

דקלים, תמרים, חלב ודבש: על קובץ שירי העם הערביים דקלים ותמרים שתורגמו בידי נתן זך וראשד חוסיין*

אריאל פרידן

וכל אחד, על מנת שיהפך לאדם נורמלי, צריך לעבור דרך אגדות, מיתוסים.
מחמוד דרוויש¹

הקדמה: תרגום והידברות — על כוונתה של כישלון ידוע מראש

ביום חמישי 9 באוקטובר 1958 התקיים מפגש חגיגי, ראשון מסוגו, בין סופרים ערביים לסופרים עבריים, בסטודיו של הסופר בנימין תמוז בתל אביב. יוזמיו והוגיו של המפגש – תמוז, בועז עברון וזאב שיף – ביקשו ליצור זירת תיווך בין-תרבותית, שתגשר על הקרע ההיסטורי והפוליטי, ותוביל לכינונה של מסורת חדשה וארוכת טווח של דיאלוג ספרותי ערבי-עברי. המפגש התקיים בעקבות הופעתם של תרגומים לטקסטים מן הספרות הערבית לעברית, לרוב בידי מרצים וחוקרי ספרות ערבית מודרנית וקלאסית, ובעיקר לצרכים אקדמיים, וכן בידי אנשי רוח יהודים-ערבים – הבולטים שבהם היו ששון סומך ודוד צמח, שראו בתרגום מערבית לעברית אפשרות לכינונה של המשכיות היסטורית יהודית-ערבית ואמצעי ליצירת קשר מחודש עם התרבות הערבית, קשר שנדרשו להדחיק במסגרת החיים ב"כור ההיתוך" הישראלי.² שנות החמישים של המאה העשרים סימנו גם את תחילת כניסתם האיטית של סופרים ערביים אזרחי ישראל אל הספרות הישראלית, בבמות ספרותיות שמצאו בכתבי עת ערביים בישראל כמו השבועון החיפאי אל-אית'חאד, שהיה הביטאון הערבי של המפלגה הקומוניסטית הישראלית, היומון אל-יום, ששיקף את

* ברצוני להודות למורי חנן חבר, שהדרכתו האקדמית ומסירותו העניקו לי השראה וסייעו רבות בכתובת המאמר. תודתי נתונה גם לקורא האנונימי של המאמר ולמערכת כתב העת מכאן על הערותיהם הנדיבות, המחכימות והמועילות.

1 הלית ישורון, "הגלות כל-כך חזקה בתוכי, אולי אביא אותה ארצה": מחמוד דרוויש" [ריאיון], מנחם פרי (עורך), איך נעשית את זה? ראיונות "חדדים", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 353.

2 לדיון מקיף בהיסטוריה של תרגום טקסטים מערבית לעברית ראו, חנה עמית-כוכבי, "לדעת ולהכיר את שכנינו גם מצד זה": על תרגומי הספרות הערבית לעברית, 1868–2002, המזרח החדש מ"ג (2002), עמ' 209–227.

סדר היום הפוליטי הממשלתי, הירחון אל־מוג'תמע בעריכתו של מישל חדאד וכתב העת אל־פג'ר, שעורכו הספרותי היה ראשד חוסיין.³

ראשד חוסיין (1936–1977) היה משורר ומתרגם, יליד הכפר מוסמוס שליד אום־אל־פחם. בשנת 1944 עבר עם משפחתו לחיפה, ובמלחמת 1948, כשהיה נער צעיר בלבד, הפקיע הממשל הצבאי ממשפחתו את אדמתם והם עברו לנצרת. לאחר סיום לימודיו בתיכון בנצרת פרסם שני קובצי שירה בהוצאה עצמית. הקבצים, עם שחר (1957) וטילים (1958), עסקו בעיקר בנושאים לאומיים פלסטיניים, וביטאו את אמונתו של חוסיין ברעיון אחדות הלאומיות הערבית. לפרנסתו עבד תחילה כמורה בכפר הולדתו, אך בשל פעילותו הפוליטית פוטר. לאחר פיטוריו הקדיש את זמנו לכתיבת שירה, והחל להשתתף בחוגים חברתיים, פוליטיים ותרבותיים יהודיים בישראל. הוא גילה עניין רב בשפה העברית, ואף הפתיע את עמיתיו במפגש סופרים ערבים ויהודים בשנת 1958 בעיר תל אביב, כשציטט לפנייהם שיר שכתב בעצמו בעברית.

בשנות החמישים והשישים הועסק חוסיין במפלגת מפ"ם כעורך משנה של שלושה ירחונים ספרותיים: אל־פג'ר, אל־מודצ' ואל־מוסוואר. מבחינה פוליטית חוסיין התנגד למדיניותו של בן־גוריון ובה בעת ביקר גם אנשי רוח פלסטינים רבים, שראה כאינטלקטואלים עצלים הסובלים מתודעה כוזבת ביחס לגורל עמם. לדידו, היו הם תוצר של הקטסטרופה הפלסטינית שהובילה לכליאתם בסיסמאות נדושות של מדינות ערב השכנות. הסטגנציה הפוליטית שאנשי הרוח הללו היו שבויים בה מנעה, לדעתו, את קידום החזון של מדינה דו־לאומית. חוסיין סבר כי אם מדינת ישראל תסכים לקבל בחזרה את הפליטים הפלסטינים ותאפשר להם לשוב לארצם, למדינה דו־לאומית סוציאליסטית בפלסטין, תושג פשרה בסכסוך המתמשך בין העמים. על אף חזונו האופטימי, ניחן חוסיין בתפיסה מפוכחת של המדינה והחברה הישראלית, והכיר מקרוב את טיבן של המניפולציות האידאולוגיות שהפעילה לדעתו הריבונות הישראלית כדי לאפשר את מה שראה בו אימפריאליזם רווי הצטדקות עצמית, המציג עצמו כבלתי נמנע מבחינה היסטורית. עם זאת, חוסיין לא זנח את שאיפתו לראות בערבים וביהודים

3 לפעילות תרגומית זו אפשר להוסיף את הרבעון הספרותי קשת, בעריכת אהרן אמיר, שרבים מגיליונותיו הוקדשו לתרגומים מן הספרות הערבית החדשה ולמאמרים עליה, וכן את האנתולוגיה בעריכתו ובתרגומו של שמעון בלס סיפורים פלשתיניים, תל אביב: עקד, 1970, שכללה את סיפוריהם המתורגמים של סופרים ערביים כגון תופיק פיאד, ע'סאן כנפאני וסמירה עזאם. עתון 77, שנוסד ב־1977, דגל אף הוא בפרסום יצירותיהם של סופרים ערביים ופלסטיניים (מרביתן תורגמו בידי ששון סומך), והוצאת אנדלוס, שנוסדה ב־1999, הוציאה לאור יצירות ספרות מודרניות מתורגמות של סופרים ומשוררים פלסטיניים וערביים כגון מחמוד דרוויש, טהא מוחמד עלי, ג'ברא אבראהים ג'ברא, אליאס ח'ורי, הודא ברכאת, מוחמד בראדה, מוחמד שוכרי ואחרים. עוד מפעל תרגום ראוי לציון הוא סדרת התרגומים "מִפְתּוֹב", תוצר עבודתם המשותפת של חוג מתרגמים יהודים וערבים במכון ון ליר בירושלים. תכליתו של חוג זה, המקבץ יותר מחמישים מתרגמים וחוקרי תרגום של ספרות ערבית – יהודים וערבים – היא תרגום של מגוון יצירות מהספרות הערבית והנגשתן לקורא הישראלי. על מפעלי תרגום אלו ראו: עמית־כוכבי, הערה 2 לעיל; ששון סומך, 'ימים הזויים: קורות חיים 1951–2000, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008; יהודה שנהב, "הפוליטיקה והתיאולוגיה של התרגום: כיצד מתרגמים נכבה מערבית לעברית?" סוציולוגיה ישראלית יד, 1 (2012), עמ' 167.

החיים בישראל אזרחים במדינה דמוקרטית שוויונית משותפת, ולא אחת פנה לציבור היהודי במונחים של תנועת פועלים וראה בסולידריות המעמדית בסיס לסיום הכיבוש והאלימות. בעקבות הקצנת עמדותיו הפוליטיות, לנוכח ההבנה ההולכת וגוברת כי מפ"ם נותרה מפלגה ציונית התומכת בשליטה יהודית בלעדית על טריטוריות בארץ ישראל, גורש חוסיין מהמפלגה בשנת 1962.⁴

בראשית שנות השישים של המאה העשרים עבד חוסיין במערכת המהדורה הערבית של העולם הזה של אורי אבנרי. בשנת 1967 עזב את ישראל והתגורר בארצות הברית, ובשנת 1971 עזב לדמשק, שם עבד, בין היתר, במחלקת העברית ברדיו הסורי. בשנת 1973 עבר חוסיין לניו יורק, ובה שימש כדובר אש"ף וכעיתונאי של סוכנות הידיעות הפלסטינית "וואפא". חוסיין נספה בפברואר 1977, בשךפה שפרצה בבית המלון ששהה בו בניו יורק. גופתו הובאה לישראל, ונטמנה בכפר מולדתו מוסמוס. יש הסוברים כי מותו לא היה מקרי, וכי בחר לשים קץ לחייו.⁵ חוסיין, שהיה מקורב לחוגי העיתונות והספרות העברית, ואף פרסם בשנת 1966 ספר של תרגומי שירת ביאליק, נחשב דמות מפתח במפגש הסופרים שתואר לעיל, והיה, כפי שמתארו ששון סומך בספר זיכרונותיו, "איש חמודות, בחור שחרחר ותמיר, ואדם נעים הליכות. [...] איש הקשר (ואיש המידע) בכל הנוגע לסופרים מהגליל והמשולש".⁶

לאחר שבועות של הכנה, שבמהלכם נתבקש סומך לתרגם את שיריהם של שלושה משוררים ערביים שנכחו במפגש – חוסיין, חנא אבו חנא ועיסא לובאני – נפגשו הסופרים בדירתו של תמוז.⁷ היוזמה לכינוס מפגש הסופרים מצטיירת כניסיון הידברות "באמצעות תרגומים בין שתי השפות וקירוב הקהל היהודי לספרות הערבית",⁸ במטרה לכוון מרחב אזרחי-תרבותי משותף, שיקלול את מגוון חבריה של קהיליית הלאום הישראלי המדומינת. את שאיפת הדמוקרטיזציה והפלורליזציה של המרחב התרבותי בישראל, כפי שהיא באה לידי ביטוי במפגש הסופרים, יש להבין על רקע הדינמיקה הפוליטית שאפיינה את יחסיהם של אנשי הרוח והאינטלקטואלים בני התקופה עם

4 על חייו של חוסיין ועל עמדותיו כמשורר וכפעיל פוליטי ראו: Khaled Furani, "Extracanonical Poetry", *Journal of Palestine Studies* 39, 2 (Winter 2010), pp. 128-130; Mona Mikhail, "Iltizam: Commitment and Arabic Poetry", *World Literature Today* 53, 4 (Autumn 1979), pp. 595-600; Emile Marmorstein, "Rāshid Husain: Portrait of an Angry Young Arab", *Middle Eastern Studies* 1, 1 (October 1964), pp. 3-20. מנומס: סיפורו הטראגי של 'ביאליק ממוסמוס', הארץ (16/6/2019).

5 סומך, הערה 3 לעיל, עמ' 59; מחמוד כאל, "תרגומי הספרות הערבית לעברית: מאוריינטליזם להתקבלות", העברית סא, ד (2013), עמ' 175-192.

6 סומך, הערה 3 לעיל, עמ' 60.

7 לפירוט הנוכחים במפגש ראו, שם, עמ' 62-63.

8 שם, עמ' 49.

ממשלת בן-גוריון,⁹ ובעיקר לאור התנגדותם ההולכת וגוברת של הראשונים אל מה שנראה היה כנטייה למונוליטיות לאומנית של חברה "טכנוקרטית, שבעה, משועממת וצעקנית".¹⁰

קריאתם של אנשי הרוח והאינטלקטואלים ליתר-דמוקרטיזציה ולחזרה אל ערכי היסוד הציוניים-סוציאליסטיים של מפא"י נעשתה באמצעות פנייה אל מודל אוניברסלי של שוויון אזרחי, המבוסס – ולא בניגוד גמור למדיניותו הממלכתית של בן-גוריון – על טשטוש ההבדלים הפרטיקולריים בין חברי הקהילה הלאומית, לטובת מעמד חוקי זהה ומכנה פוליטי-לאומי משותף. דרישתו של מודל האזרחות האוניברסלי להתעלות מעל לפרספקטיבות מגוונות ולהבדלים פרטיקולריים, לטובת מכנה אזרחי משותף, חושפת את הפרדוקסליות האינהרנטית הקיימת בו: בניסיון לכוון שוויון אזרחי המתעלם מן ההבדלים שבין קבוצות חברתיות שונות נעשה מודל זה אמצעי הדרה, שנועד לתת לגיטימציה ותוקף לתרבות הרוב ולמוסכמות ההגמוניות המזוהות עימה. במילים אחרות, רעיון האזרחות החובקת-כול, שלמענה יש לטשטש ואף למחוק את קיומם של הבדלים עקרוניים בין הפרטים המרכיבים את החברה, עשוי להתגלות כמנגנון אנטי-פלורליסטי, המונע שוויון חברתי ופוליטי יותר משהוא מספק קרקע פורה לייצורו. פרדוקסליות זו, המונחת בתשתית מודל האזרחות וחושפת את חוסר סובלנותו לפלורליזם חברתי ופוליטי, באה לידי ביטוי בהתרחשויות במפגש הסופרים, וחשפה את תנאי ההידברות הבלתי שוויוניים העומדים בתשתית פעילות החליפין התרבותית בין יהודים לערבים; את העובדה שיצירתו של דיאלוג ערבי-עברי במרחב הישראלי המתואר כרוכה בהכחשה, סילוף והסתרה, המנציחים, בסופו של דבר, את יחסי הכוח הא-סימטריים בין הצדדים. סומך, שלא נכח בפגישה אבל היה אחראי לתרגום השירים מערבית לעברית, מצטט בפרק מספר זיכרונותיו הנושא את השם הפסימי "דו-שיח שלא המריא" את דבריו של המשורר חיים גורי, שנמנה עם משתתפי המפגש. גורי מתאר את אוירת המפגש המתוחה והנפיצה בעקבות הקראת שיריהם המתורגמים של המשוררים הערביים שנכחו בו – שירי אלגיה, תוכחה וזעם, שעסקו בטרגדיה הפלסטינית של הגירוש ב-1948, במחאה נגד הממשל הצבאי ובחיי הנדודים והפליטות שלאחר גזל האדמות בידי השלטונות הישראליים:

הייתה דממה בחדר בין ארבעת הכתלים, המלא עשן. דממה שנמשכה שעה ארוכה לאחר שסיים מארחנו את קריאתו. השירים קרעו בשלוש מהלומות שער סגור. [...] שלושתם היו דומים זה לזה, שלושה אחים תאומים. מפחידים. אחד קצר, שניים ארוכים. ארוכים עד אימה: "הכפר ההרוס", "שיירת הגולים", "האדמה השדודה", "האויב האכזר",

9 על המפגש שקיים בן-גוריון עם אנשי הרוח והסופרים בתחילת שנות השישים, שבו שטחו לפניו את ביקורתם בעניין הממלכתיות ואת התנגדותם לתפיסתו בדבר הקמתה של מדינת ישראל כאירוע משיחי, ראו, דוד אוחנה, "פגישת ראש הממשלה עם האינטלקטואלים (1961)", משיחיות וממלכתיות: בן-גוריון והאינטלקטואלים בין חזון מדיני לתאולוגיה פוליטית, קריית שדה בוקר: מכון בן-גוריון, 2003, עמ' 151-201.

10 נורית גרין, עמוס עוז: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים, 1980, עמ' 31.

"השנוא", "הבוגד משתף-הפעולה", "תקווה לבוא היום..." [...] קשה היה לשלוטסקי להאריך בדיבורו. הוא דיבר על מקור ותרבות, אך מדי פעם ניכר היה שביקש לומר משהו אחר... [...] אהרן מגד נוטל את רשות הדיבור ואחריו משלהם. משה שמיר מדבר לאט לאט ומשקיף עליהם מלמעלה. [...] לאחר השירים שהוקראו לא היה טעם לשחק במילים. [...] הם חשים כי נעשה להם עוול, כי נרמסו זכויותיהם, אינם מדקדקים בדקויות השירה. הם "פה לעם". לא, אין הם חשים רגש אשמה. הם עוקרים מזיכרונם את ליל הפלישה. הם שייכים למרחב הערבי אך אינם אחראים להתקפה הגדולה. נמחצו. אדמתם נלקחה. עולמם חרב... [...] אחד צולע. נשען על מקלו, אומר אני מוכרח ללכת. חבריו מסבירים כי עליו להספיק לפני העוצר. אנו מחרישים, קל יותר לטפל בעניינים מופשטים.¹¹

תיאורו של גורי את תגובותיהם של המשוררים העבריים לשיריהם המתורגמים של המשוררים הערביים חושף את פרדוקס האזרחות בגרסתו הישראלית: התמיהה לנוכח אזכור הטרדיה הפלסטינית, הרטוריקה החשדנית והטון הפטרוני של אלו המבקשים להבחין בבירור בין "הם" לבין "אנחנו", ותנאי המצור המטריאליים של הממשל הצבאי המכריעים את מועד סיומו של המפגש – כל אלה מבטאים פער בלתי ניתן לגישור בין השאיפה לדיאלוג ספרותי ובין התנאים המקדימים להצלחתו של דיאלוג כזה, תנאים הכוללים בין השאר הדחקה והכחשה של נרטיבים היסטוריים חלופיים שאפשר לשחזר ולהבנות מתוכם באופן מורכב את הסובייקטיביות הערבית שעמיה יש להידבר. אזכור "ליל הפלישה", במעין ניסיון האשמה מרומז נוסח "הם התחילו", מבוסס על ייצוג מעוות של יחסי כוח שוויוניים ומאוזנים לכאורה, המתעלם מן ההיסטוריה הקולוניאלית הארוכה של האזור. התגובות מראות כי נכונות המשוררים העבריים לקבל את עמיתיהם הערביים אל המרחב הספרותי הישראלי ולנהל עימם דיאלוג תרבותי מותנית בקבלתם של האחרונים את התביעה האלימה להשכיח, להדחיק, לטשטש ואף למחוק כל הבדל פרטיקולרי העשוי לערער על הקיום הריבוני היציב ועל המרחב הלאומי ההומוגני.¹² במסגרת חברתית ופוליטית זו התברר כי הניסיון לתרגם – כדי להידבר וליצור יחסי חליפין תרבותיים – אינו, כפי שמתארו פול ריקר, אמצעי להכרה בקיומו של הזר או אפשרות ל"הכנסת אורחים לשונית".¹³ מן הסובייקט הערבי ה"זר" נמנעת האפשרות הממשית לתרגם את נקודת מבטו הפרטית או את הזיכרון הקולקטיבי שהוא שותף לו, ומצופה ממנו להמיר את כל אלה בקודים הערכיים של הריבון.¹⁴ מפעל התרגום הערבי-

11 סומך, הערה 3 לעיל, עמ' 65-66. ב-7 באוקטובר 1958 הדברים פורסמו כרשימה נפרדת במשא, בכותרת "פגישה בחדר בין ארבעה קירות".

12 אמנון רז-קרקוצקין, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 4 (סתיו 1993), עמ' 23-55.

13 פול ריקר, על התרגום, מצרפתית: שי רז'נסקי, תל אביב: רסלינג, 2004.

14 לדיון מורחב בפרדוקסליות המגולמת בניסיון לתרגם טקסטים העוסקים בהיסטוריה הפלסטינית מערבית לעברית – שפת הריבון הרוויה במנגנוני ייצוג אינטרסנטיים שנועדו להדחיק את קיומה של הנכבה ולהצדיק את האלימות המופעלת על האוכלוסייה הפלסטינית – ראו, Anton Shammas, "Torture into Affidavit, Dispossession into Poetry: On Translating Palestinian Pain", *Critical Inquiry* 44, 1 (Autumn 2017), pp. 1-15.

עברי ייעשה לגיטימי כל עוד תקבלנה היצירות המתורגמות את התכתיב הפואטי של שירה אזרחית המדחיקה ומרחיקה את ה"אחר" הלאומי, את המטריאליות של תנאי קיומו ואת האלימות שמפעיל עליו תדיר מנגנון השליטה המדיני.

תרגום בשפת הריבון

בשנת 1967 פורסם קובץ השירים דקלים ותמרים בהוצאת דביר;¹⁵ שירי עם ערביים שתורגמו בתרגום חופשי בידי נתן זך וראשד חוסיין. הביקורות שפורסמו בעיתונות היומית של התקופה סימנו את הקובץ כחלק חשוב ממשימת הידברות תרבותית דוחקת, ודיברו בשבח החשיפה ששירי הקובץ מזמנים לקורא העברי אל "עולם-הרוח והפולקלור הערבי", המעניק "תמונה נאמנה של המקור אשר ממנו צמחו: אומה של רועים ופלאחים היושבת דורות רבים על אדמתה".¹⁶ בחשיפה הזאת לתרבות הערבית ראו מבקרי התקופה אמצעי להכות על חטא ה"התכחשות לאזור שבו אנו יושבים"¹⁷ ואף כאמצעי "להיכרות, להבנה, לקריעת אשנב אל המציאות, שהיא קרובה כל-כך מבחינה פיזית-ממשית ורוחקה במידה שלא תשווער מבחינה רוחנית-נפשית".¹⁸

אך בדומה למפגש הסופרים שתואר לעיל, דקלים ותמרים אינו מסמן רגע של גישור והידברות תרבותית, אלא חושף את אי-היתכנותו של מעשה התרגום במרחב לאומי המציב סייגים חמורים ל"הכנסת אורחים לשונית"; הדורש למחוק את אחרותו של האחר ולשלול את נקודת מבטו כתנאי מקדים לקיומה של הידברות. הפרויקט המשותף של זך וחוסיין מגלם את הפרדוקס שתואר קודם לכן: הוא מבטא ניסיון למחיקת הפרטיקולריות הערבית במסווה של שאיפה לדיאלוג והיכרות חוצת תרבויות, לטובת מיתוס אזרחי-פולקלוריסטי של קהילייה לאומית הומוגנית בעלת מוצא היסטורי משותף. את הבחירה לתרגם שירי עם ערביים המשתלבים בקלות בנורמות הפואטיות והאסתטיות של השירה העברית בת התקופה אבקש להבין – ברוח הציטוט של דרוויש המובא בראשית הדברים – כניסיון לברוא מיתוס לאומי-אזרחי שישרת את שאיפת הנורמליזציה של הקיום הריבוני הישראלי במצב חירום תמידי. בריאתו של מיתוס זה מאפשרת את הכחשתם של האלימות והאי-שוויון האזרחי המכוננים את הקיום הלאומי-הישראלי באמצעות טקסטים מתורגמים, המשמשים אמצעי להדחקת המציאות המטריאלית לטובת מצג מסולף של דו קיום יהודי-ערבי.

הבחירה בפסוק המקראי "קחו מְזִמַּת הָאֶרֶץ" (בראשית מג 11) כמוטו המקדים לקובץ, הממסגר את שיריו, חושפת ניסיון לייחד את שירי העם הערביים ולסמן את תחיתם האפריורית כחלק מרפרטואר תרבותי יהודי. בפסוק המצוטט, הלוקח מספר

15 נתן זך וראשד חוסיין (עורכים), דקלים ותמרים: צרור שירי-עם ערביים, מערבית: נתן זך וראשד חוסיין, תל אביב: דביר, 1967.

16 משה דור, "שירי-עם ערביים בלבוש עברי", מעריב (15/12/1967), עמ' 22.

17 שם, שם.

18 משה זרטל, "השלום איננו אגדה", על המשמר (1/12/1967), עמ' 5.

בראשית, מנחה יעקב לבניו להביא לאיש מצרים (העתיד להתגלות כבנו יוסף) מזמרת הארץ, היינו מן התנובה החקלאית הייחודית לארץ ישראל. את המילה "זמרה", המשמשת לתיאור תנובת הארץ, טוען רש"י, אפשר להבין גם בהוראתה המוכרת כ"שירה", שכן תנובת הארץ, לדידו, היא בהכרח מושא לזמרה (פירוש רש"י לבראשית מג 11).

בפירוש זה של הפסוק, ועל רקע הקשרו המקראי, מתבהרת הפונקציה האידאולוגית שהוא משרת: הפיכת שירת העם הערבית לשירת המרחב, המחזקת את הזיקה היהודית אל ארץ ישראל ומסייעת ביצירת תחושת המשכיות טלאולוגית "נורמטיבית" של קיום לאומי. כפי שאבקש להראות, וכמשתמע מן הציטוט המקראי, הקובץ המתורגם אינו מעניק לקוראיו צוהר לחייו של הפלאח הערבי ולא לשירתו, אלא מגיש לו את שירת ("זמרת") הארץ – שירה של דקלים ותמרים, של הכרם, הגורן והיקב, של חלב ודבש – המתיקה את המבט מן הסובייקט הערבי אל המרחב הארץ-ישראלי, ומציגה את המרחב כנקי מכל סממן של מחלוקת ואלומות. ריבוי האלוזיות המקראיות בשירי הקובץ המתורגם מסגיר את הפרטיקולריות החבויה מאחורי השאיפות האוניברסליסטיות שהוא מייצג – פרטיקולריות המתחייבת מהפנמתו של שיח תאולוגי המנסח את יחסי הסובייקט היהודי עם המרחב הארץ-ישראלי במונחים של נצח, משיחיות והבטחה אלוהית.

בחינה מדוקדקת של הקובץ המתורגם וקריאתו בצד הקבצים שזך פרסם בשנים שקדמו לו, שירים שונים¹⁹ וכל החלב והדבש,²⁰ יראו כיצד הועברו השירים המתורגמים דרך המנסרה הפואטית של זך. פואטיקה זו מעידה, כפי שטוען מאיר ויזלטיר, על "הרתיעה מפני ההתחייבות שכופה הספציפי",²¹ ומתעלה, באמצעות מנגנוני הרחקה והפשטה מגוונים, מעל לרכיביה הייחודיים – ההיסטוריים, המקומיים, הטריטוריאליים, הזהותיים – של ההווה הישראלית. בעשותה כן, היא מזינה עמדה מתכחשת, בלתי מתערבת ונטולת תביעות אתיות, המאפשרת, בשירי הקובץ המתורגמים, להשתיק את הקולות הפלסטיניים והערביים ולהטמיעם במערך הייצוגים ההגמוניים של הריבונות הישראלית.

חשוב לציין כי פואטיקה זו עומדת בניגוד מובהק לפואטיקה שאפיינה את שירתו של חוסיין, שהתאפיינה בפנייה ישירה אל הלוקאליות המרחבית ואל עמדות הסובייקט הנבנות לאורה. אך ממעמדו כאזרח ישראלי מדרגה שנייה במערכת ריבונית המבוססת על הדרתו ואפלייתו, חוסיין לא ביקש להבנות בשירתו חזון אזרחי משותף על בסיס פואטיקה אוניברסלית המנרמלת את שייכות הסובייקט למרחב הריבוני, ולא כתב מעמדה המבקשת ליצור את המובן מאליו של הקיום האזרחי בריבונות הישראלית. שירתו של חוסיין מכילה אלמנטים של לוחמנות ומיליטנטיות בצד מסרים של סולידריות מעמדית ערבית-עברית המתעלה על השייכות הלאומית, ומתאפיינת בפואטיקה לוקאלית ופרטיקולרית. שירתו מבטאת את חוויית הפליטות והגלות הפלסטינית ומעמידה את המרחב הישראלי הקונקרטי כמושא לסימון אובססיבי, ובכך מתנה את סימון הסובייקט הפלסטיני ביחסו למרחב שקיומו בו אינו מובן מאליו ומשולל בעלות טבעית או ממילאית.

19 נתן זך, שירים שונים, תל אביב: אלף, 1960.

20 נתן זך, כל החלב והדבש, תל אביב: עם עובד, 1966.

21 מאיר ויזלטיר, "חתך-אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה 10 (ינואר 1980), עמ' 423.

לכן, לעומת הפואטיקה של זך – המאופיינת ביצירת המובן מאליו האזרחי בטכניקות של הפשטה ואוניברסליזציה, החותרות ליצירת עמדת סובייקט לאומי שהוא בגדר "כל אדם", כביכול, ולמעשה רק בגדר אדם שגבולות הגזרה של זהותו יהודיים-עבריים-ישראליים – הפואטיקה של חוסיין חותרת להצגתם של אתרים מרחביים קונקרטיים הניתנים לזיהוי, ואלו מובילים להבנייתו המורכבת של סובייקט פלסטיני שסבלו ומחאתו היסטוריים וקונקרטיים, ואינם חלק מאב-טיפוס אנושי גנרי, שקוף ובלתי מסומן.

אפשר לומר אפוא כי כמו שירתו של זך, שירתו של חוסיין עוסקת בהכרזת שייכותו של סובייקט מסוים אל מרחב מסוים. אך לעומת שירתו של זך, שבה שייכות זו עוברת טריוויאליזציה ונרמול המשחררים את השיר מהכרח הסימון, בשירתו של חוסיין הסימון הקונקרטי של המרחב הכרחי כאמצעי התנגדות להפקעת היחס האינטימי והזיקה הפרטיקולרית של הסובייקט הפלסטיני למרחב זה.²² המרחק הרב בין הפואטיקה המאפיינת את שירי הקובץ בעברית ובין זו המאפיינת את שירתו של חוסיין בערבית מחזק את הטענה בדבר יחסי הכוח הבלתי שוויוניים העומדים מלכתחילה בתשתית מעשה התרגום הזה. הדומיננטה של הדפוסים הפואטיים המזוהים עם שירתו של זך בשירי הקובץ מדגישה את התגייסותו האידאולוגית של מעשה התרגום לייצוגה המסולף והאפירמטיבי של ההווה הישראלית, ומבטיחה כי שירי העם הערביים ייכתבו בשפת הריבון – שפה המשעתקת את יחסי הכוח הא-סימטריים של המציאות הפוליטית ומנציחה את אסטרטגיות ההשכחה וההדחקה של האלימות האינהרנטית לה.²³

בהקדמה שכתבו לקובץ המתורגם מתארים זך וחוסיין את מה שמסתמן כטיבו הפטרוני והקולוניאלי של מעשה התרגום:

22 למשל, שירו של חוסיין "אל בן דודי בירדן", אליו מתייחס עופר אדרת במאמרו המקיף על שירתו של חוסיין (אדרת, הערה 4 לעיל), עוסק במפגש המורכב שבין הדובר ובין האזרחים הישראליים דווקא משום שהוא מפנה מקום לפרטיקולריות המרחבית המאפשרת את הבנייה של סובייקטיביות מורכבת וקונקרטית בשני הצדדים: "האנשים כאן אינם כפי שאתם מדמים לעצמכם. הם כמותם. יש להם לבבות עצובים ושמחים. יש להם תקוות וילדים קטנים טובים. ואם מבדילות השפות, ברמז יבינו, ואם השפתיים מגמגמות, בעיניהם ידברו" (מצוטט אצל אדרת). ה"כאן" של חוסיין שונה אפוא מסימוני המקום הדאיכטיים של זך, שנועדו לטשטש את המרחב עצמו ואת עמדת הסובייקט המשקיפה עליהם. ראו, למשל, בשיר אחר שאדרת מזכיר במאמרו, שבו הוא פונה אל בן שיחו היהודי: "התאמר לי: תאר את יופיים של קיבוץ ומושב... אך שכחת, אחי, כי נעלת מולי את הדלת; התרצה כי אהא לשקרן וליצן בר-איוולת? ומדוע תדרוש כי אני אהלל את / הנעלם השרוע מעבר לדלת? לו פתח המנעול, והסר את בגדי הסוהר!". המרחב בשיר זה הוא לא עוד שם עצם מידעי; לא רק ששמות העצם "קיבוץ" ו"מושב" אינם מיודעים, הרי שהם תצורות מרחביות מוגדרות המאפיינות את ההתיישבות הפועלת הציונית, ולכן אי אפשר לנתקם מהקשר היסטורי קונקרטי. דוגמה מרחבית דומה אחרת, משירו של חוסיין "שיר לחיפה, שבה גדלתי בילדותי", תובא בהמשך המאמר.

23 ההנחה המובאת בחשבון היא שפעולת התרגום כרוכה תמיד בחוסר האפשרות לשחזר באופן מוחלט את שפת המקור בשפת היעד וטומנת מידת-מה של כישלון ידוע מראש ובגישה בִּמְקוֹר. כפי שכותב ולטר בנימין: "אילו היה עניינה בבבואות של המציאות, הרי כאן ניתן להוכיח ששום תרגום לא היה אפשרי, אילו עמדה מהותו מעיקרה על השאיפה להידמות למקור". ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: נילי מירסקי, ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 131.

ויתרנו על כל ניסיון לתרגם את החרוז הערבי המקובל, שהיה עלול להרחיק משירים אלה את הקורא האמון על השירה האירופית ועל השירה העברית החדשה; והרי לקורא ממין זה נועדו התרגומים. מתוך אותו שיקול, אף היתרנו לעצמנו השמטות וקיצורים רבים, וכן "מודרניזציה" כללית ברוח שירת ימינו. לעומת זאת, לא היתרנו לעצמנו שום תוספת, אף לא ניסינו "לייפות" את השירים: שירת־העם הערבית אינה זקוקה לכך. כן השתדלנו לשמור על סגנון פשוט ובלתי־מצועצע ואף לא להרבות במלים ערביות שלא לצורך. הקורא ימצא כאן איפוא תרגום חופשי לשפת שיר מודרנית; לעתים קרובות, פאראפראזה בלבד. ועם המלומדים, חוקרי השירה הערבית ומוקיריה־במקורה — הסליחה. בהגישנו בזה את נסיונו המשותף, הננו להביע את התקווה, כי לא יהא זה אלא ניסיון ראשון להטעים את הקורא העברי מטעמה של שירת המזרח העממית, המוכרת לו כה מעט. יבואו אחרים וישלימו את אשר לא עשינו, או את אשר נבצר מאתנו לעשות.²⁴

הצהרות המתרגמים שלעיל הכרחיות להבהרת שלוש נקודות עקרוניות העומדות בתשתית הדיון המוצע במאמר זה. ראשית, עיקרו של הדיון בשירים המתורגמים כפי שיוצג כאן אינה השאיפה להתחקות אחר היחסים שבין מקור לתרגום, ואין בו משום ניסיון להסתיר את חוסר הגישה שלי לשפה הערבית שבה השירים נכתבו והושרו במקורם.²⁵ דווקא נקודת העיוורון ביחס לשפה הערבית היא תנאי הכרחי לאיוש עמדת הנמען שפרויקט התרגום מניח ומייצר – נמען "האמון על השירה האירופית ועל השירה העברית החדשה", הנטוע במארג קונוטציות תרבותיות יהודיות, ישראליות ועבריות. אי־ידיעת השפה הערבית של הקורא העברי המשוער – זה שאינו נמנה על "המלומדים, חוקרי השירה הערבית ומוקיריה־במקורה" – היא המכתיבה את טיב האינטרפלציה שפרויקט התרגום מבקש לייצר, והיא האחראית על מעשה הבנייתו של מיתוס דו־לאומי כוזב ומנרמל העומד בבסיסה של אינטרפלציה זו.

שנית, סטרוקטורת היחסים הבינארית המשתמעת מן ההקדמה, המעמידה את "שירת־העם הערבית" או את "שירת המזרח האנונימית", כפי שמכנים אותה המתרגמים, כמונאדה פרה־היסטורית המרוחקת מן השירה המערבית המודרנית, חושפת את טיבו הקולוניאלי של פרויקט התרגום הנידון. ההנחה כי הקורא הבקיא בשירה העברית החדשה יהיה בקיא גם במורשת השירה האירופית מבליעה את ההנחה כי עמדתו האסתטית שונה בהכרח מזו המזוהה עם שירי העם הערביים ומחזקת את עמדתו כסוכן מערבי. עמדה

²⁴ זך וחסיין, הערה 15 לעיל, עמ' 1.

²⁵ האמירה כי השירים המתורגמים נועדו ליצור מיתוס של קיום אזרחי דו־לאומי אינה טומנת בחובה הנחה כי לשירים המתורגמים אין מקור או שהם המצאה חסרת בסיס תרבותי מטריאלי. אף שהמתרגמים מסווגים את השירים כ"שירת המזרח העממית" ומוסיפים כי "לא ראינו טעם להצטמצם בגבולותיה של ארץ כלשהי, או תקופה אחת" (שם, שם), מקורם של רבים משירי הקובץ, גם אם קשה לאתרו במדויק, הוא אכן בשירים פלסטיניים וערביים – ובעיקר מצריים, לבנונים וסוריים. כפי שקוראו האנונימי של מאמר זה הסב את תשומת ליבי, השיר "בקשה לא לשכוח" (עמ' 47), למשל, הוא במקורו שיר מצרי המושר בעיתות חג ומועד, ואפשר אף להוסיף ולהתחקות אחר מקורם או אחר מקור השפעתם של רבים אחרים משירי הקובץ בשירי עם שונים בערבית שהושרו במרחב התרבותי והגאוגרפי של המזרח התיכון.

זו עולה בקנה אחד עם תיאור התחדשות חיי הקולקטיב הטריטוריאליים בארץ-ישראל בשיח הציונות במונחים כגון "שיבה אל המזרח", היינו חזרה אל המקור האותנטי והקדום של האומה הישראלית. יתרה מזאת, הנגשת שירי הקובץ לקורא העברי המוצג כבעל זיקה מובנת מאלה לאסתטיקה אירופית מאפשרת, כפי שאראה בהמשך המאמר, להציג את שירי העם הערביים כשריד אותנטי של זהות עברית קדומה ולהופכם לחלק מן הנרטיב הטלאולוגי של הריבונות היהודית המודרנית.

שלישית, אין במאמר זה משום ניסיון להצניע את תרומתו של ראשד חוסיין לפרויקט התרגום או להפחית מחשיבות פועלו כמשורר וכמתרגם פלסטיני, ששירתו הגיבה בדחיפות ובמיידיות למאורעות השעה ולא היססה לבטא בביקורתיות חריפה את ההיבטים החומריים והפרטיקולריים ביותר של יחסי הכוח במדינת ישראל. כמו כן, אין באמור משום ניסיון להפחית מן הניסיון הפוליטי העיקש של חוסיין וממחאתו נגד התודעה הכוזבת של העם היהודי והעם הפלסטיני גם יחד, מחאה שבמסגרתה הוא ביקר את התנאים הריאקציונריים המונעים משני העמים הללו להתעלות מעבר לשליכות האומית לטובת קיום דמוקרטי ואזרחי המבוסס על תפיסה מעמדית סוציאליסטית.²⁶ עם זאת, בה בעת, הדיון המוצג במאמר זה מניח כי הצגת המחברים-המתרגמים בגוף ראשון רבים "אנחנו" היא חלק מאסטרטגיה מקיפה וגורפת שהריבונות הישראלית נוקטת כדי ליצור מראית עין של סיטואציה דו-לאומית שוויונית וסימטרית. בפועל, דו-לאומיות זו מבוססת על יחסי כוח קולוניאליים – בלתי שוויוניים וא-סימטריים – הניזונים לא ממחיקה מוחלטת של האחר הערבי או הפלסטיני, אלא דווקא מייצוגו החלקי והרדוקטיבי ומהכלתו במבני הידע ההגמוניים, לשם תיקוף הכוח והשליטה של הריבונות הישראלית הנבנים ומשגשגים אל מולו.²⁷

בחירתו של חוסיין להשתתף במפעל תרגומי שכזה אכן עשויה להיקרא כניסיון לערער על ההפרדה המטריאלית, התרבותית והלשונית המאפינת את המציאות הפוליטית הישראלית בין יהודים ופלסטינים, ועל כך מעיד תפקידו החשוב במסורת התרגום מערבית לעברית ומעברית לערבית – תפקיד שהקנה לו את הכינוי "ביאליק של ערביי ארץ ישראל" לאחר שתרגם את שירתו של ביאליק לערבית.²⁸ ואכן, גם במארג אי-שוויוני

26 Mikhail, הערה 4 לעיל, עמ' 599.

27 מחזקת את הטענה הזאת הבחירה של זך וחוסיין לחתום את הקובץ בקטע הלכות מספרו של יוסף בר"ן מיוחס הפלחים (תל אביב: דביר, 1937), המתאר את טקס הנישואים אצל הפלאחים, ומשווה את חייהם עם חיי היהודים בתקופות התנ"ך והתלמוד. זך וחוסיין, הערה 15 לעיל, עמ' 81-85. נספח עיוני זה מעיד אפוא על ההיקסמות האוריינטליסטית מן "האחר המזרחי" ועל השאיפה ההגמונית לשלוט בו באמצעות הכלתו במערכי הידע הייצוגיים האסתטיים של התרבות השלטת. עם זאת, יש לציין כי בצד היקסמות אוריינטליסטית מן המזרח, אפשר לחלץ מן הפרויקט של מיוחס עצמו עמדה מורכבת יותר. כפי שמראה עמוס נוי, מיוחס עשה שימוש תדיר במנהגי הפלאחים כדי לפענח טקסטים יהודיים מן המקרא והתלמוד, ובעשותו כן קרא תיגר על הניסיון להעמיד מערכת הייררכית ובינארית שתפקידה לאפשר לחלוץ היהודי להבנות את הפלאח הערבי כתשליל של סובייקט מערבי ונאור. להרחבה ראו, עמוס נוי, עדים או מומחים: יהודים משכילים בני ירושלים והמזרח בתחילת המאה ה-20. תל אביב: רסלינג, 2017.

28 אדרת, הערה 4 לעיל.

של יחסי כוח המאפיינים סיטואציה קולוניאלית, כמו זו המוצאת את ביטויָה במעשה התרגום הנידון כאן, נוכחותו ושותפותו של חוסיין כסובייקט בעל עמדה היברידית מתוחכמת המאמצת את הקודים של הריבון כדי להילחם במחיקתו־שלו היא עדות לכך שהזהות הציונית־ישראלית־יהודית זקוקה נואשות לאחר הפלסטיני והערבי כדי לכונן עצמה כשליטה ועליונה, וכדי לייצר אתרים תרבותיים ופוליטיים של מפגן כוח ריבוני. ועדיין, בניגוד לעמדה המוצהרת של המתרגמים, הסיטואציה של מעשה הדמיון האחדותי והדו־לאומי מבוססת על הדומיננטיות של פעולת הניכוס ועל תרגום בתנאים מגבילים של שפת הריבון והכוח. ביחסי כוח אלו לאחר הפלסטיני עובר בהכרח תהליך של הנכחה וסימון, אולם כשארית, כמה שנותר ממאמצי הדחיקה, הצמצום ואף המחיקה.²⁹ הבנת התרגום כחלק בלתי נפרד ממערכת אסטרטגית פוליטית המאפיינת את תצורות הכוח והפעולה של הריבונות הישראלית מניחה מראש א־סימטריות בין המתרגמים ומניחה מראש את מקומם המוגבל של ראשד חוסיין ושל הערבית עצמה במעשה התרגום, שכן מגבלות אלו הכרחיות כדי לאפשר את חזיון האלימות והכוח של הריבונות הישראלית וכדי להעמיד את הזהות היהודית־עברית־ציונית כזהות דומיננטית, יציבה ושלטת.

שאיפת הנורמליזציה, המשכיות המלחמה והשלב ההגמוני

כניסתו של נתן זך לשדה הספרות הישראלית בשנות החמישים של המאה העשרים לוותה בניסיון לסמן עצמו כחלק מדור משוררים חדש ומובחן – דור שלימים כינה גבריאל מוקד "דור המדינה"³⁰ – שכתבתו הפואטית מרדה בנורמות האסתטיות והרעיונית של דור המשוררים שקדם לו. במסות ובמניפסטים הפואטיים שפרסם במקביל לכתבתו הספרותית, כמו "הרהורים על שירת אלתרמן"³¹ ו"לאקלימן של שנות החמישים והשישים בשירתנו"³², תיאר זך את הסתייגותו מן הפואטיקה המגויסת, הקאנונית והקולקטיבית שאפיינה את שירתם של משוררי שנות הארבעים (ובעיקר את זו של אלתרמן), ואת חתירתו לפואטיקה בעלת קוד אוניברסליסטי, המעמידה במרכזה סובייקט־דובר אינדיבידואלי ואוטונומי, המגלם חוויה קיומית כלל־אנושית ואינו חב את קיומו לקולקטיב מסוים. אך קריאה ביקורתית בשיריו של זך חושפת את הפער בין הפואטיקה המוצהרת שלו לבין זו המתממשת בשיריו, ותובעת את ארגונו המחודש של הנרטיב ההיסטוריוגרפי־הספרותי המקובל של היחסים הבין־דוריים בשירה העברית המודרנית. התנגחותו של זך

29 על אסטרטגיה זו ראו, חנן חבר ומחמוד כיאל, "פתח דבר: לקרוא את המרחב המשותף", חנן חבר ומחמוד כיאל (עורכים), מרחב ספרותי ערבי־עברי, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 7–18.

30 גבריאל מוקד, בזמן אמיתי: 96 מסות, מאמרים, רצנויות ורשימות על הספרות העברית של דור המדינה, תל אביב: עכשיו, 2011.

31 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו 3–4 (אביב 1959), עמ' 109–122.

32 נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ (29/7/1966), עמ' 10–13.

בנורמות האסתטיות שאפיינו את דורות המשוררים שקדמו לו אינה מציעה, כפי שעשוי היה להשתמע ממסותיו, קריאה ממשית למרד או עמדה אנטיטטית, אלא דרמה בהמשכים של כינון לאומי.³³ המגמות האסתטיות והפואטיות של שירת זך, כמו אלו המזוהות עם שירת "דור המדינה" בכללותה, צריכות להיבחן כפרקטיקות שנועדו לאשרר את הנורמטיביות של הקיום הלאומי, להזין את מצב החירום ולהצדיק את האלימות ההכרחית ליצירתה של ריבונות יהודית הומוגנית. כפי שמראה מישל פוקו, בפרפרזה על טיעונו הקלאסי של אבי תורת המלחמה המודרנית קרל פון קלאוזביץ, "הפוליטיקה היא המשכה של המלחמה באמצעים אחרים".³⁴ החיים הפוליטיים, על היבטיהם התרבותיים, ולו הסובלימטיביים ביותר, מתגלים אפוא כנגזרת של המלחמה, שגם לאחר סיומה מוסיפה להיות חלק בלתי נפרד מחברות, מוסדות ורעיונות, באמצעות תצורות מגוונות ומבוזרות של יחסי כוח. במובן זה, שירתו של זך מסייעת בהטמעת הקוד המלחמתי בחיים הלאומיים ומזינה את יחסי הכוח המצדיקים את המשכיותו של מצב החירום הישראלי.

באמצעות אסתטיקה מודרניסטית החותרת להפשטה, מדחיקה את הפרטיקולרי ונמנעת מסימון מופגן של נקודות ייחוס ושייכות, שירתו של זך מסייעת בכינון זהותו ההגמונית – היציבה, המבוססת והמובנת מאליה – של האזרח הישראלי היהודי. בשימוש של זך בדגם קיומי-אוניברסלי, המעניק לסובייקט הדובר בשיריו את הלגיטימציה לשמש כאב-טיפוס של חוויה כלל-אנושית, נרמז אופייה המז'ורי והבלתי חתרני של שירתו: שירה שהמגמות האסתטיות החדשות המאפיינות אותה אינן מעידות על ניסיון לנטרל או לפרק את מבני הכוח של החברה הישראלית, אלא מסייעות, בסופו של דבר, ביצירתה של מציאות אזרחית סטנדרטית ואחידה, המושתתת על דפוסי קיום יציבים ועל עמדות סובייקט בלתי משתנות.

חותם האוניברסליות, המרחק וההפשטה המאפיינים את הפואטיקה של זך מסייעים בטשטוש ההייררכיות וההבדלים הפרטיקולריים העשויים ליצור דה-לגיטימציה לקיום הלאומי ולחשוף חלופות חדשות ליחסי הכוח שהוא מושתת עליהם. לכן, במונחי של דיוויד לויד, מסמנת פואטיקה זו את כניסתה של הישראליות אל "השלב ההגמוני",³⁵ שבו התרבות מתגייסת ליצירת קונפורמיות אזרחית באמצעות הטמעתם של אלו המסומנים

33 כפי שטוענת חמוטל צמיר, שירתו של זך מסמנת את המעבר ממגמות פואטיות מגויסות וקולקטיביות, שאפיינו את שירתם של משוררי שנות הארבעים והחמישים, לפואטיקה אינדיבידואליסטית, בעלת יסודות צורניים מודרניסטיים ותמטיקה אוניברסלית. לדידה של צמיר, המעבר הזה בין המודוסים הפואטיים מקביל למעבר ההיסטורי והפוליטי ממודוס של מאבק טריטוריאלי וחתירה לקולקטיב לאומי מוגדר אל קיום ריבוני במרחב לאומי-אזרחי, שהשייכות אליו נתפסת כעובדה נתונה, מופנמת ומוגמרת. חמוטל צמיר, "הנוף מאבד את שמו: הסובייקט הלאומי הישראלי של נתן זך", מחקרי ירושלים בספרות עברית יט (2003), עמ' 219–244.

34 Michel Foucault, "Society Must Be Defended": *Lectures at the Collège de France* 34 1975–1976, David Macey (trans.), New York, NY: Picador, 2003, pp. 15, 48 שלי, א"פ.

35 David Lloyd, *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, Oakland, CA: University of California Press, 1987

כ"אחרים" מן הפרויקט הלאומי באפרטוס המדיני ובמטא-נרטיב המזוהה עימו. הטמעה זו מטשטשת את סממני הזהות הייחודיים – הבעייתיים והמאיימים – של "אחרים" אלו, ובה בעת היא מאפשרת לתחום אותם כמושאי הידע והשליטה של התרבות הדומיננטית.³⁶ באופן דומה, הפואטיקה של זך ממקמת את הזהות הערבית בשירי העם המתורגמים באזור עמום של טרנסצנדנטיות ומסמנת את קיומה הקונקרטי באופן חלקי בלבד. הסימון החלקי נועד לערפל ולהסתיר היבטים הקשורים בזהות זו העשויים לערער את השאיפה לנורמליזציה שהפואטיקה של זך מבקשת למלא. הרדוקציה של הפלאח הערבי, ה"אחר" המיוצג בשירי העם הערביים, לכדי בבואה בלתי מאיימת לכאורה של ישות פרה-לאומית,³⁷ היא אמצעי ליצירתה של טוטאליזציה תרבותית, המובילה, בסופו של דבר, להעמדתן של צורות מתוחכמות יותר של הדרה ואליםות. כפי שכתב חוקר הפולקלור והספרות העממית אלן דאנדס, החומרים שהספרות העממית מבוססת עליהם "הם בעלי קיום מוכפל בחלל ובזמן, והם קיימים בצורות שונות".³⁸ מופעה המרובים של הספרות העממית – כולם וריאציות על תכנים, תבניות ונוסחים הקיימים זה כבר בסירקולציה התרבותית – מטשטשים את מקורותיה ומערערים את בלעדיותו של ההקשר ההיסטורי שהיא מופיעה בו. הצגת השירים כטקסטים פולקלוריסטיים ובעלי רישום היסטורי עמום מבטיחה אפוא את השמירה על הפער והמרחק בין המתואר בהם ובין ההווה האקטואלית של נמעניו החוץ-טקסטואליים של התרגום – קהל הקוראים הישראלי של שנות השישים. לאור כל אלה, הפנייה אל שירי העם הערביים – שגונם הפולקלוריסטי מונע זיהוי היסטורי ברור של זהות אתנית ערבית ומדחיק את הקונפליקטואליות של ההווה הלאומי – מסייעת בדמיונה של הזהות הישראלית כזהות

36 למשל, הסוציולוג גיל אייל מתאר כיצד בתקופת הממשל הצבאי בישראל הופעלה על הכפרים הערביים צורה ספציפית של כוח, שאפשרה לכננס כמושאם של טענות והיגדים שנוצרו בשיח המזרחנות הישראלי. הטמעה זו של הכפר הערבי בגוף הידע של התרבות הישראלית אפשרה, לפי אייל, להפריד את הדובר ממושא, היינו לסמן את הדוברים, המפיקים את היגדי השיח, כבעלי זהות נפרדת מזו הכרוכה במושא מחקרם, ובכך לכונן את הזהות היהודית-ישראלית כבעלת צביון מערבי ומתקדם לעומת הזהות הערבית-ישראלית, שלה, לכאורה, צביון מזרחי נחשל. גיל אייל, "בין מזרח למערב: השיח על 'הכפר הערבי' בישראל", תיאוריה וביקורת 3 (חורף 1993), עמ' 39–53. בהמשך לטענותיו של אייל אפשר להוסיף כי דקלים ותמרים ממלא בשיח הספרות הישראלית פונקציה דומה לזו שממלא "הכפר הערבי" בשיח המזרחנות הישראלי. לא רק שדמות הפלאח מתווכת באמצעות שפתו הפואטית של משורר עברי, אלא שהתרגום כולו משתתף בהפיכת הפלאח בפרט והכפר הערבי בכלל למושא של ידע וחקירה (וראו, למשל, את דבריו של זרטל בעל המשמר: "הקורא בקובץ קטן ונאה זה [...] כאילו מציץ בעיניים פקוחות יותר אל תוך הכפר הערבי"; זרטל, הערה 18 לעיל).

37 המצאת זיקות בין אורחות החיים של הפלאחים לאורחות החיים של "אנשי בראשית" המקראיים אפשרה ליהודים בתקופת ההתיישבות החלוצית להעמיד מסורת יהודית לא-גלונית בעלת היסטוריה טריטוריאלית רציפה, שניכסה את פיגורת הפלאח כחלק ממגמת ההתכשיות הכוללת לשאיפותיהם הלאומיות של ערביי ארץ-ישראל. בה בעת, לניכוס זה לוותה גישה בדלנית בעלת אופי אוריינטליסטי, שראתה בפלאחים דמויות נחותות בתרבותן מן היהודים המתישבים, שתפסו עצמם כנושאייה של בשורת התרבות וכנציגיו של המערב האירופי. אייל, שם, עמ' 48.

38 מצוטט אצל עלי יסיף, "הספר העממי – פולקלור או תרבות פופולארית", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי א' (1980), עמ' 131.

הומוגנית, זהות ה"שורדת" את המפגש עם המיעוט החי בתוכה בלי שתיאלץ לשנות את סממניה היהודיים, להתנסות ברגעי היברידיות מאיימים או להגמיש את קווי מתארה.

פולקלור ערבי, או למה (שוב) פלאחים?

לבחירה להעמיד במרכז הפרויקט התרגומי שירי עם ערביים, השייכים לקטגוריה התרבותית הרחבה המכונה "פולקלור", משקל רב בבחינת תפקידו התרבותי, הפוליטי והאידיאולוגי של הקובץ דקלים ותמרים.³⁹ בפרויקט הציוני, כחלק מן המאמץ ליצור תרבות ישראלית לאומית, מקומית וטריטוריאלית, נעשה שימוש רב במסורות וברכיבים הן מן הפולקלור היהודי והן מן הפולקלור הערבי. לטקסט המקראי היה תפקיד מרכזי בביסוס הזיקה בין העם היהודי לארץ ישראל, שכן תפיסתו כאפוס היסטורי-מיתי, ולא רק כמקור תאולוגי, אפשרה לנסח באמצעותו את הזיקה היהודית אל הארץ במונחי בעלות ושייכות היסטורית, ובו זמנית לשלול את ההיסטוריה המתחרה של ערביי ישראל.⁴⁰ השילוב בין הטקסט המקראי ובין רכיבי הפולקלור של ערביי ארץ ישראל, שהמתיישבים היהודים ראו בהם שריד לעבריות קדומה ואותנטיות, אפשר את המצאתה של מסורת חדשה, שהלמה את שאיפותיו הילידיות והמקומיות של הפרויקט הטריטוריאלי היהודי. באופן דומה, שירת העם הערבית המוצגת בדקלים ותמרים – תמהיל של חומרים תרבותיים ערביים ויהודיים – היא, במונחי של אריק הובסבאום, "מסורת מומצאת",⁴¹ שמטרתה להבנות מסורת תרבותית קדומה שתהלוך את הקולקטיב האזרחי ששירי הקובץ מבקשים להמציא ולדמיין; קולקטיב שאינו קיים במציאות הממשית של ממשל צבאי, שליטה אלימה בעם הפלסטיני ומדיניות הפרדה חמורה בין אזרחיה היהודיים הערביים של מדינת ישראל.

הצגתם של שירי עם ערביים, שעבריותם אינה אלא צידה השני של עבריותם, מספקת אפוא מאגר תרבותי משותף ומרחב ספרותי פלורליסטי ושוויוני לכאורה, המאופיין בהיעדר הפרדה אתנית. המצאתה של מסורת לאומית, כפי שטוען הובסבאום, היא חלק מניסיון פוליטי לחסום תהליכי דמוקרטיזציה ופלורליזציה בהווה הלאומי, ומנגנון מאחד

39 ההתעניינות בחקר הפולקלור צמחה באירופה בסוף המאה השמונה-עשרה. הופעתן של תפיסות לאומיות רומנטיות בעלות אופק מהותני הובילה להתעניינות רבה במיתוסים, אגדות וסיפורי עם, שנתפסו כעדות אותנטית לקולה הפרימורדיאלי של האומה. William A. Wilson, "Herder, 'Folklore and Romantic Nationalism'", *Journal of Popular Culture* 6, 4 (Spring 1973), pp. 819-835.

40 יובל עברי, "תרגום ללא מקור: שאלת הבעלות על טקסט וטריטוריה במעבר מהמסורת הפלסטינית שבעל-פה לספרות העברית", חנן חבר ומחמוד כיראל (עורכים), מרחב ספרותי ערבי-עברי, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 55.

41 כפי שטוען הובסבאום, אומות אינן מבוססות על מסורות עתיקות יומין, אלא על מסורות מומצאות (המובנות כעתיקות יומין), שנועדו ליצור לכידות חברתית וקהלית בקרב אזרחי מדינת הלאום. מסורות אלה אינן אותנטיות וספונטניות, אלא ביטוי לתהליכי הנדסה חברתית ותרבותית שנועדו להעניק למדינות הלאום תחושת קיום היסטורי רציף ולגיטימציה לקיומן בהווה. Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 2012, pp. 1-14.

המסב לתוכו קטבים תרבותיים הטרופיים.⁴² אם כן, המצאת מסורת אינה רק ניסיון נאיבי של אומות, כישויות מודרניות, להעניק לעצמן תיקוף ראשיתי מזויף, אלא היא נושאת תפקיד גם ככלי שרת בידן של אליטות שלטוניות ותרבותיות, המבקשות להעניק לגיטימציה למוסדות פוליטיים, חברתיים ושלטוניים הפועלים בהווה הלאומי. לאור זאת, כטקסט ספרותי השייך לסרקולציה התרבותית-הישראלית, קובץ שירי העם המתורגמים דקלים ותמרים הוא חלק ממבנה-על הסופג לתוכו את הסתירות של המציאות הלאומית המטריאלית ומטשטש אותן, ומסייע ביצירתו של מצג שווא אידאולוגי, שבו מומר חוסר השוויון האזרחי בתפיסה כוזבת של מסורת עתיקת יומין משותפת. יצירתה של מיתולוגיה אזרחית באמצעות תרגומו של טקסט עממי רווי זיקות ערביות ועבריות מגלמת את הניסיון ליצור את המובן מאליו של הקיום הלאומי בהווה ולהציגו כחלק הכרחי וטבעי מתנועה היסטורית רציפה ונטולת קווי שבר וקיטוע.

כמסגרת תמטית מארגנת לשירי הקובץ, להבניית המיתוס האזרחי, נבחרה – ולא במקרה – דמות הפלאח. הזיקה האינטימית והבלתי אמצעית של הפלאח אל האדמה והתנהלותו הפיזית הבוטחת במרחב הישראלי הפכו אותו מודל לחיקוי בקרב אנשי העליות, שבאימוץ מאפייניו הילידיים ביקשו לעצב את הסובייקט היהודי החדש, הלאומי והטריטוריאלי. המשיכה הזאת אל דמות הפלאח לא רק מבטאת את תפיסתו כאנטיזה של היהודי הגלותי, אלא אף מהדהדת את היקסמותה של הלאומיות הרומנטית מן האיכר, איש האדמה, שנתפס כגילום טהור, מקורי ואותנטי של שלמות ואחדות לאומית, וכשריד למקורותיה הפרה-מודרניים של האומה המודרנית טרם הושחתה בידי הציוויליזציה המודרנית והתרבות הקפיטליסטית, העירונית והמתועשת.⁴³

אך לבחירה בפיגורת הפלאח ולצימוד בינה לבין הקטגוריה הפולקלוריסטית של שירה עממית תפקיד חשוב נוסף בשירות הפונקציה האידאולוגית שממלא דקלים ותמרים. זיהוי הפלאח כחלק ממכלול תרבותי פולקלוריסטי משרת את האינטרסים הפוליטיים של הריבונות הישראלית לא רק משום שהוא מזין את תפיסת המקור המשותף של הקהילייה הלאומית המדומיינת, אלא גם משום שהוא מאפשר את הוצאתו של הסובייקט הערבי

42 שם, שם.

43 איש הלאומיות הרומנטית יוהאן גוטפריד הרדר (1744–1803) הצביע על חשיבות האיכרים בהחייאת עברה ההיסטורית העשיר של האומה הגרמנית ובהפיכתה בסיס איתן לחיים תרבותיים ולאומיים מודרניים. לאיכרים, טען הרדר, ישנו הקשר האורגני והעמוק ביותר עם תרבותם הלאומית. לכן כינה את שירי העם של האיכרים "הארכיב של הלאומיות, טביעת האצבע של הנפש הלאומית, הקול החי של האומה", ולכן טען כי אין מקום יעיל יותר לגלות את נפש האומה ותמציתה מאשר בשירתה העממית, ובעיקר זו המצויה בקרב האיכרים (Wilson), הערה 39 לעיל, עמ' 826. התרגום שלי, א"פ. בניגוד לעמדתו של הרדר, ניתוחים מרקסיסטיים מספקים עדויות לתפיסה ביקורתית של האיכר כנתין צייתן המבסס כוח ריאקציונרי נטול תודעה מהפכנית. בניתוחים אלו מוצגים האיכרים, בעיקר בחברות קולוניאליות, כישויות פסיביות חסרות קול, וכמי שאורח חייהם הפסטורלי גרם לשקיעתם במסורות עבר קדומות ומנע את הכשרתם לסוכנים משפיעים המעורבים בחייה הפוליטיים של מדינת הלאום. להרחבה ראו: Timothy H. Evans, "Folklore as Utopia: English Medievalists and the Ideology of Revivalism", *Western Folklore* 47, 4 (1988), pp. 245-268; Carmen Ortiz, "The Uses of Folklore by the Franco Regime", *Journal of American Folklore* 112, 446 (Autumn 1999), pp. 479-496.

אל מחוץ להיסטוריה באמצעות הפיכתו למיתוס. זיהוי הפלאח כחלק ממסורת עממית, פולקלוריסטית, והצגתו הפואטית כישות אגדתית מרוחקת, משכפלת את ההתייחסות אל הסובייקט הערבי כדמות נוכחת-נפקדת בריבונות הישראלית וכמי שאינו ממלא תפקיד של סובייקט היסטורי פעיל.

לפואטיקה בשירי הקובץ תפקיד חשוב בייחוס איכויות מיתיות ואגדתיות לדמותו של הפלאח ולאורחות חייו. כפי שמראה גבריאל מוקד, האסטרטגיה הפואטית המפקיעה את ההתרחשות השירית מן הריאליה הקונקרטית ומעניקה לה איכות אגדתית שכיחה בשירתו האקזיסטנציאליסטית של זך משנות החמישים והשישים.⁴⁴ שילובם של חומרים אגדיים ומיתיים מעניק לרבים משיריו של זך הילה של אגדה מודרנית או של משל קיומי המתאר התרחשויות כלל-אנושיות על רקע עולם מודרני בלתי רציונלי ביסודו. מאפיין פואטי זה רלוונטי ומעניין, בהקשר הנידון, לא רק ברגעי התהודה של אגדה או מיתוס על רקע מציאות מודרנית, אלא דווקא במקרים שבהם מלאכת הייצוג הפואטי מעניקה לשיר איכויות פולקלוריסטיות מלאכותיות ויוצרת בו מבנים חדשים דמויי אגדה. השיר "עבדו מתפרע" מתוך דקלים ותמרים והשיר "האגדה על חאג'י באבא" מתוך שירים שונים מבטאים שניהם ניסיון פואטי דומה לייצורה של מראית עין פולקלוריסטית, משל היה השיר המודרני רישום טקסטואלי של שיר עממי שמקורו במסורת המסירה האוראלית:⁴⁵

44 מוקד, הערה 30 לעיל, עמ' 74-75.

45 זך וחוסייין, "עבדו מתפרע", הערה 15 לעיל, עמ' 27; זך, "האגדה על חאג'י באבא", הערה 19 לעיל, עמ' 56.

עבדו מתפרע

עבדו אוהב את רנדרה,
עור לךל שאר בנות הקפר.
ואף היא, רנדרה, תפח רוחה,
אוהבת את עבדו.
אתמול ברדתו לפרם
החל מפזז ומכרכר.
ושלשום, במסיבת חכריו,
בקשה כי יראה את כחו.
ועבדו, זה ארי היער,
שבר את ענפי הבסטן בנחת ורועו.
עבדו מתפרע. אין גבול לאהבתו וקצה.
עוד מעט יתקף את הקפר וירוצן את ראשי כל יושביו.
אין עצה אלא להשיאו לרנדרה.
או ירגע וכלנו נפצח בשיר

האגדה על חאגי באבא

האיש חאגי באבא אהב כל ימיו. מספר עליו
שאהב ואהב. אשה באה אחר אשה. הנשים
סלחו הכל לחאגי באבא.
חאגי באבא האריך ימים. קשהיה יושב בקננותו
בגנים, אמרו עליו כל נשות השבט:
הנה חאגי באבא. זהו חאגי באבא. תמיד מאהב.
חאגי באבא.
וחאגי באבא היה שמח בחלקו. כן, אפלו בקננותו
היה מתחיל אל תוך זקנו. הדבר לא יאמן כמעט.
למעשה, הוא הפתיע את כלם. כיצד זה? היה הישישים
שואלים בתמיהה ונדרים בראשיהם. אבל זוהי עבודה.
אפלו הצעירים והחצופים ביותר לא העזו להכחישו.

[...]

חאגי באבא. מספר עליו שאהב ואהב.
קשהינים המפלגים הזוכרים אותו עדן מעלים את שמו,
הם נאנחים

הרטוריקה הנקטת בתיאור הדמויות הגבריות שבמוקד ההתרחשות השירית מדגישה את אופיים הסיפורי של השירים ואת מסירתם מפי דמויות מומחזות אחרות. בצורה זו השירים מחקים את סיטואציית ההפקה האוראלית המזוהה עם השיר העממי, העובר מפה לאוזן בחלוף הדורות וזורם מימים עברו בעורקיו של הקולקטיב התרבותי. בשיר "עבדו מתפרע" האמירה "אז ירגע וכלנו נפצח בשיר" מבליטה את פעולת המסירה השגורה של מעלליו של עבדו מפי חברי קהילתו, הצופים את התנהגותו מבעוד מועד, ובשיר "האגדה על חאגי באבא" של זך מודגשת פעולת המסירה של מעללי הדמות המרכזית גם לאחר מותה ("מספר עליו / שאהב ואהב", "עדן מעלים את שמו"). גם קורותיהן של שתי הדמויות, עבדו וחאגי באבא, מציגות תמהיל אוריינטליסטי של תכונות אופי אנושיות טיפוסיות והילה מיתית, ומשכפלות באופן מסירתן את המבנה הנוסחתי הקל לשינון של נרטיב עממי. עבדו, איש האדמה היצרי והפראי, מתואר בפי אחרים כ"ארי היער", כינוי המסמן את כוחו הפיזי יוצא הדופן, ואילו חאגי באבא, שעוד בחייו הפך לאגדה, מתואר כעין דון ז'ואן שיכולת התאהבותו אינה יודעת גבול. תיאור הדמויות כנשאות אקזוטיות של תכונה או של מאפיין מרכזי אחד הופך אותן לשטוחות וסכמטיות, מדגיש את הממד הלא ריאליסטי של השירים ומערטל את מלאכת הסיפור העממית שבה הם לכאורה כרוכים.

הצגת השירים משל היו חלק ממסורת פולקלוריסטית אגדתית מאפשרת לזך לשמר את העיקרון האוניברסלי והבלתי קונקרטי המזוהה עם שירתו. במקרה של שירי העם הערביים החומרים המיתיים והאגדתיים משמרים את הפער התמידי הקיים בין השיר לקורא הישראלי, ומותירים את הדמויות כבריות אגדתיות ועממיות, רחוקות ובלתי מושגות. עטיפת שירי העם המתורגמים בכסות פואטית מודרניסטית – בביטול החרוזה, הריתמוס והמשקל בשורותיהם – אומנם מקרבת אותם במידת־מה לעולמו התרבותי והאסתטי של הקורא העברי בן הזמן, אך היא גם מבליטה את תכונותיה החומריות של הלשון הפיגורטיבית ומחצינה את הפער שאינו ניתן לגישור בין מקור לתרגום. הפלאח בשיר "עבדו מתפרע" ובשירים אחרים בדקלים ותמרים נעשה דמות גנרית המייצגת מסורת ערבית־עברית קדומה; אין בו כל הנכחה מחודשת, ממשית, של מי שהודחק מסדר היום הלאומי־הישראלי. המיתוס אינו "מדִבֵּר" בשפת ההיסטוריה, הוא אינו תובע דיאלוג בין סובייקטים היסטוריים ממשיים, ובמצב זה, שבו "המשורר־המתרגם לא מתחלק באחריות עם הכפרי המסלסל בקולו, או מתחלק בה מעט ככל האפשר",⁴⁶ מתאפשרות הן התעלמות מן התודעה ההיסטורית הערבית והן הדיפתן של שאלות היסטוריות הנוגעות לתודעה זו.

שפה סינתטית המדמיינת דו־קיום ערבי־עברי

ניסיון הבנייתו של פולקלור ערבי־עברי משותף מוצא את ביטויו בנוסח שירי היברדי, שבמסגרתו משובצות בטקסט המתורגם מילים ערביות בתעתיקן העברי:

יֵא גִּזְלִי עֲלֵה לְעֶסְקִי לְזֹאחֶלָה / יֵא גִּזְלִי שֶׁב וְחִזֵּר. // הַשְׁחַרְחֶרֶה, הַשְׁמָרִי מִן הַבֶּץ /
וְהַפְשִׁילִי אֶת כֶּנֶף הָעֶבְאִיָּה ! // יֵא גִּזְלִי יוֹשֵׁב לוֹ עַל שְׂפַת הַנֶּהֱרָ. / הַתְּפַקֵּעַ מִכַּעַס !⁴⁷
כּוֹתֵב הָאֲגָרָה, פָּרַס בְּשִׁלּוֹמוֹ. / נִסֵּעַ וְהִתְמַהֵּמָה מְאֹד. חֲרָמִי עָלֶיךָ ! / לְמִי זֶה אֶלְבֵּשׁ תְּקִסְיָה
וְאֶזֶזֶר — / הִלְאֲכִנִי הַבֵּית אִם לְעֶצִיּוֹ ? // דְּמַעֲוֹתֵי עַל לְחֵיִי — / זָרָם גֶּשֶׁם פֶּאֶנּוֹן. / מְאָרָה
עַל רֹאשִׁם שֶׁל בְּעָלֵי־הַמָּסַע ! / חִזֵּר, בְּעָלִי. הֶכֶל הַנֶּכֶר ! [...] // אֱלֹהֵי מַעֲזֵן אֶרְתָּאז אֲנִי — /
חֲרָכָה הָיִיתִי מִכֶּכֶר. / אֱלֹהֵי אֶכָּן חֲלָמִישׁ — / מִכֶּכֶר הָיִיתִי נִמְסָה פְּמִיָּם.⁴⁸

זך וחוסיין מציינים רפרטואר של מאפיינים כגון ריתמוס חופשי, סגנון המחקה אינטונציה דיבורית ואף רכיבים לקסיקליים ודקדוקיים המחקים דיאלקט ערבי כדי ליצור את הרושם ששירי העם הערביים, גם אם שוכתבו ועברו המרה מדיומלית (משירה שבעל פה

46 נסים קלדרון, פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות הששים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 65.

47 זך וחוסיין, "עוד חודש ימים", הערה 15 לעיל, עמ' 8.

48 זך וחוסיין, "שיר האשה שבעלה היגר אל מעבר לים", הערה 15 לעיל, עמ' 15–16.

לשירה שבכתב),⁴⁹ הם בגדר רישום של שפת פלאחים מדוברת ועדות לקיומו של דיבור ערבי-עברי אותנטי. הסגנון הדיבורי הזה חובר למגמה הכללית שאפיינה את הפואטיקה המוצהרת של זך – הפיכת שפת השיר לשפה יום-יומית נגישה, המשקפת את תכונות הדיבור של "האדם הפשוט ברחוב" ומנטרלת את השיר ממליצות פתטיות וממעמסות פואטיות ופיגורטיביות, תכונות שזך תפס כמלאכותיות וכמשוללות כל יכולת למסור את פרטי החוויה האנושית החד-פעמית.⁵⁰

לשון שני השירים משמרת גורמים מן השפה הערבית ומחקה לעיתים את הדקדוק הערבי, כמו מילת הפנייה "יֵא" בשיר "עוד חודש ימים", שבשפה הערבית מופיעה לרוב בצמוד למילת תיאור או שם בפנייה לנמען ואילו בשיר צמודה תמיד למילה "גוֹזְלִי" במשפטים הכתובים בגוף שלישי, וכן במילים "תִּקְסִיָּה" ו"חֶרְמִי" ב"שיר האשה שבעלה היגר אל מעבר לים". אך הנכחת הערבית במקומות האלו מלמדת על התנאים המסוימים שבהם היא יכולה להופיע בצד הדומיננטיות של העברית: שם העצם "תקסירה", המסמן מעיל בית או חלוק ערבי-מסורתי,⁵¹ מופיע בצמוד למילה העברית "אזור", שהיא מעין שעטנז לשוני ומלבושי, והמילה "חרמי", המוטה לפי כללי השייכות של העברית, מנצלת את ריבוי משמעויותיו הייחודיות ואת מוכרותו של השורש השמי חר"מ הן בשפה הערבית והן בשפה העברית.⁵² רגעי הנכחה הללו של הערבית, אם באמצעות ניסיון לשמור על מבנים דקדוקיים ואם באמצעות ייבוא מיידי וישיר של שמות עצם מן הערבית, מדגישים ביתר שאת את הניסיון להבליע את השפה הערבית בעברית ולמלא את החללים הסמנטיים והצורניים הנוצרים בתרגום, באופן המייצר מראית עין של איזון לשוני ובה בעת מדגיש את הערבית כשארית בלבד על רקע הדומיננטה של העברית. הנכחת מגבלות הערבית על רקע העברית הדומיננטית מכפיפה את הראשונה תחת האחרונה, ומדגימה את האסטרטגיה של שימור הערבית כשארית במפגן הכוח והשליטה של העברית, במסגרת לשונית שלכאורה מעניקה לשתי השפות קיום מקביל מלא, זו בצד זו. הערבית אינה נמחקת כליל מן הטקסט המתורגם, אבל היא נותרת תמיד משנית, ולכן כפופה לעברית. יצירתה של השפה הסינתטית ערבית-עברית, שאינה קיימת במציאות הממשית ומבוססת על מלאכת אריגה המשערבת את העברית, היא חלק מן הניסיון ליצור מקבילה

49 כפי שמראה בנימין, המרה מדימלית זו – ההופכת את הצורות הספרותיות המזוהות במקורן עם המסורת האוראלית ליצירות אומנות מודפסות הנצרכות באופן קפיטליסטי, בודד ומנותק – מטשטשת את היסוד החברתי הטמון בסיטואציית ההפקה והמסירה של הספרות העממית, ועוקרת מתוכה את החוויה הקולקטיבית העקרונית לה, שבנימין מזהה כאחראית לשימורו של הניסיון הניתן להעברה וכבעלת פוטנציאל מהפכני. ולטר בנימין, "המספר – הערות ליצירתו של ניקולאי לסקוב", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 178–196.

50 את קריאתו להתנער משפה מליצית דחוסה לטובת שפה פשוטה, פרוזאית, המאפשרת את "הישמעות קולו של אדם, קולה של נפש מדברת בשיר", מבטא זך במניפסט, הערה 32 לעיל.

51 [אלי שילר], "הלבוש המסורתי של תושבי בית לחם", אלי שילר (עורך), בית לחם וכנסית המולד, ירושלים: הוצאת ספרים אריאל, 1980, עמ' 47–49.

52 על המשמעויות הדומות של השורש חר"מ בשפה העברית והערבית ראו, תמר עילם גינדין, "בלשנות כלכלית: מהחרם בתנ"ך לחרמן של ימינו", ידיעות אחרונות (11/6/2010), <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3902532,00.html>

לשונית ההולמת את הזהות הישראלית ששירי הקובץ מבקשים להמציא – זהות שאינה רק יהודית, וששפתה, לפיכך, אינה רק עברית.⁵³ המצאתו של עבר מיתי ערבי-עברי משותף כרוכה ביצירתו של נוסח לשוני ייחודי החושף את היסוד האוטופי שבמעשה התרגום, שבמסגרתו, כפי שמתאר בנימין, מתפייסות שפת המקור ושפת היעד ונעשות אמצעי לשחזור של שפה-ילידית ראשיתית וקדומה.⁵⁴

אולם בהיעדר היסטוריה מטריאלית תואמת, שפה זו, הבוראת שותפות לשונית על סמך קיומו של קולקטיב דו-לאומי, חושפת את הפער שבין ה"אותנטי" והאסתטי; את החיץ שבין הלשון המאחדת והמגשרת של שפת השיר ובין הוויה אקטואלית אלימה של עימות פוליטי ויחסי כוח א-סימטריים בין אזרחיה היהודיים והערביים של מדינת ישראל.⁵⁵ שפת התרגום ההיפותטית מפרידה עצמה מן העברית הקונקרטיה, המגלמת את שפת החוק והפקודות של הריבון, ונדרשת, כפי שמראה קרל שמיט, במציאות של מצב חירום מתמשך, כדי ליצור (ולא לטשטש) הבחנות ברורות בין "ידיד" ל"אויב" – ובכך היא מסמנת את הערבית כשפת האחר והחריג.⁵⁶ במילים אחרות, השפה הסינתטית שמייצרים זך וחוסין מטשטשת את האיבה שבין העברית לערבית ואת היחסים הא-סימטריים שביניהן במרחב הריבוניות הישראלית, החותר לחפיפה מינימלית בין השפות.⁵⁷ בעשותה כן, כמו מכריזה שפת התרגום של שירי הקובץ על הנתק שבין הלשון הפואטית למציאות הממשית ועל עצם כוחה לטשטש, למחוק ואף לשקר בנוגע להיבטים שונים של המציאות.

53 בהקשר זה מעניינת השוואה בין הפונקציה שממלאות הן השפה הסינתטית הערבית-עברית של שירי הקובץ המתורגמים והן השפה הסינתטית שיצרו הסופרים היהודים בגולה – ה"נוסח", שטבעו שלום יעקב אברמוביץ' (מנדלי מוכר ספרים) וחיים נחמן ביאליק: שכלול כישוריה המימטיים של העברית, ששימשה אז בעיקר כשפת קודש ולא כשפת דיבור יום-יומית. יצירת השפה הספרותית האקלקטית, שהורכבה מרבדים לשוניים וסגנוניים שונים (בין היתר מן התלמוד, המשנה, הגמרא, המקרא, ספרות החסידים ואף ממבנים תחביריים של שפות אירופיות) מעידה על הכרח ליצור קשר הדוק בין שפה למציאות במסגרת השתתפותה של הספרות העברית של סוף המאה התשע-עשרה ושל תחילת המאה העשרים בתהליכי הדמיון של האומה היהודית כקולקטיב לאומי. בעוד שבהיעדר טריטוריה ריבונית סייע "הנוסח" בדמיון העם היהודי כקולקטיב מאוחד בעל טריטוריה תרבותית אוטונומית, שפת הדו-קיום הסינתטית, הערבית-עברית שייצרו זך וחוסין, כרוכה בהדחת הטריטוריה הריבונית, שכן היא מפעילה תדיר תהליכי הומוגניזציה אלימים השוללים אפשרות ממשית של דו-קיום.

54 ולטר בנימין, הערה 23 לעיל.

55 כיאל, הערה 5 לעיל, עמ' 175.

56 קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, מגרמנית: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2005.

57 כפי שטוען יהודה שנהב, א-סימטריה זו היא תוצר העובדה שלציבור הערבי החי בישראל העברית היא "שפת ההישרדות", השפה הרשמית שעליהם לדבר כדי להתנהל במערכת המדינית. על אף הקרבה האטימולוגית בין העברית והערבית, ליהודים החיים בישראל אין צורך דוחק ללמוד ערבית ולהבין אותה, ופעמים רבות השפה העברית אף מייחדת את המרחב הישראלי ומוחקת את הריבוי התרבותי וההיסטורי שלו. שנהב, הערה 3 לעיל, עמ' 159.

משירת העם הערבית לשירת הארץ היהודית

שילוב המילים הערביות בתרגום העברי מבליט את מעשה התרגום; הוא מונע את שקיפותו והופך אותו לחלק בלתי נפרד מפעולת הקריאה עצמה. שערוב העברית, כפי שטוען יהודה שנהב, מחצין את קיומם של "חללים סמנטיים בלתי עבירים" בין השפות – היינו את מה שהעברית אינה מעוניינת לייצג – ולכן מתנגד לניסיון המחקר התרבותית של "האחר" באמצעות השפה.⁵⁸ במונחים של ז'יל דלז ופליקס גואטרי, שילוב הערבית בטקסט העברי הוא ניסיון לחצוב בעברית – שפת הריבון והחוק – שפה זרה, ולכן גם מעשה של שיבוש לשוני: דה-טריטוריאליזציה וחשיפת הריבוי שמסתיר השימוש המאחד והמונוליטי בעברית התקנית.⁵⁹ במובן זה, התרגום מגלם את הניסיון להתגבר על פרדוקס האזרחות ועל יחסי הכוח המוטמעים בלשון באמצעות מחווה אוטופית הממציאה, כפי שמנסח דלז, "עם חסר": בהפיכת השפה לאתר שבאמצעותו אפשר לדמיין ולברוא פוטנציאל לקולקטיביות שטרם התגשמה.⁶⁰

המצאתו של עם חסר מתאפשרת כשהטקסט הספרותי פועל לפירוק שפת האם ולהמצאה של שפה חדשה בתוכה. כלומר, התנאי להמצאתו הוא "שהשפה כולה תזדעזע, תינשא אל אפס קצה, אל חוץ או אל צד אחר, המורכב ממראות וקולות שאינם עוד ממינה של שום שפה".⁶¹ אך הפרוצדורה התרגומית של זך וחסיין נכשלת בזימון הופעתו של העם החסר, שהמציאות הישראלית האקטואלית מסכלת את אפשרות התהוותו. התרגום, המשעתק את הנוסחה הפואטית של זך, חוסם את התנועה הדה-טריטוריאליזציה שהמפגש בין השפות היה יכול לאפשר באמצעות תהליכים של רה-טריטוריאליזציה, הבולמים את הפירוק והזעזוע של העברית בידי הערבית וממלאים את החללים (הלשוניים והסמנטיים) הבלתי עבירים בתכנים ובצורות פואטיות מן המוכן. כאמור, טביעת האצבע הפואטית של זך ניכרת ברבים מן השירים המתורגמים בדקלים ותמרים. להלן בתיו הראשונים של אחד משירי הקובץ, "הזקן עובר על פני באור":

עתיק־ימים אָנוּ שְׁיָנוּ וּמוֹדְעִים זֶה לָזֶה מְשֻׁכָּר.
סוֹדוֹת עֲמָקִים בִּינִינוּ. הַבָּאָר
זוֹכֶרֶת אֶת שְׁטוּטֵי אֶהֱבָתִי.

58 שנהב, הערה 3 לעיל, עמ' 159.

59 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005.

60 במסתו "הספרות והחיים" כותב דלז כי הספרות נעשית מפעל של בריאות כשפונקציית הבדיון משמשת להמצאתו של "עם חסר": "לא כותבים בזיכרונות, אלא כדי לעשותם מקור או יעד קולקטיבי לעם עתידי, שעדיין קבור מתחת לבגידותיו ולהכחשותיו". ז'יל דלז, "הספרות והחיים", מצרפתית: חיים דעואל לוסקי, יואל רגב ודפנה רז, מטעם: כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית 5 (מרץ 2006), <http://mitaam.co.il/mit5deleuze.htm>.

61 שם, שם.

חיים שלמים בקרבך.
מֵאֵז הַתְּהוֹלָלְתִּי עִם הַנֶּעַר בְּגֶרֶן
בְּיָמִים בָּהֶם כָּרְעָה אֶלְמָה אַחֵר אֶלְמָה.⁶²

קריאת השיר המצוטט במנותק מהקשרו הטקסטואלי והחזן-ספרותי הרחב, כמעשה הביקורת החדשה, עשויה ליצור את הרושם כי נלקח מאחד מקובצי שיריו של זך משנות החמישים והשישים. מן הבחינה הצורנית – הצלילית והמבנית – מדגים השיר כמה מקווי היסוד המאפיינים את הפואטיקה של זך: הגלישה בין השורה השנייה והשלישית, הקוטעת את המשפט לפני סופו ומייצרת א-סימטריה, מבליטה את המתח בין השורה ליחידה התחבירית; החריזה המינימלית והבלתי סדורה באמצעות סיומת דקדוקית, המופיעה באמצע השורה ולא בסופה ("עֲתִיקֵי-יָמִים", "מוֹדְעִים", "עֲמָקִים") – כל אלה הן תופעות פואטיות שגורות ביצירתו של זך, הניתנות לאיתור ברבים משיריו מאותן שנים.⁶³ המילה "גֶּרֶן" אף מתפקדת כאלוזיה מקראית למגילת רות (מקום פגישתם של רות ובעז בתקופת הדיש) ומרפררת בעקיפין – מתוקף היותה אתר התכנסות חברתית בקרב צעירי המושבות בתקופת העלייה השנייה – לפרק היסטורי ספציפי בתרבות הלאומית העברית. נקודות דמיון אלה, כפי שאבקש להראות, אינן מקריות או שוליות, ואינן ניתנות לקטלוג כתוצר לוואי של יציקת שירי העם המתורגמים לתבניות שיריות מודרניסטיות, אלא מעידות על שימוש עקבי ומכוון בנוסחה פואטית קיימת.

השימוש המרובה של זך באלוזיות מסתמן כמאפיין פואטי מרכזי גם בשירי העם המתורגמים.⁶⁴ התנגדותו לפאתוס ולסנטימנטליות של משוררי שנות הארבעים התבטאה בהחלפת האמצעים השיריים שרווחו בשירתם – המטפורה וסמל – באמצעים אחרים, ובהם האלוזיה, שסייעה בשכלול המרקם השירי ובעיבוי רבדיו הסמנטיים. האלוזיות ששיבץ, שמקורן ברובן בטקסטים מן התרבות המערבית, מבטאות את זיקתו המוצהרת למגמות אוניברסליסטיות של המודרניזם האנגלו-אמריקני. אך הופעתן החוזרת והבולטת של אלוזיות מקראיות בצידן פועלת נגד מגמות אוניברסליסטיות אלה, וממקמת את הטקסטים השיריים של זך על רצף דיאכרוני של תרבות והיסטוריה יהודית. כפי שטוען

62 זך וחוסין, "הזקן עובר על פני באר", הערה 15 לעיל, עמ' 36.

63 לדיון מורחב במאפיינים פואטיים אלה בשיריו של זך, ראו: מירי ברוך, הרומנטיקן המד: עיון בשיריו של נתן זך, תל אביב: אל"ף, 1979; רחל ויסברוד, בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2002.

64 האלוזיות המקראיות בשירתו של זך נעות בין לשון רומזת, שאינה מופעלת באופן נרחב למעט זיהויה כלקוחה מתוך טקסט אחר, ועד להפעלה מלאה של משמעות נוספת המנהלת דיאלוג אינטנסיבי עם הטקסט השירי וחולשת על כולו. יש לציין כי על אף השימוש הבולט שעושה זך בחומרים מן המקרא ומן המסורת היהודית (דבר הבולט במיוחד בדקלים ותמרים), רבות מן האלוזיות בשיריו מצביעות לטקסטים מגוונים אחרים, כמו סיפורי הברית החדשה, המיתולוגיה היוונית, אגדות עם למיניהם ורומנים מן המאה התשע-עשרה. לדיון מעמיק ונרחב בתפקיד האלוזיה בקבצי שירתו המוקדמים של זך שירים שונים וכל החלב והדבש ראו: ברוך, שם; ויסברוד, שם; גבריאלי מוקד, ארבעה משוררים: דברים על יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבירן ויונה וולך, תל אביב: משרד הביטחון, 2006.

מוקד, שאיפתם של משוררי "דור המדינה", ובהם זך, להתמקד במצבו הקיומי, העכשווי והאינטימי של הסובייקט השירי לא ביטלה את התודעה ההיסטורית היהודית המגולמת בשירתם, המבוססת, במפורש או לאו, על שימוש בלשון עתירת זיקות אל המקורות.⁶⁵ לפיכך, הלשון השירית של זך, הספוגה בקונוטציות יהודיות, מראה כי גם אם הפואטיקה המוצהרת שלו תופסת את לשון השיר כשותפה מלאה לייצוגם של רגעים קיומיים חולפים, מנותקים וסינכרוניים, היא עודנה פועלת כצומת מקשר "לביוגרפיה לאומית ולתפישת גדולתה של השפה העברית", ועודנה "נקודת מוצא ממשית לקשר עם העבר ולהשלכות כלפי העתיד".⁶⁶

השימוש בנוסחה הפואטית של זך בתרגומם של שירי העם הערביים מאופיין בהפעלה אינטנסיבית של רבדים קדומים של השפה העברית, המייחדים את הטקסט הערבי וממקמים אותו במערכת זרה של קונוטציות וייצוגים. מעשה זה בא לידי ביטוי בשימוש תדיר ומגוון באלוזיות למקורות יהודיים שונים; החל באלוזיות ריקות, המבוססות על מטבעות לשון, ציטוטים וביטויים בעברית, שאומנם אינם מפתחים את משמעות רבדיו הסמנטיים של השיר אך מבנים את זיקתו היהודית, וכלה בקישורים רעיוניים עמוקים בין שירי הקובץ למקורות טקסטואליים יהודיים, המייצרים דיאלוג אינטרטקסטואלי ומעשירים את הטקסט השירי בקומה נוספת של משמעות.

דוגמה לכך אפשר למצוא בשיר המתורגם "בקשה לא לשכוח", שבו אלוזיה מקראית מרומזת המבוססת על זיקה לשונית קושרת את השיר הערבי בעולם הרעיונות והתאולוגיה היהודי:

הַן תִּבְקְרוּ אֶצְלִי לְפָחוֹת פֶּעַם בְּשָׁנָה.
אֲסוּר לְשַׁכַּח אוֹתִי לְגַמְרִי.

מַה זֶה עֲשִׂיתִי לָכֶם שֶׁכָּכָה הִסְתַּרְתֶּם פָּנֵיכֶם?
וְאֲנִי הֵן בְּנֵעַם עִמָּכֶם הִתְהַלַּכְתִּי.
אֲסוּר לְשַׁכַּח אוֹתִי לְגַמְרִי.

כְּבָדִי, כְּבָדִי יִהְיֶה לֹא לְאִישׁ
שֶׁנֶּעֱצַב בְּזַקְנָתוֹ בְּלֹא יָדִיד וָרֵעַ.
הֲלֹא תֹאמְרוּ לִי מַה עוֹרֵר אֶת כַּעַסְכֶּם
אוֹ מַה הָעִסְיָקְכֶם כָּכָה.
אֲסוּר לְשַׁכַּח אוֹתִי לְגַמְרִי.⁶⁷

65 מוקד, שם, עמ' 24.

66 שם, שם.

67 זך וחוסין, "בקשה לא לשכוח", הערה 15 לעיל, עמ' 47.

השימוש בצירוף "הַסְתַּרְתֶּם פְּנֵיכֶם" מכניס אל הטקסט המתורגם נוכחות רעיונית יהודית, בשל הקונוטציה שהוא מעורר לביטוי המוכר "הסתר פנים", המייצג במחשבה היהודית את חוסר היכולת האנושית להבחין ביד המכוונת של ההשגחה האלוהית (בעיקר בתקופה שלאחר שקיעת הפעילות הנבואית) – שעל אף היותה הזרוע המכוונת, העומדת מאחורי המאורעות וההתרחשויות, היא מסרבת להתגלות.⁶⁸ הבנת העיקרון הזה מאפשרת לקרוא את השיר לא רק כתחינה של בן-אנוש המופנית אל הקבוצה שנודה או נשכח ממנה, אלא כהפצרת האל שירד מגדולתו לפני קהל מאמיניו, שבניגוד לייחוס האלוהי המקובל לביטוי, הם שהסתירו ממנו פניהם והתכחשו לו.⁶⁹ הבנת ההקשר היהודי העומד מאחורי הביטוי "הסתר פנים" היא המאפשרת את קריאתו הכפולה של השיר, ובדומה לפונקציה שממלאת האלוהיה בשירתו של זך, היא מוסיפה לו רובד אירוני ומתח בין משמעות ליטרלית וגלויה לבין משמעות נוספת, נסתרת. שימוש הדובר (ישות אלוהית) בביטוי "הסתר פנים" ("הסתרתם פנים") בשיר מייצר מידת-מה של ליטרליזציה למשמעות הפעולה המגולמת בו (הסתרה, התחבאות או היעלמות), ואינו מניח בהכרח את האחריות הרליגיוזית העומדת מאחורי ההתרחשויות עצמן. החזרה על ההפצרה התקיפה של הדובר, "אָסור לְשָׁכַח אוֹתִי לְגַמְרִי" מייצרת טריוויאליזציה של הביטוי, ומדגישה את חוסר תוקפו של הציווי האלוהי כפעולת דיבור (speech act) המשנה סדרי עולם. שימוש נוסף באלוהיה למקורות, המוסיפה לשיר רובד משמעות רליגיוזי העובר הנמכה ומטריאליזציה, מופיע בשיר "משגה":

מִחְמַל נִפְשִׁי, בְּרַב אֶהְבְּתִי לְךָ שְׁגִיתִי,
נִקְשַׁרְתִּי אֵלֶיךָ יוֹתֵר מִדִּי.
אֵלֹהֵי יְדֹעֵתִי שְׂכָכָה תִּתְמַקְּמָה,
לִפְנֵי צִאתְךָ הֵייוֹנוּ נִפְרָדִים.

68 מגילת אסתר, למשל, היא דוגמה מקראית פרדיגמטית לאמור, שכן אף שהאל אינו מוזכר בה בשמו ולא ביתר כינויו, ואף שאינו מתערב בגלוי בהשתלשלות האירועים, צירופי המקרים וההצלה הניסית המתוארים במגילה מפורשים כפועל יוצא של תוכנית אלוהית נסתרת. מסיבה זו טענו חז"ל כי שמה של מגילת אסתר מצביע על הרעיון העקרוני של חיי היהודים בהסתר פנים: "אסתיר מן התורה מניין – ואנוכי הסתר אסתיר". לדיון מקיף ראו, ניסן אררט, "על 'חילוניות' של מגילת-אסתר ו'תהפוכותיה'", תרביץ מט, ג-ד (ניסן-אלול תש"ס), עמ' 223–236.

69 להיפוך זה במעמד האל הייתה תהודה רבה בספרות הפלסטינית שנכתבה לאחר הנכבה. כפי שמציינת הוניידה גאנם, משוררים פלסטינים רבים נהגו לתאר בשירתם את האל כמי שנותר חסר אונים לאור האסון הפלסטיני, וכמי שלא עמד לצד עמו כשזה נזקק לו. על רקע התמוטטות הסדר החברתי והכאוס ששרר בקרב העם הפלסטיני לאחר 1948, האל לא רק נשלל מכל תכלית ונושל מגדולתו, אלא אף סומן כנוכחות ארצית מודרת ובלתי רצויה. גאנם מראה כי חוסיין היה שותף למגמה תמטית זו. הוא תיאר בשיריו את החיים האומללים של הפליטים הפלסטינים במחנות ואת היעלמותו הדרמטית של האל. בחולשתו ובהיעדר תגובתו לעוול ההיסטורי, האל מושווה לישות בשר ודם שאינה שונה בהרבה מהפלסטינים נטולי ההגנה והטריטוריה. Honaida Ghanim, "Poetics of Disaster: Nationalism, Gender, and Social Change Among Palestinian Poets in Israel After Nakba", *International Journal of Politics, Culture, and Society* 22, 1 (March 2009), pp. 23-39.

יָרָה בִּי חֲצוֹ, פָּגַע בִּי קָנְהוֹ.
וְלֹא דָמַעְתִּי, הֵן לֹא צָמַח קִנּוֹ.
שָׁדַד מִלְּבִי אֶת מִיתְרֵי עוֹדוֹ
וְהִלֵּךְ לִנְגֹן אֶת לֶחֶן הָאִשָּׁר לְאַחֲרֵים.⁷⁰

המשפט "אלו ידעתי שפכה תתמהמה" מזכיר שימוש דומה באלוזיה בשירו של זך "לבדו",
מן הקובץ שירים שונים:

לֹא טוֹב הָיִית הָאָדָם לְבָדוֹ
אֲכָל הוּא לְבָדוֹ בֵּין פֶּה וְכָה.
הוּא מְחַכֶּה וְהוּא לְבָדוֹ
וְהוּא מְתַמְהֶמֶה וְהוּא לְבָדוֹ
וְהוּא לְבָדוֹ יוֹדֵעַ
שֶׁגַם אִם יִתְמַהֶמֶה
בּוֹא יָבוֹא!⁷¹

הבחירה הלשונית בפעלים מן השורש מהמ"ה בשני השירים ("תתמהמה" או "מתמהמה") מעניקה להם יסוד תאולוגי המבליט את רעיון הקיום האנושי הנעדר נוכחות רליגיוזית ואת תחושות האכזבה והפיכחון מן הציפייה להופעתו של כוח אלוהי גואל. יסוד זה מושתת על האלוזיה לפסוק 3 מספר חבקוק, פרק ב: "כִּי עוֹד תִּזְוֹן לְמוֹעֵד וְיִפְתָּ לִקְצֹ וְלֹא יִכָּזֵב אִם-יִתְמַהֶמֶה חֲכָה-לוֹ כִּי-בֹא יָבֹא לֹא יֵאָחֵר". אופק הציפיות הרליגיוזיות לנוכח ההמתנה למשיח גואל (שבו עוסק הפסוק המקראי) מתברר כבלתי אפשרי להגשמה. לא רק שהדובר אינו זוכה לגאולה שתחלץ אותו מן המשבר הרגשי שנקלע אליו ("משגה") או מבדידותו הקיומית ("לבדו"), אלא שהממד הרליגיוזי עובר הנמכה ומוצג כמוכפף לממד אנושי חומרי החף מרוממות דתית.

בשיר "משגה" הכפילות הסמנטית שמביאה עימה האלוזיה המקראית מאפשרת קריאה אירונית של הסיפור האנושי הפרטי על אהבה ושברון לב כסיפור על אכזבה מן האלוהות ומן האפשרות שה"לחן" שלה, מעין משנה דתית בפרשנות זו, יביא עימו מזור ותחושת מלאות קיומית. גם בשיר "לבדו" מוכפף היסוד האלוהי או המשיחי לתכלית אנושית, שכן הציפייה לגאולה אינה נענית, התיקון המיוחל אינו מסתמן כאפשרות שרירה וקיימת, והוודאות היחידה הנותרת היא נצחיותה של הבדידות האנושית. בשני השירים האלוזיה מאפשרת קריאה כפולה של השיר, ובשניהם הקריאה הכפולה יוצרת מתח בין קיום אנושי רווי סבל ובין נציגות אלוהית המתגלה בכשליה הארציים והחומריים. ההנמכה הרליגיוזית המתוארת בשיר "משגה" מתחזקת גם בעקבות היענותו של השיר למוסכמות שירת החשק האנדלוסית, הערבית והעברית, כפי שעולה מן הביטוי

70 זך וחסיין, "משגה", הערה 15 לעיל, עמ' 22.

71 זך, "לבדו", הערה 19 לעיל, עמ' 36.

המטפורי והארוטי השגור בשירה זו, "יָרָה בִּי חֶצֶוֹ, פָּגַע בִּי קָנְהוֹ". תיאור ההתקשרות בין הדובר והאלוהות (או נציגה המשיחי) במונחי ירי בחץ וקשת – כמעשה קופידון, השמור בשירת החשק האנדלוסית לתיאור רגשותיו ותשוקותיו של אוהב אנושי לאהובתו – מעניק לה ממד גשמי של תשוקה, החורג מאופייה הרליגיוזי. המטען האינטרטקסטואלי למסורת שירת החשק הערבית והעברית הקיים בַּשִּׁיר חובר לניסיון יצירתה של היסטוריה פואטית משותפת. שירת החשק מסמנת תקופה היסטורית של הטמעת גורמים מן התרבות המוסלמית הערבית בתרבות היהודית העברית במסגרת החיים המשותפים של בני התרבויות הללו בספרד בימי הביניים, והמטען הפואטי וההיסטורי הטמון בה הכרחי להעמקתו ולחיזוקו של המיתוס האזרחי של דו־קיום ששירי הקובץ מבקשים לטפח. זאת ועוד, לעומת שירת החשק הערבית, שירת החשק העברית לא התאפיינה ברצף היסטורי ופואטי מרגע הופעתה במקרא ועד להופעתה בספרד, ועל כן לא התפתחה לאסכולות פנימיות מגוונות ומרובות כמות. אפשר אפוא לומר שהזיקה האינטרטקסטואלית לשתי שירות החשק הללו, הערבית והעברית, מייצרת מעין מכנה משותף של היסטוריה שירית ענפה ורציפה לכאורה, החסרה בעברית ומתקיימת בערבית, ומכנה משותף זה הוא המעניק את תחושת ההמשכיות הנחוצה לבניית מיתוס של שירה עברית בעלת מסורת קדומה ורציפה.⁷² זוהי דוגמה נוספת לאופן שבו הניסיון ליצור מיתוס דו־לאומי זקוק לנוכחות השפה הערבית כדי למקם את העברית ברצף פואטי עקבי ומתמשך, וכדי להבנות מיתוס המדגיש את שזירת שתי השפות זו בזו כראיה לדו־קיום אזרחי, משותף וסימטרי לכאורה, בהווה.

סוג אחר של אלוזיות בשירי הקובץ המתורגמים הוא יחידות לשוניות שאפשר לזהות בנקל את מקורותיהן היהודיים, אף שמגוון משמעויותיהם של המקורות אינן מופעלות בשירים, והזיקה בינם לבין השירים המתורגמים נותרת לשונית ומוגבלת ברובה. למשל, בשיר "נכר" מופיעה אלוזיה לביטוי "המשכמים לפתחי נדיבים" המופיע בישעיהו יג 2 וברבים מפירושי ספרות ההלכה היהודית:⁷³ "מִצָּאֲתִי עֲצָמִי בְּנֶכֶר וְכֹסֶם הַמִּשְׁקָה בְּיָדִי, / לְמַדְתִּי לְהִשְׁכִּים לְפֶתַח נְדִיבִים. / אֲנִי שֶׁהֵיִתִּי מְגֻלָּל מִצְנֶפֶתִי בְּיָדִי / לְמַדְתִּי לִזְמֹר לְחֵדֶל־הָאִשִּׁים: אֲדוֹנִי".⁷⁴ זך משתמש בביטוי דומה, "לחזר על פתחי נדיבים", בשירו "טעות" מן הקובץ שירים שונים: "כְּשֶׁנִּזְדַּמְנָתִי הָעִירָה חֲשָׁשְׁתִּי / שֶׁאֶצְטָרֵךְ לְחַזֵּר עַל הַפְתָּחִים".⁷⁵ בשני המקרים פעולת החיזור על הפתחים מיוחסת לדובר השווה במקום שבו הוא חש זרות, ניכור וריחוק. בשיר "טעות" הדובר מתהלך לבדו בחושך, בעיר בלתי מוכרת, בניסיון

72 על שירת החשק העברית בספרד ויחסיה לשירת החשק הערבית, ראו, ישראל לוין, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החזן העברית בספרד, כרך ב, תל אביב: המכון לחקר הספרות העברית – אוניברסיטת תל אביב, 1995.

73 כמו בפירוש המשנה מאת יעקב עמדין, לחם שמים (1728), וכן במקומות רבים בפרק העוסק בפרשת נשא בספר החסידי ליעקב יוסף כ"ץ, תולדות יעקב יוסף (1780). רשימה מפורטת של מקורות יהודיים־דתיים אחרים המזכירים את הביטוי בוואריאציות שונות מופיעה בחיפוש הביטוי "לפתחי נדיבים" באתר הספרייה המקוונת, <https://www.sefaria.org.il>.

74 זך וחויסין, "נכר", הערה 15 לעיל, עמ' 45.

75 זך, "טעות", הערה 19 לעיל, עמ' 107.

כושל ליצור קשר וקרבה, ובשיר "נכר" הדובר הרחוק מביתו מתאר כיצד סיגל לעצמו בתהליך של למידה את אורח החיים המקומי הזר, שנותר אמביוולנטי ומנוכר לו. בשיר "צרות" מופיע הצירוף המקראי "יגון ואנחה" ("למה לך אשה שנייה? / יבואו עליך יגון ואנחה"),⁷⁶ הלכות מישעיהו לה 10 ("ופדויי יהוה ישבון ובאו ציון ברנה ושמחת עולם על-ראשם ששון ושמחה ישיגו ונסו יגון ואנחה"), ובשיר "עבדו מתפרע" מופיע הביטוי "מפזז ומכרכר" ("אתמול בדרך לפרס / החל מפזז ומכרכר"),⁷⁷ הלכות מסיפור דוד ומיכל בשמואל ב ו 16 ("והיה ארון יהוה בא עיר דוד ומיכל בת-שאול נשקפה בצד החלון ותרא את המלך דוד מפזז ומכרכר לפני יהוה ותבז לו בלבה").

אף שהאלוהיה היא העומדת כאן במרכז הדיון, קריאה בדקלים ותמרים מעלה מגוון רחב של תופעות פואטיות המאפיינות את שירתו של זך עצמו, ובהן הדובר השירי והדמויות המופיעות בעולם המיוצג. למרות ניסיונו של זך לבנות, בעקבות השירה המודרניסטית האנגלו-אמריקנית, דמות של דובר בעל איכויות אנושיות אוניברסליות החושף את חוויותיו הפרטיות הקיומיות, הרי שהדובר בשירתו נותר לרוב חמקמק ונטול נוכחות ממשית ומשכנעת במציאות אחת. עם הדרכים שבהן שירתו מזנעת את הצגת הדובר השירי כסובייקט קונקרטי הנכון לחשיפה רגשית אפשר למנות את חלוקת נטל המסירה בין דוברים שונים, שכולם דמויות מומחזות ה"מצהירות" על היותן בדיניות ושונות בתכלית מהמשורר הביוגרפי,⁷⁸ ואת תופעת המעבר בין גופים, המייצרת חוסר עקביות ולכידות בהופעת הדובר ומסייעת בהרחקת הקורא מן החוויה המתוארת בשיר.⁷⁹ באופן דומה, בעקבות האסטרטגיות הפואטיות שתוארו לעיל, גם חלק ניכר מן הדוברים המופיעים בשירי הקובץ המתורגמים נותרים דר-ממדיים וחפים מסמנים קונקרטיים. השיר "משאלה", למשל, מבוסס על דיאלוג בין "היא" ו"הוא" אנונימיים:

הוא: לו יפיתי כְּמוֹךְ —
לא יצאתי אֶת פֶּתַח הַבַּיִת
לְקַצֵּר אֶת קְצִירִי
בְּיוֹם כֹּה חָם.

היא: וּלְבֹאֵי יְהִייתִי עֲנָן
לְהִסְתִּיר בְּעַדְכֶם אֶת הַשֶּׁמֶשׁ.
או גֶּשֶׁם סוֹחֵף
לְהַחֲזִיר לְכֶם אֶת הָאֶבִיב.⁸⁰

76 זך וחסיין, "צרות", הערה 15 לעיל, עמ' 17.

77 זך וחסיין, "עבדו מתפרע", הערה 15 לעיל, עמ' 27.

78 למשל בשירו "אני שומע משהו נופל", הערה 19 לעיל, עמ' 77.

79 למשל, "אני יושב על שפת רחוב", הערה 19 לעיל, עמ' 74.

80 זך וחסיין, "משאלה", הערה 15 לעיל, עמ' 17.

אפיונם הדאיכטי של אותם "הוא" ו"היא", הרווח בשירתו של זך, עוקר מהם את ממדיהם האישיים, האתניים והתרבותיים, והופך אותם לפיגורות מורחקות ודור־ממדיות. כאן, כמו בשאר השירים שבקובץ, נותרים הדוברים – בגוף ראשון יחיד או רבים, בלשון זכר או נקבה – אנונימיים ונטולי סממני זיהוי קונקרטיים. עיצוב זה של דמויות הדוברים מסייע במתן נופך אגדתי ופולקלוריסטי לשירים המתורגמים, ומשיל מהפלאחים את סממניהם המזהים באופן שיקל ליצוק לדמויותיהם ה"חלולות" קונוטציות ותכנים המזוהים עם סובייקט יהודי־ישראלי.

מכלול זה של אסטרטגיות אינטרטקסטואליות – לשוניות, סמנטיות וקונוטטיביות – ההופכות את שירי העם הערביים לכר פורה של זיקות תרבותיות עבריות ויהודיות, מבשר את כישלון האפשרות להמציא "עם חסר" ומעיד על התעקשותו של מעשה התרגום לדמיון, בסופו של דבר, את רציפותו ההיסטורית והטריטוריאלית של העם הקיים. במונחי המחשבה האתנית והפנומנולוגית של לוינס, זהו הכישלון לחשוב את האחר באחרותו; לא כשיקוף או כבבואה של העצמי, אלא כאחרות רוחנית הבדלים ושוני.⁸¹ חוסר ההכרה במערכת ההבדלים המורכבת, הבלתי ניתנת לתיווך בחלקה, שבין העצמי היהודי ("המתרגם") לאחר הערבי ("המתורגם"), מוצאת את ביטוייה בתרגום של זך וחוסין בסיפוח הערבי והערביות אל היהדות והעבריות. סיפוח זה מוחק את ההבדלים המטריאליים והתרבותיים שבין הצדדים ומונע את אפשרות קיומה של תחושת אחריות ממשית כלפי מצבו של האחר וגורלו.

הפשטת המרחב הישראלי הקונקרטי כאמצעי להדחקת האלימות

הופעתה של פואטיקה המנטרלת את המרחב מסממנים קונקרטיים ומזיקות היסטוריות ברורות מרכזית בשירים הנושאים אופי פרטי, שבהם המרחב הוא רקע עמום בלבד ומודחק לטובת תמה קיומית־אוניברסלית. אך מעניין במיוחד השימוש שעושה זך במגמה פואטית זו של ייצוג המרחב דווקא בשירים שהמרחב בהם מוכר ומסוים. דוגמה מובהקת לכך היא שירו "עכו לחוף ים":

עיר קסמים, אֲבָנִים שֶׁל מִים וְאֵוִיר קָשָׁה.
הַיָּמָאִי בַּחֲלָצָה הַשְּׁחֹרָה הַגִּיד לִי
מָה שֶׁלֹּא אֶמְרָה תִּמְנְיֶנָּה וְלֹא

81 Emmanuel Levinas, *Otherwise Than Being or Beyond Essence*, Alphonso Lingis (trans.), Dordrecht: Springer Science & Business Media, 1981

תגיד לי.

מה נאמר ומה נדבר בטרם
יבוא אחר ויאמר, גם ידבר.
מנורות הנר המרששות, הנערות בשמלות
קטיפה צבעוניות, הרוח במשחק הפתוח, בצחוק
הכללי.

עיר של חוף, של אהבה לשעבר, של יותר
מקמים טובים. כיצד היא נמשכת וגולשת
אל תוך המים הצלולים לא לנו, מי דגים בנים שחור, חק

שהעולם חייב לצחק, לזכר. עיר של מטבעות כסף וצפרי
אדמה, מה רחוק, רחוק ממך הבכי, קרוב המים
הצתיק, עיר מרחקים צלפנית, מה יפים, כן,
מה יפים המים הצלולים, מה מתוך לילה מתוך
אור, מים ליד מים.⁸²

דרכי ייצוגה של עכו חושפות תנועה מורכבת בין סימונה כמרחב בעל נוכחות היסטורית
השייך לקולקטיב שירי הדובר בגוף ראשון רבים ("מה נאמר ומה נדבר בטרם / יבוא
אחר ויאמר, גם ידבר") לבין עמעות ממשיות והפיכתה לישות מיתית נטולת זיקות
קונקרטריות. ההופעה הוודאית והברורה של שם העיר בכותרתו של השיר מתערערת כבר
בשורתו הראשונה, באפיונה כ"עיר קסמים". תיאורים כמו "הימאי בחלצה השחורה",
"הנערות בשמלות / קטיפה", "עיר של מטבעות כסף וצפרי / אדמה" ה"נמשכת וגולשת"
/ אל תוך המים הצלולים" נותרים בלתי מחייבים ויכולים להתאים לכל עיר השוכנת
לחופו של ים, לאו דווקא לעכו.⁸³

82 זך, "עכו לחוף הים", הערה 425 לעיל, עמ' 87.

83 בדיוק בהקשר זה מעניין לבחון את המרחק בין האסטרטגיות הפואטיות הנזכרות בשיר זה לבין
אלו שמאפיינות את הפואטיקה של חוסיין בהתייחסויותיו השונות אל המרחב, כפי שאפשר
לראות, למשל, בשירו "שיר לחיפה, שבה גדלתי בילדותי", שתרגמה חנה עמית-כוכבי. בשיר זה
מציע חוסיין אסטרטגיה פואטית הפוכה מזו שזך מציע בשירו על עכו: חוסיין מתאר את חיפה
באופן שנע מן ההיקסמות האוריינטליסטית הכללית והבלתי מוגדרת מן העיר אל הספציפיות של
החווייה האנושית והפרטיקולרית של הדובר, שהביוגרפיה האישית שלו כרוכה בהיסטוריה של
העיר. "חיפה, יש הרואים בכך את מקור הזהב המדהים / או ביתן של נשים יפות תואר ושוק של
בדים מקסימים / ואני זרעתי את אהבתי לך כשהייתי צעיר ותמים / וקצרתי ביום הגלות את
דמעות אֶחֱי, ועמן דמעותי // בחיקך המגן שגשגו ימי ילדותי הקצרים / אשר התאדו באוויר כמו
מי ימך הקרירים / אך המים ישובו כשימטירו שמייך לים מימטרים / ומדוע לא תשוב עם החורף
גם ילדותי?" (מצוטט אצל מנחם בן, "קו המשווה: טעות ברוכה", *nrg* (3/6/2011), <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART2/247/123.html>).

לאחר שזך מבסס את מעמדה של עכו כ"עיר קסמים" – מרחב אגדי, אקזוטי ומרוחק – הוא מספק אזכור היסטורי חטוף לעברה הצלבני של העיר וממקם אותה בתקופה היסטורית מוגדרת. אך הקונקרטיזציה ההיסטורית הזאת, המתייחסת לעברה הרחוק של העיר, מעידה על הרחקה ודה-היסטוריזציה שלה. אפיונה כ"עיר מרחקים צלבנית" המזוהה עם קדמוניות ימי-ביניים חתומה הופכת אותה לרחוקה ובלתי מאיימת. תשוקתו של זך לאתר בעכו שרידים מן התקופה הצלבנית מהדהדת את התשוקה הציונית להעמיד את הארכאולוגיה הישראלית על זיקות היסטוריות ואסתטיות אירופיות, ולנטרל מתוכה השפעות ערביות המסגירות את ההטרואנויות הטריטוריאליות שבמסגרתה התהוותה. לאור זאת, התמקדותו במסעות הצלב לא רק מייצרת התקה והרחקה של שאלת המאבק הטריטוריאלי בהווה, אלא גם מסמנת מאבק זה כחלק מעימות גנרי בין מזרח למערב, שכל ניסיון לקשרו לסוכנות ריבונית יהודית בהווה מסתכן באנכרוניזם.

ועדיין, עיר קסמים זו אינה נתונה סתם כך ברשות הרבים, ובמקביל לטשטושן של הנוכחות המרחבית ושל היסטוריה ברורה ומסוימת, מופיעה בבית השני של השיר קהילת דוברים אנונימית המכריזה על זיהויה עם העיר. אומנם קהילייה זו תובעת את בעלותה על העיר באסרטיביות מרומזת, באמצעות האמירה וההוראה המילולית ולא באמצעים מטריאליים ("מה נאמר ומה נדבר בטרם / יבוא אחר ויאמר, גם ידבר"), אך זהותה של הקהילייה, כמו זהותה של העיר עצמה, נותרת ללא מאפיינים ייחודיים, ללא לאום וללא שיוך לנקודת זמן היסטורית. השיר אינו "טורח" לספק מאגר קונטציות שיאשררו את הקשר הברור והמזהה בין המרחב ובין הסובייקט המכריז על שייכותו אליו. בכך נחשפת האסטרטגיה המאפיינת גם את קובץ שירי העם הערביים המתורגמים: חשיפה לצורכי טשטוש והרמוניזציה. זך אינו מכחיש את מעורבותה ההיסטורית של עכו במאבק טריטוריאלי שנועד להעבירה משליטה מוסלמית לשליטה נוצרית, ואף חושף את הקונפליקטים העולים משאלת השייכות של העיר – אך בסופו של דבר, החשיפה מוטמעת בפעולת מחיקה ומתמסרת ללשון של טשטוש והיעדר מחויבות. חשיפת המטענים ההיסטוריים נעשית רק כדי להשיבם למעטה אנונימי, מופשט ובלתי מסומן. הקושי למקם את עכו במציאות היסטורית קונקרטית מתעצם בהמשך השיר, בתיאורה כשלוחה של הים – ולא של היבשה – ה"נמשכת וגולשת / אל תוף המים". הדגש המושם על היותה עיר "של חוף" הקרובה לים ומזמנת "חיים ליד מים" מסגיר את ייצוגה כמרחב לימינלי, המתנער מן הזיקות הוודאיות של הטריטוריה היבשתית, ההטרואנויות והמחורצות. כקו תפר המתמזג עם הים מודרת עכו מן החשבון הטריטוריאלי, וכמו הים, הופכת למרחב הומוגני וריק הנקי ממשברים ומקונפליקטים היסטוריים.⁸⁴ לסיכומו של דבר, מה שנראה על פניו כרמיזה ביקורתית על עיר שהיא חלק ממרחב ריבוני מסוכסך – בשל אזכור מסעות הצלב – מומר במהרה בתיאורה כ"עיר מרחקים" ו"עיר קסמים". מה שנראה כערעור על שייכותה המובנת מאליה של העיר לקולקטיב הדובר, בשל ההכרזה

84 לדיון ביקורתי רחב בייצוגו של המרחב הימי בספרות העברית המודרנית ובמשמעויות הפוליטיות והאידאולוגיות הכרוכות בייצוג זה ראו, חנן חבר, אל החוף המקווה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2007.

"המים הצלולים לא לנו", מתגלה אפוא כוואריאציה נוספת של המנגנון האוניברסליסטי, ההופך את עכו למרחב על-היסטורי, טבעי וטהור, שמימיו הצלולים שייכים ל"דגים בים שחור". עכו הופכת למרחב מיתי דווקא משום שהמיתוס, כפי שטוען רולאן בארת, אינו מכחיש את פני הדברים, אך אינו חדל מלטהר אותם, להשטיח את מורכבותם ולכונן אותם כטבעיים וכנצחיים.⁸⁵

המרחק וההפשטה המזוהים עם הפואטיקה של זך באים לידי ביטוי בשירי העם הערביים המתורגמים בייצוגו של המרחב הישראלי מבעד לרזולוציה נמוכה, המותירה את מאפייניו המזהים חפים מכל סימון ודאי או קונקרטי:

ישוב לחזור בהשקמת הבקר / בעוד העולם רוטט מרב צפרים // בדרך המפרת בה שוטטנו
/ יחד פעמים כה רבות. // עוד מעט יגלה גם הכפר: / הגה הם בתי החמר! // הדרור
תנתר בקנה / ותצפצף בחלון. // הרוח, נשבי נא בלאט. / ביתי אינו רחוק. // אכלה
בתיקה את הלילה / עד יתעופף ופרח לו. // ידפקו, ידפקו על לבי, / ואשיב: כבר תפוס.
// לכו נא מזה, רעי. עיפים אנהנו. / אהבנו ועודנו אוהבים.⁸⁶
גנים לכל מלוא רחב העין / וצפרים שלמשמע שיריהן / נרדם ונעור הירח. // פרחים
עטורי סמק דם / וננפים שהוגיעתם הרוח, / עמוסי פרי לעיפה. // נאדיות שממיהם אשר
/ והרים שנצבו בפני העולם. // צמקים מוריקים בצבעיהם, / ציורים מעשה ידי אמן.⁸⁷
הו היתהפה, מחמל עין, / שברת את לבי, בפעל הדם הפזיז. / יוצא אתה לגבר. כלום אין /
מולדתך משבחת?⁸⁸

בדומה לשירתו של זך משנות החמישים והשישים, גם תרגום שירי העם הערביים דוחה את הנתונים הישראליים, הקונקרטיים והאקטואליים של הזמן והמקום, ומסרב להינטע במציאות "חברתית ונופית ידועה".⁸⁹ תיאורי המרחב בשירים אלו הם בגדר "אירוע מוגבל בנוף",⁹⁰ לא משום שהם כובלים עצמם לגבולותיו של מרחב יחיד ומתוחם היטב, אלא משום שהזיקות בין ההתרחשויות המתוארות בהם ובין המרחב נותרות רופפות, לא מחייבות ובלתי עקרוניות לעיצוב הדמויות והדוברים השיריים.

המרחב הבלתי מסומן דיו נדמה לרוב כגזרה מובנת מאליה של התמות האוניברסליות שבהן עוסקים מרבית השירים ושל הדרמות האנושיות המתוארות בהם, שהיו יכולות להתקיים באותה מידה על רקע נופים רחוקים ושונים מאלו הישראליים, ולכן אינן מצריכות שיום ודאי של ה"מולדת" וה"נכר", ולא קריטריונים מזהים לדרך "המפרת" בה שוטטנו". על כל אלו מוסיפה נוכחותם הדומיננטית של שמות עצם כלליים בשירי

85 רולאן בארת, מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 1998.

86 זך וחסיין, "הביתה", הערה 15 לעיל, עמ' 6.

87 זך וחסיין, "אהבה", הערה 15 לעיל, עמ' 30.

88 זך וחסיין, "אזהרה", הערה 15 לעיל, עמ' 43.

89 נתן זך, "ספרות בלי עולם", יוֹכְנִי ד (יולי 1963), עמ' 7.

90 ויזלטיר, הערה 21 לעיל, עמ' 423.

הקובץ,⁹¹ כמו "ההר", "הכפר", "הנהר", "הבית", "הכרם", "הוואדי", "הבאר", המדגישה אף היא את דרך הצגתו הסתמית והבלתי מוגדרת של המרחב. באופן דומה, הפלאחים, המוצגים כדובריהם של מרבית השירים וכמקור התוכן הבלעדי של העולמות המיוצגים בהם, נותרים נטועים בנוף חסר סימני היכר ייחודיים, המעקד ומרוקן את זיקתם הייחודית אליו. על רקע תפאורות גבריות אלה, שהן בחזקת "כל מקום", ולא אתרים האוצרים משמעות גאוגרפית, טמפורלית והיסטורית, הופכת דמותו של הפלאח לגזיר נייר חד-ממדי, שאינו לפות בקשרי שייכות הכרחיים אל הטריטוריה הישראלית ואינו יותר מעובר אורח מקרי בה. בשירת המקור של זך דפוס הייצוג המתנערים מסממני הוודאיים של המקום מבססים את תחושת השייכות הברורה, המגובשת והמובנת מאלה של הסובייקט היהודי אל המרחב הישראלי.⁹² בשירי הקובץ המתורגמים שכפול הדפוסים הללו משלים את המגמה הזאת מכיוונה המנוגד: הוא מטיל ספק בחשיבות העקרונית שיש למרחב הישראלי בהבניית הסובייקטיביות הערבית ומציג את הזיקה הערבית למרחב זה כבלתי הכרחית, מקרית וכלא מובנת מאלה. הרתיעה מייצוג קונקרטי של המרחב מסכלת את האפשרות לחלץ מתוכו דובר שירי בעל הקשר קיומי היסטורי מסוים, ואפשר לראותה כניסיון להדחיק את האלימות המזוהה עם המרחב ולטשטש את קווי השבר ההיסטוריים שעליהם האומה הישראלית נוסדה. כפי שטען ההיסטוריון והפילוסוף הצרפתי ארנסט רנן בהרצאתו המפורסמת "מהי אומה" משנת 1882, השכחת ההיסטוריה ואפילו הבנתה השגויה הן מרכיבים חיוניים בכינונה של אומה.⁹³ רנן מטעים כי יכולתם של חברי האומה לתפוס עצמם כחלק מקולקטיב לגיטימי בעל המשכיות היסטורית טמונה בהשכחה מתמדת של רגעי האלימות המונחים ביסוד קיומה. הדחיה של מגמת ההימנעות מסימון קונקרטי של המרחב הישראלי בשירי העם

91 על נטייתו הפואטית של זך להשתמש בשם העצם הכללי כותב מאיר ויזלטיר (שם, עמ' 422): "מחבר הספר [שירים שונים] הוא חסיד גדול של שם-העצם הכללי, ובייחוד קרוב ללבו שם-העצם הכללי המיועד. [...] אם נתור אחר בני-אדם, נמצא את 'האב', 'האם', 'הנער', 'הנערה', 'הנערים', 'הנערות', 'הצעיר', 'הצעירים', 'הידיד', 'המשורר', וכמובן 'האזנה'." מעניין לציין כי בשירי הקובץ המתורגמים, את הכינויים השגורים "הנערה" ו"נערת" זך מחליף בכינויים נשיים בלתי מסוימים ומרחיקים גם כן, השוללים מן הדמויות הנשיות את סממני ההיכר האנושיים ואת שייכותן לפיסת מציאות קונקרטית. אחד הכינויים הנשיים הנפוצים בשירי הקובץ הוא "השִׁחְחֶחֶת", אלוהיה לשיר השירים, המופיע, בין השאר, בשיר "פלח בצל" ("אִמְרָה הַשִּׁחְחֶחֶת: אֲנִי חִלַּת הַדָּבָשׁ / מְנַחֵת עַל הַשִּׁלְחָן, / מֵאֶכֶל רוֹזְנֵי אֶרֶץ") ובשיר "יד ביד" ("יָד בְּיָד, יָד בְּיָד / אֲנִי וְהַשִּׁחְחֶחֶת". זך וחסיין, "פלח בצל" ו"יד ביד", הערה 15 לעיל, עמ' 32 ו-34).

92 כפי שמסבירה צמיר (הערה 33 לעיל), דווקא משום שכתבתו של זך בשנות החמישים והשישים מקבילה להשלמתו וייצובו של תהליך הטריטוריאליזציה הישראלית, הדחקת סממניה של הטריטוריה מאפשרת לא רק להדחיק את המחיר שגבה המאבק להשגתה, אלא גם לחזק את שייכותו הברורה והקיימת – שאין יותר צורך לסמנה במופגן – של הסובייקט הלאומי-יהודי אל המרחב הישראלי.

93 Ernest Renan, "What is a Nation?" Martin Thom (trans.), Homi K. Bhabha (ed.), 93 8-22 *Nation and Narration*, New York, NY: Routledge, 1990, pp. בהקשר זה, רנן מתכוון להשכחתה של האומה הצרפתית את טבח ליל ברתולומאוס הקדוש (24 באוגוסט 1572), שהיה אחד משיאייה של מלחמת הדת שהתחוללה בצרפת בשנים 1562–1595, ובו טבחו הקתולים הצרפתים בבני עמם ההוגוטים (פרוטסטנטים צרפתים).

הערביים, המאפיינת כאמור גם את שירתו של זך עצמו, נדמית אפוא כהתגייסות פואטית למאמץ ההשכחה של האלימות הכרוכה במרחב זה; אלימות שהובילה לייסוד הריבונות היהודית ושעודנה מופעלת בסכסוך המתמשך עם העם הפלסטיני וביחסי השליטה על ערביי ישראל. הצגת המרחב כפסטורלה כפרית, פרה-מודרנית, החפה מסממנים של שליטה ריבונית, מנטרלת אותו לכאורה מן הזהויות ההטרונגיות המסוכסכות הכרוכות בו ומשאירותיהן הפוליטיות המתחרות. מרחב שכזה מתמסר אפוא בקלות לאפשרות הצגתה של השליטה היהודית בו כרציפה, בלעדית ונטולת חלופות היסטוריות, ואף מקל את הצגת הפלאח כפיגורה שאין בה, לכאורה, התרסה ממשית כנגד תפיסתה הפרימורדיאלית של האומה הישראלית. אם כן, שכחה זו אינה רק מאפשרת את מחיקת האלימות הכרוכה במרחב, אלא גם משתתפת בניסיון הנורמליזציה של הקיום הלאומי – באמצעות מחיקתם של אלו שנוכחותם מטילה דופי בתדמיתה ההומניסטית והדמוקרטית של המדינה הישראלית ומונעת ממנה את האפשרות לדמיין עצמה כקהילייה הומוגנית בעלת רוב יהודי.

בהצהרתם כי תרגום השירים "חופשי הוא" ולכן לא ראו "טעם להצטמצם בגבולותיה של ארץ כלשהי, או תקופה אחת", ובהסברם כי "בצד שיריהם של ערביי ארץ-ישראל, והם הרוב, ימצא כאן הקורא גם שירי-עם סוריים, לבנוניים ואחרים"⁹⁴, מעניקים זך וחסיין לגיטימציה לקושי או לחוסר הרצון למקם את שירי הקובץ במציאות מרחבית, היסטורית וטמפורלית ברורה. אך בשונה מתיאוריו של המרחב הישראלי, בשירי הקובץ משובצים שמותיהם המפורשים של מרחבים ערביים חוץ-ישראליים:

הו העולים לחלב, / אהובי יצא עמכם. / אתם המעמיסים ענבים / וגם תפוחי עץ. / לכל
אשה אהובה שלה בבית / ורק אהובי יצא לו / בדרךכים ארפות.⁹⁵
אני כאן באהובי נפשי במרחקים. / אני כמו טל המפזר על בגד הדוללה. / חי המעטיר את
הלימון והחבול: / חזרו מן הדוד. אך צקם מתנענעת!⁹⁶

לשמות המקומות המצוינים בדוגמאות האלו (חלב ובגדד) חוברים בשירי הקובץ גם שמות אחרים של ערים ומדינות ערביות, כגון זאחלה, מכה, דמשק וביירות. הבחירה לסמן את המרחבים הערביים בשמות עצם קונקרטיים שמלכתחילה אינם שייכים למרחב הישראלי-פלשתיני עשויה להתפרש כניסיון להעניק לשירים מראית עין של אותנטיות, אך היא בעיקר מאפשרת להבדיל את המרחב הישראלי הבלתי מסומן מן המרחב הערבי המסומן. על רקע ההפשטה הכרוכה בתיאורי המרחב הישראלי, ההקפדה על אזכור שמותיהם של אתרים ערביים חוץ-ישראליים מסייעת להעמיק את היחס הדיכוטומי בין המרחבים ולהציג את המרחב הישראלי כמרחב הומוגני, הניצב אל מול חזית פן-ערבית, הומוגנית אף היא, המתקיימת מעבר לגבולותיו ומחוצה להם.

94 זך וחסיין, הערה 15 לעיל עמ' 2-1.

95 זך וחסיין, "יד ביד", שם, עמ' 34. ההדגשה שלי, א"פ.

96 זך וחסיין, "געגועים", הערה 15 לעיל, עמ' 48. ההדגשה שלי, א"פ.

יחס דיכוטומי זה מחוזק גם בהצגת שירי הקובץ כצוהר ל"שירת המזרח" בכללותה וכניסיון "להטעים את הקורא העברי מטעמה של שירת המזרח העממית".¹ בזיהוי האוריינטליסטי של הערביות כחלק מקטגוריה כללית והומוגנית המכונה "מזרח" יכול הקורא הישראלי לתפוס עצמו בקלות כחלק מ"מערב" כללי ובלתי מסומן אף הוא, ולהמיר את מאפייניו הפוליטיים הפרטיקולריים של המפגש עם הסובייקט הערבי בתבנית אוניברסלית, טרנסצנדנטית ונטולת תביעות אתיות של יחסי תרבויות מזרח-מערב. זיהוי זה של הישראליות עם מערביות טומן בחובו גם את ההנחה הסמויה כי המטען התרבותי המגולם בשירי העם הערביים אינו נוגע למסורותיהם ההיסטוריות של אזרחי ישראל היהודים יוצאי מדינות ערב. בכך נחשף תפקידם של שירי הקובץ בשכפול הייררכיית הזהויות הקיימת בחברה הישראלית, שבה האשכנזיות מובנית כקטגוריה שקופה וכברירת מחדל אולטימטיבית, ואילו הערביות של היהודים-הערבים נמחקת לשם חיזוק ההבחנות הבינאריות ההכרחיות להצגתו המיתית של הקונפליקט הלאומי כחלק מאיבה נצחית וחיץ קיומי בלתי פתיר.²

סימון המרחב הערבי הקונקרטי שמחוץ לגבולות הטריטוריה הישראלית מאפשר להכחיש את נוכחותה הפנימית של הזהות הערבית בחיי הפוליטיים והחברתיים של הקולקטיב הישראלי-הלאומי. על כך מוסיף הדמיון שבין כותרת הקובץ דקלים ותמרים לבין כותרתו של קובץ השירים כל החלב והדבש לזך, שתיהן מרמזות באופן סינקדוכי על אותו מרחב ישראלי.³ הדמיון בין הכותרות נדמה כעדות סימפטומטית לפונקציה הפוליטית שממלאת הפואטיקה של זך. השפה הפואטית האחידה, המופשטת והומוגנית אינה מאפשרת להבחין בריבוי הזיקות והפרספקטיבות הקשורות במרחב הישראלי או בנרטיבים היסטוריים-טריטוריאליים חלופיים, ומסייעת בהשטחת האחר בסבך ההפשטות של הקוד האוניברסליסטי. לאור זאת, השאיפה האופטימית, הרואה בשירי הקובץ "עדות לאפשרות שיתוף-הפעולה, ההידברות והכבוד ליצירת הזולת, המחייבים

1 זך וחוסיון, הערה 15 לעיל, עמ' 1.

2 כפי שמראה שנהב, בצד השאיפה לכונן את יהודי ארצות ערב כמושאי ההתיישבות הציונית בארץ ישראל, ביקשה הציונות, שהייתה בעלת תודעה קולוניאלית, לסמנם כ"אחרים" וכבעלי אתניות שונה ומובחנת מזו של היהודים-האירופיים. הניסיון האפיסטמולוגי והפוליטי להבנות את הציונות כתנועה לאומית מערבית תפס תאוצה לאור הקונפליקט הלאומי היהודי-ערבי, שבגינו הופעלו ניסיונות לטהר את הזהות ההיברידית של יהודי ארצות ערב. המרכזי שבניסיונות אלו, שנעשה מאפיין משמעותי ובולט בדינמיקה הסוציולוגית הפנימית של מדינת ישראל, הוא תהליך ההדתה, שבו נדרשו היהודים-הערבים להחצין את זיקתם לדת היהודית ולהבליטה כתנאי לטשטוש מוצאם הערבי. יהודה שנהב, היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד וספריית אופקים, 2003.

3 הסינקדוכה, מקרה פרטי של המטונימיה, עשויה להתגלות כפיגורה פואטית אלימה, החותרת להמרה אגרסיבית של תחום סמנטי אחד באחר. כפי שמראה קבר בדיונו בהירתמות המשחית של שירת אורי צבי גרינברג לחזון הלאומי, לעומת המטפורה, המבססת דמיון דרגתי בין תחומי מציאות נפרדים ומכירה בנבדלותם, המטונימיה מבנה גשר מלאכותי בין התחומים וגוזרת עליהם – באמצעות מעקב המבוסס על סמיכות פיזית-מרחבית ותו לא – שייכות בלעדית, אחידות בלתי מסויגת ולכידות הרמטית. חנן חבר, מולדת המוות היפה, תל אביב: עם עובד וספריית אופקים, 2004, עמ' 82–84.

כמדומה כל בן תרבות",⁴ מתגלה כמוגבלת ביכולתה לבטא רגישות פוליטית לתרבותו של האחר. במידה רבה, היא מותירה אותו כפיגורה אנונימית הנטמעת בקלות באוניפורמיות הלאומית או כחלק מציבור חיצוני, הומוגני ונפרד – אך לא כנמען מוגדר, בעל נוכחות ממשית, היסטורית ובוועטת, התובע פנייה מיידית וישירה.

מגמת ההפשטה המאפיינת את שירי הקובץ מתחזקת בהיעדר שמותיהם של מחבר או מחברים – סמכות יצרנית מובחנת הניתנת לזיהוי – לעומת הופעתם של שמות המתרגמים, שהם סמכות מתווכת מעיקרה. היעדרה של סמכות יצרנית מאפשר להפקיע את ההיסטוריות והקונטינגנטיות של שירי העם הערביים, לייחסם להמונים אנונימיים שמתוכם צפו והתהוו,⁵ ולהציגם כחלק ממיתוס המתאר את מקורותיה הפרימורדיאליים של האומה הישראלית. בלשונו של רולאן בארת, האנונימיות של שירי העם הערביים, הנגזרת מהיעדר מחברם ומהיעדרם של סובייקטים דוברים הנטועים במארג של זיקות היסטוריות-קונקרטיים, הופכת את השירים לאוסף פעולות לשוניות שאינן מבטאות "אני" מוגדר; למופע של כתיבה על-היסטורית ואל-היסטורית, ולמרחב המנטרל את נקודות הייחוס הברורות, הן של הסובייקט הכותב והן של התוצר הספרותי.⁶ נטרול זה מנתק את שירי העם מן העם, מטשטש את זהות נמעניהם המקוריים ומסייע ביצירת אוטונומיה טקסטואלית נוחה לניכוס וגמישה לייחוס קולקטיבי משתנה.

האנונימיות המאפיינת את הפואטיקה של זך,⁷ החוברת לאנונימיות העקרונית המאפיינת חומרים פולקלוריסטיים, מותירה כאמור את חותמה גם בתרגומו לשירי העם הערביים – "ספרות-המזרח האנונימית, זו שאי-אתה יכול לייחסה למחבר מסוים

4 זך וחסיין, הערה 15 לעיל, עמ' 2.

5 כפי שכתב המשורר והפילוסוף הרדד, המזהה עם תפיסת הלאומיות הרומנטית: "משוררי עם היו משוררים לאומיים – הסוכנים שדרכם האופי האמיתי של האומה ביטא עצמו". לפיכך, בין שהיו אנונימיים ובין שלא, משוררי העם בהכרח שיקפו בשירתם את התרבות הלאומית שחיו בה, וכפי שמסביר הרדד: הומרוס, אייסקילוס וסופוקלס – שאותם הוא מכנה "משוררי העם של יוון העתיקה" – "כתבו בעט יוונית, על גורל יווני, למען יוון". Wilson, הערה 39 לעיל, עמ' 826. התרגום שלי, א"פ.

6 רולאן בארת, "מות המחבר", רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר מהו מחבר? מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7–18.

7 התייחסותי לשירתו של זך כ"אנונימית" נשענת בחלקה על הדיון של נסים קלדרון בפואטיקה שלו, כפי שהיא באה לידי ביטוי במסה שפרסם זך "הסופר בחברת ההמונים", אִמּוּת א, יג (אוגוסט-ספטמבר 1964), עמ' 7–34. קלדרון טוען כי הספרות העברית של סוף שנות החמישים ושל שנות השישים (ובכללה גם שירתו של זך) התרחקה מן החיים הפוליטיים, משום שתפסה את הפוליטי כנגע המשחית את ספרותיות הטקסט וכאובייקט זר, משני ושולי ביחס לכתיבה הספרותית (קלדרון, הערה 46 לעיל, עמ' 10). עם זאת, ובהמשך לדיונה הביקורתית של צמיר בנושא (הערה 33 לעיל), נראה כי קלדרון משכפל בדבריו את התפיסה הכוזבת שלפיה הפוליטי מחלחל אל הטקסט הספרותי אך ורק באמצעות עיסוק מכון ומודע של היוצר בתמות הנוגעות להוויה ולאקטואליה שהוא נתון בהן, ואך ורק באמצעות דרכי ייצוג המבססות קשר רפרנציאלי ישיר למרחב חוץ-ספרותי קונקרטי ובר זיהוי. דווקא פואטיקת ההפשטה, האוניברסליזציה והמרחק של זך, שאינה נענית לתביעות האסתטיות שקלדרון מעמיד בעקיפין ל"כתיבה העוינת את הפוליטי" (קלדרון, הערה 46 לעיל, עמ' 11–16) – דווקא היא תגובה מסוימת אל הפוליטי, תוצר שלו, וחלק מניסיון לאשררו ולייצבו.

וממשי"8 – והיא עקרונית למלאכת הדמיון של הקולקטיב הלאומי. כפי שטוען בנדיקט אנדרסון, תפיסתה העצמית של אומה, שחבריה אינם מכירים זה את זה כקולקטיב אורגני, הומוגני ובעל גבולות מוגדרים, מבוססת על קיומם של מרחבי סימון אנונימיים, נעדרי מסומנים סופיים ומוכרעים, שלתוכם מתנקזים שלל הדמיונות הלאומיים.⁹ הפואטיקה של זך הופכת את שירי העם הערביים המתורגמים למרחבי סימון ריקים ואנונימיים מן הסוג המתואר: היא מציגה סובייקטים דוברים אימפרסונליים במידה בלתי מבוטלת של שטיחות סטראוטיפית על רקע נופים ומקומות המשמשים כתפאורה אפשרית, לא הכרחית, לסוגיות קיומיות כלל-אנושיות. לכן, אין הפואטיקה הזאת רק מנטרלת את סממניהם הפולקלוריסטיים-הערביים של שירי הקובץ ומטשטשת כל ממשות היסטורית שעלולה להסתמן כמערערת וכבלתי לגיטימית, אלא היא גם הופכת את השירים למעין לוח חלק, שעליו אפשר בקלות לסמן ולארגן את קווי המתאר והשייכות הרצויים של הקהיליה הישראלית המדומיינת.

החוג לספרות השוואתית, אוניברסיטת ייל

8 דור, הערה 16 לעיל, עמ' 22.

9 אנדרסון מבהיר עיקרון זה בדבריו על אנדרטת החייל האלמוני: "הכבוד הפומבי שחולקים למונומנטים אלה – דווקא משום שהם ריקים במתכוון, או משום שאיש אינו יודע מי קבור בהם [...] אבל ככל שיהיו קברים אלה ריקים משרידי גופות בנות זיהוי או מנפשות בנות אלמוות, הם רוויים בכל זאת ברוחות-הרפאים של דמיונות לאומיים". בנדיקט אנדרסון, קהיליות מדומיינות, מאנגלית: דן דאור, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 1999, עמ' 39.