

Hebrew Writers Association in Israel

הערות ל"אגדת שלושה וארבעה"

Author(s): דן מירון

Source: *Moznaim* / מאזנים, כרך ט (לב), חוברת ב (קפד), ח. נ. ביאליק ז"ל: כ"ה שנים לפטירתו / יולי 1959 pp. 85-99

Published by: [Hebrew Writers Association in Israel](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23845266>

Accessed: 26/02/2015 12:49

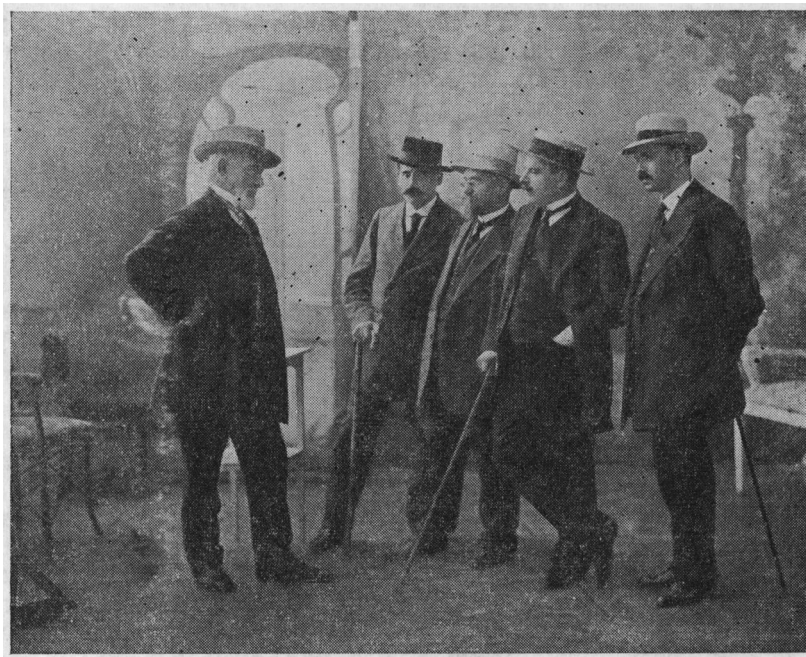
Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Hebrew Writers Association in Israel is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Moznaim* / מאזנים

<http://www.jstor.org>



סימון לשמאל: י. ד. ברקוביץ, ח. נ. ביאליק, י. ת. רבניצקי, א. דרויאנוב, מנרלי, אודיסה 1912.

דן מירון הערות ל"אגדת שלושה וארבעה"

ל.י. ש.

פתיחה

היצירה המוזנחת

משמגיע קורא־מעיון להכרה ב"אגדת שלושה וארבעה" כבאחת מיצירותיו העיקריות של ביאליק, שיש בה משום מיצוי אמנותי־פיוטי עליון של עיקר המתחים החווייתיים המפרנסים את שירתו, ושל מיטב המוטיבים הציוריים המפכים בה — עומד הוא בהכרח בפני תמיהה: הכיצד אירע הדבר, שחטיבת־מרכז מפוארת כגון זו באוצרו הפיוטי של המנותח והנחקר במשוררים העבריים הוזנחה כמעט באופן מוחלט. מספרות הביקורת הענקית, שהוקדשה ליצירתו הפיוטית של ביאליק, לא נפרסה ל"אגדת שלושה וארבעה" מנה ראויה לשמה. פ. לחובר, המונוגרף העיקרי של ביאליק, לא הגיע, אמנם, בספרו הגדול על חיי המשורר ועל יצירתו לתיאור שלב מאוחר זה בחיי המשורר, שבו יצר את האגדה, אבל גם בשני הפרקים הגדולים, שהקדיש לביאליק בכרך הרביעי של ספרו על תולדות הספרות העברית החדשה לא הזכירה אלא במשפט חטוף אחד¹, שגם הוא כלול בפרק הביוגראפי ולא בפרק הניתוח וההערכה. יעקב פייכמן כלל, אמנם, בספרו על שירת ביאליק

¹ ראה "תולדות הספרות העברית החדשה", ספר רביעי, הוצאת "דביר", תל־אביב, תש"ח, עמ' 82.
פ. לחובר מסתפק כאן בתיאור האגדה כ"יצירה בעלת משקל ותוכן רב", אבל אינו רואה צורך לעצמו להרחיב את הדיבור עליה יותר משהרחיב את הדיבור על רשימת אנכ כגון "איש הסיפון".

פרק קצר המוקדש ל"אגדת שלושה וארבעה"², ובו מובלעות בשטף ההרצאה ההתרשמותית גם כמה הבחנות קולעות באשר לטיבה, אבל גם הוא לא ראה צורך לעצמו להזכירה, ולו במלה אחת, בהקדמתו הכוללת הנרחבת לכל כתבי ביאליק בכרך אחד. אף המבקרים החדשנים, המגלים מזה עשרים שנה ויותר, פנים חדשות בשירת ביאליק (לדוגמה: דב סדן, ברוך קורצווייל) לא עמדו, כמדומה, על חשיבותה. היחידים, שעמדו בבחירות מוצהרת על מקומה של "אגדת שלושה וארבעה" בין מיטב יצירותיו של ביאליק, היו אברהם קריב ויוסף קלוזנר. קריב תמה כבר בשנת תש"א על שלא השגהו, "כי ביצירה שגיבה זו השקיע המשורר את מלוא תבונת־החיים, מעוף הדמיון, תפארת הלשון וחכמת האדריכלות שלו"³. קלוזנר, שכתב בשנת תרס"ד את המאמר הביוגרפי־המעריך הרחב הראשון על ביאליק, הקדיש בסוף שנות הארבעים מאמר ניתוח מפורט ל"אגדת שלושה וארבעה"⁴, ולא היסס לתארה, בערך המוקדש לביאליק באנציקלופדיה העברית כ"יצירתו הגדולה האחר־רונה" או כ"שירת הברבור הגדולה של המשורר"⁴. אבל אין הכרחם זו של קלוזנר וקריב אלא פירצה זוטה באטימות הכללית המקיפה את היצירה עד היום.

ה ע ר כ ת ה מ ש ו ר ר

יש בידנו נתונים רבים לביסוס הסברה, שיחסה זה של הביקורת אלא היצירה. האגדת הגדולה עמד בניגוד מוחלט ליחס המשורר עצמו אל יצירתו זו. ביאליק ייחס ל"אגדת שלושה וארבעה" ערך רב. במכתבים שכתב לידידיו בשעה שהשלים אותה הביע במפורש את שביעות רצונו ממנה ("האגדה שהתחלתי לכתבה בתל־אביב הולכת ומתפתחת ומתרחבת. יצא דבר טוב ונאה...")⁵. למן הופעתם הראשונה של פרקיה המוקדמים של האגדה⁶ מזכירה ביאליק במכתביו לרעיו הרחוקים, ומבקש לשמוע את חוות דעתם עליה⁷. במכתב אחר מאותה תקופה הוא מתאר את האגדה כ"נסיון חדש בספרותנו"⁸. לאחר פירסומה המלא הוא מצפה בעירנות לתגובות, מזכירה לידידים, משגר תדפיסים במידה ניכרת של התרגשות, דואג לתירגום יצירתו לגרמנית ולפולנית⁹, ומפקח על תירגומה לאידיש¹⁰. באיגרת ליעקב נאכט, ששאל אותו על דבר מקורותיה של האגדה, תיאר ביאליק את יצירתו כפרי "שיכלול אמנותי" מובהק, שהעמיד "נובילה שלימה רבת־עלילה"¹¹.

העיון באיגרותיו מתקופת יצירת "אגדת שלושה וארבעה" מעלה רושם כללי של קוצר רוח מצדו של המשורר למראה איטיות התגובה על יצירתו הגדולה. דומה כאילו הוא דוחק בידידיו שיתנו את דעתם עליה. הערכתו זו ליצירתו לא מצאה לה, מכל מקום, חסידים רבים לא בחייו ולא אחרי מותו.

² הפרק "מדרש האהבה" בספר "שירת ביאליק", הוצאת "מוסד ביאליק", ירושלים, 1946. — עמ' שי"א—שי"ז.
³ ראה מאמרו על "אגדת שלושה וארבעה" בספרו "עיונים", הוצאת אגודת הסופרים העברים ליד "דביר", תל־אביב, תש"י. עמ' 264.
⁴ א ראה המאמר "אגדת שלושה וארבעה" בספר "ה. נ. ביאליק ושירת חייו". הוצאת "דביר", תל־אביב תשי"א, עמ' 165—189.
⁵ האנציקלופדיה העברית, כרך שמיני, עמודות 251, 255.
⁶ במכתב ל. ה. רבניצקי (27.8.29), "אגדות ת. נ. ביאליק", כרך ד' "דביר", תל־אביב, תרצ"ח.
⁷ עמ' ג—רפ"ה.
⁸ הפרקים הראשונים של "אגדת שלושה וארבעה" נדפסו ב "מאזנים" השבועי, שנה א', גל' ל"ז, ל"ח. רק לאחר מכן הופיעה האגדה בשלימותה ב"התקופה", כרך כ"א—כ"ז.
⁹ ראה, למשל, מכתבו ל. פיכמן (26.1.30), כרך ה' של האגרות, עמ' כ'.
⁸ מתוך מכתבו ליוסף מרקוס (2.3.30), שם, עמ' מ"ג.
⁹ ראה אגרתו לדוד רוטבלום (3.2.32), שם, עמ' קפ"ט, וכן אגרתו לולדיסלב חרפוסטה (21.2.33), שם, עמ' ר"ה.
¹⁰ ראה איגרותיו לישראל אוסמן (21.2.33), וכן א' דההמ"פ תרצ"ד), שם, עמ' ר"ד, שב"א.
¹¹ שם, עמ' רי"ב.

נסיבות ההתעלמות

הטעמים להתעלמות כללית זו מאחת החוליות העיקריות בשירת ביאליק עשויים להיות רבים ושונים. דומה, מכל מקום, שפעלו בה כמה הכללות מקובלות בדבר טיב יצירתו של ביאליק ומהלכה. ראשית, "אגדת שלושה וארבעה" נוסח שני נוצרה בשלהי התקופה ה"בלתי פרודוקטיבית" הארוכה בחיי ביאליק. הוא השלים אותה בקיץ תרפ"ט, תוך בילוי של מנוחה והחלמה במריינבאד ובקארלסבאד (אגב, עובדה לא ריקה ממשמעות היא: אף יצירות הפיוט המעטות של ביאליק, שנוצרו בעשר שנות חייו האחרונות, שנות ישיבתו בארץ-ישראל, נכתבו במיטבן וברובן בחו"ל). ביאליק כבר היה אז מרוחק מרחק של עשרים וחמש שנה ויותר משנות השפע והגבורה של יצירתו הפיוטית. למן סיומה של "מגילת האש" בקיץ תרס"ה לא נזקקה שירתו לצורה השירתית-הפואמיתית, שבה קבעה — בתקופה הקצרה והדחוסה שבין תרס"ב לתרס"ה — את שיאי המזהירים. גם שירי הילריים הקצרים נעשו נדירים ומרוחקים זה מזה יותר ויותר. "שתיקתו" של ביאליק נעשתה למפורסמת לא פחות משירתו, והעתונות הספרותית תלתה בה פירושים מפירושים שונים.¹² למן שנות המלחמה הגדולה ואילך נתבסס הרושם, שאין המשורר הגדול אלא מוסיף אבני חן קטנות למסכת שירה, שהגיעה, בעיקרה, לכלל גמר. העובדה שדווקא בתקופה "בלתי פרודוקטיבית" זו יצר ביאליק שתיים מיצירות הפיוט הגדולות והמפוארות ביותר שלו ("ספיח", "אגדת שלושה וארבעה") לא שינתה את שיגרת הערכתה. ולמעלה מזה: "אגדת שלושה וארבעה" נראתה גם בנוסחה השני פרי מפירות יצירתו האגדית-העיבודית של ביאליק (סיפורי "ויהי היום"). פרשת הערכת "ויהי היום" במסגרת יצירתו של ביאליק טעונה, כמדומה, רזיוניה מקיפה. יצירות אלו, שבאחדות מהן הגיע המשורר לכמה מהישגיו הפלאסטיים והלשוניים המושלמים ביותר, נחשבות עד היום, למרות הודעתו המפורשת של מחברן, כיצירות מקרא לבני הנעורים (בהערת ההקדמה ל"ויהי היום" כתב ביאליק והדגיש: "האגדות ברובן כשרות גם למקרא לבני הנעורים, אפעי" שלא כולן נכתבו לכתחילה לשם כך"). מובעת כאן במרומו תרעומתו של המשורר על צרות הדעת, שנתגלתה בקבלת סוג זה של יצירתו). אף מי שבא להקדיש לאגדות אלו מאמר נרחב נתפש לשיגרת הערכתו וכתב עליהן, שאין הן אלא "נסורת מתוך עבודתו הגדולה" של המשורר, אם גם, "נסורת של חרש אמן".¹³

הטעות בהערכת יצירותיו של ביאליק, שנכללו ב"ויהי היום", מתגלה בעצם התפישה הכוללת והאחידה בכרך, כאילו היו כולן ביטוי למאמץ יוצר אחיד; בעיקרו של דבר — כאילו היו כולן סוג כתיבה, שהעיבוד גובר בו על היצירה. לאמיתו של דבר כולל "ויהי היום" סוגי יצירה שונים, שהמעברים בין עיבוד ליצירה מתגלים בהם בכל סולם גוניהם. "אגדת שלושה וארבעה" נוסח שני מסמנת את קוטב ההתרחקות מן העיבוד ואת הכניסה המושלמת אל תחומי היצירה הפיוטית המקורית. הזיקה שבינה לבין החומר המדרשי-האגדי, שבו השתמש ביאליק, אינה נבדלת מן הזיקה בין "מגילת האש" או "מתי מדבר" לבין יסודותיהם המדרשיים.

שלבי ההתגלות

באיגרת הנ"ל ליעקב נאכט הצביע ביאליק על המקור הספרותי היחיד, שהשתמש בו ביצירתו האגדה על שלמה שכלא את בתו במגדל בלב ים, כפי שמצאה במבוא למדרש נתחומא של שלמה בובר.¹⁴ הזיקה שבין ביאליק לבין אגדה זו היתה זיקת התגלות

¹² רונמה אופיינית לעיסוק פרשני זה ב"שתיקתו" של ביאליק ראה במאמרו של זאב ז'אבוטינסקי: "ביאליק שותק". המאמר נכתב בגרמנית ב-1927 (הופיע בתרגום עברי של מ. אטר בכרך "על ספרות ואמנות" בסדרת כרכי כתביו של ז'אבוטינסקי, שהוצאו ע"י בנו: ירושלים, תש"ה, עמ' 261—279).

¹³ ראה מאמרו של מרדכי בן הלל הכהן: "ספר, ויהי היום", "כנסת", כרך ו' (תש"א), עמ' 33.

¹⁴ מבוא לתחומא מאת ש. בובר, וילנה תרמ"ה, עמ' 136, אות מ"ב. וכן ראה "ספר האגדה" של ביאליק-בניצקי, סעיה כ"ו במדור "ביתו של אדם" (עמ' תפ"ג—תפ"ג במהדורה בת הכרך האחר. דביר, תל-אביב, 1947).

בשלבם. את עיבודה הספרותי הראשון („אגדת שלושה וארבעה” נוסח ראשון) ערך עוד בשנת תרע”ט, עשר שנים לפני כתיבת הנוסח השני. עיבוד ראשון זה מדגים את סוג היצירה העיבודית שבאגדות, ויהי היום. ביאליק משתמש כאן כמעט בכל האלמנטים המצויים באגדה המקורית (מלבד במומנט ההריון של הנסיכה, שעל פיו מתגלה לסריסים היושבים עמה במגדל מציאותו של העלם). הוא מוסיף מספר אלמנטים מצומצם, שאין למצוא במקור (קווי אפיון תחיליים, ומומנט חשוב כגון הסרבנות של הנסיכה, שאינה שועה להצעות הנישואין של נסיכים וגדולי ארץ. קו אופייני זה של הסיפור האגדי חסר באגדה שבמדרש תנחומא).

עצם ההיתפשות לאגדה זו, ועצם הנסיון לספרה מחדש, ולו אף מתוך הרחבה מצומצמת למדי, מעידים על הזיקה, שנתמחשה למשורר בין תכניה הסימליים הפנימיים לבין עולמו הפנימי. בעיבוד הראשון גילה ביאליק לעצמו רק את ראשית המשמעות העצומה הנודעת למעשה בנסיכה על האי הבודד כשהוא משתלב במערכת של עולם הסמלים והחוויות של שירתו שלו. עיקר חשיבות העיבוד הראשון הוא בעצם העובדה, שהכניס את החומר המדרשי רב־האפשרויות והמשמעויות לתוך „המעבדה הנפשית” הפיורטית של המשורר. מכאן ואילך הלך החומר האגדי וגילה לביאליק את האפשרויות הטמונות בחובו. בראש ובראשונה נתגלה לביאליק, שאין הפאבולה התמציתית של האגדה על הנסיכה והעלם באי הבודד אלא נוסח יסודי, שכבר בא לידי המחש מפואר ורב־רזים ביצירתו „מגילת האש”. כתיבתה השניה של „אגדת שלושה וארבעה” נתנה לביאליק את ההזדמנות לפרש לעצמו מחדש את מיכלול הפרובלמטיקה של עולמו, תוך שימוש מחודש בחלק נכבד מן המוטיביקה הציורית של שירתו, בתוך מסגרת חדשה. חידושה של המסגרת אמר קודם כל חידוש ושינוי בעמדה הרגשית וההגותית של המשורר כלפי אותם מבוכים חווייתיים, שהעסיקו אותו בשירתו הקודמת. הסככים החווייתיים, שהגיעו לביטויים התהומיים ב„מגילת האש” מוצגים כאן באור חדש, מתוך בינה והומור עמוקים של בשלות וזבגרות אחרונות. הרמזים הכאובים, שנתכסו ביצירות הקודמות בשפע רבדים סמליים אפלים, נפתרים כאן, ונעשים שקופים בתכלית תוך הבהרתם של אותם סמלים עצמם. את מקומה של הפרובלמטיקה חסרת המוצא תופשת ההרמוניה של החכמה ושל רחב הדעת.

הדרך לביורו של מהפך זה עוברת בהכרח דרך בירור החמרים החווייתיים הגלומים בעצם האגדה, ודרך תיאור הזיקות שבין חמרים אלה לחמרי שירתו של ביאליק, עד לעצם הניתוח המשמעותי של חטיבות חווייה אלו, בגיבושן האחרון, כפי שנתגלם ב„אגדת שלושה וארבעה” כשלעצמה.

פרק ראשון: האגדה, המגדל, האי

משמעות האגדה

האגדה על שלמה המלך, שכלא את בתו במגדל באמצע הים, כדי שלא תוכל להיפגש עם בן זוגה המיועד לה על פי המזלות, היא אחת הגרסות השמיות (יש לה מקבילות ערביות, ואף מקבילה עברית נוספת בעלת פתיחה סיפורית עצמאית¹⁵) של המוטיב, המופיע כמעט בכל הפולקלורים המוכרים, שעיקרו — תיאור סמלי של המפנה, החל בחייה של הנערה עם הגיעה לבגרות. ספרויות האגדה והפולקלור של העמים השונים שופעות סיפורים מעין אלה, שבמרכזם עומדת נסיכה יפהפיה, הנתונה במשבר הפרידה מעולם הילדות וממסגרות קשריו הרגשיים ההדוקים (ילד—הורים). הקפאון שמטיל משבר זה

¹⁵ דיון קצר במקבילות לאגדה זו ראה בספרו של לואיס גינצברג:

“The Legends of the Jews”. Philadelphia, The Jewish Publication Society, Vol. VI, p. 303.

דעניין המקבילות הערביות עיין:

M. Grünbaum: Neue Beiträge zur Semitischen Sagenkunde. Leiden, 1893, pp. 233—236.

גינצברג מפנה את הקורא כאן למראי המקומות של המקבילות הערביות בספריהם של גרינבאום וולצברג.

על חיי הנערה מתואר באגדות אלו בצורה זו או אחרת של ניתוק מוחלט מעולמם של בני האדם: שקיעה בשינה עזה או אף במוות מדומה, הסתגרות ביער קוצים, היכלאות באי מרוחק, במיבצר חסום וכו' וכו'. הנסיכה המפורסמת מן האגדות של גרים (אגדה מס' 50) נדקרת במחט ביום הגיעה לבגרות ושוקעת בשינה עמוקה. כל המדינה שוקעת עמה בשינה, כי אפשרות ההתייבשות והעקרות הנשקפת לגיבור העולם האגדי משתקפת עד מהרה בגורל הנוף והאנשים שמסביבו¹⁶. שלגיה בולעת פלח תפוח מורעל ושוקעת בשנת מוות. ברינהילדה מן השירה העתיקה של השבטים הגרמניים מוקפת מעגל אש, שאין לעברו. גורל זה של קפאון ומיתה למחצה מוטל על דמות הגיבורה ע"י גיבור המסמל את האוטוריטה של ההורים במסוים שונים. את ברינהילדה מקיף מעגל האש על פי מצוותו של ווטאן, אבי כל. את שלגיה ואת הנסיכה הנרדמת מרדימות מכשפות ואימהות חורגות — "סמל בלתי־מודע של האם הרעה", כדברי ג'וסף קמפבל בספרו "הגיבור בעל אלף הפנים"¹⁷. דפני, הנמלטת מאפולו, הופכת לשיח בעזרתו של אָל הנהר, אביה. במקום שאין האגדה מסתירה את אחריותם של ההורים לסילוק הבת מאפשרות הפגישת עם גואלה הארוטי — כבאגדה שבמדרש תנחומא — מוצאת היא צידוק כלשהו למעשה זה. שלמה אינו רוצה לתת את בתו לבחיר לבה מטעמי השפלה מעמדית־כלכלית ("ראה שהוא עני אחד ואין בישראל עני כמותו"). בעיבוד הראשון של האגדה מדגיש ביאליק מומנט זה הדגשה יתרה. בחלק מאגדות אלו (אגדת דפני, למשל) נשארות הגיבורות קפואות לנצח, אבל ברובן אין הקפאון אלא תקופת מעבר אל האושר המלא שבבגרות הרגשית והארוטית.

ההכרה השניה, שאגדות הנסיכה הנרדמת או הנסיכה הכלואה במגדל שואפות לבטאה, היא ההכרה באפיו המיסטי והבלתי נמנע של הקשר הארוטי, שבין גבר לאשה. הזכות הדוחפים את בני הזוג זה אל זה הם כה עצומים וטמירים, עד שאין כוח בעולם העשוי לעצור בעדם. המדרש העברי קבע את זמן הכרעתו של קשר בלתי נמנע זה לארבעים יום קודם לידתם של בני הזוג, וכן קבע ש"אין זיווגו של איש אלא מן הקדוש ברוך הוא. יש שהוא הולך אצל זיווגו, ויש שזיווגו בא אצלו"¹⁸. האגדה במדרש תנחומא מציינת את הכוח, שהכריע בזיווגם של בן הדלים ובת המלך כ"מזלות" וגם כאלהים: "ברוך המקום שנותן אשה לאיש".

משום כך מרובות באגדות מן הסוג הנדון דמויות הנסיכה או הנסיך הסרבניים¹⁹, שאינם רוצים לישא או להינשא, תוך ציפיה בלתי מודעת לבן זוגם היחיד האמיתי. באגדה המדרשית שלנו חסר מוטיב זה, אבל ביאליק הוסיפו לה בנוסח הראשון של "אגדת שלושה וארבעה". הנסיכה מובלת כאן אל המגדל שבאי הבודד לאחר שהסתירה את פניה מכל הנסיכים שבאו לחלות את פניה ולבקש את ידה.

מאידך גיסא מופיעה כמעט בכל האגדות מן הסוג הנ"ל דמותו של הנווד המחפש העובר ארץ וימים כדי להגיע לבסוף לנסיכה הכלואה ולעורר אותה מתרדמתה. הנסיך או ההלך הבאים ממרחקים שוברים את מעגל הקסמים המקיף את הנסיכה. סיגפריד חוצה את מעגל האש וגואל את ברינהילדה. הנסיך מפיל את פלח התפוח מפיה של שלגיה ומעורר אותה לחיים. הנסיך בסיפור היפהפיה הנרדמת בוקע את סבך השיחים הקוצניים, חודר לארמון, נושק לנסיכה ומעורר אותה ואת כל עמה משנתם. גיבור

¹⁶ תיאור עקיב של האגדות על השממה של הטבע בעקבות קפאון של גיבור האגדה; ראה בספר של Jessie L. Weston: "From Ritual to Romance", Cambridge University Press.

¹⁷ Joseph Campbell: "The Hero with a Thousand Faces", Meridian Books, New York, 1956, p. 62.

קמפבל מתאר בספר זה את מיכלול האגדות העוסקות בנושא הנדון. ראה במיוחד את החלק הראשון: "The Adventure of the Hero".

¹⁸ בראשית רבה, פרשה כ"ח.

¹⁹ ראה במיוחד הפרק "Refusal of the Call", בספרו הנ"ל של קמפבל, עמ' 59—68.

האגדה המדרשית שלנו חוצה את הים על כנפי עיט, מגיע אל הנסיכה הכלואה ונותן בה זרע חיים.

האגדה מתארת, איפוא, את המשבר הגדול הבא על עולמה של הנערה למן חריגתה מן ההרמוניה של עולם המשפחה הילדותי (חיים בצל ההורים), ועד שובה להרמוניה של עולם המשפחה הבוגר (חיי נישואין).

רמזים לאגדת הנסיכה ביצירת ביאליק

האגדה על התבגרותה של הנסיכה הנרדמת והכלואה נגעה תמיד במעמקי עולמו החווייתי של ביאליק. לא רק ההזדקקות לאגדה על בתו של שלמה מעידה על כך. בצורות ובהגלמים שונים נוטים המוטיבים של האגדה להופיע בקטעים רבים, שבהם ניסה ביאליק לתת מבע לחוויית ההתבגרות. אגדת הנסיכה הנרדמת מופיעה במפורש ב„הבריכה“, בקטע המתאר את ליל הירח. בקטע זה מתואר החורש „רב מזימה, כולו טעון סוד מלכות נאדר אחד, גדל יקר וקדמון“, שכן בתוכו:

על עֵרֶשׁ פֵּו, מַעִין פְּלִי-מַצְנַעַת, תִּישֵׁן, וְהוּא, הַחֶרֶשׁ, הַפֶּקֶד לְמִנּוֹת נְשָׁמוֹת אֶפֶה
בְּעֵצִים תִּמָּה, כְּלִילַת הוֹד וְעֵלּוּמֵי נֶצַח, וְשֹׁמֵר מְשִׁמֶרֶת קֹדֶשׁ סוּד בְּתוֹלְיָה
בַּת מַלְכָּה מִנֵּי קֶדֶם שְׁנַת־כַּשְׁפָּה, עַד יָבּוּא בֶן הַמֶּלֶךְ, דּוֹדָה גּוֹאֲלָהּ, וּגְאֻלָּהּ-.

לפי הסכימה האופיינית לכל ארבעת הקטעים התיאוריים שבפתיחת „הבריכה“ מלווה תיאור זה בהרוריה של הבריכה, הסבורה, שאין בת המלכה ספוגה אלא בתוכה במעמיקה (הקפת בת המלכה בחורש מגן, או השקעתה בבריכות ובבארות אופייניות ביותר לסיפורי האגדה העממיים²⁰). בצורה הומוריסטית מתגלה הנסיכה בדמותה של הנערה ב„בין נהר פרת ונהר חידקל“ המבקשת מן הדוכיפת (ב„אגדת שלושה וארבעה“ ממלאים את מקום הדוכיפת העיט והתוכי) לכפות את אהובה ולהביאו ממרחקים. דמות הנערה הנרדמת עשויה להתגלגל בדמות עיר שלמה ששקעה בשינה. בפואמה „ישני עפר“ (שביאליק לא כינסה לקובץ שיריו, והיא נכללת ב„תוספת“, שהוסיפה הוצאת „דביר“ לכתביו) מתוארת קריה, שנתקלה בקללת פיה של „קוסמת בלה“ והיא שקועה מני אז בתרדמה (אמנם כאן אין המוטיב האגדי משמש אלא כאליגוריה לתיאור העיר היהודית המרופשת והמנוממת). כך יכולה הדמות הישנה להתגלגל בתמונת המלך דוד המחכה לגואלי, מעורריו, וביותר בדמות מחנה הלוחמים השקוע בתרדמה ב„מתי מדבר“ (אף על פי, שיצירות אלו נזונות ביתר תוקף ממוטיב אגדי אחר, קרוב למוטיב הנסיכה הנרדמת — מוטיב „הגיבורים הישנים“²¹). גם בת המלך הכלואה במיבצר מופיעה ברמזים שונים ביצירת ביאליק. בתיאור הנער המתייחד עם השכינה בבית המדרש (בסיפור האוטוביוגרפי „בבית אבא“, שפורסם מן העזבונו²², משקע ביאליק משפט כגון: „דומה לך, שכאן, בתוך עובי הנדבך, משוקעת מאז, מעולם, איזו אשה יפה, בת מלכה, למשל, ונעלמת מעין כל חי היא יושבת ומנדנדת תינוק קטן בעריסה, מנדנדת ובוכיה, מנדנדת ובוכיה...“.

המגדל הצור

נוסחה של האגדה, כפי שנתגבש בסיפור המלך ובתו הכלואה במגדל באי הבודד הלם, מכל מקום, את עולם התמונות והמוטיביקה של ביאליק לא רק במסגרתו הסמלית

²⁰ ראה תיאור ופירוש אנדות אלה ע"י קארל גוסטב יונג.

C. G. Jung: Symbols of Transformation", Pantheon Books, New York, 1956, p. 242.

²¹ ראה ניתוח אנדות אלה בספר "The Hero" מאת

Lord Raglan Vintage Books, New York 1956, pp. 39—43.

²² „כנכת“, ספר שלישי (תרכ"ה), עמ' 5.

הכללית, אלא בעצם פרטיו הציוריים הסמליים. שניים מציורי היסוד העיקריים שלו הם גם ציורי יסוד עיקריים בעולם התמונות והמראות של ביאליק. ראשית — תמונת המגדל הבנוי על גבעה, או על שן סלע. והוא מוקף ים. רווחתן של התמונות צור ובראשו ניצוץ אש, או תלתל אש בשירת ביאליק הוכחה בצורה המאלפת ביותר במאמרו של דב סדן (אז דב שטוק) „על הנר הדלוק”²³. סדן מביא במאמר זה שפע מדהים של ראיות טקסטואליות לביסוס הנחתו, שאין, כמעט, שיר בשירת ביאליק, שאי אפשר למצוא בו ציור של צור, מגדל, או כל חפץ מוגבה ומוארך אחר, שבראשו דולק ניצוץ אור, תלתל אש, או נר דלוק. מתיאור המגדל העומד באמצע האי השמם שב„על כף ים מוות זה” דרך הצור ב„הצור והגל” ועד תלתל האש במרום הצוק ב„מגילת האש”, וצור הלב, שניצוצות נחצבים ממנו ב„לא זכיתי באור מן ההפקר” („ניצוץ אחד בצור לבי מסתתר”), ושלל הבת „נרנו הישן”, שבתיאורה נפתח „המתמיד” — דימוי זה אומר תמיד שארית אחר חורבן, שריד אחרון מגדולה קדומה. שפעמים אין הוא מרמז על כל תקווה של תחיה, ופעמים יש בו משום רמז תחיה. דווקא משום כך חייבים אנו להדגיש שתלתל אש זה שבמרום הצור עשוי להזדהות בשירת ביאליק עם דמות העב הקלה ועם דמותה של האהובה העילאית. המרמות מגבהי גבהים. קציעה שב„אגדת שלושה וארבעה” מופיעה בראש המגדל כ„לביאה של אש” כ„לפיד חי ובורע”²⁴. „אור הרמיה נח ב„הצור והגל” „בחגווי מצחהו החזק, הרם, הגבוה” של הצור, ובאחד מרסיסי שיריו הבלתי גמורים, שבאו בעזבוך, כותב ביאליק:

קָעַב בֵּין חֲגוּי סֵלַע יְלִין זְכָרָךְ

בֵּין קַמְסֵי מְצָחֵי וַחֲרִיץֵי... 25

ממש כך מתוארת גם קציעה, המתגלה בראש המגדל עם שקיעת השמש כ„עב קטנה וצחורה”. בת המלך בראש המגדל אינה אלא המשך ציורי התלתל והניצוץ שבראש הצוק, אבל עצם המסגרת של סיפור הנסיכה הנגאלת מרמו על הפירוש החדש של הציור, שכולו פירוש של תקווה ורגנראציה.

האי בין היער למדבר

סמל עיקרי שני המשותף לאגדת בת-המלך הכלואה ולמיכלול שירת ביאליק הוא סמל האי. סמל זה עומד בשירת ביאליק במרכז קבוצת סמלים משולשת, האומרת כולה ריחוק וסילוק מן העולם האנושי השגור. היער, או החורש, שבמרכזם מצויים האלה העבותה ואמת המים, אומרים פרישה אל ההרמוניה המרוחקת של עולם הילדות. כזה הוא החורש שב„הבריכה”, או החורשים שבפרקי „ספיח” („ספיח” פרק י"ב: „בשעת הכושר כדאי להפליג ביער ולהיכנס בעביו. ראוי לבדוק. מי יודע מה מוכן לי שם? רבות מחשבות בלבי על היער”). כזו היא ארץ הכרמים המופלאה, שבה נולד העלם בהיר העינים שב„מגילת האש” („ותהי ערשי מקלעות זמורות ולולבים, ושירת אומנתה קול הציפור. — יערות אשרים רעננים ועפאי הברושים בסודם הביאוני. — בלבבי שיגשג יער רענן של חלומות, ואובד בקוטני באפלת היער ההוא, ואהי כעופר מדח בין ארזי הלבנון...”). תמונות היער בשירת ביאליק מתקשרות, כמעט תמיד, בחוויות קדמת הילדות של הכפר בפלך ראדי, ומגלמות הווייה מושלמת של לחות, רעננות ופוריות, ושל מגע ישיר בין „האני” של המשורר לבין הטבע.

המדבר, ארץ השממה, מבטא פרישה לעולם יבש, שנשלחה בו קללת מיתה או קללת שינה הדומה למיתה. כולו יובש, עקרות, ואסון במובנים הלאומיים ההיסטוריים (גלות) והאישיים (חוסר יכולת להגיע לאושר שבאהבה. לרוב) גם יחד. הגיבורים השרועים

²³ שם, עמ' 79—87.

²⁴ ראה מאמרי „תולדות התלתל”, „משא”, 3.1.58.

²⁵ „רסיסים” מעוזו; שירתו של ביאליק, קטע ז', „כנסת”, ספר המישי (ת"ש), עמ' 17.

קסומי שינה ב„מתי מדבר“, הנביא הבורח למדבר בסיומה של „בעיר ההריגה“ — שרויים בעולם מופרש זה של מוות. בשיר „קראו לנחשים“ מתאר ביאליק המוני עם מוטלים במדבר, צמודים לצחיח סלע (שוב ציור הצוק) והם „עתיקים משדי האדמה“ ונשויי „ריח חיק אָם“. נפשם שכחה „מראה הדשא“, „חוסן יערות“ ו„צל עץ החיים“. רבדי המשמעות הלאומיים והאישיים של חזון יובש ואבדון זה נחשפים זה בצד זה בביורור.

ציור האי עשוי לאחד בקרבן את המדבר ואת היער כאחד. הבריכה, המצניעה בתוכה את בת המלכה היא „אי קטן ירוק, רפוד דשא, אי בודד לו כעין עולם קטן בפני עצמו, דביר קודש שאנן מוצנע בין צאלים“ בשירי הילדים שלו שואף המשורר אל „איי הזהב“, ששמן נשכח מאתו, ושהם מתהלכים „ענקים, עם גדול ורם“ (בשיר „מעבר לים“) בניגוד לענקים השרועים כמתים במדבר שב„מתי מדבר“.

אבל מצוי יותר בשירת ביאליק האי השומם והמדברי, הנושא גם הוא שפע משמעות לאומיות, היסטוריות ואישיות כאחת. כבר העיר הנרדמת שב„ישני עפר“ מתוארת כ„חצר מוות אָם אי שומם“. הצור שב„הצור והגל“, „מעוטף ערפל כמת בתכריכיו“. בולט ביותר תיאור האי השומם שב„מגילת האש“, שאין בו כל חתימת עשב מלבד שיחי מלוח מקוללים, ולא אמת מים, מלבד נהר האבדון השחור, שורץ נחשי האש הקטנים. לאי זה מובלים בני ציון הרעננים, הלקוחים מארץ יערות דשנה, כדי לשקץ את נפשם, להרעילים וליבשם עד מוות.

השיר „על כף ים מוות זה“ מוכיח שאין האי המדברי והאי היערי אלא שניים שהם אחד. לפנים היה זה אי שאנן, ששיגשגו בו הברוש והארו, וכולו כוסה ביער דשן ופורה, אבל:

עֲתָה מֵת הָאֵי. לֹא בְרוּשׁ וְלֹא-אָרוֹ ;
 עֲרִיבֵי נֶצֶב שָׁם, וְכַבּוֹא הַתְּרִסָּה
 הַקִּימֹשׁ יִפְרֹה-בּוֹ עִם אֲזוּב צָעִיר ;
 יָד סִתָּר תְּדַלֵּק בְּרֹאשׁוֹ גַר הַפְּלֵא,
 עַל תְּלִמִּישׁ פְּנֹ אֶחָד נִשְׁאָר, עַד הַהֲרֵס,
 וְכִמּוֹ שֶׁהָאֵיר - יָאִיר,
 הַמְנַדֵּל בְּרֹאשׁ הַסֶּלַע ;
 לְמִי הוּא מְאִיר שָׁם וְלָמָּה ?

כבר הוכח במפורט²⁶, שאין תמונת האי השומם שבשיר זה אלא תמונת היסוד של „מגילת האש“ לכל פרטיה ודיקדוקיה. השיר מהווה סיכום סיפורי סכימאטי כמעט וברור ביותר של תיאור חוויית אבדן הליח והפריון, ששירת ביאליק חוזרת עליה פעמים רבות כל כך. עולם „הבריכה“, „זוהר“, „ספיח“, „אחד אחד ובאין רואה“ נהפך במשך השיר לעולם „מתי מדבר“, „קראו לנחשים“, ו„מגילת האש“. תהליך זה כשם שהוא מבטא את חוויית הגלות במישורה ההיסטורי הלאומי מבטא את הפרידה מעולם הילדות ואת ההתלבטות הנואשת בעולם בוגרים קרוע, שאינו מגיע לתיקונו באהבה, שכן מתמונות הקבע של תיאור האי השומם הוא תיאור צמד האוהבים, העומדים בו זה לעומת זה, משני עברי נהר האבדון, ואינם יכולים להיפגש לעולם, אלא במצולה המקוללת. תמונה זו, המעמידה את אחד הפרקים העיקריים של „מגילת האש“ עומדת גם במרכז השיר „עם דימדומי החמה“. המשורר קורא לאהובה להצטרף אליו בהתבוננות ב„זוהר הנורא“ של השקיעה, מבטיח לה לשלח לחפשי על פני „ימי האור“ את היריהורי הלב. הללו יתנשאו וירדו על פני רוכסי הארגמן (ציור הטיסה לאי על כנף ציפורים, כב„אגדת שלושה וארבעה“), על „איי זוהר אדמוניים“:

הֵם הָאֵיִים הַחֲרוֹקִים, חֻצוֹלָמוֹת הַנְּבָהִים
 הֵמָּה אֵיִי הַזֶּהְבּוֹ צִמְאָנוּ אֲלֵיהֶם
 זֹו בְּחִלּוֹמוֹת רְאִינוּם ;
 שֶׁעֲשׂוֹנוּ לְגָרִים תַּחַת כָּל הַשָּׁמַיִם,
 כְּאֵל אֶרֶץ מוֹלְדָת ;
 שְׁכָל-כּוֹכְבֵי הַלַּיִל רָמְזוּ לָנוּ עֲלֵיהֶם
 בְּאִוֵר קָרָן רוֹעֵדָת.
 וְחֵינּוּ - לְגֵהֶם.

²⁶ בנייתו השיר „על כף ים מוות זה“ במאמר של ד"ר משה מיקם, באוסף „כרמלית“, שנה שניה (תשט"ו), עמ' 267—278.

וְעֲלֵיהֶם נִשְׁאָרְנוּ בְּלִי רֵעַ וְעִמִּית
 כְּשֵׁנֵי פְּרָחִים בְּצִיָּה ;
 כְּשֵׁנֵי אוֹבְדִים הַמְּבַקְשִׁים אֲבָדָה עוֹלָמִית
 עַל פְּנֵי אֶרֶץ נִכְרִיָּה.

השיר ממחיש את מלוא התפתיות שבלב חוויית האהבה בשירת ביאליק. האיים הרחוקים, איי האושר שבאהבה, הפכו את המשורר לזר תחת כל השמים, אבל כשמגיע הוא אליהם עם האהבה הופכים הם לאיי ציה ומדבר, והשניים נובלים עליהם כפרחים במדבר. ממילא נשארים הם נתונים בהווייה נצחית של גלות („גרים תחת כל השמים“ — — — „על פני ארץ נכריה“).

האגדה המדרשית העמידה לפני ביאליק את הסיפור בשני הגולים על פני האי, בהיפוכו. בן המלך המגיע אל האי מציל את העלמה מקפאונה בלי שייאלץ לקפוץ אל נהר האבדון. הוא מגיע ממש בשעה, שהנסיכה באה לכלל גמר הגמילה של האשה שבה, וגואל אותה מגורל של צמקון ועקרות. ממילא חוזר האי המדברי להיות אי יערי. כולו „יער רטוב ורענן, איתן ודשן, שגיאי צמרות ורווה לשד, רוחץ ראשו בזוהר שמש (ציור שמשון-היער ודלילה-השמש בפתחת „הבריכה“) וטובל רגליו ברסיסי דשא“. היער מלא בעלי חיים, שכולם נתונים בבולמוס של התייחמות והתרבות, ושופע פלגים ותותי בר. עולם „מגילת האש“ ו„מתי מדבר“ שם כאן להיות עולם „הבריכה“ ו„ספיח“. אבל לא מתוך חזרה לאושר של ההרמוניה הילדותית, אלא מתוך אושר של ארוטיות בוגרת, שבאה על סיפוקה. שוב משמשת „אגדת שלושה וארבעה“ מסגרת לתהליך של רגנראציה מקיפה בעולם החווייה הבייליקאית.

בדיקתה הפנימית של האגדה כשלעצמה, מבחינותיה המבניות והמשמעותיות תעקוב אחר הצטמדותם האמנותית של המבנים הסיפוריים, הסמליים, הציוריים וההגות הפילוסופית שבה במעשה גאולה אמנותי-פיוטי של עולם קרוע, שתוקן במלכות ההשלמה וההומור.

פרק שני: בת נכר וכן הגלות

מסגרות דיון

פרקו הראשון של המאמר הוקדש לתיאור המיפגש בין שירתו של ביאליק לבין האגדה המדרשית על בת המלך הכלואה, המצפה לגואלה. פורטה בו ההנחה, שהיתפשותו של ביאליק לאגדה זו מסתברת על רקע הזהות היסודית שבין סמליה לבין סמלי יסוד בשירתו: הצוק הבודד והאי הסגור בלב הים. בשני דימויים אלה מביעה שירת ביאליק את תחושתה בעולם של עוצם ופריון, שנהפך לעולם דלות ויובש. „אגדת שלושה וארבעה“ משתמשת במסגרת אגדת בת המלך הכלואה, כדי לתאר באמצעות סמלי האי והמגדל תהליך הפוך של השבת פריון ושפע לעולם, שעמד בצל סכנת העקרות. אבל באלה יש כדי להוכיח רק את כגלות הזיקות בין האגדה לבין שירת ביאליק. אין בהם כדי לתאר ולהסביר את משעוליה של דרך העיבוד הארוכה, שהפכה את האגדה המדרשית המצומצמת והקצרה לסיפור פיוטי רחב-נשימה, בעל מקלעת-מוטיבים סימפונית ממש. תיאורה והסברה של דרך זו עשויים להיערך על פי עיון במשמעותם של השינויים, שהטיל ביאליק בתומר האגדי המקורי, תוך מהלך יצירת האגדה בנוסחה החדש; שינויים שבהרחבה, בתוספת ובוותור. ניתן, כמדומה, למצות את עיקרם של שינויים אלה, המקפדים לים בתוכם את עיקר המשמעויות היציריות-הפיוטיות האישיות, שהעניק ביאליק ליצירתו הנדונה, לפי קביעתם בכמה מסגרות נפרדות: א) דמויותיהם של שני הגיבורים הראשיים.

הנסיכה והעלם. ב) עלילת הנדודים והאהבה כשלעצמה. ג) המבנה הצורני של האגדה בנוסחה החדש. ד) משמעותה ההגותית של היצירה בנוסחה החדש. קביעת מסגרות זו היא מלאכותית, כמובן; אופיים של הגיבורים מתגלה על פי השתלשלות עלילת הנדודים והאהבה. זו כשלעצמה — מתחייבת כולה מתוך המבנה הצורני המיוחד של היצירה. המשמעות ההגותית — מתגלה גם על פי אופיים וגורלם של הגיבורים, גם על פי מסגרותיו הצורניות של סיפורם. מכל מקום, יש בחלוקה עניינית כזאת כדי לתרום לנחיתותו של הדין.

שינוי בדמות הנסיכה

מאלפים ביותר הם השינויים, שהביא ביאליק בדמויותיהם של שני הגיבורים העיקריים של האגדה, בת המלך ודודה-גואלה. עיקר השינוי בדמות הנסיכה — הוא שינוי מוצאה. באגדה המדרשית, ובעקבותיה בנוסח ראשון של „אגדת שלושה וארבעה“ הביא ליאליק, נפתח סיפור המעשה על פי תוצאות המתח שבין האב, שלמה, לבין בתו. האב חרד לגורל בתו, שהמזלות יעדו לה בעל ממוצא מעמדי נחות (האגדה), או: האב חרד לגורל בתו, שאינה מוצאת לה את בן זוגה בין שפע המשתדכים הנסיכיים המקיפים אותה („אגדת שלושה וארבעה“ נוסח ראשון). נוסח שני של „אגדת שלושה וארבעה“ מבטל פרשת יחסים זו של אבי-בת. הנסיכה הכלואה באי הבודד אינה בתו של שלמה. היא לא הוגלתה לאי משום ממשול כלשהו בדרכה לקראת הנישואין. את מקום המתח בין האב לבין הבת, שהגיעה לפרקה, ממלא כאן המתח, שבין עברים לעלמה זרה, בת עם נכר. קציעה, הנסיכה, היא בתו של מלך ארם, צורר ישראל, הנכנע בחירוק שינויים לשלטונו של שלמה.

פירושים חלקיים של השינוי

יעקב פיכמן²⁷ ואברהם קריב²⁸ פירשו שינוי זה, שהביא ביאליק בדמותה של אחת משתי דמויות-המרכז של האגדה, על רקע שינוי נתוני היסוד ההגותיים ביחסו של ביאליק אל האהבה. היחס אל האהבה, אל הפגישה ההכרחית של האוהבים, בנוסח הראשון ובאגדה המדרשית הוא יחס של אירצון, כמעט של אימה, ולבסוף של כניעה ללא ערר להכרח מיסותרוי, הנתון בידי המזלות. בנוסח השני נתחלף יחס זה בפילוסופיה נרחבת, המגלה בפגישה הארוטית הפלאית את פעולת יד האלוהים הכבירה, המכוונת את כל הנעשה בבריאה על פי תכניתה המוסרית המושלמת. בנוסח הראשון מתרכז הסיפור בגורל שני האנשים, שהגיעו לאשרם. בנוסח השני מהווה גורלם של שני אנשים אלה דוגמה ממחישה לכלל פילוסופי דתי: בעולם הסדר האלוהי מסתיימת דרך החיפוש הארוכה של כל יציר בפורקן ובהרמוניה.

שינוי זה חייב את ביאליק לקבוע דיסטאנס בין שלמה לבין הנסיכה. הוא חייב אותו, קודם כל, לשנות לחלוטין את דמותו של שלמה, אבל גם קציעה לא יכלה להיות בתו. דמות האב, הבלתי מרוצה ממעמדו הכלכלי והחברתי של המיועד לבתו, והמנסה בכל כוחו להפר את עצת השמים, אינה יכולה להזדהות עם דמותו של הפילוסוף, המצביע על פעולתה של יד אלוהים בטבע ובחיי האדם.

מגמה זו, שפעלה בביאליק ב„אגדת שלושה וארבעה“ לא חייבה, מכל מקום, את יחוס מוצאה של הנסיכה לעם זר, לארם.

לפי פירושו של יוסף קלוזנר²⁹ מתחייבת הזרות במוצאה הלאומי של הנסיכה

²⁷ ראה ספרו „שירת ביאליק“, עמ' שי"ג.

²⁸ ראה ספרו „עיונים“, עמ' 266.

²⁹ ראה ספרו „ה. נ. ביאליק ושירת תייו“, עמ' 186—187.



מיטין לשמאל: א. מ. ברכיהו, יצחק קצנלסון, ח. נ. ביאליק, יעקב פייכמו.
אודיסה 1908.

מהמגמה ה"אוניברסאלית" וה"הומאניסטית" הרחבה הפועלת ביצירה. ביאליק יוצא ב"אגדת שלושה וארבעה" ללחום בגזענות (קלזנר מציין אף את הרקע ההיסטורי למלחמה זו — עליית הפאשיזם בגרמניה). בשל מגמה זו פותח ביאליק את היצירה בתיאור שנאתם של מלכי העמים השונים לשלמה; משום כך הופך הוא את הנסיכה לבת מלך ארם ואת העלם לבנו של מלכישוע, הורג אחיו של מלך ארם ושנוא נפשו. משום כך מסתיימת האגדה בנאומו הגדול של שלמה על האהבה, שהיא גדולה משנאת העמים, ובפירוש החדש של מושג "גאולת הדם" (הנישואין הם גאולת דם, שאינה השמדת חיים, אלא יצירת חיים חדשים).

פירושים אלה מתארים באורח נכון, ללא ספק, את כוונותיו ההגותיות של ביאליק ביצירתו זו, אבל דומה, שאין הם מגיעים לעוקץ החווייתי, שבתקפו החליף ביאליק את בת שלמה בבת מלך ארם.

דמות הזרה בשירת ביאליק

ביאליק העניק לגיבורה הנסיכית של אגדת הגאולה האַרוטית מוצא לאומי זר משום, שלאורך כל שירתו מצטיירת ההווייה האַרוטית כהוויית היחס המתוח שבין בן ישראל לבין הזרה, הגויה. אחד מגרעיני היסוד של הפרובלמאטיות בעולמו של ביאליק מגולם במתח בראשיתי זה בין מסורות התרבות הלאומיות הדתיות שלו לבין התגשמות האידיאלים האַרוטיים שלו. הנחה זו, שבלעדיה נשארות פרשיות עיקריות בשירת ביאליק סתומות לגמרי, נתגלתה והוכחה ע"י יונתן רטוש במאמרו "שירת האהבה הזרה אצל ביאליק"³⁰. רטוש ממצה במאמרו זה רק חלק מן הראיות המובהקות, העשויות להוכיח את טענותיו.

³⁰ המאמר נדפס ב"אלף", ספטמבר, 1951, עמ' 8-9.

באורח גלוי ביותר מתאר ביאליק מהות יסודית זו שבעולמו בסיפורו „מאחורי הגדר“. סיפור זה חוזר על מוטיב מרכזי בשירתו של ביאליק: עולם של פריון, של לחות ושל שפע הופך לארץ שממה מנוולת נפש. עולם פריון זה הוא עולמם של הגויים. קודם שבאו היהודים לפרבר העצים היה זה מקום משכנם של „בעלי חורשות וגנים ובעלי מקשאות ומדלעות“, אבל עכשיו אין גדל כאן דבר. יהודים יושבים „צפופים וסוחרים בקנים ובקנקנים של החורשות הקצוצות“³¹ ובפירות וירקות תלושים. הגויים מפרים את האדמה, היהודים מעקרים אותה, קוצצים, חושפים. גן העדן של הגויים נדחה לאחור. הרחק מן הפרבר הם משתטחים ברווחה „תחת שמי ה““ (עולמה של העיירה הוא עולם ארוך ה' ולא עולם דתי). בתוך הפרבר שנתקלל, בלב הקללה, נשאר סגור אי קטן אחד, המשמר בקרבו את זכר העולם הגויי ההרמוני. באי זה סגורה וכלואה על פי מצוותה של מכשפה זקנה (שקוריפינשטשיכה) — הגויה, מארינקה, התגשמות החושנות הארוטית התמימה. מקיפה אותה מכל עבר הגדר הבלתי מנוצחת של השנאה שבין ישראל לגויים (הגדר המקיפה את האהובה, והמגדל, שבו היא נכלאת — שניים שהם אחד). הפגישה בין נח, בן ישראל, לבין מארינקה, יכולה להיערך רק בקרפף העזוב — שהוא מקבילתו של האי העזוב. גם הוא סגור בגדרי עץ מכל עבר, גם אליו לא נקלע איש מלבד שני האוהבים, גם הוא כולו צומח פרא. ומוזכר את עולם „זוהר“, „אויף דעם הויכן בארג“ ו„הבריכה“. עם התבגרותם של נח ושל מארינקה שוב אין הקרפף הסגור עשוי להגן עליהם. נח מנסה לדלג באחת על הגדר, המפרידה בינו לבין תיקון עולמו היצרי, ונכשל.

הדימוי היסודי של ההרמוניה הארוטית, כפי שהוא מופיע בתיאור היער בפתיחת „הבריכה“ מורה גם הוא בכיוון זה:

בְּרִחַץ הַשֶּׁמֶשׁ מִתְלַפֵּת גְּאוֹן הַיַּעַר
 וְגַם שֶׁל זֶהר עַל תְּלַתְלֵיו תִּשְׁפָּף;
 וְהוּא, הָאֵיתָן, מְשַׁטַּח תְּרַמֵּי זָהָב בְּלֹו,
 לְרַצוֹנוֹ, בְּשִׁמְשׁוֹן בְּיַדֵּי דָלִילָה, עוֹמֵד נִלְכָּד,
 מִתּוֹךְ שְׁחוֹק קַל וְאוֹר פְּנֵי אוֹהֵב מְרַגֵּשׁ פָּחוּ,
 בְּרִשְׁתּוֹ פֹּזוֹ שֶׁל עֲצָמוֹ, מְקַבֵּל אֲסוּרֵיו בְּחֻבָּה,
 וּמְרִים עַל רֹאשׁ גְּנֻזוֹ תַּחַת גְּבוּרֹת שֶׁמֶשׁ,
 כְּאוֹמֵר לָהּ: שִׁטְפִּינִי, סִלְסְלִינִי אוֹ אֲסִרִּינִי
 וְעֲשֵׂי בִי פֶה שֶׁלְּבָבָךְ חֶפֶץ —

היער הנתון בעילוסין עם השמש מדומה כאן לנזיר העברי, המפר את נדרו, והמפקיר את שערו הארוך, שגודל על פי מצוות אלוה, לזרה. דימוי זה מבטא את ההכרה ביחסים שבאין האוהב לאהובה כביחסי התקסמות משכרת למדיחה הזרה. אבל בתמונה זו אין המתקסם מגלה כל רצון להשתחרר מידי המדיחה. ההתמסרות לזרה נעשית כאן בשלמות ומתוך רצון, ורק כך מושגת כאן אווירת האושר והשלווה המושלמת. בשירים אחרים משל ביאליק מתגלה מהות זו באורח מוסווה, פחות או יותר. רטוש מנתח את הופעתה בשיר „העיניים הרעבות“, שבו מבכה ביאליק את „עולם המלא“, שנתן במחיר „רגע קטון של תענוג“ בזרועות האהובה. ניתוחו העיקרי של רטוש מוקדשים לבירור אופיה הנוצרי של דמות העלמה ב„מגילת האש“. לפיו מגלה תיאורן של הנערות את כל קווי ציורה של המאדונה הנוצרית. הן מרחפות על פני הקרקע

³¹ ההדגשות משל מחבר המאמר.

בלי לגעת בה, ו"טופפות" ב"רגל ישרה" (ריחוף של קדושות שלא מן העולם הזה). ידיהן פרושות כלפי מעלה, עיניהן עצומות, בראשן עטרות קוצים (ציורי הפיאטות), חבלי המשיה קפואים על פניהן, אמונת עולם ישנה תחת מכסה עפעפיהן, ובעיקר — "שחוק נהרה" נרדם על שפתיהן.

דמויות הנשים ב"אגדת שלושה וארבעה"

תיאורה של קציעה ב"אגדת שלושה וארבעה" אינו אלא חזרה על דמות העלמות ב"מגילת האש". קציעה גם היא "חיוורת פנים ונוגת עיניים". גם היא "טופפת דומם, זכה ומאירה כעב קטנה וצחורה, הדואה על פני תכלת הרקיע", גם היא לבושת לבן, ופניה "כפני מלאך אלוהים מערפלי טוהר" ("מגילת האש": "הלוך וטפוף, הלוך ורחף כעדת מלאכים קלים" — "כעין עב יחידה וקטנה מרחפת ותלויה" — — הדמות מלאך היא, ואם דמות העלמה?). שתי הנשים הנראות לנתניה, העלם, בחלומו באי (אמו וקציעה) מצטיירות כ"שתי בנות אלוהים אשר ירדו משמים ארצה" והן טופפות (שוב, אותו הלוך מרחף של קדושות) על פני המצולה. על שפתיהן מרחף "צחוק נחת אחד, נהרה אחת". רק זרי הקוצים שבראשי העלמות נתחלפו על ראשן בורי שושנים לבנות (שושנים וקוצים — זיווג של היפוך אורגאני ביותר). יש לפנינו כאן ואריאציות על תמונת יסוד אחת.

אבל אין קציעה נשאת לאורך כל האגדה דמות ביאטריציית אלוהית זו, שכל סימניה — סימני תיאורה של המאדונה הנוצרית. עם בוא נתניה אל המגדל הופכת היא לגילום החושניות. מתגלים לפתע תלתלי הזהב השופעים והמסוערים שלה (בכל שירת ביאליק מתקשרים תלתלי הזהב באסוציאציות של נכר. לפי עדותו שלו עצמו — מגלמים הם לגביו את מושג היוונות כפי שתואר בתורתו של ניטשה³²). המאדונה חוזרת ולובשת את דמותה של מארינקא.

ביאליק מחליף, איפוא, את בת מלך ישראל בארמית (הכינוי "ארמי" או "ארמית" הוא אחד הכינויים הטיפוסיים של הגויים בפי יהודי מזרח אירופה), כדי לגלם במסגרת האגדה על הנודד והנסיכה את המוטיב המרכזי של שירת האהבה שלו: אהבת בן העם הנודד לגויה החושנית. הפתרון החיובי של אהבת נתניה וקציעה — לאחר כשלונותיהם של נח ושל העלם בהיר העיניים — מסמן את השינוי החווייתי הגדול, שחל בעמדתו של ביאליק כלפי פרובלימאטיקה כאובה זו שביחסי בן ישראל ובת נכר.

הערכת מרכז הסיפור אל הגיבור

אבל לא רק בדמות הגיבורה הביא ביאליק שינוי יסודי. השינוי בדמות הגיבור נרחב ומרחיק לכת אף יותר מקודמו. הוא מתגלם קודם כל בהרחבת הפונקציה של גיבור זה.

באגדות המיתולוגיות והפולקלוריות על הנסיכה הנרדמת או הכלואה ממלאת דמות העלם תפקיד מצומצם ומוגדר למדי. עליו להעיר את הנסיכה מקפאונה ולפתור את משבר חייה. האגדה כשלעצמה היא אגדת הנסיכה וגורלה, הבעיה העומדת במרכזה — בעית התבגרותה של הנסיכה. האגדה אינה מביאה בחשבון את העלם כנושא מקביל לתהליך ההתבגרות על משבריו. הגואל מופיע כשהוא נכון נכונות מלאה בנפשו ובגופו למעשה הגאולה. האגדה המדרשית על בת שלמה שומרת על תכונה אופיינית זו. אין מסופר כאן על העלם אלא שהוא בן למשפחת דלים (לקיים את בשורת המזלות). בפגישתו עם הנסיכה הוא מתגלה גם כיפה תואר, יודע תורה וצנוע. בנוסח הראשון של עיבוד האגדה ע"י ביאליק נשמרת סכימה יסודית זאת בקפדנות. המשורר לא הוסיף

³² ראה פכתבו ל. ה. נ. רבניצקי (כ"ז אב תרנ"ד). אגדות ביאליק, כרך א', עמ' סג-סד. וראה בפפורט באמרי "תולדות התלתל".

לדמות הגיבור אלא כמה קווי איפיון משניים. באגדה המדרשית מוסברים נדודי הגיבור על רקע של מצוק כלכלי. באגדה של ביאליק מתוספת למצוק הכלכלי תכונת ואגא-בונדיות עליזה טבעית.

בנוסח השני של האגדה חל בתפקיד הגיבור שינוי מהותי. הסיפור נהפך לסיפורו. שוב אין הוא משמש סמל סטריאוטיפי של גואל הנסיכה. אדרבה, הסטריאוטיפיות האגדית הטיפוסית ניכרת כאן הרבה יותר בעיצוב דמותה של קציעה. לנתניה מעניק ביאליק אופי מיוחד, עבר מפורט, בית הורים. מהלכו מעירו אל ראש המגדל אינו פרט צדדי, המובלע במשפט אחד; — הוא הוא עיקר הסיפור. בעית המשבר של המעבר אל עולם הבגרות היא בעינתו. הנסיכה הסרבנית של הנוסח הראשון נהפכת בנוסח השני לעלם הסרבני, שכל בנות הארץ חומדות את יפיו, הוא — לבו אינו הולך אחריהן „כי לא מצא בכולן אחת כלבבו” — עד בואו אל אי הפלא שבו מצפה לו, על פי צו עליון, האחת, הנסיכה.

ביאליק מעניק כאן לגיבורו חשיבות ראשונית זאת כדי להפוך את סיפור תולדותיו לנוסח שני של תולדות העלם בהיר העיניים ב„מגילת האש”, נוסח שני — מהופך בכיוונו.

בן הגלות

קו דמיון והיפוך ראשון בין שתי הדמויות מתגלה בתמצית הווייתו של נתניה כבן הגלות. סיפור המעשה של „אגדת שלושה וארבעה” חל אמנם בתקופת הזוהר של מלכות ישראל, בימי שלמה, אבל גיבורו אינו יכול להיות בן לגיטימי של עולם הפיוט הביאליקאי אלא אם כן הוא בן הנכר.

באגדה המדרשית כשלעצמה לא פורש כלל מוצאו של הגיבור. בעיבוד הביאליקאי הראשון נקבע מקום מוצאו של העלם בעכו, המרוחקת במקומה ובאופייה מירושלים, אך עודנה מצויה בתחום ישראל. בנוסח השני של העיבוד הרחיק ביאליק את מקום מוצאו של גיבורו אל לב ארצם של הפיניקיים. נתניה הוא בן צידון, עיר הים „רבת המרכולת ורבת המהומה”. תיאור אפיה קל-ההליכות של העיר המסחרית הצבעונית נותן מקום להשערה, שאמנם אי-אפשר להוכיחה, שאין תמונת צידון הומיה זו אלא נוסח אגדי של תמונת עיר הים והמרכולת, שמילאה תפקיד כה חשוב בחייו של ביאליק — אודיסה.

נסיבות חייו של נתניה טבועים גם הם בחווייה של הגלות, היהודית, שעיקר ביטויה — הניתוק מן הקרקע. באגדה המדרשית ובעיבוד הראשון העלם הוא בן עוני. נתניה הוא בן עשירים, אבל כל חייו נתונים במסגרת המסחר (אף התפקיד, שמטיל עליו שלמה בסוף הסיפור, הוא תפקיד מסחרי). אביו — מלכישוע — מגלם את דמות הסוחר היהודי התקיף והאדיר של עיר המרכולת הימית הגדולה. נעוריו עברו עליו בהרפתקות ובמלחמות³³, אבל סופו, שצבר חכמת חיים חריפה, שהפכה את פעליו למפעלי חכמת מסחר יהודית טיפוסית, מבחינה זו מעמיד גורלו של נתניה ניגוד עקיב לגורלו של העלם בהיר העיניים. העלם בהיר העיניים נולד על אדמת ישראל הפוריה כדי להיות גולה למרחקים („והמים הקיאו את העלם אל ארץ רחוקה מאד, אל ארץ נכר, היא ארץ הגלות”), ואילו

³³ יש עניין בהשוואת גורל דמות אגדית כפליכישוע לגורל דמויות של סוחרים אודיסאיים גדולים כספרות העברית. ההבדל המתגלה הוא פחות בהרבה מן המשוער מלכתחילה. אחיטוב, הסוחר האודיסאי ב„שתי הקצוות” של ראובן אשר ברודס הוא בנו הפורד של הזקן ר' יהודה עמנואל מירושלים של ליטא, וילנה. בנעוריו הוא הרפתקן טיפוסי. הוא בורח מבית אביו כדי להצטרף אל הצבא הרוסי, היורד להונגריה ב-1848. מכאן ואילך עוברת עליו הרפתקאות ותלאות שונות, עד שהוא מבסס לו את מעמדו בין סוחרים אודיסאים.

נתניה גדל בארץ הגלות, על מנת שיבוא, בסוף הסיפור אל המנוחה ואל הנחלה על אדמת ישראל.

בן המרדות

קו של דמיון בין העלם בהיר העיניים לבין נתניה מתגלה במוצאם. בהיר העיניים הוא בן „הררי שומרון“, המנוגדים ניגוד היסטורי עתיק להרי ירושלים. אביו „מת מות פריצים במלחמה וקללת אלוהים על עצמותיו“. מוצאו של נתניה הוא משבט זבולון, השייך לשבטי הצפון. אביו נמנה במשך שנים רבות עם אויביו המושבעים של בית דוד ולחם בו בכל כוחו.

גם „אגדת שלושה וארבעה“ וגם „מגילת האש“ עומדות על מומנט השיבה של בני המורדים לירושלים ולמקדש. הנדחים של שני הגיבורים נפתחים בעליה לרגל, המבטאת כניעה והשלמה. אבל מה שונים הם הטעמים והתוצאות של שתי עליות לרגל אלו. בהיר העיניים בורח לירושלים מפני דמותה של העלמה הברה, שנגלתה לו על שפת הנחל. לגביו קיימים שני תחומים — תחום האָרוֹס, החטא, המרד, שומרון, ותחום ירושלים, המקדש ועבודת ה', הוא מכריע את הכף לטובת ירושלים, ולטובת החינוך, שהעניק לו הנזיר הזקן מיהודה. הוא עולה לירושלים כדי להקריב את יצריו (תלתליו הנחשיים) על מזבח המקדש. אבל ירושלים והמקדש עומדים על סף חורבנם. עד מהרה נהפכים הם לעיי חרבות, והמסע, שהחל בנטישת העלמה הברה, מגיע אל האי השומם והעקר.

נתניה אינו בורח מדמות אהובה, אלא נחלץ ממצב של אדישות אָרוֹטית. ירושלים שאליה הוא עולה אינה אומרת חומרה וויתור על שמחת העלומים. אדרבה, הרצון לעליה מתעורר בנתניה למראה שמחת בני נעורים מישראל, היורדים אל החוף „בחדווה ובצהלה, והתוף והחליל מכים לפניהם“. הם אינם עולים לירושלים כדי להקריב את נעוריהם לאידיאל הנזירות, אלא כדי „לשמוח לפני אלוהים“ בחג הסוכות. ועיקר השינוי — העלם נתניה אינו מסתלק מן האהבה אל עבודת ה', אלא מובל אל האהבה על ידי ה' ורצונו. חייו ואהבת עלומיו הופכים למופת דתי עָיִן לא ע"י דיכוי היצר אלא ע"י מילוי מלא של תביעותיו, לא ע"י הסלידה מבת-נכר, אלא ע"י ההיצמדות אליה. ירושלים, שאליה עולה נתניה, אינה עומדת על סף חורבנה אלא בשיא זוהרה. המקדש אינו עומד להיחרב, אדרבה: זה עתה הוקם.

דרכו על בהיר העיניים עברה דרך תחנות המקדש אל קבע האי השומם של הגלות. דרכו של נתניה עוברת דרך תחנות האי היערי של האהבה אל קבע השוהת בירושלים ובמקדש.

דמותו של נתניה אוספת אל קרבה את כל המבוכים, שבהן נתונה דמות העלם בהיר העיניים, — ובעצם, כל שירת ביאליק המוקדמת, ופותרת אותם פתרונים חיוביים, פתרונים שבגילוי הזהות בין עולם המסורות הדתיות והלאומיות לבין הפורקן באהבה. זירת הדראמה הביאליקאית מאבדת כאן את אופיה התופתי משום שמעתי אפשיית בה עבודת ה' ואהבת הארמית גם יחד.

פרקים נוספים יבואו