אוֹת

כתב עת לספרות ולתיאוריה

12 גיליון
2024 סתיו

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן**

חברי המערכת **חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן**

רכזת המערכת **הילה ברוקמן**

מערכת מייעצת **מיה ברזילי, אדריאנה ג׳ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם**

עריכת טקסט **ורד שמשי**

עריכה גרפית **מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר**, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: דיוקן של הרולד שימל (באדיבות המשפחה, אוסף פרטי)

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, אוניברסיטת תל אביב

המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

2024 © כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק

נדפס בדפוס צדוק קינן

הרולד שימל – משורר הטבע

דרור בורשטיין

בְּפִרְקֵי יָד הָעֲדִינִים שֶׁלָּנוּ קַרְסֻלַּיִם
סוֹבְבִים בְּמִקְצָת מְבִינִים עֶמְדַּת אוֹתוֹ
יְצוּר אַךְ קְלִילוּת דַּהֲרָתוֹ רַגְלַיִם
קִדְמִיּוֹת מוּשָׁטוֹת קָדִימָה הִיא לְגַמְרֵי

מֵעֵבֶר קְלִיטָתֵנוּ הֲוָיַת יַעַר גַּם
בְּהֵעָדְרוֹ שֶׁמֶשׁ רִאשׁוֹן תּוֹפֵס גִּזְעֵי
אֳרָנִים מֵעַל מְחָטִים גְּמִישִׁים שְׁזוּפִים
פִּטְרִיּוֹת מִתַּחְתָּם עֲרָפֶל רְטִיבוּת בֹּקֶר (עמ׳ א)[1]

שיר של שימל דומה לרהיט של איקאה שמגיע בארגז הקרטון – בלי הוראות הרכבה.

במאמרי אנסה להרכיב ולהבין במקצת "עֶמְדַּת אוֹתוֹ יְצוּר", המשורר הגדול החי בתוכנו, דרך שיר אחד, הפותח את ספרו האחרון לעת עתה, געזאַנג פון הירש [שירת הצבי].

הצירוף "משורר טבע" מובן בדרך כלל כמשורר שנושא שירתו הוא הטבע – לצורך הדיון נגדיר "טבע" כמרחבים שיָּד אדם, יחסית, לא שיבְּשה. אצל שימל מופיעים לפעמים מרחבים כאלו, בייחוד בספר שבו אעסוק במאמר זה, המתרחש בעיקרו בהרי ירושלים. אבל ענייני כאן אינו כל כך בתיאור שירי של מרחב טבע. ב"שירת הטבע"

1. מתוך הרולד שימל, געזאנג פון הירש [שירת הצבי], תצלומים: אביגיל שימל, אבן חושן, רעננה 2017, עמ׳ א. מראי המקום המפנים לספר זה מצוינים בסוגריים בגוף המאמר.

כוונתי אינה לתאר שירה שהנושא שלה הוא הטבע, אלא שירה שהיא עצמה, כטקסט, פועלת כטבע, כלומר כתיבה המתרחקת מהתודעה האנושית הרווחת, התופסת את עצמה כנפרדת מהטבע, מרוחקת ממנו, ולכן מארגנת אותו, ממיינת אותו, ולפעמים גם פוגעת בו. בכוונתי להציג את הפואטיקה של שימל, את הממשות של הטקסט שלו, כמשהו שאפשר לקרוא לו "טבעי", "טבעי" במובן של "פראי". זו איכות שקשה להגדירה, ובכל זאת התחושה למקרא שירת הצבי היא שאין בה תודעה מרוחקת, מארגנת או ממיינת וודאי שלא פוגענית, אלא תודעה הצומחת ונעה על הדף בקרבת רוח וגוף־טקסט לדברים הטבעיים שאותם היא מתארת. מובן שבסופו של דבר לפנינו עדיין טקסט, והוא נותר רחוק מעולם בעלי החיים והצומח. ובכל זאת הטקסט של שירת הצבי קרוב לעולמם של הצבי, הפטרייה והאורן שבשיר הפתיחה, יותר מאשר לעולם בני האדם ולשפת בני האדם שאנו פוגשים בדיבור היומיומי ובאמצעי התקשורת.

אחד ההקשרים לקריאה בשירתו של שימל, יליד ארצות הברית, 1935, הוא אוונגרד השירה האמריקאית של המאה העשרים, הגם ששימל כתב את רוב שירתו בעברית.[2] לקשר זה של שימל לשירה האמריקאית ארצה להוסיף נדבך, והוא **מקורו** של האוונגרד האמריקאי; אחד ממקורותיו החשובים, אם לא החשוב ביותר, הוא שירת ההייקו היפנית ובעיקר השירה הסינית הקלאסית. זו השירה שהשפיעה אולי יותר מכול על המודרניזם בשירת ארצות הברית.

בדבריי אני מתבסס על מחקרו של דיוויד הינטון (יליד 1954), המתרגם הבכיר בתקופתנו של השירה וההגות הסינית הקלאסית לאנגלית. על פי הינטון, חוליית התיווך או הייבוא של ערכים שיריים מהמזרח אל האנגלית הייתה עזרא פאונד, שפעל על בסיס מחקריו של היפנולוג ארנסט פֶנוֹלוֹסָה (פאונד קיבל במקרה מאמר של פנולוסה מבִּתו של היפנולוג).[3] הינטון הדגים כיצד האימג'יזם של פאונד וחבריו הוא ייבוא ישיר של מחשבת ההייקו. כללים אימג'יסטיים כמו "טיפול ישיר בדבר" או "אין להשתמש בשום אופן באף מילה שאינה תורמת להצגת הדברים" הם יישום ישיר של רוח הייקו על

2. להרחבה ראו זלי גורביץ', "הרולד שימל מעברת את העולם", הטלפון הצמוד לקיר בית הכנסת, הליקון 107, 2014, עמ' עט. בחיבור זה, גורביץ' מציין את האסכולה הניו־יורקית ואת שירתם של פרנק אוהרה (1966–1926) וג'ון אשברי (2017–1927), ובייחוד את שירתו של רוברט לואל (1977–1917), כהקשר שדרכו יש לקרוא את שירת שימל; הספר ה"אמריקאי" ביותר של שימל הוא לואל, חדרים, תל אביב 1986. על זיקתו לשירת לואל מדבר שימל בקצרה בריאיון שהעניק להלית ישורון; וראו הלית ישורון, "'כל הבערך שאתה יודע לעשות': הרולד שימל", איך עשית את זה? ראיונות "חדרים", ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, בני ברק 2016, עמ' 107.

3. David Hinton, *The Wilds of Poetry: Adventures in Mind and Landscape*, Shambhala, Boulder, Colorado 2017

כתיבת שירה באנגלית.[4] כמו כן, המבנה של השפה הסינית והשירה הסינית הקלאסית, כפי שפאונד הבין אותן, השפיעו על תפיסתו כיצד ראוי לשירה להיכתב.

הינטון עמד על ההשפעה שהייתה לשירת סין – ולא פחות מכך, להשפעה של **השקפת העולם** שממנה שירה זו צמחה – על השירה האמריקאית במאה העשרים. השקפת עולם זו היא מה שמכונה דאואיזם וצ׳אן (זן ביפנית), וצ׳אן, לטענת הינטון, אינו אלא צורה מעודכנת, בהשפעה הודית־בודהיסטית, של דאואיזם. הינטון סקר דמויות מרכזיות בשירה של ארצות הברית, מוויליאם קרלוס ויליאמס, צ׳רלס אולסון, ג׳ון קייג׳, קנת רקסרות, גארי סניידר, לארי אייגנר, ועד רונלד ג׳ונסון וגוסטף סוֹבִּין (שני האחרונים ילידי 1935, שנת הולדתו של שימל). חלק ממשוררים אלו (למשל ויליאמס) קלטו לשירתם את השקפת העולם הסינית דרך נאמנותם למודל של פאונד, וחלקם (כמו סניידר, קייג׳ ורקסרות) למדו את התרבות הסינית או היפנית ואף תרגמו משירתן.

*

להמחשה, הינה טור שיר מאת הקיסר הסיני חוויזונג משנת 1100 בקירוב, הנמסר בקליגרפיה המדהימה שלו, שכונתה ״זהב צנום״. יש לקרוא מלמעלה למטה ומימין לשמאל. הסימנית בפינה השמאלית התחתונה שייכת לטור הבא.[5]

舞=ווּאוּ=לרקוד
蝶=דיאֶה=פרפר
迷=מִי=מתלהב, אבוד, נסחף
香=שייַנג=ריח
徑=ג׳ינג=שביל, ישר

4. הציטוטים, בתרגומי, לקוחים מתוך המניפסט האימג׳יסטי, 1913. המניפסט מופיע באנגלית בספרו של בנימין הרשב (עורך), מניפסטים של מודרניזם, כרמל והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע״ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, ירושלים 2001, עמ׳ 250–254. יש לציין שהשירה האימג׳יסטית ככלל לא הצליחה להגשים את האידיאלים האסתטיים של המזרח, וכל שיר אימג׳יסטי, יפה ככל שיהיה, נראה לי כהייקו עם ״זנב״ או סרח עודף, עד שאפשר לערוך שירים אימג׳יסטיים רבים ובכך לקרבם אל האידיאל הלא־מוגשם שלהם. למבחר שירה אימג׳יסטית מתורגמת ראו שמעון זנדבנק (מלקט ומתרגם), התשוקה והשמש: אקספרסיוניזם ואימג׳יזם בשירה המודרנית, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, בני ברק 2014.
5. תרגמתי את הטור בעזרת מילון ובעזרת גב׳ יאנג לאו. ההגייה המקורבת המצוינת כאן היא של הסינית המודרנית; השיר נשמע אחרת בזמן היכתבו.

השפה הסינית היא תמונתית, כלומר כל סימנית היא מילה. כל מילה עומדת בפני עצמה כנוכחות בעלת משקל, כציור עשיר שאפשר לעיתים להתחקות אחר האטימולוגיה הציורית שלו, כפי שיודגם פעמיים בהמשך הדברים. על הקוראים לחבר את היחידות העצמאיות ולמלא את המרווחים שביניהן לכלל משמעות. הינטון כתב: "כך פועלת השירה הסינית: סימניות ציוריות המופיעות במרחב תחבירי פתוח".[6] זו הייתה הבנתו של היפנולוג פנולוסה, שפאונד אימץ לשירתו. בשירו של הקיסר אנו קוראים "לרקוד – פרפר – אבוד / נסחף – ריח – שביל", ומרכיבים משפט־תמונה שירי: "פַּרְפַּר רוֹקֵד נִסְחָף בִּנְתִיב הָרֵיחַ". מעורבות הקוראים בהרכבת השיר היא משמעותית מאוד.[7]

כמו בשיר הסיני, הקורא בשירת שימל צריך ללמוד לקרוא מחדש, וכביכול לשחזר בכך את כניסתו המאוחרת של שימל אל העברית. הקורא והמשורר יושבים זה לצד זה, כמו רבי עקיבא בן הארבעים ובנו הקטן שלומדים לקרוא יחד. ככתוב באבות דרבי נתן (פרק ו, ב): "הלך הוא ובנו וישבו אצל מלמדי תינוקות [...]. אחז רבי עקיבא בראש הלוח ובנו בראש הלוח. כתב לו אלף־בית וּלְמָדָהּ".

כמו בשירה הסינית, גם אצל שימל אי־אפשר ולא כדאי "לרוץ" בקריאה מפני שרוב המילים לא מתחברות באופן מיידי או חד־ערכי לבאות אחריהן. הן כמו מרחפות, עצמאיות ובעלות משקל, לא משועבדות ל"עתיד" של המשפט הדוהר קדימה אלא עומדות לעצמן, כל אחת בהווה שלה, מתוך כבוד לכל מילה.

חטיבות בשירתו של שימל קרובות לנוסח־האֵם הסיני של המודרניזם יותר מאשר שירת פאונד המוקדמת (פאונד נטש את המודל האימג'יסטי שהוא עצמו כונן, לטובת ה"קאנטוס" המונומנטליים, אם כי גם בהם יש אזכורים סיניים), וודאי יותר מאשר שירתם של אלו שיצאו מקפלי אדרתו.[8] זאת משום ששימל כותב בלשון עתיקה, עם כל הכובד שלה, כובד שנעדר כמעט לגמרי מהאנגלית החדשה של מקביליו בארצות הברית. אומנם המילים העבריות אינן תמונתיות כמו בסינית, אבל כמותן יש להן מורכבות, כובד ועומק. מילה פשוטה כמו המילה "קרסול", המופיעה בשיר שבפתח הדברים, היא מילה מקראית, שצלילה הזר הניכר לאוזן מעיד על מקורה האכדי, "קוּרְסִינוּ". גם ההתייחסות ל"שמש" בלשון זכר מקורה בלשון המקרא. ומילה שגורה

6. הינטון, *The Wilds of Poetry*, לעיל הערה 3, עמ' 243.
7. עוד על השירה הסינית, ראו דן דאור (מלקט ומתרגם מסינית), 108 שירים מן הקלאסיקה הסינית, חרגול, תל אביב 2001, עמ' 151–164.
8. אגב אדרתו של פאונד, מעניין לחשוב על המהפכה שחולל נתן זך בשירה הישראלית בשנות החמישים כהד למהפכתו של פאונד, ולכן גם כנגזרת רחוקה של השירה הסינית הקלאסית. זך כתב את עבודת הדוקטור שלו על האימג'יזם. תמצית העבודה תורגמה לעברית, וראו נתן זך, אימג'יזם וּוֹרטיציזם, מאנגלית: יהודה ויזן, עמדה, תל אביב 2010. ראו על כך גם דוד אוחנה, "השיר המעז ללכת לפח האשפה כדי למצוא את נושאיו", הארץ, 9 בנובמבר 2020.

כמו "ערפל" היא בעברית מילה בעלת משקל דתי ("ה' אָמַר לִשְׁכֹּן בָּעֲרָפֶל", מלכים א', ח, יב). אין צורך לפתוח מילון, אבל הקוראים צריכים לחוש שמול מילה כמו "קרסול" או "ערפל" יש לעמוד רגע.

היות שהמילים בשירת שימל עומדות כיצורים עצמאיים, הן מבחינת משקלן הסגולי הן מבחינה טיפוגרפית (גוֹפָן מרובע כבד, שימוש במרווחים "לא תחביריים"), הקריאה מואטת ועצם השימוש בלשון עובר הזרה, גם ביחס ללשון השירה מן הזרם המרכזי, המפלרטטת עם תחביר הפרוזה. המילים הופכות למעין "סימניות" עצמאיות, ולא רק לרכיבים בתחביר רץ. במקרים רבים יש יותר מדרך אחת לבנות משפט מהמילים, וכך השיר כולל בתוכו כמה שירים, מציאוּיוֹת אלטרנטיביות. הדבר מקנה חיים לשיר מפני שהשיר אינו מסתכם או מתפענח לאחר קריאה אחת. הוא אינו אובייקט מוגדר, אלא "יצור" חי, נע, מרצד, משתנה, נושם. אדגים זאת בהמשך הדברים.

*

נחזור לסין. ראשית, מבנה השיר הסיני הסטנדרטי הוא של שני מרובעים בני ארבע שורות שבכל אחת מהן חמש סימניות, סך הכול ארבעים מילים. אולי הדבר מקרי, אך זהו גם מבנה השירים ב"שירת הצבי". שנית, השירה הסינית עוסקת בחוויה מיידית, קונקרטית. השיר הסיני הטיפוסי אינו מנסה לארגן את המציאות; הוא מגיב למציאות של הכוח היוצר היקומי הפועל מול המשורר ובתוכו, ברגעי הכתיבה. בשיר שלפנינו, מהצבי עובר השיר ליער, ולשמש, ולגזעי אורנים, ולמחטיהם, ולפטריות, ולערפל. השיר אינו רוצה להתוות מהלך מאורגן בְּנוֹף וודאי שלא כיבוש הנוף (ולוּ באמצעות המבט), אלא להתפרשׂ כמו פרח שנפתח, לכל העברים. אל הטל ואל הפטריות, אל השמש ואל הערפל. זהו שיר קטן, אך הוא נפקח אל עולם ומלואו.

אצל שימל, מתיאור יד המשורר אנו עוברים מייד לתיאור רגל הצבי; אגב כך גם מטושטשת ההפרדה הנוחה בין משורר לחיה ובין משורר לקוראים (שהרי היד המתוארת היא "שֶׁלָּנוּ", משורר וקוראים). השיר מצהיר על כמעט־זהוּת בינו לבין הצבי והקוראים, ולכן "שירת הצבי" היא גם "שירת עצמי", אם להשתמש בכותרת שירו של וולט ויטמן, אבי השיר הארוך האמריקאי. פרק היד הכותבת דומה לרגל הצבי הנכתב, ולכן אנו "בְּמִקְצָת מְבִינִים עֻמְדַּת [ולא "עמידת"] אוֹתוֹ יְצוּר". "במקצת מבינים": מעין מוטו, עֲנוות השירה.

תנועה כזו ניכרת שוב ושוב בשירה הסינית, המציעה מציאות אימג'יסטית רב־ממדית שהתודעה משוטטת בה. תנועת הפרפר המרצד בשירו של הקיסר דומה לתנועת השיר עצמו, ותנועת השיר של שימל דומה לתנועת השוטטות בחורשה. כך כתב שימל

על השירה במסתו הארס־פואטית "הו קצידה": "כְּמוֹ הֲלִיכָה בְּתוֹךְ צִיּוּר נוֹף סִינִי. פַּעַם בּוֹחֲרִים אֶת הַשְּׁבִיל לַיָּמִין וּפַעַם אַחֶרֶת נִמְנָעִים מִמֶּנּוּ".[9]

שיר סיני מסתיים במקרים רבים בשורה מדהימה המותירה אותו פתוח, מתרחב לאינסוף. הפרפר רודף רוח ערבית, אבל מה הלאה? השיר מתפוגג כלעומת שבא, כמו הפרפר הוא מגיח, מתעופף, נגוז. אין לשיר סוף, סופו הוא פֶּתַח. הדבר מוכר לנו גם משירת ההייקו. בשירת הצבי פתיחה כזו מאפשרת, לשיר להיפתח אל הבא אחריו, במעין שרשרת (השורות האחרונות בחלק משירי הספר הן התחלות השיר שבא אחריהן). גם בשירה היפנית מוכרת סוגת הרֶנְגָה, שהיא שיר שרשרת שבו כל חוליה סוגרת את הקודמת לה ופותחת את הבאה אחריה. כי אין "שורה תחתונה", רק דרך השירה הנמשכת, מרגע לרגע ומיום ליום, בְּעולם שאין לסכמו.

אם כן, שירת שימל קרובה למודל הסיני, שהוא מודל־אֵם של המודרניזם בארצות הברית, בעצמאות המילה הבודדת הנוכחת לא פחות מהתחביר; בנוכחות המרווחים המשבשים את הרצף ואת המובן ומאפשרים יותר מהבנה אחת על בסיס רצף מילולי נתון; באתוס של שירה שאינה מדברת על העולם מבחוץ אלא צומחת מתוכו ושואפת להתנהג כמותו, שירה שרוצה להיות יש מתהווה יותר מהיגד בעל מובן; בתפקיד המכריע והפעיל של הקורא; בשילוב בין צורה מוקפדת לפראות של תוכן.

*

לטענת הינטון, הפרויקט הגדול של המודרניזם האמריקאי היה לגלות את הטבע היסודי, המקורי (primal) של התודעה כשהיא נפתחת לחוויה מיידית, במגע עם העולם, בלי מערך רעיוני ואידיאולוגי מוקדם המאפשר כתיבה מתוך אשליית ריחוק, מיון ושליטה. מהלך זה, שהתממש במידות שונות של הצלחה בארצות הברית במאה הקודמת, החל להתרחש בסין כבר לפני כ־2,500 או 3,000 שנה והגיע לשיאיו השיריים בתקופת שושלת טאנג, בערך בין שנת 600 ל־900 לספירה. זהו מהלך של מעבר מֵהַפַּשְׁטוּת מטאפיזיות לתפיסה אמפירית של המציאות, וביטויה העיקרי של השקפה זו כבר נמצא בדאו דה ג'ינג שנכתב (או לוקט ממקורות שונים) לפני כ־2,500 שנה.[10] לב תמונת העולם הוא ראיית היקום המוחשי כתהליך של הירקמות אינסופית, חיה ויוצרת; ריבוא הדברים מופיעים מעצמם, מתקיימים מעצמם ונעלמים מעצמם אל אותה רקמה.

9. הרולד שימל, קצידה: שירים, כרמל, ירושלים 2009, עמ' קטו. מעניין כי האזכור של שירה סינית מופיע אצל שימל בספר שהמודל שלו הוא שירה **ערבית** קדומה. המשותף לשתי השירות הללו הוא התנועה החופשית במרחב.

10. לתרגום לעברית של הדאו דה ג'ינג ראו לאו דזה, ספר הדאו, מסינית: דן דאור ויואב אריאל, חרגול ועם עובד, ירושלים ותל אביב 2007. למבוא למחשבת הדאו הסינית, ראו אלן ווטס, דאו: דרך הנהר, מאנגלית: דרור בורשטיין, בבל, תל אביב 2010.

שירה היא התגובה האנושית הקשובה לתהליך הקוסמי הזה. השירה היא תגובה שרואה בתהליך הקוסמי, על ריבוא מופעיו, משהו ראוי לתשומת לב מתמדת. הוא ראוי לציון הן מצד יופיו השופע והמסתורי הן מצד הרסנותו, שהרי כל הנולד גם מתכלה ונעלם. הינטון פתח את ספרו המוקדש לשירה הסינית בתובנה מהדהדת: ״שירה היא היקום הער לעצמו״ (Poetry is the Cosmos awakened to itself).[11] היקום, בין ריבוא הדברים שנוצרים בו, יוצר גם בני אדם, וכמה מהם, ברגעים של התעוררות או התגלות, כותבים שירה. השירה היא פעולת ״איברים״ של היקום, המכונים ״משוררים״, ופעולה זו עניינה הבנה **עצמית**, מפני שהמשוררים בהכרח כותבים על היקום ומתוכו. ללא המשורר הרולד שימל היו הצבאים בהרי ירושלים ״שקופים״, סתמיים או בגדר ״עובדות זואולוגיות״. המשורר רואה אותם אחרת. הוא רואה אותם כחלק של יקום שהוא־עצמו חלק ממנו, כלומר הוא רואה אותם כפלא, מתוך קרבה: פלא ער לפלא – זה, כך נדמה לי, לב השירה.

אין זו מיסטיקה. כל מי שכתב בטבע מכיר את ההרגשה כי ברגעי ההתמסרות אין לו סדר יום, ודאי לא אידיאולוגיה, אפילו לא מִגדר נוכח, אלא הוא מגיב בכתיבה להתרחשות המיידית, הופך למעין ״דובר״ או ״מתרגם״ של עולם המתהווה מולו ובו.[12]

הקריאה בשירת הצבי דומה יותר לגישוש בחורשה מאשר לעיון בטקסט. מילת המפתח היא ״מגע״, גישוש מתמיד, מגע מתמיד. השיר מבקש לא לתאר **את** העולם אלא להיות **עם** העולם, בזמן הכתיבה והקריאה. והמגע הזה נוצר לא רק בזכות התכנים של השיר, אלא גם בזכות **השפה** השירית. כך כתב הינטון, והדברים כמו נכתבו על שימל:

- נראה שהמצאה־מחדש של שפה היא הדרך היסודית ביותר לפתיחת התודעה אל מגע בעולם.
- האמצעי המרכזי להשגת מטרה זו עבור רוב המשוררים באוונגרד של ארצות הברית הוא דחיפת השפה אל צורות פראיות, בדרכים שונות: שירה אורגנית, שירת ״שדה פתוח״, שירה מונעת־נשימה, שירה שמנומרת בחללים/שתיקות, קיטוע וקולאז׳. השפה היא אמצעי של מחשבה, התמצית של הזהות העצמית, ולכן, על ידי הפראה־מחדש [Rewilding] של השפה, המשוררים מפריאים־מחדש גם את הזהות האנושית.

11. David Hinton, *Awakened Cosmos: The Mind of Classical Chinese Poetry*, Shambhala, Boulder 2019, p. ix

12. לא מפתיע כי המילה ״אני״ מופיעה פעמיים בלבד בשירת הצבי, וכשה״אני״ כבר מופיע הוא מוטל בספק – ״עַצְמֵנוּ הַחַיָּתִי / אֲנִי שׁוֹמֵעַ״ (עמ׳ יב); או שהוא עצמו נהיה מושא למבט האיילות – ״אֲנִי עוֹצֵר / עֲלֵיהֶן מַבִּיט / הֵן עוֹצְרוֹת מַבִּיטוֹת / בָּזֶה הֶעָצוּר״ (עמ׳ כד).

- פרוזה יכולה לדבר **על אודות** [המגע בעולם], אבל השירה מסוגלת **לגלם** (enact) את המגע הזה באמצעות העיצוב־מחדש של השפה. השירה יכולה ליצור **התנסות** מיידית בתודעת פרא עבור הקורא.[13]

דברים אלו הולמים להפליא את חוויית הקריאה בשירתו של שימל. לכאורה זהו פרדוקס: השירה הכי הרמטית בעברית יוצרת תחושת מגע בעולם, כניסה אל מרחב היער והצבי. כיצד זה ייתכן? זה כך מפני שככל שהלשון (גם השירית) קלה יותר להבנה ומייצרת אשליית תיאור "שקוף", קל לנו כקוראים להתבסס בעמדה המוכרת של "אני" יציב, קבוע ומנותק המתבונן בעולם זר אך בר־פיענוח. אם נתרגם את השורה הראשונה בשירו של שימל ל"פרק היד העדין שלי דומה לקרסול של צבי", נקרע את הרקמה של תודעת משורר ועולם שהשיר יוצר. הקריאה תהיה קלה יותר, אבל העיקר יֹאבד.

בדומה, אם נבהיר את מרכז השיר, למשל על ידי תוספת זעירה של נקודה אחרי המילה "קליטתנו", נקבל משפט ברור: "היא לגמרי מעבר קליטתנו.", אבל נאבּד את המבוך הקטן שנפער שם, שבו איננו בטוחים כיצד לקרוא – "קלילות דהרתו היא לגמרי מֵעֵבֶר קליטתנו"? או שמא "מֵעֵבֶר קליטתנו [יש] הוויית יער"? כך גם: "הווית יער גם בהעדרו [של הצבי]", או "גם בהעדרו שמש ראשון תופס גזעי אורנים"? השיר לא רק **מתאר** עולם שמעבר לקליטתנו; **השיר עצמו** מצוי על סף קליטתנו, כלומר לפעמים מעבר לה. זאת פעולתו.

וכיצד ייתכן אחרת? כיצד תיתכן בכלל שירה שכולה במסגרת "קליטתנו"? הינטון כתב:

> הסימנית הסינית הרגילה לתיאור "קיום" [有; יוֹאוּ] התפתחה מצורות תמונתיות עתיקות ומפורשות יותר, כמו . הסימנית העתיקה הזו [...] מציגה יד (מימין) מכסה את הירח (משמאל) ויוצרת ליקוי [...]. מה יכול להיות מסתורי באופן מדהים יותר מעצם הקיום, מהעובדה שהוא קיים, שיש משהו ולא שום דבר?[14]

גם בעברית, ככל הנראה, המילה "עולם" קשורה ב"עלום", "תעלומה".[15] ואם המציאות ה"פשוטה" היא **הסתרה** של אור גנוז בכל אשר נפנה (והרי רוב הווייתנו היא בלתי נראית – כשאני מביט בזולתי איני רואה את איבריו הפנימיים, את זיכרונותיו, מחשבותיו, חלומותיו, עברו, עתידו...), אם העולם עלום ואורו מוסתר, הרי שיר כמו של שימל פשוט

13. הציטוטים לקוחים מתוך הינטון, *The Wilds of Poetry*, לעיל הערה 3, עמ' 263, 12, 13, בהתאמה.

14. David Hinton, *China Root: Taoism, Ch'an, and Original Zen*, Shambhala, Boulder 2020, p. 68

15. ראו ערך "עולם" במילון האטימולוגי של ארנסט קליין וכן במילון אבן שושן.

נאמן למציאות – קונקרטי מאוד ועם זאת מלא סוד. אם המציאות – עצם העובדה "שיש משהו ולא שום דבר", היא הקודש שאין בלתו, הרי שהימצאות בעולם במצב תודעתי הפתוח אל קודש זה **היא** המצב הפואטי, וכתיבתו היא שירה.

*

השיר בא מן העולם. שימל כתב "הַשִּׁיר [הוא] שֶׁלָּהֶם [של הצבאים] / **הֵם הַקּוֹבְעִים תַּ'כְּלָלִים**" (עמ' מא).[16] הצבאים חומקים, עלומים, והשיר בעקבותיהם, מחקה אותם ואת תנועתם, את הווייתם. הצבאים אינם רק מושא השיר אלא המורים של המשורר, מחוללי השיר. לכן שירה כזו חשובה לימינו, ימי משבר אקולוגי וחברתי. שוב, הינטון:

> [שירה זו היא] אקו־פואטית במובן עמוק, בהיותה ניסוח ברור של מארג התודעה והנוף; היא התנסות עמוקה, חדשה, בְּתודעה כחלק בלתי נפרד מהיקום, ממרחבי הפרא.[17]

בשיר "הצבאים מניחים את עצמותיהם" (1954) הגיע המשורר רובינסון ג'פרס (1887–1962) למקום זְרוּע עצמות. הוא כותב: "הבנתי כי זה מקום מקלט עבור צבאים פצועים; רבים מהפגועים ברחו מֵהַצַּיָּד, דידו שָׁמָּה הרחק, לשכב בַּסֵּתֶר", ובהמשך, "הלוואי שעצמותיי היו שָׁם לצִדָּם".[18] שירת הצבי של שימל מבטאת הזדהות דומה עם הצבי, לא רק באמפתיה המפורשת שבתיאור אלא גם בתודעה הקולטת והשרה, תודעה פראית המפנה עורף לתרבות האנושית השלטת ולהנחות היסוד הכוחניות שלה המתבטאות בשיח היומיומי ולפעמים גם בשיח של השירה. לכן שירת הצבי היא השירה האקו־פואטית הכי מרחיקת־לכת המוכרת לי בעברית מודרנית, לא רק בנושאה אלא באופן דיבורה.

ההכרה בחיבוריות זו בין אדם לעולם (יד משורר ובה קרסול צבי, שמש בעלת אצבעות, עץ שזוף וכדומה) היא לב־ליבו של הצ'אן, אותה השקפת עולם שהוגשמה גם בשירה הסינית הקלאסית (ככלל, המשוררים והציירים היו אנשי צ'אן או קרובים לחוגי המנזרים). כך כתב הינטון על מילת המפתח של הבודהיזם:

16. הדגשה שלי.
17. הינטון, *The Wilds of Poetry*, לעיל הערה 3, עמ' 13. וראו על כך בהרחבה, בהיקף של ספר שלם, David Hinton, *Wild Mind, Wild Earth:* Our Place in the Sixth Extinction, Shambhala, Boulder 2022
18. לשיר המלא בשפת המקור, ראו Robinson Jeffers, “The Deer Lay Down Their Bones”, accessed August 3, 2023, https://www.ronnowpoetry.com/contents/jeffers/DeerLayDown.html

הסימנית הסינית ל"בודהא" היא 佛 והיא מכילה שני מרכיבים ציוריים. המרכיב השמאלי משמעו "אדם", והוא צורה מסוגננת של 人, מבט מהצד של אדם הולך. המרכיב בימין מצייר נול (מכונת אריגה) עם חוטי השתִי והעֵרֶב ארוגים זה בזה: 弗. הנול היה מושג מרכזי במחשבה הסינית המוקדמת. הוא מופיע בתיאור מיתולוגי של המקום המקורי שממנו נטווה מארג המציאות, "נול המקור". ג'ואנג דזה, המחבר הדאואיסטי, מתאר זאת כך: "ריבוא הדברים מגיחים כולם מנול המקור, וכולם שבים ונמוגים אליו". זהו צ'אן [יפנית: זן] בקליפת אגוז: בודהא, זה שהתעורר, הוא האדם שאינו נפרד מנול המקור, אינו נפרד מהמקור של כל מה שקיים, ומהתהליך הבלתי פוסק של שינוי ושינוי צורה. עניינם של מעשי הצ'אן הוא טיפוח הבלתי־נפרדות הזו, טיפוח ההתגוררות או ההשתייכות, שהיא עצם ההתעוררות.[19]

הֱיוֹת־ארוג הוא כל העניין, בחיים ובשירה: ביחסנו לזולת, לחברה, לטבע, למסתורי ולגלוי. להיות ארוג משמעו לִחיות בעולם כחוט ברקמה אינסופית, לא כאורח זר מול עֲרֵמת אובייקטים. התודעה ארוגה בעולם, היא אנרגיה אחת מני רבות הקיימת בו. הכניסה למרחב מתוארת אצל שימל "כְּמַצֶּקֶת עֵץ / לְתוֹךְ מַיִם צְלוּלִים" (עמ' כה). אין מדובר במבט מבחוץ אלא בטבילה בפנים, בדליית המקום. המצקת במים, האדם בעולם: לכן המחטים שזופים כעור אדם; לכן בידיים יש קרסולי צבי; לכן לשמש יש אצבעות תופסות.

השמש בשיר של שימל תופס עצים באורו, ואנחנו תופסים את השמש הזו בתודעתנו הקוראת. השמש שלו הוא גם "שמש ראשון", לא רק "אור ראשון" יומיומי: העולם מואר בשירת שימל מחדש, מואר ממש לראשונה, כאילו עומדים היינו בעלות השחר של היום הרביעי של שבוע הבריאה ורואים, לראשונה, את כוכב הבוקר.

19. David Hinton, *The Way of Ch'an: Essential Texts of the Original Tradition*, Shambhala, Boulder 2023, p. 1