

אוניברסיטת תל-אביב  
הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין  
בית הספר למדעי היהדות ע"ש חיים רוזנברג  
החוג לספרות עברית

## ילידות בלא נחת:

התעצבותה וגיבושה של זהות מקומית ביצירתו

הספרותית של אריה סיון (1948 – 2004)

חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"

מאת: שלמה הרציג

מנחה: פרופ' אבנר הולצמן

הוגש לסנט של אוניברסיטת תל-אביב

תשרי תש"ע

אוקטובר 2009

**עבודה זו הוכנה בהדרכת פרופ' אבנר הולצמן**

**תודתי העמוקה נתונה לפרופ' אבנר הולצמן  
על הדרכתו המעמיקה ומאירת העיניים**

<b>עמ'</b>	<b><u>תוכן העניינים</u></b>
7	<b>הקדמה</b>
8	<b>מבוא</b>
8	א. תיאור שדה המחקר ומטרתו
13	ב. הרעיונות המנחים וההיפותזות של המחקר
14	ג. אריה סיון כמשורר ילידי: היבטים סינכרוניים
17	ד. אריה סיון כמשורר ילידי: היבטים דיאכרוניים
18	ה. מצב המחקר בתחום השירה העברית בישראל בכלל, וחקר יצירת סיון בפרט
19	ו. הדרכים בהן נבחנים הרעיונות המנחים והנחות היסוד של המחקר
25	ז. סיכום שאלות המחקר בחיבורי
25	ח. הערכת התרומה של חיבורי לחקר הספרות העברית-ישראלית
27	<b>פרק ראשון: יצירתו הספרותית של אריה סיון: לבטי זהות וקשיי התקבלות</b>
27	1.1 שיח הזהות וזהות מקומית ביצירתו של אריה סיון
30	1.2 תקופת הראשית: ההשפעות האלתרמניות והמהלך הכנעני ביצירת סיון
34	1.3 אריה סיון כמספר עברי-ישראלי
40	1.4 תקופת המעבר: הפרוייקט המודרניסטי
48	1.5 תקופת הבשלות: העידן הפוסט-מודרניסטי
61	1.6 השנים האחרונות: ילידות בכבלי הזמן
70	1.7 יצירת אריה סיון: בין זהות להתקבלות
78	<b>פרק שני: זהות מקומית דינאמית: גלגולי מקום וזמן ביצירת אריה סיון</b>
78	2.1 על המיתוס
81	2.1.1 אנטי-מיתוס וא-מיתוס
82	2.2 זהות מקומית ביצירתו המוקדמת של אריה סיון: המרחב המיתי והארוטי
85	2.2.1 כנעניות בתרבות הישראלית בכלל, וביצירת אריה סיון בפרט
91	2.2.2 סיכום: מקום וזמן כמעצבי זהות מקומית-כנענית ביצירתו המוקדמת של סיון
95	2.3 מיתוס ואנטי-מיתוס: זהות מקומית, פוסט כנענית, ביצירתו של אריה סיון
99	2.3.1 היחס למולדת בכתיבתו המאוחרת של אריה סיון
101	2.3.2 ילידות בלא נחת (1): זהות מקומית ורגשי אשם וכאב על רקע מלחמות ישראל
104	2.3.3 ילידות בלא נחת (2): זהות מקומית ורגשי אשם וכאב בשירים בעקבות השואה
111	2.3.4 ילידות בלא נחת (3): המשורר מול אבותיו החלוצים
118	2.4 סיכום: זהות מקומית דינאמית

119	<b>פרק שלישי: הערים הגלויות לעין: המרחב העירוני ביצירת אריה סיון</b>	
120	תחושת המקום: היבטים תיאורטיים והיסטוריים	3.1
121	המרחב האורבאני בספרות בכלל, וביצירתו של סיון בפרט	3.2
124	תל-אביב כמכוננת זהות מקומית ביצירתו של אריה סיון	3.3
125	ים וחול בתל-אביב	3.3.1
130	בתים ישנים בתל-אביב כסמלי ילידות	3.3.2
132	שירה תל-אביבית ילידית בעקבות השואה	3.3.3
134	שוטטות בשוליים החברתיים של תל-אביב	3.3.4
137	ביוגרפיה, היסטוריה ומיתולוגיה תל-אביבית	3.3.5
143	תחושת המקום בתל-אביב: סיכום ושתי הערות קצרות	3.3.6
146	ירושלים ביצירתו של אריה סיון	3.4
146	בין שתי ערים	3.4.1
147	אישה בירושלים	3.4.2
151	ארוס וחול בירושלים	3.4.3
156	פרידה מירושלים	3.4.4
157	ערים נוספות ביצירתו של אריה סיון	3.5
166	זהות מקומית עירונית ביצירת אריה סיון: דברי סיכום	3.5.1
168	<b>פרק רביעי: זהות מקומית והמבט האינטר-טקסטואלי ביצירת אריה סיון</b>	
168	אינטר-טקסטואליות: רקע היסטורי-תיאורטי	4.1
171	אינטר-טקסטואלית בעבר ובהווה	4.1.1
173	תנ"ך ולאומיות בשירת מלחמת השחרור של אריה סיון	4.2
176	התנ"ך והזהות הכנענית ביצירתו של אריה סיון	4.3
179	זהות, מקום והמצב הישראלי בראייה אינטר-טקסטואלית	4.4
181	שירי ציון לאריה סיון	4.4.1
188	לחיות ולמות בארץ ישראל: מבט אינטר-טקסטואלי	4.4.2
198	לחיות בארץ ישראל: מסירות ללא תנאי (?)	4.4.3
204	חיים על קו הקץ בארץ ישראל	4.4.4
209	אדמה מריבה: המקום כטקסט בארץ ישראל	4.4.5
215	אינטר-טקסטואליות וזהות מקומית ביצירת אריה סיון: סיכום ועוד	4.5

218	<b>פרק תמישי: אידיאולוגיה, פוליטיקה וזהות מקומית ביצירת אריה סיון</b>	
218	ספרות וחברה: דברי מבוא	5.1
220	ספרות וחברה בראי המרקסיסם	5.1.1
224	תיאטרון-פוליטי: לשאלת הלגיטימיות של החיבור בין אמנות לפוליטיקה	5.2
226	השיר הפוליטי בישראל, והאם כתב אריה סיון שירים פוליטיים?	5.2.1
230	תקופת הראשית: 'המניפסטים הקומוניסטיים' של אריה סיון	5.3
233	התעצבותה וגיבושה של מחאה אנטי-מלחמתית ביצירת אריה סיון	5.4
237	התעצבותה וגיבושה של מחאה פוליטית 'קשה' ביצירתו של אריה סיון	5.5
246	משורר ישראלי-ילידי ב'כף הקלע' (1989)	5.6
247	בכף הקלע : בין האישי ללאומי	5.6.1
255	בכף הקלע: בין הפוליטי לאסתטי	5.6.2
259	המשורר מאבד את התנ"ך ב'כף הקלע'	5.6.3
263	אחוה יהודית –ערבית ב'כף הקלע'	5.6.4
266	אידיאולוגיה, פוליטיקה וזהות מקומית ביצירתו המאוחרת של אריה סיון	5.7
267	אידיאולוגיה, פוליטיקה וזהות מקומית בשלושה ממחזותיו של אריה סיון	5.7.1
274	השיח החברתי-פוליטי והזהות המקומית ביצירתו המאוחרת של אריה סיון	5.7.2
276	סיכום: זהות מקומית בין פוליטיקה למוסר	5.8
279	<b>סיכום המחקר</b>	
287	<b>נספחים</b>	
292	<b>ביבליוגראפיה</b>	
	<b>תקציר בעברית</b>	
	<b>תקציר באנגלית</b>	

## הקדמה

ביוני 2004 מלאו חמישים ושתיים שנה להופעת גיליונו הראשון של כתב העת **לקראת** הנחשב למבשרה של המהפכה הפואטית הגדולה בשירה הישראלית של 'דור המדינה'. באותה שנה ראה אור גם ספר שיריו הארבעה-עשר של אחד מן האבות המייסדים של חבורת 'לקראת', הלא הוא המשורר, המספר, המחזאי והמתרגם אריה סיון. הספר בעל השם הסוגסטיבי **חוזר, חלילה** (המנוגד ל**לקראת**) יש בו משום סגירת מעגל פואטית ותמאטית, של שיבה-מאוחרת-מפויסת אל מחזות ראשית הדרך, ביצירתו של אחד המשוררים החשובים בספרות העברית, הישראלית, בת זמננו.

מהלך של למעלה מחמישים שנות פעילות ספרותית עניפה, שהולידה יבול נכבד של מאות שירים, עשרות סיפורים קצרים, רומן, מחזות, מסות, מאמרי ביקורת ותרגומי שירה, מבקש את ביטוי בעבודה מונוגרפית, שתשקף את הנושאים, הרעיונות, הז'אנרים והפואטיקות, המאפיינים את יצירתו הספרותית של אריה סיון - היוצר המלווה בכתיבתו את מדינת ישראל, מראשיתה ועד ימינו, אך לא זכה עדיין למחקר מקיף וכולל על יצירתו.

אמנם מחקר יחידית יתקשה לכסות את כלל יצירתו של אריה סיון, אך באמצעות כמה מושגי מפתח, דוגמת: ילידות (nativism) וזהות מקומית (local identity), ניתן יהיה לגבש תיזה החושפת, במידה רבה, את פני השטח ומבנה העומק (deep structure) במפעלו הספרותי של המשורר. שכן ייחודו של אריה סיון, כאדם וכמשורר, הוא, בראש ובראשונה, בעובדה, שיצירתו מעוגנת, לכל אורכה, במקום ובזמן ממשיים מאד, ובדרך כלל, אלה הם מקום וזמן ארץ-ישראליים. בשל עובדה זו זכה סיון לכינוי 'משורר ילידי' בפי אחדים ממבקרי שירתו (על כך, להלן).

אריה סיון עצמו, המשורר יליד העיר תל-אביב (4 באוגוסט 1929), רואה עצמו ביצירתו כמי שקשור בקשרים משפחתיים-רגשיים אמיצים למקום הולדתו הממשי והסימבולי: "זה היס אשר אֶפְשָׁר / את עצם קיומי, בהביאו / את מולִיִּדי אל / חולותיו הלבנים / הרדים אותי בערבים / בזרם ערש דְּכִי-גליו / ולא שכח אפילו פעם / לנשק לכפותי." ("פרטים ביוגרפיים", **שירי שריון**, 1963, עמ' 8). אך בה בעת מבטא סיון בכתיבתו גם מידה של אי-נחת, בכל הנוגע לזהות וההזדהות שלו עם ארץ-מולדתו, ואפילו באשר לתווית הרדוקציוניסטית, לטעמו, שהוצמדה לשירתו<sup>1</sup>. אשר על כן, הקו המנחה בעבודתי יהיה להצביע על מאפייני הזהות המקומית, המתפתחת והמתגוננת, בלמעלה מחמישים שנות יצירה של המשורר.

זהות מקומית (או 'ילידות') היא אמנם מאפיין תמאטי הכרוך ביצירתם של משוררים ישראליים נוספים, מהם בני דורו של סיון (למשל, משה דור, משה בן שאול), ומהם בני דורות קודמים (למשל, אסתר ראב, חיים גורי<sup>2</sup>). ויש מן המבקרים שאף מבחינים בין פלג המשוררים ה'ילידים' בשירה הישראלית החדשה, לבין פלג המשוררים ה'אקזיסטנציאליסטיים', דוגמת נתן זך, דוד אבידן ואחרים (הבחנה, שבחלקה תופרך בעבודתי), אך לאריה סיון קווי ייחוד תמאטיים ופואטיים, הנוגעים הן לכתיבתו האישית, והן לכתיבתו הציבורית, והללו ימצאו את ביטויים בחיבורי.

<sup>1</sup> "המינוח 'שירה ילידית' נראה לי סתמי במידת מה." כך סיון, בראיון ללאה שנר וורדה גינזר (1988).

<sup>2</sup> חבר (2008, עמ' 63) מציג את אסתר ראב כשייכת לדור הראשון לילידות בשירה העברית בארץ-ישראל, חיים גורי לדור השני, ואילו משה דור ואריה סיון הם, לדבריו, בני הדור השלישי לילידות.

## מבוא

**האדם אינו אלא קרקע ארץ קטנה**

**האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו**

(שאל טשרניחובסקי)

### א. תיאור שדה המחקר ומטרתו

מחקר זה מקיף, מתאר וממפה, במבט סינכרוני, את מכלול יצירתו של אריה סיון (תל-אביב, 1929) בשירה, בפרוזה ובדרמה. אך בה בעת, גם בוחן חיבורי, במבט דיאכרוני, את התמורות בלשון ובסגנון, בפואטיקה ובפרוזודיה, בתמאטיקה ובאידיאולוגיה של המשורר - שכן אריה סיון הוא בראש ובראשונה משורר - עד לכינונו של קול עצמאי ואותנטי בספרות העברית, הישראלית, בת זמננו. תכליתו העיקרית של המבט המשולב הזה, הסינכרוני והדיאכרוני גם יחד, היא לחשוף את תהליכי התעצבותה וגיבושה של זהות מקומית ביצירתו הספרותית של אריה סיון (1948 – 2004).

בבסיס המחקר עומדת הטענה, שה'לידות' (או הזהות המקומית) היא פני השטח ומבנה העומק ביצירתו הספרותית של אריה סיון. שכן את זהותו, כאדם וכאמן, כיהודי וכישראלי, מגדיר סיון, בעיקר, באמצעות הטריטוריות הארץ-ישראליות, שמתוכן הוא צמח ואליהן הוא נקשר במהלך חייו הממשיים והסמבוליים (זהות אוטונומית). ויחד עם זאת, וגם על כך מצביעה עבודתי, אין מדובר בזהות פשוטה וחד ממדית, אלא בזהות מתפתחת ומתגוננת - תוך שהיא משמרת יסודות מקומיים קבועים - עד להפיכתה לזהות רפלקסיבית, מורכבת ורבת פנים.

"אריה סיון הוא מן האבות המייסדים של השירה הישראלית, ושירתו היא ממיטב היצירה הפיוטית, שנוצרה בעברית בהמישים שנות קיומה של מדינת-ישראל" (מנימוקי ועדת השופטים לפרס ביאליק, שהוענק לאריה סיון בתשנ"ח). את שירו הראשון "מסע לילי" כתב אריה סיון - אז, אריה בומשטיין - על פי עדותו, בתחילת חורף 1947/48, והשיר פורסם במוסף למגויסים של העיתון **דבר** ב-20 בפברואר 1948. מאז ועד היום ראו אור ששה-עשר קובצי שירה משל המשורר. הראשון בהם הוא **בשלושה** - שלושה פרקי שירה, שהופיע בתשי"ג (1953), ובו מקבץ משיריהם של שלשת המייסדים הבולטים בחבורת 'לקראת' (על-פי סדר הופעתם בקובץ): משה דור, נתן זך ואריה סיון. אחריו, ובאיחור מה, הופיעו: **שירי שריון** (1963), **ארבעים פנים** (1969), **נופל לך בפנים** (1976), **אישוריים** (1981), **לחיות בארץ ישראל** (1984), **חיבוקים** (1986), **ארץ מעלה** - מבחר שירים מתוך ששת ספריו הראשונים של המחבר, אליו התווספו שלושה שירים חדשים (1988), **כף הקלע** (1989), **גבולות החול** (1994), **זייר לא מוגן** (1998), **ערבון** - מבחר שירים מקיף מתוך עשרת ספריו הראשונים של



המשורר (2001), *השלמה* (2002), *חוזר, חלילה* (2004), *קיטועים* (2007), *על ים ועל חול – שירי תל-אביב* (2009); האחרון כולל מבחר שירים, שכבר ראו אור בספרים קודמים.<sup>3</sup>

בנוסף לשירים, שהם עיקר יצירתו, פרסם אריה סיון, בשנות החמישים והשישים, כחמישה עשר סיפורים קצרים, בנוסח הריאליסטי של ספרות 'דור בארץ', וגם תוך חריגה ממנו לכיוונים ליריים, סוריאליסטיים וארוטיים, נועזים לזמנם. הסיפורים דוגמת: "דוד ושושנה", "מעלה הכרמל", "מות הזקן", "מותו של סבא הרמן", נתפרסמו בכתבי העת הבולטים של הזמן: *לקראת, בצרון, הדואר, עכשיו* וכן במדורים הספרותיים של העיתונות היומית. אחדים מן הסיפורים הללו, שלא כונסו בספר, ואינם מוכרים כלל, נידונים בעבודתי, בעיקר, בהקשריה של הזהות המקומית המסתמנת בהם.

במהלך שנות פעילותו הספרותית, במועדים שלא ניתן להצביע עליהם במדויק, חיבר אריה סיון גם סידרה של מחזות (ששה במספר), שחלקם אף לא שלמה כתיבתם. מרבית המחזות לא הועלו על קרשי הבמה, והם הועברו בגירסת 'כתב היד' שלהם (מכונת כתיבה) לארכיון הישראלי לתיאטרון, שבמרתף ספריית סוראסקי, באוניברסיטת תל-אביב.<sup>4</sup> הבולט במחזות הוא "מילכוד 44", סאטירה חריפה ("רוויזו עם פזמונים והפרעות", כלשון מחברה), שעניינה בשאלה האם היישוב העברי בארץ עשה כל אשר לאל ידו, כדי להציל יהודים בתקופת השואה.<sup>5</sup> גם ביתר מחזותיו של סיון בולטת מגמת ביקורת ומחאה, כנגד סדרים חברתיים ופוליטיים בישראל, בחלקם, תוך ערוב מכוון, ואופייני לפואטיקה של סיון, בין עבר מקראי להווה אקטואלי. למעט אזכור קצרצר בספרו של פיינגולד (1989, עמ' 12) למחזה *קייץ 44*, אין בביקורת הספרות התייחסות לכתיבתו הדרמאטית של אריה סיון. גם חסך זה ממלא חיבורי.<sup>6</sup>

בראשית שנות התשעים של המאה שעברה, פרסם אריה סיון רומן בלשי יוצא דופן, בשם **אדוניס** (1992), שהתעלומה בו איננה נפתרת בסיומו. גם ליצירה זו נגיעה ממשית לנושא עבודתי, שכן, זהו רומן בגוף ראשון, שעלילתו מתרחשת בטריטוריות תל-אביביות מובהקות, בשני זמנים שונים. עלילת סיפור המסגרת מתרחשת בימי מלחמת המפרץ הראשונה, בעוד שעלילת הסיפור הפנימי, החשוב יותר, מתרחשת בראשית שנות השלושים. במרכז עלילת הרומן מסע החיפושים של הבלש העברי בן חורין אחר דמות המסתורין האבודה, הקומוניסט זכריה יולין. במקביל, זהו גם מסע של חיפוש זהות עצמית עבור גיבור היצירה, והזדמנות לדיון מרומז במתח הדיאלקטי, שבין דעיכה להתעוררות מחדש במישור האישי והקולקטיבי כאחד (בחירת השם **אדוניס** איננה מקרית, כמובן). נושאים אלו מצויים גם בלב לבו של המסע הספרותי, שערך אריה סיון עצמו לכינון זהותו כאדם וכאמן, במהלך למעלה מחמישים שנות יצירה. אך לוז יצירתו של סיון איננו בפרוזה, אף לא בדרמה, אלא בשירה, וזו עומדת במוקדו של המחקר. כאמור, אריה סיון הוא אחד המייסדים של חבורת 'לקראת' (1952 – 1954) לצידם של משה דור, נתן

<sup>3</sup> שני הספרים האחרונים ברשימה אינם כלולים בקורפוס המחקר של חיבורי.

<sup>4</sup> בארכיון התיאטרון הישראלי שבאוניברסיטת תל-אביב מצאתי ששה מחזות (חלקם טיוטות למחזה בלבד), שחוברו על ידי אריה סיון. המחזות אינם נושאים את תאריך כתיבתם, ורק לגבי חלקם יכול המחבר להעיד, באופן לא מדויק, על מועד חיבורם.

להלן רשימת המחזות: **נבות** (מופיע גם, בגירסה נוספת, תחת הכותרת: **כך נקבר הכלב**), **המהפכן האחרון, שביבת-נשק פתאומית, מילכוד 44** (מופיע גם בגירסה מקוצרת תחת הכותרת: **קייץ 44**), **מסתעריבים, מה אתה ירמיהו**.

<sup>5</sup> מחזהו של אריה סיון **מילכוד 44**, שנכתב, כל הנראה, בראשית שנות השמונים של המאה העשרים, הוקלט לשידור, כתסכית רדיו, על ידי שחקני הבימה, בפברואר 1985, אך, ככל הידוע, לא שודר מעולם. רק בקיץ 2004 נמצא למחזה גואל, וגירסה מעובדת שלו הועלתה להצגה, על ידי סדנת התיאטרון של מכללת סמינר הקיבוצים בת"א, תחת הכותרת: **קייץ 44**.

<sup>6</sup> במהלך מחקרי, אני דן בשלושה ממחזותיו של סיון המצויים בגירסה מלאה, ושיש להם נגיעה מובהקת לנושא חבורי.

זך, בנימין הרושבוסקי, גרשון שקד (ובשלב מאוחר יותר, אף יהודה עמיחי ודוד אבידן), שמקובל ליחס להם את פריצת הדרך הגדולה בשירה העברית, שלאחר הקמת המדינה (וראו: זך, 1966; מירון, תשמ"א; גרץ, 1983; לוי, 1984; ברתנא, 1985; בחור, 1988; שחם, 1997; שקד, 1998 ואחרים). בראשית שנות החמישים פרסם אריה סיון את ביכורי שיריו בחוברות: **עין, מבואות, ניבים, במעלה, לקראת, פמליה**, וכן בעתונות היומית: **על המשמר, הארץ, במאבק** ועוד. שיריו הראשונים עמדו תחת השפעתם הברורה של נתן אלתרמן ויונתן רטוש (וראו: לוי, 1984; שחם, 1997; שקד, 1998) ולא כונסו בספריו, לכן יש בהם ענין מיוחד למחקר החושף את ההתפתחויות, שחלו ביצירתו של המשורר בלמעלה מחמישים שנות כתיבה.

את ראשית דרכו הפואטית העצמאית של אריה סיון ניתן לסמן במחזור השירים הפואמתי "שירי שריון" (1963), שבו נתן המשורר ביטוי לחוויותיו כחייל במלחמת סיני (1956). הקובץ ראה אור לאחר כמה שנות 'שתיקה' ובו "שורות, שכמותן לא יצאו ממני בשנים קודמות", כלשונו של סיון עצמו (**ערבון**, 2001, 'עם הספר', עמ' 268). זו היתה ראשיתו של מהלך פואטי חדש ביצירתו של המשורר, שנטש בהדרגה את "השירה הרוסית ונגזרותיה המקומיות" (שם, עמ' 268) לטובת המודוס האירוני האנגלו-אמריקאי, ברוח הפואטיקה השלטת בכתיבתם של מרבית משוררי 'דור המדינה' (וראו: זך, 1966; מירון, תשמ"א; שחם, 1997; בוכוויץ, 2001; וייסברוד, 2002; אופנהיימר, 2003 ואחרים). מהלך זה יתגוון ויתפתח מבחינה אידאית-תמאטית ופרוזודית-לשונית בארבעים שנות יצירתו הבאות, אך סימני ההיכר המודרניסטיים, שהוטבעו אז בשיריו ילוו את יצירתו של סיון לכל ארכה.

הלשון הפרוזאית-המחוספסת של סיון המאוחר, הרזה מבחינה פיגוראטיבית והמשוחררת מבחינה ריתמית (free verse), החלה להסתמן כבר בפואימה המוקדמת **שירי שריון** (1963). גם נטייתו של המשורר הבשל לקשר בין הביוגרפיה האישית שלו לבין המרחב הציבורי, הבית הפרטי מזה והבניין הלאומי מזה, ראשיתה כאן (גם אם באופן מגושם-משהו, כאשר השירים האוטוביוגרפיים משמשים כמעין מסגרת חיצונית, בפתחת הקובץ ובסיומו, לשירים בעקבות המלחמה).

חשוב לציין גם את השימוש שעשה המשורר **בשירי שריון** בחומרים אינטר-טקסטואליים, בעיקר מן המקרא, את הנטייה לבטל את החיץ בין זמן עבר מקראי קדום, לבין הווה אקטואלי ואת הלשון הספקנית-אירונית ביצירתו, מגמות שקנו להן אחיזה איתנה בשירתו המאוחרת של סיון. להלן טורי הסיום של הפואימה: "ובבוקר בבוקר/ אקום ועיני/ טהורות ואורות/ להוליך את/ ילדי האחד/ שזוף החמה אומנתו/ אל סבכי מורקה". פארודיה אכזרית על מיתוס העקידה, ששלט בשירת מלחמת השחרור (טסלר, 1999), ובכתיבתו העוברית של סיון עצמו.

לצידן של מגמות פואטיות אלה בולטת **בשירי שריון** מגמה תמאטית אינהרנטית לשירת אריה סיון: נוכחותו האינטנסיבית של המקום במובנו הממשי והסימבולי כאחד: הדרכים והכבישים, החול והמדברות, הנחלים והימים - כל אותן טריטוריות, שנוכחות הקבע שלהן ביצירתו של סיון, יחד עם טריטוריות נוספות, זיכו אותו בתואר 'משורר ילידי' (על-כך, להלן).

ובאחת, כל המגמות הללו, הלשוניות-פרוזודיות והפואטיות-תמאטיות הפכו לטביעת האצבע הרטורית של המשורר, שגם בספריו הבאים יקדיש חטיבות נרחבות לשירים העוסקים בנופי הארץ ובאקלימה:

במדברותיה ובימיה, בהריה ובעמקיה, בכפריה ובעריה, תוך מתן עדיפות ברורה לתל-אביב עיר הולדתו, ולירושלים עיר תורתו (בה רכש את השכלתו האקדמית), וראשית אמנותו (צמיחתו בחבורת 'לקראת'). בשירתו נמצא גם ביטוי לארועים ההיסטוריים והפוליטיים המרכזיים בתולדות היישוב העברי המתחדש בארץ: העליות, כיבוש הארץ ובניינה, הדי השואה, מלחמות ישראל והסכסוך היהודי-ערבי. שירי המחאה של סיון בעקבות מלחמת לבנון (1982) ותקופת האינתיפאדה הראשונה (1987 – 1989) נחשבים לפסגת יצירתו ולחלק חשוב משירת המחאה הישראלית בכללותה. מגמה מוסרית-פוליטית זו מעוגת היטב בתמונת העולם ההומאניסטית, סוציאל-דמוקרטית, של אריה סיון, כפי שהיא משתקפת במרבית שלבי יצירתו, אך היא בולטת במיוחד בשירי הקובץ **כף הקלע** (1989), המסכם את תגובתו של המשורר לאירועי הדמים ב'שטחים' בשלהי שנות השמונים של המאה העשרים, בשירים דוגמת: "כתיבה וחתימה", "הבוקר", "ברחש", "טרגדיה", "אני מוחה", "שיר מתהפך שיש לו שני סיומים חלופיים" ועוד.

גם אם קשה להפריד בין כתיבתו האישית של סיון לזו הציבורית, שכן השתיים מזוגות זו בזו, הרי שניתן לזהות בשירתו הלירית של המשורר שירת אהבה ארוטית ונועזת, שראשיתה עוד בתקופה ה'אלתרמנית' שלו (למשל, השיר "חדרנו", שנתפרסם ב**פמליה**, תל-אביב, 1953, עמ' 54 – 55). היסוד הלירי ניכר היטב גם בשיריו האוטוביוגרפיים של סיון בהם חוזר הוא למחוזות ילדותו, מתוך תערובת פראדוקסלית של ערגה ואשמה הכרוכה ב'חיים הטובים' בארץ-ישראל בתקופת השואה (ראו, למשל, המחזור "על חטאי – מלחמת העולם השנייה", בתוך: **לחיות בארץ ישראל**, 1984, עמ' 51 – 58). ליריקה חושפנית מצויה גם בשירתו הארס-פואטית של המשורר, שניצני הבוסר שלה כבר בתקופת הראשית של כתיבתו ("שוועת השיר", למשל, בתוך **לקראת**, מס' 2, ירושלים, אב, תשי"ב), אך בהמשך מתפתחת זו מאד, תופסת נתח משמעותי בכלל יצירתו של סיון, ומשתלבת היטב דווקא בשירת המחאה הפוליטית שלו (ראו, למשל, המחזור "משך הזרע" מתוך **כף הקלע**, 1989, עמ' 73 – 77). יסודות ליריים מובהקים מתגלים גם בשירי המסע של סיון, בערים שונות באירופה. המפגש עם נופי נכר, דווקא, משמש אותו ככלי לבחינת זהותו הישראלית והיהודית, העומדת כאן למבחן מחודש (ראו, למשל, "טיול באירופה הגרמנית", מתוך **אישרורים**, 1981, עמ' 15 – 19). בספריו האחרונים של סיון מתגלית, מדרך הטבע, נוכחות בולטת לשירים, שמוקדם הוא תחושת הזמן החולף, חוויות הזיקנה, ואף המוות הצפוי לו (וראו, ספר השירים בעל השם הטעון: **השלמה**, 2002).

אך לא על התמאטיקה לבדה תפארתה של שירת אריה סיון. בתהליך איטי, אך רצוף ועקבי, הבשילה יצירתו מבחינה לשונית, אידיאית ופואטית. המשורר שהחל את דרכו האמנותית, כרבים וטובים מבני דורו, כאפיגון של נתן אלתרמן ויונתן רטוש (שחם, 1977), וכמשורר בעל נטיות 'כנעניות' מונולטיטיות למדי, כיוונן את לשונו והעשירה עד מאד, למרות, ואולי בגלל, הסגנון הפרוזאי אותו אימץ לעצמו בהדרגה מתחילת שנות הששים: "לשון שירתו של סיון עשויה מכל רובדי השפה העברית לגוני-גווינה, למן הפסוק המקראי והמאמר התלמודי, דרך מורשת השירה העברית לדורותיה, ועד הלשון העברית המדוברת, האידיום העכשווי והסלנג" (מנימוקי ועדת השופטים וגו').

השיר הסיווני הטיפוסי אינו מצטיין בעושר פיגוראטיבי, הוא ממעט בציורי-לשון מטאפוריים (נראה כאילו המשורר נמלט מכל מה שמזכיר לו את תקופת הראשית-החקיינית של יצירתו), אך הוא בעל

תשתית סיפורית מפותחת, גם אם הוא חושף לעיתים מבנים תחביריים שבורים. בנוסף, הוא גדוש באנאלוגיות מפתיעות, באלוזיות אל כל תחומי התרבות העברית והכללית, בעבר ובהווה, בשימושי לשון פוליסמיים, ובנטייה לסיומי שירים מפתיעים ודרמטיים. יחד עם זאת, ייחודה של יצירת סיון לא ימצא בעצם בחירת הנושאים, שהוצגו לעיל, האישיים והלאומיים כאחד, אף לא בתחבולות הרטוריות, שאינן ייחודיות לשיריו (גם אם האינטנסיביות של השימוש בהן אופיינית לו), ואפילו לא בעמדת המחאה המוסרית-הומאניסטית הגלומה ביצירתו, שהרי: "רגישות מוסרית... מאפיינת בישראל את שיח השמאל בכלל ואת שירת השמאל בפרט" (אופנהיימר, 2003, עמ' 399). ייחודה של יצירת סיון, ועל כן עמדו, במפורש או במרומז, מבקרי יצירתו, הוא בדרך בה מתעצבת זהות מקומית, ילידית, ביצירתו של המשורר. מחקרי מצביע על זיקתה העמוקה של יצירת סיון אל טריטוריות שונות: מיתיות, גיאוגרפיות מקראיות, היסטוריות ועוד (בעיקר טריטוריות ארץ-ישראליות), כדרך להבניית זהות עברית-יהודית-ישראלית מורכבת, רפלקסיבית ואמביוואלנטית מאד. מחד גיסא, מצטייר המשורר ביצירתו כבעל זהות אוטוכטונית, וכמי שמקושר באופן עמוק ובלתי מעורער אל נופי הולדתו, אל ארץ אבותיו, שהיא גם ארצו שלו: "...גם לי חלק/ יש באדמה הזאת, ולא בזכות אבות" ("אני בסך הכל", **לחיות בארץ ישראל**, 1984, עמ' 97); מאידך גיסא, תוהה הוא, כמעט לכל אורך יצירתו, בפיתחון אירוני, על מקומו ברצף תולדות העם והארץ, עד כדי כפירה בעיקר הציוני של היותו חלק מרצף הסיפור הלאומי הקלאסי (וראו, למשל, השיר הדקלרטיבי "פארן" הפותח את הקובץ **כף הקלע**, 1989).

עבודתי בוחנת גם את מקומו של סיון ברצף השירה הישראלית, שהתפתחה משנות החמישים המוקדמות, תוך שהיא דוחקת לשוליים את משוררי הזרם הילידי: אריה סיון, משה דור, משה בן שאול ואחרים, עד לפריצת הדרך המשמעותית של סיון בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים, בהן זכה הוא להכרה של ממש בערכה של יצירתו (וראו: לוי, 1984; שמיר, 1984; ברתנא, 1985; לטוין, 1988, 1990; שפר, 1989; שיינפלד, 1990; ויכרט, 1993; בן-דוד, 1997; לאור, 1998; ואחרים). כסיכום לסעיף זה, אומר, שכתבתו הספרותית של אריה סיון זימנה עבורי כר נרחב למחקר אנאליטי, שתכליתו למשטר ולתבנת את השפע הלשוני-תמאטי-פואטי של יצירתו, בפרספקטיבה של עשרות שנות יצירה, ומתוך מעקב שיטתי אחר דרכי התעצבותה וגיבושה של זהות מקומית ביצירתו. מה גם, שכאמור, מדובר ביוצר, שלמרות שההכרה בחשיבותו, ובערכו כמשורר, היא נחלת מגזרים רחבים בביקורת הספרות, לא זכה הוא, עדיין, למחקרים של ממש על יצירתו. עוד אציין, שבבחירה בין המוקד הפואטי למוקד התמאטי, בחקר יצירת סיון, ניתנה עדיפות בעבודתי לזה האחרון, שכן, מדרך הטבע, עיקר מעייניו של חיבורי הם בזהות המקומית ובדרכי התעצבותה, ביצירתו הספרותית של אריה סיון. ועם זאת, תובנות הנוגעות לרטוריקה ולפואטיקה של אריה סיון משולבות בעבודתי לכול אורכה.

## **ב. הרעיונות המנחים וההיפותיזות של המחקר**

כמצע תיאורטי בסיסי לחיבורי אני נסמך, בעיקר, על גישות סטרוקטוראליסטיות בחקר הספרות, כפי שנוסחו באופן ממצה במחקרה של נילי גולד על שירת יהודה עמיחי (1994, עמ' 26): "מכלול יצירתו של המשורר מציג מערכת דינאמית בעלת ראשית, המשך ופיתוח... רכיבי המערכת אינם שווים זה לזה בגודלם ובאיכותם, והם מקיימים יחסים הדדיים של הארה והזנה. כדי לעמוד על התפתחות שירתו של המשורר, על החוקר להכיר את מרכיביה הפואטיים (וגם התמאטיים והאידיאולוגיים – ש.ה.) לתקופותיה, לבחון את שלבי ההתפתחות, לזהות את התהליכים, שבאמצעותם מחליפים מרכיבי פנים, ולנתח את התמורות בתפקודם של מרכיבים אלו."

למעשה, בבסיס מחקרי מונחות שתי היפותזות משלימות. האחת היא, שיצירתו של סיון עברה תהליך של התפתחות, במהלכו שינתה פניה והבשילה. האחרת היא, שבאופן פרדוקסאלי-משהו, התפתחות זו הנפרשת על פני למעלה מחמישים שנה, איננה מותרת על גרעין תמאטי קבוע, אותו אני מכנה מיתוס (או א-מיתוס) הילדות, שהוא מעין מבנה-עומק (פרי, 1979) המלווה את יצירת סיון לכל אורכה. זאת ועוד, ההתפתחות ביצירתו של אריה סיון, כך מראה מחקרי, קשורה בשלשה גורמים:

1. אישיותו של היוצר, השקפת עולמו והביוגרפיה הייחודית לו.
  2. תמורות היסטוריות, חברתיות ופוליטיות בחברה הישראלית (והעולמית), שבה חי ופועל המשורר.
  3. חילופי פראדיגמות במערכת הספרותית; קרי, שינויים עמוקים בנורמות הפואטיות, התמאטיות והאידיאולוגיות השליטות ברפובליקה הספרותית, במסגרתה יוצר האמן, אליה הוא 'משועבד', אך בה בעת, בתוכה הוא חייב לעצב לעצמו דרך וסגנון ייחודי לו, כדי לשרוד בתוכה (Bloom, 1973).
- השינויים, שחלו בשירת אריה סיון, נבחנים במחקרי בשני מישורים:
- א.** המישור האמנותי-אסתטי: הגיוון הלשוני-פרוזודי-פואטי, שמאפיין את יצירתו המאוחרת של סיון, בהשוואה לזו המוקדמת.

**ב.** המישור התמאטי והאידיאולוגי: השינויים הדרמאטיים בתמונת עולמו של היוצר, בעיקר בעת המעבר מן ה'גנוטיפ' - genotype (שקד, 1998) של האסכולה הניאו-סימבוליסטית, שממנה הושפע סיון בראשית דרכו השירית, אל ה'גנוטיפ' המערבי, שאליו חבר הוא החל משנות הששים המוקדמות של המאה שעברה. עיקרו של השינוי הוא המרת תמונת העולם המיתית-כנענית בתמונת עולם הומאניסטית-אזרחית, שבה המיתוס (המקראי, היווני או האחר) עומד לשרותו של האדם הממשי, ולא להיפך, כבראשית הדרך.

כדי לבחון היפותזה כפולה זו, העוסקת למעשה בזהותו של סיון כאדם – עברי, יהודי וישראלי – וכאמן בחברה הישראלית, מצביע חיבורי על שני יסודות עיקריים ביצירתו: יסודות קבועים (סטאטיים) ויסודות משתנים (דינאמיים) בהתאם לתמורות הזמן. היסודות הסטאטיים הם אותם חומרי לשון פואטיים ותמאטיים העוברים, כחוט השני, לאורך יצירתו של המשורר, ומהווים את אבני השתיה שלה. היסודות הדינאמיים עשויים להיות אותם חומרים עצמם בתהליכי גיוון ושינוי ו/או שנקודת המבט הרגשית

והאידיאולוגית ביחס אליהם השתנתה. היסודות הדינאמיים הם גם חומרי יצירה חדשים – נושאים חדשים או צורות ביטוי חדשות – המתווספים לקודמיהם ומעניקים ליצירתו של המשורר איכויות חדשות. כיוון, שיצירתו של סיון הוגדרה, ובצדק, על ידי הביקורת, כיצירה שנושאה מעוגנים במקום ובזמן ממשיים, וכיוון שנקודת המבט העיקרית במחקרי היא תמאטית ואידיאולוגית, בחרתי בתווית ה'ילידות' (nativism), שהוצמדה תדיר לשירתו של סיון (וראו: דור, 1970; רצבי, 1981; שמיר, 1984; לשם, 1984; ברתנא, 1985; שיינפלד, 1989; הופמן, 1989; מירון ושביט, 1992; וייכרט, 1993; שקד, 1998; ואחרים), כמנוף ארכימדי להתבוננות בה. לשון אחר, מושגי הילידות (והזהות המקומית), לאחר פירוקם והגדרתם מחדש, חופפים ליסודות הסטאטיים והקבועים, שבתשתית יצירתו של אריה סיון, המלווים אותה לכל אורכה. יחד עם זאת, מחקרי עומד על הצורך לפרק את הדיכוטומיה הפשטנית בין שירה 'ילידית' נוסח סיון-דור-בן שאול, לבין שירה אוניברסאליסטית נוסח זך-אבידן-עמיחי, אותה הבחנה ששלחה את אריה סיון, וחבריו לפלג הילידי בחבורת 'לקראת', אל המדבר הפואטי למשך זמן רב (וראו: לוין, 1984; ברתנא, 1985; וייכרט, 1993).

### **ג. אריה סיון כמשורר ילידי: היבטים סינכרוניים**

כאמור, תווית המשורר הילידי הפכה לסימן היכר מובהק של אריה סיון (ושל חלק מבני חבורתו בקבוצת 'לקראת'), ולמושג מפתח בביקורת שירתו. את האות לו נתן, ככל הנראה, משה דור (1970), אך אחריו החרו החזיקו רבים מן המבקרים עד שהמושג דבק בבשרו הפואטי ללא הפרד. אך הגדרתו של משורר כילידי ושירה כילידית איננה ענין פשוט כל-כך. מושג הילידות הוא מושג אנתרופולוגי המגדיר את המקום בו חש האדם עצמו בן בית, מזוהה, בעל תחושת שייכות גבוהה ביותר לסביבתו הפיזית והחברתית. במאמר העוסק בהיבטים אנתרופולוגיים של ספרות המקום קובעים גורביץ וארן (1991, עמ' 9): "היליד הוא תמיד במקום. הוא נולד במקום ומתוכו, ומאז הוא אכן בו – בעריסה, בבית, בקבר. המקום הוא כהמשך גופו. היליד מקיים קשר טבעי, ממש חפיפה בין המקום במובנו הפיזי לבין המקום כעולם של משמעויות, של שפה, זכרון ואמונה."

גם וולטר (Walter, 1988) במחקר המקום שלו, מהיבטים גיאוגראפיים-פנומנולוגיים עוסק בזיקת השייכות (attachment) של האדם לטריטוריות המשמעותיות של חייו ול'תחושת המקום' שלו (sense of place). וולטר מקשר בין שייכות רגשית למקום לבין נסיון אישי או חברתי ארוך טווח. גם דוב (Doob, 1964, pp. 18-20) במחקר על פטריוטיזם - מושג משיק למושג הילידות - טוען שהתחושה העמוקה ביותר של הפטריוט היא זו של השתייכות, ועל בסיס זה נוספת אהבתו למולדתו. מושאי האהבה והדאגה של הפטריוט הם בדרך כלל האוכלוסיה, התרבות, הנוף, החי והצומח, האקלים ומאפיינים נוספים של המקום. דברים דומים משמיענו גם ההיסטוריון בועז נוימן בספרו **תשוקת החלוצים** (2009) הבוחן את מפעל החלוציות הציוני של ראשית המאה העשרים בכלי מחקר פסיכו-היסטוריים חדשניים (על-כך, להלן).

אלא שההוויה הישראלית, המתבססת על הרעיון הציוני של שייכות העם היהודי למקומו הטבעי בארץ-ישראל, היא הוויה בעייתית. המתח שבין זהויות מתנגשות בקיום העברי-יהודי-ישראלי של ה'יליד' בארצו, אינם מניחים גם לילידי הארץ את תחושת הבטחון האונטולוגי בעצמם כבני המקום ואת הילידות כמצב טבעי וחסר מודעות (גורביץ וארון, 1991, עמ' 9). חריף יותר בגישתו הביקורתית, הפוסט-ציונית, הוא חנן חבר (2008). למשוואה הפרובלמטית של היטלטלות בין פרימורדיאליות (ראשוניות, בראשיתיות) לבין מסורת והמשכיות, קושר חבר את הסכסוך היהודי-ערבי (פלסטינאי) על הטריטוריה הארצישראלית. גם בעיניו הילידות איננה מצב ענינים טבעי בעולם, אלא 'הבנייה תרבותית' (או 'המצאה'), שתכליתה "לשרת היבט חשוב בהצהרה על לאומיות: הצגת קשר אורגני-טבעי, בלתי מתווך בין חברי קהילת הלאום וביניהם לאדמה שהם תובעים כשלהם מאז ומעולם ובאופן טבעי." (שם, עמ' 13). גם השירה העברית הילידית לדורותיה פעלה, לטענת חבר, בשרות הפראדיגמה הציונית: "באמצעות האמביוולנטיות שלה הילידות מתגלה כאן כזרוע עקיפה ומתעתעת של המבט הקולוניאלי על המרחב הארצישראלי." (שם, עמ' 94). חיבורי איננו מאמץ את הפראדיגמה הפוסט-קולוניאלית בבסיסו, אך ודאי שהמבט המפרק והביקורתי שלה ראוי לאיזכור בעבודתי.

אריה סיון הוא משורר העומד בעין הסערה של המתח בין זהויות אנושיות, חברתיות ולאומיות מתנגשות בטריטוריה הארצישראלית. הוא חווה במלוא העוצמה את הקונפליקטים הפנימיים של זהותו האישית, כמו גם את אלו של בני עמו הנאבקים על קיומם במקום. כיצד הוא ממצב את עצמו כיוצר ישראלי, ומהי הפונקציה שממלאת המגמה הילידית ביצירתו? כדי לענות על שאלות אלה ראוי תחילה לפרק את מושג ה'ילידות' למרכיביו.

בחנינה מדוקדקת של ביקורת סיון תגלה, שתווית ה'ילידות' המוצמדת תדיר למשורר וליצירתו איננה חד משמעית כל-כך, ומקופלות בתוכה משמעויות שונות:

- 1) משמעות ביוגרפית פשוטה: אריה סיון הוא יליד העיר תל-אביב (1929).
- 2) משמעות גיאוגרפית: יצירת סיון מקיימת זיקה עמוקה אל נופי הארץ השונים: חולות וימים, הרים ומדברים, רחובות וערים, שדות ופרדסים, שמתוכם צמח המשורר ואליהם נקשר, בדרך זו או אחרת, במהלך חייו האישיים והפואטיים. להבלטה מיוחדת בכתיבתו זוכים נופי ילדותו המוקדמת של המשורר בתל-אביב הקטנה, שטופת האור ורכת החולות, כחוויה פורמאטיבית בעולמו האישי והיצירתי.
- 3) משמעות חברתית: השתייכותו של סיון כמשורר לפלג הילידים-תושבים (ילידי-הארץ) בקבוצת 'לקראת', יחד עם משה דור, משה בן-שאול ואחרים אל מול הפלג של העולים-מהגרים, דוגמת נתן זך, בנימין הרושובסקי, גרשון שקד, יהודה עמיחי ואחרים.
- 4) משמעות חברתית-פוליטית: אריה סיון כמשורר מעורב (תרתי משמע), הנותן ביצירתו ביטוי לנושאים הבעורים בקרבה של החברה הישראלית: הסכסוך היהודי-ערבי, הסטנדרטים המוסריים המניעים אותה כחברה, יחסה לעולים, לניצולי השואה ולדמויות השוליים האחרות. ביקורת סיון הבליטה אמנם את שירת המחאה הפוליטית שלו (ועל-כך, להלן), אך לא השייתה לבה לכך, שסיון הפך ביצירתו לאחד הדוברים המעניינים של ה'אחרים' בחברה הישראלית. שירתו המאוחרת חותרת כנגד מיתוס ה'צבר', כדי

לתת פתחון פה דווקא למשוגעי השכונה ונדכאיה: הזונות, הזקנים, החריגים. אפילו בתחום הנופים מעדיף סיון ככלל את הטריטוריות הלימינאליות- הים והמדבר- על פני הנופים הייצוגיים של הנראטיב הלאומי- ציוני<sup>7</sup>.

5) משמעות גניאלוגית-רוחנית: זיקת המשורר-היליד אל אבותיו הקרובים והרחוקים, מן החלוצים בני העליות הראשונות, דרך חכמי התלמוד, ועד לאבות האומה המקראיים (יעקב, כדמות מועדפת). ולמרות כל השפע הזה של קשרים וקשרי קשרים בין המשורר למקומו הטבעי בארץ ישראל, ואולי דווקא בשל תחושת השייכות הגבוהה למקום, אין יצירתו של סיון פטורה מן הפרובלמטיות של הספק: ספק ביחס לזהותו הישראלית, ספק באשר לזכותו על הטריטוריה בה הוא חי, ספק ביחס למעמדו מול אבותיו וספק ביחס לתפקידו כדובר הישראליות החדשה (וראו גם: הולצמן, 1987, 1998). ואמנם, טוריקה נשכנית-אירונית אופיינית לכתיבתו של אריה סיון כמעט מראשית דרכו האמנותית, ובאמצעותה הוא מגדיר בצורה מורכבת ואמביוולנטית את יחסו אל שורשיו החומריים והרוחניים, אל אדמת גידולו ונופיה, אל קהילתו הממשית והמדומינת (אנדרסון, 1999), אך בעיקר כלפי עצמו ומעמדו כסובייקט היסטורי ופוליטי.

על יחס של שניות כלפי מרכיבי הילידות ביצירתו של סיון ניתן להצביע בכלל ספריו של המשורר, אך ניתן להדגימו היטב באמצעות כמה שירים מתוך הספר בעל השם הסוגסטיבי **לחיות בארץ ישראל** (1984). השירים "אחרי מאה שנות התיישבות" (עמ' 69) ו"מכירת חיסול" (עמ' 71) מבטאים עמדה אירונית מרירה ביחס להתיישבות העברית בארץ-ישראל, ויש בהם העדפה בולטת, לפחות ברובד הגלוי, של הילידים הערבים על פני החלוץ המיתולוגי, שגם בימיו הטובים, ואף לאחר מאה שנות התיישבות, לא הצליח להפוך ליליד אותנטי, ומתוך פשיטת רגל מוסרית ואידיאולוגית הוא מוציא את הבתים שבתוכו למכירת חיסול.

ניתן לסכם ולומר, שאמנם מושג הילידות הוא מגדיר זהות מובהקת ביצירתו של אריה סיון. מושג זה הוא גם מסמן משמעותי של מעגלי שייכותו הפואטית, הנפשית והחברתית של המשורר. אך ראוי לתת את הדעת לכך, שאין מדובר בתווית נוקשה (דוגמת מושג הפטריטיזם, למשל), אלא במושג פיוטי-משהו, המאפשר הבניית עמדה מורכבת ואמביוולנטית כלפי מושאי תשוקתו של המשורר. על מורכבות זו בזהותו המקומית של סיון, שיש בה ביטוי מובהק להגיונות סותרים ביחס למקומו הגשמי והרוחני, החברתי וההיסטורי, האידיאולוגי והפוליטי של סיון – עומד מחקרי.

<sup>7</sup> חבר (2007) מצביע על תרבות של התכחשות לים בזהות היהודית-ציונית ההגמונית. לדבריו: "מה שחשוב בנראטיב ההגירה הציוני הוא לא הים, אלא עצם המעבר ממנו אל הטריטוריה." חבר מבסס את דבריו על שלל דוגמאות, אך מן הסתם רוויה הספרות העברית גם דוגמאות שכנגד. אריה סיון, בכל אופן, מחובר מאד לים ביצירתו.



## ד. אריה סיון כמשורר ילידי: היבטים דיאכרוניים

המבט הדיאכרוני במושג הילידות מצריך אינטגרציה סמאנטית של מרכיבי הילידות, כפי שהוצגו לעיל. לתחושת הקשר העמוקה של היליד למקומו ראוי לצרף את מרכיב הזמן - המיתולוגי, ההיסטורי, הלאומי והאישי – הנקשר היטב לתחושת השייכות האורגאנית של היליד למקום. ואמנם אריה סיון הוא משורר המקום והזמן (וראו: מוקד, 1976; לשם, 1984; שמיר, 1984; ליטוין, 1988, 1990; מירון ושביט, 1992; קודיש, 2001 ואחרים), שאינו מותיר ספק באשר למחויבותו כלפי ארץ-ישראל ברבדים רבים ושונים: קשר לסביבה ולנוף, קשר למקרא ולהיסטוריה, קשר לספרות ולתרבות המקומית, קשר לערכים חברתיים ולאומיים ועוד. אך חשוב להבחין בכך, שאין מדובר בשייכות סטאטית וקבועה של המשורר לטריטוריות הגיאוגרפיות והרוחניות של חייו; זהו קשר שהולך ומתפתח, הולך ומתגוון ומשנה את פניו, המילוליות והאידיאולוגיות, לאורך כל שנות יצירתו של המשורר.

נוכל להיעזר כאן בטענתם של גורביץ וארן (1993, עמ' 173) ש"המקום הוא מושג כמעט ריק כשלעצמו; מושג מופשט, שאינו קיים באופן מובחן אלא על-פי האופן, שבו אנחנו מגדירים אותו, מסמנים אותו, בונים אותו, וחווים אותו בפועל". ובכן, אריה סיון המוקדם חווה וסימן את הטריטוריות הגיאוגרפיות והאנושיות של עולמו הפיוטי כמיתוסים כנעניים, כדמויות ארכיטיפיות וכמקומות מועצמים רוויי פאתוס: "יצאתי אל סוד הדרכים הלוחט מני אופק אל אופק, עבד היות לשרבים, בני קיצו הקדמון של חפון" ("תשובה", בשלושה, תשי"ג, עמ' 43). האדם הממשי מוכפף כאן לכוחות מיתיים 'גדולים מן החיים' וחזקים לאין שיעור ממנו. לעומת זאת אצל סיון המאוחר עומדים המיתוסים - בעיקר אלו המקראיים - בשרותו של האדם הפשוט והממשי: "...ומה עשה/ אבינו יעקב? הפגין כוחו, אימץ לו שם חדש/ סחט מעט ברכות." ("יבוק", הבוקים, עמ' 45). המודוס האירוני והפרוזאי מחליף את הפאתוס, ההיפרבולה והשגב הרטורי של תקופת הראשית. זהו, אולי, המהלך המרכזי מבחינה סגנונית ופואטית ביצירתו של אריה סיון.

המהפך הדרמאטי בפואטיקה וברטוריקה של המשורר ניכר, לא רק בלשון השירית, אלא גם בברירת הטריטוריות הממשיות, שבמוקד השירים. המקום משנה פניו בהדרגה; ראשיתו בשמות עצם כוללים: הדרכים, המשעולים, הכבישים, השבילים וכד' והמשכו בהצבת מקומות (ודמויות) קונקרטיים, להם קורא המשורר בשם, ומתוכם הוא מצמיח את החוויה השירית: "באלנבי שבין השמש לחשמל", "סינדרלה מרחוב הקישון", "שרב ברחוב בזל", "שמשון היה", "סתו ארץ-ישראלי" (ערבון, 2001, עמ' 21; 46; 78; 194; 195 בהתאמה) וכו'. זו אינה התפתחות טכנית גרידא, אלא שינוי משמעותי בתמונת העולם הבאה לידי ביטוי באובייקטים הגיאוגראפיים והאנושיים, בהם בוחר המשורר למקד את מבטו. ובנוסף אחר, זהו מהלך רדיקאלי של מעבר מילידות אפיגונית (השפעת אלתרמן ורטוש) של סמלים וארכיטיפים לילידות פרימורדיאלית, טבעית ואותנטית, שהיא בה בעת גם רפלקסיבית ומשוכללת.

מובן שגם הסובייקט האנושי, שבמוקד יצירתו של סיון משנה את פניו. המשורר מעמיד בשירתו המאוחרת זהות מקומית שונה מאד מקודמתה. הוא אמנם אינו מוותר על חומרי הלשון המקראיים-

ארכאיים המוטמעים היטב ביצירתו, אך ניכר בשירתו מעבר ברור מתפיסה לשונית ואידיאית מיליטאנטית-צעקנית לרטוריקה מאופקת ואירונית המונחית על ידי הומאניזם מוסרי ואוהב אדם.

ועדת השופטים לפרס ביאליק (תשנ"ח) ציינה את המקום המיוחד, שנודע לתשתית המקראית בשירתו של סיון "שאליה פונה המשורר כאל מעין השראה מתמיד ומפכה". אך בעוד שבראשית הדרך השירית נעשתה הפנייה לעבר הקדום, המקרא או המיתולוגיה הכנענית, לצורך הבניית זהות עברית-כנענית, הרי שבהמשכה נעלמת, כמעט לחלוטין, המיתולוגיה הכנענית מיצירתו, והשאיבה ממקורות יהודים קדומים, כאמור, בעיקר מן התנ"ך, אך גם מן התלמוד, התפילה, הספרות העברית הקדומה והחדשה וכו', נעשית לצורך הבניית זהות יהודית-הומאניסטית (והשוו: השיר "תשובה" המוקדם, בלקראת, מס' 1, לשיר המאוחר ממנו "ארבעים שנה של שקט", ערבון, עמ' 41).

נכון אמנם שראיית העולם ההומאניסטית היא זו השלטת בשירה העברית של דור המדינה בכללו (מירון, תשמ"א; בוכייץ, 2001; ויסברוד, 2002; אופנהיימר, 2003; ואחרים), אך נראה שמחויבותו האנושית-מוסרית של סיון כלפי האיש שברחוב: המשוגע, הזקנה, ניצול השואה ויתר ה'אחרים' של החברה הישראלית היא בעוצמה כזו המבחינה אותו מבני דורו. השיר "סרוליק", למשל, הפותח את הקובץ **חיבוקים** (1986), מגדיר בלשון מחוספסת, ובאמצעות ארוע טריוויאלי של 'טעות במספר' של אשה זקנה המחייגת אליו מדי יום, את ההבדלים הסגנוניים-פואטיים-תמאטיים בינו לבין המשוררים הנערצים עליו: ביאליק, אלתרמן ועמיחי, הנזכרים בשמותיהם בשיר. אך בה בעת מגדיר השיר גם את מחויבותו של המשורר כלפי ניצולי השואה. ובאחת, כתיבתו של אריה סיון מוכיחה, שחיבור מועצם בין משורר לארצו, אינו מוליד בהכרח תפיסת-עולם לאומנית, כמקובל אצל משוררי הימין דוגמת אצ"ג, רטוש, שטרן ואחרים.

### **ה. מצב המחקר בתחום השירה העברית בישראל, בכלל, וחקר יצירת סיון, בפרט**

רק לאחרונה זכתה השירה העברית החדשה לתיעוד היסטוריוגרפי מקיף, המשחזר, באופן שעדיין איננו שלם, את התפתחותה, משלהי המאה התשע עשרה ועד לימינו<sup>8</sup>. מחקר כזה יוכל, אולי, לכשיושלם, למקם את אריה סיון בהקשר היסטורי-פואטי, ולהעניק ליצירתו פרספקטיבה ראויה. המצאי ההיסטורי-פואטי הקיים, בשלב זה, הוא של מבטים חלקיים באסכולות, זרמים ותהליכי התפתחות בשירה העברית החדשה. דוגמת מחקריהם של דן מירון (תשמ"א; 1987; 1991; 1992; 1999); הלל ברזל (1976; 1979); עוזי שביט (1987; 1993; 2007); בועז ערפלי (1986); זיוה שמיר (1989; 1994); רות קרטון בלום (1989; 1993; 1996); שמעון זנדבנק (1990); חנן חבר (1994; 2001; 2004); נילי גולד (1994); חיה שחם (1997); המוטל בר-יוסף (2000); נורית בוכייץ (Michael Gluzman 2001); (2003); יוחאי אופנהיימר (2003) ורבים אחרים. מסתבר כי חקר השירה העברית נוטה אל הכתיבה

<sup>8</sup> הכוונה למפעלו המונומנטאלי של פרופ' הלל ברזל הכותב את תולדות השירה העברית מחיבת ציון ועד ימינו. במסגרת המפעל כבר ראו אור שמונה כרכים. האחרון שבהם: **שירת ארץ ישראל – מהפכות צורניות: אסתר ראב, אבות ישורון, יהודה עמיחי** (ספריית פועלים, 2007).

המונוגראפית הפרגמנטארית ביסודה, ולא אל מפעלים רחבים המתכוונים להקיף מכלולים ספרותיים-תרבותיים רחבי יריעה וזמן. מחקרי עושה, על-כן, שימוש בפסיפס של עבודות מחקר שונות בתחומים משיקים ליצירתו של אריה סיון, כדי לעגן אותה בהקשר היסטורי-תרבותי שלם ככל שניתן.

באשר לחקר יצירתו של אריה סיון עצמו, הרי שהמצאי הקיים דל עוד יותר. אומנם מרבית ספרי השירה של אריה סיון, וגם הרומן שפירסם בשנת 1992 גררו גל של רצנזיות, אוהדות עד נלהבות, במוספים הספרותיים ובכתבי עת שונים, אך אלו נותרו נכונים לזמנם. להלן, כמה דוגמאות לדברי מבקרים על ספריו של סיון: "עתה, עם הופעת קובץ-שיריו השלישי של סיון, אפשר לפנות שוב לאותן סגולות של הדיוק הלירי והעדינות החווייתית..." (מוקד, 1976); "...סקירת ספר שירים אחד, שבו כלולים כמה וכמה שירים שהם יפים מאד לטעמי." (שמיר, 1984); "כאשר המשוררים החדשים בני דורו מדשדשים הרבה אחרי שיא יצירתם, ניגלה אריה סיון, כמשורר בשל ומגובש, ששירתו שואבת מנוסחים שונים, מעבדת מתוכם סגנון אישי, ומתארת עולם ייחודי." (שיינפלד, 1989); "גבולות החול של אריה סיון: מעולה" (ויכרט, 1994). וזהו רק מבחר מצומצם ומקרי מתוך דברי השבח להן זכתה יצירתו הבשלה של סיון (נאמרו גם דברי ביקורת, אך הם בטלים בשישים, בהשוואה לגילויי ההערכה). אך למעט עבודת מחקר אחת, לתואר שני (רודנר, 1996), שבחנה את שיריו של אריה סיון, בעיקר בהקשרים בינטקסטואליים, לא נעשה כל ניסיון לתעד ולהקיף את מכלול יצירתו.

### **1. הדרכים בהן נבחנים הרעיונות המנחים והנחות היסוד של המחקר**

חיבורי מעמיד עבודת מחקר בת חמישה פרקים בהם נבחנים יסודות מהותיים בתמאטיקה, בפואטיקה ובאידיאולוגיה של יצירת אריה סיון. כל אחד מן הפרקים נותן ביטוי, בדרכו שלו, ללבטי הזהות של המשורר, ולמתח בין ילידות פרימורדיאלית (primordial nativism) ראשונית ובסיסית, לבין זהות יהודית-ציונית-הומאניסטית, נרכשת ורפלקסיבית. בכל אחד מן הפרקים בא לידי ביטוי המבט הסינכרוני והמבט הדיאכרוני, כשני מבטים שונים המשלימים זה את זה. בנוסף, חיבורי איננו מסתמך על תיאוריית-על אחת, המשמשת כמטריה קונצפטואלית למחקר כולו, אלא שכל אחד מן הפרקים נעזר במודלים ובמושגים תיאורטיים רלוואנטיים.

הפרק הראשון בחיבורי הוא פרק כללי, שמטרתו משולשת: א. למפות את יצירתו של אריה סיון בתוך זמנו, ולאפשר בחינת היבטים ספציפיים ביצירתו של המשורר בשלבים הבאים של המחקר. לשם כך נעשה שימוש בתיאוריית הרב-מערכת מיסודו של אבן-זוהר (1974;1973); (Even Zohar 1990), ובסכימה של תחומי מדע הספרות (הרושובסקי, 1976). ב. הפרק מציג את ההתפתחויות ביצירתו הספרותית של אריה סיון כמעין מסע לכינון זהותו האישית-אמנותית והחברתית-פוליטית. לשם כך נעשה שימוש בפרק בתיאוריות הנוגעות לשיח הזהות בספרות ובתרבות דוגמת אלה של: Hall (1990, 1996) שנהב (2001), גרץ (2004), שקד (2006) ואחרים. ג. הפרק בוחן את שאלת התקבלותו של המשורר

לקאנון השירה העברית הישראלית, ונשען על מחקריהם של Bloom (1973), Even Zohar (1990), Gluzman (2003), ליפסקר (2002) שוורץ (2005) ואחרים.

חתך האורך הפריודי ביצירת אריה סיון מצביע על ארבעה שלבים בדרכו הספרותית:

1. תקופת הראשית, תחילת שנות החמישים, חבורת 'לקראת' – הכתיבה הכנענית-אפיגונית בשירתו של סיון, בהשפעת אלתרמן ורטוש. כאן נעשה שימוש במחקריהם הסוציו-ספרותיים של לוי (1984) ושקד (1998) על חבורת 'לקראת', במחקרה של שחם (1997) על השפעת שירת אלתרמן על הפואטיקה של משוררי 'לקראת', וכן בספרה של שמיר (1993) על שירת רטוש – מקורותיה והשפעתה ובעבודותיהם של חבר (1999) ושפירא (2003), אך גם במחקרים על תופעת הכנעניות בכללה (שביט, 1984); גרץ (1983; 1987) ועוד. כל זאת, כדי לחלץ את את כתיבתו המוקדמת של סיון מן ההקשר הספרותי המצומצם ולעגן אותה בהקשר היסטורי-חברתי-תרבותי רחב יותר של התהליכים החברתיים המשמעותיים בחברה הישראלית בראשיתה.

2. תקופת המעבר, שנות השישים, שירי שריון (1969) וארבעים פנים (1969); כתיבתו של סיון עדיין משמרת משהו מן הערפול הסימבוליסטי המופשט של נוסח אלתרמן-שלונסקי-רטוש ואת העמדה האנדרוצנטרית-מיתית, שאפיינה את שירתו המוקדמת: "אני אחלוף באבריך כמו מדבר לוחט, רחל" (ארבעים פנים, עמ' 13), אך כבר מסתמנת העמדה האירונית-חתרנית ואפילו הומוריסטית ביחס למיתוסים הגדולים, כנענים, מקראיים ונוצריים: "מצרי בחולות", "על חיי המין של האיש משה", "מובן שיוחנן" (שם, עמ' 20, 21, 34), ולא פחות חשוב מכך: להט הארוס הייצרי, התוסס והמשוחרר של ראשית הדרך השירית מפנה מקומו בהדרגה למגמות תמאטיות ואידיאיות חדשות: רגישות מוסרית וחמלה אנושית, במיוחד על רקע מראות המלחמה הקשים, מלחמת סיני, בה השתתף המשורר כלוחם ("לווי צמוד", "בעיה למודיעין", "בעיות של מוסר", שירי שריון, עמ' 22 – 28),

3. תקופת הבשלות: שנות השבעים, השמונים והתשעים, בהם מתגבש סגנונו השלם ביותר של אריה סיון כמשורר המקום והזמן. בלשון פרוזאית-מחוספסת, אך בה בעת גם אירונית-מתוחכמת מציג סיון את המיטב של יצירתו בספרים: נופל לך בפנים (1976); אישרורים (1981); לחיות בארץ-ישראל (1984); חיבוקים (1986); כף הקלע (1989); גבולות החול (1994); דייר לא מוגן (1998). פוריותו של סיון בשנים אלה מוצאת את ביטוייה גם בכתיבת הרומן אדוניס (1992), שבו שובר הוא את מוסכמות ז'אנר הרומן הבלשי, אך זוכה בשבחי הביקורת (ניסים, 1992; צבעוני, 2000).

מבחינה תמאטית בולטת ביצירתו המאוחרת של סיון שירת הכאב והמחאה בעקבות המלחמות (מלחמת ששת הימים, מלחמת יוה"כ, מלחמת לבנון) והאינתיפאדה הראשונה, במיוחד בספר כף הקלע (1989), שהוא הפוליטי ביותר מבין ספריו. זהות מקומית נקשרת גם בשירים אוטוביוגרפיים, שירים בעקבות השואה, שירים ארס-פואטיים ושירי אהבה בהם החוויה הארוטית מעודנת בהשוואה לדרכי התגלותה בשירתו המוקדמת (וראו גם: רודנר, 1996 עמ' 135).

מן ההיבט הז'אנרי חשוב להזכיר את צורת הסונט, שסיון מרבה להשתמש בה בשירתו המאוחרת, כמעין אנטי-תיזה ל'רישול' הסגנוני וללשון ה'לא-שירית' בהם הוא כותב את שיריו. הירשפלד (1989), למשל, מציג את הסונט "פארן" הפותח את הספר כף הקלע, כמופת של כתיבת סונט. מן ההיבט הלשוני

ראוי לציין את ההומונים, הקלאמבור, החרוז החופשי ושאר משחקי הלשון הפוליסימיים, שסיון 'משתעשע' בהם ("אני מוחה מן הספרים שלי את האבק" בפתיחת השיר "אני מוחה" בו מוחה המשורר על הריגתו של ילד פלסטיני... **כף הקלע**, עמ' 19).

4. השנים האחרונות: שני ספריו האחרונים של סיון **השלמה** (2002) ו**חוזר, חלילה** (2004) קרובים ברוחם לספריו הקודמים, אך בולטת בהם תחושת הקץ, לא רק בשירים שבמרכזם דימויי זקנה ומוות מפורשים דוגמת המחזור "PRE MORTEM" מתוך **השלמה** (עמ' 24 – 28), אלא גם בשירים, שעיקרם מבט נוסטאלגי של המשורר אל ילדותו המוקדמת: "תל-אביב בשנות הארבעים הראשונות", "אלגברה למחילים", "שיר ילדותי" (שם, עמ' 7 – 13). למען האמת, מגמות מורבידיות מסתמנות כבר בקבצים המוקדמים יותר **גבולות החול** (1994) ו**דייר לא מוגן** (1998).

הפרק השני מעמיד במרכזו את מושג ה'ילידות' כביטוי של שייכות למקום ולזמן הארצישראליים ביצירתו של סיון. לצרכים מושגיים-תיאורטיים עבודתי, מתבססת על מחקרי מקום אנתרופולוגיים-ספרותיים כאלו של גורביץ וארן (1991; 1993), על ספריה ומאמריה של נורית גוברין (1989; 1994); (1998), על עבודתו של לוטבק (Lutwak, 1984) ועל עבודות הדוקטור של קזמירסקי-שלוש (2000) ומנדה-לוי (2002) – מחקרים העוסקים בדרכי עיצובם של המקום והמרחב ביצירה הספרותית, בהיבטים אנתרופולוגיים של ספרות המקום, ובעולם האידיאי, הריגשי והסימבולי המתלווה ל'תחושת המקום' (sense of place) בספרות.

המחקר נדרש גם למחקרים בתחום המיתוס דוגמת עבודותיהם של מלינובסקי (1926) Malinowsky; לוי שטראוס (1963) Strauss; קמפבל, (1968) Campbell וסארטור Sartor, (1994). "חוקרי המיתוס השונים מסכימים כי המיתוס הוא סוג של סיפור. דעותיהם חלוקות בשאלה איזה סיפור" (קזמירסקי-שלוש, 2000, עמ' 17). אך יש גם מהות משותפת נוספת לתפיסת המיתוס של כל החוקרים והיא שהמיתוס הוא סיפור (או דימוי), שעלילתו חורגת במעט או ברב מן המציאות היומיומית, האפורה והשגרתית. מושגי ה'ילידות', ה'מיתוס' ו'תחושת המקום' משמשים בחיבורי כמכשירים לחשיפת תהליך הבשלתה של יצירת סיון מיצירה המשעבדת את המציאות הריאלית לטובת ארכיטיפים ונראטיבים מיתיים, מתוך התלהבות והתפעמות נעורים מעצמתם של אלילים כנעניים, אל יצירה שבה משועבדים, ובדרך כלל גם מונמכים, מיתוסים מקראיים, ספרותיים ותרבותיים לטובת מציאות החיים האנושית-הריאלית בישראל. כך, למשל, מסתיים השיר "לחיות בארץ ישראל" בקובץ הנושא שם זהה (1984, עמ' 80) בשני טורים, שיש בהם לא רק ערוב בין שני שדות סמאנטיים רחוקים, אלא שהם לקוחים משתי תקופות פרדיגמטיות שונות, שהמשורר מתיך אותן זה בזה: "או הוראת ביטול בלתי צפויה / כפי שארע לאברהם בהר המוריה".

המעבר מן המיתוס לאנטי-מיתוס ולא-מיתוס (להלן, הגדרותיהם) כרוך בשבירת הדימוי של 'היהודי החדש' או 'הצבר המיתולוגי' והסתתו מן המרכז אל השוליים לטובת 'האיש שברחוב' ובהחלפת המקום והזמן המיתיים במקביליהם הפשוטים על ממדיהם הריאליים והלא-מיתולוגיים. בנושא זה עוסקים גם מאמריהם של הולצמן (1987; 1998) ושפירא (2003) המציגים את שלילת הגלות שנתחלפה לה בחיוב הגלות; הזהות היהודית ממירה את הזהות הכנענית. מיתוס המקום מוזח לטובת א-מיתוס האדם.

ויחד עם זאת, ניתן להצביע על יחסים דיאלקטיים מורכבים בין המיתוס לא-מיתוס ביצירת המשורר. הזמן המיתי, למשל, המעגלי-מחזורי, איננו נעלם מיצירתו המאוחרת של סיון, אלא הופך להיות חלק מתמונת העולם הבסיסית של סיון, שבה באופן עקבי וסיסטמטי נתפסים מאורעות ההווה, והזמן הלאומי-היסטורי, כקשורים בקשר מחזורי, בל-יינתק עם העבר הקדום. מתחת לפני השטח ממשיך המיתוס לפעול כממשות חיה ונושמת: "וכך ישובו לגבולם, אל קו החוף / אשר ממנו נעתקו לפני אלפי שנים / ברוח ההולך סובב ושב על סביבותיו" ("בנים לגבולם", **גבולות החול**, עמ' 17). אגב, גם הרומן **אדוניס** (1991) עוסק במעמקיו בסוגיית מחזוריות הזמן וגלגוליהן של אידיאות נשכחות מן העבר אל ההווה, ובחזרה.

בנוסף, שיח הזהות הישראלי, כפי שהוא משתקף בשירת המשורר, אינו יכול להינתק מן הקשרים הבעייתיים והלא שקטים בין המשורר למקומו-מולדתו. הרצון להשתייך והרצון להינתק משמשים ביצירתו בערבוביה. השיר "פארן" הפותח את הקובץ **כף הקלע**, הוא דוגמא מובהקת לביטויי האמביוואלנטיות הרגשית והרעיונית של סיון, הן ביחס לעצמו, והן ביחס למעגלי שייכותו הלאומיים-הקולקטיביים.

גם הפרק השלישי מעמיד במרכזו סוגיה תמאטית הנגזרת מקודמו. פרק זה מציג את 'החוויה האורבאנית' (מנדה-לוי, 2002) כחוויה מרכזית ביצירתו של אריה סיון. "ראיתי את תל-אביב ההולכת ונבנית בתנופה רבתי, אפפה אותי תחושה של רוגע: העיר הזאת היא ריאלית ללא כל ספק. בכלל, מכל יצירותיו של המין האנושי, הכי ריאליות מן הבחינה הקיומית הן הערים. גם כאשר תושביהם נוטשים אותן, ואפילו כאשר בתיהן נחרבים כולם, יש להן סיכוי גדול לשוב ולחיות." (**אדוניס**, 1992, עמ' 194). הפרק עוסק בדרכי ייצוגה של העיר הגדלה, ובאופני נוכחותה בכתיבתו של סיון. החוויה האורבאנית ביצירתו נוגעת בראש ובראשונה לתל-אביב, מקום הולדתו של המשורר, המתפקדת כטריטוריה ממשית וסימבולית כאחת (וראו: "מבקש אדם חולצה לטעמו"; "תל-אביב, תרע"ז"; "שרב ברחוב בזל"; "שוב ברחובות ההם" ועוד רבים נוספים, בתוך **ערבון**, 2001, עמ' 21, 70, 78, 88 בהתאמה).

לצידה של תל-אביב, ובהקבלה ניגודית לה, מופיעה העיר ירושלים, שאף לה מקום מרכזי בביוגרפיה האישית של המשורר, וכמובן גם בזו הלאומית. ואמנם ניתן להצביע על אופוזיציה בינארית ברורה למדי, בדרכי עיצובן של תל-אביב וירושלים ביצירתו של סיון. הראשונה מתאפיינת באמצעות חולותיה, רחובותיה, ובנייניה כמייצגת תרבות חילונית מובהקת, בעוד שהשנייה (ירושלים) מצטיירת כטריטוריה רליגיוזית-מיסטית-יהודית (וגם מוסלמית ונוצרית), גם כאשר מציגה היא מציאות פרוזאית לחלוטין. להלן, מבחר דוגמאות לכך מתוך **ערבון** (2001): "סבתי היתה" (עמ' 35), "בסוף הקיץ" (עמ' 79), "30 שנה לקראת" (עמ' 91), "ת. ס. אליוט בירושלים" (עמ' 100).<sup>9</sup>

לצידן של תל-אביב וירושלים מוצגות גם ערים נוספות בשירתו של סיון; ערים בישראל דוגמת רמת-השרון ובית שאן וערים באירופה דוגמת ברצלונה, גרנדה, ציריך, מינכן ועוד. ובכלל, למרות דימויו של אריה סיון כמשורר 'המקום הגדול' (הבחנה מושגית של גורביץ וארן, 1991) קרי ארץ ישראל כישות

<sup>9</sup> וראו גם מחקריהם של מירון (1991), גוברין (1998), עמ' 42 – 90) ושקד

סימבולית-מופשטת, הרי ש'המקום הקטן' הממשי והריאלי תופס מקום רב יותר ביצירתו, וההוויה העירונית דומיננטית יותר בכתיבתו מזו הכפרית.

הדיון בחוויה האורבאנית מהווה גם פתח לעיון בביוגרפיה הממשית והפואטית של המשורר, המתאפיינת במבט נוסטאלגי אל ילדותו המוקדמת, המשולב ברגשי האשם החריפים שהוא חווה (בעיקר בנושא השואה). לכך מתווספות גם חוויות צמודות מקום, המחזקות את זהותו המקומית של המשורר, שהמיתוס והא-מיתוס משמשים בהם בערבוביה. התשתית המושגית-התיאורטית לפרק זה – בנוסף למחקריהם של מירון, גוברין וגורביץ וארן, שצוינו לעיל – מתבססת על מחקרים העוסקים בקשר שבין העיר והספרות דוגמת אלו של לינץ' (Lynch, 1960), ליהן (Lehan, 1998), מנדה-לוי (2002) ואחרים.

שני הפרקים הבאים בחיבורי מציגים היבטים פואטיים ותמאטיים מובהקים ביצירתו של אריה סיון. הפרק הרביעי נסמך על גישות שונות – סטרוקטוראליסטיות ופוסט-סטרוקטוראליסטיות – בחקר הדיאלוג האינטר-טקסטואלי: בארת' (Barth, 1977; 1972), (בן פורת, 1978, 1985), (Kristeva 1980), אלטר (2001), אירוויין (Irwin 2004) ואחרים, כדי לבחון את מגוון החומרים העצום עמם מתכתבת יצירתו של סיון. מטרת העיון האינטר-טקסטואלי היא לא רק להציג את הגיבוי התרבותי הרחב, לזהות המקומית, שביסוד יצירתו של סיון, אלא גם להבליט את שלב הבטלות בכתיבתו של המשורר. איכותה ותחכומה של יצירת סיון נבנית, בין היתר, באמצעות הדיאלוג הנרחב שהיא מקיימת עם כל תחומי התרבות העברית והלועזית, הגבוהה והנמוכה גם יחד. מן המיתוסים הכנעניים והיווניים הקדומים, דרך דמויות המופת המקראיות והתלמודיות, עבור דרך יצירות המופת של הספרות העברית והעולמית, ועד לשיח הפרוזאי והיומיומי, כפי שהוא משתקף באמצעי התקשורת ההמוניים; באמצעות כל אלה נותן המשורר ביטוי לעמדותיו הריגשיות והרעיוניות, כמו גם לזהותו המקומית.

גם כאן מבליט חיבורי היבטים דיאכרוניים ביצירת המשורר, שמטרתם לחשוף את ההתפתחויות הפואטיות והאידיאולוגיות ביצירתו, מעמדת התבטלות בפני מיתוסים כוחניים ("ויהי בהיאסף העם", **בשלושה**, תשי"ג, עמ' 40) אל עמדה יהודית-הומאניסטית 'רכה' ורוויית רגשי אשם על חטאי העבר ועוללות ההווה, במישור האישי והלאומי כאחד. אציין גם את עבודתה של תמר רודנר (1996), שחקרה את שירת אריה סיון בהיבטיה הבינטקסטואליים. מחקרי יוסיף על עבודתה את המשמעות האידיאית והחברתית-תרבותית, שישנה בהתפתחות הזוהות המקומית ביצירתו של סיון (מחקרה של רודנר אינו כולל את יצירתו המוקדמת של סיון, ואף לא את ארבעת ספריו האחרונים).

הפרק החמישי והאחרון עוסק בשירתו האידיאולוגית וה'פוליטית' של אריה סיון בהקשר לזהות המקומית הנבנית ביצירתו. ה'פוליטיות' כאן מופיעה במירכאות של ספק, כיוון שלמרות ששירת המחאה של סיון נתפסת בביקורת הספרות כפסגת יצירתו, הרי שהמשורר עצמו, ותנא דמסייע לו בדברי כמה מן התיאורטיקנים בתחום, מתעקש שלא לראותה כפוליטית גרידא ('שירה מעורבת' הוא המונח המועדף עליו). בפרק זה מתקיים דיון בשאלת הגדרתה של שירה כ'פוליטית'.

לפרק על שירתו הפוליטית של סיון, יש גם ממד דיאכרוני: הגנאלוגיה של שירת המחאה ביצירתו של סיון נפתחת בתקופת הראשית של יצירתו, שנות החמישים המוקדמות, בה השאלות הפוליטיות

בשירתו של סיון היו בגוון שונה לחלוטין - סוציאליזם רדיקאלי ברוח ערכי תנועת העבודה - מאלה המועלות בשירתו המאוחרת - עמדת מחאה אנטי-לאומנית ברוח ההומאניזם הליבראלי האוניברסאליסטי. למעשה, כבר בשירי **שיריון** (1963) המגיבים על מלחמת סיני, בה השתתף המשורר כחייל, מועלות שאלות מוסריות מובהקות הקשורות במחיר המלחמה (למשל, "ליווי צמוד", "בעיה למודיעין", עמ' 22 - 24, "בעיות של מוסר", עמ' 27 - 28). העמדה האידיאית והריגשית המשתמעת מהם ברורה לחלוטין, למרות שספק אם ניתן לראות בהם עמדה פוליטית של ממש (על כך, להלן). כדאי גם להקדים ולציין, שסיון מעולם לא השתתף בחגיגות נצחון בעקבות מלחמות ישראל, וכתבתו בעקבות כל אחת ממלחמות אלה מוקדשת לזכרם של הנופלים במלחמה, או לצורך ביטויי זעם ומחאה אנטי-מלחמתיים.

הכיוון הפוליטי ה'קשה' הולך ומבשיל בשירתו של סיון החל משנות השבר הגדול בחברה הישראלית, שלאחר מלחמת יום הכיפורים. בספר **נופל לך בפנים** (1976) נמצא מחזור השירים "בית שאול" (עמ' 25 - 30), שעיקרו שירי קינה על הנופלים במלחמות ישראל. ביטויי כאב עז על המחיר שגובות המלחמות מצוי גם בספר **לחיות בארץ ישראל** (1984) במחזור השירים בעל השם האירוני-מריד "הימים מתקצרים" (עמ' 67 - 80). אך השיא הכמותי והאיכותי בשירת המחאה הפוליטית של סיון נמצא, כאמור, בקובץ **כף הקלע** (1989). יחד עם זאת, חיבורי חושף את העובדה, שאריה סיון איננו כותב שירה פוליטית ישירה וחשופה בה הוא מכוון את חיצו ביקורתו, באופן מפורש, כנגד מטרות פוליטיות ממוקדות. נהפוך הוא, ניתן לומר, שתחושות הכאב וחוסר האונים של המשורר גורמות לו לכוון את חיצו ביקורתו כלפי עצמו, יותר מאשר כלפי ראשי הממסד הפוליטי והצבאי, מחולליו הישירים של העוול המוסרי. (וראו, למשל, השירים מתוך **כף הקלע**, 1989: "פארן", עמ' 7, "עפר מארץ ישראל", עמ' 8, "כתיבה וחתמה", עמ' 10, "בשנה הזאת", עמ' 12, "ברחש", עמ' 13 ואחרים). בנוסף, מראה חיבורי, כיצד משמשים החומרים הילידיים, ביצירת סיון, כלי ניגוח פוליטי סמוי ומרתק.

הפרק על שירתו האידיאולוגית-פוליטית של סיון נעזר בספרות מחקר תיאורטית העוסקת בקשרים שבין ספרות, חברה ואידיאולוגיה, גם כזו המנסה לפרק את השיח האידיאולוגי ההגמוני בחברה המערבית, ולחשוף את מוקדי הכוח הפוליטיים המסתתרים מאחוריו, דוגמת: אלתוסר (Althusser, 1971); ג'יימסון (Jameson, 1981); איגלטון (Eagleton, 1984: 1990); הודג' (Hodge, 1990); שקד (1993); חבר (2001); אופנהיימר (2003); רוגני (2006) ואחרים.

לסיום, אציין שגם שלושה ממחזותיו (אלה ששלמה מלאכת כתיבתם, והם רלוואנטים לעניינינו) של אריה סיון - שאינם נושאים את תאריך כתיבתם, ונכתבו על פי עדות מחברם בראשית שנות השמונים ובמהלך שנות התשעים - שבמוקדם ביטויי מחאה על הסתאבות חברתית-פוליטית-צבאית בישראל שלאחר מלחמת יום הכיפורים, נידונים אף הם בפרק זה.



## ז. סיכום שאלות המחקר בחיבורי

קורפוס המחקר בעבודתי הוא כלל יצירתו הספרותית של אריה סיון, מראשיתה בחורף 1948, ועד לתחילת שנות האלפיים. קרי, עד לספרו ה(לפני) אחרון **חוזר, חלילה** שראה אור ב-2004.

השאלות העיקריות, ששאלת עבודתי ביחס לקורפוס המחקר הן:

1. מהי 'ילידות' (או זהות מקומית), ומהי משמעותה בהקשר ליצירת אריה סיון?
2. מהן התמורות הפואטיות, התמאטיות, והאידיאיות, שחלו ביצירתו של אריה סיון במהלך למעלה מחמישים וחמש שנות יצירה?
3. כיצד מתעצבת זהות מקומית דינאמית ומורכבת ביצירתו של סיון באמצעות ציוני מקום גיאוגרפיים, היסטוריים, מקראיים וכיו"ב, באמצעות הלשון האלוסיבית, ובאמצעות תחבולות רטוריות נוספות?
4. מהו מעמדה של יצירת סיון ביחס לנראטיב הציוני ההגמוני? במה היא משתייכת אליו, וכיצד היא חותרת כנגדו?
5. באילו מובנים יצירת סיון איננה יצירה לוקאלית בלבד, אלא כזו העוסקת בשאלות קיומיות אוניברסאליות?

### **שאלות נוספות:**

1. מהו מיתוס, וכיצד מתגלגל הוא ביצירת סיון, כמרכיב מרכזי ודינאמי בעיצוב הזהות המקומית?
2. כיצד מתפתחת תפיסת הזמן ביצירתו של אריה סיון (הזמן המיתי; הזמן ההיסטורי-לאומי; הזמן האישי-ריגשי), ומשפיעה על מורכבות יצירתו?
3. מהם הקישורים שמבצעת יצירת סיון בין מאורעות העבר הקדום-מקראי או ההיסטורי-לאומי, לבין מאורעות ההווה?
4. מהם המאורעות ההיסטוריים והאקטואליים המוצאים את דרכם ללב יצירתו של סיון, ואילו מאורעות ודמויות מודרים ממנה?
5. מהי דינאמיקת ההתקבלות של יצירת סיון לקאנון הספרותי בישראל?

## ח. הערכת התרומה של חיבורי לחקר הספרות העברית-ישראלית

התרומה של מחקרי לחקר הספרות העברית-ישראלית מצויה להערכתו בשלושה מעגלים:

1. הצגתו, וחקר כתביו בשירה, בפרוזה ובדרמה, של יוצר עברי-ישראלי חשוב, שלא זכה עדיין לתשומת-לב מחקרית ראויה, למרות שבחי הביקורת על יצירתו.
2. הפניית זרקור מחודש לפלג השירה הילידית, תוך בחינתו של מושג ה'ילידות', פירוקו והרכבתו מחדש, כדי לעמוד על משמעותו בגיבוש הזהות הישראלית המקומית.

3. חשיפת תמונת העולם ההומאניסטית-סוציאליסטית-ליבראלית בגילוייה המרתקים ביותר, והעמדתם במרכז, דווקא בתקופה של שבר, התעצמות הקונפליקט היהודי-ערבי, והתערעורת ערכים אנושיים בסיסיים.

עוד אציין, שכתבתו הספרותית אריה סיון, המתפרשת על פני כל שנות קיומה של מדינת ישראל מהווה אספקלריה מהימנה לתהליכים הלאומיים-חברתיים-היסטוריים, שעברו על החברה הישראלית בלמעלה מששים שנות קיומה. אריה סיון הוא מקבוצת הסופרים, שפרקו את הרצף ההיסטורי-לאומי של ישראל למסכת של רגעים אקסיסטנציאליסטיים, ובכך חייבו את החברה הישראלית להתבונן בעצמה, ולבחון מחדש את הנראטיבים הציוניים שלה (וראו: גרץ, 1995, עמ' 11).

יתר על כן, חקר הספרות העברית בשנים האחרונות מייצר עוד ועוד חיבורים רחבי יריעה - חלקם חדשים, וחלקם אסופת מאמרים, שכבר ראו אור בבמות קודמות - אלו ואלו תכליתם התבוננות פנימה אל סיפר-העל הציוני, כפי שהוא מיוצג בספרות העברית והישראלית, מתוך רצון לבחון בחינה פרשנית וביקורתית גם יחד. על הסוג השני נמנה ספרו של אבנר הולצמן **אהבות ציון** (2006), וכזהו גם ספרו של דן לאור: **המאבק על הזיכרון – מסות על ספרות, חברה ותרבות** (2009). על הסוג הראשון נמנים ספרו של יגאל שוורץ: **הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה** (2007), וספרו של דוד אוחנה: **לא כנענים, לא צלבנים – מקורות המיתולוגיה הישראלית** (2008).

מגמה זו, של בחינת הנראטיב הציוני, איננה חדשה, כמובן, בביקורת הספרות, אלא שהניואנס החדש בה, במיוחד במחקרי השנים האחרונות, היא הנטיה להתמקד דווקא בסוגיית ה'לידות', קרי, בשאלת הקשר בין זהותו של היחיד או של הקבוצה, כפי שאלה מגולמים בקורפוס ספרותי נתון, לבין המרחב הגיאוגרפי, ההיסטורי והמיתולוגי הארץ-ישראלי. כך, למשל, ספרו ההיסטוריוגרפי של שוורץ (2007) בוחן את הספרות העברית החדשה, באמצעות תחנות יסוד בה, דרך הפריזמה של מושגי המפתח במאמרם של גורביץ וארן (1991), ובלשונו של שוורץ: "פער בלתי ניתן לגישור בין 'המקום' ל'מקום' שלנו." (שם, עמ' 11). ואילו ספרו של אוחנה (2008) מבקש לחשוף את שורשיה המיתולוגיים של הישראליות, בפרספקטיבה חדשה המתמקדת בתודעה העצמית של הספרות הישראלית, ביחסה לזמן ולמקום המכוננים. וכלשונו של המחבר: "הטענה העומדת ביסוד הספר היא שהציונות כסיפר-על ניצבת בצילם של שני דגמים חלופיים, הסיפר הכנעני והסיפר הצלבני, המיצגים שני עקרונות מארגנים: המקום והזמן." (שם, עמ' 13).

בעיקרו של דבר, מטרת מחקרי לתרום היא תרומה צנועה לחקר הזהות המקומית הישראלית, כפי שהיא מגולמת ביצירתו של אריה סיון, משורר עברי-ישראלי חשוב, המלווה בכתבתו את סיפר-העל הציוני במשך קרוב לששים שנה. ובלשונו הישירה של המשורר עצמו: **לחיות בארץ-ישראל** (1984).

## פרק ראשון: יצירתו הספרותית של אריה סיון: לבטי זהות וקשיי התקבלות

"הסגנון הוא האדם"

ז'ורז' לואי לקלרק ביפון

כאמור במבוא, הפרק הראשון בחיבורי נושא אופי כללי, ומטרתו היא תיאור ומיפוי של כלל יצירתו הספרותית של אריה סיון, על רקע זמנה ומקומה, בתוך המערכת החברתית-ספרותית בישראל, במחצית השנייה של המאה העשרים. העיון המרפרף ביצירתו של סיון נושא אופי סינכרוני ודיאכרוני גם יחד, שכן עניינו, מצד אחד, בהצבעה על היסודות הקבועים ביצירתו של אריה סיון, ומצד שני, בהשיפת היסודות המשתנים, קרי, הגיוון הז'אנרי, הפואטי והתמאטי ביצירתו של המשורר. אשר על כן, הפרק מצביע על לבטי הזהות של סיון (הפואטית והאידיאולוגית גם יחד), ועל ההתפתחויות שחלו בכתיבתו של סיון במהלך למעלה מחמישים שנות פעילות ספרותית. בפרק זה גם הובלטו במיוחד אותן התפתחויות הנוגעות לזהות המקומית ביצירתו של אריה סיון. שיח הזהות על היבטיו התיאורטיים השונים (ובמיוחד, הבניית הזהות אל מול ה'אחר') משמש כשתית עיונית-מושגית לבחינת ההתפתחויות ביצירתו של אריה סיון. באופן טבעי, שולבו בסקירה ההיסטוריוגרפית הזו גם סוגיות הנוגעות לשאלת התקבלותה של יצירת סיון לקאנון הספרותי ולהדרה ממנו. הדברים חשובים במיוחד לנוכח אלמוניותו היחסית של סיון בשיח הביקורתי אודות השירה הישראלית. מושגים דוגמת תהליכי קנוניזציה ואחרים סייעו בידי בבניית המסד התיאורטי לפרק זה. הפרק נשען גם על מודלים אנאליטיים והיסטוריוגרפיים רלוואנטיים משל Bloom, (1973); אבן זהר, (1973, 1974, 1990); הרושובסקי (1976); ליפסקר, (2002); Gluzman, (2003); שורץ, (2005) ואחרים.

### 1.1 שיח הזהות וזהות מקומית ביצירתו של אריה סיון

קשה להפריז בחשיבותו של המושג 'זהות' בחקר התרבות במחצית השנייה של המאה העשרים, ובראשית המאה הנוכחית. דווקא בעידן של מבוכה רעיונית ותרבותית - העידן המכונה פוסט-מודרני - של ערעור על קטגוריות מסורתיות בתחומי הדת, החברה, הפוליטיקה והאמנות (ואולי דווקא בשל כך) עולה כפורח שיח הזהות, הן בתחום האקדמי והן במחשבה הפוליטית והחינוכית. שיח הזהות מאפשר לקבוצות וליחידים להגדיר את עצמם ולהבדיל עצמם, באורח חד-משמעי, מקבוצות אחרות בחברה. לשון אחר, שיח הזהות הוא הדלק המניע את מאבקהן של קבוצות שונות, לאומיות, אתניות, מגדריות ואחרות להכרה בזכויותיהן; מאבקי כוח בשדה החברתי והפוליטי, שזכו לכינוי 'הפוליטיקה של הזהויות'. לבטי הזהות וחיפושי הדרך הקולקטיביים והאישיים הללו מזינים טקסטים עיוניים וספרותיים למכביר<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> להלן, רשימה מקרית וחלקית מאד של ספרי מחקר, שראו אור, בשנת אחת, ששיח הזהות הוא במרכזם: זהויות במדיום מאת אורנה ששון-לוי, הוצאת מאגנס, 2006; זהות - ספרויות יהודיות בלשונית לעז מאת גרשון שקד, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2006; משבר הזהות של הרפואה המודרנית מאת בנימין מוזס, הוצאת מאגנס, 2006; המסע היהודי-ישראלי; שאלות של תרבות ושל זהות, מאת אבי שגיא, הוצאת מכון שלום הרטמן, 2006.

מושג בלתי נפרד משיח הזהות הוא מושג ה'אחר' (The Other) המשמש כבסיס להגדרת הזהות האישית או הקולקטיבית. על מקומם של ה'אחרים' בגיבוש הזהות עומד הסוציולוג וחוקר התרבות סטיוארט הול (Stuart Hall), שחלקים נכבדים מעבודותיו מוקדשים לחקר תהליכי התגבשותן של זהויות תרבותיות. במאמרו משנת 1990 "Cultural Identity and Diaspora" מבליט הול את עובדת הימצאותן של זהויות בתהליך בלתי פוסק של התהוות. יתר על כן, זהויות תרבותיות הן לדבריו מוקד של סתירות והבדלים וזקוקות ל'אחרים' שהודרו מתוך הסדר החברתי, כדי להיבנות למולם. במבוא לאנתולוגיה שבעריכתו (יחד עם פול דה-גיי, Paul du Gay), בשם: **Questions of Cultural Identity**, תחת הכותרת: "Who Needs Identity?" עומד הול (Hall, 1996) על הזהות כשיח פנים חברתי-תרבותי תוסס. כתיאורטיקן עכשווי של חקר התרבות מציב הול הגדרה דינאמית של זהויות תרבותיות. זהויות, כך הוא טוען, עושות שימוש במקורות היסטוריים, בשפה ובתרבות, תוך כדי התהוותן של אלה, ולא לאחר שאלה כבר גובשו ועוצבו. לפיכך, מהווה שיח הזהות חלק מתהליך מתפתח של ייצוג הנבנה בתוך השיח החברתי-תרבותי, ולא מחוצה לו<sup>11</sup>.

עוד הוא מוסיף, ששיח הזהות בזמננו הוא פראדוקסאלי ביסודו, שכן מצד אחד ישנו עומס רב בעיסוק בשאלות הזהות בימינו, ומצד שני, שאלות אלה אינן הולכות ונפתרות, נהפוך הוא, הן נעשות קשות יותר וסבוכות יותר, ככל שמרבים לעסוק בהן<sup>12</sup>.

אליבא דשנהב (2001), שאלת היסוד של הזהות התוחמת את גבולותיו של ה'עצמי' (self) אל מול ה'אחר' איננה חדשה, והיא מלווה את פרויקט המודרנה מראשיתו, כלומר, מזה כשלוש מאות שנה<sup>13</sup>. כינון קווי הפרדה בין ה'אני' לבין כל השאר הוא בעצם כינונה של שאלת הזהות, והיא זו שהולידה את סוגיית ה'אחרות' המרכזית כל כך במחשבה החברתית-הפוליטית של זמננו. מושג ה'אחר' ביסס את מעמדו כמושג מפתח במסגרת שיח ה'פוסט' לגווניו השונים - פוסט-מודרניזם, פוסט-קולוניאליזם, פוסט-ציונות וכו' - והפך למגדיר זהות מרכזי בתרבות העכשווית (Bhabha, 1994, pp. 144 - 158; גורביץ, 1997, עמ' 131 - 160). במסגרת מאבקי הכוח החברתיים ו/או הפוליטיים, מכונן הסובייקט, האישי או הקולקטיבי, את זהותו אל מול 'אחר' השונה ממנו, ברב או במעט. זהו ה'אחר' שאת קולו הוא מדחיק, כחלק מתהליכי שליטה ודיכוי ממשיים או מטאפוריים.

ה'אחרים' כמכונני זהות חברתית-תרבותית תופסים מקום מרכזי גם בעבודתה של גרץ (2004). את המפגש בין ילידי הארץ לבין ניצולי השואה, כפי שהוא משתקף ביצירות הספרות והקולנוע הישראליים<sup>14</sup>, היא מגדירה כתהליך פורמאטיבי המשקף את קשיי התבגרותה של החברה הישראלית. ראשיתו של המהלך בהדרה מוחלטת של ה'אחרים', ולא רק ניצולי השואה, מתוך רצון ברור להיבדל מהם, והמשכו בקבלה איטית וכואבת של הניצולים (ואחרים) עד לחזירתם אל לב הקונצנזוס הישראלי.

<sup>11</sup> Ibid, p. 4

<sup>12</sup> Hall, 1996, p. 1

<sup>13</sup> כדאי לאזכר בהקשר זה את מאמרו הנודע של אחד-העם "עבר ועתיד" (על פרשת דרכים, תרנ"א, עמ' קלח - קמד), שבמרכזו שאלת הדהות היהודית, והוא פותח בדיון פילוסופי-בלשני בשאלת זהותו של ה"אני" הפרטי והקולקטיבי.

<sup>14</sup> לטענתה של גרץ (2004) הספרות העברית עושה זאת באופן הרבה יותר מעודן וסובטילי מן הקולנוע הישראלי, בראשיתו, המבוסס על סטריאוטיפים של היהודי הציוני הגברי אל מול היהודי הגלותי הנשי (שם, עמ' 105 - 120).

עיקר מעייניה בספר הוא בדינמיקת "ההיטלטלות בין שתי הזהויות, הישראלית-הציונית מזה והיהודית-הגלותית מזה, ובין שני סיפורי המסגרת הבונים אותן" (שם, עמ' 109).

גרשון שקד, בספרו המקיף על ספרויות יהודיות בלשונות לעז (2006, עמ' 21 - 30) נדרש אף הוא לשיח הזהות בכללו, אך הוא מטיל ספק בעצם הנחיצות של הצורך להגדירו, שכן לדבריו: "בעיית הזהות היא בעיה מורכבת שקשה להגדירה. אין זהויות אנושיות חד-משמעיות: יצורים אנושיים יש להם קשרי שייכות לכמה וכמה מעגלים, וכל אחד מן המעגלים הללו מעצב את זהותם." (שם, עמ' 21). יתר על כן, חוקרי תרבות משדות ידע שונים מסכימים ביניהם בדבר מורכבותה וחוסר יציבותה של הזהות האישית או הקבוצתית (גרץ, 2004, עמ' 7).

ואמנם מעגלי שייכותו של אדם (ושל עם) הם רבים מספור, וכל אחד מהם עשוי להיתפס כמגדיר של זהותו: מינו, משפחתו, עיסוקו, ארץ הולדתו, לשונו (או לשונותיו), ערכיו וכן הלאה. יתר על כן, יש מידה של אופנתיות' בהגדרת מרכיבי הזהות של היחיד ושל החברה. לא מקרי הוא, למשל, שהתחזקותן של תיאוריות פמיניסטיות, בתקופה מסוימת, הופכות את המגדר למרכיב זהות מרכזי (אלמוג, 2004, עמ' 861 - 999, צמיר, 2006).

שיח הזהות הוא, כמובן, גם עניין דינאמי ומתפתח המשלב בין מרכיבים סינכרוניים לדיאכרוניים. רכיבי הזהות מקיימים יחסי גומלין זה עם זה, באופן המאפשר לרכיב זה או אחר למלא תפקיד דומיננטי, בעוד שהרכיבים האחרים ממלאים תפקיד רצסיבי במערכת. משחק התפקידים הזה עשוי להשתנות מעת לעת על-פי צרכיו של שיח הזהות הספציפי<sup>15</sup>. כך למשל, עשוי שיח הזהות היהודית לקבל תנופה, ולצבור נפח, היסטורי ואקטואלי, בעתות של פולמוס ציבורי בשאלה 'מיהו יהודי' המתעוררת, חדשות לבקרים, בחברה הישראלית, בהקשרים פוליטיים משתנים.

עוד יצוין כי הספרות הפוסט-קולוניאלית העשירה של שני העשורים האחרונים מזינה חלק ניכר מן הדיונים התיאורטיים אודות שיח הזהות. כך למשל, מועלה הויכוח החריף באשר לאופן כינונה של זהות בין שני ההוגים המרכזיים בשיח הפוסט-קולוניאלי אדוארד סעיד והומי ק. באבא. הראשון, בעיקר בספרו המפורסם **אוריינטאליזם**, מציג את הזהות המזרחית כתמונת תשליל של הזהות המערבית, כפי שהמערב, לשיטתו, מכונן אותה, בעוד שהשני (1994) מציג רטוריקת זהות מורכבת ואמביוולנטית, שאיננה יכולה להפריד הפרדה דיכוטומית בין מדכאים למדוכאים. השאלה, כמובן, עד כמה רלוואנטי שיח הזהות הפוסט-קולוניאלי לחיבורי זה, אשר איננו גורס את המבט הפוסט-קולוניאלי המפרק (displacing gaze) על הפרוייקט הציוני, שבתוכו משתבצת גם יצירתו של אריה סיון. אשר על כן, השימוש במושגי השיח הפוסט-קולוניאלי בעבודתי הוא מוגבל למדי.

לעומת זאת, מקום נכבד במחקרי מוקדש לדרך שבה מכונן המקום, קרי, המרחב הגיאוגרפי, ההיסטורי והתרבותי, את רטוריקת הזהות ביצירתו של אריה סיון, שכן, גם אם ברור, שכל יצירת ספרות מתקיימת, למעשה, מתוך זיקה למרחב כלשהו, גיאוגרפי, חברתי ותרבותי, הרי ש"בספרות

<sup>15</sup> דברי נשענים על מודל הרב-מערכת, מיסודו של אבן-זוהר (1973, 1974, 1990), שנועד במקורו לתאר את דינאמיקת התהליכים בעולמה של הספרות, כמאבק בין דגמים של המרכז לדגמים של השוליים, אך גויס כאן, כדי לתאר את הדינאמיקה של רכיבי הזהות, האישית או הקבוצתית, בנסיבות משתנות.

העברית נטענים ייצוגי המרחב ודרכי עיצובו משמעויות תרבותיות ספציפיות. מיתוס והיסטוריה לאומית חוזרת של גלות וגאולה מציבים דפוס תרבותי של פרדה ממרחב, געגועים ושיבה; של פיצול בין מרחב שבהווה למרחב שבעבר, בין מרחב נמצא למבוקש, בין מרחב ממשי לטקסטואלי, בין מרחב קיים למדומיין, בין מרחב זר למקום של שייכות. " (מיכל ארבל ואחרים עורכים, 2003, עמ' 7). זו אולי הסיבה לתפוצה ההולכת וגוברת, בעת האחרונה, של מחקרים הבוחנים את הקשר שבין זהות למרחב בספרות העברית.<sup>16</sup> האופוזיציות הבינאריות דלעיל משקפות במידה רבה, כך מראה מחקרי, דווקא את אופן הקיום ההיברידי והאמביוולנטי של המרחב ביצירתו הספרותית של אריה סיון.<sup>17</sup>

אם לסכם, בלשונו של שנהב (2001, עמ' 10) את המהפך שחולל שיח הזהות במחקר האקדמי ובמעשה הפוליטי, הרי ש:"שיח הזהות מאתגר את סמני הגבול החברתיים – מדומיינים וסימבוליים – ומארגן אותם מחדש במונחים של זמן ומרחב". ואמנם כינון הזהות בקטגוריות של זמן ומרחב עומד במוקד הפרק הנוכחי, שמצביע, על תחנות יסוד פואטיות, תמאטיות ואידיאולוגיות ביצירתו הספרותית של אריה סיון, ומנייה וביה, גם על קשיי התקבלותו לקאנון של הספרות הישראלית. יתר על-כן, שיח הזהות מאפשר הצבת דגמים היסטוריוגרפיים מרתקים הנוגעים לדינאמיקה של הספרות העברית הישראלית המודרנית בכללה.

הפרק גם בוחן, בעקבות בנדיקט אנדרסון (1999) ומשנת הזהות הקולקטיבית שלו, הממוקדת בקהילות המדומיינות, באיזו מידה משמשים ציוני המרחב והזמן הגיאוגרפיים, ההיסטוריים והתרבותיים, אמצעי לחיזוקה של הזהות הישראלית, ושל הסיפור הלאומי ההגמוני (או האידיאולוגיה הציונית), ובאיזו מידה משמשים הם אמצעי חתירה כנגד הנראטיב הזה, תוך הצגתו בראייה ביקורתית, המערערת את אבן הראשה של הזהות הישראלית המדומיינת.

## **1.2 תקופת הראשית: ההשפעות האלתרמניות והמהלך הכנעני ביצירת סיון**

יצירתו הספרותית של אריה סיון, שראשיתה כבר בזמן מלחמת השחרור, התפתחה לאטה והגיעה לשיא בשלותה, כך לדעת מרבית המבקרים, בשנות השמונים של המאה העשרים (על כך, להלן). אך באורח אירוני ופראדוקסלי, בזכרון הקולקטיבי של ביקורת הספרות, נתקבעה דווקא ראשית דרכו של סיון - יצירתו הלא בשלה והאפיגונית במידה רבה - כמייצגת את מקומו המשמעותי של סיון בהיסטוריה של השירה העברית החדשה. סודו של פראדוקס זה נעוץ בעובדה, שאריה סיון הוא מאבות השירה

<sup>16</sup> להלן רק כמה דוגמאות לחיבורים אקדמיים, שביסודם הקשר בין זהות למרחב: "זמן הציון, מרחב הספרות" הפרק השלישי בספרו של הולצמן **ספרות ואמנות פלסטית**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 59 – 91; **טקסט, עולם, מרחב** מאת גבריאלי צורן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997; **כתיבת הארץ: ארצות וערים על מפת הספרות העברית** מאת נורית גוברין, הוצאת כרמל, 1998; "המרחב בתרבות העברית החדשה" מאת יגאל שוורץ (מכאן, כרך א, מאי 2000, אונ. בן גוריון בנגב, עמ' 9 - 24); "זה המקום - על המרחב ביצירת יעקב שבתאי" מאת חנה סוקר-שווגר (מכאן, כרך ב, 2001, תשס"א, אונ. בן גוריון בנגב, עמ' 33 - 64); "המדריך לתייר - זמן ומרחב ביצירת יעקב שבתאי" מאת דרור בורשטיין (עלי שיח 48, חורף תשס"ג, 2002); כרך **מחקרי ירושלים בספרות העברית**, שהוקדש כולו לקשר בין זהות ומרחב בספרות העברית (כרך יט, 2003, הוצ' מאגנס); **הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה**, מאת יגאל שוורץ, הוצאת דביר, 2007.

<sup>17</sup> מרחב שאיננו רק פסי-גיאוגרפי, אלא גם היסטורי-תרבותי ולשוני-סימבולי.

הישראלית, ממייסדי חבורת 'לקראת' המסמנת את שינוי הנורמות הפואטיות, התמאטיות והפרוזודיות בספרות העברית של ראשית שנות החמישים, ומחדשת ה'נוסח' בשירה העברית של 'דור המדינה'<sup>18</sup>.

אם לסמן, בצורה כוללנית, את השינוי בפואטיקה של השירה העברית בעידן 'דור המדינה', מראשית שנות החמישים ועד תחילת שנות הששים, אל מול השירה שקדמה לה (שינוי שהוא, אגב, איטי בהרבה ממה שמקובל לחשוב, ואריה סיון הוא דווקא מהמאחרים לאמץ אותו), הרי שבמהלך שנות החמישים מסתמן המעבר מעידן של זיקת השירה העברית לפואטיקה של השירה המודרנית הרוסית, על סיגנונותיה וצורותיה הייחודיות, לעידן של זיקת השירה העברית-ישראלית לפואטיקה המערבית-מודרנית, בראש ובראשונה האנגלו-אמריקאית, ובמידה מסוימת הגרמנית. למעבר זה היו גם השתמעויות פרוזודיות מאלפות, שכן במהלך העשור הראשון למדינת ישראל עברה הדומיננטה משירה שהפרוזודיה שלה היא מסורתית, דהיינו, מבוססת על משקל סדיר, חריזה סדירה, ומבנה סטרופי סדיר, לשירה חופשית, ללא משקל סדיר, ללא חריזה סדירה וללא מבנה סטרופי סדיר (שביט ע., 2001, עמ' 36).

ובאשר למקומו של סיון במהפכה הפואטית והפרוזודית הזו, הרי שבשלהי שנת 1950 עזב אריה סיון את עיר הולדתו תל-אביב ועלה לירושלים ללמוד לשון וספרות באוניברסיטה העברית. שם החל הוא בפרסום שיריו הראשונים במדורים הספרותיים של העיתונים היומיים **על המשמר** (בעריכת רפאל אליעז ולאחריו אברהם שלונסקי) ו**הארץ** (בעריכת יעקב הורביץ). בשנת 1951 חבר סיון למשה דור, נתן זייטלברך (לימים, נתן זך) ובנימין הרושובסקי (לימים, בנימין הרשב). ארבעת הסטודנטים הצעירים הוציאו לאור עלון משוכפל, ואחר כך מודפס, בשם **לקראת**<sup>19</sup>.

כתב העת **לקראת** הופיע במשך שנתיים ימים בין השנים 1952 – 1954, אך הוא טבע את רישומו בצורה דראסטית על החיים הספרותיים בארץ. ארבעת גליונותיו הצנומים, שאינם מכילים את מיטב השירה העברית המודרנית (ליון, 1984, עמ' 7 – 25), הפכו למייצגיה, הבלתי-מעורערים-כמעט, של המהפכה הפואטית הגדולה בשירה העברית של 'דור המדינה' (וראו: זך, 1966; אבן זוהר, 1973; גרץ, 1983; ליון, 1984; ברתנא, 1985, 1989; שביט ע., 2001; בוכייץ, 2001; ויסברוד, 2002 ורבים נוספים)<sup>20</sup>. המהלך המרכזי, שהסתמן בשירת משוררי 'לקראת', מקובל אמנם, כמרד בפואטיקה

<sup>18</sup> פולמוס מרתק התגלע בשני העשורים האחרונים ביחס לתפקידו ה'אמיתי' של כתב העת 'לקראת' בשינוי פניה הפואטיות והאידיאולוגיות של מפת השירה העברית ב'דור המדינה'. את האות לויכוח נתן עמוס ליון במחקרו הסוציו-ספרותי על חבורת 'לקראת' (תשמ"ד). מקובלת עלי עמדתו של מירון (1987, עמ' 69 – 74), שעיקר חידושיה של חבורת 'לקראת' היו בעובדה שהם בחרו לעצמם מסגרת א-מפלגתית, בניגוד לזיהוי ה'ממפלג' של ספרות 'דור בארץ' שקדמה להם. פריצת הדרך הפואטית הממשית נעשתה על-ידי יחידים יוצאי חבורת 'לקראת' כמה שנים לאחר התפרקותה של החבורה. הביעו את עמדתם בנושא גם שחם (1997), ברתנא (2001) ואחרים.

<sup>19</sup> פרטי הביורגריה על-פי, סיון (2001), 'עם הספר', עמ' 267 – 268.

<sup>20</sup> בצדק, מעירה בוכייץ (2001, עמ' 5), שלמעשה, פעלו בשנות החמישים, זה לצד זה, ארבעה דורות ספרותיים, שפרסמו שירים: א. משוררים המשוייכים לדור ביאליק דוגמת: יעקב פיכמן, זלמן שניאור ויעקב כהן. ב. משוררים המשוייכים לגל המודרניסטי הראשון, שכתבו בעקבות מורשת הסימבוליזם הרוסי דוגמת: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, יוכבד בת-מרים, אלכסנדר פן, יונתן רטוש, אבות ישורון, אורי צבי גרינברג. ג. משוררי דור הפלמ"ח דוגמת: אמיר גלבוש, חיים גורי, ע. הלל, בנימין גלאי ואחרים. ד. משוררים בני 'דור המדינה' דוגמת: אריה סיון, משה דור, נתן זך, יהודה עמיחי, דוד אבידן, דליה ריקוביץ, דן פגיס.

למותר לציין, שניתן להצביע על הבדלים סיגנוניים מרחיקי לכת בכתיבתם של משוררים בני אותו דור (למשל, בין אצ"ג לבין אבות ישורון). מה גם, שסגנונו של כל אחד מן המשוררים איננו דבר קביע ויציב, והוא מתפתח ומתגוון, תוך התכתבות עם סגנונות שירה שונים, כחלק מן הדינאמיקה של השירה העברית בכללותה (על מודלים שונים לתיאורם של שינויים במערכת הספרותית, להלן).

האלתרמנית, אך במקביל בידלו עצמם, המשוררים הצעירים, אנשי 'לקראת', גם מן הספרות של 'דור הפלמ"ח', כפי שנתגבשה במחצית שנות הארבעים (בין היתר, ב'ילקוט הרעים') אותה הם תפסו כספרות מפלגתית וממסדית (לוי, 1984, עמ' 47 - 50; מירון, 1987, עמ' 69 - 74; בוכייץ, 2001, עמ' 18 - 19). ודאי שבמובן זה הציעה חבורת 'לקראת' זהות פואטית חלופית, גם אם לא אחידה ומגובשת, ככותרת ספרו של לוי (1984): **בלי קו**.

לענייננו, יותר מהחשיבות הכוללת שיש לחבורת 'לקראת' בהתפתחות השירה העברית בארץ, חשובה החלוקה הפנימית בין מייסדיה. דור (1970), לוי (1984), ברטנא (1985) ושקד (1998), אינם מסתפקים בגישה הפונקציונאליסטית וההוליסטית השלטת בביקורת הספרות, ביחס לחבורה זו, ואינם בוחנים רק את תפקידה הכולל של קבוצת 'לקראת' בחילופי הנורמות הפואטיות בשירה הישראלית בשנות החמישים - בעיקר בזכותם של זך ועמיחי - אלא, מתוך ראייה סוציו-פואטית, מבליטים הם, דווקא את 'פוליטיקת הזהויות' הפנימית, שבדיאבד תתברר גם כתחרות על ההגמוניה בשירה הישראלית, בתוך חבורת 'לקראת'. כך, למשל, אומר שקד (1998, עמ' 182): "אם לתאר התפלגות זו במונחים חברתיים, אפשר להבחין בקבוצה זאת פלג של עולים-מהגרים לעומת פלג של ילידים תושבים."

אריה סיון, שכאמור נולד בתל-אביב בשנת 1929 נמנה, כמובן, על פלג ה'ילידים' לצידם משה בן-שואל ומשה דור. יתר על כן, הזהות הילידית הפכה לסימן ההיכר המובהק של אריה סיון, בביקורת הספרות<sup>21</sup>, זהות המעוגנת בטריטוריה הארץ-ישראלית, שבתוכה הוא צמח. אך גם תו הזיהוי 'משורר ילידי' איננו מחפה על הזהויות הפואטיות הנפרדות, ועל ההבדלים הסגנוניים בין המשוררים השונים ילידי הארץ, על אחת כמה וכמה בין הפואטיקה של המשוררים העולים-מהגרים לזו של ה'ילידים' (הבולטים במשוררי פלג העולים-מהגרים הם נתן זך, שנולד בברלין ב-1930, ועלה ארצה ב-1935, ויהודה עמיחי, שנולד בוירצבורג ב-1924, ועלה ארצה ב-1936).

נקל לראות עד כמה הושפע סיון המוקדם בכתיבתו מענקי השירה העברית המודרנית אלתרמן ורטוש. אם נבחן את ביכורי שיריו של סיון<sup>22</sup>, כפי שנתפרסמו בעתונות היומית, בחוברות **לקראת**, בקובץ השירים **בשלושה** (1953) ובקובץ **פמליה** (ראה אור באותה השנה בהוצאת "אגודת הסופרים" בעריכתו של ישראל כהן), נגלה עד כמה תואמים הם את הפואטיקה של אלתרמן ורטוש המוקדמים. סיון עצמו אינו מתכחש להשפעות הספרותיות שהיו על כתיבתו השירית: "...אני באותה תקופה (ימי 'לקראת' - ש.ה.) הייתי נתון להשפעתו של אלתרמן ולהשפעה כנענית מסוימת" (לוי, תשמ"ד, עמ' 15), וכן: "השפעתם של אלתרמן ורטוש ניכרת מאד בשירים שכתבתי בימים ההם" (סיון, 2001, "עם הספר", עמ' 267).

שחם (1997) ושקד (1998) בוחנים השפעה זו באופן שיטתי ומצביעים במחקריהם, בצורה משכנעת מאד, על ההשפעות האלתרמניות בכתיבתו של סיון המוקדם. שחם (1997), בספרה המוקדש כולו להשפעות אלתרמן על משוררי 'דור הפלמ"ח' (גלבוץ, גורי, הלל ואחרים), ועל משוררי חבורת 'לקראת' (זך, דור, סיון, עמיחי, אבידן ואחרים) מקיימת, בפתיחת הספר, דיון מעמיק במושג ההשפעה הספרותית בכללו, ולאחר מכן בוחנת - לצד משוררים נוספים, כמובן - את שירי אריה סיון, שפורסמו

<sup>21</sup> וראו: פרק המבוא.

<sup>22</sup> והדבר יעשה בפרק הבא בחיבורי.



בעתונים היומיים ובכתבי העת השונים, בראשית שנות החמישים (הארץ, על המשמר, במעלה, עין, מבואות, לקראת, מאבק לתרבות, פמליה)<sup>23</sup>. ההשוואה הטקסטואלית בין שירי סיון לשירי אלתרמן מגלה את הדמיון (similarity) בין שני המשוררים במוטיבים ובתמאטיקה, בצרופי המילים ובלשון הציורית, בתבניות הריתמיות ובתחבולות הרטוריות. שחם מסיימת שחם את מחקרה (שם, עמ' 249 – 251) בטענה, ש"השפעת אלתרמן" הוא אמנם מושג רב שכבתי, בלתי מונוליטי ומייצג תופעות שונות, אך ברור, שהטקסט האלתרמני, ובראש ובראשונה שירי כוכבים בחוץ (1938), משמש מודל לחיקוי ולהבניית זהות פואטית עבור משוררי 'דור הפלמ"ח' וחבורת 'לקראת', ובין המחקרים נמצא גם המשורר הצעיר אריה סיון.

גרשון שקד (1998, עמ' 170) אף מביא במלואו את שירו של סיון "הדרנו" (פמליה, 1953, עמ' 54 - 55), כדי להמחיש את ההשפעות האלתרמניות הברורות על סגנון כתיבתו של סיון במקצב, בשימושי הלשון, בתחבולות הרטוריות ועוד. מסתבר, שהרטוריקה האלתרמנית דבקה בלשונו של סיון, באותם הימים, עד כדי כך, שדוד אבידן, איש 'לקראת' בעצמו, במאמר התקפה על הקובץ פמליה, כותב בנימה פטרונית בולטת: "אם יצליח סיון לגבש יותר את עצמיותו, להשתחרר מאלתרמן, שעודנו מטייל באין מפריע בין חרוזיו, ולהרחיב את התמאטיקה שלו, עשוי הוא להוסיף נימה לירית-חיננית מיוחדת לשירתו הצעירה." (המוסף לספרות של על המשמר, 24.04.1953)

אך חשוב לציין, שבצד ההשפעות האלתרמניות, סיון הוא, אולי, ה'כנעני' ביותר בין משוררי חבורת לקראת (לוי, 1984, עמ' 70), וכעדותו של ידידו של סיון, ובן חבורתו, משה דור (1979, עמ' 343): "סיון כתב אז שירים בעלי אופי 'כנעני' בצד סיפורים שארוטיקה דשנה, פארוכיאלית, טבועה בהם." ואמנם בחינה פשוטה של השירים, שפרסם סיון בראשית שנות החמישים, תגלה בהם את גודש ההופעות של אלילים כנעניים ובבלים קדומים: חמן, תמוז ועשתורת, וזאת בצד רטוריקה אקסטרמית בעלת ריתמוס קצבי המשובצת בתיאורי פולחן קדומים, דמויות מיתיות, תשוקות אדירות וסערות רגש חריפות.<sup>24</sup>

למותר לציין, שהזהות הטריטוריאלי, שהיא לב לבו של המהלך הכנעני, המסתמנת בשירתו של סיון המוקדם, מאתגרת, כלשונו של שנהב (2001), את סמני הגבול החברתיים והלאומיים, כפי שסומנו על-ידי דורות קודמים של סופרים ומשוררים<sup>25</sup>. ובנוסף, גם אם סיון איננו מחלוצי המהלך הכנעני בספרות העברית הישראלית, והוא, נסמך, כמובן, על שולחנו הפואטי של רטוש, (מה גם שקדמו לסיון משוררים בני הדור הקודם, דוגמת חיים גורי ואהרון אמיר, שהטמיעו בשירתם את הפואטיקה הכנענית)<sup>26</sup>, הרי

<sup>23</sup> עלעול פשוט במוספים הספרותיים של עתוני ראשית שנות החמישים, יגלה עד כמה היה אריה סיון משורר ומספר פופולארי, ככל הנראה, יותר מכל יוצר אחר בחבורת 'לקראת'. שיריו וסיפוריו התפרסמו בתדירות גבוהה בממות הספרותיות השונות, בעוד שהמשוררים שהשפיעו יותר מכל על השירה העברית ב'דור המדינה': נתן זך, יהודה עמיחי ודוד אבידן פרסמו את יצירותיהם המשמעותיות רק באמצע שנות החמישים (בשלושה מ-1953 עדיין לא חשף את ייחודו של זך, ועכשיו ובימים האחרים של עמיחי ראה אור באוקטובר 1954. גם ספרו החשוב של דוד אבידן ברזים ערופי שפתיים ראה אור ב-1954). גם משה דור, מי שנחשב לדמות הבולטת ביותר בראשית דרכה של חבורת 'לקראת' (לוי, 1984, עמ' 57), לא הרבה לפרסם משיריו בעתונות היומית (ספרו המשמעותי "ברושים לבנים" התפרסם, אף הוא, ב-1954). גם בני חבורת 'לקראת' האחרים דוגמת משה בן שאול, פסח מיילין, גרשון שקד, בנימין הרושובסקי, לא הרבו לפרסם מפרי יצירותיהם, כפי שעשה זאת אריה סיון.

<sup>24</sup> על מוטיבים כנעניים בשירי 'לקראת', בכלל, ובשירתו של סיון, בפרט, ראו אצל לוי, 1984, עמ' 70 – 72.

<sup>25</sup> על הכנענות ומשמעותה הפואטית, החברתית והלאומית, ביצירת אריה סיון: בפרק הבא בחיבורי.

<sup>26</sup> על "שירת ארץ העברים" כביטוי ישיר לאידיאולוגיה הכנענית, ראו אצל הולצמן, 2006, עמ' 445. על מוטיבים כנעניים בשירתו של חיים גורי, ובמיוחד הופעתה של האלה ענת, ראו במחזור השירים "כלולות", 1950, בתוך: השירים (2000).

שסיון מייצג, בדרכו שלו, את המאבק התרבותי על זהותה של המדינה הצעירה, שהחל בשנות הארבעים, עם תנועת 'העברים הצעירים', והגיע לשיאו בראשית שנות החמישים (לאור ד., 2009, עמ' 296). ולעניין זה נוכל להיעזר גם בדבריה המאלפים של שפירא (2003, עמ' 19) אודות מגמות אופייניות בישראל הצעירה: "דור הבנים הראשון בארץ קולוניזציה בדרך הטבע מפתח הכרה 'ילידית', שרואה באבותיו ובתרבותם את ה'אחר', כנגדו ה'ילידים' מתמודדים, ובמהלך התמודדות זו הם מעצבים זהות עצמאית משלהם. היליד שולל את העבר, שאיננו שייך לטריטוריה שלו".

כאמור, אריה סיון עצמו אינו מתכחש להשפעות הכנעניות על יצירתו, אך הוא מכחיש את המשמעויות האידיאולוגיות, מרחיקות הלכת, של חומרי התשתית הכנעניים בכתיבתו הספרותית<sup>27</sup>. תנא דמסייע הוא יכול למצוא במאמר מוקדם של משה בן שאול (1953, עמ' 7 - 8), שראה אור עם הופעת החוברת **בשלושה**, ובו יוצא בן-שאול להגנתו של אריה סיון – הגנה, שמן הסתם, נזקק לה המשורר, לפחות לדעתו של המבקר – מפני מבקרים עלומי שם, ומכחיש את דבר קיומה של 'כנעניות' בשיריו של סיון. לדעתו: "שיריו (של סיון – ש.ה.) הם ארץ-ישראליים במלוא מובן המלה... והמוטיב העיקרי בשירים אלה היא הארוטיות או יותר נכון האהבה. אין כאן אהבה לפולחן קדמון או אהבה סתמית לגוף האישה. זאת אהבת טבע הארץ הנפלא, אשר שוכחים לפעמים, שהוא נפלא באמת." גם משה דור, בזיכרונותיו על ימי 'לקראת', מודה בכנעניות הרגשית שלו ושל סיון, אך בה בעת מתכחש הוא לזהות האידיאולוגית המשמעת מן הרטוריקה הכנענית ביצירותיהם: "לא הוא ולא אני נמנינו עם 'העברים הצעירים' של רטוש ואמיר, ובחשיבתנו היינו, בלי ספק, מנוגדים להם." (דור, 1979, עמ' 343).

במודע או שלא במודע, סימנו בכך המבקרים דלעיל, בני דורו של סיון, ובני חבורתו, את זהותו של סיון (ומניה וביה גם את זהותם שלהם) כמשורר 'ילידי', שהמגע עם הפואטיקה הכנענית טבע את רישומו על כתיבתו. לעניין זה ראוי לאזכר גם את דבריו של דן לאור (1981) הרואה את התורה הכנענית כבסיס הרוחני של קבוצת הסופרים הילידים, שאריה סיון הוא, מן הסתם, אחד מהם. יחד עם זאת, ברור שאריה סיון, כמשורר, בשלב זה של יצירתו עוד לא מצא את הטון האישי, המקורי, בכתיבתו, או, במונחי שיח הזהות האמנותית, הוא גישש את דרכו התמאטית והפואטית, אך עדיין לא גיבש לו קול עצמאי משלו.

### **1.3 אריה סיון כמספר עברי-ישראלי**

אריה סיון של ימי 'לקראת' אינו רק משורר. בגיליון מס' 3 של **לקראת** (כסלו, תשי"ד, עמ' 5 – 8) התפרסם סיפור קצר משל אריה סיון בשם "דוד ושושנה". זהו סיפור ריאליסטי-לוקאלי הנותן ביטוי למצוקותיה של 'ישראל השניה'. גרץ (1983, עמ' 24) מציינת מגמה זו בסיפורת התקופה כעוד ביטוי לחריגה מן התמאטיקה המקובלת בספרות 'דור הפלמ"ח'. הסיפור כתוב כמונולוג בגוף ראשון של בחור צעיר, בשם דוד, מובטל מן הפרוורים, המשחזר, בלשון עילגת למדי, את סיפור אהבתו לאשתו הצעירה. הסיפור אינו מצטיין בעלילה מקורית במיוחד, אך בניגוד לשגב ולפאתוס הרטורי המאפיין את כתיבתו

<sup>27</sup> ראו, למשל, הראיון לשושנה גולדווסר, 1988. וכן, בשיחה אישית עמי.

השירית של סיון באותה העת, הפרוזה שלו היא מינורית הרבה יותר, ומנסה לשקף בצורה אותנטית, גם אם סטריאוטיפית למדי, דמות עממית (בן עדות המזרח?) של יוצא משפחה קשת-יום, שגדל בתת-תרבות עבריינית: אב שיכור ולא מתפקד, אם קשת יום ומפרנסת יחידה ואח בכור, עברייני, היושב בבית הסוהר. גיבור הסיפור, דוד, הוא בחור רגיש המבלה את זמנו בקריאת ספרות (זולה אמנם) מעת לעת, המגלה, שאהבתו לאשתו חזקה מן המצוקה הכלכלית בה הוא נתון, מן הקשיחות המובנית בתוך המציאות האלימה שבה גדל, ואף מהרגלי ה'התפרפות' שלו עם נשים, שהיו נחלתו בעבר.

בסיפור "דוד ושושנה" פתח סיון את מגמת ההתמודדות ביצירתו, עם שאלות של זהות ישראלית מינורית, וזאת באמצעות חשיפת מעגלי חייהם של ה'אחרים' החיים בשולי החברה הישראלית ההגמונית (Hall, 1990; גרץ, 2004). מגמה זו, שניצני הבוסר שלה מוצאים את ביטויים בסיפור מוקדם זה, תהפוך, כאמור, ליסוד מוסד בכתובתו המאוחרת של סיון. לדעת גרץ (1983, עמ' 32) ייחודו של הסיפור, בהשוואה לבני מינו, הוא ביכולתו לחרוג מן התמה החברתית-מעמדית לעבר רגישויות אישיות של בדידות וניכור אנושיים-קיומיים הנושאות אף משמעויות סמליות; הניגוד בין הקשיחות החיצונית והרוח הפנימי של הגיבור כמייצג את מהותו של הצבר הישראלי.<sup>28</sup>

למעשה, את דרכו הספרותית שלו החל סיון כמספר, לא פחות מאשר כמשורר. סיפורים קצרים משלו פורסמו בעתונות היומית, ובכתבי העת של הזמן, משלהי שנות הארבעים ועד ראשית שנות הששים. זהותו של סיון כיוצר, באותה העת, לא הייתה מגובשת, והוא ראה עצמו כמשורר וכמספר (כמעט) באותה מידה.<sup>29</sup> סיפורים אלה של סיון נושאים ברובם אופי ריאליסטי, לעיתים סנטימנטאלי ולוקאלי מאד; הם מסופרים, בדרך כלל, מפי מספר בגוף ראשון, ונוטים להתבסס על חוויותיו של סיון הצעיר כחייל במלחמה, מצד אחד, וכמאהב, מן הצד השני. זהותו המקומית של המחבר בולטת בסיפורים אלה, באמצעות תיאורי נוף וסביבה המשמשים כתפאורה ייצוגית להתרחשויות, שהן ברובן צמודות מקום וזמן, ומעידות על הפואטיקה והתמאטיקה האופיינית לסיון, בסיפוריו כמו גם בשיריו.<sup>30</sup>

להלן כמה דוגמאות לכתובתו הסיפורית של אריה סיון, דוגמאות שיש בהן ממד מייצג להתפתחויות שחלו בפואטיקה ובתמאטיקה של הפרוזה שלו, משלהי שנות הארבעים ועד ראשית שנות הששים של המאה העשרים. ב-2 באפריל שנת 1949, בגיליון 11 של **דבר השבוע**, נתפרסם סיפור קצר בחתימת אריה סיון (בומשטיין) בשם "אותו חורף תש"ח" (כותרת משנה: "סיפור פלמ"חי"). מספר הסיפור הוא לוחם פלמ"ח המשחזר בנימה הומוריסטית-משהו, את סיפור אחד הקרבות (פעולת תגמול) על בית שאן הערבית, בו השתתפה מחלקתו של המספר, במלחמת השחרור. החוויה המרכזית של המספר, בלילה החורפי ההוא, היא ה'התבררות בשטח', שטוף הגשמים העזים, של הפלוגה, עד להגעה לשדה המערכה. כשהגיע סוף סוף הכוח ליעדו, וניתנה פקודת האש, הסתבר, שכמעט כל כלי הנשק נתקעו, בשל המים והבוץ, ואינם מסוגלים לירות, למגינת לבו של מפקד המחלקה הצעיר. רק מקלע טומיגן אחד הציל את

<sup>28</sup> לוי (1984, עמ' 53) עומד על אופיו הלוקאלי-הישראלי של העולם הבדוי בסיפור "דוד ושושנה", ועל מקורות ההשפעה של הריאליזם הסוציאליסטי על סיפורי 'לקראת', ובאותה נשימה הוא מביע הערכה לנסייון לעצב בסיפור "קשר אנושי המונע על ידי האבסורד". להערכתו רוחם של א. קאמי ופ. קפקא מרחפת מעל סיפור זה. דומני שיש בדבריו משום הפרזה.

<sup>29</sup> בשיחה עמי.

<sup>30</sup> אבן זוהר (1973, עמ' 431) רואה את "הקריטריון הטריטוריאלי" כסף המינימום להגדרתה של ספרות עברית כישרלית. ישראליותה של ספרות עברית מוגדרת על ידו "כשייכות פשוטה למקום, לאוכלוסייה במקום זה, לשפתה ולתרבותה." (שם)

כבודו של הכוח בירי צרורות ארוכים ורצופים. יריות אלה סיפקו את המ"מ, והוא הכריז על נצחון בקרב, ובעקבותיו על חזרה לבסיס.

מעניין לבחון את פתיחתו של הסיפור דלעיל, שכן אריה סיון מעצב בה, בכשרון פיוטי לא מבוטל, את זהותו כמספר ילידי. הפתיחה מתארת, מתוך זיקה ברורה לטריטוריה הפיזית והאקלימית הישראלית, ליל חורף סוער במיוחד, שבו משתלבים איתני הטבע בקולות המלחמה: "עד השעה השלישית לפנות בוקר היו הרעמים והמטר שליטיו היחידים של המרחב. אולם משעה זו ואילך יכלה אזנך להבחין ברעמים וברקים אחרים – מעשי ידי אדם. ומשעמדת על כך לא היה קשה להכיר כל אחד ואחד מהקולות האלה: הנפץ החד והקטוע של מרגמת ה-2 אינץ', הבאריטון המדהד של מרגמת ה-4.2 – וביניהם – דרדרון הנחפז-העצבני של מכוונות ושיעולם המתון של מקלעים."

בגיליון 44 של **דבר השבוע** מ-10.11.1949 התפרסם סיפור אהבה קצר של אריה סיון בשם "לילה בהרים"; אף הוא סיפור בגוף ראשון, שבמרכזו משיכתו העזה של בחור מן הפלמ"ח לאלחוטנית מן המפקדה, שקולה בקשר מכריע את גורל הקרב בו נתונה פלוגתו. מאוחר יותר פוגש המספר את האלחוטנית בבית ההבראה בו שהה, שכן הוא נפצע בקרב. הוא מזהה אותה (כמעט) על פי קולה, ורוקם עמה קשר אהבים. גם פתיחתו של סיפור זה היא ברוח מקומית (אפילו כנענית) מובהקת המביאה את ניחוחותיו של ליל אביב קסום כהטרמה למפגש הרומנטי שבהמשכו: "כששמעתי את קולה לראשונה – עמד לילה אפל בחללו של עולם. לילה בשום היה. מלא ניחוחות לאלפים – ניחוח ההרים, ניחוח הטרשים, ניחוח אדמה דשנה ורטובה וניחוח הנהר הגדול, על אדות מימיו וירק צמחיתו. רוח קלילה נשבה וממרחק הביאה עמה ריחות כפרים ערביים."

אין ספק שהטקסט הפרוזאי-לכאורה הזה נושא ניחוח פיוטי מובהק, שניתן להגדירו כשירה-בפרוזה (prose-poem)<sup>31</sup>. ולא רק פתיחתו של הסיפור רוויית תיאורי טבע ארץ-ישראליים (פיוטיים) מובהקים, אלא שלכל אורכו מנומר הסיפור במראות ונופים החושפים את זהותו המקומית של המספר. יתר על כן, אותה מגמת מיתזציה של לוחמי מלחמת השחרור, שרוח הכנענות נושבת בהם, האופיינית לכתיבתו המוקדמת של סיון (על-כך, בהרחבה, בפרק הבא) מוצאת את ביטוייה גם בתיאורים הגיגאנטיים של לוחמי חטיבת 'יפתח' וחטיבת 'הראל'. וכלשונו בסיפור: "ואגדת הפלמ"ח עולה ונרקמת." (שם).

עוד סיפור אהבה – נכזבת הפעם, ורוויית תחושות ניכור קיומיות – הוא "סיפור בלי שם", שראה אור ב"במת הספרות הצעירה" של גיליון 5 (148) של עיתון העולים **בשער**, במאי 1951, ובמרכזו לבטיו ההמלטיים, ההומוריסטיים והעצובים גם יחד, של בחור צעיר, בשם לייזר, שבשל חולשת אופיו – כך מעיד הוא על עצמו – אינו מצליח לבטא את רגשותיו הכנים בפני רחלה נערתו. הפעם הטריטוריה, המשמשת כזירה לעלילת הסיפור, היא טריטוריה עירונית מובהקת, רחובותיה העגמומיים של העיר תל-אביב, שהמלאנכוליות שלהם מהווה 'קורלאטיב אובייקטיבי' לתחושות הזרות והניכור האנושיים המלווים את הסיפור כולו: "הגיעו לקרבת התערוכה. הרחובות התעגמו והלכו. היו ריקים מבני אדם ומלאים משבי רוח מלוחה ודכיו של ים. אבלה ובוכיה היתה נהמתו של הים, היתה בנפשו של אדם,

<sup>31</sup> Preminger, (ed). 1974, p. 664

המחפש לשוא את אבדתו שאינה חוזרת, אשר לא תחזור לעולם." אין ספק, בצד הזהות המקומית העולה מן הסיפור, מנשבת מבין שורותיו רוח אקסיסטנציאליסטית ברורה.

מיומנות הכתיבה של סיון, כמספר, הלכה והשתכללה, ובמחצית השנייה של שנות החמישים הוא פרסם, במוספים הספרותיים ובכתבי העת הנחשבים של הזמן, כמה סיפורים ארוכים יותר, בחלקם נועזים למדי, הנתונים, כך עולה מן התמאטיקה ומן הפואטיקה שלהם, להשפעת סופרים עבריים מרכזיים בספרות העברית. ב-13 במרס 1957 התפרסם במוסף הספרותי של דבר 'משא' עוד סיפור בגוף ראשון של אריה סיון בשם "אי הבנה". בתמה שלו מזכיר הסיפור את רגשי האשם הגודשים את סיפורי מלחמת השחרור של ס. יזהר: "השבוי" ו"חירבת חיזעה". במוקד עלילת הסיפור של סיון, מפגש בין המספר, לוחם במלחמת סיני, שיחידתו חנתה ליד אחת מערי מצרים בסיני (ואולי ברצועת עזה), לבין ערבי זקן. המספר וכמה מחבריו נכנסו לעיר כדי: "לקחת מזכרות לילדים", כלשונו, ופגשו את האוכלוסייה המקומית, ההמומה מהופעתו של הצבא הישראלי. עיקרו של הסיפור הוא באי-הבנה בין המספר לבין אותו ערבי זקן מן העיר, שהמספר הבטיח לו, ברגע של רגישות אנושית, להביא רופא צבאי, שיטפל בבנו, שנפצע בידו, ככל הנראה, מכדור תועה שירו חיילי צה"ל. כאשר נכנס צה"ל לעיר - כדי לכבוש אותה, שכן המספר ושלושת חבריו הקדימו אותו, ונכנסו לעיר באופן 'פרטיזני' ולא מתוכנן - התברר עד כמה נמהרת וחסרת כיסוי הייתה הבטחתו של המספר לזקן. רגשי האשם, אגב, יהפכו למאפיין תמאטי-פסיכולוגי קבוע בכתיבתו של אריה סיון, ולא רק בזו הפרוזאית, אלא גם בזו השירית.

גם בחוברת אביב, תשי"ט – 1959, של כתב העת **עכשיו** (עמ' 11 – 20) התפרסם סיפור של אריה סיון בשם "מעלה הכרמל". זוהי אודיסיאה ארוטית, מרחיקת לכת בנועזותה, שעלילתה היא ספק ריאליסטית, ספק סוריאליסטית, הכתובה ברוח קפקאית-עגנונית (להערכת, נכתב הסיפור בעקבות סיפורי "ספר המעשים" לעגנון, שהתפרסם, בגירסתו האחרונה, בקובץ **סמוך ונראה**, בשנת 1953). המספר הוא בחור תל-אביבי, שקיבל מכתב מאהובתו, שמה אינו מצוין, המזמינו אליה לביתה הנשקף על נוף קסום בהר הכרמל. המספר אמנם יוצא לדרכו, אך שורה של הרפתקאות ארוטיות ואחרות, הזויות למדי, נקרות בדרכו, ובסופו של דבר, ובניגוד לגירסת המקור המיתולוגית, הוא אינו מצליח להגיע אל אהובתו ונאלץ לחזור בבושת פנים לביתו.

הסיפור "מעלה הכרמל" מנומר בסמלים ובמוטיבים בעלי משמעות קיומית ופסיכולוגיסטית מובהקת, החושפים את חטאיו של המספר, או למצער, את רגשי האשם שלו. כך, למשל, מתואר, בפתיחת הסיפור, הבית המקסים, ביתה של האהובה, בעל התריסים הירוקים והרעפים האדומים, ששפעת צמחים מטפסים עוטפים אותו, אך בסיומו של הסיפור מסתבר, שהוא בלתי חזיר עבור המספר. חוויות פורמאטיביות מתסכלות נוספות בסיפור הן הרעב הבלתי מסופק, שחווה המספר, לאורך העלילה; תחושת הלכלוך, שהוא אינו מצליח להיפטר ממנה; הרוח שאיננה נושבת בשום מקום, כדי להביא מזור לנשמתו, ולבסוף האשה הזקנה, שהוא רואה מבעד לחלון, היושבת ובוכה בבית אהובתו (האם זו האהובה, שחיכת לו, במשך שנים, עד בוש? קשה לענות על השאלה, כיוון שזמן הסיפור הוא יומיים בלבד).

עוד סיפור של סיון מאותה תקופה הוא הסיפור "מות הזקן", שראה אור בעכשיו (7 – 8), אביב, תשכ"ב - 1962, (עמ' 73 – 79)<sup>32</sup>. ברובד הגלוי זהו סיפור לירי-אימפרסיוניסטי המסופר מפי מספר צעיר בגוף ראשון, שעלילתו משחזרת את רגעי האחרונים, מותו וקבורתו של "הזקן", ככל הנראה, סבה של רעיה, שהייתה, כך מסתבר, אהובתו של המספר בעבר (אי בהירותם של הפרטים נובעת בחלקה מן האופי המעט הזוי של חלק מן ההתרחשויות בסיפור). אלא שעיקרו של הסיפור הוא במתח בין שני כוחות היסוד הארכיטיפיים, ארוס ותנאטוס, המתרוצצים בו לכל ארכו. מצד אחד, המוות המכלה, ומצד שני, כוחות החיים המגולמים בתשוקה המתלקחת מחדש בין המספר לבין רעיה. כל זאת, על רקע תיאורי פריחה והתחדשות אביביים, ונופים ארץ-ישראליים אופייניים, הן למקום, והן לאופן ייצוגיו ביצירת סיון, הגודשים את עלילת הסיפור.

נימה של הומור (מאפיין פואטי מובהק בכתיבתו הבשלה של סיון) מתגנבת לסיפור "מות הזקן" באמצעות תיאורי דבורים זועמות הבונות להן את קינן דווקא בחלקת הקבר של הזקן, ומבריחות מן המקום את פועלי 'תברה קדישא'. מצד שני, גם עלילת סיפור זה מלווה ברגשי אשם של המספר, וכבר בפתיחתו הזקן של רעיה מטיח בו דברים קשים לפני מותו: "אני נתתי לך אשה, בית, עבודה, קיום, ביטחון ובזכות זה לקחת מילדי את חייו." בהמשך מסתבר, שהמספר נטש את רעיה בעבר לאחר שעיבר אותה וגרם לה להפיל את תינוקה. סיומו של הסיפור רומז לאופי התראפויטי של היצירה עבור המספר, שכן הוא מתאר את קרן השמש המאירה את פניה של רעיה, ובאמצעותה אולי ממרק המספר את חטאיו.

חיים ומוות נאבקים ביניהם גם בסיפור המשפחתי "מותו של סבא הרמן" מאת אוקיינוס, פסבדונים של אריה סיון, שראה אור ב**בצרון**, שנה כ"ה, כרך מ"ט, חוב' א (240), תשרי-חשוון, תשכ"ד. הסיפור מספר את סיפורה של משפחה ישראלית עירונית טיפוסית כביכול: סבא הרמן בן השמונים, שבביתו מתגוררת המשפחה, בתו חווה, בעלה אפריים ובניהם הצעירים מיכאל הבכור ועליזה בת העשר-כמעט, שנקודת התצפית שלה, במשולב עם זו של המחבר, מעצבת את עלילת הסיפור.

אלא שלמעשה חצויה המשפחה בין אנשי הרוח (בעלי האצבעות הדקות), לבין אנשי המעשה (בעלי כפות הידיים הגדולות). סבא הרמן, שמוצאו מגרמניה, שכולו בוז וטינה כלפי מערכת החינוך הישראלית - וגם כלפי האיש הגס, לטעמו, שנישא לבתו - שואף להנחיל לנכדו, מיכאל, את המורשת התרבותית-האינטלקטואלית של משפחתו, המגולמת בעיקר בספריו עבי הכרס. הנער מיכאל, מצדו, נמשך דווקא למה שמייצג אביו, בעל המוסך, האיש בעל ידי הזהב החזקות, המתקנות כהרף עין כל מכונה, ובונות סוכה נהדרת בחצר הבית. ומנגד דווקא הילדה עליזה, הדומה בחיצוניותה לאביה, שואפת להכנס למקדש הספרים של סבה. אלא שהסב כמה לנכדו דווקא. הנכד, מסתבר, נשלח למוסד לעבריינים צעירים, בשל תשוקתו האסורה לרכיבה על קטנועים ומכוניות, אך הסב איננו יודע זאת. המשפחה מסתירה מפניו את

<sup>32</sup> בשנת 1957 פרסם א. ב. יהושע, באחת מחוברות **משא**, את סיפורו הראשון: "מיתתו של הזקן מן הדירה הראשונה". שמו של הסיפור שונה ל"מות הזקן" בקובץ סיפוריו הראשון, שנשא אותו שם, וראה אור בשנת 1962, בסמוך להופעת הסיפור של סיון "מות הזקן" בעכשיו. בשני הסיפורים מוטיבים עלילתיים דומים: תיאור הלוויה, טקס הקבורה, השיבה הביתה ועוד, אלא שסיפורו של יהושע מושך לכיוונים פנטאסטיים ואלגוריים וההשפעה הענגונית של **ספר המעשים** ניכרת בו בכל רבדיו.

הסוד הנורא, והוא משוכנע שאפריים האב מסתיר את נכדו מפניו. בסופו של דבר מתרצה הסב לפתוח את כספת הספרים בפני עליזה, אלא שכבר אחר את המועד, כוחו אינו עומד לו והוא נפטר מן העולם.

כדרכו של סיון בסיפוריו (ובשיריו) מנומר הסיפור בתיאורי טבע נהדרים של פריחה וחיים של הצמחים המטפסים על הסוכה ושל החרקים המקיפים את הבית, המייצגים בדרכם שלהם את החיים בארץ-ישראל: "בחוף, מעבר לאשנב המסורג והמרומת, פרח לילה סגול. פרחי הדליות גדלי-הכותרת חפפו את קצות עליהם בטיפות הטל המצטברות והדשא הרווי התכונן למנוחת לילה – לשירי הערש של הצרצרים וכל יתר החרקים. רק לפני כמה ימים אמרה המורה לטבע, שכל החרקים האלה – החרגולים והציקדות והחגבים והילקים – מנגנים ואריאציות על אותו שיר אחד ויחיד – שיר האהבה." (שם, עמ' 19).

ניתן לסכם ולומר, אפוא, שהזהות הישראלית, המקומית-ילידית, מוצאת את ביטויה בברור גם בסיפוריו המוקדמים של אריה סיון. שייכותו של המחבר למקום הארץ-ישראלי מתגלה, בעיקר, באמצעות תיאורי הסביבה, הנוף והאקלים העשירים. ויחד עם זאת, חשוב להבחין בדינאמיקה של הזהות המקומית בסיפורת של סיון (דינאמיקה, שאינה שונה במהותה מזו של השירה שלו): היצירות הראשונות של אריה סיון, סיפורי מלחמת השחרור, המבוססים על הווי פלמ"חי מובהק ("אותו חורף תש"ח", "לילה בהרים"), מבנות סובייקט אחדותי של לוחם עברי מסור למולדתו, נעדר קונפליקטים פנימיים, השואב את ערכיו מן האתוס הצברי של ה'ג'מע', כלשונו של סיון. סיפורים אלה חושפים אמנם, את נקודת מבטו האישית של הפרט על הסיפור הלאומי, אך אין בהם סתירה לאתוס הציוני, אלא קבלתו במלואו.<sup>33</sup>

לעומתם, הסיפורים המאוחרים יותר ("דוד ושושנה", "מעלה הכרמל", "מות הזקן", "מותו של סבא הרמן") מבנים זהות שונה בעלת גרעין פסיכולוגי-אקזיסטנציאליסטי מובהק; זוהי זהותו של סובייקט הנושא, בדרך כלל, אופי מיוסר וקונפליקטואלי - גם אם נעדר מבט אירוני ורפלקסיבי - החווה את העצמי (self) שלו כרצף של רגשי אשם ומבוכה קיומית. בה בעת קוראים סיפורים אלה, באופן חלקי, לפחות, את המציאות החברתית הישראלית מן השוליים, וחושפים את הבעייתיות שבה.

מפרספקטיבה רחבה יותר ניתן לראות בתהליכי השינוי בפרוזה של סיון, חלק מן הגיוון הפרדיגמטי, הפואטי והתמאטי, הקיים בסיפורת העברית של 'דור המדינה' ונטילת חלק בחילופי המשמרות בספרות העברית, הישראלית.<sup>34</sup> עוד אציין, שבמחצית שנות השישים פסק סיון מכתובת סיפורים (ובכל מקרה, מפרסומם) ומיצב את זהותו האמנותית כמשורר, וזאת עד לראשית שנות התשעים של המאה העשרים, עת פרסם את הרומן **אדוניס** (1992).

<sup>33</sup> על הזהות העברית בזיקותיה למרחב הארץ-ישראלי ראו אצל שביט י. (1984, עמ' 74 – 75); גרץ (1987, עמ' 53 – 55).  
<sup>34</sup> על המעבר מ'דור בארץ' אל 'דור המדינה' בסיפורת ראו אצל שקד (תשל"א, עמ' 26 – 70). על נסיונותיהם של מספר 'לקראת' לגבש נורמות ספוריות חדשות בפרוזה של שנות החמישים, נורמות שאינן חפות מהשפעות 'היצוניות': עגנון, קפקא, ספרות האבסורד, ראו אצל גרץ (1983, עמ' 32). על כיווני הצמיחה והשתנות של הפרוזה העברית משלהי שנות השלושים ועד שלהי שנות השמונים ראו אצל הולצמן: "חמישים שנות סיפורת ישראלית" (תשס"ב, עמ' 149 – 157).

#### 1.4. תקופת המעבר: הפרוייקט המודרניסטי

קרוב לעשר שנים חלפו מאז ימי 'לקראת' – החבורה התפרקה, למעשה, בשנת 1954 - ועד לפרסום ספר שיריו העצמאי הראשון של אריה סיון. במהלך תקופה זו, המשיך סיון לפרסם שירים מפרי עטו, ויותר מכך, סיפורים, בעתונות היומית ובכתבי העת הספרותיים, אך במבט רטרופקטיבי ניתן לומר, שסיון לא טבע אז את רישומו באופן משמעותי על המערכת הספרותית<sup>35</sup>. מרכז הבמה הספרותית פונה, החל משלהי שנות החמישים, ובמהלך שנות הששים, לטובת משוררים, חלקם בני חבורת 'לקראת' לשעבר, שהסתופפו כעת בצלו של כתב העת **עכשיו**, וסיגלו לעצמם פואטיקה חדשה של ממש, ובתוך כדי כך כבשו בסערה את מרכז המערכת הספרותית - לפחות בתחום השירה – מתוך התקפה על הפואטיקה של הדור הקודם (נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", 1959): יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבידן, דליה רביקוביץ, משה דור, אורי ברנשטיין, דן פגיס ואחרים (שביט, תשנ"ה, עמ' 750).

תהליך הצטרפותו המחודשת וההדרגתית של אריה סיון למרכז המפה הספרותית החל בראשית שנות הששים, עם יציאתו לאור של ספר שיריו העצמאי הראשון **שירי שריון** (1963). זהו מחזור שירים פואמתי, שבמרכזו חוויות המשורר כלוחם ביחידת קשר במלחמת סיני (1956). בפתחת הקובץ מופיעים ארבעה "שירים אוטוביוגרפיים", המשמשים כמעין מבוא לדיון סובייקטיבי-מוסרני במאורעות המלחמה. בדרך זו שילב סיון בין האישי לקולקטיבי ביצירתו, שילוב שניתן להצביע עליו כמאפיין פואטי של כלל יצירתו<sup>36</sup>.

אך גם **שירי שריון** אינם יכולים להיחשב לפריצת הדרך הגדולה של המשורר, למרות חילופי הפראדיגמה הפואטית המסתמן בהם. כך, למשל, מצביעים מירון ושביט (1992) על **שירי שריון**, כעל ספר שיריו הראשון של אריה סיון בו נעשה נסיון להתמודד עם ההווה של קבוצה אנושית קונקרטיית על רקע מלחמת סיני, בנוסח המזכיר דווקא את שירי מלחמת העצמאות, ולא את האינדיווידואליזם של נוסח זך ואבידן. הקובץ זכה אמנם לתגובות אוהדות למדי, בביקורת הספרות, אך אלו היו בבחינת מעט מדי ומאוחר מדי. סיון, מסתבר, אחר את רכבת המודרניזם האנגלו-אמריקאי, שנטל את ההגמוניה בשירה הישראלית, בשלהי שנות החמישים.

כאמור, השלישייה המובילה בספרות העברית, שיצאה מקרב בוגרי 'לקראת', נתן זך, יהודה עמיחי ודוד אבידן כבר חדרה למרכז המערכת הספרותית, והשליטה עליה את סגנונה (גרץ, 1983, עמ' 30 - 33). אריה סיון, מי שהיה אחד משלושת חברי המערכת של 'לקראת', "לא זכה לבוא בסוד 'הטריומוויראט

<sup>35</sup> ביום ו, 19.08.55, כחודש לאחר התחזקותו המשמעותית של הימין ("חרות") בבחירות הכלליות, פרסם אריה סיון שיר, רווי פאתוס רב, הקורא להצלת מעמד העובדים מידי הפשיזם העולה, בשם "קריאה לאחדות המעמד". השיר, הכתוב בסגנון ארכאי, וברוח סוציאליסטית מובהקת, עורר את בלוטות ההומור של נתן זך וכמה מחבריו, ששלחו לעתונות מכתב תמיכה, כביכול, בעיצוב הפיוטי והמרגש של העקרונות המעמדיים, שמבטא השיר ("זו אחות מעמד העובדים אשר/ אין לה תחליף/ הנצחית ופעומה בלבו של כל אדם"). המהתלה התפתחה לפולמוס מעניין בעתונות הזמן, כפי שמספר עמוס לוי (1984, עמ' 62 – 63).

<sup>36</sup> "אני... לא הייתי מסוגל להסתגר בד' אמותי ולשורר רק על המתרחש בין כתלי גופי ומחיצות נפשי. חדרי פרוצים גם למראות וגם לרוחות הזמן והמקום" (סיון, 2001, עמ' 268).



המוביל' של השירה העברית החדשה ונדחק לקרן זוית. (לוינ, 1984, עמ' 12). יתר על כן, גם שיריהם הראשונים של בני הדור הבא בשירה הישראלית – "המודרניזם המאוחר" כהגדרתה של בוכוויץ (2001) - מאיר וזלטיר ויאיר הורביץ, כבר ראו אור בכתבי העת, בעתונות היומית, ואף בספרים ראשונים, בראשית שנות הששים. המשוררים החזקים, בני שני הדורות, מיקדו את תשומת לבם של ביקורת הספרות, הרבה יותר מספר שיריו הראשון של אריה סיון.<sup>37</sup>

באורח אירוני משהו, תחזור ותמוקד תשומת הלב של הביקורת הספרותית ביצירתו המוקדמת של סיון, **שירי שריון**, במבט רטרוספקטיבי, רק כמה עשורים לאחר פרסום ספר ביכורים זה, וזאת לאחר שישלים סיון את תהליכי גיבוש זהותו כמשורר, ובמקביל, את הליכי התקבלותו למרכז המערכת הספרותית.<sup>38</sup> לשון אחר, כמה שנים לאחר התמורה הפואטית הגדולה בשירתם של חבריו לדרך בחבורת 'לקראת', עבר גם סיון, בתהליך הדרגתי, מכתובה מתוך זיקה לפואטיקה של זרמים מודרניסטיים, שפעלו באירופה, בעיקר בין שתי מלחמות העולם, דוגמת הסימבוליזם הרוסי והאקספרסיוניזם הגרמני (בתיווכם של אלתרמן ורטוש), לעולם השירה המערבית המודרנית, בראש ובראשונה האנגלית-האמריקאית בגירסתה האימאזיסטית.<sup>39</sup> אריה סיון עצמו, בביוגרפיה הפואטית שלו, ממרחק השנים, נוטה לטשטש ולהדחיק את מקומה של הכתיבה האפיונית ביצירתו: "...לגבי הייתה הצוותא של 'לקראת' קודם כל מעין חוג להכרת שירה, שבמסגרתו התודעתי אל השירה המערבית: אליוט, אודן, ספנדר, השירה הזאת – מדויקת, מאופקת, חסכנית, אירונית, נוסקת לגבהים מן המישור היומיומי, כביכול – נראתה לי כהולמת את התבניות הנפשיות שלי יותר מן השירה הרוסית ונגזרותיה המקומיות." (סיון, 2001, 'עם הספר', עמ' 268)<sup>40</sup>.

את כתיבתו במהלך השתתפותו במלחמת סיני (1956) מתאר סיון כסוג של התגלות או לידה מחדש כמשורר: "נכתבו לי שורות שכמותן לא יצאו ממני בשנים הקודמות." (שם, עמ' 268). ואמנם, **שירי שריון** מסמנים את **ראשיתו** של המהפך הדרמטי בזהותו של סיון כמשורר, לא רק מן הבחינה הפואטית - הארכיטקטונית השבורה של השירים, המשלב הלשוני שהונמך, הטון המאופק והאירוני והמעבר משירה, שהפרוודיה הבסיסית שלה מסורתית, כלומר, מבוססת על משקל סדיר, חריזה סדירה ומבנה סטרופי סדיר, לשירה חופשית, ללא משקל סדיר, ללא חריזה סדירה וללא מבנה סטרופי סדיר – אלא גם מן

<sup>37</sup> **שירים ראשונים** ספר שיריו הראשון של נתן זך יצא בהוצאת המס"ה בשנת 1955 והשני, **שירים שונים** יצא בהוצאת "אלף" בשנת 1960. ספר שיריו הראשון של יהודה עמיחי **עכשיו ובימים האחרים** יצא בהוצאת 'לקראת' בשנת 1954, השני **במרחק שתי תקוות** בהוצאת "הקיבוץ המאוחד" בשנת 1958, והשלישי **בגינה הציבורית** בהוצאת "עכשיו" בשנת 1959. דוד אבידן פרסם את שני ספריו הראשונים בהוצאת "ארד", **ברזים ערופי שפתיים** בשנת 1954 ו-**בעיות אישיות** בשנת 1957. ספרו הבא **סיכום ביניים** ראה אור בהוצאת "עכשיו" בשנת 1960. ספר שיריו הראשון של ויזלטיר **טיול באיונה** יצא בהוצאת "קילטרטון" בשנת 1963. קדם לו ספרו של יאיר הורביץ **ברחובות אילמים** שראה אור בשנת 1961 בהוצאת "עקד". על חילופי הנורמות בשירה הישראלית מהמודרניזם של זך למודרניזם המאוחר של ויזלטיר ראו עבודתה של בוכוויץ (2001).  
<sup>38</sup> על המבט הרוויזיוניסטי ביצירות הספרות והשתנות מעמדן בתוך המערכת הספרותית, ראו אצל: בלום (Bloom, 1973) אבן זוהר (1973, 1974, 1990); הרושבסקי (1976); שקד (1998) ואחרים.  
<sup>39</sup> על חילופי הנורמות בשירה הישראלית המודרנית ראו חיבוריהם של זך (1966); גרץ (1983); לוינ (1984); ברטנא (1985); מירון (תשמ"א); שחם (1997); שקד (1998) בוכוויץ (2001) ויסברוד (2002) ורבים נוספים.  
הקשר המושגי-תיאורטי לחילופי הנורמות במערכת הספרותית יישען על עבודותיהם של אבן זוהר (1973, 1974, 1990) הרושבסקי (1976); שקד (1998) ובלום (Bloom, 1973).

<sup>40</sup> לא רק שאין זכר בדבריו של סיון להשפעות אלתרמן-רטוש על כתיבתו בתקופת 'לקראת', אלא שמעולם לא כונס, ולו שיר אחד, מיצירתו המוקדמת באחד משני הקבצים המסכמים של שירתו: **אריך מעלה** (1988); **ערבון** (2001).

הבחינה האידיאולוגית. שכן, לא פחות מעניין מן השינוי הפואטי הוא המהפך התודעתי-פנומנולוגי, שעבר כאן המשורר.

בספר **שירי שריון** העמיד סיון זהות אנושית-מוסרית מובהקת, שגובשה מתוך התמודדות עם אימי המלחמה ומחיריה הכואבים; זהות הומניסטית זו תלווה אותו, מכאן ואילך, לכל אורך יצירתו. מעניין לציין, שגיבוש שיח הזהות ההומניסטי-חברתי של סיון בספר עומד ביחס הפוך למודלים האנטאגוניסטיים שמציעים התיאורטיקנים הפוסט-מודרניסטיים דוגמת הול (Hall, 1990, 1996), והפוסט-קולוניאליסטיים דוגמת שנהב (2001). שכן סיון איננו מבנה את שיח הזהות שלו על הדרת ה'אחר' הערבי (ובהמשך דרכו ה'אחר' החברתי), האויב המר של המפעל הציוני, אלא על ידי הבלטת פגיעותו של האדם במלחמה, באשר הוא, ערבי כיהודי.

העמדה המוסרית האוניברסאליסטית העולה מן השירים מתחזקת מתוקף העובדה, שהחיילים המתים המופיעים שוב ושוב ב**שירי שריון**, אינם חיילי ישראל, כמקובל, למשל, בשירת מלחמת העצמאות (מירון, 1992; טסלר, 1999), אלא חיילי האויב. המודוס האירוני החדש בכתיבתו של סיון מאיר את זוועות המלחמה, תוך שהוא ממקד את תשומת הלב דווקא במוות של החייל המצרי ובסבלם של בני משפחתו: "...זוג מכנסים / חדש, נעלי-התעמלות, / תצלומים צהובים של נופים עתיקים / ובני משפחה צוחקים / בלי סיבה." ("ליווי צמוד", עמ' 22 – 23). ויחד עם זאת, עמדת הכאב והמחאה, של סיון בשירים, איננה עמדה חתרנית ביחס לסיפר העל הציוני, ואין בה משום שלילת צדקת הדרך, אף לא הפניית אצבע מאשימה לכתובת מסוימת. זוהי עמדה אנטי מלחמתית אישית-כואבת המשתקפת גם בשירים: "בעיה למודיעין" (עמ' 23 – 24) "בעיות של מוסר" (עמ' 27 – 28) ואחרים בספר. עמדה זו מבנה, מניה וביה, את זהותו של אריה סיון כמשורר הומאניסט, המקדש את ערך חיי האדם באשר הם.

שלא במפתיע, סגנונו החדש של סיון גם משמר איזו תשתית תמאטית קבועה ולא משתנה. החוויה האישית, המשולבת, כאמור, בגורל הלאומי, ב**שירי שריון**, צומחת בעקביות מתוך המרחב הגיאוגרפי (וגם ההיסטורי והמיתולוגי), שבתוכו נע המשורר עם הכוחות הלוחמים. השירים משקפים תנועה, בלתי פוסקת כמעט, בכבישים, בדרכים, במדבר ובאדמת החול הלוהטת ומחזקים את דימויו של סיון כמשורר המקום. המיתוסים הכנעניים הגלויים (תמוז, עשתורת, חמן וכו') נעלמו כמעט לחלוטין משיריו, ואת מקומם תופסות סיטואציות מקראיות (מיתוס העקדה, למשל), או דמויות מופת מן ההוויה החלוצית ההיסטורית-מיתולוגית של היישוב העברי המתחדש בארץ. בית א': "דהרתי / בכבישים הנרצעים אל אופק / שאיננו, מעבר / לתמרים הרוחצים בים, / בְּרֶךְ תשוקת גבעות החול- / אני ילדם של הכבישים / פְּתוּנֵי אל חיקם / החליקו על ראשי / נתנו לי מגדים- / בית ב': "את בתי חלומי את / תריסי שחרי / הנחתי למשמרת בחיק / תקופה אחרת." בית ג': "כשעברתי / ביעף / לידם / יצאו מקמרונִי / פתחים בלתי-צפויים / שלשה / בלויים / צְלִלְכִי / וגיסיך / ופינברג / עמדו בכבודות אצל אם הדרך, / אמרו לה שלום כְּהָ זכרונות / שלום / שאין לו שְׁנִים... / (שם, עמ' 51 – 52). לשון אחר, הכנעניות המיתית של ראשית הדרך מומרת בסוג אחר של זהות מקומית המבוססת על קשר להוויה הישראלית הציונית של מקום וזמן מוחשיים: נופים, היסטוריה (הבילויים), תנ"ך.

כאמור, התגובות לספרו של סיון **שירי שיריון**, שיצא בהוצאת 'עכשיו', לא היו רבות, אך היו ביסודן חיוביות בהחלט. כך, למשל, קיבל מבקר הספרות אברהם הגורני-גרין את הקובץ במילים חמות: "קובץ שירי שריון ראוי לברכה ולשימת-לב כאל פרי בלתי-מצוי בשוק שנתמלא לאחרונה מפה אל פה ספרי שירה למיניהם" (**משא**, גיליון 14, 5.4.63), ובמאמר המשך הוא מוסיף: "**שירי שריון** אינם בבחינת זיכרונות עבר בלבד, אלא קריאה לעתיד, וקריאה מחייבת, בגלל התוקף המצפוני, הכנות האישית והאמת הפיוטית." (**הפועל הצעיר**, 23.5.63) <sup>41</sup>. גם מבקרת הספרות של עיתון הנוער "במעלה" מגיבה בחיוב על 'הספר האפור', כלשונה (זהו צבע כריכתו – ש. ה), ומתפעלת בעיקר מרגישותו המוסרית של סיון, בעת הוא מתאר את מצבו של האדם במלחמה: "הספר אינו מדהים במילים מפוצצות. המילים הפשוטות מעצבות, במין תהיה נוגה ועדינה הנמשכת על כל השורות את המלחמה הנוראה, הלא אנושית, הטפשית." (המאמר חתום ע"י "תמר", ונתפרסם ביום: 24.4.63).

למרות דברי ההערכה לספר, ובמיוחד דברי ההגנה הנלהבים של המשורר יאיר הורביץ על המודרניזם בספר הביכורים הזה של אריה סיון (לעיל, הערה 42), עדיין קשה לסמנו כקול הבשל והשלם של סיון בשירה הישראלית החדשה. ניתן לראות בו את לבטי הזהות והמעבר של משורר, שנמש פואטיקה אחת לטובת האחרת, אך עדיין משמר בלשונו הציורית ובחלקים מן הפרוזודיה שלו את הזהות הישנה. מה גם שלא כל השירים בקובץ מצטיינים בתחכום רב, ונושאים לעתים אופי של כתיבה מחורזת בנוסח המקאמה, למשל: "הכביש, שאין לו התחלה/ אינו נרתע מהתפתל/ גם במדבר שאין בו צל/ ובסקרנות ללא שְׁבָעָה/ לראות את הקמ"ש הבא/ יקפוץ מבלי הבט אחור/ על תעלות ויעבור/ בנהרות צהובי-גדות עד האוקינוס האפור, האורג לו תכריכים/ ממשבריו המלוחים." (שם, "על הכביש", עמ' 13).

ספרו הבא של סיון **ארבעים פנים** ראה אור בשנת 1969 בהוצאה פרטית (דר). השירים בספר זה מאששים במידה רבה את טענתו של יאיר הורביץ על הקו המודרניסטי המובהק, בשירתו של סיון. בתערובת סיגנונית, אופיינית אולי לתקופת מעבר, משמרים חלק מן השירים משהו מן העירפול הסימבוליסטי המופשט והאניגמאטי של המודרניזם המוקדם, בצד ה'נוסח' הפרוזאי הבהיר והחדש ("כל אלופי אדום", עמ' 11, מול "על הר הצופים, המבט למדבר יהודה", עמ' 40, בהתאמה).

צביה גינור (1969) המשבחת את שירי הספר עומדת נבוכה משהו מול גורש דימויי השיער שבו: "כמעט בכל שיר ושיר", ולמרות דברי הקילוס שלה לספר, היא גם מסתייגת: "עם זאת, אחדים מן השירים אינם ברורים כל צרכם..." (שם). על הדברים דלעיל של גינור, וכמסגרת תיאורטית-פרשנית לסגנונו המודרניסטי של סיון, בקובץ **ארבעים פנים**, וגם בקבצים מאוחרים יותר, ניתן להגיב בדבריו של

<sup>41</sup> שני המאמרים מופיעים בספרו של הגורני-גרין (1988). ויכוח מעניין התפתח בשולי הדברים, כאשר המשורר יאיר הורביץ, במכתב למערכת "משא" (גיליון 16, 14.4.63), תקף בחריפות את הגורני-גרין על מה שנראה בעיניו כאי-הבנה משועת. בעוד שגרין שבח את **שירי שיריון** של סיון על פשטות סיגנונם, כאלטרנטיבה לאוואנגרדיות של השירה המודרניסטית ("שירתו של סיון – המודרניזם שבה איננו מתבטא בהסתגרות בתוך עולם אישי-פרטי של סמלים ורמזים קשים לפענוח") ראה הורביץ – אולי מתוך תחושה שביקורת המודרניזם במאמרו של גרין כוונה גם כלפי סיגנונו שלו – ב**שירי שיריון** קו מודרניסטי ייחודי, שיש בו ביטוי ללבטי דרך אידיאולוגיים עמוקים ביחס למלחמה. אשר על כן, סיכם הורביץ את התקפתו: "...כי שבחים כאלה, המחטיאים את מטרתם, גרועים אף מהתקפת יריב".

ההיסטוריון והתיאורטיקן של הספרות והאמנות, האמריקאי ארט ברמן (Art Berman) שבספרו **Preface to Modernism** הוא מבקש לרדת לחקר אופיו של המודרניזם בשירה ובאמנות. ברמן מגייס את המושג הפראדוקסלי 'ריאליזם טראנסצנדנטאלי' (transcendental realism), כדי לטעון, שעיקרון אי-ההתיישבות (irreconcilables) הוא עקרון יסוד בפואטיקה המודרניסטית, ויישובן של הסתירות, או של 'אי ההתאמות' ביצירה, הוא המטרה האסתטית, או המהלך הפרשני, המתבקש:

"Modernism is, then, the aesthetics of a transcendental realism – although this apothegmatic term binds irreconcilables. Here is the source of the central tenet of the modernist theory of poetry and art: the union of irreconcilables is a principle aesthetic goal." (Berman, 1994, p.23)

בנוסף להיבטים הפואטיים בקובץ **ארבעים פנים**, ראוי לציין - וכך עושים מעט המבקרים שקיבלו את פניו של הספר, או שכתבו עליו במבט רטרוספקטיבי, דוגמת: גינור (1969), דור (1970), מוקד (1973), שיינפלד (1990), ויכרט (1998) – את שקיעתם הסופית-כמעט של המוטיבים הכנעניים<sup>42</sup>, מול התעצמותם של המוטיבים ה"ארצישראליים" והתנ"כיים בקובץ, מוטיבים המשולבים בלהט הארוטיקה החריפה; את חזירתם של מיתוסים נוצריים לשירת סיון, ולמולם, את ניצני ההתייחסות לשואה וניצוליה - "יושב לו יהודי על הספסל בשדירה" (עמ' 53), "תרגילים בלימוד סניגוריה על אנשי סדום" (עמ' 54) – כמו גם את ההתייחסות ל"דור המייסדים" – "פועלי ציון", (עמ' 7), "שיבת ציון", (עמ' 8), - כביטוי מובהק של תהליכי שינוי המסתמנים בזהות הפואטית והאידיאולוגית העומדת ביסוד יצירתו של המשורר: מעבריות כנענית לעבריות יהודית<sup>43</sup>.

ראויה לציין גם הלשון הפרוזאית הנוהגת בעיקר בכותרות השירים בספר ("משהו נוסף ביחס ליוסף", עמ' 19; "חיזיון זכריה, עדכון", עמ' 30; "סבתי היתה", עמ' 45) וגם בשירים עצמם, המשלבים לעיתים בין משלבים לשוניים שונים, תוך יצירת אפקט אירוני-ביקורתי: "משה הכה את המצר/ ונטַמְנו בחול. מזל/ שיש חולות כאלה/ מְכַסֵּי מצרים מְפִים." ("מצרי בחולות", עמ' 20). הלשון הפרוזאית-מחוספסת, הא-שירית, כביכול, היא מסמני הסגנון הסיוני המובהק, הנושא עמו גם מגמה פרובוקטיבית ומנמיכת שגב, ברוח המודרניזם המאוחר בשירה הישראלית (ברזל, 1979). בולטת בארבעים פנים גם נימת ההומור – עוד אחד מסמני ההיכר הפואטיים האופייניים לסיון המאוחר - המסייעת בניפוץ מיתוסים מקראיים ואחרים (וראו, למשל, "על חיי-המין של האיש משה", עמ' 21; "במערב הפרוע", עמ' 50).

מבחינה תמאטית וערכית, חשוב להראות את הפניית המבט האמפאטית של סיון אל ה'איש/ה החלש/ה' בחברה, כחלק מתהליכי גיבוש הזהות ההומניסטית ביצירתו. ה'אחרים' בכלל, וה'אחרים' משולי

<sup>42</sup> ובכל זאת, השתמרות מעניינת של מוטיב כנעני בספר **ארבעים פנים**, המשולב ביסוד נוצרי מובהק, מצויה בשיר "קוצי הקיץ צלינים", (עמ' 47). השיר מעמיד פרשנות מטאפורית לקוצי הקיץ ומדמה אותם לצלינים "שלא הגיעו אל אלם" (התמוז), ובתוך כך משבץ השיר רמזים אירוטיים ביחס לנשים המבכות את התמוז.

<sup>43</sup> לא בכדי הכתירה שושנה גולדווסר (1988) את הראיון עם אריה סיון בכותרת: "מכנעניות ליהדות".

החברה הישראלית, בפרט (לעיתים קרובות נשים דווקא), הם במוקד כמה מן השירים בספר: לאה, אשתו הלא-אהובה של יעקב, אשה משוגעת בהרי ירושלים ועוד ("לאה היתה", עמ' 15, "אשה בין צללי הארנים בירושלים", עמ' 37 ואחרים). נקודה זו חשובה במיוחד, שכן סיון איננו מגבש כאן את זהותו האנושית והאמנותית מתוך היבדלות והזרה של ה'אחרים' ברוח התפיסות ההגמוניות המקובלות בשיח הזהות הפוסט-מודרני (Hall, 1990, 1996), שנהב (2001), גרץ (2004) ואחרים, אלא, להיפך, מתוך קבלה אמפאית של האחר והשונה.

מן ההיבט הלשוני-סגנוני, ניתן לראות עד כמה הרחיב המשורר את מנעד המקורות עמם מתכתבת יצירתו, והיא כוללת חומרים, לא רק מן התנ"ך, אלא גם מן הברית-החדשה ("בשורות-בתולות", עמ' 31; "מובן שיוחנן", עמ' 34; "RESURRECTION", עמ' 35). בנושא זה נאמנים דבריה של קרטון-בלום (2009, עמ' 13–34) הטוענת כי אחד המגדירים המאפיינים של תרבות הם הטקסטים הנסתרים החיצוניים לה, שהיא בוחרת להיזקק להם. מקום מיוחד יש בסוגיית הזהות התרבותית של חברה לטקסטים ה'אחרים', שהתרבות בוחרת להתעמת עמם ברגע נתון בתולדותיה. מובן שבתרבות הישראלית ההיזקקות לברית החדשה, הטקסט המכונן של הדת העויינת ליהדות, מגדירה מחדש גבולות תרבותיים. אשר-על-כן, גם היזקקותו של סיון לברית החדשה היא אקט פרשני-זהותי המשמר משהו מן הממד הפרובוקאטיבי ביצירתו עוד מימי 'לקראת'. לעצם העניין, נראה שסיון מתעניין בעיקר בהיבטים האנושיים-מוסריים (פניה השונים של האשה, למשל) ובהיבטים הפסיכו-ארוטיים שהוא חושף בסיפורי הברית החדשה, כפי שהוא עושה במקביל גם בסיפורי התנ"ך (על-כך, בפרקים הבאים).

אך נראה שלא רק התנ"ך והברית החדשה מושכים את תשומת לבו של סיון, שכן, כאמור לעיל, הוא מגוון במידה רבה את מנעד החומרים החיצוניים שהוא מטמיע ביצירתו: ההיסטוריה היהודית של אימי מלחמת העולם השנייה ("יושב לו יהודי על הספסל שבשדירה", עמ' 53; "תרגילים בלימוד סגוריה על אנשי סדום", עמ' 54–58), ההיסטוריה הצינונית והישראלית ("פועלי ציון", עמ' 7; "שיבת ציון", עמ' 8; "נס", עמ' 9; "אניות אבק בשמש", עמ' 10), ההיסטוריה העולמית ("זר לרוזה", עמ' 59–61), השירה העולמית ("פרדריקו גרסיה", עמ' 51), ואף חומרים מן התרבות הפופולארית ("במערב הפרוע", עמ' 50), או מן המציאות היום-יומית ("מבקש אדם חולצה לטעמו", עמ' 5). הרחבת חומרי התשתית האינטר-טקסטואליים עוד תפוס תאוצה רבה ביצירתו המאוחרת של אריה סיון (על-כך, להלן).

במקביל למגמות התמאטיות החדשניות ביצירתו של סיון, חשוב לציין גם מאפיין פואטי-זהותי מובהק, שראשיתו בקובץ **ארבעים פנים** (1969), אך הוא עתיד להתפתח ולהתגוון בספריו הבאים של המשורר. כוונתי למהלך הפראדיגמטי של סימון הטריטוריות הקונקרטיות, שמתוכן מצמיח סיון את החוויה השירית: ערים ורחובות, בתים ומקומות, הרים ונהרות וכו', המופיעים ברובם בשם המפורש, ומהם צומחת הזהות המקומית ביצירתו של המשורר ("באלנבי שבין השמש לחשמל" מתוך: "מבקש אדם חולצה לטעמו", עמ' 5; "יושב על גדות ירושלים", עמ' 36; "אשה בין צללי הארנים בירושלים", עמ' 37; "על הר הצופים, המבט למדבר יהודה", עמ' 40). כל זאת, בניגוד מובהק למקומות המוכללים, הנושאים אופי מיתי-למחצה, בכתיבתו של סיון בראשית דרכו בסגנון האופייני לפואטיקה הכנענית.

כזכור, שיריו המוקדמים של המשורר גדושים בייצוגי מקומות, שאינם מצויינים בשם, אלא מופיעים בצורתם הגולמית: הדרכים, המשעולים, ההרים וכד'.

השיר הסיווני הבשל כתוב במשלבי לשון מגוונים הלקוחים מכל רבדי השפה העברית. הלשון הגבוהה והמליצית מעורבת בו בלשון הדיבור הפרוזאית-מחוספסת. סגנונו יובשני, כביכול, אך נילוית לו נימה אירונית דקה, ואפילו פרובוקטיבית. הוא אינו מצטיין במטאפורות ייחודיות, אך לעיתים קרובות הוא נדרש לדימויים נועזים ולאנאלוגיות מפתיעות. בדרך כלל, השיר הסיווני הטיפוסי הוא בעל מבנה נראטיבי, אך הוא אינו מקפיד על תבניות רטוריות ופרוזודיות סדורות (ארכיטקטוניקה שבורה). זהו שיר המרבה במשחקי מילים (homonym) של כפל משמעות (במיוחד בכותרתו), והוא נוטה לסיומים דרמטיים. מבחינה אידיאית ואידאולוגית מבוסס השיר הסיווני הבשל על הומאניזם מוסרי ואוהב אדם, ומגמה זו נבנית גם באמצעות התשתית האלוסיבית שלו, ה'מרפררת' למקורות הזהות של המשורר כיהודי, עברי וישראלי. מקורות אלה הם המיתוסים הקדומים, המקרא, הברית החדשה, התלמוד, הספרות העברית והכללית, עליהם מתווספים אירועים היסטוריים ופוליטיים מרכזיים בתולדות ישראל. ולא פחות חשוב מבחינתו של חיבורי: כמעט כל שיר של סיון מצמיח את החוויה שביסודו, כלומר מבנה את זהותו של הסובייקט שבמוקדו, מתוך מרחב גיאוגרפי-פיזי קונקרטי ומוגדר.

כל האפיונים דלעיל הובאו, כדי לטעון שהמהלך הפואטי, התמאטי והאידיאי, שבצע סיון בשנות הששים של המאה העשרים, היה אמנם מרחיק לכת, אך את מיצויו של המהלך ניתן לראות רק בשנות השמונים והתשעים, בהם הגיע סיון לשיאו כמשורר וכמספר, הן באיכות כתיבתו והן בכמותה. את סגנונו המבטיח של אריה סיון ניתן לזהות גם בספר שיריו השלישי **נופל לך בפנים**, שראה אור בשנת 1976 בהוצאת 'ספרית פועלים'<sup>44</sup>. מן ההיבט הרטורי-פואטי, ניתן לראות כיצד שיכלל סיון, בספר זה, והעשיר את כלי הבעתו השיריים, ואין הוא כבול כבול עוד לאיזו פואטיקה אחידה ומחייבת (מהלך שראשיתו כבר **בארבעים פנים**).

גם המערכת הספרותית בכללה, בתחום השירה, בשנות השבעים, הפכה פלוראליסטית מאד עם התחזקות מעמדם של בני הדור הבא בשירה הישראלית: מאיר ויזלטיר, יונה וולך ויאיר הורביץ ואחרים. משוררים אלה התרכזו בעיקר סביב כתב העת 'סימן קריאה' (1972 – 1991) בעריכת מנחם פרי, ויחד עם משוררים בני דורות קודמים, יצרו, בתחום השירה, מערכת פוליפונית עשירה ומגוונת, מבחינה פואטית ותמאטית, שלא נבנתה על שלילת הפואטיקה של הדור שקדם לה (שביט ע. תשנ"ה, עמ' 752; בוכוויץ, 2001). את השפעות העושר הסגנוני-פואטי הזה על שירת סיון, ניתן לראות אם משווים שיר דוגמת "אופליה" (**נופל לך בפנים**, עמ' 53), שסגנונו הפיוטי-מליצי-אניגמאטי מעלה על הדעת את כתיבתו של י. הורביץ, עם השיר "כנרת" (שם, עמ' 67) הכתוב ברובו בלשון פרוזאית (אם כי, כתב ידו של המשורר בספר ניכר בשני השירים השואפים לאיזו ספירה מטאפיזית על-חושית).

<sup>44</sup> גם האכסניה בה התפרסם ספר זה, והספרים הבאים אחריו, מצביעה על שדרוג במעמדו של סיון במערכת הספרותית.

הספר **נופל לך בפנים** זכה לתגובות ביקורת אוהדות למדי במוספים הספרותיים של העיתונים היומיים. ראויות לציון ביקורתה החיובית של יערה בן-דוד (1976) וביקורתו הנלהבת של גבריאל מוקד (1976). הרצנזיה של זה האחרון כולה התפעמות מן ה"עדינות ודיוק", כלשונו, בכתיבתו של סיון (במאמרו, מהלל מוקד גם את שני ספריו הקודמים של המשורר): "עתה, עם הופעת קובץ שיריו השלישי של סיון, אפשר לפנות שוב לאותן סגולות של הדיוק הלירי והעדינות החווייתית שלו, סגולות הפועלות אצלו הן בתחום השירה האישית והן בתחום השירה החברתית יותר".

מן ההיבט התמאטי ניתן לומר, שהספר **נופל לך בפנים** מרחיב את רפרטואר הנושאים בכתיבתו של אריה סיון. ניתן לזהות בספר חלק ניכר מן המגמות התמאטיות והאידיאיות האופייניות לשירתו הבשלה: א. שירה אורבנית, שבמרכזה שתי ערים, תל-אביב וירושלים, כאשר ההבחנה האונטולוגית בין שתיהן מסתמנת כבר מראשית כתיבתו: הוויית החולין התל-אביבית, בעבר ובהווה, מיוצגת בשירים דוגמת: "סינדרלה מרחוב הקישון" (עמ' 13), "ברחוב טרומפלדור" (עמ' 17), "נס ביריד המזרח" (עמ' 19), "מונולוג לגברת הרמן מרחוב הירקון" (עמ' 55) ואחרים. ירושלים המקראית וזו העכשווית, כעיר מעורבת, המערבת בין קודש לחול, ארוס ותנאטוס, משתקפת במחזור השירים "בא לירושלים" (עמ' 47 – 50), ובשירים נוספים בספר<sup>45</sup>.

ב. שירים, שבמרכזם עמדתו הרגשית והערכית של המשורר, ביחס לארצו בכלל ולבית גידולו הממשי, בפרט. שירים דוגמת: "ארבעים שנה של שקט" (עמ' 7), "נואשת מים" (עמ' 11), "משטחים אינסופיים של קיץ לא-נגמר" (עמ' 16), "נופל לך בפנים" (עמ' 22), שבצד ההתייחסות לתופעות אקלימיות ואחרות אופייניות לארץ-ישראל - ובמיוחד המחסור במים, שיהפוך לאבן יסוד בתמאטיקה ובמוטיביקה הסיוונית - בולטת בהם גם הערגה למציאות טראנסצנדנטאלית של שלוה שלא מעלמא הדין, או לחילופין, לעולם הילדות שלא ישוב עוד.

ג. שירי קינה על הנופלים במלחמות ישראל, מלחמת ששת הימים ומלחמת יום-הכיפורים, שהם גם שירי מחאה אנטי-מלחמתיים מרומזים; הקובץ "בית שאול" (עמ' 23 – 30) כולל חמישה שירי קינה, שבכולם ניתן להצביע על יסוד מקומי מובהק, אך בולט בהם השיר "נכתב לאחר ביקור בתערוכת ציוריו של עמנואל רונקין" (עמ' 28 – 29), שבו המשורר מותח קו ברור המחבר בין אמנותו של הנופל (ציור), לבין קשריו עם הארץ המציירת בדמו את זהותו המקומית.

ד. שירי אהבה בעלי מטען ארוטי מעודן דוגמת אלו המופיעים בקובץ "קמח אהבה" (עמ' 52 – 61). בולט ביניהם השיר "איש שאהבו" (עמ' 57) המטעין את האוהב - אולי המשורר בעצמו - העולה משפת הים, במטען רגשי כבד של מלאות משכרת. את עצמתו הרגשית שואב האיש מן האהבה העצומה, שנאהב כל הלילה, בטריטוריה הממשית והסימבולית (חוף ימה של תל-אביב), שהיא ערש גידולו וזירת אהבים גם יחד (ויכרט, 1998א).

<sup>45</sup> גם כאשר נכנס יסוד רליגיזי לחווייה התל-אביבית (למשל, בשיר "נס ביריד המזרח") שונה הוא במהותו מן הקדושה היהודית, בעלת הרבדים ההיסטוריים והמיתולוגיים, המואצלת על העיר ירושלים. גם בשירים ה'חילוננים' ביותר של סיון על ירושלים ניתן לחוש בהווייה רליגיזית (להלן, בפרק השלישי).

בספריו הבאים של המשורר ימצא מקום נרחב גם לשירים העוסקים ביחסו הרגשי רווי האשמה בכל הקשור לאימי השואה, בפריזמה של ילדותו המוקדמת בת"א. ובכל מקרה, מקובץ לקובץ, הולכת ומתחזקת זהותו המקומית של המשורר, שכן, כמעט ולא ניתן למצוא שיר, שחוייתו אינה נבנית מתוך זיקה משמעותית לטריטוריה ולזמן מקומיים.

### 1.5. תקופת הבשלות: העידן הפוסט-מודרניסטי

שנות השמונים והתשעים בשירה הישראלית לא הביאו עמם, לכאורה, בשורות פואטיות מרחיקות לכת, "אך האקלים הפוסט-מודרניסטי של התפצלות-הנוסח וויתור על נורמות פואטיות משותפות מחד-גיסא, והרחבה נוספת של גבולות השירה ואפשרויותיה מאידך גיסא, הלך והתחזק." (שביט, ע. תשנ"ה, עמ' 752). באקלים זה נולדה שירת מחאה פוליטית של משוררים בני דורות שונים, בעקבות מלחמת לבנון (הראשונה) והאינתיפאדה (הראשונה), ואריה סיון הוא מהבולטים ביניהם. במקביל התעצמו הכיוונים האקספרימנטאליים, שסומנו כבר קודם לכן בשירת המשוררים פורצי הדרך בשנות הששים והשבעים, דוגמת אבידן, ויזלטיר, וולך ואחרים: שירה הומו-ארוטית נועזת ובוטה, התכתבות עם עולם המדיה: הטלוויזיה, הקולנוע, המחשבים וכד', פריצת מסגרות השיר המקובלות, כדי לייצג את הכאוס של המציאות (שם). כיוונים אלה הובלו בשנים אלה על ידי משוררים דוגמת אהרון שבתאי, אילן שיינפלד, רוני סומק, מאיה בז'רנו, יצחק לאור ואחרים, אך ניתן למצוא את עקבותיהם גם ביצירתו הספרותית של אריה סיון.

ואמנם שנות השמונים והתשעים הן גם השנים הפוריות והמשמעותיות ביותר, ביצירתו של אריה סיון. במהלך שני עשורים אלה הופיעו שבעה ספרי שירה ורומן אחד, מפרי עטו. הבמות בהן נתפרסמו שיריו, קודם להופעתם בספר, היו המרכזיות ביותר בשדה התרבות העברית, ובטאו את קפיצת המדרגה, שבצע סיון במעמדו, כיוצר מרכזי בספרות הישראלית החדשה. כתבי העת הספרותיים והעיתונות היומית שפעו מאמרים ורצונות המשבחים את כתיבתו, כמעט ללא יוצא מן הכלל<sup>46</sup>. בשנים אלה נתגבשה באורח סופי ומלא כתיבתו הבוגרת והבשלה של אריה סיון, ונתגבשה זהותו המקומית. מבין שני העשורים הללו ראויים במיוחד לציון שנות השמונים, בהם הופיעו, בזה אחר זה, חמישה ספרי שירה של סיון, כשכל ספר מתעלה על קודמו באיכות שיריו, בקול הייחודי הבוקע ממנו, בכיוונים הפואטיים החדשניים שהוא מסמן ובחוויה הילידית המעוצבת בו. כאמור, בעשור זה המשורר עצמו קוצר את שבחי הביקורת, וממקם עצמו בלב המערכת הספרותית<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> כוונתי לכתבי-עת ספרותיים דוגמת **מאזניים**, **עתון 77**, **עלי-שיח** ואחרים, וכן העתונים היומיים הגדולים, **ידיעות אחרונות**, **מעריב** ו**הארץ**, שנעשו נדיבים יותר, הן באשר להדפסתם של השירים עצמם, והן באשר לפרסומם של מאמרים על יצירת אריה סיון (ועל כך, להלן).

<sup>47</sup> למעשה, ניתן לראות בשנות השמונים מעין רהביליטציה של השירה ה'ילידית' בכללותה; אותו זרם ספרותי שניגף בפני הזרם האכסיסטינציאליסטי בשירה הישראלית, והודר לשוליה של המערכת הספרותית, מבסס אז מחדש את מעמדו במרכז המערכת (וראו: שמיר, 1984).



בשנת 1981 ראה אור הספר **אישרורים**, אף הוא כקודמו, בהוצאת ספרית פועלים. הספר נפתח במחווה להוריו המתים של המשורר. בדף הראשון מופיעה הקדשה: "לאימי, שעצמתי את עיניה בקיץ הזה", ובראש השיר הראשון בספר ("כבר בפברואר", עמ' 7) המוטו: "לאבי ז'ל". פרטים ביוגרפיים אלו ראויים לאיזכור, כיוון שבספר **אישרורים** מסתמן ראשיתו של מהלך פוסט-מודרניסטי - ואולי מדויק יותר לומר, מתחזקת מגמה, שהחלה כבר קודם לכן ביצירתו - האופייני לפואטיקה של סיון בשנות השמונים. עיקרו של המהלך הוא בנסיון לצמצם, מצד אחד, את הפער שבין האמנות לחיים, ובמקביל, ניכר הרצון בכתיבתו של המשורר להפנות את תשומת הלב של הקורא לקוצר ידה של הלשון השירית. לא רק ליצג נאמנה את המציאות, אלא, חשוב מכך, להביא מזור ומרפא לחולייה של אותה מציאות.

וכך מבטא זנדבנק (1990, עמ' 103) את המהלך דלעיל: "דרך אחת להגדיר את ההבדל בין המודרניזם הקלאסי... ובין מה שבא אחריו, מה שנקרא לפעמים פוסט-מודרניזם... היא לומר, שהפוסט-מודרניזם מחזיר את השירה לחיים. הוא מתקומם נגד הבידוד האליטיסטי של החוויה האסתטית, נגד מתן מעמד מוחלט לצורה וללשון." דברים שנגיעה רבה להם לפואטיקה של סיון ה'מאוחר'. ודוק, אין מדובר במהפכה פואטית מן הסוג שאפיין את השירה הישראלית בשלהי שנות החמישים. נהפוך הוא, אריה סיון הוא משורר מאחר-פרוח (Late-Bloomer), והתהליכים שפקדו את השירה הישראלית בראשית שנות הששים (בכוויץ, 2001) מגיעים אליו רק בראשית שנות השמונים. ואם לדייק, אז מגיע לשיאו המהלך ההדרגתי, שבמהלכו משנה שירת סיון את פניה, כמעט לחלוטין, בהשוואה לתקופת ה'ראשית' שלה. אם בנעוריו הפואטיים פנה סיון אל הכתיבה הסימבוליסטית והמיתית (המודרניזם בנוסח אלתרמן ורטוש), הרי שבבגרותו הוא עסק ישירות ב"החומר של העולם"<sup>48</sup>. עוד ניתן לומר, שהסגנון הפוסט-מודרניסטי, הוא פיתוח והרחבה, ובמידה מסוימת גם הנגדה, של המהלך האימאז'יסטי ביצירתו של המשורר<sup>49</sup>. (ושוב, לא מיותר להזכיר, התהפוכות הלשוניות-צורניות ביצירתו של סיון אינן מטשטשות, ואולי אף שבות ומבליטות, את היסודות הקבועים של מקום וזמן בכתיבתו).

המאפיין את סיגנונו של סיון בשנות השמונים הוא כתיבה בלשון פרוזאית, רזה ודיבורית, אך בעיקר שילוב בין משלבי לשון גבוהים ונמוכים, וחיבור בין שדות סמאנטיים רחוקים זה מזה (כבר בשם הקובץ **אישרורים** יש ביטוי להאחדה בין שלושה מישורי משמעות: האנושי, המשפטי-מדיני והפואטי). מצד אחד, מדובר בהמשך למגמה רטורית, שניצניה כבר במניפסטים ובפרקטיקה של שירת שנות החמישים, והששים, שכזכור מרדה במליציות של ה'נוסח' שקדם לה, מצד אחר, יש תחושה של עליית מדרגה בהיברידיות של השפה ובנכונות להעז יותר מבחינה תמאטית ולשונית: "מה צריך אדם בכדי לכתוב שירים? / עט או עפרון, פיסת-נייר, / אפילו קרע של עתון: תמיד, בשעת הדחק, אפשר יהיה/ למצוא

<sup>48</sup> הציטוט מתוך שירו של מאיר ויזלטיר "חומר לימודי" (**מוצא אל הים**, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, 1981).  
<sup>49</sup> על משמעותו של המהלך הפוסט-מודרניסטי בשירה בכלל, ובשירה העברית בפרט, נחלקו הדעות: זנדבנק (1990), כאמור, מבליט את החזרת השירה ל'חיים'; שמיר (1991), את אופיה הקרנאבלי-המפתיע של הספרות הצועדת בעקבות הארכיטקטורה הפוסט-מודרניסטית, וברתנא (1991) מבקר את השעשוע הלשוני העקר שבה; קרטון-בלום (1989; 1993) מציינת את ההתכוונות העצמית שלה (השיר הארספואטי והשיר הלולאתי), ואילו גורביץ (1997 עמ' 343) מערער על ראיית המגמה הארס-פואטית, כפי שצויינה לעיל, כמגמה פוסט-מודרנית אופיינית, ורואה בה חלק מהסגנון המודרניסטי. גם הרשב (2000) איננו רואה בזרם הפוסט-מודרניסטי מהלך לעצמו, אלא המשכה של רוח האמנות במאה העשרים, המפנה את תשומת הלב מן העולם'. אל הלשון המנסה לייצג אותו (לרפרר אליו, בלשונו).

בו שטח ריק/ כדי קיומו של שיר. / על-כל-פנים, פחות נייר, / הרבה-הרבה פחות ממה/ שידרש לו לאדם/ בהתעטף עליו גלליו/ פתאום, לצאת מתוך גופו. " (מה צריך אדם, אישוריים, עמ' 51).

יתר על כן, ניתן לראות בגישה זו של 'הכל הולך' (anything goes) (Williams, 1995), בוכווייץ, 2001, עמ' 177 – 185) לא רק ביטוי לחילופי נורמות לשוניות-פואטיות בין דורות בשירה העברית, אלא אף מעין הצהרה אידיאולוגית-פוליטית של מי שמכוון ביצירתו גם לחצר האחורית של החברה הישראלית ולמתן פיתחון-פה ל'אחר' משולי החברה הישראלית, ולמהלך אידיאולוגי זה הוא מקדים מהלך לשוני של מתן קרדיט גם לרבדיה ה'אחרים', הלא-לגיטימיים, כביכול, של השפה.

בנוסף, בולטת מאד בשירתו של סיון, בעשור זה, הנימה האירונית, שהיא בעיקר אירוניה עצמית. לעיתים אף מדובר בהומור-ליצני לשמו (דכר נדיר במקומותינו), שנימה של עצב מתלווה אליו (למשל, "ממוחי אני", אישוריים, עמ' 60). המודוס האירוני מאפיין, כידוע, את השירה הישראלית במחצית השנייה של המאה העשרים, אך נראה שסיון הקצין אותו, צרף לו איזה יסוד קרנבאלי, שעורר לעיתים את חמת הביקורת, והפך אותו לסממן היכר של כתיבתו הפיוטית, במיוחד בשנות השמונים<sup>50</sup>.

כתיבתו של סיון היא לירית ביסודה, ורק בזו המאוחרת, התפתחה מגמת ההתייחסות למאורעות אקטואליים באופן ישיר (סיון גם נמנע, באופן עקיב, מלציין את תאריכי הכתיבה של שיריו). אך אין פירושו של דבר, שהמשורר הצטמצם ביצירתו לדלת אמותיו, אדרבא, הוא עומד באומץ מול ארועי הזמן, תוך שהוא מפרק את המיתוסים הגדולים, החברתיים, הלאומיים וההיסטוריים, לעיתים באופן מתגרה, על ידי הנמכתם ואף הגחתם, באמצעות ניכוסם אל תוך הפרספקטיבה האישית האופיינית לו. וכמעט מיותר לומר, היסוד הלוקאלי, המקום על מרחביו השונים, הים והיבשה, החול והמדבר, העיר והכפר, השדות והדרכים ממשיכים לשמש כ'קורלאטיב אובייקטיבי' למרכיבי הזהות האישית של המשורר, לאורך כל דרכו השירית.

הספר **אישוריים** עורר את תשומת לבם האוהדת של שלושת מבקרי הספרות, שיינפלד (1982), רצבי (1982) וגינור (1982). שלושתם בחנו את מקומו של הספר בתוך כלל יצירתו השירית של סיון, ואת הגניאלוגיה של יצירתו מאז ימי 'לקראת', אך, מביניהם, רק גינור מאבחנת את ייחודה הפוסט-מודרני של כתיבתו (מבלי לקרוא לדברים בשמם), ואת הממד הפרובוקאטיבי העולה ממנה: "עשיית-צרכים ועשיית-אהבה, בעלי-חיים ובני אדם, פוליטיקה, היסטוריה, חיק הטבע וחיקן של ריטה ושל נעמי, עם רמזי ספרות ודמויות ספרותיות, נופי חו"ל וחול המדבר – הם חומרים שווי ערך לחלוטין בשירים אישיים אלה על הזדקנות איטית ועל השתנות העולם מסביב." הטענה המרכזית של גינור לגבי הפואטיקה של סיון בספר היא, שהוא מנצל את צמצום נקודת הראות בשיריו לידע אישי-משפחתי, מורשת הפואטיקה של 'דור-המדינה', כדי לבקר את "אימת ההיסטוריה הגדולה", כלשונה.

לשון אחר, חומרים היסטוריים הופכים ל'אנטי-היסטוריה', כאשר הם מוארים מפרספקטיבה אישית פרוזאית מאד. החיבור בין: "יצאתי להשתין בטרם שחרר" לבין: "מתכונן לבוא/ שר ההיסטוריה

<sup>50</sup> בדרך כלל, מציינת הביקורת לשבח את הממד השעשועי בכתיבתו של סיון המסתירה מאחוריה ממד של עצב, ויכולת לחבר בין תחומי משמעות רחוקים, וראו, למשל, גינור (1982); רצבי (1982); בחור (1984, 1987), אך מופיעות בה גם קביעות דוגמת זו של ציפר (1986): "...יש אצל סיון דבר מה המוריד את השיר לדרגה שאנסונירית משהו; יש תחושה שהשירים נכתבים אצלו בקלות רבה מדי, במשחקיות."

בכבודו חמוץ בגדים" ("בלבול גרביים", עמ' 8) ממחיש היטב את השילוב בין הגבוה לנמוך ואת מגמת הדה-מיתויזציה של ההיסטוריה בשירתו זו של סיון. טכניקת ההזרה (alienation) משמשת את סיון גם בבואו לתאר אירוע היסטורי מרכזי בתולדות היישוב העברי בא"י, גירוש תושביה היהודיים של תל-אביב בידי השלטונות התורכיים, בראשית המאה העשרים, מצטייר באור חדש ומפתיע, כאשר הוא מואר, באורח הומוריסטי משהו, מנקודת מבטם של הבתים הנטושים: "שלא מכבר הגיעו למצוות/ לפתע נפטרו מאחריות: אין בני-אדם בחדריהם/ רק ים ובוקר צח, והררי מַלְכּוּמִיּוֹת." ("תל-אביב, תרע"ז", עמ' 13).

רצבי מבליט בכתיבתו את נאמנותו של אריה סיון – יחד עם משה דור – למקום ולנוף הישראליים. אצל שניהם הוא מציין "נתפסת תל-אביב הקטנה כסמל לארץ כולה ויותר מכך כמחוז געגועים ונוסטלגיה (כדוגמאות הוא מביא את השירים: "עיר אוכלת צליה", עמ' 21; ו"נכתב בכסא נוח על שפת הים" עמ' 36). בנוסף לבקשת השורשים בנוף ובאקלים הארץ-ישראליים, אליהם קשור סיון בכל נימי נפשו, מבליט המבקר את שפע האזכורים התנ"כיים בשירי הספר, כמו גם בכלל יצירתו של סיון.

שיינפלד, לעומתו, מתמקד, בראש ובראשונה, בהיותו של סיון "משורר קהילתי", כלשונו, המתחבט בבעיות חברתיות-מוסריות המגולמות בסדרת מוטיבים קבועים ביצירתו. ביניהם בולט במיוחד מוטיב הארוס, בגלגוליו השונים, כפי שהוא מופיע בשירים: "בעין כרם" (עמ' 11), "שיר של בוקר בשני קולות" (עמ' 26) "שש נקודות מגע" (עמ' 34) ואחרים. גם שיינפלד, כקודמיו, אינו יכול שלא לאזכר את מרכיבי הזהות המקומית ביצירתו של סיון – הדבר עולה כבר מכותרת מאמרו "הדרך העולה אל מחוזות הלימונים", שהיא מובאה מן השיר "עונת הלימון" (עמ' 28) – דוגמת שירי הקיץ, השרב והמחסור במים האופייניים לאקלים הארץ-ישראלי ("כבר בפברואר", עמ' 7, "שנת קיץ", עמ' 14, "שרב ברחוב בזל", עמ' 30 ואחרים). הזהות המקומית משתקפת גם בשירים העוסקים במאבקי הקיום הטריטוריאליים בארץ-ישראל בעבר ובהווה, באופן ישיר או בלשון אלגורית ("בלבול גרביים", עמ' 8, "סיפור על סבתא", עמ' 22, "על מגרש ביפו", עמ' 23, "התקשחות הנמלים", עמ' 32), ובשירים שהמדבר והים, כטריטוריות לימינאליות, אך משמעותיות בחיי המשורר, מככבים בהם ("לא בקרבת הים", עמ' 63, "לב הים", עמ' 67 ואחרים).

לענין דינאמיקת הזהות ביצירת אריה סיון, חשוב לתת את הדעת לקבוצת שירים בקובץ **אישוריים** המופיעה תחת הכותרת - המובלטת באותיות גדולות במיוחד: "טיול באירופה הגרמנית" (עמ' 15 – 19). לראשונה בכתיבתו מקדיש המשורר חטיבת שירים מובחנת ונפרדת לנושא השואה. הכותרת משלבת בין הווה לעבר וטוענת את שניהם במשמעות דטרמיניסטית מטרידה. למרות הטון המאופק בו מתאר סיון טיול של חולין, כביכול, בשוויץ ובגרמניה מגיעים אימי השואה לתודעת הקורא, כדרכו של המשורר, לא דרך תיאורי זוועה גלויים וחשופים, אלא באמצעות רגישויותיה של תודעתו הסובייקטיבית-אירונית של הצבר (המשורר), ששואת יהודי אירופה הפכה עבורו, בהדרגה, לאירוע מכונן בזהותו, כיהודי וכישראלי: "מוטב להחנות את המכונית, לנסוע/ פָּרַכְבַּת התחתית. כך מגיעים/ לכל מקום ביעילות ובקלות/ והשקט בקרונות החתומים/ מרדים, בַּנְעֻנֻע הָעֵדִין, / כמעט כמו עריסות ריקות מילדים." ("בכביש זלצבורג – מינכן", עמ' 18 – 19).

שלש שנים אחרי **אישוריים** התפרסם ספר השירים החמישי של אריה סיון **לחיות בארץ ישראל** (1984). הספר ראה אור בהוצאת עם עובד, והוא נחלק לשש חטיבות שונות המגדירות במידה רבה את נושאו: "עת לעשות שירים", חטיבת שירים ארס-פואטית, ו/או שירים שעיקרם דיאלוג עם מיטב הספרות העברית והעולמית, למשל, "עת לעשות שירים" (עמ' 8), "טי. אס. אליוט בירושלים" (עמ' 10 - 11), "בעיות בתרגום ואלאס סטיבנס" (עמ' 12), "המלט בלונדון" (עמ' 14 - 15), "וריאציות מקומיות על שירי ביאליק" (עמ' 16 - 17)<sup>51</sup>. זיוה שמיר (1984), ברצנזיה עתונאית על הספר, פורשת את ההתפתחויות הפואטיות ביצירתם של יוצרי 'לקראת' המרכזיים, בכלל, ומשבחת את כתיבתו הפיוטית של אריה סיון. היא מתעכבת במיוחד על אותם שירים, שבמרכזם, שלא כצפוי למקרא כותרת הספר: "הכתיבה על מלאכת הכתיבה", כלשונה, "על חוקי הארס-פואטיקה, מעקשיה וקשייה". אלו, לטעמה, השירים המעניינים ביותר בקובץ.

מפרספקטיבה של הפואטיקה ההיסטורית (אבן זוהר, 1973; הרושובסקי, 1976), כפי שהיא מיוצגת בכתיבת המשורר, ניתן בהחלט לנמק את בחירתה של שמיר, להבליט דווקא את החטיבה הארס-פואטית בספר **לחיות בארץ-ישראל**. אמנם אין מדובר בחידוש גמור בכתיבתו של סיון<sup>52</sup>, אך ניתן לראות כיצד מייצגים שירים ארס-פואטיים אלו את ההתפתחות שחלה ביצירתו מהיבטים שונים. אם ניקח לדוגמה את השיר "עת לעשות שירים" (שם, עמ' 8): "לאחר שילדה ארבעה, הגיעה עתה/ לעשות לעצמה/ הלא ילדיה גדלים מעצמם/ כל אחד בנופו, וגופה/ למי הוא נחוץ? נשמתה/ כבר קלטה מתוכו/ את כל מכאוביו, וְחֶמְתוֹ וְצוּחוֹקוֹ/ והיא מפרסמת אותם על עצי השכונה, / תולה על חבלי הכביסה. / לכשיבוא אליה מלאך-של-שירה/ לא תמתין לְאִשָּׁה, / על דעת עצמה תעשה לו עוגות ושתייה/ ותרחץ את רגליו בעדנה.", הרי שבמישורים שונים, לשוניים, פרוזודיים, פואטיים ותמאטיים, ניתן להצביע על השינויים בסגנונו של אריה סיון: השילוב בין משלבי הלשון השונים, המוסיקליות המתנגנת בתוך הריתמוס החופשי, התשתית הסיפורית לשיר, הפסיחות, ההעמדה המפתיעה של האשה הפשוטה (ה'אחרת') כמשוררת רבת השראה, הלשון האלוסיבית המכוונת לסיפור אברהם, שרה והמלאכים (**בראשית**, י"ח), ושילובה במציאות השכונתית הפרוזאית, נימת ההומור והחום האנושי המתלווים לשיר כולו, ואפילו היות האדם "תבנית נוף מולדתו" נרמז בשיר ("כל אחד בנופו"); כל אלו הם סממנים מובהקים לכתיבתו הבשלה של אריה סיון.

קבוצת השירים הבאה בספר הם שירים ליריים, שבמרכזם יחסי גבר-אשה, בשם "קושט דברי אהבה"<sup>53</sup>. השירים מגוונים מבחינת הסיטואציה הנראטיבית שביסודם, אך כולם המוקד החווייתי הוא משבר רגשי-קיומי עמוק (אם עדיין נדרשת 'הוכחה' למגמות האוניברסאליסטיות בכתיבתו של סיון): רגשי אשם על רקע מערכת יחסים מן העבר ("עכשו אני", עמ' 23), קשיי ה'מסע' של אדם אל אשתו

<sup>51</sup> הן החלוקה המבנית-תמאטית של שירי הספר לחטיבות מובחנות, והן ההעמדה של חטיבה שירית שעיקרה התכתבות עם מיטב בספרות העברית והעולמית היא בגדר חידוש בכתיבתו של סיון.

<sup>52</sup> שיר ארספואטי, בסגנון אלטרמני מובהק, של אריה סיון, בשם "שועת השיר", הופיע כבר ב'לקראת' מס' 2, ירושלים, אב, תשי"ב, עמ' 12.

<sup>53</sup> "קושט" היא מלה רב-משמעית. ע"פ מילון אבן-שושן משמעותה: ישר, אמת, אך זהו גם אחד ממיני הבשם ששימשו לקטורת. אריה סיון, מורה ללשון במקצועו, מפגין, לכל אורך כתיבתו, גם בתקופתו ה'פרוזאית', שליטה מרשימה ברובדי השפה העברית על כל גווניה.

("ארבעים שנה", עמ' 24), משבר הגירושין של הגבר ("איש מבקש", עמ' 25), סבלו של מרבה הנשים ("תשובה לבקשת שלמה הגולה, שאסיע לו לחזור ולמלך בירושלים", עמ' 26 – 27) ועוד.

את הזהות הילידית המובהקת ניתן לזהות במחזור השירים "מגעי מקום" (עמ' 31 – 47). מבקר הספרות גיורא לשם (1984, עמ' 30), בהתייחסו לכלל יצירתו של אריה סיון, מגדיר אותה כ"מימוש חוויית ארץ-ישראל ילידית – חוויית נוף וטבע, חוויית היסטוריה מעוגנת בנוף, חוויית ההוויה של עם הנאבק על זהותו ועל מקומו וגם חוויית הלשון כשפת-אם מבטן ומלידה". אמנם הדברים הולמים את הפואטיקה של סיון בכללה, אך ניתן להמחישם במיוחד באותה קבוצת שירים, שהמקום והיחס הרגשי אליו הוא במרכזם. למשל, במחזור בן חמישה שירים ליריים קצרים בשם "מגעי ירושלים" (עמ' 33 – 37), שנושאם נרמז בכותרתם, ובהם בולט מוטיב הארוס בצד מוטיב המקום, תוך מתיחת הקבלה ברורה בין העיר ירושלים לבין אשה.

בולט במחזור גם הערוב בין חוויית הארוס בהווה, לבין עבר מית-מקראי, למשל, בית א': "לאחר שְׁנִכְלָה את מעשה אהבתנו/ נסיט תריסנו ונראה:/ ירושלים באבניה הקרות עומדת/ על הַר־הַבְּתָר הקרחים." בית ב': "ירושלים שבינינו/ עיר בנויה בחוט שני/ חומותיה פתיל נמס וְשַׁעֲרֶיהָ מְשַׁעֵר/ ואני נְחֹשֶׁת-נְחֹשֶׁת בא מן המדבר/ להתרכך בגת-שמנים/ להתרפא ממלכותי במי-גיחון, אמן, / יהי רצון." (ללא שם, עמ' 37)<sup>54</sup>. גם מקומה של תל-אביב לא נפקד מן הספר, והמשורר מתבונן, בכמה משיריו, במבט נוסטאלגי, הנושא אופי תמוני, על תל-אביב בעבר (וגם בהווה): "בית ישן בתל-אביב" (עמ' 41), "אלגיה לקזינו חרב" (עמ' 42), "עוד סתו בתל-אביב" (עמ' 43). גם הכרמל, זכרון יעקב ורמת-השרון מקבלים מקום ב"מגעי מקום".

רגשי האשם הבלתי-נמנעים-כמעט של המשורר, שחוה ילדות מאושרת בתל-אביב הקטנה בתקופת השואה, מוצאים את ביטויים במחזור השירים "על חטאי – מלחמת העולם השנייה" (שם, עמ' 49 – 64). ההיקף, הגדל והולך מספר לספר, של שירים בעקבות השואה מעידים על כינון מרחב זהות יהודי, שתופס נפח משמעותי בכלל יצירתו של אריה סיון כאדם, כמשורר וכיהודי-ישראלי. כאמור, בולטים רגשי האשם של המשורר בקובץ השירים, וכדוגמא נתבונן בשיר הייצוגי "על חטאי" (עמ' 55 – 56). בשיר זה משחזר המשורר את מה שהוא רואה, כביכול, כחטאי ילדותו בשנים 1941 – 1943, שנות מלחמת העולם השנייה. בשיר מתוודה הוא על קטיף פירות לא-לו בפרדס, על הונאת חייל אוסטרי ולקיחת שילינג ממנו בתואנות שוא של 'הספקת' בחורה, על התמכרות לחומה הארוטי של השמש, ועל הצצה בהחבא לעבר חמוקיה של אשת שכנו (מוטיב הארוס מלווה את החטאים כולם). השיר מסתיים בנימה של אירוניה עצמית מרה: "אלה אחדים מְחַטְאֵי במלחמה, ועליהם/ אני מודה, אני מודה, אני מודה בלב שלם. / טוב להודות מלב אשם/ ולהכות בכל הַכֹּחַ על חזה נושם/ שלא היה למחנק, ברוך השם."

החיים בארץ ישראל, כך סיון, קשים ומורכבים, לפחות כמו האידיאולוגיה המניעה אותם – האידיאולוגיה הציונית. לתיאוריה ולפרקסיס של החיים בארץ ישראל מוקדש מחזור השירים הבא בספר **לחיות בארץ ישראל**: "הימים מתקצרים" (עמ' 65 – 80). הקשר ההדוק בין מקום וזמן ביצירתו של

<sup>54</sup> לשם (1984) משתמש בשיר כדי להדגים את המוסיקאליות האפיינית לשירתו של סיון, ששברה את סכימות החריזה הנוקשות של דור שלונסקי-אלתרמן-גולדברג, בסופי הטורים, לטובת חריזה חופשית יותר בתוך הטורים הניתנת להנמקה תכנית, למשל, "אהבתנו", "תריסנו" ו"שבינינו".

אריה סיון מוצא את ביטוי העמוק במחזור שירים זה. שירים דוגמת "כ"א בתמוז תרס"ד" (עמ' 67 – 68) "אחרי מאה שנות התישבות" (עמ' 69 – 70) מכילים את כל האמביוואלנטיות הקיומית של החיים העבריים בארץ-ישראל, בעבר ובהווה. הראשון שבין שני השירים דלעיל, שכותרתו מציינת את יום מותו של בנימין זאב הרצל, מבקש להמחיש, באמצעות סדרת תמונות סימבוליות, את הניסיון הנואש, והבלתי-אפשרי-כמעט - גם לאחר מותו של חוזה מדינת היהודים - של ילידי המושבות בארץ ישראל, להשתחרר מן החלום הציוני: "הנואשים/ לקחו רובים, הציבו/ מנגדס את החלום כמו כד חרס/ לא-מוצלת, או אבטיח בוסר, וירו, / לשווא: זרעי-האבטיח, שדי להם/ בקצת עפר, קלטו את קילוחי המים/ והחלו במחזור חיים חדש."

ואילו השיר השני מוליך את המודוס האירוני לכיוון שונה לחלוטין, כמעט פוסט-ציוני. המשורר, נוכחותו מתגלה במפורש בסיום השיר, מלווה במבט סרקאסטי את ההתיישבות העברית-החלוצית בארץ ישראל, לאורך מאה שנותיה. בארבעת בתיו, משחזר השיר, את השתאות החלוצים נוכח שתי תופעות טבע 'בלתי אפשריות': האחת היא יכולתו של שיח הצבר לשמר את מימיו גם בשיאו של הקיץ הלוהט, והשניה היא יכולת ההישרדות וההתרבות, שלא תאומן, של השבלולים בתנאים האקלימיים של הקיץ הארץ-ישראלי (תופעות הטבע האקלימיות, ובני האדם המתבוננים בהן בהשתאות, עומדות כאן בניגוד משווע לקיץ המיתי-כנעני הגודש את שירתו המוקדמת של אריה סיון)<sup>55</sup>. רמזים שונים בשיר קושרים בין עלי הצבר והשבלולים לבין הקיום הערבי הילידי בא"י (הסמיכות המטונימית בין משוכות-הצברים לבין הכפרים הערביים, ודימוי השבלולים ל"המוני פפיות מקטנות") המנוגד למהלכי ההתיישבות העברית החדשה, שעקרה את משוכות הצברים "ובמקומם השפונים מעפעפים בשמש" (שם). ובאחת, ההתיישבות העברית בארץ-ישראל, על מאה שנותיה, מוצגת בשיר, למצער, כטירונות שעדיין לא שלמה, אם לא כהתיישבות קולוניאליסטית, זרה למקום<sup>56</sup>.

אין ספק, שהאמביוואלנטיות הרגשית והרעיונית הזו, ביחס לחיים בארץ-ישראל, משקפת את עמדתו, הלא-פתורה-עד-הסוף של סיון, ביחס לסיפר העל הציוני. המשורר המשמש גם כסייסמוגרף רגיש לאירועי ההוה, כמו גם לאירועי העבר, מבנה את זהותו במקביל, הן מול אבותיו החלוצים המיתולוגיים והן מול היליד הערבי בארץ-ישראל, ה'אחר' האולטימטיבי שלהם. התוצאה, לעיתים קרובות, היא זהות חצויה ו'מבולבלת' מבחינה רגשית ואידיאולוגית; זהות המבוססת על מעגלי שייכות סותרים.

עמדה זו עשויה, כמובן, להשתנות ולהתגוון משיר לשיר, ואף לקבל תפניות מפתיעות. כך, למשל, בשיר "לחיות בארץ ישראל" (שם, עמ' 80) גזירת הגורל הקיומית של החיים היהודיים-ישראליים בארץ ישראל, מערבת בין אורח חיים מיליטאריסטי בהווה, לבין עבר מקראי-מקאברי קדום (סיפור העקידה) החודר במפתיע, בסיום השיר, אל תוך המציאות הממשית והסימבולית בת זמננו, ומעניק לזהות הישראלית הקולקטיבית ממד של עומק מיתי מפתיע: "בארץ-ישראל הכול יכול לקרות: / נוקר שבור, קפיץ חלוד" בית ג': "או הוראת ביטול בלתי-צפויה" בית ד': "כפי שארע לאברהם בהר המוריה."

<sup>55</sup> להלן, הפרק השני בעבודתי.

<sup>56</sup> על אף שהשיר "אחרי מאה שנות התיישבות" אינו מתייחס ישירות למלחמת לבנון (הראשונה), חבר ורון בחרו לכלול אותו באנתולוגיה שלהם "שירה פוליטית במלחמת לבנון", (1983), ואף הפכו את הטור השירי "המוני כפיות מוקטנות" לכותרת של מקבץ שירים בספר (עמ' 59 – 66).

אולי מדובר באדיוסינקראטיה של המשורר בלבד, ואולי בשיקוף של הדילמה המרכזית של החיים הישראליים הקולקטיביים, אך בשיר החותם את הספר: "אני בסך הכל" (עמ' 97), מדמה עצמו המשורר ל"פרח בחמה"... "משהו יפה", בניגוד לאבותיו החלוצים ש"עלו כרוח סערה על החולות/ שתלו, נכשו, נטעו, עדרו". דומה כי המתח הזה בין תחושות מנוגדות של שייכות וזרות, קבלה ודחיה, גזירת גורל ובחירה חופשית, כלפי החיים העבריים בארץ ישראל, הוא מבנה העומק הרגשי והאידיאי המשמעותי ביותר ביצירתו של אריה סיון.<sup>57</sup>

הדיון המרפרף בספר **לחיות בארץ ישראל** לא יושלם ללא אזכורה של חטיבת השירים "בפרוש" (עמ' 81 – 95), שבה משחזי המשורר את כליו הביקורתיים-רטוריים - בעיקר האירוניה - כדי לחשוף את העולות של הממסד הפוליטי ההגמוני כנגד החלשים בחברה הישראלית. כזה הוא, למשל, השיר "להתיבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית" (עמ' 84-83) המוקדש לאנשי גח"ל, שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נון וזכרם נשכח מלב, וכזה הוא גם השיר הסרקאסטי החריף "הצעה לשקום נכי מלחמות ישראל" (עמ' 85-86) המציע: "כי נְקוּרֵי הַעֵיִן יִצְרְוּ עֵינֵי-זְכוּכִית, קְטוּעֵי-רַגְלִים/ יַעֲשׂוּ פְרוּתוֹת, וְכֵן הַלֵּאחַ, וְגוֹמֵר."

ואם בשירי מחאה עסקינן, הרי שחשוב מאד להזכיר גם את השירים שנכתבו בעקבות מלחמת לבנון (1982): "דילמה של משורר" (עמ' 87-89), "מתוך הערפל" (עמ' 90), "אימז' בבירות" (עמ' 91), "בקיץ הזה" (עמ' 92)<sup>58</sup>. אלו שירים שבצד הממד האישי-חיוני בולט בהם הממד האידיאולוגי-פוליטי. אריה סיון עצמו, בראיונות עמו, מסתייג מתיוג שיריו כשירים פוליטיים, ומהגדרתו כמשורר 'פוליטי', שכן המונח נתפס אצלו במובנו המפלגתי הצר<sup>59</sup>. הוא מעדיף על פניהם את המונח 'שירה מעורבת' שיש בה ביטוי לחוויותיו של המשורר בהקשרים חברתיים. כך או כך, סיון ממשיך את המגמה ההומניסטית-סוציאליסטית שהסתמנה בשיריו כבר משלהי שנות החמישים, וממצב עצמו בצורה בולטת בצד השמאלי של המפה הפוליטית בישראל<sup>60</sup>.

**חיבוקים** הוא שם סיפרו הבא של אריה סיון, שראה אור בשנת 1986, אף הוא כקודמו, בהוצאת 'עם עובד'. בספר שבעים וחמישה שירים, שרובם ראו אור בעיתונות היומית ובכתבי העת הספרותיים. אין בספר חלוקה לחטיבות תמאטיות נפרדות, אך הספר עשיר ומגוון מאד בנושאו, האישיים והחברתיים, וממשיך את הקו הסיגנוני ('פרוזאזימים') של קודמיו בשנות השמונים, ואף מקצין ומחדד אותו. ויחד עם זאת ראוי לציין את הופעתו של ז'אנר הסונט, המתובנת והמדויק, ההולך וקונה לו אחיזה אמיצה בכתביהו השירית של המשורר ("יבוק" עמ' 45, "שכון עובדים", עמ' 46).

<sup>57</sup> כאשר יונה בחור (1984, עמ' 50), שואלת את עצמה ביחס לשירי הספר "מהי הסגולה המרכזית שכובשת אותי כקוראת?" התשובה הראשונה שהיא נותנת לעצמה היא: "איזון בין פשוט למרכב, בין תחושה היסטורית קרובה לבין תחושת גורליות עתיקה, בין היות ארץ ישראל לבין היות יהודי, בין היות כאוב ואבל לבין היות נושה וישר עד כדי אכזריות; בין ארציות ואהבת הנאות החיים הפשוטות לבין רוחניות וחלומיות; בין הזדהות שלמה עם ייעוד כמו הרואי לבין אירוניה עצמית... בין מקומיות לאוניברסאליות."

<sup>58</sup> שלושה מבין השירים הללו, ובנוסף להם השיר "אחרי מאה שנות התיישבות" כונסו בספר **ואין תיכלה לקרבות ולהרג** - **שירה פוליטית במלחמת לבנון**, בעריכת חנן חבר ומשה רון, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983. שירת המחאה הפוליטית של אריה סיון תידון בפרק החמישי בחיבורי.

<sup>59</sup> ראו, למשל, הראיונות לאייל מגד (1983), תלמה אדמון (1984), יעל זידמן (1988), לאה שנר וורדה גינוסר (1988).  
<sup>60</sup> בראיון לשושנה גולדווסר (1988) הצהיר סיון, בתשובה לשאלה על דעותיו הפוליטיות: "אני נמצא שמאלה מהמרכז. איני גורס מדינה פלשתינאית." ללמדך עד כמה יחסיות יכולות להיות ההבחנות בין 'שמאל' ל'ימין' במציאות הישראלית הדינאמית.

ייחודו הריגשי והאידיאולוגי של **חיבוקים** הוא בנפח הרב, שתופס בו הצורך בקשר עם הזולת, דבר הנרמז, כמובן, בשמו של הספר<sup>61</sup>. קבלה מחבבת של השונה והאחר עולה ברבים משירי הספר ומחזקת את האופי ההומאניסטי, בגוון סוציאליסטי, של יצירת סיון. כאמור, ככל שזו הולכת ומבשילה היא משתחררת מהכוחות הריגשיים, האידיאולוגיים והפואטיים, שהניעו אותה בראשית דרכה. יתר על כן, ניתן לומר שאריה סיון ממצב את זהותו הפואטית כאופוזיציה גלויה לשירתו ה'אחרת', כלומר זו של ראשית הדרך, במיוחד הכנענית, שהדירה עצמה מכל סמן יהודי והומאניסטי.

הצורך בחיבוק עם הזולת יכול לקבל ביטוי ישיר ומפורש כמו, למשל, בשיר: "החיבוק הנכון" (עמ' 57): "למד, אדם למד, לחבק את זולתך/ חיבוק נכון/ ולא אתה כורה לעצמך שוחת-גחון/ בהר קֶעֶבְרִים מנגד ליריחו." או השיר, "סמכוני באישיות" (עמ' 52) מתוך "חמש וריאציות על שיר השירים" (עמ' 51-53), שבו דוחה המשורר אופציות רומנטיות ורליגיוזיות כאחת, לטובת מגע אנושי ארוטי הם ופשוט. בית א': "אל תסמכו אותי בְּאִשִּׁיּוֹת, אל תרפדו אותי בתפוחים/ ואל תסוכו את גופי במור עובר/ הניחו לי להשען על גוף אחר"

בית ב': "אל תשעינו את ראשי על גבי כרים רכים/ ולא על אבן מלאכים. בבקשה מכס/ אני רוצה לכבוש פני בלב חזה נושם" בית ג': "אינני חולה אהבה"

היסוד האנושי, הפשוט והיומיומי, ועם זאת בעל הממד המוסרי העמוק, של הצורך בקשר לזולת, מוצא את ביטויו גם בדרכי עקיפין של אמפתיה כלפי אנשים שונים, במעגלי חייו של המשורר, הממשיים או המדומיינים. כזו היא זקנה טרדנית בטלפון, שהמשורר מפליג ממנה אל ששת המיליונים שנספו בשואה ("סרוליק", עמ' 7), או "אב, שמת עליו בנו יחידו בטרם עת, דהינו/ טרם יעלה עליו כורת/ והוא הולך-סובב לקבר שחצב בו צערו." ("דיון בנוסח הגמרא על שני פסוקים מן המקרא", עמ' 13-14), או בצורך לחבק את אביו המת, והוא עושה זאת בשיר סיפורי בשם "בחדרי המשרדים" (עמ' 35), המסתיים בשורות הבאות: "זכרו של אבא בתאי מוחי/ ובאותיות האלה, מעכשו." והדוגמאות ל'חיבוקים' נוספים בספר הן רבות. ניתן לומר ששירתו הבשלה של סיון משמשת כפה דווקא לאנשים שהודרו מן 'הסדר החברתי' כלשונו של Hall (1996), וגרץ (2004). סיון מחזיר אותם בשירתו אל לב הקונסנזוס.

באשר לתהליכי ההתקבלות של אריה סיון למרכז המערכת הספרותית, הרי ש**חיבוקים** מחזק את מעמדו כמשורר ישראלי חשוב. בביקורת הספרות שוררת כמעט תמימות דעים ביחס לאיכות כתיבתו<sup>62</sup>. דינה קטן בן-ציון (1986) כותבת בחום רב על הספר: "חיבוקים הוא ספר המעורר אמון וקרבה, פנייה אל הקורא בשם נכסי החיים שביסודם הם יקרים לאדם באשר הוא חי." אבנר הולצמן (1987) כותב אף הוא

<sup>61</sup> למעשה, כבר עטיפת הספר, שעוצבה על ידי עמוס רודנר על-פי ציור של אשר - ציפורים עפות בכיוונים מנוגדים, ומשתלבות זו בזו - מרמזת על תכניו של הקובץ, ועל האידיאולוגיה המניעה אותו; כזו היא גם ההקדשה בראש הספר: "לרעייתי עתידה".  
<sup>62</sup> מצאתי רק רצנוזיה אחת אודות **חיבוקים**, המסתייגת מאיכות שירתו של סיון. בני ציפר, במאמר ביקורת על הספר במוסף הספרות של **הארץ** (28/12/86) כותב כי: "... יש תחושה שהשירים נכתבים אצלו בקלות רבה מדי, במשחקיות. יש הרגשה שיותר מן המסר המכאיב, משתלטות על השורות הנטייה לצבעוניות, לתיאור, לסיפור לשמו של מקומות, אנשים ואוירה, עם עצב לא מחייב. ברגיסטר הכעיייתי הזה מתנגנים רוב שירי הספר." כאמור הרוב המחלט של המבקרים משבחים את כתיבתו הבשלה של סיון, ונביא כאן, לדוגמא, את דבריה של יונה בחור (1987, עמ' 66) המסכמת עשר שנים בכתיבתו של סיון: "שירתו של סיון בעיני, כפי שהיא מוכרת לי מן הקבצים של השנים האחרונות: 'אישרורים' (ספרית פועלים), 'להיות בארץ ישראל' (עם עובד), וכן, מן הקובץ 'נופל לך בפנים' (ספרית פועלים), שיצא לפני עשר שנים (שקראתי רק לאחרונה), היא אמינה ומרתקת, תופעה ייחודית בשירה הישראלית."



בהערכה רבה על יצירת סיון, ומזכיר גם את ספרו הקודם **לחיות בארץ ישראל**. הולצמן מזהה בספר הנוכחי שני חלקים בלתי מפורשים, כאשר מחציתו הראשונה נשלטת על-ידי חומרים מן המציאות הקוקרטית, היסטורית או עכשווית: תל-אביב בעבר ובהווה, נופי ארץ ישראל, אימי השואה, מסע, ממשי או מטאפורי, למחוזות רחוקים, דוגמת ספרד או קליפורניה. ואילו בחלקו השני של הספר משתמש המשורר במציאות הקונקרטית, כקרב קפיצה אל המופשט והרוחני הטהור. למשל, השיר "אני רץ" (עמ' 42), בסיומו מבקש המשורר ש"הצבעים והמראות האלה/ ישתברו בי ויתערבבו עד כדי כך/ שיהיו לבן טהור, והוא האור/ שלא נפרד לעיקרו, שלא נשבר/ בעינינו, בעיני הבשר.", או השיר "על התנופה הטהורה" (עמ' 43), שכותרתו מדברת בעדו.

בשיר "יבוק" (עמ' 45) רואה הולצמן (1987) "שיר מפתח להבנת הקובץ כולו" דווקא בשל תחושת ההחמצה והכישלון הכפולים שבמרכזו, הן זו של יעקב המקראי, והן זו של המשורר. במאבקו במלאך החמיץ יעקב את ההזדמנות לצאת מן הקיום האגוצנטרי של "היות אתה אחד לעצמך", לגעת בזולת ו"להבק אותו"<sup>63</sup>. ואילו הדובר בשיר, מתוך עיקשות ויוהרה - "כשהלילה כבר נותן לי ראש"- חוטא אותו חטא עצמו, של הקושי לצאת מתוך עצמו לעבר המגע האנושי עם הזולת: "כף-ידי היא הנוגעת ברכי." את מאמרו הכתיר הולצמן במילים "אשמת הצבר המיתולוגי", ובכך חשף את פניה המורכבות של שירת סיון, אשר במהלך התפתחותה שימרה את היסוד המאצ'ואיסטי, בדמות הצבר המיתולוגי (וראו, אלמוג, 1997), אך בה בעת חתרה תחתיו באמצעות רגשי האשם והמבט האירוני-המפרק המלווים אותו. נוסף את העובדה, ששירתו הפוליטית של סיון לא נעלמה מיצירתו. היא פשוט 'ירדה למחתרת' והתגלמה בדרכים מעודנות יותר, בהשוואה לספרו הקודם, שהכיל שירים המגיבים בגלוי על מלחמת לבנון. סיון ממשיך במסעו הספרותי לכינון זהותו המקומית ומיצובו כמי שעומד בצדה השמאלי של המפה הפוליטית בישראל. ניתן לזהות זאת בשירים רבים בספר, דוגמת: "אבק הארץ" (עמ' 15), "כצעקתה" (עמ' 16), "מגדל שלום" (עמ' 17), "בתוך הבקעה" (עמ' 18), "כמעט שיר פוליטי" (עמ' 21-22) "מפגש קפקאי בסביליה" (עמ' 23-25). מתוך זה האחרון אדגים כיצד מכונן המשורר מחדש את זהותו היהודית, כאשר במקביל ובאופן מתוחכם מאד, מאיר סיון את סבלם של הפליטים, באשר הם (כולל הפליטים הערבים, כמובן). הדובר בשיר מדמה עצמו למעין יועץ משפטי המשיא עצה ליוסף ק' מפרג, גיבור ספרו של קפקא, **המשפט**, כיצד עליו לנסח את תביעתו, כנגד סניורה איזבלה, היא המלכה, שביוזמתה גורשו יהודי ספרד, רכושם נגזל והם הפכו לפליטים. מטרתו המוצהרת של המשורר היא להקל על רגשי האשם האסנציאליים הטבועים בו, ביוסף, היהודי האולטימאטיבי, ובכך לברוא אותו מחדש כיהודי גאה (ישראלי?), המשוחרר מתסביכים גלותיים ("היה עליך לתקוף, רק לתקוף"). למרבה האירוניה, מתברר למשורר שנאום הקטגוריה, שהוא מנסה לשים בפיו של יוסף, רק חושף את גודל שיברו וגודש ריגשי האשם ההיסטוריים שהוא, הצבר הישראלי, נושא בתוכו, ביחס לפליטים אחרים.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> הולצמן מפרש זאת כהחמצת ההזדמנות החד פעמית לגעת במופלא, אך לטעמי מגמת השיר, כמו מגמת ההתפתחות הסמאנטית המרכזית בשירתו של סיון בכלל, היא דה-מיתוזציה של המציאות והפיכת הנשגב לאנושי ו'פשוט'.  
<sup>64</sup> בניתוח המבנה הסמאנטי של השיר עמדה נורית גוברין (1989) על סגולותיו הייחודיות של השיר ובעיקר על השימוש שהוא עושה בחומרים היסטוריים ותשתית האלוסיבית העניפה, כאמצעי להתמודדות עם נושא הזהות היהודית, אך המאמר לא נתן ביטוי

**ארץ מעלה**, מבחר משה ספרי שירה של אריה סיון, שראה אור בשנת 1988 (סדרת זוטא של הקיבוץ המאוחד), היווה עבור המבקרים הזדמנות לסיכומי ביניים תמאטיים ופואטיים של שירת סיון (בן דוד, 1988; גינור, 1988; בחור, 1988; ליטוין, 1988 ואחרים). מביניהם בחרתי להתמקד במאמריהם, המרתקים, לדעתי, של בחור וליטוין, כיון שהללו מבליטים במיוחד את זהותו של סיון כיוצר ילידי מורכב ובשל, ובכך מסייעים, מניה וביה, לתהליך ההתקבלות של סיון למרכז מפת השירה הישראלית. במאמרה, "טבע, חיים, היסטוריה וחידותיהם" (1988), מבליטה יונה בחור את אחדות הניגודים בפואטיקה של סיון, אשר שירתו מצליחה לגעת במסתרי הקיום של היקום הפיזי, האנושי והלשוני, דווקא מתוך רצף של ניגודים בלתי מתפשרים: "בין המציאות והחלום, בין המוחשי למופשט, בין ההיסטורי והלא היסטורי, בין הפרוץ וההולל והטהור והנשגב, בין האקזוטי לטראגי, בין הגס לעדין, הפשוט והמורכב, לבין החולף והאובד לבלי שוב עם הזמן." (עמ' 26). הדיאלקטיקה הזו בשירתו של סיון מעלה על הדעת את עמדותיהם של שקד (2006) ושל גרץ (2004) בדבר גמישותה ומורכבותה של הזהות האנושית המשייטת במעגלי שייכות שונים ואף סותרים.

מורכבות זו מוצאת את ביטויה בשירת אריה סיון, כך בחור, בכך, שמחד-גיסא זו שירה ארצית מאד, שירה ארץ-ישראלית במובהק, הקשורה בטבורה לביוגרפיה של יוצרה, יליד המקום (תל-אביב); שירה הנותנת ביטוי לנופים, לחילופי העונות, ליסודות הטבע הבסיסיים ביותר, כמו, ים, הר, מדבר, או לאירועים היסטוריים בגילוייהם היומיומיים ביותר, אך מאידך גיסא מצליחה שירתו של סיון לבצע מעין קפיצות דרך החושפות את הנסתר והחידתי שבמציאות הגלויה, את יסוד ההתפשטות והמסתורין, שמעבר לארצי, את מה שהוא מעבר לפשוט ולפרוזאי. זהו גם יחסו של המשורר למילים, שהוא טבעי-ביולוגי ומאגי בעת ובעונה אחת. את קריאתה זו ביצירת סיון מדגימה בחור בשירים: "בלבול גרביים", "טי. אס. אליוט בירושלים" (**ארץ מעלה**, עמ' 38 ו-59 בהתאמה), "אביב תש"ם", "בנקאי של מילים", "קריאה קשה" (**אישוריים**, עמ' 25, 52 ו-54, בהתאמה) ובשירים נוספים<sup>65</sup>.

רנה ליטוין, במאמרה "ים מעומק לא-נחשב" (1988), בוחרת לפתוח בדימוי אופייני ליצירתו של אריה סיון, כדי להדגים את ייחודה של כתיבתו. לשם כך היא נדרשת לשירו "לו היתה בתל-אביב" (**ארץ מעלה**, עמ' 50), אותו היא מביאה במלואו, ומחלצת ממנו את דימויו העצמי של המשורר לפרד או חמור, קשור עיניים לבאר מדומיינת בתל-אביב: "סובב על ציר העיר/ שבה נולדתי, ובה נפקחו/ עיני לראשונה, סובב מאז/ ומעלה מי-ים מעמק לא-נחשב," אותם יזרים ברחובות עירו המוכרים לו בעיניים עצומות, "כמו לב שולח דם, יודע/ שלבטח יחזר אליו, כעת חיה." וזאת, כדי לעמוד על סגנונו הייחודי של סיון המשלב בין אירוניה עצמית לכובד ראש ואחריות, בין הביוגרפיה הפרטית שלו, לבין

למשמעויות האקטואליות-פוליטיות הגלומות בשיר. הדבר בא על תיקונו החלקי בספרה **כתיבת הארץ** (1998, עמ' 219 - 224), בהתייחסות חוזרת לשיר.

<sup>65</sup> למאמרה זה של בחור קדם מאמר נוסף שלה, שהתפרסם בגליון 2 - 3, של **מאזניים**, באותה שנה, בשם: "ארבעים שנה חלפו מהר: השירה העברית בראי האקטוליה", ובו סוקרת הכותבת את "מעורבותם החברתית של משוררי שנות החמישים בישראל מאז ועד היום" (עמ' 28). למרות שהכותבת מתנצלת על כך שמדובר ב"דעה אישית" ו"התרשמות סובייקטיבית", נראה שהבחירה להתמקד בעיקר ביצירתם של נתן זך, אריה סיון ודוד אבידן אומרת משהו על מעמדו של סיון בביקורת הספרות בשלהי שנות השמונים של המאה העשרים. יתר על כן, בחור מבקרת במאמרה את הסתגרותם הנרקיסית והאנטי-אידיאולוגית של משוררי 'דור המדינה'. כיוצאים מן הכלל, לטובה, היא מציינת את מעורבותם החברתית של יהודה עמיחי ואריה סיון, כפי שזו משתקפת בשיריהם (עמ' 28).

תולדות העיר (תל-אביב) והיישוב בארץ בכלל, בין הכרות אינטימית עם נופיה הממשיים של הארץ, לבין חדירה למעמקי 'נפשה', בין ידיעת המקום המוגדר, לבין הכרות עם עברו ההיסטורי והמיתולוגי. שכן אליבא דאריה סיון, ולשם כך נידרשת ליטוין לשירים רבים נוספים של סיון, לדעת את ארץ ישראל פירושה לחיות ולהכיר נופים קונקרטיים, אך גם את ההיסטוריה החברתית והרוחנית שלהם. ובמתח הזה שבין הווה לעבר, בין המציאות המיידית לזו המיתולוגית (יהודית, נוצרית, יונית או בבליית), ובין החומרי לרוחני, מתקיים עולמו השירי של המשורר<sup>66</sup>.

אם נבחן את יצירתו של אריה סיון במעין סולם של התפתחות, שחוקיו הם תהליכי הבשלה סיגנוניים, גיבוש זהות מקומית וטיפוח קול עצמי וייחודי, אין ספק ששיאם של תהליכים אלו הוא בשלהי שנות השמונים, של המאה העשרים, עם הופעתו של הספר **כף הקלע** (הקיבוץ המאוחד, 1989). ספר זה נחלק לארבע חטיבות והוא, כצפוי, מגוון בנושאו; הליריקה האישית משולבת בו, באופן שכבר נתקבע ביצירת סיון, בתמאטיקה החברתית-לאומית. גם שימושי הלשון האופייניים מוכרים מן העבר, ובכל זאת, התייחד הספר כפסגת יצירתו של סיון. ייחודו של **כף הקלע** הוא בעצמת הכאב והמחאה, שהוא מבטא בהקשר לסכסוך היהודי-ערבי בארץ-ישראל. בעקבות ה'אינתיפאדה', שפרצה ב'שטחים' בשנת 1987.

חנן חבר (1999, עמ' 10) מתאר את עידן שנות השמונים והתשעים בספרות הישראלית כעידן של "פירוק וביזור" אשר "מציג את התרוקנות נקודת המרכז הלאומית והתגברות המבע הפוסט-לאומי בספרות הישראלית". ספק רב אם ניתן לראות בשירת המחאה של אריה סיון בכף הקלע חלק מאותה מגמה פוסט-לאומית (אולי ההיפך הוא הנכון), אך ברור שסיון משמיע בספרו זה קול אנושי-מוסרי צלול ומתוחכם כאחת, ומתקבל בתשואות על-ידי ביקורת הספרות, למרות שהוא עצמו נותר ספקני ואירוני באשר ליכולתו, כאמן פוליטי ('מעורב' על פי הגדרתו), לשנות את המציאות הדוויה.

כניסתו של אריה סיון למוקד שדה הכוח של התרבות הישראלית מוצאת את ביטויה, הן בכמותם של דברי ההלל המורעפים על **כף הקלע** והן במעמדם התרבותי של הכותבים. טובי המבקרים מתגייסים, כדי לשבח את ביצועיו הפואטיים והאידיאולוגיים של המשורר, גם כאשר חולקים הם על עמדותיו הפוליטיות (מרבית המבקרים מסכימים, שאין בשירתו עמדות פוליטיות-פלקטיות, אלא ביטויי כאב ומצוקה אישיים, על טרגדיה אנושית נוראה; ביטויים שאינם מתחמקים מאחריות מוסרית). אורציון ברטנא (נוב' 1989), למשל, מסתייג מן העמדה הפוליטית המשתמעת מספרו של סיון ורואה בה "עמדה שהיא נמהרת מדי", אך למרות הסתייגותו האידיאולוגיות-פוליטיות הוא מודה: "ספרו החדש של אריה סיון נוגע ללבי יותר משירי אחרים, שניסו מאז מלחמת לבנון, לבטא כאן מצוקה בעזרת קישור חוזר על שתי דרכי-תגובה: אקזיסטנציאליסטית ופוליטית." גם אנט טל (דצמ' 1989), שהכתירה את מאמר הביקורת שלה, בעיתון המתנחלים **נקודה**, על **כף הקלע**, בכותרת "שירת האינתיפאדה", מרעיפה שבחים על יכולותיו השיריות של סיון, גם אם היא חולקת לחלוטין על עמדותיו הפוליטיות. במיוחד צורמת בעיניה התחבולה הצורנית (הפוסט-מודרניסטית – ש.ה.) של הצמדת תמונת הנער הערבי הירווי משכם לשיר המחאה "אני מוחה" (עמ' 18 - 19), "דמגוגיה חזותית" היא מכנה אותה.

<sup>66</sup> וראו גם דבריה של מיכל ארבל (2003), כפי שהובאו בפתיח העיוני-תיאורטי לפרק זה.

לעומתם, מרבית המבקרים משבחים את סיון, לא רק על כשרונו הפיוטי, אלא דווקא על עמדתו המוסרית-חברתית. משה דור (נוב' 1989), בן דורו של המשורר, מבליט את היותו של סיון 'משורר מעורב', שספרו הוא: "פועל-יוצא של כשרון גדול, שגמל והתבגר במשך עשרות שנים...". כותרת מאמרה של חיה הופמן (דצמ' 1989): "המשורר כנביא אילם", מבליטה את השניות ביצירתו של סיון הנעה בין אמונה ביכולתו של המשורר לקרוא את הכתובת שעל הקיר, בד בבד עם ספקנות לגבי יכולתה להשפיע על מהלך ההיסטוריה. ספי שפר (דצמ' 1989) מכתירה את מאמרה בציטוט מתוך שיר של סיון: "איש נקלע בין רגשות סותרים", המייצג את עמדת המבוכה של המשורר לנוכח מאורעות הזמן ("טרגדיה", עמ' 17). אריאל הירשפלד (דצמ' 1989) בוחר לפתוח את מאמרו "מה יהיה עלינו ב-97" בדיון נרחב בסונט המוצב בראש קובץ השירים: "פארן", וזאת כדי לעמוד על "מלוא מורכבותה" של שירתו הפוליטית של סיון: "מה שהוא פוליטי וגלוי מצד אחד, הוא גם אישי, פרטי ונסתר מצד שני".<sup>67</sup>

טענתו של באבא (1994) Bhabha בדבר מורכבותו של שיח הזהות, וההכרח בשבירת הדיכוטומיה האונטולוגית בין מדכאים למדוכאים, עולה מדיונה של רנה ליטוין (1989) שבמאמרה "מי כאן דוד", נאחזת בשם **כף הקלע**, כדי לעמוד בזהירות על היפוך התפקידים בין דוד לגולית בישראל של שלהי שנות השמונים, זו של תקופת ה'אינתיפאדה'. בחיוב רב היא רואה את עובדת היותה של שירתו "שירה מעורבת ומגוייסת". במאמר נוסף משלה (ינו' 1990) מבליטה ליטוין את עובדת היותו של סיון "דובר מייצג", כלשונו, לא במשמעות דיקדוקית פשוטה של שימוש בגוף שני רבים, אלא במשמעות עומק של "קשרים ומחויבויות ברבדים שונים ורבים: קשר לנוף ולמקום, קשר להיסטוריה, קשר לעם, קשר למקורות התרבותיים, קשר לחלומות ולערכים לאומיים, ומחויבות עמוקה לחברה ולאקטואליה". (שם, עמ' 28). אילן שיינפלד (קיץ, 1990) מהלל, מצד אחד, את יכולתו של סיון, כמשורר בשל ומגובש, למזג בין סגנונות שירה שונים, כדי לעבד מתוכם סגנון אישי המתאר עולם ייחודי, ומצד שני לבטא, באמצעות תודעת המחסור, את מצוקת הקיום של המציאות הישראלית, כמו גם את מוגבלות כוחה של השירה להתמודד עמה. **כף הקלע** זוכה להערכה רבה גם במאמרם של דן מירון ועוזי שביט (1992א) בעת שפורסים הם "תמונת מצב" של השירה העברית בראשית שנות התשעים (וביתר הרחבה, בפרקים הבאים בחיבורי). אוסיף עוד, **שכף הקלע** זכה בפרס ברנר לספרות יפה לשנת תשנ"א.

כשנתיים ימים לאחר פרסום ספר שיריו האחרון מפתיע אריה סיון את עולם הספרות ברומן בלשי בשם **אדוניס** (עם עובד, 1992)<sup>68</sup>. יצירה זו בפרוזה, דוגמתה לא כתב סיון מעולם, הבנויה בצורה נפתלת של סיפור-בתוך-סיפור, ומקשרת בין הווה 'אמיתי', הימים שלאחר מלחמת המפרץ (1991), לבין עבר

<sup>67</sup> אחד הפראדוקסים הנוגעים לשירתו של סיון הוא המתח שבין הצורות החופשיות-פרוזאיות בהן בחר הוא להתבטא בכגרותו הפואטית, לבין חזירתה של צורת הסונט על תביעותיה הנוקשות לקורפוס היצירה הבשל של סיון, בכל אחד מספריו המאוחרים. <sup>68</sup> בשלהי שנות השמונים וראשית שנות התשעים שטף את המערכת הספרותית גל של רומאנים בלשיים, שזכו לפופולאריות רבה בקרב הקוראים. ואזכיר רק את ספריה של בתיה גור: **רצח בשבת בבוקר** (כתר, 1988); **מוות בחוג לספרות** (כתר, 1989); **לינה משותפת** – **רצח בקיבוץ** (כתר, 1991), ושל שולמית לפיד: **מקומון** (כתר, 1989); **פתיון** (כתר, 1991). נראה כי ספרו של סיון הוא מעין 'תשובה' לרומאן הבלשי הקלאסי, תשובה שיש בה גם מחוזה לבלש העברי הראשון דוד תדהר, ששימש כקצין משטרה במשטרת המנדט הבריטית ואחר כך כחוקר פרטי בישראל של המחצית הראשונה של המאה העשרים. נראה כי את ההשראה לבלש בן-חורין באדוניס שאב סיון מדמותו של תדהר.

היסטורי-מיתולוגי, ראשית שנות השלושים בתל-אביב, תקופת הישוב, עשויה לשמש אילוסטרציה לפואטיקה הפוסט-מודרניסטית של סיון באותה העת.<sup>69</sup>

במרכז עלילת הרומן הזה תעלומת היעלמו של רודף הנשים התל-אביב זכריה יולין (כבר בשמו של הנעדר יש משום ערוב זהויות בין מזרח ומערב). הבלש בן חורין, הולל לא קטן בזכות עצמו, שנשכר להתחקות על עקבותיו של האיש, נקלע לתסבוכות פוליטיות-מפלגתיות וארוטיות, "ומוצא עצמו בעולם צללים מתעתע ומסוכן, שהוא גם קרנבל של מסכות וחילופי זהויות, חידלון והתחדשות." (מן הכריכה). בדרך זו הופך עצמו הטקסט ליצירה אלגורית, שיש בה דיון משועשע בתהפוכות ההיסטוריה - הקומוניסט יולין כסמל לאידיאולוגיה הקומוניסטית, ובעצם לכל אידיאולוגיה שהיא, שיכולה לצוץ ולהיעלם לסירוגין מעל במת ההיסטוריה, ממש כדרכו המחזורית של האליל היווני אדוניס, המופיע על פני האדמה לחצי שנה, ונעלם למעמקיה במחציתה השניה. ולא פחות חשוב: הרומן כדיון בקשר שבין הבדיה הספרותית, לבין הריאליה החוץ-ספרותית. שכן, המפתח למקום הימצאו של הנעדר מצוי בפרשנות ה'נכונה' לשירו של המשורר ברומן, "אילנות", עניין לא פשוט כלל ועיקר, שכן השיר מתפענח בכמה וכמה כיווני פרשנות שונים זה מזה. מה גם שהרומן מעמיד מציאות בדויה המסרבת להיענות לחוקי הז'אנר (רומן בלשי), ולהסתיים בפתרון התעלומה.

במקביל, עוסק הרומן הזה, במה שמעסיק את כלל יצירתו של סיון, היינו, בהבניית זהות מקומית, שכאן היא נשענת בעיקרה על הגיאוגרפיה האורבאנית של תל-אביב, כמו גם על ההיסטוריה והמיתולוגיה שלה בראשית שנות השלושים של המאה שחלפה. השיר "אילנות" המשובץ בעלילת הרומן משלים את הזהות המקומית, בהיבטיה הווגטטיביים, באמצעות סיפור אהבה, שנרקם בין שיח הצבר לבין התאנה, שני סמלים מרכזיים של ישראליות שורשית ביצירתו של אריה סיון. מהבחינה הביקורתית: הספר **אדוניס** התקבל באהדה, מעורבת בביקורת, על ידי (מעט) המבקרים עם הופעתו (נגב, 1992; ניסים, 1992), וכך גם בשלבים מאוחרים יותר (צבעוני, 2000; הולצמן, 2005[2000]).<sup>70</sup>

## **1.6. השנים האחרונות: ילידות ככלי הזמן**

בחודש פברואר של שנת 1992 פרסמו דן מירון ועוזי שביט, במוסף הספרות של **מעריב**, מסה בת שני חלקים בשם "שירה עברית היום, תמונת מצב". במסה זו הם מדברים בשיבחם של חמישה קובצי שירה, שראו אור בשנתיים האחרונות וראויים לשמש כמייצגי 'מצב השירה' בהווה של כתיבת המאמר (אחד הקבצים הוא **כף הקלע** של אריה סיון, לדבריהם, המייצג הבולט של זהות ארצישראלית ושל כתיבה פוליטית בשירה הישראלית בת הזמן). לדבריהם של מירון ושביט: "מסקנתנו הכללית היא, כי למרות ההנחות הרווחות על דבר איזה שפל או בצורת שפגעו בשירה (לעומת הפרוזה) בעשור האחרון, או ב-15

<sup>69</sup> הן מאמרו של ניסים (1992), שנכתב בסמוך לפרסום הספר, והן זה של צבעוני (2000) מבליטים את המאפיינים הפוסט-מודרניסטיים, המודעים לעצמם, ביצירתו זו של סיון, אלא שניסים מסתייג מגודש התחבולות הצורניות ברומן וצבעוני מקבל אותן כגילויים של תחכום ושימוש דקונסטרוקציוניסטי במוסכמות ז'אנר הרומן הבלשי.  
<sup>70</sup> וביתר הרחבה על הרומן, משמעותו ודרכי התקבלותו, בפרקים הבאים בחיבורי.

השנים האחרונות, נכתבת בישראל כיום שירה רצינית, מעניינת וכבדת-משקל". אלא שאף הם נאלצים להודות, שהשירה הישראלית איננה זוכה עוד להכרה ולהערכה (ולקהל קונים-קוראים) לה היא ראויה, אם בשל העובדה שהשירה איבדה את המרכזיות הסוציו-פואטית, שהיתה לה בשנות החמישים והששים, ואם בשל התמורות שחלו בסדר העדיפויות התרבותי-כלכלי של החברה הישראלית.

כך או כך, ניכר כי הירידה ההדרגתית שחלה בתשומת הלב לשירתו המאוחרת של אריה סיון, יותר משהיא קשורה באיכות כתיבתו, היא נובעת מאותם תהליכים חברתיים-תרבותיים שנרמזו לעיל.

בשנת 1994 ראה אור ספר השירים העשירי של סיון, בעל השם הפרדוקסאלי, **גבולות החול** (הקיבוץ המאוחד), ובו סידרה לא קצרה של שירים, שבמוקדם ביטוי לזמן החולף ולזיקנה שבפתח: "שיר על דימויים שעבר זמנם" (עמ' 65), "חלום רטוב" (עמ' 66), "ההעדר" (עמ' 68), "בדרך אל השורשים" (עמ' 69), "כאשר בניך" (עמ' 70), "ללדת אב" (עמ' 71), "יום אחד" (עמ' 72), "בנין אשר עובר זמנו" (עמ' 73), "שלח את חומך" (עמ' 74), "בלא לגלות" (עמ' 75), "אני חותר" (עמ' 76), "ברוח בין" (עמ' 77), "היום אני מוכן" (עמ' 78). הנימה המלאנכולית הכרוכה בתחושת הזמן האוזל והולך מצויה אמנם, פה ושם, גם בשירתו הבשלה המוקדמת-יותר של סיון (ראו, למשל, השיר "שש נקודות מגע" מתוך **אישרורים**, עמ' 34), אך העמדה הפטאליסטית ביחס לקץ המתקרב, הולכת ומתחזקת בספריו האחרונים של סיון, מן הסתם, כביטוי לתהליך הזדקנותו של המשורר.

ויחד עם זאת, ראוי לתת את הדעת לכך, שמחזור השירים, הלא-קצר, שחוות הזקנה במרכזם, בספר **גבולות החול**, מוצא את מקומו דווקא בתוך חטיבת השירים - הספר נחלק לחמש חטיבות תמאטיות נפרדות - שכותרתה היא: "קטעים של אהבה". כוח החיים בגילומו הארוטי, הנועז והישיר ביותר בשירתו של סיון, ברוח האופיינית למהלך הפוסט-מודרניסטי ביצירתו (זנדבנק, 1990; שביט, תשנ"ה), מעורב-נאבק בדיעת הקץ הקרב. וכדוגמא לשילוב הנועז בין ארוס לתנאטוס, הנה השיר הקצר "יום אחד" (**גבולות החול**, עמ' 72) בית א': "יום אחד את תבעלי אותי מאחורי/ ארגיש כפות ידים על עיני/ וקול צרוד מתפאָנה או מלאות, / לוחש: אתה יודע מי אני/ נחש נחש נחש" בית ב': "קורות חיי ינועו במהירות/ לפני עיני המתהפכות" התיאור הארוטי-הפרברטי הזה, למיטב הבנתי, אינו אלא תיאור סצינת קבורתו העתידית של המשורר, והנמענת בשיר היא, לא אחרת מאשר, האדמה העתידה לכסות את גופתו לאחר מותו, מלפנים ומאחור.

במקביל למגמה מורבידית זו, ממשיך סיון בספרו **גבולות החול** את הקו של היותו משורר הזמן והמקום הנע בין הקונקרטי והמקומי לבין העל זמני והאוניברסאלי, בין האני הפרטי לאני הקולקטיבי, ובין האקטואלי והפוליטי לבין ההיסטורי והנצחי. המבנה הסמאנטי האופייני לשיר הסיוני בספר זה, כמו גם בספריו האחרונים, הוא של תיאור ארוע קונקרטי והפלגה ממנו, בסיום השיר; הפלגה בעלת אופי רטורי-דרמאטי, אל מחוזות בעלי תוקף היסטורי, פילוסופי, מיתולוגי, או אוניברסאלי אחר. לדוגמא, השיר "בוגנוילאות בברצלונה" (עמ' 7), הפותח את הספר, מתחיל בתיאור המוני הפרחים הסגולים, שנשרו בלילה על המרפסות בברצלונה, ומסתיים בהכללה אודות מהלכיה, הצפויים והבלתי צפויים, של ההיסטוריה: "דור משקיע את קודמו במעבה האדמה..., ואלו העצים... מוסיפים לגזעיהם את

טבעות הזמן, הטבעות/ שההיסטוריה מקלעת, בזמנים בלתי צפויים מראש, / לראשיהם של בני-אנוש."

גם הבחינה הביקורתית של מלאכת הכתיבה בהקשר ההיסטורי והפוליטי, המשכה של הנטייה שהסתמנה כבר בכף הקלע (1989), מוצאת את ביטוייה בספר שלפנינו. השיר "היסטוריה" (עמ' 27), למשל, מתוך מחזור השירים "השפעת ההיסטוריה על האסתטיקה" (עמ' 25 – 40) המוקדש ברובו ללבטי הזהות של סיון, כמשורר, מתאר, בפתירתו, בלשון פרוזאית יבשה, את מספרי ההרוגים ביום אחד, קטלני במיוחד, במלחמת העולם הראשונה. לאחר סידרת משפטי שלילה בנוסח: "אין זה שיר על..." בהם נחשפים זוועות המלחמה, הוא מכריז בסיום הכרזת מחאה: "זה איננו שיר". הכרזה הסותרת את עצמה כמובן, אך בה בעת חושפת את כוחה ומוגבלותה של השפה בכלל, ושל הלשון האמנותית בפרט. אמירה אירונית דומה, שכולה ברוח הפראדוקס של כתיבה-נגד-הכתיבה, ונגד ההשתקעות בעולם אסתטיציסטי מעודן, מצויה גם בשיר "את שירי אני כותב" (עמ' 29) המשחזר את מצוות החיסכון בנייר בתקופת מלחמת העולם השנייה. בסיום השיר מביע המשורר את תקוותו, שאולי הציל חיים של יהודי אחד במחנה ריכוז באמצעות הימנעות מן הכתיבה.

היחס הדיאלקטי הזה בין המציאות החוץ ספרותית, לבין דרכי ייצוגה בשפה הוא ממאפייני הפוסט-מודרניזם, כפי שהוא ממצב את עצמו בתחומי התרבות השונים. על הפראדוקס הזה, או 'משחקי הלשון' כלשון המבקרים הפוסט-מודרניים, עומדת גם מבקרת הספרות והתיאורטיקנית הקנדית, לינדה הצ'און (Hutcheon, 1989, p. 1) המציגה את המהלך הפוסט-מודרני, כמהלך לשוני ביסודו, המודע לעצמו, באופן היוצר פער אירוני בין המסמן למסומן – או, כעמדתו דלעיל של אריה סיון, בין השיר, הנתפס על ידו כישות אסתטית ומלאכותית גרידא, לבין המציאות האקטואלית או ההיסטורית הממשית – כאילו הושם המסמן במרכאות כפולות:

In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight, or 'highlight', and to subvert or 'subvert', and the mode is therefore a 'knowing', and an ironic – or even 'ironic' one.

המתח בין מרכיבי השפה וה'עולם' מוצא את ביטויו גם בדבריו של גורביץ (1997, עמ' 122) הרואה בשבר הפנימי הזה מאפיין של תמונת העולם הפוסט-מודרנית המנוגדת, לדבריו, לשלמות המודרניסטית. בניגוד לתמונת העולם הפרוידיאנית, למשל, המנסה לכלוא בתבנית-על את הכאוס הייצרי האנושי מעדיף גורביץ: "תמונת עולם פוסט-מודרנית, הרואה בדיסאינטגרציה, באלמנט "המתח" בין מרכיבי התרבות – צילום הולם יותר של "מצב העניינים בעולם." (שם)

ב'מדד ההתקבלות' ממשיך מצבו של אריה סיון להיות טוב, למרות הירידה במספר מאמרי הביקורת המוקדשים לספרו האחרון (**גבולות החול**) בהשוואה לקודמו (**כף הקלע**)<sup>71</sup>. דברי שבה והערכה על יצירתו מושמעים מפי רוזנפלד (1994), ויכרט (1994) ודליס (1995), אך ישנן גם הערכות מסוייגות יותר של אופנהיימר (1994) המוצא בספר שיריו זה "לא מעט קצוות של חוטים שלא התפתחו לכדי שיר מגובש". (בעקבות השיר "קצה חוט" - בעמ' 58). גם לאופר (1994) מוצאת בספר "הרגשה של התפזרות לא כל כך ממוקדת", יחד עם נטיה לשימוש בביטויים קלישאיים או סנסציוניים לשמם, ולמרות החולשות הללו היא מציינת בביקורתה את "לא מעט" השורות והשירים "היפים להפליא" שבספר.

ארבע שנים אחר כך (1998) מופיע ספר שירים נוסף של אריה סיון, שגם בשמו, כבקודמו, כמין אנטיפוד אירוני לפוזיציה המיתית של תקופת הראשית, נרמזים גבולות חיי אנוש: **דייר לא מוגן**. "אני דייר לא מוגן" מכריז סיון בשיר שעליו נקרא הקובץ כולו, "בבית שבעליו בלתי מושג/ והמרחב בין המרתף ובין הגג/ נשלט בידי סוכן שתקן/ אשר על אף הפצרותי אינו מודיע לי/ מתי אושלך מכאן." (שם, עמ' 56). זהותו של הדייר הלא-מוגן מתאפיינת בקשת רחבה של נושאים, ישנים כחדשים, המוצאים את ביטויים בספר. באופן כללי ממשיך ספרו העשירי של סיון "לפתח בצורה אורגנית את מרבית מרכיבי עולמו של המשורר, כפי שנתגבשו ונתעצבו בשירתו המאוחרת." (ויכרט, 1999, עמ' 18).

אמנם ספר זה מצטיין (מעט) פחות מקודמו בחיבור הילידי למראות נופים ומקומות ארצישראליים, אך ניתן לגלות בו את מעורבותו של הדייר-המשורר בבעיות השעה והמדינה (לדוגמא, "אנו כמו בימי פומפיי האחרונים..."; עמ' 16; "פיטומי מלים בעלמא די ברא כרעותיה"; עמ' 18 – 19; "בעקבי חז"ל"; עמ' 22 – 23); את היסוד הארוטי החזק בצד תחושות של מוות (לדוגמא: "המלחמה (העולמית השניה) בארץ החמה"; עמ' 7; "אני בא"; עמ' 39); שירים ארס-פואטיים (מחזור השירים "מה שאין בשיר" עמ' 61 – 73); שירים אודות הזיקנה (לדוגמא, "ערוב ימים" עמ' 50; "בעד שריפת גופות" עמ' 54); שירים המשלבים את נושא הזיקנה בשאלות ארס-פואטיות (מחזור השירים "שירים על מילים"; עמ' 70 – 73)<sup>72</sup>. שירים שיש בהם חשבון נפש על חובות אהבה שלא נפרעו מן העבר (לדוגמא, "חלום אופטימי" עמ' 44; נדודי שינה" עמ' 51); ועוד ממבחר הנושאים שהפכו קבע ביצירתו של סיון כמו רגשי אשם ביחס לשואה ולניצוליה (לדוגמא, "אלה אשר"; עמ' 8; "דו-שיח על שיער"; עמ' 9), וכמובן, שירים הנשענים על מיתולוגיה וגיאוגרפיה מקומיים (לדוגמא, "הבית האדום על חוף תל-אביב"; עמ' 10; "בארץ המובטחת"; עמ' 12).

בספר **דייר לא מוגן** גם גואל אריה סיון מן השכחה שלשה מן השירים, שכבר ראו אור בקבצים מוקדמים של המשורר ("עוד נפגש בארץ עוץ"; עמ' 45; "על הר הצופים"; עמ' 77, שהופיעו בקובץ **ארבעים פנים**; "משטחים אין סופיים"; עמ' 21, שהופיע בקובץ **נופל לך בפנים**). מתברר, שהשירים הוותיקים משתלבים היטב גם בספר החדש. גם זהותו של סיון כ'משורר מעורב' מתחזקת מתוקף שיריו

<sup>71</sup> ירידה שאיננה משקפת בהכרח את מעמדו האישי של אריה סיון במערכת הספרותית, והיא יכולה להיקשר במעמדה, ההולך ופוחת, של השירה בכלל בתרבות, הכללית והישראלית, גם יחד. וראו: ברטנא, 1991, עמ' 63 – 69, וגם: ברטנא, 2001, עמ' 303 – 310.

<sup>72</sup> כדאי לציין את ניתוחו המבריק של מרדכי גלדמן (1998) של שניים משיר המחזור "שירים על מילים" (**דייר לא מוגן**, עמ' 70 – 73). בפרשנותו לשירים משלב גלדמן, בין כלים פסיכואנליטיים, לבין מושגים קבליים.



הפוליטיים בקובץ, המצביעים על טריטוריות חברתיות נוספות שכובש המשורר לשירתו (וביתר הרחבה, בפרק החמישי).

תמימות דעים שוררת בביקורת הספרות ביחס לאיכות שירתו של סיון. בשנת פירסומו של **דייר לא מוגן** (תשנ"ח) גם זכה המשורר אריה סיון בפרס ביאליק היוקרתי לשירה, והשופטים, בנימוקיהם למתן הפרס, גמרו את ההלל על יצירתו. אך בכל זאת, רגעי השיא בקבלתו של סיון לקאנון הספרותי הם גם ראשית ירידת קרנו של המשורר בביקורת הספרות. מספר המבקרים המתייחסים ליצירתו השוטפת של סיון הולך ופוחת. את שבחי הספר **דייר לא מוגן** מונים וייכרט (1998; 1999), לאור י. (1998), ומישורי (1998), אך לבד מעוד כמה איזכורים קצרים לספר בכרוניקה השוטפת, אין סיון זוכה עוד לאור הזרקורים של ביקורת הספרות<sup>73</sup>. רגע שיא נוסף בהתייחסות אליו וליצירתו מתרחש בשנת 2001, כאשר הספר **ערבון** ובו מבחר מקיף וכולל של שירים מכל תשעת ספריו של אריה סיון מתפרסם בהוצאה משותפת של מוסד ביאליק והקיבוץ מאוחד. או אז מתעורר עולם הספרות להערכה מחודשת של מפעלו השירי של אריה סיון<sup>74</sup>.

כצפוי, שימשה הופעתו של הכרך **ערבון** – מבחר שירים 1957 – 1997, הזדמנות עבור מיטב הכותבים לסכם את יצירתו של אריה סיון, ומרבית הכותבים עושים זאת מתוך הערכה רבה ליצירתו. רפי ויכרט (2001) מעניק לסיון "ערבון שירי בלתי מוגבל", ככותרת מאמרו. הוא רואה בסיון משורר קפדן וחסר פניות, שהיה נאמן למלאכתו במשך עשרות השנים של כתיבתו; משורר שלא נגרר לחנופה או כתיבה על-פי צווי אופנה חולפים, אלא נשאר נאמן לפואטיקה הטבעית לו ולהשקפת עולמו היהודית-הומניסטית-ליברלית; משורר ששירתו כמו צומחת מתוך המקומות והנופים שבתוכם גדל והתפתח: הים והחול המדבר והשמים. וכך הוא מסכם את מאמרו: "עצמתה של שירת סיון טמונה בשיר הבוודי, המוקפד, ההרמוני וההרמטי, שאינו נוטה לפיטפוט ולעודף, הלוחש או זועק באזנך ברצינות ועומק מחלחלים, בחיך אוהב או בליטוף חומל. ההומור והשנינה אינם פתטיים או מוגזמים. הביקורת חריפה אך לא ארסית או מרושעת. השירים אינם לוקים באקסטרווגנטיות ואינם מתבצרים בקוד פנימי, השמור ליודעי חן בלבד. הם מורכבים אך נגישים, בנויים מרבדי דברים אך אינם מאבדים את המיידיות." (שם)

דברי שבח והערכה ליצירתו של אריה סיון משמיע גם שמעון זנדבנק (2002). באמצעות ניתוח מפורט של השיר "טי. אס. אליוט בירושלים" (**ערבון**, עמ' 100 – 101) חושף זנדבנק את מאפייני כתיבתו של סיון על שלל רבדיה. "יש כאן, בשיר הזה", אומר זנדבנק, "הרבה מאד מסיון, מן המיטב שבו. יש בו לא רק האור הארצישראלי (הממלא את שירי סיון, ובעיקר את שירי הילדות התל-אביבית), אלא גם את המוות הפושט בו; לא רק ההצצה לזוועה, אלא גם האופטימיות השפויה שבערימת החול החוזרת

<sup>73</sup> המבקר היחיד המגלה 'נאמנות' מוחלטת לכתיבתו של סיון הוא המשורר רפי ויכרט, שבמהלך שנות התשעים מפרסם, בכתבי-עת שונים, סידרה של מאמרי ביקורת ופרשנות על יצירתו של אריה סיון, בהם מנסה הוא להציג את המשורר במלוא תפארתו.

<sup>74</sup> מעניינת העובדה, שבשום מבחר מסכם של שירת אריה סיון אין זכר לשירים מן התקופה, שהקנתה לסיון את פרסומו: תקופת 'לקראת. סיון עצמו מסביר זאת בכך שאינו מוצא בשיריו המוקדמים "קריאת תגר אמנותית או חברתית מגובשת וברורה של טעמים וכיוצא באלה דברים." (לוי, 1984, עמ' 15). יתר על-כן, ניכר בעריכת **ערבון** (בשיחה עמי טען סיון, שהוא העורך האמיתי של הספר-ש.ה), שמקובלת בו גישת ההבשלה ההדרגתית-הליניארית של יצירת אריה סיון, שכן ככל שמתקדמים ברצף הספרים על-פי סדר הופעתם, כך עולה מספר השירים, מכל ספר, שנבנסו למבחר.

למקומה; לא רק הנוף, אלא גם שילובו ההדוק בתנועות הנפש; לא רק הדמות מספרות העולם או מן התנ"ך, אלא גם גלגולה הישראלי-מודרני."

אך לא רק לדברי שבח והוקרה זוכה שירתו של אריה סיון, אלא גם לכמה דברי ביקורת והסתייגות. באופן לא מפתיע, קשורות חלק מן הביקורות בעמדותיו הפוליטיות של אריה סיון. נעמי גוטקינד (2001), למשל, במאמר ביקורת בעיתון **הצופה**, אינה יכולה להכחיש את כשרון כתיבתו הרב של אריה סיון, אך דווקא בשל כך היא מצרה צער רב על מה שהיא מכנה: "שירה מגוייסת בשירות הפלסטינים", כך לשון כותרת מאמרה. בעיניה, שירתו של סיון היא שירה פוסט-ציונית; "שירים שתכנם פסול וצורתם מושלמת", ומסיימת המבקרת את מאמרה בסדרת שאלות רטוריות: "האם עלי להוסיף שאין כאן אפילו שיר אחד על ילד יהודי שנפגע מירי הפלסטינים? האם לקרוע קריעה ולשבת שבעה על עם, שמשורריו שרים שיר קינה על הנפגעים בשורות אויביו הכמהים לרצוח אותו? מי צריך משירי אויב, כשיש לו משלו משוררים כאלה?"

אך גם החוקר ומבקר הספרות יוחאי אופנהיימר (2001), שמן הסתם, אין לו מחלוקת אידיאולוגית ופוליטית עם אריה סיון, מסתייג במאמרו מחלקים מיצירתו של סיון. אופנהיימר רואה בסיון משורר, שפילס לו את דרכו בשירה, באמצעות האופציה האחרת לדרכו השירית של נותן הטון בשירה הישראלית בשנות השישים, המשורר נתן זך. נטייתו של סיון לעסוק בחומרים מקומיים, בעיקר בתמונות תל-אביביות, ולקשר בין המקום הציבורי לאוטוביוגרפיה הפרטית, מתבארת על ידי אופנהיימר, דווקא על רקע נטייתו של זך לעסוק בחומרים קיומיים-אוניברסליים, נטולי מקום וזמן מוגדרים, ועל רקע שאיפתו של סיון להבדל ממנו בסיגנון כתיבתו.

בין אם צודק אופנהיימר בהבחנתו, ובין אם לאו (שכן המגמה הילידית בשירת סיון, ראשיתה כבר בתחילת דרכו הספרותית, ללא קשר לשירתו של זך), דבריו משקפים היטב את המודלים הסטרוקטוראליסטיים והפוסט-סטרוקטוראליסטיים אודות הצורך בגיבוש זהות ייחודית, פואטית או אחרת, מתוך היבדלות מן האחר ההגמוני, או לחילופין, האחר הנחות חברתית ופוליטית. כך בכתביהם של (Bloom, 1973), (Hall, 1990), שנהב (2001), (גרץ 2004) ואחרים.

"אולם הן מבחינת האיכות של שיריו המוקדמים והן מבחינת העולם החווייתי והאידיאלי המשתקף בהם", כך אופנהיימר, "לא הציע סיון אופציה משמעותית לטון השליט בדורו. הסגנון המחוספס לא הצליח להעמיד עולם חווייתי עשיר, וזיכרונות הילדות נשארו על פני השטח הציבורי והבלתי אישי". את שירתו הבשלה והמשמעותית ביותר של סיון, רואה אופנהיימר, בשירים שנכתבו בעקבות מלחמת לבנון (**לחיות בארץ ישראל**) והאינתיפאדה הראשונה (**כף הקלע**), שהם לדבריו: "חטיבת השירים הפוליטיים מהחשובות שנכתבו בשירה הישראלית." לאלו הוא מצרף את שני ספרי השירה שבאו בעקבותיהם **גבולות החול ודייר לא מוגן**, בהם מופיעה השאיפה הברורה לנטרל את ההיסטוריה הלאומית מהגורמים המולידים אלימות ונכונות לשפיכות דמים, לפרק את המיתוסים המאפשרים אותם, ולבטל את היחס הנהנתני-פטישיסטי אל השפה המייצרת אותם. "היחס החילוני הזה להיסטוריה, התודעה והספר הוא תמצית העולם ההומניסטי של סיון.", מסכם אופנהיימר במאמרו.

שני ספרי שירה נוספים של אריה סיון ראו אור בראשית המאה העשרים ואחת, הראשון שבהם **השלמה** (2002) והשני **חוזר, חלילה** (2004); שניהם בהוצאת 'קשב' לשירה. מבחינה סיגנונית סיון מפגין בהם את כתיבתו הפרוזאית-סיפורית במיטבה. היסוד הלירי מבצבץ מתוכם באמצעות רגישויותיה של התודעה האנושית למצבי יסוד של הקיום האנושי ובמיוחד לזה של הזיקנה. המבט הנוסטאלגי-אירוני לעבר הילדות מאפיין את כתיבתו של סיון בכלל יצירתו, אך הוא מקבל משנה תוקף בספריו האחרונים. שני הספרים מבנים זהות מקומית אירונית ומפוכחת, הצומחת כהבחנתו של Hall, (1996) מתוך המעורבות העמוקה של המשורר בגילויי ההיסטוריה החברתית והתרבותית של זמנו ומקומו, האישיים והלאומיים כאחד.

כך, למשל, נפתח **השלמה** בשיר "תל-אביב בשנות הארבעים הראשונות" (עמ' 7 – 9), שבו מתרפק המשורר על תל-אביב של שנות ילדותו "בין ים כחול ממערב/ ובמזרח הפרדסים שבאביב/ נודף מהם הריח הנפלא של הפריחה/ ומצפון יש לה נהר, עם מים גם בקיץ" (עמ' 8), אך במקביל פורש השיר את ההיסטוריה רוויית הדמים של העם היהודי, שהמשורר כילד מתגייס להצלתו, ובאמצעות דמיונו המפותח מצליח לשנות את מהלכיה. למרבה האכזבה, השיר מסתיים בתיאור מר ונוקב של אימי השואה: "וברוסיה הלבנה, שמשם יצאו הוריו כדי להוליד אותי בתל-אביב כבר מכונות-הירי/ קוצרות שורות של יהודים/ על פי בורות קברים/ והנהרות האדירים מאדימים מדם/ גברים מזוקנים ונערות יפות/ כמו בתצלומי המשפחה משם, ועוד מעט, כפי שהתברר מאד בדיעבד, יוחלט על הצבת המשרפות." (עמ' 9)

גם שיר הסיום בספר "בשביל הלב (הליכה ברמת-השרון)" (עמ' 75 – 77) יוצא מנקודת מוצא אישית של יחסי משיכה-דחיה מקאבריים עם האדמה המתרככת בעונת הגשמים ו"בינתיים היא מושכת/ את רגלי אליה/ כשאתרפה, תרפה." (עמ' 75). אך המשך השיר, כצפוי, משלב את ההיסטוריה היהודית והלאומית בביוגרפיה האישית, באמצעות מסלול ההליכה של המשורר המזדקן, המקפיד לכלול בדרכו "שתי עליות" (תרתי משמע), "סמטאות-זכרי-שואה", ולפעמים גם את "האנדרטה לנופלים", תוך שהוא מביט בקנאה(?) ב"כל הנמים לעולמים/ בחיק האדמה, פטורים/ מזכרונות מרים ומרגשי אשמה" (עמ' 77).

מבקרי הספרות, הלא-רבים הכותבים אודותיו, מקבלים באהדה ובהערכה את הספר **השלמה**. משה בן שאול (2002) מציין אמנם ש"סיון אינו מתחדש במיוחד בספר הלא-גדול והיפה הזה", אך הוא (שוב) מבליט את ייחודו של סיון כמשורר ילידי המחובר בכל נימי נפשו לשורשיו הארצי-ישראליים. כדוגמא לכך מביא בן שאול את השירים "אני וסיבי" (עמ' 54) ו"שפת הארץ" (עמ' 26). לדבריו: "ארץ ישראל המתחדשת, חיה וקיימת, וכמו מתעוררת מחדש בשירי סיון, על גוניה וריחותיה, גם הספרות הנקראת בה – וקודם כל בתל-אביב, עיר ילדותו".

גם כותרת מאמרה של רות אלמוג (2002), "בערסלי הסתיו של ארץ-ישראל" הלקוח מתוך השיר "אני וסיבי" מסגירה את עמידתה על המגמה הילידית בשירתו של סיון. וגם סבינה מסג (2002) נאחזת באותו שיר עצמו, כדי לאפיין את אריה סיון כ"צבר", שכבר עבר את גיל השבעים, אך עדיין מוקד יצירתו ועשייתו השירית הוא ארץ המולדת, ממנה אין הוא גולה לעולם, גם כאשר עוזב הוא אותה לרגעים. מסג

מציינת גם את האיפוק והדיוק בשורות שיריו של סיון, ואת הבניית זהותו האישית והפיוטית מתוך המקומות הגיאו-פיסיים של מהלכי חייו האישיים או הלאומיים. רק בשיר הפותח, היא מציינת ספרתי שלושים וארבעה שמות של מקומות המצויינים בשמם. "שימוש מסיבי כזה במקומות ובשמות של רחובות וישובים ודמויות היסטוריות הופך לטכניקה בפני עצמה...", מין שפה אובייקטיבית, בטוחה, למי שמתעקש להמשיך לאהוב את הארץ". (שם)

עוז אלמוג (1997, עמ' 252) מציין את היחס הפולחני של החלוצים, בראשית המאה העשרים, בשיריהם לארץ, כאמצעי לסימון בעלות על הקרקע, דווקא מתוך התחרות על בעלות זו עם בני הלאום האחר, הערבי, שתביעותיו הטריטוריאליות היו דומות. דברים דומים משמיענו בועז גוימן בספרו **תשוקת החלוצים** (2009, עמ' 61): "...מתגלה החלוצן כמי שנמצא במצב אקסטטי-סימביוטי ביחס לארץ-ישראל או למצער משתוקק להתקיים במצב כזה ביחס לאדמתה, לצומח, לדומם ולחי שבה, לנופיה, למראותיה לטבע שלה, למרחביה וכן ביחס לזמן שלה." בהקשר זה כדאי גם לאזכר גם את משנת הלאומיות המודרנית של אנדרסון (1999, עמ' 28 – 29) הרואה בטריטוריה את הזירה הקונקרטיית בה מתלכדים עברה המעורפל של הקהילה המדומיינת (הלאום) עם עתידה האינסופי.

אלא שסיון משמר את תחושת הקשר הרגשי האמיץ אל הארץ - ומתוך כך אל סיפר העל הציוני - גם בנסיבות פחות דרמטיות. המשורר אינו נזקק לתרבות ההגירה של בני העליות הראשונות, ולמאבקי השליטה הישירים על המרחב הלאומי - ושמא אלה לא נעלמו באמת מן התודעה הקולקטיבית, אלא לבשו צורה חדשה בהווה - ואף לא לתיאוריות מפולפלות אודות מקורותיה של הלאומיות המודרנית, כדי לכתוב: "מעולם לא גליתי מארצי-מולדתי...מנוף מולדתי אני מגיח כמו עובר בשלייתו וחבל הטבור נמתח אתי לאורך יבשותו כמין סיב אופטי שכזה." (**השלמה**, עמ' 54). האם המטאפורית (המולדת) עוברת בשיר תהליך של ריאליזציה, כדי ללדת את בנה המשורר המחובר אליה בעבותות העידן העכשווי ההי-טקי ("סיב אופטי").

מצוקות הקיום וחרדות המוות, זיכרונות עבר ואירועי ההווה, נעורים וזיקנה, היסטוריה ואקטואליה, מקום וזמן, כל אלו משמשים יחד בספרו הבא של אריה סיון **חוזר, חלילה** (2004). ספר זה ראה אור כשנה וחצי לאחר קודמו, ועורר את תגובתו הביקורתית של רן יגיל (2004), כנגד מה שהוא זיהה כקומפוזיציה הרשלנית שלו, הסתמיות של חלק מהשירים, במיוחד אלו החותמים אותו.<sup>75</sup> "נדמה אפוא, כי הקובץ לא הבשיל ויצא טרם זמנו". אך גם המבקר המחמיר הזה יוצא מנקודת מוצא של הערכה רבה למשורר אריה סיון, ש"הפואטיקה שלו יפה בפשטותה" ו"תמיד ידע לשמור על הטון הלירי ולהשחיל אותו על החוט האקטואלי". כהוכחה לכך הוא מביא, מצד אחד, את **שירי שריון**, שהתייחסו למלחמת סיני,

<sup>75</sup> כדוגמה לשיר "סתמי" מביא המבקר במלואו את השיר ללא שם, החותם את הקובץ. ייתכן כי השיר נותר בסתמיותו עבור המבקר הצעיר (?), שאינו חש בקישור המתבקש בין רכות האדמה "שמי הגשמים ממיסים אותם בנשיקתם" (עמ' 61) לבין כיסופי השינה הרכה, שמבטא המשורר המזדקן בשיר; שינה שחותם של מוות מרחף מעליה, כפי שמתרמז מסיום השיר האלוסיבי, המעלה על הדעת את הביטוי 'מיתת נשיקה'.

ואת השיר "זה משירת דבורה" (עמ' 32), מן הספר הנוכחי, המתייחס ללוחמי השייטת, שחלו בסרטן לאחר שצוללו בקישון, מצד שני<sup>76</sup>.

הערכה רבה לשירתו של סיון עולה גם מרשימת הביקורת של יוסי פלס (2005), אך כדאי לתת את הדעת לכותרת מאמרו בעיתון **הארץ**: "מדוע כמעט לא שומעים על אריה סיון", כדי לעמוד על ירידת מעמדו של המשורר בתודעה הציבורית. פלס יוצא מן החלוקה המקובלת של משוררי 'דור המדינה' בין המשוררים ה'ילידים' (דור, סיון, בן-שאול) לבין בעלי השירה ה'קוסמופוליטית' (זך, אבידן ואחרים), כדי לפרק את הדיכוטומיה הזו. אמנם נוכחותם של נופים ארץ-ישראליים בשירתו של סיון היא רבה יותר, משל עמיתיו ה'קוסמופוליטיים', אך אין בכך, כך פלס, כדי לגרוע מן האופי המודרניסטי-אורבאני והאוניברסאלי של יצירתו.

פלס מנצל את הבמה שניתנה לו, לא רק כדי לסקור את ספרו האחרון של סיון, אלא כדי לסכם את מכלול הישגיו של המשורר. אליבא דפלס, סיון הוא "משורר מיומן מאד, בעל שליטה מעולה במלאכת השיר. לשונו עשירה אך לא מתהדרת, מדויקת להפליא, ומשקפת הכרות מעמיקה עם טקסטים עבריים עתיקים ובה בעת קשב רגיש לעברית המדוברת, הרחובית. עולם הדימויים והלשון הציורית נשענים הן על המציאות היומיומית ועל גילויים שונים של החיים המודרניים, והן על זכרי תרבות רחוקים וקרובים, הכלולים באירודיצייה המגוונת והרב-תחומית של המשורר." (שם)

בנוסף לאלה משבח פלס את סיון על הרגישות המוסיקלית המתגלה בשיריו, את הריתמוס המדויק שלהם, ואת האיכות הצלילית הפונקציונאלית, שקשה להבחין בה בשל הסגנון הפרוזאי של כתיבתו, אך מאמץ חשיפתה, באמצעות קריאה בקול של השירים, בהחלט משתלם. אשר על כן תמוהה בעיני המבקר העובדה, שמשורר חשוב כאריה סיון נשאר "בצל של עצמו", כלשון אחד משירי הספר האחרון. את מאמרו הוא מכתיר בכותרת, שהיא למעשה חזרה על דברי התלונה של סיון עצמו, באחרית הדבר לספרו **ערבון**: "מדוע כמעט לא שומעים על אריה סיון?" (עם הספר, עמ' 269).

נראה כי שאלה זו ראויה לדיון של ממש, ואין להסתפק בהעמדתה כשאלה רטורית בלבד. אשר על כן, מבט מסכם על הקשר בין הדינאמיקה של זהותו התרבותית והפואטית של אריה סיון, לבין שאלת ההתקבלות וההדרה של יצירתו מן המערכת הספרותית (או תהליך הקאנוניזאציה שלה) יובא בסעיף הבא של הפרק הנוכחי. בשלב זה אסתפק באמירה שמיעוט מאמרי הביקורת אודות ספרי השירה האחרונים של אריה סיון, איננו קשור בהכרח באיכות שירתו, ונראה כי הוא קשור יותר בדעיכת השירה בכללה בתרבות הישראלית. השירה שמשלה בכתר המערכת הספרותית בשנות החמישים והששים, הלכה ודעכה בהדרגה, בתהליך סוציו-פואטי עקבי ומתמשך, עד לירידת קרנה (היחסית) בימינו שלנו<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> כמרבית שיריו החברתיים-פוליטיים של אריה סיון גם שיר זה ראה אור בעתונות היומית, קודם פרסומו בספר: גליון ערב ראש השנה של **מעריב**, 6.9.2002.

<sup>77</sup> לטענת ברטנא (1991, עמ' 59) ירידת קרנה של השירה בימינו נובעת מויתורה של השירה המודרנית והפוסט-מודרנית על הכללים המחייבים שירה, באשר היא, בתחום הלשון, המבנה, הפיגוראטיביות והמחוייבות לאידיאה, לטובת 'פתיחות' שרירותית, באופן המעקר את השירה ממשמעויותיה המסורתיות. ובלשונו: "השירה המודרנית הופכת יותר ויותר למשחק סמנטי" (שם). אציין כי עמדתו זו של ברטנא היא עמדה אישית-ביקורתית חריפה המשקפת את דעתו בשאלה: מהי שירה? עמדה שונה לחלוטין פורסים מירון ושביט (1992) במאמרם (על כך, להלן).

את לבטי הזהות של אריה סיון, במהלך למעלה מחמישים שנות יצירה, ניתן לסכם בכמה מישורים:  
 א. במישור הפואטי: הגיוון הז'אנרי וחילופי הפראדיגמות הפואטיות, בכתיבתו של סיון, כפי שסומנו בכותרות המשנה של הפרק הראשון (הנוכחי). ב. במישור התמאטי: הגיוון, ההרחבה וההשתנות של הנושאים, שעמדו במוקד יצירתו של סיון ונפרשו כאן, במהלך הסקירה הדיאכרונית של כתביו של המשורר. ג. במישור התרבותי-אידיאולוגי, שמוקדו הוא בגלגולי הזהות הילידית ביצירתו של אריה סיון. המישור האחרון מצריך הרחבה מסוימת.

כפי שהראה כבר הול בעבודותיו (Hall, 1990, 1996), שיח הזהות איננו שיח למדני הנבנה מחוץ למקבילית הכוחות של המערכת התרבותית. זהו שיח פנימי, דינאמי וסוער, רצוף לבטים, משברים וסתירות פנימיות, ההולך ומהווה, תוך ניכוסם של חומרים היסטוריים ותרבותיים מגוונים. בנוסף, זהו שיח הנזקק ל'אחרים' שהודרו או הושתקו, כדי לבנות את עצמו (Hall, 1990, 1996; שנהב, 2001; גרץ, 2004), יתר על כן, שיח הזהות הוא שיח מורכב ומסועף מאד וקשה לתחום ולהגדיר אותו (חבר ואחרים, 2002; ארבל ואחרים עורכים, 2003; שקד, 2006).

ואמנם, אם נתבונן בתהליך התעצבותה וגיבושה של הזהות המקומית ביצירתו הספרותית של אריה סיון (1948 – 2004), כפי שהוא עולה במרומז מן הפרק הנוכחי בחיבורי (וביתר הרחבה, בפרקים הבאים) - הסוקר את היחס בין יסודות קבועים ליסודות משתנים ביצירתו של אריה סיון - הרי שאמנם מעגלי שייכותו התרבותית והאידיאולוגית של סיון הם רבים ומגוונים. אך ביסודם של אלו מונח מהלך דינאמי של התפתחות ספיראלית, מן הזהות המעוגנת במרחב הארכיטיפי והמיתולוגי המדומיין של הטריטוריה הארץ-ישראלית (ילידות כנענית), אל זהות המעוגנת במרחב ישראלי ממשי מאד, קונקרטי ויום-יומי, שבד בבד עם ארציותה (של הזהות), היא משמרת במעמקיה רבדים מיתולוגיים, היסטוריים, חברתיים, אידיאולוגיים, פוליטיים וסימבוליים הקשורים בהוויה היהודית-ישראלית.

במקביל, ניתן כבר כעת לקבוע בברור, שסיון נזקק אמנם ביצירתו הבשלה ל'אחרים' של החברה הישראלית, חלשיה ונדכאיה, ואפילו לאויביה המרים (הערבים), אך זאת, לא כדי לגבש על גבם את זהותו המקומית, מתוך היבדלות מהם, כפי שעולה מן הדגמים המוצהרים בכתיבה של האידיאולוגים הפוסט-מודרניים (ובמיוחד, הפוסט-קולוניאליים והפמיניסטיים), ביחס להליכי גיבוש הזהות בתרבות ההגמונית, אלא להיפך, אריה סיון קורא את המציאות הישראלית מן השוליים החברתיים והפוליטיים שלה, תוך שהוא מחבק את ה'אחרים', והופך אותם למרכיב מרכזי בזהותו המקומית, האישית והקולקטיבית.

### **1.7. יצירת אריה סיון: בין זהות להתקבלות**

שאלת הזהות בכלל, וזהות המקומית ביצירתו של אריה סיון, בפרט, קשורה, מניה וביה, גם בשאלת התקבלותה של יצירתו לקאנון של הספרות העברית הישראלית ולהדרה ממנו. לטענת ברטנא (2001), ויתורה של השירה הישראלית במחצית השניה של המאה העשרים, על זהות קולקטיבית כלשהי,

ולו גם שמאלית-סוציאליסטית, היא שורש אסונה ודעיכתה. נסיונם של המשוררים ה'ילידיים' דוגמת חיים גורי ואריה סיון: "ליצור חוויה ארץ-ישראלית, שתהיה בסיס לזהות ישראלית, נתקל בקושי של ההתפוררות החברתית וההתנגדות ההולכת וגדלה לאידיאולוגיה לאומית מחייבת" (שם, עמ' 307). אין תמה, אפוא, כך ברתנא, שהשירה בכללה איבדה את מעמד הבכורה שהיה לה, במערכת הספרותית, במחצית המאה הקודמת, הן מבחינת מספר קוראיה, והן מבחינת מעמדה בביקורת הספרות.

כאמור לעיל (סעיף 1.6), אריה סיון עצמו חותם את אחרית הדבר שלו לספר **ערבון** (2001) בטרוניה, שהוא מביא משמם של אנשים המתגוללים עליו במופעי שירה ברחבי הארץ: "מדוע כמעט לא שומעים על אריה סיון?" (שם, עמ' 269). למעשה, כבר ב-23 במאי 1986 פרסם אריה סיון מאמר, במוסף לספרות של **מעריב**, בשם: "תהילה במסנת הזמן". במוקד המאמר: "ההבדל בין ההערכה שזוכה לה יוצר בזמנו, ובין ההערכה אליו **בדורות הבאים**" (שם; ההדגשה במקור – ש.ה.). במאמר מציג המחבר מקצת הדרכים בהן פועלת "מסנת הזמן" (המקבילה המטאפורית לתהליכי קאנוניזציה של יוצרים ויצירות, לאורך זמן) המנפה את התבן מן הבר, ומותירה את התהילה האמיתית ליוצרים וליצירות הראויים לכך.

אלא שניכר מן המאמר (לפחות בעיני), שקשה לסיון להמתין עד שמסנת הזמן תפעל את פעולתה כראוי, שכן, לא רק שהוא תוקף במאמרו "פרופסור בכיר לספרות" המשמש בשלושה כתרים בו זמנית: הוא גם בכיר באקדמיה, הוא גם בעליה של הוצאת ספרים, והוא גם "מפריס פרסים" (שם), אלא שסיון גם מעלה במאמרו: "גורמים הנעוצים באישיותם (ההדגשה במקור – ש.ה.) של היוצרים: תכונות כמו אישיות חזקה, כאריזמטית או, להבדיל (?), מרפקים חזקים ולשון חלקלקה – מזכות את בעליהן ביתר תשומת לב מצד הציבור, ותשומת-לב זו מיתרגמת, לפחות בחלקה, להתעניינות מוגברת ביצירותיהם." (שם) נראה כי כל אלו הם ביטויים לרצונו של סיון בקרדיטאציה עכשווית לו וליצירותיו, ולא ברבות הימים, בבחינת: "אם יש צדק (פואטי) – יופע מיד!"

כדי לתת את הדעת על סוגייה מעמדה של יצירת סיון בקאנון של הספרות העברית הישראלית, יש לעגנה בהקשר התיאורטי הראוי, ולכרוך אותה, וכך אמנם עושה ביקורת שירת סיון, כפי שהראיתי לעיל משמו של ברתנא, גם בסוגיית זהותו של אריה סיון כמשורר ילידי הכותב שירה ילידית.

מחקר הספרות, והתרבות בכלל, בעשרות השנים האחרונות, מרבה לעסוק בשאלת הדינאמיקה של ההתקבלות או הקאנוניזציה של יצירות ספרות ויוצריהן בתוך המערכת הספרותית<sup>78</sup>. מהם העקרונות לפיהם יצירות מסוימות, או יוצרים מסוימים, זוכים לעמוד באור הזרקורים של ביקורת הספרות, לדברי שבה וקילוסין מצד המבקרים הנחשבים, להיכלל בתכניות הלימודים של בתי-ספר, באנתולוגיות ספרותיות, ובקצרה, לקבל מעמד מועדף במערכת הספרותית? האמנם מדובר בקריטריונים אובייקטיביים של איכות, או שמא בכישורים פוליטיים של 'מירפוק' ויחסי-ציבור? ואולי התשובה לשאלה זו היא מורכבת יותר, ואיננה חד משמעית כל-כך?

<sup>78</sup> מדובר למעשה בשני מושגים שונים, באשר להתקבלות עוסקת יותר בתהליכי הקליטה וההתקבלות של היצירה הספרותית הבודדת מן הזווית ההיסטורית, בעוד שהקאנוניזציה עוסקת בתהליכי מירכוז או הדרה של היוצר או קבוצת יוצרים במערכת הספרותית. יחד עם זאת, בפרקטיקה הביקורתית לא תמיד נשמרת ההבחנה הביקורתית בין שני המושגים.

מבקרים ותיאורטיקנים שונים מפגינים גישות שונות באשר לתהליכי ההתקבלות וההדרה של יצירות ויוצרים שונים במערכת הספרותית. יש מהם שמבליטים את היסודות הכוחניים-דיאכרוניים של חילופי הדורות והטעם בביקורת הספרות, ואילו אחרים מתמקדים דווקא בשאלות של איכות ספרותית מתמשכת, מתוך ראייה סינכרונית של המפה הספרותית<sup>79</sup>. הרולד בלום (Bloom, 1973), למשל, שייך לראשונים, שכן הוא מתאר את שדה התרבות כמערכת דרוויניסטית מצד אחד, ואדיפאלית, מצד אחר, שבה המשורר התזק שורד והחלש – לא. שרידותו של החלש מתאפשרת, בכל זאת, רק לאחר שהתחזק ורמס את אביו הרוחני (החזק) ודחק אותו לשוליים, ובכך הפך בעצמו לחזק.

גם השיח הפוסט-מודרניסטי תופס את שדה התרבות, כשדה קרב פוליטי, שבו נאבקים על יצוגם ועל מקומם במרכז, יוצרים שונים; חלקם זוכים לכך ואחרים מודרים לשוליים, לאו דווקא על-פי קריטריונים של איכות, אותם קשה להגדיר, אלא על-פי שיקולים אידיאולוגיים, פוליטיים, אתניים, מגדריים, מסחריים ואחרים, של בעלי ההגמוניה החברתית-כלכלית. דוגמא מובהקת לכך, יכול להיות התיאורטיקן הניאו-מרקסיסטי טרי איגלטון, אשר כבר בפתיחת ספרו (Eagleton, 1983) מבליט את גבולותיו הנזילים והכוחניים של הקאנון הספרותי, המשקף לדעתו את הערכים הכוחניים של המנגנון הבורגני ההגמוני.

גישה דומה באשר לממד הכוחני, שביסוד תהליכי קאנוניזציה של יוצרים ויצירותיהם, בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, גם אם מכיוון שונה לחלוטין, מונחת ביסוד ספרו של מיכאל גלזמן (Michael Gluzman) משנת 2003 **The Politics of Canonicity**. גלזמן מתבונן בתרבות ובספרות כשדה קרב בין כוחות לאומיים ופוליטיים, שבהם משמש מוסד הקאנון אמצעי להעצמתם של יוצרים אחדים ולהדרתם של אחרים. לשון אחר, מאגרי הסמכות של הקאנון הם כלי מרכזי המופעל במאבק על השליטה בסיפור הלאומי. עיקר עניינו של גלזמן בספר הוא דווקא ב'אחרים' ברפובליקה הספרותית, קרי סופרים ומשוררים, שהודרו לשולי המערכת הספרותית בהיסטוריה של הספרות העברית המודרנית (גלזמן מתמקד בספרו במחצית הראשונה של המאה העשרים). ענין מיוחד לו במשוררות העברית, שפעלו בשולי המודרנה בשנות העשרים: רחל בלובשטיין, אסתר ראב ואנדה פינקרפלד, וזאת בצד דיון במקומם המינורי של דוד פוגל ואבות ישורון במערכת הספרותית. בספרו פונה גלזמן אל אותם משוררים מודחקים, גם כדי לבחון את הדרכים בהן גיבשו הס'הן את זהותם כיוצרים והשמיעו את קולם בתוך המערכת הדכאנית, וגם כדי להציע רויזיה בקאנון המקובל. לטענתו, הדינאמיקה של תהליכי קאנוניזציה השתלבה היטב בתהליכי הבניית הזהות הלאומית הציונית של ראשית הדרך, והשניים היו קשורים זה בזה בקשר בל יינתק (מה שמסביר את הדרתן אל שולי הקאנון של המשוררות העבריות הליריות, מצד אחד, ושל משורר מלאנכולי כפוגל או סתום כאבות ישורון, מצד שני).

מסתבר שהממד הכוחני בתהליכי קאנוניזציה של יוצרים ויצירות בשדה הספרות מוצא את ביטויו גם במודלים של תיאורטיקנים מסורתיים יותר ופחות רדיקאליים מן המבקרים הפוסט-מודרניים. כזהו, למשל, אבן זוהר (Even Zoar (1990) הקושר בין תהליכי קאנוניזציה של יצירות, לבין 'הקבוצות השולטות' הקובעות מהו הרפרטואר, שיזכה למעמד דומיננטי ברב-מערכת התרבותית, ומהו הרפרטואר

<sup>79</sup> הסקירה של מודלים היסטוריוגרפיים שונים היא, כמובן, מדגמית וחלקית מאד. סקירה מפורטת יותר מצויה במבוא לספרו של יגאל שורץ (2005)



שיידחק לשוליים יחד עם הבשורות האידיאולוגיות (או הנורמות הפואטיות), שהוא נושא עמו. כדאי לשים לב לשימוש שעושה אבן-זוהר, במודל הרב-מערכת שלו, במושג הלקוח במקורו מן השדה הכלכלי-תחרותי: 'נכסים קאנוניים' (canonized properties).

"As a rule, the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized repertoire. Thus, it is the group which governs the polysystem that ultimately determines the canonicity of a certain repertoire. Once canonicity has been determined, such a group either adheres to the properties canonized by it (which subsequently gives them control of the polysystem) or, if necessary, alters the repertoire of canonized properties in order to maintain control."<sup>80</sup>

יחד עם זאת, מצהיר אבן-זוהר, שלטונן של הקבוצות השולטות איננו דבר קבוע ונצחי. הדינאמיקה בתוך הרב מערכת היא כזו המאפשרת לקבוצות מיעוט במערכת לדחוק את הקבוצות הדומיננטיות ממרכז המערכת אל שוליה ולתפוס את מקומן. או אז ישתנו לא רק יחסי הכוחות במערכת, אלא גם האידיאולוגיות ולא הנורמות הפואטיות השליטות, שכן הקבוצות השולטות החדשות ישליטו את ערכיהן על מרכז המערכת, ויכתירו את הרפרטואר הקאנוני המועדף עליהן.

גם יגאל שוורץ (2005, עמ' 11) במבוא לספרו המוקדש ל"סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה" מציג את הרטוריקה המקובלת בשיח הפוסט-מודרני הלוחמני: "בימינו, כאשר נציג "קבוצות מיעוט" מנהלים מאבקים חריפים נגד "קבוצות הגמוניות" על השליטה ב"זיכרון הקולקטיבי" ו"או ב"סיפור הלאומי", אין תמה שההיסטוריוגרפיה הפכה לזירה שבה וסביבה מתנהלים קרבות מרים". לעומת זאת, יש בין מבקרי הספרות וחוקריה גם מי שלא אימץ את פוליטיקת הזהויות כקוד הבלעדי להבנת תהליכי הקאנוניזציה במערכת הספרותית. גרשון שקד (1987, עמ' 7 - 11) על אף שהוא מכיר בהיבטים הכוחניים המצויים ביסוד ההעדפה וההדרה של יוצרים ויצירות בשדה הספרות, הוא מעדיף להציג את פניו הראציונאליים של התהליך. הוא מתאר את תפקידה של האליטה הקובעת בתחום הטעם הספרותי - מבקרי התרבות והספרות - ולצידה גורמים פחות אליטיסטיים, כמו התקשורת וצרכני הספרות, המעלים ומורידים מלכים ספרותיים מכיסאם. ויחד עם זאת, לדידו של שקד, אין מדובר בתהליך שרירותי או קפריזי, אלא בהתפתחות מבוקרת והדרגתית למדי. גם רוברט אורי אלטר (2001, עמ' 30 - 33) איננו מניח לדינאמיקת השינויים התכופים במקומם של יוצרים ויצירות ספרות, בין המרכז לשוליים, במערכת הספרותית, לבלבל אותו, והוא מעדיף להצביע דווקא על הגורמים היציבים במערכת השומרים על ערכם לאורך זמן: "חרף כל שינויי הערכים שחלו במרוצת השנים, והשינויים בהסדרים הפוליטיים התומכים אותם, המסורת הספרותית מגלה מידה מפתיעה של יציבות" (שם, עמ' 32).

<sup>80</sup> Even Zoar, 1990, p. 9

גם אביזוב ליפסקר (2002) תוקף את המודל הכוחני שביסוד שיח 'הרפובליקה הספרותית'. ההבחנה בין מרכז לשוליים הנאבקים תמידית ביניהם על ההגמוניה במערכת היא לדעתו תיאור רדוקטיבי של הפעילות העשירה והמורכבת שמציעה המערכת הספרותית. גם את ה'היסטוריוגרפיה של מנצחים', הבוחנת את הנראטיב הספרותי במבט רטרוספקטיבי, הוא איננו מקבל. כחלופה הוא מציע מודל היסטוריוגרפי המתאר את שדה התרבות והספרות, כמערכת אקולוגית, רבת היקף, המכילה גם את מושגי המערכת הספרותית ה'הסלנית', כלשונו, אך היא רחבה בהרבה ממנה. מושגי המרכז והשוליים מקבלים אצל ליפסקר משמעות חדשה, דיכוטומית פחות מזו המקובלת במודלים הכוחניים. את המטאפורות שלו, שואל ליפסקר, מן התחום האקולוגי: גומחה, בית-גידול, איזונים פנימיים, שטחי מחיה, שכבות תרבותיות, זנים סגנוניים. ובאחת, הוא שולל את הרטוריקה החסלנית, של ההיסטוריוגרפיה המקובלת, ששאלה את מושגיה מן הזרמים המודרניסטיים בשירה, כדגם בלעדי לתיאור חילופי הנורמות הפואטיות בשירה.

במקום התיאור הגניאלוגי המקובל מציע ליפסקר תיאור אקולוגי הממפה את היחסים במערכת בצורה בלתי הירארכית בעליל, ללא שיפוטי ערך, המפנה מקום משמעותי גם לכאלה שהערכה כלפיהם בשיח הספרותי המקובל היא נמוכה: פלגיטורים, גרפומאנים ועסקנים ספרותיים 'טפילים' למערכת. לכולם מקום, כולם ממלאים תפקיד במסגרת האיזונים וההיזונים במערכת האקו-ספרותית, וכולם משתתפים בעיצוב האקלים הספרותי של התקופה (והאקלים העתידי של התקופות שיבואו), ללא קשר לטעמו הספרותי של מבקר ספרותי זה או אחר, וללא צורך ברוויזיה מתמדת של הקאנון הספרותי.

שאלת מעמדה של השירה הילידית של משוררי 'דור המדינה' העסיקה את ביקורת הספרות, לא אחת. שכן, מעוררת תמיהה העובדה, שבתוך חבורה ספרותית אחת, חבורת 'לקראת', שנקודת הפתיחה של חבריה היתה דומה, קבוצה אחת של משוררים, שבאופן מקרי או לא, רובם הם מהגרים מתיישבים (נתן זך, יהודה עמיחי, בנימין הרושובסקי ואחרים), מחוללת את השינוי הפראדיגמתי בשירה הישראלית, מעבירה אותה מגנוטייפ לגנוטייפ, וממצבת את עצמה במרכז המערכת הספרותית. בעוד, שקבוצה אחרת של משוררים, שבאופן מקרי או לא, רובם הם ילידי הארץ (משה דור, אריה סיון, משה בן-שואל ואחרים) נותרת 'מאחור', איננה נותנת את הטון, ואיננה מובילה את השירה הישראלית.

עמוס לוין (1984) איננו מתיימר להציע הסבר של ממש לניצחונה של המסורת האירופאית על זו הכנענית (או הילידית) בשירה הישראלית. אך הוא מצביע על תופעה תרבותית משמעותית מבחינה כמותית לפחות. לאחר שהכנעניות, כאופנה אינטלקטואלית, סחפה עמה את מיטב היוצרים הצעירים בשלהי שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים של המאה העשרים, היא נעלמה (בגירסתה הרדיקאלית, לפחות) כלעומת שבאה, כשהיא מותירה את הבמה לקונוונציות הספרותיות החדשות, שהגיעו מן המערב (הספרות האנגלו-סאכסית והגרמנית). בתוך כך העלימה המגמה הספרותית החדשה את המשוררים אריה סיון ומשה דור, מייצגיה המובהקים של השירה הכנענית.

החוקר והמבקר אורציון ברתנא נדרש לסוגיה זו ביתר הרחבה והעמקה. בספרו **לבוא השבון** (1985) הוא יוצא בהתקפה חריפה על הנורמות האידיאלוגיות, האסתטיות והפואטיות, הרדודות לטעמו,

שהשליט נתן זך על השירה הישראלית, החל משלהי שנות החמישים ובמהלך שנות השישים כולן<sup>81</sup>. לדעתו של ברתנא, החלל האידיאי והאידיאולוגי והמבוכה התרבותית, שנתהוו במדינת ישראל בראשית שנות החמישים, והציפייה לשינוי ערכים אסתטי ואידיאולוגי בספרות העברית, אפשרו למשורר דומיננטי, ולא מוכשר במיוחד, לטעמו, (נתן זך), להוליך את השירה העברית באפה, ובשם של ערכים-לא-ערכים של 'אינדווידואליזם' ו'אקזיסטנציאליזם' מזויפים, יחד עם אשליה של 'אנגלוסאכסיות', להובילה לכיוונים הרסניים, אידיאית ופואטית, מהם התקשתה להיחלץ עד לשנות השבעים של המאה העשרים.

דווקא "הדרך שלא נבחרה" (שם, עמ' 28 – 44), כלשונו של ברתנא, זו של דור, בן-שאול וסיון, היתה זו שניסתה לגבש וליצור זהות מקומית בלשון שירית מורכבת, אלא שלמרבה הצער (צערו של המבקר, לפחות) דרכם לא צלחה בכיבוש המרכז, כיון שחסרה להם ה'פוזזה' של מנהיגים-מהפכנים, וגם מכיוון שדרכם הספרותית לא היתה מספיק מגובשת, ברורה ועצמאית. ויחד עם זאת, לדעת ברתנא, לאחר שפג "שכרון זך" בשלהי שנות השישים, השפיע סגנונם הפיגוראטיבי של המשוררים הארצישראלים הללו, יותר משביקורת הספרות מוכנה להודות.

באשר לאריה סיון עצמו, רואה בו ברתנא את מייצג הזהות הישראלית היציבה ביותר, אשר בשפה סימלית ובסגנון שאיננו עמוס מדי, כפי שהתגלה בפואמה **שירי שיריון**, הצליח להבנות מקומיות ילידית אמיתית. אך (שוב) למרבה הצער, גיבושה של זהות זו נעשה במהלך שנות השישים, לאחר שזך וחבריו כבר השתלטו על הרפובליקה הספרותית, והותירו למשוררים 'אמיתיים', דוגמת סיון וחבריו, רק יכולת השפעה שולית על השירה הישראלית.

לשאלת השירה הילידית נדרש גם המשורר והמבקר רפי ויכרט (1993). במאמר, המוקדש לאחד מספרי השירה של משה דור, הוא כותב בלעג מר: "ככל שהשיר מכיל יותר פרטי נוף, שמות מקומות ואובייקטים מן הריאליה הארצישראלית המוכרת לנו (ורצוי הלא-אורבאנית) הוא "יותר ילידי". לדעתו של ויכרט תווית ה'ילידות', על אף שאיננה ריקה מתוכן ממשי, פגעה בנושאה יותר משהועילה, כיוון שככל תווית היא מרדדת את השפעה הפואטית הטמון ביצירתם של המשוררים, ויוצרת דיכוטומיה חסרת שחר בין משוררים "שהם כביכול אוניברסאליים יותר, אקזיסטנציאליסטיים יותר, ולכן פחות ישראליים", לבין המשוררים הילידים, שנופי הארץ ומראותיה מהווים מוקד תמאטי משמעותי ביצירתם. ויכרט גם מצר על כך, שתווית הילידות עלולה להרחיק קוראים צעירים משירתם של דור וסיון, לטובת ניחוח התל-אביביות של ויזלטיר ואבידן, או נופי אגדה צבעוניים של וולך והורביץ, על פני מה שמוגדר, כשירי אהבה לארץ ישראל. ומסכם ויכרט: "בשני הקבצים שנזכרו לעיל – **כף הקלע** של סיון וספרו הנוכחי של דור - יש הישגים שיריים רבים ורציניים שאבידן וזך המאוחרים יכולים רק להתקנא בהם, ואל לה לכותרת הילידית לעמוד לקוראים לרועץ". (שם)

לעומת ויכרט וברתנא, יוחאי אופנהיימר (2001) דווקא מאשש את תוקפו של הקאנון הספרותי המקובל בתחום השירה, ואת צדקת ההיסטוריוגרפיה של השירה העברית הישראלית האחראית למקומו

<sup>81</sup> גירסה מוקדמת לדבריו פורסמה בשני חלקים במוסף הספרותי של **מעריב** ב-9.4.82 וב-11.6.82. המאמרים הללו עברו עריכה ו'שיפוץ' ופורסמו מחדש בספר, כנאמר לעיל.

המינורי של סיון במערכת הספרותית, לפחות בשנות השישים והשיבעים. אופנהיימר מצביע על חולשתה של שירת סיון בשנים אלה וטוען: "...אולם הן מבחינת האיכות של שיריו המוקדמים והן מבחינת העולם החווייתי והאידיאי המשתקף בהם, לא הציע סיון אופציה משמעותית לטון השליט בדורו." (שם)

בין אם נקבל את עמדתו של מבקר זה, או של מבקר אחר, כל המבקרים דלעיל אינם מערערים על עצם תקפותו של המודל האסתטי-פוליטי, שביסוד שיפוטיהם. במודע או שלא במודע, הם נשענים בהערכתיהם על מודל הרפובליקה הספרותית המניח מאבקי כוח ושליטה בשיח הספרותי-ביקורתי (לעיל), וברתנא מציעים רוויזיה בקאנון המקובל ל'טובתו' של אריה סיון, אופנהיימר מצדיק, בסופו של חשבון, את שיפוטי הערך הקיימים בקאנון זה, וממקם את יצירת סיון בשולי המערכת הספרותית. לעומת זאת, בחינת יצירתו של סיון במסגרת מודלים חלופיים, דוגמת המודל האקולוגי שמציע אבידוב ליפסקר (2002), תעלה ממצאים מפתיעים ביחס למשמעותה של יצירת סיון בשדה הספרות. למשל, באשר ליכולתה של שירת סיון, דווקא בשל הקיטוב הפואטי והתמאטי הקיים בה, במבט דיאכרוני, לשמש סמן למהלכי השירה העברית הישראלית כולה, משירה המעוגנת במרחב וזמן מיתיים לשירה המעוגנת במרחב וזמן מקראיים, היסטוריים וריאליים (וביתר הרחבה, בדברי הסיכום לחיבורי).

בנוסף, לטעמי, יש מידה של הפרזה בעמדתו של אריה סיון על חוסר ההערכה של יצירתו בביקורת הספרות. כפי שהראיתי, ככל שהלכה והבשילה יצירתו של סיון, במהלך השנים, כן זכה הוא ליותר ויותר דברי קילוסין אודותיה. דומני, שמכל משוררי 'לקראת' אריה סיון הוא היוצר, שהצליח, אולי יותר מחבריו, לשמר את חדות היצירה, להתחדש וליצור לאורך זמן, ועל כך זכה הוא בהערכתה של המערכת הספרותית. אמנם נכון שמעמדו בקהילייה הספרותית איננו כשל נתן זך (או יהודה עמיחי, או דוד אבידן, או דליה רביקוביץ), אך גם בדיקה פשוטה של הבמות בהן התפרסמו יצירותיו של סיון בארבעים השנים האחרונות תגלה, שספריו הופיעו בהוצאות המכובדות ביותר (ספריית פועלים, עם-עובד, הקיבוץ המאוחד, קשב לשירה), עשרות משיריו נתפרסמו בעיתונים היומיים הגדולים (ידיעות-אחרונות, מעריב, הארץ) וזאת בצד כתבי העת לשירה (מאזניים, עכשיו, עיתון 77, גג, עלי-שיח ואחרים)<sup>82</sup>. גם מאנתולוגיות לשירה ומתכניות הלימודים בבתי הספר מקומו לא נפקד<sup>83</sup>. נכון, אריה סיון לא זכה עדיין(?) בפרס ישראל לשירה, אך הוא זכה בפרסים ספרותיים נכבדים: פרס ברנר (1991) ופרס ביאליק (תשנ"ח), וספרו **כף הקלע** (1989) נבחר בין חמשת הספרים שצוינו לשבח על ידי שופטי השירה של פרס הספרות הישראלית (1992): פרופ' דן מירון, פרופ' עוזי שביט ופרופ' אבי עוז.

לבסוף, אציין עובדה 'פוליטית' בסיסית וחשובה, שנרמזה גם בדבריו של ברתנא (1985, עמ' 28 – 38): סיון - בניגוד למשוררים מובילים בשירה הישראלית, דוגמת זך וויזלטיר, שמצבו עצמם, במפורש או במובלע, כיורשי הדור הספרותי שקדם להם, ואף יצאו במאמרי ביקורת פרוגרמטיים חריפים כנגד

<sup>82</sup> דומה כי הנוכחות האינטנסיבית של שירי סיון בבמות הספרותיות השונות, היא דרכו של המשורר להשמיע את קולו בתוך המערכת הספרותית, שלהערכתו לא זיכתה את יצירתו במלוא תשומת הלב לה היא ראויה.

<sup>83</sup> בתכנית הלימודים בספרות לבית-הספר הממלכתי העל-יסודי, כתות ז – יב, מניתי לא פחות מעשרה שירים של אריה סיון, שלא לדבר על האנתולוגיות המשמעותיות לשירה, שאינן רואות אור מבלי להכיל כמה משיריו של אריה סיון. למשל, **66 משוררים**, 1996, בעריכת זיסי סתוי, ידיעות אחרונות; **מה זאת אהבה**, 2000, בערכת זיסי סתוי, ידיעות אחרונות; **לנצח אנגנד**, 2005, בעריכת מלכה שקד, ידיעות אחרונות.

אבותיהם הרוחניים (זך כנגד אלטרמן, ויזלטיר כנגד זך) - מעולם לא לכלך את ידיו בבוץ הפוליטי הפנימי של מאבקי ירושה פואטיים, חבורתיים ואסכולתיים. נראה כי סיון לא ניחן במזג הדרוש למאבקים פוליטיים, ובשירתו המוקדמת לא היה ממד מהפכני דיו<sup>84</sup>, כדי להוביל תנועה ספרותית חדשה. סיון נסמך ביצירתו רק על איכות כתיבתו, שמן הסתם איננה יכולה להספיק לצרכי הנהגה ברפובליקה הספרותית הכוחנית.

---

<sup>84</sup> ראו עדותו של סיון עצמו על היעדר מהפכנות ועל אפיגוניות בכתיבתו המוקדמת, אצל לוי (1984, עמ' 15).

## פרק שני: זהות מקומית דינאמית: גלגולי מקום וזמן ביצירת סיון

אינני יודע מה פשר\ אני עצב כל-כך;

ספור מימי קדם מורשת\ מני לבי לא נשכח

"לורליי"/ היינריך היינה

כפי שטענתי בפרק הקודם, ניתן לחלק באופן גס את כתיבתו של אריה סיון לשתי תקופות א-סימטריות שונות: תקופת ראשית הדרך – שלהי שנות הארבעים וראשית שנות החמישים של המאה העשרים - בה עיצב סיון את זהותו על בסיס תהליכי מיתזאציה של המקום והזמן הארץ-ישראליים, והתקופה המאוחרת-הבשלה בה התגבשה בהדרגה ביצירתו זהות מקומית, ארץ-ישראלית אף היא, אנטי-מיתית, או א-מיתית, מורכבת ורפלקסיבית. אשר-על-כן מיתוס המקום והזמן הישראליים, ואנטי-מיתוס (וגם א-מיתוס) המקום והזמן הישראליים, לאחר הגדרתם וברור משמעותם בהקשר חברתי-תרבותי, הם שעומדים במוקד הפרק הנוכחי, שעוסק באופיה ובדרכי גיבושה של זהות מקומית-ילידית ביצירתו של אריה סיון.

### 2.1. על המיתוס

המקור האטימולוגי של מושג המיתוס הוא במילה יוונית שמשמעותה 'היגד, דיבור' (בן-אברהם וניר, 1995, עמ' 5). במילונים (אבן-שושן, למשל) מוגדר המיתוס, כסיפור קדומים, שמקורו בחוויות רליגיוזיות, אודות אלים, חצאי אלים ושאר תופעות טבע פלאיות, שסיפורים אודותם רווחו בחברות ה'פרימיטיביות'<sup>85</sup>. גם בימינו שלנו נתפס הסיפור המיתולוגי כסיפור-אגדה אודות עולם רב הוד אפוף מסתורין ופלא, או כלשונו אוכמני (1978): "עיבוד פיוטי של תופעות טבע". אלא שבימינו, אין חוקרי התרבות מסתפקים עוד בהגדרות בסיסיות שכאלה. בקרב היסטוריונים ותיאורטיקנים של התרבות והספרות רבים הניסיונות הפילוסופיים, האנתרופולוגיים, הסוציולוגיים, הפסיכולוגיים, האמנותיים וכו' לרדת לחקר פשרו של המיתוס, כיסוד מכונן סדר בכאוס של עולם התופעות האנושי והלא-אנושי, בין אם בחברות שבטיות קדומות, ובין אם בחברות מודרניות, בנות זמננו.

כך, למשל, האנתרופולוג ברניסלב מלינובסקי (Malinowski, 1926), במחקר שהתמקד בחקר תפקידי המיתוס בחברות 'פרימיטיביות', פיתח גישה פונקציונאליסטית לפיה התרבות על מכלול מרכיביה פועלת כדי לענות על צרכיהם הממשיים של בני אדם במסגרת החברתית. לפיכך, לא ראה את תפקידו העיקרי של המיתוס בהסבר המציאות או בייצוגה הסימבולי (דוגמת הסטרוקטוראליזם). מלינובסקי תפס את המיתוס ככוח פעיל המעניק לגיטימציה להווה ולסדריו החברתיים. לשון אחר, המיתוס משמש, לטענתו, לחיזוק האתוסים והערכים, המקובלים בחברה; ערכים שאת עקבותיהם ניתן לזהות, כביכול,

<sup>85</sup> המחשבה הפוסט-מודרנית מערערת על האופוזיציה הבינארית 'פרימיטיבי – מודרני' ורואה בתואר 'פרימיטיבי' ביטוי לנקודת המבט המערבית, המתנשאת, על חברות שבטיות קדומות.

בתוך מציאות עליונה על-טבעית. מיתוס הגרוש מגן העדן, למשל, בתרבות היהודית (והנוצרית), נבחן לפי מלינובסקי לא על-פי ערך האמת שבו, אף לא על-פי הדרך בה הוא מפרש את הקיום החברתי, אלא ככלי להצדקת ערך העמל ("בזיעת אפיו תאכל לחם"). גם מיתוס המקום (ibid, pp. 56-57) נועד, על-פי מלינובסקי, להבנות את תחושת הקשר והשייכות של בני המקום אל האדמה עליה הם יושבים. סיפורי המקום השבטיים נועדו ביסודם למסד את מקום הפולחן, ומניה וביה את פולחן המקום. במקביל, טיפח מיתוס המקום את הסטאטוס והפריווילגיות של שושלת המייסדים, או של בני המעמד השליט בחברה, ובכך תרם לליכוד השבט ואחדותו.

למרות העובדה, שמחקריו האנתרופולוגיים של מלינובסקי התייחסו לחברות שבטיות, שלפולחן הדתי מקום מרכזי באורח חייהם, יש רלוואנטיות רבה למושג מיתוס המקום גם בהקשרים תרבותיים מודרניים. המהפכה הציונית, למשל, שאת האתוס שלה משקף אריה סיון בכתיבתו, החלה אמנם כמהפכה נגד עולם היהדות המסורתית ('שלילת הגלות'), אבל לדעת חוקרים רבים פיתחה מעין 'דת חילונית' על כל מרכיביה האידיאיים, הפולחניים, האוטופיים והאחרים. עוז אלמוג (1997, עמ' 30-33) מצביע על דמיון מבני מובהק בין האידיאולוגיה הלאומית לדת המסורתית. לטענתו: "הציונות, בדומה לתנועות לאומיות אחרות... הציתה לבבות, סחפה המונים ונהפכה מתנועה קטנה לדת לאום" (שם, עמ' 31). אחת מתופעות הלוואי של התפתחות הממד הרליגיזי של התנועה הלאומית הוא פיתוח יחס פולחני כלפי האבות המייסדים של התנועה, כחלק ממיתוס המקום, או בלשונו של נוימן (2009, עמ' 61) הימצאות: "במצב אקסטאטי-סימביוטי ביחס לארץ-ישראל". תופעה זו, שהשתקפה גם ביצירתו של אריה סיון, תידון בהרחבה בהמשך חיבורי.

קלוד לוי-שטראוס (L, Strauss, 1963) אבי האסכולה הסטרוקטוראליסטית בחקר החברה והתרבות האנושיים, הבלית במחקרו את האופי הייצוגי של המיתוס ביחס למציאות הטבעית והאנושית. המיתוס, לטענתו, משמש כמעין מבנה עומק מטאפורי של המציאות החברתית-התרבותית. חשיבותו בעצם היותו סטרוקטורה מחשבתית אוניברסאלית בלבוש מוחשי (מטאפורה). המיתוס, בדרכו שלו, כך שטראוס, חושף את האופוזיציות הבינאריות, המונחות ביסודו של עולם התופעות הפיסי והאנושי: גיאוגראפיות, חברתיות, כלכליות וכו'. הסטרוקטורות הלוגיות הללו (ניגודים בינאריים), שהן ביסודן על-תרבותיות, מיישבות את הסתירות בעולם, כפי שהוא נתפס בתודעה האנושית (אופיו הפונקציונאליסטי של הסיפור המיתולוגי). ניגודים בסיסיים דוגמת: זכר – נקבה; יבש – רטוב; גבוה – נמוך; טוב – רע; חיים – מוות; עומדים ביסוד הנראטיביים המיתיים, ואף משמשים הוכחה לאופייה האוניברסאלי של החשיבה האנושית.

עמדה סטרוקטוראליסטית מרחיקת לכת עוד יותר, בחקר המיתוס, גלומה במחקרו של ג'וזף קמפבל (Campbell J, 1968), שבספרו: **The Hero With Thousand Faces** (הגיבור בעל אלף הפרצופים) מעמיד את כל המיתוסים הקיימים בתרבויות השונות על סיפור תשתית אחד. הנראטיב המיתי האולטימטיבי לטענתו הוא אודות גיבור אמיץ לב המרהיב עוז בנפשו לנטוש את שגרת חייו ולצאת למסע מלא סכנות בתוך עולם פלאי ועל-טבעי. הגיבור המיתולוגי נלחם בכוחות כבירים, גובר עליהם וחוזר, אפוף תהילה, לקהילת המוצא שלו, תוך שהוא מרעיף עליה משפע החסדים שרכש במסעו. עוד מוסיף

קמפבל שה'מונו-מיתוס' (mono-myth) הזה, כלשונו, הוא שיקוף של 'טקסי מעבר' ידועים, הן בחברות 'פרימיטיביות' והן באלה המודרניות. למשל, מעבר מילדות לבגרות, מרווקות לחיי משפחה ועוד. האופי הרדוקציוניסטי המובהק של תפיסת המיתוס שלו אינו יכול לבטל את העובדה, שאמנם רבים מן המיתוסים הקדומים נענים לתבנית החד-ממדית שרקם.

הלברטל ומרגלית (Halbertal and Margalit, 1992, p. 80 – 82) מבחינים בעבודתם בין מיתוס 'מופשט' או 'ספרותי' לבין 'מיתוס חיל'. האחרון בניגוד לקודמיו הוא זה שבני הקהילה מאמינים באמיתותו כתיאור עובדתי של המציאות. מבחינתם המיתוס (החילי) הריהו כוח ממשי ופעיל בחייהם החברתיים והמוסריים. המיתוס החילי לעולם אינו קופא על שמריו והוא מוצא את ביטויו בשדה העשייה והאמנות בדרכים מקוריות ויצירתיות. המיתוס החילי אף ממלא תפקיד פעיל בתודעת קהל מאמיניו הרואים בו גורם מכונן של טקסים ופולחנים, מנהגים והלכות, כשם שהוא מעצב את תודעתם הקולקטיבית (השבטית), הלאומית וכד'.

סארטור (Sartor, 1994, p.4 – 5), בעבודתו המקיפה על מיתוסים ומיתולוגיה בחברה האנושית, איחד אף הוא בין התבוננות בחברות שבטיות 'פרימיטיביות' לבין תובנות ביחס לתרבויות בנות זמננו. נקודת המוצא שלו היא אמנם ההגדרה המילונית של המיתוס כסיפור על אלים, אך את תפיסתו הוא מרחיב לארבע פונקציות בסיסיות של הנראטיב המיתי: 1. הפונקציה המיסטית - קרי, הנכחת המיסטורין שבעולם ובאדם. 2. הפונקציה הקוסמולוגית - קרי, מתן הסבר חלקי ולא שלם למהותו של היקום (בדרך המשמרת חלק מן המיסטורין שבו) 3. הפונקציה הסוציולוגית - קרי, אישוש של סדרים חברתיים קיימים 4. הפונקציה הפדגוגית - קרי, זו המכוונת את חיי בני האדם אל 'החיים הנכונים' מבחינה דתית ו/או מוסרית. אופיו הפונקציונאליסטי של המיתוס עולה גם מהבחנותיהם של אוהנה וויסטרין, שבספרם **מיתוס וזיכרון** (1996, עמ' 12) מגדירים את המיתוס כסיפור פרשני אידיאלי, שאינו מקשה בשאלות על מציאות החיים הממשית, אלא מאפשר לחברה לדברר את עצמה באמצעותו – מאין היא באה ולאן היא הולכת. המחקר ההיסטורי והסוציולוגי, לא נועד, לטענתם, לחשוף את 'שקריותו' של הנראטיב המיתי, אלא לתהות על קנקנו, לבחון את הגיונו הפנימי, לעמוד על סוד קסמו וחיוניותו, ולברר את מקומו של המיתוס בהבניית המציאות.

בסיכומו של דבר, ניתן לראות, שהן בעלי הגישה הפונקציונאליסטית, בחקר המיתוס (מאלינובסקי, הלברטל ומרגלית, סארטור), והן בעלי הגישה הסטרוקטוראליסטית (שטראוס, קמפבל, אוהנה וויסטרין), חולקים לפחות עמדה משותפת אחת, והיא שהמיתוס הוא סיפור 'גדול מהחיים', שמספריו או שומעיו מאמינים באמיתותו ויש לו (או היתה לו) השפעה על ניהול החיים, בעבר או בהווה<sup>86</sup>. לצרכינו, חשוב להבליט את העובדה, שהמיתוס, ודאי מיתוס הילידות כמיתוס מכונן אצל סיון, הוא אכן סיפור בעל עוצמות סוגסטיביות חזקות המגביות את המציאות, ההיסטורית או העכשווית, אל מעבר לממדיה הריאליים או הפרוזאיים, לעבר הנשגב והמופלא. לא כך הם פני הדברים באשר ל'אנטי-מיתוס' ובאשר ל'א-מיתוס'.

<sup>86</sup> וראו, גם: בן-אברהם וניר (1995, עמ' 6).



### 2.1.1 אנטי-מיתוס וא-מיתוס

מושג האנטי-מיתוס לא זכה להתמסד במחקר כתאורמו הפוזיטיבי - המיתוס, ועל כן אין לו הגדרה חד משמעית<sup>87</sup>. כדי להציב הגדרה פונקציונאלית למושג האנטי-מיתוס נוכל להיעזר בעבודותיו הביקורתיות של רונאלד בארת' על המיתוס (Barthes R., 1972, p. 155 : 1977 p. 165). המיתוס לפי בארת' נועד לעצור את זרימת הזמן הטבעי ולהקפיאו; להטיל על מהלכי ההיסטוריה הדינאמיים איזו תבנית סטאטית, שהיא בו זמנית גם מחזורית. במקביל משמש המיתוס את בעלי השררה בחברה, כדי להפוך את ה'תרבות' ל'טבע', או למצער, את מה שהוא, ביסודו של דבר, תופעה חברתית, היסטורית, תרבותית, או אידאולוגית - לעובדה טבעית, כביכול. לשון אחר, המיתוס נועד להעניק חזות של מעין חוק טבע אובייקטיבי ונצחי למה שהוא בעצם מציאות קוניוקטוראלית. יחסי כפיפות ושליטה, שהם פריה של אידאולוגיה שלטת ושל מנגנוני כוח חברתיים, הופכים בעזרת המיתוס הנפוץ בחברה לנראטיב-על, שכביכול אין עליו עוררין. דווקא בשל כך, תפקידו של האינטלקטואל בחברה, כך בארת', לפרק את המיתוס ולחשוף את שיקריותו במובן זה, שאין הוא אלא מוסכמה חברתית גרידא.

לתפיסה חתרנית זו, של בארת', כנגד מעמדו ההגמוני של המיתוס בחברה, ברצוני להוסיף את העובדה, שהחתיכה כנגד המיתוס ופרוקו מנשקו העל-טבעי (למעשה, דה-מיתולוגיזאציה של המיתוס), לא רק שנוטלת מן הנראטיב המיתולוגי את כוחו החברתי המצמית, אלא גם את קסמו הסוגסטיבי, ובכך מחזירה אותו אל מציאות החיים הממשית והריאלית. יתר על כן, לעיתים אין מדובר כלל באנטי-מיתוס מכוון ולוחמני, אלא בעיצובה של מציאות נייטראלית, פרוזאית ואפורה, א-מיתית, המנופה מן הפאתוס והשגב שבמיתוס, כמו גם מן האגרסיביות המשוקעת באנטי-מיתוס. המציאות הא-מיתית רק מהדהדת, כמעין זכרון רחוק, את קיומו של מיתוס הקשור במקום ובזמן הרלוואנטיים.

אשר על-כן, יוגדר כאן האנטי-מיתוס כסיפור, שיסודו במיתוס חברתי-תרבותי נתון, אלא שהוא מעמיד גירסה חתרנית-לוחמנית הנאבקת בעצמתו המסרסת של המיתוס, וחושפת את שרשיו הכוחניים. ואלו הא-מיתוס יוגדר כעיצובה של מציאות ריאליסטית 'אמיתית' נטולת משקעים הירואיים או אנטי-הירואיים, שאינה נושאת בחובה האדרה, או הדרה, של אדם או מקום. הגדרות המיתוס, האנטי-מיתוס והא-מיתוס השונות יסייעו בידי, בחיבורי זה, בחשיפת משמעותם של החומרים המקומיים, מכוונני הזהות, ביצירתו הספרותית של אריה סיון.

<sup>87</sup> במאמר בשם "קפקא: בין מיתוס לאנטי מיתוס" מאת שמעון זנדבנק, המופיע בספר **סימפוזיון קפקא**, שראה אור בשנת 1983, בהוצאת ספריית פועלים, מגדיר המחבר את האנטי-מיתוס כסיפור דיפווי וחסר עלילה. במתכונתה זו, הגדרת האנטי-מיתוס תתאים פחות לצרכי חיבורי.

## 2.2 זהות מקומית ביצירתו המוקדמת של אריה סיון: המרחב המיתי והארוטי

על אפיגוניות שירתו המוקדמת של אריה סיון אין עוררין בביקורת הספרות.<sup>88</sup> עקב בצד אגודל מלקטת חיה שחם (1997) קטעים משירי **כוכבים בחוץ** (1938) ו**שמחת עניים** (1941) של אלתרמן ומשווה בינם לבין טורי שיר של ממשיכי דרכו השירית ב'דור הפלמ"ח' ובחבורת 'לקראת', כדי להמחיש את הדמיון המילולי-פיגוראטיבי-פרוזודי בין האב הגדול לבין חקיניו. כך, למשל, באמצעות השוואה בין שני טורי הפתיחה של השיר "חדרנו" לאריה סיון (**פמליה**, 1953, עמ' 54 – 55) לבין שני טורי שיר של אלתרמן ("זווית של פרבר" מתוך **כוכבים בחוץ**, 1938) היא מצביעה על דמיון לשוני ורטורי בין שני השירים; דמיון שמקורו, לטענתה, בהשפעת המשורר הבכיר על מעריצו המאוחר ממנו. שקד (1998, עמ' 184 - 185) אף מביא במלואו את שירו זה של סיון ("חדרנו"), כדי להבליט, כלשונו, את "ההשפעה האלתרמנית הנכרת בכמה וכמה שכבות ספרותיות".

**חדרנו תמים ועלום. אין לו כלום  
אך גופך וגופי ופתילת אהבה;  
וצמרת הברוש – השושבין הקדום  
מְנַשֶּׁפָה בחלון ללבות להבה.**

**והחדר סגור. אין יוצא ואין בא.  
כי החורף בחוץ אכזרי ונוטר  
ושבעים זאבים עבותי-הפרווה  
אורבים לך בפתח עם צל האחר.**

**כי תצאי, נערה, יסקלוך בלי רחם,  
יוקיעוך על גרדום של משל ושנינה,  
והוא, האפור, יעמוד כאילם  
עת ידיך תשאי לבקש חנינה.**

**כי תצאי, נערה, והחדר התם  
יגלה כי ערום – וירעד מצינה;  
וארבעת כתליו יחנקו בגרונם  
את אנחת השלהבת צמותת-עלבונה.**

**אל תצאי, אל תצאי. הן חדרנו יתגל  
ויחם וילהט פי שבעים ושבעה,  
עוד יחדיו נשכך את ערגת הקדים**

<sup>88</sup> ראו: הפרק הראשון (סעיף 1.2)

**בלילות של אביב ושל גורן וטל;  
ראי – הצמרת רוכנה, משתאה  
אל צפירי של אביב שהעז הקדים.**

אותן "שכבות ספרותיות" אלתרמניות, אליבא דשקד, הן הפרוזודיה המבוססת על החזרות האנאפסטיות, האפקטים הרטוריים האנאפוריים ("כי תצאיי"..."כי תצאיי" וגם: "אל תצאי, אל תצאיי"), חומרי הלשון הארכאיים האופייניים הן לאלתרמן והן לרטוש ("יסקלוך", "יוקיעוד", "ערגת קדים"), וכן נושא השיר הקרוב ברוחו לתמה אלתרמנית/רטושית הטיפוסית המקשרת בין האהבה לקנאה. את עמדתו מסכם שקד באמירה: "השיר קרוב, אפוא, בצורתו, ברטוריקה שלו, בחומרים הלשוניים ובתמאטיקה לשמחת עניים של אלתרמן ולחופה שחורה של יונתן רטוש (שיצאו שניהם בשנת 1941). (שם)

שני המבקרים דלעיל עוסקים אמנם בהשפעות התמאטיות והלשוניות-רטוריות של אלתרמן (ורטוש) על סיון, אך אין הם נדרשים כלל להיבטים ה'טריטוריאליים' בשיר "חדרנו". והרי כותרת השיר מציבה במוקד את המקום, את המרחב, בו מתרחשת עלילתו של הסיפור הרומאנטי-ארוטי בעל הגוון המיתי של מאבק הטוב ברע. כלומר, החדר המשותף אינו רק זירת ההתרחשות המקרית של מעשה האהבה בין צמד האוהבים, אלא הוא הוא, כביכול, גיבורה של הדרמה שבמוקד השיר. החדר הוא המקלט הבטוח בפני זוממי המזימות, ה"זאבים" שמחוצה לו. המקום (החדר) אף מבנה את האופוזיציות הבינאריות הבסיסיות בשיר בין חוץ ופנים, בין חום האהבה הלוהטת במרחב הבית, לבין הכפור החורפי-האכזרי שמחוצה לו, בין ה"אני השר" לבין ה"שבעים זאבים עבותי-הפרוח/ אורבים לך בפתח, עם צל האחר". החדר גם משמש עבור המשורר מעין קורלאטיב אובייקטיבי לחששותיו ("כי תצאי, נערה, והחדר התם/ יגלה כי ערום – וירעד מצינה") ולתקוותיו ("אל תצאי, אל תצאי, הן חדרנו יתגל/ ויחס וילהט פי שבעים ושבעה").

מרכזיותו של המקום, והיחס הרגשי החיובי (או השלילי) אליו מסתמנים, אפוא, כבר בשירתו המוקדמת של אריה סיון. על אף שהמקום בשיריו הראשונים של סיון איננו מסומן, בדרך כלל, בסמני זהות מוגדרת וברורה, שכן המקומות בשיריו המוקדמים אינם מצוינים לרוב בשמם (היכן, למשל, ממוקם "חדרנו"?), והם נוטים להופיע כשמות עצם כלליים, מיתיים, ובכל זאת, למקום פונקציה מרכזית בתהליכי התעצבותה וגיבושה של הזהות המכוננת, שביסוד עלילת השירים.

יחד עם זאת, אין להסיק מכך, שהמקום הוא הגיבור הראשי ביצירתו המוקדמת של אריה סיון. אדרבא, בחינה מדוקדקת של קובץ השירים שנבחרו על ידי סיון לייצגו בפמליה (תשי"ג) – "חדרנו" הוא רק אחד השירים בקובץ – מעלה, שעיקר הסיפור שמאחורי השירים והכוח המניע את עלילתם, הם האנרגיות הרגשיות והארוטיות, שביסוד יחסי הדובר עם אהובתו. כך, למשל, מתאר המחזור "שלש סונטות", הפותח את הקובץ (עמ' 53 - 54) מעין דרמה בת שלש מערכות - ערב, לילה, בוקר – במסגרתה חווה המשורר יחסי משיכה-דחייה כלפי אהובתו עד לסיום המר-מתוק, והאמביוואלנטי מאד מבחינה רגשית, בו מסתלקת הנערה מחייו: "ובסוגרך את דלתי – כזרה/ חתומה ונשגבת מְגֵשֶׁת, לא

אדע האזעק לשחקים בתחינה, אם קרבן של תודה לעשתורת אביא." גם כאן נבנית הדרמה הרומאנטית-ארוטית, שעברה תהליכי העצמה מיתיים ורליגיוזיים, על אופוזיציות בינאריות של ניגוד בין חוץ ופנים, בין הקן החמים והבטוח של הבית לבין געש החוצות: "בדרכים סערה/ וקריאת החוצות בי גועשת" (עמ' 56). ובנוסף, גם בין אופציות התגובה הסותרות לנטישתה של הנערה.

גם ב"שיר אהבה לנערה ירושלמית" (פמליה, עמ' 56 – 57) משליך הדובר את תסכוליו בתחום הארוטי על החוצות המאיימים ורואה בהם את המכשול העצום הבלתי ניתן לעקיפה בדרך להגשמת אהבתו: "וביננו פתולות סמטאות עקומות/ מפריצות חלונות בתיחן/ כנשים מופקרות תשוקתן." (עמ' 56). לשון אחר, את אשמת כשלון הקשר הרומאנטי תולה הדובר, לא בגורמים פנימיים, ודאי לא בתכונותיו שלו, שהרי כולו אמפתיה והבנה למצוקתה של אהבתו, אלא בגורמים חיצוניים, ספק ריאליים ספק מטאפוריים, המחבלים בניסיונותיו הכנים, לגשר על הסדקים שנבעו בינו לבין הנערה הירושלמית לה הוא מקדיש את שירו: "אך קולי לא הגיע עדיך/ כי נשימת הרחובות – מהירה וחמה, / צללה באזנינו שלנו ברעם תרועת מלחמה." (שם, עמ' 57).

הנמענת בשיר היא אמנם "נערה ירושלמית", אך סממני הזהות של העיר ירושלים הם קלושים ביותר (סמטאות עקומות?). כאמור, "חוצות", "דרכים", "שבילים", "סמטאות" וכו' הם צייני המקומות המוכללים בשירתו המוקדמת של אריה סיון, ויותר משהם מייצגים מקומות קונקרטיים, מהווים הם מטונימיות למצבי נפשו של ה'אני השר'. יחד עם זאת, אם בזהות מקומית עסקינן, כדאי לציין את החיבור, הראשוני לפחות, בין המשורר לבין שורשיו עתיקי היומין. כך, למשל, מתאר הוא את הקשר הנפשי העמוק בינו לבין אהבתו במונחי אהבת יעקב לרחל (בראשית, כ"ט): "ומקדם דמי בדמדך/ כי את הן רחל על העין, / ואני יעקב העובד-האובד, הנבט מעשן מדורות רחוקות; " ("שלוש סוניטות", פמליה, 1953, עמ' 53).

אגב, לצורך הבניית שורשיו הפרימורדיאליים המדומיינים אין סיון מבחין בין המקורות הקדומים השונים: מקראיים, מדרשיים או כנעניים והוא מתייחס זה בזה<sup>89</sup>. כך, למשל, בשיר "אגדת ט"ו באב" (פמליה, עמ' 57 – 59) 'משדרג' המשורר את האגדה התלמודית מימי בית שני אודות בנות ישראל, שנהגו לצאת בט"ו באב לכרמים ולרקד להנאתם של בחורי ישראל, שבחרו להם מתוכן בנות זוג (משנה, מסכת תענית, ד, ח). את הסיפור התמים-הרומאנטי הזה הופך המשורר לדרמה אלילית-פולחנית-ארוטית בעלת עוצמות שיריות אכספרסיביות ברוח שירתו של יונתן רטוש. ירה-אב נאבק, בשיר, בתמוז אחיו על חייהם של אשכולות הענבים לבל תשיגם אש חומו הלוהט (ט"ו באב נחשב במסורת כיום החם ביותר בשנה), ובתוך כך נמתחת הקבלה, בעלת גוון ארוטי, בין אשכולות הענבים לבין הנערות המחוללות בכרמים: "ועלמות כחולות-גֶגֶן מדמדמות בלשכות -/ כי החביאן אביהן אב מפחד התמוז אחיו/ לבל תצרוב אֶשׁוּ בשרן, בל יִשְׁפֹּפוּ חמוקיו." (שם, עמ' 58). תיאור ריקודן של בנות ישראל בכרמים הופך

<sup>89</sup> עובדה זו עשויה לשמש תנא דמסייע לטענתו העיקשת של משה דור (1970), שאריה סיון כמוהו ככל סופר 'צבר' הוא כנעני בכוח אך עדיין רחוק ממשנתו ההיסטורית-תרבותית-מדינית של מייסד תנועת העברים הצעירים. וראו, למשל, אצל לוי, 1984 עמ' 72.

בידיו של סיון, הכנעני ביותר בין משוררי חבורת 'לקראת'<sup>90</sup>, להגיגה בכחאנלית-כמעט, רוויית אכסטאזה מתפרצת: "והמחול גועש, סוער, טורף קרסול צנומה, שזופה. / וירכיים חלובות, קדשות, חוצפות בתומתן." (שם, עמ' 59).

המוטיבים הכנעניים והמקראיים שזורים, אפוא, ללא הפרד, בתמאטיקה הארוטית הנועזת האופיינית לביכורי שיריו של אריה סיון, אך לצורך בחינת הזהות המקומית ביצירתו של סיון חשוב לתת את דעת על מקומה של המשנה הכנענית ביצירתו המוקדמת של אריה סיון; אותה תורה מהפכנית, ורבת השפעה - למרות ההיקף המצומצם יחסית של פעילותה הממשית - שקשרה בצורה חדה כל כך בין טריטוריה לבין זהות עברית חדשה, ובכך זעזעה את אושיות התרבות העברית-יהודית בארץ ישראל, בעידן שלפני קום המדינה, וגם בעידן שלאחריו.

## **2.2.1 כנעניות בתרבות הישראלית, בכלל, וביצירת אריה סיון, בפרט**

ראשיתה של תופעת ה'כנעניות'<sup>91</sup> בארץ-ישראל של תחילת שנות הארבעים של המאה העשרים. מקובל להצביע על ההתארגנות התרבותית פוליטית של 'הועד לגיבוש הנוער העברי', או בשמו האחר 'תנועת העבריים הצעירים', סביב דמותו של אוריאל שלה, הלא הוא המשורר יונתן רטוש, כעל פריצת הדרך הכנענית, מתוך הזוהר העברית המלווה את הפרוייקט הציוני מראשיתו. רטוש, כנושא בשורת העבריות החדשה בישראל, ריכז סביבו חוג מצומצם למדי - כחמישה-עשר איש - של סופרים ואינטלקטואלים צעירים, ילידי הארץ ברובם, דוגמת הסופרים אהרון אמיר ובנימין תמוז, הבלשן עוזי אורנן והפסל יצחק דנציגר, שרעיונותיו המהפכניים הילכו עליהם קסם. את עיקרי משנתו האידיאולוגית הוא פרסם בחוברת צנומה בשם "כתב אל הנוער העברי" (1943). מאוחר יותר אף ראה אור כתב העת 'אלף', שנשא את בשורת התנועה, והופיע באורח לא סדיר בין השנים 1948 - 1953.

במוקד התורה הכנענית עמד הצורך הדחוף, לדעת מנהיגי התנועה, בהינתקות מוחלטת של הישות העברית, שצמחה בארץ ישראל (ובעצם, בכל אגן הסהר הפורה), מכל קשר וזיקה לעם היהודי. לדבריהם, היהדות היא עדה דתית עולמית, בעוד שהישות העברית שקמה בארץ מחוברת בטבורה לטריטוריה הארצישראלית, להיסטוריה, (ובעיקר) לארכיאולוגיה המקומית ולשפה של עמי הקדם של איזור הסער הפורה. הנוער העברי, לדידם, הוא ישות אוטונומית חיה ובוועטת המקושרת אל אבותיה הכנעניים הקדומים, יוצרי תרבות הבעל והעשתורת, ושאר האלים, שנחשפו בחפירות הארכיאולוגיות באזור (התרבות האוגרית, כלשונם). לנוער העברי הזה העניקו מחוללי התנועה הכנענית זהות מקומית-ילידית, שאין לה דבר וחצי דבר עם העדה היהודית הדתית שבגולה, והיא משוחררת לחלוטין, הן מכבלי הדת והמסורת והן מהווי העיירה היהודית שבגולה ('שלילת הגלות').

מן ההיבט האידיאי, ניתן לומר, אפוא, שמדובר בפיתוח מקסימליסטי של רעיון העבריות, שנתלווה לתנועה הציונית מראשיתה. שכן, לטענת הכנענים, הרי שלמרות שההגירה המודרנית לארץ ישראל

<sup>90</sup> לוי, 1984, עמ' 70.

<sup>91</sup> המקורות לסקירת תופעת ה'כנעניות': שביט י (1984); גרץ (1987); Laor, (2000).

הייתה יהודית ברובה, התחולל בה תהליך טבעי של הינתקות מן העבר הגלותי ושל הבניית זהות לאומית חדשה, עברית ביסודה, הנשענת על יסודות טריטוריאליים ולשוניים-תרבותיים; זהות מקומית זו, שהוענקה לבניה של המולדת החדשה-ישנה, דומה, במידה מסוימת, לתהליך שהתחולל באמריקה במאות האחרונות, קרי, תהליך לידתה של האומה האמריקאית מתוך העולם הישן ממנו יצאו המהגרים לארץ חדשה.

מובן שתפיסה זו של הכנענים את מציאות החיים החדשה בארץ ישראל היוותה קריאת תיגר חריפה על המסד היהודי ציוני הוותיק בארץ. ולמרות העובדה שמספר חבריה המוצהרים של התנועה לא היה רב, הרי שהשפעתה הרוחנית והתרבותית על החיים האינטלקטואליים בארץ היתה עצומה, ורק היומרות המוצהרות של ראשי התנועה הכנענית, לחולל מהפכה תרבותית-פוליטית באיזור כולו, עלו עליה, כפי שמיטיב לתאר זאת דן לאור במאמרו (Laor, 2000, p.288) :

The idea behind this Canaanite philosophy was not only to disconnect native Israelis from the burden of Jewish religiosity and tradition and allow them to cultivate a regional identity, but actually to revolutionize the former "Land of Canaan" (hence the epithet "Canaanities") by forming a new polity for all the ethnically diverse inhabitants in the area.

יתר על כן, רטוש, לא רק שלא הכיר בלאומיותם של עמי האזור, אלא שהוא חתר למעמד הגמוני של התרבות העברית הקדומה, והשלטתה על עמי האזור, ולו גם בכוח הזרוע. כדי לעמוד על הקשר בין המוטיבים הכנעניים, ושמה התורה הכנענית בכללה, לבין הזהות המקומית, או מיתוס הילידות, ביצירתו המוקדמת של אריה סיון, ראוי לעיין בכמה משיריו הראשונים, שיש בהם ביטוי מובהק לדרכו הפואטית והתמאטית, בראשית דרכו הספרותית<sup>92</sup>. בשנת 1951 פרסם סיון, בעתונות היומית, סדרת שירים, שהשפעות האלתרמניות-רטושיות ניכרות בהם היטב. בלשון ארכאית, ועל רקע נופים קדמוניים של ים ומדבר; בריתמוס קצבי-אקסטאטי, מלא פאתוס, ובטורי שיר רוויי אנאפורות דרמאטיות, מעלה סיון, בביכורי שיריו, דמויות מיתיות, נשיות בדרך כלל, אומניפוטנטיות, ספק ממשיות, ספק סימבוליות, כלפיהן מגלה הוא יחס פולחני, ולהן הוא סוגד מעומק הלב. כזהו, למשל, השיר ה'אלתרמני' "המתמרד" (נספח מס' 1), שראה אור במוסף לספרות של עתון **הארץ** ב-17 באוגוסט, 1951. כבר בשמו של השיר נרמזת המגמה האחרת, המתריסה, בכתיבתו של סיון. להלן כמה טורי שיר מתוכו המדגימים את הרטוריקה האופיינית לכתיבתו של סיון המוקדם: "תבל, תבל סמויה שוחקת ודואבת, אַתְּ כְּחֵם משעולים ופרשות-דרכים אל מפתנד כְּגַלִי הַצֵּעוּ פְּאִיָן עבד אלך פְּפוֹתֵי הורסות מְסַגֵּר בריחים." פואטיקה 'רטושית' יותר, קרובה ברוחה לפולחן האלילות הכנענית, עולה מטורי השיר "תפילה" (נספח מס' 2), שראה אור באותו עיתון ב-21 בספטמבר 1951:

<sup>92</sup> על היחסים בין שירת רטוש לאידיאולוגיה שלו ראו: שביט י. (1974); גרץ (1985). מאמרים אלה יכולים לשמש כדגם לבחינת הקשרים בין ספרות לאידיאולוגיה גם ביצירתו המוקדמת של אריה סיון.

"עם חושך מְשֻׁלֵּת אכזרית וסולחת. כרעתי, שחיתי דומם לרגלי מזבחך האדיש. את אם ומלכה, את יולדת הכל שבכנען, מְלֶכֶת הַדָּם הקדמון מסיני בואכה כרכמיש." הממד הרלגיזי שמעניק המשורר לעולם ולאדמה מעלה על הדעת את הפונקציה המיסטית של המיתוס, כפי שזו משתקפת בספרו של סארטור (1994). לשון אחר, השירים המוקדמים של סיון מנכיחים ומעצימים את ממד המיסטורין שבעולם, ממש כבימי קדם.

דוגמא נוספת לתמאטיקה ולפואטיקה של ראשית הדרך השירית ניתן לראות בשיר "הגר" (נספח מס' 3), שראה אור ב"דף לספרות" של **על המשמר** ב-2 בנובמבר 1951. הפאטוס בו מתאר סיון את דמותה של הגר, על רקע חולות המדבר מעניק נופך רומאנטי-דרמאטי מובהק לדמותה של הגר. אין ספק שהבחירה בדמות המקראית האקסצנטרית הגר יש בה ממד של התרסה אנטי ממסדית (הגם שיקשה להצביע בה על מגמה אידיאולוגית ברורה), רווית התלהבות נעורים, של מי שאינו מוכן לקבל על עצמו את מוסכמות הכתיבה ה'ממופולגת', כעדותם של לויין (1984) ומירון (1987) ביחס לחבורת 'לקראת'. בכתיבתו מגייס סיון שלל תחבולות רטוריות של העצמה (חזרות אנאפוריות, בעיקר), כדי לבטא את הערצתו לדמותה המיתית-אלילית של הגר<sup>93</sup>. (השיר יידון ביתר הרחבה בפרק הרביעי בחיבורי).

בהמשך, אף יקבלו דמויות אליליות-כנעניות מעמד של קבע בשיריו של סיון. "מות התמוז", למשל, הוא השיר הפותח את קובץ השירים של סיון בחוברת **לקראת** מס' 1 (ירושלים, סיון, תשי"ב, עמ' 23), ובמרכזו מות התמוז (tammuz), אותו אליל בבלי קדום, המככב גם במיתולוגיה הכנענית, מקבילו של אדוניס מן המיתולוגיה היוונית-צידונית. תמוז הוא אל הפריה של החי והצומח המולך בחודשי האביב ומת בחודש תמוז עם כמישת הצומח. הנשים מבכות את מותו מדי שנה בשנה, אך הוא קם לתחיה באביב. עבור אריה סיון התמוז הוא סמל רב עצמה של תהליכים טבעיים במציאות האקלימית של ארץ-ישראל (תום הקיץ), אותם משחזר המשורר בלשון ציורית, חרוזה ורבת שגב. מיתוס התמוז כסטרוקטורה טבעית ומיסטית כאחת (Levi-Strauss, 1963) ילווה את יצירתו של סיון לכל ארכה (להלן).

סיפורו של הקיץ הישראלי הקשה, שעבר ביצירתו של סיון תהליכי העצמה מיתיים בדמות אלילים כנעניים עריצים, מוצא את ביטויו גם בשיר "תשובה" (שם, עמ' 24). השיר כתוב כמונולוג דרמאטי-ארוטי של אוהב המופנה אל אהובתו, ממנה הוא נפרד בג'סטא אלטרמנית אופיינית, כשהוא יוצא מחדרה למקדשה הלבן אל הדרכים הלוהטות המיוצגות באמצעות מיתוסים כנעניים של קיץ (חמן הוא מזבח לפולחן החמה במקרא): "מחדרך מְקַדֵּשׁ הַלָּבָן, מְפַלֵּשׁ צפיריו של הבוקר/ התמים כאביב בְּאֵבוֹ, כְּשִׁבּוֹלֵת בטרם דָּגְוָה, יצאתי אל סוד הדרכים הלוהט מני אופק אל אופק/ עֶבֶד היות לשרבים, בני קיצו הקדמון של חֲמֵן." (שם). השרבים מייסרים את ההלך-המשורר עליו נגזר(?) לשוטט בנופיה הקיציים-מדבריים של ארץ ישראל, בטריטוריות סחופות ויבשות להחריד: "והיו כפותי מְדַקְרוֹת בְּשַׁלְפִים עקדי-דרדרים, והיו זרועותי נגרות בְּנַחֲלִים שיבשו מימיהם. / ודרכי נקודה מזבחות לבנתן של אבני תמרורים. / המשלחות אנחה אחרונה אל שחקים ערלי אזניהם." (שם). בהמשך

<sup>93</sup> חשוב לציין, כבר כעת, את שובה של הגר אל שירת המחאה המאוחרת של אריה סיון, כאקט סימבולי של התרסה אנטי ממסדית. וראו השיר "פארן" הפותח את הקובץ **כף הקלע**, 1989 (על כך, להלן).

השיר מתעצם עוד הלהט הרומאנטי-ארוטי והדי פולחן כנעני קדמון נמזגים אל תוך רטוריקת התשוקה של הדובר: "אלת הכותל הלבן/ כוהנת הצללים, / גופי שלי הובא קרבן/ חַגַת המשעולים."

הבחירה בעונת הקיץ כתשתית טמפוראלית לנראטיבים השיריים בשירי סיון בלקראת מס' 1 איננה מקרית, והיא מתעצמת בקובץ **בשלושה** (תשי"ג), כאשר מחזור שירי סיון כולו, הכולל גם את שני השירים דלעיל, מופיע תחת הכותרת "שירי קיץ אחד". במחזור זה החומרים המקראיים-כנעניים משמשים בידי המשורר למטרה כפולה: מחד גיסא, באמצעותם הוא משרטט את דיוקנו של הנוף הארץ-ישראלי הקיצי, תוך שהוא מעבירו בפריזמה של חומרי העבר ומעניק לו נופך פיוטי-מיתי, ומאידך גיסא, הוא מספר באמצעותם סיפור התבגרות אישי-ארוטי. במקד הסיפור - שאף הוא עבר העצמה מיתית, רוויית פאתוס - קונפליקט בין משיכה אל האהובה הזכה והתמימה בחדר הלבן, הזוכה לכינוי "מקדש" בשירים, לבין דחף כמו-אלתרמני לצאת "אל סוד הדרכים הלוחט מני אופק אל אופק" (שם, עמ' 43). אלא שבניגוד לדרמה האלתרמנית, בה ההלך נקלע לקרע בין מחויבותו לטריטוריה הביתית-עירונית-בורגנית שלו, לבין משיכתו אל התבל בעקבות ה"ניגון" (ראו: "עוד חוזר הניגון", **כוכבים בחוץ**, 1938; **פונדק הרוחות**, 1960), הרי שבאמצעות חומרי לשון דומים משרטט כאן סיון דרמת התבגרות ארוטית-אדיפאלית, בעלת חזות מקראית-כנענית, המעוגנת בטריטוריה אקלימית ארץ-ישראלית. אין ספק שעולמו הנפשי הקונפליקטואלי, והמסוכסך ללא תקנה, של המשורר, אינו יכול להבנות, ללא הטריטוריות השרביות-ייצריות המפתות את הדובר הצעיר לנטוש את ביתו-מקדשו הלבן וללכת בעקבות ייצרו-גורלו.

הזהות הנערית התמימה של המשורר, בפתיחת המחזור "שירי קיץ אחד", מומרת בהמשכו בזהות של מתבגר, יליד, עתיר אנרגיות ליבידינאליות, מצד אחד, אך גם עמוס רגשי אשם מצד שני. בשיר הפותח את הקובץ: "הלילה החם" (שם, עמ' 35 – 36) נפרד ההלך הסיווני הצעיר וחסר הניסיון מדמות נשית, שזהותה תתברר רק בסיום המחזור. כמוהו, כאודיסאוס המיתולוגי, הוא יוצא למסע קיצי ארוך ולוהט (תרתי משמע), שתכליתו, ככל הנראה, גאולה אישית-ארוטית. במהלכו של המסע חווה ההלך את נסיונו המיני הראשון במחיצתה של לא אחרת מרחב הזונה המקראית הידועה (**יהושע**, ב').

השיר "רחב" (שם, עמ' 37) נחלק לשני חלקים ברורים: החלק הראשון מתאר במקביל את נופיה המקראיים-אקזוטיים של העיר יריחו - המדומיינים על ידי המשורר וקושרים, באופן סטריאוטיפי למדי, בין יריחו לבין פרי התמר - יחד עם החושניות הארוטית המתפרצת של רחב המיתולוגית, אלילת ההמונים המקומית, אליה פונה הדובר בשיר בהערצה: "הדרכים, מתפתלות, חשוקות-מרמס-רגל, / מגישות אל סיפך אַבְקוֹן הזהבהב." (שם). החלק השני בשיר משחזר טקס מעבר גברי ידוע: גאולתו המינית של הדובר מבתוליו. המשורר הצעיר בא בשעריה של העיר והאשה כאחת: "אל מפתנך, רחב, שקקתי עם הדרך/ תמים ומטולל כנער מדברי. / אל פלא ערייתך נכנפתי רך כילד, / יצאתי שְׁעַרְךָ יָגַע וגברי."

בהמשך דרכו ניצב המשורר בפני פיתויין המיני של הקדשות, והוא בחולשתו אינו מצליח לעמוד בפני "ערשן המיוחס" של נשים אלה, ובפני "ידו החזקה מני כל של הקיץ" ("בדרך המקדש", שם, עמ' 39), שאף הוא מתקשר בייצריות בלתי-נשלטת. וכמו בסיפורי עם ידועים, סופו של ההלך שהוא מאבד הן את מקדשו הלבן, מקום משכנה של האהובה, והמטאפורה לתומתו הטהורה: "ואתה בְּחֶזֶן את



פניך כובש - / פן תשמע בהמוט עמודי מְקַדְשֶׁךָ. " (שם), והן את האפשרות להגשמת השליחות האישית העלומה אליה יצא.

כותרת השיר "תשובה" (שם, עמ' 43) היא כפולת משמעות. מחד גיסא, רומזת היא על שיבה מאוחרת של ההלך לביתו מן ההרפתקה הקיצית, לאחר שלא הצליח לעמוד מול עצמתו המיתית המאכלת של הקיץ הארץ-ישראלי, שחומו נקשר, כאמור, בייצריות ארוטית אסורה: "יורחך, מְאָפֵל עד תומו, מְרַקֵן וְנָחַר כאבק, / הוא חוזר מְקַצֵץ כפותיו לְפָרֶךְ אין אונים לרגליך" (שם). מאידך גיסא, טעונה הכותרת במלוא המשמעות (היהודית!) של תחושות אשמה וחרטה של מי שכנער נטש את חדרה-מקדשה של האשה, כדי לחשוף את "סוד הדרכים הלוחט מני אופק אל אופק, / עבד היות לשרבים, בני קיצו הקדמון של חמו". (שם). זו תשובה שכולה כניעה, תחינה והתרפסות אינפנטילית של הדובר בפני הנמענת ה"קדושה", כדי שתקבל אותו - התינוק שנשבה - לחיקה ותשיבהו אליה ואל מקדש חדרה הלבן: "פתחי שערייך, קדושה, הרכיני ראשך אל הבא, אספי שערך בכפך, ישניהו בשיר מבטך." (שם).

השיר האחרון במחזור "שירי קיץ אחד" בקובץ **בשלושה**: "מסע קרונות הקיץ" (עמ' 45) המוקדש "לאמי", מביא את דרמת ההתבגרות הזו אל סיומה האירוני. הדובר, כאמור, אינו מוצא עצמו מקושר עוד אל חגיגת הקיץ העומדת להסתיים, תחושת הריקנות שבו מאלצת אותו לשוב אל צור מחצבתו האדיפאלית: "נותרה עוד המטה, עורגה בצחור סדיניה / וארבעה כתלים, שלא יוכלו לבגוד. / וביניהם האם, שכל יודעות עיניה, / והיא תמתין דומם, עדי אשוב מנדוד." (שם). לשון אחר, ניתן לקרוא את מחזור "שירי קיץ אחד" כמחזור שירים 'מתהפך' (פרי, 1979), שרק סיומו שולח אותנו אל שיר הפתיחה שלו, כדי לזהות בו את הנמענת בשיר כדמות, שהיא ספק אהובה-כלה, ספק אם נטושה המביטה בדאגה אל בנה היוצא אל "מרחקים לוחטים": "ועיניך נבטו בס כאמא חוה, / ורגליך תעו בס כאמא רחל." ("הלילה החם", עמ' 35 – 36). האופוזיציה הבינארית הזו, המתח שבין המקדש הלבן והאישה/האם הקדושה השוכנת בתוכו, לבין רחב, הזונה המקראית מיריחו (עמ' 37), או הקדשות הפתייניות, שעל דרכו של ההלך (עמ' 38 – 39), היא לב לבו של תהליך ההתבגרות הארוטית רוויי רגשי האשם של המשורר.<sup>94</sup>

ניתן להקביל בין מהלכיו של הדובר במחזור השירים "שירי קיץ אחד" לבין 'טקסי המעבר' המתוארים בספרו של קמפבל (1968, עמ' 10 – 11) Campbel. לטענתו של קמפבל טקסי מעבר מרכזיים בתרבות דוגמת התבגרות כרוכים בדינמיקה תלת-שלבית: **היפרדות** (separation) - בו נעקר הצעיר, באחת, מדפוסי החיים השגרתיים בהם הורגל לחיות; **חניכה** (initiation) - שעיקרה עמידה בטקסים ומשימות שתכליתם להכניסו בסוד עולם המבוגרים וחוקיו; ולבסוף **שיבה** (return) - שמשמעותה 'לידה מחדש' של המתבגר, תוך השתלבות בעולם ממנו יצא לדרכו. נקל להצביע על התבנית האנתרופולוגית הזו, ככזו המונחת ביסוד מהלכי מסעו של הדובר במחזור השירים "שירי קיץ אחד", אלא שבניגוד לנראטיב המיתי הקלאסי (ה'מונומייתוס' כלשונו של קמפבל) סיומו של מהלך ההתבגרות הארוטית של ההלך במחזור הוא סיום שכולו, או לפחות רובו, רגשי חרטה ותחושת כשלון. ההלך הסיווני

<sup>94</sup> רגשי אשם על רקע התנהגות בתחום האירוטי מלווים את יצירתו של סיון לכל אורכה. על כך, להלן.

חוזר אל בסיס האם, תרתי משמע, כשהוא "מקוצץ כפותיו" ("תשובה", עמ' 43) עייף ומובס, וכולו תחינה אדיפאלית אל האשה-האם שתשוב ותקבלו אל חיקה.

מידת הדיוק והזהירות מחייבת לציין, שלא כל שירי המחזור "שירי קיץ אחד" מתקשרים ישירות ל'עלילת ההתבגרות הארוטית' של המשורר הצעיר. כך, למשל, השיר "ויהי בהאסף העם" (בשלושה, עמ' 40 – 42) מעמיד במרכזו את טקס חג הקציר הקדום, מן הסתם חג השבועות, אף שהחג לא נזכר כלל בשמו היהודי. השיר כתוב בפאתוס הגיגי, אופייני לסיון המוקדם, והוא בעל תשתית תיאורית-סיפורית נרחבת. המשורר משחזר בו את התקבצות נציגי שבטי ארץ ישראל הקדומה, כדי להשתתף בטקס הקרבת קרבן אדם – "נערה בתולה מתלבלבת טית-וו אביבים", (עמ' 40) – לאלת הפריזון הכנענית, עשתורת. הצרוף הפסאודו-מקראי "ויהי בהאסף העם", מוצא בשיר מהקשרו התורני הקונוונציונאלי הקדום ומוענק לו מעמד ריטואלי-חקלאי העשוי להיקשר גם בהתחדשות עבודת האדמה העברית בארץ ישראל בימינו, כחלק מהבנייתו של מיתוס חי (הלברטל ומרגלית, 1992, Halbertal and Margalite).

לעניינינו, חשוב לשים לב לדרך גיבושו של מיתוס הילידות (או הזהות המקומית) בשיר. המשורר איננו מציין את השבטים השונים המתקבצים לטקס בשם המקראי המקורי, אלא מאפיין אותם באמצעות מעגל השייכות הטריטוריאלי שלם: אנשי הגלעד, אנשי המדבר, יושבי המישור, יושבי השפלה, אנשי-ים וכן הלאה, וגם באמצעות מעגל שייכותם המגדרית; כולם גיבורים אנשי חיל "גברים חסונים כאלון, כארז זקופה קומתם", (שם). לשון אחר, הזהות הילידית האופיינית של כל אחד מן השבטים צומחת, כביכול, מתוך קרקע גידולם (זהות אוטוכטונית). אין דומים אנשי הגלעד לאנשי המדבר ושני אלו שונים לחלוטין במראם ולבושם מאנשי הים. כל זאת, למעט החוסן הגופני והגבריות המתפרצת, המשותפת לבני כל השבטים, כפי שציינתי לעיל, זו הגבריות שניתן לראותה גם כייצוג לגופניותו המיתית של 'היהודי החדש', כפי שעוצב בסיפר-העל הציוני<sup>95</sup>.

גם השיר "מות התמוז"<sup>96</sup> (שכבר נידון לעיל) איננו מתקשר ישירות לתשתית הנראטיבית של "שירי קיץ אחד", אך הוא מתקשר היטב להווייה הארץ-ישראלית הקיצית המתוארת בשירים. השיר, הכתוב 'אלתרמנית', משחזר בלשון ציורית-מטאפורית הלקוחה מן הלקסיקון האלילי הקדום, את קיצו, תרתי משמע, של חודש תמוז<sup>97</sup>. חלופיותו של החודש הראשון לחודשי הקיץ מתוארת כתהליכי גוויעה של דמות ספק אלילית ספק אנושית-קבצנית: "בקרנות הדרכים התמוז תם לגווע, / מאסף סמרטוטי שלמתו הבלה, / מְשֻׁלָּפִים מקריחים, צְהָפִים עד אין כח, / הוא מחזיר נשמתו אל יוצרה בקללה." (שם). העלמות המיתולוגיות המקוננות על מות התמוז, שימי מלכותו הם ימי האביב, מופיעות בבית הרביעי בשיר ומדומות בעצמן לפרי האפיל של שלהי הקיץ הממתין לקטיפתו. זוהי תרומתו ליסוד הארוטי החריף המלווה את כלל שירי המחזור.

<sup>95</sup> לעניין זה ראו גם ספרו של מיכאל גלזמן **הגוף הציוני** (הקיבוץ המאוחד, 2007) הבוחן את סיפור העל-הציוני ואופן השתקפותו בספרות העברית החדשה, בפריזמה של הגוף הגברי.

<sup>96</sup> שיר בשם זה מופיעה כבר בכתביו של שאול טשרניחובסקי, ראשון המשוררים 'כנעניים' בספרות העברית החדשה.

<sup>97</sup> תמוז הוא אליל בבלי קדום שהפך בכרוניקה העברית לשם של חודש. הוא מקבילו של אדוניס מן המיתולוגיה הצינדונית-יוונית (אף בו עשה סיון שימוש בכתביו). למעשה, האל תמוז, אל הפרייה של החי והצומח המולך באביב ומת בחודש תמוז עם כמישת הצומח, והנשים נהגו לבכות את מותו, מופיע בגרסאות שונות אצל כלל עמי המזרח הקדום. וראו, אבניאון, 2005, עמ' 54, 90.

לדבריה של שמיר (1993, עמ' 170): "הכנענות הן תיארה את ההווה הארצישראלית כהווה של נגב ושל קיץ נצחי: קמשונים וחוחים, טרשים חשופים, רוחות שרב וכו' וכו'. שמות כמו סיון, תמוז ואלול... כל אלה אפיינו את הכנענים ואת המקורבים להם, והילכו קסם על הדור הצעיר"<sup>98</sup>. כדי להראות עד כמה אריה סיון הוא אחד מבני "הדור הצעיר" המושפעים מן הצו הפואטי דלעיל, להלן כמה שורות הפזורות בשיר "בדרך המקדש" מתוך: "שירי קיץ אחד" (בשלושה, תשי"ג, עמ' 38 - 39): "והקיץ בוער בשפתיך יומס"..."והקיץ עשן במכאוב הדרכים", "והקיץ נושף בערוות הפרחים"..."והקיץ נורא וגדול". אין ספק שהווית הקיץ של סיון היא הווה מיתית 'גדולה מהחיים' המסייעת בגיבושו של 'מיתוס המקום' (Malinowski, 1926) הארץ-ישראלי, כחלק מתהליכי התעצבותה וגיבושה של זהות מקומית, ילידית-כנענית.

זאת ועוד, כותרת מחזור השירים "שירי קיץ אחד" מעלה על הדעת את הפולמוס הגדול שהתחולל בשנות הארבעים בין אלתרמן לרטוש סביב הזהות הישראלית ה'נכונה': כור ההיתוך היהודי-ישראלי או זהות עברית ילידית. שיאו של הויכוח בשיר "מריבת קיץ", שפרסם אלתרמן ב'**מחברות לספרות**' בשנת 1945, ובו התקפה על תיאורי הקיץ השטחיים-צחיחים, לטעמו, ביצירותיהם של ה'כנענים', כמטונימיה לצרות אופקיהם התרבותית. רטוש ומעריציו ענו לאלתרמן באותה מטבע וביקרו את תיאורי הקיץ שלו ככושלים מהבחינה ה'מימטית', קרי, אינם תואמים להוויית הקיץ הישראלי הממשי. נראה כי שיריו של סיון, במודע או שלא-במודע, נוקטים עמדה פרו-כנענית בפולמוס הזה<sup>99</sup>.

## **2.2.2 סיכום: מקום וזמן כמעצבי זהות מקומית-כנענית ביצירתו המוקדמת של סיון**

- נורית גוברין (1989, עמ' 438 – 439) מעמידה מערך מורכב ורב משמעות של שבעת תפקידי המקום במבנה העומק של יצירת הספרות:
- 1. המקום בתפקיד של גיבור היצירה.** המקום הוא הציר סביבו נעה עלילת היצירה ושאר מרכיביה משרתים אותו.
  - 2. המקום כתפאורה.** המקום משרת את חומרי הסיפור האחרים: הדמויות, העלילה, המשמעות. זהו תפקיד של מילוי ריאליסטי להתרחשויות.
  - 3. המקום כרקע.** המקום משרת אמנם את חומרי הסיפור האחרים, אך בה בעת הוא מתכתב עמם.
  - 4. המקום כביטוי עקיף למתרחש.** תיאורי המקום הם בו זמנית ריאליסטיים ומטונימיים. קרי, מבני 'מציאות', אך גם מבטאי משמעות, אוירה, רגשות וכד'

<sup>98</sup> אריה סיון עצמו נטל את שמו, בראשית שנות החמישים, מתוך אוצר השמות הכנעניים, כביטוי של השתלבות במרחב השמי. שמו המקורי הוא אריה בומשטיין, ובשם זה הוא חתום על המוקדמות שביצירותיו.

<sup>99</sup> ייתכן שמחזור השירים הזה הוא מעין הרמת כפפה של סיון בהקשר להתקפתו של רטוש על "ששה שירי קיץ" של אלתרמן, בשלהי שנות הארבעים, בטענה שאת הקיץ הישראלי יוכל להביע הבעה של ממש רק משורר עברי אותנטי. על הפולמוס ראה אצל מירון, 1987, עמ' 118 – 119 וכן אצל, שמיר, 1993, עמ' 170 – 174, ואצל לאור ד. 2009, עמ' 254 – 257.

5. **המקום כמסגרת.** המקום מספק מסגרת הולמת להתרחשויות כגון, מסגרת היסטורית, מסגרת נופית-גיאוגרפית, מסגרת טכנית. יש לו גם תפקידים של פתיחה וסיום. המקום מספק את תחושת המרחב ביצירה, ומאפשר לעצב את ממד העומק הדרוש לה.

6. **המקום והזמן.** שני יסודות עצמאיים אך צמודים זה לזה. תשתית הכרחית לכל יצירה.

7. **המקום כמטאפורה.** בכל תרבות יש מקומות המשמשים שמות נרדפים למצבים, לתחושות, למשמעויות.

גבריאל צורן (1997) מציע שפה תיאורטית חדשה לדיון בשאלת 'המרחב' בסיפורת. לטענתו מושג 'המרחב' אדקוואטי ויעיל יותר בחקר הסיפורת ממקבילותיו המסורתיות דוגמת 'המקום', 'הרקע', 'התיאור' וכיו"ב. דא עקא, שלמרות שביקורת הספרות הכירה בעוצמה שבה יכול הטקסט הספרותי להטביע רישומים של מקום, של צבע, של חושיות ושל חלל הרי ש"מאז ומתמיד נתפס המרחב בטקסט הספרותי במידה מסוימת כבן חורג" (שם, עמ' 10); כל זאת בהשוואה למערכת המושגים הליניארית-זמנית בטקסט הסיפורי דוגמת: 'עלילה', 'פעולה', 'התפתחות' ודומיהם. כלומר, גם מושג 'המרחב' איננו זוכה, לדבריו, בכבוד הראוי לו בשדה המחקר הנראטיבי וחלל זה, כך הוא מצהיר, מתכוון מחקרו למלא.

אמנם ההתבוננות של גוברין ושל צורן בפונקציית המקום, או המרחב, ביצירת הספרות תואמת יותר את הפרוזה מאשר את השירה<sup>100</sup>, אך התשתית הנראטיבית המפותחת במרבית שיריו של אריה סיון, ובוודאי ביצירות הפרוזה והדרמה שלו, הופכת את המודלים שלהם לרלוואנטיים ומשמעותיים לחיבורי. כפי שהראיתי לעיל, המקום והזמן הארץ-ישראליים מככבים בכל אחד מן השירים שבקובץ "שירי קיץ אחד" (וגם בשירים שקדמו להם), אותם ניתן לראות כמייצגי דרכו השירית של סיון המוקדם. המקום והזמן המקומיים מופיעים בשירים הן כרקע, מסגרת ותפאורה לעלילת השיר והן כטריטוריות, שבמוקד השיר. ניתן לומר, אפוא, שבמובן מסוים, שירי המחזור מספרים, את סיפורם של המקום והזמן הארץ-ישראליים ואת תהליכי התעצבותה וגיבושה של זהותו המקומית, המתקשרת להתבגרות ארוטית, של המשורר בן המקום. ובמונחיו של מאלינובסקי (1926) Malinowski, השירים מעצבים את מיתוס המקום, או, את מיתוס הילידות, הקושר בין המקום לבין יושביו.

מירון ושבית (1992) עומדים על כך ש"סיון הוא מן המשוררים שהזהות ה'ארצישראלית' בלטה בשירתם. זהות זו הסתמנה בבירור החל בשיריו הראשונים, שהיו קרובים, אולי קרובים מדי, לנוף קסום של מזרח קדום ולמאגיה לשונית עברית". יחד עם זאת, ואולי דווקא בשל העיצוב המיתי של המציאות הארץ-ישראלית, ראוי לשים לב, שהמקום ב"שירי קיץ אחד" אינו מזוהה בהכרח בשמו, ובדרך כלל מככבים בו, באופן סתמי למדי, 'הדרכים' ו'המשעולים'. לשון אחר, המקום בשירים אלו יותר משהוא נושא אופי ישראלי מקומי ברור ומוגדר, הוא משקף שימוש אפיגוני במוסכמות שיריות מיסודם של אלתרמן ורטוש. ובכל זאת, ההווה הארץ ישראלית מבצבצת מבעד לקרעי המיתוסים הגדולים ומאחורי

<sup>100</sup> דיון מרתק בשאלת ההבחנה בין אופי המרחב בסיפורת לבין זה שבשירה ראו אצל צורן (1997, עמ' 41 – 44). צורן העמיד את ההבדלים בין מימוש המרחב בכל אחת מהצורות הללו על עקרונות כמותיים הבחנים א. את דרגת המשיכה של תשומת הלב למבע עצמו, שהיא ככלל גבוהה יותר בשירה מאשר בסיפורת בשל דחיסות החומר הלשוני ב. את דרגת הבליטות של היסוד הנראטיבי, שהיא ככלל גבוהה יותר בסיפורת מאשר בשירה. על-פי שני פראמטרים אלו מתאימה יותר הסיפורת לעיצוב המרחב מאשר השירה. יחד עם זאת ברור שהגורמים הללו עשויים להשתנות מיצירה ליצירה.

הלשון ההיפרבולית של המשורר בקובץ. לעיתים, הנופים והמקומות אף נזכרים במפורש בשם (אנשי הגלעד בשיר "ויהי בהאסף העם"; העיר יריחו בשיר "רחב", שם, עמ' 37 ו-40 בהתאמה). אך בין אם המקומות מזוהים בשם ובין אם לאו, הללו מקבלים בשירים ממד מועצם-מיתולוגי, ובדרך כלל משמשים כמטונימיה לחוויה 'גדולה-מהחיים' המתקשרת בפולחן מקראי או כנעני קדום<sup>101</sup>. כך יוצק המשורר, גם אם בצורה גמלונית קמעא, את זהותו, אל תוך תיאורי המרחב הארץ-ישראלי.

ובאשר לשאלה האם היה סיון המוקדם 'כנעני' ביצירתו, הרי שאין ספק שאריה סיון היה אחד מן היוצרים המושפעים ביותר מן הסגנון והרטוריקה הכנעניים, וקרוב לוודאי שרוח מרד הנעורים שפיעמה ביסוד התנועה הכנענית - ובשירתו של המשורר הבולט בה: יונתן רטוש - היא זו ששבתה את לבו של המשורר הצעיר סיון. יתר על כן, גם אם נקבל את דברי הסגוריה הנלהבים של חבריו לדרך הילידית של אריה סיון בחבורת 'לקראת', קרי, פרשנותו ה'מרחבית-ישראלית' של בן-שאול (1953) לאינוונטאר המושגים הכנעני ביצירתו של סיון, וגם את קריאתו האלגורית של דור בשירו של סיון "מות התמוז" (דור, 1970, עמ' 10 - 11), ואף אם נאמץ במלואם את זכרונותיו של דור מ'ימי לקראת' (1979), בהם הוא מכחיש מכל וכל את שותפותו שלו ושל חברו לדרך, אריה סיון, לאידיאולוגיה הכנענית - לא נוכל להתכחש למטען הקונוטטיבי, שאוצר המילים המיתולוגי הקדום נושא עמו. הלקסיקון הכנעני בשירתו של סיון 'נגוע' במשמעויות אידיאיות ואידיאולוגיות, שאינן נתונות לשליטתו של מחברה. בנוסף, כמייסדה של הקבוצה הכנענית, תבע רטוש מן הספרות העברית החדשה להינתק באופן מוחלט מספרות הגולה היהודית. על זו האחרונה, כך טען, לפנות את מקומה לחידושי תוכן וצורה ספרותיים, באופן שיגלמו את ההווה הישראלית הבראשיתית, ששורשיה בתקופות מקראיות וטרומ-מקראיות קדומות<sup>102</sup>. רטוש המשיך אפוא את הקו של 'שליטת הגולה' בו נקטו כל המורדים ב'יהדות הספר' הגלותית, מן המשכילים ועד לכנענים<sup>103</sup>.

גם עיון שטחי בשיריו המוקדמים של אריה סיון, שמקצתם הוצגו לעיל, יגלה עד כמה נאמנות הפואטיקה והתמאטיקה שלו לרוח הבשורה הכנענית, ועד כמה חולקות הן מבנה עומק משותף (פרי, 1979). וגם אם נעשה הדבר ללא כוונת מכוון אידיאולוגית, כטענתו של סיון, הרי שאין ספק שאידיאת העבריות המעוגנת בטריטוריה הארץ-ישראלית משותפת לו ולתורה הכנענית גם יחד. בנוסף לכך, מביכורי שיריו של סיון נעדר כל סממן יהודי, ולעומת זאת, האנרגיות המניעות את יצירתו המוקדמת הן אנרגיות כוחניות המלוות בלהט נעורים אכסטאטי, שכאמור, אין לו דבר וחצי דבר עם העבר היהודי-גלותי של ההווה הישראלית, אך הוא בהחלט מעלה על הדעת מרד נעורים ניטשיאני.

'להגנתו', יכול סיון לטעון, שהכנעניות איננה מושלת בכל שיריו המוקדמים, אולי אף לא ברובם. גם אין בהם ביטוי לשליטת סיפור העל הציוני, כדרכו של רטוש; בוודאי לא צורפו להם מניפסטים אידיאולוגיים גראנדיוזיים, דוגמת אלה של רטוש וחבריו לדרך, המעגנים את היצירות בהקשר חברתי-

<sup>101</sup> על הקשר בין תיאוריה (כנענית) לטריטוריה ראו אצל הולצמן (2006, עמ' 425).

<sup>102</sup> על הפואטיקה הכנענית וזיקתה למרחב השמי, ראו אצל גרץ (עורכת), 1987, עמ' 83 - 85.

<sup>103</sup> וראו, למשל, גרץ (1987, עמ' 4 - 31); שמיר (1993, עמ' 10); שפירא (2003); לאור דן (2009, עמ' 296 - 310).

פוליטי<sup>104</sup>. ויחד עם זאת, לא ניתן, כאמור, להתעלם מן הטעינות הסמאנטית של המיתולוגיה הכנענית, שהועמדה על ידי רטוש וחבריו באותה העת כסמל של מרידה במסד היהודי-הציוני הישן, מרידה שאף סיון נטל בה חלק, מדעת או שלא מדעת.

ובהקשר רחב יותר, חשוב לומר כי הכנעניות איננה תנועה שצמחה במפתיע, יש מאין, ופרצה בסערה אל תוך ההיסטוריה היהודית-ציונית-ישראלית בתחילת שנות הארבעים של המאה העשרים, תוך שהיא סוחפת אחריה חסידים רבים. פריודיזאציה שונה של מהלך התגבשותה של זהות מקומית בארץ ישראל מציגה את התנועה הכנענית כשיאו של תהליך חברתי-היסטורי בן עשרות שנים, (מראשית המאה העשרים, לפחות), שעיקרו בהבניית זהות עברית-ילידית, כפי שניתן לראות, למשל, אצל אבן זוהר א. (1980), גרץ (1987), אבן זוהר ב. (1988) ואלמוג (1997, עמ' 17)<sup>105</sup>. גם הפואטיקה הייחודית והמקורית של רטוש, מסתבר, איננה מנותקת מהשפעות זרות ואפילו 'יהודיות', רחמנא לצלן<sup>106</sup>. עם זאת, ברור שרוח התנועה הכנענית המסוימת, שלא ניתן להמעיט מכוחה הסוגסטיבי (לאור ד, 1983), של שנות הארבעים והחמישים ריחפה על פני כל מי שניכס ליצירתו, באופן כל כך אינטנסיבי, את פנתיאון האלילות הכנענית הקדומה, והדיר כל סממן יהודי מכתבתו, ואף הבנה זהות-מקומית ברבים מטורי שיריו, כפי שעשה אריה סיון בראשית שנות החמישים<sup>107</sup>.

אך בין אם מדובר בכנעניות כמניירה ספרותית גרידא, ובין אם מדובר על מאבק, מודע למחצה, על הזהות, האישית והקולקטיבית, של המשורר בן 'דור המדינה', על צביונה הרוחני והתרבותי של מדינתו הצעירה, הרי שהפואטיקה הכנענית היא יסוד מוסד בכתבתו של סיון הצעיר<sup>108</sup>. במונחיהם של הלברטל ומרגלית, (Halbertal and Margalit, 1992), ניתן לומר, שבעוד שמשוררי התנועה הכנענית, לפחות בחלקם, ניסו להפוך את פנתיאון האלילות הכנענית ל'מיתוס חיל' במובן האסתטי, ההיסטורי והלאומי-תרבותי העמוק<sup>109</sup>, 'הסתפק' אריה סיון בהחייאת המיתוסים לצרכי הבניית זהות מקומית. נראה כי הסיגנון הכנעני הלם באותה העת את צרכיו הרגשיים והפואטיים של המשורר והוא עשה בו שימוש משלו<sup>110</sup>.

<sup>104</sup> מעניינת העובדה, שלא מעט מיוצרי התקופה חשים צורך להתנצל על הפרק הכנעני בחייהם וביצירתם, בבחינת 'חטאות נעורים'. וראו, למשל, חיים גורי באוטוביוגרפיה הספרותית שלו **עם השירה והזמן** (מוסד ביאליק והקיבוץ נמאחה, 2008).  
<sup>105</sup> אלמוג (1997, עמ' 17) מציג את התנועה הכנענית כמהלך המשך לתהליכים חברתיים-תרבותיים שראשיתם עשרות שנים לפני ההתעוררות ה'כנענית'. ובלשונו: "ההשקפה הכנענית היתה בעצם ביטוי אידיאולוגי קיצוני ופשטני במקצת לתהליך תרבותי סופוטני, שהחל להתרחש בארץ כבר בשנות העשרים: היווצרות תרבות מקומית ילידית המנותקת מההוויה היהודית המסורתית ומושפעת מהסביבה האקולוגית והתרבותית של הארץ ומהאידיאולוגיה של תנועת הפועלים הארץ-ישראלית." תנא דמסייע הוא מוצא במאמרו של איתמר אבן זוהר (1980): "הצמיחה וההתגבשות של תרבות מקומית וילידית בארץ ישראל. בשמת אבן זוהר (1988) עוסקת בעבודת הגמר שלה ב"צמיחת הדגם הספרותי של העברי החדש בספרות העברית 1880 – 1930". ניתן להצביע על חפיפה מושגית ותרבותית רבה בין המושגים 'יהודי חדש', 'עברי', 'צבר', 'כנעני', 'יליד' המשמשים במחקרים דלעיל.

<sup>106</sup> וראו אצל שביט (1984, עמ' 129 - 130), שמיר (1993, עמ' 9 - 27) ואחרים.

<sup>107</sup> למעשה, עיקרה של הספרות בעלת הגוון ה'כנעני' התפרסמה בראשית שנות החמישים כסוג של התרסה כנגד ספרות 'דור הפלמ"ח' בעלת הגוון הסוציאליסטי ושנאה על נס את המעורבות החברתית של הסופר (וראו, פרוזה, 1977; לאור, 1983; גרץ, 1987, עמ' 230; שפירא, 2003, עמ' 23; ואחרים).

<sup>108</sup> על המאבק על צביונה התרבותי של המדינה הצעירה, בראשית שנות החמישים, ראו: לאור ד. (2009, עמ' 282 – 295).

<sup>109</sup> ראו במיוחד ניתוחו של אבנר הולצמן (2006) את "שירת ארץ העברים" לאהרון אמיר.

<sup>110</sup> בראיון לשושנה גולדווסר (**הדואר**, 2/5/88, עמ' 20 – 22) אמר אריה סיון: "בשעתו האישימוני בכנעניות. אהבתי את שירי "חופה שחורה" ליונתן רטוש. הכנעניות היא מן שלב כזה שעברתי בנעורתי. הזיקה למקום בניגוד לזמן ההיסטורי הרחב יותר." אך מיד הוא מסייג את דבריו: "המקדמים הגדולים של הכנעניות היו הורינו שבאו כדור ראשון לגאולה, דור המנוער מכל הזיקות והקשרים לגולה." הודאה בחצי פה בהשפעות כנעניות על כתיבתו הראשונית מצויה בראיונות נוספים שהעניק.

אידיאולוגיות מרחיקות לכת, אלא שניתן לראות בה גם מטאפורה למאבקי כוח בין יסודות נפשיים סותרים<sup>111</sup>.

ההרפתקה הכנענית, הקצרה יחסית, של אריה סיון הגיע לסיומה בשלהי קיץ 1953, שלאחריו כמעט ולא כתב המשורר שירים במשך כארבע שנים<sup>112</sup>. אלה ארבע שנות ה'שתיקה' עד לחילופי הסגנון בכתיבתו לאחר מלחמת סיני (1957 ואילך). את שתיקתו הסביר סיון באחרית הדבר לספרו **ערבון** (2001, עמ' 268): "...השירים שכתבתי באותן שנים (ראשית שנות החמישים – ש.ה.) נראו לי בלתי 'נכונים', ואני גזרתי על עצמי תענית-כתיבה עד שיעלה בי הטון הנכון, אם יבוא." ביטוי ספרותי עקיף ומרומז יותר לפרידתו של סיון מן "השירה הרוסית ונגזרותיה המקומיות", כלשונו, (שם), ניתן לראות בשיר הסיום של המחזור "שירי קיץ אחד" (**בשלושה**, תשי"ג, עמ' 45): "מסע קרונות הקיץ" אותו ניתן לקרוא, כנרמז משמו, לא רק כשיר פרידה מן הקיץ הישראלי הקשה המגיע לסיומו, ולא רק כאודיסיאה של המשורר השב אל בית אמו לאחר כשלון הרפתקאותיו הארוטיות, אלא אף כאלגוריה ארס-פואטית של פרידה מן הגנוטייפ הפוסט-סימבוליסטי, בעל האופי הכנעני - שהקיץ הלוהט הוא, כזכור, מייצגו המובהק - לקראת המעבר למשנהו הגנוטייפ האנגלו-אמריקאי, שמומש בכתיבתו של סיון כמה שנים מאוחר יותר. יחד עם זאת, הפרידה מן הכנעניות המסוגנת של סיון אין משמעה סיום המגמה הילידית ביצירתו של המשורר. נהפוך הוא, כפי שיתבהר להלן, הזהות המקומית תלווה את כתיבתו לכל אורכה.

יתר על כן, מעבר לשאלת כנעניותם של ביכורי יצירותיו של אריה סיון, חשוב לתת את הדעת לעובדה, שהמגמה התרבותית העברית-צברית של השתלבות במרחב השמי, תוך הבניית זהות מקומית-ילידית, אותנטית כביכול, המתבססת על טריטוריה, שפה והיסטוריה קדומה, המנופה מסיגי הגלות, "ענתה על הצרכים הנפשיים של הנוער הישראלי, שחש את עצמו שונה לא רק מאבותיו המיידים, אלא גם לא מקושר לדורות הקודמים." (שפירא, 2003, עמ' 20). אין תמה, אפוא, שמגמה זו, שאף אריה סיון, כמו רבים וטובים אחרים, נשבה בקסמה, שלטה בארץ לאחר מלחמת השחרור, ונמשכה עד שלהי שנות הששים של המאה הקודמת, לפחות.

### **2.3. מיתוס ואנטי-מיתוס: זהות מקומית, פוסט-כנענית, ביצירתו של אריה סיון**

כדי להבין את גודל המהפך שחל בפונקציית המקום ביצירתו המאוחרת של אריה סיון, בהשוואה לזו המוקדמת, וכדי להבין את דרכי התעצבותה וגיבושה של הזהות המקומית ביצירתו הבשלה של המשורר, אדרש לכמה תובנות גיאוגרפיות-פנומנולוגיות במחקרי המקום מן העת האחרונה.

<sup>111</sup> דוגמא מובהקת לכך ניתן לראות בסיומו של השיר "הלילה החם" הפותח את "שירי קיץ אחד". השורות: "אז השא אלהים את ראשו שדהה, / ושדי העשתורת הישירו נכחו" מציינות את נצחון דחף היציאה לדרכים הלוהטות על פני הישארות בבית.  
<sup>112</sup> חריג אחד בולט הוא השיר ברוח ערכי הסוציאליזם "קריאה לאחדות המעמד", שפרסם אריה סיון במוסף הספרותי של העיתון **דבר** (19/08/55) בעקבות התחזקות הימין בבחירות באותה שנה. האופי הרטורי והדקלרטיבי הישיר של השיר: "זהירות תוצאות הבחירות, / מצליפות בפנים כסטירות. / ודמות מבחילה / מתנפחת, עולה / כסיוט בלהות בלילות מחלה. / הבריאה החומה!..." עורר את בלוטות הלעג של דוד אבידן, יוסי בר ונתן זך והללו שלחו מכתב של התפעלות מדומה מן השיר למערכת העיתון. על פרשייה מביכה זו ומשמעותה הסוציו-פואטית ראו אצל לוי (1984, עמ' 62 – 63). לענייננו חשוב יותר לומר שהפאתוס החברתי-מעמדי שמבטא השיר מעיד כאלף עדים על גט הכריתות שנתן סיון לפואטיקה ולאידאולוגיה הכנענית שהילכה עליו קסם כמה שנים קודם לכן.

אחת ההבחנות המעניינות בספרו של גורביץ (2007, עמ' 25-26) היא ההבחנה בין 'המקום הגדול' לבין 'המקום הקטן' ובהתאמה בין 'הזמן הגדול' לבין 'הזמן הקטן'. המקום הקטן הינו הבית, הרחוב, השכונה, נופי הילדות הממשיים, שבתוכם צמח האדם ואיתם גדל. אלו המקומות בתוכם מתפתחת 'תחושת המקום' שלו (sense of place), הזדהותו הספונטאנית עם הטריטוריות הטבעיות שמתוכן צמח, כביכול, והן הטריטוריות שמבנות את זהותו כיליד המקום. במקביל למקום הקטן, ולא כהמשך טבעי לו של סדר גודל אחרים, קיים 'המקום הגדול', שהביטוי הלשוני המובהק שלו בישראל הוא הכינוי 'הארץ'. 'הארץ' היא האידיאה של ארץ ישראל הגדולה מסך כל חלקיה הממשיים. כלומר, 'הארץ' היא הרעיון הקודם לכל טריטוריה מוחשית. זוהי הארץ כחלק מן הזיכרון הקולקטיבי של העם היהודי וכמקום שקיימת מחויבות רגשית עמוקה כלפיו. הארץ עשויה להתגלם במקומות מסוימים יותר מאשר במקומות אחרים (ירושלים הקדושה, למשל). קדימותו של הרעיון למקום, כך גורביץ, חותרת כנגד הפיכת המקום למובן מאליו והבנייתו בן המקום כיליד.

במקביל, גם הזמן הקטן מתחכך בזמן הגדול אך, בדרך-כלל איננו זהה לו. בעוד שהראשון הוא ההווה הממשי, היומיומי, השגרה, שהיא מקור המשמעות של העבר והעתיד, הרי שהשני מתנהל לו בקפיצות גדולות תוך דילוג על ההווה אל עבר מיתולוגי-מדומיין או אל עתיד הרה-משמעות. "המטונימיות של הזמן הגדול הן אירועים הכרוכים בהגשמה או באי-הגשמה, והם המכתיבים את החלוקה לתקופות, את מוקדי הזיכרון הקולקטיבי, ואת הבניית ההווה כמשימת דורנו וכיוצא בזה." (שם, עמ' 26) לטענת גורביץ הקיום הישראלי מתנהל, הלכה למעשה בתפר שבין הזמן הקטן הקשור בהווי המקומי, לבין הזמן הגדול שהוא כפני יאנוס הנושא פניו לעבר מיתי גדול ממדים, או מביט קדימה אל משאת נפש כבירה (למשל, השלום שיבוא).

חיבור מרתק בין זמן למקום מצוי גם במסתו של באחטין (2007). המונח שיצר באחטין 'כרונוטופ' משמעו זמן-מרחב (שילוב בין 'כרונוס' ל'טופוס'). באמצעות המושג כרונוטופ מתאפשר לבאחטין לבחון את "זיקת הגומלין המהותית ביחסי הזמן והמרחב" (עמ' 13) הזמן והמקום נתפסים על ידו כאחוזים זה בזה ללא הפרד. עבור בני אדם, ובני-אדם הם במוקד עולמה של הספרות, אין קיום לזמן מחוץ למקום כשם שאין מקום שהוא מחוץ לגבולות הזמן (בכל אופן, כפי שהסובייקט האנושי חווה אותם). עניינו של באחטין הוא בעיקר באופן שבו כרונוטופים שונים מתכתבים זה עם זה, 'חותכים' זה את זה, מאייכים זה את זה, מבקרים זה את זה וכן הלאה. לדבריו: "כרונוטופים יכולים לכלול זה את זה, לדור בכפיפה אחת, להשתרג זה בזה, להחליף זה את זה, להתייצב זה כנגד זה, להתעמת או לקיים ביניהם יחסי גומלין מורכבים יותר" (עמ' 179). בעבור באחטין יחסי הגומלין המגוונים בין זמן ומרחב ביצירת הספרות הם המפתח לחקר משמעותה. לשון אחר, המערכת המורכבת, שאינה ניתנת לרדוקציה פשוטה וחד ממדית, של האינטראקציות השונות בין מרחבי המקום והזמן ביצירת הספרות הטובה היא מקור גדולתה של היצירה.

מערך המושגים המורכב הזה, הן של גורביץ והן של באחטין, בצד מושגי מפתח בתחום חקר המיתוסים, ישמשו את חיבורי ככלי מחקרי פונקציונאלי בבחינת הדינאמיקה של הזהות הילידית, היהודית-ישראלית, ביצירתו של אריה סיון. שכן, הן המבט הסינכרוני והן המבט הדיאכרוני ביצירת



המשורר יצאו נשכרים מהבנת יחסי הגומלין המורכבים והדינאמיים של המקום והזמן בפואטיקה של המשורר. לצורך זה, נעיין באחד משירי הנוף של אריה סיון מן העידן הפוסט-כנעני שלו: "על הר הצופים המבט למדבר יהודה" (ארבעים פנים, 1969, עמ' 40).

**לפעמים כשהאוויר צלול מאד,  
נדמה לי שאני קולט קולות:  
אוושה כזאת, כלחש חול  
בדרך עליו כף-רגל יחפה.  
אבנים קטנות זעות. סירות-קוצים  
יוצאות לאיזו דרך.  
אך אין לראות דבר, והמדבר  
בלהטיו, המשעולים  
והשמים, האבק במקומותיו.  
ובכל זאת, בארץ בנימין,  
קורים דברים. צריך להאמין.**

ההקבלה התמאטית והחוויתית-רגשית בין שיר זה מן העידן החדש ביצירתו של אריה סיון, לבין שירתו הכנענית המוקדמת היא רבה: השילוב בין היסוד הלירי ליסוד האפי התיאורי, הקשר הרגשי העמוק אל הנוף, העמדת הטריטוריה המדברית על חולותיה, אבניה, משעוליה וצמחייתה הקוצנית – במוקד, החיפוש אחר משמעות קיומית, רליגיוזית, עמוקה בנופי ארץ ישראל ("צריך להאמין") ועוד. אך דווקא המשותף הנושאי בין השירים הוא שמבליט את ההבדלים הסגנוניים העצומים בעיצוב 'תחושת המקום' בשיר זה, לבין הילידיות המיתית שבקודמיו.

השיר "על הר הצופים, המבט למדבר יהודה" הוא שיר לירי, קאמרי באופיו, נעדר כל פאתוס אקספרסיבי-מתלהם ברוח הפואטיקה ה'כנענית'<sup>113</sup>. הא-מיתוס מחליף בו את המיתוס, שכן החוויה שמעצב השיר היא מינורית מאד, כמעט לא מורגשת. הלשון עשירה אך פשוטה, על גבול הפרוזה; האמירות בשיר מהוססות ומצטנעות: "לפעמים", "נדמה לי", "כלחש חולי", "אבנים קטנות זעות" "יוצאות לאיזו דרך" וכד'. למרות זאת, אין ספק באשר לעצמת הקשר, העל-חושי אפילו, בין הדובר לבין הנוף המדברי, שבו הוא מתבונן ולו הוא מאזין. ודוק, אין מדובר עוד בטריטוריות כלליות על-פי איזו אידיאה כנענית או אחרת, אלא בציון נקודת תצפית קונקרטיה מדויקת מאד בהר הצופים, כשהמבט מופנה למדבר יהודה.

ובכל זאת, לא ניתן יהיה לטעון ש'תחושת המקום' בשיר נקיה לחלוטין מאיזו פרה-דיספוזיציה רוחנית הקשורה לעובדה, שהדובר בשיר ניצב על מקום 'קדוש' (הר הצופים), לפחות מן הבחינה ההיסטורית<sup>114</sup>. הילה זו אמנם אינה מקנה לו את היכולת לשמוע קולות מן השמים, אך היא מאפשרת לו לדמיין יכולת כמו-מיסטית לשמוע קולות מן המדבר. יתרה מזאת, הילידיות החדשה הזו כרוכה בפראדוקס: בעוד

<sup>113</sup> מעניין להשוות את השיר לשירו הידוע, רווי הפאתוס האישי והלאומי, של אביגדור המאירי "מעל פסגת הר הצופים".  
<sup>114</sup> שירי הספר נכתבו, בחלקם, לאחר מלחמת ששת הימים, שבה קיבלה העיר ירושלים בכלל והר הצופים בפרט, מעמד מכוון.

ששירתו הכנענית של סיון העמידה במרכזה, בדרך כלל, מקום וזמן מיתיים (אקוויוולנטיים ל'מקום הגדול' ו'הזמן הגדול' של גורביץ) בהם נע הדובר למחוזות חפץ של הגשמה אישית 'גדולה מהחיים' בתחום האישי-הארוטי, ללא כל יומרות לאומיות (בניגוד לימרה הכנענית המקורית), הרי שדווקא שירתו החדשה של סיון, תואמת המודוס האירוני, מנמיכה את שאיפות ההגשמה האישית הגראנדיזוית, לטובת שילובם של יסודות לאומיים מרומזים. לשון אחר, מיתוס המקום איננו מסולק משירתו הבשלה של סיון, הוא מוצא את מקומו ביצירה בדרכים מאופקות ומעודנות יותר.

נקודת התצפית המדויקת, המתוארת בכותרת השיר דלעיל, מבקשת את השוואתה עם שיר נוסף של אריה סיון מאוחר הרבה יותר. זהו השיר "סתיו ארץ ישראלי" מתוך: **גבולות החול** (1994, עמ' 14).

**אני עומד על רכס הכורכר מעל לים.  
אמצע הסתו עכשו. הים שקט. האדמה  
שובתת ממחזוריה.**

**אני על ארץ המתים הרחבה, על ארץ המתים העמוקה.  
פלישתים נחים על כנענים ועליהם  
יהודים ויוונים וערבים וצלבנים.**

**המנוחה והדממה על פְּנֵי  
האדמה ובתוכה.**

**אוקטובר.**

גם שיר זה, כמו קודמו, מתאר, כביכול, תמונת נוף קונקרטי, א-מיתית, לכאורה, הנצפית מנקודה מוגדרת: "רכס הכורכר מעל הים". מבטו של הדובר בשיר מופנה לעבר הים, ברור למדי שתקופת הזמן, עונת השנה, הסתו, מכתובה את רוגע הים, כמו גם את העובדה, שהאדמה "שובתת ממחזוריה" הווגטטיביים. אלא שמהר מאוד מתברר שיכולת ההתבוננות של המשורר חורגת בהרבה מן המבט האנושי המצומצם. מתברר גם אופיו הלירי המהורהר והקשה של השיר. לא רק תמונת מקום לפנינו, אלא גם תפיסת זמן מיתולוגית מובהקת של היסטוריה מחזורית מזוועה, הכרוכה בהרג מתמשך ("ארץ המתים הרחבה"). מסתבר, שתמונת העולם המיתית-מחזורית לא נעלמה מיצירתו המאוחרת של סיון, היא פשוט הפכה מופנמת ומאופקת יותר<sup>115</sup>.

בבית השני בשיר, המתים של בני כל העמים נערמים זה על גבי זה כמין אילוסטראציה מקאברית של מהלכי ההיסטוריה הבלתי-נמנעים. לכאורה, יש בשיר "סתיו ארץ-ישראלי" קבלה, או השלמה, עם מציאותו הבלתי נמנעת של החידלון, כחלק מן הגורל האנושי והלאומי, בבחינת, כל תקופה והמתים שלה. אלא שסיגור השיר במלה אחת, כבית נפרד, "אוקטובר" (כידוע, חודש מלחמת יום הכיפורים, או מלחמת

<sup>115</sup> תפיסת זמן מיתית-מעגלית אפיינית לרבות מיצירותיו של אריה סיון, כולל הרומן **אדוניס** (1991).

אוקטובר, בפי הערבים) קורעת באחת את המנוחה והדממה שעל פני האדמה ובתוכה, וטוענת אותה באימת המלחמות, שהן מעשי ידי האדם. במילים אחרות, המיתוס והאנטי-מיתוס משמשים בעירוביה בשירו זה של אריה סיון ומאייכים זה את זה. ניתן לסכם ולומר, שהמודוס האירוני בכתיבתו המאוחרת של אריה סיון ממחיש היטב את פניה המורכבות של ילידותו: קשר עמוק אל המקום והאדמה, מחד גיסא, כמו גם הסתייגות עמוקה ממה שמתרחש על פניה, מאידך גיסא.

היבט חשוב נוסף בזהותו המקומית המאוחרת של אריה סיון, הוא הגוון היהודי של הילידות בשירתו הבשלה (בניגוד, כמובן, למודוס הכנעני בכתיבתו המוקדמת). כך, למשל, בספר **ארבעים פנים** (1969) מופיע השיר "סבתי היתה" (עמ' 45) המחבר בין טריטוריות ירושלמיות ידועות, בעלי גוון היסטורי, לבין מחויבות יהודית-רוחנית למקום: "על בור המים בחצר אשר בְּשַׁעְרֵי- / חסד סבתי היתה / אומרת, יהודי / אתה נכדי, ומשגיחים בך." הקשר היהודי לבור המים בשכונה הירושלמית כרוך בכוח הישראלי הצעיר המיוצג על ידי המשורר. זהו כוח פיזי ליבידינאלי - המסומל על ידי שפע השיער בשיר - ששורשיו עוד בימי המקרא<sup>116</sup>. וכך מסתיים השיר: "אחינו יעקב, אולי יגידו לי, אחינו יעקב, / הזכות הינה שלך, אחינו יעקב: / שגוללת אבנים מפי בורות המים." (שם). המשורר היליד (או ה'צבר') רואה עצמו כבן דמותו של יעקב המקראי, שהופעתה של רחל עם עדרי צאן אביה העניקה לו כוחות אדירים והוא גלל את האבן מעל פי הבאר (**בראשית**, כ"ט, 9). הנכחתו של המשורר כדמות פסבדו-מקראית מקשרת בין 'כרונוטופים' שונים, בין גבורת יעקב אבינו (המקבל בשיר את הכינוי הצברי "אחינו") לגבורת הלוחמים, ששבו אל בורות המים במלחמת ששת הימים (ע"פ שירה הידוע של נעמי שמר). לשון אחר, הדוכר בשיר ממקם עצמו בתפר שבין הזמן הירושלמי היהודי ה'קטן' (במונחיו של גורביץ, 2007), לבין הזמן ה'גדול' של העבר המקראי הקדום, מצד אחד, וההווה ההירואי של המלחמה, מצד אחר.

### 2.3.1 היחס למולדת בכתיבתו המאוחרת של סיון

השירים דלעיל יכולים לשמש דוגמא לסגנון כתיבתו המאוחרת של אריה סיון, באשר למקומו הרגשי של המשורר ביחס לטריטוריות ארץ ישראליות ואחרות. אך מובן שבמהלך עשרות השנים של כתיבתו הבשלה והבוגרת העמיד סיון דגמים רבים נוספים של קשר למקומות וזמנים מהם ניתן לגזור את זהותו המקומית. ניתן להצביע על רפרטואר שלם של 'תחושות מקום' של המשורר ביחס לארצו, הן במובן של 'המקום הקטן' והן במובן של ה'מקום הגדול'. השיר "נואשת מים", למשל, במחזור השירים "נואשת מים" מתוך הספר **נופל לך, בפנים** (1976, עמ' 11) רוקם - ללא בוש, בעידן השירה האירונית - קשר אהבה, לא מסוייג, בין המשורר, כנציג העם כולו לבין ארצו. "ארץ-אבותי", כלשונו, מופיעה בשיר

<sup>116</sup> על יסוד האירוס בשירי **ארבעים פנים** ראה אצל גינור (1969) ודור (1970). גינור מבליטה במיוחד את גודש גילויי השיער בספר, כביטוי לאירוטיקה מודחקת.

בדמות אשה "נואשת מים"<sup>117</sup> המצפה לישועה. האלוזיה המקראית לסיפור משה, שהוציא מים מן הסלע לבני ישראל הגוועים בצמא במדבר (במדבר, כ), מקבלת בשיר תפנית מפתיעה של נכונות קולקטיבית לנתינה והקרבה, ולא של קבלה כבמקור המקראי (השיר יידון, ביתר הרחבה, בפרק הרביעי בחיבורי). ההזדהות העמוקה עם ארץ המולדת היא יסוד מוסד בשירתו של סיון, לכל אורכה. וכך הוא כותב בשיר "אני וסיבי" מתוך השלמה, שהופיע בשנת 2002, כלומר, כארבעים וחמש שנה לאחר כתיבת שירו הראשון: "מעולם לא גליתי מארצי מולדתי. / בטיולים בחו"ל אני משווה / את השדות הירוקים / למרחבים הצהובים / ואת הסתו הקדורני / לאור הרך, לחמימות / הנעימה כל-כך / בערסלי הסתו / של ארץ ישראל. / מנוף מולדתי / אני מגיח כמו עובר בשליתו / וחבל הטבור / נמתח אתי לאורך יבשות / כמין סיב אופטי שכזה. " (עמ' 54). דימוי המשורר לעובר, שנולד מתוך נוף מולדתו, הוא מעין עליית מדרגה ביחס לאמרתו הידועה של המשורר ש. טשרניחובסקי: "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו". גם השילוב המפתיע בין חבל הטבור הביולוגי לבין הסיב האופטי ה'היי-טקי' מסייע להעניק לקשר העמוק בין המשורר לארצו גוון עכשווי, פוסט-מודרני.

ואם הוזכר לעיל שירו הראשון של אריה סיון, הרי שבלידתו עוצב, כאירוע מיתי, ראשיתו של החיבור הבלתי אמצעי בין המשורר לבין ארצו-אדמתו, כפי ששיחזר סיון עצמו את: "...לידת שירי הבכור, / לידה לא מתוכננת, בחורף הקשה של ארבעים-ושבע-שמונה" ("מה יהיה עלינו ב-97", כף הקלע, 1989, עמ' 35 – 37).

יום אחד הייתי בתצפית על תל  
 בין עמק בית שאן ועמק יזרעאל,  
 לדווח על תנועות לא רגילות, והנה,  
 תנועה לא רגילה: האדמה  
 שמתחת לכפות רגלי עולה  
 ובאה בי עם כל שָׁפָה, עם הפרחים  
 עם השיחים הנמוכים ועם  
 שברי החרס והעצמות. התרוממה האדמה  
 זרמה אל אצבעות-ידי  
 מהן אל הנייר. מזלי, אולי מזל של מתחילים  
 היה שֶׁבְּגִזְרָהּ היא שלי  
 לא התרחש דבר, מלבד השיר.

(שם, עמ' 36)

התיאור הזה הספק-פרוזאי-ספק-שירי (prose-poem) המשובץ בתוך "מכתב גלוי למשורר ערבי שחיבק אותי לאחר שקראתי אחד משירי", כלשון כותרת המשנה של השיר, הוא אחת ההצהרות הארס פואטיות המשמעותיות ביותר של אריה סיון. לא אגזים אם אומר, שיש כאן תיאור אכסטטי של מעין

<sup>117</sup> מצוקת המים בישראל הוא אחד הנושאים המובהקים בשירת אריה סיון. וכך אומר הוא עצמו בראיון לסבינה מסג (2002, עמ' 53): "לגבי עניין המים, כשערכת את מבחר שירי (ערבון בהוצאת מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד) גיליתי איך המוטיב הזה עובר כחוט השני בכל הספרים שלי, החרדה מהתייבשות, מהצמאון."

התגלות המקבילה לתיאורים המקראיים של הקדשת הנביא לנבואה. בשיר זה, שנכתב כארבעים שנה (מספר טיפולוגי) לאחר תחילת דרכו האמנותית, חושף המשורר את עצמו כמדיום לאדמה הזו - התל ממנו משקיף המשורר על עמק בית שאן ועמק יזרעאל, על מטעני העבר העמוקים שלהם, הופך באחת למטונימיה לארץ כולה ('המקום הגדול', בלשונו של גורביץ) - על נופיה הגלויים והסמויים, על ההיסטוריה הקרובה והרחוקה שלה ועל הארכיאולוגיה והעבר הקדום שלה. בכל כתביו הרבים של אריה סיון לא ניתן למצוא ביטוי חד ובהיר כל כך של זהותו הפואטית והאידיאולוגית של סיון כמשורר ילידי, זה שכלשונו של גורביץ (2007, עמ' 23): "מקיים קשר טבעי ממש חפיפה בין המקום במובנו הפיזי לבין המקום כעולם של משמעויות, של שפה, זיכרון ואמונה."

ויחד עם זאת, אין בתיאור הקשר ההרמוני הזה בין המשורר לבין אדמתו ביטוי למלוא המורכבות ביחסו של סיון למקומו, כפי שהיא מתגלמת במכלול יצירתו. שכן השיר הזה, "מה יהיה עלינו ב-97", שכאמור, נכתב כתגובה על חיבוק לו זכה סיון ממשורר ערבי, לאחר שקרא אחד משיריו (מן הסתם, בעצרת מחאה על רקע האינתיפאדה הראשונה) נושא אופי אפולוגטי בחלקו, מתריס בחלקו, ויש בו ביטוי לצורך של הדובר להצדיק את אחיזתו באדמה הזו ששני עמים (לפחות) טוענים לבעלות עליה. הקומפוזיציה של השיר השלם, בן עשרות הטורים, שרק חלקו הובא לעיל, מיוסדת על הסימטריה הביוגראפית, האישית והלאומית, בין המשורר היהודי לרעהו הערבי: "אני חושב על המשותף ביננו, למשל, על כך ששנינו (בהפרש של שתיים-עשרה שנה), נפקחו עינינו אל אותם/ צבעי הים והשמים וצבעי התפוזים והזיתים/ האבן והאדמה." (שם, עמ' 35). זו הסימטריה המבנה זהות משותפת לשני המשוררים (ולשני העמים), אך בה בעת היא מייצרת את המתח והחשדנות הרבה ביניהם, כיון שהם בעלי 'כרונוטופים' שאינם זהים, או בלשונו של המשורר: "שתי מצלמות אשר הפילס בתוכן/ נושא אותה דרגה של רגישות, אם כי, אולי/ גונו שונה" (שם). על החשדנות והעוינות ההדדית מקווה הדובר להתגבר "בשש, אחרי תשעים ושבע" (שם, עמ' 36). משאלתו של אריה סיון, כפי שהוא מבטא אותה בסיום השיר, היא, שרגשי החרטה והאשם יהיו של בני שני העמים בדרך לשלום המיוחל, אותו צובע המשורר בגוון אישי ואפילו הומו-אירוטי: "כי אנחנו שנינו יום אחד/ יום לא רחוק אחד נוכל/ להתחבק חיבוק קשה ואחר-כך להתפשט/ מן הטינות, גם הצודקות והנכונות/ ולהתחרט יחדיו ובה בעת/ ובחזה כבוש בתוך חזה/ נִפְחָה מאד על חטא." (שם, עמ' 38)

### **2.3.2 ילידות בלא נחת (1): זהות מקומית ורגשי אשם וכאב על רקע מלחמות ישראל**

הדילמה המוסרית של המשורר בין תחושת שייכותו, הבלתי אמצעית, למקום, ותחושת שייכות המקום (או הטריטוריה) אליו, לבין מודעותו לתחושות מקבילות של ה'אחר' הערבי ביחס לאותה אדמה, היא רק קצה הקרחון של שפע הקונפליקטים והחסמים המונעים ממנו זהות מקומית-ילידית במובנה הפרימורדיאלי השלם. למעשה, מועטים הם השירים בהם, כמתואר לעיל, בשירים דוגמת "נואשת מים" ו"אני וסיבי", ישנה הרמוניה מלאה בין המשורר לבין ארצו-מולדתו. בדרך כלל, אין מלווה הקשר העמוק בין המשורר למקומו - המקום במשמעותו הרחבה של טריטוריה, ביוגראפיה, היסטוריה, ארכיאולוגיה,

לאומיות, שפה וכד' – בתחושה של בטחון אונטולוגי בקשר זה, אלא להיפך, קיימת בשירים תחושה מעיקה של אי-נחת, שספק אם ניתן לשרשה. מקורותיה של אי-הנחת הזו עשויים להיות מוסריים (וראה, למשל, שירי **כף הקלע** מתקופת האינתיפאדה הראשונה), היסטוריים-לאומיים (רגשי אשם וכאב על רקע מלחמות ישראל, או אימי השואה), או 'סתם' רגשי נחיתות של הדובר ביחס לאבותיו המייסדים, או ביחס לילידים הערבים. ובצידם של כל אלו עוד ספקות מספקות שונים המייסרים אותו<sup>118</sup>. להלן מספר דוגמאות נוספות לילידות בלא נחת, שמקורה ברגשי אשם וכאב על רקע מלחמות ישראל. נתבונן ב"שיר ילדים" מתוך: **נופל לך בפנים** (1976, עמ' 26)

**אנשים עלו על החולות האלה שלחוף הים,**

**בנו בתים, ובבתים**

**הולידו ילדים. קראו לזה לבוא**

**אל המנוחה:**

**הילדים היחפים בחול הרך,**

**הים עובר בהם כמו חוט שני כחול**

**והרוחות אורגות מסכת קיץ בְּשָׁעָרָם.**

**גדלו הילדים, הלכו למלחמות,**

**חזרו אל הבתים שעל החול קטנים מאד:**

**ש-ש-על-תשע, עשר-**

**על עשרים. עכשו**

**כולם נחים. באשר הם מונחים.**

**נחים. רק הבתים**

**אינם נחים. הם מתפתחים**

**יפה מאד. מהם רבי קומות: חמש-עשרה וגם עשרים**

**דקי גזרה הם וטמירים**

**והזגוגיות שוברות**

**את פני השמש לגזרים.**

ניתן לומר ש"שיר ילדים" מגדיר מחדש מהי אירוניה מקאברית. חלקו הראשון של השיר, כמו גם כותרתו ה'תמימה', ממחישים בצורה אידיאלית, כביכול, את מיתוס הילידות על-פי הנראטיב הציוני הקלאסי: תיאור העלייה על החולות, בניית הבתים, הולדת הילדים, תאור ילדותם-ילידותם הטבעית והמאושרת של הילדים "היחפים בחול הרך". כל אלו הם מופת של הגשמת האתוס החלוצי של העלייה על הקרקע, ומימוש מלא של החלום הציוני בגרסתו האורבאנית. אלא שלתוך הפתיחה האידיאלית הזו כבר מסתננים ביטויי האימה: "המנוחה" ללא "הנחלה" (תפילת אשכבה); "חוט שני כחול" (סימני דם).

<sup>118</sup> לטענתו של גורביץ (2007) במאמר: "על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית": "אין זהות מלאה, מובנת מאליה בין הישראלי לארצו." מתוקף העובדה שהאידיאה של 'הארץ' קודמת לשייכות אליה על-פי הנראטיב הציוני, מולידה תחושת קרע, או חוסר ביטחון אונטולוגי של היהודי בארצו. זהו פער מובנה של חוסר הגשמה תמידי בין הארץ לבין יושביה היהודיים. פער המונע מהם זהות ילידית מימלאית, פשוטה וחסרת עכבות.

החלק השני בשיר מתאר בטבעיות מחרידה, החותרת תחת מיתוס הגבורה הישראלי, ואולי גם חושפת את מקורותיו החברתיים-אנושיים והלא-טבעיים של המיתוס, כלשונו של בארת' (Barth, 1977), את מסלול חייהם של הילדים בישראל: "גדלו הילדים, הלכו למלחמות..."; המשך השיר מביא את האימה לשיאים חדשים של זוועה, תחת מסווה של שלווה מדומה: השיבה מן המלחמות כתמונות זיכרון בגדלים שונים ("שש על תשע, עשר/ על עשרים"), המנוחה שהיא מוות, הניגוד האירוני המר בין תאור צמיחתם של הבתים "דקי-גזרה הם ותמירים" לבין גדיעת פתיל חייהם של "הילדים", ועד לסיום הזועק של הזוגיות ה"שוברות/ את פני השמש לגזרים...". "שיר ילדים" מתברר כשיר על ילדים, שגורלם נגזר למוות במלחמה. השיר אמנם איננו מממש את הגרסה הדה-קונסטרוקציוניסטית הרדיקאלית של בארת' (Barth, 1977), ולא ניתן לומר, שהוא חושף את שיקריותו של מיתוס ההגשמה הציוני (אריה סיון רואה עצמו ביצירתו כחלק מסיפר-העל הציוני), אך הוא בהחלט חושף בעצמה רבה את מחירו הכואב.

דוגמאות נוספות לקינה של סיון על הנופלים במלחמות ישראל, דווקא על רקע זיקתם לארץ הזו, ניתן לראות באותו הספר (**נופל לך בפנים**) במחזור השירים בעל השם הסוגסטיבי "בית-שואל" (שגם "שיר ילדים" לקוח ממנו). בשיר "ניסוי לא מוצלח להביע את צער הזולת" (עמ' 25) מבטא המשורר את תחושת קוצר ידה של האמנות בהתמודדות עם כאב השכול, וכך, בלשון פרוזאית מאד, משחזר הוא את סיפורו של אב שבנו הטייס נעדר לאחר קרב אויר "על המדבר" (ביטוי דו-משמעי). סיפור ההיעדרות נקשר על דרך הניגוד בסיפור המיתולוגי הידוע אודות איקרוס, שאביו נאלץ למשות את גופתו מן הים ולאחר מכן "קבר אותה באי אחד/ ושם ישב ימים רבים/ להתקין לו מצבה...". האינפורסיה 'קטנה' הזו בסיפור המיתולוגי ממחישה את הטרגיות הכפולה והמכופלת של האב, שאפילו קבר ומצבה אין לו לפקוד שם את בנו.

גם השיר "נכתב לאחר ביקור בתערוכת-ציוריו של עמנואל רונקין, צייר צעיר שנפל במלחמת ששת הימים" (שם, עמ' 28 – 29) עושה שימוש בחומרים ייחודיים לצורך הקינה עליו; חומרי ציוריו של הצייר המתעורבים בחומרי הארץ ממנה נולד האיש הצעיר הזה, כדי לתת ביטוי לכאב על נפילתו. וכך נפתח השיר לזכרו של הצייר עמנואל רונקין: "ארץ שנולד ממנה/ באה בו לאט לאט... צובעת את דרכי-דמו/ בָּחוּם עתיק מֵאֶבֶק/ כחרסיה השבורים... פתיחת השיר מבנה גירסה ילידית לאמירה הידועה "כי עפר אתה ואל עפר תשוב" (**בראשית**, ג, 19). השיר מסתיים במעין התנצלות של המשורר על פלישתו לשדה הרגשי הקשה הזה של השכול: "...אני נכלם/ גם מן הצורך הזה, למצוא לעצמי תנחומים...". (וראה גם כותרת השיר הקודם "נסיון לא מוצלח וגו").

מבט אקזיסטנציאליסטי כואב על דפוס החיים המחזורי ורווי הקורבנות, בארץ ישראל, מצוי גם בשירו של אריה סיון "לחיות בארץ ישראל", שאף העניק את שמו לספר ממנו הוא לקוח: **לחיות בארץ ישראל** (1984, עמ' 80). המוטו לשיר, "לזכר צבי הורביץ/ חלוץ, מפקד ואב שכול", הוא לזכרו של חותנו של המשורר, שהיה מפקד ב'הגנה' (המא"ז של רמת-השרון), ושכל את בנו, שהשתתף כלוחם

באחת מפעולות התגמול של הצנחנים בעזה בשנת 1955<sup>119</sup>. הבית הראשון בשיר מתאר בצורה סוריאליסטית-משהו את החיים בארץ ישראל, כחיים על קו הקץ של הליכה קולקטיבית עיקשת ובלתי פוסקת "בְּשׁוֹכָה סגורה וחמורה", כשכל אחד ב"שורה" "דרוך כמו רובה, היד אוחזת באקדח" גם כאשר "הבשר הולך וסר". אלו חיי הרפאים המדומיינים של יושבי הארץ החיים מתוך הצורך המתמיד ללכד את השורות במאבק המתמיד על הקיום. הבית השני בשיר, בעל הגוון האירוני (כמוהו גם הבתים השלישי והרביעי בשיר), נשען על האימרה הצ'כובית הידועה מתחום הדרמה בדבר האקדח מן המערכה הראשונה, שסופו לירות במערכה השלישית. המשורר בשיר מהפך את האמרה על פניה ומכריז בית ב': "טעות. בארץ-ישראל הכל יכול לקרות: / נוקר שבור, קפיץ חלוד" בית ג': "או הוראת ביטול בלתי צפויה" בית ד': "כפי שארע לאברהם בהר המוריה."

סיומו של השיר מערב בנון-שלאנטיות גמורה, כביכול, בין ההווה הישראלי לבין העבר המקראי הקדום, ובין הנשגב למגוחך. ה'כרונוטופים' השונים בשיר מתערבבים זה בזה בטבעיות גמורה, תוך שהם מאייכים זה את זה ויוצרים מעין מציאות ארץ-ישראלית אחת, על-זמנית, בה הז'רגון הצבאי העכשווי ("הוראת ביטול בלתי-צפויה") הולם, הן את אורח החיים של מדינת ישראל הצעירה הנאבקת על קיומה, והן את עידניה המקראיים הרחוקים, של הארץ הזו, וסיפור העקדה בראשם. הזהות המקומית בשיר נבנית מתוך דרמת החיים המחזורית בארץ-ישראל, שההווה שלה, באופן מפתיע ואירוני, אינו נבדל, כביכול, מעברה המקראי. דא עקא, שסיפור העקדה המקראי אינו מסתיים בעקדת הבן, מה שאין כן ביחס לאב השכול, שלזכרו מוקדש השיר. לסיכום, השיר אמנם אינו מנפץ את מיתוס הגבורה הישראלי הכרוך בהקמת המדינה, אך הוא בהחלט מציג אותו באור אירוני כואב.

### 2.3.3 ילידות בלא נחת (2): זהות מקומית ורגשי אשם וכאב בשירים בעקבות השואה

ייצוג השואה ביצירתו של אריה סיון הוא מגוון ודינאמי וחושף היטב את גלגולי המקום והזמן ביצירתו של המשורר. לא דומה טיפולו של סיון בנושא השואה בספרו השני **ארבעים פנים** (1969), בו הופיעו לראשונה שירים בעקבות השואה, להתייחסותו לנושא בספריו המאוחרים יותר, החל משנות השמונים. ובכל זאת, לאורך כל יצירתו של סיון, גם בנושא זה, נחשפים היסודות הקבועים של היחס למקום (הארץ-ישראלי, בדרך כלל), כתשתית להבניית זהותו היהודית ועמדתו הרגשית והרעיונית של המשורר, ביחס לאימי השואה.

בספר **ארבעים פנים** מצויים שני שירים, שיש בהם ביטוי למתח שבין זהות מקומית-ילידית לבין אימי השואה: "יושב לו יהודי על הספסל שבשדרה" (עמ' 53) ו"תרגילים בלמוד סגוריה על אנשי סדום" (עמ' 54 – 58). בשניהם נע סיון במרחב הזכרון הציבורי תוך שהוא מעמיד פרסונה שירית, לא אישית, הבוחנת את נושא השואה באמצעות רטוריקה סימלנית-מיתית העושה שימוש (מקורי אמנם) במאגר

<sup>119</sup> המידע מפיו של אריה סיון, בשיחה עמי.



צרופים וקלישאות ידועים מן הזכרון הקולקטיבי של השואה, כמו גם מן ההיסטוריה של הגורל היהודי לדורותיו.<sup>120</sup>

כך, למשל, בשיר הראשון (לעיל) בולטים במיוחד המוטיבים "עשן" ו"כבשנים" הלקוחים מן הפראזיולוגיה של זכרון השואה<sup>121</sup>, יחד עם "פרחי שיטים צהבהבים" (אלוזיה ל"בעיר ההריגה" של ביאליק) ו"אולי מוטב היה לזרוק אותו לים". זו הסיסמא המיליטאריסטית הערבית הידועה, ביחס ליהודים בארץ-ישראל, שנראה כי גם היליד הישראלי מאמץ אותה, ללא בושא, ביחסו לניצולי השואה: "יהודי, אומרים לו, העשן שלך/ מעכיר את השמים ומקדיר את האויר – " (שם). מן ההיבט של הזהות המקומית, מבליט השיר את זרותו של היהודי מ'שם', בתוך ההווה הישראלית המקומית. עולם הנופים והאסוציאציות המקושרים בדמותו האפורה של ה"יהודי אפור-פנים" היושב "על הספסל שבשדרה", מעוגנים בחורף האירופאי המושלג, שאין לה דבר וחצי-דבר עם ההווי הילידי-הישראלי. סיום השיר מבנה את עמדת המחבר, ויוצק את חומרי השואה לנראטיב מרומז של גאולה לאומית המבוסס על נצחון האהבה על המות: "אם גם המים הרבים לא יכבו אותו/ אפשר שזו האהבה, שהיא קשה ממוות." (שם). השיר מבקר את ההדרה של הניצולים והרחקתם, הפיזית או המנטאלית, מן המרחב הישראלי המקומי, ואת הנסיון לבנות את הזהות הישראלית המקומית כאנטי-תיזה לניצולי השואה (גרץ, 2004).

השיר השני (לעיל) מתייחד ברטוריקה סרקאסטית חריפה במיוחד. הוא מבסס את טעונו הסנגוריה החזקים שלו על אנשי סדום, על דרך ההשוואה בין תיאורי ההתעללות של אנשי סדום בזרים מתוך ריאליזציה מצמררת של הביטויים 'מעשה סדום' ו'מיטת סדום': "נכון. בסדום קצרו אברי זרים/ והאריכו מה שהאריכו בקצרים." (שם, עמ' 57), לבין תיאורי הזוועה הבוטים, חלקם-ריאליסטיים-חלקם-מיתיים, של התעללות הנאצים ביהודים בתקופת השואה: "אבל בסדום לא תִּקְלְלוּ כלבים מלומדים/ לקרוע אברים מגוף ילדי היהודים, / ולא השליכו יהודים חיים מתוך/ קרונות נוסעים על מסילות בחרף הארוך, / והנשים הענגות לא נהגו לתפור/ אהילים למנורות-שלחן מעור, / אשר נִפְשֵׁט בדייקנות ושערו הוסר/ באיזמלם של מנתחים קרי ידיים ובשר/ מילדות יהודיות רכות ורועדות." (עמ' 57 - 58). הזהות המקומית בשיר נחשפת באמצעות התיאור המפורט של האקלים החם השורר בסדום, כמניע אפשרי למעשי הזוועה של אנשי סדום, אל מול החורף הקר באירופה, שאין בו שמץ של הסבר לזוועות הנאציות.

ייצוג השואה בספריו הבאים של סיון עובר, בתהליך הדרגתי, ממרחב הזיכרון הציבורי של העבר הנורא, אל מרחב הזיכרון הפרטי העושה שימוש בחומרים אוטוביוגרפיים מובהקים. כך, למשל, מחזור השירים "טיול באירופה הגרמנית" מתוך **אישוריים** (1982, עמ' 15 - 19) עושה שימוש בחוויה פרטית טריוויאלית של טיול באירופה, כדי להתחשבן, באופן בוטה למדי, עם העבר הנאצי של ערי מרכז אירופה,

<sup>120</sup> ההבחנה החדה בין מרחב הזיכרון הפרטי למרחב הזיכרון הציבורי מצויה אצל אניטה שפירא (1997, עמ' 86 - 103). הזיכרון הציבורי של השואה קדם בזמן לזה הפרטי. זהו זכרון שאימץ לעצמו רטוריקה גבוהה ופנה, לטענתה, אל ההיסטוריה היהודית בכללותה, אל חשבונות כוללים בין ישראל לעמים, ולא התעמק בפרטים ה"מכוערים" של השואה. לעומת זאת, הזיכרון הפרטי חשף את האישי, החבוי, המודחק והורכב ברובו מן הפרטים ש"לא דובר עליהם" בשנות הזיכרון הציבורי.  
<sup>121</sup> הכבשן מזכיר גם את המדרש התלמודי על אברהם אבינו שהשלך לכבשן האש על ידי עובדי האלילים, וניצל בזכות אמונתו באל האחד, כמו גם את סיפורם הדומה של חנניה, מישאל ועזריה המסופר בספר דניאל בפרק ג.

וערי גרמניה בכללן. הזרות המקומית במחזור מקושרת בעקיפין בחוויה הישראלית באמצעות דמותו של המשורר-התייר המטה אזנו לקולות הבוקעים מ"אירופה הגרמנית", כלשונו. ערי אירופה מככבות בכותרות שירי המחזור ("בנהוף שטראסה, ציריך"; "זלצבורג"; "בכביש זלצבורג – מינכן"; "מינכן"). כותרת המחזור כולו, כמו גם כותרת כל אחד מן השירים, וכמובן, השירים עצמם, מגייסים את המיתוסים המקומיים – הרכבות המדויקות, הבנקים השווייצריים היעילים, הנקניקות והבירה הגרמנית, השטרודל הוינאי, אושיות התרבות הגרמנית הקלאסית לסוגיה דוגמת מוצרט ואמיל והבלשים ועוד – כדי לעמת בין ה'כרונוטופים' הללו של העבר וההווה, ולהפגיש את אירופה עם עברה הנאצי.

השלב הבא של ייצוג השואה ביצירתו של סיון הוא הפניית המבט פנימה, של המשורר, אל חייו שלו כנער תל-אביבי בזמן מלחמת העולם השנייה. למרות העובדה, שאריה סיון הוא יליד הארץ, שחווה את תקופת השואה כנער צעיר וחסר דעת ודעה בארץ ישראל, הרי שהחוויה המכוננת במרבית שיריו בנושא השואה, משנות השמונים ואילך, היא חוויה של סבל ורגשי אשם חריפים. קשייו של המשורר להגיע אל המנוחה והנחלה במקומו הטבעי מתבררים, באורח אירוני, דווקא בטקסטים הנושאים במובהק את הרגישויות הילידיות הגבוהות ביותר. אלו הטקסטים המעמידים כלשונו של הולצמן (תשס"ב, עמ' 155) בהקשר אחר: "...רשת של זיקות אינטימיות למרחב הפיזי, המנטאלי, האידיאולוגי, והלשוני המעצבות את דיוקנו של היחיד ובונות את זהותו כיצור חברתי." דווקא בספר הנושא את הכותרת ה'ילידית' ביותר מבין ספריו של אריה סיון **לחיות בארץ ישראל** (1984) ניתן למצוא את קורפוס השירים הנוקב ביותר באשר למתן ביטוי לרגשי האשם החריפים של המשורר על רקע ילדותו המאושרת בארץ ישראל, בזמן שבני עמו נרצחו באכזריות בשואה.

במאמרו על "נושא השואה בסיפורת (הדגש שלי – ש.ה.) העברית: גל חדש" בוחר הולצמן (2006), עמ' 522 – 549), כדוגמא יחידה במאמר מתחום השירה, את מחזור שיריו של סיון, "על חטאי, מלחמת העולם השנייה" (**לחיות בארץ ישראל**, עמ' 51 – 58), כהמחשה לרגשי האשם של המשורר, על שישב בתוך "הוויה תל-אביבית חושנית, מלאת ריגושים של גיל ההתבגרות", כלשונו (שם, עמ' 528). בזמן מלחמת העולם השנייה. אלא שבשיריו אלה של סיון, העוסקים במציאות יומיומית פרוזאית לחלוטין, נבנית קומה נוספת; קומה אירונית-מרה, ההופכת את רגשי האשם לאמביוואלנטיים ביסודם, בשל עצם ההתגדרות בהלקאה העצמית: "טוב להודות מלב אשם ולהכות בכל הכוח על חזה נושם שלא היה למחנק, ברוך השם." (שם, עמ' 56). לענייננו, חשוב במיוחד להבליט את החיבור המתבצע במחזור השירים דלעיל, וברבים משיריו האחרים של סיון, שנכתבו בעקבות השואה, בין זהותו המקומית של המשורר, כילד תל-אביבי בזמן מלחמת העולם השנייה, לבין רגשי האשם החריפים הממלאים אותו בהווה של כתיבת השירים.

גם השיר "במחצית שנות השלושים" מתוך **חבוקים** (1986, עמ' 10 – 11) משחזר חווית ילדות ישראלית טיפוסית, מאותה העת, של ביקור חווייתי-נהנתני של המשורר כילד, בבית קפה תל-אביבי, על שפת הים, יחד עם אמו והדוד העשיר זליג שהגיע מאמריקה. המוקד החווייתי של השיר הוא, לכאורה, ההנאה מ"גלידת שמנת אמיתית" וריקוד ה"טנגו" של אמו המצחקת, עם הדוד, לצלילי תזמורת בית

הקפה. זהו מידע, שהובן על ידו במלואו רק בבגרותו, כפי שהבין באיחור, מי הוא היטלר, שעליו שרו הילדים שירים 'מצחיקים'. ברקע המבע המשולב הזה מהדהדת הפורענות הצפויה ליהודי אירופה בימי שלטונו של היטלר בגרמניה. הדובר-הילד היה רוצה בהימשכותה לאין-קץ של החוויה המוזיקלית-הקולינארית הזו, אך את השיר הוא חותם משמו של המשורר-הבוגר, שקולו המפוכח מלווה את תיאור האירוע לכל ארכו<sup>122</sup>.

**אני חושב שהייתי מבקש זאת בפרוש  
אלמלא תחושת אשמה מעומעמה  
שהיתה בי, בלי לדעת על שום מה.**

(שם, עמ' 11)

סיון כמובן, איננו היוצר היחיד הנותן ביטוי לרגשות אלו. מוטיב האשמה תופס מקום מרכזי ביצירות בעקבות השואה של הסופרים, שישבו בארץ ישראל בתקופת מלחמת העולם השנייה<sup>123</sup>. דוגמא נוספת לפער האירוני בין שני 'כרונוטופים' מקבילים ניתן למצוא בשיר "רכבת האביב" מתוך **גבולות החול** (1994, עמ' 30). גם כאן מתאר המשורר בסיגנונו היבש העובדתי, הנעדר כל פאתוס, כיצד לאחר שלש שנים של יריות ומיקושים (מן הסתם, המרד הערבי הגדול, 1936 – 1939) הפכה הנסיעה ברכבת פלשתינה-א"י ל"ענין בטוח ביותר". על כן: "מדי אביב, בשנים 1940 עד 1945, היתה המשפחה שלי עולה לירושלים/ לערך את סדר פסח עם קרובינו". תיאור הנסיעה ברכבת משלב בתוכו את "הפרדסים של השפלה", "פריחת הדורים" ומילוי הריאות "בשמש הרכה מעבר למשוכות עצי שיטה", כולם פרטי נוף מבני זהות מקומית ארץ-ישראלית. בבית האחרון בשיר, בן ארבעת הבתים, מתאר המשורר כיצד "בצומת לוד" התחבר לרכבת קטר נוסף מאחור, כדי שזו תעמוד בלוח הזמנים. וכך מסתיים השיר: "...עלינו/ לחפוף את השיער שהתמלא עשן."

מובן שמשמעות השיר, רווי הכאב ורגשי האשם, בנויה על המתח בין המציאות הפרוזאית-אידיאלית של החיים השגרתיים והשלווים של הדובר ובני משפחתו (לפחות כך הוא מציג אותם במבט רטרוספקטיבי) בתקופת מלחמת העולם השנייה - מציאות המסומלת על-ידי עונתה של "רכבת האביב" - לבין עולמם המסויט של יהודי אירופה באותה העת; עולם המתרמז באמצעות מילות קוד המשמשות בתפקיד כפול: הן לתיאור הפסטוראלה הארץ-ישראלית, והן לשבירתה באמצעות רמזים למאורעות השואה: "בשנים 1940 עד 1945", "רכבת", "שתעמוד בלוח הזמנים", וכמובן, "עשן".

ראוי לתת את הדעת לכך, שלא המושג הכולל 'השואה', על מרכיביו המיתיים, עומד במוקד כתיבתו המאוחרת של אריה סיון. כפי שהראיתי, במחזור השירים "על חטאי, מלחמת העולם השנייה", ב"במחצית שנות השלושים" וב"רכבת האביב" (ועוד אראה, ביתר הרחבה, בהמשך חיבורי), החומרים הפרוטו-טיפיים הקשורים באימי השואה עוברים תהליך של דה-מיתולוגיזציה והנמכה ביצירתו הבשלה של אריה

<sup>122</sup> דיון מפורט יותר בשיר זה, הכולל את משמעותם של רגשי האשם, ראו בפרק הבא בחיבורי.

<sup>123</sup> לפי הולצמן (2006, עמ' 528): "תחושת האשמה... שמאפיינת כל כך את הספרות שכתבו אלה שישבו בשנות המלחמה בארץ-ישראל, והתייסרו בדיעבד על החיים הטובים שפרחו כאן בשעה שבאירופה כערו הכבשנים. גילויים של תחושת אשמה זו מצויים הן ביצירתה של קבוצת הסופרים הותיקים, ילידי מזרח אירופה והן אצל הסופרים ילידי הארץ."

סיון ומוצגים, בדרך כלל, בטון מאופק, א-מיתי, כביכול, שמתלווה אליו נימה אירונית-מרה, שיש בה, מניה וביה, גם חתירה תחת הזהות המקומית האידיאלית של המשורר בזמן מלחמת העולם השנייה.

ביקורת חברתית נוקבת על יחסו של היישוב המארגן כלפי יהדות אירופה, בתקופת השואה, מצויה במחזה בשם "מלכוד 44" (נקרא גם: "קיץ 44"), שחיבר סיון, ככל הנראה, בראשית שנות השמונים<sup>124</sup>. זהו מחזה סאטירי חריף, שבמרכזו השחיתות והניווון הפוליטי-חברתי-ערכי של היישוב המארגן בארץ, במהלך מלחמת העולם השנייה<sup>125</sup>. עיקר העלילה הגרוטסקית במחזה הוא ניסיונותיו הכושלים של שליח יהודי הונגרי (ואריאציה מקומית מדומיינת על יואל בראנד ההיסטורי) לעניין את ראשי היישוב העברי בארץ בעסקה הידועה של 'משאיות תמורת דם', שנועדה להצלת יהודי הונגריה. בהקדמה שחיבר סיון למחזה הוא כותב כך: "המציאות הארץ-ישראלית בשנים ההן היא בבחינת תיאטרון אבסורדי, לעיתים גרוטסקי, לנוכח מציאות המוות באירופה." דומה כי תחושות הכאב והאשם של המשורר המחזאי הבוגר בעשורים האחרונים של המאה העשרים נתרגמו, בין היתר, לקבארט סאטירי חריף, כלשונו של המחבר בהקדמה: "ובכן, המחזה נוגע בעובדות היסטוריות, אבל הוא איננו מחזה היסטורי." "מלכוד 44" מציג מציאות סובייקטיבית במודע: הוא מקרין את מה את מה שהתרחש בנפשו של כותבו – מי שהיה, בתקופת מלחמת העולם השנייה, נער תל-אביבי, והתוודע אל השואה, ובהקשר של המחזה, אל ניסיונות הנפל להציל את יהודי הונגריה, שנים לאחר שהדברים נפלו.

רגשי אשם מאוחרים מלווים את יצירתו של סיון גם בעת הכתיבה על פליטי השואה בארץ. אחד השירים הידועים בנושא הוא "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית", שעניינו כנאמר בכותרת המשנה לשיר: "על אנשי גח"ל שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נון". אף שיר זה לקוח מתוך הספר **לחיות בארץ ישראל** (עמ' 83 – 84). השיר הוא בן ארבעה בתים ועוסק בנפילתם בשדה המערכה של העולים ש"הוטלו", כלשונו של אלתרמן, "מסולמה של אוניה/ אל הקווים הקדמיים"<sup>126</sup>. מותם של העולים בשדה המערכה לא נזכר במפורש בשיר, אך הוא מרחף בברור מעל המשפטים האליפטיים-במכוון, בבית השני, המתארים דווקא את יכולת ההישרדות של אותם אנשים בתקופת השואה.

לשונו הפרוזאית של השיר איננה פוגמת כהוא זה ברטוריקה המתוחכמת המניעה אותו. בחלקו הראשון מתאר השיר את התייבשותם, הספק-ממשית-ספק-מטאפורית<sup>127</sup>, של הפליטים-הלוחמים בשדות לטרון, כיון שנתנו להם "מים במשורה" ... "ולא עלה בחייהם לְמַץ/ קצת מים מן האדמה/ מפני שלא נופקו להם השורשים המתאימים." (עמ' 83). בחלקו השני נדרש השיר לשאלת דרכי הנצחתם של לוחמי גח"ל שנפלו בקרב. אלא שבניגוד לבון-טון המתנשא ביחס לניצולי השואה בתרבות

<sup>124</sup> כידוע, לא נהג סיון לציין את תאריכי כתיבת יצירותיו. בן עמי פיינגולד, בספרו **השואה בדרמה העברית** (הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 13) טוען שהמחזה נכתב בשנת 1980. אריה סיון (בשיחה עמי) טוען שהמחזה חובר מוקדם יותר. נראה שהפתרון לסתירה נעוץ בוואריאציות השונות של המחזה, שכתב סיון במהלך השנים (ראו: ארכיון התיאטרון, אונ. ת"א).

<sup>125</sup> וביתר הרחבה, בפרק החמישי בחיבורי.

<sup>126</sup> נתן אלתרמן, "בטרם יום", **עיר היונה**, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב תשי"ז, עמ' 97 – 101. אבנר הולצמן (2006), עמ' 388 – 414) שיבץ טורי שיר אלו כחלק מכותרת מאמרו "לתולדות דימויים הספרותיים של הלוחמים העולים".

<sup>127</sup> הולצמן במאמרו (לעיל) נדרש לשאלת המהימנות ההיסטורית של תיאור התייבשותם למוות של הפליטים הלוחמים בשדות לטרון. נראה לי, שהתיאור בשיר של "התייבשותם" של לוחמי גח"ל תחת השמש הארצישראלית הקופחת יכולה להיתפס גם כמטאפורי גרידא, ברוח ביטויי סלנג ידועים של הלשון הדבורה.

הישראלית, שלאחר מלחמת העולם השנייה<sup>128</sup>, סגנונו של סיון כאן הוא אירוני ומריר. דרך תיאורם הסרקסטי של אנשי גח"ל, כאנשים חסרי שרשים, כביכול, תיאור העושה שימוש בכל ביטויי הגנאי של הצבר-היליד-הלוחם כנגד פליטי השואה, מפרק המשורר את כל הקלישאות והמיתוסים שבנתה הישראליות הילידית החדשה<sup>129</sup>: מיתוס השורשיות הילידית המדומיינת ("פעם אחת ויחידה הם הלכו בשדות"), דרך אתוס הגבורה ("...והם היו שורה/ סהרורית, עד שמש אֵילון/ עברה על ראשיהם לדום."), מיתוס הרעות ("ואין לו חברים שיספרו עליו") וההקרבה למען המולדת ("אם למות בעד ארצנו, זו הדרך הראויה: למות בלא להוות מיטרד, בלא להכביד על אחרים...") ועד לטקסי הזיכרון לנופלים ("...אין לו הורים/ שיעלו לרגל אל קברו, לאורך העונות, / ישקו את שריו").

כתיבתו של אריה סיון על השואה חשובה ומעניינת כשלעצמה, במיוחד על רקע ההתפתחויות הפואטיות והאידיאולוגיות, שחלו בזהות המקומית ביצירתו, מראשיתה ועד להבשלתה. אך היא מעניינת שבעתיים על רקע השתתפותה של הספרות העברית בכללה במאבק על כינון הזהות המקומית החדשה מאז מלחמת העולם השנייה ועד ימינו אנו. הספרות העברית החדשה כמנגנון מכונן תרבות, היוותה גורם מרכזי בהבנייתו של מיתוס 'היהודי החדש', שנתגלגל במיתוס 'העברי החדש' והמשכו בכך דמותו הצבר המיתולוגי, כולם מיתוסים הקשורים בהבניית זהות ישראלית-ילידית-ציונית חדשה המגולמת, אולי, בצורתה המיטבית, בדמותו האידיאלית של החלוץ (נוימן, 2009, עמ' 21 - 26).

דווקא משום כך ראויה לציון העובדה, שבשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה היו ניצולי השואה את קבוצת ה'אחרים' המרכזית באמצעותה הוגדרה הזהות הישראלית ההגמונית. זו הזהות האנדרוצנטרית, שבמרכזה הצבר, בן הארץ, הלוחם על כבודו וחרותו בניגוד לפאסיביות הרוחנית הרופסת של היהודי הגלותי. שכן הציונות מראשיתה הגדירה עצמה באמצעות שלילת הגלות, ולמרבה האירוניה שימשו ניצולי השואה קולר עבור מכונני סיפור-העל הציוני ה'צברו-צנטרי', כלשונו של יצחק לאור (1995, עמ' 52), כדי לתלות בו את דימויים העצמי הפטרנאליסטי והמתנשא ביחס לפליטי השואה, אלו שהלכו 'כצאן לטבח'. מצד שני, ראוי לזכור שזו גם אותה ספרות, שהחל משנות הששים של המאה העשרים, השתתפה בגאולתן של קבוצות השוליים (כולל ניצולי השואה) מ'נחיתותן' והדרתן ההיסטורית, והצבתן במרכז התרבותי ההגמוני<sup>130</sup>.

כדי לעמוד על מקומו של אריה סיון בתהליך השיקום של מעמדם של פליטי השואה בספרות העברית, במיוחד על רקע הבנייתה של זהות מקומית-ילידית בספרות זו, כדאי לעיין בשיר נוסף משיריו המאוחרים של המשורר. זהו השיר השני מבין שלושת השירים הפותחים את הספר **דייר לא מוגן** (1998), שלושתם שירים בעקבות השואה, וכל אחד מהם עוסק בנושא מזווית ייחודית לו. השיר "אלה אשר" (שם, עמ' 8) הוא שיר לירי קצר בן שלושה בתים.

<sup>128</sup> ראו, למשל, "הצבר והשואה" בתוך אלמוג (1997, עמ' 137-147), וכן אצל הולצמן (לעיל).  
<sup>129</sup> וראו: אלמוג (1977, עמ' 124-147); שפירא (2003); הולצמן (2006, עמ' 370-414) ורבים אחרים.  
<sup>130</sup> על כל אלו ראו אצל שפירא (1977, עמ' 86-104), אלמוג (לעיל), מילנר (2003, עמ' 9-18), הולצמן (2006, עמ' 370-387) ואחרים.

**אלה אשר באו הנה מן הזמנים האחרים  
קרוצים מחומר שממנו עשויים הרי החושך  
והם נראים כמונו, מתנהגים ומדברים כמעט כמונו.**

**את התרכובות משם טמנו מחוץ לזמן  
ניצלו בשמש המקומית, טיחו את הסדקים  
בתערובת מצויה של מים ושל חול**

**ואת המוות המקומי הנחו  
לחון בהם את עפרותינו  
בתשוקתם להיות כמונו**

השיר האניגמטי הזה עוסק, כך נראה, בנושא דומה לנושא השיר "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית", שהוצג לעיל<sup>131</sup>. אמנם השיר הנוכחי איננו מכיל סימני זיהוי היסטוריים ו/או אחרים, אך הוא מבוסס בברור על אופוזיציות בינאריות בין 'הם' ל'אנחנו', בין "אלה אשר באו מן הזמנים האחרים" והם "קרוצים מחומר ממנו עשויים הרי החושך", לבין הישות הקולקטיבית העלומה, המופיעה בגוף ראשון רבים, והמזוהה עם זמן ומקום מקומיים, שה'הם' מוכנים לעשות הכל כדי לקחת בה חלק. תיאורם האירוני של ה'הם' כ"כמעט כמונו", ניסיונותיהם להשיל מעל עצמם את סממני הזהות מ'שם', תוך השתעבדות לשמש, החול והמים המקומיים, מעלים על הדעת את ניסיונות הרכישה של זהות ישראלית ילידית-מקומית על ידי העולים החדשים, שבאו מעבר להרי החושך, כמאמר קלישאה ידועה (והרי חושך אלה יכולים להתפרש בדרכים שונות, בין כמקום משכנו של השטן הנאצי, ובין כדיקטטורות קומוניסטיות או אחרות). לשיא של אירוניה מקאברית מגיע השיר בסימונו, כאשר מתאר הוא את רצונם של ה'אחרים' הללו, ניצולי שואה או 'סתם' פליטים יהודים, לערב את עפרם בעפר הילידים המקומיים, כלומר, לקחת חלק במיתוס המקום האולטימטיבי: הקרבת החיים למען המולדת, ובלשונו הדו-משמעית של סיון: "בתשוקתם להיות כמונו" (שם). אריה סיון מציב כאן עמדה ביקורתית-אירונית ביחס לזהות המקומית-הילידית, שהוא עצמו היה מראשי מכונניה, בראשית דרכו הספרותית.

לסיכום ניתן לומר, שככלל, השואה לא שמשה עבור אריה סיון אמצעי לביקורת ערכים לאומיים, כפי ששמשה בכתבתו של המשורר יהודה עמיחי, או ביצירתם של המספרים אהרון אפלפלד ודוד גרוסמן. אך בהחלט ניתן לזהות בכתבתו של סיון שינוי הדרגתי מייצוג קונוונציונאלי של השואה באמצעות סמלים מיתיים, לעבר דה-מיתוזאציה של ייצוגי השואה. יתר על כן, ניתן לראות בנראטיב האבל והאשמה המצומצמים לתחומי הזכרון הפרטי של המשורר משום אלטרנטיבה ברורה להתמודדות פוליטית או לאומנית עם השואה, כזו המנוסחת באמצעות רטוריקה של כוח, נקם וגאולה (כמו, למשל, בחלקים נרחבים מיצירתו של אצ"ג). שונים לחלוטין הם פני הדברים, כאשר מדובר ביחס לניצולי השואה. כאן גייס המשורר את כל הלהט הרטורי והאירוניה המושחזת שלו לצורך התקפה על סיפר-העל הציוני וגילוייו הממוסדים.

<sup>131</sup> כיוון פרשני דומה לשיר, בצד התייחסות לקריאות אפשריות מגוונות בשיר המופשט הזה, ראו אצל ויכרט (1999).

### 2.3.4 ילידות בלא נחת (3): המשורר מול אבותיו החלוצים

לסיום הפרק הנוכחי אציג את עמידתו המורכבת של אריה סיון בפני אבותיו החלוצים, בני דור המייסדים של היישוב העברי החדש בארץ ישראל. במחקרו על דיוקן הצבר מבחין עוז אלמוג (1997, עמ' 13 – 43) בין שני דורות, במה שההיסטוריונים של הציונות מכנים "המהפכה העברית בא"י". הדור הראשון הוא "דור האבות", או "דור המייסדים", או "דור החלוצים" ויו"ב כינויים הממצבים את מעמד המיתולוגי בבניין הארץ. הדור השני מכונה "דור הבנים", או "דור הצברים", או "דור תש"ח", או "דור בארץ", או "דור הפלמ"ח" ועוד כינויים שהיסוד המיתי בהם הוא, כמובן, תלוי מבטו של המתבונן.

מבחינה ביוגרפית שייך אריה סיון לצברים בני "דור שני לגאולה", כלשונו באחד משיריו (על כך, להלן). הוא נולד בתל-אביב בשלהי שנות העשרים של המאה הקודמת, למשפחה בעלת רקע אידיאולוגי ציוני-סוציאליסטי (הוריו עלו ארצה מרוסיה הלבנה הרבה לפני הקמת המדינה, ממניעים ציוניים), התחנך במסגרות של ההתיישבות העובדת, שירת בפלמ"ח, לחם במלחמת העצמאות ועוד<sup>132</sup>. כלומר, גם בפראמטרים ביולוגיים (יליד הארץ) וגם בפראמטרים תרבותיים (המסגרות החברתיות בהן נטל חלק) אריה סיון הוא צבר לתפארת. גם חינוכו והשקפותיו של סיון עוצבו על ידי מערכת החינוך העברית-ציונית-סוציאליסטית בארץ, ודאי שמיתוס החלוץ המתיישב היה חלק מן האתוסים עליהם גדל. אשר על כן, מעניין לבחון את דמויו העצמי של המשורר הילידי ביחס לאבותיו הממשיים והסימבוליים.

תיאור פיוטי של מהלכי הביוגרפיה המדומיינת והממשית שלו ניתן למצוא בקובץ השירים "פרטים אוטוביוגרפיים" בפתיחת הספר **שירי שריון** (1963, עמ' 7 – 8). לאחר שבשיר הראשון, מבין ארבעה, הוא מתאר את אופציית לידתו במזרח אירופה, כלידה שלא התרחשה בשל פרעות ביהודי רוסיה הלבנה בתקופת המהפכה, הוא מתאר את לידתו ה'ממשית': "כך באתי לעולם אחר, / שבו משעול רך ומוכר / פֶּרֶשׁ תמר שלא נגמר / אל השמים הכחולים / אשר היו לְאֶהֱלִי. גם / משוכות הצברים / לא יכלו לגדור אותי / מתאוות התהוותי". התיאורים הילידיים הללו, רוויי תאוות ההתאוות הפראדוקסלית, נמשכים לאורך ארבעת השירים האוטוביוגרפיים וממצבים את דמותו של המשורר כילדם של החולות, הים והגלים על חופי 'תל-אביב הקטנה'. השיר השלישי במחזור מוקדש לתיאור מפעלו החלוצי המרשים של אביו: "את שס"ה גידיו / המכחילים / שָׁנָג / אבי כחבלים / ליצוק מגדל בטון / אפור / בטרם / יעלה האור / ואת עריסתי שיקע / ברפידת עלים רכים, / צלחת של פרדס, " הבניית דמות האב כדמות מיתית של פועל, בונה וחקלאי היא חלק ממגמת ההירואיזציה של דמויות האב בעולמו של סיון. בעניין זה אין הבדל בין מיתוס האב הביולוגי<sup>133</sup> לדמותם המיתית של האבות המייסדים של היישוב העברי בא"י.

בשיר "פועלי ציון" מתוך: **ארבעים פנים** (1969, עמ' 7) מבטא המשורר עמדה רגשית של הזדהות עמוקה עם תנועת הפועלים הציונית-סוציאליסטית, שוועידת היסוד שלה נערכה בשנת 1905 בפולטאבה

<sup>132</sup> על הביוגרפיה של אריה סיון ראו בנספח לקובץ **פמליה** עמ' 239; דור, 1977; לוי, 1984, עמ' 116, הע' 82.  
<sup>133</sup> במציאות שימש אביו של המשורר מנהל חשבונות בבניין משרדים בת"א ומעולם לא עסק בחקלאות (מפיו של אריה סיון, בשיחה עמי).

שברוסיה. המשורר מתבונן, ככל הנראה, בתמונה נושנה של פועלים יהודיים ממשיים, שלוש נשים ושני גברים, שלטענתו "הם מדפיסים אותי בהקטוגרף ישן", והוא כמה להתמזג עמם בפולטבה שלהם, להחליק אתם על השלגים "למנגינת כלים נוגים", ולצאת יחדו ליערות, לראות את זהב השלכת... וגו'. את עצמו הוא רואה כתוצר ישיר של פעילותם הספק-רוחנית-ספק-פיסית של האבות המייסדים: "הם מדפיסים אותי/ ודף ודף ודף/ אני נשלף אל ידיהם מתוך ההקטוגרף."

היחס המעריץ כלפי החלוצים (או החלוצות) והאבות המייסדים נמשך גם בשיריו המאוחרים יותר של סיון, אלא שבהדרגה נוסף לו יחס של ביטול עצמי, ממשי או מדומה, בפני עוצמתם הגיגאנטית של האבות. השיר "סיפור על סבתא" (אישורים, עמ' 22) הוא מונולוג דרמאטי, שבו משמש המשורר כנמען פסיבי לסיפור התיישבותה של סבתו "במקום הזה", ותוך כדי כך נחשפת תמימותה מכמירת הלב של הסבתא כעלמה צעירה, שהאידיאלים החלוציים-רומאנטיים שלה ביחס למקום, גרמו לה לפרש את ציצי הציפורים – שהם למעשה: "המלחמה הנוראה מכל, המלחמה על שטח המחיה" – כסימפוניות נפלאות לכבוד השחר החדש או אפילו לכבודה, וזו התמימות, שבזכותה נאחזה במקום ולא הרפתה ממנו.<sup>134</sup>

שאלת הזיקה למקום ומיתוס המקום ובנויו עומדים גם במוקד השיר החותם את ספרו של אריה סיון **לחיות בארץ ישראל** (1984, עמ' 97). בשיר "אני בסך הכל" מבצע המשורר מהלך פרוטו-אדיפאלי ומעמת עצמו ישירות עם דמותם המיתית של החלוצים, או האבות המייסדים, של ההתיישבות העובדת בארץ ישראל (ולצדם אחיו ניצולי השואה). השיר הוא למעשה ניסיון של המשורר למצוא לעצמו מרחב מחיה פסיכולוגי לנוכח עצמתם המיתית, הכובשת כל, של בני משפחתו המטאפוריים הללו.

בתוך כדי כך ממחיש סיון את מה שהוא הציר הרעיוני המרכזי בספרו של נוימן (2009): מעשה ההתיישבות בארץ-ישראל, וכיבוש אדמתה, כמופע של תשוקה עזה. נוימן אף מבחין בספרו בין "שני המומנטים של התשוקה החלוצית" (שם, עמ' 29), שהם בלתי-נפרדים לטעמו: המומנט האקסטאטי ומטשטש הגבולות של תשוקת החלוצים כלפי ארץ ישראל, כשלצדו פועל באופן סימולטאני המומנט המנוגד-משלים לו, הממשמע ומכונן גבולות. על פי השיר "אני בסך הכל" של סיון דומה כי החלוצים המיתולוגיים של ההתיישבות העובדת הבחינו בין שני המומנטים הללו, ואף העניקו להם ממד כרונולוגי ברור של מוקדם ומאוחר (רצף הפעלים האקסטאטי המשחזר את ראשית העלייה על הקרקע, בטור השלישי, אל מול "עשו לבתיכם" בטור השני). לא כך הם פני הדברים אצל המשורר בבואו לתאר את מיתוס הילידות הפרטי שלו, שראשיתו באימאז' דה-טריטוריאלי מובהק ההופך בהמשך השיר לדימוי רה-טריטוריאלי חריף.

<sup>134</sup> בשיחה עמי סיפר אריה סיון, שהשיר מיוסד על הביוגרפיה הממשית של סבתו אם אמו. וראו, גם סיון **במעריב** (1999).



אני בסך הכל כמו פרח בחמה.  
 אבותי עלו כרוח סערה על החולות,  
 שתלו, נָפְשׁוּ, נטעו, עדרו.  
 ואני בשמש, משהו יפה.  
 אחים שלי, רציניים כנצולי שואה,  
 עשו לבתיהם  
 ואני אחרי תענוגים קטנים  
 בשדות פרגים ואפונים.  
 ובכל-זאת גם לי חלק  
 יש באדמה הזאת, ולא בזכות אבות:  
 עיני, ששלושת אלפים (אולי יותר) שנים  
 עצבו את צורתן,  
 מושכות את אֶבְקָה של ארץ-ישראל.

לאורך השיר מנהל הדובר מעין דיאלוג סמוי עם אבותיו ואחיו הסימבוליים. החלק הראשון בשיר מבנה אופוזיציה ברורה בינו לבינם. יתר על כן, סידרה בת שלש אנאפורות מעמידה אותו בעמדת נחיתות מובהקת למולם. למעשה, תחושת מיעוט הערך נרמזת כבר בכותרת השיר ובשורה הפותחת אותו: "אני בסך הכל כמו פרח בחמה". גם המשכו של השיר מחדד את הניגודים הברורים בין אופי זהותו המקומית לזו שלהם: נשיות מול גבריות, אקטיביות מול פאסיביות, נהנתנות מול רצינות ואחריות, אסתטיקה מול אתיקה ועוד.

תחושת הנחיתות המוסרית וההתבטלות העצמית, על רקע אידיאולוגי ומעשי, של הפרסונה השירית שבמוקד השיר נמשכת עד לחלק החותם את השיר הנפתח במילות ההסתייגות: "ובכל זאת". בשלב זה מבקש המשורר להצדיק את חלקו במיתוס המקום, קרי, את זיקתו הילידית לאדמה הזו שעליה הוא חי. לכאורה, הנמקתו היא אסתטית גרידא – צורתן המעוצבת של עיניו – ברוח התיאורים הקוקטיים באמצעותם הוא מאפיין את עצמו בחלקו הראשון של השיר ("כמו פרח בחמה"; "משהו יפה"; "אחרי תענוגים קטנים"). אלא שסיום השיר מבנה את דמותו אל תוך הסיפור התרבותי-הלאומי העברי, שהוא בעל עומק היסטורי-מיתולוגי בן "שלושת אלפים (ואולי יותר) שנים". לשון אחר, מאחורי ה"פרח בחמה", בעל הקיום האוורירי-שטחי, הא-מיתי, כביכול, עומדות למעלה משלושת אלפים שנים של יהדות שורשית המגבה את מיתוס הילידות שרוקם השיר (במסווה של א-מיתוס).

בסיום מתאר המשורר מעין תהליך בוטאני, פסאודו-אבולוציוני, בו, במהלך אלפי שנים, ובאנאלוגיה לפרח בחמה, עוצבה צורתן של עיניו (ראיית עולמו?). בנוסף, הפרייתו כפרח (כמשורר?) מתרחשת באמצעות "אבקה של ארץ ישראל" ויוצרת זיקה ביולוגית של ממש בינו לבין אדמתו. יתר על כן, מאחורי הדימוי הבוטאני הזה ניתן לראות את דמותו הממשית של היליד, בן המקום, הכובש ברגליו את האדמה, בעת שאבק הארץ חודר לעיניו. או אז מסתבר שלא ניגוד קיים בין הדובר לבין אבותי החלוצים, אלא הקבלה של ממש, שכן "תשוקת החלוצים תועלה לארץ ישראל בראש ובראשונה דרך הפרקטיקה

החלוצית המובהקת – העבודה. (נוימן, 2009, עמ' 107). למולה מציב סיון בשיר "אני בסך הכל" פרקטיקה דומה, גם אם היא מסתווה באמצעות סדרת דימויים בוטאניים.

המהלך המפותל הזה של השיר, שסיומו עומד בהיפוך מוחלט לפתיחתו, מהלך רטורי שיש בו משום ייצוג למבנה הסמנטי של כמה וכמה משיריו של סיון (על כך, להלן), מעלה על הדעת את דבריה של ברברה הרנסטיין סמית' (Smith, B.H., 1970) בספרה Poetic Closure העוסק בהליכי סיגורן של יצירות ספרות. בספר זה היא מתארת את המונולוגים השיריים כקומפוזיציה לוגית מורכבת, ש'טיעוניהם' מתפתחים בדרך לא שגרתית באמצעות אנאלוגיות, דוגמאות והיקשים, ואף ככאלו המופרעים על ידי סטיות ושפרוטים:

"If we are engaged in supporting a point, making a case, or persuading an audience to do or believe something, our argument is likely to develop informally and irregularly through analogies, examples and inferences, and to be interrupted by digression or elaborations". (p. 131)

סטרוקטורה דומה ניתן לזהות בשיר, שכותרתו מדברת בעדו, הלוא הוא שירו של אריה סיון "וריאציות על "אם ראשונים כמלאכים" מתוך **חבוקים** (1986, עמ' 12). השיר, כפי שאומר לנו שמו, הוא ואריאציה מקומית ובת זמננו על המאמר התלמודי הידוע: "אם ראשונים בני מלאכים אנו בני אנשים, ואם ראשונים בני אנשים אנו כחמורים" (**שבת**, קי"ב, ב'). זהו שיר בן שלושה חלקים שכל חלק בו מציג, בסגנון רווי הומור ואירוניה עצמית, את פחיתותו של המשורר בהשוואה לאבותיו מימי קדם ועד ראשית זמננו, ואם לדייק, מהלכו של השיר הוא מן ההווה הלאומי-ציוני אל העבר המקראי הקדום.

בחלק הראשון, ההלעגה העצמית של המשורר בשיר חותרת לא רק כנגד מקומו ביחס לאבותיו החלוצים, מייבשי הביצות ושותלי הפרדסים (מן הסתם, בני העליות הראשונות, כפי שנשתמרו בזכרון הקולקטיבי), אלא אפילו ביחס לבני דורו. בפתיחת השיר אלו האבות המייסדים, שהמשורר מצליח להידמות להם (כמה אירוני) "בקלות", באמצעות "שלושה ימים על שפת היס", שהופכים אותו ל"צרוב שמש" כמותם. בהמשך הוא מדמיין עצמו כבן דמותו של הצבר המיתולוגי, "דור שני לגאולה/ אח למים העזים, חבר לשמש העולה" (שם). את חלקו הראשון של השיר מסיים המשורר בתמונה גרוטסקית העומדת כתמונת ראי מהופכת הן למיתוס החלוץ והן למיתוס הצבר; זו תמונת המשורר כקייטן המבלה על שפת הים: "וימגדלי החול עלי כדבלולים/ דוגמת לשלש-צפורים על דחלילים." (שם)

חלקו השני של השיר מעמת בין הרוחניות האמיתית של אבותיו הגלותיים, של הדובר, שבאו "ממחוזו של מרק שגאל" וחייהם נגעו במופלא ובשמימי: "לינוק חלב שמים, להמריא/ כמו מלאכים מקנָרִים." בעוד שאת עצמו הוא מתאר כמעין דחליל "עשוי מאדמה" המתאים להצבה על גגו של אחד הבתים המודרניים המטופשים, חיקוי עלוב לתפארת העבר: "גולם-איש, מתאים מאד/ לעמ'ד קוממיות

בגן-תלוי-על-גג." (שם). האופוזיציה שמים – אדמה מיטיבה להגדיר יותר מכל את הפער הלא ניתן לגישור בינו לבין אנשי העיירה היהודית המיתולוגית.

סיום השיר מביא לשיא חדש את תחושת חמוריותו של המשורר - זו החמוריות הנרמזת בשמו של השיר - 'אוכל קש', תרתי משמע. זהו חלק בן בית אחד בלבד (בניגוד לשני קודמיו בני שני הבתים), שאף הוא מיוסד על אופוזיציה מיתית ברורה בין מצב האדם בגן העדן למקומו בעולם לאחר גירושו משם:

**אבותי שהתהלכו בגן הזה  
אכלו מעץ הדעת את פריו, עד שכלה;  
אני אוכל מה שֶׁנִּתֵּן לי לְאֹכֶלָה:  
קש שנכבש כמו נתיבה סלולה.**

ויחד עם זאת, קשה להתעלם מנימת המחאה וההתרסה של המשורר כנגד אבותיו, שכביכול, גזלו ממנו את כל אופציות התהילה וההגשמה העצמית, בין אם בדרך הרוח של יהודי הגולה, ובין אם בדרכם הנחשונית של החלוצים בגאולת הארץ. המשורר, בלשונו הציורית, מתאר את אבותיו כמי שחטאו בחטא אכילת פרי עץ הדעת, והותירו לו את אכילת הקש בדרך שסללו עבורו.

הולצמן במאמרו (2006, עמ' 336 – 345) מצביע על מהלכי התקדמותו השיטתית של השיר מן ההווה ועד לעבר המקראי הרחוק (סיפור גן העדן), כביטוי, אולי, לחשבון הנפש בסוגיית הזהות האישית והקיבוצית, שעורך הצבר עם עצמו ועם אבותיו. במקביל, מעניק הולצמן לשירו זה של אריה סיון מעמד של שיר סיכום לפולמוס סביב דימויו של הצבר בספרות העברית החדשה. לצורך זה מסרב הולצמן לקרוא באופן חד משמעי את יחס הדובר אל עצמו בשיר, ומציע גם קריאה חתרנית בו, קריאה החושפת את מלוא העושר הרוחני תרבותי בו ניחן הצבר: "אבל האם באמת זהו כל הסיפור? האם באמת רואה עצמו הצבר הזה כחמור חמורותיים? לאו דווקא, שהרי השיר כולו, על עושר המשקעים התרבותיים המרוקמים בו, הוא בבחינת התרסה כנגד דימוי החמור". (שם, עמ' 345). לדברים אלו של הולצמן אוסיף את העובדה, שהחמור איננו רק סמל הטפשות, כמקובל בלשון הדבורה בימינו, אלא אף סמל של למדנות ונשיאה עיקשת בעול הארץ הזו, כנאמר בברכת יעקב לבניו: "יששכר חמור גרם רובץ בין המשפתיים; וירא מנוחה כי טוב ואת הארץ כי נעמה ויט שכמו לסבול ויהי למס עובד" (בראשית, מ"ט, פס' 14 – 15).

וכיוון שבשירה אנו עוסקים, כדאי לתת את הדעת לחוסר העקביות האידיאית והרגשית של המשורר ביחס לזיקתו כלפי האבות המייסדים (והחיים העבריים בא"י בכלל), הן כיחיד והן כמיצגו של הכלל. וכדוגמא לסתירות הפנימיות בעמדתו של המשורר ביחס למקומו ניתן להביא את שלושת השירים הפותחים את מחזור השירים "הימים מתקצרים" בספר לחיות בארץ ישראל (1984). שירים אלו מתאפיינים בביקורת נשכנית-אירונית, הולכת וגוברת, כלפי ההתיישבות היהודית החדשה בארץ ישראל,

על אף שניתן להכיל עליה את האמרה הידועה "נאמנים פצעו אוהב" (משלי, כ"ז, 6).

הראשון מבין שלושה הוא השיר "כ"ד בתמוז תרס"ד" (שם, עמ' 67 – 68) המציין את יום מותו של חוזה המדינה בנימין זאב הרצל לו מיוחסת האמירה הצינונית האלמותית: "אם תרצו אין זו אגדה".

השיר מתאר בלשון ציורית ומוחשית מאד את עצמת כוחו של החלום הציוני, לאחוז במגשימיו, החלוצים יושבי הארץ, עד שגם ברצותם אין הם יכולים להיקרע ממנו: "הנואשים/ לקחו רובים, הציבו/ מנגד את החלום כמו כד חרס/ לא-מוצלח, או אבטיח בוסר, וירו, / לשוא: זרעי האבטיח, שדי להם/ בקצת עפר, קלטו את קילוחי המים/ והחלו במחזור חיים חדש." (שם) ויחד עם זאת, סיומו של השיר אינו משאיר ספק לגבי האמביוואלנטיות בעמדת הדובר, שמקורה במחירו של חלום ההתיישבות הציונית. החלום בשיר הופך להיות תכונה מהותית למקום עצמו: "ארץ שחוקיה הם חוקי חלום/ תעשה אבטיחים עד שיגיעו/ מברקי הניחומים." (עמ' 68). השיר פותח אמנם בתיאור שפע מברקי הניחומים, ששלחו היהודים על מותו בטרם עת של הרצל, המנהיג הציוני הדגול, אך אין ספק שסיומו האירוני-מריר של השיר מרחיב את תחולת משמעותם של מברקי הניחומים, ומכיל אותם גם על הנופלים במאבק ההירואי על ההתיישבות החלוצית בארץ ישראל.

השיר הבא במחזור הוא השיר "אחרי מאה שנות התיישבות"<sup>135</sup> (שם, עמ' 69 – 70) המתאר, כביכול, שתי תופעות ביולוגיות מוזרות הקשורות בחיים בארץ, שהיו בבחינת חידה לחלוצי המתיישבים בארץ ישראל. החידה הראשונה היא חידת עלי שיח הצבר, שגם בחדשי הקיץ הישראלי החמים ביותר, בזמן "שכל הירק פס מעל האדמה, עלי הצברים עודם מדושנים ממים...", (עמ' 69). החידה השנייה נוגעת לשרידותם והתרבותם של השבלולים בתנאים הבלתי אפשריים של הקיץ הישראלי: "...הם נצמדים אל גבעולים מתים/ שאין בהם אף צל של מים," (שם). וכך הם מצליחים לא רק לשרוד, אלא אף להתרבות בצורה מדהימה: "עד אשר לקראת הסתו הם מכסים/ את כל הברקנים והקוצים, בכל מקום/ שלא דרכה בו כף בולדוזר או גלגל." (עמ' 70).

כוחו של השיר הזה, כמו רבים משירי סיון, הוא בעמדה האירונית המוסווית בו. שכן, החידות הללו הקשורות בחיים האוטנטיים בארץ ישראל (אף, שכידוע, מקורו של שיח הצבר הוא דווקא במקסיקו הרחוקה<sup>136</sup>) הן למעשה ביטוי לזרותם של המתיישבים העבריים בארץ ישראל גם "אחרי מאה שנות התיישבות". הילידות האמיתית הנרמזת בשיר היא זו של תושביה הערביים של הארץ. טענה זו נבנית בשיר בדרכים מעודנות ומרומזות. כך, למשל, מתאר הבית הראשון בשיר את לידתה של החידה הראשונה עבור החלוצים: "כשהיו הולכים בדרך אל מושבותיהם/ על פני כפרים ערביים, בידגין, למשל, / עברו לארך משוכות-הצברים והשתאו" וגו' (עמ' 69). מובן שההצמדה המיתממת של שיחי הצבר לכפרים הערביים דווקא איננה מקרית, כשם שהזכרת שמו של הכפר הערבי בדגין, שנמחה במלחמת השחרור, ולא את שמו של בית דגן, הישוב העברי שקם על חורבותיו, משרתת אמירה אידיאית, פוליטית ורגשית ברורה בדבר הקדימות, הראשוניות והאוטנטיות של ההתיישבות הערבית בארץ-ישראל על פני זו העברית. תחבולה דומה נוקט המשורר בתיאור השבלולים החידתיים בבית השני בשיר. המשורר מתאר אותם "כמו

<sup>135</sup> חישוב מאה שנות ההתיישבות החלוצית בא"י נעשה, מן הסתם, על בסיס המוסכמה ההיסטורית-לאומית-ציונית לראות בעליה הראשונה שראשיתה ב-1882 את תחילת ההתיישבות הלאומית החדשה בארץ ישראל.  
<sup>136</sup> וראה, גם השיר "אילנות" ששיבץ אריה סיון ברומן **אדונים** (1991, עמ' 67 – 68), ובו תיאור פיוטי של גילגולי שיח הצבר ממקסיקו לישראל והשתלבותו באקלים הישראלי המדברי.

המוני פְּפִיּוֹת מְקַטְנוֹת" (שם), ובעזרת דימוי זה יוצר קישור מובהק בין השבלולים לחיים הערביים בארץ ישראל, חיים המבוססים על ילידות ולא על 'התיישבות'<sup>137</sup>.

סיום השיר איננו פותר את חידות החיים והשרידות של עלי הצבר ושל השבלולים בתנאי האקלים הישראלי. נהפוך הוא, הסיום חושף את העובדה שהחידה היא בעיני המתבונן, קרי, המשורר עצמו המגלה את בורותו-כביכול ביחס לחיים האוטנטיים בא"י:

#### אחרי מאה שנה של התיישבות בארץ ישראל

אני, מכל מקום, איני יודע. (עמ' 70)

גם השיר השלישי במחזור "הימים מתקצרים": "מכירת חיסול" (לחיות בארץ ישראל, עמ' 70) מעמיד בסימן שאלה את אותנטיות הקיום הישראלי בארץ, אלא שבניגוד לקודמו הוא עושה זאת ביחס לחיים המודרניים בישראל. הדובר בשיר, נציג ההתיישבות העובדת בארץ ישראל, שכבר התברגן והחליף את סגנון חייו שואף להפטר מן הבתים 'של פעם', כאלו הקשורים ב"מרחבי שדות", "ברושים", "פרדס" (עמ' 71), ועל כן שואף הוא להוציאם ל"מכירת חיסול". וכך מסתיים השיר: "למי, היום, יש חפץ בבתים כאלה?/ לערבים, אולי, הם.../ הם ירכשו את הבתים הנקובים לעיל, בוודאי כדי לפרק אותם ולאגור/ את חלקיהם, לקראת החֹךְף שיבוא." (שם). הערבים גם בשיר זה הם סמל של יציבות ונאמנות למסורת אבות ולאורח חיים ילידי אותנטי, שאינו מתערער בחלוף הזמנים.

אין ספק שהמבט הסרקסטי הזה של סיון, במחזור השירים "הימים מתקצרים", על ההתיישבות העברית החדשה בארץ-ישראל, חותר תחת המיתוסים המרכזיים של סיפור העל הציוני, ונותן עדיפות של בכורה לילידות הערבית בארץ בעבר ובהווה. ויחד עם זאת, לא ניתן לייחס לסיון עמדה פוסט-ציונית, של ממש, כיוון שאין הוא מציג ביצירתו, באופן עקבי ושיטתי, את הציונות כתנועה קולוניאליסטית המדכאת את הערבים, ילידי הטבעיים של הארץ<sup>138</sup>. גם ביקורתו החריפה ביותר על אופן כינון הזהות הישראלית היא בבחינת פצעני אוהב. יתר-על-כן, עצם הרגישויות הילידיות של המשורר לזהותו המקומית היא העדות החותכת לזיקתו העמוקה לארץ-ישראל.

<sup>137</sup> ההנגדה בין "ילידים", תושביו המקוריים של המקום, לבין "מתיישבים", זה מקרוב באו, מקובלת בספרות המחקר הסוציו-תרבותית. וראו, למשל, קימברלינג (2004, עמ' 29).

<sup>138</sup> וראו, למשל, חבר (1999). במאמרו תוקף חבר את המטא-נאראטיב הציוני בשתי חזיתות: מצד אחד הציונות מדמיינת באופן חד ממדי ומשטיחה את היליד ה'כנעני' ומונעת ממנו את זהותו ההיברידית המקורית. מן הצד השני, לאחר שייצרה לעצמה 'אחר' כנעני כאובייקט לניכוס, על פי צרכיה האידיאולוגיים והרטוריים, הציונות מייתרת את ה'אחר' הקונקרטי, הפוליטי והמשמעותי יותר במאבק על כינון הזהות בארץ – הערבי.

## 2.4 סיכום: זהות מקומית דינאמית

וכסיכום לפרק הנוכחי ברצוני לשוב ולהבליט את האופי השונה של הבניית הזהות המקומית (היסודות הקבועים) ביצירתו המוקדמת של סיון אל מול זו המאוחרת (היסודות המשתנים). חילופי ה'גנוטייפ' ביצירתו של סיון, בשלהי שנות החמישים של המאה הקודמת<sup>139</sup>, אינם רק מהלך פואטי משמעותי, אלא גם ראשיתה של טרנספורמציה עמוקה בזהות הילידית המובנית ביצירתו של המשורר. שיח הזהות ביצירתו המוקדמת של סיון הוא אמנם ישראלי-ילידי, בדרכו שלו, אך ככזה הוא מובע במונחי עולמות בינאריים (פנים-חוץ, טוהרה-טומאה, טוב-רע, ארוס-תנאטוס), באמצעות רטוריקה של פאתוס וג'סטות גדולות, הנשענות, כאמור, על עולם כנעני-מקראי-מיתי קדום. החוויה הישראלית המקומית שבו היא כללית מאד ואיננה מעוגנת בדרך-כלל במציאות טריטוריאלית קונקרטיה ומוגדרת. על אחת כמה וכמה, שאין זו חוויה יהודית ואף זכר אין בה לגלות, לבינוי האומה, להגירה-עלייה היהודית מן התפוצות לארץ-ישראל, למאבק על הארץ וכיו"ב, כל עולם המושגים והחוויות המכוננים בשיח הזהות הלאומית-הציונית.

לעומת זאת, שיח הזהות המאוחר של סיון הוא מינורי הרבה יותר בסגנונו, אך הוא מורכב, רווי התלבטויות וקונפליקטים פנימיים, ואף עשיר בלשונו, לאין ערוך מקודמו. "לא קול אחד של השבט (הכנעני – ש.ה.) המשכפל את עצמו", כלשונו של גורביץ (2007, עמ' 23 הע' 1), "אלא רב-קוליות וקיום מרחקים פנימיים בתוך המקום וכלפיו." (שם). בכתיבתו המאוחרת של סיון מהדהדות שכבות לשוניות והיסטוריות יהודיות (וגם זרות) מכל הזמנים והתקופות; יש בה ביטוי לקולות וזהויות מגוונים בחברה הישראלית גם קולות המודרים מן השיח הציוני ההגמוני. המיתוסים הגלויים והחשופים, בשירתו המוקדמת של סיון, כמו עברו תהליך של הטמעה והפנמה ביצירתו המאוחרת, והם מוצאים את ביטויים באופן מרומז ומינורי, הן בתיאורי המקום (מקומות ספציפיים הקשורים בזכרון האישי או הקולקטיבי), והן בתיאורי הזמן (זמן מחזורי-מעגלי).

חווית ההגירה היהודית לארץ, בצד עולם המושגים והמטאפורות הנעוצים בחוויה הגלותית, ולצידם ה'כרונוטופ' הישראלי המקומי, הם במוקד שיח הזהות המתפתח ביצירתו המאוחרת-בשלה של אריה סיון, במהלך עשרות שנות היצירה. יתרונו האידיאלי והאמנותי של השיח המאוחר על קודמו הוא בהטרוגניות שלו; ביכולתו להכיל גם את הגורמים המפריעים, כביכול, לרצף האירועים המכונן בהיסטוריוגרפיה הציונית: עלייתם של פליטי השואה לארץ, קשיי השתלבותם של בני עדות המזרח במפעל הציוני, מחיקת כפרים ערביים במלחמת השחרור, דיכוי האוכלוסייה הערבית בשטחים הכבושים ועוד<sup>140</sup>. כך, בתהליך הנמשך לאורך עשרות שנות קיומה של מדינת ישראל, הופכת הזהות המקומית בכתיבתו של אריה סיון מזהות מיתית חד-ממדית של משורר צעיר ומרדן, לזהות אנטי-מיתית (או למצער, א-מיתית) מורכבת, רפלקסיבית ורב-פנים, כפי שהיא קיימת ביצירתו עד עצם היום הזה.

<sup>139</sup> ראו הפרק הקודם.

<sup>140</sup> לא כל ה'חריקות' הללו בנראטיב הציוני, כפי שהן משתקפות ביצירתו של אריה סיון, נדונו בפרק הנוכחי של חיבורי. חלקן יעלו לדין בפרקים הבאים.

## **פרק שלישי: הערים הגלויות לעין: המרחב העירוני ביצירת אריה סיון**

**"דרך נאותה לעמוד על טיבה של עיר היא לתהות כיצד אנשים**

**עובדים בה, כיצד הם אוהבים וכיצד הם מתים בה" (הדבר, אלבר קאמי)**

ההבחנה בין יצירתו המוקדמת של אריה סיון לזו המאוחרת, כפי שהוצגה בפרקים הקודמים, מוצאת את ביטויה המוחשי ביותר בפניו השונים של מיתוס הילידות, כפי שאלו מיוצגים ביצירתו של סיון, הן בתקופת הראשית שלה והן בתקופה המאוחרת. דא עקא, שמושג הילידות מעלה על הדעת מרחבים הומוגניים של טבע פראי וקדום בו משוטטים פראים חגורי אזור חלציים (דימוי, שאגב, איננו רחוק כל כך משירתו הכנענית של אריה סיון). בפועל, זהותו המקומית של המשורר, לפחות ביצירתו הבשלה, נגזרת ממרחבים ממשיים ומדומיינים הטרוגניים מאד, שיש בהם יסודות טבעיים ומלאכותיים כאחד. מצד אחד, נופי מולדת טבעיים הנפרשים על פני הרים ושדות, ימים ונהרות, עצים ופרחים, ומן העבר השני – ואם לדייק יותר, ההפרדה הזו לא תמיד נשמרת ביצירתו – מרחבים אורבאניים מודרניים ופוסט-מודרניים, שאינם נופלים במאומה, כמכונני זהות מקומית, מאחיהם הבראשיתיים, או הכפריים.

יתר על כן, דווקא גילויי הפוליפוניה והרפלקסיביות, המאפיינים את יצירתו הבשלה של אריה סיון, מוצאים את ביטויים המובהקים ביותר בעיצוב המרחב העירוני ביצירתו של המשורר. שכן, בניגוד לדימוי המקובל בדבר אופיו האגרארי של הפרויקט הציוני הנתפס ברגיל כתנועה חלוצית, שביקשה לשוב אל חיי הכפר ואל עבודת האדמה<sup>141</sup>, בעוד שהעיר נתפסה בעיניה כמבצר הבורגנות המנוונת, או, למצער, כהכרח בל יגונה, הרי שמחקרי השנים האחרונות תובעים את עלבונה של העיר בנראטיב הציוני, ומשיבים לה את כבודה האבוד בהוויה החלוצית<sup>142</sup>. אמנם בספרות העברית מן המחצית הראשונה של המאה העשרים, ובעיקר בשירה העברית החדשה בארץ-ישראל, הקשר האגרארי בין אדם לאדמתו הוא תמה מרכזית (למשל, בחלקים נרחבים משירת רחל, לאה גולדברג וזרובבל גלעד), אך גם להוויה העירונית החלוצית והלא-חלוצית ייצוגים פואטיים משלה, ואפילו משל גדולי השירה העברית החדשה בא"י דוגמת אברהם שלונסקי ונתן אלתרמן<sup>143</sup>.

זהות המקומית, אם כן, ביצירתו המאוחרת של סיון מתגלמת דווקא בעיצוב המרחבים האורבאניים בכלל (באמצעות מגוון רחב של ערים בארץ ובעולם), והערים תל-אביב וירושלים, בפרט, (על-כך, להלן). ודוק, ודאי שיצירתו של סיון משופעת ב'שירי מולדת' בעלי אוריינטציה כפרית מובהקת (חלקם אף הוצגו בפרקים הקודמים), אך אפילו בדיקה כמותית פשוטה תגלה עד כמה דומיננטי המרחב העירוני ביצירתו של אריה סיון<sup>144</sup>. אשר על כן, עומד מרחב זה במוקד עיוני, ביצירת אריה סיון, בפרק השלישי בחיבורי.

<sup>141</sup> וראו, למשל, מחקרו עב-היריעה של עוז אלמוג (1997, עמ' 35 - 40; עמ' 252 - 254; עמ' 351 - 359)

<sup>142</sup> וראו, למשל, פרק המבוא בספרם של שביט וביגר (2001).

<sup>143</sup> על ראשיתה של שירת תל-אביב ראו אצל מירון (1991). אך בהקשר זה קשה שלא להיזכר דווקא בפזמונו האלמותי של לוי קיפניס מראשית שנות השלושים של המאה שחלפה "מי יבנה בית", שכמעט כולו כתוב ברוח חלוצית-תל אביבית.

<sup>144</sup> דיון סמאנטי מפורט בשאלת החפיפה המושגית בין 'מקום' ל'מרחב' והשימוש הראוי בכל אחד מהמושגים, ראו אצל מנדה-לוי (2002, עמ' 26 - 27).

### 3.1 תחושת המקום: היבטים תיאורטיים והיסטוריים

לצורך בחינה יסודית יותר של דרכי ייצוגה ואופני הנכחתה של העיר הגדולה (או הקטנה) ביצירתו של אריה סיון, כדאי לשוב ולהידרש בצורה מעמיקה יותר למושג 'תחושת המקום' (sense of place) הרווח במחקרי המקום הגיאוגרפיים-פנומנולוגיים דוגמת אלו של וולטר (Walter, 1977). למושג 'תחושת המקום' פנים רבות, ולמעשה, הוא מנוצל בדרכים שונות על ידי דוברים שונים. 'תחושת המקום' עשויה לאפיין, מחד-גיסא, את המקומות הגיאוגרפיים עצמם, כלומר, לייצג תכונות או מאפיינים ממשיים של המקום כשלעצמו, על סגולותיו הייחודיות. מאידך גיסא, עשוי המושג, בהיבטיו הסובייקטיביים, לבטא, לאו דווקא את מאפייניו ה'אובייקטיביים' של המקום עצמו, אלא את התפיסה והיחס הרגשי של בני-האדם כלפיו, כלשונו של הגיאוגרף יי-פו-טואן (Tuan, Yi-Fu): "מקום איננו רק עובדה שיש להסבירה במסגרת הרחבה יותר של חלל, אלא גם מציאות שיש להבהירה ולהבינה מתוך נקודות המבט של האנשים המעניקים לה משמעות"<sup>145</sup>. אצל גורביץ (2007 עמ' 22 - 28) באה לידי ביטוי ההבחנה בין ייצוגיו ה'אובייקטיביים' של מקום מוגדר לבין אלו הסובייקטיביים-פנומנולוגיים באמצעות ההנגדה בין המקום הריאלי, הממשי (או 'המקום הקטן'), לבין 'המקום' (או 'המקום הגדול'), כ"עולם של משמעויות, של שפה, זיכרון ואמונה" (שם, עמ' 23), בכל הנוגע ליחסו של בן הארץ, כלומר היליד, למקומו<sup>146</sup>.

בדרך כלל, מנוצל המושג 'תחושת המקום' לצרכים פוזיטיביים של האדרת הקשר בין אדם ומקומו, וחיזוק הזהות המקומית, אך תחושת המקום עשויה להופיע גם בהקשר לרגשות שליליים כמו פחד ואימה מפני המקום בהקשרים דתיים, מיסטיים, היסטוריים וכיו"ב (Tuan, Yi-Fu, 1980). עבור וולטר (Walter, 1977, p. 1 – 5) תחושת מקום אותנטית היא זו השומרת על האיזון והמינון הנכון בין היחס הרגשי כלפי המקום, לבין ראייתו השכלתנית והמפוכחת. לטענתו, איבדה החברה המערבית המודרנית את היכולת לשמר את הקשר בין משמעויותיו הריגושיות והסימבוליות-ערכיות של המקום, לבין ראייה שכלתנית ופונקציונאליסטית של המקום ושימושיו (ibid, p.2). עוד טוען וולטר (ibid, p. 21) כי הפיכתו של מרחב סתמי, או של אתר כלשהו במרחב, ל'מקום', כלומר לכזה הכרוך במשמעויות, זיכרונות, דימויים, דמיונות, ורגשות, הן של היחיד והן של הקולקטיב, כרוכה בהתנסות בלתי אמצעית בו. יתר על כן, המקום הוא חסר משמעות רגשית לחלוטין בלעדי ההתנסות האנושית החווה אותו. ובלשונו של וולטר:

A place has no feelings apart from human experience there. But a place is a location of experience. It evokes and organizes memories, images, feelings, sentiments, meanings, and the work of imagination. (ibid, p. 21).

<sup>145</sup> וראו אצל Kenneth R. Olwig, 2001, p. 93

<sup>146</sup> פיתוח ההבחנה לצרכי גיבוש מאפייני הזהות המקומית בספרות העברית החדשה, ראו אצל שוורץ (2007, עמ' 9 – 26).



ובאשר לספרות העברית הארצישראלית במאה העשרים, על עושר מקומותיה, הרי שתיאורי מקומות ספציפיים אופייניים הן לספרות היישוב והן לספרות המדינה (גוברין, 1998, עמ' 21), ובדרך כלל שרתו הללו את צרכיהם האידיאולוגיים של מחבריהם. יתר על כן, ספרות-המקום הארצישראלית, ובכללה השירה הישראלית, לאורך המאה העשרים, היוותה אחד הגילויים המובהקים של מאמצי הבניית הזהות הישראלית החדשה, וערוץ לביטויי הזדהות רגשית עם המקום הישראלי החדש-ישן (גורביץ, 2007, עמ' 44 - 58). יחד עם זאת, ברור, שאין מדובר במהלך הטמעה רציף וחסר פניות של הנראטיב הציוני בקרב צרכני הספרות העברית, שכן הספרות הישראלית במיטבה לא הייתה ספרות מגויסת בשרות האידיאולוגיה הציונית. נהפוך הוא, סיפור הלידה מחדש של עם ישראל בארץ ישראל הוא עניין סבוך ובעייתי, ודווקא את מורכבותו מיטיבה הספרות העברית לבטא, יותר מכל טקסט היסטורי או אידיאולוגי.<sup>147</sup>

### **3.2 המרחב האורבאני בספרות, בכלל, וביצירתו של אריה סיון, בפרט**

האורבאניסט קווין לינץ' (Kevin Lynch) בספרו (1960, p. 3) *The Image of the City* מאפיין את דינאמיקת החיים העירוניים - במיוחד בכרך הסואן - באמצעות שפע הדמויות, התופעות, המראות, הקולות והריחות החותכים זה את זה, מצטלבים זה בזה, בכל רגע נתון, הרבה מעבר ליכולתו של בן תמותה להכילם בבת-אחת. היותו של המרחב העירוני, בכל זאת, מרחב 'קריא' (legible), במידה זו או אחרת, עבור בן העיר, קשורה ביכולתו של זה לארגן את השפע האודיו-וויזואלי הדינאמי הזה, בתבנית קוהרנטית ובעלת משמעות עבורו.

בעקבותיו הולך גם עודד מנדה-לוי שבמאמרו "לקרוא את העיר" (2000, עמ' 113 - 114) טוען כי ריבוי ה'כוחות' הפועלים בעיר: אבזרים, אנשים, תנועה, השתנות מתמדת, מהירויות ומקצבים, זוויות ונקודות ציון במרחב, יוצרים חזיון מקוטע המקשה על המתבונן בהבניית תמונה עירונית מובחנת ובעלת רמת שקיפות גבוהה. ובכל זאת, מנסה הטקסט הספרותי להכיל את המרחב האורבאני הסוער, 'לביית' אותו בכוח הלשון, ולהכניסו, בשלמותו או בחלקיו, אל תוך הספר ("אמי הדואגה יצאה אל/ הגמלים/ השתיקה ענבלם/ הכניסה את/ כולם אל/ שתי כונניות חומות/ אל בין דפי ספרים/ צהובי תעלומות") כך אריה סיון בספרו **שירי שריון** (1963, עמ' 9).

תחושת הכאוס והגירווי העצבי המתמיד במרחב העירוני היא גם המוטיב המרכזי במאמרו הידוע של גיאורג זימל<sup>148</sup> *The Metropolis and Mental Life*. הטריטוריה העירונית, כך זימל, מורכבת מערב רב של שברי מראות וקולות המסתערים על חושיו של האדם העירוני, ואינם מניחים לו לשקוט על שמריו. מאבקו של בן העיר על שרידותו, אפוא, אינו רק מאבק פיזי-כלכלי, אלא גם מאבק על שפיותו המנטאלית, כנגד ההסתערות הבלתי פוסקת של שפעת המראות והקולות המפוצלים על חושיו.

<sup>147</sup> . ביקורת הספרות העברית החדשה עסקה כמוזן בהרחבה בסוגיות אלה. לאחרונה ראו אור בנושא מחקריהם המקיפים של הולצמן (2006); שוורץ (2007); לאור (2009) וגוימן (2009).  
<sup>148</sup> חיבורו של זימל תורגם לאחרונה לעברית, וראו מנדה-לוי (עורך), 2007.

במחקרו המקיף על החוויה האורבאנית בסיפורת העברית: 1864 – 1945, מציג מנדה לוי (2002), עמ' 7) שורה של מחקרים מרכזיים העוסקים בקשר שבין העיר והספרות, אלא שמחקרים אלו נוגעים בעיקר, כך מנדה-לוי, לספרות האנגלית והאמריקאית, וכמעט שאין מחקרים הנוגעים בייצוגה של העיר הגדולה בספרות העברית<sup>149</sup>. המחקרים שמציג מנדה-לוי עוסקים ביסודם ב"מחשבה האורבנית", כלשונו, (שם, עמ' 54), על היבטיה הסוציולוגיים והפסיכו-סוציולוגיים, שכן הספרות הנדרשת לשאלה בדבר משמעות החיים במציאות האורבאנית מעמידה במרכז שאלות דוגמת מקומה של הדמות העירונית ומערכי נפשה לנוכח המציאות העירונית, המרחב העירוני בהשוואה למרחבים לא-עירוניים, דרכים לשוניות לאפיונה של העיר, תפקידה של העיר ביצירת הספרות ועוד.

מבין החיבורים שמציג מנדה לוי (2002), כדאי במיוחד להתעכב על מחקרו של ליהאן, בתחום המחשבה האורבאנית (Lehan, 1998, p. 8), אשר אינו מסתפק בסקירת המחקרים התיאורטיים, שקדמו לו, אלא עומד על ההקבלות בין הדרך בה המחקר הסוציולוגי המובנה מנתח את החוויה האורבאנית לסוגיה, לבין הדרך בה הספרות עושה זאת. מסתבר, ששתי צורות הכתיבה השונות כל כך במהותן שותפות בתפיסתן את המרחב העירוני כמרחב 'פוליפוני', קטוע, לא רציף, ובלתי ניתן לאינטגרציה של רשמי החושים. ובכל זאת, הן המחקר המדעי והן הספרות היפה מנסות להכניס סדר בכאוס האורבאני, כל אחת בדרכה שלה.

זאת ועוד, חקר המרחב העירוני הספציפי, קרי, ההיסטוריה המקומית (local history) של ערים מוגדרות, בצד תיעוד הגיאוגרפיה התרבותית-ספרותית שלהן, הוא מהלך ההולך וקונה לו אחיזה במחקר האורבאני המודרני<sup>150</sup>. המרחב העירוני המקומי זוכה לשפע של תיאורים ומחקרים המתפרסמים בספרים ובכתבי עת ספציפיים, ואלו מהווים גורם חשוב ביצירת הזהות וההזדהות שבין תושבי המרחב האורבאני המסוים לבין מקומם. כל ספריה בישראל המכבדת את עצמה מחזיקה כיום מדפי ספרים המוקדשים לערים ספציפיות בישראל, ובמיוחד לגדולות שבהן, ו/או כאלה הנושאות בחובן מורשת תרבותית היסטורית ארוכת שנים דוגמת ירושלים, תל-אביב, חיפה, צפת, פתח-תקוה, רחובות ואחרות. ה'חוקר המקומי' של כל אחת מן הערים הללו חייב, מן הסתם, להתייחס בזהירות רבה למושאי מחקרו, כיוון שתושבי הערים עליהן הוא כותב, או לפחות הותיקים שבהן, מכירים את מקומם במידה לא פחותה, ולעיתים אף יותר, מן החוקר המלומד.

לכאורה, מן הבחינה הזו חייו של המשורר - אריה סיון, למשל - המעמיד במרכז יצירתו, או במוקד חלקים ממנה, ערים מסוימות הקשורות בביוגרפיה הממשית או המדומיינת שלו, הם קלים יותר, שכן המשורר איננו נדרש לייצוגים מהימנים ואובייקטיביים של מושאי כתיבתו. דא עקא, שדווקא אותה 'ליצנציה פואטיקה', שביסוד כתיבתו הפיטית של המשורר, מעמידה אותו אל מול מערך מבוסס ומוכר של דימויים מקובלים הטבועים עמוק בזיכרון הקולקטיבי של קהילתו, כלומר, מול מכלול של ייצוגי עבר

<sup>149</sup> חריג הוא הפרק: "גיאוגרפיה ספרותית: דרכי עיצובן של ערים על מפת הספרות העברית" בספרה של נורית גוברין (1998).  
<sup>150</sup> באשר ל'ספרות המקומית' ראו, למשל, יקותיאל-כהן (תשמ"ה); מירון (1991); גוברין (1998). באשר להיסטוריה ולתרבות

ה'מקומיים' של תל-אביב ראו, למשל, שביט וביגר (2001); הלמן (2007). חיבורם של פינברג וסקיפ (Finberg & Skipp, 1967) מהווה דוגמא לעיסוק בהיבטים מושגיים-תיאורטיים של ההיסטוריה המקומית.

שהתרקם, נאצר ונוצר באמצעות מסורות חיות של תושבי העיר - ובדרך כלל של תושבי המדינה בכללותה - עליה הוא משורר (תל-אביב וירושלים הם מקרי מבחן מובהקים).

אין ספק, שהמהלך האורבאני ביצירתו של אריה סיון הוא מהלך מרכזי. בהיבטיו הדיאכרוניים זהו מהלך דינאמי ההולך ומתגוון ומשנה את פניו, התמאטיות והצורניות, לאורך חמישים שנות כתיבה במחצית השנייה של המאה העשרים, ויחד עם זאת חשוב להבהיר, שהחוויה האורבאנית ביצירתו הספרותית של סיון, איננה בהכרח זו של הכרך המודרני הסואן על מאפייניו הקונוונציונאליים בתרבות המערב, קרי, הגירה, המוניות, תיעוש, טכנולוגיה מתקדמת, תנועה מתמדת, שינויים חברתיים-כלכליים, ניכור אנושי וכיו"ב<sup>151</sup>. נהפוך הוא, מבטו של סיון כאמן מתמקד, בדרך כלל, בגורלו של היחיד הבודד - לרוב זהו המשורר עצמו - המצוי, או נע, בטריטוריה עירונית מוגדרת. ביצירתו המאוחרת של סיון זו טריטוריה שעברה תהליכי שיום (naming), והיא כוללת שמות ערים, רחובות או מקומות אחרים, שיש בהם, מנקודת מבטו של המשורר, ביטוי לחוויה אנושית פרטית ואוניברסאלית כאחת.

אזכור מפורש של עיר מוגדרת מופיע אמנם כבר ביצירתו המוקדמת של אריה סיון ("שיר אהבה נערה ירושלמית", פמליה, 1953 עמ' 56 - 57), אך גילויי המרחב העירוני הממשי שייכים לתקופה המאוחרת והבשלה ביצירתו של סיון, בה תופסת עיר הולדתו תל אביב את המקום המרכזי. לדיון האנאליטי בתל-אביב ביצירתו של אריה סיון, ולצורך מיקומו גם בהקשר האידיאי וההיסטורי, נקדים כאן את דבריהם של שביט וביגר (2001, עמ' 19) אודות מעמדה המיוחד של תל אביב בהיסטוריה של ההתיישבות העברית החדשה בא"י: "הנסיבות ההיסטוריות המיוחדות של התפתחות היישוב היהודי החדש בארץ-ישראל העניקו לרעיון של הקמת עיר יהודית חדשה ולתוצאותיו משמעות לאומית רבה ורחבה. היותה 'העיר העברית הראשונה', 'עיר שקמה מן החולות', או 'חלום שהפך לעיר', והיותה עיר שצמחה והתפתחה יחד עם היישוב היהודי החדש ועם המדינה, הפכו את תל-אביב לאבן-פינה בתולדות היישוב, ולאחר מכן בתולדות מדינת-ישראל."

לציון משמעותי ראוי גם ספרה של ברברה מאן: *Barbara E. Mann: A Place in History* (2006). זהו מחקר גיאו-תרבותי, הראשון מסוגו בשפה האנגלית, בו משרטטת המחברת מעין מיתוגראפיה היסטורית-ספרותית של העיר העברית הראשונה, באמצעות שיטוט בכמה מאתריה המרכזיים של תל-אביב, דוגמת: בית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור, כיכר רבין, רח' הרברט סמואל, ובצדם, מבט אנאליטי על שוליה הפריפריאליים של העיר, כמכונני זהותו של המרכז. ברברה מאן בוחרת לספר את סיפורה של תל-אביב במאה שנותיה, לא באמצעות הפן החברתי שלה, או נתוניה הכלכליים והדמוגרפיים, אלא באמצעות ההיסטוריה והספרות של מקומות ספציפיים בתוכה. בספרה עומדת מאן על דרכי הבנייתה של תרבות אורבאנית (לעניינינו, באמצעות ייצוגיה של תל-אביב בספרות העברית-הישראלית), שיש בה משום חיבור בין זכרונות העבר הגלותי האירופאי עם אוריינטאציה מודרניסטית של המרחב העירוני. אריה סיון אמנם איננו נזכר בספרה של מאן, אך ניתן לעמוד על הדמיון המבני בין כינון הזהות המקומית באמצעות השיטוט, הפיזי-כמעט, באתרים התל-אביביים, אצל מאן ואצל סיון (ועל כך

<sup>151</sup> על פניו הטיפוסיות של הכרך הסואן ראו, למשל, בעבודותיו של עודד מנדה-לוי. חלקן מיוצגות בחבורי זה.

בהמשך חיבורי), כמו גם על השוני הבולט ביניהם: הרצון של מאן (Mann) לחשוף את ייחודה של העיר תל-אביב באמצעות הספירה ההיסטורית והספרותית הציבורית, אל מול עולם החוויות והאסוציאציות הפרטי של אריה סיון, בזיקתו אל עיר הולדתו תל-אביב.

### **3.3 תל-אביב כמכוננת זהות מקומית ביצירתו הספרותית של אריה סיון**

אריה סיון הוא, כידוע, יליד תל-אביב (4 באוגוסט, 1929), ובה הוא חי עד לשנת 1950 השנה בה התיק את מקום מגוריו לירושלים לצרכי לימודים. סיון לא חזר עוד להתגורר בתל-אביב (בשנת 1954 הוא התחתן עם עתידה ועבר לגור ברמת-השרון, עיר מגוריו עד היום). למרות זאת, נופיה השונים של העיר תל-אביב מלווים אותו בכתיבתו, משלהי שנות החמישים ועד לימינו אלו<sup>152</sup>. יתר על כן, לא תהיה זו הפרזה לטעון שתל-אביב היא אולי התמה המרכזית ביצירתו של אריה סיון<sup>153</sup>, בין אם מדובר בעיר תל-אביב הפיסית על רחובותיה, בניניה ואתריה השונים, ובין אם מדובר בעיר המדומיינת והמיתולוגית (למעשה מזוגות שתי המגמות זו בזו), או בתל-אביב המיוצגת באמצעות פריטי נוף מטונימיים לה דוגמת הים, החול או השילוב שביניהם (חוף הים).

החיבור הנוסטאלגי בין המשורר לבין עיר הולדתו מלווה את כתיבתו של אריה סיון לכל אורכה. ניתן לזהות כמעט בכל אחד מקובצי שיריו חטיבות שלמות של שירים המוקדשים לעיר תל-אביב, כמו גם לערים אחרות. (ועל כך, להלן). "תל-אביב היא אפוא חלק מרצף גדול של ערים שבהם מבקר המשורר, בגופו ממש או בדמיון, במסעותיו בעקבות דמויות קרובות ללב, בעקבות יצירות ונופים, שאליהם הוא מתגעגע מרחובותיה של תל-אביב, מנופיה של ארץ-ישראל." (וייכרט, 1997, עמ' 12). גם הרומן **אדוניס** (1992) הוא רומן תל-אביבי מובהק ועלילתו מתרחשת כולה בתל-אביב בשני זמנים שונים: סיפור המסגרת הוא סיפור ביקורו של המספר, בן דמותו של אריה סיון, בתל-אביב במהלך מלחמת המפרץ הראשונה (1991), ועלילת הסיפור הפנימי והעיקרי ברומן, מתרחשת אף היא בתל-אביב בראשית שנות השלושים של המאה העשרים. ומה שחשוב יותר, ניתן לראות בברור כיצד מסייע כל אתר (site) ומקום (location) בעיר בהבניית זהותו המקומית של המחבר.

על מרכזיותה של העיר תל-אביב, כמכוננת זהות מקומית בכתיבתו של סיון עמדה כבר ביקורת הספרות הרצנזיאלית. כך, למשל, גבריאל מוקד (1976) משבח את שירי סיון בקובץ **נופל לך בפנים**

<sup>152</sup> בהחלט ייתכן שתיאורי הנוף הרבים בשירתו המוקדמת ("כנענית") של אריה סיון הם חיוץ של נופיה הממשיים של עיר הולדתו, אך קשה למצוא לכך סימוכין של ממש בשל האופי ההיפרבולי והאקספרסיבי של כתיבתו של סיון בראשית שנות החמישים של המאה הקודמת.

<sup>153</sup> רפי וייכרט (1994) מציין חמש מגמות תמאטיות מרכזיות בשירתו הבשלה של סיון ובראשן הוא מעמיד "שירים על העיר ת"א בהווה ועל הילדות בת"א במלחמת העולם השנייה". גם אופנהיימר (2001) מציין את נטייתו של סיון לעסוק: "בעיקר בתמונות תל-אביביות".

(1976) על ייצוגי "הנוף האנושי", כלשונו, "ללא שיעבוד לאידיאולוגיות מוגדרות ולסכימות כתובות-מראש" ... "כדוגמה ייצוגית ליצירות מהסוג האחרון יכול לשמש השיר היפה וה"תמונתי" כל-כך, "נס ביריד המזרח", שבמסגרתו מתנועע גיבורו, החלבן רוזנברג, בלי הרף וגואל מסתמיות את רחוב דיזנגוף, בן-יהודה, הירקון ושדרות הקרן הקיימת וצפון תל-אביב נהפך עוד פעם לממלכה מיתולוגית נפלאה, "...". גם שלום רצבי (1982) בדבריו על חבורת 'לקראת' מבודד את דור וסיון כמשוררים המצטיינים בנאמנות למקום ולנוף הישראליים: "אצל שניהם נתפסת תל-אביב הקטנה כסמל לארץ כולה ויותר מכך כמחוז געגועים ונוסטאלגיה".

המגמה הנוסטאלגית הזו מקבלת גוון פז'וראטיבי דווקא, בדבריה של זיוה שמיר (1984) על **להיות בארץ-ישראל** מאותה שנה: "כמה שירי הספר מתארים את הפסוודו-אידיליה, ששררה בעיר העברית הראשונה בראשיתה, בעיקר בדמיונם של ה'קפיטליסטים' שבאו לבנות את העיר, ובראש ובראשונה כדי להיבנות בה". גם אילן שיינפלד (1989), המציין את תודעת המחסור והאבדן כתבנית יסוד בשירתו של אריה סיון, רואה בשירת הנוסטאלגיה לילדות בתל-אביב סוג של "מפלט ארעי כוזב". מכיוון אחר תוקף יוחאי אופנהיימר (2001) את שירתו האורבאנית של סיון בטענה ש"הווי ודמויות עירוניות ששלה מזיכרונות ילדותו סימלו בצורה פשוטה ואפילו פשטנית עמדה שלא דרשה להפוך את החומרים הללו לבעלי עומק, אף לא למייצגי מציאות אנושית אוניברסאלית".

יחד עם זאת, באותו מאמר על הספר **ערבון**, שראה אור באותה שנה, מציין אופנהיימר, דווקא את שירת ת"א של אריה סיון כמייצגת את מגמת ההיבדלות, או הילידות המודעת לעצמה, של סיון, ממי שנתפס בביקורת הספרות כמשורר המוביל בשירת 'דור המדינה', הלוא הוא נתן זך: "נטייתו של סיון לעסוק בחומרים מקומיים, בעיקר בתמונות תל-אביביות, ולקשר בין המקום הציבורי לאוטוביוגרפיה הפרטית, מלמדת על התרחקותו משירה נטולת מקום וזמן ביוגרפי שאפינה את זך". ואחתום בדבריה של סבינה מסג (2002) על נאמנותו של אריה סיון לעיר הולדתו גם לאחר ששינתה פניה, צמחה והתפתחה: "...כשהוא ממשיך לאהוב את תל-אביב 'הגדולה' כשהוא מקרין על קירות בתי הקומות שלה את תל-אביב 'הקטנה' של שנות הארבעים – בלי צער משתק, בהשלמה".

### **3.3.1 ים וחול בתל-אביב**

את 'תחושת המקום' (sense of place) של אריה סיון ביחס לעיר הולדתו, כדאי לפתוח בדרך בה הוא משחזר את חוויותיו כילד על חוף ימה של תל-אביב. תמונות מדומיינות מילדותו המוקדמת של סיון ניתן לזהות כבר במחזור השירים "פרטים אוטוביוגרפיים" הפותח את הקובץ **שירי שריון** (1963, עמ' 7 - 11). בשיר ב' למשל (המחזור הוא בן ארבעה שירים), משחזר המשורר, במבט נוסטאלגי, את ימי הבראשית של משפחתו בתל-אביב הקטנה. את ילדותו מעצב המשורר כמציאות אגדית-חלומית הנבנית מחומריה הייצוגיים של תל-אביב: הים, הגלים וחולותיה הלבנים של העיר בראשית שנות השלושים. כך הופכת הילדות לסמל של ילדות מדומיינת ושייכות למקום ולזמן התל-אביביים. אגב, הים והחולות

הלבנים הם שניים ממאפייניה הארכיטיפיים הבולטים של תל-אביב, לא רק ביצירתו של אריה סיון, אלא בכלל ספרות העשורים הראשונים לקיומה של העיר<sup>154</sup>:

**אבא הקים לנו צריף מרובע  
מארבע חביות שפלטו הגלים  
משִׁבְּרִים ומפִּפֵּר  
שהביא לו הים**

**זה הים אשר אֶפְשֶׁר  
את עצם קיומי, בהביאו  
את מולידי אל  
חולותיו הלבנים  
הרזים אותי בערבים  
בזמר ערש דְּכִי-גליו  
ולא שכח אפילו פעם  
לנשק לכפותי.**

----

הנימה הנוסטאלגית בשיר הופכת להיות גם אלגית בסיומו. סיום השיר המתאר את 'חורבן הבית':  
"בליל חורפי אחד" (שם, עמ' 9) בו גורף הים את ארבע החביות ולוקח חזרה את מתנתו. הטון הרגשני בשיר מתחזק גם מכוח האלוזיה לפתיחת ספרו הידוע של משה שמיר, משנת 1951, **במו ידיו: פרקי אליק**: "אליק נולד מן הים... - אבא היה אומר: "בחבית מצאנו אותך, שהים פלטה" (עם-עובד, 1990, עמ' 9).

כך מסמן אריה סיון את עצמו כמי שנולד מן הים, והוא שב אליו, בכל שנה, שוב ושוב: "מדי חודש אוקטובר הים/ מחכה לי, שקט וכחול, שאבוא בו שוב/ להיות עֵבֶר על מי-אֶמוּ." ("שוב ברחובות ההם", **אישרורים**, 1981, עמ' 50)<sup>155</sup>. הים וחופיו, ובמיוחד אלו של תל-אביב מככבים בעוד רבים משיריו של אריה סיון ומחזקים, בחלקם, את הקשר הפרוידיאני הידוע בין הים לבין רחם האם: "...זוט הים/ אוסף אותי אליו בחמימות/ נותנת-דרך. כך, אל נכון, הייתי אפוף באמי, / ככה התהפכתי בה לפני/ צאתי מרחם." ("נכתב בכסא-נוח על שפת הים", **אישרורים**, עמ' 36).

<sup>154</sup> על ארכיטיפים לוקאליים ועל הדינאמיקה של דימויי המרחב העירוני בתל-אביב ראו אצל יקותיאל-כהן (תשמ"ה, עמ' 32 – 60), מירון (1991), שביט וביגר (2001), הלמן (2007).

<sup>155</sup> מעניין להשוות את יחסו של סיון לים לעמדתו הנחרצת של חנן חבר בספרו **אל החוף המקווה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית** (2007) המציג את הפרוייקט הציוני כמהלך הדרת הים אל השוליים של הזהות הלאומית: "...מה שחשוב בנראטיב ההגירה הציוני הוא לא הים אלא עצם המעבר ממנו אל הטריטוריה. הטריטוריה היבשתית היא העקרון המכונן של הלאומיות המודרנית, ולכן כל מה שמוליך אליה הוא בבחינת סיפור מעבר, ובכלל זה הים." (שם, עמ' 10). חמוטל צמיר (2008, עמ' 107) מחזיקה בעמדה שונה לחלוטין אודות מקומו של הים בנראטיב הציוני, כפי שהוא משתקף בסיפורת העידן שלאחר הקמת המדינה: "הלידה מן הים היא אפוא הגרסה החדשה, הריבונית, של התשוקה למחוק את העבר הגלותי ולהפוך לילידים, והיא מחליפה את הגרסה הראשונה שלה – התשוקה להיוולד מן האדמה – בדיוק ברגע שבו זו מוגשמת ובזכות הגשמתה." עמדתו של אריה סיון ביצירתו הבשלה איננה הולמת את הרדיקאליות המשתמעת משתי העמדות דלעיל.

באותו הקובץ מדמה המשורר את עצמו לעוף הדודו האגדי "מאיי היס הקדמוני" ("ערשי בים", אישוריים, עמ' 38), כיוון שהוא היחיד מבין חבריו, שלאחר חמישים שנה, עדיין שומר אמונים לים. בתוך כדי כך הוא אפילו שולח עקיצה קלה כלפי בני חברתו לשעבר ('לקראת') על הפואטיקה המועדפת עליהם היום, ועל כך שהם "אינם במים עוד; אולי ביבשה, או באויר/ אולי בַּאֲתֶר זָד" (שם, ההדגשה שלי - ש.ה.). ובכל מקרה, את עצמו מתאר הדובר כך: "עֲרָשִׁי בְּיָם רַעֲנָנָה/ ידיים חזקות וגם רכות/ כידי אומנת איתנה/ תופסות ומניעות אותי בְּקֶצֶב הַשָּׁנָה/ מאז נכנסתי אל היס הזה לראשונה/ לפני כתמישים שנה." (שם). בולטת בשיר האלוזיה לשיר השירים: "אף ערשנו רעננה" (שיה"ש א', פס' 15) המקנה ממד ארוטי, ואולי אירוני משהו, לקשר בין המשורר לבין היס.

הסיפור האישי האדיפאלי במהותו, הנרקם בחלק ניכר מ'שירת היס' של סיון, משתלב היטב בתוך המיתולוגיה הידועה של בניית העיר העברית הראשונה בארץ ישראל, שהיא כמובן חלק מהמפעל הציוני הכולל: "הגמלים יצאו/ מחלומי קשורים בחוט אחד/ אל צליל הפעמון, בעשר כבר חזרו/ ריקים ממטענם/ אשר נגרס עד דק/ במערבל בטון." ("פרטים אוטוביוגרפיים", שירי שריון, עמ' 8 – 9). אלא שגם הגילום בחלום של מפעל הבנייה של תל-אביב, אינו אלא פרט בתוך מערך יחסי הכוחות בין המשורר-הילד לבין אמו המנווטת עבורו את העולם הסובב אותו: "אמי/ הדואגה יצאה אל/ הגמלים/ השתיקה ענבלם/ הכניסה את/ כולם אל/ שתי כונניות חומות/ אל בין דפי ספרים/ צהובי תעלומות/ ורק/ ככלות הכול/ הניחה לי לצאת/ אל ארץ האצות אל/ ממלכות החול." (שם)

מעמד מיוחד יש לא רק לים, אלא גם לחול-הים כערש הילדות, בשירתו של אריה סיון<sup>156</sup>. בשיר "עד חול" (כף הקלע, 1989, עמ' 65) עורך המשורר השוואה בין האדמה לבין החול. האדמה מצטיירת מתוך השיר כמי ששנתה כבדה ו"כדי להעיר אותה מתנומתה אין די באור/ אף לא בלהט החמה"; (שם) לעומתה "החול שנתו קלה ואולי אינו ישן בכלל; בודהיסט צהוב/ שלוח לגלגול הבא." (שם). רנה ליטוין (1990, עמ' 28) רואה באנאלוגיה הניגודית בין האדמה לחול ביטוי לשתי דרכי חיים שונות: "בשיר זה האדמה מובאת כדימוי לדרך חיים בעלת חוקיות קבועה המכוונת למתן תנובה. זוהי דרך חיים הקשורה למחזור הטבע והעונות, לחילופים סדירים וקבועים, ליציבות בתוך ההשתנות ולקשר למקום. דרך חיים זו מנוגדת לחלוטין לדרכו של החול...אי השייכות שלו מאפשרת לו השתנויות אינסופיות ואופני קיום ללא ספור."

הנימה ההומוריסטית העולה מתוך ההשוואה אינה יכולה להסתיר את משיכתו של המשורר דווקא לחול ה'קליל', אף שהוא, החול, בניגוד לאדמה ה'כבדה' המגדלת "אילנות ועשב וקמה" ("עד חול"), הוא חסר חיים וצורה משל עצמו, והכול לשים אותו וצרים את צורתו כרצונם: הילדים המשחקים בו, הזוגות המתעלסים עליו ופועלי הבניין המערבבים אותו במלט ובסיד<sup>157</sup>. את השיר חותם סיון בשאלה הרטורית הרב-משמעית, ברוח הפילוסופיה הבודהיסטית המוליכה, כידוע, לדרך חידלון ה'אני' (כמו החול עצמו): "כלום זו היא הנירוונה האמיתית והגואלת?" (שם).

<sup>156</sup> לא מקרית היא בחירתו של אריה סיון בשם **גבולות החול** (1994) לספר שיריו התשיעי.  
<sup>157</sup> מובן שעמדתו הרגשית של המשורר יכולה להשתנות משיר לשיר, וראו למשל מחויבותו ל"אדמה" בשירים דוגמת "נואשת מים" (**נופל לך בפנים**, עמ' 11) או "בסוף הקיץ" (**אישוריים**, עמ' 31).

הקשר בין חול ומוות עולה גם בשיר רווי האירוניה העצמית "לשכון בחול" (כף הקלע, 1989, עמ' 66). בשיר הנושא אופי רטורי-דקלרטיבי מונה המשורר שלש סיבות לעובדה ש"בתקופה האחרונה אני מרבה לשכון בחול/קרוב אל שפת הים," (שם) "ראשית, כרים של חול יותר נוחים, אם גם נכון, שאין הם יכולים לשאת סולם של מלאכים..." "שנית, אין לי צורך עוד במי מעינות." (שם) והסיבה השלישית שהיא אולי גם המשמעותית ביותר, ובפרפרזה על שירו הידוע של שאול טשרניחובסקי: "החול הזה הוא נוף הולדתי." (שם). אלא שהמשורר, שכבר הפך בדרך כלשהי במהלך חייו "שעון לחול" (שם), מגלה לחרדתו כעת, בערוב ימיו, שחול חייו הולך ואוזל ממנו. הדובר בשיר איננו מתכוון, אף אינו יכול, לבלום את תהליך הזליגה של החול מגופו (ודוק, החול כמטונימיה לחייו), וכל בקשתו היא לבחון את התהליך "כדרך שארכיאולוג בוחן את העפר המפרפר/ על הפְּבְּרָה." (שם) אלא שהבקשה ה'תמימה' הזו, המתחזה להיות רציונאלית ביסודה, טומנת בחובה את המטען האסוציאטיבי המקאברי של ההיגד המקראי הידוע: "כי עפר אתה ואל עפר תשוב" (בראשית, ג, י"ט).

הן אורציון ברתנא והן אילן שיינפלד רואים בשיר דלעיל גילום של התמאטיקה והפואטיקה האופייניים לאריה סיון. ברתנא (1989) מכתיר את מאמרו בשם השיר "לשכון בחול" ומקשר בין מקומיות ל'קיומיות' בשירתו של סיון: "לשכון בחול זו ארצישראליות וגם מוות" הוא אומר, החול הוא מטאפורה ליומיומיות הישראלית השונה כל כך מן העבר המקראי המפואר, קרי, "סולם יעקב שאותו החול לא ישא" (שם). גם שיינפלד (1990) רואה בשיר מעין בירור לוגי של יחסי המשורר עם החול. בצד הסימביוזה בין האדם לחול, מבליט השיר, לדבריו, את קיום החולין של האדם באשר הוא: "ואי אפשר להזות בו על קיום נשגב, כמו במקרה הנרמז של סולם יעקב" (שם). יחד עם זאת, הדבקות של האדם (המשורר) בחול היא עצומה ו"ההתרה בין אדם לבין חול מולדתו...באה רק ביום המוות." (שם).

מטאפורת שעון החול, כמו גם היחסים בין האדם לחול, היא גם במרכזו של השיר האלגי "אל החול", (דייר לא מוגן, 1998, עמ' 58). המשורר מתאר בבית הראשון, מבין שניים בשיר, את שיבוש היחסים העדינים שהיו עד כה בינו לבין החול. במה שעשוי להתפרש כמטאפורה למצבו הבריאותי, הנפשי והפואטי, בגיל מבוגר יחסית, מתאר סיון את החול כמי שפורץ את מערכת ביצוריו הפנימיים, ואף חוסם את הקרוניות המסיעות, דרך שגרה, את התמונות מן העולם החיצוני אל מאגרי נפשו<sup>158</sup>. נראה שהמשורר חש עצמו חסר אונים מול תופעת הזקנה וכל בקשתו מן החול בסיום השיר היא: "אין לי טענות. רק בקשות, בעצם/ בקשה אחת אליך, חול:/ זכור לי חסד ילדותי, אהב אותי/ כפי שאהבתיך בהיותי/ ילד רך בחמוקיד." (שם). בקשה, שאיננה יכולה להימלט מן האירוניה המקאברית המונחת ביסודה.

המבט ההיסטורי האובייקטיבי המלווה את תל-אביב, מראשיתה בשנת 1908 ועד לימינו שלנו, איננו יכול להתעלם מן התמורות העצומות שחלו בעיר במהלך מאה שנות קיומה; את הפיכתה של תל-אביב מ'שכונת גנים' ו'עיר לבנה' ל'עיר ללא הפסקה' ול'עיר עולם' (world city) סואנת (שביט וביגר, 2001, עמ' 21). אלא שכאמור, מבטו של סיון כמשורר וכסופר על העיר תל-אביב איננו מבטו של היסטוריון אובייקטיבי. ייצוגי המרחב העירוני התל-אביבי ביצירתו הולמים יותר את אפיוני תל-אביב, כפי

<sup>158</sup> "...ואני מאוד מרותק למראות. אני איש של מראות. מראות לפני צלילים ובוודאי לפני דברים מופשטים." כך סיון, בראיון לסבינה מסג (2002, עמ' 54)



שאילו מוצגים במסתו של מירון אודות ראשיתה של שירת תל-אביב (1991, עמ' 201), קרי: "העיר תל-אביב כ'לוקוס' פיוטי, שהוא בעת ובעונה אחת תשקיף של מציאות פיזית וחברתית אובייקטיבית והשלכה מטאפורית של עולמות פסיכולוגיים סובייקטיביים...".

חשיבות הבחנתו של מירון איננה רק בחיבור שהוא מזהה בין מרכיבים אובייקטיביים למרכיבים סובייקטיביים, בייצוגיה של העיר תל-אביב, בשירת גדולי המשוררים העבריים בארץ ישראל במאה העשרים, מנתן אלטרמן ועד מאיר ויזלטיר. אלא שמירון מצביע על ענין חשוב יותר: הפקעתה של העיר מידיהם של גיאוגרפים, היסטוריונים, חוקרי תרבות ושאר בעלי דיסציפלינות מדעיות מובחנות, לטובת נוכחותה של תל-אביב כ'לוקוס' פיוטי בשירה הארצישראלית, דבר המאפשר את גמישות המבט והמבע על העיר. ברור, אם כן, שהקשר בין תל-אביב הריאלית לבין ייצוגיה המילוליים של העיר איננו חד ממדי וישיר, או כלשונו הציורית של ברטון פייק (Burton Pike, 1981, p.12): "לונדון של דיקנס ולונדון שבאנגליה ממוקמות בשני אתרים שונים".

את המשתמע מן הקביעה האחרונה ניתן להמחיש באמצעות עיון באחד משירי האהבה לתל-אביב שפרסם אריה סיון בספרו **אישרורים** (1981, עמ' 66): "לו היתה בתל-אביב". זהו שיר שכמעט כולו מבוסס על מציאות מדומיינת, שיש בה אך גרעין עובדתי-ביוגראפי מצומצם, עובדת היותה של תל-אביב, עיר הולדתו של המשורר, שוכנת לחוף הים<sup>159</sup>.

**לו הייתה בתל-אביב באר, שפרד או חמור**

**קשורי-עיניים סובבים**

**להעלות בה מים מן האדמה,**

**הייתי מדמה עצמי לפרד או חמור כזה,**

**סובב על ציר העיר**

**שבה נולדתי, ובה נפקחו**

**עיני לראשונה, סובב מאז**

**ומעלה מי-ים מעומק לא נחשב,**

**מי-ים מְרַחֵם החולות,**

**שקופים, פורש**

**מתחת לשמים, שיכחילו, ומזרים**

**ברחובות ההם, אשר הוליכו את רגלי,**

**הרחובות המוכרים לי בעיניים עצומות,**

**כמו לב שולח דם, יודע**

**שלבטח יחזור אליו, כעת חיה.**

<sup>159</sup> כפי שיתברר להלן, סיון מרבה בשירתו להציב מציאויות חלופיות-מדומיינות לאלה הממשיות-היסטוריות. כך גם הוא עושה בשיר הארוך למדי, שלא ידון במפורט בעבודתי, "לעולם אל תאמר אילו" מתוך **כף הקלע**, 1989, עמ' 53 – 54. בשיר זה מדמיין המשורר את תל-אביב תחת הכיבוש הצרפתי במלחמת העולם הראשונה (דבר שכמובן לא קרה, אך הוא איננו בלתי-אפשרי מבחינה היסטורית). בלשונו הפרוזאית-המחוספסת מביע סיון את התפעלותו מסגנון הבניה הצרפתי המדומיין בת"א רק כדי להגיע אל הסיום ה'מהפך' את משמעותו של השיר, תוך שהוא חושף את השתמעויותיו האפשריות, לחיים בתל-אביב, של שיתוף הפעולה בין משטר וישי בצרפת בתקופת מלחמת העולם השנייה לבין משטר הכיבוש הנאצי.

לא מקרי הוא שרנה לטוין (1988) הכתירה את מאמר הביקורת שלה על הקובץ **אריץ מעלה** (1988), המסכם את ששת ספרי השירה הראשונים של אריה סיון, בשורה הלקוחה מתוך השיר דלעיל: "ים מעומק לא נחשב", כיוון שבדימוי המרכזי בשיר יש לטעמה ביטוי לייחוד התמאטי והפואטי של שירת אריה סיון. לא רק ביטוי מועצם יש בשיר לזהותו הילידית של סיון ולהזדהותו עם העיר הזו, שמרחם חולותיה הוא כביכול נולד, ולטקס השאיבה וההזרמה של מימיה הוא מקדיש את עצמו, אלא שהדימוי הכפול בשיר (הבאר והלב) הם גם ביטוי להגדרת תפקידו של המשורר כ'נאמן המקום'. את זאת עושה סיון באופן שהוא ממעיט-ערך ואירוני - "הייתי מדמה עצמי לפרד או חמור כזה" - מחד-גיסא, אך בה בעת רווי התייחסות של כובד ראש, הכרת ערך עצמית ואחריות מירבית, מאידך-גיסא.

נאמנותו של אריה סיון לעיר הולדתו תל-אביב היא אפוא רבת פנים, וניתן לומר שהעיר משמשת בידיו כמעין כן שילוח של מגוון מגמות תמאטיות ופואטיות. גם ההתרפקות הנוסטאלגית והמלאנכולית בכתבתו של סיון, זו הכרוכה בגעגועים לילדות המוקדמת בתל-אביב, איננה מסתפקת בדרך כלל בעצמה, והיא כרוכה במגמות אידיאיות ורגשיות נוספות ואפילו סותרות. כך, למשל, מכיל השיר "מחפש אדם חולצה לטעמו" (**ארבעים פנים**, 1969, עמ' 5) ביטויים של כמיהה וגעגועים לעולם הילדות המוקדמת: "אדם המחפש חולצה לטעמו/ רואה פתאום בראי היס את עירומו, / נושם את יְחַמַּת-הוריו, כמו אֶטוּן עדין", אך בה בעת משדרים הטורים החותמים את השיר ביטויי חרדה אינפנטיליים, מפני תובענותן השתלטנית והמסרסת של בנות המין הנשי, ואולי של עולם המבוגרים בכללותו: "בשבע הם סוגרים. אדם חייב/ למצוא את טעמו, שאם לא כן/ יקומו מן החול שטוף הירח שלחוף היס/ זבניות זקופות-צואר, כמו בתמונות/ שעל קירות החדרים גבוהי החלונות/ והן תִּלְבְּשֶׁנָה לו, לנחמת הוריו, / חולצה של תחרה שחורה/ שארגוה משערך"<sup>160</sup>.

### **3.3.2 בתים ישנים בתל-אביב כסמלי ילדות**

הבניית הזהות המקומית ביצירתו של אריה סיון נעשית גם באמצעותן של טריטוריות נוספות לים ולחול בתל-אביב, ואחת המובהקות שבהן, היא בתיה הייחודיים של העיר (מובן, שהייחודיות היא בעיני המתבונן). מבטו של סיון בבתים הייצוגים הללו מחזד את משמעותו כפולת הפנים (האובייקטיבית והסובייקטיבית) של הצרוף הפמנולוגי 'תחושת המקום'. השיר "הבית הישן" (**נופל לך בפנים**, 1976, עמ' 61), למשל, הוא מעין שיר אהבה, תרתי משמע, לבית המצטייר כבית הוריו של המשורר בתל-אביב<sup>161</sup>. השיר כתוב בנימה אישית מאד ונוסטאלגית, כלפי האהבה שחוה בו המשורר כילד, ואותה הוא מנסה לשמר גם בעת הריסתו של הבית. זהו אמנם בית ישן ומתפורר, אך הוא טומן בחובו איכויות רליגיוזיות מרשימות: "ואיזה אור בא מבפנים/ כמו בתמונת קדוש נוצרי/ מן המאה השנים-עשרה: אֶרְבֶּשֶׁת בְּקוֹעָה. רק ממרחק ניתן לראות את תואר-הפנים". המרחק ממנו מתבונן המשורר בבית, הוא כמובן גם מרחק הזמן שחלף מן הילדות, ולא רק מרחק בחלל, דבר החושף את הממד הדיאכרוני

<sup>160</sup> קריאה אחרת בשיר ראו אצל זך (2002).

<sup>161</sup> לטענת אריה סיון, בשיחה עמו על השיר, רק מקצת חומריו מייצגים את הביוגרפיה הממשית שלו. לדבריו הבית עצמו הוא ספק בית תל-אביבי ממש, ספק מבנה אותו חזה בחלומו.

והנוסטאלגי של המבט הסיווני באתריה של תל-אביב. את השיר חותם המשורר בתקווה להציל מן ההריסות משהו מן המטען הרגשי של העבר: "כמה בדלים: חיוך ענוג/ ופה, ויד אשר הייתה בי, רוך/ אשר הייתה/ בו: קמח אהבה" (שם).

בשירים מאוחרים מעט יותר הקרובים ברוחם ובתמאטיקה שלהם ל"הבית הישן" כבר מתגנבת נימה אחרת לקינה הרגשנית-משהו על חורבן הבית. השירים "בית ישן בתל-אביב", ו"אלגיה לקזינו חרב" (לחיות בארץ ישראל, 1984, עמ' 41, 42 בהתאמה) אינם רק אנדרטאות מילוליות לכמה מן הבתים הייצוגיים של תל-אביב המיתולוגית, שאותם השירים מנסים להנציח. אל תוך אוירת הקינה המלאנכולית ורווית הפאתוס על עולם ששקע ואיננו עוד, מתגנבת גם נימה אירונית חריפה השוללת מניה וביה את תוקפה של הקינה<sup>162</sup>. וכך, למשל, מסתיים השיר "בית ישן בתל-אביב" (עמ' 41): "רק השבשבת/ שעליו איננה חדלה לחרוק/ ותרנגול-הפח האידיוטי/ מסתובב כרדוף-עֵנָעִים, / פיו כפיו של דג יבש." מובן שסיום ציני זה מרוקן מתוכן סנטימנטאלי את התשתית הגניאלוגית, שהשיר מנסה, כביכול, לבנות לכל אורכו, סביב הבית המיוחד הזה. שכן, הבית אמנם משקף את פועלו של בעליו, שהשקיע בו הרבה תשומת לב ואהבה, כמו היה זה בנו יחידו, אך במקביל רומז השיר, שבניו הממשיים של האיש נטלו את ירושתו, ירדו מן הארץ, והותירו את הבית כמונומנט "אידיוטי", כלשונו של השיר.

גם השיר "אלגיה לקזינו חרב" (עמ' 42), שמן הסתם אליו ולשכמותו רמזה זיוה שמיר (1984) בדבריה על "פסוודו-אידיליה ששררה בעיר העברית הראשונה", בונה ומנפץ בעת ובעונה אחת את השלמות האבודה שהייתה מגולמת בבית אחד בתל-אביב: "בתחילתו של אלנבי/ עמד לו בית יפהפה על שפת-הים/ ובני אדם ישבו בו ואכלו גלידה..." ("אלגיה וגו', עמ' 42). השיר משחזר את הווייתה הבורגנית של העיר תל-אביב בראשית שנות השלושים של המאה העשרים (תקופת העלייה החמישית) כהוויה אידילית המשותפת ל"בריטים, ערבים מכובדים ויהודים" (שם)<sup>163</sup>; הוויה שנבנתה על "ימים של הררי גלידה, שלא היו כמותם למתיקות, אפילו בלבנון" (שם)<sup>164</sup>. חורבן הבית הזה, כך המשורר בלשונו ההומוריסטית-העוקצנית, הוליד את כל החוליים הידועים לנו מן ההיסטוריה של תל-אביב בשנות השלושים, לפחות מנקודת מבטם של אותם יהודים בורגנים מזרח-אירופאים: "אחרי שנהרס נשתנו הזמנים: / הערבים רגנו והתמרדו/ ומחירי המגרשים ירדו/ הפקידים והקצינים הבריטים חוורו/ והיהודים קָצְרוּ במכנסיים או חזרו/ לוארשה ולביאליסטוק, עד שירחיב/ ושוב יהיה כדאי לרכוש בתים בתל-אביב."

ייצוגיה של תל-אביב המנדטורית באמצעות סדרה של בתים ציוריים שחרבו ואינם עוד, משקפים מגמה אידיאלית ורגשית אופיינית לכתיבתו של סיון. במתה שבין שלושת המודוסים הסיפוריים הגדולים: המיתולוגיה, ההיסטוריה והספרות הבדייונית (Schwartz, 2004) בוחר סיון להבנות בשיריו מיתולוגיה פסאודו-היסטורית, ספק-ציבורית-ספק-פרטית, הנשענת, לאו דווקא על בתיה הציבוריים הידועים של תל-אביב הקטנה, אלא על אותם מבנים בעלי המעמד העממי-שכונתי המוכרים לכל ילד שגדל בתל-אביב של

<sup>162</sup> על תפקידו השוללני והספקני של המודוס הלשוני האירוני ראו אצל וייט, White, 1973, p. 37 - 38

<sup>163</sup> על התרבות העירונית התל-אביבית בתקופת המנדט כצרכנית, אינדיבידואליסטית, נהנתנית, קפיטאליסטית, ראו אצל הלמן (2007).

<sup>164</sup> על הגלידה כסמל להוויית-חיים בורגנית-נהנתנית בתל-אביב, להלן.

שנות הארבעים. כזהו גם "הבית האדום על חוף תל-אביב" (דייר לא מוגן, 1998, עמ' 10), ששימש אמנם כמטה הפלמ"ח והממסד הפועלי בת"א בשנים שלפני הקמת המדינה, אך שירו של סיון כמעט ומנטרל אותו מחומרי ההיסטוריים ומשלב אותו בתמונה של סוף קיומי, האופיינית לאווירת הספר כולו: "לא יאריך ימים, חומר היסוד אשר הביא אל החופים האלה את גויי-הים ואת היוונים ואת הצלבנים: / החלודה תפשה בברזלים ותעמיק חדור / והעצמות תדמינה באחריתן לכל האחרות / שנקברו לאורך החופים." (שם). נראה כי היסוד האירוני-הביקורתי בכתיבתו של אריה סיון (שהודגם בכמה מן השירים דלעיל) משמש ככלם בפני השתלטותה של רגשות-יתר על שירתו של אריה סיון, וודאי בזו העוסקת בעיר הולדתו האהובה.

### 3.3.3 שירה תל-אביבית ילידית בעקבות השואה

אחת המגמות המרתקות ב'שירי תל-אביב' לאריה סיון, היא זו החושפת את המתח בין ילידותו הפרימורדיאלית של המשורר, כבנה האותנטי של העיר, לבין רגשי האשם החריפים הפוקדים אותו, על רקע גורל יהודי אירופה במלחמת העולם השנייה. רגשי אשם אלו הכרוכים דווקא בזוהתו המקומית התל-אביבית של המשורר, אינם מתגלים בבת-אחת ביצירתו. מדובר, למעשה, בתהליך הדרגתי הכרוך בהשלת המעטה הכנעני, שאיפיון את כתיבתו המוקדמת של סיון, ואימוצה, בשלבים, של זהות מקומית-יהודית, שמבט אינטרוספקטיבי נוקב בצדה.

ראשיתו של התהליך בכתיבה מרוחקת-משהו מבחינה רגשית, על ניצול השואה הייצוגי, המופשט-כמעט, היושב במקום שאיננו מזוהה דיו מבחינה טריטוריאלי: "יושב לו יהודי על הספסל שבשדרה" (ארבעים פנים, 1969, עמ' 53)<sup>165</sup>. ניתן רק לשער שזהו ספסל תל-אביבי ("יאולי מוטב היה לזרוק אותו ליס"). בקובץ הבא (נופל לך בפנים, 1976) כבר מתחזקת המעורבות האישית של המשורר, בטיפולו בפליטי השואה, הכרוך מניה וביה גם בזוהת מקומית, תל-אביבית, מוגדרת יותר. השיר "מונולוג לגברת הרמן מרחוב הירקון" (עמ' 55 – 56) מתייחד בפנייה ישירה, בגוף שני, של הדובר לגברת הרמן, פליטת שואה מגרמניה, המתגוררת ברחוב הירקון שבתל-אביב. באורח חייה ה'יקי' הפדאנטי היא מנסה לשמר את דפוסי חייה מן העבר, כדי שלא לתת לשבר בעולמה הפנימי הקודר להיחשף ברבים, אלא שדווקא לו רוצה המשורר לתת לפרוץ החוצה ולזרום: "את תזרמי לאט לאט, גאות לא-תִּדְלָה. / וזאת תהיה כפרתך / וזאת תהיה כפרתי." (שם, עמ' 56). סיום השיר רומז לרגשי האשם של המשורר, ולמעורבות הרגשית שהוא מגלה בסיפור חייה של ניצולת השואה, כשיקוף לתחושותיו שלו.

אלא ששיאו של הביטוי הישיר והחריף של המגמות דלעיל, שאף הן כרוכות בזוהת מקומית מובהקת, נחשף בקובצי השירים המאוחרים יותר, בהם משחזר המשורר את חוויותיו האישיות מימי המלחמה. מחזור השירים "על חטאי, מלחמת העולם השנייה" מתוך לחיות בארץ ישראל (1984, עמ' 51 – 58) מעמת, לפחות בחלקים מתוכו, את התמימות הילדותית של מי שגדל כילד על חופי תל-אביב, עם אימי

<sup>165</sup> השיר נדון בהרחבה בפרק הקודם בעבודתי, וכמוהו גם השיר "על חטאי, מלחמת העולם השנייה" הנדון גם כאן.

מלחמת העולם השנייה. בולט ביניהם השיר ה'פשוט': "על חטאי" (עמ' 55 – 56) בו משחזר הדובר בלשון פרוזאית "הוויה תל-אביבית חושנית" (הולצמן, 2006, עמ' 343) במסגרתה מונה הוא את חטאי ילדותו, רובם בתחום הארוטי, בתקופת מלחמת העולם השנייה. כל אחד מן החטאים מתוארך היטב במעין יומן רגשי האשם של המשורר המבליט אף הוא את זהותו המקומית הארצישראלית: "בחורף אלף תשע מאות וארבעים", גניבת פירות בפרדס; "בקץ של אותה שנה", לקיחת שילינג מחייל אוסטרלי בתואנות שווא לספק לו בחורה בתמורה; "בשנת ארבעים ואחת", השתעבדות פולחנית לחום השמש בתקווה להגיע לסיפוק מיני, "בשנת ארבעים ושלוש", הצצה מבעד לתריסי החלון על אשת שכנו המתפשטת. אלא שמעל לקטלוג חטאי הילדות ה'נוראים' הללו, רובם, אגב, מלווים בקרני "שמש מלטפת" (לא שורפת, חס וחלילה – ש.ה.), מרחפת לה, שלא מדעתו של הילד, אך וודאי מדעתו של המשורר, מציאות הלקוחה מזמן-מקום אחרים לחלוטין, בה נשרפו ונחנקו אחיו היהודיים באירופה. השיר מסתיים במעין סיכום 'מרגיע', סרקאסטי, כמובן, ביחס לחטאים, בבחינת 'מודה ועוזב - ירוחם'.

**אלה אחדים מְחַטְאֵי במלחמה, ועליהם  
אני מודה, אני מודה, אני מודה בלב שלם.**

**טוב להודות מלב אשם  
ולהכות בכל הכוח על חזה נושם  
שלא היה למחנק, ברוך השם.**

רגשי אשם על רקע החיים בתל-אביב הנהנתנית בשנות המנדט הבריטי הם גם במוקד השיר "במחצית שנות השלושים" (חיבוקים, 1986, עמ' 10 – 11). בלשונו הסיפורית-תמונתית מתאר אריה סיון אירוע פורמאטיבי מילדותו: דודו זליג הגיע מאמריקה ולקח אותו ואת אמו (וליתר דיוק, את אמו ואותו) לביילוי בבית-קפה על שפת ימה של תל-אביב<sup>166</sup>. הפרספקטיבה הכפולה הנובעת מפיצול נקודות התצפית בשיר, זו של הילד התמים בשנות השלושים, וזו של המשורר המבוגר עשרות שנים לאחר מכן, חושפת את הפער בין הארקאדייה הרגעית וחסרת הדאגות בתוך בית הקפה - גלידת-שמנת אמיתית, נגינת תזמורת, ריקוד טנגו של הדוד עם האם - לבין המציאות הקשה שמחוצה לו. רצונו הכמוס של הילד-המשורר בשיר, כך הוא מספר, היה לעצור את הזמן, במעין פנטאסיה ילדותית נוסח "שמש בגבעון - דום" המקראי, וכל זאת כדי "...שנמשיך לשבת שם, על שפת היס/אמי תרקוד, אני אוכל גלידה/ השמש לא תלבש את הפיג'אמה הוורודה/ לא תשכב לישון בזמן..." (שם). אך השיר מסתיים בנימה אחרת לחלוטין:

**אני חושב שהייתי מבקש זאת בפרוש  
אלמלא תחושת אשמה מעומעמה  
שהייתה בי, בלי לדעת על שום מה.**

(שם, עמ' 11)

<sup>166</sup> בית-קפה הוא אחד הסמלים המובהקים להוויית החיים הזעיר-בורגנית-הנהנתנית התל-אביבית, המנוגדת לזו הירושלמית, וראה גוברין (1998, עמ' 44). ביטוי לכך מצוי בכמה וכמה שירים של אריה סיון, למשל, "שנת ארבעים ושלוש"; "תזמורת אריך טייך"; "באותם הרחובות הקטנים" מתוך: לחיות בארץ ישראל (1984, עמ' 52 – 57).

שורשיהם הלא-מודעים של רגשי האשם של המשורר כילד, המבצבצים באורח אירוני מבעד לתום סיפורו הילדותי בשיר, הם כפולים, ואולי אף משולשים: מחד גיסא, כרוכים רגשי האשם, במישור המשפחתי, במצוקתה הכלכלית הקשה של המשפחה, כולל עובדת היותו של אבי הילד מובטל, והם בסכנת גירוש מבתם, בזמן שאשתו ובנו מבליים בבית-הקפה. לכך יש להוסיף את אישורו העקיף של הילד ל'רומן' המתנהל בין האם לבין הדוד בבית הקפה, ומאידך גיסא, במישור הלאומי, תחושת האשמה המעומעמת מסתברת גם על רקע רדיפות הנאצים את היהודים בגרמניה, באותה העת שילדי תל-אביב, והמשורר בתוכם, שרו שירים היתוליים על היטלר.

את קובץ השירים המאוחר **השלמה** (2002) בחר סיון לפתוח בשיר בעל מבנה סמאנטי דומה. על פניו זהו שיר געגועים אל "תל-אביב בשנות הארבעים הראשונות" (עמ' 7 - 9). בשיר הסיפורי הארוך הזה חוזר המשורר אל ילדותו המוקדמת "בספריה של אקסלרוד, באלנבי/ אחרי בנן השיש הירוק". הספה במקום משמשת לו 'שדה תעופה' ממנו הוא, הילד, ממריא כדי לקצור בחיילי נבוכדנאצר הצרים על ירושלים; בהמשך, אחרי חמש מאות ושישים שנה, הוא מתייצב באומץ רב: "מול הגייסות של אספסינוס ושל טיטוס/ מיודפת לגמלא ולירושלים ומשם למצדה; /... ובערב שוב אני ממטיר אש תופת/ על גדודי חמלניצקי..." (עמ' 8). אך היכולת האומניפוטנטית של הילד לתקן את מחדלי ההיסטוריה, ולגאול את היהודים מאויביהם הממשיים והסימבוליים נקטעת (שוב) בתל-אביב של ימי מלחמת העולם השנייה, כפי שנאלץ המשורר המבוגר להודות: "וברוסיה הלבנה, שמשם יצאו הוראי/ כדי להוליד אותי בתל-אביב/ כבר מכונות הירייה/ קוצרות שורות של יהודים/ על פי בורות קברים/ והנהרות האדירים מאדימים מדם/ גברים מזוקנים ונערות יפות..." (שם, עמ' 9). ניתן לסכם ולומר, שייצוג אימי השואה ורגשי האשם הנילוויים אליהם, באמצעות זכרונות ילדות הכרוכים במקומות מוגדרים ודמויות תל-אביביות מובהקות, אופייני לכתיבתו המאוחרת-הבשלה של אריה סיון.

### **3.3.4 שוטטות בשוליים החברתיים של תל-אביב**

במקביל למגעי תל-אביב, שכבר נדונו לעיל, ראוי לתת את הדעת גם לנטייתו העממית-הסוציאליסטית של אריה סיון לעסוק בזהות מקומית תל-אביבית באמצעות 'קריאה מן השוליים' החברתיים של דמויותיה וחלקיה המודרים של העיר; קריאה שיש בה גם יותר משמץ של התרסה כנגד מוסכמות פואטיות וחברתיות. כך, למשל, דמות עממית המככבת בשירת תל-אביב של אריה סיון היא דמותה של הזונה העירונית המכונה בפי המשורר בכינוי האירוני "סינדרלה". בשיר "סינדרלה" מרחוב הקישון" (נופל לך בפנים, 1976, עמ' 13 - 14). מתעצב דיוקנה של "סינדרלה" התל-אביבית מתוך דיאלוג סרקסטי עם שני מיתוסים מכוננים של הצלה וגאולה בתרבות המערב: נס הלחם והדגים שחולל ישוע (על-פי הברית החדשה) הצליח ישוע להאכיל 5000 איש באמצעות חמישה כיכרות לחם ושני דגים), וסיפור גאולתה הידוע של סינדרלה (במקורו, סיפור של האחים גרים). האינפורסיה האירונית הקשה של שני הנראטיבים הללו מבנה את דמותה של הזונה, כמי שזנה בגופה אלפי אנשים ("בשריה כדגים. בשריה בדגים"). מסעה של סינדרלה בשיר לעבר המערב (חוף הים) בחיפוש אחר הצלה ממשית

או סימבולית (יהודה הלוי?) מסתיים במפח נפש של התעללות גופנית-מינית. גם יתר חומרי סיפורת המופלא של סינדרלה האגדית עוברים בשיר טרנספורמציה עגומה:

**סינדרלה מרחוב הקישון לא נולדה מן הכרוב  
כי אם מעלי הכותרת של פרג שצץ  
בין שיחי לענת-המרווה.  
אמה החורקת הייתה מכרסמת קרביה בצליל  
משורים מרחוב פלורנטיין  
ואביה היה מְנַשֵּם אל קרבו את חֲמָה כחשיש.**

(שם, עמ' 13)

הביוגרפיה של "סינדרלה" מדרום תל-אביב כוללת, כנרמז מן השיר, סמים, התנכרות הורית, ניצול מיני ושאר מרעין בישין. "מצילה", האירוני של סינדרלה בשיר, הנסיך שאמור לגאול אותה ממצוקתה, הוא "מלך החוף הלבן", מן הסתם סרסורה, המשמש גם כמציל בחוף הים, הוא המטעימה היטב את נחת זרועו, ולא רק זרועו, כנרמז מטורי הסיום של השיר, עד שראשה סחרחר עליה (ממש כבעת ריקוד בנשף): "...שם בפאת-מערב, / פרח כחול פִּתַח בעורה, פרח כחול/ משרביט כל יכול: ראשה במחול, / בשריה דגים מופלאים." (שם, עמ' 14).

דמותה של "סינדרלה" כזונת רחוב תל-אביבית מופיעה שוב בשיר "בוקר בדרום תל-אביב" (גבולות החול, 1994, עמ' 21). זהו שיר ויזואלי מאד המגייס עולמות אגדיים מזרחיים ("גנו של הסולטאן"), כדי לחדד את הפער בין מציאות החיים המנוכרת של אנשים קשי-יום באזור התעשייה והמוסכים בדרום תל-אביב, לבין עולם חלומי בנוסח אגדות "אלף לילה ועוד לילה". הפרטים הנטוראליסטיים מתוך תמונת המזנון העממי: "בשר שהתחמם עד שנשרף, ושמן שנזל עד שנקרש" (שם) מטרימים את גורלה המר של: "סינדרלה שהחמיצה שוב את צלצולי חצות-הליל/ סולקה גם מן ההזיות של אחרוני השוליות – אם חורגת לעצמה, תשתה את הקפה שלה ותעלה על מיטתה/ מבלי לפשוט מעל גופה את הזכוכיות שהיא עונדת/ מחרוזות-מחרוזות הסנדלים שנשברו." (שם).

בחירתו של סיון בטריטוריות 'דרומיות' ולא 'צפוניות' בתל-אביב איננה מקרית<sup>167</sup>. אף שיסוד המחאה הסוציאלית בשירים איננו זועק, שכן כתיבתו של סיון ביסודה איננה מתלהמת, והמגמה השלטת בשירים הללו היא של רצון לספק מעין תמונה ייצוגית-אותנטית של מציאות עירונית דרום-תל-אביבית, הרי שהזהות וההזדהות של המשורר עם החצר האחורית של תל-אביב ברורות למדי. כך הם פני הדברים גם בשיר: "סימטה מוכת חום בדרום תל-אביב" (גבולות החול, עמ' 24), החושף בתערובת של פיוט וריאליזם אכזרי את מצוקת סמטאותיה של דרום תל-אביב. כותרתו של השיר רומזת לעמדתו הרגשית והמוסרית של המשורר ביחס למקום הפיזי והאנושי, וגם הבית הפותח בשיר מדבר בעדו: "שעת החסד של הקיץ, שעת הרוח הטובה/ איננה מצויה בשעונה של הסימטה הזאת/ סימטה של מחסנים שאין

<sup>167</sup> כדאי לציין שההבחנה בין 'צפון' ל'דרום', כמציאות חברתית-כלכלית מקוטבת, בערים הגדולות, היא הבחנה ידועה, בתרבות המערב, ואיננה שמורה רק לעיר תל-אביב.

דורש לתכולתם/ של חנויות המציגות לראווה/ יקנה שכבות אבק./ רק צעקה של משוגע/ המרותק אל הסמטה מכוח לא מכאן/ נוגעת אל האבנים הלוהטות." (שם)

דמות שוליים נוספת בתל-אביב היא דמותו של המשוגע העירוני גיבור שירו של סיון "יחזקאל" ("וריאציות מקומיות על שירי ביאליק", **לחיות בארץ ישראל**, 1984, עמ' 17). יחזקאל על פי השיר מצוי ב'מסע' של חיפוש עצמי באמצעות נסיעות חסרות הגיון בקווי האוטובוסים של חברת 'המעביר' בתל-אביב: "בדיזנגוף, המלך גורג' ובן יהודה, עד הסוף." <sup>168</sup> (שם). כל זאת כדי ש...כך הוא מסביר למשורר, כאשר יהיה לו כסף הוא יקנה עצמו מכל חלונות הראווה בחנויות בהן הוא משתקף, ואז ייקח עצמו לשוק לוינסקי: "וְשָׁמָּה יִפְגַּע בערמות הגרעינים והבטנים/ הצמוקים והשקדים מתחת/ לתאנים והתמרים והבקלווה/ ותהיה לי מתיקות כזאתי נפלאה/ שלעולם לא יצטרך יותר להסתובב/ כמו משוגע ברחובות." (שם) <sup>169</sup>. הוואריאציה התל-אביבית הפרוזאית והפרובוקטיבית הזו, הקומית-עצובה משהו, על שיר הגעגועים הביאליקאי לימי ילדותו האבודים "אחד אחד ובאין רואה" מגלמת בתוכה את אחת ה'טכניקות' האופייניות לרכישת זהות מקומית ביצירתו של אריה סיון. טכניקה זו מבוססת על הליכה (או נסיעה) מרחוב לרחוב ברחובותיה של תל-אביב בניסיון לשמר את הרחובות הללו על מטענם הסמאנטי והרגשי ולהטמיע אותם אל תוך יצירתו <sup>170</sup>.

משוגעת השכונה מופיעה בשיר "עוד סתיו בתל-אביב" (**לחיות בארץ-ישראל**, 1984, עמ' 43) המבוסס על דימוי נועז של תל-אביב לאישה, שהיא לוחטת וחמה, בחודשי הקיץ, ורק ב'אוקטובר, נובמבר" היא נרגעת מן "התאוות של יולי ואוגוסט". הים המושל בחופה "מחזיר את רצועת החול שלו אל שפיותה", והעיר משתחררת מן הצורך להפגין ברבים את מיניות גופה החלק: "והעיר אז מתירה לשערה / לצמוח בבתי שחיה ועל רגליה" (שם, בית א'). מן הסתם, רומז כאן המשורר לעשבי הבר המתעוררים לחיים בסתיו וצומחים להם פרא בכל פינה אפשרית בתל-אביב.

אלא בבית השני בשיר מסתבר, ששגעונה של העיר לא סר ממנה גם בחודשי הסתיו, והניגוד בין שפיותה בסתיו לשגעונה בחודשי הקיץ הוא ניגוד מדומה, שכן בסתיו מדומה העיר ל'משוגעת השכונה, זו שהייתה/ פונה אל הנערים שנמשחו בקיץ על החוף במלח חם/ קוראת להם מתוך קרעיה, שיבואו וְיִרְאוּ לה מה שלא ראו בקיץ על הים." (שם, בית ב'). לשון אחר, הלהט הארוטי והאחר האופף את תל-אביב איננו פג בסתיו, הוא מתגלה בוואריאציה פרוורטית-משהו באמצעות הדימוי של משוגעת השכונה, ומועצם באמצעות האלוזיה הידועה לדברי חז"ל על מה שראתה שפחה על הים, שלא ראה יחזקאל בן בוזי (מסכת סוטה).

<sup>168</sup> חברת "המעביר" היא חברת תחבורה ציבורית שפעלה בתל-אביב החל משלהי שנות העשרים, במאה שעברה, ועד לשנת 1945 עת השתלבה, יחד עם חברת 'איחוד רגב' בקואופרטיב 'דן'. וראו, שביט וביגר, 2007, עמ' 200.

<sup>169</sup> לפי יערה בן דוד (1988) הדיאלוג הכמו-אותנטי בין המשורר לבין יחזקאל המשוגע בשיר מוסיף לו ממד של אימנות המאפשר לו 'להמריא' מן הקונקרטי אל המיתי והרוחני.

<sup>170</sup> על טכניקת השיטוט כדרך לגיבוש זהות מקומית, ראו אצל סוקר-שוגר (2001, עמ' 35).



### 3.3.5 ביוגרפיה, היסטוריה ומיתולוגיה תל-אביבית

כאמור, החיבור בין מסעות, רגליים או אחרים, ברחובות ממשיים, לבין זהות מקומית, בולט מאד ביצירתו התל-אביבית של אריה סיון. כך, למשל, השיר "עיר אוכלת צליה" (אישוריים, 1981, עמ' 21) מתאר מסע סימבולי ואמביוואלנטי בתל-אביב, בסוף הקיץ, עת שבים אליה "פליטי-העיר" ממסעותיהם בחו"ל, בנסיון נואש להסתגל מחדש אל העיר הישראלית, שנטשו בראשית העונה במטרה להינצל מחומו הנורא של הקיץ הישראלי: "ובבוקר הם יוצאים אל הפינות: / דיזנגוף/ פרישמן בן-יהודה/ הירקון, / לבקש את צליהם הפרטיים אשר הטמינו/ טרם יציאה/ בכל מיני מחבואים שונים ומשונים, מתוך תקווה/ שזו הפעם ינצלו מאש-השמש וממליחות הים... " (שם). בסיום השיר, בן שני הבתים, מדמה המשורר את הפליטים הללו לבעלי כלבים השבים לשוטט מחדש בעיר בלוויית צליהם, במסלול ההשתנה הישן של הכלבים בעיר.

גם בשיר "שוב ברחובות ההם" (אישוריים, 1981, עמ' 50) בולט המסע הרגלי, בו משחזר המשורר את שיטוטיו במחוזות ילדותו בת"א, ברחובות שליד הים, כאמצעי להבניית זהות מקומית בה מתערבבים ללא הפרד הביוגרפיה הפרטית שלו במוטיבים השאובים מן הזכרון הלאומי-הקולקטיבי: "כל הקיץ כולו, יוני עד אוגוסט, ספטמבר, אני הולך ברחובות שלצדו: ארנון, / שליג' ויהואש. / פה/ התגורר הילד שלקח את אופניו/ וכשרדפתי אחריו, נקטל בכביש, והאישה/ אשר ניסתה להישען עלי, כמו המטפס על קיר הבית היפה/ בעם ישראל חי, עודנה פה/ קלועה בשערה ברחוב רופין." (שם) סגנונו הפרוזאי המחוספס של סיון אינו מצליח להסתיר את הכמיהה הרומאנטית למחוזות הילדות האבודים. שם על חוף ימה של תל-אביב וברחובות שלצדו מסומנים מעגלי שייכותו הנפשיים והלאומיים של המשורר.

משיכתו של המשורר אל עברה של תל-אביב איננה מוגבלת לתחומי הביוגרפיה הפרטית שלו. בשיר "תל-אביב, תרע"ז" (אישוריים, 1981, עמ' 13) מפליג סיון, ככותרת השיר, עד לשנת גירושם של תושבי תל-אביב מעירם<sup>171</sup>. עובדת היות האירוע ההיסטורי רחוק למדי מזמנו של המשורר מקלה עליו, מן הסתם, את ההפלגה אל מחוזות הדמיון, אך בה בעת ניכר בתמונות שמעמיד השיר, שיש בהם משום השלכה מעולמו החווייתי של סיון כילד. במקביל, ניתן לזהות בשיר את עקבות המיתוס הידוע אודות העיר העברית הראשונה, שכידוע, 'צמחה מן החולות', ואל החולות הללו מחזיר אותה המשורר.

**בניסן ה'תרע"ז? הלכה תל-אביב בגולה.**

**מה היה בתל-אביב אז שילך בגולה?**

**שלושה-עשר, אולי שלושים בתים**

**שחללם בהיר, כמו הבקרים**

**שבאו אל העיר.**

**והבתים, שלא מכבר הגיעו למצוות**

<sup>171</sup> לטענת מירון (1991, עמ' 184): "אף התרוקנות הפרבר בימי מחמת העולם הראשונה וייסורי הגירוש של תושביו, שתוארו בפרוזה של ברנר, ברש, ודבורה בארון, לא עוררו הד שירי ראוי לשמו". נראה שכוונתו של מירון ל"מסורת" השירית, כלשונו, שנוצרה במחצית שנות העשרים, שכן שירו של סיון הוא ודאי 'ראוי לשמו'.

**לפתע נפטרו מאחריות: אין בני-אדם בחזריהם**  
**רק ים ובוקר צח, והררי מלכומיות.**  
**לו רק יכלו לנוע ממקומם**  
**היו הולכים על החולות ברגל יחפה**  
**מתגלגלים ומתהפכים. מה טוב היה**  
**להיות אז בית ריק בתל-אביב**  
**ביום נקי כזה של חול בהיר**  
**ושמש בדרכה מן ההרים אל תוך הים.**

בערב פסח תרע"ז, אפריל 1917, הוציא המושל הצבאי של א"י אחמד גאמל פאשה פקודת גירוש לתושביה הערבים והיהודים של תל-אביב יפו. הצו הוצא עקב התקדמות הצבא הבריטי מדרום וניסיונו לפרוץ את קו עזה-באר-שבע. כ-10,000 איש נשים גברים וטף, החלו במסע אל מרכז הארץ וצפונה והשאירו מאחוריהם את בתיהם ורכושם. נורית גוברין (1998, עמ' 82 – 90) הכתירה את מאמרה על הספרות שנתנה ביטוי לאירוע היסטורי זה בכותרת הדרמאטית והסוגסטיבית: "בין גן עדן לגיהנום"<sup>172</sup>. אלא שאריה סיון איננו מעוניין כלל בייצוג מימטי של האירוע המכונן בהיסטוריה של תל-אביב. נהפוך הוא, באופן פרובוקאטיבי, בחר סיון ב"אנטי-היסטוריה", כלשונה של גינוסר (1982), ובשירו אין הוא מתאר את הגיהנום שחוו המגורשים מגן העדן של תל-אביב, אלא מעצב את הסיפור ההיסטורי מנקודת המבט המקורית של המקום עצמו, קרי, של בתי העיר שנותרו מאחור.

באופן רשמי נוסדה תל-אביב בשנת 1909 כ'אחוזת בית', אך למעשה חלק משכונותיה היו כבר בראשית המאה העשרים שכונות לוויין של העיר יפו (למשל, השכונה 'מחנה יוסף' שהוקמה בשנת 1904, או ה-Bella Vista המלון התכול והיפהפה בן שלושים החדרים, שהוקם באותה השנה בשכונת יפה-נוף שממערב לנווה-שלום), דבר המאפשר למשורר לדמיון בשיר את בתי העיר הנותרים לאחר הגירוש ככאלו ש"הגיעו למצוות", כלומר לגיל שלוש עשרה<sup>173</sup>. באופן פרדוקסאלי מצאו עצמם הבתים ריקים ומשוחזרים מכל מחויבות, והם יכולים היו, כביכול, להשתולל כילדים על החולות הבהירים. סיון מעניק ממד כמעט הומוריסטי-שובבי לסיפור הגירוש, העצוב כשלעצמו, ועוטף אותו בסדרה של ארכיטיפים מיתיים הקשורים בראשיתה של תל-אביב: שמש, ים, חולות, בקרים בהירים והררי מלכומיות - "מטונימיה לחיוניות ולאופטימיות של הקיום האנושי" בלשונו של וייכרט (1997, עמ' 13), אולי כמשקל נגד לטראומת הגירוש<sup>174</sup>. ובכל זאת, אולי ניתן לראות בתמונת השקיעה שבסיום השיר: "ושמש בדרכה מן ההרים אל תוך הים." (שם) משום רמז מלאנכולי דק לגורלם המר של המגורשים (אם כי לגיטימית לחלוטין גם פרשנות הפוכה לשיר הקוראת בו את נקודת המבט של בתי המקום בלבד).

<sup>172</sup> אודות גירוש תושבי ת"א במלחמת העולם הראשונה, ראו בנספח למאמרה של גוברין (1998, עמ' 144 – 145).

<sup>173</sup> על ההיסטוריה של תל-אביב מראשיתה, ראו, שביט וביגר (2001, עמ' 61 – 63)

<sup>174</sup> בפרק "גיאוגרפיה ספרותית" בספרה **כתיבת הארץ**, מעמידה נורית גוברין (1998, עמ' 25) מודל סוציו-ספרותי בן ארבעה שלבים, בעל חוקיות קבועה, הנוגע לדרכי עיצובו של המקום בספרות הישראלית החדשה, מפרספקטיבה של כמאה ועשר השנים האחרונות: א. ללא מרחק, ביטוי נלהב, מזדהה, מתפייט. ב. ממרחק דור או שניים – ביטוי מעורב, מורכב וביקורתי. ג. יצירת סדקים בתדמית, נסיון לערער על המיתוס הקיים. ד. בדיקה מחודשת של תדמית המקום לאחר שנסדקה והתאמתה למציאות החדשה. ניתן לומר שעמדתו של אריה סיון, ממרחק של למעלה מחמישים שנה מאירוע הגירוש, בהחלט הולמת את שלביו האחרונים של המודל.

ביטוי נוסף לזהות המקומית ההולכת ומתגבשת ביצירתו התל-אביבית של אריה סיון באמצעות התכתבות מרתקת בין חומרים מילוליים מתחומים שונים, ומזמנים שונים, ניתן לראות בשיר "3 קטעים סביב תחנת ההסעה לחיילים ביד אליהו" (לחיות בארץ ישראל, 1984, עמ' 76 – 77). השיר מורכב, למעשה, משלושה קטעים נפרדים, כביכול (הממוספרים בספרות 1, 2, 3). הקטע הראשון מציג תמונה, פרוזאית למדי, מתחנת ההסעה לחיילים ביד אליהו בבקרי סוף הקיץ. מבטו של הדובר בקטע הקצר מתמקד בו-זמנית ברוחות הים ש"עדיין לא נעורו" (שם, עמ' 76), בהרים במזרח, בנהמת מנועי האוטובוסים ההולכת ומתגברת, ולבסוף, בפרידה של החיילים, הנוסעים לבסיסם, ממלוויהם.

בקטע השני חוזר המשורר אחורנית בזמן: "עד לפני שלושים או ארבעים שנה היו פה פרדסים/ ובעונה הזו היו המשאבות/ מתקתקות בין העצים כקול יונים באמירים" (שם). המשך הקטע מתאר את הפירות המבכירים ש"כבר התגברו על כל פגעי הגיל הרך" (שם) של המזיקים למיניהם, דוגמת צרעות וזבובונים; עדיין אין בהם הבשלות והמתק הצפויים מן הפירות הבשלים, גם גונם איננו סופי עדיין, "אבל הם חזקים ומתוחים/ לקראת הגשם הראשון" (שם).

בקטע השלישי, הנושא אופי ארס-פואטי מובהק, מתרעם, כביכול, המשורר על התעקשותה של האמנות להעניק: "משמעויות פרועות לתופעות, כמו/ סוס דוהר על רקע ים/ בתים נבנים על אדמה/ ואוטובוסים מפליגים אל ההרים/ בבוקר קיץ ארצישראלי חם." (שם, עמ' 77). ברוח סימבוליסטית זו קל לזהות את האנאלוגיה הנמתחת בשיר, נרדפת וניגודית כאחת, בין החיילים הצעירים בתחנת ההסעה הנוסעים "למקומות אשר בהם/ הם חייבים להיות ערים" (שם, עמ' 76), לבין הפירות המבכירים הממתינים בדריכות לגשם הראשון. בהקשר זה אפילו הסוס השרירותי, כביכול, של המשורר, הדוהר על רקע ים, והבתים הנבנים על אדמה, מקבלים משמעות סמלית-מקומית של כיסופי חופש ושלווה, על רקע מציאותה של מלחמת הקיום המשלחת את חיילינו אל ההרים.

הפרספקטיבה ההיסטורית-הלאומית איננה נעדרת אפוא משירי תל-אביב של אריה סיון. כזהו, למשל, גם המבט האירוני המפוכח על ירידת מעמדה של תנועת הפועלים ההיסטורית בארץ-ישראל. המבע הלגלגני מוצא את ביטויו כבר בכותרת השיר "כמעט שיר פוליטי" (חיבוקים, 1986, עמ' 21 - 22). בלשון סיפורית-תמונתית חריפה מתאר סיון את תהליך שקיעתה של תנועת העבודה והציונות הסוציאליסטית בישראל באמצעות ייצוגיה המטונימיים (או הסינקדוכיים): 'מעונות-עובדים' בתל-אביב. בדמיונו השירי מעמיד סיון את הגברים חדי הראות על גגות הבניינים להגנה "כנגד התקפת כוחות השחור" (עמ' 21) הלאומניים-פשיסטיים. התצפיתנים הללו, כך השיר, נותרו על משמרתם גם לאחר שנים רבות בהן "לא בא אדם להחליפם" (שם), וגם לאחר שנושלו מדירותיהם וחפציהם וכתביהם (כתבי בורוכוב, למשל) הושלכו ככלי אין חפץ בו. זירת המאבק האחרונה שנותרה להם היום היא במת התיאטרון, אך גם שם מדומה מלחמתם למלחמתו הפאתטית של "דון קישוט בבובותיו של פדרו הגדול." (שם, עמ' 22). סיום השיר נע בין העצמת הלגלוג כלפי אחרוני המוהיקנים הסוציאליסטים לבין הצדעה לטוהר ליבם:

**וברחוב, בין מרצפות המדרכות,**

**הולך ומתעצם השָחור, כמו תחת ציפורניים לא-מטופחות.** (שם, עמ' 22)

ומן ההיסטוריה והמיתולוגיה של תל אביב המנדטורית אל מיתולוגיה תל-אביבית עכשווית: דומה כי ההוכחה האולטימטיבית לדרכו הפואטית הבשלה והמתחכמת של סיון מצויה דווקא באחד משיריו המאוחרים ביותר, שאין בכותרתו ציון מקום מפורש: "עיר ריקה" (חוזר, חלילה, 2004, עמ' 41). זהו אולי המופשט שבשיריו האורבאניים של אריה סיון, כיוון שלכאורה איננו מדבר על עיר מסוימת. השיר מוקדש לזכרו של המשורר דוד אבידן, יליד העיר תל-אביב, שהלך לעולמו באותה שנה, והוא נפתח במילים: "אבידן – לפני שנתקצרה נשימתו ועליות-לבו קרסו - / בוודאי היה כותב כך: עיר־ריקה." (שם). המשך השיר מתאר את התמעטות הרחובות ההומים מאדם בעיר (תל-אביב?), עד שכמה מהם נראים "עיר־פֶּאִיס" (שם). העזובה וההזנחה שירדו על העיר מומחשים באמצעות חלונות הראווה של חנויות המזוודות, שאין להן קונה. במקום היד שתתהדק על ידייתיהן של המזוודות יורדים עכבישים ועוטפים אותם בקורים, שאף אותם הרוח קורעת. לשיא של ניוון מגיעה העיר בתיאור החולדות המסתובבות בחנויות הריקות "וחלונות הראווה מציגים/ רק אבק." (שם). בהחלט ייתכן שסיון מתאר בשיר את דעיכתם הממשית של כמה מרחובות צפון תל-אביב, שבעבר היוו מרכז כלכלי ותרבותי ומקום התכנסות לגדולי המשוררים העבריים של תל-אביב (כולל דוד אבידן עצמו). בכל מקרה, סיום השיר כורך, מתוך הזדהות עמוקה, את גסיסת העיר בדעיכתו של המשורר עצמו (אבידן? סיון?), שנתן לה ביטוי ביצירתו בית ג': "מי שאוזנו אינו אטומה/ יכול לשמוע: נשימת העיר/ מתקצרת והולכת" בית ד': "עד תומה." (שם)

מי שאזנו אינו אטומה יכול גם לשמוע את ההתכתבות של סיון עם שירו הידוע של דוד אבידן "הרחובות ממריאים לאט": "אנשים יתנשמו בכבדות כמו בתום דהרה עתיקה..." "על העיר הגוססת בחוץ צונח אורשמש מוחלט" ("ברזים ערופי שפתיים", 1952 – 1954, משהו בשביל משהו, 1973, עמ' 9). באופן יוצא מן הכלל (המעיד על הכלל) שואל סיון מדרכו של הפיוטית של אבידן, שכתב על "העיר" מבלי לקרוא בשמה המפורש, גם אם כל הסימנים מצביעים על העיר תל-אביב. חשוב להבחין בשיר "עיר ריקה" בשילוב המדויק שבין הריאלי לאלגורי. מצד אחד תיאור היפרבולי עד אפוקליפטי של תהליכים אורבאניים ממשיים בתל-אביב של ראשית המאה עשרים ואחת – דעיכתם של הרחובות הצפוניים בתל-אביב דוגמת רח' בן-יהודה ורח' דיזנגוף - ומצד שני העיר הגוססת מהווה מטאפורה לתהליכי דעיכתו של המשורר שייצג אותה בשירתו – דוד אבידן.

ואם בקשר בין היסטוריה ומיתולוגיה תל-אביבית, לבין זהות מקומית עסקינן, חשוב לבחון בהקשר זה את מקומו של הרומן היחיד שפרסם אריה סיון: **אדוניס** (1992). אדוניס מן המיתולוגיה הציידנית-יוונית הוא עלם חמודות יפה-תואר במיוחד, שעל לבו נאבקו אפרודיטה אלת האהבה (בילדותו החביאה אותו אפרודיטה בארון מחשש שאלות אחרות תחשקנה בו) ופרספונה אלת השאול (בידיה הופקד אדוניס למשמרת). זאוס התערב בסכסוך שביניהן ופסק שאדוניס יבלה את הסתיו והחורף עם מלכת המוות ואת

האביב והקיץ עם אלת האהבה והיופי – חצי שנה עם כל אחת מהן. את מותו מצא אדוניס משיני חזיר בר ענקי אותו ניסה לצוד במסעותיו. דמו השפוך הפך לפרח אדום מרהיב (המילטון, 1982, עמ' 64 – 65). למעשה אדוניס הוא גלגולו של אליל בבלי קדום בשם תמוז (כידוע, שם של חודש אצל היהודים) הנקרא גם דוזו, או דאמוזו, או דומוזי. פירושו בשומרית: בן הנצח. תמוז הוא אל הפריה של החי והצומח המולך בחודשי האביב ומת בחודשי הקיץ עם כמישת הצומח. הנשים נהגו לבכות את מותו בפולחן לכבודו, אך הוא קם לתחייה באביב (אבניאון, 2005, עמ' 90).

גרסאות שונות של סיפורו של אדוניס-דומוזי מוצאות את ביטויין בהרחבה בעלילת הרומן **אדוניס** - כולל גירסה ערבית מקומית (עמ' 136) העולה מתוך דיאלוג בין הבלש, אבנר בן חורין, לבין שייה' בדווי, אודות ריקוד פולחני הנהוג בין שבטי הבדווים בנגב, שתכליתו זירוז שובו מן המתים של אל הגשם, שנקטל בידי אחיו האכזר אל הקיץ - דבר המעיד על אופיו האוניברסאלי של המיתוס ושל הפולחן הדתי-החקלאי שנתגבש סביבו.

כזכור, עיקרה של עלילת ההווה ברומן, הוא מסע החיפושים של הבלש אבנר בן חורין, שנשכר בידי נ, מן העסקנים הצעירים של תנועת העבודה, כדי להתחקות אחר עקבותיו של זכריה יולין – אשר שמו ושם משפחתו מחבר בין מזרח למערב, אולי ברוח הסולידאריות המעמדית - איש התנועה הקומוניסטית הרדיקאלית, בתל-אביב של שנות השלושים, שנעלם כאילו בלעה אותו האדמה. למעשה, משחזרת עלילת הרומן, אפילו בפרטיה ה'קטנים' - למשל, היעלמותו של יולין לחצי שנה בתקופת החורף, הסתרתו בארון בידי אישה, והופעתו(?) מחדש, בעונת האביב, כאוסקר פרילינג, בסיום הרומן - את סיפורו של אדוניס המיתולוגי, כולל, כמובן, מאבק הנשים על לבו. כך הופך **אדוניס** לסיפור אלגורי מרתק אודות היעלמותה ותחייתה האפשרית מחדש של התנועה הקומוניסטית (ובעצם, של כל תנועה רוחנית-אידיאולוגית שהיא), שכזכור ספגה מהלומה מוחצת עם התפוררותה של בריה"מ בראשית שנות התשעים של המאה שחלפה.<sup>175</sup>

עידן צבעוני (2000) מתפעל במאמרו מן המגמה החתרנית-פונקציונאלית, כלשונו, ברומן של אריה סיון. לצורך הרצאת טענותיו הוא מסתייע במיטב חוקרי ז'אנר הספרות הבלשית, דוגמת זירבאום ואאודן, כדי להראות עד כמה מרחיקת לכת היא יצירתו זו של סיון, בשבירתה את מוסכמות הספרות הבלשית, שהיא ביסודה ספרות בידורית ולא מעמיקה. לדבריו, העובדה שהנראטיב של סיון אינו מגיע לפתרון התעלומה הבלשית והנעדר/הנעלם, יולין, אינו נמצא בוודאות, בסופו של דבר, גורמת לכך ש"הטקסט מוגש לקורא באחריתו כמוצר עמום ודיפוזי" (שם, עמ' 16). הנרטיב הבלשי הקלאסי, כך צבעוני, הוא קודם לכל אלגוריה חובקת עולם על סדרים מטאפיסיים – הסדר הקיים, הפרתו והשבת הסדר הקיים על כנו. אלא שבן חורין איננו מסיים את פרוצדורת החקירה בסצנה קתארטית של גילוי האמת החד משמעית, אלא בסדרה של תהיות: "האם נ. בעצמו הוא קומוניסט נסתר, אשר הוליד אותי באפי, כדי למצוא אדם שאיננו, במגמה לטשטש את עקבותיו שלו? ואלי הוא דווקא מן הרוויזיוניסטים, אשר החלו

<sup>175</sup> הגותו הפיוטית של אריה סיון, באשר לגלגולי אירועי העבר המקראי או המיתולוגי בתוך הוויית ההווה, כבר נדונה בפרקים הקודמים ותדון, ביתר הרחבה, בפרקים הבאים.

לחשוש כי רוב היישוב ייטה אל המפלגה המאוחדת, וכל אמצעי לפגוע כשר בעיניהם? ואולי איננו לא זה ולא זה אלא פשוט נמנה איזה זרם או פלג במפלגה אשר הפופולאריות של פרילינג הייתה לצנינים בעיניו?" (אדוניס, עמ' 194)

כפיצוי על העמימות והדיפוזיות הזו, ממשיך צבעוני, מקבל הקורא של אדוניס יצירה מעניינת, מורכבת ורפלקסיבית המקיימת מתח דיאלקטי בין "ספרות גבוהה", אשר אינה מתגמלת את קוראיה בפתרונות פלא חד-משמעיים, לבין הרומן הבלשי הקלאסי. "האמת" אצל סיון אינה "יוצא לאור", אלא מופיעה כחיזיון תעתועים מתמיד, בצורת קרנבל דימויים ומיתוסים שהספרות עצמה היא חלק ממנה" (צבעוני, 2000, עמ' 17). ואמנם אין ספק שעלילת הרומן מעמידה במרכזה "קרנבל של מסכות וחלופי זהויות", כלשון הכריכה הקדמית של הספר, או "מסכות ותחפושות" כלשונו של קובי ניסים (1992). בולטת במיוחד, בעניין זה, הסצנה הסימבולית של נשף התחפושות לפני פורים והדרמה המתרחשת במהלכו (אדוניס, עמ' 106 – 117). אלא שאת האמת של הרומן הזה יש, לטעמי, לחפש, לאו דווקא ברובד העלילתי, הפסיאודו-בלשי, הגלוי שלו ("שרשרת המסמנים" בלשונו של צבעוני השאלה מלאקאן), אלא במבנה העומק הפילוסופי שלו. 'היסודות הקבועים' שבתשתית הרומן הם אותה מחזוריות בלתי-פוסקת, שביסוד תהליכי החיים בטבע, כמו גם בתשתית הציוויליזציה האנושית: בכלכלה, בפוליטיקה, בהגות ועוד. מחזוריות דינאמית זו היא, באופן פרדוקסאלי, היסוד המוצק והיציב המניע את שלל התופעות/המסכות המתעתעות (היסודות המשתנים).

במקביל, ניתן להצביע על רובד משמעות נוסף ברומן אדוניס; רובד המתקשר ישירות לזהות המקומית-ילידית שביסוד הרומן. את אדוניס ניתן לקרוא כמסע בזמן, כמעט ללא שמץ של נוסטאלגיה, אל ארץ ישראל המנדאטורית בכלל, ואל תל-אביב של ראשית שנות השלושים בפרט. "חיפושיו של הבלש אחרי הנעדר ופגישותיו לצורך זה עם אנשים שונים שהכירו אותו הם הציר המרכזי של הספר, ובתוך כך נפרשת תמונה של הווי תל-אביב בתחילת שנות השלושים, על חיי המסחר, החברה, הפוליטיקה והתרבות שלה." (הולצמן, 2005, עמ' 96). למעשה, כבר סיפור המסגרת של הרומן, המתרחש בתקופת מלחמת המפרץ הראשונה, רווי באתרים (sites) מכונני זהות. שכן, ביקורו של המספר בתל-אביב אינו רק מסע של התוודעות מחדש לרחובותיה הנושנים של תל-אביב בזמן המלחמה הנוכחית, אלא גם מסע בזמן לעבר ילדותו המוקדמת של אריה סיון<sup>176</sup>. הליכתו בהווה, בשדרות הקרן הקיימת, למשל, מתמזגת בהליכה מן העבר הקשורה במלחמה אחרת: "באמצע מלחמת העולם התחלתי ללכת לאורך השדרה, מדי יום ביומו, בתדשי החופש הגדול, מן הבית אל היס" (עמ' 7).

כזכור, טיולו של אריה סיון בתל-אביב נקטע בכיכר-אתרים עם מציאת המזוודה ובתוכה מחברתו-יומנו של הבלש המדומיין אבנר בן חורין. באחריתו של הרומן חוזר המספר לתל-אביב, כדי להשלים את טיולו. הנאתו של סיון ניכרת מאד בתיאוריו את החיבור בין החדש לישן בתל-אביב, דבר המעיד עד כמה הקשר האמיץ בינו לבין מקומו בתל-אביב איננו נוסטאלגי בלבד: "הטיילת החדשה היא הנאה לעיניים: הריצוף, הדקלים בעציצי הבטון הגדולים, ערוגות הפרחים: פטוניות אדומות וסגולות

<sup>176</sup> ניתן בנקל להצביע על חפיפה כמעט-מוחלטת בין המספר ה'בדוי' של הרומן, בסיפור המסגרת, לבין הביוגרפיה הממשית של הסופר אריה סיון, למעט, כמובן, סיפור מציאת המזוודה, שבתוכה יומנו של הבלש התל-אביבי אבנר בן-חורין.

ופרחי-שמש. אני מביט שמאלה, אל רחוב הירקון. מן הבתים הישנים נותרו אחדים, והם אכולים עד ברזליהם. אבל צמחי האצבעות, שבמשך שנים רבות ניצב מעליהם "הבית האדום", עודם מכסים את מדרון הכורכר, וצבעם הירוק אולי אף יותר חזק ודשן מאשר אז. " (אדוניס, עמ' 199).

גם הסיפור הפנימי באדוניס מעמיד שפע של מקומות (locations) המעידים על יחסו הרגשי החיובי של המחבר לתל-אביב בת זמננו, ועל החיבור הנפשי העמוק בינו לבינה המבוסס על השילוב בין חומרים אורבאניים אופייניים (בניינים בבניה) עם חומרים טבעיים (חולות, עצים ופרחים). ואזגים זאת מקטע אחד ברומן: "מן הגבעה אשר עליה ניצב הבית אפשר היה לראות במערב את היס התיכון – כחול מאוד מאוד מעבר לגבעות הכורכר, ובמזרח את הרי יהודה, עודם אפופים צל כחלחל. מדרום יכולתי לראות איך תל-אביב מתקדמת לאט לאט אל הגבעה אשר עליה עמדתי: בנינים ראשונים כבר עמדו בפיגומיהם מצפון לנורדוי, ומן העבר השני ניתן להבחין בהכנות לבנייתן של שכונות חדשות סמוך אל הירקון, שכונות של בתים קטנים. אבל כל המרחב שסביב הבית, מסומייל ועד לים, היה חבל החול הצהבהב, אשר בעונה הזו של השנה חלקים נכבדים ממנו מכוסים פרחי בר לרבבות: מלכומיות סגולות וכלניות אדומות ופרגים וחרציות וצנון בר ועוד עשרות מיני פרחים אשר את שמותיהם לא ידעתי..." (שם, עמ' 174).

יתר על כן, חשוב להכיר בעובדה שסיון בכתיבתו (ברומן, לפחות) איננו נכנע, באופן לא מבוקר, לנימה הנוסטאלגית ולטון האלגי של השיח המיתולוגי המקובל ביחס לעברה של 'תל-אביב הקטנה' (נוסח נחום גוטמן, למשל). הריאליזם הלשוני והמימטי של אריה סיון - וניכרים מאמציו של הסופר, שלא לחרוג מן המשלב הלשוני האופייני לת"א של ראשית שנות השלושים, אף לא מן המציאות הפיסית והאנושית הממשית של העיר - הוא לעיתים קרובות ריאליזם-ביקורתי החושף את חולשותיה של המציאות אותה הוא מנסה לייצג באופן מהימן ברומן **אדוניס**. כך למשל, הוא מלגלג על העסקנים הקטנים בתחום הפוליטי, ומאיר באור לא מחמיא כלל את האינטריגות שלהם. הוא גם אינו חוסך את שבט ביקורתו מפני קנאים אידיאולוגיים-פוליטיים (אנשי הפראקציה הקומוניסטית), אף שכאמור, כתיבתו איננה חריפה ומתלהמת. זאת ועוד, והדברים נוגעים גם לשירתו של אריה סיון, השיטוט של הפרסונה הסיוונית בתל-אביב הקונקרטי, התחומה במקום ובזמן מוגדרים, איננו פוגע כהוא זה באופיו האינדיווידואלי והאקזיסטנציאליסטי של הטקסט הסיווני, ובחלקים לא מעטים ממנו משמש הדובר הסיווני 'צופה לבית ישראל' בעל מחויבות לסיפור הלאומי (ועל כך ראו, במיוחד, בפרק החמישי בחיבורי).

### **3.3.6 תחושת המקום בתל-אביב: סיכום ושתי הערות קצרות**

ניתן לסכם ולומר ש'תחושת המקום' (sense of place) העולה מתל-אביב ביצירתו של אריה סיון היא אינטנסיבית מאד, כיאות לעיר הולדת פורמאטיבית בחייו האישיים והפואטיים של המשורר. תל-אביב של סיון משורטטת בקווים ברורים, הן בהיבטיה האובייקטיביים, והן בהיבטיה החווייתיים-הסובייקטיביים. אך בהירות זו אין פרושה אחדות הסובייקט המקומי. נהפוך הוא, דווקא בשל היותה של תל-אביב עיר ילידית-חילונית - "החילונית, המודרנית, והלא-מיתולוגית בעליל", בלשונו של דן לאור (2009א) - מתגלה תל-אביב ביצירתו של סיון כעיר הטרוגנית מאד, שאופייה מתעצב מתוך מגוון רחב

של אתרים ומקומות, זמנים ודמויות; עיר שעונה על אידיאת הרב קוליות וקיום מרחקים בתוך המקום וכלפיו; עיר המשקפת מגוון רחב של מצבי-נפש ורגשות של מי שחוה אותה באופן אינטנסיבי בעבר ובהווה.

רצף הסתירות בדמותה של תל-אביב עולה, בין היתר, מן המתח הלא-פתור בין ייצוג אידילי של העיר המשמרת את זיכרונות ילדותו המוקדמת של המשורר: הים, החולות, הבתים, בתי הקפה ושאר המקומות הנוסטאלגיים, לבין רגשי האשם המפעמים בלבו (בעיקר ביחס לשואה). בנוסף, גם אם אריה סיון ביצירתו איננו מתפתה, כאמור, לשיח המיתולוגי המקובל סביב 'העיר העברית הראשונה', והוא מעדיף להבנות ביצירתו מיתולוגיה פרטית-למחצה, או אפילו אנטי-מיתולוגיה אורבאנית סביב אתרים ודמויות כמעט אזוטריים (למשל, דמויות השוליים של העיר), וגם אם הנימה הסנטימנטאלית בכתיבתו מאוזנת לעיתים קרובות על ידי זו הביקורתית-האירונית, עדיין בלתי נמנעת היא חוויית הקרע הרומאנטית, ביצירתו של המשורר, בין מציאות נוסטאלגית של ילדות קסומה של חול וים, לבין ההכרה באובדנה; בין בתים ייצוגיים וציוריים בת"א של שנות הארבעים, לבין העלמם מן הנוף העירוני בהווה.

יתר על כן, עיקר המבט בייצוגי תל-אביב ביצירתו של אריה סיון, כפי שהוצג על ידי לעיל, הוא סינרוני ביסודו. אך אם נבחן את הדינאמיקה של ייצוגי תל-אביב, ביצירתו של סיון, לאורך שנות כתיבתו הארוכות, מן הנוף הכפרי-משהו של העיר וחופיה בראשית שנות השלושים, כפי שהוא מעוצב בשירתו המוקדמת של סיון ("פרטים אוטוביוגרפיים" מתוך **שירי שריון**, 1963, למשל), אל ייצוגי המטרופולין התל-אביבי בשירתו המאוחרת, נוכל לחוש בהתגברותה ההדרגתית של המגמה הביקורתית-האירונית ביצירתו של המשורר; מגמה שבוודאי איננה מנותקת מן השינויים הממשיים שחלו בעיר במהלך השנים. המגמה הנוסטאלגית ביצירתו של סיון, שעיקרה געגועים לתל-אביב של ילדותו<sup>177</sup>, או אפילו לתקופות מוקדמות יותר כפי שעולה מן הרומן **אדוניס**, מאוזנת לרוב על ידי המבט המפוכח והכתיבה הביקורתית-חברתית החושפת את מצוקות הקיום בפרכי הכרך. בשירתו הבשלה של סיון - למשל, בשיר "סינדרלה מרחוב הקישון" מתוך **נופל לך בפנים** (1976), או בשירים "בוקר בדרום תל-אביב" ו"סמטה מוכת חום בתל-אביב" מתוך **גבולות החול** (1994) - מצטיירת תל-אביב כעיר ללא רחמים, הכוללת בתוכה את חלכאיה ללא מוצא. ועם זאת, ובחשבון אחרון, יחסו הרגשי האמפאתי של המשורר, כלפי עיר הולדתו, כמעט ולא משתנה במהלך השנים.

והערה נוספת: עיקר מטרתו של חיבורי איננו מבט השוואתי ביצירתו של אריה סיון. אך מן הנושא, ייצוגי הזהות המקומית, התל-אביבית, ביצירתו של המשורר, מתבקשת הערה קצרה על ייחודה של הפואטיקה הסיונית, בתוך שפע הגילומים של החוויה האורבאנית התל-אביבית, ביצירתם של המשוררים העבריים - מהם ילידי העיר ומהם שאינם ילידיה - החל משנות העשרים של המאה העשרים ועד לימינו. דן מירון (1991, עמ' 181-184) מדבר על: "מעין 'מסורת' תל-אביבית, שבמסגרתה יכלו המשוררים בני זמן אחד, ובני זמנים שונים, לקיים במישרין ובעקיפין דיאלוג פיוטי מתמשך". בתוך מסורת זו מבחין

<sup>177</sup> ראו, למשל, השיר "כאשר הייתי" מתוך המחזור "עוד ואריאציות מקומיות על ביאליק" (גבולות החול, 1994, עמ' 47) בו מדמיון עצמו המשורר, כילד קטן המתגלגל בחוף ימה של תל-אביב יחד עם הילד מ"זהר" של ביאליק. ויחד עם זאת יתר שירי המחזור, ארבעה במספר, נושאים אופי אירוני-מפוכח הרחוק מכל מבט נוסטאלגי ו/או רומאנטי.



מירון בין ה'טופוס' המיתי-הגראנדיוזי האופייני לחטיבות מרכזיות ביצירותיהם של אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן ואחרים, לבין ה'טופוס' הפרוזאי בשירת תל-אביב, שלא הומצא, כמובן, על ידי נתן זך<sup>178</sup>, אך קיבל בולטות מיוחדת בשיריו המוקדמים, אולי כאמצעי ניגוח של הפואטיקה האלתרמנית (כהמחשה, מירון מצטט מתוך הפואמה "תרנגולי של שוקולד", **בשלושה**, תשי"ג, עמ' 27). אך לא רק זך ואבידן פוגגו בשיריהם את הקסם האילי-המיתולוגי של תל-אביב האלתרמנית. מגמות של הנמכת המציאות העירונית באו לידי ביטוי, לדבריו, אפילו ביצירותיהם של בני דורו של אלתרמן, דוגמת יונתן רטוש ואבות ישורון. ו"בשנות הששים הגדיל מכולם מאיר ויזלטיר, שערך אנטומיה פיוטית מפורטת של תל-אביב כעיר של בלות וכיעור ותוך כך העלה מתוך תמונת העיר המתקלפת והמתפוררת מעין אתוס של אמת, של נכונות לחשיפות קיומיות, לערטול מכל תפאורה היסטורית" (מירון, 1991, עמ' 183).

גם דן לאור (2009א) עומד על מאפייניה של העיר תל אביב (בהשוואה לירושלים) ביצירתם של ארבעה משוררים וסופרים: אלתרמן, אצ"ג, עגנון וויזלטיר. במבטו על העיר הוא מבליט את ההיבט ההיסטורי-לאומי-פוליטי בייצוגיה של זו, כפי שהיא משתקפת ביצירתם של הארבעה. בכותבו על "שירי עיר היונה" לאלתרמן (1957) אומר לאור: "דווקא אופיה הקל, המשוחרר, של תל-אביב, הדיבור העברי שלה, היותה חפה מזיכרון היסטורי ויכולתה לקיים חיי יום-יום של שיגרה יהודית, נטולת יומרה ונעדרת פוזה היסטורית, הוא זה שמעניק לה בעיניו את מעמד הבכורה ברצף של סיפור התקומה הציוני".

אריה סיון, אינו נזכר במאמריהם של מירון ולאור, אך, ככלל, הוא ממשיך את הדגם הפרוזאי - הדגם השולט בשירה העברית הישראלית במחצית השניה של המאה העשרים ושאליו מכוון מירון במאמרו - ואף מעצים ומקצין אותו בכתיבתו. אלא שבניגוד לאלתרמן, כפי שהוא מתואר אצל לאור, סיון אינו נמנע, רבים משיריו, מן השובל ההיסטורי-מיתולוגי (או האנטי-היסטורי-מיתולוגי), בעיצוב דמותה של תל-אביב (כפי שהראיתי, לעיל, בעבודתי).

דומני, שייחודו של סיון נעוץ בעובדת היותו אחד המשוררים הבודדים בדורו, שהעמידו את העיר תל-אביב במוקד יצירתם, והם ילידי העיר (אף לא אחד מן המשוררים והסופרים, הנזכרים לעיל, במאמריהם של מירון ולאור, נולד בתל-אביב). זיקותיו האינטימיות של סיון אל הטריטוריות התל-אביביות המקומיות, כפי שהן מסתמנות ביצירתו: הים בו רחץ, החולות בהם התפלש בילדותו, בתי הקפה בהם ביקר, הרחובות בהם הלך, הבתים בהם גר או צפה וכו' - כל אלה מבנות זהות מקומית-ילידית אותנטית, שכמו יצאה מתוך אוטוביוגרפיה ממשית. דומה כי ילידות תל-אביבית, אינטנסיבית כל-כך בעצמתה ובהיקפיה, איננה מצויה גם ביצירותיהם של משוררים אחרים, ילידי העיר תל-אביב, דוגמת חיים גורי, משה דור ודוד אבידן. ויחד עם זאת, ברור שהתמאטיקה והפואטיקה של סיון אינן נעדרות תחכום אסתטי, ההופך את חוויותיו האישיים של המשורר, כאמור, לילד העיר תל אביב, לפחות בחלקן, לחוויות בעלות ממד קיומי-אוניברסאלי.

<sup>178</sup> חיי היומיום של תל-אביב מצאו את ביטויים, בשנות השלושים והארבעים, בשירי 'העת והעתון' של נתן אלתרמן, תחילה ב"רגעים" בעתון **הארץ**, ולאחר מכן ב"הטור השביעי" **בדבר**.

### 3.4 ירושלים ביצירתו של אריה סיון

למרות קדימותה הברורה של תל-אביב, על פני כל טריטוריה אחרת, בכינון הזהות המקומית, ביצירתו של אריה סיון, נראה כי גם לירושלים 'עיר הקודש' מקום של כבוד ביצירתו של המשורר. כידוע, בילה אריה סיון את שנות בחרותו בירושלים, והעיר טבעה את חותמה על יצירתו לכל ארכה. אם נדרש להבחנותיה של נורית גוברין (1998) ביחס לתפקידי המקום ביצירת הספרות, נוכל לבחון את הפונקציות שממלאת העיר ירושלים בשירתו של אריה סיון, בין אם במישור האישי, ובין אם במישור הלאומי-ציבורי. כמו כן, נידונה כאן השאלה: כיצד משמש החיבור בין המשורר לבין העיר אמצעי לכינונה של זהות מקומית, מן הסתם, שונה ואחרת מזו שמעצבת העיר תל אביב. לשון אחר: מהי 'תחושת המקום' העולה מכתבתו של סיון על מקומותיה של ירושלים בהשוואה ל'תחושת המקום' התל-אביבית.

#### 3.4.1 בין שתי ערים

בפרק "ירושלים ותל-אביב כמטאפורות בספרות העברית: התפתחותה של תדמית" מתוך הספר **כתיבת הארץ** (1998, עמ' 42 - 60) מציגה נורית גוברין, באופן מפורט, הן את ההבדלים הממשיים, והן ואת ההבדלים התדמיתיים-מטאפוריים, כפי שנתגבשו בספרות העברית החדשה, בין שתי הערים החשובות בישראל: ירושלים ותל-אביב. ההבדלים העצומים בין העיר העתיקה לזו הצעירה ממנה באלפי שנים מצויים בתחומים רבים: גיאוגרפיים (הרים ואבנים, לעומת שפלה, חול וים), אקלימיים (קור וגשמים, לעומת קיץ תמידי); דמוגרפיים (גיוון אתני, לאומי ודתי לעומת הרכב אוכלוסין הומוגני למדי); היסטוריים (היסטוריה יהודית ולא-יהודית עשירה ומגוונת לעומת נכסים היסטוריים מועטים); תרבותיים (עיר קודש שהשכינה שורה עליה, לעומת הוויית חולין נהנתנית) ועוד.

עוד מוסיפה גוברין וטוענת כי: "משעה שנוסדה תל-אביב, ומשנתעצבה תדמיתה, נשתנתה תפיסתה ותדמיתה של ירושלים. מאותה שעה נוצרה ביניהן תלות הדדית וכל שינוי באחת מחייב בהכרח את השינוי בתדמיתה של השנייה. מכאן ואילך כל עיר היא ניגודה של חברתה" (שם, עמ' 43). יתר על כן, כך גוברין, התחרות בין שתי הערים דבקה גם בסופרים, שהעלו אותן על ראש שמחתם, וכמעט שאין אפשרות לסופר לאהוב את שתי הערים הללו גם יחד (במקרה כזה, טוענת גוברין, נאלץ הסופר ה'בוגדני' להתנצל על הביגמיה הרגשית הזו). שורשיה של היריבות הפוליטית הזו, כך גוברין, הם בצורך העז של המתיישבים החדשים בארץ-ישראל בגיבושה של זהות מקומית, כמו-ילידית, המנוגדת להוויית הגלות שדבקה בדמותה של ירושלים<sup>179</sup>. זו גם הסיבה להתעצבותה של תל-אביב כתשובה החילונית להוויית המסורת הדתית-גלונית, שתדמיתה של העיר ירושלים נקשרת בה<sup>180</sup>.

<sup>179</sup> וראו, בעננין זה, גם אצל אבן זוהר (1980), מירון (1987), שפירא (2003) ואחרים.

<sup>180</sup> פיתוח נוסף של הניגוד הממשי והסימבולי בין ירושלים לתל-אביב ראו בפרק "ירושלים המנדטורית בספרות העברית", אצל הולצמן (2006, עמ' 216 - 239).

גם חוקר הספרות העברית, גרשון שקד (2009) נדרש לעניין תדמיתה של ירושלים בספרות העברית, ובמאמרו: "ירושלים העיר שחברה לה יחדיו?" הוא עומד על כך ש"בתודעה היהודית ההיסטורית נתפשה ירושלים קודם כל כ"עיר הקודש" (שם, עמ' 98). אלא שבמקביל, ומבלי להיזקק להופעתה של תל-אביב על מפת ההיסטוריה, משחרר שקד את דימויה של העיר מן הכבלים הנוקשים והחד-משמעיים של הזכרון הקולקטיבי, וטוען שמשמעות רליגיוזית זו המתלווה לעיר ירושלים לא היתה חד-משמעית כל-כך, וייצוגיה בספרות לבשו צורה ופשטו צורה בהתאם לנסיבות החיים שהשתנו מדור לדור.

דברים דומים אודות מעמדן הפנומנולוגי השונה של תל-אביב וירושלים, משמיע גם חוקר הספרות העברית והביוגראף דן לאור (2009א), בעת הדרשו ל"ארבעה מבטים שונים, של ארבעה משוררים וסופרים, על הקונפליקט שבין שתי ערים", כלשונו, "העיר הים תיכונית הקסומה" מזה, ו"עיר האלוקים" מזה. אחד הסופרים המדוברים במאמרו של לאור הוא עגנון, שלאור מחליף מיצירתו המונומנטאלית **תמול שלשום** (1945) את דרכי ייצוגי המרחב השונות של שתי הערים המרכזיות בישראל, תל-אביב וירושלים - בשתייהן חי עגנון תקופות משמעותיות בחייו - באופן המייצג את הקונפליקט, "שבין האתוס החילוני והמודרני לבין עולם ספוג כולו היסטוריה, מסורת וזיכרון העבר, בין המקומי והעכשווי לבין מה שנראה כעל-זמני ואפילו נצחי".

אם נבחן את מכלול יצירתו של אריה סיון, נראה כי סיון הוא אמנם אחד מאותם סופרים, אותם מתארת גוברין (1989), בעלי נאמנות רגשית ואמנותית כפולה המפוצלת בין תל-אביב לירושלים. אלא שסיון עושה זאת ללא כל ביטויים של קונפליקט פנימי, או התנצלות כלשהי. בכתיבתו הוא מבטא את יחסו הרגשי המיוחד לעיר ירושלים - בה בילה את שנות בחרותו כסטודנט ללשון ולספרות באוניברסיטה העברית בירושלים - כשם שעשה זאת במקביל ביחס לעיר הולדתו תל-אביב. את המעבר הממשי והרגשי של סיון מתל-אביב לירושלים מיטיב לתאר משה דור (1970) כמעבר בין הנופים השונים ששימשו תשתית לשיריו: "מן השפלה עלה, כרבים מחבריו, אל ההרים, אל הסלעים והאורנים של ירושלים, היתה לו זו לאהבה שניה...". יחד עם זאת, חשוב לציין, שכתבתו הספרותית של סיון על העיר ירושלים נפרשת על פני שנים ארוכות (כחמישים שנה), באופן המאפשר לבחון את ההתפתחויות והשינויים שחלו בייצוגיה של העיר ביצירתו במהלך השנים (כנרמזו מן הדגם שהציב שקד במאמרו, 2009).

### **3.4.2 אישה בירושלים**

בספרו המוקדם-יחסית **ארבעים פנים** (1969) מצויים כמה שירים, שירושלים היא במרכזם, או בשוליהם, ואף שהמצב האנושי (la condition humaine) הוא ביסודו של דבר מוקד כל אחד מן השירים הללו, הרי שירושלים הגשמית והרוחנית, הנוכחית וההיסטורית, הריאלית והמיתולוגית, משתקפת בהם היטב. כזו היא, למשל, סידרת השירים הרציפה בספר, שנוכחותה של ירושלים בהם היא זו המלכדת אותם לאחדות אורגנית אחת: "יושב על גדות ירושלים" (עמ' 36), "אישה בין צללי האורנים בירושלים" (עמ' 37 - 38), "העיר הזאת" (עמ' 39), "על הר הצופים, המבט למדבר יהודה" (עמ' 40).

לבד מן הטריטוריה המשותפת שבמרכזם, ניתן לאפיין את השירים הללו, כשירים הכתובים בלשון אנגימאטית ורווית סימבוליקה דתית, יהודית ונוצרית כאחת<sup>181</sup>. לשון אחר, ירושלים של סיון מצטיירת, מראשיתה ביצירתו – ובכך אין משום חריגה מן הקונוונציות הספרותיות המקובלות ביחס לעיר הקודש, למעט אולי העובדה, שסיון איננו מהסס להעניק מעמד שוויוני בכתיבתו לאיקונות הנוצריות מן הברית החדשה – כטריטוריה בעלת ממד רוחני ועומק היסטורי ודתי, המעוגנים במקרא ובאוונגליונים הנוצריים גם יחד.

וכדוגמא למטענים הלשוניים הדרמאטיים בשירי ירושלים של סיון, ניתן להביא את שורות הפתיחה של השיר הראשון ברשימה דלעיל: "יושב על גדות ירושלים/ ורגליו במי עמים:/ רומים ועמונים ויוונים/ ויהודים, תמרות אבק." שורות אלה מתארות, כך להבנתי, את דמותו של אלוהים בירושלים כגבר-מלך בעל נוכחות גיגאנטית, שתלטנית ומתנשאת כלפי נתיניו. ברוחן מתחברות השורות הללו לפאתוס האופייני לסיון המוקדם של ראשית דרכו הפואטית. המשך השיר מתאר מסע צליינות, או עלייה לרגל נשית, לעיר ירושלים, הקדושה לכל הדתות, אלא שהממד המיתי והסוגסטיבי של פתיחת השיר, מתחלף בסיומו בזעקתה הנואשת של אישה נטושה: "למה/ עזבתני". אך בניגוד למקור הנוצרי, אין זו זעקתו של ישוע הנוצרי מעל הצלב, לאביו מולידו שבשמים, אלא ביטוי לכאבה הנואשת של אישה בשר ודם המפילה במהלך המסע את עוברה – "ולפרקים בשר אדום/ חורג מן האבק, לפני מותו/ כמו צץ מתוך פוחלץ, שטרם/ נשלמה עשייתו." – לאחר שננטשה על ידי מאהבה בעודה נושאת ברחמה את ילדו. הייאוש הקיומי העולה מן השיר מתחזק מתוקף ההנגדה בין טורי הפתיחה של השיר, לבין הטורים המסיימים אותו.

ביטוי נוסף להיותה של האישה קרבן להתעללות גברית ולניצול מיני, ואף בו נושאת האישה על גבה מוטיבים נוצריים, משמו של ישוע הנוצרי, מצוי בשיר "אישה בין צללי האורנים בירושלים" (שם, עמ' 37 - 38). השיר מערב בין מציאות עכשווית ביער אורנים בהרי ירושלים לבין מציאות מקבילות מן התנ"ך ומן הברית החדשה. זהו שיר ויזואלי מאד והסיטואציה האפית המזינה את פתיחתו היא ריאליסטית וטריוויאלית למדי: "אישה יושבת על ספסל בצללי האורנים", אישה שהיא אולי מעורערת בנפשה, "אולי סופרת היא"<sup>182</sup>, אך המונולוג שהיא משמיעה בפני המשורר הוא הזוי לחלוטין ורווי פראגמנטים מן הריאליה הירושלמית בצד הזיות חזונית-ארוטיות המעוגנות בכתיב הקודש העבריים והנוצריים כאחד: "לראשה ראיתי מן מצנפת משונה:/ ציפורים היו קבועות בה. הן מפרנסות אותי, אמרה לי, כמו עורבי הנחל/ שהאל שלח לאליהו. וכשהן פנויות/ ממלאכתן אני מרשה להן/ להזדווג." (שם, עמ' 37). בהמשך השיר מבקשת האישה מן הדובר בשיר להביא את בגדיה שנשארו מאחוריה בנחל הקדרון: "האנשים אשר השכיבו את גני על הקוצים/ ונעצו בי מסמרים, לובשים אותם/ כשהם כורעים אלי, ומבקשים את סליחתי" (שם, עמ' 37 - 38). סיום השיר בהזיה נבואית אפוקליפטית של מבול שיביא אלוהים על כל אנשי הארץ, ורק את ירושלים ייקח הוא "עטופה באדרתו/ ימשה אותה מן

<sup>181</sup> על דרכי ההתכתבות של שני השירים הראשונים ברשימה עם כתיב הקודש הנוצריים, ראו אצל רודנר (1996), עמ' 28, 103, (114 - 113).

<sup>182</sup> לטענתה של רודנר (1996), עמ' 103) רמזים שונים מקשרים את האישה מן השיר למיתוסים שנקשרו בשמה של המשוררת הגרמנייה-היהודייה הידועה אלוה לסקר-שילר, שהתגוררה בירושלים באחרית ימיה.

המתים בנחל הקדרון." (שם, עמ' 38). טורי הסיום מביאים את חזון הגאולה הרוחנית-הארוטית של האישה הירושלמית: "ירכי אז ידרכו נתיב במים העזים/ והציפורים יתנו לי אָבֶר כיונה." (שם). החיבור בין העיר ירושלים לבין אישה, שהיא ספק-משוגעת-ספק-נביאה, אפייני לדרך העקיפה, המטונימית, בה מאפיין המשורר, לכל אורך יצירתו, את ירושלים כעיר רליגיוזית, כעיר שתחושת המקום (sense of place) בה משלבת ללא הפרד בין הגשמי לרוחני, בין העכשווי להיסטורי, בין הריאליסטי למיתולוגי ובין הדתי לחילוני. ודוק, לא הטריטוריה עצמה היא במוקד תשומת לבו של המשורר, אלא האדם הממשי שבתוכה<sup>183</sup>. לשון אחר, הסיפור האנושי הוא זה המקנה למקום (ירושלים) את הממד הרליגיוזי שלו. ולהלן, דוגמא נוספת מן השיר "סבתי היתה" (שם, עמ' 45).

**על בור המים בחצר אשר בשערי-**

**חסד סבתי הייתה**

**אומרת, יהודי**

**אתה, נכדי, ומשגיחים בך.**

**סבתי הייתה הולכת בחוצות ירושלים,**

**שטופה בהכנסת כלה, הייתה עולה**

**במעלות, אוחזת בקרני-החם**

**אשר חזרו אליה מקירות האבן,**

**חונה על פי בורות המים.**

**ואני ישבתי במרחץ של אורנים,**

**מונה מספר לשערוֹת,**

**מרגל ועד ראש מונה לשערות.**

**בפה מלא שֶׁעַר הייתי בא אל הבורות,**

**מביט בַּבְּנוֹאָה שלי שבשכבת המים.**

**ביום ההוא, שבו אראה אשר אראה,**

**לדעת את פני, אסגור את שתי עיני,**

**אבל אינני מבקש לי זכות אבות, אני אומר,**

**בפה מלא שֶׁעַר.**

**אחינו יעקב, אולי יגידו לי, אחינו יעקב,**

**הזכות הנה שלך, אחינו יעקב:**

**שגוללת אבנים מפי בורות המים.**

<sup>183</sup> לא בכדי עמדה זיוה שמיר (1984) על הקרבה הפואטית והתמאטית שבין שירתו של אריה סיון לזו של יהודה עמיחי.

השיר אוצר בתוכו חלק ניכר מן המוטיבים האופייניים לדימויה של העיר ירושלים, שעבר מקראי קדום, הוויה מסורתית-דתית והווה הירואי מעורבים בה ללא הפרד. בורות המים וקירות האבן, "חוצות ירושלים" ושכונת "שערי חסד", יערות האורנים, שבהרי ירושלים והמעלות אל הבורות שבעיר, כל אלו הם החומרים המבנים את זהותה רבת הפנים של העיר, כפי שהיא מתגלמת, כאמור, בתרבות העברית החדשה בכלל, וביצירתו של אריה סיון בפרט<sup>184</sup>. יתר על כן, באופן אופייני כל כך לפואטיקה של סיון, סימון הטריטוריה והבניית תחושת השייכות הילידית אל העיר מתבצע באמצעות ההליכה האדנותית בה. תיאור הליכתה של הסבתא בחוצות ירושלים (בית ב') איננה שוטטות סתמית בעיר, אלא מהלך של גיבוש זהות מקומית ירושלמית, מתוך זיקה בלתי מתפשרת לשורשיה היהודיים, ההיסטוריים והדתיים. בולטת בשיר הלשון האלוסיבית הטעונה במשמעויות מן המקורות היהודיים בעבר ובהווה: "הכנסת כלה", "עולה במעלות", "קירות האבן", "חונה על פי בורות המים" (שם)<sup>185</sup>.

ייתכן שהשיר נכתב, בהשראת מלחמת ששת הימים, שמיקדה מחדש את תשומת הלב בעיר ירושלים, שכן, יש בו רמזים ברורים לגבורת יעקב/ישראל ("שגוללת אבנים מפי בורות המים")<sup>186</sup>, אלא שעיקר עניינו של השיר, והדרמה שבמרכזו, אינם מתמצים בהיבט זה או אחר של הזהות הירושלמית המתחדשת, אלא במורכבות החיים בעיר, ובמתח שבין דמותה של הסבתא היהודיה, מעין גרסה סיוונית ל"תהילה" של עגנון<sup>187</sup>, המייצגת את אורח החיים המסורתי, לבין דמותו של המשורר-הנכד, הצבר הישראלי החילוני, המופיע בבית השלישי בשיר כניגודה של סבתו. ואם לדייק, הדובר בשיר הוא מצד אחד דמות נהנתנית-נרקסיסטית ("ואני ישבתי במרחץ של אורנים...מביט בבבואה שלי שבשכבת המים"), מצד שני הוא קרוב ברגשותיו המשפחתיים לסבתו הצדקת המזכירה לו בנויפה את זהותו היהודית, ומצד שלישי הוא מופיע כגלגולו של יעקב המקראי (בראשית, כ"ט, פס' 10), שבעוצם ידו קנה לו זכויות בעיר, בכך שגולל אבנים מפי בורות המים<sup>188</sup>.

ביטוי למודעותו של המשורר לפוליטיקה של הזהויות בעיר ירושלים ניתן לראות בפסקת הפתיחה למאמר ביקורת נלהב בשם "ירושלים שלה", שפרסם אריה סיון בעתון 77 ביוני 1996, על ספר שיריה של המשוררת מרים איתן-פלון: **תאנה על שן הסלע** (כרמל, ירושלים, 1996). וכך נפתח המאמר: "ירושלים רבדים לה, ואינני מתכוון לשכבות שהארכיאולוגים עוסקים בהן, אלא לרבדים של משמעויות, שבהם ירושלים מדברת אל יודעיה ונוגעת בחושיהם ובנפשותיהם." בהמשך מונה סיון את שלושת התחומים של "נגיעות ירושלים", כלשונו, בספרה של איתן-פלון: הנוף הפיזי של העיר, ההיסטוריה והמקרא שלה, והפוליטיקה העכשווית המניעה אותה, כולם, כמובן, מופיעים בספר השירים, מבעד

<sup>184</sup> לעיל, גוברין, 1998.

<sup>185</sup> מטאפורת האבן (או האבנים) שכיחה מאד ביצירות ספרות ובשירים המייצגים את העיר ירושלים. האבן, בניגוד לחול, גם מסמנת את ההבדל התרבותי בין ירושלים לבין תל-אביב, באשר הראשונה, כאמור, מייצגת את עיר הקודש בעוד שהאחר מאפיין את הוויית החולין של תל-אביב. וראו, טסלר, 1999, עמ' 117.

<sup>186</sup> אריה סיון, בשיחה עמי, העיד על עצמו, שלא נהג לרשום את תאריכי הכתיבה של שיריו. שירי הספר **ארבעים פנים** נכתבו לדבריו בין השנים 1965 – 1969.

<sup>187</sup> וראו, דברים מפורשים שאומר סיון בעניין זה במוסף השבת של **מעריב** (30.07.1999), עמ' 26.

<sup>188</sup> ביקורת שירתו של סיון מבליטה את הממד הארוטי הגלום במוטיב השיער בשירי הספר, בכלל, ובשיר הנדון בפרט. וראו, גינור (1969), דור (1970). בעקבותיהם הולכת גם רודנר (1996) בעבודתה, אלא שלטעמי יש מקום גם להבלטת הממד הירואי בדמותו של הדובר בסיום השיר.

לעדשת מבטה האישי של המשוררת. לא יקשה לזהות את הפריזמה הדומה בכתיבתו של סיון עצמו על ירושלים, בבחינת המשבח – ברוחו משבח.

גם בספריו הבאים של אריה סיון מופיעה ירושלים בריבוי פניה ומשמעויותיה, אלא שהמבט הדיאכרוני על יצירתו של סיון יגלה לא רק את השינויים הפואטיים שזו עברה, אלא גם את השינויים האידיאיים והפוליטיים בכתיבתו של סיון. כך למשל השיר "בירושלים יש נשים", מתוך מחזור השירים בעל השם הסוגסטיבי "בית-שאול"<sup>189</sup>, בספר **נופל לך בפנים** (1976, עמ' 27) ספוג כולו, כמו יתר שירי המחזור, במלאנכוליה של קינה על הנופלים במלחמות ישראל: "...ילכו/ אל הר המוריה, יראו שם אב/ מניף את סכיניו על בנו אשר אהב." כך סיון, בשיר שפתיחתו ברגשי אשם וחרטה בתחום הארוטי והאנושי על קשריו העקרים של המשורר עם נשי ירושלים (מן הסתם, בתקופת בחרותו כסטודנט בירושלים); קשרים שלא נשאו פרי בטן. אלא שהמשכו של השיר סותר את ראשיתו באזכור הריף וביקורת של עקדת יצחק (כמצוטט לעיל) כסמל להקרבת הבנים בידי אבותיהם, כחלק ממציאיות החיים בארץ ישראל<sup>190</sup>. סיום השיר בהודיה אירונית-מרירה של הילדים, שלא נולדו מעולם ושל אמהותיהם המדומיינות, למשורר על שמנע מהם את הגורל הישראלי המר: "אבל אולי הם באו להודות לי, הילדים שלי: / ישעשני ילד מים/ ולא עשני איש של אש/ והנשים ממלמלות/ שלא עשנו שכולות"<sup>191</sup>. (שם)

### **3.4.3 ארוס וחול בירושלים**

מרתקת העובדה שהזהות המקומית ו'תחושת המקום' הירושלמית נחשפת במלוא עצמתה, דווקא בשירים המעמידים במרכזם את החוויה הארוטית, או ליתר דיוק, את גילווייה הפרברטיים או החסריים. ובתוך כך, מסתבר, שלא רק ירושלים העכשווית היא במוקד תשומת-לבו של אריה סיון. מבט אירוני-חריף, כמעט-הומוריסטי, ודאי פרובוקאטיבי, על ההיסטוריה של ירושלים המקראית מימי בית שני, ניתן לראות בשיר "אולי גם כך אפשר לראות את נחמיה" (**נופל לך בפנים**, עמ' 33 - 34). השיר מבוסס על פרשנות פסיכואנליטית, חופשית לחלוטין, לסיפור זיכרונותיו של נחמיה, כפי שהוא מובא בתנ"ך. נימתו הקלילה, כביכול, של השיר ביחס לצעדיו הקשים של נחמיה בירושלים בדרך לבנייה מחודשת שלה, ובעיקר של חומותיה, מסתמנת כבר בטורי הפתיחה של השיר ("בא איש מפרס, בונה ירושלים, / איך זה בא איש מפרס, בונה ירושלים?", עמ' 33). רדיפתו של נחמיה את הנשים הנכריות מצוירת בשיר כביטוי לתסכולו המיני של האיש, שאת ריגושו המיני, כך המשורר בלשון ממזרית ודו-משמעית, הוא חווה בדרכים פרברטיות: "קורע את עצמו בחרבות, דופק את בהמתו בזעף מיותר" (שם).

גם התעקשותו של נחמיה לבצר מחדש את ירושלים: "ונחמיה סוגר, סוגר, ונחמיה סוגר..." "ונחמיה סוגר, סוגר ומסוגר" (שם, עמ' 34) מוצגת כסוג של אובססיה הקשורה לאימפוטנציה

<sup>189</sup> ייתכן שהצרוף "בית שאול" מגלם בתוכו את גורל הדמים המר של בית שאול שניגף במלחמות ישראל כמסופר בספר שמואל ב' יחד עם בית הקברות הנודע "גבעת שאול" המשקיף על הכניסה לעיר ירושלים.

<sup>190</sup> וראו גם סיומו של השיר הידוע "לחיות בארץ ישראל" מתוך הספר הנושא שם זהה (1984, עמ' 80)

<sup>191</sup> במקור היה בשיר בית נוסף, אלא שהוא הושמט (לטעמי, בצדק) בעריכה לקראת פרסומו החוזר בקובץ **ערבון** (2002).

המינית שלו וחרדתו מפני המיניות הגלויה של "הנשים שזופות הרגל" (שם). סיום השיר מערב בין עבר להווה בירושלים, ובהחלט ניתן לראות בו עקיצה של המשורר כלפי היחס הפטישיסטי הישראלי לאבזרי הפולחן המאצ'ואיסטיים בירושלים: הר הבית, חומות העיר העתיקה ומגדל דוד, כולם מטונימיות לתסכולו המיני של נחמיה הניתנות להתבאר גם במישור האידיאולוגי-פוליטי בן זמננו: "עכשיו אויר יבש בירושלים הסגורה. / בקרים צמאים שותים את חומר הלילות. / ונחמיה משכים אל הסגול הצח / ושם מונח לו מְזֶקְפוֹ וגם מזעפו. / ובְּמֶעוֹף עיני אֵינָה מִתְנַהֵּאז נחמיה / מְסַפֵּר ועוד מְסַפֵּר, על כל אבני ההר / והחומות מתרוממות / ומגדלי דוד עופלים." (שם)

תסכול מיני הוא גם מנת חלקן של הנזירות בירושלים בשיר "בעין כרם" (אישוריים, 1981, עמ' 11).

(11).

**בעין כרם הנזירות**  
**במשך כל החורף הארוך**  
**מעלות על ידיהן ירוקת, ממירוק**  
**פעמוני גופן.**

**ובאביב בְּקוּם הרוח**  
**ממרומי הר הזיתים**  
**מדנדנים פעמונים**  
**במגדלי-שיער דקים.**

**פעמונים קטנים עונים**  
**למגעי הרוח בם,**  
**רימוני-פעמונים**  
**נושכים את לשונם.**

כבר עמדה ביקורת הספרות על הפנמתה של החוויה הארוטית בשיר; חוויה שלא באה על סיפוקה. גם במגמת האיפוק והצמצום הלשוני והפרוזודי המוצאים את ביטויים בשיר עסקה הביקורת<sup>192</sup>. אלא שראוי לתת את הדעת על משמעותם של ציוני המקום בשיר הקצר והדחוס הזה. המנזר שאליו 'מרפרר' השיר הוא, מן הסתם, מנזר האחיות ציון (בצרפתית: Les Soeurs de Notre-Dame de Sion), שהוקם בעין כרם, לפני כמאה וחמישים שנה, כדי לשמש כמרכז סיוע ליתומות נוצריות-מארוניות מלבנון, שהוריהן נהרגו בידי פורעים דרוזים. על הר הזיתים, הנזכר בשיר, המצוי ממזרח לעיר העתיקה של ירושלים, אין צורך להרחיב, שכן זהו מקום ידוע כקדוש ליהודים, לנוצרים ומוסלמים, ומסורות רבות קשורות בו<sup>193</sup>.

<sup>192</sup> וראו, למשל, שיינפלד (1982), רצבי (1982), ורודנר (1996, עמ' 113).

<sup>193</sup> וראו פרטים נוספים בספרם היפה של משה עמירב, דוד הראל ובניה בן יהודה **עין כרם – מסע אל הכפר הקסום**, הוצאת כתר, 2004.



הנקודה המעניינת בשיר, והדבר אופייני לפואטיקה של סיון, היא, שלא הממד הרוחני-דתי של המקום על יושביו, ואף לא הממד המוסרי הגלום בפעילותן של הנזירות, ואפילו לא הנוף המדהים הנשקף מעין כרם, ממקדים את עיקר תשומת לבו של המשורר. נהפוך הוא, חומריו הייצוגיים והמיוחצנים של המנזר, פעמוניו הגדולים, הופכים מטאפורה למצוקה אנושית-נשית חריפה. יש משהו פרובוקטיבי בעצם העובדה שסיון מחזיר את המקום ויושביו אל הפונקציות הבראשיות שלהם, שנתכסו בשכבות תדמיתיות מקובלות. "פעמוני-גופן" המטאפוריים של הנזירות והירוקת שעל ידיהן, כמטונימיה לתסכולן הארוטי, מעסיקות את המשורר יותר מפעמוני המנזר הממשיים, כשם שרוח האביב הנושבת "ממרומי הר-הזיתים" ורק מגבירה את מצוקתן של הנזירות, מעניינת אותו יותר מן המסורות ההיסטוריות והדתיות, שנקשרו בשמו של ההר הזה. ובאחת, המצב האנושי הפשוט והממשי מעסיק את המשורר אריה סיון יותר מן הממד הרוחני של המנזר בעין כרם, שאתו הוא כמובן מתכתב בעקיפין בשיר.

יחסים דיאלקטיים בין קודש לחול ניתן לזהות בשיר נוסף מתוך **אישוריים**, וזהו "שיר המעלית" (שם, עמ' 12), שיר בן שלושה בתים, שבמרכזו חוויותיו הארוטיות והרליגיוזיות - ושוא לא ניתן להפריד ביניהן - של המשורר בירושלים. כבר כותרתו של השיר מצביעה על האינטרוסיה האירונית המנמיכה, כביכול, את המקור המקראי<sup>194</sup>. ויחד עם זאת ברור, שאין כאן הגחכה של המצב האנושי המתואר בשיר: "אויר הבוקר של ירושלים/ בא אלי בלול בריח שמן-מעלית, / לקומה השישית, שם אני מתגורר, ניזון ומפריש ונרטב בְּנִשְׁיִים. / שם אני שומע צליל-פעמונים, / משם אני נושא/ עיני אל ההרים." (שם). נהפוך הוא, נראה כי הערוב בין הגבוה לנמוך בשיר, בין הפונקציות הביולוגיות הבסיסיות: אכילה, הפרשה ומין, לבין הארמזים המקראיים למלאכת הפולחן ("בלול בשמן" בדיני הקורבנות בספר ויקרא), או לשוועת הגאולה האלוהית ("אשא עיני אל ההרים", **תהילים**, קא, 1), מעניק ממד של קדושה-חילונית לפעילויות החיים הבסיסיות.

גם כאן מפרק סיון את ירושלים ואבזריה מן ההקשרים הקונוונציונאליים שלהם, ומשבץ אותם מחדש בהקשרים טבעיים, אך לא פחות מקודשים מן הבחינה האנושית. אוויר הבוקר של ירושלים, צליל הפעמונים הנשמע בעיר, ההרים הנגלים לעיני המשורר מחלונו בקומה השישית, ואוויר המדבר שהוא נושם דרכו, הם ממשיים מאד. ויחד עם זאת, אין סיון מוותר על הגבהת פריטי הנוף הריאליים ושילובם בחזיונות אלוסיביים של קדושה מקראית (בית ב'): "דמיתי שאני רואה פְּרָדָה/ בואכה בית-לחם יהודה, / נענועי כפות תמרים/ מאחורי ההר." (שם)

סיום השיר (בית ג) מביא לשיא את טשטוש התחומים שבין הגבוה לנמוך ("קריאות הסבלים וצעקות-הציפורים") שעיקרו, כאמור, בחישה הממד הרוחני-רליגיוזי, שביסוד המציאות הפרוזאית הירודה ביותר בירושלים של קריאות סבלים וצעקות ציפורים (ודוק, אפילו 'זמרת הציפורים' הקלישאת עברה כאן תהליך של וולגאריזציה, כביכול), ושל אישה משוגעת הזועקת לשמים ברחובותיה של העיר<sup>195</sup>.

<sup>194</sup> שירי המעלות הם קבוצה של חמישה עשר פרקי תהילים, מפרק קכ עד פרק קלב. פרקים אלו, מהקצרים ביותר בספר תהילים, הם כנראה אסופת שירי עולי הרגל מהזמן שבית-המקדש היה קיים (רפל, 1990, עמ' 412).  
<sup>195</sup> לטענתה של רודנר (1996, עמ' 113): "אכן הייתה דמות אישה, מסוג המטרופות המקדשות עצמן לישות טראנסצנדנטאלית, שהייתה סובבת ברחובות ירושלים בשנות החמישים ומצעקת "קשר לאחד".

**היום אולי אוכל לרדת לרחוב  
ובתוך קריאות-הסבלים וצעקות-הציפורים  
לגשת אל אותה אישה  
המצעקת שולמית וקשר לאָפּד.  
אולי אוכל  
לנשוך לה יד  
(שם)**

שיקוף עקיף של דמותה של ירושלים נוכל לראות גם בסדרת השירים, בעלת השם הסוגסטיבי "מגעי ירושלים", שבמחזור השירים "מגעי מקום" בספר השירים החמישי של אריה סיון **לחיות בארץ ישראל** (1984, עמ' 33 – 37). כפי ששמה מעיד עליה, קבוצת זו, בת חמישה שירים - ללא כותרת נפרדת לכל שיר, למעט השיר הרביעי "אישה ברחובות", עמ' 36 - מעמידה במרכזה את הקשר המובהק שבין האדם למקומו. מתוכם אבחר את השיר השלישי בסדרה, כדי להמחיש את הדרך בה חודרת ירושלים אל תוך עולם החוויות של המשורר יליד תל-אביב:

**אני, יוצא הים, איש-השפלה  
באתי הנה ליבש מעל מצחי זעה כחולה  
את האצות המשומנות ואת עשבי המצולה  
המרפדים אותי.  
באתי הנה  
להביא אל תוך גופי את מחטי האורנים  
אולי יקיזו הם ממני  
לבונה לאבנים  
(שם, עמ' 35)**

הגישה הפנומנולוגית, המשלבת בין התודעה הסובייקטיבית-המעצבת לבין מאפייני המקום האובייקטיביים, שביסוד 'תחושת המקום' (sense of place) ניכרת היטב בשיר. ואמנם השיר דלעיל משלב בין הביוגרפיה הממשית של המשורר "יוצא הים, איש השפלה", שעלה לגור בירושלים, לבין היסודות הארכיטיפיים המבנים את הניגוד האמפירי שבין שתי הערים. הלחות של שפלת החוף אל מול יובשם של הרי ירושלים, הים הכחול אל מול אבניה של עיר הקודש, צמחי הים, האצות והעשבים, אל מול מחטי האורנים. השיר מסתיים ברמז ליחסו הפולחני של המשורר לירושלים, כמעט ברוח שירת ציון של יהודה הלוי ("הלוא את אבניך אחונן ואשקם"), באמירה המהוססת, שאולי מחטי האורנים יקיזו ממנו לבונה - אחד ממני השרף של עצי בשמים, שהשתמשו בהם לפנים לקטורת על המזבח במשכן ובבית המקדש<sup>196</sup> - לאבנים, אבניה של ירושלים.

מעניינת העובדה, שכבר נחשפה לעיל, שדווקא עיר הקודש ירושלים משמשת ביצירתו של אריה סיון כטריטוריה המובהקת של מעשי אהבה. הממד הארוטי בכתיבתו של המשורר נחשף כמעט בכל שיר

<sup>196</sup> וראו, למשל, ויקרא, כ"ד, 7: "ונתת על כל המערכת לבונה זכה".

שירושלים היא במרכזו או בשוליו. נראה שהדבר מעוגן היטב בביוגרפיה של המשורר, שהתגורר בירושלים בפרק הסטודנטיאלי של חייו, ובאופן טבעי זלג הארוס מן החיים אל היצירה. ולעניין זה ניתן להתבונן בשיר החמישי והאחרון במחרוזת "מגעי ירושלים" ולראות בו את השילוב המרתק שבין קודש לחול, בין עבר להווה, ובין אבזרי הפולחן לבין מעשה האהבה.

**לאחר שנכלה את מעשה-אהבתנו**

**נסיט תריסנו ונראה:**

**ירושלים באבניה הקרות עומדת**

**על הרי-הַפְּתָר הקרחים.**

**ירושלים שבינינו**

**עיר בנויה בחוט שני**

**חומותיה פתיל נמס ושעריה מְשַׁעַר**

**ואני נחש נחושת בא מן המדבר**

**להתרכך בגת שמנים**

**להתרפא ממלכותי במי-גיחון, אמון,**

**יהי רצון.**

(שם, עמ' 37)

ירושלים של סיון בשירים דלעיל היא 'לוקוס' פיוטי כלשונו של מירון (1991) המגלם בתוכו קירבה מטאפורית בין העיר לאישה. פרטי הנוף הייצוגיים של ירושלים וסביבותיה: ההרים, החומות, שערי-העיר, המדבר, מעין הגיחון הופכים בשיר החמישי במחזור "מגעי ירושלים" למעין 'קורלאטיב אובייקטיבי' של עולמו הרגשי של המשורר. פריטים אלוסיביים הטעונים מטען חושני-ארוטי כבר במקורם המקראי - כיוון שנלקחו מעולמו של **שיר השירים**, ספר הארוס המקראי הגדול, שעלילתו הארוטית מתרחשת כזכור בירושלים - דוגמת הרי הבתר ("סוב דמה לך דודי לצבי או לעופר איילים על הרי בתר", **שיה"ש**, ב', 17), חוט השני ("כחוט השני שפתותייך", **שיה"ש**, ד, 3), השיער ("שערך כעדר עיזים שגלשו מן הגלעד", **שיה"ש**, ד, 1), גת שמנים ("לריח שמניך טובים שמן תורק שמך, **שיה"ש**, א, 3) מצטרפים ל"מי גיחון", המעין הידוע בכינויו 'המעין הפועם', בשיר, כדי להבנות את החוויה הארוטית של המשורר בירושלים כחוויה תרפויטית ודתית כאחת ("להתרפא ממלכותי במי גיחון, אמון, יהי רצון").

### 3.4.4 פרידה מירושלים

בניגוד לתל-אביב, שאחזתה בלבו של המשורר נמשכת עד לספריו האחרונים, הרי שירושלים שלו הולכת ו'מאבדת גובה', ככל שהמשורר מתרחק בזמן ממקור חוויותיו הירושלמיות. הספר **חיבוקים** (1986) איננו מכיל אלא שני שירים שירושלים היא במרכזם ("אלול בירושלים", עמ' 41; "אני רץ", עמ' 42). מן הספר **כף הקלע** (1989) נעדרת ירושלים כמעט לחלוטין. כך הדבר גם בספר השירים **גבולות החול** (1994). שירת הברבור של ירושלים כתמה בכתיבתו של אריה סיון היא בספר **דייר לא מוגן** (1998) בו מקדיש המשורר "שלושה שירים על היובש באוויר הקיץ של ירושלים" (עמ' 74 – 75) עליהם הוא מצרף את "ושיר על לחות" (עמ' 76), שהוא מעין שיר המשך לשלושת השירים הללו, ולבסוף הוא מביא את השיר "על הר הצופים, המבט לעבר יהודה" (עמ' 77), שכזכור פורסם לראשונה בקובץ **ארבעים פנים** (עמ' 40).

מעניינת העובדה, שעד לשיריו המאוחרים למדי, משמר סיון את החיבור המרתק, והסובייקטיבי מאד, בין הגיאוגרפיה של ירושלים, לבין החוויה הארוטית. גם בזקנתו, כאשר האוויר מריאותיו הולך ואוזל, והעלייה לירושלים קשה עליו, עדיין נקשרת ירושלים שלו בעוררות מינית סוגסטיבית. אלא שנראה, שהחיבור הגיאוארוטי הזה מקבל בשירתו המאוחרת של סיון ממד אוטו-אירוני. כך, ב"ושיר על לחות" (עמ' 76) בו אביא רק את הבית השני, מבין שלושה בשיר, כדי להראות את המיזוג המרתק, והאופייני לסיון, בין המודעות לזמן החולף המגולם בקוצר הנשימה של האיש המבוגר, לבין האישה המגלמת במיניותה הלחה אחדים מאתריה ההיסטוריים-דתיים של ירושלים: "יאני עוצר אצל אישה ממודעות, כדי לווסת/ את הנשימה, והיא אומרת לי/ ירושלים כאן אצלי: טליתא קומי, הגיחון, מנהרת- השילוח, גת-שמנים." כך במשיכת קולמוס הומוריסטית-משהו נמסך הקודש בחול והגיאוגרפי בארוטי.

מספריו האחרונים של אריה סיון **השלמה** (2002) ו**חוזר הלילה** (2004) נעדרת ירושלים כמעט כליל<sup>197</sup>. אזכורה של ירושלים באחדים מן השירים בספרים אלו הוא עקיף וכמעט אקראי. כך, למשל, השיר "אהבת גבינה" (**השלמה**, עמ' 20) הוא השיר היחיד בספר שעלילתו מתרחשת כולה בירושלים. זהו שיר המשחזר זיכרון ילדות של המשורר, משנת 1937, אודות מפגש פיתוי, ספק-קולינארי ספק-ארוטי, בינו לבין דודתו בגן הבוטאני של האוניברסיטה העברית בהר הצופים. עיקרו של השיר הנוסטאלגי הזה הוא במתח שבין ארוס לתנאטוס, שכן השיר מעמת, בלשונו הפרוזאית-המיתממת, בין כוח החיים כפי שהוא מגולם בשתילי הגן הבוטאני ובמשיכתו האסורה של הילד לשדיה של דודתו, לבין הידיעות על יהודים שנרצחו במרד הערבי באותה העת. בין שני הקטבים הללו מצוי המשורר המזדקן בהווה, והוא מצהיר בסיון השיר: "זה קרה לפני למעלה מששים שנה ואני עודני חי, ואני אוהב גבינה." (שם).

השיר אינו מאזכר כלל את השם ירושלים.

בספר **חוזר, הלילה**, לעומת זאת, נפרד אריה סיון מירושלים בשיר אהבה לעצי האורן הזכורים לו לטובה מימי בחרותו בעיר וסביבותיה. השיר "אהבת עצי האורן" (שם, עמ' 52) משחזר במרומז,

<sup>197</sup> בשנת 2007 ראה אור ספר שירים נוסף של אריה סיון בשם **קישושים** (הוצאת קשב לשירה). הספר איננו נכלל במסגרת עבודתי, אך אוכל לציין, שגם ממנו נעדרת העיר ירושלים.

באמצעות אלוזיות לפסוק ידוע משיר השירים המקראי (שיה"ש, ב, 5), את האהבות הנכזבות שחוה המשוור, ואת המרפא והנחמה שמצא בדיקורן של מחטי עצי האורן ביערות ירושלים. סיומו של השיר הוא מעין מחווה אלוסיבית כפולה: הן לסיפורו צליבתו של ישוע מן הברית החדשה, והן לשירתו המוקדמת של סיון עצמו, עמה נוהג המשוור להתכתב לאורך כל יצירתו (על כך, להלן)<sup>198</sup>:

**תמיד אהבתי את עצי האורן, והם**

**החזירו אלי אהבה.**

**ביערות ירושלים, למשל, רפאו אותי מחטיהם מתפוחים שלא רפדו**

**אלא דקרו כמו מסמרים, ומן האשישות**

**שלא יכלו להן שני**

**מן הקוצים שנכרכו על ירכי.**

ניתן לסכם ולומר, שהזהות המקומית העולה משירי ירושלים של אריה סיון היא זהות רליגיוזית מובהקת, עם נטיה מיסטית כלשהי, שבאורח מפתיע (או שלא) נקשרת בחוויות ארוטיות, ולעיתים אף בשגעון (סינדרום ירושלים, הידוע). אם נדרש לקלישאה הידועה 'לכל אחד ירושלים שלו', הרי שירושלים של סיון היא מרחב ממשי ומדומיין בעת ובעונה אחת - 'הטרטופיה' בלשונו של פוקו, 2003 - שחומריה עשויים הן מן המציאות העכשווית הנטוראליסטית ביותר (אישה משוגעת ברחובות ירושלים), והן מן הרבדים ההיסטוריים, הדתיים והמיתולוגיים, בני אלפי השנים; רבדים המעניקים ממד סימבולי גם לאירועים היומיומיים ביותר, מעשה אהבה או אכילה ושתייה.

### **3.5 ערים נוספות ביצירתו של אריה סיון**

כאמור, הטריטוריה העירונית היא זו השלטת ביצירתו של אריה סיון, והיא זו המבנה את עיקר זהותו המקומית. יחד עם זאת, ראוי לתת את הדעת לעובדה, שהמושג 'זהות מקומית' (local identity), הוא דו-משמעי, בכל הנוגע ליצירתו של אריה סיון. שכן, מצד אחד, נקשרת זהות זו במקום הארץ-ישראלי המובהק, קרקע גידולו הפיזי והרגשי של המשוור, בין אם אלה הערים תל-אביב וירושלים, ובין אם אלה טריטוריות ארץ-ישראליות טבעיות ומוכללות: 'המולדת', 'הארץ', 'האדמה' וכיו"ב ('המקום הגדול' בלשונם של גורביץ וארן, 1991). מצד שני, מסתבר, שהחיבור בין המשוור למקומו חורג מעבר לשתי הערים הגדולות בישראל, ואף מעבר לטריטוריות הארץ-ישראליות בכלל. זהו חיבור המוצא את ביטויו בזיקותיו של סיון למקומות ולמראות באשר הם<sup>199</sup>, ובתוכם לערים נוספות בארץ ובעולם, באמצעותן הוא מגדיר את זהותו. אשר על כן, זיקות אלה של המשוור לערים הישראליות הנוספות, ואף לערים בחו"ל,

<sup>198</sup> וראו, למשל, השיר "אישה בין צללי האורנים בירושלים" (ארבעים פנים, עמ' 37)  
<sup>199</sup> "אני מאוד מרותק למראות. אני איש של מראות.", כך סיון בראיון לסבינה מסג (2002, עמ' 54)

ישמשו ביד, אמצעי לבחינת זהותו המקומית של המשורר, בין אם על דרך הניגוד, ובין אם על דרך ההקבלה. המשורר עצמו, אגב, רואה בערים בחו"ל גירסאות נוספות של ירושלים ותל-אביב<sup>200</sup>.

בספרו של אריה סיון **נופל לך בפנים** (1976, עמ' 37 - 39) מופיע השיר "הרצל כמסילאי". זהו שיר לירי ארוך למדי אינטר-טקסטואלי ביסודו (להלן, הפרק הרביעי) המתכתב עם פראזות ידועות הקשורות בדמותו של 'חוזה המדינה' בנימין זאב הרצל, ועם תמונתו המפורסמת, משנת 1901, על הגשר בבאזל<sup>201</sup>. בדמיונו של המשורר משמש הרצל כמסילאי פשוט, בבזל של ראשית המאה העשרים, במדים "ספק מדי ליצן-קרקס, ספק מדים של מסילאי" (עמ' 38), ובכובע מצחייה, המוביל את הנוסעים הרבים ברכבת לארץ ישראל. משפטו המפורסם של הרצל "אם תרצו – אין זו אגדה" מהדהד באחד מבתי השיר באמצעות תמונת קרון רכבת עמוס לעייפה בתאנים וחרובים, פרותיה של ארץ-ישראל, וקרון זה רתום לעז פלאית-אגדית (אולי גיבורת סיפורו הידוע של ענגון, משנת 1922, "מעשה העז", שאף הוא מבוסס על מעשיות יהודיות עממיות) המושכת אותו בדרכו לארץ המולדת העתיקה.

משפט מפורסם נוסף המיוחס להרצל "בבאזל ייסדתי את מדינת היהודים" מהדהד בטור הפותח כל אחד מבתי השיר: "הרצל. בזיליאה. על הגשר. לבדו" (בזיליאה הוא שמה הרומי הקדום של העיר באזל). החיבור בין באזל העיר לבין דמותו של הרצל המסילאי, האיש הבודד המוליך לבדו את הקרונות, הוא הדוק. בסיום השיר הופך הרצל של סיון לטיטן מיתולוגי, שבשארית כוחותיו, לפני מותו, דוחף את רכבת הנוסעים לארץ-ישראל. בבית האחרון בשיר נרמזת דמותו של החכם היווני הקדום ארכימדס ("תנו לי נקודת משען ואעתיק את כדור הארץ ממקומו"), ולצדו יהושע בן-נון ("שמש בגבעון דום"), וכולם יחד מתגייסים למופע הצדעה לכבוד הגיבור הלאומי, שחזונו שינה את מהלך ההיסטוריה היהודית.

**טיטן גווע, בזיליאה, על גשרך,**

**טיטן אשר גשרך לו נקודת משען;**

**ראי איך בשמאלו הוא יעצור את התבל,**

**זה הכדור המתגלגל**

**אל תוך שקיעה ארגמנית,**

**ובימינו, בשארית כוחו ממש, ידחף**

**את הקרון האחרון, ואז ימות.**

(עמ' 39)

<sup>200</sup> "אני אמנם חושב שכל השירים שאני כותב, גם על חוץ לארץ, אני כותב מתוך ארץ-ישראל. היא מלווה אותי. מה זו לונדון? עוד ירושלים. עוד תל-אביב. לא הצלחתי להינתק מהזיקה לארץ." כך סיון בראיון לשולמית גינגולד-גלבוע (1984).

<sup>201</sup> התמונה הידועה של הרצל רוכן על המרפסת במלון "שלושת המלכים" בבאזל, בקונגרס בציוני החמישי צולמה על ידי הצייר והצלם היהודי אפרים משה ליליאן (1874 – 1925), שהיה מעריצו של הרצל. בתמונה, שהפכה לסמלו של המנהיג הציוני, נראה הרצל בשיא תפארתו: מנהיג מהורהר ושרמנטי (**הארץ**, גלריה, 18 ביולי 2008, עמ' 3). נראה כי אריה סיון טעה באשר למועד צילומה של התמונה, שכן בשיר "הרצל כמסילאי" הוא משחזר את תהליך הפיכתם של מדיהם של אחרוני ההוסטרים באירופה, למדי מלחמה: "(בעוד אחת-עשרה שנה יבואו המדים האלה/ במכונות תפירה קצובות/ להתהפך צבעי-צבעים, קרעי-צבעים/ צבע רקמתיים לצוארי-שלל)" (שם). משיחה עם סיון למדתי שהוא מייחס את התמונה המפורסמת דלעיל, לקונגרס הציוני הששי שהתקיים בבאזל בשנת 1903, והאירוע שיבוא בעוד אחת-עשרה שנה (כך בשיר) הוא מלחמת העולם הראשונה, שפרצה, כזכור, בשנת 1914.

סיון בשיר מפרק את המיתוס הכרוך בדמותו של מייסד התנועה הלאומית הציונית, ומעצים אותו, בעת ובעונה אחת. ובעיקר, הוא חושף את עמדתו שלו, עמדת הערצה, ביחס לאיש הבודד, שנאבק לבדו להגשמת החלום הציוני. כאמור, זהותו ההזויה משהו של הרצל היא חלק בלתי נפרד מן העיר באזל, שהיסטוריה, ובמיוחד היסטוריה יהודית-ציונית, ומיתולוגיה מעורבות בה ללא הפרד. מעניינת העובדה, שלאורך כל השיר מפזר המשורר רמזים להיסטוריה 'עתידי' הקשורה בשתי מלחמות העולם, ובשואת יהודי אירופה, שהרצל, במפעלו הציוני, ניסה למנוע.

בספר **אישוריים** (1981) מופיע מחזור בן ארבעה שירים תחת הכותרת "טיול באירופה הגרמנית" (עמ' 15 – 19), שהיא כמובן פאראפרזה סרקאסטית על הקונוונציה התיירותית 'טיול באירופה הקלאסית'. המשותף לכל ארבעת השירים, לבד מן הקשר התמאטי הברור, הוא כותרות הכוללת שמות ערים בשווייץ, אוסטריה או גרמניה: "בנהוף שטראסה, ציריך" (עמ' 15 – 16); "זלצבורג" (עמ' 17 – 18); "בכביש זלצבורג – מינכן" (עמ' 18 – 19); "מינכן" (עמ' 19). הטיול בגרמניה ובשווייץ בנות ימינו מהווה עבור המשורר גם מסע כאוב בזמן לעבר העידן הנאצי באירופה. ההווה האירופאי איננו יכול להשתחרר מכבלי העבר הנאצי הנורא, והמציאות הפסטוראלית השלווה של נופי הארצות הללו איננה יכולה לכסות על אימי השואה. ומתוך כך, דווקא מתוך המפגש עם הטריטוריות הגרמניות באירופה – גם אלה שמחוץ לגרמניה גופא – הולכת ומתחזקת זהותו היהודית של המשורר.

כך, למשל, השיר "זלצבורג" משחזר מסע חיפושים ישראלי טיפוסי של המשורר אחר מסעדות ומאכלי תאוה עיר התיירות האוסטרית הידועה זלצבורג: "אני רוצה לאכול. באתי הנה/ בשביל לאכול..." (עמ' 17). ועוד הוא מוסיף, בלשונו המחוספסת-וולגארית, שיש בה יותר משמץ של אירוניה עצמית: "וככה אפשר לעבור את בוואריה כולה/ אכול וחרבן, חרבן ואכול" (עמ' 18). הרדוקציה הזו של הקיום האנושי לכלל מטאבוליזם גס, המיוסד על הפונקציות הביולוגיות הבסיסיות ביותר של האדם, טומנת בחובה מערכת של הדחקות, כביכול, הנוגעות לאימי השואה. גם נופיה הקסומים של בוואריה – "בין הרי השלג והעמקים/ אגמי הקיץ התכולים בשמש צבעונית" (שם) – מסייעים ב'הכחשת השואה'. ואם לדייק, זוהי הכחשה שכולה הנכחה, עד לסיום הבלתי נמנע של השיר: "ובני אדם שצבע שערם כלפידים/ בואכה דכאו." (שם).

השיר "בכביש זלצבורג – מינכן" (עמ' 18 – 19) משחזר נסיעה במכונית בכביש המהיר בין שתי ערים בדרך שבין אוסטריה לגרמניה. הדובר בשיר שומע קולות במהלך הנסיעה "כאילו מישהו קורא לילדים" (עמ' 18), ומתוך כך עולות בזיכרונו, בזו אחר זו, תמונות ודמויות מתוך ספרות הילדים הגרמנית הקלאסית, למשל, הגברת טישביין הקוראת לבנה (מתוך: "אמיל והבלשים" לאריך קסטנר), המכשפה מבית השוקולד (מתוך: "הנזל וגרטל" באגדות האחים גרים). אך עד מהרה מתערבבים קולות אלו עם: "...צפירות/ מרוסקות, גניחות, צחוק של כלבים משוגעים..." (עמ' 18). וכדרכו הפואטית של סיון, לאחר ההתנערות, כביכול, מן ה'הזיה' המזוויעה הזו של הקולות והמראות, ולאחר התיאור של

הנסיעה הרגועה ברכבת התחתית היעילה של מינכן, מגיע גם הסיום המקאברי של השיר: "והשקט בקרונות החתומים/ מרדים, בנענוע העדין, / כמעט כמו עריסות ריקות מילדים." (עמ' 19)<sup>202</sup>.

גם השיר "מינכן" (עמ' 19) מתחיל בבילוי תמים בפאב מקומי ("בירגארטן אחד", בלשונו של השיר), שבו שש מאות בני אדם "אוכלים ושותים, אוכלים ושותים" (שם), אלא שגם הפולחן הגסטרונומי האנושי הזה אוצר בתוכו משהו מאימי השואה. החרדה התת-הכרתית של הדובר מפני העבר הגרמני הנורא עולה ומבצבצת, כאשר התזמורת המקומית פוצחת במרש חזק ו"שני אדונים סמוקי-פנים קמים לצעוד/ בקצב הנאות/ לנוחיות, אני מניח ומקוה מאד" (שם).

לסיכום, ניתן לומר שגם ההעמדה של פניה הכפולות של "אירופה הגרמנית" נעשית ביצירתו של סיון על בסיס החיבור בין מקום לחוויה. המתח בין 'גרמניה האחרת' - ולצידה בעלות בריתה בעבר ובהווה אוסטריה ושווייץ - המסבירה פניה לתייר היהודי מישאל, לבין המקום הנורא, שאיננו מצליח להדחיק את זוועות העבר הנאצי, הוא בלתי נמנע<sup>203</sup>. ולעניינינו, חשוב להבליט את העובדה, שדווקא היציאה, הממשית או המנטאלית, מגבולות הטריטוריה הארץ-ישראלית, לעבר ערי מרכז אירופה, בעבר ובהווה, מסייעת לסיון בגיבוש זהותו היהודית-ציונית.

אחד השירים הראשונים בספרו של אריה סיון, בעל השם הסוגסטיבי, **לחיות בארץ ישראל** (1984) הוא שיר שעלילתו מתרחשת דווקא בלונדון. כותרת השיר "המלט בלונדון" (עמ' 14 – 15) מרמזת למחזהו המפורסם ביותר של שקספיר, וכביכול מתקנת את עלילת המחזה. במערכה השלישית של המחזה המקורי נשלח המלט לאנגליה על-ידי אביו החורג, במטרה להפטר ממנו, אך לא הגיע לשם, כיוון שנפל בשבי שודדי הים. המלט נחלץ לבסוף, כנראה באמצעות כופר נפש ששילם לשודדים. על-פי השיר, מסתבר, שהמלט חי בלונדון, תוך שהוא שוכח את מחויבותו כלפי ארצו וכלפי חבריו הממתינים לו על החוף בדנמרק. עוד יצוין, שהמלט בשיר הוא בחור צעיר בן זמנו המשוטט, חסר מנוחה, לאורך רחובותיה של לונדון עד להגעתו "אל הפורטו בלו", ושם "בסמטאות ללא מוצא" (עמ' 14) של האזור המסחרי של לונדון הוא מתעניין במחירי רהיטי מטבח וחדרי-שנה-וילדים. ה'המלטים' שלו מתבטא במשאים ומתנים ארוכים ועקרים, שאינם מניבים עסקאות של ממש. בעקיפין רומז השיר להתפוררותו של מוסד המשפחה באירופה הבוהמינית של שלהי המאה העשרים.

זאת ועוד, המלט הלונדוני, כבן דמותו המקורי, הוא צעיר תמים (נשוי?), שלא השלים את מהלכי ההתבגרות שלו. הוא מדחיק את אמיתות החיים הכואבות הנוגעות לדמותו של אביו ולייצריותה של אמו. בשל הקונפליקט הבלתי פתור ביחסיו עם אמו הוא גם נמנע מפעולה, שתביא מזור לארץ הולדתו דנמרק, ותסלק את הרקב המוסרי שפשה בה. הדובר בשיר מיעץ להמלט להתפכח משיגעונו, להפסיק את החיטוט

<sup>202</sup> על מקומו של סיום השיר כנקודת שיא ו/או התהפכות בדינמיקה של רצף הטקסט השירי ראו אצל Herrenstein-Smith (1968) ופרי (1968/1969).

<sup>203</sup> שיינפלד (1982) רואה במחזור השירים "טיול באירופה הגרמנית" מתוך **אישוריים** (1981) דרך פיוטית של סיון להבליט את נחיצותה של הטריטוריה הישראלית כמולדת שתהווה מקום מקלט לעם היהודי. רודנר (1996, עמ' 59 – 60) לעומתו מבליטה את מילות הצופן הרבות מתחום הספרות בעקבות השואה הפזורות בתוך שירי המחזור - למשל, "כתם צהוב", "דכאו" "ארובה", "קרן" - ומחדדות באמצעותן את הניגוד בין התבמותו של התייר הישראלי בגרמניה וסביבותיה, לבין החרדות הרבות שהמפגש עם הארצות הללו מעורר בו.



בפצעי נפשו ("מה השיגעון הזה עליך, המלט, החיטוט/ בעץ הממורק..."), שם, עמ' 14) ולצאת לפעולה, או למצער, להיפרד מבגדי הילד השמורים עמו (מטונימיה לאופיו הילדותי), ולשלוח אותם על פני הים כאקט של גאולה: "...אחד מהם/ יפלט אולי לחוף שבו אמך/ רוחצת עירומה, טבול/ בקצף לבנבן. מתדהמה/ תאחו בבגד הקטן בשתי ידיה/ לכסות את ערוותה, וזה/ יהיה האות, ואז אולי/ שוב אפשר יהיה לישון שנת-ישרים/ בערסלים, לרוח ים." (עמ' 15).

במקביל לפאסיביות ולאיןפנטיליות של המלט עצמו, מתאר השיר את אמו כאבן הראשה של מוסד המשפחה. חזרתה של האם הארכיטיפית בתשובה מחיי הפריצות המינית שלה, היא תנאי הכרחי להצלחתו של מוסד המשפחה בדנמרק ובעולם המערבי בכללו. כזכור, ממלכת דנמרק של שלהי ימי הביניים, במחזהו של שקספיר, היא הארץ ש'משהו רקוב בה' מבחינה מוסרית. אך, כאז כן היום, דנמרק היא גם הארץ שהפכה לסמל המתירנות והפריצות המינית בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים, והמשורר בשיר מחבר בינה לבין דנמרק הרקובה של שקספיר. רק התעוררותם של צעירי אירופה מן ההמלטיזם שתקף אותם היא המפתח לשובם של חיי ההרמוניה והשלווה לדנמרק ולאירופה כולה (ולישראל הצועדת בעקבותיה?). גם בשיר זה החוויה המרכזית, חוויית ההתבגרות המדומיינת של המלט והצלתה של דנמרק מן הרקב שפשה בה, היא תלוית מקום וקשורה בטבורה לטריטוריה מוגדרת – העיר לונדון<sup>204</sup>.

באותו הספר מופיע גם השיר "ברמת השרון, בשדרה" (עמ' 46), שאף הוא מצמיח את חווייתו מתוך טריטוריה עירונית מוגדרת, השדרה הראשית בעיר מגוריו הנוכחית של אריה סיון - רמת השרון. כפי שאראה להלן, השדרה היא 'היסוד הקבוע', שבאמצעות השינויים המתחוללים בסביבתה, מגדיר המשורר את זהותו המקומית המשתנה. במוקד השיר הניגוד בין מצבו של הדובר כהורה לילד חמוד, לפני עשרים שנה, ילד המושך את תשומת לבם של האנשים הבאים מולו, לבין מצבו היום, בעידן התעשייתי-המודרני: "...אחרי/ שהכבישים כרתו את השדות/ והבתים רובצים על הפרחים" (שם). כביכול, העולם הוא זה שהשתנה ולא רק המשורר הוא זה שהזדקן. אמנם הוא עדיין הולך לו בשדרה, והאנשים ממשיכים לבוא לעומתו, אך הם כבר שייכים "למישור תופעתי אחר" (שם). האנשים כבר אינם מעניקים לו את תשומת הלב לה זכה בעבר בזכות בנו הצעיר. במיוחד חורה לו התעלמותן של הנשים ממנו, והוא מדמה אותן ל"חלליות בלתי-מאוישות" (שם), דימוי המבליט, הן את ניכורן של הנשים הצעירות כלפיו, והן את היותן חלק מעולם צעיר, שלו אין חלק בו. "ברגעים כאלה", מסיים המשורר את השיר "חש אני, בחלצי ובידאי/ את הצורך בנכדים." (שם).

גם ספרו של אריה סיון **גבולות החול** (1994) מוקדש ברובו לחוויות ארץ-ישראליות, ובכל זאת, הוא נפתח בשיר לירי-הגותי, בן שלושה בתים, שעיר זרה במרכזו: "בוגנווילאות בברצלונה" (שם, עמ' 7). זהו שיר, בן שלושה בתים, הכתוב כביכול על טהרת הפילוסופיה, ובכל זאת מקור הצמחת ה'תזה' שבמרכזו הוא התרחשות מקומית מובהקת.

<sup>204</sup> תמר רודנר (1996, עמ' 39) המטפלת במחקרה בחומרים אינטר-טקסטואליים ביצירתו של אריה סיון מבליטה את מלאכת ההשתלה של חומרי הטרגדיה השקספירית "המלט" בתוך השיר "המלט בלונדון". פרשנותה לשיר מבוססת של ניתוח פסיכואנליטי של דמותו של המלט, כפי שהיא עולה מתוך השיר.

המוני פרחים סגולים נשרו במשך שעות הלילה  
 ולבוקר מלאות המרפסות של ברצלונה  
 ערמות של נשר שהחל לדהות  
 והשיחים כבר מלאים את הצמיחה החדשה.

עיר של שניים או שלושה מיליונים, ברצלונה  
 שמה היה, לפני דורות רבים  
 ברקינו (האומנם על שם משפחת ברקה מקרתגו-קרת-חדשת?)  
 והכנענית הייתה נשמעת בשווקיה  
 ואחריה הרומית, הפרנקית, והויזיגותית: דובריהן  
 מכבר סיד ועפר, והלשונות  
 חונטו על מצבות ועל גווילים של קלף.

דור משקיע את קודמו במעבה האדמה, ממנו  
 מעלים חמרי בניה לבנינים, ואלו  
 העצים עולים ומתמרים אל השמים  
 בתנופה לא-מופכה, אף מוסיפים  
 לגזעיהם את טבעות הזמן, הטבעות  
 שההיסטוריה מקלעת, בזמנים בלתי צפויים מראש,  
 לראשיהם של בני-אנוש.

בשיר "בוגנוויליאות בברצלונה" חוזר אריה סיון אל תמה היסטוריוסופית מרכזית ביצירתו המיוסדת על אנאלוגיה בין המחזוריות בטבע לבין ההיסטוריה האנושית. מושג ה'כרונוטופ' הבכטיאני (2007), המחבר ללא הפרד בין מושגי המקום למושגי הזמן, הופך כאן רלוואנטי מאד לצורך הבנת היחסים הדיאלקטיים שבין מקום וזמן, כמו גם בין זמן מחזורי לזמן ליניארי, בברצלונה של אריה סיון. יחד עם זאת, ברור שהתיזה של המשורר חורגת בהרבה מעבר להיסטוריה של העיר המסוימת שבמוקד השיר<sup>205</sup>. סיון מגייס ב"בוגנוויליאות בברצלונה" את ההיסטוריה של העיר ברצלונה, כדי להצביע על חוקיות הקמילה וההתחדשות השלטת בטבע ובהיסטוריה האנושית, אך בה בעת הוא מבדל את ההיסטוריה האנושית מן המחזוריות השלטת בטבע.

מבנה השיר הוא מעניין; בבית הראשון מתאר המשורר את תופעה בוטאנית ידועה, נשירת פרחי הבוגנוויליאות הסגולים, שהעיר ברצלונה ידועה בהם. הפרחים, שהגיעו בלילה לשיא פריחתם, צנחו והפכו ל"נשר" שהצטבר במרפסות העיר, ובמקביל צמחו להם הפרחים החדשים על השיחים. הבית השני מוליך אותנו בשבילי ההיסטוריה של העיר ברצלונה, תוך שהוא הופך את תופעת הטבע שתוארה

<sup>205</sup> על נטייתו הפואטית להתמודדות חוזרת ונשנית עם משמעותה של ההיסטוריה האנושית, לא רק בשיר זה, ולא רק בספר *גבולות החול* (1994) ראו גם אצל לאופר (1994), רוזנפלד (1994), דליס (1995), וייכרט (1997).

בפתיחת השיר לאלגוריה או סמל של ההיסטוריה האינטנסיבית של העיר. רצף השפות שדוברו בברצלונה לאורך שנותיה של העיר: כנענית, רומית, פרנקית וויזיגותית, הוא למעשה מטונימיה לתהליכים היסטוריים ידועים, שאינם נחלתה של העיר ברצלונה לבדה, אלא הם משקפים את הדינאמיקה האופיינית להתפתחותן של ערים בעלות עבר היסטורי עשיר, בכלל. לאורך השנים, בערים רבות, משתנה הזהות האתנית והלשונית של אוכלוסייתן, כחלק מן השינויים הפוליטיים החלים בהן (כיבושים, למשל). המשורר מעניק לדינאמיקה הזו נפח היסטוריוסופי, שעיקרו במתח הדיאלקטי שבין כל דור לקודמו.<sup>206</sup>

הבית השלישי בשיר יוצר, כביכול, סינתזה בין שני קודמיו, באשר הוא משלב בין מעשי ידי אדם לבין תהליכים טבעיים.<sup>207</sup> אלא שכדרכו של סיון סיום השיר שובר את האנאלוגיה החד משמעית בין ההיסטוריה האנושית לבין ההתרחשויות בטבע. ההקבלה שנבנתה בשיר בין התחום האנושי ("דור משקיע את קודמו במעבה האדמה, ממנו/ מעלים חומרי בנייה לבניינים") לבין תהליכים בוטאניים ("ואלו/ העצים עולים ומתמרים אל השמים/ בתנופה לא מופרה, אף מוסיפים/ לגזעיהם את טבעות הזמן...") נשברת בסיום השיר באמצעות היגד המעמיד על ראשה את האנאלוגיה שבין האדם לטבע, ומעצימה את הייחודי והמפתיע שבהיסטוריה האנושית: "...הטבעות/ שההיסטוריה מקלעת, בזמנים בלתי צפויים מראש, / לראשיהם של בני-אנוש." (שם)

תפיסת הזמן המתחכמת בשיר זה של אריה סיון איננה עומדת בפני עצמה, והיא מתקשרת ישירות לתופעות רטוריות ואידאיות נוספות המבנות את תמונת העולם, במיוחד זו ההיסטוריוסופית, בכלל יצירתו המאוחרת של סיון. ביטוי מובהק לכך ניתן למצוא בדרך בה מנסה הסופר להסביר לעצמו, ולנו הקוראים, את עובדת הדרתו מן הספרות העברית של כתב-היד הישן אותו מצא, כביכול, במזוודה מרופטת, בכרך אתרים, בעיצומה של מלחמת המפרץ. וכך, באחרית הדבר לאותה מחברת, אותה כביכול רק העתיק למחשבו<sup>208</sup>, כותב סיון דברים, שהדהוד ברור מצוי בהם לפואטיקה שלו עצמו: "מאיךך, יתכן כי מה שהכשיל את המחבר היא זיקתו היתירה אל החיים, שכן ב"חיים", תנועתם של היסודות המרכיבים אותם איננה מחברת אותם אלא אל אלה בדרך שמתחברים חלקיו של פאזל, כדי ליצור תבנית בעלת משמעות או משמעויות; היא כמו תנועת חלקי היבשות, אשר אי-פעם היו גוש אחד, בכטן האדמה; כאשר הם זעים זה אל זה מתחוללות רעידות-אדמה והתפרצויות געשיות. או קורסים גם מבנים שנראו כעמידים בפני הזמן. בתהליך דומה, אולי, מנתצת ההיסטוריה, על הפתעותיה, תפיסות והשגות ומשמעויות." (אדוניס, 1992, עמ' 196 – 197).

שאלת החיבור בין מקום לזמן, בין ההיסטורי לעכשווי ובין הכללי לפרטי, ניתנת לזיהוי ברור בשירים נוספים מתוך הקובץ **גבולות החול** (1994); לרוב אלו שירים ש'כן השילוח' הפואטי שלהם הוא אחת הערים בעולם. "גינוני גרנדה" (עמ' 8 - 9), למשל, מוגדר, במוטו לשיר, כהומאז' לפ. ג. לורקה, ובו

<sup>206</sup> המודל הבסיסי של יסודות קבועים מול יסודות משתנים שעליו מיוסד חיבורי רלוונטי מאד לתיאור אורחות חייהן הדינאמיים של ערים 'היסטוריות', שכן כיבוש העיר משנה אותה 'מן היסוד', אך בה בעת אפילו החלפת שמה של העיר (כמו במקרה של ברצלונה, שנקראה בתקופה הרומית שלה, במאה השלישית לפנה"ס, 'ברקינו') איננה מוחקת לחלוטין את זהותה הקודמת.  
<sup>207</sup> וראו גם אצל לאופר (1994): "הפואטיקה של הניסיון לסינתזה בין הפרטי לכללי, בין הרגעי לנצחי, בין האגדי למציאותי וכן הלאה, מופיעה רבות בשירתו של סיון ולמעשה, אפשר לומר, מאפיינת אותה."  
<sup>208</sup> תחבולה רטורית עתיקת יומין. וראו, למשל, "מכאן ומכאן" ו"שכול וכשלוך" ליוסף חיים ברנר.

מככבים לצדו של גרסיה לורקה גם צועני העיר גרנדה, עירו של המשורר והמחזאי הדגול<sup>209</sup>. "צוענים אמיתיים" על פי השיר "אין להם היסטוריה כתובה... וככל שהדבר תלוי בהם היו חיים מחוץ לזמן" (עמ' 9), ועל כן גם אינם מסוגלים, למרבה הטרגדיה, לראות בשלמותו את האדם המגיע למחוזם וזועק לעזרה. הם אינם יכולים לחבר בין הזועק לזעקה, שכן חייהם של הצוענים הם זרימה מתמדת, כמו הנחל שלחופיו הם שוכנים, ללא נקודת אחיזה של ממש במקום: "והנחל מפרק/ את הקולות מן המראות, וריח האימה/ מבצבץ מתוך נקבוביות הגוף/ כמו ריח הגרניום במים" (שם). סיומו הדרמאטי של השיר מעניק לו נופך של שיר מחאה מוסרני-הומאניסטי, או, למצער, ביטוי לאימת המוות האנושית. בנוסף, ניתן לקרוא בו רמז עקיף ומעודן, הנבנה על דרך הניגוד, כמובן, להפיכת הזהות המקומית לאידיאל אנושי-קיומי.

מבט אקזיסטנציאליסטי על טבע האדם מצוי גם בשיר "ונציה" (שם, עמ' 11) ההופך את הלוקאלי לאוניברסאלי, ואת ונציה ותעלותיה למשל קיומי אודות מהלכם של חיי אדם. סיון בשירו זה כורך ארוס בתנאטוס ואת הזמן הכללי בזמן הפרטי המתכלה: "בתעלות התולדה האוניות משייטות/ מן הנמלים: מאות מילין של ים פחל בעילוסיו/ לוחך חופים צבואי-נשים/ שנקודות העונג בגופך/ על קו המים" (שם). השיר כולו מיוסד על המתח הבלתי פתור שבין ים ליבשה – כמו ההיסטוריה והגיאוגרפיה של העיר ונציה עצמה – במסעותיו של בן העיר, בעל המזג הסוער וההרפתקני, מרקו פולו למזרח הרחוק. מרקו שהחליף, במסעו לסין, את רכותו הנשית של הים בקשיות הרכיבה על גב גמל ביבשה, "איננו מתרפה" (שם), עד אשר קיסרית קיתאי (שמה הקדום של סין) "תחליק על לחייו בצמתה/ תמשוך אותו אל תוך פְּוִילִינְיָה-מְשִׁי", ושפחותיה יזמרו לו ויסייעו בידו לכרוך עליו חבישות של משי "שיהפכו לאט-לאט לתכריכים של מנוחה" (שם). השיר, כאמור, נפתח ב"תעלות התולדה" בה משייטות אניות ממשיות ומטאפוריות גם יחד (ספינותיו של מרקו פולו הן גם סמל של ארוטיקה ופריון), נמשך בקשיות הפאלית של צוואר גמלו ש"המים אגורים בדבשותיו", ומסתיים בתיאור מנעמיה החושניים של קיסרית סין, שהם גם המקבילה הארוטית של עריסת הים. השיר כולו חושף את האנרגיות הליבידינאליות המניעות את האדם (הזכר?) כל העת. סיום השיר מאחד את החוויה הארוטית הנשגבת עם תכריכי מנוחתו האחרונה של האדם, שהרפתקאותיו הגיעו לקצם<sup>210</sup>.

ובחזרה לערי ארצנו: בספרו של אריה סיון, בעל השם הסוגסטיבי, **השלמה** (2002) מצוי השיר "רחוב סירקין, הרצליה" (עמ' 67). הבחירה בשם רחוב ושם עיר ככותרת לשיר איננה זרה, כמובן, לכתיבתו של סיון. אלא שמעניין לבחון את נושאו של השיר. השיר הכתוב בלשון פרוזאית מאד, כדרכו

<sup>209</sup> וראו למשל, "רומנסרו צועני" של לורקה, שראה אור במדריד בשנת 1928. השיר תורגם לעברית על-ידי רפאל אליעז והתפרסם בתוך: לורקה, גרסיה, 1970, **מבחר שירים**, הוצאת ספריית פועלים, מרחביה.  
<sup>210</sup> היה שחם במאמרה "הגיאוגרפיה של הנפש: ונציה בשירה העברית" בתוך: הולצמן אבנר (עורך), 2005, עמ' 362 – 381 מבליטה במיוחד את אינונטר הביטויים הארוטיים המפורשים והסמליים השיר "ונציה" של אריה סיון. לטענתה: "ונציה מהווה השראה לשחזור שירי של מסע, שהופך למסע חווייתי ארוטי... המשי והאישה נכרכים כאן זה בזה, ועל כן תתפרש כאן האמירה "באת אל המשי" כדו משמעית וכמרמזת גם על התעלסות ועל מגע ארוטי, כשם ש"תכריכים של מנוחה" אינם מרמזים בהכרח על מוות, כי אם על מנוחה שלאחר סערת התשוקה" (שם, עמ' 373). לטעמי, ודאי שהשיר משקף את הגיאוגרפיה של הנפש הארוטית בגילוייה השונים, אך בה בעת יש כאן ניסיון ברור לשקף חיי אדם (ודאי אדם ממין זכר) מן "התולדה" ועד למוות.

של סיון, משחזר מפגש בין המשורר לבין אנשים זקנים ו'מוזרים' בהם פוגש הוא ברחוב סירקין בהרצליה. לאורך השיר כולו מבדיל עצמו הדובר מן הזקנים - שזרותם מתוארת באופן נטוראליסטי מאד, על גבול הדוחה - בדרכים שונות, שעיקרן פעולות גופניות מגוונות, שהוא מסוגל עדיין לבצע והזקנים המשונים - כבר לא: "אני - / אשר לפי שעה עודני מסוגל לנהוג, לשחות, לרוץ, ולזיין - / קובע בחלון הרכב את כרטיס/ החנייה לזמן קצוב, הולך בצעד מזורז/ אל סירקין,..." (שם).

האירוניה העצמית של המשורר מוצאת את ביטוייה לאורך השיר כולו בביטויים דוגמת: "עדיין", "לפי שעה" המבליטים את זמניותן של היכולות הללו המסמנות את גיל הנעורים. אלא שסיום השיר מעצים באופן חריף את הנימה האירונית בשיר. כאשר המשורר מבטא פליאה בפני רעייתו על נוכחותם הבלעדית של זקנים ברחוב סירקין בהרצליה (אין בו צעירים) הוא זוכה לתגובה הבאה:

**רעייתי אומרת לי שזה רק עניין של זמן: לפני הצעירים**

**הצעירים עובדים, ואם הם לא עובדים**

**תמצא אותם ברחובות הראשיים.**

**נכון, אני אומר, זה רק**

**עניין של זמן.**

(עמ' 67)

סיום השיר מעניק נפח סימבולי לציוני המקום בו. הניגוד בין רחובות ראשיים ובין צידי דרכים - הקיימים בשיר באופן מובלע ומשתמע - נטענת משמעות אלגורית, כאשר ההבחנה בין הצעירים שהם "עובדים" או מבלים "ברחובות הראשיים", לבין זקני רחוב סירקין מיטשטשת כמעט לחלוטין על ידי גורם הזמן, המעביר את הצעירים מהרחובות הראשיים של החיים לרחובות ה'סירקיניים' שלהם, לעת זקנה. גם המשורר עצמו, שעד עתה העמיד עצמו כלא-שייך לקטגוריית הזקנים המשונים של רחוב סירקין בהרצליה, נאלץ להודות בפני רעייתו ובפני עצמו ש "זה רק/ עניין של זמן" (שם) עד שגם הוא יהפוך לאחד מהם. ואפרופו שם השיר, אם היינו נדרשים לבחור בעצמנו כותרת קולעת לשיר, אין ספק שהיינו מציינים את הצרוף "עניין של זמן" כשם ההולם ביותר את רוחו של השיר. בכל זאת, באופן שיטתי ועקבי, גם בשיר זה וגם בשירים רבים אחרים, מתעקש אריה סיון להציב שמות מקומות וערים ככותרות לשיריו. הבחירה הזו איננה מקרית, כאמור, כיון שיש בה כדי להעיד על המגמה האופיינית לסיון ביצירתו, להעניק למקום בכלל ולמרחב העירוני הספציפי בפרט – נפח רגשי ומשמעות סימבולית.

### 3.5.1 זהות מקומית עירונית ביצירת אריה סיון: דברי סיכום

מהתבוננות במדגם דלעיל של כמה 'שירי ערים'<sup>211</sup> בארץ ובעולם, ביצירתו של אריה סיון, עולה מגמה ברורה בפואטיקה של המשורר, מגמה שיש בה מעין סתירה פנימית. מצד אחד קיים ביצירתו של סיון הצורך העמוק להיצמד את הקונקרטי והלוקאלי, ולהגדיר במדויק את הטריטוריה הממשית שבה התרחש הארוע שבמוקד השיר, ושמטוכה צומחת החוויה האישית או הקולקטיבית, ומצד אחר עולה בשירים הרצון הברור, שלא להצטמצם בתוך גדרי המקום והזמן הריאליים, אלא להמריא מהם אל מחוזות רחוקים בטבע האדם והעולם. מגמות אוניברסאליסטיות אלה ביצירתו של סיון לובשות צורות ופנים רבות, ומפריכות את דימויו של סיון כמשורר המקום והזמן הארץ-ישראליים בלבד<sup>212</sup>.

די להתבונן בעושר התימאטי, החווייתי והרעיוני, שבמקבץ השירים דלעיל, כדי לעמוד על מגמת ההתרחבות ביצירתו של אריה סיון<sup>213</sup>. באזל העיר, והתמונה הסימבולית מראשית המאה העשרים, שימשו כבימת הצדעה לחוזה המדינה המוליך את הרעיון הציוני ("הרצל כמסילאי"); עריה ה'גרמנית' של אירופה בהווה שימשו את סיון לצורך חשיפת העבר הנורא המסתתר מאחורי חזותה המהוגנת של אירופה הקלאסית ("טיול באירופה הגרמנית"); שאלות של זהות והתבגרות עמדו במוקד שיטוטו של המלט בלונדון בת זמננו ("המלט בלונדון"); עמידה מול הזמן החולף והזקנה המתקרבת אפינה את הליכתו של המשורר ברחובות ערים שונות, וממשיות מאד, בישראל ("ברמת השרון, בשדרה", "רחוב סירקין, הרצליה"), ולבסוף נציין את המבט ההיסטוריוסופי על טבע האדם והעולם, שעלה מסיוור בעריה של ספרד המודרנית ("בוגנוויליאות בברצלונה", "גינוני גרנדה"). ובאחת, האותנטיות של החוויה השירית ביצירת סיון, מקושרת לזהות המקומית האותנטית של העיר עצמה.

בעניין אחרון זה כדאי להידרש למקצת הדיונים התיאורטיים-הספרותיים סביב דרכי ייצוגה של העיר הממשית בספרות. מנדה-לוי (2002, עמ' 75 – 79) בעבודתו עוסק רבות בשאלת הקשר בין פניה המרובות של עיר ריאלי-ממשית, לבין דרכי הייצוג הבדיוני שלה (word city). לטענתו, בוויכוח עם מרגולין (1969), הגורמים הרבים הפועלים בעיר הממשית, דוגמת: העדר הקביעות, הקיטוע, הסימולטאניות, עושר דרכי ההתבוננות ואופני יצירת הדימוי העירוני, מקשים על ייצוג פשוט וחד ממדי של העיר בספרות. בניגוד לחומרי גלם אחרים ביצירת הספרות יש משהו באופן קיומה האמביוואלנטי של העיר ובמורכבותה התרבותית המאלץ את הסופר, הנותן לה ביטוי ביצירתו, לחשוף את שפע הפנים והסתירות של העיר: "העיר עצמה כתופעה ממשית-מציאותית קשורה באספקטים מרחביים-

<sup>211</sup> מעניינת בהקשר זה טענתה של טסלר (1999, עמ' 101), כי בתקופת מלחמת השחרור כמעט ולא נכתבו 'שירי ערים', כיון שהמקום ההיסטורי נתפס כ'מדיום טבעי' כטענת הרומנטיקנים, וכדי לחזק את היחס הרגשי לארץ נכתבו 'שירי מולדת' לרוב; שירים שבמרכזם כפרים, שדות, נחלים ושאר אבזרים 'טבעיים' המסייעים בהבניית הזהות הלאומית הישראלית.

<sup>212</sup> הנטייה לראות באריה סיון את משורר הזמן והמקום הלוקאליים והקונקרטיים מקיפה את ביקורת סיון בכללותה (במידה רבה של צדק) עד כי כמעט אין טעם במניית מספר המבקרים המעלים טענה זו. ובכל זאת, להלן, מספר דוגמאות: "אריה סיון הוא, קודם כל, יליד השפלה הארצישראלית, וחותרמה ניכר היטב בשיריו" (דור, 1970); "ההיצמדות לקונקרטי וללוקאלי... משה דור ואריה סיון מיצגים את בקשת השורשים בנוף ובאקלים הארצישראליים אליהם קשורה שירתם בכל נימיה" (רצבי, 1982); "שירתו של אריה סיון היא ארץ-ישראלית במובהק קרובה מאד לנופים, לחילופי עונות השנה הנצחיים, לאלמנטים הטבעיים ביותר... (בחור, 1988); "אריה סיון הוא משורר הזמן והמקום" (רוזנפלד, 1994). 'להגנתם' יכולים המבקרים לטעון שאמנם המגמות האוניברסאליסטיות הולכות ומתפתחות בהדרגה ביצירתו של סיון ואינן אופייניות לראשית דרכו הספרותית.

<sup>213</sup> על מגמה זו ראו גם אצל רודנר (1996, עמ' 135 – 136).

ארכיטקטוניים, בהקשרים תרבותיים ובהשפעות ההדדיות שבין ההיבטים ההיסטוריים של העיר, לבין עיצובו וארגונו של זכרון סובייקטיבי וקולקטיבי" (שם, עמ' 75).

אמנם מנדה-לוי (2002) בחיבורו עוסק בדרכי ייצוגה ואופני נוכחותה של העיר הגדולה בסיפורת העברית, אך דומה שדווקא השירה בכלל, ושירתו של אריה סיון בפרט, משכילה לזווג בין גישה מהותנית, שיש בה ייצוג אותנטי של המרחב העירוני הממשי והמוגדר על הנופים, הרחובות, המבנים האופייניים לו – תל-אביב, ירושלים, או ערים אחרות – לבין המבט האישי-הסובייקטיבי של המשורר על טריטוריות אלה. שכן, בדרך כלל, לא העיר כשלעצמה היא במוקד המבט הסיווני, אלא המצב האנושי של האדם הממשי, והחוויה האישית של המשורר, בהקשריה האורבאניים, הם עיקר מעיינו ביצירתו. יחד עם זאת, גם כאשר מוקד תשומת לבו של המשורר בטריטוריה העירונית היא פילוסופית-קיומית (בעיקר בספריו האחרונים), עדיין מהדהדת בשירים, על דרך הניגוד, בדרך-כלל, זהותו המקומית הישראלית-ציונית של המשורר.

## פרק רביעי: זהות מקומית והמבט האינטר-טקסטואלי ביצירת אריה סיון

"ספרים תמיד מדברים על ספרים אחרים,

וכל סיפור מספר סיפור שכבר סופר"

אומברטו אקו

על אימרתו דלעיל של אקו מוסיפה שחם (2004, עמ' 7) את הקביעה כי: "ספרים מדברים לא רק על ספרים אחרים, כי אם גם אל (הדגשה במקור – ש.ה.). ספרים אחרים. ספרים משוחחים ביניהם, או זה על זה בדרכים שונות: באמצעות הפניות מרומזות, הדהודים מרוחקים, ציטוטים מדויקים, חלקיים או אף משובשים במתכוון; הם משוחחים לעתים בדרך של הסכמה, לעיתים – רק מתוך הסכמה חלקית, ובמקרים רבים דווקא מתוך פולמוס, התנצחות או מחלוקת."

דבריה אלה של שחם מקורם בתפיסות עכשוויות – סטרוקטוראליסטיות ופוסט-סטרוקטוראליסטיות - בחקר התרבות בכלל, והטקסט הספרותי בפרט. מבקרי הספרות והתרבות בימינו נוטים שלא להסתפק עוד בקריאה הפרשנית המצומצמת לתחומי היצירה הבודדת (close reading), והם מבנים את משמעותו של הטקסט, לא רק מתוך גבולותיו שלו, אלא מתוך רשת זיקותיו עם טקסטים אחרים. היחס בין טקסטים מסוגים שונים בדרך של התכתבות ביניהם הוא זה העומד ביסוד השיח האינטר-טקסטואלי, והוא יכול לבוא לידי ביטוי, כנרמז לעיל, בדרכים שונות. למשל, באמצעות ציטוט, רימוז, הרחבה, פארודיה, הקבלה, פראפאזה, פאסטיש ועוד. עוד ראוי לציין, שהזיקות הבין-טקסטואליות החדשות עומדות, במובן מסוים, בניגוד לשיבוץ ולאוזניה המסורתיים, שכן, הן נתונות, במידה רבה, לאחריות הקוראים ולתגובתם (Reader Response Criticism)<sup>214</sup>. הפרק הנוכחי בחיבורי משלב בין קריאה אינטר-טקסטואלית (ואולי מדויק יותר לדבר על קריאות אינטר-טקסטואליות ברוח הפוסט-סטרוקטוראליזם) ביצירתו של אריה סיון, לבין דרכי התעצבותה וגיבושה של זהות מקומית ביצירתו.

### 4.1 אינטר-טקסטואליות: רקע היסטורי-תיאורטי

המושג אינטר-טקסטואליות (intertextuality) – שמקורותיו האיטימולוגיים נעוצים בכפל המשמעות של אריגה וכתובה, ביוונית ובלטינית, שכן בשתייהן הטקסט (Textus) משמעו, הן נוסח כתוב והן אריג - נטבע, כידוע, על-ידי הפסיכואנליטיקנית וחוקרת התרבות והספרות, הפוסט-סטרוקטורליסטית, ז'וליה קריסטבה (Julia Kristeva), בשלהי שנות השישים של המאה העשרים. קריסטבה הלכה בעקבות תפיסותיו התיאורטיות של הבלשן וחוקר הספרות הרוסי מיכאיל באחטין (1895 – 1975), ובמיוחד אחר מושג ה'דיאלוג' במשנתו, כדי לפרוץ את גבולות הטקסט כמערכת סגורה ואוטונומית. עיקרה של הגישה האינטר-טקסטואלית, בחקר התרבות בכלל, ובחקר הספרות בפרט, כרוך בטענה, שמשמעות

<sup>214</sup> אסכולת 'תגובת הקורא' התפתחה בארה"ב ובגרמניה בשנות השבעים והשמונים והעניקה מקום מרכזי לתהליכי הקריאה והמשמעות של היצירה הספרותית אצל הקורא. הדמויות המזוהות ביותר עם אסכולה זו היא של הנס יאוס, סטנלי פיש, ובמיוחד של חוקר הספרות ממוצא גרמני וולפגאנג איזר (Iser), שספרו The Act of Reading ראה אור באנגלית בשנת 1978.



היצירה הספרותית - ובעצם, המשמעות של כל טקסט שהוא - נעוצה לא רק בתוך גבולותיה שלה, אלא ברשת מורכבת של זיקות אל טקסטים מסוגים שונים. לשון אחר, טקסטים לעולם מנהלים דיאלוגים עם זה עם זה במישורים שונים של משמעות, כיוון שכל טקסט מכיל בתוכו הן את השימושים הקודמים שנעשו בו (במרכיביו) בעבר, והן את הטרנספורמאציות החדשות בו.<sup>215</sup>

לפי הרשב (2000, עמ' 15): "ב'משמעות' אנו מתכוונים לכל דבר הנאמר בטקסט, לכל דבר היכול להיות מובן על ידי הקורא. יחידות המשמעות אינן זהות ליחידות הלשון (מילים, משפטים), למרות שהן ממוקמות במילים, במשפטים, ובצירופים של מילים ומשפטים. טקסט אינו רק 'אומר' דברים במפורש אלא גם 'מוסר' או 'מציג' משמעויות שלא נוסחו במפורש". גם האסכולות המודרניות והפוסט-מודרניות בחקר הספרות, המעניקות משנה חשיבות לתהליך הקריאה, דוגמת 'תגובת הקורא' (Reader Response) ו'תורת ההתקבלות' (Reception Theory), נותנות מקום של כבוד להבניית משמעות הטקסט בידי הקורא. זה האחרון נדרש, כדבריה של אלקד-להמן (2006, עמ' 21), להפעיל, בתהליך הקריאה, את גוף הידע הלשוני-תרבותי-ספרותי, שרכש בניסיונו כקורא מיומן וכבן תרבות, ולהפוך את מטען הטקסטים האלוסיביים שבתודעתו, לידע מכונן משמעות. מכאן ברורה מסקנתה של בן פורת (1985, עמ' 170): "בין טקסטואליות היא התנאי ההכרחי לאינטרפרטאציה של כל טקסט נתון... הבסיס לקיומו... תהליך המשמעות עצמו."

יחד עם זאת, כבר בדברים דלעיל נרמזת המחלוקת בין שתי גישות בסיסיות בחקר התרבות והספרות במאה העשרים, באשר למשמעותה של 'אינטר-טקסטואליות'<sup>216</sup>. על הכול מקובלת הטענה שהמונח עוסק ברמיזה ממערכת סימנים אחת למערכת סימנים אחרת, אלא שהגישה הסטרוקטורליסטית (structuralism) רואה בהתכתבות בין טקסטים עניין ספרותי 'פנימי', ולכל היותר, תופעה הראויה לדיון משמעותי בתחומי הספרות והאמנות בלבד.<sup>217</sup> גישה זו מעניקה מקום מרכזי לקשרים הבין-טקסטואליים נוסח השיבוץ, האלוזיה, הפארודיה ודומיהן, ולצדן גם עיסוק בהשפעות, כחלק מתהליך המשמעות של הטקסט הספרותי.<sup>218</sup> לעומתה הגישה הפוסט-סטרוקטורליסטית (post-structuralism), מיסודם של באחטין, קריסטבה, בארת ואחרים, רואה באינטר-טקסטואליות תופעה סמיוטית-תרבותית חובקת כול. המלחמה העיקרית של גישה זו היא כנגד היציבות של משמעות הטקסט, ובזכות הראייה של היצירה הספרותית - וכאמור, כל מבע אנושי שהוא - בהקשריה השונים, כקליידוסקופ דינאמי של משמעויות הניתנות לפירוק והרכבה מחדש ללא הרף.<sup>219</sup>

באחטין, כמי שניסה בכתביו למזג בין הפורמאליזם הרוסי לבין ההיסטוריציות ברוחו של קארל מרקס, הבלית בתורתו את הקשרים החברתיים של המבעים הלשוניים (language utterances) ברומן, ובשפה בכלל.<sup>220</sup> לטענתו, הנוכחות הדיאלוגית ברומן נותנת 'קול' לדמויות, מעמדות, אידיאולוגיות,

<sup>215</sup> Allen, 2000

<sup>216</sup> על טשטושה המרתק של המחלוקת, או, למצער, של המושגים שבמחלוקת, להלן.

<sup>217</sup> וראו, למשל, עמדתו של אלטר (2001, עמ' 118 – 148) בזכות האלוזיה הספרותית, וכנגד הערפול המכוון, שביסוד המושג חובק הכול "אינטר-טקסטואליות".

<sup>218</sup> ראו, למשל, השימוש שעושה יצחקי (1992) במושג 'תשתיות יסוד' בטקסט הספרותי בקריאה ביצירתו של א. ב. יהושע.

<sup>219</sup> בארת (1977, p. 160) Barth משתמש במטפורת האריגה, כדי לייצג את יחסי הגומלין הדינאמיים והאין סופיים, שבין הטקסט ה"מוגמר" (האריג השלם) לבין שימושי העבר ברכיבי הטקסט ("חוטמים"), בהם הוא רואה מובאות ללא מירכאות. וראו גם אצל אלקד-להמן, 2006, עמ' 24.

<sup>220</sup> וראו, באחטין (1978).

תקופות ועוד<sup>221</sup>. בעיוניו התיאורטיים מצביע באחטין על הממד ההטרולוגי של השפה - לאו דווקא במשמעותו הבלשנית המצומצמת של המושג (דיאלקטיים לשוניים שונים). לטענתו, השפה החיה היא יצור דינאמי ומתפתח בערוצים שונים, שכן, מעצם טיבה, השפה בנויה ממשלבים חברתיים-אידיאולוגיים המכילים בתוכם את לשונם של קבוצות חברתיות שונות: מעמדיות, מקצועיות, דוריות, וכו'. הלשון הספרותית מהווה, אף היא, חלק מן ההטרולוגיה הלשונית, והיא כשלעצמה מרובדת ודינאמית, וכמו בכל מבע לשוני, מתקיים בה משחק כוחות של מרכז ופיזור המקיימים דיאלוג ביניהם, קונפליקטואלי ומשלים גם יחד<sup>222</sup>.

קריסטבה השתמשה במערך המושגים הסמיוטי, הסטרוקטורליסטי ביסודו, של פרדיננד דה-סוסיר (Ferdinand de Saussure) המבחין בין מסמן למסומן, כדי להרחיב את תפיסתו של באחטין לכלל תופעה תרבותית טוטאלית. לדבריה, טקסטים - טקסטים בכלל, לא רק טקסטים ספרותיים, ואף לא טקסטים מילוליים בלבד - הם מערכות סימנים, שלעולם אינן 'סגורות' או 'הרמטיות', שכן הטקסט מעצם טיבו כתופעה תרבותית, 'מרפרר' למערכות סימנים אחרות, ואלו בתורן חייבות, כדי להיות מובנות ולהבנות משמעות בתודעת הקורא, להתייחס למערכות סימנים אחרות<sup>223</sup>.

כאמור, תפיסתה של ז'וליה קריסטבה הולמת את המגמות הפוסט-סטרוקטורליסטיות, שהשתלטו בהדרגה על חקר התרבות בשלהי המאה העשרים, והחליפו את שלטון מושגי המערכת הספרותית-תקשורתית. את מקומם של המושגים הסטרוקטורליסטיים בביקורת הספרות, הסטאטיים מדי לטעמם של המבקרים החדשים, תפס מילון מושגי ה'פוסט', למיניהם (פוסט-מודרניזם, פוסט-סטרוקטורליזם, פוסט-קולוניאליזם ועוד). לאינטר-טקסטואליות, כמושג מפתח בחקר התרבות, מקום של כבוד במגמה זו, ובלשונה של קריסטבה:

"The notion of intertextuality replaces the notion of intersubjectivity"<sup>224</sup>.

ניתן לסכם ולומר, שהביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית מסרבת לקבל את האוטונומיה של הטקסט הבודד. לטענתה, נפרדותו של הטקסט, במערכת סמיוטית, היא בבחינת אשליה, שכן האינטר-טקסטואליות היא תופעה טוטאלית, ובמסגרתה אין אפשרות להתבונן בטקסט הבודד ולהבינו מחוץ להקשריו האין-סופיים. הטקסט, כל טקסט שהוא, מעצם טיבו, הוא למעשה, תהליך דינאמי ובלתי פוסק, המתחבר לתהליכים מערכתיים נוספים, דינאמיים כמותו. יתר על כן, "החשיבה האינטר-טקסטואלית הפוסט-סטרוקטורלית היא במידה רבה אנטי-מימטית: השאלה שבמרכז הדיון כבר איננה מהו הקשר שהטקסט מקיים עם המציאות שהוא מייצג, מתאר או מחקה, אלא מהו הקשר שהוא מקיים עם טקסטים, מילים וסימנים אחרים."<sup>225</sup>

<sup>221</sup> וראו, Clayton and Rothstein, 1991, pp.3 - 36

<sup>222</sup> Bakhtin, 1981, pp. 271 - 272

<sup>223</sup> וראו, Irwin, 2004, pp. 227 - 242

<sup>224</sup> Kristeva, 1980, p. 69 האינטר-סובייקטיביות, לפי קריסטבה, קשורה לציר התקשורת ה'אופקי' של מוען-נמען, בעוד שהאינטר-טקסטואליות הופכת את המודל התקשורתי למורכב יותר בהוסיפו את הציר ה'אנכי' (טקסט-קונטקסט) המחבר בין הטקסט לקודמיו.

<sup>225</sup> דה-מלאך, 2008, עמ' 198.

4.1.1 אינטר-טקסטואליות בעבר ובהווה

המושג אינטר-טקסטואליות הוא אמנם חדש יחסית בשדה המחקר, אך התכתבות בין טקסטים איננה המצאה של העת החדשה. פעילות עיונית המיוסדת על קשרים בין-טקסטואליים, בתרבות העברית, מצויה כבר בפרשנות המקרא הקדומה - ואזכיר רק את מאמציו של פילון האלכסנדרוני, במאה הראשונה לספירה, ליישב בין התורה לבין הפילוסופיה של אפלטון - ויותר ממנה במדרשי חז"ל, שעסקו בקשרים הנסתרים בין סיפורי התורה<sup>226</sup>. יתר על כן, תרבות הכתיבה של חז"ל במדרש מתאפיינת במבנים דיאלוגיים ברורים, והספרות התלמודית בכללה היא מפעל תרבותי קולקטיבי רב-זרועות של דיונים וציטוטים, ולא טקסטים של מחבר או מחברים<sup>227</sup>. גם הספרות העברית של ימי הביניים הצטיינה, כידוע, בעושר רב של ציטוטים-שיבוצים מן המקרא ורמיזות אליו. יתר על כן, אלוזיות למיניהן הן חלק בלתי נפרד גם מן הספרות החדשה, העברית והעולמית כאחת. ולבסוף נציין, שגם החיקוי, הפארודיה, ודומיהם מוכרים מקדמת דנא, ולצדם, מכיוון אחר, ההשפעות הספרותיות והתרגום<sup>228</sup>.

אין תמה, אפוא, שאלטר (2001) תוקף את הנטייה של התיאורטיקנים הפוסט-סטרוקטורליסטיים לעמעם את עובדת קדמותם של המחקרים הבין טקסטואליים, ולהכריז על המושג אינטר-טקסטואליות כעל תגלית המאה. לטענתו, עם כל העניין הטמון בחירות להעמיד את כל סוגי הטקסטים זה בצד זה ולחקור את השפעות הגומלין ביניהם, אין תחליף לאלוזיה הספרותית, שכן: "ניתן לרמוז לשיר או למחזה, אבל לא ניתן ל'אינטרטקסטל' אותם" (שם, עמ' 119). בהקשרים מסוימים, כך אלטר, עשוי אמנם המונח אינטר-טקסטואליות להיות שימושי, דווקא בשל הטוטאליות הטמונה בו, אך בשום אופן אין לאפשר לו לעקוף בערמומיות את יסוד הכוונה בטקסט הספרותי.

יחד עם זאת, אם לטוב, אם למוטב, הפראקטיקה הביקורתית של השנים האחרונות מצביעה על טשטוש תחומים הולך וגובר בין אינטר-טקסטואליות כמושג תיאורטי הקשור בטבורו לתמונת העולם הפוסט-סטרוקטוראליסטית, לבין עולם המושגים המסורתי של קשרים בין-טקסטואליים מכוונים דוגמת האלוזיה, השיבוץ הרמיזה וכד'. ואזכיר כאן את הבחנתו החריפה של מבקר הספרות ויליאם אירוין העומד חסר-אונים מול שפע השימושים השונים במושג אינטר-טקסטואליות (Irwin, 2004, p. 228):

"The term has come to have almost as many meanings as users, from those faithful to Kristeva's original vision to those who simply use it as a stylish way of talking about allusion and influence".

תקצר היריעה מלתאר את שפע המאמרים והספרים העושים שימוש במושג אינטר-טקסטואליות, כשלמעשה כוונתם לאלוזיה הספרותית הישנה והטובה. אסתפק, בעניין זה, באזכורם של שלושה מאמרים

<sup>226</sup> וראו, Boyarin, 1990

<sup>227</sup> שם.

<sup>228</sup> וראו, Worton and Still, 1990, pp. 2 – 3

הנוגעים ליצירתו הספרותית של אריה סיון: גינור (1988), הירשפלד (1989), מירון ושביט (1992א), מציינים את האינטר-טקסטואליות בשירתו של סיון כהיבט מרכזי בפואטיקה שלו, אך במאמריהם אין הם שונים במאומה מן הכותבים האחרים על קובצי שיריו של סיון, שהשתמשו במונחים מסורתיים דוגמת: ארמזים, אסוציאציות, קישורים וכיו"ב, כדי לתאר את החיבור בין שירתו של סיון, לבין טקסטים קאנוניים בתרבות העברית והעולמית. גם רודנר (1996) בעבודתה המקיפה על בין-טקסטואליות בשירתו של אריה סיון (המונח העברי-למחצה מצטלצל כ'רד' יותר מזה המקורי) עוסקת למעשה ב"אלוזיות לצורותיהן בשירת אריה סיון" (שם, עמ' 6), ולא בספקולאציות פוסט-מודרניות.

בעניין זה (האלוזיה הספרותית) ראוי להזכיר גם כמה מהבחנותיהם של תיאורטיקנים מתחום תורת הספרות. זיוה בן פורת, למשל, שהקדישה כמה מחקרים לקשרים בין טקסטואליים<sup>229</sup>, מגייסת את ההבחנה הדה-סוסירית הידועה בין מסמן למסומן, כדי להבדיל בין אינטר-טקסטואליות סמיוטית, ברוח תפיסותיהם של האסכולות הפוסט-מודרניות והניאו-מרקסיסטיות (נאמני באחטין וקריסטבה), לבין אינטר-טקסטואליות רטורית, שמשמעותה מצומצמת יותר, קרי, יחס אנאלוגי 'הכרחי' בין הסימנים של הטקסט הרומז (המסמן) לסימנים של הטקסט הנרמז (המסומן). מימוש הקשרים הבין-טקסטואליים מצמצם אמנם את אפשרויות הקריאה של הטקסט הרומז, אך בה בעת גם מעשיר את משמעותו. באמצעות הדיון באינטר-טקסטואליות הרטורית עוסקת, למעשה, בן פורת באלוזיה לסוגיה, שהיא כהגדרתה: "הפעלה סימולטאנית של שני טקסטים" בתבניות מפתיעות של יחס הדדי<sup>230</sup>. חידושה של בן-פורת בחקר האלוזיה הוא בטענת ההדדיות של משמוע הטקסטים: לא רק שטקסט התשתית מאיר את הטקסט העילי באור חדש, ומעשיר בדרכים שונות את פרשנותו<sup>231</sup>, אלא שהאלוזיה פועלת גם 'לאחור', ומאירה באור חדש גם את טקסט התשתית.

אלטר (2001, עמ' 118) העומד על כך ש"האלוזיה, הרמיזה הספרותית, אינה רק תחבולה, כמו אירוניה, לשון המעטה, השמטה או חזרה, אלא תכונה חיונית של לשון הספרות", מודע גם לתביעות התרבותיות העצומות, שהפעלתה של האלוזיה תובעת מאתנו הקוראים. בניגוד לאופי השעשועי-משהו של העיסוק האינטר-טקסטואלי (הסמיוטי), מערכת האיתות של האלוזיה תובעת, לעיתים, "דרגה גבוהה של אוריינות תרבותית" (שם, עמ' 125), והיות חלק מחברה, שהיא בעלת קאנון ספרותי קבוע ויציב - עניין לא פשוט בעידן הפוסט-מודרני.

בחיבורי אנסה להפוך את שפע המשמעויות המבלבל של המושג אינטר-טקסטואליות מקללה לברכה. שכן עיקר מעייניי בפרק זה, המוקדש לזהות המקומית והמבט האינטר-טקסטואלי ביצירתו של אריה סיון, יהיו הדרכים השונות בהן מבנה לשונו האלוסיבית, המודעת לעצמה, והעשירה מאד, לכול הדעות<sup>232</sup>, של סיון, את הזהות הילידית ביצירתו<sup>233</sup>. אך בה בעת ארחיב, במידת הצורך, את טווח משמעויותיה של

<sup>229</sup> וראו, בן פורת, 1978; 1985; Ben-Porat, 1976.

<sup>230</sup> Ben Porat, 1976. pp. 107 – 108

<sup>231</sup> המושגים 'טקסט עילי' לציון הטקסט המרמז ו'טקסט תשתית' לציון הטקסט הנרמז, לקוחים מספרו של יצחקי (1992).

<sup>232</sup> וראו, למשל, שמיר (1984); בחור (1988); דור (1989); הופמן (1989); הירשפלד (1989); ואחרים.

<sup>233</sup> ואקבל בברכה את השימוש במונח 'אינטר-טקסטואליות', לאו דווקא בהקשריו הפוסט-סטרוקטורליסטיים המצומצמים.

ההתכתבות ביצירתו של סיון עם טקסטים מסוגים שונים: גיאוגרפיים, היסטוריים, ביוגרפיים, אמנותיים ואחרים, במיוחד כאלו המעשירים את עולמו החויתי והאידיאי של יצירת סיון. לצורך עבודתי אעזר גם במחקרה המקיף של תמר רודנר (1996). חיבורה שלה עוסק בשירי אריה סיון מהיבט בין-טקסטואלי, תוך שהוא מתמקד, בעיקר, באלוזיות הספרותיות-מקראיות. מחקרי שלי, ירחיב, מצד אחד, את טווח משמעויותיה של ההתכתבות האינטר-טקסטואלית ביצירת סיון, אך מצד שני יצמצם עצמו, בעיקר, להבניית זהות מקומית ביצירתו של אריה סיון באמצעות הדיאלוג האינטר-טקסטואלי. בנוסף, עבודתה של רודנר עוסקת בשנים הפורמאטיביות בשירת סיון: 1969 – 1989, בעוד שמחקרי מנסה להקיף (כמעט) את כלל יצירתו.

#### **4.2 תנ"ך ולאומיות בשירת מלחמת השחרור של אריה סיון**

ב-20 בפברואר 1948 פרסם אריה סיון - אז אריה בומשטיין - בעתון **דבר** את שירו הראשון בכתובים; היה זה שיר בלאדי ארוך - שלדברי מחברו קוצץ כדי מחציתו על ידי עורך המדור "העומדים בחומה", בו נתפסם השיר - בשם "מסע לילי"<sup>234</sup> (נספח מס' 4). המיוחד בשיר זה הוא, שבניגוד לציפיות שמעוררת כותרתו, מוקדו התמאטי של השיר, לפחות לכאורה, איננו בהווה של זמן כתיבת השיר, ימי מלחמת העצמאות, אלא במסע מן העבר המקראי. זהו מסעם של אנשי יבש גלעד - "כל הלילה" - להחזרת גופותיהם של המלך שאול ושלושת בניו מחומת בית שאן, שם תקעו אותן הפלשתים, בחזרה לארצם (**שמואל א**, ל"א, 11 – 13). ואם לדייק יותר, השיר יוצר אנאלוגיה ובלבול זמנים מודע בין אירועי מלחמת השחרור - שלושים וחמש הגופות של אנשי שיירת הל"ה, שנטבחו ורוטשו בידי ערבים בגוש עציון, כחודשיים לפני פרסום השיר – לבין אכזריות מעשי הפלישתים בשאול ובניו. "הסיפור הוא סיפור מקראי", כלשונה של טסלר (1999, עמ' 109), "אך הטרמינולוגיה והאסוציאציות מובילות להווה".

מסתבר, אפוא, שכבר בשירו הראשון סימן אריה סיון את המגמות האידיאיות, התמאטיות והצורניות, שהפכו למאפיינים מרכזים בפואטיקה של יצירתו: א) ערבול, ללא הפרד, בין עבר מקראי (או אחר), לבין הווה אקטואלי; ערבול שאמירה עקרונית-פילוסופית על טבע העולם והזמנים בצדו<sup>235</sup>. ב) שימוש תכוף ביצירה בחומרים אינטר-טקסטואליים מן התנ"ך, הברית החדשה, הספרות העברית, הספרות

<sup>234</sup> כך משחזר סיון את נסיבות כתיבתו של השיר: "הייתי אז ב'הכשרה מגויסת' בקיבוץ מעוז חיים. מזרח התרוממו הרי הגלעד, וממערב – העיר (הערבית) בית שאן. המקום על הקשריו המקראיים, והזמן – ראשית מלחמת העצמאות, חילצו ממני, בלי כוונה ותכנון, בלדה ארוכה בשם "מסע לילי", שעניינה – החזרת גופתו של המלך שאול בידי אנשי יבש גלעד מחומת בית-שאן, עליה הוקיעו אותה הפלישתים. הבלדה הסתיימה בשאלה: "הישוּבו יגיעו אותם הימים, ימי מלכותו של דוד?" ("עם הספר" **ערבון**, 2002, עמ' 267)

<sup>235</sup> בספרו **המיתוס של השיבה הנצחית** (2000) מבנה מירצ'ה אליאדה אבחנה חשובה בין תפיסות הזמן הנהוגות בחברות ה'פרימיטיביות' לבין תפיסות הזמן הנהוגות בחברה המודרנית. ממשמעות הקיום האנושי וטיבה של המציאות, בחברות הקדומות, נקבעים על-פי יחסם למרחב מיתי-ארכיטיפי; הזמן במרחב זה הוא לעולם מחזורי-מעגלי ומעגליות זו מעניקה לזמן את משמעותו. מובן זה הזמן בחלקים נרחבים מיצירתו של אריה סיון הוא זמן פרימורדיאלי מובהק.

העולמית ועוד, כביטוי למורכבות האמנותית של מלאכת השיר (ג) כינון הזהות האישית והקולקטיבית-לאומית באמצעות חומרים מקומיים מובהקים.

השיר "מסע לילי" מסתיים בצורה דרמטית בשאלה-משאלה: "האומנם ישובו פְּקָדִים הימים/ ימי מלכותו של דוד?". החיבור בין סיום ימי מלכותו של שאול לבין ראשית ימי מלכותו של דוד איננו מקרי, כמובן, שכן הוא מכונן בעקיפין את זהותו של היהודי החדש בהווה, כלוחם וכוכבש בארץ ישראל. בכך מצטרף השיר לסדרת שירים נושאי שובל של פאתוס לאומי-רטורי האופייני ל"שירת מלחמת השחרור" (טסלר, 1999). הבניית המקום בשיר, עמק בית-שאן ונהר הירדן, כמקום מיתי המקושר לנראטיב הלאומי המתחדש בארץ-ישראל, אף הוא מהלך טיפוסי לשירת מלחמת השחרור המחברת בין התנ"ך ההיסטוריה והלאומיות החדשה (שם). לא בכדי מכנה בומשטיין-סיון בשיר זה את אנשי יבש גלעד: "כיתת חיילים עבריים", גם אם במקביל הוא מעניק לנחל ומעיין בעמק בית שאן את שמם הערבי: "מְנַשֵּׁה וּבְלַעַא"<sup>236</sup>.

השיר "מסע לילי" היווה למעשה חלק ממהלך כולל ושלם יותר בספרות העברית החדשה, מהלך שקיבל אמנם בולטות מיוחדת בכתיבתם של סופרי 'דור הפלמ"ח', ובשירתם של משוררי מלחמת השחרור, אך ימיו של המהלך כימיה של התנועה הציונית בעת החדשה<sup>237</sup>. עיקרו של המהלך הוא הצורך בגיבוש זהות מקומית אותנטית ושורשית, או, למצער, הצורך בדיון, לעיתים קרובות מורכב ואמביוולנטי, בשאלת כינון הזהות הלאומית החדשה בארץ ישראל<sup>238</sup>.

על מקומו של התנ"ך בדיון הזה כתב אלמוג (1997, עמ' 253 - 254): "המנהג לגלות את התנ"ך בנופים ואת הנופים בתנ"ך ביטא את הצורך למצוא לכל אתר בארץ ישראל הקשר היסטורי, ולרוב אפי'... התנ"ך שימש גם כעין תעודת לידה לחלוץ-המהגר, סייע לביטול החיץ בינו לבין ארצו החדשה, השונה כל כך באקלימה, בטבעה ובנופה מארץ ילדותו, וחיזק בו את הרגשת המולדת." גם שפירא (תשס"ו) מציגה את התנ"ך כמעצב הזהות הראשון במעלה בחברה היהודית החדשה המתגבשת בארץ-ישראל. לדבריה: "כל תנועה לאומית מבקשת לעצמה מגילת יוחסין. לפיכך היא נוטה להעלות מתהום הנשייה עבר מיתולוגי, תור הזהב שבו נוצרה האומה ועוצבו תכונותיה, רגע פרימורדיאלי, שנותן לאומה את הלגיטימציה לתבוע את מקומה תחת השמש מאת משפחת האומות." (שם, עמ' 3). והמרחיקים לכת בדבריהם הם גורביץ וארון (1991, עמ' 13) שטענו באותו הקשר: "התנ"ך הוא מעין סיפור-על שכל המשך שלו, שונה ומפתיע ככל שיהיה, הוא חזרה אליו ועליו"

דוגמא נוספת לשיר פטרויטי מוקדם של המשורר, שראה אור בחתימתו של אריה בומשטיין, הוא השיר "אגדת היללה" (נספח מס' 5), שהתפרסם בביטאון 'הנוער העובד' במעלה ב-22 ביולי 1950.

<sup>236</sup> לטענת טסלר (1999, עמ' 109) השם הערבי של הנחל היה שגור בפי לוחמי הפלמ"ח, ובעצם השימוש בו מנכס בומשטיין את המקום לתוך הנרטיב היהודי, שכן השמות הערביים היו חלק מהדימוי הגברי-אוריינטאליסטי שהחלוצים העבריים ניסו לשוות לעצמם. לטענת אריה סיון (בשיחה עמי - ש.ה.) שמות אלו היו היחידים שנמצאו בזמן כתיבת השיר.

<sup>237</sup> וראו על כך בחיבוריהם של אבן-זוהר ב. (1988); סיון ע. (1991); אלמוג (1997); טסלר (1999); חבר (2001); שפירא (2003); שפירא (תשס"ו); הולצמן (2006, עמ' 319 - 474); שורף (2007) ועוד רבים אחרים.

<sup>238</sup> מטרות ההסתייגות היא להבליט את העובדה, שהספרות הישראלית במחצית הראשונה של המאה העשרים איננה בהכרח ספרות מגמתית ו'מגויסת', אלא ששאלת הזהות המקומית היא מרכזית בה. וראו, למשל, מאמרו של הולצמן: 'דימוי הספרותי של הצבר: הפולמוס שאינו נגמר', בתוך: הולצמן (2006, עמ' 336 - 345).

המוטו לשיר כתוב בז'ארגון פלמ"חניקי מובהק: "לזכר החבריא שנפלו", והוא אמנם מהווה מעין מצבת זיכרון מילולית לנופלים במלחמת השחרור. זהו שיר קינה ארוך, בלדי באופיו, בן שנים-עשר בתים הכתוב בפאתוס רב, ובמרכזו מעין סיפור אגדה על יללה המחרידה את כל שומעיה מקצה הארץ ועד סופה. בחינה מדוקדקת של הבלדה תחשוף את קשרי העומק בינה לבין נבואת הנחמה בירמיה ל"א, 14: "כה אמר ה' קול ברמה נשמע נהי בכי תמרורים רחל מבכה על בניה מאנה להינחם על בניה כי איננו". כדרכו, גם בשיר "מסע לילי", מעביר המשורר את הקינה המקראית המטריארכאלית של רחל אמנו אל מציאות ימינו: "ויש שרואים בלילות חֲשָׁפִים, / מול זנב-סהר צהוב, עומם בַּמִּשְׁחָר, / את אמנו רחל, היוצאת מקברה, / על שבר עמה לבכות במסתר."<sup>239</sup> היללה בשיר היא קולות הנהי והבכי על דם הלוחמים היהודים, שמסרו את נפשם למען ארצם לאורך הדורות כולם, או כלשונו של השיר: "רוויה היא ארצנו בדם העברי/ מעולם, מְקַדְמֵת הדורות". השיר מגייס אל תוכו את ההיסטוריה היהודית כולה - מאבקי היהודים בכנענים, באשורים, בבבלים, ביוונים ברומאים וכעת בישמעאלים - ומקנה לה אופי אקטיבי של מאבק לשחרור לאומי, מאבק שמחיר דמים כבד בצידו.<sup>240</sup>

ייחודו של השיר הוא בדמויות האמהות המקראיות המככות בו, שרה והגר הנוספות על רחל, ומעניקות ליללה, "ילל קַעֲנֹת, השכול, היגון" (שם), ממד של עומק מיתי, המאגד את כאבן של הנשים השכולות בכל הזמנים. יתר על כן, לקראת סיום השיר מתחולל מפנה במשמעותה של היללה, והיא הופכת לזעקת מחאה אנטי-מלחמתית המשותפת ליהודים ולערבים: "אז תצא יללת האובדן מקברה - / להחריד בני שרה והגר." דמויות הנשים המקראיות גם מטרימות את הבית האחרון בשיר המשלב בין הפאתוס של הזיכרון הלאומי של הנופלים במערכות ישראל, לבין חזון השלום הפסאודו-מקראי של המשורר:

**ודאי יום יבוא והצו ימלא  
ומים עד ירדן אז הארץ תשקוט;  
עת נשמע הזעקה. אחים נזכרכם!  
נזכרכו, אחיות שכולות!**

ניתן לראות בשיר "אגדת היללה" של סיון גילום מובהק של תרבות הזיכרון הלאומית בראשית שנותיה של מדינת-ישראל. מרכזיותה של תרבות ההקרבה הפטריוטית נבנתה באמצעות מיתוסים וסמלים המתגלמים, בין היתר, בשירים ופזמונים לזכרם של הנופלים (אלמוג, 1997, עמ' 67 – 99; זרובבל, 2004, עמ' 63)<sup>241</sup>. מן ההיבט האינטר-טקסטואלי ניתן לציין גם כאן את הקשר המובהק בין התנ"ך לבין

<sup>239</sup> ניתן לראות בתמונת רחל היוצאת מקברה מעין מחווה לשירו הידוע של משורר חיבת ציון קונסטנטין אבא "בשדמות בית לחם", בו מופיעה תמונה דומה.

<sup>240</sup> על השגבת המוות בשדה הקרב ברטוריקת ההנצחה הלאומית, ועל המשבר האידיאולוגי, שגרם לערעור הקשר הממילאי בין האידיאולוגיה הלאומית לבין אידיאל ההקרבה הפטריוטי, ראו בעבודותיה של יעל זרובבל (Zerubavel, 1995; 2003).  
<sup>241</sup> זרובבל (2004, עמ' 66) מציינת את היחס המשפחתי, בתרבות הזיכרון של הנופלים במלחמות ישראל, בעצם השימוש בכינוי "בנים". בשיר "אגדת היללה" מכונים הנופלים וקרוביהם "אחים" ו"אחיות", מן הסתם, כביטוי לקרבה הדורית של אריה סיון לחבריו שנפלו בקרב, ואולי יש כאן גם אקט של שאילה מן הז'רגון הסוציאליסטי, שסיון היה אמון עליו מבית אביו.

הזהות הישראלית המגולמת ביצירתו של אריה סיון כבר מראשיתה. כפי שיוברר להלן, סיפורי התנ"ך ודמויותיו, מעניקים נפח ועומק על-זמני למציאות ההווה, גם בהמשך דרכו האמנותית של סיון, ומחזקים את הקשר בין המשורר למולדתו הגשמית והרוחנית כאחת. או כלשונו של חבר (2008, עמ' 88): "המשא ומתן עם העבר הקדמוני של התנ"ך יביא בסופו של דבר להולדה חדשה בהווה של היליד".

במקביל, מעניין לבחון את השינויים וההתפתחויות שחלו בזהות המקומית ביצירתו של סיון לכל ארכה, מראשיתה ועד לימינו אנו. ואמנם, בפרק הנוכחי אבחן את תהליכי הבניית הזהות הילידית<sup>242</sup>, אמיתית או מדומינת, בכתיבתו של סיון משלהי שנות הארבעים של המאה העשרים ועד לראשית המאה העשרים ואחת באמצעות החומרים האינטר-טקסטואליים המשובצים ביצירתו. לשון אחר, את הפיכת חלקים מרכזיים ביצירתו של סיון לסיפור מקומי באמצעות התכתבות לא רק עם התנ"ך, אלא עם רפרטואר הולך וגדל של מקורות קאנוניים מקומיים: התנ"ך, הברית החדשה, התלמוד והספרות העברית לדורותיה, לצידם גם חומרים קאנוניים 'לא-מקומיים' דוגמת המיתולוגיה היוונית ויצירות מופת מן הספרות העולמית. אך לא ניתן לעסוק באינטר-טקסטואליות ביצירת סיון ללא התייחסות לדיאלוג הסיווני גם עם חומרי לשון ומציאות לא-קאנוניים הלקוחים מן ההווה הישראלית הפרוזאית ביותר.

### 4.3 התנ"ך והזהות הכנענית ביצירתו של אריה סיון

ניתן לומר כי שירת מלחמת השחרור של אריה סיון (אז אריה בומשטיין) עדיין משמרת סובייקט אחדותי כמיטב המסורת של שירה עברית לאומית, שהיסוד האישי והיסוד הקולקטיבי מעורבים בה ללא הפרד. ויחד עם זאת, חשוב לציין, שהפאתוס הלאומי, המיליטאנטי או הפציפיסטי, המזין את ניצני שירתו של בומשטיין-סיון, מאפיין אמנם את שירת מלחמת השחרור של המשורר, אך איננו אופייני לכלל התקופה המוקדמת בכתיבתו של סיון, שכן אריה סיון מזוהה בעיקר עם פריצת הדרך בשירה הישראלית, של ימי 'לקראת', בראשית שנות החמישים, זו השירה, שהציבה סדר יום אזרחי ואישי על מפת השירה הישראלית של 'דור המדינה'<sup>243</sup>.

בראשית שנות החמישים פרסם אריה סיון (כבר בשמו החדש) כמה שירים בסגנון כנעני. דוגמא לכך הוא שיר בשם "הגר", שראה אור ב'דף לספרות' של "על המשמר" ב-2 בנובמבר 1952. ייחודו של השיר איננו ברטוריקה שלו, שכן ההשפעות האלתרמניות והרטושיות החזקות ניכרות בו בכל שכבות הלשון והמקצב: הלשון ההיפרבולית, האפוסטרופות, האנפורות הריתמיות ועוד. אם יש מידה של מקוריות בשיר הריהו בעיצוב דמותה של הגר המקראית כסמל של נשיות ילידית מובהקת. הגר של סיון - שאך

<sup>242</sup> מובן שהצורך 'הבניית זהות ילידית' מכיל סתירה פנימית, אך זו בלתי נמנעת כשמדובר במתן ביטוי מילולי ומודע לעצמו לזהות הילידית. וראו גם הערתם של גורביץ וארן (1991, עמ' 10, הע' 1) אודות הזרם הביקורתי באנתרופולוגיה המסתייג מתפיסת הילידות כאחדות חסרת מרחק פנימי רפלקטיבי בין אדם, מקום ועולם.

<sup>243</sup> דוגמא בולטת נוספת לכתיבה בפאתוס קולקטיביסטי רב, הפעם בגוון סוציאליסטי, ראו בשיר "קריאה לאחדות המעמד" שהתפרסם במוסף הספרותי של העתון דבר ביום ששי א' אלול תשט"ו, 19.08.55. על התגובות הלעגניות של נתן זך וחבריו לשיר, ראו אצל לוי (1984, עמ' 62 – 63).



מעט מאד פרטים בשיר מזכירים את סיפורה של הגר המקראית - כמו צמחה מרחם חולות המדבר והפכה לאחת אתם, או בלשונו של המשורר בבית השלישי (מתוך חמישה):

**את היית אלילה לחולות הרכים.  
את היית להם אם, ואחות, ואישה;  
את היית תפילתם בלילות הזכים  
וקורבן הימים עֲכוּנֵי האשם.**

זהות מקומית אוטוכטונית מאפיינת גם את דמותה של רחב בשיר בשם זה שהתפרסם **בבשלושה** (תשי"ג, עמ' 37). השיר, שתואר על-ידי המשורר והמבקר משה בן שאול (1953) כ"שיר מצוין", מעמיד במרכזו הוויית התבגרות של צעיר "רך כילד", שהמפגש הארוטי המסעיר ברחב, האישה-האם, מחולל בו קונוורסיה חדה של הפיכתו לגבר (גם אם גבר מיוסר). אריה סיון מעניק פרשנות חופשית למדי לדמותה של רחב המקראית, פרשנות ההולמת את תמונת העולם הפרוטו-כנענית, שאפיינה את כתיבתו באותה העת. האופי המיתי והאדיפאלי של מערכת היחסים, שבין הדובר לבין האישה הארכיטיפית, המזוהה עם אמא-אדמה, מגיע לשיאו בבית האחרון בשיר, כאשר הדובר צופה את המפגש הנוסף, הבלתי נמנע בינו לבין רחב, כמפגש אמביוואלנטי וטעון מחוות רגשיות דרמטיות:

**גדיש על גג ביתך מרטיט בְּלֶטֶף סהר,  
יָחוּם וריחני כאמא אדמה.  
שנית עֲדִיךְ אבוא – סָמור כידונים וְסָעֵר,  
אכרע על מפתנך – גאה וְשָׁחָה-עֲגָמָה.**

באחת מחוברות **לקראת** (אדר, תשי"ג, עמ' 4)<sup>244</sup>, כחמש שנים לאחר פרסום השיר "מסע לילי", הופיעו שני שירים של אריה סיון, ששאבו אף הם את הומריהם מסיפורי המקרא: "אבישג" ו"אלה דברי אמנון". הרוח השורה על שני השירים היא רוח בלאדית-רומאנטית, מן הסתם, מבית מדרשו הפואטי והתמאטי של נתן אלתרמן<sup>245</sup>. הכוח המניע את עלילת שני השירים הוא האנרגיה הליבידינאלית, שסיון מעצים בגיבורי המקרא. הארוס שבמוקד השירים כרוך בהתחבטויות וייסורי נפש, שמקורם בפריצת איסורים, שאחריתה טראגית.

בשיר הראשון - הכתוב בחלקו בלשון המקרא, וכולו בפאתוס רב ובלשון היפרבולית - נאבקים על לבה של אבישג היפה רועה צעיר: "מתולתל בלוריתו" (דמות שהיא, מן הסתם, פרי דמיונו של המשורר) מזה, והמלך הזקן מזה (**מלכים א'**, 1 – 4). גסיסתו ומותו של הראשון, על רקע שקיעה אדומה וכלנית שהוא אווז בידו, מפנים את הדרך להתמסרותה המיוסרת של אבישג למלך (שאינו נזכר

<sup>244</sup> זהו גיליון מס' 1 של 'לקראת' בדפוס (בניגוד לשניים קודמים שהתפרסמו בסטנסיל) ממרס 1953.  
<sup>245</sup> הפואטיקה ה"אלתרמנית", הנשענת, במידה רבה, על הבלדה האירופאית ממנה הושפע אלתרמן, בולטת במיוחד בשיר "אבישג": הכלנית בידו של הרועה, השימוש האינטנסיבי באנאפורות, האוקסימורון ("עולצות מכאב"), הריתמוס והחריזה הסדורים. בשיר "אלה דברי אמנון" ניתן לציין את ריבוי היסודות האפלים' כמאפיינים בלדיים מובהקים, ועל כך, להלן.

כלל בשמו בשיר, אלא אך ורק בתארו). באורח מקאברי עומדת אבישג בין האילוץ לחזות במותו של אהובה הרועה הצעיר, שחיו אינם חיים בלעדיה, לבין הבחירה במוות שבחיים, במחיצת האיש שכלשון השיר: "וימיו של המלך ספורים". וכך עולה מן הבית החמישי, מבין שבעה, בשיר:

**הרועה: בלעדיך אמות, אבישג,**

**והסתר ימות עמדי.**

**המלך: נמותה יחדו, אבישג,**

**והסתר יהיה לך עדי.**

החומרים המלודרמטיים מהם בנוי השיר אינם מטשטשים הניגוד האירוני, שבין האהבה עד כלות של הרועה הצעיר, לבין האופציה הרומאנטית הממיתה העולה מחיזוריו של המלך המצוי באחרית ימיו. גם הציטוט, מדעת או שלא מדעת, משירה של אנה אחמאטובה "שירת הפגישה האחרונה", בתרגומה של המשוררת רחל: "נמותה יחדיו", מחזק את הממד המקאברי בשיר<sup>246</sup>.

השיר השני "ואלה דברי אמנון" כתוב כוידוי אהבה קשה של אמנון בפני אחותו תמר. השיר הזה, כקודמו, עושה שימוש חופשי למדי בחומרי הסיפור המקראי (**שמואל ב**, י"ג), ומעצב את היחסים האסורים שבין אמנון לאחותו על בסיס כפל המשמעות המקראית של הכינוי "אחותי", כפי שעולה כבר מן הבית הראשון בשיר: "החושך אופף את שנינו, / שוב הרחם עלינו נסגר, / אפלה. לוחשים דמיך - / דמי, אחותי תמר." (שם). עיקרו של השיר בתערובת של יצרים ותשוקה אפלה, שכיסופי מוות ורצון לשיבה אל הרחם ביסודם. המונולוג של אמנון בשיר מתעלם ממרכיבים רבים בסיפור המקראי - למשל, היות תמר רק אחות למחצה לאמנון בשל אב משותף ואם אחרת - ומבנה את הקשר הארוטי ביניהם כקשר דמים בין צמד תאומים. הסיטואציה האפית בשיר מציבה את אמנון כנתון בבית כלא, שהוא ספק ממשי, בשל פשעו, ספק מטאפורי, בשל קשריו האינסציאליים עם תאומתו תמר; קשרים המוליכים אותו אל קצו הבלתי נמנע.

בחינה זהירה של הפונקציות, שממלאים החומרים הבינ-טקסטואליים, בכתיבתו של סיון המוקדם (ימי מלחמת השחרור והשנים הראשונות שלאחריה), מצביעה על הסטה ברורה, בתוך פרק זמן קצר למדי, מן השימוש במקורות המקראיים כחומרי גלם לשם הבניית של זהות לאומית-יהודית חדשה בארץ ישראל, אל סיפורי המקרא כתשתית להבניית זהות אישית ילידית-כנענית השואבת את כוחה מן המעמקים הפסיכולוגיים של התת-מודע האנושי. מן ההיבט האמנותי ניתן גם לומר, שרפרטואר המקורות ממנו שואב אריה סיון, בראשית דרכו, את עולמו האסוציאטיבי, מוגבל לתנ"ך בלבד. יתר על כן, הסובייקט השירי ביצירתו המוקדמת של סיון הוא חד-ממדי, וכמעט ואין בו גילויים של אותה אי נחת, שתהווה את סימן ההיכר של יצירתו הבשלה.

<sup>246</sup> ב"עם הספר" (ערבון, 2002, עמ' 267) מתאר סיון את טקס הניכתו כמשורר, באמצעות קבלת האנתולוגיה המיתולוגית "שירת רוסיה", מידי משה דור. האנתולוגיה, כך סיון, כללה את שיריהם של גדולי השירה הרוסית "בתרגומם של שלונסקי ולאה גולדברג". האמת היא שהאנתולוגיה נערכה בידי שלונסקי וגולדברג, ומרבית השירים אמנם תורגמו על ידי אברהם שלונסקי, אך השיר "שירת הפגישה האחרונה" של אנה אחמאטובה (1889 – 1966), תורגם בידי המשוררת רחל. נראה שהצרוף "נמותה יחדיו" הלקוח מן השיר מצא את דרכו אל השיר "אבישג" של אריה סיון. וראו, א. שלונסקי ול. גולדברג (עורכים), 1942 [1983], *שירת רוסיה*, דפוס "הארץ", תל-אביב, עמ' 96 – 98.

#### 4.4 זהות, מקום והמצב הישראלי בראייה אינטר-טקסטואלית

הפואמה **שירי שריון** (1963), מסמנת אמנם את תחילת המפנה הפואטי-סגנוני בכתיבתו של סיון, אך זו עדיין איננה מצטיינת בעושר של חומרים אינטר-טקסטואליים. יחד עם זאת, ניתן לציין מקומות אחדים בפואמה, בהם ניכרת שאיבה ממקורות ספרותיים מובהקים, חלקם אפילו מעולם הזמר והפזמון. לדוגמה השורה: "ארבע חביות שפלטו הגלים" (עמ' 8), שכבר הוזכרה לעיל (בפרק השלישי), היא אלוזיה לפתיחת ספרו של משה שמיר **במו ידיו** (1951); או הטורים: "ולפני השקיעה/ ארבעה ארבעה/ אלינו / בגיפים..." (עמ' 32) המעלים בזיכרון הקולקטיבי את שירופזמונו הידוע של אורי אבנרי "שועלי שמשון" ("ארבעה ארבעה על הג'יפ הדוהר"), שיר המעמיד במרכזו את הסיירת המיתולוגית, בשם זה, מימי מלחמת השחרור. וכן: "לרדוף להשיג/ לשטוף/ עד חשכת/ מאורת/ החידה, אשר/ פתרונה/ עז/ מארי ומתוק מני דבש..." (עמ' 43): טורים המשלבים שני מקורות מקראיים ידועים - שירת הים (**שמות**, ט"ו) ומלחמת שמשון בארי והחידה שחד בעקבותיה (**שופטים**, י"ד) - הקשורים אף הם במלחמות גבורה של ישראל. וכמובן, טורי הסיום של הפואמה העושים שימוש אירוני מובהק בסיפור העקדה: "ובבוקר בבוקר (אמיר גלבוץ? - ש.ה.) / אקום ועיני/ טהורות ואורות/ להוליך את/ ילדי האחד/ שזוף החמה אומנתו/ אל/ סבכי מוריה".

חשיבותם של כל האזכורים האינטר-טקסטואליים הרטוריים הללו בפואמה **שירי שריון** היא באופי המובהק שלהם כמבני זהות מקומית-ילידית, אלא, שכאמור, מדובר עדיין בתופעה מצומצמת בהיקפה ובמשמעותה התמאטית והפואטית. הרחבה משמעותית מאד של השימוש בחומרים אינטר-טקסטואליים בכלל, ולצורך הבנייתה של זהות מקומית בפרט, מתרחשת בספריו הבאים של אריה סיון<sup>247</sup>.

הספר **ארבעים פנים** (1969) ממשיך את מגמת השימוש הנרחב בחומרים מקראיים בכתיבתו השירית של סיון. אמנם הספר אינו נחלק לחטיבות מובחנות, אך די בעיון בכותרות השירים, כדי לחשוף את העובדה, שבין העמודים 11 – 30 בספר, מופיעים ארבעה עשר שירים, שכל אחד מהם מעמיד במרכזו דמות מקראית אחרת. גם סדר השירים איננו מקרי, והוא משקף את סדר הופעתן של הדמויות הללו בתנ"ך: אלופי אדום, יעקב ורחל, לאה, יוסף, משה, שמשון, שאול, אביגיל, מיכל, אבישג (נשות דוד), אבשלום וזכריה. ובכלל, התנ"ך ימשיך להוות מקור בלתי-נדלה ליצירתו של אריה סיון לכל אורכה<sup>248</sup>.

עיון ב'שירת התנ"ך' של אריה סיון תגלה את נטייתו של המשורר לפרק את הטקסט המקראי המקודש בתרבות היהודית ממחלצותיו המסורתיות הגבוהות, ולחשוף את האנרגיות האנושיות הפשוטות והטבעיות המניעות אותו. בשפה הכורכת יחד משלבים לשוניים שונים, ובנימה המערבת בין פאתוס,

<sup>247</sup> ברצנוזיה, שפרסם אריאל הירשפלד במוסף הספרותי של עיתון **הארץ** ב-29 בדצמבר 1989, אודות "כף הקלע" של סיון, שראה אור באותה שנה, טוקר המבקר את ספריו המוקדמים של סיון, וכך הוא כותב, בהתייחסו לשירים, שבמרכזו דמויות מקראיות, בקובץ "ארבעים פנים": "זו הייתה פתיחה לקו המרכזי בשירת סיון, לתחום שסיון הגיע בו לוורטואוזיות אמיתית - הוא השיר ה"אינטר-טקסטואלי", כלומר שיר העוסק כולו בפירוש של קטע מטקסט קדום - דמות, משפט, או רעיון; שיר שהמובאה שבו והמגע עמה הם עלילתו."  
<sup>248</sup> וראו, דבריו של גבריאל מוקד (1976) לאחר הופעת קובץ השירים **נופל לך בפנים**: "...והוא הדין בשירים תנ"כיים ותנכיים-ארוטיים, שבהם אין לסיון שווה בשירתנו העכשווית."

הומור ואירוניה, מערטל סיון את הדמויות המקראיות מן השגב המקורי המאפיין אותן, וחושף אותן בחולשותיהן האנושיות, בייצריהן ובקנאותיהן, בכאביהן ובהתלבטויותיהן, וזאת מבלי להינתק מן הסיפור המקראי המקורי. לשון אחר, במהלך של דה-מיטיזאציה של הדמות המקראית, מהלך שלא ניתן להתעלם מן הממד הפרובוקטיבי שבו, סיון מעביר את מוקד הסיפור התנ"כי מן האל אל האדם, ומן התיאולוגיה אל הפסיכולוגיה<sup>249</sup>.

כך, למשל, מסתמך סיון על הפסיכולוגיה המודרנית בקריאתו את דמותו של יוסף בשיר "משהו נוסף ביחס ליוסף" (שם, עמ' 19). מתוך פרשנות חופשית למדי לסיפורי יוסף המקראיים (בראשית, ל"ז – מ'), אך תוך הסתמכות מרומזת על מדרשי חז"ל, שעסקו בזהותו המינית הלא-מוגדרת של יוסף<sup>250</sup>, מציג סיון בשיר את יוסף כ"ילד חולמני" הקשור בעבותות געועים ואהבה אדיפאלית לאמו המתה. על אף שהושלך לבאר ריקה ממים מכין עצמו הצעיר החולמני להפלגה ב"ספינת המוות" אל "מקומות אמו"<sup>251</sup>. יוסף מצטייר מן השיר כנער תמים בעל נטיות דיכאוניות, שתשוקות מוות תת-הכרתיות מקננות בו. מהלך השיר הוא מהלך של התבגרות והתפכחות של יוסף מן התשוקה התנאטית המפעמת בו. אך לשם כך צריך היה יוסף לממש את הנטיות ההומו-ארוטיות החבויות בו (דו המשמעות של הצרוף "הגברים האסורים" בשיר, בראשית, מ', 5), ולהיזקק לבור נוסף על זה, שאליו הושלך על ידי אחיו<sup>252</sup>. וכך מסתיים השיר: "והיוסף הזה התם נזקק לבור נוסף/ ולגברים האסורים, בכדי לדעת, / איך באמת נראה אדם שבא בחלומו המוות" (שם).

דוגמא נוספת לקריאה חתרנית בדמות מקראית ידועה ניתן לראות בשיר "לאה היתה" (שם, עמ' 15-16). במקור המקראי לאה, אשת יעקב, ברוכת הילדים, הייתה למושא קנאתה של רחל (בראשית, ל', 1). סיון, בהפעלת אופראציות מרחיקות לכת על הטקסט המקראי, וברוח ימינו אנו, 'משחק' עם שמה של האנטי-גיבורה המקראית לאה, לצורך ביטוייה של מחאה נשית. בניגוד לקונוונציה ידועה, האמהות בשיר מתוארת כמעמסה וכעול מעייף: "לאה הייתה/ לאה. תמיד/ הייתה לאה..." (שם, עמ' 15). המשך השיר מתאר את מצבה הנואש של לאה, הן בתחום המשפחתי, כנושאת בעול גידול ילדיה לבדה, והן בתחום הרומאנטי-ארוטי, בהיותה האישה הלא-אהובה של יעקב. השיר מסתיים בנימה פטאליסטית של השלמה: "...וממילא/ הכול נסבך ונארג/ עם השנים/ לארג מתעבה, לפקעת/ בגרון" (שם, עמ' 16). מחאה נשית, חריפה יותר, טמונה בשיר "על חיי-המין של האיש משה" (שם, עמ' 21). הממד האנושי, הנמוך במכוון, בדמות המקראית הנשגבת, משה, נחשף כבר בשמו של השיר. בעצם העיסוק בחיי המין של המנהיג הרוחני הענק של עם ישראל (המונמך כאן בכינוי "האיש"), יש משום שבירה של המיתוס המקראי. השיר עצמו מעמיד במוקד דווקא את תסכולה המיני של האישה הכושית, שלקח לעצמו

<sup>249</sup> צביה גינור (1969) מבליטה בסקירת "ארבעים פנים" של סיון את "הנסיון להסביר פעולות ודמויות, לנתח מבחינה פסיכולוגית תהליכים תנ"כיים, תגובות עובדתיות". לעומתה, מבליט משה דור (1969) את "הזדהותו של היליד (אריה) סיון – ש.ה. עם התנ"ך, עם ארץ ישראל, שהיא בשבילו שלמות אחת, שאיננה מתפוררת עולמית." במאמר נוסף של גינור (1988, עמ' 16) עומדת המחברת על מגמת ההנמכה, הן בתיאור הדמויות המקראיות אצל סיון, והן בלשון המתארת.

<sup>250</sup> וראו, למשל, בראשית רבה, פ"ד, צ"ט.

<sup>251</sup> ספינת המוות מחדירה אל החומרים המקראיים שבשיר גם קישורים אל המיתולוגיה היוונית וההפלגה של ספינת המתים בנהר האכרון (זיו, 2003, עמ' 69).

<sup>252</sup> מלכה שקד (2007, עמ' 183) מבליטה את הפעל "בהנפלו", בו נפתח השיר, כביטוי לבחירה התת-הכרתית של יוסף בבור המוות, בניגוד לגרסה המקראית ה'תמימה' של השלכתו לבור בידי אחיו.

משה (במדבר, י"ב, 1). בלשון עוקצנית חריפה מתאר השיר את חוויית הזקפה והפורקן של משה, אך ורק כשהוא שרוי במחיצתו של אלוהים, בית ג': "...ורק כשאלוהים דובר והוא שומע/ נדרך האיש משה וקומתו נוקפת" בית ד': "ואת אלוהים משה יודע: אש/ בוערת בכפות רגליו, ואחריה קול דממה דקה באבריו/ ושער-גופו רוחץ באור רוגע" (שם). לעומת זאת, האישה הכושית המוזנחת על-ידי בעלה, נאלצת לחסום את שארה ועונתה, בית ה': "...שלא בעונתה נרדמת וחולמת/ תביעתה המקופחת על צוקי סיני מונחת" (שם)<sup>253</sup>.

ובכלל, על-פי ספרו זה של סיון, רמתו המוסרית של משה, אדון הנביאים במסורת היהודית, היא ירודה מאד. השיר "מצרי בחולות" (שם, עמ' 20) מבליט את רצחנותו של משה, שעל פי המסופר בתורה הכה את המצרי, הרגו, וטמנו בחול (שמות, ב', 12). בלשון מעורבת, גבוהה ונמוכה גם יחד, ובנימה סרקסטית, מתאר המשורר את 'מזלו' של משה, שהצליח להימלט למדיין מאימת הדין, תוך שהוא נעזר בשתיקתו של המדבר ("מדבר לא מדבר"), וכך, לא רק שניצל מעונש על מעשהו החמור, אלא אף זכה לחיי מין מענגים עם בנות מדיין. בית ג': "מה עוד אפשר לומר?/ מזל היה לו, למשה, שהוא מצא מדבר/ אחר, מְדַבֵּר לא מְדַבֵּר, שרוחותיו אינן חולות/ מצחנת מְצָרִים מוכים שבחולות." בית ד': "במדבר כזה אפשר/ להתדיין בניחותא עם כוהני מדיין, ולספר/ עם בנותיהם היחפות, על פי הבאר." (שם).

ייחודו של השיר "מצרי בחולות", בין שלל השירים המתכתבים עם סיפורי המקרא, הוא באופי האקטואלי והפוליטי של משמעויותיו. ברור שסיון בשיר זה, שנכתב פחות משנתיים לאחר מלחמת ששת הימים, איננו מסתפק במודיפיקאציה סתמית של הסיפור המקראי. הנימה הצינית העולה מחרוזי השיר: "...חָבַל/ שאין חולות די עמוקים/ לכסות מצרים מְפִים." (שם) מסתברת גם כקינה על גורלם המר של החיילים המצרים בסיני במהלך אותה מלחמה. יתר על כן, אם ביתר השירים המקראיים של סיון הזהות המקומית עולה בעקיפין בלבד, מתוך הדיאלוג שהשירים מקיימים עם המקרא, הלא הוא 'ספר המקום', כלשונם של גורביץ וארן (1991, עמ' 13), הרי שהשיר "מצרי בחולות", למרות שהוא דווקא מרחיק לכת למדבריות מצרים ומדיין, משקף באופן ישיר יותר את מצוקות הקיום הישראלי העכשווי, ואת זהותו של עם המצוי כל העת במלחמה מתמדת עם אויביו.

#### 4.4.1 שירי ציון לאריה סיון

בצד השירים הקוראים (או כותבים) מחדש את המקרא בארבעים פנים (1969), מופיעים בן, ובספריו הבאים של סיון, כמה מ'שירי ציון' של המשורר: "פועלי ציון" (עמ' 7); "שיבת ציון" (עמ' 8); "נס" (עמ' 9)<sup>254</sup>. אלו שירים שהמפעל הציוני מצוי, במרכזם או בשוליהם, באופן הממזג פאתוס ופליאה,

<sup>253</sup> **ארבעים פנים** מציג גם קריאה חתרנית בדמויות קדושים מן הברית החדשה. כך, למשל, השיר "מובן שיוחנן" (שם, עמ' 34) חושף גרסה סרקאסטית-ארוטית של תביעתה המזועזעת של שלומית (בשם אמה) את ראשו של יוחנן המטביל.  
<sup>254</sup> במקביל, קשה להתעלם משיר מחאה סימבוליסטי חריף של סיון בשם "אניות אבק בשמש" המופיע באותו קובץ (עמ' 10) בצמידות לשירתו ה'ציונית' הנלהבת של סיון, וחושף את המחיר הכואב, ששלם היישוב הערבי-הפלסטינאי על הצלחת המפעל הציוני (וביתר פרוט, בפרק החמישי).

נחישות בוגרת עם התלהבות ילדית, הוויית קוצים מדברית עם יסודות של פנטאסיה ימית ועוד. ניתן לומר שזו דרכו של סיון לדיאלוג רב משמעי עם סיפר-העל הציוני המשמש לו ככלי בכינון זהותו המקומית. יתר על כן, מעניין לבחון כיצד מתכתבות כותרות השירים, ואף השירים עצמם, הן עם צרופים כבולים מתוך ההיסטוריה והפראזיולוגיה הציונית, והן עם חומרים מן הביוגרפיה המשפחתית של המשורר (שהפוסט-סטרוקטוראליסטים רואים אף בה 'טקסט' ככל הטקסטים): "פועלי ציון" (שם, עמ' 7), למשל, איננה רק שמה של מפלגה ציונית מרקסיסטית רדיקאלית מתקופת היישוב (1920 – 1945). שירו של אריה סיון מבצע בה ריאליזאציה של מטאפורה והופך אותה, בשלב ראשון, לתמונה מצהיבה – ככל הנראה, תמונה משפחתית של המשורר - שבה מצולמים פועלים של ממש בבית-דפוס העוסקים בהדפסת תעמולה ציונית-סוציאליסטית בהקטוגרף (מכונת הדפסה עתיקת יומין), בפולטבה של העשורים הראשונים של המאה העשרים. בחזונו הפיוטי רואה אותם המשורר כמי שהולידו אותו: "הם מדפיסים אותי. בהקטוגרף ישן/ הם מדפיסים אותי." בשלב הבא, מנסה המשורר לחדור בעצמו אל תוך ההיסטוריה הציונית הסוציאליסטית, ולהפיח חיים בדמויות שבתמונה, עמן הוא רוצה: "להחליק על השלגים/ למנגינת כלים נוגים, נלך/ לראות את השלכת בזהב הסתו", אלא שלאכזבתו הוא נאלץ להכיר בפער הזמנים והמקומות: "...אבל/ קולי אינו מגיע לפולטבה, אשר-על-כן, בסיום השיר מבצע המשורר תהליך הפוך והופך עצמו לטקסט; כך יכול הוא להתחבר למקומם וזמנם של אבותיו הממשיים והסימבוליים: "הם מדפיסים אותי/ ודף ודף ודף/ אני נשלף על ידיהם מתוך ההקטוגרף." (שם).

למותר לציין, עד כמה עשיר הדיאלוג האינטר-טקסטואלי בשיר, המטשטש, כביכול, את החיץ בין מציאות לבין ייצוגה ה'הקטוגראפי'. זהו שיח רב-ערוצי המתכתב, בו זמנית, עם שם המפלגה, עם התצלום המשפחתי, עם ההיסטוריה והאידיאולוגיה הציונית-סוציאליסטית הרדיקלית, עם הפועלים הממשיים והמדומיינים בעיר פולטבה, עם שאר החומרים המודפסים בהקטוגרף ועוד.

השיר הסימבוליסטי "שיבת ציון" (שם, עמ' 8) מאחד לאינטר-טקסט אחד את חזרתם של גולי בבל לירושלים בימי זרובבל, עזרא ונחמיה, ימי ראשית בנין הבית השני (תהילים, קכ"ו, 1) עם העליות הגדולות לארץ-ישראל, במחצית הראשונה של המאה העשרים. השיר משחזר, בלשונו הצוירית, לא רק את התשוקה העצומה של שבי ציון לארצם (נוימן, 2009), אלא גם את המטאמורפוזה המופלאה שחלה בהם עם הגיעם ארצה: "דוברים בלשונות צמאות/ באים אל ארץ בְּשֶׁה. / ברדתם בְּעֶפְרָה הם משילים מעליהם/ את רגליהם, בדרך אל גְּבֵי המים." (שם, עמ' 8). ההזדהות העמוקה של העולים, ושל המשורר באמצעותם, עם הארץ היבשה והצמאה למים - אחד המוטיבים המרכזיים ביצירתו של סיון - מיוצגת באמצעות הלשון המטאפורית בשיר ובאמצעות החזיון הסוריאליסטי של הפיכתם לצפורים גדולות, "בדרך אל גבי המים" (שם).

בחלקו השני מגייס השיר כמה משירי הילדות של גן הילדים וכתות היסוד בארץ ישראל של שנות העשרים והשלשים, דוגמת "קומו עורו ציפורי שיר/ אל הגן ואל הניר" או "בוקר בא"<sup>255</sup>, כדי לייצג את תום הנעורים השובבי של ילדי ארץ-ישראל, שקיומם בארץ קושר יחד הווייה כמו-קרקסית יחד עם

<sup>255</sup> וראו, הפרק השלישי בספרו של נתן שחר שיר שיר עלה-נא – תולדות הזמר העברי (עמ' 79 – 142), שראה אור בהוצאת 'מודן' בשנת 2007. וראו גם, רודנר, 1996, עמ' 33.

פסטוראלה כפרית: "ילדי המים השזופים/ מצחקים בצל ירוק. / כלוליינים שלווי-פנים/ הם מהלכים על מגדלי-/ המים. כמו על כלונסאות./ להאכיל מידיהם/ את ציפורי השיר ואת/ רוחות הבוקר- בא/ כמו ערסלים, להיקשר/ אל אילנות אשר גידלו, / בזמן לא יאומן, שורשים עזים מאבן." (שם). דרך מקורית נוספת לטיפול בנראטיב הציוני, המהפכת את משמעות הביטוי עמו מתכתבת כותרת השיר, מצוי בשיר "נס" (שם, עמ' 9). וגם כאן ראוי לתת את הדעת ללשונו האלוסיבית של סיון ולברירת החומרים האינטר-טקסטואליים באמצעותם מייצג המשורר את המפעל התחיה הלאומי, באופן השובר את הדיכוטומיה בין הנשגב לשפל.

**צדיקים הולכים על מים. זהו נס.**  
**אולי לא נס מן השמים, אך לבטח נס-על-מים;**  
**צדיקים הולכים על אגמי-המים, כמו עופות.**

**ילדים הולכים על חול. כביכול,**  
**מה בכך שילדים הולכים על חול?**  
**ובאמת זה נס גדול:**  
**ילדים גדולי-עיניים מהלכים להם על חול.**

הבית הראשון בשיר מרמז, מן הסתם, לאחד מן הניסים המפורסמים בברית החדשה: הליכתו של ישוע על המים בכנרת הסוערת, וסיועו לכיפא<sup>256</sup> לבצע פעולה דומה בכוח האמונה במשיח האלוהים (מתי, יד, 22 – 32; מרקוס, ו, 45 – 52; יוחנן, ו, 16 – 21). ניכר בשיר יחסו הספקני-המשועשע של המשורר ל"נס": "אולי לא נס מן השמים, אך לבטח נס-על-מים"; יש משהו גרוטסקי-קמעה בתיאור ה"צדיקים" ההולכים על אגמי-מים "כמו עופות". (ואולי אף פארודיה על גורלו של הצדיק מתהילים א', 1: "והיה כעץ שתול על פלגי מים").

לעומת זאת, ניכרת התלהבותו של הדובר דווקא בבית השני בשיר, כשהוא משחזר על דרך ההפלאה חוויה טריוויאלית למדי של "ילדים הולכים על חול". "כביכול, מה בכך שילדים הולכים על חול?", מיתמם המשורר, אך דווקא את האירוע הבנאלי הזה הוא מעצים לכדי "נס גדול" (העיניים הגדולות של הילדים בשיר תורמות אף הן את תרומתן לרומנטיזאציה של החוויה). ברור שתיאור הילדים ההולכים על החול - מן הסתם חולותיה של ציון, שבשיר איבדה את הפאתוס הנלווה לשמה - הוא מטונימיה ל'דבר האמיתי': הצלחתו המדהימה של מפעל החולין הציוני. במונחיהם של גורביץ וארן (1991) מצליח השיר לעשות את הבלתי-אפשרי ולכונן זהות ילידית-מקומית על-ידי איחוי הקרע המובנה בין 'המקום הגדול' (או 'הארץ'), שהזיקה אליו נושאת שובל היסטורי-סימבולי עצום, לבין 'המקום הקטן' (או 'הארץ'), שהזיקה אליו מתאפיינת במרכיב פרימורדיאלי חזק. היפוך היוצרות בין המטאפיזי לפיזי והענקת התואר

<sup>256</sup> שמעון כיפא - ראש השליחים של ישוע הנוצרי; נודע גם בשם פיטר.

העל-טבעי "נס" לאירוע יומיומי וטריוויאלי כל כך, הוא דרכו של סיון לגלם את שיבת ציון המיתולוגית, דווקא באמצעות הפראקטיקה האנושית הפשוטה והא-מיתית של ילדים הולכים על חול.

בדרך דומה מדמיין המשורר את המצאת המלים בעברית "המשמשות אותנו עד היום כשמות אברי ההולדה" בשיר "חיבת ציון" (חבוקים, 1986, עמ' 75)<sup>257</sup>. "חיבת ציון" של סיון איננה (רק) התנועה הלאומית ההיסטורית הידועה, אלא ורסיה מאד פרוזאית-הומוריסטית שלה. גיבורי שיר זה הם ילדי ישראל בראשית המאה הקודמת, שהמורה לטבע הוציא אותם אל החולות, כדי לטעת בהם "את חיבת הארץ ואת ידיעתה", באמצעות הצבעה על החצב והנחליאלי, מבשרי הסתיו. למרבה האירוניה תשומת ליבם של הילדים נתונה הייתה לגירוי, שעורר החול החם באיבריהם הצנועים, וכדי לתת ביטוי מילולי להתרגשות הארוטית הראשונה, כך סיון בשיר, נולדו בהם שמותיהם של אברים אלו. סיום השיר באלוהיה ברורה לשירו המפורסם של יהודה הלוי "יפה נוף", שכזכור מסתיים בהצהרתו הנרגשת של המשורר: "הלא את אבניך אחונן ואשקם/ וטעם רגביך לפי מדבש יערב". הערתו הסרקאסטית של סיון, בלשונו המחוספסת, בסיום שירו שלו: "יהודה הלוי, אילו בא אל החולות האלה/ בעודנו נער, יתכן מאד/ כי לא היה לו די בנשיקות", יוצרת אנאלוגיה הומוריסטית סמויה בין שתי חיבות ציון הללו, זו של יהודה הלוי וזו של הילדים בחולות. השיר רומז בדרכו העקיפה, שהתרגשותם המינית הראשונה של הילדים בחולות, חזקה הייתה מכל מה שיכול היה לדמיין לעצמו יהודה הלוי, משורר ציון ה'קשיש', בספרד של ימי הביניים.

הנסיבות החברתיות והפוליטיות המשתנות הולידו אצל סיון גם התייחסויות שונות לחלוטין לרעיון שיבת ציון. בקובץ **להיות בארץ ישראל** (1984, עמ' 95) מצוי שיר בן ארבעה בתים בשם "בפרוש". השיר מעמיד במרכזו, בדרך מתחכמת היוצרת זיקות פוליטיות בין עבר להווה, את שיבת-ציון, הן זו של ימי בית שני, והן זו של ימינו. השיר נפתח בציטוט המפורסם מספר **תהילים** קכ"ו, 1: "בשוב ה' את שיבת-ציון היינו כחולמים". מהלך השיר כולו הוא בעצם פרשנות חופשית, אסקאפיסטית בגלוי ואירונית-מרירה בסמוי, לפסוק מקראי זה<sup>258</sup>. מתוך ריאליזציה של הדימוי "כחולמים" מדמיין המשורר את אבותינו כאנשים נבונים (כביכול) המנצלים את שיבת-ציון לצורך שינה חלומית ונעימה "על צלע הר"..." "לצד שיבת-ציון" (שם). הם מניחים לרוחות הבוקר טעוני הבשמים מיער האורנים ללטף אותם, ונהנים מן החלום "שאין בו תוקף לחוקי הכובד והזמן" (שם). אין כל אפשרות שייפגעו מנפילות כואבות ומן האירועים הקשים, שמזמנת שיבת ציון (וודאי זו המודרנית, שאליה מרמז, מן הסתם, השיר) "ומעשים שכבר נפלו ניתן להשיבם אחור" (שם) בתוקף חוקי החלום.

הבית השלישי בשיר מביא ציטוט נוסף מן המקורות: "אמר ר' יוחנן: "כל ימיו של אותו צדיק/ היה מצטער, וכי שבעים שנה/ מנמנם בחלום?" הציטוט לקוח מאגדות התלמוד על הצדיק הירושלמי, חוני המעגל, שכזכור, נרדם לשבעים שנה. בגמרא - מסכת **תענית**, כ"ג - נאמר, למעשה, שחוני המעגל

<sup>257</sup> יוסף שתל (1987) במאמרו מביא את השיר כדוגמה המובהקת ל"אהבת ציון" של אריה סיון, שהיא, כדבריו, "אהבה ממשית, המלטפת באברי התלמידים" על שפת ים המולדת, בחולות של ארץ ישראל.

<sup>258</sup> לדברי רודנר (1996, עמ' 73) השיר מתבאר כאלטרנטיבה אוטופית "לחויית הכאב, האובדן והשכול המלווים אותה שיבת ציון שהפכה למציאות".



העמיד את שיבת ציון כמוטו של עבודת ה' שלו, כולל בשנים בהן נרדם (!). במקור התלמודי מובאת שאלתו של ר' יוחנן, כשאלה רטורית המיועדת להבליט עובדה זו. אלא ששירו של סיון מסתיים בטור נוסף העומד כבית בפני עצמו, ובו תשובת המשורר לשאלתו של החכם התלמודי: "בפרוש, ר' יוחנן." טור הסיום בשיר הוא, כמובן, דו-משמעי, שכן המלה "בפרוש" יכול להתפרש כ'וודאי', כלומר, כחזוק לעמדה התלמודית. מאידך, "בפרוש" יכולה לייצג גם את הוורסיה ההפוכה, קרי, היא מאפשרת פרשנות חופשית, ועוקצנית למדי, למקור המקראי ("כחולמים" = בורחים מאחריות), כפי שעשה זאת סיון במהלך השיר.

אל דמותו של חוני המעגל, כמיצגה הילידי הנאמן של הארץ, חזר אריה סיון גם בספרו הבא, בעל השם הסוגסטיבי **חבוקים** (1986, עמ' 20). בשיר בשם: "עוד משהו על חוני" משחזר סיון, בלשון ציורית מאד, חלקים מרכזיים בסיפור חייו האגדי של חוני (מסכת **חגיגה** בגמרא), ומבהיר מדוע זכה לכינוי חוני המעגל, אלא שהתוספות למקור התלמודי, מבית מדרשו של סיון, מחזקות עד מאד את זהותו המקומית והאקטואלית של האיש<sup>259</sup>. בבית הראשון, מבין שניים, שם סיון בפי האיש לא רק תביעה לגשם, כבסיפור התלמודי המקורי, אלא: "...אינני זו מכאן, / עד שאתה נותן גשמים / לטעון פרות באילנות וְשָׁמֶן בזיתים / עד שאתה עושה שלום / עלינו ועל כל ישראל..." (שם). מובן שהפרוט בבקשה, והרחבתה אל מחוזות השלום הכלל ישראליים, יש בה ייצוג, לא רק למצוקת הבצורת בעת העתיקה, אלא גם ביטוי לתפילות וכיסופים של ימינו אנו. לכך מתקשר גם הבית השני בשיר בו חוזר סיון ליתרונותיה המדומים של השינה כמפלט מן הסבל האישי והלאומי: "...הִנֵּה בעצמך: / שבעים שנה שלא יהא אדם חרד / לְגֶשֶׁם, לְבַצְרָת, לְפְסִיעוֹת הקלגסים / ולעיני החללים..." (שם).

אלא, שכדרכו של סיון ברבים משיריו, סיום השיר מאיר באור אירוני ואמביוואלנטי מאד את ציפיותיו של חוני: "...שבעים שנה / יהא אדם שתול על נחלי דמו / יהיה צופה באופקו / לעננים שיתקבצו בו וימטירו גשם-נדבות / על חלקתו, חלקה קטנה / מתוחמת בעיגול חתום." חוני של הבית השני שונה מאד מזה של הראשון. השינה שהפיל עליו האל, והריחוק מן הבעיות הקולקטיביות-לאומיות הפכו אותו לאדם אגוצנטרי מאד, שאיננו מסוגל לצפות מעבר לעיגול האישי המתחם שלו. לעיצוב דמותו זו תרמות גם האלוזיות המרומזות בטורי הסיום של השיר; האינורסיה המגמתית של "והיה כעץ שתול על פלגי מים" (**תהילים**, א', 3), דו-המשמעות האפשרית של הצורף "גשם-נדבות" והרמיזה לחלקת-אלוהים הקטנה שלו.

ניתן לומר שאריה סיון, בכתיבתו, הציב את חוני המעגל ואת מרכיבי סיפורו האקזוטי (בניגוד כמעט מוחלט להשתקפות דמותו התלמודית), כסמל שלילי של בריחה מאחריות בנסיבות המצדיקות התגייסות לאומית. אגב, גם כלפי יעקב/ישראל, הדמות המקראית המועדפת על סיון בדרך-כלל ביצירתו, אין המשורר מגלה סלחנות יתרה, ועל אחת כמה וכמה כלפי עצמו, כאשר נוגעים הדברים בשאלת המחויבות לזולת. ביטוי חריף לסלידתו הרבה של סיון, מן ההסתגרות האגוצנטרית של היחיד במצבי מצוקה אישיים

<sup>259</sup> וראו, גם אצל רודנר (1996, עמ' 23): "שני הסיפורים של חוני, כל אחד מצדו, נוגעים ישירות בנקודה חיה ורלוונטית בחייו של הדובר בשנות השמונים בארץ-ישראל."

ולאומיים, מצוי בסוג החשוב "יבוק" (חיבוקים, עמ' 45)<sup>260</sup>. השם יבוק מעלה מיד על הדעת את מה שהקריאה המסורתית בתנ"ך מתארת כמאבקו של יעקב באיש-האלוהים, שנקרה על דרכו במעבר יבוק (בראשית, ל"ב, 22 – 32). אך עצם הבחירה בשם "יבוק" לשיר יש בה הסטה ברורה של מוקד הזרמה מן הקונפליקט המקראי המקובל כאדם מול (מלאך) אלוהים, אל המקום הממשי כאתר סימבולי ומכונן זהות. דרוש עיון מדוקדק בשיר, כדי להבין את עומק המהפך האידיאי והערכי, שמבצע סיון בקריאה מחדש בסיפור המקראי.

**קשה לי להבין את יעקב אבינו, שזכה –  
בלילה המופלא שהוא על מעבר-יבוק,  
בלי חציצה, ללא תיווך של מלאכים  
ובטווחים שאין בהם אפילו כדי טַפְחִים –**

**בהזדמנות שלא תחזור לצאת מן הבכא  
של היותך אתה אחד לעצמך; מה עשה  
אבינו יעקב? הפגין כוחו,  
אימץ לו שם חדש, שחט מעט ברכות.**

**עוד פחות מזה אני מבין את יריבו  
(אף כי בוודאי היו לו סיבות טובות)  
אך בַּמוֹפְלָא ממני לא אדרוש**

**לא עכשיו, כשהלילה כבר נותן לי ראש  
ועמוד-השחר עוד מעט יבהיר לי בלי רחם –  
כף-ידי היא הנוגעת בִּירְכֵי.**

השיר "יבוק" ממשיך את מגמת הדה-מיתזאציה, ביצירת סיון, של סיפורי המקרא בכלל, ושל דמותו הנערצת של יעקב בפרט, הן בלשונו והן בתכניו. ביקורתו של המשורר על יעקב אבינו – שבהמשך השיר יכונה, ספק מתוך אינטימיות, ספק בשמץ של זלזול, "אבינו יעקב" – נרמזת כבר בטור הפותח את השיר: "קשה לי להבין את יעקב אבינו...". הביקורת היא על כך, שיעקב העמיד את צרכי האגו הגבריים שלו והעדיף - על פי פרשנותו החופשית של המשורר - להפגין את כוחו הגופני, לאמץ לו שם חדש ולסחוט מעט ברכות (ממי?). בתוך כך ויתר יעקב על הזדמנות הפז "לצאת מן הבכא של היותך אתה אחד לעצמך" (שם), קרי, לפרוץ את מעגל הבדידות האנושית האגוצנטרית ולגעת בזולת, באדם, להתחבר

<sup>260</sup> כמה מן המבקרים עמדו על חשיבותו של השיר "יבוק" ביצירתו של אריה סיון. הולצמן (1987) רואה בשיר זה את המפתח לקובץ חיבוקים כולו. גינור (1988), בסקירתה את המבחר ארץ מעלה (1988), מביאה את השיר "יבוק" במלואו, כדי לציין כדגם פרדיגמטי-משוכלל לא רק לסוג ה'סיוני' הבנוי לתלפיות, למרות השימוש ב'חריזה לא-מדויקת', אלא לפואטיקה של קבוצת 'לקראת' בכללה. במאמרה של גינור ישנה קריאה פרשנית מפורטת למדי של השיר, בה מובלטת, באורח 'מסורתי', הזהות בין יריבו של יעקב לבין האל. לעמדות ההערכה לשיר "יבוק" שותפה גם רודנר (1996, עמ' 126, עמ' 128). אני שותף לחלוטין להעמדות ההערכה כלפי "יבוק", אך דומני שהמבקרים הנכבדים לא עמדו כראוי על עיקר חשיבותו של השיר: הקריאה החתרנית-ביקורתית ברוח הומניסטית מאד של הסיפור המקראי המקורי.

אליו ולחבקו. ובעניין זה ראוי לשוב ולקרוא כיצד מתאר המקרא עצמו את המפגש הבין-אישי החד-פעמי הזה (וזהו, בעצם, סוד 'מופלאותו' בשיר): "ויוותר יעקב לבדו ויאבק איש עמו עד עלות השחר" (**בראשית**, ל"ב, 24, ההדגשות שלי – ש.ה.). דומני, שסיון נאחז היטב בפסוק זה, כדי לנטרל את הדרמה ממדיה האלוהיים, הנחשפים רק בפסוקים הבאים, ולהציבה בהקשר אנושי מובהק<sup>261</sup>. יתר על כן, דווקא ה"אחד" הנזכר בטור דלעיל, שהוא, כידוע, כינויו של האל במסורת היהודית, מקבל כאן משמעות של האדרה עצמית (היבריס – בלשון היוונים הקדמונים); האלהה עצמית, שסופה, טרגי, כידוע.

בבית השלישי בסונט (טרצט בעל חריזה לא-מדויקת) מבטא המשורר את הסתייגותו גם מ"יריבו" של יעקב/ישראל: "פחות מזה אני מבין את יריבו". ההימנעות מאזכור זהותו האלוהית של היריב<sup>262</sup>, לאורך השיר כולו – המלאכים הנזכרים בבית הראשון דווקא מחזקים את זהותו האנושית של ה"איש" בו נאבק יעקב/ישראל – עשויה גם להבנות בשיר רובד אלגורי, ובו אמירת מחאה נוקבת כנגד שני הצדדים לסכסוך היהודי ערבי המתמשך בארץ-ישראל. כאמור, גם התואר "המופלא" הנזכר פעמיים בשיר, איננו מרמז בהכרח אל הטראנסצנדנטאלי, כדברי חלק מהמבקרים<sup>263</sup>, אלא דווקא אל המקומי והאנושי.

הבית האחרון בשיר (טרצט לא מחורז) מביא את השיר אל שיאו הדרמטי, בו מכריז המשורר על מוגבלותו שלו: "...כשהלילה כבר נותן לי ראש", אלוזיה למרים החצוף של בני-ישראל במדבר, לאחר שמיעת דברי מרבית המרגלים בארץ (**במדבר**, י"ד, 4). יתר על כן, עלייתו של עמוד השחר (הנזכרת גם בסיפור המקראי המקורי) חושפת, "בלי רחם", ובניגוד לסיוס ההירואי של גרסת המקור, את חדלונו של הדובר בשיר: "כף ידי היא הנוגעת בירכי". מובן שטור הסיוס יכול להתבאר בדרכים שונות<sup>264</sup>, אך נראה לי, שטור זה מבליט, באורח אירוני, את סגירותו של היחיד, או של הקולקטיב הישראלי (בקריאה האלגורית של השיר), בתוך עולמו המצומצם, והחמצת האפשרות לגעת בזולת, ביריב כאדם, בניגוד גמור לכל מה שהשיר הזה, ושירת אריה סיון בכללה, 'מטיפים' לו.

בנושא זה, תמונת העולם ההומאניסטית של סיון, ראוי להזכיר שני שירים נוספים משלו. הראשון מביניהם הוא השיר "החבוק הנכון" הלקוח מן הקובץ בעל השם הסוגסטיבי **חבוקים** (עמ' 57). זהו שיר בעל רשת קשרים אינטר-טקסטואליים משל עצמו, וגם בו מעמיד המשורר את 'החבוק הנכון' כדרך ליציאה מעמק הבכא האגוצנטרי: "לִמְד, אדם, לִמְד, לחבק את זולתך/ חבוק נכון/ נְלֵא אתה כורה לעצמך שוחת-גחון/ בהר הַעֲבָרִים מנגד ליריחו"<sup>265</sup>. השיר השני הוא "אדם אינו" מתוך הקובץ המאוחר **חוזר, חלילה** (עמ' 55). כותרת השיר מהדהדת את כותרת שירו המפורסם של שאול טשרניחובסקי "האדם אינו אלא", אלא שסיון כדרכו שובר את הצרוף המקורי ומעניק לו ואריאציה משלו

<sup>261</sup> ראוי בהקשר זה להזכיר את טענתה של זיוה בן-פורת, בעבודתיה על האלוזיה (1976; 1978), בדבר דו-כיווניותה של האלוזיה המאירה באור חדש גם את טקסט התשתית, ולא רק את הטקסט העילי.

<sup>262</sup> גם בתנ"ך מתבררת זהותו ה'אלוהית' של ה"איש" רק בהמשך, כפי שנרמז מן הדיאלוג בינו לבין יעקב, ואף על יעקב נאמר: "ויקרא יעקב שם המקום פניאל כי ראיתי אלוהים פנים אל פנים ותינצל נפשי" (**בראשית**, ל"ב, 30). אלא, שסיון, לטעמי, מעדיף לקרוא את הסיפור כולו בגרסה אנתרופוצנטרית למהדרין.

<sup>263</sup> וראו, אצל הולצמן (1987) וגינור (1988).

<sup>264</sup> הולצמן (1987) רואה בשורת הסיוס ביטוי למוגבלותו של הדובר, שבניגוד ליעקב, נדון להחמצת האפשרות לגעת במופלא, והוא כלאו בקיומו המוגבל. רודנר (1996, עמ' 126) מבליטה בפרשנותה לסיוס השיר את בידודו של הדובר ואת אין-אונותו, בכך "שרק כף ידו הוא, היא הנוגעת בירכו" (שם)

<sup>265</sup> וראו גם אצל הולצמן (1987). "הר העברים" הנזכר בשיר זה הוא הר נבו עליו נצתוה משה לעלות, לפני מותו, וממנו לצפות בארץ המובטחת, אליה נאסר עליו לבוא, בשל חטאו בפרשת "מי המריבה" (**במדבר**, י"ז, 12 - 14). דומני, שהקישור האלוסיבי בשירו של סיון לפרשה זו העוסקת בגורלו של מי שלא ידע לחבק את זולתו, ברור למדי. גם אזכורה של יריחו, העיר שקוללה על ידי יהושע בכך שלא תהיה לה תקומה (**יהושע**, ו 26), מן הסתם, איננו מקרי.

הנקשרת, מן הסתם, בגילו המתקדם: "אדם אינו בנוי לשנויים פתאומיים." (שם). סיומו של השיר מעניק לשיר אותה איכות אהבת-אדם מוכרת: "עד שמנפשו נושר אותו תבלול זה שמנע אותו, שלא בטובתו, מלהיפתח לזולתו." (שם)

ניתן לסכם סעיף זה ולומר, שאריה סיון בכתבתו מגייס חומרים אינטר-טקסטואליים סאקרליים: התנ"ך, התלמוד והברית החדשה, יחד עם חומרים גבוהים נוספים מן הספרות, ההיסטוריה והמיתולוגיה הציונית, ובצידם גם חומרים 'נמוכים' מן התרבות העממית-פופולארית, או מן הסיפור האישי-המשפחתי, דווקא לצורך חילונה (secularization) של הזהות הישראלית המקומית. מקורות אלה, ובמיוחד התנ"ך, משמשים את סיון כדי לספר את סיפורו של המקום – ארץ ישראל וסביבותיה – לא כסדרת התגלויות וציוויים אלוהיים, אלא להיפך, כסדרה של התרחשויות אנושיות מאד ועכשוויות מאד, שהטקסטים הקדומים או המודרניים, משמשים כמעין אילוסטרציה להם. בין אם מדובר בגורלו של היחיד, ובין אם במצב הישראלי בכללותו, מסיעים החומרים האינטר-טקסטואליים בהבניית זהות מקומית, אנושית-הומאניסטית, בעלת קווי מתאר לאומיים, ו/או פסיכולוגיים, ו/או אתיים-מוסריים, ברורים מאד.

#### 4.4.2 לחיות ולמות בארץ ישראל: מבט אינטר-טקסטואלי

ספרו השלישי של אריה סיון **נופל לך בפנים** (1976) נפתח בשיר בעל אופי חלומי-הזייתי בשם "ארבעים שנה של שקט" (עמ' 7). שם השיר הוא אינוורסיה גלויה של הביטוי המקראי הידוע "ותשקוט הארץ ארבעים שנה" (**שופטים** ג, 11; ה, 31; ח, 28). ביטוי זה, המעניק לארץ חיים משל עצמה, מגלם את האתנחתא לה זכו בני ישראל, בעת העתיקה, בין מלחמה למלחמה עם אויביהם הצרים עליהם לכולתם. בעידן המודרני בו המלחמות תוכפות על ישראל אחת לעשור לערך (למעשה, שש שנים בלבד מפרידות בין מלחמת ששת הימים, לבין מלחמת יום הכיפורים) הופכות ארבעים שנה של שקט למשאת נפש, כפי שעולה מן החזרה על המספר הטיפולוגי הזה בטור הפותח את השיר:

**ארבעים שנה של שקט. ארבעים שנה.**

**במשך ארבעים שנה התאנים**

**פְרוֹת וממלאות הארץ, כמו**

**נשים אשר שדיהן נוגעים ונתפסים בַּפֶּל**

**ולא אכפת להן.**

**במשך ארבעים שנה גברים שוכבים עם נשיהם**

**בנשימה שקטה וארוכה**

**כמו נשימת החלילים בקני הסוף**

**שעל שפתי הנחלים.**

**הם מניחים לאור הסהר לעטוף אותם כליל:**

**גברים-כמו-סהרורים הולכים לבטח, כישנים,**

**בשדות גפנים ואורנים.**

מיקומו של השיר בראש ספר השירים, שראה אור כשלוש שנים לאחר מלחמת יום הכיפורים, מן הסתם, איננו מקרי. החזון הפסאודו-מקראי, שרוקם סיון בשיר, משלב בעצם חזיונות של שלום ושלווה, אהבה ובטחון - מסוגים שונים. השיר 'מרפרר' אל החזון המקראי הידוע: "איש תחת גפנו ותחת תאנתו" (מיכה, ד, 4), המופיע בוואריאציה כזו או אחרת במקומות נוספים בתנ"ך (מלכים א', ה, 5; מלכים ב' יח, 31; ישעיהו, לו, 16); ניתן להצביע בשיר גם על הדהוד של האידיאל ה'היפי' (hippie): make love not war. התמונות והדימויים בשיר רוויים ארוטיקה עזה, מצד אחד, ותחושה של פריון בלתי מופרע, מצד שני<sup>266</sup>; למוות אין כלל נוכחות בעולם הרמוני, שיש בו יותר משמינית של גן-עדן טרומ מלחמתי. זהותו האוטוכטונית של האדם, אישה או גבר, עולה בברור מכל טורי השיר המבנים עולם וגטטיבי הזוי וחסר הכרה (ובשל כך גם נעדר קונפליקטים ומלחמות). אך למרבה האירוניה, כל התמונה הפסטוראלית הזו עטופה בתחושה לגנדארית וסהרורית של 'חלום ליל קיץ' ("גברים-כמו-סהרורים הולכים לבטח, כישנים\ בשדות גפנים ואורנים."), שהמרחק בינה לבין המציאות עומד ביחס הפוך למרחק, שבין מלחמה אחת למשנה במציאות הישראלית.

ואם נחזור לשבריריות הקיום הישראלי בכללו, הרי שזו מומחשת גם באחד מ'שירי הטבע' של סיון, שיר ללא שם, הלקוח אף הוא מהקובץ **נופל לך בפנים** (1976, עמ' 16):

**משטחים אינסופיים של קיץ לא-נגמר  
שדות צחים באיזו שמש רחוקה. הארץ  
מְכֻחֶלֶה. הולכת וכחולה  
מיום ליום יש להלך עליה  
בזהירות רבה יותר, כמו על זכוכית-  
צידון שבירה ויקרה. רק  
מְהֻלְכֵי על מים, הם בלבד  
עוד יהלכו עליה בסופו  
של קיץ לא נגמר.**

השיר התמוני הזה, שגבריאל מוקד (1976) מתארו כאחד השירים הליריים החזקים של סיון בספר: "שחודרת אליהם נימת ההפשטה העזה והמהורהרת", נפתח כשיר טבע המחבר מקום וזמן ל'כרונוטופ' אחד. שורת הפתיחה בשיר הופכת את הזמן (עונת הקיץ) למרחב מטאפיזי ("משטחים אינסופיים") המצוי בעולם הזוי ו"אחר" של "שמש רחוקה". יותר משהשיר מתאר תמונה קונקרטית – מן הסתם, שדות פתוחים ביום קיץ בהיר - הוא מעביר את תחושת הקיץ הישראלי כחוויה מיסטית-כמעט. מבטו של

<sup>266</sup> על עולם הדימויים הווגטטיבי בשיר עמדה גם ביקורת שירתו של סיון. יערה בן דוד (1988) מציינת את האנאלוגיה הניגודית, שבין דימוי הנשים לתאנים לבין דימוי נשימת הגברים לנשימת החלילים בקני הסוף. רודנר (1996, עמ' 16) מבליטה את ההשתמעויות הארוטיות העולות מן הדימויים בשיר בכללותו, ומתעכבת גם על הקונוטציות הבהמיות (לדעתה) של המלה "פרות" בשיר. דפי קודיש (2001, עמ' 22) מציינת את השקט שלפני הסערה, ובין סערות המלחמה בה נתונה ישראל תדיר, העולה מצירי הלשון בשיר.

הדובר בשיר יוצר סינסתזיה רב-חושית המאגדת את תחושת המרחבים העצומים של הנוף הפתוח עם תחושה של זמן אלוצינאטיבי ובלתי מתכלה. שמי הקיץ הכחולים והגדולים הולכים ומשתלטים על הארץ והופכים אותה בהדרגה לבת דמותם שלהם. הארץ מאבדת את קשיותה וקשיחותה בתוך הנוף החזיוני הזה והופכת "כחולה", כמו זכוכית צידון עדינה ושברירית<sup>267</sup>.

המשכו של השיר מעניק ממד אלגורי לנוף המדומיין. סיון שוב מגייס הוויה ניסית (סיפור הליכתו של ישוע על המים הסוערים בכנרת, כמסופר בכל אחד מארבעת האוונגליונים), כדי לאפיין את המצב הישראלי: "רק/ מהלכי על מים, הם בלבד/ עוד יהלכו עליה בסופו/ של קיץ לא נגמר."<sup>268</sup> באופן חמקמק-משהו רומז כאן סיון לדבר הנוגע במקומיות הישראלית; דבר שגורביץ וארן (1991, עמ' 9) מגדירים אותו כך: "בחוויה הישראלית אין זהות מלאה, מובנת מאליה, בין הישראלי לארצו. מתחת למזרני' המקום תקוע לנו איזה קוץ המסרב לתת מנוחה, ושולל מאתנו בטחון (אוונטולוגי) במקום ובעצמנו כבני המקום."

סיפורו של המקום הישראלי מומחש היטב גם בשיר "בלבול גרביים" (אישורים, עמ' 8). זהו שיר בן שני בתים, שהראשון שבהם מתאר, בלשון הומוריסטית, סיטואציה אופיינית מהווי הפלמ"ח, מנהג שנועד להתמודד עם הקור בחורף הישראלי: "...היינו סוגרים/ חלונות עד הסוף ומצטופפים/ ומתערבים איש ברעהו..." מתוך אדישות לריח זיעת הגרביים, שכן, "בקור מתו רבים. בסירחון/ לא מת אף אחד..." כך נותרו להם גרבי הלוחמים "עומדים על רגליהם/ מרוב זיעה" ומעורבים זה בזה, ללא יכולת להבחין איזו גרב שייכת למי. וכיוון שבאינטר-טקסטואליות עסקינן, דומני שלא יהיה זה מופרך להעמיד את הסיטואציה הנמוכה הזו, כאנטי-תיזה לפאתוס האופייני לשירת מלחמת השחרור, דוגמת זו של אלתרמן או גורי (מירון, 1992; טסלר, 1999)<sup>269</sup>.

אלא שהבית השני בשיר מחליף את הנימה המשועשעת והכמעט-גרוטסקית של תיאור הווי צעיר, תמים וחברה'מני, בנימה פטאליסטית הרבה יותר: "יצאתי להשתין..." ממשיך המשורר, בלשון נמוכה הממשיכה, כביכול, את תיאור ההווי: "רוח מזרחית באה מולי/ דימיתי לעצמי שהיא מעין זקיף/ שואל סיסמה מאין באתי ולאן אני הולך/ ועד מתי..." הסיטואציה בה הדמות המתקרבת מבקשת סיסמה מן הדמות המקומית מזכירה היפוך אירוני דומה בסצנת הפתיחה של המלט לשקספיר, ובזו כמו בזו, יש משום רמז להיפוך הסדרים הטבעיים. הדובר מוצא עצמו, בתוקף הנסיבות הפרוזאיות, מחוץ לטריטוריה הקולקטיבית של ה'חבריא', ומעלה בעיני רוחו שאלות הרות גורל, שההומור מהן והלאה. שאלת הרוח המדומה לזקיף לקוחה בחלקה מפרקי אבות (פרק שלישי, א'), שמהם התגלגלה אל תפילת האשכבה, והיא מטעינה את השיר במטען כבד של גורליות ומוות. התוספת "עד מתי", בין אם נקשר

<sup>267</sup> הפסיקאים היו מצביעים, מן הסתם, על תופעה ידועה של השתברות קרני האור באויר הלוהט ויצירת מצג שווא של הידמות הארץ לאגם מים (פטה-מורגנה).

<sup>268</sup> רודנר (1996, עמ' 28) מציינת ש"הכנסת תיאור האקט הניסי הזה מכניסה לשיר הקצר תחושה של שכיחות, חוסר ודאות, והיאחזות במצה ניסי כנבואה"

<sup>269</sup> רצבי (1982) רואה בשיר "בלבול גרביים" דוגמא מובהקת ל"שירה ילדית" שעיקרה: "בקשת השורשים בנף ובאקלים הארץ-ישראליים אליהם קשורה שירתם (אריה סיון ומשה דור - ש.ה.) בכל נימיה." הוא גם מבליט בשיר זה, כמו בשירים נוספים של סיון, את מגמת ההנמכה של הלשון המעורבת בהנמכת הסיטואציה. הדבר אופייני, לדעתו, לסיון הן בעיצוב הסיטואציה האישית והן בתיאורה של 'סיטואציה לאומית': "מקורה של הנמכה זו בחוסר ישע אנושי ובאובדן האמונה באדיאולוגיה בכלל ובציונות כערך רוחני בפרט." ארשה לעצמי לחלוק על נחרצות קביעתו האחרונה של רצבי, ועל כך, להלן.

אותה למקורות המקראיים (למשל, "עד מתי רשעים יעלוזו", **תהילים**, צ"ד, 3) או ספרותיים ("עד מתי, עד אנה, עד מתי", מתוך: "על השחיטה" לביאליק), ובין אם נראה בה 'רק' שבירה חילונית של הרצף המקורי מפרקי אבות ("ולפני מי אתה עתיד לתן דין וחשבון"), הרי היא טעונה באותה משמעות גורלית של חיים ומוות כמו קודמותיה.

המשך השיר מעצים את הפטאליזם הטראגי, שמאחורי ההווי הפלמ"חניקי-הגברי והמשעשע; פטאליזם אותו למד הדובר על בשרו בדרך הקשה: "...לא העליתי על לבי שאחריה/ מתכונן לבוא/ שר ההיסטוריה בכבודו חמוץ בגדים/ מאחורי הרי הגלעד יבוא עם קרן שמש ראשונה/ לבקר אצלנו פה/ ויסמן את הגרביים בחותם של אור יבש/ מי למים, מי לאש." החומרים האינטר-טקסטואליים כאן הם טעונים ומשמעותיים מאד: "שר ההיסטוריה" מגיע מאחורי הרי הגלעד הידועים לשמחה בתנ"ך כטריטוריה של מלחמה ומוות ("הרי בגלבע אל טל ואל מטר", כך דוד המקונן על שאול ויהונתן, שנפלו בקרב עם הפלשתים במקום - **שמואל ב'** א', 21). גם חמוץ הבגדים נושא עמו שובל של דם ומוות: "מי זה בא מאדום חמוץ הבגדים מבצרה" (**ישעיהו**, ס"ג, פס' 1). חמיצות הזיעה של הגרביים מן הבית הראשון מתחלפת בחמיצות של דם בבית השני. הקשר הגורדי של האנשים והגרביים, שנתערבבו, כביכול, ללא הפרד זה בזה, מותר בקלות על ידי מלאך המוות - המגולם בדמותו של שר ההיסטוריה - המסמן את הגרביים (כמטונימיה מזעזעת לבעליהם): "בחותם של אור יבש/ מי למים, מי לאש." המילים חורצות הגורל של תפילת הנעילה של יום הכיפורים חותמות את השיר בהתרה נוראה של בלבול הגרביים<sup>270</sup>.

המתח הבלתי פתור שבין עולם התופעות, לבין האמת המסותרת שמאחוריו, או בין גילוי לכיסוי<sup>271</sup>, נחשף בשיר נוסף בקובץ **אישוריים** (1981, עמ' 27): "הצעה לתייר". השיר מבצע למעשה הזרה של ההווה הישראלית המקומית, כשהוא מאיר מזווית ייחודית, ובאמצעות דמות חיצונית, שאיננה ילידת המקום, את מהותו של הקיום הישראלי והאוניברסאלי כאחת. "הצעה לתייר" מיוסד על הביטוי הציורי הידוע 'עלה התאנה', שמקורו ב**בראשית** ג', 7. על-פי סיפור גן-העדן במקרא, אדם וחוה כיסו את ערוותם בעלי תאנה, לאחר שבעקבות האכילה מעץ הדעת, הבינו כי עירומים הם. הסיפור המיתולוגי הפך, כידוע, לניב, שמשמעו הוא: "כינוי לדבר המשמש כסות או הסוואה למשהו" (מילון אבן-שושן). שירו של סיון עושה שימוש מרתק, מהופך במדויק, במשמעותו האידיומאטית של הביטוי, תוך שהוא מחזיר את המטאפורה אל מקורה הריאלי.

הדובר בשיר "הצעה לתייר" מציע לתייר המזדמן למקומותינו לא להתפתות לפירותיה של התאנה, שכן הללו הם "שקרים קטנים ומתוקים/ לגנוב את דעת העולם" (שם), אלא לכבוש פניו בעלה של

<sup>270</sup> יונה בחור (1988) מבליטה במאמרה את הסגולה העיקרית, לדעתה, בפואטיקה של סיון, היכולת לבצע מעין "קפיצות דרך" מן הכתיבה הסיפורית-פרוזאית אל הליריקה הצרופה: "אצל סיון, צומחים הנפלא והנשגב מן הקונקרטי הממשי והטבעי." את השיר "בלבול גרביים" היא מביאה בפרוט רב כדוגמא למהלך מן הסוג הזה: "במינימום של אמצעים, בקו עדין ודק, במינימום של אמצעים פיוטיים, ובשימוש מבוקר ומאופק של לשון המקורות, מצליח סיון להגביה את סיפור ההווי הפלמחאי "הפשוט" לדרגת חוויה גורלית, ואפילו נשגבת, שיש בה אמינות פנימית, מעל לכל ספק, וזאת משום שאיננו מנתק את הדימוי והסמל מן ההווה היומיומית הרגילה, ובזה ייחודו."  
<sup>271</sup> על מגמה זו בפואטיקה של אריה סיון עמדו רבים ממבקריו, וראו, למשל, מאמריהם של גינוסר (1982); הולצמן (1987); בחור (1987).

תאנה, "שאבק נצבר עליו/ במשך כל הקיץ הארוך" (שם), וכך להגיע לחקר אמת החיים המקומית. השימוש המשולב כמעט בכל רשמי החושים: ראייה, מישוש, ריח וטעם, כך הדובר בשיר, יחשוף בפני התייר אמיתות פונדמנטאליות, שאינן מתגלות לו בארצות הגשומות מהן הוא מגיע לארץ התאנה (הבחירה בתייר דווקא, מי שאיננו בן-המקום, לצורך גילוי האמת המקומית, איננה מקרית, כמובן)<sup>272</sup>. הבית הפותח את השיר: "בארצך אין אבק על עלים/ יש פרחים שהגשם רוחץ/ לאורך השנה כולה. אין שם/ הריח היבש והמריר הזה הוא ריח האמת." מבליט את הניגוד בין ארצו של התייר, שבה הגשם רוחץ את הפרחים ומוחק את עקבות האמת, לבין ארץ-ישראל, שעלה התאנה הממשי והמטאפורי שלה, מקנה לה את התואר ארץ האבק והאמת המרה<sup>273</sup>.

כאמור, הצמדת הפנים לעלה התאנה תטעים את התייר מריחו המר של האבק שעליו: "הוא ריח האמת" (שם). או אז יסתבר לתייר, שלא לשם עשיית פירות מתוקים צובר העלה את מימיו המועטים; הפירות הם הסוואה בלבד לתכליתו האמיתית של עלה התאנה: אגירת האבק המגלם, באופן סימבולי ומעודן מאד איזו אמת קיומית מטרידה: "זה האבק שבעבר/ היה ציפור או בני אדם או ממלכות נאדרות/ או תעתוע במדבר, אבל עכשיו, ולתמיד, אין ולא יהיו לו עוד/ פנים להעמיד." (שם) חשוב, בהקשר זה, לציין, שמושג האינטר-טקסטואלית, מיסודם של באחטין, קריסטבה ובארת', מגלם בתוכו את הרעיון, שכל טקסט הוא בבחינת ציטוט של מקורות קודמים, שכן הציטוט והדיאלוג הבינטקסטואלי הם המעניקים למעשה לטקסט את משמעותו (החד-פעמי אינו יכול להיות בעל משמעות, כיוון שהוא מצוי מחוץ לכל הקשר). לטענתו של בארת' (Barthes, 1977, pp. 146 – 147) הטקסט הספרותי אינו אלא רקמה של ציטוטים הלקוחים מאין ספור מקורות תרבות, שאף לא אחד מהם איננו המקור להם. זו גם התשתית התיאורטית להבניית משמעותו המצטברת של מוטיב האבק ביצירתו של אריה סיון, שכן, מסתבר, שהאבק מככב בלא מעט משיריו (על כך, להלן). לאבק, כידוע, משמעות קונוטטיבית של אפסות וחוסר ערך, וכל טקסט חדש מקיים דיאלוג בלתי נמנע עם משמעויות אלה. אלא שאריה סיון הופך על פניו את המשמעות הקונוטטיבית של האבק ביצירתו. שכן, כפי שאראה, האבק הוא אחד הסמלים החזקים בשירתו לילידות שורשית, גם אם נלווית אליה, לעיתים, נימה הומוריסטית ו\או אירונית. במקביל, ניתן לראות, שהאבק, כסמל בעל משמעות מקומית ואוניברסאלית כאחת, מופיע גם ביצירותיהם של משוררים נוספים, באופן המעניק לו את נפחו<sup>274</sup>.

השימוש באבק כמוטיב וכסמל של מקומיות ישראלית מובהקת, מופיע, גם בספריו הבאים של סיון. כך, למשל, בשיר "אני בסך הכל" (לחיות בארץ-ישראל, 1984, עמ' 97) מדמה עצמו המשורר בשיר

<sup>272</sup> כדאי להשוות שיר זה עם שירו הידוע של יהודה עמיחי "תיירים" בו מגלמים התיירים במובהק ניכור וזרות למהותה של הארץ הזו. וראו, עמיחי, יהודה, 1980, *שלוה גדולה: שאלות ותשובות*, הוצאת שוקן, ירושלים ות"א, עמ' 82.

<sup>273</sup> על החיבור המרתק בין שניים אלה, האבק והאמת המרה, עומד שיינפלד (1982, עמ' 6) במאמרו: "...אלא שעכשיו האבק אינו מסתווה עוד, והפרי המתוק אינו מצליח לגנוב, לא את דעת העולם ולא את דעת הדובר, החי בה, היודע כי הארץ מלאה אבק מר, אבק שבריים."

<sup>274</sup> האבק כסמל של אמת חיים מרה ואכזרית מופיע, למשל, בשירה הידועה של דליה רביקוביץ "זכרונות חמים". וראו, דליה רביקוביץ, *כל השירים עד כה*, הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 87. (דוגמאות נוספות, להלן).



ל"פרח בחמה"... "בשדות פרגים ואפונים"<sup>275</sup>. ולאחר שהוא מקטין עצמו, במהלך השיר, לעומת אבותיו ואחיו ענקי הקומה והמעש, הוא מודיע לקוראיו, שגם לו חלק באדמה הזאת, "ולא בזכות אבות", שכן: "עיני, ששלושת אלפים (אולי יותר) שנים/ עֲצְבו את צורתן, / מושכות את אֶבְקָה של ארץ-ישראל." (שם). אירוע חולין אופייני לאקלים המקומי, חדירת האבק לעיניים, הופך בשיר לסמל של ילידות ושייכות למקום, שאינם נופלים בעצמתם ממפעליהם האדירים של בני דור המייסדים<sup>276</sup>. לשון אחר, בשיר זה, ובחלק משיריו האחרים, מפרק סיון את דימויי האבק השליליים-השגורים, וממצב את האבק בהקשרים חדשים; בדרך כלל, בהקשרים נוסטאלגיים של עבר היסטורי-ארכיאולוגי מפואר<sup>277</sup>.

אינטר-טקסט דומה (וגם שונה) מעמיד גם השיר "אבק הארץ" (חיבוקים, 1986, עמ' 15), שכותרתו היא פרפראזה אירונית על הצרוף הכבול 'מלח הארץ'. אך בעוד שהצרוף המוכר והשגור הוא מטאפורה למובחרים שבבני הארץ, שקיומם חקוק בתודעתנו, הרי שהאבק הוא חסר משמעות כביכול, ואיש (לבד מן המשורר) אינו זוכר לו את חסד עברו. והרי האבק מייצג את "מה שנותר מן הַיְשִׁים הנפרדים, שבעבר, / התקיימו, נְשָׁמו, מְלָאו חלל מוגדר" (שם). כעת מבקשים גרגרי האבק להישמר במוחותינו כנציגים אותנטיים של עולם, שאמנם נשחק עד דק, אך אינו מוכן להיות מסולק בקלות מן התודעה<sup>278</sup>. בפרץ של 'נקמנות' מטיח האבק את עצמו בעינינו, ובכך הוא מצהיר על היותו חלק מן ה'כרונוטופ' המקומי: "על כן עינינו אדומות כבר באביב/ ובקיץ בוערות עלינו כמו אודים צורבים." (שם). גם הסתיו ועמו הגשם הראשון אינם מצליחים למחות את עקבות האבק, שכבר חדר לדמנו ונתעבה בכליותינו, כקטגור מוכיח בשער, או כלשון הטורים החותמים את השיר: "אבל האבק כבר בדמנו/ אף הגיע עד כליות/ שם נתגבש עד שהיה לאבן פיפיות" (שם). השיר מייצר אינטר-טקסט עשיר למדי, שנפחו הרגשי והרעיוני נבנה על הניגוד בין יובש ללחות, ועל פרוקם של צרופים כבולים דוגמת 'מוסר-כליות' ו'חרב-פיפיות', והבנייתם לתוך מסה לירית-הגותית, המנצלת את היותו של האבק חלק בלתי נפרד מן האקלים הארץ-ישראלי, לצורך אמירה נוקבת אודות חלופיותם של חיי אדם.

השילוב בין חשיפת אמיתות חיים לוקאליות לאוניברסאליות, תוך הישענות על עולם החי, הצומח והדומם, כמטאפורות לתהליכי צמיחה וכליון (כפי שהראיתי בשירים דלעיל), מוצא את ביטויו גם בשיר "ארץ מעלה" (ארץ מעלה, 1988, עמ' 115). השיר נפתח בתחבולה ידועה בפואטיקה של סיון: בניגוד לציפיות שיוצרת כותרתו של השיר לאודה מקומית, הטור הפותח בשיר הופך את התואר 'מעלה' לפועל בבינוני. תמונת הפתיחה מקבלת ממד אירוני ופרוזאי מאד: "ארץ מְעֵלָה תְּגֵלִים, בסוף הקיץ, ריח/

<sup>275</sup> רודנר (1996, עמ' 123) מצביעה בשיר על אלוזיה לשירו של מתיתיהו שלם "יוחנן וגבריאל שהלכו לאפונים", שהיה אחד משירי הילדים הארצישראלים הראשונים, שעליהם גדלו ילדי ישראל.

<sup>276</sup> עזריאל קאופמן (1984) עומד על תחבולות ה'הטעיה' של סיון בשיר שבסופן, בסיום השיר, מסתבר עד כמה עמוק, בפרספקטיבה של זמן, יחסו הרגשי של סיון לארץ-ישראל. יונה בחור (1984, עמ' 50) מוצאת שסוד השייכות של המשורר לארץ-ישראל בשיר זה הוא "יותר טבעי-ארצי-מיסטי במקצת, מאשר היסטורי".

<sup>277</sup> מרתקת העובדה, שבאותה מידה ניתן לראות באבק סמל קיומי-אוניברסאלי של כליון. כך, למשל, בשירו של המשורר הוולשי ג'ורג' הרברט 1593 – 1633 George Herbert: "Cherch-monument", שהוא הרהור פיוטי על המוות, מופיע האבק כסמל מובהק של התפררות ומוות: "Flesh is but the glass, which holds the dust\ That measures all our time` which also shall Be crumbled into dust."

<sup>278</sup> להגנתו של שיר זה מפני ביקורתו של המשורר והמבקר אריה זקס, נחלצת יונה בחור (1987), ובתוך כך היא הושפעת את עמדתו העקרונית של סיון בשאלות אישיות והיסטוריות: "לסיון יש חוש היסטורי מחודד. מבחינתו, המחיקה הטוטאלית שהצעירים מוחקים, ממהרים למחוק את מה שארע לפניהם, היא אבסורד גמור מבחינה תרבותית, אנושית, קיומית."

מתקתק-מריר שמקורו, אני חושב, / בהמוני התאנים, יותר נכון, בשאריות/ גופי התאנים שנתבקעו  
בנפילה מן העצים." (שם). לא מעלותיה של ארץ התאנה עומדות כאן בפני הקורא, אף לא "שילוב של  
היסטוריה עתיקה עם איתן טבע", כלשון הביקורת<sup>279</sup>, אלא תלי הפירות הרקובים, שנשרו מן העצים,  
בתום הקיץ, לאחר שנסתיימה הבשלתם, והם לא נקטפו.

הבית השני ממשיך את מגמת ההנמכה בשיר ומתאר את מחזור החיים הווגטטיבי, באופן שהוא  
רחוק מאד מתיאורי הטבע האידיליים והסנטימנטאליים המקובלים בשירה הרומאנטית. בנושלאנטיות  
מוחלטת, כמעט מדעית, מתאר הדובר את התהליכים הסטיכיים של התחדשות הצמיחה בטבע, המסתייעת  
בפירות הרקובים שנשרו מן העצים, כחלק מן הסימביוזה בין צמחים וחרקים: "וחרקים, כדרך חרקים,  
מתעופפים, הודפים, נהדפים/ אל הפרחים, נושאים אבק פריון, והרוח כדרכה/ נושאת כל מה  
שהיא נושאת לכל מקום" (שם). השיר "ארץ מעלה" יכול להוות דוגמא מובהקת למנגנוני איפוק הרגש  
בשירתו של סיון, שכן הוא מסתווה כשיר טבע המנהל דיאלוג עם חומרי לימוד בוטאניים. גם בשיר זה  
הצרוף "אבק פריון" מעניק לאבק הקשר חדש ושונה מן הגוון הפז'וראטיבי בו הוא מופיע בדרך-כלל.  
סיום השיר יוצא מתמונת הטבע אל אמירה אקזיסטנציאליסטית, מן הסתם גם אלגורית, ספק צינית, ספק  
משלימה, עם מחזוריות החיים הצומחת מתוך הכיליון, ועם הערוב בין חיים ומוות ב'ארץ-מעלה', הלווא  
היא ארץ-ישראל.

**ומי שמזדמן לשם יכול ליהנות מן העובדה  
שעודנו חי, גם אם אין זה גן העדן, גם  
אם אין הוא מתאוה לטעום ולו פרי אחד  
גם אם מציקה לו התחושה שהריח המתוק-מריר הזה  
אינו יכול לבוא רק מן התאנים**

אגב, תחבולת הטעיה רטורית דומה המיוסדת על כפל משמעות של הצירוף 'ארץ-הבחירה' מבצע  
סיון, כאשר רוקם הוא מציאות דיסטופית משפחתית ("ארבעים שנה", לחיות בארץ ישראל, 1984, עמ'  
24). כחומרי תשתית לשיר, מגייס סיון, אינוונטאר של אלוזיות מקראיות למסעי בני ישראל במדבר,  
כולל המספר הטיפולוגי ארבעים, המציין את מספר שנות הנדודים של בני ישראל במדבר, אלא שהפעם  
אלו מופיעים בקונוטאציות שונות לחלוטין.

**ארבעים שנה אדם הולך בדרך אל אשתו  
נוסע על המרצפות בדירתו  
מאילים, מי-מריבה ועד מְרָה,  
אינו לוחם בעמלק, אינו מקבל תורה.  
לקראת הסוף הוא מתאמץ לזכור את תְּאֲרָה  
ושוכח, מחמת רפיון-מוחו,  
כי ארץ-הבחירה איננה מעבר לרחוב.**

<sup>279</sup> יונה בחור (1988, עמ' 26) במאמר לרגל הופעת הקובץ ארץ מעלה.

השימוש שעושה כאן המשורר בחומרים המקראיים הוא בברור שימוש אירוני-מנמיך. ארבעים השנה של מסעי ישראל במדבר לארץ הבחירה (אחד מכינוייה של ארץ ישראל) הופכים כאן למסע פארודי-עצוב של אדם "בדרך אל אשתו", בניסיון פאתטי לממש את חלומותיו הרומאנטיים. יחד עם זאת, ראוי לתת את הדעת, לאנאלוגיה הנרמזת בשיר בין שני המסעות ל"ארץ הבחירה" (ודוק, ארץ הבחירה, ולא, למשל, הארץ המובטחת): חיי הנישואין, כמו גם המסע לארץ ישראל, הם מסעי תלאה ומדון. אילים, מי-מריבה, ומרה הנזכרים בשיר כולם תחנות במסעי ישראל במדבר (שמות, פרקים ט"ו – ט"ז) בהם התלונן העם בפני משה על מצוקות מזון ומים. השיר מגייס את הגוון הפז'וראטיבי העולה מן השדות הסמאנטיים של שמות המקומות, כדי לאפיין את מרירות חיי הנישואין של ה"אדם"<sup>280</sup>. יתר על כן, בניגוד לשיאים הדרמאטיים בסיפורו של עם ישראל במדבר (המלחמה בעמלק, קבלת התורה), זהותו המקומית של האדם בשיר מבוססת על תחנות של שיגרה רדודה ומתסכלת ("נוסע על המרצפות בדירתו"). סיום השיר מעצים את האירוניה בדמותו של החולם הרומאנטי בשני כיוונים משפחתיים אפשריים: א. מחמת רפיון מוחו הוא שוכח, שהאושר מצוי בביתו ולא במקום אחר, "מעבר לרחוב", כלשון השיר. ב. הוא שוכח שהאושר המשפחתי כרוך בהשקעה ומאמץ ואיננו דבר ממילאי (משמעות נוספת של הביטוי 'מעבר לרחוב'). בצדה של הפרשנות המשפחתית-מטאפורית לטור הסיום בשיר, ניתן לקרוא גם כפשוטו. או אז, מתהפכת משמעותו של הרובד האלוסיבי בשיר, והוא מועבר לקדמת הבמה, קרי, לעמידה על קשיי החיים בארץ הבחירה, הלוא היא ארץ-ישראל<sup>281</sup>.

לקשיי החיים בארץ-ישראל חוזר אריה סיון שוב ושוב בכתבתו. כך, למשל, בספרו הפוליטי ביותר **כף הקלע** (1989) מצוי שיר בשם "עצה קטנה ואי הבנה" (עמ' 9). במוקד השיר דיאלוג אינטר-טקסטואלי מרתק בין טקסט 'נמוך' ל'גבוה': ה'נמוך' לקוח מהווי החיים בתל-אביב: כתובות הגראפיטי המכסים את קירות הבתים בעיר (חלקן, מן הסתם, כתובות פוליטיות), ונגלים לעיניו של יושב בית הקפה המדומיין בשיר, בשעות הבוקר המוקדמות. ה'גבוה' לקוח מספר **דניאל** במקרא: הכתובת המפורסמת שהופיעה, דרך פלא, על קיר ארמונו של בלשאצר מלך בבל: "מנא מנא תקל ופרסין" (**דניאל**, ה, 25), וכזכור, נתפרשה על ידי דניאל, כנבואת החורבן של המלך<sup>282</sup>. ההקשר הפוליטי בו מופיעות הכתובות הללו ביצירה הוא האינתיפאדה הראשונה, שלאירועיה נתן סיון ביטוי נרחב בשירתו (להלן, הפרק החמישי בחיבורי). כדרכו של סיון הגבוה והנמוך מתערבבים זה בזה, והכתובת המקראית עוברת הנמכה אירונית, דרך שירתו של מלצר ערבי 'מטורלל' בבית הקפה: "מְנָה ועוד מְנָה תְּקוּל, פְּרוּסִים...". אלא שהאינוורסיה הגרוטסקית הזו איננה מקהה את עוקצה של המחאה הפוליטית בשיר; נהפוך הוא, דווקא

<sup>280</sup> הן רודנר (1996, עמ' 121 – 122) והן ויכרט (1997/98, עמ' 11 – 12) נדרשים בחיבוריהם לשירו זה של אריה סיון. תובנותיהם אינם שונות ביסודם משלי, אך דומני, שהשיר, יותר משהוא מתאר, בלשונו האלוסיבית-המטאפורית את חיי הנישואין בכללם, הוא מתאר בלעג אכזרי את גורלו של האיש במסגרת הזוגית (וראו, אצל הירשפלד, 1989).

<sup>281</sup> ולהלן, מקצת הפרשנויות לשיר: גיורא לשם (1984) רואה גם בשיר 'משפחת' זה גילום של המגמה הלאומית האופיינית, לטענתו, לקובץ כולו, קרי: "את נדודי האומה בארץ לא זרועה לחיים בארץ-ישראל". אריאל הירשפלד (1989) אומר על השיר שהוא: "אולי המזוכך ביותר בין השירים האינטר-טקסטואליים של סיון." התפעלותו של הירשפלד נובעת מיכולתו הוירטואוזית של סיון להשתמש בסיפור יציאת מצרים והמסע במדבר, כדי לתאר את המרחק שבין אדם לאשתו, ובה בעת להגדיר את גודל המסע של אדם אל זולתו. תוך כדי כך 'מסתבך', לטענתו, השיר הקצר הזה ו'מרפרר' בגלוי גם אל הסיפור הקדום ויחסו לארץ ישראל. לעומתם, רפי ויכרט (1997/8, עמ' 10 – 11) מציג את השיר כ"אפיזודה קטנה...רוויה ברמיזות תנ"כיות המתארת באופן הישיר ביותר את טריטוריית הנישואין על מסעותיה ותלאותיה והרגשות הכרוכים בהם."<sup>282</sup>

<sup>282</sup> וראו, גם במאמרה של שפר (1989).

השקט בבוקר תל-אביב שגרתו, מסתבר כשקט שלפני הסערה: "אבל כאשר הצל עודנו מְחַתֵּל את הרחובות/ בעדינות, אולי תוכל עוד לְהִנּוֹת/ מן השעה החוץ-זמנית הזאת." (שם, עמ' 9).

באותו הספר מופיע גם הסונט (למעשה, סונט 'שבור', שכן הבית הראשון מכיל חמישה טורים, וגם החריזה שבו איננה מוקפדת) "הליכה בשדות" (עמ' 45). שם השיר 'מרפרר', כמובן, הן לשירו של נתן אלתרמן "האם השלישית" מתוך **כוכבים בחוץ** (1938), והן לספרו של משה שמיר **הוא הלך בשדות** (1948), שתי יצירות מרכזיות בתרבות העברית העוסקות בנושא המלחמה. ובכלל, מוטיב השדות הוא המבנה את משמעות השיר, שכן חמש פעמים חוזרת המלה שדות בשיר, בכל פעם במשמעות שונה הנבנית מן הזיקות הפנים-טקסטואליות: מן השדות האלוסיביים, שבכותרת השיר, אל שדות הקטל של מלחמות העולם באירופה, דרך שדותיה החקלאיים של צרפת, ומשם אל שדות קברי הנופלים במלחמות ישראל, ועד לשדות האסכטולוגיים של מלחמת גוג ומגוג.

התשתית הנראטיבית לשיר היא ביקור שערך המשורר "בקיץ שעבר" (שם) באלזס-לורן, שבצפון צרפת, שבשדותיה קבורים מיליונים מקורבנותיהן של המלחמות העקובות מדם, שניטשו במקום: "לאחרונה/ לפני כארבעים שנה", כך הדובר, בשמץ של סרקזם: "עכשיו/ השדות האלה מלאים פְּרוֹת שלוות מאד" (שם). בבית השני בשיר מתקשרת, בתודעתו של המשורר, תמונת הנוף הפסטוראלית ב"חזונו של בן-אמוץ". נימת הקנאה של הדובר עולה בברור מתיאור חיי השלום והשלווה במקום (מן הסתם, התרשמותו של תייר מן המראות ה'חיצוניים'): "הגויים אינם נושאים חרבותיהם אל הגויים האחרים". (שם) אפילו נימת הלגלוג העולה מסיום הבית השני: "ואם יש פה אריות או נמרים/ הם נראים כבני בקר לכל דבר." (שם) איננה מצליחה לכסות על הכמיהה להגשמת חזון אחרית הימים של הנביא ישעיהו במחזורתו שלנו, ככתוב: (**ישעיה**, ב', פס' 4): "...וכתתו חרבותם לאתים וחניתותיהם למזמרות; לא ישא גוי אל גוי חרב ולא ילמדו עוד מלחמה", וגם (פרק י"א, פס' 6): "וגר זאב עם כבש ונמר עם גדי ירבץ ועגל וכפיר ומריא יחדו ונער קטן נוהג במ".

שני הבתים החותמים את הסונט מחזירים את הדובר בחזרה לארצו בנימה גלויה של טרוניה:

**הרי יש לנו זכות יוצרים על הנבואה הזאת  
חושב מי שאמור לשוב אל השדות  
שְׂבַעֲמָקָם גם המתים אינם שקטים.**

**יש לנו זכות יוצרים חוזר וממלמל  
מי שבאוזניו צולל הנוסח הנוצרי של נבואת האחרית  
בשדות ארמגדון היא מגידו.**

מטען רגשי של תסכול ומרירות מלווה את החזרה המדומיינת, בבית השלישי בשיר, אל השדות 'שלנו', שהרי חזון אחרית הימים של הנביא ישעיהו אמור לחול בראש ובראשונה 'עלינו', בעוד שמציאות החיים המקומית מתוארת בשיר כחזיון סוריאליסטי איום בו גם המתים בעומק שדותינו "אינם שקטים"

"הוא הולך בשדות. הוא יגיע לכאן, הוא נושא בלבו כדור עופרת." כתב גם אלתרמן בשיר "האם השלישית"<sup>283</sup>).

הבית הרביעי החותם את השיר מאיר בסרקאזם מר את התקוות להתגשמות חזונו של בן אמוץ במקומותינו, שכן "הנוסח הנוצרי של נבואת האחרית", כלשון השיר, הוא תיאור אסקאטולוגי של הקרב-האחרון עלי אדמות אשר יערך בארמגדון, הלוא היא מגידו, ביום הדין, ויביא לתקופה הנקראת 'אחרית הימים'. הקרב הזה, מלחמת גוג ומגוג, כפי שהוא מתואר בהתגלות ליוחנן בברית החדשה, הוא אכזרי וברוטאלי ביותר, רווי בדם ואש ומיני מפלצות ורוחות רעות, ואין בו מאומה מן הפסטוראלה, שנגלתה לעיניו של המשורר בשדות צרפת<sup>284</sup>.

אל חזון אחרית הימים של ישעיהו, בצד ארמזים מקראיים נוספים, חוזר אריה סיון, גם בשיר "הגבר הנכה" (גבולות החול, 1994, עמ' 36 – 37). זהו שיר המערב בין תקווה לייאוש ביחס למציאות החיים הקיומית בארץ-ישראל. הגבר הנכה, שבכותרת השיר, הוא יעקב אבינו, רועה הצאן, שאיש האלוהים נקע את ירכו במעבר יבוק (בראשית, ל"ב, 23 – 32), והשיר אמנם 'מרפרר' אל תחנות חייו של יעקב המקראי, ובמיוחד לאירוע הנבואה החלומי המכונה 'סולם יעקב' (בראשית, כ"ח, 10 – 18), בו מבטיח אלוהים ליעקב, לו ולזרעו, את אדמת ארץ-ישראל. אך בה בעת גיבור השיר הוא גם נכה מלחמות ישראל, בן זמננו, השב משדה הקרב, לאחר ש"את לחותו נתן לארץ/ הקשה החרבה כדי שתשלו"<sup>285</sup>. כגיבור השב משדה המלחמה בה נפגע בגופו ובנפשו: "והכיסופים/ שלחכו את ירכיו/ הם נציבי מלח", הוא מנסה למצוא ניחומים בקשר אל אדמתו וצאנו. כך או כך, החיבור בין האדם למקום בולט מאד בשיר. השיר מסתיים אמנם בכמיהת שלום עצומה, ומגייס לעזרתו גם את היונה עם עלה הזית, מסיפור תיבת נוח המקראי (בראשית, ח', 8 – 11), שאולי סוף סוף תמצא מנוח לרגלה. ויחד עם זאת, דווקא בשל השלמות והשגב הכרוכים בחזון אחרית הימים מבית מדרשו של הנביא ישעיהו (י"א, 6 – 9), קשה להשתחרר מנימת הספק החודרת לתמונות החותמות את השיר.

**ואם אמנם יגור זאב עם כבש ונמר עם גדי ירפץ**

**ויונק ישתעשע עם פתן**

**אולי גם הוא יקום על שתי רגליו**

**זקוף כמו הסולם ההוא**

**או תורן התיבה עליו תמצא**

**יונה מנוח לרגלה**

<sup>283</sup> אלתרמן, נתן, תשי"ט, [1938], כוכבים בחוץ, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב, עמ' 115.

<sup>284</sup> וראו, "חזון יוחנן", הברית החדשה (ט"ז, 1 – 17).

<sup>285</sup> הלחות, בניגוד ליובש המצמית, היא סמל אקלימי חיובי בשירתו של סיון, ומתקשרת בדרך כלל בנתינה. וראו, למשל, שני שירים בספר אישוריים, 1981: "כבר בפברואר" (עמ' 7); "אותו נובמבר" (עמ' 58). בשיר הנוכחי מסמלת הלחות את חלבו ודמו, אותם נתן הגבר הנכה לארצו.

מילת התנאי בה נפתחת תמונת השלום העולמי, וקישורה של הנבואה המקראית לגבר הנכה ש"אולי גם הוא יקום על שתי רגליו", מטלטלת את הקורא אל נקודת השבר, שהוא אולי בלתי ניתנת לאיחוי, בין השאיפה לחיי רועים שלווים בארץ, לבין הקושי העצום בהשגתם.

#### 4.4.3 לחיות בארץ-ישראל: מסירות ללא תנאי (?)

ניתן לומר, שאריה סיון משרטט בשירתו איזו פנומנולוגיה ישראלית טיפוסית, ששורשיה המיתולוגיים נעוצים עוד בתקופת המקרא, אך אין להסיק מכך, שמבטו של המשורר הוא ביסודו מבט אנאליטי ומרוחק. מי שהוגדר לא פעם בביקורת הספרות כ'משורר מעורב' מגלה אמנם מעורבות רגשית עצומה ביחסו לארץ-ישראל, כאשר החיבור לתנ"ך מעניק למעורבות זו ממד מיתי ועל-זמני. את מסירותו, רבת הפנים, של סיון לארצו אדגים בכמה שירים בעלי מבנה עומק אחיד.

השיר "נואשת מים" פותח את מחזור השירים "נואשת מים" בספר **נופל לך בפנים** (1976, עמ' 11). השיר הוא ואריאציה מקומית, נוסח סיון, על הצרוף הפטריטי, הקלישאי, 'אהבת-הארץ'. בטון דרמטי, ובלשון ציורית-מטאפורית עשירה, בעלת עוצמה סוגסטיבית ניכרת, מתאר המשורר את מצוקת המים של הארץ-האם-המלכה: "יוני השחר נעלמו בפרוץ האש מן המזרח. / ארץ אֶבֹתַי נואשת מים/ תתפשט את בגד טללי-הלילה/ ותעטה אדרת ארגמן נָגוּב." (שם).

השיר הוא דוגמא מובהקת לארוטיזאציה חזקה של הארץ המוצגת כאן במלוא חושניותה וצבעיה המלכותיים. הצרוף "ארץ-אבותי" בשיר, שמעלה בדרך-כלל עולם אסוציאטיבי מקראי, עתיק יומין, הופך להיות כאן חלק ממערך נפשי קולקטיבי של משיכה אדיפאלית אל הארץ, שאמנם איבדה את לחותה, אך לא את קסמה החושני-הארוטי<sup>286</sup>. המשכו של השיר (בית ב') הוא תיאור אניגמטי של הסופות בנגב המאיימות אף הן על הארץ נואשת המים: "במשטחי-המישורים/ בוקעת מהירות דקה ונְבֹקְהָ במחוגי הַעֲלֵעֹלִים" (שם).

סיום השיר הוא גילום מובהק של השימוש בחומרי תשתית מקראיים, כדי לבטא את עצמת התשוקה אליה ונכונות ההקרבה למענה<sup>287</sup>. מסירותם-תשוקתם האינסופית של הדוברים בשיר, נאמני ארץ ישראל - שהם למעשה הרחבה דקדוקית של ה'אני-השר' לכלל ישות ארצישראלית קולקטיבית - מתוארת, בבית השלישי, באמצעות סוג של נדר, או שבועת-אמונים רומאנטית-ארוטית, המיוסדת על היפוכם של דימויים קונבנציונאליים.

<sup>286</sup> "החלוץ הוא, כמובן, הילד של הוריו הביולוגיים" כותב נוימן בספרו (2009, עמ' 83): "אולם הוא לא הילד שלהם בלבד. בתשוקתם לארץ-ישראל גילו החלוצים וחשפו גניאלוגיות אחרות, נוספות... החלוץ... הוא גם בנה של ארץ-ישראל, של אמה אדמה. אולם הוא גם בנה של ארץ-ישראל, ארץ-האבות, אדמת האבות, המשמשות לו כאב."

<sup>287</sup> מוקד (1976) מביא את השיר במלואו במאמרו, כדי להדגים את שלמותם של אחדים משירי הנוף של סיון בקובץ **נופל לך בפנים**. פסח (1976) משתמש בדימוי מן השיר ("כלבים משולחי לשון") ככותרת למאמרו, ואילו רודנר (1996) מציגה את השיר כארוטי ביותר בקובץ. עבור נוימן (2009) עשוי השיר להוות ביטוי מובהק של מה שהוא מכנה: "תשוקת החלוצים".

**אנחנו ככלבים משולחי לשון**  
**נְלַחֵית אליה ברעדה**  
**בְּאִגְלִים אחרונים של לחותנו:**  
**טיפות מבוישות של אהבת-סתרים**  
**בגיא ובחגווי-הסלע**

**כל המים שבקעו אלינו מן הסלע.**

בניגוד לדימויי הכלבים הנוטים לקבל גוון פזורטיבי של רוע צרוף בתרבות היהודית (למשל, "כי סבבוני כלבים כעדת מרעים הקיפוני... " **תהילים**, כ"ב, 17), או של ייצריות זכרית בלתי מרוסנת (כמתואר בשירו של ביאליק "רק קו שמש אחד": "וכלבים נבלים בהדרך/ יריחו מרחוק נבלתך -"), הרי שהדוברים-הכלבים בשירו של סיון ניחנים באהבת-סתרים עדינה המתכתבת עם גלויי אהבה ידועים **משיר-השירים** המקראי (ב', 14): "יונתי בחגווי הסלע..." יתר על כן, העמידה של הדוברים מול האישה/הארץ, כולה ביטוי של משיכה ארוטית ונכונות לנתינה והקרבה עד אגלי הלחות האחרונים שלהם. זוהי נתינה, שיש בה משום זיכרון חסד הנעורים המקראי של מסעי ישראל במדבר עת הוציא משה לעם מים מן הסלע (**במדבר**, כ' 11)<sup>288</sup>. האלוזיות המקראיות מעניקות לאהבת הארץ ממד של עומק ומורכבות רבת-פנים, או, כלשונה של רודנר (1996, עמ' 112): "האלוזיות מצרפות שוב את האהבה החושית לתחושות רליגיוזיות".

אגב, אחת התופעות האינטר-טקסטואליות המעניינות בשירת אריה סיון היא ההתכתבות הפנימית בין יצירותיו. כך בשיר "בקשר לנואשת מים", שראה אור לראשונה בכתב העת **גג** (קיץ, 2003, גל' 8, עמ' 6 - 7) ואחר כך בספר **חוזר, הלילה** (2004, עמ' 20 - 21), סיון מתייחס במפורש לשיר "נואשת מים", שחיבר בשנות השבעים. גם נושא של שיר זה הוא החרדה שחש המשורר, בשמה של האדמה אליה הוא מחובר, מפני היובש הצפוי לה בחורף דל-גשמים. סיון מצטט בשירו החדש משורר ערבי שניגש אליו ואמר לו (לאחר שסיון קרא משיריו): "באמת אתה כותב את מה שמרגישה האדמה." (שם). חוסר ביטחון של סיון בלידותו גורם לו לשמוע בדבריו של הערבי נימה אירונית של תהייה, כהאי לישא: "...איך זה שאתה, בן מהגרים שבאו הנה מארצות המים הרבים\ מרגיש את מצוקת האדמה שאבותי עָבְדו אותה\ דורות כל כך רבים." (שם). בתשובתו המדומיינת מגייס סיון, הן את סיפורו של אליהו הנביא, ששחט את את נביאי הבעל כדי להפסיק את הבצורת (**מלכים א'**, י"ח), והן את דבריו של ירמיהו הנביא (כ"ג, 9), שהמשורר יוצר פרפראזה עליהם: "אני כמו איש שְׁיִבֵּשׁ עֲבָרוֹ" (שם). דומה כי האלוזיות המקראיות הללו מסייעות לסיון להבנות, הן את חרדתו הידועה מפני הבצורת בארץ-ישראל, המייצגת, כמובן, חרדה ישראלית-קולקטיבית, והן את ילידותו המדומיינת, על אף שהוא "בן מהגרים".

תבנית דומה להפליא לזו המופיעה בשני השירים דלעיל, ניתן לזהות בשיר "לחיות בארץ-ישראל" (**לחיות בארץ-ישראל**, 1984, עמ' 80). למרות שעל פניו עוסק השיר בעניין שונה לחלוטין, קרי, כורח

<sup>288</sup> חילופי הנוזלים הללו בין הדוברים לבין הארץ היא ביטוי מובהק למה שנוימן (2009) מכנה בספרו "שטוש הגבולות" בין החלוץ לבין אדמתו-ארצו.

החיים המיליטאריסטיים בארץ, הרי שאף הוא במעמקיו אינו אלא שיר נאמנות ונכונות הקרבה למען הארץ.

**להיות דרוך כמו רובה, היד  
אוחזת באקדח, ללכת  
בשורה סגורה וחמורה, גם לאחר  
שהלחיים נמלאות אבק  
והבשר הולך וסר, והעיניים מתקשות  
לדבוק במטרה.**

**ישנה אמרה: אקדח טעון  
סופו לירות. טעות.  
בארץ-ישראל הכול יכול לקרות:  
נוקר שבור, קפיץ חלוד**

**או הוראת ביטול בלתי-צפויה**

**כפי שארע לאברהם בהר המוריה.**

המסירות הטוטאלית לארץ המולדת, מומחשת באמצעות חיזיון הנוגע בלבה של המקומיות הישראלית: מחלקת חיילים צועדת בנחישות אינסופית, מן הסתם, לקראת פעולה צבאית. תמונת ההליכה "בשורה סגורה וחמורה" נמצאת על הגבול הדק שבין הריאליסטי לפנטאסטי: "והבשר הולך וסר" (שם), ומבטאת את היסוד המקאברי, ברוח המת-החי, המוכר מאד מן השירה העברית של מלחמת השחרור ולאחריה (אלתרמן וגורי כמיצגיה המובהקים)<sup>289</sup>. אך בניגוד לצבאיות הספרטנית (או הפרוסית) העולה מן התמונות בבית הראשון בשיר, הרי שבבית השני מכניס המשורר ממד כמעט-הומוריסטי לשיר כבד הראש הזה. השבירה הקומית-משהו של ההיגד הצ'כובי הידוע - אקדח טעון על הקיר במערכה הראשונה, סופו לירות במערכה השלישית - מגלה את פניהם האחרות של החיים בארץ-ישראל, שכן "בארץ-ישראל הכול יכול לקרות" (שם). באמצעות הנוקר השבור והקפיץ החלוד חושף הדובר ממד אחר בהוויה הישראלית, ממד אנושי יותר ברוח ההווי הפלמ"חי. אלא שסיום השיר מפתיע את קוראיו ויוצר חיבור מרתק בין הווי החיים בישראל בת זמננו, לבין ישראל של אבותינו. השימוש האנאכרוניסטי במונח הלקוח מן הז'רגון הצבאי 'הוראת בטול', כדי לתאר את הופעת המלאך בפני אברהם בסצנת העקדה (בראשית כ"ב, 11 - 12), שובר את החיץ בין העולם המקראי לבין הוויית החיים הישראלית, ומתיך את שניהם לכדי 'כרונוטופ' אחד<sup>290</sup>.

<sup>289</sup> וראו, בפרוט, אצל טסלר (1999) ואופנהיימר (2004, עמ' 81 - 102).

<sup>290</sup> נסים קלדרון (1970) דווקא מותח ביקורת על הסיום המאולץ וה'מודבק' לטעמו, של השיר. אך מרבית המבקרים ציינו לחיוב את השיר החשוב הזה. זיוה שמיר (1984), למשל, רואה בו ביטוי לשרירותיות החיים, הגורל והמוות בא"י. רנה ליטווין (1988)



על מהלך תמאטי ופואטי, מקביל ומהופך בעת ובעונה אחת, ניתן להצביע בשיר נוסף של אריה סיון המגייס אף הוא את מוטיב השורה והשיירה (מוטיבים מוכרים היטב מן השירה והפזמונאות של ימי מלחמת השחרור, ואף מן הזמנים שקדמו לה<sup>291</sup>). אלא, שאלו משמשים את סיון, בשנים אחרות - תקופת האינתיפאדה הראשונה - דווקא כדרך לסמן את רצון ההתנתקות מן הקולקטיב הישראלי, או מן הסיפור הלאומי הישראלי, לאחר שזה איבד, בעיני המשורר, משהו מן הלגיטימיות המוסרית שלו. ב-1989 חיבר סיון את הסונט המשוכלל "פארן", והעמידו בראש קובץ שירי המחאה שלו, כנגד המדיניות הישראלית כלפי האוכלוסייה הפלסטינית בשטחים הכבושים (כף הקלע, 1989, עמ' 7).

**השיירה כבר מתייצבת בשורה  
מצוידת בקפידה שאין שנייה לה לחומרה  
בְּמִזוֹן ובשתייה ובהוראות-שמירה  
ואני אחד בשיירה.**

**הרווחים בינינו מדודים וכבר הִבְהַר  
כי זו הדרך היחידה לחצות את המדבר  
וכל אחד מן ההולכים הִזְהַר ושוב הִזְהַר:  
הוא חוט השערה שבו תלויה השיירה.**

**ואני שהצטרפתי לחוצים את המדבר  
כדי להגיע אל השיח של הגר  
עדיין לא רמזתי על כוונותי**

**ואף איני יודע איך ובאיזו דרך ומתי  
אוכל לפרֹשׁ מן השורה  
בלב מדבר פארן.**

הבחירה בפארן כסמל מרכזי בשיר איננה מקרית. לא רק שסיון, כדרכו, מבנה באמצעות הטריטוריה המקראית הידועה את זהותו הייחודית והנפרדת מן הקולקטיב הישראלי, אלא שבאמצעות הבחירה בפארן, ארצו של ישמעאל (בראשית, כ"א, 21), וב"שיח של הגר", על כל המטען האסוציאטיבי שלהם, מסמן המשורר את עמדתו הנפשית-מוסרית-פוליטית; עמדה שיש בה קרבה רבה דווקא למעגלי השייכות של ה'אחר' האולטימטיבי של החברה הישראלית-יהודית. זאת ועוד, באמצעות הדיאלוג עם הסיפור המקראי

מתארת את השיר "לחיות בארץ ישראל" כאחד השירים העמוקים הנסובים על סיפור העקדה, מיתוס, שרבים מהמשוררים הישראליים נזקקים לו בהרבה פחות שאר-רוח, לטעמה, ממה שיש בטורי הסיום של השיר הזה של סיון. לעמדה זו מצטרפת גם תמר רודנר (1996) המציגה את השיר כאחד הבולטים בקובץ **לחיות בארץ-ישראל**. בחיבורה מתעכבת רודנר גם על המוטו לשיר (לזכר צבי הורביץ/חלוצ, מפקד ואב שכול), ורואה בו את מקור התבנית הדיאלקטית בשיר השוברת את הסיום האופטימי של סיפור העקדה המקורי.

<sup>291</sup> וראו, למשל, השיר "חיילים אלמונים", שחובר בידי אברהם-שטרן-יאיר בשנת תרצ"ב (שטרן, 1979, **בדמי לעד תחיי**, הוצ' יאיר, עמ' י"ט – כ"א), והפך להמנון האצ"ל והלח"י. השיר מכיל את השורה האלמותית "משורה משחרר רק המוות". ניתן לראות בשירו של סיון "פארן" וריאציה על שורה זו.

אודות גירושה של הגר ובנה אל המדבר, בידי אבי האומה הישראלית אברהם (בראשית, כ"א), שוטח סיון, במקביל, הן את מחאתו המוסרית-פוליטית, והן את לבטיו הרגשיים העמוקים, בין תחושת שייכות ומחויבות כלפי ה"שיירה" הישראלית הלאומית ("וכל אחד מן ההולכים הוזהר ושוב הוזהר: / הוא חוט-השערה שבו תלויה השיירה."), לבין תחושות אשם, תסכול וחרדה, העולים בו בעקבות עמדתו המעשית והנפשית; עמדה השונה לחלוטין מזו של אנשי השיירה, כפי שמסתבר מן הססטט של השיר<sup>292</sup>.

(דיון נוסף בשיר ובהשתמעויותיו הפוליטיות, ראו בפרק הבא בחיבורי).

ההבנה עד כמה הזהות המקומית הישראלית בעייתית ומורכבת, ועד כמה כרוכה היא בסבל ותלאה בצד הדבש, של החיים בארץ ישראל, ועד כמה חסר תוחלת הוא הניסיון להפריד את הדבש מן העוקץ, מוצא את ביטויו גם בשיר "בארץ המובטחת" (דייר לא מוגן, 1998, עמ' 12). ואגב היסודות הקבועים ביצירתו של אריה סיון, ניתן להצביע על דמיון מבני ברור בין שיר זה, לבין כמה מן השירים הקודמים לו בעלי תמה דומה, שנידונו לעיל בחיבורי ("נואשת מים"; "לחיות בארץ-ישראל" ואחרים).

### מתחמק מאבני הברזל ו

#### מסלעי הנחושת

#### אני הולך אחרי הדבש.

### אני הולך אחרי הדבש ולשוני

#### קוצים שורטים אותה, היא מדממת

#### בעקבי הדבש.

### אני שומע סימנים לרעש אדמה

#### ומתעלם מהם

#### אם לא תהרוג אותי אחת האבנים

#### אזחל בין הגבעות שנשטחו

#### לאורך הצלעות החדשות של ההרים

#### לתור אחרי הדבש

### עד ?מלא פי חול ולשוני

<sup>292</sup> על חשיבותו של הסונט "פארן" כשיר פוליטי מצד אחד, וכשיר לירי, החושף מצוקה אישית, מצד שני, עמדו לא מעט ממבקרי הספרות. אורציון ברתנא (1989) מציין את עמדת השניות של סיון בשיר: "הוא הולך בשירה אך מטרותיו אינן מטרות השירה"... "ההולך בה נמצא קרוע בין בגידה לבגידה; בין כף הקלע של הכלל לבין כף הקלע הפרטית שלו, שתי נאמנויות ששתיהן כשרות." אריאל הירשפלד (1989) מביע את התפעלותו מן הפתיחה המרשימה של קובץ השירים **כף הקלע** ואומר: "זהו מרד בדרכו של אברהם... גם שיר עצוב של מי שחש את מהלכו שלו מחוץ לשיירה... בסונט הזה מעמיד סיון את שירתו הפוליטית על מלוא מוכבותה." רינה ליטוויין (1989) הכתירה את מאמרה בכותרת "אחד בשיירה" וראתה בדובר בשיר סמל לפרובלמטיקה והמורכבות של הדובר הייצוגי בכלל שירי הקובץ, ואילו אילן שיינפלד (1990) כותב בחריפות: "מהלך השירה מגלה את המתח בין תעוקת הפאשיזם הקולקטיבי, שקיומו מותנה כביכול, בכוחו של היחיד, אך אגב-כך הוא מבקש לכבוש את נפשו ואת מוסרו, לבין היחיד, המשוור, המודע למצב זה ועל כן הוא מתכנן לברוח מן השיירה. אך אין זו פרישה, אלא בגידה..." (עמ' 53).

פניה הכפולים של ארץ-ישראל משורטטים כאן באמצעות מערכת אלוסיבית עשירה ומגוונת. חומרי התשתית העיקריים לשיר הם דברי אלוהים לעם ישראל, באמצעות משה, בספר **דברים** (ח', 7 - 9). פסוקים אלו מתארים את הארץ המובטחת לעם ישראל כגן עדן עלי אדמות: "...ארץ טובה, ארץ נחלי מים, עיינות ותהומות יוצאים בבקעה ובהר; ארץ חיטה ושעורה וגפן ותאנה ורימון ארץ זית, שמן ודבש... ארץ אשר אבניה ברזל ומהרריה תחצוב נחושת."

אלא שאריה סיון איננו מקבל את שבחי הארץ המובטחת כפשוטם. כיליד של הארץ הזו הוא יוצא למסע פרטי משלו בו הוא מבקש לקרוא מחדש - כפי שהוא קורא מחדש בשיריו את התנ"ך בכללותו - את משמעותם של אבני הברזל ושל סלעי הנחושת בשיר. צורים אלה הופכים בשירו, מסמלי ברכה, כך במקור המקראי, לאיום קיומי-פיסי מוחשי מאד על חייו. מצד שני, החזרה בבית הראשון ("אני הולך") והאלוזיה לשיר השירים ("בעקבי הדבש" על משקל "בעקבי הצאן", **שה"ש**, א, 8) מבטאים את מסירות הנפש ואהבת הארץ המניעים את המשורר במצעדו. רעש האדמה הממשי או הסימבולי שהוא שומע (בית ב'), איננו מרתיע אותו, והוא מדמיין את דבקו הכמו-ארוטית בארץ הקשה והמחוספסת, שהטקסטורה שלה השתנתה לחלוטין בעקבות הרעש: "אזחל בין הגבעות שנשטחו לאורך הצלעות החדשות של ההריסות לתור אחרי הדבש". ברקע מהדהדים דברי הלעז של המרגלים ששלח משה "לתור את הארץ" (**במדבר**, י"ג, 16), ובצידם דעת המיעוט של יהושע בן-נון וכלב בן יפונה: "ארץ זבת חלב ודבש" (**שם**, י"ד 8). בנחישות רבה, מבקש המשורר להתעלם מאבני הברזל ומסלעי הנחושת, גם כאשר הופכים הם למפולת סלעים המאיימת לקברו חיים. הדבש, בעקבותיו הוא הולך מצטייר כאן כסם חיים, שמשמעותו הסימבולית חורגת הרבה מעבר לממשותו הריאלית.

טור הסיום של השיר – "עד ימלא פי חול ולשוני" – הוא, כדרכו של סיון, קטוע ורב-משמעי. השורה-בית הזו היא, כמובן, ואריאציה על הפסוקים הידועים **מתהילים**, קכ"ו, 1 – 2: "בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחולמים; אז ימלא שחוק פינו ולשונו רינה". אך בניגוד למסר הגאולה האופטימי והחד-משמעי העולה מפסוקי המקור, האינפורסיה, הכמעט-גרוטסקית, שמחולל בהם סיון, מטה את משמעותם לכיוונים ספקניים, שעל גבול הציניות. הקיטוע של שורת הסיום יש בה יותר משמץ של רמז למוות. ואם נסתמך כאן על עדותו של המשורר עצמו: "מטבעי אני אדם אופטימי, אבל המציאות שלנו הודפת אותי יותר ויותר אל הקיר הפסימי."<sup>293</sup> נראה עד כמה אמביוולנטי הוא יחסו למציאות החיים בא"י.

אל מיתוס העקדה, כ"טקסט פראדיגמאטי... הממשיך לשלוט בדמיון ובשפה" (קרטון-בלום, 2009, עמ' 11) בתרבות הישראלית, חוזר סיון בשיר, בן שני חלקים (א, ב), בשם "חניכת יצחק" (**השלמה**, 2002, עמ' 58 – 59). כותרת השיר היא אינפורסיה אירונית, לכאורה אופטימית, של הצירוף הכבול עקידת יצחק. חלקו הראשון של השיר מפגיש בסיטואציה היפותטית-מדומינת את יצחק המקראי עם יהודה המכבי. השיר נפתח בהיגד של הבנה ללבו של יצחק לו היה בוחר לאחר האירוע הטראומטי של העקדה "לרדת בספינה הראשונה" (כדאי לשים לב לדו המשמעות הטמונה במלה 'לרדת'). "ואם בירידה היה נתקל ביהודה" ממשיך המשורר וטווה את חוט העלילה, וכאן, מוסיף הוא (סיון) בסוגריים

<sup>293</sup> בראיון לחיה הופמן, תרבות-ספרות-אמנות, **ידיעות אחרונות**, 27 באפריל, 2001, עמ' 26. וראו גם בספרה של בלהה רובינשטיין, 2003, **שירים ומה שביניהם**, עם עובד, עמ' 214 – 215.

את אחד ממשפטי המפתח החריפים ביותר, מבחינה פואטית ותמאטית, בשירה הארץ-ישראלית שלו: "הלווא זמן הארץ חד-הוא, וכמוהו נְרַצְנָה" (שם, עמ' 58). המפגש הטעון היה מוביל, אליבא דסיון, לניסיון גיוס מצדו של יהודה: "אתה בחור וטוב" (אלוזה ל"שיר הפלמ"ח)... "בכל מחיר יש לעצור את ניקנור - / גם בן יחיד, גם בן לאב זקן, וודאי/ מי שאלוהים הציל אותו מעקדה, / חייב להתייצב לקרב על המקדש."

החלק השני בשיר חריף במיוחד בביקורת שהוא מותח כנגד הקנאים, בהם רואה סיון מתחסדים וצבועים המוכנים להקריב כל "בחור וטוב" (שם) למען שאיפותיהם המשיחיות<sup>294</sup>. את אשם הקורבנות הם כמובן תולים בארץ, שהיא כביכול "אוכלת יושביה" (במדבר, י"ג, 32) מעצם טיבה, וכך הם רוחצים בניקיון כפיהם. על פי סיומו של השיר, לא נראה, שזו גם השקפתו של סיון, שכך הוא מתאר בו את יצחק:

**ב**

**בלילה שלפני**

**אולי ישמע קולות תנים**

**מייללים במקלה**

**וצחוק צבועים מתלקקים בהריחם זלילה**

**מדוע בני אדם שונאים אותנו, הם חורקים,**

**הלא אנחנו מנקים**

**אחרי הארץ שאכלה**

סיון מאמץ כל תחבולה רטורית אפשרית, כדי לבטא את סלידתו ממי שמכונים במחזותינו הפוליטיים אנשי הימין הקיצוני. התנים והצבועים בהם מסתייע סיון כדי לתארם, נתפסים בתודעה הקולקטיבית הישראלית כבזויים שבחיות; גם הפעלים הנקשרים בהתנהגותם מעוררים דחייה: "מייללים", "מתלקקים", "חורקים". ולבסוף אציין את הגוון הפז'וראטיבי החריף, שבו טוען סיון את הקנאות היהודית-הדתית בשיר.

#### **4.4.4 חיים על קו הקץ בארץ-ישראל**

החיים בצל המוות בארץ ישראל, ומציאות של מלחמות בלתי-פוסקות, הולידו, בספרות העברית, לא מעט יצירות המחברות בין זהות מקומית לבין תחושות של אבדן ושכול. אריה סיון, כמשורר, שהזהות המקומית היא בלב הווייתו הפואטית והתמאטית, הוא שותף בכיר למגמה זו. על יצירתו ניתן לומר את מה שאומר אופנהיימר (2003, עמ' 268) על כתיבתו של משורר אחר, בן דורו של סיון, שהמלחמות

<sup>294</sup> על תהליך ההחרפה בביקורתו הפוליטית של אריה סיון, ראו בפרק הבא של חיבורי.

המקומיות עיצבו, במידה רבה, את רוחה של יצירתו, הלוא הוא יהודה עמיחי<sup>295</sup>: "המלחמה נתפסה בתודעתו כאחד מאותם כוחות המתקיימים במציאות אשר חודרים לחיי הפרט, מעצבים את צורתם, ומעניקים להם משמעות. לפיכך ההפרדה שהוצגה כמובנת מאליה בשירה הפוסט-אלתרמנית בין העולם הפרטי לעולם הלאומי-ציבורי-היסטורי הייתה זרה לו." אלא שייחודו של סיון באינטנסיביות של הרקמה האינטר-טקסטואלית השלטת בכתיבתו, באמצעותה הוא מבטא את תגובתו על מחיריה הכואבים של המלחמה.

למעשה, השכול והאבדן כחלק בלתי נפרד מן הזהות הישראלית מלווים את כתיבתו הספרותית של אריה סיון כבר מראשיתה (וראו, הדיון בשירת מלחמת השחרור של בומשטיין-סיון, בראשית הפרק). גם עקדת יצחק כסמל האולטימטיבי של קרבנות והקרבה, שזורה באופן עיקש ומתמיד בשירתו, החל מן הסיום האירוני-המר של הפואמה **שירי שריון** (1963, עמ' 53) המשלבת בין הזהות המקומית של "יצחק" הישראלי ("**שְׁזוֹף הַחֶמֶה אוֹמְנָתוֹ**") לבין הגורל הנורא של הובלתו לעקדה ("**אֶל סְבָכֵי מוֹרְהָ**"), ועד למחאה הפוליטית החריפה של סיון כנגד חוגי הימין בימינו התובעים, לדבריו, את הקרבת צעירינו על מזבח שאיפותיהם המשיחיות (השיר "חניכת יצחק" מתוך **השלמה**, 2002, שהוצג לעיל)<sup>296</sup>.

יחד עם זאת, ביטוי דחוס ואינטנסיבי לנושא השכול, במציאות החיים הישראלית, מופיע אצל סיון לראשונה בספר **נופל לך בפנים** (1976), שכבר בשמו נרמזת התגובה ה'פנימית' לנפילה בקרב. בקובץ זה, המאגד בתוכו תגובות, הן למלחמת ששת הימים והן למלחמת יום הכיפורים, מצוי מחזור בן חמישה שירים בשם "בית שאול", שכולו קינה מתמשכת על אבדן החיים הצעירים במלחמות ישראל. כבר בכותרת המחזור בולטת ההפעלה בו-זמנית של כמה מוקדים תמאטיים, רחוקים בזמן זה מזה, הנקשרים בתודעה היהודית-ישראלית בעבותות של מוות: החל מסיפורו של בית שאול המקראי, שניגף בפני בית דוד והושמד באכזריות (**שמואל ב**, ג, 1), דרך בתי הקברות הגדולים בישראל: גבעת-שאול בירושלים וקריית-שאול בתל-אביב, ועד לדמיון הצלילי בין המילים שאול (בשורוק) ושאול (בחולם).

גם מנגנון ההפעלה הרגשי של כל שיר בנפרד מבוסס על התכתבות עם טקסטים קלאסיים. כך, למשל, השיר הפותח את קבוצת השירים הזו: "ניסוי לא מוצלח להביע את צער הזולת" (עמ' 25) עוסק בקוצר ידה של השפה להביע את חוויית הכאב הנורא של אב שכול. השיר מיוסד על אנאלוגיה ניגודית, אותה בונה המשורר, בין מצבו של "אב של טייס שנעדר מקרב-אוויר על המדבר וּלֹא נודע מהעלמו" לבין דדלוס המיתולוגי, שנאלץ למשות את גופת בנו איקרוס מן הים ואחר-כך: "קבר אותה באי אחד ושם ישב ימים רבים להתקין לו מצבת." (שם). בדרכו שלו, השיר מנסה להמחיש בצורה אפקטיבית, ככל הניתן, את כאבו הנורא שבעתיים של מי שאבד את בנו במלחמה, אך אין לו מקום משלו בו יוכל התאבל עליו.

<sup>295</sup> על הקרבה הרוחנית-פואטית בין סיון לעמיחי ראו אצל זיוה שמיר (1984). סיון עצמו מרבה להדגיש בדבריו את נטייתו לקשר בין המרחב האישי לציבורי (וראו, "עם הספר", אחרית דבר **לערבון**, 2001, עמ' 267 – 269), ואמנם נקל להיווכח בכך בפרקטיקה של כתיבתו.

<sup>296</sup> על גלגולי מיתוס העקדה בשירה העברית החדשה, ראו אצל קרטון-בלום, בתוך, אוהנה וויסריך (1996), עמ' 231 – 247.

ואילו השיר הנועל את המחזור: "לקסנדו, היא בית שאול" (עמ' 30) מקשר, אף הוא, בין מקורות ספרותיים שונים, כדי להבנות את הממד המקאברי של חוויית האמהות הישראלית. ראשיתו של השיר היא בהקבלה החזותית, שפורש השיר בין הנשרים השחורים לבין האלמנות ה"שחורות" המקוננות על מות בעליהן, ובתוך כך הוא מגיע גם אל אגדה עממית ידועה אודות הנשר, שחטף את התינוק בשדה, והאם שרדפה אחריו בהר, כדי להשיבו אליה. אלא, ססיומו הקטוע של האירוע בשיר: "...שרצה אחריו בהר וצעקה בקול נורא." עומד בניגוד אירוני חריף, הן לסיומו האופטימי של הסיפור המקורי, והן ל"שתיקה" שבמוקד השיר.

**מי שהולך, היום, לקסנדו, היא בית שאול, מגיע אל הנשרים:  
שחורים, בראש צורים, חגים בעיגולים סתומים  
כמו אלמנות סביב מות אישיהן.  
ימים שלמים אתה יכול ללכת שם בתוך שתיקה  
הוגה בילד שלקח, ובאמו  
שרצה אחריו בהר וצעקה בקול נורא.**

בצד הסיפור העממי 'מרפרר' השיר למקורות ספרותיים נוספים. האלוזיה הראשונה בשיר היא לעיר הדמיונית קסנדו, המופיעה בשירו הנודע של המשורר האנגלי סמואל טיילור קולרידג' (1772 – 1834) Samuel Taylor Coleridge "קובלאי האן". השיר מתאר, בלשון אקספרסיבית מאד את הארמון שבנה החאן המונגולי, בן המאה השלוש-עשרה, קובלאי האן, אלא שהתיאור המדומיין, שנכתב, על פי עדות מחברו, כהזיית סם, מוליך אל מחזות גיהנומיים מובהקים. את קסנדו, שהפכה בתרבות המערב לסמל של מיסתורין, קושר השיר עם סיפורה המזעזע של האם המקראית השכולה, רצפה בת איה, פלגשו של שאול, ששני בניה הוסגרו למוות, על ידי דוד, לידי הגבעונים, כדי להפסיק את הרעב בארץ. כל חטאם של הבנים היה היותם בניו של המלך שהתעלל בגבעונים. המקרא ממשיך ומתאר כיצד אמם עמדה לשמור על גופות שני בניה מפי עופות השמיים, ביום, וחייית השדה, בלילה, באמצעות שק רטוב (שמואל ב, כ"א, 1 – 15). כאמור, מחזק השיר את חווית השכול המקומית באמצעות תיאור אקספרסיבי מאד של האם המנסה נואשות להציל את בנה החטוף מציפורני העוף הדורס.

ביטוי אינטר-טקסטואלי לחוויית השכול הישראלית מצוי גם בשיר "אי נעימות באזכרה" (לחיות בארץ-ישראל, 1984, עמ' 78). כותרת השיר כתובה בלשון understatement מובהקת. השיר עצמו משחזר, בלשון פרוזאית למהדרין, אירוע, שכביכול(?), סיפר למשורר מודע שלו, שהשתתף בכל המלחמות. הלוחם הוותיק הוזמן לשאת דברים בטקס לזכרם של חבריו הנופלים, בפני קהל "ובכללו גם ההורים השכולים" (שם), אלא שלמרבה 'אי-הנעימות', משחזר המכר: "...לא היו בפי מילים" (שם). כך מסתיים לו הבית הראשון בשיר.

הבית השני מכיל אלוזיה שיקפירית ידועה: "...אני עומד על הבימה, לפני כולם, כמו איזה המלט, שמשום מה לא נדקר, ואף אחד מהם לא קם ולא אמר, עבר זמנך, לוחם יקר." (שם)

הערוב הסגנוני בשיר, בין נמוך לגבוה, מסתיר מאחוריו דילמה המלטית מובהקת של: להיות או לא להיות במובן הבסיסי ביותר. רגש האשם הרודף את הלוחם, ששרד את המלחמות, בניגוד לחבריו הנופלים, לא רק שאינו מותיר מילים בפיו, אלא שהוא מערער על עצם זכות קיומו. זו גם משמעות סיומו האירוני של השיר (בית שלישי) המתאר את תחושתו של הלוחם, שהכול ממתינים לדברים שלו ולו: "...וגם החברים" (שם). מובן שמילות הסיום, בכפל משמעותן (החברים החיים והמתים גם יחד), מכניסות לשיר ממד של חריפות, פסיכולוגית וקיומית, עזת ביטוי.

אך דומה, שהביטוי האינטר-טקסטואלי החזק ביותר לחויית השכול המקומית, והשלכותיה הנפשיות על גיבורי הטרגדיה הישראלית, מצוי בשיר "בתוך הבקעה" (חיבוקים, 1986, עמ' 18). השיר, שכותרתו, כמו ברבים משיריו של סיון, היא ציון מקום, נשען על חזון העצמות היבשות המפורסם מ**יחזקאל** ל"ז, (המקור המקראי מופיע כמוטו לשיר). כזכור, בחזון מקראי זה מספר הנביא יחזקאל כיצד נלקח הוא "ברוח ה' וינחני בתוך הבקעה והיא מלאה עצמות יבשות" (שם, 1). לאחר סידרה של מניירות רטוריות ואחרות, שלאחריהן הופכות העצמות לגופות חסרות חיים, מצווה האל על הנביא כך: "...הינבא בן אדם ואמרת אל הרוח כה אמר ה' מארבע רוחות בואי הרוח ופחי בהרוגים האלה ויחיו" (שם, 9). סופו של חיזיון: "ותבוא בהם הרוח ויחיו ויעמדו על רגליהם חיל גדול מאד מאד" (שם, 10). מכאן ואלך הופך האירוע המכונן הזה לאלגוריה על גורלו של עם ישראל קטן האמונה, שעתיד להיות מוצא מקברותיו הממשיים או המטאפוריים בגלות, כדי להיגאל, ובלשונו של האל: "...והעליתי אתכם מקברותיכם עמי והבאתי אתכם אל אדמת-ישראל" (שם, 12). למעשה, שונה וכופל האל הבטחה זו וחוזר עליה פעם נוספת בפסוקים החותמים את פרק ל"ז.

אריה סיון, כדרכו, יוצק את נבואת הנחמה של יחזקאל, ששימשה כמוטו לתנועה הלאומית-הציונית המתחדשת בישראל<sup>297</sup>, בתבניות שיריות סרקאסטיות המטילות צל כבד על חזון הגאולה המקראי.

**בואי הרוח ופחי בהרוגים שלנו  
עד מתי הם יכולים עוד לחכות ההרוגים  
עד מתי נוכל אנחנו לחכות**

**ממתינים פה בבקעה המלאה באבנים  
רפים פֶּעֶנְפִים על מצבות ועל קברים  
בימי שרב לא נשברים, ערים**

**אנחנו שעונים שבורים  
שנעצרו מחוגיהם בחלל שבחזה  
מונים זמנים שלא מן העולם הזה**

<sup>297</sup> השילוב בין נבואת אחרית הימים, תחיית המתים וגאולת עם ישראל בארצו בחזון העצמות היבשות של יחזקאל, בצד פסוקים נוספים מן התנ"ך, שבה את ליבם של אידיאולוגים, מורים ומחנכים בתנועה הלאומית הציונית, והם הפכוהו לסמל במאמרים, טקסי זיכרון, מצבות, עצרות, וכיו"ב. וראו, אלמוג (1997, עמ' 35 – 57), נוימן (2009, עמ' 178 – 182).

**שנים אנחנו בבקעה חונים**  
**מאמינים כי לא תרחק העת עד צאת**  
**רוח האבות על הבנים**

השיר "בתוך הבקעה" בנוי בתבנית של 'שיר מתהפך': רק בסיומו מתברר מיהם הדוברים בשיר (האבות השכולים), ומהי משמעותה של האפוסטרופה, שעליה מיוסדת הרטוריקה של השיר (כיסופי מוות). השיר נפתח בציטוט כמעט מדויק מספר יחזקאל (ל"ז, 9): "בואי הרוח ופחי בהרוגים שלנו". רק המלה האחרונה בטור שונה מן המקור המקראי, ומקנה ממד אינטימי לפניית הדוברים בשיר. ההתאמה הזו מפתה את הקורא לבנות הקבלה אופטימית, בין השיר לבין המקור המקראי. אלא שהמשך השיר בנימת הקינה והתחינה שבו - האנאפורות הטעונויות: "עד מתי", ותחושת הצפייה עד בוש - מקנה ממד טרגי לסיטואציה האפית. בהדרגה מצטיירת הבקעה כבית קברות ענקי, מכוסה מצבות ("המלאה באבנים"), שאבות שכולים "רפים כענפים" אינם סרים ממנו. הזמן פסק מלכת ("שעונים שבורים") עבור האבות המתאבלים על בניהם, והשבר בחזם איננו ניתן לאיחוי. חוויית השכול ממקמת אותם במעין פלנטה אחרת של זמן ("מונים זמנים שלא מן העולם הזה"), שאיש אינו יכול להיות, באמת, שותף לו.

סיום השיר מביא את הטרגדיה הנוראה של השכול אל שיאה: כל שיכולים האבות לקוות ולייחל לו הוא, שלא ירחק היום, והם יוכלו להתאחד עם בניהם הנופלים, לאחר שרוחם תצא מגופם. הסיום המקאברי של השיר 'מרפרר' לנבואת נחמה ידועה נוספת, זו החותמת את ספר **מלאכי** (ג, 23 - 24): "הנה אנוכי שולח לכם את אליהו הנביא לפני בוא יום ה' הגדול והנורא; והשיב לב אבות על בנים ולב בנים על אבותם...". מובן ששירו של סיון מאיר אחרית ימים זו באור סרקאסטי איום.

ביטוי נוסף לאותה תחושת אשם קשה על הקרבת הבנים מצוי בשיר בעל השם האופטימי-המתעתע "ביכורים" (**כף הקלע**, 1989, עמ' 25). אלא שבניגוד לקודמו, שיר זה מתכתב עם חומרים אוטוביוגרפיים מובהקים. הבית הראשון, מבין שניים, בשיר הוא זיכרון ילדות רחוק של המשורר מבית הספר העממי בו הביא הוא, כילד, בפעם האחרונה, ביכורים, לקרן הקיימת. באורח אירוני, ומודע לעצמו רק בדיעבד, משחזר הדובר את מקורם של הביכורים, כירקות והפרות שנקנו מן הרוכלים הערבים, שהיו מסתובבים בין הבתים ומכריזים על סחורתם. כילד, גם לא היה המשורר מודע למשמעותו של פראדוקס גאולת אדמת ארץ-ישראל באמצעות ירקות ופירות ערביים, ועל כן הוא מכריז בסיום הבית הראשון: "...איך גאלה/ הקרן הקיימת את אדמת הארץ/ בירקות ובפרות האלה, לא שאלתי" (שם). אלא שכבר בית זה מבנה ניגוד אירוני חריף בשיר (שמשמעותו המלאה תתחדד בבית השני), בין השירים המליציים, ששרו ילדי ביה"ס היסודי, לבושי הלבן החגיגי (והמשורר ביניהם): "פרי גני הנה הבאתי" ו"סלינו על כתפינו, / ראשינו עטורים, מקצות הארץ באנו, הבאנו ביכורים" (שם). לבין קולותיהם של הרוכלים הערביים, שהכריזו על סחורתם (הביכורים, כזכור) בלשון מעורבת (אנגלית, עברית, אידיש): "קוסלך, טומטס, בֶּרְדוֹגֶן" (שם), ורוקנו מכל תוכן ממשי את המליצות שנישאו בטקס.

האירוניה הופכת מרה ואכזרית בבית השני בשיר, המתאר טקס 'הבאת ביכורים', מסוג שונה לחלוטין, מאוחר בכמה שנים מקודמו. המשורר משחזר, בבית זה, טקס אזכרה לבוגרי בית-הספר, שנפלו



במלחמת השחרור. המספיד בטקס, אולי בהשפעת שירו של שאול טשרניחובסקי "ראי אדמה", שנקרא באזכרה, "דימה את הנערים שנטמנו באדמה לביכורים" (שם), מבלי להבין את המשמעות המקאברית של מליצותיו. את השיר מסיים סיון באמירה חדה וחדורת רגשי אשם: "ועדיין לא שאלתי מאומה" (שם). ניתן לראות כיצד הולך ונבנה במהלך השיר אינטר-טקסט סרקסטי מצרופם יחד של הטקסטים השונים המוזכרים בו: שירי הילדים, קריאות הרוכלים הערבים, שירו של טשרניחובסקי, ונאומו של המספיד. כל אלו חושפים את החיים על קו הקץ בישראל, כסוג של טירוף מערכות, שהמשורר יכול לחשוף אותו בשיריו, אך לא להביא לתיקונו (להלן, הפרק החמישי).

אסיים סעיף זה בשיר קצרצר של אריה סיון הלוקח מתוך "ואריאציות מקומיות על הייקו" החותמים את הספר **גבולות החול** (1994, עמ' 79). כאן הדיאלוג האינטר-טקסטואלי הוא מסוג שונה לחלוטין, למרות הקרבה המבנית והסמאנטית בין השירים. סיון מביא שלושה שירי הייקו של המשורר היפני מטסואו בשו (1644 – 1694), שתורגמו על ידו לעברית מן הנוסח האנגלי שלהם (מיפנית לאנגלית: הארולד אנדרסון), ובצידם ואריאציות מקומיות משלו. להלן השיר השלישי בקבוצה; מימין הנוסח העברי לשיר של בשו ומשמאל הוואריאציה המקומית של סיון, שמן הסתם, איננה מצריכה פרשנות.

**בית-קברות ישן, הרוח  
עוזמת עליהם  
בחלקה הצבאית הקטנה.**

**נשענים על מקלות  
לבני שער – משפחה שלמה  
עולה על קברים.**

#### 4.4.5 אדמת מריבה: המקום כטקסט בארץ-ישראל

קשה לדמיין את הזהות המקומית, הן זו של יושבי הארץ, והן זו של המשורר "בן הארץ", כלשונו של ויכרט (1998), ללא התייחסות ל"סכסוך הקרקעות" בין שני העמים המאכלסים את ארץ ישראל. כך, למשל, השיר, בן בית אחד, "סיפור על הסבתא" (אישוריים, עמ' 22) מעמיד במרכז את המאבק על הטריטוריה, ככוח המניע את עלילת המקום הארץ-ישראלי, שאותו קורא המשורר כטקסט מכונן.

**אתה רוצה לדעת מה היה פה פעם במקום הזה  
לפני הכבישים והבתים ואילנות-הסרק?  
חול היה פה פעם במקום הזה, חול בתולי  
וסבתך הייתה הולכת פה מתחת לשקמה  
וציפורים היו תוקעות מקוריהן בפרי הלא-מוגן  
ומציצות מעל ראשה את ציוצי המלחמה הנוראה מכול –  
המלחמה על שטח המחיה.  
וסבתך, עלמה תמה, חשבה לפי תומה  
כי אלו הן סימפוניות מופלאות  
לכבוד השחר הבוקע מחדש,**

### אולי אפילו לכבודה.

וזה הביא אותה להתיישב פה, במקום הזה –  
ואת השאר אתה יודע בוודאי.

כותרת השיר מעלה על הדעת את ביטויי הספקנות והלעג: "סיפורי סבתא" (בובע מייסעס) וגם "ספר לסבתא". האינפורסיה הברורה של ביטויים אלו מעניקה להם משמעות חדשה בהקשרו של השיר הזה של אריה סיון. השיר עצמו כתוב כמונולוג דרמטי-סיפורי של מוען אנונימי (הסב? המשורר?) אל נכד צעיר ותאב דעת המגלה עניין בהיסטוריה הפרימורדיאלית של מקום עומדם: "אתה רוצה לדעת מה היה פה פעם במקום הזה" (שם). המונולוג מבנה אינטר-טקסט בין-דורי מרתק, באשר הוא מגשר על הפער הטבעי בין הדורות ביחס ל'ציונות', שהפכה, כידוע, למושג במרכאות בקרב הדור הצעיר. בדרכו המחוייכת מתכתב השיר עם הקלישאות הידועות של מיתוס ההתיישבות בחולות תל-אביב (?). המקום אמנם איננו מצוין בשמו, אך מאפייניו הלוקאליים – החול הבתולי, השקמה, הפרי הלא-מוגן – הופכים אותו למקום ישראלי טיפוסי מן העידן, שקדם להתיישבות החלוצית.

ניתן לראות בשיר תערובת של לגלוג והערכה כלפי הסבתא המדומיינת, בעבר "עלמה תמה", שברוב תמימותה בחרה את מקום ההתיישבות משיקולים רגשיים-רומאנטיים של התפעלות והנאה מציון הציפורים. העלמה הצעירה והנאיבית פרשה בטעות את ציוצי המלחמה הנוראה מכל, של הציפורים, "המלחמה על שטח המחיה", כ"סימפוניות מופלאות לכבוד השחר הבוקע מחדש, / אולי אפילו לכבודה". אך סיום השיר מרמז, באופן מעודן מאד, שהסבתא, כנציגת ההתיישבות החלוצית במקום, קיבלה, בסופה של ההתיישבות במקום, לא רק את המלחמה על שטח המחיה, אלא גם את השחר הבוקע מחדש. אמנם קריאה ראשונית תחשוף, מן הסתם, את המגמה האירונית בשיר המלגלג על תמימותה של הסבתא, אך קריאה מעמיקה יותר תגלה את נימת ההערכה לתום ולתמימות של החלוצים (כאמור, הסבתא היא נציגתם), שבלעדיהם לא היה סיכוי לשחר הציוני החדש<sup>298</sup>.

יתר על כן, הבחירה של סיון לייצג את מפעל ההתיישבות העברי הלאומי דווקא באמצעות הנראטיב הנשי שלו<sup>299</sup> המגולם ב"הסיפור על הסבתא" מאירה את סיפור החלוציות הציונית בארץ-ישראל מזווית חדשה; זווית מגדרית מרתקת, החותרת תחת המיתוס הגברי של החלוץ הלוחם ועובד האדמה, שידו האחת אוחזת בשלח וידו השנייה במחרשה<sup>300</sup>.

הסטה מטונית לתחום הביולוגי, ואף למטה ממנו, כדי לתאר את "המלחמה על שטח המחיה", מצויה גם בשיר "על מגרש ביפו", הסמוך ל"סיפור על סבתא", בספר **אישוריים** (עמ' 23), ובהחלט יכול להיתפס כמתכתב עמו על דרך הניגוד. שכן, על אף התמה הדומה בשניהם, השיר "על מגרש ביפו" עושה

<sup>298</sup> תמר רודנר (1996, עמ' 53) מבליטה בשיר את כותרתו האירונית ואת אשליותיה הרומנטיות של הסבתא, אך נדמה לי, שראוי להבליט גם את ההערכה הרבה למעשי הסבתא, שצלחו דווקא בשל תמימותה.  
<sup>299</sup> ההערכה הרבה ל"כוח הנשי" מצויה לא מעט ביצירתו של אריה סיון, וראו, לדוגמה, השירים: "עת לעשות שירים" מתוך: **לחיות בארץ ישראל**, 1984, עמ' 8; "לנשים", בתוך: **חיבוקים**, 1986, עמ' 49; "חיבור" בתוך **כף הקלע**, 1989, עמ' 28 – 30; "על הבוקר" בתוך: **דייר לא מוגן**, 1998, עמ' 67.  
<sup>300</sup> על המיתוסים הלאומיים-הציוניים ראו אצל אלמוג (1997), ובמיוחד הפרקים: "פרק ראשון: שכרון אידיאליסטי", עמ' 35 – 131; "פרק רביעי: תבנית נוף מולדתו", עמ' 252 – 288.

זאת באמצעות תיאור תהליכי שקיעה, ניוון והתפוררות. השיר, בן שני הבתים, נפתח בתיאור אירוני, מנמיך במיוחד, של 'אדמת המריבה': "על מגרש של גרוטאות/ צומחת צמחיה שפלה:/ שלדי-מכוניות, מימי הערבים/ ומזרנים מתפוררים." (שם). המשך הבית הראשון מתאר את המגרש ביפו כזירה של דו-קיום תאוותני בין זונות ('יהודיות, מן הסתם), לבין פועלים (ערבים) מאל-עריש. הפעילות המינית האינטנסיבית במקום מדומה כאן, באופן דוחה למדי, להתהפכות בשר על "מַרְחֶשֶׁת אֶמְצִיָּה" (שם).

בבית השני בשיר מסתבר, שאותה טריטוריה ייצרית ודוחה המנומרת ב"אפר מדורות וגחלים שנאכלו" (שם), משמשת גם "בתי גידול/ לירֶקֶת-החמור ועוד מיני חוחים" (שם). עשבים רמוסים מנסים להיאבק בה על קיומם בתוך המציאות השפלה והדורסנית של מגרש הגרוטאות ביפו. כל אלו מבנים אינטר-טקסט של מציאות ירודה, שמשמעותה האלגורית ניבנית מתוך האינטנסיביות של תיאורי הניוון וההתפוררות במישורים שונים: פיסיים, בוטאניים, מוסריים וכו'. ומסיים סיון את השיר בטורים הבאים: "ומי יודע מה אכזר/ המאבק שהם נוטשים/ כל העשבים הנרמסים האלה/ על הזכות לחיות פה, בחלקת-ה/ התאוה הזו." (שם). סיון בוחר דווקא במגרש גרוטאות ביפו, עיר בעלת רקורד היסטורי עשיר של יחסי יהודים-ערבים, אולי כדי לשקף באמצעותו, לא רק את הסכסוך היהודי-ערבי על המקום, אלא גם לרמוז לסוג של דגנראציה ושקיעה ביחסי שני העמים, ואולי במפעל הציוני בכללותו, לעומת העבר ההיסטורי המפואר<sup>301</sup>.

תחבולת התכתבות דומה נוקט אריה סיון בשיר הפותח מחזור שירים קצרים בשם "ארץ מגדלת" (גבולות החול, 1994, עמ' 16). המחזור הוא בן שלושה חלקים המופרדים זה מזה באמצעות האותיות: א, ב, ג. שלושת החלקים מנהלים דיאלוג עם תורת האישיות הפסיכואנליטית מיסודו של זיגמונד פרויד (1856 – 1939), ומייצגים, במשתמע, את שלושת מרכיבי 'אישיותה' של הארץ ושל יושביה: אגו, איד וסופר-אגו. וכך נפתח השיר: א. "ארץ מגדלת פרא/ אשכולות בשלים מזיכרונות/ ארץ לא שקטה נרדמת מכוסה/ שמים למעלה מראשה/ ובחורף בְּשִׁמְיָה של עננים עבים." הקיום הלאומי של ישראל מיוצג כאן, בנימה סרקאסטית, (שוב) באמצעות מטאפורת הצמיחה. הארץ מגדלת גידולי פרא, אלימים ושתלנניים - כפי שעולה מן השיר השני במחזור - הנשענים על זיכרונותיה הלאומיים-היסטוריים. העבר המדומיין השליט בתודעתם של יושבי הארץ הופך לאידיאל רגולטיבי המנחה את התנהגותם הברוטאלית של יושבי המקום. המחיר שהארץ משלמת על כך הוא שינה לא שקטה המנסה להסתתר מתחת לשמיים בהם היא מתכסה עד למעלה מראשה. סיום השיר הוא בעננים עבים המרחפים מעל לראשה של הארץ, ומן הסתם, אינם מברשים טובות.

השיר השני במחזור מעלה אל פני השטח החשופים את הלא-מודע הקולקטיבי של ההווה הישראלית, אלא שהוא עושה זאת באמצעות הנראטיב המיתי המקראי הידוע של ריב הרועים החוזר ומתמש גם בהווה<sup>302</sup>. הממד המקאברי בשיר מושג באמצעות פירוק הצרופ הכבול 'מים-חיים' לשני מרכיביו: מים

<sup>301</sup> והשוו, למשל, עם ספרו של אלון חילו **אחוזת דג'אני** (תל-אביב: ידיעות-אחרונות; ספרי חמד, תשס"ח, 2008) המשחזר, בדרגה זו או אחרת של מהימנות, את העולם האריסטוקרטי של יפו בשלהי המאה התשע-עשרה.  
<sup>302</sup> וראו בעניין זה עמדתו של אופנהיימר (2001) המשבח את מלאכת החשיפה והפרוק של התשתית המיתית שמבצע סיון בחלום הלאומי: "וכאן בא תורו של המשורר להתערב ולחשוף את התשתית המיתית של המציאות, לשכתב אותה ואף להוסיף עליה נדבך שונה בתכלית". הנדבך השונה מוצא את ביטויו בשיר השלישי במחזור.

וחיים. ריב הרועים העתיק על מקורות המים הופך בשיר למאבק לחיים ולמוות, בו החזק מגרש את החלש מאדמותיו, ושולח אותו אל מדבר מותו הכמעט-וודאי.

## ב.

**במרתפי התודעה כמו צל-בארות  
עוברת חרדה: רועים מפנים רועים  
על בארות המים במדבר  
והחזק מוריש את החלש ומגרשו  
למצוא לו מים וחיים  
אם ובאשר ימצא.**

החלק השלישי בשיר, מתאר בלשון ציורית את האני העליון (או המצפון) בפעולתו. גם כאן מתורגם המצב הלאומי למרחב תודעתי: "בחדריו של האני-העליון/ מרקעים הפטישים פני אלהים" (שם). הסופר-אגו הוא האלוהים (אלוהים מופיע כאן כלשון רבים) הגומלים ליוצריהם כמעשיהם, או מדריכים אותם לתקן את דרכיהם: "אלוהי האש צורב/ מְכוֹזֹת אשם בבשר עובדיו", ואילו "אלוהי המים התובע ממאמיניו/ להיות כמי הנחלים או טוב מזה/ כמי היס" (שם). לשון אחר, בני-המקום נתבעים להמיר את נוקשותם האכזרית ברכותם של מי הנחלים, או אף זו של מי-הים<sup>303</sup>.

גרסה נוספת לאותם מוטיבים חוזרים בשירתו של סיון - אדמת מריבה וריב הרועים על בארות המים - נחשפת בשיר "אחרית הימים" (דייר לא מוגן, 1998, עמ' 24), ששמו מרמז על הפנטאסיה המיתית הנרקמת בו. השיר מעלה היפותזה, ספק-מדעית-ספק-אגדתית, אודות אגם עצום של מים מתוקים המצוי מתחת למדבר הנגב. מקורם של המים, כך סיון, בתקופות גשומות, קדומות מאד, "שהזיכרון האנושי סימן אותן כימבולי" (שם). כפסיאודו-חוקר-מקרא סיון מעלה את ההשערה, שאלו גם המים שמשה, רועה צאן מיומן, הוציא, כביכול, מן הסלע עבור בני ישראל הצמאים במדבר (שמות, י"ז, 1 - 7); אלו המים, שבזכותם הצליחו בני-ישראל להגיע אל הארץ היעודה: "לכבוש ולְהַפְּיֵשׁ בְּה". (שם)

סיומו של הבית הראשון (מבין שלושה) מרמז על ייעודו האמיתי של השיר, שכמובן, איננו מצוי בתחומי ההידרו-גראפיה. בבית השני מדמיין המשורר קרן לייזר, שתתווה את מקום הקידוח אל מי התהום: "דרך אדמה שמעולם לא חָמְדוּהָ בני-אדם/ ולא בנו עליה/ ישובים מחורבנם של קודמיהם/ יבוא צינור במים/ אשר אין בהם תמונות/ רועים נהרגים על בארות/ ולוחמים מתכופפים לרחוץ את ידיהם." העבר המקראי הקדום של כיבוש, נישול ומלחמות אכזריות על מקורות המים, מעורב, באופן מובלע לפחות, ברמזים לעוולות פוליטיות של הכיבוש במציאות זמננו. מעל תמונת הסיום של הבית השני, מרחפת עמדתו המוסרית של המשורר בגנותם של הלוחמים הרוחצים בניקיון כפיהם<sup>304</sup>.

<sup>303</sup> על היות מי הנחלים ומי הים סמל של רכות אימהית מערסלת בשירת אריה סיון, ראו, למשל, בשירי **אישוריים** (1981): "ערשי בים" (עמ' 39); "שוב ברחובות ההם" (עמ' 50); "בעצלתיים הגלים" (עמ' 62); "מדוע לא" (עמ' 65); וכן בשירים נוספים.

<sup>304</sup> בהחלט ניתן לראות כאן סוג של 'הסלמה' ביחסו של סיון ללוחמים, שאיננה אופיינית לראשית דרכו הפואטית. על כך, ביתר פרוט, בפרק הבא של חיבורי.

סיומו של השיר (הבית השלישי) בחזיון שהוא ספק אופטימי: שפע של מים לארץ היבשה הזו, שפע שישים קץ לריב הרועים המתמשך על מקורות המים, ספק תיאור אפוקליפטי נורא ברוח המבול המעניש את בני האדם על חטאיהם, בבחינת "ותימלא הארץ חמס" (בראשית, ו, 11): "והמים יעלו ויכסו את כל הארץ. / יתכן שזה יהיה סוף ההיסטוריה/ אחרית הימים"<sup>305</sup>.  
לאדמת המריבה נדרש אריה סיון בשיר נוסף מתוך דייר לא מוגן בשם "בעקבי חז"ל" (עמ' 22).  
וכך נפתח השיר, בן שלושה-עשר הבתים הקצרצרים:

**שנים אוחזים בטלית, יחלקו,  
פוסקים חכמנו.**

**ואם תקדים לה מם, לאותה טלית,  
תצא לך מטלית  
שהיא בלשונם  
גם ארץ, כברת אדמה.**

סיון מגייס את אחת המשניות הידועות בתלמוד: "שניים אוחזים בטלית" (בבא מציעא א', א'), כדי להעניק מעמד פרוגרמאטי מחייב לפתרון הפוליטי של פשרה בסכסוך היהודי-ערבי על אדמת ארץ-ישראל. כדרכו בלשון, יוצא סיון מדמיון צלילי בין "טלית" ל"מטלית", כאשר מטלית פירושה גם סחבה וגם כברת ארץ (מילון אבן-שושן)<sup>306</sup>. הדמיון הצלילי מוליך אותו הרחק מעבר למחשבה הפוליטית המיידית, והוא רוקם חזון ציורי של שתי ארצות-מטליות מקופלות היטב בידי כל אחד מן הצדדים לסכסוך, כל אחד "על פי דרכו". (שם) סיון מפליג בדמיונו הפיוטי לעבר שדות וכרמים, גבעות ואגמים, בתים ורחובות ועוד פרטי נוף 'מתקפלים', כדי להיפרד ולשים קץ לסכסוך על אדמת-המריבה. אלא ש"ומתחת לכל אלה השלדים/ העצמות היבשות, אויבים ואוהבים" "ומעל כל אלה הרוחות/ מסִסְסִסְסִסְסִס". (שם) המשורר מעלה במרומז את הסכנות האורבות ל"תכנית החלוקה" המחודשת, ולצורך זה הוא מגייס (שוב) את חזון העצמות היבשות (יחזקאל, ל"ז), כמטאפורה לקורבנות הסכסוך, אלא שהפעם בקשתו הפוכה לחלוטין למתרחש בחזון המקראי. פנייתו אל הרוח מיועדת למנוע את חזרתן של רוחות העבר המונעות את אפשרות הפיוס בין הצדדים הנצים:

**רוח אל תפְחִי, אל תעלי עלינו  
עלעולי אבק תלים**

**אל תגעי בעצמות האלה, תני להן  
לנוח בשלום**

<sup>305</sup> ככל הנראה, סיון עושה כאן שימוש אירוני בכותרת מאמרו המפורסם של המומחה לכלכלה פוליטית, פרנסיס פוקויאמה, "קץ ההיסטוריה" (Francis Fukuyama: The End of History?), שראה אור, בקיץ 1989, בכתב העת- השמרני: **National Interest**. המאמר מבשר את ניצחונה הסופי והמוחלט של הפראדיגמה הקפיטאליסטית-דמוקרטית-ליברלית.  
<sup>306</sup> למען הדיוק, יש לציין שמילון אבן שושן מגדיר מטלית כ-1. סחבה 2. חלק מדבר. בהקשרים מסוימים מופיעה המטלית ככברת אדמה

מאחורי ה"תלים" מהדהדים הטילים, ותפילת האשכבה נקטעת בסיום השיר, כדי לתת סיכוי למנוחת שלום, שאיננה משכב של מוות.

ניסיון להציל את עתיד הקיום הישראלי משיני הסכסוך הלאומי המכלה אותו, מתגלה בשיר "אגדה בהמשכים" בספר **דייר לא מוגן** (1998, עמ' 13). בשיר זה חוזר המשורר להתבונן באופי החיים בארץ-ישראל. סיון, כדרכו, מפרק את המיתוסים הגדולים המניעים את חיינו ומשכתב אותם, במעין ניסיון לנטרל אותם מחומר הנפץ הטמון בהם. מידה רבה של הומור ונועזות מגייס סיון בבואו לשחזר את מפעליהם של החלוצים, אנשי העליות הראשונות, בשיר "אגדה בהמשכים".

פתיחת השיר משחזרת "אותם כרוזים אגדיים בהוצאת הקרן הקיימת" (שם) בהם איכר עברי הולך בשדה ובחיקו שק של זרעים, על רקע שמש שאיננה שוקעת לעולם (האינטר-טקסט בשיר מבוסס על סדרת ציורי התעמולה החקלאיים, שהוציאה קק"ל, כבר בראשית המאה העשרים). ומה אם, שואל המשורר - בבית השני, מבין שלשה, בשיר, ומאמץ פוזיציה ליצנית, כביכול - מעצמת החום והחיכוך יזדקף אברו של האיכר המיתולוגי הזה, והזרע שיפלט ממנו יתערב בזירעונים אשר בשק, ואלו ייקלטו ברחם האדמה? הרי באביב יצמחו לנו "ילדים של מיתוס שְׁרִיָּהֶם דגן" (שם).

בבית השלישי ממשיך המשורר וטווה את האגדה שלו ומצרף לעלילה קנטאורים חצי-יווניים-חצי-יהודיים: "ראשיהם ראשי אדם/ ורגליהם רגלי שְׁרָפִים." (שם). אלא שבניגוד לטבעם האלים של הקנטאורים המקוריים<sup>307</sup>, אלו של סיון הם ידידותיים וחביבים כסוסי פוני, והם מזמינים את ילדי האדמה לעלות על גבם:

**עלו עלינו, הם אומרים לילדים,  
נרכיב אתכם אל זמן שאין בו זמן  
אל ארץ שאיננה ארץ של בחירה  
בין החיים ובין המוות  
שהאדמה טומנת בעבור  
הנזקקים לה.**

סיון מפרק כאן את הצרוף הכבול 'ארץ הבחירה' (במובן של הארץ הנבחרת), ומעניק למילים משמעות לישראלית מצמררת של בחירה בין חיים למוות עבור צעירי המקום. הפנטאסיה המיתית, שהוא מציג בשיר, איננה פתרון פוליטי למציאות החיים בישראל, אך יש בה אמירה עקרונית החושפת "את האי-אנושיות של הבחירה שמדובר בה" (אופנהיימר, 2001). יתר על כן, משיכתו של סיון אל העבר ההיסטורי או המיתולוגי<sup>308</sup> של המקום, ואל "זמן שאין בו זמן", אין פירושה תמימות או היתממות. נהפוך הוא, היסודות האגדיים מאירים, אמנם, באור אירוני את חזון אחרית הימים של סיון, אלא שבמקביל הם מאפשרים למשורר לנתק את מציאות החיים והמוות בישראל מהקשרה הלוקאלי המצומצם, ולתת לעמדתו תוקף מוסרי-אוניברסאלי על-זמני ורחב הרבה יותר.

<sup>307</sup> וראו, הערך 'קנטאורים' התוך הלקסיקון למיתולוגיה של אבניאון (2005, עמ' 209).  
<sup>308</sup> וראו, מחזור השירים 'די הורי' כולו בספר **דייר לא מוגן** (1998), וכן בקבצי שירה נוספים.

#### 4.5 אינטר-טקסטואליות וזהות מקומית ביצירת אריה סיון: סיכום ועוד

כפי שהראיתי, בפרק הנוכחי, הזיקות האינטר-טקסטואליות ביצירתו של אריה סיון הולכות ומתגוונות, מספר לספר, וצוברות, בהדרגה, נפח תרבותי עשיר, וכל זאת, כחלק ממהלכי ההתפתחות הפואטית והתמאטית בכתיבתו של המשורר. תחילתו של המהלך, בתקופת הראשית ביצירתו של סיון, בשימוש דל ומוגבל למדי, בדמויות מקראיות (שאלו ובניו), המשרתות בעיקר את תיאור גבורת הלוחמים במלחמת השחרור, או את הקינה על נפילתם (רחל). בשלב הבא מתווספות אליהן גם דמויות מן המיתולוגיה הארץ-ישראלית הקדומה, כחלק מן המגמה הכנענית ביצירתו של סיון (הדמויות המקראיות הגר ורחב, ובצדן אליילים בבליים וכנעניים: תמוז, עשתורת, חמן)<sup>309</sup>.

בשנות הששים, נתעשרה שירתו של סיון במגוון רחב בהרבה של דמויות וארועים מן התנ"ך: אברהם, יצחק, יעקב, לאה, משה, שמשון, שאול, דוד ועוד. בנוסף, נטלו חלק משמעותי בשיריו גם דמויות מן הברית החדשה: יוחנן, ישוע, מריה, מרים המגדלית, אולי כחלק מן הרצון של המשורר בכידול וייחודיות בהשוואה למשוררים בני דורו, דוגמת משה דור, יהודה עמיחי, דליה רביקוביץ ואחרים, שנמנעו מהתכתבות עם טקסטים מן המקורות הנוצריים, או מיעטו בה (פנחס שדה, נתן זך, וכמובן, גם אריה סיון, הם יוצאי דופן, באשר למקומם של מוטיבים נוצריים ביצירתם)<sup>310</sup>, עבור אריה סיון הבחירה בקאנון הנוצרי, כמקור תמאטי לגיטימי, היא גם חלק מתהליכי גיבוש הזהות המקומית ביצירתו, שכן כמו המקרא לפניו, גם הברית החדשה, שהאירועים המתוארים בה התרחשו ברובם בתקופת בית שני, היא חלק מן הביוגראפיה הגיאוגראפית, ההיסטורית, הארכיאולוגית והתרבותית של ארץ-ישראל. וכלשונה של קרטון-בלום (תשס"ו, עמ' 12): "החוויה המכוננת של המשורר הישראלי ביחס לברית החדשה היא סוגיית המקומיות."

מכאן ואילך, קרי, הקבצים שהופיעו אחרי **ארבעים פנים**, משנות השבעים ועד לראשית המאה הנוכחית, הלכו והתגונו מאד החומרים האינטר-טקסטואליים ביצירתו של סיון, וזו התכתבה עם טקסטים מכל הסוגים והמינים: התנ"ך, הברית החדשה, המשנה והתלמוד, התפילה, הספרות העברית הקדומה והחדשה, ספרות העולם, הספרות ההיסטורית, הספרות הלא-קאנונית, ספרות הילדים, ספרות הפולקלור, הפתגמים וכן, העתונות הכתובה והאלקטרונית. זאת ועוד, ככל שהונמכה לשונו של סיון לעבר הפרוזאיזמים המאפיינים את סגנונו הבשל, כן נתעשר, באופן פרדוכסאלי, האינטר-טקסט ביצירתו, עד

<sup>309</sup> כדי להמחיש את דלות השיח האינטר-טקסטואלי בכתיבתו של סיון ה'מוקדם', כדאי להשוות את שירו "רחב" (**בשלושה**, 1953, עמ' 37) עם שיר באותו שם של אמיר גלבווע, שראה אור **באותה שנה** בספר **שירים בבוקר בבוקר** (1953, עמ' 25). שני השירים מעמידים במרכזם חוויה ארוטית של התבגרות, אלא ששירו של גלבווע הוא הגיגה אימאז'יסטית-מודרניסטית, פורצת דרך בשירה העברית של דור המדינה, המייצרת אינטר-טקסט מפתיע ורב ערוצי המקשר בין זמנים ומקומות שונים, לפסיפס של תמונות סוריאליסטיות, מימי הילדות השוכבה בבית הכנסת, דרך חומות יריחו הנופלות, דמותה של רחב הזונה, וממנה לרחבותה של הארץ (ארץ ישראל) ושטפו של נהר הירקון. באותה העת שבוי עדיין סיון בכבלי הפואטיקה האלתרמנית-רטושית, ממנה ישתחרר ויפרוץ לדרך עצמאית רק כעשר שנים לאחר מכן.

<sup>310</sup> על הברית החדשה כטקסט פראדיגמטי ביצירתו של נתן זך ראו אצל קרטון-בלום (2009). לדמויות נוצריות ולמוטיבים נוצריים מקום של כבוד גם בכתיבתו של הסופר והמשורר פנחס שדה (1929 – 1994), למשל ברומן האוטוביוגרפי **החיים כמשל** (1957).

להפיכת השיר האינטר-טקסטואלי למייצג המובהק ביותר של הפואטיקה שלו (הירשפלד, 1989; מירון ושביט, 1992).

ניתן להמחיש מגמה זאת באמצעות אחד השירים העשירים ביותר מבחינה סגנונית ורעיונית ביצירתו של סיון. זהו שיר, שכותרתו הארוכה היא אמנם פרוזאית לחלוטין, אך היא מפתיעה באיטר-טקסט הסגוני שהיא מייצרת: "נניח שאופליה ירדה לירקון בפתח-תקוה ונסחפה עד פרדס-כץ (תלת-שיח)" (אישורים, 1981, עמ' 33). דומה כי כבר כותרת השיר ממחישה את הרעיון האינטר-טקסטואלי הרדיקאלי של 'הכל טקסט', באשר היא מחברת באופן לא-צפוי בין 'טקסטים' מזמנים ומקומות שונים: בין טריטוריות ישראליות מקומיות, לבין דמות בדיונית ידועה מעולמה של הטראגדיה השקספירית הקלאסית, ובינן לבין שלש דמויות המבנות "תלת-שיח" רב-תרבותי, במשלבי לשון רחוקים מאד זה מזה.

במוקד השיר, תמונה ישראלית מאד, מצד אחד, והזויה לחלוטין, מצד שני. המשורר מביא, כלשונו כביכול, תלת-שיח המתפתח בינו לבין שני "אנשים פשוטים" (שם) ועילגי לשון, לנוכח גופתה של אופליה, גיבורת מחזהו הנודע של שקספיר המלט הצפה בירקון בשכונת פרדס-כץ<sup>311</sup>. כזכור, מצאה אופליה את מותה בטביעה בנחל, לאחר שבשגעונה טיפסה על עץ ערבה שלחופו, כדי לקטוף פרחים (התאבדות?). "תִּכְא הפרירית הזאת, איך צפה בירקון!" כך נפתח השיר, והמשורר בתגובה מנסה להסביר לשני הצופים בחיזיון המקאברי, שהדמות צפה, כיוון ש"היא חלולה" (שם), ובתגובה לספקנותם הוא מוסיף: "בחייכם, זה לא פשוטו כמשמעו, זאת השאלה, רוצה לומר נשרף לה כל הלב, כל הרגשות הלכו אצלה" (שם).

העברת התמונה השקספירית אל המציאות הישראלית המדומיינת מולידה דיאלוג ארס-פואטי מרתק בין המשורר לבין 'האנשים הפשוטים' סביב שאלת יכולתו של המשורר, עדין היד, להנציח את המתים ולשמר אותם במלוא יופיים. ספקנות זו, הבאה מפי העם, מעניינת במיוחד, אם נראה אותה גם כמשקפת חילופי נורמות בספרות ובתרבות העברית, ובמיוחד אם נעמיד אותה, כמהלך אינטר-טקסטואלי, פוסט-מודרני, אל מול שירת ההנצחה של הנופלים במלחמת השחרור (למשל, כניגוד למוטיב המתים-החיים, כפי שהוא מוצא את ביטויו ב"מגש הכסף" של אלתרמן וב"הנה מוטלות גופתינו" של גורי). וכך מסתיים השיר:

**אתה סופר, אתה כותב, יש לך יד עדינה,  
נראה אותך תופס אותה כמו שתופסים תמונה,  
מושך לאט-לאט, היא עוד יפה, עוד צעירה,  
לא לעשות לה שום דיפקט, לא לקלקל את הסחורה.**  
(שם)

גדולתו של סיון, ולא רק בשיר זה, היא, בין היתר, ביכולתו לייצר טקסט פוליפוני אותנטי, כהגדרתו של באחטין בהתייחסו לרומאנים של דוסטוייבסקי (1978, עמ' 10): "לא ריבוי דמויות וגורלות בעולם

<sup>311</sup> פרדס-כץ, שכונה תל-אביבית הגובלת ברמת-גן ובבני-ברק, שהפכה לסמל של נחשלות חברתית-תרבותית.



אובייקטיבי אחד לאור תודעתו האחת של המחבר...אלא דווקא ריבוי תודעות שוות זכויות ואתן עולמותיהן, המשתלבות כאן, תוך שהן שומרות על אי-התמזגות, לאחדות של אירוע כל שהוא." זאת ועוד, עיקרו של האינטר-טקסט שמבנה השיר איננו פנים-טקסטואלי, ואיננו לשוני-סגנוני גרידא, זהו אינטר-טקסט רעיוני-הגותי, המתכתב עם מסורות ארס-פואטיות ארוכות שנים. שכן התלת שיח העמוק והמשמעותי בשיר אינו זה הנרקם בגלוי, בין המשורר לבין שני האנשים הפשוטים משולי החברה הישראלית, אלא זה הנרקם בסמוי במשולש הקלאסי שבין המשורר, ה'מציאות' (המיוצגת בשיר על ידי שני "אנשים פשוטים" מפרדס-כץ) והאמנות (המיוצגת כאן, הן על ידי הדמות השקספירית, והן על-ידי ה"תמונה" הנזכרת בטורי הסיום של השיר).

דוגמא נוספת לאיטר-טקסט עשיר ומורכב הנבנה ביצירתו של אריה סיון לקוחה מן הרומאן **אדוניס** (1992), (שטופל אמנם, בהרחבה, בפרקים הקודמים, אך מותר עדיין מקום לדגשים אינטר-טקסטואליים). לכאורה, הבחירה בשם **אדוניס** כשם לרומאן היא תמוהה, שכן אין מדובר בדמות 'ממשית' מן היצירה, לא דמות ראשית, ואף לא דמות משנית (למרות העובדה, שזכריה יולין מגלם אותו, במובנים רבים, כפי שהראיתי בפרק הקודם בחיבורי). אלא שאדוניס כלל איננו דמות; אדוניס הוא אידיאה מכוננת, או מבנה עומק, או אינטר-טקסט, כלשונה של קריסטבה (1980) Kristeva, שכן כל מבנה הרעיוני, האלגורי, של הרומאן סובב סביב המיתוס של אדוניס, שעיקרו מהלך מחזורי של היעלמות מעל פני האדמה וחזרה אליה בצורות חדשות; סיפור המופיע בכמה גירסאות ברומאן עצמו, ומשמע לא רק את פרטי עלילתו, אלא גם חושף את מבנה העומק האידיאי ביצירת סיון בכללותה. ודאי שהדיון באינטר-טקסטואליות, ביצירתו של אריה סיון, איננו עומד בפני עצמו בחיבורי. כפי שהראיתי במהלך הפרק הנוכחי, חלקים ניכרים מן ההתכתבויות המכוונות או ה'מקריות' ביצירתו של סיון מסייעות בעיצובה וגיבושה של זהות מקומית הקשורה בטבורה לביוגרפיה הממשית או המדומיינת של המשורר, כמו גם לטריטוריה הארץ-ישראלית, בשלמותה או בחלקים ממנה, על מאפייניה הגיאוגרפיים, ההיסטוריים, החברתיים, הפוליטיים, התרבותיים ועוד.

## פרק חמישי: אידיאולוגיה, פוליטיקה וזהות מקומית ביצירת אריה סיון

### And death shall have no dominion

Dylan Thoma

במובן מסוים, עומד הפרק החמישי בחיבורי בסימן קודמו, שכן שירתו ה'אידיאולוגית' וה'פוליטית' (על משמעות המרכאות, להלן) של אריה סיון נושאת ברובה אופי אינטר-טקסטואלי מובהק, באשר היא מתכתבת לצרכיה עם מגוון רחב של טקסטים מילוליים וחזותיים מתחומי הספרות, ההיסטוריה, המקרא, התלמוד, האמנות, התיאטרון והקולנוע, הפולקלור העממי והעתונות הכתובה והאלקטרונית. אלא שבמובן אחר, ואולי אף עמוק יותר, עומד הפרק הנוכחי בניגוד לקודמו. שכן, אם הפרק הרביעי בעבודתי התמקד, כאמור, בשימוש שעושה יצירת סיון בחומרים אינטר-טקסטואליים לצורך עיצובה וגיבושה של זהות מקומית, הרי שהפרק החמישי, שאף הוא, עיקר עניינו בזהות המקומית ביצירת אריה סיון, מתמקד בקשרים שבין הספרות לבין המציאות. בכלל, והמציאות החברתית-אידיאולוגית-פוליטית, בפרט.

לצורך זה מחזיר הפרק את המבט מן האוסמוזיס (osmosis) אל המימיזיס (mimesis), כלומר, מן היחסים "שמקיים טקסט נתון עם קורפוס קודם ו/או בו זמני של טקסטים" (בן-פורת, 1985, עמ' 170), אל היחסים שמקיימת יצירתו של סיון עם אירועים ממשיים בעלי משמעות ציבורית-פוליטית מובהקת (אף שמיד תעלה הטענה הפוסט-מודרנית, שתמצא גם אוזן קשבת בחיבורי, שאף הללו הם בבחינת טקסטים או מודלים, המתווכים באמצעות כלי התקשורת, ואין להם גישה ישירה לתודעתנו).

הנחת היסוד של הפרק הנוכחי בחיבורי היא כי יצירות הספרות קשורות בטבורן, במידה זו או אחרת, לתופעות תרבותיות, חברתיות, אידיאולוגיות ופוליטיות, ועל כן ראוי לבחון את השתקפותן של תופעות אלה, בתוך המילייה (milieu) החברתי, כפי שהוא מגולם ביצירות הספרות. עיקר הדיון בפרק החמישי נסוב על יחסו של סיון לסכסוך היהודי-ערבי, אך המגמות הביקורתיות ביצירתו נחשפות גם בהקשרים חברתיים נוספים. אדגיש עוד, שלא רק שירתו האידיאולוגית-פוליטית של סיון עומדת במוקד הפרק הנוכחי, אלא גם שלושה מן המחזות, שחיבר סיון, שאת זמן כתיבתם ניתן רק לשערך, והם קשורים בברור למחאה החברתית-פוליטית ביצירתו של אריה סיון.

### 5.1 ספרות וחברה: דברי מבוא

שאלת הקשר בין ספרות לחברה עתיקה היא כמו השאלות, שהעסיקו את ההוגים היווניים הקדמוניים, דוגמת אפלטון ואריסטו, בדבר טיבה של הייצוגיות האמנותית בכלל, וזו הספרותית בפרט: באיזו מידה משקפת הספרות את העולם החוץ-ספרותי? עד כמה מצליחה היא לחשוף ולהאיר תהליכים חברתיים ומגמות היסטוריות? האם תפקידה הוא לבקר או לאשש את תוקפם של הערכים הנהוגים בחברה? ועוד. בעוד שאפלטון גזר, כידוע, את גזירת הגירוש על המשוררים ממדינתו האידיאלית - כפי שצייר אותה ב**פוליטיאה** - בטענה שהאמת והטוב העליון המוסרי (שהוא גם האסתטי) ניתנים להשגה אך

ורק באמצעות התבונה הטהורה, ולא באמצעות 'חיקוי מדרגה שלישית', כפי שכינה את המציאות המשתקפת ביצירות המשוררים, הרי שתלמידו אריסטו נקט גישה סלחנית הרבה יותר, ואף מחייבת, כלפי הטרגיקונים של זמנו, בטענה שדווקא הייצוג המימטי מסייע בידיהם להשליט את הצורה והסדר על פני החומר הגולמי והא-מורפי של המציאות<sup>312</sup>.

גם חוקרי ספרות בני זמננו אינם פטורים מן השאלות, שהעסיקו את אפלטון ואריסטו, ורק הטרמינולוגיה שהם נוקטים שינתה פניה במידה רבה; ודאי שכך הוא בעידן הפוסט-מודרני של 'התפוצצות' הידע התיאורטי אודות ספרות, תרבות וחברה. אלא שגם מערכות תיאורטיות חדשניות אין בכוחן, גם אין ברצונן, להכחיש את הקשרים הסבוכים שבין ספרות לחברה. דא עקא, שהשיח, הפוסט-מודרני, אינו נוטה עוד לבודד את הספרות מטקסטים אחרים בעלי השתמעויות חברתיות מובהקות, ורואה בהם קורפוס של טקסטים המקושרים, בצורה זו או אחרת, לתופעות תרבותיות, אידיאולוגיות ופוליטיות. ודוגמא מובהקת לכך ניתן למצוא בספרו של התיאורטיקן הפוסט-סטרוקטוראליסט רוברט הודג', משנת 1990: **Literature as Discourse**: Robert Hodge הבוחן את מקומה של הספרות כשיח (Discourse), בין יתר הטקסטים שמיצרת החברה, ובעדם משתקפים תהליכים חברתיים<sup>313</sup>:

"...social processes that flow through and irresistibly connect 'literary' texts with many other kinds of texts, and social meanings that are produced in different ways from many social sites"

דברים אודות ייחודו של השיח הספרותי והדיאלוג שהוא מנהל עם מודלים חברתיים אחרים משמיענו היסטוריון הספורת וחוקר הספרות העברית, גרשון שקד, הידוע במחקריו אודות הקשרים הסבוכים, שבין ספרות לחברה. בספרו **ספרות – אז, כאן ועכשיו**, משנת 1993, הוא טוען: "ספרות אינה משקפת במישרין מציאות חברתית" (עמ' 15), ואף מגייס את ספרו הידוע של וולפגנג איזר (Wolfgang Iser), שראה אור, בגרסה האנגלית, בשנת 1978, *The Act of Reading*, כדי להעמיד מודל משוכלל של היחסים שבין הספרות ל'מציאות' (או 'החברה'): "אייזר מדבר על מערכת יחסים מורכבת בין מודלים של מציאות לבין מודלים של ספרות. המודל הספרותי כהשקפת עולם, או כאירגון מחודש של שיטות חשיבה ומודלים חברתיים, נתון במתח מתמיד עם תדמיות אחרות של המציאות וצורות אירגון שונות שלהן, כמו העתונות, כלי התקשורת האלקטרונית, ספרי ההיסטוריה. במאבקה על רכישת דעת הקהל מנסה הספרות לשכנע, כי המודל שנוצר באמצעות המבדה שהיא בונה, אמין יותר מהמודלים המשוערים הקיימים בדעת הקהל."<sup>314</sup>

<sup>312</sup> וראו על כך בספרו של אברהם עוז, 1999, עמ' 27 – 42.

<sup>313</sup> Hodge, 1990, p. viii

<sup>314</sup> שקד, 1993, עמ' 15 – 16.

### 5.1.1 ספרות וחברה בראי המרקסיסם

"ביסודה של כל יצירה תרבותית מונחת תשתית חברתית-פוליטית". כך ננסי עזר (1992, עמ' 13) בספר המוקדש כולו לניתוח ספרותי של רומנים משל בכירי הסופרים העבריים בישראל: א. ב. יהושע, יעקב שבתאי, יהושע קנז, חיים באר, ויצחק בן-נר, מהיבטים אידיאולוגיים ופוליטיים. ייחודו של הספר הוא בכלי המחקר החדשניים בהם הוא עושה שימוש. לצורך הניתוח הספרותי, נשענת עזר על התיאוריה והטרמינולוגיה של חוקר הספרות והתרבות האמריקאי פרדריק ג'יימסון (Frederic Jameson) הידוע בגישתו הניאו-מרקסיסטית. הרומן על פי תפיסתה, בעקבות ג'יימסון, הוא "פתרון דמיוני" (שם, עמ' 7) של הסתירות החברתיות הממשיות, והמנגנון הרטורי שלו משקף את האידיאולוגיה הנסתרת של מחברו. עזר איננה החוקרת היחידה כמובן הנוקטת גישה ניאו-מרקסיסטית בחקר הספרות והתרבות. יתר על כן, נראה כי בעשורים האחרונים בעלי האסכולה הניאו-מרקסיסטית הם נושאי העיקריים של בשורת הקשר בין ספרות לחברה.<sup>315</sup> חוקרי הספרות והתרבות בעולם המערבי החלו לגלות עניין מחודש בעמדותיו של קארל מרקס, לאחר מלחמת העולם הראשונה, ומגמה זו התעצמה מאד בשנות השמונים של המאה העשרים. קארל מרקס עצמו אמנם לא העמיד בכתביו תיאוריה שיטתית לגבי מעמדה ותפקידה החברתי של הספרות<sup>316</sup>, אך "האמנות, על פי התפיסה המרקסיסטית הבסיסית היא לעולם אידיאולוגית. כחלק ממבנה-העל היא משקפת את היחסים המעמדיים בחברה." (עזר, אברהם, 1999, עמ' 45). יתר על כן, בעקבות המחשבה המרקסיסטית נולדה גם ביקורת ספרות ברוח מרקסיסטית, כלומר, מחקר ספרותי, שבדק את הקשר האמיץ, שבין הספרות לבין המציאות החברתית-כלכלית לגווניה השונים. אשר על כן, גם אם עבודתי איננה קוראת ביצירותיו הפוליטיות של אריה סיון מבעד לפריזמה המרקסיסטית, דווקא, ודאי לא בגילוייה הרדיקאליים, הרי שהביקורת הניאו-מרקסיסטית, שכאמור יש לה עדנה בימינו, ובמונחה יעשה אמנם שימוש מסוים במחקרי, ראוויה לתשומת לב משמעותית, כחלק מן המבוא לפרק הנוכחי העוסק בסוגיית הקשר הבלתי נמנע, שבין ספרות לחברה.

חוקר הספרות היהודי-הונגרי גיאורג לוקאץ' (Georg Lucacs (1885 - 1971), הוא אולי הבולט בין חוקרי הספרות, מן הזרם המרקסיסטי, במחצית הראשונה של המאה העשרים, אשר בחנו את יצירות הספרות על-פי האופן בו הן שיקפו את התהליכים החברתיים הגלויים והסמויים של זמנם. לוקאץ' דחה אמנם את 'המרקסיסם הוולגארי', כלשונו, המעמיד קשר סיבתי ישיר בין ספרות לכלכלה, ותופס את הסופר ככבול לתודעתו המעמדית, אך בספרו **הריאליזם בספרות** (1951) הוא מעמיד מודל של שיקוף ראוי של המציאות על דרך ה"טוטאליות הדיאלקטית", קרי, ריאליזם (נוסח טולסטוי ובלזאק, תוך דחיית הנטוראליזם של זולא), שיש עמו תפיסת הפרט בהקשר חברתי-מעמדי, ובתוך תבנית אחדותית ודינאמית הנותנת ביטוי לתהליכים ההיסטוריים הדיאלקטיים של מהפכות ומהפכות נגד, שבסופן מעמד הפועלים

<sup>315</sup> וראו פרק המבוא בספרה של עזר (1992, עמ' 7 – 11).  
<sup>316</sup> Eagleton, 1985 (1976), p.1

יתפוס את מקומו הראוי במערכת החברתית-כלכלית-פוליטית. יחד עם זאת, לוקאז' מקצה בניתוחו מקום גם להיבטים אסתטיים מעודנים החורגים מן הפראדיגמה המרקסיסטית.<sup>317</sup>

לצדו של לוקאז', בלטו בתובנותיהם החברתיות הביקורתיות, במחצית הראשונה של המאה העשרים, הוגי אסכולת פרנקפורט. בני אסכולה אירופאית זו (תיאודור אדורנו, מקס הורקהיימר, הרברט מרקוזה, ולטר בנימין ואחרים) מיזגו במחקריהם בין רעיונות מרקסיסטיים, לבין תיאוריות בתחומי הפסיכולוגיה, הסוציולוגיה, הפילוסופיה ותורת הספרות, לצורך בחינה ביקורתית של האידיאולוגיות המניעות את ההמונים בתרבות המערב. ביניהם, בלט בהערותיו האסתטיות בכלל, ובאלה הנוגעות לקשר בין ספרות לחברה בפרט, תיאודור אדורנו (1903 - 1969) Theodor Adorno. לדעתו, החיבור בין ליריקה לחברה הוא בלתי-נמנע, ובאופן פרדוקסאלי, דווקא מתוקף העמדה השוללת את הקשר הזה. שהרי מה שמונח ביסוד המגמה הבדלנית של השירה הלירית, המבקשת להתנתק מן ההוויה החברתית-פוליטית הגסה, הוא סלידה מפני החברה, ובכך, למעשה, מבטאת השירה מחאה חברתית מובהקת.<sup>318</sup>

במחצית השנייה של המאה העשרים בלטו בתרומתם לביקורת הספרות והתרבות המרקסיסטית, שהפכה גם למעודנת ומורכבת יותר בבחינת הקשרים שבין הספרות לחברה, וזכתה לכינוי 'ניאו-מרקסיזם', ההוגים הצרפתיים לוסיאן גולדמן (1913 - 1970) Lucian Goldmann, שחקר את אופן השתקפותה של 'הקבוצה החברתית' ממנה צמח מחבר הרומן ושל 'תמונת העולם' שלה בתוך יצירתו,<sup>319</sup> וכן לואיס אלתוסר (1918 - 1990) Louis Pierre Althusser, שבעקבותי צעד גם תלמידו פייר מאשריי (1932 -) Pierre Macherey, שניהם סוציולוגים, שעסקו גם בשאלת הייצור הספרותי, ובתפקיד שהספרות והאידיאולוגיה המשתקפת בה ממלאים בהקשרים חברתיים.

כאמור, הביקורת החברתית המרקסיסטית הבליטה את התפקיד הכוחני של האידיאולוגיה, כ'תודעה כוזבת', או כייצוג שקרי של המציאות, הכפוי על ההמונים בדרכי תעמולה שונות, באופן המשרת את האינטרסים של הקבוצות השולטות באמצעי הייצור בחברה (כך הסבירו לעצמם המרקסיסטים את כשלון תורתו של מרקס, בקרב ההמונים, בארצות המערב). לעמדה זו, בוואריאציה משלו, שותף גם הסוציולוג ומבקר הספרות הצרפתי הניאו-מרקסיסטי, לואיס אלתוסר, שהדגיש במסותיו (1971) Althusser את התפקיד שממלאת האידיאולוגיה בשימור מערכי הכוח בחברה באמצעות סיגול בני האדם לתפקידים החברתיים הנדרשים מהם (למשל, באמצעות מיון התלמידים והכוונתם למקצועות השונים, כבר בתקופת לימודיהם בבתי הספר, כמו גם באמצעות הספרות והאמנות).<sup>320</sup>

יחד עם זאת, העמיד אלתוסר תפיסת אידיאולוגיה, שהיא מורכבת ומעודנת יותר מזו של חסידי המרקסיזם הוולגארי. לטענתו, האידיאולוגיה איננה אלא מציאות מדומיינת, או הבניה חברתית-תרבותית, שלמעשה, לא ניתן להפריד בינה לבין ממשות החיים האובייקטיבית הקיימת, כביכול, בנפרד ממנה.

<sup>317</sup> שם, עמ' 53 - 75.

<sup>318</sup> Adorno, 2000, pp. 219 - 220.

<sup>319</sup> דוגמא מובהקת לניתוח ספרותי המעוגן במושג 'תמונת עולם' של לוסיאן גולדמן (Goldmann, 1964), ראו במאמרו של דן לאור "שירי גלבוש והאתוס של העליה השלישית", בתוך **המאבק על הזיכרון** (2009, עמ' 34 - 44).

<sup>320</sup> Althusser, 1971, pp. 121 - 173.

הדימויים האידיאולוגיים משוקעים בכל מוסד חברתי (משפחה, עבודה, צבא וכו'), בכל מבע לשוני, בכל יצירת אמנות, ובלשונו: "האידיאולוגיה מייצגת את היחס המדומיין של יחידים לתנאי הקיום הממשיים שלהם" (אלתוסר, 2003, עמ' 41). הקריאה הביקורתית, של האינטלקטואל, באידיאולוגיה ההגמונית העומדת ביסוד התופעות החברתיות והתרבותיות המגוונות, איננה רק לצורך חשיפת כוחה המניפולטיבי של האידיאולוגיה, אלא גם כאמצעי לרכישת ידע על המציאות (שכזכור, לפי אלתוסר, איננה נפרדת מן האידיאולוגיה המניעה אותה).

מקום מיוחד העניק אלתוסר בכתביו לספרות (ולאמנות בכלל), לה ניתן ממד של עצמאות, בשל יכולתה של זו להתנתק, במובן מסוים (אסתטי ופוליטי), מן האידיאולוגיה המניעה אותה, ואף לעבד אידיאולוגיה זו למבנים עלילתיים מתוחכמים<sup>321</sup>. לדבריו, יצירת הספרות איננה ביטוי ספונטאני לחירות היצירה של האמן, כעמדת הרומנטיקאנים. היצירה איננה יכולה, שלא להיות פריה המובהק של האידיאולוגיה החברתית, שבמסגרתה פועל האמן, אך בה בעת טמונה בה היכולת למעין מרחק פנימי מן האידיאולוגיה הזו, וכך לחשוף אותה בפנינו הקוראים גם בהיבטיה השליליים. לשון אחר, יש ביכולתו של האמן, מדעת או שלא מדעת, להטעין את יצירתו בגוון פוליטי-ביקורתי-חתרני, למרות העובדה שיצירתו נתונה בסד האידיאולוגי, שבתוכו היא צומחת<sup>322</sup>.

שני חוקרי תרבות נוספים, אנשי הזרם האנגלו-אמריקאי, הבולטים בנטייתם הניאו-מרקסיסטית, שאיננה מאפשרת לנתק את הדיון הספרותי הדיאכרוני מסוגיות חברתיות ופוליטיות בנות הזמן, הם מבקר הספרות והתיאורטיקן של הספרות, האמריקאי פרדריק ג'יימסון (- 1934) Frederic Jameson, והמבקר והיסטוריון הרעיונות האנגלי טרי איגלטון (- 1943) Terry Eagleton.

פרדריק ג'יימסון נאמן אף הוא בכתביו למסורת המרקסיסטית (וזאת בשילוב רעיונות פוסט-מודרניים), הקושרת בין המצב החברתי-פוליטי, לבין תוצריה הספרותיים של החברה. בעקבות אלתוסר, הוא רואה בטקסט הספרותי חלק מן המציאות החברתית-כלכלית, שבתוכה הוא נוצר. במאמרו הידוע *The Political Unconscious*, משנת 1981, הוא טוען, ששום טקסט ספרותי (ולמעשה, כל פעולה אנושית) אינו מנותק מהקשרו ההיסטורי, והאוטונומיה שלו היא בבחינת אשליה<sup>323</sup>. לשיטתו, המבנה החברתי-כלכלי והשיח הבין מעמדי משתקפים בכל טקסט (ספרותי או אחר) לעיתים בדרכים סמויות מן העין. אותו 'לא-מודע פוליטי' (*Political Unconscious*), כלשונו, המהווה את נושא חיבורו, מצוי למעשה בכל טקסט, גם אם כלפי חוץ הוא מכל נטייה פוליטית. במילים אחרות, המטענים האידיאולוגיים והפוליטיים של הטקסט הספרותי חבויים לרוב בתת-טקסט (*subtext*) שלו, ואינם מנוסחים באופן מפורש<sup>324</sup>. כך, למשל, טקסט ספרותי, שערכיו הגלויים הם הומניסטים-ליבראליים לעילא, עשוי לטמון בחובו סמלים, סטריאוטיפים ודעות קדומות העומדים בסתירה לעמדות המשתקפות ברובד הגלוי של

<sup>321</sup> Althusser, 1971, pp. 222 – 223.

<sup>322</sup> Ibid, pp. 204 - 207

<sup>323</sup> Jameson, 1981

<sup>324</sup> את טענתו זו מדגים ג'יימסון באמצעות הרומנים של אונורה-דה-בלזאק.

הטקסט ('הסתירות הפנימיות', כלשון התיאורטיקנים הניאו-מרקסיסטים)<sup>325</sup>. יתרה מזאת, המונח 'לא מודע פוליטי' מנחה את הקוראים במפורש להשתמש בכלים ביקורתיים, מעין פסיכו-אנליטיים, כדי להתחקות אחר רטוריקה של טשטוש והדחקה (Repression) מכוונים של ההיבטים ההיסטוריים והפוליטיים בטקסט, ושל אותן סתירות המבצצות מבעד לקרעי הטקסט הספרותי.

בחיבורו דלעיל עושה ג'יימסון (Jameson, 1981, pp. 76 – 87) גם שימוש במושג 'אידיאולוגמה' (ideologeme), שפירושו יחידת הטקסט המינימאלית הנושאת את השיח האידיאולוגי-מעמדי - המגולם באיזו אידיאה מדומה או מופיע כנראטיב-על - ככלי עזר לחשיפת אותו 'לא מודע פוליטי' החבוי ברובד הסמוי של הטקסט<sup>326</sup>. ההתבוננות באידיאולוגמות של הטקסט הספרותי, כאקט פרשני, מאפשרת לנו, הקוראים, לגלות את הנטיות האידיאולוגיות-פוליטיות, שבתשתיתן של יצירות ספרות שונות לחלוטין זו מזו, כמו גם את השינויים האידיאולוגיים החלים ביצירות ספרות בתקופות ובזמנים שונים<sup>327</sup>.

גם איגלטון (Eagleton) בעבודותיו מתווה דרך למבט דיאכרוני ופרגמאטי על הספרות בהקשריה החברתיים והאידיאולוגיים, ועוסק גם הוא בתפקידיה החברתיים של ביקורת הספרות. אמנם אין הוא כובל את הספרות בכבלים דטרמיניסטיים, כאבותיו המרקסיסטיים הראשונים, אך גם לדידו עולמו של הטקסט הספרותי הוא, במידה רבה, הבנייה של אידיאולוגיה, דעות קדומות והנחות יסוד של תקופה מסוימת או של חברה מסוימת<sup>328</sup>. יתר על כן, את זכות קיומה של הביקורת הספרותית קושר איגלטון ביכולתה של זו לשקף את הסיפור המעמדי, ואת לידתן של התיאוריות הספרותיות החדשות, שפשטו בשיח התרבותי של שלהי שנות השישים וראשית שנות השבעים, הוא תולה במהפכות החברתיות והפוליטיות של שנות השישים<sup>329</sup>.

יחד עם זאת, חשוב לזכור, שגם אם הרטוריקה והטרמינולוגיה של הזרם הניאו-מרקסיסטי הן כיום הבון-טון בביקורת הספרות והתרבות המקשרת בין ספרות לחברה, הרי שאין מדובר בגישה אקסקלוסיבית. בחקר הספרות העברית, למשל, נוכל למצוא בכתיבהם של טובי החוקרים, שעניינם המובהק הוא הקשרים שבין ספרות לחברה - גרשון שקד, נורית גוברין, נורית גרץ, אבנר הולצמן, יגאל שוורץ, נסים קלדרון ואחרים – שימוש בכלי מחקר אחרים, חפים מן הטרמינולוגיה הכלכלית-מעמדית, ודאי בגרסתה הרדיקאלית. מן העבר השני מצויים לא מעט מחוקרי הספרות העברית, שבמחקריהם העוסקים ביצירתם הפוליטית של משוררים, אמצו, ברמה זו או אחרת, את תמונת העולם וְאו את

<sup>325</sup> אופנהיימר (2003, עמ' 27, הע' 9) מציג את סיפורי המלחמה של יזהר "חרכת חזעה" ו"השבוי" כיצירות שהקריאה הביקורתית בהן תחשוף על נקלה את הפער בין העמדות הפציפיסטיות והליבראליות הגלויות של הטקסט הספרותי, לבין הסטריאוטיפים הקולוניאליים והדכאניים המשוקעים בהם, בעיקר בדמות הערבי, כפי שהוא מיוצג ביצירות אלה.  
<sup>326</sup> הגי רוגני (2006, עמ' 18), ברצונו להדגים, הלכה למעשה, גילום של אידיאולוגמה בטקסט ספרותי (עברי-ישראלי) כותב, תוך שהוא מאחד בין השיח הלאומי לזה המעמדי: "נוכל לומר שהאידיאולוגמה של הציונות היא זכותם של היהודים להתקבץ בארץ ישראל ולחיות בה", אלא שדווקא 'זכות' זו היא הקטליזטור לרגשי האשם המגיחים מן 'הלא-מודע הפוליטי' של הספרות הישראלית.

<sup>327</sup> ניתן לראות בספר מסותיו של יצחק לאור (1985) על הספרות הישראלית, ובמיוחד את דיונו ביצירתו של עמוס עוז (עמ' 76 – 104) משום ניסיון לחשוף את ה'ת-מודע הפוליטי', קרי, את האמת הכוחנית-מיליטאריסטית, שביסוד מה שנתפס בביקורת הספרות עד כה, כביטוי לעמדות הומניסטיות-ליברליות.

<sup>328</sup> Eagleton, 1985 (1976)

<sup>329</sup> Eagleton, 1984, p. 88

הטרמינולוגיה הניאו-מרקסיסטית, כפי שעושים, למשל, חנן חבר (1994), זן מירון (1999), יוחאי אופנהיימר (2003), זן לאור (2009) ואחרים בספריהם.

עמדותיו הפוליטיות של אריה סיון מצויות, בדרך כלל, קרוב לפני השטח של יצירתו, ולכאורה אינן מצריכות צלילה למעמקי הלא-מודע הפוליטי שלהם. גם הסתירות הפנימיות ביצירתו של אריה סיון אינן קשורות לקונפליקטים מעמדיים דווקא, אלא, בעיקר, ליחסו המורכב כלפי סיפר העל-הציוני, ולמתח שבין הצורך הרגשי לבטא, בקול רם וצלול, ואפילו באופן ישיר ובוטה, עמדות מחאה ערכיות-מוסריות, אשר ככלל, ולפחות ברובד הגלוי שלהן, אין בהן שלילה של הפראדיגמה הציונית, לבין התביעה האסתטית להצפנה, למורכבות ולריבוי-משמעויות של הטקסט הספרותי<sup>330</sup>.

ובכל זאת, התיאוריה והטרמינולוגיה של חלקים בביקורת הניאו-מרקסיסטית איננה חסרת ערך עבור חיבורי, ומונחים (או מודלים) מסויימים - דוגמת 'תמונת העולם' של גולדמן, וה'לא מודע הפוליטי' של ג'יימסון - יסתברו כרלוואנטיים לחקר יצירתו הפוליטית של סיון. יתר על כן, וכפי שיסתבר להלן, הדגם החברתי, שבתוכו פועל סיון בכתבתו הפוליטית הוא זה המכונה בלשונו של מירון, (1999, עמ' 202): "מאבק ישיר על חלוקה חדשה של משאבי הסמכות והעוצמה בתוך הקבוצה". אמנם אין מדובר כאן, בדרך כלל, בעוצמה מעמדית-כלכלית, אלא בסמכות מוסרית ובנורמות של התנהגות חברתית-לאומית, כפי שאלו מגולמים בסדר הסימבולי, כלומר בתרבות ובשפה, אך המאבק על פניה הערכיות של החברה הישראלית איננו משמעויות פחות ממאבק שהוא על טהרת הסיפור המעמדי-כלכלי.

בנוסף, גם החוקרים הניאו-מרקסיסטיים מודים בהקבלה ובקשר, שבין המתחים המעמדיים, לבין הקונפליקטים הלאומיים<sup>331</sup>. וכדבריו של שנהב (2001, עמ' 7): "בישראל, הפרוייקט המעמדי היה קשור עם הפרוייקט הלאומי בקשר גורדי, שאינו ניתן להתרה". מגמות אלה מעניקים הכשר לבחינת יחסו של סיון לסיכסוך היהודי ערבי, ביצירתו, גם מנקודת מבט מעמדית-לאומית.

## **5.2 תיאטרון-פוליטי: לשאלת הלגיטימיות של החיבור בין אמנות לפוליטיקה**

את הפרק הראשון בספרו התיאטרון הפוליטי (1999) מקדיש אברהם עוז לשאלה "מהו תיאטרון פוליטי?" (שם, עמ' 26 - 109). בתוך כדי כך מתקיים בפרק דיון בשאלת הלגיטימיות הסמאנטית והפרגמטית של הצורך 'אמנות פוליטית'. נקודת המוצא לדיון זה היא שאלת היחס בין האוטונומיה של הממד האסתטי של יצירת האמנות - והספרות או התיאטרון בכלל זה - לבין מחויבותה, המוסרית או האחרת, של האמנות כלפי המציאות ההיסטורית והחברתית בת הזמן. לטענתו של עוז (שם, עמ' 29 - 30), ובכך מצטרף הוא עצמו אל האסכולה הניאו-מרקסיסטית, שאלה זו איננה מנותקת מתפיסת המציאות

<sup>330</sup> ראו בהקשר זה גם דבריו של זן מירון (1999, עמ' 199 - 154) על "השיר הפוליטי כטקסט החותר תחת עצמו" (עמ' 199, וביתר הרחבה, להלן).

<sup>331</sup> Eagleton, 1990, p. 23, Jameson, 1990, p. 59



החוזן-אמנותית, כפי שהיא משתקפת בתקופות שונות ועל-ידי הוגים שונים. חוקרי תרבות פוסט-מודרניים, דוגמת רורטי או בודריאר, השואבים את השראתם מן הפילוסופיה של ניטשה, כופרים מן היסוד בהבחנה שבין ה'מציאות' לבין הבדיה האמנותית ודוגלים בעבודתם ב"טשטוש הקו המפריד בין הריאלי לגלגולו הסימולאטיבי" (שם, עמ' 30). לטענתו של עוז, מבקש התיאטרון הפוליטי להפריד עמדות בדלניות, המבקשות להפריד את האסתטי מן הפוליטי, ולהציגן כהסוואה מתחכמת של אידיאולוגיה כוחנית-הגמונית.

עיקר טענתו של עוז היא כי למרות הבעייתיות הסמאנטית הכרוכה בביטוי 'תיאטרון פוליטי' הכורך, כביכול, מין בשאינו מינו<sup>332</sup>, שכן מדובר בצרוף ה"מאיים על קו ההפרדה המקודש שבין אמנות למציאות" (שם), הרי שלדעתו 'הדרמה הפוליטית' היא יציר לשוני לגיטימי השומר על האחדות האינהרנטית בין שני איבריו של הביטוי המחבר בין התחום האסתטי לפוליטי. כתיאטרון, הרי התיאטרון הפוליטי כפוף למערכת של מוסכמות צורניות המזוהה עם אמנות התיאטרון, אך בה בעת, וברמה הסימבולית, מתפקד הוא כאמירה פוליטית בתוך הפרקסיס החוזן-אמנותי.

יחד עם זאת, מזכיר עוז (שם, עמ' 32), שכל מערכת מוסכמות אמנותית, לעולם איננה קבועה ועל-זמנית: "השלכות צורניות, כמוהן כהשלכות אידיאולוגיות, הן במידה רבה פועל יוצא של תקופה היסטורית מסוימת, היוצרת אותן או טובעת בהן את חותמה." דומני, שניתן למתוח קו של הקבלה בין טיעוניו של עוז ביחס לתיאטרון הפוליטי לבין אפולוגטיקה אפשרית ביחס לצירוף 'שירה פוליטית' המחברת בין שני שדות סמאנטיים רחוקים, כביכול, זה מזה (בניגוד לצרופים דוגמת שירה לירית, שירה אפית, שירה דרמטית, בהם לכל אחד ממרכיבי הביטוי יש אחיזה טבעית בטריטוריה הפיזית).

ובאשר לתחולתו של המושג 'פוליטי': הפוליטי מציין, כידוע, את ענייני החברה והכלל, אך עד כמה רחב סדר היום הציבורי הכלול בו? שואל עוז (שם, עמ' 33). הגדרה מילונית צרה ומקובלת קושרת את ה'פוליטי' עם ענייני המדינה, הממשלה והמפלגות, אך בחינה של יצירות האמנות, שהתואר 'פוליטי' מיוחס להן, תגלה עד כמה חורגות הן מן השדה המצומצם דלעיל. הגדרה רחבה יותר של המונח קושרת אותו במוסדות חברתיים וכלכליים רבים. דא עקא, שהרחבה יתרה של תחומי תחולתו של השדה הפוליטי, תשטש את ההבחנה בין יצירת אמנות מודעת לכוונותיה הפוליטיות ולאקט הפוליטי שבהצגתה, לבין יצירה שאיננה מודעת לכוונה זו, והיא מטילה על הצופה/הקורא את האחריות לפרק את האירוע האמנותי למרכיביו האידיאולוגיים, כדי לחשוף בעצמו את הכוחות הפוליטיים המניעים אותו. עוז עצמו מודע למחיר האסתטי, שעלול התיאטרון הפוליטי לשלם, אם יובלטו בו כוונותיו הפוליטיות על חשבון העידון האסתטי, אך בכל זאת מעדיף הוא להגדיר כתיאטרון פוליטי רק את זה החושף בגלוי את מאבקיו לשינוי הפראדיגמה החברתית-פוליטית: "נקיטת עמדה מעין זו חייבת למצוא את ביטוייה במסגרת השיח הפוליטי החוזן-תיאטרוני שהיוצר מחלק עם קהלו". (שם, עמ' 34).

<sup>332</sup> דברים דומים טוען רוגני (2006, עמ' 13), אודות הצירוף 'שירה פוליטית', וכמובן, שהוא ממהר להביא ראיות רבות ללגיטימיות של הצירוף דלעיל.

### 5.2.1 השיר הפוליטי בישראל, והאם כתב אריה סיון שירים פוליטיים?

במאמרו "מיוצרים ובונים לבני בלי בית" עומד דן מירון (1987, עמ' 11) על ה"יחסים בין התנועה הציונית כמערכת ציבורית-פוליטית של עוצמה... לבין הספרות כמסד תרבותי הנאבק על מקומו ועל השפעתו בתוך המערכת." את הקשרים המורכבים בין הציונות לספרות הוא מתאר כמאבק (פוליטי, כמובן) בין שתי מערכות כוח הנאבקות על עמדת שליטה והשפעה על תודעתה של הקבוצה האנושית הרלוואנטית לשתייהן. יחד עם זאת, כך מירון, שתי המערכות שואבות גם כוח זו מזו, ומזינות זו את זו, בזכות נקודות ההשקה האידיאולוגיות-פוליטיות שלהן, ובזכות כושרן האירגוני-פוליטי.

על הקשרים ההדוקים בין ספרות לציונות עומדת גם חוקרת הספרות והלשון העברית מאוניברסיטת אוקספורד, גלנדה אברהמסון (Glenda Abramson, 1991, p. 49), המאבחנת, במאמר המוקדש לאינתיפאדה בספרות הישראלית, את הספרות הישראלית, במשותף עם ספרויות צעירות ומתפתחות רבות, כספרות פוליטית מובהקת, קרי, ספרות המגלה רמת מחוייבות חברתית-מוסרית גבוהה, המגולמת בנטיית דידקטיות של ממש. למעשה, כבר מראשית ימיה של המדינה הצעירה, אומרת אברהמסון, ואם לדייק עוד יותר, כבר מראשית התנועה הציונית, נתפסו הסופרים העבריים, כחלק בלתי נפרד מן הסיפור הלאומי-חברתי הסוציאליסטי, וכמי שמחוייבים לו בכתיבתם, הן בתכנים והן בסוגות.

גם חבר (1999, עמ' 5 - 7) עומד על תפקידה המובהק של הספרות הישראלית בכינונה של זהות לאומית חדשה, אלא שהוא מבליט דווקא את השבר הקיים, לדעתו, בין הספרות העברית לישראלית; שבר שביקורת הספרות נוטה לכסות עליו (משיקולים פוליטיים, כמובן), כדי לעמעם את המאבק הלאומי על הטריטוריה הארץ-ישראלית.

מגמה שאיננה המשכיות, אך גם איננה שבר, אלא שינוי אידיאולוגי עמוק, עולה מדינונו של בועז ערפלי (2002) במשמעות הפוליטית של שירת יהודה עמיחי. במאמרו מודה אמנם ערפלי ש"שירת עמיחי אכן איננה, על פי כל הגדרה סבירה של המושג, שירה פוליטית." (שם, עמ' 174) קרי, "שירים המייצגים עמדות פוליטיות ספציפיות, כאלה המתייחסים התייחסות פוליטית לסיטואציות אקטואליות, שירי מחאה, או שירים המייצגים עמדות אופוזיציוניות ברורות כנגד אידיאולוגיות הגמוניות, נוהגים חברתיים, מדיניים או כלכליים מוסכמים..." (שם, עמ' 175)<sup>333</sup>. יחד עם זאת, ובאותה נשימה, טוען ערפלי, שמבחינת ה"משמעותיות" (significance), של שירת עמיחי בכללותה<sup>334</sup>, אין עוד קורפוס שירי שישווה לה בהשפעתה הפוליטית הפוטנציאלית, וביכולתה לייצג את המגמות האנטי ממסדיות, שחתרו כנגד האידיאולוגיות הלאומיות המוסכמות בשנים שקדמו להקמת המדינה, ואף לבשר את השינוי האידיאולוגי העמוק בעידן, שלאחר הקמת המדינה. "סולם הערכים העולה משירת עמיחי", כך ערפלי, "מהופך אפוא לזה שהנחה את התרבות הישראלית בשנים שקדמו להקמת המדינה, המשיך להנחות אותה במידה זו או אחרת בגלוי ובסמוי גם אחריה, וספק אם הדומיננטיות נתערערה לחלוטין גם היום." (שם, עמ' 181).

<sup>333</sup> כדוגמאות מובהקות לכתיבה פוליטית בשירה, מציין ערפלי את המשוררים מאיר ויזלטיר ויצחק לאור, וכן חלקים בשירה המאוחרת של דליה רביקוביץ ונתן זך.  
<sup>334</sup> ערפלי (2002) נשען, לדבריו, במאמרו על הבחנתו של א. ד. הירש (Hirsch) בין משמעות כ- meaning לבין משמעות (או 'משמעותיות') כ- significance.

במאמרו, אין ערפלי מבחין בין היבטים אידיאולוגיים להיבטים פוליטיים בשירתו של יהודה עמיחי, והוא כורך אותם יחד. לא כך נוהג חנן חבר בעבודותיו אודות שירתו הפוליטית של אצ"ג (1994; 2004). חבר מאמץ את הגדרת השיר הפוליטי של פרדריק ג'יימסון, ולפיה השיר הפוליטי מתאפיין במעורבות אקטיבית, הניתנת לזיהוי במציאות החוץ-שירית, בניסיון לשליטה על הקצאת משאבים בחברה נתונה. גם אם מדובר בפעילות בתחום הסדר הסימבולי גרידא - כלומר, במישור הלשוני-תרבותי - הרי שמטרתה של הכתיבה היא חדירה אל תוך אמצעי הייצוג, בלשון ובתרבות, הנשלטים על ידי בעלי השררה והכוח בחברה בניסיון להציב אלטרנטיבה לאידיאולוגיה והפרקטיקה המיוצגת בהם<sup>335</sup>.

מזווית נוספת בוחן את הנושא יוחאי אופנהיימר, שמתקשה לקבל את הזיהוי, שמבצע חבר - ובעצם, כל בעלי האסכולה הניאו-מרכסיסטית - בין שירה פוליטית לבין שירה חתרנית ואנטי ממסדית הפועלת כנגד האידיאולוגיה השלטת בחברה. לטענתו של אופנהיימר, בספרו, **הזכות הגדולה לומר לא – שירה פוליטית בישראל**, משנת 2003, לא תמיד ניתן להצביע בצורה חדה על עליונותה של עמדה אידיאולוגית אחת על פני חברותיה, בוודאי לא בעידן של מחלוקות פוליטיות עזות ועקרוניות (שם, עמ' 31). יתר על כן, כך אופנהיימר, גם אם נניח, שניתן להצביע על אידיאולוגיה הרווחת בתקופה מסוימת, ומקובלת על רוב הציבור, הרי שהמשמעות הפוליטית של שיר קונסנזואלי והגמוני ברוחו איננה נופלת במאומה משיר החותר כנגד המוסכמות החברתיות, ולכל היותר נוכל להבחין בין שירה המאמצת אידיאולוגיה רווחת, לבין שירה הדוחה אותה בשם אידיאולוגיה חלופית (שם, עמ' 28).

במבוא לספרו דלעיל מרחיב אופנהיימר את היריעה ושואל במפורש: "מהי שירה פוליטית" (שם, עמ' 23 – 33). התשובה שהוא מעניק לשאלה זו מעוגנת ביחסים הסבוכים שבין אידיאולוגיה לפוליטיקה. לאחר דיון, מפורט למדי, במושג האידיאולוגיה, ותפקידה של זו בהבניית מערך הכוחות בחברה (הגמוניה ושליטה), כפי שהוא מוצא את ביטויו בכתביהם של ההוגים הניאו-מרכסיסטים (איגלטון, ג'יימסון, אלתוסר, גראמשי, מאשריי) וחוקרי התרבות הפוסט-מודרניים (ז'יז'ק, בארט, תרבורן), מגיע אופנהיימר למסקנה – בעיקר, בעקבותיהם של אלתוסר ותרבורן - שגם אם כל מבע לשוני המעצב את הסובייקט ביחסו לחברה ולעולם הוא מבע אידיאולוגי, וגם אם האידיאולוגיה מבצבצת מכל טקסט, ללא יכולת הפרדה בינה לבין ה'מציאות' (שם, עמ' 29), הרי שעדיין נחוצה הבחנה בין ה'אידיאולוגי' ל'פוליטי', ולו מן הטעם המעשי של היכולת לעיין בקורפוס מובחן של 'שירה פוליטית' הנבדלת משירה שאיננה כזו מבובה. הדברים נוגעים במיוחד לספרות העברית החדשה רווית המאבקים האידיאולוגיים-תרבותיים.

אך עיקר טענתו של אופנהיימר היא, שההבדל בין ה'אידיאולוגי' ל'פוליטי' הוא נראטיבי בלבד, ואין לראותו כהבדל אידיא-מהותי של השקפת עולם, אלא כהבדל קונטקסטואלי, בין ההקשר התרבותי-עקרוני הרחב, לבין ההקשר האקטואלי-מידי המצומצם. לדבריו, בכתיבתו אודות השירה הפוליטית בישראל, הוא מתמקד רק באותו חלק של השירה הישראלית, שמסתמן בו צמצומו של המרחב האידיאולוגי לכדי היבט פוליטי מצומצם ממנו, הממוקד באותן סוגיות מעוררות מחלוקת המצויות על סדר היום הציבורי: "השיר הפוליטי, בניגוד לשיר האידיאולוגי, אמור לספק תשובה לשאלות אקטואליות, כגון

<sup>335</sup> Jameson, 1981, pp. 17 – 102

תהליך השלום, פינוי השטחים, מלחמת לבנון, הכרה במדינה פלסטינית, או להתייחס לאירועים מוגבלים יותר, כדוגמת השילומים מגרמניה, הממשל הצבאי או פירוק הפלמ"ח." (שם)

יתרון הבחנתו זו של אופנהיימר - אותה פגשנו במרומוז גם במאמרו של ערפלי (2002) - איננו רק בפשטותה ובשגירותה, אלא גם בעובדה, שהיא מאפשרת לדבר על הטקסט האידיאולוגי-פוליטי בנשימה אחת, ואין היא יוצרת דיכוטומיה בין 'אידיאולוגי' המצוי, כביכול, בצדם של בעלי השררה והכוח בחברה, כטענת החוקרים הניאו-מרקסיסטים (ובהם חוקרים ישראלים דוגמת חנן חבר ואברהם עוז), לבין ה'פוליטי' המצוי ככלי בידיהם של החותרים לערעור השליטה באמצעי הייצוג ובמקורות המימון של מי שמחזיק בהגמוניה השלטונית והחברתית.

יחד עם זאת, קשה להתעלם מן הפרקטיקה המקובלת של זיהוי השיר הפוליטי עם שיר המחאה החתרני והאנטי ממסדי<sup>336</sup>. גם אם הספרות העברית הכירה את תופעת 'משוררי הצר'<sup>337</sup>, הרי שעדיין, ככלל, מזוהה הכתיבה הספרותית הפוליטית עם השוליים החברתיים ולא הרעיוניים ועם ההתרסה האנטי-ממסדית, ולא עם המרכז ההגמוני<sup>338</sup>. ואם לסכם עניין זה, הרי שמודל דינאמי, המציב את ה'אידיאולוגי' וה'פוליטי', על מישור אחד, באשר האידיאולוגיה מייצגת את תמונת העולם הרעיונית הכללית והרחבה, בעוד שהפוליטיקה היא הפראקטיקה העומדת למבחן היישום וההתאמה אליה; מודל כזה ישרת טוב יותר את צרכי עבודתי, מאשר המודל הניאו-מרקסיסטי המעמיד את השתיים א-פריורי כעובדות זו את זו.

אגב, אריה סיון עצמו, בראיונות לאמצעי התקשורת בהם הוא מביע את הסתייגותו מן המושג 'שירה פוליטית'<sup>339</sup>, נוהג, בכל זאת, להבחין בין שני סוגי 'שירה פוליטית': הסוג הראשון הוא מה שרטוש נהג לכנות "ספרות ממופלגת", קרי, "שירים המזוהים עם אידיאולוגיה של גורם פוליטי מוגדר, או להיפך, תוקפים את היריב הפוליטי." לטעמו של סיון אין ערך רב לשירה כזו, שכן: "סוג זה של שירים משכנע את המשוכנעים ומרגיז ומקומם את המתנגדים, וגם את אלה שבאמצע."<sup>340</sup> לעומת זאת, מייחס סיון ערך ממשי ל"מה שפעם כינו 'שירה מעורבת', אני מתכוון לשירים שמתייחסים להקשרים חברתיים יותר רחבים, לבעיות קיומיות, ערכיות, אבל מנקודת המבט של הכותב."<sup>341</sup> וזאת למרות, שגם ביחס לשירה מן הסוג השני מודה סיון, שהשפעתה הממשית על המציאות החברתית-פוליטית היא מועטה ביותר.

<sup>336</sup> כדוגמא מובהקת לכך תשמש האנתולוגיה: ואין תיכלה לקרבות ולהרג - שירה פוליטית במלחמת לבנון, עריכה ואחרית דבר: חנן חבר ומשה רון, קו אדום, ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ג.

<sup>337</sup> ותעיד על כך העובדה שלביטוי 'משורר הצר' נלווית קונוטציה שלילית בלשונו. בספרו: **הטור השמיני - מסע היסטורי בעקבות הטורים האקטואליים של נתן אלתרמן**, 2006, בפרק "האומנם משורר הצר?" (עמ' 275 - 298) מביא מרדכי נאור, בצד דיון בסמנטיקה ובאידיאולוגיה של הביטוי 'משורר הצר', את הפולמוס הגדול שהתחולל ברפובליקה הספרותית, בשנות השמונים של המאה העשרים, ביחס למעמדו של אלתרמן 'המאוחר', בצילו של 'האב הגדול' ומייסד המדינה, דוד בן גוריון. בצד הצגת התקפתו החריפה של דן מירון על אלתרמן כ"משורר חצר מסורבל בשר ובד-נשימה" (**איגרא**, 2, תשמ"ו, עמ' 117) מאיר נאור את עצמאות דרכו הספרותית-פובליציסטית של אלתרמן, תוך שהוא נשען גם על חיבורים ידועים של מיטב חוקרי שירתו של נתן אלתרמן דוגמת דן לאור, זיוה שמיר ואהרון קומם.

<sup>338</sup> ותעיד על כך בברור הצגת השירה הפוליטית בישראל, על ידי חבר (1995; 2004) ואופנהיימר (2003), כשירה אפוזיציונית-לוחמת ביסודה, בין אם מ'מין' ובין אם מ'שמאל'.

<sup>339</sup> את הסתייגותו של אריה סיון מן הצרוף 'שירה פוליטית' והעדפת הצירופים דלעיל, ראו, גם בראיון לאייל מגד במוסף הספרות של **ידיעות אחרונות** ב-8 באוגוסט 1983, לאחר שאחדים משירי סיון נכללו בשתי אנתולוגיות של 'שירי מלחמה' (להלן). גם בראיון לתלמה אדמון (**מעריב**, 11.5.1984) אומר סיון: "יש כאן (בספר **לחיות בארץ ישראל** - ש.ה.) מה שנוהגים לכנות "שירים פוליטיים", אבל אני סולד מן הצרוף הזה. משיקולים פוליטיים אני מצפה שיהיו הגיוניים, שקולים. ההיענות לשירה עובדת על מישורים אחרים לגמרי."

<sup>340</sup> אריה סיון בראיון ליעל זידמן, במוסף הספרות של ידיעות אחרונות, 12.02.1988, עמ' 23.

<sup>341</sup> שם.

בעניין הגדרתו של השיר הפוליטי, ראוייה לאיזכור גם השערתו של חגי רוגני בספרו **מול הכפר שחרב – השירה העברית והסכסוך היהודי-ערבי, 1929 – 1967** (2006, עמ' 23): "ייתכן שכל הניסיונות לתייג שיר כפוליטי, משורר כפוליטי או שירה כפוליטית הם בעייתיים מטבעם. שירה היא תחום חומק מהגדרות, ולכן מוטב, לדעתי, להסתפק בזיהוי הקשרים פוליטיים מסויימים, או עמדות פוליטיות בשיר זה או אחר, בלי לתייג את השיר או את מחברו." דומני שאריה סיון היה חותם ברצון על הבחנותיו של רוגני, מה גם, שכפי שאראה, יקשה לזהות את כתיבתו הפוליטית של סיון עם איזו תפיסת עולם רדיקאלית החותרת לשינויי ערכים כולל.

השאלות הנבחנות בפרק זה הן: באיזו מידה עומדת כתיבתו של סיון - או חלקים ממנה, בהתאם לנסיבות היסטוריות-חברתיות משתנות - בסימן המאבק האידיאולוגי-פוליטי? מהו הקשר - או לחלופין המתח - בין השיח הפוליטי ביצירתו של סיון לבין השיח הספרותי-אסתטי, וכיצד נקשרים שניים אלה בהתעצבותה וגיבושה של זהות מקומית ביצירתו? השאלות מרתקות במיוחד ביחס למי שנתפס, בדרך כלל, כמשורר המרכזי<sup>342</sup>, וכמי שהמושג 'שירה פוליטית' זר ומנוכר לו, והוא, כאמור, מעדיף על פניו, במידה רבה של צדק, את הצרופים: 'שירי תוכחה', 'שירה חברתית' ובעיקר: 'שירה מעורבת'.

אשר על כן, אדרש כאן לקריאה רגישה וקשובה של הטקסטים הספרותיים של סיון, לא רק כדי לעמוד על מורכבותם האמנותית, אלא בעיקר, כדי להצביע על העמדות הערכיות והפוליטיות המשתקפות בהם, ועל רגשי האשם והספקות, ביחס לצדקת-הדרך, המובלעים (או שלא) בלא-מודע הפוליטי שלהם. במקביל, ובעקבותיו של ג'יימסון, ברצוני להציע כאן את המושג 'לא-מודע ילידי', (שהוא מניה וביה גם פוליטי), קרי, אותם פרטים קטנים ואגביים, כמעט-לא-מורגשים, בכתיבתו של סיון, המסייעים בהתעצבותה וגיבושה של זהות מקומית-ילידית, ביצירתו, אך יחד עם זאת יש בהם, לעיתים קרובות, ממד פוליטי 'אסור', שכן הם עלולים להתפס כחותרים תחת אושיות הקיום הלאומי-ציוני בארץ, שסיון שותף לו במוצהר באופן מלא, ולכן מקומם בלא-מודע של הטקסט הספרותי.

אסיים את דברי המבוא לפרק זה באמירה, שהשירה הפוליטית הישראלית (או, לחלופין, השירה העברית בישראל בהיבטיה החברתיים-אידיאולוגיים-פוליטיים) זוכה בשנים האחרונות לעדנה מחקרית ראוייה<sup>343</sup>. אלא שלמרבית הצער, נגרע חלקו של אריה סיון בשיח מחקרי זה, וזאת למרות ההכרה, הישירה או העקיפה, בערך הייחודי של כתיבתו החברתית והפוליטית של המשורר<sup>344</sup>. כוונת הפרק הנוכחי בחיבורי - למלא חסך מחקרי זה.

<sup>342</sup> וראו, למשל, אצל ברטנא (1989) ואופנהיימר (2001)

<sup>343</sup> וראו, למשל, לאור (1983), מירון (1987), חבר (1994; 1995; 2001; 2004), ערפלי (2002), אופנהיימר (2003) ורוגני (2006).

<sup>344</sup> אופנהיימר (2001) רואה בסיון את מי "שהצלחה ליצור אז (שנות השמונים של המאה העשרים – ש.ה.) את אחת מחטיבות השירה הפוליטית המרכזיות שנוצרו בארץ." ורוגני (2006, עמ' 11) מציב את אריה סיון בצידם של יונתן רטוש ומאיר ויזלטיר כמשוררים חשובים בעלי קול ייחודי, שמקוצר יריעה לא מצאו מקום בין פרקי ספרו. אריה סיון עצמו (2001, עמ' 269) מצטט את דבריו של המשורר ט. כרמי בראיון לעתון **כל העיר**: "היחיד שמצא את הדיקציה הנכונה, ואת הטון הנכון לגבי האינתיפאדה, הוא אריה סיון."

### 5.3 תקופת הראשית: ה'מניפסטים הקומוניסטיים' של אריה סיון

אין ספק, שהגרעין הקשה (hard core) של כתיבתו הפוליטית של אריה סיון, שהוא גם באופן פרדוקסאלי משהו, מהווה את שיאה האסתטי של פעילותו הספרותית, מצוי בשירים, שראו אור בשנות השמונים של המאה העשרים. אריה סיון היה מראשוני המשוררים המגיבים על מלחמת לבנון<sup>345</sup>. מאוחר יותר, סיון הוא מי שכתב את שירי המחאה הנוקבים ביותר - שירים שקובצו יחד בספר **כף הקלע** (1989) - בעקבות האינתיפאדה הראשונה.

אלא שאת השורשים לכתיבתו הפוליטית של אריה סיון יש לחפש בתקופות קדומות הרבה יותר. אמנם אין הדברים פשוטים כל-כך עבור משורר, שהגדיר את הפואטיקה שלו ושל חבריו לדרך ב'לקראת' בראשית שנות החמישים, במילים: "הקריטריון האיכותי היה העיקר... הנפנו את דגל היצירה האמנותית והחיפוש האמיתי אחר הספרות הטובה... כל יצירה יעריכה לפי קריטריונים של יצירה אמנותית גרידא"<sup>346</sup>. אך מסתבר, שהבית הסוציאליסטי בו גדל אריה סיון, והחינוך האידיאלי והערכי שספג בו<sup>347</sup>, יחד עם ההתחככות המתמדת בפואטיקה בנוסח 'הריאליזם הסוציאליסטי' (גם עם על דרך השלילה והביקורת)<sup>348</sup>, עשו את שלהם, ובצד השירה האישית, כבר בראשית הדרך הספרותית, מבליחים ביצירתו של סיון, כמה התפרצויות פואטיות-אידיאולוגיות, החושפות חלקים משמעותיים מ'תמונת העולם' (Goldmann, 1964) הסוציאליסטית-ראדיקלית, לפחות כפי שזו משתקפת בכמה משיריו של המשורר הצעיר<sup>349</sup>.

ב-1 ביוני 1951 פרסם אריה סיון ב'דף לספרות' של עיתון הציונות הסוציאליסטית, **על המשמר** ("לציונות, לסוציאליזם ולאחיות עמים", כמאמר הלוגו בדף השער של העיתון), שיר בשם "סיון" (נספח מס' 4). המוטו לשיר, בן 37 הטורים, הוא: "מאיש פלמ"ח ללוחמי המהפכה הסינית". בעיקרו, זהו שיר הצדעה לאיכריה-לוחמיה האמיצים של סין האדומה, שזה לא מכבר סיימו בהצלחה את המהפכה הקומוניסטית בראשותו של מנהיגם מאו דזה-טונג, כנגד: "צבאות מלכי-קרב, שכירי קציני-דמים, כנופיות של פיאודלים עֲדֵנֵי האצבעות." כלשונו של המשורר בשיר (מן הסתם, כינויים של צבאותיו של צ'יאנג קאי-שק, ששלט בסין, נגדם לחמו המורדים הקומוניסטים).

סיון גייס את עטו לטובת הרפובליקה העממית של סין, שהוכרזה כשנתיים קודם לכן (בשנת 1949): "אֶשִׁיר את שירת ידיך שְׁרוּגוֹת בינת עמלי". בעיני המשורר הצעיר נמתח קו אידיאולוגי ופוליטי ברור (ואפילו חסר סתירות פנימיות), בין לוחמי הפלמ"ח הישראלי, לבין המהפכנים הקומוניסטים - להם הוא קורא "אֶחִי" ואף מצמיד להם את התואר "פלמח-של-סין" - שגויסו למערכה

<sup>345</sup> וראו, השיר: "מתוך הערפל (הערות אקטואליות)", שראה אור במוסף הספרות של **מעריב**, "ספרות, אמנות, ביקורת" ב-2 ביולי 1982, פחות מחודש ימים לאחר כניסת כוחות צה"ל ללבנון.

<sup>346</sup> בראיון לשובנה גולדווסר, **הדואר**, 2.5.88, עמ' 21. יש לזכור, שדברים אלו נאמרו ממרחק של כ-25 שנים מזמנה של חבורת 'לקראת', באופן המטשטש את מורכבות יחסה של החבורה בכלל, ויחסו של סיון בפרט, לכתיבה אידיאולוגית-פוליטית.

<sup>347</sup> על כך למדתי בפירוט מן השיחות שקיימתי עם המשורר. על האקטיביזם של אריה סיון, יחד עם חברו משה דור, בהחזרת אלמנטים סוציאליסטיים לכתיבתם של אנשי 'לקראת', ראו אצל לוי (1984, הע' 82, עמ' 116)

<sup>348</sup> על יחסם האמביוולנטי של אנשי חבורת 'לקראת' לנוסח 'הריאליזם הסוציאליסטי', שהתגלם בכתיבתה של חבורת 'ילקוט הרעים', ראו אצל לוי (1984, עמ' 47 – 50).

<sup>349</sup> במאמר מאוחר הרבה יותר מתאר סיון (1988) את הדומיננטיות של מפ"ם ושל הריאליזם הסוציאליסטי במערכת הספרותית של תחילת שנות החמישים. חבורת 'לקראת' מוצגת במאמרו כמי שהיא הוליכה את המחאה כנגד מגמות הפואטיות והאידיאולוגיות הללו. אלא שכפי שיתברר להלן אריה סיון עצמו נתן ביטוי, בכמה משיריו, לתמונת העולם הסוציאליסטית.

מבין שורות האיכרים בסין, באשר אלו ואלו אמונים על השילוב בין המחרשה והשלה (וראו, סמל הפלמ"ח המשלב בין החרב לשיבולים). אחוות העמים, הכרוכה, אגב, בזהות מקומית מובהקת של חיבור אמיץ ובל יינתק, בין האדם לאדמה, מגיעה לשיאה הפאתטי בסיומה של הפואמה הסוציאליסטית הזו.

**אחי, פלמח-של-סין, אתם האדמה,  
אתם יסוד יבשת עוֹטָה ומְצַפָּה  
וזרועכם סדוקת-עורה, בוטחה וְיַחֲוֹלָה  
תונף על משטרים כורעי חרפת זהבם,  
קרֹוֹשֵׁי עוֹוִית גסיסה –  
מול ארגמן תמולים שוקעים.**

האופי הפוליטי, בגוון מרקסיסטי חריף, של השיר "סין" הוא ברור למדי, שכן השיר מגיב באופן מגמתי לאירוע היסטורי קונקרטי, ואף נוקט עמדה אידיאולוגית ברורה וחד משמעית. יתר על כן, גם אם, לכאורה, האירוע שבמרכזו של השיר כבר הסתיים, הרי שהמבנה הרטורי של השיר הוא כזה, שפניו מופנים בסיומו לעתיד של מאבק ומהפכה, כנגד כל משטרי העריצות והחמדנות בעולם, השייכים לעולם הולך ונעלם: "וזרועכם...תונף על משטרים כורעי חרפת זהבם, מול ארגמן תמולים שוקעים". מסתבר שהשיר "סין" איננו יחיד בין שירי 'המניפסט הקומוניסטי', שחיבר אריה סיון בשנות החמישים. ב-26 ביולי 1955 התקיימו בחירות לכנסת השלישית בישראל. מן התוצאות התברר, שכוחה של מפלגת השלטון מפא"י (מפלגת פועלי ארץ-ישראל), מיסודה של תנועת העבודה, ירד מ-47 ל-40 מנדטים, ולעומת זאת מפלגת 'חרות', בראשות מנחם בגין, זו המפלגה, שבן-גוריון הציגה לציבור כמפלגת ימין קיצונית, ופעל להדרתה מן הקונסנזוס הישראלי, כמעט והכפילה את כוחה ל-15 מנדטים. את הזעזוע מעליית ה'פאשיזם' (ע"פ השקפת עולמו דאז, כמובן) היטיב לבטא באותם הימים המשורר אריה סיון. ב-19 באוגוסט 1955 ראה אור, במוסף הספרותי של העתון דבר, עתון פועלי א"י, שיר ארוך, המחזיק כ-90 טורי שיר, פרי עטו. זהו שיר רווי פאתוס רטורי-לוחמני, מאין כמותו, כמיטב המסורת של שירה סוציאליסטית-מגויסת, בשם "קריאה לאחדות המעמד" (בספח מס' 5). להלן טורי הפתיחה של השיר, לצידם כמה טורים מאמצעו של השיר, ולבסוף, הטורים החותמים את השיר:

<b>אך כל האומר כי נבקע היסוד הוא אוויל חסר-לב היסוד ניצב תחתנו מוצק פי שבעה. וכל הרוצה לְמוֹשׁוּ יסיר את שכבות הלכלוך הָעֵבֶת (שחיתות, קרייריזם ושאר תועבות) ויפגע בו, בסלע – שגיאת ותקיף, שְׁחָרוֹת עליו כד, בכתב-פלד-ודם "זו אחוות מעמד העובדים אשר אין לה תחליף". הנצחית ופְעוֹמָה בלבו של אדם"</b>	<b>דוהרות תוצאות הבחירות, מצליפות פְּנִיִּים כסטירות. ודמות מבחילה מתנפחת עולה כסיוט בלהות בלילות מחלה. הַפְּרִיָּאָה החוֹמָה! היא עלינו, אחים, בתרועת מלחמה, היא קיימת, אחים, פְּזוֹעָה בעצמה.</b> ----- -----
--	---

האומנם ליר'ש גיהינום גורלנו,  
 והסף הנכסף עוד צורב את רגלנו?  
 היד כבר מושטת – חמה, איתנה,  
 ארור המפקיר הזדמנות אחרונה.  
 מאמץ אחרון של שרירים בטוחים –  
 ונגיע, אחים !

גם בפואמה זו ניכרים היטב איכויותיה הפוליטיות של היצירה, ובמובן מסוים אף יותר מקודמתה, שכן, כזו אף זו מגיבה לאירוע פוליטי מוגדר (תוצאות הבחירות לכנסת השלישית), מתוך עמדת מחאה נוקבת, הקוראת לפעולה ממשית בעולם החוץ-שירי; פעולה שעיקרה עמידה איתנה כנגד "הבריאה החומה", הלא היא המפלצת הפאשיסטית (תנועת 'חרות' – ש.ה.) המאיימת לכלות, לטעמו של המשורר את מפעל ההתיישבות העובדת בארץ ישראל. כנגד ה'מפלצת' וכנגד הסיאוב והפלגנות שפשו במפלגה<sup>350</sup> קורא סיון להעמיד, תוך ליכוד מחודש של השורות, את החוסן הבלתי נלאה של מעמד העובדים, ואת החזרה לערכים השורשיים-סוציאליסטיים של תנועת העבודה: "ועת נחשוף את מקור המִקְצָבֵב יתהדקו הכפות, וריקוד משולהב יידלק כמדורה, יעלה בסערה על חולות הזהב של העיר תל-אביב - \ כמו אז בטרם הפכה עמורה. \ דְבָקוּ הכפות הכבדות - \ נוקשות, חרוצות, רועדות - \ הכפות הזוכרות בעלילו כל בית וכביש ושתילו שֶהִכּוּ שורשים פה בארץ הזאת!" (שם).

חשוב להבחין, גם בשיר זה, בזהות המקומית-הילידית המדומיינת העולה מטורי ה"קריאה לאחדות המעמד"; זהות המעוגנת לא רק באידיאולוגיה סוציאליסטית מופשטת, אלא גם בהחייאה מחודשת של המיתוסים הקלאסיים של החלוציות מבית מדרשה של ההתיישבות העובדת בארץ ישראל: הכיבוש בסערה של חולות הזהב של ת"א, ריקודי ההורה בין האהלים, החולצות הרקומות וכמובן, בניית הבתים, סלילת הכבישים ושתילת השתילים. ובאחת, החייאת מיתוס המקום השבטי (Maliniwski, 1926), שעיקרו ניכוס תודעתי ופסיכולוגי של הטריטוריה ההתיישבותית: "מסירות לאין קץ, שהביסה שממה, \ תְחַדֵּשׁ עלומים בחולצה רקומה!" (שם)

ניתן לסכם סעיף זה באמירה, שכתבתו הפוליטית של אריה סיון, במחצית הראשונה של שנות החמישים (בעידן הפוסט-כנעני שלו), היתה עומדת אף במבחנם של המחמירים שבמבקרים המרקסיסטיים. סיון מעמיד אז את כתיבתו, כתיבה נעדרת תחכום והיגדים נסתרים, בשירותה של אידיאולוגיה סוציאליסטית ממוקדת וחד-משמעית. בנוסף, ניתן להצביע בברור על נטיות ילידיות מובהקות בשירים הללו המעלים על נס את עמל הכפיים ועבודת האדמה. אלא שגילויים ישירים כל כך של עמדות סוציאליסטיות רדיקאליות, לא ארכו זמן רב, בכתיבתו הספרותית של סיון, והן התגלגלו במהרה בעמדות הומאניסטיות מזן שונה.

<sup>350</sup> הבחירות לכנסת השלישית התקיימו על רקע שובו של דוד בן-גוריון משדה בוקר, לאחר פרישה בת שנתיים בעקבות "עסק הביש", לתפקיד שר הביטחון, ולאחר הבחירות, לתפקיד ראש הממשלה. סביר בהחלט שאותם "פילוגים עקרים" אליהם רומז סיון, בשירו דלעיל, הם אותם סכסוכים בין בן גוריון לבין משה שרת, שעמד אז בראש הממשלה המכהנת בחודשים שלפני הבחירות.



#### 5.4 התעצבותה וגיבושה של מחאה אנטי-מלחמתית ביצירת אריה סיון

תחנה נוספת, ואולי אף חשובה יותר, בדרכו של אריה סיון אל הכתיבה הפוליטית ה'קשה', מצויה בספרו הראשון **שירי שריון** (1963). חנן חבר ומשה רון ב"אחרית דבר" לאנתולוגיה: **ואין תיכלה לקרבות ולהרג - שירה פוליטית במלחמת לבנון** (1983) כותבים כך: "דוגמה נוספת (לתגובה מורכבת וחריפה על המלחמה – ש.ה.) הם שיריו של אריה סיון. שירים שפרסם משורר זה מספר שנים לאחר מלחמת סיני בקובץ **שירי שריון** (תשכ"ג), ואשר לא זכו לתשומת לב יתרה, מתגלים היום כתמרורים פואטיים חשובים המבשרים ומבהירים את עומק תגובתו של סיון על התרחשויות השנה האחרונה." (שם, עמ' 134). החיבור, שמבצעים חבר ורון בין שירתו המוקדמת של סיון לזו המאוחרת הוא מרתק, ואפילו מתבקש<sup>351</sup>, ויחד עם זאת, אין מנוס גם מהבחנה בין אופי המחאה בספר **שירי שריון**, שבו ניתן אולי להגדיר את כתיבתו של סיון כפוליטית 'רכה', לבין שירת המחאה הפוליטית ה'קשה' שלו בשנות השמונים של המאה העשרים.

כפי שטענתי בפרק המבוא לעבודתי, הגיב סיון בספריו על כל אחת ממלחמות ישראל, ממלחמת השחרור, דרך מלחמת סיני, מלחמת ששת הימים, מלחמת יוה"כ ועד למלחמת לבנון הראשונה. בהכללה ניתן לומר, שהדרך בה הגיב סיון על כל אחת מן המלחמות חושפת את הנפח המצטבר של השבר הנפשי והאידיאולוגי בעולמו של המשורר, כאשר מצד אחד הוא מזדהה לחלוטין עם האידיאליים הציוניים (בגרסת תנועת העבודה), שבשמם נלחמת מדינת ישראל באויביה, ומצד שני, הוא מוחה כנגד זוועותיה של המלחמה, וכואב את המוות והשכול שזו מביאה בכנפיה. לאמביוואלנטיות הרגשית והרעיונית הזו יש גם ממד דיאכרוני, באשר האמונה של סיון בצדקת הדרך הלאומית הולכת ומתמעטת ממלחמה למלחמה (ומספר לספר), ובמקביל, הולכות ומתעצמות ביצירתו הסתירות הפנימיות המלוות את כתיבתו עליהן.

בקובץ **שירי שריון** (1963) מתמודד סיון, פטריוט נאמן לארצו ולמולדתו, אך בה בעת גם אדם בעל רגישות מוסרית גבוהה, עם חוויותיו כלוחם, איש קשר בחיל השריון, במלחמת סיני (1956). מבנהו הפואמתי של הספר אוצר בתוכו כמה מן השירים מכמירי הלב של "האדם במלחמה", כלשונו של שיינפלד (1990, עמ' 52), בהם ביטא סיון את "אימת המוות המקננת באדם הלוחם ואת סבך התלבטויותיו המוסריות"<sup>352</sup>. כזהו, למשל, השיר "קרב טעות" (עמ' 21 - 22) הפורש בלשון ציורית-מטאפורית, הנושאת גם אופי סרקאסטי נורא, את מחירו הכואב במיוחד של מוות במלחמה, שנגרם על ידי 'אש ידידותית' (ביטוי מצמרר בפני עצמו), כלומר, אש שנורתה בטעות על חיילינו, לא על ידי האויב, אלא על ידי כוחותינו שלנו: "יונת השלום אַתְּקָהּ להמריאו תותחיסו צעיריסו נלהביסו, שאינסו אותביסו

<sup>351</sup> אחדים ממבקרי שירתו של סיון, כבר עמדו על הקשר, הגלוי או הסמוי, בין **שירי שריון** לבין שירתו המאוחרת יותר של המשורר. שיינפלד (1982), למשל, רואה בספר את ראשית מעורבותו החברתית-מוסרית של סיון, לאחר השירה שכתב בראשית דרכו הנשענת כולה, כך שיינפלד, על מוטיבים תנ"כיים. ויכרט (1998) מרחיק לכת ממנו ורואה בקובץ דלעיל לא רק הכרעה מוסרית של סיון לעלות על מסלול של ויתור על התקבלות מיידית, "ולשלם את מחיר המעורבות החברתית והפוליטית, שהייתה מאז לאבן יסוד בחייו ובשירתו", אלא אף בחירה מודעת בכתיבה פוליטית של ממש. גם הירשפלד (1989) נוטה לראות בכתיבתו של סיון ה'מוקדם' כתיבה פוליטית המבשרת גם את אחריתו **בכף הקלע**.

<sup>352</sup> כמה מבקרים עומדים על הדמיון הלשוני והתמאטי, בין כתיבתו של אריה סיון, לבין זו של בן דורו המשורר יהודה עמיחי, בין היתר בשל הקרבה ביניהם בעמדות האנטי מלחמתיות. וראו, למשל, שמיר (1984) והירשפלד (1989).

להבין הפריחו פרחים נפלאים כאוהב שמת להפתיע דליות שונות-עלים על השריון והם ממול קבלו אותם את פרחי ההפתעה בדומיה המפתיעה של בית קברותו והניחו אותם במו ידיהם על בשרם האהוב בעיניים סגורות וכשבה סוף-סוף יונת השלום היה הכול מוכן ומאומה לא מובן. הסיפור שמספר השיר במובלע הוא סיפורו של מחזר צעיר ונלהב המפתיע את אהובתו בצרור "פרחים נפלאים", "דליות שונות עלים" (מן הסתם, רמז לצורתם השנונה של רסיסי הפגזים). דא עקא, שכאמור, זהו, ככל הנראה, סיפור כיסוי מטאפורי לאירוע דמים נורא של אש תותחים צה"לית, שנורתה בטעות על חיילי שריון ישראליים, והרגה בהם, רגע לפני כניסת הפסקת האש לתוקפה ("יונת השלום אחרה להמריא").

בשירים נוספים, באותו מחזור, מבטא סיון את רגישויותיה של תודעה אנושית-הומאניסטית ביחס לאובדנם המיותר של בני אדם במלחמה (ובכלל זה גם אבדנם של חיילי האויב). אותה רגישות המופיעה תדיר בשירי מחאה אנטי-מלחמתיים, ומהווה את תשתיתם המוסרית-אוניברסאלית, תהווה גם את הבסיס ההומאניסטי-מוסרי לשירי המחאה הפוליטיים של סיון, עשרים שנה מאוחר יותר.

כך השיר "ליווי צמוד" (עמ' 22 – 23) פותח בתיאור עופות דורסים דווקא: "עֵיטִים וְדִיּוֹת", המלווים את שיירת הלוחמים במדבר, בה חבר גם המשורר<sup>353</sup>. המעקב אחרי העופות הללו חושף בפני הלוחמים הישראליים: "טנדר צהוב שנכנע לחולות", טנדר צבאי מצרי, על-פי צבעו, ובתוכו: "...פצע תרמילים מעל מוגלה - \ זוג מכנסיים חדש, נעלי התעמלות, תצלומים צהובים של נופים עתיקים ובני משפחה צוחקים בלי סיבה". שוב, בדרכו המתוחכמת, האירונית-מצמררת, חושף המשורר, באמצעות התרמילים, המופיעים כמטונימיות לנוסעי הטנדר עצמם, ובאמצעות סדרת פריטים משפחתיים טריוויאליים, פרטי לבוש ותמונות משפחתיות, המנכיחים את העדרם של האנשים - את המחיר הנורא של השכול והאבדן במלחמה.

הנימה הסרקאסטית, האנטי-מלחמתית, היא גם זו העומדת ביסוד השיר בן שני החלקים "בעיה למודיעין" (שם, עמ' 23 – 24). כבר בבית הראשון בשיר, מפנה המשורר את חיצו ביקורתו כנגד ה"מודיעין" ורומז ליומרתו הנבובה, הארוגאנטית ויודעת-הכל, כביכול, עד שהמלחמה מטילה עליו שעמום. האירוניה בשיר עולה, בין היתר, מן האלוזיה, על דרך ההקבלה הניגודית, בין מוגבלות ידיעתו של שלמה המלך, החכם באדם (משלי, ל', 18 – 20) לבין המודיעין בעל היומרת האומניפוטנטיות: "למודיעין/ הכל ידוע/ הכל/ חזוי ומצולם/ גם שביל נחש עלי צור/ ואניה בלב היס/ וגם/ אבחת הסילונים/ בנתיב העגורים/ ודרך הפגזים/ כמסלולי דבורים." "משעמם/ להתקדם אל מחוזות/ צפויים מראש ומצהיבים/ יותר מאשת חיק זקנה." (עמ' 23). אלא שקריאה זהירה בשיר תגלה בו גם מגמות אחרות. חישוביו הבאליסטיים המדויקים של המודיעין עומדים בניגוד למסלולי התעופה הטבעיים של העגורים והדבורים. ניתן לראות בכך דוגמא ללא-מודע הפוליטי (או הילידי) המסתתר ב-subtext של השיר, ומרכיבו מבנים את האופוזיציה הבינארית, בין הטבעי והטוב (נתיב העגורים ומסלולי הדבורים), לבין המלאכותי והרע התופסים את מקומם (אבחת הסילונים ודרך הפגזים).

<sup>353</sup> העיטים הם גם גיבורי שיר א, בעל תימה דומה, במחרוזת השירים בעלת השם האירוני "ביקורי אורחים" (שם, עמ' 32 – 34).

יוהרתו של "המודיעין" מתנפצת לרסיסים, כאשר נאלץ איש מודיעין שכזה לעמוד מול תוצאותיה הממשיות של המלחמה, כפי שניתן לראות בחלקו השני של השיר (שם, עמ' 24).

### למודיעין

הכול ידוע, על כן הנו

כל כך אדיש,

על כן מפליא מאד מדוע –

בלי אף רמז בתכנון –

הקיא איש מודיעין שנון

לפתע על הכביש. –

רק משום

שהגברים

בצד האוטו

המוזר

היו שרופים עד

בלי הכר, הלנו או

לִצָּר?

בדרכו האירונית הידועה, חושף המשורר בטורי הסיום של השיר, את השוויון בפני המוות של הלוחמים האנונימיים, באשר הם, ללא הפרש "הלנו אתה אם לצרנו" (יהושע, ה, 13). אמנם חיילי האויב השרופים איבדו את זהותם הלאומית, אך במובן מסוים מחזיר להם המשורר את זהותם האנושית. היעדרה של מעורבות פוליטית ישירה ממחאתו האנטי-מלחמתית של אריה סיון בשירי שריון מומחשת, אולי יותר מכל, בשיר החריף "בעיות של מוסר" (עמ' 27 – 28)<sup>354</sup>. הדרתם המוחלטת של סימני זיהוי לאומיים-צבאיים מהתיאור האירוני הנוקב של המלחמה בשיר (למרות, שמן הסתם, נקודת המבט בו היא זו של חייל בצבא הישראלי): "תותחיסו היודעיסו שהצדק אתסו נסו לשכנע יריבו קשה-תפיסהו מעבר לרכס." (עמ' 27), הופכת את ההיגד המטאפורי דלעיל, למחאה מוסרנית אוניברסאלית, ולא להתרסה מכוונת מטרה. גם מצוקתו האישית של הלוחם הפשוט, שאיש אינו שואל לדעתו, ואינו מספק לו תשובות לתהיותיו המוסריות, מובלטת כאן כמצוקה קיומית, יותר משהיא מחאה פוליטית ממוקדת: "ואחדו כה קרוב, שבכללו לא דובר בו מעד ועד טוב, אחזו בביתו, אסףו אל חזהו את כל אבניו ושלחו אתו עיניו לשאול שאלהו את לועו שלו מקלע, שהיהו במקרה, מחוסרו כל עניין בבעיות של מוסר." (עמ' 27 – 28). גם בטורים אלה מובלטת הזהות המקומית של מי שיונק את סמכותו המוסרית מן 'הבית' ומן ה'אבנים' הצמודות לחזהו. גם אם הרטוריקה של השיר היא מינורית ומאופקת, ואיננה חדורה פאתוס נבואי, הרי שהיא מעוגנת ב'תמונת העולם' ההומאניסטית-ליבראלית של המשורר.

<sup>354</sup> במאמרו המאלף טוען ערפלי (2002), שאין עוד קורפוס שירה ישראלי בעל השתמעויות פוליטיות מרחיקות לכת כמו שירת יהודה עמיחי. למרות התדמית האישית הא-פוליטית המובהקת שיצאה לשירתו, הרי שהשלכותיה של כתיבתו על ערעור ההסכמה האידיאולוגית-הלאומית בישראל, כך ערפלי, היא עצומה. הדברים הובאו כדי לטעון, שהשלכות פוליטיות עשויות להיות גם לכתיבה, שלא נועדה מלכתחילה להיות 'פוליטית'.

הספר **שירי שריון** מבליט גם את יכולתו של אריה סיון לייצר עמדה מורכבת, כאשר, מצד אחד הוא מיוצג בספר כלוחם נאמן ומסור בשרות עמו וצבאו: "שְׁעֵינוּ פְּנֵת מְקַלַּע. אֲצַבְעוּ בַטְבַּעַת הַהֶדְק... ("אחד", עמ' 28 – 29), אך מצד שני, עינו האחרת מביטה בשבויים: "...השוכבים על גחונם", בתערובת של חרדה וחמלה: "כדי לירות בהם מבטו פקוח לרווחה, שיחזירו להם את צבע השמים, אתו רוך גבעות החול." (שם). אלא שלמרב האירוניה, לא רק שהשבויים אינם נענים למבטו ה"פקוח לרווחה", של שומרם, בניסונו הכושל להחזיר להם את צלמם האנושי באמצעות הזהות המקומית (צבע השמים ורוך גבעות החול), אלא שהרטוריקה של השיר מהדהדת דווקא את המנהג הרצחני לירות בשבויים ("לירות בהם מבט"). מה גם, שהשבויים עצמם מבוהלים, מכדי לתת את הדעת, למבטיו רבי המשמעות של שומרם: "...כיו עיניהם קבורות באדמתה והאימה עוטפת את גופם כתכריכים בצבע דם." (שם).

כדי לאזן את הרושם, שכתבתו של סיון ב**שירי שריון** מכוונת כולה לחשיפת האבסורד שבמלחמה באמצעות תמונות מקאבריות של חיילים מצריים, שבויים או הרוגים (מה שהיה הופך את כתיבתו ליותר מכוונת מבחינה פוליטית), אציין את מחרוזת השירים הארוכה "כמה דברים לקצין המילואים" (שם, עמ' 35 – 43), בה נושא המשורר דברים המופנים אל קצין השריון הוותיק - בן השלושים ושש, על-פי השיר, אולי בן דמותו המדומיינת של המשורר עצמו - המוליך את טורי השריון, בשעטה אקסטטיבית, מערבה, לעבר תעלת סואץ. הנימה הביקורתית, כנגד התלהבותו חסרת המעצורים, הילדותית קמעא, של המפקד תאב הניצחון, מאוזנת באמצעות תמונת ימיו הקשים, שיגיעו, מן הסתם, לאחר המלחמה, בתפקידו כמבשר בשורות איוב למשפחות השכולות: "בפעם אחרת תהיה בבגדים אחרים ובלי האבק המציג את עצמו כפניך, כשתלך לביקורים שרגלך תדרוך בסו על מחצית הכף ונדבונך יונמך עדו מחצית הקול-מהו תיתן אז בכדי להבין מדוע אהבת כל כך אתו הכביש ומדוע חישב לבבך לעמודו עת גדרו בפניך המים, מדוע אמרת למקלעים לירות, לירותו עד בלי שמים." (שם, עמ' 41 – 42). כדאי לשים לב להופעתו של מוטיב האבק בטורים דלעיל, כחלק בלתי נפרד מן הזהות המקומית של הלוחם הישראלי; מוטיב שיתפתח מאד בספריו הבאים של סיון (לעיל, הפרק הרביעי).

ניתן לסכם ולומר, שהקובץ **שירי שריון** (1963) מהווה נדבך חשוב בהתעצבותה ובגיבושה ההדרגתי של שירת מחאה פוליטית, חריפה וממוקדת יותר, ביצירתו הבשלה של אריה סיון (על כך, להלן). כבר בקובץ מוקדם זה, ניתן להצביע על גילויי-תשתית הומאניסטיים-ליבראליים של סלידה ממיליטאריזם כמה ניצחונות, של הכרה בערך החיים באשר הם, של סולידאריות אנושית, ושל ביטויי כאב אוטנטיים בשל מוות חסר-פשר במלחמה (כמעט כל ייצוגי המוות במלחמה, בספר, הם של חיילי אויב אלמוניים דווקא). יחד עם זאת, ברור שאין ב**שירי שריון** ביטוי למחאה ממוקדת, אנטי-ממסדית ופוליטית (במובן הקשיח של המושג); מחאה, שעשויה הייתה להתבטא, למשל, בהטלת ספק בצדקת המלחמה, או בלגיטימיות של חלק ממטרותיה. ניכר כי סיון, למרות ביטויי הכאב האוטנטיים ביחס למחיריה של המלחמה, אינו שולל, מן היסוד, את צדקת-הדרך הלאומית-קולקטיבית.

במקביל, ניתן להצביע, לפחות במרומוז, על היסודות המקומיים, מעצבי הזהות הילידית, גם בכתיבתו ה'פציפיסטית' של סיון, הן בממד הסינכרוני שלה: תיאורי הכבישים, השבילים, האבק, בעלי החיים המקומיים וכו' המופיעים לכל אורכם של **שירי שריון**, והן בממד הדיאכרוני שלה: השאיבה (הלא-רבה-עדיין) מן התנ"ך, מן ההיסטוריה החלוצית, מעולם הזמר והפזמון ועוד. כל אלה מסייעים, לא רק בכינון

הזהות המקומית ביצירתו של אריה סיון, אלא אף בשיקוף עמדתו האידיאולוגית והכמעט-פוליטית של מי שמחבר בשירתו בין ילידות לבין התנהלות צודקת ומוסרית.

## 5.5 התעצבותה וגיבושה של מחאה פוליטית 'קשה' ביצירתו של אריה סיון

הקובץ **ארבעים פנים** (1969) הוא קובץ שירים מגוון למדי, בנושאי ובתכניו, אך ביסודו קשה לאפיין אותו כספר פוליטי. ובכל זאת, דווקא בתוך מקבץ שירים, שהסיפר הציוני במרכזו, שילב אריה סיון את השיר "אניות אבק בשמש" (עמ' 10) הכתוב, כלשונה של רודנר (1996, עמ' 77): "ברייתמוס אינטנסיבי ובמטאפוריקה טעונה ומרובדת. הלשון ארכאית ברובה, אלוסיבית מאד, עם מגע קל של לשון הדיבור". השיר מעמיד במרכזו את מראותיה של "חרבת מה-שמה", (**ארבעים פנים**, עמ' 10) שריד אנונימי של אחד הכפרים הערביים העזובים בדרך לירושלים, שחרבו במלחמת השחרור, ותושביהם ברחו או גורשו מהם<sup>355</sup>. הלשון האימאזיסטית הדחוסה והאניגמאטית, של המשורר, מדמה את מראות הבתים החרבים ל"אניות - אבק במפוצי הדרך. ים סָרְגָסוֹ של בתים-כְּמַרְצֵי-עוֹן ומפרשי זיתים נוסעים אל הר ציון." (שם) בתי הכפר החרב, מכוסי העלווה, הם אניות רפאים, ספק-מתות-ספק-חיות, שנדונו לעגינה נצחית בים האצות הממשי-אגדי, הלוא היא ים סרגסו, הלוכד ללא תנועה את האניות שנקלעו אליו. עצי הזיתים שבכפר מדומים, במין היפוך אירוני, פסאודו-ציוני, למפרשים המפליגים, ללא תוחלת, להר ציון. חזיון הרפאים הזה של "אניות-המתים" (שם) הממוקמות, כביכול, מחוץ לזמן החולף, בתוך הנוף הארץ-ישראלי, ממחישות היטב את סיפורם של הכפרים הנטושים, שתושביהם הם בבחינת נוכחים-נפקדים, והם עצמם משמשים כאנדרטאות חיות לאלימות המודחקת, שביסוד המראות: "כמו בְּרֶכֶת-גבעון, כמו עמק איילון, בְּשֶׁמֶשׁ שאינה שוקעת." (שם)<sup>356</sup>. האלוזיות הברורות לספר הכיבושים המקראי, הלוא הוא ספר יהושע, מתחזקות באזכור עיני נוטים כ"גולות של דם" (שם), שהן הוואריאציה המקאברית לגולות המים שנתן כלב בן יפונה לבתו עכסה (**יהושע**, ט"ו, 19). ולסיכום, מן הלא-מודע הפוליטי של השיר, שהוא מניה וביה גם לא-מודע ילידי, עולות תחושות אפוקליפטיות של אשמה ושל איום, שלא ניתן למחקן או להפטר מהן בדרך אחרת<sup>357</sup>.

חדירתו ההדרגתית של סיון אל מחוזות הסכסוך היהודי-ערבי מוצאת את ביטוייה, בדרכים שונות, גם בקבציו הבאים של המשורר, בהם הולכת ומתעצמת מעורבותו הרגשית והפוליטית בשאלות חברתיות-אקטואליות בכלל, ובאלה העוסקות בקונפליקט היהודי ערבי, בפרט. כזהו, למשל, השיר "פ'ירוז" (**נופל לך בפנים**, 1976, עמ' 15). השיר קרוי על שמה של "זמרת לבנונית, הידועה בשירי הקינה שלה על

<sup>355</sup> האסוציאציה המתעוררת כאן היא ל'חרבת-חזעה' הידועה של ס. יזהר, וראו, גם רודנר (1996, עמ' 77) על טענת הדחקת האלימות בתהליך הטריטוריאליזציה של הלאומיות היהודית המודרנית, וראשית התגבשותה של זהות לאומית ישראלית – ביצירתו של נתן זך, ראו אצל צמיר (2001). המגמה העולה מחלק משיריו הפוליטיים של אריה סיון היא הפוכה לחלוטין, באשר היא מעמידה את השייכות ה'ילידית' של תושביה הערביים של הארץ, כנגד מגמת הכיבוש היהודית-ישראלית של הארץ.

<sup>357</sup> לטענתו של רוגני (2006, עמ' 17), מוטיב 'הכפר הנטוש' כשלעצמו אין בו כדי לערער על 'צדקת הדרך' הציונית. מופעים רוויי רגשות אשם של מוטיב זה ידועים בשירה הישראלית: "מפה" מאת חיים גורי (**שירי חותם**, 1954, עמ' 49); "אלגיה על כפר נטוש" מאת יהודה עמיחי" (**שירים 1948 – 1962**, 1963, עמ' 274 – 277); "illuminations" מאת לאה גולדברג (**מוקדם ומאוחר**, 1966, עמ' 275). המשמעות הפוליטית של שירים אלו נטענת בהם בדיעבד, בהקשרים אלה או אחרים.

הפליטיס", כעדותו של המשורר בהערת שוליים לשיר<sup>358</sup>. הופעותיה של פ'ירוז על מרקע הטלוויזיה הלבנונית שמשו עבורו תשתית לאנאלוגיה חתרנית בשיר<sup>359</sup>. שכן, בשיר מתקיים דיאלוג אינטר-טקסטואלי כפול: מצד אחד, זהו דיאלוג בין שתי ערים, צידון ועכו, השוכנות לחופי הים-התיכון, בשתי מדינות שונות, בשתיהן אוכלוסיה פלסטינית נרחבת, ומצד אחר, זהו דיאלוג שמקיים המשורר עם דמותה של הזמרת פ'ירוז', כפי שהיא משתקפת, מן הסתם, מבעד למסך הטלוויזיה בביתו.

**על ארגמן חופי צידון**  
**דמעות רותחות נושרות**  
**אל לב צדפי-החול. בעכו**  
**בין דקלים ובין סירות הדייגים**  
**כבשן להתכת פלדה:**  
**טיפות של ארגמן הופכות**  
**גבישי פלדה כחולים.**

דמעותיה הרותחות של הזמרת הלבנונית המבטאת בשירתה את כאב הפליטים הפלסטינים בלבנון פוגשות את טיפות הפלדה המותכת בכבשני קריית הפלדה עכו (לשעבר). במקביל, חופי צידון הארגמניים מתכתבים עם חופי הדקלים וסירות הדייגים של העיר היהודית-ערבית עכו. טיפות הארגמן בשתי התמונות המקבילות בשיר מאייכות זו את זו, וצובעות את כאב הפליטות בזעם של "גבישי פלדה כחולים" (שם). השיר כולו מנומר בצבעי אהוות ערים בעלות זהות סמי-פלסטינית החולקות את כאב הפליטות, אלא שזו מוגשת בשיר באופן סובטילי ומרומז בלבד. אמנם לא ניתן לומר, ששירי הכאב והמחאה הספוראדיים של סיון מברשים, בשלב זה, שינוי עמוק ב'תמונת העולם' האידיאולוגית שלו. אך בהחלט ניתן לראות כיצד הלא-מודע הפוליטי (Jameson, 1981) הנרמז בשיר זה (כבקודמו) חושף את חווית הגירוש והפליטות המודחקים, שביסוד המאבק היהודי-ערבי על ארץ-ישראל.

מובן שעיסוקו האינטנסיבי של אריה סיון בהשלכות הסכסוך היהודי ערבי הושפע מן האירועים הממשיים, שהתחוללו סביבו, ועליהם הוא הגיב בספריו. מגמה זו בלטה במיוחד בשנות השמונים, שהיו דחוסות באירועים דרמטיים בעלי השתמעויות פוליטיות מיידיות. הקובץ **לחיות בארץ ישראל** (1984), למשל, נכתב בחלקו, על פי עדותו של מחברו, במהלך שנות מלחמת לבנון הראשונה (שמה הרשמי בישראל: "מבצע שלום הגליל", והיא החלה ב-4 ביוני 1982). הספר מכיל אחדים משירי המחאה הנוקבים ביותר בכתיבתו הפוליטית ה'קשה' של אריה סיון (ובשירה הפוליטית בישראל בכלל): "דילמה של משורר" (שם, עמ' 87 - 89); "מתוך הערפל" (שם, עמ' 90); "אימאז' בבירות" (שם, עמ' 91). שירים אלו אף נכללו באנתולוגיה של חבר ורון (1983)<sup>360</sup>, והם מסמנים במובהק את הפואטיקה של שיר

<sup>358</sup> טכניקה זו של הוספת הערת הבהרה בשולי השיר, או מתחת לכותרתו, אופיינית לסיון בכמה מספריו המאוחרים. על ניצולה של טכניקה זו לצרכים אסתטיים, להלן.

<sup>359</sup> ראו אצל רודנר, 1996, עמ' 78.

<sup>360</sup> באביב אותה שנה (1983) פרסמה המשוררת יהודית כפרי אנתולוגיה נוספת, ידועה פחות מזו של חבר ורון, של "שירים ממלחמת לבנון" בעריכתה. באנתולוגיה זו, בשם **חציית גבול** היא כללה ארבעה משיריו של אריה סיון, שנכתבו בשנת 1982, אך

המחאה האינטר-טקסטואלי, האנטי-אסתטי, כביכול, המתכתב עם סגנונות פרוזאיים, חוץ-ספרותיים. כל אחד משלושת השירים הללו כולל מעין כותרת משנה, המופיעה בסוגריים, מתחת לכותרתו הראשית ("בניסוח פשוט ביותר" בראשון, "הערות אקטואליות" בשני, ו"לעניין מעורבות המשורר במלחמה הזו" בשלישי).

השיר "דילמה של משורר" (התפרסם לראשונה במוסף 'תרבות, ספרות, אמנות' של ידיעות אחרונות ב-1.10.1982)<sup>361</sup> מבוסס על אגדה תלמודית ידועה, שמקורה במסכת גיטין דף ס"ח; אגדה הקשורה בשם של שלמה המלך ואשמדאי מלך השדים. אשמדאי כידוע נטל בערמה את מלכות שלמה בירושלים וגרש את המלך למדבר. את התרמית חשף "איש פשוט, לא חכם, שהתקין נעליים לַשָּׂד ונדהסו וצעק צעקה נוראה וגדולה וְהַשָּׂד נעלם." (לחיות בארץ-ישראל, עמ' 89). אותו סנדלר מפשוטי העם עומד בניגוד משווע למשורר החכם והרגיש, שהיה הראשון להבחין בחריגות בהתנהגותו של ה"מלך", אלא שעד שהוא מתלבט מהו "השיר הנכון" לבטא בו את חשדותיו, "והשד בינתיים עומד לעשות מעשים איומים" (שם, עמ' 88); מעשים שנמנעו בזכות צעקתו הפשוטה, החפה מכל תחכום אסתטי של הסנדלר.

חשיבותו של השיר "דילמה של משורר" איננה רק בהארה האירונית של דמות המשורר כאינטלקטואל אימפוטנט חסר יכולת-הכרעה, אלא בלגיטימציה שמעניק המשורר לעצמו לאמץ לו פואטיקה 'פשוטה' – "בניסוח פשוט ביותר", כלשון הסוגריים, שמתחת לכותרת השיר - ולא מתוחכמת (לכאורה?). כדי לבטא את מחאתו על העוולות המוסריות שעושה מדינת-ישראל בשמו. וכלשונם של חבר ורון בכתיבתם אודות שיריו הפוליטיים של סיון (1983, עמ' 134): "דווקא אי שימת הדגש על ליטוש 'אסתטי' וחספוס כאילו מופגן (ראה, למשל, הערת השוליים בשירו 'אימאז' בבירות)" הם המאפשרים לתחושה של זעם ספונטאני לפעפע בשורותיו. כמוהם גם אופנהיימר (2001) מחמיא לסיון על יכולתו לייצר "את אחת מחטיבות השירה הפוליטית המרכזיות שנוצרו בארץ", ובמקביל, עומד אופנהיימר על סגנונו הייחודי של סיון בשירת המחאה הפוליטית שלו: "סיון, אמן החספוס הסגנוני ומתנגד מוצהר לרגישויותיה של התודעה הסובייקטיבית, יצר באמצעות החספוס הזה את המודוס המתאים ביותר לכתיבת 'הערות אקטואליות', כלומר, שירה בזמן מלחמה." (שם).

להערות סגנוניות אלה, שתקפותן, לטעמי, מוגבלת למדי, שכן סיון הוא אמן ההסוואה של התחכום האמנותי ביצירותיו, הייתי מוסיף את העובדה, שגם שירי המחאה הפוליטיים של סיון, ככלל יצירתו, מונחים על אדנים אמביוואלנטיים ביחס לזהותו המקומית ("ילידות בלא נחת", כלשון כותרת חיבורי). שכן, מצד אחד, נשען סיון ביצירתו, גם זו הפוליטית, על חומרים אינטר-טקסטואליים מבני זהות מקומית מובהקת, הלקוחים, רובם ככולם, מארון הספרים היהודי (כפי שהראיתי, למשל, בשיר "דילמה של משורר"). מצד שני נחשפת בכתיבתו תופעה מפתיעה הקשורה במה שכיניתי, בעקבותיו של ג'יימסון, הלא-מודע הילידי (שהוא מניה וביה גם פוליטי): בלא מעט משירי המחאה הפוליטיים של סיון, בהם אין

רק שניים מהם מגיבים ישירות למלחמת לבנון: "שאלה ושאלה", "ברגע מסויים". השניים האחרים, שאף הם הופיעו מאוחר יותר בספר לחיות בארץ-ישראל, הם שירים אנטי מלחמתיים 'כלליים': "אי-נעימות באזכרה", "לחיות בארץ-ישראל".<sup>361</sup> ככלל, נמנעתי בחיבורי מציון מועד פרסומם הראשוני של השירים, שעמדו במוקד עיוני. דומה כי ראוי לחרוג מכלל זה, כאשר מדובר בכתיבתו הפוליטית של המשורר.

הוא 'מעז' לבטא בגלוי עמדות פוליטיות אנטי-ציוניות, המשורר קושר, לפחות במרומז, את כתר הזהות המקומית דווקא לילידים הערבים, ובמיוחד לפליטים, נפגעי המלחמה, תוך שהוא מחסיר אותה מעצמו, באקט של הלקאה עצמית על היותו בן הלאום הכובש והמדכא. אדגים זאת בשירים הבאים.

השיר "מתוך הערפל" (**מעריב**, 'ספרות, אמנות, ביקורת', 2.7.1982) (**לחיות בארץ ישראל**, 1984, עמ' 91) כולל בית שלם (השני), בן ארבעה טורים, שנתון כולו בתוך סוגריים (ביטוי לחספוס סגנוני), ועניינו מצוקתם החוזרת ונשנית של הפליטים הפלסטינים, קורבנותיו של הסכסוך היהודי-ערבי, המאבדים "בפעם הרביעית" את ביתם<sup>362</sup>: "ורק הפליטים בפעם הרביעית ימלאו את חריצי פניהם עשן זרדים מצחין, כמו רעלות שלא כובסו למעלה משלושים שנה)". (שם). הזהות המקומית של הפליטים הערבים מומחשת באמצעות הפרטים הלוקאליים בשיר: "עשן זרדים", "רעלות", ואלו עומדים בניגוד ברור למעמדו הערטילאי משהו, של הדובר, הצופה בהם ממרחק בתיווכו של מסך הטלוויזיה המנוכר. סיומו של השיר הופך את עונת הקיץ, בה פרצה מלחמת לבנון הראשונה, לסמל של אי היכולת להכחיש, להסתיר או להדחיק את תוצאותיה ההרסניות של המלחמה.

**הלא תוך זמן קצוב השמש תעמוד באמצע השמים –**

**שבעונות האור הזו אין בהם אף עננה –**

**ולא יוכל אדם להסתתר**

**אף לא פצל עצמו.**

(עמ' 90)

השורות ההולכות ומתקצרות של הבית האחרון בשיר "מתוך הערפל" עשויות לשקף את תסכולו של מי, שמכיר במחויבותו המוסרית, ואולי גם הפוליטית, אך אין בידו להביא מזור של ממש לקורבנות המלחמה. השיר "אימאז' בבירות" (**ידיעות אחרונות**, 'תרבות, ספרות, אמנות', 20.8.1982) (**לחיות בא"י**, עמ' 91) המתכתב אף הוא עם מהדורות חדשות טלוויזיוניות בתקופת מלחמת לבנון, מסמן בכוכבית את סיומו של אחד הטורים בבית השלישי: "ואני, שלא יצרתי דבר\*" (שם). הכוכבית מפנה להערת שוליים בתחתית העמוד, שזו לשונה: "מלבד שתי השאלות מחורבנות, למעלה, בשורות הראשונות." (שם). כך מחווה המשורר את דעתו, בלשון חריפה במיוחד, על ציורי הלשון שלו עצמו, ומתוך כך גם משקף את עמדתו, האמיתית או המדומיינת, ביחס לתפקידו ולתיפקודו של המשורר בעתות מלחמה. בנוסף, ובניגוד לנוהגו של סיון, שלא לציין בספריו את תאריכי כתיבתם של שיריו<sup>363</sup>, בתחתית השיר "אימאז' בבירות" מופיעים תאריכים פורמאטיביים, בהקשרה של המלחמה בלבנון: 10.7 – 14.8.82. אין ספק באשר לקשר בין מחווה זו, לבין האופי הפוליטי של השירים בעקבות מלחמת לבנון, שפרסם אריה סיון.

גם בשיר "אימאז' בבירות" (**לחיות בארץ ישראל**, עמ' 91) בולטת תחושתו הקשה של המשורר על חדלונו, ביחס למאורעות המלחמה. המשורר רואה עצמו כמי שמצופה ממנו להיות צופה לבית-ישראל, אך הוא אינו אלא צופה טלוויזיה מסורס: "צרכן של אמנות ומלחמה וספורט" (שם), כלשונו בשיר, בעידן

<sup>362</sup> סיון מונה כך, במרומז, את מלחמות ישראל הידועות, שקדמו למלחמת לבנון: מלחמת העצמאות, מלחמת סיני ומלחמת ששת הימים.

<sup>363</sup> ביטוי שירי מעניין לנוהג זה נותן סיון בשיר "מתחת לשירי" (**הבוקים**, 1986, עמ' 66)



השליטה של תקשורת ההמונים<sup>364</sup>. כבר בכותרתו של השיר נרמזת מעין תחרות מקאברית, ברוח קנאת הסופרים הידועה במקורותינו, בין התמונות הקשות לצפייה, כלשון קרייני החדשות בטלוויזיה, של הילד, "שפגעה בו פצצת זרחון והוא דומה מאד לפיתה אפויה דק-דק - \ ציור חזק, ציור חזק, שלא אני יצרתי אלא מישהו אחר.", לבין "המשורר, היוצר" המביט בקנאה מדומה ב"מעגל יצירתי מושלם", המוקרן בטלוויזיה, והמתואר במונחים הלקוחים מערוץ האופנה הטלוויזיוני: "המפקד מתכנן וגוזר, הלוחם מעצב, הצלם מתרשם ומקרין לעולם." (שם).

**ואני, שלא יצרתי דבר\*  
המגיע לקצה קרסוליו  
מרגיש מיותר ונכלם,  
כל-כך מלא כלימה  
עד כדי רצון להיקבר.**

**לקראת חצות גם זה עובר:  
אפשר ליצור דבר אחר.**

ההלעגה העצמית של המשורר מגיעה לשיאה המקאברי בסיום השיר, המבוסס במידה רבה על כפל משמעותם של מילים וביטויים<sup>365</sup>. הביטוי העממי 'רוצה לקבור את עצמי מבושה', העולה מסיום השיר, מהדהד באורח אירוני-ביקורתי את קבורת חללי המלחמה, בעוד, ש'הפתרון' שמוצא המשורר לעצמו - כיוצר מתוסכל, שאינו מצליח לייצר אימאז'ים חזקים, כמו תמונות המלחמה בלבנון - של יצירת "דבר אחר" מהדהד את המשמעות התלמודית של הצרוף 'דבר אחר' (חזיר).

גם בשיר מחאה זה מערער המשורר את זהותו המקומית, ומתעצם המרחק בינו לבין המקום, כמכונן זהות אישית ולאומית. שכן, בעוד שהילד החרון, מפצצת הזרחון, מדומה בשיר ל"פיתה אפויה דק-דק" (זהו ה"אימאז' בבירות", ככותרת השיר), ומזוויע ככל שהדבר יישמע, הדימוי מחזק את זהותו המקומית, המזרח-תיכונית, של הילד הפלסטיני, הרי שהמשורר נותר בגדר "צרכן של אמנות, ומלחמה וספורט" (שם), איש הכפר הגלובאלי, שאיננו מחובר לשום מקום, אלא לרצף תכניות טלוויזיה מזדמנות, דבר המחזק את רגשי האשם והניכור שלו.

שלושת השירים דלעיל משקפים את עמדתו של המשורר כצופה (תרתי משמע) פסיבי ומתוסכל בתוצאותיה הקשות של המלחמה בלבנון<sup>366</sup>. ככל אזרח ישראלי, בכפר הגלובאלי, הוא נחשף, באמצעות הטלוויזיה, לאימי המלחמה, אך בניגוד לרוח ההתלהמות, ששרתה בציבוריות הישראלית בשבועות הראשונים ללחימה, סיון מעמיד במוקד שיריו את מחיריה הכואבים של המלחמה (כפי שעשה בעבר

<sup>364</sup> עזריאל קאופמן (1985) עומד, במאמרו על לחיות בארץ ישראל, על הרצף האירוני-מקאברי של חווית הצפייה במוראות המלחמה בצמוד לצפייה במשחקי גביע העולם בכדורגל, כפי שזו עולה מן השיר "אימאז' בבירות".  
<sup>365</sup> בראיון לשולמית גינגולד-גלבוע (1984, עמ' 40) אומר אריה סיון, בנימה ברורה של תסכול: "אבל מה שחשוב לי באמת הוא שהקוראים יבחינו בשימושים הלשוניים שאני עושה...אולי אין כאן מקוריות. עשו זאת כבר בתקופת ימי הביניים. אך בתוך כל הדברים הטובים שכתבו על שירי, לא התייחסו לשימוש בלשון."  
<sup>366</sup> חיה הופמן (1989) מגדירה, ככותרת מאמרה, את סיון ה'פוליטי', ואולי את המשורר המודרני בכלל, כ"נביא אילם".

בקובץ: **שירי שריון**): ערי החוף החרבות של לבנון (צור וצידון), שציון יופיין בשיר "מתוך הערפל" חושף את יחסו הרגשי של המשורר אליהן; הפליטים החוזרים לשגרת נדודיהם מפחד המלחמה (באותו שיר); "הילד שפגעה בו פצצת זרחן", בשיר "אימאז' בבירות" ועוד. בתוך כך, מקיים סיון דיון מרתק במקומו של המשורר, אמן המלה, בעידן המודרני. התמונות הקשות הבוקעות מן המדיום החזותי והווקאלי (הטלוויזיה) מעמידות בספק, אמיתי או מדומה, את יכולת היצירה האפקטיבית של המשורר. שוב ושוב, עולה תחושת אין האונים של מי שמסרב, מצד אחד, להדחיק את המראות הקשים, אך חש, מצד שני, מוגבל מאד ביכולת התגובה שלו, וביכולתו של השיר ('אקט סימבולי', בלשונו של ג'יימסון) להשפיע על המציאות החוץ-שירית.

למותר לציין, שמגמת ההימנעות מהצפנה אסתטית של עמדות המחאה הפוליטיות בשירה, והעדפת ההיגד הישיר והמחוספס על פני התחכום האומנותי, היא מגמה בעייתית ולא פשוטה, הן מבחינה רעיונית והן מבחינה מעשית. מה גם שהז'סטות המילוליות, שצוינו לעיל, כביטוי לחספוס סגנוני, רחוקים מלבטל את אופיים האמנותי-אסתטי של שירי המחאה הפוליטיים של אריה סיון. יחד עם זאת, חשוב להבין את הצורך הפסיכו-פואטי, שמבטא סיון – לצד משוררים נוספים<sup>367</sup> – בשירתו החברתית-פוליטית, ב'זכות הזעקה', הלא מעוצבת, של מי שעומד מזועזע לנוכח מה שנתפס בעיניו כעוולות מוסריות קשות, אך בה בעת הוא חושש, שמתן ביטוי אסתטי מעודן לזעזוע, אינו אלא בריחה מאחריות.

ניתן לסכם ולומר, שהשירים בעקבות מלחמת-לבנון<sup>368</sup> חושפים את עמדתו האמביוואלנטית, הרעיונית והרגשית, של סיון, במישורים שונים: א. ביחס לעצם כתיבת שירים בעיתות מלחמה<sup>369</sup>. שכן, מצד אחד עולה מן השירים קריאה נואשת להימנע מן ההסתגרות האנוכית בעולם אסתטיציסטי מנוכר לסבלם של קורבנות המלחמה<sup>370</sup>. מצד שני, יש בחלקם ("דילמה של משורר", "אימאז' בבירות") סרקאזם חריף כלפי עצם יכולתה של הכתיבה הפיוטית להתמודד עם המציאות הקשה. מצד שלישי, את לבטיו הקיומיים והאסתטיים מבטא המשורר, בסופו של דבר, באמצעות כתיבת שירים ופרסומם. ב. השירים מבטאים לבטים קשים של המשורר, לאו דווקא מודעים לו, ביחס לזהותו המקומית, במיוחד בעתות של 'מלחמת ברירה' בה, על פי תחושתו, הוא שייך לצד הכובש והמדכא. מסתבר, שהזהות הילידית, עבור סיון, איננה תואר נייטראלי מבחינה ערכית, אלא פראקטיקה חשובה ביותר בדרך לכינונה של זהות אישית ולאומית, שראויים לה רק מי שמתנהגים ברגישות מוסרית לסבלו של האחר ולפגיעה בו,

<sup>367</sup> אופנהיימר (2003, עמ' 19) מתעכב למשל על הפואטיקה הייחודית ליצחק לאור, בשירתו הפוליטית, שכולה מיוסדת, לטעמו, על נסיון ביטול החיץ בין האסתטי לפוליטי, באמצעות משפטים ארוכים ומפותלים הכוללים סוגריים רבים, חזרות בלתי מתובנות, לשון ותחביר דיבוריים המעניקים לשיר אופי מחספס.

<sup>368</sup> מחזור השירים "בפרוש" החותם את הספר **לחיות בארץ ישראל** כולל שירים נוספים המגיבים ישירות על מלחמת לבנון: "בקין הזה" (עמ' 92); "שאלה ושאלה" (עמ' 93); "יום אחד" (עמ' 94). בעבודתי, בחרתי להתמקד בשירים ה'חזקים' בספר, שזכו לתהודה ציבורית גם על דרך הכללתם באנתולוגיה של חבר ורון (1983).

<sup>369</sup> על מצבו הקונפליקטואלי של המשורר בזמן מלחמה, ראו בפרק המבוא בספרו של דן מירון, משנת 1992, **מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות**. לדוגמא: "לא כן מצבו של המשורר, המייצג את התרבות וערכיה ואת החתירה למשמעות. הוא רחוק משלמות פנימית ריגושית ונתון, למעשה, בין הפטיש לסדן, בין האימה והחרדה, לבין תפקיד הכהן המברך על הזבח" (שם, עמ' 56).

<sup>370</sup> בנושא זה ראו גם השיר הסרקסטי החריף: "יום אחד" (לעיל, הע' 306) המדמה את "אנשי הפנים", המסתגרים בעולמם האסתטי, למשתינים מול השמש השוקעת, כדי ליהנות "מקשת הגוונים", אלא שהם עתידים לגלות לחרדתם... ברצותם למצוא מקום נסתר לצואתם... שכל האדמה בארץ השפלה כבר חפורת וכבר קוברים גם בהרים."

או שהם עצמם קורבנותיה של התנהגות ברוטאלית ולא מוסרית (על התגברות מגמה זו, בקובץ **כף הקלע**, 1989, להלן).

רגישותו הרבה של אריה סיון לסבל הגרוש והפליטות מוצאת את ביטויה, בדרכו הייחודית האירונית, גם בספרו הבא (**חיבוקים**, 1986). השיר "מפגש קפקאי בסיביליה" (שם, עמ' 23 – 25) מתכתב במקביל, עם האירוע ההיסטורי הטראומטי של גירוש ספרד (1492), מצד אחד, ועם יצירתו המונומנטאלית של קפקא **המשפט** מצד שני<sup>371</sup>. במהלך השיר הארוך הזה מדמייין המשורר, נציג הצבריות הישראלית המחוספסת, מפגש בינו לבין הסופר פרנץ קפקא, ובו הוא, הצבר הישראלי, מסביר לסופר היהודי, רדוף האשמה, כיצד היה עליו לנהוג ("לתקוף, רק לתקוף" – עמ' 24), ומה היה עליו לומר, לו ניצב, כנציג העם היהודי, מול איזבלה מלכת ספרד, שגירשה את היהודים מתחומי ארצה בשנת 1492: "סניורה איזבלה, יש אתי מסמך גם מנומק, גם מדויק, גם מתויקו חשבון בדוק ומדוקדק - ׀ כך וכך בתים ומְגֻשִׁים פלוס צערם של אנשים מגורשים כך וכך בגדים וכלי מטבח ורהיטים פלוס כאבי ליבותיהם של הפליטים. ׀ את החשבון הזה, בבקשה, העבירי אל לשכת האינקוויזיציה הקדושה ואני (מבלי לפגוע בתביעה) שומר לי את הזכות המלאה על הבית שלך ואו על הרחוב." (שם, עמ' 24). אלא שמעל לראשו של הצבר האסרטיבי והבוטח בעצמו, ובצדקת דרכו, נרקמת חשרת עבים אירונית חריפה, המכוונת כנגד מי שנישל בעצמו, אליבא דסיון, את ערביי ארץ-ישראל מאדמתם ורכושם. ובלשונו של ג'יימסון (Jameson): הלא-מודע הפוליטי, של הטקסט, שברובד הגלוי שלו הוא פרו-ישראלי ופרו-ציוני, חושף את רגשי האשם המודחקים, הן של המשורר עצמו, והן של התנועה הציונית בכללותה.

הסכסוך היהודי ערבי, החורבן והמוות שהוא מביא עמו, ורגשי האשם הנכרכים בעקביו, מוצאים את ביטויים גם בשירים נוספים מתוך הספר **חיבוקים**. כך, למשל, השיר האינטר-טקסטואלי "כצעקתה" (שם, עמ' 16) מגייס את סיפורן הנורא של שתי ערים, שחרבו על יושביהן בשל חטאיהן המוסריים. האחת היא סדום המקראית (**בראשית**, י"ח – י"ט), שמתוכו לקוחה כותרת השיר ("הכצעקתה"), **בראשית**, ח', 21), והאחרת היא טרויה המיתולוגית, והנביאה קסנדרה בתוכה - אותה נביאה שניסתה בכל כוחה למנוע בזעקותיה את חורבנה של העיר. בניגוד למקור המקראי, בו הצעקה מופיעה כשאלה ('הכצעקתה?'), השיר הופך את הצעקה הנשית (האישה מצוירו הידוע של אדוארד מונק? צעקת התינוק(ת) בלידה? צירי הלידה של האם?) לסימן חיים נחרץ, שיש להסיר ממנו את סימן השאלה, ולשמרו מכל משמר: "שלא יתעוררו משנתם הסיוטים ושהבבואות לא תעמודנה בַּמְקָאוֹתָ דוגמת עיני-מתים" (שם). בעקיפין, השיר מיפה את כוחו של המשורר הנביא לשמור "שלא תחדל הצעקה" (שם), כדי שלא תשתלט דממת המוות על העיר.

גם השיר "מגדל שלום" (שם, עמ' 17) מחבר בין זהות מקומית - שמקורה במתח בין האופי המסחרי של המגדל הידוע בתל-אביב, לבין הבשורה המקופלת בשמו - לבין חוויה נשית מובהקת (אמהות) הקשורה בשאלות של חיים ומוות. בכל אחד משני בתי השיר מופיעות האמהות, הן כגילום של בשורת

<sup>371</sup> ניתוח מפורט של השיר מצוי אצל גוברין (1980). אלא שגוברין אינה עומדת די על משמעותו האירונית של המונולוג השחצני, שנושא ה'צבר' בשיר, כנציג המגורשים היהודיים. על כך, להלן.

החיים (בבית הראשון), והן כגילום של בשורת שכול ומוות (בבית השני). תמונת האמהות הנושאות סלים של מזון לילדיהן, בבית הראשון, משקפת את הפן הוויטאלי והאופטימי של החיים בדו-קיום בארץ ישראל בכל הזמנים, וכלשונו של השיר: "למרגלות מגדל שלום אמהות נושאות סלים: ארץ-כנען פלשתינה ארץ-ישראל" (שם). אותן אמהות נצפות, בבית השני בשיר, מראש מגדל שלום "כמטחווי קשת של מקום וזמן" (שם), כשהן "הולכות שחוחות", מן הסתם, כביטוי של אבל. ומסיים המשורר את השיר בהיגד דו-משמעי: "דרכים מהופכות" (שם).

העמדה הרגשית והאידיאית בשני השירים דלעיל ברורה למדי, גם לא קשה לחלץ מהם את תמונת העולם הערכית, האנטי-מלחמתית, ואפילו הפמיניסטית, המניעה אותם. ויחד עם זאת, קשה לראות בשירים אלו ביטוי למאבק פוליטי ממוקד, אנטי-ממסדי, או לחילופין, כפירה בעיקר האידיאולוגי הציוני, אבן השתייה הקולקטיבית של המשורר. לכל היותר, ניתן לדבר, כלשונו של ערפלי (2002) על ההשתמעות הפוליטית של כתיבתו של המשורר, הממקמת אותו בצדה השמאלי של המפה הפוליטית.

לא אוכל לסיים סעיף זה ללא ציון העובדה, שכתבתו הפוליטית הבשלה של אריה סיון – בין אם זו ה'רכה', ובין אם זו ה'קשה' – איננה מצטמצמת לתחומי הסכסוך היהודי ערבי בלבד. מקוצר היריעה, לא אוכל, לעסוק בכלל הנושאים האקטואליים, הממוקמים במרחב הציבורי, ביצירתו של סיון, ואסתפק בכמה דוגמאות. כבר בפרקים הקודמים הצבעתי על העובדה, שהדלק המניע את כתיבתו של סיון הוא זה של רגישות מוסרית גבוהה כלפי האחר, החלש והמדוכא. אריה סיון, ביצירתו הבשלה, רואה עצמו כהומאניסט בעל רגישות חברתית גבוהה הנאמן לערכי מוסר יהודיים ואוניברסאליים גם יחד, ולא כבעל אג'נדה אידיאולוגית-פוליטית צרה. אדגים זאת בשני שירי מחאה מתוך הספר **לחיות בארץ ישראל** (1984), שעניינם המרחב הציבורי הישראלי, והמגיבים בצורה ביקורתית חריפה על עניינים אקטואליים (ועל כן יוגדרו כשירים פוליטיים), למרות שהקשר שלהם לקונפליקט היהודי ערבי הוא עקיף בלבד.

השיר "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית" (שם, עמ' 83 – 84), שכבר נדון, באופן חלקי, בפרק השני בחיבורי, מגייס את מלוא הלהט הסרקאסטי המצוי בעטו של סיון, כדי למחות על תרבות הזיכרון (וליתר דיוק, תרבות ההשכחה) הממסדית הקלוקלת, שאינה מכבדת את זכרם של "אנשי גח"ל שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נון", כלשון כותרת המשנה בשיר<sup>372</sup>. ברצוני להבליט כאן את הלא-מודע הילידי כתבנית הבסיסית המניעה את המגמה הביקורתית בשיר כולו, שכן הנראטיב, שביסוד השיר הארוך-למדי הזה, בן חמשת הבתים, מיוסד בברור על האופוזיציה הבינארית, שבין ילידות לאי-ילידות. בלשונו העוקצנית החריפה מצליף סיון (כביכול), הן בגח"לצים והן בשולחיהם, על היעדר השורשיות שלהם: "ולא עלה בחייהם לְמַץ/ קצת מים מן האדמה/ מפני שלא נופקו להם השורשים המתאימים." (בית א', עמ' 83). הוא 'מוכיח' את לוחמי גח"ל על היותם 'אחרים' לצבר האופייני: "פעם אחת ויחידה הם הלכו בשדות" (שם, בית ג'), ועל כך שחיו של ה"גחלץ", כלשון השיר, אינם מעוגנים במסגרת שורשית-משפחתית: "...אין לו הורים/ שיעלו לרגל אל קברו, לאורך העונות, ישקו את שורשיו" (בית ד', עמ' 84). ובאחת, ה'אני מאשים' האירוני של המשורר, מופנה, כביכול, כנגד אנשי

<sup>372</sup> מבצע בן נון א' היה אחד ממבצעי צהל במלחמת העצמאות. המבצע התרחש בלילה, שבין ה-24 במאי 1948 ל-25 בו. מטרת המבצע הייתה השתלטות על הכביש באזור לטרון-שער הגיא, על מנת לאפשר תנועה לירושלים הנצורה. המבצע נכשל וכוחות צהל נאלצו לסגת עם הרוגים ופצועים רבים, ביניהם אנשי גח"ל, שהובאו היישר מן האניות אל שדה המערכה.

גח"ל, ניצולי השואה, שהלכו אל מותם בשדות לטרון 'כצאן לטבח' בשל ליקוי מובנה בזהות הילידית שלהם. למותר לציין, שהמשמעות האמיתית של דבריו היא הפוכה לחלוטין. את חיצי ביקורתו מפנה סיון, הן כנגד הממסד הצבאי והאזרחי בישראל, מי ששלחו (בעבר) את אנשי גח"ל למערכה, כשהם לא מאומנים ולא מצויידים, והן כנגד השכחתם המכוונת, בהווה<sup>373</sup>.

דוגמא נוספת לשיר מחאה פוליטי-אזרחי, שהקשר שלו לסכסוך הישראלי-ערבי הוא עקיף בלבד, ואף הרטוריקה שלו היא סרקאסטית-חריפה ודומה להפליא במגמותיה לשיר הקודם, הוא השיר "הצעה לשקום נכי מלחמות ישראל" (עתון 77, 1983, גל' 5, עמ' 39) (לחיות בארץ ישראל, עמ' 85 – 86). בבסיס השיר הזה, הכתוב בלשון פרוזאית לחלוטין, עומדת הצעה פשוטה ו'הגיונית': בעקבות הצלחתו הכלכלית של מפעל לייצור עגלות נכים, שהקים מכר של המשורר, לאחר שהוא עצמו (המכר) הפך נכה מלחמה, אומר המשורר: "לפי הדגם הזה אני מציע/ כי נקורי העין ייצרו עיני-זכוכית, קטועי רגליים/ יעשו פרותזות, וכן הלאה וגומר." (עמ' 85). בהמשך השיר מציע המשורר לבודד את המפעלים המדומיינים הללו בקריה נפרדת, במגדל ענק ושקט, שבו יחיו הנכים את חייהם בנפרד מן האוכלוסייה הבריאה. גם שיר זה, כקודמו, מיוסד על התגובה האנושית האינסטיקטיבית של רתיעה מן ה'אחר' בעל הזהות השונה משלנו (שלעולם איננה זהות מקומית כשלנו). כאן אלה נכי המלחמות, שהמשורר קורא, כביכול, למסד את ההיבדלות מהם. לשיא של אירוניה מצמררת מגיע המשורר בבית האחרון בשיר, כשהוא מעמיד 'אותנו' באנאלוגיה ניגודית לבית המדומיין של נכי המלחמה וכנגדם (שם, עמ' 86).

**ואנחנו נטייל למטה, ברחובות, ובעונת הסתו, נאמר,  
זו העונה שאין כמוה לרכות ולנועם בשפלת החוף,  
נרד אל שפת-הים, לשאוף  
אל ארובות-עינינו ירכיים  
אחרונות לפני החורף, ובלילה  
נלָפֵת בנשותינו, לעשות בניים  
בדמויותינו.**

הזהות המקומית האירונית החבויה בלא-מודע של הטקסט, נחשפת, בסיומו של השיר, באמצעות תיאורי המקום והזמן. תיאורים אלה משלבים בין מרחבים מדומיינים אידיליים, כביכול, שבעבר סימנו את זהותו המקומית של המשורר (הרחובות בעונת הסתו, שפלת החוף, שפת הים), לבין ארוטיקה, שהיא בבחינת קרש הצלה-הדחקה מדומיין (אירוני, אף הוא) עבורנו מפני חסרון גופם של הנכים. לשון אחר, מיתוס הילידות וכוח הארוס בשיר מגוייסיים לצורך היבדלות מוחלטת מן הנכים ה'פגומים', תוך השכחת העובדה, שהם אלו שהקריבו חלקים מגופם במלחמות ישראל, כדי שאנחנו נוכל "לעשות בניים/ בדמויותינו". המלה האחרונה בשיר העומדת בטור נפרד מטילה צל כבד על כל הדמויות בהן אנו אוהזים, כדי להדחיק את צביעותנו.

<sup>373</sup> ביטוי המחאה המשמעותי הראשון על היחס לאנשי הגח"ל ניתן ביצירתו של נתן אלתרמן "אחד מן הגח"ל, שהתפרסם בטור השביעי ב-31.12.1948. וראו גם מאמרו של הולצמן (2006, עמ' 389).

## 5.6 משורר ישראלי-ילידי ב'כף הקלע' (1989)

אין ספק, ששירת המחאה הפוליטית של אריה סיון, ואולי שירתו של סיון בכלל, מגיעה לשיאה הרטורי והאסתטי בקובץ **כף הקלע**, שראה אור בשנת 1989. חלק ניכר משירי הקובץ, שראו אור בבמות שונות בשנים 1987 – 1989, הם תגובה ישירה לאינתיפאדה הראשונה, שהחלה ב-8 בדצמבר 1987 בשטחי עזה, יהודה ושומרון (עיו"ש), והגיעה לשיאה בשנת 1989 (להבדיל מאינתיפאדת אל-אקצה, שפרצה בספטמבר 2000). האינתיפאדה היא כינוייה הערבי של ההתקוממות הפלסטינית ב'שטחים' (יהודה, שומרון וחבל עזה, או לחילופין, הגדה המערבית)<sup>374</sup>, כנגד צה"ל, בעיקר באמצעות אבנים וכלי נשק מאולתרים. המאבק הפלסטיני העממי גבה קורבנות משני הצדדים, אך מספר הנפגעים בצד הערבי היה גבוה בהרבה מזה שבצד הישראלי. על פי נתוני ארגון 'בצלם' נהרגו באינתיפאדה הראשונה, מפריצתה ועד לסיומה בשנת 1991, 84 ישראלים, מתוכם 56 אזרחים ו-28 חיילים. בקרב הפלסטינים נהרגו 1593 אנשים.

בהקשר ההיסטורי הרחב, האינתיפאדה היא בבחינת עליית מדרגה בסכסוך הדמים המתמשך, בין שני העמים הנאבקים על אותה טריטוריה. מצד אחד, בני העם היהודי, שהיגרו בהמוניהם, כבר משלהי המאה התשע-עשרה, לארץ ישראל, אם מתוך הזדהות עם האידיאולוגיה הציונית, ואם בשל הרדיפות, שנרדפו בארצות מוצאם. מצד שני, בני העם הפלסטיני, ה'מקומיים' בעגה הצה"לית, שמצאו עצמם נדחקים הצידה בשל גלי ההגירה היהודיים, שהגיעו ללא הרף לארץ ישראל. גם המלחמות על הארץ תרמו את תרומתן להחמרת מצבם של הפלסטינאים: מלחמת השחרור, שהביאה להגליית מאות אלפי ערבים ישראלים ממקום מושבם, ולמחיקתם של כפרים ערביים רבים ממפת ארץ ישראל (ה'נכבה', בלשונם), ומלחמת ששת-הימים, שתוצאותיה הקשות עבור הפלסטינאים (כיבוש רצועת עזה והגדה המערבית בידי צה"ל), היוו שלב נוסף בדחיקת רגליהם מאדמותיהם ומריבונותם בארץ.

האינתיפאדה הראשונה הצטרפה, אפוא, למלחמת לבנון (הראשונה), כקטליזאטור להתעצמותה של השירה הפוליטית בישראל; שירה שנתנה ביטוי למגמת המחאה המוסרנית-הומאניסטית שהגיעה, ככלל, מצדה השמאלי של הקשת הפוליטית. "השירה הפוליטית נכתבה ברובה בהקשר של מלחמת לבנון וראשית האינתיפאדה." (אופנהיימר, 2003, עמ' 2). עבור אריה סיון שימשו האירועים החריפים ב'שטחים', במהלך האינתיפאדה, מקור לחשבון נפש אישי ולאומי כאחד. את תגובותיו הבלטריסטיות והפובליציסטיות<sup>375</sup> הוא פרסם בעתונות היומית (בעיקר בשני העתונים היומיים הגדולים **ידיעות אחרונות ומעריב**) החל משנת 1987, ובכך הפך לאחד המייצגים הבולטים של הסכסוך היהודי-ערבי, בהקשר לתוצאותיה המדממות של השליטה הישראלית באוכלוסייה הפלסטינית בשטחים.

<sup>374</sup> המושג הנייטראלי, כביכול, 'שטחים' נולד לאחר מלחמת ששת הימים, כדי שלא להכריע בין 'השטחים הכבושים' לבין 'השטחים המשוחררים', המשקפים, כמובן, מערכות אידיאולוגיות מנוגדות. אריה סיון עצמו עושה שימוש במושג 'שטחים' בשיר "מה יהיה עלינו ב-97" מתוך **כף הקלע** בעמ' 38.

<sup>375</sup> ב-8 בינואר 1988 ראה אור, במוסף הספרות של **מעריב**, מאמר פרי עטו של אריה סיון בשם "איה הממסד הספרותי?", ובו ביקורת מרומזת יותר ומרומזת פחות כנגד ההשתייכות למחנות ספרותיים בבסיס הפעילות הפוליטית של הסופרים בעולם ובארץ. מאמר נוסף של סיון ראה אור באותה שנה ובאותה במה בשם: "שיר פוליטי: אמת או זיוף" התקפה חריפה על 'ספרות מטעם' ובצדה קביעה כי: "מה שאסור לוותר עליו הוא הצורך להעריך יצירות ספרותיות כאמנות, גם כשהן מגויסות."

השם **כף הקלע** הוא, כמובן, רב משמעי, שכן מקופלות בו משמעויות אחדות<sup>376</sup>: מצד אחד, הוא מרמז לכלי הנשק הפרימיטיביים, שהיו בידי הנערים הערביים במאבקם בחיילי צה"ל, ובכך ממצב נערים אלו, בהיפוך אירוני מובהק, כבני דמותו של הנער דוד המקראי, שנלחם בענק הפלישתי (**שמואל א**, י"ז). מצד אחר, הוא מתמקד במצבו הנפשי של מי ש"נפשו נתונה בכף הקלע" (מילון **אבן שושן**), כלומר, מתחבט ומטלטל בין מגמות סותרות, ללא יכולת הכרעה. 'כף הקלע' מופיעה גם במסורת העממית, ככינוי לאחד ממכשירי העינויים, שהרשעים מטלטלים בו בגיהנום מקצה העולם ועד קצהו (שם). למותר לציין, שכל המשמעויות הללו רלוואנטיות לשיקוף מצבו, הקיומי והנפשי, של המשורר הרואה עצמו כנציג הזהות הישראלית השסועה, בעידן הסוער של האינתיפאדה.

### 5.6.1 **כף הקלע: בין האישי ללאומי**

לא בכדי הציב אריה סיון את הסונט "פארן" (**ידיעות אחרונות**, 'תרבות, ספרות, אמנות', 1.9.1989) בפתח הספר (**כף הקלע**, 1989, עמ' 7), שכן השיר נותן ביטוי מזוקק למשבר הזהות החריף, שחווה המשורר במהלך האינתיפאדה. פארן, המקום האקס-טריטוריאלי, שאמור להיות רק שלב בדרך למימוש מלא של החזון הציוני; מדבר השממה, שהפראקטיקה הציונית התימרה להפריחו, והצרוף בין השניים: 'מדבר פארן', שהוא, למעשה, מקום מושבו של האנטאגוניסט בדרמה הציונית, ישמעאל ("וישב במדבר פארן ותקח לו אמו אישה מארץ מצרים", **בראשית**, כ"א, פס' 21), הופך להיות מוקד כיסופיו של המשורר<sup>377</sup>.

השיר משחזר ביסודו את נסיונות ההחלצות של המשורר מן השיירה הלאומית<sup>378</sup>, שהיא אולי הסמל המובהק של הלאומיות המדומינת, עליה כתב אנדרסון (1999). כידוע, ראה בנדיקט אנדרסון (Benedict Anderson) בפרוייקט הלאומי משום פרוייקט תרבותי, או, בלשונו שלו 'קהילייה מדומינת' (imagined community) (שם, עמ' 36) של אנשים, שרובם אינם מכירים אישית זה את זה, אך הדבר אינו מפחית במאומה את תחושת השייכות הקהילתית-פוליטית שלהם. לשון אחר, עובדת היותה של הלאומיות (nationality) קהילייה מדומינת איננה מחלישה במאומה את כוחה המחייב והמצמית.

ראוי גם לשים לב, שהשיירה המתוארת בשיר "פארן" איננה שיירה שושלתית, בנוסח המונארכיה האבסולוטית, בה סמכות השלטון עברה מאב לבן, כשהיא מגובה בתמיכה אלוהית, אלא שיירה לאומית 'מרחבית', בעלת מאפיינים מקומיים מובהקים, שהדבק המאחה אותה הוא בברור היותה קהילייה מדומינת על בסיס חזון טריטוריאלי משותף. המטרה, כפי שהיא עולה מן השיר, חציית המדבר, מעלה על הדעת את מסעי בני ישראל במדבר, כדי להתגבש כעם, לקראת הכניסה לארץ כנען (הגירסא המקראית הקדומה של סיפר-העל הציוני).

<sup>376</sup> וראו, גם אצל ליטוין (1990, א, עמ' 57).

<sup>377</sup> דיון מפורט בשיר, בהקשר 'ילידי', ראו בפרק השני בחיבורי.

<sup>378</sup> בתרבות הפופולרית ידוע מאד שירו הציוני של עלי מוהר "שיר השיירה", המציג גירסא שושלתית של השיירה הלאומית.

המשורר בשיר מעיד על עצמו: "ואני אחד בשיירה", היגד המחזק, מצד אחד, את האנונימיות שלו בשיירה, אך מצד שני, מעצים את תחושת שייכותו המדומיינת אליה. אך גם אם המשורר מוצא עצמו לפתע כלא שייך לשיירה הלאומית, מסיבות הנעוצות, מן הסתם, בעולם החוץ-שירי, ומטרותיו הן אחרות לחלוטין מאלה של אנשי השיירה האחרים - הרצון להגיע "לשייח של הגר", דווקא, נושא ממד פרובוקטיבי, ואפילו פוסט-ציוני מובהק - הרי שקשה לו מאד לדמיין את דרכו לפרישה ממנה: "ואף איני יודע איך ובאיזו דרך ומתיו אוכל לפרש מן השורה בלב מדבר פארן".<sup>379</sup> (כף הקלע, עמ' 7).

חשוב לשים לב למתח המובנה בשיר, בין ביטויי המצוקה האישית של המשורר רוויית רגשי האשם, לבין מה שעשוי להתפרש כקושי למתוח ביקורת פוליטית ישירה על דרכה של השיירה. מיתוס המקום (או הלא מודע הילידי) עושה זאת במקומו, שכן השיח של הגר, שאליו שואף המשורר, נושא עמו שובל מיתי ארוך של העוול, שגרם אברהם, אבי האומה העברית, להגר ולבנה ישמעאל, אבי האומה הערבית.

עוד ביטוי חריף למצוקה האישית של המשורר, המתקשה לזהות את מעגלי שייכותו הישנים, בעידן החדש, מצוי בשיר בעל הכותרת הילידית (או הציונית) המובהקת "עפר מארץ ישראל" (ידיעות אחרונות, 'תרבות, ספרות, אמנות', 23.9.1987) (כף הקלע, עמ' 8), מועד פרסומו הראשון של השיר מעיד עליו, שנכתב עוד טרם פרוץ האינתיפאדה, אך דילמות הזהות הערכיות העולות ממנו, בהקשר לאירוע ספציפי מאד בעברו של המשורר, כלוחם במלחמת השחרור, מחברות אותו היטב לכתיבתו הפוליטית של סיון. השיר, בן ארבעת הבתים, משחזר את נסיעתו של המשורר ללונדון, כנציג הלאומיות הישראלית הגאה והמשוחררת, כביכול, מתסכיכי הגלות. מסתבר, כי דווקא הריחוק במקום ובזמן מן ההווה הישראלית חושף את רגשי האשם העמוקים, שביסוד המפעל הציוני.<sup>380</sup>

שני הבתים הראשונים בשיר משחזרים, בלשון פרוזאית למדי, את נסיונו, ההזוי משהו, של המשורר להשתחרר מלחצו ההולך וגובר של ה"עפר של ארץ-ישראל" (שם)<sup>381</sup>, שנותר "בחריצי העור וגם בתוך בית-החזה" (שם); עפר שמשקלו "הולך ומתעצם ככל שהמטוס קרב אל קצה המערב". (שם).

האינורסיה האירונית של הבית הפותח את "לבי במזרח" לריה"ל מסמנת היטב את המגמה החתרנית בשיר. חוסר המנוחה של המשורר נמשך גם "על דשאו של פרק מצל" (שם), עד אשר "בעל-כורחיו אני נזכר בשנת-הישרים שלי על גל עפרו בין חורבותיו של כפר". (שם). הכפר החרב המסוים, בו נזכר אריה סיון, הוא גם הסמל המובהק, בחלקים ניכרים מן השירה הישראלית, של חורבן היישוב הפלסטיני בארץ ישראל, שעל חורבותיו (כך בשירים) קם המפעל הציוני, כפי שמראה זאת רוגני בספרו (2006).

גם הרעיון הנועז (או החצוף) של המשורר לגלגל את רגשי האשם על משטר המנדט הבריטי בארץ-ישראל, באמצעות: "שי צנוע למלכה: עפרו מארץ-המנדט-לשעבר, עפר כמו קונכייה - א אם יקרבו

<sup>379</sup> על הקרע בין שתי נאמנויות סותרות בשיר, נאמנות המשורר לעצמו מול חובת נאמנותו לשיירה, כשכל בחירה באחת משמעה בגידה באחרת, ראו אצל ברתנא (1989).

<sup>380</sup> רנה ליטוויץ (1990) מקדישה במאמרה על כף הקלע מקום נרחב לדיון בשאלת זהותו של הדובר השירי, בשירת אריה סיון בכלל, ובשירי הספר בפרט, ומגיעה למסקנה, שיכולתו של סיון לשמש דמות מייצגת של הזהות היהודית-ישראלית נובעת מן המחוייבות והקשרים העמוקים שיש לו לנוף ולמקום הארץ-ישראלי, להסטוריה של העם, למקורות תרבותו, לחברה: "קשרים אלה הם שמעניקים לשיריו פרספקטיבה המאפשרת לו לדבר מעמדה של של היושב בתוך עמו, והמבטא את עצמו בדיבור לא מן הצד ולא מבחוץ, אלא מלב לבו של השבט שבתוכו הוא יושב" (שם, עמ' 28).

<sup>381</sup> לדעת הופמן (1989): "העפר המעיק מטונימי, גם על-פי המנהג היהודי, להויתתה של הארץ ולזיקה אליה".



אותו לאוזן תְּכַרְוֶהָ אִפְשֵׁר יִהְיֶה לְשִׁמוֹעַ נֶפֶשׁ הַזְּמִינָה." (שם, בית ג), אינו עולה יפה. יתר על כן, האירוניה המרה מגיעה כאן לשיאים חדשים מעצם ההתכתבות הבעייתית עם ההמנון הלאומי ("נפש הומיה"). גם החריזה הפנימית בשיר ("כרויחַ הוּמִיָּה") מעצימה את הנימה הסרקאסטית בו. ואז מגיע הבית הרביעי והאחרון, וסותם את הגולל על כל נסיונות ההתחמקות הנואלים של המשורר הישראלי, נציג ההווה הישראלית הכובשת וההורסת, מחוויית האשמה הרודפת אותו.

**כמו יונה שנסתמה עליה פתע הבאר**

**כמו האויר המתמלט מחדריו של בית מתמוטט**

**ברגעיו האחרונים, אויר נפלט אל על**

**בפטריית-עלעול שמתחתיה חול**

**זק מן הדק, כמעט אבק, מתחת לכפות**

**רגליים יחפות.**

הבית דלעיל שובר את הרצף הנראטיבי השאנן והאופטימי, שמעמיד המשורר לאורך השיר. כמו ממעמקי התת-מודע, האישי והקולקטיבי, פורצים רגשי האשם המודחקים, והונקים את המשורר. תחושת המחנק החריפה איננה מובעת ישירות, אלא באמצעות סידרה של דימויים ציוריים מזעזעים, חסרי נושא, כביכול (שני הטורים הראשונים בבית פותחים ב"כמו", אך המדומה מסתתר מתחת לשכבות חלקיו של המשפט הארוך והמפותל מבחינה תחבירית); דימויים, שהם למעשה מטונימיות כפולות משמעות: מחד גיסא, הן חושפות, כאמור, את התת-מודע האישי והקולקטיבי של סיפר העל הציוני, ומאידך גיסא, הן מספרות מחדש את סיפור חורבנו של הבית הכפר הערבי, במלחמת השחרור, שבהתמוטטותו קבר תחתיו, באופן ממשי או מטאפורי, את יושביו-ילידי המקומיים ("רגליים יחפות").

דומה כי קשה למצוא עוד שיר, ביצירתו של סיון, דוגמת "עפר מארץ ישראל", שימחיש בצורה מובהקת כל כך את תפיסתו של ג'יימסון (1981) Jameson, ביחס למתח בין האידיאולוגיה (הצינונית), כאסטרטגיית הכלה (strategy of containment), שבמסגרתה פועל המשורר, לבין מה שמנגנון ההדחקה 'נאלץ' לסלק מן התודעה ולהעבירו אל הלא-מודע (הפוליטי) של הטקסט, מחוסר יכולת להכילו. אך, כפי שעולה מן השיר, סופם של התכנים האסורים (הרס הכפר הפלסטיני) שהם פורצים, ככוח בלתי-נשלט, אל פני השטח החשופים, ללא יכולת להסתתר (חרדות, רגשי אשם, סיוטים). ראוי גם לתת את הדעת לקשר המובנה בשיר בין הקונפליקט הלאומי ההיסטורי (החיצוני) והקונפליקט המוסרי (הפנימי), לבין סוגיית הזהות המקומית ושאלת הבעלות על הבית הממשי והסימבולי, שלגביו נטש מאבק גורלי בין היהודים לערבים בארץ-ישראל. יתר על כן, שוב ושוב נחשף המנגנון הרטורי, שביסוד כתיבתו הפוליטית של סיון: במקום שהביקורת הפוליטית איננה מפורשת וזהות המקומית-הילידית עושה את המלאכה, באמצעות העברת מיתוס הילדות מן המשורר היהודי-ישראלי אל קורבנותיו הפלסטיניים.

כותרת השיר "כתיבה וחתימה" (ידיעות אחרונות, 'תרבות, ספרות, אמנות', 28.10.1988) (כף

הקלע, עמ' 10) מנהלת דיאלוג גלוי (אירוני, כמובן) עם הברכה היהודית המסורתית לשנה החדשה,

במיוחד בעשרת ימי התשובה, שבין כסה לעשור. ביסוד השיר, בן שני הבתים, עומד נוהל הירי של צה"ל על אוכלוסיה פלסטינית אזרחית, לא חמושה, אך מפרת סדר בשטחים. התחמושת בה עשו חיילי צה"ל שימוש, במהלך האינתיפאדה, היתה של כדורי גומי, שהיו למעשה גולות מתכת מצופות גומי, שמטרתן היתה להכאיב מאד לנפגעים, אך לא להורגם. כפי שעולה מן השיר פגיעתם של הכדורים אמנם לא היתה קטלנית, בדרך כלל, אך היא בהחלט היתה עשוייה לגרום לנזקי גוף קשים. להלן הבית הראשון בשיר:

**התכוונתי לכתוב: בעינו  
שנעקרה בקליע-גומי  
הוא רואה בבהירות כל נקודה בכפר  
שנעקר ממנו: את שיחי הצברים  
מעבר לגדרות האבן  
את התאנה ואת הזית שגזעו  
חרוץ כפני סבו.  
את המראות האלה יעביר  
לבנו הבכור ולבניו הנותרים  
כדי לְסַמֵּר אותם, באמצעות קוצי הצברים,  
אל נחלתם.**

הבית דלעיל נוגע בנקודה הרגישה ביותר בסיפר-העל הציוני: שאלת צדקת הדרך. העמדה העולה מבית זה (ובעצם, מן השיר כולו) היא, שהפגיעה הגופנית הקשה בבני הנוער המקומיים<sup>382</sup>, נושאי הדגל של המאבק הלאומי הפלסטיני, היא זו שבאופן פרדוקסאלי מחזקת את זהותם המקומית, את שייכותם הטבעית לאדמת הולדתם. מראות שיחי הצבר, התאנה והזית, סמליה המובהקים של ארץ ישראל, נקשרים בשיר בזהותו הילידית של הנער הערבי, שעינו נעקרה בקליע הגומי הצה"לי, ואת הזהות המקומית הזאת הוא עתיד להנחיל לצאצאיו, עד שיהפכו לאחד עם נחלת אבותיהם.

גם הבית השני בשיר ממשיך, לכאורה, את המגמות הרעיוניות והרגשיות של קודמו, ואף מעצים אותם, אלא שהבית השני, הנושא אופי אינטר-טקסטואלי מובהק, גם מבטל, במובן מסוים, את בשורת קודמו, שכן הבית הראשון נפתח במילים: "התכוונתי לכתוב", ואילו הבית השני בשיר מסביר מדוע כוונה זו לא נתמשה: "בין הכוונה ובין הוצאתה לפועל צל נפלי" (שם). כאן מתחילה התכתבות בין השיר, לבין הסיפור המקראי על געל בן עבד השואף לסלק את אבימלך מן השלטון בשכם (שופטים, ט'). אבימלך ואנשיו טומנים מארב לגעל בן עבד בראשי ההרים, וזבול, שר העיר, מטעה את זה האחרון במילים "את צל ההרים אתה רואה כאנשים" (שם, פס' 36). במקביל לסיפור המקראי מצהיר המשורר בשיר, שלא צללי כפרים הוא רואה, ובכך מבטל, כביכול, את חשיבותם של נופי המקום (שוב, רגשי האשם ממסמסים את זהותו המקומית של המשורר, כשבמקביל מחזקת ילידותם של המקומיים), ומעדיף על פניהם את צללי האנשים הממשיים הנוסעים אליו ושטרי חוב בידיהם, שטרות חרוכים, שחולצו מתוך

<sup>382</sup> ידועה אימרתו של שר הבטחון דאז, יצחק רבין, שהורה לשבור להם את הידיים ואת הרגליים.

חורבות בתיהם: "הם מושיטים אותם כדי שאחתום." לשון אחר, הבית השני איננו מסתפק באקט הסימבולי המאשר את הקשר בין הנער הפלסטיני לאדמתו, לדורי דורות, אלא שהוא עובר למישור היסטורי ומשפטי התובע התחייבות ממשית מן המשורר הישראלי.<sup>383</sup>

בחינה של שירי **כף הקלע** תעלה עד כמה נדרש הקורא להסיק בעצמו את הביקורת הפוליטית מתוך תיאורי המציאות המקומית, שנצבעו בגוון תחושותיו הקשות של המשורר לנוכח אירועי האינתיפאדה. יחד עם זאת ניכר בברור עד כמה נתרחק סיון מן הקבוצה החברתית, שאליה השתייך המשורר בעברו וממתמנת העולם (Goldmann, 1964), שביסוד פעולותיה של החברה הישראלית, באמצעות מוסדותיה הייצוגיים (הצבא והמשטרה), ושוא אלה נתרחקו ממנו.

כך, למשל, השיר "הבוקר" (**פסיפס**, 1989, גל' 7, עמ' 6), (**כף הקלע**, עמ' 11), נפתח בציון מדויק ולא צפוי של תאריך כתיבתו: "הבוקר, שנים עשר ביולי 1988". ציון הזמן ממקם את השיר בהקשר לוקאלי-פוליטי טעון (זמן האינתיפאדה). המשכו של השיר מתאר את נופי הארץ ביום קיץ לא שגרת: השמים, הארץ והים, כפי שחווה אותם המשורר ברגע נדיר ולא אופייני למקומותינו, שבו עננים סמיכים מאד מכסים את השמים בעיצומו של הקיץ הישראלי. תיאורי הזמן המקום בשיר לובשים בהדרגה גוון מיתי-ארכיטיפאלי, והם נצבעים בצבעי המאבק הלאומי על הארץ.<sup>384</sup> הים, למשל, מתפקד כמו כוחות הביטחון הישראליים – המפגינים, על-פי השיר, חוסר ביטחון בפעולותיהם האגרסיביות – בעת פיזור ההפגנות בשטחים: "וגם הים אינו כתמול: מִפְּחֹלּוֹ הפך ירוק-אפור ותנועותיו מהוססותו כמו אֶבֶד לו משהו מעומק בטחונו – ׀ עד שעמוד של נד נוקף ממנו אל העננים, ננעץ בהם כמו אֶלְתּוֹ של האחראי לסדר ולחוק, ומפזר אותם אל הרוחות..." (שם)

סיומו של השיר מחזיר את הארץ – המדומה, בתחילת השיר, לאישה, ששינויי מזג האויר גרמו לה להתהפך על גבה כדי "למוץ מים לא צפויים" – למצבה הטבעי: "והארץ תחזור ותשתרע על בטנה, להתחבר אל צנורות התהום, שם המים מהוליסו בשבר-חרסים וברסק עצמות." טורי הסיום האירוניים מחלצים את השיר מהקשרו הלוקאלי (פתיחת השיר), ושולחים את הקורא לבחון את ההתרחשות המטאפורית האלימה, בהקשר ההיסטורי והארכיאולוגי הרחב של המאבק הבלתי פוסק על הארץ.

כאשר רוצה המשורר לבטא את הנתק (הזמני?), שחל בינו לבין ארצו, מן הסתם, בשל אירועי הזמן, הוא משתמש בתחבולת הזרה של הארץ, באמצעות דימויה לראי החוסם את האור, ומונע כל אפשרות לחדור לפנימיותה. כך בשיר "כאשר הארץ" (**כף הקלע**, עמ' 22): "כאשר הארץ נהפכת לי זכוכיתו שִׁמְצָדָה האחורי היא משוחה שכבה אוטמתו בצבע חום אדום אני נכנס לים,..." בחלקו השני של השיר מסתבר לו, שגם הים לא יוכל לשמש לו מקלט, שכן בים הוא פוגע בחוטי האשמה ש"נעשו לפי מידותיהם של חוה ושל אדם.", שכזכור הפרו את האיסור האלוהי, שלא לאכול מעץ הדעת (בראשית, ג).

את השיר מסיים סיון במילים הטעונות: "...אני מבין שלא אוכל לא להודותו ידעתי."

<sup>383</sup> פרשנות מעניינת נוספת לבית השני מציעה רודנר (1996, עמ' 87) ולפיה, צללי האנשים אינם של הערבים המקומיים, אלא צללי העבר של יהודי העיירה החרבה בגולה, שאף להם תביעות רגשיות חזקות כלפי המשורר, והן מונעות ממנו התמסרות מלאה למאבק הפלסטיני. פרשנות זו הופכת את השיר לאמביוואנטי הרבה יותר ממה שנראה בקריאה ראשונה.

<sup>384</sup> על הקשרים בין נוף לאקטואליה בשיר ראו גם אצל ליטווין (1990, עמ' 29).

עוד שיר המבטא את התערערות תמונת העולם השגרתית של המשורר, בימי האינתיפאדה, הוא השיר "ברחש" (כף הקלע, עמ' 13). שיר זה מנסה להתמודד עם השגרה, שגרת הדיווחים על נפגעי האינתיפאדה, שמדרך הטבע מקהה את החושים. הבית הפותח את השיר, בן חמשת הבתים, מדמה את הידיעות המגיעות: "אחרי ההרוג החמישים והפצוע המאתים ועשרים" לזבובים. "רק התרחשות לא שגרתית", כך המשורר, בבית השני: "כמו למשל הילד בן שמונת החודשים אשר פניו כברה של גומי מחורר או הערבי המבוגר שהוכה למוות אחרי שמת כבר פעמיים ושלוש, רק מאורע כזה הופך את הידיעה עליו למשהו כמו צרעה זועמת או דבורה לא מנוחמתו מתוות מעגלים שבורים סביב לראש." (שם), אלא שהבית השלישי בשיר מחזיר דווקא לזבובונים המוחשיים-מטאפוריים את כוחם שובר השגרה. כמו בשיר "הבוקר", נוטל המשורר תופעת טבע, לא שגרתית אמנם, אך ידועה, ומעצים אותה לכדי התרחשות מיתית-ארכיטיפאלית.

הבית השלישי בשיר מתאר מתקפת זבובונים עצומה – בנוסח סרט האימים **הצפורים** של היצ'קוק<sup>385</sup> - "ביום אביב שרביל", על יהודי היושב לו עם בני משפחתו לסעודת-ערבית: "והבית מתמלא, כמו מעצמו, בזבובונים מאות של זבובונים על כלי האוכל ובאוכל בעיניים באוזניים ועל הפנים –" (שם). האשמה המודחקת, או המגורשת משגרת החיים, שבה ומטיחה עצמה ביהודי ה'תמים', שאינו נותן דעתו לעולות אשר נעשות בשמו, אי שם, בשטחים.

סיום בשיר מעצים את רגשי האשם, בהם ספוג השיר, דווקא מתוך התכתבות אירונית עם שיר הכיסופים לציון הידוע של ריה"ל "לבי במזרח": "גם אם יאטום אדם את כל פתחיו עד תוסו איך יוכל לטעום ואיך יערב". (שם). שורת המחץ של השיר, היא הבית האחרון בו, המשלבת בין המוחשי למופשט, ומציבה, במישור האידיאי, את האידיאליים ההומניסטיים של המערב, כפתרון היחיד לשבר הפוליטי והמוסרי של החברה הישראלית: "עד שתשוב הרוח ותשוב ממערב" (שם). החומרים האינטר-טקסטואליים בשיר חושפים את הדיאלוג האמביואלנטי, שמנהל המשורר עם האידיאולוגיה והפראקטיקה הציונית שהכזיבה. בלשונו של ג'יימסון (1981) Jameson, ניתן לומר, שסיון מערער כאן על האידיאולוגמה של הציונות הרואה בזכותנו על הארץ הרשאה לנישולו של האחר הפלסטיני ולפגיעה בו.

השיר "במבוכה" (כף הקלע, עמ' 51) עושה שימוש ייחודי בסיפור המיתולוגי - אודות תזאוס, הגיבור האתונאי הנערץ, שיצא בעקבות המינוטאור בלבירינט שבכרתים, ובידו חוט אריאדנה - כדי לשקף, לפחות בקריאה ראשונה, את מבוכתו העצומה של המשורר לנוכח המציאות הישראלית הקשה (אגב, "במבוכה" יכול להקרא גם כלשון נקבה של המבוך בו נמצא גיבור השיר). יחד עם זאת, כדאי לתת את הדעת לבחירות האסתטיות והלשוניות של המשורר ביצירה. השיר כולו הוא בן שני בתים וכולל עשרים וחמישה טורים. הוא כתוב כמונולוג דרמטי המושמע, כביכול, מפיו של תזאוס, הנתון בעיצומה של ההרפתקה במעמקי הלבירינט. למעשה, הדובר בשיר מצטייר כמעין מאצ'ו ישראלי טיפוס, כבד פה, המשחזר בלשונו העממית, העילגת-משהו, כיצד נקלע, שלא בטובתו, לתוך הלבירינט, כשכל תשוקתו, בעצם, היא לתפוס שלוה עם אריאדנה באי כרתים.

<sup>385</sup> ספי שפר (1989) קושרת את מתקפת הזבובונים דווקא ליתושו הנודע של טיטוס.

תזאוס הישראלי (חייל? איש מילואים?) במבוך אינו חושש כלל: "הלא אין חיה כזאתי, מי-נו-טאו-רוס. בטחו הזיה מינית של הילדה, והעיקר לחזיק חזק בחוט ולא ללכת לאיבוד." (שם), אלא שלמרבחה המבוכה הוא מגלה "...שבצדדים יישנם כאלה מן פוכיס ובתוכם יש אנשים מלובשים מדיס מתעללים בבני אדם קשורים לעמודים, גסו בנשים וילדים..."<sup>386</sup> (שם) "מה הולך פה, מה הולך?" שואל הדובר את עצמו "עשתה ממני פרייר, אריאדנה?".... "ומה אנני עושה עכשיו? להתערב או לא להתערב?" הסיטואציה ההמלטית בה נתון תזאוס, דומני, שיותר משהיא משקפת, את מבוכתו האישית של המשורר (לה נתן כבר ביטוי בשירים אחרים), היא מאירה באור אירוני את מצבו הקיומי והנפשי של הישראלי המצוי, שכל רצונו הוא להפגין את גבריותו (לחסל את המפלצת הדימונית, ולכבוש את "הילדה"), להחזיק חזק ב"חוט", שיראה לו בברור את דרכו בחיים, ולתפוס שלווה באי האקסוטי יחד עם הנערה, מושא תשוקתו המינית.

אך, בפועל, מתקשה הדובר בשיר להחליט כיצד לנהוג בנסיבות האקטואליות הקשות המתגלות לעיניו של התעללות בנשים וילדים. אותה אריאדנה, שלחה אותו, להבנתו, למשימה צבאית-גברית (חיסול המינוטאורוס), אך הפגיעה אותו ו'עשתה ממנו פרייר', "ואולי היא התכוונה בעצם לברדק הזה, והמינוטאורוס רק היה משל כזה?" (שם) תוהה הדובר, בבית השני, בלשונו הדיבורית המחוספסת. אריאדנה מייצגת, כנראה, אותם כוחות בחברה הישראלית (העתונות? הספרות?) המסרבים לעצום את עיניהם לנוכח העוולות הנעשות בשטחים (שהמינוטאורוס, כנרמז בשיר, הוא המפלצת המייצגת אותן), והדובר בשיר איננו אחר מחייל המילואים הישראלי, שהגיע מוכן לקרב, אך נתקל במציאות לא צפויה בשטחים. "בין כה וכח", מצב רוחו של תואם-תזאוס-הישראלי כבר התקלקל: "הכל אבוד והחוט יכול ללכת לקיבינימט", הוא כבר לא יוכל להנות ממנעמי החיים, במקום שהוא תואם-ישראל בנופיו, יחד "עם הילדה באי הזה, כרתים, שהוא – ותאמינו לי או לא – גן עדן אמיתי בין הגפנים והזיתים". תערובת של מבוכה ורגשי אשם מלווים גם את השיר, בן ארבעת הבתים, בעל הכותרת האירונית, "הכל שלך" (מעריב, 5.8.1988, עמ' 1/ה). השיר מופיע בכף הקלע (עמ' 43) בתוך מחזור שירים, ששמו אף הוא "הכל שלך". הסיטואציה, שמשחזר השיר, מוכרת למשורר, כחייל ישראלי ותיק: "שוב ושוב בארץ ישראל" הוא מצא עצמו - מן הסתם, בעת כיבושי צה"ל בכפרים הערביים, במלחמות ישראל השונות - אל מול חנויות נטושות של סוחרים ערבים, שנמלטו מאימת הצבא הישראלי המתקדם (ואין זה משנה אם המשורר חווה את הדברים על בשרו, או שהוא מייצג את חיילי צה"ל לדורותיהם).

בבית השלישי מצהיר המשורר בגאווה: "ולא לקחתי מאומה כמעט ממה שנזדמן רק מזכרות שהעלתה היד, כן, באמת, להביאם אל חנויות הקנמון" "בגטו דרוהוביץ", (בית רביעי). נימת הגאווה על העמידה במבחן המוסרי נמהלת בקמצוץ של אירוניה דרמטית העולה מביטויים שונים בשיר, למשל, מכותרת השיר ומפתיחתו: "פתאום הכל שלך", מכרירת המילים בבית השלישי ("כמעט", "מזכרות"), ומן הצורך של המשורר לחזק את 'תעודת היושר' שלו ("כן, באמת"). המניע ללקיחת ה"מזכרות" וה"תבלינים" מצריך הבהרה ביחס למשמעותם הקונוטטיבית של "חנויות הקינמון".

<sup>386</sup> התמונה המתוארת מעלה על הדעת תמונה דומה מאד מתוך המשפט של קפקא.

**חננויות הקינמון** הוא שם ספר סיפוריו הידוע של הסופר והצייר היהודי הגדול, ברוננו שולץ (יליד דרוהוביץ, גליציה, 1892), שראה אור בשנת 1934. הסופר נרצח בשואה, בגטו דרוהוביץ - לשם רוצה המשורר להביא את התבלינים, ששלל מהחננויות הערביות - בשנת 1942.

משמעותה האלגורית של המחווה ה'קטנה' והצדקנית הזו, של המשורר, שאמורה לפצות, כביכול, את תושבי מחנות הריכוז בתקופת השואה, היא שתושביה הערביים של ארץ-ישראל משלמים את מחיר השואה היהודית (טענה ערבית ידועה). אלא שמיד מבטל המשורר את הקשר המופרך הזה, בין שני האירועים ההיסטוריים הרחוקים זה מזה, במקום ובזמן, ובדבריו, בבית הרביעי, הוא מודה למעשה בתחבולת ההתחמקות מן האחריות המוסרית על מעשיו במלחמה.

**...וזו אינה אמת:**

**אינני מְדַיֵּק בסדר הזמנים**

**אולי כדי להתגונן מפני אשם**

**שלא נֶסַח עדיין בסעיפים קטנים.**

לשון אחר, אריה סיון שולל לחלוטין את השיח הקורבני הישראלי, ובוודאי איננו רואה באימי השואה משום הצדקה לאיזושהו מעשה של פגיעה לא מוסרית ב'אחר' האולטימטיבי של המפעל הציוני. יחד עם זאת, יש מן האמת בטענתו של אופנהיימר (2001), שסיון נמנע, בשירתו הפוליטית, מהפיכת השיר לכתב אשמה מפורש נגד הממשלה, כוחות הבטחון וכו'. לדבריו, במאמר הביקורת על **ערבון**: "ממרחק זמן מתברר כי עוצמתם של שיריו האקטואליים לא נבעה מהביקורת הפוליטית הישירה ולא מהממד הסאטירי-אירוני שלהם, אלא מיכולתם להבהיר מה חווה המשורר בזמנים חשוכים, ומהו היקף האופוזיציה התרבותית והנפשית, שהוא מסוגל להעמיד לרשות קוראיו." (שם)

אין ספק, ששירת האינתיפאדה של אריה סיון מעמידה אמנם במרכז, וברובד הגלוי שלה, את חוויותיו של המשורר באותה העת, ובמיוחד את רגשי האשם ותחושות אין האונים לנוכח המציאות הברוטאלית ההולכת ומתעצמת לנגד עיניו בשטחים, ללא יכולת להושיע. ניתן גם לומר, שתחושות אלה של המשורר קשורות בברור באיזו פוזיציה רגשית ורעיונית אמביוואלנטית, המסרבת לנקוט עמדה חד-משמעית מדי כנגד החברה הישראלית ומוסדותיה. כף הקלע העיקרית בה נתון המשורר היא ללא ספק הקרע בין שתי נאמנויות סותרות: האחת היא הנאמנות הילידית, קרי, תחושת השייכות העמוקה שלו לארץ, למקום, לחברה הישראלית, לאידיאולוגיה היהודית-ציונית, והאחרת היא הנאמנות לערכי היסוד המוסריים-הומאניסטיים-חברתיים המקדשים את חיי האדם באשר הם. אלא שהכרעתו הפוליטית העמוקה והחד משמעית, בדרך כלל, של המשורר מגולמת, כפי שהראיתי לעיל, ב**לא-מודע הפוליטי-ילידי** של הטקסט, ולא בפני השטח הגלויים שלו.. במודע או שלא במודע יוצר המשורר, בשירתו הפוליטית, זהות והזדהות בין ילידות ושייכות למקום, לבין ערכים של צדק ושוויון.

אשר על כן, ובניגוד לעמדתו הנחרצת של אופנהיימר (2001), דומני, שעוצמתם הפיוטית, הרטורית והפוליטית של שיריו של סיון נובעת ממכלול של דברים - כולל הממד הסאטירי-אירוני שלהם, שיש בו

כבר ערעור של ממש על סולם הערכים השליט בחברה הישראלית, ואפילו ספק-ספקא בדבר הלגיטימיות של האידיאולוגיה הציונית, ודאי ביחס לפראקטיקה המבצעית שלה בתקופת מלחמת לבנון והאיתפאדה הראשונה. בלשונם של אלתוסר (1971), Althusser, וג'יימסון (1981), Jameson, ניתן לומר שבלא מודע חותרת שירתו של סיון כנגד מערכי הכוח ההגמוניים בחברה הישראלית – דברים שלא ניתן להפרידם מן היכולת לשקף בצורה משכנעת את חוויותיו של המשורר בזמנים ההם. וכפי שיתברר להלן, אחד ממקורות כוחם הסוגסטיבי של שירי **כף הקלע** (1989) הוא יכולתם להעמיד את ההתרחשות הלוקאלית בהקשרים תרבותיים והיסטוריים רחבים.

### **5.6.2 בכף הקלע: בין הפוליטי לאסתטי**

אי יכולתו של המשורר להתיר את הקשר הגורדי, שבין הרצון לזעקה מוסרית ישירה וחשופה, לבין הצורך בעיצוב האמנותי-אסתטי של המחאה (לעיל, הדיון ב"דילמה של משורר") מוצא את ביטויו גם בצמד השירים המופיעים מתחת לכותרת אחת סרקאסטית בעליל, שיש בה משום הזרה (alienation) של המציאות הקשה בשטחים<sup>387</sup>: "שני שירים על אמנות סביבתית" (עתון 77, 1988, גל' 106 – 107, עמ' 23) (**כף הקלע**, עמ' 14 – 17): בשני השירים, כמו בשירים אחרים של סיון, נוטל על עצמו המשורר תפקידים, מתחומי אמנות שונים, כדי לבטא את מצוקתו.

השיר "טרגדיה" (**כף הקלע**, עמ' 14 – 15), שכותרתו היא דו-משמעית, נכתב, כפי שעולה מתוך שורותיו שלו, לאחר תום חגיגות שנת הארבעים להקמת מדינת ישראל, שהתקיימו, כמובן, בשנת 1988, כשברקע האינתיפאדה עדיין משתוללת במלוא עזה. בלשונו הציונית, כביכול, מכריז המשורר, בבית הראשון: "כבר נסתיימו הארועים של שנת-הארבעים ורק אחד\ עודנו מתגלגל מן העבר אל העתיד - פסטיבל של דרמה סביבתית". וכך ממשיך השיר, בבית השני, ומפתח את רעיון טשטוש התחומים המושגי, המכוון, בין הטרגדיה כאמנות תיאטרלית-מרוחקת, לבין הטרגדיה כמציאות חיים ממשית.

**במסגרת זו הוצגו, ועדיין מועלות**

**טרגדיות של שקספיר, מן הידועות,**

**ברחובות כפרים על יד חברון, בסמטאות**

**של מחנות פליטים ובמבוכי הקסבאות, המשתתפים**

**אינם מיובאים ואף אינם מקצועיים. הם**

**מן המקומיים.**

יש משהו מצמרר בהצגת ההתרחשויות הקשות בשטחים כטרגדיות שקספיריות המשתתפות ב"פסטיבל של דרמה סביבתית". המונח האופנתי מתחום תיאטרון השוליים (פרינג', fringe) משמש בשיר לחשיפת המחיר הנורא, שמשלמים המקומיים על מאבקם בכיבוש הישראלי. בבית השלישי בשיר

<sup>387</sup> וראו גם אצל רודנר, 1996, עמ' 39.

מתאר המשורר את "דנקן, איש נשוא פניסו אשר אינו מעלה בדעתו כי בשנתו יבוא עליו מותו, ואת המלך לירא נושא את גווייתה המכווצת של בתו." (שם). ברור, שמאחורי התיאורים הסטריליים הללו עומד מותם הטרגי של אזרחים פלסטיניים, שנהרגו באש צה"ל. עמדתו הרגשית, ובאופן בלתי-נמנע, גם הפוליטית, של המשורר אמנם אינה מפורשת, אך היא נרמזת בברור מתוך הסיינטיפיקציה (saintification) של הנפגעים, באמצעות השוואתם לדמויות השקספיריות הנודעות<sup>388</sup>.

לענייננו, חשוב להתעכב על תאורי הטריטוריות, בהן מתרחשות הטרגדיות השקספיריות הללו. המשורר מונה אותן, אחת לאחת, ובמדויק, בבית השני בשיר: רחובות הכפרים על-יד חברון, הסמטאות של מחנות הפליטים, מבוכי הקסבאות, ובכך הוא מעצים את הזהות המקומית של הנפגעים הפלסטיניים. יתר על כן, התיאור האירוני של ה'שחקנים' בטרגדיות המקומיות, ככאלה, שאינם מיובאים, ואף לא מקצועיים, אלא: "הם מן המקומיים" (שם) עושה שימוש מהופך ב'ארגון הצה"ל' המקובל לתיאור הערבים תושבי השטחים. המלה "מקומיים", שנודף ממנה ריח של זלזול והתנשאות כלפי הילידים הפלסטיניים, מקבלת כאן מעמד של תואר מכונן זהות שורשית וחזקה.

בשני הבתים החותמים את השיר עוסק המשורר בתפקידו שלו, כשחקן פעיל, בטרגדיות השקספיריות הללו: "אין לי מושג מדוע הוצע ליו למלא את תפקידו של המלט - איש נקלע בין רגשות סותרים כמו רחמים ולעג, יהירות ובוז, וכעס וכלימה כלפי הסובבים אותו ולגבי עצמו עד שמערך-הלחצים הזה הופך אותו צרור-ביעותיסו המתפרק בסצנה בה הוא מת עם הפלישתים." (שם, עמ' 14 – 15) ההיגד המיתמם הזה, בבית הרביעי, חושף (שוב) את חווית הקרע הפנימי אותו חווה המשורר לנוכח עובדת שייכותו, הרגשית והאידיאולוגית, באופן עמוק כל כך, לצד הנתפס על-ידו כצד המדכא והורג באוכלוסיה הכבושה בשטחים. הדימוי הנרמז בסיום הבית הרביעי ("אלוזיה בתוך אלוזיה", כלשונה של רודנר, 1996, עמ' 85), כבר אינו לקוח מטרגדיה שקספירית, אלא מטרגדיה עברית למהדרין, הלא היא סיפור מותו המר של שמשון המקראי יחד עם הפלישתים, המשמש עבור המשורר גרסת-כיסוי לשניות הטרגית בה הוא נמצא ביחסו לפלסטיניים.

בבית האחרון בשיר נוטל לעצמו המשורר את תפקידה של לידי מקבת, שכזכור הילכה בשנתה (מקבת, מערכה חמישית, תמונה ראשונה), כשהיא מנסה להסיר מידיה, בתנועות רחצה כפייטיות, את הכתם המדומיין של דמו השפוך של המלך דנקן (כן, זה מן הבית השלישי בשיר). גם המשורר חושף, במקביל, את תחושותיו הקשות באמצעות ההיגד הארס-פואטי: "לידי מקבת אני: בתוך שינה עזה אני שולף נייר, כותב, הנה השיר הזה." נסיון ההטהרות הכושל באמצעות הכתיבה חושף, למעשה, את תחושותיו ההמלטיות הקשות של המשורר "הנקרע בין רגשות סותרים" (בית רביעי), ואיננו יכול לרחוץ בנקיון כפיו, ולהסיר מעצמו את כתם האשמה, שדבק בו כישראל<sup>389</sup>.

בשיר "פסנתר" (כף הקלע, עמ' 16 – 17) מציב המשורר כמוטו את טורי הפתיחה של שירו של המשורר האמריקאי ואלאס סטיוונס (1879 – 1955), "Mozart, 1935", Wallace Stevens, בו משיב

<sup>388</sup> הירשפלד (1989) מביא את "טרגדיה" כדוגמה המובהקת, אצל סיון, לשילוב בין השיר האינטרטקסטואלי לבין כתיבתו הפוליטית של המשורר.  
<sup>389</sup> ספי שפר (1989) מציבה בכותרת מאמרה את הצרופ: "איש נקלע בין רגשות סותרים", ורואה בו (בצדק, לטעמי) את מבנה העומק הנפשי של המשורר בכף הקלע כולו.



המשורר למבקרו על טענתם בדבר הסתגרותו במגדל השן של המוסיקה, והתעלמותו בשירתו מסבלם של ההמונים. אריה סיון מתאר בשיר "פסנתר" את נאמנותם המרשימה(?) של הפסנתרנים לעיסוקם, וכך הוא פותח את שירו: "פסנתרנים הם אמנים נאמנים ומסוריסוֹ ודבקים במטרה בכוח שאינו נופל מאמנות המשוררים בכוח השירה." (שם, עמ' 16). בהמשך השיר ממחיש המשורר אותה דבקות, מקצועית-אמנותית, במטרה, באמצעות שלש תמונות מרשימות, ככולן מתמיד הפסנתרן בנגינתו, למרות הנסיבות הקשות: בבית הראשון בשיר, במערבונים, בעת השתוללות האקדוחנים במסבאה; בבית השני, בברלין, בשנת 1932, בעת שבריוני האס. אה. מגרשים את ה'יהודים המלוכלכים' ממופע קברטי של שירי ברטולד ברכט; ובבית השלישי בשיר, בלונדון, בתקופת הבליוז, מת הפסנתרן על משמרתו בעת ההפצה. אלא שסיום השיר חושף עמדה שונה ואירונית בעליל (במחשבה שנייה, העמדה האירונית נרמזת כבר בתמונות דלעיל), ביחס לנאמנותו של הפסנתרן לאמנותו בזמנים קשים; עמדה הסותרת את זו של ואלאס סטיוונס. סטיוונס, בשירו "מוצרט, 1935" מצדיע לאמנות בת האלמוות, שהמוסיקה של מוצרט היא סמלה המובהק. האמנות היא מקור של נחמה לאנושות בימיה הקשים, כך סטיוונס, ועל כן הוא פוקד על הפסנתרן לשבת במקומו ולהמשיך לנגן, גם כאשר האבנים ניתכות על הגג, כיוון שאבנים אלה מכוונות להסתיר את קול הגוויות, שהם (אלה המתגוללים עליו) גוררים במדרגות. אריה סיון, לעומתו, רואה את הדברים בצורה שונה, ואת עמדתו הוא חושף בלשונו העוקצנית-החריפה בבית האחרון בשיר<sup>390</sup>.

**וכאשר יתעופפו האבנים על הגגות  
כמאמר המשורר, והגוויות נִגְרְרוּ במדרגות,  
הפסנתרן, אני מניח, יעבור  
מאַלְגֵרְטוֹ לְאַנְדֵרְטָה, כמו תזמורת ה'טיטאניק'  
השוקעת אל האוקיינוס האטלנטי.**

ביקורתו של אריה סיון על אנשי הרוח, ובכללם המשוררים, אליהם הוא משווה את הפסנתרנים, בבית הראשון, על שאיבדו את מצפונם המוסרי, ומלאו פיהם מים בעידן שלטון כוחות השחור, מוצאת את ביטוייה גם בשיר האירוני החריף "שתיקת הסן" (כף הקלע, עמ' 55 - 56). כותרת השיר - שמקדימה בהרבה את הביטוי הרווח בימינו 'שתיקת הכבשים' - משמשת כמטונימיה לפעילותם הדלה של גדולי האמנים בפריס, בזמן מלחמת העולם השנייה. ואין מדובר בדלות באיכות היצירה או בכמותה, נהפוך הוא: "ההיסטוריה של הספרות הצרפתית מלמדת כי בשנות מלחמת העולם (השנייה) ידעה פריחה לא מצויה." (עמ' 55, בהמשך השיר, עמ' 56, מזכיר המשורר גם את יצירתו, בצירוף של פיקאסו). אלא שסיון מביט על מלאכת היצירה של גדולי הספרות הצרפתית בעת ההיא בסרקזם מר, שוודאי יש בה יותר משמץ של אירוניה עצמית: "...המשורר (או הסופר) היה עובד בצל הערמונים והבתים המוכרסוֹ כשבנפשו מִיִּתֵר של זעם דק ומזוקק. שילוב כזה, אני אומר, בְּחוּץ העיר כשלעצמה, בְּלֵב – הַנְּהִמָה מציל מן המשורר, כך מסתבר, שירה רבת עוצמה." (שם) גם הכרוזים שהודפסו במחתרת,

<sup>390</sup> בראיון ליעל זידמן (המספ הספרותי של ידיעות אחרונות, 12.2.1988) אומר סיון, ביותר משמץ של אירוניה: "יש משוררים, שאפילו בעצם הימים האלה יושבים ושומעים את שירת הציפורים, ומאזינים לה בקשב רב."

נגד הכובש (ביטוי טעון), על ידי אראגון ואלואר (משוררים צרפתיים, בני הזמן – ש.ה.), סארטר וקאמי, אינם מרשימים את סיון. רק סיום השיר מבהיר את מקורות כאבו ותסכולו של מחברו: "...ומקס ז'קוב<sup>391</sup> המשורר שהתנצר אך בעיני הגרמנים נותר עדין יהודי וגם רובר ד'סנוס<sup>392</sup>, איש צרפתי תמים ומשורר לא ממסדיו שולחו למחנות-רכוז ולא זכו לראות את אור אוגוסט." (עמ' 56).

לשם סגירת מעגל, כדאי לחזור אל כותרת השיר "שתיקת הסן", כדי לראות כיצד, באופן לא מפתיע, בחר אריה סיון במטאפורה (או מטונימיה) מתחום הגיאוגרפיה הצרפתית המקומית (הסן – הנהר הגדול החוצה את פריס), כדי לבטא את הכשל המוסרי של הסופרים הפריסאים. עוד עדות לכך, שהפואטיקה של סיון משקפת בברור את עובדת היותו של האדם תבנית נוף מולדתו<sup>393</sup>.

ולסיום, אזכיר גם את השיר החותם את הספר **כף הקלע** "הדף הזה" (עמ' 77). זהו שיר ארס-פואטי קצר, שאמנם אין בו ביטוי לזהות מקומית גלויה, אך הוא מיטיב לבטא את משבר הזהות והיצירה של המשורר בימי האינתיפאדה הקשים. בשיר מערב המשורר בין שלל האמנויות הוורבאליות והחזותיות: שירה, ציור, קולנוע ותיאטרון, כדי לייצג את ספקותיו ביחס לכוחה של אמנות, אמנות השירה, לייצג, באופן אפקטיבי, את עמדותיו הרגשיות והרעיוניות. למשורר יש תחושה של זיוף וחוסר ממשות במלאכת הכתיבה, לגביה הוא משתמש בביטויים: "מסך אבק" ו"שקרים שבעדס רואים את האמת", (בית א'), אלא שגם הבחירה באמנות הקולנוע (בית א'), ואף העלייה המוחצנת על במת התיאטרון (בית ב'), אינם מחלצים אותו מתחושת קוצר היד המלווה אותו.

**עד אשר נשבר לי שם בתא-ההקרנה בתוך עצמי  
ואני עולה על הבימה, שחקן שלא שכח להתאפר  
אבל בטוח שישכח לא רק את הטקסט  
שהיה אמור ללמוד על-פה  
אלא גם את מי הוא משחק.**

מעניין להשוות בין עמדתו הספקנית-אירונית של אריה סיון, בשיר האחרון, ביחס לעצמו כמשורר, וביחס לכוחה של האמנות, בכלל, לסייע בתיקון חברתי ופוליטי, לבין קריאתם של המבקרים הניאו מרקסיסטיים להתגייסותה של הספרות והאמנות למען מטרות חברתיות. טרי איגלטון (Terry Eagleton), למשל, בספרו (1984) על תפקיד הביקורת The Function of Criticism מכוון את ביקורת הספרות, לא רק לחשוף את הקשרים המובהקים שבין ספרות לחברה, אלא להפוך לרלוואנטית יותר לחברה באמצעות ירידה ממגדל השן האקדמי, וחדירה לשיח הציבורי, תוך חשיפה ופרוק הכוחות האידיאולוגיים

<sup>391</sup> מקס ז'אקוב (1876 – 1944), צייר, משורר, סופר, מחזאי ומבקר, מגדולי המודרניסטיים בספרות ובציור, במאה העשרים.

<sup>392</sup> רובר דסנוס (1900 – 1945), ממסדי התנועה הסוריאליסטית בצרפת, ומן היוצרים המרכזיים בה. מלוחמי המחתרת

הצרפתית במלחמת העולם השנייה. נספה במחנה טרזיינשטאט.

<sup>393</sup> לטענת רודנר (1996, עמ' 4) כותרת השיר מתכתבת עם כותרת נובלה של הסופר הצרפתי וורקור בשם "שתיקת הים" (יצאה בתרגום עברי ב'ספריית פועלים'), שהייתה מוכרת בארץ בשנות מלחמת העולם השנייה. באותה נובלה השתיקה היא ביטוי למחאה אנטי-נאצית פסיבית של משפחה צרפתית המצויה תחת הכיבוש הגרמני, דבר המעניק ממד אירוני ל"שתיקה" האחרת הנרמזת בכותרת השיר שלפנינו.

ההגמוניים המניעים אותו<sup>394</sup>. גישה דומה נוקט אברהם עוז הישראלי (1999, עמ' 29 – 30) בהצבת המטרות החברתיות של הספרות כקודמות לאלה האסתטיות. לעומתם דן מירון (1999, עמ' 199 – 254) כמו קולע ללב ספקותיו של סיון, המובנים אל תוך שירתו, ביחס לכוח השפעתה החברתי-פוליטי של זו. טענתו המוחצת של מירון היא, שהשיר הפוליטי מעצם טיבו הוא טקסט דקונסטרוקציוניסטי החותר תחת מטרתיו הפוליטיות המוצהרות. במאמרו, על שירתו הפוליטית של אצ"ג, בצד הסכמותיו עם חלק מטענותיו העקרוניות של חנן חבר, אודות כוחו הרטורי והממשי של השיר הפוליטי (של אצ"ג, ובכלל), טוען מירון ש"היסוד הפואטי, בהיותו פואטי, פועל לעומת היסוד הפוליטי פעולה כפולת-פנים: בעוד היסוד הפיוטי, על כל מרכיביו, מממש ומקדם את העמדה הפוליטית של המשורר ומדרבן את הקורא לעבר הכרעה לטובתה וכנגד עמדות יריבות, הרי הוא גם מערער וסותר עמדה זו, וזאת כחלק מהפעולה הדקונסטרוקציוניסטית של היסוד הפואטי באשר הוא." (שם, עמ' 201). מה שאריה סיון מבטא בחלק משיריו, כתחושת חולשתו של שיר המחאה הפוליטי, והוא מבקש, כביכול, להמירו בזעקת מחאה ישירה וחשופה (אך, כמובן, איננו עושה זאת), מציג מירון כסוד כוחה של שירה פוליטית גדולה, שירה מורכבת ורבת-פנים. דווקא השירים הפוליטיים מועטי הסתירה הפנימית המובנית הם "ברובם רדודים ודלי ענין" (שם, עמ' 252).

### 5.6.3 המשורר מאבד את התנ"ך ב'כף הקלע'

במבוא לספרה המקיף **לנצח אנגנד: המקרא בשירה העברית - עיון** (2005) עומדת מלכה שקד על הנוכחות החזקה של המקרא בשירה העברית לדורותיה (גם אם זו נמצאת כיום במגמת החלשות). אריה סיון, מורה לספרות ולתנ"ך במרבית שנות חייו הבוגרים, הוא אחד המשוררים הישראליים, שהזיקה האלוסיבית לתנ"ך היא יסוד מוסד בשירתו. אין תמה, אפוא, שבעידן של משבר ערכים חריף, כמו במהלך האינתיפאדה, מגוייס גם התנ"ך, כדי לבטא את השבר הגדול. כמעט כל שירי המחאה של סיון על רקע האינתיפאדה הם שירים אינטר-טקסטואליים, כלשונם של הירשפלד (1989) ומירון ושביט (1992), אך מענין במיוחד השימוש שעושה המשורר בחומרי המקרא, כדי לבטא את השילוב בין עמדותיו הרגשיות והפוליטיות בשירים.

כאמור, אריה סיון הוא כלשונו 'משורר מעורב' (תרתי משמע), ואת מעורבותו הוא מבטא בעצמה רבה בשירי **כף הקלע**, אך השיר "אני מוחה" (**כף הקלע**, עמ' 19) מעניק למעורבות זו ממד חדש ומפתיע. מתחת לכותרת השיר, שבדיעבד תתברר כדו-משמעית, כתוב בסוגריים: 'הערה לתצלום מצורף', זו הוריאציה של סיון לאימרה הידועה: 'טובה תמונה אחת מאלף מילים', ובעמוד הימני, לצד השיר, מופיע תצלום של נער פלסטיני הרוג, שנהרג, ככל הנראה, מאש חיילי צה"ל במהלך האינתיפאדה. הלשון הפרוזאית והמבנה הנראטיבי מאפיינים את השיר "אני מוחה" (כמו את מרבית שירי **כף הקלע**). השיר נפתח, כדרכו של סיון, ברבים משיריו, בתחבולת הטעיה סמאנטית הנשענת על דו-משמעות

<sup>394</sup> Eagleton, 1984

של המלה 'מוחה': "אני מוחה מן הספרים שלי את האבקו בחולצת טריקו קטנה, היא חולצתו הישנה של בני. יש לנו יותר אבק בקיץ השנה, גם הרכבו שונה: מעורבים בו פרורים של טיח ושל סידו אולי מן הבתים שפּוֹצְצוּ." בהמשך השיר מתאר המשורר כיצד מסתמנים פסים על הכתונת, משמשת למחיית האבק, אלא שבנסיבות הקיימות, מצהיר המשורר, שלא דמותו של יוסף, הילד החולם והמוכשר מן התנ"ך, עולה בזכרונו, כפי שניתן היה לצפות לנוכח כתונת הפסים, אלא "ילד יפהפה אחר משכם", כך המשורר: "הנה הוא לפניכם: שוכב ללא תנועה וְהַנְקָב בחזו לא מְשַׁנֵּי חיה רעה." (שם).

אין ספק, שהשימוש בתמונת ילד הרוג, כדי לזעזע את הקוראים, מעלה שאלות אתיות ואסתטיות לא פשוטות<sup>395</sup>. יחד עם זאת דומני, שהשיר כשלעצמו, כשיר מחאה פוליטי, ראוי לתשומת לב, גם מן ההיבט של הזהות המקומית המגולמת בו. על פניו, יוצר השיר אַנְאֵלוֹגְיָה נִיגוּדִית בין ה"ילד" יוסף המקראי, "הילד החולם על אלומות, הילד שהלך לשכסו לראות את שלום הצאן.", לבין הילד הפלסטיני ההרוג משכם. בעוד שקריאה מדוקדקת יותר בשיר (ובתמונה) תחשוף את העובדה, שמפגש הזהויות בשיר מעמיד את שני הנערים הללו בצד אחד של המשואה<sup>396</sup>. את זאת עושה השיר באמצעות רטוריקה של תמימות ותום נעורים המשתקפת מדמותם של שני הילדים, באמצעות זהות ילידית מובלעת המשותפת לשניהם. זהות זו נבנית על קשר משותף למקום (שכם), על עבודת האדמה (אלומות) ועל רעיית צאן, המשותפות לשניהם, וגם באמצעות המוטיב המקאברי של הילד החולם המשותף, כביכול, לשתי המדיות (בתמונה נראה הילד ההרוג כישן). שני הילדים, יוסף המקראי והנער הפלסטיני ההרוג, מועמדים אל מול פראקטיקה הפוכה של אלימות והרס ("הבתים שפוצצו"), הזורעת שכול ומוות על סביבותיה. שוב מתברר כיצד, באופן מתוחכם, מבנה השיר אינטר-טקסט מרתק המשלב בין עבר מקראי להווה אקטואלי, ובתוך כדי כך הוא גם מכונן זהות מקומית אותנטית, המשותפת ל"טובים" בסיפור שהוא טווה. במקביל, מחזיר המשורר לתיבה "מוחה" את משמעותה הפוליטית המקורית, שנלקחה ממנה בפתיחת השיר.

גם השיר "שיר מתהפך שיש לו שני סיומיים חלופיים" (**כף הקלע**, עמ' 20) הוא שיר אינטר-טקסטואלי המתכתב בגלוי עם כמה מקורות תנ"כיים ידועים; שניים מן המקורות, קשורים במלחמות ישראל בפלישתים: סיפור העימות בין דוד וגלית (**שמואל א**, י"ז), וסיפורו של 'שמשון הגיבור' (**שופטים**, ט"ז), והמקור הנוסף הוא נבואת האחרית הקשה של הנביא עמוס על ישראל (**עמוס**, א', 1). כותרתו של השיר גם מרמזת על תיאוריה ידועה בתחום תורת הספרות - המזוהה, בדרך כלל, עם חוקר הספרות מנחם פרי – הגם שהשימוש, שעושה סיון במושג 'שיר מתהפך' הוא אירוני ומקורי משלו. השיר, דוגמת שירים נוספים **בכף הקלע**, חושף את מבוכת הזהות של המשורר, נציג הישראליות החדשה הכובשת והמדכאת בשטחים, באמצעות היפוך אירוני של מצבו ה'טבעי'. למותר לציין, שתחושת אבדן הדרך בשיר ולבטי הזהות מעוגנים בסיטואציה הפוליטית, שהתחדדה מאד בתקופת האינתיפאדה, של

<sup>395</sup> אנט טל (1989) במאמר בבטאון המתנחלים **נקודה** מגלה הערכה רבה לאיכות כתיבתו השירית של אריה סיון, במיוחד היא מציינת לטובה את "השיח הבלתי נגמר שלו עם מרכיבי ההווה הארצישראלית: נופים, ריחות, זכרונות והיסטוריה", אך לא מכל שריו היא מתלהבת, ובמיוחד לא מן המהלך האינטר-טקסטואלי, דלעיל: "אך השירים האחרים, ובמיוחד הדמגוגיה החזותית, שבהבאתו של הצילום בעמ' 18, אינם מובנים לי, לצערי."

<sup>396</sup> על תהליכי המיתוּציה של דמותו של הילד הערבי ההרוג בשיר, באמצעות האנאלוגיה לדמותו של יוסף המקרא, ראו אצל מלכה שקד (2005, עמ' 195 – 196).

עמידת הדובר הייצוגי אל מול הערבי הפלסטיני, ה'אחר' האולטימטיבי של החברה הישראלית<sup>397</sup>. בנוסף, ראוי לתת את הדעת לנקודת המוצא (תרתי משמע) הטריטוריאלית ("עמק האלה") לסיפור אותו מספר המשורר באמצעות קריאה מחדש בסיפור המקראי של דוד מול גליית. גם כאן המקומיות איננה מקרית, ויש לה משמעות פוליטית מובהקת: עטרת הילידות ממקמת את הקרבן בצד הצודק של המשוואה.

**בני אדם שמוצאם בעמק האלה  
מצטופפים היום בעזה, פְּמוֹחֵי אֲמָאָת,  
הם מכוונים אלי מקלעת כדוגמת  
זו שדוד הכה בה את גליית.**

**ואני עומד בקובעי ובשריוני  
ואני עומד נחנק בעלבוני  
ובגרונני תקוע הפסוק הכלב אנוכי  
כי אתם באים אלי באבנים.**

כוחו, הרגשי, ומן הסתם, גם הפוליטי, של השיר, נובע, קודם כל, מן ההיפוך האירוני בין דוד לגליית, שהמפגש המחודש ביניהם מתרחש (כמעט) באותו מקום (עמק-האלה), שבו התרחש העימות הקדום בין דוד הקטן, המצוייד במקלעת בלבד ובאמונה עמוקה בצדקת דרכו ("ויאמר דוד אל הפלישתי אתה בא אלי בחרב, ובחנית ובכידון, ואנוכי בא אליך בשם ה' צבאות אלוהי מערכות ישראל, אשר חרפת", שמואל א', י"ז, 45), לבין גליית האימתני, והחמוש מכף רגל ועד ראש. כעת, הפלסטינים בעזה הם בתפקיד דוד, באשר אמצעי הלחימה שלהם הוא המקלעת הפרימיטיבית, בעוד שמולם ניצב צה"ל-גליית (אותו מייצג המשורר בשיר), החמוש במיטב הנשק המודרני. מן האנאלוגיה הניגודית הזו עולה גם אל מי נתון לבו של המשורר בעימות הלא-שיויוני הזה. יתר על כן, סיון משכיל לחתור תחת למיתוס הגבורה המרכזי של הלאומיות הציונית המתחדשת, מיתוס ה'מעטים מול רבים' ולהפכו על פניו<sup>398</sup>.

בנוסף, מבליט סיון ב"שיר מתהפך שיש לו שני סיומים חלופיים", באמצעות סיפורי המקרא, את האידיאה המנחה את יצירתו, שההיסטוריה חוזרת על עצמה, וכל אירוע משמעותי בהווה יש לו שורשים בעבר הקדום<sup>399</sup>. אין תמה, אפוא, שהמשורר שואף להמשיך ולהאחז בקרנות המזבח של היותו בצד הצודק של הקונפליקט עם הפלישתים-הפלסטינאים, כפי שעולה מן הבית השלישי בשיר.

**אינני גליית. אני שמשון  
שעוד כוחו בו להפוך על ראשיכם את כל העיר כולה  
לְצַעֲקָה פְּלִישְׁתִּים עָלַי –**

<sup>397</sup> שנהב (2001 עמ' 6) רואה בעיסוק ב"זהות" תופעה מודרנית ומוסיף ש"כבר מראשיתה, חידדה הפילוסופיה את כליה תוך דיון בסוגיית הזהות והציבה את השאלה של "האני" מול "האחר" כשאלת היסוד שלה."

<sup>398</sup> וראו, בנושא זה, דבריה של רודנר (1996, עמ' 84).

<sup>399</sup> "אבל ארץ ישראל איננה צעירה. היא מתחדשת, אבל היא בת עשרות אלפי שנים. כל אבן עמוקה ביותר מבחינת החתך בזמן." כך אריה סיון בראיון לתלמה אדמון בעיתון מעריב, מיום 11.5.1984.

אלא שלמרבה האירוניה, המונולוג המדומיין, שנושא המשורר-גליית-צה"ל בפני המוני הפלסטינים המתקוממים נגדו כנשקם הדל, שמטרתו למצב אותו בעמדת שמשון הגיבור, אל מול הפלישתים-פלסטינים הצרים עליו להרגו, איננו שונה במאומה מן הרטוריקה הכוחנית המקובלת במחוזותינו, כדרך הנכונה לדכא את מריים של תושבי השטחים<sup>400</sup>. גם האינורסיה של המקור המקראי מ"פלישתים עליך שמשון" ל"פלישתים עלי –", משקפת איזו פראנויה ישראלית טיפוסית, ולא סכנה קיומית ממשית. נראה, שהמשורר עצמו מבין זאת, שכן הנימה בבית הרביעי והאחרון משתנה לחלוטין.

### **כל-כך הרבה כבר נהפך בי ואני חרד**

**ואני חרד כל-כך כי מכל מה שהיה לי התנ"ך**

**יִתֵּר לי רק אותו כפתור שהנביא עמוס מזכיר בפרק טית.**

אין ספק, שהבעיה בפניה ניצב המשורר היא קודם כל בעיה של זהות ערכית ומוסרית. חרדתו העצומה (אותה הוא מבליט באמצעות החזרה על "אני חרד" בבית הסיום) נובעת מן הנתק, שהתחולל בינו לבין הערכים הסוציאליסטיים-הומאניסטיים, שעליהם גדל, ולהם הוא מצא שורשים בתנ"ך<sup>401</sup>. כעת הוא בתחושה, שבמראה משתקפת לו דמות אחרת ומהופכת לזו שהכיר, והוא חרד שמא כל שיוותר לו מן התנ"ך הוא אותה נבואת זעם נוראה, ששם אלוהים בפי הנביא עמוס: "ראיתי את אדוני ניצב על מזבח ויאמר הך כפתור, וירעשו הסיפים ובצעם בראש כולם, ואחריתם בחרב אהרוג, לא ינוס להם נס ולא ימלט להם פליט" (עמוס, ט', 1). תחושת הבלבול ואבדן הדרך משתקפים, ואפילו בעצמה רבה יותר, ב"סיום (ה)חלופי", שמציע המשורר לאותו השיר.

### **עלי, לא עליכם, אולי עלי ועליכם**

**כי מיום שנהפך בי ככה התנ"ך איני יודע אל נכון**

**על איזה צד אני כותב.**

האינורסיה של קריאתה המקורית (המרובעת) של דלילה: "פלישתים עליך שמשון" (שופטים, ט"ז), וההתחבטות של המשורר, בין "עלי" לבין "עלי ועליכם" (ואולי גם השימוש, ההומוריסטי משהו, בביטוי העממי "לא עליכם") משקפים היטב את העובדה, שיותר משסיון יודע להבחין בין ה'טובים' ל'רעים' במציאות המסוכסכת, בת הזמן, הוא מבטא את חרדתו, לנוכח הקושי לגבש מחדש את זהותו הישראלית. אגב, הצבעה על מורכבות נפשית ומוסרית בדמותו של שמשון-צה"ל-ישראל, עד כדי הפיכתה לדמות טראגית, מצויה גם בכתיבתם של מירון ושבית (2009א) על ייחודה של שירתו הפוליטית של סיון בספר **כף הקלע**, בהשוואה לרטוריקה השבלונית המקובלת בחוגי השמאל הישראלי. ומכיוון אחר, במבט

<sup>400</sup> פרשנות אחרת מציעים מירון ושבית (2009א) במאמרם, ולפיה הבית השלישי בשיר מבנה את דמותו של שמשון כדמות טראגית ומורכבת, שכן, המונולוג שהוא נושא כאן מחבר אותו אל סצינת העיוורון והתעללות הפלישתים בו לאחר תפיסתו.

<sup>401</sup> בראיונות עמו, מרבה סיון להבליט את קשריו הרגשיים והאידיאיים אל התנ"ך. וראו, למשל, הראיון לאייל מגד **בידיעות אחרונות**, מיום 8.8.1983.

דיאכרוני, בוחן דוד פישלוב (2002, עמ' 69) את "שיר מתהפך שיש לו שני סיומיים חלופיים", ורואה בו חלק מתהליך של פחות במעמדו של שמשון, כגיבור לאומי, וכסמל של מדינת ישראל, וזאת כחלק מתהליך שחיקה רחב יותר, בחברה הישראלית, בפאתוס הלאומי, בכלל; תהליך, שהחל, לדבריו, בשנות השבעים והתעצם בשנות השמונים של המאה העשרים.

השיר "בימים הנוראים" (כף הקלע, עמ' 21) העומד בספר לצדו של "שיר מתהפך שיש לו שני סיומיים חלופיים" עושה שימוש, הן במקורות יהודיים מובהקים: הימים שבין כסה לעשור, הנקשרים ברגשי אשם וחשבון נפש, והן בתשתית מקראית אלוסיבית: סיפור בת יפתח<sup>402</sup> ("ואלכה וירדתי אל ההרים ואבכה על בתולי", שופטים, י"א, פס' 37), קינת ירמיהו, על עצמו ועל עמו: "במסותרים תבכה נפשי מפני גווה" (ירמיהו, י"ג, פס' 17), וכל זאת, כדי לבטא את הפיצול הנפשי בו נמצאת נפשו בימי האינתיפאדה הקשים לו מנשוא: "ימים אשר בהם אינני יודע את נפשי - \ יתכן שהיא בוכה במסותרים ויתכון שְׁנֵסָה מִפְּנֵי אֵל הַהַרִים, לִבְכוֹתָ אֶת שִׁיכְלָה לַהֲיֹת."<sup>403</sup>

השבר הנפשי, שאיננו בר תיקון עוד, מסתמל, בבית השני בשיר, באמצעות מוטיב המים, המשמשים למשורר כמראה לפניו: "הם נשברים לרסיסים" מזהיר המשורר, בנימה אירונית, מרירה-מיתמתמת: "איני יכול עוד להשיב אותם לקדמותם גם כאשר אני חופן אותם בכפותי." (שם)

ניתן לסכם ולומר, שאם בימים כתיקונם מהווה התנ"ך, עבור המשורר, מקור לחומרי תשתית בלתי נידלים לשירתו; חומרים המעניקים ליצירתו ממד של עומק תרבותי ונפה רעיוני ורגשי מרשימים, המסייעים גם בבניית זהותו המקומית, הרי ש"בימים האחרים" (לשונו של עמיחי בשירו הידוע "אלוהים מרחם על ילדי הגן") הופך התנ"ך לכלי מחאה רב עוצמה - בין אם על דרך ההקבלה הישירה, בין אירונית המקרא להתרחשויות בהווה, ובין אם על דרך האנאלוגיה הניגודית ביניהם - תוך מתן ביטוי לתחושה, שהוא, המשורר, נציג הזהות הישראלית הילידית-הקולקטיבית, הולך ומאבד את זהותו המקומית האותנטית לטובת המקומיים הפלסטיניים.

#### **5.6.4 אחווה יהודית-ערבית ב'כף הקלע'**

זהות מקומית, בעלת אוריינטציה פוליטית מובהקת - של המשורר, או של הקולקטיב הישראלי, או של שניהם גם יחד - כזו המבוססת בעיקרה על קשרים הדוקים לנופים ואתרים ארץ-ישראליים, ו\או על דיאלוג אינטר-טקסטואלי עם מקורות יהודיים, משמשת את אריה סיון גם לצורך ביטויים, הכושל בדרך כלל, של נסיונות הפיוס והאחווה היהודית-ערבית בארץ-ישראל.

בשיר "משחקי 36" (עתון 77, 1988, גל' 96 - 97, עמ' 7); (כף הקלע, עמ' 26 - 27) משחזר המשורר סיפור מדומיין (צ'יזבט, בלשון הפלמ"ח), אודות משחק שש-בש, שנערך באביב 1936, בגבול

<sup>402</sup> דיון מפורט באלוזיה זו לסיפורה של בת יפתח ומשמעותו בשיר "הימים הנוראים", ראו אצל ליטוין (1989).

<sup>403</sup> ליטוין במאמרה (1989) מביאה שיר זה כדוגמא מובהקת לקשרים וקשרי הקשרים של המשורר אל מקורותיו היהודיים.

יפו-תל-אביב: "בשביל האחוה היהודית-ערבית"<sup>404</sup>. המשחק ניטש באמצעו, ללא הכרעה, מסיבות מובנות (המרד הערבי הגדול), אלא שבשטח ההפקר: "נותרה סוכה, סוכת גפנים ותאניס ריקה משחקנים. שלוש שנים, במשך בשלוש שנים הלכה ונמלאה בציפורים, זמירים ואנקורים, יונים שבאו לנקר בענבים, ונחילי דבורים עשו בה דבש בין הפרחים ובין העשבים והתאנה חנטה ושוב חנטה פגיה באביב ולקראת הסתיו השִיכה את הפרי לאדמה והתמכרה לַתְּרָמָה, יונקת מים מרחמה: " (כף הקלע, עמ' 26). בהמשך הסיפור, שמספר השיר, מובאת לסוכה ידעונית, כדי להעלות באוב את מצב הקוביות בעת הפסקת המשחק, שכן היו מי שרצו לחדש את המשחק בשנת 1939. הידעונית נמלטה מן הסוכה בצעקה. ומסיים המשורר את השיר, בנימה אירונית מרה: "היום אני סבור שטעתה, אותה ידעונית: במקום להעלות את העבר היא ראתה את העתיד. " (שם, עמ' 27).

לעניינינו, כדאי לעמוד על הפסטוראלה הטבעית, השורשית, המתוארת לעיל בשיר. סוכת-שלום אמיתית, שהיא גן עדן עלי אדמות, שבה הצפורים נהנות מן הפירות, הדברים עושות בה דבש, ועצי הפרי יונקים מימיהם בשלווה מרחם האדמה, היא מקום נַעֲדָר בְּנֵי-הָאָדָם, שלעולם מסוכסכים ביניהם. האוטופיה, העולה ממעמקי הלא מודע הילידי של המשורר, היא האלטרנטיבה היחידה, והפסימית מאד בחשבון אחרון, למלחמות הבלתי פוסקות ולנסיונות הפיוס הכושלים, בין יהודים לערבים.

כשלוך אנושי מונח גם ביסוד השיר, בעל הכותרת הדו-משמעית "חיבור" (עתון 77, 1989, גל' 114, עמ' 17); (כף הקלע, עמ' 28 – 30). השיר משחזר, במעין ראשי פרקים לחיבור בית-ספרי, את נסיון ה'חיבור' היהודי-ערבי של הנערה זיוה, שכמו הילדה שלומית משיר הילדים הידוע, התאמצה לבנות סוכת-שלום: "קורה אחת שלה היתה מוצבת בשפלה בעיר חולון, את השנייה בקשה לנעוץ בגב החר, בין הטרשים." (שם, עמ' 28), אלא שלמרבה הזוועה: "מישהו מבין האנשים שאמורים היו להתגורר בסוכתה, קטל אותה, ניסה לשרוף את גופתה." (השיר מבוסס על ארוע אמיתי, שקרה באותה שנה).

בהמשך השיר מנסה המשורר להסביר, ולו כדי לצאת ידי חובת דרישות החיבור העיוני, "את הסיבות אשר הניעו נערה כמו זיוה לטפס על ההרים, לנוע בְּשׁוֹקֵי רמאללה וחברון, בסמטאות מפותלות כמו משעולי צאן, בין אבנים שאין להן מידה." (עמ' 29) בסופו של דבר, לאחר שהוא דוחה תבניות-על דוגמת האתוס היהודי-נוצרי והטרגדיה היוונית, נאלץ המשורר להסכים - שהתנהגותה של זיוה, כמו של יהודיות רבות בהיסטוריה האנושית, שניסו לכפות "חר אהבה" (הר כגיגית) על האוייב, "ועל ראשו לבנות סוכת שלום, בין אסו הוא חפץ בזה ובין אס לא." (עמ' 30) - היא נאיבית להחריד, ואיננה יכולה להיות מוסברת, אלא באמצעות החומר הגנטי המיוחד הטבוע בהן.

למרות הזוועה, שביסוד הסיפור אודות זיוה, מסיים המשורר את השיר בנימה אופטימית-משהו: "מי יודע מה ניתן יהיה לחוללו באמצעות החומר הניזכר לעיל." (שם). מאידך, חשוב לתת את הדעת לעובדה, שתיאורי המקום בשיר "חיבור" משמשים את המשורר, דווקא כדי לבטא את המרחק הפוליטי, הבלתי ניתן לגישור, אולי, (ההיפך מחיבור, במשמעותו הליטראלית), בין שתי הזהויות המקומיות

<sup>404</sup> מחקר שערך ד"ר בועז לב טוב, מן המכללת בית ברל וסמינר הקיבוצים, והתפרסם לאחרונה בעתונות, חושף את העובדה, שהקשרים התרבותיים בין היהודים לערבים בראשית הציונות, היו הדוקים מכפי שמקובל לחשוב, והצעירים היהודיים שמחו לאמץ, בין היתר, את משחק השש-בש ועישון הנרגילה, שהיו נפוצים מאד בתרבות בתי הקפה הערביים בארץ-ישראל.



המנוגדות בשיר: מצד אחד, מציאות החיים הישראלית הטיפוסית (העיר חולון כייצוג אופייני שלה), ומצד אחר, הוויית החיים ברמאללה וחברון: האבנים והטרשים, כמו גם הסמטאות המפותלות, המופיעים בשיר, אינם רק תיאורי נוף נייטראליים, אלא הם גם מטאפורות לקשיי החיבור בין שני העמים. לשון אחר, בעוד שברובד הגלוי שלו משדר סיום השיר אופטימיות, מן הלא מודע הפוליטי (או הילידי) שלו עולה תמונה הפוכה לחלוטין.

נסיון נוסף, אף הוא לא מוצלח במיוחד, לקרוב לבבות בין שני העמים, נעשה בשיר: "מוות, חיים, לשון" (כף הקלע, עמ' 31 – 34); שיר שהוא כהגדרת המשורר בפתחתו: "...נסיון חובבני לרדת אל כמה משרשיהן של שתי הלשונויות האמורות להיות בנות משפחה אחת, עברית וערבית, "עמ' 31). מטרת המהלך הבלשני החובבני הזה (אריה סיון הוא בעל תואר ראשון בלשון מן האוניברסיטה העברית בירושלים) היא, על פי עדות מחברו, לנסות להסיר את שכבת המטענים הרגשיים הקשים, שצברו המילים, בעברית ובערבית, במהלך השנים, באמצעות חקר שורשי המילים, ובכך אולי לתרום משהו, ליכולת לבחון את היריב בעיניים אובייקטיביות יותר. מובן, שהניתוח הבלשני בשיר, על אף לשונו המדעית, כביכול, משובץ במגוון רחב של אימאז'ים ודימויים ילידיים: "כמו שכבות האבנים אשר היו חומותו כמו האֶפֶר שהיה קורות בבנינים וכמו העצמות שנערמו לערמות בין הסלע הטבעי של ארץ-ישראל ובין העשבים והפרחים, שבעונה זו, אביב, עוטים עליה מעטה מרהיב." (שם)

למרבה האירוניה, מסתבר, שמגוון ציורי הלשון בשיר דווקא טוענים אותו באותם מטענים היסטוריים, ארכיאולוגיים ורגשיים, שהמשורר ניסה להיפטר מהם. אין תמה, אפוא, שבסיום השיר מכריז המשורר: "מצטער. אני עובר על השורות שנכתבו לעיל ומגלה שלא עמדתי במבחן האובייקטיביות שמחויב בה כל חוקר, לא במבחר השורשים ולא בפרושם." כל שנותר לו למשורר, על פי הצהרתו בסיום השיר, הוא להמתין לרגע בו כוכב שביט (ריאליזציה של אחד הדימויים בשיר) יפגע באדמה "ויעלה ממנה אור פי שבעה כאור החמה." סיומו האפוקליפטי הנורא של השיר הוא, מניה וביה, גם אלוזיה לנבואת הנחמה של הנביא ישעיהו; נבואה המעצימה את האמביוולנטיות הרעיונית והרגשית שביסוד השיר (ישעיהו, ל', 26): "והיה אור הלבנה כאור החמה, ואור החמה יהיה שבעתיים כאור שבעת הימים, ביום חבוש ה' את שבר עמו ומחץ מכתו ירפא".

השיר "מה יהיה עלינו ב-97" (מעריב, ספרות, 31.3.1989 עמ' 1) (כף הקלע, עמ' 35 – 38), אחד השירים המרגשים בספר, מקיים אף הוא דיון נוקב בשאלת האחוה האפשרית בין יהודים לערבים<sup>405</sup>. כותרת המשנה לשיר היא: "מכתב גלוי למשורר ערבי שחיבק אותי לאחר שקראתי אחד משירי". נקודת המוצא האידיאית והרגשית לשיר היא ילידית מובהקת (עמ' 35).

**אני חושב על המשותף בינינו, למשל,**

**על כך ששנינו (בהפרש של עשר-שנים-עשרה שנה)**

**נפקחו עינינו אל אותם**

**צבעי הים והשמים וצבעי התפוזים והזיתים**

**האבן והאדמה...**

<sup>405</sup> השיר נדון בהרחבה בפרקים קודמים, ועל כן יידון בקצרה בפרק הנוכחי.

נקודת מוצא זו המבליטה את המבט (תרתי משמע) המשותף לשני המשוררים, ילידי הארץ, משקפת במקביל, הן את הזהות המקומית שלהם, שהיא, למרבה הטרגדיה, מקור הסכסוך הטריטוריאלי על ארץ-ישראל, והן את פוטנציאל החרטה והפשרת היחסים, בין שני העמים הניצים בה. גם כאן מוטיב הסוכה (סוכת השלום), יחד עם איזו פוליטיקה ריאליסטית (realpolitik), השונה במידה ניכרת משיח ההלקאה העצמית המקובל בחוגים מסויימים בשמאל הישראלי הרדיקאלי, מרמזים, באופן סובטלי ומהוסס, על אפשרות אחרת: "יום לא רחוק אחד נוכל להתחבק חיבוק קשה ואחר-כך להתפשט מן הטינות, גם הצודקות והנכונות ולהתחרט יחדיו ובה-בעתו ובחזה כבוש בתוך חזהו נָכָה מאד על חטא." (שם, עמ' 38).

ניתן לסכם סעיף זה באמירה, שהסכסוך היהודי-ערבי על הארץ, לא פחות משהוא עימות אידיאולוגי-פוליטי, הריהו התנגשות בין שתי זהויות מקומיות-ילידיות חופפות, שאינן מכירות, זו בלגיטימיות של זו<sup>406</sup>.

### 5.7 אידיאולוגיה, פוליטיקה וזהות מקומית ביצירתו המאוחרת של אריה סיון

השיח ההגמוני, כך ג'יימסון (Jameson, 1981, p. 83), משתיק את הקולות האחרים או דוחק אותם לשוליים. זו הסיבה שלספרות יש תפקיד חשוב במערכות הידע והכוח החברתיים והפוליטיים, שכן הספרות, בין אם במודע ובין אם לאו, משמיעה אמירה פוליטית. ובלשונו של ג'יימסון: טקסט ספרותי הוא, בהקשר היסטורי, אקט סימבולי-פוליטי, בעל יכולת השפעה ממשית בעולם החוץ-שירי, אך בה בעת קיומו הוא במישור הלשוני-תרבותי בלבד.

ובאשר לכתיבתו של אריה סיון, במהלך שנות השמונים של המאה שעברה, הרי שבניגוד לרושם הראשוני, שאין כמעט צורך לחשוף בה את הלא-מודע הפוליטי, כיוון שמעורבותו הרגשית-חברתית-פוליטית של המשורר היא גלויה ומופגנת בפני השטח של יצירתו הרי, שכפי שהראיתי, לא אחת, נבנה בשיר הפוליטי פער משמעותי, בין פני השטח הגלויים, לבין השדרים שעלו מנככי הלא מודע הילידי של הטקסט. שכן, בימים הקשים, האלימים וחסרי תקווה של האינתיפאדה הראשונה (ובימי מלחמת לבנון, שקדמה לה) שמשה יצירתו של סיון, במיוחד באמצעות החומרים מבני הזהות המקומית, מצפן מוסרי חד וברור, ויחד עם זאת מורכב ולא פשטני, לחברה הישראלית<sup>407</sup>.

נכון אמנם שימי האינתיפאדה הראשונה הוציאו מאריה סיון את מיטב כתיבתו הפוליטית, או המעורבת, כלשונו, בכמות ובאיכות, אך זו לא נכחזה גם לאחר תום האינתיפאדה, ולמרות שמידת האינטנסיביות שלה פחתה בהרבה, הרי שסיון המשיך לשלוח ידו בכתיבה ספרותית, שהשלכותיה הפוליטיות הן ישירות וברורות. ומתברר שלא רק בשירה ביטא סיון את מעורבותו החברתית והערכית,

<sup>406</sup> במאמר שפרסם פרופ' חיים גנז במדור הדעות של עתון הארץ ב-23.06.09 בשם: "להבין את המחיר הפלסטיני" הוא מביע דעתו, שרק הכרה הדדית של כל אחת מן התנועות הלאומיות הנאבקות על הארץ, הציונית והפלסטינית, בצדקתה המסויימת של האחרת, תביא לפריצת דרך במשא ומתן לשלום.

<sup>407</sup> לגבי מידת ההשפעה הממשית של יצירת הספרות על המערכות הפוליטיות, רבים חילוקי הדעות. דיון בנושא, ראו אצל רוגני (2006, עמ' 22 – 24).

אלא גם בתחום הדרמה. בשני העשורים האחרונים של המאה הקודמת חיבר אריה סיון לפחות שלושה מחזות חברתיים-פוליטיים הכתובים בסגנון פוסט-מודרני, היינו מערבים בברור, בלשונם ובמציאות המעוצבת בהם, את הגבוה בנמוך, את השפל בנשגב, ואת הריאליסטי בגרוטסקי. הקשר בין עמדות מחאה אידיאולוגיות ופוליטיות במחזות אלה, לבין זהות מקומית יעמוד במוקד הדיון הבא<sup>408</sup>.

### **5.7.1 אידיאולוגיה, פוליטיקה וזהות מקומית בשלושה מחזותיו של אריה סיון**

בראשית שנות השמונים של המאה הקודמת הקדיש אריה סיון חלקים מיצירתו לשאלת התנהגותו של היישוב העברי בארץ-ישראל בזמן השואה. ואם לדייק יותר, במרבית השירים שכתב בנושא תאר המשורר את התנהגותו שלו, כשרק בעקיפין הוא נוגע גם בהתנהגות הקולקטיבית של היישוב. אריה סיון עצמו, יליד שנת 1929, היה כמובן נער צעיר בשנות הארבעים של המאה העשרים, אך עובדה זו לא מנעה ממנו לתת ביטוי מאוחר בשיריו לרגשי אשם חריפים, אישיים וקולקטיביים כאחד. הדבר בולט במיוחד במחזור השירים "על חטאי, מלחמת העולם השנייה" (**להיות בארץ ישראל**, 1984, עמ' 49 – 58), ששמו מעיד על החיבור בין עמדה רגשית סובייקטיבית, לבין מציאות אובייקטיבית.

כיוון שהממד הסובייקטיבי של חוויית האשם כבר נדון בחיבורי, ברצוני להתעכב כאן על שיר אחד, ללא שם, מתוך המחזור דלעיל, שבו רומז המשורר ל'אשמת תל-אביב'. בשיר מתאר המשורר את המסיבות, שנערכו בערבי שבתות של שנת ארבעים ושלוש בדירה שמעל קפה "רוול". צחוקן של הנשים במסיבה גרם, כך נראה, לעוררות מינית אצל הגברים ב"כסית"<sup>409</sup> שממול, עד ש"חבורה של גברים-לא-כל-כך-גיבורים, אולי/ גם מעט שיכורים, שמעה את הצחוק/ יצאה לחצר והשתינה בעוז על/ פחי האשפה." (שם, עמ' 52). שיר זה יכול לשמש כמעין מבוא לכתיבתו הפוליטית הישירה של סיון בנושא, שכן את עמדתו הביקורתית החריפה והישירה (כניגוד להתמקדות ברגשי האשם שלו, כנער תל-אביבי בזמן המלחמה) ביחס להתנהגות היישוב בתקופת מלחמת העולם השנייה, עת מלאכת השמדת יהדות אירופה היתה בעיצומה, ביטא סיון דווקא במחזה שכתב בשנות השמונים של המאה העשרים.

המחזה **מלכוד 44**, המופיע, בגירסה מקוצרת, גם תחת השם **קיץ 44**, אשר יש בשמו משום הכפלה של היסוד הסאטירי המקורי (**מלכוד 22** של ג'וזף הלר), הוא "רביו עם פזמונים והפרעות", כלשון כותרת המשנה שלו. זהו מחזה בתוך מחזה, בעל אופי ריאליסטי וגרוטסקי בעת ובעונה אחת. עלילתו מתרחשת בתל-אביב בקיץ 1944, על רקע אימי השואה באירופה. הממד התיאטראלי והגרוטסקי במחזה קשור בתיאטרון הבדיוני 'המברשת' בת"א<sup>410</sup>, המעלה בערבים רביו סאטירי, ובו, על בימתו ובחדריו שמאחורי הקלעים, מתרחשת עלילת **מלכוד 44**. מרבית הדמויות במחזה מופיעות בו בתפקיד כפול והן מייצגות, הן

<sup>408</sup> כאמור לעיל, מועד כתיבתם של המחזות איננו ידוע, שכן סיון לא נהג לציין מועדי כתיבה על יצירותיו, והמחזות גם לא ראו אור בבמות ספרותיות או אחרות (למעט המחזה **קיץ 44**, שהפך לתסכית רדיו בשנת - 85, והועלה כהצגה בסדנת התיאטרון של מכללת סמינר הקיבוצים, בקיץ 2004). יחד עם זאת ניתן לשערך, מתוך הכתוב, את זמן כתיבת כל אחד מהם. בחיבורי, בחרתי להציג רק את המחזות שהגיעו לידי גמר, והם שלמים בתכנם ובצורתם.

<sup>409</sup> 'כסית' ו'רוול', שני בתי קפה ברחוב דיזנגוף, היו שני מוקדי הבילוי והתרבות המיתולוגיים של תל-אביב בשנות הארבעים, החמישים והשישים של המאה העשרים.

<sup>410</sup> מן הסתם, ואריאציה על תיאטרון **המטאטא** הסאטירי, שפעל בתל-אביב בתקופת היישוב (1928 – 1954).

את ההתרחשויות הקברטיות שעל בימת התיאטרון, והן את הפעילות הפוליטית הקדחתנית של היישוב לקראת הקמת מדינת ישראל. בתוך כך חושף המחזה את המריבות, התככים, הפילוגים והמחלוקות במערכת הפוליטית (הפלמ"ח, מפא"י, השמאל הציוני, הפורשים, ה'סזון', המאבק בבריטים ועוד), ונחשפת האטימות, היהירות והשחיתות של היישוב העברי בארץ בעצם ימי המלחמה, מקטניו ועד גדוליו. האירוע המניע את עלילת המחזה הוא הופעתו של יהודי תמהוני - לפחות בעיני הילידים בארץ - מבודפסט שבהונגריה, בן דמותו של יואל ברנד ההיסטורי, בשם אהסוור המגיע בשליחות הצלה של יהודי הונגריה ההולכים ונשמדים על ידי הנאצים. בשמם של ראשי האס. אס.: הימלר, אייכמן וקורט בכר מנסה אהסוור להציע למנהיגי היישוב העברי בארץ (שאיפתו היא לשוחח עם בן-גוריון, אך הוא מוכן להסתפק גם בעסקן הפוליטי ה'חשוב' זיגי), אותה עיסקה הידועה בהיסטוריה של היישוב כ'סחורה תמורת דם'. לדבריו, הנאצים עצרו לרגע את מכונת ההשמדה של יהודי הונגריה, כדי לתת סיכוי להצלתם בתמורה לעשרת אלפים משאיות, עשרה מיליון דולר, וכן מלאי גדול של תה וקפה. לתדהמתו הוא מגלה שלראשי היישוב בארץ אין עניין של ממש בהצלת יהודי אירופה מן השואה. נהפוך הוא, השואה היא הדלק שיניע מבחינתם את גלגלי הקמתה של מדינה עברית בארץ-ישראל.

חווית האבסורד, תרתי משמע, הן כאסכולה תיאטרונית, והן כמצב קיומי-פוליטי, היא המלווה כל אחת מן ההתרחשויות במחזה, בן שלוש המערכות. הפליט היהודי ההונגרי, שסבר בטעות, שגורל אחיהם הנשמדים בשואה נוגע לליבם של יהודי ארץ-ישראל, מגלה בהדרגה באיזו טעות נוראה הוא חי. תל-אביב היא מקום משכנם של 'יהודים חדשים', צברים יפי-בלורית, העסוקים במאבקים פוליטיים פנימיים ובקומזיצים מהנים, ואין להם כמעט דבר וחצי דבר עם גורל יהודי אירופה.

באחד מרגעי השיא הדרמטיים של המחזה, במערכה השלישית, ניצב אהסוור בפני הסיכוי לגייס, בו זמנית, הן את ראשי היישוב בארץ, והן את ראשי השלטון הבריטי למשימת ההצלה של יהודי הונגריה. אהסוור נוכח בפגישה חשאית, המתקיימת באחד החדרים האחוריים בתיאטרון, בין קופר, שליח אישי מטעמו של ראש ממשלת בריטניה דאז, וינסטון צ'רצ'יל, ובין זיגי הדגול, ממנהיגי היישוב העברי בארץ. אלא שאז מתברר לו לתדהמתו (ולתדהמתם הפחותה של הצופים הפחות-נאיביים-ממנו במחזה), שעיקר שיחתם של השניים - לאחר דיון שטחי ולא מחייב בשאלה, מדוע לא הפציצו הבריטים את מחנות ההשמדה בפולין (קופר: "מסיבות...טכניות, ואחרות... ודרך אגב, כבר למעלה משבוע אין משלוחים של יהודים... והלא ההפצצות שלנו יכולות להרוג כמה מן המועמדים להשמדה - איך נוכל לסלוח לעצמנו?!", שם, עמ' 51) - נסובה על הרווחים הפוליטיים, שעשוי היישוב העברי בארץ להפיק מהשמדת יהדות אירופה (זרוז הקמת מדינה ליהודים).

לשיא הצניניות מגיע זיגי, כאשר במקום לנסות ולקדם את הצלת שארית הפליטה, הוא מנסה לגייס את השליח היהודי עצמו למען חזון המדינה היהודית שבדרך: "חזור, ידידי, אל שולחך, ספר להם כי כל יום שעובר מקרב את המדינה היהודית אל העם היהודי... הגאולה כבר ניצבת בפתח!" (שם, עמ' 51).

55). וכשאהסוור שואל במר יאוש: מי יבוא למדינה של הבילטמור?<sup>411</sup> מי?" (שם, עמ' 57) מצטט לו זיגי בתגובה קטעים מחזון העצמות היבשות שבספר **יחזקאל** ("ל"ז, 1 – 14): "הנה אני פותח את קיברותיכם עמי והבאתי אותכם מקברותיכם עמי והבאתי אותכם אל אדמת ישראל" (שם, עמ' 57, השיבושים במקור – ש.ה.). למותר לציין, עד כמה מזעזעים הציטוטים המקראיים על רקע מאורעות השואה.

אין ספק, שהזהות המקומית המעוותת, הבדלנית (האם סיון מתחשבן במחזה גם עם העידן הכנעני ביצירתו?) וחסרת הרגישות המוסרית של אנשי היישוב העברי בארץ, היא המקנה לביקורת הפוליטית שבמחזה את עוצמתה הרבה. מצד שני, ניתן לציין (שוב) את המתח הברור, ביצירתו של סיון, בין העיצוב האסתטי הייחודי של התמה המרכזית במחזה, לבין המגמות הפוליטיות המניעות את עלילתו. בפתח למחזה מצהיר מחברו כך: "המציאות הארץ-ישראלית בשנים ההן היא בבחינת תיאטרון אבסורדי, לעיתים גרוטסקי, לנוכח מציאות המוות באירופה". אלא, שלטעמי, דווקא הבחירות האסתטיות האקסצנטריות שמבצע סיון - הערוב, ללא הפרד, בין הרביו הסאטירי, לבין עלילת השליח מהונגריה, השילוב של יסודות בורלסקיים חזקים בעלילה, ריבוי האסוציאציות המיניות במחזה ועוד - מקהים את עוקצה של הביקורת המוסרית והפוליטית במחזה<sup>412</sup>.

באמצע שנות התשעים של המאה הקודמת חיבר אריה סיון מחזה בשם **מסתערבים**. המחזה, שעלילתו מתרחשת ברובה בבסיס צבאי, מעמיד במרכזו אירוע היעלמות של חייל מיהידת מסתערבים<sup>413</sup>, שפעלה בעזה בתקופת האינתיפאדה, והיא עדיין פעילה בהווה בשטחים. מסורת ההסתערבות, קרי, היסטויות והתחפשות לערביים מקומיים, לצורך פעולות קומנדו ומודיעין בשטחי האויב, הייתה קיימת בקרב כוחות המגן הישראליים עוד מימי הפלמ"ח, אך היא לבשה צורה ממוסדת ורחבה בצה"ל, במיוחד בתקופת האינתיפאדה הראשונה, ונמשכה גם לאחריה.

אירוע היעלמות של החייל גיא לויין משמש את המחזאי סיון לצורך בחינה מחודשת של מסכת הערכים המניעה את החברה הישראלית<sup>414</sup>. המחזה מקיים דיון נוקב בשאלות מוסריות הנוגעות ליחסו של צה"ל כלפי האוכלוסייה הערבית בשטחים הנתונים לשליטתו, אך ניכר שמהלכיו העלילתיים והצורניים של המחזה מכוונים למטרות עומק מרחיקות לכת יותר, של חשבון נפש כללי של החברה הישראלית. משהו רקוב בממלכה הישראלית אם ננקוט בלשונו של **המלט**, שצלו מלווה את המחזה הזה לכל אורכו.

לכל אורך עלילת **מסתערבים** נאבקים על לבו של הצופה בעלי הגישות השונות ביחס לערבים בשטחי הכיבוש, גישות שתכופות מסומנות גם בתוויות פוליטיות מובהקות ('ימין' ו'שמאל'). לדוגמא, כאשר רב-סמל איציק מנחה את המסתערבים לעשות: "עבודה נקיה"..."שלא תפגעו – שלא תפילו אף

<sup>411</sup> בשנת 1942, בעצם ימי מלחמת העולם השנייה, יזם בן גוריון את כינוסה של ועידת בילטמור (בארה"ב) שבמהלכה אושרה "תכנית בילטמור" לביטול הספר הלבן ופתיחת שערי הארץ ליהודי העולם. במסגרת התכנית הופיעה לראשונה התביעה להקמת מדינה יהודית בארץ-ישראל.

<sup>412</sup> כל זאת, ברוח עמדתו של מירון (1999) אודות הפעולה כפולת הפנים של השיר הפוליטי, המחזקת והמפרקת כאחת, של היסוד הפואטי לעומת היסוד הפוליטי, ביצירת הספרות.

<sup>413</sup> זמן כתיבתו המדויק של המחזה, המצוי בארכיון התיאטרון של אוניברסיטת תל-אביב, איננו ידוע, אך על פי עדות מחברו, ועל פי החומרים האקטואליים המשובצים בו ניתן לשערך את זמן כתיבתו.

<sup>414</sup> בשנת 1992 עלה לאקרנים סרטו עטור הפרסים של אסי דיין **החיים על-פי אנפא**, שאף הוא מתמודד, באמצעות טריטוריה אלגורית שונה, עם השבר בחברה הישראלית, בתקופת האינתיפאדה הראשונה.

שערה אחת שלא צריכה ליפול מאף ראש. "מגיב דוד המסתערב בציניות: "ואללה לא להאמין, הבן אדם מדבר כמו שלום עכשווניק. אישה בשחור. " (עמ' 5), רק לקראת סיום המחזה מתברר, שמאחורי הציניות של דוד מסתתרים רגשי אשם כבדים על גרימת מותו של ילד פלסטיני במהלך האינתיפאדה (עמ' 60 – 62).

באופן אירוני דווקא מי שהיה בעבר מפקד יחידת המסתערבים, גרשון לוי (אביו של גיא), הוא מי שלבו גס בקוד האתי של צה"ל. הוא מכנה את הערכים המקומיים 'ערבושים', ומודה שחיסל במו ידיו מחבלים לאחר שנכנעו. לדידו, הפעלת כוח היא הדרך הנאותה לפתרון בעיות צבאיות ואחרות. האירוניה נעוצה בעובדה, שהאיש נחשב בצעירותו למלח הארץ, כקצין בצבא הישראלי. וכך מתארת ארנה גרושתו את היכרותה עם גרשון, כשעוד היתה עולה חדשה צעירה: "...כמה הייתי מאושרת כשישבת על-ידי באוטובוס, בדרך לבאר-שבע. קצין צעיר מתיישב על יד בת של עולים חדשים, שלא מרגישה שום קשר אל מה שהיא רואה דרך החלון, אל הארץ שנוסעת מצדדיה...שאלתי אותך משהו, ואתה התחלת לספר לי...על המדבר הצהוב, על ההרים, על החול והאבנים..." (שם, עמ' 36).

זהותו המקומית של גרשון המיוסדת על קשריו הבלתי-אמצעיים עם נופי הארץ, קשרים אותם הנחיל גם לגיא בנו, היה בה מתום הנעורים בעבר, אך היא איננה מבטיחה את היותו 'בן אדם' (מענטש, בידיש) בהווה. לעומתו, ענת חברתו של גיא, וגיא עצמו, מייצגים במחזה את הקוטב האחר, הרגיש והמוסרי. גיא נעלם מן היחידה, ספק התאבד, ספק נחטף בידי גורמים עויינים (החמאס), בשל אי יכולתו לשאת את העובדה, שיחידתו הרגה, בכפר מג'דל, ילד פלסטיני, שקילל והעליב את חיילי צה"ל. כל שהותיר אחריו גיא הוא מעין מסכת דרמטית שחיבר, שיש בה כדי לחשוף את האמיתות הקשות, שמאחורי פעילותה של יחידת המסתערבים.

מן ההיבט האמנותי-אסתטי אציין, שמסתערבים מנצל את אמנות ההתחפשות, שהיא חלק אימננטי מפעילותם של מרבית גיבוריו, כדי לקיים דיון בשאלות של אמת ומסיכה, לא רק המישור הצבאי והערכי, אלא גם במישורים אישיים ומשפחתיים (משפחתו של גיא היא משפחה מפורקת, וגיא מוצא לו תחליף אב בדמותו של המג"ד החדש של היחידה). בנוסף, מנהל המחזה דיאלוג עם יצירות ספרות לא מעטות, שהבולטת ביניהן היא, כאמור, מחזהו של שקספיר המלט. כמו במחזה השקספירי הנודע, גם כאן, החתירה אל האמת, בצד מוטיבים שקספיריים נוספים, נעשית באמצעות מחזה בתוך מחזה: הפסיכו-דרמה, שגיא כתב לפני העלמו, בעקבות המלט המקורי, ושמויעדת היתה להצגה באירוע טקסי של היחידה, הופכת לכתב אשמה חריף כנגד יחידת המסתערבים, וכנגד החברה הישראלית כולה.

את רפליקת הסיום במחזה נושאת ענת, ובו היא קושרת בין המלט המקורי, לבין מציאות חייהם של גבורי מסתערבים. משפט הסיום במחזה קושר אותו, לדעתי, לרצח יצחק רבין ב-4 בנובמבר 1995, כמו גם לכמיהה ל'ניקוי האורות' בציבוריות הישראלית. וכך אומרת ענת: "הצגה בתוך הצגה בתוך הצגה. ויש עוד: שני האבות, הבעייה של הקשר עם האמא, והריקבון, המשהו רקוב בארץ...איך זה נגמר שם...שבא המלך החדש, כזה גבר אמיתי, אמיץ, בלי חוכמות, וגמר להוציא את כל הנחשים מהחורים. הוריד מכולם את המסכות...שטף לים את הצביעות! שייתנו לו לגמור מה שהתחיל. רק שלא יהרגו גם אותו." (שם, עמ' 67).

מחזה פוליטי נוסף, שכתב אריה סיון במחצית השנייה של שנות התשעים של המאה העשרים הוא **מה אתה ירמיהו**<sup>415</sup>. בגירסה המודפסת שלו במכונת כתיבה, כפי שהיא מופיעה בארכיון הישראלי לתיאטרון, באוניברסיטת תל-אביב, זהו מחזה בן עשר תמונות המשחזר את הימים האחרונים בירושלים, לפני חזרתה בידי הבבלים, בשנת 586 לפני-הספירה. המחזה מתמקד בדמותו של הנביא ירמיהו ובבני לווייתו, האמיתיים או המומצאים בידי המחזאי: מקניהו בן מכיר – מתווך קרקעות חמדן המייצג את השחיתות החומרנית, תאוות הבצע והנטיות המיליטאריסטיות בעם בתקופת בית המקדש הראשון; ברוך בן נריה – סופרו ומזכירו הנאמן של ירמיהו, שעל פי המסופר במקרא, העלה על הכתב במגילות את דברי הנבואה של הנביא; גמריהו בן שמעיה – שר תכנן בחצרו של צדקיהו, הזומם לנצל את התוהו ובוהו בירושלים, שלפני החורבן, כדי לפייס את נבוכדנאצר מלך בבל, ולעלות למלוכה בירושלים במקומו של צדקיהו; חמוטל בת לבנה – ארוסתו המתוסכלת של ירמיהו, שהמתינה לשובו לענתות, במשך חמש-עשרה שנה, רק כדי לגלות שאהובה כבר 'נשוי' לאלוהיו ומוקדש לנבואה, ואין לו עניין באהבת בשר ודם; נבזראדן רב-טבחים – שר צבאו של נבוכדנאצר, מחריבה של ירושלים, שמעניק, בסיום המחזה, 'מקלט מדיני' לירמיהו, בשל התנגדו למרד בבבלים.

עלילת המחזה כולה מתרחשת בירושלים, כאמור, בימיו של צדקיהו מלך יהודה, מרגע ההסרה הזמנית של המצור מעל העיר - שכן הבבלים יצאו לקדם את פני המצרים, שפלוש לארץ-ישראל - ושמחת השווא, שנלוותה לה, ועד לרגע הבקעת חומות העיר בידי הכשדים, שחזרו לצור על ירושלים. המחזה משחזר את דמותו של ירמיהו כנביא זעם (מימוש המטאפורה נעשה גם באמצעות הצגתו כאדם זועף ואימפולסיבי), שאינו חושש להביע את עמדותיו ה'תבוסתניות' בגלוי, הקוראות לכניעה בפני הכשדים, גם כאשר כל הסובבים אותו ששים אלי מרידה בבבלים<sup>416</sup>.

כדרכו של סיון ביצירתו, המחזה שולח זרועות למגוון רחב של נושאים: אישיים, משפחתיים, חברתיים, פוליטיים ופואטיים (המחזה מבליט, למשל, את מגילת **איכה**, כפיסגת יצירתו הנבואית-פיוטית של ירמיהו, כפי שגורסת המסורת היהודית). אלא שלצרכינו נתמקד בסוגיות האידיאולוגיות והפוליטיות, שהמחזה רומז עליהן. אין ספק שעוז רוחו של ירמיהו, ויכולתו לדבוק בעמדות הקוראות לאיפוק מדיני, ולא לשמחה אלי קרב, גם בנסיבות פוליטיות קשות, היא חוט השדרה הרעיוני והפוליטי של המחזה. ההזנה ההדדית בין העם למנהיגיו בכיוון מיליטאריסטי היא שורש אסונה של ירושלים וממלכת יהודה כולה: "היו שרים שהגיעו לישיבה עם החרבות ואשפות החיצים עליהם" (עמ' 21). רק גדליה בן אחיקם העז להשמיע קול של פיוס ושלוש בחצר המלכות כנגד המתלהמים (שם). לחיזוק הנימות האקטואליות בו, משבץ המחזה ביטויים הלקוחים מן ההווי הפוליטי בן זמננו: "ממשלה" (עמ' 51), "יונה צחורה", ככינוי לאדם רודף שלום (עמ' 20) ועוד.

יחד עם זאת, ראוי לתת את הדעת לעובדה, שגם ירמיהו איננו מצטייר במחזה כטלית שכולה תכלת. קשיחותו היתרה, גם כלפי המקורבים אליו, דוגמת מזכירו הנאמן, ברוך בן נריה, וארוסתו, חמוטל בת

<sup>415</sup> מערכה ראשונה מתוך המחזה בשם: "ירמיהו: תשליל מרוטש" התפרסמה בעכשיו, מס' 65, 1997\1998, עמ' 94 – 112. המחזה עצמו נכתב, על פי עדות מחברו, כשנה-שנתיים, לפני הפרסום דלעיל.

<sup>416</sup> פרטים על ירמיהו כנביא וכאישיות פוליטית ראו, ב"מבוא לספר ירמיהו" בעריכת פרופ' יאיר הופמן, בתוך: **עולם המקרא, ירמיהו**, 1999, הוצאת 'דברי הימים', עמ' 11 – 19.

לבנה, מולכים אסון על ראשם. נבואות הזעם שמשמיע ירמיהו כלפי יהודה וירושלים הן מחרידות בעצמת ההרס הטמון בהן<sup>417</sup>. ברגע מסוים במחזה אף ניתקף ירמיהו חרדה, שמא נבואות הזעם שלו אינן דבר האל, אלא משאלה נוראה, שבקעה ממעמקי התת-מודע שלו: "עכשיו בוקעה בי מחשבה חדשה...מחשבה נוראה...שלא אלהים נתן בי את נבואות החורבן והזעם...הכלבים שיסחבו את הגוויות, האמהות שתרוטשנה...פתאום נדמה לי שאני התאוותי...שאלה היו המילים שלי, אני רציתי להשאר לבדי עם השמיים והאור ואלוהים..." (עמ' 34).

השר התכנן גמריהו מייצג במחזה את האופורטוניזם, כשבמסווה של חתירה לשלום, וקריאה להציל את ירושלים מאויביה (עמ' 18) הוא חותר תחת שלטונו של צדקיהו, ושל המיועד לרשת אותו גדליה בן אחיקם. לקראת סיום המחזה הוא משיג בדרכי ערמה את חותמתו של ירמיהו על מסמך המאשר, כביכול, את המלצתו של הנביא להמליך אותו על יהודה: "אני ערב לכך, שתחת ממשלתו לא תמרוד יהודה בבבל עד סוף כל הדורות" (עמ' 51). באמצעות המסמך הוא מנסה להשיג את הסכמתו של נבוזראדן, מפקד צבא בבל, למלוך על יהודה, אך בסופו של דבר נקרע גמריהו לגזרים על-ידי בני עמו, שראו אותו מתגנב אל הבבלים בעיצומה של המערכה על ירושלים (עמ' 52). מי שניסה לרכב על גל הפופולזים והתלהמות ההמונים, מצא את מותו בידיהם.

לא מן הנמנע הוא, שכוונתו של סיון במחזהו היתה להבנות קווי דמיון סאטיריים בין דמותו האמביציונית והחתרנית של גמריהו, לבין ראש הממשלה בנימין נתניהו, שכזכור הואשם על ידי השמאל הפוליטי בישראל, במחצית שנות התשעים, בתפיסת השלטון - לאחר רצח ראש הממשלה, יצחק רבין - באמצעות רכיבה על גל פופוליסטי של שנאת ההמונים ל"שמאל". שניהם, אגב, גמריהו ונתניהו, ייצגו בהצלחה את ישראל בפני התפוצות בעברם. נתניהו כשגריר ישראל באו"ם, החל משנת 1984, הצטיין ביכולת ההסברה שלו, וגמריהו, מוצג במחזהו כמי, ששימש כשליח המלכות בבבל, בפני גולי יהודה, בתקופת מלכותו הראשונה של צדקיהו, שם עשה נפשות גם לרעיונותיו של ירמיהו הנביא, שנהנה בעבר מחסותו של המלך (עמ' 17)<sup>418</sup>. נראה, שגמריהו משמש עבור סיון צינור עקיף להעברת עמדותיו הפוליטיות.

נקודה נוספת הראויה לתשומת לב במחזהו, והפעם מן ההיבט הילידי שלו, הוא החיבור הבלתי אמצעי בין ירמיהו לבין נופיה ומראותיה של ירושלים. בפתחת התמונה השישית במחזה (עמ' 32 – 34) מעיר ירמיהו את מזכרו, ברוך בן נריה, בטרננס של התלהבות, מן השחר העולה על ירושלים: "עמדת פעם בשעה הזאת על הר הצופים?" (עמ' 32)... "ושמי המזרח כבר מתמלאים אור...אור רך, כמו תינוק שנולד...התינוק שלא נולד לי – וקרן ראשונה נוגעת בראשי המגדלים...אני נפלתי על האדמה, על הסלע, ביקשתי מאלוהים שייתן לי, שיביא אליי את המילים הנכונות...המילים שהרגשתי בתוכי..." (עמ' 33).

<sup>417</sup> בראיון ליעל זידמן (ידיעות אחרונות, 12.02.1988, עמ' 23) אומר סיון: "אני חושב שהראשונים שיצרו את דגם השירה הזה ("שירה מעורבת" – ש.ה.) היו הנביאים, והתוצאות ידועות. גם להם לא שמעו. בית המקדש נחרב. אחת השאלות שאני שואל את עצמי מדי פעם, היא מה היה קורה אילו דברו הנביאים אחרת, בלשון רכה ומתונה."  
<sup>418</sup> בראיון לאייל מכגד (1983) אומר אריה סיון: "הנביאים בהחלט שאפו שדבריהם ישמשו הוראה אופראטיבית. ביחוד ירמיהו, שהיה גם פוליטיקאי ונכלל במשלחת המלך לבבל."



מובן שהמונולוג דלעיל, איננו חושף רק את התפעמותו הרגשית של ירמיהו מן השחר העולה על ירושלים; התפעמות המשקפת את זהותו המקומית. הקטע עוסק גם במקורות החיצוניים והפנימיים של הנבואה, ובעקיפין, גם במקורות היצירה של המשורר. אלא שלמרבה האירוניה, דברים דומים מושמים במחזה גם בפיו של נבזוראדן, רב-הטבחים, מחריבה של ירושלים: "ירושלים... העיר הזאת מדברת אלי... במהלך החודשים של המצור הזה... היה לי זמן להתבונן בירושלים. המראה מהר הצופים... עם עלות השחר... האור הראשון על קצות המגדלים... אור כזה אין באף מקום בעולם... ואני מכיר את כל הארצות בין הודו ומצרים – " (עמ' 55). ניתן לראות בדברים אלו ביטוי לייחודה של ירושלים, לעצמה הלירית הטמונה בה, אך דומני, שהאנאלוגיה המובלעת שנוצרת כאן בין הנביא מענתות, לבין שר-הצבא הבבלי, גם מארגנת מחדש את החלוקה בין ה'טובים' לבין ה'רעים' במחזה. ניתן לסכם את המבט האידיאולוגי והפוליטי במחזותיו של אריה סיון - ובכל אופן, בשלושת מחזותיו השלמים, כפי שהוצגו לעיל - כמבט סאטירי-ביקורתי חריף הנוגע בשורשי ההווה הקיומית והפוליטית הישראלית. האידיאולוגיה המניעה את עלילת המחזות כולם היא, למעשה, הומאניזם יהודי ואוניברסאלי כאחד, באשר היא מבקרת ושוללת את המגמות הרדיקאליות בחברה הישראלית: הממסד הציוני בארץ כתנועה מתנשאת ואטומה במחזה **מלכוד 44**, הקנאות העיוורת במחזה **מה אתה, ירמיהו**, ופראקטיקת האלימות הצבאית, כדרך חיים בישראל, במחזה **מסתערבים**.

מבחינה פוליטית, סיון הוא אמנם איש המרכז ומכוון ביצירתו בכלל, ובמחזותיו בפרט, למתינות פוליטית, אלא שהדבר אינו מונע ממנו להסתער בחמת על מי שבעיניו חוטאים בכשלים מוסריים חמורים. כך הדבר, כאשר עוסק הוא בשאלת התנהגותו של היישוב העברי בארץ בתקופת השואה, וכך הדבר כאשר עוסק הוא בהשלכות של הסכסוך היהודי-ערבי על ערכי החברה בישראל. ניתן להוסיף ולומר, שמחזותיו של סיון משמשים עבור מחברם שופר פוליטי מובהק, אולי אף יותר משיריו, שכן אם השירה הלירית נוטה לשקף מעצם טיבה את עולמו הריגשי והחזווייתי-הסובייקטיבי של המשורר, הרי שהדרמה נוטה, בדרך כלל, לייצוג אובייקטיבי יותר (ודוק, יותר מן הליריקה, ודאי לא כערך מוחלט) של המציאות, וביכולתה לבטא את המחאה החברתית-פוליטית בדרכים ישירות יותר.

יחד עם זאת, חשוב לציין את העיצוב האמנותי-אסתטי המוקפד של כל אחד מן המחזות דלעיל. ריאליזם, אבסורד וגרוטסקה משמשים בעירובייה בכל אחת מן היצירות הדרמטיות, שהוצגו בחיבורי (במינונים שונים, כמובן), ובולטות בהם גם מגמות נוספות האופייניות לפואטיקה של סיון: שילוב הלשון הדבורה במונולוגים והדיאלוגים המחזה, האירוניה העוקצנית החותרת מתחת לרובד הגלוי של הטקסט, ניצול אי-יציבותה של הלשון ודו-המשמעות הטמונה בה, לצרכים סאטיריים, ההתכתבות עם יצירות מכוונות בתרבות העברית והעולמית ועוד.

סוגיית הזהות המקומית אולי איננה הנושא המרכזי במחזות, אך גם בהם יש מקום של ממש לשאלת הקשר בין ילדות לערכים, וכפי שהראיתי לעיל, כמעט תמיד נכרכת העמדה הערכית הנכונה מבחינה פוליטית ומוסרית (עמדת המחבר המובלע) בשייכות ילידית-שורשית למקום. ולהיפך, ניוון מוסרי משתקף גם באבדן הזהות המקומית האותנטית. נכון, אמנם, שכלל זה איננו הולם, לכאורה, את ההתרחשויות במחזה **קייץ 44**, בו נכרכת הילדות והשייכות למקום הארצישראלי, דווקא עם סיאוב ואטימות מוסרית,

אך ראוי לשים לב, שהזהות המקומית של אנשי היישוב במחזה זה איננה זהות אמיתית, אלא ואריאציה גרוטסקית-חקינית שלה, שאיננה חורגת מתחומי התיאטרון הסאטירי, שבתוכו היא מתקיימת.

### 5.7.2 השיח החברתי-פוליטי והזהות המקומית בשירתו המאוחרת של אריה סיון

גם בשירתו המאוחרת המשיך אריה סיון את מסורת השירה החברתית-פוליטית-מעורבת, וזו נעשתה אף חריפה וישירה יותר. כך, למשל, בשיר "אנו כמו בימי פומפי האחרונים..." (דייר לא מוגן, 1998, עמ' 16 – 17). כותרת השיר היא ציטוט מדברי הרב ישראל מאיר לאו (כך בסוגריים מתחת לכותרת השיר), ששימש כרב הראשי לישראל בין השנים 1993 – 2003. המשורר מזדהה עם נבואת האחרית הזועמת של הרב, אך כדבריו: "מכיוון שונה: התושבים מתבוננים בפרצי האש והעשן מתוך ההר, פונים לידעונים, הוזי הכוכבים, קוראי אותות, כותבי קמיעות-על-קלף. הם מניחים ידיהם על הראשים ומברכים: נודה נא לאלים החוגגים אתנו, בדרכם הנפלאה, את היובל לנצחון על הסמניטים." (עמ' 17) בסגנונו הסרקאסטי החריף תוקף סיון את הפולחנים הדתיים-מיסטיים, שהשתלטו על ההווה הישראלית, בשלהי האלף הקודם (עידן ה'ניו-אייג'), וכך מהפך הוא את המשל של הרב לאו על פניו. גם העקיצה הפוליטית איננה נעדרת משירו: במלאת שלושים שנה למלחמת ששת הימים, וכיבוש ה'שטחים', הוא משתמש בסיפורם של הסמניטים (בכוכבת בשולי השיר כותב סיון: סמניטים – עם שהתגורר בדרום איטליה, נוצח ע"י הרומאים, שהשתלטו על אדמתו), כדי למחות במרומז על המשך הכיבוש הישראלי ועל השליטה בפלסטינאים.

אגב, חלקו הראשון של השיר משחזר את טביעתה הצפויה של ספינת התענוגות והשעשועים (מדינת ישראל כטיטאניק, מן הסתם): "משבר גדול מטה את הספינה. החוגגים מתגלגלים, נעצרים במעקה. הילדים צוחכים בפחד..." "בעוד שהקברניט ואנשיו מורים להמשיך בחגיגת יום ההולדת (יום העצמאות?)", שכן "הכל כלול בחגיגה" (עמ' 16).

אל ימי פומפיי האחרונים, כמטאפורה קיומית ופוליטית, חוזר אריה סיון גם בספר **השלמה** (2002). בשיר "פומפיי 24.8.0079" (עמ' 51) סוקר המשורר במבט אירוני קל את שגרת החיים והמשגלים בפומפיי בקיץ שנת 79, ומזהה את ההתרעה שניתנה לתושבי העיר, מפני ההתפרצות הוולקנית של הוויזוב, ב'שתיקת הכלבים', שחשו בצפוי לעיר והפסיקו לנבוך מרוב פחד. אלא שאנשים העסוקים במשגליהם הסבירו, בתערוכת של התנשאות ולמדנות מפוקפקת "הם לא נובחים מפני שזאת לא עונתם." האירוניה האמיתית נתונה, בסיומו של השיר, בידיו של המשורר, שמגייס כמה מן המקורות היהודיים (ראוי לתת את הדעת לכפל המשמעות של "עמוד האש והעשן", המקראית והוולקאנית), כדי לאשש את אמיתותו של אחד ממאמרי הז"ל הידועים: "ואין אנו נזקקים לעמוד האש והעשן כדי לאמתו מה שאמר אותו חכם בשעתו: אין אדם מת, ובידו חצי תאוותו." (עמ' 51)

מסתבר, אפוא, ששיר פוליטי איננו חייב להיות לעסוק בסוגיית הסכסוך היהודי ערבי. דיו בכך, שהוא מעלה על סדר היום הציבורי סוגיות אקטואליות. כך השיר "על הפלקל" (**השלמה**, עמ' 69) מתריע כנגד תרבות ה'סמוך' הישראלית. כזכור, בשנת 2001 קרסה תקרת אולמי ורסי בירושלים, מתחת

לרגליהם של חוגגים, במהלך חתונה שנערכה במקום, וגרמה למותם של עשרים ושלושה אנשים. בחקירה התברר, שתקרת האולם נבנתה בשיטת הפלקל המהירה והזולה, שבדיעבד, נתגלתה כמסוכנת. במשפט, שנערך לאחראים לאסון נגזרו על ממציא השיטה ארבע שנות מאסר. כדרכו בכתבתו הספרותית, מגייס אריה סיון, אל תוך השיר, את חורבנו של בית אחר ועתיק בירושלים, זה שחרב, לדברי חז"ל, בשל הסכסוך בין קמצא לבר-קמצא. כיום רוקדים שניהם, מדושני עונג, על גג הבית (מטאפורה רבת משמעות) העשוי פלקל ואינם שועים לקריאתו של הילד (מן הסתם, זה מן האגדה של אנדרסן) "הבית מתפרק", וקולו "נבלע ברעמיהו של תזמורת מחפפה באשד של צלילים על צעדים כושלים." (עמ' 69).

השירים דלעיל (ושירים נוספים), מצביעים על כך, שעיוורונה של החברה הישראלית, מפני הסכנות הצפויות לה, בשל שאננותו היתר שלה, מעסיק את אריה סיון בלא מעט משיריו המאוחרים.

אך דומה, שהריכוז הגבוה ביותר של שירים פוליטיים, בשירתו המאוחרת של סיון, מצוי בספר, בעל השם הפילוסופי-אירוני חוזר, חלילה (2004). אפילו שיר כמו "בין השדרה ובין הים" (עמ' 18), שבו מעלה המשורר זכרונות מימי ילדותו ובחרותו, כולל משגלים נסוגים, שקיים עם נערות בבית הקברות המוסלמי בתל-אביב, מסתיים בכמה שורות, שעשויות להיטען במטענים פוליטיים עכשוויים, של התחרות, בין שני העמים הניצים בארץ, על הריבוי הטבעי: "כמה צאצאים יכולתי אז להעמידו בין המצבות, על קבריהם של ערבים." (שם)

בשיר אחר, "עם אלבר קאמי בים התיכון" (שם, עמ' 22) מנהל המשורר דיאלוג מדומיין עם הסופר הצרפתי המהולל אלבר קאמי, תוך שהוא שוכב "בעריסת הים" ביום קיץ לוחט. כדרכו, יוצא סיון מן הסיטואציה הקונקרטית העכשווית ומפליג למעמקי ההיסטוריה והגיאוגרפיה של אגן הים התיכון. הדיאלוג המדומיין שלו עם קאמי, מעלה בלב המשורר תחושה של ידידות אמיצה (הסופר מושיט לו את ידו), וגם שותפות מוסרית (אלבר קאמי לא גדל אמנם על ברכי המקרא, כך סיון בשיר, אך נשא בספריו בשורה מוסרית חשובה). עד שגל גדול מאיים לפתע להטביע את המשורר, וכשהוא מנסה להאחז בידו המושטת של הסופר הוא מגלה לתדהמתו, שהיד היא ידו של מרסו גיבור ספרו של קאמי הזר, מי שביום קיץ חם אחר, על חופי הים התיכון, ירה למוות "בערבי אוחז סכין ולא נרגע עד שֶׁנֶדָּא בו הריגה" (שם) מובן שסיום השיר, עם הפרשנות האקטואלית-מקומית למעשהו של מרסו, מעניקה לסיום השיר משמעות פוליטית לעילא.

בשנת 2003, לאחר שנבחר אריאל שרון פעם נוספת לראשות הממשלה, פרסם אריה סיון מעין 'קול קורא' המערב בסגנונו, בין היומיומי והשימושי, לבין הפיוטי והמליצי: "אל הקברניט, מיושבי התיבה" (המוסף לספרות, ידיעות אחרונות, 21.2.2003) (חוזר, חלילה, 2004, עמ' 25).

#### לכבוד

מר אריאל שרון, אלוף ההפתעות.  
...ואם התצפיתן יראה, מעל לים המתגעש,  
יונה שמתקשה למצוא מנוח לרגלה,  
יונה תשושת יאוש, טבולה בקצף הגלים –

אנא, אל תחסום לה את דרכה,  
אֶפְשֶׁר לה נחיתה רכה, לפני  
שְׁיָם המשטמה והאיבה  
ישליך את התבה אל צוק הסלע הבודד,  
שממנו לא תוכל לרדת עוד, הצוק האחרון.

הפתע אותנו מר שרון.

החיבור שעושה סיון בשיר, בין חלומות השלום הישראליים בהווה, לבין היונה מתיבת נוח המקראית, שכבר הספיקה, במהלך השנים, להפוך לסמל השלום האולטימטיבי, אין בה חידוש רב ביחס לפואטיקה האופיינית לסיון. גם השימוש במטאפורת התיבה המיטלטלת בים המשטמה, כייצוג למצבה של מדינת-ישראל, אין בו כדי להפתיע. אפילו השימוש בז'אנר החוץ-ספרותי של המכתב הגלוי, לצורך כתיבת שיר, איננו מתקבל בתמיהה, בעידן הפוסט-מודרני. ההפתעה הקשורה בשיר היא, שאמנם זמן מה לאחר פרסומו, בין לטוב ובין למוטב, הכריז אריאל שרון על תכנית ההינתקות שלו מרצועת עזה ומחלקים מיהודה ושומרון; תכנית, שהולידה תקוות עצומות בלב ישראלים רבים, וכל השאר... היסטוריה. מסתבר, אפוא, שדווקא לעת זקנה מעז סיון להיות ישיר וחריף יותר בכתיבתו הפוליטית, והוא מתפרש, ללא חשש, לעבר מבחר רב של סוגיות אקטואליות אותן הוא בוחן, כדרכו, בעיניים סרקסטיות.

### 5.8 סיכום: זהות מקומית בין פוליטיקה למוסר

ניתן לסכם ולומר, שהשאלה מהם החלקים ביצירתו של אריה סיון הראויים להחשב פוליטיים ממש, קרי, יצירות, שיש בהן עמדה ביקורתית נוקבת בסוגיות חברתיות-אידיאולוגיות-פוליטיות אקטואליות (למשל, חלקים משירי **כף הקלע**), ואילו מיצירותיו הן בעלות ההשתמעות הפוליטית בלבד, או שיש בהם רק משום כתיבה חברתית 'מעורבת', כלשונו של המשורר (למשל, **שירי שריון**), היא שאלה נכבדה, שיקשה לענות עליה באופן נחרץ. יקל יותר לראות את ההתפתחות רבת השנים בכתיבתו החברתית-אידיאולוגית-פוליטית של אריה סיון מן השירים ה'קומוניסטיים' שלו בתקופת הראשית, שנתנו ביטוי ישיר וחשוף לאידיאולוגיה מוגדרת (ציונית-סוציאליסטית-רדיקאלית) ברוח ערכי תנועת העבודה המיתולוגית, דרך שירי התוגה הפציפיסטיים-אקסיסטנציאליסטיים של ימי מלחמת סיני, שאף הם נשאו אופי כללי, ועד להבשלתו של המשורר, במהלך שנות השמונים והתשעים במאה שחלפה, כבעל מחאה חברתית-פוליטית מובהקת העוסק באופן ישיר, לעיתים אף בוטה, בשאלות הקיומיות הבערות של החברה הישראלית.

אחד הפראדוקסים הנחשפים מתוך המבט הדיאכרוני ביצירתו הפוליטית של סיון, הוא שדווקא התקופה הבשלה בכתיבתו (שנות השמונים, בעיקר), יותר משהיא מבטאת מחאה גלוייה וישירה כנגד הממסד הפוליטי והצבאי בישראל, היא מתאפיינת בביטוי מצוקה קשים של המשורר, רווית רגשי אשם

והתחבטויות אישיות, על רקע מה שנתפס על ידו, כשיבוש סדרי העולם הערכיים-מוסריים. ובלשונו של אופנהיימר (2001), שכבר צוטט לעיל: "...מה חווה המשורר בזמנים חשוכים, ומהו היקף האופוזיציה התרבותית והנפשית שהוא מסוגל להעמיד לרשות קוראיו." יחד עם זאת, כך הראיתי בחיבורי, העמדות הפוליטיות הישירות של סיון מגולמות בלא-מודע הפוליטי של שיריו, באמצעות העיבוד האסתטי המגמתי של החומרים הילידיים שבהם. ואם בביטוי ישיר לעמדות חברתיות-פוליטיות עסקינן, הרי שבמחזותיו, ובשיריו המאוחרים, נתן סיון ביטוי חשוף וגלוי לעמדותיו האידיאולוגיות והפוליטיות. ואם לדייק יותר, דרכי ההצפנה האסתטיות של העמדות הפוליטיות במחזותיו ובשירתו המאוחרת, של סיון שונות מחיבוטי הנפש המקובלים בשירתו הלירית.

אגב, מגמה זו של ביטוי מצוקה רגשיים על רקע מה שנתפס אצל המשורר כגילויי עוולה חברתיים-פוליטיים, איננה ייחודית לאריה סיון, והיא מוצאת את ביטויה גם בכתיבתם הפוליטית של משוררים עבריים רבים בישראל, כולל בני דורות קודמים<sup>419</sup>. וכך, פותח חגי רוגני (2006, עמ' 221) את דברי הסיכום שלו למחקרו אודות ייצוגי הסכסוך היהודי-ערבי בשירה העברית 1929 – 1967: "השירה העברית העוסקת בסכסוך היהודי-ערבי היא בראש ובראשונה שירה המביעה מצוקה אישית."

גם בסוגיות אידיאולוגיות אין ייחוד לכתיבתו של אריה סיון הנוטה אל עמדותיו של השמאל המתון בישראל ואל ערכי ההומאניזם הסוציאלי-דמוקרטי המקובלים בחוגים אלה. הסוגיות העיקריות (אך לא הבלעדיות, כפי שהראיתי במהלך עבודתי), שהעסיקו את אריה סיון ביצירתו, קשורות בסכסוך הישראלי ערבי ובכיבוש המתמשך בשטחים. על כך אומר אופנהיימר (2003, עמ' 402): "הימין הדורש כיבוש או סיפוח לעולם אינו מתעניין בגורל הנכבש. והוא אף אינו מעורר אצלו התלבטות מוסרית. שיקולים מוסריים תמיד מוגבלים אצלו לגבולות הקהילה ואינם תקפים בראייה כלל אנושית. השמאל מופקד על ביקורת העוצמה הפוליטית ומטרותיה ה'מוחלטות', וזאת בין השאר מנקודת מבט הרואה באחריות כלפי הנכבש אבן בוחן לאנושיות החברה ולתרבותה."

אם נבקש אחר ייחודה של כתיבתו החברתית-אידיאולוגית-פוליטית של אריה סיון בתוך המילייה השמאלני הטיפוסי, הרי שזו נעוצה, דווקא ביסודות הקבועים ביצירתו של אריה סיון. מדעת או שלא מדעת, מתקיים ביצירתו של סיון, דיאלוג ברור בין זהות מקומית-ילידית, לבין ערכים בסיסיים של צדק ומוסר אוניברסאליים. במין היפוך אירוני של החשיבה הפוליטית הימנית לפיה הקשר למקום על כל משמעויותיו: נופים, היסטוריה, מקרא, חברה ותרבות הם מניה וביה גם התשתית לצדקת הדרך, ניתן לראות במשורר אריה סיון מעין נביא סמוי המעביר את שרביט הילידות והזהות המקומית למי שעולמו הערכי הוא הצודק והמוסרי (או שהוא קרבן למעשי עוולה), ובמקביל, נוטל המשורר את סרט הילידות ממי שאיבד את דרכו המוסרית-פוליטית (גם אם זה המשורר עצמו, הנתפס בעיני עצמו כנציג היישות הישראלית הכוחנית), ומותיר אותו תלוש וחסר שורשים. הדבר בולט במיוחד בשירי **כף הקלע** (1989) המעמיתים בין כובש לנכבש בתקופת האינתיפאדה הראשונה.

<sup>419</sup> זכורה שורת הפתיחה האלמותית בשיר המחאה האולטימטיבי של חיים-נחמן ביאליק "על השחיטה" (1903): "שמים בקשו רחמים עלי".

העיון בכתיבתו הפוליטית של אריה סיון מפרספקטיבה רחבה יותר, החורגת מעבר לתחומי הסכסוך היהודי-ערבי, חושפת את מחאתו החריפה, הישירה והסרקסטית בעת ובעונה אחת, של סיון על יחסו של הממסד בישראל ל'אחרים' בחברה הישראלית. כדוגמא, הובא סיפור גורלם המר והנשכח של חללי גח"ל בלטרון, ובצידו סיפורם הכאוב של נכי צה"ל. בשיריו המאוחרים יותר של סיון, כמו גם במחזותיו, הפך הממד הפוליטי בכתיבתו לישיר וגלוי יותר (במיוחד בספר **חוזר, חלילה**, 2004). נראה שסיון כמו השתחרר מן העכבות שבכתיבתו, שגרמו לו להעביר לסב-טקסט של שיריו את המסרים הפוליטיים הישירים, והוא איננו מהסס עוד לירות את היציו הביקורתיים-אירוניים במטרות ממטרות חברתיות שונות, שהמשותף לכולן הוא כשל מערכתי-ממסדי: מהתנהגות היישוב העברי בארץ בזמן מלחמת העולם השנייה ועד לבנייה בפל-קל בימינו.

## סיכום המחקר

סיפור מיתולוגי ידוע (המילטון, 1982, עמ' 132) מספר את סיפורו של ענק מפלצתי בשם אנטאיוס (Antaios), שנהג לזמן את כל מי שנקלע לממלכתו לקרב היאבקות עד מוות. תוצאות הקרב היו קבועות וידועות מראש: גולגלתו של הקרבן התורן קישטה את גג מיקדשו של פוסיידון. הסיבה: אנטאיוס היה בנה של אלת האדמה גאיה (Gaya), וגם אם הצליח היריב להטיח את הענק ארצה, הוא (היריב) לא נושע, שכן אנטאיוס שאב משנה כוח מן האדמה וחזר לקרב מלא עוז ועצמה, עד לניצחונו על היריב המותש. סופו של אנטאיוס היה מוות בחניקה מידיו של הגיבור היווני הראקלס (Herakles), שהרימו בגרונו באוויר, ומנע ממנו את המגע עם האדמה, מקור כוחו הבלתי נדלה. סיומו של הסיפור האטיולוגי הזה הוא בהשתחררותה של הארץ מעריצות המפלצת, והפיכתה מארץ פראית וצחיחה לארץ נושבת ופורחת.

להבדיל אלף אלפי הבדלות, גם היוצר הרבגוני, המשורר, המספר והמחזאי התל-אביבי, אריה סיון, מן האבות המייסדים של השירה הישראלית, הוא מעין אנטאיוס השואב את כוחו הפואטי מן האדמה ממנה צמח. וכך מתאר זאת המשורר עצמו בשיר מכונן זהות מקומית, בו משחזר הוא את לידת שירו הבכור "בחורף הקשה של ארבעים-ושבע-שמונה... האדמה/ שמתחת לכפות רגלי עולה ובאה בי עם כל שָׁפָה, עם הפרחים/ עם השיחים הנמוכים ועם/ שברי החרס והעצמות. התרוממה האדמה/ זרמה אל אצבעות יְדֵי מֶהָן אל הנייר." ("מה יהיה עלינו ב-97", כף הקלע, 1989, עמ' 36)<sup>420</sup>.

כפי שהראיתי במחקרי, החיבור המועצם בין המשורר לבין מקומו הביוגראפי, הגיאוגרפי, ההיסטורי, המקראי, הספרותי והתרבותי בכלל, הוא אבן יסוד בכתיבתו, וגורם מרכזי בהתעצבותה ובגיבושה של זהותו המקומית. שכן, בתוך ריבוי התמורות הפואטיות והז'אנריות, התמאטיות והאידיאיות, שעברה יצירתו של אריה סיון במהלך למעלה מחמישים שנות כתיבה פוריה (אריה סיון כתב קרוב לאלף שירים, סיפורים, מחזות ומאמרים), שמר סיון על יסודות קבועים תמאטיים של זיקות למקום, בכלל, ולמקום הארץ-ישראלי, בפרט, ואלו, כאמור, סייעו בגיבוש תעודת הזהות היהודית-עברית-ישראלית שלו. אשר על כן, מיתוס הילדות, על משמעויותיו השונות, ועל ניגזרותיו התיאורטיות הרלוואנטיות, היווה מקור להבניית תשתית אנאליטית-מושגית, בחיבורי, לבחינת יצירתו של אריה סיון, בהיבטיה הסינכרוניים והדיאכרוניים גם יחד. החידוש המשמעותי במחקרי איננו בעצם ההתייחסות ליצירתו הספרותית של סיון מבעד לפריזמת הילדות, שכן זו כשלעצמה כבר נזכרה לא אחת בביקורת שירתו הרצונזיאלית, אלא במחקר חלוצי אודות משמעויות העומק האידיאיות, התמאטיות והפואטיות הנכרכות בתהליכי התעצבותה וגיבושה של הזהות המקומית ביצירתו של המשורר, המספר והמחזאי אריה סיון.

ציוני המקום המיתיים-ארכיטיפאליים שימשו את סיון בתחילת דרכו הפואטית בחבורת 'לקראת', בראשית שנות החמישים, לצורך גיבושה של זהות מקומית, עברית-כנענית, חד-ממדית, רומאנטית, מלאת פאתוס, ורוויית שכרון נעורים וארוטיקה מוחצנת. אריה סיון אימץ אז את הפואטיקה של נתן אלתרמן על קרבה וכרעיה, ובמקביל הושפע גם מן הריתמוס, הלשון והנושאים, שאפיינו את סגנונו המיוחד של מייסד

<sup>420</sup> "אני מאד צמוד למקומות. התחושות שלי נוטות להיות צמודות למקום קונקרטי." מעיד סיון על עצמו בראיון לשולמית גינגולד-גלבוע (1984).

האסכולה הכנענית בספרות הישראלית, הלא הוא המשורר יונתן רטוש. אשר על כן, עשה חיבורי שימוש בהיבטיו השונים של מושג המיתוס (Myth), ולצידו גם במאפייני הפואטיקה הכנענית, כדי לחשוף את הזהות המקומית, האישית והלאומית, כפי שעוצבה בראשית דרכו הספרותית של סיון, בשירה ובסיפורת<sup>421</sup>.

לעומת זאת, ציוני המקום הקונקרטיים, בשירתו המאוחרת, הבשלה, של אריה סיון - ששינתה פניה בראשית שנות הששים (חילופי 'גנוטייפ' בלשונו של שקד), זנחה את הפואטיקה הסימבוליסטית הרוסית ונגזרותיה, ונטתה אחר המודוס הפרוזאי-אירוני, מבית מדרשה של השירה האנגלו אמריקאית - שימשו את המשורר לצורך גיבושה של זהות מקומית מסוג שונה: זהות עברית-יהודית, דינאמית, רפלקסיבית ומורכבת מקודמתה. זהות זו הלכה והתגוונה, פואטית ותמאטית, במעין תהליך של התבגרות אנטי-רומאנטית, לאורך ארבעת העשורים האחרונים של המאה העשרים, ועד לראשית המאה העשרים ואחת. המושגים 'אנטי מיתוס' ו'א-מיתוס', המנוגדים למיתוס הילידות הגיאו-תרבותי הכנעני, שימשו אותי בעבודתי, לצורך הדיון בזהות חדשה זו, ביצירת סיון, זהות שממד פרובוקאטיבי-אירוני נלווה אליה בקביעות.

זאת ועוד, אחת ההבחנות המרכזיות בחיבורי היא בין זהות אוטוכטונית (autochthonic identity), שמקורה בזיקתו העמוקה, והלא-פשוטה, של המשורר לארצו ('המקום הגדול' בלשונם של גורביץ וארן, 1991), וזו מוצאת את ביטויה במגוון תיאורי מקום הלוקחים מנופיה המובהקים של ארץ-ישראל: הרים ועמקים, מדבריות וערים, אגמים ונחלים, שדות וכרמים, עצים ופרדסים<sup>422</sup> (וראו, למשל, השירים: "נואשת מים", "קיץ לא נגמר", "כנרת", "ארץ מעלה", "בארץ המובטחת", בתוך: **ערבון**, 2001, עמ' 42, 43, 64, 233, 240, בהתאמה), לבין זהות מקומית (local identity) המעוגנת בטריטוריות קונקרטיות ומוגדרות, אורבאניות בדרך כלל ('המקום הקטן' בלשונם של גורביץ וארן), הקשורות לעיתים קרובות, בנסיונות חייו הממשיים של המשורר. גם המגמות הרגשיות והרעיוניות הנקשרות בטריטוריות הללו נוטות להיות מצומצמות ולוקאליות יותר מאלה הקשורות לארץ בכללותה (לדוגמא: השיר "מבקש אדם חולצה לטעמו", מתוך **ארבעים פנים**, 1969, עמ' 5, מבנה חוויה אישית-ביוגראפית, תל-אביבית, השונה מאד באופיה מן ההתכתבות ההוליסטית של המשורר עם ארצו בשיר "בארץ המובטחת", מתוך: **דייר לא מוגן**, 1998, עמ' 12).

ודוק, כפי שהראיתי בעבודתי, אין סיון מחברם של 'שירי טבע' או של 'שירה אורבאנית' לשמם. לעולם מגוייסת הארץ, על חלקיה, מחוזותיה ועריה, בשורותיה של איזו אידיאה ו\או חוויה אישית, שמקורן בדיאלוג המתמשך והמורכב, שמנהל המשורר, הן עם ארצו-מולדתו ('המקום הגדול'), והן עם טריטוריות

<sup>421</sup> "בקובץ של דור, זך ושלי (בשלושה, 1953 - ש.ה.) הופעתי עם שירי פולחן העשתורת, וכן ניתן למצוא בשיריי מאז זיקתו אחרות שיש בהם משום גילוי של רובד יצרי, קמאי של קיום." כך סיון בראיון ללאה שניר וורדה גינזור (1988).  
<sup>422</sup> מרתקת, לטעמי, העובדה שפרותיה הייצוגיים של ארץ ישראל היהודית, בשירתו של אריה סיון, הם התאנים, הענבים והתפוזים, אך לעולם לא הזיתים, שכן אלו מקושרים בשירתו עם הזהות המקומית הפלסטינית (וראו, למשל, "אניות אבק בשמש", **ארבעים פנים**, עמ' 10; "סיפור חלום", **חוזר, חלילה**, עמ' 26 - 27). לכל היותר, יהיו עצי הזיתים טריטוריה יהודית-ערבית משותפת: "...שנינו... נפקחו עינינו אל אותם\ צבעי הים והשמים וצבעי התפוזים והזיתים" ("מה יהיה עלינו ב-97", **פף הקלע**, עמ' 35).



ספציפיות בתוכה ('המקום הקטן')<sup>423</sup>. יתר על כן, עובדת שייכותו של אריה סיון לפלג הילידי בחבורת 'לקראת', כך טענתי בחיבורי, אין משמעה ויתור על אותן מגמות אוניברסאליסטיות-אקזיסטנציאליסטיות, שביקורת הספרות סימנה אותן כשייכות באופן אקסקלוסיבי למשוררי הפלג האחר, ובראשם המשורר נתן זך<sup>424</sup>. נהפוך הוא, אריה סיון - ובכך איננו שונה מיהודה עמיחי, למשל, הקרוב אליו במאפייני זהותו המקומית, ובוודאי ממשוה דור, בן קבוצתו - הוא יוצר שאמנם, ככלל, עיגן את המרחב הרגשי והרעיוני של יצירתו בטריטוריות ארץ-ישראליות, ואיננו 'אזרח העולם' כזך; גם המוות איננו נוכח בכתיבתו כישות קבועה-מכוננת, כבשירת זך - אך טריטוריות פיסיות וסימבוליות אלה מהוות תשתית לאמירות אישיות וקיומיות, שאינן שונות במהותן מאלה של משוררים אקזיסטנציאליסטיים מובהקים דוגמת זך, או אבידן.

המושג הגיאוגרפי-פנומנולוגי 'תחושת המקום' (sense of place) מקבל משנה תוקף ומשמעות, כאשר כותב סיון על עיר הולדתו, תל-אביב: אנשיה, חולותיה, מראותיה, רחובותיה, בנייניה, עברה, וכמובן, חוף ימה (וגם הים עצמו, אצל סיון, הוא מקור לחוויות חושיות אינטנסיביות), אליהם חוזר המשורר שוב ושוב ביצירתו. תל-אביב של סיון היא בבחינת טקסט מוכר הנקרא על ידו, לעיתים במבט נוסטאלגי של מי שעורג לילדותו הקסומה, ולעיתים במבט אירוני רווי רגשי אשם וכאב. גם העיר ירושלים, היא מרחב קריא (legible) ודומיננטי, בשירת אריה סיון, שממד רליגיזי קבוע מתלווה אליה, כפי שהראיתי בפרק השלישי בחיבורי, וכמוהן גם ערים נוספות בארץ ובעולם, דוגמת רמת-השרון (מקום מגוריו של סיון בהווה), הרצליה, חיפה, ברצלונה, גרנדה ועוד. כולן משמשות את אריה סיון בכפל פניהן הפנומנולוגי, הן בממד האובייקטיבי של ממשותן, והן בממד הסובייקטיבי של השתקפותן בתודעתו היוצרת של המשורר, וכפתח לעולמו האישי, הרעיוני והחוויתי.

מקום מיוחד בעבודתי ניתן לטריטוריות בעדן משתקפים אימי השואה, ביצירתו של אריה סיון, ובמיוחד לטריטוריות המרכז-אירופאיות הצבועות בגוון גרמני-נאצי, בעבר ובהווה ("טיול באירופה הגרמנית", **אישרורים**, עמ' 15 – 19), אך גם לתל-אביב של ימי מלחמת העולם השנייה ("על חטאי, מלחמת העולם השנייה", **לחיות בארץ ישראל**, עמ' 51 – 64), שכן באמצעותן של אלה נתן המשורר ביטוי לתחושותיו הקשות, הן ביחס לאותם מקומות באירופה הנושאים עמהם, כך סיון, את העבר הנורא של השמדת יהודי אירופה, והן ביחס לעיר הולדתו הנצבעת, במבט רטרוספקטיבי, בגוון חריף של רגשי אשם חזקים, דווקא בשל ילדותו המאושרת, בצל מלחמת העולם השנייה. תל-אביב של תקופת היישוב מצויה גם במוקדה של הסאטירה החריפה על התנהגות היישוב העברי בארץ בימי מלחמת העולם השנייה, **מילכוד 44** (1980), שנדונה בפרק החמישי בחיבורי, פרק שעסק בכתיבתו הפוליטית של אריה סיון.

מושג ה'כרונוטופ' (chrono-topo) מיסודו של באחטין (2007), המחבר בין תפיסת המקום לתפיסת הזמן, סייע בידי בחשיפה מלאה יותר של התמורות האידיאיות, הפואטיות והתמאטיות ביצירתו של סיון, שכן, בצד תפיסת המקום, גם תפיסת הזמן של אריה סיון עברה תהפוכות לא פשוטות במהלך שנות יצירתו

<sup>423</sup> בתקופת הראשית של כתיבתו פרסם אריה סיון, בעתונות היומית, מספר שירים, שניתן לראותם כשירי טבע לשמם, שכן הם מעמידים במרכז עונת שנה או תופעת טבע. כאלו הם, למשל, השירים "חורף" (**במעלה**, 19.01.1951) "אביב", 1953, **מאבק**, גליון מס' 55, **מאבק לתרבות**, עמ' 6). שירי בוסר אלה לא יידונו בעבודתי.

<sup>424</sup> שירת אריה סיון רוויה התכתבויות גלויות וסמויות עם נתן זך ושירתו. וראו, למשל, השירים: "ערשי בים" (**אישרורים**, עמ' 38); "בעד שריפת גופות", "השלה" (**דייר לא מוגן**, עמ' 54, 64, בהתאמה)

הארוכות. ראשיתה של כתיבתו בתפיסת זמן, שהיא, ככלל, חד-ממדית ופשוטה, שרק לעיתים רחוקות מחברת בין זמנים ומקומות, ליצירת אינטר-טקסט מורכב ורב שכבתי. לעומת זאת, בשלביה המאוחרים יותר מבשילה הפואטיקה של סיון לכלל תפיסת זמן רב-רובדית מורכבת ומודעת לעצמה, שיש בה, למעשה, מיזוג של שתי תפיסות זמן שונות. מחד גיסא, תפיסת הזמן הליניארי המכלה את הגוף והנפש, שבולטות רבה לה – כך מירצ'ה אליידה (2000), בספרו **המיתוס של השיבה הנצחית** - בחברות המודרניות. מאידך גיסא, תפיסת הזמן המעגלית, המחזורית (היום והלילה, עונות השנה, החגים וכו') האופיינית, כך אליידה, לחברות ארכאיות או 'פרימיטיביות', בשל הממד החקלאי-אגרארי, שהיא מקפלת בתוכו, ולפיו מה שאינו חזרה על מעשה מיתי, או שאינו מהווה רכיב של מסגרת ארכיטיפית, הוא חסר משמעות, ואין בו ממש.

דומה כי סיון השכיל להטמיע בתת-טקסט (subtext) של יצירתו את הזמן המחזורי, כמשקל נגד פואטי-פילוסופי לזמן הליניארי, הגלוי. שני הזמנים הללו, כשני וקטורים, שיחס דיאלקטי מרתק מתקיים ביניהם, מבנים תמונת עולם היסטוריוסופית עמוקה, החושפת, אליבא דסיון, את ה'חיים' במלוא מורכבותם. הדוגמא המובהקת לכך היא כמובן עלילת הרומאן **אדוניס** מ-1992, הזורמת בשני כיוונים מנוגדים: הכיוון הקווי בגלוי, והמחזורי בסמוי (על כך עמדתי בהרחבה בפרקים השני והשלישי בחיבורי). מגמה זו נוכחת היטב גם בשיריו של המשורר, כפי שהראיתי בעבודתי (למשל, בשירים: "לחיות בארץ ישראל" בספר באותו שם, 1984, עמ' 80, "בוגנווילאות בברצלונה" ו"סתיו ארץ-ישראלי" בספר **גבולות החול**, 1994, עמ' 7, 14, בהתאמה)<sup>425</sup>. ואפרופו, היחס ל'חיים', אזכיר גם את ה'פרוזאיזמים' האופייניים ללשון שירתו הבוגרת של אריה סיון, כעדות נוספת להשתלבותה של זו במהלך הפוסט-מודרני בעשורים האחרונים של המאה העשרים, מחד-גיסא, וכביטוי לייצוג אותנטי של החיים הממשיים, מאידך גיסא. זאת ועוד, מרתקת ועשירה ככל שתהיה המגמה האינטר-טקסטואלית ביצירתו של סיון, מגמה שאף הפכה לסימן ההיכר הפואטי שלו (הירשפלד, 1989; מירון ושבט, 1992), היא איננה יכולה להתבאר כתחבולה רטורית בלבד. כפי שהראיתי, בפרק הרביעי בעבודתי, לשונו האלוסיבית העשירה של סיון המורכבת מכל רובדי השפה העברית, לגווני גווניה, מנהלת דיאלוג מתוחכם כמעט עם כל מקור, ספרותי-תרבותי, יהודי-ושאינו יהודי, שניתן להעלות על הדעת - באופן המזכיר את מפעל ה'כינוס' המונומנטאלי של חיים נחמן ביאליק - וזו מסייעת בשילוב יצירתו של אריה סיון בסיפור היהודי-הישראלי לדורותיו. במקביל מבנה המגמה האינטר-טקסטואלית ביצירת סיון את תמונת העולם ההומאניסטית-חברתית שלו. לא מקרי הוא, שאת סיפור מאבקו של יעקב המקראי ב'איש' במעבר יבוק (**בראשית**, ל"ב) הופך סיון, באופן מבריק, לסיפור החמצת המפגש האנושי הפוטנציאלי בין שני הניצים (מובן שגם הקונפליקט היהודי ערבי מהדהד ברקע), כמו גם לבכייה על הנרקיסים שלו עצמו ("יבוק", **חיבוקים**, עמ' 45).

ואם בדיאלוג אינטר-טקסטואלי עסקינן, ראוי לציין, וכך עשיתי בעבודתי, את התפרסותו של זה על פני מגוון רחב של טקסטים מכל הסוגים, באופן המרחיב בהרבה את תחבולת האלוזיה הנפוצה כל כך ביצירתו של סיון. לא רק התנ"ך, התלמוד, הברית-החדשה, הספרות העברית והעולמית וכו' הם מקורות

<sup>425</sup> "האדמה יש בה הממד של המקום והממד של הזמן מפני שבתוכה ישנן העתיקות, כל ההיסטוריה של היותנו בארץ נמצאת בתוך האדמה." כך סיון בראיון לסבינה מסג (2002).

לגיטימיים לשאיבה מהם אל תוך יצירתו, אלא גם מקורות לא צפויים עמם מתכתבת יצירת סיון, מבנים את תמונת עולמו המורכבת של המשורר. לדוגמא, התצלום של הילד הערבי ההרוג המופיע לצידו של השיר "אני מוחה", (כף הקלע, 1989, עמ' 18 - 19), ואליו מפנה השיר במילים מפורשות, או הטקסטים מן העתונות הכתובה והאלקטרונית בהם עושה סיון שימוש מפורש בשירתו (למשל, ההתכתבות עם מהדורות החדשות בטלוויזיה בימי מלחמת לבנון הראשונה, בשיר "אימאז' בבירות", מתוך **להיות בארץ ישראל**, 1984, עמ' 91). לצידם של אלה, עמדתי של משלבי הלשון המגוונים כל כך ביצירתו של סיון: "למן הפסוק המקראי והמאמר התלמודי, דרך מורשת השירה העברית לדורותיה ועד הלשון העברית המדוברת, האידיום העכשווי והסלנג" (מנימוקי ועדת השופטים לפרס ביאליק, שהוענק לאריה סיון בתשנ"ח). כולם שותפים, בדרך זו או אחרת, בעיצובה ובגיבושה של זהות מקומית, עשירה מאד, ביצירתו הספרותית של אריה סיון.

עוד מסתבר, כך טענתי בפרקים הרביעי והחמישי בעבודתי, שאחד מקוויי הייחוד של יצירתו של סיון הוא דווקא היעדר כל סתירה, בין זהות ילידית-מקומית, לבין ערכים הומאניסטיים, סוציאל-דמוקרטיים. תמונת העולם הסיונית חותרת, במקביל, הן לביטוייה של חוויה ארץ-ישראלית (המשמעות הלוקאלית של יצירתו), והן לראיה סינופטית ועל זמנית של תופעות, זמנים ומקומות (המשמעות האוניברסאלית של יצירתו). שתי הגישות הללו מצטלבות יחד בעמדה ערכית-מוסרית, אוהבת אדם, המפנה מקום מיוחד ביצירתו של המשורר לדמותו של ה'אחר' בחברה הישראלית. זהו האחר מן השוליים החברתיים של ישראל (המשוגע, הזונה, הזקנה וכו'), אך גם האחר האולטימטיבי של סיפר-העל הלאומי הציוני (הערבי הפלסטיני). ודוק, אין מדובר בתמונת עולם פשוטה וחד-ממדית, שכן, זו נחתכת שוב ושוב בסדרת רגשי אשם, תחושות נחיתות, מבוכה ובלבול קיומי ('ילידות בלא נחת', כלשון כותרת עבודתי). אגב, גם משחקי הלשון המרובים (הומונים, לשון נופל על לשון), האפייניים לפואטיקה של סיון המאוחר, יכולים להתפרש כביטוי לזהותו המקומית החצויה והמורכבת, וזאת בצד היותם תחבולות רטורית מאז'וריות בכתיבתו. אדגים חלק משלל המגמות הפואטיות, הרטוריות והאידיאיות ביצירתו המאוחרת של אריה סיון באמצעות שיר אחד מתוך הקובץ **דייר לא מוגן** (1998, עמ' 65) בשם "רוח הימים".

#### רוח הימים או רוח הימים

לְקַח מִמֶּנִּי מֵה שְׁחֻשְׁבֵּת שִׁיחָה תְּמִיד אֶתְךָ.

אֵינְךָ יָכוֹל לְרַדֵּף אַחֲרֵי הָרוּחַ, בְּן אָדָם,

הַתְּפַלֵּל אֵלֶיךָ, הַתְּפַלֵּל אֵלֶיךָ

שְׁתָּשׁוּב, תִּשָּׁב בְּךָ

גַּם אִם לֹא תִשָּׁיב לְךָ מֵה שְׁלֻקְחָה.

שיר הקינה הקצרצר הזה, האופייני ל"שירת הזקנה" המאוחרת של אריה סיון, נותן ביטוי מעורב לתסכול ולהשלמה של המשורר עם האובדנים של חייו: "מה שחשבת שיהיה תמיד אתך" (שם). מן

ההיבט הרטורי מיוסד השיר על משחקי לשון והומונים רבים הקשורים, מבחינה דיקדוקית, בכפל לשון של: 'יום - ימים', 'ים - ימים', 'רוח' על מגוון משמעויותיה, לשון נופל על לשון: "תשוב", "תישוב", "תשיב" וכו'; כל אלה מבנים את משמעותו של השיר. אלא שבת בכד עם 'שעשועי הלשון' הרטוריים והפילוסופיים הללו (בנוסח השירה העברית בימי הביניים), מתכתב השיר עם גירסאות שונות של המדרש הידוע מסיפורי חז"ל: "משפט האלמנה עם הרוח", שעובד אחר כך, הן על ידי ביאליק באגדות שלמה המלך, והן על ידי י.ל. פרץ בסיפורי העם שלו. כלומר, השיר, על אף התמה האוניברסאלית שבמרכזו (חשבון נפש לעת זקנה), מצטרף למורשת התרבותית היהודית, ומסייע בעקיפין בחיזוקה של הזהות המקומית ביצירתו של אריה סיון.

הנחות היסוד הספרותיות-חברתיות-פוליטיות, מיסודם של מירון (1987; 1999), הודג' (1991) (Hodge), שקד (1993), עוז א. (1999), חבר (2001; 2004; 2008), הולצמן (2006), אופנהיימר (2003) לאור ד. (2009), ואחרים, ומושגי היסוד הניאו-מרקסיסטיים מיסודם של גולדמן (1964), (Goldmann), אלתוסר (1971) (Althusser), ג'יימסון (1981) (Jameson), איגלטון (1984) (Eagleton) ואחרים, סייעו בידי - בפרק החמישי בעבודתי - לחשוף את העמדה האידיאית והרגשית המורכבת בשיריו הפוליטיים של אריה סיון, שלא פחות, ואולי אף יותר, משהם נותנים ביטוי לאיזו פרוגרמה אידיאולוגית-פוליטית (בעיקר בסוגיית הסכסוך היהודי ערבי), הם מביעים את תסכולו הרגשי לנוכח המציאות הבלתי-פתירה שבפניה הוא עומד<sup>426</sup>. המשורר עצמו מסרב לקבל על מי משיריו את תווית השיר הפוליטי, ומעדיף לראות עצמו, בעקבות נביאי ישראל, כ'משורר מעורב' (תואר דו משמעי המעלה על הדעת את ההומונים האופייניים לפואטיקה של סיון) ואכפתי. ודומני שלא אטעה אם אומר, שמאחורי הסרוב הרטורי העיקש הזה של סיון, מסתתר הסרוב העמוק יותר להשלים עם המציאות החברתית-פוליטית הברוטאלית, שלתוכה נקלעת החברה הישראלית, לעיתים מזומנות, ברצונה או שלא ברצונה.

אמביוואלנטיות, רעיונית ורגשית, כך טענתי בפרק החמישי בחיבורי, היא מנת חלקה של כתיבתו הפוליטית של אריה סיון, כנאמר בנימוקי ועדת השופטים לפרס ביאליק וגו': "לצד כמיהה לארץ ואהבה חסרת פשרות ורבת-פשר אל יושביה ומראותיה, המשורר אינו חוסך ממנה את שבט ביקורתו." ובהמשך לדברים אלו, ניתן לראות, באופן מרתק, כיצד דווקא המגמות הילידיות החזקות, בכתיבתו של סיון, משמשות כמעין תו-תקן מוסרי, אותו מעניק המשורר לצד המדוכא והנרדף. כפי שטענתי בעבודתי - בסיום הפרק החמישי - סיון נחלץ מסבך הנאמנות הכפולה שלו, זו הלאומית-ציונית מחד גיסא, וזו המוסרית-הומאניסטית-חברתית מאידך גיסא, באמצעות הפיכת הזהות המקומית לכזו החופפת לעקרונות המוסריים האוניברסאליים, ולא לניגודם של אלו. זאת אולי בניגוד למגמות האופייניות לכתיבתם הפוליטית של משוררי הימין דוגמת, אצ"ג, רטוש, שטרן, אצלם הנאמנות למיתוסים ולאתוסים של ערכי היסוד הלאומיים, הקשורים לעם ולארץ, קודמת לערכי המוסר האוניברסאליים (אופנהיימר, 2003, עמ' 391 – 403). אגב, מרתק לראות כיצד מגייס אריה סיון ביצירתו את הנראטיבים הלאומיים ההירואיים -

<sup>426</sup> "יש לסמוך על מה שבא מהרגש כביטוי של רגש, ולא כנורמה לעשייה. אם רואים לב קרוע ומורתח, צריך להתייחס לשיר כביטוי ללב קרוע ומורתח." כך סיון בראיון לאיל מגד (1983). ובראיון לתלמה אדמון אודות כתיבתו הפוליטית (1984) הוא מוסיף: "משיקולים פוליטיים אני מצפה שיהיו הגיוניים, שקולים. ההיענות לשירה עובדת על משוררים אחרים לגמרי."

מיתוס ההתיישבות החלוצית, למשל, או דמויות מקראיות, שהפכו לסמלי הגאווה הלאומית, דוגמת יעקב אבינו ושמשון הגיבור – דווקא לצורך הבניית תמונת עולם הומאניסטית, סוציאל-דמוקרטית ואנטי-לאומנית.

יתר על כן, לא האידיאולוגיה הציונית העומדת בבסיס תמונת העולם של אריה סיון, ולא הזהות המקומית הישראלית, המצביעה על 'זכותנו על הארץ הזו', כמאמר קלישאה ידועה, אינן יכולות, אליבא דאריה סיון, לשמש כיסוי למלחמות לא מוצדקות (וראו, תגובתו הפואטית על מלחמת לבנון הראשונה), ולמעשי עוולה כלפי האוכלוסייה הפלסטינית בשטחים הנתונים לשליטת ישראל (וראו, שירי **כף הקלע**, 1989, בעקבות האינתיפאדה הראשונה, וכן המחזות **מסתערבים ומה אתה ירמיהו**).

פוליטיקה מסוג שונה, *The Politics of Canonicity* כלשון ספרו של גלזמן (2003) Gluzmann, שסייע בגיבוש התשתית התיאורטית לדיון בנושא, ליוותה, כך הראיתי בפרק הראשון בחיבורי, את תהליך ההתקבלות-הדרה-התקבלות של שירת אריה סיון לקאנון השירה הישראלית. דווקא ראשית דרכו של סיון היתה סוגה בשושנים, שכן, סיון היה כידוע בשלישיה המובילה בחבורת 'לקראת', ושיריו, סיפוריו ומאמריו נתפרסמו בהרחבה כמעט בכל הבמות הספרותיות החשובות של ראשית שנות החמישים (כולל הספר **בשלושה**, 1953, בהוצאת 'לקראת', יחד עם משה דור ונתן זך). משוררי חבורת 'לקראת' ספגו אמנם ביקורת חריפה בראשית דרכם<sup>427</sup>, אך, באורח פרדוקסאלי, זו דווקא סייעה בהחדרתם למוקד המערכת הספרותית, עד שנתקבעו בתודעה ההיסטוריוגרפית, כמחוללי המהפך הגדול בשירה העברית-הישראלית של 'דור המדינה'<sup>428</sup>.

פריצתם של זך-אבידן-עמיחי בשלהי שנות החמישים וראשית שנות השישים אל מרכז התודעה השירית, והופעתם של בני הדור הבא בשירה הישראלית, ויזלטיר-וולך-הורביץ<sup>429</sup>, הותירו את סיון מאחור, כמשורר נחשב-פחות, למרות אהדת הביקורת ליצירתו. אם בשל האיחור באימוץ הפואטיקה ה'נכונה', אם בשל היותו שייך לזרם ה'לא-נכון' (הזרם הילידי)<sup>430</sup>, ואם בשל נאיביות פוליטית, כטענת המשורר עצמו<sup>431</sup>, לא נחשב סיון בין המשוררים הבולטים בשירה הישראלית בשנות השישים והשבעים. כל זאת, עד לראשית שנות השמונים, ותחילת שנות התשעים, עת סיון, בסוג של פריחה מאוחרת, בכמותה ובאיכותה, בשירה ובפרוזה, מיצב עצמו כאחד היוצרים הבולטים במערכת הספרותית. עובדת היותו של סיון 'משורר מעורב' כהגדרתו, שלא הסתגר מעולם רק בדלת אמותיו השיריות, סייעה להתקבלותו למרכז המערכת בעידן הפריחה של השירה הפוליטית (ימי מלחמת לבנון והאינתיפאדה הראשונה)<sup>432</sup>. פרס ביאליק לשירה, שכאמור, הוענק לאריה סיון בתשנ"ח, העניק גושפנקא ממסדית למעמדו.

<sup>427</sup> וראו הפרק: "כיצד נתקבלה לקראת?" בספרו של לוי (1984, עמ' 76 – 86).

<sup>428</sup> סיכום הספרות העניפה בנושא ראו בפרק המבוא בספרה של ויסברוד (2002).

<sup>429</sup> התיאור ההיסטוריוגרפי הזה מקובל לחלוטין בביקורת הספרות. טיפלה בו בהרחבה בוכוויץ בעבודתה (2001).

<sup>430</sup> וראו, אצל לוי (1984, עמ' 74 – 75), ברתנא (1985), ויכרט (1993).

<sup>431</sup> "אני חלש ביחסי ציבור... הייתי צריך לעבור משברים רציניים כדי לגלות שפוליטיקה אינה רק פוליטיקה. אנשים חיים בפוליטיקה גם ביחסים הבין אישיים וגם באמנות בכלל. עד שגיליתי איך אנשים מפלסים דרכים בצורות שונות ומשונות." כך אריה סיון בראיון לשולמית-גינגולד-גלבוע (1984), בתשובה לתמייתה על מעמדו הנמוך-יחסית בקאנון השירה הישראלית בהשוואה למשוררים הנופלים ממנו בכוחם הפואטי.

<sup>432</sup> על עליית הקול הפוליטי בשירה הישראלית, בשנות השמונים, ראו: שביט (תשנ"ה), חבר (1999, עמ' 10), אופנהיימר (2003, עמ' 18 – 21), אלמוג (2004, עמ' 720 – 724)..

ולסיום: בפתיח לספרו של אוחנה (2008): **לא כנענים, לא צלבנים** עומדים שגיא ושטרן על המתח המובנה בצרוף 'יהדות ישראלית', שכן לדבריהם: "להיות יהודי פירושו ליטול חלק בקהילה שהעבר הוא יסוד מכריע בכינונה" בעוד ש"להיות ישראלי פירושו להשתייך לקהילה המכוננת על ידי ההווה במקום נתון – בישראל. הישראליות מכוננת בעיקר על ידי המקום"; ועוד הם מוסיפים: "הזמן היהודי והזמן הישראלי אינם מתואמים" (שם).

דומני שלא יהיה זה מופרך לטעון, שעיקר משמעות מפעלו הספרותי הכולל של אריה סיון, הנמשך על פני למעלה מששים שנות קיומה של מדינת ישראל, הוא בהתמודדות הבלתי נלאית עם המתח שבין הזהויות המקומיות השונות המתרוצצות בו, יהודיות וישראליות כאחת; מתח שהוא מקור לילידות בלא-נחת, מצד אחד, אך גם הדלק המניע את כתיבתו האירונית המושחתת של סיון, מצד שני. וכך נפרשת לה יצירת סיון על פני גווניה השונים של ילדותו: למן הביוגרפיה האישית-משפחתית, המעוגנת בכרונוטופ התל-אביבי - שיש בה תערובת של רגעי אושר נוסטאלגיים עם חוויות של תסכול ורגשי האשם, הן בתחום הרומאנטי, והן ביחס לאימי השואה - ועד לביוגרפיה הלאומית-ציונית, המעוגנת באקטואליה החברתית-פוליטית הישראלית, והנתונה בסבך של לבטים וקונפליקטים פנימיים.

ומן ההיבט הדיאכרוני: אם בראשית דרכו הספרותית של אריה סיון גבר מיתוס המקום הכנעני על כל זהות אחרת ביצירתו (הזמן ההיסטורי והזהות היהודית הודרו לחלוטין לטובת הזמן המיתי והזהות הכנענית), הרי שבהמשכה התגבשה ביצירתו של סיון זהות יהודית-עברית-ישראלית, מורכבת ורפלקסיבית, שמרכיביה אמנם אינם דרים בהרמוניה מושלמת ביניהם, אך הזיקות שהשכיל סיון להבנות ביניהם, הפכו את יצירתו לפסיפס פואטי-מוסיקאלי מרתק. מיתוס הילידות בגלגולו המאוחר, ביצירת סיון, הוא הוויה משוכללת הכוללת בתוכה ביוגרפיה אישית וביוגרפיה לאומית, זמן ליניארי וזמן מחזורי, מיתולוגיה מקראית והיסטוריה יהודית, גיאוגרפיה מיתית ('הארץ') וטופוגרפיה מקומית, הוויה כפרית וחוויה אורבאנית ועוד.

ובאחת, אריה סיון הוא משורר הזהות היהודית-ישראלית בגילוייה המרתקים והמשמעותיים ביותר.

## נספחים

שירי אריה סיון הנדונים במחקרי, שהתפרסמו בעיתונות היומית,

ולא ראו אור בספר או בכתב-עת

### שירים בהשפעה כנענית

נספח מס' 1: המתמרד (הארץ, 18.08.1951)

נספח מס' 2: תפילה (הארץ, 21.09.1951)

נספח מס' 3: הגר (על המשמר, 02.11.1951)

### שירים באוריינטאציה סוציאליסטית

נספח מס' 4: סין (על המשמר, 01.06.1951)

נספח מס' 5: קריאה לאחדות המעמד (דבר, 19.08.1955)

### שירים בעקבות מלחמת השחרור

נספח מס' 6: מסע לילי (דבר, 20.02.1948)

נספח מס' 7: אגדת הלילה (במעלה, 22.02.1950)

נספח מס' 1: המתמרד (הארץ, 18.08.1951)

אריה סייק יאיר 14.8.51

## המתמרד

...ושוב הפלסות, קגות עד אין  
געת

סוגרות סאברי קסריגי פלדה  
ואך סקקה אסת הפרת לי לדעת  
על פני תבל בלה—אסת ויה דה.

זכה הפנסים דולפים, קרמו  
ציניהם.

זכה הסלכות בזהים נאטומים—  
אילן זרוק תמר בסוד מאישוניהם.  
קבאת גם אותו עם זחר השלמים.

תבל, תבל קמינה, שוחקת  
ודואבת.

את רהם משעולים ופרשות—  
דרכים;  
אל מסתנה בגלי רצעו כאנוע בד  
אליך פסומי הורסות מסקר  
קריחים.

יורדים קרחובות בלם אל גיא  
התוהו.

אך בדרכים אסת שפתת לה אי  
שם;

נשבצתי כי אפרק? עוד זמים  
יבאו.

וקם נגידו פתע את סחך תרועתם.



## תפילה

ארית מיון

חורש על גדות הנקל ונדשא קנג בו צומח.  
קורצים הטללים בנוחם על זרן ששקה את צינור

ים שנליג פקטיקה הומה ואמל וקלום  
וחוף שגדעו לכנפו ונקים גבנשים חולותיו.

קדבר קאמק ונונה קדמון ואיום ונדב-פס.  
אוחים ואיים ומנים ומקלו על סקגות וקעוטיה.

קרים וטופים. מקנים דואבים וקסא של קרום  
פלטיה מלאובות ומגור. מנניהם וקיימי מארב.

ל- ענב מן החוסין הם.

עם חשמי משלה. אקורית וסולחת.  
ברפת. שחתי דוקם לנגלי מונסון האריש.  
את אם וימלנה את ילדת טפל שפכנשו.  
קלכת טרם ומקמון מסיגי בואקה כנדמיש.

עינים שיש קה כן את שנגהת  
וקליל קורתה - מקלולך.  
ולב שזמת מי זריו עזבו.  
נדש שזרם בי - דמף.  
נאני אטקתיס.  
ואוסה קינדי אבקש.

וקנה. אם נמן תמניק לי -  
את קארי לך אניש ושירי לך ירון  
קקרים. ממדבר ועל ים.  
בקסלים של זקב. על מנבח אקנים.  
שלמים ותודות קעתם.

# ה ב ר / מאת אריה סיון

בגור רוחות מורט ערבית על סיתרי חולות סדקר  
 נצונה לבנת בקנה עוספת סטר נצעב:  
 סמשעולים סאנקים עולה שנית דמיטן. הנר.  
 פוסעה גרושה נצונות. אלקה נסעת סקוב.

חולות נטרים חותם בגלג. נקשת עורה נודישה  
 יסנטף המסססם. מוקה אל אסק לא מושג:  
 נמוף נמותם השטררת. סאפירנה נטרופה.  
 עוספת צרור השתמולים אשר חולם קנה לסג.

את היית אליה לחולות תכנים.  
 את היית לקם עם. נאחות. ואשה;  
 את היית תסלקם כלילוח פוזים  
 וארען מים אכורי הששם.

נעת קרפת דמוסה. שדונת חיוך נדמע  
 אלעון הסשעולים. שותקים כמו תמיד:  
 הם לא נכו. הנר. נמוף נכמו סתפה  
 אל שטק שלגו. נחוק צד לפטרית.

כק פחולות נדים מדי וברך עולה. גם  
 עם רוס סארכ לטה נפטרות:  
 יסוניחים נרם. סהור סדמות נצפע  
 על סעבת קנרף. צדשה נאירית.

נספח מס' 4: סין (על המשמר, 01.06.1951)

# סין

## מאת אריה סיון

סג"ס פלמ"ח לוחמי החט"ח, הסיניא.

את מנגינת נחבת-דורות, ילדת ערבות עליה  
מחשבת מאינסוף, רוגזת ושלטת.  
את זקן-הענקים, גוסר ציגות הנצח  
בם בין העלוקים, צלול — ומטקת.

את סין לא משמנה, מקשת ויזה וסרף,  
קורנס המון לבות, פדן סליוני דמים,  
שאדוקים שקסו, נבדים הנקרוסין  
ולתקתם-פסיד דשנה ומתאבד — — —  
צדי סמות נפנד, כפוישי אבק ובז,  
זקפו אלי שסקים, תסירים ונדוקים

אשיר שיבת זניך ערוגות בינה זקל,  
מאהילות דורות אין-קץ על צין לקסנית,  
צופה סוכת השמש;

והנה שואלות, מקשות מה נשמנה  
היום מאתמולו

ונקטמול שוקטות, ומגנה איננו.

— עוד קלנסים בוקשים לצרב ועם אור —  
צבאות סלבי-רעב, שקירי קציני-דמים,  
קניקות של שיאנדלים זרני השצבעות.  
— ושוב שצד ביקף זקאוקה לא גוסר  
ואך שנגזה לוטקת, סתנשת ניודעה  
כי עוד קסר אסר גוסר בקשת קרים,  
צדי הורסה מנד זבוקר צח של סין  
ומאגבר.

הצלה סני שקש עולה ומברקנה.  
זקבת לוחמנד אשר, תוקסי-הקלשונות,  
אוקני פלסי-צבות וקת מאדרם,  
ילדי אגמי הארו, נמוך הנבקעולים,  
והם פשוטים בנטל, טרזים כרגבים  
ונסר סין בסייהם, דתיק וסיקני  
זלסו בין ערב קרב לבקר של קציר.  
אסי, פלמח-של-סין, אפם האדקת,  
צפם קסוד נקשת עוסקה ומצפה  
ונרוצקם סדוקת-עונה, בוקסה ונחולה  
תונף על משקרים פורצי הרפת זקבם,  
קרושי צוית גסיסה —  
מול ארגמן תמולים שוקצים.

קריאה לאחדות המעמד

וכל הרוצה למושב  
 יסיר את שכבות הלכלוך העבת  
 (שחיתות, קריזים ושאר תועבות)  
 ופגע בו, בסלע — שגיא ומקיף,  
 שחרות עליו כך, בכתב-פלד'ודם  
 "זו אחות מצמד העובדים אשר  
 אין לה תחליף,  
 הנצחית ופעומה כלבו של אדם"  
 נכון, חברים — לאתים! נחפר!  
 יאפסו הנחות, תתעלף הנשמת  
 ועם הזעה תתאדה עד תמה  
 שנאת החנם בין חבר לאחיו!  
 נעת נחשף את מקור-המחצב,  
 יתהדקו הכפות, ורקוד משלהב  
 ידלק פמדורת, יעלה בסערה  
 על חולות הזקב של העיר  
 תל-אביב —

כמו או בטרם הסכה עמורת  
 ידקקו הנפוחות הנכדוה —  
 נקשות, תרוצות, רועות —  
 הנפוחות הזוכרות געליל  
 כל בית וכביש ושחיל  
 שהכו שרשים פה בארץ הזאת:  
 הכוספות זו לזו בכל לב ומאד,  
 קשפתי אוהבים אשר נפרדו  
 פרידה ממשכת מאד.  
 הורה, עלי, עלי!  
 הגירי זקם של לילות ריחנים,  
 הפריחי ענוג התלאות,  
 זכרונות-אתבה מתוקים-עוד-דמעות  
 של עדת אהלי יחסנים;  
 מסירות לאין-קץ, שהביסה שממה,  
 תחדש עלומים בתלצה רקומה!  
 זה יהיה, זה מקרה להיות,  
 גם אנחנו רוצים להיות  
 בגן-עדן עתיק ופשוט  
 לאכל בלי-בושה תפוחים של יעוד,  
 כמו בטרם הופיע נחש הפרוד  
 ויהי גן-העדן אבוד.  
 נמאסו ספורים עלי אשר קדמון,  
 אנחנו רוצים את האשר עצמו!  
 האמנם לירש גיהנום גורלנו,  
 והסך הנכסף עוד צורב את  
 רגלינו?

היד כבר מושטת — תמה, איתנה,  
 ארור המפקיר הזדמנות אחרונה,  
 מאמץ אחרון של שרירים  
 בטוחים —

ונגיע אחים!

דוהרות תוצאות הבחירות,  
 מצליפות בפנים פסטירות,  
 דמיות פכחילה  
 מתנפחת, עולה  
 פסיוט בלהות בלילות מחלה,  
 הבריאה החומה!  
 היא עלינו, אחים, בתרועת  
 מלחמה,  
 היא קימת, אחים, פוועה בעצמה,  
 עדין דהומה היא,  
 אינה מבינה:  
 מי אחו בגרונה,  
 גאלה ממחשף,  
 איזה פת טלטל  
 והטיל אותה כך —  
 על פני רגבים ירקים-ירקים,  
 מול רקיע עמק ונחל:  
 גם זה וגם זה  
 עצמים שמאום לא היה לה עם,  
 מתנפרים ונרים לה מעצם טבעם,  
 איכה ביניהם ובינה מעולם,  
 אולם עוד מעט  
 ולעה תמשנן יסער לטריפה  
 וזנבה, תמלדל כסתבה ציפה,  
 יתעות ויחלט בקרשע תאב-זנוק,  
 עת יהוש באונים הוורמים בשקשוק  
 מתבות העץ אל גידיו השחרים,  
 נכון, הבריאה מרתיצה,  
 אך אבוי לנבהל ומאבד עשתונות  
 ואבוי לאסטנים פי שבעה,  
 צריך לפקח עינים עזות ונבונות  
 ולקום ולבנות  
 סכר עז ואיתן.

וכל המהסס הוא מוג לב,  
 האמנם נחכה עד ירחישו חוצות  
 אגרופים-של-ברגל ו-חלצות"  
 וכל האומר כי הלח אינו,  
 אף הוא מוג לב,  
 הוא קים, חברים, הוא שריר  
 פתמיד!  
 רק איכה של שכנים — קסנונית,  
 אוילית,  
 רק סמטום פלוגים צקרים  
 פוררו נדבכים יקרים,  
 רק מחלקת עקשת, נואלת, שתומה,  
 קעקעה את אבני החומה,  
 אך כל האומר כי נבקע היסוד  
 הוא אויל תסר-לב,  
 היסוד נצב מתחתנו מוצק פי  
 שבעה.

נספח מס' 6: מסע לילי (דבר, 20.02.1948)

## אריה בוסשמיין

# מסע לילי

צמדו אנשי חיל בני הגלעד,  
חושיהם קשובים קבד עליה,  
בינות מחנותיו של אויב התחמקו,  
גופתו של מקדם להציל.

ותצלח המשימה. ויגחו הגופת  
קבלש גקעד להרים —  
אלה דברי המסע הלילי  
של גמח חילים עבריים.

ובשנת תר-שון-חיה בעבר העתה  
המשימה ובלעא \* הגיד:  
אמנם ישובו קקדם הקמים  
ימי מלכותו של דוד?

\* משימה ובלעא — מעין ונחל-בעמק בית שאן

אי קמשה קמה ארכות הירדן,  
המנחו בת-גות רבבות  
וגלגל בליקה קקדם מימיו,  
בין עינים תלי-תרבות.

קלפעלה סן קמר הנהירו אורם,  
האסילו שרידי החומה —  
עזיקה הקעה גופתו של שאול,  
בידי צוררים נקמאה.

ושמעו הנקקים את סצעד הכתה,  
קקמלו מיפיהם בעשאי:  
סן ראינו קואח קבר בדרך בית שאן  
סן ראינו קואח — איקמיו

מעון חיים

נספח מס' 7: אגדת היללה (במעלה, 22.02.1950)

### אגדת היללה

המחבר: יא. סמלו

עת הליל יורד ועוקף בשחורו  
את ארצנו סיים עד ירדו.  
השמש לעתים קמטתה, תוקח.  
יללה רנת אימים וגיגו.

ישמענה העלף ביו צוץ העליל,  
דלוקי כיקבים ורוחות;  
נעמד רגע קט, שערו יתפתר,  
ונקשיף בנרבו, כבד-הגות.

יאינו לה בקוים קסבים למדונה -  
ביו סלעי יס-הסנות נשבו -  
ופיהם און ילמש תפלה חסוקה  
ופקדים וקסרים ה-צ'ינבטי יליו.

יהודים סגופ-גו ונדוליי-נשקה,  
אכולי כסופי-נאלה,  
ישו אוניהם, וכצ'יניהם נדלק  
זכיב תקנה, למשמש העללה.

נ/י שרואים בלילות חשכים,  
מוי ונכ-סטר צהב, עופם בששקה,  
את אפנו נחל, היוצאת סקבנה,  
על שבר צמה לבבות בשספה.

באחד הלילות, עת נצבתי בודד,  
ביו שמים נהר: רוחות -  
אל לבי התגנב זה תנהי האוכר  
(ירדבו), און שפעתו ברורות:

רוייה היא ארצנו בדם העברי  
פעולם, סקנפת הדורות;  
על קל רנב, קל צוק נלחמו יהודים  
לקיים את אמת הדברות -

כי לנו תהיה... והכו בנצנים,  
וקררו בששור ובקל;  
ונרשו יונים, וברוסא נקמו,  
והניסו ציסית ישקעאל.

קך הית, כמו רסרף על ראשם זה נצו  
לא נתו סנוחה ודמי,  
ונשאוהו בלב: ומאז בלחו  
הם הולכים ונופלים, בגר-צפי.

ועצם הוא הדם שנששף - רב סאד  
והערץ מלאה עד אקס פטים;  
וקסנו טפסנות, וקבעו סערות -  
זה ילל הענות, השכול, היגון.

וכרנת הליל על פסגות ההרים,  
על שדות ירקים, צהבי-כדור;  
און מצא יללת האביו סקבנה -  
להסריר לבבות בני שרה והגר.

נדאי יום יבוא ונצו יפלא  
ויסים עד ירדו און הערץ השקט;  
עת נשמע הניעה, אחים, נזקקס!  
נזקקכו, אהיות שמולות!

אריה בומשטיין

## ביבליוגראפיה

### מקורות ראשוניים

#### קבצי השירים של אריה סיון, הנידונים בחיבורי, לפי סדר הופעתם

- בשלושה – שלושה פרקי שירה: משה דור, נתן זך, אריה סיון, תשי"ג, 1953, לקראת, תל-אביב.
- שירי שריון, תשכ"ג, 1963, עכשיו, ירושלים.
- ארבעים פנים, 1969, דר, רמת-השרון.
- נופל לך בפנים, 1976, ספרית פועלים, תל-אביב.
- אישורים, 1981, ספרית פועלים, תל-אביב.
- לחיות בארץ ישראל, 1984, עם עובד, תל-אביב.
- חיבוקים, 1986, עם עובד, תל-אביב.
- ארץ מעלה, 1988, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- כף הקלע, 1989, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- גבולות החול, 1994, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- דייר לא מוגן, 1998, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ערבון: מבחר שירים 1957 – 1997, 2001, מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, ירושלים.
- השלמה, 2002, קשב לשירה, ישראל.
- חוזר, חלילה, 2004, קשב לשירה, ישראל.

#### קבצי השירים של אריה סיון, שאינם נידונים בחיבורי, לפי סדר הופעתם

- קיטועים, 2007, קשב לשירה, ישראל.
- על ים ועל חול – שירי תל-אביב (מבחר), 2009, קשב לשירה, ישראל.

#### סיפורי אריה סיון, הנידונים במחקרי, לפי סדר הופעתם

- "אותו חורף תש"ח" (סיפור פלמחי), 2 באפריל, 1949, דבר השבוע, גל' 11, עמ' 2, 6, 11.
- "לילה בהרים", 10 בנובמבר, 1949, דבר השבוע, גל' 44, עמ' 8, 11.
- "סיפור בלי שם", מאי 1951, בשער, 'במת הספרות הצעירה', גל' 5 (148), עמ' 4 – 5.
- "דוד ושושנה", כסלו, תשי"ד, דצמבר 1953, לקראת, מס' 3, עמ' 5 – 8.
- "אי הבנה", 13 במרס, 1957, דבר, 'משא', עמ' 1, 2, 8.
- "מעלה הכרמל", אביב, תשי"ט, 1959, עכשיו, עמ' 11 – 20.
- "מות הזקן", אביב, תשכ"ב, 1962, עכשיו, 7 – 8, עמ' 73 – 77. "מותו של סבא הרמן", תשרי-חשוון, תשכ"ד, 1963, בצרון, שנה כ"ה, כרך מ"ט, חוב' א (240), עמ' 15 – 26.

רומן מאת אריה סיון

- אדוניס, 1992, עורכים: חנן חבר, משה רון, הסדרה הלבנה, הוצאת עם-עובד, תל-אביב

מחזותיו של אריה סיון (חלקם טיוטות בלבד), לא צוין מועד כתיבתם. מועדים משוערים: 1980 –1995. בכוכבית צוינו המחזות ששלמה כתיבתם והם ניזונים בחיבורי

- \*מלכוד 44 (בגרסא מקוצרת: קיץ 44) – רביו עם פזמונים והפרעות.

- המהפכן האחרון

- נבות (מופיע גם כ-כך נקבר הכלב) – מחזה בשש תמונות.

- \*מה אתה ירמיהו

- שביתת נשק פתאומית

- \*מסתערבים

תרגומי אריה סיון, לפי סדר פרסומם

- אוליבר טויסט מאת צ'רלס דיקנס, הוצאת מ' ניומן, תל-אביב, תשט"ו.
- מועדון הפיקוקיקים מאת צ'רלס דיקנס, הוצאת מ' ניומן, תל-אביב, תשט"ז.
- טוס הזהב: שירים ופואמות מאת משה לייב הלפרן, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ"ג, 1963 (בשיתוף בנימין הרשב).
- היפהפיה הנמה מאת רוס מקדונאלד, הוצאת ספריית פועלים, תל-אביב, תש"ם, 1979.
- המתופף בחוצות: מבחר שירים מאת משה לייב הלפרן, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, תשנ"ג, 1993 (בשיתוף בנימין הרשב).

מאמרים שפרסם אריה סיון בעתונות היומית ונזכרים בעבודתי

- סיון, אריה, 23 במאי, 1986, "תהילה במסגרת הזמן", מעריב, ספרות, עמ' 31.
- סיון, אריה, 8 בינואר, 1988, "איה הממסד הספרותי", מעריב, ספרות, עמ' 1.
- סיון, אריה, 7 באוקטובר, 1988, "שיר פוליטי: אמת או זיוף", מעריב, ספרות, עמ' 1.
- סיון, אריה, יוני, 1996, "ירושלים שלה", עתון 77 – הירחון לספרות, שנה י"ט, גל' 197, עמ' 35.
- סיון, אריה, 19 בדצמבר, 1997, "חירש, שוטה, קטן – ומשורר", מעריב, ספרות וספרים, עמ' 28.
- סיון, אריה, 30 ביולי, 1999, "סבתי, כמו תהילה, התגוררה בחדר צנוע", מעריב, ספרות וספרים, עמ' 26.



**ראיונות עם אריה סיון, הנזכרים בעבודתי**

- אדמון, תלמה (משוחחתי), 11 במאי, 1984, "לא משורר אלא סנדלר", מעריב, מוסף לספרות, עמ' 36.
- בלבן, אברהם (מראיין), 19 בפברואר, 1982, "מציאות בעיניים בוגרות", **ידיעות אחרונות**, מוסף לספרות, עמ' 34.
- בסר, יעקב (מראיין), אפריל-מאי, 1992, "אריה סיון: כתבתי על מיתוס המוות התחיה והארוס", **עתון 77**, שנה ט"ז, גליון 147 – 148, עמ' 26 – 27.
- גולדווסר, שושנה (מראיינת), 2 במאי, 1988, "מכנעניות ליהדות – עם המשורר אריה סיון", **הדואר**, גל' 68, עמ' 20 – 23.
- גינגולד-גלבע, שולמית (מראיינת), יוני-יולי, 1984, "אריה סיון: לומר בלי להישבר" **עיתון 77**, גל' 54 – 55, עמ' 40 – 41.
- הופמן, חיה (מראיינת), 27 באפריל, 2001, "המציאות הודפת אותי אל הקיר הפסימי", **ידיעות אחרונות**, תרבות-ספרות-אמנות, עמ' 26.
- זידמן, יעל (מראיינת), 12 בפברואר, 1988, "גם לנביאים לא שמעו", **ידיעות אחרונות**, מוסף לספרות, עמ' 23.
- לויט-שם-אור, ענת (מראיינת), 7 בנובמבר, 1986, "החיבוק הנכון", **מעריב**, מוסף לספרות, עמ' 24.
- מגד, אייל (מראיין), 8 באוגוסט, 1983, "אריה סיון: שיר פוליטי נכתב כמו כל שיר אחר", **ידיעות אחרונות**, פתחון פה, עמ' 35.
- מסג, סבינה (משוחחתי), 2002, "ארץ אבותי נואשת מים", **מאזניים**, ירחון לספרות, כרך 76, חוב' 6/2, עמ' 53 – 56.
- שניר, לאה, ורדה, גינוסר (מראיינות), 22 בינואר, 1988, "השד של שלמה המלך", **על המשמר**, דפים לספרות, עמ' 15.

**מקורות משניים****קבצי שירים, שאינם פרי עטו של אריה סיון, הנזכרים בעבודתי**

- ❖ אבידן, דוד, 1954, **ברזים ערופי שפתיים**, הוצאת ארד, תל-אביב.
- ❖ אבידן, דוד, 1973, **משהו בשביל מישהו: מבחר שירים 1952 - 1964**, הוצאת א. לויין-אפשטיין – מודן.
- ❖ אלתרמן, נתן, 1938, **כוכבים בחוץ**, הוצאת יחדיו, תל-אביב.
- ❖ אלתרמן, נתן, 1957, **עיר היונה: שירים**, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
- ❖ גורי, חיים, 1954, **שירי חותם**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ גורי, חיים, 1998, "כלולות" [1950], **השירים**, מוסד ביאליק, ירושלים, הוצ' הקיבוץ המאוחד (כרך א'), עמ' 103 – 135.

- ❖ גולדברג, לאה, 1959, **מוקדם ומאוחר – מבחר שירים**, ספריית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר.
- ❖ גלבווע, אמיר, תשי"ג, 1953, **שירים בבוקר בבוקר**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ דור, משה, 1954, **ברושים לבנים**, הוצאת לקראת.
- ❖ ויזלטיר, מאיר, 1963, **טיול באיונה**, הוצאת קילטרטון.
- ❖ ויזלטיר, מאיר, 1981, **מוצא אל הים**, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ זיסי, סתוי (עורך), 1996, **66 משוררים**, הוצאת ידיעות אחרונות, תל-אביב.
- ❖ זיסי, סתוי (עורך), 2000, **מה זאת אהבה**, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב.
- ❖ זך, נתן, 1955, **שירים ראשונים**, הוצאת המס"ה, ירושלים.
- ❖ זך, נתן, 1960, **שירים שונים**, הוצאת המחבר, תל-אביב.
- ❖ עמיחי, יהודה, 1954, **עכשיו ובימים האחרים**, הוצאת לקראת.
- ❖ עמיחי, יהודה, 1958, **במרחק שתי תקוות**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ עמיחי, יהודה, 1959, **בגנה הציבורית**, הוצאת עכשיו, ירושלים.
- ❖ עמיחי, יהודה, 1962, **שירים: 1948 – 1962**, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב.
- ❖ רטוש, יונתן, 1941, **חופה שחורה**, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
- ❖ שטרן, אברהם (יאיר), תשל"ט [תשי"ז], 1979, **בדמי לעד תחיי**, הוצאת יאיר על שם אברהם שטרן.
- ❖ שלונסקי, אברהם, גולדברג, לאה, (עורכים), 1983 [1942], **שירת רוסייה**, הוצאת ספרית פועלים ו"יד שלונסקי" (מהדורת פקסימיליה).
- ❖ שקד, מלכה (עורכת), 2005, **לנצה אנגנך – המקרא בשירה העברית**, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב.

#### מילונים, אנציקלופדיות ולקסיקונים

- ❖ אבן שושן, אברהם, 1979, **המילון החדש**, בשבעה כרכים, הוצאת קרית ספר בע"מ, ירושלים.
- ❖ אבניאון, איתן, 2005, **לקסיקון למיתולוגיה**, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב.
- ❖ אוכמני, עזריאל, 1979, **תכנים וצורות – לקסיקון מונחים ספרותיים**, (שני כרכים), ספרית פועלים.
- ❖ המילטון, עדית, 1982, **מיתולוגיה**, הוצאת מסדה, ישראל.
- ❖ זיו, אפי, 2003, **מיתולוגיה עכשיו**, דניאלה די-נור - מוציאם לאור, הוצאת עם עובד, ישראל.
- ❖ רפל, יואל, 1990, **מועדי ישראל, אנציקלופדיה לשבת ומועדי ישראל**, משרד הבטחון – ההוצאה לאור, הוצאת עם עובד בע"מ.

❖ Preminger, Alex et al (eds.), 1974, **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

**מחקר אחד ומאמרים בכתבי העת ובעיתונות היומית המוקדשים ליצירתו של אריה סיון**

- ❖ אופנהיימר, יוחאי, 7 באוקטובר, 1997, "לתפוס קצה חוט", **הארץ**, תרבות וספרות, עמ' 8.
- ❖ אופנהיימר, יוחאי, 22 ביוני, 2001, "איך מתעוררים מן החלום הלאומי", **הארץ**, תרבות וספרות, עמ' 4.
- ❖ בחור, יונה, 1984, "עין במרכז הסערה", **עיתון 77 – הירחון לספרות**, גל' 56, עמ' 50.
- ❖ בחור, יונה, מאי, 1987, "ביון של איש אחד", **מאזניים – ירחון לספרות**, כרך ס"א, גל' 1, עמ' 66.
- ❖ בחור, יונה, יולי, 1988, "טבע, חיים, היסטוריה וחידותיהם – הערות לפואטיקה של אריה סיון", **מאזניים**, כרך ס"ב, גיליון 4, עמ' 26 – 29.
- ❖ בן-דוד, יערה, 4 בדצמבר, 1976, "החיים נופלים פנימה", **דבר לספרות ואמנות**, עמ' 6.
- ❖ בן-דוד, יערה, 25 במרס, 1988, "שלושים שנות שירה אחראית", **מעריב ספרות**, עמ' 1.
- ❖ בן-דוד, יערה, 1997, **אהבה ממבט שני**, עקד, עמ' 159 – 162.
- ❖ בן-ציון, קטן, דינה, נובמבר-דצמבר, 1986, "לשאוב מן היש", **עיתון 77**, גל' 82 – 83, עמ' 11 – 12.
- ❖ בן שאול, משה, 12 ביוני, 1953, "עם חוברת צנועה אחת – להופעת "בשלושה", **מאבק לתרבות**, גל' 62, עמ' 7 – 8.
- ❖ ברטנא, אורציון, 3 בנובמבר, 1989, "אריה סיון: לשכון בחול", **מעריב ספרות**, עמ' 5.
- ❖ גוברין, נורית, אביב, 1989, "בין אשם למאשימו – על "מפגש קפקאי בסביליה" לאריה סיון", **אפיריון**, מס' 13, עמ' 12 – 15.
- ❖ גוטקינד, נעמי, 11 במאי, 2001, "שירה מגויסת בשירות הפלשתינים", **הצופה**, ספרים וספרים, עמ' 9, 13.
- ❖ גינוסר, יאירה, אפריל, 1982, "אימת ההיסטוריה הגדולה", **מאזניים**, כרך נ"ד, מס' 5, עמ' 53 – 54.
- ❖ גינור, צביה, 12 בדצמבר, 1969, "פה מלא שיער", **דבר לספרות ואמנות**, עמ' 13.
- ❖ גינור, צביה, יולי, 1988, "כף ידי היא הנוגעת בירכי", **עיתון 77**, גל' 102, עמ' 15 – 17.
- ❖ גלדמן, מרדכי, 13 בפברואר, 1998, "המשורר הוא ילד כל יכול", **מעריב**, ספרות וספרים, עמ' 28.
- ❖ דור, משה, 30 בינואר, 1970, "ארבעים פנים ועוד פן", **על המשמר**, דף לספרות, עמ' 8 – 9.
- ❖ דור, משה, 17 בנובמבר, 1989, "עפר של ארץ-ישראל", **מעריב ספרות**, עמ' 16.
- ❖ דליס (לא צוין שם משפחה), אביב, 1995, **פסיפס**, גל' 27, עמ' 14 – 15.
- ❖ הולצמן, אבנר, 16 באוקטובר, 1987, "אשמת הצבר המיתולוגי", **ידיעות-אחרונות**, תרבות-ספרות-אמנות, עמ' 21.
- ❖ הופמן, חיה, 8 בדצמבר, 1989, "המשורר כנביא אילם", **ידיעות אחרונות**, ספרות-אמנות-תרבות, עמ' 16.
- ❖ הירשפלד, אריאל, 22 בדצמבר, 1989, "מה יהיה עלינו ב-97", **הארץ**, תרבות וספרות, עמ' 8 – 9.
- ❖ ויכרט, רפי, 30.12.1994, "גבולות החול" של אריה סיון: מעולה", **ששי תקשורת**, עמ' 3.
- ❖ ויכרט, רפי, נובמבר, 1997, "מגבולות החול של תל-אביב אל העולם ובחזרה", **עיתון 77 – הירחון לספרות**, שנה כ"א, גיליון 213, עמ' 12 – 13.
- ❖ ויכרט, רפי, אוגוסט, 1998, "בן הארץ", **מעריב**, ספרות וספרים, עמ' 27.

- ❖ ויכרט, רפי, 1998א, "גוונים של אהבה – עיון בכמה שירי אהבה של אריה סיון", **מאזניים**, כרך ע"ב, גל' 8, עמ' 9 – 11.
- ❖ ויכרט, רפי, פברואר, 1999, "ריבוי פניו של דייר לא מוגן", **עיתון 77 – הירחון לספרות**, שנה כ"ג, גיליון 228, עמ' 18 – 21.
- ❖ ויכרט, רפי, 16.03.2001 "ערבון שירי בלתי מוגבל", **מעריב**, ספרות וספרים. עמ' 29.
- ❖ זך, נתן, אפריל-מאי, 2002, "בשבע הם סוגרים", **הד החינוך**, הסתדרות המורים בישראל, כרך ע"ו, גל' 8 – 9, עמ' 29.
- ❖ זנדבנק, שמעון, 27 במרס, 2002, "מתעקש לחפור מה שנתן בו סימנים", **הארץ**, ספרים, עמ' 24.
- ❖ טל, אנט, דצמבר, 1989, "שירת האינטיפאדה", **נקודה**, עמ' 48.
- ❖ יגיל, רן, 2 ביולי, 2004, "כמה שירים יפים", **מעריב**, ספרות וספרים, עמ' 25.
- ❖ לאופר, רות, אוקטובר, 1994, "גבולות השירה", **עיתון 77 – הירחון לספרות**, שנה י"ח, גל' 177, עמ' 7
- ❖ לאור, יצחק, 2 באוקטובר, 1998, "ריח הזרע, ניחוח המין", **הארץ**, תרבות וספרות, עמ' 26 – 27.
- ❖ ליטוין, רנה, 21 באוקטובר, 1988, "ים מעומק לא נחשב", **הארץ**, תרבות וספרות, עמ' 8, 9.
- ❖ ליטוין, רנה, ינואר 1990, "אחז בשירה – על היבט מרכזי בשירת אריה סיון", **מאזניים**, כרך ס"ד, גיליון 5, עמ' 27 – 29.
- ❖ ליטוין, רנה, 1990א, "מי כאן דוד" **פוליטיקה: כתב עת ישראלי**, מס' 30, עמ' 57 – 58.
- ❖ לשם, גיורא, 15 ביוני, 1984, "חוויה ישראלית-ילידית", תרבות-ספרות-אמנות, **ידיעות אחרונות**, עמ' 30, 36.
- ❖ מוקד, גבריאל, 12 נובמבר, 1976, "עדינות ודיוק", **ידיעות אחרונות**, תרבות-ספרות-אמנות, עמ' 3, 4, 7.
- ❖ מירון דן, שביט עוזי, 28 בפברואר, 1992א, "שבתאי, לאור, סיון: משוררים במרכז", **מעריב**, השבוע, עמ' 50 – 51 [חלקה השני של המסה "שירה עברית היום, תמונת מצב", **מעריב**, השבוע, 21.02.92, עמ' 52 – 53].
- ❖ מישורי, אפרת, 7 בספטמבר, 1998, "ביני ובין החול", **ידיעות אחרונות**, תרבות-ספרות-אמנות, עמ' 29.
- ❖ מסג, סבינה, 7 באוגוסט, 2002, "אני הילד שאולי ימות בעד ארצו" **הארץ** מוסף ספרים, גל' 493, עמ' 8
- ❖ נגב, אילת, 3 באפריל, 1992, "החוקר הפרטי בן חורין", **ידיעות אחרונות**, 7 ימים, עמ' 53 – 54.
- ❖ ניסים, קובי, 21 באוגוסט, 1992, **על המשמר**, ספרות ותרבות, עמ' 19.
- ❖ פלס, יוסי, 21 בינואר, 2005, "מדוע כמעט לא שומעים על אריה סיון", **הארץ**, תרבות וספרות, עמ' ה 4.
- ❖ צבעוני, עידן, פברואר, 2000, "הבלש הפרטי בשליחות סזיפית: עיון ברומן הבלשי החתרני-פונקציונאלי של אריה סיון – אדוניס", **עיתון 77 – הירחון לספרות**, שנה כ"ד, גיליון 240, עמ' 15 – 19.
- ❖ ציפר, בני, 28 בנובמבר, 1986, "שבוע של ספרים: שירה", **הארץ**, עמ' ב7.
- ❖ קאופמן, עזריאל, 22 במרס, 1985, "נוכחות ללא כזבים", **דבר**, עמ' 22.
- ❖ קודיש, דפי, אוגוסט-ספטמבר, 2001, "בארץ ישראל הכול יכול לקרות", **עיתון 77**, שנה כ"ה, גל' 258 – 259, עמ' 22 – 24, 42.
- ❖ קלדרון, ניסים, 16 בינואר, 1970, "קהות ושידפון", **למרחב**, מוסף לספרות, עמ' 6.

- ❖ רודנר, תמר, פברואר 1996, **שירה כמעשה תשבץ**, שירי אריה סיון – תכנים ודרכי עיצוב מהיבט בינטיקסטואלי, עבודת גמר לקראת תואר מוסמך, מנחה: פרופ' זיוה שמיר, החוג לספרות עברית, אוניברסיטת תל-אביב.
- ❖ רוזנפלד, ברכה, 4 בנובמבר 1994, "הפוליטי והאסתטי", **על המשמר**, ספרות ואמנות, עמ' 3.
- ❖ רצבי, שלום, ספטמבר-אוקטובר, 1982, "נקודות מגע", **עיתון 77 – כתב עת לספרות ולתרבות**, שנה ו, גל' 25, עמ' 72.
- ❖ רצבי, שלום, אוקטובר-נובמבר, 1989, "חלום לטיפ ורומנטיקה שקרית", **מאזניים – ירחון לספרות**, כרך נ"ח, גל' 5 – 6, עמ' 71 – 72.
- ❖ שיינפלד, אילן, 26 בפברואר, 1982, "הדרך העולה אל מחוזות הלימונים" **על המשמר**, ספרות ואמנות, עמ' 6 – 9.
- ❖ שיינפלד, אילן, קיץ 1990, "דיוקן המשורר כעובד קהילתי", **עלי שית**, גל' 27 – 28, עמ' 51 – 56.
- ❖ שמיר, זיוה, 29 ביוני 1984, "משוט ומתהלך בה", **מעריב**, ספרות-אמנות-ביקורת, עמ' 24 – 25.
- ❖ שפר, ספי, דצמבר 1989, "איש נקלע בין רגשות סותרים", **עיתון 77 – ירחון לספרות**, שנה י"ג, גיליון 119, עמ' 8.
- ❖ שתל, שמואל, 6 בפברואר, 1987, "גשר יפני מול גשר צר", **מעריב לספרות**, עמ' 25.
- ❖ תמר (לא צוין שם משפחה), 24 באפריל, 1963, **במעלה**, עיתון העולים, עמ' 9.

#### רשימת מאמרים ומחקרים כלליים (צוינו בכוכבית הפריטים בהם מצויה התייחסות מחקרית ו\או

##### ביקורתית לאריה סיון ויצירתו)

- ❖ אבן זוהר, איתמר, 1973, "הספרות העברית הישראלית: מודל היסטורי", **הספרות**, כרך ד, חוב' 3, עמ' 427 – 440.
- ❖ אבן זוהר, איתמר, 1974, "היחסים בין מערכות ראשוניות ומשניות ברב-מערכת של הספרות", **הספרות**, חוב' 17, עמ' 45 – 49.
- ❖ אבן זוהר, איתמר, 1980, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל 1882 – 1948", **קתדרה לתולדות ארץ-ישראל וישובה**, יד יצחק בן צבי, ירושלים, עמ' 165 – 189.
- ❖ אבן זוהר, בשמת, 1988, **צמיחת הדגם הספרותי של 'העברי החדש' בספרות העברית 1880 – 1930**, עבודת גמר לתואר שני, בהנחיית פרופ' גדעון טורי, אוניברסיטת תל-אביב.
- ❖ אוחנה, דוד, ויסטריך, ס' רוברט (עורכים), 1996, **מיתוס וזיכרון – גלגוליה של התודעה הישראלית**, (אסופה), מכון ון ליר בירושלים/ הוצ' הקיבוץ המאוחד.
- ❖ אוחנה, דוד, 2008, **לא כנענים, לא צלבנים – מקורות המיתולוגיה הישראלית**, מכון שלום הרטמן/ הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת בר-אילן/ כתר ספרים בע"מ.

- ❖ אופנהיימר, יוחאי, 2003, **הזכות הגדולה לומר לא – שירה פוליטית בישראל**, הוצ' ספרים על-שם י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
- ❖ אלטר, רוברט, אורי, 2001, **הנאות הקריאה בעידן אידיאולוגי**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה/ זמורה-ביתן.
- ❖ אליאדה, מירצה'ה, 2000, **המיתוס של השיבה הנצחית: ארכיטיפים וחזרה**, תרגום: יותם ראובני, הוצאת כרמל, ירושלים.
- ❖ אלמוג, עוז, **הצבר – דיוקן**, 1997, הוצ' ספרים עם עובד, תל-אביב.
- ❖ אלמוג, עוז, 2004, **פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית**, אוניברסיטת חיפה/ זמורה ביתן.
- ❖ אלקד-להמן, אילנה, 2006, **הקסם שבקשר – אינטר-טקסט, קריאה ופיתוח-חשיבה**, הוצאת הספרים של מכון מופ"ת, תל-אביב.
- ❖ אלתוסר, לוואיס, 2003, **על האידיאולוגיה**, הוצאת רסלינג, תל-אביב.
- ❖ אנדרסון, בנדיקט, 1999, **קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות והתפשטותה**, תרגום: דן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- ❖ ארבל, מיכל ואחרים (עורכים), 2003, **"זהות ומרחב בספרות העברית"**, מחקרי ירושלים בספרות העברית, כרך י"ט, הוצאת מגנס, ירושלים, עמ' 7.
- ❖ באחטין, מיכאיל, 1978, **סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי**, תרגום: מרים בוסנג, הוצאת ספרית-פועלים, תל-אביב.
- ❖ באחטין, מיכאיל, 2007, **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן**, תרגמה מרוסית: דינה מרקון, סדרת מסה קריטית, הוצ' דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב.
- ❖ בוכויץ, נורית, 2001, **חילופי נורמות בשירה הישראלית: מהמודרניזם של זך למודרניזם המאוחר של ויזלטיר**, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, בהנחיית פרופ' זיוה שמיר, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
- ❖ \*בחור, יונה, מאי-יוני 1988, **"ארבעים שנה חלפו מהר – השירה העברית בראי האקטואליה"**, מאזניים, כרך ס"ב, גל' 2 – 3, עמ' 28 – 30.
- ❖ בן-אברהם, ברוך וניר, הנרי, 1995, **עיונים בעלייה השלישית: דימוי ומציאות**, הוצאת יד יצחק בן צבי, ירושלים.
- ❖ \* בן-דוד, יערה, 1997, **אהבה ממבט שני: עיון בפרקי ספרות עברית וכללית**, הוצאת עקד, תל-אביב.
- ❖ בן-פורת, זיוה, 1978, **"הקורא, הטקסט והרמיזה הספרותית"**, הספרות, 26, עמ' 1 – 25.
- ❖ בן-פורת, זיוה, 1985, **"בין טקסטואליות"**, הספרות, 2 (34), עמ' 170 – 176.
- ❖ בר-יוסף, חמוטל, 2000, **סימבוליזם בשירה המודרנית**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ ברזל, הלל, 1976, **השיר החדש: סגירות ופתיחות**, הוצאת עקד.
- ❖ ברזל, הלל, 1979, **השיר החדש: משגב להיתול**, הוצאת עקד.
- ❖ \*ברתנא, אורציון, 1985, **"הדרך שלא נבחרה"**, לבוא השבון, אל"ף – הוצאת ספרים בע"מ, תל-אביב, עמ' 28 – 44.

- ❖ \*ברתנא, אורציון, 1989, "זך באור זך", זהירות ספרות ארץ-ישראלית: מגמות בשירה, בסיפורת ובביקורת בישראל, פפירוס בית ההוצאה באוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב, עמ' 167 – 191.
- ❖ \*ברתנא, אורציון, תשנ"ב, 1991, "מודלים פיגוראטיביים בשירה הארץ-ישראלית 1940 – 1990", ביקורת ופרשנות, חוברת 28, הוצאת אוניברסיטת בר אילן, עמ' 51 – 69.
- ❖ \* ברתנא, אורציון, תשס"א, 2001, "במקום סיכום: השירה העברית בירידה. השירה הישראלית במצב טוב", סוף מאה וסוף מאה, הוצאת עקד, עמ' 303 - 310.
- ❖ גוברין, נורית, 1989א, "ירושלים ותל-אביב כמטאפורות בספרות העברית – התפתחותה של תדמית", ירושלים בתודעה ובעשייה הציונית, הוצ' מרכז זלמן שזר והמרכז לחקר הציונות והיישוב, ירושלים, עמ' 434 – 450.
- ❖ גוברין, נורית, 1994, "גיאוגרפיה ספרותית: דרכי עיצובן של ערים על מפת הספרות העברית", דברי הקונגרס העולמי האחד עשר למדעי היהדות, חטיבה ג, כרך שלישי, עמ' 101 – 109.
- ❖ \*גוברין, נורית, 1998, כתיבת הארץ: ארצות וערים על מפת הספרות העברית, הוצאת כרמל, ירושלים, עמ' 218 – 224.
- ❖ גולד-שרף, נילי, 1994, לא כברוש: גלגולי אימאז'ים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, הוצאת שוקן, ירושלים.
- ❖ גורביץ' דוד, 1997, פוסטמודרניזם – תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, דביר הוצאה לאור, תל-אביב.
- ❖ גלוזמן, מיכאל, 2007, הגוף הציוני – לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הוצ' הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, תל-אביב.
- ❖ גורביץ' וארן, 1991, "על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית" אלפיים, קובץ 4, הוצ' ספרים עם-עובד, תל-אביב, עמ' 9 – 36.
- ❖ גורביץ' וארן, 1993, "המטבע הקשה של המקום", אלפיים, קובץ 8, הוצ' עם עובד, תל-אביב, עמ' 173 – 177.
- ❖ גורביץ' זלי, 2007, על המקום, הוצ' ספרים עם-עובד, תל-אביב.
- ❖ \*גרץ, נורית, 1983, חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה והקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ גרץ, נורית ואחרים, 1987, הקבוצה הכנענית – ספרות ואידיאולוגיה (אסופה), האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- ❖ גרץ, נורית, קיץ 1985, "מיתוס התמוז – מודרניזם, לאוניות וכנעניות בשירת רטוש", הספרות, 2, (34).
- ❖ גרץ, נורית, 1995, שבוייה בחלומה: מיתוסים בתרבות הישראלית, הוצאת עם עובד, תל-אביב.
- ❖ גרץ, נורית, 2004, מקהלה אחרת – ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים, הוצאת עם-עובד, תל-אביב, האוניברסיטה הפתוחה.
- ❖ דה-מלאך, נעמי, 2008, לא על היופי לבדו – על הוראה ביקורתית של ספרות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים.

- ❖ \*דור, משה, 1979, "פייטנים עתידיים לבוא" (ימי 'לקראת'), סימן קריאה מס' 9, רבעון מעורב לספרות בעריכת מנחם פרי, תל-אביב, עמ' 341 – 349.
- ❖ \*הגורני-גרין, אברהם, 1988, **בין בגרות לשירה**, הוצאת אור-עם, תל-אביב.
- ❖ \*הולצמן, אבנר, קיץ תשנ"ח, 1998, "דימויו הספרותי של הצבר: הפולמוס שאינו נגמר", **עם וספר: בטאון ברית עברית עולמית**, בעריכת מנחם זהרי, חוברת י, עמ' 99 – 110.
- ❖ \*הולצמן, אבנר, תשס"ב, "מסולמה של אניה אל הקווים הקדמיים": לתולדות דימויים הספרותי של הלוחמים העולים", **סדן – מחקרים בספרות העברית**, כרך ה: יום קרב וערב, והבוקר שלמחרת. ייצוגה של מלחמת העצמאות בספרות ובתרבות העברית בישראל, בעריכת חנה נוה ועודד מנדה-לוי, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 199 – 232.
- ❖ הולצמן, אבנר, תשמ"ו, "יום תחית-אי-אז ובריאת יש מתהו: עיון ב"שירת ארץ העברים" לאהרון אמיר, **תעודה, ה: מחקרים בספרות העברית**, בעריכת ראובן צור ועוזי שביט, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 209 – 233.
- ❖ הולצמן, אבנר, תשס"ב, "חמישים שנות סיפורת ישראלית: דינמיקה אסתטית והקשרים חברתיים", **העגלה המלאה – מאה ועשרים שנות תרבות ישראל**, עורך: ישראל ברטל, הוצ' ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, עמ' 149 – 157.
- ❖ \*הולצמן, אבנר, 2005, **מפת דרכים – סיפורת עברית כיום**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, תל-אביב.
- ❖ \*הולצמן, אבנר, 2006, **אהבות ציון – פנים בספרות העברית החדשה**, הוצ' כרמל, ירושלים.
- ❖ הלמן, ענת, 2007, **אור וים הקיפוח – תרבות תל אביבית בתקופת המנדט**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
- ❖ הרושובסקי, בנימין, 1976, "פואטיקה, ביקורת, מדע", **סימן קריאה**, מס' 6, עמ' 313 – 330.
- ❖ הרשב, בנימין, 2000, **מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות**, הוצאת כרמל, ירושלים.
- ❖ \*ויכרט, רפי, 25 ביוני, 1993, "לשמוע את הלב מבעד לרעש העולם", **דבר לספרות ואמנות**, עמ' 5 – 6.
- ❖ \*ויסברוד, רחל, 2002, **בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך**, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- ❖ זך, נתן, 27 באוגוסט, 1966, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו", **הארץ**, מוסף לספרות.
- ❖ זנדבנק, שמעון, 1982, "קאפקא: בין מיתוס לאנטי מיתוס", **סימפוזיון קאפקא** (יום עיון מטעם החוג לספרות כללית, אוניברסיטת חיפה, 3 במרס, 1981), הוצאת ספרית פועלים, ת"א וירושלים.
- ❖ זנדבנק, שמעון, 1990, **מגמות יסוד בשירה המודרנית**, משרד הביטחון – הוצאה לאור, תל-אביב.
- ❖ זרובבל, יעל, 2004, "קרב, הקרבה, קורבן: תמורות באידיאולוגיית ההקרבה הפטריוטית בישראל", בתוך: בן-עמוס, אבנר, בר-טל, דניאל, (עורכים), **פטריוטיזם: אוהבים אותך מולדת**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 61 – 99.



- ❖ \*חבר, חנן ורון, משה (עורכים), 1983, ואין תיכלה לקרבות ולהרג – שירה פוליטית במלחמת לבנון, קו אדום, ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ❖ חבר, חנן, 1994, פייטנים ובריונים: צמיחת השיר הפוליטי העברי בא"י, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.
- ❖ חבר, חנן, 1995, בשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ-ישראל בין שתי מלחמות העולם, ירושלים/אוניברסיטת בן גוריון בנגב.
- ❖ חבר, חנן, 1999, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב.
- ❖ חבר, חנן, 1999א, "קהילה ילידית מדומיינת: 'ספרות כנענית בתרבות הישראלית'", סוציולוגיה ישראלית – כתב עת למדעי החברה, כרך ב', חוב' 1, עמ' 147 – 166.
- ❖ חבר, חנן, 2001, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות ה-40, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ חבר, חנן, שנהב, יהודה, מוצפי-האלר, פנינה, (עורכים), 2002, מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר בירושלים.
- ❖ חבר, חנן, 2004, מולדת המוות יפה: אסתטיקה ופוליטיקה בשירת אורי צבי גרינברג, הוצאת עם-עובד, תל-אביב.
- ❖ חבר, חנן, 2007, אל החוף המקווה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית, מכון ון ליר בירושלים, הוצאת הקיבוץ המיוחד.
- ❖ חבר, חנן, 2008, מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית, הוצאת 'קשב' לשירה.
- ❖ טסלר, תמי, יוני 1999, היסטוריה ולאומיות בשירת מלחמת השחרור, עבודת M.A. בהנחיית פרופ' חנן חבר, החוג לתורת הספרות הכללית, הפקולטה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל-אביב.
- ❖ יצחקי, ידידיה, 1992, הפסוקים הסמויים מן העין, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן.
- ❖ יקותיאל-כהן, עדנה, תשרי תשמ"ה, תל-אביב כמקום בסיפורים, תרס"ט – תרצ"ט, עבודת גמר לקראת התואר "מוסמך למדעי הרוח" בהדרכת פרופ' נורית גוברין, החוג לספרות עברית, הפקולטה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל-אביב.
- ❖ \*כפרי, יהודית (עורכת), 1983, חציית גבול – שירים ממלחמת לבנון, ספריית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל-אביב.
- ❖ לאור, דן, 1983, השופר והחרב: מסות על נתן אלתרמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ לאור, דן, 2009, המאבק על הזיכרון: מסות על ספרות, חברה ותרבות, הוצאת עם-עובד, תל-אביב.
- ❖ לאור, דן, 2 באוקטובר, 2009א, "התחת ירושלים תל-אביב?", הארץ, תרבות וספרות, עמ' 4, 8.
- ❖ לאור, יצחק, 1995, אנו כותבים אותך מולדת – מסות על ספרות ישראלית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ \*לוין, עמוס, 1984, בלי קו – לדרכה של "לקראת" בספרות העברית החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

- ❖ ליפסקר, אבידב, 2002, "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", **מכאן**, כרך ג, מרכז הקשרים, המחלקה לספרות עברית באונ. בן גוריון בנגב וכתר, עמ' 5 – 32.
- ❖ מירון, דן, תשמ"א, **מפרט אל עיקר: מבנה משמעות והגות בשירתו של נתן אלתרמן**, הוצאת הקיבוץ המאוחד\ הוצאת ספרית פועלים.
- ❖ מירון, דן, 1987, "מיוצרים ובונים לבני בלי בית", **אם לא תהיה ירושלים – מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 11 – 89.
- ❖ מירון, דן, 1987א, **בודדים במועדם, לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים**, הוצאת עם עובד, ספרית אופקים, תל-אביב.
- ❖ מירון, דן, 1991, "ראשיתה של תל-אביב", **אמהות מייסדות, אחריות חורגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 181 – 243.
- ❖ מירון, דן, 1992, **מול האח השותק – עיונים בשירת מלחמת העצמאות**, האוניברסיטה הפתוחה, כתר הוצאה לאור.
- ❖ מירון, דן, 1999, "חלום בעשן על חוף ים המלח: על השירה הפוליטית של אצ"ג ועל 'חזון אחד הליגינות", **האדם אינו אלא...חולשת הכוח, עוצמת החולשה: עיונים בשירה**, זמורה ביתן, מוציאים לאור, עמ' 199 – 255.
- ❖ מירון, דן, שביט, עוזי, 21 בפברואר, 1992, "שירה עברית היום, תמונת מצב", **מעריב**, השבוע, עמ' 52 – 53.
- ❖ מילנר, איריס, 2003, **קרעי עבר – ביוגרפיה, זהות וזכרון בסיפורת הדור השני**, הוצאת עם עובד, תל-אביב.
- ❖ מגדה-לוי, עודד, אביב 2000, "לקרוא את העיר", בתוך: **פנים – כתב עת לתרבות, חברה וחינוך**, מס' 13, הוצאת הסתדרות המורים, ת"א.
- ❖ מגדה-לוי, עודד, אוקטובר 2002, **החוויה האורבאנית בסיפורת העברית: 1864 – 1945**, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", בהדרכת פרופ' נורית גוברין, הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל-אביב.
- ❖ מגדה-לוי, עודד (עריכה מדעית והקדמה), 2007, **אורבניזם – הסוציולוגיה של העיר המודרנית**, מאמרים: גיאורג זימל, רוברט פארק, לואיס וירת, תרגום מאנגלית ומגרמנית: מרים קראוס, הוצאת רסלינג.
- ❖ נוימן, בועז, 2009, **תשוקת החלוצים**, הוצאת ספרים עם-עובד, תל-אביב.
- ❖ סוקר-שוגר, חנה, תשס"א, 2001, "על המרחב ביצירת יעקב שבתאי", **מכאן**, כרך ב', עמ' 33 – 64.
- ❖ סיון, עמנואל, 1991, **דור תש"ח: מיתוס, דיוקן וזיכרון**, הוצאת מערכות, תל-אביב.
- ❖ עוז, אברהם, 1999, **התיאטרון הפוליטי – הסוואה, מחאה, נבואה**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה/ זמורה-ביתן, תל-אביב.
- ❖ עזר, ננסי, 1992, **ספרות ואידאולוגיה**, פפירוס, בית ההוצאה באוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.

- ❖ ערפלי, בעז, 1986, הפרחים והאגרטל – שירת עמיחי (1948 – 1968): מבנה, משמעות, פואטיקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ ערפלי, בעז, 2002, "על המשמעות הפוליטית של שירת יהודה עמיחי", בתוך: נוה, חנה, מנדה-לוי, עודד (עורכים), סדן, מחקרים בספרות העברית, כרך חמישי: יום קרב וערב, והבוקר שלמחרת – ייצוגה של מלחמת העצמאות בספרות ובתרבות העברית בישראל, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 171 – 198.
- ❖ פורת, יהושע, תשמ"ט, שלח ועט בידו: סיפור חייו של אוריאל שלח (יונתן רטוש), הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
- ❖ פוקו, מישל, 2003, הטרוטופיה, (תרגום ואחרית דבר: אריאלה אזולאי), הוצאת רסלינג.
- ❖ \*פיינגולד, בן-עמי, 1989, השואה בדרמה העברית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ \*פישלוב, דוד, 2000, מחלפות שמשון – גלגולי דמותו של שמשון המקראי, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה/ זמורה ביתן.
- ❖ פרי, מנחם, סתיו-חורף, 1968/ 1969, "השיר המתהפך: על עקרון אחד בקומפוזיציה הסמאנטית של שירי ביאליק", הספרות, כרך א', חוב' 3 – 4, עמ' 607 – 631.
- ❖ פרי, מנחם, מאי 1979, "העונה המאוזנת, על מבנה העומק של שירי פרייל", סימן קריאה מס' 9, רבעון מעורב לספרות בעריכת מנחם פרי, תל-אביב, עמ' 369 – 388; 453 – 461.
- ❖ צורן, גבריאלי, 1997, טקסט, עולם, מרחב, - דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ צמיר, חמוטל, 2001, "נדמה לי כי נדמתי": הפואטיקה החיקויית של דליה הרץ, תיאוריה וביקורת, מס' 19, מכון ון ליר בירושלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 115 – 139.
- ❖ צמיר, חמוטל, 2006, בשם הנוף – לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, הוצאת אונ. בן גוריון, מרכז הקשרים והוצ. כתר.
- ❖ צמיר, חמוטל, 2008, "מהיסטוריה למיתוס: מיתוזציות של ילדיות בשירת דור המדינה", בתוך: בנזימן, יותם (עורך), משחקי זיכרון – תפיסות של זמן וזיכרון בתרבות היהודית, מכון ון ליר בירושלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ❖ קימברלינג, ברוך, 2004, מהגרים, מתיישבים, ילידים: המדינה והחברה בישראל – בין ריבוי תרבויות למלחמת תרבות, הוצ' ספרים עם עובד, תל-אביב.
- ❖ קזמירסקי-שלוש, ארנה, 2000, מקום בעיני יושביו: התעצבותה וגיבושה של זהות מקומית באמצעות היצירה הספרותית בשלושה קיבוצים בעמק הירדן (1910 – 1990), חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה" בהדרכת פרופ' אבנר הולצמן, הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל-אביב.
- ❖ קרטון-בלום, רות (עורכת), 1989, יד כותבת יד: שירה בראי עצמה – ארבעים שנה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ קרטון-בלום, רות, תשנ"ג, 1993, "השיר הלולאתי: על תבניות פוסט-מודרניסטיות בשירה", אפס שתיים, כתב-עת לספרות, ירושלים, עמ' 77 – 87.

- ❖ קרטון-בלום, רות, 1996, "פחד יצחק: מיתוס העקידה כמקרה-בוהן בשירה העברית החדשה" בתוך: אוחנה, דוד, ויסטריך, ס' רוברט (עורכים), **מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית**, מכון ון ליר בירושלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ❖ \*קרטון-בלום, רות, קיץ תשס"ו, 2006, "מועקת החילוניות: הדיאלוג עם הברית החדשה בספרות הישראלית", **דימוי, גל' 27**, עמ' 7 – 32.
- ❖ קרטון-בלום, רות, 2009, **הרהורים על פסיכותרפיה בשירת נתן זך**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ רוגני, חגי, 2006, **מול הכפר שחרב – השירה העברית והסססוך היהודי ערבי 1929 – 1967**, פרדס הוצאה לאור, חיפה.
- ❖ שביט, יעקב, 1984, **מעברי עד כנעני: פרקים בתולדות האידיאולוגיה והאטופיה של 'התחיה העברית' – מציונות רדיקלית לאנטי ציונות**, הוצ' דומינו, ירושלים.
- ❖ שביט, עוזי, 1987, **שירה ואידיאולוגיה – לתולדות השירה העברית והתפתחותה במאה ה-18 ובמאה ה-19**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ שביט, עוזי, 1993, **חרוז ומשמעות: עיונים בפואטיקה היסטורית של השירה העברית**, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.
- ❖ שביט, עוזי, 2007, **לא הכל הבלים והבל: החיים על קו הקץ על פי אלתרמן**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, בני-ברק.
- ❖ שביט, עוזי, תשנ"ה, "עברית, ספרות - שירה", **האנציקלופדיה העברית – כללית, יהודית וארצישראלית**, כרך מילואים ג, חברה להוצאת אנציקלופדיות בע"מ, ספרית פועלים, ירושלים ותל-אביב, עמ' 750 – 754.
- ❖ שביט, עוזי, 2001, "קווים לפרוזודיה של יהודה עמיחי", **אדרת לבנימין – ספר היובל לבנימין הרשב**, כרך ב', עורכת: זיוה בן-פורת, המכון הישראלי לפואטיקה ולסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 36 – 49.
- ❖ שביט, יעקב וביגר, גדעון, 2001, **משכונות לעיר (1909 – 1936)**, ההיסטוריה של תל-אביב, הוצאת רמות, אוניברסיטת תל-אביב.
- ❖ שוורץ, יגאל, 2005, **מה שרואים מכאן, סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה**, הוצאת כנרת זמורה ביתן ודביר.
- ❖ שוורץ, יגאל, 2007, **הידעת את הארץ שם הלימון פורח – הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה**, הוצאת דביר.
- ❖ \*שחם, חיה, 1997, **הדים של ניגון – שירת דור הפלמ"ח וחבורת 'לקראת' בזיקתה לשירת אלתרמן**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ שחם, חיה, 2004, **קרובים רחוקים – בין-טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע.

- ❖ שמיר, זיוה, 1989, **עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם**, הוצאת פפירוס, אונ. תל-אביב.
- ❖ שמיר, זיוה, שבט-אדר, תשנ"א, ינואר-פברואר, 1991, "פרספקטיבות חדשות בספרות", **עיתון 77 – הירחון לספרות**, שנה ט"ו, גיליון 132 – 133, עמ' 24 – 26.
- ❖ שמיר, זיוה, 1993, **להתחיל מאלף – שירת רטוש: מקוריות ומקורותיה**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- ❖ שנהב, יהודה, סתו 2001, "זהות בחברה פוסט-לאומית", **תיאוריה וביקורת**, חוב' 19, עמ' 5 – 16.
- ❖ שפירא, אניטה, 1997, "השואה: זיכרון פרטי וזיכרון ציבורי", **יהודים חדשים יהודים ישנים**, הוצ' עם-עובד, תל-אביב, עמ' 86 – 103.
- ❖ שפירא, אניטה, 2003, "לאן הלכה שלילת הגלות", **אלפיים – כתב עת רב תחומי לעיון הגות וספרות**, עורכת: ניצה דרורי-פרמן, קובץ 25, הוצ' עם-עובד, תל-אביב, עמ' 9 – 54.
- ❖ שפירא, אניטה, תשס"ו, **התנ"ך והזהות הישראלית**, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
- ❖ שקד, גרשון, תשל"א, "בהרבה אשנבים בכניסות צדדיות", **גל חדש בסיפורת העברית**, ספריית פועלים, מרחביה ותל-אביב.
- ❖ שקד, גרשון, תשמ"ז, 1987, **ארבעה פרקים בתורת ההתקבלות**, הוצ. אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
- ❖ \*שקד, גרשון, 1998, "יהודה עמיחי וחבורת 'לקראת': ראשיתו של עמיחי וקבוצת ההתייחסות שלו", **צפון ה, קובץ ספרותי**, המערכת: אליעזר כגן, אדיר כהן, אבידב ליפסקר, אגודת הסופרים העברים, חיפה.
- ❖ שקד, גרשון, 1993, **ספרות אז, כאן ועכשיו**, זמורה ביתן, מוציאים לאור, תל-אביב.
- ❖ שקד, גרשון, 2006, **זהות: ספרויות יהודיות בלשונות לעז**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
- ❖ שקד, גרשון, 2009, פרק ה: "העיר שחוברת לה יחדיו?", **תמונה קבוצתית – היבטים בספרות ישראל ובתרבותה**, עורכים: גדעון טיקוצקי ומלכה שקד, הוצאת דביר, הקשרים ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 98 -
- ❖ \*שקד, מלכה, 2007, **המקרא בשירה העברית החדשה – עיון**, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד.

- ✚ Abramson, Glenda, 1991, " The Intifada in Israeli Literature", **Survey of Jewish Affairs 1991**, Edited by William Frankel, Published for the Institute of Jewish Affairs by Basil Blackwell, Cambridge, Massachusetts, pp. 49 – 65.
- ✚ Adorno, Theodor, 2000, "Lyric poetry and society". In: O` Connor, B. (ed.), **The Adorno Reader**, Oxford: Blackwell, pp. 211 – 229.
- ✚ Allen, Graham, 2000, **Intertextuality**, Routledge, London and New York.
- ✚ Althusser, Louis, 1971, **Lenin and Philosophy and Other Essays**. London, NLB.
- ✚ Bhabha, Homi, K. 1994, **The Location of Culture**, Routledge, London.
- ✚ Bakhtin, Mikhail, 1981, **The Dialog Imagination, Four Essays**, Edited by Michael Holquist, translated by Caryl Amerson and Mishael Holquist, University of Texas Press, Austin.
- ✚ Barth, Roland, 1972, **Mythologies**, ( A. Lavers trans.) London.
- .
- ✚ Barth, Ronald, 1977, **Image, Music, Text**, (Stephan Heath trans.), New-York: Hill and Wang.
- ✚ Ben-Porat, Ziva, 1976, "The Poetics of literary allusion", **P.T.L, A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature**, Number 1, pp. 105 – 128.
- ✚ Berman, Art, 1994. **Preface to Modernism**, University of Illinois Press.
- ✚ Bloom, Harold, 1973, **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**, Oxford University Press.

- ✚ Boyarin, Daniel, 1990, **Intertextuality and the reading of Midrash**, Bloomington and Indianapolis Press.
- ✚ Campbell Joseph, 1968, **The Hero with Thousand Faces**, Princeton. Halbertal M. and Margalit A. **Idolatry**, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- ✚ Claiton, Jay, and Rothstein, Eric, 1991, "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality", in: Clayton, Jay, and Rothstein, Eric (eds.), **Influence and Intertextuality in Literary History**, The University Wisconsin Press, pp. 3 – 36.
- ✚ Doob, L. 1964, **Patriotism and Nationalism**, New Haven: Yale University Press.
- ✚ Eagleton, Terry, 1983, **Literary Theory: An Introduction**, London, Blackwell.
- ✚ Eagleton, Terry, 1984, **The Function of Criticism**, London: Verso.
- ✚ Egleton, Terry, 1985 (1976), **Marxism and Literary Criticism**, London: Methuen and Co. Ltd.
- ✚ Eagleton, Terry, 1990, "Nationalism: Irony and Commitment", in: Eagleton, T., Jameson, F., Said, E. W.: **Nationalism, Colonialism and Literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 23 – 39.
- ✚ Even Zohar, Itamar, 1990, "Polysystem Studies", **Poetics Today**, Voll. 2. No. 1. Durham: Duke University Press.
- ✚ Finberg, H. P.R, and Skipp, V. H. P., 1967, **Local History, Objectives and Pursuit**, Newton Abbot.
- ✚ Gluzman, Michael, 2003, **The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry**, Stanford, California, Stanford University Press.
- ✚ Goldmann, Lucien, 1964, **The Hidden God**. Trans. Philip, Thody, London: Routledge and Kegan, Paul.

- ✚ Halbertal, Moshe, and Margalit, Avishai, 1992, **Idolatry**, trans. By Guldblum, N. Cambridge, Mass.
- ✚ Hall, Stuart, 1990, "Cultural Identity and Diaspora", Rutherford Jonathan (ed.) **Identity, Community and Cultural Difference**, London: Lawrence and Wishart, pp. 222 – 238.
- ✚ Hall, Stuart, and du Gay, Paul, (eds.), 1996, "Who Needs Identity?", **Questions of Cultural Identity**, London, pp. 4 -16.
- ✚ Herrstein-Smith, Barbara, 1970, **Poetic Closure: A Study of How Poems End**, The University of Chicago Press.
- ✚ Hodge, Robert, 1990, **Literature as Discourse: Textual Strategies in English and History**, Baltimore: John Hopkins University Press.
- ✚ Hutcheon, Linda, 1989, **The Politics of Post Modernism**, Routledge, New-York.
- ✚ Irwin, William, October 2004, "Against Intertextuality", **Philosophy and Literature**, Volume 28, Number 2, pp. 227 – 242.
- ✚ Iser, Wolfgang, 1978, **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- ✚ Jameson, Frederic, 1981, **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act**, Ithaca: Cornell University Press.
- ✚ Jameson, Frederic, 1990, "Modernism and Imperialism", in: Eagleton, T., Jameson F, Said, E. W: **Nationalism, Colonialism and Literature**, Minneapolis: University of Minnesota Press.



- ✚ Kristeva, Julia, 1980, **Desire in Language: A semiotic approach in literature and art** (T. Gora, A Jardine and L. S. Roudiez trans.) New York: Colombia University Press.
- ✚ Laor, Dan, Spring 2000, "American Literature and Israeli Culture: The Case of Canaanites", **Israel Studies**, Vol. 5, No. 1, pp. 287 – 300.
- ✚ Lehan, Richard, 1998, **The City in Literature – An Intellectual and Cultural History**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- ✚ Levi-Struss Clod, 1963, "The Structural Study of Myth", **Structural Anthropology**, trans. by C. Jacobson and B. G. Schoef, New York, pp. 215 – 231.
- ✚ Lutwak Leonard, 1984, **The Role of Place in Literature**, Syracuss University Press, Syracuss.
- ✚ Lynch, Kevin, 1960, **The Image of the City**, Cambridge, MA, MIT Press.
- ✚ Malinowski, Brunislaw, 1926, **Myth in Primitive Psychology**, Kegan Paul, Trench, Trubner, London.
- ✚ Mann, E. Barbara, 2006, **A Place in History: Modernizm, Tel-Aviv, and the Creation of Jewish Urban Space**, Stanford University Press, Stanford, California.
- ✚ Olwig, R. Kenneth., 2001, "Landscape as a Contested Topos of Place, Community and Self", In: **Textures of Place: Exploring Humanist Geographies**, edited by Paul C. Adams, Steven Hoelscher and Karen E. Till. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- ✚ Pike, Burton, 1981, **The Image of the City in Modern Literature**, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- ✚ Tuan, Yi-Fu, 1980, **Landscapes of Fear**, Oxford: Basil Blackwell.

- ✚ Sartor, Richard L., 1994, **Joseph Cambell on Myth and Mythology**, University Press of America, Lanham, New-York and London.
- ✚ Schwartz, Ygal, 2004, "Holocaust Literature: Myth, History and Literature", **Literary Responses to Mass Violence**, Brandeis University Press, Boston, pp. 97 – 108.
- ✚ Simmel, George, [1903] 1969, "The Metropolis and Mental Life", **Classic Essays on the Culture of Cities**, Sennet, Richard, ed. N.Y. Appleton Cetury Crotts, pp. 47 – 60.
- ✚ Walter, Eugene Victor, 1988, **Placeways – A Theory of Human Environment**, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London.
- ✚ White, Hayden, 1973, **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**, Baltimore: Jhons Hopkins University Press.
- ✚ Williams, Linda Ruth, 1995, "Writing from Modernism to Postmodernism", Marion, Wynne-Davies (ed.), **The Bloomsbury Guide to English Literature**, {2} Bloomsbury Publishing, London, pp. 257 – 268.
- ✚ Worton, Michael, and Judith, Still (eds.), 1990, **Intertextuality: theories and practices**, Manchester University Press, Manchester and New York.
- ✚ Zerubavel, Yael, 1995, **Recovered roots: Collective memory and the making of Israeli tradition**, Chicago: University of Chicago Press.
- ✚ Zerubavel, Yael, 2003, "Female in state of war: Ideology, crisis, and the politics of gender in Israel". In: Weiner A (ed.), **Modernity, and population management in the 20<sup>th</sup> century**, Stanford University Press, pp. 236 – 257..

## תקציר המחקר בעברית

### א. תיאור שדה המחקר ומטרתו

מחקר זה מקיף מתאר וממפה, במבט סינכרוני, את מכלול יצירתו של אריה סיון (תל-אביב, 1929) בשירה, בפרוזה ובדרמה. אך בה בעת עוקב חיבורי גם באופן דיאכרוני אחר התמורות בלשון, בפרוזודיה, בפואטיקה ובתמאטיקה של המשורר, שכן אריה סיון הוא בראש ובראשונה משורר, עד לכינונו של קול עצמאי ואותנטי בספרות העברית בת זמננו. עיקר טענתו של המחקר (התזה שבבסיסו) היא שה'לידות' היא פני השטח ומבנה העומק ביצירתו הספרותית של אריה סיון. אשר על כן, תכליתו העיקרית של המבט המשולב, הסינכרוני והדיאכרוני, היא לחשוף את תהליכי התעצבותה וגיבושה של הזהות המקומית-ילידית ביצירתו הספרותית של אריה סיון (1948 – 2004).

"אריה סיון הוא מן האבות המייסדים של השירה הישראלית, ושירתו היא ממיטב היצירה הפיוטית, שנוצרה בעברית בחמישים שנות קיומה של מדינת-ישראל" (מנימוקי ועדת השופטים לפרס ביאליק, שהוענק לאריה סיון בתשנ"ח). את שירו הראשון "מסע לילי" כתב אריה סיון על פי עדותו, בתחילת חורף 1947/48, והשיר פורסם בעיתון **דבר** ב-20 בפברואר 1948. מאז ועד היום ראו אור ששה-עשר קבצי שירה משל המשורר. הראשון בהם הוא **בשלשה**: שלושה פרקי שירה, שהופיע בתשי"ג (1953), ובו מקבץ משיריהם של שלשת המייסדים הבולטים בחבורת 'לקראת': משה דור, נתן זך ואריה סיון. אחריו, ובאיחור מה, הופיעו: **שירי שריון** (1963), **ארבעים פנים** (1969), **נופל לך בפנים** (1976), **אישרורים** (1981), **לחיות בארץ ישראל** (1984), **חיבוקים** (1986), **ארץ מעלה** - מבחר שירים מתוך ששת ספריו הראשונים של המחבר, אליו התווספו שלושה שירים חדשים (1988), **כף הקלע** (1989), **גבולות החול** (1994), **דייר לא מוגן** (1998), **ערבון** - מבחר שירים מקיף מתוך עשרת ספריו הראשונים של המשורר (2001), **השלמה** (2002), **חוזר, חלילה** (2004), **קיטועים** (2007), **על ים ועל חול** - **שירי תל-אביב** (2009) (שני האחרונים אינם נכללים בקורפוס המחקר של עבודתי).

בנוסף לשירים, שהם עיקר יצירתו, פרסם אריה סיון, בשנות החמישים והששים, כחמישה עשר סיפורים קצרים, בנוסח הריאליסטי של ספרות 'דור בארץ', וגם תוך חריגה ממנו לכיוונים ליריים וארוטיים, נועזים לזמנם. הסיפורים דוגמת: "דוד ושושנה", "מעלה הכרמל", "מות הזקן", "מותו של סבא הרמן", נתפרסמו בכתבי העת הבולטים של הזמן: **לקראת**, **בצרון**, **הדואר**, **עכשיו**, וכן במדורים הספרותיים של העיתונות היומית. אחדים מן הסיפורים הללו, שלא כונסו בספר ואינם מוכרים כלל, נדונים בעבודתי.

במהלך שנות פעילותו הספרותית, במועדים שלא ניתן להצביע עליהם במדויק, חיבר אריה סיון גם סידרה של מחזות. מרבית המחזות לא הועלו כלל על קרשי הבמה. הבולט במחזות, היחיד למעשה שהוצג בפני קהל, הוא "מלכוד 44", סאטירה חריפה שעניינה בשאלה האם היישוב העברי בארץ עשה כל אשר לאל ידו, כדי להציל יהודים בתקופת השואה. גם ביתר מחזותיו של סיון בולטת מגמת ביקורת ומחאה, כנגד סדרים חברתיים ופוליטיים בישראל, בחלקם, תוך ערוב מכוון, ואופייני לפואטיקה של סיון, בין עבר

מקראי להווה אקטואלי. בביקורת הספרות אין כמעט התייחסות לכתיבתו הדרמטית של אריה סיון. גם חסך זה ממלא חיבורי.

בראשית שנות התשעים, של המאה שעברה, פרסם אריה סיון רומן בלשי יוצא דופן, שהתעלומה בו איננה נפתרת בסיומו, בשם **אדוניס** (1992). זהו רומן בגוף ראשון, שעלילתו מתרחשת בתל-אביב של ראשית שנות השלושים. במרכז עלילת הרומן מסע החיפושים של הבלש העברי בן חורין אחר דמות המסתורין האבודה, הקומוניסט זכריה יולין. זהו גם מסע של חיפוש עצמי עבור גיבור היצירה והזדמנות לדיון מרומז במתח הדיאלקטי שבין דעיכה להתעוררות מחדש במישור האישי והלאומי כאחד. נושאים אלו מצויים גם בלב לבו של המסע הספרותי, שערך אריה סיון עצמו לכינון זהותו כאדם וכאמן, במהלך כששים שנות יצירה.

אך לוז יצירתו של סיון איננו בפרוזה, אף לא בדרמה, אלא בשירה, וזו עומדת במוקדו של המחקר. כאמור, אריה סיון הוא אחד המייסדים של חבורת 'לקראת' (1952 – 1954) לצידם של משה דור, נתן זך, בנימין הרושובסקי, גרשון שקד (ובשלב מאוחר יותר, אף יהודה עמיחי ודוד אבידן), שמקובל ליחס להם את פריצת הדרך הגדולה בשירה העברית, שלאחר הקמת המדינה. בראשית שנות החמישים פרסם אריה סיון את ביכורי שיריו בחוברות **לקראת**, **פמליה**, **ניבים**, **במעלה**, וכן בעיתונות היומית: **על המשמר**, **הארץ**, **במאבק** ועוד. שיריו הראשונים עמדו תחת השפעתם הברורה של נתן אלתרמן ויונתן רטוש (השלב הכנעני ביצירתו של סיון), ולא כונסו בספריו, לכן יש בהם עניין מיוחד למחקר החושף את ההתפתחויות, שחלו ביצירתו של המשורר בלמעלה מחמישים שנות כתיבה.

את ראשית דרכו הפואטית העצמאית של אריה סיון ניתן לסמן בפואמה **שירי שריון** (1963), שבו נתן המשורר ביטוי לחוויותיו כחייל במלחמת סיני (1956). זו הייתה ראשיתו של מהלך פואטי חדש ביצירתו של המשורר, שנשט בהדרגה את "השירה הרוסית ונגזרותיה המקומיות" כעדותו, לטובת המודוס האירוני האנגלו-אמריקאי, ברוח הפואטיקה השלטת בכתיבתם של מרבית משוררי 'דור המדינה'. מהלך זה התגוון והתפתח מבחינה פרוזודית-לשונית ואידיאית-תמאטית בארבעים שנות יצירתו הבאות, אך סימני ההיכר המודרניסטיים, שהוטבעו אז בשיריו לוו את יצירתו של סיון לכל ארכה.

הלשון הפרוזאית של סיון המאוחר, הרזה מבחינה פיגוראטיבית והמשוחררת מבחינה ריתמית ( free verse), שהאירוניה היא מאפיין מובהק שלה, החלה להסתמן כבר בפואמה המוקדמת, ונמשכה אל תוך שירתו הבשלה. גם נטייתו של המשורר לקשר בין הביוגרפיה הפרטית, לבין המרחב הציבורי, ראשיתו כבר ב**שירי שריון** והמשכה בכלל שירתו. חשוב לציין גם את השימוש, שעשה המשורר בכתיבתו בחומרים אינטר-טקסטואליים, בעיקר מן המקרא, אך גם מן התלמוד, התפילה, הספרות העברית והעולמית ועוד, לצורך גיבושה של זהות מקומית. עוד בולטת ביצירתו של סיון הנטייה לבטל את החיץ בין זמן עבר, מקראי קדום, לבין הווה אקטואלי.

לצידן של מגמות פואטיות אלה בולטת ביצירת סיון מגמה תמאטית אינהרנטית: נוכחותו האינטנסיבית של המקום במובנו המוחשי והסימבולי כאחד: הדרכים והכבישים, החול והמדבריות, הנחלים והימים, ההרים והערים - כל אותן טריטוריות, שנוכחות הקבע שלהן ביצירתו של סיון, יחד עם טריטוריות נוספות, זיכו אותו בתואר 'משורר ילידי'.

כל המגמות הללו, הלשוניות-פרוזודיות והפואטיות-תמאטיות הפכו לטביעת האצבע הרטורית של המשורר, שבכול ספריו הקדיש חטיבות נרחבות לשירים העוסקים בנופי הארץ ובאקלימה: במדברותיה ובימיה, בהריה ובעמקיה, בכפריה ובעריה, תוך מתן עדיפות ברורה לתל-אביב עיר הולדתו, ולירושלים העיר בה רכש את השכלתו האקדמית, ובה פסע את צעדיו הראשונים בחבורת 'לקראת'. בשירתו נמצא גם ביטוי לאירועים ההיסטוריים והפוליטיים המרכזיים בתולדות היישוב העברי המתחדש בארץ: העליות, כיבוש הארץ ובניינה, הדי השואה, מלחמות ישראל והסכסוך היהודי-ערבי.

שירי המחאה של סיון בעקבות מלחמת לבנון (1982) והאינתיפאדה הראשונה (1987 – 1989) נחשבים לפסגת יצירתו ולחלק חשוב משירת המחאה הישראלית בכללותה. מגמה מוסרית-פוליטית זו מעוגת היטב בתמונת העולם ההומאניסטית-סוציאליסטית-ליבראלית של אריה סיון, כפי שהיא משתקפת במרבית שלבי יצירתו, אך היא בולטת במיוחד בשירי הקובץ **כף הקלע** (1989), המסכם את תגובתו של המשורר לאירועי הדמים ב'שטחים' בשלהי שנות השמונים של המאה העשרים.

השיר הסיווני הטיפוסי אינו מצטיין בעושר פיגוראטיבי, הוא ממעט בצירוי-לשון מטפוריים, אך הוא בעל תשתית סיפורית מפותחת, והוא גדוש באנאלוגיות מפתיעות, באלוזיות אל כל תחומי התרבות העברית והכללית, בעבר ובהווה, בשימושי לשון פוליטיים, ובנטייה לסיומי שירים מפתיעים ודרמטיים. אך ייחודה של יצירת סיון, ועל כך עמדו, במפורש או במרומז, מבקרי יצירתו, הוא בדרך בה מתעצבת בתוכה זהות מקומית, ילידית.

מחקרי חושף את זיקתה העמוקה של יצירת סיון אל טריטוריות שונות: מיתיות, גיאוגרפיות מקראיות, היסטוריות ועוד (בעיקר טריטוריות ארץ-ישראליות), כדרך להבניית זהות עברית-יהודית-ישראלית מורכבת, רפלקסיבית ואמביוולנטית מאד. מחד גיסא, מצטייר המשורר ביצירתו כבעל זהות אוטוכטונית, וכמי שמקושר באופן עמוק ובלתי מעורער אל נופי הולדתו, אל ארץ אבותיו, שהיא גם ארצו שלו. מאידך גיסא, תוהה הוא, כמעט לכל אורך יצירתו, בפיקחון אירוני, על מקומו ברצף תולדות העם והארץ, עד כדי כפירה בעיקר הציוני של היותו חלק מרצף הסיפור הלאומי (ה'אי-נחת' המופיעה בכותרת חיבורי).

. החידוש המשמעותי במחקרי איננו בעצם ההתייחסות ליצירתו הספרותית של סיון מבעד לפריזמת הילידות, שכן זו כשלעצמה כבר נזכרה, כאמור, לא אחת, ברצנזיות על שירתו, אלא במחקר חלוצי אודות משמעויות העומק האידיאיות, התמאטיות והפואטיות הנכרכות בתהליכי התעצבותה וגיבושה של הזהות המקומית ביצירתו של אריה סיון. אשר על כן, מיתוס הילידות, על משמעויותיו השונות, ועל ניגזרותיו התיאורטיות הרלוואנטיות, משמש כלי מחקר לבחינת יצירתו של אריה סיון, בהיבטיה הסינכרוניים והדיאכרוניים גם יחד.

המחקר בוחן גם את מקומו של סיון ברצף השירה הישראלית, שהתפתחה משנות החמישים המוקדמות, תוך שהיא דוחקת לשוליים את משוררי הזרם ה'ילידי': אריה סיון, משה דור, משה בן שאול ואחרים, עד לפריצת הדרך המשמעותית של סיון בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים, בהן זכה הוא להכרה של ממש בערכה של יצירתו. וכיוון שמדובר ביוצר, שההכרה בחשיבותו ובערכו כאמן היא נחלת השנים האחרונות בלבד לא זכה עדיין סיון למחקרים של ממש על יצירתו.

### ב. הרעיונות המנחים וההיפותיזות של המחקר

כמצע תיאורטי בסיסי חיבורי מסתמך בעיקר על גישות סטרוקטורליסטיות בחקר הספרות, כפי שנוסחו באופן ממצה במחקרה של נילי גולד על שירת יהודה עמיחי (1994, עמ' 26): "מכלול יצירתו של המשורר מציג מערכת דינאמית בעלת ראשית, המשך ופיתוח... רכיבי המערכת אינם שווים זה לזה בגודלם ובאיכותם, והם מקיימים יחסים הדדיים של הארה והזנה. כדי לעמוד על התפתחות שירתו של המשורר, על החוקר על החוקר להכיר את מרכיביה הפואטיים (וגם התמאטיים והאידיאולוגיים – ש.ה.) לתקופותיה, לבחון את שלבי ההתפתחות, לזהות את התהליכים, שבאמצעותם מחליפים מרכיבי פנים, ולנתח את התמורות בתפקודם של מרכיבים אלו."

בבסיס מחקרי שלי מונחות שתי היפותזות משלימות. האחת היא, שיצירתו של סיון עברה תהליך של התפתחות, במהלכו שינתה פניה והבשילה. האחרת היא, שבאופן פרדוקסאלי-משהו, התפתחות זו הנפרשת על פני למעלה מחמישים שנה, איננה מוותרת על גרעין תמאטי קבוע, מעין מבנה-עומק (פרי, 1979) המלווה אותה לכל אורכה: מיתוס הילידות.

#### **ההתפתחות ביצירתו של אריה סיון קשורה בשלשה גורמים:**

1. אישיותו של היוצר, השקפת עולמו והביוגרפיה הייחודית לו.
2. תמורות היסטוריות, חברתיות ופוליטיות בחברה הישראלית (והעולמית), שבה חי ופועל המשורר.
3. חילופי פרדיגמות במערכת הספרותית; קרי, שינויים עמוקים בנורמות הפואטיות, התמאטיות והאידיאולוגיות השליטות ברפובליקה הספרותית, במסגרתה יוצר האמן, אליה הוא 'משועבד', אך בה בעת, בתוכה הוא חייב לעצב לעצמו דרך וסגנון ייחודי לו, כדי לשרוד בתוכה (Bloom, 1973).

#### **השינויים, שחלו בשירת אריה סיון, נבחנים במחקר בשני מישורים:**

- א. המישור האמנותי-אסתטי: הגיוון הלשוני-פרוזודי-פואטי, שמאפיין את יצירתו המאוחרת של סיון, בהשוואה לזו המוקדמת.
  - ב. המישור התמאטי והאידיאולוגי: השינויים הדרמטיים בתמונת עולמו של היוצר, בעיקר בעת המעבר מן ה'גנוטייפ' - של האסכולה הניאו-סימבוליסטית, שממנה הושפע סיון בראשית דרכו השירית, אל ה'גנוטייפ' המערבי, שאליו חבר הוא החל משנות הששים המוקדמות של המאה שעברה. עיקרו של השינוי הוא המרת תמונת העולם המיתית-כנענית בתמונת עולם הומאניסטית אזרחית, שבה המיתוס עומד לשרותו של האדם הממשי, ולא להיפך, כבראשית הדרך.
- כדי לבחון את ההיפותזה הכפולה דלעיל, העוסקת למעשה בזהותו של סיון כאדם – עברי, יהודי וישראלי – וכאמן בחברה הישראלית, מצביע המחקר על שני יסודות עיקריים ביצירתו: יסודות קבועים (סטאטיים) ויסודות משתנים (דינאמיים) בהתאם לתמורות הזמן. היסודות הסטאטיים הם אותם חומרי לשון פואטיים ותמאטיים העוברים לאורך יצירתו של המשורר ומהווים את אבני השתייה שלה. היסודות הדינאמיים עשויים להיות אותם חומרים עצמם בתהליכי גיוון ושינוי ו/או שנקודת המבט הרגשית והאידיאולוגית ביחס אליהם השתנתה. היסודות הדינאמיים הם גם חומרי יצירה חדשים – נושאים חדשים או צורות ביטוי חדשות – המתווספים לקודמיהם ומעניקים ליצירתו של המשורר איכויות חדשות.

### ג. אריה סיון כמשורר ילידי: היבטים סינכרוניים

הגדרתו של משורר כילידי ושירה כילידית איננה ענין פשוט כל-כך. מושג הילידות הוא מושג אנתרופולוגי המגדיר את המקום בו חש האדם עצמו בן בית, מזוהה, בעל תחושת שייכות גבוהה ביותר לסביבתו הפיזית והחברתית. במאמר העוסק בהיבטים אנתרופולוגיים של ספרות המקום קובעים גורביץ וארן (1991, עמ' 9): "היליד הוא תמיד במקום. הוא נולד במקום ומתוכו, ומאז הוא אכן בו – בעריסה, בבית, בקבר. המקום הוא כהמשך גופו. היליד מקיים קשר טבעי, ממש חפיפה בין המקום במובנו הפיזי לבין המקום כעולם של משמעויות, של שפה, זכרון ואמונה."

ומהי הפונקציה שממלא מיתוס הילידות ביצירתו של אריה סיון? כדי לענות על שאלה זו ראוי תחילה לפרק את מושג ה'ילידות' למרכיביו. בחינה מדוקדקת של ביקורת סיון תגלה, שתווית ה'ילידות' המוצמדת תדיר למשורר וליצירתו איננה חד משמעית כל-כך, ומקופלות בתוכה משמעויות שונות:

1. משמעות ביוגרפית פשוטה: אריה סיון הוא יליד העיר תל-אביב (1929).
  2. משמעות גיאוגרפית-פסיכית: יצירת סיון מקיימת זיקה עמוקה אל נופי הארץ השונים: חולות וימים, הרים ומדברים, רחובות וערים, שדות ופרדסים וכו', שמתוכם צמח המשורר ואליהם נקשר, בדרך זו או אחרת, במהלך חייו האישיים והפואטיים. להבלטה מיוחדת בכתיבתו זוכים נופי ילדותו המוקדמת של המשורר בתל-אביב הקטנה, שטופת האור ורכת החולות, כחוויה פורמטיבית בעולמו האישי והיצירתי.
  3. משמעות חברתית: השתייכותו של סיון כמשורר לפלג הילידים-תושבים (ילידי-הארץ) בקבוצת 'לקראת', יחד עם משה דור, משה בן-שאול ואחרים אל מול הפלג של העולים-מהגרים, דוגמת נתן זך, בנימין הרושובסקי, גרשון שקד, יהודה עמיחי ואחרים.
  4. משמעות חברתית-פוליטית: אריה סיון כמשורר מעורב (תרתי משמע), הנותן ביצירתו ביטוי לנושאים הבערים בקרבה של החברה הישראלית: הסכסוך היהודי-ערבי, הסטנדרטים המוסריים המניעים אותה כחברה, יחסה לעולים, לניצולי השואה ולדמויות השוליים האחרות. ביקורת סיון הבליטה אמנם את שירת המחאה הפוליטית שלו (ועל-כך, להלן), אך לא השיתה לבה לכך, שסיון הפך ביצירתו לאחד הדוברים המעניינים של ה'אחרים' בחברה הישראלית. שירתו המאוחרת חותרת כנגד מיתוס הצבר, כדי לתת פתחון פה דווקא למשוגעי השכונה ונדכאיה: הזונות, הזקנים, החריגים. אפילו בתחום הנופים מעדיף סיון ככלל את הטריטוריות הלימינאליות-הים והמדבר- על פני הנופים הייצוגיים של הנרטיב הלאומי-ציוני.
  5. משמעות גניאלוגית-רוחנית: זיקת המשורר-היליד אל אבותיו הקרובים והרחוקים, מן החלוצים בני העליות הראשונות, דרך חכמי התלמוד, ועד לאבות האומה המקראיים.
- ולמרות כל השפע הזה של קשרים וקשרי קשרים בין המשורר למקומו הטבעי בארץ ישראל, ואולי דווקא בשל תחושת השייכות הגבוהה למקום, אין יצירתו של סיון פטורה מן הפרובלמטיות של הספק: ספק ביחס לזהותו הישראלית, ספק באשר לזכותו על הטריטוריה בה הוא חי, ספק ביחס למעמדו מול אבותיו וספק ביחס לתפקידו כדובר הישראליות החדשה. ואמנם, רטוריקה נשכנית-אירונית אופיינית לכתיבתו של אריה סיון כמעט מראשית דרכו האמנותית, ובאמצעותה הוא מגדיר בצורה מורכבת ואמביוולנטית את יחסו אל שורשיו החומריים והרוחניים, אל אדמת גידולו ונופיה, אל קהילתו הממשית והמדומינת, אך בעיקר את יחסו לעצמו ולמעמדו כסובייקט היסטורי ופוליטי.

### ד. הדרכים בהן נבחנים הרעיונות המנחים והנחות היסוד של המחקר

מחקרי הוא בן חמישה פרקים בהם נבחנים יסודות מהותיים בתמאטיקה, בפואטיקה ובאידיאולוגיה של יצירת אריה סיון. כל אחד מן הפרקים נותן ביטוי, בדרכו שלו, ללבטי הזהות של המשורר, ולמתח בין ילידות פרימורדיאלית ראשונית ובסיסית, לבין זהות יהודית-ציונית-הומאניסטית, נרכשת ורפלקסיבית. בכל אחד מן הפרקים בא לידי ביטוי המבט הסינכרוני והמבט הדיאכרוני, כשני מבטים שונים המשלימים זה את זה. בנוסף, חיבורי לא מסתמך על תיאורית-על אחת, המשמשת כמטריה קונצפטואלית למחקר כולו, אלא שכל אחד מן הפרקים נעזר במודלים ובמושגים תיאורטיים רלוואנטיים.

הפרק הראשון בחיבורי: "לבטי זהות וקשיי התקבלות" הוא פרק כללי, שמטרתו משולשת:

א. למפות את יצירתו של אריה סיון בתוך זמנו, כדי לאפשר בחינת היבטים ספציפיים ביצירתו של המשורר בשלבים הבאים של המחקר. לשם כך עושה הפרק שימוש בתיאורית הרב-מערכת מיסודו של אבן-זהר (1974; 1978; 1990) ובסכימה של תחומי מדע הספרות (הרושובסקי, 1976).

ב. להציג את ההתפתחויות ביצירתו הספרותית של אריה סיון כמעין מסע לכינון זהותו האישית-אמנותית והחברתית-פוליטית. לשם כך עושה הוא שימוש בתיאוריות הנוגעות לשיח הזהות בספרות ובתרבות דוגמת אלה של: Hall (1990, 1996) שנהב (2001), גרץ (2004), שקד (2006) ואחרים. ג. לבחון את שאלת התקבלותו של המשורר לקאנון השירה העברית הישראלית והדרתו ממנו. כבסיס עיוני-תיאורטי הפרק נשען על מחקריהם של Bloom (1973), Gluzman Even Zoar (1990), ואחרים (2003).

חתך האורך הפריודי ביצירת אריה סיון מצביע על ארבעה שלבים בדרכו הספרותית:

1. תקופת הראשית, תחילת שנות החמישים, חבורת 'לקראת' – הכתיבה האפיגונית, הכנענית בחלקה, בשירתו של סיון, בהשפעת אלתרמן ורטוש.

2. תקופת המעבר, שנות הששים, הפרק המודרניסטי בכתיבתו של סיון, שעדיין משמרת משהו מן הערפול הסימבוליסטי המופשט של נוסח אלתרמן-רטוש ואת העמדה המיתית, שאפיינה את שירתו המוקדמת של המשורר, אך כבר מסתמנת העמדה האירונית, ואפילו הומוריסטית, ביחס למיתוסים הגדולים, כנענים, מקראיים ונוצריים.

3. תקופת הבשלות: שנות השבעים, השמונים והתשעים, הפרק הפוסט-מודרניסטי בו מתגבש סגנונו השלם ביותר של אריה סיון כמשורר הזמן והמקום. בלשון פרוזאית-מחוספסת, אך בה בעת גם אירונית-מתוחכמת מציג המשורר את המיטב של יצירתו בספריו המאוחרים.

4. תקופת הזקנה: שלהי המאה העשרים וראשית המאה העשרים ואחת. בצד המגמות הילידיות, ריבוי שירים, שבמרכזם חווית הזקנה והמוות.

הפרק השני בעבודתי מעמיד במרכזו את מושג המיתוס ככלי לבחינת הזהות המקומית ביצירת אריה סיון. לצורך זה נדרש חיבורי למחקרים בתחום המיתוס דוגמת עבודותיהם של מלינובסקי (Malinowsky 1926); לוי שטראוס (Strauss, 1951); אליידה (Eliade, 1963); סארטור (Sartor, ) (1994) ואחרים. בצידו של מושג המיתוס נעשה שימוש בחיבורי גם בהיפוכו האנטי-מיתוס וכן בואריאציה הנייטראלית שלו: הא-מיתוס, כל זאת כדי לחשוף את המעבר של סיון ביצירתו מילידות



פרימורדיאלית של ארכיטיפים ומיתוסים 'גדולים מהחיים', שיסודם בתמונת העולם הכנענית, לילידות אנושית 'בגובה העיניים', ולסדר יום אזרחי, כפי שאלו משתקפים בשירתו המאוחרת של סיון. גם המושג הגיאוגרפי-פנומנולוגי 'תחושת המקום' (sense of place), שיסודו בחיבור, שבין המקום לבין משמעויותיו הרגשיות, עבור הסובייקט האישי או הקבוצתי, משמש ככלי מחקר בעבודתו.

גם הפרק השלישי מעמיד במרכזו סוגיה תמאטית הנגזרת מקודמו. פרק זה מציג את 'החווייה האורבאנית' (מנדה-לוי, 2002) כחווייה מרכזית ביצירתו של אריה סיון. הפרק עוסק בדרכי ייצוגה של העיר הגדלה, ובאופני נוכחותה בכתיבתו של סיון. החווייה האורבאנית ביצירתו נוגעת בראש ובראשונה לתל-אביב, מקום הולדתו של המשורר, המתפקדת כטריטוריה ממשית וסימבולית כאחת. לצידה של תל-אביב, ובהקבלה ניגודית לה, מופיעה העיר ירושלים, שאף לה מקום מרכזי בביוגרפיה האישית של המשורר, וכמובן גם בזו הלאומית. ואמנם ניתן להצביע על אופוזיציה בינארית ברורה למדי, בדרכי עיצובן של תל-אביב וירושלים ביצירתו של סיון. הראשונה מתאפיינת באמצעות חולותיה, רחובותיה, ובנייניה כמייצגת תרבות חילונית מובהקת, בעוד שהשנייה (ירושלים) מצטיירת כטריטוריה רליגיוזית-מיסטית-יהודית (וגם מוסלמית ונוצרית), גם כאשר מציגה היא מציאות פרוזאית לחלוטין.

הדיון בחווייה האורבאנית, ביצירת סיון, מהווה גם פתח לעיון בביוגרפיה הפואטית של המשורר, במבט הנוסטאלגי אל ילדותו המוקדמת, ברגשי האשם החריפים שהוא חווה (בעיקר בנושא השואה), בחוויות צמודות המקום, וכמובן בזהותו המקומית של המשורר, שהמיתוס והא-מיתוס משמשים בהם בערבוביה. התשתית המושגית-התיאורטית לפרק זה מתבססת על מחקרים בספרות האנגלית והאמריקאית העוסקים בקשר שבין העיר והספרות דוגמת אלו של לינץ' (Lynch, 1960) ושל פיק (Pike, 1981). שני הפרקים הבאים בחיבורי מציגים היבטים פואטיים ותמאטיים מובהקים ביצירתו של אריה סיון. הפרק הרביעי מסתמך על גישות שונות – סטרוקטורליסטיות ופוסט-סטרוקטורליסטיות – בחקר הדיאלוג האינטר-טקסטואלי (בן פורת, 1976, 1985); קלייטון (Claiton, 1991) ואחרים, כדי לבחון את מגוון החומרים העצום עמם מתכתבת יצירתו של סיון. מטרת העיון האינטר-טקסטואלי היא לא רק להציג את הגיבוי התרבותי הרחב, לזהות המקומית, שביסוד יצירתו של סיון, אלא גם להבליט את שלב הבשלות בכתיבתו המשורר. איכותה ותחכומה של יצירת סיון נבנית, בין היתר, באמצעות הדיאלוג הנרחב שהיא מקיימת עם כל תחומי התרבות העברית והלועזית, 'הגבוהה' וה'נמוכה' גם יחד: מן המיתוסים הכנעניים והיווניים הקדומים, דרך דמויות המופת המקראיות והתלמודיות, עבור דרך יצירות המופת של הספרות העברית והעולמית, ועד לשיח הפרוזאי והיומיומי, כפי שהוא משתקף באמצעי התקשורת ההמוניים. באמצעות כל אלה נותן המשורר ביטוי לעמדותיו הרגשיות והרעיוניות, כמו גם לזהותו המקומית.

הפרק החמישי והאחרון עוסק בשירתו האידיאולוגית וה'פוליטית' של אריה סיון בהקשר לזהות המקומית הנבנית ביצירתו. ה'פוליטיות' כאן מופיעה במירכאות של ספק, כיוון שלמרות ששירת המחאה של סיון נתפסת בביקורת הספרות כפסגת יצירתו, הרי שהמשורר עצמו מתעקש שלא לראותה כ'פוליטית', אלא כ'שירה מעורבת'. בפרק זה מתקיים דיון בשאלת הגדרתה של 'שירה פוליטית'.

לפרק על שירתו הפוליטית (או המעורבת) של סיון, שהגיעה לשיא פריחתה בשנות השמונים של המאה העשרים, יש גם מימד דיאכרוני. הגנאלוגיה של שירת המחאה ביצירתו של סיון נפתחת בתקופת הראשית

של יצירתו, שנות החמישים המוקדמות, בה השאלות הפוליטיות בשירתו של סיון קיבלו גוון אידיאולוגי סוציאליסטי, מבית מדרשה של תנועת העבודה, בעוד ששירת המחאה המאוחרת של סיון נשענת על ערכים הומניסטיים ליברליים כלליים. בשירתו הפוליטית המאוחרת אין סיון מכוון את חיצו ביקורתו באופן מפורש וישיר כנגד מטרות פוליטיות ממוקדות. נהפוך הוא, ניתן לומר, שתחושות הכאב והוסר האונים של המשורר, בימי מלחמת לבנון ותקופת האינתיפאדה הראשונה, גורמות לו לכוון את חיצו ביקורתו כלפי עצמו, יותר מאשר כלפי ראשי הממסד הפוליטי והצבאי, מחולליו הישירים של מה שנתפס בעיניו כעוול מוסרי.

הפרק על שירתו האידיאולוגית-פוליטית של סיון נעזר בספרות מחקר תיאורטית העוסקת בקשרים שבין ספרות, חברה ואידיאולוגיה (למשל, שקד, 1993), וגם כזו המנסה לפרק את השיח האידיאולוגי ההגמוני בחברה המערבית, ולחשוף את מוקדי הכוח הפוליטיים המסתתרים מאחוריו: אלתוסר (Althusser, 1971); ג'יימסון (Jameson, 1981); איגלטון (Eagleton, 1984, 1985); חבר (2001); ואפנהיימר (2003) רוגני (2006) ואחרים.

לסיום, אציין שגם שלושה ממחזותיו (אלה ששלמה מלאכת כתיבתם, והם רלוואנטיים לעניינינו) של אריה סיון - שאינם נושאים את תאריך כתיבתם, ונכתבו על פי עדות מחברם בראשית שנות השמונים ובמהלך שנות התשעים - שבמוקדם ביטויי מחאה על הסתאבות חברתית-פוליטית-צבאית בישראל, שלאחר מלחמת יום הכיפורים, נדונים אף הם בפרק זה.

### ז. סיכום שאלות המחקר בחיבורי

קורפוס המחקר הוא כלל יצירתו הספרותית של אריה סיון, מראשיתה בחורף 1948, ועד לתחילת שנות האלפיים, ספרו ה(לפני) אחרון חוזר, חלילה שראה אור ב-2004.

### **השאלות העיקריות, ששואלת עבודתי ביחס לקורפוס המחקר הן:**

1. מהי 'לידות' (או 'זהות מקומית'), ומהי משמעותה בהקשר ליצירת אריה סיון?
2. מהן התמורות הפואטיות, התמאטיות, והאידיאיות, שחלו ביצירתו של אריה סיון במהלך למעלה מחמישים וחמש שנות יצירה? כיצד מתעצבת זהות מקומית דינאמית ומורכבת ביצירתו של סיון באמצעות ציוני מקום גיאוגראפיים, היסטוריים, מקראיים וכיו"ב, באמצעות הלשון האלוסיבית, ובאמצעות תחבולות רטוריות נוספות?
3. מהו מעמדה של יצירת סיון ביחס לנרטיב הציוני ההגמוני? במה היא משתייכת אליו, וכיצד היא חותרת כנגדו?

4. באילו מובנים יצירת סיון איננה יצירה לוקאלית, אלא כזו העוסקת בשאלות קיומיות אוניברסאליות?

### **שאלות נוספות:**

1. מהו מיתוס, וכיצד מתגלגל הוא ביצירת סיון, כמרכיב מרכזי ודינאמי בעיצוב הזהות המקומית?
2. כיצד מתפתחת תפיסת הזמן ביצירתו של אריה סיון (הזמן המיתי; הזמן ההיסטורי-לאומי; הזמן האישי-ריגשי), ומשפיעה על אופייה של יצירתו?
3. מהם הקישורים שמבצעת יצירת סיון בין מאורעות העבר הקדום-מקראי או ההיסטורי-לאומי, לבין מאורעות ההווה?

4. מהם המאורעות ההיסטוריים והאקטואליים המוצאים את דרכם ללב יצירתו של סיון, ואילו מאורעות מודרים ממנה?

5. מהי דינאמיקת ההתקבלות של יצירת סיון לקאנון הספרותי בישראל?

**ת. התרומה המשוערת של המחקר לנושא הנדון בו**

התרומה של חיבורי לחקר הספרות העברית-ישראלית מצויה בשלושה מעגלים:

א. הצגתו, וחקר כתביו, של יוצר עברי-ישראלי חשוב, שלא זכה לתשומת-לב מחקרית ראויה, למרות שבחי הביקורת על יצירתו.

ב. הפניית זרקור מחודש לפלג השירה ה'ילידית', תוך בחינתו של מושג ה'ילידות', פירוקו והרכבתו מחדש, כדי לעמוד על משמעותו בגיבוש הזהות הישראלית המקומית.

ג. חשיפת תמונת העולם ההומאניסטית-סוציאליסטית-ליבראלית בגילוייה המרתקים ביותר, והעמדתם במרכז, דווקא בתקופה של שבר, התעצמות הקונפליקט היהודי-ערבי, והתערעורת ערכים אנושיים בסיסיים.

אציין לבסוף, שיצירת אריה סיון, שנפרשת על פני כל שנות קיומה של מדינת ישראל מהווה אספקלריה מהימנה לתהליכים הלאומיים-היסטוריים, שעברו על החברה הישראלית בלמעלה משישים שנות קיומה. אריה סיון הוא מקבוצת הסופרים, שפרקו את הרצף ההיסטורי-לאומי של ישראל למסכת של רגעים אקסיסטנציאליסטיים, ובכך חייבו את החברה הישראלית להתבונן בעצמה, ולבחון מחדש את הנרטיבים הציוניים שלה (וראו: גרץ, 1995, עמ' 11).

**TEL AVIV UNIVERSITY  
THE LESTER AND SALLY ENTIN FACULTY OF HUMANITIES  
THE CHAIM ROSENBERG SCHOOL OF JEWISH STUDIES**

**NATIVISM AND ITS DISCONTENTS:  
The Formation and Emergence of a Local Identity in the  
Literary Work of ARYEH SIVAN (1948 – 2004)**

THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY; **SHLOMO HERZIG**

UNDER THE SUPERVISION OF **PROF. AVNER HOLTZMAN**

SUBMITTED TO THE SENAT OF TEL AVIV UNIVERSITY

**OCTOBER, 2009**



## Abstract

### I. Research Objectives and a Description of the Field of Study

The objective of this paper is to synchronically describe, and map out the entirety of Aryeh Sivan's (b. 1929, Tel Aviv) literary output in the fields of drama, fiction, and poetry. At the same time this paper tracks the transformations in language, prosody, poetics, and thematic of the poet's works (for he is first and foremost a poet) and how these transformations brought about the creation of a unique and authentic voice in contemporary Hebrew literature. The core thesis of my research project is that "nativism" is both clearly visible on surface of Sivan's body of work and acts as its deep structure. Therefore, the main objective of the combined viewpoint, synchronic and diachronic, is to draw out the importance of the local and native identity that is stamped on his literary production (1948-2004).

"Aryeh Sivan is one of the founding fathers of Israeli poetry, and his poetry is of the finest verse produced in Hebrew during the fifty years of Israel's existence" (from the announcement of the Bialik Prize, which Sivan received in 1998). His first poem, "Night Journey," according to Sivan, was written in the beginning of the winter of 1947-8 and was published in *Davar* in 20<sup>th</sup> of February, 1948. Since then he has published fifteen volumes of poetry. The first was *Bishlosa* from 1953 which includes the poetry of the three prominent founding members of the "Licrat" group: Moshe Dor, Nathan Zach, and Aryeh Sivan. Subsequently, and with a marked delay, appeared *Poems of Armor* (1963), *Arba'im Panim* [Forty Facets](1969), *Poems* (1976), *Ratifications* (1981), *To Live in Eretz Israel* (1984), *Poems 1986*, *Eretz Ma'ala* (1988) – a selection from the earlier volumes and six new poems, *Hollow of the Sting* (1989), *Boundaries of Sand*(1994), *Unprotected Tenant*(1998), *Selected Poems 1957 – 1997*(2001), *New Poems* (2002), and *Recurrence* (2007) which will not be dealt with in my paper.

Beyond the poetry, which is at the core of his corpus, Sivan also published prose works. During the 1950s and 60s, he wrote about fifteen short stories in the realistic mode of "*Dor Baeret*" that however did venture into lyrical and erotic territories (boldly for the times). Stories such as "David and Shoshanna," "Mounting the Carmel," "The Demise of the Old Man," and "The Death of Grandpa Herman"

appeared in the leading periodicals of the day: *Likrat*, *Bitzron*, *HaDoar*, *Achshav*[לבדוק] as well as in the literary sections of the daily newspapers. Some of these stories, never collected and nearly forgotten, are discussed in the paper.

Sivan also wrote several plays that cannot be dated with any certainty. Most of the plays were never staged, and were transferred in "manuscript" form to the Israeli theater archive in Tel Aviv University. The most prominent of these is *Catch 44*, an acidic satire that asks whether the Jewish community in mandatory Palestine did all it can to save Jews during the Holocaust. The other plays also present a strong tendency towards criticism and protest against the social and political norms in Israel. Some include intentional mingling of the present and the biblical past that is so typical of Sivan's poetics. Apart from one passing remark on *Summer '44* in Finegold's study (12, 1989, פינגולד), critics have never discussed Sivan's dramatic writings, an omission I attempt to rectify in this study.

In 1992, Sivan published a unique detective novel, *Adonis*, in which the mystery is never solved. It is a first person narrative with a plot set in Tel Aviv of the early 1930s. At its center is detective Ben Hurin's quest in search of a missing mystery man, the communist Zechariah Yulin. Intertwined with the detective plot is the protagonist's personal search for identity that occasions a subtle meditation on the dialectic tension between decline and revitalization on the personal and national levels alike. These issues are at the core of Sivan's almost sixty year long literary "quest" in search of his identity as a person and an artist.

Despite these ventures into narrative and drama, we must remember that at the core of his work are the poems, which will indeed be at the main focus of my study. As was said earlier, Sivan was one of the founders of the "*Licrat*" (1942 -- 1944) along with Moshe Dor, Nathan Zach, Benjamin Hrushovski, and Gershon Shaked (later joined by David Avidan and Yehuda Amichai). The post-independence breakthrough in Hebrew poetry is often credited to this group of poets and critics. Sivan's first offerings were published in the early 1950s in the journals *Licrat*, *Pamalia*, *Nivim*, and *Bamma'ala* and in the daily papers: *Al Hamishmar*, *Ha'aretz*, *Bamavak* and others. The influence of Nathan Alterman and Yonatan Ratosh (the Canaanistic period in Sivan's poetry) is evident in his earliest efforts that were never collected in book form and are extremely valuable for inquiring into Sivan's development during more than fifty years of literary output.

Sivan's independent career is heralded by the long poem *Songs of Armor* (1963), in which the poet gave expression to his experience during the Sinai War (1956). This was the beginning of a new poetic road for Sivan who now gradually abandoned what he calls "Russian poetry and its local derivatives" in favor of the ironic Anglo-American mode, which was then the privileged style of the "*Dor HaMedina*" poets. This direction received diversification and development both in linguistic-prosodic and thematic-ideological terms during the next forty years of his career. However, but the modernist indicators that were first visible in *Songs of Armor* are clear throughout the whole of Sivan's oeuvre.

The prose-like style of the later Sivan is one that utilizes techniques of free verse and avoids figurative language; this is a style where irony is the predominant feature. It is already evident in the early long poem and passes on into his most mature efforts. The poet's tendency to mingle autobiographical materials with the public sphere also begins with *Songs of Armor* and is evident throughout his later poetry. It is also important to mention the extensive use of intertextual material drawn mainly from the Hebrew Bible but also from the Talmud, Jewish liturgy, Hebrew and world literature, as well as other sources, in order to create his local identity. A tendency to ignore the buffer between the biblical past and the present is also marked in Sivan's poetry.

Along side these poetic trends, an inherent thematic current is noticeable: the intensive presence of *place* both in its concrete and symbolic manifestations: roads and footpaths, dunes and desert, streams and sea, mountains and cities – all those terrains whose persistent occurrence in Sivan's poetry have earned him the title of a "native" poet.

These linguistic-prosodic and poetic-thematic trends have become Sivan's trademark rhetoric as his volumes have always dedicated sections to poetry that engages with the Israel's landscape and climate: the deserts, the sea and lakes, the mountains and valleys, its countryside and its big cities, with a marked preference for Tel Aviv, his birthplace, and to Jerusalem, where he had his higher education and made his first poetic steps with the "*Licrat*" group. The poetry also includes references to major historical and political events in the history of the Jewish settlement in the Land of Israel: the waves of immigration (*ha'aliyot*), the occupation of the land and its development, the Holocaust and its resonance, the wars and the Israeli-Arab conflict.



Sivan's poems of protest that came as a reaction to the Lebanon War (1982) and the first Intifada (1987-1988) are considered by many as the height of his achievement and as an important part of Israeli protest poetry in general. This moral-political current was anchored in Aryeh Sivan's humanist-socialist-liberal worldview. This worldview is apparent throughout most of his works, but especially so in the volume *Hollow of the Sting* (1989) that reveals the poet's reaction to the violence in the occupied territories during the last years of the 1980s.

The typical "Sivanian" poem is not rich with figurative language, it abstains from metaphors, but it is nevertheless built on a strong narrative framework, is full of striking analogies, allusions to all spheres of Hebrew and world culture of the past and present, polemical speech, and at times startling dramatic concluding lines. However, as his critics have noticed (some explicitly and some implicitly), Sivan's uniqueness lies in the way in which his poems mold a local or native identity.

This research paper unearths the vital links Sivan's work has with different configurations of landscape: mythic, biblical, geographic, historical, and other. These terrains are brought into play in a highly self-conscious fashion to articulate a complex and ambivalent Hebrew-Jewish-Israeli identity. On the one hand, the poet is pictured as autochthonic, as deeply and irrevocably tied to the land that was his forefathers' and is now his. On the other hand, the poet constantly and with ironic sobriety questions his place in history of the nation and of the land. This doubt is so persistent that he comes to the heretic position (*vis-à-vis* Zionism) of believing he is not part of the continual national narrative (thus the "discontents" of my title).

The main innovation does not lie in looking at Sivan's work through the prism of nativism as such (as was said earlier, this is a feature often mentioned in reviews of his works), but in groundbreaking research into the deep structures of ideological, thematic and poetic meanings that are attached to the creation of native identity in Areyh Sivan's works. Therefore, the myth of nativism, with its range of meanings and its relevant theoretical variations is the major tool for the study of Areyh Sivan's poetry, equally in its diachronic and synchronic aspects.

The paper also examines Sivan's place in Israeli poetry that has developed since the 1950s, while pushing aside the "nativist" poets (Areyh Sivan, Moshe Dor, Moshe ben Shaol, and others) up till Sivan's breakthrough during the 1980s and 90s when his work garnered acknowledgment. Since we are dealing with a poet who has received

recognition only in recent years, there has not been any research into his corpus. This paper comes to fill this gap.

## **II. Guiding Principles and Hypotheses for Research**

At the foundation of my work is the structuralist approaches to the study of literature, as those were formulated by Nili Gold in her study of Yehuda Amichai's poetry: "The entirety of a poet's work presents a dynamic system with a genesis, a continuation, and development... the components of this system are not equal in size or quality, but nourish each other and shed light one upon the other. In order to assess a poet's development, the scholar must know its poetic components [as well as the thematic and ideological components – S.H.] of the various stages, to assess these stages of development, to identify the processes by which these components change, and to analyze the transformations in the functions of these components." (גולד 1994, 26).

At the foundation of my research project lie two complementary hypotheses. The first is that Sivan's poetry underwent a process of development, during which it changed a great deal and matured. The other, somewhat paradoxically, is that throughout more than fifty years of this process, Sivan's poetry never abandons an abiding thematic kernel, a deep structure (פרי 1979). This core, never relinquished, is the myth of nativism.

The development in the works of Areyh Sivan has three constituting components:

1. The artist's personality, his world view, and his unique biography.
2. Historical, political, social changes in Israeli (and global) society.
3. Paradigmatic shifts in the literary system; that is to say, basic alterations in the poetic, thematic, and ideological norms that govern the republic of letters, wherein the poet works, and is "indentured," but at the same time must fashion a unique voice in order to survive within its bounds (Bloom 1977).

### **The changes in Sivan's work are assessed on two levels:**

1. The artistic-aesthetic level: the impressive variety of linguistic-prosodic poetic techniques in his later work compared to his earlier.
2. The thematic and ideological level: the striking shift in his world view from the "genotype" (שקד 1998) of the neo-symbolist school that influenced his first poetic

steps to the western "genotype," of which he was a part since the 1960s. The main aspect of this shift the exchange of the mythical-Canaanistic worldview for a humanistic, "civil" (as in civil society) outlook, where the myth is set to serve the "actual" individual, and not the other way around as was the case in the beginning of his career.

In order to verify the above double hypotheses about Sivan's personal identity – Hebrew, Jewish, and Israeli, and Sivan as an artist in Israeli society, my research brings forward two elements in his oeuvre: the *static* elements and the temporally *dynamic* ones. The static elements are the poetic-linguistic and thematic materials that recur continually throughout Sivan's work and act as his touchstones. The dynamic elements may be the very same materials but under diversification and transformation processes and/or seen from a new ideological or emotional point of view. The dynamic elements are also completely novel material – new subjects and new forms of expression – that are added to the older variants and give the poet's work fresh qualities.

### **III. Areyh Sivan as a Native Poet: Synchronic Aspects**

Identifying a poet as "native" or poetry as nativist is no simple matter. "Nativism" is a concept from the field of anthropology. It defines a person's position in the place where he or she feel at home, identify themselves with, and have a strong sensation of belonging to its physical and social environment. In a paper that deals with the anthropological aspects of the literature of place, Gurevitch and Aran state that "The native is always in place. He was born in and within the place, and ever since has is indeed with it – the cradle, the home, the grave. It is as if the place is a continuation of his body. The native maintains a natural tie, truly a congruence, between the place in its physical aspect and the place as a meaning, language, memory, and belief" (9, 1991 גורביץ וארן).

What then is the function the myth of nativism in Sivan's poetry? In order to answer this question, we will first need to dismantle the concept of "nativism" to its constituting components. A minute examination the critical writing on Sivan will show that the "native" label that he often receives is far from having a single meaning. In fact, this label entails several different definitions:

1. A simple biographical meaning: Areyh Sivan is a native of Tel Aviv, born and raised.

2. A psycho-geographical meaning: Sivan's writings maintain a strong link with the landscape: the dunes and sea, the mountains and deserts, streets and cities, fields and orchards. Out of this landscape the poet grew and was forever bound to it, in different ways, during the course of his personal and poetic lifetime. The vistas of his childhood during the early years of Tel Aviv receive special attention in his writing. With its soft dunes and blazing light the Tel Aviv days are captured as the formative experience for the poet, both as a person and as an artist.

3. Group affiliation: Sivan is identified with the "native" subgroup of "*Licrat*" along with Moshe Dor, Moshe ben Shaol and others, which was contrasted with the "immigrant" sub-group that contained the likes of Nathan Zach, Benjamin Hrushovski, and Gershon Shaked, Yehuda Amichai, and others.

4. A social-political meaning: Areyh Sivan is seen as an engaged poet who gives voice to the burning issues of Israeli society: the conflict with the Arabs, the moral standards that drive Israeli society, and its attitude toward recent immigrants, Holocaust survivors, and other disenfranchised figures. The critical writing on Sivan has centered on this poetry of "political" protest (I shall elaborate the point below), but did not pay attention to how Sivan became one of the most important spokesperson for the "other" in Israel. His later poetry tends to subvert the myth of the "Sabra" in order to create a voice for the down-and-outs: prostitutes, the elderly, and the disabled. Even in the realm of landscape, Sivan prefers the liminal spaces of the sea and desert over the more picture-perfect landscapes that are represented in the Zionist-national narrative.

5. A genealogical-spiritual meaning: the bond between the native poet and his forefathers (recent and ancient alike), starting with the pioneers of the first Zionist waves of immigration (*Aliyot*), via the wise men of the Talmud, and the biblical founding fathers.

Despite the real bonds that tie the poet to his natural place in the Land of Israel, or perhaps exactly because of his sense of belonging, Sivan's works are not exempt from doubt over Israeli identity, the right of Israelies to the land they live on, over his position vis-à-vis his forefathers, and his role as a spokesperson for the new Israeli (see 1998, 1987, הולצמן). And indeed, an aggressively ironic tone is common in Sivan's writing almost since the beginning of his career. This tone is used to define his

complex and ambivalent relationship with spiritual and material roots, his birthplace and its terrains, and towards his real and imagined communities (1999 אנדרסון), but most prominently his view of himself and his position as a social and political subject.

#### **IV. The Ways in which the Guiding Principles and Underlying Assumptions will be Presented**

This research paper contains five chapters each of which contains an assessment of a crucial poetic, thematic or ideological aspect of Areyh Sivan's work. Each chapter, in its own way, aims to give voice to the poet's doubts over his identity and to the tension between a fundamental primordial nativism and a Jewish-Zionistic-Humanist identity, which is both learnt and self-conscious. All chapters include the synchronic and diachronic outlooks alike, as two different points of view that compliment each other. Furthermore, my paper is not based on a single dominant theoretical framework; instead, each chapter utilized theoretical concepts and models when relevant.

The first chapter, "A Problematic Identity and a Difficult Reception," is a general chapter with a triple aim:

1. The chapter maps out the whole of Sivan's work in the context of its times, in order to enable the examination of specific aspects as the essay progresses. For this purpose, use is made of Even-Zohar's polysystem theory (1974 אבן-זהר; Even-Zohar 1978, 1990) and Hrushovski's scheme of literary science (1976 הרשובסקי).

2. The chapter presents developments in Siavan's poetry as a quest for both a personal-artistic and a social-political identity. Put to use here will be theoretical approaches dealing with the discourse of identity in literature and culture (Hall 1990, 1996; 2006 שקד; 2004 גרץ; 2001 שנהב).

3. The chapter assesses Sivan's reception into the canon of Israeli Hebrew poetry, and in so doing leans on the work of Bloom (1973), Even-Zohar (1990), and Gluzman (2003) and others.

A periodization of Sivan's corpus points to four major stages in his career:

1. The fledgling stage, the early 1950s, the "*Licrat*" group – this stage exhibits derivative writing, some of it Cnaanistic, under the influence of Alterman and Ratosh.

2. The "transition" stage, the 1960s, the modernist period in Sivan's writing: his poetry still retains the mystification of the abstract symbolism of the Alterman-Ratosh mode and the mythological stance that was typical of the earlier works, but an ironic, even humoristic, stance towards the grand Cnaanistic, biblical and Christian myths is already apparent.

3. The "mature" period, the 1970s, 80s, and 90s, the post-modernist period in Sivan's work when he comes into his own as a poet of his time and place. The poet presents his best work in his later volumes couched in an unadorned, rough-edged style that is at once ironic and sophisticated. The poet presents his best work in these later volumes.

4. Old age in the end of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup>: alongside the natavist strand, much of his poetry is given to the experience of growing old and approaching death.

The second chapter focuses on the concept of myth as a tool for deciphering local identity in the works of Areyh Sivan. The paper will therefore engage with theories in the field of mythology such as the work of Malinowsky (1926), Lévi-Strauss (1951), Eliade (1963), Sartor (1994), and others. Along with the concept of myth, I will have recurs to the antithetical concept of the anti-myth and its neutral counterpart the non-mythical. These terms will be useful in unearthing Sivan's shift from a primordial nativism of archetypes and "larger than life" myths, based on the Cnaanistic world view, to a human "ground level" nativism and a civil agenda, as these are reflected in Sivan's later work. The geographic-phenomenological concept of a "sense of place," a sensation based on a congruence between a location and its emotional affect, for the individual or group subject, will be a useful tool in my study.

The third chapter features a thematic issue that is derived from the ideas raised in the second chapter. It shows that the "urban experience" (מגדה-לוי 2002) as a major presence in Areyh Sivan's work. The chapter deals with the representations of the big city and with the ways it functions in Sivan's literary works. The urban experience in Sivan's work has to do first and foremost with Tel-Aviv, the poet's birthplace, which acts both as an actual and symbolic terrain. Alongside Tel Aviv and contrasted with it is Jerusalem, which also has a prominent place in the poet's biography, and in the national narrative.. Indeed we could point at an almost clear-cut binary opposition between the portrayal of the two cities in Sivan's works. Tel-Aviv is characterized by its dunes, streets, and edifices as standing for a markedly secular culture, Jerusalem is

pictured as a religious-mystical Jewish (but also Muslim and Christian) terrain, even when what it opens to view is utterly pedestrian.

The discussion of the urban experience in Sivan's corpus also provides an occasion to enquire into his poetic biography: his nostalgic longing for early childhood, the severe guilt he feels (especially in connection with the Holocaust), location-related memories, and of course, his identity as a native, an identity in which the mythic and the non-mythic are intermingled. The theoretical framework for this chapter is based on the criticism of American and English literature that deals with the interrelations between the city and literature such as Lynch(1960) and Pike (1981).

The next two chapters present characteristic thematic and poetic aspects of Sivan's life's work. The fourth chapter utilizes various theoretical approaches – structural and post-structural – to the intertextual dialogue such as Kristeva (1980), (1985, 1978; בן פורר, 1991) in order to examine the large variety of materials with which Sivan's poetry echoes. The discussion of intertextuality not only shows the deep cultural support to local identity that is at the heart of Sivan's poetry, but also throws into relief the uniqueness of his "mature" period. Much of the value and sophistication of the poetry comes from the wide-ranging dialogue it creates with all spheres of Hebrew and foreign culture, high and low. A partial list would start with Canaanite and Greek myth, continue through the heroes and wise-men of the Bible and Talmud, and the masterpieces of world and Hebrew literature, and end only with models of representations of everyday speech in contemporary mass media. All these stand at the poet's disposal and are used to show his emotional and ideological positions as well as his local identity.

The fifth and final chapter deals with Sivan's ideological and "political" poetry in the context of the local identity that was formed in his works. "Political" here appears in quotation marks to signify uneasiness with the term. Though reviewers have found his "political" poetry to be his finest work, the poet himself insists that it should not be seen as "political," but as "engaged poetry." Accordingly, this chapter includes a discussion of what defines "political poetry."

The chapter on Sivan's political (or engaged) poetry features a diachronic dimension as well. The genealogy of Sivan's poetry of protest begins at the initial stage of his career, the early 1950s. During that time, the political issues in his poetry showed a socialistic bent, in line with the Labor (*Avoda*) movement, in contrast to the his later poetry of protest which stems from a universalistic liberal humanism. In his

later political poetry, Sivan does not aim his critique at any concrete political targets. On the contrary, one could say that the sensation of powerlessness and grief during the Lebanon War and the first Intifada causes the poet to criticize himself to a greater extent than he criticizes the heads of the political and military establishment, those directly perpetrating what he sees as a moral outrage.

This chapter will utilize theoretical works that deal with the relationship between literature, society and ideology (see 1993 שקד) and also those works that attempt to dismantle the hegemonic ideological discourse that rules western society and to bring to light the political order that lies behind the discourse: Althuser (1971), Jameson (1981), Eagleton (1984, 1985), Hever (2001 חבר), Oppenheimer (אופנהיימר 2003), Rogni (2006 רוגני), and others.

It should also be added that three of Sivan's plays (those finished plays that are relevant to my discussion) will be discussed in this chapter. These plays, which are not dated on the manuscript, the author states were written in the early 1980s and throughout the 1990s. These plays' main thrust is a protest against the erosion of the social-political-military systems in Israel. They are, thus, closely linked to Sivan's engaged poetry.

## **V. Summary of Research Questions**

The corpus for my study is the entirety of Sivan literary works since its genesis in the winter of 1948 to the early years of the 21<sup>st</sup> century (Sivan's books since 2004 are not dealt with).

### **The main research questions vis-à-vis the corpus are:**

1. What is "nativism" (or "local identity") and what is the meaning of this term in the context of Areyh Sivan's work.

2. What are the thematic, ideological, and poetic shifts that occurred in Sivan's work during the 55 years of productivity? How does he form local identity, dynamic and complex, through geographic, historical, biblical, and other references, allusive language, and other rhetorical ploys?

3. What is Sivan's position vis-à-vis the official Zionist narrative? In what ways does he conform to it and how does he subvert it?

4. In what ways is Sivan's work not local, but has to do with universal existential issues?



**Other questions:**

1. What is myth and how does it appear in Sivan's poetry as a dynamic and crucial element in the formation of a local identity?
2. How does a sense of time develop in Sivan's work (mythic time, national-historical time, personal-affective time) and how does it affect his writing?
3. How does Sivan's work link between the events of the biblical and historical past, and the events of the present?
4. What historical and current events enter into Sivan's oeuvre and which are excluded from it?
5. What is the dynamics of reception of Sivan's work into the Israeli literary canon?

**VI. Expected Contribution to the Field of Research**

My contribution to the field of the study of Hebrew Israeli literature lies in three areas:

1. The presentation and exploration of an important Hebrew Israeli writer, who has not yet received ample critical treatment despite praise from his reviewers.
2. Giving renewed attention to the "native" stream of Hebrew poetry, at the same time as examining the concept of "nativism," deconstructing and reconstructing it in order to assess its importance in the formation of Israeli identity.
3. Bringing to light the liberal-socialistic-humanistic worldview in its most interesting occurrences, especially during times of crisis, the escalation of the Israeli-Arab conflict, and breakdown of basic human values.

I would also like to add that as a writer whose work started at the time of the formation of the Israeli state, Sivan's corpus can act as a reliable mirror for the national-historic processes that Israeli society went through in six decades of independence. Areyh Sivan is one of those writers who dismantle the national historic continuum into a series of separate existential moments, thus making Israeli society look at itself more carefully and reexamine its hegemonic narratives (see גרץ, 1995, 11).