

טיבעה הדאטה פני שער מישייל דדאד

ששון סומג

הנוסח המודרניסטי בשירתו של מישל דדאד



מישל דדאד

יצירה למדי, ושאיפייני לו ההתנזרות הן מהלשון הקלאסית והן מהלשון המדוברת, הרי השירה המודרניסטית אינה המשך "טבעי" של הלשון הרומנטית. בניגוד ללשון הרומנטית, אין היא בוחלת בלשון העממית, ואפילו בלשון בלתי פיוטית, כגון לשון העיתונות אם יש צורך בכך. וכשמדובר על הלשון העממית (הדיאלקטים), הכוונה לא רק לשימוש במילים ובציטוטים מלשון הדיבור, אלא בעיקר לרמת ומבנה המשפט ומבנה הרצף הלשוני. כאן מחלחלת יותר ויותר רוח הלשון החיה, המשמשת בדיבור ובכתיבתו של האדם המודרני.

ג. מודעות רבה לעצם הצופן של השדר, ולא רק לתוכן המבני: הדבר מתבטא בין השאר על ידי השימוש המתרבה בפאראדיגמות עצמיות, וכן בהיגדים מטא-לשוניים, כלומר דיבור על הדיבור, דיבור על לשון השירה עצמה. דבר זה אינו דומה לשירים על המשורר, המאפיינים את השירה הרומנטית, אלא מדובר בהיגדים ישירים הנוגעים ללשונה של השירה.

ד. יסוד בין-טקסטואלי מובהק: בשירים המודרניסטיים אנו מרבים לדאות הפניות אירוניות לשירים אחרים ולטקסטים אחרים, לעתים להיגדים קודמים של המשורר עצמו, ולעיתים של אחרים. אין הדבר דומה כלל למה שאנו מוצאים בשירה הקלאסית והניאורקלאסית הערבית, שבה הרבו לציטט שורות וביטויים של משוררים קודמים. השימוש בטקסט קודם אצל המודרניסטים לא בא כדי לנסות לחקותו ולעלות עליו, או – מאידך – ללגלג עליו בצורה פשוטנית; עתה מדובר במעין דיאלוג המנצל באופן אירוני, פארודי או בלתי-פארודי, היגד קודם כגון מילים של שיר, של מימרה עממית, של אמרת-מוסר קלאסית, של ביטוי בכלי התקשורת וכד'. כאמור, העיקר כאן הוא לא הניצול הישיר של תוכן ההיגד הקודם אלא יצירת מהות חדשה, או המשך מהופך-משהו על ידי התחברות מפתיעה אליו. לעיתים המשורר עצמו מצטט היגדים ישירים משלו, ויוצר מעין רצף פיוטי או "שיר כולל" הכולל כמה וכמה משיריו, מעין אוטוביוגרפיה פיוטית-אירונית.

השירה הערבית בישראל

מתי וכיצד התחילו לנשב רוחות המודרניזם בשירה הערבית בארץ? אחרי קום המדינה נותרה כאן חברה שהיתה כפרית ברובה, ושעיקר משכילה וסופריה גלו ממנה. כידוע נוצר נתק כמעט מוחלט, ולמשך 15-20 שנה, בינה לבין המתרחש בספרות הערבית מחוץ לישראל. השירה של שנות החמישים בארץ נתחלקה לשלוש קבוצות יוצרים:

- א. שרידי השירה של שנות ה-30 וה-40, שירה שהתנדדה עדיין בין הטיפוס הקלאסי והטיפוס הרומנטי. אך בחדים מבין המשוררים שהתחילו לכתוב לפני קום המדינה (כגון המשורר חנא אבר-חנא) ניסו להתקרב לצורות המודרניות.
 - ב. משוררים שהגיעו לישראל מארצות ערב, בעיקר מעיראק. הללו הביאו אתם הדים עמומים של ההתחדשות שהחלה מסתמנת בשירה הערבית בארצות מוצאם.
 - ג. דור חדש של משוררים מקומיים שעשו את ראשית צעדיהם בכתיבה בשנות ה-50, והופעתם התקשרה בפרסום הקובץ **מיגוון של שירה ערבית בישראל** בעריכתו של מישל דדאד (נוצרת 1955).
- במרוצת שנות ה-50 התבלטו בארץ שני משוררים

שנות ה-50 וה-60, אנו עדים להופעת טיפוס חדש לחלוטין של שירה ערבית(4).

התופעה שנתקראה **שער חר** ("שירה חופשית") כלומר שירה שביסודה הפרוודי עומדת **התפעילה** ולא דוקא ה"בית" כבסיס של השורה הפיוטית(5), היא בודאי אחד הגילויים הצורניים שאפיינו את הופעת המודרניזם בשירה הערבית; וייתכן שמוטב לומר שהיא תופעת-לוואי שעלייתה והתפשטותה הן ביטוי לחיפוש אחר המודרניזם בשירה. אבל **שער חר** אינו בהכרח זהה עם מודרניזם. למשל – שני המשוררים שבשמש קשור טיפוחה של התופעה הזאת, הלא הם נאזכ אל-מלאיכה ובדר שאכר אל-סיאב העיראקיים, אינם שייכים ממש לזרם המודרניסטי, כלומר – אינם מבשרי הנוסח המודרניסטי. כאשר לנאזכ אל-מלאיכה הדבר נכון במיוחד, שכן שירתה ממשיכה בעליל את התפיסה והלשון של השירה הרומנטית הערבית; ובאשר לאל-סיאב – הדבר נכון לגבי מרבית יצירתו עד שנות החמישים המאוחרות. לעומת זאת – רבים מחלוצי המודרניזם-ממש לא נזקקו לצורת **התפעילה** ופנו במישרין לשירה ללא משקל וחרוז או לתערובת של שירה שקולה ושירה בפרוזה.

נראה שהנציגים המובהקים של השירה המודרניסטית הערבית בראשית דרכה הם המשורר העיראקי עבד אל-והאב אל-ביאתי, בעיקר בספרו **אבאריק מהשמה** ("כרדים מרוסקים", 1954), והמשורר הסורי אדוניס (עלי אחמד סעיד) בקובצי שיריו **קצאיד אולא** ("שירים ראשוניים", 1957) ו**יאוראק פי אל-ריח** ("עלים ברוח", 1958). אפשר לצרף אליהם את המשורר הלבנוני יוסף אל-ח'אל בקובץ **אל-באר אל-מהג'ורה** ("הבאר העזובה", 1958) והמשורר המצרי צלאח עבד אל-צבור בקובץ **אל-נאס פיבלאדי** ("הבריות בארץ", 1957).

חובה להזכיר בהקשר זה גם את רבעון השירה הביירונית **שער** ("שירה"), שהחל להופיע בשנת 1956, והמשוררים הסורים הלבנוניים שצמחו בחיקו של הרבעון – אגסי אל-חאג', שקוי אפ-ישקרא, מוחמד אל-מאגוט, פואד רפקה ואחרים. והנה מסתבר שהמודרניזם בתחום השירה פרץ באופן ברור באמצע שנות החמישים, ולא בספרים של אל-סיאב ואל-מלאיכה, שהופיעו בסוף שנות ה-40 ובישרו את שירת **התפעילה**.

מאפייני השירה המודרניסטית הערבית

דומה שמה שמיידה שירה זו ממה שקדם לה הוא: א. ביטול המחיצות בין טיפוס שירה שונים: לא עוד חלוקה ל"שערים", כלומר: שירת יחיד, שירת יחיד, שירת ציבור ל"מאסבאת", שירת קינה, שירת אהבים וכד'. הפרדה זו היתה חדה מאד בשירה הניאורקלאסית, ואפילו אצל רבים מהמשוררים הרומנטיים, שאם לא הנהיגו "שערים" ממש, הרי לפחות היה כל שיר שכתבו משתייך לטיפוס מהטיפוסים שמניתי באופן בלעדי, ולכל טיפוס יש אפיונים ז'אנריים ולשוניים משלו. עתה, כלומר אצל המודרניסטים, ניתן לדבר על השיר הכולל, שבו אין חציצה בין חווית המשורר לתמונת העולם החיצוני, בין הבעיה האישית לנושאים "חברתיים", בין פוליטיקה לאהבה. בקיצור בין **מאודע לחוויה**. האוטומים שאפיינו את השירה הטרומ-מודרניסטית הגיע לקצה דרכו, לפחות אצל המשוררים המרכזיים של הזרם החדש. ב. שבירת המחיצות בין רבדי הלשון: בשעה שבשירה הרומנטית נוצר טיפוס לשוני מסוים, שבו מערכת דימויים

המודרניזם והנוסח המודרניסטי

המושג "מודרניזם"(1), כמוהו כרבים ממונחי הספרות והאמנות, אינו חד-משמעי די הצורך. כמוהו כמושגים "רומנטיקה" "סימבוליזם" "ריאליזם" מתפרש, לעיתים, באופנים שונים על ידי מבקרים וחוקרים שונים(2). יתר על כן – המונח "מודרניזם" מציג סיבוך נוסף, באשר כלול בו עצמו יסוד של יחסיות כרונולוגית: מודרניזם ביחס לאיזו תקופה? לאיזה זרם?

בספרות המערב, כשאנו מדברים על מודרניזם הרי כוונתנו, בדרך כלל, למה שהתרחש בסוף המאה ה-19, וביתר שאת – במהלך המאה ה-20: המרד נגד הרומנטיקה מחד ונגד הנאטורליזם מאידך; היווצרות זרמים אמנותיים כגון סימבוליזם, אקספרסיוניזם, פוטוריזם וכד'. כל זרמים והמגמות האלה, הגם שהם מבשרים רגישויות תמאטיות חדשות, הרי עיקר השתקפותם בספרות מתבטאת ברגישות לשונית חדשה, בנוסח חדש.

דרך עיצוב המציאות בסיפור וברומאן עברו תמורות מפליגות (זרם התדעה, הרומן האקספרסיוניסטי, הניאוריאליזם וכד'). מהפכה לא פחות שורשית עברה השירה – ודי בכך שאזכיר כאן שמות כמו מלרמה, קהול, אלואר וסן-ז'ון פרס בספרות הצרפתית; את פאונד, אליוט וייטס בספרות האנגלו-אמריקאית; את רילקה וגיארורה בספרות הגרמנית; את דגוצ'י, מרטיניטי ואונגרטי בספרות האיטלקית; ואת בלוק, יסנין ומאיקאקובסקי בספרות הרוסית.

כל אחד מהמשוררים האלה ייצג בשירתו עולם משלו, דרך חדשה לעיצוב שיר, לשון מיוחדת. אבל כולם כאחד שונים, באופן מהותי ושוש, ממה שאנו מוצאים בשירה של המאות הקודמות – כלומר זו הניאורקלאסית וזו הרומנטית. ניתן לדבר במיוחד על מורכבות תמונת העולם, על משמעות כוללת המתהווה בדרך דיאלקטית במהלך ביצועו (בקריאה) של השיר, ולא דוקא בהיגדים הבודדים ובהצטרפותם ההגיונית, הקווית. דברים אלה עשו את השירה קשה יותר לקליטה, והכנו אותה ל"אינטלקטואלית" במידה שלא היתה מעולם. מערכות הדימויים וההרכבים הלשוניים בשירה המודרנית אינם שואבים מעולם הדימויים המצוי בספרות העבר, אלא-אם-כן באורח פארודי ואירוני. יש להדגיש שכל אחד מהיסודות שהזכרו כאן היו מצויים במפורז בשירה של תקופות קודמות, אך דחיסותם והפונקציות השונות שהם ממלאים בדורות האחרונים הם שנתנו לשירה המודרניסטית את אופיה המיוחד.

המודרניזם בשירה הערבית

בעשור הראשון שלאחר מלחמת העולם השנייה מתחיל העידן הבתר-רומאנטי. אם עד הרבע הראשון של המאה הזאת שלט בשירה הכיוון הניאורקלאסי (שנציגיו המובהקים הם אחמד שאוקי וחאפז אבראהים המצריים), וברבע השני – בעיקר בשנות ה-30 וה-40 – עלה כוחו של הזרם הרומאנטי (למשל: אבו-שבכה בלבנון, נאג'י במצרים ואל-שאבי בתוניס), הרי לקראת סוף שנות ה-40, וביתר-שאת במהלך

* הגירסה הערבית של מאמר זה פורסמה לראשונה בשנת 1983, בשנתון **אל-כרמל**, היוצא לאור מטעם אוניברסיטת חיפה. הגירסה העברית המובאת נערכה מחדש תוך קיצורים ושיוונים אחדים, שכוונתם להימנע מעניינים החוקים מהשגת הקורא העברי.



עמי ברקמן

ניתן לתאר את הלשון בשידור הזה, ובשירים רבים כמותו כ'פשוטה', ולעיתים ילדותית כמעט. הלסקיקון "תמים", "שטוח". אולם עד מהרה מגלה הקורא שמאחורי "תמימות" זו מסתתרות כמה וכמה שכבות סמאנטיות. ואשר למבנה המשפט ורצף השורות – הללו נראים 'רופסים' לכאורה, ומשקפים לעיתים יסודות של תחביר הלשון המדוברת, שאינה לשון הספרות הערבית הרשמית. אך במבט שני אנו מגלים שהמשורר מוצל "מבנים רופסים" אלה כדי ליצור משמעויות מורכבות, רב-כיווניות, ובסך הכל נוצרת לשון פיוטית עשירה וגדושה. הנה דוגמה או שתיים: שם ספר השירים השני של חדאד יש בו משום "אימוגרדרות" סמאנטית, שכן הכרך נקרא "אקתרוב אל-סאעאת ואל-אמיאל" ("התקרבות השעות והמילים" או "התקרבות השעונים והמחוגים"). המלה הערבית **סאעה** (ורבייה **סאעאת**) פירושה הן "שעה" והן "שעון". וכך: אם בכותרת שלנו מדובר ב'שעות' הרי סביר לשער שפירוש המלה השנייה "מיליון"; אך אם פירוש המלה הראשונה "שעונים" הרי המלה השנייה תהיה, ככל הנראה, במשמע "מחוגים". נוכל גם להצליב את שני המשמעים השונים של כל אחת משתי המלים – וכך נקבל ארבע משמעויות שונות. הוסף לכך שגם המלה **אקתרוב** ("התקרבות") אינה חד משמעית בצירוף הנ"ל: היא יכולה להתפרש כהתקרבות שני צדדים זה לזה או התקרבותם אל דבר שלישי, שלא צויין מהו. ובכך אנו מקבלים מיגוון מפתיע של משמעויות מצידופן של שלוש מלים אלה.

דוגמה נוספת: השורה הפיוטית "אנא אל-כלמה אלתי לפט'הא אל-עאלם" (בשיר "המעידות", בקובץ "הריני לפניך האדון", 1978, עמ' 25) – המלה "לפט'הא" במשפט זה יכולה להתפרש כ'ביטא אותה' או, לחלופין, במשמע "פלט, רקק, הקיא". מכאן שמשמעות המשפט יכולה להיות: 1. אני המלה שביטא העולם; 2. אני המלה שהעולם השליך מעליו. אולם "מלה" עצמה יכולה להתפרש, בעולמו הנוצרי המיוחד של מישל חדאד, כמלה של לשון בני אדם או כ"לוגוס" על כל הקונוטאציות הנילוות אל משמע זה.

אינטרקסטואליות "פנימית"

נעבור עתה לאחד משירי הקובץ **הריני לפניך, האדון**. שם השיר "יושוב" (תרגום השיר בנוספח). שיר זה נושא בין שיטיו הדים ברורים של השיר "שיבוש מבטא בשפע השונים" שהוזכר לעיל, ושנכלל, כאמור, בקובץ **אם תשא**. בשניהם מועלים זכרונות ילדות, בית, מפתן. אולם בה בעת שזכרונות הילדות בשיר "שיבוש מבטא" מופיעים בהקשר אלגי, הרי בשיר "יושוב" מתפקדים הם בהקשר אקסיסטנציאלי ואינטרוספקטיבי: שאלות של חשבון נפש, תהיות על משמעות החיים והאהבה (ר' השורות: הו סמל שהותרתי מאחורי זה כבר/רבות באה האהבה ולא נפאתי/אהבה שעל חדה נקרעו המיתרים./דיברתי בשיבוש אותיות, בסוד-שיח/עברתי מפתנים גבוהים). לקורא נדמה מלכתחילה שלפניו רצף של קלישאות תמימות כדוגמת אלה המצויים בשפע בשירה הרומנטית

אם תשא, 1975;
הריני, האדון, 1978;
לאן, השמחה? 1982;
מדרכות החופש, 1984;
בצד האחר, 1985;

שירה זאת לא נחקרה די הצורך בארץ ולא זכתה להדים שהיא ראויה להם בעולם הערבי. לצערי גם במאמר קצר זה לא אוכל לסקור את מאפייניה העיקריים ואת קו ההתפתחות המסתמן במכלול שירתו של חדאד, וכן לא אוכל לעמוד על ההשפעות החיצוניות שזרמו לתוכה במהלך התפתחותה; אסתפק בציון כמה נקודות כלליות, ואפנה את עיקר תשומת הלב למשורה, לטקסטים טיפוסיים המגלמים את הנוסח המודרניסטי המיוחד של מישל חדאד.

פשטות ומורכבות

התופעה המאפיינת ביותר את שירתו של חדאד (ותופעה זו הולכת ומתעצמת ככל שהוא מוסיקי וכותב) היא הדואליות המדהימה של פשטות ומורכבות, של תמימות ותייחוס. דבר זה נכון באשר לתימאטיקה, לעיצוב המציאות, לרעיונות ול'תחושות', וכן – באשר למבנה השירים, ואחרון חשוב: באשר ללשונו.

במישור התימאטי אין בשירים אלה משום אינטלקטואליזם או דיאלקטיקה שעל פני השטח. הטקסט הוא לעיתים קרובות בבחינת סיפור קולח, ולעיתים דומה הוא לסיפורי-סבתות. העולם המעוצב נראה פשוט, וכיוון מהלכו לינארי. אבל בין השיטין ובתום הקריאה מתעוררות תמיהות רבות באשר לפשטות זו: האם היא נאיביות כפשוטה או שמא היא נאיביות אירונית? שאלות דומות מתעוררות עם ההתבוננות במבנה השירים והרצף הטקסטואלי. עד מהרה מגיע הקורא למסקנה, שעולמו של מישל חדאד אינו פשוט כלל, ושהנוסח הפיוטי שלו רחוק מלהיות תמים.

חדאד מבטל את המחיצות שבין סוגים 'שערים' בשיריו. השיר 'שיבוש מבטא בשפע השונים' (10), למשל, הריהו למעשה אליה שונכתבה לזכרו של ידירו הנצחתי הסופר מחמוד כנאענה. אבל השיר פותח בתמונות זכרונות מתקופת הילדות, ילדותו של המשורר בעיר הולדתו נצרת; ומסתיים באיזכור מות הידיד ותיאור לווייתו בעיר עראבה. בכך שונה השיר בתכלית השוני משירי הקינה המקובלים בשירה הערבית מאז ומתמיד, שיש להם מבנה מקובל, כמעט אחיד. ועוד זאת: בשיר הזה מתרחבת קשת הנושאים והתמונות וגולשת לאספקטים לאומיים ואפילו פוליטיים. מעברים אלה מנושא לנושא ומ'שער' ל'שער' אין בהם אצל חדאד משום ערעור המבנה האורגני של השיר, ובוודאי אינם פוגמים ב'משמע הכללי'. דבר זה שונה ממה שאנו מוצאים בשירה הערבית המסורתית, שאחד ממאפייניה הוא חוסר המיקוד התכני, והעובדה שכל שורה פיוטית ('בית') נוטה להיות יחידת משמעות סגורה. ואכן האחדות האורגנית נוצרת אצל חדאד באמצעות מיגוון של מוטיבים חוזרים, וכן – צידופים פיוטיים מסויימים האוגרים ומחליפים משמעויות מדי היקרותם בשיר, אך בסופו של דבר מתלכדים לכדי 'משמע כולל'.

חשובים: ג'מאל קעואור (6) (נולד 1930) וראשד חוסיין (7) (1936-1977). אולם שני משוררים אלה כתבו בדרך כלל בנוסח הטרומ-מדרניסטי (ולעיתים אפילו ניאורקלאסי), וגם בהמשך דרכם לא חל שינוי מובהק בכיוון כתיבתם. אין בדברים אלה, כמובן, כדי להמעיט מערכם של משוררים אלה ולבטל את תרומתם לספרות הערבית בארץ. בשנות ה-60 מופיע דור חדש (או מוטב: מחזור חדש) של משוררים, שהתאפיין באופיו המיליטאנטי-לאומי, לרבות מחמוד דרויש (נולד 1941) וסמיה אל-קאסם (נולד 1939). משוררים אלה, כמוהם כמשוררים שהזכרו קודם לכן, ראשית הופעתם בסגנון המקובל, הטרומ-רומנטי, סגנון הקצירה, עם נטיה לעבר המאפיינים הרומנטיים; שירה פוליטית בעלת נוסח דקורטיבי-קלאסי, ושירה אישית רומנטית. אולם שני משוררים אלה נפתחים עדי-מהרה למודרניזם, ולימים הופכים למוריד-דרך בשירה הערבית החדשה בכלל, ולא רק בהקשר המקומי – וזאת בעיקר בסוף שנות ה-60 ובמהלך שנות ה-70.

מישל חדאד ושירתו

אולם המשורר המסמל יותר מכל יוצר אחר את חציית הגבולות המכרעת שבין הרומנטיקה והמודרניזם הוא, ללא ספק, **מישל חדאד** איש נצרת. חדאד נולד בנצרת בשנת 1919, ועם קום המדינה היה כבר בן 30 לערך. למען האמת הוא הצטייר בעיני הבריות מאז ראשית שנות ה-50 כמורה טוב-לב וכעורך זריז, הנותן את חסותו לפייטנים צעירים ממנו. הוא יסד וערך, לאורך שנות ה-50, ירחון תרבותי צנוע בשם "החברה" ("אל-מג'תמ") ובו פרסם גם שירים פרחאיים משלו. שירים אלה היו טבועים, כאמור, בחותם שירת אל-מהג'ר, כלומר הרומנטיקה בגילוייה הנוצרי, ועפ"ד בלי משקל וחרו. שירה זו מתאפיינת בתמימות אמנותית רבה, ובלשון שגם אם היא שונה לחלוטין מלשון השירה הערבית הקלאסית והניאורקלאסית, הריהי בכל זאת גדושה קלישאות האיננוטאר הרומנטיסטי-מינטאלי נוסח ג'בראן ח'ליל ג'בראן.

בתימאטיקה היא רוחנית-פילוסופית-אינטרוספקטיבית, וכמעט אין בינה ובין בעיות העולם החברתי-פוליטי שמסביבו שום קשר. אולם בשנת 1969 מפתיע מישל חדאד (והוא בן 50 שנה) את עולם הספרות בארץ בקובץ שיריו החדשני "המדרגות המובילות אל מעמקינו" (8). שהלק משיריו פורסמו קודם לכן, במהלך שנות ה-60. שירי הקובץ הזה הם כה שונים ממה שפירסם המשורר עד כה, שניתן לדבר על מהפך גמור. בדומה למהפך שקרה, כפי שראינו, אצל אל-ביאתי, אדוניס וכל שאר המודרניסטים הראשונים בארצות השכנות. לפיכך אני נוטה לראות בשנת פרסומו של הקובץ הזה, כלומר 1969, את תחילתו "הרשמית" של המודרניזם בשירה הערבית בארץ.

שירתו של חדאד עשירה ושופעת מבחינה הרמטית. מאז הקובץ הנ"ל הופיעו עוד שבעה קבצים נוספים של חדאד (9), וכל אחד מהם סימל בדרך זו או אחרת צעד נוסף בכיוון המודרניסטי:

התקרבות השעות והמילים, 1972;
אלף לילה של ימינו, 1972;

האפיוגונית. אבל מיקומם של צירופים אלה ב"ושוב" בהקשר של ילדות דווקא מעניק להם חיות ותנופה כפולות ומכופלות, והופך אותם לסממן אופייני למשורר הזה במיטבו. ועוד זאת: המעבר מן המשמעות הפשוטה-הגשמית, של המלה "מעידה" למשמעה המטאפורי-רוחני מעניק לאירוע של ימי הילדות תוכן אקסיסטנציאלי גדוש (אני נוהד מלמעוד בגרותי/ פחד/ והנה יום אחד בהיסח הדעת/ פחד/ והנה שוב אני מדבר בשיבוש אותיות). שיבוש המבטא עצמו אינו מרמז רק למשמעות הפשוטה (ביטוי עיצורים בצורה משובשת), אלא מתקשר הוא למעידה רוחנית או אנושית כללית, ואולי יש בו גם מימד "מטא-לשוני" או "מטא-פיוטי": פחדו של המשורר ממעידה כמשורר, וחששו שמא לא יוכל להעביר את החוויה ללשון הפיוטית שהיא ראייה לה (וזה, אגב, מוטיב חשוב אצל חדאד ור' בשיד "שיבוש מבטא" את השורה "קולמוס שלי, מדוע אינך נשמע לי...").

נשוב עתה אל שלוש שורות הפתיחה של השיר "ושוב":
 (1) מדרגות אחרות ומפתן גבוה
 (2) לא אלה שבכיתנו הישן
 (3) בילדותי שם מעדתי [...].

שורה (1) בציטט זה היא דו-משמעית באשר למושג ההתייחסות, היא יכולה להתפרש כאילו מדובר בה במדרגות אחרות ומפתן גבוה, כפי השורה (2) מפרשת; אך השורה יכולה לרמז לכך שהשיר כולו שונה בתוכנו מהשיר 'שיבוש לשון', שגם הוא נפתח באיזכור המדרגות, המפתן ושירת השן הקדמית שהיתה סיבה לשיבוש המבטא. אינטראקציה זו שבין זכרונות כשמים וזכרונות 'ספרותיים' יוצרת, ללא ספק, עיבוי והרחבה של משמעות השיר כולו. גם הלשון הפשוטה והתמימה של שיר זה אינה נקייה מ"רפיסות", אך שוב אנו עדים ל'תחבולה' שהמשורר תיחבל כדי להגיע לרב משמעות. שורות (2) – (3) (לא זה שבכיתנו הישן/ בילדותי שם מעדתי) יכולות ליצור משפט אחד במשמע "לא אלה שבהם מעדתי בהיותי ילד", אך ניתן להרכיב מהן שני משפטים, כעין: "לא אלה שבכיתנו הישן. במדרגות אלה מעדתי בהיותי ילד" כלומר: שורה (3) ע"פ פירוש זה יכולה ליצור את הרושם שהיא פותחת מהלך סיפורי ששתי השורות הראשונות היו מעין "רקע" חיצוני שלו.

ולבסוף בשיד "ושוב" כבשיר "שיבוש לשון" מופיעים "אפניות ביבליוגרפיות" לשיר אחד וספר-שירים אחר (ר' "שירי בקובץ הרביעי") שהם בהחלט מסוג האפניות האינטרטקסטואליות שעסקנו בהן לעיל. תפקידן של אפניות אלה הוא ליצור המשכיות ושונות בעת ובעונה אחת.

אינטרטקסטואליות "חיצונית"

ברצוני לעבור עתה לשיר נוסף מהקובץ "אם תשאל" הקרוי "ראשית האותות" (גירסה עברית בנספח (12)). זהו שיר נצרותי מובהק, גם אם הוא מוסב על כפר קנה הסמוך לה, והוא מצטרף לשירים נוצריים נוספים הפזורים בספריו השונים של חדאד והופכים את מחברם למשוררה המובהק של נצרת המודרנית. אולם נצרת וכפריה שבשירנו (וכן בשאר השירים הנוצריים) אינה משתקפת באמצעות תיאורים מסודרתיים ובלשון מוחצנת, או באמצעות לשון רומנטית-נוסטלגית – כמו-כן – אין המשורר מתאר את מחזות ילדותו על ידי איזכור אירועים ותמונות נוף בלבד. אצל חדאד מתלכדים יחדיו כל האמצעים האלה, "פנימיים" ו"חיצוניים" כדי ליצור "תחושה" של העיר העתיקה-חדשה, וכל זאת תוך שימוש מלא בנוסח התמים מורכב שתואר לעיל.

בשיר "ראשית האותות" אנו מוצאים בלבול כרונולוגי מכוון, והתוודות הלך ושוב בין עבר והווה (ר' למשל: **היום** בחצרה שתייתי.../ במקום שהי... עד שהפכו.../ **לפנים הפכו** המים ליין...). בשיר זה רבים במיוחד האפניות האינטרטקסטואליות **החיצוניות**, בעיקר אפניות לטקסטים דתיים וספרותיים, למשל: "עד שהפכו לאבות אוכלי בוסר" (השווה ורמיהו ל"א", 29); "חתולים שחורים בעלי זנבות (האפניות לדיו ערבי ידוע המצוי בספרי הלימוד); "אשרי קנה, אשרינו" (השווה אוונגליון, יוחנן, פרק ב').

בשיר זה נפרשת לפנינו השוואה בין שתי תקופות בתולדותיה של נצרת וכפרי הסביבה, לדבות קנה הגלילית (הקרויה כיום **כפר כנה**). התקופה הראשונה היא תקופת ימי ילדותו של המשורר, ועיקרה: פשטות, שלווה, עליצות של תלמידים; השנייה: זו של היום, תקופת הסטקיות (במקום שם היה בית ספר), התיירים, החתולים השחורים, ההמולה הבלתי פוסקת. בעיון שני אנו מגלים שהשוואת שתי התקופות אינה בבחינת עימות בין עבר יפה וצלול לבין הווה עכור, כפי שאנו רגילים למצוא בשירה הרומנטית. לפנינו תמונה מורכבת שיש בה, אמנם, אנחה נוסטלגית לזכר העבר, אולם יש בה בגרות באשר להבנת העולם המסובך. על שפתי

הדובר ניבט חיוך סקפטי, חיוך של יאוש ותקווה גם יחד, ושובו נתערבבו אירוניה מרה ושקטה עם תפילה זכה וחולמנית: השלמה אסקטית ולצידה התקוממות ועם: **עת התחייה הגיעה. האותות היו לשורה. אשרי קנה, אשרינו.**

היסוד האירוני מתבסס כאן על הרמיזות האינטרטקסטואליות הברורות למופלאות ("האותות") של ישוע הנוצרי, ואל סיפור הפיכת המים ליין בכפר קנה שבגליל. לכאן שייכת, למשל, השורה, "לפנים הפכו המים ליין משובח", וכך שתי השורות האחרונות שבשיר. ואשר למלים "כמו בספרים" – ייתכן שהן אוצרות בקרבן רימוזו אינטרטקסטואלי לטקסט של "שבועת האמונים" הנוצרית: "וסבל ונצלב וקם לתחייה ביום השלישי כמו **בספרים**". אולם הספרים שבשיר של חדאד יכולים לרמז גם לספרי הלימוד שכללו בתוכם "הסיפורים המזוייפים" – ושוב לפנינו דו משמעות ומתח אירוני.

וראו לכוף לצטט את הפסוקים הרלבנטיים מפרק ב' באוונגליון על שם יוחנן (13), שאליהם מופנים עיקר הרימוזים שבשיר "ראשית האותות":

"וביום השלישי היתה חתונה בקנה אשר לגליל, ואם ישוע היתה שמה. וגם ישוע תלמידיו היו מן קרואי החתונה. ואחרי אשר תם היין אמרה אם ישוע אליו: הנה אין להם יין. ויאמר אליה ישוע: מה לי ולך, אשה; עוד לא באה עתי. ותאמר אמו אל המשרתים: את אשר יאמר לכם תעשו. ושם נמצאו שש כדי אבן ערוכות לטהר את אשר לא טהור בין היהודים כמשפט שתיים או שלוש בתים תכיל כל כד. ויאמר להם ישוע: מלאו את הכדים מים וימלאן עד השפה. ויאמר: שאברנא עתה והביאו אל פקיד המשתה, ויביאו. ויטעם פקיד-המשתה את המים אשר נהפכו ליין מבלי דעת מאין באו. רק המשרתים אשר שאבו את המים ידעו, ויקרא אב בית המשתה אל החתן, ויאמר אליו: כל איש ישים יין טוב ראשונה, ואחרי אשר שתו הקרואים לדויה ישים יין שפל-ערך לפניהם ואתה צננת אל היין הטוב עד לראשונה. זאת ראשית האותות אשר עשה ישוע בקנה אשר לגליל ושם גילה כבודו ויאמינו בו תלמידיו" ■.

הערות למאמר:

- (1) ר' בספר: M. Bradby and J. McFarlane, *Modemism 1890 — 1930*, Penguin 1976; וכן בספר: Douwe W. Fokkema, *Literary History of Modemism and Postmodemism*, Amsterdam-Philadelphia 1984.
- (2) ר' ספרו של רוה וולק: R. Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven and London 1963, pp. 222-225. וכן מאמרו של רומאן יאקובסון, "על הריאליזם באמנות", *הספרות ב' (1970)* עמ' 275-269.
- (3) כאן מדובר על ארצות המזרח. למען האמת הזרם הרומנטי התחיל כבר בעשורים הראשונים של המאה ה-20, אך דווקא כארצות הגולה, ובעיקר בקרב הגולה הלבנונית בארה"ב (ג'בראן ח'ליל ג'בראן, מיכאל וועימה).
- (4) ר' בספרו של ש. מורה: S. Moreh, *Modern Arabic Poetry*, Leiden 1970, 1800-1970.
- (5) ועל כך ר' במאמרי "צורות חדשות המחפשות תוכן", *קשת כ"א* (1964), עמ' 46-57.
- (6) בתקופה הנודנה פירסם ג'מאל קעואר שני ספרי שירה – **סלמה** נצרת 1956, ו**שירים מהגליל**, נצרת 1958.
- (7) בתקופה הנודנה פרסם ראשד חוסיין שני ספרי שירה: **עם שחה**, נצרת 1957, **טילים**, נצרת 1958.
- (8) מישל חדאד, **אל-דדג' אל-מואדי אלא אע'זארנא**, תל-אביב 1969.
- (9) שמות הספרים בערבית מצויים בגירסה הערבית של מאמר זה.
- (10) "לתיעה" פי סח'אא אל-סיני' בקובץ **אן חסאל**, עמ' 43-46. תרגום מילולי של השיר ימצא הקורא בנספח למאמר זה. הנוסח המקורי מציא בנספח למאמר הערבי המובא ליד מאמר זה.
- (11) היעדר הקוהרנטיות בשירה הקלאסית היה אחד הפגמים שעליהם התריעו המשוררים והמבקרים הערבים שמרדו כנגד השירה הניאורקלאסית, וביניהם עבאס מחמוד אל-עקאד (1889-1964), שבאחד ממאמריו וטל שיר של המשורר הניאורקלאסי הדגול אחמד שוקי ושינה את סדר השורות שלו מבלי לפגוע ב"משמעותו".
- (12) תרגום עברי של שיר זה מופיע בקובץ משל חדאד: **הצטברות**, הקיבוץ המאוחד. תשכ"ט, עמ' 37-38; אולם שם נקרא השיר "הגס הראשון". התרגום שוכתב לצורך מאמר זה והוכנסו בו שינויים אחדים במטרה להתאימו לגירסה הערבית של הברית החדשה שממנו יצוטט בהמשך מאמר זה.
- (13) התרגום מובא על פי הברית החדשה. העתקה חדשה מלשון יוון ללשון עברית מאת יצחק זאלקיסון, הובאה לדפוס עם תיקונים והערות מאת ר' ד"ר גינצבורג, חברת מוציא לאור תורת יהוה התמימה, לונדון, ללא תאריך.

שיבוש מבטא בשפע השנים

כאשר הרימו את המדרגה האחרונה ממדרגות ביתנו הישן
עלה לי הדבר במשולש מתוך שן קדמית לבנה
שנשברה בעת שנפלתי אפים ארצה
לאחר שמעדתי במפתן מתנשא זה
שמעט בו הבטון החלק.

— אמי עברה אותו בארון מתים סגור
עשרים שנה לאחר שהתאלמנה —
השן שלי היתה תינקת מצמחת
אחרי שן החלב
וכך לקיתי בשבוש באות ש"ן
וסבוף באות ט"ת
בעיה לבטא טבריה וטבחה וטבלה
ט"ת"ן חקסניות, קשות מלשון סורסי
לא גליתי לאיש

והסבוף נפתר במאבק גחךץ
וסוף שנצבתי כמורה וכנואם
וקראתי שיר קינה על ידי מחמוד
בעוד דמעתי נגרות ללא אגרות.
הסטוריון זה שקברתי ברגבי עראבה
ערום כביום שנפל על פריותיה
ופתח ראותיו לנשימתו הראשונה.
אבל

האות ש"ן עודנה מבישת
על שני החסרה
לאחר שקפחתי משלש לכן ממנה
על מפתן אחרון שלמדרגות
בביתנו הישן
שאבי לא הצליח לישרו
ולהשוותו כתשע אחיותיו הנמוכות ממנו.
מעל לקשת הנושאת את כבד משא ביתנו
וקשתותיו.

ושוב אני זוכר
היכן אני עומד בינות לעצבונות
הנוחתים על כל דיריו כאן ומעבר לירדן
ותחת דגלי הסוסים דמועי העינים
מתחת לפטיש ומעל לסלעים
השוחקים את עצמות אהובי

אני מתגעגע אליהם, עלמים זאטוטים,
על דלתות האוניברסיטאות צבאו
ונשאו לפידיים כאצני ספרטה
בינות לעמודי האקרופוליס והאולימפוס.

אחים שלי
שפעה נוגסת בלבי
חמלה מתפרקדת בקצות אצבעותי
בנגען ברוך הפרחים
וחזי הנפתח מאליו
משתעשע לו בנהרה כזאטוטי עולם
וכך אני שוכח את קמטי ואת שיבתי
ועולמי הנודף דמעות ותחבולות.
קלמוס שלי, שמעולם לא השאלתיו לאצבע ובהן
הסבתי פנים, הארתי פנים, לנכח הרעיונות המחספסים
המתחילים להשתכנע במה שהם חושדים בו
וכך אנו הופכים לאסירי חשדות
ואיש נוגס בגב חברו
וכך אנו ממלטים את נפשותינו מסבוכים ממאירים.

קלמוס שלי, מדוע אינה נשמע לי
בטרם יכבד משאף על אצבעות דועדות בנות שבעים?
בטרם תצרב אותי הריקנות
ואתחיל לבכות את עצמי, זר ונשכח
על מדרכת השנים העקרות
מצפה לקריאתה הנחרצת של האדמה
שריחה מתפשט
ונצחי יותר מהפרחים והזאטוטים
וחיוכי הבתולות.

מתוך הקובץ אם תשאל, נצרת 1975, עמ' 43-46.

ושוב

מדרגות אחרות ומפתן גבה
לא אלה שבביתנו הישן
בילדותי שם מעדתי
משלש נפל משן קדמית
וכך נולד שבוש באות ש"ן
וטשטוש באות ט"ת
ושיר בקבץ הרביעי.

פרץ שמחה שצפיתי לו, אף הוא בושש
זמר באזני בעיני בלבי
יחד עם מקהלה של בית הספר.
לא נגן
עשה לו כנור בנגרית אביו
מיתרים עדינים
שלא עמדו בלחץ הכוונן.
הו צפיות הילדים, שמחותיהם
הו סמל שהותרתי מאחורי זה כבד
רבות באה האהבה ולא נרפאתי
אהבה שעל חדה נקדעו המיתרים.
דברתי בשבוש-אותיות, בסוד-שיח
עברתי מפתנים גבוהים
— הם חסנו אותי כנגד הגאווה
ולכן לא השתופפתי.
אני נזהר מלמעד בבגרותי
פחד!
והנה יום אחד בהסח-הדעת
פחד!
והנה שוב אני מדבר בשבוש אותיות.

מתוך הקובץ הריני לפניך, הארון, חיפה 1978.
תרגום השיר מופיע בקובץ: מישל חדאד, הצטברות, ת"א,
תשכ"ט, עמ' 42-43. בנוסח המובא כאן הוכנסו שינויים אחדים.

ראשית האותות

הסטקיה שלייד שתי הכנסיות התעוררה
לקול תפלות איך-עמק.
לפנים היה זה בית-ספר מתחיל
שבו לפני רבע מאה ארכה
למדתי אותיות וספרות
ומבנה העולם
וגם שננתי את המעשיות המזיפות
ככתוב בספרים.

היום בחצרו שתיתי מעט יין
להתאושש
במקום שהיו בו הבנים משחקים ורבים
עד שהפכו לאבות אוכלי בסר
השותים ערק ליד הגרנות הארכאיות.
לפנים הפכו המים ליין משבח.
פה ושם שלחנות ואכל
במקום ספסלים ומחברות
וחתולים שחורים מזנבים
הזוקרים צואריהם
בצפייה לשירי אכל הנופלים בכונה או במקרה.

אינני מהנדס ולא אוכל לצייר את המשלש הדמיוני
ולקבע בזויותיו סטקיה ושתי כנסיות.
אינני שוגה
אכן בין שתי הכנסיות חצר ובית-ספר ישן
שהפטריארף השני עשאו לסטקיתו הראשונה
והכוסות נעשו לבנות כחלב.
עת התחיה הגיעה. האותות היו לשגרה.
אשרי קנה, אשרינו.

מתוך הקובץ אם תשאל, נצרת 1975, עמ' 59-61.
תרגום קודם של השיר מופיע בקובץ הצטברות, עמ' 37-38.
בתרגום הנוכחי הוכנסו שינויים רבים. (ר' הערה 12 במאמר).

מערבית: ששון סומך