

פרק ראשון

הסמל כגורם אורגני בספרות

א. יחסיהיסוד שבין מערכת המקרים ומערכת הסמלים

רוב הקוראים קריאה-מבקרת רואים במישור העלילתי, היינו במערכת המקרים, את הקוו הדומיננטי של היצירה. תופעה זו קיימת גם כאשר מבקר מסויים יוצא לבחון את הסיפור מתוך זווית-ראייה השונה מזו של מערכת המקרים גופא. סופו שתוך כדי דיון מאבד הוא את הוש המשמעת העצמית וחוזר לייחס ערך דומיננטי למערכת המקרים. גישה ששררה שנים רבות טובעת כאן את רישומיה באמצעות אינרציה. ואמנם בלי מערכת מקרים לא תיתכן היצירה הסיפורית. זהו בסיסה. אך כמו ביצירות מודרניות אף ביצירות קלאסיות, יש לנסות ולבחון אם לא יתכן ניתוח שייחס פחות דומיננטיות לקוו המקרים ויותר לקוו אחר. ליקוייה של זיקת-יתר לניתוח מתוך נקודת-מוצא עלילתית בולט מיד: ניתוח קוו המקרים (ראשי פרקים, קריאת שמות, בדיקת הרצף וכדומה) מוליך לראייה סכימתית של היצירה, המדגישה את אופייה הסטאטי. זו הסיבה שרוב ההסברים לבעיית הדינמיות של היצירה נכשלו. ברגיל לופתים הם את הבעיה בסחור סחור, סובבים סובבים והולכים, מציעים פתרונות סרק ודחק ובשורשה אינם נוגעים: תופעת קביעותה של דינמיות

חלק מפרקי הספר הודפסו בעתונת שונים: פרק שני — ב"מבוע", קובץ ו, תשכט. פרק שלישי — ב"הצפה", (בהמ"שכים) בתאריכים 1.3.68, 5.4.68, 3.5.68. פרק חמישי — ב"דעות", גליון חורף תשכט. פרק שישי — ב"הפועל הצעיר", ה באב תשכח (30 ביולי 1968). פרק שביעי — ב"אגוז", כתב עת לספרות ועיון, חוברת 2 (תשכט). פרק תשיעי — ב"הצפה", 3.10.69.

ביצור שמיבנהו סטאטי. להלן אנסה להראות ששינוי בנקודת-המוצא האנ-אליטית של היצירה נותן מקום להבנת היחסים הבין-מערכתיים וממילא להבנה רחבה יותר של בעיית הדינמיות.

כשם שבשדה הציור ניתוח הקומפוזיציה נוטה לבדיקת היחסים בין פרטי-התמונה, אף ביצירה הסיפורית יש לבדוק את היחס בין הפרטים ואם מאורגנים הם במערכות, את היחס בין מערכת אחת לחברתה. את היחס בין הפרטים העוקבים במישור אחד זה אחר זה לא נבדוק. זה עניין לדיון במיתודה לניתוח הסיפור על פי מערכת המקרים ואילו פרק זה עניינו בניתוח היחס בין מערכות, היינו, בין מערכת המקרים למערכת הסמלים.

בניתוח הציור אנו מפעילים כמה קטיגוריות, אשר נקרא להן, אמצעי-בחן ראשוניים. הרי הם: ממדי החלל (ההוריונטאלי, הוורטיקאלי), הסימטריה, הפרספקטיבה.²

אמצעי-בחן אלה אינם יפים, כמות שהם בציור, לבדיקת היצירה הסיפורית. אם נינקוט בקווי-הבחנה גסים ובולטים נוכל לומר שהיחסים הפנימיים של הציור נקבעים מתוך נקיטת עמדה במסגרת החלל (ויזואלית) ואילו אלו של הסיפור נקבעים בעיקר מתוך נקיטת עמדה במסגרת הזמן (אודיטורית או אודיו-ויזואלית). לכן היצירה הסיפורית זוקקת הפעלה של אמצעי-בחן

¹ מרטין פוס (M. Foss, Symbol and Metaphor in Human Experience, Princeton University Press, 1945, pp. 58-60) מסביר שהדינמיות של המטאפורה נוצרת עקב שבירת מערכות; יסודות ממערכת אחת פולשים ועוברים לאחור. בדרך זו נעצבות קונצפציות חדשות. ווילרייס (P. Wheelwright, The Burning Fountain, Bloomington, Indiana, [1954] 1964, pp. 101-105) מטיל ספק בתוקף הסבריו של פוס. שתי הערות-השגה יפות הן לגבי פוס והן לגבי מחברים אחרים: א. הדברים על המטאפורה כה כלליים עד שראויים הם למטאפורה בה במידה שראויים לכל מרכיב ספרותי אחר הדומה לה. לכן אינם מאפיינים את המטאפורה בייחודה. ב. בדרך כלל מתייחסים לאנרגיה או לדינמיות של המטאפורה. דברים על המטאפורה אינם יכולים להוות בסיס מספיק להסבר הדינמיות של היצירה בתור מכלול.

² „האספקטים החשובים ביותר של היפה הם הסדר, הסימטריה, וההגבלה“ (אריסטו, מטאפיסיקה, יג. 36; 1078). מושג הפרספקטיבה כלול לדעתי במושג ההגבלה. ברגיל בספרות בודקים את הסדר הקונסיקוונטי (הוריונטאלי). להלן אצביע על אפשרות עקרונית, ולפיכך נחיצות, של בדיקת הסדר הסימולטני (וורטיקאלי) ועימו הסימטריה וההגבלה הוורטיקאליות.

אחרים: ממדי הזמן (סדר בזמן לעומת סדר בחלל אשר בציור), תיקבולת (במקום סימטריה³), פרספקטיבה (בזמן)⁴.

אנסה להבהיר כיצד פועלים המימדים ההוריונטאלי והוורטיקאלי בזמן במיסגרת הסיפור.

העיקרון ההוריונטאלי בסיפור יוליך לבדיקה דו-מסלולית של הרצף הסיפורי על פי מערכת המקרים מחד ועל פי מערכת הסמלים מאידך. שתיים אלה, שתי מערכות הוריונטאליות הן המקבילות זו לזו. מערכת המקרים תציין את המישטח העליון של היצירה בעוד אשר מערכת הסמלים, מתחתה, תציין את המישטח התחתון. העיקרון הוורטיקאלי בסיפור יוביל לבדיקת היחס בין שני המישטחים, העלילתי והסימלי.⁵

*

הבחנו איפוא ביצירה הסיפורית בשתי מערכות ראשיות שאינן זהות: מערכת המקרים ומערכת הסמלים. אין אנו יכולים לטעון לזהותן של המערכות. ספירת האירועים הקובעים בסיפור נותנת תוצאה כמותית שונה אם ניגשים מנקודת מוצא של מערכת מקרים או מזו של סמלים. יכול שבנקודה מסוימת על הרצף הסיפורי יהיה מקרה או סמל ולא שניהם כאחד.

זאת ועוד; מערכת המקרים כפותה לזמן החיצוני (העלילה) ועוסקת בתיאור משך-זמן זה. לפיכך יש מוקדם ומאוחר בסדר המקרים בסיפור. ואילו

³ הסימטריה החללית היא סימולטנית וזו הזמנית קונסיקוונטית ומן הראוי לברוא לה שם חדש. לכן אני נוטה במפגיע להבחין בין מושג הסימטריה ומושג התיקבולת. הבחנה זו מבליטה את הבדלי המושג החללי והמושג הזמני.

⁴ פרספקטיבת הזמן קשורה „מחזוריות ספיראלית“ נושא שאני דן בו להלן.

⁵ מבקרים שונים משתמשים במושגים שונים לציין את הבדלי מישורי השטח והעומק של היצירה. אריך אוארבך בספרו מימוס, מוסד ביאליק, ירושלים, תשיה, פרק א, מבדיל בין רקע קדמי ורקע אחורי בספור, אשר כמוהו כהבדל שבין ספור בעל מישור אחד (הומרי) לספור בשני מישורים (תנכי). שורר (Mark Shorer, The Story, N.Y., 1957) מבחין בין Surface לבין Symbol, בעוד שמבקרים אחרים אינם משתמשים דוקא במושגים אלה. יש לבחון אם הבדלי השמות מציינים גם הבדלי תפיסות, או אינם אלא שינויי-השם בלבד.

מערכת הסמלים, עקרונית, — ואני מדגיש, עקרונית, — אינה כפותה לזמן החיצוני של היצירה. היא קובעת לעצמה צורת היערכות עצמאית, פנימית.⁶ אף כי ברגיל אין להשתחרר מן המדידה החללית המשרתת את הבנת-הזמן, עקרונית, יכול שיהיו הסמלים גיתפסים כחטיבה עצמאית בעלת רצף פנימי משלה.

ברם, מיקומם של הסמלים ביצירה אינו שרירותי. היצירה, בתור מיסגרת משלבת מקרים וסמלים, מעמידה את שתי המערכות בתוך רשת-יחסים השוזרת את תכונות האחת בתכונות השנייה. על-כן, הקביעה של איתלות מערכת הסמלים בזמן החיצוני קביעה יחסית היא, ובאה להורות שלעומת חומרת כפיפותה של מערכת המקרים למימד הזמן החיצוני, כפופה מערכת הסמלים לזמן זה באופן רופף ובעקיפין.⁷

כפיפות עקיפה זו, עם שהיא קובעת את כיוון התפתחותה של מערכת הסמלים, אינה מלמדת על כך שהזמן החיצוני מכתוב את ההיערכות הפנימית של הסמלים, כפי שזה נעשה לגבי המקרים. אין בזמן החיצוני כדי הסבר

⁶ בחלק גדול מספורי „ספר המעשים“ לעגנון מהווים הסמלים את ריקמת הספור. בעיית הזמן בספורים אלה נידונה על ידי נתן רוטנשטרייך במאמרו „חווית הזמן בספר המעשים“, לעגנון שי, ירושלים, תשיט, עמ' 265—279. רוטנשטרייך עומד על הפער שבין הזמן האישי, הזמן הפנימי, לזמן הלא-אישי, החיצוני, ועל עובדת עיצובם של ספורי „ספר המעשים“ על בסיס „עצם הגורם של הזמן כגורם של תוכן בחוויה ללא קשר למאורעות המסויימים המתרחשים בתוך הזמן“. הזמן גופו „בבידודו או כמייצג העולם של המציאות הוא נושא לעצמו...“ (ראה גם הערה 35). רוטנשטרייך מזכיר גם את מעמד החלום שבחווית זמן זו (שם, 278—279). על דמיונם של הסמל והחלום מבחינת הפונקציה שהם ממלאים בחיי הנפש, ניתן להסיק כבר ממאמרו המוקדם של פרויד „המשורר והחזיה“.

⁷ כפילות כפיפותו ואי-כפיפותו של הסמל לעלילה החיצונית היא מומנט נוסף באופיו הפאראדוקסלי. בדרך כלל מאפיינים את הסמל כ„בריאה חדשה“, דואלית, „צורת ביטוי חושנית ושכלית כאחד“ (קסירר), או בריאה רב-משמעית, הפועלת לפי עיקרון של חיים סימולטניים בכמה מישורים (Roman Jakobson). באופי הרב-משמעי של הסמל מובלע היסוד הפאראדוקסי. הוגה דעות אחר מדגיש קו זה באמרו על הסינתזה הסמלית-מטאפורית שהיא „גיבושם-לאחד של יסודות הטרוגוניים ובריבזמן, באופן פאראדוקסלי, אי ביטולה של הטרוגוניה עצמה“ (משפט זה מצוטט מספרו של P. Wheelwright „הנל“ עמ' 105 בסכמו את דברי Vasconcelos, *Todología: Filosofía de la coordinación*, Mexico City, Botas, 1952 ועייני עוד הערת השלמה ב, בנספח א).

מיקומו של סמל מסויים במקום מסויים ביצירה. מיקום זה בא מכוח חייו הפנימיים של הסמל. לפיכך, אין מוקדם ומאוחר בסדר הסמלים בסיפור.⁸

ב. מתיחות ורטיקאלית

באנציקלופדיה לשירה, בערך „מתח“ (Tension) ציטטו העורכים את דברי הולם (T. E. Hulme) הבאים: „כאשר כישרון דימיוני יוצר מלכד-באחת את האידיאות החשובות של שיר או תמונה, וכאשר הוא פועל עם אחת מהן, בו בזמן הוא פועל על ומשנה את כל שאר האידיאות ביחסן לאידיאה זאת, ולעולם אינו נוטש את ההתבוננות במשמעות שיש להן, אחת כלפי זולתה, — כמו שתנועת גחוונו של הנחש עוברת מיד דרך כל החלקים וכוח-רצונו פועל בו-ברגע בחוליות הנוטות לכיוונים נוגדים“.⁹

בהשוותו את המתיחות לתנועת חוליות הנחש, מקנה לנו הולם דוגמא של מתח הוריוזנטאלי העובר בין חוליות עוקבות ובאות זו אחר זו. מתח זה ניתן לכנותו „מסורתי“, באשר הדיונים העיקריים בביקורת הסיפורות שעד כה נסבו אודותיו. לעומת זאת עיקר מעיננו יהא נתון לבדיקת אופיו של מתח ורטיקאלי הקיים בין שתי המערכות.

⁸ גרשון שקד במאמרו „אחדות וריבוי, לשאלת המיבנה של הרומן, אורח נטה ללון“ (מאזניים, חוברת דו, כרך כג, סיון תשכו) הסביר שברומן זה שליטות עלילות-המשנה על העלילה המרכזית והן המנחות את התפתחות הסיפור. המתיחות בין שני סוגי העלילה ובין הזמן החיצוני והפנימי מגיעה לשיאה. שקד תולה את הסיבה למבנהו המיוחד של הרומן בהתארגנות הסיפור סביב „דמות המספר“. ברם, הסבר זה, עם שנכון הוא, אינו מבורר די הצורך. נדמה לי שהתיזה המוצעת בפרק הנוכחי יכולה לעזור בנידון. ניתן לטעון על פיה שהאחדות החדשה ברומן המודרני בנוויה סביב עולמו הפנימי של המספר, שהוא עולם ערוך של סמלים. עולם הסמלים, כעולם החלום, תובע לעצמו הסבר אימננטי והגיון פנימי משלו. אין הרומן המודרני נעדר קשרים סיבתיים מכל וכל, אלא נעדר קשרים סיבתיים בנוסח המקובל. שקד רמו לפתרון זה בכותבו: „גם בספר-המעשים נוצרת אחדות משמעותית של היצירה שאינה תלויה דוקא באחדותה של העלילה המסורתית, אלא בצירוף אחר של גורמים, כגון, ביחס האליגורי בין הדמויות והעצמים ובקשרים בין-מוטיביים“ (עמ' 463).

⁹ „Tension“, *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger, Princeton University Press, Princeton, 1965. החלק הראשון של דברי הולם המצוטטים יכול לשמש בסיס לרעיון של תנועת הסיפור בנתיבי הסינאואידה ותנועת „הצביעה מחדש“, שני נושאים שאני דן בהם להלן.

בעיית הדינמיות כרוכה בבעיית המתח וכאשר בוז כן בוז קיימת עמדה מסורתית אשר אנו מתכוונים להיחלץ ממנה. לפי עמדה זו ניתפסת היצירה כקו אחד מתמשך שהדינמיות הפועלת בו אופיה הוריונטאלית. בדינמיות זו יש כדי הסבר לעלילה שטוחה, הנטולה מימד עומק.

אנו ננסה להסביר את המתיחות הוורטיקאלית; שמא אין כאן רק קו מישורי אחד הנע עם הרצף הסיפורי; שמא קיימים שניים שלושה קווים כאלה. ניצב החותך את היצירה בנקודה מסוימת ומבודד אותה משאר חלקיה, האם משאיר נקודה זו במצב סטאטי או דינמי?! אנשי האסכולה הישנה יאמרו: סטאטי; באשר בידודה של הנקודה מנתק את קשריה לפני ולואחור ופתיחותה לזיקות-חוץ מתקפחת. אולם אם נסבור שבהציבנו את ניצב החתך בנקודה מסוימת חתכנו שלושה קווי-רצף הוריונטאליים, מתמשכים בהקבלה זה מתחת לזה, נסכים גם שאותה נקודה מונדית סגורה ומבודדת על הציר ההוריונטאלי, בעלת ציר וורטיקאלי היא ופתוחה ליחס-מתיחות בין שלושה קטבים הקבועים על ציר זה. שלושה קטבים אלה נקבעים במקומות החתך הניצב על שלושת קווי הרצף ההוריונטאליים.

שלושת קווי הרצף חופפים את מערכת המקרים, מערכת הסמלים ומערכת המסומלים.¹⁰ היצירה ודאי איננה מאופיינת כאחת מן המערכות לבד ואף אין להסתפק בקביעה שהיא מכלול כל המערכות. עדיין לא נחשף היסוד המגבש, הקטליזטור, (תמריץ המערכות). באופן פאראדוכסאלי, מה שקרוי יצירה מגובשת אין מן ההכרח שיהיה ליכוד המערכות על דרך ההשלמה. יכול ויהיה זה ליכוד על דרך הנגדה ומתיחות הקיימים בין המערכות. המתיחות הוורטיקאלית, הבין-מערכתית, היא הקטליזטור של היצירה ומהווה את קו האופי הבולט שלה. אין היא מונחת בתוך היצירה בצד שאר המערכות אלא פועלת בתוכה בין המערכות.¹¹ אין היא נענית למיסגור תבנית-סטאטי,

¹⁰ מערכת המקרים חופפת לאפקט התימאטי של היצירה; זו של הסמלים לאפקט הפורמלי (שיש בו „אמצעים“ נוספים פרט לסמל); זו של המסומלים הולמת את האפקטים האידיאלי וההיסטוריים, על כל המידע והרקע הכרוכים בהם.

¹¹ המתיחות הוורטיקאלית דומה מצד אופייה הגראפי ל„מתיחות בשירה“ אותה תיאר אלן טייט (Morrow, 1948) אפליקציה של דבריו מעניקה לנו אפשרות לגרוס שמערכת המקרים היא קוטב ה-Extension ומערכת הסמלים היא קוטב ה-Intension;

דבר שהמערכות נענות לו. בעוד אשר שלוש המערכות עמידתן על הסך-הכולל של פרטיהן, עמידתה של זו על מה שמתרחש בין הפרטים שמחוזה לה. הסיפור המנותח ניתפס איפוא כתישלוכת של שלוש מערכות על כל אבזיריהן ופרטיהן. אבל הסיפור האורגני ניתפס כמערכת עלומה של יחסים, ההולכים ומתגבשים בתגובות וריגושים במשך זמן הקריאה. הווייתו של הסיפור מתארעת באדם הקורא כאשר היתה באדם היוצר. לפיכך התממשותה של המתיחות הוורטיקאלית תלויה באדם, בעוד אשר התבנית יכול שתהא מונחת חנוטה בספר. מתיחות זו תיחשב למימד הבין-מערכתי של היצירה. חלקה בעיצוב הזמן הפנימי עוד יובהר להלן.

*

אף על פי שאין למצות את סך-הכל של פרטי המתיחות הוורטיקאלית, כדרך שממצים אנו את פרטי המערכות ההוריונטאליות, ניתן לעצב את כיוון התפתחותה ואת רגישות תנודותיה ואף לתארם באמצעות גראף.

עובר למעשה זה עלינו לערוך בדיקה משולשת-שלבית של הסיפור. בשלב ראשון יהא עלינו לבדוק את מערכת המקרים ומערכת הסמלים; ניתחקה אחרי ההיערכות הדיאכרונית-הוריונטאלית של כל מערכת בפני עצמה. תוצאות בדיקה זו תהיינה: מקרה א.ב.ג. וכו'; סמל א.ב.ג. וכו'.

בשלב שני נערוך בדיקה סינכרונית של שתי המערכות, סמל ליד מקרה, היינו, בדיקה וורטיקאלית, של השתלבות סמל מסויים במערכת מקרים נתונה. שתי הבדיקות תורמות להבנת-יתר של הניואנס הסימלי. תהיה זו חשיבות ראשונה במעלה לניתוח אסתיטי של הסיפור אם נדייק בתיאור התפתחותו בכיוון שתי המערכות, כל אחת כשלעצמה, ואם נשוב ונבדוק את ממצאינו,

המתיחות בסיפור נובעת מזיקת המערכות זו לזו. אם נמשיך באימפליקציות של דברי אלן טייט נוכל לטעון לקריטריון-מסווג חדש של הסיפור. המתיחות תהא סקאלה וורטיקאלית בעלת שלבים וכל סיפור יסווג לשלב מסויים. העקרון המסווג ידרוש למידת הדומיננטיות של הסמלים לגבי המקרים. מאמר זה דן, למשל, בסוג סיפורי מודרני שדומיננטיות הסמלים תהא בו מכרעת למדי. המקרים ניתפסים אך כמצע שטוח שבו נשורת ריקמת הסמלים.

זה לעומת זה, כדי לעמוד על הניואנסים הנוצרים במקומות התלכדותן והתפצלותן כדוגמת פגישת שתי קואורדינטות, (ציורים 1 ו-2).

מערכת המקרים

מערכת הסמלים

ציור 1:

הסיפור במצב של פירוק מלאכותי למערכות



ציור 2:

הסיפור כחזוייתו — נתיבי הסינוסואידה

נעבור לשלב השלישי ונעקוב אחר אופייה של המתיחות הבין-מערכתית. קוו מתיחות זה ייבנה מצירוף נקודות-המיפגש של שתי המערכות. חיבור הנקודות יתן קוו שלישי העובר בין המערכות ומתאר את מידת הקירבה, הריחוק או ההתלכדות שבין מקרה וסמל (ציורים 3 ו-4).

פעמים שבדיקה מדוקדקת של יחסי הסמלים והמקרים בסיפור, תצביע על תנודות זעירות שתיארוך ישא אופי קרדיוגרמי, (ציור 5). לעומת זאת, אפשר לתאר את קוו הסמלים וקוו המקרים כקווים סינוסואידליים, (ציור 2). בציור זה קיימים מצבים של מגע, חיתוך וניתוק. ציור הגראף של הקווים הסינוסואידליים יש בו כדי ללמדנו לרכז מבטים בקטעים קטנים ומוגדרים של היצירה. קטעים אלה יש מהם העומדים במצבים אסימפטוטיים המציינים ריחוק קטן, אבל קיים, בין קווי-המערכות לפני נקודת החתך שלהם או אחריה. תכיפות הופעתם של אלמנטים סימליים בסיפור מוסברת כהכרח לשמור על מתיחות מתמדת בין שתי המערכות. אין הסופר מסתפק בהעלאה חד-

פעמית של הסמל ואין הוא מתיר לעצמו להיבטל ממלאכת הסימול למשך זמן ארוך ביצירה. הוא חוזר ומביא את סמליו אם בגלוי ואם במובלע, על ידי אמצעי-עקיפין שונים העומדים לרשותו. מערכת הסמלים בעלת אופי מחזורי היא. במשחק המחבואים של גילוי סמלים והבלעתם יש מן התנודות של רפיון ומתח, מתח ורפיון, שהם היסוד לכל ריתמוס שהוא¹².

דוגמא לסמלים חוזרים בסיפור, אשר אינם משרתים את התפתחות העלילה במובלט וניראים, על כן, כמיותרים וזרים למקומם עם קריאה ראשונה חטופה («מקרים חורגים»), מצוייה בסיפור «האבות והבנים» לעגנון.



ציור 3:

המתח הוורטיקאלי



ציור 4:

קו המתח העובר בין המערכות

נבחר קטע קטן וחיתוך של הסיפור כדי להדגים את אופייה וטיבה של המתיחות הוורטיקאלית. בנקודה מסויימת של הסיפור מעלה הסופר לפנינו את המשפט «הה, זקן נאה זה שתלה לו המקום לריבאייזן כדי שיראה עצמו בכל מקום שהוא בא כאילו הוא שלו». אין זו הופעתו הראשונה של הזקן הריבאייזני בסיפור. כבר בהופעות קודמות רמז המספר לניגוד הקיים בין

¹² ראה סיני אוקו, «ההנאה בריתמוס», עיון, שנה ג, א, טבת, תשיב, ינואר, 1952, עמ' 4-5.

צורתו החיצונית של האיש ריבאיזון לבין אופיו הפנימי. כמו כן הסביר המספר את הניגוד הנפשי הקיים בין אישיותו שלו עצמו ובין אישיותו של ריבאיזון. בקטע הנבחר על ידינו מגיעה הניגודיות לידי קוטביות-שיא ועומדת בסימן המתיחות שבין מישור הסמל למישור העלילה.

המשפט הגרוטסקי ¹³ הנ"ל, שהוא פריט מן המישור הסימלי, ניטוה לתוך הסיפור בסמוך לאירוע-שיא במישור העלילתי: וודאות הזורים על ניתוקם מבניהם הקטנים והחרדה המתלווית לוודאות זו. נמצאנו עומדים במרכזן של שתי מתיחות השונות מבחינת אופיין הסיפורי זו מזו:

- א. במישור העלילתי-הוריונטאלי עולה וגואה מתיחות חרדה ומגיעה לשיאה לקראת סוף הסיפור. זו מתיחות הוריונטאלי.
 - ב. באותה נקודה עצמה בסיפור, מתהווה מתיחות בין התיאור הגרוי-טסקי-יצוני של זקן-ריבאיזון לבין חוויית-החרדה המתוארת. זו מתיחות וורטיקאלית. שורשה בעימות שני אלמנטים קוטביים הבאים ממציאויות נפשיות שונות העגונות במערכות-יצירה שונות.
- אין מתיחות אחת מבטלת את חברתה. להיפך, עצם מיפגשן מסמן נקודה הרווייה מתיחות מכופלת, דו-צירית, רבועת-קטבים, דוגמת מיפגשן של שתי קואורדינטות. ברם, אם נשאל לדומיננטיות שביניהן, תהיה ההכרעה לצד המתיחות הורטיקאלית. מתיחות זאת מתגברת את עוצמתה מתוך שילוב שינוי-צורה בשינוי-תוכן: תשומת הלב עוברת מן ההוריונטאלי אל הוורטיקאלי ומן החרדה אל הגרוטסקה.

קונצפציה אחת חוצה. איפוא, את היצירה בתנועה גלית של גילוי והב-לעה, בחפיפה להופעותיו והיעלמותיו של סמל נתון; זקנו של ריבאיזון ¹⁴.

¹³ גרוטסקי אני גורס ולא אירוני. כמה מטובי מבקרינו נתפסו, כביכול, לגירסה שכל מבט מצטדד בספרות אירוניה הוא. מאז לא פסקו מדבר על האירוניה העגנונית, כאילו עצם הקביעה שיש אירוניה אצל עגנון מיצתה כבר את כל גילויי הקומי ביצירתו. לדעתי, האירוניה העגנונית" ברוב גילוייה — גרוטסקה היא. מפני שאימתנית היא וחרדה כאוטית מתלווה לה. מפרקיו הראשונים של W. Kayser, The Grottesque in Art and Literature, (1957), N.Y., 1966 אתה עומד על אופייה של הגרוטסקה ועד כמה הולמת היא את האירוניה" העגנונית.

¹⁴ במקרה זה, כמקרים אחרים, נקבע מיקומו של הסמל כפי שנקבע לא בגלל אופיו הסמלי אלא בגלל השתלבותו כמקרה בתוך מערכת המקרים. עובדת הדומיננטיות של הסמל בסיפור אינה מוציאה את הדרישה הבסיסית לאירגון הולם

קונצפציה זו היא הניגודיות הנפשית שאיננה בת גוון אחד וכמה פנים לה ביצירה ¹⁵.

ג. דינמיות וורטיקאלית

בירור היחס בין סמלים ומקרים מביאנו לדון ביצירה בחינת גוף מתהווה, אורגניזם צומח וגדל, היינו, בשאלת-הדינמיות.



ציור 5:
קו המתח בתור קו קרדיוגרמי

בדינמיות ההוריונטאלי לא נעסוק כאן ונתרכז באיפיון הדינמיות הוורטיקאלית.

בסעיף הקודם היינו דנים במתיחות הוורטיקאלית. שתי מערכות היצירה תוארו כשני קווים הוריונטאליים והמתיחות שביניהם נתפסה כקווים הניצ-בים עליהם, (ציור 3). קוו הרצף של המתיחות תואר כקוו מתפתל העובר בין המערכות (ציורים 4 ו-5) והמורכב מנקודות הנקבעות בדרגות שונות על הניצבים (הוורטיקאליים) המרובים החותכים בזה אחר זה, כשורת עמודים

של מערכת המקרים. ויפה תביעה זו גם במקום שהאירגון נעשה על פי עיקרון פנימי, תוך התרופפות בולטת של העיקרון החיצוני. במקרה זה שואלת לה מערכת הסמלים אלמנטים ממערכת המקרים. ברם, מתח המערכות הוא דבר שבקבע. העמתה של גן-החיות מול עולם-האדם בסיפור יוצרת אוירה אירונית-גרוטסקית ¹⁵ חריפה. בקריאה ראשונה, הכנסת תיאור החיות לסיפור נראית כחריגה מעניינו של הסיפור, ואמנם לפי קריטריון-העלילה תיאור זה מיותר הוא. ברם, המתכונן בסיפור מתוך קריטריון פנימי, מבחין כיצד הניגודיות האירונית-גרוטסקית מקבלת משמעות קוסמית-מטאפיסית: למול החיות, התפיסה האנושית של הדברים אינה עוד מוחלטת; הניגודיות טבועה בעצם הבריאה. האירוניה שבמעגל המקיף, הקוסמי, מחריפה את הראייה האירונית של מעגלות-אנוש, המוקפים, אובדן המוחלטות שבמעגל המקיף קובעת את אובדן המוחלטות בכל העיגולים שבתוכו. אין ביטחון עוד בעולם האבות כאשר אין ביטחון בעולם הבנים. העולם כולו הופך להיות ים מתנועע.

צפופה, את שתי המערכות; מיקומן של הנקודות בסקאלה הוורטיקאלית משתנה בהתאם לזיקת זהות, קירבה, ריחוק או ניתוק של סמל מסויים ב' למקרה מסויים ב', הסמוך לו ברצף הסיפורי. במקום שקיימת זהות יעבור הקו המתפתל בנקודת ההתלכדות של קווי המערכות ובמקום שסמל ומקרה נפרדים ייטה הקו להתרחק מעט ממערכת המקרים אל עבר מערכת הסמלים. הקו המתפתל יצטייר, איפוא, כקו גלי; קיטועו לפרקים קטנים יצביע על תנודות זעירות בדומה למצויות בקו קרדיוגרמי. בתנועה המזוגגת, של עליות וירידות, יש כדי לאפיין את הפעילות הוורטיקאלית המתרחמת בין המערכות, החופפת לתנועת הדמיון הפועלת בנפש הקורא כאשר פעלה בנפש המספר, (ציור 5). לתנודות הקרדיוגרמיות המתוארות נקרא דינמיות וורטיקאלית.

הקורא סיפור קריאה מדקדקת עוקב אחרי התנודות הקרדיוגרמיות או, בשינוי השם, הולך בנתיבי הסינוסואידה (ציור 2). תחנות המיפגש הסימול-טניות של הקווים הסינוסואידיים המלכדות מקרה וסמל ויוצרות אנרגיה נפשית דחוסה, צד אחד הן של מטבע, אשר צידו השני הן התפצלויות אותם קווים, התורמות את תרומתן בדרכן הן ליצירת אותה אנרגיה עצמה. ברם, נקודות ההתלכדות תרומתן מכרעת יותר. בהפוך מן השגור ומקובל, נקודת-מיפגש אינה מפיגה מתח בין קואורדינטות אלא מחזקת אותו. בהיות להן שני פנים לפחות, פני המקרה ופני הסמל, הינן רב-משמעיות וההיפעלות המתרחשת במקום-הההוותן פתוחה לכיוונים שונים. נקודת-מיפגש מהוות מצבור לאנרגיה רוחנית מתעצמת; כמוקדי המתיחות הוורטיקאלית יכולות הן לשמש מרכזים או נקודות-מפתח שמהן נצא לפענה את משמעותה של היצירה.¹⁶

¹⁶ האימפליקציה הרב-משמעית של התלכדות סמל ומקרה מסויימים בנקודה אחת על הרצף הסיפורי, יש לה מובן רק בהקשר מוגדר ונתון, היינו, במיסגרת הסיפור ולא מחוצה לו. מובן זה רב-משמעי הוא מכוח עושרו, רוב כיווניו וכוונותיו, של הסיפור. המשמעויות הרבות הצומחות בו מבית, מהתלכדות סמל ומקרה, פועלות באופן סימולטני, וראה, William Empson, Seven Types of Ambiguity, New Directions, New York, פרק הפתיחה ופרק ג מעמוד 102 ואילך. הסוג השלישי של רב-משמעיות המתואר על ידי אמפסון קשור במיוחד לענייננו. דוגמא מובהקת להתלכדות מקרה וסמל ראה בפרק ט.

חשיבותן זו של נקודות המפתח בולטת מפאת יכולתן לשמש נקודות-משען אובייקטיביות מהן נצא לפרש את היצירה. יתר על כן, יש בהן ממידת ציוני-דרך לביקורת עצמית ולמישמעת פנימית שיטול המבקר על עצמו. (פירוש הסיפור ללא עמידה על משמעות נקודות-המפתח כמוהו כקיפוח הפירוש מעיקרא). בבחינה זו הרי הן כ"מתאם אובייקטיבי" (Objective Correlative), בתחום הפרשנות, הן למבקרים בפומביות-עבודתם והן למבקר המתבודד בגישתו למלאכת הניתוח בינו לבין עצמו.

ד. דינמיות ספיראלית

לשם ברור הדינמיות מסוג שלישי, הספיראלית, עלינו להקדים ולומר שבדברים שטענו להם עד עתה ובדברים שאנו עומדים לטעון להם להלן מובלעת הנחה אחת. הנחה זו אומרת שקונצפציה בסיסית אחת קובעת את מהלך הסיפור אך גילויה בשיפעה של דימויים ותמונות.¹⁷ שיפעת תמונות זו אינה אלא שיפעה של סמלים. אופייה הקליידוסקופי של היצירה נתפס כתנועה של השתקפויות. נדמה בנפשנו שורת מינסרות ומראות הניצבות בהיערכות מכוונת, בזו אחרי זו. קרן היוצאת ממקור אור מסויים מושלכת ועוברת דרך השורה כולה ובכל מקום שהיא ניתקלת בגוף שקוף או אטום היא משאירה גוון השונה מחבירו. היצירה אינה ההשתקפות האחרונה אלא שלשלת רפלקסיות¹⁸ של העצם המקורי.¹⁹

¹⁷ פיקסו (Pablo Picasso, "Statements", The Arts, III, May, 1923, p.p.) כתב: "כאשר אני שומע אנשים מדברים על התפתחותו של האמן, נדמה לי שהם מתארים אותו כעומד בין שתי מראות הניצבות זו מול זו ומשקפות את דמותו במיספר פעמים אין-סופי, והם סוברים שדמותו העוקבת במראה אחת היא העבר שלו, ואילו זו שבמראה האחרת היא עתידו, בעוד שדמותו האמיתית נתפסת כנוכחתו. אין הם תופסים שאלו הן אותן הדמויות במישטחים שונים".

¹⁸ השם "רפלקסיה" מתאים לתאר הן את מצב הדברים בגופים הפיזיים (מראות ומינסרות) והן את המתרחש בהכרה. הרי זו רפלקסיה החוזרת על עצמה ויוצרת שיהוים מחזוריים מחד וסמלים מחזוריים מאידך. וראה ארנסט קאסירר, מסה על האדם, עם עובד, תל אביב, תשט"ו, עמ' 40. ועיין הערות השלמה ו' וז'.

¹⁹ פרנץ (M. L. Franz, "The Process of Individuation", Man and his Symbols, ed. by C. G. Jung, Doubleday, Garden City, N.Y., 1964, p. 225) כותב: "ברוב המקרים מה שמשמר את הסדר הישן כולל בורבזמן יסודות

דימויים ותבניות, שאל תוכם נוצקת התמונה הבסיסית, חוזרים ונישנים בתנועה מחזורית.²⁰ לשלשלת הרפלקסיות נקרא מחזוריות ספיראלית ובה נדון להלן. בינתיים נסתפק בקביעה שגילגולי הרפלקסיה המחזורית יוצרים אינטנסיפיקציה של הקונצפציה הבסיסית מחד, ומשך-מתארך, מאידך. לסטרואקטורה זו נודע כוח סוגסטיבי גדול.

לשאלה בדבר טיבה של יצירה אמנותית מסויימת ויצירה אמנותית בכלל, אם בעלת אופי אקסטנסיבי היא או בעלת אופי אינטנסיבי, תהיה תשובתנו לצד האפשרות השנייה. אין מגמת היצירה האמנותית הרחבה כמותית אלא שינוי המימד האיכותי; אין כוונתה להרחיב את הנושא בדרך העשרת-המידע אלא להפעיל את הדמיון ולהעסיקנו בקטע צר של המידע, תוך הפיכתו לחווייה קונסטאנטית. הולכים אנו ו"מסתבכים" בחוויית-יסוד אחת המשת-רשת עמוק בתודעתנו; הפוך בה והפוך בה למצות כל אפשרויותיה והת-גונויותיה.

למטרה זו אין אמצעי יפה יותר משלשלת-הרפלקסיות אשר, מצד הפרל-ליות של מחזוריה, האינטנסיפיקציה של הקונצפציה הבסיסית ומשך-הזמן-המתארך, יוצרת עוצמה סימלית דחוסה.

של יצירה חדשה. בסדר החדש חוזרת התבנית הישנה במישור גבוה יותר. התהליך המתרחש הוא בדומה לספיראלה עולה בהדרגה, צומחת כלפי מעלה, ובר-בזמן חוזרת שוב ושוב לאותה נקודה עצמה".

שני האספקטים, הצמיחה כלפי מעלה והחזרה לנקודת המוצא עצמה, מעידים על המשתנה ועל הקבוע. בספיראלה היא המשתנה — המעגלים המחזוריים ההולכים ונוספים זה אחרי זה ואילו הקבוע היא הציר, שעליו הם ניבנים.

ביצירה הספרותית, במקום המעגלים המחזוריים יעמדו הסמלים ובמקום הציר שעליו הם ניבנים תהיה הקונצפציה הבסיסית, שעתה נוכל גם לכנותה בשם קונצפציה מרכזית או קונצפציה צירית.

²⁰ לדוגמאות של תבנית סימלית אחת החוזרת ביצירות עגנון ראה נוסף ב'. האנתרופולוג קלוד לוי-שטראוס סבור לעניין המיתוס שמחזוריותם של מוטיבים מסויימים מלמדת על זיקת-גומלין מתמדת בין העולם הנפשי והפיזי, זיקת-מתח שהביאה לפעולה דמיונית שבראה תמונות טעונות עוצמה — קרי: מיתוס. נמצא שסמליות מחזורית איננה, איפוא, נחלת העבר אלא תופעת-קבע שמוצאת לה בהווה תחליף-קיומי באמנות. סמליות מחזורית נגלית, איפוא, הן בסקטור מאקרותרבותי (מיתוס, דת, היסטוריה, אמנות ככלל) והן בסקטור מיקרר-תרבותי (יצירת אמנות בודדת, שיר, ציור, חטיבה של ציורים וכו').

לאמצעים סוגסטיביים אלה או לאמצעים קרובים ודומים להם יש דוגמ-אות רבות בספרות, החל מספרותנו העתיקה וכלה בספרות המודרנית. לציון מיוחד ראוייה יצירתו של ג'וים "ויליס", בה מופיעים משפטים גטולי-נושא-משמעות אך טעוני מצלול סוגסטיבי חריף.²¹

*

מקרים וסמלים ההולכים ונוספים ברובדי היצירה המאוחרים מעשירים את הרבדים הקודמים, אם בדרך השלמת-פרטים והתעגלותה של התמונה הכללית (כאשר קורה באמצעות המקרים) ואם בדרך העמקת-החוויה, החרפת מתח-ההניגודים בין המערכות וגיבוש היחסים הבין-מערכתיים ופיתוחם (כאשר קורה באמצעות הסמלים). תנועת הסיפור המורכבת לא עוד תתואר על ידי קווים אלא על ידי ספיראלה אשר מעגליה העוקבים מתרחבים או מצטמצמים בהדרגה.²² תנועה זו של מחזוריות ספיראלית מוסיפה על התכו-נות שצויינו עד כה את מימד הפרספקטיבה בזמן.²³

תכונה נוספת המציינת את המחזוריות הספיראלית היא תנועה של הישתנות: הישתנות-לפנים, על-ידי הכשרה של חולייה נוספת לקראת החלק הנותר של הסיפור, והישתנות-לאחור, על-ידי הארת דברים שכבר הוזכרו

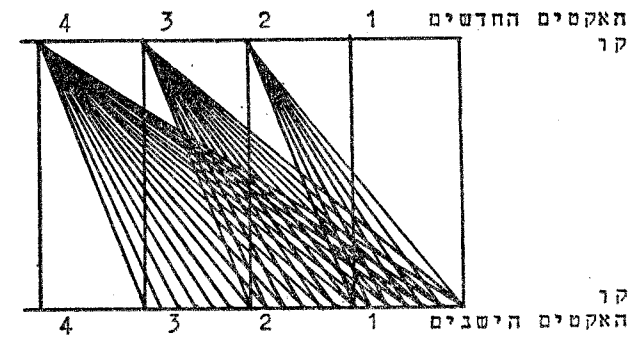
²¹ עיין מארק רוזלאר, "סיור בפאריז", עיון, כרך יז, חוברת א, טבת תשכו, עמ' 28. לאמצעים סוגסטיביים אלה הוא קורא אמצעים פונקציונליים לעומת האמצעים האחרים המסורתיים, להם הוא קורא אמצעים סטרואקטורליים.

²² מיבנה של ספיראלה גלילית שמעגליה שוויוקטור, דבר נדיר הוא בספרות; בעוד אשר מיבנה של ספיראלה קונית מתרחבת או מתכנסת רווח ביותר. דוגמא של ספיראלה מתכנסת ראה בהערה הבאה.

²³ עיין מאמרי "הזרות המתמתקת, עיון בסיפור הנשיקה הראשונה לעגנון", דעות, ל"ד, קיץ תשכו. שם הסברתי שהסיפור מעוצב על פי עקרונן הפרספקטיבה. יש בו תנועה המצטמצמת והולכת, ממעגלים רחבים למעגלים צרים יותר, עד למוקד הספיראלה בסוף הסיפור. בכל מעגל חוזרת השאיפה לשבירת ההתנכרות והזרות בדרך המיוחדת לו וחוזרים סמלי ההתנכרות בדרך המיוחדת להם. כל מעגל מהווה שלב מכין לזה שבא אחריו. דוגמאות נוספות לסמליות מחזורית ראה בנספח ב'.

ועכשו כאילו נתבגרה הבנתם. תכונה זו של המחזוריות הספיראלית תיקרא צביעה-מחדש, (ציור 6) ²⁴.

מונח זה שאול מן התהליך העובר על הציור. הציור הוא תבנית נתונה בחלל. על כן השלבים של הצביעה אינם ניתנים לביקורת עינו הבלתי-מזויינת של הצופה. הציור נתון לפנינו מוגמר ומריחת הצבע האחרונה מכסה על הכל. לעומתו, הסיפור הוא תבנית נתונה בזמן. אין הוא אלא תיאור תהליך, שבו שרוייה יצירה בהתהוותה. כביכול עוקבים אנו אחרי תנופת-המיכחול וצופים בהימרח צבע על גבי צבע. עשוי הסיפור בצעד-אחרי-צעד, כך שכל צעד נוסף משנה את הפרופורציות הפנימיות וקובע "מעשה היתק". אירועים בעלי חשיבות מישנית מקבלים חשיבות ראשונה במעלה, ולהיפך; מידת משפיל-גאים ומגביה-שפלים מתקיימת כאן.



ציור 6:
הצביעה-מחדש (הדינמיות הספיראלית)

בטבע קיימת תופעה הדומה למערך אסתטי, מורכבת מתנועה של השתקפויות ומתהליך של "צביעה מחדש". לא בכדי מהווה תופעה זו, השקיעה, מושא ליצירות ספרותיות כה רבות.

²⁴ טינדל (W. Y. Tindall, The Literary Symbol, Bloomington, Indiana, 1966, p. 71) דן בזה אך אינו דוחק בדברים ולפיכך אינו מגיע לאפליקציות המעשירות את הבנת התהליכי הסיפור. פורסטר (E. M. Forster, Aspects of the Novel, N.Y., [1927], 1954, p.p. 87-88) מזכיר זאת בחטף וסובר שיצא ידי חובתו באמירת משפט אחד לעניין הנידון, ועיין בנספח א, הערת-השלמה ג.

התבוננות בתהליך התאורה, בזמן שקיעת השמש, מעמידתנו על שני אספקטים יסודיים, הסטאטי והדינמי, ועל ארבע הנקודות הבאות:

1. בזמן השקיעה אנו מגבילים את התבוננותנו לנושא מוגדר מבחינת הזמן והחלל. יצרנו, איפוא, את המיסגרת למושא ההתבוננות.
2. בזמן השקיעה חולפת העין על פני סקאלה של צבעים בעלת הדרגה רכה ומסויימת. סולם דרגות קבוע מוצב לפנינו כל זמן השקיעה.
3. באותו זמן משתנים הגוונים לכל דרגותיה של הסקאלה. שינויים אלה יוצרים דוקא הרמוניה עשירה יותר.
4. השינוי האמור, עם שהוא מתרחש בכל גוון לחוד, הריהו חל גם בדימוי הכללי של צבע הסקאלה. בתחילת התהליך, האדום הוא דומיננט של הדימוי הכללי, ובסופו — השחור.

נידמה שהולמת היא דוגמת השקיעה לתאר על ידה את תהליך הציור העובר על האמן, או את תהליכי המוסיקה והספרות, העוברים על האמן ועל הקורא-המאזין כאחד.

בזמן השקיעה אוצרת סקאלת-הצבעים ריבוי של צבעים תוך אחדות מלכדת. האספקט הראשון, הסטאטי-תבניתי, יכול לציין את אופייה האחדותי של היצירה (נקודות 1 ו-2 דלעיל), בעוד אשר האספקט השני, הדינמי, מציין את אופייה הריבויי, (נקודות 3 ו-4) ²⁵.

*

הזכרנו שהמושגים "צביעה מחדש" ו"דינמיות ספיראלית" קשורים זה לזה בתהליך אחד. הדינמיות הספיראלית קובעת את הסמלים במקום הדו-

²⁵ המושג "ריבוי תוך אחדות" שימש קריטריון יסודי ליופי אמנותי בתקופות שונות של הביקורת. דוגמא מובהקת נמצא בהשקפתו של המבקר הנודע היינריך וולפלין. (עיין ספרו מושגי יסוד בתולדות האמנות, מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ"ג, פרק ד: "ריבוי ואחדות". וכן ספרו The Sense of Form in Art, N.Y., 1958, p.p. 119-149, פרק ג: "השלם וחלקיו". תרגום אנגלי זה נעשה מן המקור הגרמני שיצא במינכן ב-1931). ועיין שארל לאלו, ראשי פרקים באסתטיקה, הוצאת מאגנס, ירושלים, תשט"ט, עמ' 22. ועיין בהערה 8 בתמצית בדרי Vasconcelos על הסמל כתירכובת של ליכוד והטרונגיות.

מיננטי ביצירה; יסודות סימליים הם המהווים את נקודות-התוואי הדומי-ננטיות של התפתחותה, בניגוד למקובל. זו היא ריקמת- (Texture) הסיפור. לעומת זאת יש ליסודות ממערכת המקרים אופי של מילוי-חללים. כשם שבפסיול עוברת העיין על חמוקיו הקעורים (קוו הקונטור) של הפסל ובו בזמן קושרת קווים ישרים המחברים את נקודות-ההבלט שלו, ומעצבת כך את מיסגרת החלל הדימיוני²⁶, — כך בסיפור מקלה מערכת המקרים, בעלת האופי המסקרן והפיתוי, על הקורא בעיצוב מיסגרת הזמן הדימיוני²⁷. עיצוב זה נעשה באמצעות העלילה: מערכת המקרים קובעת את גבולות ההתרחשות שהם גבולות הסיפור. מבחינה זו הופכים יסודותיה של מערכת המקרים להיות כלי-שרת בידיה של המערכת הדומיננטית, מערכת הסמלים שהיא תמצית היצירה²⁸. כתשובת המישקל גומלת לה מערכת הסמלים למערכת המקרים: הסימליות המחזורית היא שקובעת את משמעות העלילה. ולדוגמא: כשאני נזכר בסיפור „מיתה בוונציה“ לתומאס מאן, אינני יכול להעלות בזיכרוני את פרטי העלילה. אבל אני מבחין במיבנה מחזורי ספיראלי. הקונצפציה האפלטונית של „היבלעות בפה“ מהווה קונצפציה בסיסית המתגלה בסיפור בשלושה מחזורים. בראשון מתוארת דמות הסופר החותר להגשמת עצמו באמצעות עיצוב צורות היופי. זה מעגלה של האמנות. במחזור השני מתואר ההלך הניצב על מדרגות-הקתדרלה. פניו מביעים תשוקה וכיסופי-אמונה. בשלישי מתואר שוב הסופר כמחזרו הצמוד של הנער, המגלם את שלמות היופי עלי אדמות. זו האהבה. בשלושת המחזורים באות לידי ביטוי מובהק תכונות העקביות והדבקות-במטרה, כדרכם של האמן, המאמין והאוהב. שלושתם גילגולי צורה הם של ישות נפשית אחת, כשם ששלושת מחזורי-הסמל הם גילגוליה של קונצפציה בסיסית אחת.

האמנות, האמונה, האהבה, מפולשות איפוא זו לתחומה של זו. אך בהיות הסיפור ספיראלה מתרחבת אנו מבינים שהמעגל האחרון הוא המעגל המקיף.

²⁶ ראה פפיטה האורחי, הפעילות המתכוננת, הוצאת מאגנס, ירושלים, תשכח, עמ' 42-43. ועיין הערת השלמה ד.

²⁷ משל נוסף ליחסי סמלים ומקרים יכול לשמש ציור הפסיפס הקבוע במיסגרת טיט.

²⁸ המלה „תמצית“ בעברית הולמת את דרישותיה של סוזאן לאנגר, שם, שם, באשר היא מציינת שני אספקטים כאחד: א. את המרוכז; ב. את הבסיס והעיקר.

כך מציין הסופר ש„האהבה ליפה“ חופה על הכל; אינה חגה במעגלה שלה בלבד אלא יסוד ושורש היא גם לאמנות ולאמונה.

נדמה שמותר יהיה לסיים קטע זה באמירה שצורתה על נוסח קאנט וליקחה על פי המדרש ושיעורה שסמלים ללא מקרים פיסחים הם ומקרים ללא סמלים — עיוורים²⁹.

*

בתארנו את ה„צביעה מחדש“ נטינו לתיאור מכסימלי של תפקידי הסמל ולא ביררנו די הצורך את חלקם של המקרים בתהליך זה.

אמרנו שבעוד אשר מערכת המקרים מעמיסה, מצד אופייה וטיבה, נתונים חדשים על הכרתנו, מערכת הסמלים „משחררת“ אותה מעומס זה. עם שהיא נעה במחזורים פרלליים היא מוסיפה משמעויות חדשות לקונצפציה קיימת ומשרישה בנו חווייה הולכת ומקיפה. מערכת המקרים בעלת אופי של הרחבה היקפית היא ומערכת הסמלים בעלת אופי של העמקה. עומס נתונים נימדד מול עומס משמעויות. העמקה זו נעשית, כאמור, על ידי „יציקה“ או „כבישה“ של סמל בתוך מישגו; סמל מתהדק על גבי סמל; ויפה המטבע הלשוני „מחרוזת הסמלים“ (כנגד „שרשרת המיקרים“; זו בחרוים משתחלים על חוט וזו בחוליות הניקשרות זו לזו כדרך העלילה) לתאר מצב דברים זה.

אומנם, מתחילה סברנו שתפקידה של מערכת הסמלים לגבי הצביעה-מחדש חשוב מזה של מערכת המקרים. ברם, בנידון זה, נידמה, שיש למתן את הקביעה הקיצונית. מערכת המקרים, עם שהיא הולכת ומוסיפה נתונים בקוו הרצף הסיפורי, איננה רק מרחיבה את היריעה אלא משנה את הפרוי-פורציות הפנימיות שלה בדרך שינוי הפוזיציות של מקרי-היצירה בינם לבין עצמם. מקרה שולי החוזר פעמיים זוכה להערכה מחודשת; תוספת דמות או צביעה מחדש, בפרטים נוספים של דמות קיימת מכבר, שוקלים מחדש את יחסי הדמויות ותפקידן ביצירה; מה שנחשב עד עתה לשיא, הופך

²⁹ ראה משל עיוור ופיסה במסכת סנהדרין צא, ב.

להיות מקרה-מישני המפנה מקומו למקרה אחר. במעשה-היתק זה, שיש בו משום צביעה-מחדש, חלק רב למערכת המקרים כלמערכת הסמלים.

לעומת זאת, מערכת הסמלים, עם שהיא משרישה בתודעתנו את הקונצפציה (או התמונה) הבסיסית בדרך החזרה המתגוננת, מידה יש בה המרחיבה את תחום הנתונים; אומנם לא את אלו המופיעים ביצירה אבל את הגירמוזים בה; הסמלים מהווים סימנים למערכת עלומה, מערכת המסומלים. מערכת הסמלים עושה איפוא בתחומה שלה, מה שעושה מערכת המקרים במישור העלילה.

נמצא שבאורח פאראדוקסלי תורמת מערכת המקרים לא רק להרחבת הסיפור אלא גם להעמקת-תכנוני (שינוי היחסים הפנימיים) ומערכת הסמלים תורמת בנוסף להשרשת התוכן גם להרחבתו, שהיא הרחבת-היקף-הרמיזה לעבר המסומל.³⁰

לאור הדברים האמורים ניתן יהיה לאפיין את הסיפור כך: בעיקרו, אין הסיפור תבנית סטאטית; הסיפור הוא תהליך מתמשך של שינויים בזווית-הראייה של קונצפציה בסיסית שאיננה נתונה; היא הולכת ונעשית נתונה ומוגדרת יותר ויותר עם התהליך עצמו.

מעתה יהא הסיפור לא עוד סיכומו של הלך-נפש אלא הלך-הנפש גופו. זהו במידה מרובה הישגה של מערכת הסמלים המשמשת כלי-ביטוי בלתי-אמצעי לכל התנודות הזעירות של הלך-הנפש, אותו הלך-נפש שלעולם תהליך הוא ולא תבנית.³¹

הסיפור יהא, איפוא, תהליך או היסטוריה של נפש בהלך-רור מסויים שלה. מבלי משים נקלעו לידינו יסודות-הגדרה חדשים של הסיפור, אשר זיקתם למושגים "דינמיות", "מתחות" ו"יחסים" חריפה יותר ומבררת יותר,

³⁰ עיין פאול וייס, פרקים על הממשות, הוצאת מאגנס, ירושלים, תשט"ו, עמ' 50.
³¹ עיין טינדל, שם, עמ' 39—40, 42. טינדל מסביר שאין הסמל והמסומל שניים אלא אחד. הסמל הוא אמצעי-ביטוי בלעדי לקונצפציה נפשית מסוימת. אמצעי הדור וספוג בתוכן עד לבלי היפרד. מכאן בלעדיותה של צורה זו. וכן אצל פיידלסון (Charles Feidelson, Symbolism and American Literature, Chicago & London, [1953] 1959, p.p. 8, 30). על ההבחנה בין תהליך ותבנית, כהבחנה כללית, שמעתי לראשונה ממורתי פטיטה האורחי ז"ל, ועיין סיפרה, על היש המושלם, מפעל השיכפול, ירושלים, תשכ"ד, עמ' 268, 340—342, 357.

בהשוואה ליסודות-הגדרה מסורתיים, שנשארו אומנם הכרחיים אך לא עוד מספיקים.

בסיכום ייאמר: הסמל המופיע ביצירה, בין שהוא אירוע ובין שהוא דמות-פועלת בסיפור, הריהו בו-בזמן אורח כמה עולמות; כן-בית הוא במערכת הסמלים וגר-תושב במערכת המקרים.

בהוותו נקודת-מיפגש למיכלול כיווניה של היצירה, ההוריונוטאלי וה-וורטיקאלי, משמש הוא פקטור חשוב ביותר של מימד המתחיות ושל הקו, עליו משתחלת הקונצפציה המתגוננת תדיר בדרך הצביעה-מחדש.

רב-משמעיותו של הסמל נובעת מעובדת היותו צומת-של-יחסים ובו-עובדה זו טמונים שני אספקטים גם יחד: א. הסמל מציין את התחנות העיקריות בתנודות הרגישות של הסיפור. ב. מוקדי ההתכוונות של הסמל, הכרח הוא שיהיו עמומים ופתוחים לאפשרויות שונות של פרשנות; — דינמיות-רגישה ועמימות-נטולת-דיוק הן תכונות נילוות למי שחלה בו היטלטלות בין העולמות וניסיונו להתאזרה באחד מהם בלבד אינו עולה יפה.

ריבוי משמעויותיו של הסמל אינו עוד ענין סימנטי מילברי-ליצירה בלבד אלא עשוי מיטווה דק של זיקות, יחסים וזרמים הפועלים בתוך היצירה.³²

וכשם שהסמל אינו אורח סטאטי באחד העולמות אלא נע ונד ביניהם,³³ כן העוקב אחריו: תנועה דינמית במלוא תהודתה נכונה לו.³⁴

³² המחזוריות הספיראלית והגורמים הוורטיקאליים, כלי-הבחנה יעילים הם, לבדוק על פיהם את המשמעות הקוהרנטית במילגו ליצירה, אקט שיהיה מעתה הצעד הראשון של הדיון ביצירה. הפרשנות המילברית תבוא רק בתור צעד שני. דוגמא מובהקת להפעלת עיקרון זה ראה בפרק ג.

³³ עיין הערת השלמה ה'.

³⁴ ניתן להמשיך ולפתח את הדברים בכיוון של בעיית הזמן. מסיבת המצע שנתארך נמנעתי מלעשות כן ויהא הקורא מתיחס לזה כבהינתן ואיך זיל גמור. אך אוסיף מילים ספורות: אם ניתן על דרך אנאלית ביקורתית לפרק את התישלוּבּת הקיימת בין המערכות לשתיים, הרי שנקבל, ליד המערכות, שני ריצפי-זמן, המאכלסים מצבים סימולטניים וא-סימולטניים. שני הרצפים משולבים בסיפור לכדי רצף-זמן שלישי, של היצירה, אשר אין להבינו בלא אנאלית בין שתי מערכות, כל אחת בעלת רצף משלה. נמצא שהמתחיות הבין-מערכתית גם בין-זמנית היא והיא פועלת ברצף הזמן השלישי, הרצף המשולב, וכמתחיות כן הדינמיות. ניתוח הפער בין שתי-הרצף השונים אף הוא עניין לענות בו.