התיכון הישראלי למדעים ולאמנויות

המרכז הישראלי למצוינות בחינוך

ירושלים

עבודת גמר בספרות

ביטוייה של התרבות העברית המתחדשת בתרגומי "אליס בארץ הפלאות"

מנחה: תרזה בירון-פריד

מגישה: נועם יונאי

חורף תשע"ה 2014

מחזור כ"ד

לד״ר חביבה יונאי

תוכן

מבוא 1

פרק א: מחקר התרגום 2

תרגום 2
מחקר התרגום 4
נורמות תרגום 5

פרק ב: הרפתקאות אליס בארץ הפלאות..... 9

המקור 9
תרגומי היצירה לעברית 10

פרק ג: ניתוח התרגומים 12

פרק ד: קווים לשוניים וסגנוניים בכל אחד מהתרגומים 39

יחס המתרגמים למטריציה 39
השמטות ותוספות 39
סגמנטציה 42
דרכי פיזור הטקסט..... 45
יחס המתרגמים ללשון ולסגנון..... 45
אדקוויטיות וקבילות 57

פרק ה: חמשת התרגומים והתרבות העברית המתחדשת..... 60

דיון ומסקנות 60
סיכום..... 67

ביבליוגרפיה 70

נספחים 72

הקדמה

עבודה זו קרמה עור וגידים הודות לעזרתם המרובה של אלו שליוו אותי בתהליך כתיבתה.

ראשית, תודה רבה לתרזה בירון-פריד, על ההנחיה הנפלאה, הזמן הרב וההשקעה יוצאת הדופן. תודה לד״ר יעל יוסטוס-סגל על הליווי במהלך הכתיבה, על השיחות הרבות ועל העצות המצוינות. תודה לד״ר גדי פרודובסקי על שאפשר את כתיבת העבודה. תודה לד״ר טל כוכבי על ההערות מאירות העיניים.

מבוא

מטרת עבודה זו היא לזהות ולבחון מגמות השתנות בחברה העברית, כפי שהן משתקפות בתרגומי הספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות**. ספר זה, שנכתב בידי לואיס קרול בשנת 1865, נחשב ליצירה קנונית ופורצת דרך, בזכות החריגה שלו ממסגרת ספרות הילדים המקובלת באותם הימים, והוא נקרא עד היום בכל רחבי העולם. לספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** חמישה תרגומים לעברית המתפרשים על פני כ- 90 שנים. בעבודה זו אבחן שבעה קטעים מתוך כל אחד מהתרגומים, שאורכם כפסקה, וכל אחד מהם מייצג בעיה תרגומית שונה. בחינתם של קטעים אלו צפויה להניב מסקנות מעניינות. בכוונתי לנתח את הקטעים מבחינה ספרותית ולעמוד על בחירותיו של המתרגם והחלטותיו, ועל השוני וההבדלים בין בחירות של מתרגמים שונים.

אשתמש בניתוח התרגום בכדי לזהות את דפוסי הפעולה של כל אחד מהמתרגמים, ובעזרת זיהוי של בחירות לשוניות או סגנוניות החוזרות על עצמן בתרגום מסוים, אעמוד על הקווים הלשוניים והסגנוניים של התרגומים. בהמשך ייבחנו קווים אלו בראי התפתחות התרבות העברית המודרנית, החל מתקופת התחיה ועד לעברית של ימינו. כל תרגום ייבחן ביחס לתקופתו, ביחס לספרות בעברית שנכתבה באותם ימים, ביחס לנורמות התרגום ששלטו בה, ולמצב הלשון באותה התקופה, וביחס לאידיאולוגיה החברתית הכללית. לבסוף, אנסה לגלות קווים המקשרים בין הדפוסים והתמורות שהתגלו בתרגומים, קווים שיש בהם להעיד על השתנות התרבות העברית כפי שהיא מתבטאת בתרגומים.

פרק א: מחקר התרגום

תרגום

תרגום הוא העברה של טקסט בלשון אחת לטקסט בלשון אחרת, תוך שמירה על אקוויוולנטיות בין שני הטקסטים. אך לשון וטקסט אינם נוצרים ואינם קיימים בחלל ריק, אלא בתוך תרבויות ומסורות. לכן, נדרש מהמתרגם האופטימאלי החותר לאקוויוולנטיות, לא רק מעמד דו-לשוני, אלא גם דו-תרבותי: עליו להביא בחשבון את הטקסט שהוא עוסק בו בהקשר רחב, כלומר ביחס לנורמות לשוניות, תרבות מוצא ותרבות יעד. הבחירות שמקבל מתרגם – בין ביודעין ובין שלא – מאפשרות לחוקר לעקוב אחר הנחותיו, תפיסותיו ופעולותיו[1].

לאור זאת, ניתן להניח כי לעולם לא תתקיים זהות גמורה בין יצירת המקור לבין התרגום. עם זאת, נראה כי לכאורה, קיימת האפשרות לייצר "תרגום אידיאלי", שיצליח לתווך באופן אופטימלי בין המקור לבין היעד. בחיבורו **האתגר והאושר שבתרגום**[2] כותב פול ריקר על הפרדוקס שבשיפוט איכות התרגום. תרגום, מעצם טבעו, הוא פעולה פרשנית: בני אדם מבינים באופן שונה טקסטים שונים, וכל תקשורת כורכת בתוכה מערכות רבות של פרשנות אישית. לכן, התרגום כפעולה פרשנית, הוא מושא מחקר מעניין: החוקים בו אינם מוחלטים ותלויים בזמן ומקום, ובאמצעות מחקר של התרגום ושל הפרשנות שנעשתה בו ניתן לנסות ולהבין עוד על מהות התרגום ועל הקשר של תרגום לזמן, מקום ומתרגם.

נקודה זו מתחדדת, אך גם מוצגת באופן שונה, במאמרו של ולטר בנימין "משימתו של המתרגם"[3]. טענתו העיקרית של בנימין במאמר זה היא שמטרתו העיקרית של כל תרגום, ושל כל מתרגם, היא למצוא את "ההתכוונות הנאותה" כלפי הלשון אליה הוא מתרגם, כלומר המקבילה "האידיאלית" בלשון התרגום כך שיוכל לעורר בתרגום את "הד המהות" של המקור. בנימין טוען כי על התרגום להיות נאמן לא למילים הבודדות של הטקסט, לא למידע שבו ואף לא ל"משמעות" הסמנטית שלו, אלא לעצם מהותו – לעצם ההתכוונות המטא-לשונית של היוצר: התחושה, התובנה, והרגש שהוא מקווה ליצור בקרב קוראיו. על פי בנימין, כל המתרגמים שואפים לייצג את הקשר שבין שפות לשם הגעה ל"לשון האמת" – זו שלא מסלפת מהויות, זו שקיימת באופן גולמי בתודעתו של אדם. אם כן, בנימין טוען שבתרגום יש אפשרות להצליח ולהעביר את המהות האוניברסאלית של הטקסט, את התכונות המטא-טקסטואליות והלשוניות שעומדות בבסיסה של היצירה.

כשניגשים לחקר התרגום יש להציג שני מושגי יסוד חשובים מסבירים חלק ממהות הקושי שבתרגום: **דנוטציה וקונוטציה**. את המשמעות הכוללת של כל מילה מרכיבים ההיבט הדנוטטבי וההיבט הקונוטטיבי שלה.

---

[1] גדעון טורי. "תרגום". **האנציקלופדיה העברית** כרך לב. עורך יהושע פראוור. גבעתיים: החברה להוצאת אנציקלופדיות, תשמ"א.

[2] פול ריקר, **על התרגום**. תל אביב: רסלינג, 2006.

[3] ולטר בנימין. "משימתו של המתרגם", [מגרמנית: נילי מירסקי]. בתוך: ז'אק דרידה, **נפתולי בבל**, רסלינג, [1923] 2002.

הדנוטציה היא המשמעות הבסיסית של מילה, הגדרתה המילונית, היינו אותו "שטח" במציאות החוץ לשונית אותו "מכסה" המסמן, המילה. הקונוטציה היא הגוונים הנלווים, הריגושיים, למשמעותה הבסיסית של מילה. בכל לשון יש מילים המאבדות בהדרגה את משמעותן הרפרנציאלית, כשמשמעותן הקונוטטיבית מתעצמת, והמטען האסוציאטיבי שהן מוסרות גובר על משמעותן הבסיסית[4]. כאשר מנסה מתרגם ליצור תרגום שיהיה אקוויוולנטי לטקסט המקור, עליו, אם כן, לנסות ולתרגם את הדנוטציה ואף את הקונוטציה של המילים המקוריות. משום שקונוטציה של מילה ייחודית ללשון ולתרבות מסוימת, זוהי משימה קשה.

את קשיי התרגום אפשר לפרק לחמישה הבדלים עיקריים קיימים בין כל שתי שפות:[5]

הבדל פונטי: כל שתי שפות שונות "נשמעות" שונה. למסומנים זהים בשפה אחת קיימים מסמנים שונים בשפה אחרת. הבדל זה יוצר קושי בתרגום משחקי מילים, אונומנטופיאות ומצלולים. הבדלים פונטיים בין שפות משפיעים גם על הקונוטציות של מילים, שתיעדרנה משפה ש"נשמעת" שונה. **אליס בארץ הפלאות** מלא כולו גם במשחקי מילים ושנינויות אנגליות המקשות על התרגום עוד יותר, אך בעבודה זו לא אתמקד בבעייתיות שבמשחקי המילים, משום שהיא מורה במידה מעטה על נורמות ועל תרגום ככלל, ותלויה בעיקר בבחירה רגעית וב"הברקה" של מתרגם.

מְחַסְּרִים: בשפה אחת עשויות להיות מילים שכלל לא קיימות בשפה אחרת. עקב הבדלים תרבותיים ואילוצים שונים, שפה אחת עשויה גם לכלול הבחנות בין מילים נרדפות שלא יהיו קיימות בשפה אחרת. על המתרגם להתמודד עם קושי זה ולמצוא פתרון למסומן שאינו מיוצג בשפתו.

פרט לזה, משום שהעברית היא שפה מתחדשת, שקמה לתחייה לאחר מאות שנים שבהן לא הייתה שפת יום יום, מחסרים היו, עד לפני עשורים ספורים, בעיה קשה לא רק בספרות המתורגמת אלא גם בספרות המקורית. במאמרו "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב?" מציג איתמר אבן זהר את דרכי ההתמודדות האפשריות לבעיית המחסרים בתרגום:[6]

א. שילוב של לשון אחרת בטקסט המתורגם.

ב. שימוש במילה עברית מתאימה חדשה, או לא מוגדרת בדיוק, בצירוף מילה מתאימה בלעז ומילת הפרדה ביניהן.

ג. הוספת הסבר למילה לא ברורה בעברית בהערת-כוכב.

ד. תרגום המקור למילה שאיננה מובחנת ובעלת משמעות מדויקת בעברית, ולדייק את המשמעות בעזרת הקשר ותיאורי לוואי.

ה. תרגום המקור למילה שאינה מובחנת ובעלת משמעות מדויקת בעברית, ולהסתפק בכך שהדנוטציה (המשמעות) תהא מעורפלת או מנוחשת.

---

[4] רפאל ניר, **מבוא לבלשנות**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1989. עמ' 21.

[5] רחל וייסברוד. **לא על המילה לבדה: סוגיות יסוד בתרגום**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007.

[6] איתמר אבן-זהר. "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב?". בתוך: **הספרות** 23, 1976. 2-6.

באליס בארץ הפלאות, מוזכרים מינים רבים של חיות (דוג. Dormouse, Rabbit) ששמותיהן חסרו בעברית בתקופה בה בוצעו חלק מהתרגומים, ועל המתרגמים היה לפתור את בעיית המחסרים הללו.

הבדל תחבירי ודקדוקי: לשפות שונות מערכות שונות של תחביר ודקדוק. קיומם של זמנים מסוימים בשפה אחת שאינם קיימים בשפה אחרת, יחס למין דקדוקי, ודומיהם- יוצרים כולם דילמות וקשיים בתרגום.

רבדים בלשון: שימוש בעת הכתיבה בשפת דיבור, בעגה, במשלב מסוים המורה על מעמד חברתי של דמות מקשים על תרגום הכתוב, שכן בכל שפה ותרבות קיימים רבדים שונים של הלשון. העגה משתנה משפה לשפה ואפיון הדמויות על פי משלבן הלשוני משתנה גם הוא.

באליס דמויות רבות מאופיינות בעזרת המשלב הלשוני שלהן והשימוש שלהן בעגה או בשגיאות לשוניות, כמו מלכת הלבבות וביל הלטאה, שהשימוש שלהן במשלב נמוך מעיד על אופיה של הדמות.

דפוסי שפה ופרגמטיקה: לכל שפה דפוסים משלה, המספקים לדובריה תשובות קבועות לשאלה כיצד לשוחח שיחת חולין, לכתוב מכתב רשמי, לברך לשלום ולקיים כל סוג של אינטראקציה עם דובר שפה אחר. כאן נוצר קושי תרגומי, שנגרם עקב דפוסים משתנים בין שפה לשפה. על המתרגם לבחור כיצד לכתוב מחדש דפוסים שונים מאלה שבשפה המארחת.

באליס בארץ הפלאות, אנו נתקלים במקרים רבים של דפוסי שפה אנגליים מובהקים; דברי נימוס מוחלפים, מערכות יחסים בין בעלי תפקידים שונים ואף שיחות חולין רגילות - כל אלו מלאים בדפוסים ייחודיים של מערכת המקור.

מחקר התרגום

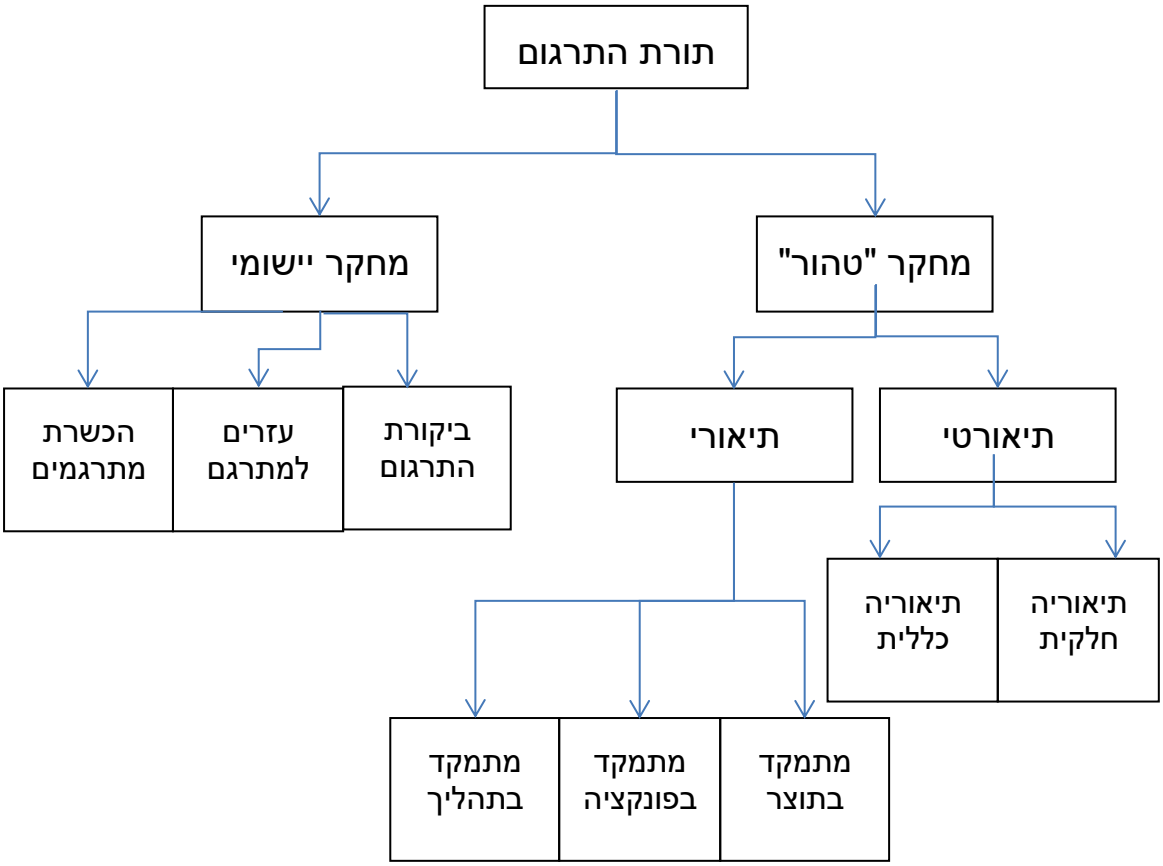
תורת התרגום היא השם שניתן לדיסציפלינה החוקרת את התרגום על כל גווניו, כלומר עוסקת בתרגום עצמו ובפיתוח תיאוריה כללית שתקיף את כל סוגי תופעות התרגום בכל הזמנים ובכל המקומות, כלומר את התרגום על שלל הגדרותיו ומופעיו. תורת התרגום נחשבת לדיסציפלינה מדעית חדשה יחסית, והתפתחה במהלך המחצית השנייה של המאה ה- 20.[7]

החוקר ההולנדי-אמריקאי ג׳יימס הולמס (Holmes), אחד מחלוצי המחקר וטובע המונח ״תורת התרגום״ ("Translation Studies״), שירטט את ״מפת״ הדיסציפלינה, שמציגה את הנושאים שמהווים חלק מתורת התרגום. על פי מפה זו הדיסציפלינה מתחלקת לשניים: המחקר ה״טהור״ והמחקר היישומי. **המחקר היישומי**, כשמו כן הוא, עוסק בפעולת התרגום עצמה, בלימוד התרגום ובביקורת התרגום. מנגד, **המחקר ה״טהור״** עוסק בניסיון לתאר את המציאות התרגומית מבלי להשפיע עליה. גם הוא מתחלק לשניים: המחקר התיאורטי והמחקר התיאורי. **המחקר התיאורטי** מנסה לפתח תיאוריה כללית מבלי להסתמך באופן ישיר על תרגומים

---

[7] וייסברוד, **לא על המילה לבדה**.

קיימים. מטרה זו, בשלב זה במחקר, נדמית רחוקה ומורכבת, ורוב התיאוריות הקיימות כיום חלקיות בלבד. **המחקר התיאורי** עוסק בניתוח של תרגומים קיימים ומסוימים, וחוקר את תוצר התרגום, את פונקציית התרגום ואת תהליך התרגום. המחקר התיאורי משתמש בתרגומים הקיימים על מנת לפתח תיאוריה לגבי התרגום ככלל. עבודה זו משתייכת למחקר התיאורי, משום שהיא חוקרת תרגומים קיימים. מושג מהותי במחקר התרגום הוא **נורמת התרגום**, והיא כללי עשה ואל-תעשה הפועלים על מתרגם בעת התרגום.



נורמות תרגום

על מנת לעסוק בנורמות תרגום המקשרות בין מחקר התרבות, מחקר התרגום, ובעבודה זו – בין התרבות העברית לבין תרגומי **אליס** – יש להכיר מספר מושגי יסוד במחקר התרגום: מערכת, רפרטואר, ונורמה של תרגום[8].

תפיסת המערכת שתוצג כאן פותחה על ידי איתמר אבן-זהר בהשראת הסטרוקטורליזם. **המערכת** היא רשת יחסים בין תופעות ומיקומים בתרבות. המערכת היא ישות משתנה, מושפעת ומשפיעה, שמקיימת יחסי גומלין

[8] וייסברוד, **לא על המילה לבדה**.

עם מערכות שכנות. רב-מערכת היא מערכת של מערכות, כמו, לדוגמה, הספרות, שבתוכה מתקיימות מערכות נוספות: ספרות הילדים, ספרות קאנונית וכולי[9]. ספרות הילדים, למשל, יכולה להחשב מערכת בפני עצמה.

רפרטואר הוא מאגר של סימנים, אלמנטים ופונקציות שגורות מהם מייצרים תוצרים בתרבות. אותיות, מילים וצורות תחביריות הן אלמנטים ברפרטואר של מערכת הלשון.

בעת פעולת התרגום מעורבות לפחות שתי שפות, ועל כן מעורבות לפחות שתי חברות ושתי תרבויות. משום כך, התרגום איננו פעולה לשונית בלבד אלא גם פעולה תרבותית, ועל כן בעבודה זו אתייחס לתרגום בתור פעולה תרבותית רחבה. תרגום משחק תפקיד חברתי שנקבע על ידי קהל היעד שלו, ולכן לפני שמתרגם ניגש למשימתו יש לרכוש כלים ונורמות להבנת התפקיד החברתי שלו[10]. **הנורמה** היא תרגום ערכים ורעיונות למעשים ולמוסכמות, ומוטמעת באדם בעת תהליך החִברות שהוא עובר. היא המגדירה את הסדר החברתי וחיונית להבנת מערכות ההשפעה על מתרגם. הנורמות והכלים שרוכשים המתרגמים, אלו שהם מיישמים במודע ולא במודע, נקראות **נורמות של תרגום**[11].

על מנת לחלץ נורמות תרגום רלוונטיות לטקסט מסוים, קיימות שתי אפשרויות: האחת, תיעוד תהליך התרגום בידי המתרגם כך שניתן לעבור על המהלך המחשבתי שלו ולהבין מה משפיע עליו בעת התרגום, קריאת ביקורות ועדויות של מו"לים. אפשרות זו בעייתית; "אין הנחתום מעיד על עיסתו"- תיעודים אלו עשויים לשקף את הרצוי בעיני הכותבים ולא את המצוי בתרגומם, כלומר להיות סובייקטיביים יתר על המידה. האפשרות השנייה היא ניתוח של תרגומים והשוואתם למקורות. ההנחה במחקר שכזה היא שדפוסים בעבודת מתרגם עשויים להצביע על קיומה של נורמה[12].

בעבודה זו אשתמש בשיטה השנייה לחילוץ הנורמות. בעזרת חמשת התרגומים של הספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** אנסה למצוא השתקפות של נורמות התרגום לאורך השנים בספרות הילדים המתורגמת לעברית. בנתונים אלה אשתמש על מנת לנסות ולזהות מגמות כלליות יותר לאורך השנים בחברה הישראלית, בעיקר בתחומי ספרות ולשון.

---

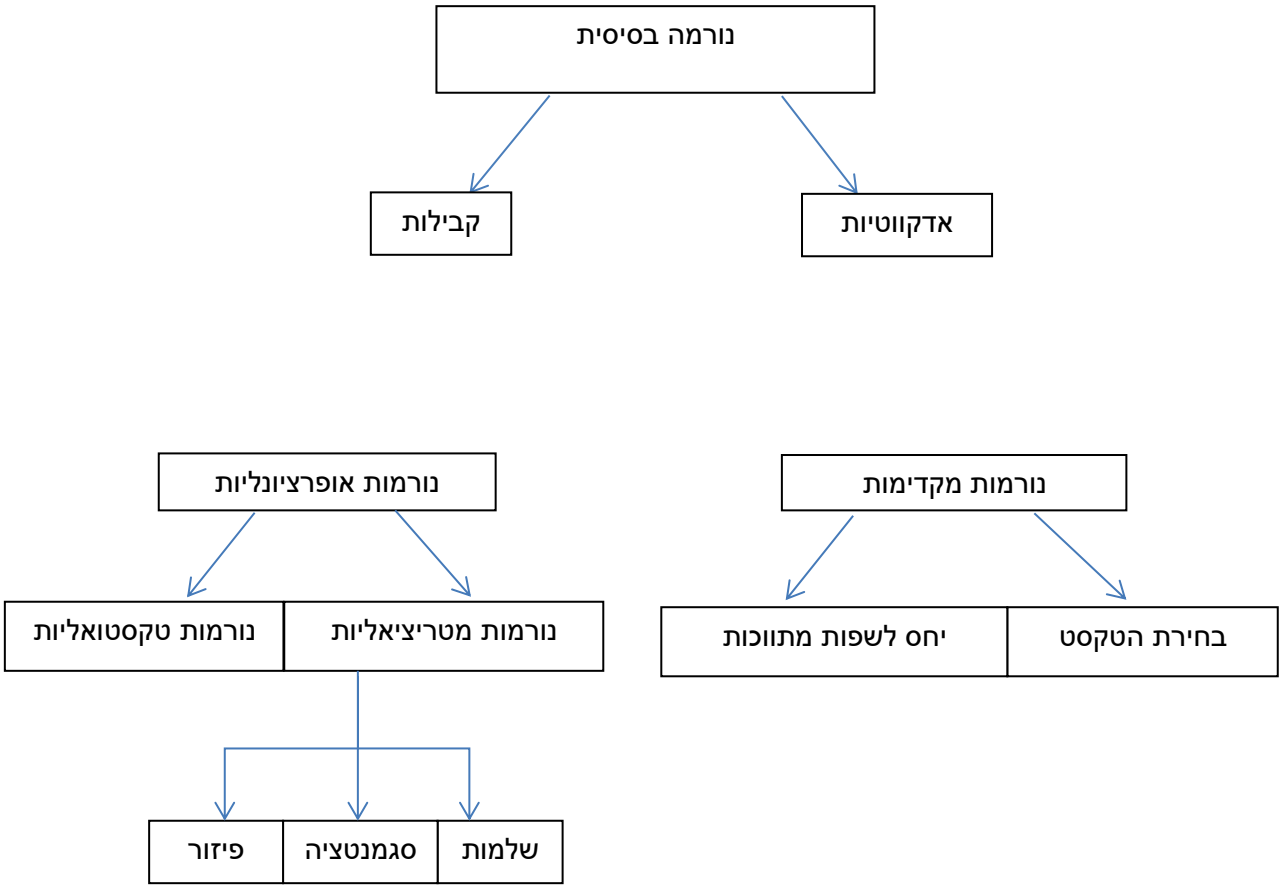
[9] Even Zohar, 1990a ו-1990b, מצוטט אצל: רחל ויסברוד, **לא על המילה לבדה.** עמ' 124.

[10] Gideon Toury, "The Nature and Role of Norms in Translation". In **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, pp. 53-69.

[11] Toury, "the Nature and Role of Norms in Translation".

[12] וייסברוד, **לא על המילה לבדה.** עמ' 181.

את נורמות התרגום ניתן לחלק לכמה קטגוריות, ולסדרן בתרשים:



הנורמה הבסיסית קובעת את מיקומו של התגום בין שני קטבים: אדקוויטיות וקבילות.

אדקוויטיות (adequacy) מאפיינת תרגום שחותר לשוויון ערך פונקציונאלי מקסימאלי בין המקור לבין התרגום. קבילות (acceptability) מאפיינת תרגום החותר להתאים עצמו למערכת היעד. האדקוויטיות והקבילות הן למעשה שתי מערכות השפעה על המתרגם: השפעת המקור, שפתו, תרבותו ומורכבותו, והשפעת קהל היעד והנורמות שלו. ניתן להתייחס לאדקוויטיות ולקבילות כשני קטבים של ציר, עליו אפשר לשבץ תרגומים שונים. בהמשך העבודה אעשה כן ביחס לתרגומי **אליס בארץ הפלאות**.

נורמות אופרציונליות נכנסות לפעולה לאחר שנבחר הטקסט לתרגום. הנורמות האופרציונליות משפיעות על תרגום הטקסט ממש, וקובעות את דרכי פעולתו של המתרגם כשהוא מתרגם. הנורמות האופרציונליות מתחלקות לשתי קבוצות: נורמות מטריציאליות ונורמות טקסטואליות.

הנורמות המטריציאליות קובעות באיזו מידה יהיה התרגום אדקווטי מבחינת "צורה". הן קובעות את יחס המתרגם לכמות החומר המתורגם, כלומר להשמטות ותוספות לטקסט, את הסגמנטציה ואת דרכי פיזור הטקסט.

הסגמנטציה היא הצורה הוויזואלית של הטקסט, כלומר חלוקת הטקסט למקטעים-היכן תהיה החלוקה לפסקות, כיצד יירשמו הדיאלוגים, ואף החלוקה לפרקים. פיזור הטקסט הוא שינוי רצף הכתוב המקורי בידי המתרגם, על מנת ליצור רצף כרונולוגי ברור והגברת הקריאות.

הנורמות הטקסטואליות קובעות את התייחסות המתרגם לתוכן עצמו, ביחס לסגנון המקורי, למבנה שפת המקור, למחסרים, לאמצעים אומנותיים ולכל מרכיב טקסטואלי אחר. הנורמות הטקסטואליות קובעות למשל את המשלב, את ההתמודדות עם לשון דיבור ועם דפוסים תרבותיים שונים.

פרק ב: הרפתקאות אליס בארץ הפלאות

המקור

לואיס קרול, מחבר הספרים **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** והמשכו **מבעד למראה**, נולד בשם צ׳רלס לוטווידג׳ דודג׳סון (Charles Lutwidge Dodgson) בכפר דיירסברי שבאנגליה. בגיל 19 נשלח קרול ללימודים בקולג׳ כריסט צ׳רץ׳ שבאוקספורד, סיים את לימודיו בהצטיינות במתמטיקה ובלימודים קלאסיים, והתמנה למרצה מן המניין בשנת 1855. במהלך חייו הבוגרים טיפח קרול קשרים רבים עם עשרות ילדות קטנות, אותן נהג לצלם, ואיתן נהג להתכתב ולהיפגש למשחק. אליס לידל, שהיוותה השראה לאליס הספרותית, הייתה אף היא ילדה כזו. בזמן שייט בנהר התמזה בחברת אליס לידל ואחיותיה רקם קרול את העלילה הראשונית של ההרפתקה של אליס, שהתפרסמה כמה שנים אחר כך, בשנת 1865, תחת הכותרת **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** (Alice's Adventures in Wonderland)[13].

ספריו של קרול המתארים את עלילותיה של אליס נחשבים עד ימינו לספרות מופת פורצת דרך. בזמן כתיבתם, בתקופה הוויקטוריאנית, היו אלה ספרים חריגים מאוד. כתיבה של ספר ללא מוסר השכל והגיון לא הייתה קיימת באנגליה של אותם הימים. בעזרת הפרודיות על שירי ילדים מקובלים והתנהגות חסרת היגיון של יושבי ארץ הפלאות, הצליח קרול להעמיד ביקורת חברתית מקיפה על החינוך הוויקטוריאני. **אליס בארץ הפלאות** גדוש סממנים אנגליים וויקטוריאנים אופיניים – החל ממלבושי הדמויות, דרך דיבורן והרגליהן ועד שירי הילדים המוכרים עליהם כותב קרול וריאציות. הנופים הם נופיה של אנגליה והשפה האנגלית מעצבת את מהותו של הטקסט. פריצת הדרך שביצע קרול בספרות הילדים האנגלית הפכה את יצירתו ליצירה קנונית שעומדת במבחן הזמן, ונקראת על ידי צעירים ומבוגרים בשפות רבות ברחבי העולם כולו.

אחד המאפיינים הבולטים ביצירה זו הוא הפונקציה הפואטית של הלשון. שימוש לא אוטומטי באמצעים לשוניים ובצירופיהם ממקד את תשומת הלב במבע הלשוני עצמו[14], כלומר – בעת קריאת הספר המקורי, חלק מהותי מהרושם של הקורא נוצר בגלל השימוש של קרול במצלולים, במשחקי מילים, בחריזה ובאמצעים פואטיים נוספים. חלקים גדולים מהטקסטים של קרול עומדים על מובני-לוואי של מילים וביטויים, ולא על המובן המילוני המקובל. נפוצה האמירה שהדמות הראשית ביצירה **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** היא השפה האנגלית עצמה (ר׳ לעיל קונוטציות עמוד 2). מכיוון שהלשון עצמה היא פונקציה שלטת ביצירה, הצד הקונוטטיבי של הלשון בולט מאוד על חשבון הצד הדנוטטיבי, אם בשל משחקי המילים הרבים, השעשועים על חשבון הממסד, ובכלל השימוש במילים ככלי רגשי.

מורכבות היצירה של קרול הובילה לכך שגם בעת צאתו לאור וגם כיום, **אליס בארץ הפלאות** נקרא בקרב ילדים ומבוגרים כאחד. יש הטוענים אפילו שהספר הוא ספר מבוגרים לכל דבר ועניין, הרבה יותר משהוא ספר ילדים.

---

[13] רינה ליטוין, **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות**. תל אביב: הספריה החדשה, 1997.

[14] רינה בן שחר, "קווים לשוניים סגנוניים לתרגומו של אהרון אמיר". בתוך: **מעגלי קריאה** 18, 1989. עמ׳ 75-88.

תפיסתם של המתרגמים את קהל היעד של הספר משנה לאין שיעור את דרך פעולתם, שכן לספרות ילדים ולספרות מבוגרים נורמות כלליות ונורמות תרגום שונות.

שני מאפיינים אלו, קהל היעד וחשיבות השפה, מייחדים את היצירה כאתגר תרגומי. המרכזיות של התרבות והלשון האנגלית גורמים לכך שתרגום הספר הוא משימה קשה באופן מיוחד, מכיוון שכמעט בלתי אפשרי להעביר את כל המסרים שמעביר קרול תוך שליטה רבה כל כך ודיוק באנגלית, בשפה אחרת. למתרגם שצריך לפעול במערכת לשונית שונה לגמרי, שהמבנה, הקונוטציות והאסוציאציות התרבותיות שלה שונים לחלוטין, הטקסט של קרול מציב בעיה מורכבת ביותר.[15] על כן בחרתי ביצירה זו כמושא המחקר שלי; הקושי שבתרגומה, המאפיינים הבולטים שלה והיותה יצירה קנונית הופכים את **אליס** למושא מחקר מגוון וייחודי, שבתרגומיו הושקעה מחשבה רבה. האפשרויות הרבות שעומדות בפני מתרגם ביצירה זו רומזות שהווריאציות בין התרגומים מכילות מאפיינים נושאי משמעות שמעניין לחקור, בוודאי למחקר שהתמקדותו תרבותית והוא עוסק בשפה שקמה לתחייה.

תרגומי היצירה לעברית

עברית היא שפה שמית, שנולדה כניב כנעני, והחלה לתפקד כשפה בזכות עצמה עם אימוצה בידי היושבים בארץ ישראל באזור שנת 1000 לפסה"נ. בתקופות של עצמאות לאומית של יושבי הארץ הייתה העברית שפת דיבור, עד לגלות אלפיים השנים. עם הגלות פסקה לשמש העברית שפת יום יום, אך המשיכה לשמש "לשון קודש". התרגום לעברית, בדומה ללשון עצמה, לא התקיים באופן רציף לאורך שנות קיומו: הוא נפסק ומשתנה עם התנועה הגיאוגרפית של המרכז התרבותי-יהודי ועם אופי הקהילה היהודית.

במאה ה- 19 נע המרכז התרבותי היהודי מזרחה, אל המדינות הסלאביות. ההשפעה הרוסית על העברית גברה, וכך עברו נורמות התרגום לעברית התאמה לנורמות הסלאביות. במקביל, התפתחה תנועת ההשכלה שפעלה למען העצמת השימוש בעברית בקרב הקהילות היהודיות, בעיקר בכתב, וכן החלה תקופת תחיית העברית, והרפרטואר העברי גדל בהדרגה. במחצית השנייה של המאה ה-19 תורגמו, אם כן, יצירות ספרותיות רבות לעברית ביחס לתקופות קודמות, ועם מעבר המרכז התרבותי חזרה לארץ ישראל כבר היו קיימים תרגומים ספרותיים לעברית ב"מערכת" הספרות הרשמית[16].

הרפתקאות אליס בארץ הפלאות תורגם לעברית עד כה בתרגום מלא חמש פעמים. לכל אחד מהתרגומים רקע אחר ומאפיינים ייחודיים לו. בעבודה זו אבחן את מאפייניהם הייחודיים של כל אחד מן התרגומים, את

---

[15] ליטוין, **הרפתקאות אליס**. עמוד 205.

[16] Gideon Toury, "Hebrew [Translation] Tradition". In ***Routledge Encyclopedia of Translation Studies***, Mona Baker ed., assisted by Kirsten Malmkjaer. London and New York: Routledge, 1998, pp. 439-448.

ההבדלים ביניהם ואת יחסם למקור, בכדי להתוות קווים לשוניים וסגנוניים לכל אחד מהם, ולאחר מכן לבחון את ביטויי התרבות העברית המתחדשת בתוך התרגומים.

התרגום המלא הראשון ליצירה ראה אור בשנת 1927 בהוצאת "אמנות", בפרנקפורט שבגרמניה. המתרגם היה אריה ליב סמיאטיצקי, ששם העט שלו היה ל. סמן. סמן-סמיאטיצקי נולד בפולין בשנת 1883 ועלה לארץ ישראל בשנת 1925, והמשיך לפעול כמתרגם עם הגיעו ארצה. על אף שתרגום זה ראה אור באירופה, המרכז התרבותי העברי כבר החל לנוע אל עבר ארץ ישראל, ומספרן של היצירות המתורגמות לעברית גדל.

התרגום השני ראה אור בשנת 1951 בהוצאת "מחברות לספרות" בתל אביב, ותורגם בידי אהרן אמיר. אמיר נולד בקובנה שבליטא בשנת 1923, ועלה ארצה בשנת 1934. בארץ נעשה חבר בתנועה הכנענית שדגלה בניתוק בני הארץ מהיהדות. אמיר תרגם מאות ספרים לעברית, בעיקר מאנגלית. תרגום זה פורסם עשרים ושבע שנים לאחר קודמו, כשלוש שנים לאחר הקמת מדינת ישראל. העברית, אם כן, כבר שימשה כשפת חיים לכל דבר.

התרגום השלישי פורסם בשנת 1989 בהוצאת "מחברות לספרות" בתל אביב, בתרגום אוריאל אופק. אוריאל אופק נולד בשנת 1926 בתל אביב. אופק בעל תואר דוקטור לספרות ילדים. אופק חקר בעיקר ספרות ילדים, וגם כתב ותירגם ספרות ילדים נוער ומבוגרים. תרגומו של אופק ראה אור בתקופה שלאחר התחזקות הספרות הלא רשמית בתרגום לעברית. בהתאם לפער השנים בין תרגומו של אמיר לתרגומו של אופק, היו פערים גדולים בין המציאות לתוכה תרגם אמיר לבין המציאות לתוכה תרגם אופק.

התרגום הרביעי ראה אור בשנת 1997 בהוצאת "הספריה החדשה" בתרגום רנה ליטוין. תרגומה של ליטוין הוא תרגום מוער, והוא היחיד שקהל היעד שלו הוא במובהק מבוגרים - אין ניקוד בתרגום זה, ולכל אורכו מופיעות הערות שוליים של המתרגמת שעוסקות במחקר רקע על הספר ובבעיות תרגומיות. רנה ליטוין נולדה בהונג קונג בשנת 1939 ועלתה ארצה בשנת 1949. ליטוין הייתה סופרת, עורכת ומתרגמת. מטרתו של תרגום זה היתה הנגשה של ספרות קנונית לקורא הישראלי.

התרגום החמישי והאחרון, שיצא לאור בשנת 2012 בהוצאת מודן, תורגם בידי עטרה אופק (שהיא גם בתו של אוריאל אופק). עטרה אופק נולדה בשנת 1953 בנוף ים, והיא סופרת, עורכת, לשונאית, אשת תקשורת ומתרגמת.

פרק ג: ניתוח התרגומים

בפרק זה יוצגו שבעה קטעים קצרים, באורך של כפסקה, מתוך **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** בצירוף חמשת התרגומים שלהם. שבעת הקטעים נבחרו מתוך יצירת המקור כמייצגים של כלים ספרותיים שונים, מתוך הנחה שכלים אלו, כמו שימוש בלשון דיבור, עיסוק במוסר, ובמבע משולב, יהוו בסיס להשוואת תרגומים מעניינת. הקטעים המקוריים ינותחו על משמעותם ומטרותיהם, על הקשיים שבתרגומם, ובניסיון להגדיר את ה"מהות" שלהם, כלומר, אילו מין רגשות ומחשבות מעוררים הקטעים בקורא, ומה הרעיון שמועבר בהם שאין לו קשר לשפה בה הוא נכתב- הרעיון האוניברסאלי שיכול להיות ברור במהותו לכלל בני האדם. כל אחד מחמשת התרגומים ייבחן ביחס לפסקה המקורית, ויוסברו ההבדלים שנוצרו בין התרגום ובין המקור. יוצגו הבחירות שבחר המתרגם וההגיון שעשוי לעמוד מאחרויהם, ואף התמודדותו של המתרגם עם הנסיון לקלוע בתרגומו ל"מהות" הקטע המקורי וליצירת שוויון ערך פונקציונלי.

מטה, למחילת הארנבון[17]

> Presently she began again. 'I wonder if I shall fall right THROUGH the earth! How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downward! The Antipathies, I think—' (she was rather glad there WAS no one listening, this time, as it didn't sound at all the right word) '—but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please, Ma'am, is this New Zealand or Australia?' (and she tried to curtsey as she spoke—fancy CURTSEYING as you're falling through the air! Do you think you could manage it?) 'And what an ignorant little girl she'll think me for asking! No, it'll never do to ask: perhaps I shall see it written up somewhere.' (p.14)

בעת הנפילה שבפרק הראשון, מביעה אליס את הרהוריה לגבי שעתיד לקרות לה במצב חדש ומוזר זה. היא תוהה האם תיפול דרך כדור הארץ ותגיע לצדו השני. פסקה זו מתאפיינת בנופך חלומי, שנוצר עקב השיחה שמנהלת אליס עם עצמה על העתיד לקרות לה: השימוש החוזר בלשון עתיד ובמילה "shall" מראים את הריגוש שאליס חווה, וגם מדגישים את הרגלי הנימוסים שלה. אפילו בשיחה דמיונית עם אישה מה"צד השני של העולם" היא מקפידה על מילות פניה נאותות (ma'am) ועל קידה נכונה. נימוסים אלו נטועים עמוק בשפת הדיבור האנגלית ובתרבות האנגלית, אך כמעט שאינם קיימים בעברית, וכך נוצרת סוגיה תרגומית בעייתית- חלק מהותי מהאבסורד ומתחושותיו של הקורא כאן נוצרים בעזרת הרגלי הנימוס של אליס, ועל המתרגמים לשמר אווירה זו. במונולוג שמנהלת אליס מופיעים סימני קריאה רבים, כמעט בסוף כל משפט. שימוש זה בסימני הפיסוק משווה לאליס אינטונציה "גבוהה" ונרגשת, שמצטיירת בדמיונו של הקורא בעת קריאת המונולוג. השילוב של דיבורה הנרגש של אליס, של שיחתה הדמיונית עם תושבת ניו-זילנד או אוסטרליה ושל ניסיונה לקוד יוצרים אופי תיאטרלי ואפילו מוגזם בפסקה כולה. במספר שורות בודדות מביעה אליס תמיהה,

[17] כל השימוש במונחים מתוך הספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** על פי תרגומה של רינה ליטוין.

בדיחות-דעת, דאגה והתרגשות. בקטע זה מופיע, לראשונה בספר, מוטיב האבסורד והסוריאליזם, שנוצר עקב הניגוד בין הסיטואציה המגוחכת והמדהימה, לבין כובד הראש של אליס כלפיה. הקורא חווה את חוסר ההיגיון במלוא עוצמתו, בעזרת תודעתה של אליס יחד עם ההסתכלות החיצונית על המצב.

> ואולי – הוסיפה עליסה לחשוב – אולי אעבר דרך כל כדור הארץ? מה ימלא פי צחוק לראות אנשים מהלכים וראשיהם למטה, אלה נקראים – אנטי... אנטי... פטיים*). (עליסה הרגישה, כי כאן נכשלה קצת בלשונה, ומלה זו לא כן היא נשמעת, ושמחה שאין איש על ידה). אשאלה את פיהם, מה שם הארץ: - "אמצא חן, גברת כבודה, הגידי נא לי, הזאת היא זלנדיה החדשה, אם אוסטרליה?" כה אשאל את פי אחת הנשים (מתוך כך רצתה עליסה לעשות קידה נאה, כמנהג העולם, אלא שקשה היה המעשה בשעת נפילה). ופן תחשבני אשה זו לנערה טפשה, שאינה יודעת ואינה מבינה מאומה. מוטב שלא אשאל. אפשר אראה את הדבר כתוב באיזה מקום שהוא. (עמ' 4-5)

אצל סמן, מתורגם שם הפרק "במחילת השפן". כיום, המילים "שפן" ו"ארנב" מתייחסות לשני בעלי חיים שונים, אך בתקופה בה ראה אור תרגומו של סמן היה הבלבול בין שני בעלי החיים נפוץ, בייחוד בספרות ילדים. בתרגומו חסרה תחושת ההתלהבות והפליאה שבגרסת המקור, וכך נוצרת גרסה מעט מנוונת של הנאמר. סמן בוחר שלא להשתמש בסימני הקריאה שמופיעים בגרסת המקור וכך משנה את האינטונציה של הכתוב ו"מנמיך" אותה, ואף מוותר על הספקות שמטילה אליס בינה ולבינה, ובכך מוותר גם על חלק מהתחושות אצל הקורא. סמן מבצע בפסקה זו תוספת: "כה אשאל את פי אחת הנשים". ציון זה לא קיים בגרסת המקור, שם על הקורא להסיק בעצמו שפונה אליס לאישה מקומית בארץ הזרה הדמיונית. את דברי הנימוסים של אליס מתרגם סמן היטב: "אמצא חן, גברת כבודה", ובעזרת שימוש בביטויים דומים ממשלב גבוה מצליח להעביר את הרגלי הנימוס של אליס המקורית. תרגום זה מובא במשלב גבוה מהמקור. אם דיבורה של אליס המקורית נימוסי ומתאים למאה ה-19, דיבורה בתרגום זה מליצי ולא לגמרי אמין, לדוגמה:

"אשאלה את פיהם, מה שם הארץ" "but I shall have to ask them what the name of the country is, you know."

> ותכף המשיכה בשלה. "מענין, אם אפל מבעד לכדור הארץ! מה-מצחיק יהיה לבוא בתוך בני אדם המהלכים כשראשיהם כלפי מטה! הרטב הדרומי, כמדמה"- (שמח שמחה כי אין שומע, הפעם, שכן דומה היה שאין זו המלה הנכונה כל עקר) "-אבל יהיה עלי לשאול אותם מה שם הארץ, הן תדעו. סליחה גברת, כאן ניו זילנד או אוסטרליה?" (והיא נסתה להחוות קדה כדברה- הגיעו בנפשכם, להחוות קדה שעה שאתם נופלים באויר! סבורים אתם שהייתם יכולים לעשות זאת?) "ואיזו ילדנת בורית אהיה בעיניה כשאשאל! לא. לעולם לא יהיה כדאי לשאול: יוכל להיות שאראה את השם כתוב באיזה מקום". (עמוד 6)

בתרגומו של אמיר, כמו בזה של סמן, מתורגם שם הפרק כ"במחילת השפן". אווירת ההרהור והשעשוע שמוצגת בפסקה הראשונה של המקור עוברת היטב בתרגומו של אמיר. אמיר מוסיף משחק מילים משלו, במקום זה במקור על המילים "אנטיפודים" ו"אנטיפטיים"- "הרטב הדרומי" במקום "הקטב הדרומי". משחק

המילים שבחר אמיר משעשע ומסתדר יפה יותר עם המונחים העבריים. סביר לחשוב שילדים רבים בתרבות-היעד לא יכירו את המונחים "אנטיפטיים" ו"אנטיפודים". בהמשך, בעת שיחתה המדומה של אליס עם הגברת מהצד השני של העולם, אמיר לא מעלה את המשלב: הוא נוקט משלב גבוה מאוד לכל אורך הספר, והעלאת משלב נוספת כאן כמעט בלתי אפשרית. כך אובד אחד הרבדים המשעשעים בפסקה. הניסוח של אמיר קצר ונמנע מהסרבול שעשוי להיווצר כאן בעברית.

> כעבר רגע המשיכה לדבר: "מעניין, אם אפל ישר **דרך מרכז** כדור-הארץ! כמה מצחיק יהיה לצאת ולהיות בין אנשים שהולכים כשהראש שלהם מפנה למטה! קוראים להם אנטי-דודים, אני חושבת..." (הפעם היא דוקא שמחה שאיש לא שמע אותה, כי זה בכלל לא נשמע כמו המילה הנכונה) "...אבל אצטרך כמובן לשאול אותם מה שם הארץ. סליחה, גברת, האם זו אוסטרליה או ניו זילנד?" (והיא נסתה לקד קדה בשעה שדברה- תארו לעצמכם, לקוד קדה בשעה שאתם נופלים באויר! החושבים אתם שהייתם מצליחים לעשות זאת?) "ואיזו ילדנת טיפשנת אהיה בעיניה כשאשאל! לא, לא כדאי לי לשאול. אולי אראה את השם כתוב באיזה מקום." (עמ' 13)

תרגומו של אוריאל אופק נוטה גם הוא לסרבול ולמשפטים ארוכים יותר מאשר במקור, אך כתוב ברוח משעשעת, ואליס נשמעת ממש כמו כל ילד אחר. גם אופק מוסיף משחק מילים משלו על המילה אנטיפודים-"אנטידודים". משחק המילים של אופק גורע ממשחק המילים המקורי, בו יש לשתי המילים משמעות ברורה לקורא האנגלי (אבל לא לאליס). את הרגלי הנימוס המצחיקים של אליס מנסה אופק לתרגם בעזרת המילה "גברת" ושאלה שנפתחת במילה "האם", ואכן מצליח להכניס אבסורד לסיטואציה, אך לא את הטירוף המקורי של קרול.

> כעבור זמן-מה פתחה שוב: "מעניין אם אפול ישר דרך **מרכז** כדור הארץ! כמה מצחיק יהיה לצאת בצד השני בין אנשים הפוכים שמתהלכים על הראש! 'אנטיפאתים', קוראים להם, נדמה לי –" (היא די שמחה שלא היה מי ששמע אותה הפעם, כי זה לא צלצל כמו המלה הנכונה בכלל!) – אבל אצטרך לשאול אותם מה שם הארץ הזאת, זה ברור. סליחה, גברתי, כאן זה ניו זילנד או אוסטרליה?" (והיא ניסתה לקוד קידה כשדיברה – תארו לעצמכם, **לקוד קידה** תוך כדי נפילה באוויר! מה דעתכם, הייתם מצליחים?) "לאיזו ילדה קטנה ובורה היא תחשוב אותי בגלל שאלה כזאת! לא, לא כדאי לשאול: אולי אראה את זה כתוב שם באיזה מקום." (עמ' 15)

אצל רנה ליטוין ההתייחסות לאנטיפודים שונה מזו שבמקור, והיא מכנה אותם "אנשים הפוכים שמתהלכים על הראש"- לא המשמעות אליה כיוון קרול, ככל הנראה; משתמע מגרסת המקור שהוא התכוון לאנשים שהולכים וראשם מטה ועל כן הם מצחיקים את אליס. אולם, גרסתה של ליטוין משעשעת גם היא בפני עצמה: ליטוין שומרת על משחק המילים המקורי על המילים "אנטיפתים" ו"אנטיפודים".

עד מהרה שוב התחילה. "מענין אם אני אפל ישר **דרך** כדור הארץ החוצה! כמה מצחיק יהיה לצאת אל בין האנשים שהולכים הפוך, עם הראש למטה! האנטיפתים, נדמה לי –" (היא היתה די מרצה מכך שלא היה שם מי שיקשיב לה הפעם, כי זו ממש לא נשמעה כמו המלה הנכונה) "-אבל אני אצטרך לשאול אותם איך קוראים לארץ שלהם, כמובן. סליחה, גברתי, האם פה זה ניו-זילנד או אוסטרליה?" (והיא נסתה לקוד בנימוס תוך כדי דבור – תארו לעצמכם שהייתם **קדים בנימוס** בזמן שאתם נופלים מטה-מטה! נראה לכם שהייתה מצליחים בזה?) "ואז היא תחשב אותי לילדה קטנה ובורה בגלל השאלה הזאת! לא, זה ממש לא לענין לשאול: אולי אראה את השם כתוב שם איפשהו." (עמ' 14)

אצל עטרה אופק הניסוח מעט ארוך ומסורבל: "מעניין אם אני אפול ישר דרך כדור הארץ החוצה", במקום המשפט הקצר והתמציתי שמופיע במקור. אופק שומרת על משחק המילים המקורי במילים "אנטיפאתיים" ו"אנטיפודים". בפניית הנימוס של אליס כותבת אופק "סליחה, גברתי, פה זה ניו זילנד או אוסטרליה?", ועל אף שפתיחת המשפט אכן מנומסת בהתאמה לנימוס המקורי, תחילת השאלה במילים "פה זה" מנמיכה מאוד את המשלב וגורעת מהבדיחה. בסוף הפסקה כותבת אופק "זה ממש לא לעניין לשאול", ביטוי עגתי עם ניחוח מעט מבוגר ומסורבל ביחס לדיבור של אליס.

<u>נפילתו של ביל הלטאה</u>

The first thing she heard was a general chorus of "there goes Bill!" then the Rabbit's voice alone- "catch him, you by the hedge!" then silence, and then another confusion of voices – "Hold up his head- Brandy now- Don't choke him- How was it, old fellow? What happened to you? Tell us all about it!"
Last came a little feeble, squeaking voice. ("that's Bill", thought Alice) "Well, I hardly know- No more, thank ye; I'm better now- But I'm a bit too flustered to tell you- All I know is, something comes at me like a Jack-in-a-box, and up I goes like a sky rocket!" (p.45)

פרק זה עוסק בכליאתה של אליס "המוגדלת" בביתו של הארנב הלבן. כאשר מגלה הארנב הלבן את הפולשת, מתקבצת חבורה קטנה של יצורים סביב הבית לטיפול במצב. לבירור של מה שמתרחש בפנים הבית נשלח ביל הלטאה דרך הארובה- אלא שרגלה של אליס חוסמת את הארובה, והיא בועטת בביל הקטן וכך מונעת את כניסתו. לאחר "סילוקו" של ביל מתוארות ההתרחשויות שאליס מצליחה לשמוע מחוץ לבית, וכך מגיעים אליה רק חלקים נבחרים מן המתרחש- בעיקר צעקותיו של הארנב הלבן. הפרטים ששומעת אליס מגיעים אל הקורא בארבעה חלקים לפי רצף ההתרחשות, כאשר כל שני קטעים מחוברים ביניהם במילה "then", שמדגישה את הרצף הכרונולוגי. בחלק הראשון שומעת אליס קולות רבים נפעמים מנפילתו של ביל. לאחר מכן את קולו של הארנב הלבן נותן הוראה לתופסו. לאחר שזה נתפס- שקט, ואז רצף של הוראות מפי הארנב למטפלים ואת שאלותיו המופנות לביל.

מפאת העובדה שאליס רק שומעת את המתרחש ולא רואה אותו, ובשל נוכחותן של דמויות רבות במקום, נוצרת בפסקה זו אווירת בלבול ואנדרלמוסיה. התיאור של רצף הזמנים והשימוש החוזר במילה "then" יוצר אצל הקורא מתח וחידוד-חושים: על אליס להתרכז כדי לעשות סדר בהתרחשות. בנוסף, דבריו של הארנב, המתאפיינים בלשון ציווי ובשימוש במאזכרים כופים על הקורא לשים לב היטב לפרטים, אחרת לא יצליח לעקוב יחד עם אליס אחרי המאורעות.

המתח השורר בפסקה זו מתיישב בתחילת הפסקה הבאה, שנפתחת במילה "last", כסיום להתרחשות המותחת. כאן נשמע לראשונה קולו של ביל החלוש העונה על השאלות שנשאל ועל השאלות שהקורא תהה עליהן. כשביל מתחיל לדבר, מתוארת בסוגריים מחשבה משל אליס ("that's Bill"), שתכליתה להבהיר לקורא מה מתרחש. ביל בתיאורו לא מוסיף לקורא דבר, ואולם, האווירה ששוררת כאשר הוא מדבר רגועה בהרבה מזו בפסקה הקודמת ואף יוצרת סדר בהמולה. ביל עצמו חלוש אך נרגש, ובדיבורו שזורות שגיאות לשוניות (ye, I goes). בתיאורו מדמה ביל את הגוף שפגע בו ל "Jack-in-a-box", סוג של צעצוע בצורת קובייה, שמתוכו "קופצת" דמות מפתיעה אל המשתמש, כמו שרגלה של אליס זינקה אל ביל. המשלב הלשוני הנמוך מורה על מעמד חברתי נמוך: קרול משתמש במשלב הלשוני של ביל הלטאה לשם אפיונו העקיף כמשרת ובור, בידיעה שאלו יהיו תחושות הקורא כלפי דמות שמדברת בשגיאות. כך נוצרת סוגיה תרגומית חשובה- כיצד יעביר המתרגם לקוראו את "תפקידו" של ביל ללא יכולת לשבש את שפתו כמו שעושה קרול? האם ישבש את העברית?

> תחילה נשמע קול רשרוש, ואחר- שאון גדול ומהומה ומרוצה וקול רבים קוראים יחד:
> -הביטו- הנה לוט עולה ביעף דרך הארבה!
> – החזיקו בו! הלא נפל יפל! – צוח השפן. רגעים אחדים החרישו כלם ואחר פרצו שנית קולות חרדה:
> - תמכו בראשו! מעט יין, יין תנו לו!
> – לאט לאט, פן יתגרגר... מה היה לך, יקירי, מה ארע? ספר נא...
> והנה הגיע לאזניה קול חלש, רועד ונפסק לרגעים (ודאי קול לוט הוא, חשבה עליסה):
> - לא אדע נפשי.... רב, רב, תודה... עכשו הוטב לי... רק נרגש אני מאד, לא אוכל עוד לספר לכם את הכל כסדר... רק אחת אדע, מלמטה עלה אלי כמין דבר נורא, בעט בי פעם ואעוף כחץ למעלה. (עמ' 49)

שמו של ביל הלטאה בתרגום זה הוא "לוט בן הלטאה", כדי ליצור דמיון בין שמה של הדמות לסוג החיה: לוט ולטאה. לוט, כידוע, הוא שמו של צדיק מספר בראשית, מסיפור סדום ועמורה, הצדיק היחיד בסדום. יתכן שניסיון ליצור אנאלוגיה ללוט המקראי הוא הסיבה לבחירה בשם זה, שהרי ביל הלטאה הוא זה שעושה את "העבודה הקשה", ומסתכן בכניסתו לבית, כמו צדיק. בתחילת הפסקה מוסיף סמן מידע שלא מוזכר במקור: "תחילה נשמע קול רשרוש"- נראה שזה הרעש שיוצר לוט במעופו, ואולם, בגרסת המקור אין אזכור לרשרוש כזה כלל. נראה כי סמן מוסיף מידע לנוחותו של הקורא, שכן ההמולה מקשה על הבנת סדר המהלכים. גם למשפט הבא מוסיף סמן ביאור: "הביטו, הנה לוט עולה ביעף דרך הארובה!" בעוד שהמשפט המקורי תמציתי ביותר: "there goes Bill!". שוב מפרש סמן את המתרחש באופן מוגזם ביחס למקור, כך שהמצב יהיה

ברור יותר לקורא. את קריאתו של הארנב לתפוס את ביל, מתרגם סמן: "החזיקו בו! הלוא נפול יפול!". סמן בוחר פועל בצורת המקור-המוחלט המקראית, לשם הדגשה. צורת המקור המוחלט היא צורה בה מופיעים פעלים רבים במקרא, אך היא נמצאת בשימוש נדיר בעת החדשה.

הקולות המבולבלים שפורצים במשפט הבא אינם מבולבלים כאן כמו במקור, ואולם, מתווספת להם מידת לחץ: "רגעים אחדים החרישו כולם ואחר פרצו שנית קולות חרדה". בעוד במקור מוגש לביל הלטאה ברנדי, בתרגומו של סמן זהו דווקא יין. כתרגום למילה choke כותב סמן "יתגרגר", ואולם אין זה תרגום מדויק. Choke בעברית היא חניקה, וגרגור הוא חרחור, השמעת קול חכוך מן הגרגרת[18]. רצף ההוראות שנותן הארנב במקור, בתרגום לא משויך בלעדית אליו. בנוסף, הוראות אלה חסרות את החדות והתקיפות שמשווה להן במקור, בשל אורכם של המשפטים והוויתור על חלק מלשון הציווי. את הביטוי "old fellow" מתרגם סמן "יקירי". משמעות של ידיד ותיק הופכת לאדם יקר- שני הדברים אינם היינו הך. סמן מדגיש קשר רגשי בין הדוברים. המתח השורר בפסקה זו מועבר היטב בתרגום, ואפילו בצורה מעט מוגזמת.

את הפסקה הבא פותח סמן במילה "והנה", ויוצר תחושה של רצף במעבר בין הפסקאות; כך נשבר המתח בין הפסקאות והן מאבדות מעט מהנופך הדרמטי שלהן. במקור, מדבר ביל הלטאה בשגיאות, אך בתרגום דיבורו תקין וצח, וכך אובדת גם התחושה כי הוא בן למעמד נמוך מהארנב הלבן ומחבריו: הוא משרת. במקור יוצר ביל רושם נרגש, אך בתרגום הוא מצטייר כחלוש ומסכן. באמצעות יצירת מסכנות זו אצל ביל, מצליח סמן בכל זאת להראות את מעמדו הנמוך ביחס לארנב. ואולם, פרט זה אינו מובהק כמו בגרסת המקור. סמן בוחר לוותר על הזכרת הצעצוע jack-in-a-box, שכן הצעצוע ושמו לא נגישים לקורא בעברית. את הביטוי sky rocket מתרגם סמן "כחץ למעלה", וכך יוצר דימוי שהוא אמנם שונה אך מתאים יותר לעברית. תרגומו של סמן מקצין את כל הרגשות שבגרסת המקור: את החרדה לביל הלטאה, את חולשתו, את יחסו המפוחד לבעיטה שפגעה בו. האתגר שמהווה המקור בגלל השימוש בחוש השמיעה בלבד, אובד בחלקו בתרגום. סמן מוסיף פרטים שמקלים על הקורא בהבנת המתרחש, וכך לא דורש ממנו להתרכז ולהתאמץ לעשות סדר בדברים.

תרגומו של אמיר לקטע זה כתוב במשלב גבוה מאוד ובתרגום מדויק להפליא של המילים באנגלית. ואולם, השימוש במילים וביטויים במשלב גבוה כמו "משֵפה", "שרף" ו"קול ענות", מקשה על הקורא הצעיר את הבנת ההתרחשויות. "הסדר בבלאגן" שמצליח קרול ליצור בעזרת משחק הזמנים עובר היטב לקורא בתרגום זה, וכך מתאזן הצורך בשעשוע עם סדר המאורעות.

---

[18] אברהם אבן-שושן, **המלון העברי המרכז**, ירושלים: קרית ספר, 1973.

ראשית דבר שמעה את הכל במקהלה: "הנה זה ביל!" ואחר את קול השפן לבדו- "תפסו בו, אתם אצל המשכה!" ואחר דומיה, ושוב קולות בלולים- "תמכו ראש! – הבו שרף – אל תחנקו אותו – איך היה, דודי? מה קרה לך? ספר לנו את כל המעשה!"

לסוף נשמע קול ענות חלושה ("זה ביל", הרהרה עליזה), "כי – כן, כמעט אינני יודע – מספיק, תודה; הוטב לי – אבל אני מזעזע מכדי שאוכל לספר לכם – הרגשתי רק שאיזה דבר משתלח בי כמו קפיץ, ואני מתפרח כמו זקוקים!" (עמוד 32)

גם אצל אמיר אין הנמכה במשלב הלשוני של ביל הלטאה, אלא ההפך- ביל, כמו כל הדמויות של אמיר, מדבר במשלב גבוה מהמשלב הדיבורי הרגיל, ומעמדו הנמוך נשכח לחלוטין. לשונו של ביל אצל אמיר חיננית וכמעט אצילית, בניגוד גמור לשפה המשובשת המקורית. הטירוף והבלבול המקורי אובדים כאן, וביל מצטייר כטיפוס שפוי והגיוני. התרגשותו לא ניכרת, ועל כן סערת הרגשות שבגרסה המקורית מתנוונת בתרגום זה. הברנדי המקורי הוא אצל אמיר "שרף", משום ש"יין שרף" הוא הצורה התקנית לברנדי בעברית. זהו מושג שכמעט שאינו נמצא בשימוש, ואמיר מרחיק כך את קוראיו מהטקסט. את השיגור שמדומה לצעצוע Jack-In-A-Box ולאחריו את השיגור שמדומה לטיל מתרגם אמיר: "...משתלח בי כמו קפיץ, ואני מתפרח כמו זיקוקים!", וכך מצליח להתאים את המשפט לעולם המושגים של ילדים ישראלים וגם לשמר את השעשוע והשובבות. תרגום זה, למרות החדות הרבה והדיוק התוכני, חסר במידת מה את השובבות והטירוף שבמקור. בעוד שבגרסה האנגלית ניתן לראות את הרצינות שבמצב אל מול הצחוק שבו במידה שווה, אצל אמיר הגיחוך מודחק.

הדבר הראשון ששמעה היה קולה של מקהלה כללית: "הנה בא טיל!" ואחר-כך נשמע קול הסולן של הארנב: "אתם שם, ליד הגדר, תפסו אותו!" אחר כך נפלה דממה, ואחריה שוב מקהלת קולות: "הרימו את ראשו... הביאו ליקר! אל תחנקו אותו! – איך היה, ילד? מה קרה לך? ספר לנו הכל בכל!"

לבסוף עלה ונשמע קול ציצני חלוש ("זהו טיל," נחשה עליסה):

"טוב, אני בקשי יודע מה קרה... מספיק, תודה, אני מרגיש כבר יותר טוב... אבל אני יותר מדי מבלבל מכדי שאוכל לספר לשם... כל מה שאני יודע הוא שמשהו זנק עלי כמו קפיץ ואני עפתי למעלה כמו טיל אמתי." (עמוד 41)

בתרגומו של אוריאל אופק, שמו של ביל הלטאה הוא "טיל"- שם דומה לשם המקורי, שגם מתאים לתפקידו בקטע, ולתעופתו באוויר. כך יוצר אופק משחק מילים משל עצמו, כשהוא שם דברים אלה בפי הלטאה: "...ואני עפתי למעלה כמו טיל **אמתי**." ברור שכל תכליתה של הבחירה בשם טיל היא לשם משחק המילים, שכן אין זה שם מתאים או מוכר לילד ישראלי יותר מהשם המקורי, ביל. סדר האירועים נשמר היטב בתרגום זה. את הוראתו של הארנב מתרגם אופק: "אתם שם, ליד הגדר, תפסו אותו!" כלומר, אופק מסדר מחדש את חלקי המשפט כך שהציווי ניתן בסוף. בחירה זו מפחיתה מן הדחיפות שקיימת במקור, כשההוראה ניתנת ראשונה. בגרסה המקורית, מוזכר בתחילת הפסקה "general chorus", ולאחר נחיתת הלטאה: "confusion of voices". בין שני המושגים יש מעין ניגוד, שכן במקהלה הקולות, על אף שרבים הם, יש

בהם סדר ומשטר. אולם confusion of voices הוא מהומה של קולות, כלומר קולות אקראיים ללא סדר ברור. אצל אופק שני הביטויים מתורגמים ל"מקהלה", מה שמפחית מעט מהדרמה שנוצרת כשהקולות מבולבלים והנוכחים מתבלבלים. אצל אופק, הפנייה לביל (במקור: old fellow) היא בכינוי "ילד": שוב, משמעות שאינה מתאימה למקור. אולם, בכל זאת מצליח אופק "להנמיך" את מקומו של ביל בפורום היצורים המשונה: במקום בשפה עילגת- באמצעות פניה מנמיכה ומתנשאת. ואכן, אופק לא מתרגם את השגיאות של ביל. בנוסף, הברנדי שמוגש בגרסת המקור הופך אצל אופק לליקר. בהתייחסותו של אופק לדיבור הישיר של ביל הלטאה אנו יכולים לראות את חופש הפעולה הגדול של המתרגם: אופק מצליח לזהות את מטרתו הספרותית של קרול, אך בוחר לבצעה בדרך אחרת, תוך הזחה גדולה מהמקור. האם יכול אופק להשיג כך את מטרתו המקורית של קרול?

> הדבר הראשון ששמעה היתה מקהלה של קולות "קדימה, ביל!" אחר כך את קול הארנבון לבדו – תפוש אותו, אתה שם, על יד הגדר!" אחר כך דממה, ושוב ערבוביה של קולות – "תחזיקו לו את הראש – עכשיו תשפכו את הברנדי – אל תחנקו אותו – אז איך היה, בחור? מה קרה לך? ספר לנו הכל!"
>
> לבסוף נשמע קול צייצנו וחלוש ("זהו ביל," חשבה אליס), טוב, 'ני בקושי יודע- לא, מספיק, תודה. עכשיו כבר יותר טוב – אבל 'ני יותר מדי מבולבל 'שביל לספר – כל מה ש'ני יודע זה, שמשהו הזניק אותי למעלה כמו קפיץ, ועפתי לשמים כמו זיקוקית!" (עמוד 49)

ליטוין, בתרגומה, שומרת על בהירות רבה בסדר האירועים ועם זאת מצליחה להעביר את הבלבול שבסצנה. היא שומרת על המבנה המקורי של מילות היחס המשמשות להפרדה בין האירועים, ובתרגומה נבנה מתח נפתר בפסקה העוקבת, ממש כמו במקור. גם הברנדי המקורי נשמר אצל ליטוין. בתרגומה, מצליחה ליטוין להעביר בצורה הטובה ביותר את מקומו הנחות של ביל ביחס לארנב הלבן. דיבורו של ביל, בתרגומה, שגור שגיאות, ממש כמו במקור. ביל מקצר מילים ומחבר יחד מילים סמוכות, וכך מקבל הקורא תחושה דומה לזו שמתקבלת בקריאה המקורית, שביל הוא בור וכנראה סוג של משרת. בתרגום זה, Jack-in-a-box הוא קפיץ, וגם Sky rocket הוא זיקוקית. אלו תרגומים קרובים מאוד למקור, וגם כאלה שפונים לקורא הישראלי. כך מצליחה ליטוין בתרגומה לשמר היטב את מאפייני המקור, ולהצליח ולהעביר לקורא באופן כמעט מושלם את הרגשות שיוצר המקור אצל הקורא. ואולם, גם תרגום זה, כמו תרגומו של אמיר, בין הגיחוך והרצינות נוטה לצד הרציני יותר ומשעשע פחות את קוראיו ביחס לגרסה המקורית.

הדבר הראשון ששמעה היה מקהלה של קריאות: "תראו את ביל עף!" ואז הצטרף קולו של הארנב – "תפס אותו, אתה שם, ליד גדר השיחים!" ואז דומיה, ואז עוד ערבוביה של קולות – "תרים לו את הראש – עכשו קצת ברנדי – שלא יחנק מזה – איך היה, בחורצ'יק? מה קרה לך? ספר לנו את כל הספור!"

לבסוף הגיע קול קטן, חלוש וציצני ("זהו ביל," חשבה אליס), "טוב, אני בקשי יודע – זה יספיק, תודה; אני מרגיש קצת יותר טוב – אבל אני באמת מבלבל מדי בשביל לספר לכם – כל מה שאני יודע זה שמשהו מזנק עלי כמו בבת-קפיץ מקפסה, ומיד אני עף לשמים כמו זקוק!"
(עמ' 44-45)

בתרגומה של עטרה אופק המשלב הוא הנמוך ביותר מבין התרגומים. מילת הקישור שאופק משתמשת בה כדי לתאר את כרונולוגיות האירועים היא "ואז". החזרה של מילה זו, שמקורה במשלב נמוך מאוד, משווה לקטע סגנון דיבורי ולא כתוב. גם כאן אין שינוי במשלב בציטוטים מפיו של ביל הלטאה, וכך אין עדות למעמדו הנמוך המיוחד. המונולוג של ביל בקטע זה מתורגם באריכות ואף בבהירות אצל אופק, וכך נעדר ממנו הרושם שיש במקור, על פיו ביל הוא חלוש וטראומתי. אצל אופק, ניכרת במידה מועטה בלבד הרצינות של המקור והרגשות החזקים שמובעים בו. המשלב הלשוני הנמוך והשימוש בביטוי "ואז" שלקוח משפת הדיבור יוצרים קרבה למשלב הלשוני של הקורא, וגורמים לכך שלא נוצר פער ולא ניכור בינו לבין הקטע: אין הוא קורא בו ומתפלא על מעשיהן ודבריהן התמוהים של הדמויות.

<u>חזרת ופלפל</u>

As soon as she had made out the proper way of nursing it, (which was to twist it up into a sort of knot, and then keep tight hold of its right ear and left foot, so as to prevent its undoing itself,) she carried it out into the open air. `*If* I don't take this child away with me,' thought Alice, `they're sure to kill it in a day or two: wouldn't it be murder to leave it behind?' She said the last words out loud, and the little thing grunted in reply (it had left off sneezing by this time). `Don't grunt,' said Alice; `that's not at all a proper way of expressing yourself.' (p.66-67)

בפרק "חזרת ופלפל" מגיעה אליס לביתה של הדוכסית, בו נמצאים גם טבחית, תינוק וחתול צ'שר מחייך. מכניסתה לבית דואגת אליס לשלומו של התינוק המיילל והמתעטש, וכאשר מציעה לה הדוכסית לנענע אותו, היא מנצלת את ההזדמנות ולוקחת אותו אתה החוצה, אל האוויר הצח. עת יוצאים אליס והתינוק מהבית, מהרהרת אליס בלבה בגורל התינוק ואם עליה להחזירו לבית הדוכסית. היא מציגה סברה לפיה התינוק ייהרג בעוד יום או יומיים, ולכן יהיה זה רצח להחזירו לשם. לאחר מכן פולט התינוק נחרה, ואליס מותחת ביקורת על נימוסיו הרעים.

המשפט הראשון בפסקה ארוך ומסורבל מאוד, מכיוון שהוא מורכב מרצף בו שתי פעולות: הטיפול בתינוק והוצאתו החוצה, וביניהן מקבל הקורא שורה של "הוראות" בסוגריים לטיפול בתינוק. בתיאור זה חוזר

השימוש בשמות פועל רבים, ממש כרצף "הוראות לקורא". אליס מתייחסת לתינוק כדומם, "it", התייחסות נפוצה באנגלית בימיו של קרול. בהמשך שוקלת אליס את האפשרות לקחת עמה את התינוק לשם הצלתו. אמנם אין היא מביעה התרגשות רבה, אך הקורא חווה עמה את ההתלבטות והדאגה, ותוהה גם הוא מה עליה לעשות. בהמשך פונה אליס לתינוק במשפט ציווי תקיף, "don't grunt" (אל תנחר), בשם כללי הנימוס. פסקה זו מורכבת משלושה חלקים, שבכל אחד מהם מועבר לקורא רגש שונה: הראשון, שבו מתוארים המצב כמות שהוא וסדר הפעולות שמבצעת אליס, בצורה קונקרטית ועם זאת מגוחכת: ההתייחסות היום יומית לעניינים של חיים ומוות לצד ההתייחסות כבדת הראש לחוסר הנימוס של התינוק יוצרות מצב אבסורדי, מוזר ומגוחך. השני, שבו אליס תוהה מה עליה לעשות עם התינוק שברשותה, שכאמור הקורא שותף לדאגה של אליס לגורלו, למרות הרוגע שהיא מפגינה. והשלישי, שבו נוזפת אליס בתינוק. בפסקה זו המשלב הלשוני נמוך למדי. בנוסף לכך, השימוש בזמן עבר מושלם משווה את הרושם כי קיימת תודעה המארגנת את רצף ההתרחשויות (it" had left off sneezing by this time."). הרושם שקיימת תודעה שכזו יוצר את התחושה שהקורא נמצא ממש בתוך תודעתה של אליס, ולא צופה בה מהצד, כלומר, היא זו שאת מחשבותיה אנו קוראים: זו איננה התודעה של המספר החיצוני, אלא של אליס.

בקטע זה שוב מגיע אל הקורא מוטיב האבסורד והסוריאליזם, ומצטרפת אליו אף הגרוטסקה. הפער בין ההתמודדות הרגועה של הדמויות עם המצב המבהיל וההתייחסות אליו כאילו היה חלק משגרת היום מדגישים את הטירוף שבמצב לעיניו של הקורא השפוי, בעל היכולת להביט במציאות בעין חיצונית וביחס לעולמו שלו.

> אך סוף סוף עלה הדבר בידה... היא צררה אותו ואחזה בו בשתי ידיה, שלא יוכל להתכוץ, והוציאה אותו החוצה.
>
> "אם אשאיר כאן את הילד, רצח תרצחנה אותו והיה בי חטא.
>
> דבריה אלה אמרה עליסה בקול רם, ולאזנה הגיע קול יבבה.
>
> - אל תיבב – אמרה לו עליסה – לא דרך ארץ היא. (עמ' 75)

ל. סמן בוחר שלא לתרגם את תהייתה של אליס, (מילולית: "האם לא יהיה זה רצח להשאירו מאחור?") וכך נשיאתה של אליס את הילד עמה מובנת לקורא מאליה ולא ניכרת בטקסט כל התלבטות בנושא. סמן מתרגם: "רצוח תרצחנה אותו והיה בי חטא"; במקור לא קיימת התייחסות לחטא כלשהו, או לדאגה של אליס לגביו. קיימת במקור ההתייחסות המוסרית לרצח, אך אין היא מובעת בדרך של דאגה פן תבצע אליס עצמה חטא, אלא רק כדאגה לגורל התינוק עצמו. הבחירה במשפט "והיה בי חטא" רומזת באופן מובהק ללשון מקראית ואף לסולם ערכים ותפישה מוסרית מקראית.

את נזיפתה של אליס בחזיר מתרגם סמן כך: "אל תייבב- אמרה לו עליסה- לא דרך ארץ היא." סמן משתמש בביטוי "דרך ארץ", ביטוי עברי תלמודי, ומקנה לנזיפתה של אליס נופך עברי שורשי. בתרגומו של סמן, לעומת

המקור שבו נעשה התינוק לחזיר ובורח ליער, הופך התינוק לזאב- מים (שטירל) ונופל לנהר הקרוב. בתרגומו של סמן יש גרסה החלטית ובטוחה, גם אם דואגת, ליחס לתינוק.

> אך התברר לה איך יש לאמן אותו, (והדרך היתה: לצררו כמין צרור, ואחר כך לאחז בחזקה באזנו השמאלית וברגלו הימנית, לבל יתיר עצמו), הוציאתו החוצה אל האויר הצח. "אם אין אני נוטלת עמי את הפעוט", חשבה עליזה, סופו שיהרג בידיהן בעוד יום-יומים: וכי לא רצח הוא להשאירו שם?" את המילים האחרונות הגתה בקול, והקטן השיב בנהקה (לעת הזאת חדל מלזורר). "אל תנהק", אמרה עליזה; "אין זה נאה כלל להתבטא בדרך זו". (עמוד 52)

תרגומו של אמיר לשורות אלו מתאפיין בשפה גבוהה מאוד ובמילים מהרובד המקראי. לדוגמה, את הפועל "to nurse" מדייק אמיר לתרגם בפועל "לאמון", שמקורו במגילת אסתר ולא נמצא בשימוש מודרני. בחירה לא שגרתית נוספת היא במילה "לזורר" כתרגום למילה "sneezing". גם המילה "לזורר" מופיעה במקרא ומקורה ארמי. השימוש במילים ממשלב לשוני גבוה כל כך מרחיק את הקורא מן הטקסט, שכן הקריאה נעשית מאומצת ושכלתנית, ואף לאחר מאמץ עשויות להישאר מילים שאינן בהירות לחלוטין. ואולם, על אף ההרחקה של הקורא מן הטקסט בתרגום זה, מצליח אמיר לתרגם היטב את רעיונותיו של קרול.

> מיד לאחר שמצאה את הדרך הנכונה להחזיקו בחיקה (והיא: לכרך אותו במין קשר ואחר-כך לאחז היטב את אזנו הימנית ורגלו השמאלית, שלא יוכל להתיר את עצמו), נשאה אותו החוצה את האויר הצח. אם לא אקח אתי את התינוק הזה," חשבה עליסה, "הם עוד יהרגו אותו על בטוח בעוד יום או יומים. זה יהיה פשוט רצח להשאיר אותו שם!" את המילים האחרונות אמרה בקול, והיצור הקט נחר בתשובה (בינתים כבר הפסיק להתעטש).
>
> "תפסיק לנחר," אמרה לו עליסה, "זה מאוד לא הגון להתבטא באפן כזה." (עמוד 62)

תרגום הקטע אצל אופק מבטל גם הוא את השאלה שמעלה אליס (מילולית: "האם לא יהיה זה רצח להשאירו מאחור?") ובמקום זאת כותב: "זה יהיה פשוט רצח להשאיר אותו שם!". תרגום זה נוטה להגזמה יחסית למקור, שאין בו קריאות נחרצות כמו זו אצל אופק. כך מעורר אופק אצל הקורא תעצומות רגשיות גדולות מאלה שהיה חווה בקריאת המקור. מבחינת המשלב, שורות אלה אצל אופק מתאפיינות בשימוש בשפת דיבור. לדוגמה, מתרגם אופק: '"תפסיק לנחור!" אמרה לו עליסה'-וברור שאופק בוחר שלא להשתמש בצורת ציווי תקינה (הפסק לנחור) אלא בצורה המתאימה לשפת הדיבור. את המילה "child" שמזכירה אליס בדיבורה מתרגם אופק כ"תינוק"- כלומר, מקרב את הקורא אל הדמויות ואת אליס אל התינוק-החזרזיר. זו פניה אישית יותר ומעוררת הזדהות רבה יותר כלפי המתרחש.

> רק מצאה את הדרך הנאותה לשאת אותו בזרועותיה (זאת אומרת, לפתל אותו למין קשר, ואז לתפוש חזק באוזנו הימנית וברגלו השמאלית, שלא יתיר את עצמו), מיד נשאה אותו החוצה לאוויר הצח. אם לא אקח אתי מכאן את הילד הזה," חשבה אליס, "יהרגו אותו תוך יום-יומיים, זה בטוח. הרי זה רצח להשאיר אותו כאן," אמרה את המלים האחרונות בקול, והיצור הקטן נחר בתשובה (הוא חדל להתעטש בינתיים). "אל תנחר," אמרה אליס; זאת בכלל לא צורה נאותה להתבטא." (עמ' 69)

רנה ליטוין בתרגומה מוותרת אף היא על השאלה שמעלה אליס, ואולם שומרת על דיוק תוכני ועל שפה רהוטה, גם אם במשלב בינוני. במשפט הראשון בפסקה, מקפידה ליטוין לשמור על צורת העבר-הפשוט כמו בדקדוק המקורי, שבו פעולה אחת קוטעת את הפעולה השנייה: "רק מצאה... מיד נשאה". תרגומה של ליטוין משדר לקורא תחושה נינוחה; אין כאן סערת רגשות. את הציווי שנותנת אליס לתינוק מתרגמת ליטוין, בדומה לגרסת המקור, בשילוב מילים ממשלב גבוה, כמו "נאותה" ו-"להתבטא", שנותנות לקורא תחושה כי אליס מצטטת במידת מה מבוגרים המחלקים לה הוראות. בתרגום של משפט זה מצליחה ליטוין להעביר היטב הרגלי נימוסין, שאינם מוכרים לקורא.

> ברגע שהבינה מה הצורה הנאותה לנענע אותו (שהיתה לפתל אותו כלפי מעלה למין קשר, ואז להחזיק כל העת היטב באזנו הימנית וברגלו השמאלית, כדי למנוע ממנו להתיר את עצמו), נשאה אותו החוצה אל האויר הפתוח. "**אם אני** לא אקח אתי את הילד הזה מכאן," הרהרה אליס, "הם בטח יהרגו אותו בעוד יום או יומים: זה לא יהיה רצח להשאיר אותו פה?" היא אמרה את המלים האחרונות בקול רם, והיצור הקטן נחר בתשובה (הוא כבר הפסיק להתעטש בינתים). "תפסיק לנחור," אמרה אליס; "זאת לא דרך מנמסת להביע את עצמך." (עמ' 67)

תרגומה של עטרה אופק לפסקה זו מובא במשלב הנמוך ביותר. כאשר מהרהרת אליס באפשרות לקחת עמה את התינוק, כותב קרול: "…I don't take this child *if*" תוך הדגשה של המילה "if". בתרגום אופק, כתוב כך: "***אם אני*** לא אקח איתי…", גם המילה **אם** וגם המילה **אני** מודגשות. שימוש זה בכתב מובלט גורם לקריאה של הכתוב בניגון שונה; בעוד שבמקור, השימוש בהבלטת האותיות מדגיש את הסיבה והתוצאה, בתרגומה של אופק הדגש הוא על המילה אני. הפרט המודגש הוא אליס עצמה כיחידה שמתמודדת עם התינוק. בהמשך, בהוראה שנותנת אליס לתינוק, היא אומרת: "תפסיק לנחור". זהו איננו ציווי תקני, ונראה כי אופק משתמשת בו להדגשת המשלב הדיבורי של אליס (כמו אוריאל אופק, אביה). על אף שבהוראתה של אליס לתינוק נשאר התוכן הנימוסי, עטרה אופק לא משנה את המשלב להדגשת המסר הפטרוני, וכך אובד המשחק שמשחק קרול עם הרגלי הנימוס האנגליים. תרגומה של אופק לפסקה זו הוא סתמי במקצת. המשלב נמוך אפילו מדיבור יום יומי, ומשחק המשלבים אובד לחלוטין. גם המשמעות של ההתלבטות של אליס משתנה בעקבות ההדגשה השונה. למרות הדיוק בתרגום המילולי, תרגום הפסקה בידי אופק חסר, ואולם, הקורא מתחבט יחד עם אליס ומבין יפה את ההתרחשות.

מסיבת תה מטורפת- פרק שביעי, הצגת מסיבת התה

> There was a table set out under a tree in front of the house, and the March Hare and the Hatter were having tea at it: a Dormouse was sitting between them, fast asleep, and the other two were using it as a cushion, resting their elbows on it, and talking over its head. `Very uncomfortable for the Dormouse,' thought Alice; `only, as it's asleep, I suppose it doesn't mind.' (p.73)

הפרק השביעי נפתח בהצגת המראה שנגלה לעיניה של אליס בהגיעה לבית הארנביב. בתחילה מתואר המראה הכללי, לאחריו הפרטים המוזרים במחזה, ולבסוף היא מביעה את דעתה עליו. המשפט הראשון, שבו אנו מתוודעים לשולחן לעץ ולבית, לכובען ולארנביב, מתאר ראשית את השולחן ה"ערוך" בלשון סביל (was…set), אחר כך את העץ ואז את הבית. הסדר התחבירי הוא נושא, נשוא ותיאור מקום. לבסוף אנו מתוודעים גם לדמויותיהם של הכובען ושל הארנביב, המיודעות שתיהן. תיאור פעולותיהן מובא בזמן עבר ממושך, הן בהתייחס לנמנמן שביניהם והן בהתייחס לשיחתן. לבסוף מביעה אליס את דעתה על המצב, ולא מתייחסת כלל למוזרות שבו, אלא רק לחוסר הנוחות שחש הנמנמן. בהתייחסותה לחוסר נוחות זו לא משתמשת אליס במאזכר או בהצגת המצב (it, the situation) אלא פשוט אומרת: "very uncomfortable for the dormouse.". אליס מתייחסת לנמנמן כשם עצם- it. גם כאן, כמו בפרק 6, ניתן לחלק את הפסקה לשלושה חלקים עיקריים, שכל אחד מהם מספק מידע ותחושה אחרת לקורא: תיאור המקום הכללי, באווירה רגועה ונעימה, תיאור השותפים למסיבת התה, במוזרות רבה ועם זאת בנועם, ותיאור דעתה של אליס על המתרחש, המביע אמביוולנטיות ודאגה קלה לנמנמן, אך בשלווה כללית. הפסקה כולה משרה על הקורא נועם נוכח המראה הפסטורלי, ומעוררת את סקרנותו לקראת המפגש עם היצורים המוזרים. גם בפסקה זו חוזרת נוכחותם המודגשת של האבסורד והסוריאליזם, ומבלבלת את הקורא, שלא בטוח האם עליו להיות נדהם, רגוע או משועשע.

> אצל הבית, תחת העץ, עמד שלחן ערוך. ארנב וכובעני ישבו ושתו תה. נדחקה גם מרמיטה ביניהם ונרדמה. סמכו שני הידידים את מרפקיהם עליה, כמו על כר, ושוחחו שיחת רעים.
> "אח, כמה קשה למרמיטה מסכנה זו!" – אמרה עליסה בקול רחמים – "מה טוב לה שנרדמה ואינה מרגישה". (עמ' 81)

תרגומו של סמן לפרק השביעי חסר את שם הפרק המקורי. סמן מתרגם את שם הפרק בעצמו, כך: "שלושה משוגעים שותים תה: כובעני, ארנב ומרמיטה". בתרגומו אובדת ה"מסיבה", והופכת למפגש רעים סתמי. כאמור, סמן בוחר לקרוא לנוכחים במסיבת התה המטורפת "ארנב בן ניסן", "כובעני" ו"מרמיטה". (March Hare, Mad Hatter, Dormouse) כאן נראה ניסיונו לתרגם את שמה של אחת הדמויות לפחות ברוח תרבות היעד, נסיון המתבטא בעיקר בשימוש בחודש העברי, כתרגום למילה "march" (מרץ). אם בשם "ארנב-מרץ" התכוון קרול לארנב הפסחא, יתכן שסמן בוחר לקשור את הארנב לחג הפסח. הבחירה של סמן

במילה "מרמיטה" מובילה לכך שהדמות תופיע בהמשך כנקבה, אף שבגרסת המקור אין זכר למיניות היצור. יש לציין כי באנגלית אין צורך המין דקדוקי, אולם הוא הכרחי בעברית.

במשפט הראשון, משנה סמן את הסדר התחבירי במשפט, ומציין קודם את הבית, אחר כך את העץ ורק אז את השולחן הערוך. את המשך המשפט, שבגרסת המקור הוא מקשה אחת, מפצל סמן לשני משפטים נפרדים: "נדחקה גם מרמיטה ביניהם ונרדמה. סמכו שני הידידים את מרפקיהם עליה, כמו על כר, ושוחחו שיחת רעים." נוסף על כך, מבצע סמן תוספת למקור, ומכנה את הכובען והארנביב "ידידים", ואף שיחתם מעל לראשו של הנמנמן נעשית "שיחת רעים". תגובתה של אליס למראה מסיבת התה המטורפת מוגזמת במובהק ביחס למקור, שבו אליס כמעט לא מביעה רגשות: בתרגום, מביעה אליס דאגה ואף חמלה לנמנמן: המרמיטה מתוארת כ"מסכנה", בסוף המשפט מופיע סימן קריאה, וקולה של אליס הוא "מלא רחמים". כך, בתרגום שלו לפסקה זו מכניס סמן שינויים תכנים רבים ואף מוסיף פרטים בעצמו.

> שלחן ערוך היה בצל עץ נכח הבית, וארנב-האביב והכובען שותים אליו תה: מרמיט אחד ישוב היה בינותם, ישן שנת-ישרים ומשמש כרית לשני האחרים, שהיו משעינים עליו מרפקיהם ומסיחים מעל ראשו, "וי לאותו מרמיט", הרהרה עליזה ; "אבל כיון שישן הוא, מן-הסתם לא אכפת לו". (עמוד 57)

תרגומו של אמיר לפסקה זו מדויק מילולית באופן כמעט מוחלט. אמיר שומר על הסדר התחבירי של המשפט הראשון, אף על פי שאין זה תחביר מקובל בעברית. דמותו של הנמנמן הופכת אצל אמיר למרמיט, וכך הוא מצליח להתחמק מהתייחסות לדמות זו כנקבה, כמו בתרגומו של סמן, ומתייחס אליה כאל זכר. אצל אמיר, תגובתה של אליס למצב שבו שרוי המרמיט שומרת על האדישות שבמקור, והיא אפילו מוגזמת במעט. הביטוי "I suppose" שאומרת אליס מתורגם אצל אמיר לביטוי "מן הסתם", מה שמשווה יתר תוקף להשערתה של אליס שהמרמיט חש בנוח. אמיר משתמש בביטוי "וַי לאותו מרמיט", בניסיון להבדיל את לשון הדיבור של אליס מלשון המספר. זוהי יצירה מלאכותית של לשון דיבור שאיננה רגילה בעברית ואף איננה קיימת במקור: תרגום זה לא מתייחס ישירות לחוסר הנוחות של הנמנמן שמופיע במקור, אלא משתמש בקריאה כללית ביחס למצבו. כאן נוצר מין יצור-כלאיים, בו אמיר לא מנסה להגיע לקבילות בעזרת שימוש במונחים שגורים בשפת הדיבור העברית, וגם איננו דבק בשפת הדיבור המקורית או מנסה ליצור אקוויוואלנציה. אמיר "ממציא" לשון דיבור חלופית משלו.

> שלחן היה ערוך מתחת לעץ בחזית הבית, וארנב-האביב והכובען הסבו לידו ולגמו תה. נמנמן-עצים נראה יושב ביניהם, שקוע בתנומה עמקה, בעוד השנים האחרים משעינים עליו את מרפקיהם כאליו היה כרית ומשוחחים מעל ראשו.
>
> "זהו מצב מאד לא נוח לנמנמן," חשבה עליסה, "אבל הוא ישן עכשו, אז בטח לא אכפת לו." (עמוד 67)

גם בתרגומו של אופק סדר האלמנטים במשפט הראשון מועתק מהמקור, בצורה דומה לזה של אמיר פרט לחילוף "היה ערוך" במקום "ערוך היה". הבדל זה מנמיך את המשלב בתרגום זה. ואכן, תרגומו של אוריאל

אופק לפסקה זו מתאפיין בפשטות ובמשלב נמוך. הנמנמן אצל אופק מתורגם "נמנמן עצים", סוג מסוים של הנמנמן שמצוי בארץ. בתרגום דבריה של אליס ביחס למצב הנמנמן יוצר אופק ניסוח מסורבל מעט: "זהו מצב מאוד לא נוח לנמנמן", חשבה עליסה, "אבל הוא ישן עכשיו, אז זה בטח לא אכפת לו."- תרגום ארוך ומסורבל מגרסת המקור. אופק משתמש במשפטים אלו בניסוחים במשלב נמוך, בשפת דיבור למעשה, שעשויה הייתה להישמע מפי ילד. אופק מצליח בתרגומו להשרות על הקורא את תחושת הרוגע הפסטורלי לכאורה, שלאחר מכן מתגלה כטירוף, ואת השעשוע של גרסת המקור, גם אם באופן מגושם מעט.

מתחת לעץ לפני הבית עמד שולחן ערוך, והארנביב עם הכובען ישבו ושתו תה: נמנמן ישב ביניהם, שקוע בשינה עמוקה, והשניים השתמשו בו בתור כרית, משעינים עליו את המרפקים, ומשוחחים מעל לראשו. "מאוד לא נוח לנמנמן," חשבה אליס; אבל מכיוון שהוא ישן, אולי לא אכפת לו." (עמוד 77)

תרגומה של ליטוין לקטע זה מדויק ביותר ומשאיר על הקורא רושם כמעט זהה לזה המקורי. ליטוין מתרגמת: "מתחת לעץ לפני הבית עמד שולחן ערוך, והארנביב עם הכובען ישבו ושתו תה." בצורה האופיינית לסיפורי ילדים בעברית פותחת ליטוין את הפסקה בתיאור המקום- מתחת לעץ לפני הבית, ולא בשולחן הערוך כמו במקור. סדר תחבירי זה נפוץ יותר בעברית ומתאים לסיפורי מעשיות ולבנייה של רקע. בהמשך המשפט מתרגמת ליטוין "והארנביב עם הכובען" ונמנעת מו' החיבור מילה לאחר מילה. ניסוח זה נעים יותר ופחות מסורבל, ואולם, שונה מגרסת המקור, שיש בה כפילות שליטוין נמנעת ממנה.

שלחן ערוך נצב מתחת לעץ בחזית הבית, וארנב-האביב והכובען ישבו שם לשתות תה. ביניהם ישב נמנמן, שקוע בשנה עמקה, ושני האחרים השתמשו בו כמו בכרית, שעליה הניחו את מרפקיהם, ודברו מעל לראשו. "לא הכי נוח בשביל הנמנמן," חשבה אליס, "אם כי, מאחר שהוא ישן, כנראה לא אכפת לו." (עמ' 73)

עטרה אופק מתרגמת את המשפט הראשון בסדר התחבירי המקורי. בהמשך, היא מתרגמת: "ישבו שם לשתות תה". השימוש בשם הפועל לא קיים במקור, בו קיים פועל. בהמשך מתרגמת אופק: "ושני האחרים השתמשו בו כמו בכרית, שעליה הניחו את מרפקיהם, ודברו מעל לראשו." במקור, משפט זה אכן ארוך מאוד ומכיל אינטונציה חזרתית, ואולם, בתרגומה של אופק אינטונציה זו מודגשת יתר על המידה, ואף מבלבלת בהבנת משמעות המשפט. אופק כותבת: "לא הכי נוח בשביל הנמנמן,"- ניסוח במשלב נמוך מאוד ועם זאת לא שגור בפי ילדה.

סוגיה מעניינת היא שני התרגומים השונים לכינוי דמותו של הנמנמן. בשני התרגומים המוקדמים, אלו של סמן ואמיר, התרגום הוא "מרמיטה" (או "מרמיט"). בתרגומים המאוחרים יותר המילה היא "נמנמן" (או "נמנמן עצים" אצל אוריאל אופק). ואולם, מרמיטה ונמנמן אינם אותו בעל חיים. בעברית תקנית, נמנמן הוא אכן התרגום המילולי למילה במקור, dormouse. המרמיטה, לעומת זאת, היא בעל חיים שונה לגמרי[19].

[19] האקדמיה ללשון עברית, תקשורת אישית, 13.4.2014.

מגרש הקרוקט של המלכה

> The players all played at once without waiting for turns, quarrelling all the while, and fighting for the hedgehogs; and in a very short time the Queen was in a furious passion, and went stamping about, and shouting `Off with his head!' or `Off with her head!' about once in a minute.
> Alice began to feel very uneasy: to be sure, she had not as yet had any dispute with the Queen, but she knew that it might happen any minute, `and then,' thought she, `what would become of me? They're dreadfully fond of beheading people here; the great wonder is, that there's any one left alive!' (p. 91)

בפרק מספר מסופר על משחק הקרוקט בחצרה של המלכה. כאשר מתחיל המשחק, מקבל הקורא תיאור מנקודת מבטה של אליס. בעיניה, זוהי אנדרלמוסיה מוחלטת, ואילו בעיני המלכה ונתינה המשחק מוצג כסטנדרטי. כשמתחיל המשחק מתוארת ההתמודדות של אליס עמו, וכמה פסקאות לאחר מכן מתוארת התנהלותם של האחרים במשחק. האחרים מתנהגים ללא התחשבות בחוקים או בשאר השחקנים, תוך המולה גדולה והתקוטטות. הפסקה כולה בנויה משני משפטים ארוכים בלבד, ובכל אחד מהם פעלים רבים. ריבוי הפעלים מדגיש את המהומה במהלך המשחק, בייחוד מנקודת מבטה של אליס. המשפט השני בפסקה מתאר את זעמה של המלכה נוכח המתרחש, ואת הוראותיה הניתכות על ימין ועל שמאל לשלוח שחקנים לגרדום. אף שאליס מוטרדת מהמצב, לא יכול הקורא שלא לגחך נוכח המוזרויות והטירוף שבסצנה. בפסקה זו, ובעצם בכל אזכור של המלכה, חוזר המשפט הקבוע שלה: "Off with his/her head!", שמשמעותו המילולית היא "כרתו את ראשו/ה".

זעמה של המלכה מדאיג את אליס בפסקה הבאה: היא מביעה חשש כבד לשלומה, שכן אף שלא התעמתה עם המלכה עד כה, הדבר עלול לקרות בכל רגע. הקורא חש דאגה לאליס, שעד כה הקפידה שלא להביע כמעט בכלל דאגה לגורלה היא. בשיחה שמנהלת אליס בפסקה זו עם עצמה, משתמש קרול בצורה תחבירית יוצאת דופן באנגלית, המתאימה לאנגלית הארכאית, בה הנשוא נאמר לפני הנושא: "thought she".

בקטע זה משתמש קרול בטכניקה ספרותית הנקראת **מבע משולב**, כלומר שילוב של מבע עקיף- תיאור בידי מספר חיצוני, ומבע ישיר- ציטוט הדמות או "קריאת" מחשבותיה. טכניקה זו מתבטאת במשלב הנמוך מעט יותר בפסקות אלו, משלב שדומה יותר לשפתה של אליס מאשר לשפת המספר. פרט לכך, המשחק של קרול בזמני הפועל יוצר גם הוא תחושה של התקרבות מה לתודעתה של אליס. המבע המשולב דומיננטי ביותר במשפט זה: "Alice began to feel very uneasy. To be sure, she had not yet had any dispute with the Queen, but she knew that it might happen any minute…". במשפט זה רואים היטב את השימוש של קרול בדקדוק כך שנוצר רושם דו משמעי ביחס לשאלה, האם "האחראי לטקסט"

הוא המספר או אליס עצמה. טכניקה זו מקשה על התרגום לעברית, שבה כללי הדקדוק וצורות הפועל לא מאפשרים להשתמש במבע משולב באותו האופן.

> על כל אלה היה המשחק חסר כל סדר. הכל שחקו בבת אחת ובערבוביה, איש לא חכה עד שיגיע תורו, גם התקוטטו ורבו על דבר הקפודים. עברו רגעים אחדים והמלכה נמלאה חמת קצף, והתרוצצה ורקע ברגליה וצעקה בזעם: "כרתו את ראשו!" "כרתו את ראשו!" אל לב עליסה התגנב פחד. אמת, לעת עתה הכל כשורה, אבל מי יודע אם לא תפל פתאם קטטה בינה ובין המלכה, והמלכה תצוה לכרת את ראשה גם היא.
> "מה יהיה בסופי" – חשבה עליסה בלבה- הלא כאין בעיניהם לכרות ראש אדם. אך פלא הוא, שעוד יש פה בני אדם חיים. (עמ' 103-104)

בתרגום הפסקה הראשונה מדייק סמן, ומתאר היטב את מהלך העניינים. לתיאור כעסה של המלכה בוחר סמן בביטוי "חמת קצף", שמעביר את הציוריות והלהט שבביטוי המקורי: "furious passion". הוא משמיט מהתרגום את סוף המשפט האחרון: "about once a minute...". כאשר קרול מתאר את צעקותיה התדירות של המלכה הוא משווה להן נופך משעשע וסתמי ומפחית מן האימה של הקורא. הניסוח הקליל והשימוש במילה הניטרלית כאן "about" מכרסמים בהדרה של המלכה ויוצרים קרבה בין המתרחש והקורא. כאשר סמן מוותר על חלק זה של המשפט, הוא מותיר אותו מאיים למדי, יותר מהגרסה המקורית. ואולם, השימוש בפעלים "התרוצצה", "רקעה ברגליה" שנשמעים מעט ילדותיים וטרחניים דואגים ל"הקטנת" המלכה בדרך אחרת. בקטע זה נוצרת אירוניה: הפער בין "אימתה" של המלכה לבין הגיחוך שהיא יוצרת אצל הקורא. זו למעשה בדיחה על חשבונה של המלכה.

בפסקה השניה מקפיד סמן על השימוש במבע המשולב: "אמת, לעת עתה הכל כשורה, אבל מי יודע, אם לא תפול פתאום קטטה בינה ובין המלכה, והמלכה תצוה לכרות את ראשה גם היא". ניכר נסיונו של סמן לשמור על טכניקת המבע המשולב והשילוב של הדיבור הישיר והעקיף במשפט: ההרהור שמובא במילותיה של אליס ומשדר חוסר ביטחון הוא אופייני לה ולא למספר היודע כל, ובמקביל, כרגיל במבע המשולב- ההתייחסות לאליס היא בגוף שלישי כאילו אין לה חלק בדברים הכתובים. למרות הקושי בתרגום מבע משולב לעברית סמן מצליח ומעביר לקורא תחושה דומה לזו שמעביר קרול במקור. את הרהוריה של אליס בקול רם מתרגם סמן ביתר התרגשות ובלי הנימה המשעשעת, לעומת קרול שבמשפט "they're dreadfully fond of beheading people here", מצליח, למרות התוכן המאיים, להשתמש בניסוח המגחיך את הסיטואציה, ומבליט את הפער בין הטרגדיה לבין התגובה הקרירה של אליס.

ההתייחסות לכריתת הראשים כתחביב ייחודי למלכת הלבבות מדגיש את האבסורד בקטע ומציג פן משעשע של ההתרחשויות. תרגומו של סמן מוותר על הפן הזה של הדברים ומשאיר רק את חששותיה הרציניים של אליס: "הלא כאין בעיניהם לכרות ראש אדם." המשפט נעשה רציני ורגשני הרבה יותר. כך הקורא מזדהה עם אליס נוכח האיום, ובעזרת התיאור הרגשי חושש גם הוא לגורלה.

המשחקים שחקו כלם בבת-אחת בלא שימתינו לתורם, והם מריבים כל העת, ומכתשים על הקפודים; ולא ארכה השעה והמלכה נמלאה עברה וזעם, והיתה מהלכת הלך ורקע, ומצעקת "ערפוהו!" או "ערפוה!" אחת לדקה בערך.

נדרכה מנוחתה של עליזה: אמת שעדין לא היה לה דין-ודברים עם המלכה, אבל היא ידעה שבכל רגע עשוי הדבר לבוא "ואז," הרהרה, "מה יהיה בסופי? התזת ראשים מקבלת כאן להחריד; פלא-פלאים הוא שנותר עוד מי בחיים!" (עמוד 72)

תרגומו של אמיר לקטע זה שוטף ומדויק ביותר. בפסקה הראשונה מתאר אמיר היטב את האנדרלמוסיה שבמשחק הקרורט ואת חוסר האונים של אליס אל מול מצב שכזה. המשלב הגבוה, כרגיל בתרגומו של אמיר, והדיוק המילולי גורעים מהאווירה הילדותית שאצל קרול. אצל קרול נוצר הרושם שהמוזרות בפסקה הזו נובעת מנקודת מבטה של אליס, וכך הקורא מתקרב לכתוב ומזדהה עם רגשותיה. ואולם, אצל אמיר הקורא מרוחק, ולא חש בתימהון של אליס. אמיר משתש בביטוי ״ערפוהו!״ בצעקותיה החוזרות ונשנות של המלכה, כתרגום למשפט ״off with his head״. ביטוי זה הקצר והקולע משנה את דמותה של המלכה. בעוד שבמקור מתקבל הרושם כי היא בורה, ששולחת את נתיניה לגרדום בעילגות, ביטויו של אמיר נשמע מחושב יותר, ומשלבו הלשוני גבוה.

גם בפסקה השניה מקפיד אמיר על דיוק מילולי. הוא מקפיד לשמור על המבע המשולב, אך משום שהוא בוחר להשאיר את המשלב הלשוני גבוה, דמותה של אליס לא עולה מן הטקסט בבירור. המבע המשולב בתרגומו של אמיר מרוחק יתר על המידה ואינו יוצר את תחושת הבלבול ביחס למקור. לעומת זאת, את הרהוריה הבאים של אליס מתרגם אמיר בדיוק, ומעביר גם את האבסורד והשעשוע, יחד עם חששותיה של אליס: ״מה יהיה בסופי? התזת ראשים מקובלת כאן להחריד״. השימוש בביטוי ״התזת ראשים״ וההתייחסות אליה כמקובלת, מעבירה לקורא את השעשוע והפחד הגרוטסקיים המקוריים. ההתייחסות לכריתת ראשים כמעין ספורט או תחביב עוברת חזרה לקורא בצורה דומה בגרסת המקור ואצל אמיר. תרגום קטע זה שזור בביטויים וצירופים כבולים עבריים בעלי ניחוח מקראי: ״דין ודברים״, ״עברה וזעם״, ״הלך ורקע״. בהמשך אמיר מתאר היטב את תימהונה של אליס מכך שמישהו נותר בחיים בעזרת הביטוי ״פלא פלאים״.

השחקנים כלם שחקו בבת-אחת בלי לחכות לתורם; הם רבו על הזמן, נלחמו על הקפודים; ועד מהרה נתמלאה המלכה זעם נורא, רקעה ללא הרף ברגליה וצעקה מדי דקה לערך: "כרתו את ראשו!" או: "כרתו את ראשה!"
עליסה נעשתה חסרת-מנוחה ביותר. אמנם, לא הגיעה עדין לכלל עמות עם המלכה, אך היא ידעה שהדבר עלול לקרות בכל רגע "ואז," אמרה בלבה, "מה יהיה אתי? הם נורא אוהבים לכרת כאן ראשים; פלא גדול הוא שבכלל נשאר כאן מישהו בחיים!" (עמ' 84-

תרגומו של אופק לפסקה הראשונה מובא במשלב נמוך וילדי למדי. הביטוי ״בלי לחכות לתורם״ נשמע ממש כמו הסבר של חוקי המשחק מפי ילד. ניסוחו ״נלחמו על הקיפודים״ נשמע גם הוא ילדותי למדי, ומשווה למשחק חשיבות גדולה: השחקנים אינם רבים או מתווכחים על הקיפודים, אלא ממש נלחמים עליהם, כלומר, המאבק רציני וגורלי. התייחסות מלאת חשיבות שכזו למשחק מתאימה מאוד לילדים, וגם המשפט ״רבו כל הזמן״ מתאים לשפתו של ילד. הבחירה בצורות ביטוי קולעת לרוח הטקסט של קרול, שמצליח לתאר מנקודת

מבטה של אליס את המתרחש על המגרש. בפסקה זו, הן בגרסת המקור והן בתרגומו של אופק, הקורא קרוב מאוד לכתוב, ונוצרת אינטימיות בינו לבין הכתוב. את ביטויה השגור של מלכת הלבבות " of with his head" מתרגם אופק יפה: "כרתו את ראשו!".

בפסקה הבאה אופק בוחר דווקא שלא להדגיש את המבע המשולב, ומביא את הקטע מנקודת מבטו של מספר יודע כל כמעט לגמרי. הביטוי במשלב הגבוה "כלל עימות" והשינוי הבולט במשלב כאשר נפתח הציטוט מפיה של אליס מפחיתים מן האפקט שנגרע כמעט לגמרי. בהמשך מתרגם אופק: "הם נורא אוהבים לכרות כאן ראשים", ומעביר היטב את רוח הדברים המקורית, בה אליס מתייחסת לכריתת הראשים באימה והן בנימה מרוחקת, בחצי חיוך על העובדה שזהו תחביבה של המלכה. אופק מתרגם קטע זה בדיוק נפלא וברוח דומה מאוד למקור, ונוטע בקורא את אוסף הרגשות שמופיעים בעת קריאת גרסת המקור.

> כל השחקנים שיחקו בעת ובעונה אחת, מבלי להמתין לתורם, כשהם רבים על אותה שעה ונאבקים על הקיפודים; ובתוך זמן קצר מאוד היתה המלכה נתונה בהתקף זעם משתולל ורקעה וצעקה, "לכרות את ראשו!" או "לכרות את ראשה!" בערך כל דקה.
> עליסה התחילה לחוש מתיחות רבה: אמנם עדיין לא נקלעה לשום מחלוקת עם המלכה, אבל ידעה שזה עלול לקרות בכל רגע, "ואז," חשבה, "מה יהיה עלי? הם נורא אוהבים להתיז כאן ראשים. הפלא הגדול הוא, שמישהו עוד בכלל נשאר בחיים!" (עמ' 96)

את הפסקה הראשונה מתרגמת ליטוין במשלב מעט גבוה מזה של קרול. שלא כמו בתרגום של אופק ובמקור, אין היא כתובה בשפת ילדים. בתרגום הזה הקטע לא מעביר תחושה נרגזת וחסרת הבנה כלפי האנדרלמוסיה, אלא שלווה ושעשוע מהמתרחש. בהמשך מתרגמת ליטוין את דבריה של המלכה כך: "לכרות את ראשו!", ובעזרת שם הפועל במקום לשון הציווי ("לכרות" במקום "כרתו") היא מצליחה לשוות למלכה קצת טיפשות וטירוף, כמו במקור. סיום הפסקה אצל ליטוין: "בערך כל דקה" מעביר היטב את השגעון של המלכה ואת היחס המשועשע והמעט מזלזל של קרול.

בפסקה הבאה משתמשת ליטוין במילה "מתיחות" לתרגום המילה "uneasy". על ידי שינוי קל של המשמעות, שבדרך כלל קרובה יותר לדאגה וחשש, מגבירה ליטוין את חוסר הנוחות בפסקה, כך שהקורא מוצא את עצמו חושש ומודאג לאליס, כמו במקור. בהמשך מתרגמת ליטוין היטב את המבע המשולב והקרבה בין המספר לבין אליס: "אמנם עדיין לא נקלעה לשום מחלוקת עם המלכה, אבל ידעה שזה עלול לקרות בכל רגע". את ההתייחסות לכריתת הראשים מתרגמת ליטוין כך: "הם נורא אוהבים כאן להתיז ראשים". בעזרת הפער בין המשלב הגבוה לבין הלשון הילדותית מצליחה ליטוין לתאר היטב את האבסורד: מצד אחד, נימוסיה של אליס, ומצד שני- הטירוף שמסביבה, ממש כמו קרול, בעזרת המילים "fond", "dreadfully" ו"beheading".

> השחקנים שחקו כלם בבת אחת בלי לחכות לתורם, מתקוטטים כל הזמן, ורבים על הקפודים; עד מהרה נתקפה המלכה בחרון וזעם, והחלה רוקעת ברגליה כה וכה, וצועקת "ערפו את ראשו!" או "ערפו את ראשה!" פעם בדקה בערך.
> אליס התחילה להרגיש אי-נוחות רבה: אכן, עדין לא נקלעה לשום וכוח עם המלכה, אבל היא ידעה שזה עלול לקרות בכל רגע, "ואז," חשבה לנפשה, "מה יקרה אתי? הם נורא אוהבים לערוף ראשים כאן; הפלא הגדול הוא שמישהו עדין נשאר פה בחיים!" (עמ' 90)

בתום המשפט הראשון בקטע בתרגומה של עטרה אופק מופיע סימן הפיסוק נקודה פסיק, כמו בגרסת המקור. בדומה למקור, גם המשפט הבא נפתח במילית החיבור "ו", באופן שקוטע את קריאת הפסקה ופחות מתאים לעברית, שקיטוע כזה מכביד עליה. בהמשך הפסקה מתארת אופק היטב את כעסה של המלכה: "חרון וזעם", במשלב מעט גבוה אך בהתאמה לדרמטיות ולטירוף של המקור. בתום המשפט מביאה אופק את "פעם בדקה בערך" כתיאור לתדירות הצעקות של המלכה, וכך מצליחה, כמו במקור, לנפץ את אווירת הבהלה בכמה מילים הנשמעות כמו גחמה ילדותית. בפסקה הבאה מתרגמת אופק את המילה "uneasy" ל"אי-נוחות", שמפריעה מעט לקריאות ולא ממש מעבירה את המתח והבהלה שיוצר המקור, אלא חוסר שלווה קל. בהמשך היא מתרגמת: "הם נורא אוהבים לערוף ראשים כאן", ולמרות הקרבה המילולית לקרול המשפט המתורגם לא מצליח ליצור את התחכום המשעשע של המקור. אופק לא משתמשת בנימוסים של אליס או בהתייחסות ייחודית לעריפת הראשים כדי ליצור את האבסורד במשפט ולבלבל את הקורא בין כובד ראש וצחוק, אלא מדגישה את הרצינות.

<u>מי גנב את הלביבות?</u>

> The King and Queen of Hearts were seated on their throne when they arrived, with a great crowd assembled about them--all sorts of little birds and beasts, as well as the whole pack of cards: the Knave was standing before them, in chains, with a soldier on each side to guard him; and near the King was the White Rabbit, with a trumpet in one hand, and a scroll of parchment in the other. In the very middle of the court was a table, with a large dish of tarts upon it: they looked so good, that it made Alice quite hungry to look at them--`I wish they'd get the trial done,' she thought, `and hand round the refreshments!' But there seemed to be no chance of this, so she began looking at everything about her, to pass away the time. (p.119)

הפרק האחד-עשר, "מי גנב את הלביבות?", נפתח בתאור בית המשפט אליו מגיעים אליס והגריפון. הגריפון הוא דמות מיתית של מפלצת בעלת ראש אריה וגוף עיט. בתחילת הפסקה מתוארת ישיבתם של מלך ומלכת הלבבות, בהמשך את הימצאותו של נסיך הלבבות, ולאחר מכן הארנב הלבן. לבסוף מתוארות הלביבות ומחשבותיה של אליס לגביהן. הפרטים הרבים שמוזכרים במספר שורות בלבד גורמות לתחושת המולה והתרגשות אצל הקורא. במשפט הראשון מתוארות שתי פעולות מקבילות: ישיבתם של המלך והמלכה והגעתם של אליס והגריפון, כאשר השנייה קוטעת את הראשונה ומוזכרת בסוף. ישיבת המלך והמלכה כתובה בלשון סביל (were seated), שמבטאת רשמיות מוגזמת, ומצד שני מדגישה את היותם חפצים, משום שהם

אינם עושי הפעולה אלא מקבליה. שמו של נסיך הלבבות בגרסת המקור הוא knave, כלומר, מה שבעברית מכונה "נסיך" של חפיסת קלפים, וגם- נער צעיר שאינו הגון, פושע. יכול להיות שמכאן נובעת ההתייחסות לנסיך כאל מי שגנב את הלביבות. המחצית הראשונה של פסקה זו, עד לאזכור הלביבות, מובאת במשלב גבוה שיוצר יראת כבוד למלכותיות ולסמכות. המשלב הגבוה, הסבילות מעוררת היראה של המלך והמלכה הישובים והמרחק מתודעתה של אליס כולם יוצרים מעין הוד שמרשים את הקורא ומנכר אותו מבית המשפט. עם התקדמות הפסקה יורד בהדרגה המשלב והניכור הקל נפתר, עד להצגת הלביבות. עם האזכור ללביבות הקורא מצטרף לאליס ולחוויה שלה. בראותה את הלביבות על השולחן במרכז בית המשפט, אליס מביעה התרגשות, ואחר כך, במעבר חד, אכזבה ושעמום. תחילת הפסקה יוצרת אצל הקורא תחושת אנדרלמוסיה, בגלל ריבוי הפרטים והמשפטים הארוכים. בחלק השני, יחד עם אליס, הקורא נרגש לקראת הלביבות.

הניגוד שנוצר בין תחילת הפסקה לסופה מעורר גיחוך אצל הקורא ומדגיש, כהרגלו של קרול, את האבסורד בסיטואציה. בנוסף, בפסקה זו עומדים למעשה המתרגמים כולם בפני מחסר: המילה knave כפי שמשתמש בה קרול לא קיימת בעברית. בשפה המודרנית, knave הוא נסיך בחפיסת קלפים או רמאי, ובאנגלית ארכאית: נער משרת. למילה זו לא קיימת מקבילה בעברית עד היום: בחפיסת קלפים העברית הכינוי "נסיך" מניח שהוא בנו של המלך והמלכה ועל כן ערכו נמוך יותר. ואולם, באנגלית, אין הנחה לקשר שכזה בין דמויות הקלפים, וה"נסיך", הוא מעין נער מושחת או משרת.

> אריעוף ועליסה באו והנה המלך והמלכה יושבים לכסאות, והמון גדול ורב עומד עליהם סביבותם: החיה למינה והעוף למינהו, וגם כל אגדת הקלפים. ראשון לכל עמד עבדון האדמוני, והוא אסור בנחשתים ושני חילים שומרים עליו מימינו ומשמאלו. שפן בן צחר עמד על יד המלך, בימינו חצוצרה, ובשמאלו מגלת קלף.
>
> באמצע האולם עמד שלחן ועליו קערה מלאה לביבות. הלביבות היו נחמדות למראה ותאווה לעיניים. הביטה בהן עליסה ורעב גדול תקף אותה.
>
> "מי יתן ויגמר המשפט במהרה בקרוב ותור המנות יגיע", הרהרה עליסה בלבה. אך תקותה היתה רחוקה, ומאין ברירה, נשאה עיניה לצדדין, לראות כל אשר מסביב. (עמ' 136)

בתרגומו של סמן, הגריפון מכונה "אריעוף"- השילוב בין אריה וציפור. במשפט הראשון, שבמקור מופיע בו הכינוי "הם" כמאזכר את אליס והגריפון, חוזר סמן על שמות הדמויות ללא כינוי: "אריעוף ועליסה..."., כך שיהיה ברור יותר לקורא במי מדובר. אף על פי שבמקור מתואר קודם כל המצב הנתון ורק אחר כך מוזכרת עובדת בואם של אליס והגריפון, הופך סמן את הסדר. כך הוא מקל על הילד המתאמץ לקרוא את הקטע. בנוסף, הופכים מושבי המלכות (throne) בתרגום לכסאות פשוטים, ללא כל ייחוד.

בהמשך מתרגם סמן את הקהל הרב כך: "החיה למינה והעוף למינהו..."., ניסוח המזכיר את הפסוק מספר בראשית: "הַבְּהֵמָה וְכָל הַחַיָּה לְמִינָהּ וְכָל הַבְּהֵמָה לְמִינָהּ וְכָל הָרֶמֶשׂ הָרֹמֵשׂ עַל הָאָרֶץ לְמִינֵהוּ וְכָל הָעוֹף לְמִינֵהוּ כֹּל צִפּוֹר כָּל כָּנָף" (בראשית ז', פסוק י"ד), מתוך סיפור תיבת נוח. הרמז לתנ"ך מוסיף רובד נוסף לטקסט ומתקשר לעולם האסוציאציות של הקורא העברי. גם הביטוי "המון גדול ורב" מקורו באותו עולם לשוני מקראי. אמנם

סביר להניח שהקורא לא יזכור בדיוק מהיכן לקוח הביטוי הדומה במקרא, אך הקשר והדמיון לסגנון המקראי בהחלט יורגש. כך יוצר כאן סמן הוד והדר, כמו בגרסת המקור. כמו בגרסת המקור, גם סמן שובר את המרחק והיראה שנוצרים בהתחלה, עם ההתייחסות ללביבות: "הלביבות היו נחמדות למראה...", וכך אנו חוזרים ומתקרבים לתודעתה של אליס. את שמו של נסיך הלבבות מתרגם סמן "עבדון האדמוני", כנראה ביטוי שהמציא בעצמו בהשראת עבדון הפרעתוני, שופט מקראי (שופטים י"ב). נראה שהבחירה בשם "עבדון" היא ההשראה מהאנגלית העתיקה, בה knave הוא עבד, ולמילה זו הוסיף "האדמוני"- כאזכור ללבבות. את השרשרת מתרגם סמן כנחשתים, כלומר- "כבלי מתכת, שלשלאות לאסור בהן פושעים"[20]. סמן לא שומר על סימני הפיסוק המקוריים, ואף מחליף סימני פיסוק באחרים, בהתאמה לצרכי העברית. לדוגמה, במקור, משתמש קרול בנקודתיים במשפט: "...וגם כל יתר הקלפים: הנער, נסיך הלבבות,...". במקום זה מוותר סמן על הנקודתיים, כותב נקודה, ומתחיל משפט חדש לגמרי.

> כשהגיעו, היו מלך הלבבות והמלכה ישובים על כס מלכותם, וקהל גדול סביבם- קטני עוף וחי למיניהם, וכן כל מערכת הקלפים: הסוכן נצב היה לפניהם, אסור בכבלים, ושני חילים לו מזה ומזה לשמרו: וסמוך למלך עמד השפן הלבן, בידו האחת חצוצרה ומגלת קלף בשניה. באמצע אולם בית-הדין היה שלחן, ועליו קערה גדולה, טעונה לביבות: ערבות היו למראה עד כדי-כך שהעירו רעב העליזה- "מי יתן ויגמרו את המשפט", הרהרה, "ויעבירו את הכבוד!" אבל כיון שדומב היה כי אין כל סכוי לכך, החלה מסתכלת בכל אשר סביבה, לבלוי הזמן. (עמוד 94)

גם אמיר בוחר לפתוח את הפרק עם אליס והגריפון, ואולם, הוא משתמש במאזכר כזה שבמקור: "כשהגיעו,...". אמיר שומר על צורת הסביל שבמקור (were seated) המתארת את ישיבתם של המלך והמלכה, וכותב "ישובים", מילה יום יומית פחות, שמעצימה את המלכותיות שבישיבה על הכס. אצל אמיר, נסיך הלבבות הוא "סוכן", כנראה בגלל המשמעות העתיקה של knave: אדם בתפקיד צנוע. חפיסת הקלפים מתורגמת כמערכת קלפים, ביטוי שמקרב אותה לשדה הסמנטי הצבאי ומזכיר את היותם חיילים. אצל אמיר, ההתרחקות וההתקרבות מתודעתה של אליס ולתודעתו של מספר חיצוני מבוגר מובלעת: המשלב הגבוה כל העת מונע הזדהות ברורה כזו. ואולם, בסוף הפסקה, ניכרת התקרבות מה ללשונה ולתודעתה של אליס, במשפט האחרון ובשימוש במילה "בילוי".

> כשהגיעו אל האולם, ישבו כבר מלך-הלבבות ומלכת-הלבבות על כס-המלכות, מקפים קהל גדול של נאספים- כל מיני חיות וצפרים קטנות, וכן כל מערכת הקלפים: האברך עמד לפניהם אסור בכבלים, ושני חילים נצבו מימינו ומשמאלו לשמר עליו. לצד המלך עמד הארנב הלבן, חצוצרה בידו האחת ומגלת קלף בידו האחרת. במרכז אולם-המשפט נצב שלחן ועליו קערה גדולה מלאה לביבות. הן נראו כה טעימות, עד שעוררו את רעבונה של עליסה בהביטה בהן.
> "הלואי שיגמרו כבר את המשפט," הרהרה, "ויתחילו להעביר את הכבוד!" (עמוד 107)

---

[20] אבן שושן, **המלון העברי המרכז**.

גם תרגומו של אופק נפתח בבואם של אליס והגריפון לבית המשפט. בתרגום, המלך ומלכת הלבבות "ישבו" על כס המלכות, בלשון פעיל ולא סביל, בפשטות. אופק מנמיך בכך את המשלב. לעומת הלשון שבפסקה המקורית, תרגומו של אופק כאן תואם את המשלב הנמוך יחסית שהוא נוקט לאורך כל הספר. כך אובדת יראת הכבוד שבתחילת הפסקה. Knave מתורגם אצל אופק "אברך": כינוי לאיש צעיר בשנים הראשונות לנישואיו, בהתאמה למשמעות המילה knave כנער צעיר[21]. ריבוי הפרטים בבית המשפט מועבר היטב והקורא גם הוא נרגש מהסצנה. במקור הפסקה קולחת, מעיין סקירה של כל המתרחש בבית המשפט, מפרט לפרט ברצף. תרגומו של אופק לוקה בחסר במובן זה, שכן המשפטים כאן מקוטעים ותלושים מעט זה מזה, ועל אף שהתכן המקורי מועבר בהם, הקריאה איננה רציפה כמו בגרסת המקור.

> כשהם הגיעו, מלך ומלכת הלבבות כבר ישבו על כיסא מלכותם, ופמליה ענקית הקיפה אותם – כל מיני עופות ובעלי-חיים קטנים, וגם כל יתר הקלפים: הנער, נסיך הלבבות, עמד לפניהם כבול בשרשרת, ושני חיילים שמרו עליו: אחד מכל צד; ליד המלך עמד הארנבון הלבן, חצוצרה בידו האחת, ומגילת-קלף בשניה. בדיוק באמצע האולם עמד שולחן, ועליו צלחת גדולה עם לביבות: הן נראו כל כך טעימות שאליס נעשתה רעבה מאוד כשהסתכלה בהן – "הלוואי שהיו מסיימים כבר את המשפט", חשבה, "ומעבירים את הכיבוד מסביב!" אבל לא נראה כל סיכוי לזה והיא התחילה להסתכל סביבה כדי להעביר את הזמן. (עמוד 125)

תרגומה של ליטוין מצליח יפה בהעברת האוירה המלכותית של בית המשפט. בשימוש בביטויים כמו "כיסא מלכותם" ו-"פמליה ענקית" משווה ליטוין לבית המשפט את ההוד והכבוד שמשווים לו במקור. ליטוין כותבת: "הנער, נסיך הלבבות,..." ובכך מצליחה לקלוע לשתי המשמעויות של המילה knave: הקלף בחפיסת קלפים, וכן נער צעיר וחסר המעמד. בתרגום זה, כמו במקור, מתקרב הקורא לתודעתה של אליס על ידי הנמכת המשלב והאדרת ההתרגשות הילדית: "הן נראו כל כך טעימות שאליס נעשתה רעבה מאוד כשהסתכלה בהן-" משפט שיש בו דחיפות ופשטות שמנוגדות להוד של תחילת הפסקה.

> כשהגיעו, היו מלך ומלכת הלבבות ישובים על כס המלכות שלהם, וסביבם התגודד קהל עצום – מיני מינים של צפורים וחיות קטנות, לצד חפיסה שלמה של קלפים: נסיך הלבבות נצב לפניהם, כבול בשלשלאות, עם חיל מכל צד כדי לשמור עליו; וליד המלך עמד הארנב הלבן, עם חצוצרה בידו האחת, ומגלת קלף בשניה. ממש במרכז האולם עמד שלחן, ועליו צלחת גדולה עם לביבות; הן נראו כה טעימות, שאליס נתקפה רעב כשהסתכלה בהן – "הלואי שהמשפט יסתים סופסוף," חשבה, "ויגישו כבר את הכבוד!" אבל דומה היה שאין סכוי שהדבר יקרה, ולכן התחילה להביט בכל מה שסביבה, כדי להעביר את הזמן. (עמ' 118)

בתרגומה של עטרה אופק המשלב הוא הנמוך ביותר. היא משווה מלכותיות מה לתחילת הפסקה, אך לא באמצעות העלאת המשלב. אופק שומרת על צורת הסבילות שמתארת את ישיבתם של המלך והמלכה כמו במקור, ומשתמשת במילים "התגודד", "עצום" לתיאור הקהל, מילים גבוהות עם נופך סופרלטיבי. כך יוצרת

---

[21] אבן שושן, **המלון העברי המרכז**.

אופק את ההרחקה של הקורא מבית המשפט. בייצוג דיבורה של אליס משתמשת אופק בביטוי העגה "סופסוף", להעברת הילדותיות של אליס. השימוש במילה זו משטח את הקטע ויוצר בו תחושה מלאכותית, כאילו היה זה ניסיון מוגזם להתאים את הכתוב לשפתם של ילדים באופן שאיננו מתאים לכתוב. כך, נוצר נתק בין הקטע הראשון, האצילי והמכובד, לבין הקטע השני, הילדותי והשובב, לא באמצעות העלאת המשלב בקטע הראשון כמו במקור- אלא בעיקר באמצעות הנמכת המשלב של הקטע השני. הנסיך אצל אופק הוא "נסיך הלבבות" ותו לא. הקורא מכיר את דמותו, אבל האסוציאציה לנער ממעמד נמוך או לפושע נעלמת.

<u>העדות של אליס- פרק 12, הפסקה האחרונה</u>

> Lastly, she pictured to herself how this same little sister of hers would, in the after-time, be herself a grown woman; and how she would keep, through all her riper years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather about her other little children, and make *their* eyes bright and eager with many a strange tale, perhaps even with the dream of Wonderland of long ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days. (p.138)

הספר מסתיים, כשם שהוא מתחיל, בחלום, אולם הפעם החלום הוא של אחותה הגדולה של אליס. בתחילה, חולמת האחות על אליס הקטנה. אחר כך, על ארץ הפלאות ועל יצוריה, ולבסוף- על התבגרותה הממשמשת ובאה של אליס. פסקאות אחרונות אלה מלאות התרחשויות ועמוסות תוכן רב, שהרי מוזכרים בהם כמעט כל היצורים שפגשה אליס במהלך מסעותיה בארץ הפלאות. בפסקה האחרונה האחות כבר לא ממש חולמת, אלא מדמיינת לעצמה. היא מדמיינת כיצד ייראו חייה של אחותה, אליס, כשתגדל, בהרבה התלהבות ואפילו פאתוס. בפסקה זו חוזר הצירוף "and how" בתחילת רוב המשפטים, כתיאור של חייה העתידיים של אליס. חזרה זו יוצרת מעיין תחושת להט גם אצל הקורא, סקרנות לדעת כיצד ייראו חייה של אליס, וגם ערגה להתבגר. על אף שאליס עדיין קטנה, הקורא כבר רואה את ארץ הפלאות באור נוסטלגי ובגעגועים, כפי שרואה אותה אחותה של אליס. עם סיום הפסקה חש הקורא עצב מהול בשמחה ותקווה: עצב על סופה של ההרפתקה ועל החובה להתבגר, ותקווה מהולה בשמחה מהציפייה לעתיד של אליס ושל הקורא. סערת רגשות שלמה עוברת על הקורא במהלך הפסקה האחרונה, שבסופה, גם הוא מרגיש קצת שהתבגר יחד עם אליס.

פסקה אחרונה זו שונה באופן מהותי מיתר הספר. היא חסרה את הטון העוקצני, את האבסורד שהודגש כל כך עד כה שוב ושוב. הסוריאליזם והשיגעון המטריד שחווה הקורא עד כה בספר נפתר בפסקאות ספורות בלבד. הפסקה האחרונה מציגה את התום הנעים והקל של הילדות, ופוטרת את הקורא ממחשבה מעמיקה על הדמויות המרושעות שפגש בלווית אליס. כך נוצרת, בעצם, מניפולציה על הקורא, שהוקסם מהעמודים האחרונים עד ששכח את טרדותיו מהפרקים הקודמים. סיום זה הוא מעין קתרזיס, המזכך את "טומאתו" של הספר עד כה, ומציג במקומו גרסה פשוטה, תמימה וטהורה של הדברים.

ובהוסיפה לחלום עוד ותרא והנה גדלה אחותה עליסה הקטנה, באה בשנים, ועוד לבה תמים וטהור ורך כיום הזה. ישב תשב לה על הגבע ומסביב לה ילדים וילדות, פיהם פעור ועיניהם פקוחות לרוחה. אם טובה עליסה, רכה וענגה, והנה היא מספרת להם את דבר החלום אשר חלמה ואת המראות אשר ראתה בימים מלפנים. ספר תספר להם את כל אשר ראתה בארץ הנפלאות, ושנות ילדותה יעלו על זכרונה, ולפני עיניה יעברו ימים טובים, ימי קיץ ושמש- ארכים, נוהרים, מלאים גיל ואשר.
(עמ' 159)

בתרגומו של סמן לפסקה זו חסר האמצעי הרטורי של הצירוף החוזר "and then" שבמקור. כך אובדת ההדגשה, ההתרגשות והמתח שיוצר קרול. למרות הוויתור על החזרה, יצר סמן את הנוסטלגיה ואת החגיגיות של הפסקה הזו על ידי העלאת המשלב ושימוש בעברית מקראית. סמן משתמש פעמיים בפועל בצורת המקור המוחלט: "ישב תשב", "ספר תספר". צורה זו, הנפוצה במקרא, יוצרת הדגשה יתרה של הפעולה ואף מעלה את המשלב. בתיאור חלומה של האחות כותב סמן: "ובהוסיפה לחלום עוד ותרא והנה גדלה אחותה עליסה הקטנה...". כאן הוא בוחר לסטות מן הנוסח המקורי ולהשתמש בניסוח המזכיר את לשון המקרא ובייחוד את חלום יעקב: "וַיַּחֲלֹם, וְהִנֵּה סֻלָּם מֻצָּב אַרְצָה, וְרֹאשׁוֹ, מַגִּיעַ הַשָּׁמָיְמָה;" (בראשית כ"ח:12). ניתן לראות את הדמיון במילה "והנה", ובמילים "ובהוסיפה לחלום" אצל סמן ו"ויחלם" במקרא. גם הצירוף "ותרא והנה" חוזר רבות במקרא (בלשון זכר), ומורה לעתים על התגלות אלוהית או על נקודת מפנה מסוג כל שהוא: לודגמה, במפגש יעקב ורחל: "וַיַּרְא וְהִנֵּה בְאֵר בַּשָּׂדֶה, וְהִנֵּה-שָׁם שְׁלֹשָׁה עֶדְרֵי-צֹאן רֹבְצִים עָלֶיהָ"... (בראשית כ"ט) ובסוף סיפור תיבת נוח: "וַיְהִי בְּאַחַת וְשֵׁשׁ-מֵאוֹת שָׁנָה, בָּרִאשׁוֹן בְּאֶחָד לַחֹדֶשׁ, חָרְבוּ הַמַּיִם, מֵעַל הָאָרֶץ; וַיָּסַר נֹחַ, אֶת-מִכְסֵה הַתֵּבָה, וַיַּרְא, וְהִנֵּה חָרְבוּ פְּנֵי הָאֲדָמָה" (בראשית ח'). נראה כי בעזרת השימוש בצירופים אלה סמן מנסה לשוות נופך נבואי-מקראי בחלומה של האחות. מבנה המשפט הדומה והשימוש במילים קרובות מוסיף לנופך החגיגי ולמעין "קדושה" של הפסקה האחרונה. סמן בוחר לוותר על תיאור היחס של אליס לילדיה ומתמקד באליס הבוגרת עצמה. את המשפט "and how she would feel with all… their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys…" בוחר סמן שלא לתרגם, ואולם הוא מוסיף: "אם טובה עליסה, רכה וענוגה." סמן מדגיש את היותה של אליס אם הילדים, ולא סתם אם-אלא אם טובה וטהורה. אצל קרול, לעומת זאת, לא ברור כלל אם אליס היא אמנם אמם של הילדים. הוא מזכיר רק במעורפל, כלאחר יד, את מערכת היחסים של אליס עם הילדים. כך מרכך ומעדן סמן את אליס. בנוסף, סמן בוחר בפסקה זו בניסוחים קצרים ומתומצתים, ובוחר להשמיט חלק מהתיאורים הארוכים והציוריים של קרול.

אם כן, למרות הוויתורים הרבים, מצליח סמן בפסקה זו להשתמש בהעלאת המשלב ובאזכורים מקראיים כדי ליצור את החגיגיות ואת הריגוש המקוריים. כמו קרול הוא נמנע מהשניות שקיימת בשאר הספר בין תום וגרוטסקה, ויוצר גרסה חדשה ובה רבדים עבריים נוספים ומעניינים.

לסוף צירה לעצמה איך תהיה אחותה הקטנה עצמה, ברבות הימים, אשה-בבגוריה; ואין, בכל שנות פרחה, ישמר בחבה הלב התם והאוהב אשר לימות ילדותה: ואיך תהיה כונסת סביבה פעוטות אחרים, ובעיניהם הם תצית אורה וחיות בספורים מוזרים לרב, אולי אף בחלום ארץ הפלאות משכבר הימים: ואיך יצר לה בכל תוגותיהם התמות, ובכל שמחותיהם התמות תשיש, מזכרה את חיי ילדותה היא, ואת ימות הקיץ הטובים. (עמוד 111)

אמיר בתרגומו שומר על דיוק מילולי מוחלט ביחס למקור, ועם זאת מצליח לעצב היטב את הפסקה באופן נעים לקורא. הוא שומר על המילה החוזרת "ואיך", ומשתמש במילים גבוהות אפילו ביחס לשאר התרגום, שגם הוא כאמור כתוב במשלב גבוה מאוד. מילים כדוגמת "אשה בבגוריה", "תוגותיהם", "תשיש" מבדילות בכל זאת בין פסקה אחרונה זו לבין המשלב בשאר הספר. כך נוצר מעין ניכור בין הקורא, שלא מורגל בשפה שכזו, והקטע. הקריאה מלווה בתחושה שכלתנית ומאומצת. כך, על אף נעימותו ודיוקו, תרגום זה עלול להיות קשה מדי לאוצר המילים של קורא צעיר, ואף להעביר תחושה של בגרות יתרה והיעדר תום. תרגום הקטע מצטייר לקורא באופן כמעט מלאכותי, שכן הוא יוצר רושם מבוגר וקישוטי, כאילו אלו מחשבות של הורה או דמות סמכות, ולא כפי שנשמעות מחשבותיה של נערה צעירה. עם זאת, אמיר מתרגם היטב את תחושת הסיום המרגשת שיש במקור ואת ייחודה של פסקה זו, ומצליח לבדל אותה משאר הספר.

לבסוף צירה לעצמה איך אותה אחות קטנה שלה תהיה אף היא ברבות הימים אשה בוגרת; ואיך תנצר בקרבה בכל שנות בגרותה גם את הלב התם והאוהב של ילדותה; ואיך תאסף סביבה ילדים קטנים אחרים ותצית בעיניהם שלהם ברק נלהב בספורים מוזרים לרב, אולי אף בחלום ארץ-הפלאות משכבר הימים; וכיצד ירטט לבה מול כל תוגותיהם התמות, אף תמצא ענג בעל שמחותיהם התמימות, בזכרה את ילדותה שלה, עם ימי הקיץ המאשרים. (עמוד 122)

תרגומו של אופק לפסקה זו קולח וציורי, ודומה מאוד ברוחו לגרסת המקור. אופק משנה ומקצר את המשפטים כך שינעמו יותר לקורא העברי. הוא משמיט חלק מהפיסוק על מנת ליצור רצף קריאה שוטף. גם הוא מעלה את המשלב בפסקה זו, ותוך שימוש במילים כדוגמת "רבות הימים", "תנצור" ו"תוגותיהם" מצליח להדר את הכתוב ולהחדיר בו את הפאתוס המקורי, כך שבסיום הקריאה מרגיש הקורא סיפוק דומה לזה שחש בקריאת המקור. הוא בוחר לוותר על החזרה של "ואיך", ומשתמש בה רק פעמיים מתוך השלוש של קרול. בפעם השלישית הוא כותב "כיצד" ומעלה בכך עוד את המשלב הלשוני. בעיני, בתרגומו לפסקה זו, מצליח אופק להתקרב באופן מעולה לגרסת המקור תוך שמירה על עברית קולחת ונעימה.

לבסוף, היא ציירה בעיני-רוחה, איך אחותה זו הקטנה תהפוך גם היא, בבוא היום, לאשה בוגרת; ואיך תשמר בכל שנות בגרותה את הלב התם והאוהב של ילדותה; וכיצד תאסוף סביבה ילדים קטנים אחרים, ותצית בעיניהם **שלהם** את הברק ואת הלהט, בסיפורים מוזרים לא מעט, אולי אף בחלום ארץ-הפלאות משכבר הימים; ואיך יחלוק עמם לבה את כל העיצבונות התמימים, וישמח בכל שמחותיהם התמימות, כשתיזכר בחיי הילדות שלה עצמה, ובימי הקיץ המאושרים. (עמ' 145)

ליטוין בתרגומה שומרת על קרבה למקור, הן מילולית והן בתחושה שמתעוררת אצל הקורא. ליטוין לא משתמשת בהעלאה יוצאת דופן של המשלב, אולם בעזרת ביטויים "מלאי חזון" ולשון תיאורית היא משמרת את החגיגיות של הפסקה. צירופים כמו "ציירה בעיני רוחה", "משכבר הימים", ו"בבוא היום" יוצרים כולם מעין פאתוס ונופך מהודר לדברים. היא בוחרת לשמר את החזרה של המילה "ואיך", וגם היא לא רואה בילדים את ילדיה של אליס. גם גרסתה של ליטוין שכלתנית ומחושבת יחסית לגרסתו של קרול, והיא משתפכת ורגשנית יותר. ליטוין, למרות יפי תרגומה, לא "מגזימה" ברגשנותה כמו קרול. בכל זאת תרגום זה מזכיר מאוד את המקור הן מילולית והן בתחושת הקורא. את הביטוי "same little sister of hers", מתרגמת ליטוין במדויק: "אחותה זו הקטנה", וכך שומרת על התוכן המדויק וגם נמנעת מסרבול ומחוסר התאמה לעברית. בנוסף, ליטוין מקפידה על שמירת ההדגשה של המילה "שלהם", כפי שנעשה במקור.

> לבסוף, ראתה בעיני רוחה איך אותה אחות קטנה שלה תהיה, ביום מן הימים, אשה בוגרת בעצמה; ואיך תדע לשמר, לארך כל שנותיה הבוגרות, את הלב התמים והאוהב של ילדותה; ואיך תקבץ סביבה ילדים קטנים אחרים, ותצית בעיניהם שלהם את הניצוץ והלהט באמצעות מעשיות רבות ומוזרות, אולי אפלו באמצעות החלום על ארץ הפלאות מימים ימימה; ואיך יחוש לבה את כל עצבונותיהם התמימים, ואיך תתענג על כל שמחותיהם התמימות, בזכרה את חייה שלה כילדה, ואת ימי הקיץ המאשרים. (עמ' 137)

תרגומה של עטרה אופק מעביר לקורא היטב את תחושת הסיומת הטהורה וחסרת השניות שבמקור. את המשפט הראשון, בו כותב קרול בהתייחסותו לאליס "same little sister of hers", מתרגמת אופק בצורה מסורבלת למדי: "אותה אחות קטנה שלה". במשפט זה מנסה אופק לתרגם מילולית דרך ביטוי אנגלית של שייכות, אך לא בהצלחה רבה, משום שנוסח זה לא מתאים לעברית ויוצר משפט מעט מוזר. גם השימוש במילה "באמצעות" מגביר את תחושת הסרבול בקרב הקוראוריאל אופק שומרת גם על החזרתיות ומשתמשת במילה "ואיך". שימוש אופק בחזרה זו מגביר אצל הקורא, כמו במקור, את הריגוש והסקרנות לבאות. על אף שאין היא מעלה את המשלב הלשוני היא מצליחה להעביר את כוונותיו של קרול.

פרק ד: קווים לשוניים וסגנוניים בכל אחד מהתרגומים

יחס המתרגמים למטריציה

השמטות ותוספות

ל.סמן

השמטות ותוספות לטקסט המקורי נראות באופן המובהק ביותר בתרגומו של ל. סמן.

ראשית כל, השיר שמופיע בתחילת הספר המקורי (All in the golden afternoon) מושמט לחלוטין מתרגומו של סמן, ככל הנראה משום שאיננו חלק מהיחידה העלילתית של **אליס**, וכן מכיוון שלכל אורך התרגום, נוקט סמן יד חופשית ביחס לכמות החומר המתורגם.

בתרגום זה ניתן לראות משפטים שלמים נשמטים לגמרי ואף משפטים חדשים שמתווספים מסיבות שונות. במקרים מסוימים בוחר סמן ליצור תוספת על מנת להוסיף הקשרים יהודיים-עבריים לעלילה, לשם עידון של חלקים פרובוקטיביים בטקסט, ובמקרים מסוימים לשם הפיכת המובלע למפורש. דוגמה לתוספת לשם שינוי ועידון הפרובוקציה שבמקור:

"אם טובה עליסה, רכה וענוגה, הנה היא מספרת להם את דבר החלום אשר חלמה..." (פרק 12)	"…and make *their* eyes bright and eager with many a strange tale, perhaps even with the dream of Wonderland of long ago…" (p.138)

תוספת זו של סמן נועדה "להבהיר" כי אליס היא אכן אם טובה: היא דמות נעימה בספר, הקורא מזדהה איתה, ועל כן היא גם חייבת להיות אם רכה וענוגה. סמן לא מותיר מקום לספק שקיים במקור ביחס לקשר בין אליס ובין הילדים-העתידיים. בתרגום זה יש נטייה להכניס תוספות המביעות רגשות או מחשבות שאין במקור, על מנת ליצור תרגום רגיש וערכי יותר מהיצירה המקורית, לפי ראות עיניו של סמן.

"אח, כמה קשה למרמיטה מסכנה זו!" – אמרה עליסה בקול רחמים – "מה טוב לה שנרדמה ואינה מרגישה". (עמ' 81)	`Very uncomfortable for the Dormouse,' thought Alice; `only, as it's asleep, I suppose it doesn't mind.' (p.73)

דוגמה נוספת לתוספת, הפעם לשם הפיכת המובלע למפורש, נמצאת בפרק הראשון:

"אשאלה את פיהם, מה שם הארץ: - "אמצא חן, גברת כבודה, הגידי נא לי, הזאת היא זילנדיה החדשה, אם אוסטרליה? כה אשאל את פי אחת הנשים" (עמ' 5)

"but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please, Ma'am, is this New Zealand or Australia?'" (p.14)

בדוגמה זו ניתן לראות באופן מובהק את הבחירה לפרש את המובלע, כלומר להנהיר לקורא עם מי התקיימה השיחה המדוברת, בעוד שהטקסט המקורי סומך על הקורא שיקשור את פרטי השיחה.

סמן גם מבצע השמטות בטקסט, מסיבות דומות: סיבה להשמטות היא, למשל, קושי שצפוי לקורא הצעיר בעת התמודדות עם קטע "לא מספיק קריא", שבו הקורא יאלץ לבצע הקשרים לא פשוטים ולעקוב אחר מהלכו של הטקסט. סיבה נוספת היא המוטיבים הנוצריים בטקסט: סמן יעדיף להשמיט אותם מכל וכל. הנה לדוגמה קטע שאת חלקו סמן משמיט, ככל הנראה כדי להימנע מטקסט קשה להבנה:

"אך סוף סוף עלה הדבר הדבר בידיה... היא צררה אותו ואחזה בו בשתי ידיה, שלא יוכל להתכווץ, והוציאה אותו החוצה." (פרק 6)

"As soon as she had made out the proper way of nursing it, (which was to twist it up into a sort of knot, and then keep tight hold of its right ear and left foot, so as to prevent its undoing itself,) she carried it out into the open air." (p.66)

אהרן אמיר

בתרגומו של אהרון אמיר, כמו בתרגומו של סמן, חסר השיר שבפתיחה. אך אם בתרגומו של סמן ניתן להבחין ביד החופשית ביחס לכמות החומר המתורגם ועל כן השמטה זו מצטיירת כהגיונית ומתאימה לתרגום ככלל, בתרגומו של אמיר אין זה המצב. דווקא בתחום כמות החומר המתורגם מקפיד אמיר מאוד על אקוויוולנציה. עם זאת, בזמנו של אמיר היה נהוג להשמיט כליל מבואות או הערות מחבר, ועל כן הגיוני שכך נעשה בתרגום זה[22].

תוספות והשמטות בתרגומו של אמיר בולטות בעיקר ביחסו לצירופים כבולים ולביטויים, ולא קיימות ברמת המשפט או מעבר לה. אמיר נוטה להחליף בתרגום מילה או יחידה כללית שאיננה כבולה בצירוף כבול, בביטוי, או בשתי מילים סינונימיות:

אולם אותה שעה דומה היה שכל זה כדרך הטבע וכמנהג העולם (עמוד 5)

"At the time it all seemed quite natural" (p.12)

לא ארכה שעה והמלכה נמלאה עברה וזעם, והיתה מהלכת הלך ורקוע (עמוד 72)

And in a very short time the queen was in a furios passion, and went stamping about (p.91)

[22] רחל ויסברוד, **מגמות בתרגום ספורת מאנגלית לעברית, 1958-1980**. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1989.

אבל מה קורה כשאתם חוזרים ובאים אל ראש השולחן? (עמוד 62)	"But what happens when you come to the beginning again?" (p.79)

אנו רואים כאן תחליפים בני שתי מילים במקום מילה אחת במקור, כלומר תוספת של מילה בכל אחת הדוגמאות. נראה כי תוספות אלה באות לשם פירוש המובלע ולמען השימוש בביטויים ובצירופים כשלעצמם, כדי שהקורא ישכיל מקריאתם.

אוריאל אופק

תרגומו של אוריאל אופק כמעט נקי לחלוטין מתוספות או השמטות. עם זאת, ניתן למצוא כמה דוגמות של תוספות קלות לשם הנהרה. אין התוספות האלו דומות במהותן לתוספות בתרגומים של אמיר או סמן, שכן רק לעתים נדירות הן משנות את המשמעות או מוסיפות מידע כלשהו; במרבית המקרים אלו הבהרות קלות, הוספת מאזכרים, מילות קישור ואמצעים דומים שיעלו את הקריאות ואת התאמת היצירה לילד צעיר. בפרק הראשון קיימות כמה תוספות כאלו:

כמה מצחיק יהיה לצאת ולהיות בין אנשים שהולכים כשהראש שלהם מפנה למטה! קוראים להם אנטי-דודים, אני חושבת..."(עמוד 13)	How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downward! The Antipathies, I think—' (p.14)
אבל אליס הקטנה והחכמה לא חשבה כלל לעשות מין דבר **כזה** בחפזון. (עמוד 15)	But the wise little Alice was not going to do that in a hurry. (p.17)

תוספות אלו כמו "לצאת ולהיות" כתרגום לפועל אחד בלבד (דוגמה ראשונה), "קוראים להם" לפני תיאור האנטיפודים (דוגמה ראשונה), או להוסיף "כלל" ו"מין דבר" (דוגמה שניה) לא משנות את המשמעות, אלא רק יוצרות תחושה מוגברת של קריאות. תוספות אלה הופכות את הטקסט של אופק קל ונמוך יותר במשלבו מהטקסט המקורי, בשל תוספות של מאזכרים, ומילות יחס, קישור ושייכות שמנמיכות את המשלב אך לא משנות את תוכן הטקסט.

רנה ליטוין

בקטעים שנבחנו מתרגומה של רינה ליטוין נראה כי אין השמטות או תוספות כלל, פרט לתרגום של המילה knave הדו משמעית בפרק 11: "הנער, נסיך הלבבות". ידוע כי ליטוין מפרשת ומבהירה את המעורפל בהערות חוץ טקסטואליות ולא בגוף הטקסט, ומכאן שאין לה צורך בהשמטות או בתוספות לצורך הנהרה[23].

[23] ראו נספח 4.

עם זאת נראה כי שיקולי מוסר או קהל יעד כלל לא משפיעים על ליטוין בתחום התוספות וההשמטות; היא מתרגמת את הטקסט "כפי שהוא".

עטרה אופק

בדומה לתרגומו של אוריאל אופק, אביה, בתרגום של עטרה אופק יש בעיקר תוספות קטנות, שלרוב לא משנות את המשמעות בטקסט. תוספות אלו מתבטאות בחזרה על נושא המשפט לשם הבהרה, שימוש מוגבר במאזכרים, החלפה של מאזכרים במילים שאליהן הם מתייחסים, ולעתים אף שימוש במילים נרדפות. במקרים נדירים משתמשת אופק בצירופים כבולים שמתווספים לטקסט, ככל הנראה לא בכוונה תחילה. השימוש בצירופים כבולים הוא הכרחי לעתים, שכן צירופים אלו מתקיימים כחלק בלתי נפרד מן העברית ותורמים לקריאות של היצירה. גם בתרגום זה ניתן למצוא כבר בעמודים הראשונים דוגמאות לכל אחד מסוגי התוספות. למשל, הוספת המילה אליה מתייחס מאזכר:

מעולם לא ראתה ארנב שיש לו כיס באפדה, וגם לא שעון שאפשר להוציא מכיס כזה; (עמוד 13)	She had never before seen a rabbit with either a waistcoat pocket, or a watch to take out of it (p. 12)

שימוש במילים נרדפות:

כמה מצחיק יהיה לצאת אל בין האנשים שהולכים הפוך, עם הראש למטה! (עמוד 14)	How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downward! (p.14)

הוספת צירוף כבול:

(מה שהיה כנראה אמת לאמיתה.)	(Which was very likely true.)
(עמוד 14)	(p.13)

נראה כי התוספות של אופק הן בעיקרן אקראיות ולא עקביות, אולם השימוש שלה בכל אחת מהן נעשה לשם הנהירות. תוספות אלו מפחיתות את הדרישה מהקורא ועל כן התרגום נהפך בזכותן פשוט יותר מהמקור.

סגמנטציה

ל.סמן

בתרגומו של סמן קיימת חריגה רצינית אחת מהטקסט המקורי: סמן מחלק את **אליס**, יצירה שלמה אחת במקור, לספר בן שני חלקים, שפרקים 1-6 בו מהווים חלק ראשון ופרקים 7-12 מהווים חלק שני. לחלוקה זו אין כלל

בסיס במקור, ונראה כי נעשתה באופן שרירותי לאחר תום מחצית הפרקים, ולא משיקולים עלילתיים. ניתן להניח כי חריגה זו נעשתה לשם הגברת הקריאות לילדים, ואולם, משום ששני חלקי הספר פורסמו בכרך אחד, אין הבדל מהותי בתפיסת היצירה.

בתרגום זה יש חריגות נוספות מהסגמנטציה המקורית, בחלוקה לפסקאות ובמקרים של דיבור ישיר. סמן נוטה לחלק את הטקסט ליותר פסקאות מאלו שבמקור, ככל הנראה משיקולי קריאות ובהירות. במקרים פחות שכיחים, כאשר במקור "מתחלפת" פסקה לפני מעבר לנושא, דמות או מאורע, סמן מאחד שתי פסקאות לפסקה אחת. בנוסף, סמן נוטה להציב רפליקות של דיבור ישיר בפסקאות נפרדות, ככל הנראה על מנת להבליטן ולהגביר קריאות. למשל, בסיפורו של ביל הלטאה:

-הביטו- הנה לוט עולה ביעף דרך הארבה!

– החזיקו בו! הלא נפל יפל! – צוח השפן. רגעים אחדים החרישו כלם ואחר פרצו שנית קולות חרדה:

- תמכו בראשו! מעט יין, יין תנו לו!

– לאט לאט, פן יתגרגר... מה היה לך, יקירי, מה ארע? ספר נא... (עמוד 49)

"there goes Bill!" then the Rabbit's voice alone- "catch him, you by the hedge!" then silence, and then another confusion of voices – "Hold up his head- Brandy now- Don't choke him- How was it, old fellow? What happened to you? Tell us all about it!" (p.45)

דוגמה לחלוקה נוספת לפסקאות מופיעה בתחילת פרק 11, בו הופכת פסקה אחת במקור לשתי פסקאות בתרגומו של סמן:

אריעוף ועליסה באו והנה המלך והמלכה יושבים לכסאות, והמון גדול ורב עומד עליהם סביבותם: החיה למינה והעוף למינהו, וגם כל אגדת הקלפים. ראשון לכל עמד עבדון האדמוני, והוא אסור בנחשתים ושני חילים שומרים עליו מימינו ומשמאלו. שפן בן צחר עמד על יד המלך, בימינו חצוצרה, ובשמאלו מגלת קלף.

באמצע האולם עמד שלחן ועליו קערה מלאה לביבות. הלביבות היו נחמדות למראה ותאווה לעיניים. הביטה בהן עליסה ורעב גדול תקף אותה. (עמ' 136)

The King and Queen of Hearts were seated on their throne when they arrived, with a great crowd assembled about them--all sorts of little birds and beasts, as well as the whole pack of cards: the Knave was standing before them, in chains, with a soldier on each side to guard him; and near the King was the White Rabbit, with a trumpet in one hand, and a scroll of parchment in the other. In the very middle of the court was a table, with a large dish of tarts upon it: they looked so good, that it made Alice quite hungry to look at them- (p.119)

בדוגמה זו ברור כי החלוקה לשתי פסקאות במקום לפסקה אחת נעשית בגלל מעבר הנושא (מתיאור בית המשפט ללביבות ולמחשבותיה של עליסה), כלומר סמן מנסה ליצור הפרדה בין חלקים של אותה פסקה שמהותם שונה ובכך להגביר את הקריאות.

אהרן אמיר

בתרגומו של אהרון אמיר לא קיימת כלל חריגה מהסגמנטציה המקורית: אמיר שומר באופן מוחלט על החלוקה לפסקאות, על צורת הדיבור הישיר ועל החלוקה לפרקים. ככלל, תרגום זה של אמיר מתאפיין בנראות אקוויוולנטית למקור.

אוריאל אופק

בתרגום של אוריאל אופק ניתן לאתר חריגות מהסגמנטציה המקורית, בעיקר במקרים של דיבור ישיר. אופק נוטה להתחיל פסקה חדשה לפני רפליקות של דיבור ישיר, ככל הנראה להגברת הקריאות והדגשת המעבר מ"לשון כתב" ל"לשון דיבור". דוגמה בולטת לכך מופיעה בפתיחתו של פרק 7, **מסיבת תה מטורפת**. בקטע זה אליס מדברת אל עצמה, ובכל זאת בוחר אופק להפריד את דבריה מקולו של המספר:

שלחן היה ערוך מתחת לעץ בחזית הבית, וארנב-האביב והכובען הסבו לידו ולגמו תה. נמנמן-עצים נראה יושב ביניהם, שקוע בתנומה עמקה, בעוד השנים האחרים משעינים עליו את מרפקיהם כאליו היה כרית ומשוחחים מעל ראשו.

"זהו מצב מאד לא נוח לנמנמן," חשבה עליסה, "אבל הוא ישן עכשו, אז בטח לא אכפת לו." (עמ' 67)

There was a table set out under a tree in front of the house, and the March Hare and the Hatter were having tea at it: a Dormouse was sitting between them, fast asleep, and the other two were using it as a cushion, resting their elbows on it, and talking over its head. `Very uncomfortable for the Dormouse,' thought Alice; `only, as it's asleep, I suppose it doesn't mind.' (p.73)

רנה ליטוין

בתרגומה של רנה ליטוין, בדומה לתרגומו של אהרן אמיר, אין כל חריגה מן הסגמנטציה המקורית. כמו תרגומו של אמיר, גם תרגומה של ליטוין בעל צורה ונראות דומות לאלה שביצירה המקורית. יתר על כן, משום שתרגומה של ליטוין, כידוע, הוא תרגום מוער שמלכתחילה לא נועד לילדים, מובן כי שיקולי קריאות ובהירות לא יהיו בראש מעייניה, ולכן אין שום סיבה לשנות את הסגמנטציה המקורית.

עטרה אופק

גם עטרה אופק לא חורגת מן הסגמנטציה המקורית. על אף ששיקולי קריאות ובהירות מובאים בחשבון פעמים רבות בתרגומה ואף מובילים להזחות מהמקור, בתחום הסגמנטציה נשארת אופק נאמנה ליצירתו של קרול.

דרכי פיזור הטקסט

בכל התרגומים כאחד אין כלל שינוי בדרכי פיזור הטקסט ביחס למקור. המתרגמים כולם שומרים על הרצף העלילתי המקורי, ולא עורכים שינויי מיקום מחוץ ליחידת המשפט.

יחס המתרגמים ללשון ולסגנון

ל.סמן

הרפתקאות אליס בארץ הפלאות כתוב רובו במשלב בינוני-נמוך בלשון יום יום. עם זאת, תרגומו של סמן מובא במשלב לשוני גבוה, שרובו ככולו איננו יום יומי. עם זאת, יש לזכור כי בתקופת תרגומו של סמן למעשה לא הייתה כמעט עברית של "יום יום". לשונו של תרגום זה שאולה במקרים רבים מהלשון המקראית, ובחינה של הקטעים הנידונים מגלה שסמן מוסיף הרמזים רבים לפסוקים מסוימים מהמקרא, ולעתים גם משתמש בסגנון נפוץ במקרא.

דוגמאות להרמזים מובהקים:

"All sorts of little birds and beasts" (p.119)

"החיה למינה והעוף למינהו" (פרק 11)

: "הַמָּה וְכָל הַחַיָּה לְמִינָהּ וְכָל הַבְּהֵמָה
לְמִינָהּ וְכָל הָרֶמֶשׂ הָרֹמֵשׂ עַל הָאָרֶץ
לְמִינֵהוּ וְכָל הָעוֹף לְמִינֵהוּ כֹּל צִפּוֹר כָּל
כָּנָף" (בראשית ז':14)

"Lastly, she pictured to herself how this same little sister of hers would, in the after-time, be herself a grown woman…" (p.138)

"ובהוסיפה לחלום עוד ותרא והנה גדלה אחותה עליסה הקטנה..." (עמוד 136)

"וַיַּחֲלֹם, וְהִנֵּה סֻלָּם מֻצָּב אַרְצָה, וְרֹאשׁוֹ,
מַגִּיעַ הַשָּׁמָיְמָה;" (בראשית כ"ח:12)

"'*If* I don't take this child away with me,' thought Alice, `they're sure to kill it in a day or two: wouldn't it be murder to leave it behind?'" (p.67)

"אם אשאיר כאן את הילד, רצח תרצחנה אותו והיה בי חטא" (פרק 6)

"בְּיוֹמוֹ תִּתֵּן שְׂכָרוֹ וְלֹא תָבוֹא עָלָיו הַשֶּׁמֶשׁ
כִּי עָנִי הוּא וְאֵלָיו הוּא נֹשֵׂא אֶת נַפְשׁוֹ וְלֹא
יִקְרָא עָלֶיךָ אֶל יְהוָה וְהָיָה בְךָ חֵטְא"
(דברים כ"ד:15)

"כי-תידור נדר ליהוה אלוהיך, לא תאחר לשלמו: כי-דרוש ידרשנו יהוה אלוהיך, מעימך, והיה בך, חטא" (דברים כ"ג:22)

יתר על כן, סמן משתמש לעתים קרובות בצורות פועל המתאימות ללשון המקרא ולא לעברית בזמנו, למשל, בצורת המקור המוחלט ובצורת עתיד בהתייחסות לזמן הווה:

-החזיקו בו! הלא נפל יפל! (עמוד 49)	"catch him, you by the hedge!"
... ויכל תוכל להכנס דרך המבוא הצר ולשוח בגן כאות נפשה. (עמוד 10)	...She was now the right size for going into the little door into that lovely garden. (p.18)
כרעה עליסה על ברכיה והציצה לשם, ותרא גן נאה ורענן... (עמוד 7)	She knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. (p.16)
לו ראית אותה, והיה לך לב אחר אליהם. (עמוד 24)	I think you'd take a fancy to cats, if you could only see her. (p.28)

סמן גם משתמש בכללי ניקוד המתאימים למקרא. למשל, במקרא, מילה שנגמרת באות אהו״י ובטעם מחבר, לא מאפשרת למילה שאחריה, אם היא פותחת באחת מאותיות בג״ד כפ״ת, לקבל דגש קל[24]:

ובוכה כתינוק. (עמוד 16)	..."to go on crying in this way!" (p.22)
וּבְעֵצְמוֹ בָא (עמוד 16)	It was the white rabbit returning... (p.22)
...והרבה מהן פְּגָעוּ במצחה. (עמוד 50)	"...and some of them hit her in the face." (p.46)

על כל אלו ניתן להבין שהקשר בין לשון התרגום לבין לשון המקרא הדוק ומשמעותי, וחשוב להבנתו הכוללת של התרגום.

סמן משתמש בתרגומו בצירופים כבולים רבים, כלומר בשתי מילים שיחדיו יוצרות ביטוי-לעצמו שלעתים משמעותו שונה ממשמעותן הנפרדת של שתי המילים. לעתים סמן אף משתמש בביטויים עבריים ממש. השימוש בצירופים כבולים ובביטויים לעתים משנה את התוכן של הטקסט המקורי ומוסיף לו גון שונה, עברי ופואטי.

"הגידי לי, דינה יקירתי, בתמים ובאמת, הטעמת מימיך מבשר עטלף?" (עמוד 6)	"Now, Dina, tell me the truth: did you ever eat a bat?" (p.15)
דבר זה לא עלה כלל על לבה קדם. (עמוד 11)	...for she could not remember ever having seen such a thing. (18)
אך עליסה היתה רגילה הרבה בנסים ונפלאות, וכל דבר שכיח נראה בעיניה משנה ומשעמם. (עמוד 13)	But Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stuoid for life to go on in the common way. (p.20)

[24] ראו נספח 1.

בנוסף, כמעט בכל המקרים בהם קיים אזכור הקשור לנצרות, למרכיבי תרבות בריטיים או לשמות לטיניים בוחר סמן לסטות לחלוטין מהכתוב המקורי וליצור גרסה משלו:

הזחות חוזרות ונשנות לאורך תרגום זה קיימות ביחס לשמות האנגליים. כמעט ואין שמות "זהים" בין המקור ובין תרגום זה. לדוגמה: "אליס" (Alice) נהיית "עליסה", גרסה משובשת ומעוברתת של השם על משקל "עליזה". נראה ששם זה מנסה להידמות למקור אך להיות מוכר לקורא עברי. "ביל הלטאה" הופך לשם חדש, "לוט בן הלטאה". עם זאת, סמן יוצר מצלול בין המילים "לוט" ו"לטאה", ונראה כי זו הסיבה העיקרית לשינוי המהותי בשם. לוט, כידוע, הוא גם שם הצדיק המקראי מסיפור סדום ועמורה, ויש לשער שסמן מנסה לקשר את הלטאה המסכנה שנשלחת על לא עוול בכפה אל תוך הבית בו אליס שוכנת, לצדיק. אם כן, אנו מבינים שהבחירה בשם זה למעשה מוסיפה אמצעים אמנותיים למקור.

דוגמה נוספת היא הארנביב (March hare), שמתורגם "ארנב בן-ניסן". בדוגמה זו מובהק הניסיון לענות על צרכי תרבות היעד ו"לייהד" את אליס וחבריה. בהתאמה לארנב של החודש הלועזי מרץ, יהיה ארנבו של סמן בן החודש העברי ניסן. אנו רואים כאן, כמו בתוספות ובהשמטות שבתרגום זה, את ההדגשה של התרבות היהודית, ולמעשה גם את הנסיון להגביר את הקריאות של הטקסט, שכן העולם היהודי-דתי הוא שהיה קרוב לקורא של תרגום זה.

בנוסף, כל הדקלומים והשירים האנגלים-ויקטוריאניים שבמקור הופכים אצל סמן שירים עבריים, שירי חגים יהודיים דתיים. "כבר זקנת אבי" נעשה "אחד מי יודע", "היאך" נעשה "ל"ג בעמר", ו"קרץ לי, קרץ" נהיה "המבדיל". כאן נראה כי סמן מנסה לקלוע להומור של קהל היעד שלו, ולא להשתמש בשירים שספק אם הקורא שלו יכיר ויבין. למשל בגרסה היצירתית של סמן לשיר **כבר זקנת, אבי**:

"You are old, Father William," the young man said,
"And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head—
Do you think, at your age, it is right?"

"In my youth," Father William replied to his son,
"I feared it might injure the brain;
But now that I'm perfectly sure I have none,
Why, I do it again and again."
...
(p.52)

אחד מי יודע, אחד איני יודע:
איך ילך שעון, איכה, בלי פנס בחשכה?

שנים מי יודע, שנים איני יודע:
מדוע בשנים כל פעם הברק והרעם?

שלשה מי יודע, שלשה איני יודע:
למה שלשה ראשים לכל אחד במשלשים?

ארבעה מי יודע, ארבעה איני יודע:
בחשבון למה כלולות, כל ארבע הפעולות?
...
(עמ' 58)

גרסתו החופשית והמנותקת מהמקור של סמן לשיר איננה רק יהודית וברורה לקורא, אלא גם חינוכית: הנושאים עליהם תוהה עליסה בשירתה הם כללים, חוקי טבע ואקסיומות, וסמן מעוניין בכך שקוראיו יבינו שזוהי ההלצה ואף ילמדו ממנה.

כל אזכור של סממן נוצרי או פשוט שאיננו יהודי נעשה אצל סמן יהודי. למשל, אזכור החזיר במקור מושמט, שכן החזיר הוא חיה טמאה. חג המולד הופך לראש השנה, והכובען משוגע מפורים עד פסח. יש לשער כי הזחות אלו נעשות על מנת להקל על הילד ולמנוע ממנו בלבול וחוסר הבנה של הטקסט, ומנגד, יכול להיות שסמן רוצה למנוע כליל חיכוכים של הקורא עם הדת הנוצרית, לא משום שהילד לא יבין, אלא לשם חיבור דרך הטקסט ליהדות ולא לנצרות. ניתן לראות לכך מספר דוגמות:

"...הבה, אקח בשבילן זוג סנדלים מיוחד לראש השנה." (עמוד 15)	"...I'll give them a new pair of boots every Christmas." (p.21)
הציצה בו עליסה בפחד, והנה לא תינוק הוא, כי אם דג ממש, זאב המים... (עמוד 76)	It was neither more nor less than a pig... (p.67)

אהרן אמיר

תרגומו של אהרן אמיר איננו תרגום אקוויוולנטי. עם זאת, ניתן להבחין שההבדלים הרבים והמהותיים בין יצירת המקור לבין תרגום זה אינם בקושי האובייקטיבי שבין מעבר משפה לשפה, משום ששיפוט "מילולי" של איכות התרגום יציג דמיון רב בינו לבין המקור. ההבדל המשמעותי הוא סגנוני, פואטי ופונקציונאלי. תרגומו של אמיר, שנראה בתחילה עשיר ומגוון, למעשה אחיד סגנונית כמעט לחלוטין, ומכיל יחידות כמעט רק מהלשון העברית העל-תקנית[25]. הלשון העל-תקנית מורכבת מיחידות נדירות בשפה, שמשלבן גבוה באופן חריג. ניתן לראות את הסגנון הייחודי של התרגום מתבטא במספר מובנים: היסודות הלשוניים בהם משתמש אמיר, הפונקציות הפואטיות שמתווספות לטקסט, והיחס ללשון הדיבור.

אמיר מרבה להשתמש בצורות פועל על-תקניות על פני צורות שימושיות, כלומר באמצעים לשוניים נדירים מאוד. דוגמה אחת לכך היא השימוש שלו בכינויי מושא חבורים:

"ומצעקת "ערפוהו!" או "ערפוה!" אחת לדקה בערך." (עמוד 72)	"...and shouting `Off with his head!' or `Off with her head!' about once in a minute." (p.91)
"והדרך היתה: לצררו כמין צרור" (עמוד 52)	"Which was to twist it up into a sort of knot" (p.66)

[25] רינה בן שחר, "קווים לשוניים סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר".

בתרגום זה נפוץ השימוש ב**שרשור הגאים** (אליטרציה), כלומר ביצירת אמצעיים לשוניים בתרגום להם אין מקבילה במקור. ניתן לראות את השימוש של אמיר במשחקי מילים מקוריים ובמצלולים. במקרים מסוימים יוצר אמיר מצלול על חשבון המשמעות המקורית, וכך נוצרת הזחה. דוגמה בולטת מאוד בתרגום זה ליצירת אליטרציות היא בעזרת צימוד מילים מאותו השורש, כל אחת במשקל שונה[26]. לדוגמה:

"פלא-פלאים הוא שנותר עוד מי בחיים!" (עמוד 72)	"The great wonder is, that there's any one left alive!'" (p.91)
"והדרך היתה: לצררו כמין צרור" (עמוד 52)	..."Which was to twist it up into a sort of knot" (p.66)

אמיר משתמש בתרגומו ב**צירופים כבולים** רבים על מנת להמיר יחידות חופשיות במקור, וכך לעתים משנה את המשמעות ויוצר, שוב, הזחה. צירופים כבולים אלה אינם היסטים, משום שאמיר יכול היה לבחור ביחידות חופשיות מן העברית. צירופים אלו הם הזחות מהטקסט המקורי. לדוגמה:

"אמת שעדין לא היה לה דין-ודברים עם המלכה" (עמוד 72)	"To be sure, she had not as yet had any dispute with the Queen," (p.91)
"המבשלת השליכה אחריה מרחשת, אלא שהחטיאה כמלוא השערה." (עמוד 51)	"The cook threw a frying-pan after her as she went, but it just missed her." (p. 72)

כפי שהוא מרבה להשתמש בצירופים כבולים, מרבה אמיר להשתמש ב**צמדי מילים**, כלומר מילים נרדפות שבמקור משמעותן הובעה באמצעות מילה אחת בלבד. צמדי המילים בהם משתמש אמיר לעתים לקוחים מהמקרא ולעתים הם המצאות מקוריות שלו. שימוש זה בצמדי מילים עשוי לעוות את המשמעות המקורית, ואף ליצור רובד פואטי נוסף לכתוב. זוהי למעשה שוב הזחה בתרגום.

"ולא ארכה השעה והלכה נמלאה עברה וזעם, והיתה מהלכת הלך ורקע" (עמוד 72)	.."And in a very short time the Queen was in a furious passion, and went stamping about..." (p.91)

שימושו זה של אמיר בביטוי "עברה וזעם" לקוח, כפי שניתן לגלות, מן המקורות:

"יְשַׁלַּח בָּם חֲרוֹן אַפּוֹ עֶבְרָה וָזַעַם וְצָרָה מִשְׁלַחַת מַלְאֲכֵי רָעִים". (תהלים ע"ח, פס' מ"ח, ובהגדה של פסח).

---

[26] רינה בן שחר, "קווים לשוניים סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר".

שימושו זה של אמיר בצמדי מילים לקוחים מין המקורות עוזר להבהיר את הקשר בין התרגום ובין לשון המקרא, שמתבטא באופנים נוספים, ששניים בולטים בהם הם שימוש בצורות פועל מקראיות, וניקוד על פי כללי הניקוד המקראיים.

השימוש של אמיר בצורות פועל מקראיות מתבטא, לדוגמה, בשימוש חוזר ונשנה בצורת המקור המוחלט. המקור המוחלט הוא מעין צורה יסודית של פועל שחוזרת פעמים רבות במקרא, כמו המילה שמֹח בדוגמה הבאה:

"שמֹח שמחה כי אין שומע, הפעם, שכן דומה היה שאין זו המלה הנכונה כל עקר" (עמוד 6)	"she was rather glad there WAS no one listening, this time, as it didn't sound at all the right word" (p.14)
צנֹח צנחה על קפה של זרדים ועלים יבשים, והנפילה תמה. (עמוד 7)	Down she came upon a heap of sticks and dry leaves, and the fall was over. (p.15)

בנוסף, אמיר נוטה לנקד את הטקסט על פי כללי הניקוד המקראיים[27]:

"ואיך תהיה כונֶסֶת סביבה" (עמוד 110).

"הנה כי כן" (עמוד 4).

ייחסו של אמיר **ללשון הדיבור** השזורה בטקסט דומה ליחסו לחלקים בהם "מדבר" המספר: הם מתורגמים ברובד לשוני גבוה, עם זיקה ללשון מקראית שאיננה בשימוש, לצמדי מילים, צירופים כבולים וכו'. עם זאת, ניתן לראות את ניסיונותיו של אמיר להבדיל את לשון הדיבור מלשון הכתיבה. ואולם, נסיונותיו אלה של אמיר אינם באים לידי ביטוי בשימוש **אמתי** בלשון דיבור כפי שהייתה קיימת, אלא ביצירה עצמאית של "לשון דיבור מלאכותית".

לדוגמה, ניתן לראות כי אמיר מוצא תחליפים לביטויים שגורים בדיבור האנגלית, כמו לדוגמה "well" (שהיום מתורגם ברוב המקרים "ובכן"). אמיר בוחר להחליף את well בביטוי המקורי כי-כן[28]. בחזרתו עליו בדיאלוגים רבים בספר יוצר אמיר אשליה כי זהו אכן ביטוי הלקוח מלשון הדיבור. ניתן לראות חזרות רבות על ביטוי זה:

"כי – כן, כמעט אינני יודע" (עמוד 32)	"Well, I hardly know-" (p.45)

[27] ראו נספח 2.

[28] בן-שחר, "קווים לשוניים-סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר".

"כי – כן, אוכלנה." (עמוד 10)	"Well, I'll eat it." (p. 31)

דוגמה נוספת היא שימושו של אמיר באמצעי הקטנה בלשון הדיבור:

"ואיזו ילדנת בורית אהיה בעיניה כשאשאל!" (עמוד 6)	"And what an ignorant little girl she'll think me for asking!" (p.14)

בתרגום משפט זה, שאומרת אליס לעצמה בעת הנפילה, משתמש אמיר במילים "ילדונת" ו"בורית" על מנת לשוות נופך דיבורי למונולוג של אליס. בעוד ש"ילדונת" אכן נמצא בשימוש בלשון דיבור, "בורית" הוא המצאה מלאכותית של אמיר כחלק מהשימוש בלשון על-תקנית גם בלשון דיבור.

""וי לאותו מרמיט", הרהרה עליזה," (עמוד 57)	"`Very uncomfortable for the Dormouse,' thought A (p.73)

בדוגמה זו ניתן לראות הזחה שמבצע אמיר מהמקור על חשבון יצירת לשון הדיבור המלאכותית; הקריאה "וי" באה להציג שזוהי אכן קריאתה של אליס, אך בעצם זוהי קריאה המתאימה ללשון הכתב.

אוריאל אופק

בתרגום זה, שהוא אקוויוולנטי למקור במידה לא מבוטלת, ניתן למצוא מטבעות לשון, ביטויים וצירופים כבולים שלא קיימים במקור. אופק יוצר הזחות ביחידות קטנות על מנת שיוכל "לסגנן" את הטקסט שלו בעזרת שימוש בעברית שגורת ניבים אסתטיים, ואכן, תרגומו נקלט היטב במערכת היעד. יחידות חדשות אלו של אופק משנות את המשמעות במידה מועטה, ברוב המקרים, אולם הן חשובות לקריאה וליצירה השלמה.

"...היא יצור כל כך שקט וחמוד!" המשיכה עליסה ודברה, ספק לעצמה, ספק לעכבר, בעוד היא שוחה בעצלתים במימי השלולית. (עמוד 25)	"...she is such a dear thing," Alice went on, half to herself, as she swam lazily about in the pool... (p.28)
הנמנמן שקע עוד דקה או שתים במחשבה ואחר כך ענה... (עמוד 74)	The Dormouse again took a minute or two to think about it, and then said... (p.80)
הפגנה זו של גסות רוח היתה למעלה מכחה של עליסה, והיא קמה בשאט-נפש והסתלקה משם. (עמוד 76)	This piece of rudeness was more than Alice could bear: she got up in great disgust, and walked off: (p.82)
"...רבונו של עולם, איזה שטויות אני מדברת!" (עמוד 20)	...Oh dear, what nonsense I'm talking!" (p.22)

...נפחדת כהגן מהשנוי הפתאומי אבל שמחה מאד למצוא את עצמה חיה וקימת. (עמוד 23)	...a good deal frightened at the sudden change, but very glad to find herself still in existence. (p.25)

לשון הדיבור כפי שהיא מופיעה אצל אוריאל אופק מודרנית, אמינה ואותנטית למדי. עם זאת, פראזות הדיבור הישיר עוברות כמה התאמות שגורעות מהדמיון ללשון הדיבור העברית המודרנית על מנת להתאים למקור ולמנוע שגיאות. דוגמה אחת היא ההתייחסות למילה Oh שחוזרת רבות בגרסה האנגלית – אופק בוחר לה חלופה מלאכותית שלא קיימת בלשון הדיבור העברית (קצת כמו אמיר):

"...אשאר כאן למטה עד שאהיה מישהי אחרת... אבל הוי, אמאלה!" (עמוד 23)	"I'll stay down here until I'm somebody else" – but, oh dear!" (p.24)
"הוי, הדכסית, הדכסית! הוי, היא תשתולל מרב כעס אם היא תתעכב בגלליי!" (עמוד 20)	"Oh! The Duchess, the Duchess! *Wo'n't* she be a savage if I've kept her waiting!" (p.22)
"הוי, אני מבקשת סליחה!" מהרה עליסה לומר, מחשש שמא פגעה ברגשותיו של היצור המסכן. (עמוד 25)	"Oh, I beg your pardon!" cried Alice hastily, afraid that she had hurt the poor animal's feelings. (p.27)

בתרגומו של אופק ניתן לזהות לעתים בפראזות דיבור ישיר שגיאות הלקוחות מהדיבור העברי המודרני, שלא קיימות כלל ביצירת המקור, אך מגבירות את הקריאות ואת האמינות שחש הקורא, הילד הישראלי. שגיאות אלו זניחות בכמות המופעים שלהן, אך אין להמעיט בערכן. לצד השגיאות הקלות בלשון הדיבור, ניתן למצוא בתרגום זה גם שימוש במעט עגה וביטויים הלקוחים מלשון הדיבור האמתית.

"זהו עומק של ששת אלפים קילומטר, אני חושבת..." (עמוד 12)	..."that would be four thousand miles down, I think-" (p.13)
"...אשאר כאן למטה עד שאהיה מישהי אחרת... אבל הוי, אמאלה!" (עמוד 23)	"I'll stay down here until I'm somebody else" – but, oh dear!" (p.24)

"תפסיק לנחר," אמרה לו עליסה, "זה מאד לא הגון להתבטא באפן כזה." (עמוד 62)	"that's not at all a proper way of expressing yourself." (67)
"אנ'לא רואה שום יין," העירה. (עמוד 68)	"I don't see any wine," she remarked. (p.74)

ואולם, דווקא בקטע הדיבור של ביל הלטאה, שבו משתמש קרול בדיבור ישיר כדי לאפיין את הדמות, בוחר אופק שלא להשתמש בלשון דיבור אמתית "ממש" השזורה שגיאות רבות. ניתן להבין מכך שהוא מעוניין לשמור על רמת עברית תקינה, אפילו על חשבון קטעים מהספר המקורי.

"טוב, אני בקשי יודע מה קרה... מספיק, תודה, אני מרגיש כבר יותר טוב... אבל אני יותר מדי מבלבל מכדי שאוכל לספר לשם... כל מה שאני יודע הוא שמשהו זנק עלי כמו קפיץ ואני עפתי למעלה כמו טיל אמתי." (עמוד 41)	Last came a little feeble, squeaking voice. ("that's Bill", thought Alice) "Well, I hardly know- No more, thank ye; I'm better now- But I'm a bit too flustered to tell you- All I know is, something comes at me like a Jack-in-a-box, and up I goes like a sky rocket!" (p.45)

אופק מקפיד על תרגום ישיר של השירים לאורך הספר, ללא הזחות שמטרתן התאמה לקורא. עם זאת, ההתמודדות שלו עם דפוסים תרבותיים איננה אחידה - לעתים הוא בוחר לשלב דפוסים תרבותיים משל עצמו במקום הדפוסים שבמקור, אולם באופן לא עקבי. ניתן לראות כמה דוגמות להזחות שכאלו, בהם יוצר אופק הזחה מפאת ההתמודדות עם יחידה שקשה לתרגום בגלל השוני התרבותי.

"נס גדול היה פה!" אמרה עליסה (עמוד 23)	"that *was* a narrow escape!" said Alice,... (p.25)
"אולי הוא לא הבין מה אמרתי לו," חשבה עליסה. (עמוד 24)	"Perhaps it doesn't understand English", thought Alice. (p.27)
"היה לנו ריב בחדש אדר האחרון, ממש לפני **שהוא** השתגע, את מבינה" (עמוד 72)	"We quarreled last march- just before *he* went mad, you know-" (p.78)

בדוגמות אלו ניתן לראות שימוש במושגים יהודיים ועבריים, או השמטה של התייחסות למושגים זרים.

רנה ליטוין

כזכור, תרגומה של רינה ליטוין הוא תרגום מוער, כלומר משלב בתוכו הערות והארות שמטרתן לתרום לחוויית הקריאה ולהבנה אופטימלית של הטקסט. אם כן, כפי שניתן לצפות מפאת "מחויבותה" של ליטוין ליצירת המקור, בתרגום זה כמעט ולא קיימות הזחות, ואלו שקיימות שוליות למדי.

בתחום השירים והדפוסים התרבותיים ליטוין לא מבצעת הזחות או מניפולציות כלל, אולם היא מצרפת ביאורים ופירושים לשירים ופריטי מידע שעשויים להיראות תלושים לקורא עברי – מוסברים, לדוגמה, ליד כל שיר פרודי, ההקשרים התרבותיים של שיר זה במקור.

עם זאת, לעתים משתמשת ליטוין בתרגומה בביטויים עבריים לא אקוויוולנטיים לחלוטין ביחס למקור, אך אלו, ברוב המקרים, זניחים למדי בשינוי המשמעות שהם נושאים. הזחות אלו נעשות כדי לפתור בעיות במשפטים שתרגום מילולי שלהם אינו אפשרי.

הטבחית השליכה מחבת בעקבותיה, אבל החטיאה כחוט השערה. (עמוד 69)	The cook sent a frying-pan after her as she went, but it just missed her. (p.66)

לביטוי "כחוט השערה" אין מקבילה בקטע זה.

מתחת לעץ לפני הבית עמד שולחן ערוך, והארנביב עם הכובען ישבו ושתו תה; (עמוד 77)	There was a table under a tree in front of the house, and the March Hare and the Hatter were having tea at it; (p.73)

בדוגמה שלעיל יש החלפה: במקום ו' החיבור בשתי מילים רצופות, היא מוסיפה "עם", וכך נמנעת מכפילות שהיא פחות אסתטית מבחינה סגנונית.

"מאוד לא נוח לנמנמן," חשבה אליס; אבל מכיוון שהוא ישן, אולי לא אכפת לו." (עמוד 77)	"Very uncomfortable for the Dormouse," thought Alice, "only as it's asleep, I suppose it doesn't mind." (p.73)

"אולי" ו"I suppose" אינם אקוויוולנטיים.

כשהם הגיעו, מלך ומלכת הלבבות כבר ישבו על כיסא מלכותם, ופמליה ענקית הקיפה אותם (עמוד 125)	The King and Queen of Hearts were seated on their throne when they arrived, with a great crowd assembled about them- (p.119)

המילה "פמליה" גם היא לא חלופה ישירה לשום יחידה במקור.

בנוסף, ליטוין מקפידה על לשון תקנית בפראזות של לשון דיבור, אולם המשלב הלשוני לקוח מהלשון העברית היום יומית. ליטוין אף מקפידה על אפיון דמויות בעזרת לשון הדיבור שלהם, כפי שהן מאופיינות במקור.

הדבר הראשון ששמעה היתה מקהלה של קולות "קדימה, בילי!" אחר כך את קול הארנבון לבדו – תפוש אותו, אתה שם, על יד הגדר!" אחר כך דממה, ושוב ערבוביה של קולות – "תחזיקו לו את הראש – עכשיו תשפכו את הברנדי – אל תחנקו אותו – אז איך היה, בחור? מה קרה לך? ספר לנו הכל!"

לבסוף נשמע קול צייצנו וחלוש ("זהו ביל," חשבה אליס), טוב, 'ני בקושי יודע- לא, מספיק, תודה. עכשיו כבר יותר טוב – אבל 'ני יותר מדי מבולבל 'שביל לספר – כל מה ש'ני יודע זה, שמשהו הזניק אותי למעלה כמו קפית, ועפתי לשמים כמו זיקוקית!" (עמוד 49)

The first thing she heard was a general chorus of "there goes Bill!" then the Rabbit's voice alone- "catch him, you by the hedge!" then silence, and then another confusion of voices – "Hold up his head- Brandy now- Don't choke him- How was it, old fellow? What happened to you? Tell us all about it!"

Last came a little feeble, squeaking voice. ("that's Bill", thought Alice) "Well, I hardly know- No more, thank ye; I'm better now- But I'm a bit too flustered to tell you- All I know is, something comes at me like a Jack-in-a-box, and up I goes like a sky rocket!"

(p.45)

בקטע בו מתואר סיפורו של ביל הלטאה ניתן לראות דוגמה מצוינת לדרך ההתמודדות של ליטוין עם לשון דיבור; גם עם דיבור ישיר סטנדרטי וגם עם אפיון עקיף של דמות באמצעות הדיבור שלה. השימוש של ליטוין בפראזות הדיבור הישיר במילה "תחזיקו" בתור ציווי, ובמילה "אז" מראה שהיא משתמשת בפראזות מלשון דיבור עברית מודרנית. בהמשך, משתמשת ליטוין בדיבור שאיננו תקין ובהיר כדי לתרגם את דיבורו העילג המקורי של ביל הלטאה.

עטרה אופק

בתרגומה של אופק ניתן למצוא שימוש בלשון שאיננה תקנית המובאת לשם הגברת הקריאות ודיבור בלשון יום יומית, ואולם, ברוב המקרים התוצאה של השימוש בלשון זו היא הכלאה מלאכותית של לשון במשלב נמוך מאוד ולשון כתיבה. הנה דוגמאות אחדות למופעים של לשון שאיננה תקנית:

למעשה התנשאה כעת לגובה ארבעה מטר כמעט... (עמוד 22)	In fact she was now rather more than nine feet high (p.22)
כעשרה סנטימטר עומקה (עמוד 22)	About four inches deep (p.22)
למיטב הערכתה, גבהה כששים סנטימטר,... (עמוד 25)	As nearly as she could guess, she is now about two feet high… (p.25)

באנגלית לא קיימים כינויים חבורים. כינוי חבור הוא כינוי שמצטרף לשם עצם, מילת יחס או פועל ומביע שייכות או מושא (למשל: אחותי = אחות+שלי. אם כן, אחותי הוא כינוי חבור). עם זאת, בתרגומים מאנגלית לעברית בכל זאת נעשה שימוש בכינויים חבורים, על מנת ליצור טקסט "ספרותי", מסוגנן ובמשלב גבוה. בתרגומה של עטרה אופק קיימת נטייה שלא להשתמש בכינויים חבורים אלא בכינויים פרודים, כלומר לא לצרף כינוי לשם עצם, מילת יחס או פועל לשם הבעת שייכות או מושא. שימוש זה בכינויים פרודים מנמיך מאוד את המשלב ומסרבל את הטקסט פעמים רבות, ולעתים אף פוגע בקריאות. יש לציין שרוב הכינויים הפרודים מופיעים בקטעים של דיבור ישיר.

"אבל אני אצטרך לשאול אותם איך קוראים לארץ שלהם, כמובן." (עמוד 14)	But I shall have to ask them what the name of the country is, you know. (p.14)
"...ואז, אם ימצא חן בעיני להיות המישהו הזה, אני אחזור ואעלה;" (עמוד 25)	"...and then, if I like being that person, I'll come up:" (p.24)
כשהגיעו, היו המלך והמלכה ישובים על כס המלכות שלהם (עמוד 118)	The King and Queen of Hearts were seated on their throne

בתרגום זה, ההתייחסות לשירים האנגליים איננה עקבית; ברוב המקרים מתרגמת אופק את השירים באופן מילולי כפי שהם במקור, פרט לשיר הראשון בספר: *How Doth the Little Crocodile*, דקלום ויקטוריאני, אותו מתרגמת אופק על פי "לך אל הנמלה עצל" (משלי ו', ו'). זוהי בחירה תמוהה, שכן "לך אל הנמלה עצל", פתגם שמקורו בספר משלי, מוכר אך כפתגם ולא כחלק משיר (אף שבמקור ניתן לראותו כחלק משיר). את שאר השירים מתרגמת אופק במשמעותם המקורית- *You are Old, Father William* מתורגם **אתה זקן, אבא ויליאם**.

לשון הדיבור בתרגום זה נוצרת כמין הכלאה של משלב תת-תקני ועגתי ושל סגנון גבוה למדי ואוצר מילים רחב. נעשה בתרגום שימוש נרחב בביטויים עגתיים ולא תקניים, כנראה על מנת להגביר את הקריאות וליצור הזדהות בקרב הקורא. במקביל, נעשה שימוש גם במילים ובביטויים הלקוחים מלשון הכתב המקובלת, בעת דיבור ישיר. הכלאה זו יוצרת לשון דיבור מלאכותית, שלא לקוחה לא מהמציאות העברית העכשווית, לא ממציאות עברית קדומה ולא מהאנגלית באופן ישיר.

"ואז היא תחשוב אותי לילדה קטנה ובורה בגלל השאלה הזאת! לא, זה ממש לא לעניין לשאול: אולי אראה את השם כתוב שם איפשהו." (עמוד 14)	'And what an ignorant little girl she'll think me for asking! No, it'll never do to ask: perhaps I shall see it written up somewhere.' (p.14)
"אוי ואבוי, איזה שטויות אני מדברת!" (עמוד 22)	"Oh dear, what nonsense I'm talking!" (p.22)

"כעת אקבל עונש בגלל זה, נראה לי,..." (עמוד 26)	"I shall be punished for it now, I suppose…" (p.26)
"הלוואי שהמשפט יסתיים סופסוף", חשבה, "ויגישו כבר את הכבוד!" (עמוד 118)	-`I wish they'd get the trial done,' she thought, `and hand round the refreshments!'

אדקווטיות וקבילות

נורמות תרגום נוצרות ביחס לנורמות החברה בה חי וחוברת המתרגם ובהשפעתן. כזכור, הן נקבעות ומשתנות ביחס לשני אלמנטים עיקריים, המרכיבים את "הנורמה הבסיסית" (initial norm)[29]: **אדקווטיות וקבילות.** אדקווטיות היא החתירה לשוויון ליצירת המקור, כלומר: מעמדה של היצירה המקורית בעת פעולת התרגום. קבילות היא התחשבות בתרבות-היעד למענה המתרגם פועל. כל תרגום ממוקם בין שני קטבים אלה, והוא מין פשרה ביניהם. על כן, ניתן למפות את סגנונות התרגום השונים של **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** על ציר הממפה את נורמת הבסיס של כל אחד מהתרגומים[30]. בקצהו האחד: ההתחשבות בתרבות היעד, החברה הישראלית, ובקצהו השני היצמדות ליצירת המקור של קרול. מיפוי זה ינסה לענות על השאלה מה עמד לנגד עיניהם של המתרגמים בעת פעולת התרגום, וכיצד הצליחו לממש את כוונותיהם. בנוסף, הבנת "ציר התפישה הבסיסית" תוביל להתוויה ולשיקוף של נורמות ותמורות גדולות וכלליות יותר בחברה ובספרות הישראלית.

התרגום הראשון, שמדגיש מאוד את תרבות היעד, והרבה פחות את היצירה המקורית, הוא תרגומו של ל. סמן. סמן, כפי שניתן לראות בקטעי תרגומו ובניתוח שלעיל, מכניס שינויים תוכניים בתרגום באופן חופשי ומשנה את התוכן המקורי לעתים קרובות. דמותה של אליס "מגוירת" לכל אורך הספר, אם בווריאציות יהודיות של השירים המקוריים, אם בעברות שמות הדמויות ואם בהוספה חופשית של קטעים הקשורים לתרבות היהודית. סמן מוסיף ומשמיט קטעים באופן חופשי למדי, משתמש במשלב גבוה בהרבה מהמשלב בו כתובה יצירת המקור, ואף בלשון העל-תקנית. שינויים אלו, תוכניים-עלילתיים, סגנוניים לשוניים וצורתיים, משקפים לקורא אליס שונה לגמרי מאליס המקורית של קרול, אולם אליס חדשה זו מוכרת יותר לקורא העברי (הילד או המבוגר), וקל לו להזדהות עמה. נקודות חשובות בספר המקורי הן הפרובוקציה (החברתית-מוסרית), האבסורד וההתייחסות אליהם כאל עניין שבשגרה, דבר שיוצר ניכור והזרה אצל הקורא. בעת פעולת התרגום מנסה סמן להיפטר ככל האפשר מהניכור שיחוש הקורא, וכך מנסה להצניע את הטירוף ולחזק את הרגשות

---

[29] Gideon Toury, "The Nature and Role of Norms in Translation". in **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. pp. 53-69.

[30] גדעון טורי. "תרגום". **האנציקלופדיה העברית** כרך לב. עורך יהושע פראוור. גבעתיים: החברה להוצאת אנציקלופדיות, תשמ"א.

"המוסריים", בעיקר בהתנהגותה של אליס. סמן נוטה להגזמה בתיאור רגשותיה של אליס ולעתים אף מעוות רגשותיה המקוריים, כך שתפגין חמלה, צער או שמחה. לעתים הוא אף מוסיף מילים או משפטים המבטאים רגשות מוסריים מומצאים של אליס. גם במובן זה נוצרת אצל סמן אליס חדשה: אליס הזו מחונכת יותר ומוסרית יותר, וככל הנראה אין זו אליס אליה התכוון קרול. נראה שעל אף כוונת המחבר המקורית, ליצור ספר ללא מוסר וללא מוסר השכל, מחליט סמן לתרגם את הספר כך שלפחות תהיה אליס דמות דוגמה ומופת לילד קורא העברית. מכאן שהתרגום של סמן מתמקד מהתאמת היצירה לקהל קוראיו ובהעברת המסר שהוא מעוניין בו, על חשבון האותנטיות של היצירה ומטרותיה המקוריות.

התרגום השני על הציר, שמדגיש אף הוא את תרבות היעד, הוא תרגומה של עטרה אופק. לעומת סמן, שנוטל לעצמו יד חופשית בכל הנוגע לתוכן ולחוסרי דיוק מילוליים, אופק לא מבצעת כלל שינויים תוכניים[31]. עם זאת, אופק מנסה להנמיך את המשלב הלשוני ובכך להתאים, להשקפתה, את התרגום לקורא מבחינה לשונית. אופק מתרגמת במשלב נמוך ביותר ולעתים אף בעגה (לדוגמה, שימוש חוזר במילה "ואז", ושימוש בביטוי העגתי "סופסוף" כמילה אחת). במקרים מסוימים אופק משתמשת בלשון שאיננה תקנית על מנת להגביר קריאות ואמפתיה בקרב הקוראים. בשל הורדת המשלב והשימוש בסגנון יום יומי כמעט לגמרי, תרגומה של אופק חסר את קרול וגורע ממנו. השימוש הוירטואוזי והיצירתי של קרול בלשון (ביחס לנורמות הלשוניות והסגנוניות), תחושת הקִרבה ללשון והעומק הספרותי של המקור משוטחים וכמעט בלתי מורגשים בתרגומה של אופק. נראה כי היא מנסה לקלוע לשפתו ולטעמו של ילד ישראלי בימינו, אולם ניסיון זה יוצר גרסה מגושמת של המקור של קרול; כאילו שני עולמות זרים נפגשו. מכל אלה ניתן להבין כי תרגומה של אופק נוטה ל"התחנף" לקורא הצעיר, ואף על פי שאין היא יוצרת שינויים תוכניים, אופק מדגישה את חשיבותו של קהל היעד. עם זאת, הנטייה של אופק למשפטים מסורבלים ומתורגמים "מילולית" מרחיקה אותה משוויון ערך פונקציונאלי למקור. קשה לטעון שנטייה זו של אופק מקרבת אותה באופן ישיר לקבילות על חשבון ההתרחקות מאדקוויטיות, אך אין ספק שתרגומה נוטה לכיוון הקביל על פני האדקווטי.

התרגום השלישי על הציר הוא תרגומו של אהרון אמיר. אמיר מתרגם את הטקסט בלשון גבוהה הרבה יותר מיצירת המקור. אמיר משתמש במילים וביטויים רבים שגם קורא בוגר מתקשה בהבנתם. עם זאת, אמיר נאמן לפשט הטקסט. בתרגומו, הלשון הגבוהה האחידה, היא הלשון העל-תקנית, שלא נמצאת בשימוש כלל והיא "גבוהה מהלשון הגבוהה". גם לשון הדיבור מתורגמת כלשון על-תקנית. כשדמות מאופיינת באמצעות המשלב הלשוני וסגנון הדיבור שלה, אמיר בוחר להתעלם מכך ולאפיינה באמצעים אחרים או כלל לא. אמיר משתמש בצורות דקדוקיות שכלל לא נמצאות בשימוש בלשון הדיבור וכך מתרחק מאדקוויטיות. בתרגומו מופיעות פונקציות חדשות שלא קיימות במקור. פונקציות אלו הן באות לשרת אג'נדה חינוכית ביחס לספרות ולשפה, ולא לייצר שוויון ערך פונקציונאלי. בנוסף, בתרגומו של אמיר מתגלה ניחוח מובהק של לשון מקראית ולא של העברית המודרנית, בצורת הפועל, בהרמזים ובניקוד- כל אלה מרחיקים את התרגום משוויון הערך ליצירת המקור.

---

[31] Toury, "The Nature and Role of Norms in Translation".

התרגום הרביעי בציר הוא תרגומו של אוריאל אופק. אופק לא מכניס שום שינוי תוכני בטקסט המקורי, פרט למקומות המחייבים זאת מפאת משחקי המילים. לעתים ניתקל בתרגום זה בתוספות קלות או בשינויי סגמנטציה משיקולי קריאות. שינויים אלו לעתים הופכים את הטקסט מעט פשוט ופשטני יותר, אך לא משנים אותו באופן מהותי. אופק מתרגם את הטקסט במשלב דומה למשלב בו משתמש קרול ברוב המקרים, אך לדוגמה, במקרה של ביל הלטאה מוותר אופק על הנמכת המשלב. עם זאת הוא מצליח ביצירת תרגום ידידותי למדי לקורא הילד, שניתן ליהנות ממנו מבלי להתאמץ יתר על המידה בהבנת שפה גבוהה או בניסיון להבין תרבות שונה. תרגום זה מדבר לקורא ולא מקרין מאמץ או מלאכותיות. לעתים אובדים בתרגום חלקים מרבדי הקריאה של יצירת המקור, משום שאופק משתמש בשפה בצורה פחות עשירה ומשעשעת מלואיס קרול, ונראה כי כתיבתו מחושבת פחות. עם זאת תרגומו של אופק חינני ונעים לקריאה.

התרגום האחרון על הציר הוא התרגום שמדגיש את רוחה של היצירה המקורית - תרגומה של רנה ליטוין. תרגומה של ליטוין הוא תרגום מוער ומאחוריו עבודת מחקר מקיפה על ההיסטוריה של הספר, על הרבדים השונים שבו ועל הקשרו התרבותי. תרגום השמות והמושגים האנגליים נעשו אגב חשיבה רבה. על כן, תרגום זה מדויק ברמה התוכנית והמילולית; בנוסף, מופיעות לכל אורך התרגום הערות והארות שמסבירות ומבהירות קטעים בטקסט שיש להם קשר לדפוסי תרבות ויקטוריאניים, ללואיס קרול עצמו, או למשחקי מילים שיש צורך להבהיר שיקוליה של המתרגמת בהם. עם זאת, בתרגום היצירה עצמה (בלי ההערות) כמעט שאין פניה לקורא העברי, ובפרט לילד, קהל היעד המקורי. וכך, לדעתי, חלק גדול מהחן של היצירה המקורית אובד בתהליך התרגום. זה אינו תרגום לילדים ולא מתיימר להיות, ולכן קריאה שלו אינה כיפית ומשעשעת, אלא קריאה שכלתנית ולא פשוטה. למרות זאת, אין ספק שרנה ליטוין יצרה תרגום מדויק ומעניין. מכאן ניתן להבין שבמובנים מסוימים תרגומה של ליטוין כלל אינו חלק מציר האדקוואטיות-קבילות: מטרתו של תרגום זה שונה במהותה ממטרתם של שאר התרגומים, קהל היעד שונה לגמרי והתפישה את הטקסט שונה גם היא. תרגומה של ליטוין בעייתי להשוואה לשאר התרגומים, ובעיה זאת תיבחן לעומקה בפרק הבא.

פרק ה: חמשת התרגומים והתרבות העברית המתחדשת

דיון ומסקנות

כעת, לאחר שעמדנו בפרקים הקודמים על הדפוסים הלשוניים, הסגנוניים והמטריציאלים בכל אחד מהתרגומים, אבחן את הממצאים שנתגלו בראי התקופה והתרבות, ביחס לדמות המתרגם כפי שהיא נתפשת בחברה, ביחס לנורמות התרגום והספרות באותם הימים, ובהקשרים אידיאולוגיים. אנסה למצוא קווי הלימה וחוסר הלימה בין אופיים של התרגומים ואופייה של התרבות בזמנם. לפי קווי התאמה אלו, אראה כיצד משתקפים רכיבי התרבות השונים בתרגומי **אליס**.

ל.סמן

תרגומו של סמן התפרסם בשנת 1924, בתקופה שבין העליות השלישית (1919-1923), שמאופיינת בעולים צעירים חדורי ציונות, והרביעית, שמאופיינת בעולים מבוגרים יותר ובעלי משפחות[32]. בשנה זו, המרכז התרבותי של התרגום לעברית עדיין היה באירופה ולא בארץ ישראל: ואכן, תרגומו של סמן ראה אור בפרנקפורט, גרמניה. בשנים הקודמות לשנת תרגומו של סמן היו מעטים ששפת אמם הייתה עברית, ועל כן מטרתו של התרגום לא הייתה קירוב של טקסט זר לקורא שאין באפשרותו להבין את המקור. עם זאת, שנים אלו היו שנות ההתבססות של התנועה הציונית ושל העליות לארץ ישראל. שנים אלו היו שנים קריטיות בניסיון להחייאת השפה העברית, וגם בניסיון להחייאת הספרות העברית. המטרה של תרגום לעברית בשנים אלו, אם כן, הייתה אידיאולוגית בעיקרה; כינון ספרות עברית שתהווה תשתית לחיים עבריים בארץ ישראל. המתרגמים שפעלו החל מסוף המאה ה- 19 חשו עצמם, למעשה, שליחי תרבות שתפקידם ליצור את התרבות העברית המתחדשת[33]. על פי הניתוח לעיל (פרקים ב׳ וג׳), קל להבין שסמן השתייך לזרם זה של המתרגמים לעברית: תרגומו מתאפיין בקבילות כמעט מוחלטת, בחינוך לערכים יהודיים ועבריים, בשימוש בלשון העברית המתחדשת ללא סייגים ובשאילה של מאפיינים מהתרבות העברית הקדומה. מכך ניתן להבין שעצם פעולת התרגום של סמן, ששפת אמו כלל איננה עברית אלא רוסית, הוא פעולה אידיאולוגית.

פרט לזה, עם תקופת התחייה התפתחה בלשון תופעה של מילים רבות בהן הדנוטציה איננה ברורה והקונוטציה גוברת עליה- בעיקר בתחומי מזון, לבוש וביטויים נוספים של העולם המודרני[34]. סמן נוקט כמה דרכי פעולה על מנת לפתור את הבעיות שמציבה לו העברית המתחדשת, וכך גם מצליח להשתמש בבעיות אלו כמנוף למימוש שליחותו האידיאולוגית. העיקרית שבשיטותיו של סמן היא השימוש הנרחב שלו בלשון המקרא. שימוש זה עוזר לסמן בהתמודדות עם מחסרים, עם ניבים וביטויים ועם כלים ספרותיים בהם משתמש קרול

---

[32] אביבה חלמיש. **מבית לאומי למדינה בדרך: היישוב היהודי הארץ-ישראל בין מלחמות העולם**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004.

[33] Gabriel Zoran. **Past and Present in Hebrew Literary Translation: A Lecture and Exhibition Catalogue**. Cambridge, Mass.: Harvard University Library, 1990.

[34] אבן זהר, **מה בישלה גיטל ומה אכל צ׳יצ׳יקוב?**.

אך לא נמצאים ברפרטואר של סמן, כמו גיוון במשלב לשוני או התייחסות להרגלי נימוס. השימוש המוגבר של סמן בלשון המקרא מממש את חופש היצירה שניתן לו כנורמה ומהווה אף הוא כלי אידיאולוגי. מתרגמים רבים בתקופה זו נטו לשימוש מוגבר בעברית מן המקורות, הן בעקבות אילוצים והן לשם מימוש מטרותיהם האידיאולוגיות.

בשלב זה עולה שאלה נוספת שיש לתת עליה את הדין: מדוע, אם המטרה היא לכונן תרבות עברית חדשה, נעשים בכלל בתקופה זו תרגומים לעברית, והדגש לא ניתן אך ורק לספרות מקור? התשובה לשאלה זו נמצאת אף היא בתוך הזרם הציוני: התרבות העברית המתחדשת הייתה זקוקה גם ליצירות הקנוניות הזרות כדי שתוכל לתפקד כמערכת לגיטימית בקרב תרבויות העולם המערבי, אליהן רצתה להשתייך[35]. עד לתקופת התרגום של סמן, כמעט ולא היו תרגומים של יצירות קנוניות לעברית, והבחירה של סמן לתרגם דווקא את **אליס**, יצירה קנונית מובהקת, מתבהרת. יש לזכור כי בשונה מהמתרגמים שפעלו אחריו, סמן לא תרגם ספר שכבר תורגם לפניו, אלא יצר "יש מאין", והביא אל העברית יצירה חדשה וזרה לה.

כזכור, בתקופת פעילותו של סמן היו נורמות התרגום ששלטו בתרגום לעברית נורמות שנשאבו מהתרבות הרוסית בתקופה קדומה יותר, בה המרכז התרבותי של היהדות התקרב למדינות הסלאביות ולרוסיה[36]. נורמת התרגום הרוסית באותם הימים דגלה בשימוש ביד חופשית ויצירתית בעת פעולת התרגום, וראתה במתרגם יוצר בפני עצמו, בעל חופש לערוך שינויים בסגמנטציה ובסגנון, ואפילו שינויים תוכניים[37]. ביטויים של הנורמה הרוסית נפוצים ובולטים בתרגומו של סמן. ההתייחסות שלו לטקסט חופשית והוא מכניס שינויים מהותיים, ו"ממציא מחדש" את כוונותיו של קרול. בניתוח שלעיל ניתן להבחין במקרים רבים בהם יוצר סמן מהות חדשה בטקסט המתורגם על חשבון זו שנוצרת בטקסט המקורי של קרול, אם בתוספות לטקסט, בשינויים של דפוסים תרבותיים, בבחירת השמות, במשלב לשוני או בחלוקה לפסקאות. את היד החופשית שנוקט סמן בעבודתו ניתן לראות גם כחלק מהתפישה המקובלת של עבודת המתרגם לעברית באותם הימים, בתור יוצר כמעט עצמאי ולא בתור נציג היצירה המקורית בטהרתה. עד לשנות השישים של המאה העשרים, היו רוב המתרגמים לעברית גם יוצרי ספרות בעצמם. בתור יוצרים ואמנים בעצמם, העצימו המתרגמים את הנורמה של חופש יצירתי בתרגום, שכן הגבול בין מתרגם ובין יוצר עצמאי הטשטש. התפישה הרווחת בשנים אלו גרסה כי על המתרגם להיות יוצר בעצמו בכדי שיוכל לתרגם יצירה שתשמור על ערכה הספרותי. מעידה על כך לאה גולדברג[38]:

> "If the translator is not himself a poet, it is almost certain he will fail and write in an unnatural language and with forced and superficial rhymes."

---

35 זהר שביט. "התפתחות המו"לות העברית בארץ-ישראל", בתוך: **תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה**. עורך: משה ליסק. ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ט. עמ' 208.

36 Gideon Toury, "*Hebrew [Translation] Tradition*".

37 Zoran, **Past and Present in Hebrew Literary Translation**.

38 Zoran, ***Past and Present in Hebrew Literary Translation***.

אף על פי שסמן לא היה סופר מפורסם בעצמו, ולמעשה כתב רק ספר מקורי אחד, החופש האמנותי שהוא מרשה לעצמו מהווה חלק ממערכת ההשפעות על הספרות והתרגום לעברית באותן השנים.

התרגום של אריה לייב סמיאטיצקי, הוא ל.סמן, לספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** מהווה חלק מהותי ובלתי נפרד מתופעת ההחייאה האידיאולוגית של השפה והתרבות העברית ומהתנועה הציונית, חלק מתופעת ההשפעה של הספרות הרוסית על הספרות העברית, ואף מבטא בתרגומו את תפישת המתרגם בחברה העברית המתעוררת.

אהרן אמיר

תרגומו של אהרן אמיר לספר פורסם בשנת 1951, שלוש שנים לאחר ההכרזה על הקמת מדינת ישראל. בתקופה זו הייתה כבר העברית שפת דיבור, שפת אם של דור שלם. מאמרה של רינה בן שחר, "עליסה בארץ הפלאות - קווים לשוניים-סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר", מגלה כי תרגומו של אמיר כבול במידה רבה לנורמות ששלטו במערכת ספרות הילדים המתורגמת לעברית עד לשנות ה- 60[39]. מתברר כי הדפוס הבולט ביותר בתרגומו של אמיר, השימוש בלשון הכתב העל-תקנית, הוא חלק מנורמה שלטת שהתקיימה בתרגום הספרותי לעברית כבר בשנות ה- 30, כמעין המשך ישיר לתקופה שבה לא הייתה לשון עברית של חיי יום יום. האחידות הסגנונית השלטת לכל אורכו של התרגום היא חלק מאחידות סגנונית כללית בספרות המתורגמת לעברית[40]: הספרות המתורגמת בתקופה זו המירה כל יחידה בלשון המקור ליחידה האפשרית בלשון היעד בעלת הערכיות הסגנונית הגבוהה ביותר. אמיר מציית לנורמה זו באדיקות רבה וללא סייגים כלל, על אף שבתקופת תרגומו נחלשה השפעתה.

השימוש התדיר שעושה אהרן אמיר בצירופים כבולים וצמדי מילים אף הוא חלק מנורמה שהייתה השלטת בספרות המתורגמת בזמנו. יש לציין כי עובדת היותה של העברית שפה מתה במשך שנים רבות תרמה למקום המרכזי שתפשו בה הצירופים הכבולים והקונוטציות שהם נושאים איתם. רוב הצירופים הכבולים לקוחים מהמקורות ועברו קנוניזציה במהלך השנים. השימוש המוגבר בצירופים כבולים גורר, במקרים רבים, הזחה מהאינפורמציה המקורית - הצירוף הכבול נעשה צפוי, ועל כן בחירה בו על פני צירוף חופשי נושאת ברוב המקרים כמות אינפורמציה קטנה יותר. השימוש בצירופים כבולים וצמדי מילים הוא חלק מהמגמה לדגש על קונוטציה במקום על דנוטציה[41] . על כן בתרגומים רבים ניתן להבחין בצירופים כבולים שמשמעותם הדנוטטיבית מעורפלת, אך הקונוטציה שלהם איתנה. כך גם בתרגומו של אמיר.

נראה כי גם היצירה של אלמנטים שאינם קיימים בלשון דיבור, כלומר של שימוש בלשון דיבור מלאכותית, שבולטת בתרגומו של אמיר, מצייתת לנורמה המתאימה לשנות ה- 40. נורמה זו מורה על יצירה של פונקציות אד-הוק בלשון הדיבור בטקסט המתורגם, שכן כך יצליח התרגום לקיים גם לשון תקנית, וגם להתייחס ללשון

---

[39] בן-שחר, "קווים לשוניים סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר".

[40] גדעון טורי. **נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1930-1945**. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אונ' תל אביב, 1979. עמ' 151.

[41] אבן-זהר, **מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב?**.

הדיבור הנפרדת מלשון הכתב. לשון דיבור מלאכותית זו אינה בעלת ערך סגנוני, שכן ליחידות שלא קיימות בלשון, מטבע הדברים, אין ערך סגנוני[42]. ואולם, לשון דיבור אמתית כבר הייתה קיימת בתרבות באותם הימים. מדוע, אם כן, "ממציא" אמיר לשון דיבור מלאכותית, ולא משתמש בזו שבנמצא? נראה שהשימוש בלשון דיבור מלאכותית היה פעולה אידיאולוגית, שמקורה בתחיית העברית. התפישה על פיה בעזרת הספרות והתרגום מבצע הכותב שליחות תרבותית נשתמרה, אף על פי שכבר הייתה עברית דבורה. במקרים רבים חשו מתרגמים שכחלק מהשליחות שלהם הם רשאים "להמציא" לשון דיבור בטקסט, וכך להשפיע על הלשון הדבורה ה**אמתית** שבמציאות, ולבצע את שליחותם ליצירת עברית "טובה יותר"[43].

בתחום הסגמנטציה דווקא חורג אמיר מהנורמה, ונמנע מלחלק את הטקסט באופן שונה משנעשה במקור. למרות הנורמה שקוראת להפרדה של פסקה מרפליקות של דיבור ישיר, בוחר אמיר לשמור על מבנה טקסט זהה למבנה המקורי. אמיר גם פועל בניגוד לנורמה המשמיטה ממירים לדיבור ישיר ("אמרה עליזה"). נורמה זו מחדדת את המעבר מדיבר לסיפר, אך, כידוע, אמיר בוחר שלא לציית לה. בנוסף, תרגומו של אמיר את שם גיבורת הספר שלא בתעתיק, כלומר בתור "עליזה" ולא בתור "אליס", גם הוא סטייה מהנורמה המקובלת, שהורתה על תעתיק של שמות בתרגום.

מכאן ניתן להסיק כי תרגומו של אמיר מציית ברובו לנורמות השולטות במערכת; אם זאת, נראה כי הוא מגלה נטייה קיצונית ביחסו למשלב הלשוני וליסודות הלשוניים. על אף שתרגום זה נמנה על תרגומים רבים בהם הנורמה ללשון גבוהה שלטת, הוא חריג בגלל השימוש הנרחב שלו באמצעים חריגים ונדירים מהפרדיגמות הלשוניות[44].

קיים בסיס להאמין שאמונתו האידיאולוגית האישית היא של אמיר שהובילה אותו לנסות וליצור לשון דיבור חדשה, והיא עשויה להיות גם זאת שהובילה אותו לשמור באדיקות על הלשון העל תקנית ועל הקרבה ללשון המקורות. אהרן אמיר השתייך לתנועה הכנענית, שהתפתחה בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. התנועה הכנענית האמינה בכינון של תרבות עברית מחודשת, ביצירה של עם עברי חדש. על פי הטענה הכנענית, יש להתנתק מהגלותיות לחלוטין, ועל כן גם מהיהדות, שלטענתם התפתחה בבבל ובפרס ולא בארץ ישראל. הכנענים היו מעוניינים להפוך את השיבה המחודשת לארץ ישראל ליצירת מעצמה עברית גדולה בארץ הקדם, המאוחדת סביב התרבות העברית הקדומה והלשון העברית, ולא סביב הדת היהודית והעם היהודי. ידע מוקדם זה על אודות אהרן אמיר מהווה בסיס להשערה על פיה הקווים הלשוניים והסגנוניים בתרגומו הם למעשה ביטויים של האידיאולוגיה הכנענית, שמטרתם להעלות על נס את העברית הקדומה והמתחדשת, ליצור לשון דיבור חלופית ללשון הדיבור שהתקיימה בפועל, יצירת בסיס לספרות עברית-כנענית ולהתקרב ככל הניתן לתרבות העברית הקדומה. השערה זו לא ניתנת להוכחה בעבודה זו, שכן היא דורשת בדיקה

---

[42] טורי. **נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1930-1945**. עמ' 155.

[43] Zoran, **Past and Present in Hebrew Literary Translation**.

[44] בן-שחר, "קווים לשוניים-סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר".

דקדקנית של תרגומו של אמיר בלבד. עם זאת, השערה זו יכולה להוות פתח למחקרים נוספים אודות האידיאולוגיה הכנענית בתרגומיו של אהרן אמיר[45].

אוריאל אופק

תרגומו של אוריאל אופק, שראה אור בשנת 1987, כשלושים ושש שנים לאחר קודמו, נבדל משני התרגומים הקודמים לו במספר דרכים. ראשית, הלשון הגבוהה השולטת בשני התרגומים הקודמים לו, ולשון הדיבור המלאכותית מוחלפות שתיהן בתרגומו של אופק בעברית במשלב לשוני נמוך, המכילה פראזות מלשון הדיבור האמתית. המשלב של אופק נאמן באופן יחסי למקור, ואף שלא תמיד שומר על אחידות מולו, דומה לו ברוחו. את השינוי הזה ביחס לקודמיו ניתן להבין כחלק מהתפתחות השפה עצמה: בתרגומו של סמן עדיין לא הייתה העברית שפת דיבור לכל דבר, ובתרגומו של אמיר הייתה העברית צעירה ולא שלמה בתור שפת חיים; לעומתם, תרגומו של אופק ראה אור כשהייתה העברית שפת דיבור לכל דבר, לאחר שהתפתחה בה עגה ונולדו דורות שלמים ששפת אמם היא עברית. בהתאם לכך, הרפרטואר של אופק גדל, ועל כן הוא יכול היה להשתמש בשפה "עשירה" במובן הגיוון המשלבי שלה. בנוסף, תרגומו של אופק התפרסם לאחר המפנה שחל במערכת הספרות העברית ובייחוד במערכת הספרות המתורגמת: בשנות השישים והשבעים נכנסו ספרים מהמערכת הלא-רשמית אל המערכת הרשמית, כלומר מהספרות שבשוליים אל ספרות המקובלת, ונורמת הלשון הגבוהה יצאה מהקונצנזוס[46]. על כן לא רק שהרפרטואר הגדל שעמד נגד עיניו של אופק אפשר לו את הורדת המשלב, אלא הוא גם התאים עצמו לנורמה החדשה יחסית, שהתבטאה בפרוזה המקורית, המתורגמת, ואף בשירה[47], נורמה שאפשרה חופש גדול יותר מבחינת העברית. אופק מעיד על כך בעצמו, בספרו "תנו להם ספרים"[48]:

"מרבית התרגומים, שקראו בני הדור שלפני קום המדינה ואשר תורגמו ברובם על-ידי סופרים ומורים שהעברית לא היתה שפת-אמם, סגנונם המיושן והבלתי-טבעי מרתיע את בני דורנו."

אופק מתייחס בנקודה זו ללשון העל-תקנית והמלאכותית שניתן לראות, בין היתר, בתרגומיהם של סמן ושל אמיר: רתיעתו של אופק מתרגומים מסוג זה, שלדבריו רווחת בעת כתיבת הדברים, שולחת אותו ליצור תרגום חדש, שלא מציית לחוקים "מיושנים ובלתי-טבעיים" אלו- ואכן כך הוא עושה.

כפי שלא היה עוד צורך בשימוש בעברית "מלאכותית" ובנורמת הלשון הגבוהה, כך, ניתן לטעון, לא היה עוד צורך באידיאולוגיה כללית של תרגומים לעברית. העברית כבר הייתה שפה חיה ושפת אם, ולא היה עוד צורך בכתיבה ותרגום לשם החייאתה, והאידיאולוגיה הציונית-עברית לא השפיעה יותר על כל פעולתו של בן

---

[45] מחקר דומה נערך על ידי: ירדן ליכטרמן. **ביטויי האידאולוגיה הכנענית בתרגומי יונתן רטוש**, עבודת גמר, התיכון הישראלי למדעים ולאמנויות, 2013.

[46] רחל ויסברוד, **מגמות בתרגום סיפורת מאנגלית לעברית, 1958-1980**. חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב, 1989.

[47] עמינדב דיקמן. "על סודה של נשיקה, ולו מבעד למטפחת". מתוך: **הנשיקה מבעד למטפחת**, עורך: אשר רייך. תל אביב: עם עובד, 2001. עמ' 9-22.

[48] אוריאל אופק. **תנו להם ספרים**. תל אביב: ספריית פועלים, 1983. עמ' 247.

התרבות. הספרות העברית המתורגמת כבר הייתה קיימת ומבוססת, ועל כן לא היה צורך אידיאולוגי גדל-היקף בה.

על כל אלה, תחושת השליחות האידיאולוגית שמוזכרת בהקשרם של סמן ושל אמיר כבר כמעט ואיננה קיימת בתפישת עבודתו של אופק, שחי בתקופה בה לא הייתה עוד אידיאולוגיה שלטת מוחלטת: המפעל הציוני לא זקוק לו עוד, לפחות לא באותו סדר גודל שהוא היה זקוק לסמן ולאמיר. הירידה בחשיבות האידיאולוגיה הרווחת יצרה מציאות שבה יכלה להיווצר ספרות ילדים מקורית ומתורגמת שאין לה מטרות חינוכיות-אידיאולוגיות מסוימות וקבועות מראש, וניתן לראות זאת היטב בתרגומו של אופק, שבשונה מקודמיו לא משתמש (לפחות לא באופן מובהק) במשלב הלשוני או בדפוסים תרבותיים על מנת לייצג או לחנך לאמונה מסוימת. אופק לא כותב מחדש את השירים, לא משתמש בפרדיגמות חריגות בלשון ותרגומו הוא הדומה ביותר במהותו (אותה המהות אליה מתייחס ולטר בנימין, ראה עמ׳ 2) למקור מבין שלושת התרגומים שנבחנו עד כה: אופק הוא הראשון שמנסה להציג את היצירה המקורית במערומיה מבלי לכפות עליה את עצמו. עם זאת, לאופק האדם האינדיבידואל מתפנה מקום בעת התרגום לבטא את תפישותיו האישיות.

אם כך, בפני אופק עמדה הזדמנות לתרגם את היצירה באופן חופשי יותר, לכיוון האדקווטיות על חשבון הקבילות. אופק לא היה כבול לנורמות שעודדו שינויים מהותיים בטקסט, והחברה אליה תרגם הייתה פתוחה לתרגום אדקווטי. אופק מנצל את ההזדמנות הזו במובנים רבים, ומתרגם את הטקסט על פי תפישותיו האישיות של ספרות ילדים. הטקסט שלו הוא הראשון שלא מכיל מאפיינים עצמאיים מובהקים של המתרגם.

רנה ליטוין

כפי שהוזכר בדיון על ציר האדקווטיות/קבילות, תרגומה של ליטוין ליצירה בעייתי להשוואה עם יתר התרגומים. ליטוין מעידה על עצמה שהתרגום שלה איננו תרגום שמיועד לילדים, אלא מנסה להרחיב את קהל היעד שלו, ופונה בעיקר למבוגרים. הכתיבה ללא ניקוד ובתוספת הערות רבות מרחיקה את הספר מקהל יעד של ילדים.

ניכר כי המניע של ליטוין לתרגום של הספר מחדש הוא קירוב של יצירה קנונית לקורא עברי שלא נתקל בתרגום מוער עד כה, ולא זכה להיחשף לטקסט על רבדיו הרבים, אלא רק לתרגומים ״חסרים״ במובן זה. ליטוין מתייחסת לאליס כספרות קנונית שאיננה מיועדת לילדים ואין ״לגעת בה״, כלומר, בתרגומה אין כל ניסיון לקרב את אליס לתרבות העברית, אלא רק להציג אותה לקורא במקומה המקורי. הניסיון של שאר המתרגמים למצוא ״מצב ביניים״ בין קבילות ואדקווטיות קיים באופן מוחלש אצל ליטוין, שכן מטרתה אינה ליצור קבילות. במידה מסוימת, בעיני ליטוין הספר אינו ״משרת מטרה״ כתרגום, פרט לקיום של הספר גופו. אם להשתמש במונחיו של ולטר בנימין, ליטוין רואה את מהות הטקסט ביצירה המקורית על הקשרה התרבותי, ועל כן תופשת את התרגום שלו בתור פעולה שמטרתה להנגיש את התרבות המקורית, הזרה, לקורא[49]. ניתן לקשור את פעולת התרגום של ליטוין למחקר המעמיק שנעשה בעקבות הספר בשנים שקדמו לתרגומה, וכן

[49] ראו עמוד 2.

לגלובליזציה ול"קירוב" המרחק הפיסי: הקורא העברי "בשל" יותר לקריאת תרגום שהוא תרגום מוער ושמיועד לקורא כללי, ולאו דווקא לקורא עברי. בראי ההתפתחות הטכנולוגית והתרבותית, וההשפעה הגוברת של התרבות האנגלו-סקסית על העברית, נפתחה אפשרות חדשה לפני הקורא להבין מה עומד בבסיס היצירה המקורית גם אם רקע זה נותק מתרבותו העברית ומהאסתטיקה הספרותית הישראלית.

עטרה אופק

תרגומה של עטרה אופק הוא החדש ביותר מבין התרגומים, ונכון לעת כתיבת העבודה ראה אור לפני שנתיים בלבד. בתרגומה של אופק ניכרת הקצנה של אחדים מהמאפיינים שבתרגומו של אוריאל אופק: הנמכת המשלב נהיית קיצונית ומשלבת עגה. הקריאות היא אחד המאפיינים הבולטים בתרגומה של עטרה אופק ביחס לתרגומים הקודמים.

נראה שתרגומה של אופק מתכתב דווקא עם המתרגם הקדום ביותר, ל. סמן, בנוגע להתייחסות לשירי הפרודיה: גם היא, לעתים, מתרגמת שירים אלו על משקל שירים עבריים. אופק מעידה על עצמה (בראיון ל"הארץ")[50]:

"בדומה למתרגם הראשון, אריה סמיאטיצקי, גם אני סברתי שעדיף לתרגמם לא במדויק, אלא לאזכר בהם יצירות המוכרות לקורא העברי, וכך לשמר במשהו את כוונתו המקורית של קרול"

ואולם, ניתוח התרגום לא מציג אצל אופק נטייה דומה לאידיאולוגיה של סמן; להפך; תרגומה של אופק הוא הקריא ביותר והמתורגם בצורה ה"מילולית" ביותר. אם כן, ניתן לקשר תרגום זה של השירים להנמכת המשלב ולהגברת הקריאות, ולהסיק שתרגום של חלק מהשירים הפרודיים על משקל יצירות עבריות בא להקל על הקורא הילד בהבנת הבדיחה, ולא על מנת לקדם אידיאולוגיה.

משלושת המאפיינים האלו שבתרגומה של אופק: הגברת הקריאות, הנמכת המשלב ושימוש בעגה, ו"כתיבה מחדש" של פרודיות, אפשר לנסות ולנסח מסקנה כללית בדבר השתנות היחס לספרות ילדים במהלך השנים: נראה כי מגמת התרגומים היא להפחית ממאמץ הקריאה, ובמקביל לעשות את הטקסט פחות ופחות מעשיר; בתחילה נושלו התרגומים ממניפולציות אידיאולוגיות, לאחר מכן מלשון על-תקנית, ולבסוף אף מלשון אופיינית לספרות ומדפוסים תרבותיים של המקור. תרגומו של סמן מכיל לשון גבוהה ומניפולציות חינוכיות תרבותיות על הטקסט לשם קידום אידיאולוגיה. תרגומו של אמיר, לאחריו, מוותר על המניפולציות התוכניות, אך שומר ואף משתמש יותר בלשון גבוהה עד לרמת לשון על-תקנית. תרגומו של אוריאל אופק מוותר על שימוש בלשון גבוהה, אך מקפיד לשמור על דפוסים תרבותיים מקוריים (כדוגמת השירים) ועל לשון תקינה. תרגומה של עטרה אופק לא מקפיד לא על הדפוסים המקוריים ולא תמיד על לשון תקינה. אם כן, נראה שהניסיון המתמיד הוא הגברת הקריאות ויצירת "הקלה" על המאמץ של הקורא.

---

[50] ורד לי. "מורשת אליס". "הארץ" 9 אוקטובר 2012.

בנוסף, לפי ציטוט של עטרה אופק מאותו ראיון לעיתון הארץ ניתן לזהות גם תפישה שונה וייחודית של משימת המתרגם:

"לא באמת נחוץ תרגום חדש ליצירה הזאת, אלא ש'אליס' מזמינה פירושים שונים למתרגם, וכל אחד מקודמי בחר את בחירותיו."

נראה כאן כי אופק איננה תומכת ברעיון של חתירה לתרגום אידיאלי, אלא בפרשנות אישית של הטקסט ותרגומו מחדש על פי פרשנות זו ולא על פי צורך חברתי כולל. תפישה זו מתייחסת למתרגם באופן הפוך לגמרי מהתפישה שמייצג, למשל, סמן: סמן נתפש בדורו ממש כשליח תרבות מכונן התחייה העברית, ולא כמתרגם אינדיבידואל לפי פרשנות אישית. נראה כי מאחורי דבריה של אופק עומדת ההנחה כי, למעשה, אין לתרגום לעברית מטרה חברתית כוללת כעת.

סיכום

לאחר ניתוח הקווים הלשוניים והסגנוניים והסקת מסקנות לגבי כל אחד מהתרגומים ביחס לתקופתו, ניתן לראות בבירור עד כמה שונים התרגומים זה מזה. מתבהרות ההשפעות על המתרגמים, הבחירות שלהם ואמונותיהם. כך ניתן לנסות ולהתוות תמורות שחלו בחברה העברית במהלך השנים, ביחס לתפישת המתרגם בחברה וביחס לדומיננטיות של ה"עבריות" בעת התרגום.

ראשית, ניתן לזהות בין התרגומים מגמת השתנות בתפישת תפקידו ומעמדו של המתרגם. בחינה מעמיקה של תרגומו של ל.סמן מעידה על כך שהמתרגם ראה בעצמו ואף החברה ראתה בו מעין שליח תרבות שעבודתו היא חלק מתחיית העברית. ניתן להבין, אם כן, שעבודתו של המתרגם איננה עבודה אישית, אלא עבודה אידיאולוגית שמטרתה לתרגם באופן הטוב ביותר למען חברה ייחודית מסוימת. מן המתרגם נדרש לעבוד למען מטרת על גדולה ממנו ומקודשת, וכך הוא עצמו "נדחק" לשוליים. סמן הוא השליח של תחיית התרבות ומשימתו היא חלק מהמפעל הציוני-עברי.

אצל אהרון אמיר ניכרת תפישה דומה של תפקידו של המתרגם; נראה שמטרתו של אמיר היא להעלות על נס את העברית העל-תקנית, כלומר את העברית ה"צחה" שמחוברת לשורשיה, ואולי גם לקדם אידיאולוגיה אישית ופחות גורפת ביחס לחברה אליה אמיר מתרגם. אם כן, נראה כי קיים מסר אישי של אמיר אל הקורא, ואולם, גם מסר אישי זה מטרתו לשרת אידיאולוגיה רחבה שאמיר שותף לה, ולא מתוך כוונה פרשנית אישית שלו.

בתרגומו של אוריאל אופק כבר לא ניתן לזהות חתירה למסר חברתי כולל, אלא התחלה של תפישה אידיאולוגית אישית על ספרות ילדים והאופן בו עליה להראות, בלי מקום לפרשנות אישית נוספת.

תרגומה של רנה ליטוין כלל לא מציג את היצירה כפשוטה, אלא בתוספת פרשנות – כלומר, אין סיבה לשליחות תרבותית או אידיאולוגיה, אלא העיקר הוא פרשנות של טקסט המקור[51]. ליטוין רואה את תפקידה לא כשליחת ה"עבריות" אלא כשליחה של קרול עצמו. אולם, אין זו פרשנות אישית: המטרה היא לקרב את הקורא אל תרבות זרה ולא מוכרת.

אצל עטרה אופק ניתן הדגש לפרשנות האישית של היצירה בעת התרגום, על פי תפישתו. כפי שניתן לראות בעדותה של עטרה אופק על תרגומה שלה, לדעתה תפקיד המתרגם היא להביא את פרשנותו האישית לטקסט ולקחת אותו "לכיוונים שלו".

אם כן, תפקידו של המתרגם עבר הסטה מדמות ציבורית כללית, שמיישמת אידיאולוגיה או זרם חברתי, בייחוד כחלק כזה או אחר מהמפעל הציוני ומתחיית העברית, אל דמות קוסמופוליטית, של פרשן המתקרב למקור.

בעזרת מבט זה על תפישתו של המתרגם בחברה העברית ניתן לזהות מגמה נוספת המקבילה לסדר התרגומים הכרונולוגי: החלשות של ה"עבריות" בתרבות, ועל חשבונה חדירה של תפישת הכפר הגלובלי ושל האינדיבידואליזם.

בתרגומו של סמן ניתן לראות באופן מובהק את חשיבות ה"עבריות" בכל שלב בתרגום: בדפוסים התרבותיים, ביחידות הלשוניות, בבחירות הסגנוניות ובלשון הדיבור. העבריות היא השלטת בתרגום, ולא התרבות הזרה או מטרותיה המקוריות של יצירת המקור. תרגומו של אמיר נוטה גם הוא לעבריות, אולם הוא לא מבצע כל שינוי בתוכן המקורי, אלא "מאפשר" לתרבות הזרה ולסיפור הייחודי להתקיים בתוך מערכת העברית המיוחדת שהוא יוצר. כלומר, העבריות בולטת מאוד גם בתרגומו של אמיר, אך באופן מובהק פחות מאשר אצל סמן. אצל אופק האב כבר ניתן לראות בחירות שלא מכוונות להדגיש את העבריות עצמה, מה שמתבטא בבחירות הסגנוניות והלשוניות שלו, אלא את המקור ואת הקורא הילד – "ספרות ילדים כפי שהיא צריכה להיות", לפי תפישתו של אופק. את המגמה הזו מאששת רנה ליטוין, שמתרחקת במתכוון מהעבריות ומתקרבת ליצירה ולתרבות המקור. תרגומה של אופק, אמנם, מתקרב שוב לקבילות, והיא אף משתמשת בלשון דיבור ובדפוסים עבריים, ואולם, שימוש זה של אופק ב"עבריות" אינו אותו השימוש של קודמיה, אלא, כפי שהיא מעידה על עצמה, שימוש אישי לשם הפרשנות שלה לטקסט. בחינה זו של התרגומים מאפשרת הסתכלות על חשיבות ה"עבריות" בחברה הקוראת עברית: ככל שהעברית כשפת חיים התבססה היא הלכה ודעכה בתור ערך, ונהייתה כלי לקירוב בין תרבויות ולפרשנות אישית לטקסט; כלומר, העברית עברה נורמליזציה ביחס לשאר השפות המערביות, ונעשתה לכלי במקום לערך.

גם התפישה את מהות הטקסט השתנתה בהתאם: בתרגומים המוקדמים ננקטה הגישה על פיה על מנת להעביר מהות של טקסט יש לכתוב אותו "כפי שהיה הסופר כותב אותו" אם היה בן התרבות והזמן. בתרגומים הבאים גישה זו נחלשת ומתחזקת הגישה על פיה המהות של הטקסט "מתורגמת" אם מקרבים אל הקורא את התרבות המקורית, התרבות הזרה.

---

[51] ראו נספח 4.

ביבליוגרפיה

ספרות מקור

קרול, לואיס. **עליסה בארץ הנפלאות** (תרגום: ל. סמן). פרנקפורט: הוצאת "אמנות", 1924.

קרול, לואיס. **עליזה בארץ הפלאות** (תרגום: אהרן אמיר). תל אביב: מחברות לספרות, 1951.

קרול, לואיס. **עליסה בארץ הפלאות** (תרגום: אוריאל אופק). תל אביב: מחברות לספרות, 1989.

קרול, לואיס. **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** (תרגום: רנה ליטוין). תל אביב: הספריה החדשה, 1997.

קרול, לואיס. **הרפתקאותיה של אליס בארץ הפלאות** (תרגום: עטרה אופק). בית ניר: אוקיאנוס. בן שמן: מודן, 2012.

Carrol, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland.** Minster Classics [1865] 1968.

ספרות מחקר

אבן זהר, איתמר. "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב? למעמד הדונטאציה בלשון ובספרות העברית בדורות האחרונים". מתוך **הספרות** 23 2-6. 1976.

אבן שושן, אברהם. **מילון אבן שושן**. עורכים משה אזר, אילנה שמיר ויעל ינאי. ישראל: רם, 2003.

אופק, אוריאל. **תנו להם ספרים**. תל אביב: ספריית פועלים, 1983

בן שחר, רינה. "עליסה בארץ הפלאות - קווים לשוניים - סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר". מתוך **מעגלי קריאה** 18: 75-88. 1989.

בנימין, ולטר. "משימתו של המתרגם", [מגרמנית: נילי מירסקי]. בתוך: ז'אק דרידה, נפתולי בבל, רסלינג, [1923] 2002.

דיקמן, עמינדב. **על סודה של נשיקה, ולו מבעד למטפחת**. מתוך: הנשיקה מבעד למטפחת, עורך: אשר רייך. תל אביב: עם עובד, 2001.

ויסברוד, רחל. **לא על המילה לבדה: סוגיות יסוד בתרגום**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007.

ויסברוד, רחל. **מגמות בתרגום סיפורת מאנגלית לעברית, 1958-1980**. חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת תל אביב, 1989.

חלמיש, אביבה. **מבית לאומי למדינה בדרך: היישוב היהודי הארץ-ישראל בין מלחמות העולם**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004.

טורי, גדעון. **נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1930-1945**. תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, 1979.

טורי, גדעון. "תרגום". **האנציקלופדיה העברית**, כרך לב. עורך יהושע פראוור. גבעתיים: החברה להוצאת אנציקלופדיות, תשמ"א.

ריקר, פול. **על התרגום**. מצרפתית: שי רוז'נסקי. תל אביב: רסלינג, 2006.

שביט, זהר. "התפתחות המו"לות העברית בארץ-ישראל", בתוך: **תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה**. עורך: משה ליסק. ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ט.

שביט, זהר. **מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1996.

Toury, Gideon. "The Nature and Role of Norms in Translation". In idem, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 53-69. 1995.

Toury, Gideon. "Hebrew [Translation] Tradition". in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker, assisted by Kirsten Malmkjaer. London and New York: Routledge, pp. 439-448, 1998.

Zoran, Gabriel, 1990. *Past and Present in Hebrew Literary Translation: A Lecture and Exhibition Catalogue*. Cambridge, Mass.: Harvard University Library.

נספחים

נספח1

מתוך תרגומו של ל.סמן

אֲלִיסָה חִטְּפָה צִנְצֶנֶת

אֲלִיסָה חוֹשֶׁבֶת לָהּ, חוֹשֶׁבֶת: — וְנוֹפֶלֶת מִטָּה, מִטָּה, מִטָּה.

— הַאֻמְנָם לֹא יִהְיֶה סוֹף לִנְפִילָתִי? מַה נִּכְסַפְתִּי לְדַעַת כַּמָּה מִילִים עָבַרְתִּי! — וְאַחַר הוֹסִיפָה בְּקוֹל רָם: „אֵין זֹאת, כִּי אִם לֹא רְחוֹקָה אֲנִי מִמֶּרְכַּז הָאֲדָמָה... עַד כֹּה הָאֲדָמָה... אָ... כְּשִׁשִּׁת אֲלָפִים מִיל, בְּעֶרֶךְ".

אֲלִיסָה לָמְדָה הַרְבֵּה חָכְמָה וְדַעַת בְּחֶדֶר הַלִּמּוּדִים שֶׁלָּהּ. אֻמְּת, לֹא עִתָּה לָהּ הַשָּׁעָה, חֶשְׁבָּה אֲלִיסָה, לִגְלוֹת אֶת חָכְמָתָהּ, גַּם אֵין לִפְנֵי מִי לְהִתְהַדֵּר כָּאן. אַף עַל פִּי כֵן לָחֲזוֹר עַל הַלִּמּוּדִים וְדַאי דָּבָר יָפֶה הוּא.

— „כֵּן, עַד מֶרְכַּז הָאֲדָמָה שִׁשִּׁת אֲלָפִים מִיל. וְאֶלָּא מָה? עַל אֵיזוֹ מַעֲלַת אֹרֶךְ אוֹ רֹחַב אֲנִי נִמְצֵאת עַכְשָׁו?"

בֶּאֱמֶת לֹא יָדְעָה אֲלִיסָה כְּלָל, מָה זֶה מַעֲלוֹת אֹרֶךְ וּמַעֲלוֹת רֹחַב, אֲבָל מְאֹד נָעִים לָהּ לְהוֹצִיא מִפִּיהָ מִלִּים מְחֻכָּמוֹת כְּאֵלּוּ.

— וְאוּלַי — הוֹסִיפָה אֲלִיסָה לְחַשֵּׁב — אוּלַי אֶעֱבֹר דֶּרֶךְ כָּל כַּדּוּר הָאָרֶץ? מַה יִּמְלָא פִּי צְחוֹק לִרְאוֹת אֲנָשִׁים מְהַלְּכִים וְרָאשֵׁיהֶם [illegible] אֵלֶּה נִקְרָאִים — אַנְטִי... אַנְטִי... פֻּטִּים*). (אֲלִיסָה הַרְגִּישָׁה, כִּי [illegible] נִכְשְׁלָה קְצָת בִּלְשׁוֹנָהּ, וּמִלָּה זוֹ לֹא כֵּן הִיא נִשְׁמַעַת, וְשֶׁמְּחָה שֶׁאֵין אִישׁ [illegible] יָדָהּ). אֶשְׁאֲלָה אֶת פִּיהֶם, מַה שֵּׁם הָאָרֶץ: — „אֻמְנָא חֵן, גְּבֶרֶת כְּבוּדָה

*) אַנְטִיפּוֹדִים

נספח2

מתוך תרגומו של אהרן אמיר

מִתְקָרֶבֶת אֲנִי אֶל מְרַכֵּז כַּדּוּר־הָאָרֶץ. רֶגַע אֶחָד: הֲרֵי זֶה בָּלְמָק אַרְבַּעַת אֲלָפִים מִיל, כִּמְדֻמֶּה״ — (כִּי הִנֵּה, מְבִינִים אַתֶּם, לְמִדָּה עַלִּיזָה כַּמָּה דְּבָרִים מִמִּין זֶה בְּשִׁעוּרֶיהָ בְּבֵית־הַסֵּפֶר, וְאִם כִּי לֹא הָיְתָה הִשְׁעָה כְּשֵׁרָה לָהּ בְּיוֹתֵר לַעֲשׂוֹת רֶשֶׁם בִּידִיעוֹתֶיהָ. מֵאַיִן שׁוֹמֵעַ לָהּ, כְּדַאי הָיָה בְּכָל זֹאת לְשַׁנֵּן אֶת הַדְּבָרִים) — „כֵּן, זֶהוּ הַפֶּרֶסֶק בְּקֵרוּב — אֲבָל מְעַנְיֵן אִם כֵּן לְאַיִזֶּה קַו־רֹחַב אוֹ קַו־אֹרֶךְ הִגַּעְתִּי?״ (לְעַלִּיזָה לֹא הָיְתָה מֻשָּׂג כְּלָשְׁהוּ קַו־רֹחַב מֵהוּ, גַּם לֹא מֵהוּ קַו־אֹרֶךְ, אֲבָל סְבוּרָה הָיְתָה שֶׁאִלּוּ מְלִיצוֹת נָאוֹת לְמִשְׁמַע־אֹזֶן).

וְתֵכֶף הִמְשִׁיכָה בְּשֶׁלָּהּ. „מְעַנְיֵן, אִם אֶפֹּל מִבַּעַד לַכַּדּוּר הָאָרֶץ? מַה־מִּצְחִיק יִהְיֶה לָבוֹא בְּתוֹךְ בְּנֵי־אָדָם הַמְהַלְּכִים כְּשֶׁרַאשֵׁיהֶם כְּלַפֵּי מַטָּה! הַרְשֵׁב הַדְּרוֹמִי, כִּמְדֻמֶּה״ — (שְׁמֵהַּ שָׁמְחָה כִּי אֵין שׁוֹמֵעַ, הַפַּעַם, שֶׁכֵּן דּוֹמָה הָיָה שֶׁאֵין זוֹ הַמִּלָּה הַנְּכוֹנָה כָּל עִקָּר) „— אֲבָל יִהְיֶה עָלַי לִשְׁאֹל אוֹתָם מַה שֵּׁם הָאָרֶץ, הַן תֵּדְעוּ. סְלִיחָה, גְּבֶרֶת, כָּאן נִיו־זִילַנְדּ אוֹ אוֹסְטְרַלְיָה?״ (וְהִיא נִסְתָּה לְהַחֲווֹת קֹדֶ ה כְּדַבְּרָהּ — הַגִּיעוּ בְּנִפְשְׁכֶם, לְהַחֲווֹת קֹדֶ ה שֶׁהַכֹּל נוֹפְלִים בְּאַוִּיר! סְבוּרִים אַתֶּם שֶׁהֵיאַתֶּם יְכוֹלִים לַעֲשׂוֹת זֹאת?) „וְאִיזוֹ יַלְדַּת בּוּרִית אֲהֵיָה בְּעֵינֶיהָ כְּשֶׁאֶשְׁאַל! לֹא, לְעוֹלָם לֹא יִהְיֶה כְּדַאי לִשְׁאֹל: יוּכַל לִהְיוֹת שֶׁאֶרְאֶה אֶת הַשֵּׁם כָּתוּב בְּאֵיזֶה מָקוֹם״.

מַשֶּׁה, מַשֶּׁה, מַשֶּׁה. כֵּיוָן שֶׁלֹּא הָיָה מַה לַּעֲשׂוֹת עוֹד, שׁוּב הֵחֵלָּה עַלִּיזָה לְדַבֵּר. „דִּינָה תִּתְגַּעְגַּע עָלַי הַעֶרֶב מְאֹד, מִן הַסְּתָם!״ (דִּינָה הָיְתָה הַחֲתוּל). „מִקְנָה אֲנִי שֶׁיִּזְכְּרוּ אֶת צְלוּחִית הַחָלָב שֶׁלָּהּ לְצֵת הַמָּה. דִּינָה, זַכַּרְתִּי! מִי־יִתֵּן וְהָיִית פֹּה לְמַשֶּׁה! חוֹשֶׁשֶׁת אֲנִי שֶׁעֲכָבָרִים אֵין בָּאֲוִיר, אֲבָל אֶפְשָׁר שֶׁהָיִית תּוֹפֶסֶת עַטַּלֵּף, וַהֲרֵי זֶה דּוֹמֶה מְאֹד לְעַכְבָּר, הַן תֵּדְעִי. אֲבָל הַאִם חָתוּל אוֹכֵל עַטַּלֵּף, תְּמַהְּ אֲנִי?״ וּפֹה הַחֵלָּה תְּנוּמָה אוֹחֶזֶת בְּעַפְעַפֶּיהָ שֶׁל עַלִּיזָה, וְהִיא הוֹסִיפָה לְמַלֵּל לְנַפְשָׁהּ, כְּמִתּוֹךְ חֲלוֹם. „הַאִם חָתוּל אוֹכֵל עַטַּלֵּף? הַאִם חָתוּל אוֹכֵל עַטַּלֵּף?״ וְלִפְעָמִים, „הַאִם עַטַּלֵּף אוֹכֵל חָתוּל?״ שֶׁהֲרֵי, מְבִינִים אַתֶּם, הוֹאִיל וְלֹא יָכְלָה לְהָשִׁיב לֹא עַל כָּךְ וְלֹא עַל כָּךְ, לֹא הָיְתָה חֲשׁוּבָה הַרְבֵּה אֵיךְ מַצִּיב אֶת הַשְּׁאֵלָה. הִיא הִרְגִּישָׁה כִּי מִתְנַמְנֶמֶת הִיא, וּכְבָר

תַּתְחִילָה חוֹלֶמֶת שֶׁהִיא מְהַלֶּכֶת יָד בְּיָד עִם דִּינָה, וְאוֹמֶרֶת לָהּ בְּרַצִינוּת גְּמוּרָה, „שִׁמְעִי, דִּינָה, הַגִּידִי לִי אֶת הָאֱמֶת: אֲכַלְתְּ עַטַּלֵּף מִיָּמֶיךָ?״ וְחִנָּה פִּתְאֹם, טְרַח! טְרַח! צְנֹחַ צְנָחָה עַל קַפָּה שֶׁל זְרָדִים וְעָלִים יְבֵשִׁים, וְהִפִּילָה תִּמָּה.

עַלִּיזָה לֹא נֶחְבְּלָה אַף כְּהוּא־זֶה, וּבֶן־רֶגַע קָפְצָה וְעָמְדָה עַל רַגְלֶיהָ הֵכֵן: תְּלֻטָּה עַיִן, אַךְ מִמַּעַל הָיוּ חֹשֶׁךְ וַאֲפֵלָה; נִכְסְהָה הָיָה עוֹד מִסְדְּרוֹן אָרֹךְ, וְהַשֶּׁפֶן הַלָּבָן עוֹדוֹ נִרְאֶה לְעַיִן שָׁם, חוֹפֵז־שׁוֹטֵף בְּמִרוּצָתוֹ. אָסוּר הָיָה לְהִתְמַהְמֵהַּ אַף רֶגַע: עַלִּיזָה נִשְׁאָה כְּרוּחַ, וְעוֹד הִסְפִּיקָה לִשְׁמֹעַ אֶת הַשֶּׁפֶן אוֹמֵר, כִּפְנוֹתוֹ בְּמַעְקַל־דַּרְדָּר, „אִי אָזְנֵי וְשָׂמְלוֹתַי, מַה־מְּאֻחָר כְּבָר!״ קְרוֹבָה הָיְתָה לְהַדְבִּיקוֹ כַּאֲשֶׁר פָּנְתָה בַּמַּעְקָל, אֲבָל הַשֶּׁפֶן נֶעְלַם מֵעַיִן: הִיא מָצְאָה עַצְמָהּ בְּאוּלָם אָרֹךְ וְשָׁפֵל תַּקְרָה, מוּאָר שׁוּרָה שֶׁל מְנוֹרוֹת הַמִּשְׁתַּלְשְׁלוֹת מִן הַגָּג.

סָבִיב סָבִיב לָאוּלָם הָיוּ דְּלָתוֹת, אַךְ כֻּלָּן נְעוּלוֹת; וּמִשְׁהִקִּיפָה עַלִּיזָה אֶת הָאוּלָם מִזֶּה וּמִזֶּה, וְנִסְתָּה אֶת כָּל הַדְּלָתוֹת, פָּסְעָה עֲצוּבָה בְּאֶמְצָעִיתוֹ, תֵּמַהּ אֵיךְ תָּשׁוּב אֵי־פָּעַם.

פִּתְאֹם נִתְקְלָה בְּשֻׁלְחָנוֹן בֶּן שָׁלֹשׁ רַגְלַיִם, כֻּלּוֹ זְכוּכִית־מַקֶּשֶׁת; לֹא הָיָה עָלָיו כִּי אִם מַפְתֵּחַ־זָהָב פָּעוּט, וּמַחֲשַׁבְתָּהּ הָרִאשׁוֹנָה שֶׁל

נספח3

מתוך תרגומו של אוריאל אופק

שֶׁיַּקְשִׁיב לָהּ, חֲזָרָה בְּעַל־פֶּה הִיא תָּמִיד תִּרְגּוּל טוֹב) "...כֵּן, זֶהוּ בְּעֶרֶךְ הַמֶּרְחָק הַנְּכוֹן... אֲבָל מְעַנְיֵן לְאֵיזֶה קוֹ־אוֹרֶךְ אוֹ קוֹ־רֹחַב הִגַּעְתִּי?" (לֹא הָיָה לְעַלִּיסָה שׁוּם מֻשָּׂג מַהוּ קוֹ־אוֹרֶךְ, וְגַם לֹא מַהוּ קוֹ־רֹחַב, אֲבָל הִיא חָשְׁבָה שֶׁאֵלֶּה הֵן מִלִּים נֶהְדָּרוֹת לְבִטּוּי.)

כַּעֲבֹר רֶגַע הִמְשִׁיכָה לְדַבֵּר: "מְעַנְיֵן, אִם אָפֹל יָשָׁר דֶּרֶךְ מֶרְכַּז כַּדּוּר־הָאָרֶץ! כַּמָּה מַצְחִיק יִהְיֶה לָצֵאת וְלִהְיוֹת בֵּין אֲנָשִׁים שֶׁהוֹלְכִים כְּשֶׁהָרֹאשׁ שֶׁלָּהֶם מֻפְנֶה לְמַטָּה! קוֹרְאִים לָהֶם אַנְטִי־דּוֹדִים, אֲנִי חוֹשֶׁבֶת..." (הַפַּעַם הִיא דַּוְקָא שָׂמְחָה שֶׁאִישׁ לֹא שָׁמַע אוֹתָהּ, כִּי זֶה בְּכְלָל לֹא נִשְׁמָע הַמִּלָּה הַנְּכוֹנָה) "...אֲבָל אֶצְטָרֵךְ כַּמּוּבָן לִשְׁאֹל אוֹתָם מַה שֵּׁם הָאָרֶץ. סְלִיחָה, גְּבֶרֶת, הַאִם זוֹ אוֹסְטְרַלְיָה אוֹ נְיוּ־זֵילַנְד?" (וְהִיא נִסְתָּה לָקוּד קְדֵה בְּשָׁעָה שֶׁדִּבְּרָה — תְּאָרוּ לְעַצְמְכֶם, לָקוּד קְדֵה בְּשָׁעָה שֶׁאַתֶּם נוֹפְלִים בָּאֲוִיר! הַחוֹשְׁבִים אַתֶּם שֶׁהֵיִיתֶם מַצְלִיחִים לַעֲשׂוֹת זֹאת?) "וְאֵיזוֹ יַלְדֹּנֶת טִפְּשֹׁנֶת אֶהְיֶה בְּעֵינֶיהָ כְּשֶׁאֶשְׁאַל! לֹא, לֹא כְּדַאי לִי לִשְׁאֹל. אוּלַי אֶרְאֶה אֶת הַשֵּׁם כָּתוּב בְּאֵיזֶה מָקוֹם."

מַטָּה, מַטָּה, מַטָּה. לֹא הָיָה לָהּ דָּבָר אַחֵר לַעֲשׂוֹת, וְעַל כֵּן הִתְחִילָה שׁוּב לְדַבֵּר: "דִּינָה תִּתְגַּעְגַּע אֵלַי מְאֹד הַלַּיְלָה, אֲנִי חוֹשֶׁבֶת!" (דִּינָה הָיְתָה הַחֲתוּלָה שֶׁלָּהּ.) "אֲנִי מְקַוָּה שֶׁיִּזְכְּרוּ לָתֵת לָהּ אֶת קַעֲרִית הֶחָלָב שֶׁלָּהּ בִּשְׁעַת הַתָּה. דִּינָה, חֲמוּדָה שֶׁלִּי! הֵלְוַאי שֶׁהָיִית עַכְשָׁו אִתִּי פֹּה לְמַטָּה! אֵין עַכְבָּרִים בָּאֲוִיר, אֲנִי חוֹשֶׁשֶׁת, אֲבָל הָיִית יְכוֹלָה לָצוּד עֲטַלֵּף, וְהוּא דּוֹמֶה מְאֹד לְעַכְבָּר, כַּיָּדוּעַ לָךְ. אֲבָל מְעַנְיֵן, הַאִם חֲתוּלִים

נספח4

מתוך תרגומה של רינה ליטוין

עצמה אפילו פעם, איך, בשם אלוהים, היא תעלה משם חזרה.

מחילת־הארנבון נתמשכה עוד כברת דרך לפנים, ישרה כמנהרה, ולפתע צנחה מטה, כל־כך לפתע, שלאליס לא היתה שהות ולו לרגע לחשוב על עצירה, כשגילתה שהיא נופלת אל תוך מה שנראה כמו באר עמוקה מאוד.

או שהבאר היתה עמוקה מאוד, או שהיא נפלה לאט מאוד, כי היה לה שפע זמן להתבונן סביבה תוך כדי נפילה, ולתהות על מה שיקרה בעוד רגע. בתחילה, ניסתה להסתכל למטה ולברר לאן היא מגיעה, אבל היה חשוך מכדי לראות משהו; אחר־כך התבוננה בדופנות הבאר, והבחינה שהן מלאות בארונות ומדפי־ספרים: פה ושם ראתה מפות ותמונות תלויות על ווים. היא חטפה צנצנת מאחד המדפים בחולפה: התווית שעליה אמרה "ריבת תפוזים", אבל לאכזבתה הרבה הצנצנת היתה ריקה: היא לא רצתה להשליך

קטנות מדי."

במאמרו "אליס על הבמה", קרול תיאר את האישיות של הגיבורה. שלו כדלקמן: "מה היית, אליס־של־החלומות, בעיני אביך־מאמצך? בראש ובראשונה אוהבת, אוהבת ועדינה: אוהבת כמו כלב (סלחי לי על הדימוי הפרוזאי, אך אינני מכיר אהבה ארצית כה טהורה ומושלמת) ועדינה כאיילה: וכן אדיבה – אדיבה לכל אדם, יהא זה רם או שפל, הדור או נלעג, מלך או זחל, משל היתה בת־מלך בעצמה, ובגדיה ארוגים מזהב: וכן מלאת אמון, מוכנה לקבל את הבלתי־אפשרי הפרוע ביותר

אותה פן תתרוג מישהו למטה, אבל הצליחה להכניס אותה לתוך אחד הארונות שחלפה על פניו תוך כדי נפילתה.[2]

"טוב," חשבה בלבה אליס, "אחרי נפילה כזאת, כבר לא אתרגש גם אם אתגלגל מכל המדרגות! איך שכולם יתפעלו ממני בביתי! הרי לא אֶפצה פה גם אם אפול מראש הגג!" (בעניין זה אני דושש שצדקתי!)[3]

מטה, מטה, מטה. האם הנפילה הזאת לא תסתיים לעולם? "מעניין לאיזה מרחק נפלתי עד עכשיו?" אמרה בקול. "בטח אני כבר מתקרבת למרכז כדור הארץ. רגע, רגע: זה אומר לעומק ששת אלפים ק"מ נדמה לי –" (כי אליס, אתם מבינים, כבר למדה כמה דברים מסוג זה בבית־הספר, ולמרות שזו לא היתה הזדמנות מוצלחת במיוחד להפגין את ידיעותיה, כי הרי לא היה מי שיאזין לה, בכל זאת, חשבה, שבתור תרגיל כדאי לחזור עליהן.)

"– כן, זה בערך המרחק – אבל מעניין לאיזה קו רוחב או אורך הגעתי?" (לאליס לא היה שמץ של מושג מה זה קו רוחב או קו אורך, אבל מצא חן בעיניה להגיד מלים יפות ומרשימות.)

כעבור זמן־מה פתחה שוב: "מעניין אם אפול ישר דרך מרכז כדור הארץ? כמה מצחיק יהיה לצאת בצד השני בין אנשים הפוכים שמתהלכים על הראש! 'אנטיפאתים',[4] קוראים להם, נדמה לי –" (היא די שמחה שלא היה מי ששמע אותה הפעם, כי זה לא צלצל כמו המלה הנכונה בכללו) – אבל אצטרך לשאול אותם מה שֵם הארץ הזאת, זה ברור. סליחה, גברתי, כאן זה ניו זילנד או אוסטרליה?" (והיא ניסתה לקוד קידה כשדיברה – תארו לעצמכם, לקוד קידה תוך כדי נפילה באוויר! מה דעתכם, היתם מצליחים?) "לאיזו ילדה קטנה וברורה היא תחשוב אותי בגלל שאלה כזאתי! לא, לא כדאי לשאול: אולי אראה את זה כתוב שם באיזה מקום."

מתוך אותו אמון מוחלט המוכר רק לחולמים; ולבסוף, סקרנית – בסקרנות עזה, ומתוך שמחת חיים להוטה, שמחה שאנו זוכים בה רק בשעות הילדות המאושרות, כאשר הכול חדש ויפה, וכאשר החסא והצער אינם אלא שמות בלבד – מלים ריקות שאין להן מובן!"

[א] אפודיה: *Waistcoat* (**העדפתי למצוא שם חדש, מפני שהמלה הנושנה "חזייה" משמשת כיום לחלק לבוש אחר, ואילו המלה "וסט" אינה יותר עברית מ"*Waistcoat*", ובוודאי אינה מהווה תחליף תרגומי**).

[2] קרול היה, כמובן, מודע לכך, שבמצב רגיל של נפילה חופשית, אליס לא יכלה להפיל את הצנצנת (זו היתה נשארת מותלית לפניה) ולא להחזיר אותה למדף (מהירותה היתה, במקרה כזה, גדולה מדי). מעניין לציין, שברומן שלו **סילבי וברונו**, פרק 8, קרול מתאר את הקושי לשתות תה בתוך בית נופל, כמו גם בתוך בית שנמשך כלפי מטה בתאוצה גדולה אף יותר; כשהוא מבשר במובנים מסוימים את הניסוי התיאורטי המפורסם, שבו איינשטיין השתמש במעלית דמיונית הנמצאת במצב נפילה,

נספח5

מתוך תרגומה של עטרה אופק

אַמִּיצָה! מָה, אֲנִי לֹא אֶתְלוֹנֵן בִּכְלָל, אֲפִלּוּ אִם אֶפֹּל מֵהַגַּג שֶׁל הַבַּיִת!" (מָה שֶׁהָיָה כַּנִּרְאֶה אֱמֶת לַאֲמִתָּהּ.)

מַטָּה, מַטָּה, מַטָּה. הַאִם הַנְּפִילָה הַזֹּאת **לְעוֹלָם** לֹא תַּגִּיעַ אֶל סוֹפָהּ? "מְעַנְיֵן כַּמָּה קִילוֹמֶטְרִים נָפַלְתִּי עַד עַכְשָׁו?" אָמְרָה בְּקוֹל רָם. "אֲנִי מִתְקָרֶבֶת כַּנִּרְאֶה לְאַנְשֵׁהוּ בְּסִבִּיבוֹת מֶרְכַּז הָאָרֶץ. הָבָה נִרְאֶה: זֶה בְּעֵרֶךְ בְּעֹמֶק שֵׁשֶׁת אֲלָפִים קִילוֹמֶטֶר, נִדְמֶה לִי–" (כִּי, תָּבִינוּ, אַלִּיס לָמְדָה הֲמוֹן דְּבָרִים מִסּוּג זֶה בַּשִּׁעוּרִים בְּבֵית־הַסֵּפֶר, וְאַף שֶׁלֹּא הָיְתָה זוֹ הִזְדַּמְּנוּת טוֹבָה **בְּמְיֻחָד** לְהִתְפָּאֵר בִּידִיעוֹתֶיהָ, שֶׁהֲרֵי לֹא הָיָה שָׁם אִישׁ שֶׁיַּקְשִׁיב לָהּ, עֲדַיִן הָיָה זֶה תִּרְגּוּל טוֹב לַחְזוֹר עַל הַדְּבָרִים בְּקוֹל) "–כֵּן, זֶה בְּעֵרֶךְ הַמֶּרְחָק הַנָּכוֹן – אֲבָל אִם כָּךְ, הָיִיתִי רוֹצָה לָדַעַת לְאֵיזֶה קַו רֹחַב אוֹ קַו אֹרֶךְ הִגַּעְתִּי?" (לְאַלִּיס לֹא הָיָה מֻשָּׂג מַהוּ קַו רֹחַב, וְגַם לֹא מַהוּ קַו אֹרֶךְ, אֲבָל לְדַעְתָּהּ נִשְׁמְעוּ הַמִּלִּים הַלָּלוּ מַרְשִׁימוֹת לְהַפְלִיא.)

עַד מְהֵרָה שׁוּב הִתְחִילָה. "מְעַנְיֵן אִם אֶפֹּל יָשָׁר דֶּרֶךְ כַּדּוּר הָאָרֶץ הַחוּצָה! כַּמָּה מַצְחִיק יִהְיֶה לָצֵאת אֶל בֵּין הָאֲנָשִׁים שֶׁהוֹלְכִים הָפוּךְ, עִם הָרֹאשׁ לְמַטָּה! הָאַנְטִיפָּתִים, נִדְמֶה לִי–" (הִיא הָיְתָה דֵּי מְרֻצָּה מִכָּךְ שֶׁלֹּא הָיָה שָׁם מִי שֶׁיַּקְשִׁיב לָהּ הַפַּעַם, כִּי זוֹ מַמָּשׁ לֹא נִשְׁמְעָה כְּמוֹ הַמִּלָּה הַנְּכוֹנָה) "–אֲבָל אֲנִי אֶצְטָרֵךְ לִשְׁאוֹל אוֹתָם אֵיךְ קוֹרְאִים לָאָרֶץ שֶׁלָּהֶם, כַּמּוּבָן. סְלִיחָה, גְּבִרְתִּי, הַאִם פֹּה זֶה נִיוּ־זִילַנְד אוֹ אוֹסְטְרַלְיָה?" (וְהִיא נִסְתָּה לָקוּד בְּנִימוּס תּוֹךְ כְּדֵי דִּבּוּר – תָּאֲרוּ לְעַצְמְכֶם שֶׁהֵיִיתֶם **קְדִים בְּנִימוּס** בִּזְמַן שֶׁאַתֶּם נוֹפְלִים מַטָּה־מַטָּה! נִרְאֶה לָכֶם שֶׁהֵיִיתֶם מַצְלִיחִים בְּזֶה?) "וְאָז הִיא תַּחְשֹׁב אוֹתִי לִילֶדֶת קְטַנָּה וּבּוּרָה בִּגְלַל הַשְּׁאֵלָה הַזֹּאת! לֹא, זֶה מַמָּשׁ לֹא לָעְנְיָן לִשְׁאוֹל: אוּלַי אֶרְאֶה אֶת הַשֵּׁם כָּתוּב שָׁם אֵיפְשֶׁהוּ."

מַטָּה, מַטָּה, מַטָּה. לֹא הָיָה דָּבָר אַחֵר שֶׁיָּכְלָה לַעֲשׂוֹת, וְלָכֵן עַד מְהֵרָה

שָׁבָה אַלִּיס וּפָתְחָה בְּדִבּוּרִים. "דִּינָה תִּתְגַּעְגַּע אֵלַי נוֹרָא הַלַּיְלָה, הָיִיתִי אוֹמֶרֶת!" (דִּינָה הָיְתָה הַחֲתוּלָה.) "אֲנִי מְקַוָּה שֶׁיִּזְכְּרוּ לָתֵת לָהּ אֶת צְלוֹחִית הֶחָלָב שֶׁלָּהּ בִּשְׁעַת הַתָּה. דִּינָה חֲמוּדָה שֶׁלִּי! הַלְוַאי שֶׁהָיִית פֹּה אִתִּי לְמַטָּה! אֵין עַכְבָּרִים בָּאֲוִיר, לְצַעֲרִי הָרַב, אֲבָל יֵשׁ סִכּוּי שֶׁתִּתְפְּסִי עֲטַלֵּף, וַעֲטַלֵּף דּוֹמֶה מְאֹד לְעַכְבָּר, כַּיָּדוּעַ לָךְ. אֲבָל חֲתוּלִים בְּכְלָל טוֹרְפִים עֲטַלֵּפִים, אֲנִי שׁוֹאֶלֶת אֶת עַצְמִי?" וְכָאן אַלִּיס הִתְחִילָה לִהְיוֹת דַּי מְנֻמְנֶמֶת, וְהִיא הִמְשִׁיכָה לוֹמַר לְעַצְמָהּ, בְּמִין צוּרָה חֲלוֹמִית, "חֲתוּלִים טוֹרְפִים עֲטַלֵּפִים? הֵם טוֹרְפִים עֲטַלֵּפִים?" וְלִפְעָמִים, "עֲטַלֵּפִים טוֹרְפִים חֲתוּלִים?" כִּי, תָּבִינוּ, מֵאַחַר שֶׁלֹּא יָדְעָה לַעֲנוֹת עַל אַף אַחַת מֵהַשְּׁאֵלוֹת הַלָּלוּ, לֹא הָיָה חָשׁוּב בְּמְיֻחָד אֵיךְ נִסְחָה אוֹתָן. הִיא הִרְגִּישָׁה שֶׁהִיא הוֹלֶכֶת וְנִרְדֶּמֶת, וּבְדִיּוּק הִתְחִילָה לַחְלוֹם שֶׁהִיא פּוֹסַעַת יָד בְּיָד עִם דִּינָה וְאוֹמֶרֶת לָהּ, בְּשִׂיא הָרְצִינוּת, "כָּעֵת, דִּינָה, תַּגִּידִי לִי אֶת הָאֱמֶת: טָרַפְתְּ פַּעַם עֲטַלֵּף?" כְּשֶׁלְּפֶתַע, בּוּמְס! בּוּמְס! צָנְחָה לָהּ עַל עֲרֵמַת מַקְלוֹת וְעָלִים יְבֵשִׁים, וּבְכָךְ תַּמָּה הַנְּפִילָה.

אַלִּיס לֹא נִפְגְּעָה כְּהוּא זֶה, וְהִיא קָפְצָה עַל רַגְלֶיהָ בֵּן רֶגַע: הִיא הִבִּיטָה מַעְלָה, אֲבָל מֵעַל רֹאשָׁהּ הָיָה רַק חֹשֶׁךְ גָּמוּר; לְפָנֶיהָ הִשְׁתָּרֵעַ עוֹד מִסְדְּרוֹן אָרֹךְ, וְהָאַרְנָב הַלָּבָן נִרְאָה שָׁם עֲדַיִן, נֶחְפָּז לַעֲבוֹר בּוֹ. אָסוּר הָיָה לְאַבֵּד אַף רֶגַע. כְּחַץ מִקֶּשֶׁת טָסָה אַלִּיס בְּעִקְּבוֹתָיו, וּבְדִיּוּק הִסְפִּיקָה לִשְׁמוֹעַ אוֹתוֹ אוֹמֵר, כְּשֶׁפָּנָה מֵעֵבֶר לְעִקּוּל, "חֵי אָזְנַי וּשְׂפָמִי, כְּבָר כָּל־כָּךְ מְאֻחָר!" הִיא הָיְתָה מַמָּשׁ מֵאַחוֹרָיו כְּשֶׁפָּנָתָה מֵעֵבֶר לָעִקּוּל, אֲבָל הָאַרְנָב שׁוּב לֹא נִרְאָה בְּשׁוּם מָקוֹם: הִיא מָצְאָה עַצְמָהּ בְּאוּלָם אָרֹךְ וְנָמוּךְ, שֶׁהָיָה מוּאָר בְּשׁוּרָה שֶׁל מְנוֹרוֹת הַתְּלוּיוֹת מֵהַתִּקְרָה.

הָיוּ דְּלָתוֹת מִסָּבִיב לָאוּלָם כֻּלּוֹ, אַךְ כֻּלָּן הָיוּ נְעוּלוֹת; וּלְאַחַר שֶׁעָבְרָה אַלִּיס לְכָל אָרְכּוֹ מִצִּדּוֹ הָאֶחָד וּבַחֲזָרָה מִצִּדּוֹ הָאַחֵר, בּוֹדֶקֶת כָּל דֶּלֶת