

אהרן קומס

השיר „זוהר” ו„לשון הלשונות”

מתגלה אותו הפלאי לא כדמות הזויה, אלא בפועל — בשוכבותו ובתעלוליו, כמו גם בשיכרו הראשון, כלומר, השיר זוהר מציג בפנינו יותר מכל יצירה אחרת של ביאליק את הילד בגילומו ההיולי, ב„ילדותו הראשונה”, כביטוי של Wordsworth, או ב„קדמת ילדותו”, כלשונו של ביאליק עצמו. משמע, אפילו מבחינה זו לבדה ראוי הוא זוהר לניתוח מפורט של מהלכו העיקריים. חלקו הראשון של השיר מעצב בדרך מורכבת ביותר את מיפגשו של הילד עם העולם. שלב ההשתהות וההתבוננות הפאסיבית — „שם דום נסתכלתי” (בתים א, ב) ⁴, מתחלף עד מהרה בהיתראות של כל רמ”ח ושס”ה עם היקום: הילד נשמע לשייך דולם המאיץ של הצפרירים, ויחד עימם הוא יוצא אל העולם הרחב. אך מתברר מייד, כי העדפת עולם הטבע על חברת האדם לא מגעה את שיברו של עולם הילד. דות, אלא רק קבעה לו דפוסים אחרים, מיוחדים לו.

המיפגש עם עולם הטבע, בתוכם של הצפרירים, הוא בעל כמה דרגות, כשכל דרגה מגבירה את מידת ההזדהות שבין הילד לבין צפרירי האורה: ראשית, התחברות גרידא — „ואהי למו חבר ובסודם משכונני” (בית ג’); שנית, הילד מתדמה יותר ויותר לצפרירים — „קלותי, זכותי, כנף אור תשאני” (בית ד’); שלישית, צפירי האורה לוכדים את הילד מבחוץ — „וכציפור ברשת אור נפשי נלכדה”, עם שהם חודרים לתוככי עצמותו: „כמו חוטי פז דקים, ענגים ורכים / שוככוני ויתפשו

א שלא כשאר יצירותיו החשובות של ביאליק, לא זכה השיר זוהר אלא להערות ביקורתיות מעטות, לערך. המפורטת שבהן היא ביקורתו של קורצווייל, אשר עמד על המשמעות הדימונית של מחול הצפרירים, המנסים למשוך את המשורר-הילד אל התהום. מכאן המסקנה, כי „אם בהבריכה הופרכה מייד עם הקמתה האשלייה של הפתרון האסטיטי בעזרת האירוניה, הרי מפגישה שירת זוהר את האידילי עם הדימוני התהומי” ¹. והנה, על פי הערות אלו, שהסיכמו עמהן מירון וצמח ², עלול להתקבל הרושם כאילו רובו של השיר זוהר אינו אלא משחק לשמו, שעשוע גדוש עליצות ושובבות של הילד והצפרירים, שכל משמעותו נחשפת רק בסוף הפואמה.

עד כדי כך הונח רובו של השיר זוהר, שאף זיהויו הנדיר של לחובר, המקשר בין הילד גיבור זוהר, המשוקע בין איבי הבריכה, לבין הילד הפלאי שבספוח, אפילו זיהוי זה נשאר כהערה שאין לה אחיזה והמשך. קורצווייל, המתווכח עם לחובר בענין משל ונמשל ומשמעותו הקבלית, כביכול, של זוהר, מאמץ לו, בלהט הויכוח, את ראייתו החודרת של מתנגדו, ומביאה משמו שלו ³... והנה, בעקבות הבחנתו של לחובר מתחוור, כי השיר זוהר חושף את ביאליק „הילד” עוד יותר מספוח, שהרי שם „הפלאי” הוא רק דמות מבוקשת, אפילו אם היתה אי פעם המשורר עצמו, בה בשעה שבזוהר

1. ב. קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי, שוקן, תשכ”א, עמ’ 71.
2. ד. מירון, הטובע והניצל, על החשמה, 10.1.1958; ע. צמח, הלבאי המסתתר, ירושלים, 1966, עמ’ 72, 75.
3. פ. לחובר, ביאליק, חייו ויצירתו, ב/ ת”א, תש”ד עמ’ 505; קורצווייל, שם, עמ’ 70, 77.

4. הקטלוג המתמשך בבית השני, שנראה כאילו אפשר לקצץ בו מבלי היוק — „וחברי מה רבו”... מעיד אולי על קושי הפרידה משלב ההתבוננות, המעבר למיפגש ממשי עם העולם. מיפגש שסופו משרב.

המשען שלו: כתום שירם המפתה של הצפ־
רירים אומר ביאליק — „עוד צולל בנפשי
מזמורם הערב“. כלומר, עד לסיום זוהר לא
איבד הילד מכושרו להפנים את העולם, על
פיתוייו הדימוניים, במעמקי נפשו שלו.
לפיכך השיר זוהר, ככל שהוא מציג בפנינו
שתי אפשרויות קוטביות בפרשת גרקיסוס:
האחת, לפיה בולע הילד את היקום; הש־
ניה, לפיה נפערת תהום המאיימת לבלוע
את הילד אל תוכה, יש בו הכרעה ברורה
לצד הילד, הגובר על האיום התהומי, ומב־
ליעו.⁵

ב

השאלה המתעוררת כאן היא מהו הדבר
שגרם יותר מכל להתפוררותו של עולם
הילדות, לאי הופעתם המחודשת של הצפ־
רירים. לשוא מנסה ביאליק, בבית האחרון,
לדחות את שעת הפרידה. ומשזו באה, פער
לתה נחרצת —

בבוקר האור העירני מתנומה

וינקר את עיני ויצרוב את שפתי...

ניקור העיניים מסתבר מהסיטואציה המר־
כזית. משנחשפו בפני הילד איומי ההשתע־
שעות הנרקיסית, שוב לא תיתכן ההתבונ־
נות השלווה בעולם ופלאיה, זו ששותפנו לה
בתחילת הפואימה ובמהלכה. אך חלקו השני
של הביטוי מעורר תמיהה: מדוע דוקא
„ויצרוב את שפתי“? איזו פונקציה ממלאות
השפתיים בהתיחסותו של ביאליק אל
העולם?

התשובה לשאלה זו מצויה בשאר יצירות
הילדות של ביאליק. כמעט בכלן מעצב
המשורר את עמדתו כלפי העולם כ„תמהון
אלהים“, דהיינו כשתיקה גמורה לנוכח פל־
אי היקום. בספ־ח מזכיר הוא „מראות שתייה
לנפשי, צורות יסוד... נדבת אלהים וחסדו
עקב רוך שני וקוצר ידי ועקב אלם שפתי
וכליון לבבי“ (פרק א). אך בעוד שכאן לא
ברור אם „אלם השפתיים“ יתרון הוא או
רפיון מה, מגלה ביאליק באחד אחד ובאין
רואה, כי תשוקתו האחת היא לחזור אל
עולם הילדות, בו „רוחי עודנה תועה בתמי
הונה ובאלם שפתיחה“. אילמות כפולה מחפש
ביאליק — אילמותו שלו, ואילמות טוטא־

ביצורי הזכים“. כאן האור, המדומה תחילה
לרשת הלוכדת ציפור, חודר לתוך תוכו של
המשורר; לבסוף, 'מעכל' הילד את האור
שבתוכו והופך את שללו לשמש חדשה —
התנערה, התחדשה בי ילדות מאירה,
פי שותק מאליו, בלב — שמש שירה.
(בית ו')

אכן, הפראזה „בלב שמש שירה“, שמחוץ
להקשרה עלולה להישמע כמליצה, כאן טעור
נת כובד היא. באמצעותה ממחיש ביאליק
סיום תהליך ממושך של הפנמת היקום על
ידי הילד. במיפגש הראשון בין הילד לבין
העולם מנצח הילד. עולם זוהר קורן מתור
כו. השמש שוב אינה מאירה רק בשמיים,
אלא גם בליבו של המשורר.

כדי להוציא מלבנו ספק חוזר ביאליק
ומעצב את רגע ההפנמה, או מוטב, את
רגע התגברות הילד על הטבע הקוסמי,
עיצוב חוזר. על שפת הבריכה, אחרי שעדים
אנו למשחק האורות דרך הפריזמה של
המים, צולל ביאליק אל ים זוהר, ויוצא
גם הפעם מנצח:

ובים דינור זה ובשבולת הזוהר

צללתי גם אני ואספוג ים אורים,

ואצא פי שבעה מזוקק ומטוהר.

ובפרוץ מעיינים, בעוזו אלפי מקורים

של אושר וגיל, קרבי דך ים הנוגה

(בית י"ד)

על רקע מפלתו של יקום התחתית,
ש„נסחף וטבע... בתהו ובוהו ובמבול של
זוהר“, בולט עוד יותר נצחוננו של ביאליק־
הילד. המשורר הרחיב, בינתיים, את המט־
פוריקה של השיר, ועימה אף את תחולת
ההתגברות על הטבע הקוסמי: הילד מפנים
כאן לא רק את האור והשמש, אלא „ים
דינור“, „ים אורים“ ו„ים נוגה“. „ים כפ־
שוטו, ו„ים כמטפורה לשיפעת זוהר.

ביאליק יוצא מנצח, שכן, עם כל סערת
הרגש שאינה ניתנת כמעט לריסון, מחזיר
הוא לעצמו, כהרף עין, את שווי המשקל:
שוב „מתבונן הינו, משוקע בין איבי הב־
ריכה“, כאותו הפלאי שבספ־ח. משמע, כאן
הוא הרגע 'המאושר', אליו נתגעגע כל ימיו.
הרגע בו הציץ, ולא נפגע. צלל, ולא טבע.
בלע את „ים הנוגה“ ולא נבלע על ידו.

מחול הצפ־רירים שבסוף זוהר מהווה אך
גיבוש פיגורטיבי לעוצמת הפיתוי הנרקיסית.
אולם, וכאן דומה כי מן הראוי לשים סייג
לכוח הפיתוי הדימוני אליבא דקורצווייל,
אפילו בשלב זה אין הילד מאבד את נקודת

5. השווה ד. מירון, שם, וכן מאמרו הקודם,
דיוקניה של בבואה, על המשמר, 3.1.1958. שני
המאמרים דנים במוטיב גרקיסוס בשירת ביאליק.

לית, שלא חיללה מעולם את ילדותו הראי שונה:

ושוב אנמוד לפני עולם פלאי בטוהרו, גן נעול וחתום, ורוע חידות ופלאים, לא חלה בהם יד ולא ניסה אליהם

דבר שפתיים⁶. ומשיתרחש הנס, ועולם הילדות ישוב לקדמתו, יתמלא המשורר שנית, "תמהן אל" הים", אך הוא לא ינסה לחלל את הפלא בביוטי אנושי:

בעיני תורה הדמעה ובנפשי תרועה נאלמה.

רק הדממה תחזיר את ביאליקיהמבוגר אל ביאליקיהילד. רק הוויתור הגמור על נסיון ההבעה של החוויה הנחוות, רק הוא יהווה עמדה נאותה אל נוכח ה"פלאי" וה"חידתי" שבעולם.

משמע, "צריבת השפתיים" שבסוף זוהר משמשת, לכל הפחות, התראה למשורר: אל תחלל את עולם ילדותך על ידי שימוש בלשון.

ברי, עם זאת, כי הצירוף, ויצרוב את שפתי, כשאר ביטויי המפתח הביאליקאיים, כרוך בו הד לשוני קדום. ואולם באגדת משה נאמר: "והכניס ידו עם הגחלת לתוך פיו ונכווה לשונו"; ואילו בהקדשת ישעיהו כתוב:

כי איש טמא שפתיים אנכי... ויעף אלי אחד מן השרפים ובידו רצפה... ויאמר: הנה נגע זה אל שפתיך...

הפועל "צרב" אמנם אינו מופיע כאן, אך הוא כמעט מצטלצל מתוך הכתוב (שרפים... רצפה). ואילו המקור המקראי האחר, "איש בליעל כורה רעה ועל שפתיו כאש צריבת" (משלי טז, כז), הקשרו שונה לחלוטין, הוא אך מרמז על תחושת האשמה של הילד, ששפתיו נצרכו. והנה, במגילת האש ביאליק מקשר את שלושת המקורות הללו — אגדת משה, הקדשת ישעיהו והפסוק ממשלי, ומי צרפם כדי תיאור בעל משמעות מאוחדת: ומלאך צעיר אחד... ראה מעל איילת השחר את תלתל האש, שארית האריאל... ויצא המלאך... ושלחבת הקודש בימינו. אמץ יאמצנה אל ליבו ואל שפתיו יגיענה (ישעיהו)... ושפתיו לחשו בדממה: אל נא תכבה גחלתך... והמלאך הצעיר עיניו עמקו ועגמו משהו, ועל ליבו ושפתיו

6. וכן ברמז, במגילת האש: "מחידות ילדותי הרחוקה ומחלומותיה האילמים" (פרק ו').

צריבת אש (משלי), מכווה (משה) אשר לא תירפא לעולם.

כך מעיד ביאליק, כי לגבי דידו, "צריבת השפתיים" משמעותה אחת: התקדשות והיטהרות, וגזירת אלם מוחלטת. וכבר אצל שטיינברג מופיע הצירוף "ביום צורבך את שפתיי" (מחולות, ט) במשמעות התקדשות נבואית, כפשוטה. ללמדך עד כמה קלע ביאליק בצירופיו לרוח השפה⁷.

יתירה מזו, ביאליק יצק משמעות חדשה לצירופו: צריבת השפתיים, אשר מכשירה את הנביא לתעודתו בהציבה גבול בין דיבור של חול לדיבור של קודש, היא השמה קץ לשירת הזוהר. אך עתה יודעים אנו, כי "שירת הזוהר" שנדמה אינה אך ורק שירתם של הצפרירים. שירתם של אלו, מתלווה אליה, "שמש שירה", שאינה אלא ביטוי מקביל לשירת הזוהר. קץ שירת הזוהר הוא איפוא קץ שירתו הראשונית של ביאליק, אותה שירה נאלמה בה חגג את נצחונו על העולם, את כושרו לצלול לסתריו ללא חשש ואת סגולתו להפנים את תופעותיו על פי מעמדו הייחודי באותו העולם. האור הצורב את שפתי המשורר-הילד מכשירו למבע חדש, רציונאלימבוגר, אך משכיח ממנו לעד את שירת הזוהר שלו.

עוד לפני צריבת השפתיים שבסיום זוהר מצוי רמז להתפתחות הצפויה. משעה שנת מסר הילד אל שעשועי הצפרירים צל אחד ויחיד מאיים עליהם:

עדת עבים קלות, הרהורי שמיים, צל רגע תעביר עלינו ותגולל.

(בית ז')

כאן הוא האיום החמור על עולם הזוהר — האינטלקטואלי באשר הוא. בין אם נפרש את

7. נציין כאן רק כמה גלגולים של "צריבת השפתיים": במחזור ירושלים, בשיר "שמך", כותב יהודי קרני — "שמך, ירושלים, צורב כגחלת / תמיד על שפתי הקרות" (בשעריך מולדת, ת"א, תרצ"ה, עמ' קס"ד); מכאן אך כפסע לצירופה של נעמי שמר בירושלים של זהב — "כי שמך צורב את השפתיים / כנשיקה שרה"; וכך עד לשירת פרווה — בתיאורי אהבה, "נשיקת שפתיים צורבות" (שטיינברג, בן ליבני הכסף, "דביר", עמ' קס"ה, ב) ובתיאורי זעם וכאב, "שפתיה צורבות"; "הקצף נצרב על השפתיים" (החטא ועונשו, תרגום מ. ז. ולפוב"סקי, הקה"מ, עמ' 23, 292).

"קודש" לבין "חול", בין "לשון הלשונות" של האלים ובנבחריהם לבין שפת החולין של בני האדם.

גלגול אחרון בפרשת ההתקדשות מצוי בשיר חלפה על פניו. ביצירה מאוחרת זו מכה ביאליק על חטא: למרות ההתפעמות אין הוא יכול להתבטא — "זמרתו לא שטפה פי"; המשורר חילל את שפתו, תרתי משמע — "ושפתי, אלהים, שוקצה כולה... וניב אין אשר לא התעללו בו שפתיים נאלחות". ביאליק אינו מוצא מפלט מפני המלים הטמאות, והוא כולו מבוכה, למן תחילת השיר — "במה אבוא אל הקודש", ועד קרוב לסיומו — "ומי הוא השרף אשר יגעיל את פי בריצפת אשו?". כאן תשוקת ההתקדשות נסמכת במפורש על ישעיהו, אך מאלף עוד יותר הוא גלגולה החילוני: משנאש ביאליק מאפשרות ההתקדשות כפשוטה פונה הוא אל הטבע: "אל צפורי השדה: אצאה... או אקומה אלכה לי אל הילדים המשחקים לתומם בשער". המשורר אינו מעז עוד לשאוף להגות חדשות ילדותו שלו, כבאחד אחד, והוא מנסה להיטהר מקרבנותו לילדים אחרים: "וטהרת מרוח פיהם ובנקיונם ארץ שפתי".

כלומר, גם בחלפה על פניו "ההתקדשות" אינה מובילה אל ההתבטאות, אלא מרחיקה ממנה — אל צפוף הצפורים ולהג הילדים.

ג

ההכרה העמומה בדבר אונולת ידה של ההתבטאות האנושית, הכרה המניעה מאי חורי הקלעים את התפתחותו של השיר זוהר, באה לידי גיבושה בסיום הבריכה. עם זאת, פרשת "לשון המראות" היא אחת התמוהות שביצירת ביאליק. מה ראה המדען שורר להעדיף העדפה מוחלטת לשון זו, "שלא קול לה ולא הברה. אך גוויני גוויני?" האומנם יש כאן, כפי שרמו ברנר, העמדת פנים מסויימת?⁹

שני סוגי משוררים יש, משוררים "ציינים" ומשוררים "מוסיקאים". כלומר, אלה

"הרהורי שמיים" כקריטריון דתי, ובין אם נראה בו ביטוי פנתיאיסטי ציורי, מעין איבר מלשון המראות שלברכה, "הצל" הוטל. (אין ספק כי קיים קשר בין "עדת עבים קלות, הרהורי שמיים", לבין "שפת אלים חרישית. בה יהרהר שר העולם את הרהוריו"). ממדי העולם האידילי הזעיר נפרצו. התהום השמימית, כמוה כתהום הדימונית, ממוטטת את עולם הילדות. "עבים", "נחשים", בעלי מהות קוטבית הם בשירת ביאליק. בזוהר, ועוד יותר בבריכה, מתגלה בעיקר משמעותם המאיימת.¹⁰ משוכתם של הצפיריים, כל מטרתה היא להסיח את הדעת מ"הרהורי שמיים", שהטילו צילם על עולם זוהר. לשוא. בעצם הבחנתו באיום השמימי מפקיע עצמו הילד מעולם זוהר ושכרונו. אפשר כמעט לומר, כי פער התביעות והנסיות שבמגילת האש בין "אלהי השמיים" ו"אלהי הארץ" ראשיתו העוברית בזוהר היא.

מרצון ושלא מרצון משתף הילד פעולה עם הכוחות האינטלקטואליים המתעוררים בו וההורסים את שירת הילדות. הפנמתו של עולם זוהר אל תוך "קירבו" ו"ליבר" של הילד אינה תהליך פאסיבי גרידא, אלא מלווה הוא בהתעוררות כוחות הנפש שלו, הפורצים בשיר: "בלב שמש שירה" מתפרט ל"כסוף זמרת מחול... שתונק בבת אחת מאלפי כנורים" — כאילו מן הנמנע הוא לחזור ולבלוע את היקום מבלי לתת פורקן לגודש ההתרשמויות. כלומר, הבטחתם המפתה של הצפיריים — "עד ייו מעיניך" ו"מתוקות מהכיל" כבר נתקיימה בו, בביאליק-הילד, מכוחו שלו. האור הוא כבר בתהליך היהפכות לשיר (וכן בסיום השיר בשורה, וכמובן בלא זכותי באור מן ההפקר). אך ההתבטאות ב"דבר שפתיים" אינה מקיימת את העולם אותו היא מנסה לעצב, אלא הורסת אותו לחלוטין.

כך מכיננו ביאליק אל הפרדוקס שבסוף זוהר: צריבת השפתיים, ההקדשה של המדען שורר, בניגוד לזו של הגביא, מבדילה בין

8. ר' למשל עם פתיחת החלון: "והעביז תחיתיים ושניים ושלישים... זכי עבים... שברי כסא הכבוד המפוזרים בתהום"; עובית: "גלמים על גלמים, / שוב נערמו העבים", וכן קראו לנחשים: "קראו לעבים וישאו יגונמז". לעומת זאת "עב" בלשון יחיד משמעותה חיובית, בעיקרה.

9. "בשירת נשרנו הגדול אנו נפגשים הרבה במלה, דממה... אבל אנו נדע, כי שירה זו, המלאה המיה, רחוקה היא, רחוקה מאד מדממה" — כל כתבי ברנר, הקה"מ, 1967, עמ' 91. ואף החובר מעיר על הקושי שבענין זה, שם, עמ' 509.

שאר בתחום השמיעתי (הצד הביטויי) ... ועל כן פסח על 'לשון המראות' שעניינה בתחום ההבלטה והתיאור (הצד החזותי)¹². במלים אחרות, האם אפשר לקבוע את מקומה של „לשון המראות“ במכלול השקף פתו של ביאליק על הלשון, או שעלינו לקבלה כרעיון מבודד ויוצא דופן?

נראה לנו כי הפתרון לשאלה מגולם בשירים זוהר ואחד אחד ובאין רואה. „לשון המראות“ היא השפה „בה יתודע אל לבחירי רוחר“, האמן והילד. באחד אחד שואף האמן אל הילד בתוקף האמונה כי „ברכת פתאם לאלהים, לנאמן בעיניו יתננה“. אין „לנאמן בעיניו“ אלא מקבילה ל„לבחירי רוחר“ שב־הבריכה. מראות הילדות יישנו בחסד האל, אך המשורר מתחייב לשם כך לוותר כליל על ההתבטאות. ואילו השיר זוהר מדגים את דברי ביאליק בגילוי וכיסוי כי „אותר הקול שמבראשית שהעלה את הכרת האדם ממצולות התהוה — הוא עצמו עמד כקיר בין האדם ובין מה ש'מעבר הלז'. ועוד, בזוהר, שהוא „הקדום“ שבשירי המשורר, מתגלית „לשון המראות“ כשפה קמאית, המקדימה לא רק את „לשון התחבורה“, כהגדרת רוטנשטרייך, אלא אפילו את לשון ההבעה של היחיד. לשון המראות מקדימה את התעוררותם של כוחות הנפש, את כושר ההבחנה, את התודעה כולה. המשורר בימי גבורתו יכול רק לשאוף לחידוש המגע החווייתי עם מראות הילדות, אך מתחייב הוא, עם זאת, להסתפק ב„תרועה נאלמה“, „לשון המראות“ לשון ראשונה היא, ולשון אחרונה, לשון בראשיתית ולשון נאותה, ולפיכך ראויה היא להיקרא „לשון הלשונות“.

12. נ. רוטנשטרייך, על גילוי וכיסוי בלשון, ירושלים, תשי"א, עמ' טזיז.

שאצלם הצד התמויני דימויי הוא עיקרי, ומאידיך אלה שכוחם בעיצוב פעולתי דרמטי. ואם כי, כבכל הבחנה ספרותית, אין סוגים אלה קיימים בטהרתם, שמץ קריטריון ודאי שיש כאן. ט.ס. אליוט סובר, שלא רק איב־חון מסווג פה, אלא אף איבחון איכותי. דהיינו, „כוח הדימוי הראייתי“ חשוב מ„כוח הדימוי השמיעתי“¹⁰. (בלשון הקודש מן הדין היה לומר, כי המשורר „הרואה“ עולה על המשורר „השומע“). ובפועל, שוב על פי אליוט, דנטה גדול הוא ממילטון¹¹.

אפילו תקיפה אבחנה זו, אין היא מספקת לענייננו. האלהתה, פשוטה כמשמעה, של לשון המראות, לא באה כדי לגלות את אופי שפת שיריו של ביאליק, אלא כדי לעוררנו לקראת הלשון האידיאלית, אליה חתר, ושמה נתגעגע המשורר כל ימיו.

במאמרו על „גילוי וכיסוי בלשון“ מבחין רוטנשטרייך, למן הקדמתו, בין „היסוד הווידויי“ במסתו של ביאליק ובין „היסוד העיוני ממש“. ואמנם, תוך כדי ניתוחו מגיע רוטנשטרייך גם להארת מוטבים חשובים בשירת ביאליק, ו„לשון המראות“ בכללם. אולם בענין זה מתגלה קושי סביב השאלה, האם הכרח הוא לציין קו מפריד בין הפור אימה הבריכה לבין המסה, שכן לפי רוטנ־שטרייך בגילוי וכיסוי „ביקש ביאליק להי־

10. Welck & Warren, Theory of Literature, New York 1956, p. 177.

11. בהבחנה מעין זו כבר נקט שטראוס לגבי ריה"ל — „דימויי תנועה“ לעומת „דימויי המור־נה“ אם כי מבלי להעדיף סוג אחד על משנהו. (בדרכי הספרות, ירושלים, תשי"ט, עמ' 102). יתכן, כי מכל הקריטריונים המבדילים בין ביא־ליק וטשרניחובסקי כאן הוא הקריטריון בד־התוקף ביותר.

ג. קרסל

ר' חנוך אלבק

מאות עמודים. הוצאת „דביר“ — סיכום מרהיב לפועל חייו. מסורת הלימוד והלינה בעמקיההלכה קיבל ר"ח אלבק מאביו ר' שלום, גם הוא חוקר תלמודי בעל שי־עור־קומה, ואף בן לו לר"ח אלבק, שלום,

בסמיכות למועד־הגבורות שלו מוענק עתה „פרס ביאליק“ לר"ח אלבק על פעלו בחקר הספרות התלמודית בכלל ועל ספרו האחרון בפרט — „מבוא לתלמודים“ (לעת־עתה חלק ראשון, הכולל אף הוא כשבע