

# **"בטבורי תפור לחלומך": על פרק השירה ביחידת הלימוד החדשה בתוכנית הלימודים בספרות לחטיבה העליונה**

**אסתר אדיבי-שושן**

תוכנית הלימודים בספרות, על יסודותיה הקבועים ועל חלקיה המתחדשים, מעסיקה את חוקרי הספרות, את המבקרים, את המורים ואת הקהל הרחב. היצירות המופיעות בה או המודרות ממנה משמשות נושא למחלוקות, המוצאות את מקומן על במות ציבוריות (דו"ח ועדת ביטון 2016). לשיקולי תכנון הלימודים בספרות משמעות תרבותית-חברתית בכל מקום בעולם, וגם בישראל. בחוזר המפמ"ר (המפקח המרכזי) מאוגוסט 2017 מוצגת תוכנית לימודים חדשה בספרות, שכותרתה: "המשפחה בראי הספרות". במאמר זה אבקש לעסוק בפרק השירה בתוכנית לימודים החדשה, תוך ראייתו כ"שבריר קנוני", כלומר, כקבוצת שירים המייצגת מהלך תרבותי. עיקרו של המאמר עוסק בקריאה פרשנית צמודה (close reading) של שמונת השירים שנבחרו לתוכנית. במאמר אציג פרשנות לשירים שנבחרו, שלחלקם הגדול לא קיימת פרשנות קודמת. כמו כן, אעסוק במידת התאמת השירים שנבחרו לפנים המגוונות של נושא המשפחה, כפי שהופיעו בתוכנית הלימודים, ובשאלת הקנוניות שלהם.

**מילות מפתח:** תוכנית לימודים בספרות, המשפחה בראי הספרות, שבריר קנוני

## מבוא

תוכנית הלימודים בספרות, על יסודותיה הקבועים ועל חלקיה המתחדשים, מעסיקה מאוד את חוקרי הספרות, את המבקרים, את המורים ואת הקהל הרחב. היצירות המופיעות בתוכנית או המודרות ממנה משמשות נושא למחלוקות, המוצאות את מקומן על במות ציבוריות (דו"ח ועדת ביטון, 2016). לשיקולי תכנון הלימודים בספרות משמעות תרבותית-חברתית בכל מקום בעולם, וגם בישראל (למשל: אדיבי-שושן, 2014; דוד, 2012; זגן, 2007). תוכנית הלימודים בספרות היא משמעותית, משום שהיא משפיעה הן על בניית תשתית תרבותית לאומית משותפת, הן על מעמד היצירות והיוצרים. הכללתה של יצירת ספרות בתוכנית הלימודים מהווה מעין אישור לכך שזוהי יצירה קנונית בעלת ערך תרבותי, והיא מחזקת את מעמדה ואת סיכויי הישרדותה של היצירה לאורך השנים.

גורביץ וערב (2012) מציינים שפירושה המקורי של המילה היוונית *canon* הוא סרגל מדידה. מאוחר יותר, החל המושג לציין גם חוק, חובה או נוהל. במאה הרביעית החלו להשתמש בו לציון רשימת הספרים המקודשים לנצרות. במשמעות זו הקנון מבטא עיקרון של בְּרִיָּה (סלקציה): קידום טקסטים מסוימים, תוך דחיקתם של אחרים אל מחוץ למפעל הקנוני. עיקרון הברירה נועד לשמר "אמת" רשמית כנגד אמיתות חלקיות של "כופרים" שהוצאו אל מחוץ לקנון. בעת החדשה, ובעיקר מאז המאה ה-18, נוספה למושג "קנון" משמעות חילונית, והוא החל לשמש לתיאור אוסף יצירות מופת בתחומים כמו ספרות ומוסיקה קלאסית. מאז ועד ימינו, הדיונים בקנון עוסקים בסוגיות מרכזיות כמו שאלת הסמכות, השליטה והייצוג של תופעות בתרבות. הקנון הוא הניסיון לגבש רשימה מחייבת של קלסיקה על-זמנית ולהציב כנגדה כל מה שאינו קלסי דיו, ולכן הוא בהכרח מפוקפק, ירוד ולא ראוי. הקנון, הנוטה לסמן גבולות, שואף להגדרה ערכית המבחינה בין שתי קבוצות: האחת, פריטים בעלי ערך רב ו"נצחיים", הנחשבים קנוניים ומחייבים, והשנייה, פריטים שערכם מועט או אפסי, המצויים מחוץ לקנון. למרות הדיכוטומיה, מתקיימת גם תנועה בין שני הקטבים הללו, וזו מאפשרת שינויים היסטוריים בהגדרת גבולות הקנון.

בחוזר שפורסם באוגוסט 2017 מציג מפמ"ר ספרות תוכנית לימודים חדשה<sup>35</sup> שכותרתה: "המשפחה בראי הספרות". במבוא לתוכנית, "משפחה מהי", המשפחה מוגדרת כ"מוסד חברתי המאגד יחידים לקבוצה שיתופית הדוקה, כאשר בדרך כלל קיימים קשרי דם בין חבריה" (הרציג, 2017, עמ' 12). בהמשך, תחת הכותרת "המשפחה בספרות", מצוין שהספרות מרבה לעסוק במוסד המשפחה בגלל מורכבותם של היחסים בתוך המשפחה. חוזר המפמ"ר מציין את ההיבטים השונים שדרכם ניתן לבחון את פניה של המשפחה ואת השתקפותם בספרות, כמו למשל: השפעת הנסיבות ההיסטוריות של התקופה על אופיה של המשפחה ועל אופני ייצוגה, הפסיכולוגיה של היחסים בתוך המשפחה, היחסים בין בני זוג, יחסי הורים ובנים ועוד. תוכנית לימודים חדשה זו מורכבת מרשימת יצירות, המחולקות לארבע סוגות ספרותיות: סיפור קצר, שירה, רומן/נובלה ודרמה. פרק ההרחבה כולל סרטי קולנוע.

במאמר זה אני מבקשת לעסוק בפרק השירה בתוכנית הלימודים החדשה, תוך ראייתו כ"שבריר קנוני" (גלזמן, 2018, עמ' 12), כלומר באמצעות התבוננות בקבוצה קטנה של שירים כמייצגת מהלך תרבותי. עיקרו של המאמר יעסוק בקריאה פרשנית צמודה (close reading) של שמונת השירים שנבחרו לתוכנית. אציג פרשנות לשירים שנבחרו, שלחלקם הגדול לא קיימת כל פרשנות קודמת. בדברי הסיכום אעסוק במידת התאמת השירים שנבחרו לפנים המגוונות של נושא המשפחה כפי שהופיעו בתוכנית הלימודים ובשאלת הקנוניות שלהם. נוסף על כך, אטען שניתן לראות בשירי התוכנית "שבריר קנוני", המבטא הלך רוח חדש ומפנה בשירה העברית בת זמננו.

גורביץ' וערב (2012) מתארים את המשפחה כיחידת משמעות בתרבות, העומדת בין היחיד לבין החברה. זוהי יחידה חברתית וכלכלית, רגשית וסימבולית, שנוצרות בתוכה זהויות ונולדת בה האישיות של כל אחד מחבריה. המשפחה היא הקבוצה הראשונה שהפרט נולד או נקלט לתוכה. בצירופיה השונים, המשפחה היא יחידה חברתית ו/או גנטית המקיימת קשרי קרבה קבועים

---

<sup>35</sup> תוכנית הלימודים בספרות לנבחנים אקסטרניים ולנבחני משנה – 30% של 3 יחידות לימוד – השלמה ל-5 יחידות.

בין חבריה. יחידה זו נועדה ליצור מבנה יציב המספק ביטחון לחבריו, מאפשר את גידול הצאצאים ומעודד צמיחה אישית. על פי תפיסה אידאלית זו, האינטימיות המשפחתית מתבטאת ביחסי האהבה של העומדים בראש המשפחה וביחסים הפנימיים בין חבריה.

המשפחה החדשה, המאפיינת את העידן הפוסט-מודרני, פועלת בתנאים של רלטיביזם תרבותי המעודד צורות ארגון מגוונות. כתוצאה מכך מוגדרות מחדש סוגיות כגון מיניות, מגדר, אחריות, הורות, שותפות, מיקום, תנועה ועוד. כמו כן נוצרות יחידות משפחתיות חדשות: משפחות חד-הוריות, חד-מיניות, משפחות המתקיימות על בסיס שיתוף בנושאים מוגדרים ועוד. ובכל זאת, נראה כי למרות השינויים הרבים שעברה המשפחה, בגרסאותיה השונות, היא עדיין נתפסת בעיני רבים כצורה חברתית שאין לוותר עליה, דווקא על רקע התחרות והניכור המאפיינים את היחיד במעגלים אחרים של חיו.

קליינברג (2004) מציין שהמשפחה היא קודם כול מכשיר של המין האנושי, כלי להולדת ילדים ולהגנה עליהם, עד לגיל שבו הם מסוגלים להגן על עצמם. המאפיין העיקרי של כל משפחה, עד למאה העשרים, היה השליטה הגברית על מנגנוני ההולדה. במשפחה המסורתית קיימת חלוקת תפקידים נוקשה למדי, והחברה כולה מתגייסת כדי לשכנע נשים, בטוב או ברע, למלא את התפקיד שהועד להן. במפגש האלים בין התרבות המערבית לבין חברות מסורתיות, התפרקות המשפחה המערבית היא מן האיומים הגדולים ביותר. התרבות המסורתית נאבקת על קיבוע העולם הישן ועל המוצב הקדמי שלו – המשפחה.

נווה (2004) עוסקת במיתוס המשפחה בספרות העברית, וטענתה היא, שבניגוד לספרות הילדים המציגה את המשפחה האידיאלית, הרי שבספרות למבוגרים המשפחה מתוארת כגיהינום של קנאות, כעסים, תסכולים ואי הבנות. לכאורה נחשפת המשפחה במערומיה, אך למעשה, טוענת נווה, הספרות למבוגרים פועלת בשירות המיתוס המשפחתי, משום שהיא מציגה כל חריגה ממנו כמצב שתוצאותיו הרסניות. הטרגדיה של המשפחה הספרותית היא תמרור אזהרה למי שמעז לקרוא תיגר על האידיאל.

## 1. דיוקן האב: מ"אבי היה אלוהים ולא ידע" ועד "אבא שלי

### ואלוהים"

רוב השירים שבתוכנית הלימודים מתמקדים בדיוקן האב. סתיו (2014) כותבת, שלכתוב על האב פירושו לכתוב על אובדן. האובדן וההיעדר עושים את האב לדמות מסקרנת עבור ילדיו, מלאת עוצמה ורבת-כוח. עוד מציינת סתיו, שההפשטה הכרוכה בייחוס האבהות מציבה אותו על ציר הסמל – מה שמראש כבר בא "במקום", תחליף לישות פיזית נעלמה החורגת מן התפיסה. ככל מסמן, נוכחותו של האב היא נוכחות של היעדר, ומתוכו נשאבת עוצמתו כסימון, ייצוג ואיסור. כך נולדת שפה וכך נוצר חוק. ההיעדר הוא למעשה נוכחות יתר: ככל שהאב נעלם יותר כן עמוקים שורשיו ומתפשטת שליטתו. האב מתפקד כ"מת-החיי" הנצחי של התודעה.

לטענת סתיו, הסימבוליזציה העומדת בבסיס ההכרה בתפקיד האבהי היא המרכיב הדומיננטי של התרבות כפי שזו מנוסחת בשדה הפסיכואנליזה, ובעיקר בתורתו של ז'אק לאקאן. לאקאן מעמיד את האב כמסמן הכניסה אל התרבות: כמייצג השפה, החוק, השיח והתודעה. בעקבות פרויד, לאקאן רואה באב מי שמטיל על הסובייקט את טאבו גילוי העריות ומכניס אותו אל השלב האדיפלי ואל הסדר הסמלי, המתבטא ברכישת השפה. (ואנייה, 2003). האב הסמלי קיים הרבה מעבר למימוש הפיזי, ומתגלם במערכת הפטריארכלית על כל היבטיה. בעקבות מותו של האב, נוצרים החוק החברתי והמוסר, ומתגלה כי כוחו במותו עולה על כוחו בחייו. האב המת, הסמלי, חזק ורב-כוח יותר מכל אב חי וממשי. בהמשך מציינת סתיו, שעבור הבת, אובדן האב הוא כפול, היות שהיא לא נועדה לגלות את האב, להזדהות עמו ולרשת אותו. כיוון שכך, אין לה מקום בתוך רצף יחסים סמלי זה.

סיקסו וקלמנט (2006) מתארות את האב כך: "כזה הוא האב: הוא עומד ביסודו של מקור אל-זמני, א-היסטורי. [...] מופת לכל האחרות; [...] לא עוד כדמות, אלא כמקום במבנה של הסובייקט, מקום שביחס אליו הסובייקט מגדיר את עצמו תמיד מתוך תלות, האב הוא החוק; נוקשותו של הסימבולי ומובהקותו של הסדר מקורם בדמותו העתיקה והזקופה של האב הפרה-היסטורי. האב נצלני: הוא חוק סוטה. לא תאהבי אחר על פניי" (שם, עמ' 86).

## א. זכר אבי עטוף בניר לבן – יהודה עמיחי

## אָבִי / יְהוּדָה עֲמִיחִי

זָכַר אָבִי עֵטוּף בְּנִיר לֶבֶן

כְּפְרוּסוֹת לְיוֹם עֲבוּדָה.

כְּקוֹסֵם הַמוֹצֵיא מְכוּבָּעוֹ אֶךְנָבוֹת וּמְגִדְלִים,

הוֹצֵיא מִתּוֹךְ גּוּפוֹ הַקֶּטָן - אֶהְבָּה.

נְהָרוֹת גְּדִיו

נִשְׁפְּכוּ לְתוֹךְ מַעֲשָׂיו הַטּוֹבִים.

יהודה עמיחי הוא המשורר היחיד בתוכנית ששניים משיריו מופיעים בה: השיר "אבי" לקוח מספר שיריו הראשון, "עכשיו ובימים האחרים" (1955), והשיר השלישי מתוך מחזור השירים "מלון הור" שהופיע בספר שיריו האחרון, "פתוח סגור פתוח" (1998). ארבעים ושלוש שנים משתרעות בין תיאור דיוקן האב בספר הראשון לבין תיאור דיוקנו בספר האחרון. למרות הזמן הארוך שחלף, מאפייני האהבה ויכולת הנתינה של האב לבנו ולעולם חוזרים וניכרים בשני השירים. השיר הראשון מתחיל במילים "זָכַר אָבִי" ובכך מאשש את קביעתה של סתיו שכתבה על האב היא כתיבה על אובדן, אלא שבניגוד לדבריה, בשירת עמיחי האב המת אינו מייצג את האיסור כי אם את האהבה. מירון (2005) מציין את חדשנותו ומהפכותו של עמיחי. לדבריו, עמיחי היה מהפכן רך, מהפכן עם אבא, בן מורד שלא ניתק מעולם את הקשר העמוק והמזין עם דמות האב המעניק חסות והשופע טוב. בניגוד לשירה הישראלית הקנונית של שנות החמישים והשישים, שהאבהות העולה ממנה היא טראומה הרסנית, הרי שבשירת עמיחי, מציין מירון, האבהות היא מקור של אהבה, יציבות ואמון בין אדם לאדם. רגשות חיוביים אלה מועברים לזיקות שבין המשורר לסביבתו החברתית, ובה-בעת, גם אל לב הפואטיקה של שיריו. במאמר נוסף מציין מירון (2012) שהחיות של דמות האב, כפי שעמיחי עיצב אותה באמצעות הלשון הפיגורטיבית, נבעה מתכונתו ה"פתוחה", הנדיבה, הזורמת והבלתי חסכונית של האב. תכונה זו מעמידה את האב כדמות מופת בשירת עמיחי לכל אורכה. גם במותו הנחיל האב לבנו, לא

טראומה מְשִׁתֶּקֶת, אלא אבל אמיתי על אובדן הזולת וכוח נפשי להשלים את עבודת האבל ולהפיק מתוכה את היכולת הרגשית לקיים זיקת אהבה לזולת. בשיר "אבי", האב מתואר בשלוש תמונות מטפוריות המעצבות את עולם הערכים שהוריש לבנו: חשיבות הפשטות, העבודה וחיי שגרת היומיום הניכרים בבית הראשון; האהבה – הערך המרכזי שהוריש האב לבנו – מעוצבת על ידי תמונת הקוסם, שגופו הקטן מוצג כניגוד של ריבוי גילויי אהבתו; ועשיית הטוב בהיבטה היומיומי, המעוצבת במטפורה הנועלת את השיר: "בְּהַרְוֹת דָּדוֹ/ נִשְׁפָּכוּ לְתוֹךְ מַעֲשָׂיו הַטּוֹבִים".

שיר זה של עמיחי מייצג את התמורות הפואטיות שחלו בשנות החמישים במישורים שונים של השיר כפי שמציינת אותם ויסבורד (2002): דחיקת הלאומי מפני הפרטי, העמדת 'אני' שירי מונמך, טון נטול פְּתוּס וחגיגות, שימוש בשפת יום-יום פרוזאית ושחרור הריתמוס ממסגרות קבועות. ערפלי (1986) מציין שהשיר מבוסס על עיקרון קטלוגי. כלומר, מבחר חומרי השיר אינו הכרחי, וסדר הופעתם ומידת פיתוחם אינם משקפים יחסים היררכיים ביניהם. תופעה זו נרמזת במבנה התחבירי של השיר: המשפטים אינם משועבדים זה לזה אלא נקשרים בקשר של תוספת. כל חומרי השיר עומדים זה בצד זה, והקשר ביניהם בא לידי הביטוי בזיקתם המשותפת ל'אני' השירי.

בהתאם לכך, ניתן לראות ב"אבי" שיר קטלוגי מובהק, הפורש את תכונות האב המת ואת מערכת הערכים שהבן מבין, בדיעבד, שהאב הוריש לו. מבחינה מבנית, אין בשיר זה, כמו בשירים רבים הבנויים על פי העיקרון הקטלוגי, ארגון של ממש. השיר נעדר חריזה, משקל, מבנה ריתמי או סטרופי סדיר. מירון (1992) מציין שברבים משירי עמיחי הדובר תופס את עצמו ואת זולתו כמין מְקָל, שהעולם החיצוני מאיים על שלמותו. תפיסה זו של האדם כמְקָל מתממשת בשיר "אבי" בתיאור אהבתו של האב ומעשיו הטובים הנשפכים ממנו כלפי חוץ. ערפלי (1986) מציין שבשירת עמיחי נעלמו כמה מן האמצעים האומנותיים שהיו מרכזיים בשירת הדורות הקודמים, כמו: אוקסימורון, היפרבולה או סינסתזיה, אמצעים שהפקיעו מהעולם את ממשותו והקנו לו אופי בלתי מציאותי. עמיחי, לעומת זאת, מרבה להשתמש בדימויים ובמטפורות המקנות אופי פשוט וקליט לשירתו, עיצוב עולם שאינו מתרחק מהרְאלי וטון נטול פְּתוּס.

מחזור השירים "מלון הורי" פורסם בקובץ שיריו האחרון של יהודה עמיחי, "פתוח סגור פתוח" (1993). השיר הרביעי במחזור זה נפתח במילים "אָבִי הָיָה אֱלֹהִים וְלֹא יָדָע".

#### מָלוֹן הוֹרֵי / יְהוּדָה עֲמִיחִי

4.

אָבִי הָיָה אֱלֹהִים וְלֹא יָדָע. הוּא נָתַן לִי  
 אֶת עֲשָׂרַת הַדְּבָרוֹת לֹא בְרַעַם וְלֹא בְזַעַם, לֹא בְאֵשׁ וְלֹא בְעָנָן  
 אֶלָּא בְרִכּוֹת וּבְאַהֲבָה. וְהוֹסִיף לְטוֹפִים וְהוֹסִיף מְלִים טוֹבוֹת,  
 וְהוֹסִיף "אָנָּה" וְהוֹסִיף "בְּבִקְשָׁה" וְזָמַר זְכוֹר וְשָׁמַר  
 בְּגוּוֹן אֶחָד וְהִתְחַנֵּן וּבְכָה בְשִׁקֵּט בֵּין דָּבָר לְדָבָר,  
 לֹא תִשָּׂא שֵׁם אֱלֹהֵיךָ לְשׁוֹא, לֹא תִשָּׂא, לֹא לְשׁוֹא,  
 אָנָּה, אֵל תַּעֲבֹד בְּרַעַד עַד שִׁקֵּר. וְחִבַּק אוֹתִי חֶזֶק וְלַחֵשׁ בְּאָזְנִי,  
 לֹא תִגָּנֵב, לֹא תִנְאָף, לֹא תִרְצַח. וְשָׂם אֶת כְּפוֹת יָדָיו הַפְּתוּחוֹת  
 עַל רֹאשִׁי בְּבִרְכַּת יוֹם כְּפוּר. כְּבֹד, אָהֵב, לְמַעַן יֵאָרִיכוֹן יָמֶיךָ  
 עַל פְּנֵי הָאָדָמָה. וְקוֹל אָבִי לָבָן כְּמוֹ שֶׁעַר רֹאשׁוֹ.  
 אַחֲר־כֵּן הִפְנָה אֶת פְּנָיו אֵלַי בַּפְּעַם הָאַחֲרוֹנָה  
 כְּמוֹ בַּיּוֹם שֶׁבּוֹ מֵת בְּזָרוּעוֹתַי וְאָמַר: אָנִי רוֹצֵה לְהוֹסִיף  
 שְׁנַיִם לְעֲשָׂרַת הַדְּבָרוֹת:  
 הַדָּבָר הָאֶחָד-עֶשֶׂר, "לֹא תִשָּׂתַנֶּה"  
 וְהַדָּבָר הַשְּׁנַיִם-עֶשֶׂר, "הַשְּׂתֵנָה, תִּשָּׂתַנֶּה"  
 כִּד אָמַר אָבִי וּפְנָה מִפְּנֵי וְהִלֵּךְ  
 וְנִעְלַם בְּמַרְחָקָיו הַמְּוֹרָרִים.

הבן הדובר בשיר יוצר אנלוגיה בין האופן בו נתן לו אביו את "עֲשָׂרַת הַדְּבָרוֹת" לבין מעמד הר סיני כפי שמתואר בספר שמות. במקרא מעמד הר סיני מתואר כאירוע מכוון שבו התגלה אלוהים לבני ישראל וכתר עימם ברית, כביטוי לבחירתו בהם לעמו. כמענה, התחייבו בני ישראל לשמור את מצוות התורה, ובראשן עשרת הדיברות ששמעו מפי אלוהים. מעמד התגלות האל היה מרשים ומיוחד במינו: "וַיְהִי קֹלֶת וּבְרָקִים וַעֲנָן כְּבֹד עַל-הַהָר, וְקוֹל שִׁפָּר, חֶזֶק מְאֹד; וְהָרַסִינִי, עֲשׂוֹן כְּלוֹ,



מִפְּנֵי אֲשֶׁר יָרַד עָלָיו יְהוָה, בְּאֵשׁ; וַיַּעַל עֵשָׂנוּ כְּעֵשֶׂן הַכֶּבֶדֶשׁ" (שמי' יט, טז-יח). בניגוד גמור להוד ולהדר של המעמד המקראי, בשירו של עמיחי האב מעניק לבנו את עשרת הדיברות "בְּרָכוֹת וּבְאַהֲבָה". האב חוזר על חלק מהדיברות בניסוחם המקראי, כמעט במדויק, אך לא בסדר נתינתם: "לֹא תִשָּׂא שֵׁם אֱלֹהֶיךָ לְשׁוֹא [...] / אֶל תַּעֲנֶה בְּרַעַף עַד שֶׁקָּר [...] / לֹא תִגְנֹב, לֹא תִנְאַף, לֹא תִרְצַח". האב, על פי אופיו, משמיט את לשון האיום על אי קיום המצווה המופיעה במקרא: "כִּי לֹא יִנְקָה יְהוָה, אֶת אֲשֶׁר-יִשָּׂא אֶת-שְׁמוֹ לְשׁוֹא" (שמי' כ, ו). זאת ועוד, האב חוזר אומנם על הציוויים המקראיים "זְכוֹר וְשָׂמֹר" כהופעתם בעשרת הדיברות, אלא שהוא מנתקם מהמצווה המתלווה. האב מצטט את פועל הציווי המקראי: "כִּפַּד" כמו גם את הגמול המתלווה למצווה זו: "לִמְעַן יִצְרִיכוּן יָמֶיךָ / עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה". אלא שמדיבר זה מחסיר האב את העיקר המקראי, מושא הציווי "כִּפַּד אֶת-אֲבִיךָ, וְאֶת-אִמְךָ", וממירו בעיקר התמטי של שירת עמיחי: "אָהַב". הציווי לאהוב הוא ציווי מרכזי בשירת עמיחי אך אינו מופיע בדיברות המקראיים. רק בעקבות ציווי האהבה מופיע הנוסח המקראי המדויק של התגמול לפעולת ה"כִּפַּד".

בניגוד למעמד המקראי, שפועלי הציווי נאמרים בו מפי אלוהים בטון לקוני ונוקשה, בהתאם לחוק המנוסח בו, האב בשירו של עמיחי "זָמַר" פעלים אלה, תוך שהוא שוזר בהם תנועות ומילות אהבה: "וְהוֹסִיף לְטוֹפִים וְהוֹסִיף מְלִים טוֹבוֹת, / וְהוֹסִיף 'אֲנֵא' וְהוֹסִיף 'בְּבִקְשָׁה' וְזָמַר".

השמטות ותוספות אלו מעצבות את עולם הערכים שעמיחי מבקש להדגיש בשיר מאוחר זה. הבכורה, במובן הקדימות והחשיבות, ניתנת לערך האהבה, ועמיחי מוסיף פועל זה לפועלי הציווי המקראיים. הקיום האנושי מנותק בשיר זה מפעולתו של אלוהים ועומד בפני עצמו בחילוניותו ובחד-פעמיותו. דרך העיצוב המרכזית בשיר היא האנלוגיה בין האב לבין אלוהים. בספר "בין מלחמה לאהבה – המשורר יהודה עמיחי" (אייכמאייר וריים, 2016) עמיחי עצמו מציין, בפרק "היהדות שלי", שבילדותו שמע הרבה את התפילה "אבינו מלכנו": "זאת הייתה בעיניי יותר מאשר מטפוריקה פואטית של תפילה. אם אפשר להעמיד את האב בצד אלוהים, כי אז הגעתי למסקנה הנאיבית שאבי יכול להיות גם האלוהים שלי [...] לפיכך התאחד אצלי זיכרון אבי, שכבר קבור בירושלים כמעט שלושים שנה, עם זיכרון האלוהים ועולמו היהודי" (שם, עמ' 25-27).

במהלך השיר מתוארת זקנת האב, המטרימה את תיאור מותו, ומעוצבת בצבע לבן תוך שימוש בעירוב חושים (סינסתזיה) בין קול האב לבין שיער ראשו: "וקול אָבִי לָבֵן כְּמוֹ שְׁעַר רֵאשׁוֹ". סופו של השיר מתאר את המפגש האחרון בין הבן הדובר לאביו הזקן, כאשר האב מפנה את פניו בפעם האחרונה לעבר בנו בעודו מבקש להוסיף שני דיברות חדשים לעשרת הדיברות המקוריים: "הַדְּבָר הָאֶחָד-עֶשֶׂר, 'לֹא תִשְׁתַּנֶּה' // וְהַדְּבָר הַשְּׁנַיִם-עֶשֶׂר, 'הִשְׁתַּנֶּה, תִּשְׁתַּנֶּה'". העיקרון שהאב מבקש האב להוריש לבנו הוא השמירה על המסורת הקיימת ובה-בעת, הכרח ההשתנות. מירון (2012) מציין, שעמיחי דחה לחלוטין את השירה האפיפנית של משך הזמן הקצר והגדוש והאמין שמה שדרוש יותר מכל להמשכיות החיים הנפשיים הוא היכולת להשתנות ולקבל את ההשתנות שהיא ההיפך מההיתקעות ב'מראות שתייה' חווייתיים.

מות האב כרוך בהיעלמות המנוסחת בפועל "הלך" ובצירוף הייחודי: "מרחקו המוזרים": "וּפְנֵה מִמְּנִי וְהִלֵּךְ / וְנִעְלַם בְּמִרְחָקוֹ הַמוֹזָרִים". אלה הופיעו כבר בשיר המוקדם "מות אב" שפורסם בספר שיריו הראשון של עמיחי: "אָבִי, פְּתָאם, מִכָּל הַחֲדָרִים / יָצָא לְמִרְחָקוֹ הַמוֹזָרִים. // הַלֹּךְ הִלֵּךְ [...]". (עמיחי, 1955, עמ' 33).

## ב. אותה אמונה שלמה בתוך השלהבת – זלדה

עם סָבִי / זלדה  
כְּאֲבָרְהָם אָבִינוּ  
שְׁבַלְיָלָה סֶפֶר מְזֵלוֹת,  
שְׁקָרָא אֶל בּוֹרְאוֹ  
מִתּוֹךְ הַכְּבֶשֶׂן,  
שְׁאֵת בְּנוֹ עָקֵד –  
הִיָּה סָבִי.  
אוֹתָהּ אֲמוּנָה שְׁלֵמָה  
בְּתוֹךְ הַשְּׁלֵהֶבֶת,  
וְאוֹתוֹ מִבֶּט טָלוּל  
וְזָקוֹ רַךְ-גְּלִים.

בַּחוּץ יָרַד הַשֶּׁלֶג,  
 בַּחוּץ שָׁאָגוּ:  
 אֵין דִּין וְאֵין דִּין.  
 וּבְחֻדְרוֹ הַסְּדוּק, הַמְּנַפֵּץ  
 שָׁרוּ כְּרוּבִים  
 עַל יְרוּשָׁלַיִם שֶׁל מַעְלָה

שיר זה פורסם בספרה הראשון של זלדה, "פנאיי" (1967). הטור הפותח את השיר בונה את הדימוי המתמשך לכל אורכו ובו מדמה הדוברת-הנכדה את סבה "כְּאֲבָרְהָם אֲבִינוּ". רגש ההערצה המוחלט של הנכדה לסבה גורם להיעדרותה המוחלטת מהשיר. רמז לעקבותיה ניכר בכותרת השיר "עם סבי" המעידה על זהות הדוברת כנכדתו של הסב, על דבקותה המעריצה בדמותו, ובה-בעת, על מחיקתה שלה כדמות הקיימת בפני עצמה. שקד (2005) מציינת, שבמקרא ובמסורת המדרשית, דמותו של אברהם מייצגת את האמונה השלמה באלוהים, ומאמונה זו נגזרות עמידתו בניסיון העקדה, אישיותו המוסרית ובחירתו החוזרת ונשנית בידי אלוהים. הדוברת בשירה של זלדה, לא מתעמתת עם המיתוס המקראי. הדיבור בגוף ראשון על הסב כדמות כה קרובה אליה מעניק אמינות לתיאור קדושתו של הסב. כמו אברהם, גם הסב נכנס ל"כבשן" ו"עקד" את בנו, וגם הוא מתואר כמי ש"כרובים" (מלאכים) שרו בחדרו: "עַל יְרוּשָׁלַיִם שֶׁל מַעְלָה". תיאורים אלה מסייעים ביחוס הקדושה לסב, ומעניקים לו מעמד כמעט מיתי. ידוע שלתיאורים האלה יש בסיס ביוגרפי. חמוטל בר יוסף (1988) מציינת שבנו של הסב, דודה של זלדה, נרצח בידי פורעים, והסב הפסיק את אבלו כדי לקבל את השבת, זה הרקע הממשי לתיאורו בשיר כאברהם המגלה: "אוֹתָהּ אֲמוּנָה שְׁלָמָה/ בְּתוֹךְ הַשְּׁלֶקֶת". אך אין בעובדה זו כדי לגרוע מקדושתו, אלא היא מספקת לה אמינות וכעין הצדקה.

### ג. אבא... שפעם חצה את הים – שמעון אדף ואלמוג בהר

אופנהיימר (2012) מציין שלשירה המזרחית מודעות משפחתית חריפה. ההגירה ארצה הצטיירה בדרך כלל בעיני הילדים במשפחה מבעד לעדשת היחסים המשפחתיים ומתוך רגישות לחוסר ההתאקלמות של ההורים בישראל.

המשוררים והמשוררות חוו את ההגירה בתור הסיפור המשפחתי הגלוי, שלא ניתן להתעלם ממנו, ומתוך ההכרה בכך שחיהם של ההורים הוסטו ממסלולם והם ממשיכים בסימן של חוויית הגלות. חוויה טראומטית זו, המתבטאת בשבירת רצף הזמן והמרחב, בניתוק מהמולדת, מהשפה, מהתרבות וממרכיבי הזהות הקודמים, יצרה הזדהות בין-דורית שגברה על המגמות ההפוכות של עימות וביקורת בין-דורית. מבחינה זו השירה המזרחית שונה מהשירה הישראלית ההגמונית, והיא מתאפיינת במקומה המרכזי של המשפחה, בנרטיב של שותפות ושל הזדהות בין-דורית ובצמצום נוכחותו של הנרטיב האדיפלי בהשוואה לספרות ההגמונית. עוד מציין אופנהיימר, שבחירתה של השירה המזרחית להתמקד באב נובעת מן ההשפעה המכרעת של ההגירה על האבות. האבות הם שחוו בצורה קשה במיוחד את עומק הנתק מהעבר ואת הניכור בארץ ההגירה, בעוד שהאימהות הצליחו לשמור על רציפות יחסית, מאחר שתפקידיהן הביתיים נותרו בעינם. שירו של שמעון אדף ישמש כדוגמה לדמות האב המהגר בעיני בנו.

### שִׁיר עֶרֶשׁ / שִׁמְעוֹן אֲדָף

"יש ילדים בבוקר, הם גוחנים לאהבה,  
והם יגחנו כד לנצח" (לאונרד כהן)

אָבָא,

לְעוֹלָם מִחֻטִּיא אֶת הַמִּטְרָה,

אֶכּוֹל בְּאֶהָבָה כְּמוֹ גִּפְרוֹר,

גוֹחַן עַל סִפְרִי.

בְּהִסְתֵּר,

נִמְסָף כְּסִלּוֹ בְּאֹוִיר,

גֵּרַח מְגֻשֵׁם נְחֻבֵט בֵּין צְלָעוֹת הָרְחוּב, עֲדָרִי

עֲרֻפֵל רוֹמְסִים בְּחֻשָּׁף.

כְּשֶׁהוּא פּוֹעֵר אֶת יָדָיו

עַל הַשְּׁלָחַן הַחֲמֻקְמֻק,

בְּשִׁנְתוֹ הַקָּרָה וְהַגְּמוּרָה,

קִשָּׁה לְהֵאֱמִין שְׁפָעַם חֲצָה אֶת הַיָּם וּפָעַם רָאָה שְׁלָג,

בַּפְּתִיּוֹת הַמְּכֻנָּצִים שֶׁל מְרוֹקוֹ,  
סוּף שְׁנוֹת הָאֲרָבַעִים,  
עָרַשׁ הַזְּמַן.

"שיר ערש" פורסם בספר שיריו הראשון של שמעון אדף, "המונולוג של איקרוס" (1997). אדף מציין שבספר זה הרגיש חובה לכתוב על הקיום של הוריו, כי ידע שמלבדו איש לא יכתוב עליו: "זה דחף שנולד בי והכריח אותי למפות את העולם. הרגשתי שאני יכול רק לכתוב את אוזלת היד, לבטא את המקומות שבהם הם ניגפים" (אופנהיימר, 2012, עמ' 515). עוד מספר אדף שמעולם לא הצליח להפריד: "בין הדמות של אבא שלי לדמות האל, כפי שהצטיירה לי דרך אבא שלי" (שם, עמ' 510). אדף מציין שאביו מת כאשר הוא, בנו, היה בן עשרים ואחת, הגיל בו: "הורדתי את הכיפה, ומאז אני מודד את המרחקים שלי מהאמונה באמצעות המיאוס מהחסות שלו" (שם, שם).

פתיחת השיר בטור השירי הקצר "אָבָא" מעמידה את דמות האב במרכז השיר ומכילה בקרבה גם את זהות הדובר כבן. אוזלת היד והמקום בו ניגף האב, המופיעים בשני טורי השיר הראשונים, מאפיינים את חיי האב: "לְעוֹלָם מְחֻטָּא אֶת הַמְּטָרָה, / אָכּוּל בְּאֶהְבָּה כְּמוֹ גְּפְרוֹר". סדר המילים בטורי שיר אלה מעצים את תחושת הכישלון של חיי האב. פתיחת הטור השירי השני במילים: "לְעוֹלָם מְחֻטָּא", מעידה על ההחטאה כמצבו הקיומי והקבוע של האב. צורת הבינוני הפעול "אָכּוּל", הפותחת את טור השיר השלישי, מבליטה את עמדתו הסבילה של האב. המטפורה והדימוי המתארים את אהבת האב, "אָכּוּל בְּאֶהְבָּה כְּמוֹ גְּפְרוֹר", מעצבים את רגש האהבה כמאכל את בעליו.

בהמשך השיר תמונת האב מעוצבת תוך שימוש באביזרים 'ספר' ו'שולחן', הנענים למודל היהודי הלמדן. אלא שתמונה זו, כמו השיר כולו, עומדת בסימן אוזלת היד. כך האב: "גּוֹחַן עַל סִפְרָ, / בְּהֶסְתֵּר, / [...] כְּשֶׁהוּא פּוֹעֵר אֶת יָדָיו / עַל הַשְּׁלַחַן הַחֲמֻקְמֻק". פעולת האב ביחס לספר היא "גחניה". במקרא מופיע פועל זה בהקשר לעונש שמטיל אלוהים על הנחש: "וַיֹּאמֶר יְהוָה אֱלֹהִים אֶל הַנָּחָשׁ כִּי עָשִׂיתָ זֹאת אֲרוּר אַתָּה מִכָּל הַבְּהֵמָה וּמִכָּל חַיַּת הַשָּׂדֶה, עַל גֹּחֲנֶךָ תֵּלֵךְ וְעַפְרָ תֹאכַל כָּל יְמֵי חַיֶּיךָ". (בר' ג, יד). פעולה זו של גחניה מוזכרת במוטו של השיר, ציטוט מתוך השיר "סוזן" מאת לאונרד כהן (1967): "יש ילדים בבוקר, הם גוחנים/ לאהבה,

והם יגחנו כך לנצח". שימוש משותף זה בשורש גח"ן יוצר אנלוגיה בין האב הגוחן על ספרו בשיר של אדף, לבין הילדים הגוחנים לאהבה, אך תחינתם, הניכרת בגחינתם, אינה נענית, והם: "יגחנו כך לנצח". מתוך אנלוגיה זו משתמע שבקשתו של האב הגוחן על ספרו ומבקש אהבה אינה נענית. זאת ועוד, פעולת הגחינה נעשית "בְּהֶסְתֵּר". תואר פועל זה בולט במיוחד בהעמדתו כמילה בודדה בטור השירי באנלוגיה ישירה לטור הפותח: "אָבָא". אנלוגיה מבנית זו מצביעה על המאפיין העיקרי של חיי האב במדינת ישראל: "בְּהֶסְתֵּר".

האנשת השולחן ותיאורו כ"חמקמק" מעידים על חוסר היציבות ועל חוסר הביטחון של האב כאשר הוא לומד. תיאור תנוחת ידיו של האב באמצעות הפועל "פּוֹעֵר" יוצרת צרימה ודה-אוטומטיזציה. בדרך כלל הפה הוא הנפער, בסביל, ואילו בשיר הפועל הפעיל מבליט באירוניה את פעולתו האקטיבית היחידה של האב בישראל – "פעירת" ידיים המבטאת חוסר אונים וכישלון. הבן מתקשה להאמין ש: "פֶּעַם [...] סוֹף שְׁנוֹת הָאֲרָבָעִים" עשה האב פעולה גדולה מכרעת ומשנה חיים, פעולה המזכירה את בני ישראל ביציאתם ממצרים: "הָצָה אֶת הַיָּם".

כותרת שירו של אדף משייכת אותו לסוגה המוכרת והידועה של שירי ערש. לחמן (2015) מציינת שתכליתם המוצהרת של שירי הערש היא ליישן את העולל, להפיג את פחדיו ולהקל עליו את המעבר מערות לשינה. שירי הערש מושרים בדרך כלל בנסיבות קבועות: האם והילד על רקע הלילה, כשצילו של עתיד לא ידוע מרחף מעליהם. סיטואציית הערש כלל אינה מובנת מאליה, ומה שמניע אותה הוא עצם האיום האורב לקול המרגיע, אימת הכחדת העריסה, ולפרקים אובדן הילד עצמו. עוד מציינת לחמן כי שיר הערש מקיים קשר הדוק ומורכב עם המקום. אם כך, בשירו של אדף משתנים מאפייני הסוגה. במקום הנסיבות הקבועות של שיר הערש – האם הילד, הלילה והצל המרחף – מופיעים בן ואביו המת, כשעבר רווי סתירות, ניגודים והחמצות משתרע מאחוריהם. נוסף על כך, האימה המניעה את שיר הערש של אדף אינה אימת הכחדת העריסה, כמקובל בסוגה זו, אלא אימת הכחדת זְכָר האב, כפי שמעיד המשורר (ישורון, 2016).

עוד מציינת לחמן ששיר הערש שימש צומת, מפגש, לכתובה שירית, זהות וזיכרון. חלק גדול משירי הערש שאספה היו, כפי שהעידה, בלתי נפרדים מחוויותיהם של ילדים שגדלו על ברכי המפעל הציוני ביישוב. דווקא על רקע זה בולט היעדרם הכמעט מוחלט של שירי ערש ערביים ומזרחיים בתוך הקנון. שירו של אדף משקף, אם כן, את סיפורה הייחודי של ההגירה מארצות המזרח, ובמובן זה ניתן להגדירו כ"שיר ערש מזרחי". אופנהיימר מציין בספרו העוסק בשירה מזרחית בישראל, שאחד המאפיינים של שירה זו הוא "הזיכרון השבור של הדור השני" (אופנהיימר, 2012, עמ' 53). לדבריו, גדיעת רצף הזמן המזרחי הייתה אחת ממטרותיו של רעיון כור ההיתוך ויצרה דור חדש שהזיכרון נמנע ממנו ביודעין. המאבק סביב היעדרותו הבלתי נסבלת של הזיכרון והצורך להתעקש על חשיפתו הופכים למוקד היחסים הבין דוריים. עוד טוען אופנהיימר שכתבתם של משוררים מזרחיים ילידי הארץ מתחילה מהיעדר העבר המשפחתי. הזיכרון קשור למאמץ של התחקות אחר עקבות ושרידים בהקשר של שתיקת ההורים. אופנהיימר מציין שבשירת שמעון אדף, השתיקה מוזכרת בתור המאפייין הבולט ביותר של ההורים, והיא מסבירה את תחושת הריק של הדובר. ב"שיר ערש", טוען אופנהיימר, העבר מופיע בתור סיפור שלא ייאמן, והאב מופיע כמי שאיבד את סמכותו להנחיל מורשת וזיכרון לדור השני. דוגמה נוספת לדיוקנו של האב המזרחי נראית בשירו של אלמוג בהר.

### פְּתָאב/ אלמוג בהר

"קטן אביו חייב ללמדו תורה... וחייב לשכור מלמד לבנו ללמדו... מי שלא לימדו אביו חייב ללמד את עצמו" (הרמב"ם, משנה תורה, היד החזקה, ספר המדע, הלכות תלמוד תורה, פרק א)

הַקְּמֵתִי פְּתָאב קָטָן עִם בְּנֵי בְּסָלוֹן.  
בְּבָקָרִים שֶׁל יוֹם שְׁשִׁי הוּא קָם עִמִּי מִקֶּדֶם  
לְלַמֵּד, וְאֲנִי מְזַכֵּר לוֹ כִּי בְּתֵדָר אֵין מוֹרָה  
וְאֵין תְּלָמִיד, רַק תּוֹרָה לְפָנֵינוּ, וְאֲנַחְנוּ מְשַׁנְּנִים יַחַד  
פְּסוּקִים בְּעֵבְרִית וְאַרְמִית וְעַרְבִית.

אֲנַחֲנוּ נִזְהָרִים בְּמַלְיָם רַבּוֹת, בְּיַנְיָהוּן אֶל־לֵהִים  
 וְאַלְלָה וְהַשְּׁמוֹת הַרְבִּים, וְכִשְׁאַנִּי רוֹאֶה כִּיצַד  
 יִרְאֶה קֶשֶׁה מִתְּלַבְּשֵׁת בְּפָנָיו, אֲנִי מִמְּתִיק לוֹ אוֹתִיּוֹת  
 בְּדָבָשׁ, מִתְּכַנֵּן עִמּוֹ כִּיצַד הַכְּתָאב  
 יִתְרַחֵב עִם אָחִיו וְאַחִיוֹתָיו, וְנִמְתִּיק גַּם לָהֶם  
 אֶת הָאוֹתִיּוֹת בְּדָבָשׁ, וְלֹא נִלְעַג לְנִכְשָׁלִים,  
 וְיִבְרָךְ יַחַד לְפָנָי וְאַחֲרֵי הַפְּסוּקִים.  
 וְאֲנִי אוֹמֵר לוֹ בְּכֹל בְּקֶר בְּתֶם הַלְמוּד,  
 אֵב חַיֵּב לְלַמֵּד לְבָנוּ תּוֹרָה, וְאִם אֵינוּ יָכוֹל לְלַמְדוֹ  
 חַיֵּב לְשַׁכַּר מְלַמֵּד לְבָנוּ מִבְּנֵי עִירוֹ לְלַמְדוֹ,  
 אֲבָל אֶתָּה בְּנִי, עֲלִיף לְזִכֵּר שְׁגָם יָבּוֹא הַיּוֹם  
 שְׁתִּהְיֶה חַיֵּב לְהַרְגִּישׁ כְּמִי שֶׁלֹּא לָמַדוּ אָבִיו,  
 וְאִז תִּהְיֶה חַיֵּב לְלַמֵּד עֲצָמָךְ כָּל הַפְּסוּקִים  
 וְהַשְּׁמוֹת וְהָאוֹתִיּוֹת וְהַתְּגִים שֶׁלֹּא חָלְפוּ בְּיַנְיָנוּ,  
 וְכָל אֵלוֹ שֶׁחָלְפוּ בְּלִי שְׁאַמְרָנוּ מְלָה אַחַת  
 עַל מְקוֹמָם בְּחַיֵּינוּ.

שירו של אלמוג בהר, שהתפרסם בספר שיריו השלישי, "שירים לאסירי בתי  
 הסוהר" (2016) מממש את קריאתה של פדיה (2016): "לומר 'אני' אחרת בשירה  
 העברית" (עמ' 104). בשיר "כתאב" בהר מעמיד "אני" אוטוביוגרפי חשוף, גלוי  
 ומוצק, המתבטא באופן לשוני לאורך השיר. בהר בוחר להעמיד במרכז שירו, כמו  
 גם במרכז סלון הבית, את ה"כתאב".

בשיר "כתאב",<sup>36</sup> הדובר – האב – מתאר את העברת "שם האב" לבנו.  
 פעולה זו של העברת שפת האב נעשית תוך היענות למסורת של דורות קודמים,  
 כפי שעולה גם מתוך דברי הרמב"ם המצוטטים בראש השיר: "קטן אביו חיב

<sup>36</sup> כינוי למוסד החינוך היהודי-מסורתי לילדים. ביהדות ארצות האסלאם כונה "כתאב" אצל  
 יהודי תימן "מדרש" או "כניס" וביהדות אשכנז מכונה "חדר". הפעילות המרכזית בלימוד  
 הילדים, הייתה שינון טקסטים מהתנ"ך ומהתפילה. מטרתו עיקרית של מוסד חינוכי זה היה  
 להכין את הלומדים בו להשתתפות פעילה בבית הכנסת. כל מלמד היווה מוסד בפני עצמו. ההוראה  
 התבצעה בבית הכנסת, בבית המורה, ובקרוב המעמד הגבוה – בבית ההורים. הקהילה דאגה  
 לשכור מלמדים מיוחדים ליתומים ולבני עניים, שלא יכלו לשלם בעצמם עבור המלמד.



ללמדו תורה". טור הפתיחה של השיר משמש כתשתית עלילתית ותמטית לשיר כולו, ומתוארת בו הפעולה המשותפת של האב ובנו תוך ביטול ההיררכיה ביניהם: "הקמתי כתאב קטן עם בְּנֵי בְּסָלוֹן". "כתאב" זה נענה למאפייני הכתאב המסורתיים, ובה-בעת גם מערער אותם. כך, הקמת הכתאב, ההשכמה המוקדמת, התורה המונחת לפני האב ובנו, ופעולת שינון הפסוקים – יש בהן שחזור של מושג ה"כתאב" המסורתי. אלא שבכתאב המסורתי, פעולת שינון הפסוקים נעשתה בעברית ובארמית, ואילו בכתאב החדש, המתואר בשירו של בהר, מתווספת גם השפה הערבית לשינון הפסוקים: "וְאַנְחֵנוּ מְשֻׁנָּים יַחַד/ פְּסוּקִים בְּעֵבְרִית, וְאַרְמִית וְעֵרָבִית". ציון שלוש השפות השונות בטור שירי אחד כמו גם הדמיון הצלילי ביניהן מעידים על מעמדן השווה ב"כתאב" שהקים האב וב"תורה" המועברת לבן. ביטוי נוסף של פעולת ערעור המאפיינים המסורתיים של הכתאב ניכר במילים שצריך להיזהר בהן: "אַנְחֵנוּ נִזְהָרִים בְּמַלְּיָם רַבּוֹת, בְּיַנְיָהוּן אֱלֹהִים/ וְאַלְלָה וְהַשְּׂמוֹת הַרְבִּיִּים". ערעור ושחזור תוך הבלטת הנוסח האישי ניכר גם במהות הנלמדת בכתאב: התורה וגם "הפסוקים/ וְהַשְּׂמוֹת, וְהָאוֹתִיּוֹת וְהַתְּגִים" הם במרכז, אבל מתווספת אליהם דרך הלמידה של האב הפרטי המשמש כדובר בשיר – דרך הלמידה על ידי המתקת האותיות בדבש, שאף היא פעולה מסורתית.

פדיה מציינת שהמודל השירי שקבע נתן זך בשירתו ובמניפסטים המוקדמים שלו היה המודל השולט, עד להתחוללותו של השינוי המהותי בתקופה הנוכחית. שינוי זה מתבטא בפריצה של 'אני' אחר, שאותו היא מכנה: "האני הספונטני הנרטיבי" (פדיה, 2016, עמ' 108). עוד היא מציינת, שיש להתנער מהותית מדגמים ישנים, ובמקומם צריכה לעלות קריאה לרב-קוליות חברתית ולגיטימציה לכל אופני ה'אני' בשירה. "מטרת מהלך זה תהיה לא רק יצירת דור המשך לשירה זו, המבוססת כולה על פצעי הגירה, אלא פתיחת אופקים של צבעוניות ואסתטיקה פיגורטיבית, סימבוליסטית ואקספרסיוניסטית, המתקיימות בתוך העברית, ושל הישראליות, כפי שגם חיות בתוכה, במודחק, היהדות והמזרחיות" (שם).

שבת-נדיר (2016) מציינת שבתמונה שעל כריכת ספרו של בהר קיים "פלימפססט של שכבות תרבותיות שונות, וככל שמעמיקים בו מתבהר כי הוא

קריאה להפיכה תרבותית". את "שירת ההפיכה", מציינת שבת-נדיר, בהר ממתיק במילים אוהבות, עדינות ורגישות כפי שהן מופיעות בשיר "כתאב". שבת-נדיר מציינת שבהר כותב על "השפה הנשכחת" ושספרו מתכתב עם יוצרים שונים, שהמשותף להם הוא חוויית הגולה וחוסר השייכות. הדור השלישי, שבהר הוא חלק ממנו, הוא הדור האחרון שראה את הגלותיות ואת התרבויות השונות של הסבים והסבתות. דור של "נושאי סוד", מחזירי המסורת שהוריהם ביקשו לשכוח לטובת העברית ההגמונית. על בהר ודורו, אומרת שבת-נדיר, נגזר לעורר את מה שדור ההורים ביקש לשכוח, ולגלות מבין ההריסות והשברים את התרבות הערבית היפה המתגלה לעינינו בשיא תפארתה על עטיפת הספר.

#### ד. האב והאלוהים – יודית שחר

אָבָא שְׁלִי וְאֱלֹהִים / יודית שחר

אָבָא שְׁלִי וְאֱלֹהִים

הָיוּ מְעַמִּידִים אוֹתָנוּ בְּלֵיל שַׁבָּת

בְּמִסְדֵּר תְּפִלוֹת

וְאוֹי לְאַחַת הָאֲחִיוֹת

אִם שְׁנִתָּה תְּנוּחָה, לֹא נִדְקְפָה דִּיָּה,

אֱלֹהִים וְאָבָא הָיוּ מְעִיפִים עָלֶיךָ בְּקִבּוּק מִים לֹא קְדוּשִׁים

שְׁעָמַד לְצַד כּוֹס הַקְּדוּשׁ הַכְּסוּפָה

שְׁהִיְתָה חֲרוּתָה בְּמַפֶּת הַמְּדִינָה,

אֲשֶׁכּוּל וְעֵלָה גֶפֶן

בְּבֵית הַכְּנֻסֶת אֱלֹהִים וּשְׂאֵר הָאֲבוֹת

רְצוּ אוֹתָנוּ יוֹשְׁבוֹת מְאַחֵר,

מְנַפְּפוֹת מְנִיפֹת תַּחֲרָה מְצַיֶּרֶת תּוֹצֵרֶת סִפְרָד

מְמַלְמְלוֹת חֲנוּקוֹת זְעָה מִתְקַתְּקָה וְאֲדִי 'אוֹ דָה קוֹלוֹן'

הוֹפְכוֹת דְּפִים בְּאֶצְבָּעוֹת לַחוֹת בְּאוֹר קְלוּשׁ

מִהֲדַקּוֹת מְטַפְּחֹת, נוֹעֲצוֹת מִתְּכַת קָרָה בְּבֶשֶׂר

צוֹפוֹת בְּזִכְרִים וּבְאֱלֹהִים פּוֹרְקִים חֲרוֹנִם בְּפֶרֶץ גְּאֻלָּה

מוֹל דְּלִתוֹת אֶרֶז סָגוּר

הַיִּיתִי נִמְלֶטֶת לְאֱלֹהִים שְׁלִי  
 מִטְּלִיא כְּפִתּוּרִים זְעִירִים  
 שְׁהִיוּ מִתְּפָרְצִים פְּתָאוֹם בְּכַתֶּם אֲרָגְמוֹ וְנִיחּוּחַ גֹּן עֵדֶן  
 בְּגִזַּע וְרָדִים גְּבֹשׁ,  
 נִשְׁכָּבֶת עַל אֲדָמָה כְּבִדָּה  
 מִשְׁגִּיחָה בְּעֵלְעֵלִים זְעִירִים צְהָבִים סְגֻלָּגְלִים  
 מִבְּצֻבְצִים מִבְּטָנָה  
 שְׁבָרִירִים מוֹל רְקִיעַ מִתְּגַבֶּה קֶר מִתְּרִיסִים  
 אֲנִי כָּאֵן  
 אֲנִי כָּאֵן

שירה של יודית שחר, "אבא שלי ואלוהים", פורסם בקובץ שיריה הראשון, "זו אני מדברת" (2009). הדוברת בשיר מתארת שני שלבים בחייה כבת לאביה: השלב הראשון המתואר בשני בתי השיר הראשונים מעצב את כפיפותה הנרצעת של הדוברת ואחיותיה לרודנותם של "אבא שלי ואלוהים", והבית השלישי מתאר את הימלטותה מסמכויות דורסניות אלה והולדתה מחדש כדמות ריבונית ועצמאית. שיר זה של שחר הוא שיר חניכה נשי. שירב (1998) מתארת את גיבורת החניכה בספרות הנשים הישראלית כמוצבת במעין צומת בין שתי מורשות, זו של האב וזו של האם, ונקראת לבחור ביניהן. בחירה זו נושאת משמעות לגבי הגדרת זהותה ומיניותה ולעיתים קרובות גם לגבי קביעת מיקומה ביחס לשיח הלאומי. בספרות העברית מסתמנת תבנית תמטית חוזרת, המגלמת את הכרתה הגוברת של ה"בת" בצורך להינתק מדמות האב וממורשתו, בחיפוש אחר זהותה ודרכה. סתיו (2012) מציינת שאין שתי דמויות שיש ביניהן היררכיה ברורה יותר, פער גדול יותר ביחסי הכוח, מאשר האב והבת: בסולם המעמדות במשפחה ובחברה, האב הוא הדמות החזקה ביותר והבת – החלשה ביותר.

בשיר זה, "אבא שלי" מופיע לא רק כאב הפרטי הממשי של המשוררת, אלא בעיקר בתפקידו הסמלי, כסמן התרבות הפטריארכלית, החוק, הלשון והדת. הדוברת בשיר מתארת דיכוי גברי אלים ומתמשך על ידי שני כוחות אדירים, האב והאל, שכמו חברו זה לזה ופועלים במשותף לדיכוייה של הבת הצעירה ושל אחיותיה. הבית הראשון מתאר את התחום הפרטי בבית המשפחה,

והבית השני – את התחום הציבורי בבית הכנסת. בשני התחומים מתוארת האלימות הגברית כפי שהיא מתממשת בטקסים דתיים. מרכזיותו של הטקס הדתי בבית המשפחה מעוצב על ידי ריבוי פרטים מטונימיים של קדושה, המועצמים בפרטים של הלאומיות החילונית בת הזמן: 'ליל שְׁפָתַי', 'מִסְדָּר תְּפִלוֹת', ' מִים [...] קְדוֹשִׁים', 'כּוֹס הַקְּדוֹשׁ הַכְּסוּפָה [...] הַרוּתָה בְּמִפְתַּי הַמְּדִינָה, / אֶשְׁכּוּל וְעָלָה גִּפְןִי'. הרודנות והתובענות של האב ושל האלוהים כלפי בנות המשפחה ניכרות בפעולה הממשית של העמדת הבנות תוך ביטול גמור של ריבונותן על גופן ושל רצונן: "אָבָא שְׁלִי וְאֱלֹהִים / הָיוּ מְעַמִּידִים אוֹתָנוּ בְּלִיל שְׁפָתַי". בפתיחת השיר הדוברת בלועה בתוך הכינוי "אָבָא שְׁלִי" וכפרט אחד בתוך קבוצת "הָאֲחִיּוֹת", נעדרת אישיות ריבונית. האחיות, כולל הדוברת, סבילות לחלוטין ותפקידן היחיד הוא מימוש השליטה הגברית – עמידה זקופה. אי מילוי התפקיד באופן מושלם כרוך בענישה אלימה, פומבית וגסה, המתממשת בשפת הסלנג הבוטה והנמוכה: "אֱלֹהִים וְאָבָא הָיוּ מְעִיפִים עָלַיָּהּ בְּקִבּוּק מִים לֹא קְדוֹשִׁים".

בבית השני הרודנות הגברית משוכפלת ומתעצמת כאשר ל"אבא שלי ואלוהים" מתווספים בתחילת הבית "שְׁאֵר הָאֲבוֹת", ובסופו: "הַזְּכָרִים וְהָאֱלֹהִים". ההוויה הנשית המתגלמת בגוף ראשון רבים "אוֹתָנוּ", כלומר "הָאֲחִיּוֹת", מתממשת בסדר המילים במשפט. תפקידן של האחיות הוא לשבת – לחיות – "מֵאֲחֹר" כפופות לרצונם של "אֱלֹהִים וְשְׁאֵר הָאֲבוֹת". פעולותיהן המצופות – והמבוצעות – של האחיות בבית הכנסת מתממשות דרך רשימת פעלים בגוף ראשון רבות המתארים פעולות קטנות, זעירות, חסרות כל משמעות בעולם החיצוני, האופייניות לנשים בעולם המסורתי: "מְנַפְּנֵפוֹת מְנִיפֵת תַּחְרָה [...] / מְמַלְמְלוֹת חֲנוּקוֹת זָעָה [...] הוֹפְכוֹת דְּפִים [...] / מְהַדְּקוֹת מְטַפְּחוֹת". לזעם הנשי, הנוצר ממצב צייתי קבוע זה אין כל אפשרות להגיע לידי פורקן באופן פומבי בעולם החיצוני, והן מבטאות אותו בין לבין עצמן בפגיעה הסמויה בגופן: "נוֹעֲצוֹת מִתְּכַת קְרָה בְּבֶשֶׁר". בניגוד גמור לכך, כעסם של הגברים, המנוסח במילה המקראית "חרון", מוצא לעצמו פורקן קולני ופומבי במסווה של פרץ גאולה: "פוֹרְקִים חֲרוֹנִים בְּפֶרֶץ גְּאֻלָּה".

הדוברת בשיר בוראת את עצמה כזהות ריבונית ויחידנית בפתיחת הבית השלישי, כאשר, כדבריה של שירב, היא מתנתקת מדמות האב וממורשתו:

"הייתי נמלֶטֶת". ההימלטות היא ממורשת האב ואלוהיו, ויעדה החדש הוא: "אַלֶּהִים שְׁלִי". אלוהי הדוברת ממוקם מחוץ לטקסי ליל שבת בבית המשפחה ובבית הכנסת, בעולם הטבע. סימון דה-בובואר (2001) מציינת שהטבע משמש ביצירות סופרות רבות כתחום שבגבולותיו מתנסה הנערה המתבגרת בתחושה של שליטה וחיוניות אֶפִּיפִּינִית, החסרות לה בתחום החברתי שהיא גדלה בתוכו לקראת נשיות. ואכן, הדוברת בשיר מתארת תחושות אלו: "כְּפִתּוּרִים זְעִירִים / שְׁהִיוּ מִתְפָּרְצִים פְּתָאוֹם בְּכֶתֶם אֶרְגָּמוֹ וְנִיחוּחַ גֶּן עֵדֶן / בְּגִזַּע וְרָדִים יָבֵשׁ, [...] אֲדָמָה כְּבִדָּה / [...] עֲלֵעֵלִים זְעִירִים צְהָבִים סְגֻלָּגִלִים / מְבַצְבְּצִים מְבֻטָּנָה / שְׂבָרִירִים מוֹל רְקִיעַ מְתַגַּבֶּה קֶר". עולם הטבע הניכר בצבעוניותו ובריבוי פניו הוא בעל פוטנציאל של גאולה. טור השיר "שְׂבָרִירִים מוֹל רְקִיעַ מְתַגַּבֶּה קֶר" מהדהד את "שברירים", סיפורה המוקדם של דבורה בארון (1951).<sup>37</sup> סיומו של השיר מתאר את עצמיותה החדשה של הדוברת המתממשת בעולם הטבע דרך האנפורה כפולת הטורים: "אַנִּי כָּאֵן / אֲנִי כָּאֵן".

#### ה. כשאתה מתגרש אתה נולד מחדש – ט. כרמי

בשירים שנסקרו עד כה, הוצג ראש המשפחה מנקודת המבט של הילד/ה, ובשל כך ההתייחסות הייתה לתפקידו האבהי. ט. כרמי, לעומת זאת, מתייחס בשירו לתפקידו הגברי של ראש המשפחה. הוא כותב מפיו של הגבר עצמו, שמוצג כאן, כפי שנראה – גם כילד.

כְּשֶׁאַתָּה מִתְגַּרֵּשׁ / ט. כרמי  
כְּשֶׁאַתָּה מִתְגַּרֵּשׁ, אַתָּה נוֹלָד מִחֻדָּשׁ  
פְּתָאוֹם אַתָּה בְּמַהְפֵּךְ,  
עֵינֶיךָ בְּאַרְץ,  
וּמִיֶּשְׁהוּ סוֹפֵר אֶת אֵיבָרֶיךָ,  
בוֹדֵק אִם אֵין לְךָ שְׂפָה שְׁסוּעָה,  
אַצְבָּע שְׁשִׁית, עֵין שְׁלִישִׁית.

<sup>37</sup> חיה פרומה, כמו הדוברת בשיר זה, כפופה לעולם הגברי הדתי ונרמסת על ידו. גאולתה הנפשית מתאפשרת במגע עם הפרה ועם עולם הטבע. כך, כאשר מלקקת הפרה את ידה: "היא, אשר לא ידעה צחוק - וליבה השומם, הסגור על מסגר, כמו נמלא המון שברירי אור" (שם, עמ' 120).

חָבֵל הַטְּבוּר נֶחְתָּד.  
 בְּלִי חֲלָלִית-הָאֵם,  
 אֶתָּה נִלְבֵּט בְּחָלֶל נֶחְבֵּט, מְשַׁלַּח,  
 נֶחְבֵּל בְּמַבְטִים נוֹקְבִים  
 שֶׁל עֵינַיִם זָרוֹת מְזָרוֹת.

עֲרִיסָה חֲדָשָׁה מְצַפָּה לָּךְ :  
 מְצַעִים רַעֲנָנִים, דְּבִים מְנַנְנִים,  
 שְׁמֹן-הַמֹּר, שְׁמָפוֹ, טֶלֶק,  
 הַבְּרוֹת חֲדָשׁוֹת פּוֹצְעוֹת אֶת פִּיךָ  
 כְּמוֹ שְׁנֵי חֵלֶב.

יּוֹם וְלֵילָה אֶתָּה בְּמַעְקֵב,  
 כָּל נִיעַ שֶׁל גּוֹפֶךְ הַזָּעִיר,  
 כָּל הַפְּרָשָׁה, צַחְקוֹק, שְׁהוֹק,  
 נְרֻשְׁמִים בְּאֵלְבוֹם הַתּוֹפֵחַ,  
 הַצְּעָצוּעִים מְעַמִּידִים פְּנֵי-תָם :  
 כְּלָם מַכְשִׁירֵי-הָאֲזָנָה.

כְּשֶׁאֶתָּה מִתְגַּרֵּשׁ אֶתָּה נוֹלָד מִחֲדָשׁ.  
 אֲבָל הַמְּלֶאֶךְ הַמְּמַנֶּה עַל הַשְּׂכָחָה  
 (זֶה עֲנִשְׁךָ)  
 שׁוֹכַח בְּזָדוֹן לְסִטּוֹר לָּךְ.  
 אֶתָּה נוֹלָד בְּעַל מוֹם לֹא-עוֹבֵר  
 קִשָּׁה-בְּשָׁנִים. זוֹכֵר.

שיר זה פורסם בספר שיריו החמישה-עשר של ט. כרמי, "שירים מן העזובה" (1994), בהיות המשורר כבן שבעים. נושאו של השיר, זוות הראייה ודרך העיצוב המרכזית שלו מעוצבים בטור הפתיחה במשפט קצר ובו שני חלקים: "כְּשֶׁאֶתָּה מִתְגַּרֵּשׁ, אֶתָּה נוֹלָד מִחֲדָשׁ". השימוש בגוף שני לאורך השיר כולו מעידה על רצונו

של הדובר להתבונן בחוויית הגירושים מתוך מרחק שכלי, רגשי ואירוני. טור פתיחה זה של השיר מציב אנלוגיה בין שתי חוויות קיצוניות בחיי גבר – לידה וגירושים – והשיר כולו מתפתח לאורה של ההשוואה ביניהם. בקריאה ראשונה, אנלוגיה זו נראית כמעניקה משמעות חיובית לחוויית הגירושים. הבית השלישי מתאר את הילדות המוקדמת תוך פרישת קטלוג של אביזרי תינוק המבטאים מלאות ביתית של דאגה ואהבה: "עריסה חֲדָשָׁה מְצַפָּה לָךְ: / מְצָעִים רְעֵנְנִים, דְּבִים מְנַנְנִים, / שְׁמֶן-הַמֹּר, שְׁמֶפוֹ, טֶלֶק". הבית הרביעי מתאר גם הוא את הדאגה ההורית-אימהית הכרוכה במעקב קפדני אחר כל תנועה קלה של ה"נוֹלָד מְחֻדָּשׁ": יוֹם וְלֵילָה אֶתָּה בְּמַעְקָב. / כָּל נִיעַ שֶׁל גּוֹפֶךְ הַזָּעִיר / כָּל הַפְּרָשָׁה, צְחָקוֹק, שְׂהוֹק, / נְרָשָׁמִים בְּאַלְבֹּם הַתּוֹפֵחַ". שורת הפתיחה של הבית החמישי חוזרת על שורת הפתיחה של השיר וכמו מדגישה ומעצימה את האנלוגיה החיובית שנבנתה בכל בתי השיר בין הגירושים לבין הלידה מחדש.

אלא שהטור השני של הבית החמישי מתחיל במילת הניגוד "אֶבְל" והופך את האנלוגיה על פיה: הלידה "מְחֻדָּשׁ" אינה מוצלחת, הנולד הוא: "בְּעַל מוֹם, לֹא-עוֹבֵר / קֶשֶׁה-בְּשָׂנִים, זוֹכֵר". סיום השיר מחייב את הקורא בקריאה מחודשת של השיר כדי לקלוט את רמזי האסון הקשורים ל"נוֹלָד מְחֻדָּשׁ" והטמונים בקפידה בכל אחד מהבתים. כך, כבר בבית הראשון עולה האפשרות לפגמים גופניים ב"נולד מחדש": "שָׁפָה שְׂסוּעָה, / אֶצְבַּע שְׂשִׁית, עֵין שְׂלִישִׁית". בבית השני, דרך השימוש החוזר ונשנה בבניין נפעל, בולט חוסר האונים של ה"נולד מחדש" כמו גם מבטם הקשה והזר של המתבוננים בו: "אֶתָּה נִלְבָּט בְּחָלָל, נְחֻבָּט, מְשֻׁלַּח, / נְחָפָל בְּמַבְטִים נוֹקְבִים / שֶׁל עֵינַיִם זָרוֹת, מְזָרוֹת". בבית השלישי, ניסיונות הדיבור של ה"נוֹלָד מְחֻדָּשׁ" הם הברות ש"פּוֹצְעוֹת אֶת פִּיךָ כְּמוֹ שְׁנֵי חֶלְבִי". בבית הרביעי, המעקב התמים לכאורה אחר תנועות ה"נולד מחדש" ורישומם באלבום נטענים במשמעות עוינת של מעקב אחר זר וחשוד. בהתאם לכך "הצְעָצוּעִים מְעַמִּידִים פְּנֵי-תָם / כָּלֵם מְכַשִּׁירֵי הָאֲזָנָה".

## 2. "אמי משדלת ציפור" – דיוקן האם

אמי משדלת צפור / ארז ביטון

אמי משדלת צפור שקוראים לה - תמביסרת  
אמי מפזרת זרעונים לצפור שקוראים לה תמביסרת  
כך במטפחת ראש, רכונה,  
בעמדה של צפור  
אמי נזכרת בצפופים  
מצרפת אותות למצא עקבות ממקום אחר:  
"הנה סכה של נצרים,  
הנה ילדה גבורה מעלילות ערב,"  
כך במטפחת ראש, רכונה  
נזרקת מעונה לעונה בהבטחות עבר,  
למה את ממתינה  
לא תעופי  
ילדה גבורה מעלילות ערב.  
מטפחת השלום  
סכת השלום לך אמי בשנתך הלילה,  
אני שאשאך ער  
בטבורי תפפור לחלומך  
שומר סכה של נצרים.

השיר "אמי משדלת ציפור" פורסם לראשונה בספר שיריו השני של ארז ביטון, **ספר הנענע** (1979, עמ' 12). שלושים שנה מאוחר יותר, משמשת כותרת השיר, שנוספה לה שם הציפור "תמביסרת", ככותרת ספר שיריו הרביעי: **תמביסרת – ציפור מרוקאית** (2009). בספר חדש זה חוזרות ומתפרסמות חטיבות מרכזיות משלושת ספריו הקודמים, וביניהן גם שיר זה (שם, עמ' 65)

בהר (2009) מציין את גדולתו של ביטון בשירה העברית ואת חידושו בהבניה מחדש של רצף הזיכרון דרך סיפורי המשפחה ודמויות ההורים כחלופה להיסטוריה הגדולה שדחתה אותם. בשירתו יוצר ביטון קריאה מחודשת של רגע



השבר וההגירה תוך תיאור העמידה הכפולה של דור ההורים, הן מול הבית המזרחי הן מול הישראליות האשכנזית, תוך שרטוט התנועה שבין מחאה לבין גיבוש מחודש של זהות.

השיר "אָמִי מִשְׁדֵּלֶת צִיפּוֹר" נפתח בזיכרון ילדות של המשורר: "כשהיינו קטנים, היינו מחכים ורואים ציפור שקראנו לה תִּמְבִּיֶסְרֶת" (ביטון, 1979, עמ' 12).<sup>38</sup> השיר מתאר סצנה שבמרכזה האם על מנהגה הקבוע: "אָמִי מְשַׁדֶּלֶת צִפּוֹר שְׁקוֹרְאִים לָהּ – תִּמְבִּיֶסְרֶת/ אָמִי מְפַזֶּרֶת זְרָעוֹנִים לְצִפּוֹר [...] כִּד בְּמִטְפַּחַת רֹאשׁ רְכוּנָה, בְּעֵמֶדָה שֶׁל צִפּוֹר". תכלית פעולתה של האם היא מציאת "עֵקְבוֹת מְמָקוֹם אַחַר: / הִנֵּה סִכָּה שֶׁל נְצָרִים/ הִנֵּה יִלְדָה גְבוֹרָה מְעֵלִילוֹת עֶרְב". השיר יוצר זיקה עלילתית, מטונימית ואנלוגית בין האם לבין הציפור: שתיהן באו ממרחקים, ממרוקו, ושתיהן שומרות על מאפייני המקום שבאו ממנו. הציפור שומרת על כינויה "תִּמְבִּיֶסְרֶת", כפי שהונצח בפולקלור של יהדות מרוקו, והאם – על מטפחת ראשה. שתיהן עומדות במצב רכון, ושתיהן "נזרקות מעונה לעונה". נקודות דמיון רבות אלה מבליטות את נקודת השוני ביניהן. בעוד שהציפור, על פי טבעה, תמשיך לעוף, הרי שהאם לא תעוף יותר. אנלוגיה זו בין האם לציפור מצביעה על תבוסתה של האם המהגרת בהווה המתואר: המעבר ממקום למקום, מעוף הציפור, שייך לעולם העבר. בהווה המתואר האם לא תעשה עוד בחייה מעברי-תעופה כאלה. מצבה של האם בהווה הוא של רכינה, נבירה וחיפוש עקבות מן העבר. הבן הדובר בשיר מתבונן באימו וכמו גוער בה תוך שימוש בשאלה רטורית ותיאור מצבה בהווה כהווייתו: "לְמָה אֶתְּ מְמַתִּינָה/ לֹא תִעוֹפִי". בטור המסיים את הבית הראשון מכנה הבן את אימו כמושא חיפושיה: "יִלְדָה גְבוֹרָה מְעֵלִילוֹת עֶרְב". כינוי דחוס זה מעיד על יחסו המורכב של הבן לאימו ועל תפקידו כעד המתאר את מהלך חייה של האם ואת תבוסתה בארץ ישראל בהווה המתואר. כך, בחולשת הגירתה היא "יִלְדָה גְבוֹרָה" אוקסימורון המעיד בה-בעת הן על חולשתה הן על כוחה.

הבית השני של השיר, הקצר במובהק מהבית הראשון והמהדהד את סוגת שירי הערש, מבטא את זיקתו האוהבת של הבן לאימו, הניכרת בדברים

<sup>38</sup> בתחתית השיר מצורפת הערה, שהושמטה מפרסומו המחודש של השיר: "תִּמְבִּיֶסְרֶת היא ציפור בפולקלור של יהדות מרוקו" (שם).

שהוא אומר לה על סֶפֶה של שנת הלילה הנצחית שלה. הבן מבטיח לה, שבניגוד לשנת הלילה שלה, הוא יישאר ער וישכין בעולמה "שלום". המילה "שלום" חוזרת כעת כשם תואר לפריטים מעולמה של האם שהוזכרו בבית הראשון: "סֶפֶת הַשְּׁלוֹם לָךְ אֲמִי בְּשִׁנְתְּךָ הַלַּיְלָה". השיר מסתיים בתיאור הקשר שאינו ניתן להפרדה בין הבן לאימו, קשר המשחזר את חבל הטבור שחיבר ביניהם בעבר: "אֲנִי שְׂאֵשְׂאֵר עִר / בְּטַבּוּרֵי תְּפִיז לְחִלּוּמֶךָ / שׁוֹמֵר סֶפֶה שֶׁל נְצָרִים".

פדיה (2016) מציינת שבשנים האחרונות הוצבה יצירתו של ארז ביטון כמרכזית בשירה הישראלית. זכייתו בפרס ישראל לספרות ולשירה עברית לשנת תשע"ה מציינת מהלך תרבותי חדש בישראל. במאמרה זה מבקשת פדיה להציג אופנים צורניים בשירת ביטון המעידים הן על שירתו שלו הן על כמה עקרונות יסודיים בפואטיקה של הגירה וגלות. כמה מן המאפיינים האלה נוכחים בשיר "אֲמִי מִשְׁדֶּלֶת צִיפּוֹר", שיר שהדחף המרכזי שלו הוא ביטוי הגירה וגלות.

בריאיון עם ישורון (2016א), ביטון מתאר את מצב אימו בשיר זה: "אימא, בשיר 'תמביסרת', נוברת בצפצופים למצוא עקבות של זמן אחר. בתוך ארץ ישראל אימא שלי מסתכלת אחורה, משדלת ציפור שברחה משם, מהגלות, והיא שמחה לקבל אותה, מתרפקת על הילדות שלה" (שם, עמ' 475). ביטון מוסיף ומציין, שיחסו כלפי עמדה זו של אימו הוא כפול פנים: "אם את מסתכלת אחורה, למה באת? למה הבאת את הכפר על גבך? מצד שני אני אומר: בטבורי תפור לחלומך, אני משתתף בחוויה שלך ללכת אחורה לחלומות המרוקאים". עוד אומר ביטון, שטיפול בחומרים האלה הוא: "סוג של הלשנה. בעצם זה שאני חושף אותם ברבים אני מסגיר את מצוקתם, אולי אפילו את בושתם [...] אנחנו בני הדור השני והשלישי נעשינו תעלת ביטוי גם לסבל וגם לשאלה האם נכון היה לעלות ארצה כשבני משפחה אחרים העדיפו להישאר באלג'יריה ולהגר מאוחר יותר לצרפת או לקנדה" (שם, עמ' 476).

לסיכום, שמונת שירי התוכנית אכן נענים לכותרתה "המשפחה בראי הספרות" כמו גם להיבטים השונים של הנושא כפי שפורטו בחוזר מפמ"ר שהציג את התוכנית (הרציג, 2017). השירים אכן מתארים את "מורכבותם של היחסים בתוך המשפחה [...] הכוללים ניגודים דוגמת אהבה וניכור, קרבה ובדידות" (שם). כך בולט טון האהבה לאב בשני שיריו של עמיחי "אבי" ו"אבי היה אלוהים ולא

ידע" מול ההכרח להימלט מרודנות האב ודורסנותו בשירה של שחר, "אבא שלי ואלוהים". שירים אלה אכן משקפים את הקשר בין המשפחה לבין החברה שהיא נטועה בה, כמו גם את השפעת הנסיבות ההיסטוריות של התקופה על אופי המשפחה ועל אופני ייצוגה כפי שמצוין במבוא לתוכנית (שם). שירה של זלדה, "עם סבי", מהדהד את טראומת השואה כפי שמעבדת אותה בת הדור השלישי. שיריהם של ביטון ואדף, "אמי משדלת ציפור" ו"שיר ערש", מתארים את כאב ההגירה של עולי מרוקו כפי שמעבד אותו דור הבנים. היחסים בין בני זוג מתוארים בשירו של ט. כרמי "כשאתה מתגרש". יחסי הורים ובנים, אחים ואחיות, ניכרים בשיריהם של עמיחי, ביטון, בהר ושחר. פניה השונים של המשפחה מוצגים בשיריהם של שחר, עמיחי וביטון.

התבוננות פנורמית בקבוצת שירים זו כמייצגת את מוסד המשפחה משקפת קשיים רבים. קושי בולט במיוחד במבחר שירים זה, הוא היעדר שירים המתארים את שינוי פניו של מוסד המשפחה במהלך הדורות האחרונים. קושי נוסף הוא בהתייחסות שירי התוכנית להיבט לאומי-תרבותי מרכזי של הזמן הנוכחי, כאב ההגירה מארצות ערב, אך התעלמות מתהליכים לאומיים-תרבותיים אחרים המתרחשים בחברה בישראל.

על אף קשיים אלה ואחרים, ניתן להתבונן בשמונת השירים העבריים המופיעים בתוכנית הלימודים כ"שבריר קנוני" (גלזמן, 2018) שלוכד את הלך הרוח ואת האקלים התרבותי של השירה הנכתבת בישראל משנות השמונים ואילך. גלזמן, במחקרו המקיף על השירה העברית בשנות החמישים והשישים, מציין את מרכזיותו של המשורר נתן זך בשנים אלה ואת שתיקתם של משוררי שנות השישים בכל הנוגע לחוויית ההגירה של הוריהם ושלהם עצמם. לדבריו, שירתו המוקדמת של זך בנויה כולה סביב תוכנה השתוק. בשנות החמישים והשישים לא חשף זך ולו טפח מהביוגרפיה שלו, והשפיע בכך על דור שלם של משוררים שנהה אחריו.

בניגוד גמור לשתיקתו של זך ושל בני דורו בכל הקשור לממד הביוגרפי, השירים שנבחרו לתוכנית מציגים מודעות משפחתית חזקה. בחלק ניכר מהשירים (ביטון, אדף, שחר ובהר) ההגירה ארצה מצטיירת מבעד לעדשת היחסים המשפחתיים ומתוך רגישות לחוסר ההתאקלמות של ההורים בישראל ולחוויות

הגלות המתמשכת שלהם. חוויה טראומטית זו של דור ההורים מתבטאת בניתוק בינם לבין מרכיבי זהות קודמים, אך בה-בעת היא מולידה רגשות הזדהות בין-דורית, כפי שהם ניכרים בשיריהם של ביטון, אדף, בהר ואף עמיחי, ובניגוד גמור לשירת זך ובני דורו. החוקרת והמשוררת חביבה פדיה מציינת את הצורך של מהלך שירי חדש זה לנסח את "הנכון לשעתנו" (פדיה, 2016, עמ' 109). במאמרה המכונן, שנקודת המוצא הפואטית והתמטית שלו היא שירתו של ארז ביטון, היא מציינת מאפיינים פואטיים חדשים הניכרים בחלק ניכר משירי תוכנית הלימודים החדשה בספרות, כפי שהראיתי במאמר זה, והמהווים ייצוג של מהלך שירי חדש ומשמעותי (שם, עמ' 87-100).

## מקורות

### א. היצירות

אדף, ש' (1997). שיר ערש. בתוך **המונולוג של איקרוס** (עמ' 73). גוונים. בהר, א' (2016). כתאב. בתוך **שירים לאסירי בתי הסוהר** (עמ' 24). אינדיבוק. ביטון, א' (1979). אמי משדלת ציפור. בתוך **ספר הנענע** (עמ' 12). עקד. ביטון, א' (2009). אמי משדלת צפור. בתוך **תמביסרת – ציפור מרוקאית** (עמ' 12). הקיבוץ המאוחד.  
כרמי, ט' (1988). כשאתה מתגרש. בתוך **שירים מן העזובה** (עמ' 39-40). דביר. עמיחי, י' (1955). אבי. בתוך **עכשיו ובימים האחרים** (עמ' 27). טורים. עמיחי, י' (1998). אבי היה אלוהים ולא ידע. בתוך **פתוח, סגור, פתוח** (עמ' 197-198). שוקן.  
שחר, י' (2009). אבא שלי ואלוהים. בתוך **זו אני מדברת** (עמ' 9). בבל. שניאורסון, ז' (1985). עם סבי. בתוך **שירי זלדה** (עמ' 23). הקיבוץ המאוחד.

### ב. ספרות מחקרית

אדיבי-שושן, א' (2014). "והיה לי שיער זהב והיו לי עיניים כחולות" – על תוכנית הלימודים החדשה בספרות, **החינוך וסביבו**, 36, 339-362.  
אדף, ש' (2018). **אני אחרים**. תל-אביב: דביר.  
אופנהיימר, י' (2012). **מרחוב בן-גוריון לשארע אל-רשיד: על סיפורת מזרחית**. ירושלים: יד יצחק בן צבי והאוניברסיטה העברית בירושלים.  
אטינגר, א' (2007). **זלדה – שושנה שחורה**. תל אביב: מפה.  
בארון, ד' (1951). **פרשיות**. ירושלים: מוסד ביאליק.  
בהר, א' (2009, 30 באוקטובר). להיטמן כאן בין החיים בשנות החמישים בעיר לוד. **הארץ**, תרבות וספרות, 2.

- ביטון, א' (2016). דו"ח ועדת ביטון להעצמת מורשת יהדות ספרד והמזרח במערכת החינוך.  
<https://edu.gov.il/owlHeb/Tichon/RefurmotHinoch/Document/s/bitonreport.pdf>
- בר-יוסף, ח' (1988). **על שירת זלדה**. הקיבוץ המאוחד.
- גורביץ' ד' וערב ד' (2012). משפחה חדשה. בתוך **אנציקלופדיה של הרעיונות – תרבות, מחשבה, תקשורת** (עמ' 697-702). בבל.
- גלוזמן, מ' (2018). **שירת הטבועים – המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים**. ראשון לציון: ידיעות אחרונות.
- דה-בובואר, ס' (2001). **המין השני**. בבל-ידיעות אחרונות.
- דוד, א' (2012). פסלי פניה של האומה: זהות יהודית-ישראלית במקראות המאה העשרים, **דור לדור**, 41, 79-86.
- הרציג, ש' (2017, 22 באוגוסט). **חוזר מפמ"ר ספרות התשע"ח מס' 1**.  
[https://meyda.education.gov.il/files/Mazkirut\\_Pedagogit/sifrut/hozer1\\_2017-8.pdf](https://meyda.education.gov.il/files/Mazkirut_Pedagogit/sifrut/hozer1_2017-8.pdf)
- ואנייה, א' (2003), **לאקאן**, מצרפתית: עמוס סקברר. תל אביב: רסלינג.
- ויסבורד, ר' (2002). **בימים האחרים – תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- זגן ע' (2007). "מקראות ישראל" ככלי חינוכי מעצב, **דור לדור**, 31, 227-242.
- ישורון, ה' (2016א). המרוקאית היא אני אחר – ארז ביטון. בתוך **איך עשית את זה? – ראיונות חדרים** (עמ' 465-484). הקיבוץ המאוחד.
- ישורון, ה' (2016ב). הפנים האינסופיים של ההיעדר – שמעון אדף. בתוך **איך עשית את זה? – ראיונות חדרים** (עמ' 503-527). הקיבוץ המאוחד.
- לחמן, ל' (2015). אחרית דבר. בתוך **יבוא גדי זהב – אסופת שירי-ערש** (עמ' 173-149). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מירון, ד' (2005, 12 באוקטובר). ילד טוב ומלא אהבה. **הארץ, תרבות וספרות**.
- מירון, ד' (2012). זמנמרחב ביצירות ס. יזהר ויהודה עמיחי: שני מודלים קוגניטיביים בספרות הישראלית המוקדמת. בתוך **תרבות, זיכרון והיסטוריה בהוקרה לאניטה שפירא**; כרך שני: תרבות וזיכרון ישראלי (עמ' 383-420). אוניברסיטת תל-אביב.
- נווה, ח' (2004). לב הבית, לב האור – דיוקן המשפחה בספרות העברית החדשה. בתוך **על אהבת אם ועל מורא אב – מבט אחר על המשפחה** (עמ' 177-105). ירושלים: כתר.
- סתיו, ש' (2014). **אבא אני כובשת – אבות ובנות בשירה העברית החדשה**. אור יהודה: דביר.
- עלון, ק' (2011). המזרחיות מהי? בתוך **אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית** (עמ' 7-26). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

ערפלי, ב' (1986). **הפרחים והאגרטל – שירת עמיחי מבנה, משמעות, פואטיקה.**  
 תל-אביב: סימן קריאה והקיבוץ המאוחד.

פדיה, ח' (2016). **שיבתו של הקול הגולה – זהות מזרחית: פואטיקה, מוזיקה ומרחב.** תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

קליינברג, א' (2004). **עצמנו ובשרנו. בתוך על אהבת אם ועל מורא אב – מבט אחר על המשפחה** (עמ' 7-16). ירושלים: כתר.

קלמנט, ק' וסיקסו, ה' (2006). **זה עתה נולדה.** תל-אביב: רסלינג.

שבת-נדיר, ה' (2016, 8 במאי). **שירת ההפיכה של אלמוג בהר. הארץ.**

שירב פ' (1998). **כתיבה לא תמה – על כתיבתן של יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון ורות אלמוג.** תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

שקד, מ' (2005). **לנצח אנגנך – המקרא בשירה העברית החדשה.** תל אביב: ידיעות אחרונות.