



אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

המחלקה ללימודי
המזרח התיכון

מרכז חיים הרצוג לחקר
המזרח התיכון והדיפלומטיה



ג'מאע'ה Jama'a

כתב עת בין תחומי
לחקר המזרח התיכון

כרך כ"ז • תשפ"ה 2025

ג'מאע'ה
Jama'a

כרך כ"ז

תשפ"ה

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
הפקולטה למדעי הרוח והחברה המחלקה ללימודי המזרח התיכון
מרכז חיים הרצוג לחקר המזרח התיכון והדיפלומטיה

כתב העת ג'מאעה יוצא לאור בסיוע
המחלקה ללימודי המזרח התיכון
ומרכז חיים הרצוג לחקר המזרח התיכון והדיפלומטיה
באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

כתב העת ג'מאעה הוא כתב עת שפיט היוצא לאור באופן קבוע אחת לשנה

כתב העת ג'מאעה נערך על ידי
תלמידים ותלמידות מהמחלקה ללימודי המזרח התיכון
באוניברסיטת בן-גוריון בנגב



כתב עת בין־תחומי לחקר המזרח התיכון

כרך כ"ז

תשפ"ה

גיליון נושא:

על ספרות פלסטינית ותרגומה לעברית

עורכים:

יונתן מנדל, חגי רם, הודא אבו־מוך, איאד ברגותי

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

המערכת:
רינת פלג, תמרה יואלי, ג'יווארה בדר

מועצת מערכת:
הודה אבו־מוך, איריס אגמון, גדי אלגזי, ג'ואל ביינין,
רון ברקאי, אבנר גלעדי, יואב די־קפואה, מוסטפא כבהא,
אריז' סבאע'־ח'ורי, ראובן עמיתי, מרים פרנקל,
אמנון רז'קרקוצקין, יהודה שנהב־שהרבני, ראובן שניר

עריכת לשון:
דפנה רוזנבליט

תרגום התקצירים לערבית:
צאלח עלי סואעד

כתובת המערכת והמנהלה:
ג'מאעה, המחלקה ללימודי המזרח התיכון
הפקולטה למדעי הרוח והחברה
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע 8410501

ISSN 2616-986X

©
כל הזכויות שמורות לאוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עיצוב העטיפה: ספי סיני
סדר ועימוד: ספי עיצוב גרפי, באר־שבע
נדפס בישראל

תוכן העניינים

9	דבר העורכים
	ספרות, ארכיון, תרבות
15	אבנר וישניצר בין בדיון לארכיון: ספרות להיסטוריונים והיסטוריונים
41	דניאל בהר התפוז כתפוז: על חומרי היומיום כבסיס לליריקה הערבית החדשה
79	מנאר ח. מח'ול היסטוריוגרפיה ספרותית לזהות הפלסטינית: המשכיות בצל מחיקה מתמשכת
105	עאידה פחמאוי ותד פואטיקה של ספרות פלסטינית מתורגמת לעברית: בין ניכוס להתנגדות
	הסיפור הפלסטיני הקצר ותרגומו לעברית: "בלשון כרותה" במקרה בוחן מרכזי
141	יעל שנקר לבקש תחליף למציאות: על בדיון, מציאות ותרגום בקובץ "בלשון כרותה"
161	לואי ותד, ייצוגי זקנה בסיפור הפלסטיני הקצר: עדות, לימינאליות וחינוך
187	הדס שבת נדיר "אדם צריך שיישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש בפרוזה הפלסטינית המתורגמת בקובץ "בלשון כרותה"
211	סיגל נאור "קריאה טקסטילית" בשמונה סיפורים עזתיים
233	אמיר כהן־שלו "מעומק בטנה אל לשונה": ארבעה סיפורי נשים וקריאה גברית אחת בקובץ "בלשון כרותה"
	שני סיפורים קצרים מאת שיח'ה חליווה
257	שיח'ה חליווה שמלה ורודה [תרגום קבוצתי יהודי-ערבי בהובלת סיגל גורג'י]
261	שיח'ה חליווה כמו כוכבים הנופלים מן השמיים [תרגום דו־לאומי: יהודה שנהב־שהרבני ומונא אבו בכר]

265	על המחברים
267	תקצירים בעברית
276	תקצירים בערבית
7*	תקצירים באנגלית

מאמרים, עד 10,000 מילים, יש לשלוח לכתובת הדואר האלקטרוני של המערכת
jamaa@post.bgu.ac.il, מוקלדים בפורמט word ברווח כפול.
הנחיות לרישום הפניות ומראי מקום אפשר לקבל במערכת, וכן ניתן לעיין בקובץ
ההנחיות לכותבים באתר האינטרנט של **ג'מאעה**, בקישור הבא –
[https://www.bgu.ac.il/u/faculties/humanities-and-social-sciences/
departments/middle-east/jamaa/](https://www.bgu.ac.il/u/faculties/humanities-and-social-sciences/departments/middle-east/jamaa/)
האחריות לכתוב במאמרים המודפסים היא של מחברי המאמרים בלבד.
לאחר שהמחבר/ת אישר/ה את נוסח המאמר הערוך, המערכת איננה מחויבת
לכל דרישה נוספת מצדו/ה.

כתובת המערכת:

מערכת **ג'מאעה**

המחלקה ללימודי המזרח התיכון

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ת.ד. 653

באר שבע 8410501

דואר אלקטרוני: jamaa@post.bgu.ac.il

ג'מאעה באינטרנט:

[https://www.bgu.ac.il/u/faculties/humanities-and-social-sciences/
departments/middle-east/jamaa/](https://www.bgu.ac.il/u/faculties/humanities-and-social-sciences/departments/middle-east/jamaa/)



כותרות של ספרים ומאמרים ושמות מחברים שנכתבו במקור באותיות עבריות
או לטיניות ייכתבו בכתב העת כפי שהם במקור. כותרות ושמות מחברים
שנכתבו במקור באותיות אחרות ייכתבו על פי כללי התעתיק הפונטי המפורטים
בכללי התעתיק לכתב העת **ג'מאעה**.

כללי התעתיק לכתב העת **ג'מאעה**

האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
א/ء	א	א	א	ر	ר	ر	ر	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
י	א	י	א/ي	ز	ז	ز	ز	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
ב	ב	ב	ב	ژ	ז'	ژ'	ژ'	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
پ	פ	פ	פ	س	ס	س	س	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
ت	ת	ת	ת	ش	ש	ش	ش	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
ث	ת'	ס'	ס	ص	צ	ص	ص	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
ج	ג'	ג'	ג'	ض	ז	ز	ز	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
چ	צ'	צ'	צ'	ط	ט	ط	ط	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
ح	ח	ה'	ח	ظ	ט	ظ	ظ	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
خ	ח'	ח'	ח	ع	ע	ع	ع	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
د	ד	ד	ד	غ	ע'	ر'	ر'	האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית
ذ	ד'	ד'	ד'					האות	תעתיק מערבית	תעתיק מפרסית	תעתיק עוסמאנית

על ספרות פלסטינית ותרגומה לעברית

דבר העורכים

גיליון ג'מאעה זה, בדומה לגיליון הקודם, יוצא לאור בתקופה מחרידה של "מלחמת נצח" בלתי נגמרת. במלחמה זו, שהחלה בעקבות מתקפת ה־7 באוקטובר, ונמשכת מאז חודשים על גבי חודשים, נשברים עוד ועוד שיאים שליליים ומבעיתים של הרוגים ונפגעים, של חטופים ואסירים, של הרג נשים וילדים, של הרס וחורבן. המספרים בלתי נתפסים. בישראל נמשך ההלם ממאורעות ה־7 באוקטובר, היום המדמם ביותר בתולדות המדינה, בזמן שבעזה שמעבר לגבול הולכת הטראומה ומעמיקה והופכת לתקדים עולמי: כמעט שלושה אחוזים מאוכלוסייתה של הרצועה נמחקו בתוך כשנתיים, ויותר מ־70 אחוזים מהבתים ברצועה נהרסו. וכאילו לא די בכך, המתקפה הישראלית־אמריקאית על איראן ביוני 2025 הוסיפה לשפיכות הדמים ומעגל הנקם באזורנו, וסייעה באופן זמני להסיט את תשומת הלב המקומית והבינלאומית מההרג חסר התקדים, מההרעבה ומהמצב ההומניטרי הקטסטרופלי בעזה.

בחודשי המלחמה הנוראה הזו התברר שוב שהחברה היהודית בישראל אינה מעוניינת לדעת מה נעשה בחברה הפלסטינית, ועוד יותר מזה – שאחד ההיבטים המזוויעים של המלחמה המתמשכת הוא דה־הומניזציה מוחלטת של הפלסטינים, ההולכת ומחריפה הודות לקשר הכמעט סימביוטי בין הממשלה, מערכת הביטחון והתקשורת הישראלית. קולותיהם של פרשנים וחוקרים המזוהים בעיקר עם ההיבטים האתנוצנטריים והביטחוניים של חקר המזרח התיכון השתלטו על השיח בתקופה זו. במקביל, נבחרו ציבור ובריוני מקלדת מתחרים זה בזה מי יצעק חזק יותר שצריך "לשטח את עזה", ש"אין חפים מפשע בעזה", שתינוק פלסטיני עוזני הוא "מחבל באינקובטור", ושטוב ש"התחלנו לדבר ערבית", כלומר "למדנו את שפת האזור", שהיא לכאורה – על פי אותו קמפיין – שפה של חורבן, אלימות, הרס ומוות.

תחום לימודי המזרח התיכון, המתאפיין במיעוט יחסי של חוקרים פלסטינים ושל קולות המתאגרים את השיח ההגמוני, מעולם לא היה חף מהטיות אתנוצנטריות, ביטחוניות ואוריינטליסטיות. מאז ה־7 באוקטובר אומנם נעשו בו כמה ניסיונות לייצר שיח שיסתכל על עזה בעיניים גלויות ולא רק דרך כוונת הרובה, אך יש להודות כי על פי רוב, האקדמיה בישראל בכלל ובלימודי המזרח התיכון בפרט, לא הצליחה לייצר אמירה עקרונית ורלוונטית שתחזיר את הדיון אל הנחות בסיס אורחיות והגיוניות. לפיכך אנחנו מבקשים לשוב ולהבהיר כי כל פתרון צבאי לבעיה שהייתה ועודנה פוליטית יהיה תמיד קצר־ימים, נקמני ומשפר; שרעיונות כמו "ניהול הסכסוך" או

"צמצום הסכסוך" מעידים בעיקר על פחד מהתמודדות אמיתית עם שאלות היסוד הנוגעות בסכסוך הישראלי-פלסטיני שממשיך לרחף מעלינו ולהתפוצץ בפנינו פעם אחר פעם; ושהחברה הפלסטינית היא חברה אנושית ככל חברה אחרת, ושצריך ללמוד להכיר אותה ולהתייחס אליה ככזו.

גיליון זה עוסק הן בספרות פלסטינית והן בתרגומה לעברית – שני דיונים שבאמצעותם הוא חותר לפצות על המגרעות המבניות של השיח הקיים, המצוינות לעיל. המאמרים המופיעים בו מבקשים לקדם צורת מחשבה שונה על ספרות ותרגום ותורמתם לחקר המזרח התיכון, הנוגעת ביחסי כוח, בזהויות לאומיות, ובפוליטיקה וחברה, ועושה זאת באמצעות מחקר מרובד שרגיש גם לגיואנסים. הקריאה בטקסטים ספרותיים כבנייר לקמוס של הזדהויות, תהליכים ועמדות, מציבה את הטקסטים הללו כמאגר של ידע חברתי ופוליטי עשיר, המספר על אודות החברה, ההיסטוריה והפוליטיקה הפלסטיניות, על הסכסוך הישראלי-פלסטיני, על המרחב הערבי, על הנכבה ואחריתה. איננו מבקשים להמציא את הגלגל מחדש. הוגים ומלומדים רבים משדות אקדמיים שונים – וביניהם ריימונד ויליאמס, מיכאל בכטין, אדוארד סעיד וג'ושוע פישמן – כבר לימדו אותנו מזמן שהספרות וחקר הספרות פותחים ערוץ להבנה עמוקה יותר של החברה והתרבות, ושהספרות לא רק משקפת מציאויות חברתיות ופוליטיות, או זיכרונות אישיים וקולקטיביים, אלא גם לוקחת תפקיד פעיל בעיצובם. בהקשר הפלסטיני, ניכר שתובנות אלו חשובות שבעתים. מאז 1948, סובל המחקר על החברה הפלסטינית – בארץ, בשטחים הכבושים ובפזורה – ממחסור בארכיונים מרכזיים, ואילו בספרות אפשר למצוא מאגר של טקסטים שמשלימים את החוסרים בארכיון ה"רשמי", השמור בדרך כלל למנצחים. ארכיון אלטרנטיבי מסוג זה, של החלשים או המוכפפים, משמש במחקרים פוסטקולוניאליים רבים. ריפקה אבו-רמילה, לדוגמה, במחקרה החלוצי על ספרות פלסטינית, תיארה את הקורפוס הספרותי הפלסטיני כארכיון שאוצר "ארץ של מילים".¹ ברוח זו, הגיליון הנוכחי נפתח במאמר מאיר עיניים של אבנר וישניצר, הקושר בין ספרות למחקר בלימודי המזרח התיכון, ומתייחס אל הספרות הערבית והפלסטינית כאל "ארכיון חלופי של ממש".

גיליון זה עוסק אפוא בשדות נרחבים, המתייחסים במישרין ובעקיפין לסיפורה של החברה הפלסטינית, החסרה ארכיון רשמי, שבה הספרות משמשת כמאגר הזיכרון הקולקטיבי, מרחב לעיצוב זהויות, זיכרון היסטורי ותודעות פוליטיות. במקביל עוסק הגיליון בפעולה המשלימה של תרגום הספרות הזאת מהערבית אל העברית, ובוחן את המגבלות והאפשרויות הטמונות בידע שנוצר בישראל ביחס לבעיה הפלסטינית. חלק זה של הגיליון מתייחס בראש ובראשונה ליחסי הכוח הבלתי שוויוניים בין השפות

1 ראו: Refqa Abu-Remaileh, *Country of Words: A Transnational Atlas for Palestinian Literature* (Stanford: Stanford University Press, 2020)

הערבית והעברית וביחסי הכוח שבאים לידי ביטוי בפעולת ההעברה – או התיווך – הכרוכה בתרגום ספרות פלסטינית (או "הסיפור הפלסטיני") לעברית (או "החברה היהודית בישראל"). במילים אחרות, הגיליון מבקש להדגיש כי הספרות מהדהדת פעמים רבות זהויות, תודעות היסטוריות וסיפורים שאין להם ביטוי במסמכים היסטוריים, ולהראות שפעולת התרגום עלולה למחוק מציאויות, אבל גם יש בכוחה להנכיח ולשקף אותן כפי שהן נחוויות מן הצד הפלסטיני, באמצעות עיצובן מחדש בעבור החברה היהודית בישראל.

הגיליון כולל שלושה שערים. בשער הראשון ("ספרות, ארכיון, תרבות") מופיעים מאמרים הדנים בקשר בין ספרות לחקר המזרח התיכון (מאמרו של אבנר וישניצר); בקשר בין השירה הערבית החדשה לריאליזם לירי ופואטיקה של פרטי היומיום (מאמרו של דניאל בהר); בקשר בין תרגום ליחסי כוח (מאמרה של עאידה פחמאוי ותד); ובמקומה של הספרות הפלסטינית בזיכרון הפלסטיני (מאמרו של מנאר ח. מח'ול). השער השני ("הסיפור הפלסטיני הקצר ותרגומו לעברית: 'בלשון כרותה' כמקרה בוחן מרכזי") כולל 5 מאמרים המעמיקים את הדיון ביצירות ספרותיות פלסטיניות (בעיקר מתוך הקובץ **בלשון כרותה**)² ובתובנות שניתן לחלץ מהן ביחס לכתיבה הפלסטינית והקשריה השונים, ולעיתים גם ביחס לשאלת התרגום. במאמרים אלה ניתן למצוא התייחסויות לנוכחות הפלסטינים במרחב ההיסטורי והעכשווי (מאמרה של הדס שבת נדיר); לדימויים השונים של זקנה בספרות הפלסטינית ומשמעותם (מאמרו של לואי ותד); לשימוש בדמיון בכתיבה הפלסטינית (מאמרה של יעל שנקר); לקריאה מגדרית וכתיבה פלסטינית נשית (מאמרו של אמיר כהן-שלום); ולפרוזה פלסטינית שנכתבה בעזה בתקופה שקדמה למלחמה הנוכחית (מאמרה של סיגל נאור). השער האחרון של הגיליון ("שני סיפורים קצרים מאת שיח'ה חליווה") מביא תרגומים חדשים לעברית של שני סיפורים קצרים, חדשים ובוועטים, מאת הסופרת הפלסטינית שיח'ה חליווה, הנוגעים באומץ בנושא של התבגרות נשית. שני התרגומים נעשו כחלק מפעולה דו-לאומית ודו-לשונית, האחד בידי יהודה שנהב־שהרבני ומונא אבו בכר, והשני בידי קבוצה של מתרגמים יהודים וערבים בהובלה של סיגל גורג'י. בשני המקרים שימשה הסופרת כעורכת הנוסח הסופי של התרגום, וכך לקחה חלק פעיל בדיאלוג.

הבחירה להתמקד בגיליון בפעולה הדו-לשונית ובקובץ הסיפורים **בלשון כרותה** אינה מקרית, ונובעת משני שיקולים כבדי משקל: ראשית, **בלשון כרותה** הוא הקובץ העשיר ביותר של ספרות פלסטינית שיצא לאור עד כה בעברית; ושנית, פעולת התרגום שהתבצעה בו דרשה להיות לא־שקופה – כלומר שמה לה למטרה להנכיח את מעשה התרגום כחלק מהתמודדות עם השאלה של יחסי כוח ומתוך כוונה לעשות פעולה בעולם.

2 ראוייה בורבארה, עורכת, **בלשון כרותה: פרוזה פלסטינית בעברית** (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019).

על בסיס המודל של **מפתוב**, של עבודת תרגום דו־לאומית ודו־לשונית, של מתרגמים פלסטינים ויהודים, בגיליון זה אנו מבקשים לחדד את הטענה כי כל פעולת מחקר, כמו כל פעולה של קריאה, היא פעולה פוליטית, והדבר נכון גם לגבי פעולות של עריכה, תרגום ופרשנות. אנו משוכנעים כי ההישענות על עקרונות העבודה של **מפתוב** היא דרך טובה להימנע מראייה חד־ממדית וחד־לאומית של המציאות, ולאמץ מודלים של דיאלוג – הן בתרגום, הן בחקר המזרח התיכון, הן בחיים עצמם. ואולי זה היתרון הנוסף הטמון בגיליון זה, השואף להשמיע את הקול המשותק של פלסטינים בחקר המזרח התיכון בישראל, לקדם מחקר דו־לאומי יהודי-ערבי משותף, ולקדם דיאלוג – במובנו הבכטיני – גם (ואולי בעיקר) בהקשר של יחסי יהודים-ערבים בכלל. בחלקת האלוהים הקטנה שלנו, יהיה זה מענה טוב למצב של חקר המזרח התיכון בישראל, שאולי יוכל לספק אופק של תקווה, אפילו בתקופה זו של מלחמות וקטל.

יונתן מנדל

חגי רם

הודא אבו־מוך

איאד ברגותי

ספרות, ארכיון, תרבות

בין בדיון לארכיון: ספרות להיסטוריוניות והיסטוריונים

אבנר וישניצר

רוב ההיסטוריונים וההיסטוריוניות של המזרח התיכון נוטים עדיין להשקיף על חקר הספרות ממרחק ואפילו במידה של חשד. הרי ידוע כי ההיסטוריה חותרת לאמת וחקר הספרות עוסק בבדיון ואף בבדיה, שהרי "מיטב השיר כזבו". איזה קשר יכול כבר להתקיים בין ניגודים כאלה? אלא שהדיכטומיה הזו בין ההיסטוריה לספרות היא בעצמה כוזבת. כפי שלגבולות בין שני התחומים ולשומרי הסף שלהם יש היסטוריה ארוכה, כך גם ארוכים הקשרים ביניהם.

אריסטו הטעים כי ההבדל בין הספרות לבין ההיסטוריה לא נעוץ בכך שהראשונה נכתבת במשקל ואילו האחרונה בפרוזה, שהרי גם את הרודוטוס ניתן לכתוב בלשון שקולה. ההבדל על פי אריסטו הוא "שההיסטוריון מספר על מה שקרה, ואילו המשורר על מה שעשוי לקרות. לכן אומנות השירה פילוסופית יותר ונעלה יותר מההיסטוריה. שכן השירה מספרת יותר על הכללי, ואילו ההיסטוריה על הפרטי".¹

במבט ראשון דומה כי אריסטו מדגיש את ההבדל בין שני התחומים, אלא שהשוואתו אינה מבחינה בין אמת לבדיה. "מה שעשוי לקרות" נשען על "הסתברות והכרח" כלומר על חוקיות וסיבתיות, ועל כן יש לו תוקף יותר מלהיסטוריה. ואולי עצם ההשוואה חשובה ממסקנותיה. היא מדגימה שבעבור אריסטו הספרות וההיסטוריה הן חלקים של אותו עולם מושגי, ואין תמה בכך: קליאו, אלת ההיסטוריה במיתולוגיה היוונית, היא מוזה, השנייה בגילה ובחשיבותה בין תשע הבנות של זאוס ומִנְמוסינה, אלת הזיכרון. היא אומנם נתפסת כחריגה מעט בין אחיותיה האחראיות לסוגי האומנות והמדע האחרים, אך השתייכותה למשפחה מלמדת כי ההיסטוריה נתפסת כתחום יצירה שהוא ביסודו ספרותי. המורשת האמביוולנטית הזו מוסיפה ללוות את הדיונים בהבדלים ובקשרים בין ספרות להיסטוריה עד ימינו.² אלא שההיסטוריונים וחוקרות ספרות נוטים לעיתים קרובות להדגיש את ההבדלים בין התחומים, ומטעמים טובים. ייתכן שהניסיון לשרטט גבולות נובע – כמו במקרה של אריסטו – דווקא מהדמיון ומהקשרים המרובים בין שתי הדיסציפלינות. מאמר זה מבקש להדגיש את הקשרים

1 אריסטו, פואטיקה, תרגום יואב רינן (ירושלים: מאגנס, 2003), פרק ט, 28-29.

2 יוסי מאלי, "הפואטיקה והפוליטיקה של ההיסטוריוגרפיה החדשה: מבוא", בתוך ספרות והיסטוריה, ערכו רעיה כהן ויוסי מאלי (ירושלים: מרכז זלמן שז"ר, 1999), 13-14.

האלה ולהראות כי היכרות עם המרחבים שמעבר לגבול הדיסציפלינרי, ואולי אפילו השיטוט באזורי הספר – שלא לומר שטח ההפקר – בין התחומים יש בו כדי להועיל לכתיבת ההיסטוריה (ואולי גם לחקר הספרות, אך על כך אינני מוסמך להעיד).

חלקו הראשון של המאמר יסקור בקצרה מעט מן היחסים המשתנים בין ספרות להיסטוריה וידגים את ההשפעה שהייתה לתיאוריות הספרותיות ולהרמנויטיקה על הדיסציפלינה ההיסטורית בכלל, ועל ההיסטוריה של המזרח התיכון בפרט. אלא שהשפעות אלה היו בעיקרן עקיפות. עד היום ממעטים היסטוריוניות והיסטוריונים לעשות שימוש בתיאוריות ובמתודולוגיות מחקר הספרות, על אף הפוטנציאל שגלום בהן למחקר ההיסטורי.

החלק הבא של הדיון יעסוק בשימוש בספרות כבמקור היסטורי. באמצעות דוגמאות ממחקרים שהתפרסמו בשני העשורים האחרונים אצביע על הפוטנציאל הטמון בשימוש בספרות לצורך חשיפתם של יחסי כוח, דפוסי חשיבה ותסריטים רגשיים (emotional scripts) של הקבוצות החברתיות שכתבו את אותה הספרות, קראו אותה או האזינו לה. במילים אחרות, מחקר היסטורי של ספרות בהקשרה מאפשר לענות על שאלות שאפילו לא מתעוררות כשמסתמכים על מקורות אחרים. ספרות אינה תחליף זול למקורות "קשים" ואמינים יותר לכאורה, אלא ארכיון חלופי של ממש.

אלא שכמו כל מקור אחר, הספרות מציבה בפני החוקר והחוקרת אתגרים משלה. בדיוק כפי שמסמכים מדינתיים, עיתונים או יומנים אינם "מכרה של עובדות", גם הספרות אינה שיקוף פשוט של "איך חברה חושבת". כדי להפיק תובנות היסטוריות מיצירות ספרותיות צריך להבין את הפוטנציאל של המקורות, אך גם את מגבלותיהם, ולבחור את שיטות החקירה המתאימות למיצוי הפוטנציאל ולהתמודדות עם המגבלות. התאמה זו מחייבת היכרות מסוימת גם עם תיאוריה ספרותית. יש גבול, כמובן, ליכולתנו כהיסטוריונים לצלול אל עומק חקר הספרות, אך גם לבורותנו ביחס לעבודה המשוכללת הנעשית שם צריך להיות גבול. היכרות ראשונית עם חקר הספרות הכרחית גם בשביל לעמוד על ההבדלים המשמעותיים בין האופנים שבהם ניגשים היסטוריונים וחוקרות ספרות אל אותם הטקסטים עצמם.

בחלק השלישי של הדיון אבקש להראות כי ספרות אינה רק אשנב לחברות עבר או מראה ה"משקפת" אותן. כמו כל מקור אחר שמשמש היסטוריונים, ספרות לא נכתבת בשביל לתעד את החברה בעבור הדורות הבאים. יצירה ספרותית מתייחסת אל עולמה הפנימי של היוצרת, אל יחסיה עם אחרים, אל המציאות שבה היא חיה. היא עשויה להשפיע על קוראיה, להניע אותם, לעורר אותם, להפעיל אותם. במילים אחרות, ספרות פועלת בעולם ולא רק מתעדת אותו, ועל כן חשיבותה בעבור ההיסטוריונית וההיסטוריון גדולה עוד יותר. לכן, כל ניתוח היסטורי של יצירה ספרותית בהקשרה צריך לעמוד על התפקיד שהיא מילאה בעיצוב החברה שיצרה אותה.

לבסוף, בהתחשב בעניינו של גיליון זה, אבקש להראות כי השימוש שנעשה בפועל בספרות לצורך מחקר היסטורי של החברה הפלסטינית מצומצם מאוד, על אף הפוטנציאל הנכיר להגיע דרכה לתובנות משמעותיות. הערות הסיום שלי יתייחסו בקצרה לאופנים שבהם עשויות מגמות עכשוויות להשפיע על ההיסטוריוגרפיה ועל יחסה לספרות ולחקר הספרות.

לפני עיקרם של דברים ראוי להבהיר כמה נקודות. ראשית, אני היסטוריון, ודבריי מכוונים בראש ובראשונה להיסטוריונים ולהיסטוריוניות, וגם לחוקרי האזור בדיסציפלינות אחרות (סוציולוגיה, מדע המדינה וכו'), אך אין בכוונתי או ביכולתי להציע סקירה ממצה של הקשרים הבין-תחומיים מן הזווית של חקר הספרות (אף כי בהחלט אתייחס לכך). שנית, אני היסטוריון של האימפריה העוסמאנית המאוחרת, והסקירה הזו משקפת לא רק את הזהות הדיסציפלינרית שלי, אלא גם את האזורים, התקופות והסוגיות שבהם אני מתמחה. עם זאת, השתדלתי להביא גם דוגמאות שהן רחוקות מהתחומים המוכרים לי, ואני משוכנע שרבים מהדברים יפים לכל תקופה ומרחב, לפחות עד עליית המדיה האודיו-ויזואלית במאה העשרים. מובן מאליו שניתן לעשות שימוש דומה גם ביצירות קולנועיות וטלוויזיוניות, אך לשם כך נדרשות שיטות מחקר אחרות, ועל כן מאמר זה יוגבל לטיפול ראשוני בספרות כתובה.

בין ספרות להיסטוריה, בין חקר הספרות להיסטוריוגרפיה

כשאני כותב כאן "היסטוריה", איני מתכוון לעבר אלא לדיון שיטתי בעבר בהתאם למוסכמות מקובלות, גם אם אלה משתנות בין תקופות ואזורים. באופן דומה משתנות גם ההגדרות של "ספרות" ושל הסוגות הנכללות בהגדרות אלה. במאמר זה אתייחס בעיקר לסיפורת לסוגיה ולשירה. בעוד שמושא הדיון של ההיסטוריון הוא חברות-עבר, מושא הדיון של חוקרת הספרות הוא היצירות הספרותיות של חברות שונות, בהווה או בעבר. אולם הניסיון הזה, להגדיר את מושאי המחקר של כל דיסציפלינה, ובדרך זו להבחין ביניהן, הוא כמובן פשטני, שהרי כפי שראינו כבר, אריסטו ראה בכתיבת ההיסטוריה צורה – נחותה אומנם – של ספרות, ודומה כי תפיסה זו רווחה בעולם הקלאסי. לכתיבת ההיסטוריה יחסו מספר מאפיינים שייחדו אותה מסוגים אחרים של אומנות, אך בסופו של דבר היא נחשבה לאחת מצורות האומנות החזיונית, והסיפורים שסיפרה נחשבו לדברים שראוי לזכור ולחקות. במובנים רבים, כך נתפסה כתיבת ההיסטוריה עד המאה השמונה-עשרה. אף כי נוטים לייחס רעיונות מסוג זה להגות הפוסטמודרנית, כמה ממיסדי ההיסטוריוגרפיה המודרנית – כולל גיבון, סקוט, ואפילו ראנקה – ראו בעצמם "מספרי סיפורים". ראנקה הבהיר כי הוא שואף לספר את הדברים "כפי שהיו באמת", על סמך מקורות שניתן לאמת, אולם הוא לא סבר שאיסוף ה"עובדות" פוטר אותו מהחובה

"לספר סיפור". גישתו לא הייתה שונה מאוד מן הגישה של מחברי הרומנים הגדולים של המאה התשע-עשרה, ששאפו גם הם "להשליט סדר" במציאות הכאוטית ולהציגה כמערכת המתנהלת על פי חוקים נסתרים, ושואפת להגשמתה של תכלית כזו או אחרת.³ מגמות אלה נמשכו אל תוך המאה העשרים. הפילוסוף של ההיסטוריה רובין ג'ורג' קולינגווד טען שההיסטוריון הוא בראש ובראשונה מספר סיפורים שנבחן ביכולתו לטוות סיפור סביר מ"עובדות".⁴ בניסיון לייצר נרטיב ממידע היסטורי קיים זקוק כל היסטוריון ל"דמיון היסטורי" או "דמיון בונה" אשר משלים את הפרטים החסרים ומחבר את הנקודות. קולינגווד אף עמד על הדמיון בין הסופר להיסטוריון, והדגיש ששניהם מחויבים לייצר תמונה קוהרנטית, שלמה ועקיבה של העבר, אולם זו של ההיסטוריון מתיימרת גם לשמש כייצוג של אמת, ולכן הוא מחויב לעשות שימוש שיטתי במה שמכונה "ראיות". אלא שלטענת קולינגווד, היחס בין הדמיון היוצר (constructive imagination) לבין הראיות אינו פשוט, כי בפועל הרשת הדמיונית המקשרת בין ה"עובדות" יציבה יותר מהעובדות עצמן. כך יוצא שלאור הרשת אנחנו בוחנים את המקורות, והעובדות שנכנסות לתמונת העבר שמצייר ההיסטוריון נבחרות, "לא מכיוון שהדמיון שלו מקבל אותן באופן פסיבי, אלא משום שהוא דורש אותן באופן אקטיבי".⁵ ההיסטוריון א. ה. קאר, שבהחלט הושפע מקולינגווד ומכמה היסטוריונים אחרים שכפרו בפוזיטיביזם, כמו בנדטו קרוצ'ה וקרל בקר, העלה טענות דומות באשר לאופן שבו בוחרים היסטוריונים את העובדות שישמשו אותם ומעניקים להן משמעות במסגרת ה"סיפור" שהם מספרים.⁶ כמוטו לספרו בחר קאר במשפט שאומרת קאתרין מורלנד, גיבורת הרומן **מנזר נורת'אנגר** (*Northanger Abbey*) של ג'יין אוסטין, על ההיסטוריה: "לעיתים נראה לי מוזר שהיא כל-כך משעממת, והלא חלק גדול ממנה הוא בוודאי המצאה".⁷ במילים אחרות, לאורך מאות שנים תפסו כותבי היסטוריה כמובן מאליהם את הקשר בין מקצועם לבין מלאכתם של העוסקים בבדיון מוחלט, ובמקביל ניסו להבחין בין שתי המלאכות.

הוגים ויוצרים מודרניסטים ערערו גם הם על יומרתם של היסטוריונים לחשוף אמיתות, ובכך תרמו לטשטוש הגבולות בינן לבין בדיון. ניטשה למשל כפר ברעיון שיש בהיסטוריה

3 מאל, "הפואטיקה והפוליטיקה", 12-16.

4 Robin G. Collingwood, *The Idea of History*, rev. ed., ed. Jan Van Der Dussen (Oxford: Oxford University Press, 2005), 231-49.

5 שם, 245.

6 אדוארד הלט קאר, **היסטוריה מהי?**, תרגם אורי רם (תל אביב: מודן, 1986), 21-41.

7 מצוטט שם. לביקורת של היסטוריון על הפרספקטיבה של פילוסופים של ההיסטוריה ועל הרלוונטיות שלהם לעבודת ההיסטוריון, ראו J. H. Hexter, *The History Primer* (New York: Basic Books, 1971), esp. 6-10, 16-18.

כיווניות, חוקיות או משמעות. אם ההיסטוריונים של המאה התשע-עשרה טענו כי בני האדם כפופים לחוקים ולדפוסים, אלוהיים או טבעיים, שעל ההיסטוריון לחשוף, המודרניסטים ראו בהיסטוריה סיפור אנושי, או כפי שאומר סטיבן דדאלוס, גיבור הרומן יוליסס של ג'יימס ג'ויס: "ההיסטוריה היא מעשייה ככל מעשייה אחרת שהושמעה רבות מדי".⁸

ייתכן שטשטוש הגבולות הזה בין היסטוריה לספרות תרם להתפתחותן של שתי מגמות שונות, ואולי אפילו סותרות, בעשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה: האחת הייתה ניסיון להרחיק את ההיסטוריה מן הספרות באמצעות כינונה מחדש כתחום "מדעי" שאינו נשען על סיפר, והשנייה עיקרה היה ערעור רדיקלי על עצם היומרה של ההיסטוריה לאמת, והצגתה כלא פחות ולא יותר מאשר עוד סוגה של כתיבה ספרותית. המגמה הראשונה הייתה קשורה יותר מכול לעלייתה של ההיסטוריה החברתית, ובמיוחד לאסכולת האנאל (Annales). בהשפעת רעיונות מרקסיטיים חתרו אנשי האנאל לזיהוי דפוסים, "סטרוקטורות" ותהליכים גדולים שהתפתחו לאורך מאות שנים. הם התייחסו אל הממדים השונים של המציאות ההיסטורית כאילו הם חלקים שונים של בניין: בתשתיתו היו מונחים הגורמים שנתפסו כחשובים ביותר, היינו הגיאוגרפיה, הדמוגרפיה והכלכלה. אלה עיצבו את הקומה שמעליהם, קומת הסדר החברתי, וזו בתורה עיצבה את הקומה העליונה, או במונחים מרקסיטיים "מבנה-העל", שכלל את התהליכים האינטלקטואליים, הדתיים והתרבותיים. מכיוון שהמסד הוא שעיצב את הטפחות, פנו אנשי האנאל לשיטות מחקר כמותניות שיאפשרו ניתוח שיטתי של הדמוגרפיה והכלכלה. "ההיסטוריה המדעית", הכמותנית, דחקה את העיסוק בבני אדם יחידים ובתפיסת המציאות שלהם לשוליים, שכן הניחה כי אלה ממילא עוצבו על-ידי הסטרוקטורות הרבה יותר מאשר עיצבו אותן. בהתאם לכך העלתה אסכולת האנאל על נס את "הנתונים", ופזזה ל"סיפורים".⁹

עם עלייתה של הביקורת הפוסטמודרנית, בשנות השישים של המאה העשרים, החלה להתפתח מגמה הפוכה, שחתרה להציג כל תיאור היסטורי כסיפור ותו לא. מגמה זו, המזוהה יותר מכול עם היידן וייט, הלכה כמה צעדים מעבר לביקורת הניטשיאנית, ואף מעבר לרעיון הנקודות והקווים של קולינגוד. לפי וייט, ההיסטוריון לא מחלץ משמעויות נסתרות או "סיפור" הנחבא בתיעוד ההיסטורי, כי הסיפור ההיסטורי כולו הוא יצירה של המספר, כלומר ההיסטוריון, ואינו מגולם ב"עובדות" כלל.¹⁰

8 מצוטט אצל מאל, "הפואטיקה והפוליטיקה", 17.

9 לורנס סטון, "תחיית הסיפור: מחשבות על היסטוריה ישנה-חדשה (1979)", זמנים: רבעון להיסטוריה 71 (2000): 40-52.

10 Hayden White, "Historicism, History and the Figurative Imagination," in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997), 101-20.

לדוגמה, אף אירוע היסטורי אינו "טראגי" כשלעצמו. כל התרחשות שבעיני צד אחד תיראה טראגית, עשויה להיתפס כקומית מבחינתו של אחר. ההיסטוריון או ההיסטוריונית הם אלה שטווים את הסיפור ומעניקים לו משמעות. הם עושים זאת בדיוק כפי שסופרים כותבים, תוך שימוש בארכיטיפים ספרותיים ובאסטרטגיות נרטיביות, דרך בחירת דימויים וכן הלאה.¹¹ על פי וייט, הסיפור הוא למעשה מהלך של קידוד, מעין מטאפורה מורחבת שמאפשרת לגשת לחומרים זרים ומוזרים ולהטמיעם תוך התבססות על המוכר.¹² אלא שהיסטוריונים רבים, טען וייט, אינם מכירים בכך שהם נשענים על תבניות ספרותיות, ויתרה מכך, על תבניות של המאה התשע-עשרה.¹³ וייט מדגיש כי בחירת הארכיטיפ לא יכולה להיות שרירותית לחלוטין. לדוגמה, יהיה זה מעשה בלתי סביר לכתוב ביוגרפיה של הנשיא קנדי בתבנית קומית, אך ההיסטוריונית בהחלט תוכל לבחור אם להישען בכתביה על תבניות רומנטיות, טראגיות או סאטיריות.

אף שההיסטוריוניות וההיסטוריונים לא אימצו את הביקורת הפוסטמודרנית והפוסט-סטרוקטורליסטית במלואה, היא עוררה תגובות מסוגים שונים והשפיעה על ההיסטוריוגרפיה בדרכים מגוונות. ההיסטוריונים שמרנים יותר נזעקו להגן על מה שהם תפסו כ"אמת היסטורית", ו"חזרה ליסודות" של המקצוע. היו שביקשו לנסח מחדש את הגבולות וההבחנות בין התחומים, ואחרים קראו להתייחס ברצינות לאתגר שהציבה התיאוריה הספרותית.¹⁴ דווקא בלימודי המזרח התיכון היו לגישות שייצג וייט

11 הניתוח המקיף ביותר של הטיפוסים הספרותיים שעיצבו את כתיבתם של ההיסטוריונים ופילוסופים של ההיסטוריה במאה התשע-עשרה, מהגל ועד קרוצ'ה, נמצא בספרו הראשון של וייט: Hayden V. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973)

12 Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact," in *Tropics of Discourse*, 83-91; White, "Historicism, History and the Figurative Imagination"

13 Hayden White, "The Burden of History," in *ibid*, 27-50; Hayden White, "The Fictions of Factual Representation," in *ibid*, 121-34. ראו גם, Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)

14 מאלי, "הפואטיקה והפוליטיקה", 26. דוגמאות להתמודדות כזאת אפשר למצוא למשל אצל Lloyd S. Kramer, "Literature, Criticism and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra," in *The New Cultural History*, ed. Lynn Hunt (Berkeley: University of California Press, 1989), 128-97; Martin Kreiswirth, "Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences," *New Literary History* 23, no. 3 (1992): 634-45. הביקורת של וייט ושל אחרים התגלגלה גם לתיאוריה ולהיסטוריה הפוסט-קולוניאלית. ראו לדוגמה Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2000). מנגד יש המתעקשים על

השלכות מרחיקות לכת. בספרו **אוריינטליזם**, הלך אדוארד סעיד בעקבות וייט וטען שההיסטוריונים של המאה התשע-עשרה ערכו את הנרטיבים שלהם על פי תבניות ספרותיות, כפי שעשו גם האוריינטליסטים.¹⁵

על כל פנים, הביקורת הפוסטמודרניסטית, לצד מגמות אחרות, הביאה בשנות השבעים למה שמכונה "המפנה הלשוני" או "המפנה התרבותי", ולעיתים אף "המפנה הנרטיבי" במדעי הרוח והחברה, וזה בתורו הביא לעלייה מחודשת של "הסיפור", שהובילה לחיבורים חדשים בין היסטוריוגרפיה לחקר הספרות. יש להבין את השינויים האלה גם על רקע האכזבה מההסברים הסטרוקטורליסטיים, והספקנות הגוברת כלפי ניתוחים כמותניים – מגמה שניכרה גם במדעי החברה. האנתרופולוגיה, שהפנתה את תשומת הלב לתפיסתם של הסובייקטים הנחקרים את המציאות (ולפוזיציה של החוקרת באותה מציאות), החלה דוחקת את הסוציולוגיה, על נתונה וניתוחיה הסטטיסטיים, והפכה לדיסציפלינה המחדשת והמובילה של מדעי החברה. הזרם המשפיע ביותר בהקשר זה היה האנתרופולוגיה התרבותית מבית מדרשו של קליפורד גירץ, שטען כי, "האדם הוא בעל חיים האחוז ברשתות משמעות שטווה הוא עצמו", ולכן חקר התרבות אינו מדע ניסויי החותר לחשיפת חוקיות אלא מהלך פרשני המבקש לאתר משמעות.¹⁶ מכאן נובע שכדי להסביר בחירות אנושיות בהווה או בעבר יש לנסות להבין מתוך הפרספקטיבה של הנשים והאנשים שקיבלו אותן. וכיוון שבני אדם נוטים לארגן את חייהם האישיים והקבוציים על פי היגיון נרטיבי, חייב הסיפור לקבל מקום מרכזי בכל ניתוח.¹⁷

מגמות אלה העלו את "ההיסטוריה התרבותית החדשה" שהחלה להתפתח בסוף שנות השבעים של המאה העשרים. גישה זו ערערה הן על הנחותיה של ההיסטוריה השמרנית, הפוזיטיביסטית, הן על אסכולת האנאל והעדפתה לדפוסים ולתשתיות

חשיבות הגבולות בין היסטוריה לבדיון, תוך דיון ביקורתי באופן שרטוט הגבולות. ראו לדוגמה Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 2015), esp. 1-31

15 אדוארד סעיד, **אוריינטליזם**, תרגמה עתליה זילבר (תל אביב: עם עובד ומרכז חיים הרצוג לחקר המזרח התיכון והדיפלומטיה, 2000), 90. בהערה 87 המופיעה שם מתייחס סעיד למטא-היסטוריה של וייט. לביקורת נוספת על הכתיבה האוריינטליסטית ברוח זו ראו גם: Gabriel Piterberg, "The Tropes of Stagnation and Awakening in Nationalist Historical Consciousness: The Egyptian Case," in *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East*, eds. James P. Jankowski and Israel Gershoni (New York: Columbia University Press, 1997), 43-45

16 קליפורד גירץ, "תיאור גדוש: לקראת תיאוריית תרבות פרשנית", בתוך **פרשנות של תרבויות**, תרגם יואש מייזלר (ירושלים: כתר, 1990), 17.

17 מאל, "הפואטיקה והפוליטיקה", 22; וראו גם סטון, **תחיית הסיפור**, 44-46.

ארוכי טווח, והן על זרמים אחרים של היסטוריה נאו-מרקסיסטית (כמו לדוגמה ההיסטוריונים של השמאל החדש באנגליה). אנשי ההיסטוריה התרבותית החדשה כפרו בהנחה שההווה קובעת את התודעה וטענו, בהשפעת תיאוריות חדשות יותר – במיוחד של סקינר, פוקו ואסכולת קיימברידג' – שהשפה קודמת לכל הווה ומעצבת את המציאות באמצעות דימויים, מהלכים רטוריים, נרטיבים ועוד.¹⁸

במקביל למגמות אלה החל להתפתח יחס ספקני יותר כלפי הארכיון – חדר האוצרות של ההיסטוריה השמרנית. ההתייחסות אל "העובדות ההיסטוריות" כאל דוגמיות שניתן פשוט לאסוף לתרמיל החלה לדעוך כבר זמן רב קודם לכן, אולם עתה נסבה תשומת הלב אל המנגנונים המתיימרים לשמר את העבר באופן חסר פניות. מישל פוקו יצא נגד גישה זו והראה כי הארכיון הוא אתר של כוח המבנה את העבר במסווה של שימורו.¹⁹ מאוחר יותר הציע ז'אק דרידה ניתוח מפורט של הארכיון כרעיון וכמוסד, והצביע על האיווים הסותרים שהוא מגלם. לכאורה מאפשר הארכיון לממש את הכמיהה האנושית לחזור אל הראשוני, התמים והאובייקטיבי, אלא שזהו מקסם שווא, שכן הארכיון מארגן ומסווג, מגביל גישה בה במידה שהוא מאפשר אותה, משכיח בעודו משמר.²⁰ בעשורים הבאים החלו גם היסטוריונים לתת דעתם על היחסים שבין הכוח הפוליטי שמקים, מתחזק ומארגן את הארכיון, לבין המידע המוחזק, המקוטלג והמונוגט או המוסתר בו.²¹

אגב כך החלו חוקרות וחוקרים לדבר על "ארכיונים חלופיים", על גופי ידע לא מדינתיים שאינם נשמעים לכוח הפוליטי ולעיתים קרובות חותרים תחתיו. הספרות החלה להיתפס במונחים אלה ממש. ניתן בהחלט לבקר את צמצומה של הספרות למונחים של "ארכיב", כאילו כל פעולתה היא תיעוד המציאות. יתרה מזאת, ההתייחסות

18 מאלי, "הפואטיקה והפוליטיקה", 20-21. לניתוח מפורט יותר שמציג את עליית ההיסטוריה התרבותית באופן אחר, ראו James W. Cook, "The Kids Are All Right: On the 'Turning' of Cultural History," *American Historical Review* 117, no. 3 (2012): 746-71.

19 מישל פוקו, **הארכיאוֹלוגיה של הידע**, תרגם אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2005).

20 ז'אק דרידה, **מחלת ארכיב: הדפסה/רושם/רישום פרוידיאניים**, תרגמה מיכל בן-נפתלי (תל אביב: רסלינג, 2006).

21 ראו למשל Antoinette M. Burton, ed. *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History* (Durham: Duke University Press, 2006); Kathryn Burns, *Into the Archive: Writing and Power in Colonial Peru* (Durham: Duke University Press, 2010); Liesbeth Corens, Kate Peters, and Alexandra Walsham, *The Social History of the Archive: Record-Keeping in Early Modern Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2016); Sabyasachi Bhattacharya, *Archiving the British Raj: History of the Archival Policy of the Government of India, with Selected Documents, 1858-1947* (New Delhi: Oxford University Press, 2019).

אל הספרות כאל ארכיון מייחסת לה סדר שהיא חסרה (אף כי גם בעולם הספרות לא חסרים מנגנונים של סדר והיררכיה, קנוניזציה והשתקה). בכל מקרה, כל אלה תרמו לערעור הסמכות של ארכיונים מוסדיים רשמיים ולטשטוש מסוים של הגבולות בינם לבין גופי ידע אחרים ששימשו תשתית למחקר היסטורי.

אולם תרומתו של דרידה לסוגיות אלה לא התמצתה בדיון בארכיון. בחיבורו על הגרמטולוגיה יצא דרידה נגד הסטרוקטורליזם וטען כי המילה והשפה אינן מחזיקות משמעות קבועות שהן חיצוניות לשפה או עליונות עליה, אלא השפה מעניקה משמעות באמצעות היחסים הנרקמים בין המילים בהקשרים נתונים.²² ואכן, ההיסטוריה התרבותית מתייחסת לתרבות כאל מערכת של סמלים או אקטים סמליים, כאל שפה שההיסטוריון וההיסטוריונות מבקשים לפענח. וכפי שמציינת ההיסטוריונית לין האנט, אף על פי שמהלך זה עורר ביקורת, הייתה לו חשיבות רבה כשלעצמו מכיוון שהוא שיקף את ההבנה הגוברת של היסטוריונים שמילים וסיפורים לא רק "מייצגים" או "משקפים" מציאות אלא גם מעצבים אותה. השאלות שההיסטוריה התרבותית שואלת לגבי מקורותיה דומות לאלה שחוקרי ספרות והיסטוריונים שואלים על האומנות. הם שואלים איזו "פעולה" עושה יצירה מסוימת ואיך היא עושה אותה, ומהם הקשרים בין היצירה לבין העולם שהיא מתיימרת לייצג. בשלב זה החלו היסטוריונים להעלות שאלות כאלה גם על מקורות לא ספרותיים.²³

כך בדיוק עשתה, לדוגמה, נטלי זמון-דיוויס בספרה שכבר היה לקלאסיקה, **בדיון בארכיון** (*Fiction in the Archive*), אשר ניתח בקשות חנינה שנשלחו למלכי צרפת במאה השש-עשרה. זמון-דיוויס נשענה על טענתו של וייט, שהעולם כשלעצמו אינו מאורגן בסיפורים בנויים-היטב, בעלי נושאים ומבנה ברור, אלא בני אדם הם אלה שמארגנים את פיסות המציאות של חייהם בתבניות כאלה. מהנחה זו נובע שאין להבין את המונח "בדיון" כ"המצאה", אלא כניסיון לטוות אירועים לכדי עלילה, כלומר להכניס בהם סדר ופשר. זמון-דיוויס שאבה מחוקרי ספרות והוגים כמו רולאן בארת, פול ריקר וליונל גוסמן את התובנה הבסיסית שעל מנת לטוות עלילה כזאת, על מנת לבנות סיפור אמין שיכול להכניס סדר ופשר בדברים, על המחבר או המחברת להקדיש תשומת לב לשפה, לרמת הפירוט, לסדר האירועים ולעוד משתנים רבים. במקום להסיר את הממדים הבדייוניים על מנת לחשוף "גלעין של אמת" כזה או אחר, זמון-דיוויס כיוונה את הזרקור דווקא אל הבדיוני, היינו אל הטכניקות ששימשו את מחבריהן של בקשות החנינה כדי לקדם את מטרותיהם. היא ביקשה לברר איך בני התקופה סיפרו סיפורים, מה הם תפסו כ"סיפור טוב", מה היו הכללים הבלתי כתובים לבניית סיפור משפטי

22 ז'אק דרידה, **על הגרמטולוגיה**, תרגם משה רון (תל אביב: רסלינג, 2015).

23 Lynn Hunt, "Introduction: History, Culture, and Text" in *The New Cultural History*, 16-17

שעשוי להניב תוצאות, ואיך כל אלה היו קשורים לדפוסים ולמוסכמות שרווחו מחוץ לספירה המשפטית.²⁴ שורה של חוקרים וחוקרות אחרים, וביניהם רוברט דרנטון, לין האנט וקרלו גינצבורג, תרמו כולם להפיכתה של ההיסטוריה התרבותית לזרם משפיע, והגבירו את תשומת הלב המוקדשת לתפקיד של מילים וסיפורים בעיצובן של חברות היסטוריות.

אל מגמות אלה הצטרפה ההשפעה הגוברת של מישל פוקו, שתרומתו לשיח על אודות הארכיון הוזכרה כבר. אף שפוקו צמח מחוץ למסורת שהולידה את ההיסטוריה התרבותית, ניתוחיו הזינו את ההיסטוריה הזאת בקושרם בין המושגים כוח, שיח, ידע והבניה חברתית-תרבותית. גם אם רבים "האשימו" את פוקו שהוא פילוסוף יותר מהיסטוריון, מחקריו סללו את הדרך להיסטוריוזציה של דפוסים והתנהגויות אנושיות שנתפסו עד אז כ"טבעיים" או בלתי משתנים, כמו מיניות או שיגעון. גם כאן הפסיקו לתפוס את השיח רק כתוצר של מבני יסוד, והחלו להבינו גם כגורם מכריע בעיצוב המציאות, הראוי לפיכך לניתוח בזכות עצמו.

במקביל, בחקר הספרות ניכר עניין גובר בחוץ־טקסטואלי, כלומר במערכת ההקשרים ההיסטוריים שבתוכה הופקו, הופצו ונקראו או הוקראו יצירות ספרותיות. מגמה זו התפתחה בתגובה לתיאוריות סטרוקטורליסטיות מצד אחד, ולדה־קונסטטואליזציה ולדה־קונסטרוקציה שאפיינו את הזרם שכונה "הביקורת החדשה" (New Criticism), ולמעשה הגדירו אותו, מן הצד האחר. החוקר המזוהה יותר מכול עם מגמה זו, ובאופן ספציפי יותר עם האסכולה המכונה "ההיסטוריוזציה החדשה" (New Historicism), הוא מבקר הספרות סטיבן גרינבלט. יש דמיון מובהק בין ההיסטוריה התרבותית החדשה להיסטוריוזציה החדש בספרות: שני הזרמים התפתחו בתוך המחקר של העת החדשה המוקדמת באירופה; שניהם עסקו בראשיתם בנושאים דומים, כמו תרבות עממית, פשיעה ואלימות, שוליות, מיניות ומגדר; ושניהם מעדיפים פרשנות מעמיקה של אנקדוטות על פני נרטיבים גדולים ומודלים כמותניים חובקי־כול. חוקרים וחוקרות שתי האסכולות שאבו השראה מאותם תיאורטיקנים, וביניהם קרל מרקס, מישל פוקו, ולטר בנימין וקליפורד גירץ. יתרה מזאת, כמה מן החוקרים והחוקרות הבולטים ביותר בשני הזרמים, כולל לין האנט, נטלי זמון־דיוויס וגרינבלט עצמו, שיתפו פעולה בעריכת כתב העת הבין־תחומי *Representations*. כתב עת זה, שהחל לצאת לאור ב־1983, תרם להשגרה של העניין המחודש של מדעי הרוח והחברה בייצוג ובסיפור, ושל העיסוק של חקר הספרות בהקשר ההיסטורי של יצירות. אולם מה שנראה כתחילתה של שיחה משמעותית בין היסטוריוניות לחוקרי ספרות לא התפתח. למעשה, יש המדגישים את

הבדלי הגישות המהותיים בין שני הזרמים הקרובים האלה, ואפילו בין חוקרים שונים בתוך הזרם של ההיסטוריוציזם החדש.²⁵

לדוגמה, שרה מאזה מדגישה כי בעוד שחוקרת הספרות תצביע תמיד על קריאה ראשונה, ואחריה על שנייה ושלישית, ותדגיש כיצד טקסטים חותרים תחת עצמם במורכבותם ובקולות השונים שהם משמיעים, ההיסטוריונית תרצה שהטקסט ישיר את הנרטיב שלה כמו חתיכת פאזל שתשתלב בו רק אם תמוקם בדרך מסוימת.²⁶ אין ספק אפוא שכל ניסיון לעשות שימוש בחומרים ספרותיים לצורך מחקר היסטורי, וכל מאמץ לקשור דיאלוג בין הדיסציפלינות, צריך להישען לא רק על היכרות טובה עם הסוגות הרלוונטיות, ועל המוסכמות המארגנות אותן, אלא גם על ההבדלים הדיסציפלינריים שמכתיבים גישות שונות לאותם החומרים.

החל משנות התשעים של המאה העשרים החלו להתפתח מגמות מחקר חדשות שהושפעו מהדגש שהאנתרופולוגיה וההיסטוריה התרבותית שמו על סיפורים. אולם חוקרות וחוקרים שהגיעו מתחומי דעת כגון פסיכולוגיה קוגניטיבית, מדעי המוח והמחקר הקוגניטיבי של ספרות (cognitive literary studies), החלו לבחון את התפקוד של סיפורים לא רק ברמה האישית (כמו אצל כותבי העתירות של נטלי זמון-דיוויס) או החברתית, אלא גם ברמה הקוגניטיבית והביולוגית. הפסיכולוג ג'רום ברונר, למשל, טען כי בני אדם מארגנים את החוויה והזיכרון שלהם בעיקר בצורה נרטיבית.²⁷ החוקר בריאן בויד, שדן בסיפורים במונחים אבולוציוניים, הרחיק לכת עוד יותר וטען שנרטיביזציה של המציאות היא "ברירת מחדל של המוח האנושי".²⁸ סיפורים מציעים דפוסים מוכרים שמסייעים לבני אדם לסנן ולמייין מידע ולפרש אותו בצורה חסכונית. סיפורי חדשות, רכילות והיסטוריה מספקים לנו מידע נחוץ על תנאים משתנים, סכנות

Jurgen Pieters, "New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology" *History and Theory* 39, no. 1 (2009): 21-38; Sarah Maza and Stephen Greenblatt, "New Historicism, and Cultural History, or, What We Talk About When We Talk About Interdisciplinarity" *Modern Intellectual History* 1, no. 2 (2004): 249-65; Dwight W. Hoover, "The New Historicism" *The History Teacher* 25, no. 3 (May 1992): 355-65; Christopher Prendergast, "Circulating Representations: New Historicism and the Poetics of Culture" *SubStance* 28, no. 1 (1999): 90-104

Maza and Greenblatt, "New Historicism, and Cultural History" 264-265
Jerome Bruner, "The Narrative Construction of Reality" *Critical Inquiry* 18, no. 1 (1991): 4

Brian Boyd, "Patterns of Thought: Narrative and Verse," in *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition*, eds. Michael Burke and Emily T. Trosianko (Oxford: Oxford University Press, 2017), 95

נוכחיות או עתידיות, הזדמנויות ושיטות בדוקות להתמודדות עם אתגרים. סיפורים מאפשרים לבני אדם לדמות תרחישים, להציב את עצמם במצבו של אדם אחר, ובאופן כללי לחקור אפשרויות בממד וירטואלי שהסיכון בו מועט.²⁹ סיפורים משמשים גם כמפות המשליטות סדר במציאות ומעניקות פשר לעולם שבלעדיהם היה עלול להיראות כאוטי, אכזרי וחסר משמעות.³⁰ זו הסיבה שבגללה בני אדם "מספרים את העולם" כל הזמן, כלומר מארגנים אותו בדפוסים נרטיביים, ובמקביל מציבים סיפורים בעולמם, כלומר מנסים לפענח ולהבין נרטיבים ספרותיים על סמך הדברים המוכרים להם מחייהם.³¹ תובנות אלה מדגישות את המרכזיות של סיפורים בהווה האנושית ומחזקות את הצורך במחקר הבוחן מסורות, יחסי כוח ועולמות ידע שמארגנים דפוסים נרטיביים בחברות שונות. דומה שהפוטנציאל הגלום בהכרה זו עוד רחוק ממיצוי בתחום חקר ההיסטוריה.

בנייתיים במזרח התיכון

בהיסטוריוגרפיה של המזרח התיכון, בעיקר משנות התשעים ואילך, ניכרת עלייה במעמדם של הסיפור ושל היבטים מסוימים של המפנה התרבותי, אך ההיסטוריה התרבותית לא התפתחה בה לזרם מובחן כפי שקרה בהיסטוריוגרפיה של המערב.³² עם זאת, השפעתה בכל זאת ניכרה בשורה של מגמות. ראשית, טווח הסוגיות שבהן עסקו היסטוריונים והיסטוריוניות של המזרח התיכון התרחב משמעותית והקיף, לראשונה, נושאים כמו מיניות, שוליות, ובשני העשורים האחרונים גם תפיסות של מודרניות, בריאות וחולי, ילדות, ארגון זמן, פנאי, תפיסות נוף ועוד.

מעבר לנושאי המחקר, היסטוריונים והיסטוריוניות של המזרח התיכון שאלו גם רגישויות ושיטות מחקר חדשות מן ההיסטוריה התרבותית. מסוף שנות השמונים יושמו

- Brian Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010), 130, 149
 29
 מנקודת מבט אבולוציונית ראו Boyd, "Patterns of Thought," 190-99, וראו גם Stephen T. Asma, "Imagination: A New Foundation for the Science of Mind," *Biological Theory* 17, no. 4 (2022): 245
 30
 Christopher Comer and Ashley Taggart, *Brain, Mind, and the Narrative Imagination* (London: Bloomsbury Academic, 2021), 34
 31
 David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013), 1-2, 4
 32
 Kevin W. Martin, "Middle East Historiography: Did We Miss the Cultural Turn?," *History Compass* 12, no. 2 (2014): 178-86

רעיונותיהם של גירץ ופוקו בשורה ארוכה של מחקרים רבי השפעה,³³ והשפעתו של פוקו ניכרה גם בגל המחקרים על מיניות שהחלו להתפרסם באמצע שנות האלפיים.³⁴ חוקרים שונים יישמו גישה הרמנויטית לגיתוח טקסטים, כולל מסמכים ממלתיים רשמיים. לזלי פירס, לדוגמה, שאבה השראה ישירה מהיסטוריונים תרבותיים כמו נטלי זמון־דיוויס וקרלו גינצבורג לכתיבת מיקרו־היסטוריה של שנה אחת בעיר עין־תאב בדרום אנטוליה על סמך רישומי בית הדין של העיר ומקורות אחרים.³⁵ אהוד טולידאנו הביא את סיפורה של השפחה המשוחררת שֶׁמְסִיגוּל, ושפך באמצעותו אור על מערכת המשפט במצרים של אמצע המאה התשע־עשרה, על סחר העבדים שהתקיים בה, על הרפורמות של אותה תקופה, ועוד.³⁶ בעשורים הבאים התרחבה ההשפעה של ההיסטוריה התרבותית ועקבותיה ניכרו בבירור במחקרים שעסקו בתקופות ובאזורים שונים של המזרח התיכון.³⁷

33 ראו למשל Timothy Mitchell, *Colonising Egypt* (Berkeley: University of California Press, 1991); Brinkley Morris Messick, *The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society* (Berkeley: University of California Press, 1993); Khaled Fahmy, *All the Pasha's Men: Mehmed Ali, His Army, and the Making of Modern Egypt* (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1997); Ehud R. Toledano, *State and Society in Mid-Nineteenth-Century Egypt* (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1990); Haim Gerber, *State, Society, and Law in Islam: Ottoman Law in Comparative Perspective* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1994)

34 ראו למשל Dror Ze'evi, *Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900* (Berkeley: University of California Press, 2006); Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity* (Berkeley: University of California Press, 2006); Khaled El-Rouayheb, *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World, 1500-1800* (Chicago: University of Chicago Press, 2005); Walter G. Andrews and Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society* (Durham: Duke University Press, 2005)

35 Leslie P. Peirce, *Morality Tales: Law and Gender in the Ottoman Court of Aintab* (Berkeley: University of California Press, 2003); "לזלי פ' פירס, "הדילמה של פאטמה: פשעים על רקע מיני ותרבות משפטית בבית המשפט העוסמאני בראשית העידן המודרני", *ג'מאעה* 11 (2004): 123-155.

36 אהוד טולידאנו, "סיפורה של שֶׁמְסִיגוּל: שפחה צ'רקסית בקאהיר באמצע המאה התשע־עשרה", *זמנים: רבעון להיסטוריה* 88 (2004): 74-83.

37 Mark R. Cohen, *Poverty and Charity in the Jewish Community of Medieval Egypt* (Princeton: Princeton University Press, 2009); Iris Agmon, *Family and Court: Legal Culture and Modernity in Late Ottoman Palestine* (Syracuse, N.Y.: Syracuse

לעומת ההשפעה הניכרת של תיאוריה ספרותית וטכניקות פרשניות ספרותיות על המחקר ההיסטורי בכלל, ועל חקר העבר של המזרח התיכון בפרט, השימוש ביצירות ספרותיות כמקור לחקר האזור נותר מצומצם יותר.³⁸ דומה כי רבים מהחוקרים והחוקרות בתחום משמרים את ההנחה האריסטוטלית ביחס להבחנה הברורה בין היסטוריה וספרות, אך הופכים את ההיררכיה שהוא הציג על ראשה, לפחות בהערכת המקורות. הם מניחים כי מכיוון שהספרות היא בדיונית, היא מתאימה פחות לחשיפת המציאות ההיסטורית מאשר מקורות אחרים כמו מסמכים ממשלתיים, עיתונים, עיזבונות או יומני מסע, שמתיימרים לייצג את המציאות כפי שהיא.

אולם כאמור, עשרות שנים של מחקר מפריכות את העמדה הנאיבית הזאת, הן ביחס לראיות ה"קשות" לכאורה, והן באשר ליצירות הספרות. אף מִבְּדָה איננו בדיוני בלבד, ממש כשם שאף מסמך ממשלתי איננו עובדתי בלבד. בחירת המקורות הרלוונטיים תלויה בשאלות שמעסיקות את החוקר או החוקרת. חוקר הספרות העוסמאנית וולטר אנדרו טען כי ספרות היא מקור גרוע בשביל מי שמבקש לחקור "איך אנשים התנהגו בפועל", אך היא מקור מעולה להבנת האופן שבו אנשים תפסו התנהגויות.³⁹ ומכיוון שאנשים פועלים בדרך כלל על סמך האופן שבו הם תופסים את הדברים, ספרות עשויה לשפוך אור גם על פעולותיהם.

היסטוריונים והיסטוריוניות של המזרח התיכון פנו ליצירות מסוגות ספרותיות שונות, כולל אפוסים, שירה וזמר עממיים, על מנת לחלץ מהן תובנות היסטוריות.⁴⁰

University Press, 2006), esp. 50-52; Lucie Ryzova, *The Age of the Efendiyya: Passages to Modernity in National-Colonial Egypt* (Oxford: Oxford University Press, 2014); Nelly Hanna, *In Praise of Books: A Cultural History of Cairo's Middle Class, Sixteenth to the Eighteenth Century* (Cairo: American University in Cairo Press, 2004); Bruno De Nicola, *Women in Mongol Iran: The Khatuns, 1206-1335* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017); Ziad Fahmy, *Ordinary Egyptians: Creating the Modern Nation through Popular Culture* (Stanford: Stanford University Press, 2011)

38 בהקשר זה המצב אינו שונה בהרבה מכפי שהיה לפני 15 שנים, כשמרילין בות' העריכה אותו באופן דומה. Marilyn Booth, "On Gender, History... and Fiction," in *Middle East Historiographies: Narrating the Twentieth Century*, eds. Israel Gershoni, Y. Hakan Erdem, and Amy Singer (Seattle: University of Washington Press, 2006), 225

39 Walter G. Andrews, *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry* (Seattle: University of Washington Press, 1985), 91-92

40 Cemal Kafadar, *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State* (Berkeley: University of California Press, 1996); Ahmet T. Karamustafa, *God's Unruly Friends: Dervish Groups in the Islamic Middle Period, 1200-1550* (Salt Lake City: University of Utah Press, 1994); פרומה זקס, "קולות רדומים: שירי

סקירתי תתייחס בעיקר לקריאה בשירה חצרנית ועממית בחקר ההיסטוריה הקדם־מודרנית, ולקריאה ברומן בחקר ההיסטוריה המודרנית של המזרח התיכון. החוקר המנוח שהאב אחמד עשה שימוש נרחב מאוד בשירה שנכתבה במגוון רחב של שפות כדי להראות כי לצידו של השיח המשפטי־הלכתי, זרמים צופיים שונים יצרו מעין מסורת אסלאמית אלטרנטיבית בעלת יומרות נורמטיביות, כלומר יומרות לקבוע נורמות התנהגותיות בעבור מוסלמים.⁴¹ בעוד שההלכה המוסלמית, כדרך של שיטות משפטיות, התאפיינה בחתירה לבהירות ולהכרעה בין אסור למותר ובין רע לטוב, האסלאם הצופי, במיוחד בגרסאות היותר רדיקליות שלו, התאפיין במה שאחמד (בעקבות חוקר הספרות דאריוש שאייגאן) כינה בשם "עמימות ואמביוולנטיות".⁴² בעוד שהרשויות הפוליטיות והמשפטיות דיברו בפרוזה של צווים, חיבורים הלכתיים, חוות דעת משפטיות ורישומים של בתי משפט, "אנשי האהבה" או "אנשי הלב" דיברו בראש ובראשונה באמצעות שירה, בעיקר בסוגת גאזל. שירה נחשבה ל"דיבור נשגב" המאפשר לומר את מה שהפרוזה אוסרת.⁴³ הארכיון החלופי של השירה מציע אפוא גישה לעולם של תפיסות, מוסכמות, ערכים ודימויים הנעדרים מהשיח ההלכתי או הפוליטי, או שהשפעתם עליהם עקיפה. אולם, השפעה זאת נותרת סמויה מן העין למי שאינו מכיר את עולם השירה שמילא תפקיד מרכזי כל־כך בהנחת הגישות הלא־אורתודוקסיות הללו.⁴⁴

כך וולטר אנדרו, שהיה כאמור חוקר ספרות בהכשרתו, העלה תרומה משמעותית להיסטוריוגרפיה של המזרח התיכון בעת החדשה המוקדמת בהסתמך על שירה עוסמאנית. מחקריו על כתיבה והאזנה לשירה, דפוסים של בילוי חברתי, אהבה, חיזור ומיניות, ועל הקשר של כל אלה לתרבות הפוליטית העוסמאנית, ערערו הנחות מקובלות במחקר וחשפו זרמים תרבותיים שהיו דומיננטיים בעבר, אך נדחקו הצידה והודחקו בשלבים מאוחרים יותר. אנדרו חתר במודע תחת החומות המפרידות בין דיסציפלינות אקדמיות שונות, ולא רק בין ספרות להיסטוריה. הוא לא היסס, לדוגמה, לדון בגאזלים עוסמאניים באמצעות תובנות ממדעי המוח, ועוד לפני שהיה נהוג לדבר

ערש כאספקלריה להבנת גישות משתנות כלפי ילדים וילדות בסוריה הגדולה, "המזרח החדש 58 (2019): 33-64.

Shahab Ahmed, *What is Islam? The Importance of Being Islamic* (Princeton: Princeton University Press, 2016), esp. 40, 80, 97, 117-129 41

Daryush Shayegan, "The Visionary Topography of Hafiz," trans. Peter Russel, *Temenos* 6 (1985): 207-33; Ahmed, *What Is Islam*, 36 42

Derin Terzioğlu, "Sufi and Dissident in the Ottoman Empire: Niyazi-i Misri, 1618-1694" (PhD diss., Harvard University, 1999), 269 43

Hüseyin Yılmaz, *Caliphate Redefined: The Mystical Turn in Ottoman Political Thought* (Princeton: Princeton University Press, 2018) 44

על מדעי הרוח הדיגיטליים, הוא כבר בחן שירה מן המאה השש־עשרה באמצעות כלי ניתוח ממוחשבים. ויותר מכך, אנדרו הראה כי השירה מילאה תפקיד מרכזי בתהליכי החברות של העילית הפוליטית, והצביע על תרומתה החשובה להון התרבותי שנדרש כדי להתנהל בחוגים אלה. יתרה מכך, עולם השירה "תסרט" התנהגויות נורמטיביות, נשעתק דפוסי חזר ויעיצב את "האקולוגיה הרגשית" של החברה הגבוהה, ובמידה לא מבוטלת גם של שכבות נמוכות יותר.⁴⁵ חוקרות וחוקרים אחרים הדגימו בעקבות אנדרו את האופנים שבהם השירה שיקפה, עיצבה, שעתקה והנכיחה בחיי היומיום רעיונות דתיים, תפיסות אסתטיות, דפוסי בילוי, מוסכמות הקשורות בזמן ועוד.⁴⁶ בעבודתו האחרונה (שכתב יחד עם עיישה דאליאן) אף טען אנדרו כי לאור תפיסות עדכניות באשר ל"מוח הגמיש", סביר מאוד שהשינון הקבוע של שירה מגיל צעיר, והעיסוק האינטנסיבי בשירה שאפיין את חוגי העילית העוסמאנית, חיזקו מסלולים עצביים (neural pathways) שעיצבו, ברמה הביולוגית ממש, לא רק התנהגויות חברתיות, אלא גם את מערכת התגובות הרגשיות של יחידים.⁴⁷ רעיונות אלה מתיישבים עם גישות חדשות בהיסטוריה קוגניטיבית.⁴⁸

ההכרה בכך שספרות אינה רק "ארכיון" המאפשר לחשוף הנחות, מוסכמות ודפוסי חשיבה של חברות עבר, אלא ממלאת תפקיד חשוב בשעתוק ובהטמעה של אותם מוסכמות ודפוסיים, הובילה להתקה של תשומת הלב מהיוצרים והיוצרות, ואפילו מן היצירות והסוגות, אל הקהל, המדיות והמתווכים האנושיים והחומריים שאפשרו את

45 ראו למשל Walter Andrews and Ayşe Dalyan, "Poetry, Culture, Neuroscience, Emotions, and the Case of Bonding, Separation, and Separation Anxiety in Sixteenth-Century Ottoman Culture: A Theoretical Preface," *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association* 7, no. 2 (2020): 147-74; Walter G. Andrews, "Ottoman Love: Preface to a Theory of Emotional Ecology," in *A History of Emotions, 1200-1800*, ed. Jonas Liliequist (London: Pickering & Chatto, 2012); Andrews, *Poetry's Voice*

46 Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century* (Seattle: University of Washington Press, 2007); Avner Wishnitzer, *Reading Clocks, Alla Turca: Time and Society in the Late Ottoman Empire* (Chicago: University of Chicago Press, 2015); Avner Wishnitzer, *As Night Falls: Eighteenth-Century Ottoman Cities after Dark* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021)

Andrews and Dalyan, "Poetry, Culture"

47 ראו למשל Ayelet Even-Ezra, *Lines of Thought: Branching Diagrams and the Medieval Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 2021); Ray Schrire, "Learning to Think like Shakespeare and Locke: A Cognitive History of Grammar School Education, c. 1450-1700" (PhD diss., Hebrew University of Jerusalem, 2020)

הפקת היצירה והפצתה, ובמיוחד אל תהליך הקליטה של יצירות ספרות. מגמות אלה במחקר ההיסטורי הושפעו גם הן מתיאוריות ספרותיות, בעיקר מאלה של מיכאיל בכטין ווולפגנג איזר שניתחו, כל אחד בדרכו, את פעולתה של היצירה הספרותית כתהליך דיאלוגי המתקיים בין יוצר, יצירה וקהל בהקשרים נתונים.⁴⁹ מכאן החשיבות המיוחדת לא רק לתוכן היצירה אלא גם לקהל היעד ולהקשר החברתי שבו היא נקראה, הוקראה בקול או הוצגה. מי קרא מה, מתי, איפה ובאילו הקשרים חברתיים? מי הלך לתיאטרון וכיצד השפיעו חוויית הצפייה ותגובות הקהל על האופן שבו נקלטו התכנים? כיצד השפיעה ההאזנה הקולקטיבית לשירה ולסיפורים על מבנה היצירות ואופיין, מצד אחד, ועל המאזינים, מצד שני? איך השפיעו התנאים החומריים, הריבוד המעמדי ורשתות ההפצה והטכנולוגיה על תהליכי היצירה, ההפקה, ההפצה והצריכה של יצירות ספרות?⁵⁰ בקצרה, מחקרים שמבקשים לעשות שימוש בספרות כבמקור היסטורי, ולהדגים את התפקיד שהיה לספרות בעיצוב תהליכים היסטוריים, לא יכולים להסתפק בניחוח תוכני או צורני של יצירה. עליהם להתעכב על מערכת ההקשרים שבתוכה התקיים הדיאלוג בין היוצרים לקהל.

49 ראו למשל Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993); Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974); Mikhail Bakhtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics," in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 84-258

50 Emine Fetvacı, *Picturing History at the Ottoman Court* (Bloomington ראו למשל and Indianapolis: Indiana University Press, 2013); Tülün Değirmenci, "Bir Kitabı Kaç Kişi Okur? Osmanlı'da Okurlar ve Okuma Biçimleri Üzerine Bazı Gözlemler," *Tarih ve Toplum, Yeni Yaklaşımlar* 13 (2011): 7-43; Johann Strauss, "Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries)," *Middle Eastern Literatures* 6, no. 1 (2003): 39-76; Cora Skylstad, "Acting the Nation: Women on the Stage and in the Audience of Theatre in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic" (MA thesis, University of Oslo, 2010); Ami Ayalon, *Reading Palestine: Printing and Literacy, 1900-1948* (Austin: University of Texas Press, 2004); Benjamin C. Fortna, *Learning to Read in the Late Ottoman Empire and the Early Turkish Republic* (London: Palgrave MacMillan, 2011); B. Deniz Çalış-Kural, Şehrengiz, *Urban Rituals and Deviant Sufi Mysticism in Ottoman Istanbul* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2014); Andrews, *Poetry's Voice*, 143-74; On Barak, *On Time: Technology and Temporality in Modern Egypt* (Berkeley: University of California Press, 2013), 137-42

מבין הסוגות הספרותיות השונות, אין כל ספק שהסיפורת, ובמיוחד הרומן והסיפור הקצר, זכו למירב תשומת הלב של היסטוריונים והיסטוריוניות, ממספר טעמים. ראשית, שתי הסוגות האלה מזוהות כבר זמן רב עם המודרנה, ובפרט עם מעמדות הביניים העירוניים שהשפעתם על עיצוב העולם המודרני נחשבת מכרעת. כפי שהבהיר החוקר והסופר אמיטב גוש, בניגוד למסורות נרטיביות ארוכות שנים, הרומן הריאליסטי הקלאסי הותיר בחוץ את כל מה שאיים על הסדר הפנימי שלו. הסיבתיות המניעה את העלילה ברומן היא אנושית לחלוטין ולא יכולה להיות מושפעת מרצון האלים, מהתערבות של ג'ינים, או מסערות חורף. צירופי מקרים ביצירה נתפסים כסממן של ספרות גרועה. גוש מצטט בהקשר זה את חוקר הספרות פרנקו מורטי, שמסביר כי ברומן "הבלתי סביר" מרוסן באמצעות השגרתו ומוסווה מאחורי היומיומי, כי הרומן יוצר יקום רציונלי במונחים ובריאניים, יקום עם "מעט הפתעות, עוד פחות הרפתקאות, וללא ניסים בכלל".⁵¹ בכל המובנים האלה שיקף הרומן את הערכים הדומיננטיים של החברה הבורגנית שהתעצבה במאה התשע-עשרה, באירופה אך גם באזורים אחרים של העולם. ערכיו מאפשרים לבחון את העולם שבתוכו נוצר.

יתרה מזאת, הרומן שימש ככלי אידיאולוגי בידיהם של הוגים וסופרים, במיוחד בני מעמדות הביניים, לצורך הפצה של אותם ערכים בדיוק, לצידם של רעיונות פטריסטיים ולאומיים, תפיסות חדשות של גבריות, תפיסת מעמדן של נשים, רעיונות בנושא חסכנות ויעילות, ועוד.⁵² בפנותו לקהל רחב (בניגוד לשירה החצרנית למשל, או ליצירות אוונגארד מודרניסטיות), עשה הרומן הקלאסי שימוש בשפה נגישה יותר,

Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* 51
(Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 19

Sharon Halevi and Fruma Zachs, "Asma (1873): The Early Arabic Novel למשל 52
as a Social Compass," *Studies in the Novel* 39 (2007): 416-30; Cyrus Schayegh, *Who Is Knowledgeable, Is Strong: Science, Class, and the Formation of Modern Iranian Society, 1900-1950* (Berkeley: University of California Press, 2009), 27-29; Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (Istanbul: İletişim Yayınları, 1990); Wishnitzer, *Reading Clocks*, 160-77; Avner Wishnitzer, "Eyes in the Dark: Nightlife and Visual Regimes in Late Ottoman Istanbul," *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 37, no. 2 (2017): 245-61; Roger Allen, *An Introduction to Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* (Istanbul: Agora Kitaplığı, 2008); Issa J. Boullata and Roger Allen, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1995); Holly A. Shissler, "The Harem as a Seat of Middle-Class Industry and Morality," in *Harem Histories: Envisioning Places and Living Spaces*, ed. Marilyn Booth (Durham: Duke University Press, 2010), 319-41

והציע עליה ריאליסטית, כלומר כזו ש"יכולה הייתה לקרות". כך הפך הרומן לנגיש יותר גם בעבור היסטוריונים והיסטוריוניות, אך חשוב מכך, התפקיד שייעדו לרומן מחבריו ומחברותיו, מצדיק את ניתוחו ככלי אידיאולוגי לכל דבר – כלי שלא רק משקף מציאות אלא גם ממלא תפקיד בעיצובה. אין ספק שגם ההשפעה העצומה שנודעה לספרו של בנדיקט אנדרסון, *קהילות מדומיינות*, אשר ייחד מקום מרכזי לניתוח זמן הנרטיב של הרומן, תרמה להתעניינות של היסטוריונים והיסטוריוניות בסוגה זו.⁵³ גם ההיסטוריוגרפיה של המזרח התיכון עשתה שימוש נרחב יחסית בניתוח סיפורת לברור טווח רחב של סוגיות, כולל מתחים מעמדיים, יחסי מגדר, זוגיות ומיניות, זהות קיבוצית, יחס לאחר ועוד. לעיתים היו אלה חוקרות ספרות שהפנו את תשומת הלב לפוטנציאל של גופי יצירה מסוימים, וההיסטוריונים הלכו בעקבותיהן. לדוגמה, מרילין בות' בחנה רומנים ערביים מוקדמים ועמדה על התפקיד הפעיל שנודע להם בפולמוסים על מעמדן של נשים ויחסי מגדר.⁵⁴ פרומה זקס ושרון הלוי כתבו גם הן על רומנים מאותה התקופה, אולם הן הרחיבו את העדשה והדגימו את מרכזיותן של שאלות מגדריות, לא רק בדיונים על חיי משפחה, תפיסות גבריות או זכויות נשים, אלא גם בוויכוחים על חיים ציבוריים, זהות קיבוצית ומודרנה.⁵⁵ ואכן, סיפורת מילאה תפקיד מרכזי בהבניה ובתחזוקה של זהויות קיבוציות, ובעיקר לאומיות. כבר בשנות התשעים החלו היסטוריונים והיסטוריוניות של הלאומיות במזרח התיכון לבחון את המאמצים שהוגים לאומיים השקיעו בגיבוש זהות קיבוצית סביב קאנון לאומי, ואת ניסיונותיהם להפיץ את האידיאולוגיה הלאומית באמצעות יצירות ספרות. ישראל גרשוני וג'יימס ג'נקובסקי, למשל, טענו שכמעט כל הכתיבה הספרותית במצרים בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים נרתמה למאמץ הבנייה של ספרות לאומית. מגמה זו הקיפה כמעט את כל הסוגות, אך הסיפורת הייתה החשובה שבהן. בחינה של הסיפורת המצרית בשנות השלושים והארבעים חשפה את דחיקתה של הזהות הפרעונית-מצרית הפרטיקולרית מפני זהות ערבית רחבה.⁵⁶ גם

53 בנדיקט אנדרסון, *קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה*, תרגמה רות רמון (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999), 53-64.

54 Booth, "On Gender"

55 Fruma Zachs and Sharon Halevi, *Gendering Culture in Greater Syria: Intellectuals and Ideology in the Late Ottoman Period* (London: I. B. Tauris, 2015)

56 Israel Gershoni and James P. Jankowski, *Redefining the Egyptian Nation, 1930-1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 130-33; Israel Gershoni and James P. Jankowski, *Egypt, Islam, and the Arabs: The Search for Egyptian Nationhood, 1900-1930* (Oxford: Oxford University Press, 1986), 221-224. שני החוקרים מתייחסים בקצרה גם לשירה ולדרמה. חגי רם משתמש בספרות בלש מתקופת המנדט דווקא כדי להדגיש ממדים לא לאומיים, ולמעשה לערער את הטלאולוגיה של

אליוט קולה, שחקר את האגיפטולוגיה במצרים הקולוניאלית והפוסט־קולוניאלית, הדגים את התפקיד שמילאה הספרות בעיצוב "הפרעוניות" כמוקד של זהות לאומית מצרית, אך גם כמוקד של מאבק על עיצובה של אותה זהות. באחד מפרקי עבודתו הוא השווה בין היצירות "הפרעוניות" של נגיב מחפוז לטקסטים של חסן אל־בנא וסיד קטב, והצביע על הפערים בעמדותיהם ביחס לעבר הפרעוני והעתיד הפוסט־קולוניאלי.⁵⁷

סיון בלסלב טענה כי הסוגות של הסיפור הקצר והמחזה, שאומצו על־ידי כותבים איראנים החל בשנות העשרים של המאה העשרים, שימשו אותם לצורך מתיחת ביקורת על החברה האיראנית וכדי להפיץ את התפיסות החדשות על גבריות שבהן החזיקו המחברים עצמם.⁵⁸ הניתוח שהציע יואב די־קפואה לעליית האקזיסטנציאליזם בעולם הערבי לאחר מלחמת העולם השנייה הסתמך על עשרות רומנים, סיפורים קצרים, מחזות ומאמרי ביקורת הספרות, לצד כתבים אחרים. הספרות, הוא טען, דחקה בתקופה זו את הפילוסופיה ככלי המרכזי של החשיבה הפוסט־קולוניאלית, ושימשה את בני הדור ההוא לניסוח ביקורת פוליטית חברתית ותרבותית מקיפה.⁵⁹ ההיסטוריון אלעד גלעדי הדגיש את חשיבות הספרות ככלי לביטוי קולות מושתקים והלכי רוח מודחקים וחתרניים, בעיקר בחברות שבהן חופש הביטוי מוגבל. גלעדי ניתח קרוב לשישים רומנים סעודיים, שרובם נכתבו בשני העשורים הראשונים של המאה העשרים, והדגים איך התפתח בהם שיח חדש ומגוון, בעיקר בכל הנוגע לסוגיות של זהות ומגדר, על רקע התמורות הכלכליות, החברתיות והפוליטיות של אותן שנים.⁶⁰

כל המחקרים הללו הדגישו את התפקיד שמילאה הכתיבה הספרותית בפולמוסים ובמאבקים בנושאים של עיצוב דמותה של החברה, היחס לעולם הלא־מוסלמי ולמיעוטים בחברות מוסלמיות, מתחים מעמדיים, בין־דתיים ומגדריים, ושלל סוגיות נוספות. אף כי ביחס לזרם המרכזי של ההיסטוריה של המזרח התיכון, דוגמאות אלה

ההיסטוריוגרפיה הלאומית, הציונית והפלסטינית. ראו חגי רם, "על ספרות בלש, חציית גבולות ופשעה בפלסטין המנדטורית", **ג'מאעה** 21 (תשע"ד/2014): 119–131.

57 Elliot Colla, *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity* (Durham: Duke University Press, 2008), 234–272

58 Sivan Balslev, *Iranian Masculinities: Gender and Sexuality in Late Qajar and Early Pahlavi Iran* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 16

59 Yoav Di-Capua, *No Exit: Arab Existentialism, Jean-Paul Sartre, and Decolonization* (Chicago: University of Chicago Press, 2018), 64, 68–69

60 אלעד גלעדי, "פואטיקה של זהויות: חברה, תרבות, זהות ומגדר בסעודיה בראי הרומן הסעודי, 1980–2000" (חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2020).

מייצגות מגמה שולית יחסית, הן בכל זאת מדגימות את הפוטנציאל הטמון בספרות לחשיפת תהליכים שנסתרו עד כה מעיניהם של חוקרים וחוקרות.

היסטוריוגרפיה וספרות פלסטינית

היסטוריוניות והיסטוריונים של החברה הפלסטינית כמעט שלא עשו שימוש בספרות לצורך חקירת קורותיה, אף על פי שרבים מהם מתייחסים לחסמים בגישה למקורות ארכיוניים ולהטיות הטבועות בהם. מסמכי המדינה הרלוונטיים, שמלכתחילה נכתבו על ידי הצד המנצח, כפופים לחיסיון שמטיל עליהם אותו צד.⁶¹ חומרים רבים הקשורים למלחמת 1948 עדיין סגורים בארכיונים ישראלים רשמיים, וחוקרים מנועים מלגשת אליהם. יתרה מזאת, הממונה על הביטחון במשרד הביטחון (מלמ"ב) אף אסף בחשאי ובלי סמכות מסמכים הנוגעים למלחמה מעשרות ארכיונים בקיבוצים ובמוסדות שונים ברחבי הארץ, כדי למנוע את הגישה גם אליהם. אל אלה מצטרפים "מנגנוני השכחה" נוספים המקשים על שחזור המציאות ההיסטורית.⁶² המידע על מעורבות שב"כ בשיטור פוליטי בתוך תחומי ישראל ומעבר לקו הירוק אסור לפרסום על פי חוק, והגישה אל החומרים הקשורים בכך חסומה. מצב זה פוגע ביכולתם של חוקרים להציג תמונה שלמה של המציאות ההיסטורית.⁶³ לצד מפעל ההשתקה של ישראל הרשמית, בולטים בחסרונם ארכיונים פלסטיניים ראויים. חיסרון זה הוא תוצאה של

61 עאדל מנאע, נכבה והישרדות: סיפורם של הפלסטינים שנותרו בחיפה ובגליל, 1956-1948 (ירושלים: מכון ון-ליר בירושלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2017), 31-33. גם בני מוריס, ההיסטוריון הישראלי שעשה את השימוש הנרחב ביותר בארכיונים הישראליים וידוע בשדגותו כלפי מקורות שבעל-פה, מכיר בכך שבמקרים רבים (לדוגמה באשר למעשי הטבח שהתבצעו במסגרת מבצע חירם) ידיעותינו מוגבלות מאוד בשל החיסיון שארכיון צה"ל הטיל על המסמכים הרלוונטיים. ראו בני מוריס, "גירושי מבצע 'חירם': תיקון טעות", בתוך תיקון טעות: יהודים וערבים בארץ-ישראל, 1936-1956 (תל אביב: עם עובד, 2000), 148.

62 לדו"ח מקיף בעניין הגישה לארכיונים רשמיים ראו "עניין של גישה: חסמים לגישת הציבור לארכיונים ממשלתיים", עקבות: המכון לחקר הסכסוך הישראלי-פלסטיני (אפריל 2016), 47-63, <https://bit.ly/4dMEvvM> (אוחזר ב-15 באוגוסט 2021). על מפעל ניקוי הארכיונים של המלמ"ב ראו הגר שיוף, "מערכת הביטחון מסתירה בכספות מסמכים על הנכבה. זה מה שהם מספרים", מוסף הארץ, 4 ביולי 2019, <https://bit.ly/4dqWg3Z> (אוחזר ב-15 באוגוסט 2021). המלמ"ב לא הכחיש את הדברים. על "מנגנוני השכחה" ראו גם אורי רם, "לקראת סוציולוגיה של משטרי השכחה קולקטיבית: המקרה של עקירת הפלסטינים (הנכבה)", המרחב הציבורי: כתב עת לפוליטיקה וחברה 10 (2016): 9-42.

63 הלל כהן, "חוק הארכיונים, חוק השב"כ והשיח הציבורי בישראל", מחברות עדאלה 4 (2004): 37-46.

היעדר ריבונות פלסטינית, של פיצול האוכלוסייה הפלסטינית מ־1948 ואילך, ושל הכפפתה לישויות מדיניות שונות. כתוצאה מכך פזורים החומרים ההיסטוריים השונים בין ארכיונים רשמיים של מדינות שונות, במוסדות שונים ובידיים פרטיות, והגישה אל רבים מהם מוגבלת.⁶⁴

במצב עניינים כזה ניתן היה להניח שתהיה פנייה לארכיון החלופי של הספרות, זו שבכוחה, במילותיו של איאד ברגותי, "להשמיע את קולם של המנוצחים".⁶⁵ אלא שכאמור זה לא המצב. היסטוריוניות והיסטוריונים ממעטים לפנות גם לחקר הספרות הפלסטינית, המציעה תובנות משמעותיות על הלכי רוח, זרמי מעמקים, קונפליקטים פנימיים ועוד. דוגמה לתובנות כאלה אפשר למצוא אצל מנאר מח'ול, שהשתמש במחקריו בספרות הפלסטינית שנכתבה מ־1948 עד ראשית המאה העשרים ואחת על מנת לעקוב אחר שינויים שחלו בשיח הפוליטי של ערבים אזרחי ישראל. מח'ול הראה כי בניגוד לפלסטינים החיים תחת שלטון צבאי ישראלי בשטחים הכבושים, ובמקומות אחרים באזור ובעולם, בקרב הערבים בישראל פינה שיח השחרור הלאומי את מקומו לטובת שיח של שוויון אזרחי. מח'ול הדגיש כי גם המחקר הציוני וגם המחקר הביקורתי מיקדו את העדשה בעיקר במדינה ובחברת הרוב היהודי, וניסחו את עמדת הציבור הערבי במונחים בינאריים של היטמעות או "פלסטיניזציה" (או לחילופין, "רדיקליזציה"). הספרות אפשרה לו להציב את הציבור הערבי במוקד, לעקוף חלק מהבעיות הכרוכות במתודולוגיות של מדעי החברה (דוגמת סקרים), ולחשוף טווח רחב יותר של עמדות וגישות שרווחות בקרב הערבים בישראל, ואת השינויים שחלו בהן לאורך השנים.⁶⁶

כמה מן המחקרים ההיסטוריים שכן נעזרו בספרות פלסטינית התפרסמו ממש לאחרונה. אלי אושרוב הראה בדוקטורט שלו כי בניגוד לעמדה הרווחת בכתיבה הציונית ("הערבים מעולם לא החמיצו הזדמנות להחמיץ הזדמנות"), הוגים, כותבים ופוליטיקאים ערבים בפלסטין ומחוצה לה קיימו "שיח פשרה" רחב ולגיטימי, שסתר את שיח ההתנגדות הערבי. במרכזו של שיח הפשרה הערבי עמד הרעיון שיש לחתור

64 על חומרים ארכיוניים פלסטיניים, ועל הגישה ומניעת הגישה אליהם, ראו לדוגמה Beshara Doumani, "Archiving Palestine and the Palestinians: The Patrimony of Ihsan Nimr," *Jerusalem Quarterly* 36, no. 3 (2009): 3-12; Lauren Banko, "Occupational Hazards, Revisited: Palestinian Historiography," *Middle East Journal* 66, no. 3 (2012): 440-52; Gish Amit, "Ownerless Objects? The Story of the Books Palestinians Left Behind in 1948," *Jerusalem Quarterly* 33 (2008): 7-20

65 איאד ברגותי, הקדמת המחבר, **סיפור עבאא'**, תרגמו ברוריה הורביץ ויהודה שנהב-שהרבני (חיפה: מכון ון-ליר והוצאת פרדס, 2021), 10.

66 Manar H. Makhoul, *Palestinian Citizens in Israel: A History through Fiction, 1948-2010* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020)

לקבלת עצמאות ערבית בתמורה לקבלת הסטאטוס קוו הדמוגרפי ולהגנה על זכויות המיעוט של היהודים שהגיעו עד אותה נקודה. אושרוב ניתח מספר נובלות (למשל את הנובלה האוטופית חזוני, של ההיסטוריון עארף אל-עארף), לצד עצומות, מאמרים עיתונאיים, תוכניות פוליטיות ומקורות נוספים, והדגים באמצעותם את ההצעות האינקלוסיביות שהתקיימו בדמיון הפוליטי הערבי באותן שנים.⁶⁷

לעומת אושרוב, נמרוד בן-זאב פנה באחד מפרקי הדוקטורט שלו דווקא לשירה.⁶⁸ לספרות, הזכיר לנו יאסר סלימן, היה ויש עדיין תפקיד מכריע בניסוח הלאומיות הערבית, וביכולתם של מנהיגי התנועה לקרוא לדגל קבוצות חברתיות שונות.⁶⁹ בהקשר זה, בניגוד להנחות של המסורת האנדרסוניאנית, חשיבותה של השירה לא הייתה פחותה מזו של הרומן. גם בעיראק, כפי שהראה קווין ג'ונס, השירה הייתה "אקט חברתי" שהשפיע עמוקות על הפוליטיקה של התרבות לאחר המהפכה.⁷⁰ היסטוריוזיה של השירה הפלסטינית חיונית אפוא לא רק לחקר השירה, אלא גם לחקר ההיסטוריה של התנועה הלאומית הפלסטינית. בן-זאב דן בשירו של מחמוד דרוויש, "תעודת זהות" (לצד ספרו של אהוד בן-עזר, *המחצבה*), ומראה כי הוא משקף את המאבק שניהלו תושבי מספר כפרים בצפון הארץ (בענה, דיר אל-אסד, נחף, מג'ד אל-כרום) על המשך הגישה למחצבות שהיו מקור מחייתם. המהלך שלו מציע הקשר פוליטי ומטריאלי מיידי ששופך אור חדש על הדימויים והמונחים – ומכאן אולי גם על הכוח – של אחד השירים הפלסטיניים המפורסמים ביותר.⁷¹ אף שהדיון הזה קצר, הוא מדגים כיצד שואבת השירה הפלסטינית את כוחה המגייס מסביבות ממשיות ומחוויות מוכרות, והופכת אותן לנושאות זהות ומשמעות.

67 אלי אושרוב, "בעיית פלסטין, השאלה היהודית ופתרונות פוליטיים נשכחים: נקודת המבט הערבית, 1948-1908" (חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2021).

68 Nimrod Ben-Zeev, "Foundations of Inequality: Construction, Political Economy, Race, and the Body in Palestine/Israel, 1918-1973" (PhD diss., University of Pennsylvania, 2020), 184-190

69 Yasir Suleiman, "Introduction," in *Literature and Nation in the Middle East*, eds. Yasir Suleiman and Ibrahim Muhawi (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 1-15; Yasir Suleiman, "The Nation Speaks: On the Poetics of Nationalist Literature," in *Literature and Nation in the Middle East*, 208-31

70 Kevin M. Jones, *The Dangers of Poetry: Culture, Politics, and Revolution in Iraq* (Stanford: Stanford University Press, 2020). על שירה לאומית מגייסת, ראו גם

Gershoni and Jankowski, *Redefining the Egyptian Nation*, 131-33

71 Ben-Zeev, "Foundations of Inequality," 184-90

סיכום

למרות אלפי שנים של קרבה בין ההיסטוריוגרפיה, ואולי דווקא בגללה, היסטוריונים והיסטוריוניות רבים עדיין נוטים להימנע מהעיסוק בספרות ובחקר הספרות. למרות ההשפעה הניכרת של תיאוריות ספרותיות על ההיסטוריוגרפיה בחצי המאה האחרונה, מעטים מההיסטוריונים של המזרח התיכון עושים שימוש מודע בהן. גם השימוש בספרות כבמקור היסטורי עדיין מצומצם יחסית בקרב חוקרים וחוקרות של המזרח התיכון, אף על פי שהספרות מילאה לעיתים קרובות תפקיד פעיל בעיצוב המציאות ההיסטורית. חסרונות אלה בולטים במיוחד בהיסטוריוגרפיה של החברה הפלסטינית. צמצום הפער בין ההיסטוריוגרפיה, ושימוש מושכל ומשוכלל בספרות לצורך מחקר היסטורי, יעשירו ללא ספק את הבנתנו את העבר הפלסטיני.

אולם המאמץ המחקרי הזה, אם יקרה, יושפע כבר ממגמות חדשות. ויקטוריה בונל ולין האנט, מהחוקרות המובילות של "המפנה התרבותי", בחנו אותו בעין ביקורתית והסתכלו "מעבר לו" כבר לפני למעלה מעשרים שנה.⁷² ואכן, מאז הוכרוזו אין ספור "מפנים", שחלקם התבררו כאופנות חולפות ואחרים הותירו חותם משמעותי יותר. העניין המחדש בקפיטליזם ובכלכלה הפוליטית, "ההיסטוריה החומרית החדשה", ההיסטוריה הגלובלית וההתפתחות המהירה של ההיסטוריה הסביבתית, מחזירים את תשומת הלב אל "מבנים" ודפוסים ארוכי טווח ואל מתודולוגיות שמאפשרות לבחון אותם. משבר האקלים לא רק מאיץ את הדיון בהיסטוריה סביבתית, הוא גם עשוי לחזק את הנטייה לעבר הגלובלי (או הפלנטרי, במונח שטבע דיפ צ'קרברטי), להעדפת הדיון במשכי זמן ארוכים על פני עיסוק בתקופות קצרות, ובלא-אנושי על פני האנושי.⁷³ ספק גדול אם נראה "ההיסטוריה ללא אנשים", ככותרת מאמרו הישן של איש האנאל עמנואל לה רוי לדורי,⁷⁴ אך בהחלט ייתכן שניתוחים הרמנויטיים,

Victoria Bonnell and Lynn Hunt, eds., *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1999); Cook, "The Kids Are All Right," esp. 753-756

Dipesh Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age* (Chicago: ראו למשל University of Chicago Press, 2021); John L. Brooke, *Climate Change and the Course of Global History: A Rough Journey* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014); Yuval Noah Harari, *Sapiens: A Brief History of Humanity* (London: Vintage Books, 2014); Fred Spier, *Big History and the Future of Humanity* (Chichester: John Wiley & Sons, 2015)

Emanuel Le Roy Ladurie, "History without People: The Climate as a New Province of Research," in *The Territory of the Historian*, trans. Sian Reynolds and Ben Reynolds (Hassocks, Sussex: Harvester Press, 1979), 287-319

מיקרו־היסטוריה וניסיונות ללכוד את המציאות דרך עיניהם של סובייקטים היסטוריים יידחקו מפני דיונים בתהליכים ארוכי טווח ורחבי הקף שיישענו על big data, ויוצגו בגרפים ובטבלאות.

מגמות אחרות ישפיעו בוודאי גם הן על הדיון בנושא הקשרים וההבדלים בין ספרות להיסטוריה, ובין היסטוריוגרפיה לחקר הספרות. חדירתה של המדיה הדיגיטלית לכל תחומי החיים מחדדת את השאלה בדבר יכולתנו לתפוס את המציאות "כפי שהיא". האם קיימים בכלל "נתונים אמפיריים" על המציאות שאינם תלויים במושגים שלנו על אודותיה, או בטכנולוגיות שמתווכות לנו אותם? ואם אלה הם פני הדברים לגבי ההווה, מה באשר לעבר? האם יש לנו יכולת "לגשת" לאירועי עבר במנותק מן הארכיונים, הפואטיים והפרוזאיים, שמשמרים אותם?⁷⁵ שאלות כאלה רק מתחדדות עם עלייתה של תעשיית "חדשות הכוזב" שבה נוטלים חלק גורמים מדינתיים, פוליטיקאים וחברות מסחריות, בתוך סביבה קיברנטית שקשה יותר ויותר להיחלץ ממנה כדי לבחון אותה "מבחוץ". כמו בסרט המטריקס, אנו חיים בתוך עולם דיגיטלי שתכנונו נוצרים הרחק מן העין, וקשה יותר ויותר לבדוק את אמיתותם. בהנחה שטכנולוגיות של מציאות מדומה ומציאות מרובדת יהפכו לנגישות יותר, ההבחנה בין בדיון ל"המציאות" בה"א הידיעה תהפוך קשה עוד יותר. אם הספקנות כלפי "העובדות", שאפינה את ההיסטוריוגרפיה במחצית השנייה של המאה העשרים, אפשרה את ההתקרבות בין הספרות וחקר הספרות להיסטוריוגרפיה, מה תהיה השפעתן של מגמות עכשוויות, שמבקשות דווקא לנסח מחדש פרוטוקולים לקביעת אמת?⁷⁶

אולם ייתכן שדווקא בעולם מתלהט ושטוף כוזבים, הצורך לבחון סיפורים, ואת האופנים שבהם הם מעצבים תודעה, מתווכים מציאות ומשמשים בזירה הפוליטית, יהפוך דחוף עוד יותר.⁷⁷ על רקע כל אלה חשוב שאנו, העוסקים והעוסקות בהיסטוריה, נדע להשתמש בבדיון כארכיון, נכיר בממדים הבדיוניים של כל ארכיון, ונזכור שגם עולם הבדיון וגם ארכיונים למיניהם ממלאים תפקיד פעיל בעיצוב המציאות ההיסטורית.

75 מאל, "הפואטיקה והפוליטיקה", 7-9.

76 להלן רק כמה דוגמאות מתוך גאות עצומה במחקר על סוגיות אלה, במיוחד החל מתחילת כהונתו של הנשיא דונלד טראמפ ב-2017: Lee McIntyre, *Post-Truth* (Cambridge, MA: MIT Press, 2018); Stuart Sim, *Post-Truth, Scepticism and Power* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019); Marius Gudonis and Benjamin T. Jones, *History in a Post-Truth World: Theory and Praxis* (London: Routledge, 2021).

77 Elise Kraatila, "Conspicuous Fabrications: Speculative Fiction as a Tool for Confronting the Post-Truth Discourse," *Narrative Inquiry* 29, no. 2 (2019): 418-433; Ghosh, *The Great Derangement*.

התפוז כתפוז: על חומרי היומיום בבסיס לליריקה הערבית החדשה

דניאל בהר

במאמרו על התגובה האסתטית של הרומן הערבי למשבר שהתחולל בעקבות תבוסת יוני '67, טען צפרי חאפז כי בתגובה לשבר שנחווה בחיים החוץ-ספרותיים פנה הרומן הערבי לכיוונים פואטיים וניסיוניים יותר, והתרחק מנורמות ייצוג ריאליסטיות.¹ לפי טענה זו, הריאליזם הבטוח בכוחו לתאר ולבקר מציאות חברתית תאם מצב היסטורי שבו הפרויקט הלאומי הערבי היה מגובש והתלכד במידה מספקת סביב סוגיות ליבה. תחושת שייכות חזקה זו קיבלה ביטוי באתוס של אֶלְתֶּזָאם (הספרות המגויסת בגרסתה הלאומית הפן-ערבית ובגרסתה המרקסיסטית-קומוניסטית).² בשנות השישים, אחרי שתחושת הלכידות נסדקה, בקעו מבין הסדקים קולות שתבעו צורות הרמוניות פחות של ייצוג המציאות. חאפז מסכם את הניגוד בין דרכי העיצוב הישנות לרגישות החדשה כמעבר מייצוג מטונימי של המציאות לייצוג מטאפורי: על דרך המטונימיה, היצירה הספרותית שאפה להציג אשליה משכנעת של עולם דרך דימוי חלק ממרקם המציאות הממושית והעמדתו במקומו של השלם. לאחר השבר החל הרומן להבליט את שונותו מדגמי מציאות מוכרים, כאשר הפונקציה המטאפורית חידדה את הנבדלות והזרות ששררו בין הטקסט למציאות. השלב המטאפורי, ציין חאפז, "שחרר את הטקסט משעבוד להיגיון ולסדר של המציאות החברתית, והתיר להפליג מדי פעם לפנטזיה, לפרק את מבנה הזמן, וליצור מרווח גדול יותר בין האומנות והמציאות במטרה להגיע לרמה גבוהה יותר של אוטונומיה טקסטואלית".³

השקפתו המקיפה של חאפז מזמינה לחשיבה רוחבית על סוגות אחרות של כתיבה ספרותית. האם תנועה גורפת, כמו זו שסחפה את הרומן אחרי '67, פסחה למשל על השירה המודרנית? במאמר זה אני מפנה את השאלות האלה לסוגה השירית, ובפרט

1 Sabry Hafez, "The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response," *Bulletin of School of Oriental and African Studies* 57, no. 1 (1994): 93-112

2 Yoav Di-Capua, *No Exit: Arab Existentialism*, ראו *האלתזאם*, Jean-Paul Sartre, and *Decolonization* (Chicago: University of Chicago Press, 2018), 77-91

3 ההבחנה בין מטונימי למטאפורי מושאלת ממחקריו הבלשניים-ספרותיים של רומן יאקובסון. ראו 99 Hafez, "The Transformation of Reality,"

לסוגה המכונה **קציידת אל־נִת'ר**, שירת הפרווה. גם אם אין בידי אפשרות להקיף את כל מגוון המגמות שעלו בשירה זו לאחר 67', בכוונתי להציג מגמה אחת מרכזית, זו שמכונה "הירידה אל היום־יום", או במינוח מופשט יותר, ריאליזם לירי. בהמשך אספק הגדרה טנטטיבית ואעגן אותה בטקסטים שיריים, אבל בינתיים אציין במפורש מה משתמע מהתווית הזאת: אני מבקש לטעון כי ברבע האחרון של המאה העשרים, בהשפעת גורמים דומים לאלו שהגיעו את האקספרימנטליות הצורנית של הרומן, ביצעה השירה הערבית המודרנית פנייה חדה בכיוון ההפוך. במאמר זה אראה כי החל משנות השבעים, רבים מן המוכשרים שבמשוררי **קציידת אל־נִת'ר** פונים ביתר נחישות לעבר הפרוזאיות של חיי היום־יום, ויוצרים תיאורים, דימויים ומצבים בדיוניים שמקרבים את הלשון השירית למסגרות משמעות חוץ־ספרותיות. במסגרת מגמה זו חדל השיר להצניע את העובדה שמקורותיו – לא רק התוכניים אלא גם הצורניים – שאובים מהחוויה ההיסטורית של המשורר, הן כבן זמנו הן כאנונימוס מודרני, מעין "כלאדם" ערבי. תפנית זו קשורה למסגרת הפרשנית שהציב חאפז: לאכזבה ולהתפכחות ממסגרות המשמעות הקולקטיביות הגדולות, לפלישה הגוברת של מנגנוני המדינה לחייהם של פרטים בחברה, ולצורך לכונן ספרה של סולידריות אזרחית אל מול החנק הפוליטי, השחיקה במעמד של האינטלקטואל הלוחם, והשילוב של קבוצות חברתיות שנותרו עד כה בשולי העשייה התרבותית.

בשלהי המאה העשרים ספגה השירה זעזוע קשה שפגע במעמדה כאומנות הלשון הנעלה ביותר. למרות זאת, רוב המחקרים הדנים בשירת הפרווה, ובשירה הערבית בכלל, מתייחסים עדיין לשירה כאל מדיום הוליסטי המוכל כולו בגבולות עצמו. מחקרים רבים שעוסקים בלשון ובעולם הדימויים של **קציידת אל־נִת'ר**, שהם מאירי עיניים מכל בחינה, אינם מרבים לצאת מתחום התיאוריה השירית, בין שהיא מושאלת מביקורת השירה הערבית הקלאסית ובין שהיא לקוחה מתורת הספרות המערבית.⁴ קביעה זו חלה גם על ההמשגה של שירת הפרווה כמשוללת תוכן פוזיטיבי, קרי

4 שני ספרים בולטים שראו אור בעשור האחרון והוקדשו ל**קציידת אל־נִת'ר** משלימים את הנאמר כאן וממחישים אותו. ספרו של סיד עבדאללה אל־סיסי מציג טיעון מקביל באשר לירידת השירה אל היום־יום ודן בשפה ספרותית בינונית ייחודית לשירה ובזיקה בין ציורי לשון לאומנות הפלסטית ולקולנוע. סיססי לא דן במה שאני מכנה ריאליזם לירי, אבל עורך "ניקוי אורוות" רציני לקראת רעיון כזה, וטוען טענה מקבילה לגבי השיח הביקורתי על השירה. ראו סיד עבדאללה אל־סיסי, **מא פֶּעַד קציידת אל־נִת'ר: נְהוּ ח'טאב ג'ִידִי לִל־שַׁעְרִיהַ אל־עַרְבִיָּה** (ביירות: אל־מֶא־פֶּסַה אל־עַרְבִיָּה לִל־הֶרְאָסָתָא ו־אֶל־נֶשֶׁר, 2016). ספרו של אנטואן אבו זיד, לעומת זאת, נוקט גישה סמיוטית קפדנית ומאשש מחדש את עצמאותו של העולם הפואטי כנגד הנטען במאמר זה. ראו אנטואן אבו זיד, **מֶדְח'ל אֶלָּא קְרֵאָת קציידת אל־נִת'ר** (ביירות: דָּאָר אל־נֶהְצָה אל־עַרְבִיָּה, 2012). להדגמה קצרה ושימושית של הגישה הרווחת לשירת הפרווה, עם ביבליוגרפיה ענפה, ראו Reuven Snir, *Modern Arabic Literature: A Theoretical Framework* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 198-206. ראו בפרט בפסקה המסכמת בעמ' 206.

כשירה ששוברת תבניות של חרוז ומשקל ותו לא.⁵ מתבקש לשאול לשם מה מתבצעת השבירה ובשם מה. הנחת היסוד של טענה זאת היא שהשינויים שהתחוללו בלשון השיר קשורים בקשר הדוק לתמורות היסטוריות במוסד השירה עצמו, ובהיפתחות של השירה הערבית לעולמות שיח חיצוניים לה: לספרות העולם המתורגמת, לתחומי חוויה יומיומיים, לסוגות ספרותיות סמוכות, ולענפי אומנות אחרים כגון קולנוע, ציור ותיאטרון. הנחה זו, המצביעה על תהליך של פלורליזציה בעולם השיר הערבי, מחייבת שינוי פרדיגמה בשיטות הפרשנות הנהוגות, שכן גם אם הדבקות במתודה הישנה תוכיח את כוחה בעת מדרש טקסטואלי צמוד, היא תחמיץ את הריבוי של מסגרות משמעות שבתוכן פועל המשורר המודרני. אני טוען אפוא שהנימוק החזק ביותר לגישה רבת-תחומית במגע עם השירה המודרנית הוא שהטקסטים במרקמם המעורב מזמינים יחס כזה. רובין קרסוול וג'מאל בֶּאֱרֻת העמידו מודל פרשני הולם לפי הקריטריונים האלה, ודיון פרטני בעבודתם יבוא בהמשך. בשלב זה די לומר שהם הציעו תיאור עשיר של האופן שבו חידושים בלשון השירה ובתיאוריה השירית קשורים למגמות בהיסטוריה האינטלקטואלית הערבית. לא מוכרת לי עבודת מחקר שהצביעה על קשר מבני בין שירת הפרוזה לצורות ההבעה שפותחו ברומן, כמו זה שאני מציג כאן.

בד בבד עם הפיכת הרומן לאוטונומי יותר, ופתיחתו להטרונגיות לשונית וחיתוכים מודרניסטיים, משתנה מאזן הכוחות בינו ובין השירה. קרנו של הרומן כמדורת שבט קולקטיבית עולה, וכוכבה של השירה דועך. ככל שהלכה והתקרבה המאה העשרים ואחת, כך הלכה והתממשה תחזיתו של חֲנַא מִינָה (1924-2018) מ־1982, אז הוא ניבא כך: "[הרומן] הוא הסוגה הספרותית שמחזיקה את מפתחות העתיד, העתיד של כל הסוגות הספרותיות. הוא יהיה ה'דיוואן' (הארכיון ההיסטורי) של הערבים במאה העשרים ואחת".⁶ קביעה זו קיבלה גושפנקא רצינית בספר המחקר המקיף של המבקר המצרי ג'אבר עֶצְפֹּר שראה אור ב־1999, וכונה זִמְן אֶל־רִנְאִיָּה (זמן הרומן).⁷ והיא ממשכה להתאמת גם כיום, בהשפעת גורמים אחרים מנטיותיו הסוציאליסטיות של

5 שניר מציג ששבירת המשקלים מונעת מ"פרימיטיביזם" השואף לחזור לצורות ראשוניות הקודמות לשירה הקדם-אסלאמית, אך מודגיש שאין דרך לאשש זאת בהיעדר תיעוד. זו דרך מעניינת לטעון שגם בשבירה של התבניות, השירה נשארת סגורה בתוך העיסוק הצורני. שם, 204-205.

6 חֲנַא מִינָה, הוֹאֵג'ס פִּי אֶל־תִּנְרִיבָה אֶל־רִנְאִיָּה (ביירות: דָּאר אֶל־אַדָּאב, 1982), 163. מינה מרפרר לאמירה הידועה המיוחסת לצחאבי ומוסר החדית' עבדאללה אבן עבאס: "אֶל־שַׁעַר דִּינָאן אֶל־עֶרֶב". לציטוט במקור ראו ג'לאל אֶל־דִּין אֶל־סִינִי, אֶל־אֶתְקָאן פִּי עֵלֹם אֶל־קְרָאָאן (ריאד: וְאָרֶת אֶל־שַׁא'ן אֶל־אֶסְלָאמִיָּה, 1978), כרך 1, 847-848.

7 ג'אבר עֶצְפֹּר, זִמְן אֶל־אֶל־רִנְאִיָּה (קהיר: אֶל־הִיא'ה אֶל־מִצְרִיָּה אֶל־עֲאֵמָה לִ'ל־כְּתָאב, 1999). שם הספר בא כתשובה לספרו של אדוניס שנקרא זמן השירה. אדוניס (עלי אחמד סעיד אסבר), זִמְן אֶל־שַׁעַר (ביירות: דָּאר אֶל־עֶנְדָּה, 1972).

מינה: הגלובליזציה של הספרות הערבית והשתלבותה בדפוסים של שוק הספרים העולמי, שבו יש לרומן עליונות בתהליכי הסירקולציה והקנוניזציה של סופרים. את הסברה הזאת ניתן לחזק בעזרת הנתונים הבאים: (1) הכמויות האדירות של רומנים שיוצאים לאור מדי שנה בעולם הערבי;⁸ (2) הפרסים המוענקים לסופרים ממדינות ערב, הן בתוך העולם הערבי הן מחוצה לו, שבהם זוכה כתיבת פרוזה לתגמולים חומריים ופרסומיים גדולים לאין שיעור מאשר כתיבת שירה;⁹ (3) התזוזה של משוררים שביססו את שמם בשדה השירה לעבר כתיבת פרוזה, מתוך שאיפה לנכוח בלב העשייה הספרותית.¹⁰ אפילו משורר עתיר כיבודים כמחמוד דרוויש (1941-2008) השתעשע בשיריו המאוחרים עם הרעיון של המרת הזהות הפואטית, הערבית-שורשית כביכול, בזהות של מחבר רומנים כלל-עולמי בדמותו של הרוקי מורקמי: "לו הייתי מישוה זולתי, הייתי מסתלק מן הדף הלבן ומחבר רומן יפני".¹¹

האינקלוסיביות של הרומן החדש, אשר הכשירה את הקרקע לקליטת פונקציות אסתטיות שקודם לכן היו נחלתה הבלעדית של השירה, זרזה את דחיקת השירה אל השוליים. מצב עניינים זה מקשה בימינו על משוררים לגשת למלאכתם באותה רחבות הקול – רחבות במובן של גובה הדיציבלים המוכתב לביצוע השיר ושל תפוצתו המשוערת – שבה קנו את עולמם משוררים כמוחמד מַהְדִּי אל-ג'ַנְאֶהִרִי (1899-1997) ונֻאָר קַבְאִנִי (1923-1998), ולקבל מעמד ציבורי של אינטלקטואלים הדוברים שירה לקהלים גדולים. הפיחות במעמדה של השירה, שגרם לשינוי בתפיסת מעמדו הציבורי של המשורר, חדר אל לשון ההבעה ומשפיע על עיצוב הקול השירי.

- 8 על עליונותו הבלתי מעורערת של הרומן בראשית המאה העשרים ואחת ובמדד כמותי ראו פואַד חֶדַד, "אל-נְאִיָּה אל-עַרְבִיָּה פי 2021: עֵאם בְּאֵס יִטְפֵּחַ בִּל-אִמֶּל", *אל-עַרְבִי אל-ג'ַנְדִיד*, 4 בינואר 2022, <https://bit.ly/3WejxPt>.
- 9 הדוגמה המובהקת היא פרס הבוקר הבינלאומי לרומן הערבי (International Prize for Arabic Fiction) שנוסד ב-2007 וניתן תחת חסות משרד התרבות של האמירויות בשיתוף עם קרן פרס הבוקר בלונדון. גם למדליית נגיב מחפוז לכתיבת רומן, פרס פנים-ערבי, אין מתחרה בתחום השירה.
- 10 כך לדוגמה המשורר הלבנוני עבאס בַּצ'וֹן, המשורר הירדני אַמְג'ד נַאצֵר והמשורר הסורי עֶמֶר קַדוֹר כתבו כולם לפחות רומן אחד אחרי שנת 2000. ראו עבאס בַּצ'וֹן, *חִדְיָה אל-פְּרֵאא'ה* (ביירות: דָּאר אל-סַאקִי, 2016); אַמְג'ד נַאצֵר, *הָנָא אל-וִוְדָה* (ביירות: דָּאר אל-אַנְדָאב, 2016); עמר קדור, *אֶסְמָא' לִל-נִסְיָאן* (רמשק: מַנְשֻוֹרָאָת וְנֵאָרָת אל-ת'קַאפָה, 2007).
- 11 מַחְמוּד דְּרוּוִישׁ, *אֶתְרִ אל-פְּרֵאא'ה* (ביירות: רִיָאֵץ אל-רֶס, 2008), 107. על הזיקה בין פניית דרוויש למודל "השיר הארוך" ועליית ההגמוניה של הרומן ראו Reuven Snir, "'Other Barbarians Will Come': Intertextuality, Meta-Poetry and Meta-Myth in Mahmoud Darwish's Poetry," in *Mahmoud Darwish, Exile's Poet: Critical Essays*, eds. Hala Khamis .Nassar and Najat Rahman (Northampton, MA: Interlink Books, 2008), 123-166. על הפניה זו אני מכיר תודה לגברת כאות'ר עאסלה.

פואטיקה של חנוניות: רוחי המציאותיות של טאהא מוחמד עלי

בטרם נציג את ההקשר המודרניסטי שממנו פרץ הריאליזם לשירה, כדאי להתבונן בדוגמה מן השירה הפלסטינית, שפעלה כלוויין במרחק מה ממרכז המודרניזם. דוגמה זו ממחישה את הרווחים שגזרה השירה משוליותה ומן ההכרה הנלווית כי המשורר הוא בן בית בעולם המודרני. לשם הנגדה נזכיר כי כתיבתו המאוחרת של מחמוד דרוויש נלכדה לסתירה שבין ההתבשמות במנעמי הסטאטוס שהשיגה שירתו – על שום יכולתה לשלב בין אתוס היופי הקלאסי, הקינה על האסון הפלסטיני, והזוהות המודרנית – לבין היותו כלוא בתוך ארמון הבדולח שהקים לעצמו בתוך השירה. לכן לא פעם מביעים שיריו כמיהה ללשון שירית פרוזאית יותר.¹² כמיהה זו נותרה בלתי ממומשת משום שדרוויש לא היה מסוגל להיפרד מלשון המטאפורה הקטיפתית ומצליל התפְּעִילָה, היחידה הריתמית של השירה הקלאסית – מאפיינים שהיה להם תפקיד בגיבוש זהותו כמשורר לאומי ועולמי.

לעומת זאת, המשורר הפלסטיני טאהא מוחמד עלי (1931-2011) הציב מודל אלטרנטיבי של שיריות המגלה צורות של רגש וזיכרון דווקא בפכים הקטנים של היומיום, באותה מינוריות פרוזאית שהייתה חסומה בפני המודוס המז'ורי של דרוויש. עלי, יליד צפון־יהודה שהקדיש את מרבית זמנו לניהול חנות מזכרות בנצרת, כתב עד שנות האלפיים באלמוניות יחסית ובסגנון מחוספס ופשוט למראית עין, שעדינה הופמן כינתה בשם "פואטיקה של חנוניות": "אותם כישרון ההמצאה, החסכנות, הענווה, החינניות, חוש המידה, מה שביסודו הוא אושר, אותם הדברים שאפיינו את כתיבתו הטובה ביותר היו נוכחים גם באלף ההחלטות והפעולות שמילאו יום עבודה בחנות".¹³ שיריות זו צועדת על מישור בדיוני הנושק לרשומות של בעל עסק: כתיבה שנועדה למלא את שתיקת הארכיון על צורות החיים הנידחות והחוויית נטולות השם והתואר שקולן נעדר מן ההיסטוריה הכתובה:¹⁴ "בְּעֶפְרוֹן / קָטָן זֶה", כותב עלי, "אֲצִיר אֶת הָעוֹלָם / וְאֶכְתֹּב אֶת מְלֹאוֹ / אֶכְתֹּב אֶהְבֶּה וּמָוֶת / אֶרְשֵׁם צָחוֹק וְדִמְעָה / אֶתְאֵר חֲדָוָה, בְּרֶקֶת, וּפְרַח צִפְרֶן".¹⁵ כדבריו של סלמאן מצאלחה, שיר זה מתחזה לסקיצה "נטולת

12 לדוגמה ראו "סונטה III" בתוך: מחמוד דרוויש, *ערש הנוכריה*, תרגם מוחמד חמזה ע'נאים (תל אביב: בבל, 2000), 29.

13 Adina Hoffman, *My Happiness Bears No Relation to Happiness: A Poet's Life in the Palestinian Century* (New Haven: Yale University Press, 2009), 324

14 על החור בארכיונים בכל הנוגע לתיעוד חיי אנשים רגילים בכפרים פלסטיניים לפני 1948 ראו שם, 15-27.

15 טאהא מוחמד עלי, *אלי-אעמאל אלי-כאמלה* (חיפה: ראיה, 2011), 272. לנוסח בתרגומו של אנטון שמאס ראו טאהא מוחמד עלי, *שירים*, תרגם אנטון שמאס (אנדלוס: תל אביב, 2006), 217. נוסף

טכניקה או תחכום".¹⁶ לכאורה הוא מכיל רק כמה שורות קצרות, הכתובות בעיפרון שמשמש בדרך כלל למשימות פרוזאיות בהרבה, אך למעשה זוהי אחיזה עיניים, כי הוא יצירה הבנויה ביד אומן, המכוונת לפתוח לרווחה את גבולות היופי הפואטי, להגדירו מחדש, ולגעת בעל-זמניות מתוך קרביו של החומר הסמך, של הזמן החווייתי. תחבולה דומה נוהג עלי בשיר "איפה?", שם מעמיד הדובר פני אדם תמים שאינו יודע לומר היכן מסתתרת השירה בסבך המילים שהוא כותב: "שִׁירָה מְסִתֶּתֶר / אֵי־שָׁם / מַעֲבֵר לְחֻשְׁכַּת הַמְּלִים / מַעֲבֵר לְעֵנְנֵי הַשְּׁמַיָּה / מַעֲבֵר לְאַפְלַת הָרְאִיָּה [...] / אֲכַל אֵיפֶה הִיא מְסִתֶּתֶר? / מִנֵּין / לִי לְדַעַת / כְּשֶׁאֲנִי בְּקֶשֶׁי יוֹדֵעַ / לְאוֹר הַיּוֹם / אֵיפֶה מְסִתֶּתֶר הָעֶפְרוֹן!"¹⁷ אי-הידיעה הפרפורמטיבית, לומר מהי שירה, משמשת בשיר כציר שבעזרתו נפתחת השירה לצורות חדשות.

הודות לאופיו ולסגנונו נשאר עלי מחוץ למגרש הגדול של שירת המקאנמה (התנגדות) הפלסטינית, שזכתה לתפוצה רחבה בעולם הערבי ומחוצה לו אחרי מלחמת 1967. הצורה העיקרית שבה הופצה שירה זו הייתה האנתולוגיה. באנתולוגיה שכזו היו כורכים יחדיו אוסף ממיטב השירים של משוררים כמו ראשד חוסין (1936-1977), סאלם ג'בראן (1941-2011), תנפיק זיאד (1929-1994), סמיח אל-קאסם (1939-2014), חנא אבו חנא (1928-2022) ומחמוד דרוויש, ומשויקים אותם ביחד כמשוררים-לוחמים, גיבורי פלסטין הכבושה. סירקולציה רחבה זו שינתה בן-לילה את מעמדם בעולם הערבי מדחויים לידוענים, אך גם טשטשה את ההבדלים ביניהם ויצרה ציפיות שהכבידו על ההתפתחות האישית של כל אחד מהם.¹⁸ בקווים גסים אפשר לומר כי דימוי השירה שעלה מן התמונה הקולקטיבית הזאת תאם את הדגם הרטורי של שירה פוליטית המדוקלמת מן המנפנפן, מהפלטפורמה הציבורית שקבעו משוררים כמו קבאני וג'וארי.¹⁹ המשוררים הפלסטינים שלא חיברו קצידות לפי הספר, צייתו בכתיבתם לכללי אל-ישער אל-חר (שירה חופשית המכונה גם תפעיילה, על שם הרגל המשקלית) – צורה מודרנית למחצה ששוכללה בשלהי שנות הארבעים בידי שני משוררים עיראקים – נאזם אל-מלאאפה (1923-2007) ובדר שאפאר אל-סיאב (1926-1964). צורה זו אומנם

על תרגומיו המשפיעים של שמאס, שיריו של עלי תורגמו לעברית על-ידי אהוד הורביץ וכן על-ידי כותב מאמר זה. ראו טאהא מוחמד עלי, *היונה שעוזבה ברכבת החורף*, תרגם אהוד הורביץ (תל אביב: קשב לשירה, 2021). וראו קטעי שירים בתרגומי בתוך: עאמר חליחל, *טאהא: מחזה לשחקן יחיד* (ירושלים: מכתוב, 2023).

16 סלמאן מצאלחה, "אין נביא בעירו: על קינת צפוריה של טאהא מוחמד עלי", *מצד אחד* (בלוג אישי של מצאלחה), 22 בדצמבר 2008, <https://bit.ly/4fZVvD>.

17 עלי, *אליעזמאל*, 266. לנוסח בתרגום של שמאס ראו עלי, *שירים*, 201.

18 על התקבלות משוררי ההתנגדות כמקשה אחת והבעייתיות בהתקבלות זו ראו Hoffman, *My Happiness*, 313-319.

19 דרוויש וג'בראן חלקו עותקי ספרים של שני משוררים אלה והעתיקו אותם בכתב ידם; שם, 263.

הקפידה על הפרוזודיה הקלאסית, אך גם אפשרה לפרום את מבנה הבית המסורתי ואף לבצע פסיחות בשורות השיר כל עוד נשמר המשקל שלו.²⁰ מי שתרגם תרומה מכרעת להחדרת צורה זו לשירה הלאומית הפלסטינית היה הסופר, המתרגם וחוקר הספרות היהודי-עיראקי ששון סומך (1933–2019), שהיה שותף פעיל בגיבושה בבגדאד, ותיווך בין משוררי פלסטין הצעירים לחדשנות העיראקית.²¹ כמו כן יש קורלציה מפתיעה, שטרם נחקרה לעומקה, בין הריאליזם ששלט ברומן הערבי בתקופה שבה קיבלו מדינות ערב עצמאות לבין צורת התפצילה שהתעצבה באותן השנים בשירה הערבית. בדומה לאמונה האופטימית של הריאליזם בעולם יציב, גם התפצילה נתפסה כבעלת יכולת לממש חלום כלל-ערבי על פיוס הרמוני בין אותנטיות תרבותית לבין צו המודרנה.²² אם כן, עמידתו של עלי בקרן זוית, שהייתה רחוקה משירת ההתנגדות, באה לידי ביטוי באדישותו לתפצילה, ובכונותו לכלול בגבולות השיר גם מבנים בדיוניים שהפיק מקריאה של ספרות מתורגמת ומבקיאות באומנות הסיפור העממי, כמו גם משילוב של ביטויים בערבית פלסטינית מדוברת ושל מושגים לעזיים מתרבות פופולרית גלובלית. בצעירותו קרא עלי בשקיקה פרוזה אמריקאית ורוסית בתרגום לערבית, ולימים חש כי חוויית הקריאה הזאת היא שדחפה אותו לכתוב. הופמן הראתה איך עלי מצא את קולו השירי מתוך חוסר שביעות הרצון שעוררו בו הסיפורים הקצרים הדריבטיביים שכתב.²³ היא הראתה את הקושי של מבקרים לקבל את דיבורו השירי – את קצותיו המשווננים, את הסינקופות המשונות וההומור האפל שלו – משום שמצאו בו הפרה של קודי הנימוס הנתבעים ממשורר. אך הופמן מראה שהרישול הזה הוא מכון, תוצר של רטוריקה מחושבת, של כנות ורצון לפתוח את השיר למקורות ולגיוון טונאלי. שיריו של עלי אינם שוללים אפוא את הפופולריות הכריזמטית של השירה הערבית, אלא מציבים אמת מידה שונה של פרפורמטיביות מחוספסת, סלפסטיקית, חדורת פאתוס לסירוגין, כזו שאינה תואמת את אידיאל הליטוש המהוקצע.²⁴ כישרון ההמצאה של עלי בעיצוב קולן של דמויות עממיות כביכול מבליט את ייחודו לעומת משוררים שכתבתם מציבה מחיצות קשיחות יותר בין השירי והפרוזאי. כישרון המצאה זה מפרק בשיטתיות חציצות שטחיות בין האישי והפוליטי, ובין הגבוה והנמוך. הדמות של עבד

- Sasson Somekh, *Genre and Language in Modern Arabic Literature* (Wiesbaden: 20
O. Harrassowitz, 1991), 58-63
Hoffman, *My Happiness*, 208-209 21
Robyn Creswell, "Nazik al-Mala'ika and the Poetics of Pan-Arabism," *Critical* 22
Inquiry 46 (2019): 71-96
על הרגלי הקריאה של עלי ראו Hoffman, *My Happiness*, 181-182, 235-236. על סיפוריו 23
ראו שם, 254-247.
על ההתקבלות של שירת עלי, העמל שהושקע בהיצגי הכנות שלו, והנוכחות הבימתית שלו 24
כקורא שירה ראו שם, 351-359.

אל־האדי ה"אהבל", שעלי יצר על בסיס טיפוסים אנושיים שונים שהכיר בצפורה, משמשת כמכשיר לביטוי הסתירות הפנימיות בחיי הפלסטינים. השיר "עבד אל־האדי נלחם במעצמה גדולה" היה אחד השירים הראשונים שהוא ביצע מעל במה בינלאומית. הביצוע זכה לתשואות נלהבות ועזר לבסס את מעמדו של עלי כמשורר בעין הביקורת הערבית.²⁵

בְּחַיִּים שְׁלוֹ
 לֹא כָתַב וְלֹא קָרָא.
 בְּחַיִּים שְׁלוֹ לֹא כָרַת עֵץ
 וְלֹא דָקַר פָּרָה.
 בְּחַיִּים שְׁלוֹ לֹא דָבַר עַל הַ"נִּיּוֹ יוֹרֵק טִמְזוֹ"
 מֵאַחֲוֵי הַגִּב.
 בְּחַיִּים שְׁלוֹ לֹא הָרִים קוֹלוֹ עַל אִישׁ
 אֶלָּא בְּאָמְרוֹ
 "תִּפְדֵּל,
 בְּאַלֹּהִים הַגָּדוֹל נִשְׁפָּעֵתִי, אֲתָה מְכַרְח לְהַכְנִיס".

וְלִמְרוֹת הַכַּל-
 הָעֵנִין שְׁלוֹ אָבוֹד.
 מִצָּבוֹ נוֹאֵשׁ.
 וְזִכְיוֹתָיו הֵן גִּרְגֵר מֶלֶח
 שֶׁנִּפְּל לְאוֹקֵינוֹס

גְּבִירוֹתִי וְרִבּוֹתִי הַמְּשַׁבְּעִים,
 עַל אוֹיְבָיו מְרָשִׁי אֵינוֹ יוֹדֵעַ דָּבָר.
 וְאֲנִי מִבְּטִיחַ לָכֶם
 שְׁאֵלֹו נִתְקַל בְּ"אַנְטֶרֶפְרִיז"
 הִיָּה מְגִישׁ לְצֹת בִּיצִים מְטֻגָּנוֹת
 וְלִפְנֵה טְרִיָּה, יִשָּׁר מִן הַשִּׁקִּית. (יולי, 1973)²⁶

על מה עומד עבד אל־האדי למשפט? על היותו לאומן פלסטיני מסוכן או על היותו לוחם חופש כושל? על מחאתו הפוליטית או על כך שלא כתב שירה פוליטית? ציון

25 שם, 355-356.

26 עלי, אל־אעמאל, 50-51. לנוסח בתרגום של שמאס, ראו עלי, שירים, 8-11.

העובדה שלא הרים את קולו ולא קרא עיתונים מתפרש בנקל כניסיון להסיר את החשד שהוא בעל תודעה פוליטית. אך בד בבד עם תיאור האיש, שלילת התכונות האלה מציגה תיאור חיובי של הפואטיקה של עלי עצמו, פואטיקה שממאנת לשחות עם הזרם שבו כל דבר עובר פוליטיזציה והשיר מדבר בקול גדול על אקטואליה ועל אירועי השעה. האפולוגטיקה השירית המדברת בזכות אי־הידיעה מזהה אפוא את עבד אל־האדי עם המשורר עצמו, או לפחות עם חלק מסוים בעצמי שלו. התום הנאיבי, שהסביבה רואה בו ביזיון ודורשת מהמשורר ה"יצוגי" להתנער ממנו, נחשף בשיר כמצע לרגישות, לכנות ולפתיחות בהבנת העצמי. הסירוב להבחין בין אויב לחבר, ובין מה שחשוב למה שלא חשוב, רגישות זו מכוננת את הלשון אל אגפי חוויה נידחים שאיש לא מייחס להם משקל, ומאפשרת לשיר לאסוף אל חיקו מילים לא־שיריות כגון "אנטרפרייז", "ניו־יורק טיימז", לבנה, ביצים מטוגנות, שקית ו"תפדל". כך הופך הכשל המוסרי למעלה שירית המאפשרת לאסוף מילים, ביטויים ועולמות חוויה, ולהעניק להם משמעות ספרותית. השיר בנוי כמונולוג דרמטי הפונה לצד שלישי שאיננו האיכר ה"אהבל", שאינו יודע קרוא וכתוב. מונולוג זה מייצג לפיכך חלק נוסף ב"אני", את החלק שגם מתבייש באומר ההן חסר התקנה (שנטייתו לבטוח בכולם ולהאמין לכל דבר מאפיינת אותו כבוגדני) אבל גם מגן עליו מפני התביעות של המוסר הציבורי ומפני השרירותיות העריצה של השלטון. קיצורו של דבר, הפשטות של השיר טומנת בחובה מעשה אומנות מורכב הדורש תודעה של ניגודים ומרחקים אירוניים שרק השירה לבדה מסוגלת ליצור. פיתוח הכלים הטכניים נועד לשרת את הפואטיקה ואת טווח הפעולה של הקול הלירי: להפיק משאבים שיריים מתחומי חוויה שלא נחשבו משמעותיים דיים ולכיל את השיר לסובייקטיביות שונה. כפי שטוען מישל דה סרטו, המשאבים המופקים משדות החוויה של היומיום עשויים להתגבש לכדי "טקטיקות" של התנגדות מסדר אחר – התנגדות שקטה, נחושה ורבת תושייה.²⁷ אומנם דה סרטו עוסק בהתנגדות להתפשטות הקפיטליזם והשוק החופשי, אך השאלה שהוא מעלה רלוונטית גם למאבק הפלסטיני ולדרכי הפעולה האפשריות תחת מצור פוליטי ואיום במחיקה. זהו מאבק שמתנהל במישורים רבים שאינם אלימים. התנגדות בשדה היומיום עשויה להיות נחושה וחסונה לא פחות מזו שמגלמים היבטים באתוס ה**מִקְאֻמָּה**, הקוראים לאחוז בנשק ולהתנגד (ארחיב על כך בהמשך).

27 ה"טקטיקה" כצורת התנגדות יומיומית היא מושג מפתח בתיאוריה של דה סרטו לגבי הכוחות הסובייקטיביים והחברתיים הגלומים ביומיום. להקשר של התנגדות בחיבורו על פרקטיקות של היומיום, ראו Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life vol. 1*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1988), 26-27. הזה נשען דה סרטו על מחשבתו של הסוציולוג פייר בורדיה, בפרט בספרו *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972). ראו Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013), 170-171.

בראי ה־7 באוקטובר ניתן להתבונן באיכויות המשתנות של עזה כברומטר לייצוג התנגדות בשירה הפלסטינית. עזה על שלל הדרכים שבהן היא נכתבת יכולה לשמש כמקרה מבחן לתמורה מרחיקת הלכת מן הרטוריקה הפוליטית הנישאת מגבוה אל פואטיקה "טקטית" הפועלת מלמטה. במילים אחרות, בתנועתה בין מיתוס למציאות מגלמת עזה מעבר מטופוסים של התנגדות (resistance) לטופוסים של התמדה או חוסן (resilience), הנטועים בשגרת החיים. בעבור משוררים כמו מחמוד דרוויש וסמיח אל־קאסם, עזה שימשה סמן תרבותי שבו הדיבור השירי פוגש את אילמותו אל מול מיתוס הדבקות בלוחמה של עזה, מיתוס ההתנגדות הגולמית, הגעש הספונטני של מצוקות ומחסור קשה. כך מנציח דרוויש את עזה בקטע פרוזה ידוע בשם "שתיקה למען עזה" (צִמְת מִן אֶזְלָ עִזָּה).²⁸ אלא שמאז שנות התשעים, סופרים ומשוררים שונים שחיים בעזה פועלים נגד המיתולוגיזציה המופרזת של עירם כסמל של התנגדות, ושואפים להציג קטעי בדיון שמעוגנים ביומיום כדי לתת קול לגוונים השונים של החוויה האנושית בעולם שסך חלקיו גדול מכל קטגוריה פוליטית.

המשורר העזתי סלים אל־נפאר (1963–2023) אינו פונה אל קוראיו כדובר הקולקטיב המורם מעם, אלא נוקט טון אינטימי בין־אישי המזכיר את חתירתו של טאהא מחמד עלי לדיבור שירי שיישמע כשיחה בין שווים. אל־נפאר מתאר אפוא בתווים קונקרטיים את הדור העזתי שחווה את הנכפה מכלי שני: הווה מתמשך ומעיק של עקירות, מצור ומתקפות צבאיות המלווה בתחושה שהוא בן בית בעזה. שירו "אהובי" (יֵא אַהֲבֵאִי) נכלל מאז 2017 בתוכנית הלימודים של חטיבות הביניים ברצועה. חמימות קולו השירי ונגישותו הם הקטליזטור להמרת אל־עִזָּה (השיבה) ונגזרותיה לשימוש בנגזרות אל־אֲתִינָאן אֶלָּא (לבוא אל...). המושג אל־עִזָּה הוא מושג טעון, הטומן בחובו את הכמיהה של הפלסטינים לשוב לערים ולכפרים שמהם גורשו. אל־נפאר אינו מגביל את התקווה המפעמת בלבבות העזתיים לתבנית הפיגורטיבית המוכנה מראש, אלא נותן לה מסגרת של פשטות, כמו של ילד החש את העולם כהווייתו: הרי אם ה"חזרה" המיוחלת תתרחש, מבחינתו זו תהיה הגעה ראשונה לאותם המקומות האסורים. הנה כך נפתח השיר:

28 מחמוד דרוויש, "צִמְת מִן אֶזְלָ עִזָּה", *אליעמאל אל־נַת־ריה* (ביירות: דאר אל־עודה, 2009), 173–180. ניתוח של קטע פרוזה זה והתייחסות מורחבת לשיריו של סמיח אל־קאסם על עזה מופיעים בפרק שכתבתי בעבור אסופה על התקבלות הקלאסיקה היוונית בספרות הישראלית והפלסטינית. ראו Daniel Behar, "Because of What Is Frozen: Back to the Classics in the Poetry of Israel Pincas and Walid Khazendar," in *Classics Transformed in Jewish, Israeli and Palestinian Perspectives*, eds. Vered Lev Kanaan and Patricia Rosenmeyer (Oxford: Oxford University Press, forthcoming).

יום אחד נבוא, אהובי,
אל הדברים הראשונים שלנו.
ההרג לא ירחיק אותנו
הזמן לא ישפיע אותנו
כאן, בזמנים העמומים ביותר,
האמת הבהירה תרים אותנו ונתן לחלומותינו תמוכין
בהיסטוריה
בזמנים שיחברו בינינו.²⁹

דווקא השימוש בפועל הסתמי יותר, "נבוא", הוא שמחזק את טענת האמת ומעצים את המתח האסתטי שמייצרת בשיר ההשהיה בין ה"באים" ובין "הדברים הראשונים", אותם דברים שמגדירים את זהותם של האהובים, אף על פי שמעולם לא ראו אותם. אילו היה השיר נוקט לשון חזרה, הוא היה עלול ליפול למטחנת המיתוס הלעוס לעייפה. הפנייה לאהובים, והשימוש הרך והמזמין בגוף ראשון רבים, מנסה לייצר קהילה של סולידריות סביב אמת משותפת שממנה נשקפת התקווה לשרוד את ההרג ולשכוח את מועקת זמן ההמתנה. בדמיונו של המשורר, השרידות האנושית, הצמוד של הרוח בייאוש, ועמידות התקווה הן חוויות אלמנטריות ורחבות הקף, הנטועות עמוק בקיום היומיומי בעזה. החלום על המשכיות שקטה ונחושה בהיסטוריה תופס את מקומו של החלום אשר נדמה כעת כלא מציאות, על הפדא'י ששייב את האדמה בהתקוממות אלימה. ב-7 בדצמבר 2023 נהרג אל-נפאר ביחד עם רבים מקרובי משפחתו במתקפה ישראלית על שכונת אל-נצר בעיר עזה.

לטיעון העיקרי במאמר זה יש מבנה דיאלקטי שחל רטרואקטיבית גם על התזה של חאפז: שבירת הריאליזם ברומן נועדה להעמיק את הריאליזם ולהביאו לידי כך שיכלול את הריבוי והפרגמנטציה בחייהם הפנימיים של המספר והדמויות. הכרזת האוטונומיה של דור כותבי הפרוזה הצעירים לא הייתה מתאפשרת ללא הקריטריונים האסתטיים שהציב הריאליזם הגדוש של נג'יב מחפוז (1911-2006) ובני דורו. במקביל, בדינמיקה של שירת המאה העשרים, הריאליזם של שירת היומיום היה זקוק למהפכה בלשון השיר שקדמה לו. גבולות הפואטיקה הגבוהה נפרצו לא רק מתוך נאמנות למציאות כהווייתה אלא גם מתוך נאמנות לשירה כמסע רב-דורי, שהמשכיותו מותנית בהזנתה בחומרים לשוניים חדשים. כך יכולה השירה להמשיך להתקיים במאה העשרים ואחת, למרות הדלדול שחל במספר קוראיה.

29 התרגומים לעברית שלי, אלא אם כן צוין אחרת. חיפושי העלו כי השיר הופיע לראשונה ביומן הפלסטיני **אל-א'אם** ב-22 במאי, 2012. הנוסח הנלמד בבתי הספר שונה מעט מהנוסח הראשון שפורסם, והשתמשתי בנוסח המאוחר יותר, שבעיניי הוא טוב יותר. ראו סלים אל-נפאר, "אחאבא'א", **אל-א'אם**, 22 במאי 2012, <https://bit.ly/3W4Q4r4>

אוטונומיה ושברה: מודל הגבורה הנבואי של המשורר הערבי

השיר הלירי נאבק אפוא להשיג אוטונומיה ולהתקיים בנפרד משירת הבמות הציבורית ומהתביעה לשקף אקטואליה. הפרויקט המודרניסטי בשירה הערבית היה אמור להגשים את השאיפה הזאת ולבסס אוטונומיה על יסוד מטאפיזי של פרט המשוחרר מכבלים קולקטיביים. מדוע, אחרי שהושגה לכאורה אוטונומיה מקסימלית, ביקשה השירה לוותר עליה? בחלק זה אתאר את הרקע ההיסטורי והספרותי לעליית המודרניזם הערבי בביירות ואסביר מדוע השיר המודרניסטי, כפי שעוצב בקוניונקטורה הביירותית, אופיין בעוינות לריאליזם הספרותי. עוינות זו הייתה המחיר על הבעירה האידיאולוגית שנדרשו משוררי הגל הראשון לשלם על מנת להעמיד את השיר המודרני על רגליו. מרגע שתם השלב של גיבוש הסוגה, יכלו המשוררים להסיר את האנטגוניזם לקיום היומיומי אשר חסם כניסה של חומרים וקולות שבכוחם להעשיר את עולם השיר.

קְצִיִּית אֶל־נִתְ'ר, שירת הפרווה הערבית והמדיום הראשי של השירה המודרניסטית, נולדה ממעשה של תרגום במובן הרחב של המילה. מושג זה אומץ בהשראת ה-*poème-en-prose* הצרפתי, צורה ספרותית שאליה נחשפו המשוררים של שנות החמישים מתוך התעמקות בכתביהם של שארל בודלר, הרוזן דה לוֹטְרֶאמוֹן, וסן-ג'ון פֶּרְס, ויותר מכול דרך ספר הביקורת המונומנטלי על הסוגה שכתבה סוזן בֶּרְנָאר.³⁰ הסוגה בויתה בערבית בזכות התנועה הספרותית שפעלה בביירות והתאימה את הבנת השירה המודרנית להפיכתה של ביירות למרכז סחר, לבירת הספרות הערבית, ולקיבוץ גלויות אינטלקטואלי ערבי. חברי התנועה התקבצו סביב כתב העת **נִשְׁעַר**, מגזין בפורמט מינימליסטי ומסוגנן שהוקדש כל כולו לשירה, והתבסס על הדגם של עיתון הדגל המודרניסטי *Poetry*, שיצא לאור בשיקגו בעריכת הארייט מונרו. משוררי **נִשְׁעַר** הותירו את חותמם על השירה הערבית בזכות נחישותם להקנות עמוד שדרה אסתטי ואתוס מקצועי מוקפד לשירה לא-שקולה ולא-מחורזת. בתוך הפוליטיקה של הספרות הערבית מיקמו עצמם עורכי כתב העת, יוֹסֵף אֶל־חֵ'אֵל (1917-1987) ועלי אַחֲמַד סַעִיד, המוכר בשם העט אֶדוֹנִיס (1930-), בעמדת שוליים של ליברליזם רדיקלי אשר תבע חציצה גמורה בין הטקסט הספרותי ובין העולם הפוליטי בסביבה שבה הטון הדומיננטי מקורו באתוס ה**אֶלְתֵּזָאם**. עמדתם הייתה לפיכך פולמוסית ופרובוקטיבית. כתיבה של שירה בערבית לפי מיטב העקרונות של המודרניזם האירו-אמריקאי נועדה להקנות לשירה הערבית ממד חובק-עולם בתוך שדה שבו, לטענתם של המודרניסטים, אניני הטעם, המסירות לפרויקט הלאומי הולידה שירה משעממת ופרובינציאלית.

30 העקרונות הנמנים במניפסט של המשורר אָנְסִי אֶל־חֵאג', למשל, מבוססים אחד לאחד על ספרה של ברנאר. ראו Huda J. Fakhreddine, *The Arabic Prose Poem: Poetic Theory and Practice* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021), 13-14

תורתם האסתטית התעשרה בעזרת פעילות ענפה של תרגומים משירת העולם ומביקורת השירה בשפות זרות, כתיבה תיאורטית שהנהירה את עקרונות הזרם החדש ואמונותיו, ומיסוד של מפגשים קבועים, מדי יום חמישי, בסלון ספרותי.³¹ כפי שהדגים רובין קרסוול, ציר מפתח בשינוי שהם חוללו במוסד השירה עבר דרך האתוס המקצועי שיוחס לעשייה השירית: בתוך אקלים תרבותי שזיהה ניטרליות פוליטית עם פחדנות מוסרית, הפואטיקה המודרניסטית עיצבה עצמה כמיוטה לספרה פרופסיונלית, חוצת-זהויות עדתיות ונטולת-פניות.³²

קרסוול ראה בפרויקט הזה חלק מתופעה כלל-עולמית של "מודרניזם מאוחר" (late modernism), שבהשפעתה עבר המודרניזם האירופי והאמריקאי תהליך של שינוי מצב צבירה מאוונגארדיות נשכנית לקלאסיקה מכובדת. תהליך זה התממש באמצעות כינוס קאנוני, פורמליזציה, אקדמיזציה ושימור מוזיאוני בארצות המקור.³³ בו בזמן נדדו עקרונות המודרניזם בשלל אדפטציות לאתרים שונים בעולם הלא-מערבי וקיבלו זריקת חיים משילובם במאבקים דינמיים וסוערים בין המקומי לעולמי, בין מסורת למודרנה, בין אותנטיות לחדשנות. כך, כאשר השתחרר המשורר הערבי מן המוסדות עתיקי-היומין של המשקל והחרוזה, הוא לא נזרק לחלל ריק, אלא השתלב במוסד רך ואמורפי יותר של המודרניזם הבינלאומי. השייכות הרכה הזאת לזהות פרופסיונלית בינלאומית שירתה את המודרניסטים במאבקם המקומי על אופי השירה.

הרעיון של הטקסט המספיק לעצמו, שאינו מזוהה בלאומיות ובפוליטיקה, היה זרז חשוב בסירקולציה העולמית של המודרניזם. קרסוול מראה כיצד שירתו הא-פוליטית של אדונים, בכיר התיאורטיקנים של התנועה, משופעת סמליות פוליטית, בפרט במקומות שבהם היא מתכחשת לפוליטי מכול וכול.³⁴ שירו "אלגיה למאה הראשונה" כולל קטע שנכתב בטון ההירואי-נבואי האופייני לשירתו המוקדמת, המדמה את הסובייקט השירי ללוחם במערכה מטאפיזית המאוכלסת בדמויות מיתולוגיות ובחזיונות אפוקליפטיים (בארבע שורות בודדות משלב אדונים אזכורים לשלוש ציפורים אגדיות שונות!), גלגולים פיגורטיביים של הקרבות הפוליטיים שבהם הייתה נתונה השירה באותם ימים:

31 שם, 14. קרסוול מאגד את האסטרטגיות האלה תחת המונח "נְקָל", שבנוסף לתרגום, משמעו מסירה מדור לדור. כך הוא יכול להכניס בכפיפה אחת תרגום משפות זרות ותרגום פנימי המארגן מחדש את המסורת הערבית הקלאסית.

32 הפסקה הזו היא פרפראזה על הנאמר בהקדמה של קרסוול. ראו בפרט, Robyn Creswell, *City of Beginnings: Poetic Modernism in Beirut* (Princeton: Princeton University Press, 2019), 9-11.

33 שם, 7-9.

34 שם, 11.

הורג הירח אנוכי, הורג עוף החול הרמאי. ארכוב על גב הסמנדל ואריח את הרמץ. העקרים לובשים צורת מולדת, הצפרדעים עוטים את מסכת ההיסטוריה, התהילה נכתבת בידי השרועים ארצה ועוף הרח' – אבל צעקתי תישאר. אה, מפרקת העולם! אה, מתק הדברים המגונים! התעבו, התעבו לכם, ענני הסירוב.³⁵

רבים משיריו המוקדמים של אדוניס קבעו עצמם כשייכים לסוגת המרת'יה (אלגיה). האלגיות האלה אינן פונות החוצה, לתת פסקול למאורע פומבי, אלא מתכוונות פנימה, וכתובות בפאתוס מלנכולי מתוך חוסר הזדהות עם הקולקטיב.³⁶ הגדרתן כקיינות מבטאת לעג אירוני לשירה הפוליטית התלויה בנסיבות, כמו הקיינות להרוגי המהפכה באלג'יר שפורסמו במגזין המתחרה, **אליאדאב**.³⁷ המחווה המכוננת של הדובר בהן היא התנערות מפגירות שנדמות כשברים אלגוריים של הקולקטיב הערבי והמרחב הפוליטי של המדינה. העקרב הלבש צורה של מולדת, תפארת העבר הנכתבת בידי מי שראשו תחוב באדמה, הצפרדעים המתחפשות לבעלות ייעוד היסטורי – כל אלו הם ייצוגים של עידן ההמונים הפופוליסטי והמליצות המזינות אותו. המשורר האליטיסטי שולל את הייצוגים הללו לטובת הקול האישי ("צעקתי תישאר"), העמימות השירית ("ענני הסירוב") ו"הדברים המגונים" (**מנפרה**), אותן האמיתות המודחקות והאזוטיות שרק הוא לבדו בא במתק סודן. הדובר חוזה בעולם המקולל הזה כמשקיף לאחור, רואה את מפרקתו, ונישא אל המרחבים המופשטים של העננים והים. מרחבים פתוחים אלו מספקים מעטפת לאינדיבידואל המפסל את עצמו בעצמו, ובונה זהות אסתטית אוניברסלית במנותק מהמסגרות המשותפות.

ההרואיות של הפרסונות השיריות שעיצב אדוניס, ובראשן מהיאר הדמשקאי, מכריזה בהתרסה על יציאתן לציוויליזציה חדשה ועל בריאת עולם חדש יש מאין:

הוא בורא זן המתחיל מעצמו – אין לו אבות קדמונים ושרשיו בצעדיו.³⁸

כמבשר העולם החדש, מהיאר הוא ניגודם של ההמונים: האינטלקטואל הסוליסט, מעין מנתץ אלילים ניטשיאני המוחק כל סממן של שייכות מלבד הזיקה אל כוחות היצירה

35 אדוניס, "מרת'ית אל-קרן אל-אול", **שער** 14 (1960): 41.

36 לדיון בסוגה זו אצל קרסוול ראו 117-120, 182-188 *Creswell, City of Beginnings*.

37 מוחמד אבראהים אבו סנה, "מרת'ית שהדאא' אל-ג'אא'ר", **אליאדאב** 8 (1963): 2. שיר זה פורסם לאחר האלגיות של אדוניס, אבל מובא כאן רק כדי להמחיש את ציבוריות הסוגה שעזימה אדוניס מתכתב.

38 אדוניס, **אליאעמאל אלישעריה: אע'אני מהיאר אלידמשקי ומצאא'ד אח'רא** (דמשק: נאר אל-מדא, 1996), 143.

האסתטיים. הממד הפוליטי בשירה זו מוכל ברעיון של האינדיווידואל המופשט, עקרון היסוד של הליברליזם, המתגלה בדימויו כאביר המודרנה המשייט בחלל פתוח. ברמת הטקסט, הניכור לכבלי הקולקטיב נוכח ברשתות הסימבוליות הצפופות שרושמן אנטי־ריאליסטי במכוון, החותרות אל מציאות חווייתית־פנימית כמוסה, המצויה מעל ומעבר למילים. אחד הפרדוקסים של מצבו המסוכסך מתגלה כשריחופו המעודן מעל ההמונים מיתרגם, בסופו של דבר, לצווחה.

כך, הזרמים האידיאולוגיים התת־קרקעיים הרוחשים בטקסטים של משוררי המודרנה סוחפים אותם אל שלילת המציאות. המציאות כאן משמעה ירידה מגבהות המונאדה הפילוסופית לרמת קיום שפלה ותפלה. האידיאל של האינטלקטואל כמהפכן, שאותו מימש מהיאר כפיגורה טקסטואלית, איבד מכוחו לקראת אמצע שנות השישים של המאה העשרים, וקראס לגמרי כשהמציאות טפחה על פניה של התרבות הערבית אחרי 1967. ב־1964 סגר כתב העת **שַׁעַר** את שערו (ב־1967 הוא יצא שוב לאור במשך תקופה קצרה אך כעבור שנתיים שוב נסגר). גם אם בטווח הקצר שירת הניכור לממשות ההיסטורית את האוטונומיה האסתטית, בטווח הארוך הוא קלע את השירה למבוי סתום. הקיבעון האידיאולוגי של המודרניזם כפה תודעה קפוצה שניכרה כבר בתוצרים המוקדמים של המשוררים הפחות מיומנים מבין חברי הקבוצה. הנה למשל קטע משירו של נד'יר אל־עַטְמָה (1930-), שנכתב בהשראת הנוסח השולט:

הַבְּדִידוּת – רִיק
הַדָּם – כְּפֹר
הַגִּנוּן – מְאוּס קְפֹא
זֹרֵם בְּעוֹרְקִי
וְהִיכָשׁ!³⁹

כדאי לשים לב לשמות העצם המופשטים הצובאים על הפועל היחיד (נִדְ'רִי) ומשתקים אותו לגמרי. שם העצם האחרון, **אֵלֵי־בָּאס** (היובש), שנוסף כמחשבה בדיעבד, מתפקד כמסר שמני אחרון הננעץ בחדלון התנועה. גם אם נאמר שעלה בידי המשורר להמחיש במבנה השיר באופן דיסקורסיבי את המצב הקיומי שהוא מתאר, קשה לראות איך הסטאטיות הסטרילית הזאת מתחדדת ונפרטת לפרטי חוויה. בגילוי הדעת שפרסם יוסף אל־ח'אל בגיליון האחרון של כתב העת, ב־1964, הוא קבע נחרצות כי משוררי כתב העת כשלו בניסיון ליצור את התנאים המספיקים לחירות שהציבו לעצמם כיעד:

39 נד'יר אל־עַטְמָה, "אל־לֶחֶם וְאֶל־סִנְאֵבֶל", **שַׁעַר** 3 (1957): 47.

תנועתנו סברה כי ניפוץ המשקלים הסדירים המסורתיים, ומשחק שוב עם רגלי השורה, זה מה שיביא למסירה ספונטנית חיה וכנה של השיר [לקורא]. יותר מכך, סברנו שהווייתור המוחלט על המשקלים, ומתן אמן במקצב אישי פנימי, יובילו את המשורר לממש את חירותו יותר ויותר לקראת גילוי סודותיו והרהורי ליבו הכמוסים. אלא שהצעד הגדול הזה לא השיג את מטרתו אלא באופן חלקי.

כאן התנגשה התנועה בקיר הלשון: היה עליה לפרוץ דרך הקיר או ליפול הרוגה לפניו [...]. קיר הלשון הזה פירושו שלשוננו כתובה ולא דבורה [בִּנְהָא תְּתֵב וְלֹא תִּחְבֵּא], וזה מה שהפך את הספרות (ובמיוחד את השירה, משום שהיא האומנות הצמודה ביותר ללשון) לספרות אקדמית, שקשריה לחיים הסובבים אותנו רופפים.⁴⁰

האמירה הזאת אינה בהכרח הערה על הדיכטומיה בין ערבית ספרותית וערבית מדוברת.⁴¹ סילוק חומרי המציאות הוא שחסם את השיר מלקיים דיאלוג חי ובונה עם קוראיו, ולא הלשון הספרותית מעצם הווייתה. מה שהשיר משווע אליו הוא אותה ספירה של מילים חמות המצויות בשימוש תדיר, ומתוארות בצורה מופתית בשירו של בֶּרְטוֹלְט בְּרַכְט (1898-1956): "מִפֶּל יְצִירוֹת הָאָדָם אֲנִי אוֹהֵב / אֶת אֵלֶּה שֶׁהִשְׁתַּמְשׁוּ בָהֶן. סִירִי הַנְּחֻשֶׁת עִם הַצִּלְקוֹת וְהַשּׁוֹלִים הַמְשֻׁטָּחִים / סְפִינִים וּמִזְלָגוֹת שִׁידִיּוֹת הַעֵץ שֶׁלֶּהֶם / נִטְשָׁטְשׁוּ מִהֶרְבֶּה יָדִים: צוּרוֹת כָּאֵלֶּה / נִרְאוֹת לִי הָאֲצִילוֹת בִּיּוֹתֵר [...] / דְּבָרִים שֶׁחִדְרוּ לְשִׁמּוֹשׁ הָרַבִּים / וְשָׁנוּ פְעָמִים רַבּוֹת, מְשֻׁפָּרִים אֶת דְּמוּתָם וְנִעְשִׂים יְקָרִים / כִּי הֶעֱרְכוּ פְעָמִים רַבּוֹת".⁴² באופן סימפטומטי לשירת היומיום, כשבֶּרְכְט בא לתאר את ספרת היומיום של המילים, הוא נזקק דווקא לדימויים ולרטוריקה קטלוגית שמקורה בשירתו של וולט ויטמן (1819-1892). אני מציע אפוא להבין את הרפנט של המילה "תְּכִי" (שם הפעולה הגזור מתְּחַכֵּא) בפסקה לעיל כדיבור כפי שהוא מיוצג בספרות, משמע מימזיס או חיקוי של דיבור כפי שאנו מוצאים, למשל, בדיאלוגים ברומן הערבי הריאליסטי של מִחְפּוֹז וְעֶבֶד אֶל־רַחֲמָן מִנִּיף (1933-2004). ההנאה מהחיוך הלשוני עם הדברים המשומשים מותנית בנכונותם של משוררים להטות אוזן למשלבי ביניים של

40 יוסף אל-ח'אל, "בִּינָאן", שֹׁעַר 31-32 (1964): 7-8.

41 בעניין זה, ועל הגישה הכללית של משוררי כתב העת לשפה המדוברת, ראו כמאל ח'יר בכ, חֲרַפַּת אֶל־חֲדָאֲתָהּ פִּי אֶל־שֹׁעַר אֶל־עֶרְבִי אֶל־מַעְאֲצָר (ביירות: ללא שם הוצאה, 1982), 84-91.

42 ברטולט ברכט, גלות המשוררים: מבחר שירים, 1914-1956, תרגם בנימין הרשב (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978), 115.

ספרותית דבורה, מדוברת גבוהה, שפת תקשורת, "שפה שלישית".⁴³ ההתפתחות של טאהא מוחמד עלי מכותב סיפורים קצרים דריבטיביים למשורר בעל השפעה מוכיחה כי משוררים נעזרו בתובנות שהופקו על ידי כותבי הרומנים הערבים ובקריאה בספרות מתורגמת כבמעבדה לשכלול טכניקות של ייצוג דיבור ודיבוריות בלשון השירה.

אוטונומיה ושברה: גיבוש האנטי-גיבור האזרחי ועלייתו של הריאליזם הלירי

גם כאשר האנטי-לאומיות של המודרניסטים התריסה נגד תרבות הזמן, הם חלקו עם יריביהם המרים דגם של אקטיביזם אינטלקטואלי שראה ביוצר הספרותי נביא מורם מעם. חברי כתב העת שֶׁצֶר האמינו כי אם יעלה בידם לסנכרן את העשייה הספרותית שלהם עם רוחה של ספרות העולם, ולהשיל מעליהם את נטל הפרובינציאליות הערבית, הם יצליחו ליצוק את הנאורות של הסובייקט הערבי באשר הוא. רבים מאלה שחקרו את ההיסטוריה של הרעיונות בתקופה זו הראו כי ההתפכחות שבאה בעקבות 67' כיווצה משמעותית את ממדיו של אידיאל השליח האידיאולוגי הנושא על כתפיו הרומנטיות את גורל הקולקטיב. זינה חלבי, שחקרה את יצירותיהם של סופרי שנות התשעים, תיארה את תהליך ההתפרקות מנכסים של הנביא-אינטלקטואל המשוך לפרדיגמה של הלאומיות החילונית ולפרויקט האֶלְתִּיזְמ. ⁴⁴ סוזן קסאב, שבחנה מודוסים שונים של כתיבה ביקורתית אחרי 67', הקדישה דיון נרחב לעלייתה של חשיבה היסטוריוציסטית מוקפדת, כמו זו שהציע הפילוסוף המרוקאי עבדאללה אל-עֶרְנִי (1933-) כתגובה לאידיאליזם המופרז שאפיין את עידן הפן-ערביות, והוביל להתרסקותו.⁴⁵

כאן המקום להבהיר את מערכת הגומלין המתקיימת בין המישור ההיסטוריוציסטי למישור הפואטי. העדשה המיקרוסקופית שהשירה הערבית מפתחת ובוחרת באמצעותה את שגרת החיים מהווה יסוד עיקרי בחשיבה ההיסטורית והחברתית המזוהה עם אסכולת האנאל שפעלה בשנות השלושים של המאה העשרים. בפרט ראוי להזכיר בהקשר זה את ההיסטוריון אֶנְרִי לֶפֶבְר, שקבע מסגרת היסטוריוגרפית שדרכה ניתן להתבונן בחיי היומיום כבמיקרוקוסמוס לתהליכי המודרנה על חשבון ההתבוננות

43 על מושג זה שטבע המחזאי תופיק אל-חכים, ראו Sasson Somekh, "The Concept of 'Third Language' and its Impact on Modern Arabic Poetry," *Journal of Arabic Literature* 12, no. 1 (1981): 74-86

44 Zeina G. Halabi, *The Unmaking of the Arab Intellectual: Prophecy, Exile and the Nation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017)

45 Elizabeth Suzanne Kassab, *Contemporary Arab Thought: Cultural Critique in Comparative Perspective* (New York: Columbia University Press, 2010), 82-90

בתרבות הגבוהה שמייצרים אינטלקטואלים.⁴⁶ פרנן ברודל הרחיב את ההתבוננות בפרקטיקות של חיי היומיום באגן הים התיכון, ובאמצעותה חשף את המשך הארוך שמקיימות התרבויות הים-תיכוניות, וגילה עד כמה ישויות אלה מושרשות בעבר העתיק ואין בהן כמעט תנועה.⁴⁷ גם בעולם האומנות הרוסי-המהפכני של שנות העשרים של המאה הקודמת הוקדשה מחשבה למבני העומק החברתיים והאידיאולוגיים המשוקעים בפרקטיקות של חיי היומיום. מבקר האומנות הקונסטרקטיביסט בוריס ארבטוב ראה בחזון להרגלי החיים שלאחר המהפכה ביקורת על היומיום של הסדר הבורגני והרגלי הצריכה שלו.⁴⁸ ולבסוף, כפי שהדגים הרי הרוטוניאן, הרעיון שחיי היומיום הינם המצע למסורין של ההיסטוריה מילא תפקיד מכריע בתיאורטיזציה של המודרנה בקרב אינטלקטואלים יפנים בראשית המאה העשרים.⁴⁹

במבט השוואתי על שירת המאה העשרים ניכר כי החיבור בין שירה לרית רצינית לריאליזם של חיי היומיום נוטה להתרחש במצבים שבהם מאמצים מנגנוני המדינה אידיאולוגיה מונוליתית כזו או אחרת הדוגלת בשיח של עממיות סוציאליסטית, ומתחילים לפלוש לשטחי החיים הפרטיים כדי להפקיעם מן האזרחים. דוגמה לכך אפשר לראות באופן שבו פירש ג'סטין קווין את החתירה לריאליזם בסגנונו של המשורר הצ'כוסלובקי מירוסלב הולוב (1923-1998) כביטוי לסוציאליזם הומניסטי בלתי אידיאולוגי המתנגד מלמטה למונופול של המשטר על השיח הציבורי.⁵⁰ בדומה, הניתוח שהציעה קלייר קוואנה לשיח הפואטי שהתפתח בפולין בשנות השבעים של המאה העשרים הציג אותו כמאבק לבטא מציאות אישית ופרטיקולרית בתנאים שמעודדים ראייה גנרית ומופשטת של מציאות חברתית.⁵¹ עוד הראתה קוואנה כי שירה זו תרמה תרומה מכרעת לעיצוב זהותה של תנועת סולידריות בפולין בשנות השמונים. תופעה דומה אפשר למצוא גם בעולם השירה העברית של ראשית שנות המדינה, במעבר מלשונו הצורנית המוקפדת של נתן אלתרמן (1910-1970) לאירוניה הפרומה יותר של נתן זך (1930-2020) ולפריכות היומיום של יהודה עמיחי (1924-2000), מעבר שהיה

46 לדוגמה ראו Henri Lefebvre, "The Everyday and Everydayness," *Yale French Studies* 73 (1987): 7-11

47 פרנן ברודל, *הים התיכון*, תרגם יורם מלצר (ירושלים: כרמל, 2001), 107.

48 Boris Arvatov, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)," trans. Christina Kiaer, *October* 81 (1997): 119-128

49 Harry Harootunian, *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life* (New York: Columbia University Press, 2000), 111-158

50 Justin Quinn, *Between Two Fires: Transnationalism and Cold War Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 98-142

51 Clare Cavanagh, *Lyric Poetry and Modern Politics* (New Haven, CT: Yale University Press), 197-233

כרוך בין השאר גם בתהליכים של מיצוי הפרויקט הציוני הקולקטיבי וריאליזציה של ספרה אזרחית שבה מעוצב קול אישי בעל מקצב פרוזאי יותר המתייצב כניגודם של מקצבי החיים הכלליים של נורמליות ושגרה.⁵²

סקירת הרוחב ההשוואתית הזאת אמורה להבהיר כי היומיום איננו רובריקה העומדת כניגודו של עולם אינטלקטואלי או ספרותי, אלא הוא חומר גלם היסטורי בעל חשיבות פוליטית ותרבותית לתחומי הבעה רבים. המעבר מהאינטלקטואל-הנביא של שנות החמישים למשורר כפייטן של חיי היומיום אין פירושו בהכרח הימנעות מנושאים גדולים והתרחקות מעולם פוליטי או מבעיות עומק חברתיות. במעבר זה העולם השירי ניתן מן המרָעִיָּאָת (מקורות הסמכות) של היחיד הטרנסצנדנטי, ופונה למקורות סמכות הנטועים במרחב־זמן המוכר שבין היחיד לרבים. כיול זה אמור לפתות את הקוראים פנימה, אל תוך המסותרין שבשגרת. הוואקום במשמעות, שהשיח התעמולתי והמפוקח במשטר האוטוקרטי יוצר, מגביר את הצורך בעדות שירית השואפת להפיק משמעות מזוטות הקיום המשמיות.

מבקר הספרות והיסטוריון התרבות הסורי מֶחְמַד ג'מַאל בָּארוּת התבלט בעבודת הגישור שעשה בין השיח ההיסטורי התיאורטי הנזכר לעיל ובין טקסטים של השירה החדשה, שלרוב נדמים צנועים ופרוזאיים מכדי שניתן יהיה להכניסם למסגרת תיאורטית. עבודתו הניחה את היסודות להבנת הגל השני של שירת הפרוזה הערבית כהמשך ביקורתי טרנספורמטיבי של אֶל־חֻדַּא'ת'ה אֶל־אוּלָּא (המודרניזם הראשון). בספר שנשא שם זה, חשף בארות את מבני העומק האינטלקטואליים והתרבותיים העומדים בבסיס הפואטיקה של אדוניס, יוסף אל־ח'אל ואַנְסִי אֶל־חֻאג' (1937-2014). טענתו המרכזית הייתה שהמודלים האסתטיים שהם הציבו אינם אלא אלגוריציות למצבם כאליטה תרבותית הזקוקה לקוטביות מקסימלית בין השירה והמציאות, בין המשורר וההמון, כדי להניח תשתית מטאפיזית לכתיבת שירה לשם שירה, שהיא בעצם שירה לקהל לא קיים.⁵³ לצד המודלים האלה זיהה בארות תת־זרם נוסף שפעל בשוליו של הקו הדומיננטי בכתב העת, וגייש פואטיקה שכונתה ג'מַאלִיָּאָת נַת'ר אֶל־וַאֲקַע (אסתטיקה של המציאות הפרוזאית).⁵⁴ תת־זרם זה מזוהה במיוחד עם עבודתו של המשורר הסורי מֶחְמַד אֶל־מַאע'וּט (1934-2006). שירתו הסאטירית־ריאליסטית של אל־מַאע'וּט דרבנה גם את טאהא מוחמד עלי לכתוב שירת פרוזה נטולת משקל.⁵⁵

52 לדוגמה ראו סדרה דיקובן אזרחי, "יהודה עמיחי: פייטן של יומיום", מבאן יד (2014): 143-167.

53 מֶחְמַד ג'מַאל בָּארוּת, אֶל־חֻדַּא'ת'ה אֶל־אוּלָּא (אל־שַׁאֲרָה: אֶתְחַאד פְּתַאב וַאֲדַבָּא' אל־אֶמַאֲרַת, 1991), 64.

54 שם, 224-235.

55 Hoffman, *My Happiness*, 304-305

אֶל־חֲדָאֲתָהּ אֶל־אוֹלָא נחשב כיום לספר ביקורת בולט המצוטט ברוב המחקרים על תנועת המודרנה בשירה הערבית, אלא שרבים לא מבינים את נקודת המוצא שלו. הגישה הביקורתית של בארות כלפי המודרניזם הראשון נולדה מתוך מעורבותו בעשייה שירית מסוג שונה אשר הבהירה את נבדלות הסגנון המטאפיזי של אדוניס וחבריו: שירת הפרוזה בסוריה של שנות השבעים של המאה העשרים. בארות היה מבקר הבית של תנועה שירית מינורית אשר גיבשה את הפואטיקה הריאליסטית שאותה הנגיד בארות לגישה האידיאליסטית של משוררי **שער**. ספר הביכורים של בארות, **אֶל־שְׁעָר יִכְתֹּב אֶסְמָה** (השירה כותבת את שמה, 1981), עסק בשירת הפרוזה שכתבו חבריו לדרך, קבוצת משוררים שהתרכזה בדמשק ובלטקיה באמצע שנות השבעים. את שם הספר היפה הציע לו המשורר הסורי בֶּנְדֵר עַבְד אֶל־חַמִּיד (1950-2020), שגם חיבר את אחד השירים הפרוגרמטיים של התנועה:

מילים

אֶנְחֵנוּ קוֹטְפִים מְלִים מְחִי הַיּוֹמִיּוֹם שְׁלָנוּ
כְּמוֹ שְׁצֻפּוֹרִים מְלֻקָּטוֹת גְּרָגְרִים פְּזוֹרִים
בְּפִאֲתֵי הַבְּסָתָנִים
אֶנְחֵנוּ זוֹרְעִים אֶת הַמְּלִים לְיַד שְׁפָתֵי הַיָּם
וְשָׂרִים לָהֶן כְּדֵי שְׁיָהִיו לְעֵצִים [...]⁵⁶

בלשונו האלמנטרית מייצג שיר זה את אפשרויות הצמיחה הטמונות בצנע המטאפורי שנגזר על כלכלת שירת הפרוזה בסוריה תחת משטר הבעת' אחרי '67. בארות הדביק לשירתם את התווית **אֶל־מְצִידָה אֶל־שְׁפוּיָה**, השיר האוראלי או השפָּתִי, וכוונתו בכך הייתה להבחין בין שירה וְנִקְוֻלָּרִית, המציגה בלשון ספרותית קרובים (approximations) של דיבור או שיתחיות, ובין שירה עממית המבוצעת בדיאלקט. השירה הסורית בת זמנו של בארות, שאותה ליווה מקרוב כמבקר, היא שזרעה את רעיון הוֹנְרִיקוּלָר השירי שבו השתמש כדי לדון בסתירות שאפיינו את המודרניזם בבירות.

ריאליזם לירי בפעולה: מֶנְדֵר מְצָרִי וספרו "אנשים, תאריכים ומקומות"

שירו של בֶּנְדֵר עַבְד אֶל־חַמִּיד הציב את הפיגומים המטא־שיריים לרעיון של שאיבה ריאליסטית מחיי היומיום, ומיקמו באידיליה כפרית־חקלאית, אף על פי שהמשורר עצמו חי ופעל בדמשק. לעומת זאת, קובץ השירה הבולט ביותר שבזכותו קם הריאליזם

56 בנדר עבד אל-חמיד, **אֶחְתַּפְּאֵלָאֵת** (דמשק: מְנַשְׂרַת וְזָאֲרַת אֶל־ת' קַאפָּה, 1978), 16.

האורבני בשירה הסורית היה, **פֶּשֶׁר**, **תִּנְאִיח'**, **וְאִמְכִּנָּה** (אנשים, תאריכים, ומקומות, 1979), ספרו של המשורר בן העיר לטקיה, מנד'ר מצרי (1949-). לצד כל שיר בספר זה מופיעים התאריך שבו נכתב והמקום הגיאוגרפי שבו התרחש או חובר – סימנים המעידים כי זהות השיר יונקת משטף החיים הרגילים ולא מישות טוטאלית על-זמנית. האני הדובר בספר נע עם גלגלי הזמן ומתעד את חילופי מצביו התכופים בהלך רוח של משובה פילוסופית: "פֶּעַם תַּחַת הַחֲלוֹן / הָאֵט מְאוֹד אֶת צִעְדִּי / וּפֶעַם תַּחַת הַחֲלוֹן / הוֹצִיא לְשׁוֹן וְסוֹכְבָּ אֶת הַגֶּב // פֶּעַם בְּקוֹלְנוֹעַ / הִרְבָּה לְהִסְתוֹכֵב לְאַחֹר / וּפֶעַם בְּקוֹלְנוֹעַ / נִרְדָּם / וּפֶעַם נִעְלָם"⁵⁷. שיר זה, הבנוי על טהרת הקונטינגנטיות – פעם כך ופעם אחרת, פעם פה ופעם שם – מתוארך ל-4 בנובמבר 1973. השיר עצמו יכול לשמש כמפתח לקריאת הקובץ כולו כאוסף של גבישי זמן זעירים, העשויים ביד אומן, של צעיר סורי בן 27 שזה עתה יצא ממלחמת אוקטובר (יום כיפור) אל תוך הריק של הנורמליות החדשה בצילה של מפלגת הבעת'. זיכרונות, רגשות, הרהורים, התבוננויות, רגעים קטנים של שעמום, מפגשים סתמיים, ידידויות קצרות וארוכות, קריאה עצלה בספר, אכילת תפוז. אין בשירים שום זכר לפרויקטים ההנדסיים הגרנדיזיים שחאפז אל-אסד קידם, ובשבחם חוברו שירים, סיפורים ונאומים. פלסטין נעדרת מהם כנושא בוער. האוטונומיה של השיר אינה מרכיב אידיאולוגי מתריס אלא קיימת כנתון בהרכב הגנרי של **קְצִידַת אֶל־נִת'**. היא מנוצלת לעיצוב עדות מתוך השירה על אמת המתקיימת מבעד למסך הסיסמאות הנבובות: קיום צפוד, סגרירי, לאה, המשופע בעודפי זמן, בחדוות מפגשים ספונטניים ובערנות תבונית. קרום דק מפריד בין פנים הקול השירי לחוץ, למאורעות הניבטים דרכו ולאנשים שאליהם השיר פונה: חברים ללימודים, משוררים ואומנים שותפים לדרך, קרובי משפחה. כך משדל קולו של מצרי להכיר בשותפות גורל סביב קיום אנושי שבי. שיריו מקנים משמעות מועצמת לרגעים של הבנה עצמית או שמחה מזוככת, ומשווים מבע של חשיבות להגיגים קטנים של כלום: לספק עצמי, להתעצבות קלה, לחששות היומיום ותסכוליו. בתוך תהפוכות המלחמות ושינויי המשטר מצטייר היומיום כעולם יציב שבו העסקים זורמים פחות או יותר כרגיל. כמו מימי קדם, על האדם מוטל ללמוד בדרך של ניסוי וטעייה כיצד לחיות עם סביבתו ועם נפשו. הוא אינו אלא ישות הנעה בזמן, עבר שנצבר, מתקרב ונהיה לזיכרון שמתארגן למילים על דף. יש דמיון רב בין שירתו של מצרי ובין השירים של עלי: שניהם מעוניינים בעולם שירי הטווה מרקם עשיר של אנשים ומקומות, ושניהם נוהגים לציין את התאריך בסוף כל שיר כחותם של האני ההיסטורי, הנתון לשינוי. אף על פי שהפתיחות של ביירות סיפקה מעטפת לצמיחת האסתטיקה המודרניסטית, ביירות כמקום קונקרטי נעדרה מהשירים שהופיעו בכתב העת **שֶׁעֵר**.

57 המובאות לקוחות מתוך הגרסה המעודכנת שיצאה לאור ב־2006. ראו מנד'ר מצרי, **אל־מְנוּעָאֵת אֶל־אַרְפֶּעַ אֶל־אִיזָא** (דמשק: דָאָר אַמִּיסָא, 2006), 140.

והנה, בסוריה של שנות השבעים, מתוך מחויבות למוחשיות של הסביבה ההיסטורית, מצטייר דיוקן של עיר שבה חירות אישית וזהות קוסמופוליטית נזילה ממגנטות לא רק את האינטלקטואלים אלא גם אנשים מן השורה. בשירו "בביירות למד לשחות כמו אנגלי", עשה מצרי שימוש במבנה נרטיבי רזה שבמרכזו עמדה דמותו של ידיד מלטקיה, הדוניסט מדופלם שיצא לעשות חיים בביירות של שנות החמישים, חלם על הוליווד ועל אבק כוכבים אמריקאי, וחזר שפל-רוח ללטקיה. שלד העלילה הזה נועד לספר סיפור של דור סורי שקולו לא נשמע, אשר בעבורו סיפקה ביירות מוצא לחיי מין, מותרות ותרבות בינלאומית שעמדו בניגוד לסוציאליזם נטול השמחה ששלט בדמשק: "בְּבִירוֹת שָׁחָה כְּאַנְגְּלִי / וְלֹא הִתְבַּיֵּשׁ / לְנֶגֶם בְּכֶשֶׁר הַבְּחוּרָה מַגֵּבָה / וְלְצִלָּל לְמִים / כְּשֶׁרָאָתָה אוֹתוֹ צָעָקָה: 'סֶרְטוֹן, סֶרְטוֹן!' (במקור: סֶרְטֵעִיו, סֶרְטֵעִיו!)".⁵⁸ הצרחה המשועשעת של הבחורה מגביהה את הווליום של השיר, מכניסה לתוכו את חומרי השפה המדוברת, והופכת אותו לאתר של זיכרון. אחרי שמופיע הפלרטטן בשברי סצנות מיניות עם בחורות מלאומים שונים, הוא משנה פתאום צורה והופך למלצר איטלקי:

הַדְּהִים אֶת כָּלֶם
וְשָׂאֵל אֶת הָאִיטָלְקִי בְּעַל הַזֶּקֶן הָאִיטָלְקִי
"מָה תִרְצֶה לְאַרוּחַת עָרֵב, סִינִיּוֹרָה?"
סֶרֶב לְקַבֵּל טִיפ כְּמוֹכֵן
מְשׁוּם שֶׁהוּא, יְדִידֵי הַיָּקָר,
רוֹאֶה עֲצָמוֹ
גַּם כֵּן כְּתִיר.
//
חֹזֵר לְבֶסוֹף
עִם מִבְּטָא לְכַנּוּנֵי מְאָרֶה
וּמְכַנְסִים צְמוּדִים בְּלִי פִיסִים
אֲבָל הוּא לְמַד שֵׁם הַרְבֵּה
לְהַפְרֵד לְשְׁלוֹם בְּקָלִילוֹת
"כֶּכָּה הַחַיִּים בְּבִירוֹת". [...]
/
לִפְנֵי שְׂבוּעִים רָכַשׁ
שְׁעוֹן גִּ'וֹבִיָּאל מְשֻׁמָּשׁ
וּבְרָאשׁוֹן לְחֹדֶשׁ הַנוֹכָחִי

מִכָּר אוֹתוֹ וְהוֹסִיף עָלָיו אֶת הַמְשָׁכָת הַחֲדָשִׁית
וּבִתְמוּנָה קָבֵל שְׁעוֹן סִיקוֹ מְזִיף
בְּשָׁנָה אֶחָת
הֶחְלִיף שָׁנִים עֶשְׂרֵי שְׁעוֹנִים
בְּתִקְוָה שֶׁתֵּשׁוּב לְפַעַל
בְּקָרוֹב -
וּוּ וּוּ -
רִכְכֵּת תְּלֹמֹתָיו...

ציל-חוראן, 2 בנובמבר, 1974⁵⁹

על שירים ממין זה שאל טאהא מוחמד עלי היכן מתחבאת השירה. במילים אחרות, הבעיה בזיהוי השיריות מהותית לסוגת הריאליזם השירי שמטשטש סוגות ויוצר עירובים חדשים מבוססי זמן חווייתי שאינם זוכים לביטוי פומבי. כאן נועד העירוב להפר את ציפיית הקורא לפגוש בהתעלות לשונית בבואו אל השיר הערבי. למעשה, השירים בקובץ זה מפגינים פרוזאיות. שיר הפרוזה האנטי־שירי חותר כאן תחת עקרונות אידיאולוגיים המזוהים עם התרבות הרשמית המושרשת בדמשק: השפה הערבית כנכס צאן ברזל של הזהות הלאומית. השירים של מצרי נדמים כאילו נולדו בתרגום ומשקפים רבדים תרגומיים בלשון כחלק מן הֶרְנָקוּלִיּוֹת שלהם. כך לדוגמה, בשיר המצוטט, הרפליקה של הנהגתן האנונימי – "מה תרצה לארוחת ערב, סיניורה?" – מסומנת כאילו נאמרה במקור באיטלקית (ואולי גם באיטלקית עם מבטא ערבי), ואילו השיר מוסר לנו אותה בתרגום. כך גם הצליל האונומטופאי של הרכבת מרפרר לתרבות גלובלית של רוק אנד רול, ולשירו של אלביס פרסלי "Mystery Train", שנחתם בפסודו־מילים צליליות כגון אלה: "וּו, וּו". המודרנה נוכחת לפיכך לא ברמה האידיאולוגית, ברעיון המטאפיזי של האינדיווידואל או הטקסט האוטונומי, אלא ברמת המציאות היומיומית והתרבות ה"נמוכה" כביכול, של שעונים תוצרת חוץ, שירי פופ בתפוצה עולמית, ואתרי תיירות כמקום של עירוב תרבותי ורב־לשוני. זהות התייר, שגיבור השיר מתעקש לסגל לעצמו, אינה רחוקה מזוהותו של המשורר המנסה לחולל מפגש עם זרות השפה באמצעות הפגשתה עם חומרים שהשירה הערבית אינה מורגלת בהם.

לשיר יש שלד נרטיבי, ופעריו, שנשארים חסרים במתכוון, מתירים לדימויים גבישיים להתבלט מתוך המישור הריאליסטי. כך לדוגמה הפנייה אל הקורא – "ידידי היקר" – מסמנת את המרחב הטקסטואלי כאזור של שיחת חולין בין חברים, ומביעה רוך אירוני

כלפי ההשתטויות של האנטי־גיבור. גם המשורר העזתי סלים אל־נפאר השתמש בטון אינטימי־דיבורי כזה, אך הוא ניסה לבנות באמצעותו אפקט רציני יותר של סולידריות פלסטינית בפני קשיי המצור. בשיר של מצרי, פרגמנטים של דיאלוגים סתמיים, כגון הצרחה של הבחורה בברכה, הופכים לאותות, לרזי זמן המזמינים פענוח. יש בו עיסוק תמטי אינטנסיבי בג'סטות של דיבור שמושלך לכיוון מעשה השיר עצמו. כך לדוגמה, תשומת הלב ללהג הלבנוני המוארך או המתוח לצדדים (מְמָטוט, הכוונה כנראה לתופעת האַמְמָאֵלָה), שצובע כעת את חוויית החזור מביירות, מנחה אותנו לקרוא את השורה "כך החיים בביירות" במבטא לבנוני. נוסף על כך מתחדדת ההכרה בהבעתיות האישית המבוטאת בדרכים גופניות ולא מילוליות, כמו מגע (הצביטה בברכה), הרגלי צריכה (השעונים המשומשים) וסגנון לבוש (המכנסיים הצמודים נטולי הכיסים). גם מיני־תיאורים אלו מומרים לדימויים שיריים שנועדו להיחרת בזיכרון, ובמסגרת נרטיב מלא יותר היו הולכים לאיבוד בשפע הפרטים.

פונקציות המזוהות באופן מסורתי עם נרטיב ריאליסטי – עלילה, דיאלוג ותיאור – עוברות תהליך של דחיסה וארגון מחדש כדי לשמש במסגרת שיר המשקף את האוניברסלי דרך הרגע החולף ולא באמצעות סיפור בנוי כהלכה. בספרו *מימזיס*, תיאר אריך אַואַרְכֶּךְ את ההיסטוריה של הריאליזם האירופי כשכלול הדרגתי בטכניקות של (1) עירוב סגנונות וסוגות ספרותיים; (2) עיסוק לשוני ותמטי, ברצינות ובמתודיות הולכות וגוברות, בשטחי היומיום כפרשנות לתהליכים היסטוריים.⁶⁰ בהגיעו לדון בסופרים המודרניסטים – מרסל פרוסט (1871–1922), וירג'יניה וולף (1882–1941) וג'יימס ג'ויס (1882–1941) – העריך אוארכך שאחרי מלחמת העולם הראשונה המציאות נהייתה מורכבת מדי, ונתונה לשינויים תהליכיים רבים מדי בשביל שאפשר יהיה לייצגה בסיפור עלילתי ארוג היטב. לפיכך התרחשה "העברת אומון" שבמסגרתה זו המוקד הבדיוני מאירועי מפנה הריגורל לפיסות כמו־אקראיות הנתלשות מרצף הזמן ואוצרות בחובן את כוחות ההיסטוריה הבלתי אישיים. כאשר אומון בוחר לצקת את המציאות בצורה של משל סוגסטיבי ומחורר הוא נמנע מלגחץ אמת היסטורית לתוך תבניות סיפוריות שיוצרות אשליה של טוטאליות ומרדדות את מורכבותה. לאור הקריאה בשיר של מצרי אפשר לומר כי הפואטיקה של היומיום בסוריה חתרה לריאליזם מסוג זה, ונתנה אמון ברזולוציה מיקרוסקופית שתשקף את האמת על החיים בכללותם.

המודרניזציה מגבוה שהנהיג משטרו של חאפז אל־אסד במהלך שנות השבעים היוותה זרז לצמיחה של צורות ספרותיות חדשות שנבעו מהרגלי חיים והלכי רוח שונים. לכל אורך הקובץ של מצרי מופיעים אובייקטים, סצנות ואנשים שהמפגשים

Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* 60 (Princeton: Princeton University Press, 1953), 547

איתם התחוללו בהשפעת הפעפוע החברתי שנוצר הודות לשיפור בתשתיות, בשירותים חברתיים, ובקישוריות לאורך המדינה ולרוחבה. עלייה בשיעור האוריינות, שכלול מערכת הבריאות והרחבת הפקידות הממשלתית, שיפור מערכת הכבישים והתחבורה, קמפוסים חדשים, רחובות מודרניים שבהם חלונות ראווה, תעשיית דפוס ואומנות בתמיכת המדינה, משלחות סטודנטים לחוץ לארץ – כל אלו הובילו לטשטוש הגבולות המסורתיים בין פנים המדינה ומה שמחוץ לה, בין העיר לכפר, בין עדות דתיות ומעמדות שונים, בין האליטה הספרותית לרחוב העממי.⁶¹ כך נולדה דמותו של המשורר־אזרח האורבני, הביקורתי כלפי רטוריקה אידיאולוגית.

הצורה הספרותית המגובשת של **קצינת אל־נֶת'ר** התגלגלה לסוריה כירושה מביירות, והצטרפה להבשלה של שאר התנאים ההיסטוריים בערים הסוריות שאפשרו ליצור מבט "מלמטה" על שינויי המודרנה, ולקצר את המרחק בין אנשי ספר לאנשים רגילים. ההקשר ההיסטורי הזה, על ממדיו הפוליטיים, נעדר מספר הביכורים של בארות, שיצא לאור בהוצאת הבית של משרד התרבות הסורי, אבל הובלט ביתר־שאת בסקירותיו המאוחרות, שבהן הוא בחן את התנועה ממרחק של כמה עשורים. בהרצאה שנשא בפריז ב־2009, כרך בארות את תהליכי האורבניזציה שהתרחשו בסוריה עם שחיקת כוחו של המעמד הבינוני־נמוך אשר נשא בנטל הכלכלי של השתלטות העלווים ונאמני משטר אחרים על הצבא והפקידות. השיח האידיאולוגי, שהזין את ההגמוניה החדשה בתעמולה ותרבות מטעם, היה הקצנה גרוטסקית של השיח המהפכני של שנות החמישים. אלא שעתה לא חוותה שכבת הבורגנות הנמוכה את השיח המהפכני הזה כמעורר לחירות, נאורות ומעורבות אזרחית, אלא כדכוי סמכותני שנועד לכופף את גבם. קיצורו של דבר, דמות המהפכן הליברל, שגולמה בפרסונה השירית של אדוניס, שינתה את פניה מלוחם חופש כריזמטי לפקיד רודני זעוף פנים. הסמליות ההרמטית של סובייקט השיר האדוניסי נחוותה כעת כבעלת בריתו של שיח ההסתרה הזדוני של המשטר. על רקע זה הסביר בארות מה משרת השיח הפואטי של היומיום המשולב בדמותו של "האדם הקטן":

ובשנות השמונים התגלגל הדימוי הייצוגי של שכבות הביניים לתמונת "האדם הקטן" השחוק והמותש (**מִפְדָּח**), שסיסמאות הלאומיות הערבית

61 בנושא בניין המדינה של חאפז אל־אסד, ראו Hanna Batatu, *Syria's Peasantry, the Descendants of its Lesser Rural Notables, and Their Politics* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 63-74; Raymond Hinnebusch, *Syria: Revolution from Above* (London & New York: Routledge, 2002), 93-104; Patrick Seale, *Asad of Syria: The Struggle for the Middle East* (Berkeley: University of California Press, 1988), 169-177

והדגלים האידיאולוגיים הגדולים כבר לא מלהיטים אותו. ואותו ניפוח מלאכותי לכריזמה בא כפיצוי על שברונם של הדגלים הללו. כך הופיעה שירת היומיום באחד מתפקידיה הסוציולוגיים, כביטוי ייחודי לדרמה חדשה במרחב עירוני-אזרחי חדש ומשתנה [...].

לא הגיבור, הקורבן, הפֶּדָאָ'י, המנהיג הכריזמטי שאחריו נהה אדונים בכל רמ"ח איבריו [...] – וגם לא הפרוטוטיפים שלו, המשיכו לשמש כאידיאל אסתטי. האידיאלים האסתטיים של הגבורה הכריזמטית הטוטאלית קרסו, והאידיאלים האסתטיים החדשים חרגו אל מעבר להם. כך התבלט "האדם הקטן", שמכיר את כל יומרותיו של "האדם הכריזמטי הגדול" ואינו מאמין לו, ומסלק אותו הצידה. זה היה חלק מדימוי אורבני-אזרחי חדש שנוצר בתהליך המודרניזציה. כך הפסיק המשורר להיות נביא־גואל והפך ל"אדם קטן".⁶²

הנהנתן הסורי שמבזבז את משכורתו על שעונים יקרים כדי להימלט מקיפאון הזמן הקולקטיבי מגלם במדויק את הספֶרה הזאת של פְּדָח, של שחיקה ויגיעה, שמתוכה עוצבה פרדיגמת השירה הריאליסטית. במסגרת הפרדיגמה הזאת אנחנו מוצאים בקובץ **בֶּשֶׁר, תּוֹאֲרִיחַ' וְאִמְכָנָה** גלגול סורי-ערבי של סיוזיפוס,⁶³ ורטוריקה של מונוטוניות אפרורית האמורה להמחיש את מצבו של העובד האנונימי התשוש:

אַתָּה תַעֲלֶה בְּמִדְרָגוֹת וְתִשְׁלִיךְ אֶת גּוֹפְךָ עַל הַמָּטָה עֶכְשָׁו
כְּמוֹ שְׂרָאוּי לְגֵבֶר מִתֵּשׁ לַעֲשׂוֹת
עֵינֶיךָ יִשׁוּטְטוּ לְזֶמֶן מָה
עַל קִירוֹת חֲדָרְךָ
וְאַז תַּעֲצֵם אוֹתָךְ
כְּמוֹ שְׂגֵבֶר מִתֵּשׁ מְחִיב לַעֲשׂוֹת.⁶⁴

מה ששומר על המתח האסתטי בשיר הוא הפנייה הרטורית המצווה מה ראוי ומה חובה לעשות בהקשר פרטי, פנייה שנדמית זרה לציוויים כאלו. אפשר לראות איך הדרמה של חיי היומיום לובשת צורת מחזה עם הוראות במה המכניסות את המשורר

62 מוחמד ג'מאל בארות, "תיאראן פי אל-שער אל-סורי אל-חדית": מן שער אל-ראַיָא אֶלָא אל-שער אל-יָמִי". הרצאה שנישאה בבית הספר ללימודים גבוהים במדעי החברה (EHES) בפריז, יוני 2009. ההרצאה ניתנה בצרפתית ותורגמה לערבית. עותק שלה נמסר לי מתוך ארכיונו הפרטי של ג'מאל בארות.

63 מצרי, **אל־מִן מוֹעֵצָה אֶל־אַרְבַּע**, 135.

64 שם, 229.

לתפקיד העובד קשה-היום. השירה היא שיצרה את דמותו ונותנת לו קול. משמע, בנוסף לאנדרסטייטמנט והצנעה המטאפורית כביטוי לקיומו של האזרח השפוף, יש גם פרפורימטיביות חדשה לסובייקט המגולם בליריקה של היומיום. זהות זו חושקת במשחקי זהות ושעשועי לשון לא פחות מהמהפכן האסתטיקן שעיצב אדוניס. כך מתנהג הנהנתן הסורי ששוחה כאנגלי, מדבר כאיטלקי, ומחליף שעונים כדי לשמר זהות דינמית. המסקנה המתבקשת מן הכישרון לבימוי-עצמי היא שניתן לביים לא רק תשיות ודיכאון אלא גם רגעים של שמחה ונחת שלא היו בטווח ההבעה של ספרות הרעיונות הגדולים. בכיוון הזה פועל מצרי במודוס של הקטנה קומית של רעיונות פומפוזיים ושחוקים של סולידריות ערבית ואחוזה סוציאליסטית, ומפרק אותם לגורמים כדי להגיע אל גרעינים הממשי. תוך כדי כך, האנקדוטות השיריות שלו מראות עד כמה סוריה ניתנת לייצוג כמיקרוקוסמוס עולמי המכיל בתוכו הן את העולם הכלל-ערבי הן כוחות על-לאומיים, כמו כלכלת השוק הקפיטליסטית והאימפריאליזם הסובייטי. שירו של מצרי, "התפוז", מדגים היטב איך שירת היומיום מגיבה כאשר עמוד תווך של הזהות קולקטיבית – במקרה זה פלסטיין הכבושה – מכופף לטובת מערכת של השתקת הקול האזרחי. ברמה האפוליטית, שיר זה מראה איך מאורע יומיומי יכול לעבור טרנספורמציה ולשמש כמשל פילוסופי או פנינת חוכמה על-זמנית לאופן ההיחלצות מדכדוך העייפות היומיומית:

התפוז

החיים מתחילים מִשְׁנֵי הָאֲגוּדָלִים שְׁלֶךְ
הַאֲחֻזִּים בְּתַפּוּז מִהָאֲמָצֵעַ וּמִלְמַעְלָה
בְּרָגַע שְׂבָאֲחַת מִעֵינֶיהָ פּוֹגַע
חֶלְקִיק מִהִמְיָץ הַמִּשְׁכָּר הַנֶּתֶז
כְּשֶׁאֲתָה חוֹצָה אוֹתוֹ לְשֵׁנֵי חֲצָאִים.
חִי! וּמִלְפָּנֶיהָ
שְׁנֵי פְלָחֵי תַפּוּז
אֲנִי לֹא מִכִּיר אֲשֶׁר גָּדוֹל מִזֶּה
אֲתָה לֹא יָכוֹל לְשֹׂאף לְאֲשֶׁר גָּדוֹל מִזֶּה
הַחַיִּים הֵם לִיתֵר דִּיּוֹק
מֶה שֶׁתִּסְחַט כְּעֵבֶר רָגַע
בֵּין שְׁנֵיהֶם...

דמשק, 10 בנובמבר, 1976⁶⁵

התפנית הריאליסטית פתחה פתח לסוג חדש של קשב למשפט, למקצבים הפנימיים של ההרהור החולף, ואפשרה גמישות לנוע בין טונים ובין קני מידה שונים. הבנייה המיומנת של "התפוז" מוכיחה שגם בשימושי לשון פרוזאיים מסוג זה יש לתחביר מוזיקה, ויכולת לכוונן ביטויים בודדים לגוונים שונים של רגש ומחשבה. המשפט הדסקריפטיבי, הריאליסטי מאוד, שפותח את השיר, משהה את מהלך התחביר, מכין להאצה שבתיאור המצב "חֵן" (!), ומקפיץ בהתלהבות את ההנאה הכרוכה ברגע פילוח התפוז. מילת מפתח זו נעוצה בלב תיאור פעולת הפילוח ומקנה לשיר צורה חצויה לשניים, התואמת לתוכן. החזרה הכפולה על הביטוי "אין אושר גדול מ..." מחקה את ריתמוס החוכמה המזרחית העתיקה הדוברת בתקבולות. המשפט הסופי משלים את תורת החיים הנפרשת בשיר במעבר מהווה לעתיד (המילית "סִפֵּה", המשמשת בערבית לציון עתיד, בולטת במקור ואין לה תרגום הולם לעברית), ומן הידיים לשניים. מבנה המשפט מעניק לביטוי הסתמי "בִּלְתִּחְדֵּיד" (ליתר דיוק), שמוצב בסוף השורה, הטעמה דיבורית כעין פנייה אינטימית מחבר קרוב ולא מנושא דרשה דידקטית. מלאכת האומן ניכרת בכל תג ותג בשיר, שחזותו נטולת ראוותנות סגנונית.

בנוסף, ועל אף חזותו הפשוטה, השיר פועל ברמה אינטרטקסטואלית מרומזת. בספרות הערבית המודרנית התקבע התפוז כסמל לאובדן פלסטין בזכות סיפורו הידוע של ע'סאן כנפאני (1936-1972) "ארץ התפוזים העצובים". בסיפור זה בונה כנפאני יחסי גומלין בין האב הפלסטיני העקור, מוכה האסון, ובין התפוז היפואי הצמוק והיבש, שמרמז על אובדן עסיס החיים בשל העקירה. אלא שבסוריה של אמצע שנות השבעים התפוז כסמל לאסון כבר התקשה, והפך לשבלונה חלולה, לסוג של קיטש פוליטי. המאבק של האדם הקטן בצל משטר הבעת' נהיה מאבק על משמעות, כאשר התרבות-מטעם הפקיעה את סוגיית פלסטין וסמליה, כמו גם את העיקרון הפוסטקולוניאלי של סולידריות הדרום הגלובלי כנגד המערב, והשתמשה בייצוגיה כאמצעי המספק לגיטימציה לפלוש לכל תחומי החברה. בהקשר זה הופשט התפוז מן האסוציאציה הרגשית לפלסטין, ונטען מחדש באהבת החיים המשכרת, כדימוי לאנושיות המתרוממת נגד כוח הכבידה הרטורי וההיסטורי. במסגרת מערכת המשמעות הזאת יש להבין את התפוז קודם כול כפרי ממשי, ועל כן פילוחו לשניים מתואר בפרטנות ריאליסטית מרשימה. גם הריאליזם הזה יוצר יחסים אינטרטקסטואליים כשהוא מרפרר לשירו של המשורר המודרניסט האמריקאי ויליאם קרלוס ויליאמס (1883-1963), "כל מה שרציתי לומר": "אֶכְלֵתִי / אֶת הַשְּׁזִיפִּים / שֶׁהָיוּ בַּמִּקְרָר / שֶׁבֶטַח / שְׁמַת אוֹתָם בְּצַד / לְאַרְחַת הַבֶּקֶר / סִלְחִי לִי / הֵם הָיוּ פָּשׁוּט נִהְדָּרִים / כִּלְכֶּךָ מְתוֹקִים / כִּלְכֶּךָ קָרִים".⁶⁶ בדומה לפואטיקה של

66 לתרגום לעברית ראו שמעון זנדבנק, *התשוקה והשמש: שירה אקספרסיוניסטית ואימג'יסטית* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014), 145.

החנווני, גם השיר של ויליאמס בונה אשליה של פתקית פשוטה, מעין פיסת חיים מן הקצה הרחוק, הבלתי שירי, של הפרוזה. תחבולה זו קושרת בין מתק האושר הגנוב ברמת הסיטואציה השירית ובין הטקסט שגונב את גבולות האסתטיקה הגבוהה של השירה.

סיפורו של ע'סאן כנפאני שעומד ברקע השיר הזה הוא רק חלק משלם גדול יותר של התקבלות מאסיבית של הספרות הפלסטינית – ובעיקר השירה הפלסטינית – בסוריה מייד לאחר שקיעת אבק התבוסה של 1967. כנפאני שימש כחוליית תיווך חשובה בין השירה שנכתבה על ידי הפלסטינים בישראל ובין העולם הערבי. הוא היה זה שטבע את המונח **מְקֻאֵמָה** כערך אסתטי-ספרותי בספר הביקורת **אֵדָב אֶל-מְקֻאֵמָה פִּי פִלְסְטִינִי אֶל-מַחְתָּלָה, 1948-1966** שיצא לאור בבירות ב-1966. התוכן שיצק כנפאני לתוך המונח נשאב מקריאה בשירת התפעילה הפלסטינית, והמשוררים שבהם דן – מחמוד דרוויש, סמיח אל-קאסם, סאלם ג'ובראן, תופיק זיאד – כונסו למעין קאנון של קלאסיקה פלסטינית בהתהוות. בעקבות מאורעות '67 כתב נזאר קבאני למשוררים אלו קצידת שבח שהיו בה גם חנופה היפרבולית וגם קו דק של פטרונויות: "אֶנְחֶנוּ לְזִמְדִים מִכֶּם אֵיךְ לְפֻצֵץ מְלִים כְּמוֹקְשִׁים / מְשׁוֹרְרֵי הָאֶרֶץ הַכְּבוֹשָׁה [...] / אֵלּוּ עֲמָדוֹ הַמְשׁוֹרְרִים שְׁלָנוּ / מוֹל שִׁירֵיכֶם / הֵיוּ נְרָאִים כְּגִמְדִים... גִּמְדִים".⁶⁷ כעבור שנה, ראתה אור האנתולוגיה של המולדת הכבושה, שנערכה בידי המשורר החברוני הגולה בדמשק יוסף אל-ח'טיב במטרה מוצהרת לנתב את זרמי הספרות בסוריה לכתיבה מגויסת למען פלסטין.⁶⁸ המבחר לא חרג מהקאנון שביסס כנפאני, אך לווה בהקדמה רושפת מאת העורך שקבע חוק ברזל כי הספרות הערבית לא תוכל להגיע לרמה האסתטית הנדרשת מספרות אוניברסלית מבלי שתעבור קודם כול דרך סוגיית פלסטין.⁶⁹ אפילו משוררים פלסטינים לא קיבלו כאיש אחד את החוק הזה. האקסיומה של הפואטיקה ה"חנוונית" של עלי היא שללא חיוב החיים והאושר הספונטני שפורץ את כלא הצורה ועוקף את הישירות החמוצה של הדרשה הפוליטית, אין טעם בכתיבת שירה בכלל. בשירו "אִמְאָלִיד" ("זרדים"), כתב עלי: "כֶּף / נִמְשְׁכוּ בִּי / שְׁשִׁים שָׁנָה בְּשִׁלְמוֹת / עַד שֶׁהִבְנִיתִי / שְׁאִין מְשָׁקָה טוֹב מִמִּי / אֵין מְאָכֵל טַעִים יוֹתֵר מִלֶּחֶם / וְאֵין עֶרֶךְ אֲמָתִי לְאֲמָנוֹת / שְׁלֹא תִכְנִים שְׁמֹחָה / לֵלֵב אָדָם".⁷⁰ במילים אלה הוא הגדיר את המשימה שמילא "התפוז" של מצרי. האושר כיתרה עודפת, כמופע בלתי סביר ועמיד בפני הרס של חירות אנושית, הוא המהות השירית שלא נכנסת לחשבון של השירה הפוליטית הרגילה. ומשום שכל מה שנוגע לחירות אנושית, על אחת כמה וכמה

67 נזאר קבאני, **אִלְאֵמָאֵל אֶל-שַׁעְרִיָּה אֶל-פִּאמָלָה** (בירות: מְנַשְׁרַת נִזָּאר קַבָּאנִי, 1979), כרך 2, 775.

68 יוסף אל-ח'טיב, עורך, **דִּינָאן אֶל-יֻטֵּן אֶל-מַחְתָּל** (דמשק: דָּאר פִלְסְטִין, 1968).

69 שם, 21-22.

70 עלי, **אִלְאֵמָאֵל**, 174, התרגום שלי.

בהקשר הפלסטיני, הוא פוליטי במובן הרחב, יהיה זה שטחי לומר שהשירה הזאת איננה שירה פוליטית. יתרה מכך, השמחה שמעבר לייאוש מקנה חיוניות ומהימנות לצורות ההיזכרות האישית באסון הגירוש של 48', היזכרות שניבטת ברזולוציה גרגרית משכנעת. היגון על מה שאבד חסר ערך אם הוא לא נמהל בחוויה של מלאות החיים שבטרם המלחמה, כפי שרואים בשיר הנפלא על הגדיים של השכן ג'מיל, המספר איך הם "הפיצו מְשֹׁשׁ וְאֹפְטִימִיּוֹת / מְשֹׁשׁ קְטִיפָתִי וְחֵם / שְׁמָלָא בֵּית וּנְפָשׁוֹת / הִצִּיר סִכְכָּה וּמַעְבָּר / בְּשֵׁם אֶת הָאֶסֶם".⁷¹ בשורה האחרונה הכניס אנטון שמאס לתרגום העברי אליטרציה משעשעת (שאיננה במקור הערבי) כדי לסמן את המקום שבו פונה השיר להומור: ברור שגללי הגדיים "בשמו את האסם" בלשון סגי נהור. באירוניה הלבבית של עלי יש מידה של ביקורת על הנוסטלגיה הפלסטינית, שכן היא חושפת את פיגומי הכזב השירי שהופך צחנת גללים לניחוח מבושם. הכנסת בדיחה כזו לשיר הנוגע בפצע הכפר שנחרב ב-1948 איננה מקובלת כלל בדרכי הרטוריקה השגורות של השירה הפוליטית, וגם לא בשירתו המאוחרת, המעודנת עד מאוד, של מחמוד דרוויש.

בהבדלים קלים, יש דמיון רב בין בחירתו של טאהא מוחמד עלי בצדדיות פורייה מול קודשי השירה הממוסדת ובין מהלכה של שירת הפרוזה בסוריה. הציוויים הנוקשים בעניין חובות הספרות לא התקבלו בעין יפה על-ידי המשוררים הסורים שחיפשו לממש חירויות אסתטיות ואזרחיות ולהתייחס לשאלת פלסטין תוך שחרור מכבלים אידיאולוגיים. אין ספק שבתור מדריך לשירה, האנתולוגיה של המולדת הכבושה לא התקבלה בשביעות רצון. על אף יומרתה להציג את משוררי פלסטין כמקשה אחת של אוונגארד חדשני, היא הציגה מגוון לא אחיד של איכויות והשתלבה במקהלה הקולנית של השירה הציבורית בסוריה, שהלכה ונוכסה על-ידי משטר הבעת', אך הדור הצעיר מיאן להחשיבה כשירה ראויה. אין פירוש הדבר שהסולידריות עם פלסטין התאיידה, אלא שהנפת שירת ההתנגדות כדגל רשמי הולידה תהליך דיאלקטי של תגובת-נגד שקבע כי בשביל לנקוט עמדה מוסרית לגבי פלסטין, אין די באימוץ המוסר המקובל, כי העניין הזה תובע נקודת מבט עצמאית.

ברוח זאת, בקובץ **בֶּשֶׁר, תְּוֹאֲרִיחַ' וְאַמְכָּנָה** אפשר למצוא שיר נרטיבי שמוקדש לנושא האחדות הערבית, ובפרט להזדהות עם פלסטין. את השיר, שכותרתו "פלסטיני, סודני והשלישי מרוקאי", הקדיש מצרי לחבריו לספסל הלימודים באוניברסיטת חלב. ניסוחה של הכותרת, המזכיר התחלה של בדיחה, רומז כי מקורות הסמכות של המשורר נטועים במבנים עממיים של נרטיבים קצוצרים. האווירה המבודחת השורה על השיר מתקדרת לפתע כשמגיעים לסיפורו של הפלסטיני, והתקדרות מפתיעה זו מעצימה את הרושם

האסתטי של השיר ואת איכויות המודולציה שלו. השיר מתחיל כשורת אנקדוטות משעשעות – על החבר הסודני שהשתכר באופן מביך לפני הבחינה בעל-פה, והחבר המרוקאי שהצטיין בנגיחות ראש והתבלבל בין אנרכיזם למרקסיזם – אך לובש רצינות טראגי-קומית כשמדובר בחבר השלישי "האחר", הפלסטיני גַּעְמָאן כנפאני:

אָבֵל גַּעְמָאן הָיָה מִזֶּן אַחֵר
גַּפִּים שֶׁצָּמְחוּ בְּאָפֶן תָּמוּהָ
לְשׁוֹן שֶׁאַרְכָּה כְּשֶׁנִּי שׁוֹקִיו יַחַד
אֶלָּא שֶׁאֲנִי לֹא הִבְחַנְתִּי בְּדָבָר
עַל פָּנָיו הַחוֹלְגִים וְהַכּוֹשִׁים
מִלֵּבֶד שְׁתֵּי הַדְּמָעוֹת שֶׁתָּמִיד
הָיוּ מְמַלְאוֹת אֶת כּוֹכֵי עֵינָיו
הוּא אָהֵב לְשִׁיר
וְנִהְיָה יָפֵה תֹּאֵר כְּשֶׁהוּא שָׂר
וּבְכָל עָרֵב
כְּשֶׁשָּׁבְנוּ לְהִתְפַּלֵּם וּלְהִתְנַפֵּחַ
אוּ בְּכָל עָרֵב
שָׁבוּ לֹא הָיָה לָנוּ
עַל מָה לְהִתְפַּלֵּם וּלְהִתְנַפֵּחַ
הָיָה מְתִלְוֶה אֶל קוֹלוֹ הַצִּלּוֹל וְהָרַחֵב
נִצְנוֹצַן הַמְתַּמְשֵׁךְ שֶׁל הַדְּמָעוֹת הָאֵלֶּה
עַד שֶׁנִּזְלָו לְאֵטָן
בְּמִקְבִּיל
לְאֵפוֹ.⁷²

תיאור מדויק זה של הפליט הפלסטיני מבטא את ההעדפה של מצרי לבטוח במראה עיניו – מבנה הגוף, הפנים החולות, צלילות הקול – ובהתרשמות האישית שלו, על פני ההזדהות המופשטת עם פלסטיין כסמל, השאובה מעיתונים ומספרים. כפי שהשיר על התפוז השיב לתפוז את תפוזיותו, גם כאן עוקר השיר את הדמעות משדה הקיטש הסנטימנטלי ומשווה להן מוצקות ריאליסטית בתיאור נצנוצן ונוזילתן האישית. ועל אף דחיית המודוס הרחב של משוררי ההתנגדות, הפלסטיני מופיע כאן בדמות זמר הניחן בכריזמה מילולית וקולית מרשימה. למעשה, ישנם קווים של חפיפה בין התיאור של

נַעֲמָאן כגבר פלסטיני רהוט ויפה תואר ובין הפרופיל התקופתי של המשורר הפלסטיני המושך והכריזמטי, כפי שציירה אותו האנתולוגיה של המולדת הכבושה (ושם המשפחה כנפאני מחדד אותה). בשבריריותו מכמירת הלב, דמותו של נעמאן מזכירה תיאורים של המשורר יליד מוסמוס ראשד חוסין.⁷³ השילוב שמופיע אצל מצרי בין עצב עמוק ביחס לאסון הפלסטיני, אירוניה מחוספסת ועסיס החוויה הישירה מדגים את הקרבה בין האתוס השירי שלו לזה של טאהא מוחמד עלי: בהתייחסות לאסון האובדן שניהם אינם שמים את הדגש על האדמה הגזולה אלא על האנשים ועל הוויית חייהם.⁷⁴ כמשורר סורי שעול הערביות מוטל על כתפיו, הפך מצרי את השיר לרפלקסיה מבודחת ונוגה על הממדים הלא-פוליטיים שבהם מתקיימת אחווה ערבית, והציבם כתמונת ראי ביקורתית להתפוררותה של הסולידריות בפוליטיקה הערבית של שנות השבעים. יש אפוא חריפות ביקורתית בבחירה שלו לסיים את השיר הטראגי-קומי על האחוה בין הסטודנטים הערבים בתיאור של נתק:

מֵאֵז קִיץ 1971
 לֹא פָגַשְׁתִּי אֶף אֶחָד מִן הַשְּׁלוֹשָׁה
 גַּם לֹא קִבַּלְתִּי
 מִכָּתֵב אוֹ גְּלוּיָה
 חֶרֶף הַשְּׁבוּעוֹת שֶׁנִּשְׁבְּעוּ לִכְתֹּב לִי
 שְׁמִעְתִּי שְׁעוֹדָה
 הַשְּׁלִים אֶת הַמַּאסֵּר בְּקֵהִיר
 וְחֹזֵר לְמְרוֹקוֹ
 עֶמֶר עֶבֶד אֶל־סֵלָאם
 יִתְכֵּן שְׁאִינֹ עוֹשֶׂה כָּלוּם
 וְיִתְכֵּן שְׁיֹשֵׁב בְּצִיגוֹק בְּאֵם־דוֹרְמָן
 בְּאֶשֶׁר לְנַעֲמָאן
 הִגִּיעוּ אֵלַי שְׁבָרִי יָדִיעוֹת
 מִקּוֹפְנֵהֶגֶן וְעָרִים אֲחֵרוֹת
 וּפַעַם אַחַת עָלָה בְּיָדִי לְזֵהוּת אוֹתוֹ
 עִם מְשֻׁקְפִים שְׁחָרִים שֶׁהִסְתִּירוּ
 חֲצִי פְּרָצוֹף
 בְּתַצְלוּם בְּעֵתוֹן

73 על ראשד חוסין כמשורר-הסלבריטאי הפלסטיני הראשון, ועל האגדות שנרקמו סביבו, ראו

Hoffman, *My Happiness*, 265-279

74 שם, 344.

שֶׁל לִוְיָהּ פִּלְסְטִינִית
בְּבִירוֹת.
הוּא עֵדִין חִי
זֶה אֲנִי יוֹדֵעַ
אֲבָל אֵיפֹה?
זֶה מָה שָׁאִין בְּיָדִי אֶף לְשַׁעַר
כִּי הוּא
כְּמוֹ שְׁאוּמְרִים
חֶסֶר מוֹלָדָת
בְּאַמֶּת חֶסֶר מוֹלָדָת.
לטקיה, 12 בדצמבר, 1976⁷⁵

הביטוי "כְּמוֹ שְׁאוּמְרִים" (כמו שאומרים) מרכזי לסיכום המהלך, משום שבאמצעותו מודה הדובר כי היה זקוק לדרך העקלקלה של השיר כדי להגיע לאמת המובנת מאליה, שהחבר הפלסטיני מעורר יותר הזדהות משום שאין לו מולדת. בלי בשר החוויה הנפרטת לניואנסים, אמירה זו נותרת נבובה. רק ההיכרות האישית מעניקה למשורר את הסמכות לומר "חֶסֶר", כלומר באמת, אמת ויציב. עקלקלות הדרך באה לידי ביטוי לא רק בצורך של עלילת השיר להכיל גם את שני החברים, המרוקאי והסודני, כמשקל-נגד לפלסטיני, אלא גם בתחביר המתפתל, המודגש באמצעות שבירת השורות. כשמשפטיו הארוכים של הדובר נחתכים לשורות קצרות נוצר מתח בין הדיבור הישיר השוטף לבין ההאטה של חוויית הקריאה המאפשרת לספוג את פרטי התיאור ולחוש בתודעה המספרת המפעמת בשיר. בניגוד לשירו של אל-עטמה, תיאור זה דינמי ומשתרך בהדרגתיות בלתי מורגשת כמעט עד לשיא המתרכז בתובנה הישנה אך הרעננה, שלפלסטיני אין בית שאפשר לחזור אליו. המבנה הצורני – הן ברמת העלילה הן ברמת המשפט – מאפשר את המודולציה בטון שמבהירה כי הפלסטיני הוא הקרוב ביותר לליבו של הדובר: הוא ה"שלישי", החריג שחידת מיקומו מותירה מקום למסתורין וסיפורו מתחבר לסיפור קולקטיבי, מתכתב עם הדאגה היתרה בסוריה לגורל הפליטים הפלסטינים.⁷⁶

75 מצרי, אל־מִן מוֹעֵצַת אל־אַרְבַּע, 238-239.

76 באופן דומה, מעמת שירו של מצרי, "ויקטור בעל האף האדום", את אידיאל אחוות העמים הסוציאליסטית עם חוויה של מפגש ממשי עם מלח רוסי בטרטוס, שם הוקם בסיס תחזוקה סובייטי לפי הסכמים בילטרליים בין ברית המועצות וסוריה של אסד. שם, 203-204.

סיכום

שיריו של מצרי מעידים על הצבעוניות המבולגנת של תודעתו, שהיא גם הצבעוניות חסרת הסדר של הקליקה הספרותית שאליה השתייך, שבאה לידי ביטוי בשיחות שהתנהלו בה, ובשותפות הגורל הטראגיקומית בתוך הדלות הסורית הכללית. לרשותם של המשוררים הסורים לא עמדו האמצעים לייצר מנגנון טקסטואלי ממוסד של אנתולוגיה. השיר השפּיִי־ורנקולרי משקף אפוא מרחב קדם־טקסטואלי, דיבורי ובין־אישי, שנועד למלא את החלל הזה. גם שיריו של טאהא מוחמד עלי איחרו להגיע לדפוס ולזכות בהכרה מוסדית. בניגוד לאמת המידה של השירה הפוליטית המהוקצעת, הם השתייכו לעולם ה"קשקוש" הספרותי הנוקונפורמיסטי שהיה חלק מאורח חיו כמוכר בחנות מזכרות. שילובה מחדש של קציידת אל־נַ'ר בתוך שטף החיים ההיסטורי הופיע כחזרת המודחק ואישור מחדש של ערכי נאמנות ריאליסטית לאמיתות תלויות זמן ומקום מתוך התנגדות לשיח מהפכני כוזב ומעורר מיאוס, שנכפה מלמעלה. ישנה אומנם מידה בלתי נמנעת של סכמטיות בטיעון המצביע על מגמה רחבת הקף בלי להתייחס לכל מקרה לגופו,⁷⁷ אך כאשר מתבוננים במשוררים ובקובצי השירה שנתפסו כמכוננים, וזכו להערכה של מבקרי שירה וקוראיה ברבע האחרון של המאה העשרים, אין מנוס מהמסקנה שהריאליזם הלירי הפך למוקד כוח מרכזי בשירה הערבית בת זמננו, והתייצב כמשקל־נגד לאזן את האוטונומיה הקיצונית שאליה שאפו המודרניסטים בביירות.⁷⁸

מפאת האכזבות הפוליטיות הרבות שידעו הפלסטינים במפנה המאה העשרים ואחת, גם בשירה הפלסטינית העכשווית התפורר האידיאל האסתטי של גבורה תרבותית כריזמטית. בהתאמה, גם דגם שירתו של טאהא מוחמד עלי כבר אינו נחשב לשולי. הסטאטוס של יצירתו עלה מאוד, במידה רבה גם בזכות תרגומיהם המופתיים של פיטר קול (לאנגלית) ואנטון שמאס (לעברית), ושיריו הפכו לקלאסיקה מודרנית, גם אם לא מהזן שנהוג לייחס לו גדולה כזו של מחמוד דרוויש. משוררים צעירים מתעמקים בשירתו של עלי כמודל לחיקוי. המשורר הבולט נַ'נַ'אן דְרִוּוּש (1978-) התחיל את דרכו הספרותית כפייטן בערבית מדוברת, ואט־אט שכלל לשון דינמית הנעה בגמישות בין פרוזאיות בַּפְּחָא לליריות גבוהה. בקובץ הבשל שלו,

77 לסקירה מקיפה יותר של זרמים ראו Daniel Behar, "The Shape-Shifting Margin: Pattern of Change in Arabic Modernism Past Beirut," *Dibur* 9 (2021): 35-53

78 עֲבָאס בִּצְ'וִן ואימאן מרסאל, מהבולטים בין משוררי שירת הפרוזה הפועלים כיום, מכירים בחוב שהם חבים לאופקים הרחבים שפתח המשורר העיראקי סרגון בולוס, בזכות חיבור שירתו להיסטוריה החיה בהווה. לדוגמה ראו עבאס בִּצְ'וִן, "אל־עַלְמִיָּה בְּדוֹן בְּרָעָה", אִלִּסְפִיר, 26 באוקטובר 2007.

תַּעֲב אל־מַעֲלָקוֹן ("התעייפו התלויים", 2018), הוא הקדיש לעלי שיר שכותרתו "מופעיו של טאהא מוחמד עלי": "הַמְשׁוֹרֵר, שְׁצַעֲר הַגְּעֻגָּנִים שְׁלוֹ הַתַּעֲלָה מַעַל כָּל הַסִּבְתּוֹת שְׁלָנוּ, / שָׁגַם בִּיגוֹנוֹ וּבִכְפִּיּוֹ עָלָה עֲלֵיהֶן, / עֲדִין מִקִּיץ / חָרַף מוֹתוֹ לִפְנֵי שְׁנֵתִים / בְּאֶזֶר בְּלִתִּי מְגֹדֵר בְּמַעֲמָקֵי נַפְשִׁי / אֲנִי שׁוֹמֵעַ אוֹתוֹ מְדִי פֶּעַם בְּבִקְרִים / צוֹחֵק כְּמוֹ תִּינוֹק מַצִּיץ בְּעֵרִיסָה / אוֹ סוֹבֵל בְּאֶרֶץ רוּחַ וּמְמַלְמֵל בְּנִתּוֹר דְּמָעוֹת / כְּמִי שֶׁשָּׁכַל עוֹלָם וּמְלוֹאוֹ"⁷⁹. מן השיר הזה עולה כי מה שקוסם לנג'ואן בשירתו של עלי הוא בדיוק המקצב האיטי של מוחשיות הזיכרון והגיוון הטונאלי שבהם הוא מביע את הכאב על הנכבה.

בראשית המאמר הצגתי את הקשר בין טענת האמת ההיסטורית בשירו של סלים אל־נפאר ובין טון הדיבור החמים והידידותי ששוכלל בד בבד עם הירידה לפרטי היומיום. אם נוסיף לתמונה את עולמה של המשוררת הפלסטינית מַאִיא אַבוֹ אל־חֵיאַת (1980-), נגלה כי הפואטיקה של היומיום תופסת מקום של כבוד בשירה הפלסטינית של המאה העשרים ואחת ופותחת מרחב לקולות נשיים אירוניים, המשוחררים מהשתבוללות מטאפורית. עאיִדה פחמאוי־ותד אפיינה את הלשון השירית הנוכחית של אבו אל־חֵיאַת כלשון שפרצה את גבולות העיסוק בעצמי הלירי המבודד.⁸⁰ היא הראתה שאבו אל־חֵיאַת "נאמנה למציאותה", ומנחילה ללשונה, "ריבוי ממדים גדוש בפרטים [...] קטנים, רגילים, חלושים ונידחים ככל שיהיו".⁸¹ שני קבציה האחרונים של אבו אל־חֵיאַת (שראו אור ב־2012 ו־2016) מציגים דיבור אישי וצלול הממוסס את הַנְּמִיטָה (תבניתיות) של כמה מן היסודות המושגיים הגדולים בזהות הפלסטינית.⁸² הקובץ **פְּסָאֲתִין בִּיתִיה וְחֵרוֹב** (שמלות ביתיות ומלחמות, 2016) מצהיר כבר בשיר הפתיחה שלו על כוונותיו בתחום היחסים בין הלשון והעולם השירי: "הַכְּבָּסִים הַתְּלוּיִים מִן הַמְּרָפְסוֹת הַמְּשֻׁפְּחָתִיּוֹת / נִקְיֹן הַבֵּית שֶׁל שִׁשִּׁי, רֹאשׁוֹן וְשֶׁבֶת, / דְּרָכִים אַחֲרוֹת לְדַבֵּר עִם אֱלֹהִים / עִם הַשְּׁכָנֹת / עִם הַנְּמָלִים / עִם עֶבֶשׁ בֶּלֶב".⁸³ דרך הרגישות לפרטים שוליים מציעה המשוררת מגע אישי ומקורי בתמות שבדרך כלל רוויות בקלישאות, גם ברמה העולמית וגם ברמה המקומית (אהבה, נשיות, אימהות). כך למשל היא בונה משל על אימהות דרך סצנה של טיפול להדברת כינים בילדים,⁸⁴ או מדברת על המציאות היומיומית של הכיבוש דרך פריזמה של "אישה חסרת כול" שחיה "על המחוסם" והוגה

79 נג'ואן דרוויש, **תַּעֲב אל־מַעֲלָקוֹן** (אל־קדס: אל־פיל, 2018), 37.

80 עאיִדה פחמאוי־ותד, "פְּתָאפִית' מִן אֶנְרַאק וְ־מִח'טוּטַאט שַׁאעֲרַאט פִּלְסְטִינִיָּא: שְׁעַר גִּדִּיד וְ־צִנְאָדִיק מִפְתִּיחָה, מִגִּלָּת אל־דִּרְאסַּאט אל־פִּלְסְטִינִיָּה 118 (אביב 2019): 130.

81 שם.

82 שם, 127, 131-132.

83 מאיא אבו אל־חֵיאַת, **פְּסָאֲתִין בִּיתִיה וְחֵרוֹב** (עמאן: אל־אהליה, 2016), 7.

84 שם, 18-19.

בשמחות היפותטיות: "אני חיה על המחסום / חשה שמחה מדברים של מה בכך / כאלו היה יום שלם עובר מבלי שאראה חיל אחד / שמרגיש משעמם [...] / אתה יודע כמה זה מדפא / להיות חסר כל ולחיות על המחסום / ולשמוח מדברים פשוטים / כאלו חלפת בדרך של משורר פטפטן / או פועלים מתשים שסוחבים שקיות / של פגגות, גויאבה וחלב תנובה [...]"⁸⁵.

המאמץ לביים שמחה בלב היגיעה המונוטונית מזכיר מאוד את ההתעמלות בתרגילי השמחה של מנדר מצרי במדינת הבעת'. אבו אל-חיתא חושפת בשיר הזה את אתיקת הדמיון הנהוגה בהקשר כזה, ובפרט את הסירוב לברוח למחוזות פנטסטיים או להתהדר בנצות המטאפורה כדי להשיג את השמחה המיוחלת. במקום זאת, השחרור והאזשר מדומים אצלה ("כאילו...") לדברים קטנים, לרגעים מפוכחים הלקוחים מן המציאות של חיה ומבוססים על הזדהות נשית עם גברים דווקא: עם החיילים העייפים במחסום, עם הפועלים, ובקטע שלא צוטט, עם צעיר פלסטיני שניסה לדקור חייל. "גיליתי", היא אומרת בראיון, "כי הטקסט האמיתי חייב לצאת מפרטים אנושיים, לא להתנשא על היומיום של אנשים והפרטים הקטנים מהרגיל, ומכאן צומחת המקוריות של הטקסט שהופכת את כל זה למרחב חדש ולעולם חלופי המיועד לחשיבה והתעמקות".⁸⁶

בבואנו לדון באפשרויות העתיד של שירת הפרווה עלינו להטות אוזן למהלכי הדיאלקטיים התובעים תהליך מתמיד של איזון. אם הזרם הדומיננטי יטה את הכף של שירת הפרווה עוד ועוד לכיוון הריאליזם, ניתן יהיה לצפות למשיכת חבל בכיוון ההפוך: לקריאות לאוטונומיה ולעידון מטאפיזי על חשבון הצד החומרי. יש להניח שלא נחזה בשחזור מדויק של האידיאולוגיה המודרניסטית של אדוניס, אבל ייתכן שנראה גלגול רך יותר של נטיית השיר אל הכמוס ואל הארת ההתגלות, גלגול שיופיע כתשובה להתייחסות אל הפרוזאיות של הרומן ואל שכבות היומיום. מגמה כזו ניכרת למשל במוטיב המטאפורי המכונה "אפקט הפרפר", שטבע מחמוד דרוויש:

אֶפֶקְט הַפְּרָפֶר לֹא נִרְאֶה

אֶפֶקְט הַפְּרָפֶר לֹא עוֹבֵר

הוא כוח המְשִׁיכָה שֶׁל הָעָמוּם

הַמְפַתָּה אֶת הַמְשַׁמְעוֹת, וְעוֹזֵב

כְּשֶׁמִתְבַּהֶרֶת הַדֶּרֶךְ

85 שם, 86-87.

86 רשא חלנה, "מאיא אבו אל-חיתא ל-24: אל-כתאבה אל-חקיקה תח'רג' מן תפאציל אל-נאס,"

24; 10 באוגוסט 2013, <https://24.ae/article/30887/>

הוא קלות הנצחי ביומיום
כסופים למרומים
והארה יפה

הוא נקדת חן נרמזת באור
כשהנסתר בנוי, מדריכנו
מוליד אל המלים

הוא כמו שיר שמנסה
לומר ומסתפק
בצטוט מן הצללים
ולא אומר...

אפקט הפרפר לא נראה
אפקט הפרפר לא עובר!⁸⁷

87 אני מודה למתרגם נביל טנוס, שהפנה את תשומת ליבי לשיר הזה. התרגום כאן הוא שלי. לגרסת המקור ראו דרוויש, **את'ר אל־פראשה**, 131. יש להדגיש כי מבחר מתוך שירי הקובץ המקורי ראו אור בקובץ שתורגם לעברית, וראו מחמוד דרוויש, **אפקט הפרפר**, תרגמה עפרה בנג'ו (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2023).

היסטוריוגרפיה ספרותית לזהות הפלסטינית: המשכיות בצל מחיקה מתמשכת

מנאר ח. מח'ול

כל ניסיון להתחקות אחר התפתחותה של הספרות הפלסטינית הוא משימה קשה, לא רק בשל אורך התקופה, אלא גם בשל ריבוי ההקשרים הגיאוגרפיים, הפוליטיים והחברתיים של הפלסטינים, במיוחד לאחר הנפפה ב-1948 והתפזרות העם הפלסטיני ברחבי תבל. בהקשר זה ניתן לזהות שלושה מרחבים עיקריים ושונים שבהם מתקיימת יצירה ספרותית ותרבותית פלסטינית: ישראל, שבה פלסטינים כותבים בערבית ובעברית ומנהלים שיג ושיח עם התרבות היהודית-ישראלית; המזרח התיכון, אזור הכולל את הפליטים הפלסטינים במדינות ערב וגם את הפלסטינים החיים תחת כיבוש צבאי בגדה המערבית וברצועת עזה. במרחב זה מתקיימת במידה רבה מערכת אקולוגית ספרותית אחידה (סופרים פלסטינים מפרסמים בבתי הוצאה במדינות ערביות ובמידה רבה הם חלק מהסצנה התרבותית של האזור); המרחב השלישי כולל קבוצה גדולה של פלסטינים החיים בגלות, במדינות יבשות שונות – במיוחד במערב אירופה ובאמריקות. פועל יוצא של הגיוון הגיאוגרפי של הקיום הפלסטיני הוא הגיוון הלשוני. הספרות הפלסטינית נכתבת כמעט בכל לשונות העולם, ולכן מחקר מקיף על ספרות פלסטינית עכשווית מחייב גישה השוואתית שתציע לקרוא אותה כספרות עולם, או כספרות חובקת עולם. חשוב לציין כי מספר יוזמות מחקריות עכשוויות כבר החלו להתמודד עם המורכבות וקושי המשימה של התחקות אחר התפתחות הספרות הפלסטינית ומאפייניה בלשונות ובאזורים שונים.¹

לאור האמור, השאלות שעומדות בבסיס פרויקט המחקר המקיף המתקיים על הספרות הפלסטינית הן: מה "פלסטיני" בספרות הפלסטינית; מה מייחד את הכתיבה הפלסטינית בעולם; והאם יש מכנה משותף לכתיבה פלסטינית בכל אזורי הקיום

1 ראו למשל: Refqa Abu-Remaileh, *Country of Words: A Transnational Atlas for Palestinian Literature* (Stanford: Stanford University Press, 2023); Maurice Ebileeni, "Palestinian Writings in the World: A Polylingual Literary Category Between Local and Transnational Realms," *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 19, no. 2 (2017): 258-81; Maurice Ebileeni, *Being There, Being Here: Palestinian Writings in the World* (New York: Syracuse University Press, 2022)

הפלסטיני? מאמר זה מציע התמודדות ראשונית עם המשימה המורכבת של שרטוט קווי המתאר של הספרות הפלסטינית.

ראשית הספרות הפלסטינית: לפני 1948

את ראשיתה של הספרות הפלסטינית, כלומר ספרות שמבטאת תודעה לאומית פלסטינית מובהקת, אפשר למקם בתחילת המאה העשרים ובתקופת מלחמת העולם הראשונה. לפני כן, מאז הנהדה שהתחילה באמצע המאה התשע-עשרה, דמתה הספרות הפלסטינית לשאר הספרויות הערביות שנכתבו במזרח התיכון והייתה חלק מהנוף הספרותי של האזור. התקופה שבין 1908 ל-1920 הייתה תקופת מעבר, שבה התגבשה המודעות הלאומית הערבית. מאז שנות העשרים של המאה העשרים אפשר למצוא פרץ של כתיבה לאומית פלסטינית נרחבת שנוצרה כתגובה למנדט הבריטי ובמסגרת המאבק בציונות.² מחקרים מסורתיים בתחום הספרות הפלסטינית התמקדו בעיקר בשתי סוגות ספרותיות ראשיות: שירה (שנחשבה פוליטית יותר, כספרות ששימשה לרישום ועיצוב ההיסטוריה) ופרוזה (שנחשבה בתחילת דרכה בעיקר לחלק מתרבות הבידור). עם זאת, מחקרים עכשוויים מזהים סוגות נוספות, ומצביעים על העושר התרבותי (הכולל צילום, מוזיקה וקולנוע), שהתקיים לצד הספרות בפלסטין שלפני הנפכה.³ אברהים מחפוז עבדו ורפקה אבו-רמילה, למשל, מזהים את קיומה של "ספרות מגוינים" (אדב מקאלאת או אדב אלימקאלאת) שהתחילה להופיע כבר בתחילת המאה העשרים.⁴ לצד פעילותם הענפה של מגוינים במזרח התיכון, הספרות של אדב אלימקאלאת הייתה תוצר של הגירת פלסטינים וערבים מהמזרח התיכון אל האמריקות בשלהי המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים (מה שקרוי אלי-מְהַגֵּר), שם נכתבה סוגה זו בערבית, ספרדית ואנגלית. המחקר של עבדו ואבו-רמילה

2 Mattityahu Peled, "Annals of Doom: 'Palestinian Literature - 1917-1948'", *Arabica* 29, no. 2 (1982): 143-83; Sadia Agsous, "The Making Stage of the Modern Palestinian Arabic Novel in the Experiences of the Uḍabā' Khalīl Baydas (1874-1949) and Iskandar al-Khūrī al-BaitJālī (1890-1973)," in *European Cultural Diplomacy and Arab Christians in Palestine, 1918-1948: Between Contention and Connection*, eds. Karène Sanchez Summerer and Sary Zananiri (Cham: Springer International Publishing, 2021), 63-78

3 Agsous, "The Making Stage" 3

4 Ibrahim Mahfouz Abdou and Refqa Abu-Remaileh, "A Literary Nahda Interrupted: Pre-Nakba Palestinian Literature as Adab Maqalat," *Journal of Palestine Studies* 51, no. 3 (2022): 23-43

מראה שהיצירות של **אדב אל־מקאלאת** בתקופה הזאת חשפו היבטים ספרותיים ודיסקורסיביים פלסטיניים נוספים, משום שספרות זו לא הייתה נתונה לצנזורה של המנדט הבריטי. מגוינים וכתבי־עת נתנו אפוא פלטפורמה לכותבים פלסטינים להביע את רגשותיהם הלאומיים.⁵ בנוסף, אבו־רמילה, שערכה מחקר מקיף במטרה למפות את הספרות הפלסטינית בעולם, ראתה בבתי כלא מרחב או "גיאוגרפיה ספרותית" כבר מראשיתה של הספרות הפלסטינית בתקופת המנדט הבריטי בפלסטין, מרחב ספרותי המתקיים עד עצם היום הזה.⁶

פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות, 1948-1967

הנכבה היא האירוע המכונן המשותף לכל הפלסטינים. האסון הפלסטיני של הטיהור האתני של פלסטין בשנים 1947-1948 נגע בכל פרט, משפחה וקהילה פלסטיניים, באופנים שונים, ויצר את הקטגוריות הגיאופוליטיות, התרבותיות והספרותיות שבתאורן פתחתי את המאמר.⁷ כל הסוגות של הספרות הפלסטינית שנכתבה לאחר 1948 התייחסו לנכבה, תיעדו אותה, ניתחו אותה, ניסו להתמודד עם תוצאותיה, ולפעמים גם הדחיקו אותה.

הספרות שנכתבה לאחר הנכבה שיקפה פרגמנטציה, לוקליזציה, והחלשה או ניחות (attenuation). כפי שאראה בהמשך, במושג פרגמנטציה אני מתכוון לפירוק העם הפלסטיני לפרגמנטים ולפיזורו הגיאוגרפי, תופעות שעליהן הצבעתי בפתחת המאמר. הביטוי הספרותי המובהק ביותר של הפרגמנטציה שהתרחשה לאחר 1948 הוא הלוקליזציה של הספרויות הפלסטיניות השונות, כלומר התמקדות של הספרות הפלסטינית בכל אזור בהקשרים הפוליטיים, החברתיים והכלכליים הפרטיקולריים של הסביבה שהיו חיוניים להישרדות המיידית של הפלסטינים בהקשר המקומי הייחודי. כך למשל, הספרות הפלסטינית שנכתבה בישראל בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים התמקדה בהסתגלות של הפלסטינים לחיים בישראל, בעוד שהספרות הפלסטינית שנכתבה ברחבי המזרח התיכון באותן שנים התמקדה בשאלת הפליטות וההישרדות הקיומית הבסיסית ביותר במחנות הפליטים.

המושג "ניחות" מתייחס לשיח הפלסטיני המוחלש של אותה התקופה, שכלל ביטויים שונים של תבוסה, חוסר אונים או פסיביות. הפרגמנטציה, הלוקליזציה והניחות השתקפו במנעד רחב של ביטויים ספרותיים שאין מקום לדון בהם במאמר זה, במיוחד

Abu-Remaileh, *Country of Words* 5

שם. 6

Ilan Pappé, *The Ethnic Cleansing of Palestine* (Oxford: Oneworld, 2007) 7

לאור הגיוון הגיאוגרפי, הסוגני והתמטי של הספרות הפלסטינית. אבל בדיון שאציג להלן אשרטט את קווי המתאר הכלליים של הסצנה הספרותית הפלסטינית מאז 1948. רומנים פלסטיניים שנכתבו בישראל בתקופת הממשל הצבאי (1948-1967) הובילו שיח מודרניסטי פרטיקולרי בישראל. בעוד שהמודרניזם באופן כללי דגל בשבירה של מוסכמות (חברתיות וספרותיות), והדגיש ערכים ליברליים של אינדיבידואליזם וחירות מכבלי המסורת, הסופרים הפלסטינים המודרניסטים בישראל ראו במודרניזציה כלי שיכול לתרום להשתלבותם של הפלסטינים בחברה היהודית-ישראלית. מסיבה זו, ספרות זו התעלמה מהפן הקונפליקטואלי של היחסים בין הפלסטינים לתנועה הציונית וישראל.⁸ ספרות המודרניזציה שילבה אפוא קריאה לשינוי חברתי לאור העקרונות הליברליים עם השקפה פוליטית שדגלה באינטגרציה של הפלסטינים בישראל. דוגמה לכך אפשר למצוא ברומן *ובקית סמירה* (וסמירה נותרה, 1962) מאת עטאללה מנצור, שמספר על ריאד וסמירה, שני צעירים מכפר פלסטיני בגליל. החלק הראשון של הרומן מתמקד במעבר של ריאד מהכפר לעיר חיפה, לפני כיבוש העיר ואחריו, וביחסים בין השניים. בחלקו השני הופך ריאד לפליט בלבנון ובוחר שלא לשוב, והרומן מתאר את התאקלמותה של סמירה בחיי הכפר שאחרי הנכבה, ואת הסתגלותה לעבודה בשדות הקיבוץ השכן. שני חלקי הרומן מתייחסים לשני ממדים של השיח המודרניסטי הפלסטיני בישראל לאחר 1948 – הפוליטי והחברתי. קריאה מפורטת ברומן מגלה ביטויים של פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות בכמה רבדים.

הפרגמנטציה והלוקליזציה משתקפות בהתמקדות של הרומן בהתאקלמות של סמירה בכפר (ומייצגת את הסיפור של הפלסטינים בישראל), בעוד שהפליטות של ריאד בלבנון לא זוכה לשום התייחסות מעבר להצהרה שהוא מחליט לא לחזור משם. הניחות באה לידי ביטוי בתיאור מלחמת 1948 כאסון טבע (כשם הכותרת של פרק 12: "וואבֶּע" – סערות), ועל ריאד נאמר בו שהוא "מיקד את תשומת ליבו בביטחונו האישי [...] בתקווה שהסערה תחלוף, והביטחון יחזור".⁹ ריאד לא רק נמנע מלנקוט עמדה בנוגע למלחמה, אלא גם נאמר עליו ש"הוא לא ראה שום סיבה למות בחיפה".¹⁰ חלקו הראשון של הרומן עורר דיון בקרב מבקרים בנוגע לשיח הפוליטי שהוא מבטא.¹¹

חלקו השני של הרומן מתייחס לממד השני, החברתי, של הספרות המודרניסטית בישראל, ומתמקד בדילמות התרבותיות-חברתיות, במיוחד בכל הנוגע למעמד האישה

Manar H. Makhoul, *Palestinian Citizens in Israel: A History through Fiction, 1948-2010* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020), chap. 1

9 עטאללה מנצור, *ובקית סמירה* (תל-אביב: דאר אל-נשר אל-ערבי, 1962), 88.

10 שם, 89.

11 Mahmud Ghanayim, *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2008)

וחירותה, ולניסיון לשבור את המבנה הפטריארכלי של החברה הפלסטינית. עאדל אל-אסטה סבר שהרומן נוטה לאמץ את סגנון החיים היהודי-ישראלי.¹² עם זאת, קריאה בו מעלה שאבחנה זו לא מדויקת, משום שהרומן לא מכריע לגבי אימוץ סגנון חיים אחד, אלא מעלה את הדילמה שמתעוררת במפגש בין התרבויות, מצב שע'נאים, בהשראת אדוניס, הגדירו כ"הלם המודרניות".¹³ השיח הפלסטיני המודרניסטי שהתפתח בישראל בשנים אלו קיבל ביטוי ברומנים נוספים, כמו **אל־מִשְׁוֶהוּן** (המעונותים), מאת תופיק פיארד (1963); **באור חדש**, מאת עטאללה מנצור (1966) – שהיה הרומן הפלסטיני הראשון שנכתב בעברית; ו**קֶלֶב פִּי קְרִיָה** (לב פֶּכֶפֶר) מאת מחמוד כנאענה (1963).¹⁴ הבחירה בקו המודרניסטי לא ייחדה רק את הספרות הפלסטינית בישראל, ובהקשר זה ראוי להזכיר את הסופר הפלסטיני ג'ַבְרָא אַבְרָהִים ג'ַבְרָא, שחי בגלות בעיראק ודגל במודרניזציה מוחלטת של הפלסטינים כדרך לגאולה.¹⁵

בה בעת היו במזרח התיכון סופרים פלסטינים שהציגו קו ריאליסטי. יצירותיו של ע'סאן כַּנְפַּאנִי, שנכתבו בתקופה שבין שתי המלחמות (1948-1967) מכילות גם הן מוטיבים של פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות. בתקופה זו פרסם כנפאני שלושה ספרים ובהם 40 סיפורים קצרים שהיו רוויים במוטיבים של תבוסה, מלנכוליה ומוות. מגמה זו ניכרה במיוחד בקבצים **מִוֶּת סְרִיר רֶקֶם 12** (מוות של מיטה מספר 12, 1960) ו**אַרְצֵ אל־בְּרִתְקָאָל אל־חִיזִין** (ארץ התפוזים העצובים, 1962), שתיארו את חייהם של פליטים פלסטינים במזרח התיכון בשנות החמישים והשישים. דוגמה מובהקת נוספת לכך ניתן למצוא ברומן שפרסם כנפאני, **רִג'אַל פִּי אל־שֶׁמֶשׁ** (גברים בשמש; 1963), שתיאר את מאמצי ההישרדות של פליטים פלסטינים במזרח התיכון (כלומר, פרגמנטציה ולוקליזציה), את חולשתם, ולבסוף את מותן הטראגי של שלוש הדמויות הראשיות בתוך מכלית מים, בעת הגיסיון לחצות את הגבול בין עיראק לכוחית (ניחות).

מוחמד ח'ליל זיהה סממנים דומים של אדפטציה במחקר שלו על הסיפור הפלסטיני הקצר בישראל – במיוחד בהקשר הפרטיקולרי של הפלסטינים בישראל, בנושאים

12 עאדל אל-אסטה, **אליהוד פי אליאדב אל־פלסטיני** (אל־קודס: אתחאד אל־כתאב אל־פלסטיניין פי אל־צפה אל־ע'רביה וקטאע ע'זה, 1987), 84.

13 Ghanayim, *The Quest for a Lost Identity*, 37

14 לדיון מפורט ברומנים של המודרניזציה, ראו 15-66 Makhoul, *Palestinian Citizens*.

15 Muhsin Jassim Al-Musawi, *The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence* (Leiden: Brill, 2003), 364; Asma al-Naser, "Out of Time: Jabrā Ibrāhīm Jabrā and the Politics of Palestinian Exile," *Journal of Arabic Literature* 48, no. 2 (2017): 158-59; Sonja Mejcher-Atassi, "Jabra Ibrahim Jabra's Suitcase: Carrying Modernism and Exile Across Borders from Palestine into Iraq," *Journal of Contemporary Iraq & the Arab World* 17, no. 1 (2023): 78

המעסיקים קבוצה זו.¹⁶ בנוסף התייחס ח'ליל לשיח הפוליטי המוחלש בסיפורים שנכתבו בתקופה זו ושהביעו עמדה ביישנית משהו (במקור בערבית: **אֶסְתַּחִיאא'**)¹⁷ או שיח פייסני (במקור בערבית: **מהאד'**).¹⁸ אומנם ח'ליל הגדיר את התקופה הזו כ"רומנטית", משום שהסיפורים הקצרים שנכתבו בה עסקו בשאלות של אהבה ומסורת,¹⁹ אבל למעשה גם הוא זיהה בספרות זו סממנים מודרניסטיים של שיח אינדיווידואליסטי וכפירה במסורת של התרבות הפלסטינית.²⁰

מאפיינים דומים אפשר לראות גם ב**אדב אל־מקאלאת** לאחר 1948. אבו־רמילה מראה כיצד עיתונים פלסטיניים בישראל כמו **אל־אתחאד** ו**אל־ג'יד** מילאו תפקיד משמעותי בשמירה על השיח הפלסטיני הספרותי והתרבותי באותן שנים.²¹ מאידך, ניתן לזהות סממנים של פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות בטרמינולוגיה של השיח הספרותי הפלסטיני בישראל בתקופה הזאת. אלו באו לידי ביטוי באבולוציה שעבר שמו של המדור הספרותי של המגזינים הללו. בתחילה הוא נקרא **קֶצֶה אֶסְרַאא'יליה** (סיפור ישראלי), אבל לאחר זמן מה הוחלף השם ל**קֶצֶה מֶן וַאקְעַנַא** (סיפור מהמציאות שלנו) או **חפאיא מֶן קְרַאנַא** מעשיות מהכפרים שלנו), ולבסוף התקבעה הכותרת **אל־אֶדֶב אל־מַחְלִי** ("הספרות המקומית"). שם זה, שאומץ גם בידי מבקרים וחוקרי ספרות,²² שיקף באופן המובהק ביותר את הסממנים של פרגמנטציה, לוקליזציה והתמקדות במיקום הגיאוגרפי הפרטיקולרי של ישראל. האדפטציה הטרמינולוגית הזאת מעידה על ניחות ועל בדיקה הדרגתית של גבולות השיח המקובל בישראל.

באשר לשירה הפלסטינית שנכתבה בישראל באותה תקופה, על פניו יש סתירה בין האמור לעיל לבין סוגה זו, שע'סאן כנפאני ראה בה **אֶדֶב מְקַאוּמַה** (ספרות של התנגדות). החידוש של כנפאני ב"ספרות ההתנגדות" התגלם בהבנתו כי תודעה תרבותית מתנגדת היא נדבך בסיסי בהתפתחות תודעה לאומית, והחשיבות של הממדים התרבותיים של ההתנגדות לקולוניאליזם אינה נופלת מזו של התנגדות אלימה. כנפאני הצביע על שלושה קשרים אורגניים בספרות ההתנגדות בפלסטין: הממד החברתי (במיוחד של

16 מוחמד ח'ליל, **אליקצה אל־אלפסטיניה אל־מחליה: ג'יל אל־רואד** (באקה אל־ע'רביה: אקאדימית אל־קאסמי, 2009), 77.

17 שם, 74.

18 שם, 79.

19 שם, 60.

20 שם, 74.

21 Abu-Remaileh, *Country of Words* 21

22 מחמוד גנאים, "ובקית סמירה וארהאצאת אל־ואקעיה", בתוך **מראיא פי אל־נַקֵד: דראסאת פי אל־אֶדֶב אל־פלסטיני**, בעריכת מחמוד גנאים (כפר קרע: מרכז דראסאת אל־אֶדֶב אל־ערבי, 2020), 242-209.

שכבת הפועלים הפלסטינים בישראל), הממד הערבי במזרח התיכון באותה תקופה, ותנועות מהפכניות אחרות בעולם.²³

מאידך, בחינה מעמיקה של הנושא מראה שאין הדבר כך, משלוש סיבות. ראשית, נקודת המוצא של הסקירה של כנפאני עצמה הייתה ההקשר הפרטיקולרי שבו התקיימה הספרות הפלסטינית בישראל.²⁴ שנית, הסקירה של כנפאני הצביעה על האבולוציה שחלה בספרות ההתנגדות הפלסטינית בישראל (הן מבחינת סגנון ותוכן הן מבחינת התודעה הפוליטית). בדומה לתהליך שעבר הסיפור הקצר בישראל באותה תקופה, אשר תואר לעיל, גם השירה שנכתבה בשנים המוקדמות של ספרות ההתנגדות הייתה "רומנטית",²⁵ ורק בהמשך אימצה סמנים ברורים יותר של ריאליזם פוליטי. שלישית, ספרות ההתנגדות התפרסמה בעיתונים של המפלגה הקומוניסטית, ולכן התיישרה עם הקו שהכתיבה המפלגה הקומוניסטית, שהייתה קשורה באותם ימים לברית המועצות. נקודה זו מחייבת עיון מעמיק, משום שהנרטיב ההיסטורי המקובל בעניין זה אינו תואם ממצאים שעולים ממחקרים עכשוויים.

כל קריאה מעמיקה בספרות הפלסטינית שנכתבה בשנים הקריטיות של התאקלמות לתוצאות המלחמה, לאחר 1948, חייבת להתייחס להקשרים האינטלקטואליים, הפוליטיים והספרותיים הגלובליים של המלחמה הקרה שניטשה באותן שנים בין ארצות הברית לברית המועצות. למלחמה הקרה הייתה חזית תרבותית סמויה-גלויה שאפשר לכנותה "מלחמה קרה תרבותית". שני הצדדים שאפו "לכבוש" את דעת הקהל במדינות שונות ולמשוך אותם אל חיקם האידיאולוגי, ולכן הפעילו אסטרטגיות של עוצמה רכה. סוכנות הביון המרכזית של ארה"ב (CIA) ניהלה ארגונים תרבותיים שביצעו "מבצעים פסיכולוגיים" (psychological operations - PSYOPs) אשר כללו פרויקטים כמו "תוכנית הספרים של פרנקלין" (Franklin Books Program) של מחלקת המדינה של ארצות הברית, אשר התחילה לפעול בשנת 1952 והתמקדה ב"מזרח התיכון הדובר ערבית". בשנים 1950-1966 פעל גם "הקונגרס לחופש תרבותי" (The Congress for Cultural Freedom - CCF), שחתר נגד המדיניות התרבותית הסובייטית. פרויקטים אלה מימנו בסתר, דרך גופים עצמאיים לכאורה, הוצאות לאור וארגוני תרבות אנטי-קומוניסטיים. כך, ביוזעין או שלא ביוזעין, אנשי תרבות רבים שיתפו פעולה עם פרויקטים שמומנו על-ידי סוכנות הביון המרכזית.²⁶ במקביל,

23 ע'סאן כנפאני, **אל-אֶדֶב אל-פלסטיני אל-מקאום תַּחַת אל-אֶחְתָּלָאֵל: 1948-1968** (ביירות: מא'ססת אל-דראסאת אל-פלסטיניה, 1968), 9.

24 שם, 10.

25 ע'סאן כנפאני, **אֶדֶב אל-מקאומה פי פלסטין אל-מחַתֶּלָה 1948-1966** (לימסול: אל-רמאל, 1966), 30.

26 Elizabeth M. Holt, "Resistance Literature and Occupied Palestine in Cold War Beirut," *Journal of Palestine Studies* 50, no. 1 (2021): 3-18; Frances Stonor

גם ברית המועצות ניהלה פרויקטים, שאותם הפעילה בעיקר דרך אגודת הסופרים האפרו-אסייתיים (The Afro-Asian Writers Association – AAWA), אשר החזיקה משרד קבוע בקהיר.²⁷

מהא נצאר, שחקרה את ההיסטוריה האינטלקטואלית של הפלסטינים בישראל בשנים 1948-1967, גילתה בהקשר זה שהעיתון **אל-אתחאד** השתמש "בשירות הטלגרף ובתעמולה הסובייטית כדי לדווח על תנועות אנטי-קולוניאליות ברחבי העולם, ולהציע להן פרשנות".²⁸ היא שבה והדגישה בספרה כי הדגש הושם על התנגדות תרבותית, ולא פוליטית.²⁹ עוד הראתה נצאר כי האינטלקטואלים שהיו קשורים למפלגה הקומוניסטית הישראלית אף פעם לא הטילו ספק בלגיטימיות הקיום של מדינת ישראל, ובמקום זה שירתו מטרה אחרת:

הם הטילו על ישראל אחריות להתנכר לקשריה עם הכוחות האימפריאליסטיים האנגלו-אמריקאיים [...] הם הדגישו שהקהילה שלהם היא חלק ממאבק עולמי לצדק חברתי, לדה-קולוניזציה ולגאווה לאומית, וכי רק כאשר יושגו יעדים אלה יוכלו ערבים ויהודים בישראל לחיות יחד בהרמוניה, ללא פחד ממעצמות אימפריאליסטיות שיחלקו אותם וישלטו בהם.³⁰

במילים אחרות, הספרות הפלסטינית שהתפרסמה בעיתונים של המפלגה הקומוניסטית לא קראה להילחם בקולוניאליזם הציוני בפלסטין. לנקודה זו יש חשיבות קריטית בהבנת המושג "ספרות ההתנגדות", משום שהקו שהובילה המפלגה הקומוניסטית בישראל היה נאמן למדיניות שהובילה ברית המועצות, ולכן היה אנטי-לאומי פלסטיני בכללותו.³¹ במחקרה הראתה נצאר איך הקו שהעיתון **אל-אתחאד** קידם לא הציג התנגדות פלסטינית ששאפה לשחרור מהקולוניאליזם הציוני, אלא ניסח אדפטציה רטורית של תוכנית החלוקה שהסובייטים תמכו בה. כלומר, הצגת השאלה הפלסטינית

Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New York: New Press, 2000)

27 לקריאה נוספת: Peter J. Kalliney, *The Aesthetic Cold War: Decolonization and Global Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2022), 84-85

28 Maha Nassar, *Brothers Apart: Palestinian Citizens of Israel and the Arab World* (Stanford: Stanford University Press, 2017), 56

29 שם, 12.

30 שם, 76.

31 Adel Manna, *Nakba and Survival: The Story of Palestinians Who Remained in Haifa and the Galilee, 1948-1956* (Oakland, CA: University of California Press, 2022)

כשאלה "עולמית" היא לא רק מוגזמת, אלא למעשה משקפת פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות של האג'נדה הלאומית הפלסטינית. ישראל מצידה יכולה להרשות לעצמה לספוג ביקורת ספרותית על מאבקים לאומיים ואנטי־קולוניאליים אחרים בעולם, וזה מה שיכול להסביר את המשך הפרסום של עיתונים אלו לאחר 1948.³² עיון בציטוט מהספר של נצאר שהובא לעיל מצביע על כך שגם בספרות זאת הייתה חתירה לאינטגרציה של הפלסטינים באזרחות הישראלית, בדומה לספרות המודרניזציה של אותה תקופה. עם זאת, העובדה ששתי המעצמות התערבו בסצנה התרבותית במזרח התיכון (ובמקומות אחרים בעולם) אין פירושה שהשדה האינטלקטואלי והספרותי במזרח התיכון, כולל השדה הפלסטיני, היה חסר עצמאות לחלוטין. סופרים ואינטלקטואלים פלסטינים שפעלו בתקופה קריטית זו של ההיסטוריה הפלסטינית הביעו דאגה כנה סביב סוגיות פוליטיות וחברתיות שהעסיקו את החברה שלהם, והיה זה אך טבעי שחלק מהם יבחר באחת משתי האידיאולוגיות הדומיננטיות של התקופה. סופרים ואינטלקטואלים פלסטינים, בישראל ובמזרח התיכון, שבחרו בערכים של המודרניזם הליברלי, עשו זאת מתוך אמונה שהמודרניזציה היא הדרך לשחרור לאומי, ואילו אלה שבחרו באידיאולוגיות שמאליות, שבאו לידי ביטוי בריאליזם הסוציאליסטי, עשו זאת מתוך אמונה שהן ישרתו טוב יותר את אותה המטרה.³³ בנוסף, היו גם סופרים פלסטינים (וערבים) אחרים שלא בחרו באף אחד משני הזרמים הללו, וכתבו ספרות שביטאה את דאגותיהם מנקודות מבט רעיוניות, פילוסופיות ואידיאולוגיות אחרות. נקודה נוספת שצריך להתייחס אליה בהקשר של חקר הספרות הפלסטינית בישראל בתקופה זאת נוגעת לעניין הצנזורה. בנוסף לצנזורה הצבאית שהוטלה על הפרסומים הפלסטיניים בישראל, אפשר לזהות עוד שני אופנים של צנזורה. הראשון הוא הצנזורה העצמית של סופרים ואינטלקטואלים אשר בחרו בה או הגיעו למסקנה שלא תימצא במה אשר תסכים לפרסם את דעותיהם. הערכה זו התבססה על כך שכלי התקשורת באותה תקופה היו מקושרים כולם למפלגות פוליטיות – למפלגות הציוניות או למפלגה הקומוניסטית הישראלית שעורכיה צייתו לקו הרשמי של ברית המועצות. כלומר, פלסטינים שהובילו דעות לאומיות פלסטיניות (כמו תנועת אל־ארצ' למשל, שהוצאה מחוץ לחוק), או דעות אחרות, לא יכלו לפרסם את חיבוריהם בשום במה. הסוג הנוסף של צנזורה עצמית היה זה של עורכי העיתונים **אל־אתחאד** ו**אל־ג'דיד** –

Ahmad H. Sa'di, "Communism and Zionism in Palestine-Israel: A Troubled Legacy," *Holy Land Studies* 9, no. 2 (2010): 169-83

Muhsin Jassim Al-Musawi, "Engaging Tradition in Modern Arab Poetics," *Journal of Arabic Literature* 33, no. 2 (2002): 172-210; Joseph R. Farag, *Politics and Palestinian Literature in Exile: Gender, Aesthetics and Resistance in the Short Story* (London: I.B. Tauris, 2017), 9

שאישרו רק פרסומים שהתיישרו עם הקו הפוליטי שהובילה המפלגה הקומוניסטית.³⁴ כך, השילוב בין הצנזורה הצבאית הישראלית ושני סוגי הצנזורה העצמית הפלסטינית יכול להסביר מדוע שני הזרמים הספרותיים שתוארו היו הזרמים העיקריים שהתפרסמו בישראל בתקופה זו.

לסיכום, הספרות הפלסטינית שהתפרסמה בישראל בתקופת הממשל הצבאי, על סוגותיה השונות, התמודדה עם שאלת האדפטציה של הפלסטינים למציאות החדשה שנוצרה לאחר הנכבה. סופרים ואינטלקטואלים פלסטינים בני התקופה הציעו מודלים שונים של התמודדות עם מציאות זו: חלקם בחרו במודל של מודרניזציה שחתר לשינויים חברתיים ותרבותיים משמעותיים, ואילו אחרים בחרו במודל של ריאליזם סוציאליסטי וקריאה למאבק מעמדי בהקשר גלובלי. הדיון בשני מודלים אלו יכול להתמקד בהבדלים הספרותיים או האידיאולוגיים בין שני הזרמים, אבל כפי שראינו לעיל, אם קוראים את הספרות הפלסטינית בהקשר של שיח לאומי, אפשר לזהות מכנה משותף בין שני המודלים: בשניהם מופיעים סממנים של פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות.

המשכיות אפיסטמית ואָרְכּוֹב, 1967-2000

הדיון בחלק הקודם של המאמר התמקד בעיקר בספרות שכתבו סופרים פלסטינים בישראל, אבל פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות התקיימו גם בספרות הפלסטינית שנכתבה מחוץ לישראל בשנים שבין הנכבה לנכסה (התבוסה הערבית במלחמת 1967). חלק זה של המאמר לא יעסוק בהשוואה בין ספרויות פלסטיניות מאזורים שונים, אלא יתייחס לשינויים שחלו בספרות הפלסטינית כולה לאחר מלחמת 1967, וידון ביצירות שנכתבו לפני הנכסה ואחריה. הדיון בחלק זה יסתמך על מחקר שערכתי על ההשפעות מרחיקות הלכת של מלחמת 1967 על השיח הפלסטיני והספרות הפלסטינית,³⁵ אך הצגתו כאן תתמקד באופן שבו תופסים הפלסטינים את שאלת הקיום שלהם כשאלה אפיסטמית. אף על פי שהפלסטינים הבינו את התביעה של הציונות לבלעדיות על פלסטין עוד קודם לכן, מלחמת 1967 נתפסה אצלם כמונחים אפיסטמיים קיצוניים, משום שהיא הבהירה להם כי ישראל מסוגלת למחוק פיזית את פלסטין (ואכן השלימה במלחמה את כיבוש הארץ שהחל ב־1948), וגם את ההיסטוריה שלה. לאחר שהאדמה (הפיזית) נכבשה כליל, לפלסטינים נותרו רק ההיסטוריה והזיכרון (האפיסטמי). במילים אחרות, הפלסטינים פיתחו פחד קיומי אקוטי מפני מחיקה אפיסטמית, או "אתגורפוביה"

34 גנאים, "בְּבִקְתָּ סְמִירָה וְאָרְהָאצָּאֵת אֶל-וְאִקְעִיָּה", 211.

35 Manar H. Makhoul, "Dispossession and Discontinuity: The Impact of the 1967 War on Palestinian Thought," *Critical Inquiry* 48, no. 3 (2022): 549-69

(Athazagoraphobia), מונח שאפשר לתרגמו כ"אימת נשייה". האתזוגורפוביה מוגדרת באופנים שונים בספרות הפסיכולוגית, בין השאר כ"פחד מוגבר מלשכוח או מלהישכח",³⁶ "פחד לשכוח את האנשים הקרובים ולאבד קשרים חברתיים",³⁷ או "פחד מאננימיות נצחית".³⁸ הספרות העוסקת באתזוגורפוביה מתייחסת בדרך כלל לאנשים שסובלים מדמנציה, אלצהיימר או אופנים אחרים של אובדן זיכרון, במיוחד בשלבים המוקדמים, כאשר החולים עצמם פוחדים לאבד את זהותם או הקרובים להם חוששים מהאפשרות שישכחו אותם. מונח זה חיוני לדיון שלנו משום שהוא יכול להסביר את השיח הפלסטיני שהתפתח לאחר 1967, וביטא את האתזוגורפוביה דרך עיסוק אובססיבי בנושאים של המשכיות ובתמות של גנאלוגיה ושל התחלות. הפרויקט הגנאלוגי בא לידי ביטוי בפרץ של פרסומים פלסטיניים, סימפוזיונים, מכוני מחקר ודיונים תקשורתיים שנועדו להתמודד עם שאלת התבוסה ב-1967.³⁹ העיסוק של אדוארד סעיד ב"התחלות" החל במאמר שפרסם ב-1967, וב-1975 הוא פיתח אותו לכדי ספר – שני פרסומים שנשאו את הכותרת *Beginnings*.⁴⁰ בראשיתו היה התחלות חיבור מתודולוגי, מעין מדריך בפילולוגיה וביקורת הספרות אשר בחן את הדרכים שבהן יכולים חוקרים להתמודד עם ההיקף של הספרות העולמית – ובעצם ענה על השאלה שכל חוקר מעלה בפתח פרויקט מחקרי חדש: היכן מתחילים? אבל העניין של סעיד בשאלה זו הלך והתפתח להבנה רחבה יותר, שהתחלה היא "גם מסגרת של הבנה, סוג של עבודה, גישה, תודעה".⁴¹ סעיד שאל מהפילוסוף ג'אמבטיסטה ויקו את הטענה ש"בשבייל מחקר ראוי צריך תמיד לטפל בדברים בתחילתם",⁴² ואימץ את המושג של אריך אוארבך: ansatzpunkt (נקודת מוצא). אוארבך טען כי נקודת המוצא,

- Angelica Staniloiu and Hans J. Markowitsch, "Towards Solving the Riddle of Forgetting in Functional Amnesia: Recent Advances and Current Opinions," *Frontiers in Psychology* 3 (2012): 1 36
- K. Mitch Hodge, "Dead-Survivors, the Living Dead, and Concepts of Death," *Review of Philosophy and Psychology* 9, no. 3 (2018): 539-65 37
- K. Mitch Hodge, "Context Sensitivity and the Folk Psychology of Souls: Why Bering et al. Got the Findings They Did," in *Is Religion Natural?*, eds. Dirk Evers et al. (London: T&T Clark International, 2012), 55 38
- Makhoul, "Dispossession and Discontinuity" 39
- Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Columbia University Press, 1985); Edward W. Said, "Beginnings," *Salmagundi* 2, no. 4 (1968): 48 40
- שם, xi. 41
- Edward W. Said, "Vico: Autodidact and Humanist," *The Centennial Review* 11, no. 3 (1967): 339-40 42

"חייבת לבדוד חוג של תופעות מנוסחות בקפידה שאפשר להקיפן ולסקרן היטב; ופירוש התופעות האלה צריך להחזיק בכוח הארה רב, כך שיסדיר ויפרש עימו תחום רחב הרבה יותר מזה של נקודת המוצא".⁴³ סעיד הבין את ה"אנסצפונקט" כאמירה בעבר שכעת היא אילמת, "[אבל] ההכרה ברצונה לדבר, חשיבותה בהווה, הופכת את האנסצפונקט ממוטו לא מעניין אך חוזר על עצמו לכלי עבודה בידי המבקר".⁴⁴ ניסוח זה משקף את היחסים בין 1948 ל-1967, כי ב-1967 הפכה הנכבה של 1948 ל"נקודת מוצא", להתחלה של הנרטיב הפלסטיני.

חשוב להזכיר שהמושג "אנסצפונקט" מצביע על סממנים כלליים שיכלו להתקיים עוד לפני האירוע עצמו. במילים אחרות, ההבנה האפיסטמית וההצבה של הנכבה כנקודת מוצא האירו את הספרות הפלסטינית שלפני 1967 באור חדש. השתיקה שאדוארד סעיד התייחס אליה (האמירה ה"אילמת" בציטוט למעלה) מחייבת חשיבה מחדש, משום שלמעשה היא מתייחסת לניחות השיחית שהצגתי לעיל. אומנם הספרות הפלסטינית שנכתבה בשנים 1948-1967 לא התייחסה לנכבה באופן מפורש, אבל אפשר למצוא בה התייחסות אליה בסאבטקסט התמטי של קטיעה וחוסר המשכיות (discontinuity).⁴⁵ אדוארד סעיד, שהמעורבות האינטלקטואלית והפוליטית שלו בשאלה הפלסטינית התחילה רק בתגובה למלחמת 1967, הסביר את האובססיה הפלסטינית בשאלת ההמשכיות – הפיזית והאפיסטמית, המקבלת ביטוי בספרות הפלסטינית במוטיבים של קטיעה ומוות (יתמות, עקרות, הפלות, ואימפוטנציה) – ככזו הקשורה בהכרח לנכבה של 1948. כך למשל, אפשר לומר כי ברומן ובקית סמירה, שנדון לעיל, סמירה מפילה את העובר שנשאה לאחר שנודע לה על החלטתו של ריאד להישאר בלבנון, משום שהישראות זו מסמלת את קטיעת ההמשכיות של המשפחה הפלסטינית ופיצולה (והיא גם ביטוי לפרגמנטציה שדנו בה לעיל). שאלת ההמשכיות מהדהדת גם ברומן **גברים בשמש** של כנפאני, שם מסופר כי אבו אל-ח'יזראן, נהג מכלית המים, איבד את איבר מינו במלחמת 1948. דוגמה נוספת לתמה זאת אפשר למצוא ברומן של עטאללה מנצור, **באור חדש** (1966), שמספר את סיפורו של יתום פלסטיני שאביו נהרג ב-1948, המתחזה ליהודי-ישראלי ומנסה להתקבל כחבר קיבוץ.

בספרות שנכתבה לאחר 1967, המוטיבים של פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות מוחלפים בלכידות אוניברסלית רבת עוצמה, ובהבנת הממד האפיסטמי של הקיום

43 אריך אוארבך, **ספרות, היסטוריה, היום האחר: אסופת מאמרים** (ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק ואוניברסיטת תל אביב, 2019), 217.

44 Said, "Beginnings," 48

45 הבנה זו באה לידי ביטוי גם בטרמינולוגיה של מוחמד ח'ליל, שחקר את הסיפור הפלסטיני הקצר בישראל וראה את התקופה של הממשל הצבאי כתקופה של ייסוד (**תאסים**) או התחלות (**בראיות**). ראו ח'ליל, **אלי-קצה אל-אלפסטיניה**, 15.

הפלסטיני, אשר החלה לקבל סממנים של פרויקט אָרְכִיב (archiving) שנמשך עשורים. לינא ג'יוסי תיארה זאת כך: "1967 הייתה הנקודה שבה אוריינטציה הדדית, וקשרים בין קהילות פלסטיניות שונות [...] החלו להתבסס מחדש באופן קיצוני ולהשתקם מחדש".⁴⁶

מאורעות 1967 הותירו את חותמם גם על כתיבתו של ע'סאן כנפאני, אשר הצביעה על השינויים שמניתי לעיל.⁴⁷ ברומן **עא'ד אַל־חַיפָּה** (שב לחיפה; 1969) הוא מספר את סיפורו של זוג פלסטינים מחיפה שהפכו לפליטים בעקבות כיבוש העיר בשנת 1948. בעת המהומה והכאוס בעיר, נאלצים השניים, יחד עם המוני תושבי חיפה, לברוח לכיוון הנמל, ומגורשים משם. בתוך התווה ובוהו הזה הם שוכחים בביתם את בנם ח'לדון, ולא מצליחים לחזור לקחת אותו. לאחר מלחמת 1967 הם חוזרים לחיפה כדי לבקר בביתם המיושב עתה על ידי משפחת מהגרים יהודית-ישראלית, ולבדוק מה עלה בגורל בנם. הרומן מתמקד במפגש של בני הזוג עם המשפחה היהודית-ישראלית, וחשוב מכך – עם בנם שאומץ וגודל על ידי הזוג היהודי-ישראלי אשר שינה את שמו לדב. הילד גדל בינתיים והפך לחייל בצבא הישראלי. בנקודת השיא של הרומן נדרש ח'לדון-דב לבחור בין הוריו הביולוגיים להוריו המאמצים, ובחר באחרונים. באותו רגע מבינים ההורים הפלסטינים שהם הפסידו. סעיד ס', האב הפלסטיני, מסביר לאשתו מדוע כך בחר בנם:

על מה את מדברת, צפיה? איזה קשר של בשר ודם? את אומרת שזו בחירה צודקת! במשך עשרים שנה הם לימדו אותו איך להיות. יום אחר יום, שעה אחר שעה, עם האוכל, השתייה והשינה שלו [...] ואז את אומרת בחירה צודקת! ח'לדון, או דב, או השטן אם תרצי, לא מכיר אותנו. את רוצה את דעתי האמיתית? בואי נצא מכאן ונשוב אל העבר. הכול נגמר. הם גנבו אותו.⁴⁸

באמירה עוצמתית זו מכיר כנפאני בכך שמדובר בשאלה אפיסטמולוגית ("לימדו אותו איך להיות") לא פחות מאשר בשאלה אונטולוגית/פיזית ("בשר ודם"). בהקשר זה

Lena Jayyusi, "Iterability, Cumulativity, and Presence: The Relational Figures of Palestinian Memory," in *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, eds. Ahmad H. Sa'di and Lila Abu-Lughod (New York: Columbia University Press, 2007), 109

Barbara Harlow, "Return to Haifa: 'Opening the Borders' in Palestinian Literature," *Social Text* 13/14 (1986): 5

בשנת 2001 תורגמה הנובלה של ע'סאן כנפאני לעברית בשם "השיבה לחיפה". ראו רס'אן כנפאני, **החדרים האחרים: שלוש נובלות פלסטיניות**, ערך עמי אלעד-בוסקילה, תרגם גדעון שילה (אור יהודה: הד ארצי, 2001), 114.

חשוב להתעכב על משמעות שמו של הבן ח'לדון, שנגזר מהשורש ח'.ל.ד, שפירושו נצח, ורומז בבירור על תפקידו בשמירת המשכיותה של המשפחה. יתר על כן, לאחיו של ח'לדון-דב קוראים ח'אלד, ולאחותו – ח'אלדה, שני השמות נגזרים מאותו שורש ונושאים משמעות דומה של נצחיות. זוהי ההמשכיות של המשפחה והאומה שנקטעה בשנת 1948.

אחמד סעדי, שדן בהתפתחות הייצוג הפואטי של הגלות והשיבה בספרות הפלסטינית, התייחס לשירים של מספר משוררים שכתבו באותה תקופה, וביניהם טאהא מוחמד עלי ומחמוד דרוויש.⁴⁹ בהתייחס לדמות האב בשירי השניים, סעדי טען:

[...] נראה שהאב, המסמל את התודעה הפוליטית, הבחירות והאקטיביזם של [טאהא מוחמד] עלי, נע בשטח מוגבל, בלי חזון ברור או דרך פעולה קונקרטית. בכך הוא מייצג שכבות רחבות של ציבור שיש לו מודעות פוליטית אך הוא במידה רבה לא פעיל. לעומת זאת, יחסו של [מחמוד] דרוויש לאביו השתנה, עם הזמן, מטינה להבנה, ובסופו של דבר הפך להערכה – שינוי ששיקף במידה רבה את ההתפתחות של ההיסטוריוגרפיה הפלסטינית. בתחילה הואשם דור הנכבה בקוצר ראייה, פחדנות וחוסר אחריות. עם זאת, מאז שנות השבעים התפתחה היסטוריה אחרת.⁵⁰

אימת הנשייה מקבלת בטקסטים גם ביטוי צורני ומבני, במספר רבדים. הפסקה הבאה מתארת את ההגעה של בני הזוג הפלסטינים לביתם בחיפה לראשונה מאז שעזבו אותו, ואת המחשבות שמתרוצצות באותם רגעים בראשו של סעיד ס':

בדיוק כפי שנהג לעשות לפני עשרים שנה, הפחית את מהירות נסיעתו למינימום לפני שהגיע אל הסיבוב, אשר ידע כי עלייה קשה מסתתרת מאחוריו. הוא הטה את מכוניתו, כפי שעשה תמיד, וטיפס בעלייה, תוך שהוא שומר על הנתיב הנכון בכביש ההולך וצר. שלושת עצי הברוש, הנוטים מעט מעל לרחוב, כבר שלחו ענפים חדשים, והוא רצה לעצור לרגע כדי לקרוא על גזעיהם שמות שנחרטו לפני זמן רב, והוא זוכר כמעט את כולם, אחד לאחד, אך לא עשה כן. אין הוא יודע כיצד קרה הדבר, אבל איכשהו, כאשר התקרב לשער מוכר, נזכר באדם מבית אל-ח'ורי, שהתגורר שם, ואשר למשפחתו היה בניין גדול דרומית לרחוב סטאנטון,

Ahmad H. Sa'di, "Representations of Exile and Return in Palestinian Literature," 49
Journal of Arabic Literature 46, no. 2/3 (2015): 216-43
 שם, 228. 50

ליד רחוב המלכים. ביום הבריחה התבצרו בבניין הזה הלוחמים הערבים ולחמו עד הכדור האחרון, ואולי עד האדם האחרון. הוא עבר ליד הבניין הזה כאשר נדחף לעבר הנמל בכוח שלמעלה מכוחו, וכעת הוא נזכר בדיוק ששם, רק שם [נפל עליו הזיכרון כאילו הוכה באבן, ושם בדיוק], נזכר בח'לדון וליבו התכווץ בקרבו אז, לפני עשרים שנה, וכך נותר, ועכשיו גוברת הלמות ליבו עד שניתן כמעט לשמוע אותו. פתאום נשקף הבית, אותו הבית, זה אשר חי בו ואחר כך החיה אותו בזיכרוננו זמן רב, והנה עכשיו הוא נשקף ובחזיתו הגוזזטראות המשוחות בצבע צהוב.⁵¹

הטקסט הזה שוזר במשפטיו שלושה מרכיבים עיקריים של אימת הנשייה – את האפיונים הצורניים שמנכחים את הבהילות והמיידיות של אימת הנשייה, ואת התגובה לה. ראשית, הם באים לידי ביטוי במקצב של הטקסט, שכתוב במשפטים קצרים מאוד, כי הפסיקים ומילות הקישור הרבות מפרקים אותו לרצף של רסיסי משפטים ותמונות; שנית, הם מופיעים בצבירה האובססיבית של מידע, הבאה לידי ביטוי בתיאור המרחב, הזיכרונות והאירועים שעולים בראשו של סעיד ס'; שלישית, הם מופיעים בטקסט בממדי הקטיעה וההמשכיות – שהם שני הממדים הטמפורליים של אימת הנשייה, הבאים לידי ביטוי בנקודת המוצא בעבר (ה"אנסצפונקט" שהייתה מושתקת ומודחקת), ובנקודת הדיבור של ההווה (המתפרצת ודורשת לדבר); ורביעית, הם נוכחים בקישור בין הפיזי לאפיסטמי (הגוף וההיסטוריה לפי אדוארד סעיד), אשר בא לידי ביטוי בקישור בין המקום לאירוע, במאמץ להדגיש שייכות ובעלות קודמת. אפיונים אלו נוכחים בפסקה ולמעשה קיימים בכל משפט בה: כל משפט עומד בפני עצמו וכולל בתוכו שלושה מרכיבים קריטיים זמן (קטיעה או המשכיות); תיאור פיזי (מקום/חפץ/אנשים); וביטוי של היכרות מוקדמת (הצהרה על שייכות ובעלות). ראו לדוגמה את המשפטים הבאים:

1. בדיוק כפי שנהג לעשות לפני עשרים שנה, הפחית את מהירות נסיעתו למינימום לפני שהגיע אל הסיבוב, אשר ידע כי עלייה קשה מסתתרת מאחוריו.
2. הוא הטה את מכוניתו, כפי שעשה תמיד, וטיפס בעלייה, תוך שהוא שומר על הנתיב הנכון בכביש ההולך וצר.
3. שלושת עצי הברוש, הנוטים מעט מעל לרחוב, כבר שלח ענפים חדשים, והוא רצה לעצור לרגע כדי לקרוא על גזעיהם שמות שנחרטו לפני זמן רב, הוא זוכר כמעט את כולם, אחד לאחד, אך לא עשה כן.

4. אין הוא יודע כיצד קרה הדבר, אבל איכשהו, כאשר התקרב לשער מוכר, נזכר באדם מבית אל-ח'ורי, שהתגורר שם, ואשר למשפחתו היה בניין גדול דרומית לרחוב סטאנטון, ליד רחוב המלכים.
5. ביום הבריחה התבצרו בבניין הזה הלוחמים הערבים ולחמו עד הכדור האחרון, ואולי עד האדם האחרון.
6. הוא עבר ליד הבניין הזה כאשר נדחף לעבר הנמל בכוח שלמעלה מכוחו, ובעת הוא נזכר בדיוק ששם, רק שם, [נפל עליו הזיכרון כאילו הוכה באבן, ושם בדיוק] נזכר בח'לדון וליבו התכווץ בקרבו אז, לפני עשרים שנה, וכך נותר, ועכשיו גוברת הלמות ליבו עד שניתן כמעט לשמוע אותו.
7. פתאום נשקף הבית, אותו הבית, זה אשר חי בו, ואחר כך החיה אותו בזיכרוננו זמן רב, והנה עכשיו הוא נשקף ובחזיתו הגזזטראות המשוחות בצבע צהוב.

כאמור, אימת הנשייה הפלסטינית, שהתעוררה בעקבות המלחמה ב־1967, הובילה לשינוי מהותי בכתיבה הפלסטינית שהתבטא בפרויקט בהול של ארכוב ובכתיבה של נרטיבים מבוססי ראיות. לנרטיב הפלסטיני שנכתב לאחר 1967 היו אפוא שתי מטרות עיקריות: (1) לאסוף, לאגור ולתעד כל מידע אפשרי (לפני שיאבד); (2) לצבור בבהילות מידע כדי להוכיח שייכות, בעלות והיכרות אינטימית עם המקום. כך, למשל, במשפט הראשון של הפסקה המצוטטת לעיל רואים שסעיד ס' מפחית את מהירות נסיעתו למינימום בטרם הכניסה אל העיקול בכביש, משום שהוא יודע איזו עלייה תלולה מסתתרת מאחוריו. ידיעה זו היא תוצר של היכרות אינטימית עם המקום (כך הוא נהג לעשות לפני עשרים שנה). בנוסף לעיקול החד, והעלייה התלולה שמאחוריו, סעיד ס' מזהה גם את שלושת עצי הברוש שהוא מכיר מילדות. הוא לא זוכר רק את נטייתם לעבר הרחוב, אלא מכיר גם את האנשים ששמותיהם חרוטים על גזעיהם, ואת בני משפחת אל-ח'ורי שהתגוררו שם בעבר. ציון הכרת המקום והאנשים נראית כמו ניסיון להוכיח, להציג ראיות לבעלות. כל משפט בפסקה מציג ראייה פיזית (עיקול בכביש, עלייה, עצים, שער בית) המקושרת למידע אינטימי שרק בן המקום יכול לדעת. במילים אחרות, האובייקטים הפיזיים כשלעצמם אינם חשובים. הם חשובים לסעיד ס' רק בגלל הידע וההיכרות הקשורים אליהם. הקישור הנרטיבי הזה, בין פיזי לאפיסטמי, לא רק תובע בעלות, אלא גם קשור באופן הדוק לשאלת ההמשכיות. קשר זה בא לידי ביטוי בתיעוד ה"אנסצפונקט", הרגע הטראומתי שבו אבד הבן בכאוס הגירוש מהעיר חיפה, ב־22 באפריל 1948.

בנוסף לשאלת ההמשכיות וביטוייה הספרותיים, ההתמודדות של הפלסטינים עם אתזגורפוביה, הפחד הקיומי מפני מחיקה אפיסטמית, משתקפת גם באובססיה שהחלה להופיע בספרות הפלסטינית מאז שנות השבעים, אובססיה לאיסוף מידע שמוכיח

קיום ובעלות.⁵² בשנות השמונים החלו להופיע "ספרי זיכרון כפריים" שנכתבו בידי פליטים פלסטינים בכל העולם.⁵³ ספרים אלה תיעדו זיכרונות ואירועים שהתרחשו בכפרים לפני הנכבה, וכללו בדרך כלל מפות של אותם כפרים ששורטטו ביד.⁵⁴ בשנות התשעים, ובראשית המאה העשרים ואחת, התחילו להופיע צורות נוספות של ארכוב. נור מצאלחה הצביע למשל על גל של ארכוב שנוצר במגוון של סוגות וטכנולוגיות, ובפרט בסרטים וספרים, לצד ארכיונים מקוונים שהחלו לנצל את האינטרנט שהלך ונהיה זמין יותר ויותר.⁵⁵ בנוסף, ספרות פולקלור ונוסטלגיה שהחלה להופיע בתדירות גבוהה בישראל באותן שנים תיארה את סגנון החיים הפלסטיני שהתקיים לפני הנכבה, ונקטע באלימות ב-1948. רומנים אלו תיארו את כיבוש הכפרים, ואת החיים תחת השלטון הצבאי מייד לאחר מכן, במונחים של מחיקה אפיסטמית. רומנים נוסטלגיים-פולקלוריסטיים אלו סיפקו מה שאנתרופולוגים מכנים "תיאור גדוש", המפרט היבטים שונים של החיים הפלסטיניים, כולל נופים, אינטראקציות חברתיות, פרקטיקות מסורתיות ופריטים תרבותיים, תוך התמקדות מיוחדת בתקופה שקדמה ל-1948. הרומנים **אֶוֹנָאֶע אֶל־בִּלְאָד אֶל־מְקֻדְסָה** (כְּאֶבִי אֶרֶץ הַקּוֹדֶשׁ; 1977) מאת חנא אַבְרָאֵהִים ו**אֶעֱצִי אֶל־דְּמָעָה** (עוצר את הדמעות; 1997) מאת סְהִיל כִּינָאן הם דוגמאות מובהקות לכך.⁵⁶

הנכבה המתמשכת לאחר מפנה המאה העשרים ואחת

בתחילת שנות האלפיים, לאחר כישלון תהליך אוסלו, החלה ישראל לדחוק את הנושא הפלסטיני אל השוליים. דחיקה זו החלה בהצהרה ש"אין פרטנר פלסטיני לשלום",⁵⁷ אך התפתחה מאוחר יותר לסדר יום פוליטי שלם, שהגיע לשיאו ב-2020, בהסכם טראמפ-

52 אורחים פלסטינים בישראל התמודדו עם מחיקה אפיסטמית גם בדרך אחרת, שאותה כיניתי בשם "אי־מחיקה", שפירושה ביטול המחיקה. דוגמה לאי־מחיקה אפשר לראות ברומן של אמיל חביבי, **האופסימיסט** (1974). לדיון ברומן זה ראו מנאר מח'ול, "סוד", **מפתח: כתבי־עת לקסיקלי למחשבה פוליטית** 18 (2023): 107-125.

53 ראו למשל Rochelle Davis, "Mapping the Past, Re-Creating the Homeland: Memories of Village Places in Pre-1948 Palestine," in *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, 53-76; Susan Slyomovics, *The Object of Memory: Arab and Jew Narrate the Palestinian Village* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998).

54 Nur Masalha, "Remembering the Palestinian Nakba: Commemoration, Oral History and Narratives of Memory," *Holy Land Studies* 7, no. 2 (2008): 123-56.

55 שם, 143.

56 Makhoul, *Palestinian Citizens*, chap. 3.

57 Guy Ziv, "Nobody to Talk to: The Persistence of the 'No Partner' Mantra in Israeli Discourse," *Middle East Journal* 73, no. 3 (2019): 355-75.

נתניהו המכונה גם "עסקת המאה".⁵⁸ תהליך רדיקליזציה זה עורר בפלסטינים את ההכרה בכך שהנכפה לא הייתה אירוע חד-פעמי שהסתיים בשנת 1948, אלא תהליך מתמשך שמעצב את חייהם גם בהווה – ובא לידי ביטוי בהמשך הכיבוש, בהרחבת ההתנחלויות בגדה המערבית, בהטלת סגר על רצועת עזה שהחל ב־2007 ובמבצעים הצבאיים שישאל יצאה אליהם מאז (בשנים 2008–2009, 2012, 2014, 2021, ובמלחמה האחרונה מאז אוקטובר 2023). כשלב אבולוציוני בשיח הפלסטיני, המושג **אל־נכפה אל־מסתמרה** (הנכפה המתמשכת) לא מתייחס רק להיבטים של אלימות פיזית, אלא גם להיבט האפיסטמי של הניסיונות למחוק את הקול הפלסטיני ולהשתיקו, למשל באמצעות "חוק הנכפה" (2011) ו"חוק הלאום" (2018).⁵⁹ בתוך ההקשר של הנכפה המתמשכת, בשני העשורים האחרונים התפתחה האובססיה הפלסטינית לארכוב למה שאן סטולר כינתה "נחשול ארכיוני" פלסטיני.⁶⁰ את הנחשול הזה ניתן לייחס להתפשטות של טכנולוגיות ופלטפורמות דיגיטליות נגישות יותר, המאפשרות צורות חדשות של ארכוב. יתרה מכך, נחשול זה מקבל ביטוי שאינו רק כמותי, אלא גם איכותי, במנעד רחב של ביטויים אומנותיים בארכיונים הפלסטיניים החדשים, הנסקרים במחקריהם האחרונים של סטולר והוכברג.⁶¹

בעשור האחרון חוללה ההבנה הפלסטינית את הנכפה המתמשכת שינוי תודעתי שהושפע גם מן "האביב הערבי". במילים אחרות, אחרי 1967 התמקד המאמץ הפלסטיני בתיעוד ובנייה של ארכיון פלסטיני שמוכיח קיום ובעלות (בספרות, בקולנוע ובאומנות), אך הנכפה המתמשכת חייבה גם התבוננות קדימה וניסיון להתמקד בעתיד ולדמיין אותו. כך, בעקבות שיח הנכפה המתמשכת, התעוררה התודעה הפלסטינית, שהחליפה את המאמץ הסיזיפי לתעד, מתוך הבנה שזהו מאמץ חסר תוחלת. כתוצאה מכך, רומנים פלסטינים שנכתבו בעשור האחרון מתייחסים אומנם למאפיינים קיימים בספרות הפלסטינית, אבל גם לא נמנעים מהתמודדות עם שאלות קשות, ומוכנים "לתלות את הכביסה המלוכלכת בחוץ".

נבחן לדוגמה את הרומן **סיפור עבאא'** מאת איאד ברגותי (תרגום מערבית של בֶּרְדִּיקָאנָה שיצא לאור בערבית ב־2014).⁶² עלילת הרומן מתרחשת בעכו, בשנת 1945,

- Azmi Bishara, *Palestine: Matters of Truth and Justice* (London: Hurst & Company, 2022), 164 58
- Shir Alon, "No One to See Here: Genres of Neutralization and the Ongoing Nakba," *Arab Studies Journal* 27, no. 1 (2019): 92–93 59
- Ann Laura Stoler, "Archiving Praxis: For Palestine and Beyond," *Critical Inquiry* 48, no. 3 (2022): 570–93 60
- Gil Z. Hochberg, *Becoming Palestine: Toward an Archival Imagination of the Future* (Durham: Duke University Press, 2021); Stoler, "Archiving Praxis" 61
- איאד ברגותי, **סיפור עבאא'**, תרגום ברוריה הורביץ ויהודה שנהב־שהרבני (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2021). 62

בתקופת המנדט הבריטי על פלסטין. הרומן מספר את סיפורו של קפטן פאיז ע'נדור, כדורגלן מוצלח ואהוב שמונה למאמן הנבחרת הלאומית של פלסטין. ברם, ימים אחדים לאחר מינויו, פורסם בעיתון מאמר עם תמונה שתיעדה את הוצאתו להורג של אביו של קפטן פאיז בשנת 1938, במהלך המרד הערבי הגדול (1936-1939), כשתלוי עליו שלט שבו נכתב "עמיל" (כלומר סוכן, משתף פעולה או בוגד). האירוע הזה מהווה נקודת מפנה בחייו של קפטן פאיז, שלא ידע את הפרטים הללו בנוגע לאביו. שאר פרקי הרומן מתמקדים בדרכים שבהן מתמודדות הדמויות השונות עם הידיעה הזאת. וכך מתייחס קפטן פאיז לשאלת שימור שמו הטוב של אביו:

شو القصة الحقيقية؟ كل شيء ممكن. الإنسان بالموت يقدر يعرف نفسه. ولما الإنسان يموت بتموت معه الحقيقة. بتذكر إنه أبوي كانت عنده علاقات مع كل أجناس الناس. كان يهدي تنكات الزيت للضبّاط الإنجليز ويمزح معهم، وكان أول واحد دفع لصندوق الإضراب. كان يروح على موائد الإنجليز في حيفا ويطعم الفقراء في العيد. كان يرافق الشيخ أسعد المعادي للثورة، وكان يخبي الثوار في مخزن الزيت. الرجال كان تاجر وبده يسير أمور... الدور والباقي علينا، نعرف نختار شو نحكي من قصته وكيف ندافع عن أبونا!

התרגום בגרסה העברית הופיע כך (סיפור עבא'י, עמ' 63):

מה לדעתך האמת לגבי אבא? מבחינתי התשובה יכולה להיות כל דבר, הוא בכל מקרה יישאר אבא שלי. אדם אפילו את עצמו בקושי מכיר. לאבא היו כל מיני קשרים עם כל מיני אנשים. הוא היה נותן פחי שמן במתנה לקצינים אנגלים ומתלוצץ איתם, אבל גם היה הראשון ששילם לקופת השביתה. הוא היה מצטרף לארוחות של האנגלים בחיפא, אבל גם מאכיל את העניים בחגים. הוא ליווה את שיח' אסעד אלמועאדי למרד, והחביא מורדים במחסן השמן. הוא היה סוחר, והוא ידע איך לנהל את העניינים שלו. אנחנו צריכים להחליט איך.⁶³

כפי שראינו לעיל, מאז 1967 מתייחס הנרטיב הספרותי הפלסטיני לשאלות של המשכיות פיזית ואפיסטמית. בהתאם, גם הרומן הזה סובב סביב הסיפור המשפחתי של משפחת ע'נדור, ומקשר בין סיפור המוות של האב לסיפור חייו של הבן בהווה (ובעתיד) מהפריזמה של המאבק הפלסטיני. כך, הציטוט שהובא מהרומן של ברגותי

קושר פעמיים בין "המוות", "האמת" ו"הידע" כבר במשפט הפתיחה (הניתוח מסתמך על טקסט המקור בערבית). מצד שני, רצח האב מעורר שאלות על בגידה, נאמנות ולאומיות. השאלה "מהו הסיפור האמיתי?", שמופיעה בפתח הפסקה, מייצגת אפשרות שקיימים סיפורים רבים, אך רק אחד מהם הוא הנכון. עם זאת, התשובה "הכול אפשרי" מערערת את הרעיון של אמת יחידה לטובת האפשרות שקיימות אמיתות שונות. ביטויים אלו משקפים את ההבנה שאי־ודאות וספק הם חלקים בלתי נפרדים של הנרטיב ההיסטורי. הבנה זו משתקפת גם במשפט "אדם אפילו את עצמו בקושי מכיר", כשהרעיון של "בקושי" מנוסח במקור הערבי בעזרת הביטוי **בִּיאֲלִימוֹת** (במוות), המבקש להצביע על הקושי שכרוך בידיעה. מאפיין זה ממשיך במשפט העוקב (שלא תורגם בגרסה העברית), המקשר פעם נוספת בין המוות לאמת: "וכאשר אדם מת, האמת מתה איתו". אם כן, האמת חמקמקה, משום שהכוונות, המחשבות, העמדות והמעשים של אדם יכולים להכיל סתירות, במיוחד בנסיבות של מהפכה עממית כאוטית, כמו זו של המרד הערבי הגדול המתואר ברומן. בתחילת הפסקה מנסה קפטן פאיז להצדיק את האב במחשבה שהמציאות המורכבת של המרד דרשה ממנו להתמודד עם "כל מיני אנשים", ולכן אין דרך להיות בטוחים בכוונותיו ("הוא היה סוחר, והוא ידע איך לנהל את העניינים שלו"), אך לבסוף הוא עונה על השאלה שבה נפתחה הפסקה כך: "אנחנו צריכים להחליט איך אנחנו מספרים את הסיפור שלו ומגינים עליו". מסקנה זו מניחה שוודאות מוחלטת בנוגע לאמת איננה אפשרית, ולכן על פאיז מוטלת האחריות להחליט ולקבוע את הנרטיב. קו מחשבה זה נוגד את הגישה שהופיעה בציטוט מהרומן של כנפאני שהובא לעיל, שבו "מוכיח" הדובר בכל משפט את ההיכרות והבעלות שלו על המקום ועל ההיסטוריה.

הרומן **עקוב אחר שינויים** מאת סייד קשוע משקף מגמה דומה.⁶⁴ הוא מספר את קורותיו של סעיד, עיתונאי פלסטיני אזרחי ישראל שמתפרנס בין השאר מכתיבת ביוגרפיות ללקוחות מבוגרים, יהודים ופלסטינים. עלילת הרומן סבה סביב הקשיים של סעיד לכתוב את הביוגרפיה של אביו הגוסס. העניין בשאלת ההמשכיות הפיזית והאפיסטמית בנוי בסיפור המסגרת של העלילה: כשסעיד היה סטודנט באוניברסיטה העברית בירושלים, הוא פרסם סיפור קצר בעברית במגזין הסטודנטים, ובו סיפר שכאשר היה תלמיד תיכון, ביום העצמאות טיפס על גג בית הספר בכפר שלו על מנת להוריד את דגל ישראל, כאות מחאה. על הגג הוא פגש את פלסטין, גם היא תלמידה בתיכון, שטיפסה לשם כדי לתלות את דגל פלסטין. סעיד ופלסטין התאהבו מייד וקיימו יחסי מין על גג בית הספר. הסיפור הקצר שסעיד כתב הגיע לכפר שלו ועורר סערה סביב התכנים הלא מוסריים שהופיעו בו. הסקנדל העמיק כשהתגלה שבכפר חיה צעירה בשם פלסטין, ובני הכפר התחילו להאמין שהסיפור אמיתי. פלסטין,

64 סייד קשוע, **עקוב אחר שינויים** (חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, 2017).

שכבר הייתה נשואה לגבר אחר,⁶⁵ נאלצה להתגרש ממנו ולהינשא לסעיד, והזוג הטרי גורש מהכפר. סעיד ופלסטין עברו לגור בירושלים, ולבסוף נסעו לארצות הברית, שם התחילה פלסטין לימודי דוקטורט. מאוחר יותר ברומן מגלה סעיד שהסיפור הקצר שפרסם במגזין הסטודנטים לא היה דמיוני, אלא התבסס על מקרה שקרה לאביו בצעירותו. גילוי זה מסביר גם את הנתק רב השנים בין סעיד למשפחתו.

בדומה לרומן **ברדקאנה (סיפור עפא'י)** של ברגותי, שגיבורו מגיע למסקנה כי עליו מוטלת האחריות לערוך את הסיפור של אביו, גם הרומן של קשוע עוסק בשאלת העריכה של הטקסט, של הסיפור, וסוגיה זו מופיעה כבר בכותרת שלו. "עקוב אחר שינויים" הינה פונקציה במעבד התמלילים של חברת מייקרוסופט המכניסה את המסמך למצב של "עריכה", שבו כל מחיקה או תוספת מופיעות על המסמך (בסימונים כמו קו־חוצה או טקסט בצבע שונה). המשתמש בתוכנה יכול להחליט אם הוא דוחה את השינויים או מקבל אותם כחלק מהטקסט. הרומן של קשוע מלא בסימוני עריכה כאלה, הכוללים טקסט שמסומן בקו חוצה כטקסט "מחוק", ו"הערות שוליים" שסעיד רשם לעצמו.⁶⁶ הרומן, שנכתב בסגנון זרם התודעה, משקף את רצונו של סעיד להתנצל בפני אביו על כך שניכס לעצמו את סיפור האב על אהבת ילדות המקושרת לתודעה הלאומית הפלסטינית. בנוסף, גם בהקשר של כתיבה פלסטינית עכשווית, מתייחס סעיד לכוח הטמון בפעולות של כתיבה ועריכה:

כל עוד אני כותב אני ממשיך לחנוט את אבא שלי, וגופו נשמר שלם, גם אם זקן וחולה, ליד שולחן העבודה שלי. חייו של אבי נתונים בידיים שלי, אני יכול להחזיק אותו בחיים. כשאחליט שסיימתי לכתוב, כשאחליט לקבל את כל השינויים ואבקש מהמחשב להציג גרסה סופית, אשלח את אבא שלי לבית העלמין בטירה, לתולעים.⁶⁷

65 העניין הזה, של פלסטין הנשואה לגבר אחר, מזכיר אנקדוטה שחשף אבי שליים בנוגע למשלחת של רבנים שהגיעה לפלסטין לאחר הקונגרס הציוני העולמי הראשון שהתקיים בבאזל שבשווייץ ב-1897. לפי הסיפור, הרבנים שלחו מברק בזו הלשון: "הכלה יפהפייה, אך נשואה לגבר אחר". משמעות המברק הייתה שפלסטין מאוכלסת, ומנקודת המבט של שאלת המשכיות, כפי שקשוע שזר אותה ברומן שלו, המשמעות היא שניסיון לכפות נישואים יהיה חסר תוחלת ועקר. לציטוט של שליים, ראו: Avi Shlaim, *The Iron Wall: Israel and the Arab World* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), p. 3

66 הרומן **נהר אל־פרמל** מאת מג'ד כיאל, משתמש באותם כלים צורניים של "עקוב אחר שינויים". הוא מלא בדוגמאות של טקסט ערוך שמוצג עם קו חוצה, הערות שוליים בצד הטקסט, שרבוטים ביד, ואפילו "הקדשה" שמופיעה בעמוד 136. מג'ד כיאל, **נהר אל־פרמל** (עמאן: אל־אהליה, 2023).

67 קשוע, **עקוב אחר שינויים**, 182.

ציטוט זה מצביע על יחס של המשכיות ושינוי בנרטיב הפלסטיני. מחד גיסא ממשיך הרומן את הקישור ההדוק בין הפיזי לאפיסטמי בספרות הפלסטינית, מתוך הבנת המשמעות של חיבור זה לשאלת ההמשכיות (שבאה לידי ביטוי כאן בעיסוק במוות) – הרי מבחינת סעיד עצם העובדה שכתובת הביוגרפיה לא הסתיימה משמעותה ש"חיי" של האב נמשכים, כי בידיו נתונה האפשרות להמשיך לחבר את הסיפור על אודות האב. מאידך גיסא, הציטוט הזה מצביע גם על החשש והפחד של סעיד מפני סיום הכתיבה – משום שבסופה גם הסיפור "ייגמר". בנוסף, היכולת לכתוב ולערוך נותנת בידי סעיד כוח רב ("חיי" של אבי נתונים בידיים שלי, אני יכול להחזיק אותו בחיים"), היא מעניקה לו את היכולת להחליט בכל רגע נתון על סיום הכתיבה והחיים. לאורך כל הרומן ניכר כי סעיד נהנה מהכוח הזה, אך גם נרתע ממנו כשהדבר נוגע לאביו. לרומן של קשוע יש גם חשיבות מיוחדת בהיבט זה משום שהוא נכתב בעברית – ובכך מצביע על שינוי מהותי ביחסיו של קשוע עם השפה העברית.⁶⁸

הרומן *Haifa Fragments* (פרגמנטים חיפאיים; 2015) מאת ח'לוד ח'מיס, שהתפרסם במקור באנגלית, הוא דוגמה נוספת לשינוי הנרטיבי שחל בכתיבה הפלסטינית העכשווית. הרומן מספר את סיפורה של מִיסון, צעירה פלסטינית שחיה בחיפה, העוסקה בעברו של אביה ובהשקפותיו הפוליטיות בהווה. יום אחד היא מוצאת ערמת ניירות ובתוכם את היומן האישי של אביה, ומופתעת לגלות כי בתקופת הממשל הצבאי, בין השנים 1948-1967, הוא היה פעיל פוליטי ואף נאסר על כך בידי ישראל. המאסר ששבר את רוחו הביא לפרידה שלו מאהובתו אסמהאן, ולבחירתו להתפשר על משרה יציבה ומשעממת כפקיד בבנק, שם הכיר את אמה. עמדותיו הקונפורמיסטיות של אביה בהווה מטרידות את מִיסון, פעילה פוליטית בעצמה, ומניעות אותה לחקור לעומק את תולדות משפחתה. בציטוט הבא, מנסה שהד, חברתה של מִיסון, לשכנע אותה להפסיק לחפור בעברו של אביה, כי הנבירה הזאת גורמת לה להחמיץ את חיי ההווה:

תראי, חביבתי. את כל-כך אובססיבית כלפי העבר [...] יש לך צורך כזה – אני באמת לא מבינה אותו – לחפור את האדמה⁶⁹ מתחת לרגליו של אביך. ובשביל מה? כדי שתוכלי להמשיך הלאה? הכול אשליה, מִיס! את טוענת שאת רוצה להכיר את אביך. אבל הוא לא נמצא בין המילים. הוא לא נמצא בתוך הלכלוך הזה שאת חופרת בו. הוא יושב בגינה, מעשן סיגריה. יש לו שיער לבן והוא אוהב את אימא שלך. מגיד שאת מחפשת מת. הוא לא

68 Manar H. Makhoul, "Writing as Deletion, Erasure as Inscription: Life, Death, and Afterlife in Sayed Kashua's Track Changes," *Poetics Today* 45, no. 4 (2024): 649-69

69 במקור האנגלי מופיעה כאן המילה "dirt" שיש לה שתי משמעויות ששתיהן תקפות להקשר זה: אדמה ולכלוך.

קיים. והאסמהאן הזאת? פשפש! אפילו השם שלה לא אמיתי. אבל את לא מבינה את זה, נכון? ומיס, עד שלא תשחררי את מג'יד של הנייר, לא תוכלי להכיר באמת את המג'יד הזה שיושב בגינה.⁷⁰

ציטוט זה ממשיך את המגמה העכשווית שתיארתי. כמו הרומנים האחרים המוזכרים במאמר, גם *Haifa Fragments* מציג בן או בת שחוקרים את עברו של אביהם, ומגלים פרקים לא ידועים הקוראים תגר על הבנתם את ההווה. אומנם הגיבורה ברומן לא מנסה לערוך את הסיפור של אביה, כפי שעושים הגיבורים ברומנים של ברגותי וקשוע, אבל היא אובססיבית לדעת פרטים על העבר של משפחתה, משום שמבחינתה ידיעת האמת ביחס לעבר תוכל להסביר לה את ההווה – כלומר את פני הדברים לאחר 1967. אך רומן זה מצביע גם על השינוי בשיח הפלסטיני בשני העשורים האחרונים, שינוי שבא לידי ביטוי בדברי הביקורת של שהד, חברתה של מיסון, על הפטישיזציה של העבר. שהד קוראת למיסון להפסיק לחפור בעבר הפלסטיני ולהתחיל להסתכל על ההווה והעתיד:

אנחנו רוצים לחיות. וכדי לחיות, אנחנו לא יכולים להרשות לעצמנו להתבוסס באבק ההיסטוריה. אנחנו צריכים להרים את הכפפה ולבנות משהו מוחשי. לא, אנחנו לא שכחנו את ההיסטוריה אבל אנחנו ממשיכים הלאה. ואת יודעת מה? אם אי פעם נאבד את החיוכים והצחוק שלנו – אז נאבד את האנושיות שלנו.⁷¹

שהד מבטיחה למיסון שמיקוד האנרגיה בהווה ובעתיד במאמץ "לבנות משהו מוחשי" אין פירושו שכחה מוחלטת של ההיסטוריה. הבטחה זו מצביעה על שינוי אוריינטציה בחשיבה הפלסטינית מאובססיה לארכוב של העבר (וההווה), אל ניסיון לדמיין את העתיד. את השינוי הזה אפשר להסביר מנקודת המבט של הנכבה המתמשכת. זו האחרונה דורשת מהפלסטינים להתמודד עם שני כוחות מנוגדים: עם הכחשה והדחקה ציונית מתמשכת מצד אחד, ועם הצורך לדמיין עתיד מן הצד האחר. עם זאת, רומנים פלסטיניים עכשוויים עדיין לא מצליחים להציג תמונת דמיון עתידית. בדיון שערך מוריס עבליני בנושא יצירות מדע בדיוני (סיפורים קצרים או סרטים) של יוצרים פלסטינים אחרי 2008, הוא הגיע למסקנה שהתוצרת התרבותית הפלסטינית העכשווית, שמתארת "הווה קטסטרופלי", אומנם איננה מסוגלת לדמיין עתיד, אך ממשיכה לטעון "לקיומה של פלסטין אפיסטמית, ולכן מבטלת את האפשרות של

Khulud Khamis, *Haifa Fragments* (Oxford: New Internationalist, 2015), 144 70
שם, 145. 71

אי־קיום גם כאשר האפשרות להקים מדינה ממשיכה להתרחק.⁷² במילים אחרות, השנינו בשיח הפלסטיני מתבטא בגישה ביקורתית שמחליפה את מאמץ הארכוב לצורך הוכחה של קיום (תוך התייחסות לאחר, החיצוני), ומציבה במקומו את ההתבוננות פנימה, שאמורה להניב תובנות שיעזרו להבין את ההווה – כי הבנה זו נחוצה כשלב מקדים למי שרוצה להתחיל לדמיין את העתיד.

בהיעדר יכולת לדמיין עתיד, הספרות הפלסטינית בתקופה זו עסוקה בדה־פרגמנטציה של הפלסטינים שבאה לידי ביטוי בהרחבה כרונוטופית (של זמן ומרחב). ההרחבה בזמן ניכרת ברומנים הפלסטיניים שעלילותיהם מתרחשות בעבר רחוק יותר, כמו שראינו ברומן **ברדקאנה**, אך גם ברומן **אורפואר עבא** (2014) מאת עלא חליחל, שעלילתו מתקיימת בתקופת המצור של נפוליאון על עכו ב־1799.⁷³ ואילו דוגמה להרחבה מרחבית אפשר למצוא למשל ברומן *Haifa Fragments*, שמגשר על הפרגמנטציה הגיאופוליטית שנכפתה על הפלסטינים ומצביע על אפשרות של הידוק הקשרים בין פלסטינים מאזורים שונים. דמותה של שהד, שיש לה תפקיד מרכזי ברומן של ח'מיס, מייצגת את הפלסטינים בגדה המערבית, והביקורים התכופים של מיסון בחיפה הם סימן ברור לתפקיד המשמעותי שיש לעיר הזאת בעיני הפלסטינים בישראל בעשרים השנים האחרונות, כפי שהראה נדים פרפבי.⁷⁴

אמל קעיק זיהתה את המגמה הזאת בעבודותיהן של עדניה שֶׁבְּלִי ואבתסאם עאזם. השתיים מבקשות להתגבר על הפרגמנטציה של הפלסטינים באמצעות גישור ו"חציית גבולות פיזיים ומדומיניים" בין הפלסטינים שחיים בישראל לבין הפלסטינים שחיים בגדה המערבית וברצועת עזה, ו"בסופו של דבר מחברות מחדש את הגיאוגרפיות הספרותיות של '48 ושל '67 ומחיות ומחדשות (revive) את הקשר הישן בין חיפה לרמאללה, שמוביל לבסוף לאופק חדש שבו הדה־קולוניזציה של פלסטין ההיסטורית נותרת השאיפה האולטימטיבית".⁷⁵ פשיר אבו מנה הגיע למסקנה דומה: "התרבות הפלסטינית כבר לא ממוקמת בתוך פלסטין [...] אם אפשר לקרוא לריבוי הזה בשם פרגמנטציה, אפשר

Maurice Ebileeni, "Palestine 2048 in Inertia: False Utopias, A Dwindling Nation, and the Last Palestinian," *Interventions* 26 (2024): 1077-1100

73 הספר יצא במהדורה עברית וראו עלא חליחל, **להתראות עכו**, תרגם יונתן מנדל (תל אביב: עם עובד, 2019).

74 Nadeem Karkabi, "How and Why Haifa Has Become the 'Palestinian Cultural Capital' in Israel," *City & Community* 17, no. 4 (2018): 1168-88

75 Amal Equeiq, "From Haifa to Ramallah (and Back): New/Old Palestinian Literary Alon, "No גם Topography," *Journal of Palestine Studies* 48, no. 3 (2019): 39 One to See Here"

גם לראותו כסוג של איחוד ושותפות".⁷⁶ בהיפוך ממגמת הפרגמנטציה ששלטה בשני העשורים הראשונים לאחר 1948, בשני העשורים האחרונים מחפשים יוצרים פלסטינים האחדה של השיח. הנרטיב הפלסטיני העכשווי, שאיננו מוגבל לאזור אחד, מנסה להתגבר על הגבולות הפיזיים שמפרידים בין פלסטינים. במילים אחרות, הפלסטיני כבר לא רואה צורך להמציא הוכחות לבעלות, והאובססיה של ארכוב לפי כללי המשחק של ההגמוניה הישראלית-ציונית איננה מקובלת עוד. הדעה-פרגמנטציה של הפלסטינים היא שלב הכרחי, אחד התנאים בדרך לאפשרות לדמיין עתיד פלסטיני כולל.

סיכום

מאמר זה נפתח בשאלה מה "פלסטיני" בספרות הפלסטינית. הספרות הפלסטינית עברה אבולוציה ארוכה מאז ראשית המאה העשרים והתפתחות התודעה הלאומית הפלסטינית בצל המנדט הבריטי ובשלחי הנהדה. מבחינת הפלסטינים, הנפכה ב-1948 הייתה אירוע מכונן משותף לכלל החברה הפלסטינית, הן בהקשר של הפרויקט הלאומי הפלסטיני הן מבחינת התוצרת הספרותית והאינטלקטואלית שהוא הניב. כפי שראינו, הספרות הפלסטינית שנכתבה לאחר 1948 שיקפה פרגמנטציה, לוקליזציה וניחות או החלשה – שהיו תוצר וביטוי של הצורך המיידי לשאוף להישרדות לאחר אירוע בסדר גודל קטסטרופלי של טיהור אתני שהביא להתפרקות כמעט טוטאלית של החברה הפלסטינית – מבחינה פוליטית, כלכלית וחברתית.

המשמעויות וההשלכות של הנפכה התחדדו ב-1967, וקבעו את המאפיינים הפרטיקולריים של השיח והספרות הפלסטינית מאז. בעקבות הנפסה פיתחו הפלסטינים פחד קיומי דחוף ממחיקה אפיסטמית, והשיח הפלסטיני הגיב דרך עיסוק אובססיבי בנושאים הקשורים ב"המשכיות" ובתמות על גנאלוגיה והתחלות. הפלסטינים הבינו שהם אינם נאבקים רק נגד כיבוש מולדתם, אלא גם נגד המחיקה הסיסטמית של הקיום שלהם מההיסטוריה. לכן, מאז שנות השבעים, התמקד המאמץ הפלסטיני בארכוב קפדני של הקיום וההיסטוריה הפלסטינים.

החל משנות התשעים המאוחרות ותחילת שנות האלפיים הבינו פלסטינים שהנכבה לא הייתה אירוע שהסתיים, אלא היא ממשיכה להתקיים עד היום. הבנה זו דרשה שינוי תודעתי שבא לידי ביטוי בחשיבה מחודשת על התוחלת של פרויקט הארכוב, שמטרתו

Bashir Abu-Manneh, "Foreword: Under 'Suffering's Glow': Palestinian Writing after Oslo," in *Post-Millennial Palestine: Literature, Memory, Resistance*, eds. Rachel Gregory Fox and Ahmad Qabaha (Liverpool: Liverpool University Press, 2021), 7.

להוכיח קיום והיסטוריה. במקום זאת, השיח שבא לידי ביטוי ברומנים הפלסטיניים העכשוויים מבטא הבנה שכדי לדמיין עתיד פלסטיני, צריך לדמיין עתיד אחד, וכדי לדמיין עתיד אחד, מציגים סופרים פלסטינים שיח שמגשר על הפרגמנטציה הקיימת בין חלקיו השונים של העם הפלסטיני.

ניתן לומר כי המסקנות שהעליתי כאן היו באופן כללי תקפות עד אירועי אוקטובר 2023. אין ספק שמלחמת ישראל על עזה היא רגע מפנה בהיסטוריה הפלסטינית, לא רק לפלסטינים בעזה, אלא לכל הפלסטינים בעולם. ההרג וההרס ברצועת עזה נמשכים בזמן כתיבת מאמר זה, ושקולים באימתם לנפכה ולנפסה, אם לא חמורים יותר. ב-26 בינואר 2024 קבע בית הדין הבינלאומי לצדק (ICJ) כי יש מקום לחקור את ישראל ולהאשימה בפשע של השמדת עם בעזה. אם מתייחסים לרכיבי השיח הפלסטיני מאז 1948 שנדונו במאמר זה, המלחמה הזאת היא ביטוי מובהק ביותר לנפכה המתמשכת ולפחד הקיומי הפלסטיני שקשור באופן אקוטי לשאלת ההמשכיות. כך, בסעיף 2 לאמנה בדבר מניעת הפשע של השמדת עם, והענישה עליו, מוגדר שרצח עם כולל: "3. העמדת הקבוצה בכוונה תחילה בתנאי חיים שיש בהם כדי להביא לידי השמדתם הגופנית, כולה או מקצתה"; ו"4. קביעת אמצעים שכוונתם למנוע את הילודה בקבוצה". שני סעיפים אלו מתייחסים באופן ברור לאלמנט הפיזי שקיים בנפכה המתמשכת, ובעצם למרכיב עיקרי בשיח הפלסטיני מאז 1948, שבא לידי ביטוי בתמות ספרותיות על קטיעה, יתמות, עקרות, הפלות, סירוס, אימפוטנציה ומוות. במילים אחרות, מלחמה זו היא פרק נוסף בהיסטוריה הפלסטינית של נישול ומחיקה. על כל פנים, וללא קשר להחלטה הסופית שתתקבל בשאלת אשמתה של ישראל ברצח עם, עצם הדיון בשאלה בבית הדין הבינלאומי היא עדות להיקפי האלימות של מלחמה זו. כפועל יוצא מזה ניתן לצפות שלמלחמה יהיו השלכות מרחיקות לכת על התודעה הפלסטינית סביב שאלות של המשכיות (פיזית ואפיסטמית), ואפשרות לדמיין עתיד פלסטיני אחד. עם זאת, עדיין מוקדם לחזות לאיזה כיוון יתפתחו שינויים אלו.

פואטיקה של ספרות פלסטינית מתורגמת לעברית: בין ניכוס להתנגדות

עאידה פחמאוי ותד

מבוא

מאמר זה עוסק בסוגיית התרגום של ספרות פלסטינית מערבית לעברית באופן כללי, תוך התמקדות בבעיות הפוליטיות והתרבותיות הכרוכות בה מנקודת המבט הפלסטינית. המאמר דן בסוגיית התרגום במרחבים קולוניאליים תוך התייחסות לתיאוריות ההזרה והדומסטיקציה (domestication and foreignization) ומביא דוגמאות קונקרטיות של תרגום ספרות פלסטינית לעברית, תוך ניתוח של מקרים אלו. בנוסף, אני מראה כיצד סוגי תרגום שונים מגלמים, מייצגים ומתמודדים עם הקונפליקטים הללו, וכיצד דרך התרגום ניתן ללמוד על צורת הדיאלוג והקשר לטקסט בערבית. במילים אחרות, אני מבהירה כאן כיצד הופך מעשה התרגום לסוג של מראה, למרחב ביניים שיש לו מתחים ספציפיים ומאפיינים ספציפיים, וכן אפשרויות ואתגרים שונים, בתוך הקשרים היסטוריים ופוליטיים משתנים.

חלקו השני של המאמר מתמקד בתרגום ספרות של פלסטינים אזרחי ישראל באמצעות ניתוח מודל ייחודי – המודל הדיאלוגי המונהג בסדרת **מפתוח** – המבקש לראות בתרגום אקט של התנגדות תרבותית שעיקרו החדרת הספרות הפלסטינית אל התודעה התרבותית העברית. בחלק זה של המאמר אני עוסקת במודל התרגום הזה תוך התמקדות בשיח התרגום ברומן **סיפור עפאא'** מאת הסופר הפלסטיני איאד ברגותי.¹ במסגרת הניתוח נבחנת מהותו של תרגום מסוג זה תוך ניסיון לשפוך אור על מטרת התרגום, דרכי העבודה והתהליכים שמונהגים סביבו כפי שהם עולים מן הבחירות התרגומיות שמתקבלות ומן השיח שמתקיים סביבו.

טענתי העיקרית במאמר היא שבתרגום – בכל תרגום – יש סוג של השתלטות על הטקסט המקורי. עם זאת, אופן התרגום ובחירת הטקסט המיועד לתרגום הם גורמים מכריעים, ויש להם תפקיד מרכזי בשאלת סוג התרגום והרצף הפוליטי של התרגום – והאם יהיה זה תרגום שבו מתקיימת השתלטות תרבותית או התנגדות תרבותית.

1 איאד ברגותי, **סיפור עפאא'**, תרגמו ברוריה הורביץ ויהודה שנהב־שהרבני (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2021).

כמו כן אני מבקשת להסביר כיצד בחירות תרגומיות – הן לשוניות והן תוכניות – משפיעות על הצורה הסופית של הטקסט, ועל המקום שיהיה לגרסתו העברית כספרות מינורית בתוך מערכת ספרותית מאז'ורית הגמונית. אני מראה איך באמצעות בחירות אלה יכולה העברית להפוך משפה של השתקה לשפה שמספרת את הסיפור הפלסטיני; משפה של מחיקת המקום הפלסטיני לשפה שמנכיחה אותו; ומשפה של שליטה, ריבונות ורוב, לשפה שמאפשרת את קיומו של הקול המדוכא והנרטיב השונה.

מעשה התרגום בין הפוליטי-תרבותי לבין שיח התרגום

השאלה המתבקשת כשעוסקים בסוגיית התרגום של ספרות פלסטינית ערבית לעברית היא מה הצורך בתרגום כזה במדינה שקרוב לרבע מאוכלוסייתה (21%) דוברת את השפה הערבית כשפת אם ושפה לאומית, וגם בבתי הספר העבריים היא שפת חובה, לפחות בחטיבות הביניים.² בכל מדינה רב-לשונית אחרת בעולם הנאור, עניין זה לא היה נתפס כסבוך כל-כך ולא היה טומן בחובו משמעויות פוליטיות כאלה. קריאה בספריו של ע'סאן כנפאני והוראתם בבתי הספר לא הייתה אמורה להיות שונה מקריאה בכתביו של יהודה עמיחי, אך נראה כי במרחב הישראלי מדובר במשימה מורכבת במיוחד – הן מבחינת ידע השפה הערבית והן מבחינה פוליטית. העניין של ישראלים-יהודים בערבית כ"שפת ספרות" נמוך ביותר, והמניעים ללמידת השפה הערבית מצטמצמים ברובם למניעים ביטחוניים ולרצון להכיר את "האחר".³ לאור העובדה שלפני הנפכה ב-1948 הייתה הערבית השפה הרווחת ביותר בארץ, ועד שנת 2018 הוגדרה כשפה רשמית בישראל – לפחות על הנייר – מעניין במיוחד לגלות ש"פחות מ-1% מן היהודים שגילם פחות משבעים יכולים לקרוא מכתב או עיתון בערבית".⁴ כתוצאה מהשקפה קולוניאליסטית ואדנותית, הנובעת בין השאר ממדיניות שלטונית מכוונת, העיסוק בערבית כשפה של יצירה ספרותית הפך בזירה הציבורית בישראל לעיסוק "מדיר".⁵

- 2 הנתונים לקוחים מתוך הודעת הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה: "אוכלוסיית ישראל בפתחה של שנת 2022", 30.12.2021. <https://bit.ly/4drPtan>. על פי ההגדרה שתשמש אותי כאן, הספרות הפלסטינית נכתבת היום בשפות שונות, אך רובה נכתב בערבית. ולהשוואה ראו Yasir Suleiman, "The Betweenness of Identity: Language in Trans-National Literature," in *The Arab Diaspora: Voices of an Anguished Scream*, eds. Zahia Smail Salhi and Ian Richard Netton (London: Routledge, 2006), 13, 15
- 3 ראו יהודה שנהב-שהרבני, מייסלון דלאשה, רמי אבנימלך, נסים מזרחי ויונתן מנדל, *דוח ידיעת ערבית בקרב יהודים בישראל* (ירושלים: מכון ון ליר, 2015), 10-11, <https://bit.ly/3SOyfM7>
- 4 יהודה שנהב-שהרבני, *פועלים בתרגום: מהמפנה האינדיבידואלי לתרגום דו-לאומי* (תל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2020), 100.
- 5 יונתן מנדל, "השפה הערבית", *מפתח: כתביעת לקסיקלי למוחשבה פוליטית* 9 (2015): 36-38.

בהקשר של המשטר הציוני, כמו בהקשרים קולוניאליים במקומות רבים בעולם, גם בישראל הפכו השפה הערבית ותוצריה לזירת פעולה דינמית של כוחות חברתיים, כלכליים ופוליטיים. העיסוק בערבית מאז 1948 תוחם זירה מבנית של מאבקים, שזהויות נבנות בה ואחרות מתפרקות, תרכובות חדשות מתגבשות ואחרות מתוחזקות או נהרסות.⁶ במבט לאחור ניתן לטעון שכמשטר ציוני, מדינת ישראל מושתתת על עיקרון של האחדה הכולל את ההאחדה הלשונית של היהודים.⁷ בתחילת דרכה הייתה ישראל מדינה רב-לשונית, אבל השונות הזאת הצטמצמה בעקבות מדיניות מונוגלוטית (חד-שפתית) לוחמנית של רגולציה לשונית שנתפסה כיעד לאומי ואזרחי. בעזרת מנגנון עצום של תרגום נמחקו השפות האחרות לטובת העברית, בעוד פוליגלוטיות (ריבוי שפות) או דיבור כפול של עברית וערבית עוררו חשדות ואי-נחת, כאילו רמזו על נאמנות צולבת או זרות.⁸ מכאן ניתן להבין כיצד נוצר ניכור ברור בין הספרות הערבית בכלל והספרות הפלסטינית בפרט לבין הקורא היהודי.

מנגד, הממסד הציוני פעל לעיצוב יחסם של הפלסטינים לשפת אימם הערבית באמצעות בניית זירה תרבותית שנועדה לשמש מעין אתר להבנייה של הסובייקטיביות האינדיבידואלית והקולקטיבית של קבוצת הפלסטינים שהפכו לאזרחי ישראל.⁹ נוסף על כך, יחסם של האחרונים לעברית נותר מורכב וטעון במאה השנים האחרונות בגלל ההשלכות של הסכסוך הפלסטיני-ישראלי.¹⁰ מלכתחילה התייחסו הפלסטינים לשפה העברית כאל שפה קולוניאלית, וחוקי הממשל הצבאי ומערכות החינוך הנפרדות שנוצרו עם הזמן רק הנציחו את הנרטיב הציוני ופעלו לטשטוש הזהות הפלסטינית.¹¹ כוחות אלה היו יעילים במיוחד לאור העובדה שהנפכה ועזעה קשות את חיי התרבות של הפלסטינים. זעזוע זה נמשך עשרות שנים ורשם בעשור האחרון שיא, עם חקיקת "חוק הלאום", הקובע יחס דכאני כלפי עצם הקיום של פלסטינים בשטחי ישראל בכלל, וזהותם הלשונית והתרבותית בפרט.¹²

6 איסמאעיל נאשף, **ערבית: סיפורה של מסכה קולוניאלית** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 2017), 8.

7 ראו מגילת העצמאות, <https://bit.ly/4dIqIGI>

8 יהודה שנהב-שהרבני, **סיפור שמתחיל בגבות של ערבי** (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2020), 79-80.

9 נאשף, **ערבית**, 8.

10 Gloria Anzaldúa, "From the 'Hebrew Bedouin' to 'Israeli Arabic': Arabic, Hebrew, and the Creation of Israeli Culture," in *Poetic Trespass: Writing between Hebrew and Arabic in Israel and Palestine*, ed. Lital Levy (Princeton: Princeton University Press, 2014), 21.

11 שם, 49.

12 ראו "חוק יסוד: ישראל – מדינת הלאום של העם היהודי" שנחקק בכנסת ישראל בשנת 2018.

לאור כל זאת, יחסיהם של הפלסטינים (בייחוד בתחומי הקו הירוק) עם העברית שונים מיחסיהם עם כל שפה אחרת. השפה העברית היא אומנם שפת שלטון בעל ממדים קולוניאליים, הכובש את עמם, מדכא אותם ומתייחס אליהם כאל נתינים, אך הם מבינים כי למרבה האירוניה חשוב שהם ישלטו בה, לא רק לצורכי פרנסה, לשם מחקר אקדמי או כאמצעי להתנהלות מול המוסדות הישראליים, אלא לפני הכול הם צריכים לדעת עברית כדי לדבר עם הישראלים על הנרטיב שלהם, הנרטיב הפלסטיני. כך ניסח זאת אנטון שמאס:

באותו ערב נשאתי את ידי החיפאית בשבועה שאני אשלוט בעברית על בוריה [...]. אימא, ששלחה אותי באותו ערב בשפה הערבית לקנות בשפה העברית גרעיני חמנייה, לא ידעה שהיא מוסרת אותי לידיה של האם החורגת, אשתו האחרת של אבי [...] לאם חורגת הגוזלת ומחרימה רכוש, המפזרת, מגרשת והורגת בשפה העברית. אנחנו יודעים שלכשעצמה, השפה נטולת כוונות טובות או רעות וכי האנשים הם המשתמשים בה כדי להרוג ברמות רבות והם המטמאים אותה במעשיהם בעוד השפה שומרת על טוהרה.¹³

מספר סופרים פלסטינים מבני הדור הראשון, השני והשלישי כתבו ישירות בעברית, מתוך הבנה שהתגבשה אצל חלקם, שיש חשיבות לחדירה אל תוך המערך הספרותי העברי הרשמי ולהצבה מחדש של הנרטיב הפלסטיני במרחב התרבותי העברי ובשפה הקולוניאלית, ולו רק באמצעות הספרות לבדה.¹⁴ אלה מייצגים אפוא את פעולת

ובפרט את סעיף 2(ג), שלפיו הזכות להגדרה עצמית לאומית שמורה רק ליהודים, וכן את סעיף 4(ב), המבטל את מעמדה הרשמי של השפה הערבית במדינה (<https://bit.ly/3ySdo3D>); ראו גם הונידה ע'אנם, "אל־מִחוֹ ואל־אִנְשָׁא" פי אל־מִשְׁרֹעַ אל־אִסְתַּעְמָאִי אל־צִהְיוֹנִי, "מגילת אל־דראסאת אל־פלסטיניה 24, מס' 96 (2013): 118-135; מדא אלכרמל – המרכז הערבי למחקר חברתי יישומי, דוח המוניטור הפוליטי מס' 7 (2010): 8-11; Nur Masalha, "Remembering Palestinian Nakba: Commemoration, Oral History and Narratives of Memory," *Journal of Holy Land and Palestine Studies* 7, no. 2 (2008): 125

13 אנטון שמאס, "סִבְעַ חַיָּאָטֵר וְחַאשִׁיָּה: אל־לַעֲאָת ואל־כְּתָב מְמַתְלֶפָה וּמְפָקֶדָה וּמְתַרְגְּמָה", *מגילת אל־דראסאת אל־פלסטיניה* 26, מס' 101 (2015): 30.

14 Aida Fahmawi Watad, "Identity of Writing and the Writing of Identity: Ayman Sikseck's Novel *Tishrin*," *Journal of Modern Jewish Studies* 23 (2022): 169-191; Shai Ginsburg, "'The Rock of Our Very Existence': Anton Shammas's 'Arabesques' and the Rhetoric of Hebrew Literature," *Comparative Literature* 58, no. 3 (2006): 188

ההריסה והפירוק של השיח הקולוניאלי ואת ההתנגדות לו.¹⁵ מזווית הראייה המתוארת לעיל, ומתוך מערכת היחסים הטעונה וההיררכית (היררכיה שאינה חלה על מערכת היחסים בין שתי השפות במישור הגלובלי) שכוון השלטון הישראלי בין שתי השפות ובין דובריהן, הפלסטינים והיהודים, מסתמן מעשה התרגום של הספרות הפלסטינית לעברית כמעשה שאינו תמים כלל, קרי מטרותיו אינן מצטמצמות לתחום הספרותי בלבד. בה בעת, סוגיית התרגום של יצירות ספרות פלסטיניות לעברית מציתה בכל פעם מחדש מחלוקות גדולות בזירה הפלסטינית והערבית. היא מעלה שאלות על ה"לגיטימציה הפוליטית" של תרגומים אלה בצל הימשכות הכיבוש והאופק הפוליטי החסום, ומעוררת דיונים על עלות מול תועלת במישור הפוליטי.

הדיון הפוליטי סביב התרגום קודם לשאלות אחרות, סביב ערכם האסתטי או הספרותי של התרגומים. מצד אחד, התרגום הוא סוג של שיח, של דיאלוג או של מפגש בין-תרבותי, והטקסט המתורגם, כמעביר, מכונן לקהל יעד לשוני אחר.¹⁶ כאשר סופר מתיר לתרגם את יצירתו לעברית, התרגום יכול לשמש לצורך קיום דיאלוג כזה או אחר עם התרבות העברית, מתוך שאיפה להימשכותו. עם זאת, תרגום כזה יכול להיתפס גם כחלק מן העימות התרבותי, וכהמשך ניהולו של הסכסוך, כך שהמטרה איננה לקיים שיח של "פיוס" ו"שלום", אלא להרוס ולפרק את השיח הציוני כשיח התנחלותי גזעני, ולהתנגד לו.¹⁷ מסיבה זו אפשר למצוא הבדלים רבים בין עמדות של סופרים פלסטינים וערבים בשאלת התרגום של יצירות ספרות לעברית (אף שקיים שוני ניכר בין תרגום של יצירות פלסטיניות לבין תרגום יצירות ערביות אחרות, בגלל אופי הסכסוך ומנגנוני העימות השונים).¹⁸ יש סופרים שמסרבים סירוב מוחלט

'ערבסקות', תיאוריה וביקורת 41 (2013): 309; Aida Fahmawi-Watad, "above History: Elias Khoury as the Moral Intellectual in the Novel *Children of the Ghetto*," *Banipal* 67 (2020): 111-117; אריז' סבאע' ח'ורי, נְמוּד'ג' 'מִקְתוּב' כְּמִנְט'וּמָה סִיאִדִּיה מִח'תִּלְפָה, אתר מכתוב, <https://bit.ly/4dpWM2q>

15 Kwaku Asante-Darko, "Language and Culture in African Postcolonial Literature," *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2, no. 1 (2000): 2, <https://bit.ly/3X3GyGr>

16 מזעל ע'אנס, "תְּרַגְמָת אל-אֶדֶב אל-פִּלְסְטִינִי אֶלָּא אל-עֵבְרִיָה: מִחְמוּד דְּרֻיֵשׁ וְאַמִּיל חִבִּיבִי אֶנְמוּד'ג'י", *אמארבאב* 5, מס' 13 (2014): 2-3.

17 השוו 1-2; Asante-Darko, "Language," ראו ראיף זריק, "לִסְא'אל מֵאֵד'א יִתְרַגֵּם? אל-מִצְמֻן יִצְנַע פְּרָקֵן", אתר מכתוב, <https://bit.ly/3As9a3i>

18 ראו לדוגמה את העמדות השונות המוצגות אצל: עלי עטא, "'אֶנְדְּבִנְדָּת עֵרְבִיָה' תִּפְתַּח אל-סִגְ'אל חֻלַּל אל-תְּרַגְמָה מִן אל-עֵבְרִיָה אֶלָּא אל-עֵרְבִיָה: מִבְּאֵלְעִיָה פִי תִהְיֶה אל-תִּטְבִּיעַ... וּמִעֵרְפָת אֶדֶב אל-עֵדִי צִרְיָה פִי זִמֵּן אל-עֻלְמָה", 11.6.2019, *Independent Arabia*, <https://bit.ly/46R96Gc>

לרעיון התרגום, מפחד פן יוטחו בהם האשמות שהם תומכים בנורמליזציה תרבותית.¹⁹ לעומתם יש סופרים שמסכימים למעשה התרגום אך מציבים תנאים להסכמתם, כפי שעשה למשל הסופר הפלסטיני הנודע אבראהים נצראללה (נ' 1954).²⁰ סייגים אלה מתבטאים בעיקר בהימנעות מחתימה על חוזים לתרגום או מקבלת כספים ממוסד ציוני כלשהו תמורת תרגום הספר והפצתו. בדרך זו נמנעים הסופרים ממגע עם גורם ציוני כלשהו לצורך מטרה זו. הסכמות מסוג זה ניתנות מתוך הנחה שהתרגום הוא המשך של מעשה ההתנגדות דרך כתיבה, ומתוך הבנה שהסופר הפלסטיני והמתרגם הפלסטיני שותפים בתהליך התרגום.²¹

אלא שהסוגיה של השגת הסכמה מהמחבר וההתעקשות עליה היא כזו שניתן להביט בה בשני אופנים: במקרים שבהם המתרגמים לא ביקשו את רשותם של היוצרים לתרגום, הביעו יוצרים את התחושה שהייתה כאן כוונה לדחוק אותם, וראו בתרגום יצירותיהם "מעשה פיראטי" ו"פלישה תרבותית".²² חלקם טענו גם שכל תרגום של יצירה פלסטינית בידי גורם ישראלי טומן בחובו אקט של ניכוס.²³ ניתן להבין את העמדה הזאת לאור העובדה שמעשה של תרגום הוא למעשה כתיבה מחדש של טקסט המקור על פי מכלול הקריטריונים האידיאולוגיים והפוליטיים המתקיימים בתרבות הקולטת, שהרי התרגום משקף אידיאולוגיה ותורם לעיצובם של כוחות לשוניים ופוליטיים. ככזה,

- 19 ע'אנם, "תַּרְגֻּמִּת", 4. וראו את העמדה של תנועת החרם BDS בעניין זה, יוסף אלשאייב, "חַנֵּל סָא'אל אל-תַּרְגֻּמִּת אֵלָא אל-עִבְרִית וּשְׂבָהּת אל-תַּטְבִּיע", **אל-אייאם**, 9 במרץ 2021.
- 20 נצראללה אמר: "אינני חושש שהספרות שלנו תתורגם לעברית ובלבד שלא יתקיים קשר עם גורם ציוני כלשהו. הספרות שלנו והמפעלים הספרותיים שלנו מבוססים על הכחשה של הנרטיב הציוני, וההכחשה הזו מתמשכת גם באמצעות ההתנגדות, באמצעות הכתיבה ובאמצעות כל הכלים הנתונים בידינו מבחינה לאומית, ללא כל פחד וללא הפחדה". ראו אבראהים נצראללה, "תַּרְגֻּמִּת אל-אַדָּב אל-עִרְבִי אֵלָא אל-עִבְרִית... בְּמִנְתָּהּ אל-וְצִ'ח", **אליקדם אל-ערבי**, <https://bit.ly/3yKWFiL>
- 21 השוו לדבריו של אבראהים נצראללה בעקבות תרגום הרומן שלו ורומנים נוספים של ע'סאן כנפאני ושל ג'ברא אבראהים ג'ברא: "הם הורגים אותנו ומתרגמים אותנו על בסיס אותה המנטליות שלהם [...] מכיוון שהתרגום הזה הוא הדבר הכי דומה להבאתם של מתים לחדרי החקירות כדי לחלץ מהם הודאות". ראו ל"מ, "אל-אַדָּבא' אל-אַרְדִּינִי וְרַפְצִ'ן תַּרְגֻּמִּת אַעֲמַלֵּהֶם לְעִבְרִית", **אלג'זירה**, 19 במאי 2001, <https://tinyurl.com/4f3ckb8n>
- 22 ח'אלד חמאד, "אל-תַּרְגֻּמִּת מִן אל-עִבְרִית אֵלָא אל-עִבְרִית... בְּנֶאֱבָה ח'לְפִיה לְתַטְבִּיע אַם ע'וֹן תַּקְאִפִּי", **אלידסטור**, 2 בדצמבר 2020, <https://www.dostor.org/3280543>; וראו גם חנן חבר ומחמוד כיאל, "פתח דבר: לקרוא את המרחב המשותף", בתוך חנן חבר ומחמוד כיאל, עורכים, **מרחב ספרותי ערבי-עברי** (תל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2016), 12.
- 23 רחלה מזרחי-בידס, "עיוותים סמיוטיים בתרגומים לעברית של ספרות פלסטינית", בתוך חבר וכיאל, **מרחב ספרותי ערבי-עברי**, 159.

התרגום (כשכתוב של המקור) עלול לדכא התחדשות ולפעול לניכוס ולעיוות.²⁴ מנגד יש אינטלקטואלים פלסטינים שסבורים כי תהליך התרגום מערבית נובע מעמדה החותרת תחת ההתנגדות לנורמליזציה ולהטלת חרמות. משמעות הדבר היא שיהיה ניסיון מוגבר להכפיף את התרגום למטרות מוכתבות מראש ולאידאולוגיזציה, ועובדה זו יכולה להסביר את המאמץ המושקע בקבלת הסכמה מהמחברים לתרגום יצירותיהם.²⁵ בהקשר זה, חשוב להדגיש כי המחלוקת בין המתנגדים לתרגום לבין אלו הנותנים הסכמתם לתרגום, נובעת ביסודה משתי עמדות עקרוניות הקשורות לסכסוך הישראלי-פלסטיני. המתנגדים לתרגום עושים זאת מתוך היגיון של החרמה תרבותית כנגד ישראל, ואילו אלו המסכימים לתרגום רואים בהחלטתם זו אסטרטגיה, מתוך הנחה שמעשה התרגום יכול לפרק ולאתגר את המחשבה הקולוניאליסטית הצינית. התרגומים שאינם נופלים לקטגוריה זו חורגים מן המסגרת של הסכסוך ולכן ניתן לראות בהם (מזווית הראייה הפלסטינית) תרגומים שמטרתיהם האידאולוגיות ברורות. אותן "מטרות מוכתבות מראש ואידאולוגיזציה" יכולות להיות שונות ומגוונות בחיפושיהן אחר ייצוגים סטריאוטיפיים: החל בתרגום כעיסוק פוליטי שמטרתו להעלים ולהאלים את הקול הפלסטיני בתוך לשונו ובאמצעותה, וכלה בתרגום שנעשה מפרספקטיבה אוריינטליסטית מתנשאת, במטרה לחזק את הדימוי השלילי של התרבות הפלסטינית על-ידי התמקדות במרכיבים מסוימים שלה, ולהציגם כאילו הם מרכיבי יסוד בה, המבחינים אותה מתרבויות אחרות. רישאר ז'אקמון טען כי מניעים מסוג זה נובעים משיבוש של מאזני הכוחות התרבותיים – בדרך כלל אין התרבות ההגמונית נוטה לתרגם יצירות של התרבות הנשלטת וזולת לאלה שמשרתות את הסטריאוטיפים הרווחים בתרבות ההגמונית ביחס לתרבות הנשלטת. פעמים רבות גם התרבות הנשלטת מאמצת לעצמה דימויים אוריינטליסטיים כאלה, שממלאים את ציפיותיהם של הקוראים בני התרבות ההגמונית.²⁶ במקרים כאלה, יצירות שנעדרים מהן הייצוגים האוריינטליסטיים, כמו למשל הצגתה של התרבות הפלסטינית כתרבות שבה רווח דיכוי נשים, לא תיבחרנה לתרגום.²⁷

24 André Lefevere, *Translation/History/Culture: A Sourcebook* (London: Routledge, 1992), xi

25 אנטואן שלחת, "ח'פאיא תרג'מת אל-אדב אל-ערבי אלא אל-עבריה", *ת'קאפאת*, 27 במאי 2017, <https://thaqafat.com/2017/05/80212>

26 Douglas Robinson, *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained* (Manchester: St. Jerome, 1997), 35

27 ראו תגובות לתרגום הספר *חנ'יה: סיפורים ורשימות של יוצרות בעקבות האביב הערבי* בהוצאת רסלינג: בלאל רמדאן, "באסם אל-ח'ריה, דאר נ'שר אסראא'ל'יה תסרק חקוק מל'פיה ל-45 פאתבה ערביה", *אליים אל-סאבע*, 8 בספטמבר 2018, <https://bit.ly/4csfkOb>; והשוו הדא אבו מוך, "מן אל-נט'רה אלא ס'תשראקה אלא אל-תרג'מה אל-ת'באא'יה אל-ק'ומיה, מכתוב, 29 באוגוסט 2019, <https://bit.ly/3SVsKez>

כאן המקום לציין כי לממסד התרבותי העברי לא היה עניין אמיתי בטקסט הפלסטיני כטקסט ספרותי, והוא שימש ומשמש בעיקר כמסמך פוליטי או תקשורתי. ההשקפה שהתגבשה בתודעה התרבותית בישראל כלפי התרבות הפלסטינית היא שמדובר בתרבות נחותה, או כפי שתיארה זאת המתרגמת יעל לרר, התרבות הישראלית לא מצליחה "להיפטר ממנטליות הכובש שלא יכולה לראות ביליד אלא 'חסר-תרבות', מתייחסת לתרבותו כאל פולקלור, ובמקרה הטוב מתעניינת ביצירתו".²⁸ המשמעות של הדברים היא שההשקפה הציבורית איננה שוויונית, שהיא אינה מעריכה את הטקסט הספרותי הפלסטיני כשעצמו, משום שהעיסוק התקשורתי בתרגום הטקסטים רב יותר מן העיסוק בטקסטים המתורגמים כטקסטים ספרותיים.²⁹

את הטענה הזאת אדגים בעזרת שתי דוגמאות בולטות, שאחת מהן גם עוררה רעש פוליטי ותקשורתי בשנות השמונים של המאה הקודמת, והדיון בה הגיע עד מליאת הכנסת. הדוגמה הראשונה היא השיר "העוברים בדיבור העובר" של מחמוד דרוויש (1941-2008), שנכתב בשנות השמונים בעקבות האינתיפאדה הראשונה, ותורגם לעברית בכמה תרגומים "תקשורתיים", היינו תרגומים שנעשו בידי כלי התקשורת ולא בהכרח על-ידי מתרגמי שירה מקצועיים.³⁰ הדוגמה השנייה היא הרדיפה של המשוררת הפלסטינית דארין טאטור (1982-) בעקבות תרגום "מודיעיני" לטקסט שכתבה, אשר הסתיימה במאסר בפועל של המשוררת.³¹ למרות ההקשרים השונים לחלוטין, בשתי הדוגמאות התרגום ואופן הקבלה של השירים היו הניצוץ שהצית את ההמולה, החל בבעיות בתרגום וחוסר שליטה בערבית כשפה בעלת רבדים רבים, וכלה בניסיון לדכא את קולה של "שירת הבימות" (אל-שַׁעֲרַ אַל־הַטַּאפִּי אַל־מַנְפִּרִי), ולהפליל סגנון שלם של כתיבת מחאה שאפיינה את השירה הערבית בתקופות שונות.³² בשני המקרים מינתה

28 יעל לרר, "קראו את מחמוד דרוויש. הנה, כאן על המדף. בעברית", הארץ, 15 באוגוסט 2008. <https://bit.ly/3SQzAIC>

29 על הפער בין "העניין התקשורתי" לבין העניין בשירים, ראו שם.

30 ראו למשל סימון ביטון, "אל-שאער ואל-הראנה", אל-כרמל: כתבי-עת תרבותי 29 (1988): 56-71; חאתם אלצכר, פְּתָאפֶת אַל־דִּ'אָת (ביירות: דאר אלשרוק, 1994), 298-290; Issa J. Boullata, "An Arabic Poem in an Israeli Controversy: Mahmud Darwish's 'Passing Words'", in *Humanism, Culture, and Language in the Near East*, eds. Asma Afsaruddin and A. H. Mathias Zahniser (Winona Lake, IN: Eisenbrauns, 1997), 120-122

31 ראו יהודה שנהב-שהרבני, "ארס פואטיקה בטרקלין הצדק", מוסף הארץ, 4 באוגוסט 2017, 53-50. לעמדת PEN-International בסוגיה ראו <https://bit.ly/3YMspOX>; יעל פרנקל, "שירה במצור - שֶׁעַר תַּחַת הַחֲסָר: בעקבות ת"פ 15-11-4480 מדינת ישראל נ' טאטור", "המשפט" ברשת: זכויות אדם - מבזקי האריות - סימן 82, מס' 5 (2018), 28-5.

32 מחמוד יאסין בלקנדרו, "'אל־נַטְרִיָּה מֵא בַּעַד אַל־פּוֹלִיטִיָּאָלִיָּה פִּי אַל־אֲדָב וְעֵלְאִקְתָּהָ בְּאֶל־תַּרְגֻּמָּה" (עבודת תזה, אוניברסיטת אבו אלקאסם סעדאללה/אל-ג'ריה, 2015), 67.

התרבות העברית את עצמה לשופטת שבסמכותה להגדיר מהי שירה ומה אינו שירה, ומתי אפשר להעמיד משוררים למשפט תקשורתי כפי שנעשה לדרוויש, או למשפט ממשי כפי שנעשה לטאטור.³³

פרשות אלה מעלות לזיכרון דוגמה מפורסמת אחרת מתולדות התרגום, זו של אדוארד פיצג'רלד בן המאה התשע־עשרה, מתרגם ה**רַבְאֵעִיָּאֵת** של המשורר עמר אלח'יאם, שאמר כי "משעשע למדי ליטול לעצמי אילו חירויות שארצה ליטול עם הפרסים הללו שהם – לעניות דעתי – אינם משוררים במלוא מובן המילה [...] וזקוקים אך למעט אומנותיות כדי לעצב את יצירותיהם".³⁴ מתוך הציטוט ניכר כי פיצג'רלד סבר כי המערכת התרבותית שממנה הוא מגיע נעלה על התרבות האחרת ומתקדמת ממנה, מה שמעניק לו את האפשרות לשפוט מערכות ספרותיות ולשכתב טקסטים על פי מידת האסתטיקה של המערכת התרבותית "הנעלה" שלו. מתוך עמדה כזאת, שכתוב של טקסטים עלול להוביל להקפאה של ספרות ספציפית במטרה לשומרה בגבולות הסגנון הספרותי המקובל בשפה ובתרבות ההגמוניות, או כדי להוביל למיזוגה (או לאי־מיזוגה) באסתטיקה ההגמונית.³⁵ נדמה כי זה בדיוק מה שקרה בשני המקרים המתוארים, עם מחמוד דרוויש ודארין טאטור. התפיסה הקולוניאלית שמניחה כי המערכת התרבותית העברית נעלה על התרבות הפלסטינית־הערבית, ומפותחת יותר ממנה, תופסת סגנונות מסוימים בכתיבה הפלסטינית כ"לא פואטיים".

כדי לא לחטוא בהשטחה של הסוגיה יש להבהיר כי התרגום אינו הבעיה המרכזית בשני המקרים הללו, אלא התהליך התרבותי והפוליטי של קבלת הטקסטים.³⁶ המכלול השלם של גורמים המשפיעים על תהליך הקבלה או הדחייה של יצירות ספרותיות בצורה מאורגנת כולל את השלטון, האידיאולוגיה והמוסדות. ברוב המקרים, אנשי השלטון (או באי כוחם) הם האמונים על תהליך התרגום והשכתוב. הם שולטים על האופן שבו צורך הציבור את היצירות המתורגמות, ובדרך זו גם מעוררים בקרב

33 שמואל מורה, "אינתיפאדה של אבנים ושירה", **מעריב**, 17 ביוני 1988; הודא אבו מוך, "תרגום וכוח: על התרגום לעברית של השיר 'העוברים בדיבור העובר' מאת מחמוד דרוויש", בתוך חבר וכיאל, **מרחב ספרותי ערבי־עברי**, 107.

34 מובאה מתוך מכתב שאדוארד פיצג'רלד כתב לא"ב קאוול בשנת 1857, בתוך Lefevere, *80 Translation*.

35 Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (London: Routledge, 2001), 128.

36 הלית ישרון, עורכת כתב העת **חדרים**, החרימה בהפגנות את שיריו של דרוויש. היא הכריזה כי תימנע מלפרסם חמישה שירים שלו שראובן שניר תרגם לעברית, והוסיפה: "שירו האחרון של דרוויש, הקורא לנו לקום בנערינו ובזקנינו, במתינו ובזקנינו וללכת מכאן, 'מהיבשה, מהים, מהכול', אינו מניח לי לכלול אף את שירי האחרים בחוברת זו". הלית ישרון, "מחמוד דרוויש", **חדרים** 7 (1998): 37.

את ההזדהות עם האידיאולוגיה ההגמונית ועם המגמות הפוליטיות, האומנותיות והאסתטיות שהיא מבקשת לאמץ או לדחות.³⁷

חרף מעשי טבח שבוצעו בפלסטינים במלחמת לבנון הראשונה, בראשית שנות השמונים של המאה העשרים – שהמפורסם ביניהם הוא הטבח במחנות הפליטים צָבְרָא ושאתילא – ואחרי ארבעים שנה שבמהלכן התעטפה התרבות העברית בלבוש ניאוציוני וניאו־ליברלי, היא הוכיחה פעם נוספת שהיא בת־ערובה של הממסד הציוני הקולוניאליסטי, ושאינן ביכולתה למצוא את הקשב הנדרש לקול הספרותי הפלסטיני המחאתי בתצורתו המפורשת, הנעדרת מטאפורות אסתטיות, כקול פלסטיני בעל היסטוריה ונרטיב משלו.³⁸ כאן עולה השאלה הפלסטינית העיקשת, ששבה ונשמעת פעם אחר פעם, כפי שניסח אותה דרוויש בעצמו כתשובה לבקשה של יעל לרר, בעלת בית ההוצאה לאור "אנדלוס", כאשר ביקשה לתרגם את יצירותיו לעברית: "מה הטעם עכשיו, עוד מוקדם, הם לא יקראו".³⁹ תשובה זו מסבירה את סירובם של סופרים ערבים ופלסטינים רבים לבקשה לתרגם את יצירותיהם, משום שאינם רוצים לקיים דיאלוג בתוך רִיק שאין בתוכו בן שיח, ומשום שהתרבות הישראלית אינה נכונה לקבל את הנרטיב הפלסטיני המופיע בספרות המתורגמת לעברית כראוי למחקר ולדיון.⁴⁰ מובן שלא יהיה קל לתרבות הישראלית להתמודד עם סופר פלסטיני שיזכיר לה כי הזיכרון הפלסטיני נובע מתוך השכחה הישראלית הרווחת במקומות שבהם נדרש הזיכרון הפלסטיני לשמור על שתיקה.⁴¹

אולם משמעות ההסכמות העקרוניות החוזרות של דרוויש ושל אחרים לתרגום יצירותיהם לעברית היא שלהשקפתם מעשה התרגום נדרש גם אם השפעתו איננה ישירה ומיידית. ההנחה היא שתרגום של ספרות הנכבש יכול לערער את סמכותה של תרבות הכובש. מטרתה של התרבות הכובשת בתרגום יצירות הספרות של הנכבש ללשונה היא לנכס אותו ולשלוט בו, אולם עצם ההנכחה של לשונו ותרבותו של הנכבש בתוכה, מתוך ביטול ההיררכיה המובנית־כביכול בין מקור לתרגום, גם יכולה לאפשר לנכבש לפעול נגדה. ביטול זה מתרחש משום שהתרגום זוכה למעמד השקול למעמד של מקור, וכשלשון המקור נוכחת בתרגום היא משחררת אותו ממעמדו כמשני למקור, ואז הופכים שפת הנכבש ותרגומה לכלי פוליטי שיכול לערער את ההיררכיה המובהקת

Munday, *Introducing Translation Studies*, 128 37

מוחמד חמזה ע'נאים, "אל־תַּרְגֵּם עֲלָא 'ת'ט אל־תִּמְאָס': אל־תַּרְגֵּם/מה אל־אֶסְרָא'לִיָּה פִּמְת'ל", 38

מדאר, 29 בדצמבר 2002, <https://www.madarcenter.org/>

לרר, "קראו את מחמוד דרוויש". 39

זריק, "לִסְאָ'אל". 40

ע'נאים, "אל־תַּרְגֵּם/מה". 41

בין ריבון לנתין.⁴² הסופר הלבנוני הידוע אליאס ח'ורי (1948-2024) ראה בתרגום של רומנים פלסטיניים פעולה שמחזירה מבט של התנגדות לספרות העברית, המשקפת ככלל את עמדת הריבון בייצוג הפלסטינים.⁴³ במילים אחרות, "מכיוון שתחת משטר קולוניאלי ההעתק הקולוניאלי מקבל עוצמה חזקה יותר מהמקור הילידי, שערכו יורד, ההעתק (התרגום) עשוי לאפשר לנכבש, המתווך על ידי התרגום, 'לטרוף' את תרבותו ואת עליונותו של הכובש, כך שהתרגום הפוסט-קולוניאלי יכול למעשה לערער את ההיררכיה הנוקשה של יחסי תרגום-מקור, שהם יחסי שליטה בין כובש לנכבש."⁴⁴ הסופר והמתרגם אנטון שמאס הרחיק בדבריו אף מעבר לכך:

זכות השיבה היא זכות הסיפור, והסיפור [...] בתרגום עברי משיב את זכות הסיפור לבעליו; ואלה שהוצאו אל מחוץ למפה, מחוץ למולדת, מחוץ להיסטוריה, שבים ומממשים את זכותם לדבר בשם הזיכרון באמצעות השפה שהפקיעה את קולם ומחקה את מפתם.⁴⁵

על פי גישה זו, השימוש בעברית כשפת תרגום של הספרות הפלסטינית (ובפרט זו של הפלסטינים אזרחי ישראל) דומה לזה שנעשה בפרקטיקות השפה הנהוגות בספרות מינורית.⁴⁶ בגישה זו, הספרות הפלסטינית מתורגמת כספרות פוליטית וקולקטיבית העומדת בסתירה לקאנון הספרותי העברי, מתוך כוונה להרוס את הגבולות הלשוניים של העברית הקאנונית. כדי לתרגום יוכל לעשות זאת, הוא צריך להיות מסוגל לכתוב את הנרטיב הפלסטיני בעברית שאינה תפורה בדיוק למידותיו של הקורא העברי. בתיאוריית התרגום הפוסט-קולוניאלית דנים בכך באמצעות שני מושגים: "תרגום באסטרטגיה של דומסטיקציה" (domesticating translation) לעומת "תרגום באסטרטגיה של הזרה" (foreignizing translation).⁴⁷ באסטרטגיה הראשונה שואף התרגום להיפטר מגורם הזרות התרבותית של טקסט המקור כדי שהתרגום יהפוך להיות קביל ומובן בתרבות הקולטת. האסטרטגיה השנייה מותירה בתוך הטקסט המתורגם את השוניות התרבותיות הקיימות בטקסט המקור, ומבליטה אותן לעיני הקורא כדי שיבחין בהן. בניגוד לאסטרטגיית

42 חבר וכיאל, "פתח דבר", 10.

43 שנהב-שהרבני, סיפור שמתחיל בגבות של ערבי, 16.

44 חבר וכיאל, "פתח דבר", 10.

45 אנטון שמאס, "דברים על הדש הקדמי", בתוך אליאס ח'ורי, **באב אל־שמס**, תרגם משה חכם (תל אביב: אנדלוס, 2002).

46 Gilles Deleuze, Félix Guattari and Robert Brinkley, "What Is a Minor Literature?," *Mississippi Review* 11, no. 3 (1983): 18

47 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (London: Routledge, 1995), 1

הדומסטיקציה, אסטרטגיית ההזרה היא אחת מצורות המאבק נגד אתנוצנטריות, אפליה גזעית, נרקיסיזם תרבותי ואימפריאליזם. היא שואפת לכונן יחסים פוליטיים דמוקרטיים. סוג כזה של תרגום ממלא תפקיד חיוני גם בבנייה מחדש של זהות לאומית, בהתנגדות להגמוניה תרבותית ובהריסת אידיאולוגיה קולוניאליסטית. אסטרטגיית ההזרה יכולה אפוא למשוך את קהל הקוראים אל הטקסט, בניגוד לתרגום ה"מביית", שמושך את הטקסט אל קהל הקוראים. באמצעות שיטת ההזרה ניתן גם להציב את הקוראים פנים אל פנים אל מול הריאליזם של השונות, ולערער את שליטתה של השפה התקנית.⁴⁸

מתוך כך נוכל לנסח את שאלתו של דרוויש הנזכרת לעיל באופן שיתאים לרגע ההיסטורי והפוליטי הנוכחי: איך יוכל התרגום להיות שיח שיביא לטלטלה מחשבתית ויחדור לתודעתה של התרבות העברית? האם מתרגם יהודי יכול לעסוק בתרגום כמעשה של התנגדות, או שמא על פלסטיני לעשות זאת, או לפחות להיות שותף פעיל בכך?⁴⁹ יהודה שנהב־שהרבני סבור כי "מלאכת התרגום של ספרות פלסטינית לעברית מצריכה תשומת לב מיוחדת לכך שהפלסטיני ה'זר' למעשה אינו זר אלא בן המקום. אולם מלאכת התרגום מתבצעת בתוך מערך לא סימטרי של כוח בזירה הפוליטית, המשכפל את יחסי הכוח בין השפות. ברוב רובם של המקרים קולו של היוצר הפלסטיני מתווך באמצעות קולו של המתרגם היהודי".⁵⁰ אם כך, התרגום כמעשה של התנגדות אינו עוצר עם סיום תרגום הטקסט אלא הוא חלק ממערכת ספרותית הכוללת גם גורמים נוספים: בראש ובראשונה את אנשי המקצוע הפועלים בתוך המערכת הספרותית (מבקרים, כותבי־סקירות וכל מי שעוסק בפרסום יצירה או בהתעלמות ממנה, מורים המבליטים יצירה מסוימת כשהם נסמכים על ספר כלשהו או טקסט כלשהו לצורכי ההוראה); שנית, את התמיכה והחסות מחוץ למערכת הספרותית (מצד אנשים פרטיים ובעלי השפעה, מוסדות פוליטיים, תקשורתיים או חינוכיים התומכים בהרחבת מעגל הקוראים של יצירה מתורגמת כלשהי); וכן התפיסות האסתטיות ההגמוניות.⁵¹ האתגר טמון אפוא באפשרות של הטקסט הפלסטיני המתורגם לחדור אל שורותיהם של הגורמים הללו כשהוא נושא עימו נרטיב העומד בסתירה מוחלטת לפרטים, למוסדות ולתפיסות האסתטיות ההגמוניות של אותה מערכת, הנשלטת בצורה זו או אחרת בידי הממסד הקולוניאלי, בפרט בהיבטים החינוכיים והתקשורתיים שלו.

Susan Bassnett and André Lefevere, *Post-Colonial Translation: Theory and Practice* (London and New York: Routledge, 1999), 13

49 ראו את העמדה של תנועת החרם בעניין זה. אלשאבי, "הַנֶּלֶסָּ'אל אל־תַּנְגְ'מה".

50 יהודה שנהב־שהרבני, "אחרית דבר: 'לא גיליתי לה את סיפורי משום שלשוני היתה כרותה'", בתוך בלשון כרותה: פרוזה פלסטינית בעברית ערכה ראיה בורבארה (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019), 381.

51 בלקנדרו, "אל־נַטְרִייה", 68.

ברירת המחדל של תרגום במצב קולוניאלי היא נורמליזציה. היא נובעת מאופיים הא-סימטרי של היחסים בין עברית לערבית וגם של היחסים בין יהודים לפלסטינים. אם כן, כדי לשחרר את התרגום מהנורמליזציה צריך לפתח כלי תרגום מיוחדים. תרגום כהתנגדות וכמאבק צריך לקחת על עצמו סיכונים בשלוש בחירותיו החשובות: מי מתרגם; מה מתורגם; ואיך מתרגמים. כשמתרגם פלסטיני שותף לתהליך הדיאלוג הוא מביא איתו לתרגום את הנרטיב שלו, את מרחב השפה שלו כשפת אם, את התרבות הפלסטינית, ואפילו את השמות הפלסטיניים של המקומות שהפלסטינים נעקרו מהם ואת הקול הפלסטיני המדהד ברקע. בחירת הטקסטים המתורגמים מגלמת את מכלול הסוגיות שאין לגביהן קונצנזוס. התהליך של תרגום הטקסט ייתן אפוא מקום לדיאלוג ולא לדו־קיום – כי מדובר בשני דברים שונים לגמרי.

הדיאלוג במודל כזה (דיאלוג במובן הבכטיני) אינו רק שיח בין אנשים, אלא גם תהליך אפיסטמולוגי מעגלי והדדי שאינו חד־סטרי ואינו מתפתח באופן ליניארי, תהליך שיש בו דיאלוג בין סופר למתרגם או בין מתרגמים שונים סביב סוגיות התרגום. קשר זה אינו בהכרח קשר של קונצנזוס, הוא יכול גם להיות קשר דיאלקטי של מאבק והתמודדות.⁵²

אחד המיזמים שבהם מתרגמים פלסטינים, לוקחים חלק מובהק ושיטתי בתהליך התרגום, לצד מתרגמים יהודים, הוא פרויקט **מפתוח**. פרויקט זה מבוסס על תרגום בדיאלוג, שהוא תרגום כפעולה במרחב פוליטי ותרבותי כאחד (action oriented). על פי מודל זה, התרגום הדו־לאומי מתקיים בצוותים דו־לאומיים ודו־לשוניים, יהודיים ופלסטיניים, הפועלים תוך כדי תנועה ודיבור, ועוקפים כמה מן הדיכוטומיות שעליהן מבוססת התיאוריה הניאו־קלאסית של התרגום (מדויק ונאמן מול בוגד; צורני מול תוכני). התרגום במודל זה אינו מבקש לקלוע לפרשנות המדויקת של המשמעות הטמונה בטקסט, אלא להוות פעולה פרפורמטיבית המכירה במשמעויות המרובות הטמונות בטקסט במצב של סכסוך לשוני בתנאים קולוניאליים. תרגום כזה מבוסס על שלושה עקרונות: תרגום כפעולה קולקטיבית; תרגום כפעולת דיבור; תרגום כפעולה בעולם. במובן זה, תרגום אינו רק הישג טקסטואלי אלא גם פעולה בעולם, המבקשת להתגבר על יסודות הניכור והניווט של פונקציית התרגום היחידני והחד־לאומי. התרגום נהפך לפלטפורמה לתקשורת ולתודעה שמודעת לעצמה.⁵³

פרויקט **מפתוח** – שפועל במכון ון ליר בירושלים מאז 2017 – אימץ את מודל התרגום הזה ופיתח אותו. אחד המודלים הנגזרים ממנו הוא דגם התרגום בדיאלוג עם הסופר. במודל זה, הדיאלוג אינו מתקיים רק בין טקסטים, אלא כולל גם את השיחה, את ההקשר הפוליטי שלה, ואת הנסיבות המשתנות. הוא משחרר אותו מן ההפרדה

52 שנהב־שהרבני, **פועלים בתרגום**, 168, 196.

53 שם, 99-100.

הפורמלית בין תוכן לצורה, בין מסגרת לתהליך, בין סובייקט לאובייקט, ובין טקסט למציאות. הדיאלוג משתרע גם מעבר לגבולות הרומן, שכן ספרות, והתרגום בתוכה, היא צורה של תקשורת, וסיבה לתקשורת.⁵⁴ מה שמייחד את המודל של תרגום בדיאלוג הוא הייתור של קונספציות שהשתגרו בתורת התרגום כמו דיוק, אקוויוולנטיות או אדקוואטיות, משום שהמקור בעצמו נתפס כדינמי ומשתנה, ואילו התרגום אינו שואף להיות שכפול, סימולקרה או תחליף שלו, אלא המשכו.⁵⁵ במילים אחרות, תרגום הוא תוספת, פרשנות או מטא-טקסט. במקרים מסוימים תהליך כזה של תרגום שולח את הסופר לכתיבה מחדש של הטקסט.⁵⁶

חלקו הבא של המאמר יבחן את שיח התרגום סביב אחת היצירות שראו אור בסדרת **מפתוב, סיפור עפאאי'**, רומן פרי עטו של סופר פלסטיני אזרח ישראל, איאד ברגותי.⁵⁷ אראה גם כיצד השיח האינטלקטואלי והפוליטי של התרגום בא לידי ביטוי ביצירה זו, ומזה האסטרטגיות שנקט התרגום בשביל להעביר את הקול המינורי של הפלסטינים אל השפה המאז'ורית.⁵⁸

פואטיקה של ספרות פלסטינית מתורגמת לעברית בתרגום דו־לאומי: "סיפור עפאאי'" של איאד ברגותי כמקרה מבחן

1. יצירה מחדש של הטקסט המקביל: בין דומסטיקציה להזרה

הרומן שבו אדון בחלק זה ראה אור בערבית בשנת 2014 תחת הכותרת **בְּרִדְוִקָאנָה**. שבע שנים לאחר מכן, בשנת 2021, ראה אור גם תרגומו לעברית.⁵⁹ התרגום נעשה במסגרת סדרת **מפתוב**, בדיאלוג עם הסופר איאד ברגותי, שהוא עצמו מתרגם ועורך משנה של הסדרה.⁶⁰ בצוות התרגום נראית השתתפות דו־לאומית ברורה. ברומן המתורגם

54 שנהב־שהרבני, **סיפור שמתחיל בגבות של ערבי**, 61.

55 שם.

56 על שכתוב הרומן של סלמאן נאטור, ראו שם, 62.

57 ברגותי, **סיפור עפאאי'**.

58 ראוי לציין שלא אספק במסגרת זו ניתוח מקיף של הרומן אלא אגע רק בהיבטים הנוגעים לאסטרטגיות התרגום. ניתן לראות את עיקרי הניתוח שלי בהקלטת ערב השקת הספר **סיפור עפאאי'** במכון ון ליר, 13 ביוני 2021, בקישור: <https://bit.ly/4csoQku> (מדקה 12:48).

59 את הספר תרגמו מערבית ברוריה הורביץ ויהודה שנהב־שהרבני; את התרגום ערכה פפאח עבד אל־חלים, העורכת הספרותית הייתה דפנה רוזנבליט ועורכת הלשון הייתה אמירה בנימיני־נבו.
60 איאד ברגותי נולד בנצרת ב־1980 ומתגורר בעכו. הוא סופר, מתרגם ועורך, משמש כעורך המשנה של סדרת **מפתוב** לתרגום ספרות ערבית לעברית במכון ון ליר בירושלים. אסופת סיפורים קצרים פרי עטו, **בין אל־בִּיִּית**, ראתה אור בשנת 2011 בהוצאת דאר מלאמח, קהיר.

ניתן להבחין בתמורות ובשינויים שהוכנסו בעקבות תהליך התרגום בדיאלוג. להלן אבחן את המהות של אותם שינויים, את השיקולים האפשריים שעמדו מאחוריהם, את תרומתם לרומן מבחינה אסתטית, ואת מידת התאמתם לאופני המסירה בין הקורא לבין הטקסט. מתוך כך אשאל אם ניתן לשלב בין מניעים אסתטיים לבין מדיניות של תרגום כפעולה במרחב הפוליטי והתרבותי.

אם הטקסט הוא אמצעי מסירה, הכותרת האינטרפרטיבית (interpretive) מייצגת במרבית המקרים את המאפיין העיקרי של הטקסט או את נושאו הכללי, וכך כל הרעיונות העולים בשיח הופכים למאפיינים עיקריים, כאלה המהווים שלם שכל הרעיונות הם חלקיו.⁶¹ ובמילותיו של הזארד אדמס, הכותרות הן תמיד רמיזה לשלם (סינקדוכה).⁶² אדמס סבר שהכותרת היא חלק מהיצירה, ושלקומפקטיות שלה יש תפקיד חשוב. על פי גישה זו, כיוון שהכותרת היא ביטוי לחסכנות לשונית מקסימלית, היא מחייבת את האקטיביות המרבית בתהליך הקבלה של הטקסט.⁶³ אך אין פירוש הדבר שהקשר בין הכותרת למאפיינים העיקריים של היצירה חייב להיות ישיר, משום שכפי שרוב הסמילוגים מסכימים, בין הכותרת לבין הטקסט מתקיים קשר פאראטקסטואלי – כלומר תגובה הדדית בין הטקסט והפאראטקסט. ג'ורלד לוונסון, לעומת זאת, ראה בכותרת חלק מהמבנה האסטרטגי של הטקסט.⁶⁴

ברומנים מתורגמים אפשר לראות פעולה נמרצת של המתרגמים על הפאראטקסטים בעלילה, מתוך כוונה לעצב מראש את מרחב ההתקבלות של הטקסט.⁶⁵ קיימים שלושה פאראטקסטים חשובים שאותם אבקש לבחון: הכותרת, העטיפה והקדמת המחבר. הנוסח המתורגם של הרומן של ברגותי עיצב את הפאראטקסטים הללו מחדש כדי להכין את הקורא המקבל, העברי, ולטעון אותו מבחינה מחשבתית והקשרית עוד בטרם

הרומן הראשון שלו, **בְּרִדְקָאנָה**, ראה אור בשנת 2014 בהוצאת דאר אל-אדאב, ביירות. ב' 2021 ראה הרומן אור גם בעברית, בשם **סיפור עפאא'**. ברגותי כתב, תירגם וערך גם ספרי ילדים, ראו <https://bit.ly/3X5bUfN>

61 ז'אן כהן, **בְּנִית אֶלֶּצ'ה אֶלֶּשְׁעִרִיה**, תרגמו מצרפתית מוחמד אל-ג'לי ומוחמד אל-עמרי (קזבלנקה: דאר תוביקאל ללנשר, 1986), 161.

62 Hazard Adams, "Titles, Titling, and Entitlement To," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, no. 1 (1987): 7

63 מוחמד פכרי אל-ג'זאר, **אֶלֶּעֲנָאן וְסִימְיוֹטִיקָא אֶלֶּאֲתַצְאָל אֶלֶּאֲדִבִּי** (קהיר: אליהא אלמצריה אלעאמה ללכתאב, 1998), 10.

64 Jerrold Levinson, "Titles," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, no. 4 (1985): 33-34. ראו גם: עאידה פחמאוי ותד, "פִּי חֲצִירַת עֶזְאָבָה: תְּחֻלָּאת 'קִצְצִית אֶלֶּהִיָּה' פִּי שְׁעַר מִחְמוֹד דְּרִוּשׁ", **דְּרִאסָּה גִּמְאֵלִיָּה: אֶלֶּעֲנָאן, אֶלֶּבְדָּאִיה, אֶלֶּהִיָּה**, אל־ח'אתמה (חיפה: מג'מע אל-קאסמי ומכתבת קָל שִׁיָּא, 2013), 40-41, 44.

65 John Fisher, "Entitling," *Critical Inquiry* 1, no. 2 (1984): 298

יצלול אל העלילה. הפאראטקסט הראשון הוא הסמיטיקה של הכותרת והעוצמה הוויזואלית של הדימוי על הכריכה. הכותרת המקורית של הרומן בערבית, **בְּרִדְוֶקָאָנָה**, היא במידה רבה כותרת קונטֶסְטִיקִית ומייצגת.⁶⁶ היא מתייחסת בראש ובראשונה, ובאופן ישיר ומוחשי, ל"בְּרִדְוֶקָאָנָה" – שמו של הכדור בצבע כתום-תפוז שקפטן פאיז (הדמות המרכזית ברומן) לוקח איתו לכל מקום. את הכדור הוא קיבל מסנדלר גרמני שנאלץ לנסוע ללבנון מחשש שהבריטים יתפסו אותו. הסנדלר אמר לו: "לא שיחקתי בו אפילו פעם אחת. זה כדור של אלופים, שמור אותו למשחק המכריע".⁶⁷ ההיקשרות הסמלית של קפטן פאיז ל**בְּרִדְוֶקָאָנָה** מעידה באופן ישיר על תשוקתו לכדורגל, אך באופן סמלי-רומנטי היא מלמדת גם על תשוקתו לאחדות הספורטיבית הלאומית הפלסטינית, ולציפייה שלו לבואו של "המשחק המכריע". הכדור כסמל מתכתב גם עם התפוז (**פְּרִתְקָאָל**) המסמל בתודעה הפלסטינית הקולקטיבית את אדמת פלסטין המאוחדת, ורומז למספר כותרות ידועות אחרות של יצירות ספרותיות, כמו הסיפור הקצר "ארץ התפוזים העצובים" (1962) של ע'סאן כנפאני (1936-1972), או ספר חלופת האיגרות בין מחמוד דרוויש (1941-2008) לסמיה אלקאסם (1939-2014), ששמו **בִּין שְׁטָרִי אֶל-פְּרִתְקָאָלָה** (וראה אור בעברית בשם **בין שני חצאי התפוז**).⁶⁸ מנגד, סמל זה מצביע בפשטות גם על השמש הקשורה למשמעות החיים, האור, האמת והגילוי.⁶⁹ רמיזה זו קשורה לרעיונות המרכזיים של הטקסט, כי היא מעלה את סוגיית האמת ההיסטורית שאינה יכולה להיות אחת ויחידה ואינה ניתנת להוכחה.

עלילת הרומן מתרחשת באמצע שנות הארבעים של המאה העשרים. קפטן פאיז אמור להתמנות לתפקיד מאמן נבחרת הכדורגל הלאומית של פלסטין, אך אז עולה הטענה שאביו נרצח משום ששיתף פעולה עם האנגלים. הטענה מעכבת את מינויו לתפקיד, ומכניסה אותו למצב של קושי פנימי ושבר עם הסובבים אותו. המשבר שולח את קפטן פאיז לחקור את העבר ומעמת אותו עם ההווה ועם העתיד הפלסטיני. את מסע החיפוש אחר האמת מנהל חברו העיתונאי נג'יב פצ'ה, שהוא גם אחיה של ארוסתו ת'ריא. המסע הזה רצוף שאלות, ובמהלכו נתקל נג'יב באינספור מכשולים. בשלב

Gérard Genette, "Structure and Functions of the Title in Literature," *Critical Inquiry* 14, no. 4 (1988): 717

ברגותי, **סיפור עכאאי**, 29.

מחמוד דרוויש וסמיה אל-קאסם, **בין שני חצאי התפוז** (חיפה: מפרש, 1991). פורסם בעברית בעריכה מחודשת בסדרת "מפתוב", ראו מחמוד דרוויש וסמיה אל-קאסם, **אלרסאאל - האיגרות**, תרגמה חנה עמית-כוכבי (ראשון לציון: משכל ומכון ון ליר, 2020).

והשוו, בסיום הרומן **סיפור עכאאי**, 121: "כשהגיע לראש המדרגות, הרים את ידו לסוכך על עיניו מהשמש שהתנערה עתה מהעננים שכיסו עליה, וסקר במהירות את הקהל שהתקבץ על החומה והגבעה וסביב המגרש. כמעט כל עכא באה [...] וגם אורחים רבים הגיעו ממקומות אחרים. האהבה לכדורגל הלכה ופשטה בעם". ראו גם שם, 85, 108.

מסוים הוא מקבל איומים על חייו מצד סוכנויות הביון הבריטיות, משום שהוא עולה על פרשה שאירעה באותה תקופה היסטורית של סיום המרד הפלסטיני בשנת 1936: סיפור ההתנגשות ברופא היאפאא'י אנוור אל-שקירי. החקירה מסירה את החשדות שריחפו בהקשר זה סביב המופתי אמין אל-חסייני.

ההאשמות נגד אביו של קפטן פאיז שולחות אותו להתחיל לנבור בעבר. הוא מתחיל את החיפוש בתיבה שהייתה שייכת לאביו, ובדק את תכולתה הסמלית בהקשר של הנרטיב הקולקטיבי ושל הביוגרפיה של אביו. אבל הרומן לא קובע בסופו של דבר מהי האמת ההיסטורית, אולי משום שאין ראיות שתמוכנה באותה אמת.⁷⁰ המסמכים לא מצליחים להוכיח מה באמת קרה, ועד סוף הרומן לא עולה בידיו של קפטן פאיז להוכיח את חפותו של אביו, וגם לא להגשים את חלומם להקים את הנבחרת הלאומית הפלסטינית. הניסיון לרדת לחקר האמת נכשל, והשאלה שעולה לאורך הקריאה היא האם האמת ניתנת לגילוי בכלל: "עד שהאמת תצא לאור", הם כותבים. מאיפה, באללה, תצא להם האמת? מי יודע מה האמת? כל אחד מספר סיפור אחר.⁷¹

החיפוש לא מניב אמת, אבל הוא שולח את קפטן פאיז להתפייס עם היבטים מסוימים של חייו, ולוותר על אחרים שנתפסו בעיניו כמוקד האושר שלו – הוא יוצר קשר עם חאג' מחמוד, בן דודו של אביו, שמפציר בו לצאת מהבית ולא לקפוא על שמריו, ארוסתו ת'ריא עוזבת אותו בעקבות ההאשמות נגד אביו, ואהובה חדשה, בַּת'ינָה, נכנסת לחייו. בסוף הספר הוא חוזר להתרועע עם הכפריים ולעסוק בכדורגל בצורה כזו או אחרת.

ברומן המתורגם בחרו המתרגמים כותרת אחרת ועיצבו חדש של עטיפת הספר: על הכריכה של הרומן בעברית מופיעה תמונה של קבוצת כדורגל, והכריכה האחורית מבהירה שזהו "מועדון הכדורגל האורתודוקסי – יפו, 1945".⁷² לרגליו של מאמן הקבוצה נראה כדור כתום, שמעביר בדימוי ויזואלי את ה"פְּרִדוֹקְאִיָּה" על כל הקונוטציות והסמליות הכרוכות בו, שפורטו לעיל. הדימוי רומז לנושא היסודי של הרומן – מקומו של הכדורגל בפלסטיין לפני 1948, ורעיון האחדות הפלסטינית בשורותיה של קבוצת הכדורגל. לצד זאת, התמונה שצולמה במקור בשחור-לבן צבועה, וצביעתה הופכת אותה מתמונת ארכיון לתמונה בעלת קיום בהווה, מעין רמיזה לכך שאירועי הרומן מתרחשים אומנם בשנת 1945, אך אף על פי כן הם מתכתבים עם ההווה הפלסטיני,

70 "הוא נשכב על הספה, נותן מנוחה לכפות רגליו העייפות מרוב הליכה ברחובות הארוכים ומהטיפוס במדרגות הבניינים רבי-הקומות בחיפוש אחר אמת שככל הנראה לעולם לא יעלה בידו להוציא אל האור". שם, 119.

71 שם, 104.

72 בריאיון שקיימתי עם יהודה שנהב־שהרבני (25 בנובמבר 2021), הוא הסביר שהסיבה לכך היא שהקורא העברי אינו מבין את סמליות התפוז בהקשר הפלסטיני.

שלא ניתן להפרידו מהנרטיב ההיסטורי. הכותרת עצמה, ששונתה מִפֶּרְדֻקְאָנָה לְסִיפּוֹר עֲכָאִי, מצביעה על מאפייני הסיפור ועל מקורו הפלסטיני. בעובדה שהמילה "סיפור" מובאת בלא תווית הידוע יש כדי לרמז על כך שזה סיפור אחד, אבל יש גם סיפורים אחרים. הבחירה בצורה "עכאאי", שנגזרת מהשם הפלסטיני של העיר עכו, מבקשת לבסס את מקומו של המקום הפלסטיני הנעדר.

כך שומרת הגרסה העברית את כלל הרמזים הגלומים בכותרת הערבית, ואף מחזקת אותם באמצעות הדימוי החדש על הכריכה, שמכיל רמיזה נוספת: הכותרת מבקשת להתייחס לנוכחות הפלסטינית בעיר עכא, ולגלות את נוכחותו של הפלסטיני העירוני לפני 1948, ואת פעילותו הספורטיבית והתרבותית. כך, כבר במפגש עם הכריכה של הספר נפגש הקורא העברי, באמצעות התיווך של השפה העברית, עם מרחב פלסטיני-ערבי נרטיבי, זמני-מרחבי, אנושי ותרבותי. עובדה זו מחייבת לבחון את תפקידה של העברית כשפת הקבלה וכשפת התרגום באמצעות השימוש באסטרטגיות של הזרה ודומסטיקציה. העברית מציגה כאן נרטיב קולקטיבי של קול מיעוטי (מינורי) במובן הדלזיאני) העומד בסתירה לסיפור שמסופר על פי רוב בשפתו של הרוב. ההנחה של המתרגמים הייתה שהקורא העברי לא מכיר את הסמליות שנושאת הכותרת פֶּרְדֻקְאָנָה, משום שהיא לא מחוברת לתודעה העברית כפי שהיא מחוברת לתודעה הפלסטינית, או במילותיו של שנהב־שהרבני: "חשבנו ביחד שהכותרת מאוד לא ברורה לקוראים העבריים [...]". חוץ מזה, איאד הבהיר שמעניינת אותו העיר עכא, והסיפורים שסופרו עליה במהלך השנים. משום כך שונה השם תוך כדי דיאלוג.⁷³

שיקולים אלה הנחו את המתרגמים לנסות להתאים את הכותרת לקורא המקבל בהקשר זה דומסטיקציה לשונית, בלי לנסות לפרש את הכותרת המקורית או להוסיף הערה בעניינה. בחירה זו יכולה להוביל למחשבה שהתרגום מלאכותי ומתנשא על שפת המקור, וככזה מגביל הן את מחשבתו והן את קריאתו של הקורא, שאין לו דרך להבין את מכלול האסוציאציות הנלוות של המקור.⁷⁴ אין ספק כי רצונם של המתרגמים היה להחליף את המסמן, תוך שמירה במידת האפשר על המטען של המסומן, מבחינה ויזואלית ולשונית כאחד. עם זאת, הכותרת החדשה לא מקיימת יחס אינטרטקסטואלי עם הטקסטים הפלסטיניים האחרים שהכותרת המקורית מעלה לתודעה, ומבחינה זו גודעת את הצטברות היחסים הנרטיביים איתם. מנגד, תפקידו של הסופר בבחירת הכותרת החדשה נראה בולט ומשמעותי, והתרגום לא נעשה באופן חד־צדדי. המחבר הפלסטיני היה שותף לתהליך "המשא ומתן", כך שהתרגום ניסה לאזן בבחירותיו בין הגורמים השונים.

הפאראטקסט השני שנבחן הוא "הקדמת המחבר". בנוסח הערבי שראה אור בשנת 2014 לא נכללה הקדמה או הקדשה, אך לנוסח המתורגם לעברית נוספו הקדשה

73 שם.

74 שנהב־שהרבני, פועלים בתרגום, 136.

ושבעה עמודים של "הקדמת המחבר" הפונה אל הקורא באופן ישיר, מציגה את "הרומן שלפניכם", ונחתמת בשם "איאד ברגותי" ובציון מקום וזמן: "עכו, 2020".⁷⁵ חתימה זו מעוררת שתי תהיות: ראשית, עד כמה אמיתיים הדברים המובאים בהקדמה זו ומה מעמדם בפער בין בדיון לאמת? ושנית, מה היו השיקולים שהובילו להוספת ההקדמה לתרגום העברי? חתימתו של ברגותי, המופיעה בתחתית ההקדמה, עלולה לתעתע בקורא, ולכך נוספת גם העובדה ששום עמוד ריק לא חוצץ בין עמוד ההקדשה לבין ההקדמה – אולם הקורא המנוסה יגלה עד מהרה שמדובר בתחבולה ספרותית רווחת, הן בספרות המערבית והן בספרות הערבית. תחבולה כזו מופיעה למשל ברומן ילדי הגטו: **שמי אדם** של אליאס ח'ורי,⁷⁶ וברומן **אליפּיֶדָה מִן תל אביב** (הגברת מתל אביב; 2010) של רבעי אלמדהון, שלא תורגם לעברית – בכל אחד מהם למטרות שונות. את הקוטב הבדיוני מחזקת העובדה שההקדמה מקבלת את הכותרת "הקדמת המחבר" ולא "הקדמת הסופר". ואכן, הקורא בהקדמה מגלה שהיא מתנודדת בין הדמיוני למציאותי, וגם בין הספרותי לבין הפוליטי והתרבותי, ושהיא שואבת את ההיגיון המנחה אותה מהמציאות האנושית וההיסטורית של הפלסטינים לאחר הנכפה, מן הביזה והגניזה של הארכיון הפלסטיני, מהקריעה של משפחות פלסטיניות, ומן הפערים שנותרו פתוחים בסיפוריהן. הצגת המציאות הזאת נותנת לקורא העברי את הרקע להתרחשויות שעליהן מספרת ההקדמה, ומטילה אלומת אור חזקה על שאלות רבות הנחוצות לצורך הבנת הרומן. שאלות אלה נוגעות להיבטים הטראגיים הכרוכים בעיסוק באמת בכל הסיפורים שעוסקים בפלסטין ובנרטיבים שלה – היבטים הנסתרים מן המרחבים העבריים – מהמרחב הציבורי, המרחב הפרטי והמרחב התרבותי.⁷⁷ ההקדמה הנמסרת בגוף ראשון נותנת לקורא מושג לגבי האופן שבו נרקמה עלילת הרומן מתוך אוסף של קרעי זיכרונות, ומסבירה מדוע חלף זמן רב בטרם התמזגו הזיכרונות הללו לכדי נרטיב קוהרנטי אחד. המספר מתאר איך הצטברו אצלו חלקי הסיפור במשך עשרים וחמש שנה (דצמבר 1995–2020) וכללו פערים רבים, כמו כל הסיפורים על פלסטין שהנכפה קרעה לגזרים ופיזרה לכל עבר עם העקירה של מספריהם:

הרומן שלפניכם מגולל פרשה עלומה מתולדות פלסטין, סיפור אמיתי שגונב לאוזני קרעים קרעים. במשך שנים אספתי פיסה לפיסה וניסיתי לצרף מהחלקים תמונה שלמה.⁷⁸

- | | |
|----|--|
| 75 | ברגותי, סיפור עפאאי' , 7. |
| 76 | אליאס ח'ורי, ילדי הגטו: שמי אדם , תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: עולם חדש, 2018). |
| 77 | ראוי לציין בהקשר זה את טבח טנטורה ב־1948 שהוכחש, ואת הסרט שהעלה אותו מחדש כאמת: טנטורה , בימוי אלון שוורץ, ישראל, 2022. |
| 78 | איאד ברגותי, "הקדמת המחבר", בתוך ברגותי, סיפור עפאאי' , 7. |

ההקדמה מספרת גם מה עלה בגורלן של הדמויות ברומן, בני שתי משפחות שהתגוררו בעכו לפני הנכבה – משפחת ע'נדור ומשפחת פ'צה. מן ההקדמה אפשר ללמוד כי משפחת פ'צה גורשה במהלך הנכבה ב-1948. את הסיפורים שמע המחבר מפיהן של שתי דמויות שמופיעות ברומן – מהעיתונאי נג'יב פ'צה ומאחיו הצעיר חסן. את שניהם פגש אחרי 1995 (לאחר הסכמי אוסלו והסכם השלום עם ירדן), ושוב לאחר האירועים שהתרחשו בעכו בשנת 2008. אין ספק שהאזכור של שתי השנים הללו במרחב העלילה טוען את מהלכה ומציב אותה בתוך ההקשר הפלסטיני המורכב של ימינו. ההקדמה גם מספרת מה עלה בגורלן של הדמויות, גורל שכלל גירוש, גלות וקריעה (בין עמאן, ביירות, ארצות הברית, כווית ואבו דאבי). בכך ממשיכה ההקדמה את נקודת הסיום של הרומן, ומדגישה גם עד כמה היה הכדורגל חשוב בעבר כגורם מאחד בעבור הפלסטינים למול המציאות הנוכחית המתאפיינת בפזיזות ובפילוג. מיקום הטקסט הזה לפני הרומן, כהקדמה לו, מצביע גם על כך שאין מדובר בסיפור חתום בעבר שהסתיים כבר, כי הסיפור הזה נמשך אל ההווה, כשם שהנכבה מתמשכת. ההקדמה מעידה גם על המאמץ הגדול שהשקיע המחבר הפלסטיני באיסוף קרעי העלילה הפלסטינית, ומספרת על המחקר שליווה את התהליך הזה ועל דרך העבודה שנבחרה במאמץ להגיע לתיעוד לאור גנבת הארכיון הקולקטיבי ואובדן האלבומים הפרטיים. עוד מבהיר המחבר כי לא הסתפק בסיפורים המסופרים בעל פה אלא נעזר גם במקורות תיעודיים אחרים לצורך השלמת פרטי העלילה: "חזרתי וקראתי את שתי המחברות העמוסות ברשימותיי, והמשכתי לחפש מידע נוסף בספרי היסטוריה, בספרי זיכרונות, בסרטים תיעודיים ובעבודות אומנות".⁷⁹

ההקדמה מתמקדת גם בפרובלמטיקה של המחקר ההיסטורי והמדעי מול הכתיבה הספרותית, ומתארת את המשבר שחווה האינטלקטואל הפלסטיני, שלמרות היותו קורבן נדרש תמיד להוכיח את הנרטיב ההיסטורי שלו. עוד ממחישה ההקדמה את העובדה שהממסד האקדמי הישראלי לא שש לקבל צורות אחרות של מחקר או לאפשר אותו, ושהוא מסרב להכיר בסיפורים הפלסטיניים ובהיסטוריה האוראלית של הפלסטינים כעדויות על אירועים היסטוריים שהתרחשו במציאות. את סירובו לקבל את העדויות הפלסטיניות ולקיים איתן דיאלוג תולה הממסד האקדמי בכלי המחקר ההיסטוריוגרפי שהוא כופה על האקדמאים הפלסטינים, כלים שנקבעים מתוך נקודת המבט של הרשויות השולטות גם על האקדמיה ועל תוצריה:

כשנפגשתי עם הפרופסור שהנחה אותי הוא צינן את התלהבותי [...] טען שסיפורים משפחתיים וכמה גזרי עיתונים נטולי הקשר אין בהם כדי

לשמש קורפוס לעבודת מחקר אקדמית. בעמדותיו הפוליטיות כשמאלני הוא התייצב לצידו, אך כנציג האקדמיה, לא הייתה לו ברירה אלא להצביע על הבעיה המתודולוגית הטמונה בפרויקט. 'אתה כותב כמו סופר ולא כמו היסטוריון [...] מחקר היסטורי צריך להתבסס על מסמכים ארכיוניים ועל עובדות [...] אלו החוקים של מדע ההיסטוריה'.⁸⁰

כבר מלכתחילה מוצא עצמו הקורא העברי – יחד עם המחבר – מסתבך בפרדוקסים, במכשולים ובבעיות של הנרטיב הפלסטיני. זהו שלב חשוב, המציג את ההקשר הכללי והמורכב של הקיום הפלסטיני בישראל המצוי ברקע הרומן. כך ממקמת ההקדמה את הטקסט בהקשר הנוכחי, כשהבחירה להזכיר יחדיו את השנים 1945 ו-2008 מזמינה לבחון שתי סצנות שמקשרות בין שתי הערים – בין עכא שלאחר המרד הפלסטיני ("המרד הערבי הגדול" של השנים 1936-1939), שאת השלכותיו אנחנו רואים בטקסט, לבין עכו שלאחר אירועי 2008. המחבר מתייחס בהקדמה באופן מפורש לאופן שבו משורגים ההקשרים הללו זה בזה:

את המשכו של הסיפור שמעתי באוקטובר 2008 [...]. מצאתי את עצמי שקוע עד מעל הראש במאבקים פוליטיים חריפים. על עכו עברו ימים קשים, לאחר המהומות שהתלקחו בעיר בין יהודים לערבים [...] העיר נקרעה לשניים.⁸¹

כפי שנראה בהמשך, בקריאת הטקסט מועד הקורא העברי לגלות שהוא חוזר פעם אחר פעם להקדמה כאל מעין "מפתח" לקריאת הרומן. כך אעשה גם אני בניתוח שלי.⁸²

2. העברית: משפת מחיקה לשפת הנכחה

הטופונימים – שמות המקומות – מבטאים תפיסת עולם וערכים של חברה ומשעתיים יחסי כוחות במרחב. הבחירה אם לייצג או לא לייצג שמות גיאוגרפיים במרחב מונחית על-ידי שיקולים אידיאולוגיים. החלפת שמות של מקומות בשמות חדשים היא אקט פוליטי שמטרתו לעצב מחדש את צביון המרחב, לשקף עמדות פוליטיות ואידיאולוגיות, וליצור תודעה הנוגעת למהות המקום ולתעודת הזהות שלו.⁸³ משטרים

80 שם, 9-10.

81 שם, 9-10.

82 ריאיון עם יהודה שנהב-שהרבני, 25 בנובמבר 2021.

83 עאמר דהאמשה, "בגלל התרגום: 'אח'ט'יה' ותרגומו העברי כמשל לתפקידי שמות המקומות ודימויי המקום בספרות", בתוך חבר וכיאל, מרחב ספרותי ערבי-עברי, 34.

נוהגים להפיץ את האידאולוגיה ואת החזון שלהם דרך פעולות שגרתיות ויומיומיות, ובני אדם מגיבים לניסיונותיהם במגוון של צורות. תרבות יכולה לשמש ככלי במאבק נגד המציאות הכפויה ובהתקוממות נגד יחס השלטונות, וגם שימוש בשמות יכול להיות מעשה של התנגדות. הפלסטינים בישראל שממשיכים לקרוא לאתרים בשמותיהם של הכפרים הפלסטיניים שהיו וחרבו מגבשים, באמצעות השימוש היומיומי בשם, תודעה בעלת הוויה ודיאלקטיקה משל עצמה.⁸⁴

בשפת המקור הערבית מציג הרומן **בִּרְדִּיקָאנָה** לקורא את המרחב העירוני הפלסטיני באמצעות הצבת עלייתו בעיר הפלסטינית עכא (עכו), בשנת 1945. בקטע קצר מתוכו הוא מספק לקורא מבט גם על חלק מהעיר יאפא (יפו). בנוסח העברי, כבר מקריאת הכותרת שניתנה לספר – **סיפור עכאא'י** – אפשר לראות כי התרגום נוטה להנציח את השמות הפלסטיניים של המרחב. ברומן עצמו מופיעים שמות מקומות נוספים כמו יאפא, דרך יאפא-עכא, שוק אל-דיר ושוק אל-בִּלְאֶסְה. השימור של השמות הפלסטיניים בתרגום לעברית מטלטל את תפיסת המרחב המקומי של הקורא העברי ומנכיח את המקומות בתודעתו. הצבת השמות הללו מול שמות המקומות הנוכחיים שהוא רגיל להשתמש בהם ביומים הישראלי מערערת אותו, ומעוררת בו שאלות ותהיות. גם בתיאור של "כיכר השעון" ביאפא משמר התרגום את הצגת העירוניות של יאפא ואת התנועה הפעילה והמוסדרת של האוטובוסים שנסעו באותם ימים בין הבירות הערביות ליאפא הפלסטינית. בסצנה אחת שנראית מובנת מאליה בתוך הטקסט, אך בלתי אפשרית במציאות הפוליטית הנוכחית, נמנות בשורה אחת ערי הבירה של העולם הערבי עם העיר "יאפא" והעיר "חיפא":

פאיז הגיע לכיכר השעון ביאפא חצי שעה לפני מועד הפגישה. הוא העדיף להמתין מאשר לאחר, והדייקנות של חברת האוטובוסים "אלעלמיין" סייעה לו בכך. לכל מקום הגיעו האוטובוסים והאוטומובילים שלה – לביירות, לחיפא, לדמשק, לירושלים, לקהיר ולעמאן – ותמיד בזמן, על הדקה, ובכרטיס תמיד צוין מספר המושב של כל נוסע, גם בדרך הלך וגם בדרך חזור. כמה קרוב הכול בזמן-האוטומביל.⁸⁵

מתחת לרובד הלשוני טמון בתרגום מסר פוליטי המשיב לתודעה את הקדמוניות ההיסטורית והלשונית הפלסטינית של הערים הללו, ושל שמות הרחובות המקוריים.

84 אהמד סעדי, "אפילוג: מרחב הזיכרון וזיכרון המרחב: מעבר למחיקה וכתובה מחודשת", בתוך **זיכרון, השכחה וזיכרון** [העריכה: **המרחב**], ערכו חיים יעקובי וטובי פנסטר (תל-אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2011), 254-255.

85 ברגותי, **סיפור עכאא'י**, 38.

התרגום מבצע כאן פעולה של חפירה, שמתנגדת לפעולת המחיקה והכיסוי בשפה העברית שהייתה בשימוש במחשבה ובפעולה הציונית, שבה תפקידה של הלשון היה למחוק את שמות המקומות הפלסטיניים ולהחליפם בשמות אחרים. "שפת תרגום" של הרומן מנכיחה את המקומות שנמחקו ומקימה אותם מחדש בתודעה העברית. בתרגום כזה, השפה העברית כבר לא מתפקדת כשפה קולוניאלית, היא מערערת על התפקיד הרווח שלה, והופכת משפה מאז'ורית לשפה מינורית. שימוש כזה בשפה העברית ממוטט את הגבולות הלשוניים כפי עושה הספרות המינורית במודל של ז'יל דלז ופליקס גואטרי,⁸⁶ הרואים בספרות של מיעוט לאומי עמדה תרבותית אופוזיציונית. על פי תפיסתם, "ספרות מינורית" היא כתיבה ספרותית של מיעוט בשפת הרוב. ספרות כזאת מייחסת משקל רב לזיקה בין לשון לטריטוריה, וכל דבר מקבל בה ערך קולקטיבי באופן שמערער על הזיקה בין הריבון לבין הטריטוריה. הלשון נתפסת כבעלת יכולת להציב אתגרים פוליטיים לתרבות הרוב.

אחד מאתגרים אלה הוא שבאמצעות השימוש בשפת הרוב, מנתקת ספרות המיעוט את החיבור הטבעי שהספרות של קבוצת הרוב מייחסת לזיקה שבין שפה לטריטוריה, ובדרך זו מחוללת דה־טריטוריאליזציה של הלשון.⁸⁷ מנגד, הנכפה המתמשכת של הפלסטינים הובילה לפירוקם של מוסדות התרבות ושל התשתיות החברתיות והעירוניות.⁸⁸ בנוסף היא חוללה שינוי בלתי הפיך בחיים האישיים והלאומיים של הפלסטינים.⁸⁹ גם הגזל המתמשך של הארכיון הפלסטיני, וההתייחסות אליו כאל נכסי נפקדים, יצר מחסור גדול בתיעוד ובמקורות שהותיר בערפל את השנים שקדמו לנכפה.⁹⁰ ערפל זה הקל על הממסד הציוני את מלאכת הטשטוש וההכחשה של הקיום התרבותי והעירוני הפלסטיני. ברגותי בחר למקם את עליית הרומן בשלהי שנת 1945, אחת "השנים האפלות" לפני הנכבה, לאחר סיכול המרד הערבי הגדול של שנת 1936. התרגום מקפיד על שימור המרחב התרבותי־חברתי החי שברגותי מציג ברומן, ואף מדגיש אותו ביתר שאת באמצעות אסטרטגיות של תרגום. למשל, בתיאור רחוב אל־רשאדייה, בתחילת פרק 3, נכתב כך:

- 86 Deleuze et al., "What Is a Minor Literature?," 18; וראו חבר, "השיח החדש בישראל", 309.
87 דהאמשה, "בגלל התרגום", 44.
88 עומי בשארה, "אל־ערבי אל־אסראא'לי: קראא'ה פי אל־ח'טאב אל־סיאסי אל־מבתור", מג'לת אל־דראסאת אל־פלסטיניה 6, מס' 24 (1995): 29.
89 Masalha, "Remembering Palestinian Nakba," 125.
90 בעניין גזל הארכיון הפלסטיני, ראו Gish Amit, "Salvage or Plunder? Israel's 'Collection' of Private Palestinian Libraries in West Jerusalem," *Journal of Palestine Studies* 40, no. 4 (2011): 6-23; הסרט Looted and Hidden, בימוי רונה סלע, ישראל, 2018, <https://vimeo.com/257286457>; יאסר עאשור, "אל־ארשיף אל־פלסטיני. מן 'נקד' מא תבִקא?", *Jadaliyya*, 1 במאי 2019, <https://www.jadaliyya.com/Details/38662>.

"יא חלאווא אלדונֶיא..." כמה החיים יפים...

צלילי הגרמופן של בית הקפה חאבו נישאו על כנפי הרוח הקלה והפרו את השלווה של שעת השקיעה ברחוב אל־שאדייה. התנועה ברחוב הייתה ערה ורבים ישבו בכיסאות שברחוב וגם בבית הקפה המתחרה "גֶרְנָאטָה". האוטובוס שחסם את הרחוב בכניסה לקולנוע "אל־אהלי" בלע לתוכו נגנים, כלי נגינה, מזוודות ורקדניות מותשות מאימונים ומחזרות. לאחר שהשמיע צפצוף ארוך, הוא פלט עשן שחור והחל לנוע בכבודות ובאיטיות במעלה הרחוב.⁹¹

אם נחזור לטקסט המקור בערבית נמצא כי תוכן הפסקה הזאת מתחלק בין הפסקה הראשונה והפסקה השלישית בפרק,⁹² אבל בנוסח העברי בחרו המתרגמים למזג את שתי הפסקאות לפסקה אחת, ולפתוח בה את הפרק השלישי. בחירה זו מעניקה לפסקה חשיבות מיוחדת, ומושכת אליה את תשומת ליבו של הקורא, משום שהיא מציגה תמונה שכונתית גדושה בחיים חברתיים, תרבותיים ואומנותיים. בפסקה המתורגמת משורטטים במקביל ובאופן חיוני מאוד הפעולות, הצלילים, התנועות, הצבעים והריחות, ונוכחותו של האוטובוס מוסיפה לה ממד של תנועה איטית אך מתחדשת: תמונה של בתי הקפה "חאבו" ו"גרנאטה", בשמותיהם הפלסטיניים, תמונת התנועה באוטובוסים, התמונה של בית הקולנוע "אל־אהלי", ונוכחותם של הרקדניות והמוזיקאים. הבחירה של המתרגמים למזג את שתי הפסקאות איננה רק בחירה לשונית אלא אסטרטגיה שבבסיסה ניצבת אמירה פוליטית. היא משרטטת מסגרת קוהרנטית של חיים עירוניים פעילים ומפותחים לפני 1948, חיים שהציונות מכחישה את קיומם. כאשר התרגום מנכיח את הפלסטיני המגורש בעכו של ימינו, באמצעות רחוב אל־שאדייה, הוא שולח את הקורא העברי לשוב אל ההקדמה ולמצוא בה דימוי אחר, המקביל למציאות הנוכחית של אותו רחוב אל־שאדייה, כפי שהוא מתואר דרך עיניו של חסן פֶצָה, שהיה בן 13 כשהתרחשה הנפבה. בהקדמה מתוארת חזרתו של חסן לעיר בשנת 2008, כשבכיסו דרכון אמריקאי, ומסופר איך הוא משוטט בה, באותו הרחוב, לצד מחבר הרומן. הוא גוסס מסרטן ונוטה למות, והוא מחפש את בית ילדותו שממנו גורש:

[...] ביקש חסן לראות את הבית שבו נולד. חשבתי שנישאר בעיר העתיקה, כי לא ידעתי שבאותם ימים התיישבו ערבים גם מחוץ לחומות [...]. כשהגענו לרחוב אל־שאדייה, גילינו שהבית של משפחת פֶדָה לא ניצב שם עוד, וחסן זיהה בדמעות את חורבות ביתו של אנואר שוֹפְרִי [...] גם

91 ברגותי, סיפור עכא'י, 45.

92 איאד ברגותי, בְּרִדְוָאנָה (ביירות: דאר אל־אדאב, 2014), 23-24.

את בית הקפה "חאבו" לא מצאנו, ובמקומו עמד סניף של רשות העתיקות.
 "הבתים נמחקו, אבל אנחנו עדיין פה". [...] ניסיתי לשחזר בדמיוני את
 העיר שראה בזיכרונו, העיר שהייתה ואיננה.⁹³

אם כן, ההקדמה מאפשרת לקורא העברי להיות עד לסצנה הטראגית של היעלמות
 הנוכחות הפלסטינית בתוך העיר, ומגוללת את הנרטיב של אלה שנעלמו ממנה ונפוצו
 לכל עבר, ושל העיר שכבר איננה כשהייתה – בתים בה נמחקו, והזהות הערבית
 הוגבלה לתחום מוגדר בתוכה.

תרגום הרומן נסמך על האסטרטגיה של ההזרה כאשר הוא גורם לקורא העברי
 לקרוא מילים ערביות באותיות עבריות, מתוך מטרה לשמר ככל האפשר את "הרוח"
 הערבית שלו. חלק מהמילים הללו הן מילות מפתח בטקסט, כמו "בֶּרְדוּקָאנָה", "עמיל"
 ו"פקראויה",⁹⁴ שתרגומן ידרוש פרשנות מיותרת וחסרת משמעות.⁹⁵ שלוש המילים הללו
 מבוארות בתוך הרומן, שמשקיע מאמץ בצידודן בפירוש וטעינתן במשמעות שמזוקקת
 בכל פעם מחדש, בתוך ההקשר הפלסטיני המשתנה תדירות, הן באופן סינכרוני והן
 באופן דיאכרוני. חוסר ההסכמה בין הדמויות הפלסטיניות לגבי פירושן של המילים
 הללו בולט מאוד ברומן לכל אורכו, ותרגום מילולי שלהן עלול להזיק לסימבוליות
 החבויה בהן.⁹⁶ קפטן פאיז מעיד על המורכבות הזאת באומרו למשל: "איך אני אוכל
 להוכיח להם שאבא שלי, אבא שלנו, לא היה עמיל? מה פירוש המילה עמיל בכלל? רק
 המחשבה על זה משגעת אותי".⁹⁷

מילים אחרות בערבית שמופיעות בתרגום העברי תורמות להדגשת המרחב הלשוני
 והתרבותי הערבי היומיומי, ועוזרות להפיח חיים ותחושה של מציאות בטקסט, וגם
 מנכיחות את קיומה הממילאי של הערבית בעברית, למשל במילים: "יא אבני",⁹⁸
 "אנשאללה",⁹⁹ "אנשאללה ח'יר",¹⁰⁰ "בסמאללה ארחמן אלרחים", "משאללה",¹⁰¹ "יסלמו
 אידיפ".¹⁰² את שימורן של המילים הערביות הללו בתוך הטקסט העברי אפשר להצדיק
 בשלושה אופנים: ההסבר הראשון הוא שהן ביטויים הקשורים לתרבות הערבית

93 ברגותי, סיפור עפא'א', 11-12.

94 שם, 47.

95 על הבעייתיות בתרגום מטאפורות ראו שנהב־שהרבני, סיפור שמתחיל בגבות של ערבי, 86.

96 ראו ברגותי, סיפור עפא'א', 104-105.

97 שם, 104.

98 שם, 36.

99 שם, 21.

100 שם, 37.

101 שם, 67.

102 שם, 70.

והאסלאמית המשמשים בחיי היומיום הפלסטיניים במובנים ובהקשרים לא מוגדרים, ושתרגומן עלול לכפות על הקורא דרך תרגום אחת. ההסבר השני הוא ששילובן של מילים ערביות אלה בתוך הטקסט בעברית יוצר סוג של היברידיות לשונית בתוך העברית.¹⁰³ ההסבר השלישי הוא שיש כאן התייחסות לתופעה המקבילה לחדירה של מילים עבריות לשפה הערבית המדוברת, כמו למשל המילה "בסדר".

השאלה היא האם יש במה שנוצר לעיל משום בנייה בתוך העברית של מרחב ביניים שביכולתו להכיל גם את הערבית, או שמא מדובר במרחב ביניים שהוא הרסני כלפי העברית? בעמודים 65-71 ברומן מופיע פרק המיוחד כולו לאחד המנהגים החברתיים של הנשים העירוניות לפני שנת 1948 – אירועי התכנסות של נשים באחד הבתים שכונו בשם "אַסְתִּקְבָּאל". המונח לא תורגם לעברית ולא הוצעה לו חלופה עברית או הערת שוליים מבארת. הוא נותר בטקסט כמות שהוא, באותיות עבריות, בתוך פרק שמוקדש כולו לתיאור מפורט ומדוקדק של המנהגים והמסורות הנהוגים באירועים מסוג זה, לגינוני, לשירים המושרים בו, לצורות התקשורת הנהוגות בו, ולשיחות הייחודיות שמתנהלות במהלכו בין הנשים המשתתפות. הפרק נותן לקורא העברי מפתח להבנה מקיפה של המסורת הפלסטינית הזו, והיא נחקקת בזיכרוננו בשמה הפלסטיני המקורי, "אַסְתִּקְבָּאל". הבחירה בדרך זו מבטאת את המחויבות של **מפתח**, ששנהב־שהרבני ניסח אותה כך:

הן פוליטית והן תרבותית לשמר את הערבית בתוך העברית ולעיתים קרובות לשערב את העברית. משום כך המתרגמים בפרויקט **מפתח** משתמשים בהשאלה במילים ערביות [...] הקורא העברי חייב לחוש את הזרות כשהוא קורא. התפקיד שלנו אינו לספק את שביעות רצונו של הקורא העברי בעברית, אלא לתת לו לחוש שהוא צריך להתאמץ [...] תוך שימור התעתיק הערבי [...] כדי לשמר את הצליל והקונטקסט [...] יש מאמץ לא לעברת לגמרי את הטקסט, וגם להימנע משימוש במילים שמשתמשים בהן בהקשר צבאי או ציוני.¹⁰⁴

ברוח זו אפשר למצוא בטקסט מילים ושמות שונים המופיעים בכתיב מנוקד ושימוש נרחב בשמות מתועתקים, כמו פֶּדָה,¹⁰⁵ אלנהדה,¹⁰⁶ או בורג' אלפֶּנְרִיִּים.¹⁰⁷

Samia Mehrez, "Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text," in *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed. Lawrence Venuti (London: Routledge, 1992), 120-138

104 ריאיון עם יהודה שנהב־שהרבני, 25 בנובמבר 2021.

105 ברגותי, **סיפור עבאא'**, 7.

106 שם, 125.

107 שם, 101.

3. תרגום בדיאלוג עם הסופר: תמורות בשיח האומנותי והפוליטי

סופרים מוציאים לעיתים מהדורות נוספות של כתביהם, ומכניסים בהם שינויים כאלה או אחרים – מוחקים חלקים או עורכים בהם שינויים.¹⁰⁸ שינויים אלה עשויים להיות קשורים בשינוי דעתו של הסופר או השיח שהוא מבקש להציג, אך ברוב המקרים הם קשורים להיבטים של בשלות ספרותית ושל אסטרטגיות אומנותיות משתנות. הכלים והפואטיקה של הסופר מתפתחים דרך קבע, וגם השקפותיו האסתטיות על הטקסט שלו עצמו משתנות כשהזמן חולף והניסיון מצטבר. יצירה שמתורגמת בדרך התרגום האינדיווידואלי לא נותנת לסופר הזדמנות לשנות את הטקסט שלו בזמן התרגום, אך עבודת תרגום על דרך הדיאלוג יכולה ליצור הזדמנות כזו בעבור הסופר, ולאפשר לו לבחון מחדש כמה מבחירותיו האסתטיות. הדיאלוג סביב התרגום עשוי גם לפתוח לסופר אפשרות לשכתב את הטקסט שלו, כולו או מקצתו. מלאכת התרגום היא קריאה מחודשת ביצירה, והיא טומנת בחובה אפשרות לדיאלוג איתה ועליה.

אחד השינויים החשובים הניכרים ברומן המתורגם של ברגותי הוכנס בנוסח המתורגם, אך נדמה כי המניעים לו הם אומנותיים גרידא. שינוי זה הוא הוספת דמותה של בַּת־יָנָה, שאין לה זכר בטקסט הערבי המקורי. בַּת־יָנָה מופיעה ברומן המתורגם רק פעם אחת, בחלק מצומצם של היצירה (בין סוף עמ' 110 למחצית עמ' 111), אך הופעתה מתרחשת בשלב מכריע בשינויים שחלים בדמותו של קפטן פאזי. לאחר שמאשימים את אביו המנוח בשיתוף פעולה עם הבריטים, ומיניו למאמן הנבחרת הלאומית מתבטל, פורש פאזי מהכדורגל ובמשך זמן מה בוחן מחדש את מצבו, את אמונותיו ואת הרגליו. בתום תקופה זו, שבה הוא נוכח בעברו בניסיון להבין את ההווה שלו, מופיעה דמותה של בַּת־יָנָה, ומייצרת את החוליה המקשרת בין השלב הזה לשלב הבא, שבו מנסה פאזי להמשיך בחייו וליצור לעצמו עתיד חדש. לפני הכניסה של הדמות החדשה לטקסט מופיע בטקסט המתורגם משפט הקישור הבא:

108 ניתן להזכיר בהקשר זה את המשורר אדוניס, המתאר את המהדורות המאוחרות של כמה מקובצי השירה שלו כ"נוסח סופי" לאחר שהכניס שינויים רבים הן בשירים והן בפאראטקסטים השונים. ראו חאתם אל-צפר, "סִיאֵצ' אַת אֶדוֹנִיס אַל-נִהְאֵה: אֶקְטָא' טַבְאֵיָה אֶם אֶקְטָרַאֲתִינִי אַת נִצִּיָה?" (הנוסחים הסופיים של אדוניס: טעויות דפוס או אסטרטגיות טקסטואליות?), ימן מוניטור, 12 בנובמבר 2017, <https://bit.ly/3M9VdcK>. ראו לצידן גם כי בכמה מקובצי השירה של מחמוד דרוויש שראו אור במסגרת אֶל־אֶעְמָאֵל אֶל־פִּאמֶלָה (מכלול יצירתו; 1994) שונה סדר השירים ומעניין במיוחד כי הקובץ הראשון, עֶצְאִפִּיר בִּלָּא אֶנְהָה (1960) נמחק כליל ממכלול היצירה. ראו פחמאוי ותד, "פִּי חֶצֶ'ת עֶ'אֶבָה", 14. עוד על המחיקות אצל דרוויש, ראו עאדל אלאסטה, גִּדֵּל אֶל־שַׁעַר וְאֶל־סִיאֶסָה וְאֶל־אֶנְהָה: דְּרָאָסָה פִּי טֶאֶהֶרַת אֶל־חֶד'ף וְאֶל־תַּעֲיִיר פִּי אֶשְׁעָאֵר מִחֻמּוֹד דְּרִוּיִש (שכם: אוניברסיטת אלנג'אח, 2013), 67-99.

"לא משנה מה אבא שלי עשה, הוא תמיד יישאר אבא שלי, ואני אוהב ואכבד אותו. כי הוא זה הוא, ואני זה אני". פאיז תהה מדוע אצלו ה"הוא" הסתבך כל-כך ב"אני". אדם צריך להיות נאמן לעצמו ולאהוב את עצמו, רק כך יוכל לשאת את החיים האלה על כל אכזבוניהם, חשב.¹⁰⁹

למשפט המודגש בציטוט יש שני ממדים: פיוס וקבלה עצמית מחד, ומציאת דרך חדשה להתמודדות עם אכזבה על-ידי מציאת אהבה ותקווה מאידך. בנקודה זו נכנסת לתמונה בְּת'ִינָה, המשמשת כזרז (trigger) סימבולי לאהבה ולפיוס. דמותה מעוצבת באופן שמתאים למלא את התפקיד הזה – שמה רומז לשם האהובה הקלאסית מן המורשת הערבית, בתו של חאג' מחמוד, כך שהקשר איתה מחזק את השתייכותו האורגנית של קפטן פאיז לדור הפלסטיני הראשון, לעבר, ולסקטורים פלסטיניים אחרים.¹¹⁰ חאג' מחמוד, בן דודו של אביו, מתייצב לצידו של קפטן פאיז ברגעיו הקשים, משיב לו את האמון בניקיון הכפיים של האב, מעודד אותו לשוב לחיים ולחברת בני האדם, ועוזר לו לחזור לסחור בשמן.¹¹¹ עבודה זו נותנת לו הזדמנות לפגוש את הכפריים הפלסטינים בגליל, לשבת איתם על הארץ, לאכול איתם ולהאזין לשיחותיהם. הכפריים הללו מכנים אותו "אבו אל-אמין", על שם אביו, ואינם מתייחסים לאב כאל משתף פעולה (עמיל).¹¹² יחסיהם איתו, ועם אביו בעבר, אינם נוגעים בעניינים האלה, ולכן בכוחם לעזור לו למצוא מזור ולהתאושש מהמשבר שעבר. יחסיו איתם מלאים בסמלים שקושרים אותו להשתייכותו הפלסטינית העמוקה והיומיומית, ומסייעים לו להתנתק מהבורגנות המזוהה לאורך הרומן עם ת'ריא, ארוסתו הראשונה.¹¹³

מייד לאחר פגישתו הראשונה של קפטן פאיז עם בְּת'ִינָה, מופיעה בספר התייחסות לגעגועיו של קפטן פאיז לכדורגל, והוא חוזר לשחק בכדור, ועוד ב"בְּרִדְוֶקָנָה", עם בן אחותו. לראשונה ברומן מסופר שהוא חולק את הכדור הזה עם אדם אחר (ועוד בן הדור הצעיר). בהמשך הספר חוזר קפטן פאיז למגרש הכדורגל, וגם משחק שש-בש עם חבריו – משחק שלפני כן זלזל בו משום שהניצחון בו תלוי במזל.¹¹⁴ בנוסח הערבי של הרומן מוסברת חזרתו של קפטן פאיז למגרש הכדורגל במשפט שאינו מתייחס לשינויים מהותיים אשר הביאו אותו לשוב אליו: "כל החברים מהקבוצה הקודמת

109 ברגותי, **סיפור עבאא'**, 110. ההדגשה שלי.

110 אחד מהמשוררים הבולטים בתקופה האומיית שהעלו על נס את השם בְּת'ִינָה היה המשורר ג'מיל בן מעמר, אשר כונה על שם אהובתו, ג'מיל בְּת'ִינָה (701 לספירה).

111 ברגותי, **סיפור עבאא'**, 108.

112 משמעותו של הכינוי אל-אמין הוא ההפך מ"משתף פעולה".

113 ברגותי, **סיפור עבאא'**, 108.

114 "סירובו לשחק במשחקי מזל של עצלנים"; ברגותי, **סיפור עבאא'**, 28.

שלי ביקרו אותי אתמול וביקשו ממני לבוא למשחק שלהם היום נגד קבוצת אלנהדה מנצרת. לא הייתי רוצה לאכזב אותם".¹¹⁵ בנוסח המתורגם, דמותה של בַּת־יֵנָה מעשירה את מערך הגורמים שמביאים את קפטן פאיז לחזור למרחב הציבורי ולספורט אף על פי שלא הצליח לרדת לחקר "האמת". למרות המרחב הטקסטואלי המצומצם שתופסת ברומן דמותה של בַּת־יֵנָה, כניסתה לחייו של פאיז ברגע שבו הוריה לא נוכחים בסביבה מסגירה עד כמה היא חיונית להזדמנות להופיע בפניו. הצורה המכוונת שבה היא מושכת את תשומת ליבו מעידה על עוצמת אישיותה, והדיאלוג הקצר שמתנהל ביניהם מסגיר את חובתה כלפיו. בניגוד לת'ריא, שדחתה את קפטן פאיז, בַּת־יֵנָה מקבלת אותו כמו שהוא. וכשהיא מופיעה בעלילה גם השמש יוצאת, וכאילו מביאה לעולם "אמת" נוספת – לא את האמת שקפטן פאיז לא מצליח להגיע אליה, אלא את האמת שהוא באמת זקוק לה: "הדלת נפתחה, ושמש אוקטובר הכתה בסנוורים את עיניו. פאיז לא הצליח לראות דבר, אבל מתוך האור שמע קול רך שאמר, 'שלום, פאיז', והקול הזה הרעיד את ישותו".¹¹⁶

בַּת־יֵנָה היא דמות נשית שונה, המציגה אלטרנטיבה לדמותה של ת'ריא ומאזנת אותה. שמות שתי הדמויות נבחרו בקפידה – השם ת'ריא מצביע על דבר שהוא בוהק אך לא ניתן להגיע אליו, ואילו השם בַּת־יֵנָה, שפירושו חלקת אדמה טובה שמתאימה להתיישבות, לשלווה ולהמשכיות, מצביע על חיבור למקורות ועל כפריות.¹¹⁷ הופעתה של בַּת־יֵנָה מצביעה על כך שכוחה של ת'ריא ברומן מתחיל להיחלש, ועמו גם הסמליות של דמותה, שבלטה ביהירותה, בעיסוק הרב שלה בנראות החברתית ובעבודתה. ת'ריא נטשה את פאיז בשיא המשבר שלו כדי לשמור על התדמית החברתית שלה, מתוך חשש ממה שאחרים יחשבו עליה. בכך מייצגת דמותה באופן סימבולי את העמדה שהתפתחה בעולם הכלל-ערבי לאחר הנפבה כלפי הפלסטינים שנותרו על אדמותיהם בשנת 1948 והפכו לאזרחי ישראל. תפקידה של בַּת־יֵנָה ברומן מגיע לשיאו כשמסופר שפאיז מחליט להציע לה נישואים, ומסב בכך לאימו אושר רב. דמותה של בַּת־יֵנָה חיונית אפוא לרומן, כי בה טמונה ההצדקה האסתטית לחזרת התשוקה לחייו של קפטן פאיז, ובאמצעותה ממחיש הרומן את השינויים שחלו בדמותו. בנוסף, הופעתה של בַּת־יֵנָה "מאזנת" את פאיז, ומאפשרת לו להמשיך בחייו, בדומה לאופן שבו פלסטינים

115 ברגותי, בַּרְדּוּקָאנָה, 160.

116 ברגותי, סִפּוּר עֵבְאָאִי, 110.

117 הפירוש המילולי של השם ת'ריא הוא צריח מרובה פנסים הדולק בבתי מידות ובארמונות. זהו גם שמו של צביר הכוכבים הידוע בשם "פליאדות" (שבע האחיות) בקבוצת הכוכבים שור. השם בַּת־יֵנָה נגזר מן המילה הערבית בַּת־יֵנָה, שפירושה אדמת מישור קלה לעיבוד ומניבה או שדה מוריק. פירוש נוסף של המילה הוא אישה ענוגה. המילה בַּת־יֵנָה היא צורת ההקטנה של המילה בַּת־יֵנָה.

שנותרו בשטחי המדינה שהפכה לישראל נאלצו להמשיך ולהתקיים, גם אם נותרו מחוץ למגרש הפלסטיני שבו התרחשו האירועים לאחר הסכמי אוסלו.¹¹⁸ מכל האמור לעיל ניתן לומר שהמניע להוספת דמותה של בְּתִ'נָּה היה בעיקרו אסתטי מובהק, ולא קשור לשיקולים של תרגום, אלא שהתרגום בדיאלוג סיפק הזדמנות לשכתב בטקסט מקטעים שונים שהפכו אותו לאומנותי יותר, וגילו את הבשלות האומנותית שפיתח הסופר בשבע השנים שחלפו בין פרסום הספר בערבית לבין התרגום העברי שלו. את העובדה הזו מדגישים גם דבריו של המתרגם בעניין הוספת דמותה של בְּתִ'נָּה: "זו הייתה הברקה של אי.ד. הוא פתאום נפגש בה, והרגיש שהוא שכח אותה בדרך".¹¹⁹ התרגום סיפק גם הזדמנות לשקול מחדש אפשרויות אחרות, כמו צמצום נוכחותו של ה"פְּרֶדוּקָאנָה" בטקסט המתורגם, צמצום הסמליות הרבה שיוחסה לו, ומחיקת דברים שנגעו לסוגיית מכירתן של אדמות סורסוק.¹²⁰ מבנה הדמות של הכפרי שנוצר לעיל, וההקשר ההיסטורי שלו, לא אפשרו להכניס את העובדה הזאת לרומן, ומחיקתה מן הנוסח העברי מצביעה על התפתחותה של " יכולת שלילית" (negative capability), שמעידה גם היא על בשלותו של המחבר.

שינוי חשוב נוסף, הקשור אולי לשינוי שחל במצב הפוליטי בין השנים 2014 ל-2021, מקבל ביטוי בסיומה של היצירה. הרומן נפתח במשחק כדורגל ונגמר במשחק כדורגל, ומבחינה זו ניתן לראות בו סגירת מעגל.¹²¹ אירוע הסיום מעלה בזיכרון את אירוע הפתיחה, ובדרך זו גם מדגיש את ההבדלים בין שני המשחקים: במשחק הפתיחה מנצחת הקבוצה שמוביל קפטן פאיז, ואילו במשחק החותם את הרומן נותרת התוצאה פתוחה, ופאיז איננו בתפקיד של הובלה, אף על פי שאנחנו שומעים "הדהודים" של הוראות שהוא מחלק לשחקני הקבוצה, גם כאשר מסופר כי לפחות למראית עין הוא "עמד בידיים שלוכות על קו המגע".¹²² תיאור זה מייצר מידה של חוסר ודאות, והעדר יכולת לסגת או לתקוף – מעין מצב ביניים הטומן בחובו אפשרויות לא ממומשות. מנקודת מבטו של הקורא, הנעוץ בנקודת זמן עתידית ויודע את סופו של הסיפור (מה שמכונה extra-textual reality או לחלופין overview ending), ברור כי הסיטואציה הזו מתכתבת עם המציאות הנוכחית של הפלסטינים אזרחי ישראל. בסיום הנוסח הערבי של הרומן נמסר כי קפטן פאיז נותר "על הגבול שבין ניצחון פוטנציאלי לבין הפסד אפשרי".¹²³ בגרסה זו קפטן

118 השוו לסיום הרומן המתרחש "בתוך המגרש הפלסטיני", בעוד שקפטן פאיז נותר על הקווים ואינו משתתף במשחק. ברגותי, **סיפור עבא'א'**, 126.

119 ריאיון עם המתרגם יהודה שנהב־הרבני, 25 בנובמבר 2021.

120 ברגותי, **פְּרֶדוּקָאנָה**, 58.

121 על סגירת המעגל החלקית, ראו פחמאוי ותד, **פִּי הַצִּ'רֶת**, 196.

122 ברגותי, **סיפור עבא'א'**, 125.

123 ברגותי, **פְּרֶדוּקָאנָה**, 182.

פאיז, שכבר לא לוקח חלק במשחק ומבקש רק ליהנות ממנו, בלי להתערב במהלכו, מוצא את עצמו מבקר מהצד את מהלכי הקבוצה: "כמה קשה לתמוך בקבוצה שמפסידה רק משום שאינה מפגינה את יכולותיה האמיתיות [...]". השחקנים שבו וחזרו על אותן הטעויות.¹²⁴ בנוסח המתורגם לעברית נוסף כאן משפט נוסף – עבד אל-רחמן אל-הבאב, מזכיר ההתאחדות לכדורגל, שואל בשלב זה את קפטן פאיז: "אתה רוצה שהשחקן הזה יהיה בנבחרת?" היות ומדובר במשפט הסיום של הרומן, איננו יודעים מה פאיז משיב לו, ואם הוא רוצה לצרף לקבוצתו המיוחלת את השחקן ההוא, המכונה "הצלף", ומשחק כפי שמשחקים אל-פקראויה – רמיזה למשחק בדרך של התנגדות כפעולה, של עימות והתייצבות מנגד. השאלה אם מוטב לבחור בהתנגדות ובעימות כדרך פעולה בסכסוך או להותיר את האפשרות הזו מחוץ לחשבון נותרת פתוחה כאן. תוספת זו לגרסה העברית פותחת פתח חדש לקריאה בהירה בהשקפתו של הסופר בשאלת החיפוש אחר דרכי התנגדות אחרות ושחקנים פוליטיים אחרים לצורך ניהול הסכסוך.

סיכום

יש הרואים בתרגום מערבית לעברית שדה מוקשים,¹²⁵ אך אני סבורה שמעשה התרגום חושף בברור את הסכסוך, ושהתגובות שהוא מעורר מאפשרות לקרוא את צורות הדיאלוג השונות ואת האמצעים השונים שפועלים בו – אלה שקיימים ואלה שבחורים לעשות בהם שימוש. מעשה התרגום הוא אספקלריה ומרחב ביניים שמתקיימים בו עימותים ייחודיים. יש לו הישגים והוא נדרש להתמודד עם אתגרים משתנים שמציבים שינויים היסטוריים. לדידי, תרגום מערבית לעברית בנקודת הזמן הנוכחית לא יכול להיות מעשה אומנותי גרידא, כי הוא נטוע בלב ליבו של השיח הפוליטי והתרבותי, בזהותו. מנקודת מבט פלסטינית כוללת, השיח האינטלקטואלי-פוליטי הניצב מאחורי כל תרגום, לרבות האסטרטגיות התרגומיות ובחירת הטקסטים המתורגמים, הוא עניין מכריע, הדורש לבחור בין החרמה של התרגום לבין דיאלוג איתו.

ברור כי הבחירה של **מפתח** לתרגם את **ברדוקאנה** של איאד ברגותי נעשתה לאור הרלוונטיות של הרומן לשיח האינטלקטואלי-פוליטי שחוג המתרגמים מקיים. ברומן משתקף ההווה הפלסטיני בקריאה של העבר שקדם לנכבה, ובמילותיו של שנהב-שהרבני: "הרומן של איאד הוא בדיוק מסוג הרומנים שאנחנו מחפשים. הוא מספר את הסיפור הפלסטיני, יש לו הקשר פוליטי פלסטיני והוא מתאר עיר שנעלמה".¹²⁶

124 ברגותי, **סיפור עבאא'**, 124.

125 ראו עלא' חליחל, "חֶקֶל אֶל-אֶלְעָאם: אֶלְתַּבָּאס אֶל-תַּרְגִּימָה מִן אֶל-עַרְבִיָּה לְעֵבְרִיָּה", מדור פְּצִיחָה באתר **ערב 48**, 2 בדצמבר 2016, <https://tinyurl.com/aw9eyktp>

126 ריאיון עם יהודה שנהב-שהרבני, 25 בנובמבר 2021.

ברגותי לא בחר לכתוב בעברית, כפי שעושים כותבים פלסטינים אחרים בני דורו, כמו איימן סיכסק, וכפי שעשו לפנייהם אנטון שמאס ואחרים.¹²⁷ עם זאת, תרגום הרומן שלו לעברית טומן בחובו את כל המרכיבים הדרושים כדי להתייבב כספרות מינורית בתוך התרבות העברית, כי הערבית משרה את רוחה על הרכבו היסודי של הטקסט העברי המתורגם. העברית הופכת בו משפת השתקה לשפה המספרת את הסיפור הפלסטיני, משפת המחיקה של המקום הפלסטיני לשפה ששבה ומנכיחה אותו, משפת הריבון וקבוצת הרוב לשפה המעניקה מקום לפוליטי, לקולקטיבי, לשונה ולמינורי.¹²⁸ כך כופה התרגום על העברית להכיל בתוכה את הערבית כשפה וכתרבות, אך בלי לנכס אותה. הוא עושה זאת באמצעות מיטוט הגבולות הלשוניים של העברית "הטהורה" והמקובלת, ודרך חדירה לתוך מרחב הנוחות של הקורא העברי באופן שמזעזע אותו, הן מבחינה לשונית הן מבחינה אינטלקטואלית. כך, התרגום שלא נתפר "לפי מידותיו של הקורא העברי", לא יכול לבלוע את הטקסט הפלסטיני, הוא לא מעכל אותו ולא מנכס אותו, אלא הופך את הפלסטיניות לסימן ההיכר המרכזי שלו, משל הייתה שיח צבר עמוק שורשים. כך הופך התרגום את הקורא העברי בעצמו לזר, לגולה בתוך שפתו, וגורם לו להחליף תפקידים עם הפלסטיני. באמצעות התרגום, הופך המספר הפלסטיני (על אף גלותו שלו בתוך העברית) לבעליה של השפה. או כפי שאומר יחזקאל לאדם, הגיבור הפלסטיני, ברומן **סטלה מאריס**:

"אם הזהות היהודית בגלות מוגדרת במשמעות האקזיסטנציאליסטית של המושג, אז אתם היוורשים האמיתיים שלה [...] אתה צריך ללמוד אותה כדי שהערבית תיכתב בעברית. אני לא הוזה. עלינו לכתוב בשפה הקולוניאלית כדי שנתגבר על הקולוניאליזם בשפתו הוא".¹²⁹

הספרות נוחלת הפסדים גדולים בקרבות התרגום במרחב הקולוניאלי, כי התרגום הופך פעמים רבות לאמצעי של מאבק או של השתלטות. למרות זאת, במציאות הקיימת כרגע, התרגומים משרתים בהכרח אחד מהמנגנונים האלה. אך עדיין נשאר פתוח הוויכוח באיזו מידה יכולה המערכת התרבותית הישראלית להשתחרר מההגמוניה של המשטר הקולוניאלי הציוני, ולהטות אוזן לטקסטים הללו, המופקים בשוליים, לקרוא אותם, להפוך אותם ל"מוצר" שיוכל לעמוד במרכז השיח התרבותי, החינוכי

Fahmawi Watad, "Identity," 170-171 127

Deleuze et al., "What Is a Minor Literature?," 18 128

129 אליאס ח'ורי, **סטלה מאריס**, תרגום יהודה שנהב־שהרבני (ראשון לציון: מכון ון ליר ומשכל, 2019), 259. השוו לאמירתו של אדוארד סעיד: "אני האינטלקטואל היהודי האחרון" אצל ארי שביט, "זכות השיבה שלי", **הארץ**, 25 בספטמבר 2003, <https://www.haaretz.co.il/misc/1.912891>

והתקשורת. אפשרות כזאת תבטיח שהקולות העולים מהטקסטים הללו לא ייוותרו כקולות קוראים במדבר. האתגר אינו מתמחה במעשה התרגום, הוא דורש גם פיתוח אמצעים להבקיע את חומות ההשפעה של הממסד הקולוניאלי המעצב את התודעה החינוכית והתקשורתית בכל הנוגע לנרטיבים המתנגשים עם ההגמוניה שלו. כיצד עושים את זה? זו כבר שאלה שראוי להמשיך לחקור בה בעתיד.

**הסיפור הפלסטיני הקצר ותרוממו לעברית:
"בלשון כרותה" כמקרה בוחן מרכזי**

לבקש תחליף למציאות: על בדיון, מציאות ותרגום בקובץ "בלשון כרותה"

יעל שנקר

זהו סיפור בדיוני.

המקום, האנשים, החפצים וכל המוחשי – כולם בדיון. הם לא קרו ולעולם לא יקרו אלא בדמיונו של המסרב לקבל את המציאות ומבקש לה תחליף. [...] מנגד, אם תתייחס אליו מראש כאל בדיון, לא תוכל להאמין בו אלא אם כן הוא מציאות.¹

אישה יושבת בפתחו של מחנה פליטים ומחכה לבנה שנעלם לפני שנים. השכנים יודעים שהוא נהרג, אבל היא מאמינה שהוא חי ומחכה לו.² אישה אחרת, במחנה פליטים אחר, מנסה לילה לילה את תמונתו של בעלה המת. כשנפטרה הורתה לקבור אותו בארון עץ משובח, כדי שכשתחזור מחר ליפו תוכל להחזיר אותו איתה.³ גבר מספר על קורותיו של אביו אחרי שהמשפחה ברחה מעפא. כשהגיעו ללבנון, הוא מספר, הלך האב והשתגע, כי הכאב אכל אותו מבפנים.⁴ גבר אחר, סופר שמתגורר בעכו (לא בעפא), צריך להוציא דרכון כדי לטוס לכנס של סופרים בחו"ל בעיצומה של מלחמת המפרץ. משרד הפנים סגור והשומר הרוסי ששומר על המקום רוצה לחזור לאוקראינה.⁵ ילד שגר במחנה פליטים בעזה נפגע בהפצצה ישראלית. הסיפור מוקדש לילד מוהנד מג'די אבו סל בן העשר משכונת אלעמל בח'אן יונס.⁶

הסיפורים הללו, כמו שאר הסיפורים בקובץ **בלשון כרותה**, נכתבו בערבית פלסטינית ותורגמו לעברית. חלק מהם נקראים או נכתבו כעדות, חלק כאלגוריה, וחלקם נכתבו

- 1 סלמאן נאטור, "מת ללא אזהרה מוקדמת", תרגמה רחל חלבה; ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה: פרוזה פלסטינית בעברית**, ערכה ראיה בורבארה (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019), 274.
- 2 מאג'ד אבו גוש, "אין כוח ואין עוזו אלא באללה", תרגם איציק שניבויס, ערכה את התרגום חנאן סעדי, **בלשון כרותה**, 120.
- 3 מאג'ד אבו גוש, "אהבה", תרגם איציק שניבויס, ערכה את התרגום חנאן סעדי, **בלשון כרותה**, 98.
- 4 ע'סאן כנאפני, "ארץ התפוזים העצובים", תרגם שמעון בלס, ערכו את התרגום אנטון שלחת ויהודה שנהב-שהרבני, **בלשון כרותה**, 107-111.
- 5 עלא חליחל, "פספורט", תרגמה ברוריה הורביץ, ערך את התרגום אנטון שלחת, **בלשון כרותה**, 189-208.
- 6 עבדאללה תאיה, "אני לא אוהב להרוג", תרגם אלמוג בהר, ערכה את התרגום חנאן סעדי, **בלשון כרותה**, 159-163.

או נקראים כבדיון מוחלט, שעיקר כוחו, כמו שמנסח זאת סלמאן נאטור, באפשרות שהוא פותח בפני מי ש"מסרב לקבל את המציאות ומבקש לה תחליף".⁷

במאמר זה אני מבקשת לקשור בין שני עניינים שעולים מן הקובץ. הראשון הוא הסוגיות הקשורות בתרגום ובקריאה של השפה הפלסטינית בעברית, והשני נוגע במתח המתקיים בין בדיון, תיעוד ועדות, ובחיפוש אחר תחליף למציאות השוררת בסיפורי הקובץ. היחסים בין העברית, שסיפור החייתה הוא חלק מרכזי בספרות העברית ובנרטיב הציוני, לבין הערבית הפלסטינית, שמוכחדת או מואלמת בהקשר הישראלי, לובשים צורה מורכבת במלאכת התרגום. אני מבקשת לקשור את המורכבות הזו לסוגיות ספרותיות נוספות הנוגעות לקובץ, למבנים הספרותיים המצויים בו, למתחים המתקיימים בו בין מציאות לבדיון ובין עדות לסיפור אלטרנטיבי, ולביטויים של אותם מתחים בכמה מסיפורי הקובץ. השאלות הללו – שנוגעות בלשון, בשפה ובספרות – קשורות בקשר מורכב ועמוק לנוכחות ולאפשרויות הקיום של פלסטין, ושל סוגיות הנוגעות לקיום של פלסטינים ופלסטיניות, ולזהותם.

אפתח בלשון, בעברית, ובכריתת הלשון הפלסטינית. שמו של הקובץ, כפי שמציין שנהב־שהרבני באחרית הדבר, מתייחס לתיאור של דמות בסיפור "מול היערות" של א"ב יהושע.⁸ כשעוזרו הפלסטיני כרות הלשון של שומר היערות היהודי מבקש לספר לו על הכפר הטמון תחת היער של הקרן הקיימת הוא מחפש תחליף לשפה הכריתת היא כמוהן מטאפורה לעקירה, לא רק של הלשון כאבר גוף אלא גם של השפה הערבית הפלסטינית עצמה. גם אם הייתה לשומר לשון (כאבר גוף) הוא היה נדרש לדבר עם שומר היערות היהודי בלשון (השפה) העברית. אם כן, התרגום של הסיפורים הפלסטיניים בקובץ לעברית, ופרסומם תחת הכותרת **בלשון כרותה**, הופכים לפעולת חתירה נגד אותה כריתה. אבל החתירה המתאפשרת כאן היא מורכבת, כי התרגום לעברית לא רק מנכיח את הסיפור הפלסטיני בשפה שביקשה למחוק אותו, הוא גם יכול להיקרא כחלק מאותה מחיקה או כהמשך שלה – כי אם אפשר לקרוא את הסיפור הפלסטיני בעברית, לכאורה אין צורך להבין ערבית פלסטינית. או בניסוח בוטה יותר – לשם מה להקשיב לפלסטינים בשפתם אם מישו אחר כבר מספר את הסיפור שלהם בשפה העברית? הרי ניתן לטעון כי התרגום משלים את מלאכת הכריתה. עורכי הקובץ, המודעים למורכבות הזאת, אינם חוששים לחשוף אותה. השער הראשון בקובץ נקרא "כדי שתיאלם", וכותרתו מצביעה על הניסיון להפוך את השפה לאילמת, "להאלים" אותה. בה בעת, הסיפורים עצמם חותרים תחת הניסיון להאלים, הם חותרים בעברית תחת הניסיון להעלים את הפלסטינית.

7 נאטור, "מת ללא אזהרה מוקדמת", 274.

8 יהודה שנהב־שהרבני, "לא גיליתי לה את סיפורי משום שלשוני הייתה כרותה": על ההיסטוריה, הסוציולוגיה והפוליטיקה של התרגום, בתוך **בלשון כרותה**, 368.

כדי לאפשר קריאה מעמיקה יותר בסיפורים עצמם, ולקשור בין השאלות הללו, אני רוצה להקדים כמה דברים על תרגום, אנתרופולוגיה וכתביה בדיונית. במאמר "Perspectival Anthropology" תיאר האנתרופולוג הברזילאי אדוארדו ויריוס דה קסטרו את מה שהוא מכנה "אנתרופולוגיה פרספקטיביסטית".⁹ בעקבות מחקר רב שנים של תרבות האראוואטה, אומה אמרינדית שחיה בצפון ברזיל, הוא הציע תפיסה ייחודית של האנתרופולוגיה כמעשה של תרגום תרבותי. אולם בניגוד לתפיסות מסורתיות של אנתרופולוגיה או של תרגום, הוא טען כי המטרה של התרגום איננה לפרש או להציע פרדיגמה, כי התרגום מכון בעיקרו כלפי שפת המקור ולא כלפי שפת התרגום.

כדי להבהיר את עמדתו הוא מצטט פתגם שמקורו כנראה בשפה האיטלקית, המתאר את פעולת התרגום כבגידה. הכוונה המקורית של הפתגם (בדומה לכוונת הביטוי "נשיקה מבעד למטפחת"), היא להציג את מלאכת התרגום כבגידה בשפת המקור באמצעות המרתה בשפה אחרת. הבגידה קשורה על פי גישה זו לחיפוש אחר דרכים להציג את היצירה המתורגמת כיצירה שעומדת בזכות עצמה. דה קסטרו מציע פירוש הפוך לפתגם, וגם למלאכת התרגום. לטענתו, תרגום טוב הוא זה שבוגד בשפת היעד ולא בשפת המקור. דה קסטרו מבחין, בין השאר, בין תפיסה מסורתית של תרגום שמחפש אחר המונח המקביל בשפה המתורגמת, אחר ה־synonym או האובייקט הזהה או "המאחד", לבין תפיסתו שלו את מעשה הפרשנות והתרגום כ"דו־משמעות מפוקחת".

דה קסטרו מציע להתייחס לתרגום כאל פעולה שממקמת את הדברים בדו־משמעות שלהם, כלומר פעולת התרגום איננה שואפת למחוק את ההבדלים בין המקור לתרגום, אלא להפך, היא מבקשת מהתרגום לממש את הפוטנציאל ודווקא להצביע עליהם. הנחת היסוד של פעולת התרגום היא שהדו־משמעות תמיד קיימת, ולכן, במקום להתפתות לאפשרות להשתיק את האחר, צריך דווקא להצביע על ההבדל בין מה שהוא אומר למה שאנחנו אומרים.

הדברים הללו של דה קסטרו על תרגום, ועל הדו־משמעות הכרוכה בו, ועל ההקשר התרבותי של כל אלו, הם נקודת מוצא מאתגרת ומפרה לקריאה בקובץ הספרותי. בדברים הבאים אנסה לבחון את הדרכים השונות שבהן הסיפורים המתורגמים "בוגדים בעברית" ומנכיחים את הדו־משמעות מבלי לפתור אותה. אראה גם כיצד השאלות הללו קשורות לאלטרנטיבה שהקובץ מבקש להעמיד בתוך ההקשר הישראלי.

Eduardo Viveiros de Castro, "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation," *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2, no. 1 (2004): 3-22, <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>

הפתיחה בסירוב

"לא!", סיפורה של סמא חסן הפותח את הקובץ, מעמיד את הסוגיות הללו – של שפה ותרגום, של הערבית הפלסטינית והעברית, של העדות, הבדין והאלגוריה – מייד בפתיחתו.¹⁰ הסיפור פורש תודעה של אישה שמבקשת להגיד: לא! למי היא מבקשת להגיד לא? למה היא לא מצליחה? האם הקושי לבטא את המילה קשור בפעולת הדיבור עצמה או שיש לו סיבה אחרת? השאלות האלה לובשות צורות שונות במהלך הקריאה. הסיפור נפתח בהתייחסות לשפה:

לו רק הייתה מוצאת אותה באוצר המילים שלה. לו רק הייתה חוצה את הנתב הארוך מעומק בטנה אל לשונה. וזו הרי המילה הקצרה ביותר שאדם יכול להגות, הברה אחת. תחת זאת היא מהנהנת. מדקלמת נַעַם, בסדר, בוקר וערב, או תַאדֶר, לשירותך. לפעמים, כשהמרירות והייאוש חונקים את גרונה, היא מניחה את כף ידה על ראשה כאומרת, עֵלָא רַאסִי.

כמה ייחלה להגות אותה בקול ולו פעם אחת. כשהיא בטוחה שאיש אינו מקשיב, היא לוחשת אותה לעצמה בהיסוס, אך רק אוויר וריר נפליטים משפתותיה. לעיתים הם הופכים לקצף, כבהתקף אפילפסיה. או אז היא הוגה את האותיות בסדר הפוך, ומשהו בתוכה כבה.¹¹

הפתיחה הזו היא כמובן פרדוקסלית, לא רק שהכותרת "מפענחת" מראש את המילה שאחריה תרה האישה, אלא שעד מהרה מתברר כי הקושי להגות אותה אינו קשור למילה עצמה, אלא לאפשרות לומר אותה בקול רם.

קריאת הסיפור בעברית מוסיפה מורכבות נוספת לחיפוש אחר השפה. הסיפור מתחיל מהאמצע, מן המשאלה לומר "לא", וממה שהאישה עושה במקום להגשים אותה. לפני הכול היא מהנהנת. במילים אחרות, לא רק שאינה אומרת את המילה שהיא מבקשת לומר, היא ממירה את השפה בסימן גופני שמשמעותו הפוכה מזו של המילה שהיא מבקשת לומר. ההנהון, הסימון באמצעות הגוף, איננו מבחין בין עברית לערבית, ולרגע נדמה שהיא בוחרת בו לא רק בשל חוסר היכולת להגות את המילה, אלא מפני שהוא מופנה למי שאיננו אמור לשמוע את השיחה שלה עם עצמה. אבל כאילו כדי לתת תוקף להנהון, היא איננה מסתפקת במחוזה הגופנית ומדקלמת (בניגוד לאמירה) את המילה "נַעַם". הקורא העברי קורא את המילה נַעַם, שהעורכים בחרו לנקד, ומבין

10 חסן, "לא!", 11-13.

11 שם, 11.

באמצעות הניקוד שהיא איננה מילה בעברית אלא תעתיק למילה בערבית. **נַעַם**. מה זה בדיוק **נַעַם**, הוא שואל את עצמו. איך מתרגמים את זה? למה דווקא את המילה הזו לא תרגמו? האם אין מילה "מקבילה" בעברית? האם היא אומרת כן? מייד אחרי המילה **נַעַם** מופיעה המילה "בסדר". האם המתרגמת הוסיפה את המילה "בסדר" למען הקורא העברי? האם "בסדר" זה התרגום של **נַעַם**? האם במקור הערבי הופיעו שתי מילים, גם **נַעַם** וגם עוד מילה שבעברית משמעה "בסדר", או רק מילה אחת? בהמשך המשפט מופיעה עוד מילה מנוקדת, ניקוד שמאפשר להגות נכון את הערבית שכתובה בתעתיק – **חֶאדֶר**. אבל מייד אחרי המילה בערבית שוב מופיעה מילה בעברית – לשירותך. "**חֶאדֶר**" זה לשירותך, שואל הקורא, או שזו מילה אחרת? ואם זו המילה המתאימה בעברית למה המתרגמת לא הסתפקה בה?

קרוב לוודאי שאת הביטוי **עֵלָא רֶאסִי** הקורא דובר העברית מבין, אם משום שהוא נעזר בתיאור שקדם לו בסיפור (היא מניחה את כף ידה על ראשה), ואם משום שהביטוי הזה חלחל לתוך העברית, ואולי בכלל בזכות הדמיון הבסיסי בין השפות, והדמיון הצלילי בין **עֵלָא רֶאסִי** לעל הראש שלי.

לצד הקריאה הקפדנית הזו בפתיחה, ההבנה של הקורא שיש בטקסט מילים בערבית שכתובות בתעתיק עברי מעלה במבט לאחור שאלה אחרת: איך לקרוא את הכותרת של הסיפור? האם לקרוא אותה בעברית: "לא!" או בערבית: **לֵא**? האם מדובר בתעתיק או בתרגום? וכאשר נאמר בפתח הסיפור שהאישה הוגה את האותיות של המילה "לא" בסדר הפוך, האם הכוונה היא לאותיות בערבית או בעברית? האם להיפוך האותיות יש משמעות בערבית? מה היה כתוב במקור?

המילים שהמתרגמים השאירו בערבית, המתח בין כתיבה בתעתיק עברי לבין תרגום, והבחירה לפתוח את הקובץ דווקא בסיפור הזה, כל אלו מעמיקים את הפער בין הכותרת, בין ההכרזה של הדוברת על שלילה נחרצת, לבין הסיפור שהולך ונפרש לעיני הקורא. בתווך שבין השלילה המוחלטת המוכרזת מראש בכותרת לבין אי-האפשרות להתנגד, המוצגת בסיפור, מתגלה סיפור אכזרי ואלים על בעל שנוהג לאנוס את אשתו, מעשה אכזרי ויומיומי שמתקיים בתוך הבית, במקום שאמור להיות לב האינטימיות: "שער הכניסה למפגני הגבריות הלייליים שלו היה פתח קטן בגופה, והוא הלך והתנפח, הלך וגדל, עד שדמה למערה שוממת המעלה צחנת מוות ואובדן. הוא חקר ונבר בנבכי המערה, וככל שזו התרחבה, הלכה היא והתמעטה".¹²

הסיפור כולו כתוב מתוך התודעה הפנימית של הדמות. במילים אחרות, הוא איננו פונה אל הקורא, אלא מסופר בין האישה לבין עצמה. הסיפור מתוך התודעה, והדיבור של הדוברת על עצמה בגוף שלישי, לא רק מחריפים את הפער שבין ה"לא!" שהיא

רוצה לומר לבין מה שנאמר בפועל, אלא גם מממשים את הפיצול בינה לבין עצמה, פיצול שקשור בטרואמה היומיומית המתמשכת.

הקריאה בסיפור המתורגם לעברית הופכת את פעולת הפענוח של הסיפור למורכבת עוד יותר בעבור הקורא הישראלי. האם הקריאה הזו הופכת את הקורא לא רק לנמען ספרותי אלא גם לנמען של הסירוב שלא מצליח לעלות על הלשון? האם יש פה משאלה לסירוב נוסף, שמופנה לכתובת אחרת? האם אפשר לקרוא על הרצון של אישה לסרב לגבר שאליו היא כפופה בלי לקרוא דרכו גם את המשאלה לסרב לכפיפות אחרת, לאומית או צבאית? האם אפשר שלא להתפתות לקריאה האלגורית, אבל בו בזמן גם לא לאטום אוזניים בפני המשאלה (ואי האפשרות) לסירוב הזה? האם אפשר או צריך להשיל מן התרגום את עמדת ההתבוננות של העברית, ולהקשיב לאישה הדוברת בלשונה שלה? מלאכת התרגום, שכביכול נועדה להנגיש את הטקסט לקורא העברי, מערערת לא רק את אופן הקריאה שלו, אלא גם את המיקום של הקורא עצמו. לרגע אחד, בין החיפוש אחר אפשרות הסירוב בערבית לבין הקריאה בעברית שמבקשת "להאלים" את הפלסטינית, מתרחש נגד עיניו מעשה כיבוש אכזרי ויומיומי אחר, של הלשון, של הגוף, של המרחב. וגם הוא מתרחש "בתוך הבית". המספרת חותמת את הסיפור בתודעה שהיא צלולה ושברירית בעת ובעונה אחת, תודעה כמעט מנותקת: "אין את אלא רכוש המשפחה, ניסרה המחשבה בראשה. ידיים ורחם, ידיים ורחם".¹³

אִי־ההסתפקות בחיפוש אחר המילה המתאימה בעברית, המילים שהמתרגמים בחרו להשאיר בערבית, המתח שמסרב להיפתר בין האלגורי והלאומי לבין הממשות הבשר־ודמית של אישה שנאנסת יום־יום על־ידי בעלה – כל אלו קשורים באותה "דו־משמעות" שעליה מצביע דה קסטרו. הדו־משמעות נתונה לא רק בתרגום הלשון עצמה, אלא גם בסירוב שמתקיים מעצם הכתיבה של הטקסט בשפתו של הכובש.

האם הסיפור "לא!" הוא בדיון? האם הדיבור בגוף שלישי הוא ניסיון של אישה שאין עדים לחייה להעיד בפני עצמה? האם בכך היא מנסה להעניק לחייה תוקף? האם האפשרות האלגורית הופכת את הסיפור לעדות על מציאות של כיבוש יומיומי? השאלות הללו שעולות בקריאת הסיפור המתורגם אינן רק מפתח לפרשנות, הן גם מצביעות על הסירוב לפרשנות. במובנים רבים הן מצביעות על דו־משמעות שאיננה ספרותית בלבד, אלא נתונה מעצם הקיום שבין הישראליות לפלסטיניות, בין העברית לערבית. תרגום הסיפור לא רק "בוגד" בעברית, כמו שדה קסטרו מתאר את מלאכת התרגום, הוא גם מסרב לתיאור של אישה פלסטינית ושל זהות פלסטינית באמצעות שפת הכובש. באמצעות מלאכת הכתיבה והתרגום, הכותבת וגם המתרגמת אומרות יחדיו: לא!

בין המקום לבין הזמן

אחד המאפיינים הבולטים של הדור־משמעות בטקסטים המתורגמים בקובץ הוא המתח בין תפיסת הזמן הישראלית לתפיסת הזמן הפלסטינית. פערים אלה קשורים כמובן גם לפערים בתפיסת המרחב. בעוד שבהקשר הישראלי החיבור אל המרחב הלאומי נקשר בעבר היסטורי רחוק, הזמן הפלסטיני הוא מעין הווה מתמשך שנקטע. בחלק מהטקסטים, הפעולות של הדמויות, או הקונפליקטים ביניהן, קשורים לניסיון להימנע מלהפוך את ההווה המתמשך הזה לעבר, או לחילופין לצורך להתנגד לדחיקה של הזמן הפלסטיני על־ידי הזמן הישראלי. הפחד מפני סימון הגבול, מפני הקיטוע בין העבר הפלסטיני להווה הישראלי, מותיר את העתיד, מצד אחד, כמשאלה לחזור לעבר, ומן הצד האחר כניסיון לחרוג אל מחוץ לזמן. בחלק מהסיפורים, התרגום לעברית מהדהד את ההקשרים של הזמן היהודי או הישראלי שמטעינים את הסיפורים במורכבות נוספת.

דוגמה בולטת למורכבות הזאת נוכחת בשני סיפורים קצרים מאוד של מאג'ד אבו גוש, "אהבה", ו"אין כוח ואין עוזו אלא באללה"¹⁴. כל אחד מהם מספר על אישה שממתינה במחנה פליטים. האחת ממתינה לבנה והשנייה ממתינה לאפשרות להעביר את גופת בעלה לקבורה של קבע, עם החזרה ליפו. שתי הנשים שריות בגעגועים גדולים, שתיהן חיות את העבר או העתיד, בעוד שההווה מבחינתן מכיל רק המתנה לעתיד וגעגוע לעבר. נקודת התצפית בשני הסיפורים חיצונית לדמות, אבל נדמה שהמספר מכיר אותן מקרוב. אפשר לקרוא את שני הסיפורים כתיאורים של דמויות כפי שהן נוכחות בתודעת האנשים החיים בסביבתן.

הסיפור "אין כוח ואין עוזו אלא באללה" נפתח במילים "ראשיתה השתגעה". בהמשך, דרך תיאור שיחה של שכנים, מסתבר שראשיתה היא אישה מבוגרת: "יעזור לה אלוהים. מאז שבנה יצא עם חוליה לפלסטין לפני ארבעים שנה, היא מחכה לשובו. בכל יום יושבת באותו המקום, בידה צרור המזון, אומרת: בוודאי יהיה רעב בני"¹⁵. אנשי המחנה אומרים לה שמי שלא חזר נפל בשבי או מת כשהיד, אבל היא מסרבת לקבל את ההיגיון הזה, וממשיכה להאמין שהוא יחזור. בעקבות הסכמי אוסלו מקבל בעלה אישור לעבור להתגורר ביריחו, אבל היא מסרבת לעזוב את מחנה הפליטים, כי היא רוצה להמשיך לחכות שם לבנה. לפיכך מוותר בעלה על הזכות לעזוב את המחנה ולעבור ל"מגורי הקבע". הוא נשאר איתה ומת במחנה, וגם אחרי מותו היא ממשיכה לחכות.

14 אבו גוש, "אהבה", 98; אבו גוש, "אין כוח", 120.

15 אבו גוש, "אין כוח", 120.

הסיפור השני, "אהבה", קצר אפילו יותר, ואני מביאה אותו בשלמותו:

אישה יפה כבת ששים. תמונתו של בעלה תלויה על הקיר. מדי לילה היא מסירה את האבק מזוגיתה ומנשקת אותה. כשמת התעקשה לקבור אותו בארון מעץ אלון קשיח. כאשר ניסו להניאה מכך עמדה על דעתה, וכששאלוה מדוע, ענתה: כשנחזור מחר ליפו, לא אשאיר אותו כאן, בבית הקברות של מחנה הפליטים. הוא ישוב איתי אל ריח התפוזים.¹⁶

הסיפור הראשון מתאר לכאורה אישה קונקרטי - לה ולשכניה יש שמות משל עצמם. הסיפור השני מסתפק בתיאור יופייה של האישה, ומזמין לקרוא אותה לא כאישה אחת, וגם לא כסמל, אלא כתיאור של נשים רבות, ממשיות, הממתינות כולן במחנות הפליטים לחזרה הביתה. בהמשך אראה איך סלמאן נאטור מיטיב לנסח את האפשרות הזאת בסיפור שחותם את הקובץ, שם הוא טוען כי לכל הסיפורים של דורו יש תפקיד זהה של עדות, וכולם כתובים בתבנית חוזרת.

לאישה בסיפור "אהבה" אין שם, אבל המקום שאליו היא מקווה לחזור הוא קונקרטי - היא יודעת שתחזור מחר ליפו. האם גם בנוסח המקורי של הסיפור, שנכתב בערבית, היא השתמשה בשם יפו, או אולי שם כינתה את העיר בשמה הפלסטיני, יאפא? קריאת הסיפור בתוך הקובץ מאפשרת להשוות את תרגומו לאפשרויות תרגום אחרות, לשמות המקומות הפלסטיניים שבחרו עורכי הקובץ והמתרגמים. כך למשל, בתיאור הקצר שמופיע בסוף הקובץ, של המחבר של שני הסיפורים הללו - מאג'ד אבו גוש - נכתב כי הוא "נולד בכפר עימואס וכיום חי באלקודס (ירושלים)".¹⁷

הבחירה איך לכתוב את שמות המקומות בקובץ - האם לכתוב את השמות העבריים בתעתיק לעברית או לכתוב את השמות העבריים שהוענקו לאותם המקומות - נושאת כמובן משמעות רבה. היא נושאת משמעות חריפה במיוחד כשמדובר במקומות ששמותיהם הוחלפו אחרי הנפבה וכינונה של מדינת ישראל. הרצון להנכיח את הזיכרון הפלסטיני הופך את הבחירה בתעתיק לבחירה הכמעט מובנת מאליה, אבל מצד שני השימוש בשמות העבריים דווקא יכול להנכיח את תהליך ההשכחה, את ההריסה של השמות והמקומות הללו.

הבחירה להשתמש בשם "יפו" בסיפור "אהבה" בולטת דווקא על רקע העובדה שבחלק גדול מהסיפורים המופיעים בקובץ, כמו בתיאור קורות החיים של הסופר עצמו, מוזכרים השמות הפלסטיניים של המקומות בתעתיק לעברית, ולא השמות הישראליים שהחליפו אותם. הבחירה הזו אינה מובנת מאליה גם לאור העובדה שרבים

16 אבו גוש, "אהבה", 98.

17 "המשתתפים בקובץ", בתוך בלשון כרותה, 391.

מדוברי הערבית בישראל ומוחוץ לה משתמשים עד היום בשם יאפא. האם היא קשורה לעובדה שהדמות בסיפור יודעת שיאפא, כמו הכפר עימואס שבו נולד הכותב, נחרבה או הולבשה בשם עברי? האם היא יודעת שכאשר תחזור, היא תחזור ליפו שהוקמה על חורבותיה של יאפא? במילים אחרות, השימוש בשם יפו איננו מחווה של המתרגם לקורא העברי, ובוודאי לא ניסיון להעלים את ערביותה של העיר, אבל גם איננו השלמה של הדמות עם חורבנה. כמעט להפך. הקריאה בשם יפו הוא סימון וקריאת תגר על מה שהעברית החריבה ומחקה גם מן השפה.

אבל גם אם יאפא נחרבה או עוברתה, ריח התפוזים שנקשר בה לכאורה נשאר. בעבור האישה בסיפור, זיכרון הריח ממשי כמו ידיעת החורבן, וכמוהם ממשית גם אפשרות השיבה. כשקוראים את הסיפור בעברית, מהדהדות בו לפחות שתי אפשרויות: הוודאות המוחלטת של האישה ש"מחר היא חוזרת ליפו" מזכירה לקורא את האתוס היהודי של ציפייה שנמשכת מיום ליום, ומשנה לשנה, לחזור לירושלים הבנויה, לחיות בה או למצער להיקבר בה. הציפייה הזאת, והאמונה שהיא תתמלא, היא כמו אותו סיפור בדיוני שנאטור מתייחס אליו בציטוט שמופיע בראש המאמר, זה שרק אם תאמין בו יוכל להתגשם. כשקוראים אותו בעברית, אותה שפה שקיימה את ההבטחה לחזור לירושלים הבנויה, החזרה ההיפותטית ליפו נשמעת כמו תנועה מקבילה ואפשרית. ועם זאת, לצד ההזדהות דרך סיפור הגלות והשיבה היהודי, רבים מקוראי העברית יקראו בסיפור על שאיפת השיבה הפלסטינית איום ממשי על הקיום. הקריאה שמכירה בסיפור הגלות הפלסטיני, שלא לומר מזדהה איתו, היא בעבורם קריאה מסוכנת. בקריאה הרווחת בעברית, הסיפור של אבו גוש איננו רק מסוכן, אלא גם הוכחה לסירוב להכיר במדינת ישראל וביטוי של רצון להחריבה. תרגום הסיפור לעברית, ועצם פרסומו בעברית, מספרים על השאיפה הפלסטינית בלי לעמתה עם המציאות הישראלית. הקוראים בסיפור מזדהים עם דמותה של האישה, ועם הידיעה או התקווה שלה שהחזרה תתרחש, אולי מחר, אולי בשנה הבאה. הם מזדהים עם סיפור שעיקרו מחווה של אהבה בין אישה לאהובה ובין אישה למקומה.

לצד התקווה לשוב אל הזמן והמרחב שאבדו, הסיפורים של אבו גוש מבטאים גם פיכחון. הגברים בשני הסיפורים הם בני הדור הראשון לנכפה, ושניהם קבורים כבר בבית הקברות של מחנה הפליטים. הנוכחות של בית הקברות מסמנת את פוטנציאל הקבע שטמון במחנה הפליטים. בעלה של ראשיתה לא רצה להישאר במחנה הפליטים, וכשניתנה לו הרשות (של מדינת ישראל), העדיף לעבור ליריחו, למקום של קבע. ראשיתה אשתו התעקשה להישאר במחנה הפליטים ולחכות לבנה. מחיר ההמתנה הזו הוא הקבורה של בעלה בבית הקברות של מחנה הפליטים. במילים אחרות, מחיר ההמתנה הוא הפיכתו של מחנה הפליטים למקום של קבע.

האישה היפה בסיפור "אהבה" רוצה לערער בדיוק על הקביעות הזו. היא יודעת שמקום הקבורה הוא גם מקום החיים ולכן מסרבת לקבל על עצמה את הקביעות הזו.

מסביבה רומזים לה שהארון הזה שהכינה לבעלה – אולי בשל מחירו הגבוה, אולי בשל אי־ההתאמה שלו לתפאורה של מחנה הפליטים – "לא מתאים". אבל היא מתעקשת לסרב להפוך את המקום לקבוע. גם אם יאפא נחרבה או עוברתה, ריח התפוזים הוא בשבילה עדיין בית שאפשר לחזור אליו. הקוראים הישראלים, ואולי גם הקוראים הפלסטינים, יודעים שריח התפוזים שנישא באוויר של יפו הוא כעת זיכרון בלבד. אפשרות השיבה לשם, אל הריח ההוא, היא בדיונית לא פחות מממשית. שני הסיפורים פוסעים אפוא על קו התפר שבין עדות על אישה אחת הממתינה לשוב למקומה לבין סיפור גנרי על געגועים אל העבר. בשניהם האלגיה על העבר מצד אחד, והתקווה לעתיד מן הצד האחר, מסמנים את ההווה כזמן שאין לו קיום משל עצמו כיוון שהוא משועבד לשיבה, לחזרה לעבר שהיא גם התקדמות אל העתיד. הזמן הגבולי קשור בגבוליות של הטקסטים הללו, בהיותם בעת ובעונה אחת גם מבדה של עתיד וגם עדות על עבר.

בין סיפור תיעודי למציאות בדויה

המתח בין הסיפור התיעודי לבין המציאות הבדויה נוכח ברבים מסיפורי הקובץ. התעתוע הזה נושא משמעות לא רק בהקשר של השפה והמבנים הספרותיים, אלא גם בדרכים שבהן מעידה הספרות בעיקר על אותו תעתוע שעומד בליבם של החיים הפלסטיניים, בתוך ישראל ומחוץ לה. בחלק מהסיפורים מתווך המתח הזה באמצעות אירוניה, כשהמרחק שהיא מייצרת מהמציאות הוא גם אחת הדרכים לתת לה תוקף.¹⁸ לעיתים, למשל בסיפור "לא!" או בסיפור "אינתיפאדה", הממד האלגורי של הטקסט מייצר תעתוע בקריאה. הסיפור "אינתיפאדה" מתאר כיצד מקים השלטון הישראלי חווה לגידול חזירים לצד כפר ערבי.¹⁹ הבחירה במיקום הזה קשורה למגבלה על גידול חזירים בישראל לאור ההלכה היהודית, אבל גם, ואולי בעיקר, לזיהום הכרוך בגידול חזירים. בעקבות הקמת החווה פוקדים את הכפר פעילים של איכות הסביבה, פוליטיקאים ערבים, עיתונאים, ועוד ועוד אנשים, כל אחד מסיבותיו שלו. לסוחר הכפר ההגעה הזאת מביאה כמובן פרנסה, אולם היא נגזרת מגידול החיה האסורה למאכל גם על

18 השימוש באירוניה הוא תופעה רחבה בסיפורי הקובץ, והוא דורש דיון נפרד. אחד הסיפורים הבולטים בהקשר זה הוא הסיפור "פספורט" שהזכרתי בפתיחת הדברים, שמתאר ניסיון של סופר ערבי ישראלי מעכו לחדש את הפספורט שלו לקראת נסיעה לכנס סופרים. בתוך רצף אירועים קפקאיים, חלקם על גבול הפנטסטי, הוא מגיע לשומר של משרד הפנים, אזרח ישראלי יהודי שעלה מאוקראינה ורוצה לחזור אליה. חליחל, "פספורט", 189–208.

19 נביל עודה, "אינתיפאדה", תרגם אריה גוס, ערכה את התרגום הודא אבו מוך, בתוך בלשון ברותה, 150–158.

פי חוקי האסלאם. המהלך הגרוטסקי והמרהיב של הסיפור מסתיים עם פריצתה של אינתיפאדה. הבדיון המופרך של הסיפור נקשר למרכיבים מציאותיים לגמרי, לא רק בתיאור היחס של מדינת ישראל ליישובים הערביים המצויים בשטחה, אלא גם בתיאור דרכי הפעולה של פוליטיקאים פלסטינים בישראל. ולצד כל אלה מהדהד הטקסט גם את הספר חוות החיות של ג'ורג' אורוול, לא רק דרך תיאור החזירים שהשתלטו על החווה, אלא גם בשל הממד הדיסטופי השזור בו.

ביטוי נוסף של המתח בין מציאות לבדיון מופיע בסיפור "אישה שנייה" שמתפרסם בעילום שם.²⁰ המחברת שלו, כותבים עורכי הקובץ, היא אישה שמתגוררת באחד הכפרים הבודאים הלא מוכרים. הסיפור מתאר אישה שאביה נושא אישה שנייה בעודו מפקיד אותה על הטיפול באחיה, שגורם לה להיעלם בהדרגה לעצמה. ההחלטה להסתיר את שמה של המחברת, שנובעת מפחד או ממבוכה, מעידה בעת ובעונה אחת גם על הממשות של הסיפור, גם על הסכנה שהוא טומן בחובו לכותבת, וגם על הסירוב לספרו כסיפור פרטי המזוהה עם כותבת מסוימת.

בסיפור אחר – "אני לא אוהב להרוג" – מתגלם ממד העדות של הסיפור בהקדשתו לדמות ממשית.²¹ זהו סיפור על ילד פלסטיני מעזה שנפצע מאש חיילים ישראלים, והוא מוקדש לילד ממשי בשם מזהנד, שהוא גם שם הדמות המרכזית בסיפור. אבל הילד הזה איננו הילד היחיד מעזה שנפצע או נהרג בנסיבות כאלה. הסיפור המתואר הוא בעת ובעונה אחת גם תיעוד של סיפור מסוים וגם סיפור חוזר, ואולי לכן הוא נכתב כמבדה.

אחד הסיפורים שמעמידים את המתח הזה באופן גלוי הוא הסיפור "מת ללא אזהרה מוקדמת" מאת סלמאן נאטור, שבפתיחתו, בחלק שנשמע כמו "הנחיות קריאה", נכתב: "זהו סיפור בדיוני. המקום, האנשים, החפצים וכל המוחשי – כולם בדיון. הם לא קרו ולעולם לא יקרו אלא בדמיונו של המסרב לקבל את המציאות ומבקש לה תחליף".²² "הוראות הקריאה" הללו אינן מכוונות רק אל הבדיון אלא גם אל המציאות. אי-האפשרות לקבל אותה מולידה את הסיפור. אבל בהמשך הדברים טוען נאטור את ההפך הגמור, שהאפשרות להאמין בבדיון מקורה בגרעין המציאות הטמון בו: "מנגד, אם תתייחס אליו מראש כאל בדיון, לא תוכל להאמין בו אלא אם כן הוא מציאות".²³ בהנחיות הללו, שמצוטטות גם בכותרת המאמר, נדמה כי נאטור מנסח את אפשרויות הקריאה לא רק בסיפור שלו עצמו, ולא רק בסיפורים נוספים בקובץ, אלא במובנים

20 ר"ר, "אישה שנייה", תרגם אלון פרגמן, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך בלשון כרותה, 60-61.

21 תאיה, "אני לא אוהב להרוג", 163.

22 נאטור, "מת ללא אזהרה מוקדמת", 274.

23 שם.

רבים הוא כותב את הוראות הכתיבה והקריאה בסיפור הפלסטיני כולו. הסגרים, האלימות הכרוכה בכיבוש, החיים ללא אזרחות, חיי הפליטות – אלה חיים שקשה לתפוס אותם כמציאות ממשית, חיים חשופים שבלב ליבם עומד התעתוע של עצם אפשרות התקיימותם. בנוסף לזה, ההיסטוריה של הלאום הפלסטיני, של הלאומיות הפלסטינית עצמה, עצם האפשרות לדמיין קהילה או עתיד, נתפסים לעיתים מזומנות, בישראל ומחוץ לה, כ"בדיון", כהמצאה. אבל בפרפראזה על דבריו של אדוארד סעיד על האוריינט, החיים הפלסטיניים כמובן אינם רק דימוי, אלה חיים שהממשות שלהם ממשית יותר מכל ממש.²⁴ אי-האפשרות לשאת את המציאות, להאמין לה, לצד ה"שקיות" של החיים הפלסטיניים, מייצרות את הסיפור, אבל הסיפור הזה איננו רק בריחה אל הדמיון, אלא גם מציאות מוכחשת. העבר, "הסיפור הפלסטיני", מוכחשים או "מואלמים", אך האפשרות לתעד אותם או לכתוב אותם כסיפור בדיוני מבוססת על קיומם במציאות.

את ההקדמה לסיפור חותם סלמאן נאטור במילים "סתם סיפור", אך הסתמיות הזו שהוא מכריז עליה היא תחבולה. האפשרות לכתוב "סתם סיפור" או לקרוא סיפור פלסטיני בישראל כ"עוד סיפור" היא אפשרות מדומיינת או פריווילגית. בה בעת הוא גם מנסח פרפראזה אירונית ומהופכת על השאיפה של הלאומיות היהודית להיות "עם ככל העמים" – להיות סיפור "ככל הסיפורים", לכתוב סתם סיפור.

חתימה: על זיכרון, שפה, וירושה

סיפורו של סלמאן נטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", החותם את הקובץ כולו, מציג את היחסים המורכבים השוררים בין המבדה לעדות באופן אחר. הכותרת מציגה את הזיכרון כישות שלכאורה איננה חלק אינטגרלי מן הדובר, אלא דמות שמשוחחת איתו ונעלמת.²⁵ התיאור הזה היה יכול להיקרא כתיאור של תהליך דמנטי פרטי של אדם שהולך ומאבד את זיכרונו, אולם פתיחת הסיפור מציעה לו פרשנות אחרת:

דורנו, דור מוכי הנכבה, הוא דור מיסר. נגזרה עלינו קללת סזיפוס. לא נותר לנו אלא למרוד, שאלמלא כן מדוע דחינו את המחשבה להתאבד?

24 במבוא לספרו שבוחן את חקר המזרחנות כרעיון או תפיסה של המערב בנושא האוריינט, מעיד סעיד כי כמובן, "היו וישנן תרבויות ואומות שמקומן הוא המזרח, וחייהן, תולדותיהן ומנהגיהן הם בעלי ממשות גסה גדולה יותר מכל דבר שיכול להיאמר עליהן במערב". אדוארד סעיד, **אוריינטליזם**, תרגמה עתליה זילבר (תל אביב: עם עובד, 2000), 14.

25 סלמאן נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערכה את התרגום מייסלון דלאשה, בתוך **בלשון כרותה**, 366-353.

הפרטים הביוגרפיים שלנו אינם מעניינים עוד איש. כולנו חלק מאותו זמן ומאותו מקום. נולדנו לאחר הנכפה, ומשום כך הפכנו בעל כורחנו לעדים. גופנו הפך לטיטזה היסטורית שנכתבה בדיו שחורה. הפכנו לעדים לא משום שראינו את הדברים, אלא משום ששמענו אותם. רק משום שנולדנו לאחר הנכפה אנו נאלצים לשאת בעולה.²⁶

השיחה עם הזיכרון מתפרשת בפסקה זו באופן כמעט הפוך לדרך שבה אפשר היה להבין את הכותרת. הזיכרון המבוסס על עדות שמיעה מכתוב לחיים תכלית של מסירת עדות. הדיבור בגוף יחיד בכותרת מומר בפתיחת הסיפור ללשון דורית קולקטיבית, המסבירה כי הזיכרון הקולקטיבי איננו מאפשר לאנשים פרטיים לחיות חיים פרטיים. הפרטים הביוגרפיים והזיכרון האישי אינם מעניינים עוד איש. "עדות השמיעה" של הדור שנולד אחרי הנכבה אוסרת עליו את השכחה, וגופם עצמו הופך לטיטזה היסטורית. הפסקה הבאה מתארת בחריפות גדולה עוד יותר את האופן שבו הופך התפקיד את החיים למסויטים:

אבותינו טענו שהם הקריבו את עצמם למעננו. אנו טוענים שאנו משליכים את נפשנו מנגד למען הדורות הבאים. אנו משוכנעים שזהו סלע קיומנו, אולם אלה חיים של אבסורד, חיים מסויטים עד קצה גבול הטירוף או המוות. מעגל מכושף שאין לו התחלה ואין לו סוף.²⁷

הדימוי של סיוזיפוס מדמה את מעשה העדות לסלע שדוחפים במעלה ההר, וכמו שנרמז בפתיחה, ההתאבדות היא האופציה היחידה להימלט מהמוות בחיים או הטירוף הכרוכים במשימה הזו.

לסיפור של נאטור יש מבנה פרגמנטרי, והוא בנוי ממקטעים ממוספרים באורכים משתנים. חלק מהם מסופרים בגוף ראשון יחיד, מפי המספר, בחלקם הוא מוסר זיכרונות של אחרים כפי ששמע אותם, ולעיתים הוא פורש אפשרויות היפותטיות, שלכאורה יכלו להתגשם. הכתיבה המקטעית של הסיפור יוצרת בו חלקים מובחנים ושלמים שמצטרפים לסיפור אחד אשר בעודו מצטבר הוא גם מתפצל באופן שאינו ניתן לאיחוי. ככל שהמעברים הללו מצטברים, הולכים הסימנים שהקורא מבקש לפענח באמצעותם את הסיפור ומתרבים. כך הולך הקיטוע של הנרטיב ומחריף בעודו מתגבש לטקסט אחד. המורכבות והפרדוקסליות המבנית הזו קשורות גם לזהות של המספר, שהולכת ומיטשטשת בעודה הולכת ומתבחנת.

26 שם, 353.

27 שם.

הזהות של הכותב כנציגו של דור שדוחף את סלע העדות המאיים להכריע אותו, אך גם מבקש להשמיע קול וזהות פרטיים, לובשת לאורך הסיפור צורות מורכבות. בקטע מספר 3 מתוארת ביוגרפיה פרטית שנמסרת באמצעות ציוני זמן קולקטיביים:

נולדתי אחרי מלחמת 1948.
התחלתי את לימודי במלחמת סיני.
סיימתי את לימודי התיכון במלחמת '67.
התחתנתי במלחמת אוקטובר.
בני נולד במלחמת לבנון. אבי נפטר במלחמת המפרץ.
נכדתי הראשונה נולדה במלחמה שעדיין נמשכת.²⁸

הסימון של מועדים פרטיים באמצעות האירועים הקולקטיביים של המלחמות רווח בהקשר הישראלי, אך השימוש במלחמות ישראל לתיאור ביוגרפיה של כותב פלסטיני, והשמות שבהם הוא בוחר לכנות את המלחמות, נושאים משמעות מורכבת. מלחמת סיני, מלחמת המפרץ ומלחמת לבנון מכונות כאן באותו האופן שבו מכנים אותן יהודים בישראל, אם כי חלקן נקראות כך גם בערבית (מלחמת המפרץ, מלחמת לבנון), ואילו מלחמות 1948, '67 ואוקטובר מסומנות לכאורה בציוני זמן ניטרליים. האם הערבוב הזה בין שמות המלחמות בעברית ובערבית מעיד על עמדה הרואה בשני הגורלות, הישראלי והפלסטיני, גורל אחד משותף? ואולי ההבדל הוא שהמלחמות המצוינות בשמותיהן – מלחמת סיני, מלחמת המפרץ ומלחמת לבנון – התקיימו מחוץ למרחב הישראלי, ונתפסו כמלחמות שמתרחשות "מעבר לגבול" גם על-ידי אלה ששואפים להרחיב את גבולות ישראל הריבונית, ואילו מלחמות 1948 ו-1967, והשטחים שנכבשו בהן, עומדים בלב המחלוקת בין פלסטינים לישראלים.

אבל גם החלוקה הזו בין המלחמות שמחוץ לגבולות הארץ למלחמות שהתרחשו בתוכה לא מספיקה כדי להסביר את הכינויים השונים של המלחמות. ההתייחסות למלחמות 1948 ו-1967 באמצעות ציון מועדן יכול להיתפס בישראל כסימון ניטרלי, כיוון שהוא לא קורא להן ב"שמות הציוניים" – "מלחמת השחרור" או "מלחמת ששת הימים" – אבל גם לא מכנה אותן בשמותיהן הפלסטיניים – "הנכפה" או "הנפסה". הניטרליות הזו היא בעת ובעונה אחת גם התכחשות לציוני הדורי המוזכר בסיפור – הציוני להעיד על הנכפה – וגם היענות לחוק הישראלי האוסר לציין את הנכפה. הדרישמשמעות של הכינויים מקורה בבחירה שלהם להתעלם מן הזיכרון הפלסטיני, אך בעצם ההתעלמות גם לרמוז על הציוני להעלים את הזיכרון הזה

מהעברית. ציוני הזמן מעידים אפוא גם על הדו־משמעות הכרוכה בפעולת התרגום וגם על הדו־משמעות הכרוכה בזהות הפלסטינית בישראל. הקביעה שמופיעה בפתיחת הסיפור, ש"הפרטים הביוגרפיים שלנו אינם מעניינים עוד איש"²⁹, מקבלת פה משמעות נוספת כשמתבהר כי הפרטים הביוגרפיים של הדור שאחרי הנפכה משועבדים לא רק לעדות הפלסטינית, אלא גם ל"לוח הזמנים הישראלי".

הקריאה של ציוני הביוגרפיה האלה בעברית מעלה מורכבות נוספת. אילו מטענים נושא איתו הזמן בעבור הקורא הפלסטיני? אילו מטענים נושא אזכור המלחמה באמצעות ציון הזמן (הניטרלי לכאורה) בעבור הקורא בערבית? התרגום, כמו שטוען דה קסטרו, אינו פותר את השאלות הללו ואינו מסביר את הדו־משמעות הכרוכה בהן.³⁰ השפה העברית היא "בעלת הבית" של המלחמות בישראל, היא קובעת לא רק את שמותיהן, אלא גם מה מותר ואסור לזכור דרכן. הכותב מציית לכאורה לציווי הזה, ומוותר על השמות האחרים, אך הזיכרון שהוא משמר מערער על אותה בעלות. לעיתים נדמה כי הכותב של הטקסט מגיש לקורא בעברית כתב צפנים בלתי פתיר, וכאשר הקורא מנסה לפענח את הטקסט, וכך לקנות "בעלות" עליו, הוא נתקל בין השורות בחיך האירוני של מחברו, שכתב אותו בערבית.

אחד המרכיבים המעניינים בסיפור הוא העיסוק של המספר בביוגרפיה שלו עצמו ככותב. מתי החל לכתוב? מתי הבחינו בכישרונו? בקטע מספר 8 הוא מספר על תפקידו הקבוע ככותב השירים לטקסי יום העצמאות שנערכו בבית הספר הערבי שבו למד, מוסד שהיה כפוף לממשל הצבאי הישראלי. הבחירה הקבועה בו על־ידי המנהל מעידה לכאורה כי כישרונו ככותב התגלה כבר קודם לכן, אולם בסיפור הזה הוא מספר על כך:

מדי שנה היה המנהל מצווה עליי לחבר שיר למסיבת יום העצמאות. המורה לערבית היה עורך את שיריי ומלמד אותי לדקלם אותם על־פה, והקהל – תושבי הכפר, מפקחי משרד החינוך, פקידי הממשלה והמושל הצבאי – היה מריע.³¹

מן הסיפור עולה כי המשטר הצבאי הישראלי שמופקד על האזרחים אינו מסתפק בויתור על השאיפות הלאומיות הפלסטיניות, אלא דורש מהפלסטינים גם לחגוג את הלאומיות היהודית, ומנכס לשם כך את הערבית עצמה. במילים אחרות, הוא תובע נאמנות גם מן השפה הערבית. הלשון שנכרתה לומדת לדבר ולחגוג ציונות. אבל בהמשך הסיפור חלה תפנית בעלילה:

29 שם, 353.

30 de Castro, "Perspectival Anthropology," 10

31 נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", 356.

לאחר שסיימתי את לימודי הגיע המורה לביתי. הוא ביקש שאמסור לידיו את כל שירי יום העצמאות שכתבתי. אחד מבני הזונות הלשין עליו לשב"כ, כך סיפר, וזה האשים אותו שהוא מעורר בתלמידים רגשות לאומיים ואהבה לעבד אלנאצר וגרם לפיטוריו. עתה הוא מבקש את שיריי כדי להוכיח להם שדווקא עודד אותנו לאהוב את מדינת ישראל. מסרתי לו את השירים ואמרתי לעצמי: אם שיריי משמשים תעודת יושר בשב"כ, עדיף שאחדל לכתוב שירה.³²

המתח שמתגלה בסיפור בין הערבית לעברית בעבודתו של הממשל הצבאי, השב"כ, או המודיעין הישראלי, והמתח בין שירי ההלל למדינה העברית שנכתבים בשפה הערבית לבין הפיקוח הקבוע על הנאמנות למדינה, מאירים מפרספקטיבה נוספת גם את עבודת התרגום של הסיפור הזה.

יהודה שנהב־שהרבני, המתרגם של הסיפור ועורך הסדרה כולה, מספר במבוא לספרו **היהודים-הערבים**, ספר שעוסק ביהודים שחיו בארצות ערב והגרו לישראל, על אביו ובני דורו.³³ כמו יהודים רבים שהגיעו מארצות ערביות, גם אביו היה חלק מקהילת המודיעין הישראלית. "החברים לעבודה של אבא חיו בתוך 'שמורה'. הם דיברו ערבית, קראו עיתונות ערבית, האזינו לשידורי רדיו ערביים".³⁴ חלקם אף שהו במדינות אחרות והזדהו כערבים. הם התגאו בכך שצוטטו לשיחתם של נאצר וחוסייין ב־1967, וגם סיפרו על נפלאות המלחמה ההיא – בערבית. דווקא הכניסה אל הישראליות באמצעות גיוסם לחיל המודיעין היא שדרשה מהם להישאר בעולם שהישראליות ביקשה לשלול.³⁵

התיאור הזה של שנהב־שהרבני – איך אביו ובני דורו, מהגרים דוברי ערבית שהמדינה גייסה לשורות המודיעין כדי לרגל אחר דוברי ערבית אחרים, חוגגים את הניצחון הישראלי בערבית – הוא תמונת מראה מטלטלת לחגיגות יום העצמאות בערבית שמתאר נאטור, כמו גם לתעודות היושר והנאמנות למדינה שהמורה צריך להציג בפני השב"כ. סדרת **מכתוב** עושה כמעט את המעשה ההפוך. היא מספרת עוד דבר על (אי־)האפשרות לגייס את הערבית, של פלסטינים ושל יהודים־ערבים, לנאמנות פטריוטית למדינה. שנהב־שהרבני, מיוזמי ועורכי הסדרה כולה, משתמש באותה שפת אב באופן מהופך לזה שהמדינה ביקשה לעשות בשפתו של אביו. סלמאן נאטור, שסיפוריו בערבית מתפרסמים בקובץ, לא מסתפק בהנחת השירים שכתב ליום העצמאות מאחוריו, הוא

32 שם.

33 יהודה שנהב־שהרבני, **היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות** (תל אביב: עם עובד, 2003),

23-7.

34 שם, 9.

35 שם, 8-9.

גם כותב את העדות על התביעה לכתוב אותם, על הכיבוש והשליטה שמתקיימים גם באמצעות השפה. נאטור, כמו שאר חברי חוג המתרגמים, משתמש בשפה הערבית כדי לספר בעברית את הסיפור שהמספר צבאי ביקש "להאלים" או להלאים. הקרבה בין המתרגם לסופר, שפת האב המשותפת, והשייכות הדורית, לובשות בהמשך הסיפור ממד נוסף. באותו מבוא לספר היהודים-הערבים מספר שנהב-שהרבני על מות אביו שהיגר מעיראק לישראל: "אבא שהיה בן 62 נפטר מהתקף לב - כמה אירוני - בעת נפילה של טיל עיראקי".³⁶ בפרק 9 בסיפור כותב נאטור:

חזרתי לכתוב ביום שבו מת אבי, במלחמת המפרץ. הוא מת מדום לב. אבי האמין בגלגול נשמות. הוא הוריש לי את שיריו ואת תקוותו לשוב. לעיתים אני יוצא אל חצר הבית, יושב עם הסיגריה ועם הקפה שלי ומחכה לבואו של ילד בן 12. הוא יתקרב אליי, יביט בעיניי ויאמר: "אני אביך, אתה זוכר אותי?"³⁷

לא די ששני האבות, של הכותב ושל המתרגם, נפטרו באותו האופן, באותה מלחמה ששניהם מכנים "מלחמת המפרץ", אלא שמותם של שני האבות גם קשור לכתביה של בניהם. שנהב-שהרבני מקדים את סיפור מות אביו לכתביה על "היהודים-הערבים", ואילו נאטור מתאר איך הירושה של אביו כרוכה בחזרתו לכתביה. המהלך של כתיבתם כמעט הפוך: נאטור מקבל את הזיכרון בירושה מאביו ומבקש להגשים דרכו את החזרה של האב למוולדתו; שנהב-שהרבני מבקש לחשוף באמצעות הכתיבה את הסיפור שאביו לא סיפר לו.

מה חלקה של הביוגרפיה הפרטית של המתרגם כשהוא מתרגם את ציוני הזמן בסיפורו של נאטור? אילו זיכרונות הוא שומע מבעד למילים "נולדתי", "סיימתי את לימודיי", "מלחמת 1948", "1967", "מלחמת אוקטובר" (1973), ו"אבי נפטר במלחמת המפרץ"? האם גם הזיכרונות הפרטיים שלו מולאמים? בהרבה מובנים, שנהב-שהרבני מספר בהקדמה הזו סיפור שהוא תמונת-מראה לסיפור של סלמאן נאטור. במקרה שלו, שלילת העולם הערבי, שממנו הגיע אביו לישראל, התקיימה בד בבד עם השימוש בערבית שהייתה לאב "מהבית", לצורך ריגול בעבור המדינה החדשה. ההלאמה של הערבית היא תמונת מראה לשימוש בשמות עבריים לצורך תיאור המלחמות שהתנהלו מול ערבים, שנאטור משתמש בהן לציון אירועי חייו. אבא שלו וחבריו מספרים בגאווה על נפלאות מלחמת 1967 בערבית. נאטור ואביו מספרים על החורבן שהמיטה המלחמה הזו על עמם באותה השפה. נאטור הוא דור שני לנפבה, שנהב-שהרבני הוא דור שני להגירה, וכמו נאטור הוא עד לזיכרונות מן העולם שלא הכיר, אותו עולם שהוריו היגרו

36 שם, 8.

37 סלמאן נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", 356.

ממנו. הוא עד לשפה, למוזיקה, לתרבות ולמרחב שעזבו. במלאכת התרגום הוא מנכיח בתוך הישראליות לא רק את הפלסטיניות, אלא גם את הדו־משמעות של הערבית בעבור אביו, כמו גם של פעולת התרגום בעבורו.

כאן אני רוצה לחזור אל ראשית דבריי על הבדיון, התעתוע ומעשה התרגום. הקריאה של הסיפורים בעברית, הוצאתם לאור בישראל – המדינה שמדחיקה ומוחקת את העבר והקיום הפלסטיניים – וההכרה במה שהתרחש בעבר של פלסטין, של הפלסטינים, ובמה שמתרחש בהווה, כל אלו כרוכים בהבנת עומק הבדיון שהמציאות הישראלית מייצרת. אבל מנגד גם האפשרות לכתוב בדיון, כמו שמציין נאטור, כרוכה בידיעה המוחלטת שהמקום שאתה כותב ממנו, והמקום שאתה קורא עליו, הוא מציאות שאי־אפשר להאמין עד כמה היא קיימת. במילים אחרות, לשפה ולתרגום במקרה של הקובץ הזה יש תפקיד לא רק בתיווך של שפה, ואפילו לא רק בתיווך של מציאות, כי הנוכחות שלה בעברית היא חלק מאותו תעתוע שמתקיים בין כתיבה תיעודית לבדיון. התרגום לשפה שבה מוכחשת המציאות העולה מן הסיפורים לא רק מאפשרת לקורא להיוודע לדברים שנכתבים בשפה שהוא אינו מבין, אלא גם מנכיחה בתוך העברית את מה שהעברית עצמה מבקשת להסתיר. הרי עכו, העיר הישראלית, מסתירה את קיומה של עכא, אך הדמיון הצלילי ביניהן לא רק מעברת את העיר הפלסטינית, אלא גם חושף את הנוכחות של העיר שקדמה לה. התרגום לעברית, שבוחר להשאיר בסיפור המתורגם את השם "עכא", לא מסתפק בפעולה הטקסטית המוכרת במסורת היהודית, של סימון "זכר לחורבן", הוא גם חושף את הנוכחות שאי־אפשר למחוק למרות התרגום, וגם את עצם ההסתרה שהמפה העברית מבקשת לעשות.

לסיכום אני רוצה לחזור לדברים של דה קסטרו על אנתרופולוגיה ותרגום, ולדברים בנושא "המרחב השלישי" שכתב שנהב־שהרבני באחרית הדבר של הקובץ. המרחב השלישי שיוצר הקובץ בהקשר הישראלי־פלסטיני הוא אולי המקבילה למה שדה קסטרו מכנה "הכתיבה הבדייונית של האנתרופולוגיה"³⁸. הכתיבה הבדייונית הזו איננה "המצאה" אלא התנסות בעולם שאיננו קיים. בהקשר הישראלי־פלסטיני, הקובץ הזה כשלעצמו היא מעין התנסות כזאת בייצור של מרחב אפשרי חדש.

אבל התיאור הזה, של יצירת מרחב חדש, של אפשרות לבדות עולם עברי־פלסטיני ולהתנסות בו, מכיל לא מעט ממדים אידיליים. יש פיתוי גדול במחשבה מעוררת ההשראה על המרחב החדש שנוצר בתוך השפה, ועל עצם הפעולה של חוג המתרגמים כעל מרחב שמייסד מעין עולם חדש, אוטופיה שלאורה אפשר להתחיל לדמיין ולבנות את העולם הממשי. אבל נדמה שגם מזה בלשון כרותה נזהרת. העולם המדומיין החדש שהיא מציעה – בסיפורים עצמם וגם בצורת העבודה עליהם – אינו שוכח לרגע את

העולם הממשי, ואת יחסי הכוח, הכיבוש, ההדחקה והמחיקה שממשיכים להתחולל בו. הסיפורים עצמם, וגם מקום פרסומם, מייצרים דו־משמעות, כזו שמייצרת אופק בלי להתפתות לשכוח את ההווה והעבר שבתוכם הוא נוצר.

פרולוג: בעקבות ה־7 באוקטובר

העבודה על ההגהות האחרונות של המאמר נעשתה בתוך החודשים הקשים של שלהי שנת 2023 והמחצית הראשונה של 2024. אירועי הטבח הנורא שביצע חמאס ב־7 באוקטובר, הפיגוע והמנוסה ההמוניים של יותר ממיליון תושבי עזה לדרום הרצועה, הרעב, המוות והמלחמה. בינואר 2024 פרסם הפורום לחשיבה אזורית במכון ון ליר תרגום של מאמר של סמא חסן, מחברת הסיפור "לא!" שאיתו נפתח הקובץ.³⁹ חסן, תושבת עזה שברחה לרפיח בתחילת המלחמה, מספרת בו על המאמצים למצוא מזון ברפיח. היא מספרת על מעשי הכנופיות שמנסות להשיג מזון, ועל הרעב הגדול שמכסה על כל צורך או רצון אחר:

אנו העקורים מתכנסים בשעות הערב ותופסים מחסה במזרנים המרופטים שלנו ובשמיכות שאינן מגינות על עצמותינו מפני הקור העז. הרעב שולט עלינו, ואנו מנסים לשכוח את המוות שמקיף אותנו ומרחף מעל ראשינו, מכה בכנפיו השחורות כדמותו של עורב, ומדמיינים שהזמנו לארוחות מלכים או שהכנו כאלה. אנחנו עקרות הבית המנוסות מנצלות את הזמן הזה כדי ללמוד זו מזו איך למשל לתקן מנה שיצאה מלוחה מדי, או איך לקשט קינוח. אנחנו מלקקות את שפתינו היבשות ושוקעות בחלום שישביע את רעבוננו, גם אם זה רק בדמיון.⁴⁰

השימוש בדמיון, שנוכח לכל אורך הקובץ, משרת את הניסיון לדמיין מקום ממשי, או לדמיין זמן (עבר או עתיד), או את הרצון לומר "לא!" במציאות שכל אלו אינם מתקיימים בה. זו איננה תחבולה ספרותית בלבד. במאמר של חסן תפקידו של הדמיון אפילו קריטי יותר, כי הוא נדרש לשרת צורך בסיסי. האם הספרות שמאפשרת לדמיין מקום שהיה או שהיה, שידעת לדמיין זמן עבר או עתיד, לדמיין שותפות או הכרה – האם הספרות הזאת תוכל להמציא לנו עתיד אחר?

39 סמא חסן, "הרעב והפחד בעזה", תרגמה נטע תלמוד, הפורום לחשיבה אזורית, 16 בינואר 2024, https://www.regthink.org/famine_in_gaza/ (המאמר המקורי התפרסם ב־20 בדצמבר 2023 באתר אל־ערבי אל־ג'דיד).

ייצוגי זקנה בסיפור הפלסטיני הקצר: עדות, לימינאליות וחינוך

לואי ותד

מבוא

מאמר זה יתמקד בקול הספרותי של סופרות וסופרים פלסטינים המייצגים בכתיבתם את הזקנה הפלסטינית. המאמר יבחן את דימויי הזקנה הפלסטינית בקובץ **בלשון כרותה**, שמהווה מדגם חשוב של ייצוגי הספרות הפלסטינית, וגם במקורות ספרותיים נוספים. הוא יפתח בתיאור שלוש תמונות ספרותיות המדגימות שלושה דימויי זקנה מרכזיים, ויראה כי הן מכילות הרבה מן המאפיינים של הזקנה המופיעים בסיפור הפלסטיני הקצר העכשווי, ולמעשה משרטטות את דיוקנה של הזקנה כפי שהיא משתקפת בסיפור הפלסטיני הקצר. ייצוגים אלה אינם מתארים רק מצבי צבירה שונים של זקנה, אלא משקפים גם את המאבק המתמשך של החברה הפלסטינית על שימור זהותה, זיכרונה וערכיה. כפי שאטען, הזקנים בסיפורים אלה אינם רק דמויות ספרותיות, אלא גם דימויים חינוכיים, מוסריים ופוליטיים, המשמשים כגשר בין העבר להווה ולעתיד.

פתיחה: שלוש תמונות של דימויי זקנה

תמונה ראשונה

דורנו, דור מוכי הנפכה, הוא דור מיוסר. נגזרה עלינו קללת סיזיפוס, של מסכת ייסורים ללא קץ. לא נותרה לנו הברירה אלא למרוד. שאלמלא כן מדוע דחינו את המחשבה להתאבד? הפרטים הביוגרפיים שלנו אינם מעניינים עוד איש. הם זהים לחלוטין לאלו של כל האחרים. כולנו חלק מאותם זמן ומקום. נולדנו לאחר הנפכה, ומשום כך הפכנו בעל כורחנו לעדים. גופנו הפך מסמך טיוטה היסטורי שנכתב בדיו שחור. הפכנו לעדים היסטוריים לא משום שראינו את הדברים, אלא משום ששמענו אותם. רק משום שנולדנו לאחר הנפכה אנו נאלצים לשאת בעולה.¹

1 סלמאן נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערכה את התרגום מייסלון דלאשה, בתוך **בלשון כרותה: פרוזה פלסטינית בעברית**, ערכה ראוייה בורבארה (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019), 353.

כך פותח סלמאן נאטור את ספרו **הזיכרון שוחח איתי והסתלק**,² שחלקים ממנו מופיעים גם בקובץ **בלשון כרותה**. בספר זה הוא משרטט בפרוטרוט דיוקן גדוש של "חיי ומוותו של השיח' מחורץ הפנים". השיח' (מילה המקבילה בערבית למילה זקן או קשיש) מייצג בעצם מארג של זיכרונות שנשאו שיח'ים רבים, המתגבשים לתמונה שלמה ומלאה העמוסה ברבדים שונים של דור פלסטיני שלם, דור שחי את הנפכה, שמע עליה, חווה אותה – ולקח על עצמו את העול של מסירת עדות עליה. בספרו מביא נאטור את קולו של אותו דור דרך סיפורים שונים. סיפורים אלה עמוסים בכאב, בניתוק, בעקירה ובתלישות טראגית מהמקום, מהזהות ומהחברה שמקורם באירועים שפקדו את החברה הפלסטינית בנפכה של 1948, ובעקבותיה.

תמונה שנייה

החייילים אינם חושדים בו, הוא יודע לנצל את היסח הדעת שלהם. איש זקן אינו מושך תשומת לב, במיוחד כשהוא מסתובב בין הבתים ובידו מקל הליכה.³

בסיפור הקצר של זכי אלעילה, "שארית החיים", אנו פוגשים את אבו פאיז, איש זקן ששכל את בנו מידי כוחות הצבא, ובעקבות השכול נטש את עבודתו ואת עיסוקיו היומיומיים. הציטוט מדגים את שקיפתו של הזקן בצורה ברורה ומפורשת, וחושף את ההשהיה וההמתנה המאפיינות את דימוי הזקנה בחלק גדול מהסיפורים הקצרים הפלסטיניים. השהיה מסוג זה מנכיחה את הזקנה כשלב ביניים בין העבר לעתיד, בין החיים למוות.

תמונה שלישית

מה יעשה עם הזקן הזה. הרי אין לו תחליף.⁴

בסיפור של סוהיל כיוואן, "בכבוד רב", הזקן הוא מורה אהוב מאוד המכונה "מורה הדור". פעם אחר פעם הוא מנסה להתפטר מעבודתו בבית הספר ולצאת לפנסיה, אך משרד החינוך ומנהל בית הספר ממאנים לשחררו, ומדי שנה הם מצליחים לשכנע

2 סלמאן נאטור, **הזיכרון שוחח איתי והסתלק**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: רסלינג, 2014), 7.

3 זכי אלעילה, "שארית החיים", תרגם רועי וילוז'ני, ערך את התרגום צאלח עלי סואעד, בתוך **בלשון כרותה**, 290.

4 סוהיל כיוואן, "בכבוד רב", תרגם עידן בריר, ערכה את התרגום ראוייה בורבארה, בתוך **בלשון כרותה**, 27.

אותו להמשיך ללמד שנה נוספת. התלמידים משמשים בסיפור זה כדימוי לחברה הפלסטינית המודרנית, המתוארת כחברה אבודה ולא מחונכת הזקוקה לנוכחות של מבוגר אחראי, של מחנך ומורה דור שימשיך להורות לה מניסיונו רב השנים, וינחיל לה את היכולת לספר את הסיפור שלו. כשרחמיו של מנהל בית הספר נכמרים על המורה הקשיש, והוא מחליט לעזור לו להתפטר, הוא מפציר בו להתחזות למשוגע, אך המורה אינו מוכן בשום אופן להעמיד את דמותו באור שיעמיד בספק גם את סיפורו.

שלוש התמונות זו לצד זו

התמונה הראשונה מבטאת את מאוויי ליבם של הזקנים והקשישים לשתף אחרים בסיפור שלהם, ובעצם יוצרת את דמותו של הזקן העד. בעזרת דמותו מצהיר המחבר על חשיבותה של העדות להכרת ההיסטוריה והעבר; התמונה השנייה מציגה את הזקן השקוף והלימינאלי, שתי תכונות שמאפיינות חלק מהזקנים המוצגים בסיפורים; ואילו התמונה השלישית, המשלימה את שתי התמונות הקודמות בעזרת הדגש שהיא שמה על החזון העתידי, מציבה את דמותו של הזקן כמורה ומחנך, המתווה חזון בעבור הדורות הבאים, ומפנה את מבטם אל העתיד.

כשבוחנים את הספרות הפלסטינית העכשווית במבט⁵ על, רואים כי לכל אחת משלוש הדמויות הללו יש מעמד טמפוראלי אחר: דמות הזקן העד שמה את הדגש על העבר ועל שימורו; דמות הזקן השקוף והלימינאלי שמה דגש על מעמדו של הזקן בהווה; ודמות המורה והמחנך מבטאת את המרכזיות של תפקיד הזקן לצורך בנייה של חזון עתידי לדורות הבאים.

במאמר זה אבחן את תמונות הזקנה ודימוייה כפי שהם מוצגים בסיפורים פלסטיניים קצרים שונים. רוב הסיפורים שאקרא הופיעו בקובץ הסיפורים המקיף והעשיר בלשון כרותה. מתוך רשימת הסיפורים הארוכה המופיעה בקובץ בחרתי להתייחס לאלה שבהם מוצגת דמותו של הזקן או הקשיש בצורה ברורה ומקבלת תפקיד משמעותי. להשלמת התמונה, לצד קובץ זה בחרתי להתייחס לעוד כמה סיפורים קצרים מתוך

5 על מאפייניה וייחודה של הספרות הפלסטינית העכשווית, לרבות התייחסותה לשאלות הקשורות לספרות ולמצאות פוליטית והיסטורית, ראו Maurice Ebileeni, *Being There*, *Being Here: Palestinian Writings in the World* (New York: Syracuse University Press, 2022). ראו גם Refqa Abu-Remaileh, *Country of Words: A Transnational Atlas for Palestinian Literature* (Stanford: Stanford University Press, 2023).

ספרו של מחמוד שקיר, **הולכת כמו נעמי קמפבל**,⁶ ומתוך קובץ הסיפורים הקצרים של מוחמד עלי טאהא, **לשכת המקוללים**, שגם הם יצאו לאור בסדרת **מפתוח**.⁷ שיטת הניתוח המרכזית של הטקסטים תהיה תמאטית, ותשים את הדגש על תמות שהופיעו במספר טקסטים שונים. הניתוח התמאטי הוא שיטת מחקר איכותנית הדורשת מהחוקר מעורבות בטקסטים, פרשנות רחבה יותר שלהם, ושימת דגש על זיהוי, תיאור וניתוח של רעיונות שמשמעים מהטקסטים או נאמרים בהם במפורש.⁸ בנוסף, בשיטה זו נהוג לערוך השוואה בין הטקסטים השונים לאחר הניתוח של התמות המרכזיות והאמצעים הגראפיים והטקסטואליים שמופיעים בהם.⁹

הניתוח התמאטי יכול לשישה שלבים: חשיפה ראשונית לטקסטים הנחקרים; אפיון קודים של חזרתיות בטקסטים; זיהוי תמות רחבות יותר; בדיקת התמות; הגדרת התמות; והפקת דו"ח תמות מפורט.¹⁰ במאמר זה יישמתי את ששת השלבים על הטקסטים השונים שנבחרו בעבור ניתוח זה. השלבים שיפורטו במאמר הם השלבים החמישי והשישי, כלומר הגדרת התמות והדו"ח המפורט על האופן שבו הן מופיעות בטקסטים. כפי שציינתי, התמות המרכזיות שיודגשו במאמר זה הן שלושה דימויי הִקְנָה – הזקן כעד, הזקן כשקוף (והלימינאליות של הזקן – הנתון במצב של המתנה והשהיה), והזקן כמורה. לדידי, שלושת הדימויים משלימים זה את זה, ואינם מוציאים זה את זה, אבל הפרדה מלאכותית מהסוג התמאטי שאני מציע תעזור להעמיק בהבנת ההשלכות והמשמעויות השונות של כל אחת מהתמות. בהקשר זה יש לציין כי סיפורים מסוימים מציגים דימוי אחד בלבד של הִקְנָה, אך באחרים מופיעה תערובת של שניים מהדימויים או של שלושתם.

זְקָנָה וספרות

זְקָנָה היא תמה חוזרת בספרות, בתרבויות ובתקופות שונות. לעיתים קרובות בספרות הקלאסית, למשל ביצירות כמו **אודיסאה** של הומרוס או **המלך ליר** של שקספיר,

- 6 מחמוד שקיר, **הולכת כמו נעמי קמפבל**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערך את התרגום לואי ותד (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2021).
- 7 מוחמד עלי טאהא, **לשכת המקוללים** (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2023).
- 8 Greg Guest, Kathleen M. MacQueen, and Emily E. Namey, *Applied Thematic Analysis* (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2011), 11
- 9 שם, 10-12.
- 10 Virginia Braun and Victoria Clarke, "Using Thematic Analysis in Psychology," *Qualitative Research in Psychology* 3, no. 2 (2008): 87-93

מתוארת הזקנה כתקופה של חוכמה והרהורים, אך גם של פגיעות ודעיכה.¹¹ דמויות כמו אודיסאוס או המלך ליר מתמודדות עם האתגרים והמגבלות שמציבה הזקנה, אבל מפגינות גם חוסן ותבונה שנובעים מניסיון החיים שצברו. יתרה מכך, בספרות המודרנית נמצא סופרים כמו גבריאל גרסיה מרקס (ברומן **מאה שנים של בדידות**) או טוני מוריסון (ברומן **סולה**), שחוקרים את המורכבות של הזקנה, ולעיתים קרובות משלבים את העיסוק בה בשאלות של זיכרון, זהות ומוות.¹²

זקנה בספרות העולם מבטאת היבטים שונים של הטבע האנושי, וביניהם חוכמה וניסיון. אנשים שחיו חיים ארוכים מתוארים לעיתים קרובות כמאגרים של ידע, שיכולים להציע לבני הדור הצעיר הדרכה ותבונה על בסיס מסע חייהם.¹³ לצד חוכמתם הם עשויים גם להיות פגיעים לאור האתגרים הפיזיים והרגשיים של הזקנה, ולהתמודד עם בעיות בריאות, מגבלות ניידות או ירידה בתפקוד הקוגניטיבי, שהופכות אותם לתלויים באחרים ונוזקים לטיפול, סיעוד ותמיכה. אך למרות אתגרים אלה, לרוב מתוארים הזקנים בספרות כאנשים בעלי חוסן וכושר הסתגלות יוצאי דופן, השואבים את כוחם מהמשאבים הפנימיים שצברו או מהתמיכה של קהילותיהם. יתרה מכך, קשישים בספרות עשויים לעבור טרנספורמציות אישיות, למצוא מטרות חדשות ולגלות חיוניות בשנותיהם המאוחרות. למשל, בספר **הזקן והים** של ארנסט המינגווי, מדגים הגיבור סנטיאגו את החוסן והנחישות של הזקנה במאבק ההירואי שהוא מנהל נגד הטבע במטרה להוכיח את ערכו כדייג.¹⁴

שאלת הזקנה בספרות מצטלבת לעיתים קרובות עם נושאים אחרים כמו דינמיקה משפחתית, קונפליקטים בין־דוריים ועמדות חברתיות כלפי הזדקנות. מחברים עשויים לחקור את המורכבויות של יחסים בין־דוריים ואת המתחים או הקשרים בין קשישים לצאצאיהם. יתרה מכך, הספרות עשויה לשקף נורמות תרבותיות וסטריאוטיפים סביב הזדקנות, ולשפוך אור על עמדות חברתיות כלפי קשישים ותהליך ההזדקנות.

בספרות הפוסט־קולוניאלית, ייצוגי הזקנה מצטלבים לעיתים קרובות עם סוגיות של דינמיקת כוח, ניצול וקונפליקטים תרבותיים. נרטיבים קולוניאליים מתארים לעיתים קרובות קשישים כסמלים של מסורת והתנגדות לדיכוי קולוניאלי. בספרות אפריקאית פוסט־קולוניאלית, למשל, מרבים מחברים לתאר דמויות של קשישים כמאגרים של ידע

11 Thomas M. Falkner, "Ἐπὶ γῆραος οὐδὲν: Homeric Heroism, Old Age and the End of the Odyssey," in *Old Age in Greek and Latin Literature*, eds. Thomas M. Falkner and Judith de Luce (Albany: Suny Press, 1989), 21-67

12 גבריאל גרסיה מרקס, **מאה שנים של בדידות**, תרגם ישעיהו אוסטרידן (תל אביב: עם עובד, 2002 [1967]); טוני מוריסון, **סולה**, תרגמה איילה רהב (רמת גן: כנרת, 1986 [1973]).

13 Louise Aronson, *Elderhood: Redefining Aging, Transforming Medicine, Reimagining Life* (New York: Bloomsbury Publishing, 2019), 274-279

14 ארנסט המינגווי, **הזקן והים**, תרגם אלון אלטרס (סביון: פן, 2005 [1952]).

ילידי וכשומרי מורשת תרבותית המתייצבים נגד כוחות הקולוניאליזם. בנוסף, ספרות פוסט־קולוניאלית מתארת לעיתים את הניצול והדחיקה לשוליים של ילידים קשישים עליידי מעצמות קולוניאליות, תוך הדגשת העוולות הגלומות במערכות הקולוניאליות. ברומן המכונן של צ'ינואה אצ'בה, **הכל קורס**,¹⁵ מופיע אונוקה, אביו של אוקונקו, כדוגמה מובהקת לזקנה בהקשר הקולוניאלי. אונוקה מתואר כאדם עדין בעל כושר אומנותי המגלם את הערכים המסורתיים של חברת האיגבו. עם זאת, הוא נדחק לשוליים ונופל קורבן ללעג של השלטונות הקולוניאליים וגם של בנו שלו, שרואה בו אדם חלש וחסר השפעה. אונוקה מדגים בספר כיצד יכולים אנשים מבוגרים להיות קורבנות של דיכוי קולוניאלי ומחיקה תרבותית. הגיבור ברומן **מטיגארי** של נגוגי זה ת'יונגו¹⁶ אומנם אינו מוצג כזקן, אך הוא חי בעבר ונושא בתוכו חוויות והתנסויות של ראשית המאבק בקולוניאליזם וערכי ההתנגדות. בסופו של דבר הוא מאוכזב מן התוצאות של המצב הפוסט־קולוניאלי, וגם מהמצב האקטואלי שאליו הגיעו המדינות שהוא ושותפיו לחמו לשחרורן.

זקנה בספרות הפלסטינית

בספרות הפלסטינית, תיאורי הזקנה שזורים לעומקם בהקשר ההיסטורי והפוליטי של החוויה הפלסטינית, ובמיוחד בסוגיות של עקירה, סכסוך וכיבוש. סופרים פלסטינים רבים נוטים להציג אנשים מבוגרים ונשים מבוגרות כעדים לאירועים הסוערים של ההיסטוריה הפלסטינית, ודמויותיהם מגלמות ערכים של חוסן, סיבולת ומאבק להישרדות בתוך מצוקה. יתרה מכך, הצגת הזקנה בספרות הפלסטינית משקפת את הנושאים הרחבים יותר של עקירה, אובדן וכמיהה למולדת. סופרים כמו מחמוד דרוויש או ע'סאן כנפאני מרבים לתאר פלסטינים קשישים כדמויות שנושאות בנטל הזיכרון והגלות, אך בה בעת הן חדרות כבוד, גאווה עמוקה והתנגדות לאי־צדק. ההופעה של האדם הזקן בספרות הפלסטינית מתייחסת בדרך ישירה ועקיפה להיסטוריה הקולקטיבית של החברה הפלסטינית, ובמיוחד לדור הראשון לנכפה. בני דור זה, שהוגדר בפי אבו בקר ורבינוביץ' כ"דור השורדים", הוא דור של "פלסטינים שעברו את מלחמת 1948, ומצאו עצמם אזרחים במדינה שנכפתה עליהם בעקבותיה"¹⁷. דור השורדים התמודד עם משברים רבים שנכפו עליו, כמו הקונפליקט בין התקווה להיפטר מהפולש לבין הצורך להיכנע ולציית כדי לשרוד, והצורך לחיות בצל הכעס ההולך וגובר כלפי אותו פולש. דור השורדים חווה בחייו את הכיבוש הפיזי על אדמתו, ולאחר מכן את כיבושה המשפטי של האדמה דרך חוק השבות, חוק נכסי נפקדים וחוק רכישת מקרקעין

15 צ'ינואה אצ'בה, **הכל קורס**, תרגם אביעד שטיר (תל אביב: ספרי עליית הגג, 2005 [1998]).

16 נגוגי זה ת'יונגו, **מטיגארי**, תרגם מורן ביקל (תל אביב: בבל, 2007 [1986]).

17 ח'אולה אבו בקר ודני רבינוביץ', **הדור הזקוף** (תל אביב: כתר, 2002), 25.

(אישור פעולות ופיצויים) שנחקקו בתחילת שנות החמישים.¹⁸ בנוסף חשוב להדגיש שדור זה הוא האמון באופן מלא וכמעט בלעדי על שימור זיכרון הנפכה והעברתו הלאה אל הדורות הבאים. לצד כל המרכיבים הללו, יש לבחון את בני הדור הזה – שכלל שחלפו השנים התחדדה חשיבותם כמי שחוו בעבר את מאורעות הנפכה – ולהיעזר לצורך כך בתיאוריות שונות הנוגעות למאפיינים הסוציולוגיים והנפשיים של זקנים וקשישים.

"אילו רק ידעו": על עדות ועל הפסיכולוגיה שקדמה למות המחבר

כשבוחנים את ייצוגי הזקנה השונים המופיעים בסיפורים הפלסטיניים הקצרים, מגלים כי עדותו של הזקן ניצבת במוקד של רבים מהסיפורים. ייצוג הזקנה כעדות מתחלק לשני סוגים: הסוג הראשון הוא סיפורים על דמויות זקנות, כמו לדוגמה אצל הסופרים מוחמד עלי טאהא, ע'ריב עסקלאני ונוזהא אבו גוש, שכתבתם נושאת עדות; הסוג השני הוא דימוי של זקנה כמערכת של סמלים ומשמעויות שעדותה של הדמות נמצאת במרכז, כמו בסיפורים "מכשיר השמיעה" של איאד ברגותי ו"החתולה שכתבה את כל הספרים בעולם" של עלא חליחל.¹⁹

בהקשר של הסוג הראשון, המתבטא בדמותו של המחבר, עולה גם שמו של הקובץ, **בלשון כרותה**, הקשור גם הוא לייצוג של אדם זקן, שכן השם לקוח מתוך סיפורו של א. ב. יהושע, "מול היערות", שם מופיעה דמותו של שומר ערבי פלסטיני זקן וכרות לשון.²⁰ אחרית הדבר של קובץ הסיפורים, שכתב יהודה שנהב־שהרבני, מתייחסת לפרדוקסליות של שם הקובץ, ולהתנגדות שהוא מנסח לאילמות הכפויה על הפלסטיני בספרות העברית.²¹

18 חוק השבות, תש"י-1950 הוא הביטוי החוקי המרכזי להיותה של מדינת ישראל מדינת העם היהודי כולו. החוק מעניק לכל יהודי שהביע את רצונו להשתקע בישראל את הזכות לעלות לישראל ולקבל תעודת עולה; חוק נכסי נפקדים, התש"י-1950, הקנה למדינת ישראל את נכסיהם של מי שעזבו אותה לשטחיהן של מדינות עוינות במהלך מלחמת 1948. הוא החליף תקנות שעת חירום שהסדירו את העניין משלהי 1948 ועד תחילת 1950; חוק רכישת מקרקעין (אישור פעולות ופיצויים) תשי"ג-1953 שימש להכשרה בדיעבד של הפקעת קרקעות, ברובן הגדול של ערבים שלא היו נפקדים. לאחר מלחמת 1948 הוקצו אדמות אלה ברובן להקמת בסיסי צבא או יישובים יהודיים.

19 איאד ברגותי, "מכשיר השמיעה", תרגם צאלח עלי סואעד, ערך את התרגום עידן בריר, בתוך **בלשון כרותה**, 82-88; עלא חליחל, "החתולה שכתבה את כל הספרים בעולם", תרגם איציק שניבויס, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 244-250.

20 א. ב. יהושע, **מול היערות** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1968).

21 יהודה שנהב־שהרבני, "לא גיליתי לה את סיפורי משום שלשוני היתה כרותה": על ההיסטוריה, הסוציולוגיה והפוליטיקה של התרגום, בתוך **בלשון כרותה**, 369-368.

מעניין לבחון תיאוריות פסיכולוגיות שונות החוקרות כתיבה של סופרים זקנים שכותבים בפרק האחרון של חייהם כתבים שאפשר לאפיינם כסקירת חיים ועדות היסטורית. מק'אדמס, למשל, טוען שחי האדם מתחלקים לשלוש תקופות: התקופה הפרה־מיתית, התקופה המיתית והתקופה הפוסט־מיתית.²² בתקופת החיים הפרה־מיתית, בינקות ובילדות, אוסף האדם חוויות שבעתיד יירשמו בזיכרונם כסיפורים על עצמו ועל ילדותו. בשלב איסוף הסיפורים גדל האדם לתוך סיפורו האישי, ואילו בגיל ההתבגרות ובבגרות הוא מתחיל לחיות את הסיפור ולהיות מודע לו. זוהי התקופה המיתית. בתקופה זו מפתח האדם אידיאולוגיות והשקפות עולם שהולמות את החברה הסובבת אותו ואת סיפורו האישי, ומתמזגות איתם, בתקווה לעצב סיפור חיים קוהרנטי והרמוני ככל האפשר. אך ככל שהאדם הולך ומזדקן הוא מתחיל לפתח דאגה ביחס למידת הקוהרנטיות וההרמוניות של הסיפור שלו, וכן חשש מסופו. כך מתחילה התקופה הפוסט־מיתית, שמאפשרת לאדם לבחור אם להמשיך לכתוב את תסריט חייו, או פשוט לפרוש לכיסא הבמאי ולהסתכל על הסיפורים שלו שוב ושוב, בניסיון להציע להם ניסוח קוהרנטי יותר.

את התהליך הזה, של ישיבה בכיסא הבמאי, מכנה רוברט בטלר בשם "סקירת חיים" (life review), מונח המתייחס לתהליך הנפשי האוניברסלי שמתרחש באופן טבעי ומתאפיין בחזרה רגרסיבית לתודעה של חוויות העבר, ובמיוחד בהתעוררות מחודשת של קונפליקטים בלתי פתורים.²³ במקביל, בדרך כלל ניתן לחקור את החוויות והקונפליקטים המתחדשים הללו ולשלב אותם מחדש בחיי ההווה. בטלר מניח כי תהליך זה נובע מההבנה שהפירוק והמוות קרבים. אומנם צעירים ומבוגרים בגילים שונים עשויים להתמודד עם חוויות דומות של "סקירת חיים", אך ההבדל העיקרי הוא שסקירת החיים של צעירים עוסקת לרוב בהווה ובתכנון העתיד, ואילו סקירת החיים של זקנים וקשישים מתמקדת בעבר ומערבת רגשות של סיכום. עיסוק מסוג זה בעבר עוזר לזקנים להתמודד טוב יותר עם ההווה, כי הוא מספק להם מנגנון הגנה של הדחקה. בטלר טוען כי ההכרה בכך שתהליך חיוני כמו "סקירת החיים" מתרחש, עשויה לסייע לחברה להאזין לקשישים, להבינם טוב יותר ולגלות סובלנות כלפיהם, ולא להתייחס לזיכרונותיהם כאל סיפורים שכבר עובדו יתר על המידה עד שהפכו חסרי משמעות או מהימנות.²⁴

Dan P. McAdams, *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self* (New York: William Morrow, 1993) 20-36

Robert N. Butler, "The Life Review: An Interpretation of Reminiscence in the Aged," *Psychiatry* 26, no. 1 (1963): 65-76

Robert N. Butler, "Successful Aging and the Role of the Life Review," *Journal of the American Geriatrics Society*, 22 (1974): 529-535

אך האם סיפוריהם של מוחמד עלי טאהא וע'ריב עסקלאני הם באמת חלק מה-life review שלהם? האם הם משתמשים בכתיבה כדרך לגבש את סיפור חייהם בתקופה הפוסט-מיתית? האישיה הזקנה בסיפורו של מוחמד עלי טאהא, "הבית האחר", טוענת כי אכן כך הדבר: "אדם צריך שישמע כדי להיות אדם, וכאשר העולם חירש לקיומו, הוא צונח אל השכחה".²⁵ בציטוט זה מטרים טאהא את עזיבתו הכפויה את העולם וקורא לכל קוראיו "החירשים לקיומו" לזכור ולא לשכוח אותו. ואכן, כבר בפסקה הבאה הוא מעיד על גיבורו כי שכח את אימו: "הכול נשכח מליבו באותן שעות, גם אימו הישישה".²⁶

בדומה לטאהא, גם מוחמד נפאע בוחר בטכניקה של מאבק נגד השכחה, או נכון יותר בהקשר זה – של מאבק נגד ההשכחה. בסיפור "המוח'תאר החדש של אלסמועי", מתווכח "הדוד עלי" (עמי עלי) בן השבעים עם אחד הפקידים על שמות הכפרים הפלסטיניים שנהרסו והפכו למושבות יהודיות:

"כפר שמאי, אמר הפקיד.

"לא, לכפר אלסמועי!"

"קוראים לו כפר שמאי."

"אני רוצה אישור לכפר אלסמועי. יש לנו שם..."

"אמרנו שקוראים לו כפר שמאי. אין עוד אלסמועי היום."

"תשמע, חביבי, פנה אליו עמי עלי בלי חיבה, "אני אומר לך אל-ס-מו-עי,

זה השם! ליד פראדה."

"ליד קיבוץ פרוד."

"פראדה."

"קיבוץ פרוד. קודם, אגב, קראו לו קיבוץ גרדוש."

"אדוני, אלסמועי, פראדה, מעל כפר ענאן."

"מעל כפר חנניה."²⁷

התעקשותו (ואולי גם עקשנותו) של הדוד עלי, ומחויבותו לתיקון שמות המקומות, אינה התמקחות טרמינולוגית אלא התעקשות אפיסטמולוגית ואונטולוגית. כל אחד מהכפרים שהוא מזכיר נושא בעבורו היסטוריה אישית, ומחיקת שמותיהם היא פלישה

25 מוחמד עלי טאהא, "הבית האחר", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערך את התרגום איאד ברגותי, בתוך בלשון כרותה, 62.

26 שם.

27 מוחמד נפאע, "המוח'תאר החדש של אלסמועי", צוות תרגום ועריכה: אימאן אלעטאונה, איה טלאקה, רחלי מישאל ממו, ואעד מנצור, איתי רחום, יונתן מנדל, בתוך בלשון כרותה, 136.

אלימה לסיפורו האישי והתערבות טראגית בו. הפגיעה האישית בו ובסיפור חייו האישי לא נופלת בערכה מהפגיעה הלאומית והקולקטיבית שמקבלת גם היא ביטוי בוויכוח עם הפקיד. הבנה כזאת של הוויכוח מוסיפה רובד נוסף לסיפור, שעובד גם במישור הסוציולוגי וגם במישור הפסיכולוגי. בהקשר זה חשוב לציין כי הוויכוח הטרימינולוגי טומן בחובו עדות תיעודית היסטורית, לא רק של שמות המקומות אלא גם של מיקומם הגיאוגרפי ושל מעמדם בזיכרון הקולקטיבי.

נזוהא אבו גוש מציגה עדות נוספת בעזרת דמותה של אום חמדאן בסיפור "פני העיר". דמות זו מבטאת את הצורך למסור את סיפור חייה גם לנוכח ההתנגדות של הפקיד לשמוע אותו: "דווקא עכשיו מתחשק לך לספר לי את סיפור חיך?"²⁸ גם בהמשך הסיפור, כשמופיעה לפניה קבוצת תיירים, היא מנסה לספר להם את הסיפור שלה, אך "נדמה שמיתרי קולה נשחקו כליל". ובכל זאת היא ממשיכה לספר לקורא:

"אם רק אחד מהם היה שואל, הייתי מספרת לו הכול", חשבה בעודה סוקרת את החבורה המשונה. "הייתי מספרת להם על נכדיי שהולכים לישון בלי ארוחת ערב, על אבא שלהם, חמדאן בני, המרותק למזרן, ועל אימם שמבלה את ימיה בפרדס, פרדס שנטענו ועבדנו בו יחד. אילו רק ידעו כיצד טיפסתי מעל גדר ההפרדה מבית לחם, כיצד עזרו לי כמה צעירים – אלוהים ישמור עליהם – איך הרימו את הסל שלי כשקפצתי מהגדר, ואיך השיבו לי אותו מייד לאחר מכן. אילו רק ידעו את כל זה, איש לא היה אומר לי 'הסתלקי מכאן'".²⁹

ציטוט זה מבטא בכנות גמורה את הכמיהה לספר את הסיפור, את אותה "סקירת חיים" של המחברת, שהיא מבטאת דרך דמותה. סקירת החיים האישיים הופכת בהקשר הפלסטיני למסירת הסיפור הקולקטיבי הלאומי, לסקירת חיים לאומית ולתיעוד היסטורי של חיי היומיום הפלסטיניים. אך למרבה האירוניה, בסיפור "פני העיר" מופיעה פתאום דמותו של מדריך הטיולים שמספר לתיירים על ירושלים: "ריחה של ההיסטוריה נודף מן האבנים הללו", הכריז המדריך בהתרגשות. ידיו החלו לנוע בתזזיתיות והוא אחז בצווארו כנחנק. 'כאן, היכן שרגליכם דורכות, התנדנדו גופות גברים מן הגרדום!'".³⁰ הצורך למסור את הסיפור לאוזניים קשובות מעניק לדמות הזקן תפקיד חשוב בשימור הסיפור והזיכרון הקולקטיביים, והפצתם בחברה.

28 נזוהא אבו גוש, "פני העיר", תרגם יובל אברהם, ערך את התרגום צאלח עלי סואעד, בתוך **בלשון כרותה**, 124.

29 שם, 125.

30 שם, 126.

בספרות הגרונטולוגית, העוסקת בתפקידם ובמעמדם של זקנים בחברה, בשיח הסוציולוגי שהתפתח בשנות השישים של המאה העשרים, בולטות שתי מגמות תיאורטיות מובחנות: האחת היא תיאוריית הפעילות, שטוענת כי מוטב לקשישים לדבוק באורח החיים שבו נהגו עד זקנתם, ובנוסף לאמץ עיסוקים חדשים שיעזרו להם להתמודד עם הבדידות הנכפית עליהם בשל גילם ויכולותיהם הפיזיות ההולכות ומתמעטות. התיאוריה השנייה היא תיאוריית הגיתוק, שטוענת כי בגיל המבוגר עדיף לקשישים דווקא לפתוח בתהליך של התנתקות מהחברה, הואיל ונוכחותם בה הופכת להיות מיותרת. שתי הגישות הללו הן פונקציונליסטיות במהותן, ולמרות ניסיון להציג תמונה אוניברסלית של הזקנה בעולם, אין הן מצליחות להבין את מעמדם של זקנים בחברות קולוניאליות ופוסט־קולוניאליות.

כאן ברצוני לטעון כי דווקא בחברות שמתמודדות עם מציאות קולוניאלית ואיום לאומי-קיומי מתמשך, כמו החברה הפלסטינית בישראל, תפקידם החברתי של הזקנים בשימור הזיכרון הקולקטיבי רק הולך ומתעצם. בהקשר זה אני מבקש להזכיר ציטוט שמיוחס לגולדה מאיר, שכאשר נשאלה מה יהיה עם הפליטים הפלסטינים, ענתה כי הזקנים ימותו והצעירים ישכחו.³¹ הנה זה החשש הגדול ביותר שאיתו מתמודד הזקן הפלסטיני, הנושא איתו סיפור גדול יותר מסיפורו האישי. הוא נושא בזיכרוננו היסטוריה שלמה, שלא בהכרח מתועדת כפי שהוא מכיר אותה.

תיאוריות אחרות בתחום הפסיכולוגיה ההתפתחותית, כמו התיאוריה של אריקסון, מתייחסות אל שלבי הזקנה בחיים כאל "שלבי סיכום".³² אריקסון טוען כי לאחר גיל חמישים נכנס האדם לשלב הרטרופקטיבה והאינטרוספקציה שבו הוא מתחיל להביט אחורנית על מהלך חייו, להשוות אותו לאידיאל שלו ושל אחרים, ולנסות לאמוד כמה ומה הספיק. בשלב זה הופך האדם לצופה מהצד בחייו. הוא עסוק בהערכתם, וככל שהערכתו חיובית יותר הוא מצליח להתמודד עם חרדת המוות הקרב בצורה טובה יותר, להרחיק מעצמו את הייאוש ולזכות בתבונה.

מותרות מן הסוג הזה אינם מנת חלקם של דור השורדים, שחוו על בשרם את עול המלחמה ועדיין נושאים על גבם את עול העדות. אני טוען כי יש לראות בסוג זה של תמונת זקנה בספרות הפלסטינית העכשווית חלק מהתמונה הביוגרפית שסופרים בשלב זה מציירים לעצמם, ומבטאים באמצעותה את תבונתם ואת הרטרופקטיבה שלהם על חייהם. לצד הרטרופקטיבה הזו מעניין לבחון גם את תמונת הזקנה שעולה מכתביהם, להשוותה לתיאורי הזקנה בכתבים של סופרים צעירים יותר, ולראות כיצד היא פועלת בסיפורים כמערכת של משמעויות וסמלים המובאים דרך המאפיינים של דמויות הזקנים והקשישים.

Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (London: 31 Verso, 2019), 321

Erik H. Erikson, *Identity Youth and Crisis* (New York: Norton, 1968), 135-141 32

כוחה המרפא של העדות מציע לקורבנות סגירה נרטיבית: "כשמלאכת הידע והסיפור מגיעה לסיזמה, הטראומה הופכת לחלק מהעבר, והניצול יכול להתחיל להתמודד עם בניית העתיד".³³ אך לצד הסגירה הנרטיבית שחווים קורבנות, העדות וספרות העדות מציעות גם סגירה נרטיבית בעבור החברה בכללותה.³⁴ על כן ספרות של סקירת חיים ועדות חיים לא תורמת רק לשלמותו הנפשית של הסופר, אלא גם לפיתוח הדימוי והתמונה ההיסטורית של האירועים המתוארים בה, וכן לקידום למידת לקחים מן העבר. הומי בהאבא אף מרחיב וטוען כי ספרות עדות נרטיבית מן הסוג הזה הכרחית לצורך מניעה של זוויות נוספות והמשך העוולות שאיתם התמודד המספר בעברו:

הזכות לספר סיפור אינה אקט לשוני בלבד; היא גם מטאפורה לרצון האנושי הבסיסי בחירות, בזכות להישמע – לקבל הכרה וייצוג. כשאני משתמש במונח "נרטיב", אני לא מתכוון לעשות הבחנה גרית בין רומן, מחזה או שירה למשל. אני משתמש בו באופן כללי יותר כדי לסמן מעשה של תקשורת שבאמצעותו ניתן להתייחס לתמות, להיסטוריות ולתיעודים שיהפכו לחלק אינהרנטי בתהליך דיאלוגי החושף את השינוי שחל בסוכנות האנושית [...].

סיפור הוא סימן לחיים אזרחיים. חברות שפונות עורף לזכות לספר הן חברות של שתיקה מחרישת אוזניים: אומות אוטוריטריות, מדינות משטרה, תרבויות של שנאת זרים. כשאניך מצליח להגן על הזכות לספר סיפור, אתה מסתכן במילוי הדממה בסירנות, מגאפונים, קולות מזעזעים שנישאים ברמקולים או מעל בימות. כשאנחנו מאפשרים לחומות כאלה של שתיקה להיבנות בקרבנו ובמוחנו אנחנו נאלצים לחיות בצילן גם שנים רבות לאחר הריסתן. אנחנו מחויבים לחזור לשדות ההרג הדוממים של העבר וההווה – לשדות של הקולוניאליזם, ההפרדה הגזעית, האפרטהייד, השואה; או לווייטנאם, לפלסטין, לאיודיה, לאפגניסטן, לברלין, לדרום אפריקה, לרואנדה – כדי לנסות לתת קול לאלה שהושקעו.³⁵

Martha Minow, *Between Vengeance and Forgiveness: Facing History after Genocide and Mass Violence* (Boston: Beacon Press, 1999), 67 33

Julie S. Peters, "Literature, The Rights of Man, and Narratives of Atrocity: Historical Backgrounds to the Culture of Testimony," *Yale Journal of Law and the Humanities* 17, no. 2 (2005): 253 34

Homi K. Bhabha, "The Right to Narrate," *Harvard Design Magazine*, 38 (2014), 35
<https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/the-right-to-narrate>

במקרה הפלסטיני, יש לזכור כי הנפפה אינה אסון שהחל והסתיים, ולכן העדויות של ניצוליה ושורדיה אינן יכולות להציע לה סגירה נרטיבית. הנפפה היא אירוע מתמשך, שנמשך כל זמן שמדינת ישראל ממשיכה במדיניות של נישול פלסטינים מאדמותיהם ומקיימת שליטה צבאית עליהם בגדה המערבית ובעזה. לכן בהקשר זה יש להתייחס לספרות העדות כספרות שמתארת גם עבר וגם הווה מתמשך.

"כצב זקן שהזמן שכח מקיומו": תמונות סוציולוגיות של זקנה, לימינאליות והשהיה

הזקן בחברה המערבית נתפס כדמות של "אחר", כקטגוריה חברתית נפרדת.³⁶ תפיסה זו הלכה והשתגרה עוד יותר בעקבות המהפכה התעשייתית והשפעתה רחבת ההיקף על החברה, בין השאר ב"המצאת" שלבי החיים השונים – הילדות, הבגרות והזקנה. שלב הזקנה בחלוקה זו נתפס כמאופיין בהידרדרות, חולשה וחוסר יעילות.³⁷ תפיסת הזקן כ"אחר" התמסדה עוד יותר בעקבות הדרת הזקנים מהעולם היצירני באמצעות חוקי הפרישה.³⁸

ספקטור-מרזל טענה כי מגמת סגרגציה זו מלווה פעמים רבות גם במגמה של הומוגניזציה, כי לאחר גיל מסוים, לרוב גיל 60, מפסיקים לזהות אדם כדתי או חילוני, הודי, אפגני או אמריקאי, ומתחילים לזהותו על פי סטאטוס בלעדי: "זקן". עוד הוסיפה כי כינון הזקנה על פי נוסחת ה"אחרות-אחידות" קשורה לטבעו של המעבר אל הזקנה כטקס מעבר שלא הושלם.³⁹ אומנם הזקן מתנתק מהסטאטוס הקודם שלו כ"אדם בוגר", ועובר לשלב הלימינאלי שבו הוא מאבד את מעמדו ואת תפקידיו, אך הוא אינו חוזר לחברה עם סטאטוס חדש. חזן מתאר את השלב הזה כ"הימצאות מתמדת בתוך מצב מעבר שאינו 'מעברי'", ובמקום אחר אף מכנה את הזקנים בשם "אנשי הלימבו".⁴⁰

Haim Hazan, *The Limbo People: A Study of the Constitution of the Time Universe among the Aged* (London: Routledge, 1980), 117 36

Tamara K. Hareven, "Historical Perspectives on the Family and Aging," in 37
Handbook of Aging and the Family, eds. Rosemary Blieszner and Victoria H. Bedford (Bloomsbury Academic, 1995) 13-31

Jenny Hockey and Allison James, *Growing Up and Growing Old: Ageing and 38
Dependency in the Life Course* (London: Sage, 1993), 139

גבריאלה ספקטור-מרזל, "הזקנה הישראלית: שלושה מקורות משמעות", גרונטולוגיה 39
וגריאטריה ל"ג, מס' 2 (1993): 21.

Haim Hazan, *Old Age: Constructions and Deconstructions* (Cambridge: 40
Cambridge University Press, 1994), 23

לבחירתו במילה לטינית הלקוחה מהתיאולוגיה הקתולית יש עוצמה רבה כי היא מאפיינת את דימוי הזקנה כשלב בין החיים למוות, שלב שבו מצוי האדם בהשקיה והמתנה מתמשכת.

בדוגמאות ובסיפורים הבאים אראה כיצד מוצגת הלימינאליות בין החיים למוות בתיאור דמותו של הזקן בסיפור הפלסטיני הקצר. חלק מהסיפורים יתארו את הזקנים כמצויים מחוץ לזמן ולחברה, שקופים באופן מוצהר וברור, ואחרים יציגו אותם כמי שנאבקים להספיק, לקיים ולהגשים הזדמנויות מפוספסות בחיים. שני מאפיינים אלה מבטאים לימינאליות מסוימת מהסוג שמציגים ספקטור־מרזל וחזן.

בסיפורו של טאהא, "הבית האחר", מתוארת האישה הזקנה כמי שהזמן שכח מקיומה, אך גם כמי שזוכרת שיש לה בית אחר מחוץ למקום שבו היא מתגוררת, בית שהיא צריכה לחזור אליו, לצאת לדרכה אליו: "הישישה פוסעת כצב זקן שהזמן שכח מקיומו, הצרור בשמאלה, המקל בימינה, והיא ממלמלת: הביתה. אני הולכת הביתה".⁴¹ דימוי הזקנה לצב זקן משלב ורוקם יחדיו מספר דימויים. ראשית הוא מצביע על איטיות תנועתה כמי שלועגת לזמן או מתעלמת ממנו בתנועת צעידתה אל מחוצה לו, בעוד שהוא מצידו "שכח מקיומה". בתיאור קודם של אותה אישה זקנה נכתב כי, "הזמן כרסם בעצמות ברכיה ללא מעצור. עיניה כהו ושמיעתה כבדה. לא נותר לה דבר מלבד לשונה, וזו שמה ללעג את חוקי הטבע כולם".⁴² תיאור זה מצביע שוב על הלעג של הזקן לזמן שאין לו חשיבות מבחינתו, בהיותו שרוי במצב לימינאלי כ"איש לימבו". שנית, דימוי הצב הזקן מאפיין את הזקנה כמי שגילה המופלג הפך אותה למומחית לענייני זמן, הרי הצבים מאריכים ימים ותוחלת חייהם יכולה להגיע גם למאות שנים. ההיבט השלישי של הדימוי, והמעניין ביותר, הוא שהצב נתפס כחיה שנושאת את ביתה על גבה – כלומר מצד אחד אין לצב בית אחר לחזור אליו, אך מן הצד האחר לא ניתן לנתק אותו מביתו, ומעולו העמוס על גבו.

בסיפורו של ע'ריב עסקלאני, "הנכד והסב", מנהלים הקצין ואשתו שיחה שממנה עולה כי אין סיבה לחשוש מהאיש הזקן למרות היותו ערבי, בשל זקנתו: "הוא ערבי ואת כאן לברך... אבל הוא זקן ושל".⁴³ טענה זו עולה בקנה אחד עם הטענה להומוגניזציה של הזקנה, כי עולה ממנה שאותו אדם הפסיק להיות מסוכן כ"ערבי" בזכות מעברו לסטאטוס חדש: "זקן". הזקן מוצא אפוא מכלל החברה ומתואר כישות נפרדת. לפי תיאור זה הזקנה פטרה אותו מתכונותיו כ"ערבי", והוא קיבל על עצמו את השלווה הנלווית לסטאטוס הלימינאלי שלו כזקן. כלומר ההנחה שהאישה צריכה להיזהר

41 טאהא, "הבית האחר", 65.

42 שם, 63.

43 ע'ריב עסקלאני, "הנכד והסב", תרגם ששון סומך, ערך את התרגום עידן בריר, בתוך בלשון ברותה, 221.

בהיותו ערבי מופרכת כאן, מאחר שהוא לא מועד לשאת את שתי התכונות בעת ובעונה אחת. זקנתו מפריכה את השתייכותו החברתית והופכת אותו לחבר בקבוצה חדשה, קבוצת "הזקנים".

סיפורים אחרים מציגים בצורה מורכבת את המאבק של הזקנים נגד הזמן מתוך שאיפה לשמר את אהבותיהם הקיימות ולתקן את הפספוס של אהבותיהם הנכזבות. סיפורים אלה מתארים את הזקנים כאנשים התלויים בין ארוס לתנטוס, בין יצר החיים ליצר המוות, בין ניסיון להתאהב מחדש ולממש את האהבה לבין הקושי הכרוך בה בשל איום המוות המרחף מעליהם בזמן שנותר להם.

האישה הזקנה בסיפורו של איאד ברגותי, "מכשיר שמיעה", מודעת היטב למוות ואף חוששת ממנו: "היא רואה בסיטים הללו סצנות חיות של מוות. היא שונאת את המוות".⁴⁴ באותו סיפור נותן ברגותי ביטוי לשהות בלימבו בלשונה של אותה אישה שמתארת את עצמה כ"מחבוסה" (כלואה): "איזה מחבוסה? אני מחבוסה".⁴⁵ בתיאורה של האישה את מצב כליאתה היא מתארת את הקן המשפחתי שבו היא חיה כבר 33 שנים, אך עד מהרה מתברר שהזוגיות בין שני הזקנים אינה כלא, אלא סיפור אהבה מתמשך. כך מערער ברגותי דימויים רבים של זקנה, כולל דימויים שהוא עצמו הציג בתחילת הסיפור – דימויים של בלות, חוסר יעילות, ייאוש וחשש מן המוות. לעומתם מציג הסיפור זוג שבחיייו יש אָרוֹס, חיות ותשוקה.

גם סיפורו של מחמוד שקיר, "זקנה", מציג קריאה דומה, בתארו אישה זקנה שמועדת לפספס הזדמנות לחדש אהבה נכזבת בת שני עשורים. שקיר מתאר איך הזקנה תעבוד בעתיד בבית מרקחת שאליו ייכנס יום אחד איש זקן שהיא אהבה בילדותה. שניהם יבחנו את סימני הזמן זה בפני זה, אחר כך יפלרטטו בביישנות, אך לבסוף יפספסו את ההזדמנות הנוספת שנפלה לידיהם: "הוא ינצל את ההזדמנות שנכנס לקוח חדש. היא תתפנה לחפש ללקוח את התרופה, הוא ימלמל עוד כמה מילים לפני שיסתלק".⁴⁶ זה סיפור קצר יחסית, רק 340 מילים בעברית (ו־310 בערבית), אך הוא עמוס במטאפורות על הזקנה והחיים. בית המרקחת שבו על פי הסיפור תעבוד האישה הזקנה מסמל את השמירה על האדם מפני המוות והמאמץ להאריך את חייו, ואכן לאורך כל הסיפור מתואר איך האישה תפנה לחפש אחר תרופות ותפנה את המבט אל המדפים השונים, וגם בסוף הסיפור היא תפנה את מבטה מהאיש הזקן, מושא אהבתה הנכזבת, כדי למצוא תרופה בעבור אדם אחר, בעוד האיש הזקן ינצל את ההזדמנות כדי להסתלק משם. בנוסף, בתחילת הסיפור נאמר כי האיש הזקן, "יחוש עצבות כאשר יביט בתווי פניה אשר ניכרו בהן עקבות השנים. הוא יראה שמשקלה כמעט הוכפל. היא תרגיש

44 ברגותי, "מכשיר השמיעה", 82.

45 שם, 87.

46 שקיר, הולכת כמו נעמי קמפבל, 54.

מבוכה משום שתדע שהוא רואה את שאינו אוהב לראות". לפני שהאיש הזקן יעזוב את המקום, היא תספיק להגיד לו "העיר מזדקנת", כמי שמשליכה את מצב גופה שלה על העיר.

הסיפור של שקיר אינו כתוב בלשון עבר או הווה, הוא לא קרה ולא קורה כרגע. הסיפור מועד לקרות בעתיד – וכתוב בלשון עתיד ספקולטיבית העשויה להעיד כי הוא מתרחש רק בדמיונה של אחת הדמויות או שתיהן, כשהן מדמיינות איך העתיד צופן להן מפגש אפשרי עם מושא אהבתם הנכזבת. ואף על פי כן, גם בדמיון אין הדמויות מצליחות להתגבר על תלאות הזמן ולנצל את ההזדמנות המפוספסת.

בסיפורים קצרצרים נוספים של מחמוד שקיר ניתן למצוא הזדמנויות חיים מפוספסות נוספות, שחלקן הגדול מקושר לחיי האהבה של הזקנים, ובעיקר לפספוס שהם חווים כתוצאה מהזְקֵנָה, מההימצאות במצב לימינאלי בין החיים למוות. בסיפור "האלמנה" למשל, מספר שקיר על אלמנה שממשיכה לחיות שישים שנה לאחר מות בעלה. הוא מספר שהיא, "המתונה בסבלנות עשר שנים לאחר האסון, אבל מחזר לא הגיע לבקש את ידה".⁴⁷ ואז, כשהיא כבר פוגשת גבר נאה שהופך למאהב שלה, האיש נפטר לאחר חצי שנה. בסוף הסיפור היא רואה שני צעירים, ומתלבטת אם להזמין אותם לכוס קפה, אך לבסוף מוותרת וחוזרת אל "מיטת מותה". הצעירים מצידם שואלים אותה: "האם אפשר לסייע לך במשהו, סבתא חביבה?"⁴⁸

בסיפור קצרצר נוסף, ששמו "מפתן", מתאר שקיר את תהליך הדהייה של הזקנים בעולם. "הבית העתיק ממשיך להתגושש עם הזמן העריץ",⁴⁹ כותב שקיר, ומייד אחר כך מדמה את הבית העתיק והמתפורר לאיש זקן ולאשתו, שהלכו ונשכחו, ומזכיר גם את הצבֵע השיכור שצבע את הבית: "איש כבר אינו זוכר אותו אלא לעיתים רחוקות, במיוחד כאשר הילדים נפגשים בבית המשפחה, שאיש אינו מתגורר בו היום למעט הזקן ואשתו".⁵⁰ האופן שבו מנוסח המשפט, המקדים את האמירה שאיש אינו מתגורר בבית לתוספת המאוחרת, "למעט הזקן ואשתו", מציגה את הזקן ואשתו כאנשים שקופים שאינם נספרים. בסוף הסיפור מתואר גם המוות הרובץ על מפתן דלתם כמו כלב ערמומי. אך שני הזקנים, שידועים כי סופם קרב, עדיין בוחרים לבלות את זמנם יחדיו ולשתות ביחד "תה עם נענע".

בקבצים שבחנתי מצויים דימויים רבים נוספים של זְקֵנָה לימינאלית, ובכל אחד מהם שזורות החתרנות והמסורתיות זו בזו. כך גם דמות הסבתא בסיפור של ראווה בורבארה, "שפת הנשמות הקטנות", מציגה את הניגוד המתגלה בחופשה משפחתית

47 שם, 29.

48 שם.

49 שם, 25.

50 שם.

בין הסבתא לבין הילדים והמבוגרים. הסבתא בסיפור היא מגדת עתידות המאמינה באמונות טפלות וחוששת מהחזרה של המספר שלו־עשרה, מה שגורם לילדים הצוחלים משמחה דווקא להציג בפניה את המספר הזה שוב ושוב. המבוגרים מצידם מבטאים אדישות כלפי האמונות התפלות של הסבתא, ואפילו ביקורת: "אחד המבוגרים העיר כי המספר הזה הביא לא מעט מזל לעמים שדרכו על האמונות התפלות כשם שדרכו על הירח".⁵¹ המבוגרים מבטאים את הערצתם לעליונות המדעית ואת אדישותם לאמונות התפלות של הסבתא, ותגובתם מצחיקה את הילדים, אבל בסוף הסיפור מתברר שהסבתא דווקא צדקה. אמונתה מאוששת ונבואתה מתממשת, והמשפחה נאלצת לעזוב מייד את המקום. צחוקם של הילדים, והסגידה של המבוגרים בסיפור לעליונות המדע, מתכתבים גם עם ספר הילדים **הילדים צוחקים**,⁵² אלא ששם הצחוק של הילדים מביע דווקא את התנגדותם למבוגרים, שאינם אדישים אלא כנועים: "מייד שמעו הקשישים לצו המלך, וחדלו לצחוק". בספר מצליחים הילדים לגבור באומץ ליבם על המבוגרים והקשישים, ולבטא את עמדתם החותרת תחת סמכותו של המלך.

"ראה בי את ממשיכו הישיר": הזקן כמחנך וכמורה דרך

כפי שציינתי בתחילת המאמר, דמותו של הזקן כמורה נחשפת ומוצגת בצורה הברורה ביותר בסיפורו של סוהיל כיוואן, "בכבוד רב". אדון ח'ליל היה מורה מכובד במשך שלושים וארבע שנים, אך בתחילת הסיפור, כשאנחנו פוגשים בו, התשיות כבר מתחילה לכרסם בעצמותיו. אדון ח'ליל מתואר בסיפור כ"מורה הדור", ומסיבה זו בקשותיו לצאת לפנסיה נדחות על הסף פעם אחר פעם. בהקשר רחב יותר יכול הסיפור להיקרא כמטאפורה למעמדו של אדון ח'ליל לא כמורה בלבד, אלא גם כקשיש, נציג של דור השורדים הדורש למצוא לעצמו מנוחה אך העולם הסובב אותו עוד זקוק לו. "אין לו תחליף", חושב לעצמו מנהל בית הספר.⁵³ כמו דמות הזקן נושא העדות, שאפיינו קודם, גם האדון ח'ליל מקבל מעמד חשוב מאין כמותו בזכות ייחודו והכרתו את דרכי העולם. כך, למרות כל ניסיונותיו של אדון ח'ליל להשתחרר מתפקידו כ"מורה הדור", ואף על פי שהוא מפנטז איך יטיח את הפסל של התינוק בראשו של המנהל כדי שהאחרון יאשים אותו בשיגעון – הוא ממשיך לקבל על עצמו, "בכבוד רב", את התפקיד שלמרבה האירוניה מונע ממנו לזכות בחירות.

51 ראוייה בורבארה, "שפת הנשמות הקטנות", תרגמה ברוריה הורביץ, ערכה את התרגום דימה דראושה, בתוך **בלשון כרותה**, 210.

52 זכריא תאמר, **הילדים צוחקים**, תרגם אלון פרגמן, ערכו את התרגום שהם סמיט וכפאח עבד אלחלים (ירושלים: מכון ון ליר והוצאת עולם חדש, סדרת מפתוב, 2018).

53 כיוואן, "בכבוד רב", 27.

ייתכן שכיוואן ביקש לרמוז בסיפור זה כי תכונותיו של המורה ההוא לא יכולות לעבור לדור הבא, כיוון שהדור הזה שונה במהותו. אדון ח'ליל עצמו מיטיב לתאר זאת בסיפור כאשר הוא משווה בין היחס שקיבל המורה "בימים עברו" לבין היחס שמקבלים המורים "היום":

בימים עברו היו אבותיהם של התלמידים נכנסים מבוישים לבית הספר ואומרים, "אנא, אדוני המורה, חנך את בני בקשיחות. חושך שבטו שונה בנו." היום רובם אינם יודעים בכלל מיהו המורה של בנם וגם לא באיזו כיתה או שכבה הוא לומד. אף אחד מהם לא מראה את פניו בבית הספר, אלא אם כן בא לנקום או לשאול, "איפה מורה הדור? אני אעשה ממנו דוגמה לדורי דורות." פעם המורים הרביצו תורה בתלמידיהם, ואילו היום ההורים הם שמרביצים בנו.⁵⁴

אם כן, "בימים עברו" סמכו ההורים בכל מאודם על המורים והמחנכים, אך הורי הילדים של "היום" כבר לא משליכים יהבם על המורים, ואינם סומכים על שיקול דעתם. הבחנה זו יכולה לשמש גם כמטאפורה ליחס אל דור השורדים בקרב קבוצות גיל שונות, לחוסר ההתייחסות אליהם כאל מורי דרך שיש להסתמך על דרכם ועל תבונתם.

סיפורו של סוהיל כיוואן, "בכבוד רב", שם במרכז את דמות הזקן כמורה, ומעלה על נס את הדימוי של מורה שמצד אחד הוא אהוד ומקצועי ביותר, אך מצד שני גם מאוכזב מן ההווה ומדור העתיד, ולכן מעדיף לפרוש מתפקידו ולהפסיק ללמד, לחנך ולהדריך את הדור הבא. דמותו של המורה הזה מעניינת ביותר בהקשר הרחב יותר של דימוי העד שהזכרתי קודם, מאחר שהוא כמעט הפוך לו. כאן המורה כבר לא מעוניין לספר את הסיפור ולהביא את העדות, מאחר שהוא מאוכזב ממיומנויות ההקשבה של דור העתיד, ואינו מאמין שיוכל לתרום לבניו דבר.

סיפור נוסף שמציב במרכז את הזקן כמורה הוא הסיפור הקצר של טאהא, "ע'זאלה", הלקוח מאסופת סיפוריו **לשכת המקוללים**.⁵⁵ בסיפור זה מתאר המספר את יחסיו עם סבו, עבד אלבאקי, לפני שנפטר, ומתאר מה רבים היו הדברים שלמד ממנו, ואיך היו יחסיהם טובים יותר מיחסיו עם אביו שלו. אומנם הסיפור נקרא על שם הסבתא ע'זאלה, אך אין ספק שגיבור הסיפור הוא הסב, הואיל ורוב הסיפור מוקדש לתיאור חוויותיו של הנכד איתו, והדברים שהספיק ללמוד ממנו. תהליך הלמידה שעובר הנכד לאורך הסיפור משמש בעצמו כדימוי ליחסיו עם הסב.

54 שם, 26-27.

55 מוחמד עלי טאהא, "ע'זאלה", תרגמה גלי עגנון, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **לשכת המקוללים**, ערך יונתן מנדל (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2023), 45.

בתחילת הסיפור מציג הנכד את הערכים החברתיים שלמד מסבו: "ראיתי בו מופת של גבריות ואבהות, כבוד וחריצות, ואהבת האדמה והטבע".⁵⁶ לאורך כל הסיפור משווה הנכד בין יחסו לאביו ליחסו לסבו, ומספר עד כמה הוא מעדיף את הגישה של סבו לעולם, משום שממנה הוא לומד יותר על אותם ערכים חברתיים שהזכיר. הנכד סוקר את כללי ההתנהגות השונים המושתתים על הערכים שלמד מסבו דרך ההשוואה בין דרכיו של הסב לדרכי האב – כלומר משווה בין שני דורות שונים שאמורים להמשיך זה את זה, אך בפועל דרכיהם הפוכות:

סבי נהג ליטול את מזונו בקצות אצבעותיו בנחת, ולהתענג על חלוקת בשר התרנגולת או הכבש. בפזוורו בין צלחות הסועדים היה רואה ביטוי לנדיבות, רוחב לב וצניעות. אבי לעומתו היה אוכל בסכין ובמזלג, וסבר שמן הראוי שכל אדם ייטול את מזונו בעצמו, ומי שלקח לו תוספת נחשב בעיניו כבעל יד ארוכה מדי. סבי היה מסתבן בסבון משמן זית, מעשה ידיה של סבתי, ואילו אבי העדיף להסתבן בתחליב דאב או בשמפו. סבי היה שותה בסתר, והמשקה החביב עליו היה כוס עראק ע'זאלין חמישים אחוז – עם ציור צמד האיילים עליו – מעורבב במים קרים, לצד קובה או שיפוד בשר על האש. אבי נהג לשתות יין אדום שהיה קונה במנזר לטרון.⁵⁷

שלוש ההשוואות שבציטוט מתמצות את ההבדלים בין הדורות. דור הסב סועד באופן שמבטא ערכים כמו שיתוף, נדיבות וצניעות, לעומת דור האב שמעדיף לאכול מנה אישית בסכין ומזלג; דור הסב מעדיף סבון משמן זית בעבודת בית על פני שמפו תעשייתי מעובד, וערק ע'זאלין על פני יין אדום. ניתן לטעון שהשוואות אלו הן ביטויים שונים של הניגודים בין טבע לתרבות, כפי שמציג אותם נורברט אליאס בספרו תהליך הצייויליזציה,⁵⁸ ולכן דור הסב מעדיף את הטבע והמסורת והקשר הישיר אליהם, ודור האב מעדיף את התרבות והצייויליזציה. הנכד מצידו בוחר לצדד לאורך כל הסיפור בגישה של הסב, בחירה שבאה לידי ביטוי בתיאור יחסיו הטובים עם הסב, וההכרה בדברים הרבים שלמד ממנו.

הקשר ההדוק בין הסב לטבע ולאדמה בא לידי ביטוי בשיעור נוסף שהוא מעביר לנכדו, המקשר בין תנובת האדמה לגיאוגרפיה המקומית:

56 שם.

57 שם.

58 Norbert Elias, *The Civilizing Process: The History of Manners* (New York: Urizen Books, 1978), 15-19

וכשהיינו בשדה היה מספר לי על כל עץ מה מקורו: השקד הזה מג'נין, והשזיף הזה מיעבד, וההוא מאל־סילה, וזה מאם אלפחם, והתפוח הזה מצֶפֶד, וזה ששם מאדמות צֶפְצָאף, והלימון הזה מע'אבסִיָה, והתפוז ההוא מאלנהר, והקלמנטינה "יוספנדי" היא מעכא, חלק משושלת מכובדת של אפנדים. הגפן עם הענבים הלבנים מהרי אלח'ליל, וזו שענביה שחורים מבית ג'אן, והתאנים – אחת מתרשיחא ואחת מאדמות אלשאע'ור.⁵⁹

השיעור הזה של הסב שונה מעט מהשיעורים הקודמים שהזכרתי, מאחר שהוא מלמד על לאומיות ועל הקשר בין חיי היומיום למאבק הפוליטי. העצים בשדה של הסב אינם רק עצים, הם גם ביטוי פוליטי לאחדות פלסטיין ההיסטורית. באותו שדה ניתן למצוא את ג'נין, יעבד, אל־סילה, אָם אל־פחם, צֶפֶד, צֶפְצָאף, ע'אבסִיָה, אל־נהר ועכא – ערים וכפרים שנושאים איתם את סיפור הנכפה הפלסטינית, בעיקר כשאוספים אותם יחדיו, בסדר הזה. הרשימה כוללת גם ערים שנשארו ערביות וגם ערים שהפכו למעורבות, יש בה גם כפרים ששרדו וגם כפרים שנהרסו – משני צידי הקו הירוק. האיחוד שלהם בשדה של סבא עבד אלבאקי מוחק את הקו הירוק כאילו לא נוצר מעולם! גם לסדר שמות המקומות בפסקה זו יש חשיבות, מאחר שהוא מציג זוגות-זוגות של כפר ועיר סמוכה: ג'נין ויעבד הסמוכות, אל־סילה ואָם אל־פחם, צֶפֶד וצֶפְצָאף, ע'אבסִיָה ואל־נהר הסמוכות לעכא ושייכות למחוז שלה.

בעזרת השיעור הזה גם מזמין טאהא את הקורא לבדוק איזה מהמקומות הוא מכיר, ולחפש את החיבורים והקשרים ביניהם. כל קורא פלסטיני מזהה מייד את הערים הגדולות: ג'נין, אָם אל־פחם, צֶפֶד ועכא, אך לא בהכרח את הכפרים, במיוחד אלה שנהרסו ואינם קיימים עוד, כמו אל־נהר שהפך למושב בן עמי, או ע'אבסִיָה שממנו נשאר רק המסגד, אשר גודר ונאטם ב־1995.

פסקה זו היא שיעור בהיסטוריה פלסטינית בעבור הנכד והקורא גם יחד, ובזאת היא דומה מאוד לפסקה שצוטטה לעיל, מתוך הסיפור של מוחמד נפאע, "המוח'תאר החדש של אלסמועי". אמנם אצל נפאע השיעור ברור יותר ואינו דורש מהקורא לחפש, כי נאמר שם במפורש ששמו הקודם של כפר שמאי היה כפר אל־סמועי, ושמו של קיבוץ פרוד היה פראדה וכו', אבל בסופו של דבר המטרה התיעודית והחינוכית של שתי הפסקאות זוהי, ושתיהן מכוונות אל הקורא. ההבדל העיקרי ביניהן הוא שטאהא מביא את הפסקה בסיפור מפי הנכד – וכך מראה שהשיעור הצליח להעביר את המסר, והנכד אכן זוכר את יעבד, אל־סילה, צֶפְצָאף, ע'אבסִיָה ואל־נהר, ובחלק אחר של הסיפור אף מזהיר כי הסב "ראה בי [הנכד] את ממשיכו הישיר".⁶⁰ נפאע, לעומת זאת, מביא את

59 טאהא, "ע'זאלה", 48.

60 שם, 45.

האזכור בהקשר של ויכוח עם אחד הפקידים. בעוד שהסיפור של טאהא מציג זיכרון שהצליח לעבור לדור הבא, נפאע מציג מאבק מתמשך שצריך להמשיך לקיימו. בסיפור של נפאע, המספר בעצמו נוטל על עצמו את תפקיד המחנך, ומשלב בטקסט שיעורים היסטוריים ופוליטיים, למשל כאשר הוא כותב: "יש כאלה המתבלבלים בין כפר אלסמועי לכפר סמוע, אבל אסור להתבלבל. כל כפר ואסונו. הראשון הוא ליד העיר צפת, שנהרסה בנפכה בשנת 1948, והשני באזור חברון, שנכבש בנפכה בשנת 1967. הקרבה בין שני המקומות האלה היא כקרבה שבין הנפכה לנפסה".⁶¹ נפאע עצמו עבד כמורה בשני בתי ספר, בבית ג'ן ובדיר אל-אסד, בין השנים 1962-1966, עד שהורחק ממערכת החינוך בשל פעילותו הפוליטית. תוספת זו לסיפור מבטאת את תפקידו החברתי כמורה, ונוגעת בשניים מתפקידי הזקנה – של הזקן כעד ושל הזקן כמורה.

בתחילת סיפורו של זכי אלעילה, "שארית החיים", טוען הזקן ש"שעון מעורר זקוק לכיוון, למצפן שיורה את הדרך, יקבע את הכיוון".⁶² בסוף הסיפור משרבט הזקן את המילה "המצפן" על תמונת בנו ששכל.⁶³ לפעולה זו, שמופיעה בסיפור אחרונה, יש שתי פרשנויות אפשריות הפוכות. היא עשויה להעיד על נבואת זעם שלפיה כל הפלסטינים הולכים בדרכו של פאיז בנו, ומועדים להיהרג בידי כוחות הצבא, אך בה בעת היא גם עשויה להתוות דרך בעבור החברה הפלסטינית כפי שאבו פאיז תופס אותה, דרך המאבק המזוין שבנו קיים. ואפשר גם לשאול אם שתי הפרשנויות האלה בהכרח מתנגשות או אולי יכולות לדור בכפיפה אחת. התשובה תלויה בפרשנות של הקורא. כך או כך, הזקן בסיפור הוא שמציג את האפשרויות בפני הקורא, באמצעות סיפור הבן. גם כאן הזקן הוא זה ששואף לחנך ולהדריך את החברה הפלסטינית ולהתוות לה דרך. סיפור פלסטיני קצר נוסף שבמרכזו עומד מורה בית ספר גמלאי הוא הסיפור של מחמוד שקיר, "האוסתאז מְהִיּוּב בדרך לנובל".⁶⁴ בסיפור זה מקדיש הגיבור אוסתאז מהיוב מאמצים כבירים לאיסוף כל פיסת עיתון שמזכירה את שמו וכל עצומה שעליה חתם לצד תלמידיו הרבים לאורך השנים, במטרה להגיש את עצמו כמועמד לפרס נובל לשלום. אוסתאז מהיוב מאמין כי תרם רבות לאנושות בתפקידו כמורה:

הרשימה הכילה חמשת אלפים שלוש מאות עשרים וארבעה שמות, דורות רבים של מוחות למען האנושות [...]. האוסתאז היה בקשר ישיר עם כל אחד מתלמידיו, עקב אחרי התקדמותם, למרות שלא כולם המשיכו ללמוד מסיבה

61 נפאע, "המוח'תאר החדש", 137.

62 אלעילה, "שארית החיים", 289.

63 שם, 293.

64 שקיר, הולכת כמו נעמי קמפבל, 139.

זו או אחרת. חלקם התנגדו לכיבוש ונפלו חללים, אחרים הפכו לרופאים, מהנדסים, עיתונאים, סופרים, פרופסורים ושופטים. שלושה או ארבעה מתלמידיו הפכו משתפי פעולה עם שלטונות הכיבוש. אחד הסטודנטים שלו הפך לאחד הפיזיקאים הבולטים באחת האוניברסיטאות בארצות הברית. שלושה מתלמידיו היו חברים במועצה המחוקקת, ואחד מהם הפך לשר.⁶⁵

בסיפור זה חושף שקיר את טרחנותו הרבה של אוסתאז מהיוב לצד אמונתו כי בתפקידו הוא מקיים שליחות לאומית למען העם הפלסטיני, ואף יותר מזה, למען האנושות כולה, ולכן מגיע לו לקבל פרס נובל לשלום. חלק מטרחנותו העיקשת באה לידי ביטוי בחשיבות שאוסתאז מהיוב מייחס לתארים המופיעים לפני השם: שמו – מהיוב – מופיע בסיפור הקצר רק 19 פעמים, ואילו שם התואר שלו – אוסתאז – מופיע 43 פעמים, ופעם נוספת בכותרת הסיפור. אוסתאז מהיוב גם מתייחס לכך מפורשות בסיפור: "על העצומה היו חתומים שלוש מאות איש ואישה. האוסתאז בחן את רשימת השמות ומצא את שמו: מהיוב חסן. האוסתאז לא האשים את העיתון שהשמיט את תוארו. מתחת לרשימת השמות הופיעה הערה שכל התארים הושמטו. בכל זאת, ההעדפה של האוסתאז הייתה להוסיף תארים לפני השמות. הם מעניקים לעצומה תוקף וכבוד".⁶⁶ כבוד מן הסוג הזה מוזכר גם בסיפורים נוספים, שבהם שמור למורה תפקיד שולי יותר, כמו בסיפורו של סלמאן נאטור, "מת ללא אזהרה מוקדמת",⁶⁷ שבו, כאשר יורד גשם בזמן ההלוויה של אבו עמאר, נעמד אוסתאז סעיד ופוסק שהם לא ייפרדו מחברם בגשם: "אוסתאז סעיד הדף את כל ההצעות. 'נדחה את הקבורה עד שיתבהר, גם אם הגווייה תישאר מונחת כך חודש שלם', חרץ, הרים את ידו ובכך סימן גם שהדיון הגיע אל סופו".⁶⁸ למרות ההצעות השונות של זקני הכפר, פסיקתו של אוסתאז סעיד חותמת לבסוף את הדיון.

ניתן לראות כי בכל אחד מהסיפורים שהזכרתי בחלק זה, המורה מקבל תפקיד מרכזי, ואף מופיע כפרוטגוניסט. כלומר, תמונת המורה הזקן המופיע בסיפור הפלסטיני הקצר היא בדרך כלל תמונה טוטאלית, הסובבת סביב חוויותיו האישיות של המורה, דרכו להתמודד עם תפקידו ההוראה שלו, ומחויבותו הרבה אליו.⁶⁹ בנוסף ניתן לראות

65 שם, 145.

66 שם, 143.

67 סלמאן נאטור, "מת ללא אזהרה מוקדמת", תרגמה רחל חלבה, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 274-283.

68 שם, 280.

69 לקריאה נוספת על תפקיד המורה בחברה הפלסטינית, ועל התייחסות לתפקיד החינוך בספרות, ראו Muhammed Abu Nasra and Khalid Arar, "Leadership Style and Teacher

בסיפורים את הכבוד הרב שרוחשים הסופרים כלפי תפקיד המורה, בין שהוא מוצהר ישירות – כמו בסיפורים "בכבוד רב", ו"האוסתאז מְהִיב בדרך לנובל" – ובין שהוא מובלע בהם באופן שגורם לקורא לחוש אותו ביחד עם הדמויות. הערכה מובלעת כזו חשים למשל הקוראים בסיפורים "ע'זאלה" ו"המוח'תאר החדש של אלסמועי", שהדמויות בהם אינן בהכרח מורים בבית ספר, אך התפקיד הדידקטי והחינוכי שהסיפור מייחס להם מקנה להם כבוד דומה לזה שמקבלות הדמויות של המורים בסיפורים אחרים.

סיכום

אזכורי הזקנה השונים בספרות הפלסטינית מעלים תהיות רבות בנושא דימויה של הזקנה והיחס אליה בחברה הפלסטינית בת ימינו. ליקויי שמיעה, עריריות, בדידות ושתיקה מאפיינים את רוב הקשישים המופיעים בטקסטים הספרותיים שבחנתי. רבים מהם מאמצים גישה תבוסתנית או אדישות, ספק מבחירה וספק מחוסר ברירה. כפי שהראיתי, תמונות הזקנה הספרותיות השונות מעוררות מידה של רחמים על אותו דור שנעקר ונושל מאדמתו, אך מצד שני יש בתיאוריהן גם הפניה של אצבע מאשימה, המטילה על כתפיו של דור הקשישים את האחריות על אובדן האדמות.

ייצוגי הזקנה לא עולים רק בתיאורי האדם הזקן, אלא מרבים להופיע גם בדבריהן של דמויות שונות המתארות את הסבים והסבתות. פרספקטיבה זו מרחיבה את יריעת ההתייחסות אל תמונת הזקנה, והתיאורים הללו מבטאים תחושות של געגוע. אך כאמור, גם אותו געגוע מהול לרוב בהטלת אשמה. תמונת הזקנה מזכירה גם את המוות הקרב, ושולחת את הדמויות לבצע חשבון נפש המיטלטל לפעמים בין הקולקטיביות של האדישות לאינדיווידואליות של האשמה.

במאמר זה הצגתי שלוש תמונות שונות של זקנה המופיעות בסיפורים פלסטיניים קצרים שהתפרסמו בשלושה קובצי סיפורים שתורגמו לעברית: **בלשון כרותה, לשכת המקוללים והולכת כמו נעמי קמפבל**. התמונה הראשונה היא תמונה של הזקן כעֵד, כפי שהוצגה בסיפורים, והדהדה תיאוריות פסיכולוגיות שונות המתארות זקנים כמי שבוחנים את חייהם במבט רטרוספקטיבי מתוך שאיפה לספר את הסיפורים שלא סופרו עדיין. ההקשר ההיסטורי הפלסטיני נכח רבות בחלק זה, מאחר ורוב דמויות

Performance: Mediating Role of Occupational Perception," *International Journal of Educational Management* 34, no. 1 (2019): 186-202
Muhammed Abu Nasra and Khawla Abu-Baker, "Gender Perceptions of Male and Female Teachers in the Arab Education System in Israel," *Journal of Middle East Women's Studies* 10, no. 3 (2014): 109-24

הזקנים רצו לשתף בחוויות שעוד לא סופרו, ויותר מזה, הסיפורים הללו בעצמם נכתבו בחלקם על ידי יוצרים זקנים שגייסו את הספרות ככלי לעדות היסטורית. דמותו של הזקן העד מתוארת כנושאת עדות היסטורית וסיפורי חיים המתעדים את חוויות העבר של הקהילה הפלסטינית. סופרים כמו מוחמד עלי טאהא וע'ריב עסקלאני סוקרים בכתביהם את חייהם ואת העדות ההיסטורית שלהם, וסיפוריהם מתמקדים במאבק נגד ההשכחה או ההשכחה הכפויה. העדות שלהם מסייעת לא רק לשימור ההיסטוריה האישית והקולקטיבית, אלא גם לבניית הזיכרון הלאומי שמחזק את תחושת הזהות והמורשת של הקהילה.

התמונה השנייה היא תמונת הזקן הלימינאלי, אותו זקן שמוצג בתיאוריה הסוציולוגית כמי שחי בזמן־מרחב לא מוגדר, במין שלב־מעבר בין החיים למוות. המושג "אנשי הלימבו" שטבע חזן מודגם היטב ובצורה מפורטת ברבים מהסיפורים הקצרים העוסקים בנקודה.⁷⁰ רבים מהזקנים בסיפורים אלה מתמודדים עם ההמתנה למוות ותחושת הפספוס למול התאוה והתשוקה. ההקשר הפלסטיני בתמונות אלה לא ממלא תפקיד משמעותי כמו בתמונות העדות, אך יש לזכור כי ההקבלה עצמה בין התשוקה לפספוס מבטאת שיח אינדיבידואלי שמציג את הפלסטיני כאדם בזכות עצמו, שהאנושיות שלו קודמת להקשר הפוליטי. יש לציין בהקשר זה כי הקושי להשתחרר מהפוליטיות בייצוג דמותו של הפלסטיני בספרות היא סוגיה מורכבת, ולמרבית האירוניה גם פוליטית. דמותו של הזקן השקוף והלימינאלי מציגה את הנקנה כמצב ביניים בין חיים למוות, מצב שבו נתפסים הזקנים כחסרי משמעות, כאנשים שקופים וחסרי חשיבות המצויים מחוץ לזמן ולחברה, הנשכחים על ידיה.

התמונה השלישית והאחרונה שהצגתי במאמר זה היא תמונת הזקן כמורה ומחנך. תמונה זו דומה לתמונה הראשונה, אך אינה עוסקת בעדותו של הזקן אלא בייצוגו כמחנך של הדורות הבאים. לעיתים קרובות בא ייצוג זה לידי ביטוי בתפקידו של הזקן כמורה בבית ספר, אך לעיתים הוא מוצג בסיפורים דרך עיניהם של נכדים שמתארים מה למדו מסביבתם ומסבתותיהם. לחשיבות של חוויית הלמידה הבין־דורית יש ייצוג נרחב בסיפורים, והיא באה לידי ביטוי גם בכבוד הרב שנשמר בהם לדמות המורה, לאוסתאז.

ניתן לטעון כי בסיפור הפלסטיני הקצר, ולכל הפחות בדוגמאות שהבאתי כאן, כל אחד מהייצוגים של הזקנה מבטא טמפורליות מסוימת שמעצבת את תפקידו ומעמדו של הזקן: העבר, ההווה והעתיד. הזקן כעד מתמקד בעבר, ומשמש כשומר של הזיכרון הקולקטיבי וההיסטוריה האישית, הקולקטיבית והלאומית. באמצעות סיפורים ועדויות, מתעדות דמויות הזקנים חוויות וזיכרונות המגשרים בין דורות ומשמרים את מורשת

הקהילה. הזקן השקוף והלימינאלי מגלם את ההווה, ומציג את מצבו הנוכחי של הזקן בחברה המודרנית שבה הוא נתפס כבלתי נראה או חסר משמעות. זהו שלב לימינאלי שבו הזקן מתגודד בין העבר לעתיד, ומתמודד עם תחושות של פספוס, השהיה והמתנה בלתי נגמרת. לעומת זאת, הזקן כמורה ומחנך מתמקד בתפקידו בעבור העתיד, תפקיד המדגיש את חשיבותו בהנחלת ערכים, ידע וחזון לדורות הבאים. בתפקיד זה, הזקן אינו רק שומר המסורת, אלא גם מי שמוביל את החברה קדימה, שמנחה את דרכה של הקהילה ומעצב לה עתיד טוב יותר. כל אחד מהייצוגים הללו משקף היבט טמפורלי ייחודי בזקנה ובייצוגיה הספרותיים, המהווה חלק בלתי נפרד מהסיפור הפלסטיני ומהזהות התרבותית של החברה הפלסטינית.

סוגיה נוספת שעולה משלושת הייצוגים של הזקנה בסיפור הפלסטיני הקצר היא האופן שבו הם משקפים את הדינמיקה המורכבת של סמכות, כוח והשפעה בחברה הפלסטינית. כל אחד מהייצוגים הללו מציג מודל שונה של סמכות ומנהיגות, המשקף את המתח השורר בין חוויות אישיות לקולקטיביות ובין השפעה ישירה לעקיפה. הזקן כעד המייצג את העבר מפגין סמכות הנובעת מידע וניסיון מצטברים. הוא מגלם את הכוח של הזיכרון ההיסטורי ואת היכולת לשמר ולהעביר ידע חשוב לדורות הבאים. עדותו מהווה כלי להתנגדות לשכחה ולעיוות ההיסטוריה, ומעניקה לו כוח מוסרי וחברתי רב. הזקן השקוף והלימינאלי, הממוקד בהווה, משקף את האתגרים של הזקנה בעולם מודרני המשתנה במהירות. הוא מגלם מצב של שוליות, שקיפות ואובדן השפעה חברתית. הזקן הזה חי בעולם שמחריג אותו והופך אותו לשולי, אך דמותו מצביעה על בעיות חברתיות עמוקות כמו ניכור ובדידות, שמובילות להרהור מחודש על ערכי החברה ועל מקומה של הזקנה בתוכה. ולבסוף, הזקן כמורה ומחנך, המכוון לעתיד, מייצג את הפוטנציאל להנהיג את החברה ולהשפיע עליה דרך חינוך והנחלת ערכים. הוא מחזיק בכוח שמקורו בחוכמת חיים וביכולת לעצב את הדורות הבאים. תפקידו מעניק לו השפעה ארוכת טווח, שכן אין הוא מסתפק בשימור העבר אלא גם מנחה אל העתיד, ובדרך זו מקיים דיאלוג מתמשך עם החברה על משמעותה ועל כיוון התפתחותה. כך, שלושת הייצוגים הללו לא רק ממחישים היבטים שונים של הזמן והזקנה, אלא גם חושפים את האופנים שבהם משפיעים הזקנים על מבנה החברה, על תודעתה ועתידה, ומציגים מורכבות רבה בתפקידם החברתי.

שלושת הייצוגים שנסקרו במאמר זה משרטטים קווים לדיוקנה של הזקנה בסיפור הפלסטיני הקצר. ייצוגים אלו אינם רק מצבי צבירה שונים של זקנה, אלא משקפים גם את המאבק המתמשך של החברה הפלסטינית לשמירה על זהותה, זיכרונה וערכיה. הזקנים בסיפורים הללו אינם רק דמויות ספרותיות, הם גם דימויים חינוכיים, מוסריים ופוליטיים, המשמשים כגשר בין העבר להווה ולעתיד.

מאמר זה נפתח בשלוש תמונות שהדגימו את שלושת הייצוגים של הזקנה בסיפור הפלסטיני הקצר, ועל כן יאה לסיימו בפסקה שמשלבת את שלושת הייצוגים גם יחד, ולקוחה גם היא מתוך הספר שצוטט בפתחת המאמר:

לצדו של השיח' ישבה ילדה קטנה. כל אימת שהבחינה כי סבה שותק היא דיברה במקומו. היא סיפרה לנו על החיילים אשר חדרו לכפר בשעת לילה מאוחרת ועל סבה אשר ירק בפרצופם. בכל פעם שסיימה הייתה מבקשת מסבה אישור לדברים, "סבא, נכון?"⁵²

"אדם צריך שיישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש בפרוזה הפלסטינית המתורגמת בקובץ "בלשון כרותה"

הדס שבת נדיר

לנעמה צאל ז"ל

על ההשראה לכתיבת המאמר¹

קובץ הסיפורים **בלשון כרותה** נפתח בסיפור "לא!", המספר על אישה שנאנסת מדי ערב על-ידי בעלה אך משתוקקת בתודעתה לומר לו את המילה "לא".² דומה כי לא בכדי בחרו במפתח לפתוח את קובץ הסיפורים הפלסטיניים בסיפור הנושא בכותרתו את המילה "לא". הטקסט הפלסטיני כאילו מתנגד למבט של הקורא העברי החודר אט-אט אל הסיפורים המתארים את המציאות הישראלית-פלסטינית מנקודות מבט פלסטיניות, כמו היה התרגום לעברית מעשה הנכפה על הסופרים והדמויות. הסיפור הראשון מציב תמרור אזהרה, הוא מזהיר את הקורא העברי ממבטו החודר ומחדירתה של העברית אל השפה הערבית המגוננת על הדמויות. הקורא העברי החודר אל לב הסיפורים מתבקש לעצור, להקשיב לעדות ולהתבונן בה מהצד, להקשיב, להכיל, לקחת אחריות, ולערוך עם עצמו חשבון נפש על מערך היחסים שנפרש במרחב הישראלי-פלסטיני.

בה בעת, הכותרת של השער הראשון בספר היא "כדי שתיאלם", ואת הסיפור "לא!" פותחת המספרת במשפט תנאי: "לו רק הייתה מוצאת אותה [את המילה לא!] באוצר המילים שלה".³ דומה כי המתרגמים בקובץ מפצירים בסופרות ובסופרים הפלסטינים להיחלץ משתיקתם בשפה העברית. במסתו היפה, "משימתו של המתרגם", טען ולטר בנימין כי במקור טמון כוח התרגום, ואילו בתרגום טמון הכוח של החיים שאחרי –

1 סמוך לכתיבת המאמר התפרסמה המסה "השפה שנפלה" מאת נעמה צאל, על חוויותיה כחולת סרטן. המסה היפה היוותה בעבורי מקור השראה למאמר זה. ראו נעמה צאל, "השפה שנפלה", **הז: כתב עת לספרות** 20 (2020): 13-16.

2 סמא חסן, "לא!", תרגמה כפאח עבד אלחלים, ערך את התרגום יהודה שנהב-שהרבני, בתוך **בלשון כרותה: פרוזה פלסטינית בעברית**, ערכה ראווה בורבארה (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019), 11-13.

3 שם, 11.

הפריחה המתחדשת תמיד של היצירה.⁴ תרגום הסיפורים מערבית לעברית לא רק מדובב את "הלשון הכרותה" של הסובייקט הפלסטיני, אלא גם מעניק לו מקום של כבוד בהיכל הספרות העברית.

הקובץ **בלשון כרותה** מציע עושר ספרותי וריבוי נקודות מבט על הסיפור הפלסטיני: מאירועי הנכפה והנכסה (תבוסת מדינות ערב במלחמת ששת הימים) עד המבצעים והמלחמה האחרונה בעזה, משגרת הכיבוש בגדה ובישראל עד הוויית החיים הפלסטינית, האנושית והמגדרית, על רגעי היום-יום, החוויות והדיאלוגים המתקיימים בה. הקובץ מאכלס מנעד רחב של יוצרים: פלסטינים, אזרחי ישראל, תושבי הגדה ותושבי גלילות שונות הכותבים את ההווה הפלסטינית. הזהות הפלסטינית אינה עוברת בו רדוקציה לחוויית הקורבן אלא מתוארת מפרספקטיבות רבות. אבל מה פירוש הריבוי הזה? כיצד ניתן להבין את הנוכחות הפלסטינית העשירה בספרות העברית, בזמן שבחברה הישראלית המילה "נכפה" היא עדיין בגדר טאבו, ועדיין קיים איסור על הוראתה בבית הספר?⁵ כיצד מתוארת הנוכחות הפלסטינית בספרות העברית, ואילו פרספקטיבות היא מציעה?

דומה כי הקובץ **בלשון כרותה** מבקש להימנע מליפול לקטגוריות מוכנות מראש של כובש ונכבש או קורבן ומקרבן. הריבוי של נקודות מבט פלסטיניות בו מצויג נוכחות פלסטינית אחרת בתוך המרחב הישראלי. במאמר זה אבקש להתחקות אחר קווארדינטות של זמן ומרחב המקבלות ממדים ממשיים בסיפורי הקובץ כמרחב המסמן תנועה של נוכחות ממשית. מערכת זו של ממשות ונוכחות מקיימת בשפה ממד קונקרטי שיוכל לייצר תופעות בעודו חומק מכל ניסיון לייצר זהות אחדותית. הנוכחות הפלסטינית בקובץ מסומנת על פני ריבוי של פרספקטיבות: התייחסות לשפה הדבורה כאל זעקה, ריתמוס חוזר העולה מתוך הסיפורים והולך ומתעצם. גם פרקטיקות של גוף ותנועה מסמנות בטקסט הסיפורי נוכחות: הן מתקיימות במעבר של המרחב הישראלי מתנועה מינורית לתנועה מאזוּרית. בה בעת מתקיימת בהם גם עצירה טראומטית של הקול והתנועה לנוכח פגיעה בילדים פלסטינים בעזה. הנוכחות משתקפת גם בטקסיות שמתקיימת בסיפורים הספקולטיביים, אשר באה לידי ביטוי בפנטזיה ובתשוקה לעוות את המציאות הקיימת. העמדות השונות של הזהות

4 ולטר בנימין, **הרהורים**, תרגם ניראד יורגן (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 134.

5 לדיון בנושא ראו יהודה שנהב-שחרבני, "הפוליטיקה והתיאולוגיה של התרגום: כיצד מתרגמים נכבה מערבית לעברית?", **סוציולוגיה ישראלית** י"ד, מס. 1 (2012): 157-184. כמו כן חשוב לציין את הספר שנפסל ללימוד בתוכנית הלימודים: דן בר-און וסמי עדואן, **ללמוד את הנרטיב ההיסטורי של האחר: פלסטינים וישראלים** (בית ג'אלא: פריים מכון לחקר השלום במזרח התיכון, 2009); וראו גם אור קשתי, "משרד החינוך הורה לתיכון להפסיק ללמד את הגרסה הערבית לסכסוך לצד הגרסה הציונית", **הארץ**, 27 בספטמבר 2010, <https://bit.ly/46OVqeW>.

”אדם צריך שישמע כדי להיות אדם”: על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

הפלסטינית תובעות להכיר בנכחותה ובקיומה הלגיטימי בשפה העברית, ואולי גם להפוך את העברית לשפה פלסטינית. כפי שאבקש להראות, הספרות הפלסטינית מקימה מרחב־זמן שמאכלס בתוכו את מערכת הזמן הישראלית אבל גם מערבל אותה במערכת המרחב־זמן הפלסטינית, שהעבר נמזג בה אל הווה מתמשך. נוכחותה מייצרת מנעד רחב של אפשרויות תנועה וקיום שמתעצם והופך לתנועה סיסמוגרפית המשנה את המרחב והזמן של הספרות העברית.

היסטוריוגרפיה פלסטינית בעברית

הקובץ **בלשון כרותה** יצא לאור כחלק מפריחה של תרגומי ספרות מהשפה הערבית שמתרחשת בשנים האחרונות, בעיקר מתחילת שנות האלפיים: רומנים וקובצי סיפורים מתורגמים מערבית, מתפרסמים בעברית וחותרים לקורפוס שמעצב מחדש גם את דמותה של הספרות העברית. מנאר מח'ול משרטט את המגמות הפואטיות המרכזיות של הספרות הפלסטינית שנכתבת בערבית ומתווכות אל העברית באיחור.⁶ על רקע החלוקה לתקופות שהוא מציע (1948–1967, 1967–1987, ו-1987 עד ימינו אלה) אבקש לבחון את המגמות השולטות בספרות הפלסטינית המתורגמת לעברית או נכתבת בעברית במקור.

מתחילת שנות האלפיים מסתמנות בספרות הערבית המופיעה בעברית שלוש מגמות עיקריות: (1) יצירות שמתארות את ההשתלבות המורכבת של הערבים אזרחי ישראל במרחב הישראלי; (2) ספרות (מתורגמת בעיקר) שעוסקת בנכבה; (3) ספרות אקספרימנטלית שמעוותת את המציאות ופונה אל תחומי הפנטזיה.

בין היצירות העוסקות בהווי החיים המורכב של אזרחי ישראל הערבים בתוך המרחב הישראלי אפשר למנות את ספריו של סייד קשוע, שזכה בפרס ראש הממשלה לסופרים עברים לאחר פרסום הספר **ערבים וקודים**.⁷ ספר זה, שכיכב 11 שבועות ברשימת רבי המכר, תיאר את הפגישה הטראומטית של מחברו עם ”הרחוב היהודי”. קשוע כתב גם את סדרת הטלוויזיה **עבודה ערבית** ששודרה בערוץ השני בשעות השיא, והכניסה את הערבית והנרטיב הפלסטיני אל לב הקונצנזוס הישראלי.⁸ גם ספריו של הסופר אימן סיכסק עוסקים בהווי החיים בחברה הערבית, תוך התייחסות להווי החיים הכללי

6 וראו מאמרו של מנאר מח'ול בגיליון זה. ראו גם Manar H. Makhoul, *Palestinian Citizens in Israel: A History through Fiction, 1948–2010* (Bloomington: Indiana University Press, 2019), 15–66.

7 סייד קשוע, **ערבים וקודים** (בן שמן: מודן, 2002).

8 הסדרה **עבודה ערבית** שודרה בערוץ 12 (קשת) של הטלוויזיה הישראלית בין השנים 2007–2013, <https://bit.ly/4dvCcxK>

בישראל.⁹ באנתולוגיה לספרות עברית וערבית בשם **שתיים**, שערכו תאמר מסאלחה, תמר וייס־גבאי ואלמוג בהר, התפרסמו סיפורים של שיח'ה חליווה, איאד ברגותי וראג'י בטחיש, העוסקים גם הם בסוגיה זו.¹⁰ באותו נושא עסק גם קובץ הסיפורים הקצרים המתורגמים לעברית של שיח'ה חליווה.¹¹ בנוסף התפרסם גם קובץ הסיפורים של עלא חליחל, **יחסי הסודיים עם קרלה ברוני**, העוסק בחיי היום־יום של הפלסטינים תחת משטר ישראלי "אזרחי".¹² במסגרת של כתיבה עיתונאית ראוי להזכיר גם את המשוררת רג'אא נאטור, הכותבת במוסף "גלריה" של עיתון **הארץ**, וקובץ סיפורים מתורגם לעברית שלה יראה אור בקרוב.

לצד מגמה זו מתפרסמת בשנים האחרונות לא מעט ספרות פלסטינית (מתורגמת בעיקר) העוסקת בנפפה. יהודה שנהב־שהרבני הוא מהמתרגמים הבולטים השוקדים על פרסום יצירות אלה, שלרוב נכתבו בערבית על־ידי בני דור הנפפה.¹³ בשנת 2001 יצא לראשונה לאור התרגום העברי השלם לספרו של ע'סאן כנפאני, **השיבה לחיפה**.¹⁴ רומן זה ראה אור בערבית בשנת 1969, ופרקים נבחרים שלו הופיעו בתרגום בכתבי עת שונים, אך רק לאחר התרגום המלא הוא זכה לתהודה הראויה בישראל ואף עובד להצגת תיאטרון בבימויו של בועז גאון.¹⁵ לצד ספרו של כנפאני תורגמו לעברית גם ספריו של הסופר סלמאן נאטור המנוח, אחד היוצרים החשובים ביותר בספרות הפלסטינית וממקימי פרויקט **מפתח**. לעברית הגיע נאטור רק בשנות התשעים, עם

- 9 בספר **אל יפו**, הגיבור הוא סטודנט לספרות באוניברסיטה העברית המחלק את זמנו בין ירושלים ליפו ומתאר את חוויותיו בעודו נקרע בין אהבתו לצעירה פלסטינית לבין חברתו היהודייה. בספר **תשרין** מתחקה סיכסאק אחר סוד היעלמותה של דודתו בשנת 1969, ואגב כך מתאר את הביוגרפיה הפרטית שלו שעד אותה עת ביקש להסתיר. ראו אימן סיכסאק, **אל יפו** (תל אביב: ידיעות אחרונות, 2010); אימן סיכסאק, **תשרין** (תל אביב: אחוזת בית, 2016).
- 10 תאמר מסאלחה, תמר וייס־גבאי ואלמוג בהר, עורכים, **שתיים: יצירה עברית וערבית צעירה ועכשווית** (ירושלים: כתר, 2014).
- 11 הספר זכה בתחרות הסיפור הקצר לשנת 2019 בכוויית. לגרסה המתורגמת לעברית ראו שיח'ה חליווה, **אתנחתא לנביחות**, תרגמה אילנה המרמן (תל אביב: אפיק, 2021).
- 12 עלא חליחל, **יחסי הסודיים עם קרלה ברוני** (אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2012); לביקורת על ספרו של חליחל ראו איסמאעיל נאשף, "חיי הסודיים עם קרלה ברוני: טעם החטא", **הארץ**, 17 ביולי 2012, <https://bit.ly/3YQu8mv>.
- 13 לדיון בנושא ראו יהודה שנהב־שהרבני, "הנכבה והמלנכוליה היהודית ערבית", **עיונים בתקומת ישראל** 10 (2015): 240–251.
- 14 ע'סאן כנפני, "השיבה לחיפה", בתוך **החדרים האחרים: שלוש נובלות פלסטיניות**, ערך עמי אלעד בוסקילה (אור יהודה: הד ארצי, 2001) 93–129.
- 15 ע'סאן כנפני, **השיבה לחיפה**, תרגם למחזה בועז גאון (תל אביב: המכון למחזאות ישראלית, 2008). ראו מחמוד כיאל, "השיבה לחיפה" של ע'סאן כנפאני בעברית", בתוך **מרחב ספרותי ערבי־עברי**, ערכו חנן חבר ומחמוד כיאל (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016), 82–97.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

פרסום ספרו **הולכים על הרוח: שיחות בבית שאן**.¹⁶ בשנות האלפיים גדלה התקבלותו עם פרסום התרגום לעברית של ספרו **היא, אני והסתיו** (2012). אחריו יצא לאור הספר **הזיכרון שוחח איתי והסתלק: חייו ומותו של השיח' מחורץ הפנים** (2015), המתאר את קורותיהם של פלסטינים רבים, שסיפוריהם נארגים אלה באלה.¹⁷ גם ספריו של הסופר הלבנוני אליאס ח'ורי זוכים להתקבלות נרחבת בישראל, ובעיקר ספריו העוסקים באירועי הנפבה, כמו **באב אלשמס** והטרילוגיה **ילדי הגטו**.¹⁸ לצד שתי מגמות אלה, בהקדמה לקובץ הסיפורים **נפבה לייט**, טען אלטייב ע'נאים כי בעוד שהדור הקודם כתב ספרות ריאליסטית, הפרוזה הפלסטינית החדשה המגששת את דרכה פונה לכיוונים חדשים של פנטזיה ועיוות המציאות.¹⁹ ספרות זו, המבקשת לצוד את הרגעים הקטנים של החיים, נשענת על אמצעים לשוניים כמו אירוניה, ביקורתיות ופנטזיה, ויוצריה אינם חוששים לחרוג ממוסכמות ספרותיות קיימות בניסיון לפלס לעצמם נתיב פואטי חדש ואקספרימנטלי.²⁰ העושר של הספרות הפלסטינית המשתקף בקובץ **בלשון כרותה** מעיד על מגמה ספרותית אחרת, הנשענת על מערכת שונה של קואורדינטות זמן ומרחב בתוך הספרות

- 16 הספר ראה אור בערבית בשנת 1992 בהוצאת מרכז "יאפא כיתאבה תסג'יליה". הספר ראה אור בעברית, באותה השנה, בהוצאת "המרכז לחקר החברה הערבית בישראל" בבית ברל בתרגום עצמי של נאטור.
- 17 סלמאן נאטור, **היא, אני והסתיו**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012); סלמאן נאטור, **הזיכרון שוחח איתי והסתלק: חייו ומותו של השיח' מחורץ הפנים**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: רסלינג, 2014). לביקורת על האחרון ראו אריאל שטרית, "רשימת ביקורת על הזיכרון שוחח איתי והסתלק: חייו ומותו של השיח' מחורץ הפנים", **ג'מאעה כ"ג** (תשע"ז): 235-240. בשנות 2017 פורסם הספר הראשון בסדרת **מפתוח**, שהוא תרגום מיצירותיו של נאטור. ראו סלמאן נאטור, **הולך על הרוח**, תרגם יונתן מנדל (ירושלים: מכון ון ליר, 2017).
- 18 יצירותיו של ח'ורי שראו אור בעברית: **באב אלשמס**, ערך ותרגם אנטון שמאס (תל אביב: אנדלוס, 2002); **יאלו**, תרגמה מלי ברוך (תל אביב: אנדלוס, 2005); **פנים לבנות**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014); **מסעו של גנדי הקטן**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: חרגול, 2016); **פקעת של סודות**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: עולם חדש, 2017); **ילדי הגטו: שמי אדם**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: עולם חדש, 2018); **סטלה מאריס**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (ראשון לציון: משכל ומכון ון ליר, 2019); **כאילו היא ישנה**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2023); **אדם בדמותי**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2024). לקריאה נוספת בנושא תרגום כדיאלוג ספרותי ופוליטי ובנושא עבודת התרגום לעברית של יצירותיו של ח'ורי, ראו יהודה שנהב־שהרבני, **סיפור שמתחיל בגבות של ערבי: תרגום בדיאלוג עם אליאס ח'ורי** (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2020).
- 19 אלטייב ע'נאים ויוסי גרנובסקי, **נפבה לייט וסיפורים אחרים** (תל אביב: מטען, 2014).
- 20 שם, 13.

העברית. דרך התרגום חודר ריבוי הנרטיבים של הספרות הערבית אל הספרות העברית ומשבש את ציר הזמן הלאומי-היסטורי שהתקבע בה (הציר המוביל משואה לתקומה). נוכחותה של העברית אומנם אינה מייצרת ציר זמן כרונולוגי-היסטורי אלטרנטיבי (למשל מהנפפה לנפסה), אבל היא פותחת נתיב שבכוחו לערער את תפיסת הזמן הלאומית.

הווה מתמשך

במאמרו "רוב כמיעוט לאומי" עמד חנן חבר על משמעות התנועה הערבסקית ברומן **ערבסקות** לאנטון שמאס.²¹ טענתו הייתה שהערבסקה מעקרת את הזמן הכרונולוגי של עלילת הרומן מערכים של התפתחות או התקדמות, ומאפשרת לשמאס להתייחס אל העבר, אבל בה בעת גם להתמודד עם תיאור דיכוייה של האישה הפלסטינית בלי להיכנע לתביעה המוכרת, להמעיס בערך הדחיפות או החומרה של דיכוי זה בהשוואה לדיכוי הפוליטי של העם הפלסטיני. הערבסקה, טען חבר, מאפשרת להתבונן על הריבוי שנראה כמו "מגוון כאוטי של מציאות חיים", ולעשות לו רדוקציה לסדר שמצד אחד הוא ניתן לשליטה, אך מצד שני אינו מוגבל למסגרת השרירותית המיוחסת לו. במאמרו הראה חבר כי הערבסקה היא תנועה נטולת התקדמות שמצליחה לערער את הניסיון לפתח "זמן לאומי".²² בהמשך לטענה זו אבקש להרחיב כאן את הדימוי הערבסקי לתיאור המגמה הכללית של הספרות הפלסטינית המתפרסמת בעברית.

במאמר זה אראה אפוא כי הספרות הפלסטינית שיוצאת לאור בעברית בעשורים האחרונים מערערת על תפיסת הזמן הליניארית ומייצרת תחתיה קואורדינטת-זמן של "הווה רחב": מרחב-זמן שמאכלס בתוכו ריבוי של נקודות מבט, חוויות ודיאלוגים מהעבר ומההווה המשתרגים אלו באלו. כתוצאה מכך נוצרת רשת שבה העבר חודר אל ההווה ואל העתיד, שמצידם אינם מכילים שום רמז לשינוי ולא נותנים סיבה לתקווה. כך נוצרות רשתות מפותלות של חוויות וניסיון חיים המובילות מהעבר אל ההווה, מהנפפה אל המלחמה בעזה, ומההווית החיים הפלסטיניים לפני הנפפה להווה החיים הפלסטיניים בתוך החברה הישראלית. ההווה והעתיד הפלסטיניים ארוגים ברשת מפותלת שמגלה את הקרעים הקיימים בה, אבל גם את ההקשרים שהיא משמרת כשהעבר והעתיד קורסים אל תוך הווה מתמשך ואינסופי.

העושר הספרותי המוצג בספרות הפלסטינית המתפרסמת בעברית בעשורים האחרונים בכלל, ובקובץ **בלשון כרותה** בפרט, משקף את רעיון "ההווה הרחב". בספרו

21 אנטון שמאס, **ערבסקות** (תל אביב: עם עובד, 1986).

22 חנן חבר, "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים על 'ערבסקות' מאת אנטון שמאס", **תיאוריה וביקורת** 1 (1991): 30.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

של הנס אולריך גומברכט *Our Broad Present*, טבע המחבר את המושג "הווה רחב".²³ במקום אחר הוא טען כי האנושות הונחתה עד כה על-ידי "תודעה היסטורית ונתיב ליניארי שהניחו כי כל התופעות מושפעות משינויים במהלך הזמן".²⁴ עם זאת, הוא הסביר כי כיום אנחנו כבר לא חיים בזמן היסטורי, משום שהעתיד כבר אינו נתפס כאופק פתוח של אפשרויות אלא כמרחב של אי-ודאות ואיום.²⁵ בה בעת, המחשבה כי העבר נותר מאחור כבר אינה נכונה, שכן "זמני העבר" מציפים את ההווה, והופכים אותו לממד של בו-זמניות שהולכת ומתפשטת.²⁶ זהו ההווה המתרחב, והוא מאפשר תנועה לעבר העתיד והעבר בעת שהם עצמם נעים בתנועה חוזרת אל ההווה.

הדיון שיובא בעמודים הבאים לא יתמצה בתנועה הערבסקית של "ההווה הרחב" אלא יתעכב גם על ההווה הקונקרטית הנטועה בחד-פעמיות של הכאן והעכשיו. עם זאת אנסה להראות שגם הווה קונקרטי זו מתכנסת ל"הווה רחב" שמשרטט בתוכו אפשרויות של נוכחות והווה פלסטינית.

את מערכת הזמן של "ההווה הרחב" מסביר גומברכט באמצעות המושג של "נוכחות": "לטענתו, ביקורת התרבות הפוסט-סטרוקטורליסטית עסקה בממד הפרשנות של השפה ובמשמעותה, אך לא נגעה בשאלת הנוכחות שלה".²⁷ שאלה זו, העוסקת בהווה הקונקרטית הנטועה בחד-פעמיות של הכאן והעכשיו, היא נקודת הראשית של הקשרים פילוסופיים אך גם תרבותיים ופוליטיים. שאלת הנוכחות מסמנת אפוא רצף של עמדות וזהויות הניצבות ב"הווה הרחב" – היא משרטטת רצף של אפשרויות הנוכחות בעבר ובהווה, ומעלה שאלות לגבי העתיד שדרכן מבקש הסובייקט לסמן את נוכחותו והווייתו במרחב ובזמן.

"ההווה הרחב" מציע לנו ריבוי של פרספקטיבות, ולכן אינו יכול לעסוק רק במתח המתקיים בין כובש לנכבש, כמו שעושים למשל העוסקים בפוליטיקה של זהויות. מאמרו המכונן של פרנץ פאנון, "חויית ההווה של השחור", נפתח בשאלת הנוכחות: "הגעתי לעולם חדור רצון למצוא משמעות לדברים. נשמתי מלאת תשוקה להגיע אל מקור העולם". עם זאת, עד מהרה גילה פאנון כי גופו הוא מושא למבטו של הלבן: "והנה גיליתי שאני אובייקט בין אובייקטים אחרים. כלוא באובייקטיביות המוחצת הזו, התחננתי אל

Hans Ulrich Gumbrecht, *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture* 23
(New York: Columbia University Press, 2014), ix-xiv, 1-9, 73-79

הנס אולריך גומברכט, "ההווה הרחב", **אות** 8 (2018): 220.

גומברכט מתייחס לתיאוריות העוסקות בהתחממות כדור הארץ והשלכותיה על עתיד חיינו.
שם, 221.

גומברכט נותן לדוגמה את מערכות הזיכרון האלקטרוניות המציפות את העבר בהווה, וראו שם.

הפילוסוף המובהק של תיאוריה זו הוא דרידה. ראו ז'אק דרידה, **על הגרמטולוגיה**, תרגם משה רון (תל אביב: רסלינג, 2015).

הזולת. אל מבטו המשחרר, המחליק על גופי שהפך לפתע חסר בליטות, משיב לי קלילות שחשבתי שאבדה לי, בהחסירו אותי מן העולם משיב אותי אל העולם. [...] התרחתחתי. דרשתי הסבר. לשווא. התפוצצתי. הנה החתיכות הקטנות שחוברו יחד בידי אני אחר".²⁸ אם כן, פאנון פותח את הספר בהוויית נוכחותו בעולם, בתשוקתו לידע ולמשמעות, אך מגלה מייד כי האחר כולא את גופו במערך של מבטים משטיחים. בסופה של הפסקה הוא נשאב לחלוטין למבטו של הלבן ומתפוצץ לרסיסים. בניגוד למהלך זה אני מבקשת להפוך את היוצרות: לשוב אל שאלת הנוכחות של הסובייקט, ולהראות כי מערכי הכוח אינם נעלמים מהטקסט אלא מצויים בו כסוד גלוי שאין צורך לגלותו.²⁹

איך כותבים ספרות פלסטינית בישראל בלי ליפול לקטגוריות מוכנות מראש של כובש ונכבש, קורבן ומקרבן? איך כותבים את הסיפור הפלסטיני באופן שייצור ריבוי של עמדות בספרות הערבית המתפרסמת בעברית ובספרות העברית? לדידי, הקובץ **בלשון ברותה** מצליח לסמן נוכחות פלסטינית אחרת בתוך המרחב הישראלי: הוא אינו מתאים את עצמו למערכת ההגדרות של פוליטיקת הזהויות אלא מציג זה לצד זה סיפורים קצרים ופרגמנטים שמשטטים את הנרטיב ההגמוני, ומייצרים מערכת הטרוגנית של קולות הנוכחים במרחב הישראלי-פלסטיני. דומה כי ברוח הצעתו הפילוסופית והתרבותית של גומברכט, המבקשת להשיב לסובייקט את נוכחותו במרחב גם אל מול מערכי הכוח שבהם הוא כלוא, אפשר לומר כי הנוכחות הפלסטינית בקובץ שלפנינו מערבלת מחדש את המרחב הישראלי.

מערכת הממשות והנוכחות הזו מקיימת בשפה ממד קונקרטי שיכול לייצר תופעות בעודו חומק מכל ניסיון לייצר זהות אחדותית. הוויית הנוכחות הזאת נעה על צירים שונים ומרובים, ומייצרת חוויות בזמניות שונות שאינן מצטרפות זו לזו אלא מסמנות נוכחויות חד-פעמיות, של כאן ועכשיו – המצטרפות למרחב של "הווה רחב". מרחב זה מסמן את התנועה, את הנוכחות הממשית, את הקיום שמשתקף בפרספקטיבות

28 פרנץ פאנון, "חוויות ההווה של השחור", **עור שחור, מסכות לבנות**, תרגמה תמר קפלנסקי (תל אביב: מעריב, 2004 [1952]), 83.

29 על שאלת הסוד הגלוי ביצירה ראו Anne-Lise François, *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience* (Stanford: Stanford University Press, 2008). לדברי פרנסואה, הסוד הגלוי הוא האופן שבו היבט מסוים ביצירה נדמה כסמוי מן העין, בעוד שלמעשה, דווקא מרוב שהוא גלוי, הוא כבר נתפס כמובן מאליו. כך מתקיים הסוד הגלוי כאשר של אי-שליטה ואי-בעלות. בהקשר זה עוסקת פרנסואה גם בשאלת הטראומה, ומבקשת להראות שהיא סוד גלוי, מתוך התפיסה שלפיה השפה המתקיימת לנוכח הטראומה לא נרעשת מגילויה: "הסוד הגלוי הוא מתנת ההתגלות שעברה תמורה כה גדולה עד שהיא מתקבלת כמובן מאליו – ספוגה בקרקע חיי היום יום – קודם היא נתפסת ככזאת, קבורה כחלק מהתקבלותה ולא כחלק מהדחתה". ראו גם אן ליז פרנסואה, "סודות גלויים: ספרות החוויה הלא נחשבת, לקראת תיאוריה של פעולה נסוגה", **אות** 2 (2013): 209-240.

רבות. גומברכט מצביע על כמה אמצעים שמפנים את תשומת הלב להוויית הנוכחות: ההתייחסויות לשפה הדבורה (זעקה, ריתמוס חוזר או הסטות בשפה), כלומר למציאות הפיזית של השפה שבה המילים נחוות כהצבעה על דברים; פרקטיקות גופניות אלימות שמסמנות נוכחות בטקסט הסיפורי; טקסיות שמתקיימת בסיפורים וירטואליים שחוזרים על עצמם; ולעיתים דווקא פנטזיה ותשוקה לעוות את המציאות הקיימת.³⁰ לצד תנועה זו אפשר למצוא בסיפורים גם מופעים של עצירה וקיפאון שמתקיימים בצירים מרובי אפשרויות אלו. בדרך זו מייצרת הנוכחות מנעד רחב של אפשרויות תנועה וקיום שמתעצמות לכדי תנועה סיסמוגרפית המשנה את המרחב והזמן של הספרות העברית. השער "כדי שתיאלם", שפותח את **בלשון כרותה**, מסמן את היעלמותם או את נוכחותם המינורית של הפלסטינים בספרות העברית, אך לאורך הקובץ הולכת נוכחותם של הפלסטינים ומתעצמת ותנועתה מתגברת עד שהיא מקבלת ממד ממש.³¹ האירועים הקשים המתוארים בסיפור "הזיכרון שוחח איתי והסתלק" של סלמאן נאטור מעלה אצל הקורא זעקה חרישית.³² זעקה זו מתגברת בסיפור "הבית האחר", עד שהיא מקבלת ממד ממש שלא ניתן יותר להתעלם ממנו.³³ אל הזעקה מצטרפת בהמשך גם תנועה במרחב. היא מתחילה בסיפור "הבית האחר" כתנועה מינורית של אישה זקנה המבקשת לשוב לביתה מלפני הנפבה אבל אין בכוחה להגיע אל יעדה, ומתעצמת לכדי תנועת שוטטות במרחב הסיפור "פני העיר", המספר על רוכלת זקנה שמבקשת למכור את מרכולתה בירושלים.³⁴ תנועתה מגלה כיצד משתקפות פני העיר בפניה. כך, תנועת השיבה שהחלה בסיפור "הבית האחר", מקבלת מענה בסיפור "פני העיר". לצד הזעקה והתנועה שעולות מסיפורי הקובץ, מופיעה בהם גם עצירה נרטיבית שמנכיחה ומעצימה את הטראומה הפלסטינית במרחב הישראלי, למשל בסיפור "אני לא אוהב להרוג" שמבקש מקוראיו לעמוד דום לנוכח אירועי הקטל והמוות של הילדים בעזה לאורך ההיסטוריה הפלסטינית.³⁵

- 30 גומברכט, "ההווה הרחב".
- 31 כותרת הספר מתכתבת עם שם הסיפור "מול היערות" של א"ב יהושע, שבו הופיעה לראשונה דמות הערבי. נוכחות הערבי בסיפור היא מינורית והוא כרות לשון וזקן. א"ב יהושע, **מול היערות** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1968).
- 32 סלמאן נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערכה את התרגום מייסלון דלאשה, בתוך **בלשון כרותה**, 366-353.
- 33 מוחמד עלי טאהא, "הבית האחר", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערך את התרגום איאד ברגותי, בתוך **בלשון כרותה**, 65-62.
- 34 נוזהא אבו גוש, "פני העיר", תרגם יובל אברהם, ערך את התרגום צאלח עלי סואעד, בתוך **בלשון כרותה**, 127-124.
- 35 עבדאללה תאיה, "אני לא אוהב להרוג", תרגם אלמוג בהר, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 163-159.

לצד סיפורים אלו, דומה כי בחלק מהסיפורים האחרים מתגלה קו דק של תקווה זהירה. בסיפורים "אני לא אוהב להרוג" ו"המושב של רונאלדו", למשל, נדמה כי מי שמעז להסיט את המבט יכול לחלום לרגע על עתיד אחר, גם אם תקווה זו אינה מוצאת אחיזה במציאות.³⁶ הקובץ **בלשון כרותה** מעמיד אפוא במרחב הישראלי פרקטיקות של נוכחות שהולכות ומקבלות בו מקום, כך שזוהי פעולת תרגום שהיא גם פעולה בעולם. הקורא בקובץ הסיפורים משתהה על נוכחותם של הפלסטינים במרחב: הזעקה, התנועה ועצירתה, התשוקה לפנטזיה ושינוי המציאות מעידים על ריבוי העמדות של הזהות הפלסטינית, תובעים את נוכחותה וקיומה הלגיטימי בשפה העברית, ואולי ניתן אף לומר שנוכחות זאת הופכת את העברית לשפה פלסטינית, ומצליחה להשיב אט אט את העברית לשפת המרחב.³⁷ נוכחותה של הזהות הפלסטינית מייצרת דיסאוריינטציה בספרות העברית ומערבלת את הזמנים לכלל "הווה רחב". מערכת הזמן הפלסטינית כ"הווה רחב" מערבלת את מרחב הזמן המאכלס בתוכו את מערכת הזמן הישראלית.

זיכרון וזמן: "הזיכרון שוחח איתי והסתלק" לסלמאן נאטור

קובץ הסיפורים **בלשון כרותה** נחתם בסיפורו של סלמאן נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", אבל באופנים רבים זהו הבסיס הנרטיבי לקובץ כולו. סיפור זה נכתב בעקבות ראיונות עומק שערך נאטור בתחילת שנות השמונים עם עקורים פלסטינים שמהם אסף עדויות.³⁸ קובץ הפרגמנטים נפתח בתיאור כרונולוגי של אירועים אישיים המשתלבים באירועים פוליטיים לאומיים:

נולדתי אחרי מלחמת 1948.

התחלתי את לימודיי במלחמת סיני.

סיימתי את לימודי התיכון במלחמת 67'.

התחתנתי במלחמת אוקטובר.

36 מחמוד שקיר, "המושב של רונאלדו", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערכה את התרגום מייסלון דלאשה, בתוך **בלשון כרותה**, 235–238.

37 על המצב העגום של ידיעת השפה הערבית בקרב יהודים בישראל, ראו יהודה שנהב, מייסלון דלאשה, רמי אבנימלך, נסים מזרחי ויונתן מנדל, **ידיעת ערבית בקרב יהודים בישראל** (ירושלים: מכון ון ליר ואוניברסיטת תל אביב, 2015). בה בעת חשוב גם להזכיר יוזמות רבות לכניסת הערבית לשפת המרחב: העתירה לבג"ץ, הסדרה הערבית **עבודה ערבית**, פרויקט "מדרסה" להוראת הערבית המדוברת ועוד.

38 יהודה שנהב, "מת ללא אזהרה מוקדמת", **תיאוריה וביקורת** 46 (2016): 235.

”אדם צריך שישמע כדי להיות אדם”: על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

בני נולד במלחמת לבנון. אבי נפטר במלחמת המפרץ.
נכדתי הראשונה נולדה במלחמה שעדיין נמשכת.³⁹

לכאורה מסמן נאטור בסיפור את הזמן הכרונולוגי, אבל למעשה המשפט האחרון טורף את הקלפים ומסמן את חוסר היכולת לייצר קו כרונולוגי של התקדמות על רצף ציר הזמן. המשפט האחרון, והעתיד שמאיים על הנכדה, מערבבים את הזמנים. הם מציפים את העבר בתוך ההווה, מסמנים את חוסר התקווה שהעתיד צופן בחובו, ומייצרים מערכת זמן אינסופית שאין בה שום דבר חדש. בתוך הוויית הזמן הזאת מבקש נאטור לעצור לרגעים כדי להנכיח את הסיפורים המושקעים.

הכתיבה בפרגמנטים ממחישה את חוויית העקירה והתבוסה אשר הופכת את מערכת הזמן לציר סינכרוני שבו לא ניתן עוד להבחין בין מוקדם למאוחר. אך למרות בלבול הזמנים, בין הפרגמנטים מתקיימות רשתות נרטיביות שמתקשרות זו עם זו ומהדהדות זו את זו. המונח פרגמנט נגזר מהפועל ”לשבור”, ומוגדר ביסודו דרך השבירה האלימה הניכרת בגבולותיה המקוטעים. השברים אינם חלקים מפאזל המתאימים זה לזה, כי צורותיהם השבורות לא יכולות להתאחות.⁴⁰ העצירה והקטיעה המפרידות בין סיפור לסיפור אינן מאפשרות לחבר את חלקי המציאות לכדי סיפור אחדותי. בעת הקריאה בפרגמנטים אנחנו מתבוננים בשברי הפיצוץ שמתרחש לנגד עינינו, והם לא מניחים לנו לשוב אל סדר היום שקדם לו. הפרגמנט הוא סממן של אבל, הרס ואובדן, המובילים במידה מסוימת גם לאובדן הסיפור. הקיטוע האלים המתרחש במעבר בין הפרגמנטים מציף את הקיפאון והשקט טורדי המנוחה שמשתררים בסיום הקריאה בהם.

סיפורו הפרגמנטרי של נאטור משקף אפוא בזעיר אנפין את הקובץ **בלשון כרותה** כולו, כי סיפורים רבים בקובץ הזה נחווים כפרגמנטים, ונקטעים בקטסטרופה.⁴¹ אריאל שטרית מגדירה כתיבה זו כמינימליסטית ומרוחקת, כתיבה שאינה מנחה את הקוראים איך להרגיש אלא מניחה שהאירועים המתוארים בה יעוררו בהם תגובה הולמת.⁴² העצירה הנרטיבית בסיפור מעלה הד של זעקה. הד זה אינו נשמע בסיפורים עצמם

39 נאטור, ”הזיכרון שוחח איתי והסתלק”, 354.

40 לילך ניישטט בורנשטיין, **שיר השירים והפואטיקה של הפרגמנט** (תל אביב: רסלינג, 2019).

41 ראו למשל חסן, ”לא!”, 11; סוהיל כיוואן, ”בכבוד רב”, תרגם עידן בריי, ערכה את התרגום ראויה בורבארה, בתוך **בלשון כרותה**, 26; בשיר עמרו, ”הבז”, תרגם אייל קשאן, ערך את התרגום צאלח עלי סואעד, **בלשון כרותה**, 80; מוחמד עלי טאהא, ”הבית האחר”, 62; יחיא ח'לף, ”האישה היפה היא”, תרגם אריה גוס, ערך את התרגום נביה בשיר, בתוך **בלשון כרותה**, 67; מאג'ד אבו גוש, ”אהבה”, תרגם איציק שניכויס, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 98; נאהד מחמוד כנאענה, ”הדרך לארץ המובטחת”, תרגמה שוש בן ארי, ערכה את התרגום ז'אן בסול, בתוך **בלשון כרותה**, 99.

42 אריאל שטרית, ”סלמאן נאטור: הזיכרון שוחח איתי והסתלק”, **ג'מאעה כ"ג** (תשע"ז): 235-240.

אלא עולה מהשתיקה המשתררת עם סיומם, מחוסר התיווך של המספר את האירוע המתואר. בספרה **מחשבות מיותרות** מבקשת חנה סוקר שווגר לחדור את החיץ שבין המילים לדברים ולבדוק היכן מצליחה הספרות "לגעת" בממשות, או במילותיה: "לשרוט אותה, לעשות חתך בממשי".⁴³ ממשות זו באה לידי ביטוי גם בטקסט הספרותי, בהצלחתו לייצר אפקטים וויברציות חושיות בגוף הקוראים או החוקרים. דומה כי סיפורו של נאטור חודר את החיץ המפריד בין הסיפור לקוראו. הד הזעקה שעולה מדפי הסיפור הולך ומתעצם עם הקריאה בספר בעודו חושף את הבלתי נשלם, את הלא עשוי עד הסוף, ומותיר את הקורא משתאה.

הפרגמנטים של נאטור כתובים בשפה תמציתית, אינפורמטיבית מאוד, ואין בהם כמעט תיאורים של רגשות או תחושות. תמציתיות זו מדגישה את תחושת הדחיפות וההכרח לתעד את האירועים במהירות, בלי להתעכב עליהם. פרגמנט מספר 25 מתאר בריחה של משפחה מהעיר ג'נין במאורעות הנכפה. האם מחפשת את בנה התינוק בהריסות, וכשהיא מוצאת אותו היא ממשיכה עם השיירה, אבל מגלה שמשפחתה התקדמה ונעלמה כבר. התינוק מכביד על האם והיא משאירה אותו מאחור וממשיכה בדרך בלעדיו. בתה בת התשע שואלת אותה היכן השאירה אותו ושבה לאחור כדי להביאו. הסיפור מסתיים במילים: "הנה אחי, יאמה".⁴⁴ המספר משאיר בסיפור פערים שאינם ניתנים לאיחוי: כיצד חצתה הילדה את הדרך אל המקום שבו הושאר התינוק? כיצד הרגישה האם כשזנחה אותו? כיצד חשה כשבתה שבה אליה עם התינוק? הפרגמנט מזהה את השברים, הסדקים והרסיסים של הסיפור, שאינם ניתנים לאיחוי ולתיווך. הוא מעורר אצל הקורא טווח רחב של רגשות: הלם, כאב, זעקה חרישית והזדהות עם הסבל, רגשות שהופכים אותו מקורא פסיבי לקורא נוכח ומעורב. הטקסט מעורר את הנוכחות דרך תיאור הפעולות ללא תיווך של רגש, כי דווקא תיאור זה הוא שמעורר את הקורא לפעולת קריאה משמעותית.⁴⁵ שאלת הנוכחות נעה במרחב שבין

43 חנה סוקר שווגר, **מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית, 1907-2017** (רמת גן: בר אילן, 2021) 8-9.

44 נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", 363.

45 הפרגמנט המתואר מייד אחריו מתאר ספק את אותו התינוק ספק דמות אחרת: "עאמר גדל חירש, אילם ומשותק, הוא בן 35" (שם, 364). האלימות שהייתה מנת חלקו של התינוק הותירה על גופו צלקות שלא יימחו. גופו נותר נכה, שבור, מצולק ומקוטע, אך האירוע האלים שב ומשתכפל בפרגמנט הנוכחי: "אום עאמר חפרה בהריסות לאט לאט. עדיין היא כבדה ואיטית. עדיין עאמר אינו משמיע קול" (שם, 363). הפרגמנט הנוכחי אינו מוסר אם עאמר ניצל. השתיקה והאלימות של הילד שאינו יכול לבטא שום סממן של חיים מייצרת זעקה פנימית שעולה מתוך השקט של ההריסות. גוף האם וגוף התינוק קורסים לנוכח המציאות ההרסנית. הם לא מצליחים לעמוד בעוצמת האלימות, אבל דווקא העצירה של הטקסט והשתיקה מסמנות את נוכחותם ומפלחות את ליבו של הקורא.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

הטקסט לבין הקורא הישראלי, ומייצרת מערכת של הזדהות רגשית שמצליחה לערבל, ולו לרגע, את ההגדרות הזהותיות וההבדלים בין הקורא לבין הטקסט.

זעקה, הד ותנועה: "הבית האחר" מאת מוחמד עלי טאהא

הזעקה החרישית העולה מהסימונים הקטועים של הפרגמנטים המאכלסים את הסיפור של נאטור מקבלת ביטוי מוחשי בסיפורו של מוחמד עלי טאהא, "הבית האחר".⁴⁶ טאהא, שהחל לפרסם את כתביו כבר בשנת 1964, נחשב לאחד הכותבים החשובים ביותר בספרות הפלסטינית.⁴⁷ הסיפור "הבית האחר" נוגע במתח שמתקיים בין בני הדור הראשון לנכפה לבני הדור השני, המבקשים להתערות במדינה. הוא נפתח בזעקה:

קולה של הישישה ניסר בחלל. לרגעים עלה עמום וקצוב כתופיה של תזמורת צופים הצועדת בעקבות ארונו של איש רם מעלה. לרגעים חרך את האוזן כדנדונו של פעמון הנחושת המקפיא את דמם של הילדים בחצר בית הספר. [...] ארוך ומתנגן בקע ה"מוצטפא" מגרונה, הסתנן מבעד לשיניה התותבות כאזעקה, זוחל כמועקה, ניחר כפחד, ופתאום, בלי סיבה או סימן, מתרונן כיקיצה. לשונה ביתרה בסכין תרשיחאית חדה את ההברה השלישית ובלעה את האל"ף [...].⁴⁸

הצעקה המתגברת, המפלחת ומבתרת את שמו של הבן, היא ספק זעקה ספק אזעקה המבקשת להפר את שלוות נפשם של הקוראים ושל הדמויות עצמן, ולהניע פעולה במרחב.

אך הבן אינו קשוב לזעקה, הוא יושב מול המחשב, שקוע בשרטוט בית חלומותיו. הוא מדמיין איך יקים בית שישלב בין אלמנטים מסורתיים למודרניים, אך אימו נעדרת מתמונת הדמיון הזאת: "כשתחיל בניית הווילה שבה יחיה עם סלוא, נדא ובניו ענאן ועדנאן".⁴⁹ בתוכניתו העבר מועד להיותר אלמנט אדריכלי מוזיאוני ולא מציאות חיה. אפשר לשמוע כאן את הביקורת של טאהא על התרחקותם של בני הדור השני לנכפה מהחוויה של הדור הראשון, ועל העדפתם לשכוח את הנכפה כדי שיוכלו להתערות בארץ. מנאר מח'ול מציין כי בתקופה הראשונה שלאחר הנכפה (בשנים

46 טאהא, "הבית האחר", 62-66.

47 אוסף נבחר של סיפוריו של מוחמד עלי טאהא (יליד מיעאר, 1943) פורסם בשנת 2023. ראו מוחמד עלי טאהא, לשכת המקוללים, ערך יונתן מנדל (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2023).

48 טאהא, "הבית האחר", 62.

49 שם, 65.

1948-1967) הדגישו סופרים רבים את הרצון להשתלב בארץ, בעוד שבתקופה השנייה (1967-1987) התבססה בהם ההבנה שלא יוכלו להשתלב בה.⁵⁰ הסיפור של טאהא דן בדיק בתפר שבין התקופות ומבקר את התשוקה להיות חלק מהישראליות תוך השתקת הטראומה של הדור הראשון לנפכה. זעקתה של האם הזקנה עולה ממרתף הבית, מיסודותיו, מרעידה את אמות הסיפים וקוטעת את החלומות של הבן: "הצילו. הצילו. ני. יא עולם. יא אנשים. עדיף שלא הייתי שומע, הוא מהרהר, אבל החאג'ה כבר חיה בפאתי בית הקברות. המקום שבולע ולעולם אינו שבע".⁵¹ הזקנה שבויה במערבולת טראומתית שמוחקת את כל החיים שבין הנפכה להווה. זעקתה מחוללת תזווה סיסמוגרפית באדמה הרועדת כהד לזעקתה הטראומתית.

אבל לפתע מבקשת הזקנה לפרוץ את מערבולת הטראומה ופותחת בתנועה: "הישישה פוסעת כצב זקן שהזמן שכח מקיומו, הצרור בשמאלה, המקל בימינה, והיא ממלמלת: הביתה. אני הולכת הביתה".⁵² הזעקה מתחלפת בפעולה, השפה מתחלפת בתנועה, הממד הסימבולי מקבל ממשות. הזקנה משתוקקת לשוב לביתה שלפני הנפכה, והתנועה במרחב היא תנועה של שיבה, של חזרה, אבל כאן הסיפור מסתיים בלי שיש לקוראים דרך לדעת אם הבית ההוא עדיין עומד על תילו או שהיא שבה למקום ריק. רגע זה מעלה שתי אפשרויות בעת ובעונה אחת: מצד אחד, הניסיון לשוב אל הבית נידון לכישלון, כי זוהי הליכה אל עבר שלא קיים עוד, אך מצד שני הסיפור מסתיים בחיפוש אחר שבריר של תקווה אפשרית לעתיד, גם אם מתוך ידיעה שהעתיד הזה לא קיים. ההתכוונות המוחשית הופכת אפוא לתנועה ריקה במרחב, אך למרות ריקותה עדיין הזעקה או האזעקה של הזקנה מהדהדת את סיפור החלילן מהמלך. בדומה לחלילן, גם הזקנה מבקשת לזעוק ולנוע במרחב בתנועה שתמשוך את הילדים אחריה – כלומר להניע את בני הדור השני לשוב אל בתייהם המקוריים. למרות המינוריות של הזעקה והתנועה במרחב, הזקנה מייצרת מהלך סיסמוגרפי של שינוי ומבקשת לעורר דור שלם לשוב אל העבר הפלסטיני והזהות הפלסטינית. תנועתה פורצת את מנגנוני ההדקתה של הדור השני המבקש להתערות בארץ.

התעצמות התנועה, המבט וכיבוש המרחב: "פני העיר" מאת נוזהא אבו גוש

התנועה שמתחילה בסיפור "הבית האחר", אל הבית שהיה ואיננו עוד, מקבלת ביטוי מועצם בסיפור "פני העיר", שבו כבר מופיעה תנועה ממשית במרחב, כעמדה של נוכחות שספק מתנגדת למערכי הכוח וספק ניגפת לפניהם. הסיפור מתאר רוכלת

50 1-14 Makhoul, *Palestinian Citizens in Israel*; וראו גם את מאמרו בגיליון זה.

51 טאהא, "הבית האחר", 64-65.

52 שם, 65.

מבוגרת, סבתא לנכדים, שכלכלת ביתה מוטלת על כתפיה. כאשר היא מנסה למכור פטרוזיליה ונענע באחד הרחובות בירושלים באים שוטרים ומסלקים אותה.⁵³ הסתלקותה מהמקום הופכת בסיפור לתנועה שצוברת נפח פוליטי והיסטורי ומסמנת את בעלותה של הרוכלת על ירושלים. כך, התנועה של הזקנה מהסיפור "הבית האחר", שביקשה להוביל אחריה בתנועת השיבה לפלסטין את הדורות הבאים כאילו הייתה החליין מהמליין, מתעצמת בסיפור "פני העיר" לתנועות רבות, והמבטים המצטלבים שנכרכים בה חושפים את פניה הפלסטיניות של ירושלים.

שאלת הנוכחות באה לידי ביטוי במתח שמתקיים בין הממד הסימבולי של ירושלים למרחב הממשי שלה. שאלת הנוכחות שמשתקפת בכותרת הסיפור "פני העיר" מציבה במרכז את השאלה מה הם "פני העיר". הסיפור משקף צומת של מבטים על המרחב הירושלמי – מבטים המיתרגמים לתנועה בעיר: בין השוטרים, התיירים והרוכלת הזקנה. לאורך הסיפור מיתרגמת התנועה לממד הסימבולי, וממנו חוזר לממשי – כאילו קרב ניטש מתחת לפני השטח בין השוטרים, התיירים והרוכלת, המבקשים לכבוש את העיר ירושלים כל אחד בדרכו. שאלת פני העיר חושפת את פְּלִימְפֶּסְט השכבות שלה, הנע בין מבטי הכובש לבין המבטים המוצפנים בעיר.

הסיפור נפתח בתיאור המראה שניבט למבטה של הרוכלת הזקנה החולש על המרחב. היא מסדרת את מרכולתה על הקרקע ומשקיפה על העוברים ושבים. מבטה בוחן את המרחב כמו שבלש בוחן זירת פשע – היא רגישה לשינויים שמתחוללים בו וצופה את העומד להתרחש: "עיניה הרחבות עמדו על טיבם של העוברים והעוברות, ערות גם לחטוף שמבטים [...] לפתע נאחו בליבה זנב מועקה מבשר רעות".⁵⁴ הרוכלת מסולקת ממקומה על ידי שוטרים כי אינה מייצגת את "פני העיר". פערי הגובה בין המבט של הרוכלת, המצויה על הקרקע, לבין השוטרים המביטים בה ממעל, חושפים את מערך הכוחות ביניהם. השוטרים מבקשים לשלוט במרחב על דרך האיום, כמו החייל המתואר בהמשך הסיפור, העומד על חומת ירושלים כשנשקו מכון אל העיר.⁵⁵ נוכחותם זרה לעיר, מנוכרת ותלושה ממנה. אך הכוח המגולם במבטם של השוטרים מפרק לכאורה את המבט של הרוכלת על המרחב, והופך אותה למשוטטת חסרת מקום בירושלים.

ועם זאת, מבטה של הזקנה המשוטטת בעיר מפרק את המושג "פני העיר" שבו השתמשו השוטרים במישור המטאפורי והממשי כאחד: "למה? לעיר יש פנים או גב?"

53 אבו גוש, "פני העיר".

54 שם, 124.

55 האימה משתקפת גם בסיפורו של אלמוג בהר, "אנא מן אליהוד", שבו נעצר הגיבור היהודי על ידי שוטרים רק כיוון שהוא בעל חזות ערבית ודובר ערבית. אלמוג בהר, "אנא מן אליהוד", הארץ, 20 באפריל 2005, <https://bit.ly/3zUMFnu> (אוחזר ב-21 בנובמבר 2024).

היא לועגת לדבריהם.⁵⁶ משחקי הלשון סביב הביטוי "פני העיר" מתפרקים לאיברי גוף: פנים וגב. הלשון מקבלת ממשות גופנית שהופכת את משמעות הביטוי על פיו: ה"גב" המופיע לפתע במשחקי הלשון של הזקנה מרמז אולי לביטויים "הלבין פניו ברבים", או "סובב את גבו", שמהדהדים את האינטראקציה המשפילה בין השוטרים לרוכלת. אך מעניין לציין כי משמעות הביטוי הערבי "פִּיץ וַ'הָ" (بَيَضَ وَجْهَهُ) היא "נתן לו כבוד", כלומר משמעותו הפוכה מזו של הביטוי המקביל בעברית. בעזרתו מערערת הזקנה על תוקף הביטוי "פני העיר" כפי שמשמשים בו השוטרים, ומחדירה לתוכו משמעות חתרנית, הקובעת כי היא זו שאמורה לקבל את הכבוד האמיתי. זאת ועוד: הביטוי "פני העיר" מפרפר גם לביטוי ביידיש "איזה פנים יש לנו?", המזכיר את הבושה היהודית ואת הסבל היהודי הקשוב למצוקותיו של האחר, כלומר הביטוי "פני העיר" מוסיף קורטוב של ביקורת בהזכירו שגם הבושה היהודית צריכה להיות נוכחת בסיטואציה. הפירוק המתקיים בשפה הופך לפעולת דיבור שמפרקת את "פני העיר" באופן ממשי – כך שפירוק הלשון מוביל לפירוק השאלה על "פני העיר" במרחב הירושלמי או המקדסי. השיטוט של הזקנה במרחב מעלה אל פני השטח את ההיסטוריה הערבית המשתקפת בשמות הרחובות במזרח ירושלים: "היא ייצבה את הסל שעל ראשה והחלה לצעוד לאורך המדרכה שברחוב אלסולטן סולימאן [...]". חבורת תיירים צעדה לא הרחק, מאזינה להרצאתו הקדחתנית של המדריך, שדילג בין קורות הצלבנים, השושלת האיובית, מעלליו של המצביא צלאח אלדין, ימי הרומאים, מלחמות הטורקים והלכות האנגלים.⁵⁷ רחוב אל-סולטאן סולימאן ניבט אלינו פתאום, ואיתו ההיסטוריה של המצביא צלאח אל-דין ושל התקופה העוסמאנית בירושלים. לכאורה נגלה כאן השבר בין העבר הערבי המפואר לבין שיטוטה של הרוכלת חסרת המקום בירושלים, שבר שמצדיק לכאורה את טענת השוטרים כי הרוכלת כבר איננה פני העיר, כי ירושלים מאבדת את הזהויות הערביות החיות בה. אבל אל קו השבר הזה חודרת קבוצת תיירים שנחשפת להיסטוריה הערבית בירושלים ומצליחה להפגיש בין שתי נקודות הזמן הללו: בין העבר הערבי המפואר לבין הרוכלת הזקנה, חיבור שמפרק את השליטה של המבט הישראלי.

מרגע זה כמו מתקיים בסיפור "קרב מבטים" על המרחב הירושלמי: "היא [הרוכלת] הביטה עם התיירים להיכן שהמדריך הצביע וליטפה במבטה את חומת העיר ואת שערי הנחושת הגדולים. היא אחזה היטב בסלה והביטה מעלה, עם חברי הקבוצה, אל קצה החומה. חייל מצבאו של הכובש השקוף מאחד הפתחים אל עבר העיר, נשקו זקור ומכוון".⁵⁸ מבטו השולט של החייל הוא מבט זר המכוון אל העיר את נשקו ומגלה את

56 אבו גוש, "פני העיר", 125.

57 שם.

58 שם.

תחושת האיום שלו ואת תלישותו. למולו מתגלה מבטה של הרוכלת כמבט מלטף המייצר בינה לבין העיר אינטימיות המיוחדת רק להן. בין שני המבטים הללו נעים התיירים ממזרח ירושלים אל עיר דוד. מבטם מבקש לתווך בין חלקיה השונים של העיר, לצרפם לכדי פאזל אחד, אך דווקא הסתת המבט שלהם מגלה את "הסתר פניה" של העיר. מבטם של התיירים מהפך את היחסים הסימבוליים בין ירושלים של מעלה לירושלים של מטה, בין היהודי לפלסטיני, בין השוטר לרוכלת. התייר המבקש לצלם את ירושלים ולנסות לתפוס את ההיסטוריה שלה, מועד ונופל. ברגע זה נלחצת עדשת המצלמה ומצלמת את הזקנה: "לרגע איבד את שיווי משקלו. אחת ממרצפות הדרך הזדקרה כהודפת אותו ממנה. הוא התייצב והרים את המצלמה שוב מול עיניו. במסך הזעיר שמולו נראתה זקנה ישובה על הארץ ברגליים משוכלות. [...] מניפה צרור פטרוזיליה בידה האחת ונענע באחרת, חיוך רחב על פניה".⁵⁹ דומה כי המעידה, ההסתה, הדיסאורינטציה של הגוף, אובדן שיווי המשקל, כלומר איבוד השליטה הוא המעלה את נוכחותה של הזקנה. המרצפת המחוספסת שממנה סולקה הזקנה כמו מובילה את התייר למעוד ובכך חושפת את פרצופה של הזקנה. האדמה כאילו שומרת אמונים לרוכלת הזקנה ומחזירה לה את אותו המבט המלטף שזכתה לו בעבר. הקרקע כאילו רועדת תחת רגליו של התייר כדי להפיק את התמונה של הזקנה בתצלום הנצחי המעיד על ההיסטוריה של העיר, על פניה של העיר. מתוך הנפילה והשבר עולה נוכחותה הניצחת של הזקנה. נוכחותה הופכת לתמונה של ירושלים, תמונה שמלמדת על היחס הסימביוטי בין העיר לבין הרוכלת, עד שפניה של הזקנה כמו הופכות לפני העיר ירושלים עצמה. בנוכחותה תובעת הרוכלת הזקנה את בעלותה על הקרקע כגלות בתוך ריבונות.

בין תנועה לעצירתה: על "אני לא אוהב להרוג" לעבדאללה תאיה

שאלת הנוכחות של הזהות הפלסטינית מקבלת בקובץ הסיפורים ביטוי מוחשי דרך פרקטיקות של הנכחה: הזעקה החרישית שמתחילה בפרגמנטים של סלמאן נאטור הולכת ומתגברת לאורך הקריאה בסיפורים, ונשמעת ביתר שאת בסיפור "הבית האחר". ההליכה שמתחילה כתנועה מינורית בסיפור "הבית האחר" צוברת ממד פוליטי בסיפור "פני העיר". כך הולכת הנוכחות הפלסטינית במרחב הישראלי וגדלה, הולכת וצוברת נפח שמתווה לה מקום במרחב הישראלי.

אך אל מול התנועה ההולכת ומתעצמת, נוכחת בסיפורים גם העצירה, שבאה לידי ביטוי בקיפאון הנרטיבי: הסיפורים המובאים בקובץ אינם מבקשים לספר סיפור

יפה של כיבוש המרחב מחדש, אלא לשקף בין השאר את האלימות הנוכחת במרחב הפלסטיני על בסיס יום-יומי. החוויות האלימות שעוצרות את התנועה, משתהות על האירוע המתואר ומנכיחות את המתח המתקיים בין הסיפור לבין המציאות. שאלת הנוכחות בסיפורים אלו באה לידי ביטוי דווקא ביכולת של המספר לעצור את הסיפור ולהימנע מ"תיווך" של האירועים, ספק מתוך היאלמות לשונו לנוכח האלימות ספק מתוך התכוונות מפורשת לעצור את הסיפור, במעין "עמידת דום". בה בעת דווקא העצירה הנרטיבית מאפשרת להעצים את הנוכחות הפלסטינית ואת חוויית הקריאה. בסיפור "אני לא אוהב להרוג" מתואר הילד מג'י אבו סל בן העשר ממחנה הפליטים בח'אן יונס.⁶⁰ בסוף כל יום נוהג הילד לפנק את אחותו בת השנתיים בממתק שרכש בקיוסק של בית הספר. באחד מימי השישי, החופשיים מלימודים, נענה הילד להפצרות אחותו ויוצא לקנות לה ממתק בקיוסק. בדרך אל הקיוסק הוא נפגע מאש צה"ל וידו נקטעת.

הסיפור נפתח בתיאור נוכחותם האלימה והמאסיבית של חיילים המפירים שוב ושוב את שגרת החיים בעזה על-ידי הפצצות וירי. לנוכח האלימות ההרסנית שמלווה את חייהם מקיימים מג'י ואחותו בת השנתיים טקס קטן ששומר על זהותם ועל תום ילדותם המגולם בתשוקה לממתקים. הטקס מעניק להם זהות ונוכחות במרחב, ומאשר את קיומם לנוכח מבטם החודרני והאלי של החיילים.⁶¹ הוא בונה סביבם בועה השמורה רק להם, המאשרת את הסובייקטיביות שלהם זה בעיני זה (בניגוד למבטם של החיילים, המציבם כאובייקטים). בועה קטנה זו חזקה כל-כך, עד שהיא מצליחה להעלים כמעט את המציאות המאיימת עליהם, ומתגלמת בטנקים המתקרבים לרחוב בעת שמג'י נענה לבקשת אחותו לקנות לה ממתק: "שאגת הדחפור ליד גדרות ההתנחלות מתחזקת. מעל הגג ראה את הדחפור מפלס דרך והורס את כל שנקרה בדרכו, פורץ נתיב בין שתי דיונות במחסום החול כדי להקל על הרכבים הצבאיים את תנועתם מההתנחלות אל הרחוב. מוהנד לא שם ליבו לכך".⁶² אך עד מהרה מתנפצת הבועה לרסיסים: מג'י נפגע מאש הצבא הישראלי ומובהל לבית החולים, ושם מגלה כי איבד את ידו.

עוצמת ההדף של הירי מייצרת עצירה נרטיבית, השתהות ושתיקה. המספר בולם את מהלך הסיפור על מנת לציין את התאריך: "יום שישי, עשרה בינואר".⁶³ בסוף הסיפור עוצר המספר שוב ומוסיף לתאריך גם מיקום מדויק ושנה: "מוקדש לילד

60 תאיה, "אני לא אוהב להרוג".

61 במספרה של אביו אומר אחד הלקוחות: "אם אישה הרה עוברת מול המשקפות של החיילים, הם יודעים לומר אם העובר בבטנה הוא זכר או נקבה". שם, 159.

62 שם, 161.

63 שם.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

מוהנד מג'די אבו סל בן העשר משכונה אלאמל בח'אן יונס, ינואר 2003.⁶⁴ ציון המקום המדויק מציב את המספר כעד לאירוע מסוים, אבל בה בעת האירוע הממשי מהדהד את סיפוריהם של ילדים פלסטינים רבים שנפגעו מאש הצבא וחיהם נקטעו באופן כזה או אחר.⁶⁵ בהדהודו מועלה האירוע הפרטי לדרגה של סמל למאבק הפלסטיני כולו לצדק, להגדרה עצמית ולעצמאות, כמו הילד חַנְדְּלָה (חנט'לה) שיצר הקריקטוריסט הפלסטיני נאג'י אל-עלי.

חנדלה הוא דמות מצוירת של ילד פלסטיני פליט שעומד כשגבו למתבונן ופניו מוסתרות, ומתבונן מהצד בעוולות הנעשות לעמו. חנדלה מתואר כילד בן עשר שגדילתו נעצרה בעת מנוסתו מביתו באירועי הנכפה. אל-עלי יוצרו הסביר כי בניגוד לחוקי הטבע, חנדלה לא יגדל וחיייו לא ישובו לשגרה עד שישבו למולדתו.⁶⁶ הוא מתואר כילד ישר, חביב וגלוי לב, הנאמן תמיד לדעותיו ולעקרונותיו, המשמש כעד אילם לחולשה, לכאב ולהשפלה של עמו. שערו דליל וקוצני, כמו קוצים של קיפוד שיכולים לשמש גם כנשק להגנה עצמית, רגליו היחפות הן ביטוי לסולידריות עם העוני והרעב במחנות הפליטים, והוא לבוש תמיד בבלויים. ידי השלובות מאחורי גבו מסמלות את הפסיביות וחוסר האונים של הפלסטינים הדוחים את ההצעות לפתרון הסכסוך.⁶⁷ קווי הדמיון בין הסיפור – גילו של מג'די וגורלו – לבין דמותו של חנדלה מעלים גם את גיבור הסיפור של תאיה למעמד של סמל. המהות של הסמל, כפי שהראה ולטר בנימין, בשאיפה אל האקסטטי, אל הטוטאליות הרגעית: "בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה".⁶⁸ הסמל מאפשר הכרה בסבל, ואולי טומן בחובו את האפשרות לתיקון ולגאולה.

אך האפשרות לתיקון מתנפצת כשמבין ההריסות מופיע לפתע מלאך ההיסטוריה של ולטר בנימין ומתבונן עלינו: "קליעים נורים בצרורות. שנתו של מוהנד מלאה בחלומות על חידות ושלווה, הם באים אליו בזה אחר זה עם מלאך הנופל מן השמיים, ולו כנפיים ענקיות. כנפיו נושאות את החיילים, משיבות אותם אל המקום שממנו באו, משליכות את כלי הנשק שלהם ואת כלי הרכב שלהם אל הים העמוק של ח'אן יונס".⁶⁹ מלאך ההיסטוריה, הראה לנגד עיניו שואה אחת ויחידה, וגלי חורבות נערמים, מפרק

64 שם, 163.

65 הסיפור הזה מזכיר את סיפורו של מוחמד א־דורה, שנפגע מאש צה"ל ותועד בסרטון שהופץ.

66 מרי תותרי וארנון מדויני, "חנדלה: סמל הזהות וההתנגדות הפלסטינית", דברים 3 (2010): 82-96.

67 הידיים השלובות מאחורי הגב נוספו רק אחרי מלחמת יום כיפור, בשנת 1973.

68 ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה התנועה", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, תרגום דוד זינגר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 15.

69 תאיה, "אני לא אוהב להרוג", 161, ההדגשה שלי.

את הסמל ואת האפשרות לתיקון. ההכרה אינה מביאה לתיקון, והילדים הפלסטינים ממשכים להיפגע במלחמה שאינה מסתיימת.

אבל גם אל המערכת הזאת של אלימות אינסופית מצליח מלאך ההיסטוריה להכניס רוח ועדינות. כנפיו הענקיות מהדהדות את ידו החסרה של מג'די החולם על יד של פלדה: "הלוואי שהייתה לי יד מפלדה, חשב, הייתי שולח אותה אל מול לוע תותחיהם ורוביהם והטנקים שלהם. הייתי דוחף בידי העצומה את החיילים ומחזיר אותם למקום שממנו באו".⁷⁰ בניגוד לידיו השלובות של חנדלה, המסמנות את הפסיכיות של העולם הערבי בעניין פתרון אפשרי לסכסוך, ובניגוד לציפייה שיד הפלדה המדומיינת של מג'די תהפוך לפצצה מתקתקת, ידו משיבה בדמיונותיו את החיילים למקומם ומסרבת להמשיך את קו האלימות, ההרס והמוות: "אני לא אוהב להרוג, לא רוצה להיות פצצה שתהרוג אחרים".⁷¹ התיקון האפשרי של מלאך ההיסטוריה בדמותו של מג'די מצוי ביציאה מן הפסיכיות ובהתעקשות על רכות. ואולי זהו הרגע האפשרי לתיקון?

בסיום הסיפור מסיט מג'די את פניו לעבר החלון: "מעבר לחלון חדרו בבית החולים נשמע ציוץ ציפורים. מוהנד הביט החוצה, אל החלל הרחוק".⁷² מבטו של מלאך ההיסטוריה המוסט אל העבר מהדהד גם את פניו של חנדלה המוסתרות מפנינו – שניהם מתבוננים מהצד על העוולות. מבטו של מג'די מהדהד את המשך הכישלון המפואר של האנושות שמערימה עיי חורבות. בה בעת, ההאזנה לציוץ הציפורים מחוץ לחלון מזמנת רגע של שקט, של ריק שאין בו עבר או הווה, והמבט מוסט מהמלחמה המתרחשת. ברגע כזה אולי יוכל להיכנס מבעד לחלון סיפור אחר, חלום אחר.

בין פנטזיה לאלימות: "המושב של רונאלדו" למחמוד שקיר

בעוד שבסיפור "אני לא אוהב להרוג" הנוכחות האלימה מגיעה מחוץ לחברה הפלסטינית, בסיפור "המושב של רונאלדו" היא חודרת אל לב החברה הפלסטינית ומחריבה אותה מבפנים.⁷³ הסיפור מעמת בין שני כוחות המתקוטטים זה עם זה: בין המציאות האלימה של החיים הפלסטיניים לבין התשוקה לפנטזיה. הסיפור מתאר את הערצתו של נהג המוניית פאזם עלי לשחקן הכדורגל רונאלדו. פאזם עלי מפליג בדמיונות על קשרים והתכתבויות עם שחקן הכדורגל המפורסם, ועד מהרה מתמסר לפנטזיה ומתחיל לשמור את המושב הקדמי במונית לרונאלדו. אבל הפנטזיה הזאת

70 שם, 160.

71 שם, 163.

72 שם.

73 שקיר, "המושב של רונאלדו".

מעוררת את זעמם של בני השכונה שמכים אותו ומזהירים אותו שיפסיק "לתחזק" את דמותו של כוכב הכדורגל.

דומה כי הפנטזיה של נהג המונית מאפשרת לו לייצר לעצמו, אל מול המציאות האלימה של הכיבוש הישראלי, בועה סגורה שמתפקדת בדומה לשלב הדמיוני (שלב המראה) של לאקאן:⁷⁴ "כל צרותיו של כאזם עלי התגמדו כשהיה מהרהר בכריסטיאנו רונאלדו".⁷⁵ אך נוכחותו הנעדרת של רונאלדו פורצת את גבולות הדמיון והופכת לממשית כשכאזם עלי מסרב להושיב נוסעים במושב הקדמי שהוא שומר לרונאלדו. הפנטזיה הופכת להיות מוחלטת, נוצצת ומלאה יותר כשהוא מדמיון שרונאלדו יושב לידו במשך כל שעות עבודתו. לפנטזיה המוחלטת שיצר כאזם עלי אסור "להתפוצץ" אל מול המציאות, כי התפוצצותה תחשוף את הריקות של "המושב הריק" ושל נהג המונית.

דומה כי הנוכחות של המושב הריק – אולי כמו המבט הריק בחלון של הילד מג'די מהסיפור "אני לא אוהב להרוג" – היא ניסיון לשמור על מקום שבו יכולה להתקיים התקווה שהעולם עוד יכול לשוב ולהיות מקום טוב. כאזם עלי כאילו מבקש לומר לנוסעיו המודאגים שהוא שומר מקום לתקווה, לעתיד, לנוכחות של שמחה וניצחון בחייהם, אף על פי ש"איש מהם לא התעניין בכדורגל. ימיהם היו מלאים בדאגות מסוג אחר לגמרי".⁷⁶ כאילו ביקש כאזם עלי לייצר, באמצעות המונית השועטת על פני הדרכים, תנועה סיסמוגרפית של תקווה לנוכח קשיי היום-יום. אך גם כאשר המושב הריק מציע את האפשרות של פנטזיה, תקווה וחלום, הוא משקף באכזריות את החלומות הריקים ואת חוסר התקווה של אנשי השכונה.

האם בתוך מציאות של כיבוש יש מקום לחלום? האם יש מקום לתקווה לעתיד טוב יותר? נוכחותו הפיזית-פנטסטית של המושב הריק כמעט נחרבת לנוכח המציאות ההרסנית והאלימה של החיים תחת הכיבוש הישראלי. אחרי ששלטונות הכיבוש הורסים כמה מבתי השכונה מפני שנבנו בלי רישיון, מאשימים אנשי השכונה את כאזם עלי בשיתוף פעולה עם הכובש הישראלי, וטוענים כי רונאלדו הוא למעשה סוכן סמוי של המוסד. הפגיעה האלימה בנהג המונית חושפת את המידה שבה החברה הפלסטינית שסועה, מוכה, מפורקת ואלימה. האלימות החיצונית (הכיבוש הישראלי) והאלימות

74 לאקאן טוען כי בשלב המראה חווה הילד את הפיצול בין האני החסר, המקוטע, כפי שהוא חווה את גופו, לבין האני המשתקף במראה או מתוך מבטה של האם כאני שלם וכולי-כול. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London, New York: Routledge, 1977) 1-7.

75 שקיר, "המושב של רונאלדו", 235.

76 שם.

הפנימית המופעלות כלפי תושבי השכונה, גם בלי שהוכחה מעורבותם, כובשת כל חלקה טובה וכל אפשרות לשינוי או לתקווה: "על האורח רונאלדו לדעת שלא נעצום עין מול נבלים וסוררים, ולא נאפשר לקלי דעת לזרוע בשורותינו פילוג וחורבן".⁷⁷ נוכחותה של האלימות היא ככדור הרס המכלה את החברה כולה ואינו מאפשר שינוי. אבל למרות האיום הממשי על חייו, כאזם עלי אינו מוותר ולא מאפשר לנוסעים לשבת במושב הקדמי השמור לרונאלדו. מדוע הוא לא מוותר? מדוע הוא ממשיך לשמור על המושב הריק? דומה כי האלימות המופעלת עליו מכאיבה לו, אבל יותר מכך הוא כואב את כאבה של החברה הפלסטינית שמאבדת את היכולת לחלום ולהחזיק בתקווה לעתיד טוב יותר. הוא כואב את האלימות שפושה בה מבפנים ומכלה בה כל פיסה טובה. כאזם עלי מבין שרונאלדו אולי לא יושב במושב הקדמי, אבל שגם אין לכך חשיבות. המושב חייב להישאר ריק כדי להשאיר מקום לתקווה ולחלומות. מהסיפור עולה תמונה של חברה שמפחדת מעצם האפשרות לחלום, ומעצם אפשרותה של התקווה. אבל כפי שטען אלטייב ע'נאים בדברים שהובאו בתחילת המאמר, דומה כי אט אט חודרים הפנטזיה ועיוות המציאות אל הנרטיב הפלסטיני, ומתחילים לאפשר לחברה הפלסטינית לחלום על עתיד אחר.

סיכום

הקובץ **בלשון כרותה** מייצר דיסאוריינטציה בספרות העברית. הוא מצליח להסיט את נקודת המבט של הקורא הישראלי מהנרטיב הלאומי-היסטורי המוכר לו אל ההיסטוריה הפלסטינית. אבל היסטוריה זו אינה נוכחת בקובץ כנרטיב לאומי-כרונולוגי (מנפפה לנפסה למלחמת אוקטובר) המתנגד לכאורה לנרטיב ההגמוני (ומייצר כך גם דיכוטומיה בין הזהות הישראלית לפלסטינית) אלא דרך פרגמנטים שמייצרים במרחב הישראלי הווה מתרחב שמאכלס ריבוי של פרספקטיבות ושל אירועים המתפרקים ומתחברים מחדש. הקובץ מייצר מערכת של הווה מתרחב שמערבל את הזמנים, אך לעיתים עושה גם יותר מזה, כי חלק מהסיפורים מעידים כי הזמן עצמו אובד והופך חסר משמעות.⁷⁸ אך בעוד שמערכת הזמן מיטשטשת ומאבדת רלוונטיות, דווקא שאלת הנוכחות במרחב עומדת במרכז הקובץ.

77 שם, 237.

78 כך למשל מתוארות האימהות השומרות על זכר בניהן כאילו היו נוכחים וחיים עדיין. ראו נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", 362; נאהד מחמוד כנאענה, "הדרך לארץ המובטחת", תרגמה שוש בן ארי, ערכה את התרגום ז'נאן בסול, בתוך **בלשון כרותה**, 99; מאג'ד אבו גוש, "אין כוח ואין עוזו אלא באללה", תרגם איציק שניבויס, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 120.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

במילים אחרות, למרות יחסי הכוחות הברורים שבהם נתונים גיבורי הסיפורים, ולמרות האלימות האופפת אותם, הם שומרים על עמדה של נוכחות חיה. הם ממאנים להיכנע למצב הקיים ומפזרים במרחב את "סימני נוכחותם" הפועלים בסיפור דרך פרקטיקות של נוכחות: זעקה, תנועה, עצירה ופנטזיה. הנוכחות והממשות בסיפורים אלה מפרקות את הממד הסימבולי או הדמיוני שעשוי להופיע בהם לרגע, ומעלות שוב ושוב את עמדת השמירה של הפלסטיני על המרחב. כך, למרות האלימות, נותרים הפלסטינים נוכחים במרחב – בעבר, בהווה ובעתיד – וקוראים לקוראים ולקוראות שלהם להכיר בכך.

"קריאה טקסטילית" בשמונה סיפורים עזתיים

סיגל נאור

מבוא

במאמר זה אדון בשמונה סיפורים של שמונה סופרים מעזה המכונים בקובץ הספרותי **בלשון ברותה**; חלקם בני הדור שהחל לפרסם סביב שנות השמונים, ואחרים בני הדור הנוכחי של סופרים וסופרות שפרסומיהם הראשונים הופיעו בעשור השני של שנות האלפיים. תחילה אסקור בקצרה את תולדות הספרות הפלסטינית, ובכללה הספרות העזתית, ואצביע על כך שהפרוזה שנכתבה בעזה מ־1948, וביתר שאת לאחר הכיבוש של 1967, כוננה עצמה סביב אתוס ההתנגדות והתמקדה בעיקר בסוגת הסיפור הקצר.

אחר כך אפנה לקריאת הסיפורים. כיוון שברור לי שהמעשה הפרשני שלי בסיפורים הללו יהיה כרוך בהכרח בשיבוש, אשר ינבע מכך שאני קוראת אותם בתרגום מערבית לעברית, שהיא שפת הכובש, החלטתי שאין טעם להתעלם מהשיבוש אלא מוטב לקבל את נוכחותו, ובמקום לראות בו הפרעה שצריך לסלק, אפשר לנסות להקציעו לכדי כלי פרשני. לכן, במקום להציע לסיפורים פרשנות שתקיף אותם מבחינה נרטיבית, אעדיף לנקוט גישה פרשנית שתתבסס על קריאה קולאז'ית ופרגמנטרית. לשם כך אבחר להחליף את "הקריאה הטקסטואלית" ב"קריאה טקסטילית". את ההשראה לקריאה זו מצאתי בסיפור של הומרוס "פרוקנה ופילומלה", שבו מעבירה פילומלה לאחותה פרוקנה אריג רקום, שדוגמתו מעידה כי טראוס – בעלה של פרוקנה – אנס אותה.

ברוח "הקריאה הטקסטילית" הזו אנסה לקרוא בסיפורים העזתיים לא כפי שקוראים בטקסט אלא כפי שפילומלה קראה בטקסטיל. אעשה זאת באמצעות "תלישה" של סימן, של דימוי חזותי שיתגלה כמרכזי בכולם, הוא דימוי היד. לצורך הפענוח של דימוי חזותי זה אשען באופן חלקי על המודל האיקונוגרפי של ההיסטוריון של האומנות ארווין פאנופסקי.¹ תחילה אפעיל את השלב הראשון של המודל, הוא השלב הקדם-איקונוגרפי, ואבחן את דימוי היד בסיפורים דרך הפריזמה העובדתית. אחר כך אפעיל

1 ארווין פאנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה: מבוא לחקר אמנות הרנסנס", המדרשה: כתב עת לאמנות ולתרבות 12 (2009): 69-97.

את השלב השני, שלב הניתוח האיכוןוגרפי, כדי לבחון את דימוי היד בסביבת הייחוס הרחבה יותר של האומנות הפלסטינית העכשווית.

מאמר זה החל להיכתב באמצע שנת 2020 ונשלם לקראת סוף שנת 2021. מאז נדמה שהתהפכו העולם וסדריו ודבר לא נותר על כנו. עתה עולה בהכרח השאלה מה מקומו של מאמר על ספרות עזתית שנכתב לפני ה-7 באוקטובר 2023 ולפני מלחמת "חרבות ברזל" שנמשכת גם בזמן כתיבת שורות אלו, והאם אפשר לפרסמו כעת כפי שנכתב אז, ולהסתפק בהסבת לשונו לזמן עבר. עם זאת, האפשרות לפתור את הבעיה באמצעות בחינת ההתרחשויות העכשוויות בשדה הספרותי בעזה תהיה בוודאי מגוחכת, וגם נגועה באנכרוניזם כיוון שתבקש להחיל את ידיעת המציאות הנוכחית על דברים שאירעו לפניו. האפשרות הסבירה היחידה תהיה אפוא להשאיר את המאמר כפי שהוא, ולראות בתמונה שהוא משרטט תיאור של הספרות העזתית, וליתר דיוק של סוגת הסיפור הקצר בעזה לפני המלחמה הנוכחית. אין ספק שהמצב הנמשך המתואר במאמר, המציאות של החיים הפלסטיניים לצד המוות וההרס, ממשיכה להתקיים עתה בחריפות גדולה הרבה יותר, ולעצב את הכתיבה הנובעת ממנה. לאור זאת ייתכן שמאמר זה רלוונטי לימינו עוד יותר מאשר בעת שבה נכתב.

ספרות פלסטינית וספרות עזתית

האסופה **בלשון כרותה** מכילה 73 סיפורים של סופרים פלסטיניים.² שמונה מהם נכתבו על ידי סופרים שנולדו או חיים בעזה, והמרחב המתואר ברובם הוא רצועת עזה על רחובותיה, בתיה ואנשיה. מבין כלל הסיפורים המופיעים באסופה זו נדמה שהסיפורים שהגיעו מעזה הם המסקרנים ביותר, ולא בכדי; ב-17 השנים שקדמו ל-7 באוקטובר 2023 הייתה עזה נתונה תחת סגר מתמשך, כשמדינת ישראל שולטת במרחב האווירי, במים הטריטוריאליים ובמעברים היבשתיים שלה. סגר ממשי זה, שהגביל מאוד את תנועת הפלסטינים הן בתוך עזה הן מחוצה לה, חסם כל אפשרות של קשר ישיר ובלתי אמצעי בין העזתים לישראלים, וכל הדיווחים בישראל על הנעשה בעזה עברו דרך התיווך של אמצעי התקשורת בישראל.³ שילוב סיפוריהם של סופרי עזה באסופה

2 ראוייה בורבארה, עורכת, **בלשון כרותה**: פרוזה פלסטינית בעברית (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019).

3 על פי ארגון זכויות אדם בישראל, "גישה: מרכז לשמירה על החופש לנוע", מחודש מרץ 2006 ועד שנת 2014 הטילה ישראל על עזה סגר גורף. מסוף 2014 החלה ישראל לאפשר יציאה מצומצמת של פועלים מעזה לתחומה, וזו הורחבה אחרי מלחמת "צוק איתן", וראו https://gisha.org/at_all_costs_heb/. יש לציין כי גם אחרי ה-7 באוקטובר רובם המכריע של הישראלים ניזונים מהתקשורת הישראלית בכל הנוגע למתרחש בעזה.

זו היה אפוא דרכם של מתרגמי הסיפורים ועורכיהם "לחצות את הגדר" ואולי אף "להבריק אל מעבר לגדר", זו שעמדה עד ה־7 באוקטובר 2023.⁴

עוד לפני הדיון בקשיים השונים הכרוכים בהבאת הסיפורים העזתיים בפני הקוראים הישראלים חשוב לומר שעצם הקיום של יצירה ספרותית בעזה, עוד לפני מלחמת "חרבות ברזל", היא בגדר נס. הצפיפות, העוני, האבטלה, המצוקה של מערכות הבריאות והחינוך, וכן ההשלכות של כל אלה על המצב הנפשי של תושבי עזה ועל המציאות החברתית ברצועה, שתוארה לא פעם כ"בית הכלא הגדול בעולם", היו מנת חלקם גם של סופריה.⁵ הקושי ליצור בתנאים אלה גבר לאחר שנת 2018, אז הושמד בהתקפות הישראליות על עזה מרכז התרבות והאומנות "סעיד אל־מישל", בניין הספרייה שקיים עד אותה עת אירועים ספרותיים רבים.⁶ ניתן לשער שאחרי מבצע "שומר החומות", בחודש מאי 2021, החמיר המצב עוד יותר, כפי שהוא מחמיר בוודאי אחרי כל מבצע רחב הקף של ישראל ברצועה. אין ספק שהנסיבות הבריאותיות והכלכליות, השמדת המוסדות הקהילתיים וכן חסימת אפשרותם של יוצרים עזתיים לצאת מהרצועה ולהיפגש עם יוצרים פלסטינים אחרים, פגעו קשות בעולם התרבות העזתי, ובכללו גם ביצירה הספרותית, גם לפני מלחמת "חרבות ברזל".⁷ ובכל זאת נראה שסופרי עזה לא ויתרו על האפשרות ליצור. אחת הדוגמאות הבולטות ביותר לכוח היצירה שלהם היא ההוצאה לאור – ב־10 ביוני 2021, מייד עם סיומו של מבצע "שומר החומות" – של אנתולוגיית השירה ע'זה, ארצ' אל־קצידיה

- 4 דוגמה מעניינת לפעולה דומה אפשר למצוא בפרסומיו בפייסבוק ובאינסטגרם של גוף התקשורת העצמאי "אנחנו שמעבר לגדר" שמתמקד רק בעזה ושהוקם בדצמבר 2019. מקימו, שמוזה עצמו בשמו הפרטי אחמד, כותב כך: "השנה חגגתי את יום הולדתי העשרים וחמש. אני עובד כעיתונאי בגוף תקשורת פלסטיני אשר מתפרסם ברצועה. אני וצעירים אחרים, עיתונאים, משוררים וסופרים, החלטנו לפעול על מנת לתרגם את הטקסטים שלנו לשפה העברית. אנו רוצים שקולנו יגיע אליכם ישירות, בלי מסננים, מתוך תחושה שעזה מיוצגת בתקשורת הישראלית באופן שטחי". אחמד, "אנחנו שמעבר לגדר", פייסבוק, פוסט, 22 בדצמבר 2019, <https://bit.ly/42b1tZz>. הביטוי "הוברחו מעבר לגדר" הוא לפיכך מטאפורי בלבד, כי בנושא זה סדרת **מכתוב** מדגישה שהיא לא מתרגמת טקסטים ללא אישור הסופר או הסופרת, תוך "קיום דיאלוג איתם ככל הניתן". ראו באתר **מכתוב**: <https://www.maktoobooks.com/about>
- 5 ראו למשל את הסופר האני אל־סאלמי, שנאלץ למכור קפה בצדי הדרכים על מנת להתפרנס: "אלאדב לא יטעם ח'בזא פי ע'זה", **צחיפת אל־ערב**, 24 באפריל 2019, <https://tinyurl.com/bdz7kfimm>
- 6 נאצר מחמוד, "חצאד 2019 אלת'קאפי פי קטאע ע'זה. ח'ראפ יתואסל וחסאאר תתפדס", **אל־עין אל־אח'באריה**, 1 בינואר 2020, <https://bit.ly/3zkogaG>
- 7 סופרים עזתיים לא הורשו לצאת מעזה ליריד הספרים הבינלאומי שנערך ברמאללה ב־3 במאי 2018. מירפת צאדק, "נצוץ אדבאא ע'זה תפסר אלטוק אל־אסראאילי", **אלג'זירה**, 14 במאי 2018.

(עזה, ארץ השירה), בעריכתו של המשורר והסופר הפלסטיני מוחמד תייסיר.⁸ בנוסף, עם סיומו של אותו מבצע, הכריזו הרשות הציבורית לנוער ולתרבות והתאחדות הסופרים הפלסטינים ברצועת עזה על מספר תחרויות ספרותיות בינלאומיות, שמטרתן לתאר את אירועי "מערפה סיף אל-קדס" ("קרב חרב ירושלים" – השם שהפלסטינים נתנו למבצע הזה), ולחשוף את "הפשעים הברבריים שמבצע הכיבוש נגד העם הפלסטיני".⁹

את לידתה של הספרות הפלסטינית המודרנית נהוג למקם בשנת 1948, עם הקמת המדינה היהודית ומאורעות הנכפה הפלסטינית. יצירות הספרות הפלסטיניות הראשונות החלו להופיע בסוף מאה התשע-עשרה, וכללו בעיקר ספרות היסטורית ותיאולוגית, שירה רומנטית וכן ספרות מתורגמת או עיבוד של יצירות מערביות תוך התאמתן לתרבות הערבית.¹⁰ לשינויים הסוציו-פוליטיים שהתרחשו ב-1948 הייתה השפעה רדיקלית על כיווני ההתפתחות של הספרות הפלסטינית, משום שמנקודה זו ואילך היו הפלסטינים נתונים לשליטתה של מדינת ישראל: בשנים 1948-1966 היו הפלסטינים שנשארו בישראל כפופים לממשל הצבאי.¹¹ לאחר מלחמת 1967 (בעברית: מלחמת ששת הימים, בערבית: הנפסה) התווספה לשליטת ישראל גם האוכלוסייה הפלסטינית שחיה בשטחים שכבשה ישראל – רצועת עזה וסיני, הגדה המערבית ורמת הגולן. כך, בעוד שהביטויים הספרותיים של הזהות הפלסטינית בשנים הראשונות לאחר הנכפה ביטאו בעיקר קינה ואובדן, משנת 1967 ואילך החלו

8 אנתולוגיה זו היא חלק מפרויקט רחב יותר באותו שם שמופקדים עליו מוחמד תייסיר והסופר הפלסטיני הבריטי סמיר אל-יוסף. אל-יוסף אמר שהמשוררים והסופרים בעזה לא נכנעו לתסכול הנובע מהמצב המדכא והם ממשיכים לכתוב יצירות שראויות להיקרא מחוץ לגבולות רצועת עזה. "צדור אל-אנתולוגיה אל-שעריה 'עזה ארץ אל-קצידה'", **אל-דסתור**, 22 ביוני 2021, <https://tinyurl.com/3rmj9ry7>

9 "תות'יק אל-עדואן אל-אח'יר עלא ע'זה אדביא", **אליקדס אל-ערבי**, 2 ביוני 2021, <https://tinyurl.com/524zh84a>. לדוגמאות הללו אפשר להוסיף את הסלון הספרותי של נשים בעזה שהקימו הסופרות מאי נאף ופתחיה צרצור, ושב-2018 חגג 17 שנים: עבד אל-כרים אל-סמוני, "צאלונאת ת'קאפיה בע'זה תחתפט' בבריקהא בעידא ען אל-סיאסה", **אולטרה-פלסטין**, 13 באוגוסט 2018, <https://tinyurl.com/226u2kz>

10 Sulāfah Hījāwī, *Poetry of Resistance in Occupied Palestine*, trans. Sulāfah Hījāwī (Baghdad: Ministry of Culture, 2009); Loubna Outami and Omar Zahah, "The War of Words: Language as an Instrument of Palestinian National Struggle," *Arab Studies Quarterly* 42 (2020): 66-90; דורית גוטספלד, **האצבעות הנסתרות: סיפורת נשים פלסטינית** (תל אביב: רסלינג, 2013), 19-20.

11 כפי שמציינת דורית גוטספלד, בארץ נותרו מעט מאוד סופרים צעירים, כמו למשל: אמיל חביבי, חנא איברהים ונג'וא קעואר. גוטספלד, **האצבעות הנסתרות**, 20.

הזהות הפלסטינית וספרותה לכוון עצמן סביב אתוס ההתנגדות לשלטון הישראלי.¹² דוגמה טובה לכך אפשר למצוא בכתביו של הסופר ע'סאן כנפאני, שהחל מ-1967 נעלמו מהם התיאורים הפטאליסטיים.¹³ יחד עם יוצרים נוספים חבר כנפאני לאירועי ההתנגדות הפלסטיניים בשאיפה לתת להם משנה תוקף.¹⁴

לא בכדי העדיפה היצירה הפלסטינית המבוססת על אתוס ההתנגדות את סוגת הסיפור הקצר.¹⁵ אורכן המוגבל של יצירות הסוגה אפשר לסופרים הפלסטינים לפרסם את הסיפורים בעיתונות העולם הערבי שהעניקה להם תפוצה רחבה ורבת עוצמה. הסופר הפלסטיני עאטף אבו סייף, ממחנה הפליטים ג'באליה שבעזה, כתב בהקדמה לאנתולוגיה שערך, אשר כינסה עשרה סיפורים קצרים שנכתבו בעזה, שהסוגה של הסיפור הקצר החלה לפרוח בסוף שנות השישים, אחרי הכיבוש, כי באותה עת צונזרו חומרים מודפסים, וסופרים העדיפו לכתוב את סיפוריהם בכתב יד ולהבריח אותם אל מעבר לגבול, ולכן, כדבריו: "בשנות השמונים והתשעים נודעה עזה בייצוא של תפוזים וסיפורים קצרים".¹⁶

ההשתלטות של ישראל על רצועת עזה, משנת 1967 ואילך, פגעה אנושות ביצירה התרבותית בה. חלק מהסופרים העזתיים הפסיקו לכתוב בשל תנאי החיים ברצועה, חלק בשל מעורבותם בפעילות פוליטית ישירה נגד הכיבוש, ואחרים פשוט גורשו ממנה. אך מאמצע שנות השבעים החלה פריחה מחודשת של הסיפור הקצר כשיוצרים כמו עבדאללה תאיה, זפי אל-עילה, ע'ריב עסקלאני, מוחמד איוב וצובחי חמדאן החלו

12 Mahmud Ghanayim, *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel* (Wiesbaden: Harrassowitz Wiesbaden, 2008), ix; Joseph R. Farag, *Politics and Palestinian Literature in Exile: Gender, Aesthetics and Resistance in the Short Story* (London: I.B. Tauris, 2017), 1

13 דלאל חוסיין ענבתאוי מזהה את תחילתו של השינוי אצל כנפאני כבר בשנות החמישים של המאה הקודמת. ראו דלאל חוסיין ענבתאוי, "אל-קצה אל-פלסטיניה... אל-נשאה ואל-תטור", אל-ראי, 19 ביוני 2015, <https://tinyurl.com/y53d3jne>

14 Farag, *Politics and Palestinian Literature*, 82-83

15 סוגת הסיפור הקצר הפלסטיני החלה להתפתח עם ניצניה של הספרות הפלסטינית במאה התשע-עשרה, והושפעה בראשיתו מהסיפור הרומנטי האירופי, הן במבנה הן בצורה ובתוכן. היא עסקה בעיקר בנושאים מוסריים כמו יושר, נאמנות ובגידה, תוך תפיסה דואלית של המושגים טוב ורע. לאחר הנכבה התפתח הסיפור הקצר הפלסטיני לכיוונים נוספים, כמו ניאוריאליזם וסימבוליזם. התבססותו של הסיפור הקצר החלה בשנות השישים, כשסופרים פלסטינים החלו לפרסם את סיפוריהם במגזין הירושלמי אל-אפק אל-ג'דידה, והשפיעו על התפתחותו. ראו ענבתאוי, "אל-קצה אל-פלסטיניה".

16 Atef Abu Seif, ed., *The Book of Gaza: A City in Short Fiction* (Manchester, UK: Comma Press, 2015), 4-5

לפרסם את יצירותיהם בעיתונות המקומית.¹⁷ יוצרים אלה עברו מסגנון רומנטי, שאפיין את הסיפור הקצר עד אותה עת, לכתיבה ריאליסטית וסימבוליסטית, וכן לכתיבה תיעודית בעלת אופי דוקומנטרי-דידקטי – כל זאת חרף הצנזורה הישראלית הכבדה.¹⁸ לסופרים הללו קם דור שני של יוצרים, שנשען על הדור הקודם, וכלל סופרים כמו חביב הנא, עזת'מאן אבו ג'ח'וח, עומר חמש, מוחמד אבו צ'אחי, מוחמד נצאר, מנצור ת'אבת ומחמוד עפאנה. בין יוצרי הדור השלישי, שפעל במקביל לדור הראשון והשני, ניתן למצוא את הסופרים טלאל אבו שאוויש, עאטף אבו ס'ף, תייסיר מ'חיסן, אחמד ג'בר שעת', עבד אל-ח'ק שחאדה, יוסרי אל-ע'ול ועוד. החל משנות האלפיים, ככל שהאוניברסיטאות, מרכזי התרבות והארגונים הלא ממשלתיים תרמו לעיצובו מחדש של מעמד האישה בעזה, יותר ויותר נשים החלו לפרסם את סיפוריהן הקצרים, וביניהן סופרות כמו הדאיה שמעון, נהיל מוהנא, סמאח אל-שייח', וסמא חסן. לאחר הקמת הרשות הפלסטינית התפרסמו סיפורים קצרים גם של היוצרים הבאים: ח'ליל חסונה, רג'ב אבו סריה, זייד אבו אל-עלא, יחיא רבאח, עון אללה אבו צפיה, עלי עודה, ועבד אל-והאב אבו האשם.¹⁹

הסופרים העזתיים שסיפוריהם מופיעים בקובץ **בלשון כרותה**, שייכים חלקם לדור שהחל לפרסם סביב שנות השמונים, ואחרים הם בני הדור הנוכחי של סופרים וסופרות שפרסומיהם הראשונים הופיעו בעשור השני של שנות האלפיים, כמו טלאל אבו שאוויש, נסאם נביל אלמדני וסמא חסן.

תרגום ופרשנות

על אף הזהירות העצומה והמודעת שהעורכים נקטו בתרגום סיפורי האסופה לעברית, ובתוכם הסיפורים העזתיים, ההתרחקות מהמקור הערבי ואף עיוותו המניפולטיבי הם בלתי נמנעים.²⁰ ההתרחקות מהמקור מחויבת מעצם פעולת התרגום לעברית בתוך מערכת קולוניאלית של יחסי כוחות, והעיוות המניפולטיבי של המקור נכפה

17 אגודת הפורום האינטלקטואלי בירושלים הקימה בשנת 1980 את איגוד הסופרים הפלסטיני שסופרי עזה המוזכרים כאן נטלו בו תפקיד מרכזי. נאהץ זקות, "משהד אל-קצה אל-קצירה פי קטאע ע'זה בעד עאם 1967", **דיוואן אל-ערב**, 23 בדצמבר 2009, <https://tinyurl.com/45zbvddw>

18 ענבתאוי, "אל-קצה אל-פלסטיניה"; גוטספלד, **האצבעות הנסתרות**, 23.

19 זקות, "משהד אל-קצה אל-קצירה".

20 ראו אחרית הדבר של אסופה זו: יהודה שנהב-שהרבני, "לא גיליתי לה את סיפורי משום שלשוני הייתה כרותה": על ההיסטוריה, הסוציולוגיה והפוליטיקה של התרגום, בתוך **בלשון כרותה**, 367-386.

מלכתחילה על התרגום לעברית כיוון שזוהי לשון הדיבור והכתיבה של הכובש, לשון המרחב והזמן שלו, וכן לשון הדימויים הטבועים בה.²¹ קוראי העברית המקבלים לידיהם את הסיפורים יכולים לקרוא אותם רק בתוך הריבונות של שפת התרגום, עם השיבוש ומבעד לו. יחד עם זאת, תחת דחיית השיבוש ותפיסתו כמעין ברירת מחדל שיש לקבלה, דווקא הנכחתו מאפשרת להיסטוריה הלאומית היהודית ולהיסטוריה הפלסטינית להתקיים זו לצד זו. קיום משותף זה, בלי ניסיון ליצור דיאלוג מפיץ, אלא מתוך הכרה ביחסים האלימים והאסימטריים ביניהם, יכול לפעול לטובת הנכבשים, המארגרים בדרך זו את מושגי התרבות של הכובשים, תוך שהם טורדים את מנוחתו של מי שקורא את טקסט המתורגם.²² יתרה מזאת, המעשה הפרשני המגיע בד בבד עם הקריאה או אחריה, כרוך גם הוא בשיבוש; זהו שיבוש הנובע ממעשה הפרשנות, כל מעשה פרשנות, והוא נוסף על מעשה השיבוש התרגומי ומעמיק אותו. אפשרות אחת להתמודד עם קושי זה הייתה לנסות למתן, לכאורה, את השיבוש, וליישבו, תוך ברירת היסודות והפרטים בסיפור, הדגשתם או עמעומם והצבתם בסדר מסוים. אולם "מיתון" או "יישוב" כזה היה משעבד בהכרח את הסיפור לנרטיב פרשני מאורגן ואולי גם לינארי, ומביא להפקעתו של הסיפור מהנכבשים ולקביעתו כשייך לכובשים, ואחת היא מה עמדתם של האחרונים כלפי הראשונים. אפשרות אחרת של המעשה הפרשני, כפי שיציע מאמר זה, היא לקבל את נוכחותו של השיבוש, ובמקום לראות בו הפרעה ולנסות לסלקו, להקציעו לכדי כלי פרשני.

קריאה נרטיבית לעומת קריאה פרגמנטרית

במסתו "על מושג ההיסטוריה" מבחין ולטר בנימין בין ההיסטוריוציסט למטריאליסט ההיסטורי.²³ הוא מראה שההיסטוריוציסט, או "ההיסטוריון של המנצחים", הוא מי שמצרף באופן מכני את העובדות, "כדי למלא את הזמן ההומוגני והריק", ויוצר

21 חנן חבר ומחמוד פיאל, **מרחב ספרותי ערבי-עברי** (רעננה: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2016), 17; יהודה שנהב-שהרבני, **פועלים בתרגום: מהמפנה האינדיבידואלי לתרגום דו-לאומי** (תל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2021), 182.

22 חבר וכיאל, **מרחב ספרותי ערבי-עברי**, 12; Susan Bassnet and Harish Trivedi, "Introduction: of Colonies, Cannibals and Vernaculars," in *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, eds. Susan Bassnet and Harish Trivedi (New York and Oxon: Routledge, 1999), 3-5.

23 ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", בתוך **הרהורים: כרך ב'**, תרגם דוד זינגר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 310-318.

הרמנויטיקה דכאנית – סלקטיבית וליניארית – המבוססת על קשר סיבתי.²⁴ כך, לא זו בלבד שההיסטורייזם מוחק מההיסטוריה את המנוצחים, אלא שהוא אף משמר בהווה את שלטונם של המנוצחים. לעומתו, המטריאליסט ההיסטורי הוא רושם הקורות, מי שמספר את האירועים באופן לא סלקטיבי ובכך מנכיח את מקומם של המנוצחים לצד המנוצחים, וחושף את מנגנוני הדיכוי.²⁵ העיקרון המנחה את ההיסטוריון המטריאליסט הוא עיקרון של בנייה המקיים, לצד תנועת המחשבות, גם את עצירתן: "עצירת המחשבה הינה אקט רפלקסיבי של לישה מושגית, של נענוע קלידוסקופי המבקש ליצור סדר חסר סדר, לא מגמתי לכאורה, של אובייקטים היסטוריים; מעין קולאז' של ציטוטים, דימויים, חפצים, יצירות ספרות ואומנות ופרגמנטים חסרי הקשר לכאורה ששלה ההיסטוריון המטריאליסטי, בין היתר, מעברם של המנוצחים".²⁶

נדמה שקורא העברית, העומד בפני מעקשי הלשון הריבונית שבתוכה משוקעים הסיפורים העזתיים, יוכל להיחלץ ממצב כמעט בלתי אפשרי זה אם יאמץ את ציווי של בנימין לעצור את המחשבות ולחקור את הפרטים והרגעים הממשיים במקום את ההמשגות או הנרטיב:

[...] יש לחשוב, הווה אומר: לסדר אותם מחדש, באופן שיקנה להם משמעות חדשה, כשם שמוצגים באוסף או בתערוכה זוכים למשמעותם האמיתית והמלאה על ידי הצבתם בסדר חדש. ועקרון הסדר החדש, שהדריך את בנימין בעבודתו ההיסטורית על פריס במאה התשע-עשרה, היה מיתולוגי. הנושאים והמוצגים, שתיעד באמצעותם את הוויית החיים האופיינית לעיר – פריון, לידה, מוות, שאול, תחייה-מחדש, חטא, שיעמום – היו מיתולוגיים מובהקים, אף כי ביטוייהם הגלויים והמוחשיים היו כמובן מודרניים [...]. [בנימין] הבהיר מדוע חזרו והופיעו במציאות המודרנית: מפני שהיו ונותרו נושאים בעייתיים, שהאנושות לא פתרה מעולם [...]. תפקידו של ההיסטוריון המטריאליסט היה לזהות את המוצג כמיתולוגי ולחשוף את נושאו בו וממנו.²⁷

24 שם, 317.

25 הבחירה במינוח "מטריאליסט היסטורי" נעשתה על פי התרגום של דוד זינגר למסה של בנימין. מונח אפשרי אחר הוא "היסטוריון מטריאליסט", שבו משתמש, למשל, יוסי מאל. ראו יוסי מאל, "מציאות, מציאות-שכנגד והיסטוריה: האודיסיאה של ולטר בנימין", **זמנים: רבעון להיסטוריה** 44 (1993): 52-69.

26 שרון ריבק, "ביקורת ההיסטוריוזם והקדמה: על מודל הזמן האתי משיחי של ואלטר בנימין", **בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית** 26 (2012), <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3431>

27 מאל, "מציאות, מציאות-שכנגד והיסטוריה", 56.

בדברים המצוטטים לעיל מסביר מאלי שעל פי בנימין, החתירה אל הסדר המיתולוגי העומד (גם) בבסיס הוויית החיים המודרנית היא תפקידו של המטריאליסט ההיסטורי. אף כי קורא הספרות אינו היסטוריון, וגם הסיפורים העזתיים אינם "היסטוריה", כיוון שהם נתונים בתוך המסגרת הבדייונית של הטקסט הספרותי, ההבחנה בהקשר זה בין עדות היסטורית לבין כתיבה ספרותית אינה חדה וחותכת. העובדה שמידע חף מתיווך מגמתי על חייהם של מי שמצויים מאחורי הגדר בעזה כמעט ואינו מגיע אל הישראלים, הופכת בהכרח כל רסיס של מידע, גם את זה הנתון בתוך הרקמה הסיפורית, לפיסת אינפורמציה שנשאלת לגביה שאלת האמת הביו־סוציו־פסיכו־היסטורית. שאלות כגון: האם כך נראה המרחב העזתי? האם האירועים המתוארים אכן התרחשו? האם הדמויות הספרותיות מייצגות אנשים בשר ודם? האומנם כך חשים האנשים החיים בעזה? הן שאלות שנשאלות גם אצל הקורא המודע היטב למעמדו ולמגבלותיו של הטקסט הספרותי הבדייוני. יתרה מכך, נראה כי הפרקטיקה של המטריאליסט ההיסטורי על פי בנימין הולמת מאוד את תפקידו של קורא הספרות המודע לחבולות שספגו הסיפורים העזתיים כשעברו את הגבול לישראל – אותו קורא המנסה לעקוף, כאמור, את הקריאה המושגית והנרטיבית לטובת קריאה קולאז'ית ופרגמנטרית. החתירה אל הסדר המיתולוגי שמציע בנימין תסייע מאוד אף היא בקריאת הסיפורים, שכן קריאה בלתי ליניארית דורשת כלי עבודה שונים מאלה של ההרמנויטיקה, המבוססת על קשרים סיבתיים רציפים. ואולם, בשונה מהקריאה הבנימינית, שחושפת כאמור את ה"מה", כלומר את הנושאים המיתולוגיים המשוקעים במודרניות, הקריאה בסיפורים העזתיים שולחת אותנו אל ה"איך" המיתולוגי, אל החיפוש אחר פרקטיקות קריאה אחרות.

פרוקנה ופילומלה – "קריאה טקסטילית"

את שירתו שלו אין הומרוס מציג כמעשה אומנות אלא כדברי אמת שמקורם במחשבותיהן של בנות האלים. לעומת זאת, את הסיפור שאורגת הלנה, המתארת אף היא את המלחמה, הוא תופס כמעשה אומנות, כלומר כסיפור שאינו אלטרנטיבי לזה שלו, אלא הוא סיפור מקביל.²⁸ הניסיון לקרוא ולפענח את הסיפורים העזתיים, לא במתכונתם השלמה אלא באופן פרגמנטרי, מפורר את מעשה הקריאה המילולי ותובע מהקורא קריאה מסוג אחר – קריאה מעין חזותית.

קריאה חזותית מובהקת של סימנים נעשית במיתולוגיה היוונית על־ידי פרוקנה, המקבלת לידיה אריג שארגה אחותה פילומלה. בגרסתו של אובידיוס, סיפורן של

28 ורד לב כנען, "האריג של פילומלה: על טקסטואליות נשית בעת העתיקה", מותר 6 (1998): 96-95.

פרוקנה ופילומלה עוסק בין היתר באקט בלתי אפשרי – מסירת עדותה של פילומלה, המספרת איך נאנסה על ידי טראוס, בעלה של אחותה פרוקנה.²⁹ עדות זו אינה יכולה להימסר בקולה של פילומלה משום שטראוס כרת את לשונה – ולכן היא מוסרת עדות חזותית: היא אורגת על אריג לבן בחוטים ארגמניים סימנים המספרים את הסיפור. לקורא לא נמסר איך "מעכלת" פרוקנה את העדות הלא מילולית, אלא רק כיצד מתורגמים רגשותיה לנקמה הכרוכה בעיכול ממשי – כאשר טראוס מעכל את התבשיל שהכינו בשבילו פרוקנה ופילומלה, ואינו יודע שאת בשרו של בנו איטיס הוא אוכל.

מתוך הסיפור לא ברור אם מלאכת האריגה של פילומלה מכילה סימנים ציוריים או אותיות, כי על כך נמסר רק שפרוקנה, "[...] את קורות גורלה העלוב [של פילומלה] היא קוראת [...] ושותקת".³⁰ אם כן, קולה של פילומלה לא מקבל בסיפור נוכחות טקסטואלית אלא טקסטילית.³¹ ורד לב כנען קובעת: "עוצמת הביטוי של האריג מטשטשת את ההבדלים בין אוזן לעין, יד ללשון, ומחסלת בכך את ההבחנה המסורתית בין הפנים והחוץ של הסיפור. הדימוי החזותי איננו מייצג כאן טקסט מילולי, אלא הופך לטקסט בעל משמעות עצמאית".³² ואכן, העצם האריגה של חוטים ארגמניים על אריג לבן מייצגת באופן חושי-ויזואלי את האונס שעברה פילומלה.³³

ההצעה לקריאה "פרוקנית" מובהקת אינה אפשרית, כי כמו שכתבה סוזן סונטג: "איש מאיתנו אינו יכול לשוב אל התום שקדם לכל תיאוריה של אומנות, אל הימים בטרם נאלצה האומנות להצדיק את עצמה, כשאיש לא שאל ביחס ליצירת האומנות מה היא אומרת, שכן ידע (או לפחות חשב שידע) בדיוק מה".³⁴ אבל אפשר אולי לנסות להציע קריאה "מעין-פרוקנית", שתנסה להפוך את הסיפורים העזתיים מטקסט לטקסטיל. עם זאת, השאיפה לבצע "קריאה טקסטילית" כמו זו שעושה פרוקנה מעמידה קשיים מתודולוגיים מורכבים ביותר, לא רק משום שהסיפורים שלפנינו כתובים כטקסט מילולי ולא ויזואלי, אלא גם משום שקריאה "פרוקנית" לוקחת בחשבון היכרות עמוקה בין המוענת (פילומלה) והנמענת (פרוקנה), והיכרות כזו אינה קיימת במקרה של הסיפורים העזתיים. ראשית, הסיפורים הללו לא נכתבו במחשבה

29 אובידיוס, *מטמורפוזות*, תרגם שלמה דיקמן (ירושלים: מוסד ביאליק, 1965), כרך 1, 236-247.

30 שם, 243, שורה 582.

31 James Heffernan, *Museum of Words: The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 49

32 לב כנען, "האריג של פילומלה", 98.

33 Heffernan, *Museum of Words*, 47

34 סוזן סונטג, "נגד פרשנות", *המדרשה: כתב עת לאמנות ולתרבות* 12 (2009): 30.

על נמען ישראלי, ושנית, לקורא הישראלי אין כאמור כמעט שום היכרות עם החיים בעזה שאינה מתווכת באופן מגמתי כזה או אחר. כך יוצא שאי אפשר לסמוך לצורך "הקריאה הטקסטילית" על הקשרים האישיים, החברתיים, התרבותיים והפוליטיים העולים מחייהם של המחברים, משום שאלה אינם נוכחים בתודעותיהם של הקוראים הישראליים. מצד אחד יש כאן "מות המחבר", ומצד שני, כפרפראזה על המושג, יש גם "מות הקורא".³⁵

"קריאה טקסטילית" בשמונה סיפורים עזתיים

לפני שננסה להתמודד עם הקשיים המתודולוגיים שמערימה בפנינו "הקריאה הטקסטילית", נציג את שמונת הסיפורים של הסופרות והסופרים העזתיים שיעמדו במרכז הדיון במאמר זה: סיפורה של סמא חסן, "לא!", נצמד לנקודת מבטה של הגיבורה ונקרא כמונולוג פנימי המתאר את ערעור הפיצול והניתוק בין כוחות ההתנגדות האלימים שהיא חשה כלפי בעלה לבין ריצויו הכנוע בפועל;³⁶ הסיפור "אורות אדומים", מאת טלאל אבו שאוויש, מתאר נסיעה במונית שהופכת, לאחר חילופי דברים קצרים בין גיבור הסיפור לנהג, להתבוננות שקטה של הגיבור בנהג.³⁷ בעיקר הוא בוחן את האופן שבו מתייחס הנהג לשלושה נערים צעירים שמתקרבים לחלונו ומציעים לו שירותים שונים בעד כסף; הסיפור "שרה", מאת מוחמד בכר אלבוג'י, מתאר היזכרות באירוע שהתרחש לפני ארבעים שנה, אז שב הגיבור לביתו במחנה הפליטים אלשאטי בעזה כשבאמתחתו מזוודות של ספרים לאחר שנשא הרצאה על עבודת המאסטר שלו.³⁸ הוא נזכר בעדינות שבה בדקה החיילת את ספריו ואיך היא שוחחה איתו מעט במעבר רפיח, ומשווה בין יחסה אליו לבין הלעג שהוא סופג מסביבתו הקרובה בשל ספריו והשכלתו; הסיפור הקצרצר "החמור שלא מימש את זכות הנעירה", מאת עמר חמש, הוא תיאור מלא אימה של בוקר שעולה לאחר לילה של הרג.³⁹ הוא מתאר גופות של גברים שמוטלות בערמות, את חברו של המספר שאיבד רגל אחת ומקפץ על הרגל

35 "מות המחבר" הוא מונח שטבע ופיתח רולאן בארת. רולאן בארת ומישל פוקו, **מות המחבר/מהו מחבר** (תל אביב: רסלינג, 2005).

36 חסן סמא, "לא!", תרגמה כפאח עבד אלחלים, ערך את התרגום יהודה שנהב־שהרבני, בתוך **בלשון כרותה**, 11-13.

37 טלאל אבו שאוויש, "אורות אדומים", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 118-119.

38 מוחמד בכר אלבוג'י, "שרה", תרגם אהוד הורביץ, ערכה את התרגום חנאן סעדי, **בלשון כרותה**, 142-143.

39 עמר חמש, "החמור שלא מימש את זכות הנעירה", תרגם איציק שניבויס, ערך את התרגום לואי ותד, **בלשון כרותה**, 149.

שנותרה לו עד שהוא קורס לצד אביו המת, גופה של אישה שענייה בוהות באוויר, ואת הנשים המסתובבות סביב המתים ומקוננות. המספר מעלה בו את ההשערה שהוא ובני משפחתו ניצלו בזכות העובדה המנוסחת באופן אירוני, שחמורם "לא מימש את זכות הנעירה"; הסיפור "אני לא אוהב להרוג" נכתב בינואר 2003, ומחברו עבדאללה תאיה הקדיש אותו לילד מוהנד מג'די אבו סל בן העשר, משכונת אלמל בח'אן יונס.⁴⁰ הסיפור מספר על ילד הנושא את אותו השם. הוא מתאר את שגרת חייו בסביבה מבוצרת ומאיימת המוקפת במחסומים ובמגדלי תצפית שבהם יושבים חיילי הכיבוש. בעשרה בינואר יוצא הילד מוהנד לקנות לאחותו שוקולד, ונורה מקליע של טנק. הוא מאבד יד אך למרבה המזל נשאר בחיים. הסיפור מתאר את הפנטזיה של מוהנד לצמח יד מפלדה שתדע להחזיר את החיילים למקום שממנו באו ולסכור את לוע התותח; הסיפור "עשר דקות", מאת וסאם נביל אלמדני, מוקדש למה שהמספרת מכנה "יום שגרתי בצל המלחמה", שבו נדרשים בני ביתה לפנות את ביתם תוך עשר דקות, בטרם יופצץ.⁴¹ בסיפור המסופר בגוף ראשון מתלבטת הגיבורה מה לקחת איתה, ומבינה שהזהות שלה מגולמת בחדרה. כיוון שברור לה שאין מזוודה שאפשר לארוז בה קירות, היא מחליטה להישאר בחדר ולא לצאת מהבית; הסיפור "הנכד והסב" מאת ע'ריב עסקלאני מספר על אישה יהודייה, צעירה והרה בשם שרה, שנפשה נקשרת בנפשו של פלסטיני מבוגר המגיע בכל יום חמישי ממחנה הפליטים ג'באליה בעזה לנקות את דירתה.⁴² כשהיא שומעת שנכדו של האיש המבוגר נהרג בעודו יונק משד אימו, היא מפילה את תינוקה שלה. בבית החולים מאשימה שרה את בעלה הקצין ברצח התינוק; בסיפור "שארית החיים", מאת זכי אלעילה, מתאר המספר בגוף שני את החיפוש אחר אדם יקר לו, שבנו פאיז נהרג עשרה שבועות קודם לכן.⁴³ הוא מגיע לביתו של האב השכול ומוצא אותו בפתח הבית, עומד ומזהיר צעירים בני גילו של פאיז מפני כוח סיור שעבר במקום. הכוח שמזהה את האזהרה מתנפל על האב במכות ובבעיטות, והחיילים מטיחים את ראשו בקיר. הצעירים שהאב הזהיר מחלצים אותו כשהוא חבול, והוא כותב על הקיר את המילה "מצפן". לפני שהוא עולה לאמבולנס פוגשות עיניו את עיני המספר.

40 עבדאללה תאיה, "אני לא אוהב להרוג", תרגם אלמוג בהר, ערכה את התרגום חנאן סעדי, **בלשון כרותה**, 163-159.

41 וסאם נביל אלמדני, "עשר דקות", תרגמה מיכל סלע, ערך את התרגום צאלח עלי סועאד, **בלשון כרותה**, 166-167.

42 ע'ריב עסקלאני, "הנכד והסב", תרגם ששון סומך, ערך את התרגום עידן בריר, **בלשון כרותה**, 221-223. ע'ריב עסקלאני הוא שם העט של הסופר אברהים עבד אלג'באר אלזנט.

43 זכי אלעילה, "שארית החיים", תרגם רועי וילוח'ני, ערך את התרגום צאלח עלי סועאד, **בלשון כרותה**, 289-293.

מהקריאה בשמונת הסיפורים נראה כי ניתן לתלוש מתוכם סימן או דימוי חזותי הבולט בכולם, והוא דימוי היד.⁴⁴ פעולת התלישה של דימוי היד מתוך הסיפורים, ו"הקריאה הטקסטלית" (ולא הטקסטואלית) בהם, היא מעשה השיבוש המתנגד למהלך פרשני ליניארי מאחה ושלם, בהיותה פעולה אלימה המבטלת את הדיאכרוניות לטובת הסינכרוניות.⁴⁵

במאמרה "נגד פרשנות" כתבה סוזן סונטאג כך:

איזה סוג של ביקורת ותגובה על האומנויות נחוץ לנו היום? אינני טוענת שיצירות האומנות בלתי ניתנות לתיאור מילולי או לניסוח או לפרפראזה. זה אפשרי בהחלט. השאלה היא איך. כיצד צריכה הביקורת להיראות על מנת שתשרת את עבודת האומנות ולא תגזול ממנה את מקומה? קודם כול, נחוצה תשומת לב לצורה באומנות. אם לחץ מוגזם על "תוכן" יוצר אינטרפרטציה יהירה, אזי התמקדות מתמשכת בתיאור ה"צורה" תשתיק. מה שנחוץ זה אוצר מילים – אוצר מילים תיאורי ולא ציווי, אוצר מילים שתואם צורות. הביקורת הטובה ביותר, והיא נדירה, הינה מהסוג המטמיע את ההכרעות התוכניות בדיון ובצורה.⁴⁶

הצעתה של סונטאג, להתמקד בצורה ובמילים תיאוריות, התואמות את הצורות, אינה מכוונת לדחייה מוחלטת של הפרשנות התוכנית; אבל בניית הפרשנות כשהיא מבוססת על התוכן, תוך התעלמות ממה ש"יש", כלומר צורות שצריך לתארן, היא זו שיוצרת את מה שסונטאג מכנה "האינטרפרטציה היהירה". המשימה של מאמר זה תהיה אפוא להתמקד בדימוי הוויזואלי הטקסטילי טרם הפיכתו ל"תוכן", ואולי להגביה מעט אל מעבר לו, תוך התבססות סלקטיבית על המודל האיקונוגרפי של ארווין פאנופסקי.

44 דימוי היד מכיל את כל חלקי היד: מהכתפיים ועד קצות האצבעות.

45 אני משתמשת כאן במושגים "דיאכרוני" ו"סינכרוני" במובן שטבע הבלשן פרדינן דה־סוסיר. הבלשנות הדיאכרונית תופסת את השפה כמתפתחת על פני ציר זמן ליניארי, ואילו הבלשנות הדיאכרונית מנתקת את השפה מציר הזמן למופעה ברגע נתון. במונחיו של ולטר בנימין אפשר לראות איך המושג "דיאכרוני" משמש את "ההיסטוריוציסט", ואילו המושג "סינכרוני" משמש את "המטריאליסט ההיסטורי".

46 סונטאג, "נגד פרשנות", 37-38.

המודל האיקונוגרפי של ארווין פאנופסקי

בשנת 1932 פרסם ארווין פאנופסקי לראשונה את המודל האיקונוגרפי שלו, הכולל שלושה שלבים של פרשנות ויזואלית.⁴⁷ מודל זה מהווה עד היום את ליבת המתודה הפרשנית האיקונולוגית לאומנות פלסטית אך גם לתחומי אומנות אחרים.⁴⁸ שלושת השלבים של פאנופסקי הם: (1) תיאור קדם-איקונוגרפי: נושא ראשוני או טבעי המתחלק לשתי תת-חלוקות, עובדתי לעומת הבעתי (לדוגמה: נושא ראשוני עובדתי – אדם מרים את כובעו; נושא ראשוני הבעתי – הרמת הכובע הינה אות לברכה); (2) ניתוח איקונוגרפי: נושא שניוני או תלוי מוסכמה שיוצר קישור בין מוטיבים אומנותיים וצירופם לתמות או למושגים; (3) פרשנות איקונולוגית: המשמעות הסגולית או התוכן – גילוי עקרונות היסוד החושפים את השיטה הבסיסית של אומה, תקופה, מעמד או השקפה דתית או פילוסופית, שבאה לידי ביטוי ביצירה ספציפית של יוצר יחיד.⁴⁹

המודל של פאנופסקי בשלמותו אינו מתאים למגבלותיה של משימת הקריאה הטקסטלית בסיפורים העזתיים, משום שכבר ראינו כי קריאה זו אינה מאפשרת הישענות מלאה, לא על המחברים ולא על הקוראים. אולם ויתור עליה משיקולים אלה לא תאפשר כל קריאה בהם, ולכן אתמקד בשני השלבים הראשונים של המודל: השלב הקדם-איקונוגרפי והניתוח האיקונוגרפי, כשבשלב הראשון אתייחס אך ורק לנושא הראשוני העובדתי (ולא ההבעתי), ובשלב השני אנסה לבנות לסיפורים סביבת ייחוס רחבה יותר.⁵⁰ כך, הבחירה בחלק מהמודל של פאנופסקי תאפשר הישענות על הדימוי הטקסטילי של היד שיעלה ממבט משולב על שמונת הסיפורים, וכן על אומנות פלסטית עזתית עכשווית, הנגישה לישראלים באמצעות אתרי האינטרנט והרשתות החברתיות.

47 ארווין פאנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה".

48 על הפרשנות האיקונולוגית בתחומי האומנות ראו Marion G. Muller, "Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach," in *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, eds. Eric Margolis and Luc Pauwels (Los Angeles: Sage, 2011), 283-297. גם Gillian Rose, *Visual Methodologies: Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (London: Sage, 2001), 144-149. לשימוש של שיטה פרשנית זו בתחומים אחרים ראו לדוגמה Tilman Seebass, "Iconography and Dance Research," *Yearbook for Traditional Music* 23 (1991), 33-51; Godzic Wiesław, "Iconographic: Iconological Method in Film Research," *Artibus et Historiae* 2, no. 3 (1981): 151-157.

49 פאנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה", 69-73, 81.

50 הנושא הראשוני העובדתי אצל פאנופסקי מקביל לשלב הדנוטטיבי כפי שניסה אותו רולאן בארת במאמרו "הרטוריקה של הדימוי". רולאן בארת, "הרטוריקה של הדימוי", בתוך *תקשורת כתובות*, כרך א' (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013-2014), 336-348.

הפעלת המודל האיקונוגרפי על הדימוי הטקסטילי

ראינו כבר כי בסיפורים הנסקרים בולט דימוי היד, המופיע בכולם באופן ישיר, פרט לסיפור "עשר דקות", שם הוא מופיע באופן עקיף. ראשית, אתייחס לנושא הראשוני, ההבעתי, בשלב התיאור הקדם-איקונוגרפי של פאנופסקי, ואפעיל אותו על הדימוי החזותי של היד בשמונת הסיפורים העזתיים.

בסיפור "לא!" מופיעות ידיים ממשיות-אנושיות – הסיפור מתאר באופן ישיר ידיים גדולות, חזקות, וכן את הפעילות של הגיבורה: היא יוצקת בהן מים על ראשה, היא מבשלת ואופה באמצעותן, והיא גם תוקעת אותן בין ירכיה כדי לעצור את הנזילה. לעומת זאת, הידיים הממשיות-אנושיות של המבוגרים במשפחה משמשות כדי לסמן לגיבורה מה עליה לעשות וכיצד עליה לפעול. סימון זה של ידי המבוגרים אינו כרוך במגע אלא בהוראה, ועומד בניגוד לזרועו הכבדה של בעלה, המורה לה כיצד עליה לנהוג באמצעות חבטה. כך היד הלבנה המופיעה על השלט "עצור", הצפה בזיכרונה של הגיבורה ברגע טראומתי, כשניסיונה להתנגד לבעילתו של בעלה אינו צולח, ממשית פחות מהידיים האחרות בסיפור. זוהי יד סמלית, לא גופנית אלא ויזואלית-לשונית. המסקנה העובדתית של הקוראים, המבוססת על תיאורה של המחברת ושניתן להסיקה מהשלב הקדם-איקונוגרפי, היא שהגיבורה חווה את עצמה כממשות גופנית בלבד, של "ידיים ורחם", אך שואפת להגיע להסמלה, שאותה היא מייצגת בפתח הסיפור בקריאה "לא!" שהגיבורה אינה מסוגלת להשמיע.

במרכז הסיפור "אורות אדומים" עומדות ידיו של נהג המונית, ולצידן גם הידיים של הילדים-הנערים, המשורבבות מבעד לחלון המונית כדי להציע את סחורתם. כבר בתחילת הסיפור מסמן הנהג בדיבור ישיר את ההבדל בינו לבין הילדים-הנערים הללו, ומסביר שהם אומנם מבקשים תשלום בעבור מוצרים שהם מוכרים, אף בכל זאת ברור שמדובר בקיבוץ נדבות. הנהג אומר: "ההבדל היחיד בין נהג לקבצן הוא שהאחרון פושט את ידו לפנים ואילו הראשון פושט את ידו לאחור", אך הבחנה זו, יותר משהיא מבחינה בין הנהג לקבצנים היא יוצרת ביניהם זהות, שכן השאלה אם היד נשלחת לפנים או לאחור היא עניין טכני בלבד.⁵¹ כך, לפי תיאורו, למעשה גם הנהג הוא קבצן. ובכל זאת, אף שגם הנהג מזהה את עצמו כשווה במעמדו לילדים ולנערים הקבצנים, הוא רוכש מהם את הסחורה שהם מציעים. המסקנה מהשלב הקדם-איקונוגרפי היא שההבדל בין הנהג והילדים-הנערים אינו נעוץ במעמדם הכלכלי אלא באחריות שהנהג חש כלפי אותם ילדים-נערים משום שהוא, לעומתם, אדם מבוגר.

בסיפור "שרה" מופיעות "ידיה הרכות" של החיילת שרה, הבודקות את ספריו של גיבור הסיפור בשקט ובעדינות, "כאילו טיפלה בעולל".⁵² לעומת זאת, החברה הצעירים במסגד לוחצים את ידו תוך שהם שואלים אותו: "מה זה מאג'יסטר?"⁵³ כך, לחיצות היד מתקשרות לבורות וגסות, העומדות בניגוד לעדינותה של שרה, שגם אם אינה משכילה בעצמה, מתגלה כמי שמעריכה את ההשכלה ומתפעלת ממנה.

בסיפור "החמור שלא מימש את זכות הנעירה", נוהגת האם לשלוט במחוות יד בחמור של המשפחה.⁵⁴ אומנם לא ברור אם השליטה של האם בחמור היא שגרמה לו להימנע מלנעור, הימנעות שמנעה את גילוי מקומם והצילה את המשפחה ממטח היריות, אך בכל אופן נדמה כי השליטה של האם בחמור מוזכרת בפתח הסיפור כדבר שהיה בעזרם.

בסיפור "אני לא אוהב להרוג" מופיעה יד ממשית האוחזת ממתק, ולעומתה מוזכרת יד אחרת, מדומיית, יד פלדה.⁵⁵ היד הממשית־אנושית מותאמת לגופו של הגיבור, ילד בן עשר, ואפשר להושיטה מהגוף הלאה, כשהיא מוגבלת לאורך הזרוע. יד הפלדה, לעומת זאת, ארוכה (נשלחת אל מול לוע הרובים ותוחת הטנק), וחוזקה מותאם לצורכי ההגנה (מפני לוע הרובים והתותחים). היד הממשית־אנושית היא יד פעילה־סבילה (היד מוציאה את הממתק מהכיס והוא נחטף ממנה), ואילו יד הפלדה היא יד פעילה ("הייתי שולח אותה", הייתי סוגר בה").⁵⁶ עם זאת, יד הפלדה אינה יוזמת פעולה אלא מונעת אותה. לאחר שמוהנד נורה ונפגע בכתפו הימנית, הזרוע הממשית־אנושית שלו נקשרת, והשורש ק.ש.ר מופיע בהקשר זה שלוש פעמים. קשירת הזרוע הממשית־אנושית, והפגיעה שהיא ספגה, אינן מאפשרות את שליחתה מהגוף והלאה, ואף אינן מאפשרות את היותה פעילה־סבילה, כי אי אפשר לפעול עליה. אם כן, המסקנה העובדתית של הקוראים, המבוססת על תיאורו של המחבר, ושניתן להסיקה מהשלב הקדם-איקונוגרפי, היא שאם לא די בכך שמלכתחילה לא יכלה פנטזיית היד מפלדה להתממש במציאות, גם תנועתן של הזרוע ושל היד הממשית־אנושית לא תוכל להימשך. הן לא יוכלו להמשיך לתפקד כפעילות־סבילות.

בסיפור "עשר דקות" מופיעים אזכורים עקיפים בלבד של היד: "מה לקחת איתי בעשר דקות?", "חייבת לקחת את ארנק הכסף שלי". שום אזכור ישיר של היד לא מופיע והיא נוכחת רק באמצעות המלה "לקחת". ההימנעות מהאזכור הישיר של היד, והפיכת שם הפועל "לקחת" לבלתי אפשרי למימוש, גורמות לגיבורה להישאר בסופו של דבר בביתה, על אף ההפצצה שעל פי האזהרה עומדת להתחיל בעוד עשר דקות.

52 אלבוגי, "שרה", 142.

53 שם, 143.

54 חמש, "החמור שלא מימש", 149.

55 תאיה, "אני לא אוהב להרוג", 160.

56 שם.

בסיפור "הנכד והסב" מופיעות הידיים של שרה, הדמות הראשית, כידיים פעילות. היא זו שמניחה בידיו של המנקה שמגיע מעזה צעצוע בשביל נכדו החדש, הראשון; היא זו שלוחצת על בטנה עד שהיא מפילה את תינוקה; והיא זו שמכה ושורטת את בעלה משום שהיא רואה בו את האחראי למות נכדו של המנקה העזתי.⁵⁷ ולבסוף, בסיפור "שארית החיים", הנושא הראשוני והעובדתי לפי השלב הקדם-איקונוגרפי הוא הידיים הפועלות, אלה שאוחזות בגרון או בהגה, וכן הידיים המחזות, כלומר המורות על הפעולה הנדרשת, כמו ידו של הקצין המניח את אצבעו על פיו בתנועת אזהרה. הסיפור מסתיים ביד הכותבת של הגיבור, מה שמצביע על המעבר משלב הפעולה או ההוראה באמצעות הידיים לשלב ההסמלה, דהיינו ליד היוצרת מילים, ללשון.

על פי השלב הקדם-איקונוגרפי, בשמונת הסיפורים הללו עולה דימוי היד כדימוי דואלי, בהיותה של היד פעילה או סבילה בממשות: בסיפור "שארית החיים" מופיעה היד הממשית האוחזת בגרון, זה שמביא על האוחז בו את סופו המר, ובסיפור "הנכד והסב" מופיעות ידיה של שרה כפעילות וכתוקפות, הן את עצמה הן את בעלה. בסיפורים "אני לא אוהב להרוג" ו"לא!" מופיעות הידיים בעולם המדומיין ולא הממשי, ופעולתן בדמיון היא פעולת הגנה, ולא התקפה. בסיפור "החמור שלא מימש את זכות הנעירה" מורה מחוות היד של האם לחמור כיצד לנהוג. לעומת זאת, בסיפור "לא!", השלט "עצור" אומנם מוסר הוראה לפעולה, אולם השלט עצמו קיים רק בעולם המדומיין, ולא הממשי. בסיפורים "לא!", "שארית החיים", "אורות אדומים" ו"שרה", עובר דימוי היד גם הסמלה נוספת, בהופכו לפעולה לשונית. כאמור, בסיפור "לא!" מופיעה ההסמלה באורח בהיר, בשאיפתה של הגיבורה להגיד "לא" בלשונה, ולא באמצעות הוראה פיזית של ידה; הסיפור "שארית החיים" נחתם ביד הכותבת; בסיפור "אורות אדומים" מופיעה הסמלה זו באופן מורכב יותר, כשנהג המונית יוצר אנלוגיה לוגית ניגודית בינו ובין הקבצנים (הושטת היד לפנים או לאחור); ובסיפור "שרה" מסמלות הידיים את הלשון באופן הרחב ביותר, בהבחנה שהן עורכות בין השכלה והכרה בחשיבותה לבין בורות.

כפי שניתן לראות, השלב הקדם-איקונוגרפי התיאורי מגלה הרבה מאוד על הדימוי באופן כללי – על אופני הופעתו בסיפורים, על משמעותו ועל מקומו בבניית המשמעות של הסיפורים הללו. ואולם המופעים השונים של דימוי היד, ותנועתם על הציר ממשי-מדומיין-סמלי, חורגים מעלילת הסיפורים עצמם ומצטרפים ל"דימוי טקסטילי" שלם, משולב ורחב יותר. את הדימוי הטקסטילי של היד ניתן אפוא להעביר כעת לשלב הבא, אל השלב האיקונוגרפי, ולקשר אותו, עד כמה שניתן, לתמות ולמוטיבים באומנות הפלסטינית העזתית.

השלב האיקונוגרפי

אחד האתרים שבהם בולט מאוד דימוי היד הוא קירות עזה.⁵⁸ ציורי הקיר בעזה החלו להופיע ב־1987, באינטיפאדה הראשונה, כשציירים צעירים סיכנו את נפשם בשביל לעטר את הקירות בביטויים של התנגדות. עם זאת, מאז ההתנתקות בשנת 2005, ובעיקר אחרי השתלטות חמאס על הרצועה, בשנת 2007, החל הארגון לשלוט בציורי הקיר, ורק קולו מורשה להישמע מן הקירות.

כפי שמראה ביל רולסטון, ציורי הקיר בעזה עוסקים בהתנגדות, בשהידים, בשאיפותיהם של האסירים הפלסטינים לחופש ולמדינה, וכן בזכות השיבה.⁵⁹ בחלק מהם מופיעה היד כשהיא אוחת משהו (כף קלע, רובה), לעיתים היא מחווה את סימן הניצחון V, ולעיתים אוחות שתי הידיים בחוזקה בסורגי ברזל או במפתח. בכל המקרים הללו המשמעות הסימבולית ברורה – היא אלגורית ואינה מורכבת: האחיזה בכף הקלע מציגה את העזתי כדוד העומד מול גוליית; האחיזה ברובה משמעה התנגדות נמרצת ומלאה כוח; סימן ה־V מסמן את הביטחון בניצחון ואת החופש והמדינה העתידיים; והמפתח מייצג את זכות השיבה.

הפיקוח של ארגון חמאס על ציורי הקיר, והעובדה שעזה נתונה כבר 17 שנים תחת מצור מתמשך, חייבו את האומנים העזתיים למצוא פתרונות יצירתיים שיאפשרו להם להמשיך ליצור. מריון סליטין הראתה כיצד התפתחותה של הטכנולוגיה הדיגיטלית, והשימוש ההולך וגובר ברשתות החברתיות, אפשרו לאומנים אלה לשתף אחרים ביצירות האומנות שלהם גם בימי מלחמה, וכך להביא לחשיפה מוגברת שלהן.⁶⁰ ואכן, בשנת 2014, בזמן "מבצע צוק איתן" (שכונה בידי חמאס: "אל־עֶסְף אל־מֶאֶפּוּל"), הפכה האומנות במדיה הדיגיטלית לפופולרית מאוד. אומנים צעירים כמו בילאל ח'אלד, תאופיק ג'בריל ואחרים יצרו דימויים שבהם עשן ההפצצות של עזה לובש צורות פיגורטיביות ואנושיות. יצירות אלה, שלימים קיבלו את השם "אומנות עשן", נוצרו מתוך תחושת דחיפות והופצו ברשתות החברתיות בזמנים שבהם חזר החשמל לפעול. האומנות הדיגיטלית סייעה גם להפצת כרזות נגד המלחמה בפרופילים בפייסבוק. בציור דיגיטלי שיצרו חאלד וג'בריל יחדיו, המתואר אצל סליטין, נראים אגרוף וחלק

58 יש לציין כי דימוי היד הוא דימוי בולט באומנות הפלסטית המערבית. ראו רות דורות, היד באומנות (תל אביב: רסלינג), 2018.

59 Bill Rolston, "Messages of Allegiance and Defiance: The Murals of Gaza," *Race & Class* 55, no. 4 (2014): 40

60 Marion Slitine, "Contemporary Art from a City at War: The Case of Gaza (Palestine)," *Cities* 77 (2018): 49-59

מזרוע אנושית נישאים מעל עשן של פצצה שגם הוא נראה כמו כף יד מופשטת.⁶¹ האגרוף הפיגורטיבי הנישא מעל אגרוף העשן מסמל את ניצחונו.

מוחמד ח'וואג'רי יצר ציור דיגיטלי נוסף שמתואר במאמרה של סליטין, שבו דימוי כף היד מורכב יותר.⁶² סליטין מצביעה על הדיאלוג המורכב שהציור מקיים עם אומנים מערביים גדולים כמו פיקאסו, שאגאל וואן גוך, ומראה שזו יצירה טראגיקומית אנטי-מלחמתית המתנגדת לכיבוש ולאלימות, ומצביעה על עליונותה של האומנות על פני האלימות הממשית.⁶³ לפרשנותה ניתן להוסיף כי הציור של ח'וואג'רי מרפרר גם לסצנת "בריאית העולם" מן הקפלה הסיסטינית של מיכאלאנג'לו. בציור של ח'וואג'רי מופיעות שתי דמויות: גבר בחליפה שחורה ואישה בשמלה סגולה. הגבר נישא באוויר, בגובה גגות הבתים, אולם אינו מצליח להתרומם מעל החומה שלצידו, ואילו האישה מרחפת מעליו, גבוהה יותר מן החומה, ונראה שהיא יכולה לה. כף ידו הסבילה של הגבר פונה כלפי מעלה, וכף ידה הפעילה של האישה פונה כלפי ידו של הגבר. ידיהם כמעט נוגעות, וממש כמו בתמונת האל והאדם הראשון בציורו של מיכאלאנג'לו, הן מעוררות את הציפייה שאכן יגעו זו בזו בסופו של דבר.

עבודת אומנות נוספת שמתוארת במאמרה של סליטין היא תצלום דיוקן עצמי של האומנית נְדָאָא' בְּדוֹנָאן.⁶⁴ סליטין סבורה כי התצלום מייצג תחושת עולם חדשה של אומנית שאינה מעוניינת לטפל ביצירותיה בשאלות פוליטיות ולאומיות אלא מבקשת להכניס את הצופה לעולמה האינטימי של אישה אוניברסלית.⁶⁵ עם זאת, סליטין אינה מתייחסת לדיוקן אחר של בְּדוֹנָאן ששמו "מאה שנים של בדידות", כשם הרומן המונומנטלי של גבריאל גרסיה מרקס.⁶⁶ בדיוקן זה נראית אישה בשמלה בצבע ירוק זית שמאחוריה תלוי וילון מלבד קטיפה אדום הגולש מאחורי גופה עד גובה מותניה. מאחורי הבד מופיעות מריחות בצבע ירוק יותר, שנראות כמו חלק מציור. ראשה של האישה מוטת כלפי מעלה ולא ניתן לראות את פניה. מרפקיה צמודים לגופה, ואמות ידיה פונות לצדדים. אצבעותיה מצביעות כלפי מעלה בתנוחת ריכוז או תפילה. שמה של היצירה יוצר דיאלוג טקסטואלי מפורש בין הדיוקן המצולם לרומן של מרקס, המקרין על האופן שבו נתפסת הדמות המצולמת. הרפרור לרומן מכניס להתבוננות בתצלום את העיירה האגדית מקונדו, ואת זכר תלאות המשפחה שחיה בה במשך מאה

61 שם, 54-55.

62 שם, 57.

63 שם, 56.

64 שם, 57.

65 שם.

66 גבריאל גרסיה מרקס, **מאה שנים של בדידות**, תרגם ישעיהו אוסטרדין (תל אביב: עם עובד, 1972).

שנים, על אהבותיה הלא שגרתיות, שנאותיה, פחדיה, האלימות שבה ובעיקר בדידותה. אם כן, בְּדוּוּאן אינה מתעלמת בעבודתה מזוועות המקום שבו היא חיה, הבנה שמזמינה לפרש את הצבע האדום כסמל לדם, ואת השילוב של הירוק עם האדום כאזכור של דגל פלסטיין. בהפניית כפות ידיה ואצבעותיה כלפי מעלה מבקשת האומנית לעצמה את הבדידות, שבשבילה היא הדבר הנשאף. בניגוד למעמדה ברומן של מרקס, הבדידות אצל בדוואן נדמית כפתח בריחה, כאפשרות להתכנס בעצמי הפרטי והמובחן.

נראה שבדימויי היד הרווחים באומנות הפלסטינית העכשווית יש כדי לעבות את דימוי היד הטקסטילי המופיע בשמנות הסיפורים העזתיים, ולאפשר לו סביבת ייחוס, גם אם מצומצמת בשל הניתוק בין ישראל לעזה, שגורם לה להיות חסרה את הקשר הנדרש לשלב האיקונוגרפי לפי פאנופסקי. בניגוד לציורי הקיר שהחלו להופיע בעזה באינתיפאדה הראשונה, והציגו דימויי יד חד־ממדיים ואלגוריים, האומנות העזתית שהחלה להתבסס מאז שנת 2014, המשתמשת באמצעים טכנולוגיים דיגיטליים, מאפשרת את התנועה והריבוד של הדימוי בתוך הקשרים רחבים יותר, בין היתר בזכות הרשתות החברתיות. הן בשמנות הסיפורים העזתיים הן באומנות הפלסטינית מופיעה היד גם כסבילה וגם כפעילה. לעיתים היא תוקפת ולעיתים מגנה, לעיתים מחווה הוראה ממשית ולעיתים מחווה הוראה או בקשה מדומיינת. בחלק מהסיפורים אף עוברות היד ומחווותיה הסמלה לשונית. במקביל, בחלק מיצירות האומנות, היא עוברת הסמלה לשפתה של היצירה וללשונה.

השיבוש המכוון של תהליך הפרשנות, שביטוי בתלישת הדימוי הטקסטילי מתוך הסיפורים באופן שמאפשר "קריאה טקסטילית" תחת דרכי הקריאה השגורות – הטקסטואליות, הליניאריות, המאחדות והמיישבות – יש בו אולי מעשה "פרוקני", שיכול לאפשר תקשורת מסוג אחר, עוקפת לשון מילולית, בין הקוראים הישראלים ליוצרים הפלסטינים, ובעיקר העזתיים, גם לאחר ה־7 באוקטובר.

סיכום

מאמר זה, שנכתב לפני ה־7 באוקטובר 2023, לפני מלחמת "חרבות ברזל", משרטט תמונת מצב של סוגת הסיפור הקצר בעזה טרום תקופת המלחמה. המאמר דן בשמונה סיפורים שכתבו יוצרים מעזה המכונים בקובץ הספרותי **בלשון כרותה**. קריאה פרשנית ליניארית ומאורגנת בסיפורים העזתיים המתורגמים הייתה עלולה להוסיף לניכוסם בידי הלשון והתרבות העברית והישראלית, ולכן הציע המאמר "קריאה טקסטילית" בהם. "הקריאה הטקסטילית" נשענה על הסיפור ההומרי "פרוקנה ופילומלה", שבו מעבירה האחרונה, בסתר, לאחרתה אריג רקום המעיד על אינוסה בידי טראוס, בעלה

של האחות. קריאתה של פרוקנה את סיפורה של פילומלה בסימנים הרקומים על הבד אינה קריאה טקסטואלית כי אם "קריאה טקסטילית".

באופן דומה ניסה מאמר זה להפוך את הסיפורים העזתיים מטקסט לטקסטיל באמצעות "תלישה" של סימן, של הדימוי החזותי של היד, שמקבל מקום מרכזי בכולם. לשם הפענוח של דימוי חזותי זה נשען המאמר באופן חלקי על המודל האיקונוגרפי של ארווין פאנופסקי. ראשית, הופעל השלב הראשון במודל, השלב הקדם-איקונוגרפי, ותיאור היד נבחן בסיפורים דרך הפריזמה העובדתית. בשלב השני, שלב הניתוח האיקונוגרפי, נבחן דימוי היד בסביבת הייחוס הרחבה יותר, של האומנות הפלסטינית העכשווית.

נדמה שכיום, אחרי ה-77 באוקטובר ובעיצומה של המלחמה בעזה שהיקפי ההרס שלה הם מהקשים ביותר שידעה הרצועה, השימוש במודל האיקונוגרפי של פאנופסקי נושא עימו גם ממד גרפי איום, שכן תלישת הדימוי החזותי יכולה להתפרש לא רק כאקט מטאפורי, אם אין מסיטים את המבט מהממשות הקונקרטית, המזוועה, הקיימת בעזה – ממשות של הרס, עקירה, נכות ומוות.

"מעומק בטנה אל לשונה" ארבעה סיפורי נשים וקריאה גברית אחת בקובץ "בלשון כרותה"

אמיר כהן-של

אני לא יודע מהי האישה [...] זה אותי עצמי אני רואה בנשים, במובן זה שאני משליך עליהן את מה שאין לנו, אבל מפני שאנחנו לא יודעים מה אין לנו, אנחנו משליכים עליהן את האפלה שלנו. (פדריקו פליני)¹

מבוא

אל הקובץ **בלשון כרותה** של פרויקט **מפתוב** התוודעתי כקורא-אורח, מעין "קורא מן החוץ" ביותר ממובן אחד. נדמה לי שעניין זה כשלעצמו עשוי להסביר משהו מאופיו החריג של מאמר זה, שאיננו מאמר "רגיל" בכתב עת אקדמי. אינני חוקר ספרות אם כי הספרות כתחום יצירה אנושית אינה זרה לי: אני גרונטולוג הומניסטי, החוקר את הזיקות בין זקנה ליצירה אומנותית בכלל ובין זקנה לקולנוע בפרט. ועדיין, המפגש עם הסיפורים, מסקרן ומרתק ככל שיהיה, מציב אותי מחוץ ל"אזור הנוחות" האקדמי שלי. כשמדובר בביקורת ובפרשנות ספרותיות אני יודע "לקרוא שפתיים", לתרגם את הסימנים הגלויים, הדנוטטיביים, של מערכת הסימנים והמבנים, אבל בהאזנה לתדרים הסמויים, הקונוטטיביים, אני יותר מגשש ומנחש ופחות מפענח באופן מלומד.

הזרות הנוספת של קריאתי קשורה בשפה עצמה: אחד השערים בקובץ נקרא "האורח שלא מדבר עברית", ואילו אני בקובץ אורח שלא מדבר ערבית. המקור הערבי, על כל רבדיו ומשמעויותיו, מוגש לי בתיווך של מתרגמים. מכיוון שאינני דובר ערבית אני נידון למעמד של קורא-מרחוק. לכך נוספת הידיעה שבערבית שפת הדיבור ושפת הכתיבה אינן חופפות, כך שמרכיב של זרות מובנה במקרה זה כבר במקור, והתנועה בין שפת הדיבור לשפת הכתיבה מחייבת מרכיב של תרגום כבר בפעולת הכתיבה עצמה, הנעה בין הערבית המדוברת לערבית הספרותית.

עד כאן מקדמי הזרות שהיו ידועים לי בטרם ניגשתי לקריאה. תחושת זרות, ועוד כפולה כמו זו, איננה דבר קל, ובכדי להפחית את אי-הנוחות האינהרנטית הנלווית

1 מצוטט אצל גבריאל בן-שמחון, אישה עם שלושה שדיים: נשים בקולנוע של Fellini (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004), 11.

אליה החלטתי לאמץ את אסטרטגיית ההתרשמות הראשונה, המיידית. במילים אחרות, במאמר זה בחרתי לנתח סיפורים ש"דיברו אל ליבי" באופן ספונטני, ללא מסננים של חשיבה משנית, אנליטית. במונחיו של דניאל כהנמן, החלטתי "לחשוב מהר" לפני שאני "חושב לאט"² – ככל שאפשר לייחס מודעות למעשה כזה.

בדיעבד הבנתי שגזרתי על עצמי התמודדות עם זירת תרגום נוספת – הזירה המגדרית. ארבעת הסיפורים שאליהם כיוונה אותי הקריאה והבחירה ההוליסטית-אינטואיטיבית שלי מבין שפע הסיפורים בקובץ מציבים אישה כגיבורה ראשית, ושלושה מתוכם נכתבו על-ידי נשים. שוב מצאתי את עצמי חוזר לעמדת הקורא החיצוני, הזר העומד מנגד ואל הארץ לא יבוא, ושואל את עצמו מה המשמעות של כל זה.

ארבעת הסיפורים הללו יעמדו במוקד מאמר זה. שניים מהם – הסיפור "לא!", פרי עטה של סמא חסן; והסיפור "השער אל הגוף", פרי עטה של שיח'ה חליוה – לקוחים מהשער הראשון באסופה, שכותרתו "כדי שתיאלם"; הסיפור השלישי, "נפילתו של הגבר החזק", פרי עטה של אסמהאן ח'לאלה, לקוח מהשער השלישי, שכותרתו "תורו להגיד 'חיפא'"; והסיפור הרביעי, "הנכד והסב", פרי עטו של ע'ריב עסקלאני, לקוח מהשער החמישי ששמו "האורח שלא מדבר עברית". בעובדה ששלושה מתוך ארבעת הסיפורים שבחרתי נכתבו על-ידי נשים אדון בפרק הסיום של המאמר, אך בשלב זה, ולפני שאצלול לסיפורים עצמם, אציין רק שזוהותן המגדרית של הכתובות התבררה לי רק במהלך הקריאה או אחריה, ולא מראש. עובדה זו יכולה להצדיק את ההסתמכות שלי במהלכים אוטו-אתנוגרפיים ברוח הצעתה של כלנית צלאח³ בהתמודדות עם ארבעת הסיפורים שבחרתי לדון בהם. השאלה שתעמוד במרכז הדיון נוגעת לקריאה מגדרית של קורא גבר יהודי ביצירותיהן של סופרות נשים ערביות, ולדרכים שבהן ניגודים של קרבה וזרות, כמיהה ורתיעה, סקרנות ואי-ידיעה אינהרנטית צובעים את הקריאה המגדרית, ובה בעת מגדירים את המאפיינים הספרותיים והפסיכולוגיים של דמויות הגברים בסיפורים.

"לא!" (סמא חסן)

סיפורה של סמא חסן, הפותח את הקובץ בלשון כרותה, הוא מעין "מלכודת דבש", כמו עבודה מרשימה במיוחד המוצבת בחדר הכניסה לתערוכות אומנות במטרה לפתות את המבקרים להיכנס פנימה. אלא שכאן הדבש מר כלענה. במונח השאול מהפסיכולוגיה

2 דניאל כהנמן, לחשוב מהר, לחשוב לאט (שוהם: כנרת-זמורה-דביר, 2013).

3 כלנית צלאח, "אז מה כבר קרה? אוטואתנוגרפיה של מיקרו-אגרסיות על רקע אתני", תיאוריה וביקורת 46 (2016): 67.

החברתית אני חווה בקריאתו את תופעת ה"רגל בדלת": שכנוע באמצעות בקשה קטנה שלאחריה תבוא בקשה גדולה יותר. הבקשה הראשונה, הצנועה, מכשירה את השטח לבקשה השנייה, שהיא מלכתחילה הבקשה האמיתית:

לו רק הייתה מוצאת אותה באוצר המילים שלה. לו רק הייתה חוצה את הנתים הארוך מעומק בטנה אל לשונה. וזו הרי המילה הקצרה ביותר שאדם יכול להגות [...] כמה הייתה רוצה למאן פעם אחת, לומר "אני עייפה" אולם די במבטו היוקד של חמיה [...] כדי שתיאלם. היא בולעת את שתי האותיות אל קרבה וממשיכה לעבוד [...].⁴

בלי הכנה או רקע, ללא סימנים של זמן או מקום, שולח אותי משפט הפתיחה העירום מאקספוזיציה ל"קפיצת ראש" היישר לתהום טרום-מילולית. הוא לוכד אותי בעוצמת הכמיהה שבו, ומשדל אותי להיענות לבקשה הצנועה כביכול לקשב: "לו רק הייתה [...] לו רק הייתה [...] כמה הייתה רוצה [...]". זו הרגל בדלת. אלא שמייד אחר כך אני מוצא את עצמי נשאב לתחינה גדולה בהרבה, להתרוצצות פנימית נואשת בחיפוש קטסטרופלי אחר מילה אחת שהיא עולם ומלואו, מילה שדרוש מאמץ סיופי כדי לבטאה. גיבורת הסיפור – אישה צעירה החשופה לשיעבוד מיני, תעסוקת, נפשי ורגשי, שיעבוד אכזרי ומתמשך שאין ממנו מוצא, ושבויה בנישואים נטולי אהבה או כבוד השוללים ממנה צלם אנוש – נעה מוכנית בעולם כאוסף של "ידיים ורחם, ידיים ורחם".⁵ המילה "לא!" היא מסבירה, היא "המילה הקצרה ביותר שאדם יכול להגות".⁶ המילה הקצרה הזאת מבטאת סירוב, אך בעולם שבו היא חיה אין מקום או תכלית לסירוב. היא לא יכולה לסרב לבעלה, "אב זועף וקוצף", וגם לא למעשה הבעילה:

פעם אחת בלבד העזה והצמידה את ברכיה זו לזו בחוזקה והרימה אותן כנגד כרסו. הוא הביט בה נדהם, סינן קללות בקול לא קול וחבט בזרועו הכבדה בין ירכיה. האימה מפני המכה הבאה ריפתה את שריריה והמרווח שבין ברכיה שב ונפתח.⁷

4 סמא חסן, "לא!" תרגמה כפאח עבד אלחלים, ערך את התרגום יהודה שנהב־שהרבני, בתוך **בלשון כרותה: פרוזה פלסטינית בעברית**, ערכה ראויה בורבארה (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019), 11.

5 שם, 13.

6 שם, 11.

7 שם, 12.

הסירוב קם בגוף, והגוף קודם למילה. בין הגוף למילה, בין עומק הבטן אל הלשון, תלויה ועומדת ה"מילה סודית":

כמה ייחלה להגות אותה בקול, ולו פעם אחת. כשהיא בטוחה שאיש אינו מקשיב, היא לוחשת אותה לעצמה בהיסוס, אך רק אוויר וריר נפלטים משפתותיה. לעיתים הם הופכים לקצף, כבהתקף אפילפסיה. או אז היא הוגה את האותיות בסדר הפוך.⁸

משנשאבתי לתוך הווייתה של הגיבורה, אל ה"רחם והידיים", מצאתי את עצמי ב"מערת עלי באבא" – אותו דימוי שבאמצעותו מתארת המחברת את הרחם של הגיבורה – לכוד כמוה בהוויית האין-מוצא. מרגע לרגע הלך המרחב בסיפור והצטמצם ותחושת המחנק שלי הלכה וגדלה, כמו זו של המספר בסיפור "הבור והמטוטלת" של אדגר אלן פו – מטאפורה ספרותית נוספת להליכה לאיבוד ולאבדון.⁹

הסיפור "לא!" הוא מונולוג פנימי קטוע, סיפור שנמסר בגוף שלישי אבל מעביר תחושה של גוף ראשון, גופה של המספרת. הוא בנוי מרצף של שברי תודעה, פרגמנטים של זעקה חנוקה המשוועים לאיחוי אבל ניגפים מול עולם ברוטלי, מול דיבור נאנק של גוף נשי קרוע, כתוש, פעור ודואב, עיסה של דם, זיעה, בשר וזרע, שבעלה של אישה "מבתר", "חורש" ו"נובר" בו, בנקמה של אב זועף וקוצף, על עלבוננו של בן, אחד מעשרה:

[...] פתח קטן בגופה, והוא הלך והתנפח, הלך וגדל, עד שדמה למערה שוממת המעלה צחנת מוות ואובדן [...] וככל שזו התרחבה, הלכה היא והתמעטה [...] הוא היה מקרב את פניו אל פניה עד שהייתה מריחה את הבל פיו. מעולם לא טרח לנשק אותה או להריח את פניה או את שערה.¹⁰

חסן מעניקה לגיבורה חסרת השם שלה מילים כדי שלא תיאלם, כדי שתהיה, כדי שתודעתה לא תימחק כמו גופה. הגוף יודע, גם אם התודעה מעורפלת. ערפל אי-הידיעה אינו שלילה של ידיעה אלא חוויה של אי-ידיעה. הגוף המספר את עצמו הוא הזעקה והמענה גם יחד, הוא נואש וחסר סיכוי, אבל בה במידה גם הכרחי. האיווי הטראגי שנחשף בפסקת הפתיחה שואף לחבר בין מעמקי הבטן לפה, ללשון, בין סימני הפציעה לסימן הקריאה, בין הסירוס לסירוב. חסן, המספרת את סיפורה של הגיבורה,

8 שם, 11.

9 אדגר אלן פו, הבור והמטוטלת, תרגם אברהם יבין (תל אביב: עם עובד, 1999).

10 חסן, "לא!", 12.

יורדת לשורשים העמוקים של הכתיבה והיצירה כאל פרקטיקה המחוללת את המעבר מתווה ובוהו של טרם-היות אל תודעת-אני, בכתיבתה היא המיילדת האוחזת בשפה כאילו הייתה חבל טבור.

העולם הברוטלי של הסיפור הוא עולמה של פטריארכיה גברית, המגולמת בדמויותיהם של החם והבעל. אבל ככל שהדבר כאילו מתבקש, נדמה לי שנטעה אם נזדרז להדביק לה את התוויות הסוציולוגיות, המתבקשות לכאורה, כי כוחו הפוליטי של הסיפור טמון דווקא בהצלחתו להשעות לרגע את התווית המכלילה, ולצלול אל עמק הבלהות של הסיפור הגולמי, אל חומריותו המוחשית של הגוף הנאנק, מתוך תקווה עמומה שבסופו של דבר לכל איש יש שם, וגם לאישה שבסיפור יהיה פעם. אלבר קאמי העניק לספרו האוטוביוגרפי, שאת כתיבתו לא זכה להשלים, את הכותרת **אדם הראשון**.¹¹ ברוח זו אפשר היה לקרוא לסיפורה של סמא חסן "גוף הראשון". את הכותרת הזאת לא הייתי מציע לקרוא כפשוטה בתורת הלשון, הרי אין מדובר כאן על "נקודת מבט" במובנה המקובל בתורת הספרות, של מספר-עד. מה שיש כאן הוא גוף המספר את עצמו, גוף נשי מדבר, גוף-קול שזועק ללא מחיצות, ללא תיווך ועריכה, רוחש ורוטט כמו חוט חשמל חשוף. והרטט הזה, על קצבו המקוטע, הפראי בתבוסתו ובכאבו, הצית את הקשב שלי כקורא, שאב אותי אל עולמו. באופן פרדוקסלי, ככל שהסיפור הלך וצלל אל מעמקי הגוף הנפלש, ככל שהוא התנתק מהעולם הקונקרטי הסובב אותו, מהקשריו הפוליטיים, המגדריים, המעמדיים והכלכליים – ככל שהוא הפך לסיפור נטול רקע כביכול, ככל שהוא התמקד בקרביו, ודחק כל מציאות לרקע, כך הלכה וגדלה עוצמתו.

עוצמה היולית זו מהדהדת את המחזה **לא אני** של סמואל בקט,¹² שקדם לו בקרוב לחצי מאה. עם כל השוני בין שתי היצירות, וגם אם כמו שיוג אמר, "כל השוואה מטבעה היא צולעת",¹³ איני יכול שלא להבחין בחוט שקוף אבל חזק שמחבר ביניהן. **לא אני** הוא מונודרמה קצרה, הבנויה כולו ממונולוג שביצעו אורך רבע שעה, בערך פרק הזמן הנדרש לקריאת סיפורה של סמא חסן. הגיבורה של **לא אני** אינה דמות במובן התיאטרוני הרגיל של המילה, אלא קול הבוקע מתוך "פה" המופיע בעומק הבמה, "מואר חלושות מקרוב ומלמטה, יתר הפנים בצל".¹⁴ זרם גועש, סוחף, קטוע אך בלתי פוסק של שברי דיבור פורץ החוצה מן הפה הזה במונולוג שנמסר בגוף שלישי – מלבד

11 אלבר קאמי, **אדם הראשון**, תרגמה אילנה המרמן (תל אביב: עם עובד, 1994).

12 סמואל בקט, "לא אני", בתוך **סמואל בקט מחזות: מכלול יצירתו הדרמטית**, תרגם שמעון לוי (תל אביב: ספרא, 2009/1973), 459-465.

13 Carl G. Jung, "The Stages of Life," in *Modern Man in Search of a Soul* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, [1933] 1971), 301-322.

14 בקט, "לא אני", 459-458.

הפעמים הבודדות שבהן הוראות הבימוי מלמדות כי הוא "מתאושש מסירובו הנמרץ לזנוח את השימוש בגוף שלישי" – גוף שהוא בעת בעונה אחת "אני" ו"לא־אני", כי עוצמת שברונו הדוחק אינה מאפשרת לו לבטל את המרחק בין האני ללא־אני ("רק לתאר! ... עד שהתחילה לנסות ... להערים על עצמה ... שזה כלל לא שלה ... לא הקול שלה בכלל ..."¹⁵).

במהלך המונולוג של "פה", מתוך דיבוק הדיבור השבור, מתגבש בהדרגה סיפור חיים של אישה שהייתה נטולת יכולת דיבור כל חייה, ולפתע, בזקנתה, הוא מתפרץ מתוכה קטוע, יוצא דרך "פה" במשך הקצר של זמן המחזה, ולבסוף נאלם שוב אל תוך הדממה, אבל לא לפני שהספיק לספר את סיפורו:

[...] הכול בדממת מוות חוץ מהזמזום ... כשלפתע נוכחה שמילים –
מה?...מי? לא!...היא!...נוכחה...שמילים באו... רק לתאר!...קול...שלא
הכירה... זמן כה רב מאז נשמע... לא יכול היה להיות אלא... שלה עצמה...
קולות, הגאים...¹⁶

כל הווייתו הרופפת של דמות האישה־פה "תלויה במילים שלה", נדחסת אל משפך המילים המואר שעל הבמה הריקה:

[...] חוצה... לתוך העולם הזה... העולם הזה... יצור זעיר קטנטון... לפני
זמנו... כן... ילדה זעירה קטנטונת... לתוך זה... לפני זמנה... אז בלי אהבה...
נחסך ממנה... שום אהבה מסוג כלשהו... בשום שלב בהמשך...¹⁷

ובהמשך:

באמת לא יכלה להיזכר... מתי סבלה פחות... אלא אם כן כמובן... היא...
נועדה לסבול... הא!... נחשבה סובלת... ממש כבאותה פעם מקרית...
בחייה בה הייתה אמורה ליהנות...¹⁸

בשתי היצירות, במונודרמה של בקט ובסיפור של חסן, הולמים בקורא/צופה הקולות, החנוקים של נשים שאבדו לעולם ולעצמן. העולם הסובב אותן חסר חמלה לחלוטין,

15 שם, 463.

16 שם, 462.

17 שם, 459.

18 שם, 460.

עולם זכרי שאכזריותו מגולמת בדמויותיהם של החם, של הבעל. מצוקת הקיום המתמדת הזאת נטועה בתוך מארג חברתי-דתי-פוליטי דכאני, אבל קולו של הגוף המספר, הבודד, מהדהד את עצמו בלבד, וכאילו משעה את סביבתו, מנתק זמנית את הסיפור הפרטי שלו מהמציאות שהולידה אותו. לפיכך אני מציע קריאה שמשעה את הנטייה הרווחת בחוגים אקדמיים – הנטייה לבצע מהלכים פרשניים חוץ-טקסטואליים. לא שם טמון כוחו הפוליטי של הסיפור הזה. כוחו טמון דווקא בהשעיית הפרשנות, בצלילה אל עמק הבלהות של הסיפור הגולמי, ובתקווה העמומה שבסופו של דבר, לכל איש יש שם, וגם לאישה שבסיפור יהיה פעם שם.

"השער אל הגוף" (שיח'ה חליווה)

גיבורת הסיפור "השער אל הגוף" צעירה מהגיבורה של הסיפור "לא!". היא נערה בראשית גיל ההתבגרות, וגם לה, כמו לגיבורה של "לא!", אין שם. האנונימיות הפרדוקסלית הזו מקנה לה נוכחות סמלית של נערה "גנרית", היכולה לייצג נערות רבות בחברה הערבית הכפרית, ואולי לא רק בה. בניגוד לגיבורה של "לא!" המושתקת, עולמה של גיבורה זו דווקא מלא במילים, אבל המילים האלה אינן שלה אלא של הוריה. הן אינן מיועדות לאוזניה, הן נלחשות מעבר לקיר, ונושאות משמעות גורלית בשבילה, אבל היא איננה מבינה אותן. ההורים מדברים על גופה, שגם הוא לא שייך לה, ומתקיים במבטיהם של אחרים.¹⁹

הפתח הקטן בגופה של הדוברת מן הסיפור "לא!", אותו הפתח ש"הלך והתנפח, הלך וגדל, עד שדמה למערה שוממת המעלה צחנת מוות ואובדן",²⁰ הופך כבר בכותרת הסיפור של חליווה לשער מטאפורי, לפתח של תקווה. הגוף הנשי, על סימני המין המנצים בו, ממלא גם בסיפור הזה תפקיד מרכזי. קריאת שני הסיפורים ברצף מעוררת את המחשבה המפחידה שגיבורת הסיפור הזה היא גרסה רכה בשנים של גיבורת הסיפור "לא!", ושנכון לה גורל דומה. אבל הנערה המצויה עדיין בראשית גיל ההתבגרות, שניצני השדיים מסמנים אותו, אינה לבד. לצידה עומדות שתי בעלות ברית – אם וחברה, ניצנים של אחווה נשית – המנהלות ביחד איתה את המאבק על חירותו הטבעית של הגוף. הכליאה, כמו השחרור, מתחילה בגוף, ולא רק בבעלות עליו, אלא גם ולפני הכול בחירות לחוש אותו, להתבונן בו, לקרוא אותו, במנותק מתפקידיו החברתיים, המשפחתיים או הפוליטיים. לפחות לעת עתה, כל עוד הנערה צעירה כל-

19 שיח'ה חליווה, "השער אל הגוף", תרגם יותם בנשלום; ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 24-25.

20 חסן, "לא!", 12.

כך. אך למרות התמיכה של בעלות בריתה, מן הסיפור עולה כי הניצחון המתוק לא היה מושג ללא התערבותו של גורל מיטיב.

הילדה נערה חשה במעורפל שיש קשר בין גופה הנשי המתהווה לבין העונש של שילוחה לפנימייה. למרות תמימותה היא חשה בנוכחותו בוויכוחים בין אביה הקנאי לכבודה המבקש להרחיקה מעיניהם הרעבות של הגברים בכפר לבין אמה שמנסה לשמור על חירותה. לכאורה האב הקנאי חדר ש"יקרה משהו איום" לבתו, אבל לאמיתו של דבר הוא מגונן על כבודו שלו ועל מעמדו:

כבר שבועיים שהיא מאזינה מעבר לקיר המתקלף לוויכוח בין אמה לאביה אם לשלוח אותה לפנימייה. את רוב הפרטים לא קלטה, וממילא לא הבינה מדוע בכלל דנים בנושא. השיחות בין הוריה נגעו לגופה בלבד: מה יראו ממנו האחרים, באיזה אופן יראו אותו ואילו השלכות יהיו לכך.

כשהיה הוויכוח מתלהט, החלו להתלחש. האב טען שהם הגיעו לממדים המושכים את מבטיהם של נהגי המשאיות העוברים בבקרים בכביש המשיק לכפר, ואילו האם טענה שמאחורי החזייה הם כמעט שאינם ניכרים. גם כשהיא פושטת אותה ומשליכה אותה על הכיסא הקרוב כמעט שאי אפשר להבחין בהם. האב נשבע שראה כמו עיניו את המשאית מאיטה את נסיעתה ואת הנהג עוקב אחר הילדה הממהרת לתחנת האוטובוס.²¹

בין חדרה של הילדה לבין חדר הוריה חוצץ קיר. החציצה אינה הרמטית. הקיר המתקלף אינו אטום אקוסטית. הצלילים החודרים מחדר ההורים הם צלילים צורמים של ריב, ובעיקר אינם מובנים. באופן פרדוקסלי, התמשכותו של הריב מעידה שיש סיכוי לשינוי. העובדה שהוא לא נקטע באיבו באבחת השתקה כוחנית מעידה על כך שיש אפשרות של דיבור בין הצדדים, גם אם הכוחות לא שווים, והאם נאלצת לגייס תחבולות רטוריות ("מה יגידו עלינו? שאנחנו לא מסוגלים לגדל את הבת שלנו? מה היא, יתומה?")²² או לנסות להסתיר את ה"נאשמים" ("שדיה ועגלוליותם [...] אמה מורה לה בלחישת רמה להצניע אותם כדי לשכך את חמתו של האב").²³ מכאן ניתן להסיק שלא הכול קבוע מראש, ויש טעם למאבק, ולא רק צידוק.

מלבד האם יש בסיפור גם חברה, שצחוקה הפרוע והחופשי למשמע הקשר המשתמע בין צמיחת השדיים לגירוש לפנימייה מספק לסיפור מעין אתנחתא קומית,

21 חליווה, "השער אל הגוף", 24.

22 שם.

23 שם.

אבל גם מרמז על כוחה המקיים של האחוה הנשית ("אלמלא פרצה בצחוק היסטרי באותו הרגע הייתה החברות היקרה ביניהן עלולה להתנפץ").²⁴
ויש עוד נערה בסיפור, שהופעתה היא הנס הגואל את נשות הכפר:

בְּתִ'נָּה היא הילדה היחידה בכיתה שלה שחיה בפנימייה. הוריה נפטרו, נשות האחים לא רצו בה. בבוקר היא ממשיכה ללמוד בבית הספר הרגיל, ואחר הצהריים היא חוזרת לפנימייה. חולצת בית הספר הלבנה שלה גדולה ממידותיה. אין לדעת אם הגיעה לפנימייה בגלל שדיה הגדולים או בשל הנסיבות המצערות. היא אינה מרבה לדבר או לחייך. זה טבעה, אומרים כולם. בוקר אחד נודע שנעלמה. הנערות סיפרו שברחה עם נהג משאית שהוביל ציוד לפנימייה של הנזירות. הוא שידל אותה, הסבירו, והיא נסעה איתו.²⁵

כתיבתה של שיח'ה חליוה חסכונית מאוד, מסתפקת במועט, לקונית אפילו. באופן פרדוקסלי חסכונית זו נדיבה עם הקוראות והקוראים, היא מזמינה אותם לדמיין את הסיפור הנרמז כאן, לבנות את המעטפת הרגשית והדרמטית של השלד הסיפורי שנמסר, ולהוסיף לו גוף בעצמם, וכך לכתוב אותו תוך כדי קריאה. כך קורה למשל בפסקה הקצרה המצוטטת לעיל. לְבִתִּינָה (הדמות היחידה שמקבלת שם בסיפור) יש סיפור משל עצמה אך הוא מוצנע, נרמז מתוך המשפטים המעטים האלה, המבקשים מהקורא קשב דק, תשומת לב שגיבורת הסיפור לא זוכה לו בעולם המיוצג. האם יתומה, דחוייה, שלא הרבתה לדבר או לחייך כי מעולם לא דיברו ולא חייכו אליה, היא פתיה, טרף קל לנהג משאית שניצל את חולשתה? זאת הגרסה הרשמית המופצת בקהילה. "הסבר" זה, המציג את הנערה כפתיה ואת נהג המשאית כמשדל, מספק פירוש פשוט וקל, נוח לעיכול. כך אפשר לסגור סיפור בעל פוטנציאל נפיץ, ולשוב ולשכוח את בְּתִ'נָּה, כפי שנשכחה לפניו. אבל ברווחים הפתוחים לדמיון, בין המשפטים הרזים במכוון, מסתתרת אפשרות של סיפור אחר, שמבצבץ מתוך שתיקה כפולה – שתיקה של בְּתִ'נָּה ושתיקה הכפר על בריחתה. בין שתי השתיקות מתחבא בראשי פרקים סיפור של "מלחמת חפירות" תת־קרקעית, פכפוך פלג שקט אבל עקשן, מעין פסקול חרישי הרוחש בתחתית הסיפור העילי. הבת נדרשת רק לספר לאמה את הסיפור על חברתה לכיתה. "השתיקה שירדה על הבית" בעקבות גילוי זה יכולה להתפרש כשמירה על כבודו של האב, אבל בהחלט ייתכן שזו אינה שתיקה של ריפוי אלא של מועקה, שזו שתיקה המנציחה את הדיכוי הפטריארכלי במקום להנכיח אותו בדיבור.

24 שם, 25.

25 שם.

השתיקה גם קשורה לכך שלאב, ולקהילה שהוא משתייך אליה, קשה לעכל את האפשרות, הלא מפורשת אבל נרמזת, שביריחתה של בת'ינה מהפנימייה הייתה מעשה של השתחררות. בביריחתה לקחה בת'ינה אחריות על חייה ונחלצה מתחום השיפוט של אנשי הכפר שמאסו בה. במעשה שאנשי הכפר מיהרו לפרש כ"שידול", בת'ינה אולי מצאה את ההזדמנות להשיג את החופש שנגזל ממנה במעמדה כיתומה דחויה. בת'ינה למדה מההגמוניה הגברית בכפר איך לנצל בשתיקה ובלי חיבוטי מצפון את ההזדמנות להשיג את הדבר שבו חשקה. הסיפור לא מגלה לנו מה עלה בגורלה – ו"סוף טוב" הוא כמובן אפשרות לא מאוד סבירה – אבל לפחות היא בחרה לעצמה את הגורל הזה בעצמה.

אומנם הסיפור המוכמן הזה עוסק בדמות שולית לכאורה, אבל הוא מזמין את הקוראים לבדות סיפור מקביל, שיחתור תחת השליטה של הממסד הגברי-מסורתי ויפרע את הסדר הקיים. שתי הדמויות בסיפור הן תלמידות כיתה אחת בכפר אחד, וסיפוריהן המשתלבים זה בזה יוצרים סיפור על גאולה נשית כפולה.

ברייחתה של בת'ינה מהפנימייה מצווה חירות לגיבורה הראשית של הסיפור בכפר הנזירי שבו הגוף מכוסה ומוכחש, אבל עושה יותר מזה. בביריחתה עם גבר זר – ובשבילה כל גבר הוא זר, כי הרי גם הגברים בכפר שלה מתנכרים לה – הצליחה בת'ינה לבטל את המשוואה שזיהתה את הפנימייה כהגנה בפני פיתוי. ביטול זה קטע באבחה את התוכנית של האב, וחשף אותו בחולשתו מול מציאות ערמומית, חזקה ממנו. בעוד שבסיפור "לא!" חולשת הגבר מזינה את אכזריותו, כאן, תחת מעטה קליל יותר, ובהתערבות מבורכת של יד המקרה, שליטת האב מתערערת. ואז, כשהמבט הגברי מאבד את בלעדיותו (ובמשתמע, את בעלותו) על גוף הבת-אישה נפתח השער פנימה, אל המבט הרפלקטיבי, העצמאי, על הגוף המשתקף לעצמו (ההשתקפות שלה, ולא של אף אחד אחר). עתה היא מלווה במבט סקרני ואוהב את צמיחתו, שהיא צמיחתה כאשה ("היא עומדת מול המראה יותר מהנהוג, ממששת את גופה יותר מהנהוג, מתעכבת על שדיה").

"נפילתו של הגבר החזק" (אסמהאן ח'לאילה)

ברייחה, רכב עבודה (שניים למעשה, הטנדר של הגבר כזירת כיבוש, והמשאית שמוצת אותו בסוף הסיפור) והגורל העיוור, מקבלים נוכחות דרמטית וסמלית גם בסיפורה של אסמהאן ח'לאילה, "נפילתו של הגבר החזק":

[...] בספר החוקים של שאהר היה חוק אחד בלבד: גבר חזק הוא מי שיכול לשבור את עינה של אישה ולשים לה גבול, ולספק את שלושת רצונותיה הבלעדיים: להאכיל אותה היטב, להלביש אותה היטב ולשכב איתה היטב.

גם אחרי התאונה שקיפחה לבסוף את חייו לא הודה שלכלל שלו נמצאה יוצאת מן הכלל.²⁶

בסיפורה של אסמהאן ח'לאילה, שאהר הוא ספק קורבן ספק מחולל – ולא של תאונה אחת אלא של שתיים. אלא שאלו אינן תאונות במלוא מובן המילה. ה"תאונה" הראשונה היא המשיכה העזה שלו לזהרה, נערה בת 17 שמבלבלת את דעתו ואף שוברת את הכללים המובנים מאליהם לכאורה. ה"יוצאת מן הכלל" הזאת משבשת לחלוטין את הכללים שמגדירים אותו כ"גבר חזק" ובלתי מנוצח. היא אינה מעידה על הכלל אלא להפך, היא "שברה את עינו" של הגבר, שברה את כל הכללים, הוציאה אותו מן הכלל ומן הכלים – מכלי העבודה של העולם הגברי-פטריארכלי בתמציתם המצמיתה. ולבסוף, כמוצא אחרון, היא גם הוציאה אותו מן העולם: השיתוק שאוחז בו מול גלגלי המשאית הוא תמונת מראה לשתיקת קורבנותיו, והוא ממיט עליו עונש וגאולה בכפיפה אוקסימורונית אחת: "כולם חיכו למותו. לא רק הוא עצמו, אלא גם קרוביו ואורחיו בבית החולים ובבית".²⁷

בסגנונה המינימליסטי מצפינה הכותבת פרשנות כפולה לנפילה החותמת את הסיפור. מצד אחד זוהי נפילת ה"נבל" הבא על עונשו – היא מכילה הכרה בחטא אשר מקנה לה במרומו ובדיעבד ממד של הכרה טראגית – אך מצד אחר הנפילה הזאת היא גם מטאפורה לערעור ההגמוניה הפטריארכלית.

בעוד שכותרת הסיפור, "נפילתו של הגבר החזק", מציבה במרכזו דמות גברית, זו חבה את קיומה הספרותי והפסיכולוגי לגיבורה האחרת, שאפשר לראות בה את הגיבורה הראשית של הסיפור. הנערה זרה גדלה בבית מוכה עוני עם אב מובטל ואלים. יפי עלומיה זוהר על רקע עליבות חייה, וסירובה האינסטינקטיבי לתובענות הבעלתנית של שאהר מניעה את הסיפור, כי דמות זו של נבל אלים היא המעניקה לסיפור הזעיר בממדיו נפח דרמטי ופסיכולוגי. הנפילה של הגבר החזק בסיפור מציעה מבט כפול על הגבריות, היא מקלפת את הדימוי של גבריות חזקה לכאורה, מערערת אותו, וחושפת את חוסר האונים הממאיר המצוי תחתיו. כשנאמר כי שאהר "אינו יודע את נפשו", פירוש הדבר שהוא לא יודע שיש לו נפש. המשמעות של להיות בעל נפש היא להיות בעל מאוויים שאינם מתממשים, לשאת כאבים ומצוקות שהכוח לא יכול לפתור, ולדעת שיש דברים שאינם ניתנים להשגה. את השניות הזאת אין התודעה המפציעה בשאהר מסוגלת להכיל. וגם אם הדבר לא נאמר במפורש, ולמרות מעשיו האלימים שאין עליהם כפרה, בקריאה שלי שאהר זוכה בסיפור במנת החמלה השמורה

26 אסמהאן ח'לאילה, "נפילתו של הגבר החזק", תרגמה ז'נאן בסול; ערכה את התרגום רוני ברדה, בתוך בלשון כרותה, 140.

27 שם.

לגיבורי הספרות הטראגיים, ולו רק בזכות העובדה שבירכתי תודעתו הוא אולי בוחר למות רק כדי לא להודות בתבוסה. במותו הוא מצווה לעצמו אנושיות, ולקורא חמלה כלפיו – חמלה שלא היה ראוי לה בחייו.

אסונו של שאהר, האסון שמוביל לספק־תאונה ספק־התאבדות שקוטעת את פתיל חייו, הוא התאהבותו בזהרה, וחוסר יכולתו להתמודד עם סירובה. "רבות לפניו השיג לעצמו בלי כל מחיר, וזאת, ירכיה ברזל".²⁸ ירכי הברזל הופכות לרגלי איילה, והיא נמלטת. דימוי האיילה השלוחה מכיל כפל משמעות: יש בו קלילות וכן של התנועה לצד כוח הישרדות אינסטינקטיבי.

זהרה מגיבה בגופה, תגובה רפלקסיבית שאינה נכנעת לפחד, גם לא ה"פחד משתיקת הנערות שפסעו כאן לפניו". זה אולי נשמע מוזר, אבל אין בפעולתה שיקול דעת. הגוף גובר על שיקול הדעת. כל שיקול דעת היה מסתיים, כמו אצל הנערות שפסעו באותו נתיב לפניו, בהרפיית הירכיים ולא בסגירתן, בשתיקה כנועה ולא במאבק פראי. זהרה לוקחת את גורלה בידיה באופן מטאפורי, בעיקר ברגליה. הגוף הוא נשקה, ובאמצעותו היא נאבקת בחברה הגברית שמנסה לנכס אותו לצרכיה. הגוף שלה קל וחופשי, מודע באופן טבעי ומובן מאליו לכווחו, ונענה לחירותו הטבעית. הדטרמיניזם החברתי אפוא איננו כל יכול ומוחלט, הוא איננו הרמטי. יש פרצה בגדר הזאת, ודרכה אפשר להגיע אל הים.

הדימוי לחיה מופיע בסיפור גם בתיאור האישה וגם בתיאור הגבר. האישה מדומה לאיילה קלת רגליים, והגבר לחיה הקופאת במקום מול גלגלי משאית. הסיפור הופך על פניה את הכרוניקה של מוות ידוע מראש המוכרת מסרטי הטבע – כאן האיילה מצליחה להימלט והטורף נטרף בעצמו. המשאית שמגיחה משום מקום, כמו "האל מן המכונה", מדיחה אותו באחת מעמדת הצייד השמורה לו על פי חוק הטבע, והופכת אותו לניצוד. אלא שלא הגורל העיוור זימן לו את נפילתו. שאהר לא נעצר על־ידי המשאית אלא על־ידי הסירוב של זהרה. אם אינו יכול להשיג אותה הוא חשוב כמת. דינו נגזר, המשאית היא רק קבלן הביצוע. אפשרות פרשנית זו נרמזת במשפטים החותמים את הסיפור:

לו היו זקני הכפר עומדים מעל קברו, היו ודאי שואלים לאן נעלמו הרגעים שיכלו להציל את שאהר. כיצד זה לא חמק ברגע האחרון ממסע העינויים הארוך שחיכה לו במיטת בית החולים, עד שהאש שבעצמותיו כבתה.²⁹

הגבר החזק נתפס בחולשתו. המילה "אהבה" לא מופיעה בסיפור, אבל היא מוכמנת בנפילתו של שאהר. ההתאהבות היא הנפילה, ובמקרה של שאהר, כנציגה של הגבריות הכוחנית, הנפילה הזאת קטלנית, ואין ממנה תקומה. ממנה אפשר ללמוד

28 שם.

29 שם, 141.

על הסיבה לשיתוק שאחז בו מול פני האל מן המכונה, ולשתיקתם של "זקני הכפר" (שהם מטונימיה להגמוניה הפטריארכלית). כיוון שלא הצליח לכלכל את האש שבערה בעצמותיו, כלומר בנבכי נפשו, כבתה האש הזאת והביאה למותו הפיזי. "הגבר החזק" התאהב, אבל הדרך אל האהבה, המבוססת על דיאלוג ולא על כיבוש, חסומה בפניו. את זהרה הוא לא רצה לכבוש, הוא השתוקק לאהוב אותה ולהיאהב על ידה. הנערה הזו השפיעה עליו אחרת מכל היתר. שלא ברצונה ולא בטובתה היא חדרה אל נבכי נפשו, אבל הוא לא ידע לתרגם את הרגש הזה לקשר שאיננו רכושנות אלימה. החיים הציעו לו אפשרות שהוא לא ידע לממש. זוהי הטרגדיה של הגבר החזק, שבתרגום למטבע לשון אנגלי "נפל באהבה":

שאהר לא היה יכול להסיר ממנה את מבטו. התשוקה בערה בו בכל פעם שראה אותה או חשב עליה. כמה התעגלה מאז השנה שעברה, כמה טעימה היא למראה. רבות לפניה השיג לעצמו בלי כל מחיר, וזאת, ירכיה ברזל. כדי להירגע מעט הוא משחק בכפתורי הרדיו, מיטלטל בין קטעי מוזיקה, מבזקי חדשות ופרסומות, עד שכל התחנות מתמלאות חרחורים וצפצופים ונשמעות כאחת. או אז הוא מכבה את המכשיר ושב להתענג על פניה התמות של בת ה-17 הישנה.³⁰

תבוסתו של שאהר קודמת לקריסתו מול גלגלי המשאית. הוא מנסה בעצבנות למסך את מבוכתו עלידי ריבוי של קולות (החלפה עצבנית של ערוצי השמע ברדיו) אך לבסוף מוותר ונשאר עם "הערוץ השקט". השקט הוא שמוליק אל המבט, אל מבט התשוקה הלא נשלטת שהוא גם מבט פנימה, אל טריטוריה לא נודעת בנפש. וכשגם המבט נכשל הוא נשאר עם השתיקה. מבטי התשוקה חושפים איווי נואש, חוסר אונים שהוא היפוכו של הגבר רב־האונים, ואולי הוא "הצד הנשי" שלו שמאיים להשתלט עליו. דחייתו בידי זהרה מעוררת בו חרדה גדולה כל־כך עד שהוא מאבד עשתונות ונתקף פיק ברכיים:

[...] הוא הגביר את לחיצתו וחיבק אותה. לבסוף הפיל אותה לאדמה. רגליה וידיה היכו לכל עבר עד שהשתחררה מאחיזתו. הוא היה מוטל בבוץ כשקמה במהירות והחלה לרוץ, מרחפת מעל האדמה הרוויה כסוסת מרוץ צעירה. הוא רץ וקרא אחריה בקול צרוד, מזהיר, חרד ומאיים בו בזמן. כשהבחין במשאית מתקרבת, רגליו כשלו.³¹

30 שם, 140-141.

31 שם, 141, ההדגשות שלי.

קריאה זו של הסיפור, המייחסת לשאהר ממד של גיבור טראגי, מזמינה ביקורת, בעיקר מכיוונים פמיניסטיים. האם גבר אלים יכול להיחשב לגיבור, ועוד גיבור "טראגי"? אני מבקש כעת להביא שתי תגובות ביקורתיות של קוראות.³² הראשונה שואלת:

האם נוכל להסיק מהטקסט שהגבר התאהב בזהרה? קשה לי לומר שאני מוצאת סימוכין לכך. הוא רצה לכבוש, היה כאן אתגר עבורו – כל זה נכון מאוד. אבל האם המילה אהבה שייכת לכאן? האם הוא גיבור הרואי של סיפור אהבה שבחר במוות? הפרשנות הזו מטרידה בעיניי.

והשנייה מחזקת את הראשונה:

שאהר לא אהב את זהרה, כי מי שאוהב מגן על אהובו. הוא נרקיסיסט שהחברה שלו נתנה לו את הזכות להיות מין "גיבור". גם השליליים מהווים מין של גיבור בספרות, אבל אם אנחנו עוקבים אחר הדמות שיש לה מטרה בסיפור, וזו הדמות המרכזית, נשאלת השאלה אחר מי אנחנו עוקבים? מי היא הדמות שמניעה את ההתרחשות, המשתנה, המתגלה יותר ככל שקוראים שוב? במובן זה, של דמות מרכזית, זהרה היא הגיבורה.

מצד שני, עצם העובדה שהגבר מופיע בכותרת הסיפור מרמזת על מקומו המרכזי. אם נראה בו את "הגבר הרע" בלבד, אנחנו עלולים להחמיץ את הסיפור. ההנחה שמסופר בו על האיש הרע שבא על עונשו הופכת את הסיפור למלודרמה שטחית או לסיפור מוסר, ומתעלמת מן ההתפתחות שחלה בדמותו. דמותו של שאהר נדחפת לשני, אבל השינוי הזה מאיים מדי, ואין בכוחו להכילו. אפשר לראות בשאהר גבר שאינו מסוגל לקבל סירוב מאישה. אולם קריאה בין השורות מגלה משהו מעבר לבעלות שהוא תובע לעצמו מתוקף זכרותו, ניצוצות של משיכת לב (ולא רק תאוה חייתית) המעוררים פליאה, השתאות לנוכח הגל המציף את הווייתו כולה ולא נותן לה מנוח ("הוא משחק בכפתורי הרדיו, מיטלטל בין קטעי מוזיקה [...] או אז הוא מכבה את המכשיר ושב להתענג על פניה התמות..."³³), יחד עם חוסר אונים מוחלט והיעדר גמור של מיומנויות רגשיות. במילים אחרות, כוחו הפיזי של הגבר החזק נמצא ביחס הפוך לחוכמת הלב, או לפחות ליכולת להקשיב ללב. על כך הוא משלם בחייו. התחושות המתעוררות אצלו, מן הסתם בפעם הראשונה בחייו החד-ממדיים, "גדולות עליו". הן כמו גל ענק – או כמו

32 מתוך התכתבות של קבוצת קריאה שעסקה בסיפור זה. מפגשי הקבוצה התקיימו באפליקציה זו, בתקופת מגפת הקורונה (2021). הקבוצה הייתה מורכבת מנשים ממצפים וישובים קהילתיים בגליל שקראו ודנו בטקסטים ספרותיים שנכתבו על-ידי נשים.

33 ח'לאילה, "נפילתו של הגבר החזק", 140-141.

הדימוי שמשכילה המחברת ליצור: משאית גדולה – שמולו הוא ניצב משותק, מופקר לגורלו.

תבוסתו של שאהר במפגש עם המציאות הנפשית שהוא אינו ערוך להתמודד איתה, עם כוחות גדולים ממנו, הופכת לדידי (ואפשר שפרשנות זו נשענת על מגדרי כקורא-גבר) את "הגבר החזק", האכזרי וחסר החמלה, אם לא לגיבור טראגי במובן המקובל בספרות, לפחות לגיבור דרמטי, הראוי לחמלה. "בנפול אויבך אל תשמח" אומר הפתגם. זהרה יוצאת המנצחת בסיפור, אבל הסיפור מכיל מידה של הכרה ורגישות כלפי המנוצח ש"הביא את זה על עצמו" ו"בא על עונשו". הכרה זו היא יותר מנקמה פורתא, היא צעד לעבר תחילתו של תיקון אפשרי, לאפשרות עתידית של החלמה, גם אם סיכוייה קלושים. ראייה מקטבת, גם אם היא נשענת על עוול מתמשך ומצוקה אותנטית מוכחשת, רק תחריף את השסע בין הצדדים, ואחת היא אם המחנות פוליטיים-מדיניים או מגדריים.

בסיפורים שבחרתי, לבד מהאחרון שמחברו הוא גבר, המרחב הפיסי הגיאופוליטי סמוי מן העין (לבד מאזכורים בודדים וצדדיים, כמו ההתבדחות של הבעל בסיפור "לא!", הפותח את האסופה שלפנינו, המבטיח לממש את זכותו על גופה של אשתו אפילו אם בנו "יגדל להיות הגיבור שישחרר את פלסטין"³⁴). סמיות זו בולטת בהקשר של ספרות פלסטינית בכלל, ובפרט בהשוואה המתבקשת בין סיפורים אלה לבין סיפורים רבים אחרים באסופה. הפנייה אל האיש, אל האינטימי, אל העצבים החשופים של ההווה הגופנית, מפקיעה את הסיפור, גם אם רק לזמן הקריאה, מיחסי הכוחות המגדריים. הסתת המבט מהמקומי-פוליטי אל האיש-אוניברסלי חיונית לצורך קריאה "נקייה", קריאה המשוחררת מסטריאוטיפים, מה שהופך אותה להומנית יותר.

"הנכד והסב" (ע'ריב עסקלאני)

שלושת הסיפורים שסקרתי עד כה מתרחשים במרחב גברי שאפשר לכנותו "כפר ערבי", אבל מעבר לכך מספקים מידע מועט בלבד על הרקע הגיאופוליטי שבו הם ממוקמים. אפילו פרטי הזיהוי המעטים נמסרים כבדרך אגב, אולי מחשש שתגי זיהוי כאלו יטו את תשומת ליבם של הקוראים מהנפשות הפועלות לטענות חברתיות מוכללות, מהפרטי לכללי. דוגמה לכך אפשר למצוא במשפט אגבי בסיפור "לא!", שבו נזכרת הגיבורה איך בעלה המצחקק ברשעות אמר: "דבר לא ימנע ממני לממש את זכותי, גם אם הצאצא הזה יגדל להיות הגיבור שישחרר את פלסטין". לעומת זאת, בסיפור "הנכד והסב" של ע'ריב עסקלאני, המידע הקונקרטי נמסר בנדיבות במגבלות היקפו המצומצם:

קצין צה"ל משרת ב"שטחים הכבושים" במחנה הפליטים ג'באליה. מן המחנה הזה מגיע פלסטיני, שהוא גם סב, לנקות את ביתה של שרה, אשתו ההרה של הקצין אשר מטיל "עוצר כללי" על המחנה. כל הפרטים הללו הם חלק מפרוטוקול של קונפליקט לאומי שחודר למרקם של סיפור אנושי, אולי "אנושי מדי". הסיפור האנושי על החיבה העמוקה שנרקמת בין הערבי ממחנה ג'באליה ההופך לסב לבין האישה הישראלית העומדת להפוך לאם ממוסגר על ידי התנגשות מובנית. שרה מבחינה שהערבי הממרק את ביתה לא נוגע בתמונת בעלה הקצין, מתוך איוו התנגדות מותנית ודמומה:³⁵

[...] כשהזכירה את האיש באוזני בעלה, הוא כיווץ את פיו במורת רוח. היא חיכה ונשקה לו. הוא התמסר לנשיקתה באורך רוח ואמר בטון מזהיר:
 "הוא ערבי ואת כאן לבדך."
 "אבל הוא זקן ושל.""
 "בכל זאת, הוא ערבי."³⁶

הדמות המרכזית בסיפור, שרה, גם היא אישה, אבל בניגוד לגיבורות הסיפורים הקודמים היא אישה יהודייה וישראלית, הנמצאת בסוף הריונה הראשון. יש שתי דמויות נוכחות נפקדות בעולמה: בעלה הקצין המשרת ברצועה, הממעט להגיע הביתה, ואביה המת הנוכח בתודעתה, שעכשיו לקראת הלידה היא מתגעגעת אליו ביתר שאת. תיאורם מרמז כי ברמת העומק היא חווה נטישה כפולה: מצד אביה המת, ומצד בעלה שאינו נוכח, וגם כשהוא מגיע ניכר שהוא "סובל בשקט", "נושא בסבלנות את נשיקתה", כך שאופי נוכחותו רק מממש את ההיעדרות העמוקה. הוא אינו מבין את חוויית היתמות של אשתו, את מצוקתה וכמיהתה לנוכחות אבהית, ובסופו של דבר גם אין לו יכולת להבין מדוע היא מפילה את העובר, את "מחאת הרחם" שלה.

המפגש של שרה עם הערבי המבוגר מרצועת עזה שעובד בביתה, ועומד להפוך לסב, מוביל לקשר אנושי עדין ועמוק. באופן סמלי, ולא לגמרי מודע, שרה מאמצת אותו כתחליף לאב שהיה ואיננו, אבל אז לפתע הוא מפסיק להגיע לעבודה. כשרה שואלת את הבחור הצעיר שמחליף אותו על הסב, תשובתו (שפרטיה נשמרים לסיום הסיפור) גורמת לה להפיל, ולהאשים את בעלה, המשתאה לנוכח תגובתה ה"היסטרית", ברצח התינוק. הפסקה המסיימת את הסיפור, המדווחת בסגנון יבש

35 גם כאן, כמו ב"שער אל הגוף", רק אחת מהדמויות זוכה בשם, ולא במקרה השם הזה הוא שרה, שם המתייחס סמלית לשרה המקראית, אימם של יצחק וישמעאל, שני האוחזים בטלית האדמה הקדושה.

36 עריב עסקלאני, "הנכד והסב", תרגם ששון סומך; ערך את התרגום עידן בריר, בתוך בלשון ברותה, 221.

במופגן על הנכד שנהרג בעזה בהפצצה בעודו יונק, מאששת את הניחוש שכבר התגנב אולי לדמיונו של הקורא. הסיפור האמיתי נמצא בתיאור ההפלה ובתגובתה של שרה להרג. משאימצה את הערבי לאביה, הפך התינוק הרצוח לילדה שלה, לכן כל מי שמפרש בסיפור את התנהגותה כביטוי להיסטריה (בעלה, הרופאים, וכל היתר) מחמיץ את הנקודה המרכזית של הסיפור – שיש אפשרות אנושית לפיוס בין אויבים, אך היא נגדעת מדי יום, כל הזמן.

האופן שבו מוצג האירוע המכריע בסיפור מבדיל אותו משלושת הסיפורים הקודמים. התיאור של הפלת העובר נשאר מחוץ לסיפור. בניגוד להתמקדות בגוף הפיזי החשוף בסיפור "לא!" – ובמידה ניכרת גם ב"השער אל הגוף" וב"נפילתו של הגבר החזק" – בסיפור הזה הגוף הנשי נותר מחוץ לסיפור. בהצגת ההיבט הפסיכו-סומטי של ההפלה, המצוי בלב הסיפור, עסקלאני, ככל הנראה בשל היותו כותב-גבר, מכוון אל הפסיכולוגי, ופחות אל הסומטי. אין בסיפור הזה מערת עלי באבא שבעל עיוור חופר, ולא ניצני שדיים שמבט גברי מרייר עליהם, לא ירכי ברזל ולא סוסת מרוץ במנוסה פראית. בהקשר המגדרי, הסיפור "הנכד והסב" מציב אפוא אתגר מורכב. כיוון שמחברו הוא גבר, הוא יכול להתקרב אל הגוף הנשי, אבל זה לעד יישאר לא נודע מבחינתו, לפחות לא עד הסוף.

איך זה להיות אישה פלסטינית?

מחשבות על קריאה מגדרית בעקבות מקבץ סיפורי הנשים המופיעים בקובץ "בלשון כרותה"

קו דק, כמעט בלתי נראה, מחבר לתחושתו בין הבעל הקצין בסיפורו של עסקלאני לבעל בסיפורה של חסן, "לא!". לשניהם יש רעיה ש"צריכה לנוח", כהמלצת הרופאה ב"לא!". שניהם – האחד בדרכו האלימה המסגירה חוסר אונים והשני בריחוקו שהסיפור תולה באחריות לאומית וצורכי ביטחון – מנוכרים לצרכיה של רעיותיהם. כל אחד מהסיפורים מאיר בדרכו אילמות כפויה ומהדהדת, ודיבור פנימי של נשים צעירות הנתונות "תחת כיבוש" פטריארכלי, הגוזל מהן בברוטליות את חירותן המינית, הרגשית והביתית, ולכן גם הפוליטית. הכוח הגברי הכובש – הבעל בסיפור "לא!", האב בסיפור "השער אל הגוף", המעביד בסיפור "נפילתו של הגבר החזק", והקצין בסיפור "הסב והנכד" – הוא נוכחות משתיקה ומשתקת, אבל סדוקה במהותה הראשונית. אל תוך הסדקים שלה יוצק הסיפור, תוך מאבק מתמיד, אפשרות של תגובה אנושית. כך, בהדרגה, הופך הגמגום המיוסר בתחילת הסיפור "לא!" לדיבור של שחרור ב"נפילתו של הגבר החזק", ולאפשרות (גם אם סמלית וטראגית) של ביטול מחיצות ושל הזדהות אמפתית בסיפור "הנכד והסב".

הצירוף "הזדהות אמפתית"³⁷ מביא אותי, לקראת סיום המאמר, למחשבות על העמדה שלי כקורא, ועל האופן שבו עמדה זו עשויה להשפיע על המשמעויות שאני מייחס לסיפורים. השאלה שאני רוצה להציג נוגעת למקורות ההזדהות כמו גם למגבלותיה. בעקבות הקריאה שהצגתי, וההבנה שכל תיאור הוא בעת ובעונה אחת גם תרגום וגם פרשנות השלובים זה בזה, אנסה בחלק זה, החותם את הדיון, לנסח תובנות ראשוניות לגבי קריאה גברית של סיפורי נשים בכלל, וסיפורי נשים פלסטיניות בפרט.

באחרית הדבר לאסופה מציין יהודה שנהב־שהרבני את העובדה שרק רבע מכלל הסיפורים הנכללים בה נכתבו על־ידי נשים. גם היחסים המספריים בין המגדרים בתחום התרגום מערבית דומים, כפי שמציינת הודא אבו מוך.³⁸ הנתונים בשני המקרים הם סטטיסטיים, ומתארים ייצוג מגדרי לא מאוזן. מה שעשוי להשתמע מהם הוא שנשים כותבות (ומתרגמות) מודרות או מופלות על־ידי גברים בעמדות כוח בעולם הספרותי – זאת בהנחה שמגדר הכותבים ידוע למוציאים והמביאים לדפוס, שהם ברובם גברים (בהקשר זה ידועים מספר מקרים בהיסטוריה שבהם נשים פרסמו את כתביהן בשם עט גברי, כמו המקרה המפורסם של ג'ורג' אליוט). אלא שבמקרה שלי, שאינני דובר ערבית או מצוי בתרבות הערבית, אין לי היכולת לזהות מגדר על פי שם הכותב. השמות שיח'ה, סוהיל, אסמהאן, סמא, או ע'ריב אינם מסמנים בשבילי מגדר ספציפי, כך שלא ניתן לתלות את בחירתי בעיקר בסיפורים של נשים בהטיה מוקדמת כזו.

טענה אחרת תתבסס על העדפות טעם, דהיינו על אפיונים טקסטואליים של סגנון. טענה כזו מניחה אפיונים ספרותיים תלויי מגדר, או בלשון פשוטה, את קיומה של קטגוריה ספרותית־ביקורתית מובחנת של "ספרות נשים". התייחסות לסוגיה נכבדה זו היא משא רב, הכבד מכתפי הדלה, ובכל מקרה אין מקומה כאן, אבל אסתפק רק בקביעה הכללית המקובלת, הטוענת שאין "ספרות נשים" כמו שאין "ספרות גברים", אבל יש כתיבה נשית וכתיבה גברית. נאמנים על־ידי דבריה של חוקרת הספרות סיגל נאור, המוצאת בעולם המילולי של כותבים גברים מהתחומים של מדעי הרוח שלל ביטויים הלוקחים מעולמות הכלכלה, מנהל העסקים וההייטק: "דירוג", "תחרות",

37 צירוף זה מחבר בין שני מושגים בעלי משמעות מובחנת בדרך כלל באופן ההתייחסות אל האחר: בהזדהות, המרחק בין האני לאחר מצטמצם עד לאיזון האני, בעוד שבאמפתיה נשמר המרחק מן האחר, והעצמי נשאר מובדל. דווקא השילוב בין השניים מיטיב לתאר לטעמי את חוויית הקריאה שלי בסיפורים אלו.

38 אבו מוך כותבת: "מגמות אלו מהוות תנועה חתרנית המבקשת לפרק את הבלעדיות הלאומית והפטריארכלית בשדה התרגום. ועדיין נדמה שתקרת זכוכית חוסמת את השילוב המלא של נשים בתחום ומשמרת את אופיו הפטריארכלי. הדבר מתבטא בהעדפה הברורה של ההתמודדות עם 'האחר' הלאומי על פני ההתמודדות עם 'האחר' הנשי". Huda Abu-Much, "Gendered Temporality and Space: Women in Translation from Arabic into Hebrew," *Journal of Levantine Studies* 9, no. 2 (2019): 75

"מודל תקצוב", "מספר חסר תקדים", "מיקסום", "אימפקט מדעי" – ביטויים המבססים סגנון דיבור בוטח והחלטי הדורש להתיישר לפי הסדר הקיים.³⁹

מול סדר זה מציבה נאור את המסה "חדר משלך", שבו טוענת וירג'יניה וולף כי הגברים "ביססו את הפרוזה שלהם על מבנה המשפט שהיה מקובל בזמנם: ההצלחה מדרבנת למאמץ, וההרגל מזרז את ההצלחה. זהו משפט של גבר... משפט כזה אינו מתאים לשימושה של אישה".⁴⁰

וולף סבורה אפוא שיש דבר כזה, "משפט של גבר"; אני מבקש לסייג ולומר שזה אינו בהכרח משפט "של גבר", אלא של מה שמייצגת "הגבריות": טון בוטח, צבאי, מדרג, ממיין.

איזה משפטים מתאימים לשימושה של אישה? את המשפטים האלה, את רוחם, את מבניהם, את פעימת קצביהם, מחפשות בסיפוריהן חסן, חליוה וח'לאילה – ובמידה מסוימת גם עסקלאני מחפש אותם – אצל הגיבורות החיות, המרגישות, החושבות והפועלות במציאות הערבית פלסטינית. המשפט "לו רק הייתה חוצה את הנתיב הארוך מעומק בטנה אל לשונה", המופיע בסיפור "לא!", הוא המקבילה הנשית, ולמעשה האנטיטזה, של המשפט שוולף מביאה כדוגמה למשפט גברי: "ההצלחה מדרבנת וההרגל מזרז את ההצלחה". מול הסימטריה הפוזיטיביסטית מעמידות הכותבות הללו את הפנומנולוגיה של הקושי, מול ההצלחה המובטחת – את הכישלון, שהוא המדרבן האולטימטיבי, את הכמיהה אל הבלתי אפשרי שאולי יהיה פעם אפשרי, את התקווה המפעמת למרות הכול. הדיבור החרשי והספקני על הקושי מחליף אצלן את הנחרצות הקולנית של ההצלחה (המפוקפקת ממילא). ויותר מכול, בכתיבתן יש ביטוי למחאה כבושה, תרתי משמע, נגד ההרגל האוטומטי והמדכא, תרתי משמע.

באחד משיריו שואל יהודה עמיחי:⁴¹

אֵיךְ זֶה לְהִיּוֹת אִשָּׁה?
אֵיךְ זֶה לְחַוֵּשׁ
רִיקָנוּת בֵּין רִגְלַיִם וְסִקְרָנוּת,
בְּחֻצָּאִית, בְּקִיץ, בְּרוּחַ
וְחֻצְפָּה בְּעֶכְשָׁנוּם.
[...]

39 סיגל נאור פרלמן, "המדור הכלכלי במדעי הרוח", **הארץ**, 16 באוגוסט 2020, <https://www.haaretz.co.il/opinions/2020-08-15/ty-article-opinion/.premium/0000017f-f15f-dc28-a17f-fd7fee170000>

40 שם.

41 יהודה עמיחי, "איך זה להיות אישה", בתוך **עכשיו ברעש** (תל־אביב: שוקן, 1969), 205–206.

גָּבַר מְתַלַּבֵּשׁ בְּתַנוּעוֹת גִּסּוֹת שֶׁל
פְּרִימָה וְקִשְׁיֹת פְּרִימָה,
זֵוִיּוֹת, עֲצָמוֹת וּמִכּוֹת בְּאֹוִיר.
וְהָרוּחַ סְבוּכָה בְּגִבְתּוֹ.

אֵיךְ זֶה לְחוּשׁ אִשָּׁה
וְגוֹפֶה חוֹלֵם אוֹתָהּ
שְׁאֵרִיּוֹת אִשָּׁה בְּגוֹפֵי הַזָּכָר
וְסִימָנֵי זְכָרוֹת בְּגוֹפֶה
מְבִשְׂרִים אֶת הַגִּיהָנוֹם
אֲשֶׁר נֶכּוֹן לָנוּ
וְאֵת מוֹתָנוּ הַהֶדְדִּי.

בשורות אלו לוכד עמיחי עמדה גברית מרובת סתירות – קרבה מול ריחוק, משיכה ורתיעה, את הכמיהה ואת כישלונה המובנה מול הוויה נשית. בדומה לסופרות הפלסטיניות שסיפוריהן נסקרו כאן, המפגש הפואטי מתרחש במרחב החושי-גופני. שאריות האשה בגוף הזכר הן המעניקות לו את היכולת לדעת את האשה, אבל הידיעה המתממשת באיחוד הגופני מוגבלת. ההיענות שלי כגבר, סקרנותי, אפילו רצוני הטוב, יכולים אולי לקרב אותי להכרה הנפשית המגולמת קודם כול בגוף. אני יכול לגעת בה, אבל מועד להישאר, כמו עמיחי, עם סימני שאלה, עם התמיהה הנלווית לסימני השאלה שפותחים את השיר ומהדהדים את חוויית הקריאה שלי. הפיתוי הראשון, להיכנס לעומק בטנה של האשה ב"לא!", ל"מערת עלי באבא" שלה, מחדד בסופה של הקריאה את ההיעדר האימננטי של הצופן הגנטי הנחוץ לצורך פענוח מלא של הווייתה. בהיותי לכוד בגוף גברי אינני מוצא את הססמה שתחלץ אותי, שתפתח לי שער אל הגוף האחר. זוהי, מבחינתי, המקבילה האישית-מגדרית לסוגיית הנאמנות הכפולה הפוליטית.⁴²

הכניסה אל המערה דורשת ממני נאמנות לחוויה הנשית, הזרה לי מעצם טבעה, אבל לא יכולה לשחרר אותי מהנאמנות הראשונית לזהותי המגדרית, ומכאן גם הפוליטית, כקורא גבר ישראלי-יהודי. גם אם מעשיהם של הגברים המתוארים בסיפורים מעוררים בי רתיעה מבדלת, הם עדיין בני "הקבוצה שלי", והשייכות לקבוצה היא ראשונית ומיידית בה במידה שהיא כובלת ומגבילה. במובן זה כל גבר הוא "הגבר החזק", וכל

42 לא מיותר להזכיר בהקשר זה את אמירתה המפורסמת של קארול האניש, ש"האיש הוא הפוליטי". ראו Carol Hanisch, "The Personal is Political," in *Radical Feminism: A Documentary Reader*, ed. Barbara A. Crow (New York: New York University Press, 2000), 113-116

אישה היא "רחם וידיים". ועם כל ההבדלים, כל גבר, באשר הוא, עומד מסונוור בברכיים כושלות מול חידת האישה, מסורב ומסרב, חזק וחסר אונים בעת ובעונה אחת. מנגד יראה את הארץ המובטחת ואליה לא יבוא.

כפל נאמנויות זה עומד ביסודה של חוויית הקריאה שלי בסיפורי הנשים הפלסטיניות בקובץ **בלשון כרותה**. הוא מבטא מצוקה אותנטית, אבל מציע גם מרחב ביניים מוגן למי שיהיה מוכן לשהות במצוקה זו ולא להתנער ממנה, ואפשרות לערעור בונה אמון של ההרגל האוטומטי הבינארי, גם כשהוא לא דכאני בפועל. כך הוא מאפשר להתקרב למצוקת המציאות הנפשית הנשית של הדיכוי הכפול, המגדרי והפוליטי, ומעודד אמפתיה פעילה משני צידי המתרחס המגדרי.

**שני סיפורים קצרים מאת שיח'ה חליווה
המתורגמים לראשונה לעברית**

שמלה ורודה

שיח'ה חליווה

שמלה ורודה עד אורך הברכיים. שמלה פשוטה. שני פסים אלכסוניים חצו אותה מהכתף ועד הברך. פתח הצווארון היה אליפטי, והשרוולים חרגו בחצי אצבע מקו בתי השחי. שמלה ורודה רגילה מאוד, משעממת. אולם היא תשתחרר מפשטותה כשתשמש אותה בחתונתו של דודה. היא לא התעכבה על פרטי השמלה. השמלה הייתה ורודה וזה מה שהיה חשוב. כשמדדה אותה בחנות, לא נתנה למבטה לרדת עד לשוקיה.

הרבה בנות מדדו שם שמלות, ולא היה מספיק מקום או זמן בשביל להתעמק בכל שמלה. היא בחרה שמלה במהירות, מדדה אותה במהירות רבה עוד יותר, נעמדה בפינת החנות והשוותה בינה לבין השמלה של בת דודה מצד האב ובת דודתה מצד האם. בבית, מול המראה המוכתמת, התפלאה למראה חוסר ההרמוניה בין שדיה הזקורים לפלומת השיער שכיסתה את שוקיה. איזו פריעה חסרת טעם של הנשיות, איזה עיוות של משמעויותיה. עינה לא יכלה להפסיק לנדוד בערמומיות בין שדיה לשוקיה ולהתרחב מעוצמת התדהמה.

אמה הייתה איתנה בדעתה שהיא קטנה מדי בשביל הכאב הכרוך במריטת השערות מהרגליים. גם הפיתוי של היופי הפחיד אותה, הרי בכוחו לשבור את רוחה של הילדה. "מוקדם מדי", הייתה האם אומרת, מילים שכוונו לאוזני דודתה, האמונה על הליך הסרת השיער בסוכר המוכר גם כשעווה. אף אחת מנשות הכפר לא ידעה למרוח אותו על גופן העסיסי של הנשים ולהסירו בזריזות ובאסרטיביות כמו דודתה, המומחית לזה. אך הקביעה שזה "מוקדם מדי" הספיקה כדי לחסום כל ניסיון שכנוע מצד הדודה, אחותו של האב, לקדש את "שיפוץ" הנשיות של בת אחיה.

איך קרה שקנתה את השמלה הזאת? אבל אולי גם כל שמלה אחרת הייתה מפילה אותה בתסבוכת הזאת, בין הנשיות הצועקת של פלג גופה העליון לבין הנשיות האחרת, המביכה כל-כך, של פלג גופה התחתון באזור שוקיה? ואיפה הבעיה – בשמלה או בכמיהה שלה לשוקיים נעימות ומבריקות? גיל 13 הוא גיל המתאים לסבל כאבי הווסת, ללבישה של חזייה שחונקת את שדיה, לתחושת רטט הלב הראשון – אך לא להסתובבות עם שוקיים נעימות ומבריקות, כי כך קבעה אמה. לפי האם, גם רטט הלב הראשון צריך להידחות למועד מאוחר יותר.

לא נותר לה זמן לקניית בגדים אחרים, ולא היה שום סיכוי שתגיע לחתונה בשוקיים "מאובקות", גם אם הלילה יסתיר את האבקה, כפי שדודתה הצעירה ניסתה לומר כדי להרגיעה.

הפתרון שוטט בין מוחה לבין השערות שטיפסו על שוקיה. היא ניסתה לסלק אותו אבל הוא חזר וכפה את עצמו עליה בכוח. לא הייתה לה ברירה אלא לקחת את סכין הגילוח שהחלידה מאוד בקצותיה מאז שאביה עזב את הבית ויצא מחייהם. היא לא ידעה למה אמה שומרת אותה עדיין. אחיה בן העשר היה הזכר היחיד בבית, ועל פניו לא נראתה עדיין אפילו שיערה אחת שתחייב את השבועה בה או גילוחה. סכין הגילוח החלודה הייתה הוכחה להיעדר זכר בביתם, או לאיחורו, או להמתנה לו.

כשנוכחה לדעת שהבית ריק, ואמה ואחיה לא שם, התיישבה מול הדלת הפתוחה לאור היום שחשף כל שיערה על שוקיה, אחזה בסכין הגילוח בידיים רועדות והיססה איך להתחיל: מלמעלה למטה או להפך? לבסוף החלה להעביר את הסכין בזהירות ובפחד על שוקה הימנית, וצחקה כשבדמיונה עלה מראה המקצרה בשדה החיטה מול הכפר כשהיא בולעת את התבואה ומותירה מאחוריה קו ארוך, נקי ונעים שמפריד בין שתי משוכות של שיבולים. הקווים על שוקיה הוסיפו להצטייר עד שכולה הפכה לאדמה קצורה ונעימה. אחר כך, כשהביטה בנפלאות המראה, שכחה את עצמה לחלוטין. איך את כל היופי הזה הסתירו השערות הקטנות והמכוערות שנגלו לה במלוא כיעורן רק לאחר הסרתן? כיצד תסבול את צמיחתן המחודשת על שוקיה המבריקות? היופי צרב בעינה ובקצות אצבעותיה, והיא ידעה – בשום אופן לא תסכים שהוא ישתבש או יתכער שוב.

המשימה לא הייתה קשה כלל – הנה בתוך דקות אחדות היא הפכה לאישה מושלמת. העין התרחבה מפליאה למראה ההרמוניה היפה של נשיותה, והתחושה מצאה חן בעיניה. תחושת הנשיות שלה הייתה מושלמת.

שתיקתה של אמה לימדה שהיא מרוצה מהתוצאה, על אף המרד בה ובהחלטותיה. כנראה הבינה שסירובה לא היה במקום. האם לא שאלה איך ומה, והסתפקה בהטלת מבט מהיר על שוקי בתה והעתקתו אל המרחב, כפי שנהגה לעשות בכל פעם שחיפשה איך לברוח מהמציאות והשקר.

אשר לה, היא לא עקבה בדקדקנות אחר פרטי החתונה. פרטיה החדשים העסיקו אותה יותר.

כשהחתונה הסתיימה, השליכה את גופה התשוש על המיטה בבית סבתה, ועיסתה את שוקיה בהנאה. כף ידה נעצרה פתאום על חלקת שיער מתחת לפנים הברך. החלקה בלטה בשדה הנועם שאפף אותה. היא החזירה לראשה את התמונה של משוכת שיבולים בשדה מקביל.

אם כך, המשימה לא הייתה קלה והנשיות לא הושלמה עדיין. עין אחת לפחות התרחבה ודאי מפליאה למראה נשיותה הפגומה. העין הזאת, שגם היא הגיעה לנוח בבית, הביטה בשקט וקלטה את החלקה האחורית שגם ידה וגם עינה לא הגיעו אליה.

היא שלחה את מבטה סביב בחיפוש אחר העין הזאת. הייתה זו דודתה מצד אביה, שהביטה בה, מחייכת.

מערבית: תרגום קבוצתי – סיגל גורג'י ותלמידי הקורס "הרומן שלי"¹
עריכת תרגום: שיח'ה חליווה
עריכת ספרותית: דפנה רוזנבליט

1 הקורס של ד"ר סיגל גורג'י נלמד במחלקה ללימודי המזרח התיכון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב. הסטודנטים שלקחו חלק בתרגום: עזאלדין אבו אלהיג'א, גיל אורן, אלה אסא, רוני ברטל, גיימי בריגמן איינשטיין, ליהי בשבקין, נועה ג'נאח, עמית גולדמן, אורי דליצקי, אינאס הוזייל, מאי הופמן, טל הירש, עבלה זיאדנה, דור טחן, מאיה ידיד לוי, שירה יחזקאלי-רייפר, מיטל מור יוסף, נטע ממון, סתיו סגל, יונתן סגל, הדיל ענאבוסי, רינת פלג, סתיו צברי, יובל צדיקי, נועה שטרית, יואל שפיגלמן.

כמו כוכבים הנופלים מן השמיים (והנדנדה עדיין רוקדת את ריקוד השטן)

שיח'ה חליווה

חוט דק ודביק של דם נמשך על האדמה, אך עד מהרה התייבש והותיר רק כתם אדמדם שהעיד על הפצע שהיה. כתם דם נוסף התפשט על בגדה של ג'נאהר סביב בטנה התחתונה. כתם אדום, עגול וגדול. אמה התחננה לריבונו של עולם שהנורא מכול לא התחולל באמת.

הנשים קרצו זו לזו בעורמה נשית שאיש מלבדן לא הבין. הבנות התחבאו מאחורי מבוכת הבתולים והבנים חמקו בקלילות מהעניין הזה, שרק נשים יודעות להתמודד איתו. אלחפאפה חָסָן, הסבתא, הסתפקה במנוד ראש. איש לא הכיר כמוה את כל הרעות שהסתירה אותה נדנדה מאולתרת ארוורה. החוכמה שלה, שרכשה בשנות חייה הארוכות ובישיבותיה התכופות עם גברי הכפר, הספיקה לה בשביל להבין את מה שאיש מלבדה לא הבין.

הנערים שבילו את רוב ימיהם בחיפוש אחר משחקים במגרש הגרוטאות של ההתנחלות היהודית, אשר השקיפה עליהם מראש ההר, הרכיבו נדנדה מצמיגי ענק של משאית. הם סחבו את הצמיגי בעורמה ובזריזות ממגרש הגרוטאות שהפך לתווך המפריד בין הכפר לבין הציביליזציה, וקשרו אותו בחבלים עבים לעץ אלון ענק. לבסוף טיפסו עליו חמישה או שישה מהם, ושניים דחפו אותם מאחור.

השמיים נראו קרובים, קרובים יותר מהאדמה החולית. הנדנדה התרוממה אל-על, ורגליהם שתלו בין שמיים לארץ חצו את גבולות הכפר. הנדנדה נסקה גבוה כל-כך שההתנחלות היהודית נראתה כאילו היא פרושה תחת רגליהם. זעקות השמחה האקסטטיות שלהם העלו לזיכרון את המעשייה על הג'ינאי, הַשֵּׁד שהשתכן בעץ האלון הזקן.

"זה עץ מכושף," היו הגדולים אומרים כדי להרחיק את הקטנים שיסבו מתחת לעץ. ג'נאהר נעצרה עם חברותיה להתבונן בנערים הממריאים גבוה לשמי הכפר. הן התלחשו.

"התנדנדת פעם על נדנדה?"

"לא, אף פעם. גם לי בא להתנדנד כמוהם."

"אני פוחדת. מה יקרה אם ניפול?"

"ניפול מהשמיים, כמו הכוכבים".

"אה..."

עיניהן מדדו את המרחק שהנדנדה חצתה מקצה לקצה, וכל אימת שנסקה לשמיים היו ידיהן אוחזות בשולי בגדיהן.

"ומה יקרה אם השמלה שלי תעוף ברוח?" שאלה אחת מהן בחשש.

צעקות השמחה שמילאו את הכפר עוררו את שובבותן הכבושה. כל תנועה של הנדנדה בין שני קצות השמיים קירבה אותן לעץ החטא.

עמידתה של ג'ואהר הייתה עיקשת בדיוק כמו אופייה. היה ברור כבר שהיא לא תעזוב את המקום בטרם תעלה על הנדנדה. בתוך תוכה ידעה שהנדנדה תוביל אותה אל קצה החרפה, אבל הידיעה לא עצרה בעדה. הרי העזה לרקוד בחתונה של דודתה בין זרים. התוצאה אומנם לא איחרה לבוא, כי באותו ערב כבר נערך כינוס חירום של הגברים במשפחה, והתקבלה ההחלטה הנחרצת לסגור את העניין ולהחזירה מייד לכפר, לחיק החמולה.

בצהריים התפזרו הנערים בין שטחי המרעה הקרובים והרחוקים, נושאים איתם את צידת הרועים.

הנדנדה רקדה את ריקוד השטן מול עיני הנערות. הן עלו, הצטופפו עליה, והחלו לרחף בין שמיים וארץ.

ברוח האמרה "ספק אם יהיה מחר, והשטן אינו נשאר", גם הן לא ידעו אם מחר עוד תהיה להן הזדמנות כזאת.

הנדנדה ריחפה בקלילות בין קצות השמיים. רוח הצהריים הלחה של חודש אפריל נשבה בין אמרות השמלות המעופפות ודגדגה את פלומות ירכיהן. השמיים מעולם לא נראו בהירים כל-כך. האם זה חודש אפריל? האם אלו הם שמי הכפר, או שהנדנדה חצתה אותם כבר וריחפה לשמיים אחרים?

ג'ואהר לחשה באוזן חברתה: "ראית? אמרתי לך שהעץ הזה מכושף".

רעד חלף בגופן, האם ייתכן שהשד של העץ חביב כל-כך?

אבל בטרם סיימה הנדנדה את מסעה בין השמיים – בין אלה המוכרים ואלה שאינם מוכרים – נקרע החבל, והבנות נזרקו לכל עבר. הצמיג הענקי נחת בוואדי, ורק החבל המשיך לרקוד את ריקוד השטן.

הנשים מיהרו, כל אחת לבתה, לבדוק אם נפגעה. אחת חטפה מאמה סטירה פה, ואחרת עלבון שם. רק ג'ואהר המשיכה לשכב, שרועה לבדה על האדמה. היא נפלה רחוק מהעץ, שם ארבו לה אבנים חדות. כשנעמדה בקושי רב נדהמה לגלות שהאבנים מוכתמות בדמה.

היא בחנה את ידיה ורגליה. לא היו עליהן שריטות. מבלי משים מיששה את שיפולי בטנה וגילתה שהם מוכתמים בדם. היא לא חשה שום כאב, אבל הנשים סביבה התנשפו בקולות שהזכירו את הסכין ששחטה את ילדותה. בעבור הנשים הללו, היא לא הייתה

שם. רק נִפְּלָה היה שם, במקום שבו קברה את עצמה.
אוי לאִמָּה.

"יִיבֶשֶׁת את דמי. שאלוהים יִיבֶשׁ את דמך", אמרה לה אִמָּה, והפעם התכוונה לכך
ברצינות. היא ייחלה שדמה יתייבש, שיתייבש ויתאבן.
בצריף בדקה אותה אִמָּה בנוכחות אלחבאִבָּה חֶסֶן. לבסוף פלטה אנחת רווחה, שכן
הפצע העמוק נמצא בין ירכיה. אלחבאִבָּה הניחה עליו קפה טחון, לחצה עד שהדימום
נעצר והודתה לאלוהים.
"אללה חמל עלינו", אמרה האם.

"אלחמדאללה, הילדה לא נפגעה, היא ניצלה", הכריזה אלחבאִבָּה חֶסֶן בקול רם
שהגיע עד לאוזני הנשים.

לאחר ימים אחדים חזרה הנדנדה לנסוק לשמיים. בצהרי היום התפזרו הנערים
בין שטחי המרעה הסמוכים, נושאים את צידת הרועים. לאחר מספר ימים הצטופפו
עליה הנשים, צוחקות ומתגרות בג'יני של העץ. אבל ג'ֵנְאָהָר וחברותיה עמדו מרחוק
והתבוננו. עיניהן מדדו את המרחק בין קצות השמיים, וידיהן הוסיפו לאחוז בחוזקה
בקצות בגדיהן. אלחבאִבָּה חֶסֶן הביטה בהן מרחוק, מנידה בראשה וממלמלת למחרוזת
המִסְפָּחָה שלה, "אללה אל־סִפְתָּאר", אלוהים הוא נותן המחסה, אללה הוא השומר.

מערבית: יהודה שנהב־שהרבני
עורכת תרגום: מונא אבו בכר
עריכה ספרותית: דפנה רוזנבליט

על המחברים

דניאל בהר – ד"ר דניאל בהר, החוג לשפה וספרות ערבית בפקולטה למדעי הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים. מחקריו עוסקים בספרות הערבית המודרנית, ובפרט בשירה הערבית, במבט השוואתי לספרות העולם ובהקשרים פוליטיים והיסטוריים רחבים. מחבר הספר *Syrian Poets and Vernacular Modernity* (Edinburgh University Press, 2025) כגון: *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, *Journal of Arabic Literature*, *Middle Eastern Literatures*, *Journal of World Literature*, *Journal of Narrative Theory*.

אבנר וישניצר – פרופ' אבנר וישניצר, החוג להיסטוריה של המזרח התיכון ואפריקה באוניברסיטת תל-אביב. מחקריו עוסקים בעיקר בהיסטוריה חברתית ותרבותית של האימפריה העוסמאנית מן המאה השמונה-עשרה ועד מלחמת העולם הראשונה. ספרו האחרון הוא **סדר חדש: רומן עוסמאני** (עברית, 2023).

מנאר מח'ול – ד"ר מנאר מח'ול, החוג לערבית ולאסלאם באוניברסיטת תל-אביב, ועורך שותף של **מפתח-מفتاح: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית**. בעל תואר דוקטור בלימודים אסייתיים ומזרח תיכוניים מאוניברסיטת קיימברידג'. מחקריו והוראתו מתמקדים בתרבות פלסטינית – ספרות, זהות והיסטוריה אינטלקטואלית.

סיגל נאור – ד"ר סיגל נאור, חוקרת ספרות, מבקרת ועורכת; מייסדת ומנהלת שותפה בארגון "דרך רוח – לקידום מדעי הרוח בישראל". פרסמה שני ספרי מחקר, שני ספרי שירה וספר מסות אחד.

לואי ותד – ד"ר לואי ותד, עמית פוסט-דוקטורט במלגת מינרבה בחוג ללימודים שמיים ולימודי ערבית (Seminar für Semitistik und Arabistik) באוניברסיטה החופשית של ברלין, ועמית מחקר במרכז EUME ללימודי המזרח התיכון באירופה. בעל תואר דוקטור בסוציולוגיה של הספרות מאוניברסיטת תל-אביב. מחקריו עוסקים בספרות ילדים פלסטינית וישראלית, בדגש על תמות של חברה ופוליטיקה, מלחמה וגבולות. חבר בחוג המתרגמים של **מכתוב**.

אמיר כהן-שלו – פרופ' אמיר כהן-שלו, גרונטולוג הומניסטי – חוקר עצמאי. טרם פרישתו כיהן כראש החוג למדעי ההתנהגות במכללת עמק יזרעאל. עוסק בייצוגים של זיקנה בספרות ובקולנוע.

יעל שנקר – ד"ר יעל שנקר, המחלקה לאמנויות הקול והמסך במכללה האקדמית ספיר. חוקרת ספרות וקולנוע, ומבקרת תרבות במגזין פורטפוליו. עוסקת בין השאר בקהילות דתיות בישראל ובייצוגים של הזדקנות בתרבות. מאמרה: "The State of Israel is Disintegrating: Ladies and Gentlemen, the Conclusion of the Film On the 'Hilltop Youth', Religious Zionism, and Israeli Literature" המאמר התפרסם בקובץ: *Israeli Culture and Emergency Routine* (Lexington Books, 2024).

הדס שבת־נדיר – ד"ר הדס שבת־נדיה, מרצה וראש חוג לשעבר בחוג לספרות בסמינר הקיבוצים. בעלת תואר דוקטור מהמחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. עוסקת בתיאוריות פוסט־סטרוקטורליסטיות, מגדר, פוסט־קריטיק, תרבות יהודית־ערבית ועוד. בוגרת מכון מנדל למנהיגות באקדמיה. בשיתוף עם אוניברסיטת בן־גוריון בנגב ואוניברסיטת תל־אביב, הקימה וניהלה את התוכנית לתואר ראשון בתרבות ערבית־יהודית. מחברת הספר **תיק מספר אפס: קריאה בלשית ביצירת דן פגיס ובחייו** (הקיבוץ המאוחד, 2022).

עאידה פחמאוי־ותד – ד"ר עאידה פחמאוי־ותד, מרצה בכירה באקדמיית אל־קאסמי וחוקרת בתחום הספרות הערבית המודרנית והספרות הפלסטינית. מכהנת כראש האקדמיה לשפה וספרות ערבית באקדמיית אל־קאסמי. חוקרת שאלות של ספרות וזהות, ספרות והיסטוריה, ספרות ותרבות, ועוד.

שייח'ה חליוה – סופרת, משוררת ואשת חינוך ממוצא בדואי. פירסמה חמישה קבצי סיפורים בערבית ושני ספרי שירה. חלק מספריה תורגמו לעברית, אנגלית, טורקית ופולנית. זכתה בפרס אלמולתקא לסיפורים קצרים ב-2020. עוסקת בליווי מנהלות ומנהלי בתי ספר.

תקצירים בעברית

בין בדיון לארכיון: ספרות להיסטוריוניות והיסטוריונים

אבנר וישניצר

מאמר זה סוקר את מערכת הקשרים המורכבת המתקיימת בין ספרות וחקר הספרות להיסטוריוגרפיה, ומבקש להדגים משהו מן הפוטנציאל והאתגרים הכרוכים בשימוש ביצירות ובתיאוריה ספרותית לצורך מחקר היסטורי. הדיון חותר לבסס שלוש טענות עיקריות: ראשית, על אף הניסיונות המתמשכים להבחין בין ספרות להיסטוריה, שני התחומים מקיימים ביניהם קשרים ברמות שונות, וההשפעה של חקר הספרות על ההיסטוריוגרפיה המודרנית עמוקה יותר מכפי שרבים מאיתנו נוטים להודות. שנית, על אף השפעות אלה, ולמרות הפוטנציאל הגלום ביצירות ספרות, היסטוריונים של המזרח התיכון ממעטים לעשות שימוש מושכל בתיאוריה ספרותית וביצירות ספרותיות כבמקור. מיעוט זה בולט במיוחד בחקר ההיסטוריה של החברה הפלסטינית, שבה עוסק גיליון זה. לבסוף מראה המאמר כי דיון היסטורי ביצירות ספרות אינו יכול להסתפק בהתייחסות אליהן כאל "אשנב" לעבר, הואיל ויצירות ספרות לא רק "משקפות" חברות, אלא גם מעצבות אותן בדרכים שונות, שהיסטוריונים צריכים לתת עליהן את הדעת.

התפוז כתפוז: על חומרי היומיום כבסיס לליריקה הערבית החדשה

דניאל בהר

מאמר זה מציג ציר התפתחות בפואטיקה של שירת הפרוזה הערבית אחרי המשבר של 1967, ומציבו באנלוגיה לתמורות האסתטיות שחלו ברומן באותה תקופה. בעוד שהרומן פנה לכיוון של שבירת הריאליזם, רבים ממשוררי הפרוזה הבולטים פנו לכיוון ההפוך, לריאליזם לירי ולפואטיקה של פרטי היומיום. המאמר מנתח את התפנית הזאת בזיקה לעלייה במעמדו של הרומן האומנותי לצד הפיחות במעמד השירה, ובזיקה למפלתו של המשורר הנביא, בן דמותו של המהפכן החילוני. הסובייקט השירי החדש, הנטוע ביומיום, מעמיד במרכז עולמו אתיקה אזרחית, ומכונן צורות של זיכרון אישי כמאבק ברטוריקה של קיטש פוליטי קולני. המאמר מתמקד בגיבוש היומיומיות בשירה הסורית, ומדגים באמצעותה את הצורות שבהן מעוצב קולו של המשורר-האזרח הסולד מן הסמלים הלאומיים הנתמכים בידי תרבות־מטעם, ובראשם ההתנגדות לכובש הציוני. כך מכוננת שירה זאת את עצמה כנגד הדפוסים של שירת המקאָאָמה (ההתנגדות) הפלסטינית, שאחרי 1967 מתקבעת כקנונית בזכות הסיקולציה הרחבה שהיא זוכה לה. מגמה דומה של הליכה אל היומיום ניתן לזהות גם בקרב משוררים פלסטינים. כך לדוגמה, בשיריו של טאהא מוחמד עלי, יליד צפוריה, יש התרחקות מהדפוס המקובל של שירת מחאה לאומית במטרה לברוא יחס פרוזאי ומיקרוסקופי יותר לשאלת הזיכרון בזהות הפלסטינית ולשימוש הפוליטי בזיכרון. פרקטיקה זו נדדה מן השוליים אל המרכז בשירה הפלסטינית העכשווית אשר אימצה את עלי כקלאסיקה מודרנית. המשמעות המתודולוגית של הטיעון היא שהירידה לפרטי היומיום פתחה את השירה הערבית לסוגי שיח בלתי־שיריים, וכתוצאה מכך היא קוראת לנו לאמץ גישות פחות פורמליסטיות לסוגות שיריות. ברוח זאת, המאמר מזמין לפתח גישה רב־תחומית יותר בחקר השירה הערבית המודרנית.

היסטוריוגרפיה ספרותית לזהות הפלסטינית: המשכיות בצל מחיקה מתמשכת

מנאר ח. מח'ול

המאמר מתמודד עם השאלה מה "פלסטיני" בספרות הפלסטינית, ומנסה לבדוק אם יש מכנה משותף לכתיבה הפלסטינית בכל אזורי הקיום הפלסטיני. הוא מציג חלוקה של הספרות הפלסטינית לתקופות היסטוריות בעלות מאפיינים שיחניים וספרותיים ייחודיים, מאז ראשית המאה העשרים והתפתחות התודעה הלאומית הפלסטינית ועד היום. המאמר גם מנתח ביטויים ספרותיים של רכיבי השיח הפלסטיני שצמחו בעקבות 1948, בתגובה להתפתחויות בהקשרים הפלסטיניים, האזוריים והגלובליים, ומציג מושגים כמו **פרגמנטציה** (fragmentation), **לוקליזציה** (localization) ו**החלשה** או **ניחות** (attenuation), המאפיינים את השיח והספרות הפלסטיניים שהתפתחו בעקבות הנכבה. הוא בודק את השפעותיה הייחודיות והמכריעות של המלחמה ב-1967 – את הפחד הקיומי מפני מחיקה אפיסטמית, ואת התגובה לפחד זה דרך פרויקט של ארכוב (ספרותי, תרבותי ואינטלקטואלי), שמטרתו להוכיח קיום והיסטוריה. עוד מראה המאמר כי הכישלון של הסכמי אוסלו הוביל את הפלסטינים להבנה כי הנכבה לא הייתה אירוע בעבר שהסתיים, אלא היא ממשיכה להתקיים עד היום (הנכבה המתמשכת), ולכן מחייבת חשיבה מחודשת על הביטויים והסגנונות הספרותיים המתקיימים בספרות הפלסטינית מאז שנות השבעים של המאה העשרים עד היום.

**פואטיקה של ספרות פלסטינית מתורגמת לעברית:
בין ניכוס להתנגדות**

עאידה פחמאוי ותד

המאמר מורכב משני חלקים – חלקו הראשון עוסק בסוגיית התרגום של ספרות פלסטינית מערבית לעברית באופן כללי, תוך התמקדות בבעיות הפוליטיות והתרבותיות הכרוכות בה מנקודת המבט הפלסטינית, וחלקו השני מתמקד בתרגום ספרות של פלסטינים אזרחי ישראל באמצעות ניתוח מודל ייחודי – המודל הדיאלוגי המונהג בסדרת **מפתוב** – המבקש לראות בתרגום אקט של התנגדות תרבותית שעיקרו החדרת הספרות הפלסטינית אל התודעה התרבותית העברית. המאמר מנתח את המודל תוך התמקדות בשיח התרגום ברומן **סיפור עפאא'י** מאת הסופר הפלסטיני איאד ברגותי. במסגרת הניתוח נבחנת מהותו של תרגום מסוג זה תוך ניסיון לשפוך אור על מטרות התרגום, דרכי העבודה והתהליכים שמונהגים סביבו כפי שהם עולים מן הבחירות התרגומיות שמתקבלות ומן השיח שמתקיים סביבן.

לבקש תחליף למציאות: על בדיון, מציאות ותרגום בקובץ "בלשון כרותה"

יעל שנקר

האנתרופולוג הברזילאי אדוארדו ויריוס דה קסטרו, שטבע את המונח "אנתרופולוגיה פרספקטיביסטית", הציע תפיסה ייחודית של האנתרופולוגיה כמעשה של תרגום תרבותי. לטענתו, בניגוד לתפיסות רווחות, התרגום מכוון בעיקר כלפי שפת המקור, יותר מאשר כלפי שפת התרגום. דה קסטרו הציע להתייחס לתרגום לא כאל חיפוש אחר "הזהה" אלא כאל פעולה שממקמת את הדברים בדו-משמעות שלהם – פעולה שאיננה שואפת למחוק את ההבדלים בין המקור לתרגום, אלא להפך, דווקא להצביע עליהם. הנחת היסוד של פעולת התרגום היא שהדו-משמעות תמיד קיימת, ולכן, במקום להתפתות לאפשרות להשתיק את האחר, צריך דווקא להצביע על ההבדל בין מה שהוא אומר למה שאנחנו אומרים. הדברים הללו של דה קסטרו על תרגום, ועל ההקשר התרבותי הכרוך בו, הם נקודת המוצא של המאמר לקריאה בקובץ הספרותי בלשון כרותה. התרגום של סיפורים פלסטיניים לעברית הוא כמובן לא רק "פעולה בלשון", כי במובנים רבים הסיפורים בקובץ מנכיחים בתוך העברית "קולות פלסטיניים", כמו את פלסטין עצמה. המאמר קושר בין סוגיות הקשורות בתרגום ובקריאה של השפה הפלסטינית בעברית, ובין סוגיות של ז'אנרים ומבנים ספרותיים שעולים מתוך הקובץ. היחסים בין העברית, שסיפור החייאתה הוא חלק מרכזי בספרות העברית ובנרטיב הציוני, לבין הערבית הפלסטינית, שמוכחדת או מואלמת בהקשר הישראלי, לובשים צורה מורכבת במלאכת התרגום. לצד זה בולט בקובץ המתח בין "סיפורי עדות" לבין "סיפורים מדמיינים", המציירים מציאות אחרת, ומצויים בין ההיאחזות בממשי לבין הנטייה אל האלגורי או המופשט, בין "חזרה אל הזמן והמרחב" לבין המצאה של עתיד אחר. המאמר בוחן את הדרכים השונות שבהן מנכיחים הסיפורים המתורגמים את הדו-משמעות שבין פלסטינית לעברית מבלי לפתור אותה, ודן בדרך שבה נקשרות השאלות הללו לאלטרנטיבה שהקובץ בלשון כרותה בפרט, וחוג המתרגמים בכלל, מבקשים להעמיד בתוך ההקשר הישראלי.

ייצוגי זקנה בסיפור הפלסטיני הקצר: עדות, לימינליות וחינוך

לואי ותד

מאמר זה עוסק בייצוגי הזקנה בסיפור הפלסטיני הקצר תוך בחינת התפקידים שממלאות דמויות של קשישים בזירה הספרותית והתרבותית. באמצעות ניתוח סיפורים מתוך קובץ הסיפורים הקצרים בלשון כרותה ומקורות נוספים, מצביע המאמר על שלושה דימויים מרכזיים של דמות הזקן: הזקן העד, הזקן הלימינלי והזקן המחנך. דמות הזקן העד משמשת כאמצעי לשימור ההיסטוריה הקולקטיבית הפלסטינית ומעבירה עדות של דור הנכבה דרך כתיבה רטרופקטיבית. בהקשר זה, המאמר מתבסס על גישות גרונטולוגיות ופסיכולוגיות, ובוחר כיצד הייצוג הספרותי של קשישים מבטא צורך נרטיבי בהתמודדות עם זיכרון אישי ולאומי. לצד זה מציג המאמר גם את הלימינליות של הזקן, המתואר כמי שנמצא במצב ביניים בין החיים למוות, בין העבר לעתיד, ובין השתייכות להדרה. הוא מראה כי דמויות רבות של קשישים מאופיינות בשקיפות, בהמתנה ובתחושת החמצה, אך בה בעת עשויות לאתגר את תפיסת הזקנה כאובדן מוחלט של תפקיד חברתי. לבסוף בוחן המאמר את דמות הזקן כמחנך וכמורה דרך, ומדגיש את מקומו בתהליך חינוכי ארוך-טווח של הדורות הבאים, בין אם כמעביר מסורת וזהות בין אם כמי שמוטל עליו תפקיד חינוכי הכרחי לחברה אך הוא מתקשה לשומרו. באמצעות גישה תמאטית וניתוח ספרותי מעמיק חושף המאמר את הדרכים שבהן משמשים ייצוגי הזקנה ככלי להבניית זהות לאומית, לשימור זיכרון היסטורי ולהתמודדות עם תמורות חברתיות ותרבותיות בספרות הפלסטינית העכשווית.

**"אדם צריך שיישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של
כיבוש בפרוזה הפלסטינית המתורגמת בקובץ "בלשון כרותה"**

הדס שבת נדיר

איך כותבים ספרות פלסטינית בישראל מבלי ליפול לקטגוריות מוכנות מראש של כובש ונכבש, קורבן ומקרבן? איך כותבים את הסיפור הפלסטיני באופן שייצר ריבוי של עמדות בספרות העברית? דומה כי הקובץ **בלשון כרותה** מצליח לסמן נוכחות פלסטינית אחרת בתוך המרחב הישראלי: הוא אינו מתקבע תחת מערכת ההגדרות של פוליטיקת הזהויות אלא נכתב כסיפורים קצרים ופרגמטריים, המטשטשים את הנרטיב ההגמוני. האירועים הקשים המתוארים בטקסטים שלפנינו, בקצרה וללא תיווך, טורדים את מנוחת הקורא, והדהודם נותר כזעקה חרישית המתקיימת בתווך שבין הסיפור לקוראיו. נוכחותה של הזעקה הולכת ומתגברת לאורך הספר, ואליה מצטרפת תנועה במרחב – תנועה השבה אל הבתים המקוריים, או תנועה המבקשת לסמן את מקומם הטבעי של הפלסטינים בישראל/פלסטין. לצד הזעקה והתנועה הגדולה הנשמעות בסיפור, ניכרת גם עצירה נרטיבית המנכיחה ומעצימה את הטראומה הפלסטינית במרחב הישראלי, ולבסוף מציעים הסיפורים גם קו של תקווה זהירה, המלמדת כי מי שיעז להסיט את מבטו יוכל אולי לחלום על עתיד אחר. פרקטיקות אלו מנכיחות את הזהות הפלסטינית על ריבוי עמדותיה, תובעות את נוכחותה וקיומה הלגיטימי בשפה העברית, ואולי אף הופכות את העברית לשפה פלסטינית. בה בעת הן גם מצליחות אולי להשיב את אט את הערבית לשפת המרחב. הזהות הפלסטינית תובעת את נוכחותה בשפה העברית ומייצרת דיסאוריינטציה של הספרות העברית המערבלת את הזמנים ל"הווה רחב", המאכלס בתוכו את מערכת הזמן הישראלית אבל גם מערבל אותה על ידי נוכחות פלסטינית מובהקת ועל ידי מערכת הזמן הפלסטינית של הווה מתרחב.

"קריאה טקסטילית" בשמונה סיפורים עזתיים

סיגל נאור

מאמר זה דן בשמונה סיפורים שכתבו יוצרים מעזה והמכונים בקובץ הספרותי **בלשון כרותה**. קריאה פרשנית לינארית ומאורגנת בסיפורים העזתיים המתורגמים עלולה להוסיף לניכוסם בידי הלשון והתרבות העברית והישראלית, ולכן מציע המאמר "קריאה טקסטילית" בסיפורים אלה. "הקריאה הטקסטילית" נשענת על הסיפור ההומרי "פרוקנה ופילומלה", שבו מעבירה האחרונה, בסתר, אריג רקום לאחותה המעיד על אינוסה בידי טראוס, בעלה של האחות. קריאתה של פרוקנה את סיפורה של פילומלה בסימנים הרקומים על הבד אינה קריאה טקסטואלית כי אם "קריאה טקסטילית". באופן דומה מנסה המאמר להפוך את הסיפורים העזתיים מטקסט לטקסטיל באמצעות "תלישה" של סימן, של דימוי חזותי התופס מקום מרכזי בכולם, והוא דימוי היד. לשם פענוח דימוי חזותי זה נשען המאמר באופן חלקי על המודל האיקונוגרפי של ארווין פאנופסקי. ראשית מופעל השלב הראשון במודל, השלב הקדם-איקונוגרפי, ותיאור היד נבחן בסיפורים דרך הפריזמה העובדתית. בשלב השני, שלב הניתוח האיקונוגרפי, נבחן דימוי היד בסביבת ייחוס רחבה יותר של האומנות הפלסטינית העכשווית.

**"מעומק בטנה אל לשונה": ארבעה סיפורי נשים
וקריאה גברית אחת בקובץ "בלשון כרותה"**

אמיר כהן-שלו

המאמר מציג קריאה באסופת הסיפורים הפלסטיניים **בלשון כרותה**, דרך התמקדות בארבעה סיפורים: "לא!", מאת סמא חסן; "השער אל הגוף", מאת שיח'ה חליווה; "נפילתו של הגבר החזק" מאת אסמהאן ח'לאילה; ו"הסב והנכד" מאת ע'ריב עסקלאני. את הבחירה בסיפורים אלה כמוקד של התייחסות ניתן לתאר כהוליסטית-אינטואיטיבית: אלה היו הסיפורים ש"דיברו" בקריאה ראשונה למחבר המאמר שניגש לאסופה מעמדה של זרות לשונית-תרבותית. בדיעבד הוא הופתע לגלות ששלושה מתוך הסיפורים שבחר נכתבו בידי נשים סופרות, ורק אחד מהם נכתב בידי סופר גבר. גילוי זה מעלה שאלות יסוד על קריאה מגדרית של קורא גבר יהודי ביצירותיהן של נשים סופרות ערביות, ועל הדרכים שבהן ניגודים של קרבה וזרות, כמיהה ורתיעה, סקרנות ואי־ידיעה אינהרנטית צובעים את הקריאה המגדרית, בשעה שהם מגדירים את אפיוניהם הספרותיים והפסיכולוגיים של דמויות הגברים בסיפורים. "כפל נאמנויות" זהותי זה עומד ביסוד חוויית הקריאה המתוארת במאמר. הוא מבטא קושי מהותי, אבל גם מציע מרחב ספרותי המאפשר להתמודד עם הרגלי חשיבה בינריים בהקשר המגדרי, ולחוש מצוקה של אישה השרויה בדיכוי מגדרי, רגשי ופוליטי, בלי לאבד את האמפתיה החומלת כלפי הגבר – בחברה הערבית-פלסטינית או במקבילתה היהודית-ישראלית.

ملخصات باللغة العربية

بين الخيال والأرشيف: أدب للمؤرّخات والمؤرخين

أفنير فيشنيتسر

يستعرض هذا المقال منظومة العلاقات المركّبة القائمة بين الأدب والدراسات الأدبية والتاريخ، ويسعى إلى إظهار جانب من الإمكانات والتحدّيات التي تنطوي عليها عمليّة استخدام الأعمال الأدبية والنظرية لغرض البحث التاريخي. يسعى النقاش إلى إثبات ثلاثة ادّعاءات رئيسية: أولاً، على الرغم من المحاولات المستمرة للتمييز بين الأدب والتاريخ، إلّا إنّ المجالين يحافظان على علاقات بينهما بمستويات مختلفة، وتأثير الدراسات الأدبية على التاريخ الحديث أعمق ممّا يميل الكثيرون إلى الاعتراف به. ثانياً، على الرغم من هذه التأثيرات، وعلى الرغم من الإمكانات الكامنة في الأعمال الأدبية، إلّا إنّ مؤرّخي الشرق الأوسط نادراً ما يستخدمون النظرية الأدبية والأعمال الأدبية كمصدر. تبرز هذه الأقلّية بشكل خاصّ في دراسة تاريخ المجتمع الفلسطيني، وهو ما يتناوله هذا العدد. وأخيراً، يوضّح المقال أنّ النقاش التاريخي للأعمال الأدبية لا يمكن أن يكتفي بالتطرّق إليها باعتبارها "نافذة على الماضي"، لأنّ الأعمال الأدبية لا "تعكس" المجتمعات فحسب، بل تشكّلها أيضاً بطرق مختلفة، وهو ما يجب على المؤرّخين أخذه بعين الاعتبار.

البرتقالة كبرتقالة: حول المواد اليومية كأساس للشعر الغنائي العربي الحديث

دانيال بهار

يقترح هذا المقال محورًا للتطور في شعرية النثر العربي بعد أزمة 1967، ويضعه في مقارنة مع التحولات الجمالية التي شهدتها الرواية خلال تلك الفترة. ففي حين اتجهت الرواية نحو الانفصال عن الواقعية، اتجه العديد من شعراء النثر البارزين في الاتجاه المعاكس، نحو الواقعية الغنائية وشعرية التفاصيل اليومية. يحلل المقال هذا التحول من خلال صلتته بارتفاع مكانة الرواية الفنية، مقابل انخفاض مكانة الشعر، ومن خلال صلتته بسقوط الشاعر النبي، نظير الثوري العلماني. الذات الشعرية الجديدة، المتجذرة في الحياة اليومية، تضع في مركز عالمها أخلاقيات مدنية وتؤسس أشكالاً من الذاكرة الشخصية كنضال ضدّ بلاغة الابتذال السياسي الصاخب.

يركّز المقال على تبلور اليومية في الشعر السوري ويوضح من خلالها الأشكال التي يتشكل بها صوت الشاعر-المواطن الذي يفر من الرموز الوطنية المدعومة من قبل الثقافة الرسمية، وعلى رأسها مقاومة المحتل الصهيوني. هكذا يؤسس هذا الشعر نفسه في مقابل أنماط شعر المقاومة الفلسطيني، الذي ترسّخ بعد عام 1967 كشعر معياري بسبب الانتشار الواسع الذي حظي به.

يمكننا أن نلاحظ اتجاهاً مماثلاً نحو اليومي بين الشعراء الفلسطينيين أيضاً. على سبيل المثال، في قصائد طه محمد علي، المولود في صفورية، هناك انحراف عن النمط التقليدي لشعر الاحتجاج الوطني، من أجل خلق نهج أكثر نثرية ومجهرية لمسألة الذاكرة في الهوية الفلسطينية والاستخدام السياسي للذاكرة. انتقلت هذه الممارسة من الهوامش إلى المركز في الشعر الفلسطيني المعاصر، الذي احتضن طه محمد علي باعتباره كلاسيكياً حديثاً. تكمن الأهمية المنهجية لهذه الحجة في أنّ النزول إلى تفاصيل الحياة اليومية فتح الشعر العربي أمام أنماط غير شعرية من الخطاب، ونتيجة لذلك فإنّها تدعونا إلى تبني مناهج أقلّ شكلية للألوان الشعرية. بهذه الروح، يدعو المقال إلى تطوير نهج أكثر تعددي المجالات لدراسة الشعر العربي الحديث.

التاريخ الأدبي للهوية الفلسطينية: استمرارية في ظل محو مستمر

منار ح. مخول

يحاول هذا المقال تناول السؤال: ما "الفلسطيني" في الأدب الفلسطيني؟ ويحاول فحص وجود قاسم مشترك للكتابة الفلسطينية في جميع مناطق الوجود الفلسطيني. بالإضافة إلى ذلك، يقترح تقسيم الأدب الفلسطيني إلى فترات تاريخية ذات خصائص خطابية وأدبية مميزة، منذ مطلع القرن الـ ٢٠ وتطور الوعي الوطني الفلسطيني وحتى يومنا هذا. يحلل هذا المقال التعبيرات الأدبية لمركبات الخطاب الفلسطيني منذ النكبة في العام 1948، والتي استجابت لتطورات في السياقات الفلسطينية والإقليمية والعالمية. من هنا، يقدم هذا المقال مفاهيم مثل التشظي (fragmentation)، المحلية (localization)، والإضعاف (attenuation) التي ميّزت الخطاب والأدب الفلسطينييين في أعقاب النكبة، إضافة إلى فحص التأثيرات الحاسمة لحرب عام 1967، والتي يمكن وصفها بالخوف الوجودي من المحو المعرفي، والاستجابة لهذا الخوف من خلال مشروع أرشفة (أدبية، ثقافية، وفكرية) الذي يهدف إلى إثبات الوجود والتاريخ. يمثل فشل عملية "أوسلو" بداية إدراك الفلسطينيين بأن النكبة لم تكن حدثاً انتهى، بل هي مستمرة حتى اليوم، الأمر الذي يستلزم إعادة التفكير في الأساليب والتعبيرات الأدبية التي سادت منذ سبعينيات القرن الـ 20.

الأدب الفلسطيني المترجم إلى العبرية بين الامتلاك والاختراق

عايدة فحمائي وتد

يحتوي المقال على قسمين. القسم الأول منه يتناول مسألة ترجمة الأدب الفلسطيني من العربية إلى العبرية بشكل عام، من خلال إشكاليات متعلّقة في السياق السياسي والثقافي من المنظور الفلسطيني. القسم الثاني يركّز على ترجمة أدب فلسطيني 48 من خلال تحليل نموذج خاص – النموذج الحوارى المعتمد في سلسلة **מכתוב-מکتוב** – الذي يرى بالترجمة فعل مقاومة ثقافية من خلال اختراق الأدب الفلسطيني للوعي الثقافي العبري. يحلل المقال هذا النموذج من خلال تركيزه على خطاب الترجمة في رواية الكاتب الفلسطيني إياد برغوثي بردقانة. في إطار التحليل سيتم فحص ماهية هذا النوع من الترجمة ونسلط الضوء على سيروراتها، أهدافها وطريقة عملها من خلال خيارات الترجمة والخطاب القائم حولها.

البحث عن بديل للواقع: عن الخيال، الواقع والترجمة في المجموعة القصصية "بلسان مبتورة"

يعيل شنكار

عالم الأنثروبولوجيا البرازيلي إدواردو فيفيروس دي كاسترو، الذي صاغ مصطلح "الأنثروبولوجيا المنظورية"، اقترح مفهوماً فريداً للأنثروبولوجيا كفعل من أفعال الترجمة الثقافية. يدعي إدواردو، على عكس المفاهيم السائدة، أن الترجمة موجّهة في الأساس نحو لغة المصدر، أكثر من توجيهها نحو لغة الترجمة.

يقترح دي كاسترو النظر إلى الترجمة ليس كبحت عن "المتطابق"، بل كفعل يضع الأشياء في غموضها المزدوج – فعل لا يهدف إلى محو الاختلافات بين المصدر والترجمة، بل على العكس، يهدف تحديداً إلى الإشارة إليها. الافتراض الأساس لسيرورة الترجمة هو أنّ الغموض المزدوج موجود دائماً، ولذلك، بدلاً من الانجذاب إلى إمكانية إسكات الآخر، يجب بالذات الإشارة إلى الاختلاف بين ما يقوله وما نقوله نحن.

هذه الأفكار التي طرحها دي كاسترو حول الترجمة، والسياق الثقافي المرتبط بها، هي نقطة انطلاق المقال لقراءة المجموعة القصصية بلسان مبتورة، وهي مجموعة من القصص الفلسطينية التي ترجمها مجموعة من المترجمين في مشروع مكتوب. إنّ ترجمة القصص الفلسطينية إلى العبرية ليست، بطبيعة الحال، مجرد "فعل في اللغة"، وفي كثير من النواحي تكشف القصص في المجموعة عن "أصوات فلسطينية" داخل اللغة العبرية، مثل فلسطين نفسها.

يربط المقال بين القضايا المتعلقة بترجمة وقراءة اللغة الفلسطينية باللغة العبرية، وقضايا الألوان والبنى الأدبية التي تبرز من خلال المجموعة. تتخذ العلاقة بين اللغة العبرية، التي تشكّل قصة إحيائها جزءاً أساسياً من الأدب العبري والسردية الصهيونية، واللغة العربية الفلسطينية، التي تتم إبادتها أو إسكاتهما في السياق الإسرائيلي، شكلاً معقداً في عمل الترجمة. إلى جانب هذا، يبرز في المجموعة التوتر بين "القصص الشاهدة" و"القصص الخيالية" التي تصوّر واقعاً مختلفاً، بين التشبث بالواقع والميل نحو الرمزي أو التجريدي، بين "العودة إلى الزمان والمكان" واختراع مستقبل آخر.

يسعى المقال إلى دراسة الطرق المختلفة التي تكشف بها القصص المترجمة عن ازدواجية المعنى بين اللغة الفلسطينية واللغة العبرية دون حلّها. يدرس المقال الطريقة التي ترتبط بها هذه الأسئلة بالبديل الذي تسعى المجموعة القصصية خاصة، ومجموعة المترجمين عامة، إلى طرحه ضمن السياق الإسرائيلي.

تمثيلات الشيخوخة في القصة القصيرة الفلسطينية: الشهادة، الحدودية، والتربية

لؤي وتد

يتناول هذا المقال تمثيلات الشيخوخة في القصة القصيرة الفلسطينية، ويدرس الأدوار التي تلعبها الشخصيات المسنة في الساحة الأدبية والثقافية. من خلال تحليل القصص من مجموعة القصص القصيرة بلسان مبتورة ومصادر أخرى، يشير المقال إلى ثلاث صور مركزية لشخصية العجوز: العجوز الشاهد، العجوز الحدي والعجوز المرتبي. تُعتبر شخصية العجوز الشاهد وسيلة للحفاظ على التاريخ الجماعي الفلسطيني، وتنقل شهادة جيل النكبة من خلال الكتابة بأثر رجعي. في هذا السياق، يستند المقال إلى مقاربات من مجالي الشيخوخة وعلم النفس، ويفحص كيفية التعبير التمثيل الأدبي لكبار السن عن حاجة سرديّة للتعامل مع الذاكرة الشخصية والوطنية. إلى جانب ذلك، يعرض المقال أيضاً حالة الحدية التي يعيشها العجوز، والذي يوصف بأنه شخص في حالة وسيطة بين الحياة والموت، وبين الماضي والمستقبل، وبين الانتماء والإقصاء. تنسّم العديد من الشخصيات المسنة بالشفافية، الانتظار والشعور بتفويت الفرصة، ولكنها في الوقت نفسه قد تتحدّى مفهوم الشيخوخة باعتباره خسارة كاملة للدور الاجتماعي. في النهاية، يتناول المقال شخصية الشيخ كمرّب ومرشد، ويؤكد على مكانته في السيرة التربوية طويلة الأمد للأجيال القادمة، سواء باعتباره ناقلاً للتقاليد والهوية، أو شخصاً أنيط به دور تربوي حيوي للمجتمع، لكنه يجد صعوبة في الحفاظ عليه. من خلال مقارنة موضوعية وتحليل أدبي معمق، يكشف المقال عن الطرق التي تتشكل فيها تمثيلات الشيخوخة أداة لبناء الهوية القومية، الحفاظ على الذاكرة التاريخية والتعامل مع التحولات الاجتماعية والثقافية في الأدب الفلسطيني المعاصر.

”يحتاج الإنسان إلى أن يُسمع كي يكون إنساناً“ حول مسألة الحضور في حالة الاحتلال في النثر الفلسطيني المترجم: قراءة في المجموعة القصصية ”بلسان مبتورة“

هداس شبّات ندير

كيف يُكتب الأدب الفلسطينيّ في إسرائيل دون الوقوع في تصنيفات مُعدّة مسبقاً للمحتلّ والقابع تحت الاحتلال، الضحية والمضطهد؟ كيف تُكتب القصة الفلسطينية بطريقة تخلق تعددية في المواقف في الأدب العبري؟ يبدو أنّ المجموعة القصصية بلسان مبتورة تتجّح في تحديد حضور فلسطيني مختلف داخل الحيز الإسرائيليّ: فهي ليست ثابتة ضمن نظام تعريفات سياسات الهوية، بل مكتوبة كقصص قصيرة مجزأة تلمس السرد المهيمن. ولكن ليس هذا فحسب، بل إنّ الأحداث الصعبة الموصوفة بإيجاز ودون وساطة في النصوص التي أماننا تزعج سكونة القارئ، ويبقى صداها صرخة صامتة قائمة بين القصة وقرائها. يترّاد حضور الصرخة في مختلف أجزاء الكتاب، وتنضمّ إليها حركة في المكان، حركة العودة إلى الديار الأصلية، أو حركة تسعى إلى تحديد المكان الطبيعيّ للفلسطينيين في إسرائيل/ فلسطين. إلى جانب الصرخة والحركة العظيمة التي نسمعها في القصة، هناك أيضاً توقّف سرديّ يسلط الضوء على الصدمة الفلسطينية في الحيز الإسرائيليّ ويعزّزها. وأخيراً، تقدّم القصص أيضاً خطاً رفيعاً من الأمل الحذر. أولئك الذين يجروون على النظر بعيداً ربّما يستطيعون أن يحلموا بمستقبل مختلف. هل تؤكد هذه الممارسات على الهوية الفلسطينية على تعدّد مواقفها، وتطالب بحضورها ووجودها المشروع في اللغة العبرية، وربّما حتّى تحويل العبريّة إلى لغة فلسطينيّة؟ في الوقت نفسه، ربّما ينجحون ببطء في استعادة اللغة العربية لتعود كلغة الحيز؟ الهوية الفلسطينية تطالب بحضورها في اللغة العبرية وتخلق تشويشاً في الأدب العبري، يخلط بين الأزمنة في ”حاضر واسع“ يحوي بداخله النظام الزمنيّ الإسرائيليّ، ولكنّه يخلطه أيضاً بحضور فلسطينيّ بحث ومن خلال النظام الزمنيّ الفلسطينيّ كحاضر يتوسّع.

”قراءة في النسيج“ في ثماني قصص من غزّة

سیغال نوور

يناقش هذا المقال ثماني قصص كتبها مؤلفون من غزّة، وُجمعت في المجموعة القصصيّة ”بلسان مبتورة – أدب فلسطيني مترجم إلى العبريّة“. إنّ القراءة التفسيريّة الخطيّة والمنظمة للقصص الغزّيّة المترجمة قد تُسهم في الاستحواذ عليها من قبل اللغة والثقافة العبريّة والإسرائيلية، ولذلك يقترح المقال ”قراءة في النسيج“ لهذه القصص. ”القراءة في النسيج“ تستند إلى القصّة الهوميريّة ”بروكني وفيلوميلّا“ التي فيها تنقل الأخيرة، سرّاً، قطعة قماش مطرزة إلى أختها، تشهد على اعتصابها على يد تيربوس، زوج الأخت. قراءة بروكني لقصّة فيلوميلّا في العلامات المطرزة على القماش ليست قراءة نصيّة، بل ”قراءة في النسيج“. وعلى نحو مماثل، يحاول هذا المقال تحويل قصص غزّة من نصّ إلى نسيج، من خلال ”نزع“ علامة، صورة بصريّة تشكّل محور جميعها، وهي صورة اليد. لفهم هذه الصورة البصريّة، يعتمد المقال جزئياً على النموذج الأيقونوغرافيّ لإرفين بانوفسكي. أولاً، يتمّ تفعيل المرحلة الأولى في النموذج، المرحلة ما قبل الأيقونوغرافيّة، ويتمّ فحص وصف اليد في القصص من خلال المنظور الواقعيّ. في المرحلة الثانية، مرحلة التحليل الأيقونوغرافيّ، يتمّ فحص تمثيل اليد في سياق مرجعيّ أوسع للفنّ الفلسطينيّ المعاصر.

”الطريق الطويلة بين جوفها ولسانها“
أربع قصص نسائية وقراءة رجولية في المجموعة القصصية
”بلسان مبتورة“

أمير كوهين-شليف

يعرض المقال قراءة في المجموعة القصصية الفلسطينية بلسان مبتورة الصادرة ضمن مشروع مكتوب، من خلال التركيز على أربع قصص: ”لا!“ بقلم: سما حسن؛ ”باب الجسد“ بقلم: شيخة حليوى؛ ”سقوط الرجل القوي“ بقلم: أسمهان خلايلة؛ و”الحفيد والجد الأليف“ بقلم: غريب عسقلاني. يمكن وصف اختيار هذه القصص كمحور مرجعي بأنه اختيار شامل-بديهي: كانت هذه هي القصص التي ”تحدثت“ خلال القراءة الأولى لمؤلف المقال، الذي تعامل مع المجموعة من موقف غريبة لغوية-ثقافية. فيما بعد فوجئ باكتشاف أن ثلاث قصص من القصص التي اختارها كانت مكتوبة من قبل كاتبات، وواحدة فقط منها كتبها كاتب. يثير هذا الاكتشاف أسئلة جوهرية حول القراءة الجندرية للقارئ اليهودي الذكر، في أعمال الكاتبات العربيات، وحول الطرق التي تلون بها التناقضات بين القرب والغربة، الشوق والنفور، الفضول والجهل المتأصل القراءة الجندرية، في الوقت الذي تحدّد فيه هذه القصص السمات الأدبية والنفسية للشخصيات الذكورية في القصص. تشكّل هوية ”الولاء المزدوج“ هذه أساس تجربة القراءة التي يصفها المقال. إنه يعبر عن صعوبة أساسية، ولكنه يوفر أيضاً مساحة أدبية تسمح بالتعامل مع عادات التفكير الثنائية في سياق الجندر، والشعور بضيق المرأة التي تعاني من القمع الجندري، العاطفي والسياسي، دون فقدان التعاطف الرحيم تجاه الرجال – في المجتمع العربي الفلسطيني، أو نظيره اليهودي-الإسرائيلي.

**“From Her Stomach to Her Lips”:
Four Female Writers and One Male Reader
in *Amputated Tongue***

Amir Cohen-Shalev

This article offers a reading of four stories from *Amputated Tongue*. “No!” by Sama Hassan, “The Gateway to the Body” by Sheikha Helawy, “The Fall of the Strong Man” by Asmahan Khalaila, and “The Grandfather and the Grandson” by Gharib Askalany. The stories were selected intuitively, on the basis of their immediate appeal they held for me while going through the collection. In hindsight, I was surprised to find out that three of the stories I chose were written by women, and that despite not speaking the language, I was aware of it. This raised for me issues concerning a gendered reading by a Jewish-Israeli man of literature created by Arab-Palestinian women, and the ways in which my cultural position defines and colors my reading experience and my understanding of them. Despite the linguistic and cultural barriers, the imaginative worlds constructed by these female authors—complemented by the singular male perspective represented in Askalany’s work—afforded me an indispensable imaginative, poetic, and psychological space. This space facilitated a sustained re-examination of entrenched attitudes toward women’s lives under intersecting forms of political, social, and marital oppression, while also preserving a capacity for empathetic engagement with the constraints and vulnerabilities experienced by male figures in the same sociocultural milieu.

A “Textilic Reading” of Eight Stories from Gaza

Sigal Naor

This article discusses eight short stories written by writers from Gaza and published in *Amputated Tongue*. A linear, organized interpretative reading in the translated stories from Gaza might further add to their appropriation by the Hebrew and Israeli language and culture. Thus, this article offers a “textile reading” of the stories. The “textile reading” is based on the Homeric story “Procne and Philomela,” in which the latter secretly brings her sister an embroidered fabric which testifies to her rape by the sister’s husband, Tereus. The way in which Procne reads her sister’s story in the embroidered symbols is not textual, but “textilic.” Similarly, this article attempts to turn the stories from Gaza from text to textile, by “tearing out” a sign, a visual image central to all stories, the image of the hand. In order to decipher this image, the article partially leans on the iconographic model of Erwin Panofsky. At first, the first stage of the model is enacted, and the pre-iconographic stage and the descriptions of the hand are scrutinized. Then, in the iconographic analysis stage, the image of the hand is scrutinized in reference to the larger arena of contemporary Palestinian art.

**“A Person Must Be Heard in Order to Be Human”:
Prose and the Question of Presence
under Occupation**

Hadas Shabat Nadir

How does one write Palestinian literature without falling into the categories thus far labeled as occupier and occupied, victim and victimizer? How can we write the Palestinian account in a way that will lend itself to a wide range of perspectives in Hebrew literature? It seems that the literary collection *Amputated Tongue* succeeds in indicating the presence of an alternative Palestine in the Israeli arena: It is not fixated on a system of definitions of the politics of identities, but is written as short, fragmented stories that obscure the hegemonic narrative. Moreover, the disturbing events in the texts, described succinctly and free of mediation, cause the reader uneasiness, and their echoes remain as a stifled yawp that resonates between the story and its readers. Alongside the presence of the yawp and the frenetic movement received in the story, there is also a narrative halt that captivates and empowers the Palestinian trauma in the Israeli arena. Finally, the stories offer a fine line of cautious hope. Those who dare to avert their gaze might dream of a different future. These practices exemplify the diversity of Palestinian identity, petitioning its legitimate presence and existence in Hebrew (perhaps even turning Hebrew into a Palestinian language?). At the same time, these practices might also succeed in normalizing Arabic in the Israeli public and political sphere. In this way, Palestinian identity demands its presence in the Hebrew language and creates a sense of literary and political disorientation within Hebrew literature.

Representations of the Elderly in the Palestinian Short Story: Testimony, Liminality, and Education

Loaay Wattad

This article examines representations of aging in the Palestinian short story, focusing on the roles that elderly characters play within the literary and cultural sphere. Through an analysis of stories from the short story collection *Amputated Tongue* and additional sources, the study identifies three central portrayals of elderly figures: the witness, the liminal, and the educator. The figure of the elderly witness serves as a means of preserving Palestinian collective history, transmitting the testimony of the Nakba generation through retrospective writing. In this context, the article draws on gerontological and psychological approaches, exploring how literary representations of aging articulate a narrative need to confront both personal and national memory. Second, the article examines the liminality of elderly characters, who are depicted as existing in an in-between state—between life and death, past and future, belonging and exclusion. Many elderly characters in Palestinian short fiction are marked by invisibility, waiting, and a sense of missed opportunities. At the same time, they challenge the perception of old age as a total loss of social agency. Finally, the article explores the role of the elderly as educators and guides, emphasizing their position in the long-term educational process of future generations. Whether as transmitters of tradition and identity or as figures entrusted with a pedagogical role that they struggle to maintain, aging characters in Palestinian literature play a crucial role in shaping intergenerational knowledge transfer. Employing a thematic and literary analysis, this study reveals how representations of aging function as a means of constructing national identity, preserving historical memory, and engaging with socio-cultural transformations in contemporary Palestinian literature.

Seeking a Substitute for Reality: On Fiction, Reality, and Translation in the Literary Collection *Amputated Tongue*

Yael Shenker

The Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro introduces the term “perspectival anthropology,” a unique conception of anthropology as an act of cultural translation. According to him, translation is primarily directed toward the source language rather than the target language. De Castro suggests viewing translation not as a search for synonyms but as an act that situates meaning within “controlled equivocation.” Rather than erasing differences between the original and the translation, translation should highlight them. The fundamental premise is that equivocation always exists; therefore, instead of silencing the other, translation should expose the differences between what the other says and what we say. De Castro’s ideas on translation and its cultural context serve as the foundation for this article’s reading of *Amputated Tongue*, a Palestinian story collection in Hebrew translation. The translation of Palestinian stories into Hebrew is not merely a linguistic act; it also introduces Palestinian voices into Israeli Hebrew discourse. The article explores the relationship between Hebrew, a revived language central to the Zionist narrative, and Palestinian Arabic, which is silenced in the Israeli context. It examines the tensions in the literary collection between testimonial stories and fiction, realism and imagined realities, and returning to historical time and space versus envisioning alternative futures. Ultimately, the article analyzes how *Amputated Tongue* presents the ambiguity of Palestinian stories and reality in Hebrew, the ways that Israeli discourse silences them, and how the literary collection and the Translators’ Forum at **Maktoob** propose an alternative literary and cultural framework within the Israeli context.

Poetics of Palestinian Literature in Hebrew Translation: Between Appropriation and Resistance

Aida Fahmawi Watad

This article addresses the question of translating Palestinian literature from Arabic to Hebrew, looking at issues related to the political and cultural context from a Palestinian perspective. In the process, I focus on the translation of literature by Palestinian citizens of Israel through the analysis of a translation model that its founders consider a form of cultural resistance in which Palestinian literature penetrates into the Hebrew cultural consciousness. This translation model, which involves a dialogue with the author, is used by the Van Leer Jerusalem Institute **Maktoob** series. In the article, I analyze the translation discourse in the novel *Burduqana* by Palestinian writer Eyad Barghuthy (which was translated to Hebrew as “An Acre-Esque Tale”). I examine the nature of this type of translation, highlighting its processes, goals, and methods of operation.

Literary Historiography of Palestinian Identity: Continuity in the Shadow of Ongoing Erasure

Manar H. Makhoul

This article seeks to address the question: What is Palestinian about Palestinian literature, and are there any common denominators to Palestinian writing across the different locations of Palestinian existence? It proposes a historical periodization following distinct discursive and literary features, beginning with the early twentieth century and the emergence of Palestinian national consciousness. Accordingly, this article analyzes literary expressions of Palestinian discursive components since 1948, and examines their responses to developments vis-à-vis Palestinian, regional, and global contexts. It introduces concepts such as *fragmentation*, *localization*, and *attenuation*, which have shaped Palestinian discourse and literature in the aftermath of the Nakba in 1948. Additionally, the article explores the unique literary manifestations of the profound impact of the 1967 war, which can be described as an existential fear of epistemic erasure, and the response to this fear through a Palestinian literary, cultural, and intellectual archiving project aimed at asserting existence and history. The failure of the Oslo Accords marks the beginning of a growing Palestinian recognition that the Nakba was not a singular event that concluded in 1948 but rather an ongoing reality. This recognition necessitates a reconsideration of the literary styles and expressions that have prevailed since the 1970s.

The Orange as an Orange: On Everyday Materials as a Basis for the New Arabic Lyric

Daniel Bahar

This article describes an important axis of development in the poetics of the Arabic prose poem after the crisis of 1967. While the novel, as Sabry Hafez has argued, turned away from classical realism toward poetic density and ironic fragmentation, prominent prose poets turned in the opposite direction of lyrical realism and poetics of the quotidian. This turn is analyzed with respect to the hegemony of the novel, the demise of the prophet-poet, and the task of representing marginalized voices of everyday civilians. I focus on Syrian poetry of the everyday to demonstrate the forms in which the role of the anonymous citizen poet is fleshed out. This figure is put off by national symbols and engages in a struggle to rescue humble bits of beauty from the crushing routine of life under the Baath Party. The circulation of Palestinian literature in Syria is taken as a test case for the battle over meaning between the state and agents “from below”: against the misuse of anthologies of Palestinian poetry co-opted by the state, the poetry of the everyday constitutes itself in concretely imagined solidarity with Palestinians. I identify a similar dynamic occurring within Palestinian poetry, which distances itself from dominant rhetorical molds to refine a prosaic tone in relation to the Palestinian predicament. As the modern Arabic poem opens itself to non-poetic discourses, poetry scholars are called to lessen their formalistic purism in studying poetic language. This article is an invitation to follow a more interdisciplinary method of studying Arabic poetry.

English Abstracts

Between Fiction and the Archive: Literature for Historians

Avner Wishnitzer

This article examines the complex relationship between literature and literary studies and historiography, aiming to illustrate both the potential and the challenges involved in using literary works and theory for historical research. The discussion seeks to establish three main arguments. First, despite continuous efforts to distinguish between literature and history, the two fields are interconnected at various levels, and the influence of literary studies on modern historiography is deeper than many of us tend to acknowledge. Second, despite these influences and the potential inherent in literature, historians of the Middle East rarely use literary theory or employ literary works as sources. This tendency is particularly pronounced in the study of Palestinian history, which is the focus of this issue of *Jama'a*. Finally, the article demonstrates that a historical discussion of literary works cannot be limited to viewing them as mere “windows” into the past. Literary works do not simply “reflect” societies—they also shape them in various ways that historians must consider.

Two Short Stories by Sheikha Helawy Translated from Arabic to Hebrew

Sheikha Helawy	Pink Dress	257
Sheikha Helawy	Like Stars Falling from the Sky	261
Contributors		265
Hebrew Abstracts		267
Arabic Abstracts		276
English Abstracts		7*

CONTENTS

Editors' Note	9
---------------	---

Literature, Archive, Culture

Avner Wishnitzer	Between Fiction and the Archive: Literature for Historians	15
Daniel Bahar	The Orange as an Orange: On Everyday Materials as a Basis for the New Arabic Lyric	41
Manar H. Makhoul	Literary Historiography of Palestinian Identity: Continuity in the Shadow of Ongoing Erasure	79
Aida Fahmawi Watad	Poetics of Palestinian Literature in Hebrew Translation: Between Appropriation and Resistance	105

Translating the Palestinian Short Story into Hebrew: Amputated Tongue as a Central Case Study

Yael Shenker	Seeking a Substitute for Reality: On Fiction, Reality, and Translation in the Literary Collection <i>Amputated Tongue</i>	141
Loaay Wattad	Representations of the Elderly in the Palestinian Short Story: Testimony, Liminality, and Education	161
Hadas Shabat Nadir	"A Person Must Be Heard in Order to Be Human": Prose and the Question of Presence under Occupation	187
Sigal Naor	A "Textilic Reading" of Eight Stories from Gaza	211
Amir Cohen-Shalev	"From Her Stomach to Her Lips": Four Female Writers and One Male Reader in <i>Amputated Tongue</i>	233

Editorial Board

Rinat Peleg, Tamara Yoeli, Guevara Bader

Editorial Advisors

Huda Abu-Much, Iris Agmon, Gadi Algazi, Ron Barkai,
Joel Beinin, Yoav Di-Capua, Miriam Frenkel, Avner Giladi,
Mustafa Kabha, Amnon Raz-Krakotzkin, Areej Sabbagh-Khoury,
Yehouda Shenhav Shahrabani, Reuven Snir

Language Editor

Daphna Rosenbluth

Arabic Translation of Abstracts:

Salih Ali Sawaed

ISSN 2616-986X

Address for all correspondence:

Jama'a

Department of Middle East Studies

Faculty of Humanities and Social Sciences

Ben-Gurion University of the Negev

Beer Sheva, 8410501

e-mail: jamaa@post.bgu.ac.il

Jama'a online: <https://www.bgu.ac.il/u/faculties/humanities-and-social-sciences/departments/middle-east/jamaa/>

©

All Rights Reserved

Jama'a, 2025

Typesetting: Sefi Graphics Design, Beer Sheva

Print in Israel



Interdisciplinary Journal of Middle East Studies

Volume 27

2025

Special Issue:
Palestinian Literature and its Translation to Hebrew

Editors

Yonatan Mendel, Haggai Ram,
Huda Abu Much, Eyad Barghuthy

BEN-GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV

BEN-GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV
Faculty of Humanities and Social Sciences

Jama'a is sponsored by the
Department of Middle East Studies
and the
Chaim Herzog Center for Middle East Studies and Diplomacy,
Ben Gurion University of the Negev

Jama'a is a peer-reviewed journal published annually

Jama'a is edited by students at the Department of Middle East Studies,
Ben-Gurion University of the Negev



Volume 27
2025



Ben-Gurion University of the Negev



The Chaim Herzog Center
for Middle East Studies & Diplomacy

The Department of
Middle East Studies

תַּיִמָּא Jama'a

**Interdisciplinary Journal for the
Study of the Middle East**

Vol. 27 • 2025