

'הפולש לאדמת האותיות' – על המניפסט הפואטי של אדוניס

יאיר חורי

הוא אינו כוכב
גם לא השראת נביא
אף לא פנים הסוגדות בכניעה לירח.
הנה הוא בא, כרומח פגאני,
פולש לאדמת האותיות.
שותת דם. את דמו יעלה אל מול פני השמש.
הנה הוא, עטוי בעירום האבנים,
מתפלל למול מערות.
הנה הוא, חובק את האדמה הקלילה.

(אדוניס, 'הוא אינו כוכב')

'מהפכן', 'חתרן', 'בוגד', 'אוונגרדיסט', 'פליגיאטור', 'נאו־סופי', מיסטיקן', 'עובד אלילים' – אלו הם רק מקצת משמות התואר שהודבקו לאדוניס במשך עשרות שנים של פעילות ספרותית וביקורתית בזירה הסוערת של השיח הספרותי והתרבותי בעולם הערבי. מאות הדוקטורטים, ספרי המחקר, המאמרים המדעיים ורשימות הביקורת שנכתבו על אדוניס מזה כחצי מאה וממשיכים להיכתב גם כיום, מעידים כאלף עדים על חשיבותו הבלתי־ניתנת לערעור (גם בעיני מתנגדיו ומתקיפיו) בזירה התרבותית־ספרותית בעולם הערבי ובספרות העולמית (כתביו של אדוניס תורגמו עד כה לעשרות לשונות והוא נכלל מזה מספר שנים ברשימת המועמדים לקבלת פרס נובל לספרות). מטבע הדברים, יקשה על כל מחבר, בוודאי בקוצר היריעה של דפים אלו, להעביר לקורא את מלוא מורכבותה של הפואטיקה וההגות האדוניסית, אך המאמר המתורגם בגיליון זה יכול להיות פתח חשוב להכרת קווי היסוד בפואטיקה של אדוניס, ודרכה, בפואטיקה של אחד מהורמים המרכזיים בשירה הערבית כיום.

אדוניס, או בשמו האמיתי עֲלִי אַחְמַד סַעִיד אַסְבֵּר, נולד בשנת 1930 בכפר קְסֵאבִּין בצפון סוריה. את השכלתו היסודית רכש בכתֶּאב של הכפר ומאביו שהיה, לפי עדותו

1 תרגום השיר (וכן כל קטעי השירה בהמשך) הם שלי.

של אדוניס, איש ספר מובהק. ב־1949, אחרי שנדד בין כמה בתי ספר תיכוניים, בגר אדוניס את בית הספר התיכון בעיר הנמל הסורית אל-לאד'קיה. בשנות החמישים המוקדמות למד אדוניס פילוסופיה באוניברסיטת דמשק וכשסיים את לימודיו הצטרף למפלגה הלאומנית הסורית מייסודו של אנטון סעאדה ואף נכלא למשך חצי שנה, בשנת 1955, בשל השתייכותו למפלגה זו. אחרי שחרורו מהכלא היגר אדוניס ללבנון, שם עבד כמורה במספר בתי ספר תיכוניים ובשנת 1957 אף קיבל אזרחות לבנונית. שם העט שאימץ עלי אחמד סעיד באותן שנים הוא הגרסה היוונית לשם הפניקיי־כנעני 'אדוני' שמשמעותו 'אדון' או 'האל'. לפי טענה מסוימת, שאדוניס מכחיש, שם זה ניתן לו מידי אנטון סעאדה אשר רצה להעמיק את רגש ההזדהות של חברי מפלגתו עם ישות סורית ייחודית, קדם־ערבית וקדם־אסלאמית.

ב־1957 ייסד המשורר הלבנוני יוסף אל-ח'אל יחד עם אדוניס את כתב העת שֶׁעַר ('שירה'), אחד מכתבי העת החשובים ביותר בהיסטוריה של השירה הערבית המודרנית. כתב עת זה שאף מחד גיסא להיות במה למשוררים מודרניסטים צעירים אחרים (לבנונים וסורים בעיקר, אך גם עיראקים ובני לאומים אחרים), ומאידך גיסא, להציג לקורא הערבי את יצירותיהם של גדולי השירה המודרנית העולמית בתרגום לערבית. כתב עת זה יצא לאור לסירוגין עד שנת 1970, ובשנת 1968 ייסד אדוניס כתב עת אוונגרדי נוסף בשם מְוֵאקֶה ('עמדות'). פרסומו של שֶׁעַר נפסק מספר פעמים הן מסיבות פוליטיות (חברי כתב העת הואשמו בפגיעה ביסודות התרבות הערבית ובניסיון לפגוע באחדות הפוליטית הערבית), הן בשל סכסוכים על רקע אישי ומקצועי בין אל-ח'אל, העורך, ואדוניס, שהיה למעשה הרוח החיה של כתב העת, והן בשל קשיים תקציביים (De Moor 2000). בשנת 1973 קיבל אדוניס תואר דוקטור מאוניברסיטת סנט ג'וזף בביירות על חיבורו המונומנטלי אל-ת'אבת ואל-מתחול פי אל-שֶׁעַר אל-עַרְבִי ('הססטי והדינמי בשירה הערבית'; החיבור יצא לאור בשלושה כרכים בין השנים 1974-1978). החיבור בוחן, תוך הסתמכות על המתודולוגיה הפנומנולוגית, את היסודות המסורתיים־סטגנטיים מול היסודות הדינמיים־יצירתיים בהיסטוריה של הספרות והתרבות הערבית. עד 1985 כיהן אדוניס כפרופסור באוניברסיטה הלבנונית בביירות, באוניברסיטת דמשק, באוניברסיטת ג'ורג'טאון בושינגטון, בקולג' דה פראנס, באוניברסיטת ג'נבה ובשנים 1980-1981 הוזמן ללמד ספרות ערבית כמרצה אורח באוניברסיטת הסורבון. ב־1985 החליט אדוניס להעתיק את מקום משכנו הקבוע לפאריס, שם הוא עוסק בפעילות ספרותית וביקורתית נמרצת; בין השאר הוא המשיך לערוך את כתב העת המודרניסטי מְוֵאקֶה שיצא לאור עד 1994, וכן תרגם לערבית את כל שיריו של המשורר הצרפתי זוכה פרס הנובל סנט ג'ון פֶרְס (St. John Perse, 1887-1975), כל שירי איב בונפואֶ (Yves Bonnefoy, נ' 1923), גדול המשוררים הצרפתים במחצית השנייה של המאה העשרים ואת כתביו של המחזאי הלבנוני־צרפתי ג'ורג' שֶׁחָאדָה (1905-1989).

שירתו של אדוניס עברה תמורות רבות מראשית דרכו האמנותית ועד ימינו. קובצי שירתו שהתפרסמו במשך רוב שנות החמישים – דלילה (1950), קאלת אל-ארד ('אמרה האדמה', 1954), קטאאד אולא ('שירים ראשונים', 1957) ואוראק פי אל-ריח ('עלים ברוח', 1958) – מתאפיינים עדיין בכוסריות אמנותית; ניכרת בהם ההשפעה הן של השירה הערבית הקלסית והן של הפואטיקה של המשוררים הרומנטיים הלבנונים ג'בראן ח'ליל ג'בראן ואליאס אבו שפפה, המשורר הסימבוליסט הלבנוני סעיד עקל והמשורר הסורי סלאח לפפי. בקבצים אלה ניסה אדוניס לתת ביטוי גם לשאיפותיו הלאומיות והסוציאליסטיות, לניסיונו להגדיר את הזהות הלאומית הסורית ולהגשים את 'הזינוק הגדול קדימה' שהאינטלקטואלים הסורים והערבים ייחלו לו באותה תקופה. נקודת המפנה בשירתו של אדוניס, ולמעשה בהיסטוריה של השירה הערבית המודרנית, התחוללה בשנים 1961-1962, אחרי שובו משנתיים של לימודים בסורבון. בשנת 1961 פרסם אדוניס את קובץ השירים אר'אני מה'יאר אל-דמשקי ('שירי מה'יאר הדמשקאי') ובו הוא מציג בפעם הראשונה את דמותו של מהיאר, מלך-משורר דמשקאי דמיוני מימי הביניים, ההופך להיות הפרסונה הפואטית המפורסמת ביותר בשירה הערבית המודרנית. בקובץ זה, אדוניס מצליח במה שנכשלו בו רבים מהמשוררים הערבים לפניו ואחריו: הוא משלב באופן בלתי מואלץ וטבעי לחלוטין בין הפוליטי לפואטי. רבים משירי הקובץ יכולים להיקרא כיצירות הטומנות בחובן קריאה סמויה לשינוי פוליטי ותרבותי מן היסוד, אך ממש באותו זמן, גם כיצירות המשתמשות באופן מתוחכם בשפה כדי לומר משהו גם על לשון השירה עצמה, על הפואטיקה החלוצית אותה מבטא המשורר באופן מטא-פואטי, כלומר דרך השיר עצמו. נאמן לתפיסתו של ט.ס. אליוט (T.S. Eliot, 1888-1965), הסבור שהחוש ההיסטורי והקשר הרוחני והתרבותי של המשורר עם ההיסטוריה האנושית לכל תקופותיה הם יסוד בלתי נפרד מן היצירה הפואטית, מזהה אדוניס את מהיאר עם דמויות היסטוריות לאורך כל שירי הקובץ: דמויות רבות מן הקוראן, דמותו של נח, של שדאד בן צאד (מצאצאי שם, בנו של נח, לפי ספרי ההיסטוריה הערבית הקלסיים), אך גם עם דמויות השאובות מן ההיסטוריה המערבית ובעיקר עם אודיסאוס, הנוסע הנצחי, המנסה, לפי תיאורו של אדוניס, למצוא משמעויות נסתרות, מיסטיות, מבעד לביטויים החיצוניים של המציאות, משמעויות הנוגעות במישרין למצב הקיומי של האדם בכל זמן ובכל מקום. שנה אחרי יציאתו לאור של קובץ שירים זה, פרסם אדוניס את יצירתו האפית סֶקֶר קְרִיש' ('הנץ של קריש', 1962) והציג בה לקורא השירה הערבית את הפרסונה הפואטית השנייה, דמותו ההיסטורית של עבד אל-רחמן אל-דאח'ל (731-788), היחיד ששרד מהטבח שביצעו העבאסים באַמִּיִּים וזכה בכינוי 'סֶקֶר קְרִיש' בשל אומץ לבו. השיר מתאר את בריחתו ומסעו של אל-דאח'ל מדמשק לקורדובה, שם הוא ייסד את הח'ליפות האַמִּיית בספרד. אומץ לב, נון-קונפורמיסטיות, אנטי-מסדיות וחוש מהפכני מובהק היוצא נגד כל מוסכמה חברתית, פוליטית ותרבותית,

הן התכונות המאפיינות הן את מהיאר והן את סֶקֶר קְרִיש ולמעשה, את המשורר עצמו. לדעת רבים מהמבקרים, לא הצליח אדוניס בכל מה שכתב אחרי שתי יצירות אלה להתעלות מעל הרמה האמנותית המרשימה שהציג בהן.

קובץ השירים פְּתָאב אֶל־תְּחֹלָאֵת ואל־הֶגְרָה פִּי אֶקְאֵלִים אֶל־נֶהָאֵר ואל־לִיל (‘ספר המטמורפוזה וההגירה באזורי היום והלילה’, 1965), מסמן שלב חדש בכתיבתו של אדוניס, הן סגנונית ופרוודית והן תמטית. בעוד רוב רובם של השירים בִּשְׁרִי מהיאר הדמשקאי נכתבו עדיין לפי השיטה ‘אל־שְׁעָר אֶל־חֶר’ (פרוודיה השוברת את כללי המשקל הקלסיים אך עדיין מתבססת על התְּפִיעִילָה, הֶרְגֵל, יחידת הבסיס של משקלים אלה), הקורא מגלה שאדוניס עובר בקובץ זה כמעט לחלוטין לכתיבת שירה בפרוזה. למרות שהנושאים שהעסיקו את אדוניס בקבצים הקודמים עדיין מהדהדים בקובץ זה, הלשון המעורפלת, הדיאלקטיקה המורכבת בין הדימויים השונים בשירים (בעיקר הניגוד בין הגשמי למיסטי), הפניית מבטו של הדובר לקרבי הנפש והנופך הסופי ההולך וגובר שהמשורר נוסך על השירים, כל אלה הופכים את הקובץ לכוה המציב אתגר אינטלקטואלי אמיתי לקורא המבקש ‘לפענח’ את סבך הלשון השירית. היצירות בקובץ, כפי שמעידה בפתח הקובץ ח’אלְדָה סעִיד, אשתו של אדוניס ואחת ממבקרות השירה החשובות בעולם הערבי, הן בבחינת ‘שירה של מסע ביבשות הפנים, כשהאני השירי נמצא במסע לילי תמידי, נע הלוך ושוב בין מחוזות הגוף ומחוזות הנפש’ (אדוניס 1970: 1). בשני הקבצים הבאים שמפרסם אדוניס מהדהדים ניואנסים פוליטיים מובהקים (דבר שאינו מפתיע בהתחשב בעובדה שקבצים אלו פורסמו אחרי 1967). בקובץ אֶל־מְסֶרְחָ ואל־מְרַאֵא (‘הבמה והמראות’, 1968) השכיל אדוניס ליצור סצנות דרמטיות המשלבות אירועים מההיסטוריה המוסלמית ואשר מציבות את המשורר (שוב בדמותו של מהיאר, המוצא להורג וחוזר לחיים) מול הממסד הפוליטי (המיוצג על־ידי דמויות דוגמת אל־חַגְאָג, השליט האַמְיִי הידוע לשמצה של העיר כופה). בקובץ וְקֵת בִּין אֶל־רְמָאֵד ואל־וֶרְד (‘זמן בין אפר וורדים’, 1970) שוב נע אדוניס בין הקולקטיבי לאישי כשהוא מבכה את התבוסה במלחמה מזה ומוסיף לפתח את תפיסתו לגבי הלשון השירית מזה; התנועה בין שני קטבים אלו באה לביטוי מובהק בשיר הֶדְא הוֹ אֶסְמִי (‘זהו שמִי’), השיר החשוב ביותר בקובץ. יצירה אפוקליפטית זו, המציגה חזון קודר לעתיד העולם הערבי ואת חזונו האישי של המשורר לגבי תפקידו בעולם זה, הפכה ברבות השנים לאחת מיצירותיו המפורסמות ביותר של אדוניס. בשנת 1971, בעקבות ביקורו בארצות הברית, פרסם אדוניס את שירו יוצא הדופן קְבֵר מִן אַגְלֵ נִיו יוֹרְק (‘קבר למען ניו־יורק’) תחת השפעת שירו הסוריאליסטי של לורקה *Poeta en Nueva York* (‘משורר בניו יורק’, 1940) שנכתב אף הוא אחרי ביקורו של המשורר הספרדי במטרופולין האמריקאי. אדוניס מציג, תוך כדי התכתבות אינטרטקסטואלית עם שירו של קודמו הספרדי, תמונה עגומה של עיר המייצגת בעיניו את מהות הניכור האנושי

מחד גיסא ואת מהות הרוע הקפיטליסטי מאידך גיסא. דימוי אופייני לעיר נמצא כבר בתחילת השיר (אדוניס 1996 א', כרך 3: 107):

ניו יורק,
אישה – פסל אישה
בידו האחת מניף אל-על סמרטוט לו הוא קורא 'חירות' ופיסת נייר לה
הוא קורא 'היסטוריה'
בידו השנייה חונק תיבוקת לה הוא קורא 'האדמה'.
ניו יורק,
גוף בצבע האספלט. סביב מותניה חגורה לחה ופניה כחלון נעול...

הקובץ מִפְרָד בְּסִירָת אֶל-גִּמְע (יחיד בצורת רבים, 1977) הוא ציון דרך נוסף בפואטיקה של אדוניס. הקובץ רחב ההיקף, שלפי עדותו של אדוניס מייצג באופן הנאמן ביותר את אישיותו האמנותית והוא הקרוב ביותר ללבו (אדוניס 1996 ב': 1), מסמל את המפנה הכמעט מוחלט של שירת אדוניס לכיוון 'כליאת' השפה השירית במסגרת סוליפיסטיטית. רוצה לומר, רוב היצירות בקובץ הן יצירות מטא-פואטיות העוסקות בכוח היצירה של הלשון השירית, הפער בין החוויה הקיומית של המשורר וביטוייה בכתב (או מוטב: הכישלון לבטאה במילים), השאיפה למטפיזי ולמיסטי, הסכך הלשוני והתודעתי של תהליך היצירה ועוד כהנה וכהנה נושאים העוסקים במישרין בשאלה הגדולה והמורכבת מהי שירה. בהכללה גסה ניתן לומר שזהו הכיוון שיצירתו השירית של אדוניס פונה אליו גם בקובצי השירה וביצירות שפורסמו אחרי קובץ זה: פְּתָאב אֶל-קְסָאָאד אֶל-חִמְס ('ספר חמשת השירים', 1979); פְּתָאב אֶל-חִסָּאר ('ספר המצור', 1982-1985) שלמרות שנכתב תחת המצור הישראלי על העיר ביירות והתמטיקה הפוליטית שלו ניכרת, עדיין מהדהדים בו ניואנסים מטא-פואטיים מובהקים; שְׁהוּה תְּתַקְדָּם פִּי חִרָאָאט אֶל-מֵאדָה ('התשוקה המתקדמת במפות החומר', 1987); אַחְתָּפֵאָא בְּאֶל-אֶשִׁיאָא אֶל-אוֹדְחָה אֶל-ר'אִמְנָה ('לחגוג את הדברים הברורים-מעורפלים', 1988); אַפְגִ'דִּיה ת'אִנְיָה ('א"ב אחר', 1994); פְּהָרְס לְאֶעְמָאל אֶל-תְּנוּע ('אינדקס למעשי הגיוון', 1998).
יצירתו האחרונה, שמשכה תשומת לב ביקורתית יוצאת דופן, היא שלושת קבצי השירה שכותרתם אֶל-פְּתָאב: אֶמְס אֶל-מִפְּאָן אֶלְאָן ('הספר: האתמול של המקום כעת', חלק ראשון התפרסם ב־1995, השני ב־1999, השלישי ב־2001 והרביעי עומד להתפרסם בעתיד הקרוב). הכותרת רומזת, כרגיל אצל אדוניס, הן לקוראן, הן לפתאב סִפְנוּיָה, החשוב בין חיבוריו של סִפְנוּיָה (מת 793) והחשוב שבספרי הדקדוק והבלשנות הערבים הקלאסיים והן ל־*Le Livre*, הפרויקט הספרותי השאפתני של מִלְרֵמָה (Stephane Mallarmé), יצירה הידועה גם בשמה *Le Grand Oeuvre*, 'החיבור הגדול' שלא נסתייע

בידו להביאו לכלל סיום. ביצירה אפית זו, שהיא ללא ספק השאפתנית ביותר של אדוניס עד כה, יוצא המשורר למסע, בדומה למסעו של דנטה ב'קומדיה האלוהית', לתוך מה שהוא קורא 'התופת של ההיסטוריה הערבית'. מסע זה מתחיל עם מותו של הנביא מוחמד ומסתיים בכיבוש בגדאד בידי המונגולים ב-1258. ביצירה שירית זו ממציא אדוניס מבנה שירי חדש כשהוא מחלק את הדף לשלושה טורים: בראשון נמצא המספר ההיסטוריון המתאר את הסצנה ההיסטורית; בטור האמצעי, הרחב ביותר, נמצאת יצירת המשורר המשתמש שוב בפרסונה פואטית (אם כי שימוש שונה מזה שעשה במקיארא) והפעם בדמותו של אל־מַתְנַבִּי, בעיני רבים גדול המשוררים הערבים הקלסיים (מעין הקבלה למשורר הרומי וירגיליוס, המלווה את דנטה במסעו); הטור האחרון מכיל עובדות היסטוריות והערות שוליים לגבי האירוע ההיסטורי המתואר. כך מתאר אדוניס עצמו את מבנה היצירה ואת משמעויותיו של מבנה זה (אדוניס 1996 ב': 3):

הספר, כמושג, הוא ביסודו מושג ערבי. באופן תאורטי, הראשון שבחן את המושג הזה במערב הוא מַלְרֶמֶה. אבל לפני התאוריה, המושג כבר היה קיים בערבית – הרעיון שיש 'ספר' המבטא את העולם באופן שלם וטוטלי. אב־הטיפוס לכך הוא הספר הדתי [הקוראן] ו'הספר' של סיבויה, הפוסק האולטימטיבי בדקדוק הערבי. לא שאפתי לדבר מעין זה, אלא ניסיתי להציג סוג של ידע כדי לבטא את תפישתי את הציביליזציה הזאת [...] עבדתי על צורת הספר תקופה ארוכה, שינתי אותו יותר מפעם אחת ובסוף החלטתי להציב שלושה זמנים – עבר, הווה ועתיד – בעמוד אחד והחלטתי שמי שיישא על כתפיו את הזמנים האלה יהיו שתי דמויות, שלעתיים יהיו מאוחדות ולעתיים סותרות זו את זו. המדריך שלי בקריאה היה אל־מַתְנַבִּי וכן חיי וחוייתי האינטלקטואלית.

ליצירתו האחרונה של אדוניס משמעות רבה בהתפתחותה של השירה הערבית העכשווית. היא מתפתחת לאורך כל כרכיה כתרגיל בהרמנויטיקה, כניסוי המבקש למוג באופן בלתי נפרד בין פרוזה לשירה, בין השירה הקלסית לשירה הערבית המודרנית, כבא לטעון שאין יותר שירה שהיא רק שירה או פרוזה שהיא רק פרוזה, ושלא ניתן לנתק בשירה את היסודות הפואטיים המודרניסטיים מאלו המסורתיים (אדוניס 1998: 38).

בדומה לט.ס. אליוט, שארל בודלר (Charles Baudelaire), עזרא פאונד (Ezra Pound), וואלאס סטיבנס (Wallace Stevens) ורבים אחרים, אדוניס הוא משורר הרואה בתאורטיזציה של הפואטיקה חלק בלתי נפרד של מעשה השירה. במאמרו המפורסם

The Perfect Critic, אליוט טוען (בעקבות בודלר) שלעתים קרובות על המשורר והמבקר להפוך לאחד כדי לתת את הביטוי המושלם ביותר לפואטיקה החלוצית שהוא מנסה ליישם ביצירתו האמנותית (Eliot 1920: 19):

It is fatuous to say that criticism is for the sake of 'creation' or creation for the sake of criticism. It is also fatuous to assume that there are ages of criticism and ages of creativeness, as if by plunging ourselves into intellectual darkness we were in better hopes of finding spiritual light. The two directions of sensibility are complementary; and as sensibility is rare, unpopular, and desirable, it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person.

אדונים אימץ את תפיסתו של אליוט בדבר תפקיד המשורר כבר מראשית דרכו הספרותית. בכל כתביו הביקורתיים שפורסמו מאז שנות החמישים המוקדמות ועד ימינו אלה מתגלה אדונים כתאורטיקן וחוקר שירה ותרבות מן המעלה הראשונה. בכתביתו הוא ממוג יסודות שהפכו להיות במשך השנים סימן ההיכר של הגותו הדיסקורסיבית: פשטות ובהירות לשונית לצד עומק פילוסופי ומורכבות אינטלקטואלית, לכידות טקסטואלית ורציפות רעיונית, מקוריות מחשבתית ויצירתית, בקיאות מרשימה בהיסטוריה של השירה הערבית והעולמית, יכולת למזג באופן טבעי לחלוטין ובלתי מאולץ בין המקורות הספרותיים הערבים הקלאסיים ובין יצירותיהם הפילוסופיות, הפואטיות והביקורתיות של גדולי המודרניזם המערבי, ואולי החשוב מכל: נטישת הטון האקדמי, המרוסן והמסויג, לטובת כתיבה בעלת מעוף המתאפיינת בעומק רוחני של איש חזון אמיתי. כל המאפיינים האלו באים לידי ביטוי מובהק במאמר שלפנינו. את הגדרתו לשירה כחזון, כקפיצה אל מעבר למושגי המציאות הקיימים, שואב אדונים מהסימבוליזם הצרפתי מבית מדרשם של שארל בודלר, סטפן מלרמה, פול ורלן (Paul Verlaine) וארטור רֶמבו (Arthur Rimbaud). היכולת הפואטית של האמן לגבש חזון טרנסצנדנטי החורג מעבר לייצוג המימטי של העולם הוא, בעיני אדונים, אם להשתמש במילותיו המפורסמות של בודלר, 'מלכת היכולות' ('La reine des facultés'). חזון זה הוא היכולת של דמיון המשורר 'לאתר קשרים נסתרים', 'לגלות את פני העולם הסמוי' (אדונים 2005: 151) שהמציאות הרגילה מסתירה מעינו של אדם רגיל. כאן מהדהדת הגדרתו של בודלר בדבר תפקידו של המשורר המודרניסטי (Baudelaire 1936: 29): 'כל היקום הנגלה לעין אינו אלא מאגר של דימויים וסימנים שהדמיון [של המשורר] נותן להם מקום וערך יחסי; הוא סוג של מזון שהדמיון הייב לעכל ולשנות'. וכן ההגדרה שטבע מלרמה בספר מסותיו המפורסם *Correspondances* (Mallarmé 1995: 206):

'לתאר לא את הדבר אלא את מה שהוא מפיך [בחזונו של המשורר]'. כדי לתת הגדרה ממצה לראייתו את תפקיד השירה המודרניסטית שואל אדוניס מונח שטבע המשורר הסוריאליסטי הצרפתי רנה שאר (Rene Char): 'לפענח עולם שנשאר תמיד זקוק לפענוח'. השימוש במונחים, תפיסות ותאוריות השאובים מהמודרניזם הצרפתי כדי להגדיר את השירה המודרניסטית הערבית איננו דבר יוצא דופן בהגותו הביקורתית של אדוניס. כמשורר מודרניסטי מובהק, אדוניס איננו מוצא כל פגם במיוזג יסודות תמטיים, לשוניים וסגנוניים מהפואטיקה המערבית עם יסודות מהפואטיקה הערבית הקלסית, תורות ופיות או תפיסות לשוניות פילוסופיות שאת יסודותיהן הניחו הבלשנים הערבים של ימי הביניים; אדרבא, לפי עדותו הוא, דווקא השירה הצרפתית הסימבוליסטית והמודרניסטית היא היא זו אשר דחפה אותו לגלות מחדש את מהפכותם של חלק מאנשי הפואטיקה והרטוריקה הערבים הקלסיים. כך הוא כותב בספרו אל־שַׁעְרִיה אל־עַרְבִיה ('הפואטיקה הערבית', אדוניס 1985: 86-87):

אני רוצה להתוודות כאן שהייתי בין הראשונים אשר הפיקו ידע מתרבות המערב. אך הייתי גם בין הראשונים שחרגו עד מהרה [מגבולות ידע זה] והצטיידו בהכרה ובמושגים שאפשרו להם לקרוא מחדש את מורשתם שלהם בראייה חדשה ולממש את עצמאותם התרבותית והאינדיבידואלית. במסגרת זו, אני רוצה אף להתוודות שלא התוודעתי למודרניזם השירי הערבי מתוך המערכת התרבותית הערבית השלטת ומנגנוני הידע שלה. קריאת כתביו של בודלר היא זו ששינתה את הבנתי את אבו נַוַּאס וגילתה לי את הפואטיקה והחדשנות שלו. קריאת כתביו של מַלְרֶמֶה היא זו שהבהירה לי את סודות הלשון השירית והבטיה החדשניים אצל אבו תַמַּאס. קריאת כתביהם של רמבו, נרוול וברטון היא זו אשר הובילה אותי לגלות את החוויה הסופית – על כל ייחודה ונשגבותה. קריאת הביקורת הצרפתית המודרנית היא זו אשר הובילה אותי [לגלות] את החדשנות שבראייה הביקורתית של אל־גֶ'רְגֶ'אני, בייחוד בכל הנוגע לפואטיקה ולייחוד הלשוני־השירי שבה.²

2 בספרו אל־סוֹפִיָה ואל־סְרִיאלִיה ('הסופיות והסוריאליזם') אדוניס אף טוען (ומראה באופן משכנע) שניתן למצוא קווי דמיון רבים ומפתיעים בין הסימבוליזם הצרפתי והסוריאליזם האירופי ובין התורות הסופיות הימניבינימיות. ראו אדוניס 1992.

ואכן, אדוניס מוצא מקבילה להגדרת השירה כחזון בכתביו של עבד אל־קאָהר אל־ג'רג'אני, תאורטיקן הלשון החשוב ביותר בימי הביניים. המונח המרכזי המתאר את כוח החזון של דמיון המשורר בלשונו של אל־ג'רג'אני הוא תַחֲוִייל (בניגוד לתַיֵאל, המילה השגורה בשפה הערבית לדמיון באופן כללי). כך מוצא אדוניס אצל אל־ג'רג'אני (וכן אצל אבן סינא, אם כי במידה פחותה) חיוזק לתפיסתו לגבי חשיבותו המכרעת של כוח החזון ביצירה השירית והקבלה לראייתו של בודלר את התהליך השירי כ'עיכול מחדש' של צורות העולם. בספרו סֶדְמַת אל־חֶדְאֶתֶה ('הלם המודרניזם') שהוא למעשה החלק השלישי של אל־ת'אבַת ואל־מֶתְחֹול (אדוניס 1978: 291) אדוניס כותב: '[אל־ג'רג'אני] טוען שהמשורר מוצא בתַחֲוִייל "דרך ליצור ולהוסיף ליצור, להתחיל ביצירת הצורות וליצור אותן מחדש" ובאמצעותו הוא "דומה לזה המפיק חומר ממחצב בלתי־נדלה". וכך הוא מוסיף ומתאר את המושג בהרחבה בספרו מֶקְדְמָה לל־שַעַר אל־ערבי ('הקדמה לשירה הערבית', אדוניס 1971: 132, 138):

אל־תַחֲוִייל: [במונח זה אל־ג'רג'אני] מתכוון לדבר עמוק ומקיף יותר מתַיֵאל. התַחֲוִייל הוא ראיית הנסתר. את משמעותו של התַחֲוִייל אנו מוצאים אצל רוב הסופים וכן אצל אבן סינא כשהוא מדבר על האַשְרָאק ('ההארה')... בתַחֲוִייל אני מתכוון לכוח החזון שחודר אל מעבר למציאות, דהיינו הכוח שצופה על הנסתר וחובק אותו בעוד שרגליו נטועות במציאות הנוכחית. כך הופך השיר לגשר המחבר בין ההווה והעתיד, בין הזמן והנצח, בין המציאות ומה שמעבר לה, בין האדמה לשמיים.

כך הופכת היצירה הפואטית מיצירת אמנות המתבססת על היסוד המימטי־יאורי של הלשון (וְסֶף, בלשונו של אדוניס) ליצירה שבה הלשון הפואטית מסגלת לעצמה כוח דמיורגי, כלומר יכולת ליצור (תַחֲוִייל) עולם חדש, מטפיזי, ולא רק לתאר את המציאות כפי שהיא. באופן זה, טוען אדוניס, הופך כל שיר המשמש במה לרעיונות פוליטיים המבוטאים באופן דקלומי מובהק לשיר הסותר את אמנות השירה במשמעותה המודרניסטית. כך הוא הדבר גם לגבי התמות הקלסיות של השירה הערבית שליוו אותה החל מתקופת הג'אהליה ועד שנות השישים של המאה העשרים: שירת השבת, שירת הנאצה וכיוצא באלו הן תמות מוקצות בעיני המשורר המודרניסט. גם רוב השירה הרומנטית המתבססת על השתפכותו הרגשית של המשורר נוגדת בעיני אדוניס את העקרונות האמנותיים שהוא מציע. אדוניס איננו מתעלם מהעובדה שהמשורר או האמן סובל ממשברים נפשיים ולעתים כותב תחת השפעתם, אך יצירת האמנות בעיניו, היא זו הנמנעת מהכתיבה הישירה על הרגש הפרטי־אישי של המשורר וחותרת לגלות דבר הנוגע למצב האנושי באופן כללי (אדוניס 2005: 153):

אין ספק שהמשורר חווה משברים נפשיים וחש בנטל מכאוביהם. אך נס השירה הוא ההתעלות מעל מקרים אלה והמעבר הלאה. היצירה השירית איננה בבואה, כי אם כיבוש. השירה אינה תיאור כי אם בריאה. באופן זה אנו יכולים לדבר על הרגש וההתפעלות השיריים, בתנאי שאין הכוונה לרגע סובייקטיבי, חלקי, כמו ברוב השירה הערבית המסורתית, אלא שאנו רואים ברגש ובהתפעלות תנאי לפענוח מהותי – כך שהרגש יהפוך בו זמנית לסובייקטיבי ולאובייקטיבי, לפרטי ולאוניברסלי.

במילים אלה נותן אדוניס ביטוי לתפיסתו המפורסמת של ט.ס. אליוט בדבר 'המקביל האובייקטיבי' (the objective correlative), שבו אמור להשתמש המשורר כתחליף אמנותי לביטוי הרגש הישיר (Eliot 1920: 7,18):

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.

There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these.

אדוניס איננו מתמקד רק בתכני השירה אלא מקדיש תשומת לב רבה גם לסוגיות הסגנון, המשקל והלשון השירית. ראשית, הוא מנסה לערער על ההגדרה הקלאסית לשירה שבה השתמשו הרטוריקנים הערבים הקלאסיים: פְּלֵאָם מְוִזוֹן מְקַפָּא (מילים שקולות ומחורזות). בעיני אדוניס, הקריטריון המבני-פרוודי שהציבו מבקרי השירה הקלאסית כתנאי לכך שיצירה כתובה תיחשב לשירה נוגד את מהות השירה המודרניסטית. היצירה השירית, בעיני אדוניס, איננה הופכת לכזאת רק משום שהיא עונה על התנאי הבסיסי של מילים הכתובות בחריזה מסוימת או במשקל מסוים; אדרבא, זוהי הגדרה 'שטחית וחיצונית' שהרי 'לא כל כתיבה חרוזה ושקולה היא בהכרח שירה, כשם שלא כל פרוזה

בהכרח חסרה פיוטיות' (אדוניס 2005: 156). המוזיקה הפנימית של המילים (אם להשתמש במילותיו של דילן תומס, [Dylan Thomas] מגדולי המשוררים 'המוזיקליים' בשירה האנגלו-סקסית המודרנית), המיווג האורגני בין התמטיקה למבנה, אי-הכפיפות הטוטלית למבנה הגיוני-פרוזאי והאופן שבו מנסה המשורר להעביר את החוויה האישית כחזון שירי, הם הם היסודות אשר קובעים שיצירה מסוימת היא שירה ולא פרוזה. כך גם בכל הנוגע למילון השירי (poetic diction): בעיני אדוניס, החלוקה המסורתית ללשון פואטית ולשון בלתי-פואטית היא חלוקה בטלה מעיקרה. את ה'פואטיות' של מילה זו או אחרת המשורר קובע כאשר הוא 'טוען את המילה במשמעות חדשה', שהרי כל שירה גדולה אמיתית, כפי שטען עזרא פאונד בכתביו הביקורתיים כבר בתחילת המאה, היא 'לשון הטעונה משמעות עד קצה גבול היכולת' ('Language charged with meaning to the utmost possible degree', Pound 1973: vol.2, 23). בנקודה זו מתגלה אפוא יכולתו האמיתית של המשורר המודרניסטי: הכישרון הייחודי להטעין את המילים היומיומיות, 'הרגילות' במשמעויות בלתי קונבנציונליות המדגישות את הפער בין מעשה השירה למציאות (אדוניס 2005: 157):

בשירה המילה חייבת להתעלות על עצמה, לגלוש מעבר למה שהיא טעונה בו, ולייצג יותר ממשמעותה הצרה. המילה בשירה אינה סימול מדויק של רעיון או יש מסוים, אלא רחם להפריה חדשה. הלשון אינה ישות חופשית, היא חייבת לציית למהותו של האדם המתאמץ להביע אותה באופן שלם. על כן, היא אינה קבועה ומוכנה, כי אם מקרינה ומתהווה. במעשה השירה עלינו להוציא את המילים מאפלת הזמן ולהאירן, וכך לשנות את הקשרים ביניהן ולהתעלות מעל ממדיהן.

'טעינתה' של הלשון השירית במשמעויות חדשות, השאיפה למטפיוז, וביטוי חזון שהוא לעתים קרובות הרמטי – כל היסודות האלו הופכים בהכרח את השירה למעורפלת וקשה לפענוח וגורמים לריחוק הדדי, לדיסהרמוניה (תנאפר) בין המשורר לקורא. אדוניס מודע לעובדה זו, אך בעיניו, הן הערפול והן הריחוק הם מן המאפיינים ההכרחיים של השירה המודרניסטית (אדוניס 2005: 158, 159).

דחיית החזונות הפיוטיים הישנים של העולם הולידה אצל המשורר החדש מציאות מעורפלת וסתומה מזה, וסובייקטיביות הסוטה מ'מציאות' זו ואף מנסה להתנתק ממנה מזה. דהיינו, אבדן הרעיונות המשותפים למשורר ולקורא, ואבדן הלשון המשותפת ותרבות השירה המשותפת. כך מתקיימת דחייה בין המשורר לבין ה'מציאות', ובמקביל לה דחייה בין המשורר לבין הקורא. השירה החדשה הפכה או כמעט הפכה להיות

האדם-המשורר עצמו. ייתכן שדחייה זו היא התכונה הבולטת ביותר של השירה החדשה המקנה לה את מקוריותה ואת העומק שלה.

כאשר השירה החדשה מתעלה מעל העולם הסגור והמאורגן, היא פוסחת על היסודות שעליהם בנויה ה'מציאות' שלנו, ופוזלת לכיוון עולם פלומ שטרם נודע. בעבר הצליחה השירה למלא את תפקידה בעולם כזה, והיא הסתפקה לרוב בתפקיד קישוטי, או לירי, כי שאיפתה הייתה ליפות או להשלים דברים. אולם כעת אין היא שואפת להציג את הדברים בצורה אסתטית, משמחת או כואבת, כדי שייקל על מי שמסוגל לראות, אלא היא מבקשת לפענח ולגלות את מה שראייתנו אינה חודרת אליו. שירתנו הערבית הקלסית ברובה כמעט ואינה חודרת לצפונות הנפש של האדם. חוש הפנימיות הזה, המקרב אותנו אל הדברים ומאפשר לנו להתעמק בהם ולחדור אליהם, כמעט ונעדר ממנה. אחת ממשימות השירה החדשה היא להביא אותנו במגע מתמיד עם צפונות הנפש ופנימיות זו.

בדומה למלרמה וורלן, אדוניס אינו מבסס את שירתו על היסוד של 'האמנות לכל' (*L'art pour tous*) אלא פונה לאותם קוראים המוכנים להיות מאותגרים מעצם מעשה הקריאה של השיר וגם אז, טוען אדוניס, לא חייבים קוראים אלו לנסות ולפענח את השיר עד תומו. קביעתו הארס-פואטית של מלרמה 'כל דבר נשגב השואף להישאר מוכתר בנשגבותו חייב לעשות מסתורין' (Mallarmé 1995: 257) מקבלת כאן יתר-תוקף והיא הבסיס להבנת מהות השיר המודרניסטי.

בסופו של המאמר, אדוניס מודה שעדיין קשה להעריך כיצד תתפתח השירה הערבית בעתיד. ואכן, בחצי המאה שעברה מאז כתיבתו של מניפסט פואטי זה, עברה השירה הערבית תמורות רבות והתפתחו בה זרמים ותת-זרמים שאין זה המקום לעמוד על מאפייניהם. במאמר בן שלושה חלקים שכותרתו אל-לחֶזֶה אל-רֶאֶהֵנָה לל-שְׁעַר ('הרגע הנוכחי בשירה'), שפורסם לפני כעשרים שנה, טען החוקר פמאל אבו דיב שלמרות ריבוי הזרמים בשירה הערבית המודרניסטית, ניתן להצביע על שתי פואטיקות מנוגדות זו לזו שהייתה דומיננטיות בשירה הערבית לקראת סוף המאה העשרים (אבו דיב 1988-1989). הראשונה, היא פואטיקה הרואה בשירה אמנות לשונית המנסה לחדור לנבכי המופשט, המטפיזי, הסוריאליסטי, העל-זמני והעל-מציאותי ומייצגת המובהק הוא אדוניס; השנייה, היא פואטיקה השואפת להפוך את השירה לארצית יותר, שירה העוסקת בחיי היום-יום, בניסיון האישי של המשורר, בעולם האובייקטים הממשיים ובנוכחות האינטימית של המשורר בעולם ואותה מייצג במובהק המשורר העיראקי סַעְדִי יוסף (המכונה לעתים קרובות בביקורת השירה שַׁאעֵר אל-יַנְמִי ואל-מַאֲלוּף, 'משורר היום-יומי והמוכר').

גם אם קביעה זו היא בבחינת הכללה שאיננה לוקחת בחשבון את כל הזרמים והתת-זרמים הקיימים כיום בשירה הערבית המודרנית, ניתן לומר בהחלטיות שהפואטיקה האדונית שניתן לה ביטוי במאמר שלפנינו, אכן נותרה דומיננטית גם כיום בשירה הערבית והיא אחד מעמודי התווך המרכזיים בה. משוררים צעירים רבים שהופיעו בזירה הספרותית החל משנות השבעים ניסו ליישם בשירתם את היסודות המודרניסטיים שהניח אדונים במניפסט זה. רובם ככולם, יש לציין, לא הצליחו להתיר חותם שירי בדומה לאדונים, מאחר שהם חסרו את הבסיס האינטלקטואלי הרחב של הגותו ויצירתו של אדונים ואת יכולתו הייחודית למזג באופן מקורי בין המסורת למודרנה. כך, למעשה, נותר אדונים אסכולה של איש אחד, הממשיך להטיל את צלו, גם בימים אלו, על הזירה הספרותית והתרבותית בעולם הערבי.

ביבליוגרפיה

אבו דיב, כמאל, 1989-1988. 'אל-לקוּה אל-ראַהנה לל-שַעַר', אל-שאַהד 38 (אוקטובר 1988): 681-687; אל-שאַהד 41 (ינואר 1989): 106-110; אל-שאַהד 44 (אפריל 1989): 48-90.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 1970. פְּתָאב אל-תְּחֻלָּאָת ואל-הַגְּרָה פִי אַקְאָלִים אל-נְהָאָר ואל-לִיָּל, ביירות: דאר אל-עֻנְדָה.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 1971. מְקַדְמָה לל-שַעַר אל-ערבי, ביירות: דאר אל-עֻנְדָה.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 1978. סְדֻמָּת אל-חֻדָּאָתָה, ביירות: דאר אל-עֻנְדָה.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 1985. אל-שַעַרְיָה אל-ערביה, ביירות: דאר אל-אַדָּאָב.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 1992. אל-סֻפְיָה ואל-סְרִינָאָלִיָּה, ביירות: דאר אל-סַאָקִי.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 1996 א'. אל-אַעְמָאָל אל-שַעַרְיָה, דמשק: דאר אל-מְדָאָ.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 1996 ב'. אַחַב אל-כְּתָאָבָה אל-דִ'אָהָבָה אלא חֻתְפָּהָא, אל-נְהָאָר: אַדְב. פְּכָר, פֶּן (19.10.1996), 1-4.

אדונים (עלי אחמד סעיד), 2005. זִמְן אל-שַעַר, ביירות: דאר אל-סַאָקִי.

Baudelaire, Charles, 1936. *Critiques*, Paris: G. Cres.

De Moor, Ed., 2000. 'The Rise and Fall of the Review *Shi'r*,' *Quaderni Di Studi Arabi* 18: 85-96.

Eliot, T.S., 1920. *The Sacred Wood*, London: Methuen.

Mallarmé, Stéphane, 1945. *Oeuvres Completes*, Paris: Gallimard.

Mallarmé, Stéphane, 1995. *Correspondances*, Paris: Gallimard.

Obank, Margaret and Shimon, Samuel, 1998. 'Adonis: Interview,' *Banipal 2*: 36-42.

Pound, Ezra, 1973. *How to Read*, New York: Gordon Press.