

אנא מן אלמגרב

קריאות בשירת ארז ביטון

עורכים: קציעה עלון ויוחאי אופנהיימר

הוצאת הקיבוץ המאוחד תשס"ב

מחיר: 15 ש"ח

265

תוכן העניינים

מבוא.....	6
"אָנאַ מן אַל־מַגְרַב" - גלותיות בשירת ארז ביטון יוחאי אופנהיימר.....	13
ארז ביטון: פואטיקה של הגירה, מודוסים פואטיים ומודוסים של "אני" חביבה פריה.....	61
"אנחנו שכרי חרוזים": שירת ארז ביטון בין מזרח למערב חנן חבר.....	79
"ילד בלי פנים" - על העיוורון בשירת ארז ביטון הדס שבת-נרדי.....	115
"בוא מן הפנה אל קמת הפמות" על הלשוניות השונות בשירתו של ארז ביטון אלמוג כהר.....	147
"מיסות קטנות" על ביקוע הטריטוריה של הספרות בכית אחד של ארז ביטון עמרי בן-יהודה.....	195
מדרש בשעה של שקיעה מתי שמואלוף.....	223
רקיעת שמות - על שירתו של ארז ביטון גלילי שחר.....	239
על עורפות וחסר - מבט בשירתו של ארז ביטון קציעה עלון.....	263

עריכה לשונית: לאה שניר
צילום עטיפה: רחל קלהודה ביטון

הספר יצא לאור בסיוע מרכז אלישר להקד מורשת יהדות ספרד והמזרח,
אוניברסיטת בן-גוריון

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר
זה או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי - אלקטרוני, אופטי או מכני (לרבות
צילום והקלטה) - ללא אישור בכתב מהמוציא לאור

©

כל הזכויות שמורות למחברים ולהוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס בדפוס טאצ'פרינט בע"מ, תל אביב
נדפס בישראל, 2014

פדיה חכובה, 2006, "הגיע הזמן לומר "אני" אחרת בשירה העברית",
אפיריון 99, 10-16

פוקו מישל, 2011, המלים והדברים, רסלינג, תל אביב
פרויד זיגמונד, 1999, "המאויים", מעבר לעקרון העונג, דביר, תל אביב,
עמ' 7-30

שטרית סמי, שלום, 2006, "עד פיקוע הניכיים", אפיריון 99, עמ' 4-5.
De-Man Paul, 1979, *Allegories of Reading*, New Haven and
London

Dolar Mladen, 1991. "I shel be with you on your wedding night:
Lacan and the Uncanny", *October*, 58

Kleege Georgina, 1999, *Sight Unseen*, Durham, North-Carolina
Memmi Alber, 1967, *The Colonizer and the Colonized*. Boston:
Beacom Press

Lacan Jacques, 2006, *Ecrits*, W. W. Norton, New York

אלמוג כהר

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

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

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

"כְּשֶׁהֶאֱנַשְׁמִים בְּרוּזָל פּוֹנִים אֵלַי / אֲנִי שׁוֹלֵךְ אֶת הַשֶּׁפֶה / מְלִים
נְקִיזוֹת, / כֵּן אֲדוֹנִי, / בְּכֻשָׁה אֲדוֹנִי, / עֵבְרִית מְעֻדָּנֶת מְאֹד" [...].
"אֲנִי אֲרִזְרָה תְּפָצִים / לְחֹרֵ לְפָרְפְּרִים / לְעֵבְרִית הָאֲמֵרִית". (ביטון
1976: 42-43)

העברית של מרכזו 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
הרכה "בכקשה", עם הרכה "אדוני", לא מתקיים כאן דיאלוג ממש,

כתשובות של מי עומד לשירותו של האחר, אולי כמי שעובד בחנות
בדיזינגוב, אותה קנה:

"קניתי חנות בדיזינגוב / כדי להכות שרש / כדי לקנות שרש /
כדי למצא מקום ברוזל". (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 להוליך בו דבר מלבד זרות: "הפתחים הפתוחים באו/ בלתי
חדירים לי כאן", (שם)² מודיע הדובר ושכ, "בשעה אפולית", 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, המעורכנת, אך גם הקרה והטכנית,
והעברית של הפרברים, האחרת, הלא נקייה והלא-מעורכנת. 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
כמקביל לביטוי המקובל יותר "להכות שורש"; שורשים מקושרים לרוב עם ערכים
וקשר אורגני למקום, למולדת, ואילו כאן הם מחוברים לשיבה בבית קפה, לחלק
הנהגתני והחומרי של החברה הישראלית, לרחוב דיזינגוב בתל-אביב, שם אכן צריך
ל"קנות" 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 אילו על לוד המוכרת בשיטתיה מיופחתה ארץ לאחר ששברה ממעברת רעונה

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 לפרילפריה ולפורטלריון,
ועם האיפיון של העברית הישראלית החדשה כאשכנזית, מערבית
וחלוצנית, ודחיית סוגים אחרים של העברית, ביניהם העברית
הרבנית ולשון הפיוט.⁴ כדי לתת קול לקהילתו, להוריו ולשבר שלו
עצמו, נזקק המשורר המזרחי לשפה הישנה-הרהויה של הגלות,
של היהודיות והערביות.⁵ הופעתה הראשונה של הערבית היהודית
המרוקאית בשירתו של ארז ביטון מתרחשת בספרו הראשון, בשיר
"שמחה בפלח" 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 במסתה "שפת הלב" כתבת חניכה 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;
הכב; מחוות האהבה והסלידה" (חניכה 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 ארז 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: "למחברות זו שלי עם אימי, יש מספר מרכיבים: השפה
הערבית-מרוקאית אותה ספגתי ממנה מתחילת יחתי" (ראו מלכה נתנון). בעיה
נוספת שעל המשורר לעמוד בפניה היא העובדה שקהל, שרובו חיצוני לקהילתו
(ובדורו, גם רוב קהילתו), אינו בקיא בשפה זו ולא יצליח להבניה, אולי אף
יהיה מיוזמים בה. רמזנו הפסיד 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 כדיזנגוב" מן הספר הראשון, עימו פתחנה. בשיר זה מעלה המשורר את השאלה, "מה זה להיות אותנטי", ומולה תובעת הערכית היהודית המרוקאית להשתלב בתוך העברית של המשורר ולשנות אותה, כצעקה באמצע הרחוב העברי; וכך הוא עונה על השאלה:

"לְרוֹץ בְּאַמְצֵעַ דִּיזְנֹגוֹף וְלַצֶּעֶק בְּיְהוּדִית מְרוֹקְאִית. / אֲנֵא מִן אֶלְמַגְרַב אֲנֵא מִן אֶלְמַגְרַב' / (אני מהרי האטלס אני מהרי האטלס). // מַה זֶה לְהִיזֵת אוֹתְנָטִי, / לְשָׁבֵת בְּרוֹן לְכַבְּעוֹנִין (עֲגָאל וְזַבְיָה, מִינֵי לְבוּשׁ), / אוֹ לְהַכְרִיז בְּקוֹל: / אֲנִי לֹא קוֹרְאִים לִי זֶה, אֲנִי יֵישׁ, אֲנִי יֵישׁ (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 כאותנטיות הנכספת אשר אבה, כמעבר לישראל. הדרך הראשונה היא הצעקה, ההורעה הרמה, הלא מתכיישה

תרגום של דבריו בגוף השיר או בהערות (רווקא בשיר הראשון בו מופיעה הערבית המרוקאית, מותר ביטון באחד המקומות על התרגום המדויק, לטובת האפשרות לחרוז עברית וערבית: "אֲמִימוֹן אֲמַסְעוֹד דְּרָבוּ שְׁמַנְגָה בְּלַעֲד, / (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 המכטאים עולם רחני וחומי, וכן דרך השפעתה על התחביר העברי.

8 בשני הספרים נעשה שימוש שונה בכתב שם הרחוב דיזנגוף.

(המתריסה, על פי תפיסת החברה), על מוצאו מהרי האטלס,⁹ כרחובה 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 כינו לבין שאר ההולכים ברחוב דיזנגוף.¹⁰ דרך נוספת היא הישיבה בבית הקפה האופנתי לבוש בבגדים המסורתיים של יהודי מרוקו, לאותו בית קפה שב"שיר קניה כדיזנגוב" ביקש ביטון להתקבל אם על ידי קניית חנות כרחוב, אם בשתיקה, ואם ב"עברית מעודכנת מאוד". דרך שלישית היא החזרה לשם הקודם, הראשוני, המרוקאי והלא עברי.¹¹

לאחר ניסיון ההשתלבות ב"שיר קניה כדיזנגוב", דרך צמצום ההבדל, וכישלון, מופיע ב"תקציר-שיחה" הרצון להכריז על ההבדל, כמחאה, כהתרסה, ואולי כתביעה להשתלבות 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 אמו, 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 להתייחס מול תפיסה זאת.

10 חכיבה פדיה מתארת רגע זה, בעולם של השיר ובשירתו של אריז ביטון ככלל, כרגע בו שפת הלב המודחקת מבקשת להתפרץ, לוחצת החוצה (פדיה 2006, 20).

11 אריז 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 בשבדי מילים, היא אומרת: מעכשיו נקרא לך אריז. זה שם עברי יפה") (ביטון, 2006, 10).

12 בין העברית למרוקאית מתחללים אצל ביטון כמה היפוכי תפקידים: למרות שהעברית היא השפה היהודית ה"זקנה", יותר, הרי שבשיר "אהבת ילדים בזרבות לבנות", מדבר ביטון על "אהבת ילדים בשפה זקנה מאוד" (ביטון 1979, 8), ומתכוון כמובן לערבית-היהודית המרוקאית; ואילו בשיר "אלקסס אולפראן (בי)", כאשר הוא מתאר את נפילתו המעמדית של אביו בארץ הוא כותב: "לִימִים שֶׁלָּחוּ אוֹתוֹ לְנִקְוֹת מִתְּאוֹת בְּבֵית נְבִאלֵה, / לִימִים הֵיָה מְקֻרְטֵעַ עִם מְפוּשׁ אוֹ טוֹרֵדִי / מְסַכְּבִי לְגַמְהָ שֶׁל שְׁתִּילִים, / לִימִים הַתְּחִיל לְהִרִים מִן הָאֶרֶץ וּמִן הָעֵצִים רִיחַ שֶׁל גוֹי, / לִימִים הַתְּחִילָה לְבוֹא אֵלָיו מִן

בקשת האוטנטיות, 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 האוטנטיות נכשלת, ולא משיגה את האוטנטיות הנכספת, וכיטון עונה לעצמו, על האפשרויות שמנה:

"וְזֶה לֹא, וְזֶה לֹא, / וְכָבֵל זֹאת טוֹפַחַת שֶׁפֶה אַחֲרַת פִּיָּה עַד פִּקּוּעַ חֲנִיכִים, / וְכָבֵל זֹאת תּוֹקְפִים רִיחֹת דְּחִוּיִם וְאַהֲבָיִם / וְאַנִּי נוֹפֵל בֵּין הָעֲגוֹת / אוֹכֵד כְּבָלֵי הַקּוֹלוֹת". (שם, 11)

המרוקאית מבחינת המשורר היא "שפה אחרת" (כפי שהעברית של הפרברים הייתה ה"עברית האחרת"), היא אינה שפה ניטרלית, נקייה וארישה של "פֶן אֶדוֹנִי, / כְּבִקְשָׁה אֶדוֹנִי", (כיטון 1976, 42) אלא של "פקוע חניכים" מאיים ומושך, וגם ריחות הכית מעוררים במשורר אמביוולנטיות. הם תוקפים אותו ללא שליטה, הם דחויים אבל גם אהובים, וכך ארז כיטון "נופל בין העגות / אוכד כבליל הקולות".

הַאֲנָשִׁים שֶׁפֶה שֶׁל גוּי" (שם, 18); כשורות אלו מציייר כיטון את הפרודקלית הציננת של הפיכת אביו דוקא בארץ למעין "גוי", מבחינתו, מנקה מחיאות ועוכר ארמה, השומע מן האנשים סביבו "שפה של גוי", העברית הישראלית החדשה.

13 מהי אותה אוטנטיות? רגינה בנייקס טוענת במחקרה בחיפוש אחו אוטנטיות, כי השאיפה לאוטנטיות טופחה על ידי המודרניות (ובתוכה התרכו במישג הרומנטיקה והלאומיות), אבל היא מזוהה כסוג של תקווה לבריחה מן המודרניות: "החיפוש אחר האוטנטיות הוא כמיהה מיחדה במינה, בו בזמן מודרנית ואנטי-מודרנית. החיפוש מכוון להשבת מהות שאובדנה נגרם בשל המודרניות, ושהשבתה אפשרית רק דרך מתודות וסנטימנטים שנוצרו על ידי המודרניות" (בנייקס 1997, 8). בחברות מודרניות מי שנתפס כפחות מודרני נתפס כיותר אותנטי, מבהירה בנייקס, וניתן לראות כיצד בישראל, מודחים נתפסים על ידי אשכנזים כלא מודרניים ועל כן כ"אוטנטיים" (אבל מרגע שהם נתפסים כמושפעים מן המודרניות, בהשכלה, באורח-חיים, הם נתפסים כמשתכננים וכלא-אוטנטיים, פעמים רבות גם על-ידי עצמם).

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

השיר "תקציר-שיחה", שהתחיל בדיצת מחאתו של יחיד אקטיבי ונלהב מול אנשי דיזנגוף 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 בדיזנגוב", המהווה תיאור של התרחשות בעבר: "קניתי חנות בדיזנגוף", כ"תקציר-שיחה" ההתרחשות היא פנטזיה, אפשרות. שני השירים נעים במתח בין שני קטבים, אך בעוד שבשניהם הקוטב האחד נמצא ברחוב דיזנגוף, הקוטב השני מתחלף: כ"שיר קנייה בדיזנגוב" בקוטב השני עומדים הפרברים והעברית האחרת, ועל כן הקונטקסט המודגש הוא יותר מעמד,¹⁶ המחלק בין מי יכול לשבת בקפה רוול ומי שלא יכול (מי שעונה "פֶן אֶדוֹנִי, / כְּבִקְשָׁה אֶדוֹנִי", ומי שעונים לו כך): כ"תקציר-שיחה", המונע על-ידי המחשבה על אוטנטיות, בקוטב השני נמצאת מרוקו, והמרוקאית, ולא הפרברים והעברית שלהם (שאינם "אוטנטיים" מספיק, כביכול).¹⁷

15 בראיון שנערך בשנים האחרונות הסביר ארז כיטון את התרחקותו מן המקום שממנו נכתב השיר: "במילים אחרת, לגבי היום כבר לא אוטנטי לצעוק את צעקותי של איש עיר הפיתוח "קניתי חנות בדיזנגוף כדי לקנות שודש" או: "מי הם האנשים ברול, אני לא פונה לאנשים ברול". היום אני בעצמי "דיזנגוף". 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 שמסביבי" (מלכה נתנון).

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

17 רק בספרו הרביעי, "תמכירת ציפור מרוקאית", "שב" כיטון לאגלידיה, ארז הולדתו, ב"שיר שינה בעיר ארז" (ארז כיטון 2009, 26-27; אגלידיה, 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 שהכיר בא לידי ביטוי בשיר "דברי רקע ראשוניים", הפותח את "מחזור למנחה מרוקאית", האחרון בחלקי ספרו הראשון מנחה מרוקאית:

"אמי אמי / מכפר השיחים הירקים בירק אחר... אבי אבי /
אשר עסק בעולמות / אשר קדש שפחות בערך נקי... אני אני /
שהרחקתי עצמי / הרחק אל תוך לפי / שפשחל היו ישנים /
הייתי משנו / הרחק אל תוך לפי / מסות קטנות של פוך / ביהודית /
מרוקאית": (ביטון 1976, 28).

התרבות האשכנזית, שבקשה לראות עצמה כמערבית ואירופית, מיוצגת כאן באופן אירוני על-ידי מוסיקה נוצרית מובהקת, המיסה, וכך נוצרת הכרדיות הרשה, מפתיעה בהקשר הישראלי, של "מסות קטנות של פוך / ביהודית / מרוקאית":¹⁸ התרחקותו של הילד מן הבית,

שמה, מופיעה כהד בשיר "כמחמות" (שם, 38), כשהוא מאוכזר כיצר נשאה אותו אימו באועקות 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 כשנות החמישים, ולא רק קוטב של קושי מעמדי מול תל-אביב (ראו "בית הקברות בלוד", המסתיים בשורות: "אני היכן אָפְמָן, / הייתי רוצה לְהַטְמֵן קָאן / בִּין הַמַּיִם / בְּשָׁנוֹת הַחֲמִישִׁים / בְּעִיר לוד" (שם, 17), המסמן את היפוך מוקד התשוקה שמוקדם יותר הופנה למרוקו או לתל-אביב או אל לוד).

18 לדברי לב חקק "הו שיר שותת שההנאה השלמה ממנו צפונה רק לאלה שירדעים כיצד מרחיקים אל תוך הלב כלילות לאישנת ומשננים מסות של כך בדיאלקט מזרחי. אלה הם "הירדעים" מיהודי המזרח, שעל שפתותיהם "פורחת דומייה" (חקק 1985, 45; ב"פורחת דומייה" רומז חקק לשירו של אברהם בן-יצחק, "אשרי הורדעים ולא יקצרו", ולאחד מבתיו: "אשרי הירדעים אשר יקרא לבם ממדבר / ועל שפתם תפרח דומייה"); חקק מוסיף: "את העולם המרתק הזה [של הורדיו] כשלמות איבד הבן, ושלמות הרשה לא נחל תחיתו... המפגש בין מזרח למערב הוליד אפוא דובר

מעצמו (אך אל תוך לבו, במעין גלות פנימית), הנזקקת לאותם רגעים בהם "הכל היו ישנים", בהם הוא יחיד מול משפחתו מתבודד ומתבדל, ואולי מתקשה להירדם בניס-לא-נים, מכיאה אותו לשלב בין מיסה של באך, שהיא נוצרית-אירופאית, אבל מייצגת כאן את הקוטב האשכנזי המרומזן, 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 הורדיו, ועל רקע השיר "תקציר-שיחה" ניתן לומר כי הורדים 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

אנידידיאליסט, בודה, מופנם, מתייסר, שמנפה למצוא נוסחה אישית שתעבר את עולם המערב בצורה שניתן לגשרו אל הרקע המזרחי. "מסות קטנות של פוך / ביהודית / מרוקאית" משוננים כלילות בדידות ונדודי שינה. מה היה כך אומר על העיבוד? מה יאמרו יהודי מרוקו על המוסיקה הזו? (שם, 49); הקוטב האנידידיואלי לקולקטיבי. שיר זה, אך רבים משיריו של ביטון מצויים במתח שבין האנידידיואלי 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 בלדותי. גם לגבי המפגש המסובך עם התרבות הישראלית המערבית, הרגשתי פתאום אחריות אחת, שבמובן מסוים החריפה את הקונפליקט. קודם, כדי למצוא אינטגרציה בין ההוויות, היו השירים שלי ספוגים במילים ערביות וכתובי זהות ערכיים-יהודיים. לידת ילדי הקשתה עליי יותר להעמיד בצורה חשופה את שתי הזהויות שלי זו מול זו. רציתי באופן בלתי הכרחי, שילדיי יהיו כופר אש-האלים, ובמובן מסוים הדתיתי שוב משום כך את החלק הערכי בתוכי" (בסר 1990).

20 בשיר זה מיוצגים הורדים כשלמים כוחותם, אולי לצורך העמדת שירבונן של המשורר כמנוגד להם; את השבר שחוו הורדיו בארץ תיאר אור ביטון בעיקר בשירים בספרו השני: אמי משדלת ציפור (ביטון 1979, 12), "מטפחת אשה יהודיה מהרי האמלס" (שם, 15), "אלקסקס אולפראן" א' ריב' (שם, 16-19), וכן בספרו השלישי, בשיר "פיגומים" (ביטון 1990, 16), ובספרו הרביעי, בשיר "בשעה של שקיעה" (ביטון 2009, 118).

בפניה מוכפלת: "אמי אמי", "אבי אבי", "אני אני"; ההכפלה מעניקה לשייר נוסף של קינה (אם כי חזרות אופייניות גם לשמחה מתפרצת), ובמובן זה למרות שהחזרים מוצגים כשלמים, בתוך השייר המשודר כבר מקונן עליהם, וכך הם מופיעים כשייר 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 שבתוכו לכאורה מתקיימים שני "אני" בזמן אחד.²²

הזימון הכפול: "בוא מן הפנה" / אל כַּמַּת הַכְּמוֹת"

ארבע לשונות אלו, העברית של דיזנגוף, העברית של הפרברים, הערבית היהודית המדוּקאית וההיבדיריות של "מסות קטנות של בן" / היהודית / מְרוֹקָאית", אינן ממצות את סוגי השפות שארז כיטון 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 שכאה עברית חמישית שגם היא מזרחית, בעלת רצף אורך 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 שמזויקה 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 קונטרספונטאלית ולעמידה בין שתי שפות" (פדיה 2006, 25). וכן ראו דבריה של חלי אברהם איתן: "'אני אני' נאמד בכפילות, בטון של כאב, הנובע מהכרת הפער שנפער בינו לבין הוריו. הפתח לגישור בין עולמו המערוב ממרח וממערב ובין עולמם של הוריו הוא מזור, שכן המוסיקה המערבית של כאך נקשרת בכנסייה... והוא משגן מוסיקה ביהודית-מרוקאית, והרי אי אפשר לשגן מוסיקה במילים. אך בכל זאת נוצר כאן גישור סמלי בין הצלילים של שתי התרבויות" (אברהם-איתן 2008, 38).

22 ראו גם כשיר: "אהבת לידים בנדביות לבנות", שם כותב כיטון: "הנה איך מתהפך

והפיוט, שבתוכה הוא חש בעלות על השפה, בניגוד ללשון של רחוב דיזנגוף. אחד השירים המסמלים עברית זאת, "לְדַבֵּר בְּעֵצֶם הַנְּהָרָה", נמצא בספר שיריו השלישי של ארז כיטון, ציפור בין יבשות, שראה אור ב-1990; השיר מכריז על עצמו כ"שחרית לרבי דויד בוזגלו, מגדולי פייטני יהדות מרוקו", והוא אולי שירו האופטימי ביותר של כיטון, ובו נפגשים שני המשוררים היהודים-מרוקאים הגדולים במאה העשרים, והם שני עיוררים הנפגשים בנהרה, כאור גדול:²³

נוסח א'

אֲרֻשָּׁה לְעֵצְמִי לומר / מִשְׁהוּ בִּי נִתַּר לְשִׁמְעַת אֶת שְׁמִי / אֲרֻשָּׁה לְעֵצְמִי לומר / עֲסִיס אֶהְבֵּתִי נִגְרַעַל סֵף דְּלִתִּי / בּוֹא מִן הַפְּנֵה / אֶל כַּמַּת הַכְּמוֹת / ר' דוֹד בּוֹזְגָלוֹ / מִשְׁהוּ בִּי נִתַּר אֶל הַד צִלְלִיךְ / בִּי בְּלִכְתִּי אַחֲרֵי הַנְּעִתִי אַחֲרֵיךְ / ר' דוֹד בּוֹזְגָלוֹ.

נוסח ב'

בּוֹא מִן הַפְּנֵה / אֶל כַּמַּת הַכְּמוֹת / ר' דוֹד בּוֹזְגָלוֹ / כְּנִכְרִי אוֹתְךָ / לְבִי עֵץ שְׁתוֹל עַל פְּלָגֵי מַיִם / בְּלִכְתִּי אַחֲרֵי הַנְּעִתִי אַחֲרֵיךְ / אֶז מְצֵאתִי מִפְּנֵי כַּפְּנֵיךְ / שֵׁם כָּל חֵלּוּמוֹתֵי עֲלִיךְ / אֶתֶּה נְאֻמִּי מִמְצֵקֶת הַדְּבָשׁ / אֶתֶּךָ נִפְגְּשֵׁתִי בְּעֵצֶם הַנְּהָרָה. (כיטון 1990, 22)

הליכתו של כיטון 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 כיטון 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 איז פירושו חוויה של חושך ראו חורחה לואיס בורחס 2007.

24 שיהויה לאיני ב-1965 ונכתבה בינו ב-1975. דיזנגוף נפטר ב-1970.

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

ביטון פונה לבוזגלו ומזמינו (פעמיים): "בוא מן הפנה / אל פמת הקמות / ר' נָדָד פּוּזְגָלוֹ". על איזו כמה מדבר ביטון? כמת המוסף הספרותי בעיתון? כמת קפה רחל כדויזגוף אותה הוכיר בשירים האחרים? כמת 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 מפינת בית-הכנסת החזוי אל כמת המוסף הספרותי,²⁵ אלא גם את עצמו הוא משתוקק לזמן מן הפינה של מוספי הספרות אל הכמה השוקקת של בית-הכנסת.²⁶

השיר הזה, בעיני, אינו רק רגע דרמטי בשירתו של ארז ביטון, אלא רגע של מפנה היסטורי בתולדות השירה העברית, בו השירה העברית החדשה, שבתחילה ביקשה להיכנות מתוך קרע במסורת השירה העברית, ונכנתה מהכנות בין גולה לישראל, בין עברית חדשה לעברית ישנה ושפות יהודים, בין קודש וחול, שניסתה לטעון "כפי מה-שיר ישנאָל בגולה" – ציץ יבש,²⁷ באמת פוגשת מחדש את מסורת הפיוט הוותיקה, משתוקקת אליה ומגלה בתוכה את מה שחסר בה:

"בזכרי אותך / לפי עץ שתול על פלגי מים / בלכתאי אחרי הגעתי
אחריך / אז מצאתי מפני פפניך / שם כל חלומותי עליך / אפה
נאני ממצקת הדבש". (ביטון 1990, 22)

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

26 שם אולי יתקבל בזכותו של רבי בוזגלו.

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

כמוכן 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 זה הפיוט הארץ ישראלי הקדום או רבי ישראל נג'ארה והדנסנס 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 בפנתו לרבי דויד בוזגלו שחיו רוב חייו במרוקו, והגיע כעשר 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) והיים סבתו (2005) בחלק מספרי הפרוזה שלהם. ההתכתבות שלו עם מסורות הפיוט נעה דרך הפניה אל דמויות הפייטנים, באמצעות דיאלוג לשוני ומוזיקלי, ודרך הקרבה לשילובי הערכית-עברית בשירה זאת. מול הדחייה של מסורות הקודש מן הספרות העברית החדשה, דחיית המסורות הגלותיות והמזרחיות, וברחייה כפועל 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 שהוגע המסמל את אפשרותו העתידה של המפנה כבר הנתחש.

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

30 אם כי עוד בחייה הפכה לאגדתית.

31 אצל משוררים מורחים 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 עלים הפיוט הספרדי והתמזג וכן עם השירה החדשה (הלוי 2006). שלמה אביו הכריז על החייה מוצהרת של מודל הפיוט, ועל המחק העומד בין הפייטנים לבינו (אביו 1973). אמנון שמוש אימץ בספרו "דיוואן ספרדי"

שירו של ביטון נפתח בבקשת רשות של המשורר מעצמו "אַרְשֶׁה לְעִצְמִי לֹמֵר", לא בכיטחון, וממשיך בשמיעה, כי רבי דוד בוזגלו היה פייטן כמלוא כפל משמעות המילה, הוא גם כתב פיוטים וגם ביצע אותם: כתחילה ביטון כותב/אומר:³² "מִשְׁהוּ בִּי נִתַּר לְשִׁמְעַת אֶת שְׁמִי", כבר בשם רבי 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 כמעין שם קדוש, כמו שמות האבות והאמהות, שאיזכורם עשוי להוות סגולה למאזכר),³³ ובהמשך השיר אנחנו כבר קרובים יותר להאזנה לרבי דויד בוזגלו בזמן ביצוע שירתו: "מִשְׁהוּ בִּי נִתַּר אֶל הָרַצְלִילִיךְ" 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 הפיוט (שמוש 1981). אצל חביבה פריה מתקיימת תנועה בין הפנייה לפיוט לטקסט הקבלי (המאמצת דיאלוג רחב עם עולם הפיוט, אבל בתוך "תחביר" קבלי, פדיה 2002).

32 והשיר הזה, על שני נוסחיו, הוא שיר שצילליו 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, וודאי בהקשר של התרבות היהודית (וקטיעה, עם שינוי השמות בארץ, אותו הזכרתי מוקדם יותר, ראו הערה 12), והם מסמנים זיכרון ושייכות; כך שמו של רבי דויד בוזגלו נזכר בהקדשת השיר, ואחר כך עוד שלוש פעמים בשיר עצמו, וכך בשורה השניה "מִשְׁהוּ בִּי נִתַּר לְשִׁמְעַת אֶת שְׁמִי" (שם), וכך לקראת סוף השיר "שֵׁם פֶּל הַלּוּמֹתִי עֲלֶיךָ" (שם), החלומות שחלם ארז ביטון, לפני השיר הזה ואחריו, כבר היו מסומנים בו ברבי דויד בוזגלו; באופן מעניין, אנב, בשונה מרוב מסורת הפיוט שלפניו, רבי 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 לרבי דויד בוזגלו: "מעולם לא האמנתי בכל ילדי רוחי ורחשי לבי, בתור דברים העומדים בפני הביקורת והראויים להתפרסם ברפוס, על כן תשבתים תמיד לדברים שבעל פה שרק התיבה קולטתם, ועל כן נתן אני ליד השיחה לגעת בהם מכלי שאדאג לזה ולא כלום" (בוזגלו 2001, 537).

34 כפי שאביו הגיע רק לסף דלתו של בית בארץ ישראל: "עַל סֵף חָצִי בֵּית בְּאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל / עֲמֵד אֲבִי" (ביטון 1990, 16). אך הפעם הסף אינו לא סימון ארעיות אלא של

את רבי דויד, מומנו לכאורה אליו, אל מקומו, וקורא: "בוא מן הפנה / אֶל בְּמַת הַבָּמוֹת / ר' דוֹד בּוֹזְגָלוֹ". 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, איך 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 בכוקר יום שישי חשוב משירת הבקשות בשבת לפנות בוקר, ומכיר את ההיררכייה המסורתית על-פניה בית הכנסת הוא מרכז הקהילה היהודית.³⁵ וחייה הרוחניים וגם התרבותיים. הוא מודע לכך שבתוך השרה הספרותי, אין הוא ניצב באותו ביטחון וריוח 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 אַחֲרֵי הַנְּעִמִי אַחֲרֶיךָ"; ההליכה אחר העצמי, שהיא האיריאל הרומנטי הדומיננטי 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 שהחזיק ללכת מאביו מוצא לפתע ברגע של פיכחון מול המראה את הדמיון הבלתי נמנע ביניהם.³⁸ דמיון זה אינו רק חד-כיווני בזמן או בתרשה, שכן "אז מִצָּאתִי מִפְּנֵי בְּנָיָהּ", ופתאום במבט לאחור, לאחר זמן מה של נתק, אתה מוצא את עצמך כבר אצלו, ולא רק אותו כך.

בשיר הזיכרון של רבי דויד בוזגלו ופיוטיו הופך עבור ארז ביטון למקום של מנוחה, השלמה, שם "בְּזָכְרִי אוֹתָךְ / לְבִי עֵץ שְׂתוּל עַל פְּלָגֵי מַיִם", שם "אֶתְּךָ וְאֲנִי מִמִּצְקַת הַדְּבָשׁ", כלומר המוצא המשותף, גורם אולי לדמיון ביניהם, הוא "מִצְקַת הַדְּבָשׁ", שמתגלה רק במפגש המאוחר "בְּעֵצֶם הַנְּהָרָה". זוהי אפשרות שחרור מן המאבק שגבה מביטון תעצומות נפש, אין זה "משהו על רוח תזוית" בספרו הראשון, בו הוא מבקש:

"אַתָּם שֶׁהִטְלַתֶּם אוֹתָנוּ בְּעִרְיָוּת / אַתָּם שֶׁטְלַטְלַתֶּם אוֹתָנוּ כְּכֹל לְהוֹרֵד חֲדָשׁ נִיצֵב כְּמוֹרֵד בְּמִשׁוֹרֵר הוֹוֵתִיק אוּ בְּמִסּוֹרֵת הַסְּפִרוֹתִית כִּדִּי לִזְכּוֹת בְּמִקּוֹם עֲצֻמָּאִי (בלום, 2008). אולם ניתן לקרוא תיאור זה כמתניהם בעיקר ליצירה הגברית ההגמונית (למרות שגם בתוכה ניתן לראות כמובן המשכיות לא פחותה מן המרידה). ואלו גושים בספרות, או קהילות שהוכפפו להגמוניה כמו המזרחים, נדרשות בשלב הראשון כדי לעצב את מקומן. לאו דווקא למרד באב שירי כלשהו, אלא דווקא למצוא אם או אכ 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.

38 הוולד כלום בספרו חרדת ההשפעה איפיון את הדורות בשירה ככאלו שבהם

משורר חדש ניצב כמורד במשורר הוותיק או במסורת הספרותית כדי לזכות במקום עצמאי (בלום, 2008). אולם ניתן לקרוא תיאור זה כמתניהם בעיקר ליצירה הגברית ההגמונית (למרות שגם בתוכה ניתן לראות כמובן המשכיות לא פחותה מן המרידה). ואלו גושים בספרות, או קהילות שהוכפפו להגמוניה כמו המזרחים, נדרשות בשלב הראשון כדי לעצב את מקומן. לאו דווקא למרד באב שירי כלשהו, אלא דווקא למצוא אם או אכ 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 גאור פרלמן: "האם נשאר כאן מקום לקורא? לי קשה

לגנום 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'" (גאור פרלמן 2006). בתגובה לדבריה כתבה אוהדיו: "מה שמהווה בשירתו של ארז ביטון

אין זו תחושת המתקפה האלימה עליו וההתנגנות המתריסה מולה בשיר "אבנים שחורות", מן הספר הראשון: "והם עוד מלקים בחודי ירדי לאלף אותי לסליתות. / והם באים אלי כזהב מרומא, / כאבנים שחורות ממכה, / כחופנים רבים של חול... ואני מתריס וחוזר: / אני לא זייד שאומרים עליו ששותה דם בסוריה! / אני לא הרעלתי בארות באירופה!!" (ביטון 1976, 16); אין זו ההרחקה, "הרחק אל תוך לְבִי", שהולידה אותן "מִסּוֹת קִטְנוֹת שֶׁל בֶּן־ / בִּיהוּדִית / מְרוֹקָאִית", (שם, 28) ואין זו תחושת הניכור בדיזינגוף, שהראיתי בשני השירים הראשונים שקראתי, שהתבטאה אם בשתיקה ואם בצעקה. אין זאת התנועה שבין נער שוליים לעובדת סוציאלית, (שם, 30) או בין המשורר לסמלת סעד (ביטון 1979, 14); אין זאת ההתרסה מול הקורא: "מָה אֶתָּה מַחפֵּשׂ בִּי תָךְ שֶׁל זְמַן אַחֵר" (שם, 7), או "מָה אַתָּם רוֹצִים מִמֶּנִּי, / טַעַם עֶרְק וְדִיחַ זַעֲפָן צִוּרֵב, / אֲנִי כָּכָר לֹא אוֹתוֹ הֵילֵד" (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"שבו ללא בריחה / במקום... ובאנשים" (שם, 22)⁴⁰.

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

עבור סיגל ועבור אשכנזים רבים דוגמת מוקד והכונה לגבריאל מוקד] מתנג בניו,

עבור מזרחים רבים הוא כאוויר לנשימה. שחרור" (שירה אוהיו 2006, עמ' 23).

40 לצר זאת כדאי לזכור כי כבר בספרו הראשון של ביטון הופיע שיר "חתונה מרוקאית", עם עמדתו המזימה והלא מתריסה, שבטאה רגע של מנוחה: "מִי שֶׁלֹּא הָיָה פְּתֻחָה מְרוֹקָאִית, / הֵמָּה לָךְ פְּרִיטִים / בּוֹא בָּנִים / אֶל מְהוֹמֵת הַחֹה / שֶׁלֹּא הֵמִית אֶף פֶּעַם" (ארז 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 המזוהה, וההנכחה של רבי דויד בוזגלו, ארז ביטון אינו נמצא לכדו בתוך הספרות העברית כמשורר יהודי-מרוקאי בודד, גם אינו נמצא לכדו במסורת זוהר לו, אשכנזית, ללא מורשת יהודית-מרוקאית, ואינו נמצא בדאיאלוג רק עם העין והאוזן של הקהל האשכנזי,⁴² או מול ההשתכנות או פחד ההשתכנות, אלא נמצא מול כן הדור הקודם לו, כן מרוקו, ומקום לו רצף אלטרנטיבי של מסורת. ביטון, שקנה לו מקום בתוך הקהילה הספרותית החדשה בארץ, שהייתה בעיקרה חיצונית וזרה לקהילתו, חש בתוכה במוכנים רבים שולי, כלאו בתוך ההכרח להתרשם, לצעוק ביהודיות מרוקאית ברחוב דיזינגוף העברי והאשכנזי, ופתאום, לדבריו בשיר, "מִשְׁהוּ בִּי נֶקֶד אֶל הַדָּלִילִיךְ", 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 הביקורתית פעמים רבות הנטייה היא לדבר על השתקת מורשת הדור הראשון להגירה, ועל שבני הדורות הבאים להגירה מנתקים לגמרי ממסורתם, חסרי כלים להכיר אותה (וחסרי יכולת לשוב אל המקום ממנו יוכלו להכיר אותה).⁴⁴ אבל רבי דויד בוזגלו מוכיר 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, ולצד זאת תפיסת העבר כאופן רומנטי כרציף לגמרי ונטול שברים. סימון השברים שהיו גם בעבר, והרצפים שמוסיפים להתקיים גם בהווה, מאפשר הגמישה של מושגים אלו.

42 כפי שכלט בשירים כמו "שיר קניה בדיזינגוף" (שם, 42-43) ו"תקציר-שיחה" (ביטון 1979, 11), ובפנייה שלו אל קודאיו בשירים כמו "משוהו על רוח תוזת" (ארז ביטון 1976, 14-15), ו"באבא צרודה" (ביטון 1979, 7), "תיקון הריחות" (שם, 13).

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

44 ריבור על השתקה מוחלטת של הדור הראשון מוחק למעשה דור זה, והשוב אפוא להבין שחלק מההשתקה לא מצויה בחסימת הפיוט של ההורים אלא בחסימת אוזני הצאצאים (ארז גר ראשיליה רי המימה זאם מלאה). יש שגיבות. כמוכן. לכתוב את

כך הדבר וכי דיבור רק אודות השתקה, ללא ניסיון לדבר על המסורת עצמה ולהכירה, ועל המסלול שבו היא המשיכה להתקיים לצד הריבוי, יהיה בכחינת השתקה נוספת;⁴⁵ רבי דויד בוזגלו לא שתק בארץ, ומשהגיע ב-1965 החל נודד בין עיירות הפיתוח בצפון וברדרום, בין קהילות מרוקאיות שונות, כרגע של שבר ואובדן דרך, כדי לחזק את הקהילות שנפגעו מן ההגירה, וחשו דחיות אל שוליה הגיאוגרפיים והחברתיים של ישראל. בעשר השנים שחי בארץ היה רבי דויד בוזגלו גודם 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 בכתב-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 "הזקנים", אל הבית (בניגוד לחוץ), אל העבר (בניגוד להווה), אל ארצות המוצא

ניסיון ההשתקה מצד הממסד, אבל הישאבות רק אליו משכללת את המהיקה, 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.

45 ומוכרן זה בשיר הזה משתחרר ארז ביטון מן הדיכטומיה שהוא עצמו השתמש בה ב"שיר זוהרה אלפסיה" (ביטון 1976, 29), בין ההווה הישראלית, בו תהילתה חלפה והיא יושבת זנוחה ונשכחת בדידה קטנה ליד לשכת הסער, לבין עברה המרוקאית המפואר בחצר המלך מוחמד החמישי. למעשה זוהרה אלפסיה המשיכה להופיע, לפחות חלקית, גם בארץ (ואחד משיריה בערבית-מרוקאית מברך את נשיא המדינה ולמן שז"ר).

46 בעשר שנות חייו בישראל היה רבי דויד בוזגלו כנראה אחד המשוררים הנקראים המושרים 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 המשפיעים של אותן שנים. אלתרמן שלא לבוזגלו מכתבים וביקש לפגוש אותו, אך בוזגלו לא השיב על המכתבים והפגישה לא התקיימה. בוזגלו לא ביקש ולא חיפש לו מקום במדוריים הספרותיים בעיתונות בארץ, אך ייתכן שבפועל, מבחינה מספרית, היה בוזגלו, ולא אלתרמן או זך, המשורר הערבי הכי שיקרא ינוהר הארץ רעננה

בניגוד לארץ, אל ה"מרוקאיות" (בניגוד ל"ישראליות"). כאשר צמצום זה כבש את תודעת צאצאי הביולוגים 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 המידי, דרך בית-הכנסת למשל, לא יכלו לשמוע את ועל רכי הדיד בוזגלו במרחב הכללי, מחוץ לגבולות העדה.

הקשר של ארץ 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 כפריצת 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 כה המעבר בין עברית לערבית הוא יומימי והכרחי, במיוחד כאשר בפיוט המרוקאי מקובל היה ז'אנר של שירים המערבים עברית בערבית, פיוטי המטרון (השזור), שרבי דייד בוזגלו נחשב כאחד היוצרים המרכזיים בז'אנר זה, למשל בשירו הנודע "אַרְגַּב יא לעאלי".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 משוה מטלטל, אמיתי, נוקב, מחובר בתשתיות אטוויסטיות, לאין שיעור, שהיו בגנוזים ולא הרימו ראש. באותה שנה התחילו להתגבש אותם אלמנטים שבתוכי שכאו מהרי

47 על השיר ראו למשל מאיר בוזגלו 2006; על שילוב העברית והערבית אצל ר' דייד בוזגלו ראו יוסף שטרית 1999.

האטלס, מהמדרבריות של שם, לאורך מאות דורות. איזשהו ניסיון של שיקום אותו אלמנט דחוי, מודחק, שבעצם התביישנו בו כדור ההוא" (ביטון, 2006: 2); לאחר צאת הספר הראשון פגש ביטון את פיוטיו של רכי דוד בוזגלו, והדבר שינה את תחושתו לגבי שירתו שלו: "פתאום ראיתי את עצמי, כמיין חוליה נוספת קטנה באיזה ענק של דורות, משורר אקזיסטנציאלי מוחלט, למרות הזיקה הדתית שלו שמחברת אולי עוד מבית-המקדש. הרגשתי משורר ליריקן, מודרני, נוקב" (ביטון, 2006: 2).

בדברים אוטוביוגרפיים שכתב סיפר ביטון כי ראשית חניכתו לשירה הייתה לימוד על פה של שירים משל ביאליק בבית חינוך לעיוורים בירושלים: "תקוות עני", זוהר", "הרהורי לילה". מדי שיעור עמדנו ודקלמנו כהנאה של דיבור את שורותיו הכמעט מאגיות של המשורר שהפך לאט לאט חלק מהווייתו עד כדי חיקוי והיטמעות אל תוך הווייתו. כאבו כאבי התפעמותו התפעמותי... ראשית שירתו הייתה ביאליקאית לחלוטין" (ביטון, 2006, 12). ביטון סיפר כי שיריו הראשונים "היו שירי אהבה רומנטיים שלא היה בהם שום סימן לשירים המאוחרים העוסקים בשורשים" (ביטון, שם, 6), וכי היה כחור צעיר ונלהב כותב שירים אקזיסטנציאליים על אהבה: "הראיתי לפרופ' הלקין בירושלים שירים אקסטרנסיביים, 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 המותר על הזהות, ונגע לדבריו בקונפליקט, בשורשים, כהוויה וכרואליות, וכך נקרא כל הספר הראשון בסופו של דבר מנחה מרוקאית. לדבריו: "מצאתי את עצמי מדבר עם עצמי שיר ופתאום ללא הסבר היצוני פרצו בתוכי ראשוני השירים המשפחתיים והוותיקים. נתקפתי בהתרוממות רוח כמי שמוצא שלל רכי. הוויה חנוקה של ילדות מרוקאית דחוייה ומנוהרת בפרה לחומר שירי חי חנוני" (ביטון, 2006: 6); בשירים אלו.

השוכה והקרוּע. בשלב זה, הקשור לדיאלוג עם הפיוט, נע ביטון מקינה על חורבן העולם היהודי-מרוקאי לחיבור עולם זה אל ההווה. לא רק עם רבי הויד בוזגלו ניהל ביטון דיאלוג. כשיר נוסף מאוחר יחסית, מאתו ספר, "שיר-שבח לעוטי זיו הפנים", פונה ביטון אל מספר פייטנים בני המאות האחרונות במרוקו, ר' דויד חסין, פָּרְחָה בת יוסף ושלמה גוּזְלוּ, וכותב:

"בְּעֵנָה אָנִי נִרְכָּן אֶל מוֹל הַדָּר קִמְטֵי פְּנִיכִם / חוֹלְמֵי יְרוּשָׁלַיִם
/ לְחַג אֶת פְּלֵא תְּקוּמַת זְכָרְכֶם בְּקִרְבִּי / מִיָּז פִּי שְׂמֵכֶם פְּמֵטָה
שְׁעָלָה פְּתֵאם פּוֹרַח... וְגַם אָנִי אֶעֱנֶה לְכֶם שִׁיר / מְרֵאשׁ אֲמִנָּה
וּמְרֵאשׁ שְׁנִיר / מִמִּנְתַּת יוֹמֵי וּמִקְצֵף חַיִּי / לְהִקִּים לְכֶם קוֹן שֶׁל קֶבֶע
בְּתוֹכִי" (ביטון, 1990, 20).

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

ראשונים" פרסמתי בעיתון קשת, "זוהרה אלפסיה" במעריב, "אלקסס אולפראו" ביריעות, והדרך הייתה סלולה לקראת פרסומם בספר. על כן נקרא הספר "מנחה מרוקאית" למעשה היה לו שם אחר. להחז האטומי הוביל לכן שנבקעו בי דברים כמו לבה בזאת" (ויג 2006).

51 בהשפעת שלילת הגלות, כור היתוך, ההשתעבבות, ההשתכנות, וגם בשל תפיסות של מודרניזציה וחילון כשוללות את עולם התרבות הדתית. עולם השירה הדתית (ריקוקצקין 1994). וכאופן ישיר מערכת החינוך הישראלית, החלוצית והדתית (דיכטומיה שלא אפשרה אפשרות בנינים מסורתית), לא העבירה לתלמידיה מורחים כאשכנזים, את תכני מסורת זאת, וכאשר לימדה יצירות יהודיות מן המורה (מן המקרא והגמרא, דרך הפיוט הארץ ישראלי והקורם ועד שירת תור הזהב בספר 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 המורה לאחר תקופת ספרד (למעט בבתי ספר דתיים שם נלמדו יצירות מצפת של המאה ה-16, דוגמת שולחן ערוך של רבי יוסף קארו, קבלת האר"י, פיוט רבי ישראל נגארה, "לבה דודי" של רבי שלמה אלקבץ ו"ידיד נפש" לרבי אלעזר אזכורי. עד לחופעת הספרות העברית החדשה).

לדבריו, "ערכת את הערבית והעברית במין מוסיקאליות עסיסית כמו ממתק נדיד",⁴⁸ עירוב שהיה כאמור המשך, גם אם לא מוצהה, לעירוב שבין העברית לערבית בפיוטי המטרוז המרוקאיים, שרבי הויד 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 התנעתי מסמנים מרוקאיים, וביקשתי להיות משורר מערבי-אקזיסטנציאליסטי. שירי הראשונים היו שירים המבטאים כדירות קיומית, שירה מופשטת ללא מראי מקום ומזן, ורק לאחר שנים חל בי המפנה לשאת ולתת עם אותה אישיות ילדית החבויה בתוכי. אותה אישיות נפחדת, כפופר מבוש ודחוקה לקון זווית; אותו שם ילדות, זיש, אשר ביקשתי להסיר מעל פני כמטרד. הרגשתי צורך לחבר בין השפה החדשה, העברית, עם כל האסוציאציות התרבותיות החדשות שבתוכי, יחד עם השפה הערבית המוגרפית אשר אצרה בתוכה את גוני הגוונים של רגשות ותחושות, אשר עריתי לחוכי מחלב אימי. כתיבתי השירית נעשתה קונקרטית יותר ומטובלת בשלל מראות ומקצבים שלא הכרתי, ורק באמצעות השירה, נעשו גלויים ומוכרים לי. הצורך שלי לתת לגטימציה בתוכי להוויה המרוקאית יצר שירים הטעונים מילים ערביות. ולעתים הייתי נתון בקרע בין שתי השפות, או הענות, כפי שכתבתי בשיר "הקציר שיחה", כמשהו אֶטֶאביסטי ערבי-יהודי, זקף ראש בתוכי ודרש את ביטוני. התפילות של אבי, תפילות יהודים של מאות בשנים, מושפעות מן המקצבים והמלודיות האנדלוסיות, טפטפו אל המאגר הרגשי שלי ומצאו את כטיים בכתיבתי... במוכנים 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 כשזן ממשכות אחת את השנייה, ובמובן זה השיר קרוב יותר למסורת שירי השילוב מאשר השימוש בערבית של ארז 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 הטרזשים, אל ההווה, אל הדואליות. התחלה הייתה בהוצאת עקד בספר מנחה מרוקאית. בשלב סיום ההפקה דווקא בשלבים המתקדמים של הספר נוצר הפלא לכתוב על השירים המרוקאיים, כתבתי את "דברי רמז

ועל כן כאשר היא קמה בתוכו זה "פלא תקומת זכרכם בקרב" (שם), זה "מטה שעלה פתאם פורח" ואמור היה להישאר קירח. שוב מכיל השיר בפתיחתו את תנועת ההתכוננות וההתכוונות לשיר, כפי שראינו בשיר "לדבר בעצם הנהרה": הרכינה המונעת מענוה, מול שלושת, פייטיני יהדות מרוקו, שהם "חולמי ירושלים" 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 כסיום השיר גם להכטחה לרצף: "אענה לכם שיר... להקים לכם קן של קבע בתוכי"; ביטון מצהיר על הדיאלוג, שירו הוא תשובה לשידיהם,⁵² ושיריו בעתיד מבטיחים להיות תשובות,⁵³ שירים אשר יצליחו להקים להם "קן של קבע" בתוכו, יהיו לא רק רגע של גילוי אלא המשכייות.⁵⁴ ובין הפתיחה לסיום, המונים כל אחד ארבע שורות, מונה המשורר שמות ומציג לפני קוראיו את רכי דויד חסין (אולי גדול פייטיני מרוקו, נולד במקנא בשנת 1727), את פרחת בת יוסף (כתבה עברית במאה ה-18), את שלמה גוזלן. השמות עצמם חשובים בעיניו, הם מעין פרחים מנצים, והוא מציג אותם בשפתם, וכל השיר כלשונו, בהתפייטותו, מנכיח את חגיגת "פלא תקומת זכרכם" בקרבנו.

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

52 והכחתו מהדהדת את עניית מרים הנביאה וכל הנשים לשירת הים של משה (שמות ט"ז, כ"א): "וַיַּעַן לָהֶם מֹרְיָם".

53 ולהיות מורכבים מן האישי בחייו, וזה דווקא מבחינו כינו 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 המורחבת החדשה: "השירה המורחבת היא פוליטית דווקא מעצם היותה אישית ולירית" (בן-הראש 2006, 18). במובן זה גם הכחתו של ביטון לענות למשוררים אלו מן האישי שבחייו, קושרת אותו דווקא למימד הקולקטיבי של החיבור כינו לבנים.

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

להיקרא "במנגינה יהודית מרוקאית מסורתית" (ביטון, 1976, 31), ומסבר 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 מסמן את הלחן, על ידי הכפלת חלק מן התנועות וכתבת הברות מישורות, כגון "נה נה נה", בגוף השיר; כך מחובר השיר כאופן מובהק למסורת הטקסטואלית והמוזיקלית של יהדות מרוקו, תוך חיבור למוזיקה האנדלוסית, והוא מסתיים בהכטחה: "שידה נה נה נה תִּדְשֶׁה נה נה אָשִׁיר לָכֶם" (שם); ההכטחה 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, כטרנס שפה, כקודמת למילים, וגם ככית, 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 "נְרֵאִיצוּת על נושא אחד של בן ברחוב יפו" (ביטון 1976, 8-9), אותו ראינו קודם לכן, המבקש להיות "ניטראלי תרבותית", דרך "שיר זוהרה אלפסיה" (שם, 29), מימון ומסעוד המנגנים כינור ובעוד ב"שמחה במלח" (שם, 32-33), תופי הטמטם של שרה בת דודו וסלסול מקמת הערגון של סבתא פרחת ב"חתונה מרוקאית" (שם, 36-39); שרה בת דודו חוזרת גם בשיר "הרוד יהודה שרביט בין מרקש לנרע" (ביטון 1979, 10-9), מדימויו של המשורר עצמו ל"רבאפא צרודה" (שם, 7),⁵⁷ דרך

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

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

57 הרבאבא היא כינור בדוני בעל מיתר אחר.

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

"לְכַשְׁתַּגְדֵּל אֶמְרָה לִי אֲמִי תִהְיֶה כְּמוֹ אֶדוֹן מְסַעֵר, / מְנַגֵּן בְּעוֹד וְיֹשֵׁב וּמְקַהֵל אֲנָשִׁים / וּמְשַׁמֵּחַ אֲנָשִׁים." (שם, 23).

חביבה פריה (2004, 14) כתבה כי בהקשר המזרחי בישראל: "במובן מסוים מייצגות סצינות המוסיקה עד היום צרכים מילוליים שלא נענים בכתיבת השירה"; לדבריה הווקא כמוסיקה מתקיימת שרירות תרבותית גדולה ויכולת להמשכיות, וזאת נדרשת, לדעת פריה, 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 בכתיבה השכונתית, כחתונות 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"זַמְרַת הַחֶזֶר אֶצֶל מַחְמַד הַחֲמִישִׁי בְּרֶפֶת שְׁבַמְרוּק" (ביטון, 1976, 29); ביטון כמובן לא שמע אותה שרה במרוקו, ועל-כן הוא מביא את הדברים עליה מפני השמועה:

אוֹמְרִים עָלֶיהָ שֶׁבְּאֶשֶׁר שָׁרָה, / לָחֲמוּ חֲמִלִים בְּסִפְיָנִים / לְפֶלֶס הַרְדֵּךְ
בְּהַמּוֹן / לְהַגִּיעַ אֶל שׁוּלֵי שְׁמֵלְתָהּ / לְנַשֵּׁק אֶת קְצוֹת אֶצְבְּעוֹתֶיהָ /
לְשִׁים כְּסָף רִיאַל לְאוֹת תּוֹרָה" (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:

"זֶהְרָה אֶלְפֶסִיָּה, / הַיּוֹם, נָתַן לְמִצָּא אוֹתָהּ / בְּאֶשְׁקֵלוֹ, בְּעִתֵּיקוֹת
ג', לֵיד לְשֵׁפֶת הַסַּעַר, / רֵיחַ שִׁירִים שֶׁל קֶפְסוֹת סְרִינִים / עַל
שֶׁלְחָן מִתְנוֹדָד בֵּין שְׁלוֹשׁ רִגְלִים, / שְׁטִיחֵי מִלֵּךְ מְרִהֲבִים, מְרַבְּבִים
עַל מִטַּת סוֹכְנוֹת" (שם).

ביתה הוא סמל עליבות ("עתיקות" מולידות כאן אסוציאציה של בית מט לנפול, ולא של הוד), שוכן "ליד לשכת הסער", מרף 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, הווקא כשכבר אין צורך בסכינים כדי לפלס את הדרך אליה.⁵⁹

מעברה ומכיתה עובר המשורר לתאר את הזמרת עצמה: "בְּחֶלֶק בְּקֵר בְּהוּי / שְׁעוֹת בְּמִרְאָה / בְּצַבְעֵי אֶפּוֹר זֹלִים"; נעלמה השמלה עליה היו נאבקים והוחלפה בחלוק, ובניסיון עצוב ונואש לשמור על מראיתה

59 וראו דבריו של נפתלי טוקי: "השיר משרטט אפוא עימות טראגי בין זמן העבר והווה, 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" (טוקי 1983, 67); מיטת הסוכנות, לדבריו, היא מיטונומיא אירונית לממסד האשכנזי ושיפולו בעולמים (שם). וראו על הפללת השיר באתולוגיה לשירה עברית בתרגום לאנגלית, על ידי ט. כרמי, שם נכתב כי מדובר בדמות כרויה, מתוך חוסר האפשרות לראות בה אפשרות היה ומציאותית (שניר 2005).

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

"וכְּשֶׁהָיָה אוֹמֶרֶת: / מְחַמֵּד הַחֲמִישִׁי אֵישׁוֹן עֵינָיו / אֵינָהּ מְכִיז
בְּרָגַע הַרְאֵשׁוֹן. / לְזַהֵרָה אֶלְפִסְיָה קוֹל צָרוּר, / לֵב צָלוּל וְעֵינָיִם
שֶׁבָּעוֹת אֶתְקָה. / זַהֵרָה אֶלְפִסְיָה" (ביטון, 1976, 29).

הקול חושף משהו מפתיע, למרות זרותו ברגע הראשון (הזמרת כבר הצטרדה), ולמרות הזרות לכאורה של תוכן הצהרה זאת באשקלון: "מְחַמֵּד הַחֲמִישִׁי אֵישׁוֹן עֵינָיו"⁶⁰. הקול חושף את הקשר הרגשי שנתר לחצרו של המלך הגדול, ולמרות העליבות של ביתה והופעתה, למרות הצטרדותה, הוא חושף לב שלמרות הכול, נותר צלול ועיניים שמעידות 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; הוא הוגלה למדגסקר על-ידי הצרפתים, ונחזר בלחץ המוני, ואז הצרפתים ביטלו 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, פְּרָחָה בת יוסף, שלמה גוֹזְלוֹ, בן שוֹשֵׁן ("אלגיות בן שושן", שם, עמ' 34-35), וסוּלִיקָה (ארז ביטון 1979, עמ' 27-30), וכמוכן באיזכורים האינטנסיביים של דודים ודודות של אביו, ועוד יותר של אימו. ביטון כותב גם על אירועים היסטוריים חשובים בחיי הקהילה, למשל בשירו "על רעידת האדמה באגדיד", 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, "בְּעָרֵב הַהוּא" (ביטון, 1976, 40), "בְּעָרֵב יוֹם שְׁלִישִׁי זֶה הָיָה", "כִּי בְּעָרֵב הַהוּא", הן של הכפלת הפניה אל האם בצירוף מילת הקינה "הוי", "הוּי אָמָּא אָמָּא", והן של מילת השאלה איך החזרות פעמיים, "אֵיךְ קוֹרָה", ומהדהדת את "איכה"; אצל בוזגלו בארבעת הכתמים הראשונים מן החמישה חזרות מילת היחס "תוך" ומבליטה את טיבו של האסון, שממשך את בני האדם אל תוך האדמה: "וקול נשמע ברמה / בקורא בתוך שממה" (הלוי, 2003, 130), "תוך עמקי אדמה / כל עוד בהם נשמה", "וגם נוצרים גרו בה / משכה תוך רגביה", "לשאלו היו למנה / ובתוך עפר נרמסו". קינתו של בוזגלו נפתחת בקריאה לפעולה, פעולת הקינה עצמה: "ספרו והילילו / כי עיר אגאדיד חוסלה // אבות וכנים שם נפלו / ידרו 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 // תוך עמקי אדמה / כל עוד בהם נשמה // על ערבים בתוכה". אחינו תושביה // ופערה את לועה / ארץ אוכלת יושביה // וגם נוצרים גרו בה / משכה תוך רגביה".

גם ביטון מדגיש בשירו את התחללות החורבן בלילה, והוא פותח "בְּעֵרֵב הַהוּא" וממשיך "אִיךָ קוֹרֵה / הוּא אֲמָא אֲמָא / שְׁעִיר שְׁלֵמָה פְּקוּם בְּאַחַת / לְגִישׁ בְּזַעְקוֹת פַּחַשׁ"; גם אצל בוזגלו נזכרת חרדת האנשים, קריאותיהם, וגם הוא שואל/תוהה על התחללות האסון, אך מוכן שאין הוא מפנה שאלה זאת לאימו אלא לריבון העולמים: "רב חסד רב חנינה / אלה הצאן מה עשוי?" (הלוי, 2003, 130).⁶¹ ביטון מסיים את שירו בכאבם של הנתרים מול החלל שנתר בעולם, בבקשתם כי בוקר לא יבוא, ובתאוה המסתורית לשונה שהייתה כאותו ערב יום שלישי:

"יֵאָחַר כֶּךָ / הוּא אֲמָא אֲמָא / מָה חוֹשֵׁב הַיּוֹשֵׁב מוֹל שְׂאֲרֵיּוֹת פִּיתוֹ / מוֹל חֶסֶד יִקְרִי / מָה הַבְּרָךְ הָרֹאשׁוֹן שֵׁיַעֲשֶׂה בְּאוֹתוֹ בְּקָר. / הוּא אֲמָא אֲמָא / וְלֹאֵי וְלֹא בְּקָר / וְהוֹזְכֵרִים אֲוִמְרִים כִּי בְּעֵרֵב הַהוּא / הֵיטָה פְּאֻה מְתוֹקָה לְשֹׁנָה / בְּעֵרֵב יוֹם שְׁלִישִׁי זֶה הֵיטָה / הוּא אֲמָא" (ביטון, 1976, 40-41).

לעומת זאת אחרי שבזגלו שהעניק קול לזעקת תלמידי בית אולפנא שנספו, ולזעקת התורה עצמה על אסונה כותב: "תורת אמת שוממה / על בניה כי גועזו // 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 / ולאבליהם // 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 אגדי, תוך הכלטת המרחק והשונות בין שני השירים, כמשל למרחק שבין מסורת הפיוט לשירה העברית החדשה. מלבד השוני הצורני כתבנית שיר האזור במשקל ובחרוז שבהם כותב בוזגלו, לעומת

61 "אלה הצאן מה עשוי" שיבוץ משמאל ב', כ"ד, י"ז, רב חנינא (שהתואר "רב חנינה" לאלוהים מוהרה את שמו), היה אמורא בארץ ישראל.

הליכתו של ביטון בנתיב השירה החופשית (חרוז אחד בלבד בשירו: המוזהב – מארב), מבחינ 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 ברורות האחרונים, הרי שאין הוא הגדרה מספיקה לפיוטים, שנכתבו לאורך הדורות, וגם פיוטיו של ר' דויד בוזגלו (כגון באופן מובהק, "בינו נא מודדים"), שאין להם תפקיד ליטורגי. שאלת היסוד האמוני מורכבת יותר: אכן בשיר זה של ביטון נזכרים השמים והארמה 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 שטחה 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 סכולותיהם 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 בברידות מרחבית מעוררת אימה... הקינה של ביטון חסרה כל סממן לאומי או דתי. היא מדברת באדם העומד מול הפורענות שבאה עליי... 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 הרליגיזי, ללא כל ביקורת על דיכטומיות מודרניסטיות אלו, ועל תפיסת החילון שבמרכזו.

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

63 יעלה ות אינת מדוניתם לזכר מכלול בינייהם הערבת בתנייה

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

"שפל רוח, שפל בְּרַךְ וְקוֹמָה / אֶקְדָּמְךָ בְּרַב פֶּחַד וְאִמָּה // לְפָנֶיךָ
אֲנִי נִחָשׁ בְּעֵינַי / כְּתוּלַעַת קִטְנָה בְּאֶדְמָה" (שם).

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

"וְעוֹד אֶהְיֶה בֶן חָמוֹ / קוֹרֵא אֶת הָעֶקֶדָה שֶׁל עֲצָמוֹ / מִדֵּי שָׁנָה
כְּשֵׁנָה / בְּבֵית הַכְּנֶסֶת קִטְסֵן שֶׁל אִמָּה רָחֵל / בְּעִיר לוד / אֶהְיֶה בֶן
חָמוֹ / קוֹרֵא אֶת הָעֶקֶדָה שֶׁל עֲצָמוֹ / בְּהִתְרַגְּשׁוֹת שֶׁל עֲמִידָה בְּקֶדְלָה,
/ וּמְבַקְשִׁים לְרַמֵּז לוֹ / לְהַנִּיחַ לְאַחֵרִים / לְקַרֵּא אֶת עֲקֵדַת יִצְחָק
/ בְּיָמִים הַנּוֹרְאִים. / אֶבְל / הוּא מִתְעַקֵּשׁ שׁוֹב וְשׁוֹב / לְקַרֵּא אֶת
הָעֶקֶדָה שֶׁל עֲצָמוֹ" (ביטון, 2009, 20).

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

"בֵּית-כְּנֶסֶת קִטְסֵן בְּלוד, / הֵכֵנו אוֹתָךְ מִן הַעֲדָדִים / בְּאוֹ עֲלִיָּה מְאֹחֹר
/ מִן הַגֹּב. / בְּעֶרְמָה / בְּאוֹ אֲלִיָּה מִלְמַעְלָה. / וְעַכְשָׁו / אִמָּה קִיר
נוֹפֵל / עַל קִיר נוֹפֵל, / בֵּית-כְּנֶסֶת קִטְסֵן בְּלוד, / וְעַכְשָׁו / אִמָּה /
שְׁנֵי קִירוֹת נוֹפְלִים, / אֲדָמָה שְׁפוּכָה, / בֵּית-כְּנֶסֶת קִטְסֵן בְּלוד, / לְבִי
בָּךְ / לְבִי בְּאֶדְמָה שְׁפוּכָה / בֵּית-כְּנֶסֶת קִטְסֵן בְּלוד" (ביטון, 2010).

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

הלוי מסיק כי אין כל הכול 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 כדורות האחרונים". אין ספק שקיים הבדל משמעותי בין קינתו של בוזגלו לקינתו של ביטון בלשונן, סגנונו, צורתו ותוכנו, ואין ספק שביטון אינו משייד 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 מההסנתה, 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 ריבור, 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 הערבים והנוצרים בשירו של ר' בוזגלו היא מודנית למדי.

עמידר באו עליו מאחור בעורמה של מתגנבים והיכו בו. כך עשו לכל השכונה, ואנשים שקמו בוקר ראו שבתם נעשה חצי בית ועברו על כורחם לצריפים רעועים בקצה הרובע כדי לעבור מאוחר יותר לשכונה מדוללת עוד יותר" (שם). כך בשירו ובזיכרונותיו של ביטון מתחברת האלימות הממסדית והדהיקה המעמדית שחוו בני שכונתו כלור, בין השאר באמצעות אלימות החברה המשכנת, "עמידר", עם הפגיעה בסמל של הקהילה ושל הקדושה שלכאורה איך לפגוע בה, בית כנסת קהילתי מרוקאי. ביטון מזהה עצמו עם בית הכנסת החרב, "לְבִי בָּךְ / לְבִי פְּאֶדְמָה שְׁפוּכָה" (שם), ומחבר את חורבנו ושברו לשבר האישי שלו, ולחיפוש האישי שלו: "כשגם חיי נעשו קירות גפולים ונעשיתי אוסף של קטעי חיים מקריים, נרדתי בארץ מעיר לעיר, כדלי רגשות, דעות מדומות, חיפשתי בית כנסת לימים הנוראים שיזכיר לי ולו במעט את החיל והרעדה של בית הכנסת אמא רחל ואת הפיוט שפל שכל 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, כלשונויותיהן השונות וכתכניהן המסורתיות-דתיים, וזאת ברצף של דיכטומיות: ספרות חילונית מול ספרות דתית, ספרות עברית מול ספרות רב-לשונית (בלשוניות הגויים או כ"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 מתאוצנטריות לאנתרופוצנטריות, בהשפעת ההומניזם האירופי. סדן (1950) ראה בספרות ההשכלה ניסיון ליצור כתחומי העברית ככל הז'אנרים המצויים בספרות אירופה; קרוצווייל (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 בלשוניות אירופה) למודרניזם האירופי. כך אפוא רוב ההיסטוריוגרפיה ניתקה את הספרות העברית החדשה מספרויות היהודים, וכללה בנרטיב שלה רק את היצירה העברית, ורק את החלק המחולן ביצירת היהודים.⁶⁵ 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 בדרות האחרונים בסוגות אחרות בעברית ובלשוניות אחרות,⁶⁷ ותולדות הספרות העברית

65 סדן עמד כנגד מגמה זו, וטען להכנסת היידיש, ולשונות אירופיות אחרות שכזו

נכתבה ספרות יהודית, על פי הכלל של זהות הכותב, זהות קהלו, וכוונתו. סדן הזכיר בהקשר של לשונות יהודים את הספרות היהודית. את העברית, לעומת זאת, לא הזכיר לא כלשון יהודית (ערבית-יהודית) ולא כלשון זרה. וראו אריס פרוש על סדן ויחסו לספרותם של המזרחים (פרוש 2007). גם הרשב מכניס את היידיש למכלול דיונו (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 לגוניה 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 כהווה וכדורות האחרונים.⁷⁰ כך אפוא ההיסטוריוגרפיה המקובלת של הספרות העברית החדשה דחתה את רלבנטיות מסורות הפיוט, המקאמה ושירת החול ולא הזכירה אותם כיסודות הוויים, פעילים, לא הכליה כמעט התייחסויות לכתובה בערבית, בערבית-יהודית ובספרדית-יהודית (לדינו) (מלבד אֶזכורו של סדן את הספרדית-היהודית), והכליה יוצרים מזרחים מועטים בלבד, אך ורק בארץ ישראל ובמדינת ישראל ולא בארצותיהם, ורק בעברית.⁷¹

68 מתוך שיכפול ראייה דיכטומית אירופית של התחלנות ודת אל ההקשר המזרחי, ללא פרובלמטיזציה של העברה זאת. על ההקשר התיאולוגי-ביזנטי ושאלת החילון ראו רז'קווקצ'ין 2006 ושנהב 2008. לביקורת על תפיסת דיכטומיות של חילוניות ודת, הצבעה על הכלים ביחס יהדות אשכנז ויהדות ספרד למודרניזציה, והקטגוריה המסורתית, ראו: זוהר 2001, בוגולו 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 אמצו את התפיסה הלאומית של העברית (Gluzman 2003), וכן כתיבה של לא-יהודים בעברית (ובעיקר פלסטינים, ראו שניר 2005 וחבר 2007).

70 כך לדוגמה כתב יעקב פיכמן על "סגנון שמוציא מזרחי-ערבי מתקופת הירדה. אותה פרוזה ואתה שירה של הספרות הערבית החדשה... היריד שבסגנון תחוח זה כל כך בולט, ודאי, שאין צורך לדקוף 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 צבענות יתירה, היעדר צמצום, ריבוי מספורות" (ברשאי 1975, 76).

71 היסטוריוגרפים אלו התייחסו כמובן לפיוט, שירת החול והמקאמה בני תורה-הזהב בספרד כפרק מפואר בתולדות הספרות הלאומית הקודמת לספרות העברית החדשה; וכללו אותם בריצף הכליל של היצירה העברית (כך לדוגמה בחוג לספרות עברית

בנוסף לכך קוטלגה חלק מהיצירה המזרחית כפולקלור, ולפיכך לא כאמנות או ספרות יפה מממש.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 והחוזי 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 להגדרה קשורים לפולמוס החרף 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 "התמזרות" (צור, 2011), במקביל ליצירה על ידי הממסד קטגוריות זהות חדשות לחלקים בתוך החברה היהודית-ישראלית.⁷⁴ ביצירת

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

72 ניתוח ביקורתי ראו אצל חזן-דוקס ומור ושרידיא 2006.

73 ראו צור 2011; וראו שניר 2011 לגבי המתח בין תפיסת זהויות שונות, וביניהן המזרחיות, כזהות פרימודרדית-אלית, המתבססת על מקור מהותי משותף, לבין תפיסת כתגובה לגירויים מן החוץ, וכמובן זה תפיסת כזהויות סובייקטיביות, נילות ויחסיות, 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.

הנשימה בשירתו של דויד אבידן, מן המאגיות המקראית הקסומה של דליה רביקוביץ ומן החופש המיני הפרוע של יונה וולך. הזרם המרכזי של השירה הישראלית כאותם ימים חיפש בכל כוחו להתנער מן ה"אנחנו", מן הסיסמאות הציוניות שנתפסו כשדופות, 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 ופתיני בשירתו של יונתן רטוש, וסימן עבר מפואר שייש לשוב אליו" (עלון 2010, 10-11); ומתוך כך: "ביטון הוא אכן בבחינת משורר גדול ודומיננטי בשירה המזרחית, וברכיה מערכת הפואטית הישראלית משתברים דרכו יחסי המרכזי-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 ויודש של מסורות קיימות. מנקודת מבטה של השירה המזרחית החדשה כישראל עומד ארז ביטון כאב מייסד, שמולו התגבשה מסורת שירית זאת, עם השילוב הייחודי שיצר בין עברית לערבית, עם הבנייה מחדש של רצף הויתרון 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 הליטימיציה שהוא העניק לעיסוק השירי בעולמות מסוימים ובהומרי

זהויות חדשות אלו התבטאה האמביוולנטיות בין השאיפה הציונית המוצהרת לאחדות העם היהודי וליצירת זהות ישראלית חדשה ובלתי גלוטית, השוללת באופן שווה את כל הגלויות, ובין האורייניציה האירופית של הציונות, ואימוץ האורייניטליזם המערבי, התופס את המזרח כנחשל ונחות (צור 2000, 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, שתויגו 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 שביססו הספרות העברית החדשה, כגלות מול ישראל, הדיכוטומיות שבבסיס הספרות העברית החדשה, מערב מול מזרח ועוד. 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 הציניות המשוננת, האכזרית והדוקרנית המאפיינת את שירת נתן זך ומאיר ויזלטיר, ממשחקי המילים להטוטניים ועוצרי

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

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

ארו 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 היס), וכיסוד השירה העברית החדשה. מעשה הנתק בא לקטוע את שורשיה 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 כשירתו, שלא הייתה רק כלי של מחאה בקונטקסט ישראלי, אלא המשך כמסורת שירי השילוב (המטרוז במרוקו) בין עברית לערבית בפיוט ובשירת החול.⁷⁶ ביטון משוחח עם השירה והסיפורים בלשון היהודית של משפחתו, הערכית-המרוקאית-היהודית (בניגוד לפסילה של שפות היהודים, דוגמת היידיש, כארץ, כחלק משלילת הגלות והגולה), ובמובן זה הוא דוחה את הדיכוטומיה בין ספרות גבוהה לבין 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 המעבדות, שכתב הרב שלם יחיא רדאני בראשית שנות החמישים במסגרת מסורת הפיוט התלמי ודוגם של קינות תשעה באב, ומול קינתו של יהודה הלוי "אש תוקד בקיבני".

77 וכך לדוגמא אחד משיירי ספרו **תמכיסרת** – **ציפור מרוקאית**, בשם "כשחבר נדיה אח", מוקדש לזכרו של המשורר האלגי'ראי רַבֵּאחַ בֶּלְעַמְרִי, 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 האקזוסיטנציאלית-אישי, שבאווירתה פָּרסם 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, בכית 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 כשירה העברית החדשה וכנגדה. בתוך מפגש המסורות הללו נוצרה המורכבות המרתקת של ארו ביטון, ובמובן זה, למרות שאין הוא בין המשוררים הפוריים בורות 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:

אבני, 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 ישרון, שאף הוא דחה גם הוא את החיית השירה העברית האשכנזית את הגלות, והכניס לשירתו את היידיש והערבית.

- אוחיון, שירה, 2006: "שירה מזרחית או שירת כלאיים?", הכינון מורח 12, עמ' 35-43.
- , 2006: "מחנק בגרון או אוויר לנשימה", אפיריון, גיליון 99, עמ' 22-23.
- אופנהיימר, יוחאי, 2003: הוכות הגדולה לומר לא, מאגנס, ירושלים, תשס"ד.
- בוזגלו, דוד, 2001: שירי דודים השלם: אוצר שיריו של המשורר רבי דוד בוזגלו זצ"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, ארי, "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", הכינון מורח 12, עמ' 10-13.
- , 2006: "מילים על רבי דוד בוזגלו", הכינון מורח 12, עמ' 34.
- , 2009: תמכּיטּרַת - ציפור מרוקאית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

- , 2010: "בית-כנסת קטן בלוד", הכינון מורח, 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-הרשא, מואיז, 2006: "קראתיך בשם", בתוך אתר קדמה, מדור "ספרות ואמנות", 1.7.2006: <http://www.kedma.co.il/index.php?id=1059>
- , 2006: "30 שנה להופעת 'מנחה מרוקאית'", אפיריון, 99, עמ' 17-20
- בסר, יעקב, 1990: "ארז ביטון: להיות עם החושך", עיתון 77, 123, עמ' 24-25, 29
- ברשא, אבינועם, 1975: יהודה בורלא - מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, עם עובד, תל-אביב
- גרשי, נעמה, 2006: "שיעור ספרות", הכינון מורח 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 המורח החדשה: על יצירתה של שושנה שבנו, אוניברסיטת ברי-אילן, רמת-גן
- , 2005: בסוד יחיד ועדה, הוצאת אוניברסיטת ברי-אילן, רמת-גן
- הלוי, רצון, 2006: ענפי שיר, הוצאת אפיקים, מכון אבא שלם שבזי
- הלקין, שמעון, 1958: מכוא לספרות העברית, רשימות לפי הרצאותיו בשנת תשי"ב, מאת צופי הלל, הוצאת מפעל השכפול, הסתרדות הסטודנטים של האוניברסיטה העברית, ירושלים
- הרשב, בנימין, 1988: "תחייתה של ארץ-ישראל והמהפכה היהודית המודרנית: הרפורים על תמונות מצב", בתוך נורית גרץ

- ויג, שושנה, 2006: "שירי העיבור 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, חנן, 1999: ספרות שנכתבת מכאן, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי המד, תל-אביב
- , 2007: הסיפור והלאום, הוצאת רסלינג, תל-אביב
- חזן-דוקס, גלית, ומרד, ורד, ושרירא, דני, 2006: "ממזרחים בישראל לקולות מזרחיים: מכיבוש ההגמוניה לשינוי רדיקלי – מאבק חברתי, שיח אינטלקטואלים וחקר הפולקלור", תיאוריה ובקורת, גיליון 29, עמ' 247-260
- טוקר, נפתלי, 1983: "המנחה והנענע: על שירת ארז ביטון", מאזניים, כרך נ"ו, גיליון 4-3, שבט אדר תשמ"ג, פברואר-מארס 1983, עמ' 66-68
- יונה יוסי ויצחק ספורטא, 2002: "החינוך הקדם-מקצועי ויצירת מעמד הפועלים בישראל", בתוך מזרחים בישראל, עורכים חנן חבר, יהודה שנהב, פנינה מוצפי-האלר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר ירושלים, עמ' 68-104
- ידגר, יעקב, 2010: המסורתתם בישראל: מודרניות ללא חילון, מכון שלום הרטמן, ירושלים
- לובין, אורלי, 2003: אישה קוראת אישה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן
- לוי, ליטל (כדפוס): יצירתם של יהודים-ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גיאוגרפיה ספרותית חדשה
- לחבר, פישל, 1927: תולדות הספרות העברית החדשה, ספר ראשון, הוצאת דביר, תל-אביב
- מרון, דן, 2005: הרפיה לצורך נגיעה, עם עובד, תל-אביב
- משעני, דרור, 2004: "המזרחי כהפרעה לשונית", חזות מזרחית, עורך יגאל נורי, בבלי, עמ' 83-89
- , 2005: "למה צריכים המזרחים לחזור אל 'המעבדה', מטעם 3, עמ' 91-98
- , 2006: בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד, תל-אביב, עס-ענב: 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 מורה למערב – ראיון עם ארז ביטון", אתר אני" (איגוד נשים יוצרות בישראל): <http://www.ani.org.il/?CategoryID=376&ArticleID=834>
- סכרסקי, שלמה, 1981: לא נחשלים אלא מנחשלים, מחברות למחקר ולביקורת, חיפה
- סכתו, חיים, 2005: כעפעפי שחר, תל-אביב: ידיעות אחרונות, ספרי המד, ספרי עליית הגג
- סזן, 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' 253-276
- סעיד, אדוארד, 2000: אוריינטליזם, תרגמה עתליה זילבר, תל-אביב, עם עובד
- עלון, קציעה, 2006: "טבעת מכיוס' והקשר הבורומא' פחות וזונות – קווי יסוד בפואטיקה מזרחית", עיתון 77, גיליון 109-310, עמ' 32-37
- , 2010: "בפתח – המזרחיות מהי", בתוך הכיון 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-310-309, עמ' 12-13
- פדיה, חביבה, 2002: מוצא הנפש, עם עובד, תל-אביב

----- 2004: "שפת הלכ - ללבי גיליתי לאיברי לא גיליתי", חזות מורחית
- הווה הנע כסך צברו הערבי, עורך גאל נזרי, הוצאת כבל,
עמ' 109-121
----- 2004ב: "שכירת צורות - ריאיון עם חכיבה פריה", הכיוון מזרח
9, עמ' 7-13
----- 2004ג: "הקול הגולה", פורסם באתר האינטרנט kedma.co.il, קדמה
- שער המזרח, עורך סמי שלום שטרית
----- 2006: "אוז ביטון - פענוח פואטיקה של הגירה, מודוסים פואטיים
ומודוסים של "אני", הכיוון מזרח 12, עמ' 16-26
----- 2006ב: "הגיע הזמן לומר "אני" אחרת בשירה העברית", אפריון,
99, עמ' 10-16
פרוש, איריס, 1992: קנון ספרותי ואידאולוגיה לאומית, מוסד ביאליק
ואוניברסיטת בן-גוריון, ירושלים
----- 2007: "ספרות לאומית וגבולות הפולרליזם במסת מבוא' לדב
סוז", בתוך הגע של הולדת, עורך: חנן חבר, מוסד ביאליק,
ירושלים, עמ' 590-606
פרלסון, ענבל, 2006: שמחה גדולה הלילה - מוזיקה יהודית-ערבית
וזהות מורחית, 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 להינוך והדרכה, עמ' 101-124
----- 2011: "זהויות 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-קרקוצקי, 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 רבת-תרבותית,
הוצאת בימת קדם לספרות, תל-אביב
שטרית, יוסף, 1999: פיוט ושירה ביהדות מרוקו: אסופת מחקרים על
שירים ועל משוררים, המרכז ללשונות היהודים וספריותיהם,
האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים
שלום-שטרית, סמי, 2003: שירים באשורדית - מוקדמים ומאוחרים,
2002-1982, 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 חילונית 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 מורחית, הוצאת רסלינג, תל-
אביב, עמ' 7-18

שניר, ראובן, 2005: ערכיות, יהדות, ציונות – מאבק הזהויות בספרותם של יהודי עיראק, הוצאת מכון כ"צבי, ירושלים

שקד, 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

עמרי בן-יהודה

"מיסות קטנות"

על ביקוע הטריטוריה של הספרות בבית אחד של

ארז ביטון

ביקורת והיסטוריוגרפיה
לאחרונה יצאו שני ספרים המסכמים את פועלה של הפואטיקה המזרחית בשירה העברית העכשווית (עלון 2011, אופנהיימר 2012). בשניהם עומדת דמותו של ביטון במרכז ההיסטוריוגרפיה הזו, ושניהם ממפים אותו כדמות אב אפשרית של המהלך הפואטי הזה בשירה הישראלית. משניהם עולה גם תמונה מורכבת הן בדיוקנה של השירה הזו והן בדיוקנה של אביה האפשרי, ודומה שהיא נותרת בלתי מוכרעת בעניין בעיה אקוטית שאני מוצא בבואנו לגשת אל צביונה הפוליטי והפואטי: האם היא מהווה אלטרנטיבה לציונות האשכנזית (ולשירה הישראלית מן הזרם המרכזי, המייצגת אותה) או שהיא חלק מפוצל, כואב, דואב וחתרני שלה עצמה? אני מבקש בחיבורי זה להתחיל לעמוד על מפעל יצירתו של ביטון והשירה המזרחית כמפעל שעיקרו הוא ערעור ופיצול, קושי והתאבכות של הערכים ההגמוניים עם מה שאינו מתיישב עמם לעולם, וזאת יותר מאשר ההיסטוריוגרפיה שלה כמפעל "העצמה", "שיחרור", מפעל של "אלטרנטיבה", מילים העולות תדיר בשני החיבורים.