא כצל של אומה, כצל תועה בארצות החיים, המפחיד את העמים החיים.

ב.6. <u>הרקוד המאקאברי</u>

גם מטיוטת השיר "חבל קבצנים" ניתן ללמוד על ראשית דרכו של ביאליק בסאטירה הזועמת, היובנאלית, ועל צעדיו הראשונים בכתיבת שירי זעם ותוכחה. אף ששיר זה נשאר בגדר טיוטת-שיר, ובידינו שרדו רק שתי גירסאות של אחד מבתיו, ניתן לסמן בו כמה מגמות מעניינות.

מגמה אחת קשורה בעיצוב הפריפראסטי העקיף של הסיפור האליגורי ובעיצובו המיוחד של הסמל. הסמל האמבלמאטי הקבוע, האופייני לאליגוריות המוקדמות (ציפור, שושנה, הלך נודד וכיוצא באלה סימלי קבע), הומר כאן בכינוי פריפראסטי - "הגרים המתגוררים", שבגירסה הראשונה, ו"חבל הקבצנים", שבגירסה השנייה, ששניהם מייצגים את העם האביון בגולה. בסמל הקבוע האמבלמאטי, עובר בדרך-כלל אספקט אחד בלבד מן הסימן למסומן (מנוסתה של הציפור אנאלוגית למנוסתה של האומה; נדודיו של ההלך הנווד אנאלוגיים לנדודיו של העם וכו'). הכינוי "חבל קבצנים", הגם שאינו מנותק לגמרי ממסורות ספרותיות סימליות קודמות, אינו סמל-קבע, שנלקח כנתינתו ממקור קודם ברור ומובהק, אלא סמל מקורי, שנברר בקפידה לצרכים

ז'אנריים מוגדרים, שיובהרו להלן.

הגירסה הראשונה של "חבל קבצנים" מעמידה בפני הקורא תמיהה: התכנים התימאטיים-האידיאיים של דברי ה"גרים" הם קודרים ונוראים - הם נמצאים בארץ לא להם, הקרקע נשמטת מתחת לרגליהם ואף השמים עוינים אותם. ההשגחה אינה שועה לתחינתם; נהפוך הוא, אלוהים נוהג בהם במיאוס ובתיעוב. אולם, תוכן קודר זה עומד בניגוד בולט למיקצב המתרונן של האמירות (שליצירתו תורמת קריאת "הוי", שבראש השורה הראשונה והסיומת הדאקטילית של טורי הבית). הסתירה, המתגלעת כאן בין העליצות לקדרותם של הדברים, מתבררת בגירסה השנייה. כאן מוצגים הדוברים בתורת "חבל קבצנים" (על משקל "חבל הנביאים", שירדו בנבל ותוף וחליל וכינור; ראה: שמ"א,י), כינוי המקנה לאמור מעין קלילות מאקאברית. דומה, שהטיוטה שלפנינו נועדה לפתוח שיר מסוג ה-*danse macabre*, סאטירה קודרת וניהיליסטית, שבה הרוקדים הם יצורי שחת, היוצאים במחול עיוועים מתרונן[51].

ב"למנצח על המחולות" - אף הוא "ריקוד מאקאברי" משל ביאליק - עשוי המחול להתפרש כריקודם של מתים מן השאול, אך גם כריקודם של קבצנים עליזים, שאין להם דבר להפסיד, ועל כן יכולים הם לבטל זמנם בריקודים. בטיוטת-השיר "חבל קבצנים" מתואר מצב חמור וקודר מזה שב"למנצח על המחולות". כאן, איתני

---

(51) ז'אנר זה רווח בשירת ביאליק: ב"למנצח על המחולות" מתואר ריקוד המתים "מחול לשחת", שבו לרוקדים אין "כתונת, לא נעל, לא בגד ומכסה --- לא נחלה אחוזה, לא גג וצל קורה", שכן הם גם עניים וגם מתים. על היותם מתים, ניתן ללמוד מצירופים רבים בשיר, כגון "מחול המוות ושירת הפגעים", "ברוך שהמציא לעמו מנוחות", "ויסוב הגלגל --- וחזר חלילה", "מרבה כסות - מרבה משא" (על-פי: "מרבה בשר - מרבה רימה") ועוד.
גם שירו הגנוז של ביאליק "למנצח על הנגינות" הוא 'ריקוד מאקאברי' על גבי גופתו של הזקן-הדובר, כששערות זקנו המרוטות משמשות נימי כינור ונבל ושפתיו הנובלות משמשות כלי-הקשה ופריטה.
"חבל קבצנים" הוא הקודר והמריר מבין שירים אלה. מסורת שירת הקבצנים העליזים נעוצה בהוויה הגלותית-החסידית, ויש לה מקבילות הרבה בשירה העממית, למשל, בשיריו של אליקום צונזר, ששימש כבדחן-חתונות.

הטבע בוגדים באביונים (הארץ מתמוטטת, השמים מתפוררים), ואפילו ההשגחה בועטת בהם בתיעוב.

ראוי להתעכב כאן על העיבוי הסימאנטי, המאפיין את יחידותיו הקטנות של הטקסט ועל החתירה, הניכרת כאן, לדרכי מבע מצומצמות ודחוסות-משמעות. המלה "מתגוררים", שבשורת-הפתיחה של כל אחת משתי הגירסאות, היא מלה פוליסמית, מעובת-משמעות. הגירסה הראשונה מעודדת את הכנתה כמציינת את עובדת גרותם של הדוברים ("כי גרים הייתם בארץ מצרים", "כי גרים אנחנו לפניך --- כצל ימינו על הארץ"), את הארעיות שבמצבם. המלה משמשת גם שם-נרדף לעברים (אברהם = גר צדק) וגם שם-נרדף לאדם באשר הוא אדם, שקוצר-ימיו הופכו למעין גר בעולם.

הצירוף "גרים מתגוררים" עשיר בכמה משמעויות נוספות, המתממשות כולן בשיר בלתי-גמור זה: יחידת-משמעות אחת של המלה "מתגוררים" היא מלשון התגודדות, היאספות, והיא מלמדת על התלכדותם של הקבצנים, שהגורל מתעתע בהם והופכם לגוף אחד. יחידת-משמעות אחרת היא מלשון התכתשות (על-פי הושע ז,14: "על דגן ותירוש יתגוררו"), הרומזת על אפשרות הפוכה מן האפשרות הקודמת: ייתכן שאין הקבצנים מלוכדים, כי אם שרויים במריבה ובאנארכיה. האפשרות השנייה מקבלת את חיזוקה ממצבו הכאוטי של הקוסמוס, שבו ניצבים הקבצנים המפוחדים, המתכוננים בהתפוררותם של אשיות-עולם ("הארץ מתמוטטת, השמים מתפוררים").

הפיכת השמים לברזל (בעקבות ויקרא כו,19: "ונתתי את שמיכם ברזל"), מחזירה לרקיע את משמעותו האטימולוגית הראשונית, מלשון רקיעת מתכת[52], ומשמשת ביטוי לקשיות-ליבה של ההשגחה בעיתות מצוקה. ההטחה כנגד שמים

---

(52) שמי הברזל, שהם כאן כינוי פריפראסטי לקשיות ליבה של ההשגחה, הם סמל שגור בשירת ביאליק, החל ב"אגרת קטנה" ("דמעי כמטר שמי ברזל"). ראה, למשל: "זהר" ("כראי מלוטשים בם רקועים שמי תכלת"); "מתי מדבר" (תיאור שמי המדבר "כגיגית הברזל המלובן"); "מגילת האש" ("על ארץ ברזל תחת שמי נחושה") ועוד.

והבעיטה הערכים המקודשים מלווה כאן בכעיטת ההשגחה בברואיה ברגל גאווה, בהימוט סידרי עולם סביבם.

ביקורת, זעם ותוכחה עומדים, אפוא, ביסוד שיר בלתי גמור זה, שמרכיביו ורוחו הכלליח התגבשו בשירי-הזעם של ביאליק, למן "דבר" (1904) ואילך. בשירים הסאטיריים הקודרים מן העשור הראשון, זורק המשורר מרה באומה, בקברניטיה ובהשגחה כאחד.

שירי הסאטיריים של ביאליק מן התקופה הראשונה נחלקים, אפוא, לסאטירות בדחניות קלילות ולסאטירות קודרות, שיסוד הזעם והתוכחה מאפיינן. בשירים הבדחניים, נשוא-הסאטירה הוא לרוב טיפוס אופייני (הצעיר היהודי המתבולל-למחצה, איש-הרוח הצבוע, המשורר הסנטימנטאליסטי, השתדלן הציוני ורו'), המלווצג מלגלג חברתי, שכנגדו יצא המשורר בהתקפה נוקבת. בכל הסאטירות, דאג ביאליק ליצירת *effect*, תמשקיף על מושא הסאטירה ומטעמו ומסרה הביקורת הקשה. ההבחנות הטובלעות, שעליהן מבוססת הביקורת, נקשרות בתפישת-עולמו של משקיף זה, המלווצג במידה זו או אחרת את השקפתו של המחבר. אף על פי כן, נמנע ביאליק מלשאת את דברי הסאטירה לשירות מטעמו, ויצר בכל אחד משיריו הסאטיריים דמות פיקטיבית, פרסונה, שמטעמת נאמרים דברי הביקורת המצליפים.

שתי תקופות עיקריות מסתמנות בכתיבתו הסאטירית המוקדמת של ביאליק, בעשור הראשון לכתיבתו: תקופת וולוז'ין (תר"ן) ותקופת סוסנוביץ (תרנ"ז-תר"ס). בראשונה כתב, כאמור, סאטירות אנטי-הסידיות, ברוח הישיבה המתנגדית ובסגנון משכילי אודנאמנטאלי. בשניה הלעיג בעיקר על העסקנות הציבורית, שחפכה למכת-האומה עם התקרב הקונגרס הציוני הראשון, על הקרתנות צרת-האופק של יהודי העיר הקטנה, הסוגדים לזהב ואינם כואבים את כאב הציבור והכלל, וכן על "רוח הזמן" בכללה. גם נ'זיטומיר ובקורוסטישוב (תרנ"ב-תרנ"ז) כתב ביאליק שירים סאטיריים, בעיקר סאטירות קודרות ומאקאבריות, שבלשרו את שילת התוכחה החברתית, אשר ביטויה הנמרץ ביותר בתקופה זו היה השיר "אכן חציר העם".

גם השירים המבודחים-למחצה, שכתב ביאליק בתקופת סוסנוביץ, וגם הסאטירות המאקאבריות, שכתב בשנים תרנ"ב-תרנ"ז, השפיעו על שירת הזעם והתוכחה, מן העשור השני ליצירתו.

ג. הפארודיה

ג.1 פארודיה על סוניטה יל"גית

בשנות יצירתו הראשונות הירבה ביאליק גם בכתיבת פארודיות, שביטאו לעיתים את נקיעתו מסגנונות-כתיבה רווחים וגם - באורח פאראדוקסאלי - את רצונו להתנסות בסגנונות-כתיבה אלה, כדי לבנות על חורבנם נוסח חדש ואישי.

"שיר כסף", למשל, הוא פארודיה על "פרקי זהב" (סידרת עצות וציוויים לחתן המיועד), שבה משים עצמו הדובר לתלמיד-חכם שנתפקר, היודע כי "בימים האלה" קשה מאד למשוך בעול התורה הישנה, ויש לאמץ כללי תורה חדשה: "מכל האלילים שעבדת מנער/ תעבד את עגל הזהב;/ מכל ה'התרים' אחוז התר אחד-/ עשה מה שלבך תאב...// (---) וטוב תיק של שטרות המלא וגדוש/ מרבבות ספרי מליצה...". השיר כתוב ברוח מסורת השנינה המשכילית ועמוס בקאלאמבורים וברמזים כפולי-פנים לרוב; סגנונו מקושט ורוחו ראציונאלית-כביכול, והפאסאדה ה"רצינית" מעצימה את האירוניה ואת ההומור.

אך ביאליק לא הלעיג רק נוסחים מקובלים וסגנונות מקובלים, אלא גם השתמש בפארודיה לצורך חיקוי - אימיטאציה או וואריאציה - של יצירה ספציפית. דוגמה לכך, ניתן למצוא בשירו מתרנ"ג "השירה מאין תימצא", שהוא פארודיה על

הסוניטה של י"ל גורדון, הנושאת אותה כותרת, וסרדוניה הסאטיריים אינם מכוונים כנגד גורדון ויצירתו, אלא כנגד דעות רווחות על מהות השירה וההשראה הפיוטית.

לסוניטה זו, שביאליק כתבה זמן קצר לאחר ששם ריחיים על צווארו והחל לשאת בעול-הפרנסה כסוחר-יערות ("משורר סוחר --- הקנני אלי") הוסיף המשורר את תת-הכותרת "סוניט - דלא כגרדון", כדי להצביע על זיקת שירו לשירו של גורדון, אך גם על ההבדל בין שני השירים:

השירה מאין תמצא (י"ל גורדון)

תפשתי את קסתי ולשלחני ישבתי
לענד בת שירי חרוזים כאשר נסיתי
אך היא התחמקה, לשוא נפשי עניתי
כתבתי ומחיתי ומאום לא כתבתי.

קבתי היתה ריקה, כל היום רעבתי
אכלני הקר, לנציב קרח הייתי
על כן הבל יגעתי עט שקר עשיתי
כתבתי ומחיתי ומאום לא כתבתי.

ואצו ויציתו המדורה בכירים
אף סעדתי לבי ואכל בצהרים
ואחוש כי נפשי דבר שיר מתעוררת
ובכן נוכחתי ואבין ואגזר אמר
כי מעין המחשבה ומקור שיר וזמר
בבטן המלאה ובאח המבער.

השירה מאין תמצא (ח"נ ביאליק)

משורר סוחר תבואה הקנני אלי,
סוחר משורר - שב מכה קדחת,
כרוב עם נחש דר בכפיפה אחת -
ויהי יומי למרקור ולפגסוס לילי.

ובפרץ מערבי ויברך ה' חילי -
גם צרורות כסף גם בר באמתחת -
ויעל פגסוס ותהי שירתי נשכחת,
ויהי עדי כספי וזהבי אלי.

אך לא לעולם חסן - ואלהי אתננו
בגד בי כמו נחל וישב אופני,
כנעתי נאספה ותאכל כל הוני.
ומאין כסף ועבודה כל היום שרתי,
עניתי זמיר עריצים וספרים חברתי,
כי אין עברי שר כי אם מעני ...

שני השירים - המקור וחיקויו - כתובים במתכונת הסוניטה הפטרארקית: שני בתים מרובעים (החורזים אבבא כ"א) ויוצרים אוקטאבה, ולאחריהם - שני טרצטים (גגד; ההו), היוצרים ססטט. האלוזיה, העולה מכותרתו של גורדון ("והחכמה מאין תמצא", איוב כח, 12) יוצרת ציפייה למענה מרומם וחגיגי, בנוסח ספרות החוכמה. תחת זאת, נוקטות שתי הסונטות עמדות אירוניות ומפוכחות כלפי נושא ההשראה הפיוטית ומקורות השירה.

שני השירים, וביחוד שירו של גורדון, המובא כאן בצד הפארודיה לצורך ההשוואה, נוקטים גישה צינית כלפי רעיון ההשראה בהתגלמותו המסורתית, הנשגבת והמרוממת. דומה, שהמוטיבאציה לכתיבת הפארודיה על שירו של גורדון היתה אידיאית בעיקרה, ונבעה מרצונו של המשורר הצעיר להציב קונטראפונקט לתפישת השירה של גורדון ולהציג דמות חדשה של משורר - "משורר הדלות" - השאובה ממודוס נמוך יותר של חיקוי המציאות, והיא משלימה אך גם נוגדת את דמותו ה"קלאסית" של "משורר הגלות", כפי שנקבעה בשירת ש"ש פרוג וי"ל גורדון.

הסוניטה של גורדון מציגה את המשורר כצייד, כמי שדולק בעקבות המוזה החמקמקה, והצירוף הפותח את השיר ("תפשתי את קסתי") הוא קאלאמבור משכילי מובהק, המבוסס על הצירוף המקראי "תופס קשת", צייד. בהגייה הליטאית, הממירה שי"ן ימנית בשמאלית, הצירופים "תופש קסת" ו"תופס קשת" הם צירופים הדמונימיים לגמרי. בת-השיר, המוזה, מתוארת בסוניטה של גורדון במרומז כמעין איילה, או כמעין חית-בר, או - לחילופין - כאישה מתחמקת, שאינה שועה לחיזוריו של המשורר, ואינה מוכנה לענוד את חרוזיו (השירה נתפשת כאן גם כאתנן, המתנה יקרה ונוצצת לאהובה החומקנית, קשת-הלב). המשורר מזה-הרעב מתואר בשני הבתים הראשונים של הסוניטה היל"גית כצייד, שהקור אכלו; ועל כן אין מלאכתו עולה יפה בידו. הסוניטה מסכמת בניסוח מכתמי אירוני, והמסקנה הכלולה בדו-טור החותם את השיר היא מסקנה צינית כלפי רעיון ההשראה: סיפוקם של הצרכים הבסיסיים ביותר יש בו כדי לעורר את הנפש ולגרום להתעלותה. עניינים

חומריים לחלוטין הם המניעים או המעכבים את מנגנוני היצירה, ולא ענייניים ערטילאיים שברוח. המשורר בשירו של גורדון מנוגד תכלית ניגוד לדומותו הסטיריאוטיפית של המשורר, כפי שנקבעה במסורת השירה האירופית. אין הוא יצור ענוג זשבריר, שניחן בערכים רוחניים נעלים ושירתו אינה נובעת מ"שפריר עלילון"[53]. הוא מוצג כאן כצייד "חופש קשת", כעשיר המחכה בקוצר-רוח לנציב קרח, כיצור גס ומגושם, המנסה ללכוד את בת-שירו המתחמקת עד שהוא הופך לנציב קרח, מרעב ומכפור. דמותו מעלה במרומז את דמויותיהם של עשיו ושל קין: זהו משורר המוכן לעשות "עט שקד" (על משקל "עד שקר") ולהמיר "ישר" ב"סדר", אחרי שיגע כל היום להבל (תרתי-משמע: שווא ואחי קין), במרדף עקר אחרי המוזת התמקמקה.

ביאליק ערך בשירו פארודית קונטראפונקטאלית, שמסקנתה הפוכה לזו של גורדון: המשורר העברי אינו שר מתוך "בטן מלאה", וכשהוא מסב לשולחנו לוז "את מבוערת". המשורר העברי שר מתוך רעב ונקיון שיניים - "כי אין עברי שר כי אם מעוני". הפואנטה בשירו של גורדון מבוססת על אמיתות מכתמיות, כגון "אם אין קמח - אין תורה"; הסיכום האפוריסטי האירוני בשירו של ביאליק הוא תולדה של אמיתות מקובלות ושל אמירות עממיות שגורות בדבר עוניו של המשורד ושל המשורד העברי בפרט. מצבו העלוב של המשורר העברי אף הפך לטופוס קבוע בשירה הסאטירית הקלה של תקופת-ההשכלה, וכדוגמה אופיינית ישמש כאן שירו האפיגראמאטי של מ"מ ליטאבסקי "למוות תוצאות"[54], שבו מרגיע הדובר את מלאך-המוות, וטוען באוזניו, ולא מתוך לצון ומשוכה

---

(53) ראה בעניין זה את הפרק המאלף "המוזות", בספרו של א"ר קורטיוס [85].

(54) בספר שיריו "הזמיר" (ורשה, תרנ"ה), 30-32.

בלבד, שאל לו, למלאך-המוות, לדאוג פן תתקפח פרנסתו, חלילה. לעולם לא ישב באפס מעשה ולעולם תהיה פרנסתו מצויה בשפע, כי תמיד יהיו סופרים עבריים, שימותו ברעב!

בשירו של ביאליק, המשורר הוא סוחר תבואה, המקדיש את יומו לצבירת ממון, לסגידה למרקור - אלוהי הכסף והמסחר - ואילו את לילותיו הוא מקדיש לשירה, לפגאסוס, הוא הסוס המכונף, שהיכה ברגלו בסלע והבקיע את מעיין-המוזות.

ההפכים אינם רק בין המשורר וסוחר-התבואה[55], אלא גם בתוך נפשו של המשורר, שהוא כפגאסוס מעין ברייה היברידית, שניגודים מתרוצצים בתוכה, וגם בנפשו של הסוחר, הדומה למרקור הזריז, המוצג אף הוא במיתולוגיה כמי שרגליו מכונפות. המשורר-הסוחר הוא מעין מיזוג של כרוב ושל נחש, של טוהר מידות ושל שפלות, של כשר המראה ושל זחילה על הגחון. בזמנים שבהם הצליח וראה ברכה במעשי-ידיו, סגד משורר זה לזהב וזנח את בת-שירתו. אך לא לעולם חוסן. תעתועי הגורל והתנודות בעולם המסחר פגעו בו ובקניינו, והפכוהו לחסר-כל, כאיוב שאיבד את כל נכסיו ("אלוהי אתנני בגד בי כמו נחל". השווה: איוב ו,15: "רעי בגדו בי כמו נחל"). והמסקנה המתבקשת: אדם ממלא פיו שירה, רק כאשר גורלו בוגד בו, כשאסמיו ריקים וכשבטנו ריקה, בניגוד למסקנתו של גורדון, לפיה אדם ממלא פיו שירה, כאשר בטנו מליאה וכשהאח בביתו מבוערת.

ואולם, בעיקרו של דבר, אין מסקנתו של ביאליק מנוגדת לזו של גורדון. מן השורות החותמות את שתי הסוניטות, נמצא הקורא למד, כי השירה אינה נובעת ממשכן-המוזות או מ"שפריר עליון", כי אם מצרכים

---

(55) פרופ' דן מירון העירני, כי ברקע הדברים מהדהד משחק-מלים יידי, המתבסס על דמיון צליל בין המלים "פראזע" (פרוזה, כתיבת ספרות) ו"פראסע" (תבואה).

פחותים וניקלים. מן הבחינה הזו, אין הבדל מהותי בין האמיתית, העולות משתי הסוניטות. שתיהן עושות לחוכא ולאטלולא את התכונות הנעלות, שנהגו לתלות באישיותו של היוצר. הפאתוס החגיגי של הכותרת ("השירה מאין תמצא?") מתנפץ בכל אחת מן הסוניטות במיפנה באתי עלוב ומגוחך. בין שהמשורר כותב מתוך "בטן מלאה", כדעת גורדון, או מתוך רעב ועוני, כדעת ביאליק, מניעיו בכל מקרה אינם מרוממים או נשגבים כל עיקר. הכוחות המניעים אותו להקדיש את זמנו ליצירה הם כוחות ארציים וגשמיים במובהק, ועיקרם - ממון ומזון.

הניגוד שבין חומר ורוח, המהווה בסיס לסוניטה של גורדון, ושעליו אף מתבססת הסוניטה של ביאליק, רווח בשירת התקופה. שיריו של י"ל פרץ, למשל, מרבים לדבר על הפאראדוקסים המצויים בנפשו של המשורר ושל האדם בן-התקופה בכלל (ראה: שיר הפתיחה למחזור שיריו "מנגינות הזמן", הפותח בפנייה אל הקוראים: "הפכפך תאמרו, הפכפך המשורר..."). הצגתו של המשורר כמי שמכיל ארבעה יסודות אנימאליסטיים היא טופוס שגור בשירת-התקופה, טופוס ניאוקלאסי ביסודו, העושה שימוש בשני זוגות של פאראדוקסים, או בשתי ואריאציות על הניגוד של חומר ורוח. פארודיה על קונבנציה זו מצויה בהקדמה ל"די קליאטשע" של ש"י אברמוביץ (הנוסח הילדי של "סוסתי"), ובצורה חגיגית ורצינית חוזר הרעיון בשירו האנתרופוצנטרי של מ"ז גולדבוים "בי הוא":

דמיוני יגביה עוף, ידא כנשר
ומחשבותי זוחלי עפר, מעט נדוד, ואין פשר:
אני מלך כל הבריאה, ארי שבחבורה
וגם שבלול הולך תמס, טריה בחבורה ---

גם בשירת ביאליק חוזר טופוס זה לעיתים מזומנות. בשירו על פרוג "אל המשורר", שנכתב בהשפעת לרמונטוב, מתואר המשורר, המורכב מניגודים ומיסודות סותרים; המשורר שהוא בעת ובעונה אחת גם ילד תמים וגם "כישיש

יפח לקץ". המשורר הוא גם מי שהשכינה בכבודה ובעצמה מקשיבה לריגתו ואשר בא בסוד אראלים ומלאכים, אך גם מי שמשקיף אל השאול - "בה ירא כל חלאה". גם בשירו משנת תרנ"ג - "אלילי הנעורים" - שנכתב בעקבות שירו הנודע של שילר "רזיגנאציון", מתואר המשורר, כמי שאלוהי השירה חננו ב"אברת נשר, כנפי יונה" - אכזריות ותום, שאיפת המראה והרקעה לעומת שפלות-רוח וענווה. גם בשירת י"ל פרץ מתואר המשורר כ"ארי ולטאה נשר וזבוב", כלומר, כיצור גאה ומלכותי, מחד גיסא, וכיצור מתרפס וניקלה, מאידך גיסא.

כאן, מתואר המשורר-הסוחר כ"כרוב עם נחש גר בכפיפה אחת". שני היצורים המנוגדים, המתרוצצים בו, מייצגים כאמור את הטוב ואת הרע, את המרומם ואת הניקלה, את הרוחני ואת הארצי, את השמים ואת הארץ, את ההמראה ואת הזחילה על הגחון, את טוהר-המידות ואת הערמומיות השפלה. אך הצירוף "כרוב עם נחש דר בכפיפה אחת" מעלה אף את מאמר חז"ל ממסכת יבמות: "אל ידור אדם עם נחש בכפיפה אחת" (שם קי"ב, ע"ב). דבריו של ביאליק, המעלים את דברי חז"ל, הרומזים למגורים בצוותא עם אשה רעה, מזווגים את הכרוב עם הנחש, שני יצורים הקשורים בסיפור גן-העדן והחטא הקדמון, רומזים אולי גם להימצאותו של יסוד נשי, "בחינת נוקבא"[56], בצד היסוד הגברי, באישיותו קרועת הסתירות של המשורר-הסוחר.

לחובר התעכב על הקישורים הביוגראפיים, הנרמזים מפארודיה סאטירית זו, והסיק שעוקצה של הסאטירה מכוון כלפי ביאליק עצמו: "עוד קודם שפנה ביאליק למסחר חיבר סוניטה חריפה על משורר-סוחר, שעוקצה היה מכוון - דומה כלפי עצמו, כי ראה שאין לפניו דרך אלא זו של משורר-סוחר.--- סוניטה זו--- נתחברה בז'יטומיר, זמן קצר לפני עזבו אותה, כחצי שנה קודם שפנה אל המסחר. כאן המשורר הוא סוחר ת ב ו א ה : אבל לגבי עיקר הסאטירה שבשיר אין הבדל

---

(56) באגרתו האוטוביוגראפית לקלוזנר הציג המשורר עצמו כיצור סביל ונפעל "בחינת נוקבא". ראה: כתבים גנוזים, 231.

אם סחרו של המשורר הוא תבואת-גורן, או תבואת-אדמה אחרת, כגון המסחר בעצי יער, ואפילו סחר אחר"[57].

נראה, שהרמזים האוטוביוגראפיים, שאיתר לחובר בשיר זה, נכונים ולגיטימיים; עם זאת, דומה שעיקרו של השיר בפארודיה הספרותית על שירו של גורדון ובעיצובה של דמות ארכיטיפית של משורר, הנקרע בין צורכי הפרנסה שלו לבין יומרותיו בתחום הרוח, בין הפרנסה וה"פרנאסוס", משכן-המוזות. הצגתו של המשורר כסוחר תבואה, דווקא, ולא כסוחר-עצים (עיסוקו של המשורר ועיסוקם של רבים מבני משפחת ביאליק ומבני משפחת אוורבוך, חותנו של המשורר) עשויה לבוא בעקבות מימרה יידית אפיגראמאטית נודעת "תבואה האנדל איז א קארטנשפיל", דהיינו: "סחר תבואה הוא כמשחק קלפים", אמירה המלמדת על תהפוכות-הגורל ועל אי-היציבות בחייו של הסוחר בכלל, ושל העוסק בסחר חקלאי בפרט[58].

הסוחר מתואר כאן כ"שב מוכה קדחת", כלומר, כאיש בא בימים, שהמתינות והשלווה יאים לו, אך הוא שרוי בטראנס של שירה ובבולמוס של מסחר, ובשל ההפכים שבנפשו הריהו שרוי תמיד בקדחת. כמו מרקור, או מרקוליס, מתואר סוחר זה כמי שנתון בתנועה מתמדת, אך בעוד שאל-המסחר תואר כצעיר נצחי, הרי המשורר מוצג כאן כ"שב" מתרוצץ, המוכה בקדחת השירה והמסחר.

הצגתו של המשורר-הסוחר כחיזה היברידית (כדוגמת פגאסוס המכונף ומרקור שסנדליו מכונפים), הופכת אותו למעין דמות מיתולוגית, שאלוהיה

---

[57] ראה: לחובר ([דד.] 32, 149).

[58] ראה: מילון התיזורוס של נחום סטאסשקאוו, "דער אוצר פון דער יידישער שפראך", יידוא. ניו-יורק, 1950, 484.

הם אלוהי הכסף והזהב, והיא אף צבועה בגוניהם של הכסף והזהב (עגל הזהב ונחש קשקשי הכסף). אולם, המושגים המנוגדים לכאורה - כרוב ונחש - מתמזגים בשפה העברית באמצעות המלה "שרף", המציינת את שניהם, והיא אף כינויו של תלמיד-חכם. על אף קוטביותם, נמצאים מושגים אלה גם חופפים זה לזה ומשיקים זה לזה בכמה היבטים: למשל, מרקור המתואר דרך-קבע כצעיר שכובעו וסנדליו מכונפים, והוא שרוי בתנועה מתמדת, מכונף כמו הכרוב וכמו פגאסוס. משמע, אין הניגודים, הבאים לידי ביטוי בשיר, ניגודים בינאריים, המשקפים הפכים מוחלטים, אלא ניגודים פולאריים, שבהם מסתמן מעבר הדרגתי ורציף בין קוטב לקוטב, וכל דבר מחלחל לתוך ניגודו.

דמותו של הסוחר בסוניטה הביאליקאית עשוי להתפרש בשני אופנים שונים: כסוחר בינייבשתי, המפעיל צי ספינות ונושא ונותן עם מדינות הים; אך גם כסוחר-תבואה, בנוסח סוחרי העיירה המזרח-אירופית. הרובד המטאפורי של השיר תורם לשני הכיוונים כאחד: להבנת דמותו בתורת סוחר קוסמופוליטי מסייעים כמה רמזים מטאפוריים אלוסיביים, הנטולים מקינת הלעג על קיצה של צור, המעצמה המסחרית הגדולה: "והיה ביום ההוא ונשכחת צור --- יהיה לצור כשירת הזונה --- קחי כנור סובי עיר זונה נשכחה היטיבי נגן הרבי שיר --- והיה מקץ שבעים שנה ושבה לאתננה וזנתה --- והיה סחרה ואתננה קדש לה'. לא יאצר ולא יחסן---" (ישעיהו כג, 15-18). המלה "כנעתי", המציינת את סחורתו של המשורר-הסוחר מעלה את המלה "כנען", הגזורה מאותו השורש, והמציינת גם את ארץ-ישראל וגם את צור, שסוחריה היו יורדי-ים מנוסים. ה"אופן" עשוי לציין גם את הגה הניווט של הספינה, וכן את גלגל המזלות ואת שושנת-הרוחות. הסוחר מוצג כאן כמי שסוגד למרקורי (מרקוליס), אל המסחר, שהוא המקור לעבודה זרה על-פי מסכת ברכות (שם, נ"ז). מכאן, שעד סופו של השיר נוצרות בו שתי אפשרויות סימולטאניות להבנת דמותו של הסוחר: הן כעובד עבודה זרה, כסוחר הארכיטיפי של כל הדורות, הסוגד

לכסף ולזהב, והן כסוחר ברוח המציאות המזרח-אירופית האקטואלית, בעת היכתב השיר.

תמונת הנחל והאופן, למשל, תורמות ממשות ריאליסטית לתמונת מסחר היערות והתבואות במזרח אירופה. המלה "חילי" המציינת את עוצמתו הכלכלית האדירה של הסוחר ה"כנעני", המפליג אל קצווי ארץ, מציינת גם יבול חקלאי (על-פי יואל ב,22), ולאו דווקא הון וקניין. אחר שרעיון-אלילו של הסוחר - הכסף והזהב - בגדו בו כמו נחל, והפכוהו - כאיוב בשעתו - לחסר-כל, החל לשיר ולחבר ספרים. באמצעות הקאלאמבור, המתחייב כאן מן הצירוף "זמיר עריצים" (עפ"י ישעיהו כה,5), מתמזגות השירה והשררה לאיכות אחת: מלאכת חיבור השירים וגם כפיפת הראש לפני המעבידים או הנושים של הסוחר המרושש, שיצא נקי מנכסיו. סופו של השיר - "כי אין עברי שר כי אם מעוני" - מציג את המשמעויות האוניברסאליות המארכאנתליות של דמות הסוחר באור מגוחך.

את השיר מעבה גם סידרת תמונות מפרשת יוסף המשביר, שסיפור חייו וגורלו הצטיין גם כן בתהפוכות ובניגודים: יוסף הוא גם פותר-החלומות הערום והפיקח וגם הצדיק, שעמד בפיתויים; מי שעלה מבירא עמיקתא אל כס המישנה-למלך וגם מי שנתקיימה בו מימרת "אך לא לעולם חוסן". סיפורו נרמז כאן מן הצרורות, הבר והאמתחת (שורה 6) ומן האלוסיה לעצת יעקב לבניו: "קחו מזמרת הארץ לכליכם" (בראשית מג, 11; השווה: שורה 13). תהפוכות הגורל, שהיו מנת חלקו של יוסף, בגידת אחיו (וכאן: "ואלוהי --- בגד בי כמו נחל"), הימצאותו בכפיפה אחת עם נחשים ועקרבים, מעשירים את דמותו של המשורר-הסוחר בקווים מדיוקנו של יוסף, איש השררה והחלומות, המסחר והרוח.

למרות שהבחירה בשירה מצטיירת כאן באור אירוני ומגוחך, כנובעת מתנאים כלכליים ירודים, נרמז בשיר גם ייעוד מבטן ומלידה. בשורה הראשונה מכריז הדובר: "משורר-סוחר הקנני אלי" (כמו: "בבטן הקנני אלי" ב"הרהורי לילה"; השווה: "כי אדם הקנני מנעורי", זכריה יג, 5); כלומר, כך בראהו האל מבטן ומלידה. תכונותיו אינן תכונות קנויות ונרכשות, כי אם תכונות אימאננטיות, שאין הוא יכול למרוד בהן או לשנותן.

ג.2. הפארודיה על השירה הדמעונית

יסודות של "מחשבת השירה" מצויים לרוב בשיריו המוקדמים של ביאליק, ובדרך-כלל בדרכים עקיפות וסמויות כמעט מן העין. גם שירים, שנושאיהם אינם קשורים כלל בתהליכי היצירה ובנוסחי-הכתיבה, מכילים לעיתים קרובות רמזים על העדפותיו של המשורר בתחומי השירה ("אחרי הדמעות" אינו רק שיר טבע כפשוטו, אלא גם משאלה לקץ השירה הדמעונית הסנטימנטאליסטית; "לא מגדות ירדן" אינה רק ברכה ציונית, אלא גם מערכת של כללים וציוויים, המורים כיצד צריכה להיכתב שירה). גם שירו הציוני הידוע ביותר של ביאליק "אל הצפור" נכתב, מלכתחילה, כפארודיה על השירה הדמעונית.

"אל הצפור" הוא השיר הראשון, שעלה במחשבתו של המשורר, כשבא בגיל שש עשרה לערך לוולוז'ין, כדי ללמוד בישיבת "עץ חיים". במאמרו "אור חדש על ראשית יצירתו של ח"נ ביאליק"[59], הציג משה אונגרפלד מסמך בלתי-ידוע - טיוטת איגרת של ביאליק, שנרשמה על כריכת הספר "פני יהושע" של ספרית הישיבה בוולוז'ין - ובה סיפר המשורר לידידו, כי בכוונתו לכתוב שיר בשם "אל הצפור", אשר בו ישים דבריו "על ידי השתפכות הנפש יתירה". מסמך זה נושא את התאריך כ"ג באייר תר"ן, כלומר, זמן-מה לפני שכתב ביאליק את שירו הראשון, שמועד חיבורו ידוע - הפארסה האנטי-חסידית, המתבדחת והגסה - "תענית ציבור לעצירת צדיק" (מנחם-אב תר"ן). בטיוטת איגרת זו אף נאמר, שכבר נכתבו בתים אחדים של "אל הצפור"; משמע, ביאליק החל בכתיבת שירו זה כשנתיים לפני פירסומו ב'פרדס'.

ייתכן, שאותו שיר שהזכיר ביאליק בטיוטת האיגרת, הוא נוסחו הראשון הסנטימנטאלי-פארודי של "אל הצפור", שאותו שלח המשורר לידיד-נעוריו יוסף

---

(59) 'הספרות', ב/4, מארס 1971 (תשל"א), 842-847.

ביטלמן[60] - שיר בן 28 בתים מרובעים, שהוא ספק שיר דמעה ואנחה קורע-לבבות, ספק פארודיה וסאטירה על השירה הדמעונית בת-התקופה.

בנוסח מוקדם זה, השונה כל כך ברוחו ובמהותו מן הנוסח המוכר של השיר הציוני התמים והנעים, מתאר הדובר באוזני "צפורה היקרה" את פגעי הטבע, שפקדו את מקום מושבו, ומתנה את צרותיו לפניה. דובר זה הוא איש זקן, שטר כוחו, ושנאלץ לעמוד בפרץ, כדי למנוע מן הסערה לחדור לביתו. תוך כדי תיאור המבול, סערת הגשמים והרפש, הוא מספר כי אשתו לא מכבר "המליטה" ומתה, ואילו הוא נותר בודד ומיואש, הוגה בעולם הנשמות ובוהה בחלון, שממנו ניבטים העפאים המושלגים כרוחות רפאים ערטילאיות. הציפור - הנמענת של המונולוג הדראמאטי הארכני וסוחט-הדמעות, מתחילה לבכות למישמע הצרות והפגעים, שהיו מנת-חלקו של ידידה הבודד והאומלל; ואז מנחם אותה הדובר, ודורש ממנה, שתצהיל את קולה ותרונן, כי לא דמעות ובכי ירפאו את שברו, אלא בשורות טובות מארצות-החום הרחוקות.

פ' לחובר לא הבחין באופיו הפארודי של השיר בנוסחו הראשון, וראה בו שיר אנחה כפשוטו, "בנוסח שירת הדמעות העברית של אותה תקופה"[61]; אך דומני, שיש גודש של עדויות מסייעות, טקסטואליות ונסיבתיות, המצדיקות את הבנת הנוסח המוקדם של השיר בתורת פארודיה, ולא בתורת אלגיה סנטימנטאליסטית, שמקורה בהתפעמות-נפש כנה, כפי שהבינו לחובר.

---

(60) אגרות, א, מה-מט.

(61) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.], 92).

יש, דרך משל, מידה רבה של ניגוד ושל מחירת בין הפואמה ההכיילבית, שאותה נוקט הדובר בשיר, לבין "בריו בגוף השיר בגנותה של הדמעה. בכלות הכל, "אל הצפור" הוא שיר על אפסותו של הבכי, על אפסותה של הדמעה. השירה על אינאונותה של הדמעה באמצעות כל סממניה של השירה הדמעונית, מכילה יסודות של תרתי דסתרי, הגורמים לתמיהה ולהגחכה. מה טעם מצא המשורר להוקיע את הבכייונות הסנטימנטאלית, אם הוא עצמו חוטא בה בריש גלי? מותר להניח, שהבכי והתאנייה שכשיר מקורם בפדיחות-הדעת (כמו ב"עצה בתפילה", שבו דברי התלונה והקובלנה נאמרים על דרך המהתלה והפארודיה), ולא בהמיית-לב לאמיתה.

באגרותיו לרבניצקי, טן השנים הראשונות ליצירתו, הידבה ביאליק לדבר בגנותה של השירה הדמעונית הסנטימנטאליסטית - שירת "תיבת ציון" - ולהתבדח על חשבונה. הוא קבל, בין השאר, על אחיזת-העיניים והשארלטאניזם, שפשטו באותה העת בשירת הרגשנית, הכתובה במשקל התחש (הטוניי-סילאבי), שעליה מרחפת "רוח של עמעום והרהורים בטלים, רוח ריקנות והבלי שוא הפורתים באוירו של לב נעור וריק --- רק רפרוף ורחיפה שטחית - מלבד השקר והרמיה הבולטת בכל שיריהם. כי יבכו לשבר עמם הגדול כים, ואם על ציון לתגעגע בלב ולב ידברו. לא אנחת העם וגעגועיו נשמעים בשיריהם, כי אם המון דברים נשמע: 'טובע בים דמעות, דמעות רותחות, דם ואש ותמרות עשן', או כזה: 'ציון מטאת נפשי; בחלומי ראיתיך; אהובתי משושי...' וכל המלות היפות האלה זיופן ניבר מתוכן, ולבן - כבר קצת הנפש היפה בהן"[62]. ביאליק יצא כאן כנגד פרץ הרגשנות שבשירה הלירית מפרי-עטם של דולינצקי, מאנה, אימבר, שפירא ואחרים, והוקיע את האיוולת שבבכייונות לשמה. על השימוש הרווח במוטיב הדמעה בשירה בת-הזמן, קבל באיגרת אחרת לאמר: "לא הבכי והדמעות מעודדים רחמינו, כי אם האמן ומדרגתו, איכותו ומהותו"[63].

---

[62] אגרות, א, סט. [63] שם, שם, עא.

אפשר, אומנם, לטעון, כי האיגרות הללו נכתבו בשלב מאוחר יותר (כשנתיים שלוש אחרי השלמת השיר), וכי ביניהיים חלה תמורה בתפישתו של ביאליק, שהחל לסלוד מן הדפוסים הסנטימנטאליסטיים, שהוא עצמו נזקק להם בראשית דרכו. ניתן אף לטעון, שאין לגייס ראיות חיצוניות כתנא דמכייע, אלא לבדוק את היצירה גופא.

ואכן, בחינתה של היצירה עצמה מצדיקה את הבנתה בתורת פארודיה, ולא בתורת שיר-אנתה ודמעה כפשוטו. בדיקת תיאור הסערה, למשל, בנוסח המוקדם של "אל הצפור" מגלה, כי השיר בגלגולו הראשון הכיל יסודות הומוריסטיים מבודחים, שנמחקו מן הנוסח המוכר, ושקשה ליישבם בקונטקסט רציני. הסערה מיילת, כביכול מתחננת להיכנס פנימה, ואילו הדובר מגרשה בהתרסה - "סורי גבירתי הן פה לא יכירך מקומך", ובהתרסה יש משחק-מלים פארודי על מלות-הפיתוי של יעל לסיסרא ("סורה אדוני סורה אלי", שופטים ד, 18): מלת הפיתוי וההזמנה "סורה אדוני", מן הסיפור המקראי, הופכות כאן למלות הגירוש "סורי גבירתי", בהיפוך משמעות של השורש ס.ו.ר (כילוק במקום הזמנה לביקור). הסערה, שהיא עדמומית וחתרנית, מחוכמת ומנסה להדור לבית הגניבה, אם לא דרך החלון, אזי דרך הארובה, ותיאורה מעוגן באפקטים קומיים הומוריסטיים.

מדברי הקינה הכפייניים של הדובר הבודד והאומלל "וילד לפצעי אז אשתי המליטה" עולים דבריו של למך לפני נשותיו ("כי איש הרגתי לפצעי וילד לחבורתי", בראשית ד,23), שהקשרם המקורי בדברי ההפארות המסורה שירת האופיניציון (שירת הניצחון והחרפות), שרווחה בין עמי הקדם. כאן, בנוסח א' של "אל הצפור" שורבבו דברי התפארותו של למך בהקשר של דברי קינה-כביכול, קינה שכוונתה ונוכחות-כוונותיה מוטלות בספק.

וראיה מובהקת יותר להתכוונותו הפארודית של ביאליק הצעיר בנוסח המוקדם של "אל הצפור" היא דרך ניסוחו של חביית "קורע תלכבות", שבו מקונן הדובר על סיבלו ועל מר-גורלו:

וילד לפצעי אז אשתי המליטה
ותבוא עד משבר - ותמות...
כה דומם כמות ישבתי לבדד
ואהגה בעולם הנשמות...

דברי קובלנה אלה של הדובר, שבע היסורים והעוני, מזכירים עד מאוד אפוסטרופה אחרת, מפרי-עטו של ביאליק הצעיר, שנכתבה במסורת שירי התחינה העממיים - "עצה בתפילה". בשיר זה, הכתוב במתכונת ה-*litany*, כתפילה המכילה סידרת בקשות מאלוהים (אך כוונתו פארודית-סאטירית. ראה דיון בשיר זה בסעיף ב.4 מדלעיל), פונה הדובר העממי, שהוא בעל רפת ועיזים, אל האל-הבורא, בנוסח פנייה פאמיליארית "במוכה", ומייעץ ליוצר-עולם להחריב את עולמו ולברוא עולם חדש תחתיו, כדי שיימצאו נושאים חדשים לשירי המשוררים. משורר רפתן עממי זה קובל לפני האל, שכל הנושאים כבר בלו, ולא נשאר לו נושא רענן אחד לפליטה; גם כאשר גמר אומר לכתוב שיר "על מדקרות הפרעוש", נתחוור לו להפתעתו, שהחריזי הקדימו, וכשהחליט סוף-סוף לתת קולו בשיר לכבוד העז שברפת, מתה עליו עיזו והותירה אותו בודד ומיואש:

ענה! בבקר ברפת חלשה
ותזורר ותגהר ותמות;
ומאז לבי רע עלי, לשיר לא אוכל,
רק אבכה ואזכיר נשמות...

שני התיאורים - תיאור האשה, שהקשתה ללדת ומתה בלידתה, ותיאור העז, שגהרה ומתה בחולשתה - דומים זה לזה דמיון מפתיע: גם האשה וגם העז השאירו את בעליהן מיותמים ומיואשים, הוגים בעולם הנשמות, כאילו העז היא מעין אשת-חיקו של הדובר, וכאילו האשה היא מעין בהמה ממלטת. הדמיון בין התיאורים בולט גם מן המיבנה המטרי והסטרופי: שני הבתים, המצוטטים לעיל, כתובים באותה מתכונת מטרית: בטטראמטר אמפיבראכי ובטרימטר אמפיבראכי לסירוגין, ובאותה מתכונת חריזה (טורים ב,ד חורזים; טורים א,ג - אינם חורזים), והדמיון הרב במיבחר המלים

הופכם לכתים האומרים ממש: טורים ה' וד' בכל אחד משני הבתים מכילים סיום זהה: "וחמות" - "נשמות". גם המיבנה החתבירי והריטורי של שני הבתים מלמד על זיקה ברורה ביניהם: שני הטורים הראשונים בכל בית מתארים את משברה של העז/האשה ושני הטורים האחרונים מתארים את הבעל/בעל העז, שנשאר בודד ומיואש, הוגה כעולם הנשמות.

המגמה הקונדסית וההיתולית של התיאור ב"עצה בתפילה" אינו מזטל בספק: בחרזן, בעל-העז, מוסיף לקונן בשיר על געגועיו והמית-נפשו אל רוחה של העז המתה, הגזלים שינת מעיניו, ועל השיר הארוך "כן שבע עשרת תבועות מלעיל", שתיבר לכבוד עיזו, שנסתלקה מן העולם, שיר מענייין ומקורי, ללא ספק, לולא שקדמני תפיטן תבזכר לעיל---" (ויזתא)[64]. מגמתה הסאטירית הגלויה והוודאית של האלגיה על העז שמתה, מחזקת את התבחה, שגם האלגיה אל האשה ש"המליטה" ומתת - הדומה לראשונה דמיון מובהק וללא עוררין - לא נכתבה בכובד-ראש ומתוך התפעמות-נפש כנה ואותנטית.

השיר, בנוסחו הראשון, אף מכיל התחכמויות ומשחקי שבינה לרוב, שחלקם שרדו גם בנוסחו המוכר. נוסח הפנייה אל הציפור - "צהלי נא קולך ורוני" - לקוח ככתבו וכלשונו מפנייה המחבר אל הציפור בשירו של י"ל גורדון "נפשנו כצפור"[65]. שירו של גורדון הוא שיר-הזדמנות (אפיתאלאמיון) לתתונת ידידו נטע לעלמה דבורה, ובו מסכם המתבר,

---

(64) ראה: העי 34 מרלעיל.

(65) "כל כתבי י.ל. גורדון", כרך 4, פטרבורג, 1884, 174.

על-דרך הקאלאמבור המשכילי: "ואתה נ ט ע רטוב פרח / ממנו תמוץ ה ד ב ו ר ה ---", תוך מימושם של שמות הנישאים ותפישתם כעצמים קונקרטיים מתחומי החי והצומח. גם ב"אל הצפור" נתפשת "צפורה היקרה", המכונה בשיר גם "צפורה נחמדת", כאילו היתה גם דמות נשית אידיאלית, שאליה עורג הדובר ולה כלתה נפשו. ד"י בורנשטיין ציין במאמרו "למקורות אל הצפור"[66], כי המרת השם "צפור" ב"צפורה" מעניק לאמור גם צורת הקטנה וחיבה וגם ממיר את בעל-הכנף ב"צורת שם אשה הידוע, וכאילו קרא לצפור שם אשה". השם "צפורה", ובצורתו הייחודית "פיליגלה", שימש את ביאליק לא אחת ביצירתו - בשיר, בסיפור, בקטעי פרוזה ודראמה. למשל, במערכון הסאטירי "האופה והכתף" פונה הכתף אל כמה מעובדי המאפיה ומזרזם: "הקמח קום ולוש --- הנשים לעבודתכן - אל תעמודנה פנויות --- ואתה קטף, לך ועמוד נא --- על יד ציפורה, והוי ממעכה, כלומר את העיסה יפה יפה". בהגייה הליטאית, הממירה שי"ן ימנית בשמאלית - "עיסה" ו"אשה" הן מלים הומונימיות. מכאן, שהדברים המצוטטים מתוך "האופה והכתף" מכילים גם רמז קונדסי, לפרשיות אהבה זולות בין בעלי מקצועות נחותים, בעלי תאווה, המתחככים בנשים מסטאטוס חברתי נמוך ומתעלסים איתן. השם "ציפורה" שימש את ביאליק גם בקטע הפרוזה האוטוביוגראפי-למחצה "הירושה", הפותח במלים "כשנתאלמנה ציפורה". בקטע טראגי-קומי זה, דומה דמותה של ציפורה האלמנה לדמות האם האלמנה, המתוארת בפואימה האוטוביוגראפית "שירתי" ובמחזור הפואימות "יתמות". ציפורה הענייה, הלשה את עיסת מצותיו של הגביר במערכון הסאטירי "האופה והכתף" נתגלגלה בדמות האם האלמנה, הלשה את העיסה ומזילה את דמעותיה לתוך הבצק ב"שירתי". דמות האלמנה, הלשה את

---

(66) 'כנסת לזכר ביאליק', ספר ראשון, דביר, תרצ"ו, 84.

העיסה, היא בעצם גם פירוק של צירוף כבול, מימוש רכיביו האידיומאטיים והחיילאתם: המושג "אלטנת עיסה" הוא מושג תלמודי, הלכתי-משפטי, הבא לציין אלמנה ממעמד חברתי נחות, בת למשפחה, שבחערב בת ספק-פסול, ושאין עדות על טהרת-מוצאה. השם "ציפורה", ששימש את בלאליק לא אחת כשם ז'אנרי, המציין אשה אלמנה עבייה ובלתי-מיוחסת, מתפקד, אפוא, גם בבוטח המוקדם של "אל הצפור". בפנייה הדובר הדל והזקן אל ציפורה היקרה והנחמדת, יש גם יסודות של שיר-כמיהה וגעגועים של מי שאשתו מתה עליו אל "ציפורה", שלה הוא מספר אגב אורחא על "גברת" אחרת, שניסתה לחדור לביתו בעורמת, אך הוא הצליח לגרשה מבעוד מועד מעל פניו, בקריאה "סורי גבירתי".

בבוטח המאוחר של השיר, שאותו הציג בלאליק לפני סופרי אודיסה, נמחקו כמובן כל ההתחכמויות. עתה, הפך השיר לפנייתו של ציוני תמים-דרך וידוע-סבל, המבקש לשאוב ניתומים מבשורת הציפור, השבה אל חלונו, והוא מציף אותה בסידרה נרגשת של שאלות ריטוריות על הנעשה בציון ועל גורל הבנים, העובדים בארץ. הסיפור המקראי, המונח בתשתית השיר, הוא סיפור המבול. כאן, בתום החורף וימי הגשמים, שואל הדובר את הציפור, השבה לחלונו, האם נושאת היא מזימרת הארץ ("זימרה": שירה וגם זמורה, רמז לענף-הזית, שבפי היונה מפרשת המבול). בסוף השיר מתברר כי "כבר כלו הזעמות (על משקל "הקלו המים", מפרשת נוח והיונה), אך עדיין לא בא קץ החלאות והפגעים, בניגוד לסופו הטוב של סיפור המבול.

המיבנה הריטורי של השיר המאוחר מזכיר ללא ספק שירים אירופיים רבים, המכילים פנייה דומה אל נמען, שאינו משיב ושאינו אלא תחבולה ריטורית להעלאת סידרת שאלות. בנימין הרושובסקי איתר בשיר השפעת שירו של לרמונטוב "זמורת פאלשטינה"[67]; פי להובר הוכיח את הקשר המובהק בין "אל הצפור"

---

[67] בדברים שנשא ביום-עיון לזכר יוסף האפרתי באביב תשל"ח. ספק אם הפרופ' הרושובסקי תכיר את מאמרו של מאיר בוטאק על הזיקה בין שני שירים אלה, שנתפרסם ב'הפועל הצעיר', כרך סב, גיליון 40 (1.7.69).

הוכיח את הקשר המובהק בין "אל הצפור" לבין שיר יידי מאת גולדפאדן, שביאליק הכירו בוודאי[68]. י' דוידוביץ (בן-דוד) האשים את ביאליק בפלאגיאט משירו של המשורר אפולון מיקוב, שכתב שיר-פנייה אל הסנונית, וחזר בו מהאשמתו רק בעקבות התערבותו של בן-הרב אבלסון, חברו של ביאליק[69]. בשורות "מי יתן לי אבר ועפתי אל ארץ/ בה ינץ השקד, התומר" מהדהדת שורתו הנודעת של גתה בשירו Mignon ("התדע הארץ בה ינץ הלימון"). יש אף דמיון רב בין "אל הצפור" ובין שירו של ש"ל גורדון "משאת נפש", הפותח במילים "מאין תבואי, אחותי עננה?", אשר נכתב בסמיכות זמנים רבה לשירו של ביאליק, וקשה לדעת אם הדמיון הוא פרי השפעה ישירה[70]. גם בפנייתו של הדובר אל הציפור ב"אל הצפור" וגם בפנייתו של הדובר אל העננה בשירו של ש"ג ("אל ארץ ילדותי --- מה נפשי נכספה!") משוקעים דפוסים ריטוריים שגורים מן האודה ההומאניסטית, שמקורה באודה ההוראצית[71], הכתובה בדרך-כלל בבתים מרובעים ומופנית אל ידיד או אל עצם קונקרטי מתחומי החי, הצומח

---

(68) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([תשכ"ב], 90).

(69) ראה: הע' 28 מדלעיל.

(70) ייתכן שבמקרה זה של"ג הוא שהושפע מביאליק. בעניין זה מעיר עוזי שביט ([תשכ"ב], 3): "יש להעיר כי כל שירי של"ג שמלפני 'אל הצפור' נכתבו עדיין במשקל הסילאבי של תקופת ההשכלה, וזה כולל לא רק את שירי המחברת הראשונה של 'כנור ישרון', שראתה אור בשנת 1891, אלא גם את כל שירי המחברת השנייה של 'כנור ישרון', שראתה אור בשנת 1892, פרט לשיר הפותח 'משאת נפש', שהוא המאוחר שבשירי חוברת זו, ונושא את התאריך סיון תרנ"ב, דהיינו, לאחר ש'אל הצפור' של ביאליק כבר ראה אור ב'פרדס'.

(71) Maddison, Carol. Apollo & the Nine: A History of the Ode, John Hopkins Press, 1960, pp.33-46.

אדום, ומכילה על הרוב הרהורים מוסריים, המועלים באמצעות סידרה של דימויים ואפוריזמים.

גדולתו של ביאליק ניכרת כבר בשיר נעורים בלתי-מקורי זה, בשימוש המיוחד והאידיוסינקרטי, שעשה בדפוסים באנאליים ושחוקים, ב-topoi מוכרים וידועים מן השירה הרומאנטית, שנתגלגלה לדפוסי השירה הרגשנית-הסנטימנטאליסטית. אך אפילו בתוך דפוסי-הקבע השאבלוניים, השכיל ביאליק לחרוג בכמה תחומים מן הנוסח המקובל ולתת לקוראיו תחושה של שירה רעננה ומקורית. פיכמן תיאר את "אל הצפור" כ"שיר הבשורה לגדולות אשר תבואנה - - - הגדול בתאריכיה של שירת ישראל החדשה - - - אות מבשר את החדש הממשמש ובא - - - נבט צנוע - - - שבו מתחילה הפריחה הגדולה"[72].

"אל הצפור" קנה לעצמו שם כסנונית המבשרת את ספרות התחייה, וחידושו ועיקר חינו התבטא במה שכינו המבקרים בשם "פשטות", דהיינו, בהתרחקותו של המשורר מן ההתבטאויות השיריות הקפואות וה"פיוטיות" לשמן, ובמתן תחושה עממית-פולקלוריסטית, תמימה ואפילו פרימיטיבית מעט, לכאורה. תחושה זו שרדה בשיר מנוסחו הראשון העממי הפארודי, על הזקן שבע-היסורים והסבל, המחפש ניחומים מהציפור ידידתו.

חידוש נוסף, שנתן ביאליק בתוך דפוסיה של השירה הסנטימנטאליסטית, היא המחאה העקיפה נגד השירה הדמעונית, הבאה לידי ביטוי בשיר:

אך לא בכי ודמעות לי גהה יטיבו
לא אלה ירפאו מכתי;
כבר עיני עששו, מלאתי נאד דמעות,
כבר הכתה כעשב לבתי;
כבר כלו הדמעות, כבר כלו הקצים -
ולא הקיץ הקץ על יגוני. ---

---

[72] "שירת ביאליק", מוסד ביאליק, תשי"ג, תמז (מתוך נאום במלאת יובל לפירסומו של "אל הצפור").

לתחושת החידוש תרם גם, כמובן, השימוש המלודי והנעים במשקל הטוניסילאבי, שהיה אז חידוש, באופן יחסי (אף שמאנה ואחרים הקדימו בו את ביאליק). גם במישור הרעיוני והתימאטי ניכרו בו חידושים, ביחס לשירת התקופה: בניגוד לשירי-ציון ארקאדיים וסנטימנטאליים בני-התקופה, אין השיר מסיים בהבטחה או בתקווה לצאת ציונה, אלא מותיר את פתרונו האישי של הדובר לוט בערפל. האמביוואלנטיות ביחס לנושא העלייה לארץ-האבות אף הוא חידוש לעומת שירת חיבת-ציון, שציינה את ייחסה לציון באורח גלוי ומפורש. מתברר, אפוא, שאפילו בשירו ה"חיבת-ציוני" המובהק ביותר של ביאליק, שבו שוקעו דפוסים ישנים לרוב והשפעות זרות למכביר, הצליח המשורר הצעיר לעצב את דבריו בעיצוב מקורי ורענן, שזכה מייד להערכתם הנלהבת של בני-דורו, והיקנה לו מוניטין של משורר רב-כישרון לאלתר.

ג.3. <u>ההימנון שצמח מן השיר הפארודי</u>

האמביוואלנטיות כלפי הפתרונות הציוניים הרשמיים, כמו הנקיעה מנוסח השירה ה"חיבת ציונית", ניכרת גם מצמד השירים "לכי דודה" ו"קומי וצאי לך", המלמדים גם על צמיחתו של נוסח הימנוני-רציני מתוך נוסח פארודי אירוני.

השיר "לכי דודה" הוא, כפי הנראה, האליגוריה הלאומית הראשונה, שכתב ביאליק. במרבית טוריו של שיר זה עשה ביאליק שימוש חוזר, כאשר כתב לימים את שירו הלאומי ההימנוני "קומי וצאי לך", שבשוליו סימן את התאריך "א' חוהמ"ס, תרנ"ב". את השיר המאוחר, בעל הנימה ההימנונית,

התכוון ביאליק לכלול בקובץ הכבורה שלו, שאמור היה לראות אור בחסות אגודת "נצח ישראל"[73]. השיר ההימנוני הלם את אופיו החגיגי והרציני של קובץ זה.

ההתחקות אחר אופי השינויים, שהביא ביאליק ב"לכי דודה", כדי להפכו לשיר הימנוני, רציני ומרומם, והניסיון לפרש את הסיבות שהולידו את השינויים, מעמידים לפנינו שני שירים שונים בתכלית. אף שבשניהם מצויים כמעט אותם טורים עצמם, בהיפוך סדר הבתים ובשינויים קלים, לכאורה, שונים השירים זה מזה שינוי שבמודוס, בז'אנר, בטון, באווירה ובהתכוונות

את טיבו ומהותו של השיר המאוחר - "קומי וצאי לך" - קל יחסית להגדיר. זהו שיר-עידוד לאומי-ציוני, מעין הימנון, שנכתב ככל הנראה כתגובה על הגירושים שנגזרו על יהודי רוסי בתרנ"ב, שנת גירוש מוסקבה. בשורת הפתיחה של השיר ("קומי וצאי לך יונתי התמה") יש הד מפנייתו של יל"ג משנת 1882 ("קומי נלכה --- אחותי רוחמה")[74], אך בניגוד להצעתו של יל"ג, המכוונת את האומה המחוללת והדווייה למקום מקלט זמני, "עד יעבור זעם", תובע שירו של ביאליק במפורש: "ציונה, ציונה". יש מקום להניח, שביאליק הגיב כאן לא רק על שירו הלאומי של גורדון "אחותי רוחמה", אלא גם על שיר-התגובה, שכתב א"ב גוטלובר על "אחותי רוחמה", ובו תבע מפורשות:

ציונה, ציונה! קדמה מזרחה!
שם ישראל גפן אשרך פרחה
שם ערש ילדותך, שם לעם היית---

("נס ציונה", דובנא, תרמ"ב)

---

[73] ראה: לחובר ([32ד.] , 112, הע' 8).

[74] קריאה זו מזכירה גם את קריאתו ההימנונית של נ"ה אימבר "קומי וצאי מתוך ההפיכה" בשירו "הימלט ההרה" ("כל שירי אימבר",50), המבוססת אף היא, כשירו של ביאליק, על הפיוט "לכה דודי" של ר' שלמה הלוי אלקבץ.

הדובר ב"קומי וצאי לך" קורא לבת-ציון, המשולה כאן ליונה, לשאת אבר ולשוב ציונה, לא כדי להיאסף שם אל קברות האבות, כי אם לצורך הפרחת השממה ("לשית למעין את עמק הבכא")[75]. דובר זה מפרט באוזני האומה, כדרך המשכילים, הפונים אל הלוגוס, את העתיד הפרודוקטיבי והבריא, חדור שמחת החיים והיצירה, הצפוי לב בציון, תוך עימותו עם המוות העכור והקודר בגולה. "עבודה ומנוחה, מה טובים השנים!", הוא קורא באוזניה, כמעט בנוסח הפוזיטיביזם של מ"ל ליליינבלום. ואולם, הטיעון הלוגי הראציונאלי משובץ גם בהתבטאויות טעונות רגש: בציון תמצא האומה הדווייה "קן שלווה"; שם תוכל "לפרות ולחיות ולהיות לברכה"; שם "דשן ירעפו כל צעד ושעל" ושם תוכל האומה לראות בנחת בניה ותשיב את עלומיה כקדם - קמטיה יתעדנו ודם חדש יזל בעורקיה.

מיבנהו של השיר, המתארגן בחטיבות סימטריות, המאירות זו את זו, מדגיש קיומו של שיתוף גורל בין האומה העשוקה לבין המשורר-הדובר. סופו של השיר במונולוג הניצחון המשוער, המושם בפי האומה, השבה לתחייה ("אז כף תמחאי: נצחתי נצחתי!", שורה 55), המקביל לבת-קולו של מונולוג זה, המושם בפיו של המשורר ("אתבונן ואצחק: נצחתי נצחתי", שורה 83). המשורר הוא נציגה של האומה בניכר, סמל היהודי הגולה, המוריד את כינורו מעל עצי הערבה, כדי לצאת מעמק-הבכא שבגולה ולהפרות את "עמק הבכא" אשר בציון ולהפכו למעיין חיים שוקק.

הדובר-המשורר, שהוא שבע תלאות ומרורים, כמו האומה שאליה הוא פונה, מכין עצמו לשיבת-ציון, ליציאה מן הגולה לעתיד חדש, באמצעות הפעולה הסימלית של הורדת הכינור מעל הערבים (בעקבות סיפורי גלות בבל במקרא ובמדרש, המבוססים על האמור בתהילים קל"ז,2: "על ערבים בתוכה תלינו כינורותינו"). עתה, לא יושר עוד שיר ישראל על אדמת ניכר, כי אם על ארצו ובמולדתו.

---

(75) ראה: מאמרו של י"ח זגורדסקי "אברהם בער הכהן גאטלאבער", 'ספר השנה' (סוקולוב), 1900, 308-314.

"קומי וצאי לך" הוא שיר עידוד לאומי, בנוסח שיריו הלאומיים של פרוג, ויש בו זיקה מוטיבית ברורה ל"שיר קוזק" של המשורר היהודי-רוסי, לחובר ראה בשיר זה מעין גוסח ראשון "חלש למרי של 'אגרת קטנה' - שיר התעוררות ציוני לצאת מארץ אוכלת יושביה", שנכתב לדעתו בהשפעת שירי "המעורר היהודי" ("דער יודישער וועקקער"), שהוציאו חובבי-ציון באודיסה בשנת 1887[76].

הסמלים, המייצגים בשיר את האומה (יונה, את, אהובה, שושנה) הם בעיקר סמלי שיר-השירים, ומוטיב השושנה שאינה נובלת לקוח מן המדרש שבשיר-השירים רבה,ב:

> אני ובצלת השרון שושנת העמקים --- משל את הצדיקים
> למשותח שבמינים --- כשושנה --- שושנת העמקים ולא
> כשושנת ההר שבוחה להכמש, אלא כשושנת העמקים שמרטבת
> והולכת ---

כאן, מוצגת האומה כצדיק ("כומר תפריחי", בעקבות "צדיק כתמר יפרח") וכשושנה שחידשה את עלומיה ("מלאתי רב כח וגב יפיפיתי/ דם חדש, דם חיים בעזוקי הן חשתי/--- ואני כשושנה בין חוחים גדלתי/ כחוחים בתקופי ואני לא נבלתי!").

בניגוד לצדקת האומה, מודגשת רישעתם של מנוליה ומבלעיה. יסודות ההצדקה של האומה והאשמת אויביה מצטרפים כאן לכדי כתב-הגנה פאתטי ריגושי, המלווה את הטיעון הלוגי-משכילי.

אולם, השיר המוקדם "לכי דודה", שמחומריו בנה ביאליק את השיר ההימנוני "קומי וצאי לך", שונה ממנו בהכללת, כרוחו ובכוונתו. בשיר "לכי דודה" הפנייה אל האומה העשוקה אינה אותה פנייה חדורה כיטחון ורוממות-הרוח של הנוסח ההימנוני. בשיר המוקדם מכילה הפנייה יסודות פארודיים-הומוריסטיים, שאינם עולים בקנה אחד עם שיר עידוד ציוני, ושאת כולם מחק ביאליק, כאשר בא לגבש את השיר המאוחר.

---

(76) ראה: "ביאליק - חייו ויצירותיו", ([ד"ר] 32, 111).

ראשית, השיר "לכי דודה" בנוי כפארודיה על האפיתאלאמיון האליגורי "לכה דודי לקראת כלה", פיוטו של ר' שלמה הלוי אלקבץ. שירו של אלקבץ מבוסס, כמובן, על האמור בשיר-השירים ("לכה דודי נצאה השדה", שם, ז,12), אך בעיקר על המסופר במסכת שבת, קי"ט:

> ר' חנינא היה מתעטף ועומד לערב שבת בין השמשות ואומר: בואו ונלכה לקראת שבת המלכה. ר' ינאי לבש בגדיו בערב שבת ואמר: בואי כלה, בואי כלה.

פיוטו של אלקבץ, שנהוג לקוראו בקבלת-שבת, אחרי הקריאה בשיר-השירים, מכיל יסודות אליגוריסטיים לאומיים-דתיים מובהקים, ובו השבת משולה לכלה, המקבילה לכנסת-ישראל ולשכינה בגלותה: "מקדש מלך עיר מלוכה / קומי צאי מתוך ההפכה / רב לך שבת בעמק הבכא ---". כאן, באמצעות היפוך אורתוגראפי זעיר (antithecon) הפך ביאליק את פניית הכיסופים "לכה דודי" לפנייה "לכי דודה", שיש בה מיסוד ההתבדחות והשנינה, שהרי המלה "דודה" אינה מכילה את ההשתמעויות האירוטיות, הכלולות במלה "דוד" (רע, אהוב). ביאליק התעלם, כביכול, מן ההבדל הסימאנטי שבין "דוד" ו"דודה", והוסיף למלה "דודה" לחלדת משמעות שאין בה, שהרי הדובר ב"לכי דודה" פונה אל הדודה (שהיא אשה בלה) כאל אהובה בנוסח שיר-השירים. צירוף פארודיסטי מבודח זה - "לכי דודה" - משמש גם ככותרתו של השיר וגם כצירוף אנאפורי, הפותח שלושה מבין ארבעת בתיו הראשונים. צירופים אחרים מפיוטו של אלקבץ פזורים פה ושם בשיר (בשורות 92,53,37,25), והם משווים לו אופי של פארודיה על שיר כיסופים חזוני, בעל התכוונות מרוממת.

"לכי דודה" פותח כשיר אביב, הכולל הזמנה לצאת אל הטבע (בנוסח "קומי ונצא השדה" של י"ל פרץ). יש בהזמנה זו גם מיסודותיו של שיר-הפיתוי האירוטי. תיאורי הטבע, הכלולים בבתים הראשונים, מכילים יסודות אירוטיים, כמו "בלט תחת ארג מסבת מרגוע / בתנועה חרישית זיז שדי ינוע" (שורות 5-6). תיאור זה

מעלה אסוציאטיבית את פרשת הפיתוי של דלילה, שארגה את <u>האורג</u> עם <u>המסכת</u> (שופטים טז,14), וכך מרמז על תיאור גופה של האהובה. יש בתיאור אף איכות אליטראטיבית עשירה, שמשרה אווירה של חשאיות ועדי-תעלומות (ריבוי ניכר של צלילי /S/, אשר בנסיבות קונטקסטואליות מתאימות יוצר תחושה של היסוי). רובד הצליל אף תורם ליצירתו של משחק-מלים בעל כוונות תושביות אירוטיות ("זיז שדי"), המסתמך על ההגיה האשכנזית הליטאית, הממירה שי"ן למנית כשי"ן שמאלית. גם שירת הזמיר מוסיפה לתיאור האביב מימד אירוטי ("זמירה" היא אשת קלת-דעת בטפרות ההשכלה, למשל ב"מסחרי פריז" בתרגומו של קלמן שולמן, על-פי *nachtingall* בגרמנית ו-*oiseau de nuit* בצרפתית). לכל אלה מתוספים צירופים רבים משיר-השירים (השורות 19,14,1, 94,77,71,68,37,24), המעניקים גם הם איכות אירוטית של שיר-אהבים.

האווירה החושנית והאירוטית, השוררת בטבע, עומדת בניגוד אכזרי לחלוך-רוחו של הדובר, שהוא בן לאומה, שאיבנה קשורה קשר של קבע לאדמה. אל האומה תבלה פונה הדובר בסידרה של שאלות ריטוריות:

"התחושש? התביני? התחשקי באלה?" (שורה 12)
"התשמעי קול שירים? התביני לאלה?" (שורה 18)

האומה-הדודה אינה יכולה לחוש את אשר קולטים חושיה, כי הטבע זר ומנוכר ולא נועד לה, והשאלות הן שאלותיו המפוכחות של דובר צינית וחסר-אשליות, שתפקידן לפקוח את עיני האהובה-האומה לראות את מצבה העלוב בכוחה. גם שאלות אירוניות מפוכחות אלה במחקו מן הנוסח ההימנובי, שבו טושטש הפער האידוני שבין האווירה האירוטית, שבפתיחת השיר, ובין איפיונה של הנמענת, שהיא אשה בלה וזקנה, שעורה כמוש ושאינה יכולה לחוש, להכין ולחשוק.

עיון מדוקדק ביתר השינויים, שנערכו לצורך עיבודו של השיר "קומי וצאי לך" מצביע על מגמה שיטתית של הפיכת הפארודי וההומוריסטי לרציני ולכן; כמו-כן, ניכרת מגמה שיטתית של הפיכת ה"נמוך" למרומם ולמוגבה. השינויים נועדו גם למתן את אופיו האירוטי הגלוי של השיר המוקדם ולבטל את גילוי הקונדסות שבו.

נראה, שביאליק נתן דעתו לדקויותיו של הטקסט וליחידותיו הקטנות: את המלה "עוליך" (שורה 71, בנוסח "לכי דודה"), שיש בה כפל משמעות ("עוילי": 1). עולל; 2). אויל), המיר ביאליק במלה "עוללין", שאין בה יחידות משמעות, שאינן הולמות קונטקסט רציני ומרומם. ב"לכי דודה" מייעץ הדובר לאומה לשוות רגליה כאיילה (שורה 36). לצירוף זה נועד בשיר מוקדם אחר משל ביאליק ("מלכת שבא") משמעות אבסנית קונדסית. ב"קומי וצאי לך" נמחק הצירוף הזה והומר בצירוף ניטראלי, ואפילו חיובי ("אם אחת תעלי תצליחי/ תשגי כארז כתמר תפריחי", שורות 29-30 בנוסח "קומי וצאי"). גם הצירוף הקונדסי "לכי דודה" נמחק מן השיר הרציני, ואינו בא בו גם בגוף הטקסט.

דומה, שכל העדויות הללו עולות כדי סימון של מעבר מנוסח קונדסי, מתחכם, לנוסח רציני וחגיגי. בנוסח ההימנוני גובר המימד האידיאי, וה"נמשלי", או הסיפור האליגורי הסמוי, משתלט על הסיפור הפשוט.

אולם, שכיחותו של המימד הפארודי והסאטירי בכתיבתו המוקדמת של ביאליק אינה מעידה רק על משובת-נעורים ועל קונדסות של נער-ישיבה שנתפקר. יש בו ביטוי לתופעה ז'אנרית ופרה-ז'אנרית מרכזית בכתיבתו של ביאליק בכללה. ביאליק נטה מראשית דרכו אל שני אופני כתיבה, המנוגדים זה לזה תכלית ניגוד: אל הכתיבה המרוממת נוסח פרוג מזה, ואל הכתיבה הסאטירית-המצליפה נוסח יל"ג מזה. גם בהמשך דרכו, המשיכה שירתו לנוע בין שתי זיקות אלה,

אלא שהצד הסאטירי הקליל והבדחני הוצנע והובלע במערכת אלוסיבית מורכבת, שאין לעמוד על טיבה בקריאה שיטחית. הצד הסאטירי הקודר, לעומת זאת, התגבר והתממש בסידרת "משירי הזעם", שהיו לחטיבה מרכזית וחשובה בכתיבתו הבוגרת של ביאליק. התהליך המובהק ביותר בהתפתחות כתיבתו הסאטירית המוקדמת הוא המעבר מן הסאטירה האנקדוטאלית, המבוססת על אינסינואציות אקטואליות ומרבה להשתמש בקאלאמבורים משכיליים, אל הסאטירה הקונוטאטיבית המעודנת, שבה האירוניה מיתממת ומכוונת גם כלפי ה"אני".

קווים של התפתחות ותמורה בכתיבתו האודיית של ביאליק בעשור הראשון ליצירתו

א.1 האודה וההימנון בשירת התקופה

גם האודה וההימנון, כמו האליגוריה והסאטירה, הם ז'אנרים שנתחבבו על יוצרים רבים בתקופה הניאוקלאסית המשכילית, בעיקר בשל סיגנונם הפורמאלי ובשל הדיקציה הגבוהה שלהם. האודה היא ז'אנר לירי, הכולל הגות נעלה ומרוממת, המנוסחת בסגנון פורמאלי, אך בטון אמוטיבי-ריגושי. אפשר לזהותה בין הסוגים האחרים של השירה הלירית מתוך נטייתה אל ה נ ש ג ב ומתוך התרחקותה מן השגרתי, מתוך אריכותה היחסית ומתוך נטייתה להתארגן במיבנה סטרופי סדיר ומורכב. במאה הי"ח שינה קלופשטוק את אופיה של האודה הגרמנית. האודות שלו, שנודעה להן השפעה רבה, הצטיינו במשקל חופשי ובהיעדר חריזה.

ההתחכמות והלצון זרים לאודה בגילוייה הניאוקלאסיים-המשכיליים, אך לא יסוד השנינה. אין בה באודה המשכילית אירוניה ועוקצנות, וכולה אומרת חשיבות וכבוד טבעיים, הנאצלים כאילו מאליהם[1]. נושאיה מתייחדים לדברים, העומדים ברומו של עולם; הגותה היא הגות של שאלות נכבדות, חובקות זרועות עולם. בשיר האודיי האופייני, על הרוב מזוהה ה"אני" הדובר עם המשורר,

---

(1) Viëtor, Karl. Geschichte der Deutchen Ode ([131], 133-143).

ולעיתים רחוקות עם פרסונה בדיונית. מכל מקום, דמות הדובר משקפת את צידה הנעלה והנאצל באישיותו של המשורר.

האודה גם כבולה לכללי ה"דקורום" הנאותים והמתוקנים, וכתובה על הרוב מתוך "רצינות עליונה" (high seriousness), שאינה מותירה מקום להתכוונות סאטירית-פארודית.

מרבית הדיונים התיאורטיים, באנגלית ובשפות אחרות, העוסקים באודה, מצטטים את הגדרתו של אדוארד יאנג משנת 1728, מתוך ספרו "על השירה הלירית", שבו כלולה סידרת עצות למשוררים, כותבי אודות:

> *Ode should be peculiar, but not strained; moral, but not flat; natural, but not obvious; delicate, but not affected; noble, but not ambitious; full, but not obscure; fiery, but not mad; thick, but not loaded--- somewhat of an original spirit should be at least attempted.* (2)

(על האודה להיות בלתי שגרתית, אך לא מאומצת; מוסרית, אך לא שטוחה; טבעית, אך לא מובנת מאליה; מעודנת, אך לא מתחנחנת; אצילית, אך לא יומרנית; מליאה, אך לא סתומה ומעורפלת; סעורה, אך לא טרופת-דעת; מעובה, אך לא עמוסה - - - יש להשתדל לנסוך בה מידה כלשהי של רוח מקורית.).

בעיקר מדגישים הדיונים התיאורטיים באודה את אצילותה הטבעית ואת נטיותה אל המרומם והנשגב. על אף הכבילות לכללי ה"דקורום" המקובלים, אין האודה קפואה וכפותה לדפוסים קבועים, ויש בה תמיד

---

(2) Ibid, 134.

מרחב-התבטאות ל"אני" המקורי והייחודי.

דן מירון[3] מסכם הגדרות תיאורטיות של פיוטור[4] ואחרים, ומתאר את הז'אנר מתוך התמקדות במערכת-היחסים המיוחדת, שבין העולם-המשורר-הציבור, האופייניות לאודה. לפי הגדרתו התיאורית, האודה היא "ז'אנר לירי, המאופיין ע"י ריחוק מסויים מן החוויה המתוארת, הצגתה כערך על-אישי, כלל-אנושי, לאומי או לפחות ציבורי, תוך שמירה על מידה ניכרת של קשר אישי איתה (לעומת ההימנון, שהוא ביטוי לחויותיה או לאמונותיה של קבוצה אנושית מוגדרת, שאין בו מקום לעמדתו האישית-הרגשית של המשורר, ולעומת הצורות השונות של הליריקה האישית המובהקת). האודה מציגה, אפוא, גם את התימה האישית ביותר, כגון אהבתו של המשורר או אבלו הפרטי, כערך השייך לקבוצה האנושית כולה. אלא שהמשורר בזכות רגישותו המיוחדת וכוח ההבעה שלו, רשאי לפנות אל אותה קבוצה מתוך מצב של התרוממות-נפש ולהכריז בפניה על חשיבותו ומשמעותו של אותו ערך. הוא יכול לעשות זאת בלשונו האישית, אלא שלשון זו תהיה מוגבהת בהכרח, והפאתוס ילווה אותה באורח בלתי-נמנע. אודה יכולה להיות 'נשגבה', חגיגית ומאופקת יותר, או נלהבת אכסטאטית ומתפרצת יותר, אם כי התפרצות-יתר עשויה להפקיע אותה מהתחום הלגיטימי האוניברסאלי שלה ולסכן אותה באידיוסינקרטיות אישית".

דיונו של דן מירון נוגע בקצרה בדיפרנציאציה שבין האודה האקסטאטית לבין האודה המאופקת, ואגב כך נוגע אף בעקיפין באחד הקריטריונים החשובים ביותר, שעל-פיהם נבדלות אודות זו מזו: הטון והאיכות האטמוספירית. אודות

---

[3] "על שני שירי דרך", 'מחברות אלתרמן', מכון כץ לחקר הספרות העברית והוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ז, 197-202.

[4] ראה: הע' 1 מדלעיל.

נחלקות לקאטגוריות שונות לפי מידת הפאתוס, המשוקע בהן: יש אודות נסערות ונרגשות, ולעומתן - אודות מרוסנות, הנוטות אל האיפוק החגיגי ואל הטון האלגי, ובין אלה לאלה - קשת רחבה של גוני ביניים, שהדוברים התיאורטיים מיטיבים לתארם.

ביאליק, בהשראת פרוג, נטה אל האודה החגיגית והמרוסנת, שבה מפגין הדובר אובייקטיביות מסויימת, ריחוק ועמידה מנגד, ביחד עם יחס אישי, שמקורו בביוגראפיה המיוחדת של הדובר. בשירים כגון "על קבר אבות", "על סף בית המדרש", "אל האגדה", "באהל התורה", "המתמיד" ועוד, ניכר יחס בו-זמני של ריחוק וקירוב אל האובייקט המתואר - יחס שהערצה ודחייה משמשים בו בערבוביה (ואובייקט שהוא נשגב ונקלה בעת ובעונה אחת). לפיכך, עיצב ביאליק תכופות דמות של אדם בוגר, עתיר ניסיון וחוכמת-חיים, החוזר אל הריסות תפארת העבר. עמדה ריטורית זו איפשרה לו, בין השאר, לשמור על האיזון שבין ריחוק וקירוב, אובייקטיביות וסובייקטיביות, שכן פרסונה פיקטיבית זו של האדם הזקן מרוחקת מרחק זמן ומקום מן האובייקט האודיי, ועם זאת קשורה אליו קשרים ביוגראפיים, ועל-כן חדורה היא אף תחושה של קירבת-נפש כלפיו. לדוגמה, הדובר ב"המתמיד", המעיד על עצמו כי שמע בנעוריו "את אלה הקולות", אך הוא עצמו אבד לבדו "בדרך אחרת", חוזר עם חלוף העיתים אל בית-הישיבה ומתבונן בה התבוננות, שיש בה מידה רבה של אובייקטיביות, אך כזו המהולה גם בנימה אישית, פרסונאלית[5]. כמוהו, גם הדוברים ב"על סף בית המדרש" וב"על קבר אבות", החוזרים לאחר שנות נדודים ארוכות אל מחוזות העבר, ובוחנים את ערכיהם באור חדש ואובייקטיבי.

---

(5) ראה: טרטנר שמואל, "הפואמה 'המתמיד' לח.נ. ביאליק: מיבנה ומשמעות", עבודת גמר לקראת התואר מוסמך למדעי הרוח, בהדרכת הפרופ' דן מירון, אוניברסיטת תל-אביב, תשל"ו (סטנסיל). ראה גם: טרטנר ([29] ,55-58).

קריטריון חשוב נוסף, שעל-פיו נבדלות אודות-זו מזו, הוא מהות הנמען. אודות לרוב בנויות כאפוסטרופה אל נמען, שטיבו קובע במידה רבה את אופייה של האודה. אם הנמען הוא אדם, נקבע אופייה של האודה על-פי מידת הקירבה או הריחוק שבין הדובר לנמען. אם הנמען הוא אישיות ציבורית (כגון באודה הפורמאלית של ביאליק "אל האריה המת", הבנויה כאפוסטרופה אל י"ל גורדון המת), כוללים הדברים לרוב הרהורים מוסריים או פוליטיים, המעוצבים בסידרת דימויים ואפוריזמים. כאשר הנמען הוא אדם המקורב למשורר (רע, רעיה וכד') כגון בשירו של ביאליק "אל המינים" (הנקרא גם "במנגינה" ו"מנגינה לאהבה"), חורגים הדברים לרוב מן העניין האישי-הפרטי והאידיוסינקרטי ולובשים משמעות כללית, ולפעמים גם ציבורית.

מבין בעלי-החיים, המשמשים תדיר מושא לאפוסטרופה באודה, נטו מחבריהן של אודות לפנות אל בעלי-כנף שונים, היכולים בכושר מעופם להקיף חוג-ארץ רחב ולקשר בין ידידים שנפרדו. מתחומי הצומח והדומם, נבחרו לרוב אובייקטים סימליים, ובשירי ביאליק - מטונימיות של עולם התרבות והמסורת: "עלים בלים" (ב"אל האגדה")- "גוללים בלים" (ב"על סף בית המדרש") ו"עתיקי גוללים --- ישני אבק" (באודה המאוחרת "לפני ארון הספרים"). לקאטגוריה זו שייכים גם "שירי החרבות" (ruin songs), שבהם עומד הדובר מול שרידים שנותרו מתפארת העבר, ופונה אליהם, תוך העלאת הרהורים וזכרונות על התום ועל השלימות שאבדו.

בתולדות השירה, אודות נבדלו זו מזו על-פי מידת הכבילות שלהן לסכימה סטרופית מוגדרת ולכללים פרוזודיים קבועים, וכן על-פי מידת גובהו ורוממותו של מודוס החיקוי. האודה הפינדארית היתה בנויה מכמה חטיבות של בתים בעלי מיבנה קבוע. הבתים התארגנו בקבוצות הומוגניות, שבכל אחת כלולה סטרופה, אנטיסטרופה ואֶפודה. סוגי הבתים נבדלו זה מזה באורכם ובאיכותם המוסיקאלית, שנקבעה על-ידי מעמדים שונים של

שירת המקהלה וריקודה. הנושאים היו לרוב הירואיים, והתמקדו בגיבורים מיתיים אלוהיים, או בבני-אדם ממעמד האצילים והשועים. הדברים עוצבו בדיקציה גבוהה, ללא הומור ואירוניה, ומתוך "רצינות עליונה". שרידיה של האודה הפינדארית ניכרים בנטייתה של האודה הניאוקלאסית להתארגן במיבנים סטרופיים מורכבים ומשוכללים, בעלי דו-טור מסיים, הנבדל בסכימת-החריזה שלו משאר טורי הבית. גם כמה מן האודות המוקדמות, שכתב ביאליק בעשור הראשון ליצירתו, מצטיינות במיבנה בית משוכלל ומורכב (בית בן עשרה טורים, החורז אבאבגדגדהה ב"על סף בית המדרש"; אוטאבה רימה ב"אל האריה המת" וב"במנגינה"). את האודה ההוראצית איפיין מיבנה סטרופי סדיר ואחיד (הומוסטרופי), ועל הרוב בתים מרובעים. האודה ההוראצית נכתבה על הרוב כפנייה-אפוסטרופה אל ידיד, תוך העלאת הרהורים מוסריים נעלים, המעוצבים בדימויים ובאפוריזמים. דמויותיה של האודה ההוראצית לרוב כלליות וחסרות ייחוד אישי, אך השנינה וחוכמת-החיים, המשוקעת בשירים, מרחיקה אותם מן הדידאקטי-באנאלי. "אל הצפור", למשל, הוא שיר הבנוי במתכונת האודה ההוראצית, וכן "אל האגדה" ו"ארץ שחולה כפנינים", הכתובים כולם בבתים מרובעים ומכילים פנייה אל יישות דוממת, תוך העלאת הרהורים מרוממים, מקושטים באפוריזמים.

האודה האנאקריאונית נכתבה תמיד בשורות קצרות (לרוב בדימטר יאמבי), והטיפה לשמחת חיים, לאהבה ולשתיית יין. לסודות מן האודה האנאקריאונית ניכרים בשיריו הגנוזים של ביאליק "הקיץ" ו"תאמי יונים" (האחרון נכתב כאפיתאלאמיון, שיר-הזדמנות לחתונת ידידו של המשורר).

האודה הקרויה על-שם המשורר האנגלי א' קאולי, בן המאה הי"ז ("Cowleyan Ode"), שנכתבה מלכתחילה כנסיון חיקוי של האודה הפינדארית, אך למעשה קבעה מודוס משלה, שימשה בסיס לאודה הרומאנטית. היא כתובה במיבנה סטרופי בלתי-סדיר ובחריזה ספוראדית, ומערבת את האישי ואת

הפילוסופי-כללי, את הקליל והחינני ואת המורכב והכבד. כמאה שנים אחרי א' קאולי חלו תמורות מרחיקות-לכת באופייה של האודה: המשורר הגרמני פרידריך גוטליב קלופשטוק שינה, כאמור, את אופיה של האודה, והשליט נורמות חדשות, שעיקרן: משקל חופשי, היעדר חריזה, פנייה אל נושאים "גדולים", חובקי-עולם, שימוש ביסודות רבים מן ההימנונות הלותראניים. האודה הגרמנית השפיעה אף היא על כתיבתו האודיית של ביאליק, כפי שניכר מקטעים רבים של הפואימה "המתמיד" וכן מן השיר האודיי "אם יש את נפשך לדעת", כפי שהראה עזי שביט"[6]:

> "אחד מקווי היסוד האופייניים של האודה הגרמנית, שניקתה משולשת - מהאודה הפינדארית היונית, מהאודה ההוראצית הרומית ומה"אודה" העברית שבמזמורי תהלים - הוא, כפי שמדגיש גינתר מילר, ה י ע ד ר ה ח ר ו ז, וזהו אחד ההבדלים החיצוניים המרכזיים שבין הליד הגרמני לאודה הגרמנית --- הדגש באודה הוא על התפישה ה ר ו ח נ י ת. בשורות חסרות-החרוז של האודה מתבסס השיר על כוח הצורה של ה מ ש פ ט, הבא במגע עם הכוח של ה ב י ת, כשההתחלפות של שורות סופיות עם שורות גולשות אופייניות לאודה, ומחייבת מאמץ שכלי-רוחני לתפיסתה.
>
> תכונות אלו מאפיינות בצורה ברורה גם את "אם יש את נפשך לדעת". השיר בנוי כולו כפנייה ריטורית אל נמען, כשהתכונה המאפיינת אותה היא צרוף ההתלהבות הנפשית עם המחשבה, והיא מוצאת ביטוי ברור במבנה השיר: השיר ברובו, בנוי כמשפט תנאי ארוך אחד (מחזורת), המתפצל לחמישה משפטי-תנאי דומים - היוצרים חמישה בתים בעלי תבנית פרוזודית וריטורית זהה --- בשיר זה ויתר ביאליק לא רק על החריזה אלא גם על החלוקה לסטרופות קבועות".

אחת התכונות, האופייניות לכתיבתו האודיית וההימנונית של ביאליק הוא כפל-הראייה וכפל-היחס כלפי האובייקט המרומם והנשגב. האודה היא שיר, שנכתב

---

(6) ראה: "לבטים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה ביצירת ביאליק" ([52ב.] ,167-163).

על הרוב מתוך דחף-תהילה, והנה האודות של ביאליק מגלות בו-זמנית תהילה לאובייקט המושר ואף תהייה על ערכו האמיתי. היחס הדו-ערכי על הרוב אינו ניכר מתוך האמירות החשופות והגלויות, אלא נלמד מתוך הטיעון המרומז ומתוך השימוש האלוסיבי המיוחד בלשון. אפילו כאשר על פני השטח ניכר יחס מרומם ומהלל ללא סייג, כבשירים המוקדמים "באהל התורה" ו"אל האגדה", מתגלה שלאמיתו של דבר אין האפותיאוזה הגלויה אלא פאסאדה ומראית-עין, והיחס הפאתטי האמיתי מעורב מיסודות סותרים ומנוגדים.

א.2. <u>האודה התגיגית והמרוממת</u>

"אל האגדה", למשל, הוא מן השירים הראשונים של ביאליק, ועל-פי עדותו של חברו של המשורר מוולוז'ין, נוצר השיר בגירסתו הראשונה עוד בישיבה בשנת תר"ן, ובתיו הראשונים היו תרגום מדוייק מאחד משיריו של ש"ש פרוג[7]. לחובר איתר בשיר זה עקבות משירו של פרוג "העוגב" (או: "הכינור"), וכן עקיבות מן הפואימות "שלמה" ו"קוהלת" של מיכ"ל[8]. למעשה, משוקעים בשיר זה חומרים הטרוגניים משירת ש"ש פרוג (מן השירים "כתבי הקודש", "מכתב אלוהים", שלושה ספרים", "הכינור", "בסתו", "היגיון" ועוד).

לפנינו אודה חגיגית ומרוממת, שבה פונה הדובר אל גוילי התלמוד, ומוצא בהם, ביחוד באגדה שבהם, "תנחומות" למצבו האומלל והמושפל. הדובר

---

(7) ראה: לחובר ([32ד] , 123, הע' 16). ראה גם: סדן, דב (בחתימת: דב שטוק), "נגינת לואי" ([36ז] ,113).

(8) לחובר, שם, 129, הע' 8.

מוצג כאן כמשורר, שנטש את כינורו, ושאינו אלא פרסוניפיקאציה של העם באספקט האינטלקטואלי-הספרותי שלו, מימי-קדם ועד ימינו ("הן כינור לי היה ותליתיו על ערבי/ הנחל ששמה ישבתי,/ גם הרבה בכיתי --- ובנחלי הדמעות/ הכינור מידי עזבתי --- ומאז ועד עתה --- עוגבי - קול בוכים, כנורי כיונים/ יהגה---"). המשורר בגולה, הפורש את תולדותיה ועברה של אומתו בראשי-פרקים, מגיע למסקנה, כי האגדה,המייצגת כאן את חיי הרוח של האומה, היא סוד חוסנו של עם-ישראל, והיא המקנה לו חיי נצח. העם, המנותק בגולה מחיי החומר ומחיי היצירה, מתקיים על אף "סערות וסופות" ו"נחלי בליעל". פנייה אודיית, מעין זו הכלולה ב"אל האגדה", אל אובייקט דומם, המייצג את מורשתה של אומה, היא דפוס ריטורי ותימאטי ידוע ומקובל (כגון ה"אודה לכד יווני" של קיטס); אולם ביאליק נושא כאן אודה "לכבוד" אובייקט, שאינו מרומם ומעורר ריגוש של קדושה ושל כבוד, אלא "לכבוד" עלים בליים, שכוסו בגבעות חול, נטמנו ונקברו. גם שירו "על סף בית המדרש" ושירו המאוחר "לפני ארון הספרים" וכן שירו הפארודי "עומד ומפשפש", מציגים סיטואציה דומה ועמדה ריטורית דומה: בכולם עומד הדובר מול גוילים בליים ועבשים, המייצגים את עולם המסורת ואת עברו המפואר של עולם זה.

שירו של ביאליק מעמיד "נמען" עלוב כלפי חוץ, שמראהו דל ופחות, אך ערכו הגנוז רב. במובלע, הוא מטעימנו את הרעיון, שעתיד היה להתנסח במסתו "הלכה ואגדה": האגדה היא כמין תחליף לשירה ההירואית הגדולה של ימי המלכים וגיבורי הקדם; משהו שהכרח היה להסתפק בו אחרי מות השירה הגדולה, בבחינת מוטאציה ותחליף - "כשאין אתרוג מברכים על הבולבוס". אף על פי כן, "אל האגדה" היא אודה חגיגית ומרוממת, שלמרות עליבותו של "נמען" האפוסטרופה ("בכם עלי תלמוד, בכם עלים בליים"), דוברה מעיד על אהדה בלתי-מסוייגת ועל אהבה ללא תנאי אל מושא האודה.

מן הבחינה האטמוספירית, שרוי הדובר בנוסח א' של "אל האגדה"[9] בהלוך רוח של נכאים ובאווירה פסימיות של "כל יקר - לא ישוב אלינו---"; ואילו נוסח ב' מסתיים בנימה אופטימית ואיתנה, באמונה באפשרות של תקומה "כי עם זו תולעת/ עוד ישור ויוכל ענקים".

מן הבחינה האידיאית, משוקעים בשיר דפוסים חגותיים מן השירה ומן הפובליציסטיקה כת-התקופה, המגובבים בו בשפע זבעושר השמור לבעליהם לרעתו. ריבוי החומרים התגותיים והסגנון המרוכז, שאינו מפרש את הסתומות, אלא קופץ מעניין לעניין במהירות ובאורח אסוציאטיבי, אינם תולדה של השפעת פרוג, ששיריו המרבזיים עשירים ו"סימפוניים"; ניכר כאן יותר רצונו של המשורר הצעיר והבלתי-מנוסה לפרוק את כל עושרו בתנופה אחת. בשירים אידיאיים קצרים, כגון "על ראש הראל" ו"שירת ישראל", ניסה ביאליק לצמצם את רוחב ההגות, ולהעמיד עניין אחד בשלימות. ב"אל האגדה", ובמיוחד בנוסח שנגנז, יש חזרות רבות וגיבובים רבים: תהילה מספר הדובר על היוואשותו מ"אור הדעת" המתעה והמתעתע, ועל שיבזו אל העלים הבלים, אל עולם המסורת והתלמוד- כמעין נציג של זרם החוזרים בתשובה (כמו דוברו של השיר הגנוז "על קבר אבות"), התוזר בשפלות-רוח ובהתחטאות אל ערכי המסורת). מתוך האכזבה מן ההשכלה, באה דרך השובה, ובאורח פאראדוקסאלי, מוצא הדובר את האור שבתלמוד תחת אורה של ההשכלה. התשכלה מתוארת לדוב בכתביהם של המשכילים במונחים, השאולים מתחום האור[10], ואילו כאן עיניו של הדובר סומות מן האור הכוזב ("הבט לא אוכלה, הוי עיני תחשכנה/ לראות אור רקב

---

(9) נוסחו הראשון של השיר, שכותרתו 'האגדה', כולל 22 בתים מרובעים (כ"ג, 15-18), והוא שונה במידה ניכרת מן הנוסח המוכר, המכונס בקבצי שיריו של ביאליק, הכולל 12 בתים מרובעים בלבד.

(10) ראה: פרידלנדר, יהודה, "לבחינת מהותה של המטאפורה 'אור' בשירת ה'השכלה' העברית", 'ביקורת ופרשנות', 4-5 (מרץ,1974), 53-63.

אור דעת"). מן האור הכוזב, הוא פונה אל עולם המסורת, השרוי "בנקיק סלע אפל ובמחשך חור עפר", אך מן האפלה מבקיע אור חדש ושערי-רקיע נפתחים לו, אחרי שגורש מארץ לא לו. בתשעת הבתים הראשונים של הנוסח הגנוז ובארבעת הבתים הראשונים של הנוסח ה"קאנוני", משוקעת ההגות, שביאליק הטמיעה גם ב"קומי וצאי לך" וב"השדה": אומנם ארצם של הגויים מליאה אור ודעת, עושר וברכה, אך "לא לי אור, לא לי הוי תולעה ---". אפסו סיכוייו של העם להשתלב בין הגויים, ועם זאת לשמור על יהדותו, כאמונתם האופטימית של התמימים מבין המשכילים, שכן שנאת הגויים ליהודי היא שנאת עולם ("את הבל איכה יאהב קין?"). הבל מייצג כאן את היהודי, את האח הנחמס על לא עוול בכפו (מתוך הקבלת סיפור קין והבל לסיפורם של עשיו ויעקב, שהוא אנאלוגיה שגורה בספרות התקופה לשנאת הגוי הרוסי ליהודי). שמו של הבל מוצא כאן מידי פשוטו, בדרך האטימולוגיה העממית, ונקשר ב"שוא" וב"תוהו":

הוי אמרי נואש! איך שוא תנחמונו
את הבל איכה יאהב קין?...
אז איגע מרדף אחרי צללי תהו...

(שורות 31-33 בנוסח א')

על-פי הרמיזה, העולה מדברי עבד ה', המהדהדים ברקע הדברים ("ואני אמרתי לריק יגעתי לתהו והבל כוחי כליתי", ישעיהו מט,5), עתיד העם לשמש אור לגויים, אך כאן בדרך האינוורסיה, טוען הדובר: "גם אורך יבקע, עוד יזרח לך שמש,/ קויתי, חכיתי - ואין". משמע, כל ההבטחות לעתיד לבוא אין בהן ממש, וגורלו של העם נחרץ להיות "שפל ובזוי בגויים".

משורה 37 בנוסח א' של "אל האגדה" ומשורה 17 בנוסח ב' של השיר, כלול פיתוח ארכני של מוטיב הכינור, כינורם של גולי בבל, סמל קיומה

של האומה בגולה, שזכה לפיתוח מתומצת ומעובה ב"שירת ישראל". עד לשלב זה ב"אל האגדה", היו העלים הבלים, הנרדפים והנטרפים, מטונימיה ומשל לגורל העם הנרדף והמעונה, שחי חיי נצח למרות ענותו. עתה, הופך הכינור סמל לרוחניותו של העם ולמנגינת חייו הנוגה והנכאה. הכינור עבר בירושה מדוד לשלמה, ומיום שגלה ישראל מארצו הפך לכינור הקינה והנכאים, ההוגה "על אפיקי בבל". "גיבורי הרוח" של האומה בגולה לא הפיקו שירה, אלא צפנו "קול דממה דקה" בין דפי התלמוד. אולם, כשם שמנקיק סלע אפל עשוי לבקוע אור גדול, גם מן הדממה הדקה יכול הדובר לשמוע קול מנגינה אדירה, שהיא נחמתו בעוניו ובענותו.

אחרי הנקודה, שבה קטע ביאליק את נוסחו של השיר, כדי להכלילו בין שיריו, יש בנוסח הראשון הארכני עוד שישה בתים מרובעים, המביעים את הרעיון, שביאליק היטיב לנסחו ב"על סף בית המדרש": כל תהפוכות העיתים לא יוכלו לעלים הבלים והנידפים, ששרדו מדור לדור, אלא שהשרידים שקיומם קיום נצח, קבורים תחת העיים, ויש לחפור ולחשוף אותם, אלא שקצרה היד: "ואני יתום אומלל בראש מט לארץ/ אבכה בבכי כוס חרבות". שורות אלה חזר ביאליק וניצל ב"על סף בית המדרש" ("ואני יתום נדח, עולל טפוחיכם/ אומלל בוש ומנוצח שב שנית עדיכם") ובפתיחת "הרהורי לילה" ("ידעתי כי בכיי - בכי כוס בין חרבות ---"). ההגות ההיסטוריוסופית, המשוקעת ב"אל האגדה", מתיימרת, אפוא, לספר בראשי-פרקים את תולדותיה של האומה, לסכם את מצבה בהווה ולסמן תחזיות לעתיד. זוהי יצירה ארוכה ובעלת יומרות של שגב ושל הוד, של טכסיות גראנדיוזית ושל פאתוס מועצם, שלא עלו יפה.

שני המוקדים של היצירה - זה הנשען על הטופוס של העלה הנידף וזה הנשען על טופוס הכינור - מלוכדים בדרך רפופה ומלאכותית. הכינור נבחר כאן כסמל רב-אנפין ורב-השלכות: הוא מייצג את

היצירה, האומנות והשירה (כינור דוד), את הבכי והיגון, את הקיום היהודי בגולה (כינורם של גולי בבל, שתלאוהו על הערבים). הכינור והנבל הופכים בשיר גם מעין כלי-קיבול לדמעות העם (נבל הוא גם כלי-מיתרים וגם חמת, נאד, כלי קיבול לדמעות המשורר, המייצג את העם האומלל בגולה, מעין מקבילה לכוס-הדמעות). טופוס העלים אף הוא סמל רב-צדדי, המסתמך מן הצד האחד על דימוייה של האומה הנרדפת על לא עוול בכפה לעלה נידף, לזמורה תלושה או לדליה נידחת[11]; ומן הצד השני, העלים הם גם עלי-ספר, גויליים בלים של ספרי הדת המתפוררים, המייצגים את ערכי המסורת, הבטלים מן העולם.

כל מוקד תימאטי וטופולוגי בשיר "אל האגדה" עשוי היה לפרנס שיר עצמאי, והניסיון להביא את כל הדברים לידי אחדות לא עלה יפה. ביאליק ויתר על כלילתו של השיר בקובצי שיריו (עד למהדורת היובל של כתביו, 1923), לא רק משום השפעתו המובהקת של פרוג, אלא משום שאת מרבית המוטיבים שבשיר ואת מרבית דפוסיו האידיאליים שיקע לאחר כתיבתו בשירים הגותיים אחרים, קצרים ומגובשים יותר, שנוצרו בין השנים תרנ"ג ותרנ"ד.

א.3. <u>האודה-לכאורה - הפרכתן של ציפיות מרוממות</u>

אחד משירים אלה הוא "ישירת ישראל", שניתן לסווגו כ-mock ode, כ"אודה-כביכול", מבחינת הציפיות, שהשיר מעורר בקורא, ומפריכן. הכותרת

---

[11] מעקב אחר מוטיב זה מצוי במאמרו של דב סדן "דליה נדחת", 'מולדי', ט', חוב' 49, אפר.-מאי 1952, 52-56.

"שירת ישראל" מעלה ציפיות לשיר אודיי או הימנוני, ברוח ה"מלודיות העבריות" הנודעות של ביירון. מחרוזת שירים זו, שנכתבה בראשית המאה הי"ט, ניתרגמה ועובדה לעברית כמה וכמה פעמים בתקופת ההשכלה וחיבת-ציון. "זמירות ישראל", תרגומו-עיבודו של יל"ג, הוא אחד הבולטים. בפיתחו העיר גורדון, כי "השירים האלה כבר נעתקו ללה"ק (ללשון-הקודש) כמה פעמים כולם או מקצתם", וכי מחברם האציל הבריטי, "אשר קשת גיבורים וקסת הסופרים היו לחד מצומדות על מתניו --- נחלה על שבר יוסף ויעזור לבני ישראל בקסתו ---". גם הזדהותו של ביירון עם סמל העמים המדוכאים, ובכללם היהודים, תרמה לפופולאריות הרבה של שירים אלה בקרב משוררים עבריים.

כמה משירי המחזור "מלודיות עבריות" הם הימנונות, הפונים אל האומה העברית וקוראים לה לשים קץ לעקת הגלות ולדרך הנדודים הנצחית, ולחזור אל נחלת-האבות, שבה עתידה האומה לחדש ימיה כקדם:

נודו למיללת על נהרות בבל
על שירה כי שבת מפי הנבל ---
אן רגלך בצקה גוי אובד תנוח?
מתי על ציון יערה הרוח ---
עד מתי רגלי זר ארצך ירמסו
עד מתי צרים מקדשך ישסו?!

(תרגום יל"ג)

בשנות ההתעוררות הלאומית של סוף המאה הי"ט, הציתו ה"מלודיות העבריות" את דמיונם של משוררי חיבת-ציון. שירים אלה הלמו את השאיפות הלאומיות החדשות, ועל-כן היו אהודים מאד על אנשי האגודות הציוניות. בעקבות עיבודיה הרבים של מחרוזת שירים נודעת זו, נכתבו שירים לאומיים רבים, מקוריים ומקוריים למחצה, לשליש ולרביע, שנשאו כותרות דומות לזו של ביירון: "שירי ישראל", "שירת ישראל", "מנגינות ישראל", "מנגינה עברית", "זמירות ישראל", "שירי בת-ציון", "מנגינות ישורון" ועוד כהנה וכהנה.

מותר, אפוא, להניח, שגם כותרת שירו של ביאליק - "שירת ישראל" - היה בה כדי לעורר בקורא בן-הדור ציפיות מרוממות - לשיר ברוח שיריו של ביירון, ברוח שיריו הלאומיים של מיכ"ל, הימנוניו עתירי-השגב של פרוג או הפואימות של ק"א שפירא [12]. והנה, ציפיות מרוממות אלה, שניטעו בקוראים, לא באו כאן על סיפוקן כל עיקר. נהפוך הוא, תחת שיר הירואי או הימנוני, כפי שעשוי להשתמע מן הכותרת וכן מן הפתיחה החגיגית והטיכסית, מתגלה לפנינו שיר הגותי פסימי ואפילו ניהיליסטי, שקיצורו הוא פועל-יוצא של פילוסופית "הבל הבלים" ("כי מה שיר ישראל---"), וסיכומו אינו מותיר אף שביב של תקווה. שירת ישראל, על-פי השיר הקצר שלפנינו, אינה אלא ציץ יבש, המתגולל ברפש; השירה העברית בגולה אין לה תהודה או תעודה, תכלית או תוחלת. לשירת-ישראל, או לקיום היהודי בגולה, אין יסודות של גדולה ושל שגב, של גבורה ושל הוד, אלא יסודות של רקב וכמישה. לא הימנון לפנינו, כי אם הגיגים נוגים על מציאות כואבת ודועכת, שבטלו סיכוייה ואפסה תקוותה.

השיר הקצר פותח בהתנצלות המשורר על שלא נועד לחרב, בצד ההודאה וההתוודות על פחדנות ומורך-לב. משורות הפתיחה מתברר, שהדובר בוחר בכינור ובורח מן החרב ומתרועת-המלחמה, והן על-פי דיני המלחמה שבספר דברים, כל הירא ורך-הלבב פטור מן היציאה לקרב. כאן, הדובר אינו נקרא לחרב, ואף על פי כן, נמלט הוא אחוז-חיל מן המערכה. מן הבית הראשון אף משתמע, שהדובר מצדיק את אורחותיו באמירת "אדוני לא קראני", אמירה המנוגדת לרעיון השליחות

---

(12) את המלה "שירה" ייחד ביאליק בהמשך דרכו לשיר אפי רחב-יריעה, כמקבילה עברית של המלה הרוסית "פואימה" (למדור הפואימות בספריו קרא בשם "שירות"). אפשר שביאליק הסתמך על שירות המקרא ההירואיות, שהושרו אחרי החלצות מסכנה גדולה או אחרי ניצחון לאומי גדול ("שירת הים", "שירת דבורה" וכד').

הנבואית ("אדוני מבטן קראני"). כמה מן הנביאים הביעו במעמד-ההקדשה את רתיעתם מן השליחות הרוחנית, שהאל כפה עליהם; כאן, נרתע המשורר מן הייעוד הקרבי, אף שלמעשה לא קיבל צו מגבוה להתייצב למערכה. את הפסיחה ההיפותלטית בין הסעיפים מסכם כאן הדובר באומרו: אילו נדרשתי לבחור בין הכינור והחרב, הייתי מתייצב לימין הכינור; אילו נדרשתי לבחור בין הסיף והספר, הייתי מקדיש את חיי לשירה, לעולם הרוחניות הצרופה.

אולם, בבית השני, מסתמנת אי-נוחות ואי שביעות-רצון מעולם השירה. בשורות הפתיחה של השיר, נוצר הרושם, שהדובר בוחר בכינור מרצונו וכי הוא מאמין בדרכו ומצדיק את אורחותיו; בבית השני מתחוור, שדרך-חיים זו, המעמידה את הכינור במרכזה, נזראית בעיניו מוטעית וכראגית מעיקרה. בבית הראשון נוצר הרושם, כאילו הדובר בוחר בדרך הקלה יותר והמסוכנת פחות; עתה מתברר, כי דרך זו היא הקשה וכפויית-הטובה ביותר מבין הדרכים האפשריות; דרך שכל הבוחר בה אוי לו ולגורל חייו. שפר גורלו של איש הסיף, החי על חרבו, מגורלו של איש-הרוח, שלמאמציו אין תבלית, ופריו - פרי באושים. מוטב לו לאדם, שיהיה איש-מלחמה ואיש-עשייה משיהיה משורר.

שתי האמירות, הכלולות בשני הבתים הראשונים, הן לכאורה תרתי דסתרי: מן הטור האחרון של הבית הראשון משתמע, שהדובר מעדיף את הכינור על פני החרב, ואילו בבית השני נאמר במפורש, שהוא מעדיף את החרב על פני הכינור. הא כיצד?

הבית השלישי מיישב את הסתירה: הדובר מעדיף אומנם את הכינור, אלא שהוא נאלץ להגיע למסקנה העגומה, שבנסיבות המיוחדות של חייו - חיי יהודי בגולה - עדיפה החרב על פני הכינור, שכן לשירתו על אדמת ניכר אין הד ותהודה. המשורר העברי בגולה זורה בוחו לריק. אילו מצא אוזן קשבת לעמל רוחו, כי אז לבטח היה נשאר נאמן לאופיו ולטבעו, ומעדיף את שירת-הכינור, אך מאחר ששירתו

נופלת על אוזניים ערלות, וממילא נדונה לכלייה, כאותו ציץ יבש, הנמק בעלטת המרתף, אזי מוטב לו שיהיה כאחד הערלים, החיים על חרבם ואינם מתלבטים בלבטיו של איש-הרוח.

למעשה, עולה מן האמור עולם-מושגים הפוך, שבו חורגים הדברים ממסגרותיהם המקובלות ומשתקפים באספקלריה עקומה: דווקא עולם החרב והמלחמה, הזורה מעצם טיבו הרס ומוות, מזוהה כאן עם שירת החיים. שירת הכינור, לעומתו, נקשרת על-פי הבית האחרון למוות ולכלייה, לגסיסה ארוכה וחשאית, בתנאי בדידות וקדרות.

ואם מותר ללמוד מן המפורש על הסתום, כלום אין ב"שירת ישראל" גם הצהרה סמויה של משורר, המעדיף את הכינור העדין והמינורי על פני החצוצרה הצעקנית והמאז'ורית? כלום אין כאן ביטוי למחשבת השירה מבית-מדרשם של הרומאנטיקונים, שלפיה נודע יתרון לשירה אישית, המתרחקת מרשות-הרבים ומתגדרת בפינתו הצנועה של היחיד, הפרט, ולפיה נמצא חסרון ודופי בשירה מגוייסת ולוחמת?

באשר לדמותו של הדובר בשיר, ייתכנו כמה אופנים נבדלים סימולטאניים לזיהויו ולאיפיונו:

(*) יש מקום להנחה, שהדובר הוא המשורר, איש-הרוח, המקנא ברעהו, איש-החיל, השרוי בעולם העשייה.

(*) יש אף רגלים לסברה, שהדובר הוא המשורר הלירי, הפורט על נבל וכינור, ומאמין כי טוב חלקו של המשורר האפי, החי בקרב עמו ועל מולדתו, ושר שירי עלילה וגבורה, ולא שירי נהי ונכאים.

(*) ייתכן אף, שהדובר הוא מי שמעדיף את שירת-היחיד המינורית, אך

יודע היטב, שבעת שרועמים הכרוזים הלאומיים, נתבע המשורר להתייצב לדגל, ואל לו לשיר שירים קליליים, חסרי-מעורבות, על יפי הטבע ועל מנעמי האהבה, למשל, כאשר השעה תובעת שירי עידוד הימנוניים (תרועת חצוצרה). משורר זה יודע היטב, שהשעה מצווה עליו לגייס את שירתו לשירות הרעיון הלאומי, אך מה יעשה, והוא נוטה מטבעו להתבדלות ולאי-מעורבות, ותרועת המלחמה זרה לרוחו?

(*) אפשר גם, שדוברו של השיר הוא היהודי בגולה, שכינורו תלוי על הערבים, היודע שאין תקווה ועתיד לשירת-ישראל על אדמת ניכר. גורלו המר של היהודי, או של האומה בכללה, עומד כאן בניגוד קוטבי לגורלו הטוב של עשיו ("ועל חרבך תחיה"), של בני אומות-העולם. בשעה שהגויים חיים חיים בריאים ופורים על אדמתם, העם היהודי חי חיים תלושים ועבשים.

אין הדבר מן הנמנע, שכל אפשרויות הזיהוי הללו מסוכות ופתוכות בשיר במקובץ. אך בין שנבין את השיר כהצהרה של משורר על מחשבת-השירה שלו, ובין שנראה בו חישוף ה"אני מאמין" של האומה בכללה, המסקנה העגומה, העולה מן הבית האחרון, אחת היא: גם אילו רצה המשורר לשיר על עלילות עמו בגולה, וגם לו רצה היהודי לספר את סיפור חייה של אומתו בעת החדשה, היה עליהם לגולל את סיפורו הבלתי-הירואי והעלוב של הציץ היבש והעבש, שאינו פורח ואינו נותן פרי.

אם נצרד בפירוש האליגורי הלאומי, שלפיו דוברו של השיר הוא היהודי, האוחז בכינור המתייפח, שהוא נציגה וסימלה של האומה בגולה[13], אזי השיר "שירת ישראל" משתלב בסידרה ארוכה של שירים לאומיים בני-התקופה, הדורשים

---

[13] בעקבות האגדות הרבות על כינורם של גולי בבל, אך גם בהסתמך על המציאות הגלותית המזרח-אירופית כפשוטה: מרבית הכנרים, שהנעימו את חתונות הפריצים בנגינתם, היו יהודים עבדקנים.

לא חוננתי במלתעות ובצפרנים -
כל כחי לאלהים ואלהים חיים! ---
לא הכות באגרוף את ידי למדתי,
לשיר שיר ה' בתבל נולדתי,
שביי - שבי צדק! ציד משפט מלקוחי.

יבוא יום, הוא מתנבא, והכל יכירו בצידקת העם היהודי, העם שבע-הימים ושבע-התלאות, שכל כוחו ברוחניותו הצרופה. גם שירו של ביאליק "אל האגדה" נותן ביטוי להנחה, כי לא בכוח כי אם ברוח יבסס העם את קיומו בגולה, וכי קברניטיו היו מאז ומתמיד "גיבורי הרוח", ולא גיבורי החנית והחרב:

אך היו מלפנים בבבל גבורי
הרוח שנגן היטיבו,
שידעו ניב כנור, המיתו ובכיתו,
הבינו בשיר ויקשיבו;

ב"אל האגדה", כינור דוד, ששר בימי קדם את שירתו הבריאה ומליאת-החיים של העם על ארצו ועל מולדתו, הפך כינור נוגה, השר שירי נכאים, מאז גלה העם מארצו ותלה את כינורותיו על הערבים. מאמר תהילים: "כי איך נשיר את שיר ה' על אדמת נכר", הופך כאן ביטוי לחולשתו של העם ולאובדן חוסנו הטבעי, שהיה לו בזמן שעבד את אדמתו וניזון ממנה.

לרעיון הכינור, סמל הגלות, ניתן אף עיבוד מעניין בשירו הגנוז של ביאליק "קומי וצאי לך", שבו מאמין הדובר הלאומי, שהאומה עתידה לחדש את עלומיה, ואז יתחדש הצורך בזמירות קדומים, במנגינותיו של כינור ישורון, שיוסר מעל עצי-הערבה וישמיע שוב שירי אהבה וגבורה כמקדם:

אז אוריד הכנור מעל הערבים
אנער אבקו מיתריו אכונן
אשירה אשירה נצחון אהבים,
אשירה עתידות, לעבר אתבונן,
אתבונן ואצחק "נצחתי, נצחתי
הוי רבת שבעתי... אך הכל שכחתי!..

תמונת זו אף היא שאולה משירו של פרוג "הכינור" (או: "הנבל"), המתאר את הכינור המבוקע, שעל מיתריו הישנים נארגו קורי-עכביש - כינורם של גולי בבל, התלוי על עצי-הערבה "על פרת המזרפס בכסף". לעיתים, בסערת החורף, הומית מיתרי כינור-הקדומים ומפיקים שירות גבורה ועלילה, מקורות חייה של האומה; אך כאשר שוככות הרוחות, נדמה השירה האיתנה, ואת מקומה כובשת שירת נכאים - אנחות, תמרורים ויללה.

אותה תמונת יסוד חוזרת גם בקינתו של ביאליק על מות יל"ג - האודה הפורמאלית והחגיגית "אל האריה המת" - שבה פורש המשורר את תולדותיו של גדול משוררי ההשכלה, תוך שהוא מרמז לשירו "ברכת ישרים" וכן לשירו "למי אני עמל":

בעודנו מוריד מעל הערבים
הכנור תליונו עלימו מלפנים ---
חנים היית לבבות ענותנו
מי יהיה הכנור לשיר שירותינו?

גם "שירת ישראל", שבכתב בהשראת פרוג ויל"ג, נוגע בדרך קצרה ותמציתית בכל הדפוסים התימאטיים הללו, שהעסיקו את השירה ואת הפובליציסטיקה היהודית-רוסית בשלהי המאה הי"ט. מדובר כאן במרומז על שיר ישראל בניכר, על דוחניותו של העם ועל התבדלים הנבולטים, המייחדים את בני העם מבני אומות-העולם.

את מצבו העלוב של המשורר העברי, שליבו דיק ומובס, מנגיד השיר עם מצבו של הערל, "הגיבור החי על חרבתו, חשולח ידו להלמות עמלים". בעקיפין, עולות כאן ברכת יעקב לעשיו ("ועל חרבך תחיה") וברכת דבורה ליעל ("חבורך מנשים יעל אשת חבר הקיני --- ידה ליתד תשלחנה וימינה להלמות עמלים"). מושאי הברכה בשתי שירות מקראיות אלה - עשיו וקין (יעל היא בת שבט הקיני, מצאצאי קין, ו"קין" פירושו: להב החנית) - הם שמות אמבלמאטיים, המייצגים את אומות-העולם במקרא ובאגדה, ובמיוחד

בספרות האליגוריסטית בת-הדור[16]. גם ביצירת ביאליק לסוגיה משמשים החצוצרה והכינור סמלים ומטונימיות לעימות הרוח הגויית, העכו"מית, עם הרוח היהודית הגלותית, רוויית התוגה והצער. למשל, ב"החצוצרה שנתביישה" מגלמת החצוצרה את עבודת-הצבא ואת שירי-הלכת המאז'וריים של אומות-העולם, והכינור מגלם את יגון הגולה היהודי לדורותיו[17].

אם נראה בשיר זה ביטוי למחשבת השירה של המשורר הצעיר, נגלה שהצהרתו של הדובר בשיר אינה פשוטה כל עיקר, וכי היא מתהפכת לכמה גונים. ניתן להבינה כהצהרתו של משורר לירי, הנוטה מטבעו לעולם-הרוח, אך יש שהוא מקנה במי ששרוי בעולם-העשייה ואינו נתון בעימות מתמיד עם קהל-קוראים זר ועויין. מן הלוחם ומאיש-העשייה נמנע הסבל הרב, שהוא מנת-חלקו של איש-הרוח המנוכר והמזולזל.

ייתכן, שיש פה מעין תשובה ותגובה כנגד הרעיון, שהביע י"ל גורדון בשיר-ההקדמה לקובץ שיריו ("הזמיר והצרעה"), שבו מודה הזמיר-המשורר בחוסר-התועלת החומרית של שירתו, אך מביע את דעתו הנחושה להמשיך לשיר, על אף הכל:

נפשי לא אחליף, טבעי לא אמיר;
כך אלי בראני ולזאת נוצרתי
רוח אדני בי ופקודתו שמרתי,
עוד אוסיף לשיר כאשר שוררתי.

ואילו כאן, מודה הדובר, כי אלוהיו לא בראו לאחוז בחרב ולא קראו לתרועת-מלחמה, ובכל זאת הוא מביע את קנאתו בשולחים ידיהם להלמות עמלים

---

(16) ראה: שיריו של נ"ה אימבר "אל תירא עבדי יעקב", "לאדום", "נוסה קין" - 'כל שירי אימבר', ת"א, 1960. ראה גם: מ"מ ליטאבסקי, 'הזמיר', ורשה, תרנ"ה, 47.

(17) "משיצא אחי הבכור לעבוד בצבא, נוספה בכוס היגון החשאי של אמא טפה חדשה--- הכינור של אחי היה תלוי על הקיר אללם וגלמוד כל הימים" ("החצוצרה שנתביישה").

ואת הערכתו לפועלם. הוא שנברא לכיבוש, ולא לחרב, מביע אי-אימון ופיקפוק בכוחו של הכיבוש.

דיכוטומיה זו שבין איש-הרוח ואיש-המעשה, בין האידיאליות לבין הריאליות, בין "עולם האצילות" ו"עולם העשייה"[18], העסיק את ביאליק תדיר בשיריו, בפיסוריו, במסותיו ובאגרותיו. באיגרת, שכתב לבן-עמי[19], נתן המשורר לקרע זה שבנפשו ביטוי אישי נוגע ללב, בהתוודותו על הריקנות הממלאת אותו, לפי שחייו אינם חיי תכלית ועשייה פשוטה וריאלית, ועל הקינאה המפעמת בו, כל אימת שהוא עומד מול אדם שמלאכה פשוטה בידו:

> כשאני פוקח עיני בכל בקר מרחפת לפני שאלה זו, שאין עליה תשובה: מה לעשות? הימים עומדים לפני פנויים ותובעים את חפקידם ואני מפיליסם במה שהוא, מכל הבא ביד ומכל אשר יעלה המזלג --- תא שמע: כל מי שאין מ ל א כ ה אחת בידו, מלאכה פשוטה מעולם ה ע ש י ה - נוח לו שנהפכה שליחו על פניו --- המלאכה תקבועה היא כחרים בפני העלבון. מגנת היא על כבודו של אדם ונותנת לו חירות פנימית וחיצונית לחת זמנו לעבודת של עולם ה י צ י ר ה , עבודה זו ששכרה בה בעצמה.
>
> (ההדגשות במקור)

מאיגרת זו ומדומותיה, ניתן אף להבין את התבניות התימאטית, החוזרת ונישנית בשירי ביאליק, שלפיה מציג הדובר-המשורר את עצמו כבעל מלאכה פשוט, כחוטב-עצים או כשביר-יום, העושה מלאכתו לתומו.

אך, כאמור, ייתכן שאין לתפוש כאן את הניגוד שבין המשורר לבין איש המלחמה והעשייה בפשוטו, ואפשר שהדברים על הכיבוש ועל תרועת-המלחמה כוונתם מטאפורית, ויש להבינם למבטאים איזו אמת מתחומי מלאכת-השיר. אפשר שהדברים מכוונים לניגוד שבין המשורר הלירי, המעדיף את רשות-היחיד על פני המולת החיים ובוחל בשירת הציבור המגוייסת והלוחמת ובין המשורר, המבכר שירה

---

[18] כך כינה ביאליק את הניגוד שבין עולם-הרוח לעולם-החומר בהקדמת ל"דון קישוט".

[19] אגרות, ב,

מעורבת ומיליטאנטית - שירת החצוצרה.

תיתכן אף פרשנות אחרת לעניין הדיכוטומיה שבין הכינור והחרב. אפשר שהמשורר, הבוחר בכינור, הוא המשורר הלירי, השר על עצמו, על רגשותיו ועל מאווייו, ואילו משורר החצוצרה והחרב הוא המשורר האפי, השר שירי עלילה וגבורה. ביאליק הביע לא אחת רצון עז לכתוב שיר-עלילה, יצירה אפית רחבת-יריעה, "יצירה אחת שלמה ומשוכללת"[20], ש א י ר ו ע י ה יגרמו כאב או שמחה, בקרב הקוראים, ולא דברי הבכי והתאניה, הבאים בשירים הליריים הקצרים, שבהם עיקר הוא הרגש ולא מושא הרגש. ואולם, המשורר הפוסח בין הסעיפים מגיע למסקנה המכאיבה, שבגולה אין מקום לשירי עלילה וגבורה, כי העם הוא ציץ יבש, ועל כן אין טעם לשירה עברית על אדמת ניכר, כי שירה זו מושרת "על ליבות ערלים" ואין במציאות הגלותית כל סיפורי עלילה, היאים לשירה הירואית. את כל קורותיו של העם ניתן לסכם באמירה ספקנית ונואשת אחת ("כי מה שיר ישראל בגולה---").

בין השיטין עולה כאן אף זעקת "למי אני עמל?", שזעק גורדון, ואכזבה מן השליחות השירית ומאדישות הציבור, שכן דברי המשורר בגולה נופלים על ליבות ערלים ועל אוזניים ערלות. במלה "ערלים" מכוון כאן המשורר לבני עמו דווקא, כבשירו "לא תמח הדמעה" ("חרקתי את שיני על ליבות ערלים/ עם אובד עם נבל, עם אובד... לחשתי"). ניתן אף לתפוש כאן את המלה "ערלים" כפשוטה, ולראות בצירוף "השר שירותיו על ליבות ערלים" מעין רמז לטראגדיה של האמן העברי בגולה, שכוחו מתפזר לריק בין הגויים, במקום שיתרום לקימומו של עמו ולתחייתו.

נראה, אפוא, ש"שירת ישראל", שהוא שיר-ביכורים קצר, שאינו מלוטש עד גמירא, מכיל בתוכו ניצנים של כמה מן המוטיבים המרכזיים בשירת ביאליק

---

(20) שם, א, פא.

וכמה מן הדפוסים האידיאליים החשובים שלה, כגון: הפער שבין עולם-הרוח ועולם-העשייה; הצגת המשורר כבעל מלאכה פשוט, או קנאתו במי ששולח ידו "להלמות עמליס"; ההבדל שבין עם ישראל, שעולמו עולם הרוח, ובין אומות-העולם, שחייהן בסיסיים ופשוטים ומתבססים על עולם-החומר והכוח הפיסי; סיפור חייו של העם בגולה כציץ יבש, שעתיד אין לו; תחושת הניכור, שחש המשורר בקרב אחיו ותחושת המיאוס שלו כלפי הציבור, בחינת "מה לי ולכם"; תחושת הבזבוז, נוכח פיזור כוחם של יוצרים יהודיים בין הגויים והתוגה שבקיום היהודי בגולה.

מוטיבים אלה ואחרים, שבשלו וגמלו בשירתו הבוגרת של ביאליק, מצויים ב"שירת ישראל" בניסוח מהוסס, שטרם נתמצה וטרם הגיע לכלל גיבוש. ראשיתם באודה הארכנית, גדושת החזרות וכפל-הדברים - "אל האגדה"; ב"שירת ישראל" זכו מוטיבים אלה לעיצוב מצומצם ומרומז, אך עדיין ניכרת כאן קפיצת מחירה ובלתי-מחושבת מעניין לעניין ועיסוק בקשת נושאים, שכל אחד מהם יכול היה לפרנס שיר קצר לעצמו. הכותרת, שהעניק המשורר לשיר זה, מוסיפה לו - כאמור - נופך אירוני. כותרתו הראשונה של השיר ("שיר ישראל", במשמעות: "שירו של היהודי"; שיר הנכאים של היהודי, האוחז בכינור הגלותי המתייפח) לא הכילה את ההשתמעויות האירוניות, ועל כן החליף ביאליק את "שיר" ב"שירה" ("שירה" הן כשם-עצם מופשט והן כשם-עצם קונקרטי: שיר רחב יריעה[21]), וצבע את השיר באור אירוני-מריר, במיוחד לאור דמיונה של הכותרת לשירים הימנוניים בני-התקופה, שכן סופו של השיר במעין משיכת כתף אירונית-ספקנית: אין מה לספר, ואם יסופר, יהא הסיפור דומה לסיפורו של הציץ היבש והעבש, שנמק בעלטת המרתף[22].

---

[21] למדור הפואימות בקובצי שיריו, נתן ביאליק את הכותרת "שירות".

[22] כל שמות הצמחים, הנזכרים בבית האחרון של שיר זה (ציץ עולפה, שטל אור את עליו לא ירטב,/ זרע גד אשר נפל אל רפש ועבש,/ פקועה ששלפה ויבשה

(המשך)

כאשר נדפס השיר בשנת 1894, בכרך א' של "ממזרח וממערב", שבעריכת ראובן ברייגין, מחק הצנזור את שתי השורות הראשונות של הבית השני, ככל הנראה מחשש פן יסיחו הדברים למרד, שכן הם מעלים על נס את "הגיבור החי על חרבהו".

ברנר, שהביר את השיר בנוסחו המקוטע והמצונזר, כתיו עליו את רשמיו, רשמי-קורא, וראה בשורות המצונזרות, שטומנו בקווים מרוסקים, ביטוי לאלם - כאילו נעתקו המלים מפיו של המשורר:

> חיים נחמן ביאליק, בחור רך ומלא רחמים, שב מן החוץ בערב, עולת לעלייתו, נחבא בפינתו ומשתקע בהרהורילו. לא ידוע אם כבר אז ידע האכרך את הפירוש של ליריקה, אפיקה, פתוס, פלסטיקה --- אולם זה ברור: הוא הרגיש כי טורש בשמתו בכינור ולא בחרב --- אחרי זה בא שתי שורות של קווים, פירושם: אין מלה בלשון!... אבל דעתו עוד לא נחה ובלי קשר אל הקודם, כאילו רק כדי ללמד זכות על עצמו על בחירתו בכינור הוא אומר פתאום: "ואוי לו למשורר שחלל לבהו/ השר את שירותיו על לבות ערלים...'. מי 'הערלים' - לא פירש. כלומר: כי מה כל עמנו, ומה כל ספרותו?
>
> ("הנאמן" - לדמות דיוקנו של ביאליק)[17]

גם אם דבריו של ברנר הם פרי התרשמות אישית, מרפרפת קמעה, וגם אם הם מעידים יותר מכל על דקות-הרגש והאבחנה של כותבם, דומה שיש בהם גם תפישה אותנטית באמנת, קולעת ובלתי-אמצעית, הנוגעת בהרף-עין מופלא בשורשי-התבורים. נראה, שבדרכו האימפרסיוניסטית החטופה, ירד ברנר לשורשו של השיר הקצר והפסימי, שיר הוגת הקיום של אומה בביכר.

---

(22) המשך:
במרתף") הם צמחי מדבר. הצירוף "טל אורות" (ישעיהו כ,19) משמעו: טל המצמיח צמחי מדבר; והשווה: "ויצא ללקט אורות וימצא פקועות שדה"(מל"ב ד,39). "זרע גד" הוא המן, שצבעו לבן, ובאן הוא מתגולל כרפש (ממל לטוהר המידות ההודי, שנתרפש בין הגויים, והשווה: שירו של א' צונזר "השושנה": "על אם הדרך שמת מתגוללת/ שושנה הכלילת עיניים--- כשושנה בציה נדמית, יהודה/ משלך כרפש---". המדבר בשירי ביאליק משמש גם כאנאלוגיה אליגורית למצב-הביניים, שבין הגולה לבין ההשתקעות בארץ, וגילוייו בשירי ביאליק המוקדמים הם: הישימון, ארץ השממה, ארץ התלאובות, השדמה המלחה ועוד. זרע-גד העבש והציץ היבש הם מקבילותיהן של הפרודות העבשות ב"המתמיד". כאן נזכרים צמחי-המדבר כדי לרמז, שאין תוחלת ל"שיר ישראל בגולה", וכי יש לחפש מפרון ולצאת לדרך הנדודים, למדבר, בדרך העולה ציונה.

א.4. האודה הארכנית והפובליציסטית

אודה ארכנית ופובליציסטית, הנסבה סביב אותם נושאים, המרומזים ב"ישירת ישראל", היא האודה האליגורית "על קבר אבות", החורגת בארכנותה, בישירות-המבע ובישרות-המגמה שבה, אפילו בין שירי-הבוסר. בולט כאן לעין הקשר המלאכותי והרפוף, שבין סיפור המסגרת ובין החטיבה ההגותית, שהיא עיקרו של השיר. בולט כאן גם היסוד המופשט, האימפרסונאלי בדמות ה"אני" הדובר, המשולל כל יסוד אישי מייחד, וכל כולו נציג של זרם החוזרים בתשובה. אף שפה ושם מסתמן, מתוך שימושי הלשון האלוסיביים, יחס דו-ערכי כלפי בת-המלך המתה, המייצגת את האומה, עיקר הדברים נאמר בפאתוס בלתי מרוסן, במתיקות רגשנית ומתוך הערצה ללא תנאי וללא גבולות.

באשר למודלים, שעמדו לנגד עיני ביאליק בכתיבת "על קבר אבות", טוען לחובר[23], כי ה"נוסח הוא פה ושם נוסח פרוג בפיוטיו הלאומיים, או נוסחם של משוררים אחרים, לרוב מבין המשוררים העממיים, ששרו באותה תקופה של פוּרענויות בחיי היהודים ברוסיה". לחובר מכוון בדבריו אלה למשוררים עממיים, כדוגמת גולדפאדן וצונזר[24], שהעלו על נס את כוח הסבל של האומה והאדירו את זכר הקדושים, שעלו על המוקד. כמו-כן, ניכרת בשיר, לדעת לחובר, השפעת המשוררים המעוררים של תנועת "חיבת-ציון", שפירסמו משיריהם ב"מעורר היהודי" ("דער יודישער וועקקער"), שהוציאו חובבי-ציון באודיסה, כמו למשל שירי זאמושצ'ין[25]. ראוי לצלין, כי כמה תימות, כגון האדרת גבורת המכבים וגבורת מקדשי-השם, שאיפיינו את שירי סוף העשור הראשון

---

(23) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד] , 108-109).

(24) שם, 111. (25) שם, 108, הע' 5.

ליצירת ביאליק ("למתנדבים בעם", "אין זאת כי רצת צררתונו") מצויים כבר בשיר מוקדם זה, מתקופת אודיסה הראשונה של המשורר, ולא ינקו בהכרח משירי הגבורה והנקם של טשרניחובסקי, שנתפרסמו בשנת תרנ"ט, כטענתו של לחובר[26].

"על קבר אבות" הוא הראשון בסידרת שירי "תשובה" של ביאליק. בעקבותיו כאו שירים כדוגמת "על סף בית המדרש", "משוט במרחקים", "בתשובתי", "עומד ומפשפש" ו"מול ארון הספרים" וכן קטעי זכרונות בפרוזה פיוטית, שבהם תיאר ביאליק סיטואציה דומה, שבמרכזה שיבתו של הדובר אל כור מחצבתו[27]. מושג ה"תשובה" בעברית הוראתו כפולה: יחידת-משמעות אחת עניינה "שיבה, חזרה" (ע"ד "ותשובתו הרמתה כי שם ביתו"); יחידת-משמעות אחרת עניינה: "חרטה, נוחם על מעשה רע". בשירים שלפנינו, כרך ביאליק את שתי ההוראות זו בזו, ואף כרך בתוכן שני סוגי שיבה: השיבה הרומאנטית אל שרידי העבר, אל הריסות, המעידות על תפארת שחלפה זה מכבר, או אל מכורת הילדות, שאף היא בחינת מחוזות אבודים; ולעומתה, את השיבה היהודית הלאומית אל המסורת, אל ערכי האומה, שהתבטאה ב"דרך תשובה" של משכילי-רוסיה, אחרי פרעות 1881[28]. השיבה המכופלת, אל העבר האישי ואל העבר הלאומי, היתה מוטיב רווח בשירת התקופה, הן בשירה היהודית-רוסית והן בשירה העברית[29].

דוברו של סיפור המסגרת ב"על קבר אבות" הוא נציגם של זרם החוזרים בתשובה, העולה אל קבר אימו (= האומה) בשפלות-רוח ובהתחטאות.

---

[26] שם, 295. [27] כ"ג, 212-214.

[28] דיון מפורט בפרשה היסטורית-חברתית זו, מצד השלכותיה הספרותיות, ראה בספרו של פ' לחובר "תולדות הספרות העברית החדשה" (פרק 24: "דרך תשובה") כרך ג-ד (דביר, תשכ"ג), 1-31. על שירי תשובה של ביאליק, ראה: שבייד אלי, "שלוש אשמורות בספרות העברית", עם-עובד, 1964, 18-20.

[29] ראה: סלוצקי, יהודה, "העיתונות היהודית-רוסית במאה התשע-עשרה", ירושלים, מוסד-ביאליק, תשל"א, 121-141.

העלייה אל קבר האם אינה מבטאת את החרטה ואת החזרה בתשובה בלבד; יש בה גם מיסוד השיבה אל ארץ-ישראל, מיסוד העלייה אל הארץ העזובה לקברים, שהרי הדובר מגיע לקבר אימו "מארץ רחוקה" (השווה, למשל, לשירו של נ"ה אימבר "ההולך לקברי האבות")[30]. כותרת המישנה של השיר ("אחרי קרוא דברי ימי ישראל") מעניקה לאמור משמעות אליגורית ספציפית: כביכול, העמידה מול המצבה היא כעמידה מול אחד-עשר הכרכים המונומנטאליים של "דברי ימי ישראל" של גרץ, שמפעל התרגום הגדול שלהם התחיל להניב פירות ראשונים בשנות התשעים המוקדמות[31]. מפעלו הגדול של גרץ הינו תוצר מובהק של תקופת ההשכלה הגרמנית, וכתיבתו לא נועדה לעידודו של עתיד לאומי, אלא הציבה מצבה לעבר גדול. כאן, הובלטו הכוחות ששמרו על קיומה של האומה בתקופות של סבל ומבחן. הרעיונות החרותים על-גבי המצבה ב"על קבר אבות" הם עיקרי גישתו של גרץ ב"דברי ימי ישראל", המעלה על נס את מאבקה של היהדות על קיומה ועל ייחודה, את יסורי הגלות, את גבורת מקדשי-השם - וכנגדם את רשעותם של שונאי-ישראל ורודפיו בכל הדורות, תוך שלילה חריפה של הנצרות כדת וכמוסר[32].

---

(30) "יכל שירי אימבר" ([138ד] , 15). השיר נכתב בשנות השמונים של המאה הי"ט.

(31) על עניין זה העמידני הפרופ' דן מירון.
כתבי גרץ תורגמו לעברית בידי שפ"ר וחבר מתרגמים, בשנים 1890-1899, בפיקוחו האישי של גרץ.

(32) גרץ הצביע על הניוון המוסרי של אומות-העולם ועל טוהר-המידות ועליונות המוסר של העם היהודי. צניעותם ומסירותם ההדדית של היהודים הן, לדעתו, ערובה לנצח קיומו של העם (ראה: שבייד אליעזר, "תולדות ההגות היהודית", כתר, תשל"ח, 326).

א.1.4 הסתמנותו של יחס דו-ערכי כלפי מושא האוהבה

אחרי הפתיחה, העומדת כולה בסימן הכנעה והתחטאות, מצוטטת אפוסטרופה ארוכה בת 44 טורים (שורות 9-52), הפותחת בציווי "על יד המצבה / עמוד פה איש הלך --- ", המנוסחת כאפיטאף, החרות על-גבי המצבה, ומרבה במתן ציוויים והוראות להלך, העולה לקבר-אימו (שורות 42,37,33,15,10). רבים מן האטריבוטים, שמייחסת הכתובת לבת-המלך המתה, יכולים להתפרש גם לשבח וגם לגנאי, שכן תיאורים, כגון "פה חצבה לה קבר" ו"פה שבתה מדהבה", ואפילו צירוף כמו "בת מלכי קדם", שהוא צירוף ניטראלי כביכול, נאמרו במקורם בהקשר של גנאי ולעג (ראה: ישעיהו כב, 16; שם יד, 4; שם יט, 11), בתוך דברי שמחה לאידם של מלך בבל ומלך מצרים. צירופים, המעלים מן הצד האחד, השתמעויות של כבוד ויקר, מעלים גם דברי גנאי וחרפות, מן הצד האחר, ומצביעים על יחס דו-ערכי כלפי בת-המלך המתה, המעמיד בסימן-שאלה את ההערצה המוחלטת, שעל-פני השטח. עם זאת, באודות אחרות ("אם יש את נפשך לדעת", "המתמיד"; שורות 213-260) מותיר ביאליק בלב הדברים הצרמוניאליים והמרוממים מקום לאמירות מפוכחות וריאליסטיות, כגון "אהה! מה נקלה ועלובה זו המראה / בעיני זר לא יבין"; ואילו כאן, דברי ההלל נאמרים בצורת משפטי חיווי, בסידרה של קביעות וודאיות (ולא בצורת משפטי-שאלה כמו ב"אם יש את נפשך לדעת" וב"המתמיד"), המצהירות מפורשות על הערצה ללא-סייג לאומה ולערכיה.

מסעו ונדודיו של הגיבור-ההלך, הפסיכומאכיה[33] המאפיינת את אורח-חייו, עמידתו מול המצבה של קבר-אימו - כל אלה אינם תורמים,

---

[33] see: Sacks, Sheldon ([94]).

כאמור, ליסוד חווייתי-חושיי, ועיצובם הא-מימטי מעודד מלכתחילה קריאה אליגורית, שבמרכזה דובר קולקטיבי. נסיונו הראשון של ביאליק באודה האקסטאטית, המתפעמת, לא עלה יפה, ואף שבחריו שיבחוהו שבחים מופלגים על שירו זה[34], דומה שהשימוש הבלתי-זהיר והתמוה באפיתטים ובאטריבוטים של שבח, המתפרשים לגנאי, כמו הארכנות והסנטימנטאליות, העולה על גדותיה, מעידים על חולשה ורפיפות כישרון בשלב מוקדם זה. עדיין רב היה כוחו של ביאליק בכתיבה סאטירית עוקצנית, מאשר באודה המרוממת, שאליה שאף[35].

א. 5 האודה האקסטאטית המתפעמת

לעומת זאת, בייאל המשורר" עלה בידי ביאליק להעמיד אודה אקסטאטית, המעידה על יחס הערצה ללא סייג, ועם זאת אינה גולשת לארכנות סנטימנטאליסטית. אודה קצרה ומתפעמת זו כלולה בתוך מכתב, שכתב ביאליק לידידו אליהו פרידמאן, ובו נתן ביטוי להתעלות-הנפש והתפעלות החושים, שגרמה לו הקריאה בשירי ש"ש פרוג[36]. מתוך דחף-תהילה לשירתו של פרוג, כתב ביאליק לכבודו אודה, הדומה במקצת במיבנה הסטרופי שלה לאודה, שכתב

---

(34) לחובר, "ימי ביאליק הראשונים" ([232.] , 49).

(35) אגרות,א, מב-מד.

(36) שם, שם .
ראה גם: כ"ג, 14.

פרוג לכבוד י"ל גורדון, שכותרתה אף היא "אל המשורר", ושחוברה לכבוד יובלו של י"ג והוקראה במישתה, שנערך לכבודו בפטרבורג, ביום 29 באוקטובר 1881.[37]

האודה, שכתב פרוג, כוללת אפוסטרופה, הבנויה מקוואטטים וקווינטטים לסירוגין (כל קוואטט חורז אבבא וכל קווינטט חורז אבאאב). שירו של פרוג פונה אל המשורר כאל נוכח, מפרט באוזניו את מעלות שירתו ואת ערכה הלאומי, ומביע את משאלתו לבל יחדל מלשורר "את שירות שפת קודש היפות", כדי לעורר בעם תוחלת חבויה, ולמען "תחזקנה ידינו הרפות". הוא אף מביע את אמונו, כי ימים יבואו, וקינתו המרה של גורדון תינעם לאוזן קוראיה, כאילו היתה שירת שמחה וניחומים. שירו של פרוג פונה אל המשורר הנערץ, מתוך תפישת-שיר רומאנטית, הרואה את אידיאל השירה ביצירה הספונטאנית, הנובעת מאליה, ללא כוונת מכוון. גורדון מתואר כאן כמשורר, שהאל חננו ב"כנור נעים זמירות", כדוגמת הנבל האאולי (*Aeolian Harp*), שהפך בתקופה הרומאנטית טופוס רווח, סמל השירה הספונטאנית - האידיאל שאליו נשואות עיני המשוררים[38]. די לו למשורר שיניע לאיטו מיתר אחד בלבד, וכבר מתפרצת מאליה שירה שגיאה, "כבירה בקסמים", המקיצה את בני העם הנרדמים ומעוררת אותם לאנחות תמרורים על מר-גורלם, וכן מעלה זכרונות מעברה של האומה ("כי תשיר - וקמו מחנים מחנים, / זכרונות מקדם מרהיבי עינים/ וקרעו לבנו לקרעים!..").

---

(37) על-פי הערת שוליים בספר "כל שירי פרוג" בתרגום יעקב קאפלאן (166, חלק שני, 180).

(38) see: Langbaum, Robert. The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition, Norton, new-York, 1963.

האודה, שכתב ביאליק, אינה בנויה כאפוסטרופה, אלא מתארת את מושא-ההערצה בגוף שלישי, מתוך יראת-כבוד והוקרה רבה ומתוך כוונה להעמיד אפותיאוזה מוגבהת, שיש עימה האלהה של דמות המשורר וסגידה לאישיותו. השיר משובץ שברי פסוקים מתהילים, המשווים לשיר את אופיו האודיי החגיגי (כגון: "קול ה' חוצב להבות אש", תהילים כט,7 ; השווה: שורה 1.

"הקשיבה אל רנתי", תהילים קמב,7; השווה: שורה 11.

"אשר יחדיו נמתיק סוד", תהילים נה,15; השווה: שורה 12.

"כי השקיף ממרום קדשו", תהילים קב,20; השווה: שורה 13. ועוד).

ריבוי הרמיזות לתהילים אינו מכוון ליצירת אלוזיות ספציפיות, כי אם מלמד על שימוש בצירופים מקבילים הולמים מטקסט קאנוני בעל אופי אודיי למטרת העמדת שיר, שאופיו מוגבה, חגיגי ורציני.

כן משוקעים בשיר רמזים רבים וצירופי-לשון רבים מתוך מעמד ההתגלות הנשגב והספגוני ביחזקאל, פרק י' ("כקול אל שדי בדברו", שם, שם,5; "האופנים מלאים עינים סביב", שם, שם, 12 - השווה: שורות 4-5), וכן אלוזיות רבות אחרות לתיאורי ספר יחזקאל ("אזנים להם לשמוע", שם, יב,2; השווה שורה 5. "נפתחו השמים וארא מראות אלוהים", שם, א,1; השווה: שורה 7. וכן המלה "חלאה", הבאה פעמיים ביחזקאל, פרק כ"ד בלבד). באמצעות זכרי-הלשון מן המקרא, שהמשורר הועיד להם התכוונות אמנותית ספציפית, זוכה דמות המשורר למעמד אלוהי שמימי, החורג מן המודוסים המימטיים ומעוגנת במודוס המיתי, שדמויותיו ניחנו במימדים ובתכונות על-אנושיות: "לו אלף עינים,/ לו רבוא אזנים,/ הוא יחזה הוא יקשיב בכל --- בכבודה השכינה/ שומעת לרינה/ אראלים ימתיקו לו סוד...". באמצעות ההיפרבולות ("אלף עינים", "רבוא אזנים") מאדיר השיר את המשורר ומעניק לו תכונות מיתולוגיות, שלא מעלמא הדין. המשורר האמיתי הוא משורר "בחסד עליון", שהאל חננו בכוחות מטאפיסיים על-טבעיים.

אין זה משורר, שעמל בסדנתו כאומן, אלא משורר הניזון משפע אלוהי - "אראלים ימתיקו לו סוד": שירתו נובעת מ"שפריר עליון", ממשכן המוזות והמלאכים.

גם בגוף האיגרת, שאליה מצורף השיר, מתאר ביאליק את המשורר האידיאלי, כמי ששירתו באה לו מגבוה, בכוח השראה עליונה, ללא מאמצי חישוב וכילכול יתרים והדומה בבריאת יצירותיו לבורא במעשה-בראשית ובמעשה-יצירה:

> --- ושירה הבאה למשורר בעמל ויגיעה איננה שירה; והמשורר האמיתי אין לפניו יגיעה וטורח. הוא בורא עולמות ומחריבם באותיות קלילות ומחריבם באותיות קלילות שאין בהן ממשות ומששות --- זה רגע לפני כתבי המכתב הזה כליתי לקרא את שירי פרוג, הוי פרידמן! מה טוב חלקו ומה נעים גורלו כי נשמה גבוהה, נפש רמה וזכה נתנה לו ממרום! --- לזה יקרא משורר![39].

על הפאראדוקסאליות בדמות היוצר ועל ההפכים המתרוצצים בקירבו, נכתב רבות בשירת התקופה (ראה על כך דיון בשיר "השירה מאין תמצא?" מדלעיל). המשורר האידיאלי לפי "אל המשורר" הוא גם מי, שגבולות גיאוגראפיים וקוסמיים אינם לו למכשול. הוא יכול להשקיף ממרום ולהגיע בחוג-ראייתו עד שאול תחתיות; הוא יכול להקיף בעיניו קצוות תבל וכנפות ארץ. הוא רואה הכל ומבין הכל, ויודע להטמיע ביצירתו את הנשגב ולהרחיק ממנה את הנתעב, אף שהכל ידוע וגלוי לפניו.

הכרה זו של המשורר האידיאלי בחלאה הנתעבת, שלה נותן הדובר האודיי בשיר זה ביטוי בבית האחרון ("וישקיף ממרום / אל צפון אל דרום / עמוקה, עמוקה השאול --- / בה ירא כל חלאה / משם יביט הלאה / וידע ויבין את כל..."), מערבת פיכחון וריאליזם בלב דברי ההתעלות האקסטאטיים, האופייניים לאודה "אל המשורר". עירוב זה של המפוכח והאקסטאטי, של ה"נמוך" והצרמוניאלי, של גורמי הפאתוס והבאתוס, אופייני למיטב שיריו האודיים של ביאליק

---

(39) ראה: הע' 35 מדלעיל.

"על סף בית המדרש", "אם יש את נפשך לדעת", "המתמיד" ועוד).

אחרי כתיבת האודה המרוממת, הקושרת כתרים למשורר האידיאלי, הוסיף ביאליק בגוף האיגרת משפט מסכם, נרגש ומתפעל: "איש אשר כזה משורר יקרא! אך זה אהוב המוזה! אך זה הוא ילד אלוהים! ... אחד מן המלאכים הקטנים...". האיגרת המטולטלת מנגידה את דמותו השמיימית של המשורר "רב הנוצה" (המיטיב עוף והמיטיב לאחוז בנוצת הקולמוס) עם דמותו שלו - המשורר קצוץ-הכנפיים, שאינו יכול להמריא אל-על ולהגביה במעופו. דומה, ששיר-התחינה "מן המיצר", שבו מבקש הדובר מאלוהיו להסיר את אזיקיו, הכובלים אותו ומעכבים בעדו מלהמריא ו"לעוף על לשמי שמים", נכתב מתוך אותו הלוך-רוח, שמתוכו נכתבה האיגרת בשבחו של פרוג המשורר ובשבח שירתו.

"אל המשורר" הוא אחד משיריו היחידים של ביאליק, שלא ניכר בהם כפל-ראייה ויחס אמביוואלנטי כלפי מושא החיקוי. יחס ההערצה לדמותו של המשורר האידיאלי, כמו הכוונה להעמיד בשירו אפותיאוזה נשגבת ובלהבת, אינם מוטלים כאן בספק.

א.6 <u>האודה הפורמאלית המגלגית</u>

אודה אחרת מאותה התקופה, שאף כוונתה להעמיד אפותיאוזה למשורר נערץ, היא קינתו של ביאליק על מות י"ל גורדון - "אל האריה המת". זוהי האודה הצרמוניאלית, הפורמאלית וההרורה ביותר, שכתב ביאליק, והיא בולטת בעושרה הסמנטי והעמוס, לעומת האודה הקצרה לכבודו של פרוג ("אל המשורר"). ב"אל האריה המת" אין ביטוי לצער אישי על מות הגדול במשוררי ההשכלה. השיר אינו אלגיה או מספד, כי אם מיפגן של יכולת פיוטית מושלמת ושל וירטואוזיות

בדרכי-המבע הקלאסיות. אין ב"אל האריה המת" ביטוי ישיר וספונטאני לרגשות תוגה, כי אם תגובה מחושבת ומתוכננת, שהמוטיבאציה לכתיבתה היה הרצון להתנצח ולהתחרות עם משוררי התקופה על כתר השיכלול והשלימות. על הכוח שדירבנו לכתיבת השיר, העיד ביאליק עצמו באיגרת לעורכו וידידו י"ח רבניצקי מחודש חשון תרנ"ג, כחודשיים אחרי פטירתו של י"ל:

> זה כמה אשר קבלתי מכתבך הגלוי אשר בו בקשתני לספוד לגורדון ז"ל כנוח עלי הרוח - אנוכי לא עניתיך, כי חכיתי לראות אולי יקדמני אחר, הטוב ממני. הן לספוד לגורדון כ ר א ו י לא מלתא זוטרתא היא, את פושקין הספיד לרמונטוב - ומי יספוד לגורדון? אולם אחרי ראיתי את כל הקינות אשר קוננו עליו אלה הנדחקים מעצמם אל היכל השיר ואמרתי: לו ראה י"ל מי ואיך יספידוהו - ושב למות, ואשלח את קינתי אשר קוננתי אני אליך. ואתה אדוני איעצך - בקראך את קינתי זאת וזכרת את יתר הקינות אשר בל"ס (בלי ספק) קראת ב'הצפירה' וגם ב'המליץ' ומצאה קינתי כרגע חן בעיניך.
>
> רוב שירי גורדון ז"ל הגדולים והטובים רמוזים בקינתי זאת בכלל, ואתה קראנה בשים לב ובכוונה ומצאת וראית כי טובה הנה.[40]

ביאליק רומז באיגרת זו, כפי שציין לחובר בשוליה, לקינות הבאות: "הוי אריאל" מאת יהודה ליב גמזו[41], "הארי לאחר מותו" מאת ד"מ יעקובוביץ[42], "עלי גי"ל" מאת אלעזר הלברשטם[43], "אבל כבד" מאת א"א פומפיאנסקי[44] ו"על מות גורדון" מאת מ"מ דוליצקי[45].

---

[40] אגרות, א, נה-נו.

[41] 'הצפירה', י"ג בתשרי תרנ"ג.

[42] שם, ה' בחשון תרנ"ג.

[43] שם, י' בחשון תרנ"ג.

[44] 'המליץ', י"ד בתשרי תרנ"ג.

[45] שם, י"ד בחשון תרנ"ג.

בפרק "שיר מספד על ילי"ג"[46], היטיב לחובר לתאר את השיר ולזהות את השתייכותו הז'אנרית:

> קינה זו - "אל האריה המת" - שלא הכניסה לקבצי שיריו, היא שירה "לעת מצוא", שחוברה בדרך שירת ה"השכלה". הקולות שלה גבוהים מאד והמשורר מדבר בלשון נשגבה וכאילו מתאמץ להתרומם לספירה של מחשבה נעלה, העוברת את הגבול שהוא עומד בה. דומה כי הוא מעורר את עצמו להמריא, להנשא על אברות המליצה, לחוד חידות רבות ולהמשיל משל. קינה היא זאת, אבל בנטיה לנוסח ה א ו ד ה (ההדגשה שלי - ז.ש.) שההשכלה נטתה אליה, וכאילו הציב בה ביאליק שלא מדעת גם מצבה לתקופה שילי"ג היה משוררה הגדול, שחתם אותה.

לחובר שייך, אפוא, את הקינה על מות ילי"ג לז'אנר האודיי, וראה בה אף מיפנה סימלי: סתימת הגולל על תקופת ההשכלה, בשיר משכילי כבד, בארוקי ורב-רושם, שבו הפגין המשורר את כוחו ברזי הסגנון הקלאסי. השיר מכיל, במיטב מסורת האודה המשכילי, קאלאמבורים רבים ("לפאר תפארת כל פארות", "לארות לו אורות" וכו') ואלוזיות רבות לשיריו של גורדון, כשם שציין ביאליק עצמו באיגרת, שליוותה שיר זה ("רוב שירי גורדון ז"ל הגדולים והטובים רמוזים בקינתי")[47].

י"ח רבניצקי, שסלד מן ה"מליצה" המשכילית[48], לא התלהב מן האודה[49] החגיגית והמרוממת ומסיגנונה האורנאמנטאלי, וענה לביאליק, כי "בתים אחדים משיר זה מלאים חן מיוחד, לפי דעתי, אך יש גם חסרי כוח השיר. לא טובו בעיני,

---

[46] "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.] , 132-135).

[47] ראה: הע' 40 מדלעיל.

[48] כפי שניכר ממכתביו לביאליק (למשל: אגרות,א,נז), מספרו "דור וסופריו" ([49] , קנא) ומרשימותיו ב'השלח' וב'פרדס' בחתימת בר-קצין.

[49] לחובר (שם, ראה: הע' 46, 133) הדגיש, כי תקדימיה הקלאסיים של הסכימה הסטרופית ב"אל האריה המת" מתאימה יותר לאודה ולשירה אפית מאשר לשיר קינה ומיספד (ראה גם: שם, 135).

למשל, הניבים 'לפאר תפארת כל פארות' --- וכדומה, אשר יזכירו את 'הנאומים הנעימים והניבים הנאוים' של שולמן"[50]. ביאליק הזדרז להשיג על האשמותיו של רבניצקי, והסביר בתשובתו[51], כי הצירוף "לפאר תפארת כל פארות" ושכמותו אינם דומים ל"ניבים הנאוים" של שולמן, כי לא נועדו לתפארת המליצה והצליל, אלא לצורך כוונה מיוחדת וספציפית, הקשורה בהעשרה סימאנטית של האמור: "לפאר" בא מלשון "פארה" ("ענף", לפי הפסוק המקראי "כי תחבט זיתך לא תפאר אחריך", דברים כד, 20), וכוונתו "לקצץ פארות" ולא "לקשטן בפאר". במלים אחרות, לטענתו של ביאליק, משרת הצירוף פונקציה רפרנציאלית ולא פואטית, ועל כן השימוש בו מוצדק, לגיטימי ואין בו שמץ של מליצה. למעשה, נטל ביאליק את הצירוף הזה, בעל האיכות האליטראטיבית העשירה, משירו של גורדון "בית מועד" ("ומחלב כליות אשת תפארת / פארה פארותיה גפן אדרת"). תפקידו של צירוף זה בשירו של גורדון הוא תפקיד פארונומאסטי מובהק, ותירוצו של ביאליק לרבניצקי נמצא דחוק ובלתי-מספק; הצירוף אכן משכילי ומקושט, כפי שטען העורך בצדק.

השיר רצוף, כאמור, אלוזיות רבות לשיריו הנודעים של גורדון. השורה הראשונה כוללת רמיזה לסיום שירו של גורדון "תל אביב" ("גם עלי לא תאטר בור/תחתיות פיה / כי תשוב נשמתי אל בית אביה"). בשלושת הבתים הראשונים מקונן הדובר על מותם של נשרים ולבאים ועל כריתתם של ארזים בהינף גרזינו של מלאך-המוות. לדעת לחובר[52], מרמזים דברים אלה למותם של אחדים מגדולי היהדות של התקופה[53], בשנים תרנ"א-תרנ"ב, שמותם הותיר

---

(50) אגרות, א, נז, הע' 3.

(51) שם, שם.

(52) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([תד.] , 134).

(53) כדוגמת גרץ ורש"י פין, מגדולי חוכמת-ישראל, וכדוגמת הרב י"ד סולובייציק והרב מ"ג יפה, מגדולי הרבנים ברוסיה, שנפטרו בשנים תרנ"א-תרנ"ב.

חלל ריק ואווירת נכאים בציבור היהודי ובעולם הרבנות וחוכמת-ישראל. שורה 4 ("אם נשא המוות עוד נשר רב אבר") רומזת לשירו של גורדון "על כרחך אתה חי", שבו מתאר המשורר את עצמו על גבול ממלכת החיים וממלכת המוות ("וכבר העלה רוחי אבר כנשר").

תמונת הכינור הנוטף מור, ששירתו הופכת לקינה "שחורה כעורב", נטולה משירו של גורדון "בעלות השחר", ששימש שיר-הקדמה לשירי העלילה של י.ל."ג "מקורות ימינו". חומריו התימאטיים והלשוניים של שיר זה, המשוקעים בשירו הגנוז של ביאליק "חלום בתוך חלום", מפוזרים באודה "אל האריה המת" ומקנים לה את אחדותה. שירו של י.ל."ג מתאר את המטאמורפוזה, שחלה ב"אני" המשורר עם התבגרו והתפכחותו ועם שלמד להבין את סבל בני-עמו. בנעוריו, לבשה בת-שירו "שלמת בד צחר" והתרפקה עליו באהבים; יחד עימה נסק המשורר אל-על ושגה בחלומות ובחזיונות נעימים. שירתו מלאה תענוגים, אהבה וידידות, ניחומים ותקוות לעתיד. אך הנה, חל שינוי בהשקפת-עולמו "לאיש אחר הנה נהפכתי / לא אוכל עוד לשיר, רק אבל לעורר". משראה בחזיונותיו את עמו בעצם שפלותו, והבין את הרישעה והדלות, השולטים בחיי העם, ואת נכליהם של מנהיגיו - הפך כינורו לכינור נכאים, ושירתו - לקינה. עתה, חלומות "דראון עולם, עבטיט ורפש" מבעתים אותו, ובת-שירו הפכה "שחורה כעורב".

תקותו לעתיד היא ש"עוד יעלה השחר" ויעירו מיגונו ויביא מרפא לניגעי העם, אם עדיין תיתכן תקומה לעם ומרפא לנגעיו. בשירו של ביאליק כלול דיאלוג סמוי, גם אם מכוון ומתוכנן, עם שיר-המפתח לשירתו הלירית של גורדון:

גורדון ("בעלות השחר")	ביאליק ("אל האריה המת")
ארעיש מיתרי נבלי ארעיש לא ארף וזמיר עריצים במרום אשמיע.	ואצבעות נוטפות מור תרדנה תעלינה ורעדו הנימין, זמיר עריצים תענינה.

(המשך)

גורדון ("בעלות השחר")	ביאליק ("אל האריה המתי")
(המשך)	
קולות אלוהים יתמלטו, יעלו רומה, וכרובים ינשאו וחלומות אחלומה.	וקולות אל יתמלטו, יאבירו מרום, עמם תסק נפשו וגלוית עינים.
אז תקום עמי בת שירי תמתי לובשת עדנים שלמת בד צחר.	אז תרחץ הליכיה בדבש וחלב, אור נוגה תעטה כשלמת בד צחר.
מני אז בת שירי שחורה כעורב	ויטבול ברעל בת-שירו הצחורה ותשחר כעורב ---
חלומות רעים בלילה בעתוני --- אחלום דראון עולם עבטיט ורפש	--- ויבעתוהו חלומות רעים: עבטיט עד, עבדות עולם ומראות נגעים...

שירו של גורדון "בעלות השחר" הוא, אפוא, גם שיר-המפתח להבנת הסכימה, שעמדה לנגד עיניו של ביאליק בחיבור האודה "אל האריה המת". כמו שירו של גורדון, כך גם שירו של ביאליק, עומד על מיבנה דיאלקטי, המדגיש את תפארת העבר, את ההתעלסות באהבים עם בת-השיר בשנות הנעורים, קודם המשבר וההשתנות; את המטאמורפוזה, שחלה במשורר, אחר שנסק אל-על ונפל מן המרומים, והחל להתענות בחלומות ביעותים על שבר בת-עמו; את תקוותיו של המשורר ש"עוד יעלה השחר" ועוד יבוא מזור לנגעי העם ולשברו.

בשירו של ביאליק כלול רעיון השיבה והתשובה, שאינו בא לידי ביטוי בשירת גורדון המשכילית הפראגמאטית, שנכתבה ברובה לפני התמורות, שהתחוללו בתרבות היהודית בעקבות פרעות 1881. יל"ג המשכיל זכה לראות "כי שבו הבנים / שלכת הרחיקו אל חיק אמותיהם". באמירה זו כלולה גם מעין קינה על שהמשורר הלאומי לא זכה לראות אלא את תחילת תהליך-השיבה ועל שכינורו נדם, טרם הפיק שירה חדשה - שירת התחייה והחופש.

ביאליק הרגיש והדגיש, אפוא, בשירתו האודיית הגדולה על יל"ג,

כי יל"ג היה גדול משוררי דורו, אך לא חרג משירת בני-דורו; את שירת החופש והדרור, התחייה והשיבה אל כור-המחצבת, תותיר לבאים אחריו. כלולה כאן במרומז גם ביקורת סמויה כלפי שירת גורדון, שלא השכילה להסתגל לתמורות ולא השתנתה לפי רוח הזמן, בצד אפותיאוזה נלהבת ומרוממת על הארז, שנגדע והותיר אחריו את אזובי הקיר - את המשוררים המינוריים של "דור המעבר".

תיאור הנסיקה אל המרום, מראה הכוהנים המכינים מטבח אל צאן הקודשים והנפילה מטה אל חלאת החיים - כל אלה מרמזים לשירו של י"ל גורדון "בירח בלילה", שממנו לקוחה אף תמונת ההיכל ההרוס והמבוקע, שקירותיו מתפוררים ומטים לנפול:

גורדון ("בירח בלילה")	ביאליק ("אל האריה המת")
וארא בתמונה היכל תפארת	אז יראה היכל עמו ארמונו הנוטש
ובקיעים בו רבו פרץ על פרץ	את חיצו כי נופל כי תפל הטיח
טיחו נופל, קורתו מתפוררת	ממסד עד טפחותיו כי נבקע כי רוטש.

אף תמונת האשה הזקנה, דמותה המואנשת האליגורית של "שפת אלוהים חיים" (בשורה 36), מרמזת לקינתו של גורדון על מות מיכ"ל ("הוי אחי"), שבה מופיעה השפה העברית בדמות אשה זקנה ובלה, עוטת שחורים. תמונת הנסיקה אל-על בשלמת האור ותיאורה של בת-השיר, ההוגה תמרורים כציפור בודד בין החורבות, לקוחים משירו של גורדון "סילוק שכינה". תיאור העם כרחלים נאלמות מרמז לשירו של גורדון "עדר ה'". תיאור אוירת הנכאים, שהשתררה בנפשו של המשורר ("ומאז רוח כהה לבשה שירתו", שורה 57), מרמז לתיאור היגון בשירו של גורדון "חג להי" ("סורי רוח כהה, סורי עזבוני") ותיאור שירתו של המשורר, אחרי שנפלה רוחו ("ודבש מהול ברעל נזלה שירתו", שורה 61) הוא אינוורסיה מכוונת של תיאור שירתו של הזמיר-המשורר, בשיר-ההקדמה של גורדון "הזמיר והצרעה" ("אז דונג ודבש כדבורה הזלת"). הטחת ההאשמה נגד מנהיגיו של העם בשורה 72

("הטופלים תפל אל כונים מהבילים") דומה להאשמתו של גורדון נגד הרועים-המנהיגים, המכלים את העם בהבליהם (בשירו "טפה זו מה תהי עליה?"). תמונת המשורר, המוריד את כינורו מעל הערביות (בשורות 89-90), מזמזת לשיר-הפתיחה של גורדון "ברכת ישרים", שבו מתואר המשורר, המוריד את הנבל מעל הערבים, על נהרות בבל (בניכר) ומכובן את מיתריו, כדי לשוב ולהפיק ממנו זמירות ונגינות חדשות (שירים על תור-הזהב של העם, על ימי-עברו המפוארים). תמונת הכוכבים, הרווכיות מיעקב (בשורות 93-94) רומזת לשירו של גורדון "כוכב השכטי", וסופו של השיר, המדבר על הבנים, שהתנכרו לעמם ועתה חוזרים הם בתשובה, משמש אנטיתיזה והשלמה לשירו הנודע של גורדון "למי אני עמל?". שיר זה של גורדון מבכה את התנכרותם של בני-הנעורים לשפה העברית ולתרבותה, ומסיים בשאלה:

הוי מי יחוש עתידות, מי זה יודיענו
אם לא האחרון במשוררי ציון הבני
אם לא גם אתם הקוראים האחרונים?!

ביאליק מסיים בשאלה, שצדדי דמיון וקונטראסט לה לשאלתו של גורדון: "תנים היית לבכות ענותנו / מי יהיה הכינור לשיר שירותינו?". גורדון היה משורר הבכי ומקונן הדור; מי יזכה לשיר את שיר התחיה והחופש? על שאלה זו העיר לחובר, בדרך ההשערה, כי לביאליק "היו כנראה רגעים שלבו נבא לו מי יהיה הכינור לשיר שירותינו, אלא שהוא האמין ולא האמין עוד וחרד ושאל ..."[54]. השערתו של לחובר התבססה, כנראה, על דבריו של ביאליק עצמו באיגרתו לרבניצקי על "אל האריות המת" ("את מושקין הספיד לרמונטוב - ומי יספוד לגורדון?"). מן הסתם, הכיר ביאליק כבר בראשית דרכו בכוחו וביכולתו, אם השים עצמו במקומו של לרמונטוב, מי שגילם בשירתו את פיסגת ההישגים של דורו ושל אומתו.

---

(54) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד,], 134).

האודה "אל האריה המת" נכתבה באוטאבה רימה (בסכימת חריזה אבאבאבגג), שעליה העיר לחובר, כי המשורר בחר "בצורה קלאסית, שאינה רגילה הרבה בשירה העברית - - - והשתמשו בה בספרותנו העברית החדשה רק משוררים מעטים, רובם מהאסכולה האיטלקית - - - וילי"ג אף הוא השתמש בה בחלק הראשון של 'אסנת בת פוטיפרע' וב'מלחמות דוד בפלישתים' - - - כי צורה זו - - - מתאימה יותר לשירת העלילה אף כי השתמשו בה משוררים גם בשירת ההיגיון, ולגבי הקינה היא אמנותית ביותר"[55].

לחובר הטעים, אפוא, את אי-ההתאמה שבין המיבנה הסטרופי המחושב והמכולכל, שתכנונו האמנותי אינו מותיר מקום לרגשות כנים, ובין הז'אנר והתכלית שלמענה נכתב השיר ("ולגבי קינה היא אמנותית ביותר"); אולם, "אל האריה המת" איננו אלגיה או קינה, ואין בו כל התיימרות לשקף רגשות כנים של צער, הנובעים מן הלב. שיר זה נועד לפאר ולרומם דמות נערצת, בלתי-מוכרת למשורר ולסגוד לה, כשם שסוגדים לאובייקט דומם רב-תפארת, פסל או אנדרטה. לפיכך הדיקציה גבוהה ומאופקת, הפאתוס מרוסן, הסגנון פורמאלי והאיכות החגיגית מובלטת באמצעות שאלות רבות ומרוממות וכן באמצעות מלות-קריאה רבות, כדוגמת "הוי" ו"הה", שאינן פאתטיות, כי אם אורנאמנטאליות (וגם מוסיפות הברה, במקרה של חסר בסכימה המטרית של הטור). הדובר המובלע בשיר, המדבר בגוף ראשון קולקטיבי, כשליח-ציבור חגיגי ונמלץ, נוקט לכל אורך השיר טון של דרשה מרוממת, בנוסח הנאום הפורמאלי והצרמוניאלי (epideictic aratory).

---

(55) שם, שם. בנושא זה טעה שאול טשרניחובסקי, במאמרו "ביאליק אמן הצורה", 'רמון', חוב' ג', ברלין, תרפ"ג, שעה שטען, כי ביאליק לא השתמש בצורות קלאסיות, כגון האוקטאבה והסקסטינה. ביאליק כתב כמה משיריו המוקדמים, לרבות שירים שפירסם (כגון "מנגינה לאהבה") בסכימה סטרופית זו.

א.7 אודה שהיא אפותיאוזה-כביכול

גם האודה המוקדמת "באהל התורה", שהיא למראית-עין אפותיאוזה תמימה ונלהבת של הלמדן, השקוע בלימוד דף של גמרא, ומתעלם אגב לימוד מכל הנאות העולם הזה, סוגדת למתמיד, כשם שסוגדים לאובייקט דומם - לאבן או לפסל.

שיר-ביכורים זה, מפרי עטו של ביאליק הצעיר, נחשב לנוסח מוקדם-עוברי של הפואימות "מבני העניים" ו"המתמיד", המעלות על נס את ערכיו של עולם-הישיבה ואת גבורתו הרוחנית של מי שממית עצמו באוהלה של תורה[56]. ואומנם, השיר נראה במבט ראשון אפותיאוזה תמימה, המגלה יחס של הערצה ללא סייג ללמדנות ולמתמידות.

לתפישה האודיית המרוממת תורמת, בין השאר, הכותרת "באהל התורה", שהיא כינוי פריפראסטי לבית-הישיבה (על-פי בראשית רבה, סג; שבת פג); את כינויו של יעקב - "יושב אוהלים" - תירגם אונקלוס: "משמש בבית אולפנא", משמע "אוהל" הוא שם נרדף למקום-תורה, ותכונותיו של יעקב (למדנות, צניעות, הסתפקות במועט, מתינות וישוב-הדעת) הן התכונות, המאפיינות את הלמדן, הממית עצמו ב"אוהלה של תורה".

האמירה האודיית המסכמת מייחסת לבית-הישיבה ולעולם הלמדנות כוח רוחני רב, המסייע בשמירת נצח ישראל:

זה כוחך לאלהיך
יעקב בן ישראל סבא!

("באהל התורה", שורות 39-40)

---

(56) ראה: "שלב 'פרה-היסטורי' בהתהוות 'המתמיד'", "המתמיד" (בעריכת דן מירון), מכון כץ לחקר הספרות העברית והוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, 13-14.

היחס המרומם כלפי העלם הלמדן ניכר גם מן הכינוי "עלם" (בשורות 15,7), המציין בגרות ויכולת קרב. מלה זו באה במקרא פעמיים בלבד (שמ"א יז,55; שם כ, 22), והיא מציינת את הלוחם, שהתקבל לחברת הלוחמים הבוגרים, הנושאים בעול ובאחריות, להבדיל מ"נע" שאינו יוצא לקרב. בשיר שלפנינו, הופך העלם הלמדן במישור הפיגוראטיבי-האלוסיבי לאיש-חיל, לאיש צבא ומלחמה. הלמדן ב"באהל התורה", כמוהו כ"עלם" במלחמתו עם אויביו, כאבנר במלחמתו עם הפלישתים, או כלוחמיו של העם בעמלקים ("ואתה עיף ויגע", דברים כה, 18 - "אתה עיף ויגע", שורה 16), או כאחד הלוחמים, שיצאו עם גדעון לקרב במדיינים.

אלא שביאליק, כדרכו, הופך את מערכת היחסים הפשוטה והידועה מן המקורות, ומעמידה על ראשה, ביחס כיאסטי: דווקא בטלני בית-המדרש מוצגים כאן בתורת "ה מ ל ק ק י ם" (שורה 6), שהם גיבורי המערכה האמיתיים במלחמת גדעון במדיין, ואילו על הלמדן המתמיד, הדבק במשימתו ומאמין בדרכו, נאמר כאן "ה ז א ל א י ל ך" (שורה 17), כפי שנאמר על מי שלא יצא לקרב במדיינים (שופטים ז,4).

הקרב, שבו עומד המתמיד איש-החיל, הוא קרב, שתכליתו כפולה: הוא מתבטא בהתמודדות עיקשת ומתמדת עם סוגיות התלמוד, אך גם בהתמודדות עם העולם החיצון, עולם הפיתויים ויצר-הרע (יצה"ר מוצג כאן, בין השאר, באמצעות תאוות הזלילה, שהיא אחד משבעת החטאים, המביאים את הקץ עפ"י הנצרות[57]), אך גם באמצעות פיתויים כשירת הזמיר ושירת הצפרדעים). הקרב הוא גם קרב פנימי, שבו נאבק העלם הלמדן עם גופו שלו, עם האינסטינקטים ועם התשוקות, ויכול להם. עיקרו של השיר בהדגשת גבורתו של המתמיד

---

(57) see: Bloomfield, M.W., The Seven Deadly Sins, East Lansing, 1952. (Ch. 4: "Gluttony").

ועמידתו בפיתויי העולם הזה ובתיאור מלחמתו ביצר-הרע. בפיתויים אלה עומד המתמיד, מתוך התעלמות והתכחשות מוחלטות מהנאות העולם הזה. הוא מותירן מחוץ לתחומו, ומפגין קשיות ואטימות של "אבן דומם" (השווה: "הוי אומר - - - עורי לאבן דומם", חבקוק ב,19; על יוצריהם של הפסילים). בהתבוננו ב"פסל", הריהו המתמיד, הרתוק לעמודו ואינו מש ממקומו, אומר הדובר - ספק ברצינות ספק באירוניה - "זו כוחך לאלוהיך" (שורה 40). שוב מעלים הדברים את דברי חבקוק (שם א,11) על הכשדים הרשעים ("זו כוחו לאלוהיו"). יותר משיש כאן עמדה חיובית או עמדה שלילית כלפי הלמדן וכלפי עולם הישיבה, נלמדת כאן מן הדברים הטחת אשמת חמורה כלפי מורי העם, מאשריו ומנהיגיו, ואפילו כנגד ההשגחה העליונה. "הוי האומר לאבן דומם" (חבקוק ב,19) מתפרש כאן כקריאת "אוי" למי שיצר "אבן דומם", כדוגמת העלם הלמדן, שבמרכז השיר. האשמה מוטלת כאן למעשה על מי, שעלם דומם זה, פסל דומם זה, הוא יציר-כפיו ופרי-טיפוחיו (הצירוף "עלם יקיר" מעלה צירוף יחידאי - "הבן יקיר" - שהוראתו: בן תפנוקים ושעשועים). הפסוק בחבקוק, הנרמז משורה 40, מאשים את הכשדים בהאלהת העוצמה ובסגידה לכוח הנשק. כלומר, הכשדי הופך את כוחו לאלוהיו, וכאן נרמזת מין אליליות - סגידה לפסל, ל"אבן דומם", הוא המתמיד הממית עצמו באהלה של תורה. יוצא, אפוא, שהאמירה האחרונה בשורות 39-40, המצוטטת לעיל, שניתן לקוראה מתוך שגב ורוממות אודיים, ניתן אף לקוראה מתוך ניד-ראש וביטול. תופעת הלמדנות והדבקות בגוילים הבלים היא, מן הצד האחד, סוד כוחו של העם ("אל האגדה", "על סף בית המדרש", "המתמיד", "אם יש את נפשך לדעת" וכו'); אך, מן הצד השני, יש בתופעה עיוות ועלבון לחיים, לפיה האדם - נזר הבריאה - אינו אלא "אבן דומם"[58].

---

(58) תמונת היקום, שבתשתית השיר, מבוססת על מסורת "שרשרת ההווייה הגדולה", לפיה מדורגים כל הברואים, למן הנחותים ועד לנשגבים: מינראלים, צמחים, בעלי-חיים, האדם, המלאכים והאל. בשיר "באהל התורה" נזכרים כל היסודות של שרשרת ההווייה: אבן, עצים, צפרים, צפרדעים, האדם, מלאך השינה, העננים והמאורות; אלא שהאדם, נזר-הבריאה, מחזיר את פיסגת ההיירארכיה אל תחתית הסולם: הוא בחינת "אבן דומם". דיון תיאורטי בנושא, ראה:
Tillyard, E.M.W., The Elizabethan World Picture, Vintage Books, New-York, (ת.ש.ד).
Lovejoy, A.O., The Great Chain of Being, Cambridge, Mass., 1936.

מבחינת יחסו של הדובר אל האובייקט שבמרכז האודה, מהווה השיר "באהל התורה" תקדים ל"המתמיד", שגם בו מסתמן יחס אמביוואלנטי של הדובר כלפי הלמדן, ה"תקוע כיתד" אל עמודו ואל פינתו. גם מבחינת סימונם של השדות הסימאנטיים בלשון הפיגוראטיבית, ניכר דמיון בין שיר מוקדם זה לבין הפואימה, שהיתה גולת-הכותרת של יצירת ביאליק בעשור הראשון ליצירתו: גם ב"באהל התורה" מצטייר בית-הישיבה על-פי הרמיזות למקרא כבית-כלא וכבית-מקדש; המתמיד - כאסיר, ככוהן וכנזיר, כאיש מלחמה וכקורבן. משותפת לשני השירים גם נוכחותו של דובר משקיף, המחלק למתמיד את עצותיו ("לך לנוח, עלם יקיר!") ונושא הגות מסכמת ("זה כוחך לאלוהיך ---"). הדובר בשני השירים מפגין כלפי הלמדן אהדה ודחייה, השתתפות בצער, אך גם זלזול-מה. משותף, כמובן, גם הליטמוטיב "אמר רבא", המציג ומייצג כאן וכאן את "שירת" העלם-הלמדן, מול שירתם של הזמירים ושל הצפרדעים בטבע. אמירת "אמר רבא" היא סינקדוכה לכל עולם הלימוד והפילפול.

יחסו הדו-ערכי של הדובר, המגלה בו-זמנית הערצה וסלידה, ניכר גם בנושא השירה. השירה ב"באהל התורה" - שירת הטבע והאביב - מוצגת ככוח מפתה ומדיח, כאחד מכוחות הסטרא אחרא. ה"זמירות", ציפורי השיר באביב, כמו הצפרדעים השורצות באגמים באביב, משמיעות את קולן[59], אך העלם מחריש את כל הקולות בקול שירתו - שירת בית-המדרש - החודר לב וכליות, וצולל ועולה, עולה ויורד, באמירת "אלא קשיא" ו"אמר רבא". מוצגות כאן, אפוא, שתי שירות: שירת הטבע הספונטאנית, הנובעת מגירויים חיצוניים, ולעומתה - שירת המסורת הקפואה והמונוטונית, שאינה מושפעת מחליפות-העיתים ומן התמורות החיצוניות. הדובר, שקרע ניבעה בקירבו, נמשך בו-זמנית אל שתי

---

(59) המלה "זמירות" משמשת כאן בריבוי פנים: ציפורי-שיר, ניגונים ואף נשים מפתות ומדיחות. המלה "זמירה" באה בספרות ההשכלה בהוראת: אשה קלת דעת, על-פי *nachtingall* בגרמנית. ראה: דיון בשיר "קומי וצאי לך"(בסעיף ג.3 בפרק על הסאטירה והפארודיה מדלעיל).

השירות - אל שירת הטבע ואל שירת המסורת - וגם מכיר באפסותן ויודע את הכזב שבקסם. שירתו של העלם לעומת שירת הצפרדעים, מעלה את זכר האגדה שב"פרקי שירה", בדבר הגאווה, שחש דוד המלך, אחרי שסיים את חיבורם של מזמורי תהילים, בהאמינו כי אין בריה בעולמו של הקב"ה, שתשווה לו בכשרון השירה, אלא שאפילו יצור קטן בטבע כצפרדע "אומרת שירות ותשבחות" יותר מדוד:

> אמרו אליו על דוד המלך: בשעה שסיים ספר תהלים זחה דעתו עליו. אמר לפני הקב"ה: רבונו של עולם, יש בריה שבראת בעולמך שאומרת שירות ותשבחות יותר ממני? באותה שעה נזדמנה לו צפרדע אחת, אמרה לו: דוד, אל תזוח דעתך עליך, שאני אומרת שירות ותשבחות יותר ממך (60).

הפסיחה בין שירת הטבע הספונטאנית לבין השירה מעשה ידי-אדם כמוה כפסיחה בין שני זרמים באומנות: הרומאנטי והקלאסיציסטי, בין השירה הנובעת מאליה לבין זו המחושבת והמכולכלת. אולם, היחס לשירה נותר יחס דו-ערכי ומעורפל: לא ברור בסיומו של השיר, שירתו של מי עדיפה - שירת הנער, המתרוממת בקסם ובכוח ומייצגת את עולם הפילפול וההלכה, או שירת הצפרדעים באגמים וביאורים. אפילו המלה "קסם", שהיא מלת-מפתח בשיר לציונה של השירה, היא מלה דו-משמעית ובמקרא הוראתה שלילית בלבד (כזב, לחש-נחש).

עם זאת, יש לציין שלמראית-עין השיר רציני ומרומם, וקובע יחס נלהב-אקסטאטי כלפי התופעה שבמרכזו. אלא שביאליק חותר תחת פני השטח של הטקסט באמצעות הרובד האלוסיבי, ומערער את הקביעות הוודאיות והבטוחות שברובד הגלוי. "באהל התורה" הוא בעיקרו שיר קלאסיציסטי משכילי, המתבסס, כאמור, על תמונת היקום, המקובלת בשירה הקלאסית והניאו-קלאסית[61], וסגנונו דידאקטי ואפיגראמאטי ומתבסס על זכרי-דברים

---

(60) הציטוט כאן, מתוך "ספר האגדה", א, פט, סימן פח.

(61) ראה: הע' 58 מדלעיל.

מספרות החוכמה שבמקרא. הצירופים הרבים מספר משלי[62] משווים לשיר את אופיו המשכיללי, המרוכז והאפיגראמאטי. הצירוף שבשורה 4 ,למשל ("תמתק שינה לבטלנים"), המעמת באמצעות האלוסיה את שנת הבטלנים המתוקה עם שנת העובד (על-פי משלי ה,11: "מתוקה שנת העובד), מעמיד באור אירוני את האפיגראמות המשכיליות הדידאקטיות, הכלולות בשיר. אל הצירופים ממשלי נוספים צירופים רבים מאיוב[63], ובמיוחד מפרקי החוכמה, המתאימים אף הם לאופיו האודיי המרומם כביכול, שביאליק משכיל לשוות לאודה על הלמדן, העושה ימים כלילות באוהלה של תורה. ייתכן אף, שריבוי הצירופים מספר איוב נועד לשם יצירת אנאלוגיה בין דמותו של איוב לבין גורלו של העלם, העומד כביכול בגבורה בכמה וכמה נסיונות קשים. אלא, שכאמור, הנסיונות ופיתויי הטבע והיצר מצויים כאן בכוח בלבד; בפועל, מפריד חיץ בינם לבין העלם הלמדן.

לעיצוב הניאוקלאסי המסודר והמאורגן של האודה "באהל התורה" תורם גם המשקל (טטראמטר טרוכאי), ששורות רבות מתוך השיר מכילות ארבע מלים כ"א, ובהן חופפת היחידה הריתמית ליחידה הלקסיקאלית, ופיכרת בהן בבירור החלוקה לארבע הדגשות, כדרך חלוקתו של האלכסנדרין הקלאסי. העיצוב המטרי והאלוזיות הרבות לחטיבות מוסריות-דידאקטיות במקרא, כמו תמונת-העולם הקלאסית הסכימאטית, שבתשתית השיר, מעניקים לו איכות סדורה ומאורגנת; אלא שאיכות זו מצויה בו רק למראית-עין, ומתחת לפני השטח רוחשים יסודות כאוטיים ולחץ רב-עוצמה ומעורפל.

---

(62) השווה שורה 2 - למשלי ט, 17: "מים גנובים ימתקו".
" " 4 - למשלי ה, 11: "מתוקה שנת העובד".
" " 6 - למשלי כח, 23: "אחרי כן ימצא ממחליקי לשון".
" " 30 - למשלי ח, 1 : "ותבונה תתן קולה".

(63) השווה שורה 10 - לאיוב מא, 13: "נפשו גחלים תלהט".
" " 24 - לאיוב ג, 4 : "ואל תופע עליו נהרה".
" " 25 - לאיוב לא,2 : "ונחלת שדי ממרומים (*)
" " 26 - לאיוב יא,4 : " זך לקחי וברי היתי בעיניך".
" " 27 - לאיוב לא, 26: "אור כי יהל וירח יקר הולך"
" " 29 - לאיוב לה, 10: "אלהי ערשי נתן זמירות בלילה".
" " 33 - לאיוב לח, 16: "הבאת עד נבכי ים" (*)

הערה: המלים המסומנות בכוכבית (*) "ממרומים" ו"נבכי" בשורות 33,25 הן מלים יחידאיות. ריבוי מלים יחידאיות אף הוא סממן של השירה המשכילית (ראה: עמ' 8 מדלעיל).

היחס הדו-ערכי כלפי ההתמדה ועולם הישיבה וכלפי המסורת בכללה, המציין את שירי בית-המדרש של ביאליק, בא בשיר שלפנינו בגילויו הראשוני והבלתי-מגובש. העלם הלמדן נשאר בבחינת קאטגוריה אידיאית, המייצגת דביקות ואמונה ללא סייג, ומתואר בשיר, כמי שעומד מול נסיונות ופיתויים, אך הוא נעדר כל מימד חושיי קונקרטי. הוא עצמו אף אינו שנוי וקרוע בנפשו, והקונפליקטים מתחוללים בקירבו של הדובר, המשקיף עליו מן הצד, ומאמין שיש בלמדן מאוויים וחלומות, רגעי שפל ורגעי התנשאות והתעלות. הקטע האודיי, הכלול בפואימה "המתמיד", הפותח בשורות "הו, הו אמר רבא, אוי אמר אביי!' - / הפה בית היוצר לנשמת האומה? / הפה מקור דמיה ---", הוא הרחבה ופיתוח של האפותיאוזה-כביכול, הכלולה ב"באהל התורה".

א.8. <u>החטיבה האוראטורית ב"המתמיד"</u>

שלב העריכה של הפואימה "המתמיד", לקראת הכללתה בקובץ-שיריו הראשון של ביאליק, חייב את גנזת הפואימה "מבני העניים", המקבילה ל"המתמיד" בכמה וכמה אספקטים מרכזיים[64]. בשלב זה, ראה ביאליק, כי יוכל לשלב חטיבה מרכזית מתוך "מבני העניים" (שורות 87-206, בנוסח "מבני העניים") ולהטמיעה היטב במיבנהו החופשי של "המתמיד" (שורות 213-324, בנוסח "המתמיד"). קטע זה, שכבר נדון בחלקו בפרק על שימושי הלשון האלוסיבית, ידון כאן מצד אופיו הז'אנרי ומצד איכותו המוסיקאלית, ותיבחן כאן מידת התאמתו לפואימה "המתמיד" והשתלבותו בה.

---

(64) מירון ([34ז.] , 15-18).

לפנינו קטע בעל אופי אודיו-אוראטורי, שנכנס לפואימה "המתמיד", ללא שינויים, מתוך הפואימה הגנוזה, ותחילתו בסידרת שאלות ריטוריות, בעלות אופי מרומם ונשגב, הנאמרות מפיו של דובר מתפעם ואקסטאטי:

"הו, הו, אמר רבא, אוי, אמר אביי!" -
הפה בית היוצר לנשמת האמה?
הפה מקור דמית, תנוקעים בה חיי
עולמים, השופעים בה אשה ואמה?
הפה ארירה - מאורות עתידים
היוצרים את רוחה על האבנים? -
כי מה הם הקולות ומה הלפידים
הנושאים הנפש ער לב השמים?
מי צפן הקסמים בגוללים הבלים,
מי נתן הכח לאמרות עבשות
לחצב להבות מלבבות חללים
ולהתז ניצוצות מעינים עששות?
"הו, הו, אמר רבא!" - התשמע, התחוש
את כלילן הנפש, החבה העזה?
הטרם יקרעו לכבך הנחוש
כל אמר אש חוצב, כל מלה דם מזה?
האם לא תזרקו יד גאולה באדרה
אל גבה לא נחקר, אל מרחק לא נודע ---

("המתמיד", שורות 213-230)

אופיה האודיו של סידרת שאלות זו נקבע, בין השאר, באמצעות השימוש הצפוף באנאפורה ("הפה --- הפה --- הפה ---/מי צפן --- מי נתן ---/האם --- האם --- "), וכן באמירה "הו, הו, אמר רבא!", המשמשת כאן ובאוות "באהל התורה" מעין ליטמוטיב וסינקדוכה לכל עולם הלימוד והפילפול. אמירה זו משמשת כאן גם חוליה חיבור בין קטעי מונולוג, הנאמרים בשינוי קול ואינטונאציה: האפוסטרופה האודיו, הכלולה בשורות אלה, נעה במודולאציות מהירות מהתנשאות אקסטאטית של "קולות ולפידים", כבמעמד הר-סיני, ומהתפעמות נפש עזה ופאתטית, אל "דממה נואנונ" לירי ("השמש רד לבוא / הקולות ישפלון, הנפשות תיגענה/ כל שפת נובלת ---"), ומן האש הכבויה מתלקחת התלקחות מחודשת, מהוססת, ה"בהרת הלוקדת", ש"על צפת הארון וכרוביו מלמעלה".

את אופיה האקסטאטי של סידרת שאלות זו קובעות גם הגלישות הרבות מטור לטור ("הפה מקור דמיה, הנוטעים בה חיי / עולמים, השופעים בה אֹשֶׁה וחֲמָה?"), בשורות המצוטטות לעיל ובבאות אחריהן.

התלקחות האש, כיבויה והצתתה מחדש ב"אש אדמדמת רועדת בנהרה" (בקטע שהועבר מן הפואימה "מבני העניים"), מקבילה להרמת הקול במקהלה "עד לב השמים", השפלתו בגרונות ניחרים והשמעתו מחדש במעין "סולו" ענוג וצלול של מתמיד יחיד, שאינו נילאה מתפילה ומלימוד ("אז קול ענוג אחד מלא עוז ישמע --- וכקו המנופץ אל רצי מי שחו / רוך קולו יתפוצץ בין קולות נחשלים"). גם במישור הוויזואלי, נוצר כאן מעין שביל ביניים וסינתיזה בין מצבים קיצוניים ופשרה בין ניגודים: לא "קולות ולפידים" אקסטאטיים ולא דממה יגיעה וחושך, כי אם קול ענוג בודד ובהרת יוקדת אחת.

בפואימה "מבני העניים" קדמה למקהלה המרעישה ב"קולי קולות --- את משכן אלוהַ", קולו הבודד, הרענן והצלול של הנער המתמיד ("והבל פה חדש של גמול מחלב / הצית אוירה וירטב המעזיבה / וקול רך וענוג כקול פעמון בדולח", "מבני העניים", שורות 67-69). מה שהיה בפואימה המוקדמת "מבני העניים" א ח ד השלבים בתוך רצף בלתי-ברור ובלתי-מובהק של מודולאציות, הפך, אפוא, ב"המתמיד" לשלב מובהק ורב-רושם, שבין שירת המקהלה העזה לבין הדממה המעיקה: קולו הבודד והענוג של הנער, הבוקע ועולה מתוך השתיקה היגיעה. קטע זה מתוך "מבני העניים" עולה בקנה אחד עם טיבה של האוראטוריה, הן כז'אנר מישני בתוך הז'אנר האודי[65] והן כקומפוזיציה מוסיקאלית, שבה התמליל מבוסס על תימה דתית (לרוב כנסייתית) ומיועד חליפות לסולו ולמקהלה.

אופיו האודי של קטע זה, שנכנס ל"המתמיד" ללא שינויים מתוך הפואימה הגנוזה, מתעצם באמצעות ריבוי צירופי לשון מתהילים (ראה אפאראט ל"המתמיד" בנספח ב', שורות: 220,221,223,224,226,228,238,241,247,249,252,253,257-259,264,273,274,275,277).

---

(65) Klein, Johannes. Geschichte der deutschen Lyrik, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1960, pp. 236-257.

את סופו של הקטע מציינות מספר אלוזיות לאיוב (ראה: אפאראט ל"המתמיד" בנספח ב', שורות 282,281,280), שמהן נלמדת אדישותה של ההשגחה לנוכח התנסותו של המתמיד ביסורים רוחניים קשים, ולפיהן יש פעמים שהצדיק סובל על לא עוול בכפו, ואין הוא זוכה לגמול על פועלו; אין להבין את פשר הרוע הסתמי, השולט בהנהגת העולם, והיסורים הבאים על הצדיק הם אך דוגמה מתופעות ללא מספר, שאין בכוח האדם להבינן ("מה תשא לעמך --- איפה תנוח --- התעמוד רוחך? אם יתם כחה? --- אין יודע עד מה! כאשר לא נדע / את דרך הרוח ונתיבות הסער", "מבני העניים", שורות 46-54).

הקטע האודיי מתוך "מבני העניים" תורם אף להתפתחות המוטיביקה של "המתמיד" ולהעשרה של כמה תחומי-הוויה בלשונה הפיגוראטיבית של הפואימה: אחת הבעיות בחיי המתמידות, העולה שוב ושוב בעקיפין מדברי הדובר על חיי הישיבה וחיי למדניה, היא בעית הפריון והעקרות: היש טעם בלימוד לשמו, שתכליתו ומגמתו אינן ברורות כל עיקר, שעה שהחיים ושאונם צווחים מעבר לכותל בקולי קולות ו"שתי העינים שלראות נבראו,/ שלראות יכולו הארץ ומלואה", דועכות וכלות מבלי לראות דבר ואובדות "על חינם". האין למתמיד יצר חיים, תאוות שלא באו על סיפוקן, מאוויים לאהבה ולעינוגים? בדרך, בלכתו לבית-הישיבה, נאמר על המתמיד, כדברים הבאים:

השחר, הלבנה או חשכת הלילה
רק המה לבדם מועדיו ידעו,
כי גם אור החמה הבוקה מלמעלה
לא ידע דרכיו ולא שזפהו.

דברים אלה מעלים את דברי ירמיהו, הממשלים משל על מועדי היחום של בעלי הכנף: "גם חסידה בשמים ידעה מועדיה --- ועמי לא ידע את משפט ה'" (שם ח,7), וכן את דברי איוב על קוצר ידו של האדם להכיר את סודות הבריאה ("נתיב לא ידעו עיט ולא שזפתו עין איה", שם כח, 7). אף לבני הישיבה

יצר חומד ומועדי יחום כלבעלי הכנף: "גם לבניה לב חי, יצר חומד / אף הם שתי רגלים בשנה ירקודו". גם בני הישיבה נשמטים לברוח החוצה "החורשה, השדה - במקום שתצהלנה / גם עצמות דוכאו לא ידעו עלומים, / אל מורד הגבעה במקום שתגדלנה / בתולות אדמוניות ותפוחים אדומים". רק הנער המתמיד מדכא את יצריו, מרצץ את כל מאווייו, חונק בחשיכה את תאוותיו "עד יגעה נפשך --- ותישן לנצח --- בצמא לא נשבר ובתאוה לא באה / מבלי שנאהבה מבלי שאהבה" ("המתמיד", שורות 337-340). הקטע האודיי, הפותח בשאלה "הזה בית היוצר", הוא אולי שיאה האופטימי של הפואימה, המוכיח בעליל, שלא לחינם פועלו של המתמיד, וכי יש עוד תקוה ושבר לאחריתו. מאמציו אינם מאמצים עקרים וחיי הסיגוף שלו אינם כלים לריק, כי כאן בבית-הישיבה מתרחשת סצינה יומיומית של ל י ד ה , רגע השיא של הפריון והיצירה. כאן, בבית-הישיבה מתרחש תהליך מתמיד של התחדשות, בריאה ותחייה: כאן בית-היוצר לנשמת האומה, כאן מ ק ו ר - ד מ י ה, כאן נוצרת רוח האומה ע ל ה א ו ב נ י י ם ; כאן מתיילדים יצירי רוחה של האומה. אלא שעל אף האקסטאזה האופטימית ומרקיעת-השחקים, מותיר הדובר מקום לפיכחון ריאליסטי ומשאיר הכל בניסוח אינטרוגאטיבי, ולא בקביעות היגדיות של משפטי-חיווי: הכל נשאר בחזקת היפותיזה, בחזקת שאלה, שלא באה על פתרונה.

כאמור לעיל, בפרק על תבניות הלשון האלוסיבית, מדמה ביאליק את הישיבה ליישות נשית (בעקבות המימרה התלמודית "ביתו זו אשתו") ומעניק לה אטריבוטים, הקשורים בתחומי הטהרה והטומאה, הפרישות והזיווג: "מקור דמיה", "לו קרן אור --- לחמתה בחומה" וכדי[66]. דיני הטומאה נקשרים כאן היטב לעניין הכהרת, המוצגת כאן מצידה הענוג והנאה, ולמעשה לקוחה מתחום הנגעים והטומאה.

---

[66] ראה אפראט ל"המתמיד", בנספח ב', שורות 215,218,374,379,434,516).

בחטיבה זו, ששורבבה כנתינתה לתוך "המתמיד" מתוך "מבני העניים", ראה לחובר[67] חטיבה מאוחרת בתוך הפואימה המוקדמת "מבני העניים" וניסה לאתר בה שוני ריטורי, לעומת פתיחת השיר וסיומו (שורות 1-86; 207-222 ב"מבני העניים"): כאן מדובר על המתמיד בגוף שלישי, שעה שבחלקיה האחרים של הפואימה המתמיד הוא נמענה של האפוסטרופה ומדובר עליו כעל נוכח, בגוף שני. למעשה, השינוי הריטורי, שעליו דיבר לחובר, חל כבר בתוך קטע הפתיחה של "מבני העניים" (שורה 55), ולא בקטע ששורבב ל"המתמיד". לפני שורה 55 ב"מבני העניים" פונה הדובר אל הנער המתמיד כאל נוכח, באפוסטרופה דראמאטית, המרבה בציוויים, בעצות ובשאלות ריטוריות; בשורה 55, מתחלפת העמדה הריטורית, והדובר פונה פנייה אוראטורית אל קהל בלתי-מזוהה, כאילו במסגרתו של soliloquy דראמאטי, ומדבר בו על הנער הלמדן בגוף שלישי. לעומת זאת, בשורה 99 ב"מבני העניים" (שהיא שורה 225 ב"המתמיד") מתחלפת שוב העמדה הריטורית, ושוב נוקט הדובר לשון נוכח, אלא שדומה שאין הלמדן משמש כאן נמענה של האפוסטרופה. דומה, שהפעם מופנים הדברים אל הדובר (שהנמען הינו הדובר עצמו, או אחד מן הקהל, מציבור-המאזינים לפנייה האוראטורית המסוגננת, המכיר היטב את תופעת המתמידות ואת חיי הישיבה ויכול להזדהות עם קשייה ומצוקותיה). מן הבחינה הריטורית ומבחינת שימושי הלשון הפיגוראטיבית, עשויה החטיבה, ששורבבה לתוך "המתמיד" מיקשה אחת עם החטיבה, שבין השורות 55-86. בזו גם בזו, מרבה הדובר בשאלות ריטוריות מוגבהות, בעלות אופי אקסיסטנציאלי, התוהות לפשר הכוחות האדירים, המדרבנים את המתמיד וגורמים לו להמשיך באורח חייו הסגפני והנזירי.

---

(67) "למבוכת המתמיד" ([32א.] , 146). ראה גם: "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.] , 197). מירון ([34ז.] , 15-18) השיג על הנחותיו אלה של לחובר.

א.9 האודה האקסטאטית

גם באודה האקסטאטית "אם יש את נפשך לדעת", שנכתבה בתרנ"ח, שנת הדפסתה של הפואימה "המתמיד" ב"השלח", יש ריבוי של שאלות ריטוריות מוגבהות, בנוסח קטעיו האודיים של "מבני העניים" וחטיבתו האודיית של "המתמיד". ניכרים בשיר זה אף עקבות האודה הרטורית והארכנית שנגנזה - "על קבר אבות" - התוהה אף היא על סוד חיי הנצח של האומה ומפרטת את הערכים, ששמרו עליה מפני כליה בכל הדורות.

במאמרו "השפעת השירה הרוסית על חנ"ב"[68], כתב יעקב בן ישורון על "אם יש את נפשך לדעת": בשיר זה יש הד שירו של נקראסוב 'דומיה', שבו מתואר בית יראה רוסי כחיק שאליו נשפכו דמעות העם וכמקום שממנו פרצו אנחות העם הסובל". אכן, "אם יש את נפשך לדעת" רצוף דפוסים ריטוריים של אנטיתיזות, לפיהן אותו מקום שאליו נ ג ר ו הדמעות הוא גם המעיין, שממנו פ ו ר ץ עזוז אונים. טופוס זה אופייני גם לקטע האודיי מתוך "המתמיד", שבו אותו הצינוק החשוך, שבו קבורות נפשות המתמידים, כקורבנות "המוסרים בגבורה את נפשם" על מזבח התורה ("המתמיד", שורות 282-284) הוא גם "מקור דמיה" של האומה, ממנו נובעים כוחות החיים שלה, דמיה, חומה ואונה. כ"אם יש את נפשך לדעת", אותו המעיין, שממנו ש א ב העם "תעצומות נפש" בכל הדורות, הוא גם החיק, שאליו נ ש פ כ ו דמעות העם, מקלט שבו נאצרו הדמעות וממנו ניתכו ופרצו שאגות המעונים.

חמשת הבתים הראשונים של אודה אקסטאטית זו (בני שבעה טורים שאינם חורזים כ"א), המכילים את סידרת הניגודים שבין איכות קולטת לאיכות פורצת, שבין "חיק" ל"מעיין", בנויים במתכונת האודה הגרמנית,

---

[68] 'אורלוגין' (ערך: א' שלונסקי), כרך 8 (מאי, 1953), 217.

המושפעת מן ההימנונות הלותראניים ומרבה באנאפורות בראשי הבתים, בדרכי ארגומנטאציה וריטוריקה קלאסיים: תקבולות, אנטיתיזות ופאראנתיזיס (שירבוב יחידה תחבירית באופן שנישבר הרצף הרגיל של המשפט). דרכי הטיעון והשיכנוע אופייניות לדרשה הצרמוניאלית ולנאום הדקלאמאטורי (epideictic oratory), שכוונתו לא לשכנע לפעולה, כדוגמת הנאום הדליבראטיבי, כי אם להעניק השראה וריגוש, לבסס את הטיעון על רגש ולא על לוגוס.

חמשת הבתים הראשונים בנויים כמשפטי-תנאי היפוטאקטיים, בלתי-גמורים, המובילים לקראת הפתרון, הכלול בשורות 36-37:

הוי אח נענה! אם לא תדע לך כל אלה
אל ב י ת ה מ ד ר ש סור, הישן הנושן.

(ההדגשה במקור)

משורה 36 ואילך, מתמוסס המימד האודיי, המאדיר את ערכי הדת והמסורת ומרוממם כמתוך אקסטאזה, וגובר המימד הסאטירי, המבקר את תמונת-המצב, מצליף ומכלים את ההווייה, שקודם תוארה בשגב ובהתרגשות. גם מבנה הבית משתנה, ותחת בתים הומוסטרופיים, בעלי מבנה אחיד ומקביל, מן הבחינה התחבירית ומן הבחינה הסימאנטית, באים שני בתים ארוכים "אפיים", המכילים פנייה אל האח האובד הנענה, בנוסח האפוסטרופה, הכלולה ב"בעיר ההרגה", ומובילה אותו בנבכי העולם היהודי, שהוא בעת ובעונה אחת גם עלוב וקודר וגם רב-הוד ומלא "תעצומות נפש". משורה 36 ואילך אף מתברר, שהנמען שאליו פונים חמשת הבתים הראשונים בלשון נוכח, אינו "אתה" סתמי ומרוחק (מעין ה"*thou*" הערטילאי והבלתי-מאופיין של אפוסטרופות רבות באודות אקסטאטיות, נוסח קאולי וקלופשטוק), אלא דמות ממשית, שאותו מדריך הדובר ואף מוכיח, לבל יזנח את השביב

מרוח קודשו של ה' ומתנחומותיו, אשר נותר בלבבו. הדובר הוא,אפוא, מעין מורה-דרך ומוכיח, כמעין וירגיליוס המנחה את דאנטה ב"הקומדיה האלוהית"[69], המלמדו לראות נכוחה את התמונה העלובה, הנגלית לעיניו.

למרבה האירוניה, אותה תמונה ניקלית ועלובה, שנגלית לעיניו בבית-המדרש הישן - צל צילה של הווילה גדולה שנכחדה - היא סוד חוסנו של העם ("אז יגדך לבך / כי רגלך על מפתן בית חיינו תדרוך / ועינך תראה אוצר נשמתנו"). בטון דידאקטי משכילי מסתיים השיר, במעין לימוד לקח ומוסר-השכל לאח הנענה והאובד, למען ידע כי "נחלי הדמעות" הם ש"צוו לנו את החיים / החיים עד עולם". סוד כוחו של העם בסבלותיו, בדמעה ובתפילה, ברוח הדברים, ששיקע ביאליק באודה "על קבר אבות", הכתובה ברוח הגותו של גרץ[70].

"אם יש את נפשך לדעת" הוא סיכומה המסוגנן והנשגב של ההגות, ששוקעה בשירים, כדוגמת "על קבר אבות", "אל האגדה", "על סף בית המדרש", "המתמיד" ועוד. בעלים הבלים, בגוילים הנרקבים, טמון סוד חוסנו של העם וסוד חיי הנצח שלו. כאן נ א מ ר י ם הדברים במפורש, במסגרתה של מעין-דרשה, ואינם מ ו מ ח ז י ם באמצעות תמונה קונקרטית, כמו ב"על סף בית המדרש".

---

(69) מן הבחינה הריטורית, משוקעים ב"אם יש את נפשך לדעת" דפוסים קלאסיים לרוב: יעקב בהט (במאמרו "בשולי שירתו של ביאליק", 'אורלוגין',ב', 1951, 87-90), הצביע על הדמיון, שבין דרכי הפנייה של הדובר אל הנמען בשירו של ביאליק "בעיר ההרגה", לבין דרכי הפנייה של וירגיליוס, כמורה-דרך לדאנטה, ב"קומדיה האלוהית". גם כאן, החל משורה 36, מוביל הדובר את ה"אח הנענה" אל בית-המדרש, ומדריכו בנבכי החיים היהודיים ומלמדו כיצד להתבונן במראה ולראותו לאשורו. שאנן ('הספרות העברית החדשה לזרמיה',ג,159-160) הצביע על דמיון ריטורי בין שיר זה לשירו של המשורר הקלאסיציסט אליהו חלפן "שיר השלום" (יכנסת ישראל', תרמ"ח, 21; ראה: שפירא, ח"נ, "תולדות הספרות העברית החדשה", 480), הפותח במילים: "אם יש את נפשך הכר פחדות אלו ימי המרים / רעי! בליל הסתו לכה בדד בין אבני קברים ---". גם שירו של ביאליק פותח במשפט-תנאי דומה, ובהמשך (בשורות 36-40) מזמין את הנמען אל בית-המדרש ומובילו אל מעיין נצח-ישראל "בלילי טבת הארוכים והשוממים".
ראה גם: שביט ([252.ב] , 163 הע' 6; 164-168).

(70) ראה דיון בשיר זה בסעיף א.4 מדלעיל, ושם, הע' 32,31)

הדובר, הפותח במעין דרשה, ואחר-כך מוליך את שומעו בנבכי העולם היהודי, שבגילוויו המסורתיים המיושנים הוא הולך ונכחד, מסיים במעין עצה ותוכחה, בנוסח הדברים, הכלולים בפתיחת הפואימה "המתמיד" ובסיום הגנוז של הפואימה "מבני העניים", שלא נוצל ב"המתמיד":

אז דע לך ושמע, הה, אחי הנענה!
כי רק זיק מצל הוא, רק ניצוץ פליטה קטן,
אשר בנס התמלט מן האש הגדולה
האירו אבותיך על מזבחם תמיד.
ומי יודע אם לא נחלי דמעותיהם
העבירונו ויביאונו עד הלם ---

("אם יש את נפשך לדעת",
שורות 59-64).

גם סיום הפואימה "מבני העניים" פונה באהדה ובנידד-ראש אל האח האובד, מתוך תקווה מהולה בספקנות, שעוד תהיה תקומה לפרודות האובדות בנחלי הבתות, ברוח דבריו של פרוג בשירו "כתבי הקדש", הפותח את קובץ שיריו בתרגום עברי[71]:

ביאליק ("מבני העניים")	פרוג ("כתבי הקדש")
אך למי אתה עמל, אח אובד חלכה?! ---	הוי אחי, הוי רעי המחבק אשפתות
התהי עוד יד חסד שתחונן אשפתות	הכואב הנודד בנחלי הבתות
לחשף מבטנן הפרודות הבריאות	גשה הלאה! אל תראה פניך הרעים!
העולות ואובדות בנחלי הבתות	פן תבוא בלי משים לאזני הלונתך
ולזרען כר נרחב, שדמות פוריות?	פן תחז בת עיני את אגל דמעתך
עוד יש נחל דמעה שלא שפכנוהו ---	ונדף כעשן חלומי הנעים ---

סופו של "אם יש את נפשך לדעת" אף הוא אפוסטרופה אל "האח האובד", שהוא דמות יסוד בשירה היהודית-רוסית בת-התקופה[72]. דמות זו אינה בחזקת

---

(71) פרוג ([166] , א', 7-8). ביאליק הכיר, כמובן, את השירים במקורם, והיה נתון תחת השפעתו המכרעת של פרוג בשנים תר"ן- תרנ"ב.

(72) סיום שירו של פרוג (ראה: הע' 71 מדלעיל) מופנה אף הוא אל "האח האובד", (המשך)

קאטגוריה בחברה היהודית בלבד (הצעיר המתבולל, האובד לעמו)[73], כי אם גם קאטגוריה חברתית כללית ומוטיב מרכזי בשירה הרוסית הרומאנטית, בעלת האוריינטאציה הלאומית. "האח האובד"[74] הוא נמען האודה "אם יש את נפשך לדעת", ועל כן מוכיחו הדובר, אך גם מוכן להנחותו מתוך רחמים ואהדה. אותו מכנה כאן הדובר פעמיים "אח נענה" ואותו הוא מדריך ומלמד לחוש את איכות התמונה, הניגלית לעיניהם - תמונה ניגלית ועלובה של שיבולים בודדות, יהודים קודרים, פנים צומקים ומצוררים, המושכים בכובד עולה של הגלות. אם יש בו, באח האובד, עוד ניצוץ של רוח אמת, שומה עליו לדעת, כי המראה העלוב, הניגלה לעיניו, אינו אלא שריד אחרון של הווייה גדולה, שבזכותה שרד העם, למרות כל התהפוכות, שעברו עליו.

נקודת הניתוק בין חלקו האודיי הפורמאלי והמרומם של השיר לבין חלקו החופשי, בעל נימת התוכחה, חל - כאמור - בשורה 36, אחרי חמישה בתים בעלי מיבנה זהה. חלקו השני של השיר מכיל פנייה והזמנה לנמען, לסור אל בית-המדרש

---

(72) המשך:
שהוא הנמען של הפואימה "מבני הענייים" ("יאך למי אתה עמל, אח אובד, חלכה?!") ושל השיר "ביום קיץ יום חום" (אצלי שב והתחמם, אח אובד"). ראה: לחובר, "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.], 213).

(73) ב"המתמיד" באורח אירוני ופאראדוקסאלי, ה"אח האובד" הוא הנער הלמדן, שאליו פונה הדובר ברחמים ובקובלנה "יאך למי אתה עמל, אח אובד חלכה?!".

(74) הנמען, האח הנענה, שומע גם את קורותיו שלו בעקיפין: "האם --- שברחמים רבים אספה דמעות בנה האובד --- ומדי שובו נכלם --- תמח את דמעתו" (בשורות 29-34). ראה גם: תיאור הבנים האובדים ב"על סף בית המדרש" (שורות 21-40) וב"אל האריה המת" (שורות 81-88).

ולהתבונן במה שנותר לפליטה מהוויית המסורת האדירה של ימים עברו. אופיו האודיי האקסטאטי של השיר מתרסן בחלקו השני במיפנה של באתוס, הניתן במאמר מוסגר, מטעמו של המחבר המפוכח:

(אהה! מה נקלה ועלובה זה המראה
בעיני זר לא יבין!) ---

("אם יש את נפשך לדעת"
שורות 51-52).

אמירה זו, שתכליתה לרסן את הפאתוס האקסטאטי של החלק הראשון של השיר, מערבת את המימד המפוכח והריאליסטי בלב ליבה של הריטוריקה המתגעשת והנלהבת; גם ביצירות האודיות האקסטאטיות ביותר, כגון "אם יש את נפשך לדעת" ו"המתמיד", אין הדובר הלירי מתיר לעצמו להתמכר כליל להערצה ללא-סייג ולהתפעמות ללא-מיצרים. ההתלהבות האקסטאטית הסוחפת מתרסנת באמצעים שונים ורבים: על-ידי החתירה תחת פני השטח של הטקסט באמצעות הרובד האלוסיבי; על-ידי מיפנים של באתוס, המנפצים את שיאי הפאתוס, וכן על-ידי השארת הטורים האקסטאטיים של השיר בניסוח אינטרוגאטיבי, המותיר מקום לכפל-ראייה, לתהיות ולפקפוקים.

א.10 <u>"שירי ציון"</u>

הניסוח האינטרוגאטיבי אופייני גם לשירי-ציון אודיים של ביאליק, שנכתבו במרוצת העשור הראשון לכתיבתו. ב"אל הצפור", הנודע ב"שירי ציון"[75]

---

(75) אלכס ביין, במאמרו "מחיבת ציון אל הציונות" ("ספר יובל ליצחק בער במלאת לו שבעים שנה", בעריכת ש' אטינגר ואחרים, החברה ההסטורית הישראלית, ירושלים, תשכ"א, 456) הסביר את משמעות המושג "שיר ציון" (מן המושג הגרמני Zionides). שירי-ציון היו למעשה ז'אנר רווח עוד בשירת ספרד ובשירה האיטלקית; בספרו של א' לוצאטו "אלה בני הנעורים" כלול פרק "שירי ציון" (Sionica).

של ביאליק, משוקעים דפוסים ריטוריים לרוב מן האודה ההומאניסטית, שמקורה באודה ההוראצית[76]. סממן מזהה ראשון לאופיו האודיי של השיר מצוי כבר בכותרת, הפותחת במלת הפנייה "אל", האופיינית לכותרותיהן של אודות. השיר בנוי כאפוסטרופה של נמען "ידיד", אל "צפורה נחמדת", החוזרת אל חלונו של ידידה, בתום עונת הגשמים ומביאה לו "מזמירת הארץ", כמו היונה מפרשת-המבול, שהביאה ענף זית לצוהר התיבה, אחר שקלו המים[77]. השיר מכיל סידרה של הרהורים, משאלות ותקוות, המועלית בעזרת סידרה של שאלות ריטוריות ואפוריזמים, והוא רצוף דברי שבח והלל לארץ האוטופית הרחוקה, השונה מן המציאות הגלותית העכורה, שבתוכה שרוי הדובר.

אולם, דברי השבח וההלל אינם נאמרים בצורת משפטי חיווי. כמו ב"המתמיד" וב"אם יש את נפשך לדעת" הותיר ביאליק את דברי ההערצה המופלגים למושא האודה בצורת שאלות, ולא בדרך של קביעות הגדיות, ומשום כך אין לתפוש את השבחים על הארץ הרחוקה בוודאות וללא הסתייגות. הדובר מותיר את כל תיאורי הארץ הנכספת ונופיה בצורת שאלות שאין עליהן מענה, והשארת כל המידע בצורת שאלות מרמזת, אולי, שיש מקום להטיל צל של ספק בחלק מן הסיפורים הקונבנציונאליים-האגדיים, האופפים את קיומה של הארץ. אין לפנינו, אפוא, שיר-תהילה או שיר-התפעלות תמים, המדבר בשיבחה של הארץ ומתאר את קסמיה, במתכונת "שירי ציון" המקובלים. הציפור בשיר היא תחבולה ריטורית גרידא

---

(76) Maddison ([126] , 33-46).

(77) זימרת הארץ = זמורה, כמו ענף הזית, שבפי היונה מפרשת-המבול; "כבר כלו הדמעות" ("אל הצפור", שורה 61), כמו "הקלו המים" (בראשית ח,8). כאן, סוף המבול נקשר בסוף עונת הגשמים והקור, באביב המביא את הציפור הנודדת לחלונו של הדובר, וגם במשאלה לקץ השירה הדמעונית, המציפה את קוראיה במבול של דמעות, כמו בשיר-האביב "אחרי הדמעות" (שכותרתו מרמזת גם לייחולו של המשורר לסילוקן של הדמעות מן השירה העברית בת-הדור, לקץ השירה הדמעונית הסנטימנטאליסטית).

כאן, פונה הדובר אל הציפור השבה מציון, ומבקש לדעת אם סר כבר הענן הקודר, אם לאו. אומנם, את ציור הענן, הפרוש על ציון, ניתן לתפוש אף במובן מיטאפורי, אך גם "גבעת הלבונה", המוזכרת בשיר, כחלק מן הטופוגראפיה הקונקרטית של הארץ, ביחד עם עמק השרון, הלבנון והירדן, אינה מקום ממשי, כי אם מקום אגדי[80]. בשיר זה כורך, אפוא, הדובר אלה באלה מקומות ממשיים-קונקרטיים עם מקומות אגדיים-דמיוניים. משמע, הדובר - המאמין במציאותו ובקיומו של הענן האגדי ושל גבעת הלבונה האגדית ומערב דמיון במציאות - אינו המשכיל הראציונאלי, איש ההיגיון הצרוף, המקפיד על דיוק עובדתי ואף אינו יכול להיות מזוהה עם דמותו של המשורר. ה"אני" הלירי שבשיר מייצג אדם עממי ותמים, שתפישתו את ארץ-ישראל ניזונה מסיפורי-מעשיות ומאגדות, הרווחות בעם. אדם זה מאמין, למשל, בתמימותו, שארץ-ישראל היא מקום ש"האביב בו ינוה עולמים", ושואל בנוסח נאיבי ורגשני אם כבר הקיץ משנתו "השׂב ביערים,/ הלבנון הישן, הנרדם?".

כלומר, לצורך השוואת מצבם של האחים, "העובדים, הזורעים בדמעה" שעלו בסוף המאה לארץ-ישראל והתיישבו בה, עם מצבו של מי שנשאר ב"כנף ארץ קרה", עיצב ביאליק דמות פיקטיבית, "פרסונה" של אדם תמים ועממי, השואל שאלות נאיביות על הנעשה בארץ, בהשתפכות נפש רגשנית. קווים רודימנטאריים לאיפיונה של דמות זו שרדו גם בנוסח המוכר של "אל הצפור", אך עיקר התימוכין להבנתה בתורת *folkstip* ימצא הקורא בנוסח הגנוז של השיר, שבו דומה דמותו של הדובר האומלל לדמות הרפתן ב"עצה בתפילה", שעוצבה בהשראת דמותו העממית של טוביה החולב[81].

---

(80) על-פי שיה"ש ד, 6. בורנשטיין ([9] , 91) הסביר, כי המשורר הסמיך את "גבעת הלבונה" והר הלבנון בשל דמיון צלילים גרידא.

(81) ראה: סעיף ב.4 בפרק על הסאטירה והפארודיה. ראה גם: שם, הע' 35.

עיצובו של הדובר כדמות פיקטיבית הוא - כאמור - חריגה בולטת מן המסורת האודיית. פיוטור[82] מדגיש, כי ה"אני" הדובר בשיר באודיי לעולם יהא מזוהה עם המשורר, בהתגלמותו המרוממת ואצילת-הנפש, ואילו כאן הדמות בדויה ועממית "נמוכה".

אולם, לשתי התופעות הריטוריות, שתוארו לעיל - הבעת הספק באמצעות שאלות, שאין עליהן מענה על מהות האובייקט האהוב והנערץ, ועיצובה של דמות דובר בדיונית, השונה מן ה"אני" הלירי, המזוהה עם המשורר - נועד ב"אל הצפור" תפקיד חשוב, הקובע את האיכות האטמוספירית של השיר. שתי תופעות ריטוריות אלה נועדו למיתון הסנטימנטאליות והרגשנות המשתפכת, לשבירת הנוסח ה"חיבת ציוני" וליצירת חידוש ניכר ביחס לשירת קודמיו. בני הדור הבחינו בנקל בנימתו ה"עממית", המיתממת, של "אל הצפור"[83], שהיא תולדה של עיצוב "פרסונה" תמימה, המצטיינת בעירוב מעניין של אמונה באגדות ובמעשיות ושל מעשיות וחוש-מציאות.

"שיר ציון" אחר של ביאליק, משנות יצירתו הראשונות הוא "ארץ שחולה כפניניים" (שכונה גם "שיר ציון") ובו כלל ביאליק תיאורים טופוגראפיים ארקאדיים, ברוח הקונבנציות, שרווחו בשירת-התקופה. י' גולדמן, למשל, בספרו "שיבת ציון"[84], תיאר את ציון הנכספת, במונחים ארקאדיים ואוטופיים כאחד:

---

(82) Viëtor, Karl, Geschichte der Deutchen Ode ([131] ,133-143).

(83) ראה: פיכמן, יעקב, "שירת ביאליק" ([37א.], תמז). ראה גם: בורנשטיין, י"ד, ([9], תמז).

(84) וילנה, תרמ"ח.

שמה בשמי זהר / כבדלח לטהר / אור עולם יופיע / --- ארץ זית שמן / --- ארץ חטה ושעורה / --- ארץ מכל אפסים / בה רוח שפיים / אך שבלים יניע / ארץ - ברזל אבניה / ונחשת מהרריה / כן תחצב תסיע ---

בשירת "חיבת ציון" רווחו שתי תפישות עיקריות, שעל-פיהן נתפשה הארץ ועל-פיהן עוצבו תיאוריה: התפישה האחת מקורה בפאסטורלות ובשירי-הרועים למיניהם, שהתגלגלו לשירת ההשכלה מן השירה בעברית באיטליה. על-פי תפישה זו, תוארה הארץ כמקום פאסטוראלי, עשיר בכרי דשא ובמעיינות, ביערות ובכרמים, מקום שבו מתנהלים חייהם של רועים, יוגבים וכורמים בשלווה ובמנוחה. היצירות, שבהן ניכרת התפישה הפאסטוראלית של הארץ, מביעות לרוב געגועים לעברה של האומה, כיסופים לתקופת האבות, שבה ישב העם קבע על אדמתו, עבד אותה וניזון ממנה. תיאורי הטבע בשירים אלה, שמקורם בפאסטוראלות, נשענים על קונבנציות ספרותיות עתיקות יומין, שתוארו בהרחבה בספרו של קורטיוס[85], בפרק "הנוף האידיאלי". קונבנציות ספרותיות אלה, כגון טופוס ה-*Locus Amoenus* ("המקום הנחמד"), משתמש ב"אבזרי" נוף קבועים (נחל, עצים, כרי דשא, רוחות וצפרים), הקשורים בתיאורי-קבע של גן-העדן. דפוסי-קבע תיאוריים אלה רווחו בתקופת ההשכלה ושימשו את כותביה, כפי שהראה דן מירון ביחס לכתיבתו של אברהם מאפו[86].

התפישה השנייה, שרווחה בתיאורי הארץ בשירת "חיבת ציון", היא התפישה הריאליסטית-המשכילית, הנשענת על תורות פילוסופיות תועלתניות ועל הלכי-רוח פוזיטיביסטיים. לפי תפישה זו, יש לזנוח את התיאורים האגדיים הדמיוניים ואת הקונבנציות הפאסטוראליות המתקתקות, שעליהם נתבססה תפישת הארץ במשך

---

(85) Curtius, Ernest Robert, European Literature & the Latin Middle Ages, ([85] 183-202).

(86) מירון דן, "בין חזון לאמת: ניצני הרומאן העברי במאה ה-19", מוסד ביאליק, ירושלים, 1979, 23-27; 162-164.

כל שנות הגלות הארוכות. יש לטפח תפישה חדשה ומציאותית של הארץ, הנשענת על רשמים קונקרטיים-מוחשיים, מפיהם של אנשים, שביקרו בארץ בפועל. ביצירות, שנכתבו על-פי תפישה זו, תוארו עיי חורבות ושממה, עצי תמר בודדים, אוהלי ערביים וקברי אבות מחוללים; אך מתוך התפישה התועלתנית, הושם ביצירות אלה גם דגש על אוצרותיה של הארץ, על מחצביה ומשאביה, לשם עידודו של הציבור היהודי בגולה לעלות ארצה ולהתיישב בה.

שירו האהוד והמקובל של מ"צ מאנה "משאת נפשי", למשל, שייך לקאטגוריה הראשונה, ובו מתוארת ציון כמקום פאסטוראלי ארקאדי, שבו "שיר האכר בריא רענן, / נשמע מאפסים. / קול החליל משפת הנחל, / רועה ישק העדר". השיר רצוף תיאורים נעימים והארמוניים של החיים השלווים בציון, והוא נועד להשכיח את עקת הגלות, יותר משהוא בא לעצב מציאות קיימת ומוחשית. "משאת נפשי" נועד לבטא את ערגתו של הדובר-המשורר לאיזו מציאות אוטופית ואת חלומו על "איי זהב" דמיוניים שמעבר לים.

גם משירו של ש"ל גורדון - "ציון" - ניכר, שתפישת הארץ של המחבר ניזונה בעיקר מאגדות, מסיפורים וממעשיות פרי-דמיון, ולא מידיעת נופי הארץ לאשורם. ציון מצטיירת על-פי שיר זה כארץ, שמחוזה חצפוני מיוער ביערות עבותים, הנתונים בסופה עזה, הפוגעת בעציהם הענפים ועמוקי השורש ("שם ארזי זוקן, אלונים, תימורות --- מסוערה וסער השברו, השלכו / אך בארץ עמוק הכו שרשימו / אך נטפי שמים ירדו עלימו / ונטעי נעמנים מגזעם יצמחו"). תיאור זה, יותר משהוא הולם את תיאורו של יער בצפון ארץ-ישראל, מתאים הוא ברוחו לתיאורו של יער צפון אירופי, שעליו ניתכים גשמי זעף ושבו מתחוללות סופות עזות. גם תיאורו של נהר הירדן בשיר זה, עם מימיו השוצפים ומשבריו ההומים, הולם יותר את תיאורו של נהר אירופי. הירדן מתואר כאן, כאילו היה

בגודלו של נהר הוולגה, לפחות: "שם יגח הירדן, מימיו יזחלו / --- וברעם ורעש ילפות דרכהו / משבריו יהומו על כל גדותיהו ---". ניכר משיר זה, שהמשורר בנסיונו לשוות בדמיונו את נופיה של ציון הרחוקה והבלתי-מוכרת, ראה לנגד עיניו נופים אירופיים מוכרים.

לעומת זאת, שירו הפופולארי של מ"מ דוליצקי - "אויתיך" - אינו מנסה כלל לתאר את הארץ החלומה והנעלמה בסידרת תמונות קונקרטיות, החותרת לעיצוב חזותי ומוחשי כלשהו. שיר זה, הפונה לארץ הנכספת, כאילו היתה אשה אהובה אידיאלית, רצוף מתחילתו ועד לסופו קונבנציות ספרותיות (משיר-האהבה הפטרארקי, למשל. "אויתיך" בנוי מסידרת סוניטות פטרארקיות ומבטא אהבה לארץ בנוסח ה-*amour courtois*), שנועדו לדרוש בשיבחה של ציון ולפרט את מעלותיה באמצעות השתפכות רגשות נמלצת, עולה על גדותיה:

בת ציון אהבך, / את חלדי, נשמתי, / אהבך, אתאוך /
את סמל אהבתי. / --- יפתי מה נפלאים / שמי ספיר על
הריך, / מה נאוו ראשי סלעים / כי יענדו אור כוכביך! ---

שירו הארכני, בן 84 הטורים, של דוליצקי הוא סטיריאוטיפי לחלוטין. אין בו פרט קונקרטי אחד, המעלה את נופיה של הארץ, או מייחד פן כלשהו מאוירתה. יש בו ביטוי רגשני, רווי פאתוס לתפישה הנאיבית, שנקבעה בתודעת הדורות.

תפישה נאיבית ופשטנית זו מצויה גם בכתביהם של מסאים ופרוזאיקונים, ולא בשירים בלבד. הפרוזה הלירית של נחום סוקולוב, למשל, מבטאת אותה תפישה טעונת רגש, שניכרת משיריהם של מאנה ושל דוליצקי:

> לארץ ישראל, המכלכלת לבבות אדירים, ארץ היהודים העתיקה, ששם בכרה הגבורה, ששם פרחה העליצות! רכסים גדולים, גפנים מצחקות, כרים לבושי צאן, ארץ שם בן-אדם שאף רוח בגאות דרור --- האח, ארץ פתוחה לאורחים כאהל אברהם אבינו, מתוקה כנפת צופים וכה יפה! ארץ יקרה שאהבתי אהבות כה שונות --- את הנשקפת כחידת עולמים למחשבתי הענווה מדי יגש רוחי אליך להסתופף בצללי זכרונך --- צעיף שחור פרוש על נאות אהבתי; ליל רובץ עליהם כרבצו על תהום נפשי.
> ("לארץ ישראל", מתוך "כתבים נבחרים", תרנ"ט-תרס"ד).

שוב מושם הדגש על רגשותיו של הכותב, ולא על מושא הכתיבה; על השתפכותו של המכריז הכרזות אהבה, יותר מאשר על מושא אהבתו, הנשאר מרוחק, עלום וחסר-ייחוד וזהות כשהיה. הכתיבה על אהבת הארץ בתקופה זו עמדה בסימן דברנות יתירה ופרץ רגשות ודמעות[87].

"שיר ציון" (או "ארץ שחולה כפנינים") הוא, לכאורה, אודה של כיסופים וגעגועים, במיטב המסורת של הז'אנר. גם בה מתואר האובייקט הנכסף - "ציון" - כמקום ארקאדי אוטופי, שנפש המשורר משתוקקת אליו. השיר רצוף קונבנציות אגדיות פיוטיות והשתפכות נפש סנטימנטאליסטית, המתמוגגת בדמעות ובאנחות:

ארץ שחולה כפנינים
שמיה כבדלח לטהר
שמן פלגיה ימשכו
ואבניה כספיר לזהר.

ארץ שצפון בה רגש...
בה לוטים זכרונות קדומים -
אבחר אשתפך בחיקה
אשתפך - ואמצא נחומים.

תיאור הארץ הבלתי-מוכרת משובץ תיאורי גן-עדן, על-פי המסופר בבראשית: "וזהב הארץ ההוא טוב שם הבדולח ואבן השהם" (שם ב, 12). התיאור מוגבה ומרומם, ומשובץ גם בתיאורי ההוי"ה ("כמעשה לבנת הספיר וכעצם השמים לטהר", שמות כד,10). נראה, שלצורך תיאור הארץ הנכספת והנערצת, גייס ביאליק רמזים ושברי פסוקים מן ההקשרים המרוממים והנשגבים ביותר במקרא. תיאורי הארץ מזכירים גם את פרקי החוכמה באיוב: "כי יש לכסף מוצא ומקום לזהב יזקו. ברזל מעפר יקח ואבן יצוק נחושה --- ארץ ממנה יצא לחם --- מקום ספיר אבניה ועפרות זהב לו --- ומשך חכמה מפנינים" (שם כח, 1-18), ואף את תיאורי הארץ המרוממים, הכלולים בספר

---

(87) לחובר ([32ד], 85-86) הסביר, כי "שיר ציון" הוא הז'אנר, שאליו נכסף הדור, שהשתוקק לשירים חדורי נימה עממית-רגשית, שיספרו על 'נעורי העם', (המשך)

דברים ("כי ה' מביאך אל ארץ טובה ארץ נחלי מים עינות ותהומות --- ארץ חטה ושעורה --- ארץ אשר אבניה ברזל ומהרריה תחצב נחושת", שם ח, 7-8). פתיחת השיר עומדת, אפוא, בסימן החגיגיות והרצינות הטכסית, בשל שיבוצם של צירופים הנטולים מפרקים חגיגיים צרמוניאליים, מתוך חטיבות אודיות במקרא.

משורה 9 ואילך, מתפתח דימוי מורחב, ההופך ל"קונסיט", המשתלט על השיר ומקנה לו את אחדותו. האומה כיישות אנאלוגית לאם אוהבת, נוטלת את הדובר בחיקה ומרדימה אותו כבן עליף בשיר ערש נעים. בחיקה של האם הרחמניה, הוא חולם "חלום ציון", על אחרית-הימים ועל ביאת-המשיח ("עד דעה הארץ תמלא / וכלה גם עוון ורצח ...", שורות 19-20). בזמן שהדובר חולם "חלום ציון" משובב-נפש, בחיקה של האם האוהבת, הממררת בבכי ומנעימה בשיר חליפות, חלים שינויים טופוגראפיים מרחיקי-לכת: הלבנון וההרים נמסים, הגבעות בוכות והירדן הופך לנחל דמעות:

אז ירעש יתחולל הלבנון,
ימסו כדונג ההרים,
השרון יתמוגג בבכי,
וציון אז תבך במסתרים ...

אז תזעק ותחיל הרמה
מרה יבכיון הגבעות,
תמס יהלך הירדן
והיה לנחל דמעות ...

---

(87) המשך:

יביעו את געגועי האומה לציון ויקוננו על מר גורלה בניכר, בעת גזירות וגירושים. פרוג בפיוטיו הלאומיים נתן ביטוי לסבל האומה, שחפף לסיבלו האישי. משוררים אחרים בני-התקופה, כדוגמת יצחק רבינוביץ איש קובנה ומ"מ דוליצקי, קוננו - לדברי לחובר - על-פי שיגרת הדפוסים הספרותיים המקובלים, מבלי שיהא לסבל הרב ולדמעות הרבות שבשיריהם אחיזה כלשהי בביוגראפיה שלהם. כשם שאת סיבלם=כביכול תיארו בצבעים קודרים ומוגזמים, כך גם תיאוריהם הארקאדיים והאידיליים עמדו בסימן ההפרזה וההגזמה.

שירתה של האם-האומה חודרת לליבו של הדובר ומרעידה את נימי נפשו. שירתה על ימים עברו, עת ישב העם לבטח על ארצו ו"על מצחו טל ילדות לא חורב", גורמת לכיסופיו ולגעגועיו לארץ הרחוקה ונוזלת על ליבו כנחל עדנים. דומה, שהשיר נקטע ולא נסתיים, בנקודה שבה התחייבה תגובתו של הדובר-הבן על שיר-הערש הנעים של אימו. השיר מסתיים בהכרזתו של הדובר "מה טובה שירתה ונעימה!..", בסיום פתוח ומקוטע, שאינו סיום טיפוסי של שירי ביאליק המוקדמים, או של שירי-ציון בני-התקופה. אלה הסתיימו לרוב בקריאה הורטאטיבית-מייעצת לעם לצאת בדרך העולה ציונה.

השינה והחלום מוצגים ב"ארץ שחולה כפנינים" כשנת נצח וחלום נצח, שמהם אין הדובר רוצה להקיץ, כי החלום נעים לו מן המציאות. בדבריו "וצרור בכנפה אישנה / אישנה - עד בלתי שמים ..." (שורות 14-15), מעלה הדובר את דברי איוב, המרמזים לכך, שמותו של אדם הוא סופי ומוחלט ("ואיש שכב ולא יקום עד בלתי שמים לא יקיצו", שם יד, 12). משמע, שנתו של הדובר היא שנת-נצח עד יום-הדין ותחיית-המתים ונפשו צרורה לעד בחיקה של האם-האומה, ואין בכוונתו כל עיקר להקיץ משנתו ולפעול פעולה של ממש "עד בלתי שמים". הפיכתו של "שיר ציון" ל"חלום ציון", מעמידה את האמור באור שלילי ומטעינה אותו בהשתמעות דרוגאטיבית, שכן ה ח ל ו ם בשירי ביאליק המוקדמים טעון לרוב משמעויות של גנאי (ראה: שיריו המוקדמים "חלום בתוך חלום", "חושו רופאים", "גסיסת חולה" ועוד), ומשמש שם-נרדף לרעות רוח, להרהורי שווא והבל. הזכרת "חלום ציון" ושיר-שינה בכפיפה אחת עם "שיר ציון" מקנה לכותרת התכוונות מעין-אירונית: שירי-ציון רבים נכתבו במתכונת שירי-הערש[88], וכאילו אומר כאן המשורר בסמוי ובמרומז, כי הנוף הארקאדי הקדום מותנה, לאמיתו

---

(88) שביט, עוזי, "גלגוליו של שיר ערש", 'מאזנים', מא, חוב' 3-4, אוג.-ספט. 1975, 214-218 (ובמיוחד עמ' 214).

של דבר, בחלום ובהזייה הנעימים. ברקע הדברים מהדהדת מודעותו של הדובר המפוכח, היודע שהכל אינו אלא מיקסם-שווא.

בולט בכוונתו האירונית הקטע, שצוטט לעיל, שבו מתרחשים לשמע השירה שינויים טופוגראפיים רבי-רושם ועוצמה, הממיסים את ההרים כדונג וממלאים את הנחלים בדמעות. אומנם, ניתן לנמק את התיאורים ההיפרבוליים, הכלולים בשורות 25-32 בהנמקה ריאליסטית דחוקה: מי הפשרת השלגים נ ר א י ם כמי הדמעות, המציפים את הגבעות, העמקים והנחלים. אך דומה, שיותר מכל כלולה כאן ביקורת סאטירית-פאדודית על שירי-ציון הדמעוניים, שבהם מוצפת הטופוגראפיה הריאלית והאגדית של הארץ בנחלי דמע ובאנחות געגועים. בהימנון ציוני, שכתב ביאליק למען אגודת "נצח ישראל", שעם חבריה נימנה, פתח המשורר במעין הכרזה פאתטית: "לא מגדות ירדן, מראש הר הלבונה - / מלבי ברכות תבאנה". משמע, המשורר אינו מעמיד עצמו, כמי שמברך את אחיו מציון הרחוקה (שעה שבפועל הוא עדיין נמצא בגולה כמוהם). שירו אינו נובע מן ההוויות הגדולות והמרעישות (ראש הר הלבונה), אלא ממקור צנוע וקטן, מליבו. שירו-ברכתו אינו שלוח מציון, אלא נשלח "בדרך העולה ציונה", מתוך ליבו. אך כלולה בהכרזה פאתטית זו גם אינסינואציה אירונית כלפי השירה הדמעונית בת-התקופה: המשורר מכריז בראשית שירו, בין השאר, הכרזה על מלאכת השיר והכתיבה; שירו אינו מחבב היפרבולות, אלא לשון-המעטה; שירו אינו שופע מים ודמעות כמי הירדן וכמי הפשרת השלגים מראשי ההרים; שירו אינו משקף את ארקאדיה ואת אוטופיה, ארצות הזהב של כותבים סנטימנטאליסטיים, אלא משקף כנות ואמת - דברים הנובעים מן הלב, דברים ריאליסטיים, נאמנים ואמיתיים.

בדבריו של הבן הרודם ב"ארץ שחולה כפנינים" כלול גם רמז אירוני נוסף, הנלמד מתוך תיאורו את הארץ - "הארץ כגן עדן לפניו". תיאור זה מבוסס על האמור "כגן עדן הארץ לפניו ואחריו מדבר שממה" (יואל ב,3), ולפיו מותר אולי להסיק וללמוד מתוך המפורש על הסתום: כל זמן שנמשך

החלום, בראית הארץ בדמיונו של החולם כארץ קסומה ומופלאה, ועל כן אין הוא רוצה להקיץ משנתו. עם היקיצה, נמוגה האשליה, מתפוגג הקסם ומתגלה האמת ("ואחריו מדבר שממה"). הארץ אינה אלא ארץ שוממה וזנוחה, עם עיי חורבות וקברי אבות. הסיפא של הרמיזה לנבואת הזעם של יואל מלמדת, שהדובר מכיר אלגכון, שבצד התפישה האידיאלית, האוטופית או הפוסטאלגית, של ארץ-הבחירה, יש אמת מכוערת ופחותה, שהובעה במאמריו הריאליסטיים של אחד-העם "אמת מארץ ישראל". דומה, שבשיר שלפנינו יש אפילו תגובה מכוונת לדבריו של אחד-העם, במאמרו הראשון ממסעו לארץ-ישראל בתרנ"א (שנדפס ב'המליץ', בזום כ"ד כסיון תרנ"א):

> מן האמת הזאת דוצה אני לגלות ט פ ח - את הטפח היותר
> מ כ ו ע ר ; רוצה אני לא להיות 'כנור לשירי ציון', להלהיב
> דמיון הקוראים ורגשותיהם על ידי ציורים בעיניים - כנזרות
> כאלה יש לנו די והותר, המושכים אותנו בזמיוות זפות - כי
> אם כל חפצי, להפך, לעורר את אחי באהבת ציון משנתם המתוקה ---

דומה, שגם בשירו זה, שכותרתו בכתב-היד היא "שיר ציון", כלל ביאליק ביקורת קשה כנגד "שירי ציון" המקובלים, המתקתקים והמליציים, שירי-הערש, המיושנים "בזמירות יפות" וגורמים לחלומות בעיניים, תחת שיעירו את העם משנתו הארוכה ויעוררוהו לפעולה של ממש.

צדק לחובר[89] בקביעתו, כי ב"שיר ציון" שלפנינו "סימני ילדות עדיין טבועים בו בכל אבריו --- הדים וולשים, רפיס מקול הזמר של מיכ"ל בראשון מ'שירי בת ציון' --- (ו)מן הנעימה שבשיר-ציון של דוליצקי 'אויתיך'". ואולם, חולשתו של השיר אינה נובעת, כהנחתו של לחובר, מן האיכות החקייניות שבו, שכן חקיינות זו מכוונת היא ונעשתה ככל הנראה לצרכים פארודיים. חולשתו העיקרית של השיר היא באי-ההכרעה שבין מגמות סותרות, המתרוצצות בו:

---

[89] "ביאליק - חייו ויצירותיו" [תד.], 84-85).

בשיר מסתמנת אי-החלטה בין המגמה הסנטימנטאליסטית ובין המגמה הפארודית, והמשורר לא העניק הדגש מובהק לאחת מן המגמות הסותרות הללו. אי-ההכרעה בין המגמה הרגשנית והמתפעמת לבין המגמה הפארודית המגחכת היא המעמידה את "ארץ שחולה כפנינים" בסימן של רפיפות ובעטיה נראה השיר כמעשה-טירון רופס. חולשה זו אופיינית לכמה משיריו ההימנוניים המוקדמים של ביאליק, כגון השיר "לכי דודה", שביאליק תיקנו והבהיר את מגמתו ב"קומי וצאי לך" (ראה דיון בשירים אלה). שירים מוקדמים אלה הם עדות להימשכותו של ביאליק בשלב זה אל שני קטבים מנוגדים: אל הכתיבה הסאטירית-אירונית, מחד גיסא, ואל הכתיבה האודיית המרוממת, מאידך גיסא. בהשראת הימנוניו של ש"ש פרוג כתב ביאליק גם שירי הימנון מרוממים, שאינם מערבים את הראייה האירונית בליבם של דברי החזון המרוממים.

ב. <u>ההימנון</u>

ההימנון, כמו האודה, ניכר בהגות המרוממת, בסגנון הפורמאלי ובדיקציה הגבוהה שלו. גם בהימנון ניכרת נטייה אל הנשגב, המעודד והמרגש; אך בעוד שהאודה מקורה בשירת-החול, ההימנון מקורו בשירת-הקודש, ובצורותיו ההיסטוריות היו משוקעות בו דוקטרינות תיאולוגיות לרוב ורגש דתי נלהב ומתפעם. ההימנון נכתב לשם תהילה ושבח לאל, ולרוב הושר במקהלה באירועים חגיגיים.

בשל היותו ז'אנר אוראטורי-ציבורי, הצטיין ההימנון לרוב בתמליל רגיל, פשוט ובלתי-מורכב, בקומפוזיציה ברורה ובפשטות ריתמית, שהקלו את קליטתו בקרב ציבור רחב והטרוגני של מתפללים. ההימנון הוא כלי-הביטוי האובייקטיבי והבלתי-אישי ביותר של השירה הלירית. הוא נבדל על כן מן

האודה במידת ריחוקו של המשורר מן העולם, המתואר בשיר, ובמידת המורכבות של העיצוב הסגנוני והפרוזודי. ההימנון הוא על-אישי, וניתן בו ביטוי לשאיפות הציבור והכלל. לפיכך, ה"אני" הדובר בו הוא על הרוב "אני" קולקטיבי; דרכי העיצוב של החומרים התימאטיים הן דרכים ישירות; המוטיבים ברורים ובלתי-מתוחכמים; האלוזיות אינן מצטיינות במורכבות יתירה; עיצוב הבית מתרחק מן הסבוך והנפתל ושואף אל הסדיר והרהוט, בניגוד לאודה, הנוטה לעיתים קרובות אל המיבנה המורכב והמשוכלל.

דן מירון[90] הטעים את מידת האובייקטיביות הרבה שבהימנון, שהוא ז'אנר לירי, אך בלתי-אישי, ו"הוא ביטוי לחויותיה או לאמונותיה של קבוצה אנושית מוגדרת, שאין בו מקום לעמדתו האישית-הריגשית של המשורר". במקורו, נועד ההימנון, כאמור, לשיר בשבח הבורא, אך אחר גלגולים רבים, התייחד הז'אנר לסוגי השירה הציבורית, בעלת הריטוריקה הדליבראטיבית[91], המשכנעת לפעולה, המעודדת והמנחמת, שפניה אל העתיד.

---

(90) ראה: הע' 3, בסעיף א.1 בפרק על האודה.

(91) הריטוריקה הקלאסית הבחינה בין שלוש דרכים של טיעון:
(א) הפנייה באמצעות הלוגוס - ההנמקה הראציונאלית
(ב) הפנייה באמצעות הפאתוס - ההנמקה הריגשית
(ג) הפנייה באמצעות האתוס - דמותו של הריטוריקן, הרוכש את אמון הקהל.
אדוארד קורבט (ראה להלן), בספרו "הריטוריקה הקלאסית", מבחין אבחנה אחרת, הקשורה במטרות השיכנוע:
(a) deliberative oratory - הנאום הפוליטי, ההורטאטיבי, שמשכנע לפעולה ופניו לעתידץ
(b) forensic oratory - הנאום המשפטי, המגן או המאשים, המדבר על העבר.
(c) epideictic oratory - סוגי הדרשה למיניה, הנאום הדקלאמאטורי, הצרמוניאלי, שייעודו להרשים ולא לשכנע.

see: Corbett, Edward P., Classical Rhetoric, N.Y., Oxford U.P.,1965.
Dixon, Peter. Rhetoric, The Critical Idiom (No.19) gen. ed. J.D.Jump, Methuen, London,1971.
Kennedy, George, The Art of Persuasion in Greece, Princeton U.P., 1963.
Vickers, Brian, Classical Rhetoric in English Poetry,London,1970.

ביאליק הירבה במרוצת העשור הראשון ליצירתו בכתיבת הימנונות, ונענה בכך לפניותיהם של אנשי אגודת "נצח ישראל", שראו בו את משוררם[92]. בהשראת הימנוניו של פרוג והימנוניו של יל"ג, כתב שירי-הימנון רבים, כגון "ברכת עם", "אגרת קטנה", "למתנדבים בעם", "מקראי ציון" ו"מתי מדבר האחרונים", וכן תירגם את הימנונו של פרוג "מנגינה עברית" (או "שירת ישראל") בשם "עינך בהירה".

ברבים משירי-הימנון אלה, חוזר ונישנה מצלול ממקד אחד /lex/, כגון בפרק ההימנוני מתוך "יעקב ועשיו": "לך נודד ללחם / אם בצקה רגלך --- אך אנה אלכה?" (שם, שורות 211-213), שממנו מהדהדת קריאת הגירוש "לך" ו"לכה!", אך גם קריאת העידוד לעלייה לציון "לך לך"[93]. במצלול ממקד זה הבחין לחובר, בתארו את רובד הצליל בבית השלישי של "הרהורי לילה": "בבטן הקנני אל מסכן, חלכה, / ויתן לי מקל ויאמר לי: לכה! / --- לך סב על הפתחים בילקוט על שכם, / בא פתחי נדיבים ושחה על פת לחם - ". ביאליק חוזר ומנצל מצלול ממקד זה ברוב הימנונותיו וכך כורך באחת את ביזויו של היהודי ואת עידודו, את כניעתו הפאסיבית ואת התעוררותו האקטיבית לחיים פרודוקטיביים, לפתיחת דף חדש בחיי העם.

---

(92) ביאליק כתב במרוצת העשור הראשון ליצירתו הימנונות רבים וכן שירים בעלי יסודות של הימנון: "קומי וצאי לך", פרק רביעי של השיר "יעקב ועשיו", "ברכת עם", "אגרת קטנה", "לא מגדות ירדן", "מזרח ומערב", תרגום הימנונו של פרוג "מנגינה עברית" (בשם "עינך בהירה"), "מתי מדבר האחרונים", "למתנדבים בעם", "מקראי ציון".

אנשי האגודה חזרו והאיצו במשורר לכתוב שירים בעלי רוח לאומית, ולהימנע משירים, ש"קלות ראש מבצבצת" מהם (ראה: הע' 15, בסעיף א.4 בפרק על האליגוריה). על כתיבת ההימנון "לא מגדות ירדן" הסתכסך ביאליק עם הרב ניסנבוים, ראש האגודה וחדל לכתוב עבורה.

(93) ראה: "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד], 123, הע' 16). ראה גם: סדן דב (בחתימת: דב שטוק) ([36ז], 113).

ב.1 תרגום הימנונו של פרוג

זיקתו של ביאליק להימנוניו של פרוג ניכרת יותר מכל בעצם מעשה התרגום של שירו ההימנוני של פרוג "מנגינה עברית", שהשפעה רבה נודעה לו על כתיבתו של ביאליק. לחובר[94] ציין את הזיקה, שבין "מתי מדבר האחרונים" לבין תרגום שירו של פרוג (שביאליק העניק לו את הכותרת "עינך בהירה") - שניהם הימנונות, הפותחים בקריאת-עידוד לעם, שלא ייעצר בדרכו ושלא ייוואש נוכח הקשיים המרובים, אלא יקום ויצא מן הגולה אל עבר מציאות חדשה בארץ חדשה. לחובר אף ציין את הזיקה, שבין "מתי מדבר האחרונים" לפואימה "מתי מדבר"[95], ומכאן שהימנונו של פרוג השפיע במישרין או בעקיפין על חטיבות מרכזיות וחשובות בשירת ביאליק.

קטע הימנוני דומה לפתיחת "עינך בהירה" ו"מתי מדבר האחרונים" כלל ביאליק עוד בסוף שירו המוקדם מתרנ"ב "יעקב ועשיו", שבכתיבתו הושפע גם כן, ללא ספק, מהימנונו של פרוג, עוד קודם תרגומו לעברית, הן בעיצוב הסיטואציה והן בבחירת צירופי הלשון. קטע הימנוני זה, שהוא פרק רביעי של האליגוריה "יעקב ועשיו", עשוי להתפרש כדיאלוג בין היהודי הנודד לבין אלוהיו. האל מצווה על הנוד לקחת את ללקוטו על שכמו ולצאת לדרך, ומעודדו בקריאה "עוד שלם מטך". היהודי עומד נבוך על פרשת דרכים, ומציג לבוראו סידרת שאלות, הנותרת ללא מענה: "אך אנה אלכה? ... / הוי אלי בקודש! / העולם אם נצח / רק אהיה מרדף?..".

---

(94) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([732.] , נספח יח, 364).

(95) "'מתי מדבר האחרונים' ו'מתי מדברי'" ([732.] , 72-80).

שירו של פרוג "מנגינה עברית" פתח את גליונו הראשון של העיתון היהודי-רוסי 'ראזסבייט' (1882), אחרי הפרעות בדרומה של רוסיה, שכונו "הסופות בנגב". כותרתו של השיר "מנגינה עברית" (או "שירת ישראל"[96] בתרגום א' קאפלאן) מושפעת ממחרוזת-שיריו של ביירון "מלודיות עבריות", שהשפיעו השפעה נרחבת על משוררי ההשכלה ועל משוררי "חיבת ציון"[97]. השיר נדפס בלוויית תת-הכותרת "דבר אל בני ישראל ויסעו", שהיתה לסיסמתם הראשונה של אנשי בי"ו. לשיר עתיר-הרגש, שקרא לעם שבע-הנדודים והיגון לצאת שוב לדרך הבלתי-נודעת, נודעה השפעה סוחפת הציבור היהודי בכלל ובקרב סופרי הדור בפרט[98]. סופרי הדור תרגמוהו כמה וכמה פעמים; י"ל גורדון, שעבד אותה עת במערכת ה'ווסחוד' ובמערכת 'המליץ', כתב אז את הימנונו הידוע "אחותי רוחמה", בהשפעת הימנונו של פרוג. שירו של גורדון נדפס בנספח החגיגי "מגדנות" של 'המליץ' (גיל' 20, תרמ"ג), וגם לו נודעה עד מהרה השפעה רבה. שירו של פרוג השפיע בעיקר על קוראי העיתונות היהודית-רוסית, שעה שהימנונו של גורדון היכה גלים בקרב קוראי העברית, וזכה לתגובות רבות, אוהדות ונוגדות, בשיר ובעיון[99].

---

(96) פרוג ([166] , חלק שני, 175-176). ביאליק הכיר, כמובן, את שירי פרוג במקור, והיה נתון תחת השפעתם עוד בטרם ראה אור התרגום העברי, ראה: אגרותיו מן השנים תר"ן-תרנ"ב, שבהן הוא מדבר על זיקתו העמוקה לשירי המשורר היהודי-רוסי.

(97) ראה: סעיף א.3 בפרק על האודה.

(98) ראה: סלוצקי, יהודה, "העיתונות היהודית-רוסית במאה התשע עשרה", מוסד ביאליק, ירושלים, תשל"א, 123; 305-306.

(99) ראה: קלוזנר, יוסף, "הסטוריה של הספרות העברית החדשה", כרך חמישי, 385, הע' 546.
ראה גם: סעיף ג.3 בפרק על הסאטירה והפארודיה.

ביאליק, שהעריץ את שירת פרוג ואת שירת י"ל כאחת, הושפע משני ההימנונות הנודעים - "שירת ישראל" ו"אחותי רוחמה" - ושיקע את דפוסיהם בשיריו הראשונים. ההימנון, הכלול בסוף האליגוריה הדראמאטית "יעקב ועשיו", נכתב - כאמור - בהשפעת פרוג, וכמוהו לא הציג לאומה יעד מוגדר להגירה. ההימנון "קומי וצאי לך" נכתב בהשראת גורדון (ראה הדיון בשיר זה, בסעיף ג.3 בפרק על הסאטירה והפארודיה), ובו קרא ביאליק הצעיר מפורשות "ציונה, ציונה, קדמה מזרחה", בניגוד להמלצתו של גורדון לצאת לעבר "מלון אורחים", עד יעבור זעם. השפעתו של גורדון ניכרת ב"קומי וצאי לך" בעיצוב הסגנוני ולא ברובד האידיאי.

מה גרם לביאליק לתרגם את שירו של פרוג כחמש-עשרה שנה אחרי היכתבו, שעה שכבר לא היה נתון בזיקת שיעבוד לשירת פרוג? על שאלה זו אפשר לענות בדרך ההשערה והניחוש בלבד. אין ראיות ועדויות באגרותיו של המחבר, אם נועד לשיר המתורגם תפקיד תכליתי מוגדר, כגון שיר-הזדמנות לרגל התכנסות הקונגרס הציוני הראשון בבאזל, שלקראתו נתפרסמו אסופות של שירי ציון[100]. ייתכן, שביאליק התכוון לכלול את תרגום שירו של פרוג באחת האנתולוגיות, ואולי חיברו ללחן מוכר (על אופיו הפיזמוני-המושר של ההימנון מעידה חזרת הריפרין, הנתונה בכתב-היד בתוך סוגריים - "חזק!"). אותה שעה היה ביאליק בעיצומו של משא-ומתן ממושך עם בן-אביגדור, עורכה ובעליה של הוצאת "תושיה" הוורשאית, על הדפסת קובץ שיריו הראשון, וייתכן שבן-אביגדור הזמין את תרגום שירו של פרוג, לצורך אסופתו "כנור ציון"[101], שעמדה אז לצאת לאור.

---

(100)
"כנור ציון": "מבחר שירי ציון בשפת עבר" (לכבוד הקונגרס הציוני הרביעי בלונדון), הוצאת תושיה, ורשה, תר"ס.
"נבל עשור": "שירי ציון מאת משוררים שונים", הוצאת בני-ציון בביאליסטוק, ורשה, תר"ס.
"אסופת שירי ציון": "מבחר שירי ציון בשפת עבר מאת משוררים נודעים", וילנה, תרס"ב.
"כנור ישורון", בעריכת י"י אינדיצקי, ורשה, תרס"ב.

(101) ראה: הע' 100 מדלעיל.

תרגומו של ביאליק להימנונו של פרוג מאלף מכמה בחינות: ניכרת זיקת השיר המתורגם לשירים מקוריים משל ביאליק, כגון ההימנון "מתי מדבר האחרונים" ושירי-המרד, שכתב בסוף העשור הראשון ליצירתו ("אין זאת כי רבת צרתונו", "למתנדבים בעם"). שירים אלה נכתבו, כפי שהבחין לחובר[102], בהשראת ספרו של שאול טשרניחובסקי "חזיונות ומנגינות", חלק ראשון (הוצאת תושיה, ורשה, תרנ"ט - 1898); אלא שטשרניחובסקי עצמו הושפע השפעה ניכרת משירת פרוג[103], וביאליק קיבל, ככל הנראה, דחף-יצירה משני הכיוונים. תרגום זה, בין שלא נתקבל לדפוס, ובין שהמשורר גנזו על דעת עצמו, נתן אותותיו במיטב שירתו של ביאליק, לרבות בפואימה "מתי מדבר", ובכך חשיבותו.

מתוך השוואת תרגומו של ביאליק להימנונו של פרוג עם תרגומו של י' קאפלאן, ידידו של המשורר, שראה אור בספר בשנת תרנ"ח בהוצאת תושיה, אפשר אף ללמוד על דרכו של ביאליק בבחירת צירופים פוליסמיים, טעוני-משמעות, תוך שימת-לב מירבית לעיצובה של היחידה הקטנה של הטקסט. צירופים כמו "מטך שלם" (שבא גם בקטע ההימנוני של "יעקב ועשיו") או "חילך רב", מצטיינים בעיבוי סימאנטי, בריבוי משמעויות, שאינם מאפיינים את תרגומו של י' קאפלאן. ה"מטה" עשוי לציין גם את מטה-הנדודים, גם את השבט, העם, היוצא לדרך הנדודים. על-פי הוראתו הראשונית (הנגזרת מן השורשים נ.ט.ה או מ.ו.ט) נקשר ה"מטה" גם במושג השבירה, והוא מנוגד לשם-התואר "שלם", המאייך אותו. בהוראתו הארכיטיפאלית, מזכיר המטה את מטהו של משה, מנהיג דור המדבר, ואת מטהו של אהרון, אף הוא ממנהיגי יציאת מצרים,

---

(102) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.], 295-297).

(103) ראה למשל: שירו "אנחות כנור" (שם, 5-6), המושפע משירו של פרוג "הכנור" (פרוג, [166], חלק ראשון, 100-103).

המשמשת בהימנון אליגורי זה רמז ליציאה מרוסיה הצארית. שם-התואר "שלם" מלמד על תקינותו של המטה, על היעדר מום ופגע, אך גם על יושר וזוך, על נאמנות לקו, שהותווה לפעולה. גם הצירוף "חילך רב" הוא צירוף פוליסמי ("חיל" במשמעות "גבורה ועוצמה", אך גם במשמעות של "הון וקניין").

השוואת הבית הראשון בתרגומו של ביאליק לתרגומם של קאפלאן (תרנ"ח) ושל לויסון (תש"א) לשיר זה, מלמדת על מגמתו של ביאליק בבחירת צירופים טעונים ומעובי-משמעות:

תרגום ביאליק[104]

עינך בהירה, חזקה הברך
מטך שלם, גם חילך רב -
למה אפוא על אם הדרך
כפוף ראש תעמד, עמי השב?

תרגום קאפלאן[105]

ובהירות עינים, ומהירות רגלים,
גם שלם הפלך ... בפתח עינים
מדוע זה, כמי, כאובד עמדת
וראשך, ראש שיבה, לארץ הורדת?

תרגום לויסון[106]

חדה עינך, עזה הברך
גם מקלך עמי ביד ...
ולמה תעמד בדרך
וראשך, ראש השיבה מורד?

---

(104) ראה: לחובר ([32ד.] , נספח יח, 364-365). מ' אונגרפלד פירסם את שתי גירסותיו של השיר ב'דבר', כ"ג בתמוז, תשל"א (16.7.71), 14.

(105) "שירי פרוג", תושיה, תרנ"ח. כרך שני: תרנ"ט, 136 + 244 עמ'. (שם,ב, 175-176).

(106) "שירי שמעון פרוג", הוצאת "דבר", ת"א, תש"א, 85.

ביאליק הוא היחיד, שבחר במלה "מטה", גם בשל אופייה הפוליסמי, שפורט לעיל, וגם משום שמלה זו נזכרת מייד אחרי דברי ה' למשה ("דבר אל בני ישראל ויסעו", שמות יד, 15), ששימשו מוטו להימנונו של פרוג ("ואתה הרם את מטך ונטה את ידך על הים ובקעהו", שם,שם,16). מתרגומו של ביאליק מהדהדים זכרי-דברים מסיפורי יציאת מצרים, במקרא ובאגדה, שתקצר היריעה מלמנותם. הוא היחיד מבין המתרגמים, שהשכיל להעניק לשיר אופי עברי ועמוס משמעויות ואלוזיות; מתרגומיהם של קאפלאן ושל לויסון ניכר המקור הרוסי מבין השיטין.

תרגום הימנונו של פרוג חשוב לענייננו, כאמור, בעיקר בשל השפעתו על שירת ביאליק. השפעה זו ניכרת במיוחד במישור הריטורי והטיפולוגי: דוברו של השיר פונה בו אל דמות ענק, אל יישות כמעט קוסמית, הניצבת על פרשת-דרכים היסטורית. דמות ארכיטיפית זו זקוקה לעידוד ולהכוונה, והדובר - הקורא אל השב קריאות נחמה - הוא, ככל הנראה, דמות אנאגוגית, בעלת סמכות עליונה, המסוגלת להשקיף על השב הענק ולכוונו באורחותיו. דמות של דובר רב-עוצמה וכל-יודע הפכה טופוס קבוע בשירי הזעם והתוכחה של ביאליק. גם מוטיב העין הבהירה, שנועד לה כאן תפקיד אליגורי יותר מאשר תפקיד תיאורי-חזותי, הפך טופוס רווח בשירת ביאליק, במיוחד ב"מגילת האש". דמות הנמען, הענק הקוסמי, העל-זמני, המייצג את העם הנבוך על פרשת-דרכים, אף היא הפכה חלק מאוצר הדמויות הביאליקאי. דמות זו אומנם הופיעה בשירת ביאליק עוד קודם תרגום "עינך בהירה" (בצורתה המוכהקת באה דמות זו ב"על סף בית המדרש" - דמות השב נזיר הלאומים, הסובב בעולם עם צלוחית של פלייטון), אך ביאליק הכיר את הימנונו של פרוג עוד בראשית העשור הראשון ליצירתו; דמות זו השפיעה אף על העיצוב הטיפולוגי של "מגילת האש". השפעת הימנונו של פרוג ניכרת בשירי ביאליק גם במחוות ריטוריות אופייניות, כגון השאלה, הכלולה ב"מתי מדבר האחרונים" (שורות 47-48), הדומה לשאלה הכלולה בבית-הפתיחה

של הימנונו של פרוג, שצוטט לעיל:

ומדוע לא יסע ישראל? על מה
נצב דומם כפוף ראש מול ההר?

("מתי מדבר האחרונים", ש' 47-48)

ב.2 <u>ההימנון האליגורי החגיגי</u>

ההימנון האליגורי "מתי מדבר האחרונים" מתבסס על שתי עלילות מקבילות, שזיקתן יוצרת מערכת יחסים ברורה ומובהקת בין סימן למסומן. הסיפורים המקבילים, המובלעים בשיר הם: (א). הרגע המרגש של טרם היציאה מן המדבר אל עבר הכיבוש וההתנחלות, כשעיני העם נעות בין שני הקטבים המנוגדים - משה מנהיג דור המדבר ויהושע מנהיג הכיבוש וההיאחזות בארץ. (ב). הרגע ההיסטורי המרגש, שבו נתון היה העם בעת היכתב שיר זה (שנת תרנ"ז), שנת התכנסות הקונגרס הציוני הראשון בבאזל, כש"עיני העם" נעות בין שתי הזיקות הפולאריות - אחד-העם והציונות הרוחנית, מחד גיסא, והרצל והציונות המדינית, מאידך גיסא.

ואכן, כששלח ביאליק את שירו זה ל"השלח", שבעריכת אחד-העם, נתן בראשו רק את מחצית הכותרת ("משה מת ..."), שהפכה למוטו של שיר זה, אך בגירסתו הראשונה אמורה היתה לשמש כותרתו. הגירסה הראשונה כללה רק 32 טורים מתוכו - טוריו הראשונים של השיר, הכתובים בצמדי-חרוזים - שהם חטיבה לעצמם[107]. צמדי-טורים אלה כתובים בהקסאמטר

---

(107) ראה בעניין זה חליפת המכתבים שבין ביאליק ואחד-העם: 'כנסת לזכר ביאליק', כרך שביעי, דביר, תל-אביב, תש"ב, 15-16.
ראה גם: אונגרפלד, 'ביאליק וסופרי דורו' ([6ג.] , 14).

טרוכאי, לעומת הבתים המרובעים, משורה 33 ואילך, הכתובים בטטראמטר אנאפסטי. החטיבה הראשונה בנויה כאפוסטרופה, כפנייה אל מתי-מדבר, ברוח הימנונית מעודדת ("קומו, תועי מדבר, צאו מתוך השממה"; "קומו אפוא, נדים! עזבו את השממה!"). החטיבה השנייה סיפורית-באלאדיסטית באופייה, והיא כוללת דברי-סיכום, מטעמו של משקיף, המדווח על המתרחש ומסיים את סיכומו בטון אלגי חרישי.

אחד-העם, מתוך נטייתו לב היפר-קורקטית של עורך קפדן, השלים את הכותרת האליפטית "משה מת...", בהתאם למאמר חז"ל (סנהדרין יז), ונתן בו את הסיפא "ויהושע מכניס". בכך, נתן לביאליק, שלא מדעת, היתר וגושפנקא להוסיף את ששת הבתים האחרונים, שבהם ניתן ביטוי לעוצמת שופרה של הציונות המדינית, שבראשות הרצל. ביאליק לא נתכוון כאן, כמובן, להספיד את אחד-העם ואת מפעל-חייו, בעוד רבו ומורו בחיים, אם כי בדיעבד אפשר לומר, כי ביאליק חזה בשירו זה את עליית קרנה של הציונות המדינית. כאשר שלח את השיר ל"השלח", כיין ביאליק באמירת "משה מת" אל מנהיג-דור אחר - י"ל פינסקר - שידיעת מותו היכתה קשות בציבור חובבי-ציון[108]. המוטו בלשון הגרמנית, שהציב אחד-העם בראש מאמרו "ד"ר פינסקר ומחברתו", שהתפרסם ב"פרדס", ספר ראשון[109], שהוא ציטטה מתוך ה"אוטואמנציפציה" של פינסקר, פותח כאן את שירו של ביאליק (שורה 1-2). במאמר זה, שנקרא בגירסתו הראשונה "אבן למעצבה", סיים אחד-העם במעין דיאלוג היפותיטי בין מנהיג-הדור לבין עצמו:

---

(108) לחובר ([32ד.] , 208).

(109) אודיסה, תרנ"ב. באותו הכרך התפרסם ראשון שיריו של ביאליק, שבא בדפוס. ביאליק היה קשוב למאמריו של אחד-העם, ולא אחת ניהל איתו דיאלוג סמוי בשיריו, כפי שניתן לראות, למשל, מן השירים "על לבבכם ששמם", "דל מתעשר", "ארץ שחולה כפנינים", "אכן חציר העם" ועוד.

> אבל - שומע אני אתכם מתאוננים כמה ארוכה היא דרך כזו וכמה רחוקה היא תקוה כזו! כן אחים! רחוק רחוק מאד מאתנו החוף אשר אליו נשא את נפשנו. אך לעם נודד זה אלפי שנה, גם הדרך היותר רחוקה לא תוכל להיות ארוכה ביותר.
>
> (ד"ר פינסקר ומחברתו)[110]

את הדברים הללו, יעץ אחד-העם, יש "לכתוב על דגלנו באותיות של זהב", וביאליק נענה לאתגר, וניסח דברים אלה בהימנונו "מתי מדבר האחרונים", הבנוי כאפוסטרופה, שדוברה הוא מנהיג הדור ונמענה הוא דור "מתי מדבר", השרויים ב-inter-regnum בין שיעבוד לגאולה, בין עבדות לחירות. "מתי מדבר האחרונים" בולט יותר משירים אחרים בני-התקופה בזיקתו ובקשריו הברורים לאירועים היסטוריים קונקרטיים.

החומרים ההיסטוריים מעוצבים בשיר, כאמור, בדרך אליגוריסטית, תוך בניית אנאלוגיה בין דור המדבר ובין דור חובבי-ציון; בין יהושע שנצטווה לרשת את הארץ ולהתנחל בה, לבין הציונים המדיניים, שקראו אל העם "קום רש". העיצוב האליגוריסטי של עניינים בעלי השלכות אקטואליסטיות מושפע כאן מעיצוב שיריו המקראיים-ההיסטוריים, בעלי ההשלכות לאירועים מן האקטואליה, של ש"ש פרוג. שירו של פרוג "שמש בגבעון דום"[111], שגיבורו הוא יהושע בן נון, שימש כנראה לביאליק מודל לכתיבת "מתי מדבר האחרונים" ("לפניהם ערבה בלי חוק השתרעה --- ולנו עוד דרך רחוקה וזעומה", בשירו של פרוג; "עוד הדרך רב --- ולפניכם פרושה דרך גדולה, רחבה", בשירו של ביאליק). הדיקציה העזה והמרגשת, שבחלקו

---

(110) ראה: "כל כתבי אחד העם", דביר, ירושלים, תשי"ד (הדפסה רביעית), מח.

(111) פרוג ([166] , חלק ראשון, 37). ביאליק הכיר את השירים עוד קודם שניתרגמו.

הראשון של השיר והדיקציה המרוממת והרצינית, שבחלקו השני של השיר, תורמות לאיכות הריטורית החגיגית שלו. טיעונו של הדובר נע כאן בין קטבי הלוגוס והפאתוס, ונתמך בחזרות אנאפוריות, המעניקות להימנון תחושה של דחיפות וחשיבות, כגון החזרה על הקריאה "קומו" (בשורות 19,1) וכגון החזרה על הקריאה הנרגשת "לא! לא --- " (בשורות 27,25). גם רובד הצליל מגוייס כאן לעזרת הטיעון, ואחרי הקריאה "לך" (בשורה 24), באה בשורות 26-25, פעמיים המלה "לחם", המכילה בתוכה את קריאת /lex/, כמו ברבים מהימנונותיו של ביאליק, שהיא גם קריאת הגירוש מן הניכר וגם קריאת העידוד לעלייה[112]. גם המישור האלוסיבי עומד בסימן "רצינות עליונה", ושלא כדרכו, אין ביאליק עורך סירוסים ואינוורסיות בצירופים הכבולים מן המקורות, אלא מביאם כאן לרוב כנתינתם, ללא עריכת שינויי ניכרים.

העיוות הקיצוני ביותר של צירוף מקראי בשיר שלפנינו, הוא איזכורה של קריאת פרעה ("קומו צאו מתוך עמי", שמות יב, 31), בקריאתו של יהושע אל העם: "קומו --- צאו מתוך השממה", בצמד-הטורים, הפותח את השיר, תוך הפיכתה של קריאת הגירוש מטעמו של מלך נוגש לקריאת העידוד מטעמו של מנהיג העם ומצביאו.

קריאה זו - "קומו --- צאו מתוך השממה" - מקשר את "מתי מדבר האחרונים" אל הימנונו הראשון של ביאליק ("קומי וצאי לך", שנתגלגל מן השיר הפארודי "לכי דודה"), המכיל אלוזיות רבות לפיוטו האליגורי של ר' שלמה הלוי אלקבץ "לכה דודי" ("מקדש מלך עיר מלוכה / קומי צאי מתוך ההפכה / רב לך שבת בעמק הבכא ---" וגו'). ב"מתי מדבר האחרונים",

---

(112) ראה: סעיף ב מדלעיל; שם, הע' 93.

הקריאה אל העם "קומו --- צאו מתוך השממה", היא אותה קריאה אליגורית "קומי צאי מתוך ההפכה" מן המקורות הקאנוניים ומן הפיוט, בשינוי מודוס ההתייחסות למציאות: בהימנונו של ביאליק מעוצב העם כקיבוץ אנשים ריאלי, המחכה למוצא-פיו של המנהיג; בפיוט "לכה דודי" ובהימנון המוקדם "קומי וצאי לך", המבוסס על פיוט זה, מעוצבת האומה כבריה נשית, בעלת תכונות כימריות, המשנה את דמותה מאהובה בנוסח שיר-השירים לאשה בלה, שמבליעה ניוולוה וחיללוה, המחדשת את נעוריה, בראותה את בניה צוהלים על הרי-בשמיה.

ההשוואה בין שני ההימנונות - "קומי וצאי לך" ו"מתי מדבר האחרונים" - הקוראים שניהם ליציאה מן הגלות אל "ארץ חדשה", מלמדת אף על מגמת-יסוד, המסתמנת בכתיבתו המוקדמת של ביאליק, בכללה: תהליך של הצטמצמות גוברת והולכת במודוס חיקוי המציאות - מעיצוב א-מימטי לעיצוב מימטי, מחזון לריאליזם. ניכרת חתירתו המתמדת של המשורר הצעיר לטשטש את האפקטאציה האמנותית המסוגננת, האופיינית לשירת ההשכלה, אך לא לנטוש אותה לחלוטין. "מתי מדבר האחרונים" ו"מתי מדבר", הקשור בו מבחינות רבות[113], הם הוכחה מובהקת לכך, שביאליק לא נטש את המימד האליגורי, האופייני לכתיבתו המוקדמת, אלא שהמיר את האליגוריה המשכילית הא-מימטית ("ותנפנף החסידה", "קומי וצאי לך") בשירים, שבהם המימד האליגורי מיטשטש בתוך המליאות הריאליסטית והעיצוב המימטי האמין.

---

(113) ראה: הע' 95 מדלעיל.

פרק חמישי

א. <u>ביצני השירה האוטוביוגראפית - "שירתי".</u>

בכתיבת הפואימה "שירתי" חתם ביאליק את העשור הראשון ליצירתו (1890-1900), ופתח פרק חדש במהלך כתיבתו. בעשור הראשון, שלט ביצירתו הנוסח האימפרסיונאלי המשכילי, שאיפיין את צידם הגלוי של שיריו האליגוריים הרבים. אף שהמשורר בקט בהם תכופות לשון "אני", השתלט על שירים אלה היסוד הקולקטיבי-הלאומי, המעלה חוויה ציבורית ומסתלק באוצר התמונות הלאומי המקובל, ולא חוויה פרטית ואישית, הנאחזת בתמונות ספציפיות ואידיוסינקרטיות.

השירים האוטוביוגראפיים-למחצה, שנכתבו בשנת תרנ"ט[1], הינו - כאמור - מעין חוליית-מעבר בין השירה הלאומית של העשור הראשון ובין השירה האישית, שירת-היחיד, שאיפיינה את העשור השני. שירים אלה, שנותרו ברובם בנוסח בלתי-גמור, שימשו רקע והכנה לכתיבת הפואימה האוטוביוגראפית "שירתי".

דן מירון[2] רואה בפואימה "שירתי", שנכתבה על סיפה של מאה חדשה, מיפנה בשירתו של ביאליק בפרט ובשירה העברית החדשה בכלל. לדבריו, "שירתי" היא מבחינות רבות הפואימה האוטוביוגראפית הראשונה בשירת העברית החדשה: קדמו לה אך נסיונות ספורים ובלתי חשובים, כגון שירו הארוך והסטיריאוטיפי של המשורר בן אודיסה יחזקאל לויט "זכרונות"[3], אך בעקבותיה נכתבו עשרות רבות של פואימות, שהעמידו במרכז את תולדותיו של ה"אני" המשורר ואת אוצר חוויותיו האישיות.

---

(1) "מחוץ לעיר", "אור מלב בוקעת", "בבית אבי", שנכתבו ברצף אחד עם השיר "כוכב נרח" במחברת טיוטות משנת תרנ"ט (ראה סעיף א.9 בפרק על האליגוריה).

(2) בסמינריון על השיר האוטוביוגראפי, בשנה"ל תשל"ג, באוניברסיטת תל-אביב.

(3) "השלחי", כרך ו', חובי לג, אלול תרנ"ט, 246-249.

א.1 הפואימה כצומת של בעיות ז'אנריות

הפואימה "שירתי" תידון להלן מתוך שלוש נקודות-מוצא: (א). על-פי יסודותיה האודיים; (ב). על-פי יסודותיה הפארודיים-סאטיריים; (ג). על-פי יסודותיה האליגוריסטיים. עבודה זו תיחתם, אפוא, בדיון ביצירה גדולה ורבת-חשיבות, שבה ראה לחובר "מעין אגדת שירתו (של ביאליק) ושירת הגלות היהודית"[4], המכילה במובהק יסודות רבים ונכבדים מכל שלושת הז'אנרים המרכזיים, שנדונו בעבודה זו בהרחבה, ומדגימה את מסיכתם זה בזה, כדי מיזוגם המלא. הדיון על היסודות הז'אנריים ב"שירתי" יכלול גם דיון בכמה מציינ-הסגנון האופייניים, שכבר ניכרו בשירים הגנוזים מן העשור הראשון.

ניתן, אפוא, להצביע על צדדי דמיון ועל תהליך התפתחות הדרגתי ורציף בין ש הבוסר לפואימה, שנכתבה על סף התקופה השנייה ביצירתו של ביאליק (תרס"א). אלא שאין להתעלם גם מן השוני הרב, המתגלה בין היצירות המוקדמות לפואימה המורכבת ורבת-הפנ המכילה אומנם אותם יסודות ז'אנריים ואותם ציינ-סגנון, שכבר שימשו את המשורר בשנות כתיבתו הראשונות, אך מיטענה הסימאנטי רב לאין-שיעור מזה של היצירות המוקדמות.

את יסודותיה האודיים המרוממים של הפואימה היטיבה הביקורת לחשוף. קלוזנר[5] ולחובר[6], ובעקבותיהם גם אחרים[7], התמקדו בצידו הנשגב והמרומם של השיר, והדגישו את יסודותיו הטראגיים והסנטימנטאליים. את אלה כרכו באוטוביוגראפיה של המשורר, בתולדותיו ובקורות בניבייתו, שהפכוהו למשורר הדמעה והאנחה. כן

---

(4) "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.] , 320).

(5) "יוצרים ובונים", כרך שלישי, ספר ראשון, דביר, תרפ"ט, 21-22.

(6) שם, 320-322. ראה גם: "תולדות הספרות העברית החדשה", ספר רביעי ([32ה.], 67-68).

(7) הלמו. י"ט ([32] , 62-64); כגן, א' ([30] , 170).

התחקו המבקרים אחר היסודות האוטוביוגראפיים, וחשפו את האמיתות על מלאכת-השיר, המתרמזות מן הסיפור האוטוביוגראפי[8]. כן התמקדו המבקרים בתיאור הסמלים המרכזיים ובשיבוצם בתוך כלל מערכת-הסמלים הביאליקאית[9]. במיוחד הדגישה הביקורת את יסודותיו העל-אישיים הארכיטיפיים של השיר האישי-לכאורה, והטעימה גם את יסודותיו הלאומיים-הקולקטיביים המרומזים[10]. נמצא, אפוא, שגם על סף תקופתו השנייה של ביאליק, בלב שירים, שבהם משתלט - לכאורה - המימד האישי והאוטוביוגראפי, עדיין הותיר המשורר מקום נכבד לאליגוריה הלאומית: עדיין נתפש הגורל האישי כחלק ממסכת קולקטיבית ועדיין מתואר סבלו של ה"אני" במונחים ארכיטיפיים "לאומיים".

נראה גם, ששיר זה, שהביקורת תפשה אותו בעיקר כשיר הדמעה והאנחה, כשיר של קדרות ועוני, מכיל למעשה יסודות שבהומור ובשנינה, ולמעשה טיבו פארודי-סאטירי, יותר משהוא רציני ומרומם. את הפן הקומי-הגרוטסקי של השיר לא חשפה הביקורת כלל, פרט אולי להערות קצרות בדיונו של ראובן צור[11], המאירות את האבחנה, כי בחלקו הראשון של השיר, זרה המשורר רשמים מטעים, המופרכים בהמשכה של הקריאה ותובעים מן הקורא קריאה חוזרת.

ולמרות טיבו הפארודי-סאטירי של השיר, ראוי לציין ולהדגיש, כי שיכבתו הגלויה אכן בנויה במתכונת של אודה רצינית ומרוממת, ומכילה סידרה של שאלות חגיגיות, המלמדות על מגמתו של המשורר להעמיד בשיר זה מעין מיתוס פרטי, שנסב סביב מקורות השירה, ולגלות דרכו לקוראיו ("נמען" הקולקטיבי, שאליו מופנה השיר) את רזי הדינאסטיה הרוחנית שלו.

---

(8) קלוזנר, יוסף "ח.נ. ביאליק ושירת חייו" ([46ב.] , 36-37).

(9) למשל: כגן, שם. ראה: הע' 7 מדלעיל.

(10) לחובר, שם. ראה: הע' 4 מדלעיל. ראה גם: שפירא, זושא, "ביאליק ביצירותיו" ([57] , 131-135). ראה גם: הלמן, שם, הע' 7 מדלעיל.

(11) "דברים כחוויתם: עיונים בשירי ביאליק" ([43] , 68-73).

הפואימה "שירתי" מעמידה, אפוא, צומת של בעיות ז'אנריות מעניינות, שתידונה כאן בנפרד, גם אם למעשה פתוכות הן זו בזו. תחילה, אדון ביסודותיה האודיים של הפואימה, הניכרים במיוחד מבדיקת חטיבותיה הגדולות ומתוך ההתחקות על שאלות היסוד, שהפואימה מעמידה. בהמשך, ידונו היסודות הסאטיריים-פארודיים של הפואימה, הניכרים מתוך הקריאה הזהירה ברצף הטקסט, אגב שימת-לב לסדר מסירת הפרטים ולאירגונם; וכן, מתוך בדיקת המירקם האלוסיבי של השיר, המצביע על יחס סאטירי אל ההלכה ועל חילול-מדעת של עניינים שבקדושה. לבסוף, ידונו היסודות האליגוריסטיים, המצויים בעיקר ברובד הסמוי של היצירה, והנחשפים הן מתוך בדיקת צירופיה והן מתוך גילוי זיקתה ליצירות אחרות בנות-התקופה וליצירות אחרות משל ביאליק.

ב. <u>היסודות האודיים ב"שירתי"</u>

בגירסה הראשונה[12], הכילה הפואימה "שירתי" גם את הפואימה "זהר"; את שתי החטיבות הפואמאטיות חיברו בשלב זה שני טורים, שהכילו שאלה ותשובה:

וחלומות ילדותי התדע איככה
באוני? מחברי זכרונם לברכה.

שאלה זו, הכלולה בטורים שנמחקו בעת חלוקת הפואימה לשני שירים נפרדים, דומה ברוחה ובסגנונה לשתי השאלות האחרות, הכלולות בפואימה, שכל אחת מהן פותחת פרק בשיר:

1) התדע מאין נחלתי את שירי? (שורה 1)
2) ואי מזה תבוא אנחתי ידעת? (שורה 48)

---

(12) כפי שנדפסה ב"השלח", כרך ז', חוב' מ', אייר תרס"א, 343-348.

שלוש השאלות, שבפתח פרקי-השיר, מנוסחות בסגנון מרומם וחגיגי, במתכונת השאלות האודיות המוגבהות, שבפרקי החוכמה באיוב, ומופנות אל "נמען" קולקטיבי, שאינו מאופיין ואינו ספציפי, אלא עשוי לייצג את קהל-הקוראים בכללו, או אפילו את האדם באשר הוא. שלוש השאלות הללו תוהות על סודות ההשראה הפיוטית ותרות אחר מקורותיה. על-פי עיצובן הפיוטי, המרומם והנשגב, נתפשים סודות ההשראה והיצירה האמנותית כסודות קוסמיים של מעשה-בראשית (בדומה לעיצובה של השאלה המרוממת "השירה מאין תימצא?", שעל טיבה ראה בדיון שלהלן, וכן בסעיף ג.1 בפרק על יסודות הסאטירה והפארודיה).

צורת נטיית הפועל בשאלה הראשונה והשלישית - "התדע" - היא צורה הבאה במקרא פעמיים בלבד, בשני פסוקים עוקבים בספר איוב, התוהים על סודות הבריאה ("התדע בשום אלוה עליהם והופיע אור ענגו --- התדע על מפלשי עב---" שם לז,15-16). גם צורת "הידעת", המקבילה לצורת "התדע", אופיינית לפרקי החוכמה בספר איוב (שם לח,33; שם לט,1), ומעניקה לשאלות, הכלולות ב"שירתי", אופי מרומם ונשגב[13].

השאלה הראשונה - "התדע מאין נחלתי את שירי?" - מעוררת בקורא את הרושם, כאילו מקור שירתו של הדובר-המשורר בירושה או במורשה, שנחל מאבותיו הביולוגיים או הרוחניים. פעמים הרבה באה בשירת ההשכלה לידי ביטוי הגישה הניאוקלאסית, לפיה יורש המשורר הצעיר את כינורו או את קסתו מדור קודם[14]. ניסוחה של השאלה מעורר ציפייה לאודה ניאוקלאסית מרוממת וחגיגית, הדנה במקורות השירה ברצינות עילאית ובכנות גמורה. הקורא עשוי לצפות, שבעקבות השאלה המרוממת והחגיגית, יבוא שיר שבח ותהילה למשורר הדגול, שממנו נחל המשורר הצעיר את שירו; לשיר-הודיה, שבו

---

(13) זושא שפירא, בספרו "דרכים בשירת ביאליק" ([57א], 198-200), הדגיש את הפן החגיגי והמרומם של השיר, בטענו כי כאן מספר לנו המשורר על התגלות בת-שירתו אליו, בדומה להתגלות האור האלוהי לאיוב.

(14) לדוגמה: מיכ"ל ירש את כינורו מאביו, אד"ם הכהן (ושיקף מסירה זו מאב לבן בשירו "שלמה", שבו מנחיל דוד את הכינור לשלמה בנו). גורדון הנחיל את עטו במחווה סימלית לדוליצקי, שבו ראה יורש רוחני ("הא לך עטי, עלה רש מקומי"), כהנחלת המנהיגות על העם ממשה ליהושע.

גומל התלמיד לרבו ומורו על חסדו, במתכונת "שירי ההזדמנות", שפיארו ורוממו את הפאטרונים, שחלקו מחסדם למשוררים צעירים ועניים.

גם השאלה השנייה - "ואי מזה תבוא אנחתי ידעת?" - מעוררת זכרי-פסוקים מספר איוב (שם ב,2: "אי מזה תבוא"; שם ג, 24: "כי לפני לחמי אנחתי תבוא"), וממנה למד הקורא, כי השירה והאנחה הן שתי מהויות שונות, הקובעות כל אחת רשות נפרדת לעצמה, אך גם מכנה-משותף לשתי המהויות הנפרדות הללו: בשתי החטיבות הראשונות מסביר המשורר, מדוע שירתו אינה שירת הזוהר והגבורה, כי אם שירת הבכי והתאניה. שירתו היא שירת היגון, ומאפייניה הם הקדרות, העוני, הדמעות והאנחות, שספג המשורר בבית הוריו הדל.

השאלה השלישית אף היא כוללת מלת-שאלה פיוטית וארכאית ("איככה?"), בעלת אופי נשגב ומרומם, ואף היא זורה רשמים מטעים, לפיהם חלומותיו של המשורר באו לו בירושה מאנשים, שכבר אינם בין החיים ("מחברי זכרונם לברכה"). מן השיר מתברר, שכאן פירק ביאליק את הצירוף הכבול "זכרונו לברכה", וניטרלו ממשמעותו האידיומאטית השגורה, כביטוי כבוד אחר שמו של הנפטר (על-פי קידושין לא,ב), והשתמש בצירוף בעיקר במשמעותו הליטראלית, שפירושה: חברי, שזיכרם שמור בליבי לברכה, שזיכרם גורם לי אושר. הקורא, התופש את הביטוי "חברי זכרונם לברכה" כצירוף כבול, נוטה לחשוב, שהדובר בפואימה הינו אדם מבוגר ושבע-ימים, שחבריו בני-גילו כבר אינם בין החיים. במרוצת הקריאה מסתבר לו, ש"חבריו" של הדובר הם הצפרירים, רוחות הבוקר הקלות, וכי הדובר הוא אדם צעיר, שמת בקירבו ההיבט הילדי, או הילדותי. הקינה היא קינה על הסתלקותו של תום הילדות, ולא על מותו של אדם, בשר ודם.

מתוך שלוש השאלות, שהיו כלולות בגירסתו הראשונה של השיר, ואפילו מתוך השתיים ששרדו בו, ניתן ללמוד, לכאורה, על יחס אודיי מרומם אל מקורות השירה וההשראה. שאלות אלה דומות מן הבחינה הז'אנרית, הריטורית והסגנונית לשאלה הכלולה בראש שירו של גורדון, שאותו חיקה ביאליק בדרך הפארודיה - "השירה מאין תימצא?". כותרתה של הסוניטה הילדית מרמזת לשאלתו המרוממת של איוב,

בשאתו משל: "והחכמה מאין תמצא" (שם כח, 12), ומעוררת בקורא ציפיות למענה מרומם וחגיגי. אלא שציפיות אלה מופרכות גם בשירו של גורדון וגם בפארודיה של ביאליק על שיר זה. שני השירים מגלים עמדות אירוניות ומפוכחות כלפי נושא ההשראה הפיוטית ומקורות השירה. משניהם מתחוור, כי השירה אינה נובעת ממשכן המוזות וממקורות שמימיים ונעלים, כי אם מצרכים בסיסיים ופחותים: ממון ומזון. תגובתו הפארודית של ביאליק על שירו הסאטירי של גורדון מחריפה עוד יותר את האמיתות המפוכחות, שבשיר היל"גי: השירה אכן אינה נובעת מ"שפריר עליון" ומן ה"פרנאסוס", כי אם מן הצרכים החומריים הפשוטים של עולם הפרנסה; אך המשורר היהודי, להבדיל ממשוררים אחרים, ממלא פיו בשיר, רק לאחר שנסתתמו צינורות פרנסתו, ושוב אין הוא עסוק בהתרוצצות וברדיפה אחר ענייני הממון שלו - מעין פאראפראזה לאמירתו של ש"י אברמוביץ ב"בעמק הבכא"[15]: "אין לך דבר מסוגל לפיוט במידה מרובה כל כך כמו העניות --- הזהרו בבני קבצנים, שמהם הרבה פיטנים!". השאלות המרוממות ב"שירתי" בדבר מקורות השירה וההשראה, ממשיכות, אפוא, מסורת שירית, המערבת יסודות אודיים ביסודות פארודיים, בנוסח "השירה מאין תמצא?" (במקור היל"גי ובאימיטאציה הביאליקאית), והמענה עליהן הוא ברוח מכתמיו הטראגי-קומיים של ש"י אברמוביץ[16].

אולם, שלוש השאלות הללו, החוקרות את ה"נמען" על מידת ידיעתו ועל מידת רצונו לדעת ולהכיר תעלומות ונסתרות, אף מזכירות בסגנונן שאלות אודיות דומות, מתוך האודה המרוממת "אם יש את נפשך לדעת" - שאלות התוהות על מקור חוסנה של האומה ועל סוד חיי-הנצח שלה:

אם יש את נפשך לדעת את המעין (שורות 8,1)
אם יש את נפשך לדעת את המעוז (שורה 22)
אם תאבה דעת את האם הרחמניה (שורה 29)
אם לא תדע לך כל אלה (שורה 36)

---

(15) 'השלח', כרך ז', חוב' לח, אדר תרס"א, 131. "שירתי נתפרסם באותו כרך בחוב' מ'.

(16) כבר הדגיש לחובר ב"תולדות הספרות העברית החדשה" ([32ה.] , 67-68) וכן גם במונוגראפיה "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.] , 320) את השפעת יצירתו של אברמוביץ על חיבור הפואימה. לחובר כורך השפעה זו בעבודתו של ביאליק במחיצת אברמוביץ, לרגל תרגום הפרקים הראשונים של "ספר הקבצנים", אולם לא הבחין בזיקה הברורה של "שירתי" לפרק א' בספר השביעי של "בעמק הבכא", שהתפרסם בהמשכים ב'השלח' (כרכים א-ז).

כן מזכירות השאלות ב"שירתי" שאלות אודיות דומות מתוך "המתמיד", המסתייעות אף הן באנאפורה, לשם חיזוק והדגשה. גם בשאלות מתוך "המתמיד" ניכרים מאמציו של הדובר להכיר ולדעת את רזיה של התופעה המוכרת והמסתורית כאחד, שאותה הוא בוחן מכל צדדיה:

הפה בית היוצר לנשמת האומה?
הפה מקור דמיה, הנוטעים בה חיי
עולמים, השופעים בה אשה וחמה?
הפה אדיריה - מאורות עתידים,
היוצרים את רוחה על האבנים?

("המתמיד", שורות 214-218)

בשאלות האודיות שב"שירתי", כמו בשאלות האודיות ב"אם יש את נפשך לדעת" וב"המתמיד", פונה הדובר פנייה אוראטורית, חגיגית ומוגבהת אל "נמען" קולקטיבי סמוי, מתוך ניסיון לעמוד על טיבן ועל סוד לידתן של תופעות רוחניות נעלות בחיי העם ובחיי המשורר. המטאפוריקה בקטעים אודיים אלה, בדבר מקור חוסנה של היהדות (בשירי בית-המדרש) ובדבר מקורות השירה (בשירים על דבר השירה, כגון "השירה מאין תימצא?" ו"שירתי") רצופה פיגורות מתחומי הפריון והעקרות, הביאה, ההריון והלידה (ראה דיון ב"המתמיד" בפרק על האודה ודיון ב"שירתי" להלן)[17].

כל שלוש השאלות אף מנסות ליצור בקורא את הרושם, כאילו קיבל המשורר נכסים וקניינים כלשהם ב י ר ו ש ה , כדרך שעובר הרכוש במשפחות בעלות ממון וייחוש. את שירו קיבל "בירושה", ולא "מן ההפקר", כדרך שמתפרנסים

---

(17) זהו ציין-סגנון אופייני לכתיבתו של ביאליק. אפילו במסותיו על דבר תחיית הלשון העברית, אין הוא מסתפק במטאפורות שחוקות, כגון "תחיית הלשון" או "בריאת מלים", "חבלי לידתה של השפה העברית", וכיוצא באלה צירופים כבולים, הלקוחים מתחומי הבריאה והלידה. ביאליק מחיה את הדימויים שנשתחקו, ומרחיב את המטאפורות המאובנות כדי "סיפורים" קצרים.ב"חבלי לשון" (תרס"ה) מתואר הסופר, המתחבט במציאת מלים וצירופים, כיולדת מבכירה, המקשה בלידתה: "יסורי גיהנום אלו מרגיש כל סופר עברי בשעה שהוא פורש מן החיים ויושב 'על האבנים' ומקשה בהרצאת מחשבותיו". גם ההבדל שבין שפה חייה ושפה מתה מתואר במונחי פריון ועקרות: "לשון חיה ממש --- אינה משהה ולדותיה במעיה, אלא פרה ורבה --- ולשון מתה --- הרבה יותר ממה שתוליד - נשאר מקופל במעיה לאחר זמן וצריך לילדה" ('השלח', כרך יח, חוב' קג, שבט תרס"ח, 9-19).

קבצנים[18]: את קנייניו נחל המשורר ממשפחתו ומידידיו (מן המשורר העירי, אשר התגורר בבית האב; מאביו המת, שהותיר את אימו אלמנה ואת בניו יתומים; מחבריו זכרונם לברכה), בעיקר מן המתים, בלא שהיה עליו להשקיע עמל ויגע בצבירת הנכסים. עמדתו היא עמדה פאסיבית, של מי שמקבל "שפע" מבחוץ, מבלי שיתאמץ, מבלי שיהא עליו לטרוח ולעבוד קשה. באופיו הפאסיבי הקולט, דומה הוא לאב, העומד עמידה פאסיבית ונכנעת מול גורלו, ומנוגד הוא לאם, המנסה למרוד בגורלה "כל עוד בה נשמה", והמשתדלת לשנות באורח אקטיבי את מצבה, בעבודה קשה ובתפילה נואשת.

בשתי החטיבות - בזו המתארת את עמידתו העלובה של האב מול בני-ביתו הרעבים, ובזו המתארת את מלחמתה הנואשת של האם לפרנס את "אפרוחיה" האומללים - נתפשת הירושה (השירה, האנחה) כקליטתו של מעין שפע אלוהי, כמעין "התגלות שכינה" במעין "מעמד הקדשה" של "נביא". יש כאן, אם כן, מעין מילוי ציפיותיהם של מי, שרואים בשירה מהות עליונה ונעלה, הנובעת ממקורות מרוממים ונשגבים. ההשראה לשירה ולהתנבאות אכן נאצלת מצינורות נעלמים "טראנסצנדנטיים", ולמשורר נכונו רגעי "התגלות" ו"אתערותא דשכינה".

בחטיבה הראשונה באה "ההתגלות" ברגעי דממה ודיכאון, כאשר שולט בבית האב שיממון עגום ושבע נפשות נושאות "עין שואלת" אל האב (תרתי-משמע: האב הביולוגי והאב שבשמים), בבקשת רחמים ופת-לחם. ברגעים כאלה, מציץ הצרצר "מנקרת הקיר" ומנסר את שירתו היבשה, הריקה. תיאור "התגלות הצרצר מעלה מתוך עיקום הכתוב וסירוס-מקראות את התגלות האל, טרם מעמד הר-סיני. לבקשתו של משה "הראני נא את

---

(18) עניין זה זכה להדגשה בפתיחת השיר "לא זכיתי", שבה טוען ה"אני" שמשורר: "לא זכיתי באור מן ההפקר/ אף לא בא לי בירושה מאבי". שורות אלה טעונות במשמעויות רבות, שלא כאן המקום לעמוד על כולן, ועל חלק הארי של משמעויות התנצלות זו כבר עמדה הביקורת במפורט (פרי [40] , 607-631). אולם, האמירה מכילה גם יסוד של "מחשבת השירה", שטרם נדונה בביקורת: כאן, טוען המשורר בסמוי, כי שירתו אינה כפותה לאף אחד מן הנוסחים הפיוטיים המקובלים. אין היא כפותה לנוסח הניאוקלאסי-המשכילי, כשם שאין היא כפותה לנוסח הרומאנטי השגור. אין היא נובעת ממורשת שירתם של משוררים קודמים, כדרך השירה המשכילית, שנתפשה כירושה וכהנחלה מדור לדור, כשם שאין היא נובעת מאור חינם ("לא זכיתי באור מן ההפקר"), מן הטבע, מאור השמש שניתן מאליו, ללא כוונת מכוון, כדרך שנתפשה השירה הרומאנטית הספונטאנית. שירתו אינה הולכת לשיטתם של אחרים, כי אם ממזגת בתוכה יסודות משני הנוסחים, הניאוקלאסי והרומאנטי: זוהי שירה עצמית ומקורית (אידיאל השירה הרומאנטית), אך כזו, העולה לו למשורר במאמצי יצירה מרובים, בניקור ובחציבה (בנוסח השירה הניאוקלאסית, המחושבת והמכולכלת, התובעת מן היוצר מלאכה רבה ומייגעת).

כבודך", ענה לו האל: "לא תוכל לראות את פני, כי לא יראני האדם וחי --- הנה מקום אתי ונצבת על הצור, והיה כעבור כבודי ושמתיך בנקרת הצור ושכותי כפי עליך עד עברי, והסירותי את כפי וראית את אחורי ופני לא ייראו" (שמות לג, 17-23). כאן, מתוך חילול-השם וחיליל הקודש, מעמיד המשורר את הצרצר במעמד "הצור" ו"החיצר", במעמדו של "האל המסתתר", עד לרגע השמעת קולו מתוך "נקרת הקיר"[19].

כמעמדו ה"אלוהי" של הצרצר הבחין מנחם זושא שפירא ספרו "דרכים בשירת ביאליק"[20], שבו מתואר חלקו הראשון של השיר כסיפור "התגלות בת השירה" אל המשורר. ה מ ס ת ת ר (בדומה ל"אל המסתתר" בפרק א' של הסיפור האוטוביוגראפי "ספיחי") הוא מורו-מלמדו של המשורר הצעיר, הרליהו המשורר הערירי, הצנוע והמסתתר (השווה: "אכן אתה אל מסתתר אלהי ישראל מושיע", ישעיהו מה,15), המציץ בעיתות צרה "מנקרת הקיר". כאן, אגב תיאורה של מציאות של פגעים ופיגולים, נתפשת "התגלות" הצרצר כמעין "התגלות שכינה".

גם בהטיבת השבייה, נאצל "שפע" אלוהי אל קירבו של המשורר. כאן, נתפשת אכילת הלחם, שנאפה מן העיטה, שדמעת-האם נטפה לתוכה, כאכילת המגילה, הכתובה קינה והגה והי, במעמד הקדשתו של יחזקאל לנביא (שם ב,9; שם ג, 1-1). הנביא, שבלע את מגילת המרורים, גילה שהנה טעמה בפיו "כדבש למתוק"; ואילו כאן, כולע המשורר את המאיה, יעימו מחלחלת האנחה לקירבו, והיא "כעקיצות עקרבים".

לחובר[21] עמד על הזיקה, שכין מוטיב אכילת המגילה ביחזקאל לבין מוטיב דומה בספרות ההלניסטית: "על פינדאורוס - גדול הליריקנים היוונים - סיפרו שבילדותו נטפה דבורה דבש על פיו - על שפתיו - כשנרדם מתוך עייפות

---

(19) ראה: אביטל ([1] , 102, סימן 19). ניתן אף לפרש את מעמדו של הצרצר, כמעמדו של משה, שניצב "בנקרת הצור": כשם שמשה הנחיל תורה לעמו, כך הוריש הצרצר את שירתו למשורר האכיון, שאינו אלא נציג מטונימי של האומה הדלה בגלות.

(20) שם, ראה: הע' 13, 98.

(21) "ריאליק - חייו ויצירותיו" ([132] , 321-322).

על ההליקון, ההר שהמוזות בחרו לשבתן - וכך ראה גם ביאליק בחזון את עצמו ואת שירתו כאת מי שאכל בימי ילדותו לחם דמעה, ועילע אותו יחד עם האנחה של האב האלמנה". ביאליק יצר, אפוא, מעין "מיתוס" פרטי, כדבר הרקע שהכשירו ל"נבואה" ול"שירה", בניגוד לפינדארוס וליחזקאל, שהשירה והנבואה האו כדבש בעצמותיהם, הוא אכל "לחם דמעה"[22], טבול באנחה, שבאה בעצמותיו "כעקיצת עקרבים". משמע, השירה כרוכה עבורו בהתנסות מתמדת בכאב וביסורים: מקורה בסבל החיצון וסופה ביסורים פנימיים, בכאב הנעכר, המדביק את לשונו לחיכו, ובעקיצת העקרבים, שהוא חש בקירבו, עת משמיעה האם את אנחתה הטרופת.

לחובר אף הסמיך את מוטיב אכילת הלחם, שנאפה עם דמעת האם, למוטיב דומה משירו המוקדם של ביאליק "זהרורי לילה", שבו מתואר הילד האסופי, הוא ה"אני" המשורר, הינוק את קורעת-החרעלה מן השד הצומק, שחולצה לו האח האבלה. הרעל מתלחל לקירבו ביחד עם חלב אלמן, וכאן, מתלחל הרעל לנשמתו של המשורר עם דמעת אימו ואנחתה[23].

היו גם שהבינו מתוך השיר היפוכו של דבר: תהליך היצירת כרוך אומנם ביסורים ובסבל, אך הוא מניא גם אושר עילאי ועושר פנימי ליוצר. הינוקה ממקורות השירה הרוחני כספלגתו של שפע אלוהי ומעשה-היצירה - כמוהו כמעשה-כישוף וקסם, ההופך את הדממה לשיר ואת תדלות לעושר: "מניין בא למשורר כל העושר השיריי? מן התלות, דלות של מטה הולידה עושר של מעלה. התלות המנוולת שבמציאות היא שיצרה את עולם הדמיון העשיר, עולם-מקלט לבריחה מן המציאות המרה. השיר הוא יעולם הפוך' יפה ויצורק יותר"[24]. פירוש זה יש לו אומנם

---

[22] על-פי "היתה לי דמעתי לחם" (תהלים מב,4); "האכלתם לחם דמעה" (שם פ,6), במשמעות: בכי מתמיד, כאילו הדמעה היא לחם-חוקו ומזונו של הבוכה.

[23] שם, שם. ראה: הע' 21 מדלעיל.

[24] תלמן ([23] , 62).

מעין אחיזה בטקסט: השיר אכן רצוף פאראדוקסים ומעין-סתירות - דווקא ב"נשף הלילה", בשעת דומיה ושיממון, עולה ובוקעת השירה; דווקא בשעות הלילה, היפות לחלומות ולשינה, מתהפך הילד בערישתו ושומע בהקיץ את אנחת אימו, שאינה מניחה לו לישון; דווקא בשעות הבוקר, היפות ללימוד ולעשייה, שוגה הוא בחלומות נעימים ומשתעשע עם חבריו הצפרירים. יום השבת, הנחוג בקדושה אף במשכנות דלים, הופך מאונס ליום חול בבית האב העני; ודווקא ימות החול נהפכים בעזרת הדמיון וההלומות לימי חג ומועד, טבולים בזוהר וב"אור הגנוז" ומושקים "בנוגה המשומר, אור שבעת הימים". לפנינו, לכאורה, "עולם הפוך", שבו מולידים העוני, הקדרות והחולין את העושר, הזוהר והקדושה; כביכול, זוהי תשובתו של המשור- להוויית הדלות של בית-הוריו: השירה וההשראה יכולים לנבוע גם מן הסיאוב, הטומאה והניוול האנושי.

אולם, פירוש זה מחבר את שתי הפואימות ורואה בהן יצירה אחת מורחבת, והמשורר הן הפרידן, וראה ב"שירתי" יצירה לעצמה. מתוך "שירתי" אין להסיק, שתהליך היצירה מביא אושר ועושר פנימיים, שכן מתוך פואימה זו כשלעצמה, עולה תמונה עגומה, לפיה אין מנוס מן ההוויה הפגומה והמסואבת, וגם השירה היא יבשה וריקה, כמו העולם המחולל, שבחללו היא מנסרת.

ב.1 <u>מיתוס הדמעה והאנחה</u>

השאלות האודיות ב"שירתי" מחלקות את הפואימה לשתי חטיבות נפרדות: פרק "השירה" ופרק "האנחה". גם השירה וגם האנחה עוברות תהליך של "גלגול מחילות" ומשנים "מצבי צבירה", טרם ההתגבשות הסופית. השירה מקורה כביכול בצרצר, אך הצרצר מתעורר לנסר את שירו רק לשמע הזמירות, המשמיעים האב נכה-הרוח וילדיו הרעבים "לקול תיתם שלום למלאכי השרת". זמירות השבת ושירת המלאכים הן המעוררות את שירת הצרצר; שירתו היבשה והריקה חוזרת ומהדהדת בקירבו של הילד, הרואה בצרצר את מורו ומלמדו.

גם הדמעה עוברת תהליך של מטאמורפוזה: אנחתה של האם ודמעתה מתערבות בבצק; הבצק נאפה והופך ללחם, והדמעה - הבלולה בעיסה - נבלעת עם פת הלחם ובאה בעצמותיו של הבן ונהפכת שוב לאנחה ("ואי מזה תבוא אנחתי..."). א' כגן[25] רואה בדמעה "מעין מצב ביניים, מעין מצב מעבר, מעין גשר מאנחה לאנחה, מאנחת האם לאנחת הבן". תהליך זה דומה דמיון רב לתיאור התגבשותה של הדמעה ב"לא זכיתי באור מן ההפקר" (הניצוץ ניתז מן הקורנס, הופך מניצוץ אש לניצוץ מים[26], נוטף מן העין כדמעה ומתגבש והופך לאבן-חן, לחרוז זכוכית, שהוא גם חרוז מחרוזי השירה[27]. תהליך המטאמורפוזה של הדמעה ב"שירתי" מעלה גם על הדעת את תיאור הדמעה והאנחה כיסודות המים והרוח ב"זריתי לרוח אנחתי".

יסודותיה האודיים של הפואימה "שירתי" ניכרים, אפוא, בעיקר מן השאלות המרוממות, שבפתח כל פרק, הבאות ל ל מ ד את ה"נמען" פרק בהילכות יצירה, ומכניסות אותו בסודות מגילת-היוחשין של המשורר וברזי שירתו ומקורותיה. שאלות אלה, הפונות אל ה"נמען" במלות שאלה, כגון "התדע" ו"הידעת", המלוות במחוות ריטוריות, שתכליתן הכוונת הקורא והדרכתו, תוך פנייה אל הלוגוס, מזכירות את השאלות המרוממות באודות אחרות משל ביאליק, כגון "אם יש את נפשך לדעת", המדריכות את הקורא בנבכי עולם רוחני, שסודותיו נסתרים ונעלמים.

התשובות על השאלות המרוממות מכוונות את ה"נמען", שהוא אולי נציג מטונימי של קהל-הקוראים, להבין את המציאות לאשורה: שירתו של המשורר באה לו מן הדלות ומן היתמות. המשורר לא נחל את כינורו מרב-אמן וירטואוזי, שבסדנתו

---

[25] כגן ([30] , 170).

[26] המלה "ניצוץ" כפל-משמעות לה: (1) רשף אש; (2) טיפת מים (על פי "ניצוצות ניתזין על רגליו" (נידה יג). ביאליק השתמש תכופות במלה "ניצוץ" בשתי הוראותיה, והניצוץ ב"לא זכיתי" הוא גם הגץ, שניתז מן הסדן, וגם הדמעה, שנוטפת מן העין. אגב, שמו הראשון של השיר - "ניצוצי".

[27] הדמעה מתגבשת כאבן-חן, כחרוז זכוכית, שהוא גם חרוז בשיר (ראה: "צפרירים", שורות 24-27: "ברסיסי טל-בקר --- בדמעת ילדים --- במכיתות כוס זכוכית, בבועה של בורית, בכפתור נחושת, בחרוזי השירה"). על התגבשותה של הדמעה כאבן-חן, ראה: הע' 19 בסעיף א.5 בפרק על האליגוריה).

שימש כשוליה, אלא מאמן עלוב, מכבי אלמוני ועירוני, שמיתר אחד ויתיר לו בכינורו, הריהו תצרצר, המנפר את שירתו היבשת, הריקה והשוממה. הלחם, שלתוכו נטפה הדמעה, אינו הופך טעמו כטעם הדבש, כבפרקי ההקושה ביחזקאל, כי אם נשאר לחם עובי פגום ותפל.

יש, אפוא, פער בין הציפיות המרוממות, שמעוררות השאלות האודיות, שבראש כל פרק, לבין התשובות המפוכחות, העובות על שאלות אלה. התשובות מאירות באור אירוני את השאלות, המנוסחות בנוסח שאלותיו המוגבהות של איוב, בדבר מקור החוכמה והאור האלוהי הגנוז. ה"התגלות האלוהית" מוצגת כאן באספקלריה עקומה, כהתגלותו של הצרצר העלוב, החרק הטורדני, שהוא סמל הדלות והעזובה.

ג. <u>יסודות פארודיים-סאטיריים ב"שירתי"</u>

קריאה זהירה ברצף הטקסט מגלה, כי הבית הראשון ב"שירתי" בנוי כאנלדוטה, המבוססת על גורם ההפתעה והפרכת ציפיותיו של הקורא. הפואימה פותחת בשאלת מיתממת אל הקורא: "התדע מאיי נרלתי את שירי?". קוראי המקופה, האמונים על מסורת השירה המשכילית-הנאוקלאסית, איפו הוראי - ראמור לעיל - למענה רציני ומרומם, לפיו נחל המשורר את הובו או את כינורו מאחר מאלופי ההשכלה המוכרים והידועים, אשר לו חייב המשורר הצעיר והמתחיל את הכשרתו הפיוטית. תחת זאת, בא מעין סיפור-וידוי אודות משורר אחד, "עירירי וצבוע", שהשתקע בבית אביו של המשורר, אשר שירתו בספגה בקירבו של הילד ובזכותה הפך לימים למשורר.

תיאורו של המשורר העירירי מנוסח כאן בזהירות ובקפדנות יתירות: כמעט כל מלה ומלה בתיאור, פנים לה לכאן ולכאן, ובקריאה ראשונה מפעיל הקורא משמעויות שונות מאלה, שהוא מפעיל בקריאה חוזרת.

המלה "השתקע", למשל, כפל-משמעות לה, וניתן להבינה גם כמציינת ישיבת-קבע וגם כמציינת השתכחות מן הלב. במשמעות הראשונה, תופש הקורא את האמירה, כאילו היה המשורר העירי דייר קבוע בבית האב, ולפי שלא היו לו בנים, הנחיל את "כינורו" או את "קסתו" לבנו של בעל-הבית. המשמעות השנייה מלמדת, שאותו משורר עירי לא היה ידוע ברבים, ואלמוניותו באה לו מפאת צניעותו. לפי המשמעות השנייה של המלה "השתקע", כציון להשתכחותו של המשורר הגלמוד מן הלב, נתפש שם-התואר "צנוע" כמציין את ביישנותו של המשורר, את הסתפקותו במועט ואת בריחתו מן הכבוד. בקריאה הראשונה, נוטה הקורא להתעלם ממשמעויות אחרות של המלה "צנוע", הקשורות בפרישות, בזהירות בענייני אישות ובהתרחקות מזימה. המלה "עירירי", שהוראתה גם "גלמוד ובודד" וגם "חשוך-בנים", נתפשת בקריאה ראשונה בעיקר במשמעות של "חשוך-בנים", המסבירה את פשר הירושה: מאחר שלא העמיד בנים, הוריש המשורר האלמוני את קנייניו הרוחניים לילד זר, שבבית הוריו השתכן ושעימו התיידד.

את הצירוף "נחבא של הכלים", המתאר את המשורר העירי, נוטה הקורא להבין בקריאה ראשונה במשמעות האידיומאטית, כשם-נרדף ל"צנוע", ולהתעלם ממשמעותו הליטראלית, שבאה בתיאורו של שאול, שנחבא אל כלי המקדש[28]. גם הצירופים "מתלונן בנקיקים" ו"שכן סדקים אפלים" נתפשים כאן בקריאה ראשונה כתיאוריו של משורר ענוג, בעל נפש רכה ופיוטית, המחפש מקומות מסתור מבודדים בחיק הטבע, בנוסח הדפוסים הסטיריאוטיפיים, שתיארו את המשורר האידיאלי, כמי שיושב בדד על גבנון סלע בלב היער ומטה אוזנו לרחשי הבריאה[29]. את הצירוף "מתלונן בנקיקים" אפשר להבין גם כ"שוכן בנקיקים" (על-פי "סלע ישכן ויתלונן", איוב לט,28) וגם כתיאורו של מי, שקובל ומתרעם בתלונה על סידרי הבריאה, כמשורר תוכחה וקובלנה.

---

(28) עיין במאמרו של דב סדן "ואף זו סוגיה במסכת כלים", בתוך: "ספר הזיכרון לחנוך ילון", בעריכת יחזקאל קוטשר ואחרים, אוניברסיטת בר-אילן והוצאת קרית-ספר, תשל"ד, 418-443. סדן מסביר את ריבוי משמעויותיה של המלה "כלים", ומבהיר כיצד התגלגל הצירוף מן המשמעות המקורית אל השאולה: שאול נחבא אל הכלים (שמ"א י,22) בשעת הטלת הגורלות, וכשנפל הגורל אנוס היה לצאת מן הכלים. לימים, השתנו הוראות הצירופים: "נחבא אל הכלים"(ענו ושפל-רוח) ו"יצא מן הכלים" (התרגז, התפעל).

(29) ראה: דן מירון "מה נתגלה לגנסין בדממת הגנים", בתוך: "כיוון אורות": "תחנות בסיפורת העברית המודרנית", שוקן, תל-אביב וירושלים, תש"ם, 237-238.

תיאור שירו של המשורר העירי, המתגורר כשכן=דייר בבית האב, רצוף אטריבוטים למכביר מתחומי הכהונה והפולחן בבית-המקדש ומתחומי התפילה והעבודה בבית-הכנסת. ה מ ש ו ר ר נתפש כאן במובן הראשוני של המושג "משורר", כאחד הלווים, ששוררו בבית-המקדש, ושירו נתפש כחלק מסידרי הפולחן הקדמונים; אך ניתן גם לראותו כאחד העוזרים לחזן בבית-הכנסת, וכך יש גם להבין את המלים "נוסח" ו"פזמון", ששימשו מונחים מתחום התפילה בבית-הכנסת[30]. הצירוף "שיר תמיד" אף הוא נטול מעולם הפולחן (על יסוד צירופים, כגון "קרבן תמיד", "נר תמיד", "עולת תמיד", "מנחת תמיד", "קטורת תמיד", "אש תמיד" וכו'). בדיקה במילונו של נ' פערעפערקאוויטש[31] מעלה, כי חלק ניכר מן המלים בבית הראשון (נוסח, פזמון, משורר, שכן, כלים וכד') הן מלים, שחדרו ללשון היידיש (הבראיזמים ביידיש), ומכאן גם אופיו העממי של התיאור.

בשעה שבכי עצור מתאפק בגרונו של הילד ממכאוב ומשיממון, בא המשורר העירי, שזהותו טרם נגלתה לקורא, בשירו על נפשו הריקה. "ביאה ריקנית" הוא מושג הילכתי, שמשמעו: ביאה שאין בה צורך (על-פי יומא נג,א). איסור "ביאה ריקנית" הוא האיסור, המוטל על הכוהנים להיכנס להיכל, שלא בשעת העבודה. איסור זה הוא במניין הלאוין, שהעובר עליהם חייב מיתה בידי שמים. וכאן, עובר "המשורר" העירי, כבדרך אגב, על איסור "ביאה ריקנית", בלי שדינו יהיה דין כרת. פרט לכך, עצם היותו "עירי" - גלמוד וחשוך בנים - פוסל

---

(30) לראשונה, העמידני על פירוש זה הפרופ' דן מירון, בסמינאריון על השיר האוטוביוגראפי, בשנה"ל תשל"ג, באוניברסיטת תל-אביב. המלה "נוסח" שתי הוראות לה: (1). אופן הקריאה וצורת הדברים ככתבם; (2). סדר התפילות. למלה "פזמון" כמה יחידות-משמעות: (1). שיר, שירה; (2). פיוט מזמירות הקודש, ששרים בשעת התפילה; (3). חרוזי היתול; (4). ריפרין, חרוזים של חזרה. ההוראה הרביעית מלמדת על המונוטוניות של שירת הצרצר, שהיא "שיר תמיד", לא במשמעות הסאקראלית, כי אם במשמעות של שיר טורדני, שאינו מרפה ואינו פוסק. זהו שיר "יחידי", שאין אחר בלתו, המנסר בקביעות ובהתמדה, בנגינת "סולו" טורדנית.

(31) "העבריאיזמען אין אידיש", ריגה, 1931.

אותו מלשרת בקודש, בהיותו "פלג גופא", שאינו ראוי לבוא אל ההיכל. ברגע השיא של התיאור, אחרי שכהן חלל[32] חילל את הקודש, מתגלה לקורא במפתיע זהותו של האלמוני: "משורר המקדש", שנתבא אל כלי השרת וחילל את הקודש ב"ביאה ריקנית" לא היה אחר מאשר "הצרצר משורר הדלות", שרץ טמא, המחלל את הכלים ופוסלם לשימוש. הכינור האחרון בסטרופה הראשונה, המגלה את זהותו של המשורר האלמוני, מופרד ממנה לצורכי הדגשה והפתעה. עתה, יכול הקורא לתזור ולקרוא את עשרת הטורים, שקדמו לטור זה שוב, ולהבין אחרת כמעט כל מלה ומלה בתוכם.

עתה, מבין הקורא, שאין המדובר בהון ובקניין, וכי הירושה והנחלה, שעליהן מדובר בטור הפתיחה, אינן אלא שם-נרדף למורשת הגלות והדלות. עתה, בקריאה שנייה, מתחוור לקורא, שאין המדובר באב, שהוא בעל-בית, שריירים לו בביתו, המשלמים לו שכר-דירה ומתיידדים עם בני-ביתו; אביו של המשורר, כך מתגלה לקורא במפתיע, הוא עני מרוד, שהדלות שולטת בביתו, ועל-כן משתקע בביתו הצרצר, סמל העוני והעזובה. את הצירוף "נהבא אל הכליט" מבין עתה הקורא במשמעות הליטראלית, כמציין את הסתתרותו של החרק בין כלי הבית.

ראובן צור[33] תיאר את גורם ההפתעה, שבבית הראשון, בדרך שונה במקצת: לדבריו, יוצר הבית הראשון את הרושם, כאילו אבי המשפחה היה עשיר מופלג, שהחזיק "משוררי חצר". רק בסופו של הבית הראשון מתברר, כי "המשורר העירירי" הוא ביטוי מושאל, מטאפורה לתיאור הצרצר, וכי אבי המשורר הוא עני ואביון.

הבית הראשון בנוי, אפוא, כאנקדוטה בעלת "פואנטה" בסופה, ואינו עולה בקנה אחד עם הרושם האודיי המרומם, שמטביעה השאלה שבראשו, מתוך

---

[32] כהן חלל = כהן הפסול לכהונה, או שנולד מפסולי כהונה (על-פי ויקרא כא,7).

[33] "דברים כחוויתם" ([43] , 68).

כוונה להוליך את הקורא שולל. הבית הראשון לאפוס פארודי (mock epic), המעלה סיפור-חיים טראגי-קומי. האירוניה שבו היא אירוניה רב-סיטרית ומורכבת: חיציה אינם מכוונים אך ורק כלפי הוויית הקבצנות העלובה או כלפי "המשורר" הדל והדלפון, שהוריש לילד-המשורר את שירו, כי אם באותה מידה כלפי ה"אני". זוהי אבטו-אירוניה, המכוונת גם כלפי שירתו שלו, שנתגלגלה בירושה משיר הצרצר, ואינה אלא מורשת הדלות והגלות.

ג.1 חלל וריקנות

ראובן צור[34] מצביע גם על שתי הוראותיה של "הנפש הריקה", שלתוכה חודרת שירת הצרצר ("ובא הוא בשירו על נפשי הריקה"): נפש ריקה מרגשות וממאוויים, תולדת השיממון ותחושת הנכאים, שבהם שרוי הבית; נפש ריקה רעבה ללחם, תולדת המחסור והרעב הפיסי, השוררים בבית (על-פי ישעיהו כט,8: "כאשר לחלם הרעב והנה אוכל והקיץ וריקה נפשו").

ריקנותה של הנפש מובן נוסף לה, המתברר לאור בדיקת הפואמה בכללה: ב"שירתי" מתואר עולם פגום ומחולל, השרוי בחטא ובריקנות, עולם נקוב ונבוב, ככלי הבית הפגומים, הסדוקים והחלולים, וכפולחן המחולל. נפשו של הילד "ריקה" (שורה 10); שבעת הילדים עונים בזמירות "מבטן הומיה, מלבבות חלולים" (שורה 28); הצרצר מנסר את שירתו ה"ריקה" (שורה 42) והאם מגלה אחר מות בעלה כי "נתרוקן" עולמה (שורה 52). לחיזוקה של תחושת הריקנות, תורמת גם האנשת כתלי הבית, זויותיו וכליו, שאף הם שוממים ופגומים: גם "חלל" הבית מדוכא ו"כמו הוזה ודומם" (שורה 33). המלים, הנגזרות מן השורש ח.ל.ל., הן מלות המפתח בפואימה "שירתי": "חלל" הבית עגום ושומם ומעיד על ריקנותו; הלבבות

---

(34) שם, שם.

"חלולים" - ריקים מתוכן רוחני וממזון גשמי; הכהן ה"חללי"[35] מחלל את הפולחן, מבזה את הקודש ומוריד מכבוד עבודת-הקודש, פוסל את הקורבן ונותן את סידרי הפולחן לכלימה ולבוז; תחת קדושת-השם, תחת קדושת-השבת, מתוארת בפואימה הוויה של חל[36], של חולין (חילול השבת, חילול הקודש, חילול השם), ותחת ה"חלה"[37], המקדשת את השבת, אוכלת המשפחה הענייה פת לחם שחורה וחריבה.

יש לפנינו, אפוא, תיאור של חילול הפולחן, של ביטול והפרת הקודש, של ביזוי העבודה ופסילת הכלים. החילול קשור ב"שירתי" בתחומי-הוויה רבים, שאין לכאורה זיקה גלויה ביניהם. ה"חילול" הוא "חילול השם" (blasphemy) הבא, למשל, לידי ביטוי ב"התגלות" הפארודית, היא התגלותו של הצרצר מ"נקרת הקיר", בדומה לאל "המסתתר". ה"חילול" קשור ב"חילול הקודש" ו"חילול הכלים" (sacrilege), ששרץ טימאם, כי "נחבא אל הכלים", ועתה אסורים הם במגע ובשימוש. ה"חילול" קשור ב"חילול השבת", שנחוגה ללא פמוטים, חלה וסעודה, כנהוג בכל בית יהודי, גם בעניים שבהם[38]; ה"חילול" קשור ב"חילול הכהונה" - באיבוד מעמד הכהונה ובהפיכת הכהן ל"חלל", וכן ב"חילול הקודשים" - בהחלפת

---

(35) ראה הע' 32 מדלעיל.

(36) בשירים האוטוביוגראפיים-למחצה (ראה הע' 1 מדלעיל), בקטעי הזכרונות הגנוזים (כ"ג, 174-227) ובאיגרת האוטוביוגראפית לקלוזנר, על ארבע גירסותיה, הזכיר ביאליק "דרך חול", שעברה אצל בית-הוריו בכפר. צירוף זה הוא משחק-מלים ומרמז לצירוף "דרך חל", שהוא ביטוי-נרדף למינהג הנהוג בדברים בלתי קדושים (על-פי שמ"א כא,6), וביאליק השתמש בקאלאמבור זה גם בפואימה האוטוביוגראפית "אבי", שבה האב משרך דרכו "באורחות עמוקי חול" ואורח חייו של המשורר מתואר כהתפלשות הקודש בחל (משחק-מלים על התפלשות בחול).

(37) החלה היא גם חלק הבצק, שהיו מפרישים לכוהנים, בזמן שבית-המקדש היה קיים, וכאן נקשרת היא למלים ולצירופים הרבים מתחומי הכהונה זהפולחן וגם לבצק, לעיסה, שלשה האם.

(38) השווה: שירו של ביאליק "אמי זכרונה לברכה". על ההשוואה בין "שירתי" לבין "אמי זכרונה לברכה", ראה: שבייד [53א.], 80-81).

דבר קודש ופדיונו בכסף (המנורות שהובאו אל בית המשכון)[39]. לכל המשמעויות הללו, הנקשרות ב"חילול", נילוות מלים רבות נוספות, שמקורן בשורשים ח.ו.ל., ח.ל.ל: הלבבות החלולים, ההומים כחלילים[40], במקהלת הנוגנים והמשוררים; האב, שנפל חלל על מזבח העוני והמחסור, אחר שניצב "כאשם על חטאו" עם סכין פגומה, ככהן "חלל" אצל מזבחו המחולל; הצלליים הרוקדים ומחוללים במעין "ריקוד שחת" על קירות הבית[41], ומרקידים את הכתלים במעין מחול עיוועים (danse macabre), כמעין רמז מטרים לאסון, שעתיד לפקוד את הבית: מות האב וריתתו אל קבר. גם החלה, שחסרה על שולחן השבת, וחלל הבית השומם מקורם באותו שורש - ח.ל.ל. החלל והחילול בכל משמעויותיהם נקשרים בריקנות ובחטא, בחל ובחולין, בתיפלות ובשיממון. הצרצר, הבא "ביאה ריקנית" אל הקודש, מחלל את הפולחן במעשה תפל, שאין בו צורך, באיסור שהעובר עליו חייב מיתה בידי שמים.

2.ג עקרות ופריון - הולדה ויצירה

ביאה היא גם לשון-נקייה (euphemism) לבעילה, ומכאן שהצרצר, הבא בשירו על נפשו הריקה של הילד, אינו "צנוע" כל עיקר, ו"צניעותו" היא צניעות בלשון סגי-נהור. הצרצר מתואר כאן כאחד המשוררים שבבית-המקדש

---

(39) המנורות "חבולות" (שורה 14), תרתי-משמע: פגומות, כמו שאר כלי-הבית, וגם נתונות במשכון. בפואימה האוטוביוגראפית "אבי" בא צירוף דומה, שאף בו כלול כפל-משמעות, באמצעות לשון-נופל-על-לשון: "דרכים כבדי עבטיט" - (1). דרכים מרופשות, מליאות טיט ויוון, שבהן מבוסס האב רגליו; (2). דרכי-החיים, הרצופות קשיים ומצוקות (עבטיט = עבוט, משכון, רמז להתרוששותו של האב, שכל חפציו כבר הובאו אל המשכונאי). ראה גם: הע' 36 מדלעיל.

(40) על-פי ירמיהו מח, 36: "כחלילים יהמה" (וכאן: "מבטן הומיה מלבבות חלולים")

(41) על מחול הצללים על גבי הכתלים העיר זושא שפירא, בספרו "ריתמים בשירת ביאליק" ([57ב], 31): "תעלול גרוטסקי זה, כאילו נגרם על-ידי היעדרן של מנורות השבת". אכן, בשל חילול הקודש ופסילת הכלים, פורצים השדים וכוחות הסטרא-אחרא אל הבית המחולל, כבשירו של ביאליק "על לבבכם ששמם" ("בחורבת לבבכם המזוזה נפסלה / על כן שם השדים יכרכרו יהימו"); וראה גם: שירו של ביאליק "רזי לילה", שבו יושב המשורר בדד בחדרו לאור הנר, בפוזה פאוסטיאנית, השגורה בספרות הרומאנטית, ושואל: "אך מי זה ירשיעני, משורר עני/ בשבתי לילה בדד אל שולחני/ ולנגדי צל משונה מכרכר על הקיר/ אם נפשי התעוררה, דברה שיר?".

וככהן "חלל", שחילל את הקודש בביאה ריקנית; "הצנועים שבכהונה" (קדושין עא,א) הם מי שזהירים ופרושים בענייני אישות ורחוקים מזימה (ראה גם: ברכות סב,א; שם ח,ב), ואילו המשורר מן הלוויים, שהשתקע בבית-האב, הוא ערירי ומקולל[42] ופסול מלשרת בקודש ואף אינו נזהר באיסורים חמורים.

עירותו של "המשורר" קשורה בעקיפין גם למכאוב ה"נעכר" (שורה 8)[43] וללחישה ה"נעקרת" (שורה 89), המלמדים במרומז על תחושת עקרות ואי-פריון: הצרצר, מורו ומדריכו של המשורר בעולם השירה והיצירה, הוא ערירי, חשוך בנים, ואף ילדי-רוח לא העמיד ולא בא שמו ברבים. אלמוניותו היא גם תוצאה של עקרותו הרוחנית, של אי-יכולתו ליצור ולברוא, ולא רק תוצאה של "צניעותו". זהו "משורר" גלמוד וערירי, שגם לא יצר דבר, פרט לניגונו השומם והתפל, המנסר ללא הפוגה וללא הרף על מיתר אחד ויחיד.

גם הבכי ה"עצור" (שורה 9), המקביל לדמעה הכלואה, ה"נעצרת" (שורה 37), שייכים לאותה תבנית של לשון פיגוראטיבית, המרמזת לעקרות ולעירירות ("עצור" הוא גם מי שאין בו כוח הולדה, וכן גם "מעוך", על-פי ויקרא כב, 24 - השווה: שורה 9 - "ובכי עצור מעוך יתאפק בגרוני"). תיאור הריקנות אינה, אפוא, רק יצירת קורלאטיב אובייקטיבי לשיממון ולרעב הפיסי; תיאור הריקנות מרמז גם בעקיפין לעקרות, לאי-הפריון: הצרצר, הפסול מלשרת בקודש, בא "ביאה ריקנית" אל "קודש הקודשים" (אל נפשו של הילד) ומחללו, אך גם אינו מפרה את נפש "תלמידו", וביאתו היא "ביאה ריקנית", תרתי משמע[44]. גם הילדים שרים במקהלה עם הצרצר "מבטן הומיה" (שורה 28), כלומר, מבטן ריקנית, בניגוד ל"בטן מלאה"

---

[42] "כתבו את האיש הזה ערירי" (סנהדרין לז,ב) - קיללת ה' לחוטא.

[43] על-פי תהלים לט,3: "כאבי נעכר", אך גם מתוך משחק-מלים ל"לחישה נעקרת" (שורה 89). "נעקר" = סורס, חסר פרי-בטן, כמו הצרצר הערירי, שבנים אין לו, ובניגוד ל"עקרת הבית", ששבעה יתומים סמוכים אצל שולחנה.

[44] "ריקנית" = אשה שאינה הרה, שאינה מעוברת. "ביאה ריקנית" = (1) כניסה להיכל שלא לצורך; (2). בהשאלה: בעילה שלא לצורך.

(על-פי קוהלת יא,5 = כרסה של אשה הרה)[45]. משמע, חבלי היצירה והיניקה ממקורות השירה מתוארים ב"שירתי" כתהליך של הריון ולידה, של פריון ועקרות[46]. "התדע מאין נחלתי את שירי?", שואל המשורר, ומגלה לקוראו את רזיהם של מקורות השירה: מקורות השירה, הפריון וכוח היצירה נעוצים בעקרות, בסריסות, בהיעדר כוח ההולדה. השיר עוסק בבדיחות-דעת מרירה לא רק בירושה, אלא גם בתורשה (בהנחלת תכונות גנטיות מאב לבן: אלם, פאסיביות והכנעה) וגם במורשה (בהנחלת קניינים רוחניים מדור לדור: שירת הגלות והדלות הנצחית). ב"שירתי" משתקף כביכול עולם הפוך, המוליד מן העקרות, העריריות והשיממון את השירה, היצירה והפריון. אלא שגם השירה - שירתו של המשורר שבאה לו בירושה מן הצרצר העריר - היא ריקה ועקרה.

עקרותו של הצרצר מעמידה אף באור אירוני את הפריון, שבו נתברכה המשפחה ("ושבעה ילדים / כולמו רעבים"). עקרת הבית, שילדה שבעה ילדים, אינה יכולה לשמוח בחלקה כ"אשת החיל"[47], או כאשת הצדיק, ההולך בדרכי ה'[48], ואינה יושבת בביתה, כשבניה כשתילי זיתים סביב לשולחן; ילדיה רעבים ועגומים, בעלה בוצע

---

(45) שירו הפארודי-סאטירי של יל"ג "השירה מאין תימצא?" מסתיים בסיכום אפוריסטי מתחכם: "כי מעין המחשבה ומקור שיר וזמר / בבטן המלאה ובאח המבוערת". אליבא דגורדון, אין המשורר ממלא פיו בשיר, אלא לאחר שמילא את כרסו במזון. לפי גירסתו הפארודית של ביאליק ("השירה מאין תימצא?" - סוניט דלא כגורדון), אין המשורר העברי שר כי אם מעוני, מבטן ריקה. שירו של יל"ג מסרס במתכוון את הפסוק מקוהלת: מקור השירה, לדבריו, "בבטן המלאה", תרתי-משמע: השירה נולדת כשאין המשורר רעב, כשכרסו מליאה; השירה נולדת, כשם שתינוק נולד, ממקורה (תרתי-משמע), מן הכרס המעוברת.

(46) ראה: הע' 17 מדלעיל.

(47) השווה את תיאורה של האם: "עד קמה מאכלה --- אז תוציא השוקה את חלבה ודמה/ בערב היא שבה כל עוד בה נשמה --- עד חצות הלילה לא כבתה את נרה / וידה בפוזמק במחט שלחה" לתיאור "אשת החיל" בספר משלי (שם לא, 10-31): "ממרחק תביא לחמה, ותקם בעוד לילה ותתן טרף לביתה --- לא יכבה בלילה נרה. ידיה שלחה בכישור וכפיה תמכו פלך". התיאור הוא מעין פארודיה לתיאורה של "אשת החיל" ממשלי, וצדדי הדמיון והקונטראסט לתיאור המקראי מעצימים את הטראגדיה של האם - "אומללה יולדת השבעה" (ירמיהו טו, 9).

(48) על-פי התיאור בתהילים קכח: "אשרי כל ירא ה' ההולך בדרכיו --- אשתו כגפן פוריה --- בניך כשתילי זיתים סביב לשולחנך --- וראה בנים לבניך שלום על ישראל". כאן, מוצג האב כחוטא, אשתו עגומה ובניו "כולמו רעבים וקצתם ישנים/ יסובו השולחן".

את הפת החריבה "כאשם על חטאו" והפריון נתפש כקללה וכמארה. אבי-הבנים, המותיר שבעה יתומים אומללים, אינו מוריש לביתו אלא דלות מנוולת; לעומתו, המשורר העירני, שאין לו למי להוריש את "הונו", מנחיל את נכסיו וקניניו לילד, שאינו ילדו - והירושה (השירה) אינה אלא מנגינה תפלה וחד-גונית, ירושת עניים.

העקרות שולטת כאן בכל, והיא נרמזת גם מן הצירוף הליטראלי-כביכול "לחמם אין גחלת" (על-פי ישעיהו מז,14). צירוף זה נתפש ברובד הגלוי, בסיפור הפשוט כמציין את היעדר העצים להסקה (סימן מובהק לעוניה של המשפחה), אך ניתן ללמוד ממנו גם על הפסקת השלשלת: אין מי שישמור על הגחלת, אין מי שיעביר את הגחלת מדור לדור, אין מי שיירש את השירה וינחילה לדורות הבאים. לפנינו מתואר, מתוך אירוניה מרה, עולם טראגי-קומי עקר ומסורס, שאפסה תקוותו ומורשתו נגדעה, מאין יורשים וממשיכים.

ג.3 האב כ"חללי" המחלל את הפולחן

גם האב והאם, ולא רק הצרצר, מחללים את הפולחן ומטמאים את הכלים. האב מחלל את קדושת השבת, ואינו ממלא את חובתו כלפי שמים וכלפי בני-ביתו הרעבים. לכאורה, מקיים אבי-המשפחה את מצוות חז"ל: "עשה שבתך חל ואל תצטרך לבריות" (שבת קיח, א; ירוש' מגילה ע, ב)[49], אלא שהאב חש עצמו אשם, על שאין עולה בידו להביא טרף לבני-ביתו, והוא ניצב ליד השולחן "כאשם על חטאו עני ונכה רוח"[50], ככוהן המקריב קורבן אשם וחטאת, אך

---

(49) כלומר: יהא מאכלך ומלבושך ביום השבת כמו ביום חול, ובלבד שלא תזדקק לנדבות ולחסדים, אלא שכאן "מגדיל" האב לעשות, ועובר אף על איסורים מפורשים, כגון: "למי שאין לו פת בשפע, יעצו לו שלא לבצוע" (שבת קח,ב), וכאן בוצע האב, אף שפיתו דלה ומצויה לו במשורה. בציעת הלחם נעשית אף בסכין פגומה (ראה הע' 52 להלן).

(50) על-פי ישעיהו סו, 2: "ואל זה אביט אל עני ונכה רוח וחרד על דברי", בניגוד לאלה שאינם חרדים לדברי ה' ובוחרים בשיקוציהם.

אין העבודה עולה יפה בידו. מאונס ומעונה, נגזר עליו לשמש בקודש בכלים פסולים ופגומים, המחללים את עבודת-הקודש ומבזים את הפולחן[51]. האב בוצע את הפת ב"שכין פגומה"[52], ומחלק לילדיו פת לחם שחור, שמליחותה באה לה ספק ממי-המלח, שבהם נטבלה כדי שתתרכך ותכשר למאכל, ספק מן המליח, שאת זנבו מוצצים הילדים הרעבים (דג מלוח הוא מאכל טיפוסי לדלות ולמחסור בגולה), ספק מן הדמעות, דמעות האם והילדים ("נעלענה בדמעות")[53].

תיאורו של האב, המחלל את הפולחן ופוגם בקודש, דומה דמיון רב לתיאור ה"אב" המוזג, בפואימה האוטוביוגראפית-למחצה "הוי מלב בוקעת", שנכתבה בשנת תרנ"ט ולא נשלמה[54]. פואימה זו, שהיא ספק ארכיטיפית ספק אוטוביוגראפית, מתארת בית-מרזח ובו ניצב מוזג מרושש ומדוכא, שהוא בעת ובעונה אחת גם אביו של המשורר, גם המוזג היהודי ברוסיה של המאה הי"ט וגם היהודי בה"א הידיעה, בכל הגלויות ובכל הזמנים.

---

(51) לפי תרומות ח, א: "היה עומד ומקריב על גבי המזבח --- נודע שהוא בעל מום - עבודתו פסולה". ראה גם: תיאורו של האב-המוזג בשירו האוטוביוגראפי-למחצה של ביאליק "הוי מלב בוקעת" (בסעיף א.9 בפרק על האליגוריה). גם בשיר זה מתוארים כלי הבית הפשוטים במליט ובצירופים, הלקוחים מסידרי הפולחן בבית-המקדש, וראה על כך להלן.

(52) על-פי "סכין שיש בה פגימות הרבה" (חולין יז, ב). סכינו של האב, המקריב מעין קורבן אשם וחטאת, הוטל בה מום והיא "פגומה" (היפוכה של סכין "טהורה", על-פי עבודה זרה עה,ב), כשאר כלי הבית, שהם פגומים, סדוקים וטמאים (ראה, למשל, בשורות 3-4: "הנחבא אל כלים --- שכן סדקים אפלים"). הסכין פגומה (שורה 21), הפרוסה פגומה (שורה 25) וגם הכלים, הפולחן והמשפחה פגומים. הכל ירוד וגרוע בערכו, נשחת ומקולקל, ללא קדושה (על-פי "פגימת מום בקודשים", חולין יז, ב). וביידיש: "פאגעם קעילע" - א פארשעדיגטע כלי; "פגימת סכין" - "א פגימה אין חלף" (מונח מתחום השחיטה, וכאן מתחום הקורבנות-כביכול, שמעלה האב בטקס פולחן פגום). הסכין, שהוטל בה מום היא גם סינקדוכה ללשון העילגת ולעולם העקר והמסורס, שבמרכזו ניצב האב אצל שולחן=מזבח מחולל.

(53) על-פי תיאור הנשר בספר איוב: "סלע ישכון ויתלונן --- ואפרוחיו יעלעו דם ובאשר חללים שם הוא" (שם לט, 27-29); וכאן, הצרצר "מתלונן בנקיקים" ואפרוחיו של האב מעלעים דמעתם (שורה 26), מתוך החלפת "דם" ב"דמעה"; והשווה: "עינים זולגות דם" ("אבי"), צירוף שבו מומרת ה"דמעה" ב"דם".

(54) כן מזכיר התיאור את תיאור בית-המרזח הדל בשיר האוטוביוגראפי-למחצה "מחוץ לעיר", שנכתב ביחד עם "הוי מלב בוקעת". ראה: סעיף א.9 בפרק על האליגוריה - "קבוצת שירים מעין-אוטוביוגראפיים משנת תרנ"ט).

המוזג-האב בפואימה גנוזה זו עומד בלב קדרות וסיאוב, ושתי בבותיו הן מעין מוקדי-אור בתמונת צלליים קודרת, כאור הנרות, המרקידים את כותלי הבית הקודרים ב"שירתי". על רקע כיעורה וקדרותה של מערת הפריצים, מתמזגת דמות המוזג, הלבושה "פשתה כהה", והדומה לצל נע ומתנודד. שתי עיניו של המוזג הן בבואות של אור ושל טוהר, והאור שהוא ביסודו אור רוחני (את המלה "בבותיו" אפשר לפרש גם בצורת הרבים של "בבת" העין וגם כצורת הרבים של ה"בבא" מן התלמוד, והמוזג הרי נותן עיניו ב"ספר הפתוח" שעל שולחנו), מתנוצץ באפילת בית-המרזח. לבושו של המוזג - "פשתה כהה" - הופכו למעין נר דועך בתוך האפילה, שכן "פשתה כהה" (על-פי ישעיהו מב, 3) היא פתילת המנורה[55]. בנוסח הטיוטה, מתוארות אף עיניו ה ד ו ע כ ו ת של המוזג, משל היה נר דועך וכבה, שריד שנותר לפליטה מתוך מציאות גדולה, שרחשה חיים בעבר ואילו עתה בטלו סיכוייה ואפסה תוחלתה. שתי שורות מחוקות בנוסח הטיוטה אף מספרות את סיפורו של "ניצוץ אחד מן המאור שבתורה/ (ש)שב ויעל את האור שדעך כבה", ושתי שורות מחוקות אחרות בנוסח זה מספרות על "חללי זכרונות", המפרפרים ב"אפר לבו הנענה" של המוזג, הנושא בעול ובסבל. מכל אלה, עולה תמונת נר דועך, שהיא בבואה למציאות לאומית דועכת. בסופו של השיר (הבלתי-גמור) חל מיפנה, המצית את שתי בבותיו של המוזג באור מחודש.

כלי הבית של המוזג, בדומה לכלי-הבית של האב ב"שירתי", הם כלים פגומים ומחוללים. הפישתה הכהה, היא פתילת המנורה, מרמזת גם לארג-לבושו של המוזג הדל וקשה-היום ("כלים" הם גם בתי-קיבול לבישול וגם מלבושים). תמונת הפישתה הכהה, בתורת פתילה של מנורה, מצטרפת לתמונת השולחן המגואל, המרמזת שלפנינו מעין מקדש מסואב[56], לתמונת הספר המונח "תמיד" על שולחנו[57] של המוזג, ומעל לכל - לתמונת "הספר הפתוח",

---

[55] על-פי פירוש רש"י ופירוש מצודת דוד לישעיהו מב, 3.

[56] על-פי מלאכי א,7: "מגישים על מזבחי לחם מגואל"; שם שם, 12: "ושולחן ה' מגואל".

[57] על-פי יחידות-המשמעות הסאקראליות של המלים "תמיד" ו"שולחן".

המעלה סידרת רמזים אסכאטולוגיים, הקשורים ביום הדין[58]. המוזג ניצב אצל דלפקו כמעין כוהן, הניצב אצל מזבחו של מקדש מחולל ועושה בעבודת הקודש בלב ליבם של הטומאה, הסחי והמאוס. אלא שהמוזג שומר על טהרו ואינו מסתאב, למרות הזוהמה שמסביבו, ואילו האב ב"שירתי" משבש ומפר את סידרי הפולחן המקובלים, וניצב ככוהן "חלל" אצל שולחן מסואב, כשהוא בוצע בסכין פגומה פת לחם שחור וזנב דג מלוח. עוזרו, מן "הלוויים"-"המשוררים", מחלל את הפולחן אף הוא ב"זמירותיו" התפלות והשוממות.

ג.4 <u>האם וחילול הפולחן</u>

גם האם פוגמת בקודש, מחללת את הפולחן ומטמאת את הכלים. החילול ניכר, בין השאר, מ"<u>דימוע</u>" העיסה - האם מ ד מ ע ת , מבלי דעת, את העיסה בדמעת עינה. "<u>עיסה שנדמעה</u>" (על-פי טבול יום ג, ד) היא עיסה, שנתערב בה חולין בתרומה ("נדמעה עיסתה עד שלא גלגלה פטורה ומשגלגלה חייבת", חלה ג,א). כאן, פירק ביאליק מושג הילכתי ומימש את רכיביו האידיומאטיים: האם, שדמעת עינה נוטפת לתוך העיסה, <u>מדמעת את העיסה</u> ומערבת תרומה בחולין, קודש בחול.

"דמע" הוא גם עסיס ענבים, יין או חומץ, ומכאן, הפת שנדמעה היא פת "חמוצה" (שורה 25), במשמעות כפולה ומכופלת:

<u>חמוץ</u> - שטעמו כטעם החומץ, וכאן הפת מתוארת כפת "תפלה" (שורה 25), "טבולה במלח" (שורה 24), "חמוצה" (שורה 25), והפרוטה שמביאה האם, המקבילה לפרוסה שמחלק האב מתוארת כ"טבולה במרה" (שורה 63). נזכרים כאן, אפוא, ארבעה טעמים: תפל, מלוח, חמוץ ומר.

<u>חמוץ</u> - אדום (על-פי ישעיהו סג,1: "חמוץ בגדים"), וכאן, הפרוסה נבלעת כדם-דמעה ("<u>נבלענה בדמעות</u>", שורה 25; על-פי איוב לט,29: "ואפרוחיו <u>יעלעו דם</u>"; ראה גם: העי' 53 מדלעיל). הפרוטה, שמביאה האם, המקבילה לפרוסה שמחלק האב, מתוארת כ"רקוקה <u>בדם לבה</u>". מכאן שהלחם והכסף חמוצים = אדומים מדם.

---

[58] על-פי אבות ג, טז.

חמוץ - גזול, חמוס (על-פי ישעיהו א,17: "אשרו חמוץ"), וכאן, הילדים הגוזלים מעלעים את הפרוסה בדמעות, "כעלובים וגזולים" (שורה 25)

חמוץ - חמץ, בצק שהושם בו שאור ואינו מותר למאכל בפסח. וכאן, אוזל השאור במשארת (שורה 39), הלחם הוא לחם "עוני" (שורה 12; "לחם עוני" הוא שם-נרדף למצות) ואף על פי כן הפרוסה "חמוצה".

תיאור הפרוסה "החמוצה, הפגומה התפלה", הטבולה במלח ונבלעת בדם ובדמעות, קשור בהורדת מעמד הכהונה מגדולתו ובפגימת סידרי הפולחן. לפי שהשולחן מחוסר "חלה", אין מה שיופרש לכוהנים; הפרוסה ה"טבולה" הינה בבחינת "טבל", וטרם הרימו ממנה תרומה ומעשרות; "העיסה המדומעת" אומנם אינה פטורה מן החלה, מן התרומה לכוהן, אך מאחר שהיא נטמאה, אסורה היא באכילה. העיסה טמאה מכמה וכמה סיבות: לפי ששרץ טמא מצוי בכלי הבית (הצרצר "נחבא אל הכלים", שורה 3); לפי שחתול טמא רובץ על הכירה, כחזיר שעל גבי המזבח בבית-המקדש לאחר החורבן[59] ולפי שהכלים והחומרים בזויים (הנרות רזים, המנורות חבולות, הפת שחורה, מן הדג נותר זנבו בלבד). יש בכל המתואר משום ביזוי מצווה ועבירה על לאו מפורש, ואולי אף משום עבודה זרה[60].

האם האלמנה, המדמעת את העיסה, היא גם מעין "אלמנת עיסה", מושג הילכתי, שמשמעו: אלמנת איש, הבא ממשפחה שיש בה נישואי תערובת

---

(59) ראה: מאמרו של דב סדן "בין מעין ליובליו" (בתוך: "אבני גדר" [36ד.] , 9-45), שמצביע על הזיקה שבין החתול שעל גבי הכירה ב"בתשובתי" לבין "חתול השיממון", שעל המזבח ב"על לבבכם ששמם". החתול, שעל גבי המזבח או על הכירה, הריהו כחזיר שעל גבי המזבח באגדות החורבן.

(60) השווה: "שירתי", שורה 34: "וחולם חלום עגום בכנף שיקוץ משומם" הצירוף "שיקוץ משומם" מתאר כאן את פינותיו של החדר הדל והמזוהם. (ראה: אביטל [1] , 102, סימן 15), אך רומז גם לפסוק "ולתת שקוץ משומם" (דניאל ט,27), שהוא כינוי גנאי לאלילים, לעבודה זרה.

אסוריה, שנחערב בה חשש פסול. "עיסה" הוא כינוי למשפחה, שאין לה ספר יחס, ומשום שיש בה נישואי העדובת אסורים, אסורים בניה מלשמש בקודש ("עיסה פסולה לכהונה", תוס' קדושין ח,ב). כאן, ראש - אלמנתו של כוהן חלל, הפסול לכהונה, או שנולד מפסולי כהונה - היא אלמנת עיסה, בעלת מעמד נחות ומפוקפק: גם היא וגם בעלה חיללו את הקודש, חיללו את מעמד הכהונה, ועבודת-הקודש שלהם בזויה ופגומה. שוב, נטל ביאליק מושג הילכתי, מימש את רכיביו, והפך את המונח "אלמנת עיסה" לאשה שנתאלמנה, אשר לשה את העיסה נטולת השאור, כדי להגיש פת שחרית ליתומיה ("אשה" ו"עיסה" הן מליב הומוניומיות בהגייה אשכנזית-ליטאית, הממירה ש"ין ל"מבית בשמאלית)[61].

ג.5 גבר ואשה

את תיאוריהם של האב ושל האם, המחללים את הקודש, מעמתת הפואימה בעזרת ההבדלים שבין גבר לאשה. כבר הזכרנו, כי דווקא הגבר פאסיבי והאשה אקטיבית; שהגבר מקבל עליו את הדין והאשה מורדת הגורלה; שהגבר אינו מצליח להביא טרף לביתו והאשה מביאה את פרוטתה, ש"גארה בגארה"; שהגבר אינו מטיח דברים, כובש את יצריו ושותק, ואילו האשה מרבה דברים וקללות.

ב"שירתי", דווקא האשה, הפטורה מן הברכות ומן המצוות, מתפללת ומתחננת ומבקשת סעד ורחמים: "כשהוא עט קריאת והגבר הוא קמה", ומתחננת תחינה עממית, הנובעת מן הלב: "רכונו של עולם, חזקני וסמכני!/ מה כוחי מה חיי? ואני בלתי אם אשה". בברכות השחר, כשעומד המברך, הריהו מברך

---

(61) ראה: מערכונו הגנוז של ביאליק "האופה והכתף": "הנשים לעבודתכן! אל תעמדנה פנדזות --- הקמח, לוש! ואתה קטף, לך ועמוד נא,/ --- על יד ציפורה / והוי ממעכה, כלומר את העיסה, יפה יפה".
ראה גם: אלטבויאר, משה, "על הליטאיזמים בחרוזי ביאליק", 'גלילונות', יח, חוב' א, טבת תש"י.

ברכת "זוקף כפופים", שכן "כל הלילה היתה קומתו כפופה"[62]; וכאן, האשה כפופה עד חצות על מחטה ועם שחר הריהי כפופה על גבי העיסה ("לאור נר דל תכף על גבי העסה", שורה 84).

בין הברכות, הכלולות בין ברכות השחר, אומר הגבר: "ברוך שלא עשני אשה", וכן "ברוך שלא עשני עבד", וברכות אלה נאמרות מייד לאחר ברכת "הנותן לשכוי בינה". כאן, האשה קמה לקול קריאת השכוי=הגבר, ומתפללת, למרות היותה אשה ולמרות היותה שפחה חרופה, הטורחת ללא לאות לקיים את נפשה ואת נפשות ילדיה. אך בניגוד לנשים, הנוהגות לעיתים לברך "שעשני כרצונו", כמי שמצדיק עליו את הדין על הרעה, האם-האלמנה היא אשה, הממלאת פיה בקללה ובקצפה ומנסה נואשות למרוד ברוע גורלה.

כמאמר משלי "על פת לחם יפשע גבר" (שם כח, 21), עומד אבי-המשפחה "כאשם על חטאו ---(ו)בוצע --- על פת לחם שחור", אך בניגוד לאמור במשלי, שממנו משתמע, שיש אשר חוטא אדם מאונס, כדי למצוא פרוסת לחם לשבור את רעבונו או לשבור שבר לביתו, כאן חדור האב תחושת אשם וחטא, על שלא בצע בצע לביתו ולא הביא לחם לגוזליו הגזולים והעשוקים.

ג.6 "היכל הכלים השבורים"

הפואימה "שירתי" רצופה, אפוא, משחקי-לשון רבים (כגון ההשתעשעות במלה "חילולי" בכל הוראותיה) ותחבולות שונות של הנגדה ועימות: גבר ואשה, קודש ופיגול, פריון ועקרות וכד'. בדיקה מדוקדקת של אוצר-המלים בפואימה מעלה, כי נערך בשיר משחק מתחכם ומרומז בפריטים שונים מכלי-הבית, מתוך כוונה להדגיש את עליבותו ואת הווייתו הפגומה, ומתוך כוונה אירונית

---

(62) ראה: אנציקלופדיה תלמודית (בעריכת הרב מאיר בר אילן והרב שלמה יוסף זוין), מוסד הרב קוק, ירושלים, 1949. שם, כרך ד' (1952), שסח.

להראות את עליבותה של "הירושה"[63], שהותיר האב המת לבניו אחריו. המושג "כלים" משמש, כאמור, בהוראות שונות (כלי בישול, מלבושים, כלי-נגינה, כלי-המקדש, כלי-מלחמה, "כלי קודש" ועוד). ביאליק השתמש ב"שירתי" בכלי בית רבים, הנזכרים במסכת כלים, והבליע, מתוך מגמת אירוניזאציה, אף כלים נדירים ובלתי-שגורים, בטכניקה של לשון-נופל-על-לשון ובתחבולות שנינה שונות ומפתיעות. אמנה כאן כמה מלים, הקשורות במישרין או בעקיפין לתחום הכלים, ואנסה לעמוד על ההתכוונויות השונות שבאיזכורן. בשל ריבוי המלים, הקשורות לתחום זה (21 במספר) אמנה רק אחדות, שיש בהן עניין מיוחד וכוונה שנינתית:

צרצר, צרצור - החרק המשמיע קול שריקה חדה נקרא במקורות "צרצור", וצורת "צְרָצַר", שנגזרה מ"צרצרא" שבארמית, על-משקל "צְלָצַל" היא חידושו של ביאליק (ראה: אבינרי, יצחק "מלון חידושי ביאליק" [2], 40). בכתיבתו של ש"י אברמוביץ נזכר השרץ בשמו "צרצור". "צרצור" הוא גם בקבוק, כלי חרס חלול, מושג מתחום הכלים, הקשור בריקנות, בחלל ובתיאור שירת הצרצר היבשה "הריקה/ כעש קוססה לבי, נשמתי בוקקה".

אנחה, אנחותא - הפרק השני בשיר פותח בשאלה "ואי מזה תבוא אנחתי ידעת". המלה "אנחתי" נהגית באשכנזית /anxosí/ ו"אנחתה" של האם היא מלה הומונימית ל"אנחותא", שהיא צורתה הארמית של המלה "נחותה" - כלי עץ המשמש להניח בו לזמן מה את הבצק בשעת הלישה, וכן לוח המשמש תושבת לשים עליו כלים ("אשה שהיא טבולת יום לשה את העיסה --- ומניחתה בכפישה או באנחותא" (נידה ז,א).

משארת - (1). כלי להחמיץ בו בצק; (2). עיסה, בצק.

עריסה - (1). מיטה, ערש של ילד; (2). עיסה, כל הבצק הנילוש בפעם אחת.

עריבה - (1). כלי שלשים בו בצק; (2). רהט, כלי שנותנים בו מים.

שיר וסיר - בהגייה אשכנזית-ליטאית, מלים אלה הן הומונימיות. הצייד בשירו של גורדון "השירה מאין תימצא?" ממיר "שיר" ב"סיר", ומעדיף את הצד הגשמי של החיים על פני הרוחניות שבשיר. כאן, הסיר ריק ("לחמם אין גחלת, וגריסין בסיר"), אך המשורר יורש "שיר" ו"שירה".

כלבה - האם מתוארת, בשובה עם ערב לביתה מן השוק, "ככלבה מודחת". "כלבה" היא גם כלי, שחותים בו את הגחלים (וכאן: "לחמם אין גחלת", שורה 40), מין צבת ברזל, אחיו של ה"כלף" (שן ברזל ארוכה וחדה, להפוך בה ולקעקע הבניין, על-פי תהלים עד,6: "בכשיל וכלפות יהלמון").

---

(63) ראה: סיפורו הגנוז האוטוביוגראפי-למחצה של ביאליק "הירושה" (כ"ג, 233-225).

עקרב - לחישת האם ואנחתה באה "כעקיצת עקרבים" בליבו של הילד. "עקרב" אינו רק השרץ הארסי, שעוקץ לו בזנבו; "עקרב" הוא גם מין ברזל עקום לתלות בו כלים ("עקרב בית הבד", כלים יב,ג).

בצד השימוש בכלי-בית רגילים (שולחן, מטה, עריסה, ספסל, כירה, מנורות, אורלוגין וכד'), נזכרים כאן גם כלים סדוקים ופגומים (הצרצר נחבא אל הכלים הסדוקים; סכינו של האב פגומה, ואולי משום כך באה כאן הצורה היחידאית "שכין") וכמו-כן "מרחפים" כאן ברקע הדברים רמזים לכלים, שאינם נזכרים כאן במפורש (אנחותא, כלבה, עקרב, צרצור וכד'). הכלים כלולים בירושה הדלה, שנוחל הילד, ירושתם של עניים מרודים, המעבירים לבניהם אחריהם "סיר" ו"אנחותא" (שיר ואנחה). אך הכלים הסדוקים אינם שייכים רק לרובד התיאור המימטי; הכלים השבורים והסדוקים טעונים גם משמעות קבלית-מיסטית, וכאן הם ממלאים את חללו של בית עלוב וקודר, שהוא מעין "היכל פגום של מטה", ששולחנו-מזבחו מסואב ושומם.

ג.7 יצר ויצירה

הבית הפגום, שבמרכז הפואימה "שירתי", נטול חיי יצר ויצירה, כתנור צונן, שחומו ניטל ממנו ועל אפרו הצונן רובץ החתול ומיילל משיממון ומרעב[64]. האב, ככוהן חלל הפוגם בפולחן ובוזה בקודש, עומד נכנע ונכה-רוח ואינו מטיח דברים קשים כנגד שמים על עוניו ומר-גורלו. שירת הצרצר אף היא אינה יודעת לקלל ("גם קוב לא ידעה"), והיא עקרה ורוקנית, נטולת יצרים ותשוקות, כצרצר עצמו, שהוא עריר וחשוך בנים. רק מן האם לא ניטלו יצריה, והיא מרבה לפחות לקלל ולקצוף ("כל פרוטה הביאה נארה במארה --- חבל על לב אם אשר ימק בקצפה,/ על חום הבל פיך שינדף בקללה").

כאמור לעיל[65], תהליכי היצירה מתוארים ב"שירתי" במונחי פריון ועקרות. מאביו הביולוגי, אביהם של שבעה ילדים, ירש המשורר כלים סדוקים ופגומים בלבד -

---

(64) ראה: הע' 59 מדלעיל.

(65) ראה: סעיף ג.2 מדלעיל.

ירושת עניים לבניהם אחריהם; מן המשורר העירי, חשוך הבנים, שהתגורר בבית אביו - ירש שירה, אך שירה יבשה וריקה, שאין בה כוח הפראה ותחייה.

שירתו הריקה והיבשה של הצרצר עולה ובוקעת מזוית הבית השוממה, בשעה שהקדרות והרעב משתלטים על הבית, ו"בסל אין פת לחם, שאור במשארת". צירוף זה מתבסס על מאמר חז"ל, המדבר על היצר התוכף את האדם ואת התשוקה המפעמת בו לדבר שאין לו (ביחוד אמורים הדברים במי שיש לו או אין לו אשה): "אין דומה מי שיש לו פת בסלו למי שאין לו פת בסלו" (יומא יח,ב). "שאור שבעיסה" אף הוא כינוי אאופמיסטי להשוקה, ליצר המתסיס את האדם ומבעבע בו, כשאור המתפיח את העיסה. וכאן, בבית-אביו של המשורר, אין פת בסל ואין שאור במשארת; משמע, בית-האב נטול יצרים ולא רק מזון. אין בו פת ושאור כפשוטם, ואין בו "פת" ו"שאור" במשמעות השאולה, האידיומאטית. אותותיו היחידים של ה"יצר" ושל כוח ה"יצירה" נזכרים בבית-האב מקיללתה של האם ומביאתו של הצרצר על נפשו הריקה של הנער, בשירתו השוממה כמוות.

הצרצר הוא מעין דמות מסורסת ועלובה של אלוהות פגומה, השוכנת בבית מחולל, שכליו פגומים וסדוקים. הצרצר השכן, המשרה את שכינתו על הילד, שהוא כפרח-כהונה במקדש בזוי, מנחה אותו בשביליו הנעלמים של עולם היצירה. "יצר" ו"יצירה" נכרכים בפואימה שלפנינו זה בזו, והשירה היבשה והאנחה החריבה, הבאות לילד בירושה ובתורשה, מייצגות עולם ריק ועקר.

ג.8 "התרת" איסורים

כאמור לעיל[66], ביאליק הירשה לעצמו תכופות "להתיר" איסורים מפורשים, ולנהוג בהם בקלות-דעת ובחירות גמורה, כאילו אין לפניו עניינים, שבהם נאמר

---

[66] בהע' 55 בסעיף א.9 בפרק על האליגוריה

לאו מפורש. במרכז הפואימה "שירתי" ניצב, כאמור, אב "כוהן", המחלל את השם, ואם המקללת ומטיחה דברים קשים כנגד שמים; הכלים, המשמשים ל"עבודת הקודש" פגומים ויש בהם משום ביזוי מצווה, וכן "כלי הקודש" (האב הכוהן ועוזרו הצרצר הלוי-המשורר) עלובים ובזויים אף הם, זה בפריונו, שהיה לו לרועץ (שהרי שבעת ילדיו רזים ומזי-רעב) וזה בעקרותו ובעירותו[67].

אך יש ב"שירתי" גם התרה של איסורים ספציפיים, המדגימים את הוויית החולין והטומאה בדרך מפורטת ומליאה, וכולם כאחד מצטרפים ליצירת תמונת עולם מעוותת, עולם שבו אין דין ואין דיין, אין שכר ועונש - הכל מותר. ביאליק, ששימש בנעוריו "פוסק" בענייני הלכה ועזר לדיין בבית-המדרש בענייני איסורים והיתרים[68], הירשה לעצמו בשיריו, מעשה קונדס, להתיר איסורים רבים, קלים כחמורים, ולהסתיר מאחורי ה"פאסאדה" המרוממת של שאלות נשגבות, בעלות מתכונת אודיית, התחכמויות סאטיריות ופארודיות לרוב.

כמה מן האיסורים, שביאליק התירם ב"שירתי", קשורים באפיית הפת ובאכילתה. הילדים, המעלעים בדמעות את הפרוסה "החמוצה הטבולה", עוברים

---

(67) בניגוד למימרה היידית העממית: "א חזן דארף זיין א באווייבטער" (חזן צריך להיות נשוי), שמקורה אומנם בחובה של המשרתים בקודש לשאת אישה ולא להישאר בבחינת "פלג גופא", אך נודעת לה גם התכוונות הומוריסטית: כדי שישיר החזן מתוך "לב שבור", עליו לשאת ריחיים על צווארו.

(68) ראה: גירסה ג' של מכתבו האוטוביוגראפי של ביאליק לקלוזנר (כ"ג, 241): "ובמלאת לי 13 שנה יצאתי מחדרים לביהמ"ד ללמוד שם לבדי. לבדי ממש - כי מלבד הדיין שהיה שוהה בביהמ"ד עד חצי היום, לא נמצאה שם שום בריה (דרי הפרבר היו ברובם מאותם הבעה"ב הריקנים, בני התקופה האחרונה, שמלבד עסק וממון וכדומה אין להם בעולמם כלום). אותו דיין (אדם כשר ותמים) נזדווג לי מרצון עצמו ונלמוד שנינו בתורת חברים פוסקים וגמרא כמה שעות ביום. לא עברה שנה עד שהגעתי להוראה באיסור והיתר, כי גם לפני זה היה רוב לימודי בפוסקים וגמרא, וכשלא נמצא הדיין בביתו הייתי אני 'פוסק שאלות' במקומו".

פרשה זו מן הביוגראפיה של המחבר מאירה את נטייתו הקונדסית של ביאליק "להתיר" איסורים, כשם שהעובדה ששימש בילדותו עוזר לחזן בבית-הכנסת שופכת אור על הבית הראשון ב"שירתי", הרצוף, כאמור, מלים מתחום סידרי התפילה בבית-הכנסת (משורר, נוסח, פזמון וכד').

על איסור אכילת טבל ועל איסור אכילת חמץ שנתעפש[69]. יתירה מזאת, הלחם נאפה בחנור, שעליו רובץ החתול הטמא ובילוש בכלים, שבתוכם מתחבא ומסתתר שרץ טמא[70]. האם מדמעת את העיסה - מערבת תרומה בחולין - ומטמאת את העריבה[71], ועל כגון אלה נאמר: "על שלוש עבירות נשים מתות בשעת לידתן על שאינן זהירות בנידה, בחלה ובהדלקת הנר" (שבת ב,ו), וכאן האם אינה נזהרת בחלה ובהדלקת נר, בניגוד למתואר בשיר המאוחר "אמי זכרונה לברכה".

האב מקבל על עצמו את ההוראה התלמודית "עשה שבתך חול ואל תצטרך לבריות" (ירושי מגילה ע,ב), מתוך כוונה יתירה ומתוך הגזמה והפרזה. לא זאת בלבד שהוא עושה את שבתו חולין מאונס ואינו מקדשה ביין ובחלה, בבשר ובדגים, כנהוג, אלא שהוא מוסיף חטא על פשע ומחלל את השבת ואת העבודה בעבירות נוספות, שאינן מחוייבות המציאות. למשל, מתוך טירוסה של ההוראה "הכיאו לפניו מליח בתחילה ופת עימו מברך על המליח ופוטר את הפת, שהפת טפלה לו" (ברכות ו, ז ועוד), מברך כאן האב "על פת לחם שחור וזנב דג מלוח", מחוך היפוך הסדר הראוי. הפרוסה ה"תפלה" אינה טפלה, אפוא, למליח ב"ברכת הנהנין" של האב, העומד "כאשם על חטאו", אלא המליח טפל ומישני לפרוסה, לפת. "למי שאין לו פת בשפע יעצמו שלא לבצוע" (שבת קח, ב), וכאן, בוצע האב את

---

(69) אנציקלופדיה תלמודית (ראה הע' 62 מדלעיל); שם, כרך 2, 1949, צב; שם, כרך 15, 1976, רכט.

(70) "התנור שחצצו בנסרים --- נמצא שרץ במקום אחד - הכל טמאים" (כלים ח), וכאן, "התשורר" האלמוני, המנסר את שירתו בבית אביו של הילד ו"נחבא אל הכליח", אינו חגב, שהוא שרץ טהור ומותר באכילה, כי אם צרצר, שהוא שרץ טמא.

(71) ראה, למשל: "האשה שהיא לשה בעריבה, האשה והערבה - טמאים טומאת שבעה והבצק טהורים" (אהלות, ה). האם, המזילה מרמעותיה לבצק, ומרעילה את נפש ילדה באנחתה, דומה, כפי שכבר הבחין לחובר (ראה סעיף ב מדלעיל), לאם הארכיטיפית מ"הרהורי לילה", התולצת לבנה שר צומק, ממבו יונק הוא את כוח התרעלה. על כך חל האיסור, האוסר על האשה לסמא את העיסה ואת התנור בחלבה ("האשה שנטף חלב מדדיה ונפל לאויר התנור - טמא", כלים ח).

הפת, המצויה בביתו במשורה, והבציעה נעשית כהעלאת זבח ב"סכין פגומה"[72], שאינה מותרת בשימוש, ואף מעכב את הקורבן בזמירות - בשירות ובתשבחות לאל, שאינן ממלאות את חלל ביטנם הריקה של ילדיו[73]. ברכתו אינה, אפוא, ברכת כוהן, כי אם ברכת הדיוט - ברכתו של אדם פשוט, שאין רוח הקודש שורה עליו, והוא מוציא את ברכתו לבטלה. ועל כל אלה, האב מישכן את המנורות, פדה דבר קודש בכסף והפקיעו מקדושתו, הפכו לשימוש של חול ואף הביא את קודשי המזבח לידי פיגול וטומאה. אפשר שאף מתוך המלים "ובטרם תיכרת" (שורה 23) מהדהד זכר איסור כרת, איסור שהעובר עליו במזיד חייב כרת[74]. לפנינו עולם אבסורדי של כפירה, עולם שבו ארץ ניתנה לרשעים ואיש הישר בעיניו יעשה - "אין אלוהים ואין אשמדאי"[75].

ג.9 <u>מימוש אידיומים מן הילדיש</u>

כשם שביאליק נטל איסורים שונים ועשה בהם שימוש חופשי ופארודי במתכוון, כך גם נטל מימרות שגורות בפי העם, שביטאו אמיתות כלליות על אורח החיים בגולה, והמחיז אותן, כאילו הבינן כפשוטן.

---

(72) ראה: הע' 52 מדלעיל. הפגימות והסדקים פוסלים את הכלים (לדוגמה, "עריבה--- שנסדקה טמאה", כלים כ,ב), וכאן, הצרצר=הצרצור נחבא אל הכלים ושוכן בסדקים, והאב אוחז בסכין פגומה ומאכיל את טפו פת פגומה.

(73) ראה, למשל: "השיר מעכב את הקורבן" (ערכין יא,א), וכן, "כוהנים ולויים וכלי שיר מעכבים את הקורבן" (תענית כז,א). כאן, האב וילדיו עונים זמירות למלאכי השרת "מבטן הומיה, מלבבות חלולים", בלא שבא מלחם הקודש דבר אל פיהם.

(74) כרת - מיתה קודם זמנה בידי שמים, או גירוש מתוך הקהל כעונש על חטא.

(75) כך תירגם ביאליק מימרה עממית, הכלולה בשירו של היינה, שביאליק תירגמו לעברית בשם "יש שיתגעגע הלב". כך גם תיאר ביאליק את האווירה, ששררה בסוסנוביץ, שבה שימש במישרת מורה בשנים 1896-1899. בסוסנוביץ - כתב ביאליק לרבניצקי - סוגדים האנשים לפרוטה, "אין אלוהים ואין אשמדאי" (אגרות, א, נב).

חלק מן המימרות הן אידיומים, שביאליק תפשם כאילו באורח ליטראלי, פירקם ומימש את רכיביהם; חלקם - מטאפורות מורחבות, שביאליק הכניסן למסגרות סיפוריות והפכן, כביכול, לחלק מן האוטוביוגראפיה האותנטית שלו, מתוך התעלמות- כביכול מצידן הקולקטיבי והסטיריאוטיפי.

כבר בשיריו המוקדמים, שרובם נגנזו, ראה ביאליק במימרות יידיות מתורגמות חלק מן הלקסיקון הלגיטימי לשירתו, בניגוד לחטיבות נכבדות בשירה המשכילית, שהגביהו את השירה ואת לשון השירה ולא הותירו מקום לפן העממי ה"נמוך" בתוך שירים שאינם היתוליים, ואין צריך לומר באודות ובהימנונות - בז'אנרים המוגבהים והחגיגיים. ביאליק הביא אל לשון השירה את סממני הפרוזה של אברמוביץ ונתן גושפנקא לריאליזם "נמוך", שאפילו הפואימות הסאטיריות של יל"ג לא התירו, ושהתייחד רק לשירה הבדחנית, התת-תיקנית, ולא הוכר בז'אנרים המכובדים והמקובלים של השירה "בת השמים".

שירו הפארודי של ביאליק "השירה מאין תימצא?" מסתיים בגירסה עברית למימרה יידית נודעת - "כי אין עברי שר כי אם מעוני"[76] - המזווגת את העוני והשירה, שהרי קירקור הבטן מרעב כמוה כשירה. גם בשירו האוטוביוגראפי- למחצה של ביאליק "מחוץ לעיר" מתוארת הדלות כדלות יהודית סטיריאוטיפית, מתוך קונקרטיזאציה של פתגמים יידיים שגורים על הדלות ("הדלות שרקה בארובה/ העוני ריקד בזויתנו")[77].

---

(76) תירגום המימרה "וועך זינגט א יידי? וועך ער איז הונגעריק" (מתי שר יהודי? כאשר הוא רעב). ראה: סטוטשקאוו, נחום, "דער אוצר פון דער יידישער שפראך", ייווא, ניו-יורק, 1950, סימן 235 ("יידי").

(77) מתוך מימוש פתגמים, כגון "דער דלות פייפט פון אלע זייטן" (הדלות שורקת מכל הזויות), סטוטשקאוו (שם, סימן 498 - "שלעכטער מצב"); "דער דלות טאנצט אין מיטן שטוב" (הדלות רוקדת באמצע החדר), שם, שם; "פאר וואס פייפט דער דלות? ויי‌ל ער האט נאר א דודע" (מדוע שורקת הדלות? משום שיש לה חמת בלבד). ה"חמת" - רמז לשק הקבצנים, ה"מקבלים" ורמז לחמת החלילים, לבטן החלולה של האביון.
ראה גם: סדן, דב, "מפי העם", 'הפועל הצעיר', כרך מז, גיל' 46.

גם הפואימה האוטוביוגראפית "שירתי", כמו השירים האוטוביוגראפיים-למחצה, רצופה תיאורים סטיריאוטיפיים, שמקורם במימרות ייידיות שגורות, אלא שכאן, שלא כמו ב"השירה מאין תימצא?" ו"מחוץ לעיר", אין המימרות באות כנהיכתן, אלא עוברות תהליכי טראנספורמאציה שונים, המכשירים אותן לתיאור קונקרטי, מבלי שאופיין הקאטגוריאלי של האמירות יבלוט לעין ומבלי שתהיינה גורם זר בתוך התיאור. המימרות נטמעות בתוך התיאור הקונקרטי-כביכול ואזניין הסטיריאוטיפי מיטשטש וכמעט נעלם כליל.

לדוגמה, במרכז הפואימה תיאור הבית הדל, בית האב האבלון, שבפינתו מתגורר הצרצר - תיאור, שהוא התייאשות של האמירה העממית האפיגראמאטית:

עס גרילצט די גריל
בייס קבצן רב עזריאל (78)

ב"שירתי" נטל ביאליק, כביכול, מן הפתגם היידי את אופיו הקליל המחורז, והעמיד תמונה קודרת של בית עבי ומחולל, שהוא בעת ובעונה אחת קשור במוצהר באוטוביוגראפיה של המשורר ואף מייצג את העבדות היהודית לדורותיה. השם "עזריאל" - המשמש בפתגם שם ז'אנרי של אבלון, הזקוק לרחמי האל ולעזרתו, כמו השם "יכתריאל", ששימש גם את שלום-עליכם בסיפוריו - אינו בא בשיר, ואף שמו של אבי המשפחה חסר כאן, מתוך תיצמדות עקבית לציונים כלליים בלבד (אבינו, אבי, אמנו, אמי). משום כך, ניתן להבין את השיר בכמה *modi* של חיקוי המציאות - במודוס החיקוי הנמוך, המתאר הוויית קבצנות ריאליסטית, ובמודוס החיקוי הגבוה ואפילו המיתי, שבמרכזו הזוייה לאומית או קוסמית של "שכירת כליה" ו"חורבן הבית". סילוקו של השם הז'אנרי, כסילוקס של

---

(78) הצרצר מצרצר אצל הקבצן ר' עזריאל.
ראה: סטוטשקאוו (הע' 76 מדלעיל), סימן 498.

שמות בכלל, מאפשר את הבנת השיר בתורת רב-מערבת של כמה וכמה אופנויות ואת תיאור המציאות המסואבת בתיאור נאטוראליסטי, מחד גיסא, ובתיאור מיתי-אליגורי, מאידך גיסא.

אמירה עממית יידית אחרת גורסת "צו הערינג באדארף מען גיט קיין זאלץ" (לדג המלוח אין צורך להוסיף מלח), וכאן, נאכל המליח, וליתר דיוק זנבו, בתוספת מלח הזמעות וגם הפות נאכלת עם מלח (לחם ומלח הם סמל למאכלם של עניים), כי טבלוה במי-מלח, כדי שתתרכך ותכשר למאכל.

גם הידושה, ירושתם של עניים, היא נושא לכמה וכמה מימרות עממיות טראגי-קומיות, כגון "וואס ירשענען יידן? צרות" (מה יורשים יהודים? צרות)[79]; וכאן, על השאלה "התדע מאין נתלחי את שירי?", בא מענה קומי על צרצר, המנתיל לילד את שירתו היבשה והדיקה. ירושתו של הילד מכילה דמעות ואנחות, הבאות מצרות צרורות, כדרך שיורשים יהודים.

מימרה יידית ידועה מדברת על ההבדל שבין צרותיהם של עשירים לבין צרותיהם של אבלונים: "אליינע קלאגט וואס די פערל זיינען שוטער, די צווייטע קלאגט וואס די קאשע איז ביטער" (אחת מתלוננת שמחרוזת הפנינים דלילה, השנייה מתלוננת שהדייסה מרה), ובגירסה אחרת: "די צווייטע קלאגט וואס די פערלגריץ איז שיטער" (השנייה מתלוננת, שדייסת גריסי-הפנינה דלילה). כאן, האם הדלה, שפיה מלא אלה-קללה על אלוהים ואדם, אינה יכולה אף להחלונן שרייסת הגריסים דלילה, שכן הקדירה דיקה לגמרי - "בסל אין פת לחם, שאור במשארת/ לחמם אין גחלת וגריסין בסיר", וזאת גם על-פי הדיה של מימרה יידית אחרת, בדבר קדירתו הריקה של האביון: "ביים ארעמאן ווערט אלץ בטל בשיסל" (אצל האביון הכל בטל בסיר), מתוך משחק-מילים על הצירוף האידיומאטי "בטל בשישים".

מימרה אחרת אומרת, כי ילדיו של הקבצן גדלים צפופים - "ביי א קבצן וואקסן די קינדער געדיכטער" - מתוך הפעלת משחק-מילים, המתבסס על ריבוי

---

[79] ראה: סטוטשקאוו (העי' 6 מדלעיל), סימן 235.

המשמעויות של המלה "געדיכט"[80]. אולי מכאן גם אמירתו העממית של אברמוביץ ב"בעמק הבכא": "הזהרו בבני קבצנים שמהם משוררים הרבה". ילדיו של הקבצן גדלים צפופים ומיתוספים למשפחה בזה אחר זה; הם גדלים בצפיפות פיזית ובטביהם נפוחים מרעב, והרי "אין עברי שר כי אם מעוביי", ועל כן, בביתו של הקבצן גדלים משוררים לרוב.

כאן, יושבים שבעה ילדיו של האביון "כולמו רעבים", ועונים בזמירות בקול אחרי אביהם הדל "מבטן הומיה, מלבבית תלולים", הצללים, המרקידים את הכחלים, דומים לדמותה המואנשת של הדלות, המרקדת בזויות הבית[81], וזמירותיהם של הילדים מבטן ריקה מעלות את המימרה העממית "דער ארעמאן האט בשר ודגים אין די זמירות" (לעבי יש בשר ודגים בזמירות); וכאן, מחוסר השולחן יין קידוש וחלות לשבת, ואין צריך לומר, שאין המשפחה סועדת את ליבה בבשר ובדגים. זכר לדגים, שבהת נהוג לחוג את השבת, עולה על שולחן האב "זנב דג מלוח", וילדיו מקדמים את בוא שבת המלכה בזמירות מבטן הומיה[82].

---

[80] על-פי מילונו של אוריאל וויינריך "מאדערן ענגליש-יידיש/ יידיש-ענגליש וועדטערבוך", ייוואו, ניו-יורק, 1968, 674.

[81] ראה: תע' 77 מדלעיל.

[82] פרופ' דן מירון העמידני על כך, שתיאור שולחן השבת ב"שירתי" רומז בדרך האינוורסיה לפיוטו של ר' יהונתן "יום שבת קודש הוא" (ראה: 'ספר השבת', בעריכת י"ל ברוך, הוצ' אגודת עונג שבת ע"י דביר, ת"א, תרצ"ו, 297-298): "יום שבת קודש הוא, אשרי האיש שומרהו / ועל היין זוכרהו--- הבשר, יין ודגים / ואל יחסר בתענוגים / --- ואם שולחן כדת ערוך / ומלאך אל יענה בדוך / --- נשים גרות תדליקנה / וחוק נידות תחזיקנה / והחלות תסיקנה/ לגן בעדן זכותן / יום בוא עת לידתך / ---".

כניגוד לאגדת "יוסף מוקיר שבתי" (על-פי שבת, טז), הנרמזת בפיוטו של ר' יהונתן ("יוסף חצה דג ומצא מרגלית בבשרו"), בוצע האב ב"שירתי" את הלחם ואת דג-המלוח, אך כל נלסים לא קורים בביתו.

מימרות אלה ואחרות, ה"מרחפות" בריקעו של השיר, מלמדות אף הן על מגמתו כפולת-הפנים של השיר, שקדרות ואירוניה, שגב והיתול, משמשים בו בערבוביה. מן הצד האחד, נמצא הקורא תחת רושמו של התיאור הקודר של הדלות המנוולת; מן הצד השני, מורגשת חתירה מתמדת מתחת לפני השטח, אל עבר ההומור העממי הטראגי-קומי, והקדרות והשגב מתגלים פה ושם באור היתולי. מורגשת גם תערובת מוזרה, גם אם הארמונית, בין שכבות סגנון שונות ורגיסטרים שונים באוצר-המלים. מן הצד האחד, סגנונו הארכאי והמוגבה של ספר איוב, ומן הצד השני, הדיהם של יידישיזמים ואלוזיות למאמרי הלכה ואגדה, שעניינם חיי היום יום. שירבובן של מימרות יידיות, המכילות אמיתות כלליות על אורח החיים היהודי בגולה, אף מלמד על מימד אליגורי לאומי, המשתלב בשיר בצד המימד האישי האוטוביוגראפי. לפנינו שיר, שהוא בעת ובעונה אחת שירו של הפרט, של היחיד, ושירו של הציבור - אליגוריה לאומית, הנאחזת במקרה אחד ספציפי-כביכול, כדי ללמד על הכלל, על הקולקטיב.

ד. <u>יסודות אליגוריסטיים ב"שירתי"</u>

"שירתי", שהיא פואימה, הבולטת ביסוד הקונקרטי המוחשי שלה בין שירי התקופה, היא - אפוא - גם יצירה אליגוריסטית, שבה משמשות הדמויות הפרטיות, הלקוחות מן הביוגראפיה של המחבר, גם משל ומטונימיה למהויות מופשטות מן התחום הלאומי, בהווה ובכל הדורות.

כבר ראינו, שבשירים האוטוביוגראפיים-למחצה משנת תרנ"ט[83], ערך ביאליק מיזוג הארמוני בין יסודות אישיים ובין יסודות לאומיים-יהודיים. הדלות בבית האב המוזג בשירים "הוי מלב בוקעת", "מחוץ לעיר" ו"פונדק אבי", משקפת גם את

---

[83] ראה סעיף א.9 בפרק על האליגוריה.

הדלות היהודית הטיפוסית ואף משמשת בבואה למצב חברתי-כלכלי מחיי יהדות רוסיה במאה הי"ט. הביוגראפי-אישי והאימפרסונאלי הפכו בשירים אלה למסכת אחת וגבולותיהם ניטשטשו ונבלעו. מלות-מפתח בשירים אלה, כגון "אבינו", "אלמנה", "חורבה", טעונות בהשתמעויות לאומיות, ועל-כן אין לייחדם לעניינים אוטוביוגראפיים בלבד, אלא לראותם גם בהקשר האליגורי, כסמלים וכארכיטיפים.

ב"שירתי" אין הצד האליגורי והטיפוסי מזדקר לעין כל כך כבשירים הגנוזים מתרנ"ט, אך גם כאן נראה, שבצד המימד האוטוביוגראפי או הפסבדו-אוטוביוגראפי, שמאפייניו הם מליאות ריאליסטית וטון וידויי, נרמז גם סיפור סמוי, כללי וציבורי באופיו, שבמרכזו הגורל היהודי בזמן היכתב השיר, או הגורל היהודי לדורותיו, ואולי אף מצבו של האדם בכלל, בעולם שנתרוקן מקדושה ומאמונה - בהיכל, שכליו שבורים וטרם בא להם "תיקון".

ד.1 השיר כאליגוריה לזמנו ולמקומו

כבר נרמז, שלפנינו תיאור של דלות יהודית ט י פ ו ס י ת , ולאו דווקא תיאור ספציפי וחד-פעמי, המשקף מציאות קונקרטית בבית-אביו של המשורר עצמו. איכותו הטיפוסית של התיאור בולטת במיוחד לעין, על רקע השוואתו לתיאור ביתו הדל של שמואליק הסמרטוטר ב"ספר שביעי" של "בעמק הבכא" מאת ש"י אברמוביץ. פרק זה מתוך "בעמק הבכא" נתפרסם ב"השלח", כרך ז', חוב' ל"ח(אדר תרס"א). בחוב' מ' של אותו כרך (אייר תרס"א) ראה אור שירו של ביאליק "שירתי", שהושפע, ללא ספק, מיצירתו של אברמוביץ:

> "האש על הכירה שוקעת ורתיחת גריסין בקדירה הולכת ומתמעטת. הנר דועך וכהה ורוח בתיה אף היא תכהה --- כיון שראו הבנות האם עגומה ומתאנחת, אף הן נאנחו ופרשו לאחת הפינות וישבו שם צפופות, מרכינות ראשן ומתעצבות במסתרים. פתילת הנר שואבת שיורי חלב האחרונים במנורה, ואור וחושך משמשים בבית בערבוביא. כבתה האש על הכירה, אף הגחלת שנשארה עוממה. פסקה רתיחת הגריסין, נצטננה הקדירה --- הכל שרויים בצער, ואפילו החתול קיפל את זנבו ונתבודד ברוגז ונשתטח על התנור כמתנמנם, ואפילו העריבה, שמחמיצין ולשין בה העיסה לחלה של שבת, היתה מונחת בקרן זוית ריקה ועזובה ונראית תוהה ושוממת. וזה הצרצור, שדרכו לציץ כשבני הבית עולים על משכבם בלילות, עכשיו פשט ראשו מן החור, אינו נודד כנף ואינו מנענע רגל ומשפשף, אלא עומד ומציץ כגולם, מחריש ושותק.

הדמיון בין שני התיאורים נובע מכמה וכמה גורמים. הגורם הבולט ביותר הוא השימוש המשותף באותם פרטי-מציאות, לצורך עיצובו של בית יהודי דל: הנרות הדועכים, תערובת האור והצללים, דייסת הגריסין המצטמקת ומתמעטת בקדירה, החתול המתנמנם על הכירה שכבתה, העריבה הריקה מעיסה למאפה, הצרצר שבפינת הבית. נקודות ההשקה הרבות בין שני התיאורים, מן הבחינה הרפרנציאלית, בחירתן של אותן דנוטאציות עצמן, מלמדות על השפעה וזיקה עמוקה או על טיפוסיותם המובהקת של שני התיאורים (או על שניהם גם יחד).

גורם נוסף לדמיון שבין שני התיאורים הוא השימוש המשותף לשניהם בהמחזה של אידיומים יידיים שגורים והצגתם כמציאות ריאלית. את השימוש באידיומאטיקה היידית ב"שירתי" ניסיתי להדגים בסעיף ג.9 מדלעיל; בתיאורו של אברמוביץ בולט גם כן ציין-סגנון זה בתיאור ילדי הסמרטוטר, הצפופים זה לזה, ובתיאור הגריסין שבקדירה - תיאורים שהם בבחינת דראמאטיזאציה של כמה מן האידיומים, שנזכרו בסעיף הנזכר לעיל. מכנה-משותף נוסף, המאחד את שני התיאורים, הוא השימוש בצירופי-לשון בעלי קונוטאציות לאומיות, המעודדות פרשנות אליגוריסטית (כגון הגחלת העוממת), ובפרטי-מציאות, שיש להם השלכות סמליות, בצד התכוונותם הרפרנציאלית, לשקף מציאות כפשוטה. למשל, להימצאותו של הצרצר בשני התיאורים יש גם הנמקה ריאליסטית ברורה, שכן חרק זה אכן היה אורח קבוע בבתי דלים, שבהם שררה עזובה והזנחה, אך הצרצר נבחר גם בשל השתמעויותיו הלאומיות הסמליות, שתידונה להלן.

השיר מתאר, אפוא, גורל פרטי, שאינו אלא בבואה מוקטנת ומוחשית לגורל הכלל. גורל הכלל הוא מצבו של היהודי בגולה, כפי שמשקפת אותו הפואימה הבלתי-גמורה "הוי מלב בוקעת", שדמות המוזג שבמרכזה הוא גם אביו של המשורר וגם המוזג היהודי ברוסיה של המאה הי"ט, הסובל מעת קשה של פורענויות - מגזירות ומגירושים - המתבטאת ביטוי מטאפורי בציורו של בית קודר, עלוב ומלא מהומה. ב"שירתי", הצרצר הטורדני, המנסר את שירו הבלתי-פוסק במיתרו האחד, הוא מטונימה קאריקאטורית ועלובה של ה"כליזמר" היהודי הגלותי, בעל הכינור המייבב, המנסר את שירת הגלות הארוכה והמונוטונית.

סמל המשורר בעל הכינור קשור לשירת הגלות בשני אופנים שונים: כסמל הקשור בתקופתו, בדורות האחרונים, וכסמל היסטורי או א-היסטורי, הקשור בגולה כמצב קיומי, שאין לו גבולות של זמן ומקום. מן הצד האחד, התקשר הכינור בתודעה הקולקטיבית ככלי-נגינה יהודי, כליו של ה"כלייזמר" היהודי, שהנעים בנגינתו את חתונות הפריצים. מן הצד השני, התקשר הכינור גם בכינורם הסימלי של הגולים, שתלאוהו על הערבים שעל נהרות בבל. בשיריו של ש"ש פרוג ובשיריו המוקדמים של ביאליק בא סמל הכינור כמטונימיה של הגולה, הן בצורתו ההיסטורית והן בצורתו הא-היסטורית. ב"שירתי" יש משום מתן נופך מימטי, גם אם קאריקאטורי, לסמל קבוע וידוע, שכבר הופקעה ממנו איכותו המימטית והפך זה מכבר לאמבלמה ולציון א-מימטי של מצב כללי והוויה מופשטת. ברמת הפשטה גבוהה, ניתן אף לתפוש את ה"שירה", את שירת הצרצר-הכנר כ"שירת ישראל", לא במשמעות המקובלת של "פיוט" או "מנגינה", אלא במשמעות הכללית של "חיים". שירת ישראל היא חייו של היהודי בגולה, כפי שניכר גם משירו המוקדם של ביאליק, הנושא שם זה [84]. הכותרת "שירתי" היא גם מעין שם-נרדף ל"שירת ישראל", למהות מופשטת שעניינה - הגורל היהודי בגולה, מנגינתו החד-גונית והחד-קולית של היהודי בעל הכינור, הכינור שמיתר אחד ויחיד לו [85].

---

(84) ראה בסעיף א.3 בפרק על האודה.
לפי כמה מקורות בתר-מקראיים, נלמדת הבחנה בין "שיר", לשון זכר, ל"שירה", לשון נקבה. למשל, בשיר השירים רבה נאמר: "ע"י שירשו ישראל כנקבה, אמרו שירה בלשון נקבה, אלא לעתיד לבוא עתידין לירש כזכר, היורש כל נכסי אביו, הן אומרים שיר בלשון זכר" (שם א, לד); משמע, השיר עדיף על השירה, שכן הוא ירושת זכרים, והשירה מעידה על נחיתות ועל חסר. בשמות רבה נאמר: "כל השירות שנאמרו בעולם לשון נקבות, הצרות באות עליהן, והיו אומרים שירה, אבל לעתיד לבוא אין עוד צרות, אומרים שיר בלשון זכר" (שם כג,א). משמע, השיר הוא הצורה האידיאלית, המזומנת לעם בעתיד, ואילו "השירה" היא סמל לצרות ולחסר שבהווה - השירה היא צורה פגומה ונחותה, שעתידה להתחלף ב"שיר". ביאליק היה, ככל הנראה, ער למציאותם של מדרשי-אגדה אלה ואחרים, שעה ששינה את כותרתו הראשונה של שירו "שיר ישראל" ל"שירת ישראל", וכאן קרויה הפואימה "שירתי" (לשון נקבה), אך פותחת בשאלה "הידעת מאין נחלתי את שירי?" (לשון זכר). כלומר, הדובר יורש כזכר וכנקבה - שיר ושירה כאחד, אלא שגם זה וגם זו - ירושת עניים, ירושת ישראל. השירה העוברת אליו בירושה מדורות עברו - ריקה וחריבה; שירתו מקורה בעולם עקר, משולל יצר ובאווירה של שכול ואלמון. הכינור עובר כאן בירושה לא מאב לבן, כמקובל, אלא מקרוב עני, משכן עני, שהוא בבחינת מוטאציה עלובה ומעליבה של הכנר היהודי.

(85) השווה: שירו של ביאליק מתרס"ד "אחרי מותי": "נימה אחת אילמה נשארה" בכינורו של המשורר, ששירת חייו באמצע נפסקה.

ביתו הקודר של האב, שבו מנסרת שירת הצרצר מניקרת הקיר, עשוי, אפוא, לשקף גם את המציאות הגלותית העכורה, את שירת הדלות הניצחית. הדובר, שהוא המשורר וגם היהודי בעל הכינור, ירושת הצרצר, שואל את קוראו "התדע מאין נחלתי את שירי? --- ואי מזה תבוא אנחתי ידעת?". את תוכנן של השאלות ותשובותיהן סיכם קלוזנר במעין פאראפראזה של השיר: "צרות ומכאובים כאלה נסכו יגון עמוק בנפשו של המשורר והרעילו את נועם כינורו"[86]. משמע, השירה היא שירת הדמעה והאנחה, שאותם קיבל המשורר בירושה, ואלה עשאוהו משורר עצוב-רוח ונוטה לקינות. ניסוחו של קלוזנר הופך את "שירתי" למעין גירסה אישית של ביאליק לדברי יל"ג ב"בעלות השחר", המסבירים לקוראיו את סיבת הקדרות והפסימיות שבשירתו:

הראוני את עמי בעצם שפלותו
ופצעיו הרבים עד לבלי חקר
הראוני הרשעה ומקור דלותו ---
ויהי לאבל כנורי ולקינה שירתי.---
מני אז בת שירי שחורה כעורב
אלה פיה מלא ולשונה קינות ---

המשורר ב"בעלות השחר" מתוודה, כי מאז שהכיר את סבלות עמו כמות שהן, שוב לא יכול כינורו להפיק שירי "תענוגים, אהבה וידידות --- ניחומים, תוחלת ועתידות", כי אם קינים ונכאים בלבד. סיבת הקדרות והפסימיות שבשירתו נעוצה בצרות עמו, שראה לנגד עיניו. גם הדובר-המשורר בשירו של ביאליק מסביר מדוע שירתו היא שירת הקדרות ורפש הגלות והדלות, מה פשר הדמעה והאנחה שבשירתו, מעין פאראפראזה לדברי ביאליק על יל"ג בקינתו "אל האריה המת", הרומזת ל"בעלות השחר":

ויטבל ברעל בת-שירתו הצחורה
ותשחר כעורב ותפשט לבוש אורה...
ומאז רוח כהה לבשה שירתו ---

גורדון, לפי קינתו של ביאליק, לא זכה להשמיע לעמו "שירה חדשה", ואילו ב"זהר" (שהיה, כאמור, המשכו של "שירתי") מציג הדובר-המשורר את היפוכה של שירת הגלות הקודרת, ומראה כיצד יכול החושך להיהפך לזוהר, העוני לעושר והמחסור לשפע עולה על גדותיו.

---

(86) "יוצרים ובונים" (ראה: הע' 5 מדלעיל).

מכל מקום, ב"שירתי" עדיין שרוי הדובר-המשורר, או היהודי הגלותי - היחיד המייצג את הרבים - בעידן של חושך ועבדות, ושירתו עדיין שירה ריקה ועקרה כשירת הצרצר וסרם למד הוא להפיק מכינורו "שירה חדשה".

יש כאן גם מעין מענה לשיר-ההקדמה של יל"ג "הזמיר והצרעה", שבו מייעצת הצירעה לשכנה הזמיר להפסיק מלשורר ולהתחיל לדאוג את דאגת-יומו, לעצמו ולבניו אחריו ("מה יועילו שיריך / לבני דורך / או לבאים אחריך /--- לו גם אתה השכלת / לעצתי הקשבת / אז שיריך עזבת / כנמלה עמלת / כעכביש טויתי"). הזמיר מודה לפני הצירעה בחוסר התועלת החומרית שבשיריו, אך מסרב לנטוש את שירתו ולהמיר את התכונות הבסיסיות, שבהן ניחן ("כן אלי בראני ולזאת נוצרתי --- עוד אוסיף לשיר כאשר שוררתי"). בשירו של ביאליק אין המשורר משול לזמיר, המנעים את האוזן בזמירותיו היפות, ואף לא לחרק עמלני, כדוגמת הדבורה, הנמלה והעכביש, שאינם פוסקים מלאגור, מלבנות ומלטוות. המשורר יורש את שירו מן הצרצר, שאינו מביא תועלת, שאינו עמל ואינו טורח, אך מטריד את מנוחת בני-הבית בניסורו החד-גוני והמשעמם. את שליחותו השירית הוא רואה, אפוא, באור פסימי מזה של גורדון, המודה רק בחוסר התועלת החומרית של שיריו, אך מאמין בערכם האסתטי, שהוא כערכה של שירת הזמיר. המשורר ב"שירתי" מודה ששירתו תפלה ועקרה, כשירת הצרצר - אין בשירתו אפילו ערך אסתטי כלשהו.

ביאליק ערך, אפוא, ב"שירתי" מעין דיאלוג סמוי עם י"ל גורדון מזה ועם ש"י אברמוביץ מזה. שירו הוא מעין סינתיזה בין הרעיונות המרוממים של "בעלות השחר" ו"הזמיר והצירעה" (שניהם שירי-הקדמה למחזורי שיריו של גורדון, שביאליק רמז להם בשירו הגנוז "אל האריה המת") לבין האמיתות המפוכחות והטראגי-קומיות, העולות מסיפורי אברמוביץ.

ביאליק עבד בשנת תרס"א, בעת היכתב שירו "שירתי", במחיצת ש"י אברמוביץ ותירגם למענו את "ספר הקבצנים" לעברית[87]. תרגום ספרו של אברמוביץ "דאס ווינטשפינגערל" - "בעמק הבכא" - התפרסם אז בהמשכים ב"השלח", וביאליק הכיר היטב את האמירות העממיות על הדלות בכלל, ועל הדלות היהודית בפרט,

---

(87) ראה: העי 16 מדלעיל. ראה גם: גורן (גרינבלט) נתן, "פרקי ביאליק" ([19], 16-19).

שאברמוביץ כלל ביצירתו. הדוגמאות, המובאות להלן, כלולות בפרקים מתוך "בעמק הבכא", שנתפרסמו ב"השלח", קודם פירסום הפואימה "שירתי"[88]:

* "השיר של פגעים, שהדלות היתה אומרת בקבציאל בכל יום היה נורא מאד"[89].

* "העניות והשפלות והבטלה והיסורים מרגילין את האדם לתקוות ודברי הבאי"[90].

* "אין לך דבר מסוגל לפיוט במידה מרובה כל כך כמו העניות"[91].

* "הזהרו בבני קבצנים, שמהם הרבה פייטנים!"[92].

מתוך סיפוריו הטראגי-קומיים של ש"י אברמוביץ ומתוך שיריו הטראגיים של י"ל גורדון, נולדה הפואימה "שירתי", הממזגת בתוכה תפישה אודיית מרוממת, המציגה את הטראגיקה שבקיום היהודי בגולה, עם תפישה פארודית "נמוכה", בנוסח הפרוזה הפסבדו-ריאליסטית של אברמוביץ. המכנה-המשותף שבין יצירת יל"ג ויצירת אברמוביץ נעוץ באופיין האליגורי: המשורר ביצירת גורדון, כמו הקבצן ביצירת אברמוביץ, איננו דמות חד-פעמית אינדיווידואלית גרידא, כי אם מייצג את היהודי בן-הדור, או את היהודי הגלותי שבכל הדורות.

---

(88) לחובר אומנם הטעים את השפעת יצירת אברמוביץ על חיבור הפואימה, בספרו "ביאליק - חייו ויצירותיו" ([32ד.], 320) וב"תולדות הספרות העברית החדשה", ספר רביעי ([32ה.], 67-68): בעת חיבור "שירתי" "היה המשורר נתון לעבודת תרגום לעברית של הפרקים הראשונים מ'ספר הקבצנים'--- שנעשה בסיועו של המחבר --- את השפעתה של עבודת תרגום זו והשפעת המקור יש להכיר בנטיה לדרך התיאורית-צורית הרחבה --- ויש סימן מובהק של השפעת מנדלי מו"ס בבניינו הראשון של השיר --- שבו סיפר המשורר על מקור שירתו האבלה ואנחתו, כדרך יצירותיו של מנדלי, שהוא מספר בהן מצד אחד על 'שירה של פגעים' ששרה הדלות הישראלית, ומהצד השני הוא חוזה בהן את מחזות ההויה ושר את שירת היקום והעולם". אולם, לחובר לא הבחין בזיקה הברורה של "שירתי" לפרקי "בעמק הבכא", שנתפרסמו אותה עת בהמשכים ב"השלח" (בכרכים א-ז, תרנ"ז-תרס"א).

(89) "בעמק הבכא", ספר ראשון, פרק ז'. (90) שם, שם, פרק ח'.

(91) שם, ספר שביעי, פרק א'. (92) שם, שם.

ד.2 <u>"שירתי" כאליגוריה על-זמנית: שירת החורבן והגלות שבכל דור ודור.</u>

הכותרת "שירתי" עשויה אף להיתפש ככותרת סינונימית ל"שירת ישראל", ולבטא את התהייה על סוד קיומו של העם ועל פשר חיי הנצח שלו. היהודי, שירש את שירת-חייו מן הסבל והמכאובים, מן החורבן וההרס, מדמעת היתומים ומאנחת האלמנות, מוסיף להשמיע את השירה (התפילה, הנוסח, נגינת הגמרא המעציבה) המשמימה והטורדנית, כאילו אין משתנים העיתים, ולהנחילה מדור לדור, כמי שמעביר את גחלת המסורת כתלתל-אש אחרון מעל המזבח העומם, וחרד לבל יכבה הניצוץ האחרון ולבל תיכחד אש הקודש מן הארץ.

אפשר שתיאור ביתו של הדובר משקף הוויית חורבן לאומית-כללית, ואפילו הוויית חורבן קוסמית, בזעיר אנפין ובאספקלריה עקומה, שעל פיה הטומאה לובשת דמות חתול שעל גבי הכירה ושירת הלוויים - דמות צרצר עלוב, המנסר על מיתרו האחד בפינת הבית.

בפואימה המיתית "מגילת האש", שביאליק הכתירה בכותרת-המישנה "מאגדות החורבן", מתואר אלוהים אחר שהר-הבית עלה בלהבות, כמי ש"ראשו שמוט בין זרועותיו והררי היגון על ראשו. מחריש ושומם --- ובעיניו קפאה הדממה הגדולה", כתיאוריו של האב נכה-הרוח, השותק והמחריש ב"שירתי" (וכן גם בפואימה האוטוביוגראפית המאוחרת "אבי"). שירת מלאכי-השרת במקהלות הקודש הופכת ל"קינה חרישית ונהי דממה דקה" ואנחה חרישית בוקעת מכנף הארץ. בפרק הוידוי, פרק ו' ב"מגילת האש", המערב יסודות אוטוביוגראפיים עם יסודות לאומיים, מספר העלם על קורותיו: "ואחרי כן יתום הייתי ובודד... אבי מת מות פריצים במלחמה וקיללת אלוהים על עצמותיו, ואמי חיללה את לבבה בשעלי שעורים על אדמת ניכר, ואיוותר אנוכי לבדי ---". דבריו של העלם מבוססים על אגדות החורבן, על האגדה על מרתא בת בייתוס[93] ועל האגדה על בתו של נקדימון בן גוריון, שאחרי החורבן היתה מלקטת שעורים מבין טלפי הסוסים בעכו[94].

---

[93] אבות דרבי נתן, ד; שם,ו.

[94] שם, יז.

גם סיפורו האוטוביוגראפי של הדובר ב"שירתי" מכוסס על צירופי לשון ועל סיטואציות מוכרות מתוך אגדות התורבן.

אגדה אחת מספרת, כי ביומיו של שמעון הצדיק דבו הניסים: הנר המערבי לא כבה, אש המערכה היתה מתגברת, אף כי לא הביאו לה הכוהנים עצים בכל יום וכרכה שולחה בעומר ובלחם הפנים, וכל כוהן שמגיעו כזית אוכל ושבע, והיו ששבעו ועוד הותירו[95]. אחרי מותו של שמעון הצדיק חלה הנר כבה לעיתים, האש במערכה חשש כותה ונשחלחת מארה בלחם הפנים, כתיאור בית-האב ב"שירתי", שבו הנרות עשנים, אין גחלת לוחמוס והלחם טמא ומקולל וכל פרוטה "נארה במארה". כמה וכמה אגדות סיפרו על הניסים שארעו בבתיהם של עניים, שעה שלא היה בידה די כסף לחוג את יום השבת או את חג הפסח; כאן, נותר הבית ללא ניסים ונפלאות, ללא חלה וללא נרות, שלא כבריפורי הניסים, שארעו בביתו של ר' חניגא בן דוסא העני, שתנורו נמלא בחלות לשבת ורוחיו דלקו ללא שמן[96].

אגדה אחרת מספרת על פגישתו של ירמיהו עם קהל הגולה, ובהם שמונים אלף פרחי כהונה אסורים בכבלי ברזל, צמאים ועייפים ומבקשים מים מבני ישמעאל. הישמעאלים אמרו להם בעורמה "אכלו נא בראשונה ואחר תשתו", והוציאו להם דגים מלוחים ולחם יבש, ואחר כך נתנו להם נאדות מלאים רוח. עטו הכוהנים אל הנאדות הנפוחים ובא בקירבם האויר הרע, החליאם והבקיע את בטנם[97]. כאן, "פרחי הכהונה", העונים בקול אחרי אביהם, אוכלים להם יבש וזנב דג מלוח וקולם נשמע "מבטן הומיה מלבבות חלולים".

ב"שירתי" ניתן למצוא שימוש אקלקטי במספר רב של אגדות, שאינן קשורות לכאורה זו בזו, ומקשרת ביניהן רק תקופת התרחשותן: תקופת חורבן בית ראשון ותקופת חורבן בית שני - האגדה על הכלים שנשתיירו ממקדש ראשון ונפגמו ולא

---

(95) יומא, לט.

(96) תענית, כד.

(97) איכה רבתי, ב.

עלתה להם ארוכה (ערכין, י); האגדה על שני הכוהנים בעלי המומים, שעבדו בבית-המקדש (יומא, נד) ועל הכוהנים, שנמצאו פסולים מלשרת בקודש (מידות, ה); האגדה על קורבנו של העני (מנחות, קד) ועל מינחת הסולת של האשה העניה (ויקרא רבה, ב) וקצרה היריעה מלפרט את כולן.

אגדות החורבן, המשובצות ב"שירתי" בין השיטין, מעצימות את תמונת הבית הדל ומעניקות לו מימד של מקדש מחולל, שעבודה זרה נעשית בין כתליו ("כנף שיקוץ משומם"). הדמות הפאטריארכית, הניצבת אצל שולחן-מזבח עם סכין פגומה, כאב העומד לעקוד את בניו, ודמותה של האלמנה הקודרת, המביאה לחם לבניה במחיר התגאלותה בזוהמת החיים, מתקשרות ברובד המיתי למהויות מופשטות מן האגדה והקבלה, וחורגות מן המימדים הריאליים והמימטיים שלהן. באמצעות כלי קודש סדוקים ופגומים (כלי קיבול וכלי נגינה) ובסיועם של "כלי קודש", שנמצא בהם פסול (משוררים-לויים, כוהנים), עוברת השירה התפלה והשוממה מדור לדור ואינה מוצאת את תיקונה.

הזיקה לאגדות החורבן הופכת אף את "שירתי" לשירת החילול הגדולה, שבה מתפגל הקודש ומסתאב בסימני עבודה זרה. לפנינו עולם פגום, "היכל" שבור ומנותץ, שבו כל האיסורים מותרים, כל הלאוים בטלים וכל הסייגים נפרצים, ועל כן מותר אף לראות בסעודת השבת המחוללת מעין זבח פסח אבסורדי, שבו נאכל לחם "עוני" (שם נרדף למצות) ופת "חמוצה" (שם נרדף לחמץ), כשהם כרוכים ביחד וטבולים במלח (כטבילה במלח בסדר הפסח) ובדם-דמעה. האב, הניצב ככהן חלל וכשוחט שסכינו פגומה ליד שולחנו-מזבחו, עומד כאילו לחלק את הלחם-הבשר ("לחם" משמעו גם "בשר"), כתיאור זבח הפסח באוואנגליונים (מתי כו, 17-29; לוקס כב, 7-31; מרקוס יד, 12-26; יוחנן יג, 21-30)[98].

---

[98] על היסוד הנוצרי ב"שירתי" העמידני הפרופ' דן מירון, בסמינאריון על השיר האוטוביוגראפי בשנה"ל תשל"ג, באוניברסיטת תל-אביב.

האב הנענה, כמו "עבד ה'" וכ"אדון השבת", מבצע את הסאקראמנטים - את הפעולות הריטואליות הסימליות - ונעלם אחרי סעודת השבת. על-פי האוונגליונים, התרחשה הסעודה האחרונה (*Cena domini*) ביום השישי, לאחר סעודת קורבן-הפסח, שבה בצע ישו את הלחם וחילק את היין בין מאמיניו, והצביע על הלחם והיין כעל גופו ודמו. יום אחרי הסעודה, מת ישו מיתת כפרה, כמי שזילזל במתכוון בהלכה, כשוללה וכמבטלה. גם כאן, מוצגת בציעת הלחם וחלוקתו ל"פרחי הכהונה", היושבים סביב לשולחן, כפעולה הריטואלית המרכזית ("קומוניון"), ושבעת הילדים העגומים והרעבים מעלעים את הלחם בדמעות, במקביל לאמונת הנוצרים, שאם ניתן חלק מלחם הקודש לחוטאים, אין הם יכולים לבלעה ונחנקים בעת אכילתה.

הילדים הגוזלים, המעלעים את הלחם בדמעות ("על-פי "אפרוחיו יעלעו דם", איוב לט, 29), בולעים את הפרוסה החמוצה (האדומה מדם, מיין או מחומץ, הטבולה כאילו בדם-דמע-דמעה) ומחללים כביכול את הקורבן. ברקע הדברים, נרמזת עלילת ה"הוסטיה"[99], לפיה מקבלים הכופרים כביכול לידיהם את "גוף האדון".

אחרי הסעודה, נעלם האב, ואת מקומו יורשים הבן והאקלזיה (הכנסיה - האם)[100]. אכילת הלחם, שנאפה מן העיסה, שלתוכה נטפה דמעת האם, גם היא כפעולה של טראנס-סובסטאנציה - "שינוי המהות" - הפיכת הלחם והדמעה לגוף ולדם. אנחת האם, שהיא יסוד הרוח, ודמעתה, יסוד המים והדם, נבלעים ביחד עם פת הלחם והופכים לאנחה ולשיר - לאנחתו של הבן ולשירו.

האב אינו מנחיל שירה לבנו, והחלל מתמלא בשירת הצרצר, המציץ מניקרת הקיר (שהוא מעין אלוהות מסורסת), והלב הריקן - הריק ממזון וריק ממאוויים, מרגשות ומאמונה - מתמלא באנחתה של האם ובדמעתה, העוברים לקירבו של הילד באמצעות

---

[99] ה"הוסטיה", או "חילול הקורבן" היא עלילה, שהעלילו על יהודים בארצות הנוצרים, כאילו טובלים הם את פיתם בדמו של ישו, מחללים את לחם הקודש וכך מתעללים בגופו של "האדון" וצולבים אותו בשנייה.

[100] "האם" הוא שם נרדף למושג *Ecclesia*, המציין את הכנסיה - את עדת המאמינים - אך גם את השכינה, את רוח הקודש, המתגלגלת כאן באנחת האם.

פת-הלחם, כהעברת לחם הקודש וכבליעת המגילה. "שירתי" היא שירת כפילה, שבה נידחית דמותו של האב כמקור לשירה ותחתה באה דמותה של האם, המפיחה בילד חיים ומעניקה לו שירה, כשם שמפיחים אמונה חדשה בלב חלול, בעזרת דמעתה ואנחתה - בעזרת יסודות של מים ורוח.

כביכול, אומר כאן ביאליק בסמוי, כי שירתו היא שירה חדשה, שכמוה כאמונה חדשה, כדת חדשה וכמיתוס חדש, היא נוצרת מתוך ההרס ובאה אחרי החורבן, על חורבות השירה הישנה, שירת המשוררים-הלויים, ועל חורבות האמונה הישנה, בוקעת ועולה שירה חדשה ומיתוס חדש - שירת "הזוהר" - שמקורה בניצוצות הבודדים, ששרדו בכלים השבורים, ואין לה זיקה אל שירת הדלות והגלות, שמתוך רמץ אפרה ניצתה והתלקחה.

אפשר להכליל ולטעון לסיכום, כי גם ב"שירתי", שנכתב על סיפה של מאה חדשה ותקופה חדשה ביצירת ביאליק, גם בשיר שבו יצר המשורר רצף ריאלי-כביכול, המשכנע את הקורא בחד-פעמיותו ובאיכותו הקונקרטית, הכליל המשורר רבדים נוספים, לאומיים ומטאפיסיים, היסטוריים וא-היסטוריים. ניכר שעוליין גלגה דביקות בשיטתו, שאותה אימץ עוד בתחילת דרכו, בשיריהם האליגוריים והאליגוריסטיים המוקדמים, לפיה שירו מרובד מכמה וכמה סיפורים סמויים, המתלווים אל הסיפור הגלוי ומעבים אותו במשמעויות לאומיות ואוניברסאליות.

הפנייה אל מערכת הסמלים הקבועה, גם אם בורך אישית ואידיוסינקרטית, מוכיחה, שגם בשירתו הבשלה והאישית נותר ביאליק במובנים רבים משורר ציבורי, ונבצר ממנו "להפקיע עצמו לגמרי מן הש"צות, שהתריע עליה ב'שירתנו הצעירה'"[101] ונשאר עדיין נתון ברשות הרבים. מן הבחינה הזו, מלמדים השירים המוקדמים, שביאליק גנזם, על מהלך יצירה אבולוציוני, הדרגתי ורציף, ללא מהפכות וללא שינויים דראמאטיים. אותם יסודות ז'אנריים ואותם צירופי סגנון שימשו את ביאליק בהמשך דרכו, אף כי בשינויי פרופורציה והדגש ניכרים. עם זאת, מגלים שדריו של ביאליק מן העשור השני לכתיבתו עושר סימאנטי רב לאין שיערו מזה שבא לידי ביטוי בשירים המוקדמים, שנגנזו ברובם, ומכאן שניתן אף להצביע על פריצת דרך ועל שלב חדש במהלך יצירתו של ביאליק.

---

(101) שפירא ([57] , 131).

נספח א'

הצירופים הנרמזים ב"המתמיד"

(אפאראט מקורות)

מקראה

(=) הטבת המשמעות או הרעתה (ביחס להקשרה במקור)
(0) צירופים מתחום עבודת הקודש
(*) מירופים מתחום מעשה-בראשית ומעשה-מרכבה
(+) צירופים מתחומי המלחמה והגבורה
(x) מלה יחידאית

ש' 1: עוד יש ערים נכחדות בתפוצות הגולה "וישכן ערים נכחדות" (איוב טו,28)(=). י"ל בן זאב מבאר ב"אוצר השרשים, לבוב תר"מ: "ערים נכחדות" - לא נודעות. "ותפוצותיכם נפלתם ככלי חמדה" (ירמיהו כה, 34); "ונפוצות יהודה יקבץ" (ישעיהו יא, 12). "אין עושים עיירות מנודחות בארץ ישראל" (סנהדרין טז,ב).

ש' 2: בהן יעשן במסתר נרנו הישן "אז יעשן אף ה'" (דברים כט, 19) ועוד; "יארב במסתר כאריה" (תהילים י, 8); "מלשני בסתר רעהו אותו אצמית" (ערכין טו,ה) (=).

ש' 3: עוד הותיר אלהינו לפליטה גדולה "ולהחיות לכם לפליטה גדולה" (בראשית מה,7); "ולא תותירו ממנו עד בקר" (שמות יב,8) (0)(=).

ש' 4: גחלת לוחשת בערמת הדשן "גחלים לוחשות" (ברכות נג,ב; שבת כז,א); "וכבו את גחלתי אשר נשארה" (שמ"ב יד,7); "ולשפך הדשן מן המזבח" (מל"א יג,5 ועוד) (0).

ש' 5: וכאודים מצלים זעיר שם תעשנה "הלא זה אוד מצל מאש" (זכריה ג,2)(0); "שני זנבות האודים העשנים" (ישעיהו ז,4)(0); "צו לצו --- קו לקו --- זעיר שם זעיר שם" (ישעיהו כח,10) (0).

ש' 6: נפשות אמלות ונשמות עלובות "מה אמלה לבתך" (יחזקאל טז,30)(=).

ש' 7: חחיות בלי יומן ובלי עת תזקנה "בלא יומו תמלא" (איוב טו,32)(=); "אל תרשע הרבה ואל תהי סכל למה תמות בלא עתך" (קהלת ז,17) (=).

ש' 8: כחציר העולה בארץ תלאובות "במדבר בארץ תלאובות" (הושע יג,5)(=); "אנוש כחציר ימיו" (תהילים קג, 15).

ש' 9: ובצאתך לחידי לעתות בלילה "ואל יצא לחידי בלילה" (ברכות מג,ב)(=); "לעתותי ערב" (תוספתא פאה,ב,ה).

ש'10: באחת מאלה הערים הברוכות "ונס אל אחת מן הערים האלה וחי" (מכות י,א)(=); "שובי אל עריך אלה" (ירמיהו לא,21)(=); "ברוך אתה בעי" (דברים כב,3).

ש' 11: בשעה שנוצצים כוכבים מלמעלה "בשעה שיצא בשלום מן הקדש" (יומא ז,ד)(0); "ונוצצים כנחושת קלל"(יחזקאל א,7)(×) (17 פעמים בשירת ביאליק) (*); "הכוכבים הגבורים אינם נוצצים" (ר' הלל מוירונא, "תגמולי הנפש"). "בני האדם דומים לעשבי השדה הללו נוצצין והללו נובלין" (ערובין נד,א); ("עשבי השדה" במקביל ל"דשאים" בשורה 12).

ש' 12: הדשאים מתלחשים ומספרות הרוחות "בורא מיני דשאים" (ברכות ו,א) (*); "השמים מספרים כבוד אל" (תהלים יט, 2)(*); "מעשה בחסיד אחד שנתן דינר לעני בערב ראש השנה בשני בצורת והקניטתו אשתו, והלך ולן בבית הקברות ושמע שתי רוחות שמספרות זו עם זו" (ברכות יח,ב) (=).

ש' 13-14: ושמעו אזניך מרחוק קול הומה / וראו עיניך מרחוק אור נוצץ "והיו עיניך רואות את מוריך ואזניך תשמענה דבר מאחריך" (ישעיהו ל, 20-21)(=); "גלמי ראו עיניך" (תהלים קלט,17); "ותשמע שמחת ירושלים מרחוק" (נחמיה יב,43); "מדוע קול הקריה הומה" (מל"א א,41) (0).

ש' 15-16: ובעדו דמות אדם, הדומה / לצלו של מת מתנועע מתרוצץ "דמות אדם חיות וזה מראיהן דמות אדם להנה" (יחזקאל א,5) (*); "והחיות רצוא ושוב כמראה הבזק" (שם א,14)(*); "כברקים ירוצצו" (נחום ב,5).

ש' 17: מתרוצץ, מתנודד והמית הגיון נכאים "יסר בנך --- ואל המיתו אל תשא נפשך" (×)(3 פעמים בשירת ביאליק); "תהגו אך נכאים"(ישעיהו טז,7)(=).

ש' 18: תנשא על נבכי השקט עדיך "אשא כנפי שחר" (תהלים קלט,9); "הבאת עד נבכי ים" (איוב לח,15)(×)(פעמיים בשירת ביאליק).

ש' 19: אז מתמיד באחד מבתי הכלאים "המתמיד טובתו" (ר' יהודה אבן תיבון, "חובות הלבבות"); "ובבתי כלאים החבאו" (ישעיהו מב,22)(=).

ש' 20: מאחר בנשף - תראינה עיניך "מאחרי בנשף יין ידליקם" (ישעיהו ה,11)(=).

ש' 21: בבית החוא בין הכתלים האלה "לפני מזבח בבית הזה" (מל"א ח,31)(0).

ש' 22: לא יום - כי שש שנים על נפשו עברו "אזי עבר על נפשנו"(תהלים קכד,4)(=).

ש' 23: פה בכרה ילדותו, בחרותו גמלה "כככורה בטרם קיץ" (ישעיהו כח,4)(=); "בימי בחורותיך" (קהלת יא,9;יב,1); "עד יגמל הנער" (שמ"א א,22)(0); בנוסח המוקדם של "מבני העניים": "ועם זבובי הקיץ ילדותך עפה / עם עשן הארובה נעוריך כלו" (שם הלשון האלוסיבית יונקת בעיקר מקהלת).

ש' 24: ופה כבו עיניו ופניו חורן "ועיניו החלו כהות" (שמ"א ג,2)(0); "ופניו יחורו" (ישעיהו כט,22)(=).

ש' 25: לא יום - כי שש שנים מאז הסב פניו "ולא הסב יאשיהו פניו ממנו" (דבה"ב לה,22); "ויסב את פניו אל הקיר ויתפלל" (מל"ב כ,2)(ראה: ש' 26). "מנין למתפלל שלא יהא דבר חוצץ בינו לבין הקיר, שנאמר ויסב חזקיהו פניו אל הקיר ויתפלל" (ברכות ה,ב).

ש' 26: אל עבר הקיר במקצוע האפל המלים "קיר" ו"מקצוע", כמו המלה "כתלים" בש' 21, באות פעמים רבות בתיאורי המקדש (0); בנוסח מוקדם בא הצירוף "במקצוע דרומי מזרחי" ("מבני העניים", ש' 2), עפ"י: "והלא לשכת הטלאים היתה במקצוע צפונית מערבית" (יומא טו,ב)(0).

ש' 27: גם קרן אור אחת לא ראה מלפניו "קרן אורה" (ברכות יז); "כי קרן עור פניו" (שמות לד,29,30,35); "ראו מלפניו" (קוהלת ג,14); "ולא יצאה חמה מקרן מזרחית ושקעה בקרן מערבית דרומית" (ערובין נו,א) (ראה: ש' 26. "קרן": קו אור ופינה); "והאלהים עשה שיראו מלפניו" (ברכות נה,א; נט,א).

ש' 28: מלבד קורי שממית וטיח קיר תפל "שממית בידים תתפש" (משלי ל,28)(x) (4 פעמים בשירת ביאליק). "קורי שממית" בעקבות פירושו של רש"י למלה יחידאית זו, והבנתה כ"עכביש"; "את הקיר אשר טחתם תפל" (יחזקאל יג, 14 ועוד)(=).

ש' 29: רעבון, לא שנה, מק בשר, רזון פנים "המק בשרו --- ועיניו תמקנה" (זכריה יד,12)(=); "מי שממית עצמו --- ביגיעה וברעבון" (רש"י, איוב כא,13).

ש' 30: מה המה כי ישים אליהם לבבו? "לא ישימו אלינו לב" (שמ"ב יח,3); "אם ישים אליו לבו רוחו ונשמתו" (איוב לד,14)(=).

ש' 31: הטרם הוא ידע איך למדו מלפנים? "הטרם תדע כי אבדה מצרים" (שמות י,7)(x)(5 פעמים בשירת ביאליק); "מי הגיד מראש --- ומלפנים" (ישעיהו מא,26).

ש' 32: הטרם הוא ידע כי סוף כבודו לבוא? "הטרם": ראה ש' 31; "תלמיד חכם --- סופו הוא יוצא לחרות" (מד"ר שה"ש, א); "והעשר והכבוד מלפניך" (דבה"א כט,12); "אל יאמר אדם אקרא שיקראוני חכם, אשנה שיקראוני רבי - אלא למוד מאהבה וסוף הכבוד לבוא" (נדר ס,ב); "אל תחמוד כבוד יותר מלמודך" (אבות פו,מד).

ש' 33: שש שנים תמימות, שנות נער ובחורים "שש שנים יעבד" (שמות כא,2)(=); "שבע שבתות תמימות תהינה" (ויקרא כג,15)(0); "שמח בחור בילדותך--- בימי בחורותיך" (קהלת יא,9; יב,1).

ש' 34: כצל, כבלי חיים לנצח יאבדו "מבלי משים לנצח יאבדו" (איוב ד,20).

ש' 35: וכאלו לא נגעו על בית האסורים "ולא יגעו אל הקדש" (במדבר ד,15) (0)(=); "בית האסורים" (שופטים טו,21); "מבית הסורים" (קהלת ד,14).

ש' 36: וכאלו על פנת הנער לא עדו "לא עדה עליו שחלי" (איוב כח,8)(x)(פעם אחת בשירת ביאליק).

ש' 37: כמו פס כל היקום מן הארץ הנעימה "ומחיתי את כל היקום" (בראשית ז,4;23)(=); "כי פסו אמונים מבני אדם" (תהלים יד,2).

ש' 38: ותמח הארץ מעבר לחיץ "וימחו מן הארץ" (בראשית ז,23)(=); "והוא בנה חיץ והנם טחים אותו תפל" (יחזקאל יג,10-11; השווה:ש'28)(=).

ש' 39-40: וכאלו לא תלבש מימים ימימה / תכריכי החרף ובגדי הקיץ "והלך האיש ההוא מעירו מימים ימימה להשתחוות ולזבח לה'" (שמ"א א,3)(0); "ומעיל קטן תעשה לו אמו והעלתה לו מימים ימימה" (שמ"א ב,19)(0).

ש' 41: כמו כבתה השמש מעבר לחלון "עד אשר לא תחשך השמש והאור"(קהלת יב,2)(=).

ש' 42: וכאלו לא חתר הביתה אור זיוה "חתר בחשך בתים" (איוב כד,15)(=); "פנה זיוה פנה הדרה" (מד"ר בראש',מ).

ש' 43: בתפשו לרדת בין בדי האלון "שממית בידים תתפש" (משלי ל,28)(ראה: ש' 28); "בדי עצי שטים" (שמות כה,13 ועוד).

ש' 44: העומד ערירי על חלון הישיבה "ואנכי הולך ערירי" (בראשית טו,2).

ש' 45: וכאלו לא היה יום בהיר, ליל סהר "אור בהיר" (איוב לז,21); "וירח בלילה" (תהלים קכא,6).

ש' 46: ואביב לא קסם עדנים ונעימות "לילה לכם מחזון וחשכה לכם מקסם ובאה השמש על הנביאים וקדר עליהם היום" (מיכה ג,6; ראה: שורה 41)(=); "המלבישכם שני עם עדנים" (שמ"ב א,24); "נעימות בימינך נצח"(תהלים טו,11).

ש' 47: וכמו טרם יהיה לבחור הנער "בטרם ידע הנער --- מאס ברע ובחור בטוב" (ישעיהו ז,17)(=); "וטרם יהיה בארץ" (בראשית ב,5) (*).

ש' 48: כצל, כבלי חיים, שש שנים תמימות! ראה: ש' 33-34.

ש' 49: רב ימים כאלה, גם אגם נרפש עומד "רב בנים דומין לאחי האם" (ירוש' ד,11); "מעין נרפש" (משלי כה,26); "והרשעים כים נגרש" (ישעיהו נז, 20)(=); "לאחר לי יום קנה ואפילו עומדת באגם" (כתובות פב,א).

ש' 50: כבית הישיבה בחדשות יפקדו "ומרב ימים יפקדו" (ישעיהו כד,22) (ראה: ש' 49).

ש' 51: כי גם לבניה לב חי, יצר חמד "ויחי לבבכם" (תהלים סט,33 ועוד); "הלב חומד" (מד"ר קהלת, דברתי).

ש' 52: גם הם שתי רגלים בשנה ירקדו "שלש רגלים תחג לי בשנה" (שמות כג,14); "רגל": חג ואיבר הליכה וכן פרק-זמן הלימודים בישיבה.

ש' 53: ובכן - גם כתליה הרוחות זעזעו "כתליה", ראה: ש' 26 (0); "מזעזעיך" (x)(25 פעמים בשירת ביאליק); "נוח לו לאדם לזעזע כותל שש אמות --- ולא לזעזע אבר אחד מאבריו" (מדה"ג, ויחי).

ש' 54: ספסלים נוספים, ספסלים נגרעים "ונגרעה נחלתן --- ונוסף על החלת המטה" (במדבר לו,3); "שהיה רבן גמליאל מכריז ואומר: כל תלמיד שאין תוכו כברו לא יכנס לבית המדרש, ההוא יומא איתוספו כמה ספסלי" (ברכות כח,א).

ש' 55: בחורים יבואו, בחורים יצאו "אין יוצא ואין בא" (יהושע ו,1) (=)(+).

ש' 56-57: יש יורדים אל ביתם לימים נוראים, ויש שיפוצו לכפרים הקרובים "וילפוצו מעל העיר איש לאהליו" (שמ"א יא,11 ועוד); "אם תלמיד הגון הוא יפוצו מעיינותיך חוצה ואם לאו יהיו לך לבדך" (תענית ז,א).

ש' 58: ורחוקים מעין המשגיח הנורא "ונעלם דבר מעיני הקהל" (ויקרא ד,13); "ונעלם מעיני אישה" (במדבר ה,13)(=).

ש' 59: יעלזו בכבוד בבית אנשים טובים "יעלזו חסידים בכבוד" (תהלים קמט,5) ראה גם: ברכות ה,א; "עד מתי רשעים יעלזו" (תהלים לג,3)(=)(במשמעות: לעז).

ש' 60: מרחמי רבנן מוקירי בני תורה "דמוקיר רבנן" (שבת כג,ב).

ש' 61: אף יש אשר גורשו ויצאו נדחפים "והרצים יצאו דחופים" (אסתר ג,15 ועוד)(=); "והמן נדחף אל ביתו" (שם ו,12)(=); "כי גורשו ממצרים" (שם יב, 29).

ש' 62: ושב איש בית אביו בדרכים אבלות "ושבה אל בית אביה" (ויקרא כב, 13)(0); "דרכי ציון אבלות" (איכה א,4).

ש' 63: האחד - על שחקו בלילות בקלפים "משחק בקוביה --- בקליפי אגוזים" (שבועות ז,4).

ש' 64: השני על ספרו עם בתולות בלילות "תספר עמו מאחורי הגדר" (סנהד',עה); "על הנשים משחקות עם הקוצרים" (מד"ר רות,ד).

ש' 65-66: השלישי - כי מצאו השמש מקטר / מקטרתו בשבת במקום ידוע "ואיש מקטרתו בידו --- אשר זקני בית ישראל עושים בחשך איש בחדרי משכיתו" (יחזקאל ח,11).

ש' 69-70: אף יש אשר נבחר לחתן ובתולה / בת כפר עבה, שמנה בחלקו נפלה "ועל כן יזבח לחרמו ויקטר למכמרתו כי בהמה שמן חלקו" (חבקוק א,16)(=).

ש' 71-72: ויש מן הפרושים שנתנה לו גאולה / ויהי לרב גדול בעיר מהללה "גאלה תתנו לארץ" (ויקרא כה,24); "איך אבדת --- העיר ההוללה" (יחזקאל כו,17)(=).

ש' 73: אך אחד העומד כמסמר תקוע "ביום ההוא --- תמוש היתד התקועה" (ישעיהו כב,25)(=); "כמסמרות נטועים" (קהלת יב,14); "המסמר הזה הנטוע" (מד"ר, ויקרא ה).

ש' 74: המעשים, השנים מאחריו יסעו "ויסע מלאך האלהים--- וילך מאחריהם" (שמות יד,19, ועוד)(0).

ש' 75: ולפניו! לפניו קיר ברזל נטוע "קיר ברזל" (יחזקאל ד,3); "כקיר נטוי גדר הדחויה" (תהלים סב,4); "ואמר יצחק שלושה דברים מזכירים עוונותיו של אדם ואלו הן קיר נטוי ועיון תפילה ומוסר דין על חברו לשמים" (ברכות נה,א)(=); "כמשמרות נטועים" (קהלת יב,11; ראה: ש' 73).

ש' 76: ופנה עמומה וגוילים יראו "עד המקצוע ועד הפנה" (נחמיה ג,24). גם המלה "פנה" (כמו המלים "מקצוע", "כתלים" - ראה: ש' 26,21, 53) באה תכופות בהקשר של בניית-המקדש: פינות המזבח, פינות העזרה, אבן הפינה וכד'. המלה "גוילים" ו"קלפים" (ראה: ש' 63) הן מלים קרובות במקורן, וצליליהן דומים בהיפוך.

ש' 77-78: מאז קנה מקומו בפנה לא ראה / כל בחור ופרוש בבואו ובצאתו "בבואו ובצאתו" (דבה"ב כג,7)(0).

ש' 79-80: ואף גם השמש לא כון השעה / מתי הוא בא מתי ישוב אל ביתו "וכוננו אותה שעה" (תוספתא סוטה,יג,5; וכן: ברכות לד); "מתי תבוא עלי" (תהלים קא,2); "לא ישוב עוד לביתו" (איוב ז,10) (=).

ש' 81-82: השחר הלבנה או חשכת הלילה / רק המה לבדם מועדיו ידעו "גם חסידה בשמים ידעה מועדיה" (ירמיהו ח,7).

ש' 83: כי גם אור החמה הברה מלמעלה "אור החמה" (ישעיהו ל,26); "ברה כחמה" (שיה"ש ו,10).

ש' 84: לא ידע דרכיו ולא שזפהו "לא ידעו עיט ולא שזפתו עין איה" (איוב כח,7), ראה: ש' 82.

ש' 85: בשחר בשחר בטרם יכירו "ומקטרים לה' עולות בבקר בבקר ובערב בערב" (דבה"ב יג,11)(0); "בטרם יכיר איש" (רות ג,14).

ש' 86: בין תכלת ללבן, בין זאב ובין כלב "מאימתן קורין את שמע בשחרית משיכיר בין תכלת ללבן, ר' אליעזר אומר בין תכלת לכרתי" (ברכות א,ב). הערה: בכתב-היד השלם של "המתמיד" נרשם: "בין תכלת לכרתי".

ש' 87-88: עת מן האפלה החרישית יזהירו / כל כוכבי הבקר צבא רבבות אלף "כוכבי בקר" (איוב לח,7); "רבבות אלפי ישראל" (במדבר י,36).

ש' 89: עת גרי העיר אחרית שנתם ינומו "גרי ביתי" (איוב יט,15)(×) (פעמיים בשירת ביאליק)(=); "באחרית מלכותם" (דניאל ח,23)(=); "ונמו שנתם" (תהלים עו,6).

ש' 90: לא ירגיז את רבצם גם קול שכוי קורא "ורבצת ואין מחריד" (איוב יא,19) ועוד; "ישליו אהלים לשודדים ובטוחות למרגיזי אל" (סוכה נב,ב); "מי נתן לשכוי בינה וחכמה בטחותיו" (איוב לח,36) (×) (פעמיים בשירת ביאליק); "היוצא לדרך קודם קריאת הגבר דמו בראשו" (יומא כא)(=).

ש' 91: ובטרם מקדמי אשמורות יקומו "קדמו עיני אשמורות" (תהלים קיט, 148); "משעה שכהנים נכנסים לאכל בתרומתן עד סוף השמורה הראשונה" (ברכות,א)(0).

ש' 92: התגבר כארי לעבודת הבורא "מתגבר כארי" (ברכות ג,ב).

ש' 93: עת כל היקום יחריש דומם ויחיל "ויחיל ודומם" (איכה ג, 26); "ומחיתי את כל היקום" (בראשית ז,4).

ש' 94: עד יקום ינער לחיים חדשים "התנערי מעפר קומי שבי ירושלים" (ישעיהו נב,2).

ש' 96-95: וכמו יחלם חלומו האחרון כמו יכיל / בסתר כנפיו תעלומות ולחשים "בסתר כנפיך" (תהלים סא,5); "אלפים בת יכילי" (מלי"א ז,38,26)(0); "תעלומות לב" (תהלים מד,22); "בתי הנפש והלחשים" (ישעיהו ג,20).

ש' 97: ומליט את פניו בדממה נאדרה "וילט פניו באדרתו" (מלי"א יט,13); "קול דממה דקה" (מלי"א יט,12).

ש' 98: ורגש מסתתר בין שולי שמלתו "על שולי המעיל סביב" (שמות כח,34) ועוד (0).

ש' 99: אז יעור הנער משנתו הקצרה "כאיש אשר יעור משנתו" (זכריה ד,1)(0).

ש' 100: יתלבש בחשכה ורץ אל פנתו "בחשכה יתהלכו" (תהלים פב,5)(=); "אל תטול חלוקך בשחרית מיד השמש ותלבש" (ברכות נא,א).

ש' 101: וצעדה נחפזת ממשעול הגנה "ויהי דוד נחפז ללכת" (שמ"א כג,26); "ויעמד מלאך ה' במשעול הכרמים" (במדבר כב,24)(×) (11 פעמים בשירת ביאליק); "וינס דרך בית הגן" (מל"ב ט,27).

ש' 102: בה ילך ההולך עד בית הישיבה "בכל הדרך אשר הלכתם, עד באכם עד המקום הזה" (דברים א,31).

ש' 103: רק אזני הרוחות השטות תשמענה "ותשמענה הגבעות קולך" (מיכה ו,1); "ואזניך תשמענה דבר מאחריך" (ישעיהו ל,21).

ש' 104: ועין הכוכבים צופיה הנתיבה "עיני אדני צופות" (משלי טו,93 ועוד; "צופיה הליכות ביתה" (תהלים לא,27)(×) (8 פעמים בשירת ביאליק); "נתיב לא ידעו עיט לא שזפתהו עין איה" (איוב כח,7; השווה: שורות 83-84).

ש' 105: אז יש אשר ירקד כשטן לקראתו "בשעה שהולך אדם לחטוא השטן מרקד לו עד שגומר העבודה" (מד"ר במדבר כ)(=).

ש' 106: הרוח הפוחז משפעת התכלת "אנשים ריקים ופוחזים" (שופטים ט,4; צפניה ג,4); "רשע אומרים לו מפני מה לא עסקת בתורה והוא אומר גאה הייתי ויצרי פחז עלי" (המאירי, יומא ג,לה)(=); "שפעת מים תכסך" (איוב כב,11; שם לח,34).

ש' 107: ושת לו בחלקות וסלסל פאתו "אך בחלקות תשית למו" (תהלים עג,18)(=); "מסלסל קווצותיו" (פסיקתא רבתי, "ויהי בעת שסרחה").

ש' 108: יפתנו בסתר יפיח הוללות "ויפח בסתר לבי" (איוב לא,27); "יפיח כזבים" (משלי ו,19; שם יט, 9,5); "הוללות וסכלות" (קהלת א,17; שם ז,25)(=).

ש' 109: ושמורות שתי עיני הנער תדבקנה "אחזת שמורות עיני" (תהלים עז,-) (ראה: ש' 118). הצירוף "קתי העינים" בא בפרשת שמשון (שופטים טז, 28) בלבד, ובשירת ביאליק 12 פעמים.

ש' 110: כמו רחמים תשאלנה: "חננו אחינו: "ובעד עמך רחמים שאלי" (אמתי, אזכרה אלהים, סליחי ה, עשי"ת); "חנני, חנני אתם רעי" (איוב יט,21)(=); "עינינו אל אלהינו עד שיחננו" (תהלים קכג,2); "חנני אלהים כחסדך" (תהלים נא,2).

ש' 111: עיניך השחורות תחתינו תמקנה "ועיניו תמקנה" (זכריה יד,12)(=).

ש' 112: עיפות אנחנו כי עמך נלאינו "כי עיף אנכי" (בראשית כה,30); "וכל העם אשר אתו עיפים" (שמ"ב טז,14)(+).

ש' 113: יום תמים, יום קיץ הוגעת אותנו "כיום תמים" (יהושע י,13)(+).

ש' 114: ואשמורה בלילה - יגענו, אחינו! "ואשמורה בלילה" (תהלים צ,4)(=); "ויעפו נערים ויגעו בחורים --- וקוי ה' יחליפו כח" (ישעיהו מ,31)(=); השווה: ש' 116,114,113,112.

ש' 115: שוב שכב ותנוח ונחנו גם אנו "שוב שכב" (שמ"א ג,5-6)(0).

ש' 116: עוד טרם ישנת די החלף כחנו "וקוי ה' יחליפו כח" (ישעיהו מ,31); "טרם" (שמ"א ג,3,9)(0).

ש' 117-118: ראה: ש' 109.

ש' 119-120: כמגרש הרהורים ובת קול צעדיו / התכופות תשמענה הרחובות הריקות "ולא הרהר במבואות המטונפות" (סוכה כח,א; תענית כ,ב)(=); "הלא קול רגלי אדוניו אחריו" (מל"ב ו,32; שם ז,6); "צרו צעדינו מלכת ברחובותינו" (איכה ד,18). הערה: אברונין העיר בעניין השימוש המוטעה בשה"ת "ריקות", במקום "ריקים" (ייתכן שהשימוש בלשון נקבה נובע מאסמכת "רחובות" ל"מבואות").

ש' 121: אז ירד הרוח אל ירק הגנה "ויצא הרוח --- ויאמר אני אפתנו" (מל"א כב,21); "דודי ירד לגנו" (שיה"ש ו,2); "אסור לדור בעיר שאין בה גנה של ירק" (ירוש' קידושין פד).

ש' 122: הוא לוחש, הוא מפתה בקול דממה דקה "ואחר האש קול דממה דקה" (מל"א יט,12)(0)(=).

ש' 123: "ראה, עלם חמודות, מה ערשי רעננה, "איש חמודות" (דניאל ט,23; שם יד,19); "אף ערשנו רעננה" (שיה"ש א,16).

ש' 124: התענג בטרם ראתך נמקה "עדין לא בא בני בזיוו שנשתנה מחליו אלא יתעדן ויתענג בני כשלשה חדשים במאכל ובמשתה" (מד"ר שיה"ש,"הביאני אל בית היין"); "איזוהי חרותה, כל שצמקה הראה שלה" (ת"ר חולין,נה).

ש' 125: גם נחנו ישנים ידובבו בחלומם "דובב שפתי ישנים" (שיה"ש ז,10).

ש' 126: עשבים ודשאים מארבע הרוחות "תדשא הארץ דשא עשב" (בראשית א,11)(*); "בורא מיני דשאים" (ברכות ו,א)(*); "מארבע הרוחות" (יחזקאל לז,9)(*).

ש' 127: וגם הכוכבים ירמזון ממרומם "מה יקחך לבך ומה ירמזון עיניך" (איוב טו,12); "כוכבים כי רמו" (איוב כב,12).

ש' 128: ישנים אנחנו ועינינו פקוחות "אשר עיניך פקוחות על כל דרכי בני אדם" (ירמיהו לב,19); "אני ישנה ולבי ער" (שיה"ש ה,2).

ש' 129: וריחות חציר גנות ערבים יבאו "חציר גגות" (ישעיהו לז,27; תהלים קכט,6); "ריחות ערבים" (מד"ר במדבר, כא)(0).

ש' 130: מאליהם בנחיריו, ישקוהו שכרון "ושתיתם דם לשכרון" (יחזקאל לט,19)(=); "אל תשתי יין ושכר" (שופטים יג, 14,7,4)(0).

ש' 131: ונפל גל רוח מאליו אל פיהו "ונפל עלי רוח ה'" (יחזקאל יא,5); "את אדרת אליהו אשר נפלה מעליו" (מל"ב ב,13-14)(0).

ש' 132: ורוחה גדולה בחזה בגרון "וירא פרעה כי הלתה הרוחה" (שמות ח,11); "ילגעתי בקראי נחר גרוני" (תהליט סט,4).

ש' 133: אז ירחיב הנער את פיהו ושאף "לכן הרחיבה שאול נפשה ופערה פיה" (ישעיהו ה,14)(=); "הרחב פיך" (תהלים פא,11; שם לא,21)(=).

ש' 134: והרחיב את מפתח כתנתו הפתוחה "ומפתח שפתי מישרים" (משלי ח,6); "מפתח החלוק" (שבת קיא,ב; קיב,א).

ש' 135: וכאיש שהסיע אבנים ויעף "מסיע אבנים" (קהלת י,9); "ויסיעו אבנים גדולות" (מל"א ה,31)(0).

ש' 136: יבקשו יתחככו כל קרביו מנוחה "וכל קרבי את שם קדשו" (תהלים קג,1); "הלא אבקש לך מנוח" (רות ג,1); ראה גם: ש' 139.

ש' 137: ושלח לרוח את ידיו בלי כח "ידיה שלחה בכישור וידיה שלחה לאביון" (משלי לא,19-20); "שלח את היונה" (בראשית ח,10); "ללא כח" (איוב כו,2).

ש' 138: במבקש: קחני הרוח, שאני "שאוני והטילוני אל הים" (יונה א,12).

ש' 139: נעופה מזה ומצאנו מנוח "ולא מצאה היונה מנוח" (בראשית ח,9); "ומצאה לה מנוחה" (ישעיהו לד,14); ראה גם: ש' 136-137; "ואז מזה עם אתה" (יונה א,8).

ש' 140: פה צר לי המקום פה עיף הבני "צר לי המקום" (ישעיהו מט,20).

ש' 141: אך חבטה גדולה במשוכת הגנה "דרך עצל כמשוכת חדק ואורח ישרים סללה" (משלי טו,19)(-).

ש' 142: מזכירה לנער בי סר מן הנתיבה "וילך בדרך אביו --- ולא סר ממנה" (דבה"ב ל,32) ועוד.

ש' 143: וזכר חובתו וזכר הפנה "אדע חובתי ואעשנה" (סוטה ה, א).

ש' 144: וכנס מן החטא ינוס בית-הישיבה "ונסתם כאשר נסתם מפני הרעש" (זכריה יד,5).

ש' 145: בישיבה הריקה דומיה קדושה "נאלמתי דומיה" (תהלים לט, 23).

ש' 146: ובלע הנער הקדש ראשונה "כבלע את הקדש" (במדבר ד,20)(0).

ש' 147-148: כי שם במקצע יחכו לו חבריו / שרעו לו יום בואו הנה "עד המקצע ועד הפנה" (נחמיה ג,24) ועוד; "אשר רעת לו" (שופטים יד,20); תשווה: ש' 209.

ש' 149: נר דולק, עמודו וספר תלמודו "ונר אלהים טרם יכבה" (שמ"א ג,3)(0).

ש' 150: וכחס על הרגעים הקלים לבוע "כחס על הנר, כחס על השמן, כחס על הפתילה" (שבת ב,ה); ראה גם: ש' 149; "ימי קלו מני רץ" (איוב לב,3).

ש' 151: ימהר אל רעיו והחל למודו "ובשלשת רעיו חרה אפו" (איוב לב,3).

ש' 152: ובעמדו - ועמד כמסמר תקוע "וכמשמרות נטועים" (קהלת יב,11); ראה: ש' 73.

ש' 153: יום תמים רצי לילה ממקומו לא ימיש "יום תמים" - ראה: ש' 113; "ויהי בחצי הלילה" (שמות יב,29; רות ג,8); "ויקם בחצי הלילה" (שופטים טז,3)(0); "ממקומו לא ימיש" (ישעיהו מו,7); "ומשרתו --- לא ימיש מתוך האהל" (שמות לג,11); "ולא ימיש מעשות פרי" (ירמיהו יז,8); השווה:ש' 192.

ש' 154: שם יאכל לרעבון את פתו השחורה "ספחני נא אל אחת הכהונות לאכול פת לחם" (שמ"א ב,36)(0); "פת שחרית" (ב"מ קא) דומה דמיון צליל ל"פת שחורה".

ש' 155: ומי אתה שמיר, מי אתה החר הגדול לפני זרובבל" (זכריה ד,7); ראה גם: ש' 187; "מצור החלמיש" (דברים לב,13); "בעט ברזל ובצפרן שמיר" (ירמיהו יז,1); "כשמיר חזק מצור נתתי מצחך" (עזרא ג,9).

ש' 156: לפני נער עברי העוסק בתורה "נער עברי" (בראשית מא,12); "מיד היה עומד ועוסק בתורה עד שעלה עמוד השחר" (ברכות ג,ב).

ש' 158-157: "הו, הו, אמר רבא, הו תנו רבנן!"/ השחר הגנה ורוח השדה "כריח השדה" (בראשית כז,27); "ריח בני כריח שדה אשר ברכו ה'" (תענית כט,ב); "כריח שדה של תפוחים" (שם שם).

ש' 159: התעוספר כעוף וימחו כענן "כעוף יחעופף כבודם" (הושע ט,11)(=); "מחיתי כעב פשעיך" (ישעיהו מד,22).

ש' 161-160: הארץ ומלואה נשכחה אבדה / הארץ ומלואה פה פה במקצוע "הארץ ומלואה" (ישעיהו לד,1; תהלים כד,1); "על מה אבדה הארץ" (ירמיהו יב,11).

ש' 162: ושמשות ככדכד לרב פה חזרחנה "ושמתי כדכד שמשותיך" (ישעיהו נד,12).

ש' 163: ומלא תעצומות הנער לבוע "נותן עז ותעצומות" (תהלים סח,36) (א)(3 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 164: ועיניו כשתי גחלי אש תחלקחנה "מראיהם כגחלי אש בוערות" (יחזקאל א,13)(*); "ולקח מלא המחתה גחלי אש" (ויקרא טז,12)(0).

ש' 166-165: ויארח הקדים השמש יצאה / הקיצה הארץ השמחה ומאירה "השמש יצא על הארץ" (בראשית יט,23); "כצאת השמש בגבורתו" (שופטים ה,31); "כל זמן שפני מזרח מאדימות זהו יום" (ברכות א,כו); "עד בלתי שמים לא יקיצו" (איוב יד,12); "הארץ האירה מכבודו" (יחזקאל מג,2).

ש' 167: מצהלות צפורים הרות מלאה "מקול מצהלות אבירין" (ירמיהו ח,16)(=); "נאופיך ומצהלוחיך זמה זנותך" (ירמיהו יג,27)(=); "ותמצא הארץ תמם" (בראשית ו,11)(=).

ש' 168: כל חי יצהיל פנים, כל פה אומר שירה "להצהיל פנים משמן" (תהילים קד,15); "מעשי ידי טובעים בים ואתם אומרים שירה" (מגילה י)(=).

ש' 170-169: גם בני הישיבה כילדים רחוצים / העולים מרחצם אל חיק אמותיהם "כעדר הרחלים שעלו מן הרחצה" (שה"ש ד,2; שם ו,6); "בהשתפך נפשם אל חיק אמותיהם" (איכה ב,12)(=); המלה "לרחצה" באה במקורות בהקשר של דיני מקדש וכהונה: "כיור נחושת לרחצה", "תים לרחצה לכוהנים בו" ועוד(0).

ש' 171: כן זכים ומאירים יבואו חלוצים "זכו נזירים משלג צחו מחלב" (איכה ד,7)(=)(0); "חלוצים תעברו לפני אחיכם" (דברים ג,18)(+); "והחלוץ הלך לפני הכהנים" (יהושע ו,9)(+)(0).

ש' 172: כגמרות ארכות אל שלחנותיהם "ארוכה שלבשה חלוקה של קצרה" (נדה נח,א).

ש' 173: וכולם כאחד תורתם יחלו "כי הטהרו הכהנים והלוים כאחד כלם טהורים" (עזרא ו,20)(0); "ולתורתו איים ייחלו" (ישעיהו מב,4)(דמיון צליל).

ש' 174: לנערו בחורים כגורי ארזות "נערו כגורי ארזות" (ירמיהו נא,38).

ש' 175: יתחננו ירננו וכמו יתפללו "פצחו ורננו וזמרו" (תהלים צח,4); "כהניך --- וחסידיך ירננו" (תהלים קלב,9) ועוד; "והתפללו ויתחננו אליך" (מל"א ח,33; דבה"ב ו,24)(0).

ש' 176: ויזמרו לאדני כל קרב וכליות "זמרו לאדני" (תהלים ט,12; סח,33); "בוחן כליות ולב" (ירמיהו יא,20) ועוד; "ואת שתי הכליות ואת החלב המכסה את הקרב" (שמות כט,13)(0).

ש' 177: מחוץ על משקופי חלוני הישיבה "ולקחו מן הדם ונתנו על שתי המזוזות ועל המשקוף" (שמות יב,7) ועוד; "בעד החלון נשקפה" (שופטים ה,28) ועוד.

ש' 178: הדרור תעיר קנה - בניה הרכים "כנשר יעיר קנו" (דברים לב,11); "אדני יודע כי הילדים רכים" (בראשית לג,13).

ש' 180-179: לתנות תהלת השמש הנדיבה / את צדקת פזרונה ביושבי מחשכים "שם יתנו צדקות ה' צדקת פרזונו בישראל" (שופטים ה,11); חילוף צלילים: פזרוננה - פרזונו; ""תושיבני במחשכים כמתי עולם" (תהלים קסג,3) ועוד; "יושבי חשך" (תהלים קז,10).

ש' 182-181: כי גם עין העולם להביט שמחה / בבקר הפקחה לישיבה פנימה "וכסה את עין הארץ" (שמות י,5) ועוד;"הוא סימא עינו של עולם --- ילך ויתעסק בעינו של עולם" (ב"ב ד,א)(0); "ה' משמים אל ארץ הביט" (תהלים קב,20); "גל עיני ואביטה נפלאות" (תהלים קיט,18); "הביטו אליו ונהרו" (תהלים לד,6); "לא הובא --- אל הקדש פנימה" (ויקרא י,18)(0).

ש' 184-183: ולטאטא מתוכה את צללי החשכה / במטאטא הזהב - באורה הנעימה "וטאטאתיה במטאטא השמד" (ישעיהו יד,23)(x)(4 פעמים בשירת ביאליק); "עד שיפוח היום ונסו הצללים" (שיה"ש ב,17); "כחשכה כאורה" (תהלים קלט,12); "וירא --- את הארץ כי נעמה" (בראשית מט,15).

ש' 185: ומלא האור עין הישיבה הכהה "ועין ימינו כהה תכהה" (זכריה יא,17); "ותכהינה עיניו מראות" (בראשית כז,1); "והנה כהה הנגע --- בעור" (ויקרא יג,6)(0)(=).

ש' 186: ורפד בזהב את שחור קירותיה "רפידתו זהב ומרכבו ארגמן" (שיה"ש ג,10); "ויצפהו מפנימה זהב טהור" (דבה"ב ג,4) ועוד (0)."רפידתו זהב" (ב"ב יד,א).

ש' 187: ותשואות מבית הישיבה מלאה "והוציא את האבן הראשה תשואות חן חן לה" (זכריה ג,7)(0); "ותשואות מלאה" (ישעיהו כב,ב); "מבית ומחוץ תצפנו" (שמות כה,11) ועוד(0); השווה: ש' 188,186; "ויבן לו מבית לדביר" (מל"א ו,16)(0).

ש' 188: ורננת צפרים מחוץ תקיפנה "סבו ציון והקיפוה" (תהלים מח,13); "הקיפה הזעקה את גבול מועב" (ישעיהו טו,8)(+)(=).

ש' 189: גם אלון הזקן עזובת החרש "בעזובת החרש והאמיר" (ישעיהו יז,9)(=)(+).

ש' 190: העומד עליה מימים קדמונים "בימים קדמונים" (יחזקאל לח,17); "וענני עומד עליהם" (במדבר יד,14)(0)(+).

ש' 191: שכבר מלאו ימיו ויבש השרש "כי מלאו ימי" (בראשית כט,21) ועוד; "אם יזקין בארץ שרשו" (איוב יד,8); "שרשם יבש" (הושע ט,26; איוב יח,17)(=).

ש' 192: וימש מכבר מעשות פרי אלונים "ולא ימלש מעשות פרי" (ירמיהו יז,8); "ולא ימוש ספר התורה הזה מפיך" (ברכות לה,ב); "ומשרתו יהושע בן נון נער לא ימיש מתוך האהל" (ברכות סג,ב; מנחות צט,ב; תמורה טז,א); ראה גם: ש' 153.

ש' 193: גם הוא כמו יתנער ויינטב קרחתו "לא יקרחה קרחה בראשם" (ויקרא כא,5)(0); "בקרחתו או בגבחתו" (ויקרא יג,42)(0); "התנערי מעפר קומי" (ישעיהו נב,2); "וחיטיב את ראשה" (מל"ב ט,30)(=).

ש' 194: שרטבה בן לילה מטל רעננה "שבן לילה היה" (דונה ד,10); "אף ערשנו רעננה" (שה"ש א,16); ראה גם: שורה 123; "הא ברטיבתא הא ביבשתא" (ברכות לו,ב) בפרק "כיצד מברכין על פירות האילן".

ש' 195: וירא תצפרים כראות בנל משפחתו "ראיתי פניך כראות פני אלהים" (בראשית לב,10); דמיון צלילים (בני-פני).

ש' 196: הבאים לברכי בבקר ברננה "ויסב דוד לברך את ביתו" (ז'בה"א "באו לפניו ברננה" (תהלים ק,2); "אשיר עוזך וארנן לבקר חסדך" (תהלים נט,17).

ש' 197: וכנחל עזינים ישטפו החילם "ונחול עדניך" (תהלים לו,9); "וישטפו מלפניו" (דניאל יא,22;40).

ש' 198: יציפו הארץ היקום ואגפיו "הציף את מי ים סוף על פניהם" (דברים יא,4)(א) (3 פעמים בשירת ביאליק); "ומחית את כל היקום" (בראשית ז,4); "אמח המים שכלו אגפיה" (ב"ב צט,ב); "גשם שוטף ואבני אלגביש--- אמטיר אליו ועל אגפיו" (יחזקאל לח,22)(=).

ש' 199-200: ישביע את עיניו מי בעל עינים!/יתענג מי אשר נשמה באפיו "מי אשר לא עלה בקהלי" (שופטים כא,5); "מי בעל משפטי יגש אלי" (ישעיהו נ,8); "ונשמת מי יצאה ממך" (איוב כו,4); "אשר נשמה באפו" (ישעיהו נג,11); "ועיני האדם לא תשבענה" (משלי כד,20).

ש' 201: אך אחד הנער ממקומו לא ימיש ראה: ש' 192,153.

ש' 202: מאחריו ותלאה החיים האורה "הנה החציף ממך ותלאה" (שמ"א כ,22)(+).

ש' 203: ומה אחת שמיר מה אחת חלמיש ראה: ש' 155.

ש' 204: לפני נער עברי החשק בתורה ראה: ש' 156."נפשי חשקה בתורה"(ז'במות סג,ב

ש' 205-206: כה יעמד הנער יום יום על מקומו / מאז אור הבקר עד ראש האשמורה "עד אור הבקר" (שופטים טז,2) ועוד; "לראש אשמורות" (איכה ב,19); ראה גם: ש' 114,91, "ער סוף האשמורה" (ברכות א,ג).

ש' 207-208: כי חלק יחלק לידות את יומו / האחת לצרכו השלש לתורה "שתי ידות לקרש" (שמות כו,17)(0); "ידות האופנים במבונה" (מל"א ז,32)(0); "וידות נזירות כנזירות" (נזיר ב,א; ראה: ש' 209); "נכרת עצלו --- ככל צרכך" (דבה"ב ב,15)(א)(7 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 209: וכבודד נזיר רעים אסיר אל פנתו "ולקדקד נזיר אחיו" (בראשית מט,26; דברים לג,16); "כצפור בודד על גג" (תהלים קב,8).

ש' 210: יעמד הנער לבן פנים קמוט מצח "ולבן שנים מחלב" (בראשית מט,12); "אשר קמטו ולא עת" (איוב כב,15); "אלו תלמידי חכמים שמקמטין עצמן על דברי תורה בעוה"ז" (חגיגה יד,א).

ש' 211: ויצר בגמרא את מלא כל נשמתו "נפש אדני צרורה בצרור החיים" (שמ"א כה,29).

ש' 212: ויצר ויסגר בעדו לנצח "ויסגר אדני בערו" (בראשית ז,17).

ש' 213: "הן, תן אמר רבא, הוי אמר אביי!" ראה: ש' 157.

ש' 214: הפה בים היוצר לנשמת האמה? "בית היוצר" (ירמיהו יח,2=3).

ש' 215-216: הפה מקור דמיה, הנוטעים בה חיי / עולמים השופעים בת אשה וחמה? "ואיש אשר ישכב את אשה דוה --- והיא גלתה את מקור דמיה" (ויקרא כ,18) ועוד (=); "טהמה גסה ששפעה --- דט" (ר"א בן יעקב, בכורים ג,א); "שהיא בתולה לדמים --- ואפילו שופעת כל שבעה לזכר" (ירוש' נדה א,ג).

ש' 217: הפה אדירה - מאורות עתידים "נמו רעיך --- ישכנו אדיריך" (נחמיה ג,18); "מאורות" (*); "העתידים עורר לויתן" (איוב ג,8).

ש' 218: היוצרים את רוחה על האבנים "והנהו עושה מלאכה על האבנים" (ירמיהו יח,3); השוה:ש' 214.

ש' 219: כי מה תם הקולות ומה הלפידים "וכל העם רואים את הקולות ואל הלפידים" (שמות כ,15).

ש' 220: תגושאים את הנפש עד לב השמים "נשאתי נפשי" (תהלים קמג,8); "עד לב השמים" (דברים ד,11); השוה: ש' 219 (מעמד הר-סיני).

ש' 221: מי צפן הקסמים בגוילים הבלים "בלבי צפנתי אמרתך" (תהלים קיט,11; השוה: ש' 222 "אמרות"); "מה רב טובך אשר צפנת ליראיך" (תהלים לא,20); "לא ימצא בך מעביר בנו ובתו באש קוסם קסמים" (סנהדרין נו,ב); "גוילין נטרפין ואותיות פורחות" (ע"ז יח)(ראה גם: ש' 76).

ש' 222: מי נתן חכח לאמרות עבשות? "עבשו פרודות תחת מגרפותיהם" (יואל א,17)(א)(3 פעמים בשירת ביאליק; ראה גם: ש' 524); "אמרות" ראה: ש' 221; "מי נתן לשכוי בינה" (איוב לח,36)(א)(פעמיים בשירת ביאליק); "הנותן לך כח" (דברים ח,18).

ש' 223: לחצב להבות מלכבות חללים "חצב להבות אש" (תהלים כט,7); "ולבי חלל" (תהלים קט,22).

ש' 224: ולהחז ניצוצות מעינים עששת "עששת מבעס עיני" (תהלים ו,8); "ואת הנטושות הסיר היזי" [ישעיהו לח,5](א) (9 פעמים בשירת ביאליק); "והיה החסון לנעורת ופעלו לניצוץ" (ישעיהו טו,31)(א)(20 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 225: הן, הן אמר רבא!" - התשטע, התתוש ראה: ש' 213,157. "ומי יחוש חיץ ממני" (קהלת ב,25).

ש' 226: את כליון הנפש החבה העזה? "בלחה נפשי" (תהלים פד,3; שם קיט,81).

ש' 227: הטרם יקרעו לבבך הנחוש "וגיד ברזל ערפך ומצחך נחושה" (ישעיהו מח,4); "אם בשרי נחוש" (איוב ו,12).

ש' 228: כל אמר אש חוצב, כל מלה דם מזה? "חוצב להבות אש" (תהלים כט,7) ראה גם: ש' 223; "והזה מן הדם" (ויקרא ד,6)(0).

ש' 229: האם לא תזרקן יד גדולה באדרה "ימינך ה' נאדרי בכח" (שמות טו,6); "יד גדולה" (שמות יד,31); "כשראה כהן גדול שנשרף כית-המקדש, עלה לראש גגו של היכל ועמו כתות כתות של פרחי כהונה ומפתחות ההיכל בידיהם --- וזרקום כלפי מעלה. יצאה כמין פסת יד וקבלתם" (פסיק"ר כו; תענית כט)(0).

ש' 230: אל גבת לא נחקר אל מרחק לא נודע? "לא נחקר משקל הנחושת" (מל"א ז,47; דבה"ב ד,18)(0); "ולא נודע מקומו איה" (נחום ג,17).

ש' 231: האם לא יכנף רוחך בסערה "ולא יכנף" (ישעיהו ל,20); "רוח סערה" (יחזקאל א,4); "רוח בסערתי" (חגיגה יב,ב).

ש' 232: ולכבך כדג שנאחז במצודה? "כדגים שנאחזים במצודה" (קוהלת ט,12); "לא ידע האדם את עתו כדגים שנאחזים במצודה רעה" (סנהדרין פא,ב)(=).

ש' 233: התגיד מה שח הצפור הרכת "והגיד לאדם מה שחו" (עמוס ד,13)(=).

ש' 234: מה יהגה הגוזל המצפצף שם גלמוד "אהגה כיונה" (ישעיהו לח,14; שם נט,11); "כסוס עגור כן אצפצף" (ישעיהו לח,14) ("גלמוד" - מלה אופיינית לס' איוב בלבד).

ש' 235: בפנת החשכה בקול תפלה זכת "ותפילתי זכה" (איוב טז,17).

ש' 236: השפוכה עם לבו בגוזלי התורה "ואת כל דם הפר תשפך אל יסוד מזבח העולה" (ויקרא ד,7)(0); "ואשפך את נפשי לפני ה'" (שמ"א א,15); "גוזלים": ראה גח ש' 76;221.

ש' 237: מאז עלה שחר לא יחלש לכבו "כי עלה השחר" (בראשית לב,27; שם יט,10); "וגבר ימות ויחלש ויגוע" (איוב יד,10); "והוא חליש לבאי ולא מצינא" (ברכות כח,ב).

ש' 238: וברכיו כשלון ופיק לא תדענה, "ברכי כשלו" (תהלים קט,24); "ופיק ברכיה" (נחום ב,11); "ולא אכשל בדבר הלכה" (ברכות כח,ב).

ש' 239: מקרא "אמר רבא", השמש רד לבוא "והיום רד מאד" (צורה יחידה במקרא; 5 פעמים בשירת ביאליק); "ובוא השמש" (יהושע ח,29)(+).

ש' 240: הקולות ישפלון, תנפשות תיגעת "בשפל קול הטחנה" (קהלת יב,4); "והגבהים לשפלו" (ישעיהו ל,33)(=).

ש' 241: כל שפה נבלת, כל גרון נחרה "עד שיבלו שפתותיכם" (שבת לב,ב; תענית כב,ב ועוד); בעקבות: "ונבללה שם שפתם" (בראשית יא,7); "נחר גרונו" (תהלים סט,4).

ש' 242: הלשונות יבשו ובכליון עינים "וכליון עינים" (ויכרים כח,65).

ש' 243-244: יחכו לשמש שיבוא ויקרא / למודי אדני לתפילת ערבית "שמש" בהוראת משרת ביהכ"נ בא לראשונה ב"פנקס ארבע הארצות" ("בעת שיקרא השמש"). "תפלת הערב" (ברכות ד,א); "תפלה של ערבית" (ברכות ד); "למודי ה'" (ישעיהו נד,13).

ש' 245: ובנגה שיצקה השמש הבאה "ובאה השמש" (מיכה ג,6) ועוד; "ונגה לו מביב" (יחזקאל א,4;27)(*); "ואת הדם יצק אל יסוד המזבח" (ויקרא ח,15) ועוד (0).

ש' 246: על צפת האהרן וכרוביו מלמעלה "והצפח אשר על ראשו" (דבה"א ג,15)(0)(א)(פעם אחת בשירת ביאליק).

ש' 247: כיקר חסד אל, מלאתי רצון, הנאה "חסד אל כל היום" (תהלים נב,3); "כיקר כרים כלו בעשן כלו" (תהלים לז,20)(א)(פעמיים בשירת ביאליק)(0); "מלאתי משפט" (ישעיהו א,21)(=)(א) (פעמיים בשירת ביאליק).

ש' 248: תסתלק השכינת וכבוד אל נעלה "ומשתרב בית המקדש נסתלקה השכינה" (ר' שמואל בר' נחמן, מד"ר שמות ב); "ויעל ה' מעל תוך העיר" (יחזקאל יא,23).

ש' 249: ובשבט אור אחד השמש פוקדת שבט אור = שבט עור (רצועת המלמד); "ופקדתי בשבט פשעם" (תהלים פט,33)(=).

ש' 250: גם זוית הנער החשכה, הצרה "והנה אימה חשכה גדולה" (בראשית טו,12); "שתעמידנו בקרן אורה ואל תעמידנו בקרן חשכה" (ברכות יז,א). (זוית = קרן).

ש' 251: ועלתה עליה בהרת יוקדת "בהרת" (ויקרא יג) בהוראת "כתם עור" וכאן: "כתם אור"; השווה: ש' 249. "אש יוקדת כל היום" (ישעיהו סה,5); "אש תמיד תוקד על המזבח" (ויקרא ו,2,5,6)(0)(=).

ש' 252: באש אדמדמת רועדת בנהרה "בהרת לבנה אדמדמת" (ויקרא יג כולו); ראה גם: ש' 251; "עבדו את ה' וגילו ברעדה" (תהלים ב,11); "ואל תופע עליו נהרה" (איוב ג,4)(×)(4 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 253: אז קול אחד מלא עז ישמע "קול עז" (תהלים סח,34); "וקולה לא ישמע" (שמ"א א,3).

ש' 254: הקול קול הנער לא ידע חלושה "הקול קול יעקב" (בראשית כז,22); "ואין קול ענות חלושה" (שמות לב,18)(+).

ש' 255: כילד מתרפק כבן מתגעגע "מתרפקת על דודה"(×)(14 פעמים בשירת ביאליק); "מתרפקת על דודה כמו 'מתגעגעת'" (ר' אבן תיבון 'השרשים' לריב"ג, רפק); "בן שיש לו געגועין על אביו" (שבת סו,ב ועוד).

ש' 256: הוא שונה את פרקו בנעימה בקדושה "אשכים ואשנה פרק זה" (רב נדרים,ח); "ובנעימה קדושה כולם כאחד עונים" (תפילת שחרית, תתברך).

ש' 257: וכקו אור המנופץ אל רצי מי שחו "כי גאו המים מי שחו" (יחזקאל מז,5); "כאבני גיר מנופצות" (ישעיהו כז,9); "מתרפס ברצי כסף" (תהלים סח,31).

ש' 258: רך קולו מתפוצץ בין קולות נחשלים "כל הנחשלים אחריך" (דברים כה,18)(+)(×) (פעמיים בשירת ביאליק); "ולתפוצצו הרי עד" (חבקוק ג,6)(×)(18 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 259-260: כחץ ירוץ דברו גליונות יברחו / דף ירדף דף העמודים נאכלים "ירוץ דברו" (תהלים קמז,15); "חץ""ירדף" - מלים מתחום המלחמה(+), תוך ניצול הצירוף האליטראטיבי "דף ירדף דף".

ש' 261-263: "הו, תנו רבנן" - מי ידע ידע / אם לא כי אקריבה את נפשי ומאדי/ על מזבח התורה --- "ובכל נפשך ובכל מאדך" (דברים ו,5); "להעלות על מזבח ה'" (דבה"ב כט,21) ועוד.

ש' 263-264: אז מן המקצע / אתרומם ומלאה הארץ כבודי "וימלא כבודו את כל הארץ" (תהלים עב,19)(*); "עתה אתרומם עתה אנשא" (ישעיהו לג,10)(*).

ש' 265-266: גם רבי עקיבא / עד שנת הארבעים ריק היה ובער "כי בער אנכי" (תהלים ל,20) ועוד; "רקים ופוחזים" (שופטים ט,4; שם יא,3); "רקים בני בליעל" (דבה"ב יג,7).

ש' 267-268: ויקם וילך אל בית הישיבה / ויהי נס לעמו - ואני עודני נער "וילך ויקם" (בראשית כה,34); "לנס עמים" (ישעיהו יא,10); "כי נער אנכי" (ירמיהו א,6); "עודהו הטל על ראשו" (זבחים צט,א).

ש' 269: אדני! קח מה תקח! את חלבי ודמי "ועכשיו ישבתי בתענית ונתמעט חלבי ודמי" (ברכות יז,א); "אדם חוטא ומקריב קרבן ואין מקריבין ממנו אלא חלבו ודמו" (ברכות יז,א)(0)(=).

ש' 270: נשבעתי בך ובתורתך הקדושה "כי נשבעתי" (בראשית כב,17); "התורה הקדושה" (מנחות קנאות, קופמן 18).

ש' 271: אם אחשך נידך שפתי ולקולי יהי דמי "וניד שפתי יחשר" (איוב טז,5); "אל דמי לך אל תחרש" (תהלים פג,2).

ש' 272: אם אמוש ממקומי, מקצועי אטושה "ממקומו לא ימיש" (ש' 201,153); "ויטש אלה" (דברים לב,15); "כתוב אחד אומר ותביאנו בית ה' שילה וכתוב אחד אומר ויטש משכן שילה" (זבחים קיח א;ב).

ש' 273-274: אם ירע לבבי מרגע ולעיני / שנת אתן עד צמאי לדברך אשברה "אשר ירע לבבך" (מל"א ב,44); "ומצאו מרגע לנפשכם" (ירמיהו ו,15); "אם אתן שנת לעיני לעפעפי תנומה" (תהלים קלב,4)(0); "אם אבוא באהל ביתי אם אתן שנת לעיני ולעפעפי תנומה עד אמצא מקום לה'" (זבחים נד)(0); "ישברו פראים צמאם" (תהלים קד,11).

ש' 275: השחר יעירני, חצות ליל תישנני "אעירה שחר" (תהלים נז,9); "מעולם לא עבר עלי חצות לילה בשינה" (ברכות ג,ב); "וכיון שהגיע חצות ללילה --- מיד היה עומד ועוסק בתורה עד שעלה עמוד השחר" (ברכות ג,ב); "ותישנהו" - צורה יחידאית (6 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 276: עד אגמר הש"ס וחכמתי בתורה "תפילות מחמידין גמרו תפלת השחר" (ברכות ד,א).

ש' 277: ובכן - אמר רבא..." ומלא עז נעלה "נעלה", ראה: ש' 253,248; "מפי עוללים ויונקים יסרת עז" (תהלים ח,3); והשווה: ש' 281.

ש' 278: קול צלול יזעזע האויר בטערה "פתע יקומו בושכיך ויקצו מזעזעיך" (חבקוק ב,7)(26 פעמים בשירת ביאליק); "תן דעתך שאם הסיחה את הדין שאתה מזעזע את העולם שהוא אחד מרגלינו" (מד"ר דברים ה); "וקולות הזקנים חדין מקולות הישישים והבחורים --- חר וצלול" (ר"מ אלרבי, שבילי אמונה ד,ב); "והכתיב ויעל אליהו בסערה השמים" (סוכה ה,א); ראה: ש' 231.

ש' 279-280: כמדמה לי, שם על הארון מלמעלה / כשחוק צדיק תמים הופיעה בתרה "ואל הופע עליו נהרה" (איוב ג,4)(=); "כמדומה אני ששחוק שחקו בי היהודים" (מנחות פה,ב).

ש' 281: השכינה תתענג על הבל פי תינוק "מפי עוללים ויונקים יסדת עז" (תהלים ח,3); "ואלוב הבל יפצה פיהו" (איוב לה,15); "כי אז על שדי תתענג" (איוב כב,26); "אין העולם מתקיים אלא בשביל הבל תינוקות של בית רבן (שבת, קיט).

ש' 282: או אולי היא חלעג לקרבנותיה "למסת נקיים ילעג" (איוב ט,23); "ונקי ילעג למו" (שם כב,19).

ש' 283: הקוברים חיילהם במחשך, בצינוק "אל המתפכת ואל הצינוק" (ירמיהו כט,26); "והיה במחשך מעשיהם" (ישעיהו כט,15)(=); "הקובר את מתו" נזיר טו,א)(=).

ש' 284: המוסרים רגבורה את נפשם עליה "יהרגו כולם ולא ימסרו נפש אחת מישראל" (תוספתא תרומה ז,כ); "דבר המוסר נפשו עליו" (ב"מ קיא,ב).

ש' 285: ותשקע השמש ותחד במצולות "ירדו במצולות" (שמות טו,5)(+); "חמה זורחת ממערב ושוקעת במזרח (תוספתא סוטה י,ב).

ש' 286: ויעל הנגה מראשי הכרובים "וירד על הכרובים ועל הממרות אז הזהב" (מל"א ו,32) ועוד; "נעלה מעל הכרוב" (יחזקאל ט,3)(0)(*); "מראה הנגה סביב" (יחזקאל א,4) ועוד (*); "ועל דרכיך נגה אור" (תענית כג,א).

ש' 287: עוד יותר ימכו ישכו הקולות "וישכו המים" (בראשית ח,1); "וימכו בעונם" (תהלים קו,43)(=); השווה: ש' 288 ("ימכו", "ישכו" ≠ "כמשק", "כהמית").

ש' 288: כמשק הדבורים, כהמית הזבובים "הורד שאול גאונך המית נבליך" (ישעיהו יד,11)(=)(×)(8 פעמים בשירת ביאליק); "כמשק גבים שקקו בו" (ישעיהו לג,4)(×) (6 פעמים בשירת ביאליק); "זבוב וצרעה --- לא היו מתריעין אלא צועקין" (תענית יד,א).

ש' 289: השמש המקוה בא, החריש ההגים "המשיח האמיתי המקווה" (יצחק בן אברהם, חזוק אמונה א,א); "בדיך מתים יחדישו" (איוב יא,2).

ש' 290-291: לתפלת המנחה התפלה במרוצה / נגמרת. בחורי הישיבה נמוגים "כלה שב במרוצותם" (ירמיהו ח,-)(=); "נמוגים ארץ וכל יושביה" (תהלים עה,4).

ש' 292: נשמטים לברח החוצה החוצה "נשמט השני והלך לו" (תמיד ז,ב); "ויעזב בגדו בידה וינס ויצא החוצה" (בראשית לט,22)(=).

ש' 293-294: החרשה השדה - במקום שתצהלנה / גם עצמות דכאו לא ידעו עלומים "תגלנה עצמות דכית" (תהלים נא,10); "עצמותיו מלאו עלומיו" (איוב כ,11)(=).

ש' 295-296: אל מורד הגבעה - במקום שתגדלנה / בתולות אדמוניות ותפוחים אדמים "עולה הייתי במעלה אדומים" (ר"ה כב,ב); "הרואה --- אבני אלגביש במורד בית חורון" (ברכות נד,א); "דודי צח ואדום" (שה"ש ה,10); "רפדוני בתפוחים" (שה"ש ב,5).

ש' 297: ומה ירחב הלב ומה תשאף הראה! "כי תרחיב לבי" (תהלים קיט,32); "ורחב לבבך" (ישעיהו ס, 5); "פי פערתי ואשאפה" (תהלים קיט,131); "כעבד ישאף צל" (איוב ז,2); "ראה שואבת כל מיני משקין" (ברכות סא,ב).

ש' 298: הרוח כמסונן, רך צלול ומצונן "הזהב המסונן" (מד"ר במדבר ד)(0); "היין זך וצלול" (פרוש המשנה לרמב"ם; שבת ב,א); "ומצננין לו יין" (ר' יהודה בן בתירה, אדר"נ א); "מסננין היין" (רש"י חגיגה כב).

ש' 299-300: ובידו הרכה הוא מוחה הזעה / הדלוחה מקמטי המצח המענן "ומעין חתום נרפס דלוח" (סליחי יום ב, אין כמדת); השווה: ש' 49; "אלו מקומות באדם שאינן מטמאין בבהרת --- הקמטים והקמטים בצואר" (נגעים ו,ח)(0)(=); "ומחה ה' דמעה מעל כל פנים" (ישעיהו כה,8); "והצרעת זרחה במצחו" (סנהד' מח,ב) ועוד.

ש' 301-302: בישיבה דומיה ארבעת הכתלים / יעמדו כשקועים בדממה אפלה "ארבעת הכתלים", ראה: ש' 21; "השעה אפלה להם כלילה" (מד"ר ויקרא ט); "דממת אפלה" - דינסתזיה.

ש' 303-304: מכל תלמידיה רק שני פרושים בלים / נשארו לשיח שיחה בטלה ראה: "גוללים בלים" בשורה 221 ("תפילין שבלו", שבת עט; "ספר תורה שבלה", שבת קטו; כתנות כהונה שבלו", קדושין,פ); "זקן שכמוך יעסוק בדברים בטלים" (ע"ז, טז).

ש' 305-306: אז קול נער בודד בוקע ועולה / מנהם כיונה מזוית הישיבה "שמעתי בת קול שמנהמת כיונה" (ר' יוסי, ברכות ג); "טומאה בוקעת ועולה" (נזיר נד,א) ועוד; "טומאה רצוצה בוקעת ועולה" (חולין עא,א).

ש' 307: מה יהמה, ישתוחח לבבו החולה? "מה תשתוחחי נפשי ומה תהמי עלי" (תהלים מב,12) ועוד.

ש' 308: מה תהגה מה תבך נגינתו המעציבה? "וכיונים כגה נהגה" (ישעיהו נט,11); "ושבתו בחורים מנגינתם" (איכה ה,14); "קול מצהלות חתנים --- ונערים ממשתה נגינתם" (כתובות ח,א).

ש' 310-309: הזוכר עתה אם טובה, אהובה / אב ענני ורש - ויערג אליהם "ענני ורש" (תהלים פב,ק); "תערג אליך" (תהלים מב,2) ועוד; "אמרתי לו מפני מה בכית אמר לי כבוד אבותי נזכרתי" (יומא לח,א).

ש' 312-311: ונפשו כצפור חורגת מכלובה / נכספת נמשכת לשבע פניהם "ויחרגו ממסגרותיהם" (תהלים יח,46); "כצפור נמלטה מפח יוקשים" (תהלים קכד,7); "יחרדו כצפור" (הושע יא,11); "נכספה וגם כלתה נפשי" (תהלים פד,2); "כי נכסף נכספתה לבית אביך" (בראשית לא,30); "יונתך נזכרת" (כתובות סג,א).

ש' 314-313: כאשר יזכירו גם ההם ממרחקים / יום יום שם בנם בתפלתם הטהורה "עיניך תראינה ארץ מרחקים" (ישעיהו לג,17); "ממעי אמי הזכיר שמי" (ישעיהו מט,1).

ש' 316-315: וכחכי משיח הם יושבים ומחכים / שישוב אליהם בכתר התורה "וכחכי איש גדודים" (הושע ו,9)(+); "ר' שמעון אומר: שלשה כתרים הם כתר תורה וכתר כהונה וכתר מלכות וכתר שם טוב עולה על גביהן" (אבות ד,יג).

ש' 317: נפתולי לב נער מי ידע? "כי הוא ידע תעלומות לב" (תהלים מד,22); "נפתולי אלהים נפתלתי" (בראשית ל,8)(+)- "ידע תדע כי אתה תצא במחנה" (שמ"א כח,1)(+).

ש' 318: אך תמיד בעבר יראי אל על הישיבה "אנשי חיל יראי אלהים" (שמות יח,21)(+); "אל תעברו אחורי בית הכנסת בשעה שהצבור מתפללין" (ברכות ח).

ש' 320-319: והטו את אזנם ועמדו לשמע / את קולו הנוקב, זמרתו המדיבה "ולא הטו את אזנם" (ירמיהו ז, 24)(=); "ונוקב שם ה' מות יומת" (ויקרא כד,16) צורה יחידה בהוראת ק.ב.ב=ק.ל.ל (פעמיים בשירת ביאליק); "מקרא זה נוקב ויורד עד תהום" (סנהדרין צז,ב); "ומדיבת נפש" (ויקרא כו,16).

ש' 321: יעמדו הזקנים ישגיאו פעלו "כי תשגיא פעלו" (איוב לו,24)(=); "ובמושב זקנים יהללוהו" (תהלים קז,32).

ש' 322: ותפלה חרישית מלב יתפללו "וימן אלהים רוח קדים חרישית" (צורה יחידה במקרא; 17 פעמים בשירת ביאליק)(תפלה חרישית - תפלת שחרית - חילוף צלילים).

ש' 324-323: אשרי הבן שבתורה עמלו / ואשרי האבות כמוהו גדלו "אשרי אביו שלמדו תורה" (יומא פו,א); "אשרי בניו אחריו" (משלי כ,7); "אשרי מי שגדל בתורה ועמלו בתורה" (ברכות יז,א).

ש' 326-325: "הו, הו אמר רבא..." ואשר יצוחו / בקולי קולותם החיים ושאונם "מראש הרים יצוחו" (ישעיהו מב,11); "מה רחם שמכניסין בו בחשאי מוציאין ממנו בקולי קולות" (ברכות טו,ב).

ש' 328-327: אזניך גם שמע מנהו לא לקחו / וכחרש וכאלם לא תשמע לשונם "ואלי דבר יגנב ותקח אזני שמץ מנהו" (איוב ד,12); "וכחרש לא אשמע וכאלם לא יפתח פיו" (תהלים לח,14).

ש' 329-330: ולשועת נפשך / מגרונך הנחר יום יום תשוע "ונפש חללים תשוע" (איוב כד,12)(+); "אל תעלם אזנך לרוחתי לשועתי" (איכה ג,56); "בקראי נחר גרוני" (תהלים סט,4).

ש' 331: מחמס ראשית אונה משד ראש כחך "כחי וראשית אוני --- כלי חמס מכרותיהם" (בראשית מט,3); "-מס ושד אקרא" (ירמיהו כ,9); "ועל קדקדו חמסו ירד" (תהלים ז,17); במהדורת 1951 באה בטעות המלה "חמת" (עפ"י "חמת תנינים יינם וראש פתנים אכזרי", דברים לב,33).

ש' 332-333: תעלים אזניך ותהי כלא שומע / ותהי כלא שומע ותשתם תפילתה "אל תעלם אזנך לרוחתי ולשועתי" (איכה ב,56)(ראה גם: ש' 329); "ואהי כאיש אשר לא שמע" (תהלים לה,15); "שתם תפילתי" (איכה ג,8).

ש' 334: ותוסף לרצץ ראש כל מאויה "רצצת ראשי לויתן" (תהלים עד,14); "אל תתן ה' מאויי רשע" (תהלים קמ,9)(x)(11 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 335: ולחנק בחשכה את קטן תאותה "קטון" - צורה יחידה במקרא; 6 פעמים בשירת ביאליק; "מחנק ללבאותיו" (נחמיה ב,13); "אדני נגדך כל תאותי" (תהלים לח,10).

ש' 336: לעקר ולרמס את אחרון פרחיה "תרמוס כפיר ותנין" (תהלים צא,13); השווה: ש' 334.

ש' 337-338: עד יגעה נפשך בשועה, יגעה / ותישן לנצח לבשה ורעבה "יגעתי באנחתי" (תהלים ו,7); "בשועה": ראה ש' 329,332. "יגעתי בקראי נחר גרוני" (תהלים סט,4); ראה גם: ש' 330 "תחרב לנצח נצחים".

ש' 339-340: בצמא לא נשבר ובתאוה לא באה / מבלי שנאהבה מבלי שאהבה "תאוה באה" (משלי יג,12); "ישברו פראים צמאם" (תהלים קד,11).

ש' 341-342: ושתי העינים שלראות נבראו / שלראות יכלו הארץ ומלאה "שתי העינים" - ראה: ש' 109; "ויאכלו ארץ ומלואה" (ירמיהו ח,16)(+); "כל מה שבראת --- לא בראת לבטלה - עינים לראות ---" (ברכות לא,ב).

ש' 343-344: תדעכנה, תחשכנה ומאומה לא ראו / ובלי חמד מאומה תכלינה בשואה "נר רשאים ידעך" (משלי יג,9)(=); "והנער לא ידע מאומה" (שמ"א כ, 39); "ומאומה אין בידו" (שופטים יד,6)(+); "לתהו והבל כחי כליתי" (ישעיהו מט,4).

ש' 345-346: ובחיים כבר בטלו כצלם תנוע / ותתפש כשממית במסילות חדלו "אך בצלם יתהלך איש" (תהלים לט,7); "חדלו ארחות" (שופטים ה,6); "שממית בידים תתפש" (משלי ל,28) השווה: ש' 28; "ינועו כשכור" (ברכות נד,ב).

ש' 347-348: ולמה זה נוצרו לשוא, ומדוע / תאבדנה על חנם הנשמות האלו? "על מה שוא בראת" (תהלים פט,48)(*); "על חנם בראתני בעולם" (מד"ר שמות מא)(*)(=).

ש' 349-350: ויש אשר שממה גם רוח הנער / בעמלה הקלוקל וכמו התמרמרה "ונפשנו קצה בלחם הקלקל" (במדבר כא,5); "כאשר שממו עליך רבים" (ישעיהו הב,14).

ש' 351: ולעתות בחרף במשל קר וסער "ולעתות בצרה" (תהלים ט,10), השווה: ש' 9; "ולמשל ביום ובלילה" (בראשית א,18)(*).

ש' 352: שמים כעשן הארץ נעכרה "כי שמים כעשן נמלחו" (ישעיהו נא,6)(=); "ובתבואת רשע נעכרת" (משלי טו,6)(=).

ש' 353-354: וימי סגריר דולפים טעוני עננים / עיפים וקודרים נגררים נגררים "דלף טורד ביום סגריר" (משלי כז,16); "עננים טעונים בשמים" (ספרי, דברים מג).

ש' 356-355: השמש לו רגע קט תאיר הפנים / או תרומת אור דלה השמש לו תרים! "ברגע קטן" (ישעיהו נד,7); "האירה פניך" (תהלים לא,17); "תרימו תרומה" (במדבר טו,19) (0).

ש' 358-357: וששמית ירוקה אי מזה תבוא / לתקוע מסכתה בקירות הפינה "אי מזה תבוא" (שמ"ב א,3); "תארגי את שבע מחלפות ראשי עם המסכת ותתקע ביתד" (שופטים טז,14) (0) (+).

ש' 360-359: ומשנה אפלה בפנה בלבבו / ובכל חדרי נפשו רעדה וצנה "פחד קראני ורעדה" (איוב ד,14); "כצינת שלג ביום קציר" (משלי כה,-1); "חדרי בטן" (משלי כח,8).

ש' 362-361: אז ידע הנער כי נשכח הנהו / כי נפשו שוממה נשכחת נעזבת "כי בטרם ידע הנער" (ישעיהו ז,16; השווה: ש' 47); "נשכחתי כמת מלב" (תהלים לא,13); "ולחרבות השוממות ולערים הנעזבות" (יחזקאל לו,4); "נער הייתי גם זקנתי ולא ראיתי צדיק נעזב" (יבמות טז,א).

ש' 364-363: ויחש כי חלש וילא כחהו / ותשקע בנפשו כמעט הלהבת "ותשקע האש" (במדבר יד,2) (=); "כי עתה תבוא לאיך ותלא" (איוב ד,5) (=); "ויסר כוחו מעליו" (שופטים טז,10) (+); "וגבר ימות ויחלש" (איוב יד,10).

ש' 366-365: ונשמע קולהו כאלו הוא עולה / מנפש עיפה שלמות הולכת "ונשמע קולו" (שמות כח, 35) (0); "נפש עיפה" (ירמיהו לא, 24; משלי כה, 25); "הנה אנכי הולך למות" (סוטה יב,ב).

ש' 368-367: קול לב הוא המכה כעשב, לב חלה / המלא תחנונים ומרה נשפכת "הכה כעשב ויבש לבי" (תהלים קב,5); "ישפך לארץ מררתי" (איוב טז,13) השווה: ש' 236.

ש' 370-369: ויהי לו תלמודו לקינת תמרורים / ויבך ויתעטף ויחנן קולהו "כי יחנן קולו" (משלי כח,25); "בכי תמרורים" (ירמיהו לא,14); "שאי קינה ותמרור" (ציון תקונני, קינה); "התעטף עלי נפשי" (יונה ב,8).

ש' 372-371: חביבים עליך בן יקיר, יסורים? / הידע האומלל כי אומלל הנהו? "בן יקיר" (ירמיהו לא,9); "חביבין עליך יסורים" (ברכות ה,ב); "חנני ה' כי אומלל אני" (תהלים ו,3).

ש' 374-373: האומלל? מדוע? מי יוכל הוכח / כי נוצר האדם למרחב ידים? "במרחב רגלי" (תהלים לא,9); "מרחב יה" (תהלים קיח,5); "ויצר ה' את האדם" (בראשית ב,7) (*); "כי אדם לעמל יולד" (איוב ה,7) (*).

ש' 376-375: ולמה לא יהיה הנער שמח / באמת פנתו די מעמד רגלים? "בד' אמותיו" (ב"מ נט,ב); "די מחסורו" (דברים טו,8).

ש' 378-377: התורה הרחבה, התורה המאירה / מחשכים ומצרים מעולם בקשה "במחשכים הושיבני כמתי עולם" (איכה ג,6); "מצות ה' ברה מאירת עינים" (תהלים יט,9). השורות בנויות בהקבלת כיאסטית: רחבה מאירה ≠ מחשכים מצרים.

ש' 380-379: מבטן החשך יד אל העבירה / מאבות לבנים את אורה ירשה "נזיר אלהים אני מבטן" (שופטים יג,5) ועוד(+); "ה' מבטן קראני" (ישעיהו מט,1); "והיה אדום ירשה" (במדבר כד,18) (×) (פעם אחת בשירת בילעם).

ש' 382-381: במאורות, על גגות - שם ישבו בנינו / גם הגו בגנבה בסתר למדו "ואסור להעלות ולהוריד מן הגגין" (ערובין צא,א); "לעולם ילמד אדם ואחר כך יהגה" (ברכות נז,א) (=).

ש' 383-384: ויעלו מאורות ממאורות אלינו / וגאונים מגגות אלינו ירדו השווה: ש' 381-382; משחק מלים משכילי: מאורות-מאורות (עלה) - גאונים -גגות (ירד), בתקבולת כיאסטית; השווה: ש' 377-378.

ש' 385-386: כי יפים לתורה חיי הצער / גם עמה ובניו בעני נשמרו "לפום צערא אגרא" (אבות ה,כג); "לולא תורתך שעשעי אז אבדתי בעני" (תהלים קיט, 92).

ש' 387-388: ולמה זה ירע בעיני הנער / אם ארץ ומלואה בפיו סגרו? "אל ירע בעינך על הנער" (בראשית כא,12); "והסגרתי עיר ומלואה" (עמוס ו,8).

ש' 389-390: שני סדרים שלמים ערוכים ושמורים / על שפתי הנער - שני סדרים תמימים "ברית עולם --- ערוכה בכל ושמורה" (שמ"ב כג,5); "על שפתי מלך" (משלי טז,10).

ש' 391-392: ובקנאה יביטו בו כל הבחורים / ובלבם יחושו לו ימים נעימים "בקנאתי ובחמתי דברתי" (יחזקאל לו,6); "וחש עתידות למו" (דברים לב,35)(=); "כלו ימיהם בטוב ושניהם בנעימים" (איוב לו,11).

ש' 393-394: שני סדרים שלמים מה נעים גורלו! / ואיך לא ישישו בני מעיו יהמיו "מעי למואב ככנור יהמו" (ישעיהו טז,11)(=); "ומעי המו עליו" (שיה"ש ה,4); "הנה מה טוב ומה נעים" (תהלים קלג,1).

ש' 395-396: אם כבר עיניו רואות שלומת עמלו /כי מתמיד ועלוי לו קרא קראו "והנה עיניכם רואות" (בראשית מה,12) ועוד; "ושלומת רשעים תראה" (תהלים צא,8) (=)(×)(4 פעמים בשירת ביאליק).

ש' 397-398: רק ציץ זהב אחד על מצח כהנים / עטרת פז אחת בראשי השרים "ועשית ציץ זהב טהור" (שמות כח,36)(0); "ציץ נזר הקדש" (שמות לט,30)(0); "בציץ כתיב והיה על מצח אהרון" (זבחים פח,ב)(0); "תשית לראשו עטרת פז" (תהלים כא,4)(0).

ש' 399-400: למשורר לגבור זר אחד של דפנים/ על ראש נערנו יציצו שני כתרים "ועשית עליו זר זהב סביב" (שמות כח,11)(0); "עליו יציץ נזרו" (תהלים קכל,18); "קשרו לו שני כתרים אחד כנגד נעשה ואחד כנגד נשמע" (שבת פח,א); "כל דיבור ודיבור שיצא מפי הקב"ה קושרים לו שני כתרים" (שם שם,ב).

ש' 401-402: גם מתמיד גם עלוי שני שלבים עליונים / בסולם התורה הרם הגבוה בכתב-היד: "שני לולים עליונים", על-פי: "ולולין היו פתוחים בעליה לבית קדשי הקדשים" (מדות ד,ה)(0); "סולם תורת פתח עליו ותורת מחיצה עליו" (ערובין נט,ב); "לול הפתוח מן בית לעליה צריך סולם קבוע להתירו" (שם עו,ב).

ש' 403-404: וכפשע בינם ובין מעלת הגאונים/ הרבים הזוכים לגדולה כמוה? "כי כפשע בינו ובין המות" (שמ"א כ,3)(=); "חרב גדלתי" (תהלים עא,72) ועוד; "מחלוקת במעלות דרבנן" (חגיגה יט,א).

ש' 405-406: ויוחל הנער - כי פרחי תוחלת / גם רוחו הנכאה בסתר רפדו "תוחלת ממושכה מחלת לב" (משלי יג,12); "ויוחל שבעת ימים למועד" (שמ"א יג,8)(צורה יחידאית); "רוח נכאה" (משלי טו, 13); "רפדוני בתפוחים" (שיה"ש ב,5) - בכתב-היד כתוב: "כי תפוחי תוגלת".

ש' 407-408: ויראו לו אחרית שכר בחרות נגזלת / ולבבו לאהבה פנתו יחדו "אראה מה אחריתם" (דברים לב,20); "לא יראה את אחריתנו" (ירמיהו יב,4) (=); "יחד לבבי ליראה שמך" (תהלים פו,11)(=).

ש' 409-410: וכלוטש על גלגל מלטשתו ינוע / וימלט כידודים מפי ברזל עשות "מפיו --- כידודי אש יתמלטו" (איוב מא, 11)(*); "ברזל עשות" (יחזקאל כז,19) (צירוף יחידאי); "לוטש כל חרש נחושת וברזל" (בראשית ד,22).

ש' 411-412: כה ילטש את מחו גם הוא במקצוע / ומרטו בסוגיות התלמוד הקשות "וצריך כל בעל שכל ללטוש רעיוניו" (מ' אלדבי, שא א); "נחושת ממורט" (מל"א ז,45).

ש' 413-414: וכטוב לב הנער בלילות החרף / כי נפתל ויוכל - לסוגיא חמורה "כטוב לב המלך ביין" (אסתר א,10)(=); "נפתלתי --- גם יכולתי" (בראשית ל,8)(+).

ש' 415-416: ששחטה את מחו ותבא בו חרב / והיה בעיניו כמוריד עיר בצורה "ויעש המלך שלמה מאתים צנה זהב שחוט" (מל"א י,15)(0); "והערים החרבות --- בצורות ישבו" (יחזקאל לו,35)(+); "עיר גבורים עלה חכם ויורד עז מבטחה" (משלי כא,22)(+); "לפי שאין מורידין מקדושה חמורה לקדושה קלה" (שבת עט,ב); השווה: ש' 414.

ש' 417-418: אז תצא התקוה וקלעה מקלעת / לראש גבורנו משכרת נצחונו "ואת קירות הבית קלע פתוחי מקלעות כרובים --- ופטורי ציצים" (מל"א ו,29)(0); "ותשית לראשו עטרת פז" (תהלים כא,4); "היא קלעה לו את שערה לפיכך כהן סותר את שערה" (סוטה ט,א)(0).

ש' 419-420: וחלם חלום נעים במנוחת הדעת / יאחז כצפור בחבלי דמיונו "כצפרים האחוזות בפח" (קהלת ט,12)(השווה: ש' 232 "כדג הנאחז במצודה"); "יאחוז בחבלי בוץ וארגמן" (אסתר א,6); השווה: ש' 413; "לאדם טוב אין מראין לו חלום טוב" (ברכות נו,ב).

ש' 421-422: אז יחלם יום שובו אל עירו בשאתו / כתב סמיכה בכיס ש"ס ופוסקים במעיו "וישובו איש לעירו" (עזרא ב,1) ועוד; "סמיכה נוהגת בכהנים" (תוספתא מנחות י,יג)(0); "ש"ס ופוסקים במעיו" - משחק מלים עם ש' 394: "ישישו בני מעיו".

ש' 423-424: תהילתו בעיר חדות הוריו בביתו / הקנאה הגדולה בין חבריו ורעיו "תהילתו מקצה הארץ" (תהלים מב,10); "קנאה גדולה" (זכריה א,14)(=); "חלמא טבא חדויה מסתייה" (ברכות נה,א); "כל שיש לו קנאה על חברו ודומם שוכן עדי עד עושה לו דין" (גטין ז,א).

ש' 425-426: ושמו אשר כסה כיום במשאון / יופיע כברק ממיר עד ולזון "תכסה שנאה במשאון" (משלי כו,26)(=); "ובחשך שמו יכסה" (קהלת י,4); "ויצא כברק חצו" (זכריה ט,14).

ש' 427-428: והיה לברכה לתהלה ולגאון / ולגאון? האמנם? היקום החזון? "והיה ברכה" (בראשית יב,2); "ושמתיך לגאון עולם" (ישעיהו ס,15); "להיות לי לעם ולשם ולתהלה" (ירמיהו יג,11); "וקם החוזה" (ישעיהו כח,18); (דמיון צלילים).

ש' 429-431: ובכן - "אמר רבא ---/ וככל אשר יחלם כן ידבק לבבו/ בפנה הצרה בגמרא הרחבה "ותדבק נפשו בדינה" (בראשית לד,3); "בגמרא הצרה" - השווה: ש' 377: "התורה הרחבה".

ש' 432: לאהב יסוריו ענותו ורעבו השווה: ש' 371; "לא בזה ולא שקץ ענות עני" (תהלים כב,25).

ש' 433-436: אז מי הוא המטיל הטפה המרה / לקרע לבנו בתוגה עצורה / הכרוכה וצפונה בזמירות הגמרא? "המטיל טיפין" (מקואות ח,3); "וקרעו לבבכם" (יואל ב,13); "חרבו שלופה בידו וטפה של מרה תלויה בו" (ע"ז כ,ב); "מרה זורקת בו טפה" (ברכות סא,ב); "גם בשחק כאב לב ואחריתה שמחה תוגה" (משלי יד,13).

ש' 437-438: רק מי אשר עבר על בית הישיבה / בדמי חצות הליל או בדממת השחר "חצות לילה" (תהלים קיט,62); השווה: ש' 275. "מעולם לא עבר עלי חצות לילה בשינה" (ברכות ג,ב).

ש' 439-440: ובעד חלון מאיר אזנו הקשיבה / קול בודד ישורר זמיר מתמיד מאחר "תקשיב אזנך" (תהלים י,17); "וכצפור בודד על גג" (תהלים קב,8); "קול ישורר בחלון" (צפניה ב,14).

ש' 441-442: השופך בלאט על הרוח הלואט / מרירותו המתוקה, מתיקותו המרה "דברו אל דוד בלטי" (שמ"א יח,22); "לואט": לוחש וגם לוהט.

ש' 443-444: רק הוא הבין יוכל מה דוקר מה לוהט / מה מכאיב מה נוגה זה נגון הגמרא "לוהט": ר' ש' 441; "לא ידעו הבין" (ישעיהו נו,11); "מה נורא מעשיך" (תהלים סו,3); "מה טוב ומה נעים" (תהלים קלג,1).

ש' 445-446: מה ירעיל את קולכם מי ימסך נכאים / אסירי הפנות בזמרתכם הנוגה? "ואנשי חיל למסך שכר" (ישעיהו ה,22)(=); "לדכא כל אסירי ארץ" (איכה ג,34)(=).

ש' 447-448: התבכו ימיכם הקבורים ובאים / נשמתכם הרצוצה, רוחכם המיוגע? "קבורים ובאים" (משחק מלים על "קרבים ובאים"); "ונפשי --- רצוצה" (ר"י הלוי "אתה אדני"); "באים" - קרבים וגם שוקעים.

ש' 449-450: העל שממות עולמכם בוא תבוא קינתכם? / תערו את נפשכם, כל מרת רוחכם "ובנו חרבות עולם שממות ראשונים יקוממו" (ישעיהו סא,4); "על ההרים אשא --- קינה" (יומא נד,א); "אל תער נפשי" (תהלים קמא,8); "ישפך לארץ מררתי ועדיין איוב קיים" (חולין מג,א); "מרת נפשו" (משלי יד,10).

ש' 451-452: התאמרו לחיות בתמצית נשמתכם / המלים היבשות הובישו לחכם? "הובשתי עץ לח" (יחזקאל יז,24); "ולחיות נפשות אשר לא תחיינה" (יחזקאל יג,19); "דם התמצית" (כריתות כב)(0).

ש' 453-454: התשועו לישועה, התקראו גואלכם / אולי ישמע מרחם ויבוא לחננכם? "ישועו ואין מושיע" (תהלים יח,42); "אולי יחנן ה' אלוהי צבאות" (עמוס ה,15).

ש' 455-456: ותהי עין רואה צופיה עמלכם / ויהי לב יודע המבין אבדנכם? "ועין רואה" (משלי כ,12); "צופיה הליכות ביתה" (משלי לא,27); "לב יודע מרת נפשו" (משלי יד,10); "ולבבו יבין" (ישעיהו ו,10).

ש' 457-458: אהה אמללים! אין אזן קשבת!/ כתפלה נדחת וכנפש נודדת "אזנך קשבת" (נחמיה א,6); "תפילה נדחת" (דברים יג,11); "סתרי נדחים נודד אל תגלי" (ישעיהו טז,3); "מה היהודים האמללים עושים" (נחמיה ג,34).

ש' 459-460: בחשכת הלילה ובדממת המות / מבלי שתשמע אנחתכם אבדת "כי כלו ביגון חיי ושנותי באנחה" (תהלים לא,11); "כי לפני לחמי אנחתי תבוא ויתכו כמים שאגותי" (איוב ג,24).

ש' 461-462: יש אזן רק אחת הקרובה לשמע / המית בחור משכים הי מתמיד מאחר "אזן לשמע כלמודים" (ישעיהו נ,4); "המית": ראה ש'17; "משכימי קום מאחרי שבת" (תהלים קכז,2).

ש' 463-464: הערה להקשיב תמרורי הנה / הנשואים אליה על כנפי השחר "נהי בכי תמרורים" (ירמיהו לא,14); "אשא כנפי שחר" (תהלים קלט,9).

ש' 465: הוא ראש הישיבה אדירה ומושלה "והיה אדירו ממנו ומושלו מקרבו יצא" (ירמיהו ל,21).

ש' 466-467: שקריאת הגבר - קול מתמיד הראשון / מקימה מיצועה גויתו הכושלה "בכל יום תורמין את המזבח בקריאת הגבר" (יומא א,ה)(0); "והנה איש אחד לבוש בדים --- וגויתו כתרשיש" (דניאל י, 5-6)(0); "יזכר אדיריו יכשלו בהלוכתם" (נחום ב,6).

ש' 468: וצפצוף צפורו לא ינח לו לישון "איננו מניח לו לישון" (קוהלת ה,11); "ויקום לקול הצפור שאפילו צפור מנערתו משנתו" (שבת קנב,א).

ש' 469-470: ובשמעו קול מתמיד מעורר השחר / הוא אוהב להקשיב רב קשב בדממה "אעירה שחר" (תהלים נז,9); "והקשיב קשב רב קשב" (ישעיהו כא,7).

ש' 471-472: ושמע את הד קול בחרותו וזכר / שלשלת ארכה של חיי נשמה השווה: ש' 119; "מפני שצפה נח שלשלת האבות עומדת ממנו" (מד"ר במדבר,ד).

ש' 473-474: וזכר - ושתי טפות דמעות תרדנה / ונתלו בשער כסף זקנו הלבן "תרדנה עיני דמעה" (ירמיהו יד,17).

ש' 475-476: ולאור נר המתמיד הכהה תרעדנה / כשתי אבני אש ממשבצות זהבן "ואור נר" (ירמיהו כה,10); "בתוך אבני אש" (יחזקאל כח,14); "ממשבצות זהב" (תהלים מה,14; שמות כח,11)(0).

ש' 477-478: מה יהמה לבבך השב? ההזכירך / כל שנות ענותך - זה מראה הנער? "זכר את כל ענותו" (תהלים קלב,1); "על כן לבי למואב --- יהמה" (ירמיהו מח,36)(=).

ש' 479-480: יום צאתך מביתך וגלותך מעירך / ימי נודך, בחרותך - כל חיי הצער? "את יום צאתך" (דברים טז,2); "נודי ספרתה אתה" (תהלים נו,9).

ש' 481: גם שני התמדתך באהבה זכרת "כמה ימי שני חייך" (בראשית מז,8).

ש' 482-483: ומה אפוא זקן, כה נפעם רוחך? / הן אמנם ענית מאד - אך גברת! "ותפעם רוחו" (בראשית מא,8; דניאל ב,3); "נפתלתי --- גם יכלתי" (בראשית ל,8)(+).

ש' 484: ובדרך מחשכים לאור אל נחך "יהי דרכם חשך" (תהלים לה,6(=); "בדרכי חשך" (משלי ב,13); "נתני אדני" (בראשית כד,27).

ש' 485-486: או אולי יראך לבבך בחזון / כוחנך האדיר האובד וכלה "ככלות כחי" (תהלים עא,9): "ואראה בחזון" (דניאל ח,2).

ש' 487-488: בנשב בנו רוח שדפון ורזון / ביום סור צלנו ונבל כעלה? "רוח ה' נשבה בו" (ישעיהו מ,7); "סר צלם מעליהם" (במדבר יד,9); "ונבל כעלה כלנו" (ישעיהו סד,5); "שדפון וירקון" (דבהי"ב ו,28).

ש' 489-490: או לבך יגדך עתידות הנער / ותרא שה תועה, תולעת עורת "וחש עתידות למו" (דברים לב,35); "לבך יגדך" (ראה: ש' 485); "תעיתי כשה אובד" (תהלים קיט,176); "תולעת יעקב" (ישעיהו מא,14).

ש' 491-492: שה תועה - אובדת בישימון וסער / תולעת אלמת - באפל נסגרת? "תעו במדבר ובישימון" (תהלים קז,5); "תעיתי כזה אובד" (תהלים קיט, 176); "שה פזורה ישראל" (ירמיהו נ,17).

ש' 493-494: בנעורי שמעתי את אלה הקולות / ראיתי העובדים האלמים הללו "וכל העם רואים את הקולות" (שמות כ,18)(0); "אלהים למדני מנעורי" (תהלים עא,17).

ש' 495-496: מצחותם הקמוטים, עיניהם הגדולות / ופניהם החורים כמו רחמים שאלו ראה: ש' 300; "שמים וארץ בקשו עלי רחמים" (ע"ז,יז).

ש' 497-498: כל קמט ומבט לי דומם הביע / רגשות נחנקו, ניצוצות שכבו "והיה החסן לנערת ופעלו לניצוץ ובערו שניהם יחדיו ואין מכבה" (א)(=)(ישעיהו א,31).

ש' 499-500: כל קמט ומבט מורשי הניע / ויסלד לבבי וקרבי נצרבו "נתקו מורשי לבבי" (איוב יז,11); "ואסלדה בחילה לא יחמל" (איוב ו,10); "ונצרבו בה כל פנים" (יחזקאל כא,3) (צורה יחידאית); "וכל קרבי את שם קדשו" (תהלים קג,1).

ש' 501-502: אך מדי אזכרה את קולם, הה קולם / הבוכה בלילות כאנקת החללים "בכה תבכה בלילה" (איכה א,2); "נאקות חלל" (יחזקאל ל,24); "אנקת אסיר" (תהלים עט,11); "אזכרה אלהים" (תהלים עז,4).

ש' 503-504: ישוע לבבי: רבונו של עולם! / הכוחות האלה על מה הם כלים "ונפש חללים תשוע" (איוב כד,12; ראה גם: ש' 502); "ככלות כחי" (תהלים עא,9; ראה גם: ש' 486).

ש' 505-506: לא גרם מזלי כי אבד עמכם / עמלים עניים - מספכם נפרדתי "לא מזל יום גורם אלא מזל שעה גורם" (שבת קנו); "ובתורה אתה עמל" (אבות ו,ד).

ש' 507-508: נטשתי תורתי פשעתי על לחם / ובדרך אחרת לבדי אבדתי "ואל תטש תורת אמך" (משלי א,8; שם ו,20); "ועל פת לחם יפשע גבר" (שם כח,21).

ש' 509-510: העתים השתנו והרחק מגבולכם / הצבתי מזבחי, נתתי את ספי "למען הרחיקם מעל גבולם" (יואל ד,6); "ויצב שם מזבח" (בראשית לג,20); "נתתם ספם את ספי" (יחזקאל מג,8); "והעתים אשר עברו עליו" (דבה"א כט,30).

ש' 511-512: אך זוכר עודני את כלכם את כלכם / תמונתכם תלוני, לא תמוש מלבי "אשבעה בהקיץ תמונתך" (תהלים יז,18); "מלאכי השרת מלווין אותו" (תוספתא שבת יז,ב-ג); "הקיצותי ועודי עמך" (תהלים קלט,18).

ש' 513-514: וזכורני מה חזק הגרעין מה בריאה / הפרודה הטמונה בחלקתכם הזעומה "זכורני שאני תינוק" (כתובות כו,א); "גרעיני תרומה" (תרומות יא,ה)(0); "וכל חלקה טובה" (מל"ב ג,25); "ואיפת רזון זעומה" (מיכה ו,10).

ש' 515-516: מה רבה הברכה אלינו הביאה / לו קרן אור אחת יחמתה בחמה
"בחטא יחמתני אמי" (תהלים נא,7); "ונגה כאור תהיה קרניים" (חבקוק ג,4).

ש' 517-518: מה רבו הצבתים ברנה קצרנו/ לו נשבה בכם רוח אחת נדיבה
"תשלו לה מן הצבתים" (רות ב,16); "ברנה יקצרו" (תהלים קכו,5); "ורוח נדיבה" (תהלים נא,14).

ש' 519-520: ופנתה את 'דרכה של תורה' סוררנו / וסללה נתיב חיים עד בית הישיבה
"ופנה דרך לפני" (מלאכי ג,1); "ויסלו עלי דרכם" (איוב יט,12); "דרכי סורר --- שמני שומם" (איכה ג,11).

ש' 521-522: וזכורני אחריתכם מה מוראה נגאלה / הה! צר לי מאד, צר לי עמי חלכה
"מוראה ונגאלה העיר היונה" (צפניה ג,1); "צר לי מאד" (שמ"א כח,15) "עליך יעזב חלכה" (תהלים י,14).

ש' 523-524: מה צחיחה החלקה ומה מקוללה / אם פרודות כאלה תעבשנה בתוכה
על המלים "פרודות" ו"עבש" ראה: "חקר מלים" (כ"ג,310); "יעבשו פרודות תחת מגרפותיהם" (יואל א,17); "אך סוררים שכנו צחיחה" (תהלים סח,7).

* * * *

נספח ב'

שירי ביאליק (תר"ן-תר"ס)

מראי-מקום

מ ק ר א ה

(ב"ב)	-	בית ביאליק
(כ"ג)	-	כתבים גנוזים ([10h.])
תוספת	-	תוספת לכל כתבי ח"נ ביאליק, בתוך: כל כתבי ח"נ ביאליק (מהדורת תרצ"ח ואילך) בכרך אחד, דביר, שסג-שצב.
(כ"כ)	-	כל כתבי (בכרך אחד), מהדורת תרצ"ח ואילך, דביר, שצב עמ'.
(פ*)	-	פראגמנט

שם השיר	כתב-יד	מראה-מקום בספר
אברם, אברם	ב"ב קונטרס 33	כ"ג, 147
האגדה	ראה: אל האגדה	ראה: אל האגדה
אגרת קטנה	ב"ב קונטרס 1;1ב;2	כ"כ,ט-י
אד ירד (פ*)	ב"ב קונטרס 33	כ"ג, 100
אוי מלב בוקעת	ב"ב קונטרס 17א	כ"ג,133
האופה והכתף	ב"ב קונטרס 13א	כ"ג, 137
אחד מוצא דינרים	ב"ב קונטרס 3ב	כ"ג, 145-146
אחרי הדמעות	ב"ב קונטרס 4;00	כ"ג, 73-74
אי שכר?	_____	תוספת, שפא-שפב
אין זאת כי רבת צרתנו	_____	כ"כ,כז.

שם השיר	כתב-יד	מראה-מקום בספר
אכילת אשם	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג}$	כ"ג,11-13 [1]
אכן חציר העם	ב"ב קונטרס 2	כ"כ,יז-יח
אל האגדה	ב"ב קונטרס $1;1;2\frac{א}{ג}$	כ"כ,ה-ו; כ"ג, 15-18
אל האריה המת	ב"ב קונטרס 2;1	תוספת,שסג
אל המינים	ראה: במנגינה	ראה: במנגינה
אל המשורר	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג};25$	כ"ג, 14
אל הצפור	ב"ב קונטרס $1;1א;1\frac{א}{ג};2$	כ"ג, 22-24; כ"כ, א-ב
אלילי הנעורים	ב"ב קונטרס 2;1	תוספת, שסד-שסה
אל תראו (פ*)	ב"ב קונטרס 2	כ"ג, 139
אם השטן בי יתעלל (פ*)	ב"ב קונטרס 7	כ"ג, 140
אם יש את נפשך לדעת	_____	כ"כ, כ-כא
ארץ שחולה כפנינים	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג};4$	כ"ג, 19-20
אשריך צעיר רודם	ב"ב קונטרס 8	כ"ג, 128-129
את הניצוץ השוכב (פ*)	ב"ב קונטרס 3ב	לא כונס
באהל התורה	ב"ב קונטרס 00	כ"ג, 9-10
בואה נערי (פ*)	ב"ב קונטרס 3ב	כ"ג, 145
הבור אשר שתו ממנו (פ*)	ב"ב קונטרס 12	לא כונס
ביום סתו	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, כז
ביום קיץ יום חם	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, טז
בכרכי ים	ב"ב קונטרס 24	כ"ג 131
בלב ים	ב"ב קונטרס 25	כ"ג, 80
בליל הרעש	ב"ב קונטרס	כ"ג, 114-117
המנגינה	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג};32;2;1$	תוספת, שסח-שסט [2]
הבעל תשובה	ראה: אכילת אשם	ראה: אכילת אשם
בערב היום	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, י-יא

---

[1] נקרא גם "הבעל תשובה". הגירסה שנדפסה בתוך כ"ג היא זו, שכותרתה "הבעל תשובה".

[2] ראה גם: "מנגינה לאהבה".

שם השיר	כתב-היד	מראה-מקום בספר
בפנות היום	ראה: בערב היום	ראה: בערב היום
ברכת עם	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, ו-ז
בשל תפוח	———	כ"כ, יט-כ
בשדה	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, ח-ט
בתשובתי	ב"ב 2;1	כ"כ, ב-ג
גמדי ליל	ב"ב 2;1	כ"כ, יא-יב
גסיסת חולה	ב"ב קונטרס 12	כ"ג, 94-95
דל מתעשר	ב"ב קונטרס 21	לא כונס
דמעה נאמנה	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, יב
דמעות אם	ב"ב קונטרס $\frac{א}{ג}$1;00;4;25;26	תוספת, שסח
הדעה החיטית	———	כ"ג, 126-127
דרך גנות וקרפיפות	ב"ב קונטרס 7	כ"ג, 140-141
ההגדה	ראה: אל האגדה	ראה: אל האגדה
היה שלום אחי	———	תוספת, שפא
הסכת ושמע	ראה: שירה יתומה	ראה: שירה יתומה
הרהורי המ-ד	ראה: תקות עני	ראה: תקות עני
הרהורי לילה	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, ד
התראו אילי ברזל (פ*)	ב"ב קונטרס 12	כ"ג, 92
ואתן כוכבי אל מפרשי (פ*)	ב"ב קונטרס 3ב	לא כונס
והיה ביום ההוא	ב"ב קונטרס 17א	כ"ג, 130
ותנפנף החסידה	ב"ב קונטרס 16;2;1	תוספת, שסז-שסח
זמיר מוקדם	ראה: שירה יתומה	ראה: שירה יתומה
חבל קבצנים (פ*)	ב"ב קונטרס 12	כ"ג, 93
חוה והנחש	ב"ב קונטרס $\frac{א}{ג}$1	כ"ג, 26-28
חוכרי הדעת המלמדים	ב?ב קונטרס 20	כ"ג, 96-99
חושו רופאים	ב"ב קונטרס 21	כ"ג, 54-55
חלום בתוך חלום	ב"ב קונטרס 21	כ"ג, 51
חלום חזיון אביב	ב"ב קונטרס $\frac{א}{ג}$1	כ"ג, 29-31
ילדות	ב"ב קונטרס 24	כ"כ, יח

שם השיר	כתב-יד	מראה-מקום בספר
יעקב ועשו	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג}$;25;$25\frac{א}{א}$	כ"ג, 56-64
ישני עפר	ב"ב קונטרס 23	תוספת, שעב-שעה
יש שיתגעגע הלב	ב"ב קונטרס 25ג	כ"ג, 108
כוכב נדח	ב"ב קונטרס 17א	כ"כ, כג
כלמו את צואריכם(פ*)	ב"ב קונטרס 41	לא כונס
כמה נאים האילנות(פ*)	ב"ב קונטרס 21	כ"ג, 52-53
לא מגדות ירדן	———	כ"ג, 113
לא תמח	ב"ב קונטרס 17א	כ"כ, כט-ל
לכי דודה	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג}$	כ"ג, 32-36 (3)
למי אוצרות קורח	ב"ב קונטרס 13א	כ"ג, 142
למשורר	ראה: אל המשורר	ראה: אל המשורר
למתנדבים בעם	ב"ב קונטרס 17א;25א	כ"כ, כז-כח
מבני העניים	———	תוספת שעח-שעט
מה רב אוי מה רב	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, יב-יג
מועד ערב	ראה: נושנות	ראה: נושנות
מזרח ומערב	ב"ב קונטרס 2;1	תוספת שעח-שעט
מחוץ לעיר	ב"ב קונטרס 17א	כ"ג, 132
המחפש	ב"ב קונטרס 25	כ"ג, 79
מכתב קטן לי כתבה	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, טז-יז
המלאך העף שם הרמה(פ*)	ב"ב מכתבים(פרידמן)	אגרות א, לח; כ"ג, 25
מלכת שבא	ב"ב קונטרס 1ה	כ"ג, 37-50
מנגינה לאהבה	ראה: במנגינה	ראה: במנגינה
מן המצר	ב"ב קונטרס $25,25\frac{א}{ב}$	כ"ג, 101-102
מצבת זכרון	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג}$	כ"ג, 91
מקראי ציון	ב"ב קונטרס 2	כ"כ, יט
משוט במרחקים	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, ב

(3) ראה גם: קומי וצאי לך.

שם השיר	כתב-יד	מראה-מקום בספר
משירי הקיץ	ב"ב 2;1	כ"כ, יד-טו
משמרים לבקר	ב"ב, קונטרס	כ"כ, כו
מתי מדבר האחרונים	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, טו-טז
המתמיד	ב"ב קונטרס 2;2ב;17;15;14א	כ"כ, פד-צ
נושנות	ב"ב קונטרס 37;2;1	כ"כ, ה
עבר הקיץ	ב"ב קונטרס 53	כ"ג, 138
עומד ומפשפש	ב"ב קונטרס	כ"ג, 136
עיניה	ב"ב קונטרס 25;2;1	כ"כ, ד-ה
עינך בהירה	ב"ב קונטרס 33	לא כונס
על אילת השחר	_____	כ"כ, ג-ד
עלי ערש רעננה	ב"ב קונטרס 21	כ"ג 52-53 (4)
על לבבכם ששמם	_____	כ"כ, יח
על מקרא הציונים בבזל	ראה: מקראי ציון	ראה: מקראי ציון
על סף בית המדרש	ב"ב קונטרס 1;1ג;2	כ"כ, ז-ח
על קבר אבות	ב"ב, קונטרס 4	כ"ג, 65-72
על ראש הראל	ב"ב קונטרס 23;2;1	כ"כ, ו
עסק בנסתרות	ב"ב קונטרס 23;2;1	כ"ג, 121-125
עקבות המשיח	_____	תוספת שסט-שע
עצה בתפילה	ב"ב קונטרס 37	כ"ג, 118-120
פעמי אביב	ב"ב קונטרס 17א	כ"כ, כו-כז
הצור והגל	ב"ב קונטרס 2;1	כ"כ, יג-יד
צפרירים	_____	כ"כ, כט
קומי וצאי לך	ב"ב קונטרס 25	כ"ג, 75-78
הקיץ	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג}$	כ"ג, 81-87

(4) המשך השיר "חושו רופאים". נדפס בטעות כשיר נפרד.

שם השיר	כתב-יד	מראה-מקום בספר
רבי זרח	ב"ב קונטרס 1;2;17א	תוספת, שעז-שעח
רזי לילה	_____	כ"כ, כא-כג
רחוב היהודים	ב"ב קונטרס 1;2	תוספת, שסה-שסז
שב אנכי ממחפרות(פ*)	ב"ב קונטרס 7	כ"ג, 140
שירה יתומה	_____	כ"כ, כח
שיר ציון	ראה: ארץ שחולה	ראה: ארץ שחולה
השירה מאין תמצא	ב"ב קונטרס 16	כ"ג, 107
שירי קיץ	ראה: משירי קיץ	ראה: משירי קיץ
שירת ישראל	_____	כ"כ, ז
שתי עיניך המאירות	ב"ב קונטרס 17א	לא כונס
תאמי יונים	ב"ב קונטרס $1\frac{א}{ג}$	כ"ג, 109-112
התהפוכה	ב"ב קונטרס	כ"ג, 103-106
תענית צבור לעצירת צדיק	ב"ב קונטרס	כ"ג, 28
תקון חצות	ב"ב קונטרס 42	כ"כ, כא
תקות עני	ב"ב קונטרס 17א	כ"כ, כד-כו

* * * * * *

ביאליק - חייו ויצירותיו - ביבליוגראפיה נבחרת*

1. אביטל, א., 'שירת ביאליק והתנ"ך', דביר, תשי"ב, 371 עמ'.
2. אבינרי, יצחק. 'מלון חדושי ביאליק', דביר, תל-אביב, תרצ"ה, 103 עמ'.
3. אבן-שושן, א. וי. סגל. 'קונקורדאנציה לשירת ח"נ ביאליק', קרית-ספר, ירושלים, תש"ך, 336 עמ'.
4. אברונין, אברהם. 'מחקרים בלשון ביאליק וי"ג', ועד הלשון העברית ומוסד ביאליק, תל-אביב, תשי"ג, 359 עמ'.
5. אדר, צבי. 'ביאליק בשירתו', הוצאת ניומן, ירושלים, תשכ"ז, 168 עמ'.
6. אונגרפלד, משה. 'ביבליוגראפיה על ביאליק לבתי-הספר', דביר, תל-אביב, תש"ך, 262 עמ'.

6א. _____ . "על התהוותו של השיר 'נושנות' לביאליק", 'הספרות', ב', מס' 1, 1969, 85-89.

6ב. _____ . "אור חדש על ראשית יצירתו של ח"נ ביאליק" - "שמונים שנה ליאל הצפור'", 'הספרות', ב' (מארס 1971), 842-855.

6ג. _____ . 'ביאליק וסופרי דורו', עם-הספר, תל-אביב, תשל"ד, 351 עמ'.

7. אורינובסקי, א. "הארכיטקטוניקה בשירת ביאליק", 'ספר ביאליק' (בעריכת יעקב פיכמן), הוצאת אומנות, תל-אביב, תרצ"ד, 134-140.

8. בהט, יעקב. "בשולי שירתו של ביאליק", 'אורלוגין', חוב' ב' (אפריל 1951), 87-90.

8א. _____ . "עיוני מקרא ב'מתי מדבר'", 'מאסף ביאליק' (בעריכת הלל ברזל) מסדה, 1975, 113-144.

---

*מפאת ריבוי הספרים והמאמרים על ביאליק, חייו ויצירותיו, נכללו כאן רק חיבורים מרכזיים, כלי-עזר חשובים לחקר יצירתו, או חיבורים שנדונו בעבודתי או השפיעו עליה.

9. בורנשטיין, ד"י. "למקורות 'אל הצפור'", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר ראשון (דביר, תל-אביב, תרצ"ו), 81-102. כונס גם: שקד ([58ב.] 85-106). ראה גם: טנא ([28] , 32-42).

9א. _____ . "למקורות 'משוט במרחקים'", מוסף ל'דבר', ח' בטבת תרצ"ו. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 43-44).

9ב. _____ . "למקורות 'על אילת השחר'", מוסף ל'דבר', כ' בתמוז תרצ"ו. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 45-48).

9ג. _____ . "למקורות שירי ביאליק - 'בתשובתי'", 'קונטרסים', (בעריכת ח' ילון), קונטרס ב' (ירושלים, תרצ"ו), 51-61. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 51-54).

9ד. _____ (המלביה"ד: מ' אונגרפלד), "למקורות שירי ביאליק - 'הרהורי לילה'", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר תשיעי (דביר, תל-אביב, תש"ה), סד-עו. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 55-61).

9ה. _____ (המלביה"ד: מ' אונגרפלד), "מדרש שירה": "על 'על לבבכם ששמתי'", 'הפועל הצעיר', נו, חוב' 40, י"ז בתמוז תשכ"ג, 23-24. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 62).

9ו. _____ (המלביה"ד: מ' אונגרפלד), "למקורות שירי ח"נ ביאליק" (על השירים 'אל האגדה', 'אגרת קטנה', בערוב היום', 'גמדי לילה'), 'מאסף לדברי ספרות, ביקורת והגות', כרך ד', תשכ"ד, 369-380. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 63-68).

10. ביאליק, ח"נ. אוצר כתבי-היד שבארכיון בית-ביאליק. ראה: נספח ב'.

10א. _____ . 'שירים', הוצאת תושיה, ורשה, תרס"ב.

10ב. _____ . 'שירים', הוצאת חובבי השירה העברית, קרקוב, תרס"ח.

10ג. _____ . 'שירים', הוצאת חובבי השירה העברית, ברלין, תרפ"ג.

10ד. _____ . 'כתבי ח"נ ביאליק', הוצאת ועד היובל, תל-אביב, תרצ"ג.

10ה. _____ . 'כל כתבי ח"נ ביאליק', דביר, תל-אביב, תרצ"ח (כולל ה"תוספת" לכל כתביו בעמ' שסג-שצב).

10ו. ביאליק, ח"נ. 'דברים שבעל פה', א'-ב', דביר, תל-אביב, תרצ"ה.

10ז. _____ . 'אגרות ח"נ ביאליק' (ערך: פ' לחובר), א'-ה', דביר, תל-אביב, תרצ"ח-תרצ"ט.

10ח. _____ . 'כתבים גנוזים' (המלביה"ד: מ' אונגרפלד), הוצאת ביה"ס-ביאליק ע"י דביר, תל-אביב, תשל"א, 359 עמ'.

11. בילצקי, י"ח. 'ח"נ ביאליק ויידיש', הוצאת י"ל פרץ, תל-אביב, תש"ל, 162 עמ'.

12. בלושר, אבא. "ביאליק בוולוזין", 'מאזנים', כרך ד', חוב' ב', תמוז תרצ"ו, 120-136.

13. בן-הלל הכהן, מרדכי. 'חיים נחמן ביאליק - המגמה והסביבה בשירתו', ירושלים, תרצ"ג, 66 עמ'.

14. בן-יחזקאל, מרדכי. "ספר 'ויהי היום'", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שישי, (דביר, תל-אביב, תש"א), 29-63. כונס גם בתוך: שקד ([58ב.] , 337-372).

15. בן-שלום, בנציון, 'משקליו של ביאליק', הוצאת גזית, תל-אביב, תש"ב, 29 עמ'. נדפס גם: 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שביעי (דביר, תל-אביב, תש"ב), 28-52. כונס גם בתוך: שקד ([58ב.] , 52-81).

15א. _____ . "נקודת השחר" (על תיאורי השחר של חיים נחמן ביאליק), 'כנסת' (סידרה חדשה) בעריכת אברהם קריב, קובץ ראשון, מוסיד ביאליק, תש"ך, 156-176. כונס בספרו: 'ארחות יצירה', ספרית מקור, אגודת הסופרים ומסדה, רמת-גן, 1966, 44-65.

15ב. _____ . "שבילי תהו בחקר ביאליק", 'תחומים', רבעון לביטוי עברי, חוב' א', ורשה, תרצ"ז, 140-142. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 80).

15ג. _____ . "קריאת דרור לחרוז המונוסילאבי: על 'בערוב היום' לח"נ ביאליק", 'הספרות', א, מס.1 (אביב 1968), 161-175.

15ד. _____ . "כריתת ברית עם ההכסמטר", 'מאזנים', כז, חוב' ה' (תשרי תשכ"ט), 318-331.

16. ברזל, הלל (עורך). 'מאסף', י', מוקדש ליצירת חיים נחמן ביאליק (במלאת 100 שנה להולדת המשורר), ספרית מקור, אגודת הסופרים העברים, 1975.

16א. _____ . "ביאליק וטשרניחובסקי" (ברזל [16] , 247-271).

כונס גם בתוך: 'משוררים בגדולתם', הוצאת יחדיו, בשיתוף עם אג' הסופרים, 1979.

17. ברנר, י"ח. "הנאמן" (לדמות דיוקנו של ביאליק), 'בשעה זו', קובץ ב', הוצאת העבודה, יפו, תרע"ו, 8-25.

18. גולדשטיין, דב. "מתחילתו של ביאליק", מוסף לידבר', מיום ט"ז בכסלו תרצ"ה.

19. גורן (גרינבלט), נתן. 'פרקי ביאליק', טברסקי, תל-אביב, תש"ט, 200 עמ'.

20. ד.ל. - ד.ש., "הערות למאמרו של בורנשטיין 'למקורות על אילת השחר'", מוסף לידבר', כ"ז בתמוז תרצ"ו (17.7.36). כונס גם בתוך: טנא ([28] 111).

21. האפרתי, יוסף ומנחם פרי, "על כמה מתכונות אמנות השירה של ביאליק", 'עכשו', חוב' 17-18 (קיץ-סתיו 1966), 43-77. כונס גם בתוך: שקד ([58ב.] , 17-49).

22. האפרתי, יוסף "דרכי התיאור בשירת ההשכלה", 'הספרות', ב (ספטמבר 1969), 26-39.

22א. _____ . "'מתי מדבר' - פואימה תיאורית", 'הספרות', א, מס 1. (אביב, 1968), 101-129.

22ב. _____ . 'המראות והלשון', הוצאת סימן קריאה ומכון כץ, תל-אביב, 1975, 175 עמ'.

23. הלמן, י"ט. 'עשרה פרקים לשירי ח"נ ביאליק', המכון העברי להשכלה בכתב, ירושלים, תשי"ז, 159 עמ'.

24. הלקין, שמעון. "דמות החוזה בשירת ביאליק", 'מולד', יז, חוב' 131 (תמוז תשי"ט), 262-264. כונס גם בתוך: 'דרכים וצדי דרכים בספרות', ב', אקדמון, ירושלים, תש"ל, 9-17.

25. ורסס, שמואל. "'שירתנו הצעירה' של ביאליק", 'ספור ושורשו', מסדה, רמת-גן, 1971.

25א. _____ . "הספרות העברית בעיני ביאליק", 'מולד', כח, חוב' 28 (אפריל 1973), 394-416.

25ב. _____ . "שלבים ראשונים בחקר ביאליק" (ברזל [16] , 11-35).

26. זיידמן, י"א. "לחקר לשונו של ביאליק", 'לשוננו', 5, תרצ"ו, 74-82.

26א. _____ . "עיונים לשון במישנת ביאליק", 'העולם', תשט"ו, 663-664.

26ב. _____ . "משנה ראשונה במסכת ביאליק", 'העולם', תש"א, 644-646.

26ג. _____ . "עיונים בלשון חנ"ב", 'לשוננו לעם', יא, תש"ך, 167-196.

26ד. _____ . "על ראש הראל", 'הפועל הצעיר', נד, חוב' 41, תשכ"א, 19-20. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 113).

26ה. _____ . "יסוד האידיש בלשון ביאליק", 'הפועל הצעיר', נו, חוב' 14, תשכ"ג, 17. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 114).

27. ז'ק, מ"א. "צרופי אותיות", 'מאזנים', ב', תרצ"ד- 471-282. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 115-120).

27א. _____ . "סמוכין", 'ספר ביאליק' (בעריכת י' פיכמן), תל-אביב, תרצ"ד, 98-108. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 121-126).

27ב. "מאוצר לשונו של ח"נ ביאליק", 'לשוננו', ו, חוב' ב-ג (תרצ"ה), 91-119. כונס גם בתוך: טנא ([28] , 127-141).

27ג. _____ . "שירת הלשון ולשון השירה", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר עשירי, (דביר, תל-אביב, תש"ז), סד-פה. כונס גם בתוך: טנא ([28] 142-152).

28. טנא, ד. (עורך). "הלשון בשירי ח"נ ביאליק" (מקראה וביבליוגרפיה), אקדמון, ירושלים, תשל"ג, 273 עמ'.

29. טרטנר, שמואל. "הפואמה 'המתמיד' לח"נ ביאליק: מבנה ומשמעות", עבודת גמר לקראת התואר מוסמך למדעי הרוח, בהנחיית פרופ' דן מירון, אוניברסיטת תל-אביב, תשל"ו (סטנסיל).

30. כגן, אליעזר. 'מראות שחיה בשירת ביאליק', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, ירושלים, תשי"ט.

30א. "השלד האפי לשיר הלירי של ביאליק", 'דברי הקונגרס השישי למדעי היהדות', כרך ג', האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, תשל"ז, 219-222.

31. לוז, צבי. "לפני השער האפל", 'מולדת', כב, גיל' 189-190 (יולי 1964), 218-224.

31א. _____ . "השפעות בין ביאליק לבני דורו", 'ביקורת ופרשנות', אוניברסיטת בר-אילן, חוב' 7-8, 1975, 41-44.

32. לחובר, פישל. "הסמל בשירת ביאליק", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר ראשון, (דביר, תל-אביב, תרצ"ו), 54-80. כונס גם בתוך: שקד ([58ב.] , 42-51); ראה גם: טנא ([28] , 156-169).

32א. _____ . "למבוכת המתמיד", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שני (דביר, תל-אביב, תרצ"ז), 138-149.

32ב. _____ . "ימי ביאליק הראשונים", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שלישי (דביר, תל-אביב, תרצ"ח), 48-78.

32ג. ———— . "'מתי מדבר האחרונים' ו'מתי מדבר'", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר חמישי(דביר, תל-אביב, ת"ש), 72-80.

32ד. _____ . 'ביאליק - חייו ויצירותיו', א-ג, דביר, תל-אביב, תש"ד, 738 עמ'.

32ה. _____ . 'תולדות הספרות העברית החדשה', ד', דביר, תל-אביב, תש"ח, 37-188.

32ו. _____ . 'שירה ומחשבה', דביר, תל-אביב, תשי"ג.

33. ליפשיץ, א"מ. "סגנונו של ביאליק", 'בשעה זו', קובץ ב' (יפו, סיון תרע"ו), 59-69. כונס גם בתוך: 'כתבים נבחרים', ב', ירושלים, תש"י, קעא-קפו. ראה גם: טנא ([28] , 170-174).

33א. _____ . "המשקל הנעלם בשירת ביאליק", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שני, (דביר, תל-אביב, תרצ"ז), 105-112. כונס גם בתוך: 'כתבים נבחרים', ב', ירושלים, תש"י, קפז-קצז. ראה גם: טנא ([28] , 175-178).

34. מירון,דן. "לתולדות התלתל", 'למרחב', 'משא', י"א בטבת תשי"ח (3.1.58).

34א. _____ . "דמות המתמיד והעולם החווייתי של ביאליק", 'הארץ', 24.7.59. כונס בתוך: שקד ([58ב.] , 221-227).

34ב. מירון, דן. "הערות ל'אגדת שלושה וארבעה'", 'מאזנים' (ירחון), כרך ט, חוב' ב', תשי"ט-תש"ך, 85-99; חוב' ג-ד, 194-200.

34ג. _____ . "על המושג 'דורו של ביאליק'", 'מאזנים', יג, אוגוסט-ספטמבר 1961, 206-213.

34ד. _____ . "ביאליק הצעיר וזמנו", 'בצרון', שנה לד, חוב' ו, תמוז-אב תשל"ג, 270-294.

34ה. _____ ולילי רתוק (עורכים). 'מאמרים ורשימות על ביאליק', הוצאת מפעל השכפול, אוניברסיטת תל-אביב, ח.ש.ד.

34ו. _____ (עורך). 'מחשבת השירה העברית בדורות האחרונים', אוניברסיטת תל-אביב, תש"ל.

34ז. _____ (ערך והוסיף מבוא). 'ח"נ ביאליק: המתמיד', בלוויית חילופי נוסח, מבוא ונספחות, המכון לחקר הספרות והוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, 107 עמ'.

35. מלאכי, א"ר. 'ביבליוגרפיה של יצירות ח"נ ביאליק', 'ספר ביאליק' (בעריכת י' פיכמן), הוצאת וועד היובל, בהשתתפות הוצאת "אמנות", תל-אביב, תרצ"ד, 159-162. 'מאזנים' (ירחון), כרך שני, חוב' ה', 499-522.

36. סדן, דב. 'אבני בחן', מחברות לספרות, תל-אביב, תשי"א, 60-77.

36א. _____ . 'אבני בדק', הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשכ"ב, 59-66.

36ב. _____ . "אל השיתין", בתוך: 'בין דין לחשבון', דביר, תל-אביב, 1963, 3-13. כונס גם: שקד ([58ב.] , 13-23).

36ג. _____ . 'סוגית יידיש במסכת ביאליק', אקדמון, ירושלים, תשכ"ה.

36ד. _____ . "בין מעין ליובליו", בתוך: 'אבני גדר', ספרית מקור, אגודת הסופרים ומסדה, 1970, 9-45.

36ה. _____ (בחתימת דב שטוק), "שעשועים בשירת ביאליק", 'מאזנים', ד, גיל' כח-כט, ז' בטבת תרצ"ג, 33-38. כונס גם: טנא ([28] , 226-232).

36ו. _____ (בחתימת דב שטוק), "מכיתת שביבים", 'ספר ביאליק', אמנות, תרצ"ד, 34-57. כונס גם: טנא ([28] , 233-244).

ז36. סדן, דב (בחתימת דב שטוק). "נגיעות לואי" (לדרך החריזה הסניימית בשירת ביאליק), 'כנסת לזכר ביאליק', ספר ראשון, דביר, תרצ"ו, 111-115. כולל גם בתוך: טבא ([28] , 245-246).

ח36. _____ (בחתימת דב שטוק), "האומים בהטוי", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שלישי, דביר, תל אביב, תרצ"ח, 79-87. כולל גם בתוך: טבא ([28] 247-252).

ט36. "הדבר נשמע?" (על מאמרו של א' סימון לחקר תולדות הלשון של התנ"ך בשירת שילר ובשירת ביאליק), 'מאזנים', ה, תרצ"ז, 233-236.

י36. _____ (בחתימת דב שטוק). "על הגר הדלוק", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שלישי, דביר, תל-אביב, תרצ"ח, 79-87.

יא36. _____ (בחתימת דב שטוק), "כח הדמיון ואחיותיה", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר חמישי, דביר, תל-אביב, ת"ש, 50-61. טבא ([28] ,253-258).

יב36. _____ (בחתימת דב שטוק). "שפונות חרוז", 'גזית', ו, חוב' ט-י (איר-סיון תש"ד), 20-24. כולל גם בתוך: טבא ([28] , 259-261).

יג36. _____ (בחתימת דב שטוק). "בת יונים הומיה", 'רשומות', סידרה חדשה, כרך שני, תש"ו, 174-177.

יד36. _____ "בשוב שירה למולדתה", 'מחברות לספרות', ד, חוב' ג-ד (אוקטובר 1949), 5-15.

טו36. _____ . "דמעה כלי שפוכה", 'מולדת', י, תשי"ג, 98-101.

טז36. _____ . "ועשן הארובות..." (בסוד הצירופים), 'מבואות', שנה ב', חוב' 1 (אב תשי"ד), 3. כולל גם בתוך: טבא ([28] , 189).

יז36. _____ . "בין תגות לחזון" (לבדיקת רישומו של אחד-העם בשירת ביאליק) 'מולדת', יד, חוב' 98 99 (השון-כסלו תשי"ז).

יח36. _____ . "בין פזמון לחזון", 'מולדת', יד, תשי"ט/תש"ך, 300-306.

יט36. _____ . "בסוגת השממה", 'כנסת' (בעריכת אברהם קריב), מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ך, 177-199.

כ36. _____ . "על המעתן", 'מאסף לדברי ספרות, ביקורת והגות', א, תש"ך, 283-295.

36כא. סדן, דב. "החורש ומשמרת קודשו", 'הספרות', א', מס' 1 (אביב 1968), 36-42.

36כב. _____ . "על ספרותנו - מסת חיתום", 'ירושלים', יא-יב (תשל"ז), 162-171.

37. פיכמן, יעקב (עורך). 'ספר ביאליק', הוצאת ועד היובל בהשתתפות הוצאת "אמנות", תל-אביב, תרצ"ד, 162 + 118 + 162 עמ'.

37א. _____ . 'שירת ביאליק', הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"ג, יח-נה.

38. פישמן, ז. "ביבליוגראפיה וביוגראפיה", 'עין הקורא', חוב' ב-ג, ברלין, ניסן-אלול תרפ"ג, 97-134.

39. פניאל, נח. "האוצר האסוציאטיבי בשירי ביאליק", 'ספר נייגר' (כתבי החברה לחקר המקרא), ירושלים, תשי"ט, 38-39.

40. פרי, מנחם. "השיר המתהפך", 'הספרות', א, 4/3 (סתו-חורף 1968-1969), 607-631.

40א. _____ . "התבוננויות במיבנה התימאטי של שירי ביאליק", 'הספרות', ב/1 (ספטמבר 1969), 40-82.

40ב. _____ . 'המבנה הסימאנטי של שירי ביאליק', הוצאת המכון לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, 244 עמ'.

41. פרידלנדר, יהודה. "עקבותיה של שירת ה'השכלה' בשירת חיים נחמן ביאליק". כונס בתוך: ברזל ([16] , 288-297).

42. פרנס, א. "'המתמיד' של ח"נ ביאליק", 'כנסת לזכר ביאליק', ספר שני, דביר, תל-אביב, תרצ"ז, 121-137.

43. צור, ראובן. 'דברים כחוויתם: עיונים בשירי ביאליק', ספרי דגה, תל-אביב, ח.ש.ד., 102 עמ'.

44. צמח, ש. "ביאליק והשפעתו", 'אדם עם אחרים', תל-אביב, תשי"ד.

44א. ____ . 'על ביאליק: עשרה מאמרים', דביר, תל-אביב, תשל"ח, 93 עמ'.

44ב. _____ . "בשטף המליצה", 'אורלוגין', חוב' 1, דצמבר 1950, 123-126.

44ג. _____ . "שאלות ותשובות", 'בחינות', חוב' 10, תשט"ז, 3-13.

44. ⊛ צמח, עדי. 'הלביא המסתתר', קרית-ספר, ירושלים, 1966, 207 עמ'.

45. קורצוייל, ברוך. 'ביאליק ומשרניחובסקי - מחקרים בשירתם', שוקן, ירושלים, תשכ"א, 349 עמ'.

46. קלוזנר, יוסף. 'יוצריט ובוניט', כרך שלישי, ספר ראשון, דביר, ירושלים, תרפ"ט, 1-67.

46א. _____ . 'הסטוריה של הספרות העברית החדשה', כרך חמישי, ירושלים, תש"י.

46ב. _____ . 'ח"נ ביאליק ושירת חייו', דביר, תל-אביב, תשל"א, 189 עמ'.

46ג. _____ . הערך "ביאליק" באנציקלופדיה העברית, כרך ח, תשט"ז, 240 257.

47. קרסל, גצל. 'לכסיקון הספרות העברית בדורות האחרונים', ספריית פועלים, תשכ"ז.

48. רבינוביץ, יעקב. "שירתנו החדשה", 'בשעה זו', קובץ ב', הוצאת העבודה, יפו, תרע"ו, 26-58. כונס בתוך: 'מסלולי ספרות', א, הוצאת ניומן, 1971, 90-124.

49. רבניצקי, י"ח. 'דור וטופריו', א-ב, דביר, תל-אביב, תרפ"ז-תרצ"ח.

50. רשף, אליהו"העירוז קצרות" - "לשונות מסכת 'ברכות' ב'המתמיד'", 'הפועל הצעיר', נט, חוב' יד (תשכ"ה), 25. (כונס גם: טבא [28] , 225).

51. שאנן, אברהם. 'הספרות העברית החדשה לזרמיה', מסדה, תל-אביב.

52. שביט, עוזי. "גלגוליו של שיר ערש", 'מאזנים', מא, חוב' 3-4 (אב-אלול תשל"ה), 214-221.

52א. _____ . "בין תרוז למשמעות: לאפיו של המרוז הדקטילי בשירת ביאליק", 'על שירה וספורת' (ערך: צבי מלאכי), מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, תשל"ז, 229-262.

52ב. _____ . 'לבטים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה ביצירת ביאליק', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, בהדרכת הפרופ' דן מירון, אוניברסיטת תל-אביב, 1978, 364 עמ'.

52ג. _____ . "התבנית האנאפורית ומקומה בשירת ביאליק", 'ביקורת ופרשנות', חוב' 15, מרץ 1980, אוניברסיטת בר אילן, 141-151.

53. שבייד, אלי. 'שלוש אשמורות בספרות העברית', עם-עובד, 1967, 13-49.

53א. _____ . "אלמלא נגעלו שערי אמונה", 'העריגה למלאות ההוויה', ספריית פועלים, 1968, 71-81.

54. שטראוס, אריה לודויג. 'בדרכי הספרות', מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"ט, 147-105.

55. שמרוק, חנא. "הקריאה לנביא: שניאור, ביאליק, פרץ ונאדסון", 'הספרות', 2, מס. 1 (ספטמבר 1969), 241-244.

56. שניאור, זלמן. "ביאליק בשנת תרס"א", 'ספר ביאליק', אמנות, תל-אביב, תרצ"ד, 18-21. כונס גם בתוך: 'ביאליק ובני דורו', דביר, תל-אביב, 1958, 147-151.

57. שפירא, זושא. 'ביאליק ביצירותיו'. הוצאת יוסף שמעוני, תל-אביב, תשי"א, 248 עמ'.

57א. _____ . 'דרכים בשירת ביאליק', הוצאת יוסף שמעוני, תל-אביב, תשכ"ב.

57ב. _____ . 'ריתמים בשירת ביאליק', הוצאת אמ"ש, תל-אביב, תשכ"ו, 157 עמ'.

57ג. _____ . "ח"נ ביאליק בנתיבות שירתו: עיון ומחקר", הוצאת אמ"ש, תל-אביב, תשל"ד, 206 עמ'.

57ד. _____ . "האסוציאציה התנ"כית בשירת ביאליק", 'גזית', חוב' ו-י, (אדר-שבט תשי"ד), 33-35. כונס ב'דרכים בשירת ביאליק" ([57א.] , 183-185). ראה גם: טנא ([28] , 264-265).

57ה. _____ . "למקורות האסוציאציה המקראית ב'לבדי'", 'גזית', טו, חוב' ג-ז (שבט-אב תשי"ז), 95-97. כונס ב'דרכים בשירת ביאליק' ([57א.] , 203-210). ראה גם: טנא ([28] , 266-268).

58. שקד, גרשון. "היסודות המיתיים ב'מתי מדבר'", 'משא', 'למרחב', 12.60.-3.

58א. _____ . "ריתמוס וסמל ב'מתי מדבר'", 'משא', 'למרחב', 6.1.61.

58ב. _____ .(עורך). 'ביאליק - יצירתו וסוגיה בראי הביקורת', מוסד ביאליק, ירושלים, תשל"ד, 454 עמ'.

58ג. _____ . "המראות הראשונים" מאסף ביאליק, תשל"ה, 145-160.

58ד. _____ . 'הסיפורת העברית 1880-1970', א', הוצאת כתר והקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"ח.

שירת "חיבת ציון" - ביבליוגראפיה נבחרת

59. אז"ר (אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ), "ספרים חדשים", 'השלח', ה', חוב' כה-ל, (טבת-סיון תרנ"ט), 364-365.

60. אחד-העם (גינצברג, אשר), הקדמה ל'כל שירי קאמינר', אודיסה, תרס"ב.

61. ברייזין, ראובן. "ש.ש. פרוג - תולדותיו ותכונות שירתו", מבוא ל'כל שירי פרוג' (בתרגום יעקב קאפלאן), הוצאת תושיה, וארשה, תרנ"ח.

61א. _____ . "יהודה ליב גארדאן" (זכרונות ומחשבות), 'השלח', א, חוב' א-ו (חשון-אדר תרנ"ז), 62-68.

61ב. _____ . הקדמה ל'חזיונות ומנגינות' של שאול טשרניחובסקי, הוצאת תושיה, וארשה, תרנ"ט.

62. גובריו, נורית. "ביוגראפיה של משורר נשכח", 'הספרות', א, 3-4 (סתיו-חורף 1968/9), 697-716.

63. הראל, שלמה. 'השירה העברית בין שלהי ההשכלה לראשית התחיה', חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, בהדרכת הד"ר ראובן קריץ, אוניברסיטת ת"א, 1979.

64. הלקין, שמעון. 'שירת של"ג' (מבוא לקובץ השירים 'עם שחר'), תל-אביב, תשט"ז, 217-240.

65. זאגארדסקי, ח. "אברהם בער הכהן גאטלאבער", 'ספר השנה' (בעריכת נחום סוקולוב), 1900, 308-314.

66. לחובר, פישל. 'תולדות הספרות העברית החדשה', ספר שלישי, חלק א', תל-אביב, תש"ז.

66א. _____ . "י"ל פרץ",'ראשונים ואחרונים', 1, דביר, תל-אביב, תרצ"ד, 101-119.

67. נייגר, ש. "י"ל פרץ וכתביו העבריים", 'התקופה', ל-לא, תש"ו, 439-502.

68. סדן, דב. "בין השמשות - עם כל שירי אימבר", מבוא ל'כל שירי אימבר', תל-אביב, 1950. כונס גם בתוך: 'אבני בחן' ([36] , 11-17).

69. פייטלזון, מ"מ. "יהלי"ל", מבוא ל'כתבים נבחרים', הוצאת תושיה,ורשה, תרע"א.

70. פיכמן, יעקב. "מאנה", 'בבואות', דברי בקורת, מוריה, אודיסה, תרע"ט.
כונס גם כתוך: 'בטרם אביבי', מסות, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב, תשי"ט.
70א. _____ . "ק"א שפירא", מבוא ל'כתבים נבחרים', הוצאת תושיה, ורשה, תרע"א.
70ב. _____ . "מבוא לשירי שפירא", 'בבואות',דברי בקורת, מוריה, אודיסה,
תרע"ט, 150-166.
70ג. _____ . "דוד פרישמן", מבוא ל'כתבים חדשים', כרך 5, ורשה, תרע"ב.
71. פרישמן, דוד. "מליץ אחד מבני אלף" (על שירת ק"א שפירא), 'האסיף', שנה שביעית,
תרמ"ו, 466-495.
72. פרידלנדר, יהודה. "י"ל פרץ כמשורר עברי", 'מאזנים', לב, חוב' ב-ה, אדר-
ניסן חשל"א, 330-335.
72א. _____ . 'בין חוויה לחוויה: מסות על יצירתו העברית של י.ל. פרץ',
אוניברסיטת בר-אילן והוצאת דביר, תל-אביב, תשל"ד.
73. קבקוב, י. 'חלוצי הספרות העברית באמריקה', תל-אביב-אוהיו,1966, 267-321.
73א. _____ . 'שותרים ונאמנים', ראובן מס, ירושלים, תשל"ח, 79-91.
74. קלוזנר, י. "מנחם מנדל דוליצקי" (למלאת כ"ה שנים לעבודתו הספרותית -
תרל"ה-תרס"ג), 'לוח אחיאסף', שנה 11, תרס"ד.
74א. _____ . 'יוצרים וכובשים', א', דביר, תל-אביב, תש"ד.
74ב. _____ . "מפעל חייו של פרוג", 'משכיל העולמות', מסדה, ירושלים,
תש"ד, 119-128.
74ג. _____ . 'הסטוריה של הספרות העברית החדשה', כרך 5 (ירושלים, תש"ט);
כרך 6 (ירושלים, תש"י).
74ד. _____ . 'יוצרי תקופה וממשיכי תקופה', מסדה, תל-אביב, 1956, 37-46.
75. קרטון-בלום, רות. מבוא ל'השירה העברית בתקופת חיבת ציון', ספרית דורות,
הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, 1969, 9-34.
76. קרמר, ש. "שירת פרישמן", 'חילופי משמרות בספרותנו', תל-אביב, תשי"ט, 11-36.
77. רבינוביץ, יעקב. "משוררה של תקופה עניה", (על מ"מ דוליצקי), 'מבלולי ספרות',
ספר א', הוצאת מ. כיומן - אגודת הסופרים, 1971.
77א. _____ . "על שירת י"ל פרץ", 'מבלולי ספרות', שם, 216-224.

78. רבניצקי, י"ח. "ד"ר יצחק קמינר", מבוא ל'כל שירי קמינר', אודיסה, 1906.

79. שאנן, אברהם. 'הספרות העברית החדשה לזרמיה', כרך שלישי, מסדה, 1962, 134-237.

80. שביט, זהר. "חילופי נורמות בתקופת המעבר בשירה: המעבר משירת ההשכלה דרך חיבת-ציון לשירת התחייה ב'לוח אחיאסף'", 'הספרות', 23 (אוקטובר 1976), 50-68.

81. שטרייט, שלום. "המציירת מאנה", 'פני הספרות', ב', דביר, תל-אביב, תרצ"ט, 127-133.

82. שניאור, זלמן. 'דוד פרישמן ואחרים', דביר, תל-אביב, ח.ש.ד.

83. תורן חיים. "המציירת מאנה" (מונוגראפיה), 'מאזנים', כב (ניסן-אלול תש"ו), 18-26;96-101;156-163.

האליגוריה - ביבליוגראפיה נבחרת

84. Bloom, Edward. "The Allegorical Principle". Journal of English Literary History (ELH) XVIII, 1951.

85. Curtius, Ernest Robert. European Literature & the Latin Middle Ages, Trans. by W.R. Trask, New-York, 1953.

86. Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode, Cornell U.P., London, 1959.

87. Frye, Northrop. Anatomy of Criticism, Princeton U.P., New-York, 1957.

88. Honig, E., Dark Conceit: The Making of Allegory, London, 1959.

89. Hugh, Graham G., A Preface to the Faerie Queene, New-York, Norton,1963.

90. Kryzanowski, J., "allegory in Romantic Movements", Poetics, I, The Hague-Warsau, 1960.

91. Lewis, C.S., The Allegory of Love, Oxford U.P., London, 1963.

92. Lubac, H. de. Exégèse Medievale, 4 vols., Paris, 1959-1963.

93. MacQueen, John. Allegory, The Critical Idiom, Gen. ed. D. Jump, Methuen, London, 1970.

94. Sacks, Sheldon. Fiction - the Shape of Belief, University of California Press, Berkley, 1964.

95. Tuve, Rosemund. Allegorical Imagery - Some Mediaeval Books & their Posterity, Princeton U.P., 1966.

96. ברזל, הלל. "לבעית הפרשנות של היצירה האליגורית", 'ידיעות אחרונות', 3.6.76.

96א. _____ . "לבעית הפרשנות של יצירות סמליות", 'ידיעות אחרונות', 24.9.76.

97. הרן, מנחם. הערך "משל" ב'אנציקלופדיה המקראית', כרך ה', הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ"ח, 548-553.

98. מירון, דן. "ציוני דרך ותמרור אזהרה בבקורת עגנון", 'מאזנים', כד, חוב' ה-ו (אפריל-מאי, 1968), 350-357.

99. שקד, גרשון. "גלוי וסמוי בסיפור הלא ריאליסטי --- ושאלת המתודולוגיה של פירוש הסיפור הלא ריאליסטי", 'הספרות', ג, 2 (נובמבר, 1971), 255-280.

הסאטירה - ביבליוגראפיה נבחרת

100. Booth Wayne, C. A Rhetoric of Irony, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1974.

101. Elliott, R.C., The Power of Satire, Princeton U.P., New Jersey, 1960.

102. Frye, Northrop. Anatomy of Criticism, ([87] pp. 223-239).

103. Glicksberg, C.I., The Ironic Vision in Modern Literature, The Hague, 1969.

104. Highet, G., The Anatomy of Satire, Princeton U.P., New Jersey, 1962.

105. Hodgart, Mattew. Satire, Weidenfeld & Nicolson, 1969.

106. Kernan, Alvin B., The Plot of Satire, New Haven & London, Yale U.P.,1965.

106a. _____ . The Cankered Muse, London, 1969.

107. Jump, John D., Burlesque, The Critical Idiom, Methuen, London,1972.

108. Knox, Ronald A., Essays in Satire, Kennikat Press, 1968.

109. Kirkegaard, The Concept of Irony, Trans. by Lee M. Capel, London, Coilins, 1966.

110. Leyburn, Ellen Douglas. Satiric Allegory: Mirror of Man, Anchon Books, 1969.

111. Mack, M. "The Muse of Satire", in: Satire in Literature of the Augustan Age, ed. by R.C. Bays, London, 1952.

112. Mann, Jill. Chaucer & Mediaeval Estates Satire, Cambridge U.P.,1973.

113. Muecke, D.C., The Compass of Irony, London, 1969.

113a. _____. Irony, The Critical Idiom, Methuen, London, 1970.

114. Pollard, Arthur. Satire, The Critical Idiom, Methuen, London, 1970.

115. Randolph, M.C., "The Structural Design of the Formal Verse Satire", P.Q., 21, 1942.

116. Sutherland, James. English Satire, Cambridge U.P., 1962.

117. Warren, R.P., "Pure & Impure Poetry", Critiques & Essays in Criticism, ed. by R.W. Stallman, New-York, 1949.

118. Worcester, D., The Art of Satire, Cambridge U.P., Mass., 1940.

119. פרידלנדר, יהודה. 'פרקים בסאטירה העברית', כרך א': 'בשלהי המאה הי"ח בגרמניה', הוצאת פפירוס, אוניברסיטת תל-אביב, תש"ם, 208 עמ'.

האודה - ביבליוגראפיה נבחרת

120. Crane R.S. (ed). Critics & Criticism: Ancient & Modern, The University of Chicago Press, 1952.

121. Collinge, Naville Edgar, The Structure of Horace's Odes, London, Oxford U.P., 1961.

122. Commager, Henry Steele. The Odes of Horace: A Critical Study, New Haven, Yale U.P., 1962.

123. Dump, John. The Ode. London, Oxford U.P., 1974.

124. Heath Stubbs, John. The Ode, London, Oxford U.P., 1969.

125. Naclean, Norman. "From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century", in : Crane ([120] pp. 408-469).

126. Maddison, Carol. Apollo & the Nine: A History of the Ode, Baltimore, John Hopkins Press, 1960.

127. Muller, Gunther. "Die Grundformen der deutschen Lyrik", Morphologische Poetik, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968,105-145.

128. Olson, Elder. 'The Argument of Longinus on the Sublime", in: Crane ([120] 232-250).

129. Shuster, G.N., The English Ode from Milton to Keats, New York, 1940.

130. Tynjanov, Curi. "Die Ode als Oratorisches Genre", Texte der Russischen Formalisten,II, Munchen, 1972, 273-337.

131. Vietor, Karl. Geschichte der Deutchen Ode, Georg Olms Verlag, Darmstadt, 1961.

132. ברזל, הלל. 'השיר החדש: משגב להיתולי', עקד, 1979.

132א. _____. "הנשגב כקטגוריה אסתטית במישנתו של משה שוורץ", 'בקורת ופרשנות', חוב' 15, מרץ 1980, אוניברסיטת בר-אילן, 85-101.

133. כהן, טובה. "השפעות והטמעותיהן ב'מליצת ישורון' לרש"ל, 'ביקורת ופרשנות', 6, 1974, אוניברסיטת בר-אילן, 26-28.

134. מירון, דן. "על שני שירי רדר", 'מחברות אלתרמן', הקיבוץ המאוחד, תשל"ז, 197-202.

135. שאנן, אברהם. 'הספרות העברית החדשה לזרמיה', מסדה, רמת-גן, 1967,א, 113-119.

136. שוורץ, משה. "הפואטיקה של הנשגב", 'שפה, מיחוש אמנות', שוקן, תשכ"ז, 283-308.

137. שפירא, חיים. 'תולדות הספרות העברית החדשה', מסדה, תשכ"ג, 454-488.

קבצי שירים של משוררים בני-התקופה

138. אימבר, נ"ה. 'ברקאי' (ירושלים, 1886).

138א. _____ . 'ברקאי החדש' (זלוטשוב, 1900).

138ב. _____ . 'ברקאי השלישי' (ניו-יורק, 1904).

138ג. _____ . 'מבחר שירי אימבר' (תל-אביב, 1929).

138ד. _____ . 'כל שירי אימבר' (תל-אביב, 1950).

139. אליעשברג, יעקב. 'שירי יעקב' (ורשה, 1884).

140. בכרך, שמעון. 'שער שמעון' (וילנה, 1894).

141. בן-אסתר. 'שירים של פגעים' (ורשה, 1884).

142. גוטלובר, אברהם בר. 'כל שירי מהללאל', א-ג (ורשה, 1890).

143. גולדבוים, משולם זלמן. 'ספר השירים' (לבוב, 1910).

144. גולדמן, יצחק. 'שיבת ציון' (וילנה, תרמ"ח).

145. גולדפאדען, אברהם בן חיים. 'ציצים ופרחים' (קרקא, תרנ"ז).

146. גורדון, ש.ל. 'כנור ישורון', א-ג (ורשה, 1891-1893).

146א. _____ . 'עם שחר' (תל-אביב, 1956).

147. דוליצקי, מ.מ. 'כל שירי' (ניו-יורק, 1895).

147א. _____ . 'שירי מנחם' (ניו-יורק, 1900).

147ב. _____ . 'נגינות שפת עבר' (ניו-יורק, 1904).

148. הלוי, הירש יעקב. 'שיר העשירים' (דרוהוביץ', תרס"ג).

149. הר-זהב. 'חבצלת השרון' (ורשה, תרנ"ד).

150. טשרניחובסקי, שאול. 'חזיונות ומנגינות', א-ב (ורשה, 1898-1901).

151. כהן, טוביה. 'ספר חדר העליה' (ורשה, תרנ"ב).

152. לוין, יהודה ליה (יהלי"ל). 'שפתי רננות' (זיטומיר, תרל"ב).

152א. _____ . 'כתבים נבחרים' (ורשה, 1911).

153. לוריא, שלמה זלמן. שירים מתוך "השחר" ו"האסיף".

154. ליבושיצקי, אהרן. 'פצעי נער' (ורשה, 1894).

154א. _____ . 'פרקי שירה' (ורשה, 1897).

154ב. _____ . 'יוסלי המתמיד' (פיעטרקוב, 1899).

154ג. _____ . 'ודוי' (ח.מ.ד.; ח.ש.ד).

155. לילייגבלום, מ.ל. 'כל כתבי', א-ג (קרקא-אודיסה, 1910-1913).

156. לנדא, י.ל. 'נגינות' (קרקא, 1895).

156א. _____ . 'נגינות ופואמות' (ורשה, 1933).

157. מאנדלקרן, שלמה. 'חצים שנונים' (וילנה, 1867).

157א. _____ . 'שירי שפת עבר', א-ג (ליפסיה, 1882-1901).

158. מאנה, מ.צ., 'כל כתבי מ.צ. מאנה' (ורשה, 1896).
159. מירסקי, אהרן. 'הזמירו' (קרקא, תרס"א).
160. סמואלי, נ.נ. 'כנף רננים' (לבוב, 1868-1872).
161. פאהן, דאובן. 'בית ישראל' (דרוהוביץ', 1896).
162. פאללאק, אברהם. 'העבריה' (וילנה, תרנ"ח).
163. פאללאק, צבי הירש. 'שירים' (יונבוצלאב, 1899).
164. פינס, נח. 'שירי הגיון' (ורשה, 1892).
164א. _____. 'צלצלי ערב' (תל-אביב, 1940).
165. פיעסטון. 'לב רגש' (ורשה, תרנ"ט).
166. פרוג, ש.ש. 'שירי פרוג' (בתרגום יעקב קאפלאן), א-ב (ורשה, 1898-1899).
166א. _____. 'שירי פרוג' (בתרגום א. לוינסון), (תל-אביב, 1941).
167. פרישמן, דוד. 'כתבים חדשים', כרך 5 (ורשה, 1912).
167א. _____. 'כל כתבי', כרך 1, 'שירים' (ורשה, 1925).
168. פרץ, י.ל. 'ספורים בשיר ושירים שונים' (ורשה, 1877).
168א. _____. 'העגבי' (שירי אהבה), (ורשה, 1894).
168ב. _____. 'כל כתבי' (בתרגום ש. מלצר), כרך ט' (תל-אביב, 1957).
169. צוויפל, א.צ. 'מינים ועוגבי' (וילנה, תרי"ח).
170. צונזר, אליקום. 'אליקום צונזערס ווערק', מהד' מרדכי שעכטער, באנד 1-2 (ניו-יורק, 1964).
171. קאמינקא, אהרן. 'אסיפת שירים' (פריז, 1888).
171א. _____. 'צהרים' (וינה, 1909).
171ב. _____. 'רזי עולם' (וינה, 1927).
172. קאמינר, י.א. 'שירים' (אודסה, 1906).
173. קצנלסון, י.ל. (בוקי בן יגלי), 'כל שירי' (תל-אביב, 1950).
173א. _____. 'שירת הזמיר' (ורשה, תרנ"ח).
173ב. _____. 'כל כתבי' (פטרבורג, תרס"ה).
174. ראטה, זיגמונד. 'קבוצת שירים' (דרוהוביץ', תר"ס).
175. רבינוביץ, יצחק. 'זמירות לשראל' (וילנה, 1891).
175א. _____. 'נגינות בת יהודה' (ניו-יורק, 1897).
175ב. _____. 'פרחי חרף' (ניו-יורק, 1897).
176. רוזנפלד, אהרן. 'הלל הזקן' (שיר ספורי בשלשה פרקים), (ורשה, 1881).
177. רוזין, קלמן. 'יונה הנמיה' (ברדיטשוב, תרנ"ד).
178. שפירא, קונסטנטין, אב"א. 'מחזיונות בת עמי' (ורשה, 1898).
178א. _____. 'סדום' (ורשה, 1900).
178ב. _____. 'שירים נבחרים' (ורשה, תרע"א).
179. שפירא, שרה. "אל טל ואל מטר" (שיר נפוץ, שכונס בקבצים שונים).
180. שץ (וינשעל). 'שירים נבחרים' (ורשה, 1911).

181. אייזענשטיין, יהודה דוד. 'אוצר מאמרי חז"ל', ניו-יורק, 1929.
182. הימאן, אהרן. 'תורה הכתובה והמסורה', א-ג (תורה, נביאים, כתובים), דביור, תרצ"ז.
183. לוונשטאם שמואל ויהושע בלאו, 'אוצר לשון המקרא', א-ג, הוצאת קונקורדנציה תנ"כית, ירושלים.
184. מאנדלקרן, שלמה. 'קונקורדנציה לתנ"ך', הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב.
185. סבר, משה. 'מכלול המאמרים והפתגמים', מוסד הרב קוק, ירושלים, תשכ"א (א-ג).
186. קוסובסקי, בנימין. 'אוצר לשון התנאים', הוצאת ביהמ"ד לרבנים באמריקה, ירושלים, תשכ"א (א-ה).
186א. _____. 'אוצר השמות לתלמוד הבבלי', הוצאת משרד החינוך והתרבות וביהמ"ד לרבנים באמריקה, ירושלים, תשל"ו.
187. קאסאוסקי, חיים יהושע. 'אוצר לשון התלמוד', משרד החינוך וביהמ"ד לרבנים באמריקה, תשט"ז (א-לח).
187א. _____. 'אוצר לשון המשנה', הוצאת מסדה, תל-אביב, 1957 (א-ד).

* * * *

This work was carried out under the supervision

of Prof. Dan Miron

TABLE OF CONTENTS

		page
Introduction:	The Fields of Research	1
I	Selection of the period for close examination	1
II	Byalik's juvenilia & the use of "Maskilic", Neoclassical genres	3
III	Selection of three "Maskilic" genres for examination: allegory, satire & the ode	4
IV	The simultaneous use of two levels of text: the literal and the latent	6
V	The establishing of a new set of norms: the constant struggle for "exactitude"	7
VI	The search for allusive patterns within Byalik's criticism	11
Chapter One	Allusive Patterns in Byalik's Poetic Language	15
a.	Allusive & Figurative Language in "Ha'matmid"	15
a.1	Sacred imagery in "Ha'matmid" - a survey of semantic fields	16
a.2	Alluded Biblical stories: Samuel & Samson	20
a.3	The Talmud student as a knight and as a spiritual Crusador	23
a.4	Development & change: from earlier to later versions	25
b.	Some Semantic Operations in the Biblical and post-Biblical Language	30

b.1 Pejorative & Ameliorative changes 30

b.2 Secularization of sanctified entities and deification of the trivial 32

b.3 "Legalization" of religious prohibitions 33

b.4 Abstraction & concretization 35

Chapter Two Evolution & Change in Byalik's Allegorical Writing During the First Decade of His Literary Career 37

a. The national allegory against the background of Hebrew poetry in the turn of the century 37

a.1 Allegory & "freestyle" allegory 37

a.2 Methodology of Allegorical interpretation 39

a.3 The national allegory 40

a.4 Indications of evolution & progress in Byalik's early allegorical writings 50

a.5 "Na'ive" allegory in Byalik's "Dim'ot Em" ("Mother's Tears") 51

a.6 From "naïve" allegory into multilateral symbols - "va'tnafnef Ha'Chsida" ("As the Stork Waves Its Wings") 55

a.7 From allegory into "freestyle" allegory - "Al Saf Beit Hamidrash" (On the Treshold of the Beit Midrash) 64

a.8 The shift from allegorical into autobiographical writing - "Hirhurei Layla", "Mi'shut Ba'mechakim" ("Nocturnal", "Upon My Return from Distant Lands") 73

a.9 Pseudo-autobiographical poems written towards the turn of the century 82

b. Further Specific Forms of the Allegory in Byalik's Early Writing 93

b.1 The static allegory - "Al Rosh Har'el" ("on the Top of a Lofty Mountain") 93

b.2 The dynamic allegory ("Jacob and Esau") 98

b.3 Small-sized, organic poems - "Be'lev Yam" ("In the Midst of a Sea-storm") 110

b.4 The psychological allegory - "Min Ha'metzar", "Ha'mechapes" ("Out of Distress", "The Seeker") 117

Chapter Three Evolution & Change in Byalik's Early Satirical and Parodical Writing 123

a. Satire vs. "High Seriousness" 123

a.1 Witticisms in Byalik's early poems 124

a.2 Some typical genres in Byalik's satirical poems 126

a.3 The Romantic irony in the early poems 129

a.4 The dramatic monologue in the early poems 132

a.5 The portrait in the early poems 134

a.6 Two basic tendencies in the early satires 135

b. Processes of evolution & progress in the early satirical writing 136

b.1 The anecdote - "Ta'anit Tzibbur","Ha'baal Tshuva" ("Fast-day", "The Repentant") 136

b.2 The denotative irony - "Ashrecha Tza'ir Rodem" ("Bless You Sleepy Youth") 140

b.3 The Social Satire - "Chochrei Hada'at Ha'mlumadim" ("The Learned Lords of Lore") 146

	b.4	The connotative irony - "Etza Bi'tfila" ("Advice Within Prayer")	153
	b.5	The Dark Satire - "Hushu Rof'im", "Gesisath Hole" ("Hasten, Doctors", "The Agony of a Dying Man")	161
	b.6	The "danse macabre"	171
	c.	The early parodies	175
	c.1	A variation of a sonnet by Y.L. Gordon - "Ve'hashira Me'ayin Timatze" ("But Where Shall Poetry be Found")	175
	c.2	Parodical hints against the Sentimentalistic trend in contemporary poetry - "Acharei Ha'dma'ot", "El Ha'tzipor" ("After the Tears", "To a Bird")	185
	c.3	From parody into hymn - "Lechi Doda", "Kumi U'tzei Lach" ("Come My Beloved", "Arise My Love")	195
Chapter Four	a.	Evolution & Change in Byalik's Early Odes	203
	a.1	Contemporary norms and the ode	203
	a.2	The ceremonial ode - "El Ha'aggadda" ("To the Aggadda")	210
	a.3	The mock-ode - "Shirat Israel" ("Hebrew Melodies")	215
	a.4	The essayistic ode - "Al Kever Avoth" ("On Fathers' Tomb")	229
	a.5	The ecstatic, sincere ode - "El Ha'meshorer" ("To the Poet")	233
	a.6	The Formal Ode - "EL Ha'arye Ha'meth" (To the Dead Lion")	237

	a.7	The mock-apotheosis - "Be'ohel Hatorah" ("In the Tent of Torah")	246
	a.8	The oratorical Section in "Ha'matmid"	252
	a.9	The ecstatic ode - "Im Yesh Et Nafshecha La'daat" ("If Thou Art Willing to Know")	258
	a.10	Sionica - "El Ha'tzipor", "Eretz Shechula Ki'fninim" ("To a Bird", "A Land With Sand Like Pearls")	263
	b.	The Hymn in Byalik's Early Writing	276
	b.1	Byalik's translation to Frug's hymn	279
	b.2	The allegorical hymn - "Mtei Midbar Ha'achronim" ("The Last Dead in the Desert")	285
Chapter Five	a.	The Rise of Autobiographical Writing - "shirati"	290
	a.1	The poem as a complex of generic problems	291
	b.	Elements of the ode in "Shirati"	293
	b.1	The myth of the tear and the sigh	301
	c.	Satirical & parodical elements	303
	c.1	Emptiness and vacuum	307
	c.2	Sterility and fertility	309
	c.3	The father as a sacrilegious priest	312
	c.4	The blasphemous mother	315
	c.5	Man and Woman	317
	c.6	"The Palace of Broken Vessels"	318
	c.7	Instincts and Creativity	320
	c.8	"Legalization" of religious prohibitions	321
	c.9	Concretization of Yiddish idioms	324
	d.	Allegorical elements in "Shirati"	329
	d.1	"Shirati" as a historical allegory	330
	d.2	"Shirati" as a a-historical allegory	326

Appendix I		Apparatus Criticus	341
Appendix II		A Definitive List of Poems	366
Bibliography	I	Byalik - Biography & Works	372
	II	The "Hibbath Zion" Poetry	383
	III	The Allegory	385
	IV	The Satire	386
	V	The Ode	387
	VI	Collections of Poems	389
	VII	Tools of Research	391

A B S T R A C T

This study presents a descriptive survey of three predominant genres in Byalik's early poetry (1890-1900).

These early poems, including the poet's juvenilia, remained - to a certain extent - unknown to the reading and literary public, for several reasons:

(a). More than half of the 110 poems, complete and fragmentary, written between the years 1890 and 1900 (Byalik's first creative decade) had never been published during the poet's lifetime, and only some of them were collected in the posthumous editions of his works.

(b). 48 of the early poems , although published by the poet in various periodicals and magazines, and sometimes highly appreciated by him at the time, were not collected in any of the editions, published during the poet's lifetime.

(c). Some of the poems were first published in contemporary periodicals, then collected in the early editions and then deleted from the later ones by the poet himself, for various reasons, literary as well as non-literary. These poems have naturally been neglected, despite their obvious historical significance.

(d). A small part of Byalik's collected poems were repeatedly amended by him, so that they now rarely reveal their original nature.

One subsidiary purpose of this study, along with the main purpose stated above, is to focus critical attention on this virgin territory: to shed light on an unexplored group of poems, written by the major modern Hebrew poet.

Another subsidiary purpose is to trace the influence of some of these early poems on Byalik's mature poetry. It can be clearly demonstrated that some of the poems, witheld by the poet in his archives for several decades, subsequently contributed to later works. This significant fact has generally escaped the eyes of Byalik's critics.

Obviously, this study cannot cover all aspects of the vast bulk of poetry written by the young poet between the years 1890-1900 (for a definitive list of the early poems, see: Appendix II, pp. 366-371),and is necessarily limited to relatively few generic problems, theoretical as well as interpretative.

This body of poetic works is examined deductively in the light of a few style-markes which are manifest in the small units of the texts, as well as in their main structural units. This scrutiny attempts at isolating those elements which reveal clear inter-textual relationships, such as between a literal and a latent text. These style-markers: allusion and certain allegorical and parodical devices, are all characterized by a subtle interplay between several levels of meaning, which are intended for the reader and interpreter to unfold. These style-markers serve here as a synchronical paradigm for the examination of the poems, but at the same time assist in formulating some diachronical suggestions, revealing the evolutionary nature of the poet's development during the first decade of his literary career.

Three main poetic genres have been selected for close examination: allegory, satire and the ode. These three genres have been isolated for detailed scrutiny, primarily because they have proven most dominant, quantitatively and otherwise, in Byalik's early poetry. They have also been selected because of their fundamental "Maskilic", Neoclassical nature. Through the examination of genres and style-markers characteristic to a perishing literary generation, Byalik's poetic innovations can more easily be traced. It is interesting to note that these three genres which had predominated the poet's early writing, have subsequently been neglected in the course of his literary career, or else radically changed their original nature.

Chapter One portrays a synchronical survey of one of the most dominant style-markers within Byalik's early writing - the use of allusive patterns.

A close lexical scrutiny of these early poems reveals that in most of them a dense texture of allusive phrases can be traced, eventually resulting in a semantic stratification of the poems. The subtle interplay between the context and the alluded source - whether Biblical or post-Biblical - contributes to the elaboration and enrichment of these poetic texts.

In order to present the various possibilities of this stylistic device, Byalik's longest and most important poem of the decade - "Ha'matmid" ("The Talmud Student") - has been thoroughly scrutinized and analyzed (for Apparatus Criticus , refer to "Appendix I", pp. 341-365). It has been found, for instance, that the main figures of speech in this poem tend to organize in overlapping semantic fields, and that certain pejorative & ameliorative changes are frequently used by the poet, in order to achieve linguistic idiosyncrasies.

Chapter Two surveys the allegorical features of some of Byalik's early poems, arriving at a conclusion that that his writing had undergone during the decade some significant changes, such as the transition from the impersonal national allegory to the more personal, individualistic mode of writing.

Naive allegory which characterized the literal level of some of the earliest poems, has been succeeded by a multilateral and idiosyncratic mode of writing.

Pure allegory in which all levels of the text - literal and latent - are being simultaneously activated, has been substituted by allegorism (or "freestyle" allegory), i.e., the admixture of allegorical segments and purely mimetic passages.

Impersonal allegory, a residuum of the old poetic norms, has been substituted by the pseudo-autubiographical poems of 1899, and has finally been replaced by a personal mode of writing, stimulated by autobiographical experience.

Chapter Three traces some of the major changes within the early satirical and parodical writing. In the first decade of his literary career, Byalik was attracted by two strong contradictory (and complementary) forces: the one was the calculated style with the emphasis on ironical-satirical quality, of Y.L.Gordon, S.Y. Abramovits and other contemporary Hebrew writers he admired; the second - the "high seriousness" of some of the Russian Romantics. Among these, he specially valued the poetry of the Russian-Jewish author - S.S. Frug - whose ecstatic hymns and sensitive elegies enchanted him.

Between these polar attractions, Byalik was first drawn by the ironical and satirical, and only at the end of the decade decided in favour of the serious and the sincere.

The early satirical writing is characterized by some cardinal changes, such as the shift from the Neoclassical witty pun to the ambiguous, connotative irony- a distinguishing feature of many of the poet's later works; as well as the shift from the single-faceted, blunt satire to the subtle, sophisticated self-irony, constituting the peculiar quality of the fully developed writing.

It is also quite obvious that some of the early poems which had initially been written as parodies, have later on altered their original nature and have finally been completed as serious & ceremonial national poems, with no apparent humourous trend in them.

Chapter Four depicts the generic features of the ode (and of the national hymn, as a poetic sub-genre) in Byalik's early writing. The ode and the hymn are constituent elements of the poet's "sublime" mode of writing, opposed to the ironical mode which had predominated much of his early writing.

The early serious and ceremonial poems are also marked by some significant changes, such as the shift from the Neoclassical composure, characterizing such early poems as "Be'ohel Ha'torah" ("In the Tent of Torah"), to Romantic ecstasy, characterizing such odes as "Ha'yesh Et Nafshe'cha La'daat" ("If Thou Art Willing to Know"). In some of the early odes, a simple-minded attitude (generally one of unabound admiration) is revealed towards the central glorified object of the ode. On the contrary, the more mature odes, written towards the turn of the century, reveal an ambivalent attitude, unfolding simultaneous feelings of attraction and repugnance towards the central object of the ode.

Chapter Five analyses an autobiographical poem written on the threshold of the second decade of Byalik's literary career - "Shirati" ("My Poetry") - which also inaugurates the twentieth century.

This elaborate poem, which has generally been regarded by critics with high seriousness, as the embodiment of tragic experience, in fact maintains many comic elements, which have hitherto been disregarded and which are specified here in great detail.

It is also shown that this personal poem, which is primarily based on autobiographical experience, in fact contains many allegorical ingredients, based on the collective treasure of images, rather than on concrete personal materia.

II

Towards the turn of the century, Byalik seemingly discarded many of the themes and techniques which he had previously used in abundance. He moderated the use of satire and parody, and put a new emphasis on the ode, in its modified form, with its pathos much subdued. He has also innitiated his Romantic, autobiographical writing, creating a personal "myth" of his own. In this new phase, his poems are characterized by a seemingly sincere, confessional tone, contrary to much of his earlier practice, and reveal mimetic amplitude and semantic precision.

He continued, however, to use most of the style-markers and thematic topoi practised hitherto, but much subdued and transformed. For example, after 1900, he stopped writing national allegories which had been a major generic feature of his early writing, but various indicators of this

"Maskilic" genre continued to feature prominently even in his mature poetry.

Byalik's critics have usually taken one stance: most of them objected to allegorical interpretation of the fully fledged poetry, claiming that these are the reflection of personal experience, whereas some eccentric critics (Mordechai Ben Hillel Hacohen, for instance) insisted on naïve allegorical reading of all the poems, including the so-called "personal" ones. A more balanced approach would show that most mature poems are not allegorical per se, and show a marked inclination towards realism and mimetic amplitude, they definitely possess a considerable amount of allegorical elements. Even such intricate and elaborate poem as "Shirati" ("My Poetry") which is inherently autobiographical, simultaneously activates an allegorical level, which in itself consists of two parallel stories: the historical and the a-historical.

This admixture of realism and allegory, of the personal and the impersonal, makes Byalik's writing in Northrop Frye's terms a "freestyle" allegory (or: "freistimmige style"), where allegory can be used or dropped at the writer's will. The simultaneous use of parallel stories also bears a basic resemblance to the Mediaeval quadrilateral scheme, advocated by Dante and practised throughout the Middle-Ages and the Renaissance, in which four theological levels are being simultaneously activated: the literal, the allegorical, the tropological and the anagogic. However, this scheme of quadrilateral meaning functions in Byalik's more mature poems only sporadically: at times, he abandons this multi-level style temporarily, interpolating passages of description, dianoia etc., and then, after a while, returns to the polysemous trend.

This technique is analogous to the previously mentioned "fristimmige" style, which is common in modern allegories. It is interesting to note that just as there is always a minor place for autobiographical, idiosyncratic hints within the objective narrative genres, similarly, there is always a place for external, objective stories within a purely personal framework.

This osmotic convergence of opposites is a key to the understanding of Byalik's style: it always maintains a compromise between stylistic extremes - the use of personal & impersonal materia, concretization & generalization, pathos & bathos, seriousness & irony, vision & pragmatism, exaggeration & understatement, the use of the hyperbole & the use of the metonym. Byalik's poetry, as a rule, synthesizes extremes and paradoxes, in all levels of the text. This synthesis is done so that every element is somehow tainted with its polar extreme (the use of polar oppositions, rather than the use of binary oppositions).

III

A marginal by-product of this study is an analysis of the rhetorical framework of the early poems. Byalik's poetic world at this early stage abounds in fictional speakers (old men, pedants, folkstips etc.) whose identity has to be deduced in indirect ways. For example, both "gesisath Hole" ("The Agony of a Dying Man") and "Hushu Rof'im" ("Hasten, Doctors!") are national allegories in which the Nation is compared to a sick, dying man and its leaders to his doctors. However, rhetorical differences, such as the identity of the speaker (which is only hinted at), can account for differences in tone and atmosphere, as well as for thematic and ideological differences. The ideological basis of the two poems is so contradictory

and is in such poignant contrast to the poet's fully declared ideas, that it is almost hard to believe that these two national allegories and a declarative manifesto "Ra'ayon Ha'yishuv" ("The Idea of Settlement") could have been written at the same time by the same person.

The nature of the style-markers and generic features selected here for examination which include various dimensions of textual units, from the smallest to the largest, dictates a certain balance within this study: hermeneutical preoccupation may at times obscure the critical-historical study, by sheer quantity. According to E.D. Hirsch in his exemplary Validity in Interpretation, it is only the latter which determines the "significance" of a given text, whereas the minute textual study determines only the "meaning" of the chosen text.

These two complementary approaches - the hermeneutical and the critical - prevail this study, with some emphasis on the first, but with constant care that the most important points in the second are given sufficient attention.

* * * * *