

## התפוז כתפוז: על חומרי היומיום בבסיס לליריקה הערבית החדשה

דניאל בהר

במאמרו על התגובה האסתטית של הרומן הערבי למשבר שהתחולל בעקבות תבוסת יוני 67', טען צפרי חאפז כי בתגובה לשבר שנחווה בחיים החוץ-ספרותיים פנה הרומן הערבי לכיוונים פואטיים וניסיוניים יותר, והתרחק מנורמות ייצוג ריאליסטיות.<sup>1</sup> לפי טענה זו, הריאליזם הבטוח בכוחו לתאר ולבקר מציאות חברתית תאם מצב היסטורי שבו הפרויקט הלאומי הערבי היה מגובש והתלכד במידה מספקת סביב סוגיות ליבה. תחושת שייכות חזקה זו קיבלה ביטוי באתוס של אֶלְתֵּזְאֵם (הספרות המגויסת בגרסתה הלאומית הפן-ערבית ובגרסתה המרקסיסטית-קומוניסטית).<sup>2</sup> בשנות השישים, אחרי שתחושת הלכידות נסדקה, בקעו מבין הסדקים קולות שתבעו צורות הרמוניות פחות של ייצוג המציאות. חאפז מסכם את הניגוד בין דרכי העיצוב הישנות לרגישות החדשה כמעבר מייצוג מטונימי של המציאות לייצוג מטאפורי: על דרך המטונימיה, היצירה הספרותית שאפה להציג אשליה משכנעת של עולם דרך דימוי חלק ממרקם המציאות הממשית והעמדתו במקומו של השלם. לאחר השבר החל הרומן להבליט את שונותו מדגמי מציאות מוכרים, כאשר הפונקציה המטאפורית חידדה את הנבדלות והזרות ששררו בין הטקסט למציאות. השלב המטאפורי, ציין חאפז, "שחרר את הטקסט משעבוד להיגיון ולסדר של המציאות החברתית, והתיר להפליג מדי פעם לפנטזיה, לפרק את מבנה הזמן, וליצור מרווח גדול יותר בין האומנות והמציאות במטרה להגיע לרמה גבוהה יותר של אוטונומיה טקסטואלית".<sup>3</sup>

השקפתו המקיפה של חאפז מזמינה לחשיבה רוחבית על סוגות אחרות של כתיבה ספרותית. האם תנועה גורפת, כמו זו שסחפה את הרומן אחרי 67', פסחה למשל על השירה המודרנית? במאמר זה אני מפנה את השאלות האלה לסוגה השירית, ובפרט

1 Sabry Hafez, "The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response," *Bulletin of School of Oriental and African Studies* 57, no. 1 (1994): 93-112

2 Yoav Di-Capua, *No Exit: Arab Existentialism*, ראו *Jean-Paul Sartre, and Decolonization* (Chicago: University of Chicago Press, 2018), 77-91

3 ההבחנה בין מטונימי למטאפורי מושאלת ממחקריו הבלשניים-ספרותיים של רומן יאקובסון. ראו Hafez, "The Transformation of Reality," 99

לסוגה המכונה קְצִיִּדַת אֶל־נִתְ'ר, שירת הפרוזה. גם אם אין בידי אפשרות להקיף את כל מגוון המגמות שעלו בשירה זו לאחר '67, ככוונתי להציג מגמה אחת מרכזית, זו שמכונה "הירידה אל היומיום", או במינוח מופשט יותר, ריאליזם לירי. בהמשך אספק הגדרה טנטטיבית ואעגן אותה בטקסטים שיריים, אבל בינתיים אציין במפורש מה משתמע מהתווית הזאת: אני מבקש לטעון כי ברבע האחרון של המאה העשרים, בהשפעת גורמים דומים לאלו שהניעו את האקספרימנטליות הצורנית של הרומן, ביצעה השירה הערבית המודרנית פנייה חדה בכיוון ההפוך. במאמר זה אראה כי החל משנות השבעים, רבים מן המוכשרים שבמשוררי קְצִיִּדַת אֶל־נִתְ'ר פונים ביתר נחישות לעבר הפרוזאיות של חיי היומיום, ויוצרים תיאורים, דימויים ומצבים בדיוניים שמקרבים את הלשון השירית למסגרות משמעות חוץ־ספרותיות. במסגרת מגמה זו חדל השיר להצניע את העובדה שמקורותיו – לא רק התוכניים אלא גם הצורניים – שאובים מהחוויה ההיסטורית של המשורר, הן כבן זמנו הן כאנונימוס מודרני, מעין "כלאדם" ערבי. תפנית זו קשורה למסגרת הפרשנית שהציב חאפז: לאכזבה ולהתפכחות ממסגרות המשמעות הקולקטיביות הגדולות, לפלישה הגוברת של מנגנוני המדינה לחייהם של פרטים בחברה, ולצורך לכונן ספרה של סולידריות אזרחית אל מול החנק הפוליטי, השחיקה במעמד של האינטלקטואל הלוחם, והשילוב של קבוצות חברתיות שונות עד כה בשולי העשייה התרבותית.

בשלהי המאה העשרים ספגה השירה זעזוע קשה שפגע במעמדה כאומנות הלשון הנעלה ביותר. למרות זאת, רוב המחקרים הדנים בשירת הפרוזה, ובשירה הערבית בכלל, מתייחסים עדיין לשירה כאל מדיום הוליסטי המוכל כולו בגבולות עצמו. מחקרים רבים שעוסקים בלשון ובעולם הדימויים של קְצִיִּדַת אֶל־נִתְ'ר, שהם מאירי עיניים מכל בחינה, אינם מרבים לצאת מתחום התיאוריה השירית, בין שהיא מושאלת מביקורת השירה הערבית הקלאסית ובין שהיא לקוחה מתורת הספרות המערבית.<sup>4</sup> קביעה זו חלה גם על ההמשגה של שירת הפרוזה כמשוללת תוכן פוזיטיבי, קרי

4 שני ספרים בולטים שראו אור בעשור האחרון והוקדשו לקצידידת אל־נית'ר משלימים את הנאמר כאן וממחישים אותו. ספרו של סיד עבדאללה אל־סיסי מציג טיעון מקביל באשר לירידת השירה אל היומיום ודן בשפה ספרותית בינונית ייחודית לשירה ובזיקה בין ציורי לשון לאומנות הפלסטית ולקולנוע. סיססי לא דן במה שאני מכנה ריאליזם לירי, אבל עורך "ניקוי אורוות" רציני לקראת רעיון כזה, וטוען טענה מקבילה לגבי השיח הביקורתי על השירה. ראו סיד עבדאללה אל־סיסי, *מא בעד קצידידת אל־נית'ר: נתן ח'טאב ג'דיד ליל שיעריה אל־ערביה* (ביירות: אל־מא'ססה אל־ערביה ל־ל־ה־אסאת נ־אל־נֶשֶׁר, 2016). ספרו של אנטואן אבו זיד, לעומת זאת, נוקט גישה סמיוטית קפדנית ומאשש מחדש את עצמאותו של העולם הפואטי כנגד הנטען במאמר זה. ראו אנטואן אבו זיד, *מֶדְחֵל אֶלָּא קְרֵאָת קְצִיִּדַת אֶל־נִתְ'ר* (ביירות: נָאֵר אֶל־נֶהְצָה אֶל־עֶרְבִיָה, 2012). להדגמה קצרה ושימושית של הגישה הרווחת לשירת הפרוזה, עם ביבליוגרפיה ענפה, ראו Reuven Snir, *Modern Arabic Literature: A Theoretical Framework* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 198-206.

כשירה ששוברת תבניות של חרוז ומשקל ותו לא.<sup>5</sup> מתבקש לשאול לשם מה מתבצעת השבירה ובשם מה. הנחת היסוד של טענה זאת היא שהשינויים שהתחוללו בלשון השיר קשורים בקשר הדוק לתמורות היסטוריות במוסד השירה עצמו, ובהיפתחות של השירה הערבית לעולמות שיח חיצוניים לה: לספרות העולם המתורגמת, לתחומי חווייה יומיומיים, לסוגות ספרותיות סמוכות, ולענפי אומנות אחרים כגון קולנוע, ציור ותיאטרון. הנחה זו, המצביעה על תהליך של פלורליזציה בעולם השיר הערבי, מחייבת שינוי פרדיגמה בשיטות הפרשנות הנהוגות, שכן גם אם הדבקות במתודה הישנה תוכיח את כוחה בעת מדרש טקסטואלי צמוד, היא תחמיץ את הריבוי של מסגרות משמעות שבתוכן פועל המשורר המודרני. אני טוען אפוא שהנימוק החזק ביותר לגישה רבת-תחומית במגע עם השירה המודרנית הוא שהטקסטים במרקם המעורב מזמינים יחס כזה. רובין קרסוול וג'מאל בארות העמידו מודל פרשני הולם לפי הקריטריונים האלה, ודיון פרטני בעבודתם יבוא בהמשך. בשלב זה די לומר שהם הציעו תיאור עשיר של האופן שבו חידושים בלשון השירה ובתיאוריה השירית קשורים למגמות בהיסטוריה האינטלקטואלית הערבית. לא מוכרת לי עבודת מחקר שהצביעה על קשר מבני בין שירת הפרוזה לצורות ההבעה שפותחו ברומן, כמו זה שאני מציג כאן.

בד בבד עם הפיכת הרומן לאוטונומי יותר, ופתיחתו להטרונגיות לשונית וחיתוכים מודרניסטיים, משתנה מאזן הכוחות בינו ובין השירה. קרנו של הרומן כמדורת שבט קולקטיבית עולה, וכוכבה של השירה דועך. ככל שהלכה והתקרבה המאה העשרים ואחת, כך הלכה והתממשה תחזיתו של חַנַּא מִינָה (1924-2018) מ־1982, אז הוא ניבא כך: "[הרומן] הוא הסוגה הספרותית שמחזיקה את מפתחות העתיד, העתיד של כל הסוגות הספרותיות. הוא יהיה ה'דיוואן' (הארכיון ההיסטורי) של הערבים במאה העשרים ואחת".<sup>6</sup> קביעה זו קיבלה גושפנקא רצינית בספר המחקר המקיף של המבקר המצרי ג'אבר עַצְפּוּר שראה אור ב־1999, וכונה זִמְן אַל־רִנְאִיָּה (זמן הרומן).<sup>7</sup> והיא ממשכה להתאמת גם כיום, בהשפעת גורמים אחרים מנטיותיו הסוציאליסטיות של

5 שניר מציע ששבירת המשקלים מונעת מ"פרימיטיביזם" השואף לחזור לצורות ראשוניות הקודמות לשירה הקדם-אסלאמית, אך מדגיש שאין דרך לאשש זאת בהיעדר תיעוד. זו דרך מעניינת לטעון שגם בשבירה של התבניות, השירה נשארת סגורה בתוך העיסוק הצורני. שם, 204-205.

6 חַנַּא מִינָה, הַנְּאִיָּס פִּי אֶל־תַּרְבֵּה אֶל־רִנְאִיָּה (ביירות: דָּאָר אֶל־אַדָּאָב, 1982), 163. מינה מרפרר לאמירה הידועה המיוחסת לצחאבי ומוסר החדית' עבדאללה אבן עבאס: "אֶל־שַׁעַר דִּינָאן אֶל־עַרַב". לציטוט במקור ראו ג'לאל אל־דין אל־סינטי, אֶל־אַתְקָאן פִּי עֵלִים אֶל־קְרָאָאן (ריאד: וְזָאֵרֵת אֶל־שַׁא'וֹן אֶל־אַסְלָאמִיָּה, 1978), כרך 1, 847-848.

7 ג'אבר עַצְפּוּר, זִמְן אֶל־אֶל־רִנְאִיָּה (קהיר: אֶל־הִיאָה אֶל־מִצְרִיָּה אֶל־עֲאֵמָה לִל־כְּתָאָב, 1999). שם הספר בא כתשובה לספרו של אדוניס שנקרא זמן השירה. אדוניס (עלי אחמד סעיד אסבר), זִמְן אֶל־שַׁעַר (ביירות: דָּאָר אֶל־עִנְדָּה, 1972).

מינה: הגלובליזציה של הספרות הערבית והשתלבותה בדפוסים של שוק הספרים העולמי, שבו יש לרומן עליונות בתהליכי הסירקולציה והקונויציה של סופרים. את הסברה הזאת ניתן לחזק בעזרת הנתונים הבאים: (1) הכמויות האדירות של רומנים שיוצאים לאור מדי שנה בעולם הערבי;<sup>8</sup> (2) הפרסים המוענקים לסופרים ממדינות ערב, הן בתוך העולם הערבי הן מחוצה לו, שבהם זוכה כתיבת פרוזה לתגמולים חומריים ופרסומיים גדולים לאין שיעור מאשר כתיבת שירה;<sup>9</sup> (3) התזוזה של משוררים שביססו את שמם בשדה השירה לעבר כתיבת פרוזה, מתוך שאיפה לנכוח בלב העשייה הספרותית.<sup>10</sup> אפילו משורר עתיר כיבודים כמחמוד דרוויש (1941-2008) השתעשע בשיריו המאוחרים עם הרעיון של המרת הזהות הפואטית, הערבית-שורשית כביכול, בזהות של מחבר רומנים כללי-עולמי בדמותו של הרוקי מורקמי: "לו הייתי מישהו זולתי, הייתי מסתלק מן הדף הלבן ומחבר רומן יפני".<sup>11</sup>

האינקלוסיביות של הרומן החדש, אשר הכשירה את הקרקע לקליטת פונקציות אסתטיות שקודם לכן היו נחלתה הבלעדית של השירה, זרזה את החיקת השירה אל השוליים. מצב עניינים זה מקשה בימינו על משוררים לגשת למלאכתם באותה רחבות הקול – רחבות במובן של גובה הדיציבלים המוכתב לביצוע השיר ושל תפוצתו המשווערת – שבה קנו את עולמם משוררים כמוחמד מֶהֶדִי אל-ג'וֹאֶהִי (1899-1997) וְנֹאֶר קַבְאֵנִי (1923-1998), ולקבל מעמד ציבורי של אינטלקטואלים הדוברים שירה לקהלים גדולים. הפיחות במעמדה של השירה, שגרם לשינוי בתפיסת מעמדו הציבורי של המשורר, חדר אל לשון ההבעה ומשפיע על עיצוב הקול השירי.

- 8 על עליונותו הבלתי מעורערת של הרומן בראשית המאה העשרים ואחת ובמדד כמותי ראו פּוֹאֵזְיָה תְּדָאד, "אל-דְּנַאִיָּה אל-עַרְבִיָּה פי 2021: עֵאם בַּאֶס' טַפְחָ בִּל-אַמְל", אל-עַרְבִי אל-ג'וֹדִי, 4 בינואר 2022, <https://bit.ly/3WejxPt>
- 9 הדוגמה המובהקת היא פרס הבוקר הבינלאומי לרומן הערבי (International Prize for Arabic Fiction) שנוסד ב-2007 וניתן תחת חסות משרד התרבות של האמירויות בשיתוף עם קרן פרס הבוֹקֶר בלונדון. גם למדליית נגיב מחפוז לכתיבת רומן, פרס פנים-ערבי, אין מתחרה בתחום השירה.
- 10 כך לדוגמה המשורר הלבנוני עֵבֵאס בִּנְצ'וֹן, המשורר הירדני אֶמְג'וֹד נַאֶצֶר והמשורר הסורי עֶמְר קַדוֹר כתבו כולם לפחות רומן אחד אחרי שנת 2000. ראו עֵבֵאס בִּנְצ'וֹן, הַדְרִיף אל-פְּרַאֲאָה (ביירות: דָאָר אל-סַאֶקִי, 2016); אֶמְג'וֹד נַאֶצֶר, הַנְּבֵא אל-וִוְדִה (ביירות: דָאָר אל-אַנְאָב, 2016); עֶמְר קַדוֹר, אֶסְמַאָא לִל-נַסְיָאן (דמשק: מְנַשְׁוֹרָאָת וְנַאֲרָת אל-ת'קַאפָה, 2007).
- 11 מֶחְמוּד דְּרוּוִישׁ, אַתְרִי אל-פְּרַאֲשָה (ביירות: רִיָאֶץ אל-רֶס, 2008), 107. על הזיקה בין פניית דרוויש למודל "השיר הארוך" ועליית ההגמוניה של הרומן ראו Reuven Snir, "Other Barbarians Will Come': Intertextuality, Meta-Poetry and Meta-Myth in Mahmoud Darwish's Poetry," in *Mahmoud Darwish, Exile's Poet: Critical Essays*, eds. Hala Khamis .Nassar and Najat Rahman (Northampton, MA: Interlink Books, 2008), 123-166. על הפניה זו אני מכיר תודה לגברת כאות'ר עאסלה.

## פואטיקה של חנוונות: רווחי המציאותיות של טאהא מוחמד עלי

בטרם נציג את ההקשר המודרניסטי שממנו פרץ הריאליזם לשירה, כדאי להתבונן בדוגמה מן השירה הפלסטינית, שפעלה כלוויין במרחק מה ממרכז המודרניזם. דוגמה זו ממחישה את הרווחים שגזרה השירה משוליותה ומן ההכרה הנלווית כי המשורר הוא בן בית בעולם המודרני. לשם הנגדה נזכיר כי כתיבתו המאוחרת של מחמוד דרוויש נלכדה לסתירה שבין ההתבשמות במנעמי הסטאטוס שהשיגה שירתו – על שום יכולתה לשלב בין אתוס היופי הקלאסי, הקינה על האסון הפלסטיני, והזוהות המודרנית – לבין היותו כלוא בתוך ארמון הבדולח שהקים לעצמו בתוך השירה. לכן לא פעם מביעים שיריו כמיהה ללשון שירית פרוזאית יותר.<sup>12</sup> כמיהה זו נותרה בלתי ממומשת משום שדרוויש לא היה מסוגל להיפרד מלשון המטאפורה הקטיפתית ומצליל התפְעִילָה, היחידה הריתמית של השירה הקלאסית – מאפיינים שהיה להם תפקיד בגיבוש זהותו כמשורר לאומי ועולמי.

לעומת זאת, המשורר הפלסטיני טאהא מוחמד עלי (1931-2011) הציב מודל אלטרנטיבי של שיריות המגלה צורות של רגש וזיכרון דווקא בפכים הקטנים של היומיום, באותה מינוריות פרוזאית שהייתה חסומה בפני המודוס המזורי של דרוויש. עלי, יליד צפון־יהודה שהקדיש את מרבית זמנו לניהול חנות מזכרות בנצרת, כתב עד שנות האלפיים באלמוניות יחסית ובסגנון מחוספס ופשוט למראית עין, שעדינה הופמן כינתה בשם "פואטיקה של חנוונות": "אותם כישרון ההמצאה, החסכנות, הענווה, החיוניות, חוש המידה, מה שביסודו הוא אושר, אותם הדברים שאפיינו את כתיבתו הטובה ביותר היו נוכחים גם באלף ההחלטות והפעולות שמילאו יום עבודה בחנות".<sup>13</sup> שיריות זו צועדת על מישור בדיוני הנושק לרשומות של בעל עסק: כתיבה שנועדה למלא את שתיקת הארכיון על צורות החיים הנידחות והחוויות נטולות השם והתואר שקולן נעדר מן ההיסטוריה הכתובה:<sup>14</sup> "בְּעֶפְרוֹן / קָטָן זֶה", כותב עלי, "אֲצִיר אֶת הָעוֹלָם / וְאֶכְתֵּב אֶת מְלוֹאוֹ / אֶכְתֵּב אֶהְבֶּה וּמָוֶת / אֲרִשֶׁם צָחוּק וְדָמַע / אֲתֵאָר חֲדָוָה, בְּרֶקֶת, וּפְרַח צֶפְרָן".<sup>15</sup> כדבריו של סלמאן מצאלחה, שיר זה מתחזה לסקיצה "נטולת

12 לדוגמה ראו "סונטה III" בתוך: מחמוד דרוויש, *ערש הנוכריה*, תרגם מוחמד חמזה ע'נאים (תל אביב: בבל, 2000), 29.

13 Adina Hoffman, *My Happiness Bears No Relation to Happiness: A Poet's Life in the Palestinian Century* (New Haven: Yale University Press, 2009), 324

14 על החור בארכיונים בכל הנוגע לתיעוד חיי אנשים רגילים בכפרים פלסטיניים לפני 1948 ראו שם, 15-27.

15 טאהא מוחמד עלי, *אלי-אעמאל אלי-כאמלה* (חיפה: ראייה, 2011), 272. לנוסח בתרגומו של אנטון שמאס ראו טאהא מוחמד עלי, *שירים*, תרגם אנטון שמאס (אנדלוס: תל אביב, 2006), 217. נוסף

טכניקה או תחכום".<sup>16</sup> לכאורה הוא מכיל רק כמה שורות קצרות, הכתובות בעיפרון שמשמש בדרך כלל למשימות פרוזאיות בהרבה, אך למעשה זוהי אחיזת עיניים, כי הוא יצירה הבנויה ביד אומן, המכוונת לפתוח לרווחה את גבולות היופי הפואטי, להגדירו מחדש, ולגעת בעל-זמניות מתוך קרביו של החומר הסמך, של הזמן החווייתי. תחבולה דומה נוהג עלי בשיר "איפה?", שם מעמיד הדובר פני אדם תמים שאינו יודע לומר היכן מסתתרת השירה בסבך המילים שהוא כותב: "שִׁירָה מְסִתֶּרֶת / אֵי־שָׁם / מְעַבֵּר לְחֻשְׁכַּת הַמְּלִים / מְעַבֵּר לְעֲנֵי הַשְּׁמִיעָה / מְעַבֵּר לְאֶפְלַת הָרְאָיָה [...] / אֲבָל אֵיפֶה הִיא מְסִתֶּרֶת? / מִיָּן / לִי לְדַעַת / כְּשֶׁאֲנִי בְּקֶשֶׁי יוֹדֵעַ / לְאוֹר הַיּוֹם / אֵיפֶה מְסִתֶּרֶת הָעֵפְרוֹן!"<sup>17</sup> אי-הידיעה הפרפורמטיבית, לומר מהי שירה, משמשת בשיר כציר שבעזרתו נפתחת השירה לצורות חדשות.

הודות לאופיו ולסגנונו נשאר עלי מחוץ למגרש הגדול של שירת המְקְאוּמָה (התנגדות) הפלסטינית, שזכתה לתפוצה רחבה בעולם הערבי ומחוצה לו אחרי מלחמת 1967. הצורה העיקרית שבה הופצה שירה זו הייתה האנתולוגיה. באנתולוגיה שכזו היו כורכים יחידו אוסף ממיטב השירים של משוררים כמו רֶאשֶׁד חוּסִין (1936-1977), סַאֵלם גְ'בְּרָאן (1941-2011), תְּנַפִּיק זֵיאַד (1929-1994), סְמִיחַ אַל־קַאסֵם (1939-2014), חֵנָא אַבּוּ חֵנָא (1928-2022) ומחמוד דרוויש, ומשויקים אותם ביחד כמשוררים-לוחמים, גיבורי פלסטין הכבושה. סירקולציה רחבה זו שינתה בן-לילה את מעמדם בעולם הערבי מדחויים לידוענים, אך גם טשטשה את ההבדלים ביניהם ויצרה ציפיות שהכבידו על ההתפתחות האישית של כל אחד מהם.<sup>18</sup> בקווים גסים אפשר לומר כי דימוי השירה שעלה מן התמונה הקולקטיבית הזאת תאם את הדגם הרטורי של שירה פוליטית המדוקלמת מן המְנַבֵּר, מהפלטפורמה הציבורית שקבעו משוררים כמו קבאני וג'וארי.<sup>19</sup> המשוררים הפלסטינים שלא חיברו קצידות לפי הספר, צייתו בכתיבתם לכללי אֵל־שִׁעַר אֵל־חַר (שירה חופשית המכונה גם תַּפְעִילָה, על שם הרגל המשקלית) – צורה מודרנית למחצה ששוכללה בשלהי שנות הארבעים בידי שני משוררים עיראקים – נַאזֵק אַל־מְלַאֲאָפֶה (1923-2007) וּבְדֵר שַׁאפֵּר אַל־סִיאַב (1926-1964). צורה זו אומנם

על תרגומו המשפיעים של שמאס, שיריו של עלי תורגמו לעברית על-ידי אהוד הורביץ וכן על-ידי כותב מאמר זה. ראו טאהא מוחמד עלי, היונה שעוזבה ברכבת החורף, תרגם אהוד הורביץ (תל אביב: קשב לשירה, 2021). וראו קטעי שירים בתרגומי בתוך: עאמר חליחל, טאהא: מחזה לשחקן יחיד (ירושלים: מכתוב, 2023).

16 סלמאן מצאלחה, "אין נביא בעירו: על קינת צפוריה של טאהא מוחמד עלי", מצד אחד (בלוג אישי של מצאלחה), 22 בדצמבר 2008, <https://bit.ly/4fZVvD>

17 עלי, אֵל־אֵעֵמַאל, 266. לנוסח בתרגום של שמאס ראו עלי, שירים, 201.

18 על התקבלות משוררי ההתנגדות כמקשה אחת והבעייתיות בהתקבלות זו ראו Hoffman, My Happiness, 313-319

19 דרוויש וג'בראן חלקו עותקי ספרים של שני משוררים אלה והעתיקו אותם בכתב ידם; שם, 263.

הקפידה על הפרוזודיה הקלאסית, אך גם אפשרה לפרום את מבנה הבית המסורתי ואף לבצע פסיחות בשורות השיר כל עוד נשמר המשקל שלו.<sup>20</sup> מי שתרגם תרומה מכרעת להחדרת צורה זו לשירה הלאומית הפלסטינית היה הסופר, המתרגם וחוקר הספרות היהודי-עיראקי ששון סומך (1933-2019), שהיה שותף פעיל בגיבושה בבגדאד, ותיווך בין משוררי פלסטין הצעירים לחדשנות העיראקית.<sup>21</sup> כמו כן יש קורלציה מפתיעה, שטרם נחקרה לעומקה, בין הריאליזם ששלט ברומן הערבי בתקופה שבה קיבלו מדינות ערב עצמאות לבין צורת התפְעִילָה שהתעצבה באותן השנים בשירה הערבית. בדומה לאמונה האופטימית של הריאליזם בעולם יציב, גם התפְעִילָה נתפסה כבעלת יכולת לממש חלום כלל-ערבי על פיוס הרמוני בין אותנטיות תרבותית לבין צו המודרנה.<sup>22</sup> אם כן, עמידתו של עלי בקרן זוויית, שהייתה רחוקה משירת ההתנגדות, באה לידי ביטוי באדישותו לתפְעִילָה, ובכונותו לכלול בגבולות השיר גם מבנים בדיוניים שהפיק מקריאה של ספרות מתורגמת ומבקיאותו באומנות הסיפור העממי, כמו גם משילוב של ביטויים בערבית פלסטינית מדוברת ושל מושגים לוועזיים מתרבות פופולרית גלובלית. בצעירותו קרא עלי בשקיקה פרוזה אמריקאית ורוסית בתרגום לערבית, ולימים חש כי חוויית הקריאה הזאת היא שדחפה אותו לכתוב. הופמן הראתה איך עלי מצא את קולו השירי מתוך חוסר שביעות הרצון שעוררו בו הסיפורים הקצרים הדריבטיביים שכתב.<sup>23</sup> היא הראתה את הקושי של מבקרים לקבל את דיבורו השירי – את קצותיו המשווננים, את הסינקופות המשונות וההומור האפל שלו – משום שמצאו בו הפרה של קודי הנימוס הנתבעים ממשורר. אך הופמן מראה שהרישול הזה הוא מכונן, תוצר של רטוריקה מחושבת, של כנות ורצון לפתוח את השיר למקורות ולגיוון טונאלי. שיריו של עלי אינם שוללים אפוא את הפְּפֻרְמְטִיבִיּוֹת הכריזמטית של השירה הערבית, אלא מציבים אמת מידה שונה של פרפורמטיביות מחוספסת, סלפסטיקית, חדורת פאתוס לסירוגין, כזו שאינה תואמת את אידיאל הליטוש המהוקצע.<sup>24</sup> כישרון ההמצאה של עלי בעיצוב קולן של דמויות עממיות כביכול מבליט את ייחודו לעומת משוררים שכתבתם מציבה מחיצות קשיחות יותר בין השירי והפרוזאי. כישרון המצאה זה מפרק בשיטתיות חציצות שטחיות בין האישי והפוליטי, ובין הגבוה והנמוך. הדמות של עבד

- Sasson Somekh, *Genre and Language in Modern Arabic Literature* (Wiesbaden: 20  
O. Harrassowitz, 1991), 58-63  
Hoffman, *My Happiness*, 208-209 21  
Robyn Creswell, "Nazik al-Mala'ika and the Poetics of Pan-Arabism," *Critical* 22  
*Inquiry* 46 (2019): 71-96  
על הרגלי הקריאה של עלי ראו Hoffman, *My Happiness*, 181-182, 235-236. על סיפוריו 23  
ראו שם, 247-254.  
על ההתקבלות של שירת עלי, העמל שהושקע בהיצגי הכנות שלו, והנוכחות הבימתית שלו 24  
כקורא שירה ראו שם, 351-359.

אל־האדי ה"אהבל", שעלי יצר על בסיס טיפוסים אנושיים שונים שהכיר בצפון־יה, משמשת כמכשיר לביטוי הסתירות הפנימיות בחיי הפלסטינים. השיר "עבד אל־האדי נלחם במעצמה גדולה" היה אחד השירים הראשונים שהוא ביצע מעל במה בינלאומית. הביצוע זכה לתשואות נלהבות ועזר לבסס את מעמדו של עלי כמשורר בעין הביקורת הערבית.<sup>25</sup>

בְּחַיִּים שְׁלו  
 לֹא כָּתַב וְלֹא קָרָא.  
 בְּחַיִּים שְׁלו לֹא כָּרַת עֵץ  
 וְלֹא דָקַר פָּרָה.  
 בְּחַיִּים שְׁלו לֹא דָבַר עַל הַ"נְּיֹו יוֹרֵק טִימֹז"  
 מֵאֲחוּרֵי הַגֶּב.  
 בְּחַיִּים שְׁלו לֹא הָרִים קוֹלוֹ עַל אִישׁ  
 אֶלָּא בְּאֶמְרוֹ  
 "תִּפְדֵּל,  
 בְּאֵלֵהִים הַגְּדוֹל נִשְׁפָּעֵתִי, אַתָּה מְכַרְח לְהַכְּנִס".

וְלִמְרוֹת הַכַּל-  
 הָעֵנִין שְׁלו אָבוֹד.  
 מֵצִבּוֹ נוֹאֵשׁ.  
 וְזִכְוִיּוֹתָיו הֵן גְּרָגֵר מְלַח  
 שֶׁנִּפְּל לְאוֹקֵינוֹס

גְּבִירוֹתֵי וְרִבּוֹתֵי הַמְּשֻׁבָּעִים,  
 עַל אוֹיְבָיו מְרָשִׁי אֵינוֹ יוֹדֵעַ דָּבָר.  
 וְאֲנִי מִבְּטִיחַ לְכֶם  
 שְׁאֵלוֹ נִתְקַל בְּ"אֶנְטֶרֶפְרִיז"  
 הִיָּה מְגִישׁ לְצֹת בֵּיצִים מְטֻגָּנוֹת  
 וְלִכְנֶה טְרִיָּה, יִשָּׂר מִן הַשְּׁקִיט. (יולי, 1973)<sup>26</sup>

על מה עומד עבד אל־האדי למשפט? על היותו לאומן פלסטיני מסוכן או על היותו לוחם חופש כושל? על מחאתו הפוליטית או על כך שלא כתב שירה פוליטית? ציון

25 שם, 355-356.

26 עלי, אֵל־אֵעֵמָל, 50-51. לנוסח בתרגום של שמאס, ראו עלי, שירים, 8-11.



העובדה שלא הרים את קולו ולא קרא עיתונים מתפרש בנקל כניסיון להסיר את החשד שהוא בעל תודעה פוליטית. אך בד בבד עם תיאור האיש, שלילת התכונות האלה מציגה תיאור חיובי של הפואטיקה של עלי עצמו, פואטיקה שממאנת לשחות עם הזרם שבו כל דבר עובר פוליטיזציה והשיר מדבר בקול גדול על אקטואליה ועל אירועי השעה. האפולוגטיקה השירית המדברת בזכות אי־הידיעה מזהה אפוא את עבד אל־האדי עם המשורר עצמו, או לפחות עם חלק מסוים בעצמי שלו. התום הנאיבי, שהסביבה רואה בו ביזיון ודורשת מהמשורר ה"ייצוגי" להתנער ממנו, נחשף בשיר כמצע לרגישות, לכנות ולפתיחות בהבנת העצמי. הסירוב להבחין בין אויב לחבר, ובין מה שחשוב למה שלא חשוב, רגישות זו מכוונת את הלשון אל אגפי חוויה נידחים שאיש לא מייחס להם משקל, ומאפשרת לשיר לאסוף אל חיקו מילים לא־שיריות כגון "אנטרפרייז", "ניו־יורק טיימז", לבנה, ביצים מטוגנות, שקית ו"תפדל". כך הופך הכשל המוסרי למעלה שירית המאפשרת לאסוף מילים, ביטויים ועולמות חוויה, ולהעניק להם משמעות ספרותית. השיר בנוי כמונולוג דרמטי הפונה לצד שלישי שאיננו האיכר ה"אהבל", שאינו יודע קרוא וכתוב. מונולוג זה מייצג לפיכך חלק נוסף ב"אני", את החלק שגם מתבייש באומר ההן חסר התקנה (שנטייתו לבטוח בכולם ולהאמין לכל דבר מאפיינת אותו כבוגדני) אבל גם מגן עליו מפני התביעות של המוסר הציבורי ומפני השרירותיות העריצה של השלטון. קיצורו של דבר, הפשטות של השיר טומנת בחובה מעשה אומנות מורכב הדורש תודעה של ניגודים ומרחקים אירוניים שרק השירה לבדה מסוגלת ליצור. פיתוח הכלים הטכניים נועד לשרת את הפואטיקה ואת טווח הפעולה של הקול הלירי: להפיק משאבים שיריים מתחומי חוויה שלא נחשבו משמעותיים דיים ולכיל את השיר לסובייקטיביות שונה. כפי שטוען מישל דה סרטו, המשאבים המופקים משדות החוויה של היומיום עשויים להתגבש לכדי "טקטיקות" של התנגדות מסדר אחר – התנגדות שקטה, נחושה ורבת תושייה.<sup>27</sup> אומנם דה סרטו עוסק בהתנגדות להתפשטות הקפיטליזם והשוק החופשי, אך השאלה שהוא מעלה רלוונטית גם למאבק הפלסטיני ולדרכי הפעולה האפשריות תחת מצור פוליטי ואיום במחיקה. זהו מאבק שמתנהל במישורים רבים שאינם אלימים. התנגדות בשדה היומיום עשויה להיות נחושה וחסונה לא פחות מזו שמגלמים היבטים באתוס הַמְקְאוּמָה, הקוראים לאחוז בנשק ולהתנגד (ארחיב על כך בהמשך).

27 ה"טקטיקה" כצורת התנגדות יומיומית היא מושג מפתח בתיאוריה של דה סרטו לגבי הכוחות הסובייקטיביים והחברתיים הגלומים ביומיום. להקשר של התנגדות בחיבורו על פרקטיקות של היומיום, ראו Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life vol. 1*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1988), 26-27. הזו נשען דה סרטו על מחשבתו של הסוציולוג פייר בורדיה, בפרט בספרו *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972). ראו Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013), 170-171

בראי ה־7 באוקטובר ניתן להתבונן באיכויות המשתנות של עזה כברומטר לייצוג התנגדות בשירה הפלסטינית. עזה על שלל הדרכים שבהן היא נכתבת יכולה לשמש כמקרה מבחן לתמורה מרחיקת הלכת מן הרטוריקה הפוליטית הנישאת מגבוה אל פואטיקה "טקטית" הפועלת מלמטה. במילים אחרות, בתנועתה בין מיתוס למציאות מגלמת עזה מעבר מטופוסים של התנגדות (resistance) לטופוסים של התמדה או חוסן (resilience), הנטועים בשגרת החיים. בעבור משוררים כמו מחמוד דרוויש וסמיח אל־קאסם, עזה שימשה סמן תרבותי שבו הדיבור השירי פוגש את אילמותו אל מול מיתוס הדבקות בלוחמה של עזה, מיתוס ההתנגדות הגולמית, הגעש הספונטני של מצוקות ומחסור קשה. כך מנציח דרוויש את עזה בקטע פרוזה ידוע בשם "שתיקה למען עזה" ("צִמַת מִן אֶגְלֵ עֵזָה").<sup>28</sup> אלא שמאז שנות התשעים, סופרים ומשוררים שונים שחיים בעזה פועלים נגד המיתולוגיזציה המופרזת של עירם כסמל של התנגדות, ושואפים להציג קטעי בדיון שמעוגנים ביומיום כדי לתת קול לגוונים השונים של החוויה האנושית בעולם שסך חלקיו גדול מכל קטגוריה פוליטית.

המשורר העזתי סלים אל־נפאר (1963-2023) אינו פונה אל קוראיו כדובר הקולקטיב המורם מעם, אלא נוקט טון אינטימי בין־אישי המזכיר את חתירתו של טאהא מחמד עלי לדיבור שירי שיישמע כשיחה בין שווים. אל־נפאר מתאר אפוא בתווים קונקרטיים את הדור העזתי שחווה את הנכפה מכלי שני: הווה מתמשך ומעיק של עקירות, מצור ומתקפות צבאיות המלווה בתחושה שהוא בן בית בעזה. שירו "אהובי" ("אֵהֶבְאֵי") נכלל מאז 2017 בתוכנית הלימודים של חטיבות הביניים ברצועה. חמימות קולו השירי ונגישותו הם הקטליזטור להמרת אל־עֵזָה (השיבה) ונגזרותיה לשימוש בנגזרות אל־אֶתְנַאן אֶלָא (לבוא אל...). המושג אל־עֵזָה הוא מושג טעון, הטומן בחובו את הכמיהה של הפלסטינים לשוב לערים ולכפרים שמהם גורשו. אל־נפאר אינו מגביל את התקווה המפעמת בלבבות העזתיים לתבנית הפיגורטיבית המוכנה מראש, אלא נותן לה מסגרת של פשטות, כמו של ילד החש את העולם כהווייתו: הרי אם ה"חזרה" המיוחלת תתרחש, מבחינתו זו תהיה הגעה ראשונה לאותם המקומות האסורים. הנה כך נפתח השיר:

28 מחמוד דרוויש, "צִמַת מִן אֶגְלֵ עֵזָה", *אֶל־אֶעֱמַאל אֶל־נִתְרִיָה* (ביירות: דאר אל־עודה, 2009), 173-180. ניתוח של קטע פרוזה זה והתייחסות מורחבת לשיריו של סמיח אל־קאסם על עזה מופיעים בפרק שכתבתי בעבור אסופה על התקבלות הקלאסיקה היוונית בספרות הישראלית והפלסטינית. ראו Daniel Behar, "Because of What Is Frozen: Back to the Classics in the Poetry of Israel Pincas and Walid Khazendar," in *Classics Transformed in Jewish, Israeli and Palestinian Perspectives*, eds. Vered Lev Kanaan and Patricia Rosenmeyer (Oxford: Oxford University Press, forthcoming)

יום אֶחָד נְבוּא, אֶהוּבִי,  
אֶל הַדְּבָרִים הָרְאוּשׁוּנִים שֶׁלָּנוּ.  
הֶהָרָג לֹא יִרְחִיק אוֹתָנוּ  
הַזְּמַן לֹא יִשְׁפִּיחַ אוֹתָנוּ  
כָּאן, בְּזַמְנֵים הָעֲמוּמִים בְּיוֹתֵר,  
הָאֲמַת הַבְּהִיָּרָה תָּרִים אוֹתָנוּ וְתַתֵּן לְחִלּוּמוֹתֵינוּ תְּמוּכִין  
בְּהִסְטוֹרִיָּה  
בְּיָמִים שֶׁיִּחְבְּרוּ בֵּינֵינוּ.<sup>29</sup>

דווקא השימוש בפועל הסתמי יותר, "נבוא", הוא שמחזק את טענת האמת ומעצים את המתח האסתטי שמייצרת בשיר ההשהיה בין ה"באים" ובין "הדברים הראשונים", אותם דברים שמגדירים את זהותם של האהובים, אף על פי שמעולם לא ראו אותם. אילו היה השיר נוקט לשון חזרה, הוא היה עלול ליפול למטחנת המיתוס הלעוס לעייפה. הפנייה לאהובים, והשימוש הרך והמזמין בגוף ראשון רבים, מנסה לייצר קהילה של סולידריות סביב אמת משותפת שממנה נשקפת התקווה לשרוד את ההרג ולשכוח את מועקת זמן ההמתנה. בדמיונו של המשורר, השרידות האנושית, הצמוד של הרוח בייאוש, ועמידות התקווה הן חוויות אלמנטריות ורחבות הקף, הנטועות עמוק בקיום היומיומי בעזה. החלום על המשכיות שקטה ונחושה בהיסטוריה תופס את מקומו של החלום אשר נדמה כעת כלא מציאות, על הפך אצ"י ששייב את האדמה בהתקוממות אלימה. ב־7 בדצמבר 2023 נהרג אל־נפאר ביחד עם רבים מקרובי משפחתו במתקפה ישראלית על שכונת אל־נצר בעיר עזה.

לטיעון העיקרי במאמר זה יש מבנה דיאלקטי שחל רטרואקטיבית גם על התזה של האפז: שבירת הריאליזם ברומן נועדה להעמיק את הריאליזם ולהביאו לידי כך שיכלול את הריבוי והפרגמנטציה בחייהם הפנימיים של המספר והדמויות. הכרות האוטונומיה של דור כותבי הפרוזה הצעירים לא הייתה מתאפשרת ללא הקריטריונים האסתטיים שהציב הריאליזם הגדוש של נג'יב מחפוז (1911-2006) ובני דורו. במקביל, בדינמיקה של שירת המאה העשרים, הריאליזם של שירת היומיום היה זקוק למהפכה בלשון השיר שקדמה לו. גבולות הפואטיקה הגבוהה נפרצו לא רק מתוך נאמנות למציאות כהווייתה אלא גם מתוך נאמנות לשירה כמסע רב־דורי, שהמשכיותו מותנית בהזנתה בחומרים לשוניים חדשים. כך יכולה השירה להמשיך להתקיים במאה העשרים ואחת, למרות הדלדול שחל במספר קוראיה.

29 התרגומים לעברית שלי, אלא אם כן צוין אחרת. חיפויי העלו כי השיר הופיע לראשונה ביומן הפלסטיני אל־אִיאם ב־22 במאי, 2012. הנוסח הנלמד בבתי הספר שונה מעט מהנוסח הראשון שפורסם, והשתמשתי בנוסח המאוחר יותר, שבעיניי הוא טוב יותר. ראו סלים אל־נפאר, "אֶחָד נְבוּא", אל־אִיאם, 22 במאי 2012, <https://bit.ly/3W4Q4r4>

## אוטונומיה ושברה: מודל הגבורה הנבואי של המשורר הערבי

השיר הלירי נאבק אפוא להשיג אוטונומיה ולהתקיים בנפרד משירת הבמות הציבורית ומהתביעה לשקף אקטואליה. הפרויקט המודרניסטי בשירה הערבית היה אמור להגשים את השאיפה הזאת ולבסס אוטונומיה על יסוד מטאפיזי של פרט המשוחרר מכבלים קולקטיביים. מדוע, אחרי שהושגה לכאורה אוטונומיה מקסימלית, ביקשה השירה לוותר עליה? בחלק זה אתאר את הרקע ההיסטורי והספרותי לעליית המודרניזם הערבי בביירות ואסביר מדוע השיר המודרניסטי, כפי שעוצב בקוניונקטורה הביירותית, אופיין בעוינות לריאליזם הספרותי. עוינות זו הייתה המחיר על הבעירה האידיאולוגית שנדרשו משוררי הגל הראשון לשלם על מנת להעמיד את השיר המודרני על רגליו. מרגע שתם השלב של גיבוש הסוגה, יכלו המשוררים להסיר את האנטגוניזם לקיום היומיומי אשר חסם כניסה של חומרים וקולות שבכוחם להעשיר את עולם השיר.

**קְצִיֵּדַת אֶל־נִתְ'ר**, שירת הפרוזה הערבית והמדיום הראשי של השירה המודרניסטית, נולדה ממעשה של תרגום במובן הרחב של המילה. מושג זה אומץ בהשראת ה־*poème-en-prose* הצרפתי, צורה ספרותית שאליה נחשפו המשוררים של שנות החמישים מתוך התעמקות בכתביהם של שארל בודלר, הרוזן דה לוֹטְרֵאמוֹן, וסן־ג'ון פֶּרְס, ויותר מכול דרך ספר הביקורת המונומנטלי על הסוגה שכתבה סוזן פֶּרְנֵאָר.<sup>30</sup> הסוגה בויתה בערבית בזכות התנועה הספרותית שפעלה בביירות והתאימה את הבנת השירה המודרנית להפיכתה של ביירות למרכז סחר, לבירת הספרות הערבית, ולקניבוץ גלויות אינטלקטואלי ערבי. חברי התנועה התקבצו סביב כתב העת **שֶׁעַר**, מגזין בפורמט מינימליסטי ומסוגנן שהוקדש כל כולו לשירה, והתבסס על הדגם של עיתון הדגל המודרניסטי *Poetry*, שיצא לאור בשיקגו בעריכת הארייט מונרו. משוררי **שֶׁעַר** הותירו את חותמם על השירה הערבית בזכות נחישותם להקנות עמוד שדרה אסתטי ואתוס מקצועי מוקפד לשירה לא־שקולה ולא־מחורזת. בתוך הפוליטיקה של הספרות הערבית מיקמו עצמם עורכי כתב העת, יֶסְפָּא אֶל־ח'אל (1917-1987) ועלי אַחַמַּד סַעִיד, המוכר בשם העט אֶדוֹנִיס (-1930), בעמדת שוליים של ליברליזם רדיקלי אשר תבע חציצה גמורה בין הטקסט הספרותי ובין העולם הפוליטי בסביבה שבה הטון הדומיננטי מקורו באתוס ה**אֶלְתֵּזֵאם**. עמדתם הייתה לפיכך פולמוסית ופרובוקטיבית. כתיבה של שירה בערבית לפי מיטב העקרונות של המודרניזם האירו־אמריקאי נועדה להקנות לשירה הערבית ממד חובק־עולם בתוך שדה שבו, לטענתם של המודרניסטים אניני הטעם, המסירות לפרויקט הלאומי הולידה שירה משעממת ופרובינציאלית.

30 העקרונות הנמנים במניפסט של המשורר אָנְסִי אֶל־חַאג', למשל, מבוססים אחד לאחד על ספרה של ברנאר. ראו Huda J. Fakhreddine, *The Arabic Prose Poem: Poetic Theory and Practice* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021), 13-14

תורתם האסתטית התעשרה בעזרת פעילות ענפה של תרגומים משירת העולם ומביקורת השירה בשפות זרות, כתיבה תיאורטית שהנהירה את עקרונות הזרם החדש ואמונותיו, ומיסוד של מפגשים קבועים, מדי יום חמישי, בסלון ספרותי.<sup>31</sup> כפי שהדגים רובין קרסוול, ציר מפתח בשינוי שהם חוללו במוסד השירה עבר דרך האתוס המקצועי שיוחס לעשייה השירית: בתוך אקלים תרבותי שזיהה ניטרליות פוליטית עם פחדנות מוסרית, הפואטיקה המודרניסטית עיצבה עצמה כמיטסה לספרה פרופסיונלית, חוצת-זהויות עדתיות ונטולת-פניות.<sup>32</sup>

קרסוול ראה בפרויקט הזה חלק מתופעה כלל-עולמית של "מודרניזם מאוחר" (late modernism), שבהשפעתה עבר המודרניזם האירופי והאמריקאי תהליך של שינוי מצב צבירה מאוונגארדיות נשכנית לקלאסיקה מכובדת. תהליך זה התממש באמצעות כינוס קאנוני, פורמליזציה, אקדמיזציה ושימור מוזיאוני בארצות המקור.<sup>33</sup> בו בזמן נדדו עקרונות המודרניזם בשלל אדפטציות לאתרים שונים בעולם הלא-מערבי וקיבלו זריקת חיים משילובם במאבקים דינמיים וסוערים בין המקומי לעולמי, בין מסורת למודרנה, בין אותנטיות לחדשנות. כך, כאשר השתחרר המשורר הערבי מן המוסדות עתיקי-היומין של המשקל והחריזה, הוא לא נזרק לחלל ריק, אלא השתלב במוסד רך ואמורפי יותר של המודרניזם הבינלאומי. השייכות הרכה הזאת לזהות פרופסיונלית בינלאומית שירתה את המודרניסטים במאבקם המקומי על אופי השירה.

הרעיון של הטקסט המספיק לעצמו, שאינו מזוהה בלאומיות ובפוליטיקה, היה זרז חשוב בסירקולציה העולמית של המודרניזם. קרסוול מראה כיצד שירתו הא-פוליטית של אדוניס, בכיר התיאורטיקנים של התנועה, משופעת סמליות פוליטית, בפרט במקומות שבהם היא מתכחשת לפוליטי מכול וכול.<sup>34</sup> שירו "אלגיה למאה הראשונה" כולל קטע שנכתב בטון ההירואי-נבואי האופייני לשירתו המוקדמת, המדמה את הסובייקט השירי ללוחם במערכה מטאפיזית המאוכלסת בדמויות מיתולוגיות ובחזיונות אפוקליפטיים (בארבע שורות בודדות משלב אדוניס אזכורים לשלוש ציפורים אגדיות שונות!), גלגולים פיגורטיביים של הקרבות הפוליטיים שבהם הייתה נתונה השירה באותם ימים:

31 שם, 14. קרסוול מאגד את האסטרטגיות האלה תחת המונח "נְקָל", שבנוסף לתרגום, משמעו מסירה מדור לדור. כך הוא יכול להכניס בכפיפה אחת תרגום משפות זרות ותרגום פנימי המארגן מחדש את המסורת הערבית הקלאסית.

32 הפסקה הזו היא פרפראזה על הנאמר בהקדמה של קרסוול. ראו בפרט, Robyn Creswell, *City of Beginnings: Poetic Modernism in Beirut* (Princeton: Princeton University Press, 2019), 9-11

33 שם, 7-9.

34 שם, 11.

הורג הירח אנוכי, הורג עוף החול הרמאי. ארכוב על גב הסַמְנָדֵל ואריח את הרמץ. העקרבים לובשים צורת מולדת, הצפרדעים עוטים את מסכת ההיסטוריה, התהילה נכתבת בידי השרועים ארצה ועוף הרח' – אבל צעקתי תישאר. אה, מְפָרְקֶת העולם! אה, מְתַק הדברים המגונים! התעבו, התעבו לכם, ענני הסירוב.<sup>35</sup>

רבים משיריו המוקדמים של אדוניס קבעו עצמם כשייכים לסוגת המְרַתֵיָה (אלגיה). האלגיות האלה אינן פונות החוצה, לתת פסקול למאורע פומבי, אלא מתכוונות פנימה, וכתובות בפאתוס מלנכולי מתוך חוסר הזדהות עם הקולקטיב.<sup>36</sup> הגדרתן כקיינות מבטאת לעג אירוני לשירה הפוליטית התלויה בנסיבות, כמו הקיינות להרוגי המהפכה באלג'יר שפורסמו במגזין המתחרה, **אלי־אאדאב**.<sup>37</sup> המחווה המכוננת של הדובר בהן היא התנערות מפגיגורות שנדמות כשברים אלגוריים של הקולקטיב הערבי והמרחב הפוליטי של המדינה. העקרב הלבוש צורה של מולדת, תפארת העבר הנכתבת בידי מי שראשו תחוב באדמה, הצפרדעים המתחפשות לבעלות ייעוד היסטורי – כל אלו הם ייצוגים של עידן ההמונים הפופוליסטי והמליצות המזינות אותו. המשורר האליטיסטי שולל את הייצוגים הללו לטובת הקול האישי ("צעקתי תישאר"), העמימות השירית ("ענני הסירוב") ו"הדברים המגונים" (מְנַפְרָה), אותן האמיתות המודחקות והאזוטטריות שרק הוא לבדו בא במתק סודן. הדובר חווה בעולם המקולל הזה כמשקיף לאחור, רואה את מפרקתו, ונישא אל המרחבים המופשטים של העננים והים. מרחבים פתוחים אלו מספקים מעטפת לאינדיווידואל המפסל את עצמו בעצמו, ובונה זהות אסתטית אוניברסלית במנותק מהמסגרות המשותפות. ההרואיות של הפרסונות השיריות שעיצב אדוניס, ובראשן מְהִיָאר הדמשקאי, מכריזה בהתרסה על יציאתן לציוויליזציה חדשה ועל בריאת עולם חדש יש מאין:

הוא בּוֹרֵא זֶן הַמְתַחֵיל מֵעֶצְמוֹ – אֵין לוֹ אָבוֹת קִדְמוֹנִים וְשָׂשׂוֹי בְּצַעְדָיו.<sup>38</sup>

כמבשר העולם החדש, מהיאר הוא ניגודם של ההמונים: האינטלקטואל הסוליסט, מעין מנתץ אלילים ניטשיאני המוחק כל סממן של שייכות מלבד הזיקה אל כוחות היצירה

35 אדוניס, "מְרַתֵיָת אל־קָרֵן אל־אָוֵל", שֵׁעַר 14 (1960): 41.

36 לדיון בסוגה זו אצל קרסוול ראו *Creswell, City of Beginnings*, 117-120, 182-188.

37 מֶוֶחְמַד אַבְרָהִים אָבו סֵנָה, "מְרַתֵיָת שְׁהָדָא' אל־גִ'נְאָר", **אלי־אאדאב** 8 (1963): 2. שיר זה פורסם לאחר האלגיות של אדוניס, אבל מובא כאן רק כדי להמחיש את ציבוריות הסוגה שעימה אדוניס מתכתב.

38 אדוניס, **אלי־אעמאל אלי־שעריה: אע־אני מְהִיָאר אל־דמשקי וּמְצַאָד אַחְרָא** (דמשק: דָאר אל־מִדָא, 1996), 143.

האסתטיים. הממד הפוליטי בשירה זו מוכל ברעיון של האינדיווידואל המופשט, עקרון היסוד של הליברליזם, המתגלה בדימויו כאביר המודרנה המשייט בחלל פתוח. ברמת הטקסט, הניכור לכבלי הקולקטיב נוכח ברשתות הסימבוליות הצפופות שרושמן אנטי־ריאליסטי במכוון, החותרות אל מציאות חווייתית־פנימית כמוסה, המצויה מעל ומעבר למילים. אחד הפרדוקסים של מצבו המסוכסך מתגלה כשריחופו המעודן מעל ההמונים מיתרגם, בסופו של דבר, לצווחה.

כך, הזרמים האידיאולוגיים התת־קרקעיים הרוחשים בטקסטים של משוררי המודרנה סוחפים אותם אל שלילת המציאות. המציאות כאן משמעה ירידה מגבהות המונאדה הפילוסופית לרמת קיום שפלה ותפלה. האידיאל של האינטלקטואל כמהפכן, שאותו מימש מהיאר כפיגורה טקסטואלית, איבד מכוחו לקראת אמצע שנות השישים של המאה העשרים, וקרא לגמרי כשהמציאות טפחה על פניה של התרבות הערבית אחרי 1967. ב־1964 סגר כתב העת **שֶׁעַר** את שעריו (ב־1967 הוא יצא שוב לאור במשך תקופה קצרה אך כעבור שנתיים שוב נסגר). גם אם בטווח הקצר שירת הניכור לממשות ההיסטורית את האוטונומיה האסתטית, בטווח הארוך הוא קלע את השירה למבוי סתום. הקיבעון האידיאולוגי של המודרניזם כפה תודעה קפוצה שניכרה כבר בתוצרים המוקדמים של המשוררים הפחות מיומנים מבין חברי הקבוצה. הנה למשל קטע משירו של נד'יר אל־עַטְמָה (1930-), שנכתב בהשראת הנוסח השולט:

הַבְּדִידוֹת - רִיק

הַדָּם - כְּפוֹר

הַגְּנוּן - מְאוּס קְפוּא

זוֹרֵם בְּעוֹרְקֵי

וְהִיבֵשׁ!<sup>39</sup>

כדאי לשים לב לשמות העצם המופשטים הצובאים על הפועל היחיד (יְנַרְי) ומשתקים אותו לגמרי. שם העצם האחרון, **אֵלֵי־בְּאֵס** (היובש), שנוסף כמחשבה בדיעבד, מתפקד כמסר שמני אחרון הננעץ בחדלון התנועה. גם אם נאמר שעלה בידי המשורר להמחיש במבנה השיר באופן דיסקורסיבי את המצב הקיומי שהוא מתאר, קשה לראות איך הסטאטיות הסטרילית הזאת מתחדדת ונפרטת לפרטי חוויה. בגילוי הדעת שפרסם יוסף אל־ח'אל בגיליון האחרון של כתב העת, ב־1964, הוא קבע נחרצות כי משוררי כתב העת כשלו בניסיון ליצור את התנאים המספיקים לחירות שהציבו לעצמם כיעד:

39 נד'יר אל־עַטְמָה, "אל־לְחֵם וְאל־סְנַאבֵּל", שֶׁעַר 3 (1957): 47.

תנועתנו סברה כי ניפוץ המשקלים הסדירים המסורתיים, ומשחק שוב עם רגלי השורה, זה מה שיביא למסירה ספונטנית חיה וכנה של השיר [לקורא]. יותר מכך, סברנו שהווייתור המוחלט על המשקלים, ומתן אמון במקצב אישי פנימי, יובילו את המשורר לממש את חירותו יותר ויותר לקראת גילוי סודותיו והרהורי ליבו הכמוסים. אלא שהצעד הגדול הזה לא השיג את מטרתו אלא באופן חלקי.

כאן התנגשה התנועה בקיר הלשון: היה עליה לפרוץ דרך הקיר או ליפול הרוגה לפניו [...]. קיר הלשון הזה פירושו שלשוננו כתובה ולא דבורה [פִּוּנְהָא תְּתַבּ וְלֹא תְּחַבּא], וזה מה שהפך את הספרות (ובמיוחד את השירה, משום שהיא האומנות הצמודה ביותר ללשון) לספרות אקדמית, שקשריה לחיים הסובבים אותנו רופפים.<sup>40</sup>

האמירה הזאת אינה בהכרח הערה על הדיכוטומיה בין ערבית ספרותית וערבית מדוברת.<sup>41</sup> סילוק חומרי המציאות הוא שחסם את השיר מלקיים דיאלוג חי ובונה עם קוראיו, ולא הלשון הספרותית מעצם הווייתה. מה שהשיר משווע אליו הוא אותה ספֶרה של מילים חמות המצויות בשימוש תדיר, ומתוארות בצורה מופתית בשירו של בֶּרְטוֹלְט בְּרַכְט (1898-1956): "מִפֶּל יְצִירוֹת הָאָדָם אָנִי אוֹהֵב / אֶת אֵלֶּה שֶׁהִשְׁתַּמְשׁוּ בָהֶן. סִירֵי הַנְּחֻשֶׁת עִם הַצִּלְקוֹת וְהַשּׁוֹלֵיִם הַמְשֻׁטָּחִים / סְפִינִים וּמְזֻלְגוֹת שְׂדֵיזוֹת הַעֵץ שֶׁלֶּהֶם / נְטֻשְׁטֻשׁוּ מֵהֶרְבֵּה יָדִים: צוּרוֹת כְּאֵלֶּה / נִרְאוֹת לִי הָאֲצִילוֹת בִּיּוֹתֵר [...] / דְּבָרִים שֶׁחֲדָרוּ לְשִׁמּוֹשׁ הֶרְבֵּים / וְשָׁנוּ פְעָמִים רַבּוֹת, מְשֻׁפְּרִים אֶת דְּמוֹתָם וְנִעְשִׂים יְקָרִים / כִּי הֶעֱרְכוּ פְעָמִים רַבּוֹת".<sup>42</sup> באופן סימפטומטי לשירת היומיום, כשברכט בא לתאר את ספרת היומיום של המילים, הוא נזקק דווקא לדימויים ולרטוריקה קטלוגית שמקורה בשירתו של וולט ויטמן (1819-1892). אני מציע אפוא להבין את הרפרנט של המילה "חֶכֶּי" (שם הפעולה הגזור מתְּחַבּא) בפסקה לעיל כדיבור כפי שהוא מיוצג בספרות, משמע מימזיס או חיקוי של דיבור כפי שאנו מוצאים, למשל, בדיאלוגים ברומן הערבי הריאליסטי של מִחְפּוֹז וְעֶבֶד אֶל־רַחֲמָן מְנִיף (1933-2004). ההנאה מהחיוך הלשוני עם הדברים המשומשים מותנית בכונותם של משוררים להטות אוזן למשלבי ביניים של

40 יוסף אל-ח'אל, "בִּיָּאן", שֶׁעַר 31-32 (1964): 7-8.

41 בעניין זה, ועל הגישה הכללית של משוררי כתב העת לשפה המדוברת, ראו כמאל ח'יר בכ, חֶרְפַת אֶל־חֲדָאֲתָהּ פִּי אֶל־שֶׁעַר אֶל־עֶרְבִי אֶל־מְעַאצֵּר (ביירות: ללא שם הוצאה, 1982), 84-91.

42 ברטולט ברכט, גלות המשוררים: מבחר שירים, 1956-1914, תרגם בנימין הרשב (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978), 115.



ספרותית דבורה, מדוברת גבוהה, שפת תקשורת, "שפה שלישית"<sup>43</sup>. ההתפתחות של טאהא מוחמד עלי מכותב סיפורים קצרים דריבטיביים למשורר בעל השפעה מוכיחה כי משוררים נעזרו בתובנות שהופקו על ידי כותבי הרומנים הערבים ובקריאה בספרות מתורגמת כמעבדה לשכלול טכניקות של ייצוג דיבור ודיבוריות בלשון השירה.

### אוטונומיה ושברה: גיבוש האנטי-גיבור האזרחי ועלייתו של הריאליזם הלירי

גם כאשר האנטי-לאומיות של המודרניסטים התריסה נגד תרבות הזמן, הם חלקו עם יריביהם המרים דגם של אקטיביזם אינטלקטואלי שראה ביוצר הספרותי נביא מורם מעם. חברי כתב העת שֶׁעַר האמינו כי אם יעלה בידם לסנכרן את העשייה הספרותית שלהם עם רוחה של ספרות העולם, ולהשיל מעליהם את נטל הפרובינציאליות הערבית, הם יצליחו ליצוק את הנאורות של הסובייקט הערבי באשר הוא. רבים מאלה שחקרו את ההיסטוריה של הרעיונות בתקופה זו הראו כי ההתפכחות שבאה בעקבות '67 כיווצה משמעותית את ממדיו של אידיאל השליח האידיאולוגי הנושא על כתפיו הרומנטיות את גורל הקולקטיבי. זינה חלבי, שחקרה את יצירותיהם של סופרי שנות התשעים, תיארה את תהליך ההתפרקות מנכסים של הנביא-אינטלקטואל המשויך לפרדיגמה של הלאומיות החילונית ולפרויקט האֶלְתִּיזָם.<sup>44</sup> סוזן קסאב, שבחנה מודוסים שונים של כתיבה ביקורתית אחרי '67, הקדישה דיון נרחב לעלייתה של חשיבה היסטוריוציסטית מוקפדת, כמו זו שהציע הפילוסוף המרוקאי עבדאללה אל-עַרְנִי (1933-) כתגובה לאידיאליזם המופרז שאפיין את עידן הפן-ערביות, והוביל להתרסקותו.<sup>45</sup> כאן המקום להבהיר את מערכת הגומלין המתקיימת בין המישור ההיסטוריוציסטי למישור הפואטי. העדשה המיקרוסקופית שהשירה הערבית מפתחת ובוחרת באמצעותה את שגרת החיים מהווה יסוד עיקרי בחשיבה ההיסטורית והחברתית המזוהה עם אסכולת האנאל שפעלה בשנות השלושים של המאה העשרים. בפרט ראוי להזכיר בהקשר זה את ההיסטוריון אַנְרִי לְפֶבֶר, שקבע מסגרת היסטוריוגרפית שדרכה ניתן להתבונן בחיי היומיום כבמיקרוקוסמוס לתהליכי המודרנה על חשבון ההתבוננות

43 על מושג זה שטבע המחזאי תופיק אל-חכים, ראו Sasson Somekh, "The Concept of 'Third Language' and its Impact on Modern Arabic Poetry," *Journal of Arabic Literature* 12, no. 1 (1981): 74-86

44 Zeina G. Halabi, *The Unmaking of the Arab Intellectual: Prophecy, Exile and the Nation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017)

45 Elizabeth Suzanne Kassab, *Contemporary Arab Thought: Cultural Critique in Comparative Perspective* (New York: Columbia University Press, 2010), 82-90

בתרבות הגבוהה שמייצרים אינטלקטואלים.<sup>46</sup> פרנן ברודל הרחיב את ההתבוננות בפרקטיקות של חיי היומיום באגן הים התיכון, ובאמצעותה חשף את המשך הארוך שמקיימות התרבויות הים-תיכוניות, וגילה עד כמה ישויות אלה מושרשות בעבר העתיק ואין בהן כמעט תנועה.<sup>47</sup> גם בעולם האומנות הרוסי-המהפכני של שנות העשרים של המאה הקודמת הוקדשה מחשבה למבני העומק החברתיים והאידיאולוגיים המשוקעים בפרקטיקות של חיי היומיום. מבקר האומנות הקונסטרקטיביסט בוריס ארבטוב ראה בחזון להרגלי החיים שלאחר המהפכה ביקורת על היומיום של הסדר הבורגני והרגלי הצריכה שלו.<sup>48</sup> ולבסוף, כפי שהדגים הרי הרוטוניאן, הרעיון שחיי היומיום הינם המצע למסורתין של ההיסטוריה מילא תפקיד מכריע בתיאורטיזציה של המודרנה בקרב אינטלקטואלים יפנים בראשית המאה העשרים.<sup>49</sup>

במבט השוואתי על שירת המאה העשרים ניכר כי החיבור בין שירה לירית רצינית לריאליזם של חיי היומיום נוטה להתרחש במצבים שבהם מאמצים מנגנוני המדינה אידיאולוגיה מונוליתית כזו או אחרת הדוגלת בשיח של עממיות סוציאליסטית, ומתחילים לפלוש לשטחי החיים הפרטיים כדי להפקיעם מן האזרחים. דוגמה לכך אפשר לראות באופן שבו פירש ג'סטין קווין את החתירה לריאליזם בסגנונו של המשורר הצ'כוסלובקי מירוסלב הולוב (1923-1998) כביטוי לסוציאליזם הומניסטי בלתי אידיאולוגי המתנגד מלמטה למונופול של המשטר על השיח הציבורי.<sup>50</sup> בדומה, הניתוח שהציעה קלייר קוואנה לשיח הפואטי שהתפתח בפולין בשנות השבעים של המאה העשרים הציג אותו כמאבק לבטא מציאות אישית ופרטיקולרית בתנאים שמעודדים ראייה גרית ומופשטת של מציאות חברתית.<sup>51</sup> עוד הראתה קוואנה כי שירה זו תרמה תרומה מכרעת לעיצוב זהותה של תנועת סולידריות בפולין בשנות השמונים. תופעה דומה אפשר למצוא גם בעולם השירה העברית של ראשית שנות המדינה, במעבר מלשונו הצורנית המוקפדת של נתן אלתרמן (1910-1970) לאירוניה הפרומה יותר של נתן זך (1930-2020) ולפריכות היומיום של יהודה עמיחי (1924-2000), מעבר שהיה

46 לדוגמה ראו Henri Lefebvre, "The Everyday and Everydayness," *Yale French Studies* 73 (1987): 7-11

47 פרנן ברודל, *הים התיכון*, תרגם יורם מלצר (ירושלים: כרמל, 2001), 107.

48 Boris Arvatov, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)," trans. Christina Kiaer, *October* 81 (1997): 119-128

49 Harry Harootunian, *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life* (New York: Columbia University Press, 2000), 111-158

50 Justin Quinn, *Between Two Fires: Transnationalism and Cold War Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 98-142

51 Clare Cavanagh, *Lyric Poetry and Modern Politics* (New Haven, CT: Yale University Press), 197-233

כרוך בין השאר גם בתהליכים של מיצוי הפרויקט הציוני הקולקטיבי וריאליזציה של ספרה אזרחית שבה מעוצב קול אישי בעל מקצב פרוזאי יותר המתייצב כניגודם של מקצבי החיים הכלליים של נורמליות ושגרה.<sup>52</sup>

סקירת הרחב ההשוואתית הזאת אמורה להבהיר כי היומיום איננו רובריקה העומדת כניגודו של עולם אינטלקטואלי או ספרותי, אלא הוא חומר גלם היסטורי בעל חשיבות פוליטית ותרבותית לתחומי הבעה רבים. המעבר מהאינטלקטואל-הנביא של שנות החמישים למשורר כפייטן של חיי היומיום אין פירושו בהכרח הימנעות מנושאים גדולים והתרחקות מעולם פוליטי או מבעיות עומק חברתיות. במעבר זה העולם השירי ניתק מן המרְצֵעִיּוֹת (מקורות הסמכות) של היחיד הטרנסצנדנטי, ופונה למקורות סמכות הנטועים במרחב־זמן המוכר שבין היחיד לרבים. כיול זה אמור לפתות את הקוראים פנימה, אל תוך המסתרין שבשגרת. הוואקום במשמעות, שהשיח התעמולתי והמפוקח במשטר האוטוקרטי יוצר, מגביר את הצורך בעדות שירית השואפת להפיך משמעות מזוטות הקיום המשמיות.

מבקר הספרות והיסטוריון התרבות הסורי מְחַמַד גְ'מַאל בְּאָרוֹת התבלט בעבודת הגישור שעשה בין השיח ההיסטורי התיאורטי הנזכר לעיל ובין טקסטים של השירה החדשה, שלרוב נדמים צנועים ופרוזאיים מכדי שניתן יהיה להכניסם למסגרת תיאורטית. עבודתו הניחה את היסודות להבנת הגל השני של שירת הפרוזה הערבית כהמשך ביקורתי טרנספורמטיבי של אֶל־חֲדָאֵת'ה אֶל־אוּלָא (המודרניזם הראשון). בספר שנשא שם זה, חשף בארות את מבני העומק האינטלקטואליים והתרבותיים העומדים בבסיס הפואטיקה של אדוניס, יוסף אל־ח'אל וְאָנְסִי אֶל־חַאג' (1937-2014). טענתו המרכזית הייתה שהמודלים האסתטיים שהם הציבו אינם אלא אלגוריה ציונית למצבם כאליטה תרבותית הזקוקה לקוטביות מקסימלית בין השירה והמציאות, בין המשורר וההמון, כדי להניח תשתית מטאפיזית לכתיבת שירה לשם שירה, שהיא בעצם שירה לקהל לא קיים.<sup>53</sup> לצד המודלים האלה זיהה בארות תת־זרם נוסף שפעל בשוליו של הקו הדומיננטי בכתב העת, וגיבש פואטיקה שכונתה גְ'מַאֲלִיּוֹת נְת'ר אֶל־וּאֶקֶע (אסתטיקה של המציאות הפרוזאית).<sup>54</sup> תת־זרם זה מזוהה במיוחד עם עבודתו של המשורר הסורי מְחַמַד אֶל־מַאע'וֹט (1934-2006). שירתו הסאטירית־ריאליסטית של אל־מַאע'וֹט דרבנה גם את טאהא מוחמד עלי לכתוב שירת פרוזה נטולת משקל.<sup>55</sup>

52 לדוגמה ראו סדרה דיקובן אזרחי, "יהודה עמיחי: פייטן של יומיום", מכאן יד (2014): 143-167.

53 מְחַמַד גְ'מַאל בְּאָרוֹת, אֶל־חֲדָאֵת'ה אֶל־אוּלָא (אל־שֶאֲרָקָה: אֶתְחָאֵד פְּתָאֵב וְאֶדְבָא' אל־אֶמְאָרָת, 1991), 64.

54 שם, 224-235.

55 Hoffman, *My Happiness*, 304-305

אל־חֲדָאֵת'ה אל־אוֹלָא נחשב כיום לספר ביקורת בולט המצוטט ברוב המחקרים על תנועת המודרנה בשירה הערבית, אלא שרבים לא מבינים את נקודת המוצא שלו. הגישה הביקורתית של בארות כלפי המודרניזם הראשון נולדה מתוך מעורבותו בעשייה שירית מסוג שונה אשר הבהירה את נבדלות הסגנון המטאפיזי של אדוניס וחבריו: שירת הפרוזה בסוריה של שנות השבעים של המאה העשרים. בארות היה מבקר הבית של תנועה שירית מינורית אשר גיבשה את הפואטיקה הריאליסטית שאותה הנגיד בארות לגישה האידיאליסטית של משוררי שער. ספר הביכורים של בארות, אל־ישְׁעַר יִכְתֵּב אֶסְמָה (השירה כותבת את שמה, 1981), עסק בשירת הפרוזה שכתבו חבריו לדרך, קבוצת משוררים שהתרכזה בדמשק ובלטקיה באמצע שנות השבעים. את שם הספר היפה הציע לו המשורר הסורי בְּנֶדְר אל־חַמִּיד (1950-2020), שגם חיבר את אחד השירים הפרוגרמטיים של התנועה:

### מילים

אֶנְחֵנוּ קוֹטְפִים מְלִים מְחִי הַיּוֹמִים שְׁלָנוּ  
כְּמוֹ שְׁצֻפּוֹרִים מְלֻקְטוֹת גְּרָגְרִים פְּזוֹרִים  
בְּפִאֲתֵי הַבְּסֻתָּנִים  
אֶנְחֵנוּ זוֹרְעִים אֶת הַמְּלִים לְיַד שְׁפִתֵי הַיָּם  
וְשָׂרִים לְהֵן כְּדֵי שְׁיֵהִיוּ לְעֻצִּים [...].<sup>56</sup>

בלשונו האלמנטרית מייצג שיר זה את אפשרויות הצמיחה הטמונות בצנע המטאפורי שנגזר על כלכלת שירת הפרוזה בסוריה תחת משטר הבעת' אחרי 67'. בארות הדיבק לשירתם את התווית אל־שִׁפּוּיָה, השיר האוראלי או השִׁפְּתִי, וכוונתו בכך הייתה להבחין בין שירה וְנֶנְקוּלְרִית, המציגה בלשון ספרותית קרובים (approximations) של דיבור או שיקתיות, ובין שירה עממית המבוצעת בדיאלקט. השירה הסורית בת זמנו של בארות, שאותה ליווה מקרוב כמבקר, היא שזרעה את רעיון הוֹנְנֶנְקוּלְרֵי השירי שבו השתמש כדי לדון בסתירות שאפיינו את המודרניזם בכיירות.

### ריאליזם לירי בפעולה: מְנֶדְר מְצָרִי וספרו "אנשים, תאריכים ומקומות"

שירו של בְּנֶדְר עבד אל־חַמִּיד הציב את הפיגומים המטא־שיריים לרעיון של שאיבה ריאליסטית מחיי היומיום, ומיקמו באידיליה כפרית־חקלאית, אף על פי שהמשורר עצמו חי ופעל בדמשק. לעומת זאת, קובץ השירה הבולט ביותר שבזכותו קם הריאליזם

56 בנדר עבד אל־חמיד, אֶחְתַּפְּאֵלָאֵת (דמשק: מְנַשְׁרָאֵת וְאֶרְתֵּת אֶל־ת'קָאפָה, 1978), 16.

האורבני בשירה הסורית היה, **בְּשֵׁר, תּוֹאֲרִיחַ, וְאִמְפִּנָּה** (אנשים, תאריכים, ומקומות, 1979), ספרו של המשורר בן העיר לטקיה, מנד'ר מצרי (1949-). לצד כל שיר בספר זה מופיעים התאריך שבו נכתב והמקום הגיאוגרפי שבו התרחש או חובר – סימנים המעידים כי זהות השיר יונקת משטף החיים הרגילים ולא מישות טוטאלית על-זמנית. האני הדובר בספר נע עם גלגלי הזמן ומתעד את חילופי מצביו התכופים בהלך רוח של משובה פילוסופית: "פַּעַם תַּחַת הַחֲלוֹן / הָאֵט מְאוֹד אֶת צְעָדִי / וּפַעַם תַּחַת הַחֲלוֹן / הוֹצִיא לְשׁוֹן וְסוֹכַב אֶת הַגֵּב // פַּעַם בְּקוֹלְנוֹעַ / הִרְבָּה לְהִסְתוֹכֵב לְאַחֹר / וּפַעַם בְּקוֹלְנוֹעַ / נִרְדָּם / וּפַעַם נִפְעָלָם"<sup>57</sup>. שיר זה, הבנוי על טהרת הקונטינגנטיות – פעם כך ופעם אחרת, פעם פה ופעם שם – מתוארך ל-4 בנובמבר 1973. השיר עצמו יכול לשמש כמפתח לקריאת הקובץ כולו כאוסף של גבישי זמן זעירים, העשויים ביד אומן, של צעיר סורי בן 27 שזה עתה יצא ממלחמת אוקטובר (יום כיפור) אל תוך הריק של הנורמליות החדשה בצילה של מפלגת הבעת'. זיכרונות, רגשות, הרהורים, התבוננויות, רגעים קטנים של שעמום, מפגשים סתמיים, ידידויות קצרות וארוכות, קריאה עצלה בספר, אכילת תפוז. אין בשירים שום זכר לפרויקטים ההנדסיים הגרנדיזויים שחאפו אל-אסד קידם, ובשבחם חוברו שירים, סיפורים ונאומים. פלסטין נעדרת מהם כנושא בוער. האוטונומיה של השיר אינה מרכיב אידיאולוגי מתריס אלא קיימת כנתון בהרכב הגנרי של **קְצִיֵּדַת אֵל-יַת'וֹ**. היא מנוצלת לעיצוב עדות מתוך השירה על אמת המתקיימת מבעד למסך הסיסמאות הנבובות: קיום צפוד, סגרירי, לאה, המשופע בעודפי זמן, בחדוות מפגשים ספונטניים ובערנות תבונית. קרום דק מפריד בין פנים הקול השירי לחוץ, למאורעות הניבטים דרכו ולאנשים שאליהם השיר פונה: חברים ללימודים, משוררים ואומנים שותפים לדרך, קרובי משפחה. כך משדל קולו של מצרי להכיר בשותפות גורל סביב קיום אנושי שביר. שיריו מקנים משמעות מועצמת לרגעים של הבנה עצמית או שמחה מזוככת, ומשווים מבע של חשיבות להגיגים קטנים של כלום: לספק עצמי, להתעצבות קלה, לחששות היומיום ותסכוליו. בתוך תהפוכות המלחמות ושינויי המשטר מצטייר היומיום כעולם יציב שבו העסקים זורמים פחות או יותר כרגיל. כמו מימי קדם, על האדם מוטל ללמוד בדרך של ניסוי וטעייה כיצד לחיות עם סביבתו ועם נפשו. הוא אינו אלא ישות הנעה בזמן, עבר שנצבר, מתקרב ונהיה לזיכרון שמתארגן למילים על דף. יש דמיון רב בין שירתו של מצרי ובין השירים של עלי: שניהם מעוניינים בעולם שירי הטווה מרקם עשיר של אנשים ומקומות, ושניהם נוהגים לציין את התאריך בסוף כל שיר כחותם של האני ההיסטורי, הנתון לשינוי. אף על פי שהפתיחות של ביירות סיפקה מעטפת לצמיחת האסתטיקה המודרניסטית, ביירות כמקום קונקרטי נעדרה מהשירים שהופיעו בכתב העת **שֵׁר**.

57 המובאות לקוחות מתוך הגרסה המעודכנת שיצאה לאור ב-2006. ראו מנד'ר מצרי, **אל-מַנְ'מוּעַצַּת אֵל-אַרְבַּע אֵל-אֵינָא** (דמשק: דָּאָר אַמִּיסָא, 2006), 140.

והנה, בסוריה של שנות השבעים, מתוך מחויבות למוחשיות של הסביבה ההיסטורית, מצטייר דיוקן של עיר שבה חירות אישית וזהות קוסמופוליטית נזילה ממגנטות לא רק את האינטלקטואלים אלא גם אנשים מן השורה. בשירו "בביירות למד לשחות כמו אנגלי", עשה מצרי שימוש במבנה נרטיבי רזה שבמרכזו עמדה דמותו של ידיד מלטקיה, הדוניסט מדופלם שיצא לעשות חיים בביירות של שנות החמישים, חלם על הוליווד ועל אבק כוכבים אמריקאי, וחזר שפל-רוח ללטקיה. שלד העלילה הזה נועד לספר סיפור של דור סורי שקולו לא נשמע, אשר בעבורו סיפקה ביירות מוצא לחיי מין, מותרות ותרבות בינלאומית שעמדו בניגוד לסוציאליזם נטול השמחה ששלט בדמשק: "בביירות שָׁחָה כְּאַנְגְּלִי / וְלֹא הִתְבַּיֵּשׁ / לְנֶגְסֵי בְּכֶשֶׁר הַבְּחוּרָה מְנַבָּה / וְלְצִלְלֵי לְמִים / כְּשֶׁרָאָתָה אוֹתוֹ צָעָקָה: 'סֶרְטוֹן, סֶרְטוֹן!' (במקור: סֶרְטֵעוֹן, סֶרְטֵעוֹן!)".<sup>58</sup> הצרחה המשועשעת של הבחורה מגביהה את הווליום של השיר, מכניסה לתוכו את חומרי השפה המדוברת, והופכת אותו לאתר של זיכרון. אחרי שמופיע הפלרטטן שבברי סצנות מיניות עם בחורות מלאומים שונים, הוא משנה פתאום צורה והופך למלצר איטלקי:

הַדְּהִים אֶת כָּלֶם  
וְשָׂאֵל אֶת הָאִיטָלְקִי בְּעַל הַזְּקוֹן הָאִיטָלְקִי  
"מָה תִרְצֶה לְאַרוּחַת עָרֵב, סִינְיֹוֹרָה?"  
סֶרֶב לְקַבֵּל טִיפ כְּמוֹכֵן  
מְשׁוּם שֶׁהוּא, יְדִידֵי הַיָּקָר,  
רוֹאֶה עֲצֵמוֹ  
גַּם כֵּן כְּתִיר.  
//  
חֹזֵר לְבִסְרוּיָה  
עִם מִבְטָא לְבִנְיָנִי מְאָרֵךְ  
וּמְכַנְסִים צְמוּדִים בְּלִי פִיסִים  
אֶבֶל הוּא לְמַד שֶׁם הַרְבֵּה  
לְהַפְרֵד לְשִׁלּוּם בְּקִלְיוֹת  
"כָּכָה הַחַיִּים בְּבִירוֹת". [...]  
/  
לְפָנַי שְׁבוּעִים רְכֵשׁ  
שְׁעוֹן ג'וֹבִיָּאל מְשָׁמֵשׁ  
וּבְרָאשׁוֹן לְחֹדֶשׁ הַנּוֹכְחִי

מְכַר אוֹתוֹ וְהוֹסִיף עָלָיו אֶת הַמְשַׁכֶּרֶת הַחֲדָשִׁית  
וּבְתַמְנוּרָה קָבַל שְׁעוֹן סִיקוֹן מְזִיף  
בְּשָׁנָה אֶחָת  
הַחֲלִיף שְׁנַיִם עֶשֶׂר שְׁעוֹנִים  
בְּתַקְנָה שְׁתָּשׁוּב לְפַעַל  
בְּקָרוֹב -  
וּוּ וּוּ -  
רַכְבֶּת תְּלֹמוֹתֶיו...  
ציל-חוראן, 2 בנובמבר, 1974<sup>59</sup>

על שירים ממין זה שאל טאהא מוחמד עלי היכן מתחבאת השירה. במילים אחרות, הבעיה בזיהוי השיריות מהותית לסוגת הריאליזם השירי שמשטשטש סוגות ויוצר עירובים חדשים מבוססי זמן חווייתי שאינם זוכים לביטוי פומבי. כאן נועד העירוב להפר את ציפיית הקורא לפגוש בהתעלות לשונית בכואו אל השיר הערבי. למעשה, השירים בקובץ זה מפגינים פרזואיות. שיר הפרוזה האנטי־שירי חותר כאן תחת עקרונות אידיאולוגיים המזוהים עם התרבות הרשמית המושרשת בדמשק: השפה הערבית כנכס צאן ברזל של הזהות הלאומית. השירים של מצרי נדמים כאילו נולדו בתרגום ומשקפים רבדים תרגומיים בלשון כחלק מן הִרְנָקוּלְרִיּוּת שלהם. כך לדוגמה, בשיר המצוטט, הרפליקה של הנהנתן האנונימי – "מה תרצה לארוחת ערב, סיניורה?" – מסומנת כאילו נאמרה במקור באיטלקית (ואולי גם באיטלקית עם מבטא ערבי), ואילו השיר מוסר לנו אותה בתרגום. כך גם הצליל האונומטופאי של הרכבת מרפרר לתרבות גלובלית של רוק אנד רול, ולשירו של אלביס פרסלי "Mystery Train", שנחתם בפסודו־מילים צליליות כגון אלה: "וּו, וּו". המודרנה נוכחת לפיכך לא ברמה האידיאולוגית, ברעיון המטאפיזי של האינדיווידואל או הטקסט האוטונומי, אלא ברמת המציאות היומיומית והתרבות ה"נמוכה" כביכול, של שעונים תוצרת חוץ, שירי פופ בתפוצה עולמית, ואתרי תיירות כמקום של עירוב תרבותי ורב־לשוני. זהות התייר, שגיבור השיר מתעקש לסגל לעצמו, אינה רחוקה מזוהותו של המשורר המנסה לחולל מפגש עם זרות השפה באמצעות הפגשתה עם חומרים שהשירה הערבית אינה מורגלת בהם.

לשיר יש שלד נרטיבי, ופעריו, שנשארים חסרים במתכוון, מתירים לדימויים גבישיים להתבלט מתוך המישור הריאליסטי. כך לדוגמה הפנייה אל הקורא – "ידידי היקר" – מסמנת את המרחב הטקסטואלי כאזור של שיחת חולין בין חברים, ומביעה רוך אירוני

כלפי ההשתטויות של האנטיג'יבור. גם המשורר העזתי סלים אל-נפאר השתמש בטון אינטימי-דיבורי כזה, אך הוא ניסה לבנות באמצעותו אפקט רציני יותר של סולידריות פלסטינית בפני קשיי המצור. בשיר של מצרי, פרגמנטים של דיאלוגים סתמיים, כגון הצרחה של הבחורה בבריכה, הופכים לאותות, לרזי זמן המזמינים פענוח. יש בו עיסוק תמטי אינטנסיבי בג'סטות של דיבור שמושלך לכיוון מעשה השיר עצמו. כך לדוגמה, תשומת הלב ללהג הלבנוני המוארך או המתוח לצדדים (מְמָטוּט), הכוונה כנראה לתופעת האמאֵלָה), שצובע כעת את חוויית החזור מביירות, מנחה אותנו לקרוא את השורה "כך החיים בביירות" במבטא לבנוני. נוסף על כך מתחדדת ההכרה בהבעתיות האישית המבוטאת בדרכים גופניות ולא מילוליות, כמו מגע (הצביטה בבריכה), הרגלי צריכה (השעונים המשומשים) וסגנון לבוש (המכנסים הצמודים נטולי הכיסים). גם מיני-תיאורים אלו מומרים לדימויים שיריים שנועדו להיחרת בזיכרון, ובמסגרת נרטיב מלא יותר היו הולכים לאיבוד בשפע הפרטים.

פונקציות המזוהות באופן מסורתי עם נרטיב ריאליסטי – עלילה, דיאלוג ותיאור – עוברות תהליך של דחיסה וארגון מחדש כדי לשמש במסגרת שיר המשקף את האוניברסלי דרך הרגע החולף ולא באמצעות סיפור בנוי כהלכה. בספרו מימזיס, תיאר אריך אואַרְבַּך את ההיסטוריה של הריאליזם האירופי כשכלול הדרגתי בטכניקות של (1) עירוב סגנונות וסוגות ספרותיים; (2) עיסוק לשוני ותמטי, ברצינות ובמתודיות הולכות וגוברות, בשטחי היומיום כפרשנות לתהליכים היסטוריים.<sup>60</sup> בהגיעו לדון בסופרים המודרניסטים – מרסל פרוסט (1871-1922), וירג'יניה וולף (1882-1941) וג'יימס ג'ויס (1882-1941) – העריך אוארבך שאחרי מלחמת העולם הראשונה המציאות נהייתה מורכבת מדי, ונתונה לשינויים תהליכיים רבים מדי בשביל שאפשר יהיה לייצגה בסיפור עלילתי ארוג היטב. לפיכך התרחשה "העברת אמן" שבמסגרתה זו המוקד הבדיוני מאירועי מפנה הריגורל לפיסות כמו-אקראיות הנתלשות מרצף הזמן ואוצרות בחובן את כוחות ההיסטוריה הבלתי אישיים. כאשר אומן בוחר לצקת את המציאות בצורה של משל סוגסטיבי ומחורר הוא נמנע מלגחץ אמת היסטורית לתוך תבניות סיפוריות שיוצרות אשליה של טוטאליות ומרדדות את מורכבותה. לאור הקריאה בשיר של מצרי אפשר לומר כי הפואטיקה של היומיום בסוריה חתרה לריאליזם מסוג זה, ונתנה אמן ברזולוציה מיקרוסקופית שתשקף את האמת על החיים בכללותם.

המודרניזציה מגבוה שהנהיג משטרו של חאפז אל-אסד במהלך שנות השבעים היוותה זרז לצמיחה של צורות ספרותיות חדשות שנבעו מהרגלי חיים והלכי רוח שונים. לכל אורך הקובץ של מצרי מופיעים אובייקטים, סצנות ואנשים שהמפגשים

Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* 60  
(Princeton: Princeton University Press, 1953), 547



איתם התחוללו בהשפעת הפעפוע החברתי שנוצר הודות לשיפור בתשתיות, בשירותים חברתיים, ובקישוריות לאורך המדינה ולרוחבה. עלייה בשיעור האוריינות, שכלול מערכת הבריאות והרחבת הפקידות הממשלתית, שיפור מערכת הכבישים והתחבורה, קמפוסים חדשים, רחובות מודרניים שבהם חלונות ראוה, תעשיית דפוס ואומנות בתמיכת המדינה, משלחות סטודנטים לחוץ לארץ – כל אלו הובילו לטשטוש הגבולות המסורתיים בין פנים המדינה ומה שמחוץ לה, בין העיר לכפר, בין עדות דתיות ומעמדות שונים, בין האליטה הספרותית לרחוב העממי.<sup>61</sup> כך נולדה דמותו של המשורר־אזרח האורבני, הביקורתי כלפי רטוריקה אידיאולוגית.

הצורה הספרותית המגובשת של קצידת אל־נַת'ר התגלגלה לסוריה כירושה מביירות, והצטרפה להבשלה של שאר התנאים ההיסטוריים בערים הסוריות שאפשרו ליצור מבט "מלמטה" על שינויי המודרנה, ולקצר את המרחק בין אנשי ספר לאנשים רגילים. ההקשר ההיסטורי הזה, על ממדיו הפוליטיים, נעדר מספר הביכורים של בארות, שיצא לאור בהוצאת הבית של משרד התרבות הסורי, אבל הובלט ביתר־שאת בסקירותיו המאוחרות, שבהן הוא בחן את התנועה ממרחק של כמה עשורים. בהרצאה שנשא בפריז ב־2009, כרך בארות את תהליכי האורבניזציה שהתרחשו בסוריה עם שחיקת כוחו של המעמד הבינוני־נמוך אשר נשא בנטל הכלכלי של השתלטות העלווים ונאמני משטר אחרים על הצבא והפקידות. השיח האידיאולוגי, שהזין את ההגמוניה החדשה בתעמולה ותרבות מטעם, היה הקצנה גרוטסקית של השיח המהפכני של שנות החמישים. אלא שעתה לא חוותה שכבת הבורגנות הנמוכה את השיח המהפכני הזה כמעורר לחירות, נאורות ומעורבות אזרחית, אלא כדיכוי סמכותני שנועד לכופף את גבם. קיצורו של דבר, דמות המהפכן הליברל, שגולמה בפרסונה השירית של אדוניס, שינתה את פניה מלוחם חופש כריזמטי לפקיד רודני זעוף פנים. הסמליות ההרמטית של סובייקט השיר האדוניסי נחוותה כעת כבעלת בריתו של שיח ההסתרה הזדוני של המשטר. על רקע זה הסביר בארות מה משרת השיח הפואטי של היומיום המשולב בדמותו של "האדם הקטן":

ובשנות השמונים התגלגל הדימוי הייצוגי של שכבות הביניים לתמונת "האדם הקטן" השחוק והמותש (מַפְדָּח), שסיסמאות הלאומיות הערבית

61 בנושא בניין המדינה של חאפז אל־אסד, ראו Hanna Batatu, *Syria's Peasantry, the Descendants of its Lesser Rural Notables, and Their Politics* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 63-74; Raymond Hinnebusch, *Syria: Revolution from Above* (London & New York: Routledge, 2002), 93-104; Patrick Seale, *Asad of Syria: The Struggle for the Middle East* (Berkeley: University of California Press, 1988), 169-177

והדגלים האידיאולוגיים הגדולים כבר לא מלהיטים אותו. ואותו ניפוח מלאכותי לכריזמה בא כפיצוי על שברונם של הדגלים הללו. כך הופיעה שירת היומיום באחד מתפקידיה הסוציולוגיים, כביטוי ייחודי לדרמה חדשה במרחב עירוני־אזרחי חדש ומשתנה [...].

לא הגיבור, הקורבן, הפדאאי, המנהיג הכריזמטי שאחריו נהה אדוניס בכל רמ"ח איבריו [...] – וגם לא הפרוטוטיפים שלו, המשיכו לשמש כאידיאל אסתטי. האידיאלים האסתטיים של הגבורה הכריזמטית הטוטאלית קרסו, והאידיאלים האסתטיים החדשים חרגו אל מעבר להם. כך התבלט "האדם הקטן", שמכיר את כל יומרותיו של "האדם הכריזמטי הגדול" ואינו מאמין לו, ומסלק אותו הצידה. זה היה חלק מדימוי אורבני־אזרחי חדש שנוצר בתהליך המודרניזציה. כך הפסיק המשורר להיות נביא־גואל והפך ל"אדם קטן".<sup>62</sup>

הנהנתן הסורי שמבזבז את משכורתו על שעונים יקרים כדי להימלט מקיפאון הזמן הקולקטיבי מגלם במדויק את הספרה הזאת של פדח, של שחיקה ויגיעה, שמתוכה עוצבה פרדיגמת השירה הריאליסטית. במסגרת הפרדיגמה הזאת אנחנו מוצאים בקובץ **בשר, תואריח' ואמפנה** גלגול סורי־ערבי של סיוזפוס,<sup>63</sup> ורטוריקה של מונוטוניות אפרורית האמורה להמחיש את מצבו של העובד האנונימי התשוש:

אתה תעלה במדרגות ותשליך את גופך על המטה עכשו  
כמו שראוי לגבר מתש לעשות  
עיניך ישוטטו לזמן מה  
על קירות חדרך  
ואז תעצם אותן  
כמו שגבר מתש מחיב לעשות.<sup>64</sup>

מה ששומר על המתח האסתטי בשיר הוא הפנייה הרטורית המצווה מה ראוי ומה חובה לעשות בהקשר פרטי, פנייה שנדמית זרה לציוויים כאלו. אפשר לראות איך הדרמה של חיי היומיום לובשת צורת מחזה עם הוראות במה המכניסות את המשורר

62 מוחמד ג'מאל בארות, "תיאראן פי אל־שער אל־סוּי אל־חֵדִית": מן שער אל־רֵאֵא אֵלֵא אל־שער אל־יִמִי". הרצאה שנישאה בבית הספר ללימודים גבוהים במדעי החברה (EHES) בפריז, יוני 2009. ההרצאה ניתנה בצרפתית ותורגמה לערבית. עותק שלה נמסר לי מתוך ארכיונו הפרטי של ג'מאל בארות.

63 מצרי, אל־מִן מוּעַאֵת אל־אֵרֵבֵע, 135.

64 ש, 229.

לתפקיד העובד קשה-היום. השירה היא שיצרה את דמותו ונותנת לו קול. משמע, בנוסף לאנדרסטייטמנט והצנעה המטאפורית כביטוי לקיומו של האזרח השפוף, יש גם פּרָפּוֹרְמַטִּיבִּיּוֹת חדשה לסובייקט המגולם בליריקה של היומיום. זהות זו חושקת במשחקי זהות ושעשועי לשון לא פחות מהמהפכן האסתטיקן שעיצב אדוניס. כך מתנהג הנהנתן הסורי ששוחח כאנגלי, מדבר כאיטלקי, ומחליף שעונים כדי לשמר זהות דינמית. המסקנה המתבקשת מן הכישרון לבימוי-עצמי היא שניתן לביים לא רק תשישות ודיכאון אלא גם רגעים של שמחה ונחת שלא היו בטווח ההבעה של ספרות הרעיונות הגדולים. בכיוון הזה פועל מצרי במודוס של הקטנה קומית של רעיונות פומפוזיים ושחוקים של סולידריות ערבית ואחוזה סוציאליסטית, ומפרק אותם לגורמים כדי להגיע אל גרעינים הממשי. תוך כדי כך, האנקדוטות השיריות שלו מראות עד כמה סוריה ניתנת לייצוג כמיקרוקוסמוס עולמי המכיל בתוכו הן את העולם הכלל-ערבי הן כוחות על-לאומיים, כמו כלכלת השוק הקפיטליסטית והאימפריאליזם הסובייטי. שירו של מצרי, "התפוז", מדגים היטב איך שירת היומיום מגיבה כאשר עמוד תווך של הזדהות קולקטיבית – במקרה זה פלסטין הכבושה – מכופף לטובת מערכת של השתקת הקול האזרחי. ברמה האפוליטית, שיר זה מראה איך מאורע יומיומי יכול לעבור טרנספורמציה ולשמש כמשל פילוסופי או פנינת חוכמה על-זמנית לאופן ההיחלצות מדכדוך העייפות היומיומית:

#### התפוז

החיים מתחילים משני האגודלים שְׁלֶךְ  
האוחזים בתפוז מהאמצע ומלמעלה  
ברגע שבאחת מעיניך פוגע  
חלקיק מהמיץ המשפר הנתון  
כשאתה חוצה אותו לשני חצאים.  
חי! ומלפניך  
שני פלחי תפוז  
אני לא מכיר אשר גדול מזה  
אתה לא יכול לשאף לאשר גדול מזה  
החיים הם ליתר דיוק  
מה שתסחט כעבר רגע  
בין שניך...  
דמשק, 10 בנובמבר, 1976<sup>65</sup>

התפנית הריאליסטית פתחה פתח לסוג חדש של קשב למשפט, למקצבים הפנימיים של ההרהור החולף, ואפשרה גמישות לנוע בין טונים ובין קני מידה שונים. הבנייה המיומנת של "התפוז" מוכיחה שגם בשימושי לשון פרוזאיים מסוג זה יש לתחביר מוזיקה, ויכולת לכוונן ביטויים בודדים לגוונים שונים של רגש ומחשבה. המשפט הדסקריפטיבי, הריאליסטי מאוד, שפותח את השיר, משהה את מהלך התחביר, מכין להאצה שבתיאור המצב "חַיָּן" (חי!), ומקפיץ בהתלהבות את ההנאה הכרוכה ברגע פילוח התפוז. מילת מפתח זו נעוצה בלב תיאור פעולת הפילוח ומקנה לשיר צורה חצויה לשניים, התואמת לתוכן. החזרה הכפולה על הביטוי "אין אושר גדול מ..." מחקה את ריתמוס החוכמה המזרחית העתיקה הדוברת בתקבולות. המשפט הסופי משלים את תורת החיים הנפרשת בשיר במעבר מהווה לעתיד (המילית "סִפֵּי", המשמשת בערבית לציון עתיד, בולטת במקור ואין לה תרגום הולם לעברית), ומן הידיים לשניים. מבנה המשפט מעניק לביטוי הסתמי "בִּלְתִּחַדִּיד" (ליתר דיוק), שמוצב בסוף השורה, הטעמה דיבורית כעין פנייה אינטימית מחבר קרוב ולא מנושא דרשה דידקטית. מלאכת האומן ניכרת בכל תג ותג בשיר, שחזותו נטולת ראוותנות סגנונית.

בנוסף, ועל אף חזותו הפשוטה, השיר פועל ברמה אינטרטקסטואלית מרומזת. בספרות הערבית המודרנית התקבע התפוז כסמל לאובדן פלסטין בזכות סיפורו הידוע של ע'סאן פנפאני (1936-1972) "ארץ התפוזים העצובים". בסיפור זה בונה כנפאני יחסי גומלין בין האב הפלסטיני העקור, מוכה האסון, ובין התפוז היפואי הצמוק והיבש, שמרמז על אובדן עסיס החיים בשל העקירה. אלא שבסוריה של אמצע שנות השבעים התפוז כסמל לאסון כבר התקשה, והפך לשבלונה חלולה, לסוג של קיטש פוליטי. המאבק של האדם הקטן בצל משטר הבעת' נהיה מאבק על משמעות, כאשר התרבות מטעם הפקיעה את סוגיית פלסטין וסמליה, כמו גם את העיקרון הפוסטקולוניאלי של סולידריות הדרום הגלובלי כנגד המערב, והשתמשה בייצוגיה כאמצעי המספק לגיטימציה לפלוש לכל תחומי החברה. בהקשר זה הופשט התפוז מן האסוציאציה הרגשית לפלסטין, ונטען מחדש באהבת החיים המשכרת, כדימוי לאנושיות המתרוממת נגד כוח הכבידה הרטורי וההיסטורי. במסגרת מערכת המשמעות הזאת יש להבין את התפוז קודם כול כפרי ממשי, ועל כן פילוחו לשניים מתואר בפרטנות ריאליסטית מרשימה. גם הריאליזם הזה יוצר יחסים אינטרטקסטואליים כשהוא מרפרר לשירו של המשורר המודרניסט האמריקאי ויליאם קרלוס ויליאמס (1883-1963), "כל מה שרציתי לומר": "אֶכְלֵתִי / אֶת הַשְּׂזִיפִים / שְׁהִיוּ בְּמִקְרָר / שֶׁבֵּטַח / שְׁמֵת אֹתָם בְּצַד / לְאַרוּחַת הַבְּקָר / סִלְחִי לִי / הֵם הָיוּ פְּשׁוּט נְהַדְרִים / כְּלִכְּהַ מְתוּקִים / כְּלִכְּהַ קְרִים"<sup>66</sup>. בדומה לפואטיקה של

66 לתרגום לעברית ראו שמעון זנדבנק, *התשוקה והשמש: שירה אקספרסיוניסטית ואימג'יסטית* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014), 145.

החנווני, גם השיר של ויליאמס בונה אשליה של פתקית פשוטה, מעין פיסת חיים מן הקצה הרחוק, הבלתי שירי, של הפרוזה. תחבולה זו קושרת בין מתק האושר הגנוב ברמת הסיטואציה השירית ובין הטקסט שגונב את גבולות האסתטיקה הגבוהה של השירה.

סיפורו של ע'סאן כנפאני שעומד ברקע השיר הזה הוא רק חלק משלם גדול יותר של התקבלות מאסיבית של הספרות הפלסטינית – ובעיקר השירה הפלסטינית – בסוריה מייד לאחר שקיעת אבק התבוסה של 1967. כנפאני שימש כחוליית תיווך חשובה בין השירה שנכתבה על ידי הפלסטינים בישראל ובין העולם הערבי. הוא היה זה שטבע את המונח **מְקְאוּמָה** כערך אסתטי-ספרותי בספר הביקורת **אָדָב אַל-מְקְאוּמָה פִּי פְּלֶסְטִין אַל-מְחַתְלָה, 1948-1966** שיצא לאור בביירות ב-1966. התוכן שיצק כנפאני לתוך המונח נשאב מקריאה בשירת ה**תַּפְעִילָה** הפלסטינית, והמשוררים שבהם דן – מחמוד דרוויש, סמיח אל-קאסם, סאלם ג'ובראן, תופיק זיאד – כונסו למעין קאנון של קלאסיקה פלסטינית בהתהוות. בעקבות מאורעות '67 כתב נזאר קבאני למשוררים אלו קצידת שבח שהיו בה גם חנופה היפרבולית וגם קו דק של פטרונויות: "אֲנִיחֵנוּ לְזַמְדִים מִכֶּם אֵיךְ לְפֹצֵץ מַלִּים כְּמוֹקְשִׁים / מְשׁוֹרְרֵי הָאֶרֶץ הַכְּבוֹשָׁה [...] / אֵלֹה עֲמָדוֹ הַמְשׁוֹרְרִים שְׁלָנוּ / מוֹל שִׁירֵכֶם / הֵיוּ נְרָאִים כְּגַמְדִים... גַּמְדִים".<sup>67</sup> כעבור שנה, ראתה אור האנתולוגיה של המולדת הכבושה, שנערכה בידי המשורר החברוני הגולה בדמשק יוסף אל-ח'טיב במטרה מוצהרת לנתב את זרמי הספרות בסוריה לכתיבה מגויסת למען פלסטין.<sup>68</sup> המבחר לא חרג מהקאנון שביסס כנפאני, אך לווה בהקדמה רושפת מאת העורך שקבע חוק ברזל כי הספרות הערבית לא תוכל להגיע לרמה האסתטית הנדרשת מספרות אוניברסלית מבלי שתעבור קודם כול דרך סוגיית פלסטין.<sup>69</sup>

אפילו משוררים פלסטינים לא קיבלו כאיש אחד את החוק הזה. האקסיומה של הפואטיקה ה"חנוונית" של עלי היא שללא חיוב החיים והאושר הספונטני שפורץ את כלא הצורה ועוקף את הישירות החמוצה של הדרשה הפוליטית, אין טעם בכתיבת שירה בכלל. בשירו "אמאליד" ("זרדים"), כתב עלי: "כֶּף / נִמְשְׁכוּ בִּי / שְׁשִׁים שָׁנָה בְּשִׁלְמוֹתָן / עַד שֶׁהִבְנִיתִי / שְׁאִין מְשָׁקָה טוֹב מִמֵּים / אֵין מְאָכֵל טְעִים יוֹתֵר מִלְחָם / וְאֵין עֶרְךָ אֲמֹתֵי לְאֻמָּנוֹת / שְׁלֹא תִכְנִיס שְׂמֹנְחָה / לְלֵב אָדָם".<sup>70</sup> במילים אלה הוא הגדיר את המשימה שמילא "התפוז" של מצרי. האושר כיתרה עודפת, כמופע בלתי סביר ועמיד בפני הרס של חירות אנושית, הוא המהות השירית שלא נכנסת לחשבון של השירה הפוליטית הרגילה. ומשום שכל מה שנוגע לחירות אנושית, על אחת כמה וכמה

67 נזאר קבאני, **אליאעמאל אלישערייה אלפאמלה** (ביירות: מנשוראת נזאר קבאני, 1979), כרך 2, 775.

68 יוסף אל-ח'טיב, עורך, **דיואן אליטון אלמחחל** (דמשק: דאר פלסטין, 1968).

69 שם, 21-22.

70 עלי, **אליאעמאל**, 174, התרגום שלי.

בהקשר הפלסטיני, הוא פוליטי במובן הרחב, יהיה זה שטחי לומר שהשירה הזאת איננה שירה פוליטית. יתרה מכך, השמחה שמעבר לייאוש מקנה חיוניות ומהימנות לצורות ההיזכרות האישית באסון הגירוש של 48', היזכרות שניבטת ברזולוציה גרגרית משכנעת. היגון על מה שאבד חסר ערך אם הוא לא נמהל בחדווה של מלאות החיים שבטרם המלחמה, כפי שרואים בשיר הנפלא על הגדיים של השכן ג'מיל, המספר איך הם "הפיצו מְשׁוּשׁ וְאֹפְטִימִיּוּת / מְשׁוּשׁ קְטִיפָתִי וְחֵם / שְׁמֵלָא בֵּית וּנְפִשׁוֹת / הַצִּיף סְכָכָה וּמַעְבָּר / בְּשֵׁם אֶת הָאֶסֶם"<sup>71</sup>. בשורה האחרונה הכניס אנטון שמאס לתרגום העברי אליטרציה משעשעת (שאיננה במקור הערבי) כדי לסמן את המקום שבו פונה השיר להומור: ברור שגללי הגדיים "בשמו את האסם" בלשון סגי נהור. באירוניה הלבבית של עלי יש מידה של ביקורת על הנוסטלגיה הפלסטינית, שכן היא חושפת את פיגומי הכזב השירי שהופך צחנת גללים לניחוח מבושם. הכנסת בדיחה כזו לשיר הנוגע בפצע הכפר שנחרב ב-1948 איננה מקובלת כלל בדרכי הרטוריקה השגורות של השירה הפוליטית, וגם לא בשירתו המאוחרת, המעודנת עד מאוד, של מחמוד דרוויש.

בהבדלים קלים, יש דמיון רב בין בחירתו של טאהא מוחמד עלי בצדדיות פורייה מול קודשי השירה הממוסדת ובין מהלכה של שירת הפרוזה בסוריה. הציוויים הנוקשים בעניין חובות הספרות לא התקבלו בעין יפה על-ידי המשוררים הסורים שחיפשו לממש חירויות אסתטיות ואזרחיות ולהתייחס לשאלת פלסטין תוך שחרור מכבלים אידיאולוגיים. אין ספק שבתור מדריך לשירה, האנתולוגיה של המולדת הכבושה לא התקבלה בשביעות רצון. על אף יומרתה להציג את משוררי פלסטין כמקשה אחת של אוונגארד חדשני, היא הציגה מגוון לא אחיד של איכויות והשתלבה במקהלה הקולנית של השירה הציבורית בסוריה, שהלכה ונוכסה על-ידי משטר הבעת', אך הדור הצעיר מיאן להחשיבה כשירה ראויה. אין פירוש הדבר שהסולידריות עם פלסטין התאיידה, אלא שהנפת שירת ההתנגדות כדגל רשמי הולידה תהליך דיאלקטי של תגובת-נגד שקבע כי בשביל לנקוט עמדה מוסרית לגבי פלסטין, אין די באימוץ המוסר המקובל, כי העניין הזה תובע נקודת מבט עצמאית.

ברוח זאת, בקובץ **בִּשְׁר**, **תְּוֹאֲרִיח'** ו**אֶמְפֵּנָה** אפשר למצוא שיר נרטיבי שמוקדש לנושא האחדות הערבית, ובפרט להזדהות עם פלסטין. את השיר, שכותרתו "פלסטיני, סודני והשלישי מרוקאי", הקדיש מצרי לחבריו לספסל הלימודים באוניברסיטת חלב. ניסוחה של הכותרת, המזכיר התחלה של בדיחה, רומז כי מקורות הסמכות של המשורר נטועים במבנים עממיים של נרטיבים קצוצרעים. האווירה המבודחת השורה על השיר מתקדרת לפתע כשמגיעים לסיפורו של הפלסטיני, והתקדרות מפתיעה זו מעצימה את הרושם

האסתטי של השיר ואת איכויות המודולציה שלו. השיר מתחיל כשורת אנקדוטות משעשעות – על החבר הסודני שהשתכר באופן מביך לפני הבחינה בעל-פה, והחבר המרוקאי שהצטיין בנגיחות ראש והתבלבל בין אנרכיזם למרקסיזם – אך לובש רצינות טראגי-קומית כשמדובר בחבר השלישי "האחר", הפלסטיני נְעֻמָאן כנפאני:

אָבֵל נְעֻמָאן הָיָה מִזֵּן אַחַר  
גַּפְּיִם שֶׁצִּמְחוּ בְּאֶפֶן תְּמוּהָ  
לְשׁוֹן שְׁאָרְכָה כְּשֶׁנִּי שׁוֹקִיו יַחַד  
אֶלָּא שְׁאֵנִי לֹא הִבְחֵנְתִּי בְּדָבָר  
עַל פְּנֵיו הַחוֹלְגִיִּים וְהַכְּחוּשִׁים  
מִלְבָּד שְׁתֵּי הַדְּמָעוֹת שֶׁתָּמִיד  
הָיוּ מִמְּלֹאוֹת אֶת כּוֹכֵי עֵינָיו  
הוּא אָהֵב לְשִׁיר  
וְנִהְיָה יָפֵה תֹאֵר כְּשֶׁהוּא שָׂר  
וּבְכָל עָרֵב  
כְּשֶׁיִּשְׁבְּנוּ לְהִתְפַּלֵּם וּלְהִתְנַפֵּחַ  
אוּ בְּכָל עָרֵב  
שָׁבוּ לֹא הָיָה לָנוּ  
עַל מָה לְהִתְפַּלֵּם וּלְהִתְנַפֵּחַ  
הָיָה מְתַלְוֵה אֶל קוֹלוֹ הַצִּלּוֹל וְהֶרְחָב  
נִצְנֹצֵן הַמְתַּמְשֵׁךְ שֶׁל הַדְּמָעוֹת הָאֵלֶּה  
עַד שֶׁנִּזְלוּ לְאַטָּן  
בְּמִקְבִּיל  
לְאַפּוֹ.<sup>72</sup>

תיאור מדוקדק זה של הפליט הפלסטיני מבטא את ההעדפה של מצרי לבטוח במראה עיניו – מבנה הגוף, הפנים החולות, צלילות הקול – ובהתרשמות האישית שלו, על פני ההזדהות המופשטת עם פלסטיין כסמל, השאובה מעיתונים ומספרים. כפי שהשיר על התפוז השיב לתפוז את תפוזיותו, גם כאן עוקר השיר את הדמעות משדה הקיטש הסנטימנטלי ומשווה להן מוצקות ריאליסטית בתיאור נצנוצן ונזילתן האיטית. ועל אף דחיית המודוס הרחב של משוררי ההתנגדות, הפלסטיני מופיע כאן בדמות זמר הניחן בכריזמה מילולית וקולית מרשימה. למעשה, ישנם קווים של חפיפה בין התיאור של

נְעֻמָּאן כגבר פלסטיני רהוט ויפה תואר ובין הפרופיל התקופתי של המשורר הפלסטיני המושך והכריזמטי, כפי שציירה אותו האנתולוגיה של המולדת הכבושה (ושם המשפחה כנפאני מחדד אותה). בשבריריותו מכמירת הלב, דמותו של נעמאן מזכירה תיאורים של המשורר יליד מוסמוס ראשד חוסין.<sup>73</sup> השילוב שמופיע אצל מצרי בין עצב עמוק ביחס לאסון הפלסטיני, אירוניה מחוספסת ועסיס החוויה הישירה מדגים את הקרבה בין האתוס השירי שלו לזה של טאהא מוחמד עלי: בהתייחסות לאסון האובדן שניהם אינם שמים את הדגש על האדמה הגזולה אלא על האנשים ועל החייית חיהם.<sup>74</sup> כמשורר סורי שעול הערביות מוטל על כתפיו, הפך מצרי את השיר לרפלקסיה מבודחת ונוגה על הממדים הלא-פוליטיים שבהם מתקיימת אחווה ערבית, והציבם כתמונת ראי ביקורתית להתפוררותה של הסולידריות בפוליטיקה הערבית של שנות השבעים. יש אפוא חריפות ביקורתית בבחירה שלו לסיים את השיר הטראגי-קומי על האחווה בין הסטודנטים הערבים בתיאור של נתק:

מֵאֵז קִיץ 1971  
 לֹא פָגַשְׁתִּי אֶף אֶחָד מִן הַשְּׁלוֹשָׁה  
 גַּם לֹא קִבַּלְתִּי  
 מִכְתָּב אוֹ גְלוּיָהּ  
 חֶרֶף הַשְּׁבוּעוֹת שֶׁנִּשְׁבְּעוּ לְכַתֵּב לִי  
 שְׂמֵעֲתִי שְׁעוֹדָה  
 הַשְּׁלִים אֶת הַמַּאסֵּר בְּקִהִיר  
 וְחֹזֵר לְמְרוֹקוֹ  
 עֵמֵר עֵבֵד אֶל־סֵלָאם  
 יִתְכַן שְׁאִינוּ עוֹשֶׂה כְּלוּם  
 וַיִּתְכַן שְׁיֹשֵׁב בְּצִיגוֹק בְּאֵם־דוֹרְמָן  
 בְּאֶשֶׁר לְנְעֻמָּאן  
 הִגִּיעוּ אֵלַי שְׁבָרֵי יָדֵיעוֹת  
 מִקּוֹפְנֵהֶגֶן וְעָרִים אַחֲרוֹת  
 וּפְעַם אַחַת עָלָה בְּיָדִי לְזַהוֹת אוֹתוֹ  
 עִם מְשֻׁקְפִים שְׁחָרִים שֶׁהִסְתִּירוּ  
 חֲצֵי פְרָצוֹף  
 בְּתֻצָּלוּם בְּעֵתוֹן

73 על ראשד חוסין כמשורר-הסלבריטאי הפלסטיני הראשון, ועל האגדות שנרקמו סביבו, ראו Hoffman, *My Happiness*, 265-279

74 שם, 344.



שֶׁל לְוִיָּה פֶּלֶסְטִינִית  
בְּבִירוֹת.  
הוּא עֲדִין חִי  
זֶה אֲנִי יוֹדֵעַ  
אֲבָל אֵיפֹה?  
זֶה מָה שְׁאִין בְּיַדִּי אֶף לְשַׁעַר  
כִּי הוּא  
כְּמוֹ שְׁאוּמְרִים  
חֶסֶר מוֹלְדֵת  
בְּאֶמֶת חֶסֶר מוֹלְדֵת.  
לטקיה, 12 בדצמבר, 1976<sup>75</sup>

הביטוי "כְּמוֹ שְׁאוּמְרִים" (כמו שאומרים) מרכזי לסיכום המהלך, משום שבאמצעותו מודה הדובר כי היה זקוק לדרך העקלקלה של השיר כדי להגיע לאמת המובנת מאליה, שהחבר הפלסטיני מעורר יותר הזדהות משום שאין לו מולדת. בלי בשר החוויה הנפרטת לניואנסים, אמירה זו נותרת נבובה. רק ההיכרות האישית מעניקה למשורר את הסמכות לומר "חֶקֶן", כלומר באמת, אמת ויציב. עקלקלות הדרך באה לידי ביטוי לא רק בצורך של עלילת השיר להכיל גם את שני החברים, המרוקאי והסודני, כמשקל-נגד לפלסטיני, אלא גם בתחביר המתפתל, המודגש באמצעות שבירת השורות. כשמשפטיו הארוכים של הדובר נחתכים לשורות קצרות נוצר מתח בין הדיבור הישיר השוטף לבין ההאטה של חוויית הקריאה המאפשרת לספוג את פרטי התיאור ולחוש בתודעה המספרת המפעמת בשיר. בניגוד לשירו של אל-עטמה, תיאור זה דינמי ומשתרך בהדרגתיות בלתי מורגשת כמעט עד לשיא המתרכז בתובנה הישנה אך הרעננה, שלפלסטיני אין בית שאפשר לחזור אליו. המבנה הצורני – הן ברמת העלילה הן ברמת המשפט – מאפשר את המודולציה בטון שמבהירה כי הפלסטיני הוא הקרוב ביותר לליבו של הדובר: הוא ה"שלישי", החריג שחידת מיקומו מותירה מקום למסתורין וסיפורו מתחבר לסיפור קולקטיבי, מתכתב עם הדאגה היתרה בסוריה לגורל הפליטים הפלסטינים.<sup>76</sup>

75 מצרי, אל־מִן מוֹעֵצַת אל־אֶרְבֵּעַ, 238-239.

76 באופן דומה, מעמת שירו של מצרי, "ויקטור בעל האף האדום", את אידיאל אחוות העמים הסוציאליסטית עם חוויה של מפגש ממשי עם מלח רוסי בטרטוס, שם הוקם בסיס תחזוקה סובייטי לפי הסכמים בילטרליים בין ברית המועצות וסוריה של אסד. שם, 203-204.

## סיכום

שיריו של מצרי מעידים על הצבעוניות המבולגנת של תודעתו, שהיא גם הצבעוניות חסרת הסדר של הקליקה הספרותית שאליה השתייך, שבאה לידי ביטוי בשיחות שהתנהלו בה, ובשותפות הגורל הטראגיקומית בתוך הדלות הסורית הכללית. לרשותם של המשוררים הסורים לא עמדו האמצעים לייצר מנגנון טקסטואלי ממוסד של אנתולוגיה. השיר השפּיִי־ורנגולרי משקף אפוא מרחב קדם־טקסטואלי, דיבורי ובין־אישי, שנועד למלא את החלל הזה. גם שיריו של טאהא מוחמד עלי איחרו להגיע לדפוס ולזכות בהכרה מוסדית. בניגוד לאמת המידה של השירה הפוליטית המהוקצעת, הם השתייכו לעולם ה"קשקוש" הספרותי הנונקונפורמיסטי שהיה חלק מאורח חייו כמוכר בחנות מזכרות. שילובה מחדש של קציידת אל־נת'ר בתוך שטף החיים ההיסטורי הופיע כחזרת המודחק ואישור מחדש של ערכי נאמנות ריאליסטית לאמיתות תלויות זמן ומקום מתוך התנגדות לשיח מהפכני כוזב ומעורר מיאוס, שנכפה מלמעלה. ישנה אומנם מידה בלתי נמנעת של סכמטיות בטיעון המצביע על מגמה רחבת הקף בלי להתייחס לכל מקרה לגופו,<sup>77</sup> אך כאשר מתבוננים במשוררים ובקובצי השירה שנתפסו כמכוננים, וזכו להערכה של מבקרי שירה וקוראיה ברבע האחרון של המאה העשרים, אין מנוס מהמסקנה שהריאליזם הלירי הפך למוקד כוח מרכזי בשירה הערבית בת זמננו, והתייצב כמשקל־נגד לאזן את האוטונומיה הקיצונית שאליה שאפו המודרניסטים בביירות.<sup>78</sup>

מפאת האכזבות הפוליטיות הרבות שידעו הפלסטינים במפנה המאה העשרים ואחת, גם בשירה הפלסטינית העכשווית התפורר האידיאל האסתטי של גבורה תרבותית כריזמטית. בהתאמה, גם דגם שירתו של טאהא מוחמד עלי כבר אינו נחשב לשולי. הסטאטוס של יצירתו עלה מאוד, במידה רבה גם בזכות תרגומיהם המופתיים של פיטר קול (לאנגלית) ואנטון שמאס (לעברית), ושיריו הפכו לקלאסיקה מודרנית, גם אם לא מהזן שנהוג לייחס לו גדולה כזו של מחמוד דרוויש. משוררים צעירים מתעמקים בשירתו של עלי כמודל לחיקוי. המשורר הבולט נג'ואן דְרֶוּוּיֶשׁ (1978-) התחיל את דרכו הספרותית כפייטן בערבית מדוברת, ואט־אט שכלל לשון דינמית הנעה בגמישות בין פרוזאיות בֶּפְצָחָא לליריות גבוהה. בקובץ הבשל שלו,

77 דניאל בהר, "The Shape-Shifting Margin: Pattern of Change in Arabic Modernism Past Beirut," *Dibur* 9 (2021): 35-53

78 עֶבְאֵס בְּצִ'וֹן ואימאן מרסאל, מהבולטים בין משוררי שירת הפרוזה הפועלים כיום, מכירים בחוב שהם חבים לאופקים הרחבים שפתח המשורר העיראקי סרגון בולוס, בזכות חיבור שירתו להיסטוריה החיה בהווה. לדוגמה ראו עבאס בְּצִ'וֹן, "אל־עאלְמִיָה בְּדוֹן בְּעֶזֶה", אֶל־סִפִּיר, 26 באוקטובר 2007.

תעב אלמעלקון ("התעייפו התלויים", 2018), הוא הקדיש לעלי שיר שכותרתו "מופעיו של טאהא מוחמד עלי": "המשורר, שצער הגעגועים שלו התעלה מעל כל הסבכות שלנו, / שגם ביגונו ובקיפו עליהן, / עדין מקיץ / חרף מותו לפני שנתים / באזור בלתי מגדר במעמקי נפשי / אני שומע אותו מדי פעם בבקרים / צוחק כמו תינוק מציצ בצריסה / או סובל בארץ רוח וממלמל בנתור דמעות / כמי ששכל עולם ומלואו".<sup>79</sup> מן השיר הזה עולה כי מה שקוסם לנגואן בשירתו של עלי הוא בדיוק המקצב האיטי של מוחשיות הזיכרון והגיוון הטונאלי שבהם הוא מביע את הכאב על הנכבה.

בראשית המאמר הצגתי את הקשר בין טענת האמת ההיסטורית בשירו של סלים אל-נפאר ובין טון הדיבור החמים והידידותי ששוכלל בד בבד עם הירידה לפרטי היומיום. אם נוסיף לתמונה את עולמה של המשוררת הפלסטינית מאיא אבו אל-חיאת (1980-), נגלה כי הפואטיקה של היומיום תופסת מקום של כבוד בשירה הפלסטינית של המאה העשרים ואחת ופותחת מרחב לקולות נשיים אירוניים, המשוחררים מהשתבללות מטאפורית. עאידיה פחמאוי ותד אפיינה את הלשון השירית הנוכחית של אבו אל-חיאת כלשון שפרצה את גבולות העיסוק בעצמי הלירי המבודד.<sup>80</sup> היא הראתה שאבו אל-חיאת "נאמנה למציאותה", ומנחילה ללשונה, "ריבוי ממדים גדוש בפרטים [...] קטנים, רגילים, חלשים ונידחים ככל שיהיו".<sup>81</sup> שני קבציה האחרונים של אבו אל-חיאת (שראו אור ב'2012 ו'2016) מציגים דיבור אישי וצלול הממוס את הנמטיה (תבניתיות) של כמה מן היסודות המושגיים הגדולים בזהות הפלסטינית.<sup>82</sup> הקובץ פסאטין ביתיה וחרוב (שמלות ביתיות ומלחמות, 2016) מצהיר כבר בשיר הפתיחה שלו על כוונותיו בתחום היחסים בין הלשון והעולם השירי: "הקבצים התלויים מן המרפסות המשפחתיות / נקיון הבית של ששי, ראשון ושבת, / דרכים אחרות לדבר עם אלהים / עם השכנות / עם הנמלים / עם עכש בלב".<sup>83</sup> דרך הרגישות לפרטים שוליים מציעה המשוררת מגע אישי ומקורי בתמות שבדרך כלל רוויות בקלישאות, גם ברמה העולמית וגם ברמה המקומית (אהבה, נשיות, אימהות). כך למשל היא בונה משל על אימהות דרך סצנה של טיפול להדברת כינים בילדים,<sup>84</sup> או מדברת על המציאות היומיומית של הכיבוש דרך פריזמה של "אישה חסרת כול" שחיה "על המחסום" והוגה

79 נגואן דרוויש, תעב אלמעלקון (אל-קדס: אל-פיל, 2018), 37.

80 עאידיה פחמאוי ותד, "פּתאפית' מן אַנראק וּמח'טוטאט שאעראת פּלסטִינִיָּאָת: שַׁעַר גִּדִּיד וְצִנְאָדִיק מִפְתִּיחָה", מִגִּלָּת אֶל־דִּרְאסָּאָת אֶל־פּלִסְטִינִיָּאָה 118 (אביב 2019): 130.

81 שם.

82 שם, 127, 131-132.

83 מאיא אבו אל-חיאת, פסאטין ביתיה וחרוב (עמאן: אל-אהליה, 2016), 7.

84 שם, 18-19.

בשמחות היפותטיות: "אני חיה על המחסום / חשה שמחה מדברים של מה בכך / כאלו היה יום שלם עובר מבלי שאראה חיל אחד / שמרגיש משעמם [...] / אתה יודע כמה זה מדפא / להיות חסר כל ולחיות על המחסום / ולשמח מדברים פשוטים / כאלו חלפת בדרך של משורר פטפטן / או פועלים מתשים שסוחבים שקיות / של בננות, גויאבה וקלב תנובה [...]"<sup>85</sup>.

המאמץ לביים שמחה בלב היגיעה המונוטונית מזכיר מאוד את ההתעמלות בתרגילי השמחה של מנדר מצרי במדינת הבעת'. אבו אל-חיאת חושפת בשיר הזה את אתיקת הדמיון הנהוגה בהקשר כזה, ובפרט את הסיורב לברוח למחוזות פנטסטיים או להתהדר בנוצות המטאפורה כדי להשיג את השמחה המיוחלת. במקום זאת, השחרור והאזשר מדומים אצלה ("כאלו...") לדברים קטנים, לרגעים מפוכחים הלקוחים מן המציאות של חייה ומבוססים על הזדהות נשית עם גברים דווקא: עם החיילים העייפים במחסום, עם הפועלים, ובקטע שלא צוטט, עם צעיר פלסטיני שניסה לדקור חייל. "גיליתי", היא אומרת בראיון, "כי הטקסט האמיתי חייב לצאת מפרטים אנושיים, לא להתנשא על היומיום של אנשים והפרטים הקטנים מהרגיל, ומכאן צומחת המקוריות של הטקסט שהופכת את כל זה למרחב חדש ולעולם חלופי המיועד לחשיבה והתעמקות"<sup>86</sup>. בבואנו לדון באפשרויות העתיד של שירת הפרוזה עלינו להטות אוזן למהלכי הדיאלקטיים התובעים תהליך מתמיד של איזון. אם הזרם הדומיננטי יטה את הכף של שירת הפרוזה עוד ועוד לכיוון הריאליזם, ניתן יהיה לצפות למשיכת חבל בכיוון ההפוך: לקריאות לאוטונומיה ולעידון מטאפיזי על חשבון הצד החומרי. יש להניח שלא נחזה בשחזור מדויק של האידיאולוגיה המודרניסטית של אדוניס, אבל ייתכן שנראה גלגול רך יותר של נטיית השיר אל הכמוס ואל הארת ההתגלות, גלגול שיופיע כתשובה להתייחסות אל הפרוזאיות של הרומן ואל שכבות היומיום. מגמה כזו ניכרת למשל במוטיב המטאפורי המכונה "אפקט הפרפר", שטבע מחמוד דרוויש:

אֶפֶקְט הַפְּרַפֵּר לֹא נִרְאֶה  
אֶפֶקְט הַפְּרַפֵּר לֹא עוֹבֵר

הוא כּוֹחַ הַמְּשִׁיכָה שֶׁל הָעֵמוּם  
הַמְּפֹתָה אֶת הַמְּשִׁמְעוֹת, וְעוֹזֵב  
כְּשֶׁמִּתְבַּהֶרֶת הַדֶּרֶךְ

85 שם, 86-87.

86 רַשָּׁא חַלְוָה, "מֵאֵינָא אֲבוּ אֶל-חֵיאַת לִ-24: אֶל-כְּתָאבָה אֶל-חִקְיָה תַחְרַג מִן תַּפְאִצִּיל אֶל-נַאס,"  
10 באוגוסט 2013, <https://24.ae/article/30887/>

הוא קלות הנצחתי ביומיום  
כסופים למרומים  
והארה יפה

הוא נקדת חן נרמזת באור  
כשהנסתר בנוי, מדריכנו  
מוליך אל המלים

הוא כמו שיר שמנסה  
לומר ומסתפק  
בצטוט מן הצללים  
ולא אומר...

אפקט הפרפר לא נראה  
אפקט הפרפר לא עובר!<sup>87</sup>

87 אני מודה למתרגם נביל טנוס, שהפנה את תשומת ליבי לשיר הזה. התרגום כאן הוא שלי. לגרסת המקור ראו דרוויש, **אתר אל־פראשה**, 131. יש להדגיש כי מבחר מתוך שירי הקובץ המקורי ראו אור בקובץ שתורגם לעברית, וראו מחמוד דרוויש, **אפקט הפרפר**, תרגמה עפרה בנג'ו (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2023).

