

זיוה שמיר

לפי הטף

על מעשיותיו המחורזות לילדים של ח"נ ביאליק

- www.zivashamir.com -

לפי הטף / זיוה שמיר

זיוה שמיר

לפי הטף

על מעשיותיו המחורזות לילדים של ח"נ ביאליק

ס פ ר א
בית ההוצאה לאור
של איגוד כללי של סופרים בישראל

הוצאת ספרא

- www.zivashamir.com -

Ziva Shamir

The Child is the Father of Man

A Study of the Long Narrative Poems
for Children by Ch. N. Bialik

ספרי ספרא בעריכת חיים נגיד

Safra Books, Chief Editor - Haim Nagid

תודתי נתונה לבית שלום עליכם ולמנהלו פרופ׳ אברהם נוברשטרן

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם,
לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר זה
או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי
אלקטרוני, אופטי או מכַני (לרבות צילום והקלטה)
ללא אישור בכתב מהמוציאים לאור

הגהה והאחדת כתיב: יצחק רפפורט

Printed in Israel **2012**

ISBN **376-58** מסת״ב

003760000058 דאנאקוד

©

"Safra" publishing House

© Printed in Israel **2012**

כל הזכויות שמורות

להוצאת ספרא

תוכן העניינים

פרק מבוא **ילמדו הילדים לפצח אגוזים קשים**
ביאליק ויצירתו לילדים ולנוער - מבוא 7

פרק ראשון **ילמד חומש, גמרא או תנ"ך**
שיטות חינוך חדשות לפי השיר "מעשה ילדות" 46

פרק שני **מֵם סְגוּלָה, מֵם סְגוּלָה – זוֹהי כּל הַתּוֹרָה כֻּלָּהּ**
הלימוד ב"חדר" לפי שיר הילדים "הגדי בבית המלמד" 67

פרק שלישי **יורדי ימים ומדבריות**
שירים על המסע בים: מ"קטינא כל-בו"
ועד "מאחורי השער" 84

פרק רביעי **להערים על הערום מכל חיות היער**
הַמְּקָמָה "התרנגולים והשועל" כאלגוריה מחוכמת 108

פרק חמישי **בעיר וביער**
השיבה הביתה לפי המעשייה המחורזת "הנער ביער" 138

פרק שישי **אם תרצו – אין זו אגדה**
על תרגומו-עיבודו של ביאליק למעשייה המחורזת
הגרמנית "מסע הדג" מאת תום זיידמן פרויד 158

פרק שביעי **מלכודת דבש בבית עשוי ממתקים**
שלל רעיונות חינוכיים במקמה "גן עדן התחתון" 167

פרק שמיני **מהירות + יהירות = מתכון בטוח להידרדרות**
"המכונית": תשובה למחדשים הפזיזים בתחומי
הלשון, הפואטיקה והפוליטיקה 193

פרק תשיעי **סתם יום של חול**
"בגינת הירק" - הוראתה בדרך קלה של סוגיה
הלכתית סבוכה 206

פרק עשירי **מה אכל ביאליק בחנוכה**
למעמד הדנוטציה בשירי הילדים של ביאליק 230

רשימת המקורות 252

מפתח השמות והעניינים 258

לדורי ולירי, יאירי וגליה
באהבת עולם
ולשירה גם

פרק מבוא

ילמדו הילדים לפצח אגוזים קשים

ביאליק ויצירתו לילדים ולנוער

עוֹדֶנִּי עוֹל קִטֹן יָמִים,
עוֹד לֹא נָכוֹנָה מִלַּת "אַבָּא" עַל דַּל שְׂפָתָי,
אֶל אֵהֶל צָנוּעַ זֶה, מִשְׁכַּן מְלַמְּדִי, הוּבֵאתִי,
נָשׂוּא בְמַעֲטֵה טַלִּית פַּסִּים עַל כַּפֵּי אָבִי,
צָמוּד בְּחָזְקָה אֶל-לִבּוֹ וּזְקָנוֹ חוֹפְפָה עַל לְחָיַי,
מַשְׂאַת חֲרָדָה, קֹדֶשׁ לֵאלֹהִים, וּפְקֻדּוֹן יָקָר
בְּסֵתֶר כְּנָפָיו.

(מתוך השיר "פְּרֵדה")

שירים שלא נס לֵחם

שירי ביאליק לילדים לא איבדו מהפופולריות שלהם במרוצת הדורות. אף שעברו יותר ממאה שנים מאז החלו שירים אלה להיכתב, ואף שהם כתובים במשקל "האשכנזי", שעבר ובטל מן העולם, הם שגורים עד עצם היום הזה בפי הילדים ואהובים עליהם. תופעת הישרדותם בתודעה הקולקטיבית של בני הגיל הרך ושל הוריהם אינה מובנת מאליה. שירי הילדים של בני "דור חיבת-ציון" ובני "דור התחייה", שהיו אהודים על קוראיהם הצעירים, הולחנו והושרו בשנות מִפנה המאה העשרים - שיריהם לילדים של אהרן לובושיצקי, שמואל ליב גורדון, שאול טשרניחובסקי, זלמן שניאור ואחרים - צללו כבר לתהום הנשייה, ורק שירי הילדים של ביאליק נותרו בעינם בכל חליפות העִתים. האם הסיבה לחייהם הארוכים נעוצה במעמדו המיוחד של "המשורר הלאומי"

* בספר זה אני ממשיכה את עיסוקי בחקר יצירת הילדים של ביאליק, שבו פתחתי בספרי *שירים ופזמונות גם לילדים: לחקר שירת ביאליק לילדים ולנוער* (תל-אביב תשמ"ז). שמו הדו-משמעי של ספר זה - "לפי הטף" - הוא צירוף בעל איכות מוזיקלית, ששילב המשורר בשירו "מעשה ילדוּת" ("גַּרְגֵּר בָּר לְפִי הַטָּף"; והשוו בראשית מז, יב).

במערכת החינוך הישראלית, המציינת מדי שנה את "יום ביאליק"? או שמא יש בשירים אלה תמטיקה על-זמנית שלא נתפוגג טעמה ולא נָס לֵחָהּ? ואולי דווקא "המאגיה של המילים" היא זו שכובשת את לב הילדים ומושכת אותם לשירי הילדים של ביאליק כבחבלי קסם? דומה שאין תשובה אחת שיכולה לפתור את חידת התופעה היחידאית הזאת, הקשורה בעמידתם האיתנה של שירי הילדים של "המשורר הלאומי" במבחן הזמן.

המושג "משורר לאומי" נולד בשנות "אביב העמים", בזמן עליית קרנה של מדינת הלאום. תקופה זו הביאה כידוע פריחתה של ספרות רומנטית הבנויה על ערכים לאומיים ועממיים, אשר בזה לכל קיפאון וקיבעון, לכל מוסכמה קלסית ולכל הידור מלוכני. כיום, בשנות "סתיו העמים", בימי ירידת קרנה של מדינת הלאום, אנו עדים להיווצרותו של המושג החדש "עַמִּיוּת" (peoplehood), המנסה לבחון אם וכיצד ניתן לשמור על סולידריות ושותפות גורל של בני כל עם ועם בתקופת "הכפר הגלובלי" המעודד רב-לאומיות ורב-תרבותיות. בישראל הולך ומתחזק הרעיון שלפיו ניתן לעצב את לכידותו של הקולקטיב הלאומי לא באמצעות הרוח הדתית ופסוקי סידור התפילה, כי אם באמצעות יצירה חילונית משותפת, ובאופן מיוחד באמצעות שיריהם של משוררים. על כן, מערכת החינוך שוקדת היום על איתורם של אותם טקסטים ספרותיים, שעברו תהליכי קנוניזציה ונמצאו ראויים להיות שגורים בפיו של כל אחד ואחד, בחינת "גרסא דינקותא".

יוצא אפוא שדווקא בימינו נודע לשירי הילדים של ביאליק תפקיד נכבד מזה שהיה להם אי פעם, שהרי זה חמישה-שישה דורות מילותיהם של שירים פשוטים-מורכבים אלה מופרות לכל אדם שהתחנך בגן הילדים הארץ-ישראלי והישראלי. ערכם של שירים אלה לא פג ועמד במבחן חילופי הטעמים והאָפנות. זה טיבה של קלסיקה אמִתית: ככל שאנו מתרחקים ממנה, היא מתגבהת והולכת לנגד עינינו. כל השאר מתמעט, ומאבד ברבות השנים את טעמו ואת ערכו.

הנה כי כן, מאה שנה ויותר לאחר שהתחיל ביאליק לחבר יצירות המיועדות לבני הדור הצעיר (וכן לאותם קוראים משכילים, ששבו בשנות התחייה הלאומית לעמם והיו כילדים העושים את צעדיהם הראשונים

בשימוש בשפה העברית ובהכרת התרבות העברית), יצירות אלה לא איבדו את מעמדן. שירי ביאליק לבני הגיל הרך נלמדים בגני-הילדים, וזוכים למהדורות חדשות; המעשיות המחורזות שלו לילדים ולנוער ("התרנגולים והשועל", "הנער ביער") יוצאות אף הן במהדורות חדשות עם איורים חדשים וחדשניים; אגדות "ויהי היום" מומחזות לילדים ולנוער; הורים משמיעים באוזני תינוקות את שיריו ה"קלים" - כדוגמת השיר "נדנדה" ("נַד נֵד") - אף מבלי שיֵדעו אילו מסרים "מסוכנים" ו"חתרניים" טמונים בשירים "פשוטים" ו"תמימים" אלה.

לפנינו חידה התובעת את פתרונה: ביאליק עצמו היה משוכנע שסיכויי שיריו לילדים להשתגר בפי ילדי הארץ בטלים ומבוטלים, וכי הם יישכחו סמוך לעלייתה של הספרות העברית לארץ-ישראל, שכן שירים אלה נכתבו ברובם במשקל הגלותי "הקלוקל", כהגדרתו. לעורכו ורעהו י"ח רבניצקי כתב: "ואני מאמין, שבימים הבאים, בהיות שפה ברורה ומדוקדקת בפינו, ירצעו שירים כאלה את אוזנינו כמרצע ויגריסו את שִנינו",[1] ולרעהו אלתר דרויאנוב כתב: "וחבל על הקריאה המשובשת שלנו, שמביאה לידי משקל שירי זר לאוזן הקורא והמדקדק. חסרון זה יעכב את השירים הללו [פזמוניו של ביאליק ושיריו הכמו-עממיים] מלהתפשט בארץ-ישראל ומלהיעשות לשירי עם גמורים, לזמירות שבפה". אין ספק שהוא היה משועשע ומופתע, אילו ידע שגם במאה העשרים ואחת, ילדי הארץ עדיין שרים את שיריו, ולעתים אפילו בהגייה אשכנזית "רוצעת אוזן" ("רַק אֲנִי / אֲנִי ***וְאָתָה*** [...] שְׁנֵינוּ ***שְׁקוּלִים*** בַּמֹּאזְנַיִם"). דורות של ילדים שרו, ועדיין שרים, שירים כדוגמת "קן ציפור" ("קֵן לַצִּפּוֹר / בֵּין הָעֵצִים"), "פָּרָשׁ" ("רוּץ, בֶּן-סוּסִי") ו"מקהלת נוגנים" ("יוֹסִי בַּכְּנוֹר / פֶּסִי בַּתֹּף"), חרף אוצר המילים הקשה ואף שאחדים משירים אלה משקפים מציאות גלותית מיושנת שאבד עליה כלח. המבקר משה קליינמן, בסקירתו את שירי הילדים של ביאליק, סבר אמנם ש"בלשונו וסגנונו אפשר שיתקשה הילד פעמים רבות",[2] אך גם הביע את אמונו שאוצר המילים הקשה לא יציב מכשול בפני הילד. לדברי אביגדור המאירי, שערך שיחות עם המשורר ורשם את תוכנן בספרו, תִכנן ביאליק לשַכתב את שיריו לילדים כדי להתאימם מבחינת

המשקל ואוצר המילים והמושגים לגן-הילדים העברי.[3] כידוע, לא הספיק ביאליק לעשות כן, ואף-על-פי-כן שיריו לילדים עדיין חיים וקיימים.

כשהחל ביאליק לחבר שירים לילדים, הוא אף ידע היטב כי בדור תחיית השפה העברית, הולכת ומשתגרת בארץ-ישראל עברית מדוברת, וכי גם תינוקות של גן מדברים עברית, ודורשים מהוריהם שידברו עברית. הוא הֵצר על כך שבסערת המהפכה העברית הולכות ומשתגרות, מתוך חיפזון ופחז, מילים שגויות או חסרות שורש. כך, למשל, הוחלפו בטעות המילים החדשות "מקהלה" ו"תזמורת", ומשטעות זו נשתרשה ונשתגרה, כבר קשה היה לעָקרה משורש (כמאמר חז"ל: "שבשתא כיָון דעל - על"; פסחים קיב ע"א; ב"ב כא ע"א). הן המילה "תזמורת" מקורה ב"זֶמר", ועל כן היא המקבילה העברית של chorus, ולא של orchestra, אך הצעה זו של אליעזר בן-יהודה, שבטעות יסודה, נתקבלה ונתקבעה, ואת הנעשה אין להשיב.

בהכירו את פזיזותם של "הירושלמים", ניסה ביאליק להסיג את הגלגל לאחור, ולא אחת השתמש בשירי הילדים שלו במילים ובצירופי מילים מיושנים, כגון "מקהלת נוגנים" (במקום "תזמורת"), "איש חיִל" (במקום "חַיָל"), "בולבוס" (במקום "תפוח-אדמה"), "כִּרכָּר" (במקום "סביבון") ועוד כהנה וכהנה מילים וצירופים, שהצביעו על העדפותיו. רובן של הצעות אלה לא נשתגרו בשפה העברית, שכן ביאליק הגיע ארצה לאחר שחידושיהם של בן-יהודה ו"הירושלמים" כבר נשתגרו, ולא עלה בידו להחזיר את הגלגל לאחור. ואולם, מעצם העובדה שביאליק קרא בשירו לתזמורת "מקהלת נוגנים" ניתן להסיק כי הוא לא חשש שמילים "נדירות" ו"מיושנות" אלה יציבו מכשול בפני הילד. להפך, הוא האמין שדווקא הפזיזים שבין מחדשי השפה הם המציבים בחפזונם מכשול בפני עיוור. אף-על-פי-כן, וחרף רתיעתו מחידושי המילים של "הירושלמים", כאשר ראה לפניו חידוש מוצלח (כגון המילה "בובה" או "מכונית"), הוא שילבו בחפץ לב ביצירתו, ובשירי הילדים שלו במיוחד.

למעמדם "הקנוני" של ביאליק ויצירתו תורמת אמנם כאמור מדיניותו של משרד החינוך והתרבות, שקברניטיו החליטו עוד לפני קום המדינה לקבוע את יום הולדתו של המשורר הלאומי כיום שבו נלמדים

קורותיו ושיריו; ואולם, דומה שאילו היה זה אך ורק תכתיב ממלכתי, היה יום הולדתו של המשורר - י' בטבת - נשכח זה כבר ונשמט מלוח השנה של מערכת החינוך, כשם שנמחקו ממנו ימי זיכרון אחדים (כגון התאריכים כ' בתמוז, יום פטירת הרצל, שהוצע על-ידי הרוויזיוניסטים כ"יום העבודה" במקום אחד במאי; או י"א באדר, יום הזיכרון ליוסף טרומפלדור ולחללי תל-חי). יום הולדתו של ביאליק בי' בטבת נשאר על כנו, והוא נחוג במערכת החינוך זה שלושה דורות. יום זה עומד מן הסתם בסימן הקונצנזוס, ותעידו על כך הפופולריות של ביאליק שאינה דועכת: המהדורות החדשות של שיריו לילדים היוצאות לאחרונה עם איוריהם של טובי המאיירים, בצד קלטות המציגות באופן חי ודינמי את שיריו המאוירים על המרקע. כאמור, אין מדובר בתכתיב שבכפייה, כי אם בחג הממלא ככל הנראה צורך חי ואמִתי (תיאור משעשע של יום הולדתו של ביאליק מצוי בסיפורה של עמליה כהנא-כרמון "לב הקיץ, לב האור", שבו הילד חוזר מן הגן ומספר בשמחה כי למד על חיים מחמל ביאליק).

שירים אלה, שילדי ישראל לומדים בגן ובכיתות הנמוכות של בית-הספר היסודי, עוסקים ברובם בנושאים אוניברסליים, על-זמניים ובלתי מתיישנים, כאהבת הורים לילדיהם, אהבת ילדים לחיות המחמד שלהם, קנאת ילדים לרכושם, שאיפתם להתחרות ולנצח את היריב במשחק, וכיוצא באלה נושאים בלתי מתיישנים (שעל פניהם נסוך קסמו של הסגנון הביאליקאי, לרבות משקלו וצליליו). העובדה שביאליק סירב "להתיילד" בכתיבתו לילדים, והעניק להם יצירות שאינן מעל ליכולת השגתם, אך גם לא מתחת ליכולתם זו, אף היא עשויה להסביר את סוד אריכות ימיהם של שירים "פשוטים" אלה. במרוצת השנים שחלפו מיום פרסום הספר *שירים ופזמונות לילדים* (תל-אביב תרצ"ג), זכה הספר לעשרות מהדורות ולמיליוני קוראים.

הסיבות שהאיצו בביאליק לחבר שירים לילדים

את ניסיונותיו הראשונים בכתיבה לילדים ולנוער ערך ביאליק בשנות מפנה המאה העשרים, בתום העשור הראשון ליצירתו, במקביל לגישושים

ראשונים שערך בתחומי השירה "העממית", בתחומי הסיפורת ובתחומי הכתיבה ביידיש. מותר כמדומה לשער שהניצוץ הראשון והכוח המדרבן לכל הניסיונות היצירתיים הללו היה "פוליטי" ביסודו: ביאליק ניאות לכתוב שירים אחדים לילדים ושירים אחדים ביידיש, רק משעורכו הראשון וידידו הטוב י"ח רבניצקי, יסד בשנים 1898 - 1899 את עיתונו *לילדים האביב* ואת עיתונו ביידיש *דער יוד*, וביקש מהמשורר הצעיר להשתתף בעיתוניו החדשים כדי לסייע לאחד-העם במאבקו על הנהגתה של התנועה הציונית. בקשתו המפורשת של רבניצקי, יד ימינו של אחד-העם, ציוני והֶבּראיסט מושבע, לכתוב כתיבה כמו-עממית - לילדים ולהמוני בית ישראל - נתנה לביאליק לגיטימציה להנמיך את מודוס הכתיבה שלו, שהיה עד אז מוגבה, חגיגי והגותי בעיקרו, ולפנות לסוגי כתיבה עממיים, רגשניים ו"נמוכים", שעד אז היו לגביו "מחוץ לתחום".

אחד-העם האריסטוקרט דגל בטוהר השפה, סלד מלשון יידיש ומן העיסוק בפולקלור, והשקפתו האליטיסטית לא הקלה את מגעיו עם הציבור הרחב. הימים היו ימי הקונגרסים הציוניים הראשונים, וביאליק הבין שלא עלה בידי אדם מורם מעם כדוגמת אחד-העם להלהיב את המוני העם כשם שהצליח מתחרהו, המחזאי והעיתונאי תאודור הרצל, שהבין היטב את כוחה של תקשורת ההמונים בת הזמן החדש, וידע לנצל את יתרונותיה. ביאליק אף הבין שכתיבה להמוני בית ישראל, מה גם לדור העתיד, שיכשיר את הדרך לעשייה הציונית, היא צו השעה, במיוחד לנוכח העובדה שהחוגים האנטי ציוניים ביקשו בעשור הראשון של המאה העשרים לראות בלשון יידיש את השפה הלאומית ולעשותה כלי במלחמת המעמדות.

שיר ילדים ביידיש כדוגמת "אונטר די גרינינקע בוימעלעך" ["תחת העצים הירקרקים"], שנדפס בשבועון *דער יוד* באלול תרס"א (1901), והפך עד מהרה לשיר מולחן ואהוב על כל שדרות העם, שייך לאותה מגמה שביקשה לקרב את המוני בית ישראל אל עיתוניו של אחד-העם ואל הציונות הרוחנית מבית-מדרשו. לאותה מגמה שייכים שירים כדוגמת "ים לידער" (שירי ים), שהפכו לשירים ציוניים פופולריים, הגם שנכתבו בלשון יידיש, ואולי דווקא משום כך. ביאליק שר בשירי הילדות

שלו גם על ילדותו שלו, גם על ילדותו של "כל יהודי" וגם על ילדות האומה. בשירי הים הוא שר גם על געגועיו לארץ-ישראל, גם על געגועי דורו לארץ "החמה היפה" וגם על געגועיו של היהודי בן כל הדורות לארץ אבותיו.

כשהחל ביאליק בכתיבה למען ילדים - לגיל הרך, לילדים ולנוער - הוא חי ופעל בתוך חבורה לא-גדולה של סופרים דו-לשוניים, תושבי אודסה, שחוללה מהפכה שקטה בתרבות עם ישראל. מול עיניו הרואות התחולל הנס: סופרים אודסאיים, כדוגמת מנדלי מוכר ספרים ושלום עליכם (ובמקביל, בני הפלוגתא שלהם דוד פרישמן ויצחק ליבוש פרץ, אנשי ורשה) הצליחו לשַנות כבמטה קסמים, בתוך שנים אחדות, את הלשון העברית ואת ספרותה, אף את ספרות ישראל כולה, בהוסיפם לספרות פן כמו-עממי שלא היה בה קודם לכן. רוחות חדשות, רומנטיות ובתר-רומנטיות, החלו לחדור אל הספרות העברית, שהייתה עד אז שכלתנית מדיי כספרות ההשכלה, או רגשנית מדיי, כספרות חיבת-ציון. תפיסת השיר ברוב חטיבות ספרות ההשכלה הייתה תפיסה מוגבהת, שראתה בספרות בכלל, ובשירה בפרט, צורה נעלה ומרוממת של הביטוי האנושי. מתוך השקפה נאוקלסית, נטו רבים ממשוררי ההשכלה לתאר את השירה "בת השמים", שמקורה ב"שפריר עליון", והיורדת אל הארץ בסיועו של משורר מכונף המחונן "בחסד עליון".

ביאליק הצליח להנמיך את המודוס של השירה העברית "הקנונית", לעשותה "עממית" וקרובה יותר ללֵבם של ילדים ושל הציבור הרחב. ב"שירתי" וב"זוהַר" עיצב סיפור חיים של ילד יתום ממשפחה דלה וקשת יום, בנוסח המציאות המתוארת ב*בעמק הבכא* של מנדלי מוכר-ספרים וב*מוטיל בן פייסי החזן* של שלום עליכם ("אשריי, יתום אני"). גרעין של אמת חוץ-ספרותית ויסודות לא מעטים של בדיון, המבוססים על המסופר באגדות שממקור ישראל, שימשו בסיפור יתמות רגשני זה בערבוביה. כך השיג המשורר הצעיר הזדהות ואהדה בקרב קהל קוראים רחב, שקָצָה נפשו ברציונליזם המשכילי, הקר והמנוכר. ביאליק הביא אפוא אל תחומי השירה "בת השמים" אותם נושאים וגיבורים "נמוכים" וטעוני רגש, שעד אז ניתן היה למצוא כמותם רק בפרוזדוריה

של הסיפורת העברית בת "המהלך החדש", או בסיפורת של מנדלי מו"ס ושלום עליכם, אך לא בטרקליניו של "היכל השירה". הדרך שבה פנה אל קוראיו, כשם שאדם מֵשִׂיח עם חברו ("הֲתֵדַע מֵאַיִן נָחַלְתִּי אֶת-שִׁירִי?"). הדרך הכֵּנה והמשכנעת שבה סיפר על מצוקותיו של ילד שנתייתם מאב ויצא מחשכת החדר אל הטבע הזוהר, קירבה אליו את קוראיו, צעירים כקשישים.

בשנות מִפנה המאה העשרים השמיע דוד פרישמן את הקריאה "בֹּראו נא ילדוּת לילדי ישראל",[4] שכן ילדי ישראל (בנים בלבד) נשלחו עד אז אל "החדר" ללמוד קרוא וכתוב בגיל 3 - 4, בעת שבני גילם אצל המתוקנות שבאומות העולם חבשו את ספסלי גן-הילדים. שירי ילדים ומשחקי ילדים עבריים כמעט שלא היו אז בנמצא ב"רחוב היהודים", וגם אותם שירים ודקלומים שבלשון יידיש המצויים באסופת שירי העם היהודיים גינזבורג-מארק במדור "שירי ילדים וחדר" (שירים מס' 84 - 133 במהדורה המקורית), למעשה נועדו ספק לילדים ספק לבני העם כולו. השינון והציות היו מנת חלקו של הילד העברי, ללא שירים ושעשועים, יצירה וצעצועים. לימים, כאשר כתב ביאליק את השורות הנודעות: אוֹמְרִים, יֵשׁ בָּעוֹלָם נְעוּרִים - / הֵיכָן נְעוּרָי? [...] אוֹמְרִים, אַהֲבָה יֵשׁ בָּעוֹלָם - / מַה-זֹּאת אַהֲבָה?" היו בדברי קינה זו יסודות של קינה אישית ושל קינה לאומית-קולקטיבית גם יחד. היהודי, כל יהודי לא ידע נעורים ואהבה מה הם, כי עַם שנהג לשלוח את בניו בגיל שלוש-ארבע ל"חדר" והשיאם נישואי קטינים, שלל מהם את מנעמי הילדוּת ואת מנעמי האהבה. כאשר פתחו יחיאל הלפרין ויצחק אלתרמן את הקורסים הראשונים להכשרת גננות עבריות, הפשיל ביאליק את שרווליו וכתב פזמונים לגן-הילדים העברי, וכשהקימו השניים את *הגנה*, כתב-עת ראשון לענייני גן-הילדים, הזדרז ושלח אליהם ממיטב שיריו לגיל הרך. הוא הכיר בחשיבותו של השינוי המהפכני בחינוך העברי, שחוללה הקמתו של גן-ילדים עברי, וביקש ליטול חלק במפעל חלוצי זה. גם ביאליק, כמו פרישמן, ביקש לתת לילדי ישראל טעם של ילדוּת, ואם נשללו מהם חוויות הילדוּת הממשיות, הרי שהספרות יכולה לנסות למלא את החסר ולברוא מסורת במקום שהיא חסרה. אפילו בערוב יומו,

בעת ביקורו בלונדון, השמיע באוזני הסופר הצעיר מרדכי עובדיהו את השקפתו בנושא זה, שבו הגה יומם וליל:

> יותר מבשאר מקצועות הספרות מורגש אצלנו חסרון גדול בספרות ילדים ראויה לשמה. כאן עלינו ליצור ממש יש מאין; שהרי חסרים אנחנו לא בלבד את החומר ואת התכנים - חוויות של ילדות אמִתית, שופעת אור ושמחה, שכמעט נשללה מאתנו בחשכת גלותנו הארוכה, אלא חסרים אנו אף את הכלים העיקריים - שפת ילדים טבעית, על צליליה הרכים והפשוטים, שבלעדיה אין אחיזה ואין קיום לשום ספרות ילדים.[5]

אכן, קריאתו של פרישמן לתת ילדות לילדי ישראל, במקביל לשאיפתו של הפלג האחד-העמי בציונות להגיע אל הילדים, הוליד את הופעתם של עיתוני ילדים לא מעטים בשנות מִפנה המאה העשרים, והיווסדותה של עיתונות הילדים העברית גם היא הייתה אחת הסיבות שעודדו את ביאליק לכתוב לילדים ולנוער. דא עקא, ידידו של ביאליק ועורכו הראשון, י"ח רבניצקי, החזיר למשורר את שירי הילדים הראשונים שלו, עד שלבסוף נתרצה והדפיס בעיתונו את "פעמי אביב" - שיר טבע המבשר את הופעת כתב-העת *האביב*. באותה עת נהג ביאליק (כפי שנהגו יל"ג ואחדים מסופרי הדור החולף) לרמוז לשמות כתבי-העת בשיריו, וכך הכריז, למשל, "הקימו הדור!" (בשירו "למתנדבים בעם" שנועד להידפס ב*הדור* של פרישמן). לסדרת ניסיונות אלה לכתוב שיר ילדים למען *האביב* יש לצרף כנראה את השיר הגנוז "אַל תראו שהחורף מולך", המבשר את בוא האביב, תרתי משמע: "אַל תִּרְאוּ שֶׁהַחֹרֶף מוֹלֵךְ / וּבְכֹבֶד צָבָא בָּנוּ מוֹשֵׁל - / כִּי הִנֵּה אֲבִיבֵנוּ הוֹלֵךְ / וּבְכָל מַחֲנֵהוּ יַרְבֶּה כוֹשֵׁל. / עַם מְלֹא יְלָדִים קְטַנִּים בָּא, / בְּזִיו שְׁמֵי עָל וּבְקַרְנֵי חַרְסָה; / וְעַד הַבֹּקֶר אוֹר - מִצְבָא / הַחֹרֶף לֹא יִשָּׁאֵר פַּרְסָה". משמע, כתב-העת *האביב*, ולא רק עונת השנה הבאה אחרי החורף, ואִתו ילדים קטנים לרוב, ממיסים את הקיפאון ואת הקיבעון, שאפיינו את הספרות העברית במאה הי"ט, בתקופה שקדמה לתחיית השפה. באותה עת כתב ביאליק את שירו "עומד אני ומפשפש בארון ספרי אבא זקני", תקדימו הגנוז של השיר "הקנוני" הנודע "לפני ארון הספרים", ובו עומד הדובר ופונה אל

מערכות הספרים בקריאה נרגשת: "בַּקַּיִץ הֱיִיתֶם פַּרְדֵּסִי וְגַן שַׁעֲשׁוּעַי", וכוונתו לא רק לפרדס ולגן-שעשועים כפשוטם, אלא גם לכתבי-העת *פרדס* ו*גן שעשועים*, שהזינו את רוחו ופרנסוה בימי נעוריו ועלומיו.

בשנות מִפנה המאה העשרים שינה ביאליק את הפואטיקה שלו תכלית שינוי, ובחר לשוות לשירתו חזות אישית, כמו-אוטוביוגרפית (עובדת היותו יתום מאב גרמה לרבים מקוראיו וממבקריו להאמין שיצירתו הכמו-אוטוביוגרפית משקפת אמת לאמִתה ו"מתעדת" את תולדותיו כמות שהן). הוא בחר כאמור להעמיד במרכז יצירתו, בשירה ובפרוזה, "דמות של ילד או נער מרקע עממי דל, במתכונת דמויות הילדים והנערים שאכלסו את ספרות העולם (למן אוליבר טוויסט האנגלי ועד תום סויר האמריקני, גיבורי הספרים הנושאים את שמם) ואת הספרות העברית (למן גיבור ספרו של פרץ סמולנסקין *התועה בדרכי החיים* ועד גיבורו של שלום עליכם ב"אשריי יתום אני"). שירתו אימצה לעצמה נקודת תצפית של אדם צעיר - ילד, מתבגר, או בוגר החוזר אל ילדותו - ולא של אדם זקן, שבע צרות וייסורים, כבשיריו הלאומיים המוקדמים.

בשירים המוקדמים שיקפה דמותו של הדובר הישיש את האומה הישישה וידועת הסבל. בשנות מִפנה המאה העשרים, השליך ביאליק את "האני" הזקן (כפרסונה ספרותית, מיתֶטית או אלגורית) כמי שמשליך מחלצות ישנות, ובמקומה העטה על יצירתו בגדים חדשים, שיתאימו לתקופה החדשה - תקופת התחייה הלאומית הטבולה בטל ילדוּת ומדיפה ניחוח נעורים. השינויים הטיפולוגיים והרטוריים הללו תאמו גם את המהפך הרומנטי שסחף אז את הספרות העברית, עם ההתנערות מן הקלסיציזם של תקופת ההשכלה ומן הסנטימנטליזם של שירת "חיבת ציון". מאחר שהתחיל לכתוב ביצירתו למבוגרים *על* הילדוּת ועל דמויות של ילדים, אך טבעי היה שיתחיל לכתוב שירים ואגדות גם *למען* הקורא הצעיר. לא תמיד הציב גבול ברור ומובחן בין שתי הקטגוריות הללו.

על אחדים מהספרונים המנוקדים והמצוירים שלו לילדים ולנוער רשם ביאליק "לקורא הצעיר ולעם", כי גם רבים מבני העם עשו אז כאמור את צעדיהם הראשונים בתרבות העברית - בין שנתחנכו ביידיש

ולא הכירו את העברית המודרנית, בין שהתבוללו למחצה וחזרו לעמם ב"דרך תשובה", ואף שהיו בני בית בתרבות הרוסית או הגרמנית, היו עדיין בבחינת דרדקים גמורים בתרבות הלאומית. את הספרונים הללו יעד אפוא ביאליק לקהל-יעד כפול, ומטבע הדברים הגיש לקהל קוראיו יצירות מרובדות, שעשויות לקלוע לטעמם של קוראים צעירים ומבוגרים כאחד. המבוגרים יכולים היו להיזכר בהנאה נוסטלגית במשובות הנעורים שלהם, והצעירים - להתבונן במעשי הילדות "בגובה העיניים", ללא פרספקטיבה וריחוק. המבוגרים יכולים היו ליהנות מן הרמיזות המתוחכמות לעניינים אקטואליים ששילב ביאליק ביצירותיו לילדים, ואילו הילדים יכולים היו להפיק הנאה מתהפוכות הגורל העוברות על הגיבורים ומן התחבולות המשעשעות שמפעילים גיבורים אלה כדי לשנות את גורלם.

גם חלק גדול משיריו הארוכים לילדים, שנוצרו בתקופת ברלין, מקורם בצרכים מו"ליים כפולי-פנים כעין אלה, וחלקם - כגון המקמה "התרנגולים והשועל", אך לא היא בלבד - יועד לקהל יעד כפול: לילדים ולמבוגרים גם יחד. ביאליק המו"ל והמדפיס הוציא כל אחד משירים ארוכים אלה, ביחד עם שותפתו להוצאת "אופיר" תום זיידמן-פרויד או בלעדיה, בספר מיוחד, בפורמט גדול, בניקוד ובלוויית ציורים. מאחר שהשותפות עם תום זיידמן-פרויד נתפרקה, בשל סכסוך עסקי, שלא הגיע ליישובו, התמהמהה תכניתו של ביאליק להוציא לאור את שיריו לילדים בברלין, ותכניתו זו התממשה רק בימי שבתו בתל-אביב, בשנת תרצ"ג (1933), כעשור תמים לאחר שתכנית זו הבשילה לראשונה בטרם עלתה על שרטון.

בתורת מו"ל ובעל בית-דפוס הִרבה ביאליק להתלונן באיגרותיו לרֵעיו בקריית ספר העברית על הרגליו הנפסדים של הציבור ברכישת ספרים: לעצמו אין האדם מישראל מתיר קניית ספר, אם אין המדובר בספר תורה ותפילה. רק לשם קניית ספר לילדיו הריהו מוכן לפתוח את ארנקו. אכן, לספרי ילדים היה ביקוש רב, וביקוש זה - במקביל לתכניותיו של ביאליק המחנך לשנות את פני החינוך העברי בדורו - הולידו תכניות מו"ליות למכביר, או "פְּלַאנים", כפי שנהג ביאליק לכנות את התכניות

והרעיונות שהגה בתחומי ההוצאה לאור. חלק גדול מסיפוריו הגנוזים מאותה עת על נעוריו של שמואליק בבית אבא (גיבור שהתגלגל גם אל הסיפורים "הקנוניים" - אל "ספיח" ו"החצוצרה נתביישה") הם ככל הנראה ניסיונות למלא את צורכי הסדרה "ביבליותקה 'מוריה' לבני הנעורים", שספרוניה יצאו בתכיפות, נחלו הצלחה, וביאליק המו"ל הצעיר ישב אל האָבניים כדי למלא את החסר.

מורה הכותב לתלמידיו

חבורת הסופרים של אודסה אף הקימה מערכת חינוך חדשנית, שהתבססה על "חדר מתוקן" ועל "ישיבה גדולה" (לשון אחר, על בית-ספר יסודי ועל גימנסיה עברית). בצִדם קם ופעל בית-מדרש למורים מיסודה של חברת "תרבות", שגם בו לימדו סופרי אודסה, וביאליק בתוכם. השמות "חדר" ו"ישיבה" נשמרו בכוונת מכַוון כדי שהורים שמרניים לא יחששו לשלוח את ילדיהם למוסדות לימוד חדשניים אלה (וזאת בניגוד לסופרים "הצעירים" שביקשו לחולל את "שינוי כל הערכים" לאלתַר). ביאליק לימד ב"חדר המתוקן" של אודסה וב"ישיבה הגדולה" שלה, ביחד עם חברו ש' בן-ציון, שאף הוא פנה אז לכתיבת סיפורי ילדות, המותחים ביקורת על שיטות הלימוד הנפסדות ב"חדר" מן הנוסח הישן ("נפש רצוצה"). "הפרוגרמות" שנשמעו אז ברמה תבעו שינויים מפליגים בחינוך העברי, ושינויים אלה הולידו תופעות חדשות בתרבות ישראל: גם בנות החלו לחבוש את ספסלי הלימודים ב"חדר המתוקן", ומבין הבוגרות הראשונות, שהגיעו לבשלות ולבגרות בעשור השני של המאה העשרים, נולדה המשמרת הראשונה של הסופרות העבריות, אשר הוציאה לאור את ניצני יצירתה - בסיפורת, בתיעוד ובשירה - בשלהי מלחמת העולם הראשונה.

ביאליק שהשתקע באודסה בשנת 1900, לאחר שנות "מלמדות" בסוסנוביץ, גיבש לעצמו דעות מוצקות בנושא דרכי החינוך הרצויות, ואותן ניסה להחיל ב"חדר המתוקן", שפעל מטעם "חברת החינוך". הוא עצמו נמנה עם חבר מוריו של "החדר המתוקן", אשר נועד למשוך אל החינוך העברי-לאומי המתקדם את הציבור המשכיל, ואפילו את

הציבור המתבולל-למחצה ששב לעמו, זה שה"חדר" מן הנוסח הישן היה לו לזרא. עוד בראשית דרכו כתב המשורר שיר סַטירי, שבו שם ללעג ולקלס את "החדר" הישן, שסר חִנו בעיני החוגים המתקדמים: "כַּמָּה נָאִים הָאֵילָנוֹת / עָלֶה יָרֹק, פִּרְחֵי אָבִיב. / אַל לְיֶלֶד לוֹמֵד תּוֹרָה / שַׁעֲשׁוּעִים, שְׂחוֹק אִוֶּלֶת. / עֵמֶל, טִרַח, יֶלֶד עִבְרִי, / עֵמֶל טִרַח עִם תּוֹעֶלֶת. / עַל יְמִינָם עִם הָרְצוּעָה / וּבְשִׂפָתָיו זַעַם שָׂטָן, / עוֹמֵד רַבָּם חָשׂוּף - בִּלְתִּי / הַתַּחְתּוֹנִים, טַלִּית קָטָן, / פִּיו יַז קֶצֶף וְלַפִּידִים / וְלִגְוִיהֶם הֵכִין שְׂבָטִים".

בשיר גנוז זה, שכתיבתו לא נשלמה, חיקה המשורר את סגנונם האופייני של "מחזיקי נושנות", שאינם מתירים ליהודי ליהנות מיפי הטבע, ברוח המימרה מפרקי אבות: "המהלך בדרך ושונה ומפסיק ממשנתו ואומר: מה נאה אילן זה ומה נאה ניר זה מעלה עליו הכתוב כאילו מתחייב בנפשו" (אבות ג, ז). תמונות כאלה, אמר ביאליק בשיר זה, מבלי לומר זאת מפורשות, הולכות ובטלות מן העולם, ואת מקומה של שיטת החינוך הנושנה יורשת שיטת חינוך חדשה, היפה לצורכי השעה. תיאורי "החדר" וה"מלמדים" בסיפוריו ("ספיח", "מאחורי הגדר") ובאיגרותיו הכמו-אוטוביוגרפיות מלמדים שהמשורר-המחנך חתר לסלק מעל הדרך את הישן והדוגמטי, להשתלב במגמות הרפורמטוריות של החינוך העברי בן-הזמן ולהנחיל את ערכיהן לתלמידיו. בשירי הילדים שלו, הרבי אינו מלמד את תלמידיו בחדר צר וחשוך, כמקובל. נהפוך הוא, הוא מלמדם בחיק הטבע, יָשׁוּב תחת עץ כדבורה הנביאה בשעתה. לכאן שייכים שירי האל"ף-בי"ת הרבים שכתב ביאליק לילדי ישראל (למן השיר הגלותי "אָלֶף בֵּית, אָלֶף בֵּית / אַבָּא קָנָה לָנוּ עֵז", וכלה בשיר "הנער ביער", שבו מסתדרות בחלום חיות הטרף המפחידות בסדר אל"ף-בי"ת, והילד הסורר, שמאס בלימודיו ב"חדר", חוזר בן-לילה מסורו והופך לתלמיד מצטיין). לקורא הילד שירי אל"ף-בי"ת כאלה אינם אלא תחבולה מנֻמוטכנית ללימוד קריאה, אך לקורא הבוגר הם מציעים במקביל גם אלגוריה לאומית מורכבת ובה שלל משמעויות אקטואליות והיסטוריוסופיות, פסיכולוגיות וחברתיות.

את ביקורתו על שיטות הלימוד המקובלות ב"חדר" הפגין ביאליק גם בשיר הילדים "הגדי בבית המלמד", המתאר בלגלוג את מאמצי הסרק

שהוקדשו לשינון בלתי פוסק. בשיר זה מתגאה המלמד בתלמידו הנבחר - גדי שהגיע לתלמוד תורה מתוך תאוות דעת לשמה (כמין בבואה קריקטורית של רבי עקיבא, שנשאר עד שנתו הארבעים בבורותו), ולמד יומם ולילה להשמיע מ"ם בסגול ("מֶה"), עד שהפך לאחד מגדולי התורה: "כָּכָה לָמַד לוֹ הַגְּדִי / צֵרוּפֵי אוֹתִיּוֹת מִפִּי. // לָמַד, רָם וַיְהִי לְתַיִשׁ, / קַרְנָיו בַּרְזֶל, מִצְחוֹ שַׁיִשׁ. / וּבְהִתְהַלְּכוֹ בְּרֹאשׁ עֲדָרִים / מַרְאִים בְּאֶצְבַּע: עוֹקֵר הָרִים! / זָקָנוֹ מְגֻדָּל, פִּרְקוֹ נָאֶה - / וּבְתַלְמִידֵי זֶה אֶתְגָּאֶה. / תַּעֲמֹד זְכוּתִי לִי לְמָגֵן / כִּי הֶעֱמַדְתִּי תַּלְמִיד הָגֵן. / נֶפֶשׁ אִלְּמָה חָכְמַת-מֶה-לָּהּ / נִתַּן פֶּה לָהּ, אָמֵן סֶלָה".

תיאור הגדי הלמדן, המהלך בראש הצאן בחשיבות, מלא הכרת ערך עצמו, מזכיר את תיאוריהם של רבנים ותלמידי חכמים, שכונו בכינויי שבח מופלגים, כגון "תרשישים", "אילים" ו"נשרים" ("רם" הוא הומופון של ר"ם - ריש מתיבתא, כלומר, ראש ישיבה). תיאור זה מזכיר אף את תיאורי בני הישיבה ב"קוצו של יוד", הנוערים כגורי אריות (ודוק: יל"ג משתמש במילה "נוערים", משל היה הלמדן חמור נושא ספרים, שקם בשאגה כארי לעבודת הבורא), וכן את תיאורו של בן הישיבה המתעורר לחיים מחודשים ב"משירי החורף" (תרס"ד):

וְהִנֵּה שָׂבָה זְרֹעֵי בַרְזֶל!
תְּנוּ לִי הַר וְאֶעְקְרֶנּוּ!
תְּנוּ לִי כְּפִיר וַאֲשַׁסְּעֶהוּ,
עוֹג אוֹ גָלְיַת - וְאֶרְמְסֶנּוּ! [...]
אָמְנָם בֶּן-יְשִׁיבָה אָנִי,
מִצְחִי - שֶׁלֶג, פָּנַי - שִׁיד,
אַךְ, כְּחֹרֶף זֶה, צָבַרְתִּי
כֹּחַ תַּחַת שִׂרְיוֹן גְּלִיד - - -

בשירים כאלה הציב ביאליק משקל נגד קליל ומבודח לשירי בית-המדרש הרציניים שלו ("באוהל התורה", "מבני העניים", המתמיד", "אם יש את נפשך לדעת" ועוד), שבהם מוצג הקרבן שמקריב הלמדן על מזבח לימוד התורה. אך בין שביאליק תיאר את ילדי ישראל ב"חדר" וב"ישיבה" בשגב ובין שתיארם בהיתול, כאן וכאן ניכר צערו על כך

שאנרגיה לאומית רבה ועצומה מתבזבזת לריק. אילו הוקדשו אותם כוחות נפש למטרה לאומית גדולה וממשית, טען ביאליק בהזדמנויות אחדות, היה העם יכול לעלות על דרך המלך ולמשות את עצמו מעמק הבכא - ממצבו העלוב והמושפל. המשורר ראה בשתי התקופות של החינוך העברי - תקופת "החדר" ותקופת "החדר המתוקן" - בבואה בזעיר-אנפין של שתי תקופות בחיי העם: תקופת הגלות ותקופת התחייה הלאומית, שמרדה בחוקיו הקפואים של העולם הישן.

"אין סתירה בין החיים והחדר" כתב ביאליק לרבניצקי באיגרת שלא נשלחה ליעדה, ואת אמונו בכלל ברזל זה שיקע בעבודת עריכה רבת היקף שערך עם רֵעיו להוראה ב"חדר המתוקן", שהיו גם שותפיו בהוצאת "מוריה". המגמה הייתה ברוח הדברים הפרוגרמטיים שהשמיע ביאליק בסוף שירו המוקדם "על סף בית המדרש" - לקרוע חלונות לתרבות העולם, להרחיב את יריעות האוהל ולתת לילדי ישראל אוויר לנשימה:

לֹא תָמוּט, אֹהֶל שֵׁם! עוֹד אֶבְנְךָ וְנִבְנֵיתָ,
מֵעֲרֵמוֹת עֲפָרְךָ אֲחַיֶּה הַכְּתָלִים;
עוֹד תִּבֶּלֶה הֵיכָלוֹת, כַּאֲשֶׁר בְּלִיתָ
בְּיוֹם הֶרֶס רָב, בִּנְפֹל מִגְדָּלִים.
וּבְרַפְאִי אֶת-מִקְדַּשׁ יְיָ הֶהָרוּס -
אַרְחִיבָה יְרִיעוֹתָיו וְאֶקְרַע לוֹ חַלּוֹנִי,
וְהָדַר הָאוֹר חֶשְׁכַת צִלּוֹ הַפָּרוּשׁ - - -

ערכים רומנטיים, הקוראים דרור ליצרים, לרגשות ולדמיון, פרצו את מוסכמותיו של העולם הישן מתוך בוז לכל דבר שריח של שמרנות נודף ממנו. דברים בזכות הילד, לרבות הילד הקונדס, השמיע ביאליק באותה עת בשיר הילדים הראשון שלו שבא בדפוס - "מעשה ילדות". שיר זה מתאר נער, המאחר לצאת ממיטתו ליום לימודים, אך השיר אינו מציגו כעצלן הראוי לגינוי, כי אם מזכה אותו ביחס אוהד ומתחשב. כשהחל ביאליק בכתיבת סיפורים, הוא הִרבה להציג בהם ילד יצירתי, בעל חלומות ודמיונות, שעולם המבוגרים המעשי אינו רווה ממנו נחת, תוך היענות לגישות רומנטיות, נוסח רוּסוֹ, המדברות בזכות היניקה מן

הטבע והקוראות תיגר על מוסכמותיה הקפואות של החברה הצבועה.

לא אחת מתח ביאליק ביקורת נוקבת על "החדר", ברוח ספרות ההשכלה ומלחמת התרבות של יל"ג ולילינבלום, שהאמינו שאם תתחולל רפורמה בחינוך העברי ובחיי הקהילה, תעלה ארוכה לנגעי העם. ואולם, תהום פעורה גם בינו לבין סופרי ההשכלה: ביאליק, שצעירי דורו נתפכחו בעקבות הפרעות ("הסופות בנגב"), לא ראה בדרכי הלימוד ב"חדר" את מקור נגעיו של העם, ואף חשש שדרך "הצעירים", הנוהים אחר "האור" הבא מבחוץ - מתרבות גרמניה בכלל, ומתורת ניצשה בפרט - מסכנת את אחדות העם ואת קיומו. הוא ראה את החיים היהודיים מן הנוסח הישן על צלליהם ואורותיהם, ואפילו סָנגר על שיטות החינוך הנושנות באחד מנאומיו, באומרו שה"חדר" היה מוסד דמוקרטי וסוציאליסטי, שבו הכשרון הכריע, ולא מוצָאו של התלמיד או מעמדו הכלכלי: "בית הספר העברי - ה"חדר" - היה תמיד המבצר ששם היו מתאחדים ילדינו, ללא תשומת פדות, ולא ניכר שוע לפני הדל. הכשרון הוא שהכריע".[6]

על הנחות יסוד שוויוניות אלה, טען ביאליק, בנאומו האמור, התחנכה האומה כל ימיה, "ואפילו העני והפחוּת בישראל מסר את נפשו על לימוד בניו והוציא על זה פעמים גם חצי פרנסתו ויותר". רעיון זה מצא את ביטויו ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה. באופן גלוי ומפורש ניתן לאתרו בסַטירה מוקדמת של ביאליק - יצירתו הגנוזה "רחוב היהודים" - שבה כלולה ביקורת כמו-משכילית על הצחנה העולה מן השוק היהודי, מסביבות בית-הכנסת ומרובע דלת העם - אך האם היהודייה הפשוטה בשיר זה נותנת מטבע ביד בנה, ושולחת אותו ל"חדר", לבל יוציא זמנו לבטלה ("וַתּוֹצֵא חֲצִי שְׁקָלָהּ הָאַחֲרוֹן מִצְּרוֹרָהּ / קָרְבָּנָהּ לַאדֹנָי עַל מִזְבַּח הַתּוֹרָה"). גם בשיריו הגנוזים "מבני העניים" ו"באוהל התורה", גם בשירו הבלתי גמור "יונה החייט" וגם בשירתו הגדולה "המתמיד" תיאר ביאליק, כבנאומו, את האם היהודייה האביונה, השולחת את בנה למקום תורה ואינה חסה על ממונה.

יל"ג המשכיל תלה בשירו "בנעורינו ובזקנינו נלך" את סוד קיומו של העם ב"חוט המשולש": מוצָא אחד, תורה אחת ושפה אחת. לעומתו

תלה ביאליק (בנאום זה, אך לא בו בלבד) את סוד קיום הנצח של האומה בתלמוד-תורה, ברומזו לכך שהוא מתווכח בסוגיה זו עם יל"ג: "על הדעות ועל ההשקפות האלה נתחנכה האומה הישראלית *בנעריה ובזקניה* במשך שבעים דורות. בהתאם להן בנתה את בתי חייה הארעיים בגולה, עליהן נהרגו ובזכותן נתקיימו". ביאליק לא הצטרף אפוא למגמה הרווחת בספרות ההשכלה, אלא לכאורה: ביצירתו לסוגיה יש אמנם תיאורים ביקורתיים על "החדר" ועל המלמד המכה את תלמידיו ברצועה, אך הוא מאזן תמיד את התמונה, ומציג גם מלמדים נאורים, המשמשים לתלמידיהם מקור של אור והשראה.

אכן, בין שירי הילדים של ביאליק יש קבוצה גדולה של שירי אל"ף-בי"ת, שמתוכם ניכר יחסו האמביוולנטי של ביאליק כלפי "החדר" - יחס שאהדה וסלידה משמשות בו בערבוביה. ביניהם השירים "אלף בית" ("אַבָּא קָנָה לָנוּ עֵז"), "מעשה ילדות", "מורנו רב חסילא", "אלף בית" ("מֹשֶׁה שְׁלֹמֹה / אִישׁ לִמְקוֹמוֹ"), "הנער ביער", "הגדי בבית המלמד" ועוד. בסיפוריו ("מאחורי הגדר", "החצוצרה נתביישה", "ספיח" וכן באיגרות האוטוביוגרפיות) מוצג המלמד ב"חדר" מצדו הנלעג והעלוב, אך בדרך-כלל מאַזן את התמונה מלמד אחר, מתקדם ורחב דעת, הנוטע בלב הילד את אהבת התורה והדעת, אף מקנה לו אהבה לטבע ולאמנות, כעין המלמד ליפא הראובני מספרו של מנדלי *בימים ההם*.

ספרות הילדים והפולקלור היהודי הגלותי

הא בהא תליא: צרכים מו"ליים ממשיים ופרגמטיים לבשו גם לבוש אידאולוגי בדמות "רעיון הכינוס", ולהפך - התביעות שנשמעו אז ברמה, לרגל התכנסות הקונגרסים הציוניים הראשונים, לאסוף את קניניי הרוח של האומה מכל הדורות, לבשו גם ממשות מו"לית בדמות עיבודים מספרות המקרא, מספרות חז"ל ומספרות ימי-הביניים. בתוך כך, החל הקהל לגלות עניין רב גם בפולקלור היהודי מן הדורות האחרונים, כפי שנמסר בעל-פה מאב לבן, ולא נרשם עד אז בספר.

בשנת 1901, לאחר ניסיונות וגישושים אחדים, יצאה לאור בס"ט פטרבורג אנתולוגיה מקיפה ומרשימה של שירי-עם יהודיים, בעריכת

חוקרי האתנוגרפיה והפולקלור שאול גינצבורג ופסח מארק. האסופה עשתה על ביאליק רושם רב, ועקבותיה נודעו עד מהרה הן בשירתו "הקנונית" והן בז'נרים המשניים ("שירי העם" ושירי הילדים שלו). היה זה מעשה נועז וחסר תקדים כמעט מצִדו של ביאליק לכתוב שירי-ילדים לצורכי היומיום - שירי ערש, שירי נדנדה, שירי משחק, שירי סעודה וכדומה - בשפה שאינה מדוברת. המשורר ראה בכך אתגר מעניין, אפילו קונדסי. הגבול בין "שירי העם" לשירי הילדים אינו תָחום תמיד, ואחדים משירי העם מצאו דרכם לקובץ *שירים ופזמונות לילדים*, קובץ שירי הילדים של ביאליק, ולהפך: שירים שכונסו בקובץ שירי הילדים נכללו גם, אם לפי ראות עיניו של המשורר ואם לפי החלטתם של עורכים, במדור "שירי העם" וה"פזמונות".

ביאליק הכיר באבסורד הגדול המאפיין את השירה "העממית" העברית של דור התחייה, לרבות שירת הילדים שהחלה אז להופיע. שיר עם טיבו שהוא עובר מדור לדור במסורת שבעל-פה, ואילו הוא ברא ז'נר ספרותי כמו-עממי, שלכאורה יוצר "פולקלור" בֶּן לילה. לידידו דרויאנוב כתב ביאליק בשמחה בלתי מסותרת: "עליי חביב עתה ביותר הז'נר העממי. לא ניסתה הלשון העברית באלה, ויש בכך פיקנטיות מיוחדה: שירי עם בלשון שאינה מדוברת!".[7] בטרם ידעו אימהות לדבר עם ילדיהן בעברית, כבר נוצרו למענן שירי ערש עבריים. בטרם הוקם גן ילדים עברי, כבר נוצרו למענו שירי ילדים שחיכו לשעת הכושר. בטרם ידע הציבור הרחב עברית מדוברת, כבר נוצרו "שירי עם" ופזמונות שילוו אותו בדרכו החדשה.

לא תמיד הקים ביאליק חיץ גבוה בין יצירתו למבוגרים לבין זו המיועדת לילדים ולנוער. את שירו "מתי מדבר" ניסה בתחילה לכתוב למען הקורא הצעיר, לפי בקשתם של הסופרים בן-אביגדור ושמואל ליב גורדון, עורכי כתב-העת לילדים *עולם קטן*, אך במהלך הכתיבה שינה את התכנית המקורית וכך נוצרה אחת הפואמות המורכבות ביותר בשירה העברית החדשה. את נוסח א' של "אגדת שלושה וארבעה" כלל ביאליק במהדורת יובל החמישים של כתביו (ברלין תרפ"ג) בתוך כרך הסיפורים, אות לכך שהועיד יצירה זו לקורא הבוגר, אך במרוצת הזמן יצאו אגדותיו

המעובדות של ביאליק גם במתכונת מנוקדת ומלווה בציורים המיועדת לקורא הצעיר. שירו "המכונית" נדפס במקומות אחדים, בעת ובעונה אחת, וביאליק ראה בו שיר-ילדים ופזמון למבוגרים גם יחד.

כאשר יצאה ב-1901 אסופת שירי עם היהודיים של גינצבורג ומארק, קיבל ביאליק דחף חזק ליצירת "שירי עם" ושירי ילדים "עממיים" - חיקוי לשירי העם ולשירי הילדים האותנטיים בלשון יידיש. בשירים אלה שולבו אמנם מוטיבים ודפוסים רטוריים מן הפולקלור הנאיבי, אך אלה גם הוטמעו במבנים אמנותיים משוכללים, שאין בהם מן הנאיביות ומן החספוס של היצירה העממית. אדרבא, השימוש בדובר תמים, שמאחורי גבו עומד המחבר האירוני, הפך את השירים הללו למפגן של אמנות האמירה העקיפה, האירונית, הרחוקה מן התמימות ומן הפשטות. בשירי העם היהודיים שמצא באסופת גינצבורג-מארק עשה ביאליק שימוש חופשי ובלתי מאולץ, ולא חשש לנפץ בהם את הדפוסים המקובלים או להופכם על פיהם. גם כאשר תרגם שיר עם או שיר ילדים עממי כלשונו, הוא ערך בו שינויים מחוכמים, והשתמש בו בחומרי לשון מעובים, המקנים לתרגום מעמד של יצירה מרובדת מן השורה הראשונה. רבים משירי ביאליק לילדים מאירים את עולמו הפנימי - הרגשי והאינטלקטואלי - אף יותר מחטיבות יצירתו הנחשבות. במיטבם, שירים אלה מפתיעים במורכבותם, ותובעים מאמצי פרשנות וביקורת. רק לעתים רחוקות הקל ראש בתרגום שיריו לילדים ובעיבודם, ואז פטר את השירים הללו בכינויים מזלזלים, כדוגמת "פירורים" ו"מפל עט".

ביאליק ראה בחיבורם של שירי ילדים כעין אטיודים ביצירה כמו-נאיבית (faux naïf = פולקלור אמנותי), בדומה ל"שירי העם" שלו ולפזמונותיו. כמשורר "בעל מחשבות", שהתחבט תכופות בסוגיות הגותיות, קסם לו הפער שבין התחכום לאי-התחכום (חיקוי סגנונם ואורח מחשבתם של ילדים נאיביים בדרכי שיר מורכבות ומחוכמות), וכן הפער שבין האותנטיות למלאכותיות (חיקוי סגנונם של שירי ילדים אותנטיים בלשון שאיננה לשון אם טבעית, כי אם עודנה לשון ספר קפואה, שאינה שגורה בפי הילדים). פרדוקס נוסף, שקסם לביאליק, יסודו בפער שבין מסורת לחידוש. שיר ילדים אירופי מבוסס בדרך-כלל

על מסורות בנות דורות, ואילו התחייה הלאומית היא בֵּיצה שזה אך נולדה. דורות יעברו עד שייווצר פולקלור עברי ועד שיתגבשו דפוסי חינוך ויצירה עבריים בארץ-ישראל, וביאליק ניסה להקדים את המאוחר, והביא אל העברית שירי ילדים מן המוכן, שספק אם ישתגרו בכלל, כי הם כתובים, רובם ככולם, בהגייה האשכנזית "המשובשת", שעשויה להעבירם מן העולם סמוך להיווצרם.

על המכשלות הללו, העומדות בדרכו של הסופר העברי, המנסה כוחו ביצירה לילדים, בעוד השפה העברית שפת ה"ספר" יותר משהיא שפת ה"חיים", כתב ביאליק בדף הפרסום שניסח לרגל ייסוד "אופיר" - הוצאת ספרים לילדים המסונפת להוצאת "מוריה", שיסד המשורר בשיתוף עם בני הזוג זיידמן-פרויד בברלין בשנת 1922. במנשר זה הביע המשורר את אמונו, כי חרף מגבלות השפה, שאינה לשון אם, תרתי משמע (היא אינה הלשון הטבעית, שאת כלליה רוכש הילד הרך בשנותיו הראשונות; היא אינה לשון יידיש שכונתה בפי העם "לשון האימהות"), ניתן לכתוב בה ספרות ילדים טובה, וזאת באמצעות האמנות המסוגננת, המחפה על אי טבעיותה של השפה. במקום שבו אנו חסרים טבעיות בשפה, יפצה על החסר הסגנון האמנותי, שכן מוטב להביא לפני הילד יצירה "מלאכותית", אך אסתטית ואיכותית, מאשר יצירה "טבעית", אך גרועה ופגומה.[8] ביאליק טרם מצא אז את סוד זיווגם של הטבעי והאסתטי, והאמין שהעברית המדוברת עדיין לא נתגמשה די הצורך לשם זיווג זה.

יצירותיו של ביאליק לילדים כמסכה

ביאליק, שתרגם מאגדות אנדרסן לילדים, כתב לעורכו וידידו י"ח רבניצקי, באיגרת מיום 21 באוקטובר 1894: "בסיפורי אנדרסן צפונים רעיונות נפלאים *לגדולים*, אלא שמעטה הדמיון אשר יעטם מכשירם גם לילדים".[9] יצירת הילדים של ביאליק גם היא כזו: צפונים בה מוטיבים ורעיונות שמעֵבר ליכולת הבנתם של ילדים ומעבר לעולם המושגים שלהם (לא אחת גם קוראיו הבוגרים יתקשו להבין את הרעיונות הגלומים ביצירות "תמימות" אלה), אך המשורר העטה עליהם מעטה רך ונעים,

שגם ילד יוכל להבין את היצירות הללו די צורכו ולפי דרכו, לעכל את מקצת המסרים הגלומים בהן, לחבבן וליהנות מהן. ככלל, ביאליק כתב יצירות לילדים, שבמיטבן אפשר לחזור אליהן שוב ושוב, ובכל גיל לגלות בהן פנים חדשות, אף להבינן כל פעם אחרת, בהתאם לניסיון החיים שצבר הקורא בין קריאה מוקדמת למאוחרת.

להערכתי, אחת הסיבות שהובילו את ביאליק אל הז'נרים האימפרסונליים, התמימים למראה - אל "שירי העם" ושירי הילדים - היא סיבה אישית פסיכולוגית, הכרוכה באי רצונו של המשורר, שהוצב רוב ימיו על כן גבוה לאור הזרקורים, להערות לפני קוראיו את נפשו ולחשוף לפניהם את סודותיו הכמוסים. שירים "תמימים" אלה שימשו לו מסכה שאין שנייה לה להסוואה ולהסתרת עניינים שבצנעה שהעיקו עליו וחיפשו את פורקנם. לכאורה שָׁחזר ביאליק ב"שירי העם", בשירי הילדים ובאגדות "ויהי היום" את מעשיהם ודבריהם של גיבורים בדויים, המספרים על עצמם ועל עולמם, ואילו הוא - המחבר המובלע - עומד מן הצד ומגלה כלפיהם יחס אמביוולנטי של אהבה וסלידה, אהדה ואירוניה. למעשה, בחטיבות אלה של יצירתו גילה ביאליק על עצמו יותר משגילה בכל הליריקה "הקנונית" שלו, לרבות היצירה הכמו-אוטוביוגרפית. באיגרת האוטוביוגרפית שחיבר ביאליק לבקשת רעהו, יוסף קלוזנר, העורך "הבלטריסטי" של *השילוח*, תיאר המשורר בעיקר את תקופת הילדות, ובהגיעו לשנות הבגרות והנישואין, כתב: "עד כאן ה'נגלות' שבתולדותיי, וה'נסתרות', אלו שהן לדעתי עיקר תולדותיו של כל אדם - הרי הן מכיבשונו של הלב ואין מסיחין בהן".[10]

דווקא ביצירה האימפרסונלית-כביכול, שבה עומד המחבר מן הצד ומתבונן בדמויות ובאירועים מתוך עמדה בלתי מעורבת לכאורה, מתגלים כמה מן הסודות הכמוסים ביותר של ביאליק, שעליהם נמנע מלכתוב בגלוי במקומות אחרים. על געגועיו לילדים משלו, למשל, שעליהם לא כתב בגלוי ביצירתו "הקנונית", הוא כתב כמה פעמים בדרכי עקיפין בשיריו "העממיים", בשיריו לילדים ובאגדות "ויהי היום". כך, למשל, בשיר-הילדים "אצבעוני" ביטא המשורר את כמיהתו לידיד זעיר, בן-בלי-אב, שיצהיל את ימי בדידותו. גם "שיר העם" "פלוני יש

לו" עשוי להתפרש כשיר המכסה על געגועיו של המשורר לילדים באמצעות תיאור קומי של בעל מאוכזב, ההולך מדי ערב לבית השכנה, ושם מקיפות אותו שש בנותיה ומרעיפות עליו אהבה. גם באגדה הכמו-עממית "ספר בראשית" מסופר על זוג זקנים, שנמצא להם בערוב ימיהם ילד קטן, שלְיָמים נחטף בדרכו אל ה"חדר". לא קשה להראות ששוקעו כאן סודות נפש כמוסים רבים יותר ממה שהיה מוכן המשורר לשקע ביצירה "הקנונית". בחסותן המגוננת של הפרסונות הבדיוניות נחשף ביאליק יותר ממה שהיה מוכן להיחשף בליריקה שלו.

שיר הילדים "בנֵכר", שבו נחים על יצוע אחד אתרוג ולולב, מתאר בסמוי גם תמונה מחיי הנישואים הבוגרים וחסרי האשליות, שריחָם נתפוגג וטעמם נמר. אמנם, באמצעות זיווגם זה לזה של האתרוג והלולב תחת קורת גג הסכך של הסוכה, נרמזים גם רמזים על מצבו של האדם הגולה, גלות ממשית או מטפורית, אך כמו ב"שירי עם" ובשירי ילדים רבים של ביאליק, כלולים כאן כמדומה גם רמזים אוטו-אירוניים כאובים. בעת היכתב השיר שהה ביאליק בתחנת ביניים בדרך נדודיו מרוסיה לארץ-ישראל, ודומה שהשיר משקף את מצבו כגולה, אף רומז לקשר המאכזב והפגום בין גבר לאישה - בין דמות מעוגלת, דמוית אתרוג, לבין דמות מוארכת, דמוית לולב, הישֵנים זה לצד זה ללא חמדה (ראוי להשוות תיאור זה לתיאור הברֵכה "הנשית" המתרפסת לרגלי האלון "הגברי", שומר ראשה, בפואמה "הברֵכה", שבו המערך הגרפי של הדמויות דומה, אך היחס הרגשי בין הדמות הנשית לבין הדמות הגברית שונה לגמרי מזו המשתקפת מן השיר "בנכר"):

וַיִּשְׁנִים שְׁנֵיהֶם, וּלְבָבָם עֵר,
כָּל-אֶחָד חוֹלֵם חֲלוֹם מִפְּקוֹמוֹ. [...]
אוֹ חֲלוֹם יְחִתֵּם כִּי אָפֵס חָג,
כִּי רַק לַמִּצְעָר מַזָּלָם זְוָגָם:
הַקֶּשֶׁר הֻתַּר וְרֵיחָם פָּג,
מַרְאֵיהֶם נָמַר וְהוֹדָם נִפְגָּם.

עיון שהוי ביצירת ביאליק לילדים - בשיר ובאגדה - עשוי לפתור את

אחת החידות הבלתי פתורות ביצירת ביאליק לסוגיה, והיא התעלמותה מן האירוע הטראומטי של רצח יוסף חיים ברנר, ידידו הצעיר של ביאליק, שהיכה בהלם את היישוב ואת מרכזי התרבות העברית בגולה. ביאליק אהב את ברנר והעריכו אף שלא אחת מתח עליו ביקורת נוקבת, בחינת "נאמנים פצעי אוהב". אין ספק שמותו במאורעות תרפ"א זעזע את לִבו של המשורר ואת נשמתו עד היסוד, אך לכאורה אין לאירוע זכר ביצירתו, ואפילו אין לו זכר באיגרותיו לידידיו. והנה בשירו לילדים "גדי גדיי", שהתפרסם לראשונה כשנה לאחר רצח ברנר,[11] מסופר מפי דובר ילד, שאביו הביא לו גדי - רֵע, ידיד, עמית ותלמיד - שאתו הוא נהג לחלוק את כל חוויותיו, אך יום אחד:

פַּעַם אַחַת וַאֲנִי
הֶקִיצוֹתִי - אֵין הַגְּדִי!
"אִמָּא, אִמָּא!" "מַה-לְּךָ, בְּנִי?"
"הֵיכָן גַּדִּי? אֵי הַגְּדִי?"

"גַּדִּי אַךְ הַבֹּקֶר אוֹר
הָלַךְ לוֹ אֶל הַר הַמּוֹר.
אַל-נָא תִּבְכֶּה לוֹ, בְּנִי!
לַמּוֹעֵד יָשׁוּב הַגְּדִי. [....]

וּמֵאָז אֵיַחֵל דֹּם -
הֲיָשׁוּב הַגְּדִי הֲלֹם?
אֲנַשֵּׁי חֶסֶד, אִמְרוּ לִי:
אֵימָתַי יָשׁוּב הַגְּדִי?

ברי, לאותם הורים ומורים, הקוראים את הסיפור המחורז הזה לפני ילדיהם, תהא האירוניה הטרַגית הגלומה בסופו הפתוח של השיר ברורה ושקופה למדיי. הקורא הבוגר יבין אל נכון שהגדי הובל אל בית השוחט, ומעתה ואילך לא יזכה הילד לראות את רעו הנאמן. בלשון השיר, הגדי הלך ל"הר המור" (על משקל "הר המוריה"), ונעקד שם כמו אותו איל

שנאחז בסבך בקרניו מפרשת העקדה. מן הילד הרך מסתירים כמובן ההורים את האמת המרה: הגדי לא ישוב הביתה, כשם שחתנה של הנערה ב"שיר העם" "בין נהר פרת ונהר חידקל", לא יגיע: "לַיְלָה בֹּקֶר וַעֲרָבִים / אֶשָּׂא עֵינַי אֶל הֶעָבִים, / עָבִים זַכִּים, הַעֲדַיִן / הוֹדִי בְּחִיר לְבָבִי אָיִן?".

גם "שיר העם" וגם שיר הילדים "גדי גדיי" מסתיימים בשאלה, שנשארת פתוחה, אך נרמז שהתשובה עליה טרגית מיסודה: הגדי לא יפקוד עוד את ביתו של הילד, המתגעגע לחברו-תלמידו. אפשר שבדרכי עקיפין נעלמות אלה הגיב ביאליק על האירועים הטראומטיים ביותר שפקדו אותו בערוב יומו. במקביל, הוא אף שאל את עצמו את השאלה שבה מתחבטים מחנכים ופסיכולוגים: כיצד מודיעים לילד על מותו של אדם אהוב מבלי לזעזע את נשמתו עד היסוד ולמוטט עליו את כל עולמו. ייתכן שהאירוע הטראומטי של רצח ברנר נרמז גם בין השיטין באגדה המעובדת "ספר בראשית", המתארת ילד שנולד להוריו העריריים לזקונים (כמו יוסף-חיים שנולד לעמו שבע הימים והצער), אך נחטף מהוריו בדרך הילוכו. בסיפור זה, הרומז לסיפור יוסף, מתואר האב הזקן הסופד לבנו ש"*טרוף טורף*", כמו האב המקונן על בנו האהוב בעל כותונת הפסים וכמו העם ומשוררו הסופדים ליוסף-חיים שנקבר במיטב ימיו בכותונת ספוגת דם. דומה שאכזבת הילד בשיר "גדי גדיי" מהעלמו של חברו הטוב, שכבר לא ישוב, ומספדו של האב הזקן על בנו שנחטף ונעלם, עשויים לבטא בעקיפין את צערו של ביאליק המזדקן והערירי על חברו, שהיה לו כבן, יוסף-חיים שטרוף טורף. ייתכן שכאבו העמוק מנשוא על מות ידידו הצעיר, כמו גם אירועי הימים ההם (רצח ברנר אירע בשלהי המהפכה, שעה שביאליק התרוצץ להשיג היתר עלייה לו ולידידיו הסופרים) לא אִפשר לו להספיד אותו כראוי, ועל כן חיפש מוצא ומפלט לאירוע טראומטי זה דווקא בשיר ילדים ובאגדה לילדים.

העובדה שבין שורות יצירת הילדים של ביאליק אפשר למצוא סודות אישיים כמוסים, שמעולם לא מצאו את דרכם ליצירה "הקנונית", לרבות זו האוטוביוגרפית-למראה, מלמדת שביאליק לא הקל ראש ביצירתו לגיל הרך, לילדים ולנוער, ולא ראה בה ענף יצירה חסר ערך. אף שפה ושם

כלל בין שיריו לילדים שירים מעובדים שבהם ראה "מפל עט", הוא אף ידע במקביל שבין שיריו לילדים יש אבני חן לא מעטות, ובהקדשה שרשם על ספר שיריו לילדים, כינה שירים אלה בשם "מִבְחַר שִׁירַי וְסִפּוּרַי וְשָׁהֳמִי".[12]

ככלל, כל יצירה של ביאליק, אובייקטיבית ואימפרסונלית ככל שתהא, מכילה גם גרעין כלשהו של סיפור אישי, גלוי או כמוס. אפילו בחירתו לתרגם יצירות לילדים ולנוער נבעה ממניעים אישיים. כך, למשל, בבואו לעבד למען הקורא הצעיר את עלילות האביר דון קישוט איש למנשא, בחר ביאליק ביצירה הקולעת לעניינים אישיים שמשורש נשמתו. הוא לא תרגם יצירה זו רק משום שב"תכנית הכינוס" שלו הוא הועיד מקום לפסגת הקלסיקה של ספרות העולם. מתוך שלל האפשרויות שעמדו לרשותו הוא פנה דווקא ליצירה ששיקפה את עולמו האישי. סרוונטס, ולימים גם ביאליק, תיאר גיבור אנטי-הֶרואי היוצא מחדר עמוס בספרים אל הטבע שמעבר לכותל, וחוזר בתום מסע ארוך ומלא תהפוכות אל מקום הולדתו הקטן והדל, אל ביתו ואל ספריו. גיבור כזה מעוצב ב"שירי התשובה" של ביאליק (כבשיריו "משוט במרחקים", "בתשובתי", "המתמיד", "לפני ארון הספרים" ועוד). בשירו הבלתי-גמור "עומד אני ומפשפש", תקדימו של השיר הנודע "לפני ארון הספרים", חוזר הגיבור האנטי-הרואי מ"מערכות הספרים" (מלחמות התרבות) אל "מערכות הספרים" (אל שורות הספרים העומדים על המדף ואל המערכת של הוצאת הספרים). הוא חוזר מן המלחמות הווירטואליות, שבהן הובס, אל הספרים שאותם נטש, ומוצא שם "חללי צינה" (מגן המלחמה והקיפאון של ארון הספרים היהודי בבית המדרש).

כמו גיבורו של סרוונטס, גם הדובר בשירי ביאליק מתגעגע אל אהובה אוטופית ואידאלית, ושואל שאלת "מה זאת אהבה?". גם סרוונטס וגם ביאליק כתבו יצירות שהן בבחינת אפוס פַּרודי, שבו הגיבור יוצא למלחמת החיים וחוזר ממנה לעיר ילדותו הקטנה מובס ומפוכח. בנוסף לכל אלה, העימות בין דמותו של דון קישוט האידאליסט, איש החזון, לבין סנצ'ו פנסה הראליסט, הצמוד למציאות המצומצמת ללא שמץ של חזון, היא תבנית-יסוד של רבות מיצירותיו של ביאליק - ההתנגשות המתמדת

בין הראייה החזונית המרוממת לבין הראייה הראליסטית-מפוכחת, בין עולם השיירה לעולם האִבִּים ב"ספיח", בין הסוחר למשורר, בין הפרנס לפרנסה ב"השירה מאין תימצא" ("סונט דלָא כגָרדון"). ההתנגשות בין חזון מרומם למציאות דלוחה היא גם תבנית היסוד ביצירות כמו "המתמיד", "מתי מדבר", "הברֵכה", ועוד.

התרגום-העיבוד של *דון קישוט*, מעשה ידיו של ביאליק, היה חלק מתוך סדרת ספרים שיזם המשורר כדי למלא את החסר בספרות יפה לבני הנעורים. בראש וראשונה הוציא ביאליק ספרות מקור ב"ביבליותיקא מוריה" (מיטב הספרות לבני הנעורים ולעם). בראשה כתב "פרוגרמה", ובה קבל על ש"ספרים בני יצירה אמִתית ראויים למקרא בני הנעורים כמעט שאינם מצויים כלל בשוק הספרים, או שבטלים במיעוטם". כדי למלא את החסר הקים ביאליק במקביל גם את סדרת "תורגמן", ובה הוציא ספרים מתורגמים לנוער כדוגמת *מאורעות תָּם* (הרפתקאות תום סויֶר) בתרגום י"ח טביוב, או *אספרטקוס, סיפור היסטורי מימי מרידת העברים במלכות רומא* מאת רפאל ג'וביניולי בתרגום זאב ז'בוטינסקי, ואף האיץ בידידיו לתרגם את ספרי ז'ול ורן ואת *אלף לילות ואחד*. את תרגום *דון קישוט* שמר לעצמו, וסביר להניח שהוא עשה כן בשל הקרבה הנפשית שחש כלפי האביר הנלעג, שיצא מבין הספרים אל הטבע ובלִבו יומרות גדולות לשנות את העולם, וחזר מִשוט במרחקים אל ביתו הדל באוזניים מקוטפות ובזנב שמוט, כמו אחדים מגיבורי שיריו של ביאליק וכמו נח, גיבור סיפורו "מאחורי הגדר" (רמיזה ראשונה לשובו של גיבור נודה, כעין דון קישוט, אל ארון הספרים שבביתו, מצויה כאמור בשיר הבלתי גמור "עומד אני ומפשפש", שמתוכו צמחה הפואמה הנודעת "מתי מדבר").

תורת ספרות הילדים של ביאליק

ניצולו של "חדר הילדים" ביצירתו כ"תא הווידוי" על סודות אישיים טראומטיים, שלא מצאו את פורקנם במקום אחר, הוא רק עדות אחת לדרכים הבלתי שגרתיות שנקט ביאליק ביצירתו לילדים. לפנינו פואטיקה של "עולם הפוך" ושל "איפכא מסתברא", המנפצת את כל

הכללים השגורים והמוסכמות המקובלות, אך עושה כן במסתרים - בחשאי ובמרומז, ולעולם לא בצורה בוטה או מעוררת התנגדות. כך, בעוד שביצירתו למבוגרים שילב ביאליק יסודות ילדיים, אפילו ילדותיים (הענקים ב"מתי מדבר", הגמדים ב"גמדי ליל", הצפרירים בשירים "צפרירים", "זוהר" ו"משירי החורף"), דווקא ביצירתו לילדים שילב עניינים שלכאורה אינם מתאימים כלל לילדים. שום ילד לא יאתר את הסכֵמה ההלכתית המשולבת בין שורותיו של שיר ילדים התמים-להלכה "בגינת הירק", כשם ששום ילד לא יֵדע ששיר החתונה העליז "מקהלת נוגנים" הוא תרגום של שורות מתוך שיר מַקַבְּרי ביידיש על עשרה אחים, שיצאו מן העולם הזה, עד שלא נותר מהם איש (שיר שיש לו מקבילות בשירי פולקלור על עשרה אינדיאנים קטנים, או על עשרה כושים קטנים, ואלתרמן השתמש במתכונתו ביצירתו לילדים "האפרוח העשירי" וביצירתו למבוגרים "שיר עשרה אחים").

השיר "מקהלת נוגנים" שייך אפוא למסורת "מחולת המוות", עיבוד של שיר עם ידוע ביידיש, שבו פונה הדובר אל הכליזמרים, ומעודדם להכות בכליהם: "שמער'ל מיט דער פידל, / יעק'ל מיט דעם בס, / שפילט מיר אוף אַ לידל / אויפ'ן מיטן גאַס" [שמערל בכינור / יעק'ל עם הבאס / מנגנים לי שיר / באמצע הרחוב]. הבית הזה במקורו אינו שיר עצמאי. הוא הפזמון החוזר של שיר העם המַקַבְּרי "צען גוטע ברידער זיינען מיר געווען" [עשרה אחים טובים היינו]. השיר כולל עשרה בתים ארוכי טורים, בני שש הטעמות, ובכל בית מתמעט מספר האחים בטור אריתמטי יורד (10, 9, 8, 7....), עד שלא נותר מהם איש. העליצות שבפזמון החוזר היא אפוא עליצות האופיינית למסורת ה-*danse macabre*, שבה השטן מרקיד את הנדונים למוות במחול ובנגינה עד עברי פי קבר. בשיר הילדים "מקהלת נוגנים" קשה לזהות את המקור המַקַבְּרי, ובכל זאת יש לתמוה על כך שבשיר חתונה לילדים, שבו מופיעים כל הכליזמרים ומשתתפים בו אנשי הרחוב ההומה, הנשים והטף, אינו מזכיר כלל את החתן והכלה. שמא מדובר בכלת דומה, העטופה לא בשמלת כלולות לבנה, אלא בתכריכיה הלבנים, כבמחזהו של ש"ז רפופורט (אנ-סקי) "דער דיבוק - צווישן צווי וועלטן" ("הדיבוק

- בין שני עולמות") שאותו תרגם ביאליק מיידיש תחת הכותרת *הדיבוק*?

שירי הילדים של ביאליק מכילים אפוא לא אחת בסמוי יסודות מַקַבְּרִיים מבעיתים, אך גם במישור הגלוי לכל עין יש בהם (כבספרות הילדים הגרמנית, שלא אחת שימשה לביאליק דגם חיקוי ומקור השראה) יסודות של אכזריות, המלמדים את הילד את צִדיה העגומים של מלחמת הקיום. בין שיריו לילדים יש מונולוג של ילד משרת, מנוצל ומדוכא, הדורש את שכרו כי בבית מחכים לו אם חולה ואחים יתומים. יש שירים של חיות שניצודו או נלכדו ברשת, והן מפרפרות בין החיים למוות. ביניהם שיר על סנאי גאוותן שחץ הפילו מהעץ והביא עליו קץ, ושיר על דג שיודע שקצו קרב: "הִנֵּנִי, הִנֵּנִי / קָחֵנִי, תָּפְשֵׂנִי / לַסַּיִר הוֹרִידֵנִי, // וּבְאָבְי בַּשְּׁלֵנִי, / וּבְאָחִי מְלָחֵנִי / וְאַחַר תֹּאכְלֵנִי". תמונות קשות ואכזריות אלה עלולות להדיר שינה מעיניו של ילד קטן, אך ביאליק לא חשש מלכלול בשיריו אִמָּתות שקשה להתמודד אתן. הוא חשש משירים המציגים לפני הילד מציאות מזויפת שכולה תכלת.

גם עניינים פוליטיים, שמצאו דרכם אל בין טורי שירים "תמימים" אלה רחוקים ת"ק פרסה מעולמו של הילד, ונשאלת השאלה: מה טעם מצא המשורר לשלבם ביצירתו לילדים? מה לילדים ולעסקני המפלגות ותככיהם? התשובה מצויה כמדומה בין שורות "ספיח" (חלק מפרקיו של סיפור זה נכתבו בסגנון של סיפורי הילדים של שלום עליכם, וחלקם בסגנון פיוטי, פילוסופי וגבוה, שמעל להשגתם של ילדים). כאן תיאר ביאליק את הילדים הבונים מרכבות מנייר, ושמים בראשן פרשים-חרקים, וניכר שהוא מלגלג ברוח טובה על הרצל ועל אוהדיו "הצעירים", ובמיוחד על נסיעותיו המתוקשרות במרכבה לחצרות רוזנים וקיסרים:

> נחום ותודי, שני עסקנים בדברים, גִּבּוֹרֵי צַיִד, מומחים לְזבובים וַלַחֲגָבִים וְלַחֲסִילִים וּלכל מיני צרעים ויתושים ופרפרים - מוציאים כלי-אומנותם, מיני מחטין וצינורין ועוקצין ודוקרנין ועקרבנין וכל כלי משחית דקים מן הדקים למיניהם, ונִגָּשים מיד אל המלאכה, לעשות את "ניסיונותיהם" השונים בבריות קטנות ואומללות אלה שנופלות בידם. לא יעברו רגעים אחדים - וּמֶרְכֶּבֶת כבוד קטנה, מרכבה נהדרה מאד, מעשה נִיר מקופל, יוצאת רתומה לצמד חסילים מקרינים, וַחֲבוּרָה נַעֲלָסָה של

זבובים וצרעים ופרפרים, שׂוֹנֵי תֹּאר וּמראה: זהוּבים, כחוּלים, אדוּמים, מנוּמרים, יושבים זוגות-זוגות כבודים בתוכה פנימה וּמרקדים כיתות-כיתות מסביב לה מבחוץ. אלה ואלה רתוקים למושבם או זה לזה על-ידי עוקצים דקים ודוֹקרנים, נעוּצים בבני-מעיהם וּבאחוריהם, וְכולם מרעידים גפים ורגלים דקיקות וּמסלדים בחילה כשהם מפרפרים בין החיים וּבין המוָת וזְמזוּמם בוקע רקיעים; אך שני חכמי הטבע שלנו, נחום ותודי, אינם חוששים כלל ועושים בשַׁלְוַת פילוסופים וּבשקידה נמרצה מה שעושים.[13]

הבחירה בשמות נחום (נחום סוקולוב?) ותודי (תאודור הרצל?), וכנגדם "וולוולה מזיק" (ולדימיר-זאב ז'בוטינסקי?), ותיאורם בתורת "עסקנים", אינם משאירים ספקות מרובים באשר לכוונה: תכסיסי הפוליטיקה של עסקני הציונים המדיניים נראו לביאליק כ"מעשי ילדות" וכ"מעשי נערות", שאך כפשׂע ביניהם לבין משחקי הילדים. לפיכך שיר הילדים "מושי וְתָדי וצעצועיהם" מתאר בגלוי שני ילדים המציגים לראווה את רכושם-צעצועיהם, ובסמוי שני מנהיגים המציגים את מרכולתם בגאווה: "- אֲנִי שְׁמִי מוּשִׁי / וּבְיָדִי רְכוּשִׁי: / כַּנְפֵי הָרוּחַ / וּוַיְזָתָא הַכּוּשִׁי.// - וַאֲנִי שְׁמִי תָּדִי / וְכָל טוּבִי עִמָּדִי: / כַּדּוּר פּוֹרֵחַ / וּפְתִילוֹ בְּיָדִי". השם "תָּדִי" ("תודי"), כפי שכבר ראינו ב"ספיח", עשוי לרמוז לתאודור הרצל, שבין סיפוריו מצוי סיפור על ספינת אוויר, ובין תכניותיו ניתן למנות את "תכנית אוגנדה" (אפשר שזו נרמזת כאן מאזכור "ויזתא הכושי"). לגלוג מפורש ומפורט יותר על הרצל וחלומותיו מצוי בשיר הילדים "קטינא כל בו", ובו - כמו ב"ספיח" תיאור של מרכבה רתומה לפרשים-פרעושים, ואף תיאור דגל המדינה, פרי תכנונו של הרצל: "עַל הַתֹּרֶן גַּס הוֹקִיעַ -/ לְבָנַת סַפִּיר דְּמוּת רָקִיעַ, / גַּם עִם צוּרַת מָגֵן-דָּוִד / וּבַתָּוֶךְ כּוֹכָב שָׁבִיט". בהקשר זה ראוי להזכיר שביאליק חיבר גם פילייטון בשם "מחאה על דרך החרוז", על סוקולוב שצידד בהרצל במשבר אוגנדה, והוא חתום בידי שני ילדים קטנים.[14]

הקורא הילד יראה בשירים כדוגמת "קטינא כל בו" שירי משחק והרפתקה. הקורא הבוגר, ובמיוחד חבריו של ביאליק מחוג הסופרים של אודסה, הבינו אל-נכון שמשחקי הילדים בארגז החול של גן-

הילדים ומשחקי העסקנים בקלחת הפוליטית אינם שונים אלה מאלה באופן מהותי. זאת ועוד: לעתים דווקא בשיר ילדים, משוחרר מעיניהם הבוחנות של מנהיגי הדור ושל קוראיו הביקורתיים, יכול היה ביאליק להשתחרר, ולומר דברים מפוכחים ואמתיים על התנועה הציונית ועל יעדיה - דברים הרחוקים מן הפלקטיות של ההכרזה הפוליטית הנאמרת בכיכרות, לאור הזרקורים.

כך, בעוד שבשירים "קנוניים" שכתב בשירות אגודת "בני משה" ניתן למצוא הכרזות ציוניות רמות כמו: "לֹא תָמוּט, אֹהֶל שֵׁם! עוֹד אֶבְנְךָ וְנִבְנֵיתָ, / מֵעֲרֵמוֹת עֲפָרְךָ אֲחַיֶּה הַכְּתָלִים; [...] / וְרָאוּ כָל-בָּשָׂר לְמִקְטַנָּם וְעַד-גְּדוֹלָם, / כִּי יָבֵשׁ חָצִיר, נָבֵל צִיץ - וַיְיָ לְעוֹלָם!" ("על סף בית המדרש"), או כדוגמת "וּבְמוֹתָם צִוּוּ לָנוּ אֶת-הַחַיִּים - / הַחַיִּים עַד-הָעוֹלָם!" ("אם יש את נפשך לדעת"), או כדוגמת: "אַל-תֹּאמְרוּ: קָטֹנּוּ [...]מִימֵי זְרֻבָּבֶל יָדֵינוּ לֹא-כוֹנְנוּ / מִפְעַל אַדִּירִים כָּמֹהוּ וָרָב. / מִי בַז לְיוֹם קְטַנּוֹת?[...] / מַלְּטוּ אֶת-עַמְּכֶם וְאִתִּים עֲשׂוּ - / עַד-נִשְׁמַע מֵרָאשֵׁי הֶהָרִים מִתְפּוֹצְצִים / קוֹלוֹת אֲדֹנָי הַקֹּרְאִים: עֲלוּ!" ("ברכת עם"), בשירי הילדים מתגלה האמת הפוליטית החשופה, ללא כחל ושרק. במקום הפתוס הלאומי העולה ובוקע מן השירה "הקנונית", כאן לפנינו משורר גדול המהלך באנפילאות, ומתבטא על עניינים מדיניים, שעליהם לא דיבר בריש גלי פן יעוררו דבריו ריב ומחלוקת, בטבעיות בלתי מאולצת.

בשיר ילדים כדוגמת "הנער ביער", למשל, מתגלה אמת ציונית וצינית כאחת, שאינה מתאימה לבמת הנאום הפוליטי, ושלא מצאה את ביטויה בנאומי ביאליק ובמסותיו, אך היא משקפת כמדומה את השקפתו המדינית של המחבר, ללא כל ייפוי ופרכוס. מדוע מסופר בסופו של השיר שמשה הנער עתיד לאכול כל ימיו "צימוקים וחרובים", ולא "שקדים וצימוקים", כמקובל בשירי העם על הילד היהודי ההולך ל"חדר"? משום שלפנינו אלגוריה לאומית, וביאליק רומז לקוראיה שחלק מהעם יישאר בגלות, וימשיך לאכול "שקדים וצימוקים" (פרס שהעניקו הורים יהודיים בגולה לבניהם, תלמידי "החדר"), וחלקו יעלה לארץ-ישראל, ויסתפק בקב של חרובים (מאכל ארץ-ישראלי, הידוע מסיפורי חסידים על "קפיצת הדרך" ועל רגעי ההגעה לארץ-ישראל).

יוצא אפוא שדווקא בין טוריו של שיר-ילדים "נאיבי" כָּלל ביאליק תחזית ראליסטית וכְּלל לא פלקטית לגבי עתיד עמו - תחזית הרחוקה ת"ק פרסה מהמסרים החזוניים החד-משמעיים, שנשמעו אז מפי עסקנים ציוניים מעל כל במה.

מתוך אותה גישה, הגורסת ששיר ילדים יכול להכיל בתוכו מסרים מורכבים, אפילו כאלה שאינם כביכול מעניינו של ילד, נהג ביאליק לבטל או להפר בשיריו לילדים מיני איסורים מן התורה ומרבנן, ולהתירם כלאחר יד. כך רמז לכאורה לקוראיו הצעירים שהרשות נתונה בידם לתקן תיקונים ולערוך "שולחן ערוך" חדש לצורכי החיים המתחדשים בארץ-ישראל.בשירו "נדנדה", למשל, נכתב במפורש: "מַה לְמַעְלָה? / מַה לְמָטָּה? - / רַק אֲנִי, / אֲנִי וָאָתָּה", כמתוך זלזול גמור באיסור מפורש: "כל המסתכל בארבעה דברים ראוי לו כאילו לא בא לעולם: מה למעלה, מה למטה, מה לפנים, מה לאחור" (חגיגה ב, א). ואם לא די בכך, הרי שגם באגדה המעובדת "אלוף בצלות ואלוף שום" "התיר" ביאליק את האיסור המפורש הזה, בתארו על דרך האבסורד, את בן המלך שוחר-הדעת, אשר "דִּבֵּר בְּחָכְמָה עַל-עוֹלָם וּמְלֹאוֹ, / וַיְהִי חָכָם בַּיּוֹם וְחָכָם בַּלָּיְלָה, / יָדַע *מַה-לְּמַטָּה וּמַה לְּמַעְלָה, / מַה לְּפָנִים וּמַה לְּאָחוֹר*, / וּלְהַבְדִּיל בֵּין-הַלָּבָן וּבֵין הַשָּׁחוֹר, / בֵּין חֲמוֹר בֶּן-אֲתוֹנוֹת וּבֵין חֲמַר-מְרָת, / וּבֵין יֵינוֹת קַפְרִיסִין וּבֵין מֵימֵי פְּרָת, / סוֹף דָּבָר, בָּחוּר בֶּן-חַיִל וּבֶן פֹּרָת!". אמירה נועזת זו, המובלעת כבדרך-אגב ביצירה "תמימה" לילדים, היא חלק מתכנית כוללת שקיבל ביאליק על עצמו: להוריד את מעמדו של האיסור ההלכתי, ולהבליע את הגבולות בין קודש לחול. באותה עת, כמתוך התגרות מרדנית בעניינים שבקדושה ובנורמות פואטיות ש"נתקדשו", נטל שלונסקי את הקדושה שייחסו קודמיו לירושלים ולאתריה, והעטה אותה דווקא על שדות העמק ועל ההוויה העמלנית של החלוצים החילוניים. כך נהג, למשל, במחזור השירים "עמל", המבטא את רוחה המהפכני של "דת העבודה" ("הַלְבִּישִׁינִי אִמָּא כְּשֵׁרָה כְּתֹנֶת פַּסִּים לְתִפְאֶרֶת / וְעִם שַׁחֲרִית הוֹבִילִינִי אֲלֵי עָמָל. // עוֹטְפָה אַרְצִי אוֹר כְּטַלִּית / בָּתִּים נִצָּבוּ כְּטוֹטָפוֹת / וּכְרְצוּעוֹת תְּפִלִּין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים סָלְלוּ כַּפַּיִם").

ביאליק הוסיף "להתיר" איסורים מקודשים: כך, למשל, בשיר

הילדים "גן עדן התחתון" מתוארים המאכלים, העפים מאליהם לתוך הפה, תוך חילול חוקי הכשרות והפרת מצוות "לא תבשל גדי בחלב אמו" ו"כי יקרה קן-צפור לפניך [...] לא-תקח האם על-הבנים", שהרי: "וּפַלְגֵי דְבַשׁ וְחָלָב / יָרוּצוּ בְּכָל מַעֲגָלָיו; / וַחֲרִיצֵי גְבִינָה, חֲרִיצִים חֲרִיצִים, / עוֹלִים מִן הָאָרֶץ וּמְצִיצִים, / גְּדוֹלִים וּקְטַנִּים וּקְטַנִּי-קְטַנִּים, / קְבוּעִים בַּמִּרְצֶפֶת כַּאֲבָנִים, / וְיוֹנִים צְלוּיוֹת, הֵן וְגוֹזְלֵיהֶן, / מְעוֹפְפוֹת וּבָאוֹת אֶל הַפֶּה מֵאֲלֵיהֶן". כך גם בשיר על הדג, שיודע שקצו קרב, שהובא לעיל: "הִנֵּנִי, הִנֵּנִי / קָחֵנִי, תָּפְשֵׁנִי / לַסִּיר הוֹרִידֵנִי, // וּבְאָבִי בַּשְּׁלֵנִי, / וּבְאָחִי מְלָחֵנִי / וְאַחַר תֹּאכְלֵנִי". כלולה כאן גם הפרה של מצווה מהתורה, שלא לאכול את האם על הבנים (אמנם כאן נאכלים האב על בנו והאח על אחיו), אך כפי שנראה להלן, ביאליק אינו מהסס לנפץ כללים ולהפר מצוות, הן בשיריו "הקנוניים" והן ביצירתו לילדים.

"שיר העבודה והמלאכה" בנוי במתכונת שירים אירופיים של ברכת המזון ("מִי יַצִּילֵנוּ מֵרָעָב / מִי יַאֲכִילֵנוּ לֶחֶם רָב? / וּמִי יַשְׁקֵנוּ כּוֹס חָלָב?"), אך במקום להודות לבורא עולם על החסדים שהוא משפיע על ברואיו, השיר מעניק, שלא כצפוי, מסר חילוני, פוזיטיביסטי. לאחר השאלה הקונבנציונלית "לְמִי תּוֹדָה, לְמִי בְּרָכָה?", באה התשובה המפתיעה: "לָעֲבוֹדָה וְלַמְּלָאכָה!", המסתיימת בסימן קריאה חד-משמעי. משמע, אם לא ידאג האדם לעצמו, הוא יישאר בחוסר כול, כי אין השגחה עליונה המגוננת על גוזליה. אפילו בתוך שיר סיפורי שתרגם מגרמנית - "מסע הדג" של תום זיידמן-פרויד - שבר ביאליק, במתכוון או באקראי, איסור מדאורייתא. בתורה הן כתוב במפורש "כִּי תָבֹא בְּכָרֶם רֵעֶךָ, וְאָכַלְתָּ עֲנָבִים כְּנַפְשְׁךָ שָׂבְעֲךָ; וְאֶל-כֶּלְיְךָ, לֹא תִתֵּן" (דברים כג, כה), ואילו ביאליק "מתיר" לילדים המלקטים פֵּרות בגן לאכול מן הפרי כאוות נפשם ואף לתת בכליהם, בניגוד למצווה בתורה:

וְסָלָם בְּיָדָם וְסַלֵּי נְצָרִים,
וְקָטְפוּ [...] גַּרְגְּרִים אֲדָמִים וּבְשֻׂלִים,
קָטוֹף וְלַקֵּט וְנָתוֹן בַּכֵּלִים.
וּמִדֵּי עֲשׂוֹתָם לֹא יָשִׁיבוּ אֶת יָדָם
מֵהָטִיל לִגְרוֹנָם גַּרְגֵּר מְאָדָם.[15]

בהתירו איסורים מדאורייתא ומדרבנן, רמז ביאליק כי "היהודי החדש", מה גם החלוצים בארץ-ישראל, חי בעולם חופשי, שבו שולטים ציווייה של "דת העבודה" לא פחות מחוקיו של הר סיני. ונשאלת השאלה: מדוע שילב ביאליק ביצירתו לילדים יסודות "חתרניים" כאלה ואחרים ששום ילד לא יחשוד בקיומם, ואפילו המבוגרים יתקשו לאתרם ולהבינם? דומה שמאחורי הדברים מסתתרת מחשבה פדגוגית מעמיקה: ילמדו הילדים בראשית דרכם את הדברים הקשים בצורה קלה, צבעונית ומושכת, ולכשייפגשו בבגרותם עם סוגיות קשות כאלה (פילוסופיות, פוליטיות, פואטיות, הלכתיות ועוד), הם יוכלו להתמודד אתן ולהבינן ביתר קלות, כי הכללים המופשטים של הדיון הלוגי כבר נטבעו ונטמעו בהם כמבלי משים, והפכו לחלק אינטגרלי מעולמם.

כל הדוגמאות הללו מעידות מכיוונים שונים ומצטלבים, שביאליק לא הקל ראש ביצירתו לילדים, ולא ניסה להעניק לילדים מזון קל לעיכול. להפך, הוא חזר ואמר בהזדמנויות שונות שתפקידה החשוב ביותר של ספרות הילדים הוא להעלות את הילד, ולא לרדת אליו. לעורכיו כתב: "אולי תמצא המערכת כי שני השירים האלה קצת קשים לשֵני קוראיה הרכים - אבל אין בכך כלום. ילמדו הילדים את שֵניהם לפצח אגוזים קצת ותחזקנה".[16]

אליבא דביאליק, ילד יכול להבין את המילים "הקשות" מתוך הקשרן ולהרחיב את יכולתו המילולית, ועל כן אין להימנע מלשלב ביצירה לילדים מילים נדירות או בלתי מוּכרות, בתנאי שאין הן מעבר להשגתו של ילד, כגון מילים המציינות מושגים מופשטים, קשים להבנה: "עלינו להתאמץ לכתוב (לילדים) בסגנון שהם מבינים, אך לא בסגנון שהם יודעים, שאם לא כן לא יתקדמו לעולם בידיעת השפה וברכישת מילותיה".[17] לבקשת עורכו י"ח רבניצקי לכתוב לקוראי *האביב* ב"שפה קלה", ענה ביאליק לעורכו ב-1898: "אין מילים קלות וחמורות, כי אם מושגים קלים וחמורים",[18] והוסיף כי "לא אי הידיעה כי אם אי הבינה עושה את המילה לקשה". משום כך סירב לפשט את אוצר המילים בשיריו ולהמיר מילים קשות ויחידאיות במילים שגורות ופשוטות. לעורכי הירחון האמריקאי *עדן* כתב ביאליק כאמור: "ילמדו הילדים את

שניהם לפצח אגוזים קשים קצת ותתחזקנה",[19] מתוך סירוב להתיילד.

ביאליק שלל אפוא התחנחנות לפני הילד וחנופה לטעמו. לדבריו: "אין מתעודת ספרות הילדים כלל לרדת אל הילד, אלא להפך, להגביה את קומתו, להעלותו מעט מעט, דרגה אחר דרגה [...] בסולם ההתפתחות [...] לפתוח בחשאי את לבו ולהכניס בו מדעתו ושלא מדעתו מושגים וקנייני רוח". (כך כתב בפרוספקט של הוצאת "אופיר" על יד "מוריה", ברלין תרפ"ג).[20] במיטבן, יצירות הילדים של ביאליק מרובדות ורב צדדיות לא פחות מיצירותיו "הקנוניות". על אחדות מהאגדות המעובדות הוא כתב "לקורא הצעיר ולעם", פירושו של דבר שהוא לא שם פדות בין נער העושה את צעדיו הראשונים בתרבות הלאומית לבין מתבולל-למחצה שחזר לעמו, ועושה את צעדיו הראשונים בתרבות הלאומית. לפיכך, יצירות אלה מתאימות לקוראים בני כל הגילים. בכל גיל יפיק מהם הקורא לקחים אחרים והנאות אחרות.

ביאליק אימץ לעצמו חלק מעקרונות ספרות הילדים של צ'וקובסקי. גם להלכה וגם למעשה פעל ביאליק ככל יכולתו כדי שלא להתיילד. ואף זאת: מוטב לתת לילדים יצירה מסוגננת ו"מלאכותית", די להעלותם וללמדם, מאשר לתת להם תוצר ירוד, גם אם טבעי וקל לעיכול. הוא ביקש להרחיב את אוצר המילים של הילד, ולא להקל בשום פרט. אפילו אונומטופיאה, שכל כוחה בחיקוי ישיר של צלילי הטבע, צריכה להיות בעלת משמעות מרובדת ועשירה. מתברר שאפילו אותם צלילים "שרירותיים", שאין בהם אלא ניסיון לחקות את צלילי הטבע ("ציף", "ציל", "רי", "טוט", "גיר", "שרק" ודומיהם), המצויים בשפע במרחבי יצירתו של ביאליק, אינם צלילים בעלמא, כי אם מילים המעניקות ליצירה עיבוי וריבוי של משמעים.

הוא הקפיד אפוא במבחר הצלילים, באוצר המילים ובקשת הנושאים ששימשוהו בשיריו לילדים. הוא ביקש להרחיב את אוצר המילים של הילד, וכך לא חשש, למשל, לשלב באגדה לילדים את המשפט: "ונהמו האריות, והשור יגעה, והזאב יָשׂוֹק, והטלה יפעֶה, והנמר ישאג, והגדי יבכה, והדב יהמה, והצבי יערוג, והנץ יצרח, והציפור תצפצף". כך יֵדע הילד שלכל קול מקולות החיות יש דנוטציה אחרת בעברית. המחסור

בדנוטציות ראויות לרפרנטים פשוטים ויום-יומיים העסיק אותו רבות, גם בתוקף תפקידו כיושב-ראש ועד הלשון בארץ-ישראל, גם כיוצר שביקש לפתוח ערוצי יצירה חדשים בארץ-ישראל. ביאליק האמין שאין להיחפז ולחדש מילים כל אימת שלא נמצאת לו לסופר מילה מן המוכן, כי אם לחפש ב"מטמוניות" עד שתימצא המילה הנאותה. לא פעם הביע את שאט-נפשו מחידושים שנשתגרו ("עגבנייה", "סופגנייה", "חנוכייה" וכדומה), והציע חידושי מילים משלו, אך גם ידע שהוא וחבריו האודסאים, חסידי החידוש הזהיר, הגיעו ארצה מאוחר מדיי, לאחר שחידושים רבים כבר נשתגרו, ואת הנעשה אין להשיב.

ועוד מחסור ביקש ביאליק למלא, והוא המחסור ביצירות שיש בהן שמחת חיים והומור, חלומות ומשובות ילדות. ב-1903, כשהוציאה חברת מוריה, שביאליק היה אחד משותפיה, את קובץ *הזמיר* שבעריכת נח פינס (בקובץ נכללו שירי הילדים הראשונים של ביאליק "גדוד בעיר", "מעשה ילדוּת" ו"זמר לשבת", שנודע אחר-כך בשם "שבת המלכה"), כתב עליו ד"ר מרדכי אהרנפרייז כי הספר מעניק "מעין היתר רשמי לילד העברי למלאות שׂחוק פיו בעולם הזה, לנגן, לרקוד, לצלצל, להתהולל, בקצרה: *להיות ילד*".[21] כבר הזכרנו לעיל את תביעתו של פרישמן "תנו ילדוּת לילדי ישראל", ואכן ילדי ישראל חסרו צעצועים ומשחקים, שירים וסיפורים, שנועדו מלכתחילה לילדים. בתוך אלה, חסרו להם יצירות שיש בהן הומור ושמחת חיים. ביאליק הפשיל את שרווליו, ובשירים כדוגמת "מעשה ילדות" ו"קטינא כל בו" ובאגדות כדוגמת "אלוף בצלות ואלוף שום" הוא ניסה למלא את האסמים הריקים בבר מסוּלָת. הוא ביקש להביא ביצירתו וביצירות שהוציא לאור בהוצאת הספרים שבבעלותו ספרות טובה, עם ציורים איכותיים, כבמערב אירופה. הוא ביקש להביא שירים שניתן להמחיזם ולהקנות באמצעותם ידע וערכים.

תמיד קונן ביאליק על חוסר יכולתו ועל חוסר יכולתה של הספרות העברית להעמיד אפוס רב עלילה, והנה דווקא ביצירתו לילדים ולנוער התממש חלומו הישן-נושן לכתוב ולהעמיד אפוס - שיר סיפורי ארוך או אגדה רחבת יריעה - אפוס המרובד מסיפורים מקבילים, למן הסיפור האישי הצר ועד לסיפורים הרחבים: הסיפור הלאומי, הסיפור האוניברסלי

והסיפור הטרנסצנדנטי. עיבודן של אגדות קדומים אִפשר לביאליק לספר סיפור רב-עלילה ולעצב גיבורים ראויים לשמם, ולא להסתפק ב"גיבור" האנטי-הרואי האופייני למאה העשרים. אגדות "ויהי היום", מזה, ושירים סיפוריים כמו "הנער ביער", מזה, העניקו לו סוף-סוף את ערוץ הכתיבה האֶפי שאליו חתר כל ימיו.

בספרו על יצירת ביאליק לילדים,[22] הביא חוקר ספרות הילדים אוריאל אופק את הכללים שראוי שיתקיימו בשיר ילדים ראוי לשמו, על-פי המשורר והחוקר הרוסי קורניי צ'וקובסקי בספרו *משתיים עד חמש* (לנינגרד 1935). צ'וקובסקי קבע ששיר הילדים צריך להיות ציורי, שעליו להיות מושתת על פעילות ותנועה, שעליו להיות בעל איכות מוסיקלית, עיקר תוכנו צריך להתבטא במילים החורזות לפי שהן מושכות את תשומת-לבו של הילד, שכל אחת משורותיו צריכה לעמוד בפני עצמה, שעליו להשתחרר מגודש של שמות תואר, שעליו להתבסס על היסוד המשחקי, שעליו להיות טוב גם בעיני הקורא המבוגר ושמחברו אינו צריך להסתגל אל קוראיו הצעירים אלא לסגל אותם אליו.

מעיון בהתבטאויותיו של ביאליק באיגרותיו, בנאומיו ובפרוספקטים שכתב להוצאת הספרים שלו, ניכר שביאליק היה קשוב לעיקריו של צ'וקובסקי. ניכר שביאליק סלד כמו צ'וקובסקי מן ההתחנחנות לפני הילד ומן החנופה לטעם הילדותי, ובמניפסט שכתב ב-1922 להוצאת הספרים לגיל הרך "אופיר" שבבעלותו ובבעלות יעקב זיידמן, כתב ביאליק: "כי אין מתעודת ספרות הילדים כלל לרדת אל הילד, אלא להפך, להגביה את קומתו, להעלותו מעט מעט, דרגא אחר דרגא בסולם ההתפתחות. צריכה היא לפתוח בחשאי את לבו ולהכניס בו, מדעתו ושלא מדעתו, מושגים וקנייני רוח שלא נודעו לו מקודם לכן. קריאת הילד בספר - אף היא יש בה משום לימוד, אם גם לימוד שלא מדעת, לימוד מתוך תענוג. אין אפוא כל רע אם נטריח את הילד מעט. אל לנו להסתגל לטעמו הפגום ולבערותו של הילד. להפך, נמשוך ונעלה את הילד אלינו".[23] באותו מניפסט על מצב ספרות הילדים בדור התחייה הלאומית כתב ביאליק:

הפרובלמה של יצירת דברי ספרות ואמנות לקטנים - "סוגיא"

> חמורה היא בכל לשון, וחמורה שבעתיים בעברית.
> אם יצירת דברים כאלה *לנערים* - כלומר, לאלה שכבר קנו להם ראשית דעת הלשון בבית רבם - הוא דבר התלוי במעט כשרון ודעת ובמעט רצון טוב וכוונה טהורה, הנה יצירתה של *ספרות טבעית לקטנים בלשון שאינה לשון האם ממש* - דבר כזה תלוי יותר "במזל", כמעט "ברחמי שמים". במקום הטבעיות הגמורה - זו שלפי שעה אנו חסרים אותה בלשון העברית של הקטעים על כורחנו - צריכה לבוא כאן *האמנות הגמורה*, זו שיש בכוחה לברוא בקסמיה אילוזיה של טבעיות ילדותית אפילו במקום שאינה בחינת יש מאין.
> דברי ספרות לקטנים עברים *מחויבים* אפוא להיות מן הבחינה האמנותית - *סולת נקייה*.

משמע, מאחר שהעברית עדיין אינה גמישה די הצורך כדי ליצור רושם של טבעיות גמורה, מוטב לתת בה יצירות מסוגננות ו"מלאכותיות" מאשר לתת יצירות "טבעיות", אך פגומות מיסודן. דברים דומים כתב במספד על רעהו שמחה בן-ציון, שהיה לדבריו מחדש הספרות העברית החינוכית, כשם שמנדלי היה "יוצר הנוסח" בתחום הספרות היפה:

> לא סלסול לשמו נהג בן-ציון בסגנונו [...]אלא מתוך הכרח פנימי ונפשי. [...] הוא חתר בכל כוחו וכישרונו ליצור בשביל התלמידים אילוזיה של לשון חיה וטבעית ממש, לשון שיש עמה תנועה והעוויה [...] ובשעת הצורך גם קצת משובה וקלות ראש [...] הוא שאף להקנות ללשון בית-הספר העברי מקצת מכל אותן הסגולות שיש לכל שפת דיבור ממש ושאינן מצויות בלשון שפסקה חיותה בפה. הכישרון האמנותי היה צריך לבוא כאן במקום הטבע ולעשות כמתכונתו.[24]

ביאליק קיבל עליו את עיקריו של צ'וקובסקי, והוסיף עליהם עיקר נוסף שאינו נזכר אמנם בספרו של צ'וקובסקי *משתיים עד חמש*, אך הוא ברוח הגותו ופועלו של הסופר הרוסי. צ'וקובסקי שאף להעניק לטף שמחת חיים ואופטימיות אין-קץ. "כל הילדים הקטנים מאמינים", אמר, "כי החיים נוצרו לשמחה ולאושר בלי גבול, ואמונה זו היא אחד היסודות לגידולם הנפשי התקין. על כן חייב גם היוצר לילדים להיות

מאושר בתכלית, מאושר ממש כמו אלה שלמענם הוא כותב".[25] ברוח זו, כל יצירותיו לילדים מסתיימות ב"סוף טוב", כדי שלא להשאיר את הילד בחרדה או בציפייה שלא באה על סיפוקה ולשמר בו את האופטימיות הטבעית שלו ואת אמונתו באדם. אם ביצירתו למבוגרים תיאר ביאליק ב"יונה החייט" ילד שנחטף מביתו וספק אם חזר לראות את הוריו, ביצירתו לילדים, חטיפתו של ילד למחוזות בלתי נודעים ("הנער ביער", "ספר בראשית") מקבלת תפנית של "סוף טוב", והילד חוזר למוטב ואף שב אל חיק משפחתו האוהבת. אופטימיות גילה ביאליק גם באשר לעתידה של היצירה האמתית, "הלועגת לשוק ולהמונו, חייה חיי עולם וקדושתה לדור דור" (במסתו "הספר העברי"). את מיטב יצירותיו לילדים כתב ביאליק באותו כובד ראש והבנה פסיכולוגית עמוקה שבהם כתב את יצירתו "הקנונית". הקוראים הצעירים, שאותם "אין לרמות על נקלה" (כדברי ביאליק במספד הנ"ל על ש' בן-ציון), חשים בגדולתם של השירים הללו, ועדיין נענים להם בחפץ לב גם במאה ה-21.

הערות לפרק המבוא:

1. *איגרות ביאליק*, א, עמ' ע.
2. בחתימת "קורא ותיק", העולם (תרפ"ד), עמ' 239.
3. בספרו *ביאליק על אתר* (1962), עמ' 68.
4. בשנת תרנ"ו קרא פרישמן: "בראו נא ילדות לילדי ישראל! הקימו נא להם עולם אשר שָׁם כל דבר ודבר ייתכן, אשר שם מלאכים יורדים ועולים למרום, והבית מתהפך ועומד על גגו [...] תנו לנו עולם חדש אשר שם אין עוד יהודים עם תורה ומצות ומרת נפש וחשבונות ודאגות וחקות וחקירות! תנו לנו טל ילדות!"; ראו במבוא לספרו *הגדות וסיפורים לה*. אנדרסן, כתובים עברית מאת ד. פרישמאנן, וארשה תרנ"ו (בתוך כל *כתבי ד. פרישמן*, וארשה תר"ע, ג, עמ' 123 - 132). על קריאה זו ועל השלכותיה, ראו אוריאל אופק, *ספרות הילדים העברית: ההתחלה*, תל-אביב 1979, עמ' 281 - 304.
5. בספרו *מפי ביאליק*, עמ' מ-מא.
6. ח"נ ביאליק, *דברים שבעל-פה*, כרך א, עמ' צא.
7. *איגרות ביאליק*, כרך ב, עמ' קט.
8. ח"נ ביאליק, *כתבים גנוזים*, עמ' 342. כאן הובא נוסח מקוצר של מניפסט זה. המניפסט מובא במלואו בספרו של אוריאל אופק, *גומות ח"ן*, תל-אביב 1984, עמ' 82, 106 - 107.
9. *איגרות ביאליק*, כרך א, עמ' עד.

10. ככתוב בנוסח ג' של האיגרת האוטוביוגרפית, וראו: ח"נ ביאליק, *כתבים גנוזים*, עמ' 243.
11. בראש גיליון 12 של כתב-העת *שבֻּלים* בעריכת א"ל יעקובוביץ, ורשה 22.9.1922.
12. בהקדשה לנעמי, נכדתו של שותפו וידידו י"ח רבניצקי, על ספרו *שירים ופזמונות לילדים*, תל-אביב תרצ"ג. ההקדשה כלולה בכרך ג של המהדורה המדעית, תל-אביב 2000, עמ' 669.
13. *"ספיח"*, פרק ארבעה עשר: חכמת הטבע והאמנות.
14. ח"נ ביאליק, *שירים (תרנ"ט-תרצ"ד), מהדורה מדעית*, כרך ב, תל-אביב 1990, עמ' 184 - 186.
15. ח"נ ביאליק, *שירים ביידיש, שירי ילדים, שירי הקדשה, מהדורה מדעית*, כרך ג, תל-אביב 2000, עמ' 345 - 353.
16. ביאליק עם משלוח צמד משיריו לירחון הניו-יורקי *עדן*. ראו *איגרות ביאליק*, ג, עמ' נט.
17. *איגרות ביאליק*, כרך א, עמ' קיב.
18. *שם*, שם.
19. *שם*, ג, עמ' נט.
20. ראו הערה 8 לעיל.
21. *השלח* (תרס"ד), עמ' 285.
22. *גומות ח"ן: פועלו של ביאליק בספרות הילדים*, תל-אביב 1984, עמ' 155 - 162.
23. ראו הערה 8 לעיל.
24. במספד "לזכרו של ש. בן-ציון" בתוך כל כתבי ביאליק, "דברי ספרות".
25. אוריאל אופק, *לקסיקון אופק לספרות ילדים*, ב, תל-אביב 1985, עמ' 524.

פרק ראשון

ילמד חומש, גמרא או תנ"ך

שיטות חינוך חדשות לפי השיר "מעשה ילדות"

הֲבָלים ומשובות מול כללים וחובות

"מעשה ילדות" (1903), שיר הילדים הארוך הראשון שפתב ביאליק מעודו, בנוי במתכונת של מערכון שניתן להמחיזו ולבצעו בכיתה. בשיר-המערכון שלפנינו "גיבורים" אחדים, שלכל אחד תפקיד משלו ורפליקות משלו (הילד, השעון, הדלת, הדלי, הרחוב, המחבה, התלמיד, הכלב נִבְחַז והחתול לֶקֶשׁ), וכולם ביחד מתלכדים לכדי מפגן מרהיב עין של צליל ותנועה. יצירה דרמטית זו, שקיבלה כמדומה את השראתה ממעשיות מחורזות ארוכות לילדים מאת קורניי צ'וקובסקי, התפרסמה לראשונה בקובץ *הזמיר* (בעריכת נח פינס), קובץ ראשון של שירי ילדים עבריים, שהוציאה הוצאת מוריה (אודסה תרס"ג), שביאליק היה בין שותפיה. נח פינס, עורך המקראה, ניסה אמנם לשכנע את ביאליק לקצר את שירו ולהשמיט ממנו את הערות המחבר, בטענה ששום ילד לא יוכל לשנן שיר ארוך כל כך, אך ביאליק לא שמע בקולו והשאיר את השיר הארוך בשלמותו, שכן בלי הערות המחבר נמצאת התמונה לוקה בחסר.[1]

כשלושים שנה לאחר פרסום "מעשה ילדות" חיבר נתן אלתרמן הצעיר את שירו-מערכונו לילדים "זה היה בחנוכה" (1933), הידוע גם בשם "נס גדול היה פה". גם שיר ילדים ארוך זה, כמו שירו הארוך של ביאליק, הוא מפגן מרהיב עין ושובה לב של פעלולי צליל, צבע ותנועה, המציג חזות קלילה ומאחוריה הגות מעמיקה. גם מערכונו של אלתרמן מתאים לביצוע בכיתת בית-הספר. ילד יוכל ליהנות מן העלילה הגלויה ומן הרגעים הקומיים, אך לא יבין את הלקחים הפסיכולוגיים, החינוכיים, הפואטיים והפוליטיים המשולבים בין שיטיה. גם במערכונו של אלתרמן יש "גיבורים" מתחומי החי והדומם, בצד "גיבורים" מן הספירה האנושית. גם בו, כמו אצל ביאליק, יש שבירת מוסכמות (כגון סיפור על כלב המתעלף מפחד), ושניהם מותאמים לביצועם של ילדים

לפי שיטת פְּרֶבֶּל, שעיקרה משחקים ומערכונים מחורזים, מלאי צבע, תנועה, רקיעות רגליים והומור:[2]

בעת חיבור השיר "מעשה ילדות" היה ביאליק מורה ב"חדר המתוקן", שכתב שירים לתלמידיו, כגון השיר "עבר הקיץ", שנועד כנראה למסיבת סוף השנה ("גַּם נַחְנוּ נָאֶסֹף הַיּוֹם לְבֶן-גָּרְנֵנוּ / אֶת תְּבוּאַת שָׂדֵנוּ, אֶת פְּרִי עֲמָלֵנוּ, / וּלְעֵינֵי הוֹרֵינוּ הַשְּׁעָרִים נָמֹדָה"). לאמִתו של דבר, עוד כשחבש את ספסלי ישיבת וולוז'ין, התנסה בכתיבת מערכונים מחורזים להמחזה (כגון "חוה והנחש", "יעקב ועשיו" או "האופה והכתף"), ואך טבעי היה שיכתוב למען תלמידיו שיר-מערכון, שיעודדם לצאת ללימודים ולחמוק מצליפת הרצועה. אין לשכוח *שהזמיר* שיצא בהוצאת הספרים מוריה, שביאליק נמנה עם שותפיה, ואף נדפס בבית הדפוס הפרטי של ביאליק (דפוס ביאליק-בורישקין), נחל הצלחה מרובה, ויצא במהדורות אחדות. כאמור, בתורת מו"ל ובעל בית-דפוס הִרבה ביאליק להתלונן באיגרותיו לרֵעיו בקריית ספר העברית על הרגליו הנפסדים של הציבור ברכישת ספרים: לעצמו אין האדם מישראל מתיר קניית ספר, אם אין המדובר בספר תורה ותפילה. רק לשם קניית ספר לילדיו הריהו מוכן לפתוח את ארנקו. אכן, לספרי ילדים היה ביקוש רב, וביקוש זה - במקביל לתכניותיו של ביאליק המחנך לשנות את פני החינוך העברי בדורו - הולידו תכניות מו"ליות למכביר, או "פְּלַאנים", כפי שנהג ביאליק לכנות את התכניות והרעיונות שהגה בתחומי ההוצאה לאור. שיר כדוגמת "מעשה ילדות" השתלב היטב בתכניות אלה, והא ראיה: ב-1917 הדפיס ביאליק שוב את "מעשה ילדות" כספרון עצמאי, בסדרת "ספרי" שבעריכתו.

בשנות מפנה המאה העשרים עברה שירת ביאליק תמורות מרחיקות לכת, ואחת מהן התבטאה בשינוי יסודי ומהותי בדמותו של האני הדובר: בשירים המוקדמים לבש הדובר תכופות דמות של זקן שבע צער וייסורים (כבשירים "אל הציפור", "משוט במרחקים", "תקוות עני", "כוכב נידח" ועוד), ואילו בשנים תרנ"ט-תר"ס, לאחר התכנסות הקונגרסים הציוניים הראשון והשני, החלה שירת ביאליק לאמץ לעצמה את סימני ההיכר ואת זווית הראייה של אדם צעיר - ילד, מתבגר, או בוגר החוזר אל עולם הילדות. העיצוב בשירים משנות מפנה המאה הוא אמנם עיצוב מפורט

ומשכנע באמינותו, אך המלאות הראליסטית אינה צריכה להטעותנו: כשם שבשיריו משנות התשעים של המאה התשע-עשרה, אין הדובר הישיש אלא בבואה אלגורית של האומה הישישה וידועת הסבל, כך גם בשירים משנות מפנה המאה הגיבור הילד משמש בבואה סמלית של עם שחידש ימיו כקדם - עם המתעורר משנתו אל בוקר חדש ומרנין וכל אחד מבניו מרגיש כאילו קם לתחייה.

הילד, או הצעיר, המתעורר משנתו ב"זוהר" (תרס"א) וב"משירי החורף" (תרס"ד), מתעלס עם הצפרירים - סמל התחייה הלאומית, ומפיק מהתרועעותו אתם הנאה ארוטית גלויה. גם בשיר הילדים המוקדם של ביאליק "מעשה ילדות" (תרס"ג) כלולים רמזים ארוטיים מוצנעים, אך שום ילד לא יזהה אותם. כך, למשל, נאמר על הילד, גיבור המעשייה המחורזת "מעשה ילדות", כי הוא "הִפְשִׁיל כְּתֹנֶת, גִּלָּה שׁוֹק", נאמר עליו שהוא "גִּלָּה שׁוֹק וְאֶת... וְאֶת..." וכי הוא "לֹא בוֹשׁ כָּעֵת / גַּלּוֹת שׁוֹק וְאֶת... וְאֶת...", וכי בשוב אביו מן החנות, הוא מוצא את בנו עושה מעשה-קוף ו"לוֹ, לַבָּחוּר - עֵת רֵקֹד / גַּלּוֹת שׁוֹק, וְעוֹד וְעוֹד...". גילוי השוק רומז למסופר בבבא בתרא (נז, ב) על הכובסות העומדות בנהר יחפות ומגלות שוק, עד כי העוברים לידן צריכים לדאוג שלא תשזוף עינם את חלקת בשרן וייגררו לדבר עבֵרה.

כשם שהצפרירים-הצפירים הם, במשתמע, כאותם סַטירים שטופי זימה, המעבירים את ימיהם בהנאות הגוף והיצר, כך גם הילד שלפנינו נהנה הנאה הֶדוניסטית מן הבטלה הנעימה במיטה, בדומה לחתולו לֶקֶשׁ המפיק כדרכם של חתולים הנאה מן ההתחככות באדוניו ומן הרביצה ללא ניע. ביאליק מתאר כאן ילד, או נער, המשתמט מחובות הלימודים, ומעדיף על פניהם את משובות הילדות. דומה ילד זה לילד בשיר "צפרירים", המאחר לקום ממיטתו, ומתעלס עם הצפרירים היְצריים, אף קורא להם: " הוֹ, אֲלַי בֹּאוּ, זַכִּים! צַפְרִירֵי הַתֹּם! / אֶל-מִתַּחַת לִסְדִינִי הַצָּחוֹר, הַצָּח! / שָׁם נִתְפַּלַּשׁ, נִתַּפַּל עַד-יְכוֹן הַיּוֹם,/ וּפַזְּזָתֶם עַל-עוֹרִי וּבְשָׂרִי הָרָךְ". כאן וכאן רוויים התיאורים בהשתמעויות ארוטיות ואוטו-ארוטיות, המרמזים להתבגרותו של הילד ולהפיכתו מילד לנער.

המילה "ילדות" מופיעה ביצירת ביאליק, לסוגיה ולתקופותיה,

בקשרים של קלות דעת וחוסר מעשה במחשבה תחילה. כך, למשל, בשיר "ילדוּת" (תרנ"ט) תיאר ביאליק באירוניה את עצמו ואת חבריו האודסאים כזקנים עבשים שעל קרחתם יישפך לעגם של הילדים ("וּבְבוֹא הָעֵת הַהִיא הַמְקֻוֶּה - / בְּרָצוֹן נָכֹךְ קָדְקֳדֵנוּ, / וְעַל-קָרַחְתּוֹ הָעֲלוּבָה / יִשָּׁפֵךְ לַעַג יְלָדֵינוּ"). "הצעירים", הלועגים לסופרי אודסה, שמחים לאידם ורואים בהם זקנים של בית המדרש, הם כאותם ילדים שצעקו לנביא אלישע "עֲלֵה קירח" וכאותם ילדים בשיר "מעשה ילדוּת" המשלחים בילד את חִצי לעגם ("גִּיר, גִּיר, גִּיר"). המספר שומר כביכול על סודיות, אך מגלה כבהיסח-הדעת למאזינו את שאירע לילד הנרפה בחדרי חדרים:

וְאַתָּה, בְּנִי, אַל תִּפְצַר בִּי
לְגַלּוֹת לְךָ - כִּי אֶשְׁמֹר פִּי.
אַךְ אִם תִּתְאַו דַּעַת מְאד -
צֵא וּשְׁאַל אֶת פִּי הַשּׁוֹט:
הוּא יְסַפֵּר לְךָ עַל פֶּה
כֵּיצַד הָיָה מַעֲשֶׂה זֶה.
אַךְ זֹאת אַגִּיד, יֶלֶד חֵן,
מַה-שֶּׁהָיָה אַחֲרֵי כֵן:
שְׁלֹשָׁה יָמִים תְּמִימִים בּוֹשׁ
אוֹתוֹ בָּחוּר לָרִים רֹאשׁ
וְכָל חֲבֵרָיו שֶׁבָּעִיר
בּוֹ הִתְגָּרוּ: גִּיר, גִּיר, גִּיר...

במאמרו "טעות נעימה" (אודסה תרס"ט) השתמש ביאליק ארבע פעמים בצירוף "מעשה ילדוּת" כדי לבטא את הרושם הבוסרי שעשה עליו כתב-העת של ברנר "המעורר". ביאליק נהג להשתמש במילים "נער" ו"מעשה נערות" בשל דמיונן למילים ביידיש "נאַר" ו"נאַרישקייט", כדי לנגח באמצעותן את "הצעירים", יריבי אחד-העם ואוהדי הרצל. מד"ר חיים כהן, איש החוג ללשון העברית, למדתי כי גם בעברית יש ל"נער" השתמעויות לוואי של "טיפש" (ראו למשל רש"י לבראשית מא, יב; ומקורו בבראשית רבה פט, ז), וכן המילה "פתי" שמבחינה אטימולוגית

אינה אלא "נער" (וכך גם בערבית), וכבר הזכרנו שדורשי גימטריות אף מצאו ש"נער" בגימטריה הוא "שוטה".

תיאור של ילד, או נער, השוכב במיטתו, ונהנה מבטלה, למורת רוחו של אביו, המכנה אותו בזעף בשם "הבחור", מצוי גם בקטע של סיפור, שצורף בטעות כנספח לסיפור "ספיח" במהדורות סיפוריו של ביאליק. גם בקטע זה מתואר החתול השוכב מקופל למרגלותיו של הצעיר הבטלן, השוכב במיטתו, והחלומות בהקיץ שבהם הוא שוגה. בעוד הוא מתבטל במיטה, מתואר קול המונו של הבוקר העולה מן הרחוב וקול חיבוט הכסתות של השפחה:

> מתעטף אני יפה יפה בסדין ומוסר את כל גופי ברצון לרשות הרהורי הבוקר. בנחת, בנחת הם באים אליי, בזה אחר זה, נוחים וקלים, בהירים ורפים, ונשמתי צפה ומתנדנדת על גביהם כדוגית הנשואה מאליה, בלא מַלָּח, על גבי גלים קטנים וחמים... החתול שוכב מקופל למרגלותיי ומתחמם והחמה טופחת על פניי בציציותיה. קול המונו של בוקר עולה מן הרחוב, ומן החדר השני מגעת שירת שפחתנו הצעירה מתוך חִבּוּט כסתות [...] הכול נבלע בזיו החמה ומסתבך בתלתלי עשן דק וכחלחל והכול מצטרף לעולם קטן וקל מנוצה, עולם שפולו שֵׂכחה ומנוחה, זיו וחלום יעוף...

"מעשה ילדות" ו"מעשה נערות" אינם בהכרח מושגים ראויים לגינוי לפי מילונו של ביאליק. אדרבה, ביאליק נוהג בילד הבלתי ממושמע בשבט חובלים ובלטיפה כאחד - ממש כשם שנהג הסופר אלכסנדר פּוֹפּ בגיבורה האריסטוקרטית והמפונקת בלינדה באפוס הפרודי שלו "אינוס התלתל" ("The Rape of the Lock"). מעשיו "הרעים" של הילד אינם אלא מעשים של שבירת כללים ומסגרות, וביאליק עצמו שבר תכופות כללים ומסגרות - הן בחייו והן ביצירתו. היצירה נועדה אמנם ככל הנראה לעודד את התלמיד הצעיר לשאת בעול, ולחמוק מצליפת השוט, אך הבטלן המתואר בשיר הוא בטלן חביב למדיי, שגורלו המר אינו מעורר בקורא תחושה של שמחה לאיד.

לפי המסופר בזיכרונותיהם של אלה שהכירוהו, לא אחת חטא ביאליק בחטאות נעורים ובמיני מעשי ילדות ונערות. בימים שבהם חבש

את ספסלי הישיבה, הוא שִׁעשע את חבריו בדרשות של דופי ובשאר מעשי קונדס.[3] ר' שבח אוורבוך, חותנו של המשורר, סיפר לצייר חיים גליקסברג שפעם, לאחר האירוסין, ראה את חתנו "הז'יטומירי" מתפרע, מפשיל את מעילו מעל לראשו ורץ בגשם כילד, וזמר בפיו. אותה שעה עלה הרהור בלבו: "נו נו... ולזה אני נותן את בתי לאישה".[4] לעתים אף דיבר הבחור החתן אל עצמו, ועשה מיני העוויות מול הראי, אף לבש מטפחת לראשו כדי לבדוק את מידת דמיונו לאמו. בחלוף המשובה, הוא היה כובש לא אחת את ראשו בין כתפיו וגועה ממושכות בבכי מה.

יצירתו, לסוגֶיה ולתקופותיה, אף היא מפגן וירטואוזי של הפרת כללים וניפוץ מוסכמות, וגם היצירה שלפנינו - מבלי שתכריז על כך בחצוצרות או בשופרות - היא טקסט חתרני, מתיר מוסרות. תלמוד תורה הוא תפקידו של ילד עברי, וכדברי ביאליק בשירו הגנוז "כמה נאים האילנות" ("אַל לְיֶלֶד לוֹמֵד תּוֹרָה / שַׁעֲשׁוּעִים, שְׂחוֹק אִוֶּלֶת"), ואילו כאן הילד הוא בטלן המשתמט מלימודיו ומפיק הנאה מן הבטלה. בשיר "עבר הקיץ", שהוזכר לעיל בתורת שיר שביאליק כתבו לחגיגת סוף השנה בעת שלימד דקדוק ותנ"ך ב"חדר המתוקן", מכריזים הילדים בגאווה "כִּי אַחֵרֵי שַׁעֲשׁוּעִים וָרִיק לֹא הָלַכְנוּ / אַף כִּי יְלָדִים אֲנָחְנוּ [...] לֹא פִּתּוּ אוֹתָנוּ גַּם עֲצֵי הַמְּגָדִים / אַף כִּי אֲנַחְנוּ יְלָדִים!". הילדים בשיר דידקטי זה מכירים את האיסור מפרקי אבות "רבי שמעון אומר: המהלך בדרך ושונה ומפסיק ממשנתו ואומר: 'מה נאה אילן זה ומה נאה ניר זה', מעלה עליו הכתוב כאילו מתחייב בנפשו" (שם ג, ז), והם כובשים את יצרם ואינם נענים לפיתויי הטבע ("גַּם עֲצֵי הַפְּרִי הַיְרֻקִּים, הַמְּאִירִים, / אֶל צִלָּם קָרָאוּנוּ: לְכוּ רַקְּדוּ כְּשֹׁעִירִים! / וַאֲנַחְנוּ אִמַּצְנוּ לִבֵּנוּ וַנֹּשֶׁב / וּלְדִבְרֵי מוֹרֵנוּ הִקְשַׁבְנוּ רַב קֶשֶׁב"). לעומת זאת, ב"מעשה ילדות" מרשה הילד לעצמו לפרוק עול תורה ומצוות, ולבלות את שעות הבוקר בחלומות, בחברת חיות מחמד (המייצגות את הטבע, המנוגד לעולם הספר).

ראינו בפרק המבוא ששבירת איסורים כלאחר-יד היא דפוס קבוע בשירת ביאליק בכלל, ובשירתו לילדים בפרט, וכך בשירו "נדנדה", למשל, נכתב במפורש: "מַה לְמַעְלָה? / מַה לְמָטָּה? - / רַק אֲנִי, / אֲנִי וְאָתָּה", כמתוך זלזול גמור באיסור מפורש: "כל המסתכל בארבעה דברים

רתוי לו כאילו לא בא לעולם: מה למעלה, מה למטה, מה לפנים, מה לאחור" (משנה חגיגה ב, א), איסור שאותו "שבר" ביאליק במתכוון גם בפתח האגדה המעובדת "אלוף בצלות ואלוף שום". ב"גן עדן התחתון" עפים לתוך פיו של הבטלן חריצי גבינה ויונים צלויות (מתוך זלזול גמור בחוקי הכשרות מדאורייתא), ובתרגומו למעשייה המחורזת "מעשה הדג" מתיר ביאליק לילדים המלקטים את פרי האילן לאכול כאוות נפשם, ואף לתת בכליהם, בניגוד למצוות התורה "כִּי תָבֹא בְּכָרֶם רֵעֶךָ, וְאָכַלְתָּ עֲנָבִים כְּנַפְשְׁךָ שָׂבְעֶךָ; וְאֶל-כֶּלְיְךָ, לֹא תִתֵּן" (דברים כג: כה).

לקורא בן-ימינו אין "חתרנותו" של השיר "מעשה ילדות" בולטת לעין, אך לא זו בלבד שהילד איננו למדן, כמצופה מילד יהודי; הוא אף משתמט מלימודיו, ומבלה את שעות הבוקר בחלומות בהקיץ. יתר על כן, הוא גם חושב ש"מודה אני", תפילה שכל ילד יהודי אומר עם השכמתו ליום לימודיו ב"חדר", הוא מין זמר צועני:

קָם הַבַּחוּר אָץ וְדָץ -
מִן הַמִּטָּה אַרְצָה - קֶפֶץ!
וְכַקּוֹף
חוּל וָסֹב,
הִפְשִׁיל כְּתֹנֶת, גִּלָּה שׁוֹק -
כִּרְכֵּה, כִּרְכֵּר בְּלִי חֹק.
וּבְקוֹל עַז "הֶאָח! הֶאָח!"
עִוָּה פָּנָיו כָּךְ וָכָךְ,
בְּקוֹל מְשֻׁנֶּה שָׁר "מוֹדֶה"
(וַדַּי חָשַׁב בָּחוּר זֶה
כִּי בִּרְכַּת "מוֹדֶה אֲנִי"
הִיא מִין זֶמֶר צוֹעֲנִי).

גם אביו של ילד זה אינו יהודי טיפוסי מ"רחוב היהודים", והוא משקף במנהגיו ובאורחותיו את החיים בתקופה של "בין השמשות" ו"בין הרשויות" (*inter-regnum*): אב זה איננו בטלן, מחובשי ספסלי בית המדרש. להפך, הוא עובד בחנותו לפרנסתו, ודואג לבני ביתו, אך אינו

דואג להביא את בנו למקום תורה. מדובר באדם מודרני, אך הוא עדיין מלקה את בנו בשוט, כמנהג אבות יהודיים בדורות עברו. בה בעת, בבית יש שעון, וזאת בניגוד למקובל בביתם של יהודים מן הנוסח הישן. המשפחה מתגוררת אמנם בעיר, ואל חדרו של הילד עולה ובוקעת המולת הרחוב, אך בביתה גדלים חתול וכלב (שתי חיות טמאות, שרק "הגויים" ויהודים שגרו מחוץ לעיר נהגו להחזיק בביתם). הבן כבר לומד במוסד לימודים הקרוי "בית-ספר", אך אחיו עדיין לומד ב"חדר". ישן וחדש משמשים בבית המשפחה בערבוביה.

כבלי משים, רומזת היצירה שגם הפרנסה אינה מָן היורד משמים, ושאבי המשפחה צריך לעבוד בזיעת אפיו כדי להביא טרף לבני ביתו:

אַף הָאָב - אַךְ אוֹר הַיּוֹם
יָצָא יָצָא לוֹ לַחֲנוּת
(כִּי מֵאַיִן תִּקָּחוּ כְּסוּת,
עוּגוֹת, חֻמְאָה, סָדִין, כָּר,
נֵפֶת, חָלָב וְכָל הַשְּׁאָר,
אִם לֹא יַעֲמֹל הָאָב
כָּל הַיּוֹם בְּזֵעַת אָף?); -

משמע, כדי להביא לבני הבית את הנחוץ להם למחייתם, צריך האב לעמול קשה (ועל כן הוא מצפה שגם בנו לא ישבור מסגרות, וירתום עצמו לחובות הלימודים). תיאורו של האב כמי שמביא טרף למשפחתו עולה בקנה אחד עם דברים שכתב ביאליק לימים בשיר הילדים שלו "שיר העבודה והמלאכה":

מִי יַצִּילֵנוּ מֵרָעָב — מִי יִתֵּן לָנוּ כְּסוּת בַּקֹּר?
מִי יַאֲכִילֵנוּ לֶחֶם רָב? — וּמִי בַּחֹשֶׁךְ יִתֵּן אוֹר?
וּמִי יַשְׁקֵנוּ כּוֹס חָלָב? — מִי יַעַל מַיִם מִן הַבּוֹר?
לְמִי תּוֹדָה, לְמִי בְּרָכָה? - — לְמִי תּוֹדָה, לְמִי בְּרָכָה? -
לָעֲבוֹדָה וְלַמְּלָאכָה! — לָעֲבוֹדָה וְלַמְּלָאכָה!

כאן וכאן אין שירו של ביאליק שולח תודה לבורא עולם, שבזכותו

העולם קיים, כמקובל בשירים המברכים על המזון. כמעט כבלי משים, לפנינו אמירה "חתרנית", הרומזת לכך שרק בזכות עבודתו וטרחתו יוכל אדם להתקיים. לפנינו אמירה פוזיטיביסטית, הקושרת כתרים לעבודה (הפיזית, החינוכית, התרבותית וכו'), ומתנגדת לציפייה פסיבית לחסדי שמים. דברים אלה מתנגשים כביכול עם הפסאדה של היצירה, המצדדת כביכול בבטלה, במעשי קונדס ובהשתמטות מלימודים.

"מעשה ילדות" היא אפוא לכאורה יצירה "בלתי חינוכית" בעליל, המלמדת את הילד שמותר, ואף רצוי, לעשות מעשי קונדס ולשגות מדי פעם בחלומות בהקיץ, שאינם מרחיקים את הילד ממטרתו, כי אם מקרבים אותו אליה. השיר רומז כי ההליכה הקונפורמיסטית בתלם איננה בהכרח הדרך הרצויה והמומלצת להגיע אל המטרה, אף כי הילד סופג מאביו מכות על משובותיו, ובה בעת סופג גם עלבונות מחבריו, השמחים לאידו. לפנינו שיר-ילדים, המעלה על נס את המשחק ואת ההומור, ואכן מרדכי אהרנפרייז, מ"הצעירים" אוהדי הרצל, שיבח את השיר, וראה בו מאורע ספרותי מהפכני: "הניסיון החשוב הראשון להכניס יסודות הקולטורה האֶסתיטית בחינוך בנינו [...] מעין היתר רשמי לילד העברי למלאות שחוק פיו בעולם הזה, לנגן, לרקוד, לצלצל, להתהולל, בקצרה... להיות ילד".[5] כששר ביאליק ב"הכניסיני תחת כנפך" את השורות "אוֹמְרִים, יֵשׁ בָּעוֹלָם נְעוּרִים - / הֵיכָן נְעוּרָי?", לילדי ישראל עדיין לא היו משחקים וספרי ילדים ראויים לשמם, וביאליק ביקש למלא את החסר בשיר כדוגמת "מעשה ילדות", שיש בו הומור, שמחת חיים ואפילו קללות שחסרו עד אז בעברית, אף כי שפת יידיש הייתה עשירה בהן במיוחד (האין הקללה "הַשָּׁעוֹן, יִמַּח שְׁמוֹ" מבטאת את התנגדותו של ביאליק לחידושיו של בן-יהודה?). עם זאת, אין זו יצירה "אנרכיסטית", הקוראת לילד למרוד בהוריו ובמוריו, ולעשות את כל אשר יתאווה לבו לעשותו.

החלום ושברו

בשנות מפנה המאה גם השתנה היחס אל החלום. בתקופת ההשכלה הרציונליסטית ראו סופרי ישראל בחלום "הבל ורעות רוח", וביאליק

נתן לכך ביטוי בשירתו המוקדמת. ככלל, בשיריו המוקדמים של ביאליק החלום טעון במשמעויות פוֹ'ורטיביות (ראו שיריו המוקדמים "חלום בתוך חלום", "חושו רופאים", "גסיסת חולה", "ארץ שחולה כפנינים" ועוד), ומשמש שם-נרדף לרעות רוח, להרהורי שווא והבל.[6] גם בשיר "על אילת השחר" נאמר על הגיבור: "וַיַּחֲלֹם כְּיוֹסֵף וְהוּא דָגוּל מֵרְבָבָה,/ וְעַתָּה, אֲהָהּ! - וְהוּא צָעִיר אַלְפּוֹ". גם ב"המתמיד" מתוארים החלום ושברו ("אָז יַחֲלוֹם יוֹם שׁוּבוֹ אֶל-עִירוֹ בְּשַׂאתוֹ כְּתָב סְמִיכָה בַּכִּיס, שֵׂ"ס וּפוֹסְקִים בְּמֵעָיו", וזוכה לתהילה ולכבוד ולקנאת חבריו, חלום המסתיים במילים "הַאֻמְנָם? הֲיָקוּם הֶחָזוֹן?" ומול חלום-"חזון" זה, בא ניפוצו בתיאור הרהוריו של ראש הישיבה: "אוֹ אוּלַי יַרְאֵךְ לְבָבְךָ בֶּחָזוֹן / כֹּחֲנוּ הָאַדִּיר הָאֹבֵד וְכָלֶה / בְּנִשֹּׁב בָּנוּ רוּחַ שִׁפָּפוֹן וְרָזוֹן, / בְּיוֹם סוּר צִלֵּנוּ וַנָּבֶל כְּעָלֶה? / אוֹ לִבְּךָ יַגִּדְךָ עֲתִידוֹת הַנָּעַר/ וַתֵּרֶא: שֶׁה תּוֹעֶה, תּוֹלַעַת עִוֶּרֶת;/ שֶׁה תּוֹעֶה - אֹבֶדֶת בִּישִׁימוֹן וָסָעַר/ תּוֹלַעַת אִלֶּמֶת - בָּאֹפֶל נִסְגֶּרֶת?". במפנה המאה, לאחר הופעת *פשר החלומות* של פרויד, החל ביאליק לראות בחלום כלי ביטוי ממדרגה ראשונה לפתרון בעיותיו של הפרט, אם רק יֵדע לפרש את תכניו הפנימיים העמוקים ולהבין את סמליו. גם במישור הלאומי השתנה היחס אל החלום: הוא ראה שדווקא מרגע שניטש אחרון מבצריו של הרציונליזם המשכילי, והאדם מישראל שב להאמין בחלומות ובאוטופיות, וחלום שיבת ציון בכללם, התחילו החלומות הערטילאיים לקרום עור וגידים ולהתרקם לנגד עיניו כמציאות ממשית, גם אם פתרונם היה רחוק עדיין ולוט בערפל.

בשנות מפנה המאה עיצבו טשרניחובסקי וביאליק גיבורים ילדים, שהם "בעלי חלומות", המערבבים את כל הפרשיות ורואים חזיונות בעיני רוחם (וולוול'ה גיבור "כחום היום", מזה, ושמואל'יק גיבור "ספיח", מזה). קדמה לשניהם דמותו של הילד הבטלן ואיש החלומות, גיבור "מעשה ילדות", המנסה לשווא להיזכר בחלום הנעים שחלם על יצועו, בעוד בני משפחתו יוצאים לחנות, לשוק או ללימודים. הימים היו ימי פריחה לספרות הילדים העברית: אחרי הספרות הדידקטית-המשכילית, שלא נתנה לילד אלא משלי חָכמה, לשם הכשרתו לעולם הבוגר והאחראי, הֵציף את הספרות העברית גל רומנטי, שקרא דרור ליצרים, לרגשות

ולדמיון, ובז לכל דבר שריח של שמרנות ושל מוסכמות נודף ממנו. בהקדמה למקראה הפופולרית *עדן הילדים* (1896), כתב העורך י"ח טביוב: "חָפץ אני לעזור מעט להשיב את הילדות לבני ישראל [...] לשמור על ילדינו שלא יזקינו בטרם בא מועד". י"ח טביוב, דוד פרישמן ואחרים ביקשו אז להביא שחוק ושעשוע לילדי ישראל שילדותם נגזלה מהם. באותה עת נשמעה התביעה להשיב את העם לילדותו, אל בוקר חייו, אל התקופה התמימה, הטבעית והבריאה, שבה חי בארצו ועל אדמתו.

ביאליק נענה לתביעות פרוגרמטיות אלה בדרכו שלו: הוא כתב שירי ילדים, בעברית וביידיש, קרא תיגר על שיטות החינוך השמרניות ודרש בשבח החלום. ביצירה כמו-אוטוביוגרפית שפתב ב-1903 לבקשת קלוזנר (בשנה שבה חיבר ופרסם את "מעשה ילדות") הוא מתאר ילד בעל חלומות, שנולד להוריו לזקונים, שהושלך מבית אבא והיה מטרד לקרוביו. דמות זו צבועה בצבעי דמותו של יוסף מן המקרא ומן הפולקלור היהודי, בצבעי דמותו של וולוול'ה גיבורו של טשרניחובסקי ובצבעיהם של גיבוריו הילדיים של שלום עליכם ושל מנדלי מוכר ספרים, וממנה צמחה דמותו של שמואל'יק, גיבור "ספיח". בנוסח גנוז של "תולדותיו" של המשורר, כפי שסופרו לקלוזנר, כתב ביאליק: "ובכלל היה לבי וראשי בעת ההיא אוצר בלום של דמיונות וחלומות, ברורים וסתומים כאחד. מה שאין הפה יכול לדבר ואין האוזן יכולה לשמוע, אבל מעולם לא היגדתי לאמי ולאבי מה שבלבי. מין שתיקה נגזרה על לבי, והכול היה מתעלם ונאלם בתוכו, מפרכס לצאת ולהתבטא - ואינו יכול".[7] ובפתח הסיפור "ספיח" תיאר את עצמו כילד "בעל חלומות", שאלוהים ציווה לו את מלאכיו הנעלמים לשעשעו בחלומות:

> על יריעה זו, שכֻּלָּהּ תכלת רקיע וְיֵרַק דשא, רקומים עתה לפַנַי כל מראות עולמי של הימים הראשונים ההם, מראות פלאים מראות שאננים וקלים כערפלי טֹהַר, חֶצָיִם חידות וחצָיִם חלומות - וּבכל זֹאת אין בהירים וּברורים כמוהם ואין מציאות כמציאותם. הם הם מראות שתְיָה לנפשי, צורות יסוד, שנִתְּנוּ לי משמים חִנם, נְדבת אלהים וחסדו, עקב רֹךְ שָׁנַי וקֹצר ידי ועֵקב אֵלֶם שִׂפתַי וכליון לבבי. [...] וֵאלהִים אסָפַני ברחמיו אל תחת סתר כנפיו, וַיִּתְּנני לשבת דומם אצל הדום רגליו וּלשחק בלאט בציציות כסותו וּבשולי אַדַּרְתּוֹ. יומם צִוָּה לי את מלאכיו הנעלמים לשעשעני

בחלומות ולהעלות בת-שחוק על שפתַי, ואיש לא ראה, ובלילה
שלח לי את גמדיו הקטנים, לזמר לפנַי לאור הירח ולהפיג פחדי,
ואיש לא שמע.

בהמשכו של פרק א' של "ספיח" מתוארת כעין טיסת-דאייה, של הילד מעל כפר הולדתו, וכדבריו "רק בחלומות הלילה יש אשר יטעם האדם אחד משִׁשים ממנה" (בעקבות מימרת חז"ל כי "חלום אחד משִׁשים לנבואה", בבלי ברכות נז, ע"ב). כן טוען הילד כי "החלומות שוא ידבֵּרוּן - אך לא כֻּלם" (בעקבות הפסוק "וַחֲלֹמוֹת הַשָּׁוְא יְדַבֵּרוּ"; זכריה י, ב), ובעקבות מימרת חז"ל במסכת ברכות, נה ע"א: "אמר רבי יוחנן משום רבי שמעון בן יוחי: כשם שאי אפשר לבר בלא תבן - כך אי אפשר לחלום בלא דברים בטלים". לאחר מכן הוא מספר את חלום השיירות ופלאי היושב מבעד למחיצת האבים, ובסופו אומר: "זה מִסְפַּר החלום - והפתרונים לֵאלֹהים". ילד זה ממשיך לחלום גם בזמן לימודיו בחדר, וזוכה "לשמות מעֵין אלו, כגון: גולם, בעל חלומות, ביש גדא, לית דין בר-נש, פרא אדם, וכו' וכו'".

ניכר כי יחסו של ביאליק אל החלום בכלל, ואל חלומות שבהקיץ בפרט, הוא יחס אמביוולנטי: מחד גיסא, גיבורי המקרא יוסף ושלמה חלמו חלומות גדולה בנעוריהם, ובעקבות חלומותיהם אכן הגיעו לגדולה, שכן חלומות הגדולה העידו על שאפתנותם, שאכן התגשמה והתממשה, בחינת "חלום אחד משִׁשים לנבואה". מאידך גיסא, החלום הוא דבר סובייקטיבי המתקיים לפי פתרונו: "עשרים וארבעה פותרי חלומות היו בירושלים, ופעם אחת חלמתי חלום והלכתי אצל כולם, ומה שפתר לי זה לא פתר לי זה - וכולם נתקיימו בי, לקיים מה שנאמר: כל החלומות הולכים אחר הפה" (ברכות נה ע"ב). כאן מבטלים חז"ל את האמת הגלומה כביכול בחלומות, וטוענים שחלום "מתגשם" לפי פתרונו, ועל כן אם יש לו פתרונות אחדים, הוא גם "יתגשם" יותר מפעם אחת.

הילד ב"מעשה ילדות" מנסה, פעם אחר פעם, להיזכר בחלום שחלם, אך הזיכרון בוגד בו, וקול שריקת הדלי והמולת הרחוב משכיחים ממנו את מה שהעלה זיכרונו על קצה המזלג:

הָבָה אֶשְׁכַּב עוֹד מְעַט,
אֶסְגֹּר עֵינַי, אֶשְׁכַּב דֹּם,
אוּלַי אֶזְכֹּר אֶת הַחֲלוֹם.
עַתָּה אֶזְכֹּר: כֵּן! הַשָּׂה
שְׁתֵּי פְּעָמִים גָּעָה "מֶה".
וַאֲנִי אָמַרְתִּי לוֹ -
מָה? לֹא אֶזְכֹּר - לֹא וָלֹא! [...]
אֶשְׁכַּב נָא עַל שְׂמֹאל, כָּזֶה -
מָה אָמַרְתִּי אֶל הַשֶּׂה?
עַתָּה אֶזְכֹּר: וַאֲנִי
לוֹ אָמַרְתִּי: מִי, מִי, מִי...

אכן, קול שריקת הדלי והמולת הרחוב משכיחים מן הילד את פרטי החלום, ומחזירים אותו אל המציאות. בעיקרו של דבר היה ביאליק סופר ראליסטן, שחיפש תמיד את ההנמקה הראליסטית לכל תמונה מופלאה. בשירים שבהם עירב נקודת תצפית ילדית הוא הרשה לעצמו להתיר את הרסן, ולהכניס לשיריו יסודות "מאגיים" או "בלתי מציאותיים". עם זאת, גם ליסודות העל-טבעיים ביצירתו יש הנמקה ראליסטית (ב"זוהר" השמש מתפוררת, כי עין הילד לוכדת אותה כשהיא משתקפת ברַצֵי הגלים של האגם). החלום אִפשר לביאליק להכניס ליצירותיו יסודות פנטסטיים, ועם זאת לתת להם הנמקה ראליסטית, שהרי תחת כנפיו המסוככות של החלום אפשר לגשר בין עניינים מציאותיים לבלתי מציאותיים.

את חלומו של הילד בשיר "מעשה ילדות" ניתן לראות כהבל ורְעוּת רוח. השה פועה לעומתו "מֶה" ו"מָה", והילד עונה לו "מִי, מִי, מִי...". לפנינו כעין הקריקטורה של המורה והתלמיד ב"חדר" בשיר-הילדים הביאליקאי "הגדי בבית המלמד". עם זאת, ניתן לראות בכך דימינוטיב של חלומו של הנער שלמה בגבעון, מי שלימים נודע כ"חכם באדם" וכמי שידע את שפת החיות:

בְּגִבְעוֹן, נִרְאָה יְהוָה אֶל-שְׁלֹמֹה בַּחֲלוֹם הַלָּיְלָה; וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים, שְׁאַל מָה אֶתֶּן-לָךְ. וַיֹּאמֶר שְׁלֹמֹה[...] וְעַתָּה, יְהוָה אֱלֹהָי, אַתָּה הִמְלַכְתָּ

אֶת-עַבְדְּךָ, תַּחַת דָּוִד אָבִי; וְאָנֹכִי נַעַר קָטֹן, לֹא אֵדַע צֵאת וָבֹא. [...]
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֵלָיו, יַעַן אֲשֶׁר שָׁאַלְתָּ אֶת-הַדָּבָר הַזֶּה וְלֹא-שָׁאַלְתָּ לְךָ
יָמִים רַבִּים וְלֹא-שָׁאַלְתָּ לְךָ עֹשֶׁר, וְלֹא שָׁאַלְתָּ נֶפֶשׁ אֹיְבֶיךָ;
וְשָׁאַלְתָּ לְךָ הָבִין, לִשְׁמֹעַ מִשְׁפָּט. הִנֵּה עָשִׂיתִי כִדְבָרֶיךָ; הִנֵּה
נָתַתִּי לְךָ לֵב חָכָם וְנָבוֹן, אֲשֶׁר כָּמוֹךָ לֹא-הָיָה לְפָנֶיךָ, וְאַחֲרֶיךָ
לֹא-יָקוּם כָּמוֹךָ. וְגַם אֲשֶׁר לֹא-שָׁאַלְתָּ נָתַתִּי לָךְ, גַּם-עֹשֶׁר גַּם-כָּבוֹד:
אֲשֶׁר לֹא-הָיָה כָמוֹךָ אִישׁ בַּמְּלָכִים, כָּל-יָמֶיךָ. וְאִם תֵּלֵךְ בִּדְרָכַי,
לִשְׁמֹר חֻקַּי וּמִצְוֹתַי, כַּאֲשֶׁר הָלַךְ דָּוִיד אָבִיךָ - וְהַאֲרַכְתִּי אֶת-יָמֶיךָ.
וַיִּקַץ שְׁלֹמֹה, וְהִנֵּה חֲלוֹם; וַיָּבוֹא יְרוּשָׁלַם וַיַּעֲמֹד לִפְנֵי אֲרוֹן בְּרִית אֲדֹנָי,
וַיַּעַל עֹלוֹת וַיַּעַשׂ שְׁלָמִים, וַיַּעַשׂ מִשְׁתֶּה לְכָל-עֲבָדָיו.

(מלכים א', ג, ה-טו).

פירושו של דבר, שגם החכם באדם היה נער, שחלם חלומות (וכדבריו בחלום: "וְאָנֹכִי נַעַר קָטֹן, לֹא אֵדַע צֵאת וָבֹא"), ועל כן החלום והחזון הם שלב חשוב בדרך למימוש ולהבשלה. השלכותיו הלאומיות של רעיון זה ברורות מאליהן ואינן זקוקות לפירוש.

חיקוי צליליו של הטבע

במובאה שהבאנו לעיל מתוך קטע הפרוזה הגנוז, אשר סופח בטעות במהדורות כל כתביו של ביאליק לסיפור "ספיח", נזכר קול "המון הבוקר", העולה מן הרחוב. גם ב"מעשה ילדות" קורא הרחוב לילד להקשיב לטבע הכפרי והעירוני, שבו "הַכֹּל אָץ רָץ, הַכֹּל חַי חָי" והכול זורם *(panta rhei)*:

הוֹ, טְרַח, טַ-רַח! הַסְכֵּת וּשְׁמַע.
הָעוֹלָם עֵר, הָעוֹלָם נָע,
הַכֹּל אָץ רָץ, הַכֹּל חַי חָי
בַּהֲמוֹן הָעִיר וּבְזִיז שָׁדֶי.
מִצָּהֳלַת סוּס עַד קְפִיצַת גְּדִי -
רַק תְּרוּעַת חַיִּים אַחַת הִיא.

בדורו של ביאליק הפכה השפה העברית משפת ספר לשפה מדוברת, התעשרה בעשרות אונומטופיאות, שחסרו בה עד אז, וביאליק היה

מראשי המחדשים בתחום זה. ניכר שכבר בשיר מוקדם זה, שכולו תזזית של התרחשות, שילב ביאליק חיקויים של קולות הטבע העירוני והכפרי, ובמילה "טרח", הנזכרת בשיר שמונה פעמים, לכד גם את הטרחה וגם את קול החבטה. קול זה, העולה ובוקע מן הרחוב, הוא קול חבטת הכסתות והשטיחים, קול צליפת הסוסים, וקול צליפת השוט שבו מכה האב את אחורי בנו המתעצל לטרוח. באחד משיריו הגנוזים של ביאליק, משנות יצירתו הראשונות, מזרז הדובר את התלמיד הנרפה ב"חדר" לעמול בלימוד התורה, ומשמיע באוזניו את הדברים הבאים:

אַל לְיֶלֶד לוֹמֵד תּוֹרָה
שַׁעֲשׁוּעִים, שְׂחוֹק אַוֶּלֶת,
עֲמֹל, טְרַח, יֶלֶד עִבְרִי,
עֲמֹל, טְרַח, עִם תּוֹעֶלֶת.

("כמה נאים האילנות")[8]

ראוי ש"ילד עברי" יעמול ויטרח בלימודיו ב"חדר", שהרי מעליו ניצב הרבי, ובידו רצועת המלקות, ומן המילה "טרח" (= עבוד! עמול!) עולה ובוקע גם צליל צליפת השוט. כאן ובמקומות אחרים שילב ביאליק את חיקוי הצלילים עם מילה טעונת משמעות, הנקשרת לתוכן יצירתו.

אכן, רוב האונומטופיאות ביצירת ביאליק אינן במעמד של אונומטופיאה גרידא. אותם צלילים "מקריים" ו"שרירותיים", שאין בהם אלא ניסיון לשחזר ולחקות את צלילי הטבע (ציל, ציף, רי, טוט, תוה, גיה, שרק, טרח ודומיהם), אינם חיקויים לצלילי הטבע הכפרי והעירוני בלבד. לפנינו גם מילים בעלות מעמד עצמאי, המעניקות ליצירה ממד נוסף, ועשויות להפוך שיר ילדים "פשוט" ו"נאיבי" ליצירה מעובת משמעים. ידועה טענתו של בנימין הרושובסקי, במאמרו "האם יש לצליל משמעות",[9] שלפיה הכלב בשירת הילדים העברית סובל מסכיזופרניה: לפעמים הוא נובח "האו, האו!", כמו ביידיש ובגרמנית, ולפעמים הוא נובח "הב, הב", כמו ברוסית. אצל ביאליק הכלב נובח "הב" לא רק לצורכי חריזה, כי אם כציווי (הב! = תֵּן!), כבשירו "ויהי נער קטון", שגם

שאר האונומטופאות בו הן מילים עצמאיות.

"טו-טו-טוט", צופרת המכונית בשיר הילדים "המכונית", ושוב אין המילה "טוט" סתם חיקוי של צליל, כי אם מילה מן המקורות ("טוט אסר וטוט שרי", מועד קטן טז ע"א), שפירושה: תקיעת שופר. והנה המילה "טוט" באה בקונקורדציה לשירת ביאליק בתורת מילת קריאה מן הספרות העברית החדשה, שבכללה חידושי ביאליק, ולא כן הדבר. ביאליק כלל כאן דיון הלכתי בדבר תקיעת שופר בחגים ובמועדים בתוך מילה שאינה לכאורה אלא אונומטופֵאה.

"גיר-גיר-גיר!" מתגרים הילדים בתלמיד שסרח בשיר הילדים "מעשה ילדות" שבמרכז דיון זה, ו"גיר" אינו ניסיון לחקות את צלילי ההתגרות העולים מגרונם של ילדי הרחוב בלבד. מילה זו פירושה "קצף", רמז ליריקות הבוז והלעג של הילדים המקניטים. צבעו הלבן של הגיר נקשר אף הוא בלעג ובעלבון (לפי הניב "הלבין את פניו"), ו"גיר" פירושו גם "חץ" (ראו התרגום הארמי, ישעיהו לז, לג), רמז לחִצי הלעג של הילדים, השלוחים כלפי הילד הכסיל, שספג מכות נאמנות מאביו.

הדלת סובבת על צירה, ומשמיעה קול הנשמע גם הוא כחיקוי צליליה של דלת חורקת ("טריקו-פריקו-סריקו-רוק"). שתי המילים האחרונות נקשרות בריקנות, ומזכירות לריקא הפוחז, שעליו כבר לצאת ממיטתו ("חבורה שכולו סריקין", סנהדרין ע ע"ב, פירושה חבורת בריונים, ריקים ופוחזים; ובשיר הילדים "תרנגול", קורא הגבר "קו-קו-ריקא", להזכיר לריקא הפוחז לקום ממיטתו ולצאת ללימודים). אפשר ששתי המילים הראשונות רומזות לביטוי הארמי "טרוקו גלי" (סגרו הדלת, על פי ברכות כח, ע"), כפי שכבר הבחין אברהם אברונין,[10] ואולי אף רומזות למאמר חז"ל על פירוק מיטת הכלולות ("כילת חתנים מותר לפרקה", שבת קלח ע"ב), שהרי התלמיד העצל נוהג מנהג חתנים ומבושש לצאת ממיטתו. השיר הארוך שלפנינו עשיר באונומטופֵאות רבות: הדלי הריק חורק ושורק על פי הבאר, ומשמיע צלילי "שיריק-חיריק", שהם גם חיקוי צלילי החריקה של הדלי הריק, וגם רמז לתנועות ה"שורק" וה"חירק" - צלילי [I] ו-[U] - המתחלפים בדיאלקטים מסוימים, כגון בהגייה האוקראינית, שבה הוגים את ה"שורק" - "שיריק".[11]

מכאן, שאפילו צלילים "סתמיים" בשירת ביאליק אינם מקריים ושרירותיים, אלא טעונים כוונה ומשמעות. בעלי החיים והדוממים בשיריו אינם מוציאים מפיהם "שטויות" ו"דברי סרק" נטולי משמעות, אלא מילים של *ממש*, ואפילו מובאות מלשון חכמים. ידוע הסיפור המשעשע על המילה "רשרוש", שביאליק חידשה והכניסה (בתוקף תפקידו כעורכו של מדור הספרות של *השלח*) לסיפור קצר, פרי עטו של גרשון שופמן, והנה, כולם החלו פתאום "מרשרשים", עד שנשתכח "ממציאה" של אונומטופֶּאה זו, שהפכה למילה תקנית בעברית, ונדמה היה שהמילה הייתה בעברית למן קדמת דנא. העיד על כך ביאליק:

> על דעת אחד מהם לא עלתה לבדוק אחרי מולדתה ומוצאה של מילה זו ולשאול אותה: בת מי את? ועד היום הכול מחזיקים בה, והכול סבורים שהיא מילה עתיקה, מדרשית או תלמודית. הגיע הדבר לידי כך, שהד"ר קלוזנר התערב עמי, כי ראה המילה הזאת במדרש או בתלמוד. מובן מאליו, שלא זכה בדין. ואולם עוד מעט, ואני, גם אני, אתחיל להאמין כי אכן נמצאת היא באחד המדרשים.
>
> (איגרת לדניאל פרסקי, מיום 6 בפברואר 1922)[12]

לימים שילב את האונומטופֶּאה הזאת, שברא "יש מאין", גם ביצירה משלו: בנוסח א' של שיר הילדים "הנער ביער", שנתפרסם במקראה שפת ילדים בשנת 1906: "היער רועש: רש-רש-רש". לאבסורד הגדול ביותר הגיע ביאליק בשיר הילדים "הדג בחכה", שבו הצליח לחקות את צלילי הדיבור של דג. בשירו זה גם דג פותח את פיו ומדבר:

אַךְ מַה-זֶּה? מַקְהֵחַ?
מַרְצֵעַ? אָח, אָח!
אוֹי חִכִּי! אוֹי, חַכָּה
וּבְלֹעַי הֶחָח!
חָח חָח, חָח חָח...

לא זו בלבד שבשירת הילדים של ביאליק גם דג יכול לדבר, אלא שדבריו הם שילוב של חיקוי צלילים (קול החרחור של הגרון הניחר של הדג, שנלכד בחכו ונשנק מן החח) ושל מילים נושאות משמעות ("חָח" = וו

החכה).

ביאליק "המציא" אפוא אונומטופֶּאות מחוכמות, המכילות בתוכָן צליל ומשמעות גם יחד. כך נהג גם בתחום מתן שמות לבעלי חיים. לכלב נתן כאן את השם המקראי "נִבְחַז", שבמקור אינו אלא שמו של אליל זר, אשר סגדו לו עמי הארץ:

וַיִּהְיוּ עֹשִׂים גּוֹי גּוֹי אֱלֹהָיו; וַיַּנִּיחוּ בְּבֵית הַבָּמוֹת אֲשֶׁר עָשׂוּ הַשֹּׁמְרֹנִים גּוֹי גּוֹי בְּעָרֵיהֶם אֲשֶׁר הֵם יֹשְׁבִים שָׁם. וְאַנְשֵׁי בָבֶל עָשׂוּ אֶת-סֻכּוֹת בְּנוֹת וְאַנְשֵׁי-כוּת עָשׂוּ אֶת-נֵרְגַל; וְאַנְשֵׁי חֲמָת עָשׂוּ אֶת-אַשִׁימָא. וְהָעַוִּים עָשׂוּ נִבְחַז וְאֶת-תַּרְתָּק; וְהַסְפַרְוִים שֹׂרְפִים אֶת-בְּנֵיהֶם בָּאֵשׁ.[...] עַד הַיּוֹם הַזֶּה הֵם עֹשִׂים כַּמִּשְׁפָּטִים הָרִאשֹׁנִים: אֵינָם יְרֵאִים אֶת-יְהוָה וְאֵינָם עֹשִׂים כְּחֻקָּתָם וּכְמִשְׁפָּטָם וְכַתּוֹרָה וְכַמִּצְוָה אֲשֶׁר צִוָּה יְהוָה אֶת-בְּנֵי יַעֲקֹב אֲשֶׁר-שָׂם שְׁמוֹ יִשְׂרָאֵל. וַיִּכְרֹת יְהוָה אִתָּם בְּרִית וַיְצַוֵּם לֵאמֹר לֹא תִירְאוּ אֱלֹהִים אֲחֵרִים; וְלֹא-תִשְׁתַּחֲווּ לָהֶם--וְלֹא תַעַבְדוּם וְלֹא תִזְבְּחוּ לָהֶם. כִּי אִם-אֶת-יְהוָה אֲשֶׁר הֶעֱלָה אֶתְכֶם מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם בְּכֹחַ גָּדוֹל וּבִזְרוֹעַ נְטוּיָה--אֹתוֹ תִירָאוּ; וְלוֹ תִשְׁתַּחֲווּ וְלוֹ תִזְבָּחוּ. וְאֶת-הַחֻקִּים וְאֶת-הַמִּשְׁפָּטִים וְהַתּוֹרָה וְהַמִּצְוָה אֲשֶׁר כָּתַב לָכֶם--תִּשְׁמְרוּן לַעֲשׂוֹת כָּל-הַיָּמִים; וְלֹא תִירְאוּ אֱלֹהִים אֲחֵרִים. וְהַבְּרִית אֲשֶׁר-כָּרַתִּי אִתְּכֶם לֹא תִשְׁכָּחוּ; וְלֹא תִירְאוּ אֱלֹהִים אֲחֵרִים. כִּי אִם-אֶת-יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם תִּירָאוּ--וְהוּא יַצִּיל אֶתְכֶם מִיַּד כָּל-אֹיְבֵיכֶם. וְלֹא שָׁמְעוּ: כִּי אִם-כְּמִשְׁפָּטָם הָרִאשׁוֹן הֵם עֹשִׂים. וַיִּהְיוּ הַגּוֹיִם הָאֵלֶּה יְרֵאִים אֶת-יְהוָה וְאֶת-פְּסִילֵיהֶם הָיוּ עֹבְדִים; גַּם-בְּנֵיהֶם וּבְנֵי בְנֵיהֶם כַּאֲשֶׁר עָשׂוּ אֲבוֹתָם הֵם עֹשִׂים עַד הַיּוֹם הַזֶּה.

(מלכים ב', יז, כט-מא)

מתואר כאן מצב כאוטי של פריקת עול מצוות וזלזול בדבר ה'. זהו גם המצב המתואר ב"מעשה ילדות" - מצב שבו הקהילה היהודית נתפוררה לפרודותיה, ואיש הישר בעיניו יעשה. זהו הרקע ל"הופעתו" של ילד בטלן כדוגמת גיבורה של המעשייה "מעשה ילדות", שאינו שומע בקול הוריו ומוריו, מבלה את ימיו בחלומות בהקיץ ומתרועע עם הכלב ועם החתול. השם "נבחז", המתאים להפליא לכלב עז הנובח נביחות עזות, לוכד בתוכו גם מציאות של התפוררות המשמעת האישית והקולקטיבית ופריקת עול מלכות שמים.

גם שמו של החתול - "לֶקֶש" - הוא שם המלכד בתוכו צליל ומשמעות: מצד אחד, שמו רומז ליצור המלקק בלשונו, ומצד שני, המילה "לקש" פירושה עשב שגדל לאחר המלקוש, וכך נרמזת תכונת השעירות של היצור המתכרבל בחיקו של הילד השרוי בחיבוק ידיים. כך נהג ביאליק גם ב"מסע הדג", יצירתה המחורזת לילדים של שותפתו תום זיידמן-פרויה, שעה שתרגם את השם Nideling מן המקור הגרמני לשם עתיק היומין אַסְנַפַּר. במקור המקראי אין זה אלא שמו של מלך אשור (עזרא ד, י), אך ביאליק בחר בו כמובן על שום היותו שם ראוי לדג בעל סנפיר וקשקשת. כך נהג גם כשנתן בפי הילד בשיר הילדים "פרש" את המילים: "רוּץ, בֶּן-סוּסִי / רוּץ וּדְהַר! / רוּץ בַּבֹּקֶעָה, / טוּס בָּהָר!". גדי בן-סוסי הוא אחד המרגלים שנשלחו לרגל את הארץ (במדבר יג, י). על כן, לפנינו גם קריאת זירוז לסוס לגמוא בטיסתו אפסי ארץ, וגם קריאה לפרש הרוכב על גבו ("אביר" בלשוננו הוא גם הסוס וגם הפרש הרוכב עליו). באותה עת הקימו החלוצים את ארגון "השומר", ורכבו על סוסים כדי לתור את הארץ ולהגן עליה.[13]

לפנינו שיר-מערכון לילדים, אך הכורה אוזן לצלילי הלוואי שלו, יוכל לזהות בו גם רעיונות לאומיים למכביה. כבר העלינו בראש הדברים את הטענה שבשירי הצפרירים משנות מפנה המאה אין הגיבור הילד אלא בבואה סמלית של עם, שחידש ימיו כקדם - עם המתעורר משנתו אל בוקר חדש ומרנין. הילד שבמערכון שלפנינו אמנם שומע את צלצול השעון, אך מקלל אותו ומסרב לקום מיצועו. רק צליפת השוט מעירה אותו בסופו של דבר. האין כאן גרסה ילדית של דברי תוכחה רציניים שהשמיע ביאליק בשירו "אכן חציר העם" על עמו שסירב לקום משנתו ולתת כתף לעושים במלאכה?:

[...] וְלֹא-נָע וְלֹא-זָע וְלֹא-חָרַד הָעָם.
וְלֹא-קָם כָּאֲרִי וְלֹא-נֵעוֹר כַּכְּפִיר,
וְלֹא-חָרַד לַקּוֹל גַּם אִישׁ אֶחָד מֵעִיר.
וְלֹא-רָעַד בַּגִּיל יַחַד לֵב כָּל-הָעָם
[...] וּבִשְׁאוֹן עַם אֲוִיל סְבִיב אֱלִילֵי הַפָּז
נֶחְבָּא קוֹל אֱלֹהִים, נִבְלַע רַעֲמוֹ הָעָז.

וּבְלֵב נָבָל רָעָ, וּבִכְלִמּוֹת וָרֹק
יִבֶז דְּבַר אֲדֹנָי, יִפְרָעֵהוּ לִצְחוֹק.
[...] הוּא לֹא יִיקַץ אִם-לֹא יְעִירֶנּוּ הַשּׁוֹט.
הוּא לֹא יָקוּם אִם-לֹא יְקִימֶנּוּ הַשֹּׁד.
[...] גַּם-בְּתִקְעַ הַשּׁוֹפָר וּבְהַנָּשֵׂא הַנֵּס -
הֲיִתְעוֹרֵר הַמֵּת? הֲיִזְדַּעְזֵעַ הַמֵּת?

כאן וכאן לפנינו יצור נרפה, המשתמט מעבודה קשה והמסרב לשמוע את צלצול השעון ואת צלצול פעמוני הגאולה וקול שופרותיה. עבודה רבה מצפה לו בחוץ, והוא מעדיף להתפרקד על יצועו ולשחק עם חתולו, כמימים ימימה. בהקשר זה מקבלת הכותרת "מעשה ילדות" את מלוא ההשתמעויות הפז'ורטיביות של צירוף כבול זה, והילד הנחמד הופך לבטלן, הראוי לשבט חובלים ולנחת זרועו של אביו.

הערות לפרק הראשון:

1. על הדפסותיו המרובות של "מעשה ילדות" ועל גלגולי הטקסט, לרבות שינויי ניגון והטעמה, ראו: ח"נ ביאליק, *שירים ביידיש, שירי ילדים, שירי הקדשה: מהדורה מדעית*, כרך ג, תל-אביב תשס"א, עמ' 166.
2. ראו על שיר-מערכון זה בהרחבה בספרי *תבת הזמרה חוזרת: על שירי הילדים של נתן אלתרמן*, תל-אביב 2005, עמ' 44 - 70. יצחק אלתרמן, אבי המשורר, יסד בוורשה בשנת 1910 "קורסים פרבליים" לגננות עבריות, ובשנת 1913 פרסם את ספרו משחקים פרבליים, שכלל שירים, משחקים ומערכונים לגני ילדים ולבתי ספר.
3. דב גולדשטיין, "מתחילתו של ביאליק", דבר, ט"ז בכסלו תרצ"ה. דבריו מובאים בספרו של פ' לחובר, *ביאליק - חייו ויצירותיו*, א, תל-אביב תש"ד, עמ' 67 - 68.
4. חיים גליקסברג, *ביאליק יום יום*, תל-אביב 1945, עמ' 24.
5. *השלח*, תרס"ד, עמ' 285.
6. ראו בחיבורי *שירי ביאליק הראשונים*, דיסרטציה, תל-אביב 1980, עמ' 273.
7. *כתבים גנוזים*, עמ' 235. והשוו לתיאורו של ביאליק ב"משירי החורף" (תרס"ד): "צַפְרִיר פּוֹחֵז בֶּן-פִּזְיָז / נָאֲחַז שָׁם בַּסְּבַךְ בִּקְרָנָיו [...] רוֹעֶה, רוֹעֶה עַל-הַקְּלָפָה, / מְפַרְכֵּס לָצֵאת וְאֵינוֹ יָכוֹל - / פִּתְאֹם זָע - וַיְהִי לְטִפָּה".
8. *כתבים גנוזים*, עמ' 52.

9. בנימין הרושובסקי, "האם יש לצליל משמעות", *הספרות*, א, 2 (קיץ 1968), עמ' 410 - 420; ראו גם: ראובן צור, "איך יודע המצלול שהוא אקספרסיבי", *מאזנים*, נו, חוברת 2 (ינואר 1983), עמ' 35 - 37.
10. אברהם אברונין, *מחקרים בלשון ביאליק ויל"ג*, תל-אביב תשי"ג, עמ' 37.
11. שימושים דיאלקטיים כאלה ניתן למצוא בשיר הילדים "הגדי בבית המלמד" ("תלמיד הגַּן", במקום "הגון"), בנוסח ראשון של "רזי לילה" (שַׁאֲלות הבל"), בפלייטון המחורז "מחאה על דרך החרוז" ועוד.
12. *איגרות ביאליק*, כרך ב, עמ' רנב.
13. מרגל אחר מבין המרגלים שנשלחו על-ידי משה לתור את ארץ כנען נקרא "נחבי בן-ופסי" (במדבר יג, יג), וכך חתם ביאליק על אחדות מיצירותיו המוקדמות ("נחבי" = קיצור של נחמן-חיים ביאליק; "בן-ופסי" = אנגרם של "בן יוסף", כשם אבי המשורר).

פרק שני

מֵם סְגוּלָה, מֵם סְגוּלָה - זוֹהִי כָּל הַתּוֹרָה כֻּלָּהּ

על השיר "העממי" לילדים "הגדי בבית המלמד"

שיר עממי ופשוט לכאורה

את שירו הכמו-עממי "הגדי בבית המלמד" שיגר ביאליק למערכת כתב-העת הניו-יורקי *עדן הילדים* כחודש ימים לאחר עלייתו ארצה, אך מצויים בו מוטיבים וסממני סגנון "גלותיים" לא מעטים. שיר זה, המוטעם עדיין בהטעמה האשכנזית שעברה אז ובטלה מן העולם, מעמיד במרכזו תמונה מזרח אירופית מהוויי ה"חדר" שמִן הנוסח הישן, ומותר כמדומה להניח כי הוא חובר עוד בימי שִבתו של ביאליק בגרמניה, בטרם בָּשלה בו ההחלטה להוציא את שירי-הילדים שלו בספר המיועד לילדי הארץ.[1] כידוע, קורפוס שירי הילדים של ביאליק הלך והצטבר בידיו במהלך כשנות דור - למן שנות מִפנה המאה הי"ט ("לכבוד שבת", בכור שיריו לילדים, נכתב עוד בשנת 1899, בימי שִבתו של ביאליק בסוסנוביץ שבּה עשה "זמנים" אחדים בתורת "מלמד") ועד לשנים שבּהן ישב בברלין ובבאד הוֹמבּוּרג (1921-1924) במעמד של "אוֹרֵח נטה ללון".[2] את שירי הילדים האחרונים שלו כתב בארץ-ישראל, ובאחדים מהם כבר ניסה את כחו בהברה הארץ-ישראלית החדשה.

בתקופת ברלין, עמדו שירי הילדים של ביאליק לראות אור בהפקה משותפת עם הציירת תום זיידמן-פרויד,[3] אחייניתו של בעל *פשר החלומות*, אך השותפות עלתה על שרטון והתפרקה בשל חילוקי דעות כספיים וקונצפטואליים. לפיכך יצא קובץ שיריו של ביאליק לילדים רק בשנת 1934, הלא היא שנת חייו האחרונה, כעשור תמים לאחר הניסיון הכושל, וללא ציוריה הנדירים של הציירת. הקובץ, שבינתיים נוספו לו שירים חדשים, יצא בתל-אביב בלוויית ציוריו של הצייר הצעיר נחום גוטמן, בנו של שמחה בן-ציון - ידידו של המשורר מימי אודסה ושותפו

- www.zivashamir.com -

לעשייה החינוכית ב"חדר המתוקן" וב"ישיבה הגדולה" (באודסה חיבר ביאליק לנחום הקטן את חרוזי הילדים הראשונים שלו: "אָלֶף בֵּית, אָלֶף בֵּית / אַבָּא קָנָה לָנוּ עֵז", החורזים בהגייה האשכנזית בלבד). בקובץ מאוחר זה - *שירים ופזמונות לילדים*, הוצאת דביר, תל-אביב 1934 - כָּלל ביאליק שלושה שירי ילדים בהטעמה ארץ-ישראלית: "גָּדִי גְּדָיִי", "בגינת הירק" ו"המכונית", בכעין ניסיון שלאחר זמנו להשתלב במולדת החדשה-ישנה ולכתוב למען ילדי הארץ.[4]

בשיר "הגדי בבית המלמד" העמיד ביאליק גירסה משוכללת ומחוכמת של שיר ילדים מפרי עטו בשם "מורנו רב חסילא" (1906), מראשוני שיריו לילדים. שני שירי האלף-בית האלה, המוקדם והמאוחר, מבוססים על האנשה של בעלי חיים - תחבולה שגורה ומקובלת בספרות הילדים, לסוגיה ולתקופותיה - מורשת "משל החיות" מן הספרות הדידקטית. גיבורו של השיר המוקדם הוא "מלמד" מעולם השרצים והחרקים - חרק מזמזם המרביץ תורה לַכַּת שלֻמה ורבגונית של "תלמידי חכמים": "חֲסִילִים, צְרָצָרִים, בְּנֵי יֶלֶק, פָּרוֹת משֶׁה, צְרָעָה, דְּבוֹרָה, זְבוּב וְיַתּוּשׁ".[5] ואם כל ילד מכיר את סיפור **דבורה** הנביאה שישבה תחת התומר ושפטה את ישראל, מדוע זה לא יושיב המשורר רב ומורה הלכה, ששמו - חסילא - נטול אף הוא מעולם השרצים והחרקים, כדי שילמד את תלמידיו המרובים בחיק הטבע, "תַּחַת עֵץ יְפֵה-הַנּוֹף" (וזאת בניגוד למוסכמות ולשיטות הלימוד של ה"מלמד" מן הנוסח הישן, שהתגדר בד' אמות ובין ארבעת כתליו של ה"חדר")?

נראה כי השיר המוקדם, "מורנו רב חסילא", הוא שיר אלף-בית שגרתי וקונבנציונלי למדיי, המקיף אמנם את כל מערכת הסימנים - מאל"ף עד תי"ו - ומוצא מיני תחבולות מְנֻמוֹטכניות מחוכמות ומקוריות ללימוד האותיות בסדר אסוציאטיבי נוח וקָליט ("ג - גָּדֵר, ד - דֶּלֶת", "ס, ע - סוּס, עֲגָלָה" וכדומה), אך לא למעלה מזה. שיר זה, שבמרכזו האלף-בית העברי, הוא, כעדותו של חוקר ספרות הילדים אוריאל אופק, "עיבוד אמנותי של שיר ילדים אירופי על החסיל שפתח בית-ספר לחרקים הדרדקים".[6] ואכן, זהו שיר-הילדים היחיד של ביאליק, ההולך באמת ובתמים לשיטתם של שירי אלף-בית שבלשונות העמים, שכל תפקידם

הוא לחבב על הילדים את צורת האותיות ולהזכיר להם את סִדרן.

לעומת זאת, שירי האלף-בית המאוחרים של ביאליק שנכתבו בתקופת ברלין - "הגדי בבית המלמד" ו"הנער ביער" - מכילים בתוכם רבדים רבים נוספים, שמקומם לא יכירם בתוך שירי א"ב קונבנציונליים מן השורה, לרבות סיפור לאומי מורכב ורב פנים והשלכות, שילד יתקשה לזהותו ולהבינו כדבעי. שירים אלה מתגלים כשירים "דו פרצופיים" המיועדים לשני קהלי יעד שונים: הילד יתרשם וייהנה רק מן העלילה הגלויה ומגילויי ההומור המשובצים בשיר, בעוד שהמבוגר, הקורא אותו שיר עצמו באוזני ילדו הרך, ייהנה מֵרבדיו המחוכמים - הפסיכולוגיסטיים, הפוליטיים או ההיסטוריוסופיים - המאירים את השיר התמים-למראה באור חדש ובלתי צפוי.

צִדו הגלוי של השיר "הגדי בבית המלמד" מגולל את סיפורה של מערכת יחסים למופת, המתפתחת בין מורה מסור לתלמידו האהוב, בחינת יחסי אב ובנו יקירו. חז"ל גרסו: "בכל אדם מתקנא חוץ מבנו ותלמידו" (סנהדרין קה ע"ב), שהרי הצלחת הבן או התלמיד מעידה על הצלחתו של האב או המורה. ה"מלמד" שלפנינו נאה דורש ונאה מקיים: הוא מוכן להקדיש מזמנו שעות רבות, להקריב כל קרבן ולבטל את אישיותו מפני זו של תלמידו, וכל שכרו - האדרת ה"תורה" לשמה ושמחה בגדולתו של הבן-התלמיד. במובן זה, השיר דומה לשיר הילדים הביאליקאי "אֵם ועוללה", שבו מתמוגגת האם היהודייה מ"חכמתו" הרבה של בנה, בשעה שהמחבר שם בפיה בכוונה תחילה דברים שעשויים להעמידה באור אירוני: "הֲיֵשׁ כְּעוֹלָלִי?/ הֲיֵשׁ כְּגוֹזָלִי?/מִי יִתֵּן וּכְפָנָיו/ כֵּן יָאִיר מַזָּלִי.// הַבִּיטוּ וּרְאוּ-נָא/ אֶת בְּנִי בַּהֲדָרוֹ:/ לִבְשָׁרוֹ כְּתֹנֶת/ וַעֲנָק לְצַוָּארוֹ.// וּרְאוּ-נָא חֵן שְׂפָתָיו,/ חָכְמָתוֹ הָרַבָּה,/ בְּצַפְצֹפוֹ 'אִמָּא'/ וּבְמַלְמְלוֹ 'אַבָּא'". בדיעבד מתברר כי כל הישגיו של הבן אינם מתבטאים אלא ביכולתו למלמל הברות ספורות - "אבא", "אימא" - שכל תינוק יודע להגות. ואולם, למשמע הביצוע ה"מרשים" הזה של בנה, שואלת האם היהודייה הגאה את סובביה: "הֲיֵשׁ כְּעוֹלָלִי?". גם האם המתפארת ב"גאוניותו" של בנה הביולוגי וגם ה"אב" (ה"מלמד") המתפאר בהישגיו ה"מופלגים" של בנו הרוחני משמיעים דברי התפעלות וגאווה אין קץ

מבלי שיחושו כלל עד כמה מגוחכת היא התפעלותם זו בעיני הקורא המפוכח.

אותיות מחכימות

בשיר "הגדי בבית המלמד", לפנינו מורה המתגאה בתלמידו ה"דגול מרבבה", שהשיג הישג גדול ונדיר (הישג זה מתבטא ביכולתו "חסרת התקדים" של הגדי לקרוא מילה אחת ויחידה: "מֶה"; נותר רק לוודא באיזו משתי הוראותיה של המילה "לקרוא" ראוי להבין את תיאורו של הגדי המפיק את המילה "מֶה" מפיו). כמו במחרוזת "שירי העם" של ביאליק, הדובר-המונולוגיסט אינו חש כלל שהוא מצטייר בעיני קוראיו-מאזיניו בתורת *alazon*[7] יהיר ונפוח, וכי "שיר ההתפארות" שלו בדבר תלמידו שהגיע ל"גדולה" מגחיכה אותו ואת מושא גאוותו גם יחד. ה"מלמד" שלפנינו מזכיר ביוהרתו אותו בעל-בית קרתני המתפאר בשעון הזהב שברשותו, שכבר עמד אמנם מִלכת, אך הוא עדיין מראה פעמיים ביממה את השעה הנכונה.

הנה כי כן, "הגדי בבית המלמד" הוא שיר א"ב "לוקה בחסר", המתחיל באות מ"ם ומסתיים באות מ"ם. הגדי, תלמידו של המלמד, "נתקע" באות מ"ם מבלי יכולת לזוז ולו צעד אחד קדימה, כשעון שנעצר מלכת. מובן, אות זו, שאותה לומר הגדי לפי השיטות הנושנות של קמ"ץ אל"ף ("מֵם וְסָגֹל - כְּלוֹמַר: מֶה"), נתפסת בראשו היטב היטב, ובה הוא הוגה יומם ולילה, כמצווה. ה"מלמד" המאמין כנראה באותו כלל בדוק שקבעו חז"ל שלפיו "לא הקפדן מלמד" (אבות ב, ה), נוהג בתלמידו ברוך ובאהבה, משתדל למשוך את לִבּו ומבטיח לו נאמנה, כי "מֵם סְגוּלָה, מֵם סְגוּלָה/ זוֹהִי כָּל הַתּוֹרָה כֻּלָּהּ". דברי עידוד אלה אכן מוצאים הד בלב התלמיד, ומדרבנים אותו להתמיד בלימודיו. הוא נעשה עד מהרה תלמיד "הָגֵן" (צורה נדירה של "הגון", כורח החרוז), גאוות כל סובביו, שבתוכם הוא מסתובב בראש זקוף ובקרני ברזל. מבחינה פסיכולוגית, ביאליק נכנס כאן בדקוּת מרובה לתיאורה של מערכת היחסים האֶדיפלית המורכבת, הנוצרת בין מורה לתלמידו המוצלח, מערכת יחסים שבה "יותר ממה שהעגל רוצה לינק פרה רוצה להָניק" (פסחים קיב ע"א).

וכך אנו שומעים כאן רק את צִדו האחד של הסיפור: את גרסת המורה שהעמיד תלמיד "מפואר", ש"עלה על רבו" ו"הגיע לגדולות" (כמי שראה עצמו תלמיד ב"בית מדרשם" של אחדים מעתודי הספרות העברית, הבליע כאן ביאליק ביקורת על מוריו ורבותיו וכן מידה בלתי מבוטלת של אירוניה עצמית).

בספרות העברית של שנות מִפנה המאה (בסיפורי שלום עליכם, באידיליות של טשרניחובסקי ובסיפורי ביאליק וי"ד ברקוביץ), מתוארת סִדרה שלמה של ילדים יהודיים קשי תפיסה ונשמות אילמות, שאינם יודעים צורת אל"ף, וזאת כדי להראות כי יהודים היושבים בין הגויים, בכפר ובפרוור, מאבדים את הקשר עם תורתם ותרבותם (לפי הפתגם העממי "אינו יודע מה בין צלב לבין אל"ף").[8] מתוך היפוך של המוסכמה שנשתגרה בספרות בני הדור, שלפיה הילד מחפש דרכים להשתמט מתלמוד תורה ואילו המלמד כופה עליו הר כגיגית, כאן התלמיד תאב הדעת בא ומתלונן לפני מלמדו על שזה התרשל עד כה במלאכתו, ולא לימדו קרוא וכתוב בזמן. כבר לימדונו המקורות כי "עת לכל חפץ", אך ה"למדן" שלפנינו אינו מוכן להבין שזמנו חלף ולוותר על היתרונות שתלמוד תורה מקנה לבעליו, והתורה - למוקיריה. עתה, משצימַח זקָנו (בחינת "גדיים שנעשו תיישים"), והוא עדיין שרוי בבורותו, הוא חש צורך עַז להשלים את החסר וללמוד תורה בבגרותו, כרבי עקיבא בשעתו שהחל לחבוש את ספסל הלימודים בהגיעו לגיל ארבעים. בניגוד לרבי עקיבא שלוּקַח מאחרי הצאן והתיישב ללמוד תורה, כאן לפנינו סיפור אבסורדי על גדי המבקש מ"מלמדו" - מעשה עולם הפוך - שילמדהו את "שִׁפת הצאן".[9] צירופים כבולים כמו "להרביץ תורה" (שמקורו ברביצת התלמידים לפני המורה כבני צאן לפני הרועה), או "לאלף בינה" (שמקורו באילוף התלמיד כאילו היה בהמה הזקוקה להצלפת השוט או מלמד הבקר), מרחפים בחלל הטקסט ומוחזרים למשמעותם המקורית.

"הגדי בבית המלמד" הוא מונולוג דרמטי "מפי העם", שדוברו - כמו המלמד הפרובינציאלי והעלוב בשירו הכמו-עממי של ביאליק "תקוַת עני" שהוכתר גם בכותרת "הרהורי המלמד" - אינו אלא "פאָלקסטיפ" שחוסר תַחכּוּמו ניכר על כל צעד ושעל. המחבר המתוחכם שם בפיו של

טיפוס נאיבי זה דברים תמימים לכאורה ודו-משמעיים למעשה, ובכך הוא שם מכשול לפני עיוור. מאחורי גבו של "גיבורנו" מדושן העונג עומדים המחבר וקוראיו ומחליפים קריצות עין על חשבון תמימותו ובורותו. האירוניה גדֵלה שבעתיים לנוכח העובדה שבּוּר כפרי זה שלפנינו אינו אלא "מלמד", שאמור להיות סמל האוריינוּת והלמדנוּת. אולם, כידוע לכל קורא, במציאוּת הגלותית הירודה אין רוב ה"מלמדים" אלא אנשים דלים ופרובינציאליים שכל חייהם עוברים עליהם ב"תחום המושב", ומשם הם שואבים את "בקיאותם" בנימוסים, בהליכות ובהוויות העולם. ביאליק, ממייסדי ה"חדר המתוקן", אינו מחמיץ כאן הזדמנות פז שנפלה לידו להוקיע את סדרי הקהילה הנושנים, שהתירו לחינוך העברי להידרדר, והעמידו את ה"מלמד" במעמד סוציו-אקונומי כה נמוך, עד כי אפילו מסירותו הרבה אינה מצילה אותו מעליבות מגוחכת.

"גיבורנו" מסַפר לתומו כיצד בא אליו הגדי, "תלמידו" המובחר, וביקש ממנו ללמדהו את שפת הצאן, משל היה המלמד רועה נאמן, או "לפחות" החכם באדם, שידע את שפת החיות. מלמד רחום זה, המעלה על הדעת את דמותו החנונה והרחומה של משה רבנו, אדון הנביאים ו"הרועה הנאמן" (*Il Pastor Fido*), שנשא את הגדי על כתפיו, מזמין את תלמידו שיֵשב על ברכיו וילמד תורה מפיו:

גְּשָׂה אֵלַי וּשְׁבָה עַל בִּרְכִּי
וְשָׁנִיתִי לְךָ אֶת פִּרְקִי.

שֵׁב וְהִתְבּוֹנֵן, רְאֵה מַה-זֶּה:
מֵם וְסָגֹל - כְּלוֹמַר: מֶה.

שיר הילדים שלפנינו ייראה לחלק מקוראיו שיר המותח ביקורת, עקיפה ומרומזת, אך קשה ונוקבת, על שיטות הלימוד המקובלות ב"חדר" מן הנוסח הישן. השיר מצביע בלגלוג על קרתנותו של ה"מלמד" ועל סגנונו הפְּרֶסקריפטיבי, המתבטא בריבוי של מילות ציווי, עידוד וגערה, שהוא מַפנה לתלמידו. כן מלעיג הוא על מאמצי הסרק שהוקדשו בשיטת הלימוד הישָׁנה לשינון בלתי פוסק ("גְּשָׂה אֵלַי [...] שֵׁב וְהִתְבּוֹנֵן [...]

קְרָא, אַל תַּחְשֹׂךְ [...] שְׁנֵה וְשַׁלֵּשׁ [...] לָמָּה תַּבִּיט אֶל הַדֶּלֶת?!// עַתָּה שֵׁב וַחֲזֹר חֲלִילָה/ אוֹת בְּאוֹת וּמִלָּה בְּמִלָּה.// 'מֶה-מֶּה-מֶּה' לְשׁוֹנְךָ תָּרֹן/ כָּל הַיּוֹם בְּפֶה וּבְגָרוֹן"). על פני השטח לא ביקורת לפנינו, כי אם שיר הלל, אפותאוזה נלהבת על הלמדנים ועל תופעת הלמדנות בישראל. ה"מלמד", הנושא את המונולוג, מתגאה כאן בתלמידו הנבחר - גדי שבגר ובא ללמוד מתוך תאוות דעת לשמה, מין בבואה קריקטורית של רבי עקיבא שנשאר בבורותו עד שנתו הארבעים, ואז החליט לקנות דעת. "גיבורנו" החל ללמוד יומם ולילה, ולהשמיע "מֶה" בלי הרף, עד שהפך לתיש גדול בתורה וזכה לכתב סמיכה. חלק אחר מהקוראים יתרשמו ממסירותו של המלמד, הגאה בתלמידו ובהישגיו, ומושיבו על ברכיו כאב המתבונן בבן שעשועיו (בשיר "אבי" אומר הילד שהתייתם מאביו "דּוּמָם עָמַדְתִּי בֵּין בִּרְכָּיו וְעֵינַי תְּלוּיוֹת בְּשִׂפָתָיו" לציון התקופה שבה חסה בצִלו של אביו ונהנה מן החסות הפטרנלית המסוככת שהעניקה לו דמותו).

ישראל, צאן קֳדשים

הגדי שהשלים את מסכת לימודיו דומה בבגרותו לתלמיד ישיבה, שמילא כרסו בש"ס ובפוסקים. הוא מתהלך לו בצוואר נטוי ובזָקן מגודל, ושומר על הכלל של "מילה בסלע" ו"יפה שתיקה לחכמים". בתורת "נפש אילמה" - אידאל ידוע בחסידות - הוא זוכה לשבחים מרובים על חכמתו והגינותו (אכן, חכמה לא מבוטלת טמונה בהחלטתו זו לנצור את פיו, או להשמיע הֶברה אחת ויחידה הנשמעת כמילת שאלה, שהרי אין הביישן למד ומי שמרבה להקשות סופו שנעשה חריף ובקי). תיאורו בהגיעו לבגרות ("לָמַד, רָם וַיְהִי לְתַיִּשׁ / קַרְנָיו בַּרְזֶל, מִצְחוֹ שַׁיִשׁ") מזכיר את תיאוריהם של רבנים ותלמידי חכמים, שזכו בכינויי שבח היפרבוליים, כגון "תרשישים", "אילים", "ראמים" וכדומה ("רם" הוא גם הומופון של ר"ם - ריש מתיבתא - כלומר, ראש ישיבה). תיאורו החיצוני ("מִצְחוֹ שַׁיִשׁ") והאינטלקטואלי ("עוֹקֵר הָרִים") מזכיר גם את התיאור המבודח והקליל של בן הישיבה המתעורר לחיים חדשים בשירו של ביאליק "משירי חורף" (תרס"ד), מטונימיה ומשל לאומה כולה בעלות השחר:

הִנֵּה שָׂבָה זְרֹעִי בַרְזֶל:
תְּנוּ לִי הַר וְאֶעֱקָרֶנּוּ![...][10]
אָמְנָם בֶּן-יְשִׁיבָה אֲנִי,
מִצְחִי - שֶׁלֶג, פָּנַי שִׁיד,
אַהּ, כְּחֹרֶף זֶה, צָבַרְתִּי
כֹּחַ תַּחַת שִׂרְיוֹן גְּלִיד.

בשירי המחזור "משירי חורף", מלאי התנופה והמעוף, הציג ביאליק מענה קליל ובדחני לשיריו הרציניים והמרוממים "באוהל התורה", "מבני העניים", "המתמיד" ועוד, שבהם מוצג הקרבן שמקריב הלמדן "לבן המצח" על מזבח התורה. כאן, הלמדן השקדן ש"קַרְנָיו בַּרְזֶל, מִצְחוֹ שַׁיִשׁ" (הוא "לבן מצח" כמו המתמיד הביאליקאי, או חוצפן בעל מצח נחושה, המתחזה ל"תלמיד חכם") חוזר על תלמודו שוב ושוב, ומורהו מעודדו לעשות כן: "שְׁנֵה וְשַׁלֵּשׁ: מֶה, מֶה, מֶה" (בכפל ההוראה של השורש שנ"ה: חז"ר ושנ"ן).

מצד אחד, לפנינו מורה רך כקנה, המקדיש את כל זמנו ומרצו לתלמידו. במרומז עולה גם דמותו החנונה והרחומה של הלל הזקן, שהרי ה"מלמד" מבטיח כאן לתלמידו ללמדו על רגל אחת את "כָּל הַתּוֹרָה כֻּלָּהּ". ואולם, כאמור, המחבר האירוני שם בפיה של דמות טובת לב זו שלפנינו, דמותו של מלמד סבלני וסובלני, גם דברים שגויים ומביכים שלא ראוי למורה לאמור לפני תלמידו. כך, למשל, הוא מלמדו "מֶה לְמַטָּה, מֶה לְמַעְלָה",[11] ושובר בכך את הצו המזהיר את האדם לבל יעבור את גבולות המותר ולבל יחקור במופלא ממנו: "כל המסתכל בארבעה דברים רתוי לו כאילו לא בא לעולם - מה למעלה מה למטה, מה לפנים מה לאחור" וגו' (חגיגה יא ע"ב). המלמד מפר אפוא איסורים מפורשים, המזהירים מפני הקריאה בספר "הזוהר" והעיסוק בתורת הנסתר, בטרם ימלאו לו ל"אדם מישראל" ארבעים שנה, ומכשיל מבלי דעת את תלמידו בחכמה אסורה. מבלי דעת, הוא מלמד אותו "צירוף אותיות" של מקובלים ואנשי סוד.

כב"שירי העם" של ביאליק גם הדובר שלפנינו הוא - ברובד הנגלה

של השיר לכל הפחות - יהודי כשר ותמים דרך, מ"שלומי אמוני ישראל". רקעו החסידי ניכר מאוצַר המילים והמושגים שלו (את תלמידו הוא מכנה בכינוי "נפש אילמה"), ומהופעתו החיצונית של תלמידו ("זְקָנוֹ מְגֻדָּל, פְּרֹקוֹ נָאֶה"). צורתו היא כצורתם של שני תלמידי החכמים ההולכים בין העצים הגבוהים בשירו הגנוז של ביאליק "עֵסק בנסתרות" - האחד "זָקֵן חָשׁוּב נְשׂוּא פָּנִים", ומִשנהו "לֹא נָפַל מֵחֲבֵרוֹ/ בְּחָכְמָה וּבְשָׂנִים;/ וּמִזְקָנוֹ הָרָחָב/ וּמִבִּטְנוֹ הַמְלֵאָה/ נִרְאֶה בָּרוּר שֶׁקָּנָה/ הַרְבֵּה חָכְמָה וְדֵעָה". צורתם של תלמידי חכמים כתיישים מזוקנים רווחת דווקא בחיבורים משכיליים, אנטי חסידיים, שביקשו להגחיך את לומדי התורה ולהוקיע את נכונותם לסבול את מלמַד הרועה, המרביצם ארצה כעדר של בני צאן כנועים כדי להרביץ בהם תורה.

ואכן, מאחורי גבו של הדובר התמים, מ"מחזיקי נושנות", עומד לו מחבר מודרני השם בפי גיבורו טיעונים "חתרניים", מעולם המושגים המשכילי. ה"מלמד", נושא המונולוג, מעלה מבלי דעת את דימוּיָם הקלוקל של "תלמידי חכמים" בעיני משכילים כדוגמת יל"ג בשירו "קוצו של יוד" (שבו נאמר על הלל הלמדן: "לוֹ עֵינֵי עֵגֶל, לוֹ פֵּאוֹת כְּזָנָבוֹת"). כאן לפנינו "מלמד" עניו וצנוע, המבטל כביכול את אישיותו מפני אישיותו ה"דגולה" של תלמידו, אך למעשה משים עצמו במרומז במעמד רם ונישא - רם לא פחות מזה של הלל הזקן שהבטיח לתלמידו ללמדו את "כָּל הַתּוֹרָה כֻּלָּהּ".[12] בניגוד להלל הלמדן, גיבורו של יל"ג שלא ראה "צוּרַת מַטְבֵּעַ", הגדי שלפנינו מתלונן: "כְּבָר גָּדַלְתִּי, בָּרוּךְ הַשֵּׁם,/ וְטֶרֶם אֵדַע צוּרַת מֵם". כאן וכאן לפנינו סַטירה על הלמדנות; כאן וכאן לפנינו ביקורת מלעיגה על היות התרבות העברית תרבות אַנומלית, שבה משוררים, תחת שישאבו את דימוייהם מהטבע, הם שואבים אותם מתוך עולם הספר ואותיותיו (גם המחבר גופא אינו ניצָל כאן מחִצי האירוניה, שהרי גם הוא "חוטא" בכתיבת שיר אלף-בית - תוצר מובהק של "עם הספר" השקוע בגוויליו ונצמד לאות המתה).

כבר נרמז לעיל כי שיר ילדים זה מבוסס על פתגמים כגון "אִם אין גדיים אין תיָשים" (ירושלמי סנהדרין כח ב) או "גדיים שהנחתָ נעשו תיָשים" (ברכות סג ע"א), שפירושו: התלמידים הצעירים התבגרו

ונעשו ברבות הימים למדנים גדולים. הלמדן הגדול שבשירו של ביאליק הוא כביכול "עוקר הרים" ומזיזם ממקומם, אך כל חכמתו מתבטאת בשתיקתו (ספק בחינת "מילה בסלע", ספק עדות לכך שאין לו מה לומר; שאוצר המילים בפיו מצומצם למדיי ולמעשה מתמצה במילה אחת ויחידה: "מֶה!").[13] הרי לנו משמעות חדשה לפתגם "יפה שתיקה לחכמים": חכמים הם אותם "תלמידי חכמים" השותקים ואינם מגלים את בורותם. חיצוניותו המרשימה של התיש (כשל אותם רבנים מגודלי זקן ונטויי צוואר, המתהלכים בראש קהילתם) מקנה לו בעיני הציבור שם של "עוקר הרים", הידוע בחריפותו:

וּבְהִתְהַלְּכוֹ בְּרֹאשׁ עֲדָרִים,
מַרְאִים בְּאֶצְבַּע: עוֹקֵר הָרִים!

זְקָנוֹ מְגֻדָּל, פִּרְקוֹ נָאֶה -
וּבְתַלְמִידֵי זֶה אֶתְגָּאֶה.

ב"תפילה לשליח ציבור קודם מוסף" אומר הש"ץ: "הִנְנִי הֶעָנִי מִמַּעַשׂ[..] כִּי חוֹטֵא וּפוֹשֵׁעַ אָנִי וְאַל יִכָּלְמוּ בְּפִשָּׁעַי וְאַל יֵבוֹשׁוּ בִּי וְאַל אֵבוֹשׁ בָּם וְקַבֵּל תְּפִלָּתִי כִּתְפִלַּת זָקֵן וְרָגִיל וּפִרְקוֹ נָאֶה וּזְקָנוֹ מְגֻדָּל וְקוֹלוֹ נָעִים וּמְעֹרָב בְּדַעַת עִם הַבְּרִיּוֹת". כאן, הצליח ה"מלמד" לטעת בתלמידו ביטחון עצמי כה רב, עד כי הפך הגדי שהיה לתיש - מעשה עולם הפוך - ל"רועה" המנהיג את "צאן הקֳדשים" ולשליח-ציבור העובר לפני התבה, ש"זְקָנוֹ מְגֻדָּל" (בדרך כלל מדומים תלמידי חכמים לגדיים ולתיישים בעלי זקן, וכאן מדומה התיש בעל הזקן ל"תלמיד חכם") ו"פִּרְקוֹ נָאֶה" (בכל המשמעים של "פרקו" - פרק תורה, פרק מפרקי ברכיו של התלמיד-הגדי, וכן "הגיע לפרקו", כלומר, בשֵׂל לכלולות, כרבי עקיבא בשעתו, שרק עם נישואיו הגיע ללימוד פרקי התורה).

בין השאר, לפנינו רמז לחיבור המדרשי "אותיות דרבי עקיבא" - מדרש עתיק המיוחס לרבי עקיבא, המכיל דרשות ורמזים המיוסדים על אותיות האלף-בית, וכאן רבי עקיבא נרמז ביותר מעניין אחד (ללמוד את לשון הצאן, ללמוד במאוחר לאחר שכבר צימח זקן). לפנינו כאמור

פרודיה מרומזת על סיפורו של רבי עקיבא, שרחל בת כלבא שבוע לקחתהו מאחורי הצאן והביאתהו ללימוד תורה. כאן הגדי שהגיע לפרקו בא להתחנן לפני המלמד, שילמדנו את שפת הצאן. משלמד את "כל התורה כולה" - מ"ם סגולה ותו לא - הוא הפך לתלמיד חכם שהכול מביטים בו בקנאה וביראת כבוד. הפַּרודיה על הלימוד ב"חדר" היא ברוח שירו הסַטירי המוקדם של ביאליק "עֵסק בנסתרות", הלועג לפולמוסיהם של תלמיד חכמים בסוגיות שאין להן פתרונים. הדובר חסידי אך המחבר העומד מאחורי הקלעים משרבב לדבריו במובלע ערכים משכיליים, החותרים תחת הטיעון החסידי והורסים אותו מִניה וביה.

כך, למשל, השיר רומז לבקיעת הקרניים, שכמוה כהפצעת השחר ובריאת העולם. העולם הן נברא במאמר "יהי אור", והאות אל"ף שבראש מערכת האלף-בית פירושה שור ("צאן ואלפים", "אלפי מנשה"). האלף-בית העברי מותח אפוא קו של אנלוגיה בין קרניו הנוגהות של הבוקר לבין קרניו הנוגחות של הבָּקָר,[14] ובין הצָפִיר (תיש) לבין הצפירה. הקרניים המתחילות לבקוע על ראש הגדי ההופך לתיש ("עוֹד מְעַט וְצָמְחוּ קְרָנָי", כדבריו) מזכירות את קרני האור (קרני העור) שאמנים עטרו לראש משה (על יסוד תיאורו כמי שהפיץ אור והעלה קרניים: "כי קרן עור פניו" [שמות לד, כט; שם שם, ל; שם שם, לה]). כבר ראינו כי ה"מלמד" הרחום, "הרועה הנאמן", מעלה על הדעת את דמותו החנונה והרחומה של משה רבנו, שנשא את הגדי על כתפיו, שמאפייניה אומצו בנצרות בתיאור דמותו של ישו - "רועה נאמן" ו"שה האלוהים" (*Agnus dei*) בעת ובעונה אחת.[15] גם הגדי שלפנינו הוא, בעת ובעונה אחת, גם בן צאן וגם רועה ("וּבְהִתְהַלְּכוֹ בְּרֹאשׁ עֲדָרִים"). גם הוא, כמו אותם גדולי עולם שתוארו כרועה הנושא שה על כתפיו, מביא לאנושות תורה חדשה, תורה ש"חָכְמַת-מֶה-לָּהּ". לא ייפלא אפוא שנפשו האילמת של הגדי "נִתַּן פֶּה לָהּ" כמשה כבד הפה שאהרן היה לו לפה. ואפשר שמלמדו של הגדי אף הוא איל, כשם שמלמדם של הזבובים והיתושים בשיר האלף-בית "מורנו רב חסילא" אינו אלא חסיל (שהרי הגדי מבקשו: "קוּם לַמְּדֵנִי שְׂפַת הַצֹּאן"). ואם כן הדבר, אף אין לשכוח את האטימולוגיה של השם המפורש "אֱלֹהִים", שהוראתו היסודית כוח וגבורה, כמו "איל" שמתחומי

הצאן. לפנינו פרודיה על התהוות האומה והתרבות האנושית: משה, איש האלוהים (השוו דברים לג, א), שהיה כבד פה וכבד לשון, למד וגדל וניתַן לו פה; הוענקה לו היכולת להתהלך בראש עדרים. הוא למד מפי הגבורה את "שפת הצאן", והחל להנהיג את עמו.

אך גם משמעות אקטואלית יותר גלומה כאן. בקיעתן של קרני האור מלמדת על אופיו הדואלי של אור זה: מצד אחד, השיר נטוע בתוך כותלי ה"חדר", ועל כן האור הוא אורהּ של תורה, ומצד שני, הוא משקף את השקפתו המודרנית של מחבר שאינו מ"שלומי אמוני ישראל", שבעבורו ה"אור" הוא אורה של ההשכלה המערבית (כזכור, כל תנועות ההשכלה במערב הוכתרו בשמות שמתחומי האור: ה-"Enlightenment" של האנגלים, ה"Aufklärung" של הגרמנים, ה"siècle des lumières" של הצרפתים, ה"Illuminismo" של האיטלקים ועוד). גם סופרי ישראל, שנגעו במהפכות אלה בשולי אדרתם, דיברו על "אור שִמשה של ההשכלה" , וטבעו את מושג ה"נאורות" שאף הוא נגזר מ"אור". בהתאם לכך קראו למחזיקי נושנות בשם "מורדי האור". האור המתרמז מבקיעת הקרניים הוא אפוא אור המתפרש בדרך אחת על-ידי ה"מלמד", החי בין כותלי ה"חדר", ובדרך אחרת על-ידי המחבר וקוראיו, המחליפים קריצות עין על חשבון תמימותו צרת האופק של מורה מהוה זה. במילים אחרות, הקרניים הנוגהות והנוגחות - של משה ושל הגדי - מלמדות גם על אופיו הדו-משמעי של האור (**אור התורה** של "מחזיקי הנושנות" **ואור ההשכלה** של אותם משכילים נאורים שנטשו את סִפו של בית המדרש הישן).

"הגדי בבית המלמד" אינו רק שיר ילדים תמים ללימוד האלף-בית. הוא נשלח לכתב העת הניו-יורקי *עדן הילדים* יחד עם "משל חיות" נוסף, עם שיר הילדים "בין שִבעים זאבים", המתחיל בפעיית הגדי "מֶה-מֶה-מֶה". כשנשאל הגדי לפשר המייתו, הוא מתלונן על כך שהרועה יֵשן, וביער שִבעים זאבים "וְאָנֹכִי רַךְ וְרָפֶה,/ יָרֵא אָנִי פֶּן אֵסָפֶה". אין צריך לומר שאין לתפוס את הקובלנה על הרועה שנרדם ועל החשש מן הכליה כפשוטה, וכי יש לה גם משמעות אלגוריסטית (דומה וידויו של הגדי "יָרֵא אָנִי פֶּן אֵסָפֶה" להתוודותו של הילד ב"ספיח" על חששו פן תאבד האות יו"ד (סמל היהודי חסר הקרקע והשורשים) בקטנותה:

> ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיניי ואין לה על מה שתסמוך,
> ואף-על-פי-כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה
> באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גררא - ולִבִּי לְבִּי לה. ירא
> וחרד אני שלא תאבַד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא
> תתמעך, חס ושלום, בין כולן...
>
> (פרק ג' של "ספיח" - "אלף בית ומה שבין השיטין")

שני השירים על הגדי הם שירים תאומים: "הגדי בבית המלמד" הוא שיר על הימים שבהם היה "אדם מישראל" בבחינת "עבד ה'", החי חיים תמימים ועושה רצון קונו בלי שאלות וספקות, ימים שבהם מצא היהודי את "כל תכנית חייו הפנימיים והחיצוניים ואת כל עולמו הרוחני והגשמי [...] מוכן ומתוקן לפניו, קבוע ומסודר מראש לפרטי פרטיו על ידי דורות שקדמוהו והוא קיבלה על נפשו כהלכה למשה מסיני, שאסור להרהר אחריה, כתורה שלֵמה וחתומה לאמור: כזה ראֵה וחיֵה!".[16] השיר "בין שִבעים זאבים", לעומת זאת, מגולל את קורותיו של הגדי לאחר שעזב את כותלי ה"חדר" ויצא אל היער ושבעים זאביו, אל העולם שבו "אדם לאדם זאב" ובו מעטים סיכויי ההישרדות של גדי רך ורפה, חסר מלתעות וטלפיים. "וּמֵאַיִן יָבֹא יִשְׁעִי", שואל הגדי בכעין פרפרזה על קריאתו של היהודי, הקורא פרקי תהלים ומבקש ישועה מאלוהיו: "מאין יבוא עזרי" (תהלים קכא, א). אכן, הגדי זקוק לנֵסים ולנפלאות ולחסדי שמים כדי לשרוד בעולם זה שבו נתערערו האמונה והביטחון בחסדי שמים.

הגדי (וכמוהו גם ישראל, צאן קֳדשים) שרוי עדיין בבית אביו, בבית ה"מלמד", וגדל על ברכיו. על התקופה שבה גדל על ברכי אביו, אמר ביאליק בשירו "אבי": "דּוֹמֶם עָמַדְתִּי בֵּין בִּרְכָּיו וְעֵינַי תְּלוּיוֹת בִּשְׂפָתָיו", ובאיגרתו הראשונה התוודה לפני רֵעיו כי התייתמותו מאב בעודו ילד רך בשנים מנעה ממנו מלהתפתח ולהיות אדם זקוף קומה: "לוּא גדלתי על ברכיו [...] כי אז הורני אבי: זה הדרך לֵךְ בו ואל תלוז מהמעגל אשר סלוֹתי לך, ואז לא הייתי קרוע לעשרה קרעים [...] והייתי בעל דעה מיושבת, איש בין אנשים, מעורב עם הבריות, איש יודע ערכו ומכיר מקומו ומאושר וצולח כל הימים".[17] גם באגדה הביאליקאית "ספר

בראשית" מתוארות אותן שנים מאושרות שבהן הרכיב האב הזקן יום יום את ילדו על כתפיו אל בית הרב, עד לאותו יום מר ונמהר שבו ביקש הילד ללכת לבדו ונחטף על ידי פרשים בני חיל.

התקופה, שבה גדל הילד (והעם כולו) על ברכי אביו ורכב על כתפיו מתוארת ביצירת ביאליק כתקופה מאושרת ותמימה, תרתי משמע, שנקטעה בשל סיכוני הדרך שנתלוו לתהליכי החילון המואצים. היחיד והציבור יצאו מד' אמות ומבין ארבעה כתלים, שביניהם היו שרויים דורות על גבי דורות, אל השדה ואל היער, נתבשמו מן הניחוחות החדשים, הלכו שבי אחר צפצוף הציפורים ונסחפו במשב הצפרירים, אך גם התנפצו אל ראשי הסלעים וטבעו במצולות הזוהַר. בשיר "הגדי בבית המלמד" מתוארת אפוא אותה תקופה "מאושרת", שבה שרוי היה העם בבית אבא ובין ברכי ה"מלמד", תחת כנפי השכינה, והוא מוגן אך גם פסיבי ונבער מדעת. ב"בין שִבעים זאבים" מתוארת אותה תקופה של "נאורות", שבה עזב הגדי את המרחב המוגן, ויצא אל הטבע, אל היער, אל העולם הפתוח - על כל קסמיו וסיכוניו. מכאן אופיו הטרַגי של "בין שִבעים זאבים" - שיר של מבוכה ושל אבדן כיוונים - לעומת אופיו הקומי והסַטירי של "הגדי בבית המלמד" - שיר של תמימות, תרתי משמע. שיר אופטימי זה, הנראה ממבט ראשון כשיר אלף-בית דידקטי על "מורה-הורה" ו"תלמידו-בנו", מכיל מסר היסטוריוסופי רב אנפין על מצבו של העם בתקופה שבה ישב בד' אמות "בְּשִׁכְּוֹן חֶסֶד אֵל וַאֲמִתּוֹ בְּקִרְבּוֹ/ בְּהִלּוֹ נֵר אֲדָנָי עֲלֵי שַׁרְעַפּוֹ".[18] לפיכך, אין לפנינו שיר צדדי ומינורי, כי אם שיר המשתלב היטב ב"דרך המלך" של יצירת ביאליק. זהו תיאורם ה"נמוך" והקומי של היושבים בין הגווילים הבָּלים שבתוך הבית, כאותו מתמיד "מבני העניים", העומד בפינתו כמסמר נטוע, ליד ארון הספרים היָשָן של אבי-זקֵנו, שונה את פרקו כמימים ימימה ואינו מבחין בזרמי החיים המפעפעים מתחת לאבק הדורות.

הערות לפרק השני:

1. ייתכן שאת שירו "הגדי בבית המלמד" שלח ביאליק לכתב-עת עברי בתפוצות הגולה, ולא בארץ, על שום היותו שקול בהברה אשכנזית. מכל מקום, הבתים

המלמדים את אותיות הא"ב (בתים 1, 2, 9, 14) ניתנים לביצוע גם בהטעמה ארץ-ישראלית, בשל ריבוי במילים חד הברתיות וסגוליות. לעומת זאת, מילים עבריות הנוהגות גם ביידיש ("טענה", "ברוך השם", "מלמד" ועוד) נֶהֱגות כאן בהברה אשכנזית (כך, למשל, כדי שישתלב הביטוי "ברוך השם", בסכֵמה המֶטרית של הטֶטרמטר הטרוכַאי; יש להגותו כביידיש - [BORX HAŠEM]). גם אם הוגים את המילה "כלומַר" בבית 11 כדרך שהוגים אותה חובשי ספסלי בית המדרש ("כלומֵר", כשם שניקד ביאליק בהדפסה הראשונה של שירו "רזֵי לילה") מתקבל רצף של ארבע מילים המסתיימות בתנועת [E], המסתיים בשתי קריאות "מֶה".

2. ראו מבוא לשיר "לכבוד שבת" בתוך: ח"נ ביאליק - שירים ביידיש, שירי ילדים, שירי הקדשה, *מהדורה מדעית*, כרך ג, תל-אביב 2000, עמ' 161 - 165.

3. על השותפות עם תום זיידמן-פרויד ועל התכנית להוציא ספר "שירי עם" לילדים בתקופת ברלין, ראו: א' אופק, *גומות ח"ן: פועלו של ביאליק בספרות הילדים*, ירושלים ותל-אביב 1984, עמ' 70 - 86. גם שירי הא"ב "מורנו רב חסילא" ו"הגדי בבית המלמד" מתאימים להגדרה זו של "שירי עם לילדים".

4. על לבטי הנגינה של ביאליק ועל שירי הילדים שלו שנכתבו בהטעמה ארץ-ישראלית, ראו בספרו של עוזי שביט *הכלי ניגון*, תל-אביב 1988, עמ' 184 - 186.

5. תיאורם של חרקים כילדים קטנים מצוי בשיר הילדים "קטינא כל בו", ותיאורם של ילדים המשחקים בחרקים מצוי בפרק ארבעה עשר ("חכמת הטבע והאמנות") של הסיפור "ספיח". ייזכר כי הפואמות "שירתי" ו"זוהַר" היו בתחילה פואמה ארוכה אחת. בחלקה הראשון, המתרחש בין ארבעה כתלים מצרצר הצרצר, קריקטורה של היהודי הגלותי בעל הכינור, את מנגינת הגלות המשמימה והנוגה על מיתר אחד, ואילו בחלקה השני - המתרחש בשדה הפתוח - מצרצר הצלצל מנגינה עליזה והרמונית.

6. ראו אופק (הערה 3, לעיל), עמ' 51.

7. ה"אַלָזוֹן" (*alazon*) בדרמה הקלסית הוא הגיבור הרברבן, הבטוח בכוחו וביכולתו, המתפאר ללא הרף לפני מאזיניו-צופיו, ואינו יודע כי אהדתם אינה נתונה לו וכי הוא מושא ללעג ולשמחה לאיד. בקומדיה הקלסית הוא מופיע לעתים בדמות ה"*miles gloriosus*", הוא החייל המתהלל בכיבושיו ובניצחונותיו, ולבסוף מוצג ככלי ריק. לעתים לובש ה"אלזון" דמות איכר פרובינציאלי ("*agroikos*"), שאינו מתמצא בנורמות של החברה העירונית, אך אינו מתבייש לעוץ עצות בענייני נימוסים וגינוני חברה. כן התגלגלה דמות זו בדמותו של ה"פדאנט", המורה הקפדן, שמרוב ביקורת על הזולת, אינו שם לב לגיחוך הרב שבו. כזה הוא ה"מלמד" בשיר שלפנינו. על דמות ה"אלזון" בתוך מסורות ספרותיות שונות, ראו: Northrop Frye, Anatomy of Criticism, New York 1957, pp. 226-228.

8. "ניט וויסען קיין צַלם פַּאַר קיין אלף", "ניט קענען קיין אַלף <קיין צוּרת-אָות, קיין צורה פון קיין אַלף>" ועוד. ראו: נחום סטאָטשקאָוו, דער אוצר פֿון דער יידישער שפּראַך, ניו-יורק 1950, סימן 334, עמ' 298-299.

- www.zivashamir.com -

9. בכך הטרים שיר הילדים הביאליקאי את הנהוג בשירת אלתרמן, שהפך את היוצרות ואת יחסי "טבע" ו"אמנות" המקובלים בשירה הקלסי-רומנטית. בשירו האקרובטי "קפיצת הלוליין" (מתוך "שלושה שירי גוזמאות") למשל, מנסים החרגולים את כוחם בחיקוי ניתורו של הלוליין כחלק מתפיסת העולם האלתרמנית, שלפיה הטבע - מעשה "עולם הפוך" - מחקה את האמנות.

10. "תְּנוּ לִי הַר וְאֶעְקָרֶנּוּ!/ כְּפִיר אוֹ גְּלִיַּת וְאֶרְמְסֶנּוּ", מכריז הדובר ה"הֶרואי" בזחיחות דעת ב"משירי החורף" (תרס"ד). אגב כך הוא משתמש בביטוי "עוקר הרים", שהוא כידוע כינוי לתלמיד חכם חריף ומפולפל, היודע לתרץ קושיות ולהביא רְאָיות מן ההלכה. ואכן, בהמשך המונולוג הרהבתני שלו, מתוודה הדובר ומעיד על עצמו: "אָמְנָם בֶּן-יְשִׁיבָה אָנִי,/ מִצְחִי - שֶׁלֶג, פְּנֵי שִׁיד". יצא המרצע מן השק! האלזון הרברבן אינו עוקר הרים ומזיז ממקומם, כשמשון שעקר את שערי העיר, כי אם יודע להפליא כוחו בפלפול הלכתי, ככל בן ישיבה מצוי. עָצמתו היא אפוא בכוחות היצירה האדירים שהוא חש בקרבו, אך אלה אינם הופכים אותו לשמשון הגיבור אלא לכאורה (למעשה, הוא נשאר מתמיד חיוור וחלוש, שכוחו במוחו).

11. השוו לשיר הילדים הביאליקאי "נדנדה": "נַד נַד, נַד נַד,/ רֵד עֲלֵה עֲלֵה וָרֵד!/ מַה לְמַעְלָה?/ מַה לְמַטָּה?- / רַק אֲנִי,/ אֲנִי וָאָתָּה;/ שְׁנֵינוּ שְׁקוּלִים/ בַּמֹּאזְנַיִם/ בֵּין הָאָרֶץ/ לַשָּׁמַיִם". הורים השרים את השיר ה"תמים" הזה אינם חשים כלל עד כמה מילותיו טעונות ודֻמוניות. דֻמוניות" - כי הן שוברות את הצו המזהיר את האדם לבל יעבור את גבולות המותר ולבל יחקור במופלא ממנו: "כל המסתכל בארבעה דברים רתוי לו כאילו לא בא לעולם - מה למעלה מה למטה, מה לפנים מה לאחור" וגו' (חגיגה יא ע"ב). גם המצב התמים למראה המתואר בשיר הילדים הזה, מצב שבו אתה נשאר שקול לנצח במאזניים, בין הארץ לשמים, ביחד עם שותפך-יריבך המבקש להטות את הכף לטובתו, הריהו מצב נואש ומקולל מאין כמוהו.

12. דומה ה"מלמד", הנוהג בענוותנות גאוותנית ובגאוותנות ענוותנית, לגיבורו הצנוע והמתחטא של "שיר העם" הביאליקאי "פלוני יש לו", המתנצל לפני קוראו: "אֱלָף נָשִׁים יֵשׁ לִשְׁלֹמֹה,/ לִי הֶעָלוּב 'קְלָפָּה' אַחַת /- אַל נָא יַחְשֹׁב אֵל לִי חֵטְא,/ לַיְלָה אֶל בֵּית דְּבוֹרָה אֵט/ וְאֶשְׁבַּע מְלֹא כַּף נַחַת". אגב התנצלותו, "גיבורנו" ה"צנוע" תולה עצמו באילנות גבוהים, בשלמה המלך החכם באדם, וגוזר גְּזֵרה שווה מאורחות חייו. אם שלמה המלך נהג ככפי שנהג והתיר לעצמו אלף נשים, מדוע לא תותר גם לו "ביגמיה" תמימה של mal marié שמאס באשתו החוקית והולך בחשכה אל בית שכנתו כדי לרדות מדבשה וליהנות מחסדיה? הוא אף ממליץ לרעהו "לֵךְ אֶל דְּבוֹרָה, עָצֵל", בסרסו את עצתו הידועה של בעל ספר משלי (הוא שלמה המלך, החכם באדם, שהדובר ה"צנוע" משווה את עצמו אליו).

13. נעשה כאן שימוש בעובדה שקריאת הצאן "מֶה" נשמעת כאחת מצורותיה של מילת השאלה "מה?", ומכאן תפארת החתימה של השיר: "נָפַשׁ אִלְמָה חָכְמַת-מֶה לָהּ/ נִתַּן פֶּה לָהּ, אָמֵן סֶלָה", על יסוד הפסוק המקראי "וְחָכְמַת-

מֶה לָהֶם" (ירמיה ח, ט), שפירושו, לפי פירוש של"ג, הוא: "מה היא אפוא חכמתם?".

14. ראו "חקר מילים" (אוסף הערות פילולוגיות של ביאליק מן הימים שבהם כיהן בתורת נשיא ועד הלשון בארץ-ישראל), בתוך: ח"נ ביאליק, *כתבים גנוזים*, תל-אביב 1970, עמ' 308 - 309.

15. ישו נתפס כ"רועה הנאמן" בעקבות המשל שנשא, העוסק בדמותו של הרועה הטוב (לוקס טו ד - ז): "מי איש מכם אשר לו מאה צאן ואבדה לו כבשה אחת מהן והוא לא יעזב את התשעים ותשע במדבר ללכת ולבקש עד כי ימצא את האובדת. והיה כי ימצאנה ישיש עליה ישאנה בכתף. ואל ביתו יבא ויקרא לאוהביו ולשכניו לאמור שישו אתי כי מצאתי את אבדתי את הכבשה הזאת." בהתאם לכך כוהן-הדת בכנסייה הפרוטסטנטית נקרא "pastor" - 'רועה'.

16. כתיאורו של ביאליק את סבו ר' יעקב משה ואת היהודי מן הנוסח הישן, בקטע פרוזה גנוז, שנדפס בכתבים *גנוזים* (ראו הערה 14 לעיל), עמ' 225 - 227.

17. *איגרות חיים נחמן ביאליק*, ערך: פ' לחובר, כרך ראשון (תר"ן-תרס"ה), תל-אביב תרצ"ח, עמ' ד.

18 ראו שירו המוקדם של ביאליק "על איילת השחר", הסוקר תקופות שונות בחיי האני האישי והקולקטיבי.

- www.zivashamir.com -

פרק שלישי

יורדי ימים ומדבריות

שירים על המסע בים: מ"קטינא כל-בו" ועד "מאחורי השער"

ביאליק נגד הרצל ו"הצעירים"

מרגע הגיעו לאודסה בפעם הראשונה, והוא בחור בן שבע-עשרה שברח מן "הישיבה", ביקש ביאליק להצטרף אל חוג הסופרים שבראשות אחד-העם. את שירו הראשון שבא בדפוס - "אל הציפור" - הוא שלח למשה ליב ליליינבלום וליהושע חנא רבניצקי, אנשי אמונו של אחד-העם, ודרכם הכיר גם את "המורה" (כינוי זה כלול ארבע פעמים באודה "לאחד העם" שכתב ביאליק בשנת תרס"ג למורו ורבו). רוב ימיו גילה ביאליק נאמנות חסרת פשרות לאחד-העם ולאידאולוגיה מבית-מדרשו, שדגלה ב"הכשרת לבבות" אִטית וממושכת. בשנות מִפנה המאה העשרים התנגד ביאליק בכל מאודו לציונות המדינית של הרצל ושל אוהדיו "הצעירים", שהטיפה ל"שינוי כל הערכים" ללא דיחוי. ביאליק ראה ברעיון ניצשיאני זה משאת נפש המנותקת מכל מציאות - חלום שווא אוטופי, שכמוהו כבניית מגדלים באוויר.

את התנגדותו להרצל ולאידאולוגיה שלו ביטא ביאליק בעשרות דרכים - ישירות ועקיפות - ובין השאר בסטירות על הרצל, שאחד-העם פסל אותן לדפוס (כגון שיריו "רבי זרח" ו"בכרכי ים"). גם ביצירתו לילדים ניתן למצוא לעתים קרובות סַטירות מרומזות על הרצל ואוהדיו, כגון שירו "מוּשִׁי וְתָדִי וְצַעֲצוּעֵיהֶם", שבו הילדים מתגאים בצעצועיהם ממש כשם שהנערה בשירו הכמו-עממי של ביאליק "יש לי גן" מתגאה בנכסיה. בסופו של דבר מתברר שהגן והבאר ב"יש לי גן" אינם אלא מטפורות בלבד, ולא קניינים בני קיימא, וכי כל רכושם החומרי של הילדים מושי ותדי איננו ממשי, ומסתכם ב"כנפי הרוח" וב"כדור פורח", כלומר, בעניינים קלים, פחותים ובטלים:

- אֲנִי שְׁמִי מוּשִׁי	- וַאֲנִי שְׁמִי תָּדִי
וּבְיָדִי רְכוּשִׁי:	וְכָל טוּבִי עִמָּדִי:
כַּנְפֵי הָרוּחַ	כַּדּוּר פּוֹרֵחַ
וַיַּזָּתָא הַכּוּשִׁי.	וּפִתְּילוֹ בְּיָדִי.

ואולי לא ילדים לפנינו, כי אם פוליטיקאים בוגרים העושים "מעשה ילדות", או "מעשה נערות": עוסקים בבניית מגדלים באוויר, במקום להבין את המציאות לאשורה ולדרוך ברגליהם על קרקעה. הרצל הן כתב סיפור על "ספינת האוויר", ובין חלומותיו האוטופיים הציע את "תכנית אוגנדה", מכאן "וַיַּזָּתָא הַכּוּשִׁי", המשולב בשיר הילדים הקצר שלפנינו. שמו של הילד "תָּדִי" - [TODI] בהגייה אשכנזית - נשמע כמו שם-חיבה מקוצר של "תאודור", שמו הלועזי של בנימין זאב הרצל.

ביאליק התנגד נחרצות ל"תכנית אוגנדה" של הרצל, וייתכן שאחת הדמויות הנושאות את השם "זרח" היא דמות של כושי (דברי הימים ב' יד, ח: "ויצא אליהם זרח הכושי בחיל"). ביאליק הכתיר את שירו הסַטירי הבוטה ביותר נגד הרצל בכותרת "רבי זרח", רמז לתכנית להושיב את הפליטים היהודיים באפריקה, בין השבטים המקומיים. אמנם עניינים פוליטיים אלה, שמצאו דרכם אל בין טורי שירי ילדים "תמימים", רחוקים ת"ק פרסה מעולמו של הילד, עד כי נשאלת השאלה: מה טעם מצא המשורר לשלבם ביצירתו לילדים? מה לילדים ולעסקני המפלגות ותככיהם? התשובה מצויה, כאמור לעיל, בין שורות "ספיח" (חלק מפרקיו של סיפור זה נכתבו בסגנון של ספרות ילדים, וחלקם בסגנון פיוטי, פילוסופי וגבוה, שמעל להשגתם של ילדים). כאן תיאר ביאליק את הילדים הבונים מרכבות מנייר, ושמים בראשן פרשים-חרקים, וניכר שהוא מלגלג ברוח טובה על הרצל ועל אוהדיו "הצעירים", ובמיוחד על נסיעותיו המתוקשרות במרכבה לחצרות רוזנים וקיסרים:

> נחום ותודי, שני עסקנים בדברים, גִּבּוֹרֵי צַיִד, מומחים לְזבובים וְלַחֲגָבִים וְלַחֲסִילִים וּלכל מיני צרעים ויתושים ופרפרים - מוציאים כלי-אומנותם, מיני מחטין וצינורין ועוקצין ודוקרנין ועקרבנין וכל כלי משחית דקים מן הדקים למיניהם, ונִגָּשים מיד אל המלאכה, לעשות את "ניסיונותיהם" השונים בבריות קטנות ואומללות אלה שנופלות בידם. לא יעברו רגעים אחדים

- וּמְרֻכָּבֶת כְּבוֹד קְטַנָּה, מֻרְכֶּבֶה נֶהְדָּרָה מְאֹד, מַעֲשֵׂה נִיר מְקוּפָּל, יוֹצֵאת רַתּוּמָה לְצֶמֶד חֲסִילִים מְקֻרְנָיִם, וַחֲבוּרָה נַעֲלָסָה שֶׁל זְבוּבִים וְצִרְעִים וּפִרְפָּרִים, שׁוֹנֵי תֹּאַר וּמַרְאֶה: זְהוּבִים, כְּחוּלִים, אֲדוּמִים, מְנוּמָּרִים, יוֹשְׁבִים זוֹגוֹת-זוֹגוֹת כְּבוּדִים בְּתוֹכָהּ פְּנִימָה וּמֻרְקָדִים כֵּיתוֹת-כֵּיתוֹת מִסָּבִיב לָהּ מִבַּחוּץ. אֵלֶּה וְאֵלֶּה רְתוּקִים לְמוֹשָׁבָם אוֹ זֶה לְזֶה עַל-יְדֵי עוֹקְצִים דְּקִים וְדוֹקְרָנִים, נְעוּצִים בִּבְנֵי-מְעֵיהֶם וּבְאַחוֹרֵיהֶם, וְכוֹלָם מְרַעֲדִים גַּפַּיִם וְרַגְלַיִם דְּקִיקוֹת וּמְסֻלָּדִים בַּחִילָה כְּשֶׁהֵם מְפָרְפְּרִים בֵּין הַחַיִּים וּבֵין הַמָּוֶת וְזִמְזוּמָם בּוֹקֵעַ רְקִיעִים; אַךְ שְׁנֵי חַכְמֵי הַטֶּבַע שֶׁלָּנוּ, נָחוֹם וְתוֹדִי, אֵינָם חוֹשְׁשִׁים כְּלָל וְעוֹשִׂים בַּשַּׁלְוַת פִּילוֹסוֹפִים וּבְשַׁקִּידָה נִמְרֶצֶת מַה שֶּׁעוֹשִׂים. (פרק 14)

הבחירה בשמות נחום (נחום סוקולוב?) ותודי (תאודור הרצל?), וכנגדם "וולולה מזיק" (ולדימיר ז'בוטינסקי?), וכן תיאורם של "הילדים" כ"עסקנים", אינם משאירים ספקות מרובים באשר לכוונה: תכסיסי הפוליטיקה של עסקני הציונים המדיניים נראו לביאליק כ"מעשי ילדות", שאך כפשׁע ביניהם לבין משחקי הילדים. לפיכך שיר הילדים שלעיל מתאר שני ילדים המציגים לראווה את צעצועיהם, ורומז שבזעיר-אנפין אלה הם שני מנהיגים המציגים את מרכולתם בגאווה. מן התיאור בפרק 14 של "ספיח" ל"קטינא כל-בו", קצרה הדרך. כאן וכאן תיאר ילדים הבונים מרכבות מנייר ורותמים אותן לחיפושיות הנקראות בפי העם "סוסיו של משה רבנו". פרק ב' של המעשייה המחורזת "קטינא כל בו" מוקדש ל"מעשה מרכבה":

קְטִינָא רָתַם הַמֶּרְכָּבָה. — פַּעֲמוֹן אָבִיב - צִיצִית תְּלוּיָה,
צֶמֶד סוּסִים - אֵשׁ לֶהָבָה! — עַל הַדּוּכָן רַכָּב אוֹחֵז
גּוֹמְאֵי אֶרֶץ, בּוֹקְעֵי יַמִּים - — בַּמּוֹשָׁכוֹת: יַתּוּשׁ פּוֹחֵז
"סוּסֵי-מֹשֶׁה" אֲדַמְדַּמִּים. — שׁוֹט לַסּוּסִים - חוּט וָמַחַט
כְּלֵי הָרִתְמָה - פִּלְאֵי פְּלָאוֹת: — וּבָרֶכֶב יוֹשְׁבִים יַחַד
רְצוּעוֹת דַּקּוֹת עִם לוּלָאוֹת, — שֶׁבֶת גְּבִירֵי עָם חֲשׁוּבִים
גְּדִים שְׁנַיִם - לַמַּחְגָּרוֹת, — צִרְעָה אַחַת וּשְׁנֵי זְבוּבִים
לַמּוֹסָרוֹת - שְׁתֵּי שְׂעָרוֹת. — צִרְחִים מַר וּפִרְשַׁיִם כַּף שָׁם
קְנֵה-הַתֶּבֶן - קֶשֶׁת נְטוּיָה, — כִּי הַקּוֹץ - אֲבוֹי לְנַפְשָׁם! -

בַּאֲחוֹרֵיהֶם בָּא וּנְקָבָם — רָץ מִלְּפָנָיו
וַיְצַמְּידֵם אֶל מוֹשָׁבָם... — וּמֵאָחוֹר
גַּם הָרָצִים, בְּנֵי הַכּוּשִׁים, — פַּרְעֹשׁ שָׂחוֹר!
פַּרְעֹשׁ חִגֵּר, זְבוּב בֶּן-יוֹמוֹ, — עַד לַמָּרוֹם אָבָק עָלָה,
בָּאוּ וַיֶּחֱלְצוּ חוּשִׁים — הָאֲדָמָה רָגְזָה, חָלָה,
וַיִּתְיַצְּבוּ אִישׁ בִּמְקוֹמוֹ — רַעַם, רַעַשׁ וּבֶהָלָה.
עַל הָרֶכֶב כִּמְזֻמָּנִים — נִמְלָה רָאֲתָה כֵּן נִדְהָמָה
לְהִיוֹת לוֹ אֲחַשְׁתְּרָנִים. — וְלֹא קָמָה בָּהּ נְשָׁמָה,
עוּרָה, לָמָּה תִּישַׁן, רַכָּב, — חָגָב שָׁמַע - וַיִּתְחַבָּא,
הָנֵף שׁוֹט וְאַל תִּתְעַכָּב! — הַחִפּוּשִׁית - צָנַח עַל גַּבָּהּ
הוֹי, רְאוּ, הַיַּתּוּשׁ זוֹרֵר, — חִלֵּק, בִּלֵּק, אֶלְדָּד, מֵידָד
פָּשַׁט רֶגֶל, שׁוֹטוֹ עוֹרֵר, — מָחֲאוּ כַּף וְקָרְאוּ: הֵידָד!
הִנֵּה זִמְזֵם, הִנֵּה שָׂרָק, — וּבַמְּדִינָה עָבְרָה רִנָּה:
וְהָרַכָּב טָס כְּבָרָק! — כַּמָּה גְּדוֹלִים מַעֲשֵׂי קְטַנָּא!
זְבוּב קְצוּץ-כָּנָף

אותם יצורים זעירים המופיעים בשירתו "הקנונית" של ביאליק (הנימפות משירו הגנוז "חלום חזיון אביב", גמדי הלילה, הצפרירים, הצְרָצַר מ"שירתי" וה"צְלָצַל" מ"זוהר") מופיעים בה גם בדמות ענקים (מן השיר הקצר "ילדות" ומן השיר הארוך "מתי מדבר"). כמו בשיריו "הקנוניים", המותחים ביקורת נוקבת על דרכו המדינית של הרצל, גם ב"קטינא כל בו" תיאר ביאליק רעש גדול, דיבורים רמים, מחיאות כף, ללא מעשי גבורה של ממש. המעשים - הפלגה בספינה בים הסוער - אף היא מעשה ילדות, מה גם שמלחי הספינה הם בחורים "כֻּלָּם פּוֹחֲזִים כֻּלָּם רֵיקִים", שאינם בקיאים במלאכת השיט.

ב"אגדת שלושה וארבעה" תיאר ביאליק את התעקשותו של נתניה הצעיר לצאת למסע בים, בניגוד לעצת אביו רב-הניסיון, הדורש מבנו לצאת למסע ביבשה. קיצורי הדרך של נתניה (ששמו הוא תרגום השם "תאודור" = מתנת האל) מתגלים כהארכת הדרך. הסערה מסכנת את הספינה על יושביה, ובסופו של דבר חייו של הצעיר ניצלים, והוא מגיע לחוף מבטחים. גם במעשייה המחורזת "קטינא כל בו" מתואר מסע בים

סוער, ורק בדרך נס ובעזרת הנס (הדגל) מגיעה הספינה ליעדה. דינה שטרן, בספרה *בשערי ארץ סגולה* (1994), מזהה את "קטינא כל בו" כסטירה על הרצל, במיוחד לנוכח תיאור הדגל שעל תורן הספינה ("עַל הַתֹּרֶן נֵס הוֹקִיעַ / לְבְנַת סַפִּיר דְּמוּת רָקִיעַ, גַּם עִם צוּרַת מָגֵן-דָּוִד / וּבַתָּוֶךְ כּוֹכָב שָׁבִיט"). המסע בים והסערה שבדרך משולים אפוא לניווט הספינה הלאומית הרעועה בים הצרות, ולניסיון להביאה לחוף מבטחים - ניסיון שצולח בדרך נס, חרף טעויותיו המרובות של הקברניט.

סיפור לֵדתו של עם מתוך המים

סיפורו של משה, שאחותו משתה אותו מן המים, ואחר-כך הוא עצמו משה את עמו מן הטיט והיוון של עמק הבכא ומטביעה בים סוף, ואף הטביע את אויביו במים רבים, הוא סיפור לֵדתה של אומה. כבסיפורים מיתולוגיים רבים, הוא מבוסס על אמת אנושית נצחית, הקשורה בחייו של כל אדם (everyman): כשם שהתינוק בוקע מרחם אמו עם מי השפיר, כך נולדה אומה מתוך המים. לימים עתיד היה הסופר משה שמיר לפתוח את ספרו *פרקי אליק* במשפט המיתולוגי "אליק נולד מן הים", שתְלי תְלים של פירושים נתלו בו.

פרעה רצה להכחיד את בני ישראל, ולהשליך כל בן שייוולד להם לתוך היאור, להטביעו במים רבים, ונענש על תכנית ההשמדה שלו, המנוגדת לתכנית האלוהית, בעשר מכות, שהראשונה שבהן גוזלת ממנו ומעמו את מי השתייה, את יסוד החיים, ומחליפה אותם בדם. העונש על מעשה העוולה והאיוולת של המלך המצרי הוא עונש סמלי: הדם הוא נוזל החיים, הזורם בעורקי הגוף, והמים הם נוזל החיים, הזורם במקווי המים שבטבע. ההחלטה "מי לחיים ומי למוות" היא החלטה אלוהית, ומרגע שפרעה מפקיע זכות זו לעצמו, מפר את חוקי הטבע, מחליט להחיות את הבנות ולהכחיד את הבנים, תוך שהוא נוטל לעצמו סמכות אלוהית הכרוכה בדיני נפשות, גם העונש על מעשהו מפר את חוקי הטבע: הדם, שאמור לזרום בעורקי האדם ולהעניק לו חיים, זורם מעתה בעורקי המים שבמרחבי הטבע, וגוזל חיי אנוש.

יתר על כן, הוצאת בני ישראל ממצרים דרך הים אל המדבר היא

סיפור הוצאתם ממקום לימינלי אחד למשנהו. הים והמדבר הם מקום אקס-טריטוריאלי, וכל הנכנס אליהם שם נפשו בכפו. יורדי ימים ומדבריות אף חייבים לפעול כצוות, כי רק בצוותא יש בכוחם לצלוח את סכנות הדרך ולהגיע לחוף מבטחים. על כן, אין מקום מתאים יותר לגיבושו של עם מאשר הים או המדבר - תאומים ניגודיים שחוט של אנלוגיה מקשר ביניהם. מבין השניים, הים הוא גם הקבוע ביותר וגם המשתנה והזורם ביותר. בעוד שביכולתו של האדם לכבוש חלקים ממדבריות השממה, ולהופכם לארץ נושבת, הרי שהים קשה פי כמה לכיבוש. מצד אחד נאמר על הים בספר איוב כי אלוהים שם לו גבול, וכך תמיד ייסוגו גליו לאחור ולא יציפו את היבשה. מצד שני, בתוך חוקיותו הנצחית של הים מתגלות בו מדי יום תופעות בלתי צפויות בעליל, המקשות על יורדי הים לבטוח בו: הים בלתי צפוי ובוגדני ממש כשם שהוא נאמן ונצחי. בכך דומה הים לחיי אנוש ולהיסטוריה האנושית, שבהם הכול צפוי והרשות נתונה: בתוך גבולות הלֵדה והמוות, שהם ודאיים ומוחלטים, יש אין ספור תמורות ואפשרויות (*panta rhei* = הכול זורם).

סיפורו של משה, או סיפור לֵדתה של אומה, מתחיל בילדותו - בסיפורו של משה התינוק בתבה השטה ביאור (כעובר המוקף במי השפיר בתוך הרחם), שאותו סיפר ביאליק בסיפורו האישי-הלאומי "ספיח" בגרסה מוקטנת, דרך עיניו של ילד קטן, הלומד את סיפורי החומש ב"חדר", ומעטה עליהם דוק דמיוני, לפי השגותיו הילדותיות. סיפורו של גיבור "ספיח", שחלק מפרקיו נכתבו במתכונת של סיפור לבני הנעורים, נוטע את הסיפור המקראי במציאות מזרח-אירופית של ראשית המאה העשרים, כאילו התרחש בנוף האוקראיני שבתוכו גדל וצמח (בנוסח אנכרוניסטי דומה חיבר לימים איציק מאנגר את שירי החומש שלו). ילד זה יודע בחושיו שכדי להציל את משה התינוק מטביעה במים רבים יש צורך בעין פקוחה של דמות נשית, הנוצרת אותו כבבת עינה (לא במקרה משותף הצירוף "בת עין" לאיבר הראייה ולמקווה המים גם יחד). ילד זה אף משוכנע שהוא יודע היטב היכן בדיוק מתפתל המשעול שבו בחרה בתיה בת פרעה עם נערותיה לרדת אל היאור:

המשעול - עֲתִים משתלשל ומלבין מְבֵּין מעלות ומוֹרדות קטנים ודשואים ועֲתִים מתעלם ונבלע בין שיחים וקמה. בת המלכה הולכת הלוך וטפוף בראש ונערותיה אחריה, היא - מוסך של משי תכלת, ומלל כסף לו, על ראשה, שמלה דקה וצחורה על בשׂרה, וברגליה נעלי תחש דקות מרוקמות זהב, והן - הולכות אחריה יחפות ופעמי רגליהן נְכוֹחוֹת כְּוֵיָה נעימה באבק הלוהט של המשעול. [...] ובין קנה וסוף שעל שפת נָהָר טיטירוב, בתוך מסכת הצללים הדקים והמתוקים שם, שוכב לו באותה השעה התינוק משה חבוש בתיבתו הקטנה והוא פועה ובוכה: אַ הוּ, אַ הוּ! ואינו יודע, הפטיט, שאחותו מרים, היא זלאטה בת דבורה האלמנה, נִצֶּבֶת גם היא פה מרחוק חבויה מאחורי אילן של אגסי כל-נדרי ועטופה במטפחתה, ובסוככה בכפה על עיניה, תביט בדאגה ובחרדה כלפי הנהר ולבה הולם פעם...

מרים, אחות משה, שהצילה את אחיה התינוק, אשר הציל לימים את עמו, הפכה לאחות ולאם הגדולה של הדתות. שמה בלשונות העמים - מריה, מארי, מרינה ועוד - נקשר תמיד בים ובמים, וגם השם "משה" קשור במים. מרים הפכה לדמות של קבע ברומן העברי - למן *מרים* של ברדיצ'בסקי, דרך מרינקא, גיבורת סיפורו של ביאליק "מאחורי הגדר", דרך *שירה* של עגנון (ששמה מזכיר את "שירת הים" של מרים, ופרישתה לבית מצורעים מזכירה את נגע הצרעת שבו לקתה מרים), דרך מרים של אלתרמן ב*חגיגת קיץ*, מרים של עמוס עוז ב*אותו הים* ועד למירי-מרים של חיים באר בספרו *לפני המקום*. דמויות אלה קשורות למרים המקראית ולמרים מן האוונגליונים - דמויות של נשים המשגיחות על התינוק שהפך למכוננה של דת חדשה.

שירי ים ושירי מדבר

המסע בים לגבי דידו של ביאליק הוא אפוא מסע טעון בסמליות לאומית, הכרוכה בלֵדתו של עם. למסעו הראשון לארץ-ישראל יצא ביאליק בנפש חצויה. אפילו רבו ומורו אחד-העם, חרף בריאותו הרופפת, כבר ערך בארץ ביקורים אחדים, ובעקבותיהם כתב את סדרת המאמרים הנוקבת "אמת מארץ-ישראל"; ואילו הוא, "המשורר הלאומי", עדיין התלבט והתחבט, ולא מיהר להציג רגליו על כבש אחת מאותן ספינות שהפליגו

מנמל אודסה לנמל יפו. מיום שהצטרף לאגודה הציונית "נצח ישראל" ועד שביקר בארץ בראשונה עברו כשני עשורים תמימים. מותר כמדומה לשער שאלמלא העֲזה ידידתו הציירת אירה יאן לעזוב את משפחתה, ביתה ומולדתה, ולצאת בשנת 1908 עם בתה הקטנה לפלשתינה-א"י הצחיחה של ימי העלייה השנייה, ספק אם היה אוזר עוז בנפשו לצאת באביב 1909 לשוט בארץ ולהתהלך בה. אירה יאן היא זו שהפצירה בו לכתוב שירי ים, לאחר שחיבר את שירו המדברי הגדול "מתי מִדבר", והפצרותיה נשאו פרי: ערב מסעו הראשון, חיבר ביאליק צרור "שירי-עם" ביידיש, המתבסס על מוטיבים משירי-הים הנודעים של ר' יהודה הלוי. שיריו אלה הוכתרו בכותרת "ים לידער" ובכותרת המִשנה "נאָך ר' יהודה הלוי".

בחסות המונולוג "הנאיבי" יכול היה ביאליק לספר בשירים "עממיים" אלה על גורלו ועל גורל בני-דורו: "כ'האָב פֿאַרגעסען אַלע ליבסטע, / כ'האָב פֿאַרלאָזט מיין אייגן הויז; [...] / אוּן דוּ, מערבֿ-ווינט געטרייער, / טרייב מיַין שיף צוּ יענעם ברעג, / וואָס מיין האַרץ מיט אָדלער-פֿליגל / זוכט שוין לאַנג צוּ אים אַ וועג. [...] / גריסען זאָלסטו אַלע ליבסטע /און דערצייל זיי פֿון מיַין גליק" (ובתרגום חופשי: "אֶת אהובַי עקרתי מלִבִּי / אף נטשתי את ביתי [...] וְאַתְּ רוח מערב הנאמנה / שאי את ספינתי לאותו חוף / שאליו לִבִּי המכה בכנפי נשר / מְחַפֵּשׂ מכבר נתיב [...] שְׂאִי שלום לכל אהובַי / וסַפְּרִי להם על מזלי").[1]

אותם ציונים תמימים, ששרו שיר זה בלב הומה, עולה על גדותיו מרוב געגועים לארץ הנכספת, לא ניחשו מהו הניצוץ האישי שהביא לכתיבתו. אצל ביאליק התלכדו אז המחשבות על עזיבת הגולה למען ארץ-ישראל עם התחבטותו בין שתי דרכים ושתי נשים. בזמן חיבור "ים לידער" עדיין התלבט אם לעזוב את ביתו, את אשתו ואת הוריה, שבמחיצתם עשה אז יותר מחמש-עשרה שנים, ולכונן חיים חדשים בארץ-ישראל. מעתה, כך האמין, יפריד הים (במשמעות תהום) בינו לבין עולמו הישן, משפחתו ו"בית המדרש" של אודסה, השמרניים בהשוואה לנהוג במאה העשרים - ב"כרכי הים" הקורצים והמפתים או במציאות החדשה, הדלה אך המבטיחה, ההולכת ונרקמת לאִטה בארץ-ישראל.

- www.zivashamir.com -

באותן שנים היה ביאליק נתון בלבטים קשים בין מזרח למערב, בין אורַח החיים הישן לבין ההיפתחות לעולם החדש, על סיכוייו וסיכוניו. רוח הים היא גם רוח המערב, שאליה נמשך ומפניה חשש. הליכתם של אנשי-הרוח "הצעירים" מערבה, ללא מנהיג ראוי לשמו, זוהתה אצלו עם ראשיתו של תהליך התבוללות, שסופו מי ישורנו וכמוהו כהתנפצות גוזלים אל ראשי הסלעים. הוא נקרע אותה עת בין רצונו להתבצר במבצרי התרבות הלאומית לבין רצונו לפתוח את החלון לרווחה למשבי "רוח ים". מצד אחד, הוא השתקע אז בעריכת *ספר האגדה* ובההדרת שירת תור-הזהב בספרד, ומצד שני יסד את "תורגמן", מפעל תרגום מספרות העולם (והחל בעיבודו של *דון קישוט*, שיצא לאור בשנת 1911).[2]

לאחר שאירה יאן תרגמה את "מגילת האש" שלו לרוסית, הלך ונשלם מפעל תרגום שיריו לרוסית בידי ז'בוטינסקי, ובתוך זמן-מה עתיד היה שמו להינשא בפי רבים, לרבות בפי סופר נודע כמקסים גורקי, שפינה את ביאליק בכינוי "משורר גאון". לימים סייע גורקי לביאליק להשיג רישיון לצאת את ברית-המועצות ביחד עם עוד עשרים בתי-אב של סופרים עברים, וכך נמנע מהם גורלם של אותם סופרים חסרי-מזל שנותרו ביד המשטר הסובייטי. אותה עת אף החלה לעלות על הפרק מועמדותו של "המשורר הלאומי" לפרס נובל לספרות. במילים "גריסן זאָלסטו אַלע ליבסטע / און דערצייל זיי פֿון מיין גליק" ("שְׂאי שלום לכל אהובַי / וסַפְּרי להם על מזלי") יש יותר משמץ של גאווה על הסיכויים שנפתחו אז לפניו, ביחד עם חשש גדול מפני הסיכונים הכרוכים במעשה הפריצה החוצה, אל עבר המרחבים והמרחקים המשתרעים ת"ק פרסה מעבר לירִיעות "אוהל שם".

המילים "האָב פֿאַרגעסן אַלע ליבסטע, / כ'האָב פֿאַרלאָזט מײַן אייגן הויז" (ובתרגום חפשי: "אֶת אהובַי עקרתי מִלִּבִּי / אף נטשתי את ביתי") שבשורות הפתיחה של "ים לידער", מבטאות אפוא יותר משמינית של משאלה לאזור עוז ולהתנתק מן העולם הישן שעדיין ריתק אותו בעבותות של נאמנות וב"רצועות של תפילין" (כמאמר טשרניחובסקי בשירו "לנוכח פסל אפולו"). החיים ב"תחום המושב" שבמזרח אירופה זוהו אצלו כחיי קיפאון עבשים, בעוד שמעֵבר לחלון, "מאחורי הגדר"

ו"מאחורי השער", השתרע לו עולם יפה ובהיר ומושך. עם זאת, בניגוד למשכילים שראו בנטישת החדר (בכל משמעיו של מושג טעון זה) צעד רצוי ומתבקש של התקרבות אל אומות-העולם ואל המודרנה, גילה ביאליק אמביוולנטיות מרובה כלפיו: הוא חִייב אותו וקונן עליו בעת ובעונה אחת. הוא, שהמיר את המלבושים הארוכים של בן תורה בחליפה מערבית ואת ספרי הגמרא הארוכים בספרוני שירה קטנים, נותר כל ימיו עם רגל אחת "בבית המדרש הישן". ואף זאת: היציאה מן הגולה לארץ-ישראל נקשרה בתודעתו כהינתקות ממינקת נכרייה, ויציאה למסע חיפושים בעקבות אם אובדת שנטשה את עוללה האהוב בעל כורחה.

נתניה, גיבור יצירתו הגדולה של ביאליק "אגדת שלושה וארבעה", מבקש לצאת לדרכו אל האי האגדי באנייה, הגם שאביו מפציר בו לצאת דרך היבשה. ייתכן שהוא מבקש בלא דעת לחוות שוב את הטראומה שבה נתנסה בילדותו, עם הילקח ממנו אמו בטביעה (חוויה המעוצבת באגדה כגלגול של חוויית הלֵדה שבה ניתָּק הילד מאמו ומוקא מתוך המים אל אוויר העולם). נתניה נמצא בים, בבטן האנייה, מוקף במים רבים וחוזה מִבשרו חבלי שאול עד להיוולדותו מחדש. תהליך ההתבגרות המכאיב כרוך לא רק במרדנות אלא גם בהיפטרות מדמויות האב, ועל כן צריך אותו מורה דרך זקן, שנשלח על-ידי אבי הנער להשגיח עליו, לטבוע אף הוא במצולות ים. פעמיים לקח אפוא הים מנתניה את הוריו ומאשרי דרכו, והותירו לבדו בעולם - יתום ומיותם. עתה, עם ההיוושעות ממוות בטביעה, בא שלב המקביל לתקופת היניקה. כשם שעם לֵדתו נצמד הילד אל שדי אמו, כך נסמך הנער שהיה לעלם על שני כדים, ומיטלטל עליהם על פני המים, עד לנפילתו אל בין ציפורני הנשר: "וככה נמשה העלם מִגלי הים [...] וצמד הנאדות, אחרי הילקח הָעלם מהם, צפו להם לבדם, שכּוּלים ועזובים, על פני מרחבי המים, וגלי הים נדו ויהמו להם חרש, כי היה מראה הנאדות נכלם ועשוק מאוד, כתאומי שדי אם אשר נחטף יונק חֶלבם מחיקהּ".

גם ב"ים לידער" - שירי הים שכתב ביאליק בנוסח ריה"ל - האנייה המיטלטלת בין גלי הים כמוה כתינוק ברחם אִמו, מוקף במים רבים, והמשורר מבקש מרוח המערב ("אוּן דו, מערבֿ-ווינט געטרייעה, / טרייב

מיין שיף צו יענעם ברעג" ["וְאַתְּ רוח המערב הנאמנה / שאי את ספינתי לאותו חוף"], ומגלי הים שיישאוהו אל חיק אִמו-מולדתו ("טראָג מיך, ים, צום מוטערס שויס!" ["שאני, ים, אל חיק אמי"]). גם כשתרגם ביאליק את "ציון הלא תשאלי" של ריה"ל, במילים "בענקסט אויך נאָך דיַינע קינדער, מוטער ציון", הוא הוסיף את המילה "מוטער" = "אימא" שאינה במקור, גם כדי לשוות לדברים אופי עממי ופמיליארי יותר, וגם לבטא תחושות אישיות של יתמות ובדידות של בן שאמו נטשה אותו לאחר מות אביו. הים ביצירת ביאליק כמוהו כתת-מודע[3] - כאותה אינטואיציה מופלאה המוליכה את היחיד ואת הכלל אל מחוז חפצם, אל "חיק האם", אל אותם מקומות בראשיתיים ואהובים שאליהם הוא נכסף כל ימיו.

באיגרותיו סיפר שעם עלייתו על חוף הארץ, נראתה לו הארץ הישנה-החדשה דלה ועגומה בעריתה. כשם שנתלכדו אצלו המשיכה המתעתעת אל האישה הזרה, אל איי נֵכר ואל החכמה הזרה של תרבות המערב, כך גם התלכדו אצלו האכזבה מן העליבות שמבית, זו שבמישור הפרטי וזו שבמישור הלאומי: חלום בהיר ומרקיע שחקים, שהתנפץ אל קרקע מציאות דלוחה. בנאום התודה למברכיו בנשף במלון "בֶּלָה ויסטה" שביפו, שנערך ביום ח' בניסן תרס"ח, הסביר ביאליק את סוד האכזבה המתגנבת ללבם של אנשים כמותו, המתגעגעים לציון זה שנים על גבי שנים, ולבסוף פוגשים ארץ שונה ממה ששיוו בלבם. לא במקרה תיארה האגדה את מיתתו של ר' יהודה הלוי סמוך לכניסתו ארצה, טען ביאליק. משורר זה אהב את ארץ-ישראל אהבה בוערת, אך היא נבעה ממעיין הדמיון והדת; ומפִיוון שמצא במציאות ארץ אחרת מזו שתיאר לו בדמיונו, מזו שסיפרו לו כתבי הקודש, מוכרח היה למות, למַצער מיתה רוחנית. כל דבריו של ביאליק רמזו למה שהיטיבה רחל המשוררת, בת העלייה השנייה, לומר במילים "אִישׁ וּנְבוֹ לוֹ עַל אֶרֶץ רַבָּה"; כלומר, כל אחד מבני הדור נותר "מנגד" במפגשו הראשון עם הארץ. לרעייתו שנותרה באודסה כתב ביאליק כי אינו יודע מדוע נגע מראה הארץ עד נפשו "רק במעט". אפשר שכך "משום שהדברים זרים לי יותר מדיי, או משום שהם קרובים לי יותר מדיי. ואפשר, פשוט, משום שעוד אנשים נמצאים עִמי בשעת מעשה. לא רק לִבכות, אלא גם להרגיש אני מתבייש יחד עם אחרים".[4]

שיר תאומים

עבר עוד עשור תמים, והמציאות בארץ ובעולם השתנתה לבלי הכר. עתה, לאחר המלחמה והמהפכה, ניסה ביאליק בכל מאודו להשיג רישיון הגירה מברית-המועצות, והוא השיגו לאחר התרוצצות שארכה למעלה משנתיים. בקיץ 1921, יצאו הוא וידידיו הסופרים את נמל אודסה בעור שִׁניהם, אך בהגיעם לנמל קושטא, בעוד הרוב ממשיך במסע הימי ששָׂם פניו לעבר נמל יפו, נסע הוא עצמו לגרמניה וישב בה כשלוש שנים כדי לשקם את עסקיו ולרכוש ציוד חדש להוצאת הספרים שבבעלותו. באותן שנים קשות של עקירה, נדודים וישיבת עראי בנֵכר כ"אורח נטה ללון", כתב כנראה את שירו הכמו-עממי "מאחורי השער". מכל מקום, בבואו לגרמניה היה כבר שיר זה באמתחתו, כי בין איוריה של תום זיידמן-פרויה, שנעשו בעיקרם בשנת 1922, מצוי איור המשקף את תכניו של השיר שלפנינו בתוך צרור האיורים שהכינה הציירת למען קובץ של שירי עם לילדים, שעמדה אז להוציא במשותף עם המשורר - מפעל שלא נתממש.[5]

יש לציין כי השנים 1916 - 1922, הנחשבות ל"שנות השתיקה" של ביאליק, לא היו שנות שתיקה כל עיקר. נכתבו בהן יצירות לא מעטות, אלא שרוב כתבי-העת העבריים נסגרו מחמת המלחמה והמהפכה, ומגירותיו של המשורר נמלאו ביצירות - בשירה, בסיפורת, בעיבודי אגדה, במחקר ובמסה - שלא נמצא להן בנקל מקום פרסום. נדרשו לקריית ספר העברית שנים אחדות כדי לשקם את המו"לות, העיתונות והפריודיקה שבאותן שנים נסתתמו צינורות קיומן. על כן אין לדעת בוודאות מתי נכתב השיר "מאחורי השער"; אך בין שביאליק חיברו בסוף תקופת אודסה, טרם שחרורו מציפורני המשטר הסובייטי, ובין שחיברו בראשית ימי שבתו בגרמניה, בעודו מתכנן את עלייתו ארצה (ואפשר שאפילו העביר עליו קולמוס ערב פרסומו בדצמבר 1926 בכתב-העת הארץ-ישראלי *מולדת*), שיר זה מלמד כי לא רק גיבורו, אלא גם מחברו, ניצב באותן שנים של עקירה ונדודים מול שער נעול, במבוכה ובאבדן כיוונים, מבלי שיוכל לדעת מה יֵלד יום.[6]

השיר עושה שימוש מילולי כמעט בשורות הפתיחה של שיר עם

גרמני ידוע (הכלול באסופה Des Knaben Wunderhorn - "קרן הפלאים אשר לנער"), שנתגלגל אל שיר ביידיש, מבין שירי הילדים ושירי הלימוד שהושרו ב"חדר", ונכלל בגרסתו היהודית באסופת שירי העם של גינזבורג ומאַרעק: "איינע קליינע / ווייַסע טייַבעל / פיהרטע מיך / אין אַיינגעלאנד. / אַיינגעלאנד[7] / איז צוּ געשלאָסען / אוּן די שליסעל / איז אָפּגעבראָכען" (ובתרגום חופשי: יונה קטנה לבנה אחת מוליכתני לאינגלנד. אינגלנד נעולה והמפתח שבור).[8] ביאליק השתמש אפוא בניסוחיו, בנימתו ובמוטיבים של השיר העממי, והעמיד באמצעותם שיר רב-רובדי ומעובה, שונה בתכלית מן הפולקלור האותנטי, ששימש לו מקור: "בַּת יוֹנִים הוֹמִיָּה, / בַּת יוֹנִים בְּהִירָה, / נָחַתְנִי בַּיָּם / עַל כַּנְפֵי הַסְּיָרָה / וַתּוֹלִיכֵנִי/ לְאֶרֶץ הַבְּחִירָה. // הוֹי, אִמְרוּ הַגַּלִּים, / הַדָּגִים בַּמְּצוּלָה, / אֵיךְ אָבֹא בְּשַׁעֲרֵי / אֶרֶץ הַסְּגֻלָּה. / וּמַפְתְּחִי שָׁבוּר / וְהַדֶּלֶת נְעוּלָה? // אֵין קוֹל וְאֵין עוֹנֶה - / וְיוֹנָה עִם נָעַר / עֲדַיִן מִתְדַּפְּקִים / עַל דֶּלֶת הַשַּׁעַר".

דורות של חוקרים ניסו לעמוד על סוד קסמו של השיר הקצר ו"הקליל" הזה, והאירוהו מכיוונים שונים (דב סדן, א"ל שטראוס, יצחק בקון, אוריאל אופק, עדי צמח, עליזה שנהר, דינה שטרן ואילנה אלקד-להמן). אף-על-פי-כן, ברצוני להוסיף נדבך על מסכת הפירושים שכבר נטוותה סביבו, ולנסות להאירו מכיוון חדש. ברצוני להציע לקרוא שיר זה כשיר doppelgänger - מושג בגרמנית שלפיו לאדם יש תאום ערטילאי המלווה אותו בכל אשר יֵלֵך, שהפך שם-נרדף לסוגה ספרותית של *שיר תאומים*, במרכאות ובלעדיהן. את המושג הזה מחילים על שירים שבמרכזם אחים או אחאים, זהים או ניגודיים, בבואות, תאומי מראות, כפל עלילות, או זוגות גיבורים המשתקפים זה בזה ומאירים זה את זה אהדדי.

הצעה פרשנית כזו עולה בקנה אחד עם שלוש תכונות יסוד של ביאליק - האיש ויצירתו: במישור האישי היא מתאימה לתופעת האמביוולנטיות הנודעת של ביאליק שהיא מילת המפתח להבנתו; במישור הלאומי היא משתלבת עם תופעת "השניות בישראל" (כך קרא ביאליק באחד מנאומיו לתופעת השסעים והפילוגים הרעיוניים השוררת בעם ישראל בכל דור ודור);[9] במישור הפואטי היא מתלכדת עם

שיטת הקורספונדנציות (המְתאמים) שעליה מבוסס מכלול יצירתו של ביאליק (יצירתו מתבססת על סדרת מעגלים קונצנטריים [= בעלי מרכז משותף], ובהם תואַם מלא בין המעגלים, למֵן הגרעין הצר והמצומצם ועד למעגל הרחב ביותר).

הנה כי כן: מוטיב התאומים והבבואות הוא מוטיב מרכזי ביצירת ביאליק, לסוגיה ולתקופותיה. בנעוריו כתב המשורר שיר בשם "תאמי יונים", ב"הברֵכה" כינה את הבבואות המשתקפות בברֵכה שבלב היער בשם "עולם תאומים", בין שיריו לילדים מצוי השיר "שתי בנות" (ובארכיונו מצוי פרגמנט של "שיר עם" הפותח במילים "שתי בנות לי יש"). בשירו הכמו-עממי "יש פושט למרגלית יד" נותן הגיבור עינו בבתו היפה של בעל-הבית, ומקבל את הבת הכעורה (וריאציה של סיפור יעקב ושתי נשותיו), ובאגדה המעובדת "מגילת ערפה" מתוארות שתי אחיות, שהן דבר והיפוכו, שמזרען יצאו שני גיבורים, דוד הנער הקטן וגליית הענק הפלשתי. ראינו כי ב"אגדת שלושה וארבעה" מיטלטל הנער על שני נאדות, הדומים ל"תאומי שדי אם אשר נחטף יונק חֲלבם מחיקה", ובסיומה של אגדה זו חוזרות שתי אבני הברקת *התאומות* ונצמדות זו לזו, כשם שנפשות העלם והעלמה, נפשות תאומות, מתלכדות בברית הנישואין; גם במחזור שירי הים "ים לידער" תיאר ביאליק שני ימים המשתקפים זה בזה וכרוכים זה בזה כאחים תאומים זהים: "צוויי ימען שלאָפֿן דאָ צוזאַמען / צונויפֿגעלייגט, ווי גלייכע ברידער" (שני יַמים ישֵנים ביחד, שרועים יחדיו כאחים תאומים).

דפוס זה שבמרכזו תאומים זהים, או תאומים ניגודיים, או תמונה ותמונת התשליל שלה, חורגים מן המיקרו-טקסט, וניכרים גם במעגלים הרחבים של הקומפוזיציה. בשיר מוקדם של ביאליק בשם "המחפש" יש שני *בתים תאומים*, ואת שיריו הסַטיריים "ילדות" ו"בכרכי ים" חיבר כשני שירים תאומים (תחת הכותרת "שירים של יום"). גם בשירתו הקנונית ניתן למצוא *שירים תאומים*, או תאומים ניגודיים (כגון "שירתי" ו"זוהַר", או "רק קו שמש אחד" ו"הלילה ארבתי"), וגם בין שירי הילדים שלו יש צמדים של שירים תאומים (כגון "הפרפר לפרח" ו"הפרח לפרפר"). ניתן להראות כי גם "הפזמון" הקל שלפנינו עושה שימוש באותו

מוטיב עצמו, שבמרכזו זוגות-זוגות של "תאומים", המשתקפים אלה באלה ומשתלבים אלה באלה בדרך מקורית ומורכבת. ראשית, הנער הפסיבי, גיבור השיר ודוברו, המיטלטל על גבי הגלים, מובל ארצה בסיועם של שתי מהויות משלימות המשקפות זו את זו, וקווים של אנלוגיה ושל אנלוגיה ניגודית נמתחים ביניהן: היונה שמעל לראשו והסירה שמתחת לרגליו. שתיהן צחורות כנף ושתיהן מנחות אותו בדרכו "לארץ הבחירה" (מפרשי הסירה הלבנים מכונים כאן "כנפי הסירה"). שתיהן אף נקשרות אסוציאטיבית לסיפור המבול, שבו שילח נח את היונה, מחד גיסא, ולפרשת הנביא הפסיבי יונה שברח מן השליחות, נבלע במעי הדג ונרדם בירכתי הספינה, מאידך גיסא. ביאליק הרבה להכליא ביצירתו את שני הסיפורים המקראיים הללו, החל בשיר הנעורים הגנוז שלו "בלב ים", שבו עולה השאלה "הישוכו המים", הלקוחה מסיפורו של נח, ואילו הדובר יורד לשכב בירכתי הסירה ומצפה שם בסבילות מוחלטת לבאות, כמו יונה הנביא בבורחו מן השליחות.[10] גם בשיר "מאחורי השער" לפנינו דובר פסיבי, כדוגמת יונה הנביא, המובל על-ידי הסירה והיונה ופונה בתחינה אל הדגים שבמצולה. הוא אינו יוזם את המסע, אף אינו יודע את הדרך בים וביבשה, ומעל ראשו מרחפת היונה, כבפרשת המבול.

הסירה המיטלטלת על פני המים והיונה המרחפת באוויר שממעל אף יכולות לסַמל שתי נשים, או שני ארכיטיפים נשיים: הסירה כמוה כרחם מוקף במים, וככזו היא גילומה של הדמות הנשית הרכה והאימהית, הנושאת את עוללה בבטנה ושומרת עליו מכל משמר, ואילו היונה כמוה כשכינה לבנת אברה, כמוזה מכונפת, או כאהובה קלת כנף וחומקנית, המלַווה את הנער בדרכו ושומרת עִמו קשר עין מרוחק (שילוב של "אם" ושל "אחות-כלה", כבשירו "הכניסיני תחת כנפך"). גם תמונת הסירה בלב ים וגם תמונת הציפור בשמים נקשרות אל אותו פסוק מספר משלי, ששימש בשנים שבהן ניסה ביאליק לעזוב את ברית-המועצות (אפשר שבזמן שבו החל בחיבורו של הפזמון "הקליל" שלפנינו), בסיס לכתיבת הנוסח הראשון של "אגדת שלושה וארבעה", פסוק הכורך את חידת המסע בים ובשמים עם חידת האהבה והתשוקה: "שלשה המה נפלאו ממני וארבעה לא ידעתים: דרך הנשר בשמים, דרך נחש עלי צור, דרך

אניה בלב ים ודרך גבר בעלמה" (משלי ל, יט).

אפשר גם לראות בסירה וביונה גם סמל ומשל לשני כוחות גדולים, או *שתי* אידאולוגיות גדולות, שהנחו את היהודי לארצו שמקדם: העבודה הציונית המעשית - החלוצית או הדיפלומטית - מזה, והרעיונות המופשטים - הדתיים או החילוניים - מזה. במעגל האקטואלי, ניתן להצביע על שני פלגים בציונות בת הזמן: הציונות המדינית, פרי הגותו של הרצל, והציונות הרוחנית מבית-מדרשו של אחד-העם. זו נתבססה על עבודה מעשית והאמינה בהישגים מהירים וממשיים, וזו שאפה להישגים רוחניים, מופשטים וארוכי טווח שיגיעו לאחר "הכשרת לבבות" ממושכת. עבודת החתירה בסירה עשויה לסמל את הפן המעשי-מדיני של המסע לארץ-ישראל,[11] ואילו מעוף היונה ממעל - את הפן הרוחני של מסע זה. לפי "מאחורי השער" שני הרעיונות הגדולים הגיעו לשוקת שבורה, והם ניצבים אין-אונים מול שער נעול, וזאת דווקא אחרי שנת 1918, הלא היא שנת הצהרת בלפור שהביאה לפתיחת שערי העלייה. הציבור הרחב, ובכללו המשורר עצמו, עדיין נשארו באפס מעשה מאחורי השער, בעוד הד"ר חיים וייצמן, שעמד אז בראש התנועה הציונית ובהשתדלותו ניתנה ההצהרה ההיסטורית, שפתחה את השערים, סופק כפיים בייאוש וקורא: "עם ישראל, אייכה?".

ביאליק העמיד במרכז שירו מסע מוחמץ אל מחוזות כמיהה נעלמים ועמידה נואשת מול שער נעול. הדובר הפסיבי, המובל "לארץ הבחירה", פורש ידיו אין-אונים ומבקש סיוע משני מנחים אילמים, שינחוהו למחוז חפצו: מגלי הים ומהדגים שבמצולה. לא אחת האיץ ביאליק בשיריו בשני אובייקטים אילמים שישמשו עדים או מושיעים, כגון בשירו המוקדם "מצבת זיכרון" ("יגר שהדותא, ועדה המצבת") או בשירו "בעיר ההרגה", שבו הוא מבקש עדות מהעכבישים ומהשממית ("ושאלת את פי העכבישים [...] ועוד כאלה וכאלה תספר לך השממית"). גם במחזור השירים "יתמות", החותם את מעגל יצירתו, מעיד הדובר את חפציה הדלים של האלמנה ("שאלו את הכר הטפוח מראשותיה בלילות, שאלו את [...] נרות השבת").[12] אין תמה אפוא ששתי היֵשויות האילמות הללו, שנועדו להדריך את הנער במסעו, אין בכוחן לפצות פה ולסייע לו והן

מותירות אותו במבוכה ובאבדן כיוונים כשהיה ("אין קול ואין עונה"). תחינתו לפני הגלים והדגים שינחוהו "לארץ הבחירה" דומה לתפילתו של האני-הדובר בשיר "לפני ארון הספרים" לפני הכוכבים בבקשה שישמשו לו מצפן בדרך הילוכו, או לתחינתו חסרת התוחלת של משה הנער שתעה ביער (בשיר הילדים "הנער ביער") לפני הכוכב, הסהר והמדורה, שינחוהו לבית אבא-אימא. מדפוס רטורי זה של פנייה לעזרתן של יֵשויות אילמות, שאין בפיהן מענה וישע, נרמזת הטחה כלפי שמים, כנגד ההשגחה העליונה שנסתתרו פניה.[13]

גם בהגיעו סוף סוף ליעדו, עד מהרה מתברר לנער כי עדיין ניצבים בפניו *שני מכשולים* מהותיים, שלא בנקל יוכל להם: הדלת נעולה והמפתח שבור. כיצד נשבר המפתח? שמא היה בידי הנער מפתח תקין, ובדרך לארץ נשבר לו המפתח? שמא ניסה לפתוח את השער הנעול ואגב כך נשבר המפתח? את הפערים בשיר שלפנינו ניתן למלא בדרכים אחדות, שכל אחת מהן בונה עלילה שונה.[14] שני מכשולים אלה יכולים להתפרש כסמלים פרוידיאניים המרמזים על כישלון בתחום הארוטי (כישלון בכיבושה של ארץ משול לכישלון בכביבושה של אישה), אך ניתן להעניק להם גם פירושים אחרים, בתחום הרעיוני והפואטי. בשיר הזעם והתוכחה "גם בהתערותו לעיניכם", שנכתב מקץ שנים אחדות, הרחיב ביאליק בעניין החידות הטמונות בין טורי שיריו, שאותן ואת מחברן המשיל ללביא נרגן, הנעול מאחורי סוגר, סוֹרג ובריח, עד ליום שבו יפרוץ את שערי כלאו ויחריד בשאגתו אפסי ארץ: "נִקְלֵיתֶם מֵחֶשְׁוֹף לָכֶם אַחַת מִנִּי אֶלֶף / מֵהֲגוּת לִבּוֹ עֲלֵיכֶם, / עַל-כֵּן יִתְגַּל, לְמַעַן הֵעָלֵם מְאֹד מֵעֵינֵיכֶם / וּלְמַעַן הַתְעוֹתְכֶם. / שָׁוְא תַּחְפְּשׂוּהוּ בְּמַחֲבוֹאֵי חֻרוּזָיו - גַּם אֵלֶּה / אַךְ כְּסוּת הֵמָּה לְצִפּוּנָיו, / מְבַעַד לְטוּרֵיהֶם, כְּמוֹ מִבְּעַד לַחֲרַכֵּי סוּגַר / לָבִיא לוֹהֵט וְזוֹמֵם יָצִיץ - -". גם בשיר "הקליל" ו'הפשוט" "מאחורי השער" כלולות חידות בלתי פתורות, ויש בו מחסום הנעול בנעילה כפולה - דלת נעולה בתוך שער נעול.

לא זו בלבד שהשיר בנוי ממרכיבי חידת "שלושה המה נפלאו ממני וארבעה לא ידעתים" שבסוף ספר משלי, אלא שמשולבות בו חידות ותעלומות, שהמפתח השבור מרמז עליהן ועל הקושי לפצחן.

לכאורה לפנינו שיר רומנטי, ענוג ונוגה, אך אפשר שמשולבת בו, כפי שמציעה אילנה אלקד-להמן, חידת אקרוסטיכון מחוכמת, כבשירת החידוד השכלתנית.[15] בין השאר רומז כאן ביאליק כי החזות הבהירה והקלילה של שירו מטעה ומתעתעת, וכי בין שיטיו ארוגים, כפי שנראה, עניינים קשים ומוקשים, שהוא עצמו מתקשה להעלותם על דל שפתיו. ואכן, לקראת סיומו, הולך השיר ומאבד את רכותו ובהירותו, ובמילות הסיום "עדיין מתדפקים על דלת השער" ניתן לאתר, כפי שהבחין א"ל שטראוס, שימוש בולט בצלילים האלופוניים [T, D] המשחזרים את צלילי ההידפקות חסרת התוחלת על הדלת. האווירה הופכת לקשה ומנוכרת, ומאבדת את הנימה האגדית של שורות הפתיחה, המצטיינות בריבוי צלילי [H, X] נעימים ורכים.[16]

שני "גיבוריו" של שיר זה מיוצגים *בשתי מילים* - "יונה" ו"נער" - שהן מילים טעונות *וכפולות משמעות*, במקורות העבריים בכלל, ובשירת ביאליק בפרט. לכל אחת מהן יש משמעות חיובית ושלילית: יונה היא סמל הזוגיות הטובה, השלום והשלווה, והיא שם-נרדף לאשת חיק ולכנסת ישראל, אך בצירופים כגון "ויהי אפרים כיונה פותה אין לב" (הושע ז, יא) משמשת המילה מטפורה לאווילותו של הסכל המתפתה על נקלה. גם המילה "נער" נקשרת במקורות בסכלות ובאיוולת, על-פי משלי כב, טו: "אִוֶּלֶת קשורה בלב-נער שבט מוסר ירחיקנה ממנו".[17]

גם *שני התארים* שמעניקה פתיחת השיר ליונה ("בת-יונים בהירה" ו"בת יונים הומיה") הם לכאורה תארים חיוביים ומלאי נועם, שנועדו לכאורה לתאר את היונה מן הבחינה החזותית ומן הבחינה האקוסטית (על יסוד הפסוק "כיוני הגאיות כֻּלם המות"; יחזקאל ז, י).[18] אולם לתואר "הומייה" יש פני יאנוס: פן חיובי ופן שלילי. ביצירת ביאליק, מכל מקום, נושא תואר זה השתמעויות של גנאי (כגון בצירוף "מִבטן *הומייה* מלבבות חלולים" המתאר ב"שירתי" את הבטן ההומה מרעב, או בצירוף "ותהי *הומייה* וסוררת" המתאר באגדה המעובדת שלו "מגילת ערפה" את הוללותה של הגיבורה, על יסוד משלי ז, יא; ט, יג). הייתכן שביאליק מודה כאן במשתמע שהוא עצמו הובל ארצה אחרי אישה "הוללה וסוררת ועזת-נפש מעודה כבכרה קלה" (כך תיאר את ערפה, אחותה של

- www.zivashamir.com -

רות וסבתו של הענק הפלשתי גליית, והרי את אירה יאן תיאר במשתמע בשירו "לנתיבך הנעלם" כסוסה הפורצת את המכלאה ושועטת במדבר בין האוהלים). ואין לשכוח כי אותו פסוק על דרך אנייה בלב ים ודרך הנשר בשמים, שהזכרנו לעיל כבסיס ל"אגדת שלושה וארבעה", נחתם במילים "כן דרך אשה מנאפת אכלה ומחתה פיה ואמרה לא-פעלתי אָוֶן" (משלי ל, כ). להערכתי אין בכל אלה כדי להעיד שביאליק ראה בציירת שאהבה אותו עד כלות אישה סוררת ומנאפת, אך הוא ידע היטב כי כך הציגוה הבריות ב"יישוב", למורת רוחם של ידידיה ואוהביה.

התואר "הומייה" ניתן במקורות לעיר אף, למטרופולין הומה ושוקקת, לפי "עיר הומיה קריה עליזה" (ישעיה כב, ב), וביאליק השתמש במילה זו גם לציון 'עיר', כשם-עצם מוחשי ולא רק כשם-תואר, כגון בשורת שירו "בכרכי ים" ("בראש המיות וברחובות"). סיפורו של הנביא הפסיבי יונה, הנרמז כאמור מתיאור הנער המובל בסירה ופונה אל הדגים שבמצולה, מעלה על הדעת את העיר יפו שמנמלה יצא יונה בסירה אל נינוה העיר החטאה ביאליק, בנוסעו ארצה מזרחה, נשא את עיניו אל שתי ערים, תאומות ניגודיות: תל-אביב החדשה, הבהירה והצחורה, שעלתה אז מבין חולות הזהב בבתיה הלבנים ככנפי היונה, ויפו הציורית, הצבעונית וההומייה, על בתיה העתיקים, שווקיה השוקקים ועל קובות הזנות שבסמטאותיה ובמבואותיה המטונפות. ברובד הגלוי, השיר מוליך את גיבורו לעבר עיר ציורית ואגדית בנוסח ימי-הביניים, עיר שיש לה שערים ודלתות ומפתחות. בפועל, הוא מוליכו במשתמע לעבר תל-אביב-יפו - אל מציאות אורבנית היברידית - אל מין אריג שעטנז ססגוני, המכליא בתוכו חוטים חדשים וישנים, מערביים ומזרחיים, עבריים וערביים, ועליו מצוירות תמונות כלאיים תמימות ודקדנטיות.

בסוף השיר נותרים שני "גיבוריו" של השיר - יונה ונער - ספק מיטלטלים עדיין על גבי הגלים, ספק כבר ניצבים ברגליהם על היבשה, מול השער הנעול. גם בתיאורו של שער הארץ, או העיר, הסגור והמסוגר, יש נעילה כפולה ("דלת השער"), המזכירה את תיאורו של שמשון, האוחז בדלתות שער העיר לאחר ביקורו בעזה אצל אישה זונה (שופטים טז, ג), בסמיכות רבה לפרשת פילגש בגבעה, שגרמה למלחמת אחים עקובה

מדם. *שניים מפסוקיה* של "פרשת פילגש בגבעה" משולבים בבית האחרון של "שיר הילדים" ה"קליל" שלפנינו ("מתדפקים על הדלת", שופטים יט, כב; "ואין עֹנה"; שם שם, כט). העמידה מול השער הנעול היא מוטיב חוזר בשירת ביאליק ("בין נהר פרת" "אחד אחד ובאין רואה" "ואם ישאל המלאך", "אלמנות" ועוד), וראינו כי חוסר היכולת של האדם הבוגר והמפוכח לפקוח עיני ילד ולראות את המראות בראייה ראשונית ובתולית ולפתור את החידות הנצורות בהם, אבדן התמימות שהייתה מנת חלקו, אף היא מוטיב חוזר ביצירת ביאליק לסוגֶיה, מ"זוהַר" ועד "ספיח" ועד "אחד אחד ובאין רואה".

"עם בחירה" ו"עם סגולה" נוסח ביאליק

העמידה של הנער על הסף, על מפתנה של ארץ ישנה-חדשה ששעריה וחידותיה נעולים בפניו, העלתה כנראה באוב את סיפורה של האישה שאנשי בליעל התעללו בה והיא נפלה פתח הבית וידיה על הסף. התקופה שבה נכתב שיר זה הייתה תקופה של "בין רשויות", שהצטיינה במצבים כאוטיים מייאשים, מחד גיסא, אך גם במצבי סף נוטעי תקווה, מאידך גיסא: העיירה היהודית חרבה ואנשיה נפוצו לכל עבר במנוסת בהלה, פקידי האימפריה העות'מאנית המתפוררת עזבו את ארץ-ישראל, חיילי הממלכה הבריטית החלו לשלוט בה, נשמעה דרישה להכריז על מדינה ולקבוע את גבולותיה, ה"יישוב" היה מפולג ומקוטב בין מפלגות "הימין" ו"השמאל". ביאליק חש שהוא ואחיו נתונים בתקופה שבה אין מלך בישראל. מכאן הקישור לסיפור שמשון שאחז בדלתות שער העיר לאחר ביקורו אצל האישה הזונה ולפרשת פילגש בגבעה, שמהם שאב את חומרי הלשון לבית האחרון של השיר. שתי הפרשות מלמדות על תקופה כאוטית, שבה איש הישר בעיניו יעשה. אף ייתכן שהשיר נכתב לזכרה של אירה יאן, שנפטרה בטרם עת ב-1919 בעיצומו של התוהו, בלא בתה שאבדה לה בסערת המלחמה ובלא כל רכושה עלי אדמות שנבזז ממנה - קרבן הנסיבות וקרבנן של הבריות שהוציאו את דיבתה רעה.

שני מושגים *כבולים*, מוכרים וידועים לכול - "עם בחירה" ו"עם

סגולה" - הופכים בשיר זה את עורם, ונהפכים כאן תחת קולמוסו של ביאליק לצירופים חדשים ומקוריים: "ארץ בחירה" ו"ארץ סגולה". הראשון שבהם, מכל מקום, מואר באור אירוני, שהרי הנער הפסיבי, המידפק על שערי "ארץ הבחירה", מובל אליה בסיוע הסירה, היונה, הגלים והדגים שבמצולה, ולא הוא שיוזם את המסע או היודע לבחור ולמצוא את הדרך למחוז כיסופיו. לא אחת הרהר ביאליק בנאומיו ובמסותיו בהפיכתו של "עם בחירה" ו"עם סגולה" לעם ככל העמים, היושב בארצו ובמולדתו : איזו מטמורפוזה עתידה להתחולל בהם, ביחיד ובעם, כשיתערו סוף-סוף כאזרחים בארצם החדשה-ישנה: ביאליק ראה את הסיכוי שבהתחדשות הריבונות העברית-יהודית ("לחדש ימינו כקדם"), אך ראה גם את הסיכון הגלום בהפיכתה של "תולעת יעקב" ל"אביר ישראל". הוא חשש פן יאבדו החלוצים שהתיישבו באדמת הארץ את רוחניותם, ישכחו את תורתם ותלמודם, ויחיו חיים ארציים וגשמיים "ככל הגויים". גם בתחום האישי וגם בתחום הלאומי נטה ביאליק להאמין כי החלום יפה מהמציאות; הכמיהה אל הארץ והדרך אליה, כפי שנצטיירה בדמיון העממי באלפיים שנות גולה של תפילה תמימה לציון, יפות פי כמה מן ההידפקות על שערי הארץ ומן המפגש הממשי עם מראותיה.[19]

שתי דמויות יסוד מן המיתוס הלאומי לא זכו להיכנס לארץ, ולגודל הטרגדיה נגזר עליהן לראותה מרחוק בלבד - למות על הסף. בביקורו הראשון בארץ הזכיר ביאליק כאמור את ר' יהודה הלוי שמת מיתה ממשית או מטפורית טרם כניסתו לארץ, ובשירו "מתי מדבר האחרונים" תיאר את העם המחפש את משה המת על ראש הר נבו, שעה שראה אדון הנביאים את הארץ "מנגד". בדורו שלו ראה ביאליק את בבואתם המודרנית של דמויות אלה: הרצל, ראש התנועה הציונית, לא זכה לעלות ארצה ולממש את חזונו; ואפילו אחד-העם שעלה ארצה ב-1922 למעשה הגיע אליה חולה ומותש ומת על סְפה. עם זאת, דווקא אחד-העם ותלמידו "המשורר הלאומי", שלא החישו את הקץ, ולא האמינו שהגאולה תתרחש בחייהם, עלו ארצה ובנו בית בתל-אביב, בעיר שקיבלה את שמה מ"אלטנוילנד" של הרצל. אולי זהו פשר שותפות הגורל של הנער

והיונה. אולי משום כך אין היונה ממריאה מעל שערי העיר הבצורה ומשאירה את הנער על הסף, מול השער הנעול. ואפשר שבמקביל לשערי העיר משתקפים שערי רקיע, שעליהם מידפקת הנשמה כיונה ומתחבטת בכנפיה.

המפתן, הסף, אדן החלון, הגדר היו לסמלי יסוד של יצירת ביאליק - יצירה שהתחבטה כל ימיה בין אפשרויות שונות, מבלי להכריע ביניהן. את לבטיו בין "הספר" לבין "החיים", בין הפלגים והמפלגות, בין החיים עתירי החומר במערב לבין חיי החומר הדלים בארץ-ישראל, ליוו תיאורים של מצבי ביניים - מצבים של "סף ומפתן" ושל "אדן החלון" - המשלבים את רגשות העליונות של איש הגות "בעל מחשבות", המסוגל להשקיף על שני העולמות כאחד, ברגשות הנחיתות של "התלוש" שאינו משתייך השתייכות מלאה אף לא לאחד מהם. כזה הוא מצבו של הנער המידפק עם היונה על השער הנעול שמאחוריו משתרעת לה "ארץ הבחירה" הנעלמה.[20]

הערות לפרק השלישי:

1. השירים התפרסמו לראשונה בכתב-העת דאָס יודישע פֿאָלק, גיליון 6 (13 במארס 1908, עמ' 3-4. הם הועתקו לעיתון דער פֿריינד, גיליון 64, 17/30 במארס 1908.
2. ראו מאמרי "בואה לילה - בין הקווארטו השקספירי לגווילי הספר העברי", *תעודה*, כרך טז-יז, אוניברסיטת תל-אביב תשס"א, עמ' 655 - 696.
3. הביטוי "ימים ונהרות" הפך ביצירת ביאליק שם-נרדף לחיפושו של הבלתי נודע (כגון בשירו היידי "גלוסט זיך מיר ווייענען" ["מתאווה אני לבכות"], בשיר הילדים "קטינא כל בו" ["אַחֲרֵי חֶלְקַת הַמִּשְׁמָרוֹת / יָצָא לְבַקֵּשׁ יָם וּנְהָרוֹת"] ובאגדה המעובדת "אלוף בצלות ואלוף שום" ["וַיִּקְרַע אֶת-כָּל-שִׁבְעַת הַיַּמִּים, / וַיַּצַּלַּח אֶת-כָּל-הַנְּהָרוֹת וְאֶת כָּל-הָאֲגַמִּים"]). וראו גם: מאמרו של דב סדן "על ימים ועל נהרות", שכונס בספרו *חיים נחמן ביאליק ודרכו בלשונו ולשונותיה*, תל-אביב 1989, עמ' 264 - 269.
4. ח"נ ביאליק, *איגרות אל רעייתו מאניה*, תרגם: י"ל ברוך (המלביה"ד: י"ד ברקוביץ), תל-אביב 1955, עמ' 42.
5. על השותפות בין ביאליק לציירת תום זיידמן-פרויד, אחייניתו של זיגמונד פרויד, ועל תכניתו הבלתי ממומשת של ביאליק להוציא לאור קובץ של שירי עם לילדים, ראו: אוריאל אופק (1984), עמ' 79 - 86; 125 - 126.
6. השיר היה כאמור בידי ביאליק כבר בשנת 1922, בעת שהציירת תום זיידמן-פרויד ציירה את איוריה לקובץ שירי עם לילדים שלא יצא לאור, אך הוא

- www.zivashamir.com -

נדפס לראשונה רק לאחר שעלה ביאליק לארץ בכתב-העת לבני הנעורים *מולדת* (בעריכת יעקב פיכמן), כרך ט, חוב' א (תרפ"ז), עמ' 13, בלוויית תת-הכותרת "על-פי שיר עם". לימים הכליל ביאליק שיר זה גם בין "שירי העם" שלו וגם בין שירי הילדים שלו, עדות לאופיו כפול הפנים של "מאחורי השער".

7. "איינגעלאנד" הנכספת, הנזכרת בשיר העם שנתגלגל ליידיש מן הגרמנית, היא ספק מקום אוטופי ששמו "ארץ המלאכים", ספק אנגליה כמקום אגדי שמעבר לים, ששמה ניתן לה באגדות ובסיפורים על שום היותה בקצה, או בפינת הארץ (angle = זווית, פינה, קצה), שהרי לפני גילוי אמריקה נחשבה אנגליה לקצה העולם. במציאות החוץ-ספרותית מקור השם אנגליה - England - הוא מהאנגלים, שמו של שבט גרמאני שמקורו באנגלן (Angeln) שבצפון גרמניה, אשר התיישב באנגליה במאות ה-5 וה-6 לספירה. (האנגלו-סקסים קרויים על שם שני השבטים, האנגלים והסקסונים, שניהם שבטים גרמאניים נועזים, שהגיעו לאי שבקצה מערב כחמש מאות שנה לפני כיבושו של ויליאם הכובש את אנגליה ב-1066).

8. השיר נכלל באנתולוגיה של גינצבורג ומאַרעק (שיר מס' 90, עמ' 78).

9. "השניות בישראל", *דברים שבעל-פה*, כרך א, הוצאת דביר, תל-אביב תרצ"ה, עמ' לט-מא.

10. גם בפואמה "המתמיד" מתואר הדובר במילים: "ושלח לרוח את ידיו בלי כח / כמבקש: קחני הרוח, שאני / נעופה מזה ומצאנו מנוח", והמילים מלכדות את הפסוק מפרשת המבול "וישלח את היונה [...] ולא מצאה היונה מנוח" (בראשית ח, ח-ט) ואת הפסוק "שאוני והטילוני אל הים" (יונה א, יב). כדאי לזכור כי לגיבור הסיפור "מאחורי הגדר" (שכותרתו מזכירה את כותרת השיר "מאחורי השער") העניק ביאליק את השם "נח", וכי בהגיע רגע ההכרעה בורח גיבורו מהתחייבויותיו.

11. גם במקומות אחרים המשיל ביאליק את עבודתם של הציונים המדיניים למסע בים, וראו שירו לילדים "קטינא כל-בו", שכלולה בו פרודיה על הצעת הדגל של הרצל, או תיאור המסע בים ב"אגדת שלושה וארבעה" (המסע בים משול לקיצורי הדרך של הרצל וחבריו, ששמו "תאודור" מקביל לשמו של נתניה, גיבור האגדה, והזקן מפציר בגיבור לבחור בדרך היבשתית הארוכה, אך הבטוחה יותר). גם שירו "בכרכי הים" מלעיג על הרצל ועל שאיפותיו המדיניות המהירות, וגם סיפורו הימי של ביאליק "איש הסיפון" עוסק במשתמע בציונות המדינית ובהישגיה (איש הסיפון שואל את רעהו למסע מה שם אותה עיר שבנו היהודים ליד יפו, ושמה הן קשור בתרגום כותרת ספרו של הרצל אלטנוילנד).

12. גם אלתרמן השתמש בדפוס רטורי זה, המזמין שני עדים אילמים להעיד את עדותם, בשיר הפתיחה של ספר שיריו הראשון *כוכבים בחוץ*: "וכבשה ואיילת תהיינה עדות / שליטפת אותן והוספת לכת".

13. ואכן, בציור שצייר נחום גוטמן (וביאליק בדרך-כלל הדריכו) בקושי נגלית פיסת רקיע בפינת הציור. השמים נסתרים, ועובדה זו היא הרת משמעות

להבנת השיר.

14. בשירת ביאליק חוזר הרעיון שלפיו אובדת לאדם בבגרותו היכולת לראות מראות שנגלו לו בילדותו ולפענח חידות שהיו נהירות לו בטרם איבד את תמימותו, וראו למשל בסיום שירו "זוהַר". אפשר שבקינה על השער הנעול כלולה קינה על אבדן היכולת לפקוח את העין ולראות את מראות הארץ בטוהרם ובזוהרם, בעינו של ילד תמים, או בעינו של ציוני תמים ונלהב, שעדיין לא פיתחו מבט ביקורתי ומפוכח.

15. בשיר משולבות חידות אחדות. אפשר שכבר בבית הראשון כלול אקרוסטיכון של "**בב נעול**" (שער נעול), המרמז לסוף השיר, כפי שמציעה אילנה אלקד-להמן. כדאי להזכיר כי את אחד משיריו הראשונים שנגנזו בנה ביאליק במתכונת האקרוסטיכון (שירו "מצבת זיכרון", הכלול בכרך ראשון של המהדורה המדעית, שירים תר"ן-תרנ"ח, הוצאת דביר, תל-אביב 1983, עמ' 105). ביאליק נהג להטמיר ולרמוז בראשית שיריו על המשכם, כגון בשירו "רק קו שמש אחד עברך", שבו נפתח השיר בתיאורי פריחה, אך צלילי הפתיחה (RAK KAV) מרמזים על תיאורי הרקב שבסופו.

16. שימוש דומה בריבוי צלילים רכים [H, X], ההולכים ונעשים קשים ומאיימים, מצויים במערכוניו של ביאליק "יעקב ועשיו" ו"חוה והנחש".

17. ביאליק נהג להשתמש במילים "נער" ו"מעשה נערות" בשל דמיונן למילים ביידיש "נאַר" ו"נאַרישקייט", כדי לנגח באמצעותן את "הצעירים", יריבי אחד-העם ואוהדי הרצל. מד"ר חיים כהן, איש החוג ללשון העברית, למדתי כי גם בעברית יש ל"נער" השתמעויות לוואי של "טיפש" (ראו למשל רש"י לבראשית מא, יב; ומקורו בבראשית רבה פט, ז), וכן המילה "פתי" שמבחינה אטימולוגית אינה אלא "נער" (וכך גם בערבית), ודורשי גימטריות אף מצאו ש"נער" בגימטריה הוא "שוטה".

18. הסופר מאיר שלו, שרמז בספרו *יונה ונער* לשירו של ביאליק "מאחורי השער", הבחין בקשר הצליל המקרי שבין "יונה הומייה" שבעברית לבין "homing pigeon" שבאנגלית (יונה מבויתת, יונת דואר החוזרת לביתה, למקום שילוחה).

19. לשיר הילדים התמים "מאחורי השער" יש זיקה רבת משמעות לשיר התוכחה "חלפה על פניי", שחובר ב-1916, בימי המלחמה. כאן מתואר דובר, שתכונותיו כתכונות נח, אבי כל הגזעים, והוא מקונן על ההסתאבות הנשחתת שפשתה בכל זווית. קינתו היא ברוח המסופר על שחיתותה של האנושות ערב המבול ("ותישחת הארץ לפני האלוהים ותימלא הארץ חמס"; בראשית ו, י) ותוך היפוך המסופר על העורב והיונה בסיפור המבול: "יוֹנַי הַזַּכּוֹת, שֶׁלַּחְתִּיו לְעֵת בֹּקֶר שָׁמַיְמָה/ שָׁבוּ אֵלַי לְעֵת עֶרֶב - וְהִנֵּן עֹרְבִים מְלָמְדֵי אַשְׁפָּתוֹת". ביאליק הרגיש שהוא חי בתקופה של ירידה מוסרית חסרת תקדים בתולדות האנושות והאומה, תחושה שבאה לידי ביטוי בהעלאת סיפור פילגש בגבעה. "אֶל צִפֳּרֵי הַשָּׂדֶה אֵצֵא [...] אוֹ אָקוּמָה אֵלְכָה-לִי אֶל-הַיְלָדִים", "בַּמָּה אָבֹא אֶל-הַקֹּדֶשׁ וְאֵיכָכָה תִטְהַר תְּפִלָּתִי?" ("אַיּוֹ אָבֹא בְּשַׁעֲרֵי / אֶרֶץ הַסְּגֻלָּה").

20. בשירו "הלילה ארבתי", למשל, משמשת היונה שכנפיה נחבטות בחלון כעין סמל ומשל לנפש המתחבטת ומתלבטת וכלואה "בכף הקלע".

- www.zivashamir.com -

פרק רביעי

להערים על הערום מכל חיות היער

המקָמה "התרנגולים והשועל" כאלגוריה מחוכמת

בין המקור לעיבודו

המעשייה המחורזת לילדים "התרנגולים והשועל" (1918) מאת ח"נ ביאליק מתבססת בקוויה הכלליים על משל מימי הביניים - "תרנגול ותרנגולת" - מתוך הספר *משלי שועלים*[1] מאת ר' ברכיה בן נטרונאי הנקדן, איש נורמנדיה. ר' ברכיה, שחי בצרפת בסוף המאה הי"ב ובראשית המאה הי"ג, ועשה זמן מה גם באנגליה ("אי הים"), שלט במבחר שפות וספרויות זרות, והיה ממפיצי ההשכלה בדורותיו. כינויו "הנקדן" ניתן לו בשל עיסוקו בניקודם של ספרים עבריים, שאותו הנחיל לבנו, כמקובל בין אנשי מקצוע, אמנים ואומנים באירופה של ימי הביניים. אפשר שבתיאור "כָּל מִשְׁפַּחַת הַנַּקְרָנִים" בשורה 32 הכליל ביאליק גם רמז משועשע למשפחת *הנקדנים* המפורסמת, שמידיה קיבל את הגרעין הבלתי מפותח של אותו "משל שועלים", שהיה תחת ידו ליצירה מורכבת ומסועפת. אין צריך לומר שהמשל הקדום הגיע לידיו גם בזכות סבלנותם, שקדנותם ונוקדנותם של כל בני "עם הספר", שהעבירו את המשל מִדור לדור ולא הניחו לו להימחות מעל פני האדמה.[2]

המשל המחורז "תרנגול ותרנגולת", פרי עטו של ר' ברכיה, מיועד לקוראים בני כל הגילים (בימי הביניים הן לא היה ענף ספרות הילדים בנמצא). הוא עוסק באפשרויות ההישרדות של "כל אדם" (everyman), וביחס שבין החזקים והתקיפים לבין החלשים והאביונים. הוא מלמד את קוראיו כי *הכורח הוא אבי ההמצאה*. כדי שלא יתייאש אדם גם כאשר חרב חדה מונחת על צווארו, רומז המשל כי בשעת צרה ומצוקה יכולה אפילו תרנגולת חולה וחסרת כל סיכוי לגלות תושייה ולהציג את מבקש נפשה, סמל החָכמה והעָרמה, ככלי ריק וכפתי גמור (עם זאת, כדי

- www.zivashamir.com -

שלא לאבד את האמינות, השועל במשל זה מוצג כשועל טירון - "בן שועל נער"). משמע, יש מצבים קיצוניים שבכוחם לשַנות את המציאות מקצה לקצה: תרנגולת פיסחת יכולה להפוך ל"שועל" ערום, ושועל ערום ל"תרנגולת" חלושה ופתיה. בעיבוד המודרני, כבמשל העתיק ששימש לו מקור, מסופר על תרנגולת חולה וחלשה, המצילה את נפשה משְניו של שועל ערום ורעב, תוך שהיא מערימה עליו ומשמיעה באוזניו גוזמאות ודברי איום מחוכמים כאילו יש בכוחה להביא עליו כלָיה. כך היא מצליחה, נגד כל הסיכויים, להניס את מבקש נפשה אל מֵעבר להרי החושך. זהו השלד של העלילה, שאותו עיבה ביאליק, כפי שנראה, בתכנים אישיים ולאומיים, היסטוריוסופיים ואקטואליסטיים, שלא היו מצויים כלל במקור הביניימי הקצר והסכמטי.

הספר *משלי שועלים* זכה במרוצת הדורות למהדורות רבות, ונכנס לרפרטואר של מסַפרי סיפורים באירופה של ימי הביניים, וכך התפשט בתרבות המערב והשפיע עליה. גיבורו הראשי הוא כמובן השועל, ה"מככב" גם באלגוריות ובמעשיות אנתרופומורפיות רבות בנות הזמן, בשמות ובכתיבים שונים, לפי הסביבה הגאוגרפית שאליה הגיע הארכיטיפוס הזה, סמל הזדון והעָרמה, בדרך הילוכו (fox, renard, renart, Reinard, Reinecke, Reinhardus). למעשה, כבר בספרות התלמודית נזכרים "משלי שועלים", שנטמעו בספרות חז"ל בתקופה ההלניסטית, בהשראת משלי אזופוס. על רבן יוחנן בן זכאי נאמר כי היה בקי "במשלות שועלים" (סוכה כח ע"א), והאמורא ר' יוחנן אמר על ר' מאיר שהיו לו שלוש מאות "משלי שועלים" (סנהדרין לח ע"ב).[3]

ספרו של ר' ברכיה מתבסס אפוא על סוגה סיפורית בעלת מסורת ארוכה ונכבדה, מבית ומחוץ. בספרות האנגלו-נורמנדית, שממנה שאב ר' ברכיה את מקורותיו, הייתה סוגה זו חביבה ונפוצה במיוחד. נהוג להאמין שאת רוב משליו עיבד ר' ברכיה הנקדן מתוך *Poésies* או Ysopet, פרי עטה של המשוררת Marie de France **(1155-1190)**, שנולדה והתחנכה בנורמנדיה, ובילתה את שנותיה הבוגרות בחוגים האריסטוקרטיים של אנגליה. לעומתם, יש הטוענים כי דווקא מארי דה פראנס היא ששאבה את חומריה ממפעלו של Alfred Anglicus,

- www.zivashamir.com -

שותפו של ר' ברכיה הנקדן.

המשל "תרנגול ותרנגולת" של ר' ברכיה בוחן בעיקרו של דבר את היחסים שבין אדם לחברו, ומלמד את קוראיו לקח אוניברסלי מתחומי הפסיכולוגיה של כל בני המין האנושי. כדי "לגייר" את המקור הנָכרי, הסתמך המחבר על פסוק ידוע מִספר קהלת ("חָכמת המסכן בזויה"), שאת מילותיו שיבץ בהרחבה ובמודגש בשורות הנמשל. כך שיווה ליצירתו נופך עברי, שאינו מטשטש אמנם את המגמה הכלל אנושית המובהקת שקלט ר' ברכיה מ"משל השועלים" האירופי ששימש לו מקור.[4] "התרנגולים והשועל" של ביאליק, לעומת זאת, מעודד, בצד הלקח האוניברסלי, גם פרשנות לאומית רבת-צדדים, למן שורות הפתיחה שלו, המזכירות את ירידת בני ישראל מצרימה בחיפוש אחר מקורות מחיה ועד לנאום הניצחון של התרנגולת, המסתיים במילים "עַל הַגְּבוּרוֹת וְעַל הַמִּלְחָמוֹת / עַל הַיְשׁוּעוֹת וְעַל הַנֶּחָמוֹת, / וְעַל הַנְּפָשִׁים הַגְּדוֹלִים / בְּמִלְחֶמֶת הַשּׁוּעָלִים וְהַתַּרְנְגֹלִים", ושממנו מהדהד נוסחו של שיר השבח והתהילה "הנרות הללו אנו מדליקין" המושר בימות החנוכה.

משל "התרנגולים והשועל", עיבודו של ביאליק ל"משל השועלים" הביניימי, עוסק, בין השאר, בסכנה המרחפת על העם בכל דור ודור ובחשש המקנן בו שמא לא יוכל להישאר בביתו, באותו משכן-קבע-ארעי שבנה לעצמו בשאיפה לחיות בשלום ובשלווה. משלו של ביאליק עוסק בכורח הנכפה על העם לצאת אל דרך הנדודים, לנווט בה את מהלכיו "בין שבעים זאבים", בחיפוש מתמיד אחר תחבולות הישרדות מחוכמות. דימוּיָם של בני ישראל לעדת תרנגולים רווח למדיי בספרות ההשכלה בכלל, ואצל יל"ג ומנדלי בפרט, ומתבסס על מימרת חז"ל בדבר נדודי בני ישראל במדבר: "בתחילה היו בני ישראל דומים לתרנגולים שמנקרים באשפה, עד שבא משה וקבע להם זמן סעודתם" (יומא עח ע"ב).

המשל הביניימי מלמדנו שהיצור החלש והעלוב באשר הוא חייב לכונן מנגנוני הישרדות מפותחים ומיני תכסיסים לבל ייכחד. עיבודו של ביאליק, לעומת זאת, מרחיב אבחנה זו ומלמדנו כי עם קטן וחלש, שאין לו מולדת ומקורות מחיה משלו, חייב בכורח הנסיבות לכלכל

את צעדיו בעולם בעזרת תחבולות חשיבה מקוריות, אף שאלה אינן מתיישבות תמיד עם כללי המוסר הטהורים. למעשה, דבר "התרמית" שמשמיעה התרנגולת באוזני השועל אינו אלא כורח בל יגונה הנכפה עליה כדי לשרוד ולהתקיים, אף שהעולם הנאור לא יפָרש זאת כך, ויגנה ברוב צביעותו את התחבולה "המבישה". התרנגולים, וכמותם בני ישראל בגולה ושאר עמים ושבטים קטנים וחסרי מגן, יסבלו מדברי הוקעה וגינוי על "עקמומיותם", מבלי שהמגַנים יהיו מוכנים לראות במעשיהם תכסיס חיוני ומוצדק לצורכי הישרדות (כדוגמת דברי הגוזמאות והבדותות האבסורדיים שמשמיעה התרנגולת החלשה והפיסחת, גיבורת המשל, באוזני השועל העומד עליה לכלותה).

עיבודו של ביאליק למשל הביניימי אף רומז בעקיפין לכך, שֶאַל לו לעם קטן וחלש, שכל קיומו תלוי בשׂערה, לשבת ולחכות בשאננות לבואם של נְסים ונפלאות מידי שמים. עליו לסמוך על עצמו בלבד, וָלא - בניו ייפלו עד מהרה בידיהם של שועלים ושאר חיות טרף. האילוצים והכורח הם המולידים את התושייה, והיא המחוללת אותם "נְסים ונפלאות", שדורות של יהודים ציפו לבואם באופן נרפה ופסיבי, בתלותם עיניים שואלות כלפי שמים.[5] לא מקרה הוא שמשל "התרנגולים והשועל" מצטיין במינון אפסי של פעילות אלוהית ובמינון גבוה וקדחתני של פעילות אנושית ("אנושית", שהרי משל זה הוא ללא ספק מעשייה אנתרופומורפית המבקשת ללמד את קוראיה לקח מתחומי ההתנהגות של בני המין האנושי). ביאליק העביר כאן את כל מרכז הכובד למציאות האנושית כדי לחנך את ילדי ישראל מבעוד מועד לזקוף את קומתם ולהתייצב בָּעולם "בין שבעים זאבים" (כשם אחד משיריו לילדים), כבני חורין.

על היהודי מן הנוסח הישן כתב ביאליק ב"על סף בית המדרש": "מִהְיוֹת כְּפִיר בֵּין כְּפִירִים אִסָּפֶה עִם-כְּבָשִׂים. / לֹא חוֹנַנְתִּי בִּמְתַלְעוֹת וּבְצִפָּרְנַיִם - / כָּל-כֹּחִי לֵאלֹהִים, וֵאלֹהִים - חַיִּים!". בניגוד ליל"ג, שראה בתלישותו של העם מן הקרקע ובהשתקעותו בלימוד הגמרא אסון לאומי, לא ראה ביאליק הצעיר ברוחניותו של העם את מקור אסונו, אלא להפך, כתלמידו של אחד-העם הוא ראה ברוחניותו של העם את מקור חוסנו

ואת סוד קיומו. מימי קישינב ואילך החל ביאליק להאמין ש"היהודי החדש" צריך לסמוך על עצמו ועל כוחו בלבד ושעליו להיפרד לאלתר מן הגויים ולבנות לעצמו בית לאומי (כנרמז ממילות הפתיחה של "בעיר ההרגה": "לֵךְ לְךָ"). ב"התרנגולים והשועל" נאמר ברמז שעוביו כקורת בית הבד, שאילו חיכתה התרנגולת לאותם נסים, "ישועות" ו"נחמות" מידי שמים, שעליהן היא מדברת בנאום הניצחון שלה (שורות 110-113), ספק רב הוא אם הייתה נשארת בחיים. כדאי לשים לב לכך שלאמַתו של דבר, רק תכונות הענוותנות ונמיכות הרוח של תרנגולת זו הן הגורמות לה לדבר על "נס" מידי שמים, וזאת בשעה שאת "הנס" חוללה היא עצמה, בכוח יכולתה השכלית והרטורית. הישועה באה לה אפוא בזכות תושייתה הרבה, ולא בזכות "השגחה עליונה" ו"עזרת שמים".

שני המשלים, הביניימי והמודרני, מגוללים עלילה רבת מִפנים ותהפוכות, המלמדת שצורכי הקיום והפרנסה הם כורח בל יגונה, כמאמר הפסוק "על פת לחם יפשע גבר"; משלי כח, כא (וכאן כלל זה חל גם על *הגבר*, מנהיגה המהולל של עדת בעלי הכנף). כמו כן נרמז כאן, הן במקור והן בעיבודו, כי "בתחבולות תעשה לך מלחמה": יצר הקיום וקדושת החיים הם מעל לכול, ומותר בהחלט להערים על האויב ולהפחידו כדי להציל את הנפש. בעולם של "כל דאלים גבר", שבו שולט הכלל הדרוויני שלפיו "המחוננים ישרדו" ("the fittest survive"), "המחוננים" הם בדרך כלל אותם ברואים שהטבע חָננם במלתעות ובציפורניים. לא מקרה הוא שבעולם כזה דווקא התרנגולת החולה והחלשה היא העומדת להיות לטרף ולהיכחד. מחמת מומה וחולשתה, היא מפגרת אחרי השיירה, ועל כן נאלצת היא להתעמת לבדה עם השועל הערום, המבקש לכלותה. כדי להינצל מציפורניו ולהיוותר בחיים, היא נאלצת למצוא תחבולות ותכסיסים, המצילים בסופו של דבר לא רק אותה, כי אם גם את כל העדה כולה. ב"התרנגולים והשועל" הרחיב אפוא ביאליק את הכלל הדרוויני הבדוק ("המחוננים ישרדו"), ומנה בין "החזקים" ו"המחוננים" גם אותם ברואים שהטבע חננם בחָכמה ובעָרמה, בתושייה ובחשיבה יצירתית.

ר' ברכיה הנקדן, איש המערב, שחי בחברה מעמדית מובהקת, אכן

כתב, ברוח האינדיווידואליזם המערב אירופי, משל המתמקד בגורלו של היחיד החלש והאביון, הנאבק על קיומו. זהו משל המלמד את החלש כיצד לגבור בעצמו, בכוח מוחו, על החזק והאלים. אין זו יצירה בעלת מגמה חברתית קולקטיביסטית, האופיינית לקהילה היהודית שבה הכול "ערֵבים זה לזה". אמנם התרנגול-הגבר, אבי המשפחה מן המשל העתיק משמיע באוזני בניו קריאת "האזינו", אך אין בכך די כדי להופכו ליעקב-ישראל ואת אפרוחיו ל"בני ישראל". המשל הביניימי מושך אל הקוטב הכלל אנושי, ואינו משובץ בפסוקים העשויים לעודד פרשנות לאומית. הוא עוסק בעשירים ובעניים; בשאננים הנהנים מכל טוב הארץ וכולם סרים למרותם, ובאלה המסכנים שהופעתם החיצונית אינה מעוררת כל כבוד והערכה; באנשי הממון הנחים על יצועם, או על זרי הדפנה, באין מפריע, ובאותם אביונים הנאלצים להילחם ללא הרף על קיומם ולמצוא תכסיסי הישרדות מחוכמים, חדשים לבקרים.

במשל המעובד, "התרנגולים והשועל", לא ויתר אמנם ביאליק לגמרי על סיפור ההישרדות האוניברסלי, המלמדנו לקח על זמני שמתחום הפסיכולוגיה הכלל אנושית, אך הוא גם נסך כאמור לתוכו משמעויות לאומיות למכביר. הוא העביר את מרכז הכובד של היצירה מן הסיפור הבין-לאומי לסיפור הלאומי, ומרשות היחיד לרשות הרבים: אל סיפורה של "עדה" הנאלצת בכורח הנסיבות לנדוד ממקום למקום, ובכל דור ודור עומדים עליה לכלותה. צליעתה של התרנגולת על ירכה מזכירה את סיפורו של יעקב-ישראל שצלע על ירכו; יציאתה של עדת התרנגולים לחפש מזון, מזכירה את ירידת יעקב ובניו למצרים; וגם הקריאה "הֵאָסְפוּ", שמשמיע התרנגול-הגבר לכל בני השבט, מופיעה בפעם הראשונה בדברי יעקב-ישראל בפתח ברכתו הנודעת לבניו ("ויקרא יעקב אל בניו ויאמר האספו ואגידה לכם את אשר-יקרא אתכם באחרית הימים"; בראשית מט, א).

אמנם סיפור העוסק בגורל היהודי שבכל דור ודור הריהו, בסופו של דבר, גם סיפור אוניברסלי, אך ביאליק בכל זאת מסיט את מרכז הכובד של המשל אל הרעיון הלאומי, ומותיר את הלקח האוניברסלי בשוליים. זהו סיפור היסטוריוסופי, הבוחן את מערכת היחסים הנפתלת

- www.zivashamir.com -

בין "עם עולם" לבין אומות העולם, בימים ההם כבזמן הזה. יש להדגיש: השועל, נציגן של אומות העולם, המבקשות להכחיד את עדת התרנגולים ולכלותה, איננו "השחקן הראשי" במלחמת המוחות המתחוללת כאן. תפקידו בדרמה הוא כתפקידם השולי של הפורעים ב"בעיר ההרגה". כל הזרקורים מוסטים אל עבר הקרבנות, כלפי אותם תרנגולי כפרות עלובים, שאלמלא אותו רעיון היחלצות מבריק שהבזיק בראשה של חברתם, התרנגולת הפיסחת, היו זה כבר לטרף ולמשיסה.

המגמה הלאומית הפרטיקולרית המאפיינת את עיבודו של ביאליק ל"משל השועלים" של ר' ברכיה אינה מפחיתה כמדומה מערכו של עיבוד זה ואינה מצמצמת את קשת משמעיו. גם העובדה שביאליק הסתמך בקווים כלליים על מודל ידוע, כמו גם העובדה שהוא הוריד את עיבודו אל מדף ספרי הילדים, אין בהן כדי לגרוע מערכה של מעשיית "התרנגולים והשועל" או מחשיבותה. נהפוך הוא, ביאליק לקח מקור קדום, מצומצם בהיקפו ובעל קשת משמעים מוגבלת, ועשאו בסיס ליצירה עשירה, רבת רבדים והשלכות. היחס בין העיבוד הביאליקאי למקורו הקדום הוא כיחס שבין אגדה מודרנית כדוגמת "אגדת שלושה וארבעה" לבין מקורהּ הסכמטי של אגדה זו המצוי במדרש תנחומא. כאן וכאן, המקור העתיק אינו אלא שלד עלילתי דל וגרום, שאותו נטל ביאליק ופיתחו, תוך שהוא מעֵרֶה לתוכו עושר לשוני בלתי נדלה, שפע של תיאורים, מלאוּת ראליסטית מרשימה ומורכבוּת פסיכולוגית שחִקרה אינו יכול להגיע למיצויה.

נסיבות הפתיבה

המעשייה המחורזת "התרנגולים והשועל" ראתה אור בפעם הראשונה, בלא שם מחברהּ, בחוברת שיצאה בהוצאת אמנות (סדרת "גמליאל"), אודסה 1918, בעיצומה של המהפכה, בעוד המשורר מתרוצץ בין משרדי הממשלה ומחפש מיני מזימות ותחבולות כדי להשיג לעצמו ולחבריו אשרות יציאה. כאן נדפסה היצירה המחורזת בשורות ארוכות, במתכונת המקָמה (כמו המשל הביניימי ששימש לה מקור), ועוטרה באיורים צבעוניים מעשה ידיה של "חבורת ציירים".[6]

לסיפורה של עדת תרנגולים, הנאלצת לצאת לדרך הנדודים כדי להציל את נפשה ולחפש מקור מחיה, היה אפוא גם צד אישי ובין-אישי אקטואלי, ששיקף את הבעיות "הבוערות" שניסרו בחלל העולם היהודי בעת היכתב היצירה: ביאליק עצמו, כרבים מחבריו הסופרים וכרבים מבני הפזורה היהודית במזרח אירופה, נאלץ באותה עת להיאבק על זכותו לצאת את ביתו ולהפוך בֶּן-לילה לפליט, המתחיל לבנות את חייו מבראשית. אפילו על זכות מפוקפקת זו צריכים היו יהודי רוסיה להיאבק באותם ימים סוערים, שלא נרגעו אף עם שוך המהפכה וביסוסו של המשטר הטוטליטרי החדש, שקבע את דמות דיוקנה של המאה העשרים. אמנם, כבר במהפכת הנפל של 1905 הבין ביאליק כי עד מהרה יעלה הכורת על המרכז העברי באודסה, וכי המהפכנים לא יתירו קיומה של תרבות אתנוצנטרית מתבדלת, אך בהתרחקו כל ימיו מן הנדודים ומדמות "היהודי הנודד", הוא דחה את הקץ ונשאר במקומו, עד לרגע שבו כבר לא היה אפשר לשאת את החיים מחמת הדיכוי, הרעב והמגפות.

הרדיפות על התרבות העברית בברית המועצות הבהירו לביאליק ולחבריו כי לא תהיה עוד תקומה לסופרים עברים ולספרותם הלאומית תחת השלטון החדש. אנשי חוג אודסה החליטו בסוף חורף תרפ"א לשלוח את ביאליק למוסקבה כדי שישתדל שם אצל גורקי שיינתן רישיון לבתי אב אחדים של סופרים עברים לצאת מרוסיה. תקופת אודסה קָרבה אז לקִצה. חודשים אחדים עוד הוסיף ביאליק להתרוצץ רצוא ושוב בין גורקי לשלטונות ההגירה. ביום ב' באייר תרפ"א הגיע אל רֵעיו ובידו האישור המיוחל, המתיר לו ולעוד אחת-עשרה משפחות סופרים לעזוב את ברית המועצות.

ביוני 1921 יצא ביאליק את נמל אודסה בדרכו לקושטא, ובעוד חבריו הסופרים עולים ארצה, בחר המשורר הלאומי לשים פניו לקונגרס הציוני בקרלסבד, ומשם לברלין. הוא החליט לעשות בגרמניה שנים אחדות לשם שיקום עסקי המו"לות שלו ורכישת ציוד לבית הדפוס שאותו אמר להקים בתל-אביב. תודות לפעילותו הענפה של המו"ל והמֶצֶנט א"י שטיבל, ישבו אז בגרמניה רוב הסופרים הוותיקים הראויים לשבת בכותל

- www.zivashamir.com -

המזרח של הספרות העברית, ולצִדם - קבוצה של סופרים צעירים, ובתוכה ש"י עגנון שהתיידד עם ביאליק והיה מבאי ביתו. השניים רקמו תכניות משותפות, רובן בתחומי ספרות הילדים העברית המתעוררת. מקץ שנה לצאתו את אודסה, ב-1922, הוציא ביאליק לאור מהדורה נוספת של הספרון *התרנגולים והשועל* בהוצאת "אמנות", שהעבירה את פעילותה לגרמניה. לידידו חיים אהרן קרופניק, מנהלה הטכני של ההוצאה, הודיע על כוונתו לכלול את המקָמה "התרנגולים והשועל", ביחד עם המקָמה "גן עדן התחתון", בכרך יצירותיו לילדים, שעתיד היה להופיע בין כרכי מהדורת יובל החמישים (ברלין תרפ"ג), אך התכנית לא יצאה לפועל.[7]

בסופו של דבר התממשה תכנית זו רק לאחר עלותו של ביאליק ארצה, בחוברת כ"ב בסדרת "עופר" של הוצאת דביר (סדרת חוברות לילדים ולנוער), שבה נכללו שתי המקָמות - "התרנגולים והשועל" ו"גן עדן התחתון", ללא שם המחבר. כאן נדפס משל "התרנגולים והשועל" לראשונה בשורות שיר קצרות היוצרות שיר סיפורי ארוך, ולא במתכונת מקָמה. לראשונה התנוסס שמו של ביאליק על יצירה זו כשנדפסה בחלק ב' של המקראה *לשון וספר* (בעריכת יעקב פיכמן, ורשה תרפ"ח, עמ' 170 - 178). כאן נרשם: ח. נ. ביאליק - ע"פ ר' ב. הנקדן.[8]

מה הביא את ביאליק לחבּר משל במתכונת המקָמה כדוגמת "התרנגולים והשועל"? דומה שמניעים מו"ליים חברו כאן למניעים אישיים, לאומיים ובין-לאומיים, והולידו יצירה מעניינת ומורכבת, ועם זאת פשוטה במישוריה הגלויים, כיאה ליצירה לילדים. כידוע, החזיק ביאליק באודסה בית דפוס, בשותפות עם ידידו שמואל בורישקין, והוציא לאור ספרים רבים, בהם ספרי ילדים לא מעטים (אפילו קובץ *הזמיר*, אסופת שירי הילדים הראשונה בעברית, יצא בבית דפוס זה). בשנת 1918 הפסיקו רוב העיתונים העבריים והיהודיים את פעילותם, אם מחמת הצנזורה והמחסור בנייר, אם מחמת התפזרות קהל קוראיהם עקב ההגירה ההמונית, או העקירה, של יהדות רוסיה. גם המכובדות שבהוצאות הספרים הפסיקו את פעולתן, ובתי הדפוס סגרו את שעריהם. ביאליק הרגיש שהפור נפל. עליו לצרור את מיטלטליו, ולשים פניו קדמה

או ימה. "בשעה זו" היה ענף ספרות הילדים הענף היחיד שנשא רווחים כלשהם, וביאליק תר נואשות אחר חומר לפעולות מו"ליות יזומות, שיספקו עבודה לפועלי הדפוס שלו ויאפשרו לעסקיו קיום.[9] סיפורה של "נדידת העמים" המתוארת ביצירה זו תאם כאמור היטב את מצבו האישי של מי שנרתע כל ימיו מן הנדודים, אך בעת היכתב היצירה חיפש כל דרך לצאת מגולה אחת, שהייתה לו מולדת ובית, אל גולה אחרת, שבה ראה עצמו במעמד ארעי של "אורח נטה ללון".[10]

סגנון המקָמה נמצא ראוי ומתאים מאין כמוהו לספרות הילדים העברית, שהתפתחה אז עד מאוד: מצד אחד, הוא מתאים לסיפורי עלילה רבי מִפנים, החביבים על קהל היעד הצעיר; ומצד שני, לפנינו יצירה מחורזת, הנקלטת בזיכרון הילד וגורמת לו הנאה וסיפוק גם בקריאה חוזרת ונשנית. י"ל גורדון, שהשפיע עד מאוד על ביאליק בראשית דרכו, היה ממחדשיו של סגנון המקָמה בספרות ההשכלה, כמו גם אחד ממחדשיו של המשל האקטואליסטי (בצעדיה הראשונים, בתקופת ההשכלה, פנתה ספרות הילדים העברית בעיקר אל המשל, על שום היותו ז'נר דידקטי, המשלב הנאה ותועלת חינוכית). בשתי הסוגות הללו שילב יל"ג יסודות הומוריסטיים ומחכימים מענייני דיומא והברקות לשוניות מהנות. ביאליק לא פנה מעודו לכתיבת משלים, ובדרך כלל התרחק מאמירה דידקטית ישירה, אך בעלומיו "חטא" בכתיבת אלגוריות לאומיות בנוסח יל"ג (כגון שיריו המוקדמים "יעקב ועשיו", "ותנפנף החסידה", "לכי דודה", "גסיסת חולה", "שיר ציון" ועוד שירים אלגוריסטיים, שנגנזו ברובם).[11]

בכתיבת שירים קצרים וארוכים בסגנון מקָמה, סגנון שלמד ביאליק ממשוררי ימי הביניים וממחייו של סגנון זה בקרב סופרי ההשכלה, התנסה המשורר רק בשלב מאוחר למדיי של מהלך יצירתו.[12] אמנם, כבר בשירו הסַטירי המוקדם שנגנז "עצה בתפילה" יש מטעמה של מקָמה, ואפילו נזכר בה שמו של החריזי (החורז ב"עִזי"); ואולם, המקָמה כז'נר מודע לעצמו שימשה את ביאליק בעיקר לאחר מלחמת העולם הראשונה והמהפכה, בתקופה שבה נדד מרוסיה לגרמניה ומגרמניה לארץ-ישראל. מותר כמדומה להניח שביאליק נדרש לסגנון המקָמה (ביצירה כדוגמת

- www.zivashamir.com -

"התרנגולים והשועל", שנכתבה בתקופת ניסיונותיו לעזוב את ברית-המועצות) וביצירה כדוגמת "אלוף בצלות ואלוף שום" (שהחלה להיכתב בגרמניה ונשלמה בארץ-ישראל), גם משום שהמקָמה משקפת, מעצם טבעה, מציאות של נדודים ושל תחבולות הישרדות.

כידוע, אחת מדמויות הקבע בסוגה זו היא דמותו של נווד קונדסי ערמומי ופיקח, היודעת להיחלץ מאותן צרות ומהמורות שהדרך מזמנת לה ולשכמותה, וכאן לפנינו מלחמת מוחות בין תרנגולת, ששגרת המוסכמות רואה בה ברייה פתיה ופטפטנית, אך הסיפור מציגה כיצור מחוכם, לבין שועל, שהמוסכמות מייחסות לו עָרמה, ואילו כאן הוא מתגלה כ-butt (דמות נלעגת של "פתי מאמין לכל דבר"). כינוי החיבה הילדותי שלו - "שעלול" - חידוש מבריק של צורת הדימינוטיב שחידש ביאליק במשקל "תעלול",[13] מרכך למען הקורא הצעיר את יסוד האימה שבסיפור, ומקנה לדמותו של השועל "הנער" גוון קומי, משל היה השעלול צעיר קל דעת ונעור מדעת, השקוע כל ימיו במעשי קונדס.

במאמרו על המעשייה המחורזת לילדים "גן-עדן התחתון", שביאליק עיבדה מגרמנית בסגנון המקָמה, מצביע גדעון טורי[14] על דגם שכולו בדותות וגוזמאות, שעמד לנגד עיני ביאליק ושותפתו הציירת והסופרת תום זיידמן-פרויד (זו חיברה לפי דגם זה גם את המעשייה הפיוטית לילדים "מסע הדג", שביאליק תרגמה לעברית). ראוי לזכור ולהזכיר כי המקָמות של אלחרירי, אשר השפיעו על המקָמות של אלחריזי העברי, תורגמו במאה התשע-עשרה לגרמנית ולרוסית, והשפיעו על ההומור המחורז בכלל, ועל ספרות הילדים המחורזת לילדים בפרט. ביאליק, שהיה בן בית בשתי תרבויות אלה וקיבל מהן את השראתו, החליט שהגיעה העת להחזיר עטרה ליושנה ולחדש בספרות העברית של "דור התחייה" ז'נר שהיה מקובל ונפוץ בימי הביניים, אך רק סופרים מעטים, רובם נידחים, נדרשו לו בתקופת ההשכלה.[15] בסיועו ביקש להביא לילדי ישראל שמחת חיים והומור, קללות עסיסיות, תיאורי אכילה וסביאה, וכיוצא באלה סממנים ארציים שחסרו כל כך בספרות העברית לדורותיה. "התרנגולים והשועל" בנוי כמערכון לביצוע לפני קהל צופים ומאזינים, כמו המערכונים "חוה והנחש" ו"יעקב ועשיו" שאותם חיבר

ביאליק בתקופת וולוז'ין, ויעיד על כך ה-aside ההומוריסטי של הקללה שמשמיע השועל הרעב. aside זה שבשורה 105, הנתון בטקסט במאמר מוסגר ("[יַמַּח שְׁמָם וְשֵׁם אֲבִיהֶם!]"), רומז למזימת זדון, שאותה מסתיר השועל בשלל דברי חנופה מתוקים שהוא משמיע באוזני התרנגולת כדי להפילה בפח. דברים אלה, שלא נועדו לאוזניה של התרנגולת, מגלים כמובן את פרצופו האמִתי, ויוצרים בקרב קהל הקוראים והצופים הילדי מתח וציפייה, מחד גיסא, והרפיה קומית, מאידך גיסא. בו בזמן נוצרת גם אירוניה דרמטית, המספקת לקהל ידע מוקדם על סכנות שטיבן עדיין לוט בערפל לגבי "הנפשות הפועלות".

כאן כבמקומות אחרים שבהם החיה ז'נרים עתיקים, נהג ביאליק לפי הכלל הקבלי המעודד אדם מישראל לעסוק ב"פדיון שבויים". עליו לזהות קניינים לאומיים שנבלעו בלועם של נָכרים ו"להוציא בלעם מפיהם":[16] כשראה ביאליק נתח מתרבות ישראל שנטמע בתרבות נֵכר (כגון דמותו של המשורר "הנביא" הנושאת "שירי חזון ומשא", שנתגלגלה מתרבות ישראל לשירה הרומנטית האירופית ונטמעה בתוכה), הוא עשה כל מאמץ להחזירו למקורה. הסוגה של המקַמה מקורה אמנם ערבי, ולא עברי, אך היא "גוירה כהלכה" בימי הביניים, והפכה חלק בלתי נפרד מהתרבות העברית, וכל זאת כמעט אלף שנה לפני שנתאזרחה ונקלטה בתרבות אירופה, בארצות הנצרות. ביאליק ביקש כאמור "להחזיר עטרה ליושנה" ומקַמה לבעליה.

על כן, הוא התכתב עם ידידו הצעיר ש"י עגנון, בימי שבתם בגרמניה בראשית שנות העשרים, בסגנון המקַמה. באותה עת פתח עגנון בנוסח זה של פרוזה מחורזת את פרקיה הראשונים של *הכנסת כלה*, תוך שהוא משלב את נוסח המקַמה עם מוטיבים משיריו הפסידו-עממיים של ביאליק, המבוססים על מוטיבים מתרבות יידיש.[17] ביאליק הכליא כאן אפוא שני ז'אנרים לפחות - המשל והמקַמה - שבהם יכול היה "להתכתב" עם יל"ג ועם עולמו, כפי שעשה בהקשר אחר בשירו הסַטירי המוקדם "השירה מאין תימצא"[18] כבמיטב המסורת היל"גית, הוא שילב כאן את הסיפור האישי עם הסיפור הלאומי ועם הסיפור האוניברסלי.

"התרנגולים והשועל" הוא סיפורה של עדת תרנגולים המחפשת

- www.zivashamir.com -

מקור מחיה, וכשהיא מוצאת כר רחב להשתרע בו ויש לה די בר כדי לקיים את הנפש, כל בני העדה שמחים ומאושרים: "כָּל יְמֵיהֶם כְּחַגִּים, / מְלַקְּטִים בַּבָּה, מְטַיְּלִים וּמַהֲגִים / עַל גַּרְגְּרִים, עַל חַרְצַנִּים וְזַגִּים" (ראו שורות 50-52). והנה, בשיר הקדשה הכתוב בסגנון המקָמה, כתב ביאליק לרעהו הצעיר ש"י עגנון, שלא חדל מלדרוש בשבחי הצמחונות, דברים דומים, באוצר מילים דומה ותוך שימוש חוזר ונשנה בחרז [AG] כבמקמה "התרנגולים והשועל": "לְעַגְנוֹן רַב סַגְנוֹן / רַב סַפְרָא וְרַב עָגָ / הַמַּדָּר מִבָּשָׂר / וְאוֹכֵל רַק דָּגָ [...] מֵאִתִּי הַקָּטָן / הַפּוֹרֵץ כָּל סְיָג / שַׁי דַּל, קְלִפַּת בָּצָל / חַרְצַנִּים וָזָג".[19] בסופו של דבר, זהו סיפורו של העם, כסיפורו של המין האנושי כולו, התר אחר מקורות מחיה, ובאין לו לחם למאכל, הוא נקלע על כורחו למלחמות דמים כדי לשרוד ולהתקיים. עם ישראל הפך את הנדודים אחר מקורות מחיה לאורח חיים, עקב גירושים וגזֵרות שחייבוהו מפעם לפעם לקחת תרמיל על שכם. ביאליק השתדל כל ימיו להתרחק מגורלו של "היהודי הנודד" וביקש בכל מאודו לשבת ישיבת קבע באודסה, גם כשהחיים בעיר הפכו ללא נשוא. גם הוא, כחבריו וכרבים מבני עמו, היה נתון אותה עת על כורחו בתחנת עראי, בין גולה לגולה, בדרך העולה ציונה.

ארמי אובד אבי

במרכז משל "התרנגולים והשועל" עומדת מסכת נדודיה של עדת התרנגולים וכן תחבולת המִרמה היצירתית שהגתה התרנגולת הפיסחת כדי להציל את נפשה משֶני השועל, שביקש לכלותה. "מעגל הקסמים" המקולל שבין דמותו של היהודי הנודד, הנאלצת להלך כצל בארצות הגולה ולהיחלץ בכל פעם מצרה אחרת, לבין התעוררות האנטישמיות המודרנית בקרב בני עשיו, העסיק את ביאליק כל ימיו. סוגיה זו מוצאת את ביטויה ביצירתו לסוגיָה ולתקופותיה, ובמיוחד בסיפוריו. אך גם שירתו, שלא העמידה אמנם סוגיָה זו במרכזה, לא נמלטה ממנה, וניתן לאתר בה את הדי הפרובלמטיקה הזאת בכל אתר ואתר, למן שירי הנעורים שלו שנגנזו מחמת בוסריותם ועד לשירו האחרון "איכה יירא את האש?", שנגנז אף הוא, משום שחובר לאחר צאת מהדורת יובל השישים.

כבר בתקופת לימודיו בישיבת וולוז'ין, והוא נער כבן 16 - 17, כתב ביאליק מערכון אלגורי בשם "חוה והנחש", שבו האישה (האומה) בוגדת בבעלה הזקן והאימפוטנט (באלוהיה שאונו נתמעט), ומכניסה לביתה את הנחש (את התרבות הנָכרית, החלקלקה והמפתה). זה משלח באישה הפתיה את ארסו, ומשאירהּ לאחר מעשה בלא רוח חיים.[20] בתקופת זו כתב ביאליק גם מערכון מחורז בשם "יעקב ועשיו" (להבדיל מפזמון המוכתר באותה כותרת שפתב בערוב יומו), הבוחן את מערכת היחסים הדיאלקטית שבין עם ישראל לאומות העולם בכל זמן ובכל אתר.[21] בתוך כך מגוללת היצירה את גירושו של היהודי מרוסיה מופת הסופות ("סופות", במשמעות פרעות). מערכון זה מכיל כבקליפת אגוז את הרעיונות שעתיד היה ביאליק להשמיע ביצירתו ה"קָנונית" לסוגיהָ, ולפיהם אין העם יכול להיפטר מן המקל והתרמיל, גם מפני שהגויים כופים עליו נדודי נצח, גם משום שהוא עצמו, בעומדו "על פרשת דרכים", בדרך-כלל אינו יודע לבחור בדרך הנכונה.

במרכז ה"מערכה הראשונה" של מערכון אלגורי זה מופיעה דמותו של עשיו ה"גוי", העוטה אדרת שֵׂער אוקראינית. הוא מהלך בסופה מקפיאת דם, מלווה בכלב ציידים, ומוצא בחשכת הכפור את אורו הנוצץ של בית יעקב. ב"מערכה השנייה" עשיו מידפק על הדלת, ומבקש בדברי התחטאות להיכנס לאכסניה החמימה ולקבל מן השֵכר האדום, גלגולו המודרני של נזיד העדשים המקראי. ב"מערכה השלישית" עשיו משתכר, מתמלא שִׂטנה, ומתחיל לאיים על יעקב, איש תם ויושב אוהלים, הרואה בעיניים כלות כיצד ניצֵל אחיו לרעה את הכנסת האורחים שלו והשתלט על קנייניו.

מתיאורם של חִצי השלג, המכַסים את הבית העומד יחידי בחלונו המואר בחשכת הערבה הנָכרייה, כבעלי אלף פיות ה"מְשׁוּחוֹת בְּרַעַל", משתקפת כעין בבואה לגזֵרות ולמתקפות האנטישמיות הניחתות על היהודי ועל ביתו כחִצים מורעלים. משורות ה"אֶפילוג" מתברר שיעקב "יושב האוהלים" נאלץ לקחת תרמיל על שכם ולעזוב את הבית; לנוס מחמת אחיו לארץ גזֵרה, שמקומה עדיין לוט בערפל. המסקנה המתבקשת מיצירה אלגורית זו היא, שבכל דור ובכל אתר הביאו יהודים

אִתם למקומות הנידחים ביותר את אורָן של תורה, השכלה ודעת, וביקשו להשפיע רוב טובה על שכניהם, בני אומות העולם; אך ברבות הזמן, עוררו נגדם את חמַת המקומיים ואת שנאתם, ואולצו לנטוש את בתיהם ואת מקומות מושבם: להמיר את ישיבת הקבע הארעית שלהם באורַח חייו של "היהודי הנודד" המקולל, בעל המקל והתרמיל.

"אַל נָא תַּעֲקֹב", דורש עשיו גם ההליכות מאחיו המוזג, התם והנכלם, ודרישה זו מעלה בתמציתיות את האֶטימולוגיה של השם "יעקב", שעניינה מִרמה ונכלים, ורומזת גם לתרמית המקראית של נטילת הבכורה ב"נזיד עדשים" ונטילת הברכה מן האב שכָּהה עיניו ולא הבחין במִרמה. דרישה זו רומזת גם לטענה האנטישמית שרווחה ברוסיה הצארית, לפיה מנצל המוזג היהודי את תמימותו של ה"גוי" ומרמה אותו בכמות היין ובאיכותו, היא הטענה הרשמית המקובלת נגד ישיבתם של יהודים בכפרים ובעד נישולם מענף חכירת השיכר ומזיגתו. דגם זה של היווצרות האנטישמיות המודרנית זכה לפיתוח מרשים, כמו קפקאי, בסיפורו של ביאליק "החצוצרה נתביישה", שבו שרשרת של טעויות ומעשה מרמה קטן ובלתי מזיק בעליל מולידים, בסופו של דבר, מסמך גירוש שטני, הזוחל מהעיר הגדולה אל הכפר כנחש ארסי.

מעניין להיווכח כי אפילו ביצירת הבוסר שלו, בעלת המגמה הלאומית הברורה, לא הסתפק ביאליק בגינוָם של שונאי ישראל, ועורר שאלות קשות באשר ל"רשלנותו התורמת" של היהודי בהיווצרות השנאה כלפיו. מסקנתו היא שעַם ישראל נועד לשמש "שעיר לעזאזל", מטרה נצחית לשנאת העמים, ולעולם לא יהיה מנוח לכף רגלו; שלעולם יהיה מקולל בקללת הנדודים, שגם מאותם מקומות שבהם התערה כאזרח, עתיד העם להיות מגורש בבושת פנים; שעליו לחפש לעצמו מקום שבו יוכל לנהל את חייו בכוחותיו הוא, ללא תלות במלכות רשעה זו או אחרת, המבקשת לגזול את ממונו ואת נפשו. השיר מסתיים בסיום פתוח: בשאלה ללא מענה, המעוררת את המחשבה הפסימית והמדכאת, שגורל הנדודים הוא נצחי וללא מוצא: "קַח יַלְקוּט עַל שֶׁכֶם / לֵךְ נוֹדֵד לַלֶּחֶם / אִם בָּצְקָה רַגְלֶךָ/ עוֹד שָׁלֵם מַטֶּךָ.../ אַךְ אָנָה אֵלֶכָה? / הוֹי אֵלִי בַּקֹּדֶשׁ! / הַעוֹלָם אִם נֵצַח / רַק אֶהְיֶה מָרְדָּף?".

מן המילים "לֶחֶם", "רַגְלֶךָ" ו"אֵלֶיהָ", המשובצות בקטע האחרון של המערכון, עולה ובוקעת מבוכת העם, ובתוך כך גם מבוכתו של ביאליק הצעיר גופא: לאן לברוח? לארץ ישראל, שבה יהיה העם נתון לשנאתם של בני ישמעאל, או לארצות המערב, שבהן יהיה נתון לשנאתם של בני עשיו? האם על כל אחד ואחד למצוא פתרון אישי, או שמא הדאגה לעתיד העם ולעתיד תרבותו הישנה-חדשה צריכה להכריע את הכף? קריאת הגירוש "לֵךְ!" ו"לָכָה!", ובצִדה קריאת ההבטחה "לֶךְ-לְךָ", עולות בו בזמן מצלילי מילים אלה [LEX -LEXA], ויש בכך יותר מאשר רמז לפתרון הציוני שהחל להסתמן באותה עת ב"רחוב היהודים". כתלמידו של אחד-העם, ידע ביאליק שאין פניו מועדות מערבה, לארצות התרבות הנוחות והשאננות, שבן הפתרון האינדיווידואליסטי של היוצאים מערבה במנוסת בהלה, איש איש לנפשו ולגורלו, הוא צעד ראשון בתהליך של התבוללות, בעוד שהיציאה המאורגנת לארץ ישראל, בראשות מנהיג ראוי לשמו, טומנת בחובה סיכוי לקיומם של עם ישראל, ארצו ותרבותו.

גם המקַמה לילדים "התרנגולים והשועל" מכילה בסמוי רעיונות היסטוריוסופיים בדבר גורלה המר של אומה פיסחת "בין שבעים זאבים". הצליעה שצולעת התרנגולת על ירכה מרמזת על צליעתו של יעקב (ששמו מעיד עליו, כאמור, שהוא נוהג בעָקבּה, כלומר במרמה). יעקב נאלץ להפעיל לצורכי הישרדות את תושייתו ואת ערמתו, שאותן הוא יורש מאמו ומחותנו, שניהם ארמים במוצאם. גֶּן הרמאות הארמי, שיורש יעקב מאמו ומבני משפחתה, הופך את המסופר בסיפורי האבות לשרשרת רמאויות בלתי פוסקת: יעקב מרמה את עשיו אחיו, ומנכס לעצמו את הבכורה; אמו מרמה את בעלה, מלבישה את בנה בבגד רועים שעיר וגורמת להדרת עשיו מן הברכה; יעקב נושק לרחל לפני הרועים, וכך קונה עליה בעלות בדרכי עָרמה ומִרמה, עוד בטרם ביקש את ידה מאביה; לבן מערים על חתנו המיועד, משיא אותו במִרמה לבתו רכת העין, אף גורם לחתנו לעבוד בעבור רחל אהובת לִבּו יותר מן הראוי; יעקב, בעזרת תחבולה ערמומית של "הנדסה גנטית", מנכס את רוב מקנהו של חותנו לעצמו; אשתו גונבת מאביה את התרפים, ומסתירה אותם מפני המבקשים להחזיר את הגנֵבה; רחל קונה מאחותה

את הדודאים, הד לסיפור קניית הבכורה בנזיד עדשים; בני יעקב מרמים את אביהם, ומספרים לו כי בנו הצעיר והאהוב יוסף טרוף טורַף; ויוסף מוליך שולל את אחיו, כדי להכתיב את התנאים לשובו הביתה כמנצח. העָרמה והמִרמה הפכו אפוא לחלק בלתי נפרד ממלחמת הקיום של אבות האומה, שהתחתנו בעמי הארץ ונגיף המִרמה אשר לארמים דבק בהם לנצח נצחים. לפנינו אפוא שרשרת אין-סופית של רמאויות, השזורה והמשולבת בסיפור היווצרותו של עם, המבקש להפוך מתולעת יעקב לאביר ישראל, מעבד נרצע לאדוני הארץ.

שרשרת רמאויות זו, שליוותה כצל את תקופת היווצרותו של עם ישראל, נשזרה באופן מעניין ומקורי באחד מ"שירי העם" של ביאליק, "יש פושט למרגלית יד", המביא כעין גרסה אישית ל"משל השועלים" העתיק. בשיר זה "מכככבים" לבן הארמי ויעקב המודרניים, בני רחוב היהודים, בדמותם של רצען ערמומי כשועל ופועלו התמים ויושב האוהלים, הנותן עינו בבתו היפה של בעל הבית ומבקש לשאתה לאישה. זהו מונולוג טרגיקומי של שכיר יום אביון, הנושא עיניו "לגדולות", ונופל קרבן לנכליו של בעל הבית, המבקש להשיא לו את בתו המכוערת דווקא. בעל הבית, הלא הוא ר' שואל הרצען הערמומי, מרמה את פועלו התמים, ורומז לו שיש בכוונתו להשיא לו את בתו לאישה. עוד באותו היום, ללא דיחוי ועיכוב, נכתבים "התנאים", בנוכחות עדים וקרואים: "אַךְ טָעוּת קְטַנָּה נָפְלָה שָׁם / הוֹי טָעוּת מָרָה! / אֲנִי לַיָּפָה דַּעְתִּי, וְהֵם - / אֶל הַמְכֹעָרָה".

הרצען, כמו לבן הארמי, מוליך את פועלו שולל, שעה שהוא מדבר אתו על הכלה היעודה ברמזי רמזים, בדברים מרוסקים ומקוטעים. התנהגותו מתפרשת אצל הפועל התמים כעדות לביישנותו ולמבוכתו של אב המבקש להשיא את בתו שהגיעה לפרקה, ואינו רוצה לומר הכול גלויות ומפורשות. בדיעבד, התנהגות זו מתבררת כתכסיס שפל, המציג, מעשה לשון-נופל-על-לשון, את ר' *שואל* הרצען כמין *שועל* ערום, המפיל בפח את קרבנו התמים, יעקב איש תם, והופכו לעבד נרצע לכל ימי חייו. דברי האב הערמומי בדבר בתו *הכשֵרה, התמימה*, המציגים את הבת שהגיעה לפרקה כבת צאן שבגרה, הבשילה ואין בה

מום, מעלים את האטימולוגיה של השמות "רחל" ו"לאה" - שניהם שמות השאולים מתחום הצאן והמקנה (רחל = רחלה; לאה = כבשה נהלאה, המפגרת אחר העדר).[22] עתה הפועל ביש המזל כבול אל הבת המכוערת עד בוא חליפתו, ומאז "חרם דרבנו גרשום" מצבו אף נחות משל יעקב אבינו. יעקב הרי היטיב בסופו של דבר את מצבו, ויצא מבית לבן ברכוש כבד, עם שתי נשים, שתי שפחות ותריסר צאצאים; ואילו פועלו של הרצען, מאין יבוא עזרו?

לימים, בשנות המלחמה והמהפכה, הוסיף ביאליק ובחן את שורשיהן הפסיכולוגיים של ההאשמות האנטישמיות בדבר נוכלותו של היהודי, ובסיפורו "החצוצרה נתביישה" (1915) העמיד אנטומיה של מערכת היחסים הסימביוטית והבעייתית בין היהודי המבקש מקור פרנסה (ונאלץ לעבור על החוק) לבין "הגוי" העוצם כביכול את עינו וגובה "דמי לא יחרץ", ולבסוף מגרש את היהודי מן הבית שזה הקים ברוב עמל. מִרמתם של היהודים הפכה לנושא מרכזי בכתבים האנטישמיים, ומשוררים כדוגמת ביאליק וטשרניחובסקי, בני "דור התחייה", לא התעלמו מן ההאשמה ולא פטרוה כלאחר יד כ"עורבא פרח". יצירותיהם רומזות כי הסטיגמה שדבקה ביהודים, שלפיה מנצל היהודי את "תמימותם" של הערלים ומרמה אותם, אינה נטולה גרעין של אמת. ואולם, היהודי הגלותי נאלץ לפנות למעשי מרמה קטנים בשל צורכי הפרנסה, שהם כורח בל יגונה (כך נאמר במפורש בדברי ר' שמחה, אביו של הילד וולְוֶולֶה, באידיליה "כחום היום" מאת טשרניחובסקי, המתאר את אחיו של וולְוֶולה המרמים בכמות היין ובאיכותו).

המסקנה המתבקשת היא: עם ישראל נקלע למצב שבו הוא חייב לרמות את השועל הערום לבל ייבלע בקרבו. אות היא שכָּשרה השעה להשיל את חטוטרת הגלות, ולהפוך את העקוב למישור. מן הראוי שהעם ישנה את עורו, ויהפוך מ"תולעת *יעקב*" ל"אביר *ישראל*", ויפה שעה אחת קודם: שיישר את גוו ואת מנהגיו, וישליך את מנהגי הגלות העקמומיים והמסולפים, המזינים את האנטישמיות ומעניקים לה "צידוק". לשון אחר: ביאליק אינו מייפה את המציאות, אך בניגוד לסופרי ההשכלה שזרו מלח על פצעי העם, הוא חובש את הפצעים ומציע דרכים לריפוי החולי הלאומי.

משפחת האדם

משל "התרנגולים והשועל" אף מוקיע את העוולה והאיוולת באותם מאבקי כוח חסרי תכלה ותוחלת המביאים לידי שפיכות דמים, ומעלה על נס את חָכמתו של אותו מדינאי נבון, המצליח - כמו אותה תרנגולת פיסחת, גיבורת המשל - להציל את נפשו ולחסוך דמי נקיים. ימי מלחמת העולם הראשונה, ימי הרג רב, הולידו כידוע גל של יצירות ספרות פציפיסטיות, והדים אחדים מרעיונותיה של הספרות הפציפיסטית הגיעו גם אל יצירת ביאליק, שמאז ומתמיד ראה את עצמו כבנו של עם שוחר שלום ("וְכִנּוֹר וָחֵרֶב - לַכִּנּוֹר הִנֵּנִי", כדבריו בשירו "שירת ישראל"). לאמִתו של דבר, הוא ראה ברדיפת השלום של עם ישראל גם את מקור חוסנו של עם זה וגם את מקור אסונו, שכן תכונה פייסנית זו מתפרשת לא אחת כחולשה מנוצלת לרעה על-ידי אויביו. בקטעים גנוזים שכתב ביאליק על סיפורי המקרא, נכתב על דמותו של יעקב:

> יעקב הוא סמל האומה הישראלית, המבקשת מנוחה - והיא נדודה ומיטלטלת, מבקשת שלום - ורבים רודפיה. כל תכונות נפשו של יעקב הן תכונות טיפוסיות של האומה הישראלית, הסבלנית, השקדנית, האוהבת את חיי המשפחה ופורשת מן הגזֵלה, וכל-שכן משפיכת דמים. [...] אך נמלט יעקב מידי לבן - והנה עשיו אחיו בא לקראתו למלחמה. אמנם יעקב בעצמו הוא גיבור חיל, וגם בניו הגיבורים עִמו, ואפשר אפוא שהיה הוא המנצח, אבל יעקב שונא מלחמה מטבעו: צר לו אם יֵהָרג וצר לו אם יהרוג, וביותר הוא חרד לשלום נשיו וטפו האהובים והיקרים לו מנפשו; ולפיכך כובש יעקב את רגש הבוז שבנפשו [...] ובלבד שלא יבוא לידי שפיכות דמים.[23]

אין לשכוח שמשל "התרנגולים והשועל" חובר בימי המלחמה והמהפכה והתפרסם בשנת 1918. מעל כל במה נשמעו דברים בגנות המלחמה, בדבר הצורך למנוע פעולות איבה בין עמים, לצמצם את ממדי החימוש בעולם וליישב סכסוכים בדרכי שלום. ביאליק לא היה פציפיסט תמים או מתחסד, כי אם ראליסטן בהיר עין. הוא הבין כי "שלום נצחי" איננו אלא אוטופיה, ושכדברי אלתרמן באחד מ"טוריו", כל שלום הוא אך זמן שבין שתי מלחמות. אף-על-פי-כן, הוא לא חדל מלחפש דרכים שלא

להעמיק את שורשי הסכסוך בין העם למבקשי נפשו ולקטוע אותה "שלשלת הדמים" (בשם זה הכתיר את אחת מאגדותיו המעובדות ב"ויהי היום"), התובעת קרבנות שווא, לאין תכלה.

הנה כי כן, המלחמה שביאליק מציג ב"התרנגולים והשועל" איננה מלחמת סרק, חסרת סיבה ותכלית, כי אם מלחמת קיום מרה ומחויבת המציאות בין שני יריבים ערומים, שכל אחד מהם זקוק למרחב מחיה ולמקורות מחיה: כשם שהתרנגולים מנכסים בכל פעם לעצמם חלקת שדה אחרת, כך גם השועל הטורף צריך להחיות את נפשו, לארוב לתרנגולים ולטורפם. ואולם, ההבדל שביניהם הוא כהבדל שבין עם ישראל לאומות העולם, בין אנשי הספר לאנשי הסיף, או בין ה"הֶבראיסטים" ל"הלניסטים", במונחי ניצשה: התרנגולים אינם תרים אלא אחר זרעונים וגרגרים כדי להחיות את נפשם, ואילו השועל אינו בוחל בבשר יריבו ובדמו. כדי להראות שיש פתרונות מחוכמים ליישוב סכסוכים, שאינם נזקקים לאלימות ולשפיכות דמים, שילב ביאליק ביצירה את סיפורו של יוסף כאות וכמופת למדינאי שהשכיל ליישב סכסוכים בדרכי שלום יצירתיות.

גם אחי יוסף הן התקנאו בו וביקשו להורגו, אף הביאו לאביהם במִרמה את כותונתו המוכתמת בדם, כדי שיאמין שבנו האהוב טרוף טוֹרַף. אמנם, בהגיעו לגדולות, ביקש יוסף לנקום את נקמת עלבונו וימי ענותו, אך ברוב חכמתו הוא השכיל למצוא פתרונות יצירתיים שיעמידו את אחיו במקומם, מבלי שישפוך את דמם ויאמלל עוד יותר את אביו הזקן והאומלל בלאו הכי. בניגוד לשמשון שבחר לנקום ביריביו הפלשתים והצית את שדות הקמה שלהם בעזרת שלוש מאות שועלים, ביקש יוסף להביא חיים ושלא לזרוע מוות. קווים מסיפור יוסף, בן יעקב-ישראל, זרועים, זעיר פה זעיר שם, ביצירת ביאליק לסוגיה, כאות וכמופת לסיפורו של "איש חלומות" שהיה למדינאי רב תחומי וברוך כשרונות, שידע לנקום את עלבונו, מבלי לגרום לשרשרת דמים אין סופית, ומצא פתרונות כלכליים שיסייעו לעמו ולאנושות כולה.[24]

גם במשל "התרנגולים והשועל" כלולים רמזים לסיפור יוסף על כל צעד ושעל, למן שורת הפתיחה המתארת את הרעב ואת הצורך לחפש

מקור מחיה, תוך שימוש במילה "רזון", הרומזת לחלום הפרות הרזות, שפתרונו העלה את יוסף לגדולה. גם המסופר על התרנגולים המחפשים בר ("נִפְשֹׁט בַּשָּׂדֶה וּבַכָּר, / אוּלַי נִמְצָא מְעַט בָּר", שורות 18 - 19) מזכיר את האמור על יוסף: "ויצו יוסף וימלאו את כליהם בר" (בראשית מב, כה); וגם דברי השבח שמשמיעה העדה על המנהיג ("אֵין כָּמוֹהוּ גֶּבֶר, / חָכָם לִמְצֹא שֶׁבֶר!", שורות 30 - 31) מזכירים את הנאמר על יוסף המשביר, שידע למצוא שבר, תרתי משמע (מזון ופתרון); ואין צריך לומר כי דברי איומו של השועל ("אֲשֶׁר יִפֹּל בְּכַפַּי יְזֻנַּב - וְטֹרָף", שורה 91) מזכירים את הדברים שמשמיע יעקב כאשר בניו מביאים אליו במִרמה את כותונתו של יוסף המגואלת בדם: "טָרֹף טֹרַף יוסף" (בראשית לז, לג).

לא אחת הִטעים ביאליק את סופו הטוב של סיפור יוסף, הבנוי, כסופו הטוב של המשל שלפנינו, לפי הנוסחה הסיפורית של "צדיק מצרה נחלץ". קטע גנוז על יוסף ואחיו, שכתב המשורר, ככל הנראה כדי לסייע לרעהו הסופר הקשיש א"ז רבינוביץ (אז"ר) להשלים את ספרו *תולדות הספרות העברית לבני הנעורים* (אשר יצא בהוצאת מוריה של ביאליק ושותפיו בשנת תרס"ו), נפתח במילים הבאות: "ויהי כאשר החלו שבע שני הרעב לבוא בארץ מצרים ויפתח יוסף את אוצרות הבָּר וישבֹּר לכל הבאים [...] ויוסף עשה כל הדברים האלה למען אשר יֵדע בבוא אֶחיו מצרימה". בהמשך אומר יוסף לאחיו יהודה: "ולמה לא חסת על אביך במכור אתה ואחיך את יוסף לישמעאלים בעשרים כסף, וגם כזֵב כיזבתם לאביכם ותביאו לו את הכותונת המגואלה בדם לאמור: טרוֹף טוֹרַף יוסף, ואתה ראית בצרת נפש אביך הזקן ותעלֵם את עינך ותהי כמחריש? וימר מאוד לב יהודה כשומעו את הדברים האלה וישאג שאגה גדולה ומרה כשאגת האריה".[25] סיפור זה מראה, אליבא דביאליק בדברי ההקדמה שלו לספרו של אז"ר, כי חלומות ילדותו של יוסף "בעל החלומות" נתגשמו, והוא אכן עלה לגדולה, בכוח רצונו ותושייתו.[26]

וכשם שהראה את חכמת יוסף ואת יכולתו הנדירה להפגין את גדולתו מבלי להזיק למבקשי נפשו, כך הראה ביאליק בקטעים אחרים, שנגנזו אף הם, את חכמתו של ילד קטן, השע שמו. ילד זה, אשר גדל לימים ויצא שמו לתהילה כגאון המפורסם ר' יהושע השע'ל, ידע

תמיד למצוא מענה לשון חד וחלק על כל שאלה קשה, סבוכה ומביכה ככל שתהיה. גם הֶשע הקטן, כמו יוסף הצדיק וכמו התרנגולת במשל "התרנגולים והשועל", ידע לצאת מכל מבוכה ולהפוך את המצב המביך ליתרון,[27] ויכולת זו עוררה בביאליק התפעלות אין קץ, כל אימת שנקרתה לפניו, בחיים כביצירה הספרותית. הוא ראה בה גילוי של הגניוס היהודי, שהתפתח עקב הכורח שנכפה על היהודי הגלותי שלא לשקוט אל שמריו ולתור תמיד אחר פתרונות דחק יצירתיים. שוב ושוב נאלץ היהודי לגלות, להוותו ולשמחתו, כי הכורח הוא אבי ההמצאה.

אפשר שמעשיית "התרנגולים והשועל" היא, בין השאר, תגובתו של ביאליק להצהרת בלפור, שאותה חילץ וייצמן, בפיקחותו ובכוח תושייתו, מידי בריטניה, ובעזרתה הפיח רוח חיים בחיים הציוניים, בארץ ובתפוצות. "הצהרה" זו, שבמקור היא מכתב קצר שכתב בלפור לידידו הלורד רוטשילד, התקבלה על-ידי וייצמן והנהגת היישוב כמסמך היסטורי אדיר ממדים, המבשר את יציאת התורכים מן הארץ ותחילת המנדט הבריטי. אפשר שבמנוסת השועל לארץ אררט, כלומר לאסיה הקטנה, כלול רמז אירוני ליציאת הטורקים את הארץ ולסופהּ של התקופה העות'מאנית. לא פעם אף שיבח ביאליק את ידידו חיים וייצמן, בן גילו ובעל רקע מזרח אירופי דומה לשלו, על יכולתו המופלאה לנצל מיני קוניונקטורות פוליטיות בין-לאומיות לטובת התנועה הציונית ולמצוא פתרונות הגיוניים, שלא יחריפו את שורשי הסכסוך ואת העימותים, אף לא יגררו את הצדדים הנִצים ל"שרשרת דמים" אין סופית.

למעשה, כבר בסיפור כדוגמת "מאחורי הגדר" (1908), שנים לפני מלחמת העולם הראשונה, רמז ביאליק כי אותן מלחמות ילדים, שאינן מסתיימות אלא במכות ובחבורות טריות, הן-הן הגרעין למלחמות הדמים הגדולות והגורפות, שאחריתן מי ישורן. מסופו של הסיפור נרמז כי ילדיו של נח, שייוולדו לו יום אחד מאשתו היהודייה, ייאלצו להילחם באחיהם למחצה הגדֵל מאחורי הגדר, אף כי אב אחד לכולם. "סיפור פשוט" זה אינו אלא דגם מוקטן של עוולות המביאות מלחמות הרות גורל בין עמים, דתות וגזעים: גם אברהם אבינו כמו נח, גיבור "מאחורי הגדר", השליך את אחד מבניו מביתו, וגם ישו נולד יהודי ובני עמו ניחרו בו

- www.zivashamir.com -

(תמונתה של מרינקא, המחזיקה את תינוקה בזרועותיה, היא כתמונת מריה והתינוק ישו מן האיקונוגרפיה הנוצרית). אין לשכוח ולהשכיח כי לא אחת דווקא הבן המקופח והדחוי, שהושלך מביתו על לא עוול בכפיו, עולה לגדולה ומתנקם באחיו, חורשי רעתו. נח, גיבור "מאחורי הגדר", חי לכאורה במציאות שבה טרם נתגבהו מחיצות בין גזעים ודתות, כבימים שלפני המבול, אלא שהמציאות טופחת על פניו, ומראה שאפילו לאהבה יש גבולות. וכאן, במשל "התרנגולים והשועל", השועל המאוים נמלט אל ארץ אררט, אל אותו מקום מרוחק שעליו נחתה התֵּבה הידועה מסיפור המבול, ושבה התגוררו בכפיפה אחת ובאין מפריע, זוגות זוגות, צמדי תרנגולים עם צמדי שועלים, עם צמדי זאבים וכל חייתו יער.

ביאליק הדגיש במתכוון את הדמיון בין הקָרבן לבין מבקש נפשו, גם כדי להראות את האבסורד שבשנאה הנצחית בין הצדדים הנִצים, גם כדי לרמוז ש"אב אחד לכולנו", אך בו בזמן גם כדי להבהיר שאין היריבים הנצחיים צריכים להתגורר איש עם רעהו בצוותא חדא, לבל תיטשטש הדיכוטומיה שביניהם כליל. כבר בסיפורו "החצוצרה נתביישה" תיאר ביאליק את ההבדלים שניטשטשו בין יעקב לעשיו עקב השכנות המתמשכת: היהודי לובש אדרת שֵׂער אוקראינית, ואילו ה"גוי" מפזם זמירות שבת; זה חוגג את הפסח, וזה את הפסחא. גם כאן, האויב והקרבן דומים לכאורה זה לזה: לשניהם זנבות שועלים (כאן כל תרנגולת נושאת "שְׁבָלֵי שְׁעוֹרִים מְלֵאוֹת וְעָבוֹת, / גְּדוֹלוֹת וּשְׁעִירוֹת כְּזָנָבוֹת, / גַּרְגְּרִים לְשִׁבֹּלֶת שְׁתֵּי מֵאוֹת, / וּשְׁעָרוֹת - זָקָן וּפֵאוֹת" שורות 71-75; רמז לזקן ולפאות של היהודי, וכן לשטריימל שלו העשוי זנבות שועלים). ואולם, מדובר בדמיון חיצוני ושטחי בלבד: למעשה, הדמיון בין הקרבן למבקש נפשו הוא כדמיון שבין שיבולת שועל לבין שועל טורף. התרנגולת תרה אחר גרגרי תבואה להשביע את רעבונה, ומולה מתייצב יצור אכזרי - carnivorus שאינו בוחל בבשר יריבו ובדמו.

על אותם סימני "קִרבה" ו"דמיון" הנוצָרים בכורח הנסיבות בין בני ישראל לעמים ועל בעיותיה של קִרבה מדומה זו מעידה גם המילה "וַיִּצְטַיָּדוּ" (שורה 68). מילה זו רומזת לפרשת הגבעונים, שעליהם נאמר: "ויעשו גם-הם בעָרמה וַיִּצְטַיָּרוּ" (יהושע ט, ד). יש המפרשים את המילה

"וַיִּצְטַיָּרוּ", מלשון התחפשות, ויש הטוענים כי מילה זו בטעות יסודה וכי למעשה צריך היה שייכתב "וַיִּצְטַיָּדוּ", מלשון לקיחת צידה לדרך. כך או כך, הגבעונים העמידו פנים כאילו הגיעו מדרך ארוכה, וזאת כדי להסתפח על בני ישראל ולהציל את נפשם מרעב ומִכליה. גם התרנגולת הפיסחת, גיבורת "התרנגולים והשועל", חייבת להתחפש ולהעמיד פנים כדי לשרוד ולהתקיים, ואכן חייה ניצָלים בזכות הבדיה והכזב. ראוי לזכור: בני ישראל לא השמידו את הגבעונים, שחיפשו מחסה ומזון, ולא הענישו אותם קשות על מרמתם שהייתה תחבולת הישרדות מחוכמת. גם אם העניקו להם מעמד נחות של חוטבי עצים ושואבי מים, הם התירו לגבעונים להציל את נפשם ולחיות בקִרבם.[28] עתה, כשהעם יוצא שוב לדרך הנדודים ושם פניו לארצו שמקדם, למקום ש"שָׁם שׁוּעָלִים יֵשׁ", כמאמר קדיש יהודה סילמן בשיר הערש הציוני שלו, צריך העם לנסות לנווט את מהלכיו בדרכי שלום, אך אם לא יעלה בידו לכונן לעצמו ולשכניו חיי שלום ושלווה - יהיה עליו לעשות מלחמה בתחבולות מחוכמות. קיומו של הפרט ושל העם חשוב מכול, וכל תחבולה מותרת לצורכי הישרדות וקיום, ובלבד שלא יהפוך בעצמו לחיית טרף ויאביד את עמי הארץ לפי חרב.

*

פתחנו את דברינו בסיפורו של ר' ברכיה הנקדן, איש נורמנדיה, מחבר הספר *משלי שועלים*. ספר זה נכתב כנראה בהשראת ספר משליה של משוררת ביניימית, מארי דה פראנס (Marie de France), שהייתה מקובלת בחוגי האריסטוקרטיה באנגליה. מתברר כי גם ר' ברכיה העז לחצות את התעלה ולהגיע מנורמנדיה לאנגליה, אף התגורר בסוף המאה הי"ב באוקספורד, שבה נודע בין מלומדי הכנסייה בשם Benedictus le Puncteur. בעת שהותו של הנקדן והממשל היהודי באנגליה, הוא סייע בידי המלומד אלפרד אנגליקוס, וביחד תרגמו השניים לאנגלית 164 ממשלי אזופוס, בהסתמכם על תרגום-עיבוד של משלים אלה לערבית.

הרי לנו שיתוף פעולה רב תרבותי ואוניברסליסטי מובהק, אשר שבר מבלי משים את המחיצות שנתגבהו בין אותן ארבע דתות ותרבויות

- www.zivashamir.com -

גדולות, אשר קבעו את מהלכה של ההיסטוריה העולמית: התרבות האלילית היוונית שהולידה את המשל האֶזופי, התרבות העברית שנלחמה באלילות והעניקה לעולם את אמונת הייחוד, ובצִדן התרבות המוסלמית ותרבות המערב הנוצרית שקלטו השפעות הֶלניסטיות והֶבּראיסטיות למכביר. שיתוף הפעולה הקוסמופוליטי הזה, החובק זרועות עולם והמקיף את התרבות האנושית לאגפיה, מלמד - כך רומז ביאליק - שככלות הכול "אב אחד לכולנו"; שיש לחפש פתרונות יצירתיים שלפיהם יוכל הזאב לתת לכבש ללחך עשב; שלפיהם יינתן לתרנגולת לתור אחר זירעונים, מבלי שתיאלץ להימלט על נפשה או לגרום לשועל שיימלט אל הר אררט (היצירה נחתמת במילה "אררט", רמז לסופהּ של התֵּבה שבה דרו כל משפחות החיות בכפיפה אחת תחת הנהגתו של נח הצדיק). בני המין האנושי חייבים לכונן כללים של התנהגות נאותה, שיאפשרו גם לכל משפחת האדם לנהל את חייה בשלווה ובנחת.

מסר פציפיסטי זה שמתחומי החברה והמדינה, המעודד חיי רווחה ונתינה הדדית בין שבטים, עמים ולאומים, חל גם על ענייני פואטיקה היסטורית: נדודיה של עדת "כָּל בַּעֲלֵי מִקְרָא" (שורה 8) מקבילה לנדודיהם של רעיונות ומוטיבים בעולם הספרות. דרך הרוח מי יֵדע? אם משלי אזופוס תורגמו בימי הביניים לערבית, ללטינית ולעברית, ועתה הופך ביאליק את המקור העברי הביניימי בעל המגמה האוניברסלית ליצירה לאומית מודרנית, הרי שהאמנות פושטת צורה ולובשת צורה, אך לעולם עומדת. רעיונות ומוטיבים נודדים מתרבות לתרבות, עוברים טרנספורמציות ותהליכי אִזרוח, ולעתים יש להחזיר אבדה לבעליה, לאחר שנבלעה בלועו של פתן, נאחזה בין שִני אריות, או נלכדה בין מלתעותיהם של שועלים וזאבים. במקביל, יש לעודד יחסי "שכנות טובה" ו"סחר חליפין" הוגן של רעיונות וסגנונות, כדי להעשיר את התרבויות העתיקות ולרעננן, לבל תגענה למצב של קיפאון וקיבעון.

הנה, השם "רבי גרונם", שהעניק ביאליק לתרנגול (שורה 7), רומז לא רק לקריאת "קוקוריקו" שקורא תרנגול זה בגרונו (אפילו אונומטופֶּאה זו, המחקה את צלילי הטבע, קיבלה גוון שונה במעבר מתרבות לתרבות), אלא גם לשם הגלותי "גרונים", סירוסו של השם הלטיני "הרונימוס".

שם זה, ששימש לימים את עגנון בפרק "רבי גרונם יקום פורקן", נקשר למקָמה שלפנינו בשלוש דרכים לפחות: ראשית, "הרונימוס" הוא שמו של אחד המלומדים הנוצריים הקדומים, אשר ביחד עם בוניפציוס וקלונימוס איש אלכסנדריה ביססו תורה סתגפנית, שצידדה בצמחונות - באכילת זירעונים וגרעינים. שנית, הרונימוס נקשר לשיתוף פעולה יהודי-נוצרי, כמו זה של ר' ברכיה הנקדן ושותפו, שכן הרונימוס הוא שתרגם את ה"וולגטה" - תרגום התנ"ך ללטינית. שלישית, "הרונימוס" (Heron) הוא גם שמם של בעלי כנף ממשפחת העגורים, התָּרים בנדודיהם אחר זירעונים וגרגרים, ושמים פניהם מזרחה. כל המשמעים מתאימים באופן מיוחד למשל שלפנינו, העוסק בעדת בעלי כנף השמה פניה קדמה, תרה בדרך נדודיה אחר זירעונים, וכמעט נופלת טרף לשִׁני שועל, מבעלי החיים הקרניבוריים, שאינם בוחלים בבשר העוף ובדמו (אגב, כל השמות הלטינו-נוצריים הללו נתגלגלו לשמות גלותיים, כדוגמת "גרונים", "בונים" או "קלמן", שבקושי רב יכולים להסגיר את זיקתם למקור הכנסייתי הלטיני).

עתה, כאשר העם יוצא שוב לדרך הנדודים, במעברו מן הגולה לארץ-ישראל, ושוב מוטלת עליו המשימה לאסוף את כל קניני הרוח שלו לדורותיהם, נדרשות לו גם פעולות של חתימה וגניזה כבימי בית שני. כאשר שיירה יוצאת למִדבר, אפילו אין מדבר זה אלא "מדבר העמים" המטפורי, עליה להקל את המשא ולקחת לדרך רק אותם מזונות מצומצמים אך משביעים, שאינם מעלים עיפוש ועובש. גם במשל שלפנינו, כל תרנגול אינו נושא בפיו אלא שיבולת אחת, אך בשוב העדה כולה אל המקום שממנו יצאה לנדודיה, יהיה לה די בר באסמיה ובאמתחותיה כדי להתחיל את חייה מבראשית. כאן ובמקומות אחרים רומז ביאליק כי העם נוטש את סיר הבשר, כדי להסתפק ב"ארוחת ירק" שכולה שלו. המעשייה המחורזת "התרנגולים והשועל" עוסקת בעקיפין גם ב"רעיון הכינוס" שהגה ביאליק באודסה, שעל מימושו שקד המשורר כל ימיו, בעורכו את "ספר האגדה", בההדירו את שירת "תור הזהב" בספרד, בתרגמו יצירות מופת מספרות העולם ובעורכו את כתב-העת "רשומות" לאתנוגרפיה ולפולקלור, ועוד ועוד. דאגתו לעמו ולתרבותו

- www.zivashamir.com -

לא ידעה גבולות, ומשל "התרנגולים והשועל" רומז כי על המנהיגים לעשות כל אשר לאל ידם כדי להציל את העם ואת תרבותו משני הזמן ומפגעי הדרך.

נספח

משל ל"ב

תַּרְנְגֹל וְתַרְנְגֹלֶת

חָכְמַת הַמִּסְכֵּן בְּעֵת פְּקֻדָּה ♦ טוֹבָה מִכָּל-כְּלִי חֶמְדָּה

תַּרְנְגֹל אָמַר לְתַרְנְגֹלֶת ♦ אֵין עוֹד חִטָּה וְשִׁבֹּלֶת ♦ וּמַדּוּעַ מִתְעַצְּלִים אֲנַחְנוּ ♦ וְרָעָב בָּעִיר וַמַּתְנוּ ♦ נֵלֵךְ וְנָלִין בַּכְּפָרִים ♦ כִּי לְאָחִי גֹּרֶן שְׁעוֹרִים ♦ וְנֵשֵׁב שָׁם שָׁנָה תְּמִימָה ♦ סְבִיב הַגֹּרֶן וְהָעֲרֵמָה ♦ וַיֵּצְאוּ שְׁנֵיהֶם יַחַד ♦ לָלֶכֶת מַהֲלַךְ יוֹם אֶחָד ♦ עַד אֲשֶׁר בָּאוּ הָעִירָה ♦ אֶרֶץ חִטָּה וּשְׂעֹרָה ♦ שָׁמָּה הַתַּרְנְגֹלֶת קִנְּנָה ♦ בְּטֶרֶם אַחֲרִית הַשָּׁנָה ♦ אֶפְרֹחִים בִּדְמוּתָהּ כְּצַלְמָהּ ♦ הַבְּרִיאִים שִׁבְעָה הֵמָּה ♦ מִלְּבַד תַּרְנְגֹלֶת קְטַנָּה אֲשֶׁר חָלְתָה ♦ וּבְעֵת קָרְאָה אַחֲרֵי עֲדָתָהּ ♦ הַדָּגָן בְּרַגְלֵיהֶם כָּמוֹהָ גִּלּוּ ♦ חֵלֶק כְּחֵלֶק יֹאכְלוּ ♦ וַתְּהִי לָהֶם הָרְוָחָה ♦ אִם הַבָּנִים שָׂמֵחָה ♦ וּבְבֹא עֵת קָצִיר אָמְרוּ ♦ לָשׁוּב לַמָּקוֹם אֲשֶׁר בּוֹ גָּרוּ ♦ וַיֹּאמֶר הַתַּרְנְגֹל: הַאֲזִינוּ ♦ לֹא נָשׁוּב רֵיקָם אֶל עַמֵּנוּ ♦ פֶּן נִהְיֶה בְּעֵינֵיהֶם לְלַעַב ♦ כַּאֲשֶׁר בָּאנוּ מִמָּקוֹם רָעָב ♦ עַל-מַאֲמָרִי שִׂמְחוּ וְשִׂישׂוּ ♦ מִמֶּנִּי תִּרְאוּ וְכֵן תַּעֲשׂוּ ♦ כָּל אֶחָד וְאֶחָד יִשָּׂא בְּפִיו שִׁבֹּלֶת ♦ תַּרְנְגֹל אֶפְרֹחַ וְתַרְנְגֹלֶת ♦ עַד-אֲשֶׁר בִּמְקוֹם חִטָּה תָּבוֹאוּ ♦ וְיָשָׁן מִפְּנֵי חָדָשׁ תּוֹצִיאוּ ♦ וַתֹּאמֶר הַתַּרְנְגֹלֶת: עֲצָתְךָ טוֹבָה וּנְכוֹנָה ♦ תֵּן-חֵלֶק לְשִׁבְעָה וְגַם לִשְׁמֹנָה ♦ כָּל-אֶחָד בְּפִיו שִׁבֹּלֶת נָשָׂא ♦ הַשְּׁמִינִי לֹא יָכֹל מַשָּׂא ♦ לָשֵׂאת כִּי הָיָה חֹלֶה ♦ וַתִּקְרָאנָה אֹתוֹ כָּאֵלֶּה ♦ כִּי הָלְכוּ דֶּרֶךְ הָעֲרָבָה ♦ וְחֻבְרָתָם לִמְאֹד עָרְבָה ♦ שָׂעָל בִּסְבָכִי יַעַר נֶחְבָּא ♦ וַיַּרְא אֶת-כָּל-הֶהָמוֹן בָּא ♦ וַיִּתְבּוֹנֵן הַתַּרְנְגֹל כִּי לוֹ ♦ נוֹשֵׂא עַיִן וּלְכָל-חֵילוֹ ♦ וַיֹּאמַר: פַּלָּצוּת בְּעֲצַמְתָנִי וְלִבִּי תָּעָה ♦ אֶמְלְלָה יֹלֶדֶת הַשִּׁבְעָה ♦ כִּי מִן-הָאֹרֶב הַלָּז יְבַהֲלוּנִי רַעְיוֹנִים ♦ פֶּן-יָבֹא וְהִכַּנִי אֵם עַל-בָּנִים ♦ אַךְ סוֹד נְעָרִים לְהִמָּלֵט ♦ פֶּן-יִהְיֶה עָלֵינוּ שֹׁלֵט ♦ כַּאֲשֶׁר שָׁלַט עַל-אֲבוֹתֵינוּ ♦ כִּי מִתְאַנֶּה תָּמִיד לָנוּ ♦ עוֹד זֶה מְדַבֵּר וְזֶה בָּא ♦ הָאֹרֶב אֲשֶׁר שָׁם נֶחְבָּא ♦ וַיֵּלֶךְ לִקְרַאת הַחֹלֶה ♦ וַיֹּאמַר: לְמִי אֵלֶּה ♦ וּמָה הֵם בְּפִיהֶם מְבִיאִים ♦ וַיַּעַן: זַנְבוֹת שֻׂעָלִים הֵם נֹשְׂאִים ♦ אֲשֶׁר בְּכֹחָם מִן הַשֻּׂעָלִים

לָקְטוּ ♦ וְעוֹרָם מֵעֲלֵיהֶם הִפְשִׁיטוּ ♦ וַיֹּאמֶר הַשָּׁעָל: אַחֲרֵי אֲשֶׁר כָּזֹאת מַעֲשֵׂיהֶם ♦ לָמָּה אֵין בְּפִיךָ כְּמוֹ בְּפִיהֶם ♦ וַיַּעַן לוֹ: עַל כֵּן יָצָאתָ לִקְרָאתִי ♦ כִּי אֶת-זְנָבְךָ צָפִיתִי ♦ לֹא תָשׁוּב עוֹד אֶל-אֹהָלֶיךָ ♦ גּוֹרָלִי אַפִּיל עָלֶיךָ ♦ כִּשְׁמֹעַ זֶה הַשָּׁעָל בָּרַח ♦ כַּאֲשֶׁר יָרוּץ הַגִּבּוֹר אֹרַח ♦
וְהַמָּשָׁל בְּאִישׁ אֲשֶׁר מַדָּיו קְרוּעִים ♦ וּדְבָרָיו אֵינָם נִשְׁמָעִים ♦ וּבַעֲדַת עֲשִׁירִים לְלַעַג נִהְיָה ♦ וְחָכְמַת הַמְסַכֵּן בְּזוּיָה ♦ מִפִּיו תֵּצֵא חָכְמָה בְּעֵת פְּקֻדָּה ♦ טוֹבָה מִכָּל-כְּלִי חֶמְדָּה.

הערות לפרק הרביעי:

1. *הספר משלי שועלים*, המכיל 119 משלים, מתורגמים ומעובדים, בעיקר מצרפתית, הוא אוסף המשלים הגדול ביותר בספרות העברית. הממשל העיד על משליו בפתח ספרו ש"הֲלֹא הֵמָּה מְשָׁלִים שְׁגוּרִים בְּפִיּוֹת ♦ כָּל-צָאֱצָאֵי עֵילוֹם ♦ וּכְבָר בְּסֵפֶר הֶעָלוּם ♦ אֲנָשִׁים מִכָּל-הַלְּשׁוֹנוֹת ♦ אַךְ דָּתִי מִדָּתֵיהֶם שׁוֹנוֹת ♦ כִּי הִנְדַּלְתִּי וְהוֹסַפְתִּי עֲלֵיהֶם ♦ כָּהֵם וְכַיּוֹצֵא בָּהֶם ♦ חֲרוּזִים וְשִׁירִים ♦ מְעֻלָּפִים סַפִּירִים". לשם חיבור "התרנגולים והשועל" השתמש ביאליק במשל ל' במהדורת וארשה, תרל"ה (הוא משל ל"ב במהדורת הברמן, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב תש"ו, עמ' מב-מג).
2. התרנגול, מנהיג עדת התרנגולים, אומר לבני עדתו: "הֲלֹא יְדַעְתֶּם דִּבֶּר הָעָם וּמְשָׁלוֹ" (שורה 22). דבריו רומזים לממשלי משלים, אך מבוססים על הפסוק "הלא ידעתם כי מושלים בנו" (שופטים טו, יא), תוך ניצול ריבוי המשמעים של השורש מש"ל.
3. אפשר שהמספר 300 הוא מספר סמלי, המסתמך על הסיפור בדבר שלוש מאות שועלים שלזנבותיהם קשר שמשון לפידים כדי להצית את שדות הקמה של הפלשתים (שופטים טו, ד-ו).
4. "משלי שועלים" של ר' ברכיה הנקדן מסתמכים תכופות על אותם פסוקים מספרות החָכמה - בעיקר ממשלי ומקהלת - העוסקים בדמויות טיפוסיות, נטולות זהות לאומית מוגדרת, כדוגמת החכם והכסיל, העשיר והמסכן, שבכל זמן ובכל אתר.
5. בשיר האלגורי המוקדם, "ותנפנף החסידה", מתנכל הנץ לחסידה, והתנכלותו היא כהתנכלות השועל לתרנגולת. בשיר מוקדם זה מתרחש נס, וחץ משמים מפלח את הנץ. ואולם, כבר בשירים שנכתבו בעקבות פרעות קישינב (1903), החל ביאליק לקרוא לבני עמו, אם בגלוי אם בסמוי, ולשכנעם לסמוך על עצמם בלבד ושלא לחכות לעזרת שמים. מסר כזה עולה גם משיר הילדים "שיר העבודה והמלאכה", האומר במפורש כי רק מי שטורח ועמל (ולא מי שמחכה לעזרת שמים), הוא המבורך. במשל "התרנגולים והשועל",

- www.zivashamir.com -

התרנגולת לבדה צריכה למצוא תחבולה כדי להציל את נפשה. הלקח של הסיפור הוא לקח ציוני: אַל לו ליהודי לסמוך על נסים ונפלאות. עליו לסמוך על עצמו בלבד - על כוחו ועל מוחו.

6. המאיירים י' אפטה, מ' מוצלמכר, י' חיגר וא' קרבצוב.
7. במכתב מיום 19.7.1922, השמור בארכיון קרוא (קרופניק).
8. בשנת חייו האחרונה התפרסמה היצירה פעמיים: במוסף לילדים של דבר (שנה שלישית, גיל' י [לד], ג' באב תרצ"ד; 15.7.1934) ובספר *שירים ופזמונות לילדים*, תל-אביב תרצ"ה, עמ' קסב-קסט.
9. על הסיבות שהביאו את ביאליק לחיבור יצירות ילדים ולפרסום ספרי ילדים, ראו שמיר (1986²), עמ' 14 - 34.
10. חודשים אחדים לפני צאתו את גרמניה, רשם ביאליק על תמונתו שנתן לעיתונאי משה יוסף גליקסון: "בִּימֵי בֵּין הַמְּצָרִים וּבְתוֹךְ גָּלוּת כְּפוּלָה, / עַל סַף הַזִּקְנָה וְעַל מִפְתַּן הַגְּאֻלָּה" (*מהדורה מדעית*, ג, עמ' 525). שהותו בגרמניה (1921 - 1924) הייתה אפוא לדידו גלות בתוך גלות.
11. על האלגוריה הלאומית בשירי הנעורים והעלומים של ביאליק, ראו בחיבורי *שירי ביאליק הראשונים* (שמיר, 1980), עמ' 37 - 122. לקראת סוף העשור הראשון ליצירתו הפסיק ביאליק לכתוב אלגוריות לאומיות נאיביות, אך המשיך לשלב ביצירתו סיפורים מקבילים - את הסיפור הפרטיקולרי הגלוי "הפשוט" ואת הסיפור הקולקטיבי הסמוי - לאורך כל הדרך. גם יצירותיו הפרסונליות - "לבדי", "לא זכיתי", או "צנח לו זלזל" - מעודדות פרשנות לאומית, לא פחות מפרשנות אישית, אוטוביוגרפית.
12. בין המקמות של ביאליק אפשר למנות את "אלוף בצלות ואלוף שום", "התרנגולים והשועל" ו"גן עדן התחתון". גם שורות הסיום של השיר "פְּרֵדה", החותם את המחזור "יתמות", שניתן לראות בהן את שורות הפְּרֵדה של ביאליק מכפר ילדותו, מאירופה ומהחיים בכלל (שורות אלה נכתבו ערב צאתו לניתוח שממנו לא שב), כתובות בנוסח המקמה. אחדים משיריו "לעת מצוא" כתובים אף הם בסגנון המקמה (כגון הסַטירה האקטואלית "מחאה על דרך החרוז" ואחדים משירי ההקדשה שלו, ובמיוחד הקדשותיו לש"י עגנון).
13. ראו אבינרי (תרצ"ה), עמ' 65.
14. טורי (1988), עמ' 21.
15. נורית גוברין (תשכ"ח) מונה את סופרי ההשכלה ודור "התחייה", שפנו לסגנון המקמה, רובם משוררים נידחים, שלא הטביעו חותם של ממש על תולדות הספרות העברית.
16. מורגנשטרן (תשנ"ט), עמ' 297. רעיון זה השאוב מן הקבלה הלוריאנית ונקשר להוצאת הניצוצות מן הקליפות, זכה לתמיכתו של הגר"א שביקש לחדש את לימוד המדעים, וראה בכך צעד להוצאת המדעים שמקורם בחכמה האלוהית מחזקתם של העמים, שכבשוה לעצמם, והחזרתם אל עם ישראל.
17. חיים באר (1992), עמ' 176, 183, 200, 216, 268 - 269; 277 - 289 מביא את חליפת המכתבים המחורזת בין ביאליק לבין עגנון.

18. על "השירה מאין תימצא" כפרודיה על שיר של יל"ג, הנושא כותרת זו, והידיינות על השקפת העולם היל"גית ועל הסגנון היל"גי, ראו ספרי *השירה מאין תימצא* (שמיר, 1987), עמ' 83 - 93.
19. *מהדורה מדעית*, ג, עמ' 590 - 591. התכתבותו של ביאליק עם עגנון בסגנון המקמה נסבה, בין השאר, על צמחוניותו של עגנון "הַמְדָּר מִבָּשָׂר" ואשר "בְּאַתְרָא דִּלְעֵיל בִּשְׂרָא וְכַוְרָא / יְעֵיל יַרְקָא" [במקום להכניס בשר ודג, מכניס ירק]. ההבדל שבין אוכלי הבשר לצמחונים, שעליו כתב ביאליק לעגנון, הוא כהבדל בין השועל הטורף לבין התרנגולת הניזונה מזירעונים ומגרגרי בר.
20. ראו מאמרי "'חוה והנחש': מחזה ארוטי של ביאליק", *הארץ*, תרבות וספרות, 1.7.1977.
21. על המערכון המחורז "יעקב ועשיו", ראו חיבורי *שירי ביאליק הראשונים* (שמיר, 1980), עמ' 98 - 109; ראו גם חיבורי *הצרצר משורר הגלות* (שמיר 1986), עמ' 110 - 123.
22. *כתבים גנוזים*, עמ' 308 - 309.
23. *שם*, עמ' 269.
24. בסיפורו האישי-הלאומי "ספיח", למשל, כמו גם בגרסאות השונות של האיגרת האוטוביוגרפית שלו, שאף היא יצירת ספרות המשלבת את הסיפור הפרטי והלאומי, הרבה ביאליק לצבוע את דמות הילד בצבעי דמותו של יוסף, הבן האהוב והאח השנוא והדחוי, איש החלומות ואיש המעשה, הצדיק שעמד בפיתוי, עלה מבירא עמיקתא לאיגרא רמא וחזר לביתו עטור כתרים של הצלחה. סיפור יוסף אף אפשר לביאליק לספר על אלימות בתוך המשפחה, על התנכלותו של החזק לחלש ולקטן ועל נקמתו המתוקה, אך הבלתי מזיקה, של הילד החלש והדחוי שעלה לגדולה. וראו ספרי *השירה מאין תימצא* (שמיר 1987), עמ' 144 - 159. גדולתו של יוסף וההוכחה לחכמתו ולבגרותו נעוצה ביכולתו לראות את הדברים בפרספקטיבה רחבה ביותר, המעמידה את הדברים באורם הנכון. הוא מבין, למשל, שאפילו פרשת מכירתו על-ידי אחיו היא חלק מתכנית אלוהית, שהביאה לימים לעלייתו לגדולה. על כן הוא מוחל לאחיו ואומר: "ועתה אל תעצבו ואל יחר בעיניכם כי מכרתם אותי הנה כי למחיה שלחני אלהים לפניכם" (בראשית מה, ה; שם שם, כ).
25. *כתבים גנוזים*, עמ' 249 - 256.
26. *שם*, עמ' 270 - 272.
27. *שם*, עמ' 263 - 265.
28. סיפור מקראי זה עולה גם מתיאור הזקן בשיר "בתשובתי", שפניו "צומקים ומצוררים" כנאדות המים של הגבעונים. אולם יש לזכור שההבטחה לגבעונים שלא יפגעו בהם הופרה על-ידי שאול, כפי שעולה משמואל ב' פרק כא. כאן מתברר שההבטחה החגיגית לא מנעה משאול לערוך טבח בגבעונים, וראוי לשים לב לדמיון הצלילים בין השם "שאול" ל"שועל" (וכן בין השם "ר' שואל הרצען" ב"שיר העם" הביאליקאי "יש פושט למרגלית יד" לבין "שועל" ערמומי המוליך שולל את קרבנו התמים).

- www.zivashamir.com -

פרק חמישי

בעיר וביער

על המעשייה המחורזת "הנער ביער"

מאה הרוצחת את אגדותיה

כל ימיו שאף ביאליק לכתוב אֶפוס של ממש, וכשסוף-סוף הגשים את שאיפת חייו, היא נתממשה לא ביצירה "הקנונית", כי אם דווקא בשירים ובאגדות לילדים ולנוער. מן הסתם הבין ביאליק שהמאה העשרים, "רוצחת האגדות", חיסלה את הגיבור הספרותי ההֶרואי החוגר חרב למותניו, והמירה אותו באנטי-גיבור חלש ומדולדל. בתקופה אנטי-הֶרואית כתקופתנו, רק ילדים תמימים יֵשבו פעורי פה ויתלו עיניים מוקסמות בסיפור גבורה מרעיש לב (מבלי שינסו לייחס לגיבוריו מניעים נסתרים, הלקוחים היישֵר מפסיכולוגיית המעמקים של פרויד). הן מאז נשתגרו בעולמנו מושגים פופולריים מתורת פרויד, איבדו הגיבורים את כל אונם ומעשי הגבורה את קסמם, שהרי גם לדמות ההֶרואית ביותר ניתן לייחס מניעים סמויים, חושפי מומים וחולשות אנושיות. בשומענו על מעשה גבורה עילאי, לא אחת אנו שואלים את עצמנו מה מניעיו של הגיבור, ומה רצה להוכיח לעצמו ולסובביו במעשהו.

אמנם גם גיבורים קלסיים כדוגמת אודיסאוס או אכילס אינם נטולי חולשות ופגמים אנושיים, אך הם מעוצבים כגיבורים "גדולים מהחיים": כבני אלים או כיצורים השונים מהותית מבני אדם רגילים, בשר ודם. בימינו, לעומת זאת, גם הגיבור הוא אנטי-גיבור (וראו שירו האירוני של אלתרמן "אליפלט", שמצד אחד מבצע מעשה גבורה עילאי, ומצד שני "אין לו אופי אפילו במיל"). אפשר שמשום כך פנה ביאליק בשירתו "הקנונית" אך ורק לחיבורן של יצירות "אֶפיות" בעל גוון קומי או פַּרודי (mock heroic), המנמיכות את ההרואיקה של האפוס הקלסי ומעמידות את הגיבור ואת מעשיו באור נלעג. את שירו הכמו-אֶפי "מתי מדבר", למשל, הוא הועיד מלכתחילה לפרסום בגרסה אגדית הֶרואית

בכתב-העת לילדים *עולם קטן*, אך המגמה המקורית לא נתממשה, ובמהלך הכתיבה הפך שיר הגבורה רב-העלילה לשיר סטטי, שאופיו התיאורי-הגותי אינו דומה כלל באופיו לאופי שיר הילדים הסיפורי שהולידו. אמנם, השיר המוגמר משמר בקרבו חלק מסממניו הסגנוניים החיצוניים של האֶפוס ההומרי (יש בו משקל הומרי, דימויים הומריים, תיאור מפורט של כלי המלחמה ועוד), אך אין בו כמעט שריד למהלכיה של העלילה האֶפית, וכל גיבוריו מתים או ישֵנים.[1]

אחד מכישלונותיו הגדולים ביותר של ביאליק בחיבור אפוס עברי הוא שירו הסיפורי הבלתי-גמור "יונה החייט", המגולל את קורותיו של ילד יהודי שנחטף מביתו לעבודת הצבא. הוריו הדלים של ילד מוכשר זה חסכו מפיהם כדי לשלוח את בנם למקום תורה, אך החטיפה ושנות השירות הרבות והממושכות שמו לאַל את תקוותיהם לראותו עולה במעלות התורה. סופה של יצירה מעגלית זו, שלא הושלמה, טמון בשורות הפתיחה שלה: יונה, שנחטף לצבא הנכרי ושירת בצבא הצאר, חוזר מקץ שנים לבית ילדותו בעיירה היהודית, ויושב כפוף על מחטו, לא על גבי ספריו. לקורא מתברר, מבלי שהדברים ייאמרו גלויות ומפורשות, שיונה השלים את שירותו הצבאי, ובשובו הביתה הוא נאלץ להמיר את הכידון הגדול וההֶרואי של *החייל* במחט הקטנה והבלתי הרואית של *החייט*. מתברר שגם האֶפוס ההֶרואי ביותר של ביאליק על גורלו של החייל היהודי, הנלחם מלחמות לא-לו ויוצא קירח מכאן ומכאן, הפך מבלי משים לאפוס פַּרודי ואנטי-הֶרואי (mock heroic), עדות ניצחת לכך שהחיים היהודיים בגולה אינם יכולים להצמיח מתוכם אלא "צִיץ יָבֵשׁ, / צִיץ עֶלְפֶּה, שֶׁטַל אוֹר אֶת-עָלָיו לֹא יַרְטֵב, / זֶרַע גֶּד אֲשֶׁר נָבַל אֶל-רֶפֶשׁ וְעָבֵשׁ, פֶּקֶעָה שֶׁשָּׁלְפָה וַיִּבְשָׁה בַּמַּרְתֵּף" (כדברי שירו המוקדם של ביאליק "שירת ישראל"), ולא עלילת גבורה "הלניסטית" ובה "תְּרוּעַת מִלְחָמָה" ו"קוֹל חֲצֹצְרָה בָּרָמָה" (כדברי שיר מוקדם זה).[2]

באחד מקטעי הפרוזה הבלתי גמורים שלו, כתב ביאליק כי "מכל האגדות ששמעתי מאמי [...] בילדותי, גם אחת לא נגעה כה עמוק בלבי [...] כאגדה על דבר הילד היהודי היפה, שנשבה ביד רוזן וברח... ומה *גיבור* הילד *היפה* ההוא! ומה *יפה* הילד *הגיבור* ההוא".[3] יופי וגבורה, שתי

תכונות "הלניסטיות" מובהקות, אינן בנמצא בספרות העברית (למעט יצירות המתרחשות בתקופת המקרא, כמו *אהבת ציון* של מאפו), וביאליק ביקש להכניסן לספרות התחייה באמצעות אגדות קדומים לילדים ולנוער, המספרות על התקופה שבה ישב העם בארצו וחי חיים ריבוניים שיש בהם גם יופי וגם גבורה. ואולם, רבים משיריו לילדים נכתבו "על קו התפר" ש"בין גולה לגאולה", ועדיין מתוארים בהם ילדים גלותיים מן העיירה היהודית ההולכים ללמוד תורה ב"חדר" מפי המלמד. כך באגדה לילדים "ספר בראשית", שנדונה כאן בפרק הראשון, וכך גם בשיר הסיפורי הארוך "הנער ביער". שתי היצירות הללו נכתבו בתקופה שבה ישב ביאליק "על המזוודות", עודו מחכה לרישיון העלייה ומצפה לרגע שבו יציג את כף רגלו בנמל יפו. שתיהן מספרות בגלוי את סיפורו של ילד קטן, שניתָק מהוריו וחזר אליהם בדרך נס, ובסמוי - את סיפורו של עם שלם שחזר אל "בית אבא-אימא" לאחר שניתָק ממולדתו ומאביו שבשמים. הקורא הילד ייהנה מן העלילה הפשוטה והגלויה לעין, והקורא הבוגר יבין את המסרים הסמויים, הטמונים כאן בין השיטין.

סיפור נער התועה ביער

סיפורים רבים על ילד שמואס בלימודים, בורח אל היער ובסופו של דבר חוזר הביתה ומחליט להיות ילד טוב וממושמע, מצויים לרוב בספרות העולם בכלל, ובספרות הילדים הגרמנית בפרט (בימינו, זכה מוטיב זה לעדנה בזכות ספר הילדים הפופולרי של מוריס סנדק [Maurice Sendak] על הילד מקס ב"ארץ יצורי הפרא" - "Where the Wild Things Are", המבוסס על קשת רחבה של אגדות עם גרמניות). ביאליק "ייהד" את הסיפור הנכרי, והָפָכוֹ לסיפור על משה הנער הבורח מלימודיו ב"חדר" אל מעבה היער, ומתוך הביעותים שתוקפים אותו ביער, ולאחר שיצורי הפרא שכיתרוהו בחלומו מסתדרים מול עיניו בסדר הא"ב, הוא מבין אל נכון שיש דברים קשים ומפחידים יותר מן "החדר". בעקבות הכרה זו, שאליה הוא מגיע במאוחר, בלית ברֵרה ומתוך כורח המציאות, הוא חוזר לביתו וחובש ברצון את ספסל הלימודים, לשמחת לב הוריו ומוריו. מה שלא למד ב"חדר" מרצונו החופשי, לימדהו הטבע הפראי

שמחוץ לכותלי החדר בדרך הקשה והמפחידה.

מסרים חינוכיים רבים עולים וצפים מתוך האגדה המחורזת הנפלאה הזאת: ראשית, בכל לימוד יש מן הכפייה, והמלמד כמוהו כמאלף שאינו חוסך שבטו (ומכאן צירופים שגורים כדוגמת "להרביץ תורה"[4] או "ספר מאלף"). שנית, רק כאשר הלימוד נחוץ למטרה מעשית ומידית, התלמיד מוכן לקבל את הייסורים באהבה, וכדברי חז"ל: "אין אדם למד אלא במקום שלבו חפץ" (בבלי, ע"ז יט ע"א). ברגע שהצעיר נזרק אל הכאוס של החיים האמִתיים ונזקק ל"אלפבית" כדי לשרוד, הוא חייב להתגבר על עצלותו הטבעית ומשתלט על הידע במהירות הבזק. שלישית, לכל תהליך יש עת הבשלה (רעיון המצוי בשיר ילדים כדוגמת "קן ציפור", ובאגדה כדוגמת "אגדת שלושה וארבעה"), ואין להעיר ולעורר את הנפש אם זו עדיין לא הוכשרה למשימה (גלגול ילדי של רעיון "הכשרת הלבבות" מבית-המדרש האחד-העמי). השיר שלפינו מלמד שהנער אכן זקוק לחינוך יסודי ולהכשרת לבבות ממושכת, כדברי אחד-העם, אך בהגיע הצרה וכשהידע נחוץ למטרות הישרדות, ניתן להשיגו בן-לילה, כדברי הרצל. רביעית, מאחר שלכל תהליך יש עת הבשלה, צריכים ההורים והמורים לדעת שמלחמתו המרדנית של המתבגר במרותם תשכך יום אחד, והערכים שניטעו בו, בחינת "גרסא דינקותא", יבואו במוקדם או במאוחר לידי ביטוי, גם ללא הטפת מוסר והתכתשויות מילוליות. רק משהוריו של משה הנער נואשו ממנו וראוהו כנעדר, הוא חוזר אליהם ומקבל עליו עול תורה ומצוות. כך קורה גם בסיפורו של ביאליק "מאחורי הגדר": רק משהוריו של נח נואשו ממנו וחדלו להטיף לו מוסר, הוא עזב את רועת החזירים היפייה, חזר אליהם, ונשא לשמחתם (ולאכזבת הקורא) אישה יהודייה כשרה, בת מוכסן עשיר, בחופה ובקידושין, כדת משה וישראל. גם במישור הלאומי, בהגיע יום פקודה חוזרים הבנים האובדים והעורקים אל אמם-אומתם.

ואף זאת, למרבה האירוניה, דווקא הכאוס מלמד כאן את הנער סדר מהו; האותיות נראות לו בתחילה בדמות חיות מוזרות ומעוררות אימה, אך רק בעזרת ההמחשה מצליח הנער קשה-התפיסה להתגבר על מכשלת הלימוד המופשט ולהצטיין בלימודיו. ראוי להשוות שיטה

מוחשית זו, שבעזרתה מגיע כאן הנער לידיעת האלפבית, לשיטת הלימוד המנֻמוֹטכנית של האותיות בסיפורו של ביאליק "ספיח". לפיה, האל"ף נראית לילד קשה התפיסה בדמות השקצה מַארוסיא [= מרים אם ישו; אימא רוסיה], שואבת המים הנכרייה, שעל כתפיה מונחים אסל ושני דליים. וגם במישור הלאומי טמון כאן רעיון חשוב, שביאליק הִרבּה לגלגל בו בסיפוריו, במאמריו ובנאומיו: כל עוד יושב הילד (והעם כולו) בין הגויים, הוא שואב את אוצר המושגים והאסוציאציות שלו מהטבע הנכרי המקיף אותו. רק לכשישוב לארצו, יגיע לבגרות, לריבונות ולאינדיווידואציה. רק אז יֵדע להבחין בין צלב לבין אל"ף.

סיפורו של משה הנער שתעה ביער הִנו דוגמה מובהקת של "מצווה הבאה בעֲבֵרה". הילד חטא אמנם להוריו ולמוריו וציער אותם בהתנהגותו הפרועה, אך התגלה ברבות הימים - לאחר הפרק המכונה "התשובה" בריבוי משמעיו של מושג טעון זה - בדמות בן טוב וממושמע וכתלמיד למופת. בעקבות חוויותיו הקשות שעברו עליו ביער, שאליו ברח מפחד הלימוד ב"חדר", הוא מחליט לנטוש את כל מעשי המשובה הילדותיים לטובת "דרך תשובה" שקולה ובוגרת. סיפור זה מעלה על הדעת גם את סיפורו של הבן ההולל והבזבזן שברח מביתו ואבד לאביו (The Prodigal Son) מן הברית החדשה. זהו סיפור-משל הכלול בפרק ט"ו של ספר לוקס, בצד שני משלים נוספים על השה האובד ועל המטבע האבוד. שלושת המשלים הללו נועדו לעודד את החוטאים לחזור בתשובה, תוך הבטחה שהחוזרים בתשובה יתקבלו בברכה אל חיקו של האב-האל, וזאת בניגוד למצוות בן סורר ומורה ביהדות, המחמירה עם הבן ההולל, ואינה מותירה לו תקנה ודרך תשובה (וראו דברים כא, יח-כב).

ביאליק "ייהד" את הסיפורים הנכריים הללו מן הברית החדשה ומן הפולקלור הגרמני, והֶפְכם לסיפור לאומי-פרטיקולרי על גלגולי גורלו של נער יהודי "הולל", שהתקשה בלימודיו, ברח מהוריו וממוריו ונקלע למעבה היער. לאמתו של דבר, לפנינו גם גלגול ילדי של מוטיבים ששיקע ביאליק ביצירתו "הקנונית". הנה, גם בשיריו הנודעים "שירתי" ו"זוהַר" (שהיו בתחילה שיר אחד ארוך),[5] עוזב הילד את המציאות הקודרת והמחניקה שבין הכתלים, וממיר אותה במציאות שטופת זוהר בטבע

המפתה, הקורץ לו מעבר לכותל ומאחורי הגדר. בצאתו אל הטבע, הוא מגלה שהצפרירים המפתים (גלגולם העברי של הזֶפִירים היווניים) מושכים אותו להרפתקה מסוכנת במעמקי הברֵכה שבעבי היער. שם, בתוך מים רבים המאיימים עליו להטביעו ולהעלימו, מתחולל ריקוד שעירים, יפה ודמוני כאחד, המסמל את סכנת ההתבוללות והטמיעה. סכנה זו האורבת ליהודי מחוץ לכותלי החדר (בכל משמעיו של מושג טעון זה), מיתרגמת ב"זוהַר" לצלילה במים רבים במעבה היער רב-הצללים.

מושגי העיר והיער (שהיפוך אורתוגרפי זעיר מפריד ביניהם) הפכו אצל ביאליק וממשיכיו שם-נרדף לצמד המושגים האוניברסלי art ו-nature, אך העברית עיבתה מושגים אלה (בשל ריבוי משמעיו של מושג "החדר") במשמעים נוספים, המאירים מציאות דואלית זו של "מחוץ" ו"מבית" באור אמביוולנטי: הטבע מושך ומעשיר את הנפש, אך גם מסוכן ועלול להסיט את הילד היהודי למחוזות שממנו יתקשה לחזור הביתה. "החדר" אמנם חשוך, צר ומחניק, אך הוא מֵגן על יושביו ומסוכך עליהם. אם לא יערקו הצעירים למערב וישכילו לקרוע חלונות ביריעות "אוהל שם", הם יצליחו להפיח חיים באותיות המתות. האם יישאר הילד בין כותלי החדר, בין הגווילים הבלים, או יֵצא אל השדה המופז; האם ישַמר את ערכי "ישראל סבא", או יבכר את "יפיפיותו של יפת"? ביאליק הִרבה לתאר ביצירתו מצבי "סף" ו"מִפתן" של אדם המסוגל להשקיף על שני העולמות - על הבית ועל החוץ, על העיר ועל היער - ולהכיר את החיוב ואת השלילה שבשניהם. לגביו, החדר בכל משמעיו מייצג את "המודע" - את התבונה, את הסדר, את אור התורה; היער בכל משמעיו מייצג את "הבלתי מודע" - את היצר, את הכאוס ואת פריקת העול בחסות הצללים והחשכה.

שלושת מקורות האור, הנגלים לילד התועה במעבה היער, נוטעים בו תקוות, אך לאמִתו של דבר מטעים אותו ומתעתעים בו, כמו באגדה המצמררת מאגדות האחים גרים על הנזל וגרטל (Hänsel und Gretel), התועים ביער ורואים אור הבוקע מחלון בקתה שביער. בהגיעם אל הבקתה היפה והמפתה, העשויה דברי מאפה וממתקים, הם מגלים להוותם שנפלו מן הפחת אל הפח. גם בשיר הסיפורי שלפנינו, שלושת

- www.zivashamir.com -

מקורות האור, למן אורו הקל של הכוכב ועד לאורו הדק של הסהר ולאורה הגדול של המדורה, מתגלים ככוזבים וכמכזיבים. הם נגלים לעיני הנער ומפיחים בו תקווה, אך אז הם כבים ונעלמים, זה אחר זה, ומשאירים את התועה בחשכת היער, מאוכזב וחשוף לפגעים ולפחדים. גם תרמית הכוכבים ותקוות השווא שהם נוטעים בנודד הוא מוטיב חוזר בשירת ביאליק, למן שירו הגנוז "אלילי הנעורים" ("רֹן כּוֹכָבִים שִׁיר הוֹרוּנִי [...] מָה רִמּוּזְךָ חֲלוֹמוֹתָיךְ / נַעַר פּוֹתֶה, יֶלֶד תָּמִים!"), ועד לשירים "הקנוניים" הנודעים "ים הדממה פולט סודות" ("נָפַל כּוֹכָב מֵרָקִיעַ - / הַאֱמִינָה - לֹא שֶׁלְּךָ הוּא"). "הכניסיני תחת כנפך" ("הַכּוֹכָבִים רִמּוּ אוֹתִי"), "לפני ארון הספרים" ("וְאַתֶּם כּוֹכְבֵי-אֵל, נֶאֱמְנֵי רוּחִי / וּמְפָרְשֵׁי לִבִּי, / מַדּוּעַ תֶּחֱשׁוּ אַתֶּם, לָמָּה תֶּחֱשׁוּ? / הַאֻמְנָם אֵין לְעַפְעֵף זְהַבְכֶם דָּבָר / וְרֶמֶז קַל לְהַגִּיד לִי וְלִלְבָבִי?"), ועוד.

הפחד מפני חיות הטרף ומפני החשכה מתיש את הנער, והוא נרדם באפיסת כוחות ליד גזע עץ, ובחלומו נגלות לו 22 חיות, כמספר אותיות האלפבית. למרבה האירוניה, נגלים לנער, שברח מן הלימודים, גם כל מיני חיות שכל קיומן הוא בספרים המצויים בין כותלי אותו "חדר", שאותו נטש לטובת הטבע. כך, למשל, *התחש* שבתנ"ך (שמות כה, ה), זהותו שנויה במחלוקת. גם המפָרשים וגם חז"ל (שבת כח ע"א) דנו בזהותו המוקשה, והשוו אותו ל-unicorn, לאותהברייה אגדית ואצילית מן המיתולוגיות האירופיות ("תחש שהיה בימי משה בריה בפני עצמה היה, ולא הכריעו בה חכמים אם מין חיה הוא אם מין בהמה הוא, וקרן אחת הייתה לו במצחו"; שם ע"ב). גם *הומפיר* ו*הערפד*, הנזכרים בשיר "הנער ביער" בין יצורי הפרא שבחלום, הם יצורים מיתולוגיים שניחנו בכוחות על-טבעיים - יצורים שחשיפתם לאור השמש עלולה להחלישם ואף להשמידם. לא במקרה נאמר לפני הרשימה האלפבית של שמות החיות: "הֲמוֹן חַיּוֹת עוֹבְרוֹת / עַל פִּי אָלֶף בֵּית, / חַיּוֹת וּשְׂרָצִים / בְּנֵי שֵׁם וּבְלִי שֵׁם, / כַּכָּתוּב בַּחֻמָּשׁ / וּלְהַבְדִּיל - בִּבְרֵהֶם. / עוֹלִים וּבָאִים, / אֲיֻמִּים, נוֹרָאִים / מֵאָלֶף עַד תָּו / מַחֲנֶה גָּדוֹל וָרָב". אלפרד ברהם (1829-1884) היה זואולוג גרמני נודע, שספרו מ-1860 *Brehms Tierleben* {= *חיי החיות של ברהם*} תורגם לשפות רבות, פרסם את מחברו בכל העולם,

וממנו למדו ילדים בדורות-עברו את טיב החיות וצורתן, ואף הוא מייצג את הטבע שבספרים. משמע, החלום אינו שם פדות בין חיות שבטבע לבין ייצוגן בספרים, ויש שהגבולות בין שתי הממלכות - "nature" ו-"art" קורסים. החלום אף הוא מפיל את המחיצות בין שתי הממלכות הללו, ומבליע את גבולותיהן.

האומנם מעשייה נאו-חסידית לפנינו?

בסופו של דבר, לאחר תהפוכות גורל מעוררות אימה ובעתה, הילד חוזר אל ביתו, אך לא בסיוע מקורות האור, שהתגלו עד מהרה ככזב וכתקוות-אכזב, אלא בסיוע אליהו הנביא המושיט לילד יד ומוליכו לביתו ב"קפיצת הדרך". הילד חוזר הביתה לשמחת הוריו, הולך ל"חדר", ומתגלה שם כתלמיד תאב דעת וידען, שקנה ניסיון וידיעות מן הטבע, מן החיים, ולא מן הספרים בלבד. נרמזת כאן המלצה לשלב את התאוריה ואת הפרקטיקה, את התורה ואת החכמות החיצוניות, ושלא להתבסס על צד אחד בלבד.

כל הפרקים שלאחר החלום המבעית של הנער ספוגים בטרמינולוגיה חסידית: "גילוי אליהו", "קפיצת הדרך", "התשובה". אם על בסיס מקור גרמני בנה ביאליק את אגדת משה הנער שאבד ביער, הרי שמקור זה נבלע וניטשטש, וקיבל חזות יהודית-חסידית. האם לפנינו "מעשייה חסידית" מודרנית, המעידה על מגמה נאו-חסידית שהתעוררה בביאליק במאוחר? האם חזר המשורר יליד ווהלין החסידית, שבזמן לימודיו בוולוז'ין המתנגדית כתב סטירות המלגלגות על החסידים ועל אנשי-השם שלהם, למקורותיו החסידיים מבית-אבא? לאו דווקא. בשנות העשרים המוקדמות ישב ביאליק בברלין, ונפגש עם קבוצה של אינטלקטואלים צעירים (מרטין בובר, גרשום שלום, שמעון ראבידוביץ, ש"י עגנון), שאספו מעשיות ממקורות החסידות, והוציאו אותן לאור, כמות שהן או בעיבוד מודרני. לא אחת געו ביאליק בצעירים אלה, ולגלג על יחסם אל הכתבים הללו כאל טקסטים מקודשים. לידידו שמעון ראבידוביץ כתב ביאליק: "את שבחי הבעש"ט ואת סיפורי המעשיות [של רבי נחמן מברצלב] קיבלתי [...] תמיהני אם כדאי להוצאת ספרים כזו שלך ושל חבריך לטפל בעניינים כאלה. סוף סוף, דברים כאלה לא

- www.zivashamir.com -

יצאו מכלל פולקלור [...] ובלחישה אומר לך, כי כל הטיפול והחיטוט הזה בספרות החסידית, שרבים להוטים אחריו בימינו ועוסקים בזה 'בדחילו ורחימו', מתוך מין דבקות משונה - כל זה לא נהירא לי כלל ואין נפשי אל הדבר הזה. אין ספק שזהו סימן ירידה למחשבתנו הלאומית. [...] אתם הצעירים הניחו אפוא לאחרים לחטט באשפה".[6]

מה גרם אפוא לביאליק "לחטט באשפה" ולהזדקק לסיפור החסידי, שבו זלזל בנעוריו וגם בבגרותו? ראשית, ביאליק ראה בפולקלור החסידי, כבכל פולקלור, *חומר גלם* ממדרגה ראשונה ליצירה גדולה, במיוחד אם משתמשים בו מתוך היתממות ובקריצת עין אירונית, תוך הסרת הסיגים והפסולת. האגדה והמעשייה הן סוגות מצוינות לקורא הצעיר, חובב הדמיון והפנטזיה, וביאליק פנה אל הסיפור החסידי כאל חומר גלם פולקלוריסטי. אילו חיבר יצירה נאו-חסידית כנה, מתוך המיית לב לאמתה, הן לא היה ביאליק משלב בה קריצות-עין מתחכמות ואירוניות כדוגמת הקטע המתאר את ברכת הגומל: "וּבְאוֹתָהּ הַשַּׁבָּת / - הִיא שַׁבַּת שִׁירָה -/ בֵּיתָה הַכְּנֶסֶת / הָלְכוּ בְּיִרְאָה / מֹשֶׁה שָׁם הוֹדָה / לְאֵל גּוֹמֵל וְחוֹמֵל,/ עָלָה לַתּוֹרָה/ וּבֵרַךְ "הַגּוֹמֵל" / (מִי לְמָדוֹ? - הַשַּׁמָּשׁ / בְּלַחַשׁ סִיְּעָהוּ /וְאוּלַי גַּם זָכָה// מִפִּי אֵלְיָהוּ)". גם שורות החתימה של השיר מעידות על מגמה אירונית, המבקשת להגחיך את "הנס" ולהציגו באור ראליסטי מפוכח: "וַיִּגְדַּל לְתוֹרָה / וּלְמַעֲשִׂים טוֹבִים / וַיֹּאכַל כָּל יָמָיו/ צְמוּקִים וַחֲרוּבִים;// צְמוּקִים וַחֲרוּבִים / כָּל יָמָיו, בִּפְרָט / הַשָּׁנָה בַּחֲמִשָּׁה - / עָשָׂר בְּשָׁבָט;// אָכֹל וְהוֹתֵר / עַל זְקָנוֹ וְהוֹתֵר/ וְתַם כָּל הַמַּעֲשֶׂה,/ נִשְׁלַם וְאֵין יוֹתֵר". הצירוף הכבול "כל ימיו" ("וַיֹּאכַל כָּל יָמָיו/ צְמוּקִים וַחֲרוּבִים"), המופיע באגדות ובמעשיות הכתובות על-דרך ההפלגה, מצטמצם כאן בסופו של דבר ליום אחד בשנה אחת ספציפית - יום שבו ממילא אוכלים בו צימוקים וחרובים, ואין בכך כל רבותא.

באותו מכתב לראבידוביץ, שהובא לעיל, הודה ביאליק שכל פולקלור הוא "סמרטוטים שבאשפה [...] אין להם ערך אלא אם כן מטילים אותם לתוך היורה של המחשבה העליונה והופכים אותם לניר חדש", וביאליק הרי כבר התנסה בשלב זה בעיבודו המחודש של הפולקלור היהודי (ב"שירי העם" שלו, בפזמונותיו ובאגדותיו המעובדות, כמו גם

בגלגוליו המעובדים של הפולקלור שהסתננו ליצירתו "הקַנונית"). מזה כשני עשורים, למן יציאתה לאור של אסופת שירי העם היהודיים של גינצבורג ומארק (ס"ט פטרבורג 1901), שבה זלזל אחד-העם ופטר אותה כ"פטפוטים", הכיר ביאליק בכך שהפולקלור הגולמי יכול להפוך תחת מטה הקסמים של האמנות הצרופה לאבני חן אמִתיות, המשקפות את התודעה הקולקטיבית. העברית המשובשת של מעשיות החסידים עוררה בו אמנם את הרצון להשחיז בהן את חִצי לעגו, במיוחד לאור העובדה שצעירי הדור עסקו בליקוטן כבליקוט כתבי קודש שאסור להזיז בהם אות, אך הוא ידע שגנוזים במעשיות אלה מוטיבים סיפוריים מן המעלה הראשונה, הזקוקים לליטוש ולצחצוח.

שנית, בפנייתו המאוחרת אל הסיפור החסידי, התקרב ביאליק אל צעירי דורו, ובמיוחד אל עגנון, שכבר פרסם אז את הנוסח הראשון של ספרו הגדול *הכנסת כלה* (1919 - 1920), המגולל את קורותיו של ר' יודיל חסיד היוצא למסע בקהילות ישראל כדי למצוא שידוך לבנותיו (יצירה שבה זיהה ביאליק ללא-ספק משקעים לא מעטים מ"שירי העם" שלו שנתפרסמו כעשור שנים קודם לכן). ניכר שביאליק חיפש בתקופת ברלין שלו דרכי יצירה חדשות, המתאימות לרוח הזמן החדש. "נוסח מנדלי", שהתאים לתיאור החיים היהודיים במזרח אירופה, כבר לא התאים לתקופה שלאחר מלחמת העולם, המהפכה הקומוניסטית וחורבן העיירה היהודית. ביאליק תר אחר נוסח מערבי ומעודכן יותר, וידידותו עם עגנון הצעיר, מזה, ועם תום זיידמן-פרויד, מזה, פתחה לפניו אופקים חדשים, שביאליק יכול היה לזהות בהם את גלגולם המחודש והמודרני של מוטיבים וסגנונות שבהם התנסה בעבר.

שלישית, בזמן חיבור השיר הסיפורי "הנער ביער" החל ביאליק להתנער במידת-מה מן הגישה הראליסטית-הרציונליסטית הגמורה, מורשת ההשכלה ובית-המדרש האחד-העמי, ופתח ביצירתו שערים לפיוט, לדמיון ולפנטזיה. הנער בשיר הסיפורי שלפנינו לומד את הלקח בחלום, והחלומות לא שווא ידברון. יצירתו המתחדשת של ביאליק התרחקה כאמור מ"נוסח מנדלי", מנוסח הכתיבה החכם והמתחכם, הראליסטי-נטורליסטי, מורשת הגולה, והחלה לעמוד בסימן *פשר*

- www.zivashamir.com -

החלומות של פרויד, מזה, והאוטופיה ההרצלאית, מזה. בשלב זה כבר כתב את סיפור הילדות הפיוטי "ספיח", הגדוש בחלומות ובהזיות בהקיץ, וניכר שסגנונו ועולם הדעות שלו השתנו במידה ניכרת. הרגש והדמיון ירשו את מקומם של התיאור הראליסטי המדוקדק ואת מקומה של הסטירה החברתית על החיים היהודיים במזרח אירופה. לנגד עיני ביאליק החל להתעורר ולהתממש המפעל הציוני, וחזונו של הרצל - אוטופי ככל שנראה לו בתחילה - החל לקרום עור וגידים.

הטבע נברא מן הספרים

לא במקרה מכיל הטקסט רמיזות לסיפור בראשית ("אַיֶּכָּה, אַיֶּכָּה?"). רק משנברא האור במאמר "יהי אור", וניתנו לחיות שמות, נבראה המציאות הממשית החוץ-טקסטואלית; כלומר, הלוגוס קודם למציאות הפשוטה, החוץ-ספרותית, ובלי תודעה אין הוויה. בשלב זה כבר עזב אחד-העם את לונדון, ובנה בית בתל-אביב, בעיר שקיבלה את שמה, מעשה עולם הפוך, מכותרת חיבורו האוטופי של הרצל *אלטנוילנד* (*תל אביב*, בתרגום נחום סוקולוב), וגם המשורר עמד לעלות ארצה ולבנות את ביתו בעיר העברית הראשונה שנולדה מן הספרים. ביאליק ראה, ולא בראשונה, שראשיתם של מעשים גדולים - בחלום, בחזון וביצירה הספרותית שאף היא כמוה כחלום וכחזון. בשיר שלפנינו החלום מטיל סדר בתוהו. המילים היווניות cosmos ו-chaos פירושן 'סדר' ו'תוהו', וכאן למרבה האירוניה דווקא המציאות הכאוטית מלמדת את הנער סדר ומשמעת מה הם.

ביאליק ראה במו-עיניו כיצד יש בכוחם של ספרים וסיפורים לברוא מציאות חדשה, ולא רק לשקף מציאות קיימת. הנה, חיבורו של אמיל זולא *אני מאשים* השפיע על הרצל הצעיר, המתבולל-למחצה, ובעקבות הזדהותו עם גורלו המר של דרייפוס, חזר הרצל "הביתה", והפך את קהילות ישראל שבפזורה לעם אחד. הנה, יצירתו השירית הגדולה "בעיר ההרגה" עודדה את בניו הצעירים של העם ואת מנהיגיהם להקים את כוח המגן העברי (בעת היכתב "הנער ביער" כבר הפכו ההתאגדויות הספורדיות להגנה עצמית בקהילות ישראל ל"גדודים העבריים" ול"ארגון השומר"). הנה, העיר העברית הראשונה, תל-אביב, הייתה שם של

ספר בטרם הוקמה על החולות, והפכה מחלום פורח למציאות פורחת ומשגשגת. גם משה הנער גיבור שירו הסיפורי הארוך של ביאליק, מביא לידי מימוש בהקיץ את הרעיונות והתמונות שנראו לו בחלום. את האלפבית הוא למד מן החיות המפחידות שהתייצבו בחלומו בסדר אלפביתי, ופגישתו עם התופעות המפחידות והמאיימות חינכה אותו להבין שמוטב לו להימצא בין כותלי הבית (בית אבא-אימא וה"חדר"), גם אם צר בו המקום לפעמים, מאשר לתעות ביער הענק והכאוטי. למרבה הפרדוקס, דווקא ההימלטות מן המחנק והיציאה אל המרחבים גילתה לנער את מעלותיו של הבית הלאומי "הצר" ו"המחניק".

אכן, ביאליק לקח את מעשיות הפולקלור על ילד שברח אל היער, והֲפָכן לאלגוריה לאומית המתארת - בצד סיפורו של ילד שעזב את "החדר" - את סיפורו של עם שעזב את בית המדרש, תעה ב"מדבר העמים" וחזר אל ספו של בית המדרש הישן, נחוש לשנות את דרכיו ולהיטיב את מעלליו. לא אחת התחבט ביאליק בשאלה: מה עדיף לו ליהודי, כפרט וכאומה: ההגנה המחניקה של כותלי בית-המדרש או החופש המאיים שמטיל עליו העולם הנכרי? האם יכול השה לשרוד "בין שבעים זאבים", שואל שירו של ביאליק לילדים הנושא שם זה.

כשם שהפסיק לבוז לחלום לאחר פגישתו עם *פשר החלומות* ("הנער ביער" אמור היה לצאת לאור בהוצאה משותפת של ביאליק ושל תום זיידמן-פרויד, אחייניתו של זיגמונד פרויד), כך גם הפסיק ביאליק באותה עת לזלזל בחלום ובחזון האוטופי של הרצל. אפילו הפזיזות שבחזרתו של משה הנער לביתו ("קפיצת הדרך") אינה מוצגת כאן כמעשה ילדות קל ערך או קל דעת, כי בשלב זה הבין ביאליק שכדי להינצל מצרת היהודים צריך לפעמים להפעיל תחבולות בזק, למהר להימלט, ולא רק לתכנן תכניות יפות ונינוחות לטווח ארוך (בנוסח "הכשרת הלבבות" של אחד-העם ואנשיו, מחוללי רעיון "המרכז הרוחני" בארץ-ישראל). במילים אחרות, שיר הילדים "הנער ביער" רומז כי רק כאשר עם ישראל יתחיל לפחוד מן הגלות יותר מאשר מארץ-ישראל, הוא יעלה לארץ בהמוניו (ובשירו של ביאליק, רק לאחר שמשה הנער מתחיל לחשוש מן היער יותר מאשר מקשיי הלימוד ב"חדר" ומן המחנק והכפייה שמבית, הוא

חוזר לביתו בקפיצת הדרך). לחזרה הביתה יש כאן כפל פנים: זוהי גם חזרתם של משכילים לעמם ולתרבותו, לאחר שנואשו מאפשרויות ההתערות באירופה, וזוהי חזרתם של חלוצים חדורי מרץ ואופטימיות לביתם ההיסטורי שמקדם.

ביאליק שילב כאן רבדים רבים ועמוקים. ראשיתם בגרעין אישי כואב, שאותו הסתיר מעין קוראיו, ומעין קוראיו הצעירים במיוחד (אף כי נתן לו ביטוי ביצירתו לילדים בלבד). בשנים שקדמו לעלייתו עברו עליו ניסיונות אימוץ אחדים שנסתיימו במפח-נפש. בן-משפחה שנמסר לו לאימוץ נלקח ממנו ערב יציאתו את ברית-המועצות; בימי שבתו בברלין, קירבה רעייתו ילדה מבנות השכנים, שהייתה לבני הזוג הערירי כבת, וכששלחה רעיית המשורר את הילדה לשליחות, נפגעה הילדה ממכונית דורסנית, ומתה. על אירועים טרגיים אלה לא כתב ביאליק אפילו באיגרותיו לידידיו, אולם כתב הספד לילדה, שנשאר בידי בני משפחתה. הקורא את יצירותיו מאותן שנים (את שירו "המכונית", את האגדה "ספר בראשית" ואת המעשייה המחורזת "הנער ביער") ייווכח שביאליק כתב על האירועים הטראומטיים שפקדוהו בחסות היצירה הבדיונית לילדים. מובן, ביצירות אלה, שנועדו לילדים, חוזר הילד האובד לביתו, והקורא הצעיר נושם לרווחה.

אולם ביאליק לא הסתפק בגרעין האישי הכואב, ואף לא ב"סיפור פשוט" על ילד עצלן ובטלן שהפך לתלמיד מצטיין, או במסריו הפסיכולוגיים והחינוכיים המורכבים. במקביל, הוא שילב ביצירה גם אלגוריה לאומית רבת-השלכות המתארת - בצד בריחת הילד מ"החדר" - את גלגולי גורלו של עם שלם שעזב את "בית-המדרש", תעה "ביער" וחזר "הביתה", נחוש בדעתו להיטיב את מעלליו, ולחזור אל בית-האב ואל ארץ אבות. שלושה מקורות אור מאירים לילד ביער - כוכב, סהר ומדורה, אך כולם כאחד מכזיבים ומתעתעים, כמקורות האור שהכזיבו את היהודי האמנציפטורי, למן תנועת ההשכלה ועד למהפכה. רק משהבין הנער את טעותו וניחם עליה, הוליכתהו ידו של אליהו הנביא "בקפיצת הדרך", ישירות וללא הטעיה, ל"בית אבא-אימא": לביתו שמקדם.

ואפשר שסיפור סמוי נוסף לפנינו: מפגשו של התועה עם מקורות

האור המטעים והמתעתעים הוא כמפגשו של עם קטן ("משה הנער") שהביא לעולם את התורה ונקלע לארץ גזֵרה, עם הדתות הגדולות שקיבלו ממנו את הניצוץ של הרעיון המונותאיסטי, אך גמלו לו על הטובה שהשפיע עליהן בשנאה עזה כשאול: כוכב הנצרות, סהר האיסלאם ומדורתם של עובדי האלילים החדשים שקמו בגרמניה בשנים שבהן עזבהּ ביאליק, כדי לשים פעמיו ל"בית אבא-אימא". דברים ברוח זו השמיע ביאליק בנאומו "השניות בישראל", וכן גם בהרצאה שנשא במסיבת עיתונאים מטעם האוניברסיטה העברית בט"ו באייר תרצ"ג, כלומר מספר חודשים לאחר עלייתו של היטלר לשלטון (כותרת ההרצאה הייתה "על האוניברסיטה העברית" ובעיתונות היא התפרסמה בשם "בשעה זו"), ובה הוא מנבא את השמדת יהדות אירופה. לפנינו יצירה ציונית, אך כזו המשחיזה חִצים אירוניים כלפי העבר הלאומי, והמבליעה פרוגנוזות מפוכחות לגבי עתיד העם. כל מקורות האור מתעים את הנער ומתעתעים בו (הכוכב, הסהר והמדורה). רק אליהו הנביא אינו מטעה אותו, ומוליך אותו הייֵשר לבית אבא. משמע, רק כשהעם יחליט לחזור אל המיתוס הלאומי שהזין אותו בכל הדורות, ויפסיק לחפש לעצמו זהות חדשה בשדות נֵכר, הוא יגיע "בקפיצת הדרך" וללא שהייה לביתו ההיסטורי. ביאליק אינו מספק לקוראיו סיפור ציוני "מגויס", כי אם סיפור היסטוריוסופי מורכב ומעניין, ללא כל קישוט ופרכוס.

כי מדוע עתיד משה הנער לאכול כל ימיו "צימוקים וחרובים"? משום שחלקו יישאר בגלות, ב"חדר", וימשיך לאכול "שקדים וצימוקים" (פרס שהעניקו הורים מן הנוסח הישן לבניהם, תלמידי "החדר"), וחלקו יעלה לארץ-ישראל, ויאכל "חרובים" (מאכל ארץ-ישראלי, הידוע מסיפורי חסידים על "קפיצת הדרך", ומסיפורו הכמו-נאיבי של עגנון "מעשה העז", שנכתב באותה עת שבה ישבו ביאליק ועגנון בגרמניה, והחליפו ביניהם רעיונות ומכתבים). בט"ו בשבט נהגו לאכול בגולה צימוקים ושקדים, בבואה-דבבואה מצומקת ויבשה של פֵּרות ארץ-ישראל, ומכאן אִזכורו האירוני של חג זה בשירו של ביאליק, שנכתב ערב עלייתו ארצה (ומכאן הצגתה של צירל, גיבורת *סיפור פשוט* של עגנון, כחנוונית העוסקת בממכר צימוקים ופֵּרות מיובשים). לפנינו תחזית ראליסטית

- www.zivashamir.com -

לגבי עתיד העם, הרחוקה ת"ק פרסה מהמסרים החזוניים החד-משמעיים שנשמעו אז מפי עסקנים ציוניים מעל כל במה. העם ימשיך לפסוח על הסעיפים, ולא כל העם ייקח את מקלו ותרמילו ויעלה ארצה.

לפני הופעתו הפלאית של אליהו הנביא מתחולל ביער סער גדול, שאחריו קול דממה דקה, כבסיפור המקראי. תיאורי סערה והפֵכה מצויים למכביר ביצירת ביאליק, שהידוע שבהם הוא פרק הסערה בפואמה "הברֵכה", העשיר בצלילי [R] מתגלגלים. תיאורי סערה והפכה יש גם בשיר הגנוז "בליל הרעש", בשירי הילדים כדוגמת "עבים חושרים" ו"חיבוט ערבה", בשירים "קנוניים" כדוגמת "שירה יתומה" ו"הברֵכה" ובסיפורים כדוגמת "אריה בעל גוף" ו"מאחורי הגדר" (שבהם תיאורים של עצים שנפלו בידי אדם או הופלו ביד סופה). בכל אלה מעורב המראה הראליסטי, שביאליק הכירו בוודאי מתוך עיסוקם של בני משפחתו בכריתת יערות, במראות סוראליסטיים אפוקליפטיים מספרות יורדי מרכבה ומתיאורי אליהו העולה ברכב אש ופרשים השמימה. בתיאורים אלה משתלבים גם מראות נבואיים - סצנות הלקוחות ממעמדי הקדשה לנביא וממעמד הר סיני. עכשיו, הילד שהוקדש לייעודו, יודע את תפקידו בחיים. אחרי הסערה וההפֵכה שהבעיתוהו, הוא מבקש את הסדר והמשמעת שאותם נטש ב"חדר" ושמהם ברח בשעתו אל היער הכאוטי. רק במקום שבו אין חוקים ומסגרות מתחיל הנער להבין את חשיבותם. ייזכר בהקשר זה, שאת מסתו "הלכה ואגדה" סיים ביאליק בקריאה: "בואו והעמידו עלינו מצוות! יותן לנו דפוסים לצקת בהם את רצוננו הניגר והרופס למטבעות מוצקות [....] אנו כופפים את צווארנו: איה עול הברזל? מדוע לא תבוא היד החזקה והזרוע הנטויה?".

יש עוד להעיר בהקשר זה כי בטרם ערך ביאליק ב-1921 את "יציאת מצרים" הפרטית שלו, שחפפה את זו של רבים מבני עמו, הוא התפרסם ברחבי ברית-המועצות, ושמו הגיע - כשמו של משה רבנו בשעתו - עד "חצר המלך". בעקבות תרגום שיריו לרוסית בידי זאב ז'בוטינסקי (1910), הופצה שירתו ברבבות עותקים, אם לא למעלה מזה, והגיעה גם לידי הסופר מקסים גורקי, שכינה את ביאליק "משורר גאון". ברבות הימים השתדל גורקי למען ביאליק, ופנה בעניינו ללנין, שחתם על רישיון

היציאה של ביאליק מברית-המועצות (וביאליק דאג שייכללו ברישיון זה עוד תריסר בתי-אב של סופרים עברים). בעיצומם של ימי המלחמה פנה גורקי אל ביאליק בבקשה לכתוב מונוגרפיה על משה למען הנוער הרוסי, שאותה אמר לפרסם בהוצאת הספרים שלו "פארוס" ("מפרש"). במכתב לביאליק מיום 28 בדצמבר 1916 כתב גורקי לביאליק: "ביאליק היקר! אני פונה אליך בהצעה לכתוב למען הילדים על משה [...] אתה מבין, כמובן, עד כמה דרוש ספר זה לילדים רוסים".[7] גורקי הפציר בביאליק, וניסה לשכנעו שספר כזה יסייע למיגור האנטישמיות. יחסי הידידות בין שני הסופרים התמידו גם לאחר שיצא ביאליק את ברית-המועצות.

והנה, בעוד ז'בוטינסקי, שתרגומו לשירי ביאליק הוליד את הידידות בין ביאליק לגורקי, כותב בין השנים 1919 - 1926 את הרומן *שמשון*, יצירה המעלה על נס גיבור יהודי שכוחו הוא כוח שיריו ואגרופיו, כתב ביאליק יצירות לילדים ולנוער, כגון האגדה המעובדת "ספר בראשית" וכגון סיפורו "ספיח", שגיבורן הוא במרומז בן-דמותו של משה, המנהיג והמחוקק. לא במקרה פנה לעיצובו הישיר והעקיף של איש מוסר, שהגיע לעמו מחצר המלכות המצרי והביא לו ולאנושות תורה חדשה, אשר ריפאה את העולם האלילי ממחלתו ומניוונו. משעיצב ביאליק ביצירתו לילדים ולנוער את סיפורו של "משה הנער" ואת סיפורו של הילד, גיבור האגדה "ספר בראשית", הוא גם פרע במאוחר חוב מוסרי בלתי כתוב לגורקי, שאפשר את יציאתו "מעמק הבכא". באגדה המעובדת "ספר בראשית" הראה המשורר איך ילד, שלא איבד את זהותו וחזר לביתו, יכול היה להביא כבדרך-אגב גם מזור לאנושות כולה. ב"ספיח" תיאר ילד שהושלך בילדותו לחיק מינקת נכרייה, שביקש לחלוב את הכותל (להוציא מים מן הסלע), שראה בדמיונו את משה הקטן בתיבה על גבי הנהר טיטירוב, שחלם את חלום השיירה ואת מסעות ישראל במדבר, עד שזכה לגילוי שכינה דרך אספקלריות מאירות.

על עיבודה של היצירה לדור ה-SMS

לפני שנים אחדות פקעו זכויות היוצרים על כתבי ביאליק, וקנייניו הרוחניים של מי שלא זכה "באור מן ההפקר" היו לנחלת הכלל. עד מהרה

גילו הוצאות הספרים את הפוטנציאל: שירי ביאליק עדיין מוּכָּרים בגני-הילדים ובבתי-הספר, ומוּשָׁרים בפי-כול. מעתה ניתן להוציאם במהדורות חדשות, משובבות לב ועין, ללא חשש מתביעות בגין זכויות יוצרים. אמרו ועשו: איוריו הכמו-נאיביים של גוטמן, שמלפני שלושה דורות, הומרו עד-מהרה באיוריהם של דני קרמן, יוסי אבולעפיה, אלונה פרנקל, אורה איתן, שולמית צרפתי ועפרה עמית; ועציץ פרחיו של ביאליק חזר להציץ מעל המדף של חדר-הילדים. בסך-הכול, לפנינו מגמה חיובית, המאותתת לציבור הרחב שקלסיקה אמִתית הולכת ומתגבהת ככל שאנו מתרחקים ממועד חיבורה. כל השאר - הולך ומתנמך, הולך ונעלם.

ביאליק עצמו היה מברך כמדומה על התופעה המו"לית החדשה את "ברכת הנהנין": הוא שיזם וערך את "מפעל הכינוס", שנועד לאסוף את נכסיו הקלסיים של עם ישראל במעברו מהגולה לארץ, לסגננם מחדש ואף לערוך בהם פעולות של חתימה וגניזה, היה מבין אל-נכון את הצורך בהתאמת הקלסיקה לרוח הדור החדש. מה שעשה הוא לאחרים, עושים כיום אחרים לכתביו, בחינת "על דאטפת אטפוך". יצירותיו של בעל "סיפורי המקרא" ו"ספר האגדה", אגדות "ויהי היום" ושירי העם היהודיים בנוסחם העברי - שהיו בשעתם עיבודים חופשיים ומודרניים לנכסי הדורות - הופכות עתה חומר ביד יוצרים חדשים המבקשים לעבד את הקלסיקה ולהגישה לילדי דור ה-SMS ו"ערוץ הילדים" בעטיפה חדשה ומושכת. השאלה היא: האם מבינים מהדיריו ומעבדיו החדשים את ביאליק בפי שהבין הוא עצמו את הטקסטים שעיבד וערך למען קוראיו הצעירים? כדי לענות על שאלה זו נתמקד במעשייה המחורזת "הנער ביער", שיצאה לאור, מקור ו"תרגום" (נוסח שירי חדש מאת אפרים סידון, ש"תרגם" את המקור הביאליקאי לעברית עדכנית), בלוויית איורי דני קרמן (תל אביב 2007).

עיון בעיבוד העדכני והקליל של אפרים סידון ילמד עד מהרה שכל הרעיונות האלגוריסטיים על סבך הקיום היהודי בארץ ובגולה, המשולבים ביצירתו של ביאליק לילדים נעלמו והיו כלא היו (והרי ביצירותיו לילדים שילב ביאליק רעיונות לא פשוטים, בתקווה שכך ייקלטו בלבו של הילד, ובבגרותו יבין את הרעיונות הללו ביתר קלות).

העיבוד של אפרים סידון אף מאותת לקורא שלשונו של ביאליק היא passé, ועתה ראוי "לתרגמה" לעברית מודרנית, שטוחה ופשוטה; שיש לתת את עלילת השיר הסיפורי הביאליקאי כשהיא מעורטלת מסגנונו הייחודי של ענק-הרוח שבראה. לכל המרכיבים ההיברידיים (חסידות והשכלה, תמימות והיתממות, ציונות רוחנית וציונות מדינית), בית אבא וארץ אבות, המרובדים זה על גבי זה ביצירה המקורית אין זכר בעיבוד המודרני. היצירה המקורית מרבה באמירות שפני יאנוס להן (כגון "צימוקים וחרובים"), אך העיבוד העדכני מתעלם מהן לחלוטין.

אילו סיפר סידון את הסיפור בפרוזה, בסגנונו החינני והעכשווי, ניחא. אכן, אפשר לספר את "הנער ביער" בעיבוד חופשי, ואגב כך להמיר למען קוראי ימינו את ה"יעֵני", ה"פרוטה" וה"תחש" ב"ינשוף", "פנתר" ו"תן", או "תנין" (אם כי המרה כזו תפגום ברעיון הנזכר לעיל, לפיו בין החיות שבחלום הכליל ביאליק חיות שכל קיומן הוא בספרים). ואולם, "תרגום" מחודש של חרוזי ביאליק לחרוזים קלים ועכשוויים יש בו יוהרה ותבוסתנות כאחת: "יוהרה" בשל המחשבה שניתן בכלל להתחרות בחרוזי הבדולח של ביאליק, המתהפכים לכל הגוונים והפותחים לפנינו קשת משמעים אין-סופית; "תבוסתנות" משום שנקודת המוצא שבבסיס רעיון "התרגום" היא שילדים אינם יכולים לצרוך אלא מזון מהיר, נוח וקל לעיכול (כשם שמשרד החינוך מוריד את רמת בחינות הבגרות כדי להצביע על שיעור זכאות גבוה). והרי ילדי האלף השלישי לומדים על-נקלה אנגלית מהטלוויזיה ומהאינטרנט. היתקשו להתמודד עם לשונו "הקשה" של ביאליק? ומה אם קומץ מילים קשות יאלץ את ההורים לפתוח מילון?! ומה באשר ל"מאגיה של המילים" ההולכת לאיבוד ב"תרגום" המודרני? יש דברים שראוי לשומרם ככתבם וכלשונם. הבה נזכור שגם ביאליק, בבואו לספר את סיפורי המקרא לילדים רכים בלשונו, לא נגע בפסוקי השירה שבפרקי החומש, והביאם לפי הטף כמות שהם, חרף המילים הקשות המשובצות בהם.

ספרות ילדים טובה, האמין ביאליק, אינה צריכה להתיילד ולנסות לשאת-חן בעיני הילד, ו"מילים קשות" אינן מהוות מכשול בהבנת הנקרא. אם ממירים את "האבנט" ב"חגורה" ואת "הירקות והלביבות" ב"מתוקים

ומלוחים" (אשרינו ומה טוב חלקנו שלא ב"פיצוחים" וב"ניגובים"!), אין בכך משום רווח והקלה. "אין מילים קלות וחמורות, כי אם מושגים קלים וחמורים", כתב לרבניצקי ב-1898, והוסיף "לא בהיעלם פירושה של המילה תלוי חומרה וקשיותה, כי אם בעומק המושג הצרוף בה, הנשגב מבינת הילד",[8] ומשום כך סירב לפשט את אוצר המילים בשיריו ולהמיר מילים קשות ויחידאיות במילים שגורות ופשוטות. לדבריו, ילד יכול להבין את המילה "הקשה" מתוך הקשרה ולהרחיב את יכולתו המילולית: "עלינו להתאמץ לכתוב [לילדים] בסגנון שהם מבינים, אך לא בסגנון שהם יודעים, שאם לא כן לא יתקדמו לעולם בידיעת השפה [...] ואסור לנו להחליף את הקשה בקלה על חשבון הדיוק".[9] לעורכי הירחון האמריקאי "עדן" כתב: "ילמדו הילדים את שֵׁניהם לפצח אגוזים קשים קצת ותתחזקנה".[10] ביאליק שלל כל התחנחנות לפני הילד וחנופה לטעמו. לדבריו: "אין מתעודת ספרות הילדים כלל לרדת אל הילד, אלא להיפך, להגביה את קומתו, להעלותו [...] בסולם ההתפתחות [...] לפתוח בחשאי את לבו ולהכניס בו מדעתו ושלא מדעתו מושגים וקנייני רוח, שלא נודעו לו קודם לכן [...] אין אפוא כל רע אם נטריח את הילד מעט".[11]

אפרים סידון הוא ללא ספק מחזאי, פזמונאי וחרזן מצוין, סטיריקון שנון ומוכשר, שכבר עיבד ללשון עדכנית את אגדות אנדרסן, אך הפעם נכנס לנעליים גדולות מכפי מידתו. ואף זאת: במעשה התרגום של יצירת ביאליק ללשון "קריאה" ו"מובנת", גלום מסר תרבותי מסוכן, שלפיו ביאליק, שעיצב עד כה תרבות של דורות, ראוי שיהפוך מעתה למגילה גנוזה, לנכס תרבותי שנועד לחוקרים וליודעי ח"ן, ואילו ילדי ישראל ראוי שיקבלו "מזון מהיר" וקל לעיכול. אם כי שיערתי בתחילה שביאליק היה מברך על מגמת המודרניזציה של כתביו, דומה שלאור תורת-ספרות-הילדים הביאליקאית ולאור התוצאה המרודדת של נוסח סידון, הוא היה מנופף לעומת המעבד ולעומת "תרגומו" השירי באצבעו, ומתרה בהם בנוסח אחד-העם: "לא זה הדרך!".

הערות לפרק החמישי:

1. על "מתי מדבר" כעל שיר ילדים שהפך לשיר "קנוני" ראו בפרק "'מתי מדבר' - גלגולה של פואמה בלתי-גמורה לילדים", בספרי *שירים ופזמונות גם לילדים* (לחקר שירת ביאליק לילדים ולנוער), תל-אביב תשמ"ז, עמ' 63-97.
2. על גלגוליה של הפואמה "יונה החייט" ראו במאמרי "'יונה החייט' הפואמה הבלתי גמורה של ח"נ ביאליק: אור חדש על ראשית יצירתו", *דפים*, כרך 9, חיפה תשכ"ד, עמ' 29-55.
3. ראו: *כתבים גנוזים* של חיים נחמן ביאליק (מתוך העיזבון), המלביה"ד: מ' אונגרפלד, תל-אביב 1970, עמ' 212. מדובר בסיפורו של פיארברג "בערב".
4. ראו: "חקר מילים" *שם*, עמ' 306-312.
5. על "שירתי" ו"זוהר" כשיר אחד ארוך, ראו בספרי *הצרצר משורר הגלות* (לחקר היסוד העממי בשירת ח"נ ביאליק), תל-אביב תשמ"ו, עמ' 66-68.
6. במכתב מיום 25.10.1922, הכלול בספרו של שמעון ראבידוביץ *שיחותיי עם ביאליק*, תל-אביב 1983, עמ' 102.
7. על פרשה זו, ראו בהרחבה בספרו של משה אונגרפלד, *ביאליק וסופרי דורו*, תל-אביב 1972, עמ' 87 - 89.
8. *איגרות ביאליק*, כרך א, עמ' קיב.
9. *שם*, שם.
10. *שם*, כרך ג, עמ' נט.
11. כך כתב ביאליק בפרוספקט של הוצאת "אופיר" על יד "מוריה", ברלין תרפ"ג.

- www.zivashamir.com -

פרק שישי

אם תרצו - אין זו אגדה

על תרגומו-עיבודו של ביאליק למעשייה המחורזת הגרמנית *מסע הדג* מאת תום זיידמן-פרויד

ביאליק בתקופת ברלין

ברלין של ראשית שנות העשרים הייתה, כידוע, מרכז עברי ויהודי חשוב ומשגשג, מקומם של אמנים גולים ממזרח אירופה, פליטי המלחמה והמהפכה, שיצרו בה זרמים ו"איזמים" חדשים לבקרים. תודות לפעילותו הענפה של המו"ל והמֶצֶנָט אברהם יוסף שטיבל, ישבו במרכז זה רוב הסופרים הוותיקים הראויים לשבת בכותל המזרח של הספרות העברית (למן אחד-העם וידידו-יריבו מיכה יוסף ברדיצ'בסקי ועד דוד פרישמן, חיים נחמן ביאליק, שאול טשרניחובסקי, יעקב שטיינברג, יעקב כַּהן ויעקב פיכמן), ולצִדם - קבוצה של סופרים צעירים כגון שמואל יוסף עגנון, חיים הזז, אורי צבי גרינברג וחבריהם, שהביאה אתה רוח חדשה, מהפכנית ומודרנית. מסביבם פעלה קבוצה גדולה של מו"לים ומדפיסים, עורכים, מסאים ועיתונאים - רפובליקה ספרותית גדולה וראויה לשמה. גם בתחומי האמנות הפלסטית עשו הגולים הללו גדולות ונצורות, ותודות להם הפכה ברלין של ראשית שנות העשרים למעוזה של האמנות האקספרסיוניסטית.

במושבת הסופרים ואמני החרט והמכחול חצו היחסים האישיים את הגבולות המקובלים שבין תחום לתחום: חוקרים נועצו בסופרים, שהעניקו למחקריהם תנופה ודמיון; עורכים ומוכרי ספרים עודדו סופרים ותיקים לפנות לספרות הילדים שהפכה אז לענף מו"לי מרכזי ומבוקש; סופרים התרועעו עם ציירים שאיירו את ספריהם וציירו את דיוקניהם. מארק שאגאל, למשל, שישב בברלין במעמד של "אורח נטה ללון", החל בציור דיוקנו של ביאליק, אך משראה שהמשורר זָלזל במאמציו

וגילח את שפמו באמצע המלאכה, לקח את כלי הציור שלו ונסתלק. לראשונה בתולדות עם ישראל של הדורות האחרונים חברו יחדיו Ostjuden שזה מקרוב באו ויהודי גרמניה מבטן ומלֵדה חברו יחדיו בברלין ליצירת אחד הפרקים החידתיים והמרתקים שבתולדות התרבות העברית והאוניברסלית. מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית קשה להאמין שמפעלים כה רבים וחשובים הוקמו בברלין וקרמו בה עור וגידים בתוך פרק זמן כה קצר.

הציירת והסופרת תום פרויד, אחייניתו של בעל *פשר החלומות*, הקימה ביחד עם בעלה יעקב זיידמן בראשית שנות העשרים הוצאת ספרים לגיל הרך בשם "פֶּרֶגְרִין", שפירושה 'גֵר', 'נווד', 'הֵלך', 'עוֹלֶה רגל' (כינוי זה, שמקורו במילה הלטינית peregrinus ניתן כידוע גם לסוג של עיט המקיף במעופו חוג ארץ רחב). הציירת והסופרת המקורית והנועזת נטלה לעצמה שם גברי, הן מטעמים של פמיניזם טרם זמנו, הן מתוך שידעה כי בתחומים "גבריים" מובהקים כתחומי הציור והמו"לות לא יֵקל לאישה לנווט את דרכה. אחותה העברית של הוצאת "פרגרין" הייתה הוצאת "אופיר", שהוקמה בשותפות עסקית עם ח"נ ביאליק, ידידו של זיגמונד פרויד (בארכיונו מצוי פתק שבו מתנצל המשורר על שלא יוכל להגיע לארוחה בביתו של הפסיכולוג הנודע). ידידותו הממושכת של "המשורר הלאומי" והמו"ל עם אירה יאן, הציירת הראשונה בתולדות עם ישראל, הִקנתה לו בשלב זה הבנה כלשהי באמנות הפלסטית לסוגֶיה והפכתו למחברן של הקדמות לספרים ולקטלוגים של תערוכות ציור ופיסול.

לאחר שמקסים גורקי השיג לו ולחבורת הסופרים של אודסה רישיון עלייה, הצליח ביאליק, כידוע, להימלט בעור שִׁניו מברית-המועצות, ובאוקטובר 1921, מיד לאחר טקס הנעילה של הקונגרס הציוני השנים-עשר בקרלסבד, הוא הגיע לברלין כדי לשקם בה את עסקיו בתחומי המו"לות והדפוס ולהעבירם לארץ-ישראל מצוידים בציוד חדש ומעודכן. בשלוש השנים שבהן ישב בגרמניה הוא לא קפא על שמריו, והדפיס במעולים שבבתי הדפוס ספרי ילדים וספרי לימוד שעתידים היו למלא את קופתה הריקה של הוצאת "דביר" שהוא היה מבעליה.

- www.zivashamir.com -

השותפות עם תום זיידמן-פרויה, שנקטעה עד מהרה עקב חילוקי דעות עסקיים, נועדה להעניק לספרי הילדים שהוציא ביאליק לאור גוון מעודכן ומודרני, רב תנופה וטעם טוב. הספר השלישי שראה אור בהוצאה משותפת זו היה *מסע הדג* - פואמה סוראליסטית על מסעו הדמיוני של פֶּרֶגְרִין ("אורי" בנוסח העברי) לארץ חדשה ואוטופית, מעבר לים. תום זיידמן-פרויד חיברה את הפואמה בגרמנית והוסיפה בפתחה תמונה מינימליסטית, כמעט מופשטת, ובה דמות נער עצום עיניים השוכב על אי בצל עץ או שיח, ודג משתרע לצדו או מרחף מעליו כציפור גדולה. לטקסט הפיוטי היא הוסיפה ציורים ססגוניים ומרהיבי עין, בסגנונה החדשני, הממזג ראליזם והפשטה בסיוע צורות גאומטריות מרובות, פשוטות להלכה ומורכבות למעשה. ביאליק העניק ליצירה את נוסחהּ העברי, והערה לתוכו את רוחו. כך המיר, למשל, את השם Nideling מן המקור הגרמני בשם עתיק היומין אַסְנַפַּר. במקור המקראי אין זה אלא שמו של מלך אשור (עזרא ד, י), אך ביאליק בחר בו כמובן על שום היותו שם ראוי לדג בעל סנפיר וקשקשת. תוספות כגון אלה העלו את הנוסח העברי למעלת יצירה ביאליקאית, בעלת נפח ומשמעות, יצירה שממדיה הם כמכפלת שטחה הנגלה ומעמקיה הסמויים מן העין.

אוטופיה וחלום

עלילת סיפורה הפיוטי של תום זיידמן-פרויה, מתוך היענות לרוח הזמן (*Zeitgeist*), בנויה על אירועים מֶטָא-ראליסטיים המתרחשים בחלום (אפשר שבהשראת פסיכולוגיית המעמקים של דודהּ המפורסם). זהו חלום משאלה שנועד לנחמהּ על מות אחיה תיאו (תיאודור), שטבע בים. היצירה מדמיינת כיצד הגיע הנער פֶּרֶגרין לעולם שכולו טוב, שבו שולטים אך ורק הצדק והשוויון; שחייו החדשים של נער זה הם חיים עמלניים ומלאי סיפוק ונחת; שהוא מוקף בארצו החדשה נערים ונערות ברי לבב ושוחרי טובה; שאין הוא רוצה לחזור לעולם ההפוך והפגום שממנו נלקח - "כִּי טוֹבָה הָאָרֶץ הַחֲדָשָׁה,/ כִּי טוֹבָה וְנָעִימָה עַד מְאֹד./ הָאָרֶץ גַּן עֵדֶן הִיא כֻּלָּהּ,/ יָמֶיהָ - אַהּ שִׂמְחָה וָחָג,/ וְאַשְׁרַי שֶׁבָּאתִי בְּגִבוּלָהּ,/

וּבָרְכָה לְךָ, בְּרָכָה הַדָּג" (שורות 266-271). יחסו של ביאליק אל החלום ואל הפנטזיה היה שמרני ומאופק יותר מזה של שותפתו ושל דודה רב המוניטין. הוא נע בין האמונה ש"חלום אחד מִשְּׁשִׁים לנבואה" לבין האמונה ש"כשם שאי אפשר לבר בלא תבן כך אי אפשר לחלום בלא דברים בטלים", כנזכר בסוף השיר. מעניין לגלות כי עד להופעת הספר *פשר החלומות* נזכר החלום ביצירת ביאליק בהקשרים שליליים בלבד, מתוך אמונה ש"חלומות שָׁוְא ידברו הבל" וש"דברי חלומות לא מעלין ולא מורידין". החלום היה בעבורו באותה עת שם-נרדף לאמונות השווא וההבל של החסידים הנבערים מדעת, בעוד שהוא עצמו שאף אז אל אור שמשה של ההשכלה, התנכר לפנטסטי ולמיסטי והאמין אך ורק במה שיכול להיבחן בחינה אמפירית.

טלטלות עזות שטלטלו את העם במעברו מגולה לגאולה, מן ההשכלה לציונות ומיהדות רבנית ליהדות ריבונית, הולידו אצל ביאליק תמורות פוליטיות ופואטיות ניכרות: הוא הפסיק להאמין בבלעדיותו של הנוסח הראליסטי האישי-לאומי שנתפתח באודסה בהשראת מנדלי מוכר ספרים, והחל להימשך גם אל הדמיון והפנטזיה שאִפיינו את כתיבתם של הסופרים ה"מערביים" י"ל פרץ ודוד פרישמן, שישבו אמנם בוורשה אך פעלו תחת השראתה של תרבות גרמניה. במקביל, הוא הפסיק להאמין בבלעדיותו של הפוזיטיביזם האחד-העמי, והתחיל להימשך גם אל האוטופיה ההרצלאית.

את הספרות העברית הציף אז גל רומנטי, שקרא דרור ליצרים, לרגשות ולדמיון, ובז לכל דבר שריח של שמרנות ושל מוסכמות נודף ממנו, ובמקביל להתכנסות הקונגרסים הציוניים הראשונים ולפרסום *פשר החלומות* של פרויד, החל ביאליק לתאר את החלום והפנטזיה כמתוך געגועים וערגה. את סיפורו "ספיח", למשל, התחיל ביאליק לכתוב במתכונת סיפוריהם הראליסטיים של מנדלי מוכר ספרים ושלום עליכם, שגיבוריהם "נמוכים" וסגנונם "נמוך" ומלחך עפר, וסיימו בהמראה הנוסקת אל גבהיה של סְפרוּת החלומות, זו ששורשיה נעוצים בספר בראשית ונופה משתרע בעשורים הראשונים של המאה העשרים. גיבורו המתקשה בלימודיו - ממש כמו וֶלוֶולה גיבור האידיליה "כחום

היום" של טשרניחובסקי - הוא "בעל חלומות" נוסח יוסף, ילד חולמני שנולד להוריו לזקונים, ילד שאינו מצליח לרתום עצמו לדרישותיו של עולם המעשה, עולם ה"תכלית" וה"תועלת". קטעי ההזייה והחלום, שהם פרקיו המאוחרים של הסיפור "ספיח", מקנים לו איכות שאינה מצויה בכל הסיפורת שלו לסוגיה ולתקופותיה.

את יצירתה הסוראליסטית "מסע הדג" בנתה תום זיידמן-פרויד במתכונת מסע דמיוני המתרחש בחלום. ברחוב שבו מהלך פֶּרֶגרין, או אורי מן הנוסח העברי, ניצבים "בָּתִּים כְּחֻלִּים, אֲדֻמִּים וּטְלוּאִים" והם משתחווים לפני הילד וכופפים גג. תוספת זו של המתרגם על ההשתחוויה של הבתים נעשתה כמובן כדי להזכיר את חלום יוסף, שבו משתחוות האלומות לפני יוסף (בעוד שהמילה "טלואים" שולחת לסיפור יעקב, גם הוא מן החולמים הנודעים). כד הזכוכית שבידו של פרגרין מתנפץ, והדג הקטן שבתוכו מקבל ממדי ענק, ממש כמו הדג שהיה כלוא בבקבוק והפך לשֵׁד (ג'ין) עצום ממדים בסיפורי *אלף לילה ולילה*. הדג מוביל את הנער למחוזות אוטופיים שמעבר לים, ובהם נערים המנהלים חיים אידיליים ואידיאליים של שוויון ואחווה, ברוח התורות הסוציאליסטיות שרווחו והתפתחו במִפנה המאה ובעשורים הראשונים שלה. היצירה נעה במודולציות מהירות בין הקוטב הסוראליסטי הפרוע לבין הסדר המופתי, הגרמני כל כך באופיו, של החיים בארץ האוטופית.

בספרו *המקור המוזיקלי של סמלי החיות במיתולוגיה* (ברצלונה 1946), טען החוקר מריוס שניידר כי הדג הוא ספינת החיים המיסטית, וכי לעתים ממירים אותו האמנים בציפור או בדג מעופף. ב*מסע הדג* מתעניינים הנערים המקיפים את אורי בעלותו על האי: "אֵיכָכָה זֶה בָּאתָ הֲלוֹם, וּמֵאַיִן? / הַבְּדֶרֶךְ יַבָּשָׁה אִם דֶּרֶךְ הַמָּיִם? / הֲשָׂטַט הַיָּם וְאִם סָעַר? / הֲרָאִיתָ בַּיָּם דָּגִים פּוֹרְחִים?" (שורות 77-80). ובציורה של תום זיידמן-פרויד אכן הנער שוכב כאמור על האי, והדג מרחף על ראשו כנשר על גוזליו. הדג מוביל את הנער אל הארץ האוטופית כשם שהספינה מוליכה את המת אל השאול (הָדֵס) דרך נהר הלתה או ה-Styx במיתולוגיה היוונית והרומית. כביצירות סימבוליסטיות וסוראליסטיות, הדג מגלם מהות חמקמקה ורבת אנפין. יהיה מי שיראה

בה סמל של כוחות עליונים (אלוהים, הגורל), יהיה מי שיראה בו סמל למעמקי הנפש והתודעה, יהיה מי שיראה בו סמל פאלי ויהיה מי שיראה בו דווקא סמל נשי (יונה נבלע במעי הדג כבתוך רחם עד שנפלט מן הדג אל היבשה). אמונות עממיות רואות בדג המופיע בחלום רמז המבשר פריון, שגשוג והצלחה. כאן קשור הדג דווקא לרגע הטראומטי של השבר הגדול, שאחריו משתנים החיים לבלי הכֵּר.

ד"ר שאול שרייבר, רופא המטפל במצבי טראומה, מסַפר על פרטי המקרה הטראומטי המציפים את המטופל ועל החלום ה"מנקה את המסך" מן הפסולת המצטברת בו ועושה בו סדר; על העיניים המתהפכות בזמן החלום ומביטות פנימה ועל שִחזור תהליך זה בזמן הטיפול בנפגעים. כל הדברים הללו רלוונטיים לגבי יצירה כמו "מסע הדג" שאינה אלא הזיה וחלום משאלה, שבאמצעותו מנסה הסופרת והציירת להתגבר על הטראומה של טביעת אחיה. ניפוץ כד הזכוכית ביד הילד הוא רגע הטראומה שאחריו הכול מתגמד ורק האירוע הטראומטי של מות הילד גדֵל לממדים על-טבעיים ומשתלט על הכול כשֵד שיצא מהבקבוק ויצא מכלל שליטה. הכאוס והכאב שבמציאות הפשוטה מתחלפים בחלום באותו סדר מופתי ואושר עילאי המאפיינים את הארץ החדשה שאליה מגיע הנער.

הנער מגיע אפוא לארץ אידיאלית שבה הכול סדור וממושטר, ועם זאת נעים להפליא, מין גן-עדן שופע עונג ופריון (*paradisus voluptatis*), שבו "לֶחֶם וּמָזוֹן לַכֹּל - מִי רָעֵב יָבֹא וְיֹאכַל/ אֵין רוֹדֵף עוֹד אַחֲרֵי הַשָּׂכָר/ אֵין דַּאֲגַת מָחָר" (שורות 129-131). הדג הוא הכוח המולך על גורלו של הילד: תחילה הוא קטן וממושטר ונתון בגבולותיה המוגבלים של הצלוחית; אחר-כך הוא גדל לממדים על-טבעיים וכובש את פני הארץ, ולבסוף הוא שרוי בשלום עם הנער, ושניהם שוכבים על החוף כשגחליליות ושאר חרקים המאירים ומוארים באור הלבנה הכסוף יוצרים מין הילת קדושים לראשם.

סיפור אישי ולאומי כאחד

מדוע התפרקה השותפות בין תום זיידמן-פרויד לבין ביאליק? נתגלעו כאמור חילוקי דעות כספיים, שהכעיסו את הציירת ואת בעלה. מותר

כמדומה לשער כי תום זיידמן-פרויד חשה כי חלקה במפעל ספרי "אופיר" רב יותר משל שותפה רב המוניטין, שהסתפק בתרגום החומר הספרותי ובהאצלת יוקרתו על המפעל המו"לי המשותף. אלמלא נקטעה השותפות בטרם עת, היו מן הסתם שירי הילדים של ביאליק רואים אור עוד בברלין, עשור תמים לפני הופעת הקובץ *שירים ופזמונות לילדים* (תל-אביב תרצ"ג). שותפתו להוצאה הכינה איורים יפים וחדשניים לספר שירי הילדים, ולפי האיורים גם ניתן לדעת כיום אֵילו שירי ילדים היו בידי ביאליק בתקופת ברלין. נדרשו אפוא למשורר הלאומי שנים רבות להתאקלם בארץ-ישראל, בעירו תל-אביב, בטרם נפנָה למימוש התכנית המו"לית שאותה הגה עוד בראשית שנות העשרים בברלין. אילו נמשכה השותפות והתמידה לאורך ימים, הייתה גם הקריירה הספרותית והאמנותית של תום זיידמן-פרויד נוסקת ומרקיעה מעלה מעלה. הנוסח העברי של *מסע הדג* הוא עדות לטיב המפעלים המשותפים ששני יוצרים מקוריים אלה יכולים היו להוליד אלמלא נפרדו והלכו איש איש לדרכו. תום זיידמן-פרויד הביאה לתוך השותפות רוח מודרניסטית וצעירה יותר, ואילו ביאליק את מגע הקסמים של מידאס ההופך כל דבר לזהב. מעניין להיווכח כי כל ימיו שאף ביאליק לכתוב אֶפוס, ולא עלה הדבר בידו, ובאופן טרגי אירוני נתממש חלומו זה דווקא בתרגום יצירתה של תום זיידמן-פרויד על מסע בים לעֵבר עולם חדש שכולו טוב.

בעת שִׁבתו בברלין הרגיש ביאליק תחושה של שכול וכישלון. היו לכך סיבות אישיות כמוסות: במעבר מרוסיה לגרמניה אימצו חיים ומניה ביאליק ילד מילדי המשפחה, אולם הורי התינוק - דלים שנתברכו בבנים הרבה ועל כן הסכימו מלכתחילה לתת את בנם לבני משפחתם האמידים - חזרו בהם מהחלטתם זו ברגע האחרון, ובני הזוג המבוגרים, שרוב ידידיהם בני גילם נתברכו כבר בנכדים, יצאו את ברית-המועצות בפחי נפש. מכאן ואילך עלו כל ניסיונות האימוץ בתוהו, והם נשארו, כידוע, בערירותם עד יום מותם. במכתב לרעהו מרדכי בן-עמי כתב ביאליק: "ובחיי הפרטיים אין ריח ואין טעם [...] וקצתי בחיי". תלאות הנדודים וקשיי ההתערות בעיר זרה, שלו עצמו ושל רבבות יהודים שיצאו את עיירותיהם במנוסת בהלה ושוטטו בברלין כצללים כהים, באו לידי ביטוי

אז בשיריו ובסיפוריו. בגיל חמישים הרגיש ביאליק הערירי כמי שימי החורף הקשים מידפקים על תריסיו ומלמדים על הזִקנה הממשמשת ובאה.

על געגועיו לילדים לא כתב ביאליק בגלוי ביצירתו ה"קנונית", אך ביצירתו לילדים הוא התיר לעצמו לספר בעקיפין אף על אותו אסון כבד שעליו נמנע מלספר אפילו לידידיו הקרובים ביותר: בימי שִבתם בברלין קירבה אליה רעייתו ילדה מבנות השכנים, בת למשפחת קרופניק-קרוא, שהייתה לבני הזוג הערירי כבת. יום אחד שלחה אשת המשורר את הילדה לשליחות כלשהי, ובזמן שמילאה את שליחותה זאת נפגעה ממכונית דורסנית ומתה. צערה של תום זיידמן-פרויד על אחיה המת התערב בצערו של ביאליק על הילדה המתה. אולם ביאליק תמיד ראה את אירועי חייו כתשקיף בזעיר אנפין של הביוגרפיה הקולקטיבית, ואת הסיפור הלאומי כתקדים לגורלו האישי, והא בהא תליא. כך, למשל, בשירו "הנער ביער" שנכתב בברלין, שבו רמז להעלמה הטרגי של הילדה האהובה, הוא שילב גם הגות לאומית על שובו של הנער משה (מטונימיה של האומה) לבית אבא, לאחר שאותות זרים כיזבוהו ואכזבוהו. הצער על מות הנער תיאודור התלכד בתודעתו עם מותו הטראומטי בטרם עת של בנה הצעיר והאהוב של האומה, ה"בנימין" שלה - הלא הוא תאודור הרצל.

בשירי הילדים של ביאליק השם תאודור (תָּדי) כבר ו"כיכב" בעבר בשיר כדוגמת "מושי, תָּדי וצעצועיהם". בשיר זה הילד תָּדי מחזיק בידו כדור פורח, רמז לתיאודור הרצל, הלוחם והחולם, שכתב מערכון עתידני על הכדור הפורח (וכן רמז לאגודת "בני משה" ולמייסדה אחד-העם). חלומותיו של הרצל החלו אז להתממש, וביאליק עמד לעלות לעיר הנושאת את שם ספרו האוטופי ולבנות בה את ביתו (כידוע, תרגם נחום סוקולוב את *אלטנוילנד* של הרצל בשם *תל-אביב*, ובעוד ה"תל" מרמז ליושן, ה"אביב" מעיד על האִבּים הרעננים של התופעה החדשה). בתרגמו את *מסע הדג* נזכר בוודאי ביאליק בכמה מתיאוריו הלגלגניים על חלומותיו של הרצל - בשיר הילדים "קטינא כל בו", המתרחש אף הוא בים, ובקטע מתוך "ספיח" שבו מנהיגי הציונות ממוזערים לממדי ילדים קטנים המשחקים בבניית מדינה:

קְטִינָא בָּנָה לוֹ גַּם סְפִינָה.
נְבוּבַת אֱגוֹז, קְלִפָּה חוֹלָה[...]
עַל הַתֹּרֶן גַּם הוֹקִיעַ -
לִבְנַת סַפִּיר דְּמוּת רָקִיעַ,
גַּם עִם צוּרַת מָגֵן-דָּוִד[...]
עַתָּה חָזָה לוֹ בַּחוּרִים
עַזֵּי נֶפֶשׁ, כֻּלָּם בְּרוּרִים,
כֻּלָּם פּוֹחֲזִים, כֻּלָּם רֵיקִים[...]
וּבַמְּדִינָה עָבְרָה רִנָּה:
אָכֵן גְּדוֹלִים מַעֲשֵׂה קְטִינָא!

בראשית דרכו לעג ביאליק לתאודור הרצל ולחלומותיו, וכתב עליו סַטירות ("ר' זרח", "בכרכי ים") שאחד-העם סירב להדפיסן. בהמשך, לגלג עליו ועל מעריציו "הצעירים" בדרכים מעודנות יותר בין השיטין של יצירותיו הנודעות. בתקופה שבה תרגם את "מסע הדג" והתכונן לבנות את ביתו בתל-אביב נשתנתה דעתו על ה"חלום" ההרצלאי. בעבור תום זיידמן-פרויד היה אפוא *מסע הדג* ספר בעל מִשקעים אוטוביוגרפיים כואבים, המסַפר את סיפורו של אחיה תאודור; אולם בעבור ביאליק, שנהג למזג את האישי והלאומי, הפכה הטרגדיה האישית גם לסיפורה הקולקטיבי הטרגי של האומה, שאיבדה את בנה הצעיר בנימין - את תאודור הרצל שחלומו היה בתחילה דג זהב קטן בצלוחית, דג שגדל לממדי ענק, עד שכבש ארץ ומלואה, אך גם החיש את קִצו, הביא למותו בטרם עת.

בתקופה זו שבה תרגם ביאליק את *מסע הדג* כבר חלו תמורות בהשקפת עולמו. במישור הפואטי הוא הרשה לעצמו כאמור לנטוש את הפרוזה הראליסטית מבית מדרשו של מנדלי מוכר ספרים ("אריה בעל גוף", "מאחורי הגדר", "החצוצרה נתביישה") ולהפליג לממלכת היחיד ולמרחבי החלום ומעמקיו (חלום השיירה והפלאי ב"ספיח"). במישור הפוליטי הוא התחיל להבין שהחלומות לא שווא ידברון, וכי חזונו האוטופי של הרצל - מופרך ככל שנראה לו בתחילה - מתחיל לקרום עור וגידים והופך מחלום פורח למציאות פורחת.

פרק שביעי

מלכודת דבש בבית עשוי ממתקים

שלל רעיונות חינוכיים במקָמה "גן עדן התחתון"

האוטופיה ואיי הזהב

לאחר שנחלץ בעור שִניו מברית-המועצות, ישב ביאליק כשנתיים ימים בגרמניה במעמד של "אורח נטה ללון". כאן רכש ציוד מחודש להוצאת הספרים "דביר" שאותה אמרו הוא ושותפיו להעביר לארץ-ישראל, וכאן הוציא לאור את מהדורת יובל החמישים המפוארת של כתביו, שרווחיה אִפשרו לו לבנות בית מידות בתל-אביב. בראותו בחנויות הספרים של ברלין ספרי ילדים מרהיבי-עין ומרחיבי-לב, הוא ביקש לתת ספרים כדוגמתם לילדי ישראל, ואף נקרתה לפניו הזדמנות פז לעשות כן. היכרותו עם הציירת והסופרת הצעירה תום זיידמן-פרויד, אחייניתו של אבי פסיכולוגיית המעמקים, הולידה שותפות עסקית - הוצאת "אופיר" - שהחלה להניב בשנת 1922 ספרי איכות לילדים, מאוירים בציוריה החדשניים של הציירת המחוננת. לרוע המזל התפרקה שותפות מבורכת זו בתוך זמן קצר, בשל חילוקי דעות כספיים, וחלק מתכניותיה ומן האיורים שהוכנו למענן נותר במגירה.[1]

הוצאת "אופיר" הייתה אפוא מיזם קצר-ימים של המשורר הלאומי הנודע ושל האמנית ובעלה, מו"ל צעיר מגליציה בשם יעקב זיידמן, בעליה של הוצאת ספרים גרמנית בשם "פרגרין" [= עולה רגל, צליין]. החוזה, שנחתם בין הצדדים לקראת הקמת הוצאת "אופיר", נערך בקיץ 1922, ערב חגיגות יובל החמישים של המשורר, ועוד באותה שנה יצאו בהוצאה איכותית זו ספרים אחדים, ובהם קובץ האגדות המעובדות *עשר שיחות לילדים*, שבו נדפס "גן העדן התחתון" (ברלין 1922), בלוויית איוריה המודרניסטיים של תום זיידמן-פרויד.

בקובץ *עשר שיחות לילדים* נדפסה היצירה "גן עדן התחתון" בשורות ארוכות של פרוזה מחורזת, כדרך שנהוג להדפיס מקָמות, בין

- www.zivashamir.com -

האגדה "בת המלך והעדשה", תרגומו-עיבודו של ביאליק למעשייה של הנס כריסטיאן אנדרסן, לאגדה "כלתו של בן-הארנבת", תרגומו-עיבודו למעשייה של האחים גרים. שנים אחדות לאחר פירוק הוצאת "אופיר" ועזיבתו את ברלין, הדפיס ביאליק שוב את "גן עדן התחתון", הפעם בשורות שיר קצרות ובהוצאת דביר הארץ-ישראלית שבבעלותו (בחוברת 22 של ספריית "עופר", תל-אביב תרפ"ו). כך נדפסה היצירה גם בקובץ שירי הילדים של ביאליק *שירים ופזמונות לילדים* (הוצאת דביר, תל-אביב תרצ"ד). לאחר פירוק השותפות ועלייתו ארצה, החל ביאליק לנהוג ביצירה זו כביצירת מקור לכל דבר, אולי כדי לעבות את ספר שיריו לילדים, שהוצאתו לאור התמהמהה (הרעיון נולד בברלין ב-1922 והתממש בתל-אביב ב-1934), במעשייה מחורזת ארוכה, מלאת רמזים מחכימים.

כפי שהבחין אל נכון גדעון טורי, במאמרו פורץ-הדרך "הדרך ל'גן עדן התחתון' רצופה כוונות",[2] יצירה זו אינה אלא עיבוד חופשי של אגדה גרמנית ידועה בשם "Das Märchen vom Schlaraffenland" ("המעשייה על ארץ חלב ודבש"), פרי-עטו של הפולקלוריסט והאתנוגרף הגרמני לודוויג בכשטיין (Bechstein), שתום זיידמן פרויד עיבדה אותה לילדים בספרה הנ"ל. קובץ האגדות של בכשטיין זכה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה למהדורות אחדות, כר נרחב לאיוריהם של טובי המאיירים. אין תמה שתום פרויד (שנולדה בשם מרתה גרטרוד פרויה, ואימצה לעצמה שם גברי כדי לנווט דרכה בעולם האמנות שנשלט אז בידי גברים), בחרה לעבד לספרה מעשייה מקובץ האגדות של בכשטיין, שזכה בראשית המאה העשרים לפופולריות אף רבה יותר מזו של אגדות האחים גרים.

מוטיבים אגדיים על ארץ-שפע, שבטלניה מדושני עונג וטובלים בכל טוב, נכנסו במאה הי"ט לספר האגדות הגרמני, לאחר שסבבו ברחבי אירופה וזכו לגרסאות רבות. לאחר שעיבדה את האגדה של בכשטיין, חיברה תום זיידמן-פרויד בהשראתה את יצירתה לילדים *מסע הדג*, בלוויית ציורים בעלי אופי חדשני. בעשותה כן, היא שינתה ביודעין את אופיָה של ארץ השפע של בכשטיין, והסיטה אותו מן הבטלנות אל

העמלנות. ביאליק "ייהד" את האגדה של בכשטיין via תום זיידמן-פרויה, ו"גייר אותה כהלכה". הייתה זו דרכו של ביאליק בעיבוד אגדות ובתרגומן: הוא נהג "לייהד" את היצירות האירופיות ולנכש מתוכָן תכנים בעייתיים, וגם לחבריו הסופרים המליץ "לייהד" את אגדות העם הזרות למען ילדי ישראל.[3]

המעשייה של בכשטיין נקשרת לאגדה שנפוצה בימי הביניים בווריאנטים שונים בכל תרבויות אירופה, בדבר הר בשם Cockaigne שכולו ממתקים ומחמדים, וסביבו משתרעת ארץ זבת חלב ודבש, שבנחליה זורם יין מתוק. במחוז מיתולוגי זה כל הבתים עשויים סוכה, הגגות בנויים מעוגיות, הרחובות מרוצפים בתופינים ומהלכים בהם ברווזים צלויים בחמאה, המתחננים שהעוברים ושבים יאכלום חינם אין כסף. לדעת חוקרי הז'נה, נוצרה האגדה האבסורדית בדבר ארץ מאוויים זו, שאין בה צורך לעבוד בזיעת אפיים כדי להוציא לחם מן הארץ, דווקא בתקופת ימי הביניים, שבה נאבקו איכרים קשי-יום על פרנסתם, וחלמו בהקיץ על מקום אגדי שבו יוכלו לנוח ולהחליף כוח, אף לקבל את לחמם כמן משמים.[4]

לראשונה הופיע השם Cockaigne בשיר צרפתי סטירי מימי-הביניים, המספר על מחוז בשם pays de cocagne = ארץ השפע (שמה של ארץ זו מגלה זיקה למילה גרמנית עתיקה, הקשורה מבחינה אטימולוגית באפיית עוגות). בשנת 1305 נכתב גם שיר אנגלי סטירי בשם "*The Land of Cockaign*", שהלעיג במרומז על חיי הבטלה וההֶדוניזם של הכמורה, ובתקופה האליזבתנית הפכה ארץ השפע ל-"*Lubberland*" (ארץ הבטלנים) בהשראת הספרות הסקנדינבית. באותה עת, בשנת 1567, צייר הצייר הפלמי פטר ברויכל (Bruegels) הבכור את הבטלנים של מחוזות השפע שרועים על הארץ בתרדמה, והכתיר את יצירתו בשם *Schlaraffenland*, ומכאן שמה של ארץ אגדית זו במרחב התרבות הגרמני. בכל תרבויות אירופה מצויים תיאורים ארקדיים ואוטופיים שבמרכזם מקום שופע מנעמים, מין גן-עדן שכולו כזוהר השמים לטוהר. באיטלקית קרויה ארץ זו בשם "*Paese della Cuccagna*"; בהולנדית היא קרויה בשם "*Luilekkerland*" (ארץ שפע

- www.zivashamir.com -

ובטלה); בספרדית היא קרויה "*Jauja*", על שם חבל ארץ עשיר בהרי האנדים וכן "*País de Cucaña*", שהוא גן עדן של שוטים.

בבואו לבחור שם לארץ השפע של בטלנים ואוכלי-מן-משמים, בחר ביאליק במושג "גן עדן תחתון", הממוקם לפי הקבלה בעולם היצירה ואליו מגיעות נשמות הצדיקים, שעבדו את ה' באהבה וביראה. כדי שתעבור הנשמה מגן עדן התחתון אל גן עדן העליון, הממוקם בעולם הבריאה, עליה לטבול בשבת או בראש חודש בנהר דינור, שמימיו משכיחים ממנה את הנאות גן עדן התחתון. גדעון טורי מביא במאמרו הנ"ל שורה של מובאות מרמב"ן ומן הקבלה, המלמדות על טיבו של המושג "גן עדן תחתון", שעבר גם ללשון יידיש כשם-נרדף למקום שכולו הנאות חושים ומיני עינוגים גשמיים. למעשה, כבר בתיאורי גן-העדן של חז"ל מצטייר מקום ארקדי, ובו ארבעה נהרות "אחד של חלב ואחד של יין ואחד של אפרסמון ואחד של דבש [...] ושישים מלאכים עומדים לראש כל צדיק וצדיק ואומרים לו: לך אֱכול בשמחה דבש, שעסקתה בתורה שנמשלה כדבש, ושתה יין המשומר בענביו ששת ימי בראשית, שעסקתה בתורה שנמשלה כיין" (ילקוט שמעוני, בראשית). ביאליק הכליא את תיאורי גן-העדן במדרשי חז"ל ובספר הזוהר עם תיאוריה של ארץ השפע מן האגדה הגרמנית, ויצר מין ארקדיה מופלאה, שכולה ממתקים ועינוגי חושים.

אין זו הפעם הראשונה שבה נדרש ביאליק לתיאורו של מקום ארקדי-אוטופי כזה, שכולו דשא ירקרק ותכלת משובצת באבנים טובות. שיר הבוסר הגנוז שלו "ארץ שחולה כפנינים" (תרנ"א), משיריו המוקדמים ביותר, פותח במילים "אֶרֶץ שְׁחוּלָה כְּפְנִינִים, / שָׁמֶיהָ כְּבְדֹלַח לָטֹהַר, / שָׁמָן פְּלָגֶיהָ יִמְשֹׁכוּ / וְאַבְנָהּ כְּסַפִּיר לָזֹהַר". גם בפנטזיה בשם "חלום חזיון אביב", נוסח קמאי של תיאור ים האורה וארמנות הבדולח שבפואמה "זוהר", שאותו חיבר ביאליק הצעיר באותה שנה עצמה (תרנ"א), מתואר מקום ארקדי גן-עדני (*locus amoenus*),[5] ובו פרחים ומלאכים, ציפורים ומעיינות מים זכים כספירים ("כַּר וָאָחוּ פְּרָחִים עָטוּ, / וּמֵרוּחַ צַח יָפוּחַ / שָׁם יָנוּעוּ אַף יִנָּטוּ, / וַאֲנִי הוֹלֵךְ שָׁם לָשׂוּחַ").

גם ביצירה המאוחרת יותר, הוסיף ביאליק לתאר מראות אוטופיים,

לעתים בתוך סַטירות המלגלגות על שירת חיבת-ציון, לעתים בתוך סַטירות המלגלגות על חזיונותיו האוטופיים של הרצל. כך כתב ביאליק בצמד שיריו הסטיריים "שירים של יום" ("ילדות" ו"בכרכי ים") על אנשים גדולים כענקים, המתגוררים בכרכי הים, והם אנשי פלאות היכולים בן לילה להקים מדינה, וכולם לעומתם כחגבים (תיאור הרומז לדברי הגוזמאות שהשמיעו המרגלים ששלח משה לתור את הארץ כדי לעמוד על טיבה החקלאי). בשיר הילדים צייר תמונה דומה על איי זהב - מין אלדורדו - שבהם מתהלכים ענקים ומקננות ציפורי גן-עדן ("מֵעֵבֶר לַיָּם, / בְּמִדִּינוֹת הַיָּם, / שָׁם אִיֵּי הַזָּהָב / שָׁכַחְתִּי מַה-שְּׁמָם. // וּבְאִיֵּי הַזָּהָב / מֵעֵבֶר לַיָּם, / מִתְהַלְּכִים עֲנָקִים, / עַם גָּדוֹל וָרָם"). תיאורים אוטופיים וארקדיים אלה ששולבו ביצירה המוקדמת סללו אפוא את הדרך שהובילה לימים ל"גן עדן התחתון".

שלוש תרבויות תחת קורת גג אחת

המקמה "גן עדן התחתון" איננה אפוא יצירת מקור, אף שביאליק פרסם אותה בספריית "עופר" ובספר שיריו לילדים כאילו הייתה יצירת מקור לכל דבר, מבלי שיזכיר את מקורה הגרמני אפילו ברמז. הא כיצד? בדור ביאליק עדיין שלטו בקריית ספר העברית אחדות מנורמות התרגום של תקופת ההשכלה, שלפיהן עצם ההישג האמנותי-לשוני, הכרוך בהרקת תכנים זרים לכלים עבריים, בין שבתרגום או בעיבוד, שקול כנגד בריאתה של יצירת מקור, הנחצבת "יש מאין" מנפשו של האמן האינדיווידואלי. כך נהג ביאליק גם לגבי המקמה שלו לילדים "התרנגולים והשועל" שאת עלילתה שאב מתוך משלי ר' ברכיה הנקדן. כך נהג גם לגבי שיר שתרגם בנעוריו משירת היינה ("יש שיתגעגע הלב") וכך נהג לגבי השיר הכמו-עממי "היא יושבה לחלון", שאותו תרגם מתוך אסופת שירי העם ביידיש של גינצבורג-מארק (ס"ט פטרסבורג 1901). בכך המשיך ביאליק את הקו הנקוט בספרות ההשכלה, שלפיו תרגומה של יצירה לעברית הוא מאמץ עילאי המקנה למתרגם בעלות על פרי-עמלו, ומכאן מעמדו בספרי ההיסטוריה של קלמן שולמן, מתרגם הרומן *מסתרי פריז* של אז'ן סי (Eugène Sue) כסופר פורץ-דרך וכאחד מחשובי המחדשים של

- www.zivashamir.com -

הסיפורת העברית החדשה.

ביאליק לא היה היחיד שראה במאמץ הכרוך בהעברת "יפיפותו של יפת" ל"אוהלי שם" הישג אישי, המצדיק את ניכוסה של היצירה המעובדת לעצמו. את תרגום הומרוס לעברית בידי אהרן קמינקא, למשל, תיאר ברדיצ'בסקי בסגנון אקסטטי כ"מעשה בראשית" בעל ממדים מיתולוגיים ("ואיך יסער הסער אם אריה יקרב אל זאבה ונמר ילין במאורת דוב [...] ענק מבני יפת ירעם בקול בני עברו!").[6] לא מאמצי התרגום בלבד נתפסו אפוא כאירוע קוסמי בראשיתי, שבו נפתלים איתנים מיתולוגיים; אפילו עצם המעשה הנועז הכרוך בזיווגן של הרוח העברית ורוח יוון האלילית - של מהויות הבראיסטיות והלניסטיות, אם לנקוט מטבע לשון ניצשיאני - נתפשה אצל ברדיצ'בסקי כזיווג גורלי של כוחות מנוגדים, שבכוחו לזעזע מוסדי ארץ.

אין זאת כי ביאליק חש שהעיבוד שהוציא מתחת ידו כמוהו כיצירה אינדיווידואלית, שנחצבה מנפשו, ומצא לנכון לנהוג בה כביצירת מקור לכל דבר. גדעון טורי טוען בסוף מאמרו הנ"ל כי בדיעבד ראה ביאליק ב"גן עדן תחתון" חלק מיצירתו העצמית, בשל תחושה מוצדקת של בעלות עליה, שמקורה בהחלטתו להעמיד ליצירה בעיבודה העברי דגם ייחודי, לשנות את האופי המבני של טקסט המוצָא, ל"ייהד" את פרטי היצירה ולזרוע בה מוטיבים וציניי סגנון ביאליקאיים טיפוסיים. ואכן, עוד בטרם נתפרסמה היצירה, הדגיש ביאליק באיגרת לידידו ח"א קרופניק (קרוא), שהוא הערה את רוחו על היצירה המעובדת, והקנה לה מתכונת שאין לה במקור: "באגדה אחת, 'גן עדן התחתון', שיניתי הרבה, כלומר עשיתיה **ברייה חדשה**" (באיגרת מיום **26.10.1922**, השמורה באוסף קרוא). אך גם ההפך הוא הנכון: בשלב זה ראה המשורר בתרגום האגדה מתוך קובץ האגדות של בכשטיין גם כעין קופרודוקציה, ולא יצירת מקור של ממש (ח"א קרופניק הוא שתרגם בעבורו את היצירה מגרמנית בתרגום פרוזאי, שאותו הפך ביאליק למקמה). על כן כתב ביאליק בהמשכה של אותה איגרת: "על אגדת 'גן עדן התחתון', יכול אתה להחתים בתור מתרגם איזו אות שתהיה - אם אין רצונך לקרוא שמך עליה". לימים, שינה כאמור את דעתו, ו"ניכס" את היצירה לעצמו,

ככל הנראה מאילוצים מו"ליים שתבעו ממנו להוסיף ספרון על שלל הספרונים שהוציא בספריית "עופר" שליד הוצאת דביר ולעבות את ספר שיריו לילדים (*שירים ופזמונות לילדים*).

בימי שְׁבתו בברלין התכתב ביאליק עם אחדים מידידיו הסופרים בפרוזה מחורזת בנוסח המקמה.[7] הסיבה לכך נעוצה בפריחתו של ז'נר זה בספרות הילדים ובספרות ההומור הגרמנית, תודות לתרגומו של פרידריך ריקרט (Rückert) למקמות של אל-חרירי. נורית גוברין במחקרה "סגנון המקאמה בספרות העברית בדורות האחרונים",[8] מונה שורה ארוכה של מחברי מקמות, למן המאה הט"ו ועד ימינו, אך דומה שהראשון בספרות העברית החדשה, שהושפע מתרגומו של ריקרט וסלל דרך לביאליק בתחום זה, היה גדול משוררי ההשכלה י"ל גורדון. שירי "אל-מקמא"ת" של יל"ג שמו דגש בחריזה של מילים הומונימיות, שהוראתן שונה, וכדבריו בפתח המקמות שלו ("במקום הקדמה"), הז'נר של המקמה מתאים עד מאוד ללשונות השמיות, ואינו מתאים במיוחד ללשונות המערב:

> לֹא רַבִּים גּוֹיִם יֶחְכָּמוּ וּמְעַט-עַמִּים / לַעֲשׂוֹת בִּלְשׁוֹנוֹתָם סַמִּים וּמַטְעַמִּים / כַּשִּׁירִים הַנִּפְלָאִים אל-מקמא"ת נִקְרָאִים. / וּבְרֹבָם נִמְצָאִים בֵּין מְשׁוֹרְרֵי עֲרָב, / כִּי חֲרוּזִים דּוּגְמָתָם, דּוֹמִים בַּהֲבָרָתָם, / וְשׁוֹנִים בְּהוֹוָאָתָם, אֵין בִּלְשׁוֹנוֹת הַמַּעֲרָב.

בהמשך הוסיף יל"ג, בשורות ארוכות של פרוזה מחורזת בלתי מנוקדת, אף הן כתובות בנוסח המקמה, דברים על ההיסטוריה של ז'נר המקמה:

> שיר מן זה ממיני השירה, הוא אבו-מחמד אלחרירי מבצרה, עיר על הנהר היוצא מעדן יושבת, וקול אלוהים מתהלך בגן קושבת, ורוחו עליה נושבת, ומנחל העדנים ההוא ישתו הנערים, ובאו בם המים המבורכים ההם בהיותם לגברים, ותצלח עליהם הרוח ויהיו למשוררים מפוארים. אלחרירי היה סוחר ברקמה ומשי, וחי בתחילת המאה התשיעית לאלף החמישי, הוא כתב את שיריו בלשון הערביאים, ור' יהודה אלחריזי העתיקם לשפת הנביאים, ויספחם לגבול ישראל, בשם "מחברות איתיאל".

בסוף הקטע ההיסטורי הזה, הביע יל"ג - שוב בשורות קצרות ומנוקדות - את משאלתו, משאלה של משורר בן העת החדשה, שיעלה בידו

להתחרות בילידי הענק, משל היו הוא ובני דורו חגבים לעומת ענקי העבר (תוך שימוש במילה "הענק" בכפל משמעיה: 'תכשיט' ו'נפיל', המדגימות את שימושה של המקמה במילים הומופוניות):

גַּם עָשָׂה כְּמַתְכֻּנְתָּם בְּסִפְרוֹ "תַּחְכְּמוֹנִי". / אַחֲרָיו הֶחֱזִיק הֶחֳרָה ר' מֹשֶׁה בֶּן עֶזְרָא, / וַיַּעַשׂ גַּם הוּא סִפְרוֹ "הַתַּרְשִׁישׁ" אוֹ "הָעֲנָק". / וְעַתָּה - אַחֲרֵי בַּקְּשׁוֹ מֵאֱלֹהִים עֶזְרָה / יְנַסֶּה לַעֲשׂוֹת כְּמַתְכֻּנְתָּם דָּבָר כָּמוֹנִי, - / נַנָּס מִתְחָרֶה בִּילִידֵי הָעֲנָק!

יל"ג הטמיע רעיונות וחרוזים של אלחריזי גם ביצירתו "הקנונית", שממנה שאב ביאליק בראשית דרכו מלוא חופניים. כך, למשל, תיאור החופה ב"קוצו של יוד" מושפע מהמסופר בשער השישי של ספר תחכמוני, המתאר גבר המגלה בליל כלולותיו כי הכלה הצעירה והיפה, שהבטיחה לו שדכנית נוכלת, אינה אלא זקנה מכוערת ש"צוּרָתָהּ כְּעֶגֶל יָרָבְעָם ◆ וּפִיהָ כְּפִי אֲתוֹן בִּלְעָם". וכך תיאר יל"ג את הלל, החתן המהולל, המתגלה לעיניה של בת-שוע לאחר החופה: "לוֹ עֵינֵי עֶגֶל, לוֹ פְּאוֹת כְּזָנָבוֹת, / לוֹ פָּנִים כְּפָנֵי גְרוֹגֶרֶת רַבִּי צָדוֹק [...] וַיִּפְתַּח הַחָזָן אֶת פִּי הָאָתוֹן / וַתַּעַן אַחֲרָיו: הֲרֵי אַתְּ מְקֻדֶּשֶׁת...". וביאליק הושפע מאותו תיאור של אלחריזי, שבו נערך טקס נישואין חפוז בטרם יגלה החתן את התרמית, בשירו הכמו-עממי "יש פושט למרגלית יד", שגם בו מגלה החתן האומלל בדיעבד שהשיאוהו בדרכי עָרמה ומִרמה לנערה מבוגרת וכעורה.

ביאליק גילה זיקה אל המקמה למן יצירות בוסר שנגנזו כדוגמת "ישֵׁני עפר", "אֵי שיכר?" ו"מחאה על דרך החרוז", ועד ליצירה "קנונית" מאוחרת כדוגמת "שור אבוס וארוחת ירק". גם בשירי הילדים שלו "קטינא כל-בו", "התרנגולים והשועל" ו"גן עדן התחתון" ובאחדים משירי-ההקדשה שלו פנה ביאליק אל מתכונת המקמה. ב"שירי העם" שלו משולבים חרוזים בנוסח המקמה, המבוססים על הומופונים השונים בהוראתם (כגון: "רִמּוֹן פֹּה שָׁם יֵשׁ בֵּין עָלָיו - / אַךְ אֵין מִי שֶׁיְּבָרֵךְ עָלָיו"), ואלה השפיעו על עגנון שעיצב את פתיחת הרומן *הכנסת כלה* במתכונת המקמה, תוך שימוש במוטיבים ובחרוזים מ"שירי העם" של ביאליק, ידידו מתקופת ברלין. במיוחד ניכרת השפעת הסגנון היום-יומי (quotidian) של המקמה בשירו הסטירי המוקדם של ביאליק "עצה

בתפילה" (תרנ"ד),[9] שבו מתלונן הדובר-המשורר שכבר כלו כל נושאי השירה ואין חרוז שלא השתמשו בו חרזני העבר, ובאופן מיוחד יהודה אלחריזי ("החריזי"), מחדש המקמה העברית:

הָאָבִיב וּפְרָחָיו, הַזְּמִיר וּרְנָנָיו -
מַחְמַדֵּי כָּל בַּעֲלֵי הָרְנָנִים..
אִם יָפוּ בְּעִתָּם כְּבָר שִׁחֲתוּ הוֹד צַלְמָם
הַמְשׁוֹרְרִים מִיָּמִים וְשָׁנִים.

מִקַּרְנֵי הָרְאֵמִים עַד בֵּיצֵי הַכִּנִּים -
עַל כֻּלָּם שִׁירֵיהֶם הִכְבִּירוּ;
וַאֲנַחְנוּ עֲלוּבִים, עֵט שֶׁקֶר עָשִׂינוּ
כִּי לָנוּ מְאוּם לֹא הִשְׁאִירוּ.

אַךְ הֶבֶל יָגַעְתִּי לִמְצֹא עֲנָיָן חָדָשׁ
לַחֲרוּזַי עַל יָמִין וְעַל שְׂמֹאל
אֲהָהּ! אֵין כָּל חָדָשׁ שֶׁלֹּא הִקְדִּימָנִי
בּוֹ אַחַד הֶחָרָזִים מִתְּמוֹל.

אָמַרְתִּי שְׂאֵת חָזוֹן עַל מַדְקְרוֹת הַפַּרְעֹשׁ
וְהִנֵּה הִקְדִּימַנִי הַחֲרִיזִי,
וָאֹמַר תֵּת קוֹלִי בְּשִׁיר לְכְבוֹד עִזִּי
וּפִתְאֹם - וַתָּמָת עָלַי עִזִּי.

פנייתו של ביאליק אל המקמה בכלל, ואל המקמות של אלחריזי בספר *תחכמוני* בפרט, נעשתה אפוא לעתים קרובות לצרכים הומוריסטיים וסטיריים. אפילו ילד יוכל להבחין בהומור המשולב באגדה המחורזת "גן עדן התחתון", ובמיוחד בסופה, שעה שהדובר-המשורר דורש מקהל מאזיניו שכר בעבור פועלו, ואומר בלא מילים שכל העינוגים בארץ השפע המתוארת בסיפורו ניתנים חינם אין-כסף, אך מלאכת הסיפור, המענגת את שומעיה, היא גם עבודה קשה המפרנסת את בעליה, ויש

לגמול עליה טבין ותקילין. הקורא הבוגר, הבקי ברזי הספרות העברית לדורותיה, לרבות המקמות של יהודה אלחריזי ויצירת ביאליק, יוכל לגלות כאן גם התחכמויות נוספות, ההופכות את השיר שלפנינו ל-*tour de force* עשיר ומורכב.

מורכבותה של היצירה נעוצה בחלקה בעיצוב דמותו של הדובר, המתגלה בגלוי ובמפורש רק בשורות הסיום, אך בקריאה חוזרת ניתן לייחס לדמות זו גם את שאלת הפתיחה ואת "ההגדה" כולה. דמות הדובר ב"גן עדן התחתון" היא דמותו של מסַפר עממי הדורש ומקבל שכר על סיפוריו, אף מדקדק בשכרו כחוט השערה ("וְאַתֶּם שַׁלְּמוּ לִי בְּמִזְמָנִים מְהֵרָה / גֵּרָה שְׁלֵמָה וַחֲצִי הַגֵּרָה"). דמות זו משלבת בתוכה את שתי דמויות-הקבע של המקמה - המשורר-הדובר וההרפתקן הנווד, תאב הממון ורודף הבצע. על דמויות-קבע אלה כתבה נורית גוברין במחקרה הנ"ל:

> יש חוקרים המרחיבים את תחומי הסוג הספרותי, הקרוי מקאמה, וכוללים בו כל יצירה הכתובה בפרוזה חרוזה [...] לעומתם, יש חוקרים הטוענים [...] (ש)דרושים סימני היכר נוספים. לדעתם, סימניו הנוספים של הסוג הם הופעתן של שתי דמויות קבועות בתפקידים קבועים, בעלות אופי קבוע ומסוים. [...] האחת היא בתפקיד המספר, והשנייה בתפקיד הגיבור, ולמרות הגיוון בהופעותיו השונות, הרי הוא תמיד אחד בריבוי. הגיבור נפגש עם המספר ומספר לו על הרפתקאות שהשתתף בהן בגופו, או שהיה עד ראייה או שמיעה להן. הוא מופיע כבעל מקצועות שונים, לעתים קרובות כרמאי שנון, שכל אמצעי כשר בידו כדי להוציא כסף מיָדן של הבריות. הוא הרפתקן ואוהב נדודים, מוכשר ביותר ומצטיין בהשכלתו הרחבה בספרות ובמדע, ובכוח המצאה לשוני רב.

ביצירותיו הכתובות בנוסח המקמה, ערך ביאליק סינתזה אישית ומקורית משלו באפיונן של דמויות-הקבע הללו, וב"אלוף בצלות ואלוף שום", למשל, עיצב שני גיבורים - האחד בר-לבב, והשני קנאי, חמדן ורודף בצע. אפיון זה הוא היסט של האפיון הקונוונציונלי של דמויות-הקבע של המקמה, כפי שתיארן יהודה רצהבי:

> שתי הנפשות הפועלות במחברת [= במקמה] הן גיבור ראשי ומספר. הגיבור הראשי הוא אישיות רבת-גוונים: משכיל בכל

חכמה, שנון בלשונו, מליץ ומשורר. טיפוס יוצא-דופן ואדם שלא מן היישוב, אוהב חופש ונדודים ואינו מסוגל לחיות במסגרת קבועה של חברה. בדמותו יש גם מן השלילה: הוא הרפתקן-נוכל, המשיג לעתים את חפצו ומבוקשו בדרכים לא כשרות. משוטט בעולם ומופיע בדמויות מתחלפות, ופעמים אף נוגדות: פעם כחסיד ומטיף ופעם כהולל פורק עול דת ומוסר. הוא איש תחבולות ומזימות, וההצלחה מאירה לו פנים בכל עת. המספר-המגיד הוא מכר ישן של הגיבור, המלווה אותו בכל צעדיו. הוא מזהה אותו בכל הופעותיו הבדויות ומתפעל מהעזותיו, והוא הפותח את המחברת ומספר על מעשיו ומעלליו של הגיבור. שני הגיבורים הם אפוא בבחינת עיקר וטפל.[9]

מתברר שאפילו בסיפורו הקצר של ביאליק "איש הסיפון" (הכלול בין הסיפורים הכמו-דוקומנטריים שלו, שאותם הכתיר בשם "רשימות כלאחר יד"), ניתן למצוא את שתי דמויות-הקבע של המקמה, שנתגלגלו בו באופן בלתי צפוי מן הפרוזה המחורזת של העולם העתיק אל הסיפורת המודרנית. המסַפר ב"איש הסיפון" הוא משורר מהוגן ומורם מעם, גלגולו של המספר-המגיד מן המקמה (כעין "הימן האזרחי" מן המקמות של אלחריזי). משורר זה נפגש בעת מסע בים במַלח בדאי, ערמומי ומחליף זהויות (כעין "חבר הקיני" הנווד מן המקמות של אלחריזי). זה האחרון, טיפוס נקלה שריח רע של שֵכר נודף מפיו, מעיד על עצמו כי למד שפות שמיות באוניברסיטה, עסק בהברחות, החליף פרנסות, נשא אישה יהודייה והוליד שתי בנות. הוא אף טוען לכתר השירה:

"כן אדוני" - הפסיק את רִינוּנוֹ ואמר - "לפניו עומד פייטן. כותב שירים אנוכי ברוסית ובגרמנית. מלבד זה, כותב אנוכי ספר הימים. כל מראות עיניי בדרך מסעיי הלא הם כתובים בספר הימים שלי. כתובים בשיר וגם **בפרוזה שירית**. [...] נתתי בו עין מן הצד. ראיתי כי שַקֶר ישַקֵר האיש. אין בדבריו קורט של אמת, ואני שאלתי את נפשי: "מי הוא בר-נש זה, שבמשך ארבעת ימי המסע התהפך לפַני כּכרוּם והחליף את צבעו שבעה מונים: למבריח מכס, לסטודנט בלשן, לתַיָר, לסוחר, לפייטן, למנגן. מוּכן ומזוּמן הוא, כנראה, להתחפש לפני עוד בעשרה לבושים: בלבוש קוביוסטוס, כומר, לסטים מזוין, אשמדאי - ובלבד שלא ייגָלה לפניי בדיוקנו האמִתִי. מה בצע ומה הנאה לו בכך? האומנם ייחוּס אישתו וּגדוּלת אבותיה, שנתגלו

לו במקרה על ידי, הם שהעבירוהו על דעתו? תם אני ולא אדע".

אותה "**פרוזה שירית**", שעליה מספר "איש הסיפון" ההרפתקן והבדאי לבן-שיחו המשורר, היא ספק אותה סוגה פיוטית שמשכה את לבם של משוררי המודרנה הנאו-סימבוליסטיים, ממשיכיו של בודלר בעל ה-*Petits poèmes en prose*, ספק הפרוזה המחורזת האורבנית של המקמה, שמשכה את לבם של המשוררים הז'ונגלרים, לולייני-המילים, שחידשו במאה העשרים את הז'נר הביניימי הזה, המרבה בחידודי שנינה. המלח הנקלה, איש ההרפתקאות המפוקפקות, המציג עצמו כמשורר, הוא בן-דמותו של הפיקַרו הבדאי (אם לשאול מושג מן הפיקרסקה, שבה הגיבור הנווד - הפיקַרו - הוא הרפתקן ערמומי ונקלה, משפל המדרגה). באמצעות השיח אתו בוחן הסיפור "איש הסיפון" את הגבולות המפוקפקים שבין מציאות לדמיון, בין אמת לבדיה.

ביאליק הביע לא אחת את התעניינותו ב*ספר תחכמוני*, וגם במקמה "גן עדן התחתון" ניכרת השפעת אלחריזי, שנזכר כאמור כבר בשירו הסטירי המוקדם "עצה בתפילה". כך, למשל, כשהמספר מבטיח למאזיניו כי "כָּל שִׁפַּל-יָדַיִם וְזוֹחֵל עַל שְׁתַּיִם / יֵצֵא לוֹ שָׁם **בֵּין תַּנּוּר וְכִירַיִם** / מִמְּצָרַיִם וְעַד אֲרַם נַהֲרַיִם", דבריו מזכירים את הכתוב בשער 34 של *ספר תחכמוני*, "בסיפור הסוחר לאורח ממשלתו, ובהראותו את עושר גדולתו": "וְנָתַן לִי אָבִי אִשָּׁה מִבְּנוֹת הַשּׁוֹעִים • וְהַשָּׂרִים הַיְדוּעִים [...] וְסוֹבֶבֶת עַל הַטִּירָה וְעַל הַדִּירָה • וּמִן הַדִּירָה אֶל הַבִּירָה • וְיוֹשֶׁבֶת **בֵּין תַּנּוּר וְכִירַיִם** • וְשׁוֹכֶבֶת בֵּין שְׁפַתַּיִם ". עולים כאן לא רק פרטי מציאות ממזרח אירופה (התנור של בית-המדרש הישן, שלצדו ישבו הבטלנים, ולא רק הכיריים שלצדה רבץ החתול בסיפורי מנדלי מו"ס ובשירי ביאליק), אלא גם התנור והכיריים הקדומים הנזכרים ב*ספר תחכמוני* של יהודה אלחריזי, איש ספרד, שנכתב על-ידי מחברו בעת סיורו בארצות המזרח, בהשראת המקמות של המשורר הערבי אל-חרירי, איש בצרה. מזרח אירופה של שנות מפנה המאה העשרים והמזרח הקדום בימי הביניים משתלבים כאן זה בזה לבלי הפרד.

ואין זו הסינתזה היחידה שערך כאן ביאליק. היצירה היא מפגן מרהיב של יסודות ממקור ישראל, ובמיוחד מן החסידות והקבלה,

שהעסיקו עצמן בסוגיית גן-עדן תחתון. במקביל משובצים בה מוטיבים מאגדת העם הגרמנית: מן האגדה של בכשטיין על ארץ השפע והבטלה, בשילוב אגדות האחים גרים - האגדה על "עמי ותמי" (*Hänsel und Gretel*) על הבית העשוי כולו ממתקים והאגדה על "הדייסה המתוקה" (*Der süße Brei*), אשר גלשה מן הסיר ומילאה את הרחובות כנהר. הכלאה זו של הבראיזם והלניזם נעשית כאן במתכונת של מקמה - סוגה שמקורה באיסלאם ושהגיעה בדרך נדודיה לספרות העברית של ימי-הביניים ושל העת החדשה, מזה, ולספרות הגרמנית החדשה, מזה. ערב עלייתו לארץ, מיזג ביאליק ביצירתו לילדים את שלוש התרבויות והדתות שמקורן במזרח. כך נהג גם במחזור שיריו המאוחר "יתמות", שבו מתח קווים של אנלוגיה בינו - ילד נטוש ובלתי מוגן - לבין יצחק, ישו וישמעאל, שאביהם הביולוגי (וכן אביהם המטפורי: עמם ואלוהיו) לא חש להגן עליו, כי אם הפקיר אותו לגורלו.

שלושת המקורות הללו - העברי, הגרמני והמוסלמי - קשורים בתקופת ברלין של ביאליק: ידידיו הצעירים מרטין בובר, גרשום שלום, מרדכי ראבידוביץ וש"י עגנון עסקו אז, איש-איש בדרכו, באיסוף אגדות חסידים, וביאליק התרה בהם שהם עוסקים ב"סמרטוטים שבאשפה".[10] הוא חזר ואמר להם כי יש לעבד את האגדות המשובשות הללו ולעשותן ליצירת אמנות של ממש, ולא להביאן לפני הקורא כמות שהן. במקביל, אסף אז ביאליק גם אגדות טבטוניות, שבתרגומן התחיל עוד בשנת 1904, והוציאן בספר *עשר שיחות לילדים* (1922), ביחד עם עיבודיה של תום זיידמן-פרויד בתרגום עברי פרי-עטו. גם המקמה הייתה כאמור באותה עת ז'נר נפוץ בספרות ההומור הגרמנית, וביאליק וחבריו השתמשו בסממניו של ז'נר זה במכתבים ובפתקים שהחליפו ביניהם. שלוש הדתות הגדולות, ובצִדן האלילות העתיקה והמודרנית, התנקזו אפוא אותה שעה בפועלו של ביאליק, ושיקפו את התמורות שחלו בעולם הרוח העברי במעברו מן הפוריזם של ספרות ההשכלה הקלסיציסטית אל הרומנטיקה והמודרניזם.

בפנייתם באותה עת של סופרי ישראל אל ז'נר ספרותי כדוגמת המקמה התגלם הרעיון החסידי של "להוציא בלעם מפיהם": להחזיר

- www.zivashamir.com -

למקור ישראל רעיונות וצורות ביטוי מתרבות ישראל שנבלעו בלועם של גויים. משראה ביאליק, דרך משל, כי ספרו של אברהם שלום פרידברג *זיכרונות בית דוד* (הוצאת אחיאסף, ורשה 1893 - 1897, עיבוד לחיבורו הגרמני של צבי הרמן רקנדורף[11]) זוכה להצלחה ולפופולריות מרובות, הוא התחיל בחיבור אגדות דוד המלך. צריכה הייתה האגדה העברית להיבלע תחילה בלועם של גויים, כדי שסופרי ישראל יחליטו להחזירה לבית אביה. זה היה גורלם גם של ז'נרים אחרים כמו השיר הנבואי או המקמה, שנתאזרחו בספרות האירופית, ורק לאחר מכן חזרו אל הספרות העברית בלבוש חדש ומחודש, ברוח הזמן החדש.

מקורה של המקמה אמנם בתרבות האיסלאם, ולא בתרבות ישראל, אך אלחריזי "עִברת" אותו ו"גיירו כהלכה" עוד במאה השתים-עשרה. ואף זאת: ילדי ישראל ונעריו, ב"חדר" וב"ישיבה", למדו גמרא, אך לא למדו את סיפורי המקרא (את סיפורי המקרא הכירו מתוך פסוקים המשולבים בדברי חז"ל). רק משראה ביאליק כי למען ילדים בגרמניה ובמערב אירופה הוכנו ספרי איכות מאוירים, המספרים את סיפורי המקרא בלשון מושכת-לב, הכין ביאליק ספר כזה למען ילדי ישראל. שוב לפנינו דוגמה מובהקת של "להוציא בלעם מפיהם".

אין צריך לומר כי בעת היכתב "גן עדן התחתון" (1922), תקופה שבה התחילו הנאצים להשמיע דברים על טוהר הגזע ועל טיהור גרמניה מיהודים ומ"זרים", היה בעצם שילובן אלה באלה של אגדות ממקור ישראל ושל מעשיות טבטוניות משום אמירה חתרנית ואנטי-פוריסטית מובהקת. ביאליק התענג מן הסתם על ה"ברייה החדשה" שהפיק עטו מתוך תחכום והתחכמות.

באותה עת התחיל לחבר גם את הנוסח הראשון של יצירתו "אלוף בצלות ואלוף שום", שהיא כתב-סנגוריה נלהב על מעשי הכלאיים המורכבים, וממנה מתברר כי ללא בצל ושום (רמז למאכלים היהודיים, עתירי הבצלים והשומים, וליהודים בכלל) אין לתבשיל כל טעם. הבצל והשום, שאי אפשר לאוכלם כשלעצמם, משמשים תוספת חשובה לכל תבשיל, ובלעדיו הכול תפל. גם ניצשה דיבר על היהודים כעל השאור המתסיס את העיסה, ובעודו מאשים את תורת המוסר היהודית-נוצרית

כגורם שדיכא את תאוות החיים הדיוניסית, בו-בזמן הוא שיבח אנשי רוח יהודים כדוגמת ברוך שפינוזה, היינריך היינה ופליקס מנדלסון. בחיבורו *מעבר לטוב ולרע* הוא הביע את הרעיון המפתיע שלפיו אין העם היהודי אלא ה"גזע החזק ביותר, היציב ביותר, הטהור ביותר, מכל הגזעים החיים כיום באירופה". "גן עדן התחתון" הוא מפגן מרהיב - *tour de force* - של יסודות ממזרח וממערב, מתקופות שונות ומתרבויות שונות. ביאליק בעט כאן ברגל גאווה בכל דרישה פוריסטית, ובדרכי עקיפין אף לעג בה לתורת הגזע, המבקשת לראות בגזע הארי גזע עליון ולסלק את היהודים מאירופה.

במאמרו "שינוי ערכים" (נדפס בראשונה ב*הַשִּׁלֹחַ*, כרך ה, חוברת ב, אב תרנ"ח, תחת הכותרת "לשאלות היום"), לעג אחד-העם לרעיון "האדם העליון", והראה כי רעיונות בדבר אנשים יחידי סגולה מצויים במקורות היהדות למן קדמת דנא, וכי הרעיון הגרמני הוא וולגריזציה של רעיון עתיק יומין. גם ביאליק מראה כאן, מבלי לומר זאת מפורשות, כי הרעיון בדבר ארץ שפע, המעתירה על יושביה כל טוב כמן משמים, מצוי במקורות ישראל, וקרוי "גן העדן התחתון" (או "גן עדן התחתון" כפי שהוא נקרא ביצירה, ברוח העברית המשובשת במעשיות חסידים ובלשון יידיש). שילובו של רעיון יהודי עתיק יומין זה עם מוטיבים מאגדות האחים גרים ומאגדות לודוויג בכשטיין, שזה מקרוב באו, מלמד על מגמה אנטי פוריסטית, השמה ללעג ולקלס את כל תורות הגזע למיניהן.

בגנות הבטלה והבטלנות

דעות חתרניות ביצירת הילדים של ביאליק יש על כל צעד ושעל, אך נשאלת השאלה: מה טעם בחר משורר, שהיה רוב ימיו גם מורה ופדגוג (תחילה ב"חדר המתוקן" וב"ישיבה הגדולה" של אודסה, אחר כך בבית המדרש למורים מיסודה של "תרבות" באודסה, ובבואו לארץ לימד שיעורי אגדה בשלוחה התל-אביבית של האוניברסיטה העברית), להגיש לילדי ישראל אגדה על גן עדן של בטלנים, שבו כל השפע ניתן חינם אין כסף, ללא כל מאמץ ויגע? האם ביקש לעודד אותם להשתמט מלימודים

ולחיות בגן עדן של שוטים? את התשובה על שאלה טורדת זו ניתן כמדומה למצוא ביצירה הגרמנית לילדים "Die Fischreise",[12] פרי-עטה של שותפתו של ביאליק, האמנית תום זיידמן-פרויד, שהושפעה עד מאוד מן האגדה של לודוויג בכשטיין על ארץ זבת חלב ודבש - "Das Märchen vom Schlaraffenland" - כמשתמע מיצירתה המקורית.

לאחר שקיצרה ועיבדה את האגדה של לודוויג בכשטיין לצורך הכללתה בספרה Kleine Märchen, שאותו הוציאה בשנת 1921 בברלין,[13] הפשילה תום זיידמן-פרויד את שרוליה, וחיברה יצירה משלה על ארץ שפע דמיונית ואבסורדית שמעבר לים, שכל יושביה ילדים. גם ביצירה אגדית זו, שביאליק תרגמה בשם *מסע הדג*, לשם הוצאתה לאור בהוצאת "אופיר" הברלינאית, מתוארים רחובות עיר צבעוניים, רצופי בתים נאים המשופעים בכל טוב, נחלים יפים, גנים עמוסי פרי, שדות מניבים, ציפורים מצייצות, וכיוצא באלה פרטי מציאות היוצרים מציאות אוטופית של גן עדן תחתון - מין *locus amoenus* (מקום נעים) מרנין לב ומשיב נפש.

עם זאת, תום זיידמן-פרויד ביקשה להעניק לילדים יצירה בעלת ערכים פדגוגיים מובהקים, שאינם ניתנים לערעור, ועל כן הילדים במעשייה האוטופית שלה אינם מתבטלים לרגע. הם בונים וצובעים, קוצרים את השדה ואוספים את פרי הגן, לומדים בבית-הספר וחותרים בשעות הפנאי בסירה שעל פני הנהר המקיף את חבל הארץ הדמיוני. בסוף הרשימה נזכרים הילדים פרחי וזרחי, המשתקעים בקריאת סיפורי עלילה, והילד מיכאל, המשתקע בקריאת שירים. חלושי הכוח שבין דרי המקום יוצאים לטייל בכרכרה ברחובות העיר בין בתיה היפים והציוריים ("כְּחֻלִּים, אֲדֻמִּים וּטְלוּאִים"). ואכן, הנער - גיבור המעשייה המחורזת - מסכם את המסע, ומודה "כִּי טוֹבָה הָאָרֶץ הַחֲדָשָׁה, / כִּי טוֹבָה וּנְעִימָה עַד מְאֹד: הָאָרֶץ - גַּן עֵדֶן הִיא כֻּלָּהּ, / יָמֶיהָ - אַךְ שִׂמְחָה וָחָג, / וְאַשְׁרַי שֶׁבָּאתִי בִּגְבוּלָהּ - - -". הדברים בנוסח המתורגם מזכירים את תיאורי הארץ כגן-עדן, כפי שאלה מצאו את ביטוים ביצירות כדוגמת *אהבת ציון* של מאפו או "שלמה" של מיכ"ל.

תום פרויד כללה כאמור את המעשייה על Schlaraffenland

בעיבודה בקובץ האגדות הגרמני שלה לילדים Kleine Märchen שיצא לאור עוד לפני שנוסדה השותפות שלה עם ביאליק. בעיבודה היא הטילה במקור מיני שינויים והיסטים כדי להתאים את המעשייה לקהל-קוראים צעיר. כך, למשל, היא פסחה כמובן על אחד החיוויים שבמקור, שלפיו בארץ השפע רשאים בעלים שנשותיהן נמאסו עליהם, מחמת זִקנה וכיעור, להחליפן בנשים צעירות ויפות, ועוד לקבל עודף בתמורתן (וגדעון טורי, במאמרו הנ"ל, מפנה את תשומת לבו של הקורא לכך שהכלל המיזוגֶני הזה, הנהוג ב-Schlaraffenland, אינו מאוזן מִבחינה מגדרית: הוא חל על גברים שנשותיהם הזקינו, אך אינו חל על נשים שבעליהן הזקינו). ובמאמר מוסגר: דווקא בשירו לילדים "בנכר" הסגיר ביאליק סוד ביוגרפי מוצנע. בגלוי מתאר שיר זה את הלולב והאתרוג המיותמים במוצאי חג הסוכות, ובסמוי - הוא מתאר גבר ואישה מזדקנים, כדוגמת ביאליק ורעייתו, הישֶנים ב"סוכה" (ולא במשכן הקבע שלהם), בדרך נדודיהם ב"מִדבר העמים", והם כבר זקנים וכעורים "וְרֵיחָם פָּג, / מַרְאֵיהֶם נָמַר וְהוֹדָם נִפְגָּם".

גם ביאליק התאים את המעשייה המחורזת "גן עדן התחתון" לילדים, בהכניסו לטקסט פרטי מציאות ילדיים, שחלקם "גלותיים" וחלקם "ארץ-ישראליים". כך, למשל, מסופר כי הברד בארץ השפע מעורב בשקדים וצימוקים, מאכלם של ילדי ישראל במזרח אירופה: "וְהַבָּרָד - גַּרְגְּרֵי נֹפֶת מְתוּקִים, / מְעֹרָבִים בִּשְׁקֵדִים וּבְצִמּוּקִים, / כָּל אוֹכְלֵיהֶם יִזְכְּרוּ טַעֲמָם / עַד יְצַמַּח לָהֶם שָׂפָמָם". "שקדים וצימוקים" ("ראָזשינקעס מיט מאַנדלען", כבשירי הערש ביידיש) נחשבו בתפוצות הגולה למאכל תאווה, פרס שהורים יהודיים מן הנוסח הישן נהגו להבטיח לילדיהם אם יעשו חיל בלימודיהם ב"חדר". בתיאורי גן העדן התחתון בילקוט שמעוני נזכר נהר שבו זורם יין, אך ביצירה לילדים הוחלף היין בדייסה. האמירה ההומוריסטית "עַד יְצַמַּח לָהֶם שָׂפָמָם" מלמדת שקהל היעד של אגדה זו הוא קהל-קוראים ילדי, שעדיין לא עלתה חתימת שפם על פניו, ועל כן מאזיניו התמימים מוכנים להאמין לכל הגוזמאות בדבר ארץ שפע המעניקה ליושביה עינוגים אין ספור, ואף לומר על הסיפור "אמן" (גם מלשון 'אמונה').

- www.zivashamir.com -

בבואה לכתוב את גרסתה האישית לסיפור גן-העדן השופע של בכשטיין, הפכה תום פרויד את חיי הבטלה הנעימים שבמקור הגרמני לאוטופיה סוציאליסטית - לחיי עמל נעימים, חסרי דאגת ממון, שבהם כל אדם עובד לפי יכולתו ומקבל לפי צרכיו ("לֶחֶם וּמָזוֹן לַכֹּל - מִי רָעֵב יָבֹא וְיֹאכַל, / אֵין רוֹדֵף עוֹד אַחֲרֵי הַשָּׂכָר, / אֵין דַּאֲגַת מָחָר. / שַׁעֲשׁוּעִים וְנַחַת וְעֹנֶג לָאִישׁ בַּעֲבוֹדָתוֹ" וגו'). ביאליק לא חשש להביא לפני ילדים יצירה שכולה בטלנים ואוכלי ולחם חסד, ביודעו שילד לא יקנא בבטלנים אלה היושבים בפה מפהק ובחיבוק ידיים, וירצה לנהוג כמותם. קרוב לוודאי שקוראים ילדים ילעגו לבטלנים אלה, יתבוננו במחדליהם ויבינו ש"לא זה הדרך".

למעשה, "גן עדן התחתון" הוא גרסה יַלדית של שירו הסַטירי המוקדם של ביאליק "ישני עפר", שבו מתוארת עיר שקפאה באמצע מהומת היום ונותרה קפואה עד עצם היום הזה. יצירתו המוקדמת של ביאליק פותחת במילים "אַגָּדָה בְּדוּיָה מְסֻפֶּרֶת", אך בהמשך נזכרים בה פרטים קונקרטיים מחיי ביאליק, כגון תגובה על מאמר ביקורת קטלני שפרסם נגדו המבקר אלכסנדר בראגין באביב 1895. כבר בשיר מוקדם זה לועג ביאליק לבטלנים, ובמיוחד לעשירים שבהם, הישנים בין ארוחה לארוחה: "אַךְ לֹא לְעוֹלָם שְׁנַת מְנוּחָה, - / רַק בֵּין אֲרֻחָה לַאֲרֻחָה / יַחְלִיפוּ שְׁרִירֵי בִּטְנָם כֹּחַ. / וּמִן הַשֵּׁנָה אֶל הַסְּעֻדָּה / מִמְּנָה שֵׁנִית אֶל מִטָּה רְבוּדָה / יְקַלְּעוּ, הָהּ, מִבְּלִי מָנוֹחַ. / לֹא טוֹב גַּם חֵלֶק הַמְעֻנָּגִים - / עֲמֵלִים הֵמָּה כָּל הַיָּמִים / בְּזֵעַת אַפָּם יֹאכְלוּ דָגִים / וּבְעָמָל - אַוָּזִים מְפֻטָּמִים. / וּבְאָכְלָם בְּטֵלִים מִתַּרְדֵּמָה - / הֲיֵשׁ בָּאָרֶץ טוֹבָה שְׁלֵמָה?". המספר נאלץ להודות שגם התארח בעיר רדומה זו, ואף הוא שבע נחת בצל התרדמה והסטגנציה ("לֹא יוֹם, לֹא יָמִים, לֹא שָׁנָתַיִם - / זְמַן רַב מְזֻהֶּה בָּהּ יָד חָבַקְתִּי / עַל דִּבְשָׁהּ חֻלָּבָהּ הִתְעַנַּגְתִּי, / עַל דְּבַשׁ בַּטָּלָה וַעֲצַלְתַּיִם").

ביאליק כיוון אפוא את דבריו כך שתיאורי הבטלנים המפהקים מחוסר-מעש יעוררו אצל שומעיהם שחוק ולגלוג, ולא חשש שמא יבינו הילדים את דבריו שלא כהלכה ויטעו בכוונתם, הגם שהדברים מסופרים בנחת, באירוניה טובת-לב ודקה כמחט, ולא באירוניה דנוטטיבית מרירה, כבדה וקהה כקרדום. דומה יחסו של המחבר המובלע אל בטלני גן

העדן התחתון כיחסו של המשורר הקלסיציסט האנגלי אלכסנדר פופ אל בלינדה האריסטוקרטית, גיבורת יצירתו הסטירית הנודעת "אינוס התלתל" (*The Rape of the Lock*), שמשובותיה מעוררות בקורא לעג קל, ולא תיעוב ושנאה. כך השפיעה הסטירה המעודנת והמרומזת של אלכסנדר פופ על הקהל האנגלי של ראשית המאה השמונה-עשרה הרבה יותר מהסטירה הקודרת והמקברית של ג'ונתן סוויפט "הצעה צנועה" (*A Modest Proposal*), מאותה תקופה עצמה, שכבמיטב המסורת של הסטירה הג'ובנלית לא בחלה בתיאורים בוטים ומבחילים, המהפכים את מעיו של הקורא.

אך אין לטעות: יחסו של ביאליק לתופעות של בטלנות ופרזיטיות היה חד-משמעי. אפילו ב"שיר העבודה והמלאכה", הבנוי במתכונת של שירים בלשונות אירופה, המברכים על הלחם ומודים לבורא עולם, הוא שואל "לְמִי תוֹדָה, לְמִי בְּרָכָה?" על הלחם והחלב, ותשובתו: "לָעֲבוֹדָה וְלַמְּלָאכָה!". את ילדי הארץ חינך אפוא ביאליק בשיר זה שלא לסמוך על חסדי שמים ושלא לחכות למן משמים, אלא להוציא לחם מן הארץ בזיעת אפיהם. גם ב"גן עדן תחתון" הכוונה אינה מוטלת בספק: סופו של השיר מלמד שהכול אינו אלא סיפור אגדה, וכי רק פתאים יכולים להאמין לגוזמאותיו של המגיד ולומר עליהן "אמן". למעשה, רמזים לאבסורד זרויים בסיפור מלכתחילה, כי הוא מתחיל בתיאורים מלאי פרדוקסים מילוליים, כגון "רְאִיתִיו וְלֹא אֶזְכֹּר מָתַי, / הַבַּלַיְלָה אִם בַּיּוֹם, / הַבְּהָקִיץ אִם בַּחֲלוֹם. / עִוֵּר רָאָהוּ וְאֵלָיו לֹא קָרָב, / קְטֵעַ בָּא בְּשֶׁעָרָיו, / גִּדֵּם פָּתַח דְּלָתָיו, / וְאֵלֶם סִפֵּר לִי כָּל זֹאת בְּשִׂפָתָיו. / מִי חֵרֵשׁ יָסוּר הֲלֹם, / יֵשֵׁב וְיִשְׁמַע וְיַקְשִׁיב דֹּם". ובמאמר מוסגר: מקום אבסורדי זה, שהוא בבחינת "לא ביום ולא בלילה", קרוב ברוחו ליצירתו הפנטסטית של יעקב כהן "בלוז", שגם היא הושפעה מאגדות חז"ל ומאגדות גרמניות גם יחד, המתארת עיר אגדית נסתרת, שתושביה בני אלמוות, אך הם מקיפים עצמם בחומה, לבל יחדרו לעירם חידושים ותמורות, ולבל ידלוף ממנה אל העולם החיצון סוד חיי הנצח.

ביצירתו "גן עדן התחתון" הקפיד ביאליק, כדרכו, הקפדה יתרה ב"ייהודם" של פרטי המציאות המשולבים ביצירה הגרמנית, כדי

- www.zivashamir.com -

להתאימם לקורא העברי - התמים והמתוחכם כאחד. כך, למשל, הוא שילב בשיר את חגי ישראל ("וְכָל-שֶׁכֵּן לְפוּרִים וּלְחַג הַשָּׁבוּעוֹת"), אולי במחשבה שיצירה זו תילמד, או תבוצע, בבית הספר העברי בחג הפורים, כמין מסכת משעשעת, או בחג השבועות, שבו נאכלים מאכלי חלב. מאחר שגן העדן, השופע חלב ודבש, מצוי לפי האגדה "בין נהר פרת ונהר חידקל", הזכיר ביאליק ביצירתו על גן העדן התחתון את הטופוגרפיה האגדית ש"מִמִּצְרַיִם וְעַד אֲרַם נַהֲרַיִם", הנקשרת למחוזות שמהם יצאו בני-ישראל אל הארץ המובטחת, ארץ זבת חלב ודבש. היצירה פותחת בנוסחה המוכרת מהגדה של פסח ("גַּן-עֵדֶן הַתַּחְתּוֹן מִי יוֹדֵעַ? / גַּן-עֵדֶן הַתַּחְתּוֹן אֲנִי יוֹדֵעַ"),[14] והיא מסתיימת ב"אָמֵן וְאָמֵן". נוסחת הפתיחה ונוסחת הסיום מעניקות ליצירה אופי של הגדה (=אגדה) שהמגיד מספרהּ לפני קהל מאזיניו בבית המדרש (התנור, הנזכר כאן, הוא מקומם הטיפוסי של בטלני בית-המדרש בעיירה היהודית).

גם המאגיה של הלשון העברית עושה בלהטים, ובמעבר מן הנוסח הגרמני לנוסח העברי מתחוללים באגדה שלפנינו נסים ונפלאות. בעוד תום פרויד מתארת עץ עמוס בבגדי חמודות ומצרפת למעשייה תמונה של ענפים המצמיחים מלבושים, שירו של ביאליק מתאר מקום, שבו **ענפי** העצים הם במשתמע **בדים** (= ענפים, אריגים), ועל כן הם עמוסים בגדי שש ותכלת וארגמן:

עֵצָיו מוֹצִיאִים בְּגָדֵי צִבְעוֹנִים,
מִינִים מְמִינִים שׁוֹנִים,
שֵׁשׁ וּתְכֵלֶת וְאַרְגָּמָן,
מַעֲשֵׂה יְדֵי אָמָן;

השימוש המרומז וה"מרחף" בכפל-משמעיה של המילה "בדים" (מבלי שמילה זו תיזכר בטקסט במפורש) הוא כעין "הצדעה" משועשעת לחוקי הז'נר של מקמה, המחבבים להטוטי לשון בכלל, ומילים הומונימיות והומופוניות בפרט. גם האפיתט "מַעֲשֵׂה יְדֵי אָמָן", המסיימות תיאור זה, והמילים "אָמֵן וְאָמֵן", המסיימות את המקמה, נועדו להזכיר לקוראים

ולמאזינים שאמנות ואמונה מאותו שורש נגזרו, וכי הקהל התמים, או קהל הילדים, המאזין למעשייה מפי המגיד, מאמין באמונה תמימה למציאות האוטופית המוצגת לפניו. מאחורי גבו של המגיד עומד המחבר המתוחכם, ומחליף קריצות עין עם הקורא המתוחכם, על חשבון תמימותו של קהל המאזינים, שהוא בבחינת "פתי מאמין לכל דבר". בו בזמן, הוא מעורר שאלות פילוסופיות עמוקות בדבר ייצוגה של המציאות באמנות.

האם חבל הארץ האוטופי - גן עדן התחתון - משתרע במזרח הקדום או במזרח אירופה? כבר הראתה לאה גולדברג כי הנערה העיירתית, גיבורת שירו של ביאליק "בין נהר פרת ונהר חידקל", השולחת את הדוכיפת להביא לה את חתנה מן המרחקים, מעצבת בדמיונה את תמונת המזרח, כפי שנטוותה בדמיונה בסיוע סיפורי עם וציורי "מזרחאות" בבית הכנסת.[15] גם כאן עירב ביאליק סיפורי אגדה על ארץ-ישראל, שסופרו על ידי משולחים בבתי הכנסת ובבתי המדרש, עם פרטי מציאות גלותיים. מצד אחד, לפנינו כאמור סיפור המתרחש כביכול באזור הסהר הפורה - בארץ זבת חלב ודבש - שבה לכל שפל ידיים מוציאים מוניטין ממצרים ועד ארם נהריים. כאן משתלבת גם האגדה שלפיה "עתידה ארץ ישראל שתוציא גלוסקאות" (שבת ל ע"ב),[16] העולה בקנה אחד עם תיאורה של הארץ הדמיונית ("וְעוּגוֹת בְּכַרְכֹּם וּגְלֻסְקָאוֹת, / רַכּוֹת, חַמּוֹת וְנָאוֹת, / גְּדֵלוֹת שָׁם בְּכָל הַשָּׁעוֹת, / וְכָל-שֶׁכֵּן לְפוּרִים וּלְחַג הַשָּׁבוּעוֹת"). מצד שני, לפנינו פרטי מציאות "גלותיים", כגון דמות המגיד האופיינית לבתי-הכנסת ולבתי-המדרש בתפוצות הגולה, או אזכורם של "שקדים וצימוקים" או של "תנור וכיריים", האופייניים אף הם למציאות הגלותית.

אין זאת כי ביאליק הכליא כאן תופעות אחדות של פרזיטיות יהודית, מהן גלותיות ומהן ארץ-ישראליות. ביצירתו יצא חוצץ נגד אלה ואלה. ביאליק חיבר את תרגומו-עיבודו "גן עדן התחתון" במלאת שנה לרצח ברנר - ידידו הצעיר של המשורר והלוחם הגדול ביותר נגד תופעות של גרירת הבטלנות היהודית הטיפוסית לארץ-ישראל. חידה היא כיצד לא הזכיר ביאליק במילה אחת את מותו המחריד של רעהו, אף אפשר שאגב כתיבת "גן עדן התחתון" נזכר ביצירותיו המתארות את

הפער העצום שבין חזון למציאות, שהתגלה לעיני ברנר סמוך לעלייתו ארצה. ברשימה שפרסם ברנר באותה שנה שבה עלה ארצה - שנת תרע"ט - מתוארים רשמיו שביקר בארץ וראה שם "הכול": "ראָה את השדות הנעבדים מכבר, ובידי לא יהודים [...] ראה את ירושלים המתה והמנוולת בבטלניה ובחולייה [...] וראה את המשכילים הפועלים הבודדים במושבות, היושבים אל העקרבים במחסור ובעצלות [...] ואת טיבם של 'החלוצים', ילידי חוץ, המובאים שניים-שניים באוניות הרוסיות והאוסטריות להיות לבָרות לשְני הקדחת התמידית וכל תחלואי הארץ".[17]

ברנר ראה ביישוב בארץ גטו יהודי בטלני ומלא תִפלות, העוסק בפשיטת יד מתמדת. ביקורת על הפרזיטיות היהודית המתגלה במפעל הציוני הרופס, שהחל אז להכות שורש בארץ. לא חסרו תיאורים שמתחו ביקורת קשה על הפרזיטיות היהודית בימי העליות הראשונות, למן תיאוריו של אחד-העם על הנעשה במושבות הברון במאמרי "אמת מארץ ישראל" שלו, ועד לתיאוריו של ברנר ב"מכאן ומכאן". ואולם, לא חסרו גם תופעות של פרזיטיות יהודית באירופה, והאחרונה שבהן, שבתוכה שרוי היה ביאליק בעת חיבור "גן עדן התחתון", נקשרה במרכז העברי בברלין בין השנים 1921 - 1924, שנתהווה תודות לפעילותו הענפה של המו"ל והמֶצֶנָט אברהם יוסף שטיבל, שתמך בספרות ובסופרים, והעסיק רבים מהם בהוצאת הספרים שהקים בברלין.[18] בזכות תמיכתו של שטיבל רוב מניינה ובניינה של הספרות העברית ישב בברלין: אחד-העם וברדיצ'בסקי, ביאליק וטשרניחובסקי, פיכמן ושטיינברג, עגנון והזז, יעקב כהן וא"צ גרינברג ועוד. בתוך הרפובליקה הספרותית, שנוצרה בברלין בשנים אלה, בלטה קבוצה של חוקרים צעירים במדעי היהדות, ובהם גרשם שלום, מרטין בובר ושמעון ראבידוביץ, שליקטו את אוצרות הקבלה והחסידות והוציאו אותם לאור.

בתנאי ההיפר-אינפלציה ששררו בברלין בשנים אלה, אפשרה המשכורת ששילם שטיבל לסופרי ישראל בדולרים תנאים של "גן עדן תחתון". דא עקא, בשנת 1924 עלו עסקיו של שטיבל על שרטון, וכל הספרות העברית עזבה את ברלין, בדרכה ארצה או לארצות המערב. בשירו "גן עדן התחתון" ביאליק לגלג בטוב לב על סופרי ישראל

(ובכללם הוא עצמו), שנהנו מקרן השפע של שטיבל. ייתכן ש"גן עדן תחתון" הוא מניפסט מרומז, הקורא לחבריו הסופרים לעזוב את גרמניה היפה והמפתה, ולשים פניהם לארץ דלה וצחיחה, שהיא ארצם. בכל גרמניה ראה אז ביאליק כעין מלכודת דבש, וניבא כי לא ירחק היום ושואה תבוא על יהודי גרמניה.[19]

אכן כי כן, גם הרעיון הציוני חבוי כאן בין השיטין. גן העדן מתואר בשירו של ביאליק בסדרה של משפטי תיאור, בלא התרחשות עלילתית. כך נהג גם ביצירתו הגדולה "מתי מדבר", שבה כלולה סדרת תיאורים אפיים, אך באין עלילה. שמואל טרטנר, בספרו *מכל העמים* (2010), מראה כי בדרך זו רומז ביאליק שאין החזון ההרצלאי, כפי שהוא מצטייר ברומן האוטופי שלו *אלטנוילנד*, אלא עוד אגדה אחת, וכי הרצל מצטיין בדיבורים ולא במעשים.[20] גם סופו של השיר "גן עדן התחתון", הבא לאחר סדרת התיאורים, מלמד שהכול בדיון, סיפור אגדה, ולא אמת לאמִתה. גם הרומן האוטופי של הרצל *אלטנוילנד*, מול מאמרי "אמת מארץ ישראל" של אחד-העם אינו אלא סיפור אגדה, אך הקהל אינו מבקש אמת. הוא רוצה שיספרו לו אגדות וחזיונות, ועל כן המסַפר כסוחר זריז וממולח, ממהר לספק את מאוויי הקהל, "מוכר" לו אגדות, וממהר לבקש תמורה בעבור "הסחורה". סוף סוף, הוא טרח ועבד, בניגוד לבטלנים המתוארים בשירו.

את מאמרו הידוע "הלכה ואגדה" סיים ביאליק באמירה מפתיעה, השוברת את כל הציפיות. לאחר שקשר כתרים אין-ספור לאגדה, ורמז שהיא מקור השירה (בעוד שההלכה היא מקור הפרוזה), ולאחר שעורר בקורא הרהורים מוצדקים בדבר היות המשורר איש אגדה במובהק, לפתע מתברר כי הוא, ביאליק, כמֵהַ דווקא להלכה, למצוות "עֲשֵׂה", וכי הוא מצדד בעבודה קשה ומאומצת, ולא בדברי פיוט ואגדה בלתי מחייבים:

> החזיונות הנשגבים של ישעיה השני העירו את הלבבות, ואולם כשהגיעה שעת הבנין, היו שני הנביאים שבין הבונים - חגי וזכריה - האחרונים לנבואה והראשונים להלכה, ואלה שלאחריהם - עזרא וסיעתו - לא היו אלא בעלי הלכה בלבד.
> בואו והעמידו עלינו מצוות!

יוּתַן לנו דפוסים לצקת בהם את רצוננו הנָגָר והרופס למטבעות מוצקות וקיימות. צמאים אנו לגופי מעשים. תנו לנו הרגל עשייה מרובה מאמירה בחיים, והרגל הלכה מרובה מאגדה בספרות. אנו כופפים את צווארנו: איה עול הברזל? מדוע לא תבוא היד החזקה והזרוע הנטויה?

"בשעה זו" של "בניין בית שלישי", טען ביאליק במאמר זה, דרושות ידיים עובדות בכל פינה ופינה, ואין הדעת פנויה לדברי אגדה מהנים ובלתי מחייבים. זהו גם המסר העולה מ"גן העדן התחתון": דברי אגדה, יפים ככל שיהיו, אינם אלא דברי אגדה, ובאגדות הכול מותר, וניתן אף להתבטל בלי ייסורי מצפון. לא כן "בחיים האמִתיים", שבהם אדם נאלץ להוציא את לחמו בזיעת אפיו, ואפילו המשורר (איש הפיוט וההגדה הבלתי מחייבים) עובד לפרנסתו ומקבל את שכרו. ובל נשכח, דווקא המשורר איש הרוח הוא היחיד ב"גן עדן התחתון" שעובד, ושאינו בוש לדרוש שכר, אף אינו מתבושש לגבות את המגיע לו.

לפנינו ככלות הכול יצירה המציגה את גן העדן של הבטלנים כמלכודת דבש מסוכנת, שעלולה לאכול את יושבי הגן ולהפוך להם את חייהם הנינוחים לגיהנם. ככלות הכול, זוהי גרסה פיוטית-ילדית לאגדה הסרקסטית "שור אבוס וארוחת ירק", שביאליק חיברה ממש באותה עת למען בני הנעורים וקהל הקוראים הבוגר. כאן וכאן מראה ביאליק כי צריך להיחלץ מגן העדן המלא כל טוב, או מבית הטבָּח המלא כל טוב, ולהימלט ממנו מבעוד מועד. מוטב להסתפק בארוחה דלה, כזו שאינה ניתנת בחסדי שמים או בחסדי זרים. כאן וכאן הסביר בעקיפין ביאליק מדוע בחר לעזוב בירה מעטירה כמו ברלין, ולבנות את ביתו בעיר קטנה ופרובינציאלית שבתיה הקטנים הלכו אז ונבנו. ככלות הכול, המקמה האירונית של ביאליק על ארץ השפע והבטלה אינה אלא שיר הלל לעבודה ולמלאכה.

הערות לפרק השביעי:

1. על השותפות עם בני הזוג זיידמן-פרויד ועל הוצאת "אופיר", שעלתה על שרטון ורוב תכניותיה לא נתממשו, ראו בספרו של אוריאל אופק *גומות ח"ן*,

פועלו של ביאליק בספרות הילדים, תל-אביב 1984, עמ' 77 - 86. בהוצאת אופיר יצאו *ספר הדברים* (1922), ובו ציוריה של תום זיידמן-פרויד ושיריו הקצרים של ביאליק, קובץ האגדות *עשר שיחות לילדים* (1922), והפנטזיה *מסע הדג* (1924), ספרה של תום זיידמן-פרויד בתרגום ביאליק. בארכיון ביאליק מצוי גם פרסום של ספר שירי עם לילדים, פרי עטו של ביאליק, שאמור היה להידפס בלווייתי ציוריה של תום זיידמן-פרויד, אך הספר לא יצא לאור, אף שהציורים הוכנו.

2. *מעגלי קריאה*, חוברת 17, חיפה, אדר תשמ"ח, עמ' 17 - 30. נוסח אנגלי, שונה בהדגשיו מן הנוסח העברי, עומד להידפס במהדורה השנייה של ספרו האנגלי של גדעון טורי (Gideon Toury) *Descriptive Translation Studies and Beyond*.

3. לידידו, הסופר מרדכי בן-עמי, הציע ביאליק לתרגם סיפורים לילדים מספרות העולם "ובלבד שתייהד אותם" (*איגרות ח"נ ביאליק*, כרך ב, עמ' כב); ראו גם איגרת לעורכים ח"פ ברגמן וש"ח ברכוז (שם, עמ' יב).

4. Herman Pleij, *Dreaming of Cockaigne: Medieval Fantasies of the Perfect Life* Translated by Diane Webb. New York: Columbia University Press, 2001. בווריאנטים אחדים של סיפור ארץ השפע והבטלה, מסתובבים חזירים צלויים עם מזלגות בפיהם, כדי שבני הארץ יוכלו לאוכלם, האווזים הצלויים עפים היישר לפה, היין מצוי בשפע, מזג האוויר נעים, והנאות המין והיצר זמינות אף הן ללא כל הגבלה.

5. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* Trans. W. R. Trask, New York 1953, pp. 183-202.

6. ברשימתו "אורות", *כתבי מ"י ברדיצ'בסקי*, כרך המאמרים, תל-אביב תש"ך, עמ' רסא.

7. אחדים משירים אלה לעת-מצוא מצוטטים בספרו של חיים באר, *גם אהבתם גם שנאתם*, תל-אביב 1992.

8. נורית גוברין (1968). נדפס שוב בספרה *קריאת הדורות: ספרות עברית במעגליה*, כרך א, תל-אביב 2002, עמ' 369 - 397.

9. יהודה רצהבי, "אלוף בצלות לאור המחברת העברית", בתוך: *מאסף: מוקדש ליצירת חיים נחמן ביאליק*, בעריכת הלל ברזל, רמת גן 1975, עמ' 272 - 287.

10. במכתב של ביאליק לשמעון ראבידוביץ מיום 25.10.1922, הכלול בספרו של ראבידוביץ *שיחותיי עם ביאליק*, תל-אביב 1983, עמ' 102.

11. את דרכו התחיל אברהם שלום פרידברג בתרגומו-עיבודו של חיבורו הגרמני הפופולרי של צבי הרמן רקנדורף (Hermann Reckendorf) *מסתרי היהודים* (Geheimnisse der Juden), ובהדרגה הפכו התרגומים והעיבודים ליצירות מקור. עלילות הסיפורים באגדות *לבית דוד* לקוחות ממסורת האגדה היהודית, מסיפורי המקרא דרך אגדות התלמוד ועד לימי הביניים.

12. Berlin, Peregrin (1923); *מסע הדג*, הוצאת אופיר, ברלין 1924.

13. Tom Freud, *Kleine Märchen* Nach Hans Christian Andersen,

- www.zivashamir.com -

Ludwig Bechstein und den Brudern Grimm, Berlin 1921.

14. ראוי לזכור ולהזכיר כי הבית הראשון בשירו של ביאליק "הבְּרֵכה" פותח במילים "אֲנִי יוֹדֵעַ יַעַר, וּבַיַּעַר / אֲנִי יוֹדֵעַ בְּרֵכָה צְנוּעָה אַחַת", ומסתיים במילים "וְאֵין יוֹדֵעַ מַה-בִּלְבָבָהּ".

15. לאה גולדברג, *האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה*, בעריכת א"ב יפה, תל-אביב תשל"ו, עמ' 49.

16. במדרש אגדה אחר נדרש שבארץ-ישראל "עתידה חיטה שתיתמר כדקל ועולה בראש ההרים" (כתובות קיא ע"ב), ועל יסוד מדרש זה תיאר ביאליק את המזרח בדמיונה של הנערה העיירתית התמימה במילים "בֵּין נְהָר פְּרָת וּנְהַר חִדֶּקֶל / עַל-הָהָר מִתַּמֵּר דֶּקֶל".

17. על תיאורי ארץ-ישראל של ימי העלייה השנייה ביצירת ברנר, ראו בספרה של עדה צמח, *תנועה בנקודה: ברנר בסיפוריו*, תל-אביב 1984, עמ' 55 - 74.

18. על א"י שטיבל, האיש ופועלו, ראו בספרה של דניה עמיחי-מיכלין, *אהבת א"ש - אברהם יוסף שטיבל*, ירושלים 2000.

19. "על האוניברסיטה העברית" (הרצאה במסיבת עיתונאים מטעם האוניברסיטה העברית, ירושלים, ט"ו באייר תרצ"ג): "הם רוצים לעשן ולהבריח אותנו מתוך כל הסדקים והחורים שנחבאנו שם, הם רוצים להמית אותנו מיתת בצילים ולהוציא אותנו מכל הקנים במזימת כליה גמורה". על עלייתו של היטלר לשלטון, אמר ביאליק במאמר זה: "השואה באה לפתע פתאום כל כך". התפרסם בהארץ, 24.5.1933. התפרסם שוב: *דברים שבעל-פה*, א, עמ' רכג-רל (תחת הכותרת "בשעה זו")

20. שמואל טרטנר, *מכל העמים: עיונים בשירה הלאומית של ח"נ ביאליק ונתן אלתרמן*, תל-אביב 2010, עמ' 69 - 70.

פרק שמיני

מהירות + יהירות = מתכון בטוח להידרדרות

"המכונית": תשובה למחדשים הפזיזים בתחומי הלשון, הפואטיקה והפוליטיקה

> אצלנו רגילים לזלזל ב"אץ קוצץ" של ר' אליעזר הקליר, מעמידים אותו לדוגמה של חוסר טעם, אבל ככל אשר אנחנו חודרים רואים אנו ומכירים כי אותו בעל "אץ קוצץ" היה ממעלה יותר גדולה בזמנו. [...] זאת קוצר ראות וסמיות עינים אם אנחנו חושבים חזיונות זרים וקולות זרים לרוחנו כסימן של חוסר כשרון. כמובן, הזרות איננה צריכה לחפות על העדר כשרון.
>
> מתוך הרצאה "על שירתנו וקבוצת משוררים" (תמוז תרפ"ז)

"זמנים מודרניים": המציאות של ראשית המאה העשרים

שירי הילדים של ביאליק מכילים לעתים קרובות פרטי מציאות גלותיים, מהוויי החיים של "תחום המושב", כגון ילד הנשלח ל"חדר" ללמוד תורה, אב השָב מן היריד, גדי המביא צימוקים ושקדים. חלק משירי הילדים שלו נטועים אמנם בחלל ובזמן שאינם ספציפיים, אך הרושם הכללי הוא רושם "גלותי" עממי, שהרי שירים אלה ברובם נוצרו בדרך נדודיו של ביאליק, בטרם עלותו ארצה, ומעוגנים בעולמו החווייתי של הילד בגולה. רק מיעוט מתוך שירי הילדים של ביאליק, שנכתבו בארץ-ישראל (כגון "שיר העבודה והמלאכה", "בגינת הירק", "המכונית"), אינם משקפים הווייי גלותי, אך גם לא ארץ-ישראלי במובהק. עלילת שירים אלה יכולה להתרחש בכל זמן ובכל מקום, ולאו דווקא בארץ-ישראל של ראשית שנות השלושים - תקופת היכתבם של שירים אלה.

- www.zivashamir.com -

בבואו לארץ-ישראל, ולמעשה עוד קודם לעלייתו ארצה, העסיק ביאליק את עצמו בסוגיַת חייהם הקצרים של הז'נרים העממיים שיצר ב"שירי העם" ובשירי הילדים שלו. שירים אלה, הן בשל ההוויי המשתקף בהם, הן בשל אוצר המילים "המיושן" שלהם, ובמיוחד בשל הריתמוס המלעילי "האשכנזי" שלהם, נדונו לפי דעתו לכלָיה עוד בטרם התפשטו ברבים והשתגרו בפי כול.[1] על כן השתדל ביאליק להוסיף על השירים הקיימים גם שירים חדשים, המציבים משקל-נגד לקודמיהם "הגלותיים". כך כתב פזמון ארץ-ישראלי על החיים המתחדשים במושבה ובכפר ("לבנות שפיה"), שיר-ריקוד ססגוני, בהטעמה ארץ-ישראלית, המשקף את קיבוץ הגלויות בעשור התל-אביבי שלו ("בגינת הירק"), או פזמון מודרניסטי מן המציאות הכרכית המודרנית, העושה שימוש באוצר מילים חדשני ובהטעמה ארץ-ישראלית ("המכונית").

בפזמון "המכונית" מנה ביאליק את שבחיו של הכלי הטכנולוגי החדיש, אך גם הזהיר מפני פגעיו. אגב פירוט היתרונות של המכונית המודרנית וחסרונותיה, שועט השיר קדימה, במקצבים רהוטים ובמצלולים עשירים, בכעין *tour de force* של משורר בשל ובטוח בכוחו וביכולתו, היודע לעשות בחומרי המציאות, במילים ובמקצבים, כרצונו.

בעבור הילד, שיר זה מכיל יסודות של שיר דידקטי, המלמד זהירות בדרכים ותבונה בנהיגה ובהתנהגות. כמו שירים אחרים בקובץ שירי הילדים של ביאליק - "פרש", "אופניים", "סחרחרת" ועוד - אפשר לראות בשיר זה גם שיר-משחק, שבו מפגין הילד את שליטתו בכלי הצעצוע, שבו הוא שועט קדימה. משמע, שיר זה עשוי להיתפס כאחד מאותם שירים פרֶבֶליים (על-שם המחנך ומייסד גן-הילדים Friedrich Fröbel, 1782-1852), שירי-משחק עמלניים, שבהם הילד מפתח את כישוריו המוטוריים והקוגניטיביים, מתנסה בהפעלת כישוריו, שריריו וחושיו כהכנה לחיים. לחלופין, שיר הילדים "המכונית" איננו שיר משחק, כי אם מונולוג הגותי ורציני, המושם בפי דובר חיצוני, נציגו של העולם הבוגר, המזהיר את הילד (ובמקביל, את הצעירים בתחומי הפואטיקה והפוליטיקה) ומאלפו פרק בהלכות התנהגות בדרכים - בכביש ובדרכי החיים.

תשובה ל"צעירי" המשוררים

הצד המשחקי שבשיר "המכונית" אינו אלא "הסיפור הפשוט" שלו, ולמעשה לפנינו שיר שנועד גם למבוגרים. שיר-הילדים "המכונית" אינו רק תגובה של משורר מהפכן ושמרן כאחד לחיים המודרניים, המתהווים מול עיניו בכרך האירופי והארץ-ישראלי, אלא גם לפואטיקה המודרניסטית, שקולה נשמע אז ברמה. מתוך שיר מכַני זה, מרמז המשורר לצעירים - שעיקר חידושם בתחומי הפואטיקה התבטא בשימוש רהוט במצלולים מפתיעים ובמקצבים מכניסטיים - שגם משורר מזדקן כמוהו, שאת עיקר יצירתו כתב מתוך היענות לכללי הפואטיקה הרומנטית-האישית-החווייתית, מוכן ויכול לנסות כוחו בשיר מודרניסטי, אף להפגין בו יכולת של רב-מג.

לא במקרה בחר ביאליק לשם ניסיונו המודרניסטי המובהק ביותר בנושא מכניסטי מודרני, המייצג את חידושי הטכנולוגיה המתקדמים ביותר של ראשית שנות השלושים - זמן כתיבת השיר ופרסומו. הנושא הטכנולוגי אִפשר למשורר ליצור איזון גמור בין התוכן לצורה: להעמיד שיר על כלי מכַני, הכתוב במקצבים מכַניים רהוטים; להעמיד שיר על אובייקט דומם ומנוכר (הגם שיש לו "חיי נפש" משלו), המעוצב עיצוב חיצוני ואימפרסונלי-כביכול. בין הניסיונות המודרניסטיים הראשונים בשירה העברית יש שני שירי רכבת, העושים שימוש וירטואוזי במצלול ובמקצב: שירו של י' לרנר "פיח, פיח", ושירו של תלמידו א' שלונסקי "רכבת", שהושפע משירו של לרנר וניהל אתו דו-שיח סמוי.[2] ביאליק המשיך כאן אפוא מגמה של שירה "מכַנית" תרתי משמע, שהייתה עד לימיו בבחינת סטייה מדרך המלך. אין ספק ששיר כדוגמת "המכונית" סוטה מהדרך הכבושה והמקובלת בשירת ביאליק, ולמעשה אין לשיר זה אח ורֵע במכלול יצירתו.

אפילו בשיטת החריזה של שיר "המכונית" יש משום סטייה כלשהי מן המתכונת המקובלת בשירת ביאליק. נעשה כאן לעתים שימוש בחרוזים המסתמכים על צלילים אַלופוניים (צלילים דומים וקרובים זה לזה, כגון בחרוזים חפוז-יהרוס, מנהלת-פלד), המשַווה לשיר גוון מודרניסטי. אליהם מצטרפים גם חרוזים שצליליהם יוצרים

אמנם חרז מלא, אך מן הבחינה האורתוגרפית הם בולטים לעין בזרותם (כגון: תמלט-העת, גיא-פנַי). מאחר שלפנינו אחד השירים היחידים שביאליק שקל וחרז לפי ההטעמה הארץ-ישראלית המלרעית ולפי כללי הפונולוגיה "הספרדית", לפנינו אחד המקרים היחידים שבו חרז ביאליק מילה המסתיימת בטי"ת במילה המסתיימת בת"ו רפה (בשירו "גד גדיי" חורזת המילה "אשט" במילה "אשת", שבה הת"ו דגושה, וגם ב"בגינת הירק" החרוז "לחטוא - משפחתו" חורז טי"ת בת"ו דגושה, שהרי הת"ו הרפה בשירים ה"אשכנזיים" אינה חורזת בטי"ת). יצוין עוד שחרוזים כמו "והיא תמלט - בבוא העת" (בניגוד לחרוזים כגון "ירץ-פרץ" או "מנהלת-פלד", המזכירים בשינויים קלים את חרוזיה של שירת ההשכלה, החורזים לפי הטעמה אשכנזית וספרדית כאחת), חורזים אך ורק לפי ההטעמה הארץ-ישראלית המלרעית.

כביכול לפנינו שיר הלל לחידושי הטכנולוגיה, אך בו בזמן השיר עונה "אמן" לחידושים הפואטיים, שכבשו אז לעצמם מקום נכבד בשירה העברית. אולם, כשם ששיר זה מונה גם את פגעיה של המכונית, בצד שבחיה, כך הוא מקבל את החידושים הפואטיים המפליגים של המודרניזם וגם מסתייג מהם הסתייגות ברורה ומפורשת. המסר ה"אַרְס פואטי" של ביאליק בשיר זה כולל אזהרה מפני השימוש החפוז והבלתי אחראי בסגנון חדשני, שזה אך נוצר, שעלול לדרדר את הספרות לתהומות הבנליה, אף למחוק את הישגי הספרות בדורות עברו ולהשכיחם. בעקיפין נאמר כאן כי הנהג המנוסה יכול להוביל את רכבו אפילו על-פי תהום, ואף-על-פי-כן לנהוג בו בבטחה, אף לשמור על שלמותו ועל שלמות נוסעיו. הנהג הטירון, לעומת זאת, צריך להיזהר בהגה ולהבין כי חיים ומוות בידיו (למילה "הגה" בשיר זה משמעות גם מתחום הלשון): הגה המכונית ומילה ממילות השיר עלולים להרוס ולמוטט. אַל להם לצעירים להתהלל ביכולתם, כי סכנה טמונה לספרות בנהיגתם היהירה והמהירה, בחינת "מוות וחיים ביד לשון".

למעשה, עוד לפני ניסיונותיהם המודרניסטיים של לרנר ושל שלונסקי, נכתבו בשירה העברית שירים "טכנולוגיים". שיר הרכבת הראשון בספרות העברית, לפי הערה של עוזי שביט, הוא שירו של שד"ל

משנות הארבעים של המאה הי"ט (שירו "הכלבים הנובחים לקראת רכב אש" משנת 1841), וגם בשירו הארוך "דרך ארץ או אטיציזמוס" כלול תיאור של הישגיו הטכנולוגיים של האדם, לרבות הרכבת העפה בלי סוסים על מסלול ברזל "כאשר ידאה הנשר". כל זאת נכתב מתוך אופטימיזם של משכיל, המתבונן על היקום התבוננות אנתרופוצנטרית. חידושם של המודרניסטים היה בחתירתם לעבר האסתטיקה של המכַני והאוטומטי ולעבר דה-הומניזציה של החוויה השירית.[3] ביאליק, כפי שאנסה להראות להלן, ניסה למזג את הישן והחדש: לשיר שיר-הלל לטכנולוגיה, אך גם להדגיש במקביל שאין לוותר על האדם שמאחורי ההגה. לפנינו שיר מודרני ושמרני כאחד, מכניסטי ואנתרופוצנטרי, בעת ובעונה אחת.

תיאורו של הנהג הכול-יכול דומה בעיצובו לתיאור שבו תיאר ביאליק הצעיר את המשורר הכול-יכול (בשיר-תהילה שכתב המשורר המתחיל לכבוד המשורר הוותיק שמעון פרוג - "אל המשורר" - שיר שנגנז ולא פורסם אלא לאחר מות מחברו). המשורר האידאלי מתואר כאן כמי שמסוגל להשקיף אל כל הכיוונים, להמריא לשחקים אך להכיר גם את השאול:

לוֹ אֶלֶף עֵינַיִם,
לוֹ רִבּוֹא אָזְנַיִם,
וְיֶחֱזֶה וְיַקְשֵׁב בַּכֹּל. [...]

וְיַשְׁקֵף מִמָּרוֹם
אֶל צָפוֹן, אֶל דָּרוֹם,
עֲמֻקָּה עֲמֻקָּה הַשְׁאֵל. [...]

כַּיֶּלֶד הוּא תָּמִים
לוֹ יַלְדוּת עוֹלָמִים,
כַּיָּשִׁישׁ יָפֵחַ לַקֵּץ.

ואת הנהג האידאלי הוא מתאר כאן במונחים דומים. גם לו, כמו למשורר

האידאלי, אין גבולות ומעצורים, זולת הגבולות והמעצורים שהוא קובע לעצמו:

לוֹ עֵין עַיִט, יַד רַב מָגִן,
אֵין לְפָנָיו קִיר וּסְיָג. [...]
עַד קְצוֹת אֶרֶץ כְּרוּבוֹ יָרָץ [...]
לוֹ עַל-עֶבְרֵי פִּי-שְׁאוֹל [...]
כֹּה נְעוּץ-עַיִן בַּמֶּרְחָק,
בָּז לַכֹּל, לַכֹּל יִשְׂחָק,
עַז-הַנֶּפֶשׁ וּמְסֻעָר [...]

ההשוואה בין הנהג הטירון למשורר הצעיר, שכלפיו משמיע הדובר בשיר דברי אזהרה והתראה, איננה מקרית. אף לא מקרה הוא שנכללה כאן רמיזה לתיאור הרכבת בשירת יל"ג. יל"ג, שאגודת הסופרים חגגה אז את יובל המאה להולדתו, שימש רקע למתקפתם של צעירי המשוררים על הממסד הספרותי המזדקן והדשן.[4] יל"ג היה עבור צעירי המשוררים, חניכי אסכולת שלונסקי, סמל לקלסיציזם עבש ויבש. ביאליק, לעומתם, ראה ביל"ג פורץ דרך גדול - הראשון שכתב בלשון ברורה ולא מליצית; הראשון שלא נזקק ל"פסוק" (המאלץ את המשורר לדבר בלשון "יפה", אך לא בהכרח "ברורה"), ואמר ביצירתו את אשר על לבו בדיוק נמרץ. באיגרת מיום 10.12.1930 לחבריו בוועד אגודת הסופרים, כתב ביאליק על יל"ג:

> הוא הראשון אשר הביא את יסוד הברזל בשפתנו, ומכלי שעשועים, כי לא יצלח למלאכה, הפכה לכלי נשק רב מחץ. בבואו מצא את שדה שירתנו זרוע רובו נבובי ניבים, מליצות ריקות ושדופות, מעין שפופרות חצים שלאחר ירייה, עם תום המלחמה. אז השיב ידו על כל אוצר ניביה, וביצקו בהם מתכת חדשה וכבדה, שבו להיות באשפתו חצים שנונים וברורים, לדבר בהם את אויבים בשער ולמחוץ זרוע עם קדקוד.[5]

אגב דבריו אלה בשבחו של יל"ג, כלל ביאליק גם דברי ביקורת שנונים על צעירי המשוררים, המחזירים לדעתו את השירה אל התקופה

המליצית, המעורפלת, בהוקיעו את הלוליינות המילולית ואת תעתועי השפה שבהם הם מתנאים:

> עתה הולכים ובאים עלינו, כמדומה, שוב ימי "מליצה" חדשה. שוב הולך עולם של אילני סרק. המליצה החדשה מכרכרת שוב את כרכוריה ויוצאת בקב שלה קוממיות, בקומה זקופה ובקול ענות גבורה.[6]

הרמיזה הכלולה בשיר "המכונית" היא הצירוף "ארחות איד", הלקוח אמנם מספר איוב, אך משמש בתיאור הרכבת בשירו של יל"ג "קוצו של יוד". צירוף זה משמש אצל יל"ג לתיאור הפגעים שמביאה הקִדמה הטכנולוגית מכאן, ולברכה שהביאו המצאת הקיטור והנחת מסילת הברזל מכאן (שהרי "איד" הוא הומונים של "אֵד" = קיטור).

באמצעות הרמיזה ליל"ג, שהיה הראשון שהשתמש בצירוף מקראי זה בכפל הוראה, השיג ביאליק כמה וכמה מטרות: ראשית, הוא רמז למודרניסטים כי חידושיהם אינם חידושים של ממש, וכי כבר משוררי ההשכלה "המיושנים", ובהם יל"ג, שהוא בעיניהם סמל העובש והרגרסיה (ראו תגובתו של שלונסקי על "תופעת היל"גיזם"),[7] כתב על עניינים מודרניים של טכנולוגיה וקִדמה. על כן אין להם למודרניסטים הצעירים להשתבח בחידושים שהם מביאים עמם כביכול אל הספרות, כי כבר היו דברים מעולם. למעשה, הם מחזירים את הספרות אל ימי המליצה שקדמו להופעתו החדשנית של יל"ג, ומביאים אליה קמח טחון. שנית, ביאליק מפגין כאן את הרעיון ה"אַרס פואטי", שאותו הביע גם באיגרותיו, כי את החדש והחדיש יש להבליע בישן, וכי רק המזיגה בין ישן לחדש יש בה טעם של חידוש אמִתי. סגנון שכולו חדש ומחודש ומדיף ריח של "צבע טרי" אינו יאה לשירה מן המעלה הראשונה.[8]

רמז נוסף כלל כאן ביאליק לצעירי המשוררים, והוא רמז עוקצני ופטרנליסטי. את שירו המכַני על חידושי הטכנולוגיה המודרנית כלל ביאליק בין שיריו לילדים, ללמד שכל משחקי הצליל והמקצב - שהם מעיקרי החידוש של הפואטיקה המודרניסטית - הם עניין לילדים. רצונכם בלוליינות מילולית, בתעלולי אונומטופֶּאה ובהפגנה של ריתמיקה קלה ומהירה - אמר כאן ביאליק במרומז ליריביו "הצעירים" - אף אני

- www.zivashamir.com -

יכול להפגין בהם את כוחי, אם רצוני בכך, אך איני רואה בהם אלא משחק היאה לשירי ילדים. הלוליין המילולי, שאינו מבסס את אמירותיו על תוכן אנושי אמִתי, אף עלול למעוד וליפול אל תוך התהום. הנהג המנוסה יכול להסיע על-פי תהום, ובכל זאת לצאת מן הסכנה בשלום. דברים דומים הביע ביאליק בתחומי הלינגוויסטיקה במסתו "גילוי וכיסוי בלשון", שבּהּ מכסות המילים על פני התהום הפעורה, והמשתמש בהן מדלג מגליד קרח אחד לשני ונזהר שלא ליפול לתוך התהום המבצבצת מתחת לגלידים.

ותשובה למחדשי החידושים בשפה

בצד המסר ה"אַרְס פואטי" הגלום בשיר זה, המלמד שימוש נכון בהגה, נרמזים גם רמזים למחדשי השפה העברית בארץ-ישראל. את חידושיהם של "הירושלמים" קיבל ביאליק בלב ולב, אך את המילה "מכונית" (חידושו של בן-אב"י) קיבל המשורר, ואף הקדיש לה את שירו המודרניסטי החשוב ביותר. משמע, ביאליק הראה גם למחדשי השפה, ולא למשוררים בלבד, שאת החדש יש לשלב עם הישן ולהבליעו כך שלא יבלוט יתר על המידה. למחדשי הלשון רמז כאן ביאליק שעליהם להיזהר מפני נהיגה פזיזה ומהירה, העלולה לחבל בתחיית הלשון ולדרדר את "המכונית" אל התהום. המילה "הגה" פירושה, כאמור, גם "מילה", אך משמע נוסף לה: נהי - דברי קינה על אסון ("הגה והי"). שירו של ביאליק מזהיר מפני אסונות בתחומי המדינאות ובתחומי התרבות, שעלולים להתרגש על היחיד ועל הציבור. נהיגה פזיזה של נהג פוחח והתנהגות פזיזה של צעירים חסרי רסן ומשמעת הם היינו הך, אליבא דביאליק, ושתיהן עלולות להביא אסון ומספד. נהג כמוהו כמנהיג (בחיי המדינה ובתחומי התרבות), והוא עלול לדרדר את הציבור אל התהום.

במכתב ללשונאי דניאל פרסקי סיפר ביאליק על דרכו בחידושי מילים, לרבות חידושי המילים שהוא עצמו חידש: תחילה הוא מטמיע בדברים של אחרים, ורק לאחר שצברו "ותק", ושוב אין חידושן ניכר וזועק למרחוק, הוא מעז להכניסם גם אל תוך יצירתו שלו:

ודע שאני משתמט מלהשתמש בחידושי לשון אפילו משל

> עצמי, אלא אני מבליעם במעשה ידיהם של אחרים תחילה ומניח להם להשתרש בספרות, ואחר כך, לאחר שיפוג קצת חידושם, אני מכניסם שוב תחת כנפיי, בקושי, כמהסס וחוכך בדבר.[9]

על השימוש במילים אומר כאן ביאליק דברים אחדים במקביל: מוות וחיים ביד לשון; אחריות רבה מוטלת על שכמם של מחדשי הלשון, ואל להם לנהוג כנהג טירון ופזיז, שעלול לדרדר את המכונית אל התהום; לא המהירות מסכנת את הנהיגה, כי אם מהירות של נהג טירון, יהיר וחסר ניסיון, שלא יֵדע בשעת הצורך לשלוט בהגה ולמנוע את ההידרדרות אל התהום.

על המילים השומרות מפני הנפילה אל התהום ומכסות אותה כתב ביאליק במקומות אחדים (ובמיוחד במסתו "גילוי וכיסוי בלשון" ובשירו "הציץ ומת"). כאן הבדיל ביאליק לא רק בין המשורר הצעיר והיהיר לבין המשורר הוותיק והמנוסה, אלא גם בין שני סוגים של מחדשי לשון: הצעירים הפזיזים, כמו איתמר בן אב"י למשל, שביאליק תיעב את כתיבתו הבלטריסטית ואת חידושיו (וכאן למרבה הפרדוקס הוא בונה על אחד מהם שיר שלם[10]); ולעומתם מחדשים כמו י"מ פינס, כמו סופרי אודסה ובהם מנדלי מוכר-ספרים, רבניצקי, ליליינבלום והוא עצמו, שחשבו שצריך להכיר את השפה על כל רבדיה ומכמניה, ורק אם במקורות לא תימצא המילה הדרושה, יש לחדשה על יסוד שורשים, משקלים וגזָרות מוּכּרים וידועים.[11]

בשירו "המכונית" המליץ אפוא ביאליק על מזיגתם של כל רובדי השפה וכל רובדי הספרות, להבדיל מן הפוריזם של ראשוני הסופרים בתקופת ההשכלה מזה, ומן ההתבצרות בתחומי החדש של ראשוני המודרניסטים מזה. יש בשיר צירופי לשון מקראיים, שיבוצים מלשון חז"ל (כמו הדיון ההלכתי בדיני תקיעה בשופר, הנרמז מן המילה בעלת האיכות האונומטופאית "טוט"),[12] יש בשיר הדים מלשון השירה בימי הביניים ("המכונית היא במעופה / הרודפת הרדופה / גלגליה כסופה");[13] יש בו הדים מספרות ההשכלה (הצירוף המקראי "אורחות איד" שקיבל משמעות מיוחדת בשירת יל"ג) ומן הספרות העברית של הדור האחרון

(שירי הרכבת גדושי המצלולים והאליטרציות של לרנר ושל שלונסקי). מי שיכול למזג את כל הרבדים הללו - רובדי שפה ורובדי תרבות - משול לנהג המיומן, המכיר את "דופק לבה" של המכונית, את "חיל גרמיה וגיל קרביה", ורק הוא ראוי לנהוג בה. הוא גם היודע את סוד הריסון והבלימה בשעת הצורך, ולא יניח למכונית להידרדר אל התהום.

רבדים נוספים בשיר

מאחר ששיר זה נדפס לראשונה בכתב-עת בעל גוון פוליטי,[14] יש יסוד להאמין שגלומים בו גם מסרים בענייני פוליטיקה והנהגה מדינית. השנים הן שנות הקיטוב הפוליטי של ימי המאורעות, שבהן מלאו דרכי הארץ רציחות זדוניות. רבים מבני היישוב מצאו את מותם בדרכים, והחיים הציבוריים נתפלגו לשני מחנות: מחנהו של וייצמן, שדגל בהבלגה (מפלגות הפועלים קשרו את גורלן במנהיגותו של וייצמן בנושא כאוב זה), והמחנה הרוויזיוניסטי, שקרא לאקטיביזם - לפעולות נקם ותגמול. ביאליק, שהאמין בדרכו המתונה של וייצמן, כלל כמדומה בשיר זה גם פרק בהלכות מדינה ומדינאות. המכונית יכולה להיות הרת אסון וזדונית אם אין יודעים לנהוג בה, והיא יכולה להועיל ולהוביל אל היעדים הנכונים אם הנהג יודע לחוש את "דופק לבה הנחוש" ואת "חיל גרמיה הכבוש". נהג בן חיל, כמו פוליטיקאי בעל תבונה מדינית, יכול להוביל את מכוניתו עד קצות ארץ ולהשיג יעדים רחוקים ונועזים, כמעט ללא סיָג ומגבלה. גם אם מוטל עליו להוביל את מכוניתו במשעול צה, על עברי פי שאול, תבונתו מצילה את המכונית ואת נוסעיה מכישלון ומהידרדרות. אל לציבור לתת את רסן ההנהגה ביד צעירים חמומי מוח, שיכולים להמיט עליו אסון.

שיר זה הוא כביכול שיר מנוכר ואימפרסונלי במובהק (עולמו של "האני" מסולק ממנו לחלוטין, וכל כולו עוסק בתופעות כלליות, בחוקי התנהגות אוניברסליים). למעשה, השיר מחביא מתחת למעטהו הכללי, חסר האינדיווידואליות, גם ממד אישי ורגשי סוער שנכבש וקיבל חזות של אמירה מרוחקת. יש יסוד להניח ששיר זה נכתב בעקבות אירוע טרגי בחייו של ביאליק, שכבר הזכרנוהו לעיל, ותחת רישומו: בימי

שִׁבתו בברלין, קירבה אליה רעייתו ילדה מבנות השכנים, שהייתה לבני הזוג הערירים כבת. יום אחד, שלחה אשת המשורר את הילדה לקנות דבר-מה בחנות סמוכה, ובזמן שמילאה את שליחותה, נפגעה הילדה ממכונית דורסנית ומתה. ביאליק לא סיפר על האירוע, אפילו לא לידידיו הקרובים שאתם התכתב בקביעות, אך ידידו הצעיר נחום גוטמן, בן ידידו ושותפו שמחה בן-ציון גוטמן, סיפר עליו בזיכרונותיו.[15] בדיעבד ניתן לקבוע שאירוע טרגי זה עשוי להאיר באור שונה יצירות אימפרסונליות כמו האגדה "ספר בראשית" ושיר הילדים "הנער ביער", וכן את השיר האימפרסונלי שלפנינו. אלמלא עדותו של גוטמן קשה היה לנחש שמה שנראה ונשמע כתרגיל וירטואוזי בחריזה, בריתמוס ובמצלול, מכיל גם ממד אישי כאוב. למעשה, צירוף כמו "אורחות איד ובלהות רגע", ששימש את ביאליק לניגוח המשוררים הצעירים, מתנגדי היל"גיזם, ולהבהרת "האני מאמין" שלו בענייני תחיית השפה העברית, היה חדור לדידו גם במשמעות אישית עזה ועמוקה מאין כמוה.

לאור ריבוי הרבדים בשיר אין להתפלא שביאליק פרסמו גם בעיתונות לילדים וגם בעיתונות בעלת האוריינטציה המפלגתית ("בוסתנאי"), גם בין פזמוניו ושיריו העממיים וגם בספר שירים לילדים. לכאורה, לפנינו שיר מודרניסטי ואטומיסטי, המתרחק כביכול מן החוויה האישית ומפרק את המציאות לפרודותיה. אולם, לאמתו של דבר, יש בו לא מעט יסודות מן הפואטיקה "הישנה", הביאליקאית, ששורשיה ברומנטיקה בת המאה הי"ט. דימוייו של השיר הם דימויים אורגניים, המזכירים את תמונת העולם הישנה (גם המכונית וגם נהגה מדומים לעוף דורס - המכונית לנשר והנהג לעיט), מבנהו אחדותי, וחלקיו מקושרים זה לזה בקשרי סיבה ומסובב. מישוריו השונים של השיר מתלכדים ומקבילים זה לזה. למעשה, ביאליק מפגין כאן עירוב מעניין של מודרניזם נוסח שנות העשרים והשלושים עם פואטיקה משכילית, בנוסח חטיבותיה הדידקטיות של שירת המאה הי"ט. יותר מכל שיר אחר מבין שירי הילדים של ביאליק, זהו שיר דידקטי המלמד את הילד פרק בהלכות התנהגות נכונה, הן בכביש והן בדרכי החיים.

והילד אינו אלא מטונימיה ומשל לאדם המבוגר - ל"כל אדם" באשר

- www.zivashamir.com -

הוא - הזקוק ליד מנחה ול"מורה נבוכים". שירו של ביאליק ממליץ לנהג - הן במשמעותה הליטרלית של המילה והן בשלל משמעויותיה המטפוריות - לשלב בנהיגתו הֶעזה וריסון גם יחד. במיוחד הוא מייעץ לנהג לצבור ניסיון וחכמת חיים, שיעזרו לו לשכלל את ביצועיו הטכניים. המלצה זו כוחה יפה גם לסופר, לבלשן ולמדינאי, האוחזים כל אחד בהגה משלו, והעלולים להביאנו אל עברי פי תהום, אם נהיגתם (התנהגותם, הנהגתם) תהיה נהיגת טירון. צבירת הניסיון לגבי הסופר והבלשן פירושה גם היכולת שלא להשליך הצִדה את קנייני הדורות הקודמים: היכולת להסתמך על אוצרות הלשון והתרבות של כל התקופות, לרבות תקופת ההשכלה המזולזלת שלא כדין, ולשלבם לכדי הרמוניה אחת. ביאליק בשיר זה לא רק נאה דורש, אלא גם מקיים את כל המלצותיו הפואטיות והפוליטיות הלכה למעשה.

הערות לפרק השמיני:

1. ראו למשל: *אגרות ביאליק*, כרך ג, עמ' רטז.
2. ראו במאמרי "סימנים של חידוש ותמורה בשירה העברית בהשפעת המהפכה" (על שני שירים שנכתבו בשנת 1918), *מאזנים*, מט, חוב' 5 (תשרי תש"ם), עמ' 245-250.
3. *שם*, שם.
4. לרגל יובל יל"ג, שנחוג באגודת הסופרים בחורף תרצ"א, יצאה חוברת כפולה של *מאזנים* (כרך ב, חוב' לא-לב), בעריכת ש' צמח. השתתפו בה קלוזנר, לחובר, למדן, שטיינברג, בן-אליעזר, שמעוני, פיכמן, רבינוביץ, אברונין ואחרים. נערך גם נשף ספרותי מיוחד לרגל היובל. סדרת האירועים של יובל יל"ג הייתה עילה להתקפתם של שלונסקי, שטיינמן ואחרים נגד הממסד הדשן והרגרסיבי (וראו גם הערה 5 שלהלן).
5. איגרת מיום 10.12.1930 *איגרות*, כרך ה, עמ' קכו.
6. *שם*, שם.
7. ראו א' שלונסקי, "יל"גיזם", *כתובים*, שנה ה, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1; *שם*, גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15.1.1931), עמ' 1-2. ראו גם: א' שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל", *כתובים*, שנה ה, גיל' יב, ד' בטבת תרצ"א (29.12.1930); *שם*, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1-2.
8. ראו, למשל, באיגרת לפרסקי, מיום 6.2.1922 (*איגרות*, כרך ב, עמ' רמח-רנד, ובמיוחד עמ' רנב).

9. *איגרות*, כרך ב, עמ' רמח-רנב.
10. דברים מפורשים בגנותו של איתמר בן אב"י הביע ביאליק באיגרת לקלוזנר מיום 20.11.1903 (*איגרות*, כרך א, עמ' קפו). לחובה, עורך איגרות ביאליק, בחר לצנזר את האיגרת הזאת בשל סגנונה הבוטה. נוסחה המלא של האיגרת מצוי בארכיון ביאליק ובארכיון המצולם של כתביו במרכז קיפ לחקר הספרות העברית באוניברסיטת תל-אביב.
11. על דעותיהם של סופרי אודסה בענייני הרחבת הלשון, ראו: שמיר (תשמ"ז), עמ' 141-144. על דעתו של ביאליק בנושא זה, ראו: *אגרות*, כרך א, עמ' נג, עה, קיב-קיג ועוד. שם, כרך ב, עמ' רמח-רנד.
12. "טו-טו-טוט" צופרת המכונית בשיר הילדים "המכונית", אך אין "טוט" סתם חיקוי של צליל, כי אם מילה מן המקורות ("טוט אסר וטוט שרי"; מועד קטן טז ע"א), שפירושה: תקיעת שופר.
13. השוו לשורותיו של יהודה הלוי: "הָמוּ גַלַּים / בְּרוּץ גַּלְגַּלִּים" וכדומה.
14. *בוסתנאי*, בעריכת מ' סמילנסקי ואחרים, כרך ה, גיל' כה, 2.11.1932).
15. ראו: א' בן עזר וג' גוטמן, *בין חולות וכחול שמים*, תל-אביב 1981, עמ' 15.

- www.zivashamir.com -

פרק תשיעי

סתם יום של חול

"בגינת הירק" - דגם מופת של שיר ילדים רב-רובדי

"בגינת הירק" כשיר מחול

כרבים משירי הילדים של ביאליק, גם שיר הילדים הביאליקאי "בגינת הירק" מכיל בתוכו יסודות של שיר ריקוד, ובו יסודות כוריאוגרפיים מובחנים. השיר נכתב בארץ-ישראל בראשית שנות השלושים, והוא אחד מבין שלושה שירי ילדים (השניים האחרים הם "גדי גדיי" ו"המכונית"), שכתב ביאליק בהטעמה הארץ-ישראלית, "הספרדית". הוא נדפס בפעם הראשונה בנוסח קצר, בן ארבעה בתים מרובעים בלבד, תחת הכותרת "בגינה", בכתב-העת הפדגוגי *נתיבנו* (דו-ירחון), בעריכת פניה שרגורודסקה, חוברת ב-ג, ספטמבר 1931, בלוויית לחן מאת מנשה רבינוביץ-רבינא:

בַּעֲרוּגַת הַגִּנָּה
מִסָּבִיב לֶחָבִית
עָמְדוּ לְרַקֵּד
כְּרוּב עִם כְּרוּבִית.

זֹאת הַסַּלָּק רָאָה
וְהִנֵּה גַּם הוּא בָּא
אִתּוֹ עַגְבָנִית
וְהַשִּׁמְחָה רַבָּה.

רַק הַפּוֹל הַמִּסְכֵּן
עָמַד מִן הַצַּד,
נִשְׁעָן עַל מַקְלוֹ
וְלֹא נָע וְלֹא נָד.
אֵיךְ אוּכַל לִשְׂמֹחַ

אֵיךְ אוּכַל לִרְקֹד -
וְתַרְמִילַי כֻּלָּם
כֻּלָּם רֵיקִים עוֹד.

נוסח מקוצר זה נדפס גם, ללא שינויים, במקראה *אלף* (דביר, חש"ד), שערכה המחנכת פניה שרגורודסקה, מן הדמויות הבולטות בתחומי הפדגוגיה לגיל הרך בשנות היישוב,[1] מקראה שנועדה - כפי ששמה מעיר עליה - לגיל הרך ולתלמידי הכיתות הנמוכות, הפותחים בלימוד קרוא וכתוב. בשינוי קל ("אפוּן המסכן" במקום "הפול המסכן" שבנוסח המקראה *אלף*) נדפס נוסח קצרצר זה גם במקראה *שלבים* (ספר לימוד אחרי אלף-בית לשנת הלימודים השנייה), שיצאה אף היא בעריכת פניה שרגורודסקה, בהוצאת דביר (תל-אביב תרצ"ג).

בנוסח אחר לגמרי, נדפס שיר זה במוסף לילדים של *דבר*, בעריכת יצחק יציב, כרך ב', גיל' טו, י"ב בחשוון תרצ"ג (11.11.1932). כאן הורחב השיר באורח ניכר, ובמקום ארבעה בתים מרובעים, הכיל הנוסח החדש שלושה-עשר בתים מרובעים. משיר בדידות קצר, בנוסח שיר הילדים "עציץ פרחים", המתאר את שמחת הכלל לעומת עגמומיות הפרט, הפך השיר המורחב לתמונה קבוצתית פוליפונית ופוליכרומטית, המתארת קשת רחבה של טיפוסים עממיים, גבוהים ונמוכים, בריאי גוף וחלשים, סמוקי מזג וחיוורים. דמות הטיפוס העממי העסיקה את ביאליק בכל חטיבות יצירתו, למן שיריו הראשונים שאת רובם גנז, דרך "שירי העם" שלו, שהם משיאיה של יצירתו הפיוטית הבשלה, ועד לשירי-הילדים שלו, שנכתבו בשנותיו האחרונות. עתה, עמדו לרשותם של עורכי המקראות למיניהן שני שירים שונים בתכלית: הקצר לגיל הרך והארוך לבני הכיתות הגבוהות, שדרגת התפתחותם מאפשרת להם להבין את הדקויות שבגיוון הזוגות המחוללים. הגרסה המורחבת של *דבר* היא זו שהמשורר בחר לכנס בספר שירי הילדים שלו *שירים ופזמונות לילדים* (הוצאת דביר, תל-אביב תרצ"ג).

נוסחו הנרחב של "בגינת הירק", שהוא למעשה "מחול עם" (folk dance), כלול בספר השירים לאחר שני שירי שינון, שהראשון שבהם ("אלף בית") הוא שיר, שבו מחוללים הילדים במעגל,[2] והשני ("גדוד

- www.zivashamir.com -

בעיר") הוא שיר-לכת, המתאר מצעד צבאי. גם "בגינת הירק", כמו קודמיו בספר שירי-הילדים *שירים ופזמונות לילדים*, הוא שיר שנועד - על-פי השיטה הפרבלית שהייתה נהוגה אז בחינוך לגיל הרך - להפעיל את הילד בתנועה ובמשחק ולהעניק לו ידיעות, באמצעים מנֻמוטכניים. גם אחדים משירי ביאליק לקורא הבוגר מכילים בתוכם יסודות כוריאוגרפיים, המקרבים אותם אל הז'נר של שיר המחול. שירי מחול הם, למשל, שיריו של ביאליק המשתייכים למסורת "מחולת המוות" (*danse macabre*), שיסודותיה מחלחלים לשירים רבים, מן "הקנון" ומחוצה לו.[3] כאלה הם גם שירים, שבהם משולבים ריקוד הצפרירים, תהלוכה של גמדי-לילֵ, מחול דבֵקות של קבצנים, ועוד. בשירו הגנוז של ביאליק "האופֶה והכַּתָּף" כלולות הוראות לכוריאוגרפיה מרומזת. המשפט החוזר "אגרֹף, אגרֹף, אגרֹף" מציין פעם את גריפת הפחמים של האופה ופעם, תוך הפעלת לשון-נופל-על-לשון, את נחת זרועו ואגרופו של הכתָּף. ניכר בשיר גנוז זה ובמקומות אחרים, שביאליק נתן דעתו להיבטי ה"אוֹפסיס" וה"מֶלוֹס" (ההיבטים החזותיים והמוסיקליים) של יצירותיו לא פחות מאשר להיבטים אחרים - תמטיים או רעיוניים. גם בשירים דרמטיים שביאליק כתבם מלכתחילה כמערכונים ("חווה והנחש" או "יעקב ועשיו") ניכר שהכוריאוגרפיה העסיקה את ביאליק. מן הגלוי ניתן להקיש על הסמוי, ולהניח שגם בשירים שאינם מסווגים כשיר מחול יש לעתים יסודות כוריאוגרפיים מוצנעים (הן בשירים לאומיים ומרוממים כדוגמת "מתי מדבר", הן בשירים ליריים כדוגמת "גמדי לילֵ" והן בשירי משובה קלילים, כדוגמת "בשל תפוח".

דינה שטרן ראתה בריקוד סביב החבית כעין תמונת תשליל של מעמד הר סיני,[4] אך דומני שמודגש כבר בפתיחת השיר שמדובר ב"לֹא שַׁבָּת וְלֹא חָג / כִּי אִם יוֹם קַיִץ סְתָם", וכי אין כאן התכנסות פולחנית-דתית, כי אם "מְחוֹל-עָם" עממי פשוט. יתר על כן, האירוע העממי שלפנינו, מין "חגיגת קיץ", בלשונו של אלתרמן, מתרחש "מִסָּבִיב לֶחָבִית" (מסביב לחבית השֵכר, ככל הנראה), ועל-כן אופיו דיוניסי-בכחנלי, ובמונחי ניצשה - הֶלניסטי יותר מאשר הֶבראיסטי. עם זאת, ביאליק רומז לנו שבכל זאת מדובר בחגיגה עברית, ולא בחגיגה גויית,

פורקת כל עול ומוסר. אם השתמש ביאליק באזכורים למעמד הר סיני או לריקוד סביב עגל הזהב, הרי זה מתוך אמירה מורכבת על המצב הלאומי בשנות היכתב השיר: שנים של עלייה המונית, שבה הגיע לארץ ערב-רב של טיפוסים מכל תפוצות ישראל. יתר על כן, הירקות שבשיר מגיעים להבשלתם, וייתכן שלפנינו רמז לחג הביכורים, מצָדו החקלאי העממי. הגיוון הרב, הבא לידי ביטוי בזוגות המחוללים, מרמז למיזוג גלויות שהחל אז לתת אותותיו בארץ.

בין הזוגות שלפנינו מצויים גם טיפוסים "אריים" או "סלאביים" מובהקים כמו בן-תירס צהוב המעיל החוטף חמנית ויוצא עֵמה במחול. במישור הלאומי נרמז כאן מיזוג של גלויות ושל טיפוסים רבים ושונים. הגזר האדמוני "מְכַרְכֵּר בְּכָל עֹז" כדוד, המלך האדמוני עם יפה-עיניים, שכְּרכר בכל עוז לפני ה' (שמואל ב' ו, יד), והכרוב מרים שוק, בדומה למתואר בטקס הקודם להכתרת שאול בידי שמואל (שמואל א' ט, כד), שלאחריה מנבא שמואל כי שאול יפגוש בדרכו "חבל נביאים יֹרדים מהבמה ולפניהם נבל ותֹף וחליל וכִנור" (שם, י: ה). משמע, לפנינו הדים מסיפורי קדומים על חגיגות במעמד עם רב, שנערכו בתקופה שבין שלטון הכוהנים לשלטון המלכים, ובמונחים מודרניים: בין חיי הקהילה הגלותיים לבין שנות המאבק לריבונות בארץ-ישראל (אפשר כמובן להעניק לטיפוסים שבשיר גם נופך בין-לאומי, ואז משתנה האמירה האידאולוגית הגלומה בשיר תכלית שינוי).

לקראת סוף מחול-הזוגות משתתפים בזירת האירוע גם "טיפוסים גלותיים" מובהקים, כמו הבצל ובת-שום והבולבוס האביון, שבא לחגיגה עם כל משפחתו. אלה מתערבים גם הם בין המחוללים, "וּרְאוּ: לֹא גֵרְשׁוּם"! חרף ריחם המצחין של הבצל והשום והסתפחותו של הבולבוס ש"בָּא לִרְקֹד, בְּמְחִילָה / הוּא עַל כָּל מִשְׁפַּחְתּוֹ", איש אינו מוצא לנכון להדיר אותם מן הריקוד. אפשר שמדובר בשנות "מיזוג הגלויות" בארץ-ישראל, בזמן היכתב השיר, שבהן יהודי גרמניה, ובהם טיפוסים אריים מובהקים, החלו להגיע לתל-אביב ולהתערב באוכלוסייה המקומית. אפשר שמדובר בשנות המהפכה הקומוניסטית, שבהן התערבו יהודים בתוך כלל האוכלוסייה הרוסית, ושימשו "שמן על גלגלי המהפכה".

ההאנשה: התבוננות דקה בטבע האדם

כמו שירי-ילדים רבים, גם השיר "בגינת הירק" מרבה להשתמש בתחבולת ההאנשה, כדי לבסס באמצעותה אִמתות רבות ושונות על טבע האדם - לאפיין טיפוסים שונים בחברה האנושית ולחדור לתחומי הכרקטרולוגיה של הפרט. הגיוון בזוגות המחוללים בגרסה המורחבת של השיר אִפשר למשורר לא רק להצמיד ירקות שווי צבע (תירס וחמנית; סלק ועגבנית), ולא רק ירקות ממשפחה אחת (אבטיח ודלעת מן הדלועים; בצל ושום מן הבצליים), אלא גם להראות שזוגות יכולים להתארגן לפי עקרונות שונים ומשונים של דמיון ושוני. כך, למשל, הוצמדו כאן ירקות מעוגלים, דמויי פקעת, עם ירקות מוארכים, וזיווג כזה הוא דפוס יסוד ביצירת ביאליק, בכל חטיבותיה. לפי עיקרון זה הצמיד ביאליק בשיר הילדים "בנֵבר" אתרוג עגלגל ולולב מוארך, בדומה לברֵכה המתרפסת לרגלי האלון בפואמה "הברֵכה",[5] ובאמצעות זיווגם זה לזה אמר כמה וכמה אִמתות על מצבו של האדם הגולֶה, גלות ממשית או אקזיסטנציאלית. זיווגם של "גבר" רזה ו"אישה" מעוגלת, ולהפך, יכול להתפרש על פי תורת הטיפוסים הקונסטיטוציוניים של קרצ'מר גם כהימשכותם זה לזה של ניגודים: טיפוס גברי אסתני, רזה ומוארך, וטיפוס נשי "פיקנִי", נמוך, עגלגל ונוטה להשמנה.

אולם, בניגוד לסטראוטיפים הפרוידיאניים, שלפיהם הדמות הנשית מיוצגת בסמל מעוגל, דמוי פקעת (bulb) ואילו הדמות הגברית מיוצגת בסמל מוארך ודמוי פַלוֹס (phallos), כאן לפנינו שני זוגות מעורבים, המקבילים זה לזה בתקבולת כיאסטית: באחד דווקא הגבר מעוגל ושמנמן והאישה ארוכה וכחושה (צנון עם אחות המלפפון); ובשני - הגבר דק ומוארך והאישה עגולה ושמנה (גזר עם בת לפת עבה). שני הזיווגים הללו הם בעלי אופי קריקטורי, מעורר גיחוך, מפאת אי-ההתאמה (incongruity) ושבירת הציפיות, וכך גם זיווגם של הצנון הכעסני והכולרי, המתרתח ומאדים מחֵמה, ואחות המלפפון הקרירה והאנֶמית. זה האחרון הוא זיווג של שני טיפוסים שונים בתכלית, אלא אם כן רואים באחות המלפפון טיפוס בעל "מרה ירוקה", לפי תורת המזגים של גלנוס,[6] ואז גם "טיפוס" זה מתאפיין במרירות ובנרגנות. הסלק, אף שהוא אדום

ודמוי פקעת כמו הצנון, אינו מריר ורגזן כמוהו. בניגוד לצנון, הוא אדום מִלבר ומִלגו, ומתאפיין במתיקות, ועל-כן הוא מתרועע עם העגבנית, טיפוס סנגוויני, סמוק-מזג, כמוהו, הנוטה לאופטימיות ולנהנתנות. יש זוגות, שבהם "הגבר" ו"האישה" מקבילים זה לזה ומנוגדים זה לזה, בעת ובעונה אחת. למשל, התירס והחמנית - שניהם צהובים וטעוני שמן, ובכך מקבילים זה לזה, אך הם גם שונים שוני עקרוני זה מזה: האחד מוארך ופאלי ובת-זוגו מעוגלת ו"נשית". שניהם, מכל מקום, זרים ב"גינת הירק".

כלולות בשיר אבחנות דקות ומעניינות לא רק בדבר התלכדותם של טיפוסים שונים לקבוצות ובדבר סוד משיכתם זה לזה של טיפוסים שונים מבני שני המינים. מרתקת גם האבחנה בדבר מצבו של היחיד בתוך הקולקטיב. פרישתו של האפוּן המסכן מן הכלל (או הפול, בנוסח הקצר) אין לה סיבה נראית לעין, וודאי שאין בה כורח המציאות. אין סיבה שתאלץ את האפוּן לפרוש מן הציבור, אלא שאין הוא בוטח בעצמו ובערכו, וברי לו שכבר אין הוא יפה וצעיר ועדיין אין בו בגרות ובשלות. רגשי הנחיתות שלו הם הם הסיבה לפרישותו, אך אלה אינם נובעים מנחיתות אובייקטיבית ממשית, כי אם מתחושות סובייקטיביות, שאין בהן ממש. הן אפילו הבצל והשום - הנקלים, הזולים והמפיצים ריח חריף ובלתי נעים - אינם מהססים להצטרף לריקוד הקולקטיבי; ואילו האפוּן המופנם, שניחן במעלות לא מעטות (פרחיו נאים למראה ומפיצי ניחוח, אם מדובר באפונה ריחנית, המטפסת על משוכת הגדר; פֵּרותיו טעימים לחֵך, אם מדובר באפונת הגינה) דווקא הוא חסר ביטחון עצמי ומשוכנע שהכול רואים בעליבותו ובקלונו, רק משום שהוא רופס, תלוי על משענת ומצוי בתקופה של "בין השמשות" (בין צעירוּת לבשלוּת).

את דמותו והתנהגותו ניתן לפרש באופנים שונים. אפשר שזוהי התנהגות אדולסצנטית קפריזית וחסרת היגיון של מי שכבר איננו ילד יפה-תואר ועדיין איננו בגיל הפריון, כעין רווק הסטן ותלותי, השוקע במרה שחורה ובפסימיות רופסת.[7] אפשר שזוהי התנהגות של אדם מזדקן, שציצת ראשו כבר נשרה, וחרף קרחתו וזִקנתו, תרמיליו עדיין ריקים מפרי; כלומר, כבר לא יישאו פרי. כך הבין את דמות האפוּן

- www.zivashamir.com -

הלשונאי מ' סגל,[8] שראה בדמות העומדת מן הצד כעין אוטופורטרט של המשורר המזדקן, שציצת ראשו נשרה זה כבר, והוא נשען על מקלו, בעמידה האופיינית לביאליק בערוב ימיו.

ניתן לחזק אפשרות פרשנית זו ולהוסיף, כי זרותו של האפוּן העקה, היחידי מבין ירקות הגינה שאינו מסתפח למחול, עומד בצד עם מקלו ותרמילו, כיהודי שזה אך הגיע ארצה, מתבטאת גם בכך שדבריו נאמרים בהטעמה אשכנזית: ניתוח פרוזודי יוכיח כי שיר זה, שנכתב כולו בהגייה הארץ-ישראלית, מחייב את קוראו להגות את דברי האפוּן בהגייה אשכנזית (בהתאם לדימטר האנפסטי השליט בשיר), אות להיותו הלך גלותי ומלנכולי, בעל מקל ותרמיל, שזרותו וחריגותו בולטות בקרב הקהל החוגג והצוהל של בני הארץ וגידוליה. המעבר אל ההגייה האשכנזית מבטא את תחושת הניכור של מי שזה מקרוב בא לארץ, והוא נקלע לתוך המולה חוגגת, הזרה ללִבו, שמשתתפיה הם צעירים ערלי-לב, אקסטרוברטים וחסרי רגישות. משום כך הוא נעמד מן הצד, ואינו נוטל חלק בשמחה. תחושת העצב, שהוא חש בתוך ההמון החוגג, מזכירה תיאורי עיר וכְרך רבים בספרות המודרנית, המראים את בדידותו של הפרט בתוך המטרופולין שוקקת החיים. עגמומיותו של האפוּן בולטת דווקא על רקע החגיגה, המלווה בנגינה ובריקוד פוליפוניים, פולימורפיים ופוליכרומטיים.

לא רק כל זוג לעצמו מתארגן באופן מעניין ובלתי צפוי, כי אם גם הקומפוזיציה של כל הזוגות כולם, היוצרים קהל גדול, מעידה על תכנון וכלכול מצָדו של המחבר. בקווים מעטים ומרומזים, ביאליק מאלפֶּנו פרק בפסיכולוגיה של ההמונים. תחילה פותחים בריקוד דמויות בעלות-גוף, טיפוסי גדולי מידות ובעלי ביטחון עצמי, הנוטלים לעצמם את תפקידי המנהיגות: כרוב וכרובית, אבטיח ודלעת - טיפוסים שהעידון והלבטים מהם והלאה. כל אחד מן הזוגות בהמשך הריקוד הוא בבחינת "מצא מין את מינו", וכל זוג מקבל את הכוח המדרבן לקום ולצאת בריקוד מן הזוג שלפניו, שיש לו משהו מן המשותף אִתו: האבטיח שבצמד השני גדול ועגול כמו הכרוב והכרובית שבצמד הראשון; הצמד השלישי - התירס והחמנית - שניהם צהובים כמו הדלעת שבצמד השני, וה"חמניה" שמה

נגזר מ"חמה", שם המעיד על אופי חם-מזג; ואכן, הצמד הרביעי מתחיל במילים "וַיִּבְעַר אָז כָּאֵשׁ / מִקְנְאָה לֵב הַצָּנוֹן". הצמד החמישי - הסלק והעגבנית - צבעם אדם כצבע הצנון מן הצמד הרביעי; הלפת מן הצמד השישי דומה בצורתה, צורת פקעת, לסלק מן הצמד החמישי, וכן הלאה.

הריקוד (ובסמוי גם החברה האנושית) נוצר אט-אט מהתלכדותם של טיפוסים זה לזה, עד שנפרשת מניפה ססגונית ואדירת ממדים, המכילה את כל הגוונים וכל הצורות. ראינו שכל צמד מכיל בתוכו תכונה משותפת עם קודמו, אך גם מגלה תכונות העומדות בניגוד לתכונות הזוג שלפניו. כך, למשל, הצמד השלישי והרביעי מעומתים על דרך הניגוד: התירס והחמנית טעוני שמן, לעומת הצנון והמלפפון, המלאים מים. אחריהם באים הסלק והעגבנית המלאים ב"דם". החברה האנושית מורכבת מטיפוסים שונים ומדפוסי-התנהגות שונים, ורק בהצטרפם זה לזה נוצרת המקהלה האדירה והפלורליסטית, שבלעדיה החברה מונוכרומטית ומשעממת. כלול כאן גם רמז גלוי למדיי כלפי רעיון "טוהר הגזע", שנתבסס באותה עת בגרמניה, וביאליק הביע בו את אי-אמונו, כניכר מן המהתלה המחורזת שלו "אלוף בצלות ואלוף שום" ומסיפורו "איש הסיפון".

מצטייר הרושם, שהזוגות הראשונים מבין המחוללים מורכבים מדמויות כפריות ולא יהודיות. מרינקא "השקצה", גיבורת הסיפור "מאחורי הגדר", למשל, מתוארת כבעלת ראש צהוב, כאותן חמניות הצומחות בגנהּ של "דודתה", המכשפה שקוריפינשטשיכא, וכאותה דלעת יתומה הגדֵלה בבקעה. כאן נזכרים לא רק הדלעת והחמנית, מקבילותיה של הנערה "השקצה", כי אם גם התירס הצהוב המפשיל את בלוריתו (בלורית היא מן הסממנים האופייניים לגויים, לבני אומות-העולם, המייחדים אותם מבני ישראל).[9] הטיפוסים הגדולים והעבים, "בעלי הגוף", נראים ונוהגים ככפריים גויים, ולעומתם הבצל והשום והבולבוס האביון, הממוקמים בסוף הרשימה, אופייניים למאכלי יהודים, וגם מזכירים בצורתם ובהתנהגותם קבצנים יהודים גלותיים (למילה "בולבוס" יש אף מקבילה ביידיש). לא זו בלבד שהשום והבצל מעלים את זֵכר בני ישראל, שהתגעגעו בזמן יציאת מצרים אל השומים והבצלים,

שהיו מנת חלקם "בעמק הבכא", אלא שהם דחויים ומזולזלים כיהודים גלותיים, שנותנים להם להזדנב ולהסתפח אל השמחה, אף על פי שאין הם רצויים בה מלכתחילה.

לעומת "הערלים" ו"השקצות" שבראש טור המחוללים, שהם טיפוסים נהנתנים וחסרי תסביכים, שאינם מתלבטים כלל אם לצאת במחול, בולטת אביונותם של האחרונים, הדומים ליהודים עניים, נדחים ומזולזלים, שבמקרה אין מגרשים אותם, כי השמחה משכיחה מן החוגגים את החשבונות המעמדיים והגזעיים. הבולבוס אף שובר בהופעתו את הדגם הזוגי של הריקוד, כי בניגוד לכל צמדי המחוללים, הוא גורר אחריו את כל משפחתו, כמעין סרח עודף.[10] חרף זרותה, כל משפחת הבולבוסים מסתפחת אל ההמולה הכללית, גם אם היא יוצאת דופן בתוכה. כל הזוגות יוצאים במחול - מן הכבד לקל ולפחות - ורק האפוֹן הרופס, הנקלה בעיני עצמו (או שמא להפך: עליון ונעלה בעיני עצמו), עומד מן הצד ואינו נוטל חלק בשמחה. עקרותו עומדת בניגוד טרגי-אירוני לפוריותו של הבולבוס (באידיומטיקה ביידיש רווחות אמירות טרגי-אירוניות כאלה, שלפיהן למרבה הפרדוקס דווקא הקבצן "מבורך" בילדים מרובים, הגדלים בעוני ובצפיפות).[11]

ייתכן גם שהבצל והשום קטני המידות מייצגים דמויות של ילדים טרדנים ובלתי-רצויים, המתלבטים בין רגליהם של המבוגרים, והמבוגרים מבליגים ומתירים להם להפריע. וכאמור, ייתכן שהם מייצגים את היהודי העלוב, שבדרך-כלל מאשימים אותו במיני האשמות, ודוחים אותו בשל זרותו ונחיתותו, אך כאן - למרבה הפלא - אין מגרשים אותו. ביאליק עיצב כאן אפוא אֶפיונים מרומזים, המתאימים ליותר מטיפוס אחד, ובמיוחד בולט ריבוי משמעיה של הדמות בעיצובו של האפוֹן, שיכול להיות צעיר וזקן, דמותו של ביאליק גופא ודמותו של "היהודי הנודד" הארכיטיפי, שבכל זמן ובכל אתר. התמונה בכללותה היא תמונת המון, על כל טיפוסיו ורבדיו, והיא מכילה קשת רחבה של דמויות שונות - גדולות וקטנות, חשובות ונקלות, צבעוניות ונטולות צבע, מובילות ונגררות, צעירות ובוגרות, מלאות הכרת ערך עצמן ואכולות רגשות נחיתות. תמונה זו מזכירה את התמונות רחבות היריעה של הצייר הפלֶמי

פטר ברויכל (Brugel), המתארות חתונה כפרית, ריקוד עממי, וכיוצא באלה סצנות המוניות, מרובות משתתפים. התמונה יכולה לייצג את החברה הארץ-ישראלית המתגבשת, כפי שנשקפה לנגד עיני ביאליק, שזה אך עלה ארצה; היא יכולה לייצג את החברה האנושית לרבדיה, בכל דור ובכל אתר, ויכולה לשמש אף מטונימיה ומשל להתנהגותו של המין האנושי בכלל.

הבשלתו של תהליך חברתי יכולה להתרחש ב"סתם יום של חול" ("לֹא שַׁבָּת וְלֹא חָג / כִּי אִם יוֹם קַיִץ סְתָם"),[12] ובכוחו הסוחף הוא יכול להפוך את העולם על פיו ולחולל שינויים, שיעשו יום חול סתמי לחגיגת המון צבעונית. כמו בשיר הכמו-עממי "קומי צאי", שבו מֵנץ הציץ מאחורי הגדר ועד מהרה שוטף האביב את כל הארץ; גם ב"בגינת הירק" בבת-אחת סוחף תהליך ההבשלה את כל ירקות הגינה. בתיאור הצטרפותו של כל ירק אל הציבור החוגג יש גם הנמקה ראליסטית-בוטנית: כרוב בָּשל אכן מרים שוק, תירס בשל אכן מפשיל את "מעילו" ושערותיו הזהובות נגלות לעין, הצנון אכן מתמלא בעֵרה, הסלק והעגבנית - באדמומית. נמרצותם של הירקות הבשלים, שנמלאו לשד ואונים, עומדת בניגוד לאפון המרוקן, שאינו נוטל חלק בתהליך החברתי התוסס. הוא עומד מנגד ומתמלא מלנכוליה לנוכח שפעת האונים.

זה טיבו וטבעו של האמן האינדיווידואליסטן, שהתהליכים החברתיים הגדולים זרים ללִבו ואין הוא נוטל בהם חלק. על כך כתב ביאליק בקטע של שיר גנוז, המתאר ספק את עמדתו המתבדלת של האמן-היוצר, ספק את עמדתו של עם, שמעמדו הבדלני בין אומות-העולם מחייבו לשמור מכל משמר, ובמיוחד בעת מלחמה ומהפכה, על חייו ועל עצמיותו: "גָּבְרוּ עֲלִילוֹת בָּאָרֶץ. מֵעֵבֶר לִתְחוּמָם / אֶשְׁכַּב לִי דוּמָם". תהליכים חברתיים גדולים מתחוללים בארץ - מהפכות, מלחמות, עלילות גבורה - אך אלה אינם נוגעים בנפש האחד היחיד, או בנפשה של אומה אחת ויחידה, הבוחרים לשכב דומם, מעֵבר לתחומם של אנשי המעשה והחיל. עולם היריד והשיירה אינו מגיע אל מֵעבר למחיצת האֹבִים, שבונה לו היחיד בנפשו (דברים דומים על אי-מעורבותו של "האני" בתהליכי ההיסטוריה הגדולים כתב ביאליק בסוף הבית השני של שירו "לפני ארון הספרים":

- www.zivashamir.com -

וַאֲנִי לַשָּׁוְא, כַּגַּנָּב בַּמַּחְתֶּרֶת,
בְּלִי-נֵר וּפָנָס עִם הָאֵת גִּשַּׁשְׁתִּי
בְּתוֹךְ מְחִלּוֹת עָפָר וּבְמַחֲשַׁכִּים,
וָאֶחְפֹּר יוֹם וָלַיְלָה אֵת קִבְרֵיכֶם,
חָפוֹר וְהָלוֹךְ לְבַקֵּשׁ שְׁפוּנֵי חַיִּים
מִחוּץ לִגְבוּל שָׂרְשֵׁיהֶם וּמַתַּחְתָּם,
וְהֵם בָּעֵת הַהִיא מִנִּי וָמַעְלָה
עַל-עִיר וּמְתִים, עַל-הַר וָגֶבַע רָגְשׁוּ,
וּלְעֵינַי כָּל-הַמְּאוֹרוֹת רָעַשׁ פִּרְיָם,
וּפְעָמִים שֶׁבַע חָזְרוּ עַל מְחוֹלָם
וַיַּעֲבֹר עַד-קַצְוֵי יָם הֲמוֹנָם -
וּלְאָזְנַי לֹא הִגִּיעָה גַּם בַּת-קוֹלָם -

בשיר-הילדים "בגינת הירק" לא זו בלבד שאין היחיד האינטרוברטי, בן-דמותו של המשורר, מסתפח אל התהליכים החברתיים הגדולים, אלא שהוא אף קוטע אותם. "רֶגֶל מִי זֶה אֲפוֹא/ מְמַחוֹלוֹת תֵּעָצֵר?", שואל הדובר בראשית השיר למראה העליצות הכללית, כאילו אין מי שיעצור ויקטע את השמחה. אולם, יש מי שעוצר רגלו, וקוטע בנוכחותו את שלשלת המחוללים, ויש מי שמכניס נימת תוגה לתוך השמחה הכללית. האמן האינדיווידואליסטן לא זו בלבד שהוא פורש מן הכלל (בניגוד להמלצת חז"ל "אל תפרוש מן הציבור"; אבות ב, ה), אלא שהוא גם רומז לציבור - ודווקא באמצעות השתיקה העגמומית יותר מאשר באמצעות ההטפה הרועמת - שאין להיסחף ללא גבול; שלכל "שמחה" יש גם סיָגים ושלכל תהליך יש גם סיום, ובדרך-כלל סיום עלוב ואנטי-הרואי.[13]

"שמשונים וחמונים" – למעמד הדנוטציה בשיר

שירים ופזמונות לילדים של ח"נ ביאליק, אף יותר מאשר חטיבות אחרות ביצירתו, מצביעים על יחסו האמביוולנטי של המשורר כלפי החידושים באוצר המילים שחידשו המחדשים ה"ירושלמיים", ואליעזר בן-יהודה בראשם. בשיר "בגינת הירק" ניתן להבחין בדיאלוגים הסמויים שערך המשורר עם חידושי הלשון שליוו את תחיית השפה העברית. ביאליק

שימש באותה העת נשיאו של ועד הלשון בארץ-ישראל, ובתוקף תפקידו זה העסיק עצמו תכופות בסוגיות הרחבת הלשון (ראו מסתו "חבלי לשון", למשל) ובסוגיות שונות סביב הבוראנות בתחום אוצר המילים (ראו מסתו "גילוי וכיסוי בלשון", למשל). בהרצאותיו ובנאומיו, בקונגרסים הציוניים ובכינוסים של ועד הלשון, נדרש תכופות לסוגיַת הרחבת הלשון העברית, וניתן להכליל ולומר, כי יחסו כלפי חידושיהם של "הירושלמיים" לא היה יחס סטטי, כי גם ניכרה בו דינמיקה של השתנות. עם זאת, עד אחרית ימיו, גם לאחר שעלה לארץ וכרה אוזניו לנעשה בה ברחוב ובשוק, לא קיבל עליו חלק נכבד מחידושיו של בן-יהודה, שנשתגרו בינתיים.

סופרי אודסה לא אהבו את המשקלים שעל פיהם גזרו מְחַיי השפה העברית בארץ-ישראל את חידושיהם. ליליינבלום, למשל, התקיף את החידושים המסתיימים בסיומת xון (כגון 'שעון', 'עיתון', 'שנתון', 'ירחון' ודומיהם), כי לדעתו סיומת זו היא סימן להקטנה בעברית, ובמילים חדשות אלה אין משום הקטנה (ראו במאמרו של ראובן סיוון "'הלשון הירושלמית' והתגבשות הסגנון החדש").[14] גם את ריבוי החידושים בעלי הסיומת אָיָה לא אהב ביאליק, ועל כן בשירו "בגינת הירק" הרקיד את הסלק עם "עגבנית" (ולא עם "עגבנייה"), את התירס עם "חמנית" (ולא עם "חמנייה"). את התנגדותו לבן-יהודה ולחידושיו הפגין ביאליק בארבע דרכים עיקריות:

◆ בהעדפת הדנוטציות "הישנות", שהכילו יותר ממילה אחת, על פני הצורות החדשות שחידשו "הירושלמים". על כך העיר ראובן סיוון במאמרו "הלשון 'הירושלמית' והתגבשות הסגנון החדש" (סיוון [תשמ"ב], עמ' כח): "י"ח רבניצקי גם כן רטן [...] על חידושי המחדשים. הוא מבקר את נטיית המחדשים להעדיף מילה אחת מחודשת על ביטוי ישן בן שתיים-שלוש מילים (כגון שמשייה - על מחסה משמש, מטרייה - מחסה ממטר - מילון - ספר מילים, ספרייה - בית (עקד) ספרים, רכבת - רכב מסע, קטר - רכב קיטור, תזמורת - מקהלת נוגנים, שעון - מורה שעות, פחח - חרש פח, מצפן - מורה הרוחות, מנזר - בית (מקלט) נזירים, חייל - איש צבא, עגבנייה - פרי האהבה". כך, למשל, ב"רשימות כלאחר יד" שלו, המכונסות ביחד עם סיפוריו, השתמש ביאליק ב"מכתבי העתים",

"כלי השעות", "מקהלת נוגני צבא", "מכתב גלוי" וכדומה. בשיריו לילדים לעתים השתמש בדנוטציות הישנות, המכילות יותר ממילה אחת, כגון בצירוף "מקהלת נוגנים", ולא ב"תזמורת", או ב"בן חיל" (ולא ב"חייל").

◆ בהעדפת הלעזים לאותם רפרנטים שחוברו להם מילים בלתי-מוצלחות לטעמו. כך, למשל, השתמש ביאליק ב"רשימות לאחר יד" במילה "ביבליותקא" (ולא ב"ספרייה"), ב"טראם" (אך לא ב"חשמלית"). השימוש במילה הלועזית היא "עד שירווח" - עד שתימצא הדנוטציה הנאה, שאינה זרה לרוח השפה. בשיריו לילדים השתדל ביאליק שלא לשלב מילים לועזיות, וכך השתמש בהם לפעמים בדנוטציות "הירושלמיות" החדשות, כגון "בובה", "שעון" או "מכונית", משראה שהדנוטציות הללו כבר נשתגרו, ואת הנעשה אין להשיב. ביאליק התנגד לחידושים פזיזים, כי אלה מרבים כפילויות וטעויות. חלק משירים אלה נועדו לרמוז למחדשי השפה העברית שדעתו של המשורר הלאומי אינה נוחה מחידושיהם, שלא לומר מן השגגות שהכניסו ללשון העברית בחיפזון ובפחז. כך, למשל, המילה "תזמורת", שנגזרה מ"זֶמֶר", אמורה הייתה לציין chorus, ואילו המילה "מקהלה" (קיצור של הצירוף המיושן "מקהלת נוגנים"), אמורה הייתה לציין orchestra, אך מאחר שמתוך חיפזון נתבלבלו היוצרות והוחלפו המילים זו בזו, קרא ביאליק לשיר הילדים שלו "מקהלת נוגנים", ככל הנראה כדי לנסות להחזיר את הסדר הטוב על כנו.

◆ בשינוי גזרתה של המילה המחודשת ("גפרורית", למשל, במקום גפרור). לא אחת ניסה לרמוז למחדשי השפה "הירושלמיים" שפזיזותם גובה מחיר כבד; שמן הראוי שיעצרו את "בית החרושת למילים" שהקימו, ויחשבו בכובד ראש על תוצאות תהליכי הייצור המואצים שלו. לשווא. ביאליק ידע כאמור שאת הנעשה אין להשיב. אילו הקדים ועלה ארצה בימי העלייה הראשונה או השנייה, אפשר שהיה מצליח לשרש טעויות ולהשריש מילים לפי טעמו. משנתגלגלו הדברים כפי שנתגלגלו, אפשר היה רק לערוך ניסיונות עקיפים ומרומזים לתיקון המעוות, אך גם אלה לא נשאו פרי של ממש. כך, למשל, הביע ביאליק את סלידתו משלל המילים שחידש בן-יהודה במשקל xָיָה (שמשִׁייה, מטרייה,

חמנייה, עגבנייה [חידושו של פינס], חנוכייה, סופגנייה ועוד) ובמשקל xiוֹן (עיתון, ירחון, רבעון, סביבון, שעון ועוד). את משקל xiוֹן - סבר ביאליק - ראוי לייחד לצורת ההקטנה, ואין להשתמש בו שלא לצורך, על כל צעד ושעל. את חידושיו המרובים של בן-יהודה במשקל xiוֹן נהג ביאליק לשלב ביצירותיו בהקשרים נלעגים. כך, למשל, ברשימה "סוחר", המתארת טיפוס קריקטורי נבוך, המחפש את דרכו על פרשת דרכים, השתמש ביאליק בחידוש "עיתון", שזה מקרוב נוצר, אך גם בצירוף המיושן "מכתב עתי", שהיה נהוג בתקופת ההשכלה. כך שיקף את מצבה הנזיל של השפה באותה עת, אף רמז למחדשי השפה, שאין לבו שלם עם החידוש שנשתגר. כך הרקיד ביאליק בשיר הילדים "בגינת הירק" לא עגבנייה וחמנייה, אלא "עגבנית" ו"חמנית", וכך הביע את מורת רוחו מן הסיומת xiָה, ששימשה את "הירושלמים" על כל צעד ושעל. במקביל, ניסה להמיר את המילה "סופגנייה" במילה "אֶספוג" (על משקל "אתרוג" ובדומה למילה האנגלית "sponge cake"), המצויה במקורות, והכניס אותה ליצירתו "אלוף בצלות ואלוף שום". גם ניסיונו זה, כמו גם ניסיונו להמיר את ה"סביבון" ב"כְּרָכָר" לא עלה יפה. בני הארץ המשיכו וממשיכים עד עצם היום הזה, להדליק בחנוכה חנוכייה ולאכול סופגנייה, ולא אֶספוגים. הוא שאמרנו, אילו הקדים ביאליק ועלה ארצה בשנות מִפנה המאה, בתקופה שבה החל את פעילותו הציבורית, ולא התמהמה כשנות דור באודסה, מותר כמדומה להניח שבעברית המדוברת היו שוררים טעמים אחרים, שונים מאלה שהטעימונו בן-יהודה ובני חוגו.

◆ בשילוב חידושיו של בן-יהודה בתוך דבריהן של דמויות נלעגות (למשל, ברשימה "סוחר", שבה נזכרים זה בצד זה גם "העיתונים" וגם "מכתבי העתים"). למעשה, ביאליק עצמו התלבט התלבטות דומה, וב"ספיח" השתמש באותו פרק עצמו פעם במילה "שמשונית" ופעם ב"חמנית" לאותו רפרנט עצמו. ייתכן אף שבהתלבטותו של הסוחר (גיבור הרשימה הנזכרת לעיל) בין שתי אפשרויות אלטרנטיביות לאותו רפרנט עצמו, יש משום בבואה קריקטורית ואוטו-אירונית להתחבטותו של ביאליק ולחבלי הלשון שלו בשנות תחיית השפה.

כאמור, השיר "בגינת הירק" הוא מן השירים המעטים שכתב

- www.zivashamir.com -

המשורר הלאומי המזדקן בהגייה הארץ-ישראלית ("הספרדית"), וניתן לראות בו גם כעין שיעור לשון לילדי הארץ, חלקם "עולים חדשים" שזה מקרוב באו והם עדיין מתלבטים בין הדנוטציות ומתקשים לבחור ביניהן. במקביל, בחר ביאליק להביא באמצעות שיר זה לפני חבריו הסופרים והלשונאים את המבוכה ואת אבדן-הכיוונים שנתהוו אפילו בתחום כה "פשוט" ויום-יומי כתחום הירקות. בטירוף המערכות שליווה את תחיית הלשון, התבלבלו לעתים היוצרות, ודנוטציות אחדות החלו לייצג רפרנטים אחרים ממה שיועדו להם מלכתחילה.

בשיר הילדים שלפנינו העלה ביאליק קשת רחבה של ירקות הגינה, מאלה שניתן להם שם במקורות ומאלה שבכורח המציאות של החיים המתחדשים בארץ-ישראל ניתן להם שם בחפזה. איתמר אבן-זהר, במאמרו "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב", מראה כי בתקופת התחייה עדיין היה מעמדן של דנוטציות רבות מעורפל למדיי. כך, למשל, היה מעמדו של הקישוא, ששימש להוראת הפרי הקרוי בלשון ימינו 'מלפפון':

> מי שקורא על אכילת קישואים ב'מסעות בנימין השלישי' אולי מתקשה להבין איך גיבוריו של מנדלי אכלו את הירק בלתי מבושל, והוא הדין במי שקורא על 'קישואים חמוצים' ב'בחורף' לברנר. אבל קישואיהם של מנדלי וברנר אינם אלא מלפפונים בני זמננו.[13]

אין לדעת בבירור לאיזה 'מלפפון' התכוון ביאליק ב"בגינת הירק", כי בראשית יצירתו בוודאי נהג כמו מנדלי וברנר, שכן בסיפורו "אריה בעל גוף" הזכיר את "הקישואים הכבושים" (במקורותינו ה'קישוא' הוא המלפפון של ימינו, ושמו ניתן בטעות לפרי המכונה בערבית 'קוסא' על פי דמיון צלילים. למעשה, הפרי המכונה בלשון ימינו 'קישוא' הוא ה'קישות' מן המקורות).

בשיר שלפנינו רוקדים הצנון ואחות המלפפון, ואין לדעת עם הצנון העגלגל בחר אישה גבוהית ורזה, או שמא בחר אישה זהובה ועגלגלה כעין המלון (בפירושו למשנה, סדר זרעים (מהדורת 1932) פירש ביאליק: "מלפפון - מעלאנע מתוקה"). גם ברשימה "איש הסיפון" (1929), אין

לדעת מהו המלפפון. נזכר בה ראשו "המלפפוני" של המלח השוודי, המתואר כ"בהיר שֵׂער, גולגולת מוארכת, כעין מלפפון", ולא ברור אם המילים "כעין מלפפון" מתארות את ראשו בהיר-השֵׂער של המלח השוודי, שצבעו כצבעו של המלון הזהוב, או ראשו הארוך כצורת המלפפון הירוק. ייתכן שביקש לרמוז בשיר הילדים "בגינת הירק", מבלי לומר את הדברים במפורש, כי ברצונו שלפחות יֵדע הציבור שיש מחלוקת בין הלשונאים, מחלוקת שמקורה בפזיזותם של המחדשים "הירושלמיים", ולפחות יֵדע מהו הפרי המכוּנה "מלפפון" במקורותינו. אמנם יצחק אבינרי העיר ב*מילון חידושי ביאליק* על הצירוף "ראשו המלפפוני": "כלומר כעין המלפפון, והכוונה למלון, שהוא הוא המלפפון, ולא לקישוא שבטעות קוראים לו בארץ-ישראל מלפפון",[14] אך דומה שביאליק השאיר את כוונתו מעורפלת בכוונה תחילה, וכך שיקף את המבוכה ששררה בשנות תחיית הלשון.

כשם שצורת "אספוג" של ביאליק (החלופה שהציע ל"סופגנייה") לא נשתרשה, כך גם הצעתו ל"חמון" (שווה-הערך שבחר ל-Sonnenblume הקרוי "חמנייה") לא נתקבלה. ביאליק השתמש בדנוטציה זו בסיפורו "ספיח" ("דובדבנים וחמונים"), ואילו בסיפורו "מאחורי הגדר" ניסה להשגיר את הצורה "שמשונית", אך השתמש גם ב"חמנית" (באותו פרק עצמו, פרק ג' של הסיפור, השתמש בשתי הצורות כאחת). משראה כי דווקא המילה "הירושלמית" ("חמנייה") נשתגרה, ולא הצעתו שלו, שילב בשירו "בגינת הירק" את ה"חמנית" (כשם שהמיר צורת "עגבנייה" ב"עגבנית").

השיר פותח בצמד כרוב וכרובית, תוך שימוש בדנוטציה "כרובית", שחידש בן-יהודה. כנראה הודה ביאליק בעדיפותה של זו על פני הדנוטציה התלמודית "תרובתור" (שאותה תרגם ביאליק בפירושו לסדר זרעים [כלאיים א ג] ל"בלומענקאהל", כלומר, "כרובית" בלשון ימינו). אולם, ה"עגבנייה" וה"חמנייה" של בן-יהודה הוחלפו כאן, כאמור, ב"עגבנית" וב"חמנית", בשל העדפת הסיומת אִית על פני הסיומת אָיָה.

לקראת סוף השיר מופיע הבולבוס, ושובר את הסכֵמה הזוגית של המחול, בבואו אל אתר החגיגה עם כל בני המשפחה ("גַּם בָּלְבּוּס הָאָבְיוֹן

- www.zivashamir.com -

/ - אַל אֶתֵּן פִּי לַחֲטֹא - / בָּא לִרְקֹד, בִּמְחִילָה, / הוּא עַל כָּל מִשְׁפַּחְתּוֹ"). ביאליק נתן כאן לפרי האדמה את השם הבין-לאומי "בולבוס", שיש לו מקבילות בשפות אירופיות רבות, למן היוונית העתיקה ועד לאנגלית המודרנית (bulb = פקעת), ומשום כך יש לו "משפחה". לבולבוס, מאכלם של אביונים במזרח אירופה, הגדל בצרורות (וגם משום כך הוא דומה לאביון הגורר אחריו אל השמחה את ילדיו המרובים, כדי שיזכו בארוחת חינם), יש מקבילות גם ביידיש, וזו מזכירה פתגמים עממיים רבים השגורים בלשון יידיש המדברים בהערכה או בביקורת על ריבוי הילדים בבתי דלים. המילה "בולבוס" היא אפוא מילה עשירה ואביונית כאחת, העוטה אדרת טלאים חומה-אפורה, חלף אדרת המלכות היוונית העתיקה שבצבעי זהב וארגמן מהודרים. בבואו לתאר בשירו "הקיץ גווע" את גלימת המלכות בצבעי זהב וכתם וארגמן, שנתחלפה באדרת טלאים של קבצנים, סיים ביאליק את תיאורו במילים:

"בְּדַקְתֶּם נַעֲלֵיכֶם? טִלֵּאתֶם אַדַּרְתְּכֶם?
צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה."

משמע, את חידושו של בן-יהודה ("תפוחי אדמה"), תרגום-שאילה חפוז מן הצרפתית, שלא התחשב בכפילות המיותרת שנוצרה בעברית ("תפוח אדמה" ו"בולבוס"), הציג ביאליק בשירו כתופעה אפורה ופרולטרית, תחליף וולגרי למילה עתיקת היומין "בולבוס", הגוררת אחריה שובל ארוך של גלימת מלכות שנתרפטה.

השיר מסמל אפוא לא רק ערב-רב בתחום החברתי-האנושי, כי אם גם ערב-רב בתחומי הלשון: הירקות המחוללים, הנצמדים זה לזה, אם מתוך ברֵרה טבעית ואם מתוך צורכי השעה, מסמלים גם את המילים עצמן, שחלקן בריות טבעיות ונאות וחלקן בריות כלאיים, "ממזרי עט והיגיון",[15] שעוררו במשורר סלידה וטעם פיגולים.

הסכֵמה ההלכתית ששימשה בסיס לשיר

את רוב שמות הירקות פרט ל"חדשים", שלא היו ידועים בימי קדם, נטל ביאליק מן המשנה, וליתר דיוק ממסכת כלאיים, סדר זרעים, שבה נכתב: הפול [...] ופול הלשן והשעועית אינם כלאיים זה בזה. הקישות

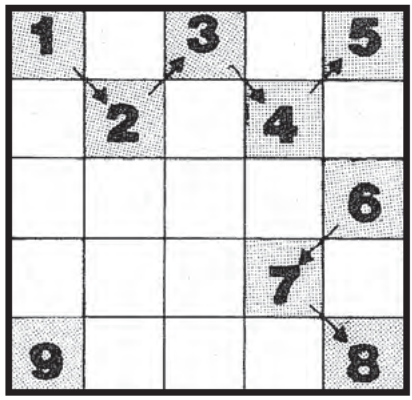
> והמלפפון אינם כלאיים זה בזה [...] ודלעת המצרית והרמוצה ופול מצרי והחרוב אינם כלאיים זה בזה. הלפת והנפוץ והכרוב [...] אינם כלאיים זה בזה. הוסיף ר' עקיבא השום והשומנית, הבצל והבצלצול והתורמוס [...] אינם כלאיים זה בזה.

עיון בהקדמתו של ביאליק למסכת כלאיים מגלה תכונה מעניינת של השיר "בגינת הירק", שהוא לכאורה שיר ילדים תמים, ולמעשה כולו מבוסס על סכֵמה תלמודית מחוכמת. הגרסה הקצרה של השיר בנויה משני זוגות מרקדים ומאדם אחד בודד, העומד בצד. תיאור זה מעלה על הדעת את תיאור השולחן באנייה, ברשימתו של ביאליק "איש הסיפון" (שבמרכזו סיפור על "נישואי כלאיים" בין מלח שוודי ונערה יהודייה, שהולידו שתי בנות - האחת נוצרייה והשנייה יהודייה): "על השולחן ישבנו חמישה: שניים כנגד שניים ואחד יוצא זנב [...] בין הצירה והסגול פסק של כיסא פנוי מזה וכיסא פנוי מזה".

תיאור זה של האנשים שנזדמנו לנסיעה אחת, ואינם יכולים לשוחח זה עם זה, מזכיר את תיאור שטחי החקלאות במסכת כלאיים: "הנוטע שתיים כנגד שתיים ואחת יוצא זנב, הרי זה כרם, שתיים כנגד שתיים ואחת בינתיים, או שתיים כנגד שתיים ואחת באמצע, אינו כרם, עד שיהיו שתיים כנגד שתיים ואחת יוצא זנב". ועל כך מעיר ביאליק במבוא שהוסיף לפירושו למסכת כלאיים:

> הקטנה שבגינות - ערוגה בת שישה על שישה טפחים [...] הקטן שבכרמים - זה שיש בו חמש גפנים נטועות שתיים כנגד שתיים ואחת יוצא זנב ובין השורות שטח פנוי לא פחות מארבע אמות ולא יתר על שמונה [...] ולעניין כלאיים נאמרו בכל אלה בהם ובהקרחות שביניהם (לתת רווח בין מין למין שלא יתערבו) שיעורים משיעורים שונים, בכל אחד כדינו. ופרטי הלכותיהם נשנו במסכת זו.

מתברר שגם ערוגת הגינה, בגרסה המורחבת של השיר, בנויה על-פי הסכמה המצוירת בפירוש המשנה למסכת כלאיים של ח"נ ביאליק (סדר זרעים של שישה סדרי משנה, מנוקד ומפורש על-ידי ח"נ ביאליק, הוצאת דביר, עמ' סד). כאן מתוארת חלוקת השטח לעשרים וחמש "קרחות", לפי כמה דגמים, והאחרון שבהם הוא כדלקמן:



הסכמה ההלכתית שבבסיס השיר "בערוגת הגינה"
(בעקבות השרטוט הכלול בפירושו של ביאליק
לסדר זרעים)

אין ספק, סכֵמה זו עמדה לנגד עיני ביאליק בבואו לתאר את שמונת הזוגות המחוללים בגינה, הנקשרים זה בזה במחול זוגות (פרט לבולבוס, המגיע לריקוד עם כל בני משפחתו, ומפֵר את הסכֵמה הזוגית של המחול). כל אחד מן הזוגות נזרע בטפח קרקע משלו, ורק האפון המסכן עומד מן הצד, כבציור המצורף לפירושו של ביאליק. מתברר שכל שמונה המשבצות קשורות זו בזו כשלשלת (כבמחול המתארגן בשורה ארוכה), שבה כל חוליה קשורה בקודמתה, מעוררת את הבאה אחריה ומאיצה בה להצטרף למחול, ורק משבצת אחת עומדת לה פרושה מן הצד ואינה נוגעת בחברותיה. מתברר גם שלאחר המשבצת החמישית ניתק הרצף של השלשלת, שהרי הקשר הלינארי הרצוף בין המשבצות היה מחייב חזרה אל המשבצת הרביעית, או קפיצה מן החמישית אל השישית, ועל כן נאמר בשיר לאחר תיאור הזוג החמישי:

וּפִתְאֹם - שְׁמוּ רֶוַח -
גַּם הַגֶּזֶר זֶה בָּא

ה"רווח" הוא אפוא לשם דילוג מן המשבצת הפינתית (משבצת 5) אל זו המופרדת ממנה ב"קרחת" אחת (משבצת 6), ורק האפון - אף שאינו כלאיים בשום ובבצל - שהרי "השום והשומנית, הבצל והבצלצול והתורמוס [...] אינם כלאיים זה בזה" (כלאיים א, ג) - עומד לו בפרישות בפינת הגינה ואינו נוגע בשום גידול מגידוליה. פרישתו אינה הכרח, אלא שנדמה לו שהכול מבחינים בעליבותו ובקלונו, ועל כן עומד הוא תלוי על משענתו, בצד ליד הגדר. לעמידתו מן הצד יש, כמובן, הנמקה בוטנית: האפון הגמלוני והרופס באמת נשען על משענת, או על גדר הגינה. במסכת כלאיים נאמר עליו: "אפונים הגמלנים מין ירק גבול שהיה גבוה טפח ונתמעט" (שם ג, ב). על כן האפון המופנם וחסר הביטחון העצמי יכול לייצג גם אדם ששקע במרה שחורה בשל ירידה בסטטוס או ברמת התפקוד שלו. אפשר שההפך הוא הנכון: האפון חדור הכרת ערך עצמו (על-פי-רוב פֵּרותיו ערבים לחֵך ופרחיו נאים), והוא פורש מן הציבור בחינת "מה לי ולכם?". בין שמדובר ברגשות עליונות ובין שמדובר ברגשות נחיתות, לפנינו טיפוס הפורש מן הבריות ושקוע בעצמו.

כשם שהרשימה "איש הסיפון" היא כעין המחשה לניב השגור "כולנו בסירה אחת" במובן של "אחים לצרה או לגורל" (ואגב, גם ברשימה זו שרויים במדור אחד 25 נוסעים, כמו בסכמה המשורטטת לעיל, וגם בה מחוללים הנוסעים בזוגות, ורק המשורר הבודד פרוש מן הכלל, ואינו מוצא אדם להשיח עמו בשפתו), כך גם השיר שלפנינו הוא המחשה לניב "כולנו בערוגה אחת", גלגולו המקוצר של הניב מלשון חז"ל "ואנו נמצאנו כולנו בערוגה אחת בעוון אחד שהיה בידינו" (תנחומא, סוף פרשת מקץ). שתי היצירות - ה"רשימה" הראליסטית למבוגרים והיצירה המחורזת לילדים - מַחיות, כל אחת בדרכה, אידיומטיקה שחוקה וקפואה ונוסכות בה חיים חדשים.[16]

מתברר שאפילו שיר ילדים תמים מכיל בקרבו דיאלוגים סמויים עם סוגיות שאינן כביכול מעניינו של ילד: גילוי דעת בענייני הרחבת הלשון והתעמקות בסוגיה תלמודית קשה. מדוע הטמיע ביאליק בשירי הילדים

- www.zivashamir.com -

שלו רבדים, שאין להם כביכול קשר אל עולם הילד ושאינם לכאורה ממין העניינים שעשויים לעניין ילד? אפשר לנחש כי ביאליק השתעשע בינו לבינו, ושילב בשיריו דפוסים נעלמים שעין ילד לא תבחין בהם. מותר כמדומה גם לנחש כי דווקא מתוך רצינות עליונה שילב ביאליק בשירי הילדים שלו יסודות בלשניים והלכתיים, שאינם לפי השגתם של ילדים. ביאליק אמר בשירים אלה, מבלי לומר זאת גלויות ומפורשות, שגם בשיר ילדים פשוט אין לזלזל, ויש לנהוג בו באותה מידה של רצינות ושל דיוק שבה נתבע הסופר ביצירה למבוגרים, ואף למעלה מזה. ביאליק לא זלזל בהנמקה הבוטנית שבשיר, ובדק כל פרט ופרט.

ייתכן גם שנגד עיניו של ביאליק עמדה מגמה פדגוגית-דידקטית: ירגילו עצמם הילדים, בגיל הרך, לסיפורים פשוטים-כביכול, המבוססים על סוגיות תלמודיות קשות, ולכשיגדלו, יוכלו ביתר קלות לתפוס את הסכֵמה המופשטת שבבסיס הדיון ההלכתי. את פירושו של ביאליק *לסדר זרעים* חילקה עיריית תל-אביב בשנת היכתב השיר "בגינת הירק" (תרצ"ג) בין תלמידי בתי-הספר בעיר, והפירוש נכלל בתכנית הלימודים. ייתכן שביאליק ראה לנגד עיניו מודל של שיר-ילדים המתאים לקבוצות גיל שונות: ילד קטן יתרשם מחגיגת הצבעים והצורות, וככל שיגדל - כן יוכל להבין מן השיר עניינים נוספים ולחשוף בו רבדים נוספים, שעד אז נעלמו מעיניו.[17]

ביאליק הרקיד בשיר זוגות-זוגות של ירקות - "גבר" ו"אישה" (כגון כרוב וכרובית, אבטיח ודלעת, תירס וחמנית, וכיוצא באלה זוגות, המתארגנים לפי דמיון משפחתי-גנטי או לפי צבע משותף, אך לפעמים דווקא נמשכים זה לזו וזו לזה כמתוך ניגוד). התירס והחמנית, המחוללים בשירו של ביאליק, הֵנם צמחים שהגיעו למזרח בכלל, ולארץ-ישראל בפרט, מיבשת אמריקה, וביאליק רומז על זרותם, כפי שנראה להלן. נעמי שמר, לעומת זאת, שעה שכתבה בפזמונה "זמר לגדעון", בעקבות שיר הילדים של ביאליק, את השורות "הָיָה אָז קַיִץ בַּגְּבוּלוֹת / הִבְשִׁיל שָׂדֶה אֶת יְבוּלוֹ / אֲבָל הַמְּדָיָנִי חָמַס / מֵחַמָּנִית וְעַד תִּירָס [...] בָּרוּךְ גִּדְעוֹן בֶּן עַם עָנִי / אֲשֶׁר הִכָּה בַּמְּדָיָנִי / הִכָּה וְלֹא חָדַל" חטאה באנכרוניזם, המסגיר נטילה אוטומטית מן הזולת בשיטת "cut and paste". מובן

שחמנית ותירס לא היו בארץ-ישראל בימי המקרא, כשם שלא היו בה שיחי צבר (הצבר, המזוהה כל כך עם המציאות הארץ-ישראלית, לא היה בארץ לפני גילוי אמריקה, ולפיכך ציורי התנ"ך של גוסטב דורֶה, המתארים שיחי צבר ליד הבאר, מושתתים על אנכרוניזמים חסרי בסיס מציאותי כלשהו).

ביאליק, לעומת זאת, הקפיד גם בשיר ילדים "פשוט" לשקף את המציאות הבוטנית כנתינתה, ובדק כל צירוף מילים בשבע עיניים. בשירו הוא העניק לתירס "בלורית" (בלורית היא סממן נכרי, ולפי חז"ל מתהדרים בה רק בני אומות העולם. על יהודים נאסר לגדל בלורית), כדי לרמז לנכריותו של התירס ולהיותו "עולה חדש" שלא היה במזרח בימי קדם. ההנמקה הראליסטית-הבוטנית של התמונה מעידה על כך שבעונת הקיץ מופשלים עלי התירס ומתגלות שערות הפשתן הזהובות שלו, אך במישור הסמלי מייצגים התירס והחמנית טיפוסים נכריים, "שקצים" זהובי שֵׂער, או בני-דמותם היהודים, שהגיעו ממחוזות צפוניים ונקלעו לחגיגת הקיץ הארץ-ישראלית, העורכת מיזוג גלויות.

את השיר חותם תיאורו של האפון המסכן, התלוי על משוכת הגינה, ואינו נוטל חלק בחגיגה הסוחפת את כל ירקות הגינה ("רַק אָפוּן הַמְּסָכֵּן / עָמַד מִן הַצַּד, / עַל מַטֵּהוּ נִשְׁעָן / וְלֹא נָע וְלֹא נָד. / "אֵיכָה אוּכַל לָשׁוּשׁ / אֵיכָה אוּכַל לִרְקֹד - / וְצִיצַי נָשְׁרוּ כְּבָר, / וְתַרְמִילַי רֵיקִים עוֹד."). הקורא את השיר במשקל הארץ-ישראלי, בשני אנפסטים, ייאלץ לקרוא את דברי האפון בהגייה אשכנזית. משמע, לפנינו יהודי, "עולה חדש", שהגיע ארצה במקלו ובתרמילו, ועדיין חש תחושת זרות וניכור. הוא אינו שייך לבני הארץ, הרוקדים בזוגות, ועדיין פרוש מן הבריות. אפילו שפתו עדיין מעידה על זרותו. ציצי הפרחים שלו כבר נשרו, והתרמילים החדשים עדיין ריקים. אפשר לראות בו גם את היהודי של תקופת החילון וההתפקרות, שכבר הסיר את הטלית-קטן והציציות, נטש את ה"ישיבה" ואת בית-המדרש, אך תרמיליו עדיין ריקים, כי התרבות הארץ-ישראלית החדשה עדיין לא גמלה ועדיין לא נשאה פרי הילולים.

הניתוח הפרוזודי מלמד אפוא שדברי האפון נכתבו בהגייה האשכנזית, אות להיותו הלך גלותי ומלנכולי, בעל מקל ותרמיל, שזרותו

וחריגותו בולטות בקרב הקהל החוגג והצוהל של בני הארץ וגידוליה. תמונת האפון כיהודי שזה אך הגיע ארצה במקלו ובתרמילו מזכירה תיאור בשיר מוקדם ביידיש של ביאליק ("מיין גארטן" = 'גני'), המסתיים בתיאור של עץ אביון הנשען על שוכה, כקבצן חסר מעיל המבקש מחסה מן הקור, בעוד בעל הגן יושב בטרקלינו. ענפי הגן העירומים מרמזים לעתיד הצפוי לו ליהודי "השאנן" ו"השורשי", היושב על אדמה-לא-לו. לא ירחק היום, וייאלץ להיעקר משורש, לקחת את מקלו ואת תרמילו ולצאת לדרך הנדודים הנצחית. גנו הפורח אינו אלא אשליה ומקסם שווא. בשיר המוקדם שבלשון יידיש תיאר ביאליק יהודי, שעדיין יונק מצינורות השפע של שדמות אוקראינה או בסרביה; ואינו יודע שהרוחות הרעות כבר מנשבות בכל עוז מחוץ לכותלי ביתו. העץ העומד על שוכה, חשוף לרוחות ולקור, מרמז על הגורל הצפוי לבעל הגן. לעומת זאת, משיר הילדים שנכתב בארץ-ישראל עולה אווירה צוהלת, שעגמומיותו של האפון מוסכת לתוכה רק טיפה אחת של עצב. עתה יושב העם בארצו ועל מולדתו, וגם אלה המגיעים אל הארץ במקלם ובתרמילם יתערו בה, במוקדם או במאוחר, ויצטרפו להמון הסואן.

הערות לפרק התשיעי:

1. אופק (תשמ"ד), עמ' 183.
2. לפי הוראות הריקוד, הכלולות בנוסחו הראשון של השיר, שנדפס בכתב העת *הגנה* (בעריכת אלתרמן והלפרין), כרך א, חוב' 2 (תרע"ח), עמ' 25-26.
3. שמיר (1980), עמ' 171-175.
4. סדן (1968).
5. ע"ע טיפולוגיה בכרך יח של *האנציקלופדיה העברית* ובשאר מקורות אנציקלופדיים.
6. מַעַין דמותו של הצעיר העירוני, שעליו מלעיג ביאליק בשירו הגנוז "אשריך צעיר רודם", שהוא צעיר הדור למראה, המתהדר בבגדים נאים ובמקל הליכה, אך ראשו ריק ונעור.
7. *הד הגן* (אייר תשכ"ד), עמ' 353.
8. ראו בפרק "'מאחורי הגדר' - עולם הפוך", בספרי *באין עלילה* (1998), עמ' 72-103.
9. הבלורית היא מסממני ההיכר של בני אומות העולם (סנהדרין כא ע"א), ובני ישראל אינם מתהדרים בבלורית ("העושה בלורית אינו מגדלה אלא לשמה של

עבודה זרה; דב"ר ב).

10. כמו בשיר הגנוז "מחוץ לעיר", שבו תיאר ביאליק את הירושה העלובה, שהשאיר אבי המשפחה, הפונדקאי הדל, לבני ביתו. בסוף רשימת החפצים הדלים והנקלים, נזכרים גם חמשת ילדיו של הנפטר כמו היו מין סרח עודף, תוספת חסרת ערך וחשיבות.
11. וראו: א' בן-יוסף (תשל"ה).
12. שם.
13. סיון (תשמ"ב).
14. אבן-זהר (1976).
15. אבינרי (תרצ"ה), עמ' 27.
16. ראו שירו של ביאליק "חלפה על פניי" ושירו הגנוז "למנצח על הנגינות".
17. אברמזון (תשל"ז).
18. וראו נאומו של ביאליק "על ה'חדר' ועל ה'תלמוד'" (דברי נעילה בוועידה הראשונה של "תרבות" במוסקבה, באייר תרע"ז), שבו הבהיר כיצד ניתן לשלב סוגיות הלכתיות בתכנית הלימודים: "בכלל אין התלמוד כמו שהוא ספר לימוד. כלום ראיתם מימיכם שילמדו אנציקלופדיה? [...] וכי אפשר ללמד ספר כזה לתינוקות? [...] אפשר להוציא מן התלמוד חלקים שונים ולעשותם מטעמים על-פי תכניות לימוד שונות".

- www.zivashamir.com -

פרק עשירי

מה אכל ביאליק בחנוכה

למעמד הדנוטציה בשירי ביאליק בכלל ובשירי הילדים בפרט

ומהראוי להתנות עימהם [עם מחברי המילון]
עוד תנאי אחד: שלא יהפכו את המילון לבית
חרושת של מילים חדשות.

ח"נ ביאליק, "חבלי לשון", בתוך "דברי ספרות"

כרכר, מנורת חנוכה ואספוגים מתוקים

מתוך שירי החנוכה שכתב ביאליק, וכן גם מתוך שאר שירי הקובץ *שירים ופזמונות לילדים*, עולה יחסו האמביוולנטי של המשורר כלפי חידושי המילים שחידש אליעזר בן-יהודה בשנות מפנה המאה העשרים - הלא הן שנות תחייתה של הלשון העברית והפיכתה מלשון ספר ללשון מדוברת. בראשית דרכו גילה ביאליק יחס שולל ומזלזל כלפי בן-יהודה ומפעלו, בדומה ליחסם של אחד-העם,[1] של י"ח רבניצקי,[2] של מ"ל ליליינבלום,[3] ושל שאר חבריו הסופרים, אנשי המרכז העברי באודסה. אלה ביכרו את הלשון השיבוצית הדשנה, "נוסח מנדלי", על פני לשונם החדשנית של "הירושלמים", שלא אחת חידשו מילים ממשקלים ומשורשים ששאלו מן הלעזים והיו זרים לרוח השפה העברית.

באיגרותיו משנות יצירתו הראשונות, הביע ביאליק פעמים אחדות את דעתו בגנות "המילות הירושלמיות" - חידושיו המהפכניים של אליעזר בן-יהודה, שאינם מתוך "הלשון גופא".[4] כתלמידו של אחד-העם, אריסטוקרט שתיעב מהפכות, האמין ביאליק בכוחם של שינויים אבולוציוניים אִטיים, וגילה חשד עמוק כלפי אותם שינויים מהירים,

הנעשים כבמטה קסמים. את דעתו על הדרך הנאותה לחידוש חידושים בתחומי הלשון הביע ביאליק בנאומו על יחיאל מיכל פינס:

> פינס היה אומר שבכדי להכניס אף מילה חדשה אחת על הלשון צריך תחילה לחפש בכל אוצרות השפה העברית, שבהם גנזו כל הדורות את מחשבותיהם, אולי נמצאת כבר המילה המבוקשת בצורה עברית [...] לא באופן רבולוציוני [...] מילה חדשה שהיא זרה לרוח השפה במשקלה ובצורתה היא מביאה דיסהרמוניה בלשון [...] וכל האחריות חלה על ראשי המחדשים הפזיזים. צריך שהמילה העברית תהיה עברית בשורשיה.[5]

גם ביאליק האמין, כמו י"מ פינס, שאין להיחפז ולחדש מילה כל אימת שלא נמצאה לו לסופר מילה מן המוכן, כי אם לחפש ב"מטמוניות" וב"מחפרות", עד שתימצא המילה הנכונה. מילה שכבר נשתגרה, גם אם נבנתה במשקל זר לרוח השפה, קשה לעוקרה מן השורש, ועל כן מוטב שלא תיכנס כלל אל המילון. אין להחיש את תהליכי תחיית השפה וגאולתה במחיר הטמעתן של מילים "חסרות שורש וענף".

בשירי החנוכה של ביאליק ניכרת התנגדותו לחידושיו של בן-יהודה: בשיר "לכבוד החנוכה" מדליק האב נרות "וְשַׁמָּש לוֹ אֲבוּקָה", אך אין זכר בשיר ל"חנוכייה", חידושו של בן-יהודה שלא נתקבל על דעת סופרי אודסה. בשיר זה, המורה מביא לילד "כִּרְכָּר [...] בֶּן-עוֹפֶרֶת יְצוּקָה", והילד מאיץ את פעולתו במילים: "הוֹי, כִּרְכָּרִי, בֶּן-בְּדִיל, / צֵא בְּמָחוֹל, רוּץ בְּגִיל", ואין זכר בשיריו ל"סביבון" - חידושו של בן-יהודה שלא תאם את טעמו של ביאליק. האם נותנת לילדה "לביבה", אך אין זכר ל"סופגנייה" (אף היא מילה "ירושלמית", שחידש דוד ילין בשנת תרנ"ז).[6]

בעניין ה"סביבון" נכנע ביאליק, ולאחר שראה שידידו-יריבו שאול טשרניחובסקי שיבצו בתוך שיריו לילדים (בקובץ שירי הילדים *החליל*, ספרון ללא תאריך שהוציא טשרניחובסקי בשבתו בברלין בראשית שנות העשרים), הוא התיר לעורכי המקראות, ששילבו בספריהם את שירו "לכבוד החנוכה", להמיר את ה"כִּרְכָּר" ב"סביבון". הוא ראה והבין כי "הסביבון" נשתגר, ולא "הכִּרְכָּר", ובחר לכוף את ראשו בהכנעה. אולם, בעניין "החנוכייה" ו"הסופגנייה" הוא לא הסכים להרכין את ראשו, ואפילו בשנותיו האחרונות, שבהן כיהן בתפקיד הנשיא של ועד

הלשון בארץ-ישראל, עדיין ניסה ביאליק להשגיר צורה אחרת תחת "הסופגנייה".

חידוש מילים לצורכי החיים המתחדשים

ח"נ ביאליק ובני דורו, סופריו של דור התחייה הלאומית, עמדו כידוע "על פרשת דרכים": שורשיהם היו עדיין נטועים בקרקעיתו של בית המדרש הישן, אך ענפיהם התפשטו והשתרגו אל עבר העולם החדש - עולמם של הקונגרסים הציוניים הראשונים ושל הרעיונות הסוציאליסטיים החדשים שפיעמו ב"רחוב היהודים". לאחר ששקל את כל החלופות (חסידות או השכלה? מזרח או מערב? עברית או יידיש? מאבקים לאומיים או מאבקים כלל-אנושיים למען זכויות המעמדות העמלים?) החליט ביאליק להצטרף לאגודה הציונית "נצח ישראל" וליטול חלק פעיל בהיווצרותם המואצת של עם חדש, ארץ חדשה ותרבות עברית חדשה. החדש נבנה אז בחיפזון מִשברי חורבנם של "מקדשים" ישנים, וביאליק הצעיר בטח בכוחו וביכולתו ליזום את "תכנית הכינוס" שלו ולהוציאה מן הכוח אל הפועַל.[1] כך ביקש להרים תרומה סגולית משלו למפעל הציוני המתעורר.

כמי שבחר להסתפח אל חבורת הסופרים של אודסה שאותה הנהיגו אחד-העם ומנדלי מוכר ספרים, איש-איש בדרכו ובתחומו, וכמי שהשתתף באחדים מהקונגרסים הציוניים הראשונים, גיבש ביאליק את מדיניותו בתחומי תחיית הלשון העברית כבר בעשור הראשון ליצירתו, בעודו עלם רך בשנים. את עיקריה ניסח במאמריו ובנאומיו, ולא אחת אף רמז לה בדרכי עקיפין ביצירתו לסוגֶיהָ. הוא קיבל עליו, הן בתחומי הפואטיקה והן בתחומי הפילולוגיה, את הנחות היסוד של "אסכולת אודסה", שדגלה בשינויים אבולוציוניים אִטיים, ולא במהפכות חפוזות של בן-לילה. אחד-העם, שדגל בטהרנות (פוריזם) לא התיר לביאליק להשתמש ביידישיזמים (כגון "שנוררים") בשיריו, אך ביאליק הסביר לו את הצורך להפר לפעמים את הכללים, כדי ליצור את האפקט הראוי ולזעזע את הקוראים. עם זאת, בעיקרו של דבר, נטה ביאליק אחר מדיניותו של אחד-העם בתחומי התרבות הלאומית.

סופרי אודסה ביקשו להשתלב בשלשלת הדורות של הספרות

העברית, ולא האמינו בבריאת "יש מאין". מנדלי, למשל, החזיק בביתו ספרייה גדולה ועשירה של מקורות היהדות מכל הדורות, ובהֶעדר קונקורדנציות, הוא העסיק בביתו חבורה של סופרים צעירים שסייעו לו בחיפוש מילים וצירופים בתוך הררי הספרים.[2] ביאליק היה בין אותם סופרים צעירים, שעבדו בביתו של מנדלי בשנות מפנה המאה. הוא פעל שם כשוליה במחיצתו של רב-אמן, ונבר בספרייה הגדולה לפי הוראותיו של "יוצר הנוסח" (כך כינה ביאליק את מנדלי). כאן גיבש ביאליק את מדיניות הלשון שלו, דהיינו, שבכדי לחדש אפילו מילה אחת ויחידה, צריך לנבור תחילה בכל ארון הספרים היהודי, ולוודא שעדיין לא בראוה בזמן מן הזמנים. כאן גם התחיל ביאליק לכתוב שירים על ארון הספרים היהודי (כדוגמת שני הנוסחים של שירו הגנוז "עומד ומפשפש אני בארון ספרי אבא זקני", שהם הנוסח הקמאי של שירו הידוע "לפני ארון הספרים"). לימים, משנמלט מנדלי מאודסה לג'נבה לאחר פרעות 1905, פגשוהו הסופרים הגולים ושאלוהו: "סבא, איך אתה מתקיים כאן בלא הספרייה הגדולה שלך?", ומנדלי התייצב "בכל גובה קומתו 'הגנרלית', והראה בשתי ידיו על עצמו: 'הנה היא, הספרייה שלי!'".[3]

בתוך כך הקדיש ביאליק הצעיר מחשבה מרובה לנושא חידושי המילים - נושא שעמד אז במרכז סדר היום הציבורי בשל הצורך הדחוף בקביעת מילים (דֶנוטציות) ראויות לירקות ולפֵרות, לעצים ולפרחים, לאבזרי הבית ולכלי השבת והחג, למונחי המשפט, ההנדסה, הרפואה, ועוד ועוד. לבתי-הספר בארץ-ישראל נדרשו מונחים בסיסיים בחשבון ובגאומטריה, בביולוגיה, בכימיה ובגאוגרפיה, שלא נמצאו עד אז בשפה העברית. בירושלים מזה ובאודסה מזה נוצרו שתי אסכולות שונות, שכל אחת מהן הציעה את חידושיה: "הירושלמים" חידשו חידושים חדשים לבקרים, לפי צורכי השעה, ולא תמיד מתוך הקפדה על התאמתן לפרדיגמה של הלשון העברית, ואילו באודסה דגלו במדיניות טהרנית (פּוריסטית) יותר, וביכרו שינויים אִטיים, פרי חקירה ובדיקה בספרות ישראל לדורותיה. ביאליק הלך לשיטתם של סופרי אודסה, והאמין שתהיה זו בכייה לדורות אם ישתגרו בארץ-ישראל חידושים פזיזים וסרי טעם, שלא בנקל ניתן יהיה לשרשם.

כטענתו הנכונה של צבי צמרת במאמרו "ביאליק כמחדש השפה העברית",[4] שאף ביאליק לערוך סינתזה בין ישן לחדש, וראה את עצמו כמי שהולך בדרך ישנה-נושנה, אך גם חדשה בתכלית החידוש. הוא בחר ביודעין לבנות את החדש ממכיתות הישן, ולא האמין בבריאת "יש מאין", בניגוד לסופרים פרוטו-"כנעניים" אחדים מקרב "הצעירים", אוהדי הרצל, שהשקפת עולמם הייתה מערבית, מהפכנית ומודרנית משלו. במדיניות הלשון שלו, כמו גם בתחומים אחרים, היה ביאליק מהפכן-שמרני, או שמרן-מהפכני, אשר סלד כל ימיו מלהטוטים לשמם ומחידושים לשעה קלה המדיפים ריח של "צבע טרי".

כדי להביא רוח חדשה אל שירתו, לא חשש ביאליק להסיג את הפואטיקה שלו ואת סגנונו דור או שניים לאחור, ולהשתמש בצייני סגנון "מיושנים" וכמו-קלסיים, שכביכול כבר אבד עליהם כלח בשנות מפנה המאה העשרים. בשירת חיבת ציון כבר השתגרה שירה "מודרנית" יותר משירת יל"ג, כזו שלא נזקקה ל"פסוק" ול"מליצה", והנה ביאליק חזר לכתוב שירים בנוסח יל"ג, שירים העשויים פסיפס צפוף של שברי פסוקים, ולא שעה להפצרותיו של רבניצקי להתנזר ממילים יחידאיות (ציין סגנון אורנמנטלי שאִפיין את השירה העברית בתקופת ההשכלה). הוא העדיף את כתיבתו ואת לשונו המרובדת של יל"ג, שכל קנייני השפה העברית משוקעים בה, על פני הכתיבה השטחית שרווחה בדורו אצל סופרים צעירים, שכתבו ללא היכרות מעמיקה עם נכסי התרבות הלאומית, וחידשו בחופזה מילים "ללא שורש וענף".

באיגרותיו, חזר ביאליק והסביר לרבניצקי, כי הוא חותר בכל יכולתו לדיוק מִרבי, וכי משחקי הלשון שלו אינם דומים כלל לחידודיהם של משוררי ההשכלה. בעוד שהללו השתמשו בתחבולות של לשון-נופל-על-לשון לצורכי קישוט ("הנאומים הנעימים" ו"הניבים הנאווים" של קלמן שולמן), הוא עצמו נדרש להם כדי להביא את כוונתו בדיוק נמרץ.[5] הדרישה לדיוק עוברת כחוט השני בכל מכתביו הראשונים בנושאי פואטיקה ולשון, שכן ביאליק ידע שבתקופת ההשכלה לא אחת נכתבה הספרות במילים שנמצאו לסופרים מן המוכן ושלא ביטאו את כוונתם בדיוק נמרץ. ביאליק לא חשש ממילים שהתיישנו בתנאי שהן מתאימות

בדיוק למטרתן. הוא אף העדיף צירופים "מיושנים" כדוגמת 'מקהלת נוגנים' ו'איש חיל' על פני מילים שזה אך נכנסו למילון העברי מתוך חיפזון ופחז.

ביאליק נגד "בית חרושת של מילים חדשות"

כאמור, ביאליק לא ראה בהעשרת המילון העברי במילים חדשות את עיקרה של תחיית הלשון. להפך, כתלמיד מובהק של אחד-העם, הוא ביקש לראות בהתחדשות השפה העברית תהליך אִטי ויסודי, שיארך דורות, והתנגד לייצורן של מילים חדשות בסיטונות (*en gros*). הוא דרש מן "הירושלמים" לבל יהפכו את המילון העברי ל"בית חרושת של מילים חדשות" (במסתו "חבלי לשון"), וגרס שכל חידוש חייב להיערך בזהירות ומתוך הקפדה וידע פילולוגי עמוק: "ובכלל לא העשירות ולא העניות מן ה'מילים', וכי לא ראיתם מימיכם ממון קמעה מכניס הרבה, ולהפך? הכול לפי רוב המחזור והצירופים!" (שם). מאחר שהצירופים חשובים היו בעיניו פי כמה מן הדנוטציות החדשות, הרי שאת רוב חילו נתן ביאליק בתחום זה. על כן, *מילון חידושי ביאליק* שבעריכת יצחק אבינרי (תל-אביב תרצ"ה) אין בו כדי להצביע אפילו על שמץ מן התרומה האדירה שהרים ביאליק לשפה העברית ולהחייאתה, כי את עיקר חילו נתן ביאליק בתחום הצירופים (כגון הצירוף "גדולות ונצורות", שחידש על בסיס הצירוף המקראי "ערים גדולות ובצורות"), ולאו דווקא בתחום בריאתן של דנוטציות חדשות.

את דרכו להלכה ולמעשה בתחומי החייאת השפה העברית עיצב ביאליק לאור דברי אחד-העם במסותיו "הלשון וספרותה" (תרנ"ד) ו"הלשון ודקדוקה" (תרנ"ה), שבהן מקופלים עיקרי השקפתו של אחד-העם, שביאליק הזדהה עם רוב עקרונותיה. הייתה זו השקפה לאומית, המבקשת להיזון מקנייני התרבות האותנטיים, העתיקים, שצמחו על קרקע גידולה של האומה, והמבקשת להרחיב את יריעותיו של האוהל הלאומי, ולקרוע בו חלונות לתרבות העולם. לעומתה, טיפחו "הצעירים" המתמערבים, אוהדי הרצל, השקפה הרואה באוהל הלאומי אוהל דל ופרובינציאלי, שממנו ביקשו לצאת החוצה, ולבנות תחתיו בן-לילה

- www.zivashamir.com -

ארמון מערב-אירופי רב-תפארת. למרבה האירוניה המרה, "ארמְנותיהם" של אותם סופרים "צעירים", שטענו "צר לי המקום", התגלו בדיעבד, בחלוף המולת הקונגרסים, כמגדלים פורחים באוויר. סימפטומטית היא העובדה שהרצל לא למד עברית כל ימיו, וגם כשנזקק לביטוי העברי "עת מתי?", הוא כתבו באותיות לועזיות (*ad mossai*).[6]

אליעזר בן-יהודה, חסידו של הרצל, השתייך כידוע ל"טריטוריאליסטים" שתמכו בתכנית אוגנדה, אף עזב את הארץ לפרק-זמן ממושך וישב בארצות-הברית (כך גם בנו, איתמר בן-אב"י שנפטר בארצות-הברית, במהלך שהות ממושכת מעבר לים). ביאליק, חסידו של אחד-העם ומתנגדם של "הצעירים" המתמערבים, אוהדי הרצל, התנגד לפתרונות שהציעו מקום מקלט זמני עד יעבור זעם, וכתב בתחילת דרכו סַטירות בוטות נגד הרצל, אך אחד-העם לא פרסמן, וביאליק למד מניסיונו שאין רבו ומורו להוט לפרסם דברים עוקצניים נגד יריביו. גם שירים שכתב נגד אליעזר בן-יהודה ובנו איתמר, יריביהם של אחד-העם ומשנתו, לא ראו אור בעיתוניו של אחד-העם. אחד-העם, שחלש על העיתונות העברית באודסה, לא פרסם בעיתוניו דברים נגד בני-הפלוגתא שלו, ושמר על מידות נאצלות של כיבוד זכותו של היריב להשמיע את דברו ללא חשש של חרם וביזוי.[7]

עם זאת, גם אחד-העם וגם ביאליק לגלגו לא אחת על הפואטיקה ועל מדיניות הלשון של "הצעירים", אוהדי הרצל, כמו גם על קובלנתם ש"צר להם המקום" בין יריעות "אוהל שם". אחד-העם טען כי היא נובעת מהשגה דלה, והציע להם "סלסלו את המחשבה והיא תסלסל את הלשון" (במסתו "הלשון וספרותה"). ביאליק הלך בעקבותיו, ובמסתו "שירתנו הצעירה" השווה את התנהגותם של "הצעירים" לזו של משרתת החוזרת לביתה לאחר ששירתה שנים בבית עשירים, ועכשיו היא מעקמת את אפה למראה דלותו של בית אביה, במקום לטרוח ולהתחיל במלאכת ניקויו ושכלולו. את חידושיו של בן-יהודה שאינם מתוך "הלשון גופא", הוקיע ביאליק בהזדמנויות אחדות.[8]

חידושיהם המהפכניים של בן-יהודה ושל בני חוגו "המתמערבים" התבססו לא אחת על תרגום שאילה (*calque*) קל ופזיז מן השפות

ההודו-אירופיות: 'בּוּבּה', 'סַבּון' ו'אווירון' מן המילים poupée, savon ו-avion שבצרפתית; 'מברשת' [או 'מברָשָׁה' בלשונו של אליעזר בן-יהודה] מ-Bürste שבגרמנית או brush שבאנגלית; 'גלידה' ו'דַּבּוּרה' מ-gelato ומ-pomodoro שבאיטלקית, וכיוצא באלה מילים מיובאות ושאולות מתרבויות זרות. ביאליק חשב שתרגומי שאילה כאלה אינם מתאימים לשפה שמית עתיקה ועשירה כמו השפה העברית, וכי יש בהם משום "חיקוי מתוך התבטלות", בלשונו של אחד-העם. במסתו "חבלי לשון" הטעים ביאליק ש"אין לעשות לשון אחת קרקע לגידולי התחייה של לשון אחרת". לכל לשון - טען ביאליק - יש "הפסיכיקה" שלה, "קרקע הגידול" שלה ו"אבן השתייה" שלה. הוא חש בצרימה שבחידושיהם של אליעזר בן-יהודה, איתמר בן-אב"י וחבריהם "הירושלמיים", וביקש למצוא להם חלופות.

לעניות דעתי, חלק מחידושיו המוצלחים של בן-יהודה נשתגרו בזכות דמיון מקרי בין המילים הלועזיות ששימשו להן מקור לבין מילים עבריות שמאותו שדה סמנטי (כגון חידושו 'מברשת', שמקורו אמנם בגרמנית, אך הוא דומה ל'ברוש' העברי, שצורתו צורת מברשת; או חידושו 'גלידה', שמקורו אמנם באיטלקית, אך היא דומה ל'גליד הקרח' העברי). ואולם, היו לבן-יהודה גם חידושי מילים בלתי מוצלחים שחודשו אך ורק על יסוד דמיון למילה באחת מן השפות האירופיות, ואלה לא נקלטו ולא נשתגרו. כך, למשל, ניסה בן-יהודה כאמור לחדש את המילה 'דַּבּוּרה' כשווה-ערך לירק הקרוי בלשון ימינו 'עגבנייה' (על בסיס המילה האיטלקית pomodoro, שהשתבשה בערבית מדוברת והפכה בשוקי הארץ ל'בנדורה', אך הצעתו זו כידוע לא נתקבלה). נינו של בן-יהודה, הסופר והעיתונאי גיל חובב, סיפר שבבית סבו איתמר בן-אב"י (שאמו חמדה בן-יהודה כתבה את מדורי האָפנה בעיתונות הירושלמית של בעלה, אליעזר בן-יהודה שחידש כידוע את המילה 'אופנה' כשווה-ערך למילה הלועזית 'מודה'), נהגו לכנות את נעלי-הבית בשם 'תופליים' ואת הז'קט כינו בשם עברי - 'יעקובית';[9] אך כידוע גם בימינו ממשיכים לנעול 'נעלי-בית' ולהתהדר ב'ז'קט'. בביתו של איתמר בן-אב"י גם קראו למרפסת 'דקה' (מילה זו מלשון חז"ל עשויה אולי להתאים כיום

- www.zivashamir.com -

ל-deck המודרני, הנבנה לאחרונה לצד בתים כמין מרפסת), אך גם מילה זו נשארה כידוע רק בחוג משפחתו של מחַיה השפה העברית, ולא עברה ממנו אל רשות הרבים. לא כל חידושיו של בן-יהודה ולא כל הצעותיו בהחייאת מילים עתיקות הצליחו אפוא להיקלט בעברית המדוברת ולהשתגר בפי כול. להפך, רבים מחידושיו נשארו גנוזים במילון רב-הכרכים שלו, שהתיישן בינתיים עד מאוד, ורק מתי מעט נזקקים לו בימינו.

בגנותם של חידושים פזיזים

את מורת רוחו מחידושיהם המהירים (והפזיזים, לדעת ביאליק) של בן-יהודה וחבריו "הירושלמים" הפגין המשורר בדרכי עקיפין, כמעט סמויות מן העין. כך, למשל, סיים את שיר הסתיו הקצר שלו "הקיץ גוֹוע" במילים: "צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה". ביאליק יכול היה להשתמש במילה 'בולבוס' (כמו בשירו "בגינת הירק"), אך בחר להשתמש בחידוש ה"ירושלמי" 'תפוח אדמה', המדיף ריח של צבע טרי (בדרך כלל התרחק מחידושי-מילים כאלה), אולי כדי לרמז לטיבן של מהפכות, המביאות עִמן טעמים חדשים ומנהגים חדשים, שהאנינות מהם והלאה.

בשיר, המתאר בסמוי את הירידה מצבעי הכתר והגלימה האריסטוקרטיים אל אפלת המרתף ואל אדרת הטלאים הקבצנית, העדיף אפוא ביאליק להשתמש במילה החדשה וה"וולגרית" 'תפוח-אדמה' (תרגום שאילה של המחדשים "הירושלמיים" ל'ערד עפּפֿל' היידיש-גרמני) – ולא במילה עתיקת היומין 'בולבוס', שהיא בעלת מסורת ארוכה, המושכת אחריה שובל של תקדימים בשפות ההודו-אירופיות (*bulbos* ביוונית, *bulbus* בלטינית, bulb [= פקעת] באנגלית, באָלבֿעס ביידיש ועוד), וזהו אחד הטעמים להצטרפותו של הבולבוס בשיר "בגינת הירק", ש"בָּא לְרַקֵּד [...] הוּא עַל כָּל מִשְׁפַּחְתּוֹ" (תוך שהוא מפר את הדגם הזוגי של המחול וגורר אחריו שובל של צאצאים לרוב). באמצעות שרבובה של המילה החדשה במשפט "צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה", הציג ביאליק את המעבר מעולם התמול אל ההווה המתהווה – על קרעיו ועל כיעורו.

אגב כך, רמז ביאליק לקוראיו שנתחדש כאן חידוש פזיז ומיותר,

שהרי יש כבר במקורות מילה מתאימה לאותו רפרנט עצמו. חמוּר מזה, לפעמים הפכו "הירושלמים" את היוצרות, וזרעו מהומה מיותרת בשפה העברית. הנה, באתר בן-יהודה מובא בין כתבי אליעזר בן-יהודה גם מאמר על חידושי הלשון שלו, ובו נכתב: "ב'האור' מכ"ח חשוון אתתכ"ד לחורבן (תרנ"ג, 1892), במדור 'תחיית הלשון', מציג העורך, א. בן-יהודה, את שלושת חידושיו: תזמוֹרת, דרבּן ועקב. [...] תחילה מרחיב בן-יהודה את הדיבור על המניעים לחידושיו [...] ככה נאנסנו בגיליוננו הקודם לחדש השם תזמורת, על משקל תלבושת, להמושג קונצרט. כולנו יודעים מה זה. אך ישמעו נא הקוראים איך תרגם המלה הזאת בעל ספר המלים הידוע החכם שטיינברג: 'מנגינה בהיכלי עונג'". ואולם, ביאליק הבין שחידוש זה של בן-יהודה - 'תזמורת' - גורם לשיבושים ולטירוף מערכות: בעקבות חידושו זה נשתגרה ברבים, מאז ועד ימינו, המילה 'תזמורת' ל-orchestra והמילה 'מקהלה' ל-chorus, בעוד שההפך הוא הנכון. 'תזמורת', שמקורה בשורש זמ"ר, היא-היא המילה המתאימה לשירה קבוצתית. על כן, בשיר הילדים שלו "מקהלת נוגנים" ("יוֹסִי בַּכְּנוֹר, / פֶּסִי בַּתֹּף") השאיר ביאליק את צירוף המילים המיושן מתקופת ההשכלה ("מקהלת נוגנים"), כי לפי שעה לא מצא בעברית פתרון טוב ממנו (גם ברשימתו "לממשלת המרש" נזכרת 'מקהלת נוגני צבא', ולא 'תזמורת').

דומה הוא גורלה של המילה 'מלפפון', שבמקורות אינו אלא מלון (ראו פירושו של ביאליק לסדר זרעים). כבר הראה איתמר אבן-זוהר, ש'הקישואים החמוצים' אצל מנדלי מוכר ספרים אינם אלא 'המלפפונים החמוצים' שבפינו.[10] כאשר ביאליק מרקיד בשיר הילדים "בגינת הירק" את הצנון עם אחות-המלפפון, לא ברור אם מדובר ב"גבר" שמנמן ו"אישה" גבוהה ודקה, דמוית המלפפון הירוק, או באישה זהובה ועגלגלה, דמוית ה'מלפפון' מלשון חז"ל, שאינו אלא מלון. בסיפורו "אריה בעל גוף" (1898) עדיין השתמש ביאליק בצירוף המנדלאי 'קישואים כבושים', ואולם ברשימה המאוחרת "איש הסיפון" (שנכתבה כנראה בשנות העשרים, בעת מסע של ביאליק באנייה, אך התפרסמה בראשית שנות השלושים), מתואר המלח השוודי כ"בהיר שֵׂער, גולגולת מוארכה,

- www.zivashamir.com -

כעין מלפפון"). האם מתואר כאן ראשו צהוב השֵׂער של הספן הארי, כעין המלון הזהוב, או שמא נכנע כאן ביאליק לשימוש שנשתגר בימיו, והתכוון לגולגולת צרה ומוארכת כצורת המלפפון הירוק? תיק"ו.

חז"ל גרסו: "שַׁבֶּשְׁתָּא כֵּיוָן דְּעַל - עַל", כלומר, לאחר שהשתרשה השגיאה בציבור, מוטב לקבל אותה ולא לנסות לעוקרה (פסחים קיב ע"א; ב"ב כא ע"א). ומעניין להיווכח כי מילון בן-יהודה מפרש 'שבשתא' מלשון 'מלכודת', שאי אפשר להיחלץ ממנה: "אין כוונת המאמר הזה לשיבוש ולקלקול, אלא לשבשתא במובן הזמורה המשמשת מלכודת לציפור: מלכודת זו, כיוון שנכנס בה ('על' בזכר!) העוף, נכנס (ושוב לא יצא). ואך משום שראו בשיבוש, ואחר-כך גם בארמית 'שבשתא' אותה מילה, חשבו כי נקראה כך הטעות משום שהיא דומה לשבשתא, למלכודת". אכן, מן השיבוש שהפך את הוראת הדנוטציות 'תזמורת' ו'מקהלה' אי אפשר כיום להיחלץ. הטעות נשתגרה ונשתרשה, ואת הנעשה אין להשיב.

מאחר שביאליק התנגד לחידושי מילים "בסיטונות", וביקש להאט את התהליך המואץ שבו החלו "הירושלמים", הוא הרבה ברשימותיו להשתמש במילים זרות, עד שירחיב ותימצא המילה המתאימה. ברשימותיו אנו מוצאים את המילים 'פפירוסה' (סיגריה), 'דֶפֶשָׁא' (מברק), 'טראם' (חשמלית), 'ביבליותקה' (ספרייה), 'וֶגיטארי' (צמחוני), 'ברונֶטים' (חומי שֵׂער), 'קונטרבנדה' (הברחת מכס), 'דיסקוס' (תקליט), 'פיקציה' (בדיה), 'אדרסה' (כתובת), ועוד.

על אי-היציבות ששררה אז בתחומי הלשון המדוברת תעיד העובדה שלעתים השתמש ביאליק באותה יצירה עצמה בשתי דנוטציות שונות לאותו רפרנט עצמו. כך, למשל, בשירו "המתמיד" הוא משתמש פעם ב'שממית', ופעם ב'עכביש' (לא פעם כתב ביאליק על "קורי השממית", בעקבות פירושו-תרגומו של רש"י למילה יחידאית זו במשלי, ל, כח). ברשימה "סוחר" נזכרים ה'עיתונים', חידושו של בן-יהודה, בצד 'מכתבי העתים' של סופרי הדור החולף, ובסיפור "מאחורי הגדר" השתמש פעם ב'שמשוניות' ופעם ב'חמניות' לאותו רפרנט עצמו. ייתכן שביאליק הפריח "בלוני ניסוי" כדי לראות איזו מבין שתי החלופות תתחבב על

הקוראים ותשתגר. ייתכן גם שבהתלבטותם של גיבוריו הספרותיים בין שתי החלופות יש משום בבואה קריקטורית, אוטו-אירונית, ללבטיו של ביאליק עצמו. גם הוא, כמו גיבוריו, פסח על הסעֲפים, התחבט בין שתי המילים, והתקשה להחליט "מי משתיהן יפה יותר".

סביבון או פִּרְפָּר?

מתוך שירי חנוכה, שכתב ביאליק לילדים, עולה בבירור יחסו של המשורר כלפי חידושי המילים שחידש בן-יהודה ב"בית החרושת של מילים" שלו. עמדתו הייתה דומה לזו של סופרי אודסה: אחד-העם, י"ח רבניצקי[11] ומ"ל ליליינבלום.[12] את דעתו על הדרך הנאותה שבה ראוי לחדש חידושים, הביע ביאליק בנאומו על פינס: "פינס היה אומר שבכדי להכניס אף מילה חדשה אחת אל הלשון צריך תחילה לחפש בכל אוצרות השפה העברית, שבהם גנזו כל הדורות את מחשבותיהם, אולי נמצאת כבר המילה המבוקשת בצורה עברית [...] ולא באופן רבולוציוני [...] מילה שהיא זרה לרוח השפה במשקלה ובצורתה היא מביאה דיסהרמוניה בלשון [...] וכל האחריות חלה על ראשי המחדשים הפזיזים. צריך שהמילה העברית תהיה עברית בשורשיה".[13]

גם ביאליק סבר שצריך לחפש תחילה ב"מטמוניות" ולוודא שהמילה המבוקשת אכן חסרה במקורות העתיקים. מילה שנשתגרה, גם אם נבנתה במשקל זר לאוזן, המכניס מהומה ודיסהרמוניה, לא בנקל תיעקר מן השורש, ועל כן מוטב שלא תיכנס כלל אל המילון, גם אם תחיית השפה וגאולתה תתעכבנה. בשירי החנוכה של ביאליק האב מדליק נרות חנוכה (מבלי שהמילה 'חנוכייה' תיזכר בהם). המורה מביא לילד 'כִּרְכָּר', ולא 'סביבון' (חידושו של בן-יהודה), והאם נותנת לילד 'לביבה' (אך נפקד בשיר מקומה של ה'סופגנייה' - אף היא מילה "ירושלמית", שחידש דוד ילין בשנת תרנ"ז).[14]

הדנוטציות שבחר ביאליק לשלב בשירי החנוכה שלו לא נשתגרו, כידוע. בעניין ה'סביבון' נכנע ביאליק, ולאחר שגם טשרניחובסקי שיבצו בספר שיריו לילדים *החליל*, התיר לעורכי המקראות, שכללו את שירי החנוכה שלו, להמיר את ה'כרכר' ב'סביבון'. בעניין ה'חנוכייה'

וה'סופגנייה' הוא לא נכנע. אפילו בשנות חייו האחרונות, שבהן כיהן בתורת נשיאו של ועד הלשון בארץ-ישראל, ניסה ביאליק להשגיר מילים אחרות. כך אנו מוצאים ביצירתו המאוחרת 'אלוף בצלות ואלוף שום', בין מאכלי התאווה העולים על שולחן המלך, את 'האספוגים המתוקים'. המילה 'אספוג' (על משקל 'אתרוג') נראתה לביאליק שווה-הערך ההולם למילה היוונית sphongos, שממנה נגזרה ה'סופגנייה' העברית וה-'sponge cake' האנגלי, אך גם הצעה זו לא נשתגרה כידוע.[15] מכל מקום, זיווגם של 'האספוגים' ל'צפיחיות בדבש' מלמד על המלצותיו של ביאליק בתחומי הלשון: מותר, ואף רצוי, להשתמש בלשון סינתטית (מלשון סינתזה), המשלבת הבראיזם והלניזם ואת המצוי במקורותינו עם החדש, שזה מקרוב נכנס בשערינו.

ביאליק לא הִרבה אמנם בחידוש מילים, אך בין חידושיו יש מילים לא מעטות שערכן לא יסולא בפז: 'טייס' ו'מטוס', 'יבוא' ו'יצוא', 'רקע', 'רסק', 'כרזה', 'מצלמה', 'פריון', וזאת בצד שמות-תואר חדשים, כדוגמת 'דורסני', 'חייכני' ו'טורדני'. בין חידושיו בולטת קבוצה גדולה של מילים בצורת הזיעור (דימינוטיב). אין זאת כי ביאליק חש שלשון יידיש - "לשון האימהות" - עשירה במילים של זיעור וחיבוב, ואילו העברית - "לשון האבות" - גרמית וקשה, וממעטת בצורות כאלה. כך, במקביל ל'צפרירים' (מקביליהם הזעירים של הצפירים והשעירים), חידש ביאליק חידושים לא מעטים בצורת הזיעור, וכך התעשרה השפה העברית במילים כדוגמת 'כחלחל', 'אוורירי', 'אפלולי', 'חוורוור', 'זהבהב', 'זהרורים', 'שברירים', ועוד כיוצא באלה מילים של הקטנה. ביאליק אף חידש 'גחלילית' ו'צרצָר' (במקורות קרוי החרק 'צרצור'). בעקבות חידושים כאלה ואחרים החלה הספרות העברית לנטוש בהדרגה את ההידור הקלסיציסטי של תקופת ההשכלה, ונעשתה "עממית" ו"טבעית" יותר. העברית התחילה מנמיכה במקצת את נטייתה הטבעית לפתוס מקראי ולשכלתנות, ושאלה מן היידיש בדיחות וקללות, לשון שיחות הוויי וביטויי עגה, מימרות עממיות ודיבורי שוק "נמוכים". היא הרחיבה את צורות הפועל ואת גזרותיו בהתאם למצוי ביידיש, והתעשרה במילים ובצורות חדשות, שהוסיפו לה רכוּת מתעדנת ומתפנקת שחָסרה בה עד אז.

לצחצח ולהבריק מטבעות לשון ישנים

חידושו של ביאליק - 'צפרירים' - יש בו כדי להעיד על דרכו בחידוש מילים: לא בריאת "יש מאין", כי אם החייאתו של הישן. כאשר פרסם בפעם הראשונה את שירו "צפרירים",[16] הוא הוסיף בשוליו הערה מפרשת: "צפרירים - רוחות הבוקר בפי המקובלים". את המושג הדמונולוגי 'צפריריז', שמצא בספרי קבלה נושנים, הפך אפוא לרוחות בוקר קלות, וכך הוסיף מילה חדשה-ישנה לשפה העברית. כבר הראה יצחק בקון, שהצפריר נולד במקרה, כתוצאה מן המפגש עם הזפיר, עם רוח המערב הקלה מן המיתולוגיה היוונית הנזכרת בשיר "הערב", פרי עטו של טשרניחובסקי "היווני" (ש"התכתב" בשירו עם שורה נודעת משירו של ביאליק "בשדה").[17] ביאליק ראה אפוא את קנייניו נבלעים בלועם של זרים, והחליט להוציא את בלעם מפיהם ולהשיב אבדה לבית אביה, וכך חידש את אחת המילים המוצלחות ביותר שחידש (דמיונה למילה היוונית מדגיש את עושרה של הלשון העברית, העתיקה והמרובדת).

הרוח היא רק מהות אחת מן המהויות, שחברו יחדיו ביצירת ה'צפרירים'. יצורים אלה, שביאליק הכירם מן הקבלה,מן החסידות ומן הפולקלור היהודי והעכו"מ, הם מעשה-כלאיים לשוני, שביאליק התיך את יסודותיו למהות המתהפכת לכל הגוונים. המילה קשורה ל'צפרא' ול'צפירה' (בוקר, או שחר, בקיעת הקרניים הראשונות עם פרוץ שמש), והרי הקדמונים קישרו בין הקרניים הבוקעות והנוגהות של השחר לקרניים הנוגחות של הבקר. הצפריר בשירי ביאליק מוצג גם כצפיר בעל קרניים, וכך ב"שירי החורף" (תרס"ד), הוא מתואר כשעיר פוחז והולל, הנאחז בסבך בקרניו, כמו האיל מפרשת העקדה:

צַפְרִיר פּוֹחֵז בֶּן-פְּזִיזָא
נֶאֱחַז שָׁם בַּסְּבַךְ בְּקַרְנָיו,
וּבְצִיצִיּוֹת זָהֳרוֹ נִתְלָה
שָׁם בָּאִילָן עַל הֶעָנָף.

וּמִתְלַבֵּט שָׁם הַפּוֹחֵז,
רוֹעֵד, רוֹעֵד עַל-הַקְלָפָּה,
מְפַרְכֵּס לָצֵאת וְאֵינוֹ יָכוֹל -
פִּתְאֹם זָע - וַיְהִי לְטִפָּה.

לפנינו צפריר, שהוא רוח (משב אוויר, שד משחת) וגם תיש מקורנן, מדוע לא יועניקו לו תכונות של סטיר - של שעיר שטוף תאווה - מאותן בריות מיתולוגיות שחציין תיש חציין אדם, והן מעבירות ימיהן בזימה. וכאן הצפריר הפוחז וההולל רועד ומפרכס על הקליפה, שטוף בהנאות הגוף ובתענוגות היצר (ואין צריך לומר ש'קליפה' בלשונו של ביאליק, אינה רק קליפת עץ, כי אם גם אישה רעה, כבשירו "פלוני יש לו" ("אֶלֶף נָשִׁים יֵשׁ לִשְׁלֹמֹה, / לִי הֶעָלוּב 'קְלָפָּה' אַחַת"). ומאחר שהצפרירים הם גם שדים ולילין מן המסורת הדמונולוגית-קבלית, הרי שהצפריר, הנאבק בשיר זה עם הקליפה, הוא גם קריקטורה של חסיד בציציות ובכלי לבן, במאבקו עם יצר-הרע, או עם סמאל.

המילה רבת-המשמעים 'שעיר', בת-זוגו של ה'צפיר', נקשרת אפוא לחוליות רבות מתוך "שלשלת ההוויה הגדולה" (רסיס מטר, שיבולת שעורה, שד משחת, 'עשיו' במשמעיו הפשוטים והאלגוריים), וקרני הצפיר-הצפירה והבקר-הבוקר מזכירים לקורא שהאל"ף אף הוא מקורו בקרני הבָּקר ("צאן ואלפים"), הנקשרים בקרני הבוקר, וכי שירי הצפרירים עוסקים ככלות הכול כשהעם מתעורר לחיים חדשים, בבוקר חייו, עם פתיחת החלון למשבי רוח רעננים. ומאחר ש'שעיר' ו'צעיר' הם תיישים, אֶחיו של ה'צפיר', הרי שהצפרירים - המלאכיים והשדיים כאחד - נועדו לרמוז גם לחבורת "הצעירים", אוהדי הרצל, שעליהם כתב ביאליק באחד ממכתביו לאחד-העם: "שעירים מרקדים על שוממות חיינו".[18] כאן מתבטאת דרכו של ביאליק בחידוש מילים: הוא נהג להסיר את האבק מעל מטבעות לשון ישנים-נושנים, לצחצחם עד ברק, ולהראות לחבריו הסופרים ולקוראיו שבספרים הישנים של ארון הספרים היהודי מצויים קניינים עשירים פי כמה מן ה"זפירים" המיובאים, השאולים מתרבות נֵכר, בחינת "חיקוי מתוך התבוללות".[19]

עגבנית וחמנית במקום עגבנייה וחמנייה

שירי הילדים של ביאליק הם מקור לא-אכזב להבנת השקפתו בנושא חידוש המילים. ביאליק עסק רוב שנותיו בהוראה, והוא ראה בשירי הילדים גם דרך נאותה להוראת השפה. אל שיריו לילדים התגנבה אפוא גם מגמה פדגוגית "חתרנית": ללמד את הילדים כבדרך-אגב להשתמש בדנוטציות חדשות, לפי רוח השפה העברית, וללמדם באותה הזדמנות גם פרקים בתרבותם - בנכסי הרוח של עם ישראל לדורותיו. בשירו 'המכונית' (שבכותרתו שיבץ דווקא את אחד מחידושיו המוצלחים של איתמר בן אב"י) כלולה המלצה לנהג לאחוז בהגה בתבונה, ולהתרחק מאסונות הכרוכים בפזיזות (המילה 'הגה' משותפת לכלי המנווט את מהלך המכונית ולצלילי השיר ומילותיו).

כפי שראינו בפרק הקודם, סופרי אודסה לא חיבבו את המשקלים שעל פיהם גזרו בן-יהודה ו"הירושלמים" את חידושיהם. ליליינבלום, למשל, התקיף את החידושים המסתיימים בסיומת xוֹן (כגון 'שעון', 'עיתון', 'שבועון', 'ירחון' וכדומה), כי לדעתו סיומת זו היא סימן להקטנה ולזיעור, ובמילים חדשות אלה אין משום הקטנה או זיעור.[20] ייתכן שמשום כך שולח ביאליק בשיר-הילדים שלו "מעשה ילדות" את קללתו על "הַשָּׁעוֹן, יִמַּח שְׁמוֹ". השעון אמנם סופג את הקללה משום שהעיר את הילד, אך כבדרך-אגב, שולח המשורר גם את המילה שחידש בן-יהודה לכל הרוחות. חִצים כאלה, המכוונים כלפי בן-יהודה וחבריו "הירושלמים" וכלפי חידושיהם, מצויים ביצירת ביאליק לילדים על כל צעד ושעל.

בשיר הילדים "בגינת הירק" הרקיד המשורר את הסלק עם 'עגבנית' ואת התירס עם 'חמנית', תוך שהוא רומז שאין דעתו נוחה מן השימוש התכוף וסר-הטעם שעשו "הירושלמים" בסיומת אִיָּה. בעבר הראיתי במאמרים אחדים כי ביאליק לגלג על נטייתם הנפרזת של המחדשים "הירושלמים" להשתמש בסיומת אִיָּה (במילים 'מטרייה', 'שמשייה', 'חנוכייה', 'סופגנייה', 'עגבנייה', 'חמנייה' וכדומה), ועל כן ניסה בכל הזדמנות להמירה בסיומת אִית.[21] ברי, ביאליק כלל לא התנגד לסיומת זו כשלעצמה, שבה השתמש לא אחת ביצירתו (כגון במילים 'יפייה', 'רחמנייה', 'זכרייה' ועוד), אלא ששימושיהם התכופים והבלתי מבוקרים

של מחדשי השפה "הירושלמים" בסיומת זו, וכן שימושיהם התכופים וחסרי הצידוק בסיומת iẍן (שגם לדעת ביאליק, ולא רק לדעתו של מ"ל ליליינבלום, נועדה לצורכי הקטנה וזיעור) לא נשאו חן בעיני המשורר. ביאליק מתח אפוא ביקורת לא על המשקלים כשלעצמם, כי אם על חוסר התואם שבין המשקלים שבהם השתמשו המחדשים ללא הרף לבין מהותו של החידוש (כך, למשל, הרפרנט של המילה 'עיתון' אינו דורש הקטנה, ועל כן אין במילה מחודשת זו תואם בין הדנוטציה לבין משקלה).

בשיר זה מרקיד ביאליק את ה'כרוב' עם ה'כרובית', ומזווג ירק המצוי במקורות למן קדמת דנא עם ירק ששמו ניתן לו זה מקרוב (במקורות קרויה ה'כרובית' בשם 'תרובתור', וראו זרעים, כלאיים, א). אפשר שביאליק רומז בשירו ששוב נתחדש בארץ-ישראל חידוש מיותר, שהרי לירק זה, כמו לבולבוס, ניתן שם כבר בלשון חז"ל, ואין צורך בחידושים כדוגמת ה'כרובית' ו'תפוח-האדמה'. ייתכן שההפך הוא הנכון: שביאליק רומז לקוראיו הצעירים שגם בתחומים אחרים - ובהם תחומי הפואטיקה והחברה - מותר ורצוי לשלב ישן וחדש, ולהרקיד 'כרוב' (מילה מלשון חז"ל) עם 'כרובית' (חידוש של בן-יהודה).

ומדוע עומד "האפון המסכן" מן הצד, ואינו מסתפח אל חבורת הרוקדים? הרי אפילו הבצל והשום, הנקלים, המפיצים ריח בלתי נעים, מצטרפים לחגיגה ונסחפים בריקוד? את דמותו של האפון ואת התנהגותו ניתן לפרש באופנים שונים. אפשר שלפנינו התנהגות קפריזית של צעיר תלותי, השוקע במרה שחורה רופסת, כמי שכבר אינו ילד יפה-תואר אך עדיין לא הגיע לגיל הפריון; ואפשר שלהפך: שלפנינו אדם מזדקן, שציצת ראשו כבר נשרה, וחרף קרחתו וזקנתו, תרמיליו עדיין ריקים מפרי, וכבר לא יישאו פרי. אם לפנינו דיוקן של גנדרן צעיר ופסימי, הרי שזהו דיוקן המזכיר את דיוקנו העצמי של ביאליק בתקופת אודסה, בשעה שהתפקר וקנה לעצמו שכמייה של אמן ומקל הליכה עם גולת זהב. ואולם, ייתכן שזהו דיוקן של זקן מהורהר - דיוקנו העצמי של המשורר בסוף ימיו, כשׂשֵׂער ראשו נשר, והוא נשען על מקלו עם תרמיליו הריקים. ראוי לזכור ולהזכיר: בכל אחת מיצירותיו שילב ביאליק את

דיוקנו העצמי עם הדיוקן הקולקטיבי הלאומי, ועשאם מקשה אחת. לפנינו אפוא גם בבואה של היהודי הנודד בעל המטה והתרמיל, שנתיב נדודיו תם, אך השמחה ממנו והלאה. עתה, עם הגיעו לסוף נתיב התלאה, מוטלת עליו המלאכה לקומם את סוכתו הנופלת ולשנות את כל אורחות חייו. קשייו וזרותו של האפון באים ידי ביטוי גם ב"חבלי לשון" שלו וב"חבלי ניגון" שלו.[22]

כל בתי השיר, הכתובים בהטעמה הארץ-ישראלית, כתובים בדימטר אנפסטי, ורק הבית האחרון, המביא את דברי האפון, מחייב את הקורא לעבור להגייה האשכנזית, אם רצונו לשמור על הסכֵמה המטרית המקורית. בארץ-ישראל, ידע ביאליק, שלטת ההגייה "הספרדית", ושיריו עתידים להתיישן (אילו ראה שגם במאה העשרים שרים ילדים את שיריו, ומשלבים בהם מילים בהגייה אשכנזית, "רַק אֲנִי אֲנִי וְאַתָּה [...] שְׁנֵינוּ שְׁקוּלִים בַּמֹּאזְנַיִם", הוא היה מופתע, ללא ספק).

את הנעשה אין להשיב

בסוף ימיו שינה ביאליק את דעתו על הרצל, ובתוך כך גם את דעתו על חידושיו של בן-יהודה. הוא, שגינה את החיפזון של הרצל וחסידיו, התחיל להבין שלא רק "המהירות היא מן השטן", אלא גם היהירות, יהירותם של אחד-העם ו"בני משה" האריסטוקרטים, היא מן השטן. הוא התחיל להבין כי "בשעה זו" אי אפשר להמליץ על "הכשרת לבבות" ממושכת, כי מצבם של יהודי אירופה, ויהודי גרמניה בתוכם, מחייב הקמת בית לאומי לעם היהודי ללא דיחוי. במקביל, חזונו של הרצל, שביאליק זלזל בו בראשית דרכו, החל לקרום עור וגידים, ו"תל-אביב" הפכה מכותרת של ספר לעיר העומדת על תלה (עיר תוססת שבה הקים המשורר את ביתו).

במקביל, הבוז שרחש לבן-יהודה ולמחדשים "הירושלמים" שכך אף הוא. ביאליק ראה שחידושים אלה נקלטו ונשתגרו, וכי את הנעשה אין להשיב. אילו הקדים לעלות ארצה (ביאליק תכנן לעלות ארצה אחרי פרעות קישינב ב-1903 והתמהמה עד 1924), אפשר שהוא היה מעשיר את המילון העברי במילים לפי טעמו (אפשר שגם ה'מילון' בעל סיומת

ההקטנה xiן היה נקרא אחרת, אילו העניק לו ביאליק את שמו). ביאליק החל לשלב ביצירתו חידושים לא מעטים של בן-יהודה ו"הירושלמים": 'בובה', 'אופניים', 'מכונית', 'שעון', והשלים כאמור עם המילה 'סביבון'. בין שאהב את המילים החדשות ובין שנאלץ לכוף את ראשו ולהשלים עם הקיים, הוא הבין שאת הנעשה אין להשיב: המילים הללו כבר נשתגרו, ואיש לא יעקור אותן משורש.

מעניין להיווכח שדווקא החידוש היחיד שבו התגאה ביאליק היה חידוש בנוסח בן-יהודה. לאחר שברא "יש מאין" את המילה 'רשרוש', שילבה בסיפור של שופמן שנמסר לו לעריכה, ואחר כך מצאה לפתע משובצת בתוך דבריהם של חשובי הסופרים והמשוררים. על מילה מחודשת זו כתב לידידו דניאל פרסקי: "על דעת אחד מהם לא עלתה לבדוק אחרי מולדתה ומוצאה של מילה זו ולשאול אותה: בת מי את? ועד היום הכול מחזיקים בה והכול סבורים שהיא מילה עתיקה, מדרשית או תלמודית. הגיע הדבר לידי כך, שהד"ר קלוזנר התערב עמי, כי ראה המילה הזאת במדרש או בתלמוד. מובן מאליו שלא זכה בדין. ואולם עוד מעט, ואני, גם אני אתחיל להאמין כי אכן נמצאת היא באחד המדרשים".[23] רק לאחר שנשתגרה המילה, ועברה מסיפורו של שופמן אל רשות הרבים, הכניס ביאליק את חידושו זה פעם אחת לנוסח מוקדם של שיר הילדים "הנער ביער".

רוב האונומטופֶּאות ביצירות ביאליק, אם לא כולן, אינן במעמד של אונומטופֶּאה גרידא. אותם צלילים שרירותיים כביכול, שאין בהם אלא ניסיון לחקות את צלילי הטבע, הריהם מילים של ממש, בעלות מעמד עצמאי ומטען סמנטי עשיר.[24] אפילו כאשר המכונית בשיריו צופרת "טו-טו-טוט!" אין לפנינו חיקוי של צליל בעלמא, כי אם שימוש מושכל במילה מן המקורות ("טוט אסר וטוט שרי", מועד קטן טז ע"א), שפירושה: תקיעת שופר. וכשהדלי בשיר "מעשה ילדות" משמיע צלילי שיריק-חיריק, אין לפנינו חיקוי של צלילי החריקה והשריקה בלבד, כי אם רמז לתנועות השורק והחירק - צלילי xiו ו-xי. רק המילה 'רשרוש' אינה מסתמכת על שורש עברי, הקיים במקורות ישראל, ואין היא אלא חיקוי של צלילי הרעש והרחש שבטבע. לפנינו אפוא בריאת "יש מאין"

במתכונת חידושיו של בן-יהודה - עדות לכך שביאליק התחיל לנהוג בניגוד למדיניותו בתחום חידוש המילים. גם הוא התחיל לפתע - בכוונת מכוון או בהיסח הדעת - לחדש מילים "ללא שורש וענף".

הערות לפרק העשירי:

1. ראו מאמריו "הלשון וספרותה" (תרנ"ד), "הלשון ודקדוקה" (תרנ"ה), המכונסים בכרך כל כתביו.
2. ראו מאמרו "תחיית ישראל ושפתו", *פרדס* (בעריכת י"ח רבניצקי), ספר שני, אודסה תרנ"ד, עמ' 9 - 28.
3. ראו מאמרו "להרחבת השפה", *הַשְׁלֹחַ* (בעריכת א' גינזבורג), כרך ג, חוב' ב (יד), פברואר 1898, שבט תרנ"ח, עמ' 125 - 132.
4. *איגרות ח"נ ביאליק*, כרך א, עמ' עד, עה-עו.
5. ח"נ ביאליק, *דברים שבעל-פה*, כרך א, עמ' קעה.
6. ראו מאמרו של ראובן סיוון, "ראשית הרחבת הלשון בימינו", *לשוננו לעם*, מחזור לג, קונטרסים א-ב, מרחשוון תשמ"ב.
7. כגון שירו "עקבות המשיח", שנדפס ב*הזמן* (בעריכת עזרא גולדין), ורשה תרנ"ו, עמ' 126 - 128, וכגון שירו הגנוז "אשריך צעיר רודם", שכוון נגד אוהדי הרצל ("הצעירים") בכלל, ונגד איתמר בן-אב"י, שנהג להשתמש בפסידונים "צעיר רודם", בפרט. ביאליק כתב בשיר זה על "המודה בכלל, ועל מכנסיים בפרט", כדי לרמוז שאין דעתו נוחה מן החידוש הירושלמי "אופנה", שהתאזרח בעיתוניו של בן-יהודה ובמדוריה של רעייתו חמדה. המשורר אף כתב דברי התקפה בוטים באיגרותיו על סגנונו של בן-אב"י ועל אישיותו, אלא שמפאת גסותם של דברי ביאליק, שנאמרו "בדלתיים סגורות" ולא נועדו לפרסום, השמיט פ' לחובר, עורך האיגרות, את שמו של מושא ההתקפה.
8. *איגרות ביאליק*, כרך א, עמ' עד, עה-עו ועוד. ראו גם בפרק "על דבר פזיזותם של מחדשי השפה העברית", בספרי *מה זאת אהבה*, תל-אביב 1991, עמ' 88 - 93; וכן בספרי *שירים ופזמונות גם לילדים*, תל-אביב 1986, עמ' 141 - 144; 162 - 172; 180 - 183. על התנגדותו של ביאליק לחידושי בן-יהודה, ראו גם בספרי *השירה מאין תימצא*, תל-אביב 1987, עמ' 222 - 229, וכן בפרק "כעין המלפפון - שיח עם מחדשי השפה", בספרי *באין עלילה: סיפורי ביאליק במעגלותיהם*, תל-אביב 1998, עמ' 229 - 233.
9. גיל חובב, "סנוב, להתעמלל כבר אמרת?", ynet מיום 2.4.2007. שמחתי לגלות בדברי גיל חובב שבחים להצעה ששלחתי לפני שנים לתחרות שערכה האקדמיה ללשון לחידוש מילה עברית ל"קריקטורה" (הצעתי - "פלסתרון" - לא התקבלה, והאקדמיה ביכרה על פניה את המילה "אטְלולית"). לפני

כארבעים שנה ויותר חידשתי את המילה "קַניון" (על משקל "חַניון") בתחרות שערכה רשת "המשביר לצרכן", לחנות שהקימה אז בבאר-שבע, אך גם הצעתי זו לא התקבלה בשעתה, והמילה "קניון" נשתגרה רק מקץ שנים רבות.

10. "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב" (למעמד הדנוטציה בלשון הספרות העברית בדורות האחרונים), *הספרות*, 23 (אוקטובר 1976), עמ' 1 - 6.
11. במאמרו "תחיית ישראל ושפתו", *פרדס*, ספר שני, אודסה תרנ"ז, עמ' 9 - 28.
12. במאמרו "להרחבת השפה", *השלח*, כרך ג, חוב' ב (יד), פברואר 1898 (שבט תרנ"ח), עמ' 125 - 132.
13. *דברים שבעל-פה*, כרך א, עמ' קעה.
14. ראובן סיוון, "ראשית הרחבת הלשון בימינו", *לשוננו לעם*, מחזור לג, קונטרסים א-ב, מרחשוון תשמ"ב.
15. כפי שהראיתי במאמרי "מה אכל ביאליק בחנוכה", *מעריב* מיום א' בטבת תשמ"ו (1.12.1985), שנכלל לימים בספרי *שירים ופזמונות גם לילדים*, תל-אביב תשמ"ז. כאן הראיתי כי ביאליק לגלג על נטייתם הנפרזת של המחדשים "הירושלמים" להשתמש בסיומת xָיָה ('מטרייה', 'שמשייה', 'חנונייה', 'סופגנייה', 'עגבנייה', 'חמנייה' וכדומה), ועל כן ניסה בכל הזדמנות להמירה בסיומת xִית. לא דייק שמואל אבנרי שכתב (במאמרו "מי פרץ את הלשון לשדים ולמלאכי חבלה", *הארץ*, 17.12.2010) שביאליק *התנגד לסיומת זו במיוחד*. ברי, ביאליק כלל לא התנגד לסיומת זו, והשתמש בה לא אחת ביצירתו (כגון במילים 'יפיפייה', 'רחמנייה', 'זכרייה' ועוד), אלא ששימושיהם התכופים והבלתי מבוקרים של מחדשי השפה "הירושלמים" בסיומת זו, וכן שימושיהם התכופים וחסרי הצידוק לדעתו בסיומת xוֹן (לדעת ביאליק נועדה סיומת זו לצורכי הקטנה) לא נשאו חן בעיני המשורר. ביאליק מתח אפוא ביקורת לא על המשקל כשלעצמו, כי אם על חוסר התואם שבין המשקל שבו בחרו המחדשים להשתמש ללא-הרף לבין מהותו של החידוש (כך, למשל, הרפרנט של המילה 'עיתון' אינו דורש הקטנה, ועל כן אין במילה זו תואם בין הדנוטציה לבין משקלה).
16. *הדור*, בעריכת דוד פרישמן, שנה א, גיליון 12, כ"ג באדר תרס"א.
17. יצחק בקון, *הפרוזודיה של ביאליק*, באר-שבע תשמ"ג, עמ' 176 - 180.
18. את "הצעירים", אוהדי הרצל, הציג ביאליק בשנים אלה בדמות "שעירים המרקדים על שוממות חיינו", על בסיס הפסוק "ושעירים ירקדו שם" (ישע' יג, כא). כך כרך ביאליק באחת את הפסוק המקראי עם תיאור ליל ולפורגיס מפאוסט של גתה. כך כרך באחת את השעירים=השדים מהפולקלור האירופי עם "הצעירים" ("שעירים" = תיישים = צפירים) מהמציאות האקטואלית. כך כרך גם את סמל הראשית, התחייה ובוקר חייו של העם (קרני הצפירה הבוקעות עם שחר) ואת סמל האחרית (שעירי השחת וצפיריו המרקדים את ריקוד הרקב והמוות), וראו מכתבו לאחד-העם מיום 25.2.1898, *כנסת* (לזכר ביאליק), כרך ז, תל-אביב תש"ב, עמ' 25.
19. ראו בהרחבה במאמרי "'צפרירים' - להבהרת המושג ולחשיפת מקורותיו הפיוטיים והאידאיים", בתוך: *הלל לביאליק - עיונים ומחקרים ביצירת ח"נ*

ביאליק (בעריכת הלל ויס), אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1989, עמ' 191 - 201. נדפס שוב: ביאליק: *יצירתו לסוגיה בראי הביקורת* (בעריכת גרשון שקד), ירושלים 1992, עמ' 138 - 149.

20. ראובן סיוון, "הלשון הירושלמית והתגבשות הסגנון החדש", *לשוננו לעם*, מחזור לא, קונטרס ב, כסלו תש"ם.

21. על כך כתבתי בספרי *שירים ופזמונות גם לילדים*, תל-אביב תשמ"ז, עמ' 143, 180 - 181 ועוד.

22. כשם ספרו של פרופ' עוזי שביט (תל-אביב 1988), העוסק בלבטי נגינה ביצירת ביאליק.

23. איגרת מיום 6 בפברואר 1922, *איגרות*, כרך ב, עמ' רנב. ראו גם: י' אבינרי, *מילון חידושי ח.נ. ביאליק*, תל-אביב תרצ"ה, עמ' 43 - 44.

24. ראו בפרק "זיק ברק-נוה, הך!" (למעמד האונומטופיאה בשירי הילדים), בספרי *שירים ופזמונות גם לילדים*, תל-אביב 1986, עמ' 145 - 152.

- www.zivashamir.com -

אביטל (תשי"ב) = א' אביטל, *שירת ביאליק והתנ"ך*, תל-אביב תשי"ב.
אבינרי (תרצ"ה) = י' אבינרי, *מילון חידושי ח"נ ביאליק*, תל-אביב תרצ"ה.
אבן שושן (תש"ך) = א' אבן שושן וי' סגל, *קונקורדנציה לשירת ח"נ ביאליק*, ירושלים תש"ך.
אברונין (תשי"ג) = א' אברונין, *מחקרים בלשון ביאליק ויל"ג*, תל-אביב תשי"ג.
אונגרפלד (תשל"ד) = מ' אונגרפלד, *ביאליק וסופרי דורו*, תל-אביב תשל"ד.
אופק (1979) = א' אופק, *ספרות הילדים העברית - ההתחלה*, תל-אביב 1979.
אופק (תשמ"ד) = הנ"ל, *גומות ח"נ - פועלו של ביאליק בספרות הילדים*, תל-אביב תשמ"ד.
אופק (1985) = הנ"ל, *לקסיקון אופק לספרות ילדים, כרך ראשון*, תל-אביב 1985, עמ' 78-80.
אורבך (תשי"ט) = א"א אורבך, "ביאליק ואגדת חז"ל", *מולד*, גיל' 31 (תמוז תשי"ט), עמ' 269-271.
אורלן (תשל"א) = ח' אורלן (עורך), *שירת ח"נ ביאליק - אנתולוגיה*, תל-אביב תשל"ט.
באר (1992) = ח' באר, *גם אהבתם גם שנאתם*, תל-אביב 1992.
אלקד-להמן (תשנ"ח) = א' אלקד-להמן, ""עדיין מתדפקים על דלת השער' - עיון בשיר 'מאחורי השער' מאת חיים נחמן ביאליק", *עיונים בספרות ילדים*, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 39-58.
בוסאק (תשי"ט) = מ' בוסאק, "על 'אגדת שלושה וארבעה'", *הפועל הצעיר*, שנה 52, כרך ל, גיל' 43 (ט"ז בתמוז תשי"ט; 21.7.1959), עמ' 22. ביאליק (תרצ"ח-תרצ"ט) = ח"נ ביאליק, *איגרות*, כרכים א-ה, בעריכת פישל לחובר, תל-אביב תרצ"ח-תרצ"ט.
ביאליק (תרצ"ח) = הנ"ל, *דברים שבעל-פה*, כרכים א-ב, תל-אביב

תרצ"ח.
ביאליק (ת"ש) = הנ"ל, *פרקי חיים*, תל-אביב ת"ש.
ביאליק (תשל"א) = הנ"ל, *כתבים גנוזים* (המלביה"ד מ' אונגרפלד), תל-אביב תשל"א (להלן: *כתבים גנוזים*).
ביאליק (2000) = הנ"ל, *שירים ביידיש, שירי ילדים, שירי הקדשה*, *מהדורה מדעית*, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 2000 (להלן: *מהדורה מדעית, ג*).
ביאליק (חש"ד) = מ' ביאליק, *פרקי זיכרונות*, תל-אביב חש"ד.
בן-יחזקאל (תש"א) = מ' בן-יחזקאל, "ספר 'ויהי היום'", *כנסת (לזכר ביאליק)*, ספר שישי, תל-אביב (תש"א), עמ' 29-63 (נדפס שוב בתוך שקד [תשל"ד], עמ' 337-372).
בן עזר וגוטמן (1981) = א' בן עזר ונ' גוטמן, *בין חולות וכחול שמים*, תל-אביב 1981.
בנשלום (תרצ"ג) = ב"צ בנשלום, "ביאליק המספר", *מאזנים* (השבועון), כה, גיל' כח-כט (תרצ"ג), עמ' 17-12.
בקון (1987) = י' בקון, *ביאליק בין עברית ליידיש*, הקתדרה ליידיש, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע.
ברגמן (1992) = ד' ברגמן, "ייחוס אבות של 'אלוף בצלות ואלוף שום'", *ספר בקון*, בעריכת אהרן קומם, באר-שבע 1992, עמ' 90-73.
ברוך ופרוכטמן (1984) = מ' ברוך ומ' פרוכטמן (עורכות), *מחקרים בספרות ילדים*, ירושלים 1984.
ברזל (תשנ"א) = ה' ברזל, שירת התחייה: *חיים נחמן ביאליק, בסדרת תולדות השירה העברית מחיבת-ציון ועד ימינו*, כרך ב, תל-אביב תשנ"א.
גוברין (תשכ"ח) = נ' גוברין, "סגנון המקאמה בספרות העברית בדורות האחרונים", *מאסף* (בעריכת ישראל כהן ודב סדן), כרך ח-ט, תל-אביב תשכ"ח, עמ' 394-417. כונס בספרה של הנ"ל, *קריאת הדורות: ספרות עברית במעגליה*, א, תל-אביב 2002, עמ' 369-387.
גורן (תשט"ו) = נ' גורן (גרינבלט), "אגדת שלושה וארבעה", *הפועל הצעיר*, שנה 48, כרך כו, גיל' 23 (ז' אדר תשט"ו; 1.3.1955), עמ' 15.

- www.zivashamir.com -

גינזבורג ומארק (1901) = ש' גינזבורג ופ' מארעק, יידישע *פאָלקסלידער אין רוסלאַנד*, ס"ט פטרבורג 1901 (הספר יצא במהדורת פקסימיליה בעריכת ד' נוי, רמת-גן תשנ"א).

גלבוע (1988) = מ' גלבוע, "מקאמת 'התרנגולים והשועל' - זיקותיה למוטיבים ביצירת ביאליק הקאנונית ולמוטיבים ימי-ביניימיים", *מעגלי קריאה*, 17 (אדר תשמ"ח), עמ' 99-104. כונס בספרה *על ספרות ילדים ונוער*, תל-אביב 1994, עמ' 94-106.

דישון (1985) = י' דישון, *ספר שעשועים ליוסף מאיר אבן זבארה*, ירושלים 1985.

הברמן (תשל"ה) = א"מ הברמן, "נוסח קדום של מקור 'אגדת שלושה וארבעה'", *מאזנים*, כרך מ, חוב' 2 (טבת תשל"ה), עמ' 88-91.

ורסס (תש"ל) = ש' ורסס, "הספר 'פני תבל' בזיקתו למסורת המקאמה בספרותנו", *ספר חיים שירמן*, ירושלים תש"ל, עמ' 135-148.

ורסס (תשמ"ב) = הנ"ל, "בין סיפור-עם לעיבודו הספרותי - עיון ב'אגדת שלושה וארבעה' נוסח אחד של ביאליק ובגירסותיה", *מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי*, כרך ג, ירושלים (תשמ"ב), עמ' 60-75.

ורסס (תשמ"ד) = הנ"ל, *בין גילוי וכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה*, תל-אביב תשמ"ד.

ורסס (תש"ן) = הנ"ל, "הטפה משכילית במחלצות של פרוזה מחורזת - עיון ב'מגילת סדרים' מאת יהודה הורוויץ", *מגמות וצורות בספרות ההשכלה*, ירושלים תש"ן, עמ' 187-205.

ורסס (תשנ"א) = הנ"ל, "מרחב וזמן ביצירת י"ל גורדון", *דפים*, 7 (תשנ"א), עמ' 205-226.

טורי (תשמ"ח) = ג' טורי, "הדרך ל'גן עדן התחתון' רצופה כוונות טובות: מטקסט גרמני דרך דגם רוסי לטקסט עברי בשירת הילדים של ביאליק", *מעגלי קריאה*, 17 (אדר תשמ"ח), עמ' 17-30.

טנא (תשל"ג) = ד' טנא, *הלשון בשירי ביאליק: מקראה וביבליוגרפיה*, ירושלים תשל"ג.

יסיף (תשל"ט) = ע' יסיף, "דוד המלך במערה" (לאופיה של האגדה האמנותית), *מעגלי קריאה*, חוב' 6 (סיון תשל"ט), 39-50.
לחובר (תש"ד) = פ' לחובר, *ביאליק - חייו ויצירתו*, א-ב, תל-אביב תש"ד.
ליפשיץ (תשע"ו) = א"מ ליפשיץ, "סגנונו של ביאליק", *בשעה זו*, קובץ ב, יפו (תרע"ו), עמ' 59 - 69; נדפס שוב בספרו *כתבים נבחרים*, כרך ב, ירושלים תש"י.
מורגנשטרן (תשנ"ט) = א' מורגנשטרן, *מיסטיקה ומשיחיות*, ירושלים תשנ"ט.
סדן (1963) = ד' סדן, "לאחר המזיגה", *בין דין לחשבון*, תל-אביב 1963, עמ' 8-9.
סדן (תשכ"ה) = הנ"ל, *סוגיית יידיש במסכת ביאליק*, ירושלים תשכ"ה.
פגיס (תשל"ד) = ד' פגיס, *מקאמות עבריות וסיפורים אחרים בפרוזה מחורזת*, ירושלים תשל"ד, עמ' 322-343.
סיוון (תש"ם) = ר' סיון, "'הלשון הירושלמית' והתגבשות הסגנון החדש", *לשוננו לעם*, מחזור לא, קונטרס ב, כסלו תש"ם.
סיוון (תשמ"ב) = ר' סיון, "ראשית הרחבת הלשון בימינו", *לשוננו לעם*, מחזור לג, קונטרס א-ב, מרחשוון תשמ"ב.
פגיס (1976) = הנ"ל, *חידוש ומסורת בשירת החול העברית בספרד ובאיטליה*, ירושלים 1976, עמ' 322-343.
פיכמן (תש"ו) = י' פיכמן, *שירת ביאליק*, ירושלים תש"ו, עמ' פח-פט, קנט-קסא, תי-תיא.
פישלוב (תשמ"ט) = ד' פישלוב, "כשהתוהו מנצנץ: על כמה מגילויי הגרוטסקה בעולמו של ביאליק", *דפים*, 5-6 (תשמ"ט), עמ' 77-98.
צ'וקובסקי, ק. (1985), *משתיים עד חמש, ההתפתחות הלשונית של ילדים*, ספריית פועלים, ת"א.
צמח (1976) = ע' צמח, *הלביא המסתתר*, ירושלים 1976.
צמח (1988) = ע' צמח, "סיפוריו של ביאליק: הסעודה שנפסקה", *הלביא המסתתר - עיונים ביצירתו של ח"נ ביאליק*, ירושלים 1988,

- www.zivashamir.com -

עמ' 208-240.
קומם (תשמ"ה) = א' קומם, "'רם ורמות' ליהודה שטיינברג ו'אגדת שלושה וארבעה'", *מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי*, חוב' ח, ירושלים תשמ"ה, עמ' 33-47.
קלוזנר (תש"ז) = י' קלוזנר, *הנובלה בספרות העברית: מראשיתה ועד סוף תקופת ההשכלה*, תל-אביב תש"ז.
קרטון-בלום (תשמ"ב) = ר' קרטון-בלום, "תבניות מקאמיות ב'חגיגת קיץ'", *בין הנשגב לאירוני*, תל-אביב תשמ"ב.
ראבידוביץ (1983) = ש' ראבידוביץ, *שיחותיי עם ביאליק* (ההדירו בנימין ח"י ראביד ויהודה פרידלנדר), תל-אביב 1983.
רצהבי (1974) = י' רצהבי, *ילקוט המקאמה העברית*, ירושלים 1974.
רצהבי (1975) = הנ"ל, "אלוף בצלות לאור המחברת העברית", *מאסף: מוקדש ליצירת ח"נ ביאליק* (עורך: הילל ברזל), רמת-גן (1975), עמ' 272-287.
שביט (1988) = ע' שביט, *חבלי ניגון*, תל-אביב 1988.
שטראוס (תש"ל) = א"ל שטראוס, *בדרכי הספרות*, ירושלים תש"ל.
שטרן (1994) = ד' שטרן, *בשערי ארץ הסגולה*, ירושלים 1994.
שירמן (תשכ"א) = ח' שירמן, *השירה העברית בספרד ובפרובאנס*, ספר שני, חלק א, ירושלים תשכ"א.
שמיר (1980) = ז' שמיר, *שירי ביאליק הראשונים* (דיסרטציה), תל-אביב 1980.
שמיר (תשמ"ו) = ז' שמיר, *הצרצר משורר הגלות: לחקר היסוד העממי בשירת ח"נ ביאליק*, תל-אביב תשמ"ו.
שמיר (תשמ"ז) = הנ"ל, *שירים ופזמונות גם לילדים: לחקר יצירת ביאליק לילדים ולנוער*, תל-אביב תשמ"ז.
שמיר (תשמ"ח) = הנ"ל, *השירה מאין תימצא: אַרְס פואטיקה ביצירת ביאליק*, תל-אביב תשמ"ח.
שמיר (תשמ"ט) = הנ"ל, *עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם*, תל-אביב תשמ"ט.
שמיר (תשנ"א) = הנ"ל, *מה זאת אהבה: 'אגדת שלושה וארבעה' -*

צוהר לעולם הדעות האישי של ח"נ ביאליק, תל-אביב תשנ"א.

שמיר (1998) = הנ"ל, *באין עלילה: סיפורי ביאליק במעגלותיהם*, תל-אביב 1998.

שמיר (2000) = הנ"ל, *לנתיבה הנעלם: עקבות פרשת אירה יאן ביצירת ביאליק*, תל-אביב 2000.

שנהר (1984) = ע' שנהר, "למקורותיה העממיים של 'אגדת שלושה וארבעה' לח"נ ביאליק", בספרה של הנ"ל, *כוחה של תשתית*, תל-אביב 1984, עמ' 15-32.

שנהר (תשל"ה) = ע' שנהר, "עיון בשיר 'מאחורי השער'" בתוך: *מאסף י', מוקדש ליצירת ח"נ ביאליק*. ערך: ברזל, הלל. רמת-גן תשל"ה, עמ' 231-238.

שקד (1974) = ג' שקד, *ביאליק - יצירתו לסוגיה בראי הביקורת*, ירושלים 1974.

Hadas, M. *Fables of a Jewish Aesop: Translated from the Fox Fables Of Berechiah Ha-Nakdan*, New York Columbia University Press 1967.

Jason, H. Types of Jewish-Oriental Oral Tales, *Fabula*, vol. 7, 2-3, pp. 115-224.

Sutton-Smith, B. (et als. ed). *Children's Folklore: A Source Book*, Utah University Press, Utah 2000.

Schwarzbaum, H. *The mishle Shu'alim (Fox Fables) of Rabbi Berechiah Ha'nakdan,* Kiron 1977, pp. 194-200.

מפתח

אבולעפיה, יוסי 154
אבינרי, יצחק 136, 221, 235
אבן-זהר, איתמר 220, 229, 239
אברונין, אברהם 61, 66, 204
אהרנפרייז, מרדכי 41, 54
אודסה 13, 18, 36, 68, 84, 91, 95, 115, 116, 120, 161, 232 - 234, 241, 246
אוורבוך, שבח 51
אוטופיה 84, 161, 170, 187, 189
אונגרפלד, משה 157
אונומטופֶּאה 40 - 41, 60 - 62, 199, 201, 205, 249, 251
אופיה, הוצאת 17, 26, 40, 42, 157, 159, 167
אופק, אוריאל 42, 44, 45, 81, 96, 190, 229
אוצר מילים 9, 10, 40, 120, 156, 194
אזופוס 109, 131
אז"ר (ראו: רבינוביץ)
אחד-העם 12, 84, 90, 97, 104, 111, 123, 140, 156, 158, 161, 181, 188, 230, 232, 235, 236, 241, 245, 251
אירוניה 25, 75, 104, 146, 151, 184, 214, 220, 236
איתן, אורה 154
אלגוריזי 48, 117, 121, 135, 136
אלחריזי, יהודה 118, 174 - 178
אלחרירי, אבו מוחמד אל-קאסם אל 118, 178
אלקד-להמן, אילנה 96, 101, 107
אלתרמן, יצחק 14, 65, 208, 229
אלתרמן, נתן 33, 46, 82, 90, 106, 138, 192
אנגליקוס, אלפרד 109, 131
אנדרסן, הנס כריסטיאן 26, 45, 168, 191
אנטישמיות 120, 122, 125, 153
אנ-סקי ש' (שלמה זיינוול רפופורט) 34
אפוס 138 - 139, 164
אקספרסיוניזם 158
אשכנזית, הטעמה (ראו: הטעמה)
בובר, מרטין 145, 179, 188
בודלה, שרל 178
בוסתנאי (כ"ע) 203, 205
בורישקין, שמואל 116
ביאליק, חיים נחמן

יצירותיו

(א) = אגדה; (ג) = גנוז; (י) = יידיש; (מ) = מסה; (ס) = סיפור; (ת) = תרגום
אבי 73
אגדת שלושה וארבעה (א) 24, 87, 97, 98 - 99, 114, 140
אונטער די גרינינקע בוימעלעך (י) 12
אופניים 194
אחד אחד ובאין רואה 103
אי שֵׁכר (ג) 174
איכה יירא את האש 120
איש הסיפון 106, 177 - 178, 213, 221, 226, 240
אל המשורר 197
אל הציפור 47, 84
אלוף בצלות ואלוף שום (א) 37, 53, 118,136, 180, 191, 213
אלילי הנעורים (ג) 144
אלמנות 103
אלף-בית 23, 208
אם ועוללה 69
אם יש את נפשך לדעת 20 - 21, 36
אצבעוני 27
אריה בעל גוף (ס) 152, 166, 221, 240
ארץ שחולה כפנינים (ג) 170
אשריך צעיר רודם (ג) 229, 249
באוהל התורה (ג) 20, 22, 74
בגינת הירק 33, 68, 193, 194, 206 - 229, 238, 240
בין נהר פרת ונהר חידקל 30, 103, 174, 192
בין שבעים זאבים 79, 80
בכרכי ים (ג) 84, 97, 102, 171
בליל הרעש (ג) 152
בנכר 28, 183, 210
בעיר ההרגה 99, 112, 114, 148
ברכת עם 36
בשדה 243
בתשובתי 31, 137
גדי גדיי 29 - 30, 68, 206
גדוד בעיר 41, 208
גילוי וכיסוי בלשון (מ) 200, 201, 217
גלוסט זיך מיר ווייענען (י) 105
גם בהתערותו לעיניכם 100
גמדי ליל 33, 87, 208
גן עדן התחתון 38, 53, 116, 118, 136, 167 - 192

גסיסת חולה (ג) 56, 117
דון קישוט (ת) 31 - 32, 92
האופה והקטף (ג) 47, 208
הבְרֵכה 28, 32, 97, 152, 192, 210
הגדי בבית המלמד 19, 23, 65, 67 - 83
הדג בחכה 62
הדיבוק (ת) 33
החצוצרה נתביישה (ס) 18, 23, 125, 130, 166
הכניסיני תחת כנפך 14, 54, 98, 144
הלילה ארבתי 97, 107
הלכה ואגדה (מ) 152, 189 - 190
המחפש (ג) 97
המכונית 25, 68, 150, 193 - 205, 206, 245
המתמיד 20, 23, 31, 32, 55, 74, 80, 106, 241
הנער ביער 9, 19, 23, 36 - 37, 42, 44, 62, 69, 100, 138 - 157, 165, 203
הספר העברי (מ) 44
הפרח לפרפר 97
הפרפר לפרח 97
הציץ ומת 201
הקיץ גוֹוע 222 - 223, 238
הרהורי המלמד (ראו: תקוות עני)
השירה מאין תימצא (ג) 32, 119, 136
התרנגולים והשועל 9, 108 - 137, 171, 174
ואם ישאל המלאך 103
ויהי נער קטון 60
ותנפנף החסידה (ג) 117, 135
זוהַר 13, 33, 48, 58, 81, 87, 97, 103, 107, 142 - 143, 157
זמר לשבת 41
חבלי לשון (מ) 217, 230, 237
חוה והנחש (ג) 48, 107, 118, 121, 137, 208
חושו רופאים (ג) 55
חיבוט ערבה 152
חלום חזיון אביב (ג) 87, 170
חלום בתוך חלום (ג) 55
חלפה על פניי 107, 229
טעות נעימה (מ) 49
יונה החייט 14, 23, 43, 139, 157
ילדוּת 87, 97, 171
ים הדממה פולט סודות 144
ים לידער (י) 12, 91, 97
יעקב ועשיו (ג) 47, 107, 117, 118, 121, 137, 208
יש לי גן 84
יש פושט למרגלית יד 97, 124, 174
יש שיתגעגע הלב (ת) 171
ישני עפר (ג) 174, 184
יתמות 99, 179
כוכב נידח 47
לא זכיתי באור מן ההפקר 136
לבדי 136
לבנות שפיה 194
לכבוד החנוכה 231
לכבוד שבת 66, 81
לכי דודה (ג) 117
למנצח על הנגינות (ג) 229
למתנדבים בעם 15
לנתיבך הנעלם 102
לפני ארון הספרים 16, 31, 100, 144, 216, 233
מאחורי הגדר (ס) 19, 23, 32, 90, 106, 129 - 130, 166, 213, 222, 241
מאחורי השער 95 - 107
מבני העניים (ג) 20, 22, 74
מגילת האש 92
מגילת ערפה (א) 97, 101 - 102
מורנו רב חסילא 23, 68, 81
מושי ותדי וצעצועיהם 35, 84, 165
מחאה על דרך החרוז 36, 66, 136, 174
מחוץ לעיר (ג) 229
מיין גאַרטען (י) 228
מסע הדג (ת) 38 - 39, 65, 118, 158 - 166, 182, 192
מעבר לים 171
מעשה ילדוּת 7, 21 - 23, 41, 42, 46 - 66, 246
מצבת זיכרון (ג) 99, 107
מקהלת נוגנים 9, 33 - 34,
משוט במרחקים 31, 47
משירי החורף (תרס"ד) 20, 33, 49, 65, 73 - 74, 82, 244
מתי מדבר 87, 91, 138 - 139, 157, 189, 208
מתי מדבר האחרונים 104
נדנדה 9, 37, 82
סוחר (ס) 241
סחרחרת 194
סנאי 34
ספיח (ס) 18, 19, 23, 32, 34 - 35, 50, 56 - 57, 59, 79, 81, 85 - 86, 89 - 90, 103, 137, 142, 161 - 162, 165, 166, 221

ספר בראשית (א) 28, 44, 79 - 80, 139, 150, 203
ספר האגדה (א) 92
עבים חושרים 152
עבר הקיץ (ג) 47
על איילת השחר 55, 83
על סף בית המדרש 21, 36, 111
עסק בנסתרות (ג) 75, 77
עצה בתפילה (ג) 117, 174 - 175, 178
עציץ פרחים 207
עקבות המשיח 217, 249
פלוני יש לו 27 - 28, 82, 244
פעמי אביב 15
פרֵדה 7, 136
פרש 9, 33, 87, 194
צנח לו זלזל 136
קומי צאי 215
קטינא כל-בו 35 - 36, 42, 84 - 88, 106, 165, 174
קן ציפור 9, 140
רבי זרח (ג) 84
רזי לילה 66
רחוב היהודים (ג) 22
רק קו שמש אחד עברך 97, 107
שור אבוס וארוחת ירק (א) 174
שיר העבודה והמלאכה 38, 53, 185, 193
שירה יתומה 152
שירת ישראל 126, 139
שירתי 13, 14, 81, 87, 97, 142, 157
שירתנו הצעירה (מ) 237
שתי בנות 97
תאמי יונים (ג) 97
תקוות עני 47, 71
ביאליק, מאניה 105
בכשטיין, לודוויג 168-169, 172, 179, 182, 191
בלובשטיין, רחל 94
בלפור, הצהרת 99, 129
בן-אב"ק, איתמר 200, 205, 236, 237, 245, 250
בן-אביגדור 24
בן-אליעזר (גלמבוצקי), משה 204
בן-יהודה, אליעזר 10, 217 - 223, 230, 231
בן עזר, אהוד 205
בן-עמי, מרדכי 164, 191
בן-ציון (גוטמן), שמחה 18, 43, 44, 67, 203
בקון, יצחק 96, 251
בראגין, אלכסנדר 184
ברדיצ'בסקי, מיכה יוסף 158, 172, 188, 191
ברהם, אלפרד 144
ברויכל, פטר 214
ברכיה הנקדן 108 - 137, 171
ברלין 67, 145, 158 - 159, 168, 179, 202
ברנר, יוסף חיים 29 - 31, 188, 192, 221
ברקוביץ, יצחק דב 71
גוברין, נורית 136, 173, 176, 191
גוטמן, נחום 67, 106, 154, 203, 205
גוטמן, שמחה (ראו: בן-ציון)
גולדברג, לאה 192
גולדין, עזרא 249
גולדשטיין, דב 65
גורדון, יהודה ליב 15, 20, 22 - 23, 75, 110, 111, 117, 119, 173, 174, 198 - 199, 201, 234
גורדון, שמואל ליב 7, 24 - 25, 82
גורקי, מקסים 92, 115, 153, 159
גינזבורג, אשר (ראו: אחד-העם)
גינצבורג-מארק, אסופת 14, 24, 25, 106, 147, 171
גליקסברג, חיים 65
גליקסון, משה יוסף 136
גן שעשועים (כ"ע) 16
גרים, אגדות האחים 143, 168, 179, 181
גרינברג, אורי צבי 158, 188
דאס יודישע פאלק (כ"ע) 105
דבר (עיתון) 136, 207
דור "התחייה" 7, 118, 125
דור "חיבת ציון" 7
דורֶה, גוסטב 227
דער יוד (עיתון) 12
דרויאנוב, אלתר 9, 24
דרייפוס, אלפרד 148
האביב (כ"ע) 15, 40
האנשה 109, 111
הברה אשכנזית (ראו: הטעמה אשכנזית)
הגייה אשכנזית (ראו: הטעמה אשכנזית)
הגנה (כ"ע) 229
הדור (כ"ע) 15, 151
הומור 41, 118
הומרוס 172
הזז, חיים 158, 188

הטעמה אשכנזית 7, 9, 67, 81, 194, 196, 228
הטעמה ספרדית 67, 196, 206, 212, 220, 228
היטלר, אדולף 151
היינה, היינריך 171, 181
הלוי, יהודה 91 - 94, 104, 205
הלפרין, יחיאל 14, 229
המאירי, אביגדור 9 - 10,
הרושובסקי (הרשב), בנימין 60, 65
הרצל, בנימין זאב 11, 12, 35 - 36, 84 - 97,
104, 106, 148, 161, 165, 166, 189, 234,
236, 245, 248, 250
השלח (כ"ע) 27, 45, 63
ויס, הלל 251
וייצמן, חיים 99, 129, 202
וולוז'ין, ישיבת 47, 119, 121
ורשה 13, 161
ז'בוטינסקי, זאב 35, 86, 92, 152, 153
זיידמן, יעקב 26, 42, 167, 190
זיידמן-פרויד, תום 17, 26, 67, 81, 95, 105,
118, 147, 149, 158 - 166, 167, 168, 179,
182, 184, 190, 191
"חדר מתוקן" 18 - 21, 47, 52, 68, 181
חובב, גיל 250
חידושי מילים 200 - 201, 230 - 251
טביוב, ישראל חיים 32, 56
טורי, גדעון 118, 136, 168, 170, 183, 191
טרומפלדור, יוסף 11
טרטנר, שמואל 189, 192
טשרניחובסקי, שאול 7, 55, 56, 71, 125,
158, 161 - 162, 188, 231, 242, 243
יאן, אירה 91, 92, 102, 103, 159
יידיש 12, 14, 25, 26, 81, 181, 214, 222, 238
יל"גיזם 199, 203, 204
ילין, דוד 231, 242
יציב, יצחק 207
כהן, חיים 49
כַּהן, יעקב 158, 185, 188
כהנא-כרמון, עמליה 11
כתובים (כ"ע) 204
לבנזון, מיכה יוסף (מיכ"ל) 182
לובושיצקי, אהרן 7
לונדון 15
לוצטו, שמואל דוד 196 - 197
לחובר, פישל 204, 205, 250
ליליינבלום, משה ליב 22, 84, 201, 230,
241, 246
למדן, יצחק 204
לרנר, יעקב 194, 202
מאנגר, איציק 89
מאפו, אברהם 139, 182
מארי דה פראנס 109, 131
מולדת (כ"ע) 95
מונולוג דרמטי 71
מורגנשטרן, אריה 136
מיכ"ל (ראו: לבנזון)
מנדלי מוכר ספרים 13, 14, 110, 147, 148,
166, 178, 201, 220 - 221, 230, 232, 233, 239
מנדלסון, פליקס 181
מקמה 108 - 137, 167, 173, 174 - 176, 179, 180
משורר לאומי 8, 92
משקל אשכנזי (ראו: הטעמה אשכנזית)
נאו-קלסי (ראו: קלסיציזם)
ניצשה פרידריך 22, 84, 172, 180, 208
נתיבנו (כ"ע) 206
סדן, דב 96, 105, 229
סוויפט, ג'ונתן 185
סוסנוביץ 18, 66
סוקולוב, נחום 35, 36, 86
סטוצ'קוב, נחום 81
סַטירה 19, 75, 80, 84, 85, 117, 145, 169,
171, 174, 178, 184, 185
סי (Sue) אז'ן 171
סידון, אפרים 154 - 156
סיון, ראובן 217, 218, 229, 249, 250, 251
סילמן, קדיש יהודה 131
סמולנסקין, פרץ 16
סמילנסקי, משה 205
סנדק, מוריס 140
סרוונטס, מיגואל 30 - 31
עגנון, שמואל יוסף 90, 116, 119, 120, 136,
137, 145, 147, 151, 158, 174
עדן הילדים (כ"ע) 39, 67, 78, 156,
עובדיהו, מרדכי 15
עוז, עמוס 88, 90
עולם קטן (כ"ע) 139
עמיחי-מיכלין, דניה 192
עמית, עפרה 154
עממיות 8, 12, 25, 67 - 83, 119, 194

פיארברג, מרדכי זאב 157
פופ, אלכסנדר 50, 185
פיכמן, יעקב 106, 116, 158, 188, 204
פינס, יחיאל מיכל 201, 231, 241
פינס, נח 41, 46
פיקרסקה 178
פרבל, פרידריך 47, 208
פרדס (כ"ע) 16
פרוג, שמעון 197
פרודיה 31, 77
פרויד, זיגמונד 55, 67, 100, 138, 148, 159, 161, 167, 210
פרויה, תום (ראו: זיידמן)
פרידברג, אברהם שלום 180, 191
פריי, נורתרופ 81
פרישמן, דוד 13, 14, 15, 41, 45, 56, 158, 161, 251
פרנקל, אלונה 154
פרסקי, דניאל 62, 200, 204, 248
פרץ, יצחק ליבוש 13, 161
צ'וקובסקי, קורניי 42 - 44, 46
צור, ראובן 66
צמח, עדה 192
צמח, עדי 96
צמרת, צבי 234
"צעירים" 92, 250, 251
צרפתי, שולמית 154
קישינב 112, 135
קלוזנר, יוסף 56, 204, 248
קלסיציזם 13
קמינקא, אהרן 172
קרוא (ראו: קרופניק)
קרופניק (קרוא), חיים אהרן 116, 136, 165, 172
קרמן, דני 154
קרצ'מר, ארנסט 210
ראבידוביץ, שמעון 145, 146, 157, 188, 191
רבינא-רבינוביץ, מנשה 206
רבינוביץ, אלכסנדר זיסקינד (אז"ר) 128, 204
רבניצקי, יהושע חנא 9, 12, 15, 21, 40, 44, 84, 156, 201, 218, 230, 234, 241, 249
רוויזיוניסטים 202
רומנטית, שירה 8, 13, 16, 21, 179, 203
רוסו, ז'ן ז'ק 22
ריה"ל (ראו: הלוי)
ריקרט, פרידריך 173
רפופורט, שלמה זיינוול (ראו: אנ-סקי)
רקנדורף, צבי הרמן 191
רצהבי, יהודה 176 - 177, 191
שאגאל, מארק 158 - 159
שביט, עוזי 81, 196
שד"ל (ראו: לוצטו)
שולמן, קלמן 235
שופמן, גרשם 62, 248 - 249
שטיבל, אברהם יוסף 115, 158 - 159, 188 - 189, 192
שטיינברג, יעקב 158, 188, 204
שטיינמן, אליעזר 204
שטראוס, אריה לודוויג 96
שטרן, דינה 88, 96, 208
שלו, מאיר 107
שלום, גרשם 145, 179, 188
שלום עליכם 13, 14, 71
שלונסקי, אברהם 37, 194, 199, 202, 204
שלקוביץ, אברהם ליב (ראו: בן-אביגדור)
שמיר, זיוה 136, 205
שמיר, משה 88
שמעוני, דוד 204
שמר, נעמי 227
שנהר, עליזה 96
שניידר, מריוס 162
שניאור, זלמן 7
שפינוזה, ברוך 181
שקד, גרשון 251
שרגורודסקה, פניה 206, 207
שרייבר, שאול 162
תל-אביב 104, 115, 149, 164, 167

לא אחת הביע ח"נ ביאליק לפני ידידיו הסופרים את חששו פן לא יוכלו ילדי הארץ לשיר את שיריו ולדקלמם מחמת מִשקלם "הקלוקל". למרבה המזל נתבדו תחזיותיו הקודרות, והפופולריות של שיריו לילדים לא אָבדה כלל במרוצת הדורות. להפך, גם כיום, מאה שנים ויותר לאחר שהחל לחברם, שירים אלה עדיין מופרים ומושָׁרים בפי כול. רובם כתובים אמנם בהטעמה ה"אשכנזית", שעברה ובטלה מן העולם, וחלקם משובצים במילים קשות, ואף-על-פי-כן לא נָס לֵחָם. לעומת זאת, כל שירי הילדים העבריים, שנכתבו בשנות מִפנה המאה העשרים (שיריהם של ש"ל גורדון ואהרן ליבושיצקי, בני "דור חיבת ציון", ואפילו שירי שאול טשרניחובסקי וזלמן שנאור, בני "דור התחייה"), צללו זה מכבר לתהום הנשייה.

האם סוד חיי הנצח של שירי הילדים הללו טמון בצירופי המילים והצלילים שלהם, המושכים את המאזינים והקוראים הצעירים כבחבלי קסם? האם שרדו בזכות נושאיהם העל-זמניים, שנותרו בעינָם בכל חליפות העִתים? הספר *לפי הטף* מנסה לתהות על חידת עמידתם האיתנה של שירי הילדים של "המשורר הלאומי" במבחן הזמן, ולפָרֵש אחדים מהשירים הארוכים ("מעשה ילדות", "הנער ביער", "התרנגולים והשועל" ועוד). מתברר כי שירת ביאליק לילדים, כמו שירתו "הקנונית", מציבה לפני הקורא יצירה עשירה ורב-רובדית, היוצאת מתוך המעגל האישי הצר אל עֵבר המעגלים הלאומיים והאוניברסליים, בחינת "הפוך בה והפוך בה כי הכול בה".

◆

פרופ' זיוה שמיר, חוקרת מובהקת של יצירת ביאליק, מעורכי המהדורה האקדמית של כל שיריו, חיברה עד כה למעלה מעשרה ספרים על יצירת ביאליק, לסוגֶיה ולתקופותיה, וערכה חיבורי מחקר אחדים על יצירתו. המחַברת עמדה בעבר בראש בית-הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל-אביב ובראש מכון כץ (היום "מרכז קיפ לחקר הספרות העברית"), וכיום היא מלמדת ספרות עברית במכללת סמינר הקיבוצים ובמרכז הבינתחומי הרצליה.



עיצוב ועימוד: מאיה גלפמן
איור: שירה לימון

הוצאת ספרא - איגוד כללי של סופרים בישראל

ס פ ר א
בית ההוצאה לאור
של איגוד כללי של סופרים בישראל

0 03760000049 9
דאנאקוד 376-49
מחיר מומלץ: -- ₪

- www.zivashamir.com -