



'שירי מכות מצרים' - לנתן אלתרמן¹

הלל ברזל

א

את דבריו חילק המשורר לשלושה חלקים שניתן לראותם כפרולוג, עיקר הדרמה ואפילוג. הפרולוג מגיש לנו את תמציתו של סיפור המעשה מתוך הדגשת הכוונה שבהעלאת הנושא "שירי מכות מצרים" – השם הוא משותף לקובץ השירים כולו ולחלק המרכזי שבו – מציירים את עשר המכות מתוך זווית הראות, שנקבעה בפתיחה. החלק השלישי הוא מעין אחרית דבר, המהווה גם תחנת המשך לעלילה הראשית. הצורך בארבעה שירי פתיחה מקורו בדרך ההתייחסות למיתוס הקדוש. אין כאן החייאה של נושא מקראי לשמו מתוך רצון לפרשו מחדש. מצרים של אלתרמן איננה סמל השעבוד, ומכותיה אינן תגמול לרשעים ומדכאים בלבד. אף אין פה אקטואליזאציה של דיוקנאות ומעשים מן העבר, כפי שעושה אלתרמן בשירי העת והעיתון. ("בן נון עצמו כחי חלף פה השבוע". בשיר "תנועת מלקחים", מתוך הטור השביעי). המשורר מושפע מן הזמן. שירי מכות מצרים פורסמו לאשונה בשנת תש"ד, לאמור, בעידן השואה, בשלהי מלחמת העולם השנייה. ברם, הלקח הוא מחוץ לתחומם של מאורעות אקטואליים ויהיה משקלם אשר יהיה. אל פרשת העבר מצטרפת דרך ראות אישית לגמרי. זו – רואה בכל פורענות גלובאלית את אסונו של הפרט: אב ובן בהתקשרות של דמים. מתוך עשר המכות מובלטת הנוראה שבכולן: "ויהי בחצי הלילה וה' הכה כל בכור בארץ מצרים מבכר פרעה היושב על כסאו עד בכור השבי אשר בבית הבור וכל בכור בהמה; ויקם פרעה לילה הוא וכל עבדיו וכל מצרים ותהי צעקה גדולה במצרים כי אין בית אשר אין שם מת" (שמות יב, כט-ל). לא פרעה ועבדיו עומדים לנגד עיניו של המשורר אלא הבית, כל בית אשר בו אב מספיד את בנו ונופל עמו באסונו. אבל הפנייה האינדיבידואלית של הכותב לעברן של צעקת הבן ומענה האב, איננה מתוך דחיית רוח המקור לשם הפגנת התייחסות אישית. המחבר צמוד לערכים בעלי תוקף

¹ פורסם לראשונה ב"דבר", כ"ב באדר תשל"א, 19 במארס 1971, (במדור 'דבר לספרות ולאמנות')

אוניברסאלי. את הפרשה הקדומה הוא הופך בית-קיבול לערכים אלה. נא-אמון היא על כן נקודת מוצא, ולא מטרה.

הביטוי המרוכז למגמות אלו ניתן במחרוזת הפותחת: "בדרך נא-אמון". הבתים הראשונים מציגים את המוטיב הראשי. "ותבאנה מכות מצרים לעשות בכך משפט בליל". ברם, אף-על-פי שמוזכרות כל המכות הרי ציון הליל והלילה, צירי הברזל של השערים נתלשים, רמז ליציאה הגדולה המתחילה בחצות ועם זאת גם לציירי יולדה ויללותיה, מעתיקים, את נקודת הכובד לליל מכת בכורות. כך נהג הפייטן הקדמון בפיוטו: "ובכן ויהי בחצי הלילה – אז רוב נסים הפלאות בלילה", שהעמיד את נס יציאת מצרים על מה שאירע בחצות. אלתרמן מפנה מבטו לא לנס, אלא לצעקה. שער היציאה הוא שער המוות. והחי אשר רץ אל שער נהפך ברוצו למת. הזעקה עוטפת את העיר כולה: "מהיכל עד גרגר המלח ומכתר ועד בלואים". הפסוק: "מבכור פרעה עד בכור השבי", מתנסח מחדש כאשר האוזן כרויה לא לעוצמת המכה, אלא לגודל הלילה.

את סיפור נא-אמון, "המנודה" – דהיינו, רחוק בזמן – מעלה השיר כדי להורות לקח לקראת הבאות. "כדלקה רחוקה מגשת / את עולה מעבי העת". תשתית התמונה היא של בעלת האוב העולה מן השאול. אוב התחלף בעב, אך המטרה היא אחת: להבטיח התמצאות נאותה במה שעתידי לקרות. נא-אמון משמיעה את חזוניה בתוקף רעננות לקחה, שלא התיישן. חזיון הגמול הוא השיעור הנבחר שהועיד לה הזמן. גם כאן שונה היא ראייתו של המשורר מזו של המקור התנ"כי. ספר שמות מעמיד את גורלה של בירת מצרים על חודה של החלטת פרעה. הכבדת לב המלך היא תולדה כפולה: של רשע, ושל יד עליונה, המעמיקה את הרשעות כדי להיפרע הימנה בבוא העת. "ויחזק לב פרעה ולא שלח את בני ישראל" (שמות ט, מג), "ויחזק ה' את לב פרעה ולא שלח את בני ישראל" (שמות ט, מג) – ערב רב נענש ולא נגאל – מן האחריות לחטא. הבגידה היא כפולה: של השרים ושל ההמון גם יחד. העונש הכולל הוא תולדה של חטא מקובץ. השיר השלישי בפתיחה מעמיד את מחזור השירים על תפקידו. השיר, שממדיו בהכרח מוגבלים, אינו יכול להתמודד עם זירת הענק של בירות כל דור. הוא מתייחד עם התופעה האחת: בכי האב על גוויית הבכור. זהו 'פרח האלמוות', שהמשורר מפקיעו, כדי לקובעו בלב שירתו. "אבי, קורא הבן, בכורי, עונה האב", ייהפך לטור המפתח, מוטו המופיע בדיוק בלב הדברים, ולא רק בראשיתם. את הסטייה מפרשת

מצרים, כפי שהיא מצטיירת במקרא ומכאן גם בתודעתו של הקורא, מבהיר אלתרמן בטוריו בעלי המוניטין: "כי צדיק בדינו השלח, / - אך תמיד, בעברו שותת, הוא משאיר, כמו טעם מלח, / את דמעת החפים מחטא" ("דרך נא-אמון", ג). הצדיק נספה עם הרשע, גם בנא-אמון, גם בבירות חריבות אחרות. השוני שבין אלתרמן למקרא הוא אסוציאטיבי ולא רעיוני. אברהם בהתפללו על סדום נכשל, משום שלא נמצאו בה חפים מפשע. מצרים במקרא היא כולה חטא. אלתרמן, הרואה בנא-אמון בבואה לפורעניות דמים באשר הן, יודע כי העונש הניתך על הרבים גם אם הוא מוצדק, פוגע בנקיים מעוון. האב והבן, שקולם לא ירפה משירי מכות מצרים, שייכים לספירה של הטהורים. "כי הכו בכך אלות עשרת, על אשם וצדיק ותם". האב הוא הצדיק והבן הוא התם.

נמצא כי הפתיחה אינה מוציאה אותנו כליל מרשות העבר. "נא-אמון, עוד עומדים מתייך / אל קירות בתיהם מאז. / וקופאים עליהם עיטייך / כחלום שאיננו גז". מצרים הקדומה מעצבת דימויו של בית זה. מצרים הרוצה להנציח את מתיה, על-ידי חניטתם, הפיכתם לאבן, מצרים שאליליה במחצית גופם העליונה הם חיות ועופות, נשקפת מן הדימויים. גם הרוב הנסתר של הדימויים וגם הרוב הנגלה מוליכים את העבר, על קווי דיוקנו המוקפאים, אל תוך ההווה. הדגש הוא על הפריצה חוצה. "תסופרנה מכות מצרים". שורשה של התיבה הראשונה הוא בצו: מצוה לספר ביציאת מצרים. נופה הוא הזכרון, המתמשך מעבר לזמנים. עשרת השירים יבואו לספר מה שאירע. מגמת פניהם תהיה הסיפור החוזר, בכפל צורה ובדו-שיח אחד של עוקד ונעקד, בכל דור ודור.

ב

העיקרון שהותווה במחרוזת הפותחת מוצא את ביטויו במבנה של עשרת שירי המכות. כל שיר נחצה לשניים. המחצית הראשונה מציירת את המכה, השנייה את גורל הבן. טור המעבר, נתון בחתימת הבית שלישי. בדרך זו מוסטת קמעא נקודת הכובד אל יגון היחיד. כאילו באו גם שלושת הבתים הראשונים להכין את הרקע לזירה המצומצמת. כך נעשים גם תשעת השירים הראשונים כולם מעין גשר לשירי האחרון. חורבן נא-אמון ומות הבכור הופכים לצירם של השירים. כמו ב'כליל סוניטות', שבו מתלכדות בסוניטה האחרונה י"ד הסוניטות שקדמו לה, כך גם בשיר העשירים של אלתרמן, הופכים תשעת השירים נדברים בשביל השיר האחרון. 'כליל הסוניטות' מזווג את טורי הסיום, המחרוזת האלתרמנית – את

המוטיבים המפוזרים בשירים. מאחר וכל השירים מופנים עלפי חורבן הכלל והיחיד, הרי שהשיר האחרון, ש בו מצטרפות כל המכות להכריע את העיר ולהמית בן ואב, הוא גולת הכותרת של קודמיו.

המחצית הראשונה של כל שיר – למעט, כאמור, טור אחד – היא בחותמו של המקור הקלאסי. נשמר סדר המכות: דצ"ך, עד"ש, באח"ב. גם תשתית הדימויים (אימאז'ים) היא, לעתים קרובות, מקראית. הדפוס התחבירי: מן-עד ("ממחלפות עלמה ועד פרוטת עני") גם הוא מן הפסוק: "מבכור - - עד בכור". הצירוף "דרך כוכב הגר" הוא הרכב של שני משפטים תנ"כיים: "דרך כוכב מיעקב" ו"כי גר היית בארץ מצרים". האגמים והבאר שבשיר "דם" הם היאורים, האגמים ומקוה המים, שהכתוב שח בהם (שמות, ז, יט). הצמא המשתמע מן הפסוק: "ויבאש היאור ולא יכלו מצרים לשתות מים מן היאור" (שם שם, כא) לובש אצל אלטרמן את הלבוש המטאפורי: "ושפתיהם שרב". בציור הצפרדע נוטל המשורר את החזיון התנ"כי, מפרקו לגורמיו, מרכיבו מחדש, כדי ליצור תמונה משל עצמו. "ושרץ היאור צפרדעים ועלו ובאו בביתך ובחזר משכבך ועל מטתך ובבית עבדים ובעמך ובתנורריך ובמשארותיך" (שם שם, כח) אלטרמן כותב: "והיא עולה בשעט, והיא תופחת כשאור". כך בציור הכנים. המקרא מדבר על מטה אהרן המכה את עפר הארץ בכינם. כל עפר הארץ הופך כנים. אלטרמן מחיה את עפר הארץ כדי להעלות באמצעותו את הכינם על נא-אמון. הוא מכנה את הכינם: "כינת עפר בזוי וחרופה". את הערוב מפריד המשורר לחולדת הבר, כלבים מטורפים, זאב, נץ ותן. השחין, שבא מן הפיח שנזרק מעלה בידי משה ודבק בכל ארץ מצרים, נאחז בשירו של אלטרמן בקיר וחצרות. השמים הנזכרים במקרא מעתיקים את נופי השיר למעלה וקובעים בפתחו את הסהר הנוצץ. המלים: "רק מי ישא עפעף" אצל אלטרמן, אף הן מן האסוציאציה המקראית באו. הברז והאש המתלקחת בתוכו, לובשים בפיוט את התמונה החוזרת פעמיים: "בעין הקרח – אש". הניב התנ"כי: "ולא נותר כל ירק בעץ" (שם, כט, טו) נקלט בטור האלטרמני והופך: "כל הירק יחרד וכבגד יתלש".

ברם, ליסודות המקראיים ניתן צביון חדש. משתלטים עליהם המטאמורפוזיס וההעצמה, הסוריאליסטיים. את המלה 'ערוב' תופס המשורר גם מלשון של ערבוב צורה ודעת. החיות מהפכות עורן. דעתן מתערבבת עליהן. חולדת הבר, אוכלת ילדיה, מוזמנת לזירה. הוויית טירוף ורצח משתלטת על החי. הצפרדעים מצטיירים כגדודי פרשים. הם

מתלכדים ליצור אחד מטיל אימה. גם הכינם לובש צורה של פרש הרץ לפני המחנה. אל מכות מצרים שבמכחול המשורר, מתוסף מיתוס שמחוצה להן. הדבר מצטייר בדמות המגיפות המכלות, שקראו דרור להילולת רפאים. הצרעת, על הוויית הנידוי הכרוכה בה, באה במקום השחין. החושך שב"שירי מכות מצרים", הוא מסך השכחה היורד על דברי הימים. המכות שבתנ"ך יש בהן משום הדרגה. לפי דברי המדרש, הן מקבילות להתפתחות המלחמה מסביב לעיר הנצורה. תחילה אזהרות, קריאה לכניעה ורק לאחר־מכן יבואר ניתוץ החומות, ההרג והחורבן. אלתרמן שומר על עקרון ההדרגתיות רק באופן חלקי, שעה שהמדובר במוות המצפה לבן. הוא מכניס בכל המכות מיסוד הקטסטרופה, הפוגעת בכלל כולו ובצורה האכזרית ביותר. הערוב בספר שמות פוגע רק במקנה, ובבהמה. הברד משבר את עץ השדה. אלתרמן מכניס יסוד של מוות מהלך, פוגע באדם, בכל מכותיו. הדם הוא דם אדם, ולא רק דם יאור. "כי דם טהור, בכורי, כי דם שפך כמים". הדבר מעלה עשן גוויות. הארבה מסיר את צלם האדם. את נא־אמון הנהרסת, על כל אשר בה, מציב השיר במרכזו, העיר הנחרבת משמשת תפאורה וכרקע לזעקת הבן, חרדתו ושאלותיו. אף־על־פי שהחורבן הסופי שמור לשיר האחרון – צילו נטוי על פני כל השירים, מראשיתם. הסיפור המקראי מרוכז בנס יציאת מצרים. הפיוט של אלתרמן צופה בחורבן של עיר ואדם.

המחצית השנייה של כל שיר מעניקה את זוויות הראייה הנבדלות והמתאחדות של הבן ושל האב. הבן הוא נבון־פחד ומבקש להתחמק הימנו, חש בצפוי. אל האב הוא פונה בבקשת סעד. האב הוא נבון־ההתרחשות. מכיר הוא בשלביה הבלתי נמנעים של הפורענות. מול התחינה לעזרה הוא יכול להציג את פשר הדברים, המלמד על חוסר אונים של כל המיועדים להשמדה. הבן מכיר במהות המכאוב. האב יודע את טיב החטא: "כי דם היה בעיר ולא חרדה העיר". לבן, נהיר ההוד שבחורבן: "מותה, אבי, יבוא כמלך בהודו". האב בקי באופייה האישי של פורענות הרבים: "אתה, בכורי, תכיר השלח בידו". הבן יודע את רקעה המצומצם של כל מכה ומכה. האב – את התפשטותו הרחבה של העונש. הבן מתנבא על לילה גדול, האב – על ליל נקמות. הבן רוצה להיאחז בשמחת המגיפה, האב ברור לו כי גם השמחה תיפול חלל, היא חלק מן המוות. ההצלה שבה נאחז הבן היא אישית. מן האב הוא מבקש הצלת נפשו. אם יש לאב תנחומים הרי הם נעוצים בהכרת החוקים הניצבים מעבר לתוהו. האהבה העולה אצל האב למראה החורבן הצפוי היא בלתי תלויה במה שהיה ואבד. אהבה זו עצמה, נתבעת להיות בלי צלם. משמע, השואה תובעת

מאתנו לזכות באהבתנו ובסליחתנו, לא את הפרטים המסוימים. ממילא גם דמות האהבה היא מופשטת, בלתי מסוימת. "בכורי, מזה ארבה פני מכורה וצלם, / למען נאהבנה אהבה בלי צלם". משא הישע של האב, במישור הפרסונאלי, נתון בקשרי האסון המחברים את הדורות איש לאחיו: "בכורי, בכורי הבן, לא יפרידנו חושך / כי אב ובנו קשורים בעבודות של חושך". בלילה האחרון ייהפך הדיאלוג למבחן של מעשה. האב הוא המנצח על טקס המספד והאשכבה של הבן. דו־השיח מתהפך להתייחדות של דמים. אב ובן בגורל מוות אחד.

ג

הפרולוג "אֵילת" הוא שיר הנחמה. אלתרמן הולך בעקבות ביאליק ותולה בשמי החורבן את אילת השחר. "ואילת השחר זרחה בצניעות יגונה נגד הר הבית: משפריר התכלת אל החורבות השקיפה, וריסיה ריסי הכסף רעדו בדממה" ("מגילת האש"). בציור חורבנו של עולם מחזיק אלתרמן בדימויו של המשורר הלאומי. אלא, כשם שנהג בתשתית המקראית, כך הוא נוהג בתשתית הביאליקאית. הוא מפרק צירופים כדי לקבעם בתבניות חדשות. "עמוד השחר קם. שוב נוצצה אילת". שחר ואילת הוצבו בנפרד.

האטריבוטים של הקטנה וצניעות, המופיעים באגדת החורבן של בית־המקדש, לובשים באגדת חורבן מצרים לבוש מוטיבי חדש. ה'אילת' של אלתרמן מוגדרת כ'כוכב־ילדה'. לנוף האגדה העל־לאומית תואם המוטיב מאגדות החסד של העמים. "אבל זקני כל דור, מדעת או איוולת / נושקים את סנדלה הקט והצרופ". האילת היא בדיוקנה של סינדרלה. כורע, לנוכח מבטה, לא הנסיך, אלא האב. תוכן שבועתו ושבועת העלמה הניצבת לידו הוא: "כי לא ימלך כינם ולא ימלך צפרדע". השבועה אף היא ברוח קוסמית, משולה לברית בענן לאחר המבול.

ההישענות על "מגילת האש" מוכיחה, כי המשורר מעצים את דיוקן האב, כמוהו כאל־הנקמות שנותר לשבת על כסאו בים הלהבות, מתבונן במה ששרד. המונח 'ליל נקמות' הופיע בדברי האב בשיר "כנים". ברם, טעות היא לזהות את האב כאלוה. תבונתו היא תבונת שמים, אבל אין הוא אל. האב והעלמה שלידו הם במחלפות הפטל, היינו, במחלפות דם. האב נשלט על־ידי המאורעות ואין הוא אדונם. השבועה היא פרי התבונה הבוחנת לאחר המעשה, לא תולדת הכל יכול. מכאן גם הטעות בזיהוי שיר הסיום כמשקף

סימבוליקה נוצרית. העלמה יורשת בשיר הסיום את מקום הבן, הנעדר עתה לחלוטין מן הזירה. העלמה במחלפות הדמים־הפטל, הופיעה כבר בשיר המכות הראשון "דם". "צמות עלמה צונחות כפטל על פי הבאר". תפקידה היה להשלים את מעגל הנוכחות האנושית בזירתה של נא־אמון. אב, בן ובת מייצגים את משפחת האדם. אלתרמן נוהג בשירים רבים, גם כאשר עיקר עיסוקו בבן, להוסיף את הבת, בכדי להשלים את התמונה. כך, למשל, אפילו בשיר שבסיסו העדות הקונקרטית על ילד בעידן השואה, הוא מצרף לבן אחות קטנה (בשיר "על הילד אברם", מתוך *הטור השביעי*). כאשר באותו שיר אברם (האב הרם השמימי) מדבר על אברם הילד, שלו אחות קטנה, מופגן גם כן עיגול שלם: אב, בן ובת.

האב, העלמה והאילת נקבעו בשיר האחרית, בלי הבן. את הבן אין להחיות. קרבנות הדמים של אנושות, החיה על חרבה, אי־אפשר להחזיר לתחייה. אבל נשארים האב והעלמה, המסמלים את חוקיות ההמשך שלהם. העולם אינו משתנה. החרב אינה נעלמת, אך מובטח הנצח של העיגוליות, המשמרת כסף, מלשון ברק כוסף, ליד החרב. "כי בעולם נוצץ של חרב ושל כסף / תנשב תקות דורות כרוח בעלים".

התקוה שבה מסיים המשורר היא ברוח הכפילות והמחזוריות: "חסא ודין וחטא". הכוח שאין לו גבול והאמונה ללא סייגים נשארים כחידת האדם ותולדותיו. צחוק האב ונהירת העלמה אינם אות לנצחוננו המוחלט של הטוב, אלא סימן לטובו של החיוך, המכיר בחידת הכפילות. גם בלילה המכריע, ליל מכת בכורות, מתגלים הבהובי החרב ("הקין") וסנדלה של האילת. התמונה העיגולית נשקפת גם מן הבית הנועל. חסד אחרון למתים וחסד שחוק ראשון לנותרים, מבשרת האילת. האקורד האחרון הוא של חסד: "אליך שוחקים, עם מרש ותולעת, / האב והעלמה במחלפות הדם". הדימויים באים להעניק את הטוטאליות של הזירה. מן הרמש שעל פני האדמה ועד לאב ולעלמה שבמרומים. מן החי המתנועע ועד לאלה שבמחלצות המוות, מחלפות־הדם. אך גם מבט אחרון זה על אחרית החורבן עיקרו החידה, ולא הפתרון. אלא שחידה זו היא חידה מחייכת של אדוני ההווה וקרבנותיה. הספירה המטאפיזית, האלוהית, היא מצומצמת. האילת היא כוכב־גוזל, סינדרלה שמימית ממילא גם השחוק של התקוה המכוון אליה יכול להיות צנוע בלבד. האב והעלמה אינם מתדיינים זה עם זה, כמו הבן והאב. הם משלימים איש את רעותו במבט, בחיוך, כהוויה נבונה אחת, הלומדת בדרך העקובה מדם של אמון ולילה, את לקח העולם שחרב ולא נספה.

פשר האב, העלמה והבן, מתבהר גם מתוך התבונות ב"שיר עשרה אחים", שהוא, מהרבה בחינות, המשלים הניגודי של "שירי מכות מצרים". עשר מכות נבחרו לספר על מוות, ועשרה אחים – בשבחי החיים. ברי, הכול מתוך ראייתו הכפולה של אלתרמן, המושיבה מת וחי, דרך קבע, זה אצל זה. נא־אמון היא מיצויו של חורבן, ואילו ה'שיר' של העשרה הוא התגלות החיים. המכות ניתכות על נא־אמון, סגולות החיים מושרות בפי האחים. בזירת הכליה של מות הבן הזדקק הפייטן לדמות ייצוגית אחת בשביל הקרבן. במחוז השיר הוכפל דיוקן הבן פי עשרה, בדמויות האחים, הגם שאף הם הולכים וכלים, הולכים ופוחתים משיר לשיר. האב בשיר העשרה מוגדר היטב כדיוקן ארכיטיפי, שיש בו מצלם האבות כולם. בשיר החיים הדגש הוא על אחריות האב כלפי העולם. תווי פניו הם של רועה הצאן. "בו טבוע מאז הרגלך טלה כבשים למלט על כפיים" (שיר "האב"), "שיר עשרה אחים", עיר היונה). העולם הוא נחלת האבות, שהרי במורשתם תלוי הקיום כולו. "כי שלך העולם. כי ביתך. כי אתה טפחתו ורבית" (שם, שם). האב הוא אבי הבית, הבקתה, הפונדק, העולם. אבל גם האב שבהמנון שיר־החיים מופקד על חזיון הפיד: "פה דממה. פה רגעי ברזל. הוא רואה יבשתו מתבקעת" (שם, שם). נוסח תפילת האב הוא כפול: אל, נפש נצור. אל, נצור את הדעת. האב אינו אלוה, אך הוא רוצה בכל מאודו בשמירת הקיים, הנפש והתבונה – סגולתה. מ"שיר עשרה אחים" אנו למדים כי האב הוא סמלה של המושה, ציווייו הם מפתח להמשך. אין הוא מצוי מחוץ לזירת ההתרחשויות, אלא נמצא בתוכה, כפות לחוקיה. עשרה צלמי הפנים של האחים, כמו זה של הבן באמון, צופים פני אב אחד. הם מכירים בו את מקור התוחלת וגם של הקנאה המכלה. דין ורחמים הם עיקרי השיר שבו חברו האחים והאב. בשירה של נא־אמון משתנה האיזון. הכף מוטה לצד הדין.

"שיר עשרה אחים" גם הוא קובע בתוכו 'אחות־אילת' ואת האחות, העלמה, החמוטל. האילת סמוכה לסיפור של שמחות "בליל חושך ומים" ("שבחי קלות הדעת"). החושך והמים אינם עמוסים שואה כמו בליל מצרים. גם האילת היא בת לוויה קלילה להאזנה לשיר של שמחות שובבות. החמוטל, כמו העלמה בשיר היגון, משלימה את מחזוריות החיים. "אז עשרה אחים ירימו / כוסם כבהתחלת השיר / לאחותם אשר השלימה את עיגול הסב על ציר" ("שיר העשירי וזמר של סיום", שם).

נמצא כי האב הוא הציר הקבוע של ההתרחשויות, בעל הבית ששליטתו בנכסיו היא חלקית בלבד. הבן תולה עיניו באביו בתפילה ובחרדה. גם בנו של אמון נבעת בראותו

בפני אביו את פני חולדת הבר. העלמה והאילת הן שותפות מתבוננות, בסוד תקוה ואחרית. בשיר האחים נשארו האב והעלמה אחרונים במזה החלד, שרויים בבקתה. בשיר מצרים היו גם הם לנגועים, ששחוקם הוא של דמים ונשקף כבר מן העבר השני. האילת היא בבואה לממדי התקוה שמוסיף הפייטן ללקחו. בת שובבה בבקתת היין, כוכב-גוזל בשמי החורבן.

ד

"שירי מכות מצרים" הם מן השלמים ביותר בשירי נתן אלתרמן. נצרף להם עומק מיתולוגי, שאינו מצמצם את תנופת דמיונו של המשתמש בו. החייאת המיתוס איננה דרך מקובלת על אלתרמן, אבל כאשר הוא עושה זאת מתגייס לכך כל כשרונו להחייאה אקטואלית לאומית, או קוסמית. בשירי נא-אמון נישא מבטו שלהשיר לתבל ומלואה. העיר, שהיא תדיר חביבה על המשורר, היא בבואת העולם, אספקלריה לכוחו של הזמן. האב, הבן והעלמה הם קרבנות של חוקי העולם והזמן. את הצפוי לעיר ולאדם אנו רואים בעידן של עונש. אך ההכרה המופשטת אינה מפחיתה את עוצמתה של הפגיעה ביחיד. אל זעקת השבר של הבן מתכוון המשורר בשירו, גם כשהוא משנן שיעור של חטא ודין.

החרוז, המקצב והצליל, התבניות הסימטריות המדויקות, אינם עומדים בסתירה למעמקים הבלתי נדלים של החזיון, שהשירה מבקשת להציג. שלימות הצורה מוליכה לחינה של האילת. בתבנית הכבושה, תולדה של 'משחק ופרך' – רואה אלתרמן, את הדפוס ההולם של השיר הנאחז, אם בחולף ואם בנצחי. התכנון הקפדני והמדויק, שקבע את חלוקת השירים, שהועיד את מחציתו של כל שיר לנא-אמון ומחצית לאב ולבן, וכן, המשקל והחרוז המתגוונים ומתייחדים בכל אחד מן החלקים, מצרפים נוי לעוצמה. "שירי מכות מצרים" לא נועדו לשמש פה למאורע מסוים בתולדותינו, או בתולדות האדם. מידת ההגבלה והריסון הצורני המצויה בהם, היא המכשירה אותם להיות – כמו קולו של האב – קול בתוך הזמן ומחוצה לו. "שירי מכות מצרים" הם שירי הנוכחות ליד חורבנה של תבל ושירי ההתרחקות מחורבן זה, אל גבולות החידה והתקוה.