



# שירי מכות מצרים<sup>1</sup>

## אליעזר שביד

### פתיחה

משלושת קבצי שיריו הראשונים של נתן אלתרמן, "כוכבים בחוץ", "שמחת עניים" ו"שירי מכות מצרים", האחרון הוא הבהיר והקרוב ביותר להבנה ישירה. בהמשך הדברים אולי עוד יתברר שגם כאן נובע מעיין-מעמקים אי-רציונלי, שלשוא נבנו עליו החומות המדודות של מלאכת האדריכלות השירית, ואפשר שאז ניוכח כי גם המחושב ביותר עלול לגלות את הבלתי-מחושב במלוא מעמקיו. אבל ב"שירי מכות מצרים" בולט אפס קצהו של חוט-אריאדנה מפתח המבוך, ואפשר שהוא ינחה אותנו עד שתסתגלנה עינינו להבחין דבר-מה גם בחשיכה.

אך עלינו להגדיר תחילה את מגמת המחקר הזה. רצוננו להכיר את טיב החוויה המונחת על רקע יצירתו של אלתרמן, רצוננו להבין באיזו מידה יונקת היא ממציאותו של דורנו ובמה היא משקפת את המציאות הזאת. ולבסוף – רצוננו להבין מה הם מקורות היניקה הרוחנית של המשורר – אילו הם שרידי המורשה שהגל השירי סחף ממעמקי הים, ופלט אל החוף – ואף זאת לצורך הכרת עצמנו. כי לדור כדורנו, שיניקתו מן העבר איננה יניקת-מישרין, אושר עובדה זו היא אחת הסיבות העמוקות ביותר למשבריו הרוחניים והחברתיים, נודעת חשיבות חיונית לשאלת זיקתו אל העבר, שאלת הדרך בה הוא קולטי מתוכו – מדעת או שלא מדעת – הדים ובני-הדים של חוויות רוחניות, העשויות להפוך אבני-בניין של השקפת-עולם שלמה.

<sup>1</sup> פורסם לראשונה בניב הקבוצה, כרך ד', חוב' ב (14) (אדר תשט"ו, מארס 1955), עמ' 380-389.

## מבנה היצירה

כיוון שאנו עתידים להראות, כאמור, עד כמה אין אנו רשאים לסמוך על המבנה הארכיטקטוני הבהיר של היצירה, חייבים אנו תחילה להתבונן בה דווקא כבמלאכת־שירה.

"שירי מכות מצרים" מחולקים כמתכונת של יצירה מוסיקלית הרמונית לשלושה פרקים שוני תוכן ומקצב, הנובעים זה מתוך זה, הפרק הראשון מכיל כבר את כל הנושאים שיתפתחו בחלקים הבאים, אך כאן הם מופיעים בראשוניותם, בלתי־מפותחים ובלתי מחוייבים; זהו מעין מבוא או פירוש קצר ומגובש מאוד, למה שיבוא להלן, ואילו המקצב השליט הוא מקצב של מצעד כושל, מהיר, אך שבור בכל סופי חרוזיו. החלק השני המתאר את העלילה הדראמטית מחולק לעשרה שירים, כולם שווי מבנה ומקצב, ולא רק מבחינת הצורה הכללית, אלא גם מבחינת חלוקתו של התוכן בתוכה. יש כאן שני קווים דראמטיים שמתפתחים באופן מקביל זה לזה – פתיחה של תיאור המכה מצד אחד ודיאלוג שבין אב לבנו מן הצד השני, ויש הקבלה בין ההתפתחות שחלה בתיאורי המכה לבין התפתחות הדיאלוג הדראמטי. אף המתכונת השירית, החוזרת על עצמה בקפדנות אכזרית ממש, מבליטה את ההתרחשות המפתחת על־פי חוק קבוע מתוך מתיחות עליונה מבית אל בית. החלק השלישי – "אילת" – מפתח מוטיב שנרמז בפתיחה ונחשף בשיאו של החלק השני. זהו המנון לתקוה החוגגת את נצחון כוח־החיים שבאדם, מעל להריסות.

המבנה המוסיקלי של היצירה נשמר גם בפיתוחו של כל חלק וחלק בפני עצמו. כל חלק נבנה על שני נושאים נוגדים, הפותחים בקונטרסט ומתמזגים לבסוף בהרמוניה. בפרק הפתיחה – צידוק הדין, וזעקת המחאה עליו; ובפרק השני – נושא החורבן המוחלט והיאוש, ונושא האמונה שלא נתערעה: ובפרק השלישי – נושא אחד ויחיד, אך הוא צופן בחובו את מלוא העומס הדיאלקטי של שני פרקי היצירה הקודמים.

אכן, אלמלא היו "שירי מכות מצרים" בנויים בנייה מוסיקלית כל־כך מושלמת, אפשר היה לשייך אותם למשפחת האלגוריות ואפילו למשפחת הדרשה. עשרת המכות שהוצאו מידי פשוטן, הן משל למאורעות העוברים על עיר נצורה, מראשית כיבושה עד חורבנה: התפרצות האויב לפתע אל שערי העיר הנבקעים ("דם"); התמוטטות כל סדרי־החיים והתפרצות האספסוף הנוקם את נקמת דכאונו ושפלותו בימי הזעזוע ("צפרדע", "כינים"); הפחד המשתולל בעיר הנצורה והורס כל אמון בין הבריות ואפילו

בין האדם לבין הקרובים לו ביותר ("ערוב). ומכאן אל השיא הראשון שבפרק, המתאר את חורבנה של העיר, השיא בתהליך של ההתמוטטות משבפנים: שמחת היאוש האכזרית, המשתוללת באין רסן לפיה, שמחת המכאוב של האיש הנזח ברגע־חייו האחרון, כשהמוות הוודאי לעיניו ("דבר") והכלימה הבאה אחריה, כלימה עד דכדוכה של נפש שראתה עצמה בכל שפלותה ובכל עלבונה: "רק אל תשאל מחר. צרועה תקוות מחר" ("שחין").

ראוי אולי לציין כאן גם משהו השייך עוד אל המבנה הטכני של היצירה – אך לא רק אליו: העילה המתפתחת מ"דם" ועד "דבר" היא עלילה דראמטית מתוחה מאוד, והיא הולכת וגוברת אל שיא, אך השיא האמיתי, שבו חודרת תודעת האימה והיאוש אל לב האדם – איננו בקול הענות של שמחת היאוש, אלא בשקט החרייש של הכלימה. כאן היה היאוש למציאות שאין להתחשרר הימנה. הגדולה והעמוקה באימות היא הבאה מתוך הדממה המוחלטת, מתוך שלוות המוות של צידוק הדין. חשוב שנזכור דממה זאת לכשתשתרר שנית בשיאה של שרשרת דראמטית חדשה. כי אמנים השיא שהושג עד עתה נשבר פתאום מבחוץ. לכאורה, נתמצה האיום מכל, אך יש עוד איום ממנו: עתה באה התפרצות האויב אל העיר ומלימה את מלאכת ההרס ("ברד", "ארבה"). אבל דווקא עתה, משלא נשאר עוד שריד ופליט, נחשף הגרעין שגם ההתמוטטות הפנימית וגם ההרס מבחוץ לא יכלו לו: השלוה האופפת את היצירה ב"מכת בכורות" היא השלוה שלאחר הכל, אך דומה שהיא גם השלוה שלפני הכל. הלילה הגיע אל שיא חשכתו, אך גם מאזינים מתוך הדממה שהשתררה, לאחר שתם הכל, אל פעמי השחר העולה – "שלמו מכות אמן, עמוד־השחר קם" – ומלב הלילה בוקע המנון האמונה אל כוכב התקוה – אילת.

### **רקע היצירה**

לא קשה לעמוד על הרקע החיצוני של היצירה. "שירי מכות מצרים", כשירים שכונסו בקובץ הקודם להם – "שמחת עניים", נוצרו בתוך שנות מלחמת־העולם השנייה, וזיקתם לשנים הללו הובלטה על־ידי המשורר בדברים גלויים למדי. נוא־אמן היא סמל למלחמות־חורבן שעברו על האנושות, היא חוזרת ונשנית עם סבלות כל דור ודור, אבל ברור שהנסיון הבלתי־אמצעי העומד מאחורי היצירה – הוא נסיונו של המשורר ודורו – ואת פני הדור הזה נכיר בהמשך הדברים מתוך תכני היצירה עצמה.

נוא-אמון היא אפוא סמל של עיר נצורה, שסבל הגמול על חטאה עבר עליה כתומו, אך סמל זה צופן בחופו מניה-יוביה גם תמיהה גדולה, שמוטב ונציג אותה עכשיו במלוא בהירותה.

האסוציאציה הראשונה שיהודי מעלה על דעתו בקשר עם סיפור מכות מצרים היא פרשת שחרורו של עם ישראל מן הגלות ההיא. אם מתבקש יהודי לקשור את הסמל הזה אל מציאות זמננו – הוא קושר אותו, כמובן, אל הנסיון הציוני לחולל יציאת-מצרים חדשה. בסמל של נוא-אמון יש בשביל היהודי יותר מדי משום צידוק הדין על הגויים, מכדי שיוכל לראות בו סמל לאסונה של האנושות כולה, ולכלול בה את עצמו מתוך הרגשת השתתפות כנה. ואילו נתן אלתרמן משתמש בסמל הזה במפורש לא לגבי גורלו המיוחד של עם ישראל בעמים, אלא לגבי גורלה של האנושות כולה, והוא מבקש לעורר בנו הרגשת השתתפות כנה.

היחס המוזר שבין הסמל היהודי, המשמעותי כל-כך, משמעותי עד כדי כך שלא יכול היה להיעלם מעיני המשורר, לבין תוכנה של היצירה, שאין לה כמעט כל זיקה ישירה אל הפרובלמטיקה המיוחדת של יהדות דורנו, על-כרחמנו אומר: דרשני. ולא העמדנו כאן את סימן-השאלה הזה – אלא כדי להראות עד כמה רופס הוא הבטחון במבנה הארכיטקטוני המדויק והיציב, לכאורה, של היצירה כולה, ואולי גם לרמוז על הקשר המוזר שבין יצירה זו לגורל היהודי של זמננו, שנתבטא בה דווקא מתוך ההתעלמות הגמורה.

### **בעיית החטא והגמול**

גם התוכן הדראמתי שמסרנו בתמציתו תחילה וגם הרקע שנמסר לארחונה אין בו, כמובן, אלא כדי לסייע לנו לחדור אל תוכנה של היצירה. השאלה היא לטעמו שלה חורבן הבא על האנושות, וכיצד נובעת התקוה מתוך החורבן הזה?

הסמל שהועמד במרכז היצירה מחייב הסבר חד-משמעי על מקור האסון. נוא-אמון נענשה על חטא שחטאה. אבל המקרא המתאר את תמונת הדין בכל אימיו – אפילו אינו חש בסבך המוסרי הכרוך בעונש. המקרא רואה בעשרת המכות את התגלותו הבוטחת של הצדק האלוהי והוא מצדיק את הדין לא באנחת השתתפות-בצער אלא בתרועה של שמחה-הלאיד. הרבה יותר מאוחר נמצא בספרותנו את התהייה המוסרית שאינה מקבלת את דין-הצדק האלוהי הזה בלב שלם. האדם הוא אמנם חוטא מטבע ברייתו, והחטא אמנם

מחייב את העונש, אבל כשם שאין האדם יכול לעמוד בפני תביעות המוסר הקיצוני – "כי אין צדיק בארץ אשר לא יחטא" – כך יש אשר לא יוכל לעמוד בעונשו של הצדק האלוהי, משום שאין כוחו כוח אלוהים. גם הגמול הבא עליו, ויהא מדוד כמידת חטאו, איננו לפי מידתו. דומה שדווקא מיצוייה של מידת־הדין – השופטת לאדם במאזני־צדק, ושוקלת לו את הגמול הראוי לו לפי מעשיו – דווקא היא אינה צודקת. צידוק הדין על עשר המכות יבוא עתה לא בתרועת שמחה־לאיד, אלא באנחה של השתתפות־בצער, ואת כפל ההרגשות של הכריות הגמול ואי־הצדק הטמון בו יחס המאמין גם לאלוהיו, הקורא אל העם השמח בחירותו ובנקמתו: "מעשי־ידי טובעים בימים ואתם אומרים שירה לפני?" אך דוק ותמצא שלמרות המרחק בין תפיסת המקרא לתפיסת המדרש המאוחר לא נתשנתה הגישה בעיקרה. אם מתוך שמחה־לאיד ואם מתוך צער – יש כאן צידוק הדין, וצער האלוהים על ההכרח שבגמול מקים מחדש את גשר ההשלמה המלאה בין האדם לאלוהיו. ואילו אצל המשורר בן־דורנו הופרע שיווי־המשקל הזה ולא נתקן אלא בנקודה רחוקה הרבה יותר.

דומה שאין צורך להרבות דברים כדי להוכיח שגם ב"שירי מכות מצרים" בא האסון כגמול על חטאי האנושות – הקטעים המדברים על כך הם רבים וגלויים. נסתפק בקטע אחד:

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לְדָם הָיוּ הַמַּיִם,  
 פִּי דָם טָהוֹר, בְּכוֹרֵי, פִּי דָם וְשִׁפְךָ פַּמַּיִם.  
 חָשְׁכוּ עֵמְקֵי הַבְּאֵר, אֶדְמוּ עֵינֵי הַבְּעִיר  
 פִּי דָם הָיָה בְּעִיר וְלֹא תִרְדָּה הָעִיר.

(*"דם", שירי מכות מצרים*)

אבל כבר כאשר מתאר נתן אלתרמן את מצעד המכות אל העיר הנצורה בפרק הראשון ליצירה – ניכר שיחסו אל הגמול הוא דיאלקטי:

אֶת גִּלְעָד לְעָרֵב וְדָבָר,  
 הַנוֹטִים אֶהְלֵם עַל גְּבוּל,  
 וַיּוֹצְאִים אֶל תְּבֵל, כְּחֶבֶר,  
 לְהַצִּיג לָהּ חַיִּוֹן הַגְּמוּל.

(*"בדרך נא־אמון" [ב], שם*)

יש משהו ממראית הפנים החסודה ב'הצגה' זו של 'חזיון הגמול' האכזרי, ואף-על-פי שהדין דין-צדק – הגמול לא בצדק יסודו, והעונש – אף כי מוצדק – גם הוא בבחינת חטא.

אפשר היה להסביר על נקלה את היחס הדיאלקטי הזה של שאלת הגמול: יש הרבה רע בעולם – אבל העונש איננו מבחין בין טוב לרע. הוא סופה את הצדיק עם הרשע:

פִּי צְדִיק בְּדִינוֹ הַשְּׁלַח, -

אֶךְ תִּמְיֵד, בְּעֵבְרוֹ שׁוֹתֵת,

הוּא מִשְׁאִיר, כְּמוֹ טַעַם מֶלֶח,

אֶת דְּמַעַת הַחַפִּים מִחֶטָּא.

(שם [ג], שם)

אך לגבי אלתרמן שוב אין האבחנה בין צדיק לרשע פשטנית כל-כך. האדם – כל אדם – יכול להיות צדיק ורשע כאחד, ראוי לעונש ואינו ראוי לו בעת ובעונה אחת, ומשום כך גם הדין הוא צודק ובלתי-צודק בעת ובעונה אחת. האדם הוא חוטא מטבעו – ומסואב בחטאיו, אבל עד שאתה רואהו בכל נוולותו – הוא מתגלה בכל גדלותו. האדם הוא יציר חי וחפץ בחיים – ועצם התגלות החיים היא קדושה שמעבר לרשע וצדקה. האדם בפני עצמו אינו נמדד לפי מעשיו, הוא נמדד לפי עצם היותו אדם חי, ויש מידה אחת בלבד שבה אפשר למוד את הוויית האדם כפי שהוא לעצמו – והיא מידת האהבה. הבן לאביו ולאמו והאהובה לאוהב הם יותר מאנשים שמעשיהם טובים או רעים, יפים או מכוערים – הם הנם מה שהנם, במלוא יחודם הבלתי-נשנה. רק כוח-האהבה הוא המשכין את האדם בלב זולתו ונותן לו לחוש אותו כפי שהוא לעצמו, או – כמו שהיה האדם הדתי אומר: כפי שהוא לאלוהיו. אבל מתנת האהבה היא נחלת כל אדם באשר הוא חי, נושם ורואה – ומי אשר אהבה בלבו, מי אשר חיים בקרבו, איננו ראוי להימדד במידת הגמול והמוות. צריכים אנו להקדים אפוא לקטע שציטטנו לעיל מתוך "בדרך נוא-אמון" את הבתים הקודמים לו כדי שנעמוד כראוי על כוונת המשורר:

נא-אֲמוֹן אֶפּוֹפֶת-צִלְמוֹת

אֶת בְּכִיוֹ שֶׁל הָאֵב הַמָּד

בְּאֶחָד מִפְּרָחֵי אֲלֻמּוֹת

בְּיָדֵים מְמִדָּה אֶקַח.

וְהִפְרַח נִחַר מִיֵּשׁוֹן,

אֶדָּב נֹצֵץ הוּא וְלֹא יוֹעֵם.

כִּי רַבִּים, סוֹפְדֵי מֵת בַּחֲוֹשֶׁה,

הָאִירוּהוּ בְּדָם עֵינָם.

(שם, שם)

סוד האלמוות שבבכי האב על גוויית בכורו – הוא כוח האהבה, אשר את מעמקיה מגלה המשורר בסיום החלק השני ליצירתו במלים גלויות ועמוקות:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לֹא יִפְרִידֵנּוּ חֲשָׁה,

כִּי אָב וּבְנוֹ קְשׁוּרִים בְּעִבּוֹתוֹת שֶׁל חֲשָׁה,

בְּעִבּוֹתוֹת חֶרוֹן וּבְכִי עֵזֶר וְחֵם

אֲשֶׁר לֹא פֶה נְטוּוּ וְלֹא בָּזָה סוֹפֵם.

("חושך", שם)

זעקת האב השכול היא־היא המחאה האיומה ביותר של אסון האנושות. אתה יכול להצדיק את הדין כאשר אתה שופט את האנושות במאזני־צדק – אך אינך יכול להצדיק את הדין, כשאתה רואה אותה במכאוביה. אולי משום שהמכאוב מכפר על החטא, ואולי משום שאין כל קשר אמיתי בין האדם שחטא לאדם שמתייסר. אבל גם מחאתו של אלתרמן על הגמול הצודק ואיננו צודק היא מחאה דיאלקטית. כי דוק, במקום בו הגיעה הזעקה על עיוות־הדין אל שיאה, דוקא במעמקי הצער שאין לו כל הצדקה – מתגלה שנית הגשר האִיר־ציונלי, גשר השלמה צידוקה הדין בין אדם ואלוהיו, או נאמר בלשון שתהלום יותר את עולמו של אלתרמן ואת עולמנו – בין האדם ובין חוק־החיים. ממש כשם שאל איוב על תל־אֶפְרוֹ

מתגלה האלוהים מתוך מכאוביו – כך מגלה האדם בקרבו את כוח־החיים ואת כוח־האהבה דווקא בעבור עליו האיום מכל. הגדולה שבצער, אהבת החיים שנולדה מתוך סבל ונצרפה בו, היא ההצדקה הנובעת מפנימיות לב האדם ומחזירה אותו אל העולם – למשוך הלאה בנתיב תלאות־החיים. כאן היא נקודת־ההיפוך בה נקשרת התקוה אל היאוש, וההשלמה אל אי־ההשלמה.

משעמדנו על נקודת־ההיפוך הקושרת יאוש מוחלט אל תקוה גדולה, על האמונה הגומלת כפריו של העמוק במכאובים, עמדנו על עומק משמעותם של "שירי מכות מצרים" – כי אל נקודת־ההיפוך זאת חותרת כל ההתרחשות הדראמטית העמוסה על הדיאלוג שבין האב ובנו. אלא שכאן יהיה עלינו לסטות מן הקו הפרשני הישר ולרדת אל החידות הגנוזות במעמקי המשמעות הרעיונית הבהירה, לכאורה, של היצירה.

עצם תפיסתו הדיאלקטית של נתן אלתרמן את בעיית הגמול חייבה אותו להתבונן אל האסון לא בעיני העומד מן הצד – אלא בעיני מי שנתון בעיצומה של הטרגדיה. האדם הסובל, שהאסון עובר על בשרו מדרגה אל דרגה עד שגומל בלבו פרי היאוש והתקוה, הוא העומד במרכז ה'עלילה'. אך מהי המשמעות הגלומה בשתי הדמויות הללו?

אם אמרנו תחילה שליצירה מבנה ארכיטקטוני רצוף ושלם, הרי תפסנו בכך תפיסה

חיצונית תופעה שמקורה בתוכן הפנימי של היצירה: הרציפות והשלמות נובעות מתוך תודעת החוקיות האכזרית המוליכה את העלילה משלב אל שלב, מתוך הרגשת הכרח ללא מנוס. אך תודעת ההכרחיות איננה נחלת כל הדמויות ביצירה אלא נחלתו של מייצג האב בלבד, ואילו הבן הוא קרבנה החף והתם. בעוד האב רואה מלכתחילה כל התרחשות עתידה – הולך הבן אל עקידתו בעיניים עצומות, וחי את אימתו של כל רגע ורגע בפני עצמו. הוא איננו מרגיש את הקשר ההכרחי אשר על־ידו נובעים הדברים זה מתוך זה עד הרגע האחרון ממש, בו נפקחת תודעתו אל תודעת האב והם נפגשים להיפרד לנצח.

נפנה אל הדיאלוג הדראמטי עצמו: בכל דרגה ודרגה ממצה הבן את אימת הרגע וזועק מתוך מכאוביו, אבל האב משיב תמיד מתוך בטחונו של היודע־ככל, כי אין מנוס וכי העתיד לבוא יימר מן ההווה: "דמיה, בן, סומים ואנו בידיהם" ("דם"), "ועוד הלילה רב. אִמֵץ לבך ודום" ("צפרדע"), "עור תחת עור יקח, שמורה תחת שמורה" ("כינים") – וכך עד השיא, בו חושפת תודעת האב את האיום מכל ומנחשת את שיבוא אחריו:



בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לֹא תִהְיוּ עוֹד. לֹא תִהְיוּ.

גַּם כָּאֵן חֲקִים בְּרִזָּל. לֹא נִחְקְקוּ לַתִּהְיוּ.

אַחַר נְפוּל מְלָכוֹת מִכֶּסַּעַד עֲרִיסוֹת

נְגָלִים הֵם בְּהִמּוּג עֲשֵׂן הַהֲרִיסוֹת

("ברד", שם)

עַת לְעֵינֵינוּ הִיא כְּמוֹ אוֹדִים שְׁחוּרָה,

שׁוֹב בְּלִבָּנוּ הִיא כְּמוֹ יוֹנָה צְחוּרָה.

("ארבה", שם)

ועתה בא גילוי הנצח שבאהבת האב לבנו – שגם המוות לא יפריד ביניהם. כי אב ובנו קשורים בעבותות "אשר לא פה נטוו ולא בזה סופם". ההכרה הזאת היא המושכת את העלילה אל שלות ההשלמה המוחלטת בין האב לבנו ובין השנים לגורלם.

החוק האכזרי נתגלה בכתומו כחוק רחום הצופן בחופו את המשמעות האמיתית של

החיים. הוא הביא עמו הרמוניה חדשה

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, עֶפֶר, כּוֹכַב וְבָכִי

נִתְּנוּ לָנוּ תִּבְלֵי שֶׁל אֲשֶׁר עַז מִבְּכִי.

עֶפֶר, כּוֹכַב וְבָכִי, הֵם כְּתִנֶּת הַפְּסִים

בְּלִילָה בּוֹ יוֹשְׁמוּ שְׁנֵי הַתְּרָסִים.

("מכת־בכורות", שם)

אָבִי, עָלֵי הַכְּתִנֶּת. אָב, אָנִי נָכוֹן.

(שם, שם)

האב חי אפוא בעיניים מופנות אל העתיד, ואינו חי את ההווה במיצויו, ואילו הבן שאינו צופה את העתיד מראש חי תמיד בהווה. לכן חייב הבן למות – והאב חייב להמשיך ולחיות. אך בשביל הבן רגע המוות איננו הרגע האיום מכל – אלא רגע הפדות, רגע האושר הגדול הגואל מסבלות העולם. גם את האושר ממצה הבן בכל הווייתו, ואילו האב מבין ויודע, אך כבר הוא נמשך הלאה, עם זרם החיים החולפים דרך רגעי השפל האיומים – אך גם דרך רגעי השיא המופלאים – החיים הנמשכים תמיד בתוך תחושות יחסיות של אושר ושל סבל, שלעולם אינן מתמצות בהם עד תומם.

כאן הבקיע אפוא מעיין סתרים את הקליפה האדריכלית המדויקת של היצירה. מהו המקור לחלוקת התפקידים הזאת? מאיזה עולם צמחו שתי הדמויות הסמליות הללו – ומהו נסיון־החיים שעיצבם בתוך היצירה?

אפשר להשיב על כל השאלות הללו תשובה פשטנית מאוד: סמל נוא־אמון חייב את הבחירה הזאת, שהרי האב והבן הם הנושאים את כל המכות עד לשיא ב"מכת בכורות" בו נלקח הבן מעל אביו. אבל זוהי, כמובן, תשובה שאיננה מסבירה ולא כלום, כי עלינו להבין את משמעותם של הסמלים, ולא את הפונקציה הטכנית שלהם, ולצורך זה עלינו לזהות את מקורם מבחינת התוכן המגולם בהם ולא מבחינת אחיזתם במסגרת הצורנית.

אפשר להשיב על השאלה הזאת תשובה אחרת – והיא פחות פשטנית: יש כאן צירוף של שני מוטיבים ספרותיים קדומים – המוטיב של "מכת בכורות" והמוטיב של "עקידת יצחק". הבן הוא יצח החף, הנעקד על־ידי אביו, היודע את תכלית הליכתם אל הר המוריה, להעלות קרבן לאלוהי שמים. אברהם נכנע מתוך הכרת האימה והאושר לצו האלוהי, שאת תכליתו אין הוא מבין בעצמו, אבל דומה שדווקא המעמד של אברהם לפני אלוהיו הוא שמוציא כל אפשרות של זהות בין האב לנו ב"שירי מכות מצרים" לבין מוטיב העקידה. ולא עוד, אלא סיבת העקידה איננה חטא ותוצאתה איננה כיפורים ואיננה גאולה. דומה שביצירתו של אלתרמן גנוזה משמעות אחרת, שאולי יחסו אותה אי־פעם, אבל בדורות מאוחרים מאוד, גם לעקידת יצחק, אך מקורה החווייתי הו אמתחום אחר לגמרי. המוטיב הקרוב אל סמל הבן הנלקח מעל זרועות אביו – הוא מוטיב הקרבן החף, הפודה בסבלותיו את האנושות ומכפר על חטאה. ודומה שהדיאלוג המופלא בין "אפרים משיח צדק" לבין אלוהים האב – המנבא לו את כל סאת יסוריו שעה שהוא מתפלץ במכאוביו

שוואל: "כמה יהא כוחי? כמה יהא סבלי"? – מצלצל מאחרי הדיאלוגים שבין האב והבן, עד להכרזת הבן בסיום עלילתו: "אבי, עלי הכתונת, אב, אני נכון", והאב רואה בו זאת הפעם לא רק את בכורו, אלא גם סמל מייצג לדורו ודובר בשמו:

בְּכוֹרֵי וְבֵן זְקוּנֵי. בְּכוֹרֵי וּבְכוֹר אֲמוֹן.

(שם, שם).

הרעיון של 'עבד ה', הנושא עליו את חטאי העם ופודה אותו מסבלותיו – שהנצרות קיבלה מן היהדות ועשאתהו אבן-פינה בכל השקפת-עולמה, על-ידי שהכניסה את הבן המתייסר אל תוך ה'שילוש הקדוש – הוא-הוא שעומד במרכז היצירה.

אכן, לא קשה לחזור מכאן ולראות שהסימבוליקה ביצירה כולה – וגם השקפת-העולם הגנוזה בה – היא יהודית-נוצרית במקורה, ומעידים על כך עוד כמה וכמה גילויי חידה, שאֵלמלא מקורם בסימבוליקה המשיחית של הנצרות אי-אפשר היה להסביר אותם לחלוטין, וראשונה להם – דמות "העלמה במחלפות הפתל".

### "העלמה המחלפות הפתל" ו"אֵילת"

לא הזכרנו עד עתה את הדמות השלישית המופיעה בסיום היצירה, משום שלמען האמת אין לה תפקיד משמעותי בתוך המסכת הרעיונית השלמה. היא נזכרת לראשונה בשיר הראשון לפרק השני: "דם", וחוזרת ומופיעה בפרק האחרון: "אֵילת", ואף-על-פי ששם היא תוספת מקום חשוב, קשה מאוד ליחס לה תפקיד רעיוני או אמוציונאלי שיעשה את נוכחותה הכרחית מבחינת היצירה. שום דבר לא היה נגרע מ"שירי מכות מצרים" אלמלא נזכרה בהם העלמה כלל, אבל דווקא משום כך יש בה חשיבות מיוחדת להבנת מקורה של היצירה, שכן היא מעידה על עולם-הרעיונות ממנו נחצבה ונשתרבה לכאן לא מתוך חישוב הדרוש ליצירה, אלא משום שהיא כפתה את עצמה על המשורר, כחלק בלתי-נפרד מהווייתו האישית ומן הסימבוליקה הקדומה שהשפיעה עליו מדעת או שלא מדעת.

כי אכן, דמו תהאשה והאם היא דמות הכרחית בכל מטוה יצירתו של נתן אלתרמן – ויכולנו לעמוד על משמעותה מתוך קובץ שיריו הקודם, שבו ממלאת תפקיד מרכזי והכרחי:

רְאֵה, הָאֵל, אֵת שִׁפְחֹתָי בֵּית אֲמֹתָי.

רְאֵה אוֹתָהּ בְּצַלְמָי וּבְדַמוֹתָי,

לֹא תֹאֲרֵ לָהּ, אֵלַי, וְלֹא הִדָּר,

וְהִיא הִבִּין חוֹבָקֶת בְּסוּדָר.

לֹא רַחֲמִים בְּקוֹשָׁה, וְגַם לֹא רַחֲמוּהָ.

לֹא נְחֻמִּים בְּקוֹשָׁה, וְגַם לֹא נְחַמּוּהָ.

וְלֹא מוֹתָהּ בְּקוֹשָׁה וְגַם הִנֵּה חַיָּה

וְעַל עֶפְרַיִם עוֹמְדֵת בַּחַיָּה.

רַק כַּחַם תֵּן לָהּ, אָב רַחוּם, רַק כַּחַם.

לְמַעַן לֹא תִפֹּל בְּטָרְם עֵת בְּלִי כַחַם,

בְּרוּיָהּ נוֹתֵן כּוֹחוֹ עַל אֶרֶץ וְדָרָדָר –

וְלֵהּ וְלְחֻבוֹק לָהּ בְּסוּדָר.

(*"על ארץ אבנים", שמחת עניים*)

האשה היא נושאת כוח־החיים העיקש והחזק מכל, כוח־החיים שבאשה היולדת, הנושאת את הבן – את העתיד – בסודרה, רצון־החיים החזק מכל, שנתגלם בגוף החלש מכל. אך משמעות זאת איננה משתלבת במבנה האורגני של "שירי מכות מצרים". הסימבוליקה של מכת בכורות לא הניחה מקום לדמות השלישית, אבל הסמל המשיחי שדמויות האב והבן נלקחו הימנו – גרר עמו את השלישיה. ועתה נוכל, אולי, להשלים גם כמה פרטים נוספים הרומזים אל תמונה מסוימת מאוד שעמדה בתשתית־היצירה.

אֵילת־השחר כסמל התקווה מופיעה כבר בספרות העברית הקדומה, באותו סיפור מופלג על כמה מחכמי ארץ־ישראל, שהיו מהלכים בבקעת גינוסר וראו את אילת־השחר שאורה מפציע לאטו עד שמגיע למילואו – ואמרו: "כך היא גאולתפ של ישראל". ביאליק נטל את הסמל הזה ושיווה לו משמעות כפולה ועמוסה מאוד ב"מגילת האש", כפל דמות של כוכב תקווה ועלמה, והנה אצל אלתרמן מופיע שוב סמל האילת בסמיכות מאַלפת אל דמות העלמה, אול מהתמונה בה מתגלה אילת מיד בראשית הפרק השלישי היא נוצרית מובהקת:

עמוד השחר קם. שוב נוצצה אֵילת.

וכגוֹזל הנה, אך מה הגְבִיָּה עוף.

בְּראש יָמִים תְּבָרִיק, חוֹצֶפֶת וּמְבַהֶלֶת,

וְהיא כוכב־יְלֵדָה וּבְטָרִם־יּוֹם תְּסוּף,

אֶבֶל זְקֵנִי כָּל דוֹר, מְדַעַת אוֹ אֵילת.

נוֹשְׁקִים אֶת סַנְדְּלָה הַקָּט וְהַצָּרוּף.

("אילת", שירי מכות מצרים)

דומה שאין צורך לומר מהיכן הופיעו זקני הדור ההולכים לאור הכוכב הדורך לברך את ילד־התקווה שנולד, ודומה שגם אין צורך להסביר מהיכן נובעת ההבטה החולמנית של העיניים רחופות הריסים של אילת־השחר – "אילת ליל אמון. בת רחופת ריסים", ולאחר־מכן גם של העלמה – "והעלמה כמוך היא רחופת ריסים". אלה העיניים הצופות מתוך עולם־הסבל שלנו אל עולם־החסד השוכן הרחק מעבר מזה.

אולי ייראו הדברים כהאחזות בזוטות, אבל הזוטות מצטרפות לתמונה שלמה. כי לא רק שבִּרֵי הסמלים הנוצריים שהודבקו אל הסימבוליקה היהודית המרכזית מעידים על כך, אלא השקפת־העולם שהטביעה את חותמה על היצירה כולה, ואפשר שבה תמונה גם התשובה על תמיהת התעלמותו של המשורר מן הפרובלמטיקה היהודית הספציפית, הכרוכה בסמל נוא־אמון. נוא־אמון הוא סמל חיצוני בלבד. מבחינת התוכן שליטה על היצירה סימבוליקה אחרת לגמרי, שנתגלתה בשבריה. אך להבהרה שלמה של כל הדברים

הללו עלינו לחזור עתה אל הקו הפרשני שנותק באמצעו: מהי תקנות המשורר? ומה משמעותה לגבי האנושות הממשיכה את חייה לאחר האסון?

## התקוה

בסיום החלק הרעיוני של היצירה עמדנו על גישתו הדיאלקטית של אלתרמן לשאלת החטא והגמול, וראינו כיצד נקשרת לכאן גם התפיסה הדיאלקטית של האסון, המביא לידי יאוש מוחלט אך התקוה בוקעת מתוך היאוש כמין כורח שאין לבלמו. אותה חוקיות אכזרית, המוליכה אל האיום מכל – היא היא חוקיות החסד המוליכה אל היום החדש הזורח מקץ לילה האימה.

אכן, אין זה רעיון חדש בתולדות הרוח בישראל. ההיסטוריה היהודית רבת המשברים והתמורות ידעה רגעים כאלה – ואפשר שהם סוד המשיכותה. "ביום שחרב בית המקדש נולד הגואל", ומעשה ברבי עקיבא שהיה מהלך עם חכמים על חורבות המקדש וראו שועל יוצא מבית קודש הקדשים ושחק שעה שהם בכו. אך שיא ביטויה של חוויה זו נמצא בספר הזוהר, במעשה המיוחס לר' שמעון בר-יוחאי, שמצא את הרמז לגאולה דווקא בעיצומה של פרשת הקללה בספר דברים. תקנת הגאולה העתידה לזרוח לישראל דווקא ברגע שבו יגיעו המכאובים אל שיאם. אכן במקורות הללו מתוארת התקוה כחוויה שעל גבול הפרדוקס, אולם עדיין אין היא פרדוקס ממש. התעצמות החורבן יש בה משום בשורת גאולה עתידה וערובה להתגשמותה ואין היא עצמה הגאולה. בשירת אלתרמן הגיעה חוויה זו עד לניסוחו של פרדוקס אמיתי. התעצמות החורבן אינה ערובה לגאולה כי אם הגאולה עצמה. הגאולה היא שלמותו של ההרס, כפי שמנסח אלתרמן בחריפות יתירה כבר ב"שמחת עניים":

אָב נֹרָא וְנוֹצֵר וְלִמְנַת קוֹצֵר,

לְשִׁמְחָה וְלְשִׁשׁוֹן יִלְדְּנוּ!

מִן הָעִיר הַמְדְּבָרֶת חָצֵר, חָצֵר,

לְשִׁמְחָה וְלְשִׁשׁוֹן, אָב נֹרָא וְנוֹצֵר,

תַּעֲלֶה רִנָּתֵנוּ – אָבְדְנוּ!

("נופלת העיר", שמחת עניים)

אף ב"שירי מכות מצרים" בולטת עובדה זו בבירור. רגע הגאולה אינו מתואר בחלק השלישי של היצירה "אילת". דווקא בפרק זה מתוארת המציאות ההיסטורית הבלתי־נגאלת, קרקע־החיים, אשר ממנה שואפת האנושות לגאולה כפי שנראה להלן. הגאולה נחייית בסיום החלק השני, בשיר המתאר את מכת בכורות, עם שלמותו של החורבן: "שלמו מכות אמן. עמוד השחר קם". וזהו, כמדומה, פשרו של האושר הנורא העולה על גדות הלב דווקא כאשר באו היסורים עד שיאם: "עפר, כוכב ובכי נתנו לנו תבל של אושר עז מבכי". האושר העז מבכי הוא הגאולה, וכל שנתגלה בניתוח הקודם מפרש אותה: היא גילוי מימד חדש שהאדם העומד במסת הסבל מתודע אליו מתוך נסיון־חייו הנורא ואך ורק ממנו: גילוי כוחם הבלתי־מנוצח של החיים. גילוי של אותו גרעין נצחי שבאדם שהסבל אינו יכול לו, אך בסבל הוא נודע:

וְהִיא חֵידַת הַפֶּחַ שְׁתַּכְלָה לוֹ אֵין,

וְהִיא חֵידַת הָאֵמֶן שְׁאֶפֶס לוֹ קֵץ.

גַּם נֵעַר יִפְתָּרְנָה, וְלִשְׁוֹא עֲדִין

רֵאשֶׁם שֶׁל הַפְּסִילִים אֶלֶיָּה מִתְנַפֵּץ.

("אילת", שירי מכות מצרים)

ואכן, לא מקרה הוא כי גם ב"אילת" מדגיש אלתרמן כי העמידה מול חידת הכוח הזה היא חוויה של מיצוי החורבן ולא חוויה שלאחריו:

וּבְלִיל נֶפֶל בְּכוֹרוֹת – בֵּין הַבְּהוּבֵי הַקֵּין

חוֹלֵף גַּם סַנְדְּלָה הַקֵּט וְהַנּוֹצֵץ.

(שם, שם)

אלתרמן יונק אפוא ממיטוס־הגאולה היהודי־נוצרי. אולם מיתוס זה נשתנה בידי שנינו מהותי. גם התקווה היא כאן דיאלקטית – קרובה ורחוקה כאחד. היא־היא נשמת החיים, היא־היא עצם החיים – ואין היא מתגשמת לעולם. המחר שיעלה לאחר ליל־האימות איננו מחר של ימות־המשיח, ולא האלף השביעי, אלא יום חדש ככלהימים, על כל זוטותיו וכל מכאוביו, והאדם הצופה אל אילת־החשר יודע גם יודע עד מה רחוקה היא מגשת:

בְּרֵאשׁ יָמִים תִּבְרִיק, חוֹצֵפֶת וּמְבַהֶלֶת,

וְהִיא כּוֹכַב־יְלֵדָה, וּבְטָרֶם־יּוֹם תְּסוּף.

(שם, שם)

לחכמי ישראל רמזה תקנות מחר שאיננו כאתמול וכהיום, אבל תקוותו של נתן אלתרמן –  
ושמא מותר עתה לומר: תקוותו של האדם בנהדורנו – יש בה ענוה גדולה, המחזירה את  
האדם אל החיים כמו שהיו ואל זוטותיהם, ובהם הוא מחפש, עם כל היקום כולו, את  
גאולתו שאיננה אלא אושר הקיום:

אֵלֶיךָ שׁוֹתְקִים, עַם רָמַשׁ וְתוֹלַעַת,

הָאֵב וְהַעֲלָמָה בְּמַחְלְפוֹת הַדָּם.

(שם, שם)

עם רמש ותולעת, עם קטני היצורים בעולם, מחלק האדם את חדוות־החיים הקטנה. אך דווקא  
ותמצא, כי הוויתור הזה אינו אלא כיבושו של מיתוס־הגאולה, שהאדם המודרני לא יכול  
היה לקבל אותו אחרת. כי מעבר לזוטות החיים יש גדלות שאין למעלה ממנה – כי עצם  
החיים הם עומק וגדלות שלא תתואר גדולה הימנה, וגדולה זו מוצאת את ביטויה בכל טיפה  
כבים הגדול:

וּכְפֹלֵא הַנֵּלֵד פֶּרֶפֶר מִן הַתּוֹלַעַת

כִּן פֶּלֵא חַיּוֹכֶם הַצֵּץ מִבְּלִי־מִשִּׁים.

(שם, שם)

החיים הם הפלא, הם החידה המפורשת וסתומה לכל, שאדם חש אותה בוודאות בלבו –  
ושכלו כושל מהשיגה.

מעבר למשבר האמונה שעבר על האדם בן־דורנו – נשאר מיתוס־הגאולה והחסד  
בשלמותו, לפחות מן הבחינה האמוציונאלית. החסד הזה, שהוא חסד האהבה באדם ומחוצה  
לו – בכל היקום כולו – הוא נשמת החיים והוא סודם, והוא נולד תמיד ולנצח מתוך  
המכאוב. נצח התקוה והחסד כנצח היסורים:



כִּי בְּעוֹלָם נִצָּץ נֶשֶׁל חֶרֶב וְשָׁל כְּסָף  
תִּנְשֵׁב תִּקְנֹת־דֹּרוֹת כְּרוּחַ בְּעָלִים.  
עָלִי עֶפֶר נִצְחִי שֶׁל אֶהְבֶּה וְעֶצֶב  
נוֹלָדֶת הִיא בְּלִיל צִירִים וְחֻבְלִים.  
וְכָל עוֹד לֵב אֶחָד זֹכֵר לַיהוָה כְּרִית וְקֶצֶב  
אוֹיְבֵיהָ עוֹד יֵשְׁבוּ כְּמוֹ אֵל גְּחָלִים.

(שם, שם)

## סיכום

הגיעה אפוא העת לקשור את החוטים – שנתפתלו ונשתרגו – יחדיו.

ב"שירי מכות מצרים" באה עלביטויה חוויתו של דורנו לאחר המשבר האיום של מלחמת־העולם השנייה. האסון בא על האנושות כענוש על חטאיה הרבים – ועם זאת גדול היה העונש מכוחה ומכוח מעשיה, אך יחד עם הדין ובמחאה על אכזריותו עירטל האסון את רצון־החיים באדם – והוא שהחזיר אליו את שיווי־המשקל בינו לבין העולם. מתוך המכאובים נצרפה התקוה החדשה, אך היתה זאת תקוה אחרת מזו שפעמה בלב הדור הקודם.

בסוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20 האמינה האנושות בקרבתו של יום־מחרת גדול. האינטרנציונל, שבישר את בואו של היום גדול שהוא לאחר המלחמה האחרונה, לא היה בגדר מליצה פיוטית, אלא בגדר אמת שבלב. אבל דורנו, שראה את האיום בחורבנות ואת האדם בשיא שפלותו – נואש מן התקוה הגדולה, והיאוש החזיר אותו אל קרקע החיים כפי שהם, חיים שחוקיותם לעולם לא תשתנה. ההיסטוריה תחזור על עצמה־לנצח, "בין חטא ודין וחט". לעולם יימשך סבל הקיום האנושי, ועל־כן בו עצמו יכול האדם לגלות את המימד שמעבר לחוק־הקיום של העולם הזה. בו במכאוב יכול הוא לגלות את סוד האושר האמיתית, את סוד הנצח המגולם בכל רגע קטן של חיו. מיתוס־הגאולה הקדמון איבד את משמעותו החד־פעמית. הוא הוחדר אל החיים היחסיים של עולמנו – ועל־ידי כך חזר ונכבש לחווייתו של האדם המודרני.

"שירי מכות מצרים" הם אפוא יצירה עמוסת מורשה. כלפי חוץ השתמש נתן אלתרמן בסימבוליקה עברית מקורית, אך בתוכנה אין הוא מגלה בה את האינטרפרטציה היהודית המקובלת. נוא־אמון איננה סמלן לנקמת עם משתחרר ממשעבדיו, אלא סמל לאנושות המתלבטת בין חסד לדין. תפיסה זו של היצירה היא שמוליכה אותנו מן הסימבוליקה היודית החיצונית אל עולם הסמלים הפנימיים, שכולם לקוחים ממיתוס הגאולה היהודי־נוצרי. תורת החסד והאהבה, המולידים את התקווה מתוך היסורים – היא־היא השולטת בתפיסת היצירה כולה.