מחמוד דַרְוִיש, מצב מצור, תרגם מערבית מוחמד חַמְזַה רַ׳נַאים, תל־אביב: אנדלוס, 2003, 95 עמודים.

הפוליטי הנטוע באישי

האגדות ממאנות לעדכן את העלילה
אולי פגעה בן תקלה פתאומית
אולי עלו על שרטון של יבשת
לא נושבת
והדמיוני פגעה בו המציאות.
אבל הן לא משנות את עלילתן.
אם מציאות לא הולמת נקרית בדרכן
תתקנה אותה בדחפור
כי האמת שפחה היא לטקסט, יפהפייה
כלילת לובן, ללא רבב...
(מחמוד דַרְוִיש, ׳מצב מצור׳)

בתים אחדים אחרי תחילת הפואמה, שנכתבה במהלך המצור הישראלי על העיר רמאללה, פונה מחמוד דַרְוִיש אל המבקרים העתידיים של יצירתו, המבקשים לרדת לעומקה ומפציר בהם בזו הלשון (עמ׳ 23):

אל תנתח את דברי
בעזרת כפית או מלכודת ציפורים.

ואכן, בשטף המלים שהוכברו על היצירה מאז תורגמה לעברית, נענו לכאורה המבקרים הישראלים לבקשתו של דַרְוִיש ולא ניסו לחדור מבעד למעטה הפוליטי שלה.[1] אחדים מהם אף טענו, שדַרְוִיש ויתר כאן על מעשה האמנות, ועל־כן, הדרך

1 ראו: יצחק לאור, ׳אור מן ההפקר׳, הארץ, תרבות וספרות, 28.3.03; יורם מלצר, ׳מצור פאתטי׳, מעריב, 14.3.03; אריאנה מלמד, ׳לא חיפשתי מעבר לאופק את בתולות הנצח׳, http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-2485694,00.html; יערה שחורי, ׳ינואר 2002, רמאללה׳, http://e.walla.co.il/ts.cgi?tsscript=item&path=203&id=370513.

הטובה ביותר לקרוא את ספרו היא להימנע לגמרי מלחפש בו שירה, אסתטיקה או משמעויות נסתרות ופשוט לקרוא אותו כהצהרת עמדות פוליטית של איש 'הצד האחר'. נטייה זו איננה תמוהה, שכן היסוד הפוליטי, האקטואלי, שבמבט ראשון נראה כי הוא שולט לגמרי ביצירה, מסיח את דעת הקורא מהעובדה שיש בה יסודות נוספים.

בביקורת קצרה זו אנסה לדבר על מצב מצור אחר, מצב המצור השירי של דַרְוִיש, שביטויו בפואמה סמוי; מצב מצור הנובע הן מן המצור הפיסי והן מתחושת המצור השירי הרגשי. לאחר שמסירים את המעטה התימטי הפוליטי מתגלה משורר מודרניסטי, המציג את לבטיו האינטימיים הקשורים בכתיבת היצירה וביחסיו המורכבים עם קהל קוראיו; ואת כל זה הוא עושה תוך כדי התכתבות עם מוטיבים הלקוחים משירתו הקודמת ומשירתם של משוררים מודרניסטים ערבים אחרים. דומה, שהיצירה מדגימה את קביעתו המפורסמת של המשורר ומבקר הספרות האמריקאי רוברט בליי: 'השיר הפוליטי נובע מתחושת הפרטיות העמוקה ביותר' (Bly 1985: 132).[2]

הפואמה 'מצב מצור' נכתבה בינואר 2002, בזמן המצור הישראלי על העיר רמאללה. היא איננה מחולקת לפרקים או לכותרות וכאילו נכתבה בבת־אחת, במעין פרץ של יצירה. יש בה תנועה בלתי־פוסקת בין הפנים לחוץ, בין תיאור פיסי של המצור לבין תחושות אישיות ביחס למצור. החלוקה היחידה בפואמה נעשית באמצעות פניותיו של המשורר לנמענים שונים לשם 'דיאלוג'. דַרְוִיש פונה 'אל המזרחן', 'אל מבקר הספרות', 'אל הקורא', 'אל השירה והפרוזה', אבל גם – ולא פחות חשוב – 'אל הלילה'.

נשוב לפנייתו של דַרְוִיש אל מבקריו שבה פתחנו את הרשימה. קוראי שירה מודרניסטית, לא רק ערבית, יזהו את הפנייה הזאת כתחבולה שירית נפוצה שבה 'מתכתב' המשורר במישרין עם קוראיו. פנייה זו אל הקוראים, לא לחפש בשירו משמעויות נסתרות, מעוררת כמובן את החשד, שכוונתו הפוכה. לקוראי השירה העברית זכורות שורותיו של אלתרמן ב'שיר הערת שולַיִם', הכלול בתוך הקובץ חגיגת קיץ, שורות בהן הוא מפנה בקשה דומה אל קוראי יצירתו, אך למעשה הוא גורם להם לבחון היטב את התימטיקות הנוספות, הסמויות מהעין (אלתרמן תשל"ג: 145):[3]

2 'The political poem comes out of the deepest privacy'

3 עוד בעניין זה, ראו: קרטון בלום 1987: 312-313.

אל תתייגע, הקורא, לתהות על סוד שיחו
של סדר שירים זה. מידה מוגזמת
של משמעות וכוונות־כביכול
אל תבקש. לא כל שורה רומזת רמז.
העיר היא עיר, הרחוב רחוב.
האור הוא אור. החשכה ברורה כשמש.

גם בשירה הערבית המודרניסטית מוכרת התחבולה הזאת. המשורר הסורי אדוניס (נולד 1930), מנסח ה'מניפסט המודרניסטי' של השירה הערבית ואחד ממקורות ההשפעה החשובים על דַרְוִיש, כותב בקַסִידַת תַ'מוּד ('שיר ת'מוּד', בתוך: אדוניס 1996 ב: 274):

אתה המבקר,
מדוע זה תחפש אחרַי בין האותיות
או מאחרֵי הסיסמאות?

דרויש מתחיל אפוא בפנייה לא לחפש בשיר משמעויות נסתרות, אך לקראת סוף הפואמה הוא חוזר ופונה אל הקורא ואומר, שאל לו לבטוח בשיר ולראות בו רק מקור לידע על עמדותיו הפוליטיות של המשורר. השיר האמיתי הוא 'חוש התהום', ויותר מאשר כל דבר אחר הוא יצירה הבאה למשוך את המשורר ואת הקורא יחדיו אל 'תהום' הלשון והחוויה הפיוטית (עמ' 81):

אל תבטח בשיר
תאום החידלון.
השיר איננו דעת
ולא אינטואיציה –
הוא חוש התהום.

אפילו כותרת הפואמה, 'מצב מצור', שבקריאה ראשונה אינה מעוררת כל ספק באשר למשמעותה, מקבלת משמעות נוספת כשאנו מעיינים בפנייתו של דַרְוִיש אל קוראיו־מבקריו. הפנייה מבטאת את הכרתו של המשורר בכך, שביחסי הגומלין המתקיימים בינו ובין הלשון בתהליך הכתיבה של השיר, הלשון מובילה אותו ולא

הוא מוביל אותה. אדוניס מכנה את מושאי שירתו בשם 'הדברים', ודַרְוִיש רואה את עצמו 'נתון במצור הדברים' ובמצור הלשון השירית המאלצת אותו להתבונן בה (עמ' 52):

המצור הזה עוד יתמשך, המצור המטאפורי שלי,
עד שאלמד סגף התבוננות...

לכן גם יועץ דַרְוִיש למשורר הנתון בסיטואציה פיסית קשה, והמתפתה להפוך את שירו לכתב עמדה פוליטי, לא לשכוח לתת ביטוי לחוויה השירית האישית. גם כשהמשורר הפרט נפקד בשל הקול הציבורי התופס את מקומו עליו להישאר נוכח בשיר (עמ' 54):

כשסרה ממך הנפקדות,
בבדידות האלים אתה מסתבך.
הֱיֵה אם כן עצם העניין
והעניין של עצמך
הֱיֵה נוכח בנפקדות.

כאן גם מתכתב דַרְוִיש באופן אינטרָטקסטואלי עם יצירות קודמות שלו, שבהן מופיע מוטיב זה (בעיקר ביצירות שנכתבו משנות השמונים המאוחרות ואילך). כך, למשל, בשירו 'תַדַאבִּיר שִעְרִיַה' (מעשים פיוטיים) הכלול בקובץ לְמַאדַ'א תַרַכּתַ אלְ־חִסַאן וַחִידַ(ן) (למה עזבתָ את הסוס לבדו, 2000) נותן דַרְוִיש ביטוי דומה לראייתו את היחסים בינו ובין המלים ולדומיננטיות של הלשון השירית שעה שהוא יוצר (דרויש 2000: 65):[4]

שפה לי בשמים
ועל הארץ לי שפה
השיר למעלה, ויש בכוחו
ללמד אותי מה שירצה

4 תרגום: מוחמד חַמְזה רַ'נאים.

לפתוח חלון,
לנהל את ענייניַ הביתיים
בין האגדות.

המשורר האמיתי מתחיל לכתוב מפני שהשיר מאלץ אותו לכך ובהתחילו את יצירתו אין הוא יודע כיצד היא תסתיים. הלשון השירית, המתעתעת תמיד, תוביל רק את היוצר המוכן לא לדעת לאן פניו מועדות. ביטוי לתפישה זו שם המשורר בפואמה בפיו של 'סופר ציני' (עמ' 18):

סופר ציני אמר לי:
לוּ ידעתי מן ההתחלה מה יהיה הסוף,
לא היה נותר בשפה שום תפקיד בשבילי.

רק כך, באמצעות המסע השירי הבורא עולם חדש, מסע שסופו אינו ידוע, יכול המשורר להיות חופשי, על־אף המצב הפיסי הקשה שהוא חוֹוה. היצירה המוגמרת היא אולי התקווה היחידה שנותרה לו (עמ' 55):

[אל השירה והפרוזה:] עופו יחדיו
ככנפי סנונית הנושאות את אביב הברכות.

גם כאן מתכתב דַרְויש עם יסודות שיריים מוכרים מיצירותיו הקודמות. הלשון השירית והמלים הבוראות עולם חדש הן התקווה היחידה לעתיד טוב יותר, הן הציפורים הנושאות בשורה חדשה, אף לאחר מותו של המשורר (מוות פיסי או המוות המטאפורי, 'מות המשורר', במובן שאליו כיוון מבקר התרבות הנודע רולאן בארת [Barthes] במסתו המפורסמת "מות המחבר"[5]).
דַרְויש מתכתב בשורות אלה עם שירו הידוע הנקרא 'הֶנַא תַנְתַהִי רִחְלַת אל־טַיְר' ('כאן מסתיים מסע הציפורים'), הכלול בקובץ שיריו וַרְד אַקַל (פחות ורדים, 1986), שבו הוא משתמש באותו דימוי (דַרְויש 1994 ב: 349):

5 ראו בעניין זה: Barthes 2000: 146-151.

כאן מסתיים מסע הציפורים, מסענו, מסע המלים.
אחרינו יופיע אופק חדש לציפורים החדשות; אחרינו יופיע אופק חדש
לציפורים החדשות
אנו שנצלצל בנחושת הרקיע, נצלצל ברקיע שיחפור שבילים לאחר מותנו
נתפייס עם שמותינו למרגלות עננים רחוקים, למרגלות עננים רחוקים.
עוד מעט ונצנח כצנוח אלמנות בחצר הזיכרונות
נניף את אוהלינו למול רוחות אחרונות; נְשוֹבנָה וּנְשוֹבנָה, יחי השיר
ותחי הדרך אליו! ואחרינו יגדל הצמח ויעלה אל־על
על שבילים שאיש לא דרך זולתנו; על דרכים שחנכו צעדינו העיקשים.
כאן עוד נחרות על הסלעים האחרונים: יחי החיים, יחי החיים!
ונצלול למעמקינו. אחרינו יופיע אופק חדש לציפורים החדשות.

השירה הערבית ידעה החל משנות החמישים משוררים פוליטיים רבים, אבל רק מעטים מהם ידעו לשלב את הפוליטי והאישי ולא לזנוח את האינטימי לטובת הכללי והציבורי. ברוב המקרים נפלו המשוררים שהחליטו לגייס את שירתם למען מטרות פוליטיות במלכודת הסיסמאות המוכנות מראש. המשורר הסורי ניזאר קבאני (1923-1998), כתב בראשית דרכו שירי אהבה שהקנו לו שם. אולם לאחר 1967 איבדה שירתו בהדרגה את ערכה האמנותי, כשנהפכה לפמפלט פוליטי. מבקרים חדי עין, כדוגמת המשורר העיראקי המוכשר סעדי יוסוף (נולד 1934), עמדו על תהליך זה אצל קבאני. כך הספיד אותו יוסוף לאחר מותו (Youssef 1998: 5-6):[6]

> הקובץ הראשון של שירי ניזאר קבאני (שירים) נותר הקובץ המועדף עלי. זהו קובץ שיש בו חיפוש אחר שירה ושאלות על אודות מהות השירה. האדם בקובץ זה איננו דבר מופשט [...] כמו שהוא הופך להיות בקבצים המאוחרים [...] קבאני הצהיר פעם, שהוא יפסיק לכתוב שירים פוליטיים ויחזור לכתוב שירת אהבה לאשה. שמחתי לשמוע זאת וחיכיתי לכך. אך לשווא. אינני אוהב כל־כך את השירים הפוליטיים של קבאני. הם נעים בין ניהיליזם הרסני לבין הכללה

6 תרגום השורות הוא שלי.

> בלתי־מרוסנת ומכילים מעט מאוד שירה. אין לי ספק, שהמרירות שמאחרי שירים אלה כנה ובאה מהלב, אך בשירה פוליטית, כמו בכל שירה אחרת, צריך לעסוק באופן אסתטי. בשירה אסור לנו להרשות לעצמנו ליפול קורבן לפוליטיקה כמו בחיי היומיום. ההרס, שנגרם מהפוליטיזציה חסרת הרסן של כל דבר ודבר בחיינו, אסור לו שיפגע גם באמנות, שכן האמנות היא מפלטנו האחרון.

גם דַרְויש מבין, ששירה, פוליטית ככל שתהיה, אל לה לזנוח את האישי. המפלט האמיתי ממצב המצור שהוא נמצא בו הוא בשירה האישית ואפילו בשירת אהבה תמימה, הנעדרת כל יסוד פוליטי והמעמידה את היחיד במרכזה (עמ' 56-61):

> כתבתי על האהבה עשרים שורות
> ונדמה היה לי
> כי המצור נסוג
> עשרים מטר לאחור [...]
> [אל האהבה:] הו אהבה, עוף המסתורין!
> הניחי לכחול הנצחי ולקדחת ההיעדרות.
> בואי אלי למטבח, נכין ארוחת ערב יחדיו,
> אני אבשל ואת תמזגי את היין,
> תבחרי מה שתרצי מהשירים שיזכירו לנו
> את אי־שייכות המקום ומהומת הרגשות [...]
> בבוקר שאחרי המצור
> תצעד לה נערה אחת אל אהבתה
> בחולצה מקושטת ומכנסיים אפורים
> שקופת כוונות כמו שקדיות בחודש
> מרס: היום הזה לנו הוא, כולו
> כולו, אהובי, אל תבושש [...]

המיזוג בין האישי־הפיוטי ובין הפוליטי־הלאומי מגיע בסופה של הפואמה. התקווה לשלום והאמונה בכוחה של הלשון השירית לברוא עולם חדש מתמזגים בבתים האחרונים של הפואמה לגוף אחד, בו דרים בכפיפה אחת האויבים לשעבר וזכר המלחמה, אך גם יופי הטבע, הנער והנערה האוהבים ושירי העם האנדלוסיים,

המהווים מוטיב חוזר במכלול יצירתו של דַרְויש[7] (עמ' 87-95):

מולדת עוד מעט תפציע
עוד מעט
יישנו הכוכבים בחיקה של לשון השירה
עוד מעט
ניפרד מהדרך הארוכה הזאת
ונשאל: איפה להתחיל? [...]
השלום, געגועים – בנפרד – של שני אויבים
לפיהוק על רציף השעמום
השלום, אנחת שני אוהבים רוחצים
באור הירח העמום [...]
השלום, השתברות חרבות נוכח היופי
בטבע, שם הטל יכול לברזל בקלות
השלום, יום ביתי ונלבב
וקליל צעד, שאינו אויב של אף־אחד [...]
השלום, ללכת לעבוד בגינה:
איפה ניטע את השתיל הרך?
השלום, לראות את המגנט של עיני השועל
המפתות תאווה של אשה מהססת
השלום, האוי התומך בצמרות
שיר אנדלוסי, בלב גיטרה שותתת.
השלום, לקונן על נער שנקבה חור בלבו
גומת־חן של אשה, לא פצצה ולא כדור
השלום, לשיר את מנגינת חייו באיבו
על מיתר השיבולת השזור.

זוהי יצירתו השנייה של דַרְויש בתרגומו של מוחמד חַמְזַה רַ'נַאים, שהלך לעולמו לא מכבר, אשר ראתה אור בהוצאת 'אנדלוס'. גם הפעם הצליח המתרגם

7 יסודות מהמורשת האנדלוסית בולטים ברבים מקבצי שירתו של דרויש ובמיוחד בקובץ שיריו אַחַדַ עַשַׂרַ כַּוְכַּבַ[ן] (אחד־עשר כוכבים) שראה אור ב־1992.

להעביר לעברית בכשרון רב את הטקסט השירי הערבי, המתאפיין במורכבות לשונית וברב־משמעיות.[8]

לתרגום יצירה זו לעברית יש, לדעתי, חשיבות רבה. דווקא בתקופה שרוב הישראלים שואבים את ידיעותיהם על 'הצד האחר' מאמצעי התקשורת באה היצירה הזאת ושופכת אור על הצד האנושי והאישי של סכסוך הדמים שכולנו נתונים בו. יש רק לקוות שהוצאת 'אנדלוס', השוקדת זה כמה שנים על הבאת תרגומים איכותיים של יצירות מהשירה ומהספרות הערבית לקורא העברי, תצליח להמשיך בפעילותה הברוכה.

יאיר חורי

ביבליוגרפיה

אדוניס, עלי אחמד סעיד, 1996. אל־אַעְמאל אל־שִעְרִיַה, דמשק: דאר אל־מַדַא.

אלתרמן, נתן, תשל"ג. חגיגת קיץ: סדרת שירים, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.

דרויש, מחמוד, 1994. דִיוַאן מחמוד דַרְוִיש, בירות: דאר אל־עַוְדַה.

דרויש, מחמוד, 2000. למה עזבת את הסוס לבדו (תרגום מערבית: מוחמד חמזה ר'נאים), תל־אביב: הוצאת אנדלוס.

דרויש, מחמוד, 2003. מצב מצור (תרגום מערבית: מוחמד חמזה ר'נאים), תל־אביב: אנדלוס.

קרטון־בלום, רות, 1987. 'משחק ההחזרות הכפולות', עכשיו 51-54: 311-323.

Barthes, Roland, 2000. 'The Death of the Author', in: David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory: A Reader*, New York: Longman, 146-151.

Bly, Robert, 1985. 'Leaping Up into Political Poetry', in: Richard Jones (ed.), *Poetry and Politics*, New York: Quill, 131-139.

Youssef, Saadi, 1998. 'Blessed Be The Quest', in: *Al-Ahram Weekly* 376, May: 5-6.

8 התרגום הראשון של דרויש שיצא בהוצאת 'אנדלוס' היה ספרו למה עזבת את הסוס לבדו (2000).