



בין מקאמה למניפאה:

מודל ההשפעה הכפול

רות קרטון-בלום

א

בשלב מאוחר בהתפתחות שירת אלתרמן מתחילה להסתמן תמורה במקומות שונים ובהקשרים שונים בתפישתו את מעמד השירה ואת יחסה אל המציאות. סימניה הראשונים של התמורה הזאת ניכרים כבר **בעיר היונה**. עיקרה – בשאיפה לספר את החיים כ'התרחשות' ולא לדבר עליהם כעל 'מושג'; להעלות 'נתחים מוחשיים של זמן ושל הוויה', ולא מעגלות-הכללה בלבד; לעצב את הנמשל ולא את משלו. אלתרמן חתר לסוג ספרותי שיהיה נוח לבטא בו את ההקשר, את "קטע המציאות המפרפר". הוא חיפש ז'אנר ותבנית כוללים ומקיפים כדי לממש את הפואטיקה "העיתונאית", המתכוונת לתעד: "קצת פרטים – איך הסביבה נראית / ואי מתי זה מתרחש ומתארע" – כהצהרת המחבר הרפלקטיבי בתוך היצירה. למשבר האמנותי שפקד אותו באותן שנים – משבר שנבע מגורמים אישיים-פסיכולוגיים וממאבק הדורות הספרותיים – הוא מצא פתרון בשילובם של מודלים ז'אנריים-אירופיים במודלים עבריים. פרק זה מוקדש לז'אנר העברי מתחום 'הרציני-מצחיק' שבחר בו כדגם ליצירתו השירית האחרונה, ולבגידה היוצרת שלו בז'אנר הימייני-מזרחי.

ב

סימני הקשר בין המקאמה כסוג ספרותי לבין התמורות בהשקפותיו של אלתרמן ביחס לייצוג האמנותי, למעמד השירה וליחסה לממשות, נרמזו כבר **בעיר היונה**. ואף על פי שמבחינות רבות **הגיגת קיץ** היא היפוכה הקומי גם של **עיר היונה** – ובעיקר של החטיבות ההימנוניות הטקסיות שבה – הרי מבחינות אחרות כמה מן הכיוונים הפואטיים שאלתרמן עתיד ללכת בהם בשנות השישים נרמזים כבר כאן. מן הקיות והפירוט של הווית הפרוור הדרומי **בעיר היונה** – גרעינה של סטמבול – נטוי בעיניו קו של גזירה שווה אל ה"מחברות" של עמנואל הרומי, שעיקרן ריאליה מנומרה, צבעונית ומגוונת, הן ביסודות המציאותיים, הגשמיים, של מאכל ומשקה, והן ביסודות הספרותיים-סגנוניים של השנינה והמכתם – גרעין המקאמה במיטבה:

**אַרְבֵּים רְחוּבֵי הַפְּרָוֶר הַדְּרוּמִי,
מְצֻנְחִים בְּשִׁיחָם וּמְלֹאכֶתָם.
וְהַדְּוָשִׁים הֵם, כְּמוֹ מְחַבְּרוֹת הַדְּרוּמִי,
מְאַכֵּל וּמְשַׂקֵּה וּמְרִיבָה וּמְכַתֵּם.¹**

על החוט המשולש – ההוויה, הז'אנר והמצע הפואטי – כלומר: הפרוור, המקאמה וההתקרבות אל הממשות, מצביע אלטרמן בשירים שונים בעיר היונה. הפרוור "זורע על לשון הקודש / את הכמון והצמוק", אומר המשורר ב"שלושה שירים בפרוור". בשיר מונולוג "מחברות עמנואל" מצביע אלטרמן על המקאמה, ועל מחברות עמנואל בפרט, כעל המודל הספרותי הנכון המחבר בין משל לנמשל. המשורר המודרני משבח את המקאמות של המשורר־האב על חגיגת הממשות שבהן; על ציור פרקי הווי איטלקיים בני־הזמן בריבוי גוניהם: "קול משא ומתן, קול סופר מתעבר / עלי ריב, קול שירי חתונה, קול עמית / ושווא, קולות שוק ובדיחה, קול סוחר / וצלצול דינריו על שולחן, קול חבית / מתגלגלת ברחוב, קול נודד מזמר, / קול הגות ותפילה, קול קהל ויחד"². לא פחות מזה הוא מפליא את הווירטואוזיות של השיבוצים המקראיים שהם כ"פרשים ההופכים סוסיהם אחור / ועטים, על פי צו, איש נשקו עימו, / אל תכלית חדשה, התעופף וחזור". הכוונה כאן לשיבוץ המקראי ההומוריסטי שבו המקראות מוצאות ממשעותן הקונטקסטואלית. עצם שילובו של השיר "מחברות עמנואל" בתוך הסדרה "שירי נוכחים" – סדרה ששירים אחדים בתוכה נדרשים להווית הכאן והעכשיו – מצביע על השקפתו של אלטרמן ביחס לז'אנר המקאמי ככלי נכון לבטא את העת.

התפעלותו של אלטרמן מעמנואל היא גם התפעלות ממעשה בריאה יש־מאין, כביכול. עמנואל מצליח להעמיד עלילות, דמויות ועולם מוחשי, אף על פי שהוא עצמו אינו נטוע במציאות ממשית מפני מצבו כמשורר עברי בימי־הביניים בארץ לא־לו. אלטרמן הוא ממשיכו, שזכה בעולם מוחשי של הוויה עברית. בלשון העברית, על פרטיה הגדולים והקטנים – הלא היא סטמבול, הפרוור הארצישראלי של שנות החמישים.

ג

אלטרמן נמשך אל המקאמה הימי־ביניימית משום יכולתה לעצב במבדה הוויית חיים עממית ססגונית, בזכות גישתה לפרוטרוט ולגשמי. היא נעשתה בידיו כלי צורני וסגנוני מתאים להגשמת התפישה הספרותית העולה משירים ארס־פואטיים ביצירה, או מן המסה בין ספרה לסיפור שנלוותה למחזה משפט פיתגורס. המקאמה הספרותית הקלסית, לאחר שנוספו עליה יסודות חדשים ממאפייני המקאמה של תקופת ההשכלה ותקופת התחייה, היתה בידי אלטרמן כלי נוח להפיק ממנו ז'אנר חדש, שונה, שאין לו

¹ "מלחמת ערים", עיר היונה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הדפסה שישית, 1978, עמ' 68.
² עיר היונה, שם, עמ' 264.

מקבילה בספרות העברית החדשה. בז'אנר זה – כפי שנהג גם בז'אנרים אחרים – אלתרמן מצרף על פי דרכו יסודות של קונבנציה, חורג מהם ובורא תבנית שירית חדשה.

מלכתחילה נתכוון אלתרמן לקרב את הכותרת לאווירת ספרות ימי-הביניים, שכן בהגהות הראשונות של היצירה היא נתכנתה **משלי קיץ** – כותרת שיש בה רימוז ז'אנרי לספרי מקאמות מתקופת ימי-הביניים (כגון **משל הקדמוני של יצחק אבן סהולה**, שהופיע **במחברות לספרות, משלי ערב של יצחק אֶסְחָאק**), **משלי שועלים שבחים ומשלים** של יהודה הלוי שאף הוא הופיע **במחברות לספרות**, ועוד), ורק בהגהה האחרונה שינה את הכותרת ל**תגיגת קיץ** (ראה פרק נספחים).

כמפורסם, המקאמה היא סוג מורכב, ודברי ההכללה הנאמרים בו הם פרובלמטיים מבחינה מחקרית טהורה. אמנם הדגם הקלסי של המקאמה כפי שהוא מעוצב בספרות הערבית, יש לו קווים ייחודיים מפורשים. אבל במסורת העברית, דגם זה מיוצג בעיקר בחיבור אחד בלבד, אמנם חשוב מאוד, והוא **ספר תחכמוני** ליהודה אלחריזי. מלבד הסוג האחד הזה מיוצג הסוג בשפע גדול של חיבורים, שמצד אחד צורתם הם מיני מקאמות, אבל מצד התכנים, המסרים, ההרכב, הבינוי והאופי, הם מרוחקים מן הדגם הערבי הזה, אם מעט אם הרבה. בענין זה העמיק דן פגיס במאמרו *Variety in Medieval Rhymed Narratives*³. בדברים דלהלן אני מתייחסת לשימוש המקיף והרב-גוני יותר של המושג.

לפי דברי **ש"ד גויטיץ**⁴ – המקאמה פרוחה כאשר הספרות העברית האריסטוקרטית, בעלת המבנה הסגור, הסכימטי, לא סיפקה עוד את המעמד הבינוני היהודי. נתבקשה, לפיכך, צורה שתהיה פתוחה וגמישה יותר לספק את צורכי המעמד החדש הזה, שהחל לעלות בסולם החברה של הימים ההם. הז'אנר החדש חולל תהליך של דמוקרטיזציה בספרות. ובאמת, יש למקאמה גם בגילוייה העבריים, צביון עממי. היא פונה לשכבות רבות, לקוראים מגוונים, למן המשכילים ביותר ועד לפשוטי העם. ועל כך הצהירו מחברי המקאמה במפורש ובמיוחד אלחריזי בפתח ספרו **תחכמוני**. הכיוון שבו הלך אלתרמן בשנות השישים, בהרחקו מן המסוגנן והמופשט ובפנייתו אל הריאליסטי והקרנבלי, מצא אפוא כלי ז'אנרי מתאים בתבניות המקאמיות⁵.

כמו המקאמה, גם היצירה שלפנינו מתאפיינת בעושרם ובגודשם של החומרים השונים, ולאוו דווקא במבנה מגובש של סיפור⁶. יתר על כן, ה"אי-קישוריות" ברמה העלילתית בולטת דווקא על רקע שתי האחדויות הקלסיות המקויימות בטקסט: במימד הזמן – העלילה נפרשת על פני ערב אחד, והמקום –

³ Dan Pagis, "Variety in Medieval Rhymed Narratives", *Scripta Hierusalymitana*, vol. XXVII, Jerusalem 1978. p.p.98-79 [!].

נוסח עברי: פנים מתחלפות בסיפור העברי המחורז בימי-הביניים, **השיר דבור על אופניו**, ירושלים, מגנס, תשנ"ג. עמ' 80-62.

⁴ ש"ד גויטיץ, המקאמה והמחברת, מחברות לספרות, כרך ה', מחברת א' (1951), עמ' 40-26.

⁵ אלתרמן נמשך אל הז'אנר בגילוייו השונים. ב-1956 פרסם מקאמה בנוסח הקלסי – פרוזה חרוזה רצופת שיבוצים – לכבוד ידידו ורעו, יוסיפון, לשעבר יוסקוביץ, המיניסטרל היהודי כפי שכנהו במבוא לתרגומי הבלדות האנגליות והסקוטיות שהקדיש לו. ראה "דברי ידידות ליוסיפון" – הופיע לראשונה ב"אמנות הבמה" בעריכת בנימין תמוז, גל' 1, ינואר 1956. נתכנס **במחברות אלתרמן ג'**, בעריכת מנחם דורמן, הוצאת הקבוץ המאוחד ומוסד אלתרמן, תשמ"א, עמ' 121-122. על הזוהר הז'אנרי של **תגיגת קיץ** נחלקו הדעות בקרב המבקרים. הראשון שראה בה קירבה לרוח המקאמה הוא אהרון מגד, ברשימה שנכתבה עם הופעת הספר. עיין "תגיגה ומריבה", "משא" ("למרחב"), 27.11.65.

⁶ ההבחנות הכלליות לגבי המקאמה הן בעיקבות דן פגיס, **חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה**, ירושלים תשל"ו, הפרק: המקאמה העברית ובני סוגה בספרד, עמ' 199-244.

סטמבול. אבל בניגוד לפירור ולקיטוע האופייניים למקאמה קיימים ביצירה שלפנינו שתי וערב אידיאיים המגבשים את היצירה (ראה להלן הפרק "כס משפט בראש חוצות"). פסיפס הנושאים והצורות המאפיין את המקאמה מצוי גם כאן: דיונים ביתרונותיה של הלשון המדעית על הלשון השירית (בפעם הראשונה ביצירתו משלב אלטרמן נושאים הקשורים ב"שתי התרבויות" בגופי השירים); פולמוס כנגד ביקורת ספרותית, סאטירה על ראיונות עיתונאיים, משלי חיות, סיפורי-פואנטה ועוד. המעברים מסולם לסולם, מהיתול לליריקה, משיח פיליטוניסטי לשיח היסטוריוסופי – אף הם אופייניים לתבניות המקאמה. כדרכם של מחברי המקאמה, גם לאלטרמן משמשת המסגרת המקאמית תרוץ לאגד ולחבר שירים שונים למסכת אחת. בשער חמישים בתחכמוני, במחברת האחרונה, מכריז אלהריזי שהוא מביא עתה חמישים שירים שנשארו באמתחתו כדי שלא ישתכחו. גם אלטרמן מעמיד פנים שהכללתם של "דברים שבאמצע" היא מקרית, אבל, לאמיתו של דבר, הז'אנר הוא המאפשר את הפסקת רצף העלילה והכללתם של שירים ממין אחר.

הזיקה למקאמה מתגלית גם בצביונה החברתי המיוחד של היצירה ובאפשרויות הסאטירה החברתית הגלומות בה. גם כאן כמו במקאמה הקלסית, הפנורמה החברתית מגוונת והיא כוללת בעיקר פשוטי-עם. מיוצגת כאן קשת רחבה של דמויות מן השכבות הבינוניות הנמוכות: הפקידות הנמוכה הבורגנית, אומנים, חברי מושב כפרי, סרסורים, פורצי-קופות. אלו דמויות מיטונימיות למציאות 'החוקי-ספרותית' בת הזמן (אולי הדמויות המימטיות ביותר ביצירתו השירית של אלטרמן). נבחר כאן משק-דמויות נמוך, אנשים שיש בהם – כפי שמלגלג המחבר על הלשון הרשמית המסודית – "קווי אופי ברוכים, / כגון סבלנות ויושר וכיבוד אב ואם ורגשי חברות חזקים, אבל שום ערכים" (עמ' 77).

זירת ההתרחשות היא עירונית, בורגנית-זעירה, הווית אומנים ובעלי-מלאכה. האווירה היא אווירת מפחה, תוססת, חיה, שוקית – זו האופפת את המקאמה הקלסית. גם לשון הדיבור הגבוהה, הגרוטסקית מעט, בפי פשוטי העם – כגון הלשון הנמצאת שבפי ברחסיד – היא מסימניה של המקאמה בתקופות שונות. לעתים תופענה כאן צורות דיבור יומיומיות הנכנסות אל השירה מבלי שתעבורה, כביכול, סטיליזציה רבה של המחבר, כאילו הן נשארות ברמתן המקורית הנמוכה, כך נראה העולם המעוצב אותנטי יותר וכך מושגת התקרבות אל הריאליה. שתי דרכים פועלות אפוא להשגת אפקט דומה: גם הנמכת הלשון וגם הרמתה – בשעה שהיא מושמת בפי פשוטי עם – פועלות ליצור אפקט גרוטסקי. באותו זמן נוצר גם מימד של רוחק אסתטי בין קולו הנעלם, העליון, של המשורר האלטרמני כפי שהקורא מצפה לו, המצוי מעבר לדברים, לבין האובייקטים – הדמויות המתארות את עצמן ואת עולמן בדרכן שלהן.

אלטרמן נטל מן המקאמה גם יסודות אחרים וביניהם את המתכונת המקבלת של שתי דמויות קבועות: הגיבור הפעיל, ולצידו – המגיד, המספר את תעלוליו. אבל בעוד שהוא אימץ לעצמו משהו מקונבנציה זו,

הוא גם חרג ממנה וגם אירגן את גורמיה מחדש. התבנית המתהווה כאן נרקמת סביב דמותו של המגיד – הלא הוא המחבר ביצירה שלפנינו, והגיבור – הלא הוא מישה ברחסיד. יש בברחסיד מיסודות הגיבור של המקאמה הקלסית: ערמומי, הרפתקן, אך גם בעל שאר-רוח ש"פניו נשאו חותם של מעשי-בראשית. אולי נשתמר בו גם קו מדגם האציל המדורדר של המקאמה: ברחסיד (בנו של חסיד) הוא פורץ קופות על פי משלח ידו, אבל דודו, "יהודי מאודסה", נמנה עם "בוני תל-אביב". ודווקא שודד-קופות זה פועל ביחס למרים-הלן על-פי מניע מוסרי ברור: הוא משליך נפשו מנגד כדי להצילה מידי וולדרסקי הסרסור. הוא גם משורר בכוח: "כן הוא אהב את הלשון, הוא העריץ / אותה. [---] במלים נזהר כאילו הן זכוכית / דקה. הן עוררו בו תמהון ופחד". בברחסיד נטבעו יסודות מדגם הנוכל הקלסי המפגין בקיאות בלשון ובספרות ומבצע להטוטי אימפרוביזציה בשירה ובפרוזה. פעם, בהתעטף עליו נפשו, הוא חורז שיר. נושא חרוזו הוא תכנון הפריצה לבנק: "בלילה זה (למרות אי-היותו אפל) / נשדוד את סניף הבנק לרגל היובל" (עמ' 39). במידה מסויימת ברחסיד הוא בבואה אירונית של דמות המחבר. כפל-דמות זה מזכיר לעתים את היחס שבין עמנואל הרומי והשר: גם השר של **מחברות עמנואל** אינו גיבור עצמאי, אלא הוא השתקפות דמותו של עמנואל.

דמותו הגלוייה של "המגיד" היא של המחבר-המספר המדבר בגוף ראשון, פונה אל קוראיו-שומעיו ומספר את הסיפור בנוסח "עכשיו נשוב על עקבותינו, לראות מה התרחש בינתיים בתוך סטמבול המסעדה" (עמ' 122); מספר המתייחס לשירתו בעבר ומעיר הערות על התמורות שחלו בה ובכך חושף את התחבולה: "אמרנו פעם שדומה הרחוב / לדמעה מתגלגלת על לחייה של עיר / לא, דברים כאלה טבעם הנכון / ליחה ודם וריר" (עמ' 32). דמות המחבר מופיעה, אפוא, במסיכה של שני מגידים: סמויה במישה ברחסיד, וגלוייה – במספר.

שיבוצם של יסודות פרסונליים בדמות המחבר אינו זר למקאמה. אחריו ועמנואל שילבו חומר אוטוביוגרפי רב בקובצי המקאמות שלהם. **בחגיגת קיץ** המחבר מתייחס אל עצמו באירוניה עצמית רבה: ברחסיד סובר שהוא מתלבט במעשה יצירה אמנותי, ואילו המחבר מתלבט בניסוח הומוריסטי אם ללגום או לא ללגום (אגב, מתכונת דומה נוכחת בכמה מן הרשימות שפרסם ב"מעריב" בין השנים 1970-1967 – אלה שכוונסו אחר מותו בכרך **החוט המשולש** - בדמות הכותב וסנדלפון ידידו המשועשע, הלא הוא רעו וידידו המינסטרל יוסיפון, שלכבודו כתב שיר ידידות בתבנית המקאמה הקלסית)⁷.

ה

הפנייה אל המציאות וממנה אל היסודות המקאמיים מסבירה גם תופעות פיגורטיביות ביצירה. גם כאן מתחדשים השירים ומתעשרים מכוח ההקשר העלילתי: "שמרי נפשך" אינו רק שיר אלתרמני לירי אוטונומי (כפי שאכן נתקבל בקרב קהל הקוראים), הנושא סימני כתב-ידו מתקופת **כוכבים בחוץ** ו**שמחת**

⁷ **החוט המשולש**, מהדורה ראשונה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשל"א.

עניים אלא גם חוליה אורגנית בדו־שיח תכליתי בעלילה – שיר אזהרה למרים־הלן שתישמר מן הסרסור הרוצה להשחית פניה. בשיר תיאורי מובהק כמו "החום נהפך לשרב", נמשלת הרוח החושפת את פניה ל"אשה יפה אשר הרימה את צעיפה". בחללה של היצירה שלפנינו נשמע ציור זה מהדהד מעבר למשמעותו התיאורית, ונוגע בלב סיפורה של מרים־הלן, הנאבקת על חזות פניה מול סכנת השחתתם ב"מי אש" ו"בסכין" ("שמרי נפשך מן השורף, מן החותך"). מיהאש יופיעו ברובד העלילתי כשהשוטר יחלץ מכף ידו הקפוצה של וולדרסקי את בקבוק מיהאש, אך הוא יהדהד ברמה המטפורית בדימוי הרוח השרבית לאשה שפניה "לא חום פשוט, כי אם שרב של אש צרופה". הזרימה הציורית היא אפוא דו־כיוונית: מן העלילה אל השיר הלירי וחזרה אל העלילה.

תפקודם המבני של השירים השקולים המשתלבים בפרוזה המחורזת הוא מגוון. ישנם שירים שלא זו בלבד שאינם מקדמים את העלילה אלא אף משהים אותה, ממש בנוסח המקאמה. כאלה הם השירים הפילוסופיים המרכזיים ביצירה, "שיר הערת שוליים", "שפת הסרגל", "פעמים מסתבר", "בגד חמודות", ו"לילה צלול", המופיעים בין רגעי שיא העלילה (למשל כאשר ציבא אביה של מרים מוצא את הגביע שמשכן לאחר שקיבלו מאבותיו, מופיע "שיר הערת שוליים" שהוא שיר על השירה, ושיר התהילה למדע "שפת הסרגל"). שירים אלה, מתפקדים כאינטרמצו פילוסופי הגותי, יותר מאשר כאתנחתא לירית. שונה תפקודה של החטיבה "דברים שבאמצע". ברוח הז'אנר המקאמי נכללים כאן סוגים שיריים שונים: מכתמים הגותיים, מעין משלים עממיים, שירים דמויי בלדה, מכתמי חכמה עממיים ועוד. מעמדה בקובץ נראה פרובלמטי, אך לאמיתו של דבר היא אינה מתפקדת אך ורק כאינטרמצו, אלא גם כמטא־נראטיב: המחזור משקיף בעין נוספת על העלילה הסיפורית והמחשבה המסתתרת מאחריה, ומבחינה זו הוא תורם לגיבושה של היצירה. בפרקי משל אלה מתנסחים העקרונות הפילוסופיים המנחים את העלילה ואת ההתרחשויות שבה. כך, השאלה המרכזית המרחפת על־פני היצירה כולה, "מה טיבם של הדברים", תופשת כאן מקום נכבד. והשיר "הסיכום" חוזר למנות "מה הם, לסוף מצוי / הדברים שמהם העולם עשוי". מופיעים כאן הנושאים הטרגיים הגבוהים המפרנסים את כלל היצירה האלתרמנית, כמו חוק השכר והעונש ב"קשר החושך" בין אבות ובנים, אבל במודוס נמוך יותר. היסוד המוסרי המניע את העלילה בקשרי הורים ובנים (כזכור, בסיפור העלילה מפר ציבא, כבן וכאב כאחד, את הכלל שהוא "אחרון לבגידה") עולה משיר "האשה" ומן הבלדה "החנווני והקופה". בשיר "האשה" – מעין מקבילה ארצית אנושית יותר ל"אסופי" – האהבה שהפכה לשנאה יכולה למצוא את איזונה רק בנקמה, בעונש. ומצוות כיבוד הורים המבקשת את תיקונה, המבריחה את העלילה כולה, משתקפת בבלדה "החנווני והקופה": פרוטת האם שנתנה לחנווני ונתבתה, כמוה כגביע שקיבל ציבא מהוריו – שניהם קמיעות שנשאו זכר הורים, ונושאים בגדו בהם. אך הפתרון שונה בשני ההקשרים: בעלילה ניתן לציבא פתח תשובה, ואילו במודוס הגבוה יותר של המבע, בשיר, עומד החנווני לפני הגזר: האש יוצרת מן הפרוטה ומניסה את הסחורות כצל. הצורה הפתוחה, הכמור־מקאמית של הקובץ מאפשרת את השתקפותו של אותו מוטיב בשתי תבניות שונות: בעלילה דמויית מציאות מזה, ובבלדה הנשענת על קישורים ספרותיים מזה. הרעיון העתיק של "קול דמי אחיך צועקים אליי מן האדמה" הוא העומד בבסיסן של בלדות אלה. ברעיון הנמסס מתגלה הקירבה שבין העולם השירי האלתרמני לעולמה של הטרגדיה: אם האח אינו יכול

לזעוק הרי דמיו זועקים ממש כשם שהבן ישלם על העוולות שעשה הבעל לאשתו ("ושנאה ישיבך בנך" מבטיחה האישה לבעלה). קשר החושך בין אבות ובנים הוא המבחן לפעולתו של העיקרון המוסרי.

הקביעה בשיר הפתיחה ש"העולם באמצע מתרחש", איננה הערה פילוסופית בלבד, המכילה את תמצית ההשקפה על הזמן ביצירה, אלא גם הערה מבנית על מקומם ומעמדם של "דברים שבאמצע" בתוך הקובץ. כלומר, התפישה ההגותית מתקיימת בעליל במבנה היצירה כולה. לכאורה, עצם הנטייה לגיבוש (הגותי במקרה זה) היא סטייה מתבנית המקאמה, אבל כדאי לזכור שאפילו בספר מקאמות קלסי כמו ספרו של אלהריזי, יש מבוא כללי ובשערים השונים באים שירי סיכום חלקיים, ובהם יסודות טיעוניים או הגותיים המלכדים את היסודות האחרים ומגבשים אותם. קל וחומר בחיבורי פרוזה מחוזות שאינם מקאמה קלסית, שבהם האפשרויות רבות ומגוונות גם בכיוון זה. גם שירים בלדיים אלה, כמו שירים שקולים אחרים ביצירה, מתעשרים מכוח זיקתם לעלילה. לפנינו שוב תבנית מקאמית בזרימה הדורכיוונית – מן הסיטואציה העלילתית אל משלה ההגותי ולהיפך. השירים נוטים אל הניסוח הכוללני, אך נשענים על פרטים מתוך העלילה. האמיתות הגדולות אחוזות וצומחות מתוך פרטי הווי: החנוונים, הקופות הרושמות, אופים וגלבים, דוכן בקשות, האש המבשלת וכיוצא באלה סממני ריאליה.

יתר על כן, מבחינת רצף הזמן היחס בין חטיבה זו לעלילה הוא יחס של בוזזמניות, והצורה המקאמית נוחה לבטא דרך קישור זו. בשיר המסיים את הפרק "פנים חדשות", הקודם לחטיבה "דברים שבאמצע", מסב המשורר את תשומת לבו שלה הקורא למקומם של השירים בתבנית הכוללת של היצירה. לאחר תיאור המתיישבים הרובצים על מדרכת סטמבול עובר המשורר לתיאור המציאות מזווית מבט מכלילה, כשדרך הקישור היא מלת זמן: "בינתיים הוסיפה סטמבול להלך ולרוץ ולעשות כל מלאכה"; ומיד בהמשך: "ובתוך כך השתלבו סיפורי מעשה ודברים שבאים באמצע". ואמנם חטיבה אלתרמנית קלסית זו מופיעה בין שני פרקים העוסקים בהרצאה שוטפת של העלילה הסיפורית. כלומר, המשורר מציג אותם הצגה מבנית סימולטנית. המושג "אמצע" במחשבת השיר של **חגיגת קייץ** פירושו גם התרחשויות בוזזמניות, "תוך כך", כאנאפורה החוזרת בשיר הפתיחה. דברים נקשרים במרחב, לא ברצף. הז'אנר המקאמי הוא תירוץ לשלב שירים ממין אחר בתוך העלילה.

זאת ועוד: היחסים האנלוגיים בין השירים לעלילה, שעה שהפיתרון בשיר שונה מזה המופיע בעלילה, יוצרים כאן תבניות מורכבות. חשיפתם וזיהויים של היחסים בין העלילה לביטוייה המכתמי, השירי, הבלדי, חשובים להבנת פעילותם של היחסים הדיאלקטיים בין מבנים ספרותיים למבנים דמויי מציאות ביצירה זו ואף להבנת התלבטויותיו של המשורר לגבי מעמד השירה ויחסה ל"חיים". המבנה המקאמי הפתוח והגמיש מסייע למשורר ליצור את המשחק המורכב שבין המסוגנן השירי לבין הריאליסטי הנמוך.

מן הפואטיקה של שירת ימיה הביניים נטל אלתרמן גם אלמנט סגנוני חשוב והוא הפירוט. גם בענין זה מצטלבת התבנית המקאמית בתבנית המוליירית, שכן הפירוט והקיטלוג הם אלמנטים ריטוריים מרכזיים גם בקומדיה המוליירית. את אלתרמן משמשת תבנית זו כדי לממש השקפת-עולם אקזיסטנציאליסטית: "הפירוט" – אומר אלתרמן ב"בין סיפרה לסיפור" – "מתבל את האבסורד הצרוף בתבלים של הגיון ותכלית ורצונות והישגים וכשלונות ופתרונות, הממלאים את רגעי היקום על גדותיהם". המסקנה הפילוסופית המשתמעת מקביעה זו היא כי ביקום האינסופי – ערך שווה לקטן ולגדול. הפירוט לסוגיו השונים בא להדגים מסקנה זו בטשטוש הפרופורציות. פעמים רבות מופיעה ביצירה קטלוגיזציה של אלמנטים מסדרי גודל שונים לחלוטין, מנייה המעצימה את ערכו של הפרט השולי ומנמיכה את מה שמקובל כחשוב וכמרכזי (מסוג דברי החכם הזקן: "העולם, נכבדי [---] עשוי ארץ, שמים, שיחים, סנוניות [---] ומלים אחרונות שהשמיע היו: נעצים וכפתורים"). גם כאן נטל אלתרמן תחבולה ותיחכמה. החריגה מן הפירוט המקאמי מתהווה על-ידי אירגון מחדש של הפרטים, באופן שמתרחש כאן תהליך הזרה על-ידי הריסת הקשר האוטומטי בין הפרטים לבין המסגרת המארגנת אותם. מדי פעם משנה המשורר את תבניות הארגון וגורם על-ידי כך גם להארה חריפה יותר של המציאות וגם להבלטת היסוד העיוני האומר, כי כל פירור של הוויה אנושית מכיל את תמצית הבריאה. תעלומת היקום כולו ב"כפתורים".

הטקסט שלפנינו גם בוחן ומאתגר עמדות יסוד פילוסופיות. היסוד הטיעוני עולה לא רק משיר הפתיחה או מעמדתו הפרשנית של המחבר אלא גם משירים הגותיים-פילוסופיים הקוטעים את רצף הסיפור ופורשים את עיקרי השקפת העולם השירית שביצירה. שיר הפתיחה ושיר הסיום של היצירה לא זו בלבד שהם מעמידים לה מסגרת חיצונית אלא שמוסיפים לה גם מסגרת מארגנת. אלה שירים המגדירים את משמעותה של היצירה כולה. כמו במקאמות רבות (אצל אלחריזי, למשל) פורשת הפתיחה את המגמות העיוניות של היצירה. אופייני לענין זה הוא מעמדו של שיר הפתיחה "הבהוב ברק חורף", המתפקד כמעין אכספוזיציה ליצירה מוסיקלית (ואמנם בגרסאות הראשונות של כתב-היד הוא נקרא "שיר פתיחה" ורק בהגהה האחרונה שינה אלתרמן את שמו ל"הבהוב ברק חורף"). השיר מדגים את מהותה של פרודת-הזמן – מהות העתידה להתפרש אחר-כך על פני היצירה כולה: רגע קפוא, כברק שממנו נגזר העולם, ובתוך רגע זה מאוחדים ההתחלה והסוף, לכן "העולם באמצע מתרחש". בין "עלילת דברים ואחריתם", כמו בין "חשיכה לחשיכה", חולף ועומד הזמן; הוא מזנק לעבור, אך בהתגשמותו בנמצאים הוא נהפך להווה, לעולם, ל"אמצע מואר". והנה, כבר בפתיחה מוצגים לפנינו החומרים לחזיון העובר כחוט השני בכל היצירה.

האמירה בבית הפותח את היצירה – רגע שנשטף שמים / וקם כמו הבהוב וכמו עולם" – מקיימת דיאלוג עם שירו של משה אבן עזרא "בשם אל אשר אמר", שמובעת בו המסקנה הפילוסופית המקובלת, שבהתחבר ארבעת היסודות הפיתגוראיים "עולם אזי קם". הנה הטורים של אבן עזרא: "וראשית לכל

נברא / יסודות אשר ברא / ומה נפלאה חכמה / בארבע יסודותיו / והם אש ורוח / ומים ועפר / ובהתחברם
עולם / אזי קם ותולדותיו"⁸.

המשמעות השירית נוצרת כתוצאה מן העימות בין שני הטקסטים. אלתרמן, שהעמיד את פרודת
הזמן כעולם מלא, החליף את ה"עולם" ב"רגע" ואת ה"רוח", היסוד הרביעי, החליף במוסר. באור הברק
דבר בדבר נקשר: ראשוניות בספירה הקוסמית נקשרת בראשוניות שבספירה האנושית. ארבעת היסודות
שמהם מורכבים כל הנבראים שלמטה מן הרקיע כמו לפתו את הזמן ועצרוהו עד היותו חלקיק, רגע: "זמן
זינק לעבור, אך רגליו / לפת העפר בידיים, / ידי מים לפתו אבן הר / אחזו ידי אש קורת־בית". במקום
לפנות אל הרוח, שהוא היסוד הרביעי במניין ארבעת היסודות, הוא מציג את עבותות החושך בקשרי
הורים ילדים: "זכר אב עט לרדוף על צואר את הנס מפניו ואין חיץ". וכך נעשה העולם הקוסמי טבוע
בחותם אנושי. הצו המוסרי נעשה יסוד רביעי במניין ארבעת היסודות (וראה להלן הפרק "כס משפט
בראש חוצות").

בשיר פתיחה זה מתבשר כל מה שעתיד להיות מגולל ביריעה רחבה בגוף הטקסט, בית בית
ומקבילו ופירושו בעלילה, בדמויות, ובהיבט ההגותי. שיר הפתיחה מהווה אקספוזיציה ליצירה כולה. הוא
מציין את נושאייה ומכוון את הקריאה בה. הפתיחה מגלמת גם את המהפכים והמתחים שהיצירה רוויה
בהם, שכן חגיגת הקיץ נפתחת דווקא בהבהוב ברק חורף.

דרך ההאנשה עובר החיווי השירי מן הספירה הקוסמית אל האנתרופומורפית "ויום הוא, החורף,
/ ופניו כפני אדם"; וממנה – אל התחייה הציונית: "וכתב נהפך לעם". מכאן מפנה המשורר את עדשתו
לעבר האשה, הארוס וחליפותיו. מול דעיכתו של הצחוק בתוך הזיקנה העומדת על הסף, הוא מעמיד את
מחזור התמיד של צמיחה ונבילה, של אביב, קיץ וסתו, בסדר אחר ("חורף וקיץ אביב וסתיו"). כל עונה
צופנת בחובה את היפוכה, ובמעגל נצחי זה המוקדם הוא המאוחר, ולהיפך. בעולם המעורבב הזה
מסתופפים בצד האנשים החיים גם אנשים ש"לפתע עמדו מלכת", אלה שהם "עוברים ולא שבים". הכיכר
הקרנבלית היא "הרגע שהאיר את הסביבות", כיכר שבה דברים רבים ושונים הספיקו לחצות "מסוף עד
סוף".

שיר הסיום מקביל בחשיבותו לשיר הפתיחה אף על פי שהוא שונה ממנו מבחינה ז'אנרית (ראה
להלן הפרק "שיר סיום – נגד הסיום"). העיקר בחוליה זו – מבט מפוייס של החכמה התוהה גם על עצמה
ונרתעת מעט מן הפסקנות וההחלטיות שבה היא עלולה להידרש. וכך, בפרק ה['] של שיר הסיום מצוייה
מעין מקבילה לבית ז' של שיר הפתיחה, ותכלית שתיהן לערער מעט פסקנות זו ולומר כי כל סדרת
השירים הזו, אף שהיא מפליגה לא אחת לדברים של מהות, "אין פניה מועדות" לא לשאלות אחרונות,
חותמות, שאין עוד מעבר להן, ולא ליישובן בהגדרת התכלית: השירים הם "קשב בלבד", הם "שתיקת
עמודי הגשר / שנשא כל ימות השנה / את ריצת העולם הנואשת". הגדרת השירה כ"קשב" היא חדשה
בליריקה האלתרמנית, והיא מהדהדת את אקלימן הפואטי של שנות השישים בשירה העברית.

⁸ משה אבן עזרא, שירי חול, מהדורת חיים בראדי. ירושלים: שוקן, תש"ב כרך א'.

המשורר מקיים כאן את מצוותה הראשונה של החכמה: מעט סקפטיות גם לדברי עצמה. הדברים, גם דברי הגות, באמצע מתרחשים, ואף הם עצמם אינם בגדר המוחלט, סוף פסוק. הכל פתוח לבחינה ולערעור, לרבות הקביעות הנראות כחתימה וכגזר:

גם הדבר הפתוח
מקדש מחכה למחבר.

וכך נשאר שיר הסיום פתוח כדרך סיומים אחרים ביצירה האלתרמנית, בחינת "לא לחתום אותם... רק לספר אותם בדרך". אך אפילו שיר הגות מובהק זה אינו נועל את היצירה מהבחינה ההגותית בלבד, אלא הוא תפוגת המנגינה כולה. הוא נובע במישרין מעלילות סטמבול, הנרדמת בשוך סערות חגיגתה לשמע שיר ערש של המספר "כבר השעה מאוחרת". כך תורמים שירי המסגרת – שירי הפתיחה והסיום – לחישוב היצירה כולה. הם גם נותנים לקורא נקודת תצפית מראש ונקודת בחינה בדיעבד של כל אשר נפרש לפניו במסכת הפיוטית כולה.

ז

חגיגת קייץ בולטת בספרות העברית החדשה בשיבה היוצרת אל מדיום קדום זכה במרוצת הדורות לכל מיני עיבודים, ואשר זהו אולי גלגולו המעמיק והרציני ביותר. המשורר המודרני מנצל את הכוחות הגלומים במקאמה הקלסית לא רק לשם שיחזור הרובד המשעשע אלא לשם מימוש ההתכוונות ההגותית והפואטית שלו בתקופה זו: את השילוב שבין תפישת עולם כוללת של שיבה אל הממשות וביין הפרטים הקטנים היוצרים ממשות זו. הקיטוע והגמישות בצורה הכמר־מקאמית היא אסטרטגיה נוחה להגשמת תפישת הזמן הפילוסופית המברחה יצירה זו; את התיזה של בידוד קטע מורכב של מציאות, באופן שכל יחידה עצמאית תכיל את "עילתה" ו"אחריתה". המציאות השלמה נרקמת בין הרגעים האוטונומיים לכאורה; ההתרחשויות הן "גשר הנבנה מדי רגע מחדש בין הרגעים והתופעות שמהם מצטרפים הקיום והעולם"⁹.

המקאמה היא ז'אנר קרנבלי ביחס לספרות הקנונית, האצילית של זמנה. היא הומוריסטית תמיד, והעלילה בה לועגת למוסכמות בדיעבד או לפחות מקלה בהם ראש. עיקר יופיה של העלילה שאנשים מתנהגים בה לא כמצופה. במקאמה הקלסית מופיעות דמויות משכבות חברתיות שונות וגם זה חידוש, שכן בשירה הלירית הספרדית מתפקדים רק האצילים. העירוב החברתי גורם לרבי־גוניות העלילות והנושאים.

עדיין לא נחקרה זיקתה של המקאמה למניפאה, אך אין ספק שברבות מסגולותיו של הז'אנר הערבי־עברי מתגלית הרוח המניפאית. צורה עברית ימי־ביניים זאת היא בעצם הנגזרת העברית של המניפאה, הז'אנר הקרנבלי המובהק. גם למקאמה היתה הכיכר במה מרכזית; גם היא היתה סמל

⁹ "בין סיפרה לסיפור", אחרית דבר למשפט פיתגורס, מחזות, הוצאת הקיבוץ המאוחד.

הכלל-עממיות. כמוה כמו המניפאה היא מתאפיינת "בחירות גמורה של המצאת העלילה וההמצאה הפילוסופית"¹⁰. הדמיון מתבטא גם בשימוש המגוון בז'אנרים מצוטטים ובמיזוג פרוזה בשירה. השיבה היוצרת אל המדיום הקדום ניכרת בעיקר בדרך שבה קירב אלטרמן את המקאמה אל המניפאה – שני ז'אנרים השייכים לתחום הרציני-מצחיק. כנקודת מוצא להערכה ולעישוב המציאות משמש ההווה החי, ולעתים אפילו זה השוטף, את שני הסוגים; גם המקאמה היא "סוג של יומן סופר" המנחש את מגמות ההווה, את הטיפוסים הסוציאליים הצומחים בכל שכבות החברה, והיא כוללת רמזים למאורעות אקטואליים; בשני הסוגים ניתן "התיאור של הרציני (אמנם יחד עם המצחיק) ללא כל ריחוק, אפי או טרגי, ניתן לא בעבר האבסולוטי של המיתוס והאגדה, אלא במישור ההווה, באיזור הקשר הבלתי-אמצעי ואפילו הפמיליירי הגס עם אנשים חיים שבתקופת ההווה"¹¹. שני הז'אנרים מושגתים "במודע על הניסיון – ועל ההמצאה החופשית"¹²; על פי רוב יחסם למסורת הוא ביקורתי: "לפיכך מופיעה כאן לראשונה דמות משוחררת כמעט לחלוטין מהמסורת, דמות המושגתת על הניסיון וההמצאה החופשית".

עם זאת כמה תכונות בסיסיות מבחינות בין הז'אנר האירופי ז'אנר המזרחי. המרכז של הקרנבל הוא הוויה קולקטיבית ואילו במקאמה הקלסית זו לרוב הצגה של אדם בודד עם דמויות נלוות. אין במקאמה אווירה קרנבלית, שכן ההשתוללות היא הצגת יחיד והמסד מביט בזה בפליאה. ממילא אין ערעור על המוסכמות הקולקטיביות. היחיד מרשה לעצמו לפרוץ מן המוסכמה אבל זו נשאת בעינה. החריג מצחיק כיוון שהכל יודעים שהוא מעולל תעלולים אסורים. אבל כמובן, וכאן מתגלית הקירבה למניפאה, אף על פי שההשתוללות נופלת תחת בקורתו של המגיד והקורא, עצם הענין שהם מעוררים במוסכמה, מעמידה את ההשתוללות באור מתקבל על הדעת. המגיד עצמו מתייחס בהבנה ובסלחנות אל התעלולים וזה מערער את המוצקות של הנורמות המקובלות. עם זאת ההבדל הוא עדיין ניכר, שכן, אם בימי הקרנבל "בטל קודם כל הסדר ההירארכי וכל צורות המורא, [...] היינו כל הכרוך באי השוויון [...] [החברתי-ההיררכי ובכל אי-שוויונות אחרים (בתוכם זה של הגיל בין בני האדם), ונכנסת לפועל קטגוריה קרנבלית מיוחדת במינה – קשר חופשי פמיליירי בין בני-אדם שהיא הקובעת את התנועה הקרנבלית והדיבור הקרנבל" (עמ' 126)¹³, הרי שבמקאמה, נשמר המבנה ההירארכי, ורק העלילה היא יוצאת דופן. המאבחן המוחלט של הקירבה בין שני הז'אנרים הוא בהיבט המבני: בעירוב בין פרוזה לשירה, ברוח הניסויית המרחפת על פני שתייהן, ברובד הציטוטי ובריבוי הפארודיות.

¹⁰ מ.מ. באחטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, ספריית פועלים, ספרי דעת זמננו, עמ' 117.

¹¹ שם, שם.

¹² שם, שם.

¹³ Epic and Novel: *The Dialogic Imagination*, by M.M. Bakhtin, p.p. 126.

מבין כל החיבורים דמויי המקאמה שהיו בהישג ידו של אלתרמן, דומני שהמשפיע ביותר היה **מחברות עמנואל** – היצירה ששימשה לשירה העברית גשר מן הפואטיקה הספרדית-מזרחית אל האירופית (ב-1956 הופיעה מהדורת דב ירדן ב"מוסד ביאליק")¹⁴. הספר עמד גם על מדף הספרים של אלתרמן, בין שאר [ה]יצירות מימי הביניים שהופיעו ב"מחברות לספרות"¹⁵ (אלתרמן, לפי עדותו של ישראל זמורה, כינה את הרומי "ראבלה העברי"). היצירה ריגשה את המשוררים העבריים המודרנים דווקא מפני האקלים שלוח הרסן והחילוני במובהק שאיפין אותה (טשרניחובסקי הקדיש לה כזכור, מונוגרפיה (תרפ"ה) וכתב את "אל הסונטה העברית"). אולי גם הצד האישי קרב אותו אל היצירה: גם אצל עמנואל זהו ספר סיכום הנכתב בערוב ימיו ("כי אחרי אשר יומי לערוב פנה ונסעתי מן העדנה אל הזקנה" – אומר עמנואל בהקדמה ל**מחברות**); כמו כן זוהי יצירה שנתכנסו בה חיבורים שונים מתקופות חייו השונות.

אמנם **מחברות עמנואל** היא מקאמה במרכאות כפולות בלבד וכבר חוקרים עמדו על ההבדלים בין ספר זה לבין מקאמה קונבנציונלית כמו **תחכמוני**. הרומי מעיד בפתחת הספר שהמודל שעמד לנגד עיניו היתה יצירתו של אלחריזי: **יְהִי פְּהָרִימִי קוֹלִי נְאֻקְרָא אֵלֵּי הַיְּעֵבְרִיִּים עָלַי נְקָה נְשִׁים אֲתָנּוּ אֶחָד מִן הַשְּׂרִים, חֹשׁ מְצַל וּבְרָאוֹתוֹ כִּי הַזְּמַן עָדְיִי נֶצַל נְשִׁי. יְרִי וּמְלִיצוֹתַי יִרְשׁוּ הַצֵּלְצֵל קָם קַל חִישׁ לֹא הַתְּעַצֵּל נִי אֲמָר אֵלַי: בְּנֵי אָדָם! מַה לָּךְ נִרְדָּם טוֹרֵף נִפְשִׁי, בְּאֶפְסֵךְ וּבְחֶרְוֹנֵךְ קוֹם לָךְ, לְמָה זֶה אֲתָה נוֹפֵל עַל פְּנֵיךְ! לָךְ וְאֶסְפֶּתְךָ כָּל מַחְנֵה שִׁי. יִרְיֵךְ וּמְלִיצוֹתֶיךָ וְאֲמָרִי עֲלִיצוֹתֶךָ לְמַגְדוֹל וְעַד קֶטֶן, וְחִבְרָם עַל סֵפֶר נוֹתָן אֲמָרִי שֶׁפָּר כְּאִשׁ. רַב־רְאִיתִי לְרַבֵּי יְהוּדָה חֶרִיזִי סֵפֶר, חִבְרוּ בְּמִלִּיצוֹת וּבְשִׁי יְרוֹת נְמַרְצוֹת וּמְשִׁלִּים לִים מְמֹשׁ לִים שׁוֹנִים לֹא שֶׁעָרוֹם הֶרְאִישׁוּנִים וְסִמְךָ הַשְּׂרִים וְהַמְּלִיצוֹת אֲשֶׁר לָקַח בְּקִשׁוֹתוֹ וּבְחֶרְבוֹ אֵל שֶׁמוֹת אֲנָשִׁים אֲשֶׁר בְּדָא מְלָבוֹ וְאָף עַל פִּי שֶׁהוּא חִבְרָם עַל שֶׁחֶבֶר הַקִּינִי נְאִיתָן הָאֶזְרָחִי סֵפֶרם¹⁶. אבל הרומי עצמו היה מודע להבדל בין הספר שהוא עמד לכתוב לבין המודל שאותו הציב לפניו: נֶאֱמָרָה: רַבֵּי יְהוּדָה חֶרִיזִי בְּגָאוֹנוֹ פֶּנֶן לְחִבְרָ סֵפֶר מִתְחַלֵּת עֵינָיו וְחִבְרָ הַשְּׂרִים וְהַמְּלִיצוֹת הַחֶרְוֹתוֹת אֲשֶׁר הָיוּ לְעֵינָיו הַסֵּפֶר נְאוֹתוֹת וְלָקַח בִּידוֹ מִטָּה שֶׁכָּלוּ נְעֻשָׁהּ בּוֹ אֶת הָאוֹתוֹת; אֲמַנְם אֲנִי – הַמְּלִיצוֹת וְהַשְּׂרִים חִבְרָתִי קֶצֶתָם בְּיָמֵי הַנְּעוּרִים וּקֶצֶתָם בְּיָמֵי הַעֲדָנָה וּקֶצֶתָם בְּיָמֵי הַזְּקָנָה לֹא כִּנְוִנְתִי לְחִבְרָ סֵפֶר מֵהֶם וּמָה יְהִיָּה הַעֵינָן אֲשֶׁר קֶבֶץ בְּיָנֵיהֶם וְאִין שֶׁכָּל אִישׁ אֲשֶׁר הוֹנֵף וְאֲשֶׁר הוֹרֵם יוּכַל לְקַבֵּץ שֶׁיְרִים לֹא כִּנְן חִבּוּרָם¹⁷. אלחריזי כתב סיפורים ואילו לו, לעמנואל, יש שירים. על ההבדלים הללו עמד המחקר באריכות (ובעיקר דן פגיס, **חידוש ומסורת**)¹⁸.**

אבל המחקר לא עמד כמדומתני על ההבדל הבסיסי באקלים החברתי שמשתקף בשני הספרים. בעוד אלחריזי מעתיק את העיר המופשטת-המוכללת של המזרח, הרי עמנואל מתאר את ההווי של זמנו, את העיר האיטלקית הרנסנסית. והרי על כך משבחו המשורר **בעיר היונה**.

¹⁴ **מחברות עמנואל הרומי**, כרך ראשון, מהדורת דב ירדן, מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"ז.

¹⁵ ראה סוגיה רוזנברג, "ספרייתו של נתן אלתרמן", **מחברות אלתרמן ג'**, (1981) הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד אלתרמן, עמ' 166-174.

¹⁶ **מחברות עמנואל הרומי**, מהדורת דב ירדן, שם, עמ' 5.

¹⁷ שם, עמ' 5.

¹⁸ ראה אצל פגיס, **חידוש ומסורת בשירת החול**, הערה 6.

ואמנם, במהותן מתקרבות **מהברות עמנואל** למניפאה יותר מיצירות מקאמיות אחרות. אלהריזי צמוד לטופס הז'אנרי הערבי הקלסי ואילו עמנואל, ברוח הרנסנס, מתפרק מכבלי הז'אנר ונוהג חרות ז'אנרית ולשונית: סיפור נכנס לתוך סיפור, עניינים שונים משולבים באותה מחברת, ובכלל – הקפיצות והמעברים הם בעלי אופי מניפאי מובהק. עמנואל עצמו ער לבעית "אי־ההתקשרות". בהקדמה ל**מהברות** הוא תוהה: "ומה יהיה העניין אשר יחבר ביניהם". ממילא, המיגוון הנושאי והלשוני גדול יותר מאשר במקאמה הקלסית. מוטיבים בורלסקיים איטלקיים שעמנואל קלט מן השירה האיטלקית של זמנו שובצו בסיפוריו, בתוך מוסכמות פואטיות עבריות מסורתיות. בגלל מוצקות הקונבנציה יכול הקורא **בתחכמוני** לצפות את הסוף, לא כך אצל הרומי: תמיד נשמר יסוד ההפתעה. בעוד שהמקאמה הקלסית מושתתת בעיקרה על פרוזה חרוזה שמשולבים בה שירים שקולים, הרי **מהברות עמנואל** מצטיינות ברב־ז'אנריות רחבה יותר: רובן כתובות פרוזה חרוזה המשובצת במספר לא מבוטל של סונטים, מכתמים שקולים, פתגמי־לקח ומוסר, שירי שאלה ותשובה ואף נובלה. גם פרוזה שאינה חרוזה – שמקומה לא יכירנה במקאמה הקלסית – מצויה כאן. המחברות רצופות גם ז'אנרים מצוטטים לרוב (מכתבים, דיאלוגים, סונטים) הניתנים בריחוק מעמדת המחבר – תופעה המעצימה את הרב־דיבוריות האופיינית למניפאה.

כמו הז'אנרים השייכים לאזור הרציני־מצחק גם **מהברות עמנואל** מעצבות ראיית עולם נזולית, מתהווה. השיטה היא של הָאֵייה ולא של הגדה כמו **בתחכמוני**. המחברות אינן מציגות לפנינו אָפִיקה תאורית שסמכותה נובעת מזמן עבר שלה (כמו אצל אלהריזי) אלא דווקא מכוח התרחשותה לנגד עינינו. אמנם מחברות רבות פותחות את סיפורן בזמן עבר (כגון המחברת השביעית שבה אומר עמנואל "יצאתי עם השר בחודש אדר") אבל זו רק פתיחה לפרישת הווה שיוצג לעין הקורא. האידיאולוגיה והערכים מתעצבים ונבחנים מתוך המעשים וההתרחשויות. בסופה של המחבר ה־15 מציג עמנואל את המתודה שלו; על הכל להיבחן על ידי המעשה והניסיון:

**וְיִהי אַחֲרֵי כֵן וַיֹּאמֶר אֵלֵי הַשֵּׁר
הַתְּרַצָּה עוֹד לְבַחַן אֶת דְּבָרֵי. וְלִהְיֵא בְּמִצְרָף הַשֵּׁכֶל
אֶת מֵאֲמָרֵי. וְאֵעַן וְאֵמַר לֹא אֶנְשָׂאֵל עוֹד וְלֹא אֶנְשָׂה.
כִּי רֵאִיתִי בְּעֵינֵי הַמַּעֲשֶׂה. וְלִוְלֵי רֵאִיתִים וּבְחִנְתִּים
לְעוֹלָם לֹא הָאֲמִנְתִּים. (עמ' 273).**

כמעט ביחס לכל ערך מוצג פלורליזם של עמדות, לעתים אף באותה מחברת עצמה (כמו דרך משל בעד האשה ונגד האשה במחברת הראשונה). עמנואל מציג את עמדתו והופכה מעת לעת. הוא עצמו חושף את המתודה של שינוי נקודת התצפית (את "התחבולה" בלשון הפורמליסטים) באמרו: "היתה רוח אחרת עמו" (עם עמנואל או עם השר). נקודת התצפית הפוליפונית הזאת היא אחד המבחנים המובהקים של ההבדל בין המקאמה הקלסית לבין המניפאה, שכן אם אצל אלהריזי אין ערעור של המוסכמות הקולקטיביות, הרי כאן אין כמעט מוסכמה הנשארת מוצקה: הרבנים ומוסד הרבנות, האמונה בביאת

המשיח, הרופאים ותרופותיהם, המלומדים, מוסד הנישואים, ברוח המניפאה, אין ערך ומוסכמה שאינם עומדים לבחינה ולערעור.

כזכור, שינה הרומי את המתכונת של אלחריזי ביחס לשתי הדמויות הקבועות: הגיבור הפעיל והמגיד המספר את תעלוליו. כאן המשורר עצמו הוא הלץ המאחד בדרכים שונות – במבטו, במעשיו, ביוזמותיו, בהמצאותיו ובנוכחותו – את הסיפורים כולם ומשחיל אותם על חוט אוטוביוגרפי. תבנית עמנואל והשר מזכירה בתיפקודה את מתכונת הכפיל בז'אנר הקרנבלי.

המחברות מתאפיינות בעירוב מסורות ספרותיות הנוהגות בספרות האיטלקית של זמנו; עירוב נושאים הראויים למבע ספרותי: נושאים נעלים בנוסח "הסגנון המתוק החדש", בצד תיאורים ריאליסטיים של אהבה חושנית, זליה וסביאה, שקיבלו לגיטימציה על ידי מסורת ה"ריאליסטיצי" בספרות האיטלקית, מי שיהיו לימים חלוצי הכתיבה הריאליסטית באירופה¹⁹. המניפאה, קובע באחטין, היא גרעינו של הרומן המודרני. והנה גם **במחברות** משובצים מוטיבים שעתידיים להופיע בדור מאוחר יותר בנובלה האיטלקית. סגנון יצירתו של הרומי מצטיין אפוא, באופיו המניפאי, יסוד שמורגש רק מעט בספר **תחכמוני**, ובשאר החיבורים השייכים לסוג הזה במובן הרחב (בכלל, יש לציין שהסאטירה החברתית המערערת את מוצקותן של הנורמות בולטת בעיקר בחיבורים האיטלקים. כמו, דרך משל, בשתי סדרות הסאטירה על חגי היהודים ומקצועותיהם ב"אבן בוהן" של קלונימוס בן-קלונימוס – חיבור שהרומי שר תהילתו במחברת כ"ג.) המחקר יצטרך לתת דעתו לשאלה האם הקירבה למניפאה חלה בעיקר בפרוזה המחורזת בתקופת איטליה או שעקבותיה מתגלים כבר במקאמה הספרדית²⁰.

בתגיגת קיץ שאב אלתרמן שאיבות עמוקות מן הדגם של **מחברות עמנואל** שאותו הוא מזכיר ב"שירי נוכחים". בריבוי הסגנונות והרב-קוליות הוא יוצר מקאמה מודרנית שהיא קרובה יותר למניפאה. כמו הז'אנר הקרנבלי, היצירה דוחה את אחדות הסגנון (של הטרגדיה, הרטוריקה הגבוהה, האפוס או הליריקה). נוכחות הז'אנרים המצוטטים והשיבוצים המפורקים מעצימה גם כאן את הסגנוניות ויוצרת "יחס חדש אל המלה כחומר הספרות, יחס האופייני לכל הקו הדיאלוגי בהתפתחות הפרוזה האמנותית"²¹. כמו במניפאה, "הדמיוני משמש כאן לא להתגלמות חיובית של האמת, אלא לחיפושה, איתגורה, ובעיקר לניסויה"²² (עמ' 117). גם גיבוריו של אלתרמן עולים למרום, יורדים לתחתיות ומוכנסים לסיטואציות-חיים יוצאות דופן. הקו הדמיוני-אקספרימנטלי משתלב בבחינת עמדות פילוסופיות. גם ביצירה שירית אחרונה זו מדובר בניסוי האידיאה, האמת, יותר מאשר בניסוי אופיו המוגדר של אדם. המניפאה, אומר באחטין, היא ז'אנר "השאלות האחרונות"; נבחנות בה עמדות היסוד הפילוסופיות; תעוזת הדמיוני משתלבת בה עם אוניברסליזם פילוסופי. שיר הסיום מסתיים כזכור, בהתייחסות לשאלות

¹⁹ M. Marti, "Still Novo", V. Branca (ed.), **Dizionario Critico della Letteratura Italiana**. Torino 1971, pp. 418-425. וראה גם: דבורה ברגמן, "יחס אבות של 'אלוף בצלות ואלוף שום'". **ספר יצחק בקון**: פרקי ספר ומחקר תשנ"ב, עמ' 73-90.

²⁰ באיטליה נוצרו מקאמות עבריות המתייחסות ישירות אל הקרנבל. ראה תיאור חגיגת הקרנבל אצל הנוצרים (מתוך הספר **פלפול זמן זמנים וזמניהם**) אצל יונה הכהן רפא, (חי בקזלי מונפרטו 1680 לערך), שירמן, **השירה העברית באיטליה**, תרצ"ד, או תיאור קרנבל פורים, במקאמות **אבן בוהן** לקלונימוס בן-קלונימוס (בפרובאנס) מובא אצל שירמן, **השירה העברית בספרד**. חוב. פרובנס, מוסד ביאליק 1956.

²¹ באחטין, **סוגיות בפואטיקה של דוסטויבסקי**, שם, עמ' 121.

²² שם, עמ' 117.

אחרונות: "ודברים של עיקר – אינם ; שאלה אחרונה, או דבר פשר, / או תכלית אמורה. הם קשב" (עמ' 200). העזתו השירית של אלטרמן, ונכונותו להשתנות מתגלה בדרך שבה פירק דגם עבריי־מזרחי קלסי ובנה דגם חדש: סוג חדש של מניפאה עברית שקלטה לתוכה יסודות של צורה עברית קדומה.

ט

בהתפתחות שירתו של אלטרמן מסתמן תהליך שהוא אנלוגי לתהליך שחל בהתפתחותה של השירה העברית בספרד. המקאמה היא מעין תשליל של השירה הלירית, המראה באופן מבודח הומוריסטי, אם לא סאטירי, את הפן ההפוך של השיר הלירי העברי בספרד. בשעה שהשירה הלירית העברית בספרד היא אריסטוקרטית, ומשקפת את עולמם של בני האצולה, את אורחות חייה וגיבוני הטקס, מביאה המקאמה אל הקורא עולם אחר, בורגני ביסודו, אשר בו לעתים מתנועעים גם גיבורים מן האצולה, אבל שהתפאורה מסביבם היא תפאורה של שווקים ומציאויות נמוכות. במציאות הנמוכה הזו יש חריגה משועשעת מן הקונבנציות האצילות, ולעתים אף התרסה נגד המציאות המעודנת של השירים הליריים. מבחינה זו דומה היחס שבין המקאמה לשיר הלירי העברי ליחס שבין עולמה של **חגיגת קיץ** לעולם של השירה האלטרמנית הקלסית. כמובן, מה שמתהווה בימי־הביניים בהסחת דעת ובלא עמקויות מודעות נעשה אצל אלטרמן במודע ובתייחוס מופלג.

מקוריותו של יוצר מתגלית בדרך שבה הוא משלב סגנונות והשפעות, שעד כה פעלו עליו בדרכים נפרדות. ההשפעה המקאמית היתה אפקטיבית כי היא הצטלבה עם ההשפעה של יצירות מניפאיות אחרות בספרות אירופה. טיבה של המניפאה שהיא מוסיפה ומעשירה, מרבה גוונים ותכנים ומרחב – תוך כדי יצירה. בתהליך יצירה זה כמו נפתחים מרחבים לוורטואוזיות לשונית וצורנית. בתבניות המקאמה והמניפאה נפתחו לפני אלטרמן אפשרויות אילתור: אילתור פיוטי ואילתור נראטיבי כאחד, מלא הפתעות וקסם. הז'אנר הפתוח היה אפוא כלי מתאים דווקא בשנות השישים, שעה שביקש לפרוץ את גבולות השירה ולדבר במגוון של כלים וסולמות.