'כולם רוצים לחיות':
עיון ספרותי במקאמת התרנגול ליהודה אלחריזי

עידית עינת־נוב

בכמה עיונים קודמים בסיפורים עבריים מחורזים מימי הביניים עמדתי על נוכחותם המוגברת של אמצעים פואטיים המעוררים תחושה של אי ודאות.[1] טענתי כי אי הוודאות היא עיקרון פואטי המונח ביסוד מעשה האומנות של הסיפורים, והצבעתי על קשריה עם הגרוטסקי, האלביתי והאירוני.[2] במאמר זה אדון במקאמת התרנגול, השער העשירי בקובץ המקאמות 'תחכמוני' ליהודה אלחריזי,[3] בניסיון להדגים גם כאן אומנות סיפור המיוסדת על אותו עיקרון פואטי של אי ודאות, ובתוך כך לבסס את אופן הקריאה שהצעתי במאמריי

1 בדבריי על אמצעים פואטיים המשרים תחושת אי ודאות כוונתי ליסודות טקסטואליים שאינם עולים בקנה אחד, ושמזדמנים יחד ('עובדות' סותרות), כגון מבעים דו־משמעיים, הצגתה של אותה העובדה מפרספקטיבות משתנות ותיאור מצבים העשויים לעורר רגשות סותרים, כאשר הטקסט אינו מאפשר הכרעה לטובת איזה מהם.

2 ע' עינת־נוב, 'אי הוודאות כעיקרון פואטי: קריאה ב"נאום אשר בן יהודה" לשלמה אבן צקבל'. תרביץ, פב (תשע"ד), עמ' 469–492; הנ"ל, 'המבט הגרוטסקי: עיון ספרותי בשער השלישי של תחכמוני ליהודה אלחריזי', תעודה, ל (בדפוס); I. Einat-Nov, 'Believe It or Not: A Literary Examination of the Banquet Scene in Joseph Ibn Zabara's *The Book of Delight*', *Hebrew Studies*, 60 (2019), pp. 375-387; eadem, 'Uncertainty as a Poetic Principle: A Reading of the Opening Scene in Joseph Ben Zabara's *The Book of Delight*', *European Journal of Jewish Studies* (in press)

3 ראו: ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ב, א, ירושלים ותל אביב 1960, עמ' 123–131. להלן יסומנו בסוגרים מספרי השורות המובאות במאמר לפי מהדורה זו. כל ההדגשות במובאות שלי. וראו גם: תחכמוני, מהדורת י' טופורובסקי, תל אביב תשי"ב, עמ' 106–114; 'מחברת התרנגול והכפרי', תחכמוני, מהדורת י' יהלום ונ' קצומטה, ירושלים תש"ע, עמ' 183–192.

הקודמים, אשר הולם לדעתי את אופיים של כמה מן הסיפורים המרתקים ביותר שהעמידה הסיפורת העברית המחורזת מימי הביניים. בעיון הנוכחי במקאמת התרנגול אני מבקשת אפוא להציע דוגמה נוספת לרווח הפואטי העשוי להתלוות לנקיטת אופן הקריאה הנזכר.[4]

תקציר הסיפור

הסיפור נפתח במפגש בין הֵימן (המגיד) ובין נווד, 'אִישׁ נָכְרִי' (שורה 7), בודד. הימן התיישב לצד הנווד וביקש ממנו שיספר לו על עצמו ('מָה עִנְיַן שִׁבְתֶּךָ / וּמַה מְּלַאכְתֶּךָ?' [שורות 6–7]). האיש התמקד בתשובתו באירוע חד־פעמי ויוצא דופן אשר קרה לו לדבריו ביום אתמול ('וְלֹא רָאוּ עֵינַי דָּבָר נִפְלָא לְשׁוֹמְעָיו / וְנֶחְמָד לְיוֹדְעָיו / כַּאֲשֶׁר רָאִיתִי אֶמֶשׁ / לִפְנֵי בוֹא הַשֶּׁמֶשׁ' [שורות 12–14]), והימן הסתקרן לשמוע את פרטי המקרה, שכבר הוחזק בעיניו, למשמע תיאורו בדברי האיש, כ'פְּלִיאָה נוֹרָאָה' (שורה 14). האיש סיפר שבילה עם חברים אצילים ב'כְּפָר נֶחְמָד' 'אֲשֶׁר עַל אַחַד הֶהָרִים' (שורה 25), והכפריים שוכני המקום אירחו אותו ואת חבריו בנדיבות רבה ובאהבה ונהגו בהם בכבוד מלכים. הוא ראה בביתו של המארח הכפרי תרנגול וביקש מן המארח לשחוט אותו עבורו למאכל. הכפרי הסכים בחפץ לב להיענות לבקשת אורחו, וניסה בעזרת בני ביתו ללכוד את התרנגול, אך זה ברח, עלה 'עַל גַּג בֵּית הַתְּפִלָּה' (שורה 88) של הכפר, ונשא משם דברי תוכחה וקינה באוזני בני המקום. הקהל השתכנע בצדקת דבריו והשביע את הכפרי המארח לחזור בו מכוונתו לשחוט את התרנגול, והתרנגול פרץ בשירת שבח לאנשים שעזרו לו להביא לביטול הגזרה. בשלב זה פנה הימן אל הנווד שסיפר לו את הסיפור ושאלו לשמו, והנה התברר לו שהוא לא אחר מאשר מודעו התעלולן חֶבר הקיני, אשר בדה את הסיפור מליבו. הימן ציין בפני חֶבר את ההנאה שהסבה לו בדייתו המופלאה, וחבר צחק לשמע דבריו האלה ופנה ממנו לדרכו.

4 תודתי לד"ר מתי הוס, אשר ניאות בחפץ לב לקרוא את המאמר בגרסתו הראשונית והעיר לי הערות חשובות שיושמו במלואן בגרסה הנוכחית.

מקאמת התרנגול ותעתועיו של הגרוטסקי

טיבה האמביוולנטי של הכנסת אורחים יתרה

דומה כי ההצדקה לעיון בסיפור מן הפרספקטיבה של אי הוודאות כעיקרון פואטי עולה כבר בפתיחתו, כאשר האיש מציג את הסיפור שהוא עומד לספר במשפט ('וְלֹא רָאוּ עֵינַי דָּבָר נִפְלָא לְשׁוֹמְעָיו / וְנֶחְמָד לְיוֹדְעָיו' [שורות 12–13]) אשר מביא את הימן להגדירו – עוד בטרם סופר – 'פְּלִיאָה נוֹרָאָה', כלומר סיפור הצפוי לעורר תגובה רגשית מורכבת, שיש בה מטעמו הפרדוקסלי של מסתורין נורא[5] או תענוג שלילי.[6] המתח שבין המהנה (ה'נֶחְמָד לְיוֹדְעָיו') לנורא, אשר עשוי להישמע מן הדברים שהקדים האיש לסיפורו, נוצר שוב ושוב בסיפור, מתוך שימוש חוזר ונשנה ביסודות מנוגדים או ביסודות שיש בהם כדי לעורר בקורא בו בזמן תחושות או רשמים מנוגדים.

כאמור האיש מספר להימן את מאורעות יום האתמול: הוא בילה עם קבוצת אנשים רמי מעלה, והבכיר שבהם הזמינם ללכת עימו לאחד הכפרים שבבעלותו וליהנות מן האירוח של עבדיו הנאמנים, אנשי הכפר, ובני החבורה קיבלו את הצעתו ברצון ('וְכַאֲשֶׁר עָלָה אָתְמוֹל הַשַּׁחַר קַמְנוּ / וְהִשְׁכַּמְנוּ / וְהִסְכַּמְנוּ / לָצֵאת לַכְּפָרִים' [שורות 19–20]). האיש וחבריו הגיעו לכפר שאין ערוך ליופיו ('יָפְיוֹ לֹא יִמַּד' [שורה 25]), ותושביו הכפריים יצאו מגדרם משמחה למראה אדונם – איש חסדם – וחבריו, וקיבלו אותם בכבוד גדול: 'וְהִנֵּה הַכַּפְּרִים עוֹבְדֵי הָאֲדָמָה יָצְאוּ בְשִׂמְחָה לִקְרָאתֵנוּ / וְהִשְׁתַּחֲווּ לְעֶמָּתֵנוּ, / וּבָא הַגָּדוֹל מֵהֶם וְהוֹרִידָנוּ מֵעַל מֶרְכָּבוֹתֵינוּ / וְלָקַח הַבְּהֵמוֹת / וֶהֱבִיאָם לְמִבְחַר אֲדָמוֹת / לְהַשְׁבִּיעָם וּלְכַלְכְּלָם' (שורות 31–34).

כאן ובהמשך הסיפור האריך אלחריזי בתיאור נדיבות ליבם של הכפריים ושמחתם הגדולה באורחיהם, והדגיש עניין זה לא רק באריכות התיאור אלא גם באמצעות דברים מפורשים שהוא שם בפיו של המארח הכפרי בפרוזה (מחורזת)

5 אני שואלת כאן את המונח מיסטריום טרמנדום שאוטו השתמש בו לתיאור התגובה הרגשית הפרדוקסלית – סקרנות, פליאה ותימהון עם חיל ורעדה – שהנומינוזי, המרתק והמרתיע, מעורר בנפש האדם. ראו: ר' אוטו, הקדושה: על הלא־רציונלי באידיאת האל ויחסו לרציונלי, תרגמה מ' רון, ירושלים תשנ"ט, עמ' 17–36.

6 כך הגדיר קאנט את האפקט המורכב של הנשגב על נפש האדם. ראו: ע' קאנט, ביקורת כוח השיפוט, תרגמו ש"ה ברגמן ונ' רוטנשטרייך, מהדורה שנייה, מתוקנת, ירושלים תשכ"ט, עמ' 73.

ובשיר. בעל הבית, סיפר האיש, 'עָמַד לְפָנֵינוּ [...] וַיֹּאמֶר לָנוּ: "אִכְלוּ מַשְׁמַנִּים / וּרְווּ בְמַעֲדָנִים, / כִּי אֲנַחְנוּ שׁוֹכְנֵי הֶהָרִים / וְיוֹשְׁבֵי הַכְּפָרִים / נַפְשֵׁנוּ נְדִיבָה / וְיָדֵנוּ רְחָבָה / לְקַבֵּל כָּל אוֹרֵחַ בְּאַהֲבָה, / וְאֵין עֵינֵנוּ רָעָה / וְלֹא נִדְבָּתֵנוּ כְּשׁוֹכְנֵי הַמִּדִּינוֹת הַגְּרוּעָה: / כִּי מַתְּנָתָם חֲסֵרָה / וְיָדָם קְצָרָה / וְעֵינָם צָרָה / וַאֲנַחְנוּ – כָּל שִׂמְחָתֵנוּ לְקַבֵּל הָאוֹרְחִים / וּלְהָבִיאָם בַּעֲלִיּוֹת מְרֻוָּחִים / וּלְהַשְׂבִּיעָם עוֹלוֹת מֵחִים / וְלָשִׂים לִפְנֵיהֶם דְּמֵי הַלֵּב וְהַנִּתָּחִים"' (שורות 40–50). הכנסת האורחים מוצגת כאן אפוא – באמצעים פואטיים עקיפים וישירים כאחד – כתכונת יסוד בזהותם של אנשי הכפר, התכונה המבחינה אותם מיתר האנשים, שוכני הערים, ושעליה כבודם וגאוותם.

אכן הכנסת אורחים היא לכל הדעות מידה טובה ומיטיבה, אך מאופן אזכורה החוזר בסמוך לזה, בדברי השיר הבאים, היא עשויה להתקבל בהקשרו של הסיפור הנדון כאן גם כמידה מעוררת בהלה:

לְהַכְנִיס אוֹרְחִים יִמְתֹּק לְחִכִּי / כְּמִיץ חָלָב בְּחֶמְאַת הַבְּקָרִים
וְכַפִּתִּים בְּתוֹךְ חֶמְאָה שְׁרוּיִים / בְּעֵת יִצְבְּרוּ אוֹתָם חֲמָרִים.
וְעֵת קוֹל אוֹרְחִים אֶשְׁמַע חֲצוֹת לַיִל / לְבָנַי אֶקְרָאָה 'פִּתְחוּ שְׁעָרִים!'
וְשִׂמְחָתִי בְּאוֹרֵחַ כְּשִׂמְחַת / זְאֵב גָּנַב גְּדִי מִן הָעֲדָרִים,
וְכָל יוֹם אֶחֱרֹשׁ אַדְמַת נְדָבוֹת / כְּחוֹרֵשׁ הָאֲדָמָה בַּבְּקָרִים,
וְיִיטַב לִי עֲשׂוֹת חֶסֶד כְּרָעֵב / בְּמָצְאוֹ פַּת יְבֵשָׁה עִם חֲצִירִים,
וְעֵינִי לַחֲזוֹת אוֹרְחִים תְּקַוֶּה / כְּעֵינֵי הַחֲמוֹרִים לַשְּׁעוֹרִים! (שורות 52–58)

המידות התרומיות הכנסת אורחים, נדיבות ועשיית חסד מומחשות בדברי המארח בדימויים חומריים (מיץ חלב, חמאה, פיתים, חצירים, שעורים) וחייתיים (זאב, גדי, עדר, בקר, חמור) הלקוחים מעולמו של הדיוט כפרי, ומַשווים את התכונות הנעלות לצרכים גופניים־פיזיים של קיום ולאינסטינקט חייתי. אי ההלימה הזו בין התחום המדמה לתחומו של המדומה וההגזמה הכרוכה בה הן מקור מובהק לאפקט קומי. עם זאת העיקרון שעליו מושתתים הדימויים הוא עיקרון מבעית: המארח מדבר על הכנסת האורחים לביתו ועל המידות הטובות האחרות הנקשרות בה, הנדיבות והחסד, כעל הכנסתם של דברי מאכל ומשקה – החיוניים לקיומו – לפיו. עם האיכות הקומית אפשר שנוצרת כאן גם איכות מנוגדת, מאיימת ומעוררת סלידה, שאיננה מתיישבת עם הקומי. ואם כך הרי אלחריזי יצר כאן תנאים טובים ל'נוכחות בו־זמנית של המעורר צחוק

ושל משהו שאיננו מתיישב עם המעורר צחוק',[7] כלומר להתעוררות הרושם הגרוטסקי.[8]

כידוע ש"מ שטרן הראה כי מקאמת התרנגול של אלחריזי היא עיבוד של מקאמה ערבית מאת אבו חפץ עֻמר אבן אלשהיד.[9] בדבריו על השינויים שהכניס אלחריזי בנוסח העברי ציין שטרן בין השאר הבדלים שהם לדבריו 'הוספות קטנות ושינויים של מה בכך', כגון 'כל אותן ההשוואות הנוספות בשיר הבדואי: "כשמחת זאב גנב גדי" וכו'".[10] ואכן שירו של הבדווי (הכפרי) במקאמה הערבית מבטא את רעיון ערכה הנעלה של הכנסת אורחים בדימויים אחרים:

לֶאֱחֹז בִּרְכוּבַת הָאוֹרֵחַ וּלְהַכְנִיסוֹ לְבֵיתִי
חָבִיב עָלַי מִצַּפִּיחִית בִּדְבָשׁ וּמִכִּכְּרֵי
נַחְתֹּם טְרִיִּים וּלְבַן הַבָּקָר עָשׂוּי כַּדָּת,
גַּם מִגְּעִיַּת עֲגָלִים בְּמִרְעֵיהֶם וְגַם
מֵרְכִיבָה עַל גַּבֵּי חֲמוֹר חָזָק בְּמָתְנָיו.[11]

הדימויים המשמשים בשירו של הבדווי לביטוי ערכה הרב של הכנסת האורחים דומים לאלה שבשירו של הכפרי בכך שגם הם משקפים הווי חיים של הדיוט כפרי המתענג על הנאות חיים פשוטות: צפיחית בדבש, כיכרות

7 הגדרתו של תומסון לגרוטסקי. ראו: Ph. J. Thomson, *The Grotesque* (The Critical Idiom), London 1972, p. 3

8 אפשר שלזה כיוון שירמן בדבריו על הדימויים המשמשים בשירו של הכפרי: 'המחבר שם בפי הכפרי דימויים גסים מנופחים ומגוחכים' (שירמן [לעיל הערה 3], עמ' 125, הערה 52). הגסות שמצא שירמן בדימויים הללו קשורה לדעתי לא רק בהווי הכפרי של הדימויים אלא גם באי ההלימה הבוטה בין תחומו המעודן של המדומה, המידות הטובות, לתחומו הארצי, הכפרי, של המדֻמה. רושם הניפוח הוא תוצאה של עיוות הפרופורצייה, של ההגזמה הפרועה שבהצגת המידות הטובות כצורכי קיום פיזיים של הגוף, וההתרשמות מן המגוחך עשויה להעיד על תפיסתה של האיכות האמביוולנטית האופיינית לגרוטסקי: המעורר צחוק עם מה שאינו עולה איתו בקנה אחד, שהוא במקרה זה, הגס או המאיים.

9 ש"מ שטרן, 'מקורה הערבי של מקאמת התרנגול" לאלחריזי', תרביץ, יז (תש"ו), עמ' 87–100.

10 שם, עמ' 98.

11 שם, עמ' 91–92. במובאות שאני מצטטת כאן ולהלן מן המקאמה של אבן אלשהיד מתוך מאמרו של שטרן ובתרגומו העברי, תוספת הניקוד היא שלי.

לחם טריות, בשר צלוי היטב, קול הבהמות במרעה ורכיבה על חמור. עם זאת יש שוני משמעותי בין שירו של הבדווי במקאמה הערבית לשירו של הכפרי במקאמה העברית. אבן אלשהיד יצר קטלוג של דימויים משתמעים באמצעות שימוש בערך היתרון וההפלגה: להכניס אורח לביתו טוב לבדווי יותר ממאכלים טובים, מקולות הבהמה במרעה ומרכיבה על חמור. מתוך כך מתקבלות כאן מעין הבדלות בדימוי: א נעלה מ־ב. מעצם העימות בין שני התחומים משתמע גם דמיון ביניהם, אך הדמיון כמו נדחק לרקע הדברים, ובחזית עומדת ההבדלה. הבדווי מבליט את יתרונה של המידה הטובה, הכנסת אורחים, על התענוגות החומריים של הגוף, כלומר ניסוחו ממוקד בעדיפות של התחום האחד על התחום האחר ולא בדמיון בין התחומים. גם אצל אלחריזי הדימויים המעצבים את ערכה הגדול של הכנסת האורחים לקוחים מתחום התענוגות החומריים של הגוף. אך אלחריזי, שלא כאבן אלשהיד, הביא אותם במבנה של דימוי, א הוא כמו ב (למשל 'לְהַכְנִיס אוֹרְחִים יִמְתָּק לְחִכִּי / כְּמִיץ חָלָב בְּחֶמְאַת הַבְּקָרִים'), ועל ידי כך קירב בין התחומים והביא לידי התפיסה המוזרה – המצחיקה והמאיימת כאחת – שתוארה לעיל, המַשווה את הכנסת האורחים לביתו להכנסת דבר מאכל לפיו. מלבד זאת, כמו שטען שטרן, אלחריזי נתן בשירו של הכפרי 'השוואות נוספות' של הכנסת האורחים, למשל ל'שִׂמְחַת / זְאֵב גָּנַב גְּדִי מִן הָעֲדָרִים' או לתשוקת עיניהם של החמורים לשעורים. שטרן ראה הבדל זה בבחינת 'הוספות קטנות ושינויים של מה בכך', אך אני סבורה שזהו הבדל משמעותי: השוואות אלה מחדדות את התפיסה המשונה של האורחים כאוכל ואת הצורך המוזר – הקיומי, הדחוף והחייתי – של הכפרי באורחים. תוספת זו על המקור הערבי היא אפוא בעיניי אמצעי המחדיר אל האיכות הקומית שבמקור הערבי טעם גרוטסקי.

'מלאך המוות מסכים למחליף!'[12]

אם אכן יש בדבר השיר של הכפרי איזו איכות מטרידה, המציאות המתוארת

12 ציטוט מתוך המחזה של חנוך לוין 'כולם רוצים לחיות', הנרמז בכותרת המאמר. נושאו של המחזה – ניסיונותיו של הרוזן פוזנא לבטל בכל מחיר את גזר דין המוות שהושת עליו – ואופיו האירוני־הציני והגרוטסקי, מזכירים לדעתי בכמה נקודות משמעותיות את עלילת מקאמת התרנגול ואת אופייה הספרותי. וראו עוד על כך בהמשך. ראו: ח' לוין, יסורי איוב ואחרים: מחזות, תל אביב תשמ"ח, עמ' 248.

לאחריה כמו מסלקת ומשכיחה אותה – עד שתעורר אותה שוב בהמשך.[13] אך סיים הכפרי את דבריו בשבחה של הכנסת האורחים וכבר נפנה במרץ לקיימה: 'אַחַר כָּל זֶה לָקַח כֶּבֶשׂ בֶּן־שְׁנָתוֹ / וַיְמַהֵר לַעֲשׂוֹת אוֹתוֹ, / וַיְשִׂימֵהוּ לְפָנֵינוּ / וְהוּא עוֹמֵד עָלֵינוּ. / וְכַאֲשֶׁר הִשְׁלַמְנוּ לֶאֱכֹל הֵכִין לָנוּ מִטּוֹת רַעֲנָנוֹת / וּמְנוּחוֹת שַׁאֲנָנוֹת / וְשָׁכַבְנוּ וְרָגַעְנוּ / מִן הַיְגִיעָה אֲשֶׁר יָגַעְנוּ' (שורות 59–62).

באותה שעה, כאשר היה הבית גדוש 'מַטְעַמִּים מְזֻמָּנִים' (שורה 70) לסעודה דשנה, הבחין האורח הנווד בתרנגול בביתו של הכפרי. וכך תיאר אלחריזי מפיו של האורח את האירוע הזה, שיניע בדחיפה עזה את עלילת הסיפור, לצחוק ולבהלה, מכאן ועד סופו: 'אָמַר הַמַּגִּיד: וְרָאִיתִי בְּבֵית הַכַּפְּרִי תַּרְנְגוֹל / אֶרֶךְ הָאֵבֶר וְגָדוֹל / רַךְ וְטוֹב / דָּשֵׁן וְרָטֹב, / וְאִוִּיתִי לְאָכְלוֹ, / כִּי כָל הַלַּיְלָה הֶעִירַנִי מִשְּׁנָתִי בְּקוֹלוֹ. / וָאֹמַר אֶל הַכַּפְּרִי "אַתָּה הִגְדַּלְתָּ טוֹבָתְךָ עָלֵינוּ / וְלַעֲרֹךְ תּוֹדָה לְךָ חוֹבָה עָלֵינוּ, / אֲבָל אֲנִי חוֹלֶה וְלִבִּי זָעֵף וְסַר / וְצִוּוּנִי הָרוֹפְאִים לְבַל אֹכַל בָּשָׂר, / וַאֲנִי מִתְאַוֶּה לֶאֱכֹל / מִבְּשַׂר זֶה הַתַּרְנְגוֹל"' (שורות 73–78). האורח ראה אם כן תרנגול חי בביתו של הכפרי והתאווה לאוכלו. התיאור הזה, התופס את היצור החי כדבר מאכל ומצייר תמונת כלאיים (חיה־אוכל), כבר הוא עשוי לעורר סלידה.[14] מלבד זאת רצף הדברים הזה קושר – כדברים העולים בקנה אחד – שלוש סיבות שונות לתשוקתו של האורח לאכול את תרנגולו של הכפרי, שתיים מהן מופנות ישירות אל קוראי הסיפור ('וְרָאִיתִי בְּבֵית הַכַּפְּרִי תַּרְנְגוֹל / אֶרֶךְ הָאֵבֶר וְגָדוֹל / רַךְ וְטוֹב / דָּשֵׁן וְרָטֹב, / וְאִוִּיתִי לְאָכְלוֹ, / כִּי כָל הַלַּיְלָה הֶעִירַנִי מִשְּׁנָתִי בְּקוֹלוֹ'), והשלישית מופנית אל הכפרי ומוצגת לקוראי הסיפור כציטוט דיבורו הישיר של המספר אליו ('וָאֹמַר אֶל הַכַּפְּרִי "אַתָּה הִגְדַּלְתָּ טוֹבָתְךָ עָלֵינוּ / וְלַעֲרֹךְ תּוֹדָה לְךָ חוֹבָה עָלֵינוּ, / אֲבָל אֲנִי חוֹלֶה וְלִבִּי זָעֵף וְסַר / וְצִוּוּנִי הָרוֹפְאִים לְבַל אֹכַל בָּשָׂר, / וַאֲנִי מִתְאַוֶּה לֶאֱכֹל / מִבְּשַׂר זֶה הַתַּרְנְגוֹל"'). את שתי הסיבות

13 העלאתה של איכות מטרידה והשכחתה בהמשך הדברים היא תחבולה יעילה ליצירת תחושת אי ודאות, שיש בה עצמה כדי להגביר את רושמו של המאיים, כמו שניתן להסיק מדבריו של ינטש המובאים להלן בהערה 29.

14 כנגד זה אפשר לטעון שאצל איש ימי הביניים, ובעיקר כפרי ימי ביניימי, המגדל בחצרו תרנגולות למחייתו, עשויה הייתה בקשה זו להיראות טבעית ולהתקבל בשוויון נפש, אך כפי שיפורט להלן, אלחריזי נוקט בהמשך הסיפור תחבולה דרמטית – החדרה לא צפויה של הפנטסטי אל תוך העולם דמוי המציאות של הסיפור – שנועדה להבטיח שבקשתו של האורח לא תוכל להתקבל בקהל הכפרי של סיפורו – ובקרב קוראיו ההיסטוריים – בשוויון נפש, גם אם התקבלה כך לכתחילה.

הראשונות הביא אלחריזי במבנה היוצר תחביר כפול, ומאפשר לפסוקית 'וְאִוִּיתִי לְאָכְלוֹ' להתקשר פעם לסיבה אחת, שהיתה יכולה להיות סבירה (אלמלא היה התרנגול בחיים), הנזכרת לפניה ופעם לסיבה אחרת, מבעיתה, הנזכרת אחריה: 'וְרָאִיתִי בְּבֵית הַכַּפְּרִי תַּרְנְגוֹל / אֶרֶךְ הָאֵבֶר וְגָדוֹל / רַךְ וְטוֹב / דָּשֵׁן וְרָטֹב, / וְאִוִּיתִי לְאָכְלוֹ': בקריאה זו סיבת התשוקה לבשר התרנגול היא היותו עוף דשן; 'וְאִוִּיתִי לְאָכְלוֹ, / כִּי כָל הַלַּיְלָה הֶעִירַנִי מִשְּׁנָתִי בְּקוֹלוֹ': בקריאה זו סיבת התשוקה לאכול את התרנגול היא רצון להיפטר ממנו, מקולו המרעיש, או שמא אף לנקום בו משום שהפריע לאורח לישון בלילה. התשוקה לאכול את התרנגול מיטלטלת כאן אפוא מסיבה אחת, 'נורמלית', לסיבה אחרת, לא נורמלית, במעין שרשור היוצר מעבר חד ומפתיע אל היגיון מטורף. לרצון הלא נורמלי לאכול את התרנגול משום שהפריע לאורח לישון – כדי שלא יוסיף להפריע או כנקמה על הפרעה זו – יש פוטנציאל לעורר את הרגשת הגרוטסקי, כמסתבר מדברי תומסון: 'צריך להיות ברור שהתגובה שתוארה לעיל כתגובה הקלסית על הגרוטסקי – ההתנסות במשעשע ובדוחה, צחוק ואימה, עליצות וסלידה, בעת ובעונה אחת – היא, בחלקה לפחות, תגובה על מה שהוא במידה רבה לא נורמלי. מכיוון שהלא נורמלי עשוי להיות מצחיק [...] ומצד אחר הוא עשוי להיות מאיים או דוחה'.[15]

מייד לאחר הצגתן של שתי הסיבות השונות לאכילת התרנגול בפני הקוראים המספר מצטט את בקשתו מן הכפרי ובה נתונה סיבה חדשה, שונה לגמרי מן השתיים הקודמות, לרצונו לאכול את התרנגול: 'אֲנִי חוֹלֶה וְלִבִּי זָעֲף וְסַר / וְצִוּוּנִי הָרוֹפְּאִים לְבַל אֹכַל בָּשָׂר, / וַאֲנִי מִתְאַוֶּה לֶאֱכֹל / מִבְּשַׂר זֶה הַתַּרְנְגוֹל'. לאחר שכבר ניתנו שתי הסיבות לתשוקתו של האורח לאכילת התרנגול – היותו עוף דשן והיותו בעל קול מטריד מנוחה – הסיבה השלישית, המופנית עתה לכפרי, עשויה להישמע כדבר שקר. ומכל מקום ריבוי הסיבות יוצר מבוכה: כבר אין לדעת מה באמת עורר את תאוותו של האורח לתרנגול.

'אִלּוּ הִתְאַוִּיתָ בְּשַׂר בְּנִי, / לֹא חָסָה עָלָיו עֵינִי!'

האורח ביקש אפוא ממארחו לשחוט בעבורו את התרנגול, וזה – כצפוי מן החשיבות שהוא מייחס להכנסת אורחים – הסכים מייד, וביטא את הסכמתו

15 תומסון (לעיל הערה 7), עמ' 24.

במבע המותח את ההיפרבולה אל מעבר לגבולות הטעם הטוב:[16] 'אָמַר לִי הַכַּפְרִי "אִלּוּ הִתְאַוִּיתָ בְּשַׂר בְּנִי, / לֹא חָסָה עָלָיו עֵינִיִּי"' (שורה 79). התגובה ששם כאן אלחריזי בפי הכפרי עשויה לעורר את הרושם האופייני לגרוטסקי, כלומר להתקבל כדיבור משעשע ודוחה בעת ובעונה אחת. רושם זה עשוי להתחדד מתוך השוואת התגובה של המארח במקאמה של אלחריזי לדבריו המקבילים של המארח במקאמה של אבן אלשהיד, שהייתה כאמור מקור למקאמה העברית.

בסיפורו של אבן אלשהיד, כמו בנוסח המעובד של אלחריזי, האנשים כועסים על כוונתו של המארח לשחוט את התרנגול, ובשני המקרים המארח מודה ועוזב ומתנצל בטענה שבהתכוונות זו ביקש לקיים – לחומרה – את המצווה הטובה של הכנסת אורחים. אצל אלחריזי עושה זאת הכפרי באומרו: 'לֹא אוּכַל לְהָשִׁיב שׁוֹאֲלַי רֵיקָם / עַד אֲמַלֵּא סִפְקָם' (שורות 161–162). המארח במקאמה של אבן אלשהיד אומר בנקודה זו את אותם הדברים, אך ביתר אריכות ובדיבור מופלג: 'תְּכוּנָתִי לָתֵת לָאוֹרֵחַ הַמִּזְדַּמֵּן לְבֵיתִי אֶת מֵיטַב רְכוּשִׁי. לוֹ הָיָה דָּמִי יַיִן – הִשְׁקִיתִיהוּ אוֹתוֹ, וְלוֹ הָיָה כְּבֵדִי רָאוּי לְהִתְכַּבֵּד – הֶאֱכַלְתִּיהוּ. כָּךְ צִוּנִי אָבִי מֵאָז אֵדַע טוֹב וָרַע, וְכָךְ צִוָּהוּ מִלְּפָנִים זְקֵנִי'.[17] המשפטים 'לוֹ הָיָה דָּמִי יַיִן – הִשְׁקִיתִיהוּ אוֹתוֹ, וְלוֹ הָיָה כְּבֵדִי רָאוּי לְהִתְכַּבֵּד – הֶאֱכַלְתִּיהוּ' שבמקור הערבי, מזכירים את תשובתו של בעל הבית במקאמה העברית – 'אִלּוּ הִתְאַוִּיתָ בְּשַׂר בְּנִי, / לֹא חָסָה עָלָיו עֵינִיִּי ' – במבנם התחבירי, בנקיטת התנאי הבטל, ובכוונתם העקרונית, דהיינו ההגזמה שבהתמסרות לקיומה של מצוות הכנסת אורחים. ועם זאת מן ההשוואה עולה שגם כאן הטיל אלחריזי שינוי משמעותי

16 כנגד זה אפשר לטעון שבקהל היעד ההיסטורי של הסיפור הזה, שהיה אמון על ספרותם ותרבותם של הערבים, לא היו דברי הכפרי ('אִלּוּ הִתְאַוִּיתָ בְּשַׂר בְּנִי, / לֹא חָסָה עָלָיו עֵינִיִּי') מתקבלים כדיבור שיש בו כדי לעורר סלידה, אלא כדיבור מוגזם לעילא, שכל תכליתו לבטא את החשיבות הקיצונית של הכנסת האורחים במרחב התרבות הערבית. ואכן דיבור מוקצן כזה, שהקצנתו באה להבטיח את תפיסת החשיבות העליונה המיוחסת בתרבות לערך כלשהו, מתממש בפתגמים ערביים רבים, ובכללם בפתגם המתאים לסיפור הנדון כאן, ואשר יובא בראש הסעיף הבא. עם זאת נראה לי שהגזמות מסוג זה, שיש בהן עיוות בוטה של יצר אנושי טבעי – הגנה על צאצאים – נועדו להבטיח את תפיסת חשיבותו של הערך התרבותי באמצעות טלטלה רגשית של השומע, אשר מחדירה אליהן את איכותו של הגרוטסקי.

17 שטרן (לעיל הערה 9), עמ' 95.

בעיבוד הדברים. במקור הערבי המארח אומר שהוא מוכן למות על קידושה של הכנסת אורחים, ודבריו עשויים להתקבל כהגזמה משעשעת, קומית. בנוסח העברי עימת אלחריזי את קוראיו עם הגזמה מבדחת ומעוררת דחייה כאחת, כלומר גרוטסקית: הכפרי מוכן למסור על מזבחה של הכנסת אורחים לא את עצמו אלא את בנו.

בהשוואתו בין מקורו הערבי של סיפור התרנגול ובין עיבודו במקאמה של אלחריזי ציין שטרן שאלחריזי הכניס בסיפור המקורי כמה שינויים שהוא מתקשה לראות את טעמם,[18] ואחד מהם קשור לעניין שחיטת התרנגול. 'במקאמה הערבית', כתב שטרן, 'הבדואי [המארח הכפרי] הוא בעל היוזמה לשחוט את התרנגול' ('אָז יָקוּם מִמְּקוֹמוֹ / וַיִּקְרָא לִנְעָרָיו / וַיִּשְׁלְחֵם לְהָבִיא תַּרְנְגוֹל זָקֵן אֲשֶׁר לוֹ / לִשְׁחוֹט אוֹתוֹ וּלְקַיֵּם מִצְוַת הַנְּדִיבוּת'),[19] והתרנגול מתואר בה כתרנגול זקן; על כן דברי ההצטדקות של הבדווי על כוונתו לשחוט תרנגול זה לכבוד אורחיו – 'וְכַוָּנָה מְיֻחֶדֶת לִי לְשָׁחֲטוֹ / [...] לְשִׂימוֹ בִּקְדֵרָה / וּלְבַשְּׁלוֹ עַל הַמְּדוּרָה / לְמַעַן יִשְׂבְּעוּ מִבְּשָׂרוֹ הָאוֹרְחִים'[20] – יוצרים רושם קומי. הרושם הקומי מתחדד מדבריו של התרנגול במקור הערבי: 'הִנֵּה מִדּוֹת הָאִישׁ טוֹבוֹת / נָדִיב הוּא וּבֵן נָדִיב / אָמְנָם לֹא בְצֶדֶק דִּבֵּר עָלַי / וְיַחְטִיא אֶת הַמַּטָּרָה. / הֲלֹא יֵדַע אִם לֹא שָׁמַע שֶׁהַתַּרְנְגוֹלִים הַזְּקֵנִים / אֵינָם מִמַּאֲכָלֵי הַמְּלָכִים / וּלְסַם מָוֶת יֵחָשְׁבוּ / וְלֹא לְמַאֲכָל'.[21] לדברי שטרן,

> אלחריזי הופך את הקערה על פיה; אצלו האורח הוא המבקש מבעל־הבית שישחט לו את התרנגול. אמנם, במידה שהדבר נוגע באכספוזיציה של הסיפור, דאג אלחריזי ליתן בפי האורח טעם מספיק לבקשתו: לא בלבד שהתרנגול 'רך וטוב / דשן ורטוב' הוא לפי תיאורו – אלא שיש בבקשת האורח גם משום נימא של נקמה בתרנגול שהפריע אותו ממנוחתו בלילה. אבל השינוי שהכניס המחבר בראשית המחברת נשכחה [כך במקור] מלבו כשהגיע לסופה. והנה אותו תרנגול 'רך וטוב / דשן ורטוב' אומר בנאומו: 'בשרי מצור קשה...'.[22]

18 'אין לדעת מה ראה להכניס שינויים בכמה נקודות של הסיפור גופו' (שם, עמ' 98).

19 שם, עמ' 93.

20 שם, עמ' 95.

21 שם.

22 שם, עמ' 98–99.

לדעת שטרן השינוי שהכניס אלחריזי בעיבוד הסיפור המקורי הוא 'שינוי שרירותי' ה'מקלקל את אחת הנקודות הקומיות העיקריות של המקור', ואף גורם 'לסתירה הגיונית חמורה בתוך הסיפור' – פעם נאמר כי בשרו של התרנגול משובח ופעם כי הוא בלתי ראוי למאכל.[23] על פי הקריאה שלי העיבוד של אלחריזי נראה לא כשינוי שרירותי המסתבך בסתירה אלא כשינוי משמעותי המכוון להפוך את מה שהיה יכול להתקבל כקומי בלבד, לגרוטסקי: נתינתה של הבקשה לשחיטת התרנגול בפיו של האורח מאפשרת את הבעיטה – האופיינית לגרוטסקי – בנימוסים המקובלים (הכפרי הגיש לאורחיו מטעמים רבים; לא מן הנימוס לבקש תוספת ועוד בדמותו של תרנגול הבית) ובהיגיון המקובל (אוכלים כי רעבים, לא כדי להיפטר מן החיה או לנקום בה). גם הסתירה בתיאוריו של התרנגול אינה נראית על פי קריאתי טעות סופר בהיסח דעת אלא אמצעי המכוון לעורר בקוראים אי ודאות, בלבול ומבוכה: הסיפור מניח בפני הקוראים שתי תפיסות סותרות באשר לטיבו של התרנגול, אחת מפי האורח והשנייה מפי התרנגול עצמו. שני כיווני מבט מנוגדים נפתחים כאן על אותו המראֶה, והטקסט אינו מכריע ביניהם ואף מאפשר נימוקים הגיוניים להטלת ספק בנכונותו של כל אחד מהם: לכל אחת מן הדמויות, האורח והתרנגול, מניע משלה, המנוגד לזה של האחרת, ועל כן אפשר שראייתה משוחדת להשגתו – האורח זקוק לטענה בעד שחיטת התרנגול, ואילו התרנגול זקוק לטענה שתצדיק את השארתו בחיים.

נאום התרנגול

אִזַא עַ'רְרַרַק אִלְמַיְ, חַ'לִי וּלֵידַכּ תַחְתַכּ

(אם המים יעלו ויציפו אותך, שים בִּנך תחתיך)[24]

כדי למלט את נפשו מגזרת בעליו עלה התרנגול אל גג בית התפילה[25] ופצח

23 שם, עמ' 98.

24 תודתי למאיר עינת אשר הביא לידיעתי פתגם זה ותרגמו בעבורי.

25 ההצגה המשעשעת של התרנגול כאיש דת הנושא דברי תוכחה על גג בית התפילה ודבריו על דאגתו לעורר ישנים לתפילה נסמכים, כפי שהראה שטרן, על התפיסה הערבית של התרנגול 'כ"מְאֶזֵן" שבין העופות', תפיסה שבאה לידי ביטוי כבר ב'איגרות אחי הטוהר'. ראו: שטרן (לעיל הערה 9), עמ' 89, 100.

בנאום תוכחה ותחינה. כך פורץ לפתע אל תוך עלילת הסיפור, שהייתה עד כה דמוית מציאות, יסוד פנטסטי. על פי זיגמונד פרויד, זו אחת הדרכים הידועות להשגת רושם אלביתי[26] ביצירה הספרותית:

> עם החירויות הרבות של יוצר הבדיון נמנית גם זו המתירה לו לבחור כרצונו את העולם שהוא מתאר, כך שיעלה בקנה אחד עם העולם המוכר לנו או שירחק ממנו באופן כלשהו. אנו הולכים בעקבותיו בכל מקרה.

26 מובנו של המושג אלביתי, כמו הרגש שהוא מבקש להגדיר, מורכב וחמקמק. כדבריו של הפילוסוף קלאוס הרמס, 'הלשון מלאה מונחים, והחיים כה עשירים בדברים הרחוקים מהישג התבונה', דברים שהם 'Terra Incognita עבור התבונה' (מצוטט אצל אוטו [לעיל הערה 5], עמ' 70–71). אבל על סמך מאמרו של הפסיכיאטר ארנסט ינטש ומאמרו הידוע של פרויד שבו הגיב על דבריו של ינטש, אימץ אותם באופן חלקי, ופיתח את עמדתו שלו בעניין, אוכל להגדיר כאן את המושג בקצרה. ראו: א' ינטש, 'לעניין הפסיכולוגיה של האלביתי', ז' פרויד, האלביתי, תרגמה ר' גינזבורג, תל אביב 2012, עמ' 21–39; פרויד (שם), עמ' 41–87. ינטש קשר את התעוררות רגש האלביתי בנוכחותם של דברים מוזרים, בלתי רגילים, החומקים מהסבר, ולפיכך מעוררים תחושות מאיימות של חוסר התמצאות, חוסר ביטחון ואי ודאות אינטלקטואלית. מבין כל המקרים העשויים להיות סיבה לתחושה אלביתית ציין ינטש במיוחד את 'הספק אם אמנם יש נשמה ביצור הנראה חי לכאורה ולהפך, שמא בחפץ דומם יש רוח חיים בכל זאת' (ינטש [שם], עמ' 30). פרויד טען שאי ודאות אינטלקטואלית, שלדעת ינטש היא הסיבה להתעוררות הרגש האלביתי, איננה יכולה להסביר את כל המקרים שבהם הרגש הזה מתעורר, והוא ציין מגוון מקורות אחרים לתחושת האלביתי – אימת הסירוס, חרדת המוות, החזרה שלא במתכוון, האנימיזם של האדם הפרימיטיווי ועוד. מבין כל המקורות שמנה פרויד לתחושת האלביתי, הרלוונטי לדעתי לעיון במקאמת התרנגול הוא האנימיזם. 'ניתוח המקרים של האלביתיות', כתב פרויד, 'החזיר אותנו לתפיסת העולם הישנה של האנימיזם, שהצטיינה באכלוס העולם בנשמות של בני אדם, בהערכה המופרזת של התהליכים הנפשיים של האדם עצמו, ביכולת־הכול של המחשבות ובטכניקה של המאגיה המתבססת עליהן [...] דומה שאנו כולנו, בהתפתחותנו האישית, עברנו שלב מקביל לאנימיזם הזה של האדם הפרימיטיבי, שאצל איש מאִתנו הוא לא חלף בלי להותיר שיירים ועקבות המסוגלים לבוא לידי ביטוי, ושכל מה שנראה לנו היום "אלביתי" ממלא תנאי זה של מגע בשיירי פעילות נפשית אנימיסטית המעורר אותם לידי ביטוי' (פרויד [שם], עמ' 71). לדעת פרויד האלביתי הוא בעצם הביתי אשר עבר הדחקה ושב ובקע מתוכה. לפיכך יש לו שורשים עמוקים במוכר, באמונות פראיות־פרימיטיוויות שהיו פעם מנת חלקנו אך כבר התגברנו עליהן כביכול, והנה המציאות מעוררת אותן מחדש בזמנה לנו מקרים המאשרים לכאורה את נכונותן, ומעלים על דעתנו את האפשרות המבהילה שאכן יש בעולם כוחות מסתוריים המצויים מעבר לספירה של חוקי התבונה.

עולם המעשייה, למשל, נטש את קרקע המציאות מלכתחילה והודה בגלוי שהוא מקבל עליו את האמונות האנימיסטיות. מילוי משאלה, כוחות נסתרים, יכולת־הכול של המחשבות, החייאת המתים, שהֵנם שגורים למדי במעשיות, אינם יכולים לעורר בהן רושם אלביתי שכן, כפי שראינו, כדי שתיווצר ההרגשה האלביתית עלינו להיות חלוקים בדעתנו לגבי האפשרות שמא אותו משהו שאיננו ראוי שנאמין בו וכבר התגברנו עליו בכל זאת מתקיים במציאות, וזו שאלה שהנחות היסודות של המעשייה מורידות כלל מהפרק. [...] שונה הדבר כאשר האמן מציב את עצמו לכאורה על קרקע המציאות הרגילה. או אז הוא מאמץ גם את כל התנאים התקפים להיווצרות ההרגשה האלביתית בהתנסות שבמציאות, וכל מה שפועל כאלביתי בחיים פועל כך גם ביצירה. אך במקרה זה יכול האמן להעצים ולהכפיל את האלביתי הרבה מעבר למידה האפשרית במציאות, בהביאו אירועים שכמותם לא היינו חווים במציאות כלל או רק לעתים נדירות. אז הוא מסגיר אותנו במידה מסוימת לידי האמונות התפלות שסברנו שכבר התגברנו עליהן, הוא מרמה אותנו בהבטיחו לנו מציאות רגילה בעודו חורג בכל זאת מעבר לה. [...] כאשר אנו מגלים את ההונאה כבר מאוחר מדי, האמן כבר השיג את מטרתו.[27]

הרושם האלביתי העשוי להתעורר כאן מן החדירה הפתאומית של הפנטסטי אל עולם דמוי מציאות, יכול להיתמך בכך שהקהל הרב שהתקבץ לשמוע את נאום התרנגול לא התפלא כלל על עצם הדיבור המופלא, אלא רק על תוכן דבריו: התרנגול האשים את האנשים המתכנסים לתפילה בצביעות ('מַה יּוֹעִילוּ הַתְּפִלּוֹת־ / וְנַפְשׁוֹתֵיכֶם בְּדַם חֵטְא מְגֹאָלוֹת? / וּמַדּוּעַ תַּרְבּוּ תַחֲנוּנִים – / וְאַתֶּם שׁוֹפְכֵי דְמֵי נְקִיִּים וְאֶבְיוֹנִים?' [שורות 93–95]), ואלה תמהו על סיבת תוכחתו ('וַיִּתְמְהוּ הָעָם לִתְלֻנָּתוֹ / וְשָׁאֲלוּ אִישׁ לְאָחִיו עַל הַמִּקְרֶה אֲשֶׁר קָרָה אוֹתוֹ' [שורות 99–100]). תגובה זו של הקהל מעצבת את המוזר, תרנגול מדבֵּר, כרגיל, כדבר שבשגרה,[28] ובכך מעמעמת את תפיסתו או מפריעה להתמקדות ישירה

27 פרויד (שם), עמ' 83–85.

28 עיצובו של המוזר כרגיל, האדישות לנוכח המופלא ונטייתו של המופלא להזדמן בסיטואציות יום יומיות, אשר באים לידי ביטוי במקאמת התרנגול, אופייניים לדברי לה גוֹף לעיצובו של המופלא הימי ביניימי בספרות האירופית. ראו: J. Le Goff, 'The

בו. לדברי ארנסט ינטש זו אחת התחבולות האומנותיות הבטוחות ביותר לשימור ההשפעה הרגשית המטלטלת, הלא רציונלית, של האלביתי; השפעה שהייתה מתפוגגת בקלות לו היו הקוראים פנויים לקלוט את האירוע המוזר בדעה צלולה ולבררו ועל ידי כך להיפטר מאיכותו המתעתעת, כלומר לתפוס את הסיטואציה כפנטסטית גרידא ולא כסיטואציית כלאיים של עולם שהוא דמוי מציאות ופנטסטי בעת ובעונה אחת.[29]

'אולי תתאוו בשר בני?': התרנגול אינו נופל רחוק מבעליו[30]

ברטוריקה מגוונת המגייסת כל דרך שכנוע אפשרית להצלתו פנה התרנגול אל רגשותיהם ואל תבונתם של הקהל:

הַאִין יִרְאַת יְיָ עַל פְּנֵיכֶם / וְאִם אֵין מִשְׁפַּט צֶדֶק בֵּינֵיכֶם? / וְאִם תִּבְגְּדוּ בְּכָל הַבָּא בְּצֵל קוֹרַתְכֶם – / מִי יִבְטַח בְּאַהֲבַתְכֶם? / [...] הֲלֹא מִיּוֹם בָּאתִי בְּצֵל קוֹרַתְכֶם / עָבַדְתִּי בְּכָל לֵב אֶתְכֶם / וְכָל הַלַּיְלָה אָעִיר יְשֵׁנֵיכֶם / לְהִתְפַּלֵּל לֵאלֹהֵיכֶם, / [...] וְהִרְבֵּיתִי זֶרַע בְּצִלְכֶם / וְעָשִׂיתִי בָנִים וּבָנוֹת לְהַמְתִּיק

Marvelous in the Medieval West', idem, *The Medieval Imagination*, trans. A. Goldhammer, Chicago, IL and London, 1988, pp. 32-33. לדעת לה גוֹף בדיוק בעניין זה נעוצה האיכות המטרידה של המופלא הימי ביניימי: 'אולי המטריד ביותר במופלא הימי ביניימי הוא בדיוק העובדה שהוא מתמזג בקלות כל כך בחיי היום יום, עד שאיש אינו טורח להטיל ספק בממשותו' (שם, עמ' 33).

29 'אחת התחבולות האמנותיות הבטוחות ביותר לעורר בקלות רשמים אלביתיים בסיפורים מבוססת אפוא על השארת הקורא במצב של אי ידיעה באשר לשאלה אם דמות מסוימת היא אדם או שמא בובה ממוכנת, וזאת באופן שתשומת לבו לא תתמקד במישרין באי־הוודאות [ההדגשה שלי], פן יזרז לבדוק את העניין מיד ולבררו, שכן כך, כאמור, מתפוגגת בקלות ההשפעה הרגשית המיוחדת' (ינטש [לעיל הערה 26], עמ' 34).

30 בהצעתו של התרנגול (בהמשך) להמיר את שחיטתו בשחיטת צאצאיו, שבשרם טוב משלו, מהדהדים דברי ההגזמה של הכפרי 'אִלּוּ הִתְאַוִּיתָ בְּשַׂר בְּנִי, / לֹא חָסָה עָלָיו עֵינִי!'. מה שאמר הכפרי כהיפרבולה שנועדה לבטא הכנסת אורחים נדיבה, כמו עובר ריאליזציה והופך בדברי התרנגול להצעה של ממש: התרנגול מציע לקהל לאכול את בשר בניו פשוטו כמשמעו. גם הפתגם הערבי שהובא בראש הסעיף הקודם, פתגם המעמיד מטפורה – בוטה – לערך של בחירה בחיים, עובר ריאליזציה בהקשר של דברי התרנגול: התרנגול אכן מבקש להציל את עצמו על ידי נטילת חייהם של בניו. המימוש של הדיבור המטפורי – הן זה שבסיפור והן זה שבפתגם הערבי, שיכול היה לעלות בדעתם של קוראיו ההיסטוריים של הסיפור – עשוי לזַמן לקוראים התנסות במשעשע ובדוחה, כלומר בגרוטסקי.

בְּטַעְמָם חִכְּכֶם. / [...] וְעַתָּה מֵאַחֲרֵי אֲשֶׁר זָקַנְתִּי / וּבַעֲבוֹדַתְכֶם נוֹשַׁנְתִּי / [...] תְּשַׁלְּמוּנִי רָעָה תַּחַת טוֹבָה / [...] וְתִרְצוּ מֵעַל בָּנַי לְהַפְרִידֵנִי / וּמֵחֵיק נָשַׁי לְגָרְשֵׁנִי, / לַעֲזֹב בְּנוֹתַי יְתוֹמוֹת עֲגוּנוֹת / וְנָשַׁי אַלְמָנוֹת. / וְאִלּוּ מִצְּאתֶם בִּי מוֹעִיל, הֶחֱרַשְׁתִּי / [...] אֲבָל בְּשָׂרִי מִצּוּר קָשֶׁה / [...] וְטַעְמִי מַר / [...] וְעַתָּה לָמָּה תִגְמְלוּנִי הַגְּמוּלָה הַזֹּאת / וְתַשְׁאִירוּ לִבְנֵיכֶם דִּבָּה כָזֹאת? / הֲלֹא יֵשׁ לָכֶם בְּבָנַי תְּמוּרָה / וּמַחְמַד תְּשׁוּרָה! / כִּי הֵם נְעִימִים וְזַכִּים / וְטוֹבִים וְרַכִּים, / וְכָל אֶחָד מֵהֶם רַבּוּ שְׁבָחָיו / וְרַכּוּ נְתָחָיו / [...] וּמַלְּאוּ שֶׁמֶן צַלְעוֹתָיו / וּמֹחַ עַצְמוֹתָיו. / וּבְנוֹתַי כֻּלָּם שְׁמֵנוֹת וּמְתוּקוֹת / לְכָל לָשׁוֹן עֲרֵבוֹת / וְלַלֵּב חֲשׁוּקוֹת, / וְטַעְמָם יַמְתִּיק הַפֶּה / וְאִם יֹאכְלֵם הַחוֹלֶה, יִתְרַפֵּא / וְלֹא יִצְטָרֵךְ לְרוֹפֵא. / וְעָלַי אָמְרָה הַתּוֹרָה בַּזְּמָן שֶׁחָלַף וְהָלַךְ: / 'שַׁלֵּחַ תְּשַׁלַּח אֶת הָאֵם וְאֶת הַבָּנִים תִּקַּח לָךְ'[31] (שורות 102–138).

בדברים אלה מהדהדת סמכותם הנכבדה של דברי מוסר נכוחים וידועים, כגון 'אל תשליכני לעת זקנה, ככלות כֹּחי אל תעזבני' (תהילים עא 9); 'אבות אכלו בֹסר ושִׁני בנים תקהינה (ירמיה לא 28); 'צדק צדק תרדֹף' (דברים טז 20). אך דברי מוסר אלה, שנטבעו בהקשר אנושי, מקבלים איכות קומית כאשר הם נשמעים בהקשר של יחסי אדם ותרנגול. ברצף ההנמכה הקומית הזו של דברי המוסר הידועים משולבים גם מבעים בלתי מוסריים או בעלי מוסר כפול: התרנגול מבקש שלא יאכלוהו מכיוון שהוא העמיד עבור בני האדם את צאצאיו הרבים למאכל.[32]

31 זהו שיבוץ מתואם מדברים כב 7, ההופך באופן בוטה את כוונת המקור, לפחות על פי הבנתם של כמה מן המפרשים, ובכללם הרמב"ם, אשר הבין את מצוות שילוח הקן כמצווה שבאה למנוע את צער האם על הגוזלים הנלקחים ממנה. ראו: מורה נבוכים ג, מח (מורה נבוכים לרבנו משה בן מימון, תרגם מ' שוורץ, תל אביב תשס"ג, עמ' 635–636). בפי התרנגול משמשת המצווה המוכרת לתכלית ההופכת על פיו את הערך האנושי־המוסרי שהיא מכוונת אליו לפי הפירוש הנזכר, רחמים, ומבטאת בקשה ציונית להמתת הבנים למען הצלת ההורה. ההזרה הבוטה של הפסוק המקראי בהקשר החדש של הסיפור אינה מעוררת לדעתי צחוק נקי, אפקט הומוריסטי גרידא, אלא גם תחושות שאינן עולות בקנה אחד עם המצחיק, כגון תדהמה וסלידה.

32 רעיון זה חוזר ומתנסח בדבר השיר החותם את נאום התרנגול להדגמת כפיות הטובה של בני האדם כלפיו: 'וְקִדַּמְתִּים בְּבָנִים גַּם בְּבָנוֹת – / וְהֵם בְּמַאֲכָלוֹת קִדְּמוּנִי // וְהֲאֲכַלְתִּים בְּשַׂר בָּנַי – וְהֵמָּה / מְבַקְּשִׁים תֹּאֲנָה עַד יֹאכְלוּנִי' (שורות 145–146).

בהמשך דבריו הקצין התרנגול את קו ההיגיון המשונה ושידל את בני האדם להמיר את שחיטתו המתוכננת בשחיטת בניו, ואף הציג את העסקה הזו כעסקה נבונה ומשתלמת במיוחד – כך יוכלו האנשים להמיר את הבשר הרע שיתקבל משחיטתו ('וְרֵיחִי נָמַר / וּבְשָׂרִי סָמַר / וְטַעְמִי מַר / וּנְתָחַי קָשִׁים לְטוֹעֲמֵיהֶם, / כִּי מָרִים הֵם / [...] וּבָטְלוּ טוֹחֲנוֹתַי / וְחָשְׁכוּ רוֹאוֹתַי, / וְלֹא נִשְׁאַר בָּשָׂר בְּצַלְעוֹתַי / [...] אִם יֹאכְלֵנִי אִישׁ חוֹלֶה – יָמוּת בְּיוֹמוֹ' [שורות 124–128]) בבשרם המשובח של אפרוחיו ('כִּי הֵם נְעִימִים וְזַכִּים / וְטוֹבִים וְרַכִּים, / וְכָל אֶחָד מֵהֶם רַבּוּ שְׁבָחָיו / וְרַכּוּ נְתָחָיו / [...] וּמַלְּאוּ שֶׁמֶן צַלְעוֹתָיו / וּמֹחַ עַצְמוֹתָיו / וּבְנוֹתַי כֻּלָּם שְׁמֵנוֹת וּמְתוּקוֹת / לְכָל לָשׁוֹן עֲרֵבוֹת / וְלַלֵּב חֲשׁוּקוֹת, / וְטַעְמָם יַמְתִּיק הַפֶּה / וְאִם יֹאכְלֵם הַחוֹלֶה, יִתְרַפֵּא / וְלֹא יִצְטָרֵךְ לְרוֹפֵא' [שורות 132–137]). כמו סוחר ממולח הוא נשא דברים נגד הבחירה בסחורה פגומה – הוא עצמו – ודיבר על בניו ובנותיו כעל סחורה משובחת שכדאי להחליפו בה. מי שלפני רגע ביקש מן האנשים שלא לשחוט אותו כדי שבנותיו לא ייעזבו יתומות (שורה 121), שואף כעת בכל מאודו להיות אב שכול, ומה שיכול היה בתחילה לעורר רחמים מתגלה כמהלך ציני העשוי לעורר צחוק וסלידה.

והנה, התרנגול, שנאומו כלל דברים הבועטים בגסות ביסודות המוסר או הטבע האנושי, הצטייר בעיני הקהל כצדיק. דבריו ריגשו את השומעים ('וְחָרָה מְאֹד לָהֶם / וַיֵּרַע הַדָּבָר בְּעֵינֵיהֶם' [שורה 153]) והניעו אותם להכיר ב'צִדְקָתוֹ וָאֱמוּנָתוֹ' (שורה 152). מכיוון שכך קראו האנשים לבעליו של התרנגול ונזפו בו קשות על רעיון הנְבלה אשר עלה בדעתו, לשחוט תרנגול צדיק. ושוב הטקסט מעמת את קוראיו עם היגיון משונה המעמיד את העולם ההפוך האופייני לגרוטסקי: יכולת הדיבור של התרנגול התקבלה על ידי הקהל בשוויון נפש; רצונו של הכפרי לשחוט תרנגול עבור אורחו התקבל כמשונה ומעוות.

ממש כמו התרנגול שחס על חייו שלו אבל לא על חיי אחרים – בניו ובנותיו – כך בהמשך הדברים מתברר שהזעזוע של הקהל מרעיון השחיטה של התרנגול אינו ערכי־עקרוני אלא מוגבל לחייו של תרנגול זה. כמו התרנגול, שביקש להמיר את שחיטתו בשחיטת בניו, כך הם מבקשים מן המארח להמיר את התרנגול הזה בתרנגול אחר ('וּבְזוּלָתוֹ יְמִירֵהוּ' [שורה 164]). כלומר מה שהיה עשוי עד שלב מסוים להתפרש כמחאה עקרונית – שיש בה מן הצדק – נגד עוול באשר הוא עוול, מתגלה גם מנאומו של התרנגול וגם מדברי הקהל כצדק מוגבל מאוד, לגופו של תרנגול מסוים, הכרוך בעוול גדול מזה שהוא

בא לתקן – חיים על חשבון מיתתם של אחרים. כך הרגשת הסוף הטוב הכרוכה בהצלתו של התרנגול עשויה להתערב בתחושת הבחילה המוכרת בספרות העברית המודרנית ממחזות האבסורד האירוניים־ציניים־גרוטסקיים־סטיריים של חנוך לוין, כמו למשל בסופו של המחזה 'כולם רוצים לחיות', בעקבות סיפור הצלתו של הרוזן פוזנא ממוות על ידי שידול־תרמית של ילד להתנדב למות במקומו.[33]

סיום

התרנגול שניצל מודה לאנשים שהיו בעזרו, ושגרמו לכפרי לחזור בו מכוונת שחיטתו, ובזה מסיים הנווד את סיפורו, והימן (המגיד) פונה אליו לשאול לשמו. כמקובל במקאמות 'תחכמוני', בסופה של המקאמה מתברר להימן שהאיש בעל הסיפור המופלא אינו אלא ידידו חבר הקיני, הבדאי התעלולן, והוא מגדיר כעת את סיפורו 'נִיב הֲתוּלִים' (שורה 176) משעשע שבדה מליבו. תיאור זה של הסיפור עומד בסתירה לאופן שבו הוצג מלכתחילה,[34] במבע דאיקטי שקישר אותו לעולם החוץ־לשוני, ושהיה עשוי לעורר בכך את הרושם שהדבר היה ונברא: 'וְלֹא רָאוּ עֵינַי דָּבָר נִפְלָא לְשׁוֹמְעָיו / וְנֶחְמָד לְיוֹדְעָיו / כַּאֲשֶׁר רָאִיתִי אֶמֶשׁ / לִפְנֵי בוֹא הַשֶּׁמֶשׁ' (שורות 13–14). ואכן בראשית הסיפור הימן מתרשם כי הנווד מספר לו מעשה שהתרחש במציאות הקרובה (אמש, לפני בוא השמש), ושהאיש היה עד לו בעיניו: 'וָאֶשְׁאָלֵהוּ עַל הַפְּלִיאָה הַנּוֹרָאָה אֲשֶׁר רָאָה' (שורה 14). זוהי אפוא דוגמה נוספת לתפיסת הבדיון האופיינית לפי מתי הוס למקאמה העברית, אשר מבוססת על מסרים סותרים בדבר תוקף האמת של הסיפור.[35] עם גילוי שמו של האיש הימן מזהה את ידידו ומחמיא לו על סיפורו המופלא, תוך חזרה על התפיסה החדשה שהסיפור לא היה ולא נברא, ושהוא בדוי מליבו של האיש: 'מַה נָּעֲמוּ הַבְלֵי שַׁעֲשׁוּעֶיךָ / וּמָה עָצְמוּ דִּבְרֵי

33 לוין (לעיל הערה 12), תמונה 25, עמ' 277– 278.

34 ראו בעניין זה: ד"ש סגל, 'הפתיחה, הסיום והסיפור העוטף בספר תחכמוני', י' דישון וא' חזן (עורכים), מחקרים בספרות עם ישראל ובתרבות תימן, רמת גן תשנ"א, עמ' 420.

35 מ' הוס, '"לא היה ולא נברא" – עיון משווה במעמד הבדיון במקאמה העברית והערבית', מחקרי ירושלים בספרות עברית, יח (תשס"א), עמ' 57–104.

תַּעְתּוּעֶיךָ! / חַי יְיָ אֵלֶּה הַדְּבָרִים לֹא שְׁמַעְתִּים לְבָשָׂר וָדָם / כִּי מִלִּבְּךָ אַתָּה בוֹדֶאם!' (שורות 178–180).

סיום אופייני זה של המקאמה בחשיפת התחבולה ובהצגתם של הדברים המוזרים כהבלי שעשועים בדויים מן הלב עשוי להיתפס כאחת הטכניקות הראשיות לשינוי דרמטי של הכיוון הרגשי – ממתח ובהלה לפורקן משחרר – ולהשגתו של אפקט קומי. לתפיסתי תחבולה זו היא אמצעי חזק נוסף ליצירתה של איכות ההלם האופיינית לגרוטסקי, כלומר לזימונה של תגובה רגשית מורכבת יותר מן הקומי, תגובה המערבת צחוק ובהלה, הקלה ומועקת תימהון כאחת. הביטול של תוקף האמת של הדברים – באמצעות חשיפת זהותו של הקיני ותיאורם המפורש של הדברים כדברים שלא היו – מוטח בפני הקוראים בפתאומיות ובאופן שאינו מסתבר מעלילת הסיפור, ובכך תורם את חלקו ליצירתה של המבוכה האופיינית לגרוטסקי. כמין דאוס־אקס־מכינה נחשף כאן הקיני ומגדיר את הפליאה הנוראה אשר קודם לכן הצ׳יג אותה ברצינות כאירוע שהיה, כבדיחה קלה ומשעשעת. הלא נורמלי מכה כאן אפוא שוב, בפעם האחרונה, ועשוי לעורר את האמביוולנטיות המביכה של הגרוטסקי: האם לפרוץ בצחוק מן השחרור הפתאומי ממועקתה של האיכות הרגשית הפרדוקסלית שעורר הסיפור המוזר, או שמא להיות נבוכים מן הביטול שנזרק לפתע בפרצופנו, ושמבהיר לנו שהלכנו שולל – וברגשות עזים – אחר מה שלא היה מעולם? הסיום האופייני למקאמה זו, שהוא מיסודותיה של אומנות הסיפור של הסוגה, הוא לדעתי מעין התחבולה שציין ינטש כ׳תחבולה אהובה ושגורה בתכלית׳ המשמשת באומנות להשגת רושמו של המוזר (האלביתי), ׳להגיש לקורא את החפץ מסמר השיער, המפחיד ביותר, ולחשוף בסוף את כל המהלך בשלוש שורות כיציר חלום פרוע – זו׳, כתב ינטש, ׳תחבולה אהובה, מכיוון שניתן במקרה הזה להרחיק לכת בהשתעשעות בחוסר האונים הנפשי של הקורא ולהיות פטור מעונש׳.[36] כך הגיבור־המספר הופך במפתיע את הדברים על פיהם, ונעלם (׳וַיִּסֹּב לְדַרְכּוֹ מֵעָלַי׳ [שורה 180]) בלי לשלם את מחיר התרמית, ומותיר את נמעניו, ׳בלי אויב בזירה׳,[37] פעורי פה.

36 ינטש (לעיל הערה 26), עמ׳ 35.

37 מתוך שירו של אלתרמן, ׳היאור׳: ׳כַּאֲשֶׁר בְּעֵינַי הִתְחַנֵּן הַנָּקָם / וַאֲנִי, בְּלִי אוֹיֵב בַּזִּירָה, / רַק עַל שְׁמֵךְ, רַק עַל שְׁמֵךְ עוֹד סוֹבַבְתִּי רֵיקָם, / כְּמוֹ דֶּלֶת עַל יְלֵל צִירָהּ׳ (נ׳ אלתרמן, שירים שמכבר, תל אביב 1972, עמ׳ 78).

תפיסת האיכות האמביוולנטית של אי הוודאות – הגרוטסקית או האלביתית[38] – אשר תיארתי כאן תלויה בחוויה הסובייקטיווית של הקוראים. כמו שכתבתי בעיוני במקאמה 'נאום אשר בן יהודה' לשלמה אבן צקבל בעקבות דבריו של תומסון על הגרוטסקי,[39] גם כאן אפשר רק להצביע על נוכחותם הבו־זמנית של יסודות סותרים בסיפור, אך אם העירוב הזה מייצר את תחושת אי הוודאות האופיינית לגרוטסקי או לאלביתי – עניין זה תלוי בעיני המתבונן. קורא החש שהמאיים גובר על שאר היסודות, יתייחס אל הסיפור כאל סיפור מבהיל; קורא המתרשם שהיסוד הקומי מתגבר על היסודות שאינם עולים בקנה אחד עימו, יתייחס אל הסיפור כאל סיפור הומוריסטי; קורא הסבור שהיסוד העל־טבעי, המוזר, הלא רציונלי, גובר על היסוד הריאליסטי, יתייחס אל הסיפור כאל סיפור מופלא; ולעומתם קורא שבעיניו הסיפור הזה גדוש בכל מיני איכויות מנוגדות המתרוצצות בו באותו הזמן ובעוצמה שווה כך שאי אפשר להכריע ביניהן, יחוש בלבול ומבוכה, כלומר יחווה את האיכות העזה של אי הוודאות.

במאמר זה ביקשתי להציג קריאה הרואה את אי הוודאות כעיקרון אסתטי המונח ביסודו של הסיפור. נראה לי שכיוון פרשני זה מציע הצדקה אומנותית לנוכחותם הבו־זמנית של היסודות הסותרים ופותח בכך פֶּתח למה שכינה מנחם

38 כנגד כריכתם יחד של הגרוטסקי והאלביתי ניתן לטעון שמושגים אלה מציינים תופעות שאינן עולות בקנה אחד, כי הגרוטסקי הוא עירוב של המאיים עם המעורר צחוק, ואילו האלביתי קשור במאיים ולא במעורר צחוק. אכן עיונים בפסיכולוגיה של האלביתי אינם קושרים את האלביתי עם המעורר צחוק. עם זאת לפי פרויד גם באלביתי נקשר המאיים, הזר והמוזר, בתחושות מנוגדות לו, המתעוררות לנוכח מה שהוא גם בעת ובעונה אחת בבחינת הידוע והמוכר. לפיכך ביסוד האלביתי, כמו ביסוד הגרוטסקי, מונחים אי ודאות או היסוס בין אפשרויות או בין תגובות רגשיות סותרות: האלביתי מטשטש את הגבול בין הקטגוריה של המוכר, המשרה נינוחות, שלווה, ביטחון, ובין זו של הזר, המבהיל והמאיים; והגרוטסקי מטשטש את הגבול בין המעורר צחוק למאיים. כלומר גם האלביתי וגם הגרוטסקי הם אמביוולנטיים, ועל כן להבנתי הם מציינים תופעות קרובות; שניהם קשורים באי ודאות ובַלא נורמלי, וללא נורמלי יש תמיד פוטנציאל כפול, לעורר צחוק ואימה (כדברי תומסון שהובאו לעיל בעמוד 5{000}). על כן גם לא מקרי בעיניי שאותו המראֶה, איברים מבותרים, הובא אצל בחטין להדגמה של מה שמעורר את הגרוטסקי, ואצל פרויד להדגמה של מראֶה שיש בו 'משהו אלביתי עד מאוד'. ראו: M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky, Bloomington, IN 1984, p. 323; פרויד (לעיל הערה 26), עמ' 75.

39 עינת־נוב, אי הוודאות כעיקרון פואטי (לעיל הערה 2), עמ' 488.

פרי בהקשר אחר 'קריאה מקסימלית': קריאה השואפת להעלות את 'סף המיצוי של הטקסט', בהופכה יסודות רבים ככל האפשר 'למנוצלים ואינפורמטיביים'.[40] כך, למשל, היפותזה פרשנית זו אפשרה לי לייחס משמעות כבדת משקל לשינויים שהכניס אלחריזי בעיבוד העברי של המקאמה הערבית או לפרש את הסתירות המתגלות בסיפור לא כטעות סופר או כפגם אסתטי אלא כתחבולה מכוונת ליצירת האפקט הפואטי של אי הוודאות ולהזנקתם של הרגשות העזים הכרוכים בה.

ד"ר עידית עינת־נוב, החוג לספרות, מכללת סמינר הקיבוצים, המכללה לחינוך, לטכנולוגיה ולאמנויות, דרך נמיר 149, תל אביב 6250769, והחוג ללשון העברית ולבלשנות שמית, אוניברסיטת תל אביב, ת.ד. 39040, רמת אביב, תל אביב 6978001
idit1nov@gmail.com

40 מ' פרי, 'נוכח המתים: הפואטיקה החדשה של יהודה עמיחי הצעיר', ז' שמיר ומ' פרי (עורכים), הנאמן: מנחת הוקרה וידידות לעוזי שביט, תל אביב 2016, עמ' 198.