

אלמוג בהר

"בוא מן הפנה אל במת הפמות" – על הלשונות השונות בשירתו של ארז ביטון

פתח-דבר: "נופל בין העגות / אובר בבלייל הקולות"

בשירו "שיר קניה בדיזנגוב", המסיים את ספרו הראשון, מנחה מרוקאית, מצביע ארז ביטון על שני סוגי עברית שהוא נע ונקרע ביניהם:

"בְּשֶׁהָאֲנָשִׁים בְּרוֹנֹל פּוֹנִים אֵלַי / אֲנִי שׁוֹלֵף אֶת הַשָּׁפָה / מְלִים
נְקִיּוֹת, / בֶּן אֲדוֹנִי, / בְּבִקְשָׁה אֲדוֹנִי, / עֲבָרִית מְעַדְפֶּנֶת מְאֹד" [...]
"אֲנִי אֲרִז חֲפָצִים / לְחֹזֵר לְפָרְבָּרִים / לְעֲבָרִית הָאֲחֵרֶת". (ביטון
1976: 42-43)

העברית של מרכז תל-אביב היא מעודכנת, נקייה, אבל דומה גם
שהיא מבטאת דיבור מאוד מינימליסטי בין הדובר לבין האנשים, אין
הוא פונה אליהם, אינו מרגיש שייך ועונה רק כשהם פונים אליו, עם
הרבה "בבקשה", עם הרבה "אדוני", לא מתקיים כאן דיאלוג ממשי,

בתשובות של מי עומד לשירותו של האחר, אולי כמי שעוכר בחנות בדיזנגוב, אותה קנה:

”קניתי חנות בדיזנגוב / פְּדִי לְהַכּוֹת שָׂרֵשׁ / פְּדִי לְקַנּוֹת שָׂרֵשׁ /
פְּדִי לְמַצֵּא מְקוֹם בְּרוּל” (שם)

קניית החנות נבעה מתוך רצון להשתייך לרחוב האופנתי ואל בית הקפה האופנתי הממוקם בו. כמהגר המבקש לקנות שורשים בארצו החדשה בין בני המקום,¹ חש הדובר שהשפה במקום זה אינה שלו, על כן הוא ”שולף” אותה. בסופו של דבר נסיון קניית השורשים אינו מצליח להוליד בו דבר מלבד זרות: ”הַפְּתָחִים הַפְּתוּחִים כָּאֵן / בְּלָמִי חֲדִירִים לִי כָּאֵן”, (שם)² מודיע הדובר ושב, ”בשעה אפלולית”, אל המקום האחר ואל העברית של הפרברים,³ המסומנת כאחרת, אליה חוזרים, כשיבה אל בית לאחר העייפות בעיר הגדולה. אבל זהו בית שסומן על ידי העברית של תל-אביב כשבור, עממי, נמוך, עלג בעלגות של מהגרים.

העברית של ביטון אינה מסתכמת בשני סוגים אלו: העברית התל-אביבית השלמה, הנקייה, המעודכנת, אך גם הקרה והטכנית, והעברית של הפרברים, האחרת, הלא נקייה והלא-מעודכנת. מעבר לעברית קיימת השפה האחרת, האחות, הערבית היהודית המרוקאית, שהיא לשון האם של המשורר, ולשון הוריו. מול טענת העלגות של

1 ראו נפתלי טוקר (1983) על האירוניה של הביטוי ”לקנות שורש”, המשמש כאן במקביל לביטוי המקובל יותר ”להכות שורש”; שורשים מקושרים לרוב עם ערכים וקשר אורגני למקום, למולדת, ואילו כאן הם מחוברים לשיבה בבית קפה, לחלק הנהנתני והחומרני של החברה הישראלית, לרחוב דיזנגוב בתל-אביב, שם אכן צריך ”לקנות” שורש, להשתלב מעמדית, להיות בעלים של חנות ברחוב האופנתי, כדי לשבת בבית הקפה האופנתי.

2 הפתחים אמנם פתוחים, אבל לאחרים, שלהם יש הקוד הנכון כדי להיכנס דרכם.

3 אולי אל לוד, המקום בו השתקעה משפחתו בארץ לאחר שעברה ממעברת רעננה.

עברית המהגרים, מופיעה שפתם המקורית, המרוקאית, בה הם יכולים לדבר בשטף. אפשר לומר שהעברית אינה מספיקה למשורר המזרחי, דווקא בשל הקרע התרבותי המזרחי-אשכנזי בארץ, והציר הכלכלי-מעמדי של השבר המזרחי בארץ, עם הדחייה לפריפריה ולפרולטריון, ועם האיפיון של העברית הישראלית החדשה כאשכנזית, מערבית וחילונית, ודחיית סוגים אחרים של העברית, ביניהם העברית הרבנית ולשון הפיוט.⁴ כדי לתת קול לקהילתו, להוריו ולשבר שלו עצמו, נזקק המשורר המזרחי לשפה הישנה-הדחוייה של הגלות, של היהודיות והעבריות.⁵ הופעתה הראשונה של הערבית היהודית המרוקאית בשירתו של ארוז ביטון מתרחשת בספרו הראשון, בשיר "שמחה במלח" המהווה "דברי רקע שניים / (בערבית מרוקאית)", (שם, 32) המתכתב עם שירו המכונן "דברי רקע ראשוניים", הפותח את מחזור השירים השלישי, המאוחר, ה"מרוקאי" בספרו הראשון, "מחזור למנחה מרוקאית", שעל שמו נקרא הספר; כבר בשם השיר מופיעה המרוקאית, בכינוי "מלח", שכונת היהודים במרוקאית, והיא מרכזית מאוד גם לאחר מכן.⁶

4 במסטה "שפת הלב" כותבת חביבה פדיה על העברית שאחרי מחיקת הערבית, ומסבירה כי "מסומן בתוך העברית רושם שנשאר מן הערבית, אותו רושם שהוא צלו של מה שנשאר תמיד אצל המקור. זוהי השפה שמקדם, שמקודם למילים: הצחוק, הבכי, מחוות האהבה והסלידה" (חביבה פדיה 2004, עמ' 120).

5 במיוחד בתוך ההיסטוריה הארוכה של דיגלוסיה לשונית ברוב הקהילות היהודיות, אם בחיי היומיום ואם ביצירה הכתובה.

6 את ההורים קל יותר, אולי נכון יותר לייצג בשפתם, אך המשורר המזרחי אינו בקיא תמיד בשפתו ה"ראשונה" כדי לעשות כן (והיא שפת ההורים יותר משהיא שפתו). במקרה של ארוז ביטון, הערבית היהודית המרוקאית היא שפת אימו, והוא אכן עלה ארצה בגיל שש, אך לא איבד את השפה, והוא שולט בה במידה שמאפשרת לו לכתוב בה. ביטון העיד על עצמו: "למחוברות זו שלי עם אימי, יש מספר מרכיבים: השפה הערבית-מרוקאית אותה ספגתי ממנה מתחילת היותי" (ראו מלכה נתנון). בעיה נוספת שעל המשורר לעמוד בפניה היא העובדה שקהלו, שרובו חיצוני לקהילתו (ובדורנו, גם רוב קהילתו), אינו בקיא בשפה זו ולא יצליח להבינה, אולי אף רתע משימוש בה. ביטון הקפיד לאורך מרבית שימושו בערבית-מרוקאית להביא

כאן אני מבקש לקרוא בשיר מתוך ספרו השני של ביטון, ספר הנענע, שגם זירתו היא רחוב דיזנגוף בתל-אביב, "תקציר-שיחה", המתכתב עם "שיר קניה בדיזנגוב" מן הספר הראשון, עימו פתחנו. בשיר זה מעלה המשורר את השאלה, "מה זה להיות אותנטי", ומולה תובעת הערבית היהודית המרוקאית להשתלב בתוך העברית של המשורר ולשנות אותה, כצעקה באמצע הרחוב העברי;⁷ וכך הוא עונה על השאלה:

"לְרוֹץ בְּאִמְצַע דִּיזִינגֹוף וְלִצְעַק בִּיהוּדִית מְרוֹקְאִית. / אָנָּא מִן אֶלְמַגְרֵב אָנָּא מִן אֶלְמַגְרֵב' / (אָנִי מְהָרִי הָאֵטְלֵס אָנִי מְהָרִי הָאֵטְלֵס). // מַה זֶה לְהִיּוֹת אוֹתְנָטִי, / לְשִׁכֵּת בְּרוּזֵל בְּצַבְעוֹנִין (עֲגָאל וְזַרְבִּיָּה, מִינֵי לְבוּשׁ), / אוֹ לְהִכְרִיז בְּקוֹל: / אָנִי לֹא קוֹרְאִים לִי זֶהר, אָנִי זֵישׁ, אָנִי זֵישׁ (שֵׁם מְרוֹקְאִי)⁸. (ביטון 1979, 11)

השאלה הקשה, ואולי המכשילה, "מה זה להיות אותנטי", המתפרשת כמה זה להיות יהודי-מרוקאי אותנטי במדינת ישראל הצעירה, מעלה שלוש דרכי תגובה מיידיות, בהן יוכל המשורר, לכאורה, לזכות באותנטיות הנכספת אשר אבדה, במעבר לישראל. הדרך הראשונה היא הצעקה, ההודעה הרמה, הלא מתביישת

תרגום של דבריו בגוף השיר או בהערות (דווקא בשיר הראשון בו מופיעה הערבית המרוקאית, מוותר ביטון באחד המקומות על התרגום המדויק, לטובת האפשרות לחרוז עברית וערבית: "אָמִימוֹן אִמְסַעוֹד דְּרָבּוֹ קְמַנְגָּה בְּלְעוֹד, / (אתה מימון ואתה מסעוד הלא אין כמותכם בריקוד)" (ביטון 1976, 33), וכך הוא מחליף את הבקשה "הכו (נגנו) כינור עם העוד", בריקוד.

7 בשירים אחרים היא תופיע בתוך המרחב המשפחתי האינטימי, כזיכרונות ילדות ואף כזיכרונות מסיפורי אמו, ותתגלה דרך מילים וביטויים המבטאים עולם רוחני וחומרי, וכן דרך השפעתה על התחביר העברי.

8 בשני הספרים נעשה שימוש שונה בכתיב שם הרחוב דיזנגוף.

(המתריסה, על פי תפיסת החברה), על מוצאו מהרי האטלס,⁹ ברחובה הראשי, המישורי, של העיר החילונית והאשכנזית ביותר בישראל, אבל הצעקה עצמה אינה מספיקה, ועליה להיאמר בשפת האבות שהושתקה, היא חייבת להכיל שיבה לשפת המקור הערבית-היהודית-המרוקאית, אשר מבחינה בינו לבין שאר ההולכים ברחוב דיזנגוף.¹⁰ דרך נוספת היא הישיבה בבית הקפה האופנתי לבוש כבגדים המסורתיים של יהודי מרוקו, לאותו בית קפה שב"שיר קניה בדזנגוב" ביקש ביטון להתקבל אם על ידי קניית חנות ברחוב, אם בשתיקה, ואם ב"עברית מעודכנת מאור". דרך שלישית היא החזרה לשם הקודם, הראשוני, המרוקאי והלא עברי.¹¹

לאחר ניסיון ההשתלכות ב"שיר קניה בדזנגוב", דרך צמצום ההבדל, וכישלונו, מופיע ב"תקציר-שיחה" הרצון להכריז על ההבדל, כמחאה, כהתרסה, ואולי כתיביעה להשתלכות מסוג אחר, שיש בה מקום לשפה המרוקאית,¹² ולתרבות המרוקאית, בתוך הישראליות. אבל

9 בעברית בוחר ביטון לכתוב "אני מהרי האטלס" (שם), שם שכן כבר הולדתה של אימו, ואילו הערבית, "אנא מן אלמגרב" (שם), פירושה: אני מן המערב, כלומר מצפון-אפריקה, וספציפית מממלכת המערב, היא מרוקו. הבחירה בעברית להצביע על המיקום הספציפי בתוך מרוקו קשורה אולי בתרבות הישראלית להפיכתם של כפרי האטלס לסמל הפרימיטיביות, ורצונו להתריס מול תפיסה זאת.

10 חביבה פדיה מתארת רגע זה, בעולם של השיר ובשירתו של ארוז ביטון בכלל, כרגע בו שפת הלב המורחקת מבקשת להתפרץ, לוחצת החוצה (פדיה 2006, 20).

11 ארוז ביטון עצמו נקרא במקור יעיש (כלומר חיים), וכשהגיע ל"בית חינוך עיוורים" בירושלים, בגיל 12, הוחלף שמו (ביטון מספר כי המטפלת טובה אמרה לו: "השם הזה שלך יעיש, מה זה? ולפני שאני מגמגם תשובה בשברי מילים, היא אומרת: מעכשיו נקרא לך ארוז. זה שם עברי יפה" (ביטון, 2006, 10).

12 בין העברית למרוקאית מתחוללים אצל ביטון כמה היפוכי תפקידים: למרות שהעברית היא השפה היהודית ה"זקנה" יותר, הרי שבשיר "אהבת ילדים בורכיות לבנות", מרבר ביטון על "אהבת ילדים בשפה זקנה מאור" (ביטון 1979, 8), ומתכוון כמוכּן לערבית-היהודית המרוקאית; ואילו בשיר "אלקסקס אולפראן (ב)", כאשר הוא מתאר את נפילתו המעמדית של אביו בארץ הוא כותב: "לְיָמִים שֶׁלָּחוּ אוֹתוֹ לְנִקּוֹת מִחֶרְאוֹת כְּבִית נְבֵאלָה, / לְיָמִים הָיָה מְקֻרָע עִם מְפוֹשׁ אוֹ טוֹרָה / מְסֻבֵּיב לְגִמְהָ שֶׁל שְׂתִילִים, / לְיָמִים הַתְּחִיל לְהָרִים מִן הָאֲדָמָה וּמִן הָעֵצִים רִים שֶׁל גּוֹי, / לְיָמִים הַתְּחִילָה לְבוֹא אֵלָיו מִן

בקשת האותנטיות, בה פותח השיר, היא מכשלה בפני עצמה, ואינה פתירה מרגע שהוכרזה;¹³ היא גם מבהירה כי ההתנגשות בשיר אינה רק בין המשורר לבין ה"אשכנזים", אלא גם בינו לבין עצמו, ותחושתו שאינו מרוקאי מספיק, אלא חצוי בין המרוקאיות לישראליות;¹⁴ בקשת האותנטיות נכשלת, ולא משיגה את האותנטיות הנכספת, וביטון עונה לעצמו, על האפשרויות שמנה:

"וְזָה לֹא, וְזָה לֹא, / וּבְכָל זֹאת טוֹפַחַת שְׁפָה אַחֲרַת בְּפֹה עַד פְּקוּעַ
חֲנִיכִים, / וּבְכָל זֹאת תּוֹקְפִים רִיחוֹת דְּחוּיִים וְאַהוּכִים / וְאֲנִי נוֹפֵל
בֵּין הָעֲגוֹת / אוֹבֵד בְּבָלִיל הַקּוֹלוֹת". (שם, 11)

המרוקאית מבחינת המשורר היא "שפה אחרת" (כפי שהעברית של הפרברים הייתה ה"עברית האחרת"), היא אינה שפה ניטרלית, נקיה ואדישה של "בֵּן אֲדוֹנִי, / בְּבִקְשָׁה אֲדוֹנִי", (ביטון 1976, 42) אלא של "פְּקוּעַ חֲנִיכִים" מאיים ומושך, וגם ריחות הבית מעוררים במשורר אמביוולנטיות. הם תוקפים אותו ללא שליטה, הם דחויים אבל גם אהובים, וכך ארז ביטון "נוֹפֵל בֵּין הָעֲגוֹת / אוֹבֵד בְּבָלִיל הַקּוֹלוֹת".

הָאֲנָשִׁים שְׁפָה שֶׁל גוֹי" (שם, 18); בשורות אלו מצייר ביטון את הפרדוקסליות הציגונית של הפיכת אביו דווקא בארץ למעין "גוי", מבחינתו, מנקה מחראות ועובד אדמה, השומע מן האנשים סביבו "שפה של גוי", העברית הישראלית החדשה.

13 מהי אותה אותנטיות? רגינה בנדיקס טוענת במחקרה בחיפוש אחר אותנטיות, כי השאיפה לאותנטיות טופחה על ידי המודרניות (ובתוכה התרכזו במושג הרומנטיקה והלאומיות), אבל היא מזוהה כסוג של תקווה לכריחה מן המודרניות: "החיפוש אחר האותנטיות הוא כמיהה מיוחדת במינה, בו בזמן מודרנית ואנטי־מודרנית. החיפוש מכוון להשבת מהות שאובדנה נגרם בשל המודרניות, ושהשבתה אפשרית רק דרך מתודות וסנטימנטים שנוצרו על ידי המודרניות" (בנדיקס 1997, 8). בחברות מודרניות מי שנתפס כפחות מודרני נתפס כיותר אותנטי, מבהירה בנדיקס, וניתן לראות כיצד בישראל, מזרחים נתפסים על ידי אשכנזים כלא מודרניים ועל כן כ"אותנטיים" (אבל מרגע שהם נתפסים כמושפעים מן המודרניות, בהשכלה, באורח־חיים, הם נתפסים כמשתכנזים וכלא־אותנטיים, פעמים רבות גם על־ידי עצמם).

14 תחושה הניכרת, כאמור, בשיר "זיש" העומד מול שיר זה (ביטון 1979, 21-22).

השיר "תקציר-שיחה", שהתחיל בריצת מחאתו של יחיד אקטיבי ונלהב מול אנשי דיונגוף האשכנזים, מסתיים בנפילתו ובאובדנו של היחיד בתוך עצמו ובתוך פיצולו, בין מסורת אהובה ומביישת מבית, שאין להתחמק ממנה, לבין הסביבה האחרת, העשירה, הישראלית והאשכנזית, שגורמת קנאה ורצון להתקבלות בתוכה, אבל גם מעוררת זעם בשל ניכורה כלפיו, בגלל אשמתה במפלת המשפחה והקהילה, ומפני חוסר האפשרות להשתלב בתוכה.¹⁵

לעומת "שיר קנייה בדיונגוב", המהווה תיאור של התרחשות בעבר: "קניתי חנות בדיונגוף", ב"תקציר-שיחה" ההתרחשות היא פנטזיה, אפשרות. שני השירים נעים במתח בין שני קטבים, אך בעוד שבשניהם הקוטב האחד נמצא ברחוב דיונגוף, הקוטב השני מתחלף: ב"שיר קנייה בדיונגוב" בקוטב השני עומדים הפרברים והעברית האחרת, ועל כן הקונטקסט המודגש הוא יותר מעמדי,¹⁶ המחלק בין מי יכול לשבת בקפה רוול ומי שלא יכול (מי שעונה "בין אֶדוֹנִי, / בְּבִקְשָׁה אֶדוֹנִי", ומי שעונים לו כך); ב"תקציר-שיחה", המונע על-ידי המחשבה על אותנטיות, בקוטב השני נמצאת מרוקו, והמרוקאית, ולא הפרברים והעברית שלהם (שאינם "אותנטיים" מספיק, כביכול).¹⁷

15 בראיון שנערך בשנים האחרונות הסביר ארז כיטון את התרחקותו מן המקום שממנו נכתב השיר: "במילים אחרות, לגבי היום כבר לא אותנטי לצעוק את צעקתו של איש ערי הפיתוח "קניתי חנות בדיונגוף כדי לקנות שורש" או: "מי הם האנשים ברוול, אני לא פונה לאנשים ברוול". היום אני בעצמי "דיונגוף". כלומר, אני בעצמי בעמדה של נותן שירות. קודם כל אבא לעצמי, אבל אולי גם קצת אבא לאחרים. תחושת הקיפוח נספגה, התמוססה, ונעשיתי אוטונומי במשא ומתן תרבותי בתוך ההווה שמסכיבי" (מלכה נתנזון).

16 הקונטקסט המעמדי בולט גם ב"שיר זוהרה אלפסיה", המתאר את נפילתה המעמדית בין ארמון המלך במרוקו לשכונת עתיקות ג' באשקלון (ראו שם, 29). ב"שיר נער שוליים ועוברת סוציאלית" (שם, עמ' 30), ב"ערב פגישה עם כתו של משורר" (ארז כיטון 1979, 14), וב"אלקסס אולפראן" א' ריב' (שם, 16-18).

17 רק בספרו הרביעי, "תמכיסרת ציפור מרוקאית", "שב" כיטון לאלג'יריה, ארץ הולדתו, ב"שיר שינה בעיר אורן" (ארז כיטון 2009, 26-27; אלג'יריה, ללא ציון

בנוסף לשלוש הלשונות הללו, העברית של דיזנגוף, העברית של הפרברים והערבית היהודית המרוקאית, קיימת לשון רביעית, אשר מנסה להיות שילוב בין לשון האם המרוקאית לבין לשון התרבות ה"גבוהה", לכאורה, האשכנזית, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בשיר "דברי רקע ראשוניים", הפותח את "מחזור למנחה מרוקאית", האחרון בחלקי ספרו הראשון **מנחה מרוקאית**:

"אָמִי אָמִי / מִפֶּפֶר הַשִּׁיחִים הֵיִרְקִים בְּיָרֵק אַחַר... אָבִי אָבִי / אֲשֶׁר עֶסֶק בְּעוֹלָמוֹת / אֲשֶׁר קָדַשׁ שְׁבֵתוֹת בְּעָרֶק נָקִי... אָנִי אָנִי / שֶׁהֶרְחַקְתִּי עֲצָמִי / הֶרְחַק אֶל תוֹךְ לִבִּי / שֶׁכְּשֶׁהֵכֵל הָיוּ יְשָׁנִים / הָיִיתִי מְשֻׁנָּן / הֶרְחַק אֶל תוֹךְ לִבִּי / מְסוֹת קְטָנוֹת שֶׁל בֶּךָ / בִּיהוּדִית / מְרוֹקְאִית"; (ביטון 1976, 28).

התרבות האשכנזית, שביקשה לראות עצמה כמערבית ואירופית, מיוצגת כאן באופן אירוני על-ידי מוסיקה נוצרית מובהקת, המיסה, וכך נוצרת היברידיות חדשה, מפתיעה בהקשר הישראלי, של "מסות קטנות של בך / ביהודית / מרוקאית";¹⁸ התרחקותו של הילד מן הבית,

שמה, מופיעה כהד בשיר "במלחמות" (שם, 38), כשהוא מאזכר כיצד נשאה אותו אימו באזעקות להתחבא במערות, יחד עם הערביות, בספר זה הוא מקדיש שיר למשורר האלג'יראי העיוור, רבאח בלעמרי, "כשחבר נהיה אח" (שם, 30); גם לוד מהווה מוקד געגועים לילדות בשנות החמישים, ולא רק קוטב של קושי מעמדי מול תל-אביב (ראו "בית הקברות בלוד", המסתיים בשורות: "אָנִי הֵיִךְ אָטֻמֶן, / הָיִיתִי רוֹצֵה לְהֻטֵּן כָּאֵן / בֵּין הַחַיִּים / בְּשָׁנוֹת הַחֲמִשִּׁים / כְּעִיר לוֹד" (שם, 17), המסמן את היפוך מוקד התשוקה שמוקדם יותר הופנה למרוקו או לתל-אביב או אל לוד).

18 לדברי לב חקק "זהו שיר שותת שההנאה השלמה ממנו צפונה רק לאלה שיוודעים כיצד מרחיקים אל תוך הלב כלילות לא-שנת ומשננים מיסות של כך בריאלקט מזרחי. אלה הם "היודעים" מיהודי המזרח, שעל שפתותיהם "פורחת דומייה" (חקק 1985, 45; ב"פורחת דומייה" רומז חקק לשירו של אברהם בן-יצחק, "אשרי הזורעים ולא יקצורו", ולאחר מבתיו: "אשרי היודעים אשר יקרא לבם ממדבר / ועל שפתם תפרח דומייה"); חקק מוסיף: "את העולם המרתק הזה [של הוריו] כשלמות איבד הבן, ושלמות חרשה לא נחל תחתיו... המפגש בין מזרח למערב הוליד אפוא דובר

מעצמו (אך אל תוך לבו, במעין גלות פנימית), הנזקת לאותם רגעים בהם "הכל הָיוּ יְשָׁנִים", בהם הוא יחיד מול משפחתו מתבודד ומתבודל, ואולי מתקשה להירדם בנים-לא־נים, מביאה אותו לשלב בין מיסה של באך, שהיא נוצרית-אירופאית, אבל מייצגת כאן את הקוטב האשכנזי המדומיין, ובין שפתם הערבית של יהודי מרוקו;¹⁹ אך השילוב נעשה בעזרת שינון, המהדהד בכל זאת את עיסוקיו היהודיים וההלכתיים של האב המתוארים בשיר.

בשיר זה, "דברי רקע ראשוניים", מועמד המשורר על רקע הוריו, ועל רקע השיר "תקציר-שיחה" ניתן לומר כי ההורים מועמדים כאותנטיים,²⁰ לעומת המשורר המייצג יציאה מן הבית וניסיון שילוב בלתי־אפשרי של שתי התרבויות, המזרחית והמערבית. שני בתים מוקדשים בשיר לאם, אחד לאב ואחד לדובר, כאשר כל בית נפתח

אינדיבידואליסט, בודד, מופנם, מתייסר, שמנסה למצוא נוסחה אישית שתעבר את עולם המערב בצורה שניתן לגשרו אל הרקע המזרחי. "מסות קטנות של בך / ביהודית / מְרוֹקָאִית" משוננים כלילות בדירות ונדודי שינה. מה היה בך אומר על העיבוד? מה יאמרו יהודי מרוקו על המוסיקה הזו? (שם, 49); הקוטב האינדיווידואלי אכן מאפיין שיר זה, אך רבים משיריו של ביטון מצויים במתח שבין האינדיבידואלי לקולקטיבי. 19 בריאיון הסביר ביטון: "היום אני גם עברית וגם באך, אבל אותו יעיש הוא בכל זאת 'אני' בתוך 'אני'. אי אפשר לעקור אותו ממני"; "קודם עסקתי רק במה שהיה ביני לבין עצמי – בכפל האישיות, באישיות הקודמת של יעיש, כפי שנקראתי בילדותי. גם לגבי המפגש המסובך עם התרבות הישראלית המערבית, הרגשתי פתאום אחריות אחרת, שבמובן מסוים חרפה את הקונפליקט. קודם, כדי למצוא אינטגרציה בין הזהויות, היו השירים שלי ספוגים במילים ערביות ובתווי זהות ערביים-יהודיים. לידת ילדי הקשתה עליי יותר להעמיר בצורה חשופה את שתי הזהויות שלי זו מול זו. רציתי באופן בלתי הכרתי, שילדי יהיו כופר אש-האלים, ובמובן מסוים הרחקתי שוב משום כך את החלק הערבי בתוכי" (בסר 1990).

20 בשיר זה מיוצגים ההורים כשלמים בזהותם, אולי לצורך העמדת שיברונו של המשורר כמנוגד להם; את השבר שחוו הוריו בארץ תיאר ארו ביטון בעיקר בשירים בספרו השני: אמי משרלת ציפור (ביטון 1979, 12), "מטפחת אשה יהודיה מהרי האטלס" (שם, 15), "אלקסקס אולפראן" א' רב' (שם, 16-19), וכן בספרו השלישי, בשיר "פיגומים" (ביטון 1990, 16), ובספרו הרביעי, בשיר "בשעה של שקיעה" (ביטון 2009, 18).

בפניה מוכפלת: "אמי אמי", "אבי אבי", "אני אני"; ההכפלה מעניקה לשיר נופך של קינה (אם כי חזרות אופייניות גם לשמחה מתפרצת), ובמובן זה למרות שההורים מוצגים כשלמים, בתוך השיר המשורר כבר מקונן עליהם, וכך הם מופיעים בשיר כעולם שחלף; המעבר מ"אמי אמי" ל"אבי אבי" טבעי, ואילו המעבר מהם לצורה הפחות מקובלת, "אני אני", יוצר הפתעה, מהלך של קינה עצמית, וכפילות של האני,²¹ שכתוכו לכאורה מתקיימים שני "אני" בזמן אחד.²²

הזימון הכפול: "בוא מן הפנה / אל בַּמַּת הַבְּמוֹת"

ארבע לשונות אלו, העברית של ריזנגוף, העברית של הפרברים, הערבית היהודית המרוקאית וההיברידיות של "מסות קטנות של בן / ביהודית / מרוקאית", אינן ממצות את סוגי השפות שארז ביטון פונה אליהן כדי לייצג או לפתור את הקונפליקט שבו הוא מצוי. קיימת לפחות עוד עברית אחת; אם העברית של הפרברים המזרחיים נתפסה על פי רוב על ידי המרכז ההגמוני כעברית נמוכה של שפת רחוב, עברית שבורה של מהגרים, הרי שבאה עברית חמישית שגם היא מזרחית, בעלת רצף ארוך של קיום, המכילה את לשון החכמים, התפילה, המדרש, ההלכה

21 ראו דבריה של חביבה פדיה על שיר זה: "הצגת האני של המהגר הנערכת באמצעים של קינה שמוזיקה שוטפת בתוכם ובאמצעים של הפתעה: המעבר מ"אמי אמי" ומ"אבי אבי" היוצרים כבר את קצב הקינה אל: "אני אני". הרמיזה לכפילות התודעתית והתרבותית, להגירה השנייה של בן הדור השני אל שפת הלב, לעמידה קונטרפונקטאלית ולעמידה בין שתי שפות" (פדיה 2006, 25). וכן ראו דבריה של חלי אברהם-איתן: "'אני אני' נאמר בכפילות, בטון של כאב, הנובע מהכרת הפער שנפער בינו לבין הוריו. הפתח לגישור בין עולמו המעורב ממזרח וממערב ובין עולמו של הוריו הוא מוזר, שכן המוסיקה המערבית של באך נקשרת בכנסייה... והוא משנן מוסיקה ביהודית-מרוקאית, והרי אי אפשר לשנן מוסיקה במילים. אך בכל זאת נוצר כאן גישור סמלי בין הצלילים של שתי התרבויות" (אברהם-איתן 2008, 38).

22 ראו גם בשיר: "אהבת ילדים בן־בית לבנות", שם כותב ביטון: "הנה איך מתהפך כפר הולדתך שכתוכי... נהדף אלי עכשיו ערב מאני אחר" (ביטון 1979, 8).

והפיוט, שבתוכה הוא חש בעלות על השפה, בניגוד ללשון של רחוב דיונגוף. אחד השירים המסמלים עברית זאת, "לְדַבֵּר בְּעֵצִים הַנְהָרָה", נמצא בספר שיריו השלישי של ארו ביטון, ציפור בין יבשות, שראה אור ב-1990; השיר מכריז על עצמו כ"שחרית לרבי דויד בוזגלו, מגרולי פייטני יהדות מרוקו", והוא אולי שירו האופטימי ביותר של ביטון, ובו נפגשים שני המשוררים היהודים-מרוקאים הגדולים במאה העשרים, והם שני עיוורים הנפגשים בנהרה, באור גדול²³:

נוסח א'

אַרְשָׁה לְעֵצִי לומר / מְשֵׁהוּ בִּי נִתַּר לְשִׁמֵּעַ אֶת שְׁמֵךְ / אַרְשָׁה
 לְעֵצִי לומר / עֵסִים אֶהְבֵּתִי נָגַד עַל סֵף דִּלְתֵיךְ / בּוֹא מִן הַפְּנֵה /
 אֶל כַּמֶּת הַבְּמוֹת / ר' דָּוִד בּוֹזְגָלוֹ / מְשֵׁהוּ בִּי נִתַּר אֶל הַד צְלִילֵיךְ /
 כִּי בְּלִכְתִּי אַחֲרֵי הַגְּעֵתִי אַחֲרֵיךְ / ר' דָּוִד בּוֹזְגָלוֹ.

נוסח ב'

בּוֹא מִן הַפְּנֵה / אֶל כַּמֶּת הַבְּמוֹת / ר' דָּוִד בּוֹזְגָלוֹ / בְּזִכְרֵי אוֹתֶךָ
 / לְבִי עֵץ שְׁתוּל עַל פְּלָגֵי מַיִם / בְּלִכְתִּי אַחֲרֵי הַגְּעֵתִי אַחֲרֵיךְ / אֶז
 מְצֵאתִי מִפְּנֵי כַּפְּנֵיךְ / שֵׁם כָּל חִלּוּמוֹתֵי עֲלֵיךְ / אֶתֶּה וְאֲנִי מִמְצָקֶת
 הַדְּבֶשׁ / אֶתֶּךָ נִפְגַּשְׁתִּי בְּעֵצִים הַנְהָרָה. (ביטון 1990, 22)

הליכתו של ביטון אחר עצמו, כדי למצוא לו זהות משוררית חדשה, ישראלית, מודרנית, השיבה אותו אל הפייטן רבי בוזגלו,²⁴ וגילתה לו כי הוא ופניו כבר מצויים אצל רבי בוזגלו, ומוצא שניהם מאותה מצקת דבש. מילים אלו של השלמה ומנוחה נדירות יחסית בשירת ביטון המבטא על פי רוב את טלטלת ההגירה, והן יוצרות מסלול חדש, של מלאות ורצף, לצד מסלול החסר, ההתנגשות והקטיעה עליו הצביע

23 על כך שעיוורון אין פירושו חוויה של חושך ראו חורחה לואיס בורחס 2007.

24 שהגיע לארץ ב-1965, ונפטר כאן ב-1975, וביטון זכה לשמוע אותו מפייט.

בשירים רבים אחרים. בשונה משירים רבים אחרים המבטאים תנועת שבר (וכפי שראינו כבר, ריצה ונפילה), בשיר זה מבטא ביטון רגע של מנוחה.

ביטון פונה לכוזגלו ומזמינו (פעמיים): "בוא מן הפְּנָה / אֶל בְּמַת הַבְּמֹת / ר' דָּוִד בּוּזְגָלוֹ". על איזו במה מדבר ביטון? במת המוסף הספרותי בעיתון? במת קפה רוול בדיונגוף אותה הזכיר בשירים האחרים? במת בית-הכנסת המרוקאי? ומה היא הפינה? ביטון שמבקש להשיב את בוזגלו למרכז התודעה הספרותית העברית החדשה, יודע כי זימונו את בוזגלו הוא לכל הפחות כפול, וכי לא רק את בוזגלו הוא רוצה להביא מפנית בית-הכנסת הדחוי אל במת המוסף הספרותי,²⁵ אלא גם את עצמו הוא משתוקק לזמן מן הפינה של מוספי הספרות אל הבמה השוקקת של בית-הכנסת.²⁶

השיר הזה, בעיני, אינו רק רגע דרמטי בשירתו של ארו ביטון, אלא רגע של מפנה היסטורי בתולדות השירה העברית, בו השירה העברית החדשה, שבתחילה ביקשה להיכנות מתוך קרע במסורת השירה העברית, ונבנתה מהבחנות בין גולה לישראל, בין עברית חדשה לעברית ישנה ושפות היהודים, בין קודש וחול, שניסתה לטעון "כי מֵה־שִׁיר יִשְׂרָאֵל בְּגוֹלָה – צִיץ יִבֶּשׁ",²⁷ באמת פוגשת מחדש את מסורת הפיוט הוותיקה, משתוקקת אליה ומגלה בתוכה את מה שחסר בה:

"בְּזִכְרֵי אוֹתָהּ / לְבִי עֵץ שְׁתוּל עַל פְּלָגֵי מַיִם / בְּלִכְתִּי אַחֲרֵי הַגְּעָתִי
אַחֲרֶיהָ / אֲזוּ מְצֵאתִי מְפָנִי בְּפָנֶיהָ / שֵׁם כָּל חַלּוּמוֹתַי עָלֶיהָ / אֶתָּה
וְאֲנִי מִמְצֵקֶת הַדְּבֶשׁ". (ביטון 1990, 22)

25 והוא מביא אותו עימו אל קהל קוראי השירה העברית החדשה, ואל קהל קוראי השירה המזרחית החדשה.

26 שם אולי יתקבל בזכותו של רבי בוזגלו.

27 ביאליק, 1950, עמ' כ"ה (בשיר "שירת ישראל", שנכתב בניסן תרנ"ד, בגולה).

כמובן שאפשר לסמן את המפנה הזה ברגעים סימבוליים אחרים ובשירים אחרים,²⁸ אבל מה שמיוחד ברגע הזה של ארז ביטון, הוא שביטון בוחר לא לדלג מעל העבר הקרוב, ולהפוך אותו לתהום נשכחת, אל תקופה קלאסית אפופת הוד של הפיוט, אם זה תור הזהב בספרד ושירת החול, אם זהו הפיוט הארץ ישראלי הקרום או רבי ישראל נג'ארה והרנסנס הקבלי של צפת במאה ה-16, אלא מנהל דיאלוג עם הפיוט המרוקאי במאה ה-20. כך הוא גם מנכיח את המשכיותו של הפיוט עד המאה ה-20,²⁹ בפנותו לרבי דויד בוזגלו שחי רוב חייו במרוקו, והגיע בעשר שנותיו האחרונות לישראל. ביטון מנהל דיאלוג עם הדמות החיה, הריאלית, שלא זכתה עדיין להיחשב קלאסית,³⁰ ועם תקופה שבדימוי האקדמי נחשבה כתקופת ירידה של הפיוט.

ארז ביטון לא אימץ את משקלי הפיוט ושירת החול הספרדית-ערבית, ולא את הסוגות של שירה זאת, בשונה למשל חלק משירתם של רצון הלוי (2006) ואמנון שמוש, (1981) ובשונה מיהודה בורלא (1958) וחיים סבתו (2005) בחלק מספרי הפרוזה שלהם. ההתכתבות שלו עם מסורות הפיוט נעה דרך הפניה אל דמויות הפייטנים, באמצעות דיאלוג לשוני ומוזיקלי, ודרך הקרבה לשילובי הערבית-עברית בשירה זאת. מול הרחייה של מסורות הקודש מן הספרות העברית החדשה, רחיית המסורות הגלותיות והמזרחיות, ובדחייה בפועל של הפייטנים שהגיעו לארץ, עומד ביטון ומזמן את רבי דויד בוזגלו, מנכיח אותו בשירה העברית החדשה, אבל גם צובע את עצמו בצבעי רבי בוזגלו.³¹

28 וייתכן שהמפנה עצמו, ביחסה של השירה העברית החדשה למסורות הפיוט עדיין לא התרחש, למרות שהרגע המסמל את אפשרותו העתידה של המפנה כבר התרחש.

29 באופן שלא מסתדר עם קיטלוגו לעיתים כ"שירת ימי הביניים".

30 אם כי עוד בחייה הפכה לאגדתית.

31 אצל משוררים מזרחים אחרים נמצא כיוונים אחרים בפנייתם למסורות הפיוט.

כך למשל המשורר רצון הלוי הרחיב את ז'אנר שירי השילוב, תוך חידושים בתוך מסורת הפיוט, ודיאלוג עם עולם הפיוט הספרדי והתימני וכן עם השירה החדשה (הלוי 2006). שלמה אביז הכריז על דחייה מוצהרת של מודל הפיוט, ועל המרחק העומד בין הפייטנים לבינו (אביז 1973). אמנון שמוש אימץ בספרו "דיוואן ספרדי"

שירו של ביטון נפתח בבקשת רשות של המשורר מעצמו "אַרְשָׁה לְעֶצְמִי לֹמֵר", לא בביטחון, וממשיך בשמיעה, כי רכי דוד בוזגלו היה פייטן במלוא כפל משמעות המילה, הוא גם כתב פיוטים וגם ביצע אותם: בתחילה ביטון כותב/אומר:³² "מִשְׁהוּ בִּי נִתֵּר לְשִׁמְעַ אֶת שְׁמִךְ", כבר כִּשֶׁם רכי דויד בוזגלו מצויה מוזיקה הגורמת למשהו בארז ביטון לפקוע (והחזרה המרובה בשיר על שמו של בוזגלו מבקשת לאשש את זיכרונו, להשיבו אל הזיכרון, אך גם "משתמשת" בו ככמעין שם קדוש, כמו שמות האבות והאמהות, שאיזכורם עשוי להוות סגולה למאזכר),³³ ובהמשך השיר אנחנו כבר קרובים יותר להאזנה לרכי דויד בוזגלו בזמן ביצוע שירתו: "מִשְׁהוּ בִּי נִתֵּר אֶל הָרַ צְלִילֶיךָ" וההדים נמשכים גם אחר לכתו. ביטון מגיע אל סף דלתו של בוזגלו, שם עסיס אהבתו ניגר, אבל משהגיע אל סף דלתו,³⁴ עדיין אינו נכנס, עומד מבחוץ, הוא מזמן

את מודל שירת החול הספרדית והפיוט (שמוש 1981). אצל חביבה פריה מתקיימת תנועה בין הפנייה לפיוט לפנייה לטקסט הקבלי (המאמצת דיאלוג רחב עם עולם הפיוט, אבל בתוך "תחביר" קבלי, פריה 2002).

32 והשיר הזה, על שני נוסחיו, הוא שיר שצליליו מבקשים להיקרא. פיצול הנוסחים ניצב מול יצירות עממיות בעל פה שזכו לגרסאות רבות, אך גם לפיוט, שזכה לנוסחים שונים בקהילות שונות, ולעיתים אף באותה קהילה עצמה.

33 השיר עוסק בשם, בשמות, כי שמות מסמנים המשכיות, ודאי בהקשר של התרבות היהודית (וקטיעה), עם שינוי השמות בארץ, אותו הזכרתי מוקדם יותר, ראו הערה 12), והם מסמנים זיכרון ושיכחה; כך שמו של רכי דויד בוזגלו נזכר בהקדשת השיר, ואחר כך עוד שלוש פעמים בשיר עצמו, וכך בשורה השנייה "מִשְׁהוּ בִּי נִתֵּר לְשִׁמְעַ אֶת שְׁמִךְ" (שם), וכך לקראת סוף השיר "שֶׁם כָּל חִלּוּמֹתַי עֲלֶיךָ" (שם), החלומות שחלם ארז ביטון, לפני השיר הזה ואחריו, כבר היו מסומנים בו ברכי דויד בוזגלו; באופן מעניין, אגב, בשונה מרוב מסורת הפיוט שלפניו, רכי דויד בוזגלו עצמו לא חתם את שמו באקרוסטיכון בשיריו, ולא התיר לפרסם אותם בספר וכמעט גם לא להקליט אותו שר, והודיע שהוא מפקיר את שיריו ילדי רוחו לידי השיכחה: "מעולם לא האמנתי בכל ילדי רוחי ורחשי לבי, בתור דברים העומדים בפני הביקורת והראויים להתפרסם בדפוס, על כן חשבתים תמיד לדברים שבעל פה שרק התיבה קולטתם, ועל כן נתון אני ליד השיכחה לגעת בהם מבלי שאראג לזה ולא כלום" (בוזגלו 2001, 537).

34 כפי שאביו הגיע רק לסף דלתו של בית בארץ ישראל: "עַל סֶף חֲצִי בֵּית בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל / עֹמֵד אָבִי" (ביטון 1990, 16). אך הפעם הסף אינו לא סימון ארעיות אלא של

את רבי דויד, מזמנו לכאורה אליו, אל מקומו, וקורא: "בוא מן הפנה / אַל בַּמַּת הַבָּמוֹת / ר' דָּוִד בּוּזְגָלוֹ". אם ללכת בנתיב של פרשנות אחת, ביטון מבקש לכאורה, להשיב את רבי בוזגלו הנשכח, כאדם וכנציג וסמל לתרבות היהודית-מרוקאית, למרכז התודעה הספרותית העברית ישראלית החדשה, ולהובילו מהפינה אליה נקלע. אבל ביטון מזמן כאן זימון כפול, אין הוא רק משיב אלא גם שב אל צליל הפיוט, אל המוזיקליות שלו (בין השאר דרך החזרות בשיר, ודרך לשונו), ואל גדול הפייטנים המרוקאיים במאה ה-20. ביטון זוכר שאין היררכייה אחת, בה מוסף הספרות המתפרסם בבוקר יום שישי חשוב משירת הבקשות בשבת לפנות בוקר, ומכיר את ההיררכייה המסורתית על-פיה בית הכנסת הוא מרכז הקהילה היהודית³⁵ וחייה הרוחניים וגם התרבותיים. הוא מודע לכך שבתוך השדה הספרותי, אין הוא ניצב באותו ביטחון וריווח בו שרוי היה ר' דוד בבית-הכנסת, ומודע לזרותו של העולם הספרותי הישראלי העברי החדש אליו ואל קהילתו, כיוון שבבסיסו זהו מרכז תרבותי שבחר להתנכר למרוקו.³⁶ הוא יודע ששיריו הנמצאים לכאורה בזירת התרבות הישראלית הכללית, לא בהכרח ישמעו ויישמרו יותר משיריו של רבי דויד בוזגלו המוגבלים אל הקהילה היהודית מרוקאית. הוא זוכר מה רב כוחו של שיר המאומץ על ידי קהילה ומושר על ידה, לעיתים יותר מספר שלם,³⁷ ומה רב כוחה של קהילה, לעומת זירה תרבותית שאינה מצליחה ליצור קהילה. אחד המשפטים החוזרים בשיר הוא: "בְּלִכְתִּי אֲחָרֵי הַגְּעֵתִי אֲחֵרֶיהָ"; ההליכה אחר העצמי, שהיא האידיאל הרומנטי הרומיננטי של היוצר שהספרות העברית החדשה קיבלה מן הספרות האירופית, מובילה את

התקרבות אל הקדושה מתוך יראה.

35 ושיר המושר בבית-הכנסת יקר לאין שיעור משיר המתפרסם במוסף ספרותי.

36 וזאת בניגוד למקום המרכזי של העולם הספרותי העברי במרוקו בקרב קהילת יהודי מרוקו, שהיה קרוב אליהם סוציולוגית ותרבותית.

37 ומי שמתלונן על מספר קוראי השירה, יצא ויתבונן בקהל הגדול של קוראי השירה בבתי-הכנסת.

ארז ביטון דווקא אל ר' דויד בוזגלו, באופן בלתי נמנע, ונוצר כאן מעין יחס אבהות, או משל ליחס אבהות, בו הבן, לאחר שהרחיק ללכת מאביו מוצא לפתע ברגע של פיכחון מול המראה את הדמיון הבלתי נמנע ביניהם.³⁸ דמיון זה אינו רק חד-כיווני בזמן או בתורשה, שכן "אז מְצַאֲתִי מִפְּנֵי בְּפִיךָ", ופתאום כמבט לאחור, לאחר זמן מה של נתק, אתה מוצא את עצמך כבר אצלו, ולא רק אותו בכך.

בשיר הזיכרון של רבי דויד בוזגלו ופיוטיו הופך עבור ארז ביטון למקום של מנוחה, השלמה, שם "בְּזִכְרֵי אוֹתְךָ / לְפִי עֵץ שְׁתוּל עַל פְּלִגֵי מַיִם", שם "אַתָּה וְאֲנִי מִמְצַקֶת הַדְּבֶשׁ", כלומר המוצא המשותף, גורם אולי לדמיון ביניהם, הוא "מְצַקֶת הַדְּבֶשׁ", שמתגלה רק במפגש המאוחר "בְּעֵצִים הַנְּהַרְהָה". זוהי אפשרות שחרור מן המאבק שגבה מביטון תעצומות נפש, אין זה "משהו על רוח תזזית" בספרו הראשון, בו הוא מבקש:

"אַתֶּם שֶׁהִטַּלְתֶּם אוֹתָנוּ בְּעִרְיֹסוֹת / אַתֶּם שֶׁטְּלַטְלַתֶּם אוֹתָנוּ כְּכֹל הַהִרְיֹסוֹת / אֵךְ זֹאת עָשׂוּ עִמָּנוּ לְפַחוֹת עֲזָבוּ אוֹתָנוּ לְאַנְחוֹת"
(ביטון 1976, 15).³⁹

38 הרולד בלום בספרו חרדת ההשפעה איפיון את הרורות בשירה ככאלו שבהם משורר חדש ניצב כמורד במשורר הוותיק או במסורת הספרותית כדי לזכות במקום עצמאי (בלום, 2008). אולם ניתן לקרוא תיאור זה כמתייחס בעיקר ליצירה הגברית ההגמונית (למרות שגם בתוכה ניתן לראות כמובן המשכיות לא פחותה מן המרידה). ואילו נשים בספרות, או קהילות שהוכפפו להגמוניה כמו המזרחים, נדרשות בשלב הראשון כדי לעצב את מקומו, לאו דווקא למרוד באב שירי כלשהו, אלא דווקא למצוא אִם או אב ספרותיים. נוסף לכך מסורת הפיוט מעמידה בפנינו את האופציה המסורתית של יחס הדורות בתוך הספרות, בה המרד אינו האפשרות המרכזית, אלא דווקא הניכוס תוך כדי פרשנות מחדש, לעיתים מרחיקת לכת, על דרך המדרש.

39 על שורות אלו כתבה סיגל נאור פרלמן: "האם נשאר כאן מקום לקורא? לי קשה לנשום כאן; כעסו של ביטון וסבלו בהחלט מבחינים עצמם מהקורא, אבל גם מפסידים אותו. כשהכעס והסבל הולכים ומתנפחים עם כל שורה, לא נותר לאף אחד מרווח צר של נשימה או תנועה; לא לעולם קונקרטי ולא לקורא. רק ל'אני'" (נאור פרלמן 2006). בתגובה לדבריה כתבה אוהיון: "מה שמהווה בשירתו של ארז ביטון

אין זו תחושת המתקפה האלימה עליו וההתגוננות המתריסה מולה בשיר "אבנים שחורות", מן הספר הראשון: "והם עוד מלקים בחודי ידי לאלף אותי לטליתות. / והם באים אלי בזהב מרומא, / באבנים שחורות ממכה, / בחופנים רבים של חול... ואני מתריס וחוזר: / אני לא זייד שאומרים עליו ששיתה דם בסוריה! / אני לא הרעלתי בארות באירופה!!" (ביטון 1976, 16); אין זו ההרחקה, "הרחק אל תוף לבי", שהולידה אותן "מסות קטנות של כף / ביהודית / מרוקאית", (שם, 28) ואין זו תחושת הניכור בריונגוף, שהראיתי בשני השירים הראשונים שקראתי, שהתבטאה אם בשתיקה ואם בצעקה. אין זאת התנועה שבין נער שוליים לעוברת סוציאלית, (שם, 30) או בין המשורר לסמלת סעד (ביטון 1979, 14); אין זאת ההתרסה מול הקורא: "מה אפה מחפש בי חף של זמן אחר" (שם, 7), או "מה אתם רוצים ממני, / טעם ערק וריח זעפרן צורב, / אני כבר לא אותו הילד" (שם, 13); אין זו הקינה על שבר ההורים ב"אלקסס אולפראן" א' ו-ב' (שם, 16-18), או תחושת המרחק מן החבר זיש, המביאה אותו לחוש כ"שכוי ללא בריחה / במקום... ובאנשים" (שם, 22)⁴⁰.

כך הגשר שמקים ארו ביטון אל הפיוט מסייע ללכת מעבר לדיכוטומיה, דרכה סווגה פעמים רבות היצירה המזרחית בארץ, בין מחאה (וחתרנות) ובין "פולקלור" (ו"תיעוד הווי"), דיכוטומיה שהעניקה שטח מחיה מצומצם ליוצר המזרחי, בין פוליטיזציה לנוסטלגיה, בין עמידה כנגד ההווה הישראלי לבין הלל לעבר בגולה, ללא רגע שבו

עבור סיגל ועבור אשכנזים רבים דוגמת מוקד והכוונה לגבריאל מוקדו מחנק בגרון, עבור מזרחים רבים הוא כאוויר לנשימה. שחרור" (שירה אוחיון 2006, עמ' 23).
 40 לצד זאת כדאי לזכור כי כבר בספרו הראשון של ביטון הופיע שירו "חתונה מרוקאית", עם עמדתו המזמינה והלא מתריסה, שביטאה רגע של מנחה: "מי שלא היה בתחנה מרוקאית, / הנה לך כרטיס / בוא כנס / אל מהומות החזה / שלא קמית אף פעם" (ארו ביטון 1976, עמ' 39); מצד שני רגע הסיום של השיר מבטא שגם הוא נכתב, בניגוד לשיר לרבי דויד בוזגלו, מול עיניים לא מרוקאיות, בדיוק כמו שירי המחאה.

הוא מעניק חלופה להווה, ללא אפשרות, לכאורה, לגשר על השבר שבין עבר להווה.⁴¹ דרך הגשר אל המסורת הספרותית האחרת של הפיוט המזרחי, וההנכחה של רבי דויד בוזגלו, ארו ביטון אינו נמצא לבדו בתוך הספרות העברית כמשורר יהודי-מרוקאי בודד, גם אינו נמצא לבד במסורת זרה לו, אשכנזית, ללא מורשת יהודית-מרוקאית, ואינו נמצא בדיאלוג רק עם העין והאוזן של הקהל האשכנזי,⁴² או מול ההשתכנזות או פחד ההשתכנזות, אלא נמצא מול בן הדור הקודם לו, בן מרוקו, ומקים לו רצף אלטרנטיבי של מסורת. ביטון, שקנה לו מקום בתוך הקהילה הספרותית החדשה בארץ, שהייתה בעיקרה חיצונית וזרה לקהילתו, חש בתוכה במובנים רבים שולי, כלוא בתוך ההכרח להתריס, לצעוק ביהודית מרוקאית ברחוב דיזינגוף העברי והאשכנזי, ופתאום, לדבריו בשיר, "מִשְׁהוּ בִּי נִתַּר אֶל הַדְּ צִלְיָיִךְ", הד צליליו של בוזגלו.⁴³

ההעמדה של רבי דויד בוזגלו במרכז השיר גם עוזרת לדבר בשפה מורכבת יותר על המורשת התרבותית היהודית-מרוקאית או המזרחית. מן הצד הביקורתי פעמים רבות הנטייה היא לדבר על השתקת מורשת הדור הראשון להגירה, ועל שבני הדורות הבאים להגירה מנותקים לגמרי ממסורתם, חסרי כלים להכיר אותה (וחסרי יכולת לשוב אל המקום ממנו יוכלו להכיר אותה).⁴⁴ אבל רבי דויד בוזגלו מזכיר שלא

41 גם שבר מוחלט וגם רצף מוחלט הם על פי רוב מדומיינים; אחד הדברים שאינם מאפשרים לגשר על שבר ההווה, הוא תפיסתו כשבר בלתי ניתן לגישור, ולצר זאת תפיסת העבר באופן רומנטי כרציף לגמרי ונטול שברים. סימון השברים שהיו גם בעבר, והרצפים שמוסיפים להתקיים גם בהווה, מאפשר הגמשה של מושגים אלו.

42 כפי שבלט בשירים כמו "שיר קניה בדיזינגוף" (שם, 42-43) ו"תקציר-שיחה" (ביטון 1979, 11), ובפנייה שלו אל קוראיו בשירים כמו "משהו על רוח תזוית" (ארו ביטון 1976, 14-15), "רבאבא צרודה" (ביטון 1979, 7), "תיקון הריחות" (שם, 13).

43 הפיוט היהודי המסורתי הוא כמובן מילים וצלילים ולחן בעת ובעונה אחת.

44 דיבור על השתקה מוחלטת של הדור הראשון מוחק למעשה דור זה, וחשוב אפוא להבין שחלק מההשתקה לא מצויה בחסימת הפיות של ההורים אלא בחסימת אוני הצאצאים (אבל גם באשליה כי חסימה זאת מלאה). יש חשיבות, כמובן, לבחון את

כך הדבר וכי דיבור רק אודות השתקה, ללא ניסיון לדבר על המסורת עצמה ולהכירה, ועל המסלול שבו היא המשיכה להתקיים לצד הדיכוי, יהיה בבחינת השתקה נוספת;⁴⁵ רבי דויד בוזגלו לא שתק בארץ, ומשהגיע ב-1965 החל נודד בין עיירות הפיתוח בצפון ובדרום, בין קהילות מרוקאיות שונות, בדגש של שבר ואובדן דרך, כדי לחזק את הקהילות שנפגעו מן ההגירה, וחשו דחויים אל שוליה הגיאוגרפיים והחברתיים של ישראל. בעשר השנים שחי בארץ היה רבי דויד בוזגלו גורם חשוב בהחייאת מורשת שירת הבקשות המרוקאית בארץ; רבי דויד בוזגלו כתב שירים רבים בעשר שנות חייו כאן, הוא לא שתק ולא הושתק, ורבים משיריו מוסיפים לחיות ולהיות מושרים בבתי-כנסת ובאירועים שונים בארץ.⁴⁶

השבר במסורת, במקרה הזה של הפיוט המרוקאי, אינו השתקה טוטאלית של הדור הראשון להגירה, אלא מתבטא יותר בדרך בה צומצמה המסורת אל בית-הכנסת, אל החגים והמועדים, אל ה"זקנים", אל הבית (בניגוד לחוץ), אל העבר (בניגוד להווה), אל ארצות המוצא

ניסיון ההשתקה מצד הממסד, אבל הישאבות רק אליו משכפלת את המחיקה, ועל כן ראוי לבחון גם את הכוח הקהילתי אשר סירב להשתקה, לראות את אי הפסיביות של הקהילה, ולנוע אל לימוד שיאפשר היכרות עם השכבות השונות של המסורת. ובמובן זה בשיר הזה משתחרר ארז ביטון מן הדיכוטומיה שהוא עצמו השתמש בה ⁴⁵ "שיר זוהרה אלפסיה" (ביטון 1976, 29), בין ההווה הישראלי, בו תהילתה חלפה והיא יושבת זנוחה ונשכחת ברירה קטנה ליד לשכת הסער, לבין עברה המרוקאי המפואר בחצר המלך מוחמד החמישי. למעשה זוהרה אלפסיה המשיכה להופיע, לפחות חלקית, גם בארץ (ואחד משיריה בערבית-מרוקאית מכרך את נשיא המדינה ולמן שז"ר).

⁴⁶ בעשר שנות חייו בישראל היה רבי דויד בוזגלו כנראה אחד המשוררים הנקראים והמושרים ביותר בארץ; בזמן זה התקיימו ביקומים מקבילים ואחרים, משוררים כנתן אלתרמן (שנפטר ב-1970) ונתן זך, הנחשבים על פי רוב בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית למשוררים העבריים החשובים, הנקראים והמספיעים של אותן שנים. אלתרמן שלח לבוזגלו מכתבים וביקש לפגוש אותו, אך בוזגלו לא השיב על המכתבים והפגישה לא התקיימה. בוזגלו לא ביקש ולא חיפש לו מקום במדורים הספרותיים בעיתונות בארץ, אך ייתכן שכפועל, מבחינה מספרית, היה בוזגלו, ולא אלתרמן או זך, המשורר העברי החי שנקרא ביותר בארץ באותה תקופה.

(בניגוד לארץ), אל ה"מרוקאיות" (בניגוד ל"ישראליות"). כאשר צמצום זה כבש את תודעת צאצאיה הביולוגיים של המסורת, נפער פער בינה לבין ההווה הישראלי בעברית חדשה, פער בין הבית לבין בית-הספר, בין בית-הכנסת לרדיו, בין ילדים להורים; כך אפוא הצאצאים של הקהילה היהודית-מרוקאית, שלא המשיכו בחיבור הקהילתי המיידני, דרך בית-הכנסת למשל, לא יכלו לשמוע את ועל רכי דויד בוזגלו במרחב הכללי, מחוץ לגבולות העדה.

הקשר של ארז ביטון למסורת הפיוט מספק גם הסבר נוסף להכנסת הערבית לשיריו, תופעה שהיוותה צעד מכריע בשירה המזרחית בארץ. ללא הקונטקסט של הפיוט, ההסברים לכניסת הערבית נקשרו או למחאה, לצורך לצעוק בשפה זרה, שפת המקור (כפי שאכן אפשר להבין בשיר "תקציר-שיחה"), או בפריצת הדרך של אבות ישורון, והכנסתו את היידיש והערבית לשירה; מסורת הפיוט מעניקה לנו אפשרות נוספת לקרוא מהלך זה, לא רק כמחאה וקרע מול העברית, או כהשפעה מן השירה העברית החדשה, אלא כהמשכיות של מסורת בה המעבר בין עברית לערבית הוא יומיומי והכרחי, במיוחד כאשר בפיוט המרוקאי מקובל היה ז'אנר של שירים המערבים עברית בערבית, פיוטי המְטָרוֹז (השזור); שרבי דויד בוזגלו נחשב כאחד היוצרים המרכזיים בז'אנר זה, למשל בשירו הנודע "אַרְגָּב יא לְעֵאֲלִי".⁴⁷

ביטון תיאר בריאיון את הקונפליקט בתוכו, שממנו נבעו שירי הספר הראשון, מנחה מרוקאית: "בשנת 1974 בערך, התעמתו בתוכי בקונפליקט נורא שני כוחות. הכוח האחד – הישראליות, שרצתה להיות נחמדה, אינית, שייכת, תל־אביבית, אבל עם מחיר איום ונורא של ויתור על הכוח השני שהיה בו משהו מטלטל, אמיתי, נוקב, מחובר בתשתיות אטוויסטייות, לאין שיעור, שהיו בגנוזים ולא הרימו ראש. באותה שנה התחילו להתגבש אותם אלמנטים שבתוכי שבאו מהרי

47 על השיר ראו למשל מאיר בוזגלו 2003; על שילוב העברית והערבית אצל ר' דויד בוזגלו ראו יוסף שטרית 1999.

האטלס, מהמדבריות של שָׁם, לאורך מאות דורות. איזשהו ניסיון של שיקום אותו אלמנט דחוי, מודחק, שבצעם התביישנו בו בדור ההוא" (ביטון, 2006ב); לאחר צאת הספר הראשון פגש ביטון את פיוטיו של רבי דוד בוזגלו, והדבר שינה את תחושתו לגבי שירתו שלו: "פתאום ראיתי את עצמי, כמין חוליה נוספת קטנה באיזה ענק של דורות, משורר אקזיסטנציאלי מוחלט, למרות הויקה הדתית שלו שמחוברת אולי עוד מבית-המקדש. הרגשתי משורר ליריקן, מודרני, נוקב" (ביטון, 2006ב).

בדברים אוטוביוגרפיים שכתב סיפר ביטון כי ראשית חניכתו לשירה הייתה לימוד על פה של שירים משל ביאליק בבית חינוך לעיוורים בירושלים: "תקוות עני", "זהר", "הרהורי לילה". מדי שיעור עמדנו ודקלמנו בהנאה של דיבור את שורותיו הכמעט מאגיות של המשורר שהפך לאט לאט חלק מהווייתי עד כדי חיקוי והיטמעות אל תוך הווייתו. כאבו כאבי התפעמותו התפעמותי... ראשית שירת הייתה ביאליקאית לחלוטין" (ביטון, 2006, 12). ביטון סיפר כי שירי הראשונים "היו שירי אהבה רומנטיים שלא היה בהם שום סימן לשירים המאוחרים העוסקים בשורשים" (ביטון, שם, 6), וכי היה בחור צעיר ונלהב הכותב שירים אקזיסטנציאליים על אהבה: "הראיתי לפרופ' הלקין בירושלים שירים אקסטנצליסטיים, אוניברסאליים של צעיר ישראלי מאוד נלהב" (ויג, 2006). אחר כך הגיח זמן אחר, ולקראת הכנת ספרו הראשון הלך ביטון מעבר למרחק מחומרי הזהות המרוקאיים, מעבר לניסיון לכתוב ממקום לא פרטיקולרי המוותר על הזהות, ונגע לדבריו בקונפליקט, בשורשים, בהוויה וברואליות, וכך נקרא כל הספר הראשון בסופו של דבר מנחה מרוקאית. לדבריו: "מצאתי את עצמי מדבר עם עצמי שיר ופתאום ללא הסבר חיצוני פרצו בתוכי ראשוני השירים המשפחתיים הזהותיים. נתקפתי בהתרוממות רוח כמי שמוצא שלל רב. הווייה חנוקה של ילדות מרוקאית דחויה ומיותרת הפכה לחומר שירי חי חגיגי" (ביטון, 2006, 6); בשירים אלו,

לדבריו, "ערכתי את הערבית והעברית במין מוסיקאליות עסיסית כמו ממתק נדיר",⁴⁸ עירוב שהיה כאמור המשך, גם אם לא מצהר, לעירוב שבין העברית לערבית בפיוטי המטרוז המרוקאיים, שרבי דויד בוזגלו, בין השאר, נודע בהם.⁴⁹

אחרי שביטון עבר משלב הכתיבה המרוחק מחומרי הזהות המרוקאיים, אל כתיבת והגשת "מנחה מרוקאית" לקוראי השירה בארץ,⁵⁰ הגיע שלב נוסף, שלב השיבה, ההליכה אל מעבר למקום

48 שם; וראו במקום אחר, שם מפרט ביטון: "בראשית כתיבתי התנערת מסממנים מרוקאים, וביקשתי להיות משורר מערבי-אקזיסטנציאליסט. שירי הראשונים היו שירים המבטאים בדידות קיומית, שירה מופשטת ללא מראי מקום וזמן, ורק לאחר שנים חל בי המפנה לשאת ולתת עם אותה אישיות ילדית החבויה בתוכי. אותה אישיות נפחדת, כפרפר מבויש ודחוקה לקרן זוית; אותו שם ילדות, זיש, אשר ביקשתי להסיר מעל פני כמטרד. הרגשתי צורך לחבר בין השפה החדשה, העברית, עם כל האסוציאציות התרבותיות החדשות שבתוכה, יחד עם השפה הערבית המוגראפית אשר אצרה בתוכה את גוני הגוונים של רגשות ותחושות, אשר עריתי לתוכי מחלב אימי. כתיבתי השירית נעשתה קונקרטית יותר ומטובלת בשלל מראות ומקצבים שלא הכרתי, ורק באמצעות השירה, נעשו גלויים ומוכרים לי. הצורך שלי לתת לגיטימציה בתוכי להוויה המרוקאית יצר שירים הטעונים מילים ערביות. ולעתים הייתי נתון בקרע בין שתי השפות, או העגות, כפי שכתבתי בשיר "תקציר שיחה", כמשהו אטאביסטי ערבי-יהודי, זקף ראש בתוכי ודרש את ביטויו. התפילות של אבי, תפילות יהודים של מאות בשנים, מושפעות מן המקצבים והמלודיות האנדרלוסיות, טפטפו אל המאגר הרגשי שלי ומצאו את בטויים בכתיבתי... כמובנים רבים, אני רואה את עצמי כיוצר צפון-אפריקני, הכותב בעברית" (ביטון 1993).

49 באופן מעניין אחד ההמשכים כיום למסורת שירי השילוב נמצא אצל משוררים פלסטיניים: המשורר סלמאן מצאלחה, הכותב ומפרסם בעברית ובערבית (ומתרגם ביניהן), קרא בפסטיבל מטולה בשנת 2007 שיר שנע בין עברית וערבית כשהן ממשיכות אחת את השנייה, ובמובן זה השיר קרוב יותר למסורת שירי השילוב מאשר השימוש בערבית של ארו ביטון, אמירה הס, סמי שלום שטרית ואחרים. אבל אצל ביטון החלוקה בין העברית והערבית אינה קבועה, ובעיקר הערבית מופיעה באותיות ערביות, ולא באותיות עבריות כמו בערבית-היהודית.

50 "רק אחרי עשר שנים לאחר ההכתרה של פרופ' הלקין התחלתי לכתוב שירים שיש להם נגיעה אל הקונפליקט, אל השורשים, אל ההווה, אל הרואליות. ההתחלה הייתה בהוצאת עקד בספר מנחה מרוקאית. בשלב סיום ההפקה דווקא בשלבים המתקדמים של הספר נוצר הפלא לכתוב על השירים המרוקאיים. כתבתי את "דברי רקע

השוכח והקרוע. בשלב זה, הקשור לדיאלוג עם הפיוט, נע ביטון מקינה על חורבן העולם היהודי-מרוקאי לחיבור עולם זה אל ההווה. לא רק עם רבי רויד כוזגלו ניהל ביטון דיאלוג. בשיר נוסף מאוחר יחסית, מאותו ספר, "שיר-שבח לעוטי זיו הפנים", פונה ביטון אל מספר פייטנים בני המאות האחרונות במרוקו, ר' רויד חסין, פרחת בת יוסף ושלמה גוזלן, וכותב:

"פֻעְנָה אֲנִי גֵרְכֵן אֶל מוֹל הַדֵּר קִמְטֵי פְּנִיכֶם / חוֹלְמֵי יְרוּשָׁלַיִם / לְחַג אֶת פְּלֵא תְּקוּמַת זְכָרְכֶם בְּקִרְפֵי. / מִגֵּץ בִּי שְׁמֶכֶם כְּמִטָּה שְׁעָלָה פְּתָאם פּוֹרַח... וְגַם אֲנִי אֶעֱנֶה לָכֶם שִׁיר / מֵרֵאשׁ אֲמָנָה וּמֵרֵאשׁ שְׁנִיר. / מִמְּנַת יוֹמֵי וּמִקֶּצֶף חַיִּי / לְהִקִּים לָכֶם קֵן שֶׁל קִבְע בְּתוֹכִי" (ביטון, 1990, 20).

העברית של פייטני מרוקו אמורה הייתה להישכח בישראל כדתית ומיושנת, ולא לבוא לידי ביטוי בשירתו של משורר ישראלי-מרוקאי,⁵¹

ראשוניים" פרסמתי בעיתון קשת, "זוהרה אלפסיה" במעריב, "אלקסס אולפראן" בידעות, והדרך הייתה סלולה לקראת פרסומם בספר. על כן נקרא הספר "מנחה מרוקאית" למעשה היה לו שם אחר. הלחץ האטומי הוביל לכך שנבקעו בי דברים כמו לבה כזאת" (ויג 2006).

51 בהשפעת שלילת הגלות, כור ההיתוך, ההתמערבות, ההשתכנונות, וגם בשל תפיסות של מודרניזציה וחילון כשוללות את עולם התרבות הדתית. עולם השירה הדתית (רז-קרוצקין 1994). ובאופן ישיר מערכת החינוך הישראלית, החילונית והדתית (דיכטומיה שלא אפשרה אפשרות ביניים מסורתית), לא העבירה לתלמידיה מזרחים כאשכנזים, את תבני מסורת זאת, וכאשר לימדה יצירות יהודיות מן המזרח (מן המקרא והגמרא, דרך הפיוט הארץ ישראלי והקדום ועד שירת תור הזהב בספרד והגותו של הרמב"ם). ניתקה אותם פעמים רבות מהקשר המזרחי והערבי, ובעיקר מן הרצף של המסורות שמייצגות עד המאה ה-20 (ובדרך כלל לא נלמדו יצירות יהודיות מן המזרח לאחר תקופת ספרד (למעט בכתי ספר דתיים שם נלמדו יצירות מצפת של המאה ה-16, דוגמת שולחן ערוך של רבי יוסף קארו, קבלת האר"י, פיוט רבי ישראל נג'ארה, "לכה דודי" של רבי שלמה אלקבץ ו"יריד נפש" לרבי אלעזר אזכרי, עד להופעת הספרות העברית החדשה).

ועל כן כאשר היא קמה בתוכו זה "פְּלֵא תְּקוּמַת זְכָרְכֶם בְּקֶרְבִי" (שם), זה "מִטָּה שֶׁעָלָה פְּתָאֵם פּוֹרַח" ואמור היה להישאר קירח. שוב מכיל השיר בפתיחתו את תנועת ההתכוונות וההתכוונות לשיר, כפי שראינו בשיר "לדבר בעצם הנהרה": הרכינה המונעת מענווה, מול שלושת, פייטני יהדות מרוקו, שהם "חולְמֵי יְרוּשָׁלַיִם" שלא זכו להגיע לירושלים, בניגוד אליו שהתחנך בה במיטב שנותיו, המפגש עימם הוא רגע של חג ושל פליאה על התקומה הלא צפויה של עבר שלכאורה נועד לשיכחה. הגילוי המאוחר מתרגם בסיום השיר גם להבטחה לרצף: "אֲעִנֶה לָכֶם שִׁיר... לְהִקְיָם לָכֶם קֵץ שֶׁל קִבְע בְּתוֹכֵי"; ביטון מצהיר על הדיאלוג, שירו הוא תשובה לשיריהם,⁵² ושיריו בעתיד מבטיחים להיות תשובות,⁵³ שירים אשר יצליחו להקים להם "קֵץ שֶׁל קִבְע" בתוכו, יהוו לא רק רגע של גילוי אלא המשכיות.⁵⁴ ובין הפתיחה לסיום, המונים כל אחד ארבע שורות, מונה המשורר שמות ומציג לפני קוראיו את רבי דויד חסין (אולי גדול פייטני מרוקו, נולד במקנֶס בשנת 1727), את פרחת בת יוסף (כתבה עברית במאה ה-18), את שלמה גוֹזְלֵן. השמות עצמם חשובים בעיניו, הם מעין פרחים מנצים, והוא מציג אותם בשפתם, וכל השיר בלשונו, בהתפייטותו, מנכיח את חגיגת "פְּלֵא תְּקוּמַת זְכָרְכֶם" בקרבו.

השיבה אל הפיוט, אצל ביטון, אינה מתרחשת רק בספרו השלישי. למעשה כבר בספרו הראשון נכלל שיר בשם "פיוט מרוקאי" המבקש

52 והבטחתו מהרהדת את עניית מרים הנביאה וכל הנשים לשירת הים של משה (שמות ט"ו, כ"א: "וְתַעַן לָהֶם מִרְיָם").

53 ולהיות מורכבים מן האישי בחייו, וזה דווקא מבחין בינו לבין המשוררים אותם הוא מציג, אשר פעלו בשדה שירה אחר, בו היחס בין האישי לקולקטיבי היה אחר. מעניין להעלות כאן את הבחנתו של מואיז בן-הראש, שניסה להציע הבחנה חדשה לקשר שבין האישי לקולקטיבי בשירה המזרחית החדשה: "השירה המזרחית היא פוליטית דווקא מעצם היותה אישית ולירית" (בן-הראש 2006, כב, 18). במובן זה גם הבטחתו של ביטון לענות למשוררים אלו מן האישי שבחייו, קושרת אותו דווקא למימד הקולקטיבי של החיבור בינו לבינם.

54 והשיר כולו רגיש למתח שבין רגע ההתגלות, רגע הכתיבה, לבין ההמשכיות.

להיקרא "במנגינה יהודית מרוקאית מסורתית" (ביטון, 1976, 31), ומוסבר כי נכתב "ברוח הפיוטים המרוקאיים אשר ינקו את המלודיה המיוחדת של ספרד"; דרך השיר עולה תפיסה מובהקת של הפיוט כשילוב גמור של מילים ומוזיקה, ועל כן כבר במילים הכתובות על הדף הוא מסמך את הלחן, על ידי הכפלת חלק מן התנועות וכתובת הברות מושרות, כגון "נָה נָה נָה", בגוף השיר; כך מחובר השיר באופן מובהק למסורת הטקסטואלית והמוזיקלית של יהדות מרוקו, תוך חיבור למוזיקה האנדרלוסית, והוא מסתיים בהבטחה: "שִׁירָה נָה נָה נָה נָה חֲדָשָׁה נָה נָה אֲשִׁיר לָכֶם" (שם); ההבטחה ל"שירה חדשה" כאן היא באופן אירוני כזו שאינה רומזת לנתק מן המסורת, כפי שביקשה לכאורה לעשות השירה העברית החדשה, אלא נשענת על הדברים בשחרית לשבת, המנהלים דיאלוג עם "שירת הים": "שירה חדשה שבחו גאולים, לשמך הגדול על שפת הים, יחד כולם הודו והמליך ואמרו, ה' ימלוך לעולם ועד."⁵⁵

המוזיקה, כמקום ראשוני, כטרום שפה, כקודמת למילים, וגם כבית,⁵⁶ כמקום שקל (ואולי בלתי נמנע) לחזור אליו, אבל גם כשפה המקבילה לשירה הכתובה, תופסת מקום מרכזי בשירתו של ארז ביטון עוד מראשיתה: מן ההופעה הראשונה בשיר "נְרִיאָצִיּוֹת על נושא אחד של בֶּן בְּרַחוב יפו" (ביטון 1976, 8-9), אותו ראינו קודם לכן, המבקש להיות "ניטראלי תרבותית", דרך "שיר זוהרה אלפסיה" (שם, 29), מימון ומסעוד המנגנים ככינור ובעוד ב"שמחה במלח" (שם, 32-33), תופי הטמטם של שרה בת דודו וסלסול מקמת הערגון של סבתא פרחח ב"חתונה מרוקאית" (שם, 36-39); שרה בת דודו חוזרת גם בשיר "הרוד יהודה שרביט בין מרקש לדרע" (ביטון 1979, 9-10), מדימויו של המשורר עצמו ל"רַבֵּאבָּא צְרוּדָה" (שם, 7),⁵⁷ דרך

55 ועל בקשת דויד המלך בתהלים: "הַלְלוּ־יָהּ שִׁירֵי לְה' שִׁיר חֲדָשׁ" (תהלים קמ"ט, א.).

56 במסתה "שפת הלב" מרמה חביבה פריה את הניגון לבית (פריה 2004).

57 הרבאבא היא כינור בדווי בעל מיתר אחד.

"תיבות נגינה עתיקות" (שם, עמ' 13) שהמשורר לומד לפתוח את דלתותיהן בשיר, ועד אמירת אימו לו בשיר "עם הילדים", המייעדת אותו אל המוזיקה:

"לְכַשְׁתַּגְדֵּל אִמְרָה לִי אִמִּי תִהְיֶה כְּמוֹ אֲדוֹן מִסְעוֹד, / מִנְגֵּן בְּעוֹד
וְיוֹשֵׁב וּמְקַהֵל אֲנָשִׁים / וּמְשַׁמַּח אֲנָשִׁים." (שם, 23).

חביבה פדיה (2004, 14) כתבה כי בהקשר המזרחי בישראל: "במובן מסוים מייצגות סצינות המוסיקה עד היום צרכים מילוליים שלא נענים בכתיבת השירה"; "לדבריה דווקא במוסיקה מתקיימת שרירות תרבותית גדולה ויכולת להמשכיות, וזאת נדרשת, לדעת פדיה, לפעולה של בנייה מחדש של מרחב תרבותי. אלה שוחט תיארה כיצד בנעוריה היתה מכבה את מקלט הרדיו של הוריה כאשר בקעה ממנו מוסיקה ערבית ועמדו לבוא אליה חברים, ולצד זאת העידה כי בבתי-הקפה השכונתיים, בחתונות ובחפלות שרו הזמרים העיראקיים בערבית וזכו לתשואות, ו"שם נסדקה ונפרצה הזהות השלטת... גם אנו, הילדים, הרחק מעינו המפקחת של הממסד, שכחנו לרגע את האיסור ואת ההתכחשות"⁵⁸.

זוהרה אלפסיה, בשיר הנושא את שמה, מתוארת על-ידי ביטון כ"זְמֶרֶת הַחֶצֶר אֲצֵל מַחְמַד הַחֲמִישִׁי בְּרֶבֶת שְׁבַמְרוֹק" (ביטון, 1976, 29); ביטון כמובן לא שמע אותה שרה במרוקו, ועל-כן הוא מביא את הדברים עליה מפי השמועה:

אומרים עליה שֶׁכָּאֲשֶׁר שָׁרָה, / לְחַמוֹ חִילִים בְּסִכְנִינִים / לְפִלְס דָּרָךְ
בְּהַמוֹן / לְהַגִּיעַ אֶל שׁוּלֵי שְׁמֵלְתָהּ / לְנִשֵּׁק אֶת קְצוֹת אֲצִבְעוֹתֶיהָ /
לְשִׁים כְּסָף רִיאָל לְאוֹת תּוֹדָה" (שם).

דרך הרחקת העדות יכול ביטון להופכה לדמות אגדית, ולספר על קרבות הסכינים של החיילים על "שולי שמלתה... קצות אצבעותיה". החלק השני, על דרך ההנגדה, הוא עדות ישירה, על מצבה של הזמרת הנודעת בהווה:

"זְהֵרָה אֶלְפֶסְיָה, / הַיּוֹם, נִתֵּן לְמֵצָא אוֹתָהּ / בְּאֶשְׁקֶלֶן, בְּעֵתִיקוֹת
ג', לִיר לְשֵׁפֶת הַסַּעַד, / רִיחַ שְׁיָרִים שֶׁל קֶפְסוֹת סַרְדִּינִים / עַל
שֶׁלְחָן מִתְנוֹדָד בֶּן שְׁלוֹשׁ רַגְלִים, / שְׁטִיחֵי מֶלֶךְ מְרַהִיבִים, מְרַבְּבִים
עַל מִטַּת סוֹכְנוֹת" (שם).

ביתה הוא סמל עליבות ו"עתיקות" מולידות כאן אסוציאציה של בית מט לנפול, ולא של הוד, שוכן "ליד לשכת הסעד", מדיף ריחות לא נעימים של קופסאות סרדינים, השולחן המתנווד, מיטת הסוכנות הפשוטה, וכל אלו משתלבים ב"שטיחי מלך מרהיבים", שריד אחרון לתפארתה ההיסטורית. היום, מסביר המשורר, "ניתן למצוא אותה", במקום זה וזה, וכך נוצר הניגוד בין מצבה בעבר, כאשר נאבקו כדי להגיע אליה, לבין ההווה בו איש אינו מתעניין בה, דווקא כשכבר אין צורך בסכינים כדי לפלס את הדרך אליה.⁵⁹

מעברה ומביתה עובר המשורר לתאר את הזמרת עצמה: "בְּחֻלּוֹק
בְּקָר בְּהוּי / שְׁעוֹת בְּמַרְאָה / בְּצַבְעֵי אֶפֶר זוֹלִים"; נעלמה השמלה עליה
היו נאבקים והוחלפה בחלוק, ובניסיון עצוב ונואש לשמור על מראיתה

59 וראו דבריו של נפתלי טוקר: "השיר משרטט אפוא עימות טראגי בין זמן העבר וההווה, ובין ה"שם" וה"כאן". התימה הציונית סולקה כגורם קובע על מנת לאפשר לטרגדיה האישית-האנושית לבלוט בחזית הקידמית של השיר... משקפות את כשלונה וירידת מעמדה של החברה המזרחית בישראל" (טוקר 1983, 67); מיטת הסוכנות, לדבריו, היא מיטונימיה אירונית לממסר האשכנזי וטיפולו בעולים (שם). וראו על הכללת השיר באנתולוגיה לשירה עברית בתרגום לאנגלית, על ידי ט. כרמי, שם נכתב כי מדובר ברמות בדויה, מתוך חוסר האפשרות לראות בה אפשרות חיה ומציאותית (שניר 2005).

מול המראה, בעזרת איפור זול. הבהייה במראה שנמשכת שעות, והחלוק שבהישארותה בו היא בוחרת לא לצאת מן השינה, מצביעים על חיים ששקעו בייאוש עייף, שכבר אין בהם אותם אקטיביות והוד של העבר. מכאן עובר המשורר לתאר את קולה של זמרת מפורסמת, שהיה כלי אמנותה המרכזי, בדבריה אליו:

”וּכְשֶׁהִיא אוֹמֶרֶת: / מְחַמֵּד הַחֲמִישִׁי אִישׁוֹן עֵינַיִנוּ / אֵינְךָ מֵבִין
בְּרָגַע הָרֵאוּשׁוֹן. / לְזֶהְרָה אֶלְפֶסִיָּה קוֹל צְרוּד, / לֵב צְלוּל וְעֵינַיִם
שְׁבָעוֹת אֶהְבֶּה. / זֶהְרָה אֶלְפֶסִיָּה” (ביטון, 1976, 29).

הקול חושף משהו מפתיע, למרות זרותו ברגע הראשון (הזמרת כבר הצטרדה), ולמרות הזרות לכאורה של תוכן הצהרה זאת באשקלון: “מְחַמֵּד הַחֲמִישִׁי אִישׁוֹן עֵינַיִנוּ”;⁶⁰ הקול חושף את הקשר הרגשי שנותר לחצרו של המלך הגדול, ולמרות העליבות של ביתה והופעתה, למרות הצטרדותה, הוא חושף לב שלמרות הכול, נותר צלול ועיניים שמעירות על חיים של אהבה, למרות השבר הנוכחי. כלומר חושף את הצלחתה של זוהרה אלפסיה, הסמל והכוכבת, להישאר “זוהרה אלפסיה”.

בשיר זה, ובשירים נוספים, בולט הצורך של המשורר המזרחי להציב אלטרנטיבה להיסטוריה הציונית, ולמלא את המחסור בהיסטוריה המזרחית בארץ (בספרות, בבתי-הספר, בתקשורת, באקדמיה), דרך פנייה לדמויות קהילתיות חשובות שלא זכו למקום ראוי בארץ, וגם דרך פנייה להורים ולקרובי משפחה, והפיכתם לדמויות הראויות שישוררו עליהן: כך בשירים על זוהרה אלפסיה,

60 מוחמד החמישי היה סולטאן מרוקו תחת שלטון צרפת, בשנים 1927–1953, והמלך הראשון עם העצמאות, בשנים 1955–1961; ב-1953 הוא הוגלה למרגסקר על-ידי הצרפתים, והוחזר בלחץ ההמון, ואז הצרפתים כיטלו את משטר החסות; מוחמד החמישי נחשב המלך שהוביל לעצמאות מרוקו, ונודע בקשריו הטובים עם יהודי מרוקו בכל שלבי פעילותו.

רבי דויד בוזגלו, ר' דויד חסין, פֶּרְחָה בת יוסף, שלמה גוֹזְלֵן, בן שוֹשָׁן ("אלגיות בן שושן", שם, עמ' 34-35), וסוֹלֵיקָה (ארז ביטון 1979, עמ' 27-30), וכמוכן באיזכורים האינטנסיביים של דודים ודורות של אביו, ועוד יותר של אימו. ביטון כותב גם על אירועים היסטוריים חשובים בחיי הקהילה, למשל בשירו "על רעידת האדמה באגדיר", רעידת אדמה שהתחוללה בשנת 1960 (שם, עמ' 40-41), שבה ניספו כרבע מתושבי העיר (באופן יחסי הקהילה היהודית נפגעה עוד יותר, וכשני שלישים מיהודי העיר נספו).

על רעידת אדמה זו כתב גם ר' דויד בוזגלו, כנראה בארץ ישראל (הלוי, 2003, 129-131). שני השירים הם קינות, ואצל ביטון בולטות החזרות, הן של אזכור זמן האסון, "בְּעֶרְב הַהוּא" (ביטון, 1976, 40), "בְּעֶרְב יוֹם שְׁלִישֵׁי זֶה הָיָה", "פִּי בְּעֶרְב הַהוּא", הן של הכפלת הפניה אל האם בצירוף מילת הקינה "הוּי", "הוּי אִמָּא אִמָּא", והן של מילת השאלה איך החזרת פעמיים, "אֵיךְ קוֹרָה", ומהדהדת את "איכה"; אצל בוזגלו בארבעת הבתים הראשונים מן החמישה חוזרת מילת היחס "תוֹךְ" ומבליטה את טיבו של האסון, שמשך את בני האדם אל תוך האדמה: "וקול נשמע ברמה / כקורא בתוך שממה" (הלוי, 2003, 130), "תוֹךְ עמקי אדמה / כל עוד בהם נשמה", "וגם נוצרים גרו בה / משכה תוֹךְ רגביה", "לשאול היו למנה / ובתוֹךְ עפר נרמסו". קינתו של בוזגלו נפתחת בקריאה לפעולה, פעולת הקינה עצמה: "ספרו והילילו / כי עיר אגדיר חוסלה // אבות ובנים שם נפלו / ירדו חיים שאולה". קינתו של בוזגלו בנויה על פי דגם שיר אזור של ר' יהודה הלוי, והיא מפרטת בהרחבה את הניספים השונים: "אנשים ונשים / בחורים גם בחורות // צעירים וישישים / מניקות ומעוברות // ילדי חן קדושים / עם כבשות טהורות // עד לא זרחה חמה / וכבר אברו נבלעו // תוֹךְ עמקי אדמה / כל עוד בהם נשמה // על ערבים בתוכה / אחינו תושביה // ופערה את לועה / ארץ אוכלת יושביה // וגם נוצרים גרו בה / משכה תוֹךְ רגביה".

גם ביטון מרגיש בשירו את התחוללות החורבן בלילה, והוא פותח "בְּעֶרְבֵי הַהוּא" וממשיך "אֵיךְ קוֹרֵה / הוּי אִמָּא אִמָּא / שְׁעִיר שְׁלֵמָה תְּקוּם בְּאַחַת / לְגִשְׁשׁ בְּזַעְקוֹת בְּחֶשֶׁךְ"; גם אצל בוזגלו נזכרת חרדת האנשים, קריאותיהם, וגם הוא שואל/תוהה על התחוללות האסון, אך מובן שאין הוא מפנה שאלה זאת לאימו אלא לריבון העולמיים: "רב חסד רב חנינה / אלה הצאן מה עשו?" (הלוי, 2003, 130).⁶¹ ביטון מסיים את שירו בכאבם של הנתורים מול החלל שנותר בעולם, בבקשתם כי בוקר לא יבוא, ובתאווה המסתורית לשינה שהייתה באותו ערב יום שלישי:

"וְאַחַר כֵּן / הוּי אִמָּא אִמָּא / מֶה חוֹשֵׁב הַיּוֹשֵׁב מוֹל שְׂאֲרֵיּוֹת בֵּיתוֹ / מוֹל חֹסֵר יִקְרִיו / מֶה הִדְבֵּר הָרֵאשׁוֹן שִׁיעֵשָׂה בְּאוֹתוֹ בְּקֶרֶךְ. / הוּי אִמָּא אִמָּא / וְלוֹאֵי וְלוֹאֵי בָּא בְּקֶרֶךְ / וְהַזּוֹכְרִים אוֹמְרִים כִּי בְּעֶרְבֵי הַהוּא / הֵיְתָה תְּאוּהָ מְתוּקָה לְשִׁנָּה / בְּעֶרְבֵי יוֹם שְׁלִישִׁי זֶה הָיָה / הוּי אִמָּא" (ביטון, 1976, 40-41).

לעומת זאת אחרי שבוזגלו שהעניק קול לזעקת תלמידי בית אולפנא שנספו, ולזעקת התורה עצמה על אסונה כתב: "תורת אמת שוממה / על בניה כי גוועו // צועקת מר ולמה / כבו מאורות ועל מה", פונה אל האלוהים בבקשה להגנה ולנחמה: "אל מלא רחמים / האר פנים אליהם // ועם צדיקים ותמימים / גונן בכנפיך עליהם // ושלם ניחומים להם / ולאביליהם // קום וקרא להם נחמה / ורב טובך ישבעו // היה להם לחומה / כי ימינך רוממה".

יוסף הלוי השווה במאמר את הקינה של ביטון ושל בוזגלו, על חורבן אגדיר, תוך הבלטת המרחק והשוניות בין שני השירים, כמשל למרחק שבין מסורת הפיוט לשירה העברית החדשה. מלבד השוני הצורני בתבנית שיר האזור במשקל ובחרוז שבהם כותב בוזגלו, לעומת

⁶¹ "אלה הצאן מה עשו" שיבוץ משמואל ב', כ"ד, י"ז; רב חנינא (שהתואר "רב חנינה" לאלוהים מהדהר את שמו), היה אמורא בארץ ישראל.

הליכתו של ביטון בנתיב השירה החופשית (חרוז אחד בלבד בשירו: המוזהב – מארב), מבחין הלוי בשוני הנובע מהעדר יסוד ליטורגי או אמוני בשירו. אכן שיריו של ארז ביטון לא נועדו לשמש תפקיד בתפילה,⁶² אך למרות שאכן התפקיד הליטורגי היה מרכזי ומהותי לפיוט הן במאות הראשונות לצמיחתו, והן בדורות האחרונים, הרי שאין הוא הגדרה מספיקה לפיוטים, שנכתבו לאורך הדורות, וגם פיוטיו של ר' דויד בוזגלו (כגון באופן מובהק, "בינו נא מורדים"), שאין להם תפקיד ליטורגי. שאלת היסוד האמוני מורכבת יותר: אכן בשיר זה של ביטון נזכרים השמים והאדמה אולם לא אלוהים, הפנייה היא אל האם ולא אל אלוהים. אך בין דברים אלו לבין הסקת המסקנות הרואות בשירתו של ביטון שירה חילונית לגמרי רב המרחק, ודומה שיש בכך מעין קריאה של ביטון דרך הכללה שטוחה של מהי השירה העברית החדשה או שירה מודרנית ככלל, ואין הדברים עומדים במבחן מכלול שירתו של ביטון.⁶³ כך כותב הלוי: "בעולמו של פיוט נהוג שהפייטן מתנה את צרותיו או את סבלותיהם וצערם של שולחיו לפני הכול-יכול... לא כן המשורר המודרני, שהסיר לבו מאלוהיו... למשורר אין עוד דין ודברים עם מנהיגו של עולם, בניגוד לפייטן, ששפך את שיחו לפני אלוהיו. האדם המודרני שרוי בבדידות מרחבית מעוררת אימה... הקינה של ביטון חסרה כל סממן לאומי או דתי. היא מדכרת באדם העומד מול הפורענות שבאה עליו... ועוסקת באדם באשר הוא" (הלוי, 2003, 137). דומה שהאדם המודרני וביטון כמייצגו, נקרא כאן על ידי הלוי כמי שאין לו אלטרנטיבה אלא להיות אקזיסטנציאליסט אדוק, ומן הזן החילוני דווקא, ולא מן הזן הרלגיוזי, ללא כל ביקורת על דיכוטומיות מודרניסטיות אלו, ועל תפיסת החילון שבמרכזן.

62 אם כי שירו על ר' דויד בוזגלו, "לדבר בעצם הנהרה", מוקרא באופן תריר בהופעות של התזמורת האנדלוסית במקביל לביצוע פיוטיו של ר' דויד בוזגלו, וכן הוקרא במופע של ר' חיים לוק, מתלמידיו של ר' דויד בוזגלו, בפסטיבל ישראל 2010, "אהבת עולמים", והשתלב כרצף הפיוטים בתוכו.

63 ואולי גם אינם מדויקים לגבי מכלול השירה העברית החדשה.

הלוי מסיק כי אין כל הבדל בין עמדתו של בוזגלו לבין עמדת פייטני העבר,⁶⁴ ורומז בכותרת משנה במאמרו כי המרחק בין פייטן למשורר הוא כמרחק מזרח ממערב, כלומר ממקם ברמיזה את הפייטן ממזרח ואת המשורר ממערב. לדברי הלוי "שירו של ארז ביטון ממחיש את משבר התרבות שהוא נחלתן של כמה עדות בישראל ואשר נתחולל בעקבות העלייה לארץ... פרשת הדרכים בין המשורר לבין הפייטנים מתבטאת בשאלת תכלית היצירה. פניו של המשורר בן הדור החדש מופנים לעבר האדם, שכן האמנות המודרנית פרקה מעליה כל מה שאינו אמנות 'בשירות האני', והייתה לחילונית... בין קינותיהם של זעפרני ובוזגלו לזו של ביטון פעורה תהום, והיא מעידה על השבר ברצף היצירה הרוחנית של יהודי ארצות המזרח בדורות האחרונים". אין ספק שקיים הבדל משמעותי בין קינתו של בוזגלו לקינתו של ביטון בלשוננו, סגנונו, צורתו ותוכנו, ואין ספק שביטון אינו משייך עצמו למסורת הפיוט, והוא שותף לתחושה כי תהום נפערה בתוך חייו ממש, וזו קטעה באופן קשה את הרצף התרבותי וההיסטורי הקהילתי, המשפחתי והאישי בתוכו הוא חי. לצד זאת, אין ספק שתהליך הכתיבה של ביטון קשור לניסיון לתאר את התהום, להעניק לה משמעות וכך לגאול את עצמו וקהילתו מהרסנותה, ואף לגשר עליה.

וכך תיאר ארז ביטון בפרק זיכרונות את בית הכנסת של ילדותו, שאליו היה הולך עם אביו: "אי שם בגיל עשר, בבית כנסת קטן הקרוי 'בית הכנסת של אמא רחל' באמצע השכונה, שכונת עולים חדשים ממרוקו בעיר לוד. בראש השנה, ידי הקטנה בתוך ידו הגדולה של אבא, ואני ילד שאין בו דיבור, נעתקו ממני המילים ואני כולי רטטים רטטים, צועד אל בית הכנסת. שם, אני יודע, נכונה לי התרגשות הפוקדת אותי מדי שנה" (ביטון, 2006). לדברי ביטון שניים מחברי ילדותו, האחים אהרון ושמעון בן חמו, "לקחו להם חזקה בראש השנה לקרוא בקהל את

64 אף על פי שפירוט שותפות הגורל באסון עם הערכים והנוצרים בשירו של ר' בוזגלו היא מודרנית למדי.

הפיוט "עת שערי רצון" ואת הפיוט "שפל רוח". אני שהייתי קטן מהם בשנתיים-שלוש הייתי נמלא קנאה ופיללתי בלבי שיום אחד אוכל גם אני לעמוד בקהל ולקרוא את השורות המטלטלות:

"שֵׁפֶל רוּחַ, שֵׁפֶל בְּרַךְ וְקוֹמָה / אֶקְדְּמָה בְּרַב פֶּחַד וְאִמָּה // לְפָנַי
אֲנִי נֶחֱשֵׁב בְּעֵינַי / כְּתוֹלַעַת קִטְנָה בְּאֲדָמָה" (שם).

בסופו של דבר אהרון בן חמו נפל במלחמת ששת הימים, וביטון כתב שיר המחבר בין קריאתו בפיוט "עת שערי רצון" על עקרת יצחק לבין מותו:

"וְעוֹד אֶהְרֶן בֶּן חָמוֹ / קוֹרֵא אֶת הָעֵקֶדָה שֶׁל עֲצָמוֹ / מְדֵי שָׁנָה
בְּשָׁנָה / בְּבֵית הַכְּנֶסֶת הַקָּטָן שֶׁל אִמָּא רַחֵל / בְּעֵיר לוד / אֶהְרֶן בֶּן
חָמוֹ / קוֹרֵא אֶת הָעֵקֶדָה שֶׁל עֲצָמוֹ / בְּהַתְּרַגְּשׁוֹת שֶׁל עֲמִידָה בְּקָהֶל,
/ וּמְבַקְשִׁים לְרַמֵּז לוֹ / לְהַנִּיחַ לְאַחֵרִים / לְקַרֵּא אֶת עֵקֶדַת יִצְחָק
/ בְּיָמֵים הַנּוֹרְאִים. / אֲבָל / הוּא מִתְעַקֵּשׁ שׁוֹב וְשׁוֹב / לְקַרֵּא אֶת
הָעֵקֶדָה שֶׁל עֲצָמוֹ" (ביטון, 2009, 20).

בית הכנסת של ילדותו נהרס, כפי שכתב ביטון בשיר אחר:

"בֵּית־כְּנֶסֶת קָטָן בְּלוֹד, / הִכּוֹ אוֹתָהּ מִן הַצְּדָדִים / בָּאוּ עֲלֶיהָ מֵאֲחוֹר
/ מִן הַגֵּב. / בְּעֶרְמָה / בָּאוּ אֵלֶיהָ מִלְּמַעְלָה. / וְעָכְשׁוּ / אֶתָּה קִיר
נוֹפֵל / עַל קִיר נוֹפֵל, / בֵּית־כְּנֶסֶת קָטָן בְּלוֹד, / וְעָכְשׁוּ / אֶתָּה /
שְׁנֵי קִירוֹת נוֹפְלִים, / אֲדַמָּה שְׁפוּכָה, / בֵּית־כְּנֶסֶת קָטָן בְּלוֹד, / לְבִי
בָּהּ / לְבִי בְּאֲדָמָה שְׁפוּכָה / בֵּית־כְּנֶסֶת קָטָן בְּלוֹד" (ביטון, 2010).

בפרק זיכרונות הרחיב ביטון על הרס בית הכנסת: "בית הכנסת על שם אמא רחל" הוא עכשיו שני קירות נופלים. בולדוזרים של

עמידר באו עליו מאחור בעורמה של מתגנבים והיכו בו. כך עשו לכל השכונה, ואנשים שקמו בבוקר ראו שביתם נעשה חצי בית ועברו על כורחם לצריפים רעועים בקצה הרובע כדי לעבור מאוחר יותר לשכונה מדולדלת עוד יותר" (שם). כך בשירו ובזיכרונותיו של ביטון מתחברת האלימות הממסדית והדחיקה המעמדית שחוו בני שכונתו בלוד, בין השאר באמצעות אלימות החברה המשכנת, "עמידר", עם הפגיעה בסמל של הקהילה ושל הקדושה שלכאורה אין לפגוע בה, בית כנסת קהילתי מרוקאי. ביטון מזהה עצמו עם בית הכנסת החרב, "לְבִי בָּךְ / לְבִי בְּאֶדְמָה שְׁפוּכָה" (שם), ומחבר את חורבנו ושברו לשבר האישי שלו, ולחיפוש האישי שלו: "כשגם חיי נעשו קירות גפולים ונעשיתי אוסף של קטעי חיים מקריים, נדרתי בארץ מעיר לעיר, בדלי רגשות, דעות מדומות, חיפשתי בית כנסת לימים הנוראים שיזכיר לי ולו במעט את החיל והרעדה של בית הכנסת אמא רחל ואת הפיוט שפל רוח של אבן גבירול" (שם), וקירותיו הנופלים של בית הכנסת הם חצי הבית של אביו בארץ ישראל, ושלו עצמו, והם החיפוש אחר גאולה של "חיל ורעדה", של הפיוט "שפל רוח" ושל שירי עצמו.

אחרית דבר:

ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה העמידה אותה על פי רוב בניגוד לספרות העברית שקדמה לה, ובניגוד לספרויות היהודיות, בלשונותיהן השונות ובתכניהן המסורתיים־דתיים, וזאת ברצף של דיכטומיות: ספרות חילונית מול ספרות דתית, ספרות עברית מול ספרות רב־לשונית (בלשונות הגויים או ב"ז'רגונים" יהודיים), ספרות לאומית וציונית מול ספרות גלותית, ספרות מודרנית ואירופית מול ספרות מסורתית. כך תיארו מרבית כותבי ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה את מהלכה המרכזי כאירופיזציה, התמערבות וחילון:

לחובר (1927) הדגיש את החיבור לצורות הספרותיות האירופיות ולחילוניות, קלוזנר (VII, 1930) חיבר באופן הדוק בין הספרות העברית החדשה לתנועת ההשכלה ולנאורות האירופית, וראה בספרות זאת ניסיון "להיות ככל העמים", ולהפוך "לחלק מן הספרות העולמית", בהידמות בצורה ובתוכן לספרויות אירופה. הלקין (1958) ראה בספרות העברית החדשה מעבר מתיאוצנטריות לאנתרופוצנטריות, בהשפעת ההומניזם האירופי. סדן (1950) ראה בספרות ההשכלה ניסיון ליצור בתחומי העברית ככל הז'אנרים המצויים בספרות אירופה; קורצווייל (1965) הדגיש את החילון הקיצוני שעברה בעיניו הספרות העברית החדשה, וראה בספרות העברית שבר ביחס למסורת היהודית. הרשב (1988) הדגיש את החיבור בין הספרות העברית החדשה (וספרות היידיש החדשה, וכתיבת יהודים בלשונות אירופה) למודרניזם האירופי. כך אפוא רוב ההיסטוריוגרפיה ניתקה את הספרות העברית החדשה מספרויות היהודים, וכללה בנרטיב שלה רק את היצירה העברית,⁶⁵ ורק את החלק המחולן ביצירת היהודים.⁶⁶ עם כל המחלוקות נמשכה בהיסטוריוגרפיה באופן קבוע הן הגמוניה יהודית-אירופית והן אירופוצנטריות בתפיסת הספרות העברית החדשה כמהלך הצטרפות לספרויות אירופה. כך אפוא מסיבות מתחלפות נשללו הרלבנטיות של מסורות הפיוט המאוחרות, ושל יצירת מזרחים בדורות האחרונים בסוגות אחרות בעברית ובלשונות אחרות,⁶⁷ ותולדות הספרות העברית

65 סדן עמד כנגד מגמה זו, וטען להכנסת היידיש, ולשונות אירופיות אחרות שבהן נכתבה ספרות יהודית, על פי הכלל של זהות הכותב, זהות קהלו, וכיוצא בזה. סדן הזכיר בהקשר של לשונות היהודים את הספרדית היהודית. את הערבית, לעומת זאת, לא הזכיר לא כלשון יהודית (ערבית-יהודית) ולא כלשון זרה. וראו איריס פרוש על סדן ויחסו לספרותם של המזרחים (פרוש 2007). גם הרשב מכניס את היידיש למכלול ריונו (בהקשר של מודרניזם).

66 כנגד מגמה זאת עמד כאמור בעיקר סדן שקרא לכלול בספרות העברית החדשה גם את יצירתם של החסידים והמתנגדים.

67 לשונות שלרוב לא היו נגישות לכותבי היסטוריוגרפיות הספרות העברית החדשה, בניגוד ליידיש, לגרמנית, לאנגלית וכו'.

החדשה סופרו מפרספקטיבה כמעט אשכנזית בלבד. הפרספקטיבה החילונית בעיקרה שללה את היצירה הדתית לגווניה באשכנז ובמזרח,⁶⁸ הפרספקטיבה המודרניסטית שללה יצירות שלא קיבלו על עצמן את מאפייני המודרניזם האירופי, הפרספקטיבה הציונית דחקה יצירות שלא פעלו מול הזמן הלאומי,⁶⁹ ופרספקטיבה אוריינטליסטית שללה את ערכן של כל היצירות במזרח בהווה ובדורות האחרונים.⁷⁰ כך אפוא ההיסטוריוגרפיה המקובלת של הספרות העברית החדשה דחתה את רלבנטיות מסורות הפיוט, המקאמה ושירת החול ולא הזכירה אותם כיסודות הווים, פעילים, לא הכילה כמעט התייחסויות לכתיבה בערבית, בערבית-יהודית ובספרדית-יהודית (לדינו) (מלבד אֶזְכוּרו של סדן את הספרדית-היהודית), והכילה יוצרים מזרחים מועטים בלבד, אך ורק בארץ ישראל ובמדינת ישראל ולא בארצותיהם, ורק בעברית.⁷¹

68 מתוך שיכפול ראייה דיכוטומית אירופית של התחלנות ודת אל ההקשר המזרחי, ללא פרובלמטיזציה של העברה זאת. על ההקשר התיאולוגי בציונות ושאלת החילון ראו דז'קרוצקין 2006 ושנהב 2008. לביקורת על תפיסות דיכוטומיות של חילונית ודת, הצבעה על הבדלים ביחס יהדות אשכנז ויהדות ספרד למודרניזציה, והקטגוריה הסמורתית, ראו: זוהר 2001, בוזגלו 2008 וידגר 2010.

69 ושלא יצרו סובייקט לאומי (Gluzman 2003 וצמיר 2006); כך הודחקה רוב ספרותם של המזרחים, שאופיינה על ידי שקד כ"עדתית", וכתגובה לספרות המרכזית, ואופיינה על ידי סדן ככזאת שעוד לא הגיעה לרמתה האירופית של הספרות המרכזית, של יהודי מזרח-אירופה, בעברית, של נשים, של יוצרים מינוריים במודרניזם העברי באירופה, דוגמת דויד פוגל, שלא אֶמְצו את התפיסה הלאומית של העברית (Gluzman 2003), וכן כתיבה של לא-יהודים בעברית (ובעיקר פלסטינים, ראו שניר 2005 וחבר 2007).

70 כך לדוגמא כתב יעקב פייכמן על "סגנון שמוצאו מזרחי-ערבי מתקופת הירידה. אותה פרוזה ואותה שירה של הספרות הערבית החדשה... הירוד שבסגנון תחוח זה כל כך בולט, וראיי, שאין צורך לבדוק אותו לפי המקור. וסגנון זה בא לידי גילוי גם בשירת הספרדים המאוחרים, אפילו של הטובים שבהם, כר' ישראל נג'ארה, החסרים אותה אצילות... קוויה האפייניים הם צבעונות יתירה, היעדר צמצום, ריבוי מטפורות" (ברשאי 1975, 76).

71 היסטוריוגרפים אלו התייחסו כמובן לפיוט, שירת החול והמקאמה בני תור-הזהב כספרד כפרק מפואר בתולדות הספרות הלאומית הקורמת לספרות העברית החדשה, וכללו אותם ברצף הכולל של היצירה העברית (כך לדוגמא בחוג לספרות עברית

בנוסף לכך קוטלגה חלק מהיצירה המזרחית כפולקלור, ולפיכך לא כאמנות או ספרות יפה ממש.⁷² בהקשרים אלו נידונו הספרות המזרחית החדשה, וכן הפיוט שנכתב במזרח במאה השנים האחרונות, בעברית ובלשונות אחרות, להיות מוצבים על ידי המחקר אודות הספרות העברית החדשה, האקדמי והחוץ אקדמי, במקרים שבהם הם נראו על ידי המחקר, מחוץ לקאנון, בשולי הקאנון או מול הקאנון.

עצם ההגדרה מה היא הספרות המזרחית החדשה אינה פשוטה וחד-משמעית, וריבוי הניסיונות להגדירה קשורים לפולמוס החריף לגבי הזהות המזרחית. המזרחיות אינה המשך ישיר של זהויותיהם הקודמות של יהודי העולם הערבי, המוסלמי והעות'מאני, שלא הייתה ביניהן אחידות אם כי היו ביניהן קשרים, אבל היא מקיימת קשרים וקשרי קשרים עם זהויות אלו.⁷³ לכאורה כל הזהויות הקודמות לישראל של יהודי העדות השונות, הן אלו מהעולם המוסלמי והן אלו מהעולם הנוצרי, נועדו להתבטל עם העלייה לישראל, על פי האידיאולוגיה הציונית ומדיניות כור ההיתוך, ואמורה הייתה להיווצר במקומן זהות יהודית-ישראלית חדשה ואחידה. אבל לצד כור ההיתוך ה"רשמי", הישראלית-ציונית-אשכנזי-חילונית, נוצר כור היתוך לא רשמי של "התמזרחות" (צור, 2011), במקביל ליצירה על ידי הממסד קטגוריות זהות חדשות לחלקים בתוך החברה היהודית-ישראלית.⁷⁴ ביצירת

שהוקם באוניברסיטה העברית, וברעיון מפעל הספר העברי של ביאליק (ראו ביאליק 1935, ועבודתו על מהדרת אבן גבירול), אך ראו את אלו באופן מנותק לחלוטין מן היצירה במזרח לאחר גירוש ספרד, שאותה ראו כעידן של ירידה, ובכל מקרה לא ראו במסורות אלו אפשרויות הוות לרנסאנס התרבותי העברי אותו ביקשו.

72 ניתוח ביקורתי ראו אצל חזן-רוקם ומדר ושרירא 2006.

73 ראו צור 2011; וראו שניר 2011 לגבי המתח בין תפיסת זהויות שונות, וביניהן המזרחיות, כזהות פרימורדיאלית, המתבססת על מקור מהותני משותף, לבין תפיסתן כתגובה לגירויים מן החוץ, ובמובן זה תפיסת כזהויות סובייקטיביות, נזילות וחסיות, המתהוות כל הזמן, בין השאר בשל השתנותן ביחס לזהויות אחרות.

74 על פי רוב קטגוריות חדשות אלו ייצגו את זהותם של הלא-אשכנזים, בעוד האשכנזים נתפסים כישראלים. צור 2000 ושנהב 2003.

זהויות חדשות אלו התבטאה האמביוולנטיות בין השאיפה הציונית המוצהרת לאחדות העם היהודי וליצירת זהות ישראלית חדשה ובלתי גלותית, השוללת באופן שווה את כל הגלויות, ובין האוריינטציה האירופית של הציונות, ואימוץ האוריינטליזם המערבי, התופס את המזרח כנחשל ונחות (צור 2000א, 114).

שירתו של ארז ביטון סימנה אלטרנטיבה חריפה הן לתפיסת הספרות העברית החדשה את עצמה, כמפוצלת מן המסורת הדתית, מלשונות הגולה ומן התרבות הערבית, והן לקול השירי השליט בדורו, של נתן זך, שביקש לעצב עצמו כאוניברסלי ומערבי.⁷⁵ כבר בשירי מחזור "מנחה מרוקאית", שהופיעו בספר שיריו הראשון, שאף קיבל שם זה, שילב ארז ביטון בתוך יצירתו את לשון הגלות של קהילתו, הערבית-היהודית המרוקאית, יסודות מן התרבות הדתית, וקשרים הדוקים עם היצירה הנשית והיצירה בעל-פה, שתוייגו כפולקלוריים. מתוך כך העמיד מודל אחר של ספרות עברית חדשה, ספרות שאינה נושאת חידוש זה כאות של נתק מול חלקיה האחרים, או כאות של בכורה, בכך פתח בשירתו פתח רחב לשירה המזרחית שאחריו, ולכלל השירה העברית, להתמודדות מחודשת ומעמיקה עם מסורות השירה המגוונות שעימן באה השירה העברית במגע. להיחלצות מן הדיכוטומיות שבבסיס הספרות העברית החדשה, כגלות מול ישראל, פולקלור מול ספרות גבוהה, דת מול חילון, מערב מול מזרח ועוד. לדברי קציעה עלון: "שירת ביטון רחוקה לא רק מן הדגם הפואטי של שירת טשרניחובסקי... הפואטיקה האמוטיבית הישירה שהציב ביטון רחוקה מרחק רב גם מן הזרם הפואטי ששלט בישראל באותן השנים: מן הציוניות המשוננת, האכזרית והדוקרנית המאפיינת את שירת נתן זך ומאיר ויזלטיר, ממשחקי המילים הלהטוטניים ועוצרי

75 זאת יחד עם קרבה מסוימת לשירת בני דורו ובני הדור שקדם לו בצורה השירית, כחלק מן הלשון ובשכירת הצורות; ארז ביטון העיד על עצמו כי בתקופה הראשונה של כתיבתו, בנעוריו, "שירתי הייתה ביאליקאית לחלוטין" (ביטון 2006, 12).

הנשימה בשירתו של דויד אבידן, מן המאגיות המקראית הקסומה של דליה רביקוביץ ומן החופש המיני הפרוע של יונה וולך. הזרם המרכזי של השירה הישראלית באותם ימים חיפש בכל כוחו להתנער מן ה"אנחנו", מן הסיסמאות הציוניות שנתפסו כשרופות, ומן הריאליזם הסוציאליסטי. שירה זו חיפשה אחר ההתמערבות, אחר דגמי שירה שמקורם בארצות אירופה בניסיון להיות חלק מן הזרמים התרבותיים שעיצבו את עולמות השירה האירופיים והאמריקניים. גם אם התרחש חיבור פואטי אל המזרח, היה זה המזרח הקדום והקדמוני. כך למשל הילך המזרח קסם אפל ופתייני בשירתו של יונתן רטוש, וסימן עבר מפואר שיש לשוב אליו" (עלון 2010, 10-11); ומתוך כך: "ביטון הוא אכן בבחינת משורר גדול ודומיננטי בשירה המזרחית, וברב-המערכת הפואטית הישראלית משתברים דרכו יחסי המרכז-שוליים באופן עוצמתי בשל כוחו הפואטי הרב" (שם, 12).

את שירתו של ארז ביטון אפשר לתאר במספר דרכים, שחלקן נראות כסותרות, ולא במקרה: הוא גם מורד גדול בתוך מסורת השירה העברית החדשה, וגם מי ששב אל מסורות קודמות שהשירה העברית החדשה מרדה בהן. הוא גם אב מייסד של מסורת שירית חדשה, וגם ממשיך דרך ויורש של מסורות קיימות. מנקודת מבטה של השירה המזרחית החדשה בישראל עומד ארז ביטון כאב מייסד, שמולו התגבשה מסורת שירית זאת, עם השילוב הייחודי שיצר בין עברית לערבית, עם הבנייה מחדש של רצף הזיכרון דרך סיפורי המשפחה ודמויות ההורים כאלטרנטיבה להיסטוריה הגדולה שדחתה אותם. עם הקריאה המחודשת והמתחדשת שוב ושוב של רגע השבר וההגירה, עם העמידה הכפולה מבית ומחוץ גם מול הבית המזרחי וגם מול הישראליות האשכנזית, ועם התנועה שבין מחאה לבין גיבוש מחודש של זהות. המשכים מובהקים לשירתו אפשר לזהות למשל אצל ויקי שירן, מואיז בן-הראש וסמי שלום שטרית, אך אפשר כמובן לראות השפעות שלו גם על אחרים, בשל הלגיטימציה שהוא העניק לעיסוק השיירי בעולמות מסוימים ובחומרי

חיים מסוימים, ובמובן זה כמו גם במובנים נוספים הוא הרחיב את האפשרויות גם לשירה יהודית-אמונית, וגם לשירה אשכנזית שאינה מבקשת להיתפס רק כשירה ישראלית.

ארז ביטון והשירה המזרחית החדשה עומדים בקשרים חזקים עם המסורות השיריות האחרות שמקיפות אותם, ובמובן זה הם מסרכים להיבנות דרך מעשה נתק, דוגמת זה שעמד ביסוד האידיאולוגיה של היהודי החדש והישראלי החדש (שנולד מן הים), וביסוד השירה העברית החדשה. מעשה הנתק בא לקטוע את שורשיו של היהודי מן הגלות, ושל היהודי המזרחי מן העולם המוסלמי. ביטון משוחח עם הפיוט, מסורת השירה העברית הארוכה מכולן, שהתמידה עד המאה העשרים. דרך מסורת זאת אפשר להבין הרבה מלשונו השירית, וגם את בחירתו לשלב את הערבית בשירתו, שלא הייתה רק כלי של מחאה בקונטקסט ישראלי, אלא המשך במסורת שירי השילוב (המטרוזו במרוקו) בין עברית לערבית בפיוט ובשירת החול.⁷⁶ ביטון משוחח עם השירה והסיפורים בלשון היהודית של משפחתו, הערבית-המרוקאית-היהודית (בניגוד לפסילה של שפות היהודים, דוגמת היידיש, בארץ, כחלק משלילת הגלות והגולה), ובמובן זה הוא דוחה את הדיכוטומיה בין ספרות גבוהה לכין פולקלור, ומאפשר את כניסתה של המסורת הנשית, אשר רובה לא התקיימה בעברית, לשירה; הוא משוחח עם ספרות ארץ המוצא, בערבית ספרותית, שמהווה חלק מן הספרות הערבית החדשה שנוצרה במקביל לספרות המזרחית בישראל, ואשר מולה גילה פתיחות רבה בכתב העת "אפיריון".⁷⁷

76 כך למשל אפשר גם למצוא את שורשי שירת המחאה המזרחית בארץ כבר בקינות על המעברות, שכתב הרב שלם יחיא רדאעי בראשית שנות החמישים במסגרת מסורת הפיוט התימני והדגם של קינות תשעה באב, ומול קינתו של יהודה הלוי "אש תוקר בקרבי".

77 וכך לדוגמא אחד משירי ספרו *תמבסרת* – *ציפור מרוקאית*, בשם "כשחבר נהיה אח", מוקדש לזכרו של המשורר האלג'יראי רבאח בלעמרי, ראו ביטון 2009: 30.

לצד כל אלו משוחח ביטון גם עם מסורת השירה העברית האשכנזית החדשה, הן עם זו הביאליקאית, עליה התחנך בבית הספר, והן עם זו האקזיסטנציאלית-אישית, שבאווירתה פרסם את שיריו הראשונים; מתוך השיחה עימן הוא מעצב אלטרנטיבה, שאינה רואה הכרח לנוע בין קוטב קולקטיבי לקוטב אינדיבידואלי כקטבים סותרים: אלטרנטיבה אשר אינה מקבלת את הפסילה של המסורות השיריות העבריות הקודמות השונות, ושל החוויה המזרחית, בגולה ובארץ, בעברית ובערבית, בילדות ובבגרות, בבית ומול החוץ, כחומר לגיטימי לשירה העברית החדשה.⁷⁸ אלטרנטיבה שאינה רואה הכרח לבחור בין חידוש להמשכיות, או בין מרידה לעיצוב זהות משוררית חדשה, כך עיצב ביטון את שירת המחאה היפה ביותר בשירה העברית החדשה ובנגדה. בתוך מפגש המסורות הללו נוצרה המורכבות המרתקת של ארז ביטון, ובמובן זה, למרות שאין הוא בין המשוררים הפוריים בדורות האחרונים, הוא זכה לעצב שפה שירית שלמה המורכבת מישן וחדש, ולנסח עולם שירי חדש. על כן שירתו מהווה פוטנציאל, דווקא בשל היותה קול מחאה מול שבר גדול שהתרחש בארץ, לאיחוי מחודש של מסורת השירה העברית החדשה עם מסורות השירה העברית שקדמו לה, לאיחוי בין קודש לחול, בין לשונות היהודים לעברית, בין המרוקאיות לישראליות, בין החוויה בגלות לחיים בישראל, בין החוויה המזרחית לחוויה האשכנזית, בין היהדות לערביות, בין מערב למזרח, בין הפרברים לתל-אביב.

ביבליוגרפיה:

אביו, שלמה, 1973: **עשב על הסף**, מ' ניומן, ירושלים, תשל"ד
אברהם-איתן, חלי, 2008: **כאב השורשים הכפולים**, הוצאת עקד, תשס"ח

78 ובכך הוא שותף לאבות ישורון, שאף הוא דחה גם הוא את דחיית השירה העברית האשכנזית את הגלות, והכניס לשירתו את היידיש והערבית.

- אוחיון, שירה, 2006: "שירה מזרחית או שירת כלאיים?", הכיוון מזרח 12, עמ' 35-43.
- , 2006: "מחנק בגרון או אוויר לנשימה", אפיריון, גיליון 99, עמ' 22-23.
- אופנהיימר, יוחאי, 2003: הזכות הגדולה לומר לא, מאגנס, ירושלים, תשס"ד.
- בוזגלו, דוד, 2001: שירי דודים השלם: אוצר שיריו של המשורר רבי דוד בוזגלו וצ"ל, בעריכת הפייטן רבי מאיר אלעזר עטיה שליט"א.
- בוזגלו, מאיר, 2003: "סאלים, חיים ודוד: וריאציות של שכחה", תיאוריה וביקורת, 22, עמ' 171-184.
- , 2008: שפה לנאמנים: מחשבות על המסורת, כתר, ירושלים.
- בורחס, חורחה לואיס, 2007: שבעה לילות, תרגום מספרדית והערות: אורי פרויס, תרגום שירה: טל ניצן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- בורלא, יהודה, 1959: אלה מסעי ר' יהודה הלוי, עם עובד, תל-אביב.
- ביאליק, חיים נחמן, 1950: כל שירי ח. נ. ביאליק, הוצאת דביר, תל-אביב.
- , 1935: חיים נחמן ביאליק, דברים שבעל-פה, ספר א-ב, דביר, תל-אביב.
- ביטון, ארז, "אשחר אל בראשית רעיוני", בתוך האתר הזמנה לפיוט, ללא ציון תאריך: <http://www.piyut.org.il/articles/550.html>
- , 1976: מנחה מרוקאית, הוצאת עקד, תל-אביב.
- , 1979: ספר הנענע, הוצאת עקד, תל-אביב.
- , 1990: ציפור בין יבשות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- , 1993: "דבר העורך", אפיריון, 29, עמ' 3.
- , 2006: "בית הפסנתרים", הכיוון מזרח 12, עמ' 10-13.
- , 2006: "מילים על רבי דוד בוזגלו", הכיוון מזרח 12, עמ' 34.
- , 2009: תמְבִיסֶרֶת – ציפור מרוקאית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

- , 2010: "בית-כנסת קטן בלוד", הכיוון מזרח, 20, "האסכולה המזרחית בספרות העברית, שירה", עמ' 2
- בלום, הרולד, 2008: חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה, תרגום מאנגלית: עופר שור, עריכה מדעית: שולי ברזלי, הוצאת רסלינג, תל-אביב
- בן-הראש, מואיז, 2006: "קראתיך בשם", בתוך אתר קדמה, מדור "ספרות ואמנות", 1.7.2006, <http://www.kedma.co.il/index.php?id=1059>
- , 2006ב: "30 שנה להופעת "מנחה מרוקאית""", אפיריון, 99, עמ' 20-17
- בסר, יעקב, 1990: "ארז ביטון: לחיות עם החושך", עיתון 77, 123, עמ' 24-25, 29
- ברשאי, אבינועם, 1975: יהודה בורלא – מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, עם עובד, תל-אביב
- גרשי, נעמה, 2006: "שיעור ספרות", הכיוון מזרח 12, עמ' 27-32
- הלוי, יוסף, 1988: עם הזרם ובאפיקיו: "דוד בארץ" ו"דוד במדינה" ביצירתו של מרדכי טביב, משגב ירושלים, ירושלים
- , 1995: דמות ודיוקן עצמי, עמותת "אעלה בתמר", תל-אביב
- , 1996: בת המזרח החדשה: על יצירתה של שושנה שבבו, אוניברסיטת בראילן, רמת-גן
- , 2005: בסוד יחיד ועדה, הוצאת אוניברסיטת בראילן, רמת-גן
- הלוי, רצון, 2006: ענפי שיר, הוצאת אפיקים, מכון אבא שלם שבוי הקיץ, שמעון, 1958: מבוא לספרות העברית, רשימות לפי הרצאותיו בשנת תשי"ב, מאת צופי הלל, הוצאת מפעל השכפול, הסתדרות הסטודנטים של האוניברסיטה העברית, ירושלים
- הרשב, בנימין, 1988: "תחייתה של ארץ-ישראל והמהפכה היהודית המודרנית: הרהורים על תמונות מצב", בתוך נורית גרץ (עורכת), נקודות תצפית, האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 7-31

- ויג, שושנה, 2006: "שירי העיוורון של המשורר ארז ביטון – ראיון לכבוד חג האורים", בתוך אתר e-mago, 1.1.2006:
<http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-649.htm>
- זוהר, צבי, 2001: **האירו פני המזרח**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב
- חבר, חנוך, 1999: **ספרות שנכתבת מכאן**, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב
- , 2007: **הסיפור והלאום**, הוצאת רסלינג, תל-אביב
- חזן-רוקם, גלית, ומדר, ורד, ושרירא, דני, 2006: "ממזרחים בישראל לקולות מזרחיים: מכיבוש ההגמוניה לשינוי רדיקלי – מאבק חברתי, שיח אינטלקטואלים וחקר הפולקלור", תיאוריה וביקורת, גיליון 29, עמ' 247-260
- טוקר, נפתלי, 1983: "המנחה והנענע: על שירת ארז ביטון", מאזניים, כרך נ"ו, גיליון 3-4, שבט אדר תשמ"ג, פברואר-מארכס 1983, עמ' 66-68
- יונה יוסי ויצחק ספורטא, 2002: "החינוך הקדם-מקצועי ויצירת מעמד הפועלים בישראל", בתוך **מזרחים בישראל**, עורכים חנוך חבר, יהודה שנהב, פנינה מוצפיי-האלר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר ירושלים, עמ' 68-104
- ידגר, יעקב, 2010: **המסורתים בישראל: מודרניות ללא חילון**, מכון שלום הרטמן, ירושלים
- לובין, אורלי, 2003: **אישה קוראת אישה**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן
- לוי, ליטל, (ברפוס): **יצירתם של יהודים-ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גיאוגרפיה ספרותית חדשה**
- לחובר, פישל, 1927: **תולדות הספרות העברית החדשה**, ספר ראשון, הוצאת דביר, תל-אביב
- מירון, דן, 2005: **הרפיה לצורך נגיעה**, עם עובד, תל-אביב
- משעני, דרור, 2004: "המזרחי כהפרעה לשונית", **חזות מזרחית**, עורך יגאל נזרי, כבל, עמ' 83-89

- , 2005: "למה צריכים המזרחים לחזור אל "המעברה", מטעם 3, עמ' 91-98
- , 2006: **בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד, תל-אביב, עם-עובד**.
נאור פרלמן, סיגל, 2006: "השירה שאני מבקשת – תגובה למסתה של חביבה פדיה "הגיע הזמן לומר "אני" אחרת בשירה העברית",
הארץ ספרים, 22.5.2006
- נתנון, מלכה: "משורר בין מזרח למערב – ראיון עם ארז ביטון", אתר
אני (איגוד נשים יוצרות בישראל):
<http://www.ani.org.il/?CategoryID=376&ArticleID=834>
- סבירסקי, שלמה, 1981: **לא נחשלים אלא מנוחשלים**, מחברות למחקר
ולביקורת, חיפה
- סבתו, חיים, 2005: **כעפעפי שחר, תל-אביב: ידיעות אחרונות**, ספרי חמד,
ספרי עליית הגג
- סדן, דב, 1950: **על ספרותנו: מסת מבוא, הוצאת ראובן מס, ירושלים**
סעדה-אופיר, גלית, 2001: "בין "ישראליות" ל"מזרחיות": הכלאות
מוסיקליות מן העיר שדרות", **סוציולוגיה ישראלית**, ג(2), עמ'
276-253
- סעיד, אדוארד, 2000: **אורינטליזם, תירגמה עתליה זילכר, תל-אביב, עם
עובד**
- עלון, קציעה, 2006: "טבעת מביוס' ו'הקשר הבורומאי' פרחות וזונות –
קווי יסוד בפואטיקה מזרחית", **עיתון 77**, גיליון 109-310, עמ'
37-32
- , 2010: "**בפתח – המזרחיות מהי**", בתוך הכיוון מזרח, גיליון 20,
תשע"א, עמ' 4-16
- עליון, קציעה ודליה מרקוביץ 2006: "מתוך המקום הקרוע – פוליטיקה,
אתניות ומיניות בשירה מזרחית צעירה", **עיתון 77**, גיליון
309-310, עמ' 12-13
- פדיה, חביבה, 2002: **מוצא הנפש, עם עובד, תל-אביב**

- , 2004: "שפת הלב – ללבי גיליתי לאיברי לא גיליתי", חזות מזרחית – הווה הנע בסבך עברו הערבי, עורך יגאל נורי, הוצאת כבל, עמ' 109-121
- , 2004ב: "שבירת צורות – ריאיון עם חביבה פדיה", הכיוון מזרח 9, עמ' 7-13
- , 2004ג: "הקול הגולה", פורסם באתר האינטרנט kedma.co.il, קדמה – שער המזרח, עורך סמי שלום שטרית
- , 2006: "ארז ביטון – פענוח פואטיקה של הגירה, מודוסים פואטיים ומודוסים של "אני", הכיוון מזרח 12, עמ' 16-26
- , 2006ב: "הגיע הזמן לומר "אני" אחרת בשירה העברית", אפיריון, 99, עמ' 10-16
- פרוש, איריס, 1992: קנון ספרותי ואידיאולוגיה לאומית, מוסד ביאליק ואוניברסיטת בן-גוריון, ירושלים
- , 2007: "ספרות לאומית וגבולות הפלורליזם ב'מסת מבוא' לרב סדן", בתוך רגע של הולדת, עורך: חנן חבר, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 590-606
- פרלסון, ענבל, 2006: שמחה גדולה הלילה – מוזיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית, רסלינג, תל-אביב
- צור, ירון, 2000א: "הבעיה העדתית", העשור השני: תשי"ח-תשכ"ח, עורכים: צבי צמרת וחנה יבלונקה, הוצאת יד יצחק בן-צבי, ירושלים, המחלה לחינוך והדרכה, עמ' 101-124
- , 2011: "הזהויות המודרניות של יהודי ארצות האסלאם", פעמים 125-127, עמ' 45-57
- צמיר, חמוטל, 2006: בשם הנוף, הוצאת כתר, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומרכז הקשרים
- קורצווייל, ברוך, 1965: ספרותנו החדשה – המשך או מהפכה? שוקן, ירושלים ותל-אביב
- קלוזנר, יוסף, 1930: ההיסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך

- ראשון, חברה להוצאת ספרים על יד האוניברסיטה העברית, ירושלים
- רז"קרקוצקין, אמנון, 1994: "גלות בתוך ריבונות לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית – חלק שני": תיאוריה וביקורת 5, עמ' 113-130
- , 2006: "אין אלוהים אבל הוא הבטיח לנו את הארץ", מטעם 3, עמ' 71-76
- שוחט, אלה, 2001: זיכרונות אסורים – לקראת מחשבה רב-תרבותית, הוצאת בימת קדם לספרות, תל-אביב
- שטרית, יוסף, 1999: פיוט ושירה ביהדות מרוקו: אסופת מחקרים על שירים ועל משוררים, המרכז ללשונות היהודים וספרויותיהם, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים
- שלום-שטרית, סמי, 2003: שירים באשדודית – מוקדמים ומאוחרים, 1982-2002, אנדלוס, תל-אביב
- , 2004: המאבק המזרחי בישראל, עם עובד, תל-אביב
- אמנון שמוש, 1981: דיואן ספרדי, רמת-גן, מסדה
- שמעוני, בתיה, 1988: גיבוש זהותו התרבותית של האחר ביצירת יהודה בורלא, עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים
- , 2008: על סף הגאולה, הוצאת כתר, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ירושלים
- שנהב, יהודה, 2003: היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות, הוצאת עם עובד, תל אביב, תשס"ג
- , 2008: "הזמנה למתווה פוסט חילוני לחקר החברה בישראל", סוציולוגיה ישראלית כרך י, מס' 1, 161-189
- שנהב, יהודה וחנן חבר 2006: "כיצד הפכו 'היהודים-הערבים' ל'מזרחים'?", בתוך ענבל פרלסון, שמחה גדולה הלילה – מוזיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית, הוצאת רסלינג, תל-אביב, עמ' 7-18

- שניר, ראובן, 2005: ערביות, יהדות, ציונות – מאבק הזהויות בספרותם של יהודי עיראק, הוצאת מכון בן-צבי, ירושלים
- שקר, גרשון, 1977: הסיפורת העברית 1880-1970, כרך א, הקיבוץ המאוחד, כתר, תל-אביב
- Bendix, Regina, *In Search of Authenticity — The Formation of Folklore Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, U.S, 1997
- Berg, Nancy, 2005: *More and More Equal*, Lexington Books, Maryland
- , 1996: *Exile from Exile*, State University of New York Press, New York
- Gluzman, Michael, 2003: *The Politics of Canonicity*, Stanford University Press, Stanford, California
- Greenblatt, Stephen, 1997: "The History of Literature", *Critical Inquiry* 23, pp. 460-482
- Kronfeld, Chana, 1996: *On the Margins of Modernism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- Levy, Lital, 2009: "Reorienting Hebrew Literary History: The View from the East", *Prooftexts*, 29, pp. 127-172