

"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/bdz7kfmm>
- 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 "מערכה 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 הנכבה 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 הנכבה 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", אליקדם 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, המאגרים 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 שההיסטורייזציה 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 לישא 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 ההיסטוריוציזם 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 חדת 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 שניבוים, 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 פאזי נהרג עשרה שבועות קודם לכן.⁴³ הוא מגיע לביתו של האב השכול ומוצא אותו בפתח הבית, עומד ומזהיר צעירים בני גילו של פאזי מפני כוח סיוור 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 האיקונוולוגית 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 איקונוולוגית: 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 הטקסטלי 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 ואיקונוולוגיה".

48 על הפרשנות האיקונוולוגית 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 ואיקונוולוגיה", 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 הטקסטלי

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, לאחותה 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 גראפי 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.

