עי"ן גימ"ל
כתב עת לחקר יצירת עגנון
גליון ב', תשע"ג - 2012

מבוא לקריאה ב'מזל דגים' לשמואל יוסף עגנון:

השגחה בבטן דג

חלק א:

דימוי סיפורי וחזותי של השגחה אלוהית[1]

ספר יונה והמדרשים עליו

ומהדורת יעקב שטיינהרדט ופרנצסקה ברוך

אבידב ליפסקר

א. בפתח הדברים

בדברים שאני מביא כאן אני מבקש להצביע על שינוי פרדיגמתי שהתחולל בעיצוב דימוי ציורי חשוב של 'השגחה אלוהית' כפי שהיא באה לידי ביטוי בספר יונה ובסיפור מן המדרש והתלמוד. אני מבקש להראות כי אף שחצה מרחבים תרבותיים שאינם יהודיים, שימר המודרניזם היהודי את נקודת המוצא המדרשית כמהלך של 'חרטה תיאולוגית-אמנותית'. מגמה זו של המודרניזם היהודי התבטאה בעיקר באקספרסיוניזם היהודי בגרמניה שעורר מחדש צורות קמאיות 'אותנטיות' רדומות של מקורות היהדות, בלא לערב בהן השפעות

[1] מחקר זה צמח על רקעו של תחום המחקר 'תימטולוגיה של ספרות עם ישראל' כפי שהותווה על ידי פרופ' יואב אלשטיין מאוניברסיטת בר-אילן, ולבד ממה שהוא בא להציג השקפה רחבה לגבי תמונה שתשמש את עגנון בסיפורו 'מזל דגים', הוא בא להמשיך מאמר משותף עימו: יואב אלשטיין ואבידב ליפסקר, "יוסף מוקיר שבת: לבחינתה של סדרה תימטית", סיפור עוקב סיפור: האנציקלופדיה של הסיפור היהודי, כרך א', רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, תשס"ה, עמ' 53-78. כמו כן בא המאמר לפרוש כמבוא למאמר על 'מזל דגים' מאת ש"י עגנון את הטענה שהשמיע גרשון שקד ביחס לזיקה של הסיפור למסורת המדרש (ראו להלן הערה 1 בחלק ב' של המאמר). במבוא זה אין אפוא חידוש מצד עצמו, והוא נועד להציב מחדש את החלל הסמיוטי שבתוכו נכתב סיפורו של עגנון 'מזל דגים'.

כל הזכויות שמורות©
פרויקט חקר עגנון בסיוע מחשב. מהדורה מדעית אלקטרונית
המחלקה לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בר-אילן
www.biu.ac.il/js/li/aj

אפשריות מסביבתם הנוצרית, ונמנע מלערב מגמות אירופאיות חילוניות שמן המאות השבע-עשרה עד התשע-עשרה. לשם כך אני מבקש להתבונן מחדש בגלגולו של איקון ידוע מספר יונה: תמונת הנביא יונה בן-אמיתי השוהה בבטן דג לאחר שהושלך מסיפונה של אנייה לים בידי מלחיהָ בעת סערה, ולברר את עיבודו האמנותי בשתי יצירות מודרניות יהודיות: מהדורת שטיינהרדט ופרנצסקה ברוך לספר יונה, וסיפורו של עגנון 'מזל דגים'.

ספר יונה זכה לעיצוב טיפוגרפי, גרפי ואיקוני מחודש בידי אחד מגדול הגרפיקאים האקספרסיוניסטים, האמן היהודי יעקב שטיינהרט (1887-1968). שטיינהרדט ביטא בעבודות רבות שלו מהעשורים הראשונים של המאה העשרים רליגיוזית מודרניסטית-יהודית. במהדורתו המאוירת לספר יונה שנעשתה בשנות החמישים[2] שב אל ההתחלות המוקדמות של עבודותיו אלה, והעמיד מחדש את תמונת 'הנביא בבטן דג' ואת הלוויתן, כמן התנגדות לעיצובים שהחלו להופיע החל מן המאה השבע-עשרה עד למאה התשע-עשרה, במגמה לשוב אל המסורת שהכיר מן המדרש. בדברים המובאים כאן אני מבקש לתאר את המהלך הזה של נדידת האיקון 'השגחה בבטן דג' מן המדרש, הסיפור התלמודי דרך מסורות ימי הביניים והמפנה החילוני שמן המאה השבע עשרה בחזרה אל חיקו היהודי באמנות ובספרות של המאה העשרים.

ב. בריחה למעמקי הים: שאול או מקום ההשגחה

ספר יונה שופע דימויים חזותיים פלסטיים אולם תמונת הנביא השוכן שלושה ימים במעי הדג ענק קנתה לעצמה מעמד בכורה כאיקון המייצג את הספר והיא זכתה למאות רבות של עיצובים חוזרים; סיפוריים, חזותיים, פולקלוריים וגם מוזיקאליים.[3]

בספר יונה בכללו משתקפת 'מציאות מקראית' שאינה ישראלית בלבד; יפו היא עיר נמל קוסמופוליטית שממנה מפליגים אל מחוזות חוץ-ישראליים – היבט שאליו היפנו תשומת-לב כמה חוקרי מקרא. אלה הבחינו גם כי אין המדובר בדמותו ההיסטורית של הנביא יונה בן-אמיתי שניבא בימי ירבעם בן יואש, אלא סיפור עלילה רצוף תמונות אגדתיות המייצגות כל אחת לעצמה פרדיגמה מעולם הנבואה הישראלית הנתון בסביבת החיים המקיפה אותו.[4]

---

[2] ספר יונה: פיתוחי עץ מאת יעקב שטיינהרט, כתוב בידי פרנציסקה ברוך, פילאדלפיא: החברה היהודית להוצאת ספרים אשר באמריקא, תשי"ג.

[3] הידוע שבהם באוֹפֶרה *Porgy and Bess* מאת ג' גרשווין לליבריט מאת איירה גרשוין ודובוס האיירה, בתמונה השנייה שבמערכה השנייה לועג Sporting Life בשיר כופרני It Ain't Necessarily So לדרשות בכנסיית-השחורים המספרות ביונה החי בבטן לוויתן. סיפור יונה נתפש אצלו אפוא כאחד הביטויים המובהקים למופרכות המשעשעת של עולם האמונה הנוצרית.

[4] ראו למשל יחזקאל קויפמן, תולדות האמונה הישראלית, כרך ב', ירושלים ותל-אביב: מוסד ביאליק ודביר, עמ' 279-287; 603. וכן ש"ד גויטיין, אמנות הסיפור במקרא, ירושלים: תשט"ז, עמ' צד-קג. ובמיוחד סיכום הסוגיות האלה בערך האנציקלופדי: יעקב שלום ליכט, 'ספר יונה', האנציקלופדיה המקראית, כרך ג', ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 608-613. ניתוח חדשני ומפתיע של הטקסט המקראי ראו: יהודה ליבס, 'יונה בן אמיתי כמשיח בן יוסף', מחקרי ירושלים במחשבת ישראל ג, א-ב (תשמ"ד), עמ' 269-311. במיוחד פרק הסיום של מאמר זה המשווה את מבנה הספר והמוטיבים הספרותיים והלשוניים שלו עם סיפורי אליהו וסיפור נח.

הנקודה המעניינת לגבי התעודה המקראית הזו היא שהעולם הפגאני מוצג בו כעולם נסבל ואפילו חיובי מבחינה מוסרית. המלחים בספינה מתפללים בסערה איש איש לאלוהיו, והם מבקשים מיונה שיתפלל הוא לאלוהיו. ההיבט הזה מעניין כי מה שנראה בספר יונה כמן עולם פגאני החי בהרמוניה תיאולוגית נעשה במאות הראשונות לאחר הספירה לטקסט הייצוגי ביותר למחלוקת בין דתות בפירוש היהודי מול הנוצרי לספר הזה.

בעולם הנבואה הישראלית נתפשת השליחות ככורח שאין להימלט ממנו. היא כגורל כפוי או כחוק שהטבע מתגייס להגשמתו באמצעות חריגות אל הניסי והעל טבעי. גם העל טבעי הנוכרי, כמו הפלת הגורלות בידי אנשי הספינה, מגויס להגשמת היעוד הזה ובוודאי שהנס של זימון הדג להצלת הנביא והקאתו אל מקום השליחות משלים את המהלך הדטרמיניסטי שהנביא כפוי לציית לו.[5] הדטרמיניזם הזה משתקף באופן מעניין מאוד בבחירה של שם המקום שאליו בורח יונה. העיר הרחוקה תרשיש (כנראה תרסוס בדרום אסיה או בחצי האי האיברי), שהוא מוכר במקרא בריבוי משמעויותיו. 'תרשיש' היא שמה של אבן טובה המשובצת בחושן ותרגומה ללטינית (Aquamarine) ואונקלוס מתרגם כרום ימא (כלומר 'אבן הים') כלומר יסוד ימי מובהק. 'תרשיש' הובן בפרשנות המקרא גם כ'מלאך'.[6] יוצא אפוא כי יונה התכוון לברוח למקום יבשה רחוק ממקום שעליו להינבא בו ברח שלא ברצונו לעומק הים.

ואכן מובן זה משתמע מתמונת הפתיחה של הספר, כשיונה הנביא מבקש לברוח משליחותו (א:3) ומפליג באנייה לָרחוק שביעדים המדומיינים של עולם המקרא – לתרשיש – והאל מטיל סערה בים כדי למנוע את בריחתו. כשמפילים אנשי הספינה גורלות כדי לדעת מי אשם בכך נופל הגורל על יונה, והוא מושלך אל הים לאחר שביקש זאת:

וַיְמַן ה' דָּג גָּדוֹל לִבְלֹעַ אֶת יוֹנָה וַיְהִי יוֹנָה בִּמְעֵי הַדָּג שְׁלֹשָׁה יָמִים וּשְׁלֹשָׁה לֵילוֹת:(ב) וַיִּתְפַּלֵּל יוֹנָה אֶל ה' אֱלֹהָיו מִמְּעֵי הַדָּגָה:(ג) וַיֹּאמֶר קָרָאתִי מִצָּרָה לִי אֶל ה' וַיַּעֲנֵנִי מִבֶּטֶן שְׁאוֹל שִׁוַּעְתִּי שָׁמַעְתָּ קוֹלִי:(ד) וַתַּשְׁלִיכֵנִי מְצוּלָה בִּלְבַב יַמִּים וְנָהָר יְסֹבְבֵנִי כָּל מִשְׁבָּרֶיךָ וְגַלֶּיךָ עָלַי עָבָרוּ: (ה) וַאֲנִי אָמַרְתִּי נִגְרַשְׁתִּי מִנֶּגֶד עֵינֶיךָ אַךְ אוֹסִיף לְהַבִּיט אֶל הֵיכַל קָדְשֶׁךָ:(ו) אֲפָפוּנִי מַיִם עַד נֶפֶשׁ

[5] דיון מפורט בסוגיות אלה ראו אליקים בן-מנחם: 'מבוא', ספר יונה, בתוך: דעת מקרא, תרי עשר, כרך ראשון, מוסד הרב קוק, ירושלים: תשל"ג, עמ' 3-12.

[6] 'תרשיש' את אחת מאבני החן שהיו משובצות בלבוש החושן של הכהן הגדול (שמות כח: כ). לפי תרגום אונקלוס, יונתן וירושלמי: "כרום ימא" (צבע הים), אבן ירקרקה תכולה: ובתרגום השבעים .Chrysolite = Topaz: בלשון ימינו. המילה מופיעה בביטוי 'וגויתו כתרשיש' שבתיאור האיש לבוש הבדים בדניאל (י: ו), ופירש אותו רב סעדיה גאון: "ויש שפותרין כמו תרשיש, שוהם, הוא דמות גלי הים, בעת תרוממנה גליו יראה בראש הגלים כמראה אבן תרשיש לבנה, וזה שאנו מתרגמינן תרשיש: כרום ימא" ובביאורו של רש"י ליחזקאל א: טז קוראים אנו: "כעין תרשיש. כמו אבן טובה ששמה תרשיש, קרישטא"ל בלע"ז". ויש אומרים, כי האבן נקראה כך על שם מקור מחצבתה בתרשיש 'תרשיש' מופיע בחזון 'מעשה המרכבה' של יחזקאל: "ואראה והנה ארבעה אופנים אצל הכרובים... ומראה האופנים כעין אבן תרשיש" (י: ט). נראה כי על יסוד תיאור זה שימשה המלה בימי הביניים לתאר את המלאכים: "קדוש תרשישים, יגידו תפארתו" ('קדוש אדיר', שחרית ליום כיפור). ראו על ההוראות הנ"ל פנחס נאמן, 'תרשיש', אנציקלופדיה גיאוגרפית מקראית, תל-אביב: יבנה, תשכ"ו.

תְּהוֹם יְסֹבְבֵנִי סוּף חָבוּשׁ לְרֹאשִׁי:(ז) לְקִצְבֵי הָרִים יָרַדְתִּי הָאָרֶץ בְּרִחֶיהָ בַּעֲדִי לְעוֹלָם וַתַּעַל מִשַּׁחַת חַיַּי ה' אֱלֹהָי:(ח) בְּהִתְעַטֵּף עָלַי נַפְשִׁי אֶת ה' זָכָרְתִּי וַתָּבוֹא אֵלֶיךָ תְּפִלָּתִי אֶל הֵיכַל קָדְשֶׁךָ:(ט) מְשַׁמְּרִים הַבְלֵי שָׁוְא חַסְדָּם יַעֲזֹבוּ:(י) וַאֲנִי בְּקוֹל תּוֹדָה אֶזְבְּחָה לָךְ אֲשֶׁר נָדַרְתִּי אֲשַׁלֵּמָה יְשׁוּעָתָה לַה': (יא) וַיֹּאמֶר ה' לַדָּג וַיָּקִא אֶת יוֹנָה אֶל הַיַּבָּשָׁה:

היבט מעניין שייעשה למוקד פרשני טמון בעובדה שיונה נושא תפילת הודיה על הצלתו עוד בבטן הדג קודם שהוקא ליבשה. זהו פרט סיפורי שהפרושים לספר – קדמונים כמודרניים מצאו אותו מוקשה. כיצד שהות מבהילה – ומבחילה במידה רבה – זו במעי הדג, או ה'דָּגָה', מצטיירת בדברי הנביא, שהם מזמור תפילה עצמאי, ככניסה אל תחום ההשגחה המגוננת של האל, בעוד שהוא עצמו תאר את טביעתו כירידה אל בור שחת. [7]

הפרשנות לפרק הזה בעלילת ספר יונה מתחילה כבר בספרות הבשורות שבברית החדש, ממשיכה בדרשות הפרשניות של המאות הרביעית והחמישית אצל אבות הכנסייה ומגיעה לפיתוח טקסטואלי רחב מאוד במדרשים היהודיים מקבילים ומאוחרים לה המגיבים כפי הנראה למסורת הדרשנית שהתפתחה מול עיניהם בדת הצעירה המתחרה על נפשות המאמינים. באורח מוזר טקסט זה שנעשה לאבן מחלוקת תיאולוגית פרשנית בין שתי הדתות משקף במקורו אוניברסאליות ים-תיכונית של מונותיאיזם ופוליתיאיזם השוכנים בסובלנות ובשלום זה לצד זה. הנביא נשלח לגויים, חטאם אינו עבודה זרה אלא מעשי חמס, המלחים מתפללים לאלוהיהם, ולאחר מכן גם לאלוהי ישראל. והנה דווקא המרחב הפרשני לטקסט הזה נעשה מאז המאה הראשונה למקום מחלוקת תיאולוגית חריפה בין היהדות לנצרות.

המחלוקת הזו נולדה מתוך מה שנראה כאמבלמה הבולטת ביותר של הספר – בליעת הנביא בבטן דג. כאמור יש בספר כמה אמבלמות מושכות עין כאלה, כמו למשל הצמחת הקיקיון במדבר, או התולעת המכה בקיקיון בעת שהנביא נמצא תחתיו, אבל האמבלמה המיוחדת הזו של הנביא בבטן דג נעשתה לאיקון המזהה המובהק של ספר יונה.

הפרשנות הנוצרית המוקדמת ביותר שניתנה לאיקון הזה נמצאת בשתי הבשורות שבברית החדשה: בבשורה על פי מתיאוס י"ב, 35-41:

> אז ענו מקצת הסופרים והפרושים ויאמרו רבי נחפוץ לראות אות אשר תתן לנו. ויען ישו ויאמר אליהם דור רע ומנאף ביקש לו אות ואות לא ינתן לו בלתי אם אות יונה הנביא. כי כאשר היה יונה במעי הדג שלושה ימים ושלושה לילות כן יהיה בן-האדם בלב האדמה שלושה ימים ושלושה לילות. אנשי ננוה יקומו במשפט עם הדור הזה וירשיעהו כי הם שבו בקריאת יונה והנה פה גדול מיונה.

ופרשנות זו חוזרת בקיצור רב גם בלוקס י"א, 30 : "כי כאשר היה יונה לאות לאנשי נינוה כן יהיה גם בן האדם לדור הזה".

---

[7] גרינברג משה, "על עידון מושג התפילה במקרא", אשל באר שבע: פרקים במחשבה היהודית לדורותיה (תשל"ו), עמ' 9-41. ליבס מביא בשם הסופרת אריאלה דים טענה כי יונה הוא דמות שתשוקתה לכתחילה לַתנטוס, 'המבקשת את נפשה למות' כביטויו של הנביא שלוש פעמים. ליבס, שם, עמ' 305 הע' 224.

במסגרת מה שאנחנו קוראים לו פרשנות טופולוגית של העולם הנוצרי את הברית הישנה, נתפש הדג כקבר, בעיקר על יסוד מה שכתוב בתפילת יונה 'מִבֶּטֶן שְׁאוֹל שִׁוַּעְתִּי'. זו פרשנות שהעולם היהודי ניסה לדחותה אף שבתקופה מאוחרת שלאחר ספרות המדרשים היא מופיעה גם בספרות יהודית. [8]

עולם המדרש היהודי נאלץ אפוא להתמודד קודם כל עם הפרשנות הזו, משום שסיפור מותו ותחייתו של ישו היה אבן יסוד בנרטיב התיאולוגי הנוצרי.[9] הדרך לעשות זאת הייתה בהשמעתה של טענה כפולה:

1. **הטענה כי נינוה לא שבה מרעתה**

בדרך אחת: לפרש את נבואת יונה כמן פרודיה של חזרה בתשובה – היבט שעליו היו התלמוד הירושלמי והתלמוד הבבלי חלוקים בעצם ימי ההתגבשות של הנרטיב הנוצרי. במשנה ובבלי הוצגה תשובת אנשי נינוה כתשובה שלימה וראויה:

משנה, תענית תענית פ"ב, מ"א: " אחינו לא נאמר באנשי נינוה וירא אלוהים את שקם ואת תעניתם (יונה ג:6) אלא וירא אלוהים את מעשיהם".

בבלי, (תענית, טז) לא שק ותענית גורמים אלא תשובה ומעשים טובים גורמים.

לעומת זאת נוסח הירושלמי , תענית פ"ה ה"א חלוק על הפירוש הזה:

> אמר רשב"ל [רבי שמעון בן לקיש] תשובה של רמאות עשו אנשי נינוה . מה עשו ר'חונה בשם רבי שמעון בן חלפותא העמידו עגלים מבפנים ואימהותיהם מבחוץ, סייחים מבפנים ואמהותיהם מבחוץ והיו אלה געיין מהכא ואלה געיין מהכא, אמרין אין לית מרחם עליהן לינן מרחמים עליהון. [---] וישובו איש מדרכו הרעה מן החמס אשר בכפיהם א"ר יוחנן מה שהיה בכף ידיהם החזירו מה שהיה בשידה תיבה ומגדל לא החזירו.

כפי שהראה א"א אורבך במאמר המיוחד לכך הטענה הזו התנסחה כבר בעצם ימי ההתנגדות לעמדות הפרשניות הנוצריות שהיו כאמור חלק מהנרטיב התיאולוגי על מות ישו וקימתו לתחייה, ובעיקר כהתנגדות למסורת שהוכרה מטקסטים יהודיים, לפיהם לקו בני ישראל בעונש על שלא חזרו בתשובה כאנשי נינוה: "העיר היונה לא היה לה ללמוד מעירו של יונה נינוה, נביא אחד שלחתי לנינוה והחזירה בתשובה ואילו ישראל בירושלים כמה נביאים שלחתי אליהם [ולא חזרו בתשובה] מדרש איכה פתיחתא לא, הוצאת רש"ב עמ' 34.

---

[8] וראו הערת האפילוג הפרשני למדרש יונה: "[...] ודג שבלע הוא הקבר. מה כתיב ויהי יונה במעי הדג. מעי הדג הוא השאול מנ"ל דכתיב מבטן שאול שועתי. ויונה במעי הדג היה וקרוי ליה בטן שאול. שלושת ימים ושלושה לילות. אלה שלושה ימים שהאדם בקבר ונתבקעו מעיו" 'מדרש יונה', ברוך ילינק, בית המדרש, חדר א', מהדורת צילום, חלק א': ירושלים, וארמן, תשכ"ז, עמ' 104.

[9] וראו המהלך השלם להוכחת הטענה הזו : אפרים אלימלך אורבך, 'תשובת אנשי נינוה והוויכוח היהודי נוצר', תרביץ כ (תש"ט), עמ' 118-122.

טענות אלה התרחבו מאוד בדרשות של אבות הכנסייה בעיקר בזו של אפרים הסורי (Ephrem Syrus) מן המאה הרביעית ובמבוא של הירונימוס Hieronymus (Eusebius Sophronius) לתרגומו ללטינית לספר יונה במאה החמישית.[10] שם הוא אומר:

> תשובתם של הגויים וישועתם – פירושן כליה על ישראל. חרונו של יונה אחרי תשובת אנשי נינוה לא נגרם על ידי נינוה. יונה לא כעס על שנינוה לא נהפכה ולא על כך שנבואתו נתבדתה אלא מתוך דאגתו לגורלו של ישראל [שעתידה ירושלים להיחרב על ידי מלכות נינוה].

2. בטן הדג הוא מקום של חסד ולא שאול

סיפורי המדרש הפנו מבט מסוקרן לחלל ההצלה הפלאית זו כמין מענה לטרדה אינסטינקטיבית שמעורר החלל הזה אצל קורא המגיב לאפשרות הדוחה והמופרכת של שהייה במעי דג, ובעיקר כמענה תיאולוגי לדרשות הנוצריות שראו בשהייה הזו פרה-פיגורציה לשהיית ישו בקבר עד לתחייתו.

דוגמת מובהקת למענה של המדרש לאפשרות הזו היא גרסת תנחומא (פרשת ויקרא, סימן ח') אשר בה מופיע לראשונה חיבור סיפורי בין תמונת הדג ללויתן. וזו לשון המדרש משמו של ר' מאיר:

---

[10] וראו לסוגיה זו רישום מלא של המקורות אצל א"א אורבך, תשובת אנשי נינוה והוויכוח היהודי-נוצרי, שם, עמ' 121-122: אפרים הסורי (Ephrem Syrus 306-373) וראו על הדרשה ההימנונית שלו (cf. II 1.1-2) במאמרו של אפרים אלימלך אורבך, שם, עמ' 120-121. ניתוח מפורט של דברי הדרשה הזו ראו: Aho Shemunkasho, *Healing I in The Theology of Saint Ephrem,* Gorgias Press, New Jersey 2004, pp. 362-365. בדרשה זו משווה הדרשן את יונה לנח; בשעה שלאזהרת נח לא שעו, הרי להזהרת יונה שעו אנשי נינוה ולפיכך נושעו. סיכום דברי המבוא של הירונימוס לתרגום ספר יונה ברוח דומה אצל, אורבך שם, עמ' 119. וראו המבוא בלטינית של הירונימוס עם תרגום המהדירה לצרפתית: Yves-Marie Duval, *Jérôme Commentaire sus Jonas*, Paris: Les editions du Cenf, 1985. הטיעון בגנות פשעי ישראל שהובא כאן ראו בעמ' 167. הירונימוס מתאר את בליעת יונה שלושה ימים ולילות במעי 'מפלצת' ולא דג: 'Tribus diebus ac noctibus in uentre ceti' . ובתרגום לצרפתית: 'Trois jours et trios nuits dand le ventra de monstre' שם, עמ' 167, וכך גם בדרשה המסכמת את קורות יונה: 'Quod susceptus a ceto' ובתרגום: 'Son engloutissement par un monstre', שם עמ' 166. הלטינית נטלה את הכינוי מיוונית 'כיטוס' (κῆτος) וראו במילון המבואר והפניות למקורות: Henry George Liddell & Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press. 1940.

"Any sea-monster or huge fish, “δελφῖνάς τε κύνας τε καὶ εἴ ποθι μεῖζον ἐλῃσι κῆτος” Od.12.97, cf. 5.421, Il.20.147, Mosch.2.116; of seals, Od.4.446,452; of the monster to which Andromeda was exposed, E.Fr.121, cf. Ar.Nu.556, Th.1033; of the tunny, Archestr. Fr.34.3." תודה לקלאודיה רוזנצוויג על בדיקת התרגום וההפניה למילון.

על הקשר בין לויתן ו'מפלצת-חתול' שבכתבי אוגרית ובמסורות מצריות ראו: שמואל אפרים ליונשטאם, "מיתוס הים בכתבי אוגרית וזיקתו אל מיתוס הים במקרא", בתוך: אברהם מלמט (עורך), ארץ ישראל ועתיקותיה, כרך ט (תשכ"ט), עמ' 96-101. קבוצת כוכבי לויתן במצרים סומנה כחתול וסימון זה הועבר אל המלה היוונית והלטינית כמפלצת, ומשם לתיאורו של הירונימוס את הדג הבולע כמפלצת.

[...] וימן ה' דג גדול לבלוע את יונה ויהי יונה במעי הדג שלשה ימים ושלשה לילות ונכנס יונה לתוך פיו כאדם שהוא נכנס לבית הכנסת גדולה והיו שתי עיניו של הדג כחלונות מפותחות מאירות ליונה. רבי מאיר אומר מרגלית אחת תלויה במעיו של דג והיתה מאירה ליונה כשמש הזה שהוא מאיר בגבורתו בצהרים והיה רואה יונה כל מה שבים ושבתהומות שנאמר (תהילים צז:11) אור זרוע לצדיק ולישרי-לב שמחה. אמר לו הדג ליונה אי אתה יודע שבא זמני להאכל לתוך פיו של לויתן. אמר לו הוליכני לשם ואני מציל אותך ואת נפשי. הוליכו אצל לויתן. אמר לו ללויתן בשבילך באתי לראות מדורך בים. ולא עוד אלא שאני עתיד לירד ליתן חבל בצוארך ולעלות אותך לסעודה גדולה של צדיקים. הראהו חותמו של אברהם אבינו הביט לברית וראהו לויתן וברח מהלך שני ימים לפני יונה [...].[11]

המדרש מחבר בנרטיב אחד את הדג הבולע עם הלויתן. יונה הובל אל הלויתן והשמיע לו את גורלו לעתיד לבוא. בדבריו מהדהד טקסט מיתי מהבבלי, בבא בתרא עד, ע"ב-עה, ע"א, על בריאת המפלצות הקדומות בידי האל ועל ההגבלה שהטיל על התרבותן. [12]

גרסה קרובה לתנחומא בלשונה ובתוכנה היא זו של פרקי דרבי אליעזר (פרק י'):

וימן ה' דג גדול לבלוע את יונה נכנס בפיו כאדם שהוא נכנס בבית –הכנסת גדולה, ועמד. והיו שתי עיניו של דג כחלונות אפומיות מאירות ליונה.[13] ר' מאיר אומר, מרגלית אחת היתה תלויה במעיו של דג מאירה ליונה כשמש הזה שהוא מאיר בצהרים ומראה לו כל מה שבים ובתהומות. ועליו הכתוב אומר, אור זרוע לצדיק (תהילים צז:11). אמר לו הדג ליונה, אין אתה יודע שבא יומי להיאכל בפיו של לויתן. אמר לו יונה הוליכני אצלו. אמר יונה ללויתן, בשבילך ירדתי לראות מקום מדורך, שאני עתיד ליתן חבל בלשונך ולהעלותך ולזבוח אותך לסעודה הגדולה של צדיקים. הראהו חותמו של אברהם. אמר, הבט לברית. וראה לויתן וברח מפני יונה מהלך שני ימים [...].

בשני מדרשים אלה עוצב החלל הפנימי של הדג כמן חלל המהופך במשמעותו למתואר בתפילת יונה. שם היה מקום אופל של בור-שחת וכאן מואר בשני חלונות גדולים, או שני פנסים גדולים וכן במרגלית גדולה התלויה כשמש בצהריים. הכתוב דורש את האור הזה כ'אור הזרוע

[11] ראו פירוש ומקבילות לביטוי 'הראה חותמו', וכן הביטוי 'שחותמו אמת' , ליבס, שם, עמ' 306-307.

[12] במדרש מאוחר זה מן המאה התשיעית משוקעים מוטיבים מן המשנה והתלמוד הגוזרים שוויון בין בריאת האור הגנוז לצדיקים ובשר הלויתן הגנוז לצדיקים. דיון נרחב בסוגיה זו ראו במאמרו של משה אידל, 'הלויתן ובת זוגו'. הנוסח בבבלי קבע מסורת פרשנית-קבלית לעצמה שאותה סקר בהרחבה מ' אידל (אצל: ר' יעקב בן ששת; הרשב"א, ר' מנחם רקנטי ור' יצחק בן יעקב מקסטיליא). משה אידל, "לויתן ובת זוגו: ממיתוס תלמודי למיתוסים קבליים", בתוך: מ. אידל וא. גרינוולד (עורכים), המיתוס ביהדות, ירושלים: מרכז זלמן שז"ר, תשס"ד, 145-186. הדיון נפתח בניתוח מפורט של הופעת הסיפור המיתי על הלויתן בתלמוד הבבלי, בבא בתרא, ומתייחס במיוחד לתיאור מעשי הקב"ה בלויתן ובנחש עקלתון שברא אותם זכר ונקבה והיו עלולים בהתרבותם להחריב את העולם ו'סירס את הזכר והרג את הנקבה ומלחה לצדיקים לעתיד לבוא', שם, עמ' 152-153.

[13] בגרסת ילקוט שמעוני רמז תק"נ: "והיו שתי עיניו פנסאות מאירות ליונה".

לצדיק', שהוא אור הגנוז לצדיקים מעת בריאת העולם, כשם שבשר הלויתן ועורו גנוזים לצדיקים כדי שהעור יעשה לסוכה שיסבו בה, ובשרו יאכל על ידם, אנלוגיה שנידונה בהרחבה על ידי מ' אידל.

הדג הבולע מצוי אפוא בכעין ברית-נרדפים עם יונה כנגד הלויתן. הסמיכות הזו נולדה הן מן הכתוב על גורל הלויתן בטקסט שבבא בתרא, והן מן האמור באיוב (מא: 26) ובתהילים (תהילים קד:24). סיפור המעשה על הדג הירא מן הלויתן נובע כנראה גם מן המוטיב האידיומטי שאנו מוצאים בכל הלשונות 'דג גדול בולע דג קטן'.

פרקי רבי אליעזר מנמקים את הסמיכות הזו בכך שמעשה יונה אירע ביום חמישי שהוא יום בריאת היצור המפלצתי: "לויתן נחש בריח מדורו במים התחתונים. ובין שני סנפיריו הבריח התיכון של ארץ עומד" (שם, פרק ט), ובכך נמצא החיבור אל מה שמוצאים גם בטקסט שבבבלי. מכל מקום הסמיכויות התמוניות האלה הן שהולידו מאוחר יותר את הצורה הפולקלורית כאילו הדג הבולע היה הלויתן-הראשתן שהוכר לספנים בשמו זה מימי-הביניים.[14]

בגרסה רחבה יותר של 'מדרש יונה' (נוסח ב')שהובאה אצל אהרון ילינק באסופתו בית המדרש נפרשֶׂת 'עלילת דגים' המיוחדת למקור זה. לדג הבולע את יונה מצטרפת נקבת-הדג – הדַּגָּה. פיתוח עלילתי זה הוא צורה של פירוש לשוני שבין פסוק א' בפרק ב' שבו כתוב "וַיְמַן ה' דָּג גָּדוֹל לִבְלֹעַ אֶת יוֹנָה", לבין פסוק ב' שבו כתוב "וַיִּתְפַּלֵּל יוֹנָה אֶל ה' אֱלֹהָיו מִמְּעֵי הַדָּגָה". הפרשן מבחין כי הכתוב גורס תחילה כי יונה על-ידי דג, אך התפלל אחר כך ממעי-דגה. וכך מנמק זאת המדרש:[15]

> [...] היה יונה שלושה ימים במעי הדג ולא התפלל, אמר הקב"ה אני הרחבתי לו מקום במעי הדג כדי שלא יצטער והוא אינו מתפלל לפני, אני מזמין לו דגה מעוברת בשלוש מאות וששים וחמשת אלפים דגים קטנים כדי שיצטער ויתפלל לפני, שאני מתאווה לתפילתן של צדיקים [...][16]

---

[14] הראשתן הגדול Physeter macrocephalus תואר כבר בכתבי היוונים (פליניוס ואמברוסיס) והם הכירוהו כיונק ימי, וכן הוא נזכר בכתבי אריסטו. בימי הביניים הכירו ראשתנים בעיקר ממפגש עימם כשנסחף גופם לחוף.

[15] ראו 'מדרש יונה', אהרון ילינק, בית המדרש, חדר א', מהדורת צילום, כרך א': ירושלים, ספרי ואהרמן, תשכ"ז, עמ' 98 ואילך. ומובא בהעתקה משם: 'מדרש יונה נוסחא ב", וכן יהודה דוד אייזנשטיין, אוצר מדרשים, חלק ראשון, ניו-יורק: גראסמן, תשט"ז, עמ' 219-220. (ולהלן הערה 17).

הלויתן שבספר תהילים ובספר איוב הוא המפלצת האימתנית שנגזרה עליה מיתה. ישעיה (כז: א): "בַּיּוֹם הַהוּא יִפְקֹד ה' בְּחַרְבּוֹ הַקָּשָׁה וְהַגְּדוֹלָה וְהַחֲזָקָה עַל לִוְיָתָן נָחָשׁ בָּרִחַ וְעַל לִוְיָתָן נָחָשׁ עֲקַלָּתוֹן וְהָרַג אֶת הַתַּנִּין אֲשֶׁר בַּיָּם": כלומר הלויתן הוא יצור רדום בשכבה המיתית של העולם המקראי והאל מעורר אותו כדי להביא לחיסולו. ראו: Michael Fishbane, "The Great Dragon Battle and Talmudic Redaction", *The Exegetical Imagination,* Cambridge, Mass. And London: 1988, pp. 41-55.

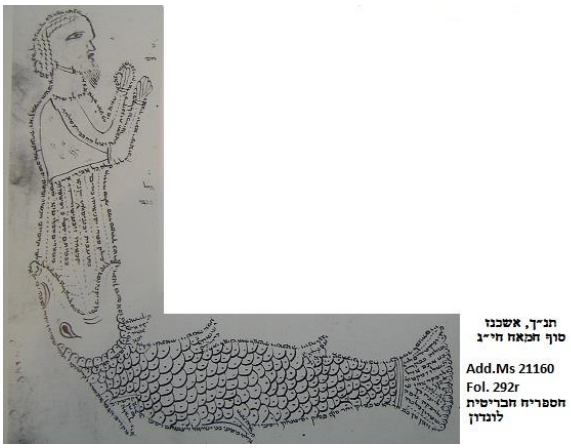
[16] זהו נוסח 'מדרש יונה הנדפס' וכן נוסח כתב יד די רוסי 563 no25 מהמאה הי"ג י"ד. דפוסו הראשון בפראג 1595 ואחר כך (ביחד עם 'סיבוב ר' פתחיה מריגנסבורג) באלטונה. על הבדלי הנוסח וזיקתם המובהקת לפרקי ר' אליעזר ראו: חיים הלוי הורוויץ, אגדת אגדות – מדרשים קטנים, חלק א', ברלין: דפוס איצקוויץ, תרמ"א, עמ' 11 ואילך.

גם כאן מהדהד הטקסט מבבא בתרא על הלויתן שנברא זכר ונקבה, והוא מעתיק את הצורה הזו אל האירוע הקשור בדג הבולע. באותה גרסה מוסיף הכתוב ומספר כי הדג מסר את יונה לַדַּגה רק לאחר שזו העידה את הלויתן, מלך הדגים, כי היא אכן היא שלוחה של הקב"ה. לפנינו אפוא מקור נוסף המשלב בסיפור את הלויתן שהוא כנוע לאל הוא "לויתן זה יצרת לשחק בו" (תהילים קד:24), ומכין המוטיב הספרותי המאוחר של לויתן הבולע את יונה.[17]

גרסה זו שהביא ילינק מכתב-יד נראית כ'מתכתבת' עם הדימוי של בטן הדג שבתנחומא ובפרקי דרבי אליעזר לאולם בית כנסת. זה החלל הגדול המואר במרגלית התלויה כנברשת. הגרסה בכתב-יד מעירה כביכול באירוניה שחלל זה העצום לגודל נעשה – ככרסה המעוברת של הדגה – למקום מציק ביותר. נדמה כי הדרשן רומז באירוניה מסוימת למה עלול להיעשות חלל בית הכנסת כשהוא גדול מדי ומאכלס חמשה ריבוא 'דגים-מאמינים', בשעה שהקב"ה מתאווה למתפלל צדיק אחד שתפילתו אהובה עליו במיוחד.

הגרסאות המדרשיות לספר יונה הידועות מתנחומא, פרקי דרבי אליעזר ומדרשים שהושפעו מהם קיבעו בתודעת הקורא היהודי דימוי ציורי של בטן הדג כחלל מגן ומציל, כחלל תפילה של המאמין המודה לאל על מעשה ההצלה וכבימה דרמתית לניצחונו של יונה על הלויתן. הטקסט המזמורי של תפילת יונה – שהוא כה בולט במשלב הלשוני הגבוה שלו – נתפש כנקודת שיא של השלמת המאמין עם אלוהיו ועם גורלו. דוגמה לכך היא איור מהמאה השלוש עשרה שנעשה בגרמניה לספר יונה סמוך לזמן העתקתו של כ"י די רוסי 563, ובו מילות התפילה מספר יונה בכתב מיקרוגרפי המצייר קו-מִתאר (contour) של 'הסיפור כולו'; הנביא המתפלל, הדג הבולע אותו, וכמובן תפילת ההודיה עצמה שהיא התוכן הסימבולי הממלא את קו המתאר במילות התפילה:

[17] הנוסח של דברי יונה לַלויתן בפרקי דרבי אליעזר, הוא אחד המקורות שיהודה ליבס דן בהם מחדש מתוך מגמה לגלות בהם עדות לכך שיונה נתפש כמשיח בן-יוסף שעתיד להיהרג. ראו: יהודה ליבס, 'יונה בן אמיתי כמשיח בן יוסף', שם, עמ' 269. וראו שם גם הסבה לעמדה דומה לגבי סיפורי אליהו ויונה אצל לוי גינצברג: Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, VI, Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1946, P. 350 (n. 31). במאמר עוקב ליבס אחר מסורת דרשנית שזיהתה את יונה כבן הצרפתית שהנביא אליהו הֶחיה, כלומר דמות שקמה מן המתים. המסורת המוכרת יותר והנידונה כאן היא זו שהתפתחה מהבבלי, בבא בתרא עד (ע"א-ע"ב) : 'אמר רב יהודה אמר רב: כל מה שברא הקב"ה בעולמו זכר ונקבה ברא אותם אף לויתן נחש בריח ולויתן נחש עקלתון, זכר ונקבה בראם. ואלמלי נזקקים זה לזה מחריבין כל העולם כולו. מה עשה הקב"ה. סירס הזכר והרג את הנקבה ומלחה לצדיקים לעתיד לבוא'.



בעיצוב מיקרוגרפי זה מתבטל לחלוטין היסוד המאיים שבסיפור בליעת האדם בידי הדג, והוא מעמיד בהתאמה מלאה את הדג עם המתפלל הבוקע מתוך פיו. הדג מצוי ברצף אחד עם הנביא והוא ככנוע לרגליו. אפשר כי הדמות השלווה הנתונה בתפילה (כאמור, בפי הדג ולא בבטנו) עוצבה כצורה 'טבעית' ובלתי-מאיימת, משום שפולקלור החומרי כבר עיכל את צורת הדג ככזו בריטואל היום-יומי. אצל יהודי-אשכנז מופיעה צורה זו בקונטקסט ריטואלי נוכח ביותר בכלי 'הדס-הבשמים' ששימש לברכה על הריח במוצאי-שבת. מתוך הרפרטואר המגוון של צורות העיצוב לכלי זה לאחסון בשמים (בהן: מגדלים, כרכרות, כותרות פרחים ועוד) היה הדג הנפוץ ביותר כתבנית הדס-בשמים העשוי ריקועי כסף:

הדס לבשמים, אוסף שטגליץ, מוזיאון ישראל, ירושלים

יחסים אינטימיים כאלה בין הדג והנביא הועתקו גם לאיקונוגרפיה המוסלמית, שזיקתה לסיפורי המקרא ולמדרשים היהודיים ידועה.[18] באיורים אלה נראה הנביא (הקרוי יונוס) כשהוא מוקא ליבשה ומלווה בסוס (אולי מוּבָּאראכ), ואת פניו מקבל המלאך גבריאל ובידו בגד וטורבן לכסות את גופו הערום.[19] המסורת המוסלמית לסיפור שימרה אפוא את הטלוס היהודי המדרשי של ההשגחה על הנביא בבטן הדג.

[18] בת-שבע גרסיאל, מקרא מדרש וקוראן: עיון אינטרטקסטואלי בחומרי סיפור משותפים, תל-אביב: הלל בן-חיים והקיבוץ המאוחד, 2006 , עמ' 178-180. על מקבילות בין הסורה השתים-עשרה בקוראן ומדרשים על יופיו של יוסף ראו: James Kugel, *In Potipher's House: The Interpretive Life of Biblical* Text, San Francisco: 1990, pp. 11-155. על מהלכיו של מוטיב זה בספרות העברית (עגנון) ראו: צחי וייס, 'מות השכינה' ביצירת ש"י עגנון, רמת-גן, אוניברסיטת בר-אילן, 2009, עמ' 51.

[19] ראו קוראן, 'בשורת השורות הערוכות' (לז), 139-1480, (תרגום: אהרון בן שמש), תל-אביב: קרני, 1978, עמ' 273. גרסת הקוראן אינה מספרת על הפגישה הזו עם המלאך וזו תוספת מאוחרת באיורים לסיפור יונה.

איור לכתב-יד, מסורת עותומנית, ראשית המאה העשרים

ג. גמול שמור לצדיק בבטן דג: סיפור 'יוסף מוקיר שבת'

לקונפיגורציה המוטיבית הזו של השגחה בבטן דג קשור גם הסיפור 'יוסף מוקיר שבי' שבבבלי (שבת קי"ט ע"א). לשונה של הגרסה מן המאה השישית היא ארמית:

יוסף מוקיר שבי, הוה ההוא נכרי בשבבותיה דהוה נפישי נכסיה טובא, אמרי ליה כלדאי: כלהו נכסי - יוסף מוקיר שבי אכל להו. אזל זבנינהו לכלהו נכסי זבן בהו מרגניתא, אותבא בסיניה. בהדי דקא עבר מברא אפרחיה זיקא, שדיה במיא בלעיה כורא, אסקוה איתוה אפניא דמעלי שבתא. אמרי: מאן זבן כי השתא? אמרי להו: זלו אמטיוהו לגבי יוסף מוקר שבי דרגיל דזבן. אמטיוה נהלי, זבניה, קרעיה אשכח ביה מרגניתא, זבניה בתליסר עליתא דדינרי דדהבא. פגע ביה ההוא סבא, אמר: מאן דיזף שבתא פרעיה שבתא.

ובתרגומה לעברית:

יוסף מוקיר שבת, נוכרי אחד דר בשכנותו, שהיו נכסיו מרובים ביותר. אמרו לו חוזי הכוכבים: כל נכסיך ינחל אותם יוסף מוקיר שבת. הלך ומכר כל נכסיו וקנה תמורתם מרגלית אחת וקבעה בכובעו. אחר זמן כשעבר על גבי מעבורת נשבה רוח חזקה והטילה את כובעו למים. בלעו דג. לאחר מכן ניצוד הדג והביאוהו לשוק סמוך לכניסת שבת. אמרו: מי יקנה אותו בשעה זו? אמרו להם: לכו והביאוהו ליוסף מוקיר שבת, שהריהו רגיל לקנות [לכבוד שבת]. הביאוהו אליו, קנהו, קרעו ומצא בו מרגלית. מכר יוסף את המרגלית בשלוש עשרה עליות (סלים קטנים) של זהב. פגע בו אותו זקן וקרא עליו: מי שמלווה לשבת - השבת פורעת לו.

הסיפור התלמודי הובא בהקשר לדיון בהלכות שבת, ובסמוך לו סיפור נוסף הקשור בסוגיה (הקצב מלודקיא),[20] אך בו ניכרת קירבה רבה לספר יונה. כמו בספר יונה משולבים בו החיים היהודים בתוך מרחב גויי. מוטיב משותף מופיע בפתיחה שבשני הסיפורים והוא הפלת הגורל בידי המלחים וניבוי העתיד של החוזים בכוכבים (הכַּלדיים). בשני הסיפורים נצפית גזירת ההשגחה דווקא מבעד לגילויים נוכריים, כמן הופעה פרדוכסלית של ההשגחה האלוהית הישראלית-יהודית במרחב אוניברסאלי שבכל מקום. להשגחה כפופים אפוא כל הברואים (המלחים בספר יונה, השכן הנוכרי והכלדיים בסיפור שבבבלי), המרחב הטבעי (הים, רוח הסערה, הנהר והדגים) וכן מה שמעבר לטבע, הפלאי, הניסי והעל-טבעי.

בשני הסיפורים הן זה שבספר יונה והן זה שבבבלי מסמן מוטיב הבליעה בבטן דג תפקוד של העברה (של חפץ או אדם) ממרחב למרחב. אלא שבספר יונה העברה זו נעשית דרך נס על-טבעי, משום שהאדם מוטמן בבטן הדג, ובסיפור 'יוסף מוקיר שבת' היא נראית כייצוג של אירוע אפשרי, אף כי נדיר, של בליעת מרגלית בבטן הדג. בשני הסיפורים נשמרת מידת ההעצמה של התפקוד הזה, באשר האדם אוצר בתוכו את שליחות האל, והמרגלית אוצרת בתוכה את כל הונו של הגוי שחי בשכנתו של היהודי. מרגלית זו היא חפץ יקר וזעיר, שלתוכו נדחסו חיים כלכליים מלאים, כדי שיוצפנו בבטנו של דג וימלאו אחר גזירת ההשגחה לתגמל בהם את מעשיו של הצדיק.

העיצוב המוטיבי של המרגלית שבסיפור 'יוסף מוקיר שבת' ממשיך בכך אותו קו שבגרסאות המדרשים תנחומא ופרקי ר' אליעזר – שם נועדה המרגלית להאיר את חללו המבעית של הדג. המרגלית היא עצם פלאי הגנוז להנאת הצדיק, ואף שאורהּ המופלא מעומעם בסיפור 'יוסף מוקיר שבת' לעומת הופעתה בסיפור המדרשי על יונה, יש בה עוצמה של 'קרינה סימבולית'. היא נצטמצמה והוחבאה משום שהסיפור כולו הוא אכסמפלה דחוסה בארבעה משפטים המלווים טקסט משפטי-הלכתי במסכת שבת. הקונפיגורציה של 'השגחה צפונה כמרגלית בבטן דג' שבסיפור 'יוסף מוקיר שבי' הגיעה בגרסה זו לעיצובה הגבישי ביותר (עברה הליך של דחיסה וקריסטליזציה), הן במובן הטלאולוגי האתי שנועד לה והן בעצם ההמצאה הספרותית-סינקדוכית להיעשותה לחפץ שנחבאים בו חיי-העשירות של אדם אחד ויימסרו כולם לידי אדם אחר.[21]

כמו בספר יונה, העצם המושגח הזה – בין שהוא אדם, ובין שהוא ממון – אינו יכול לחמוק ממרחב למרחב בלא פיקוחה של ההשגחה. הוא אינו יכול להשתעבד לתכלית אחרת כרצון השכן הגוי (שהמיר את של רכוש למרגלית אחת וטמנה בכובעו) – הוא חייב להגיע ל"נינווה" שלו – שהיא בסיפור המקראי והמדרשי מקום התממשות הנבואה, ובסיפור התלמודי היא הטלוס של מתן גמול למי שמקיים מצוות.

---

[20] על ההקשר ההלכתי והדיון סביבו ראה: יואב אלשטיין ואבידֹב ליפסקר, "יוסף מוקיר שבת", האנציקלופדיה של הסיפור היהודי, כרך א, שם, עמ' 56-58.

[21] ראו על המרגלית כאובייקט מיסטי: יואב אלשטיין, "מרגלית בפי נחש", שם, עמ' 92 ואילך.

תבנית העומק המונחת בבסיס ספר יונה, בבסיס הספרות המדרשית ובבסיס סיפור 'יוסף מוקיר שבת' (גם בביצועיו הגרסאיים המאוחרים) היא כ'צורה סימבולית מאירה' של השגחה שאינה מאפשרת למושגחיהַ לחמוק ממנה לאזורים 'תרשישיים' ממשיים או מדומיינים.[22] היסוד הדטרמיניסטי שבה – שמפניו לא ניתן לברוח או להסתוות – מעוצב תמיד כיסוד שיש בו חמלה, ואולי אף מידה של הומור למרות הבְּעתה הטמונה בעצם התרחשותו של הלא-טבעי הכופה את עצמו על המהלך הרגיל של חיי האדם.[23]

ד. יונה והלויתן בין יהדות לנצרות

החמלה שסיפור יונה והמדרשים עליו ספוגים בה נעלמת מן הקונטקסט הנוצרי של הסיפור. הקריאה הטיפולוגית הנוצרית בספר יונה קוראת אותו כפרה-פיגורציה לתולדות ישו; יונה שוהה שלושה ימים בבטן דג כשם שישו בקבר שלושה ימים ותחייתו מן המתים (מתיאוס יב: 38-41).[24] המדרש הנוצרי הולך אפוא אחר פשוטו של מקרא בתפילת יונה 'מִבֶּטֶן שְׁאוֹל שִׁוַּעְתִּי' לא כמטאפורה אלא כמקום ממשי שממנו נושע הנביא. במשוואה שבנה הפירוש הנוצרי לספר יונה הוצב הדג כפרט בממלכת המתים, הוא כקבר וכשאול ובכך הושעה ממנו אותו יסוד של חסד שלהעמדתו הקדישה הסימבוליקה המדרשית-יהודית מאמץ ספרותי רב כל-כך. אמנם הבן שהורד מן הצלב מצוי עדיין תחת השגחת האל-אביו אך פרק השהות הזו שלשה ימים בקבר אינו נושא תוכן דתי מצד עצמו. הוא אינו מדובב. הוא באמת בליעה אל תוך אימה שיש להיחלץ ממנה, לקום ממנה לתחייה.

מן הטעם הזה התקבע הדג שבספר יונה בתודעה הנוצרית האיקונית כמן מפלצת בולענית נטולת חסד, על יסוד פולקלור קדום (שזיהויו עם לויתן ניטל גם מחומרי המדרש היהודי)

---

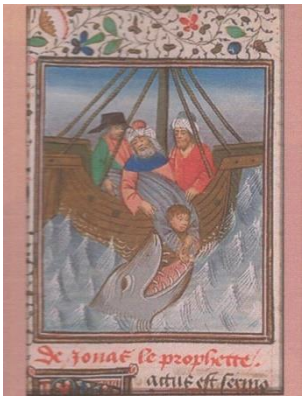
[22] וראו על הסיפור 'החייט ברומי' בבראשית רבה פרק י"א סימן ד'. בבסיסו אותה תבנית עומק. בגרסה זו מי שמבקש להפר את ההשגחה הוא נציג האיפרכוס הרומי (כלומר הרשות והחוק הנכריים) המתחרה עם החייט בקניית הדג לשבת. י' אלשטיין וא' ליפסקר, "יוסף מוקיר שבת", שם, עמ' 59-62. על תרשיש כמקום ממשי לחופי הים-התיכון בחצי האי האיברי או במקומות אחרים שעליהם חלוק המחקר ראו: משה אילת, "תרשיש", אנציקלופדיה מקראית, כרך ח', ירושלים: מוסד ביאליק, 1982, עמ' 944.

[23] אפשר כמובן להשוות את הדטרמיניזם הזה לביצוע פרדיגמטי שונה שבו האדם מחליט "לצאת" מחזקת ההשגחה, לחמוק מרשתה, ולהיעשות למושלך אל איזורים נידחים ולמשולח נטול השגחה; מעין שה תועה מן העדר, בן אובד, או נשמה תועה. זוהי פרדיגמה שאפשרויותיה מתממשות ביצירות ספרותיות הן במרחב התרבות היהודי; אלישע בן-אבויה או מומרים מרצון או להכעיס, והן במרחב התרבות הנוצרי; קין, אהסוור, פאוסט ואחרים.

[24] הבשורה על פי מתיאוס, יב: 38 ויענו אנשים מן-הסופרים והפרושים ויאמרו רבי חפצנו לראות אות על-ידך: 39 ויען ויאמר אליהם דור רע ומנאף מבקש-לו אות ואות לא ינתן-לו בלתי אם-אות יונה הנביא: 40 כי כאשר היה יונה במעי הדג שלשה ימים ושלשה לילות כן יהיה בן-האדם בלב האדמה שלשה ימים ושלשה לילות: 41 אנשי נינוה יעמדו למשפט עם-הדור הזה וירשיעוהו כי הם שבו בקריאת יונה והנה-פה גדול מיונה:

ספר יונה ניצב מבחינות רבות בצומת של תיאולוגיות מתמודדות זו עם זו (יהדות ונצרות) וראו על כך בהרחבה : אפרים אלימלך אורבך: "תשובת אנשי נינוה והוויכוח היהודי נוצרי", תרביץ, כ' (תש"י), עמ' 118- 122, ונדפס גם בספרו מעולמם של חכמים, ירושלים: מגנס, תשמ"א.

ומסביבת החיים שלהם כלויתן טורפני, מאיים ונטול חמלה.[25] כרסו היא חלל של היעדר השגחה, של אינטררגנום בין פרקי-החיים האכסמפלריים של בן-האלוהים לבין מעברו אל חסות-החסד המלא של מלכות שמיים. החלל הבולעני והמאיים הזה עוצב עשרות ואולי מאות פעמים באיקונוגרפיה הנוצרית בדמות מפלצת לויתן שהיסוד הציורי שבספר איוב מ"א: ו' ('דַּלְתֵי פָנָיו מִי פִתֵּחַ סְבִיבוֹת שִׁנָּיו אֵימָה') ובספר ישעיה כז: א' ('לִוְיָתָן נָחָשׁ עֲקַלָּתוֹן') הוא רב השפעה עליה כדרך שניתן להבחין בדוגמאות ייצוגיות ספורות אלה:

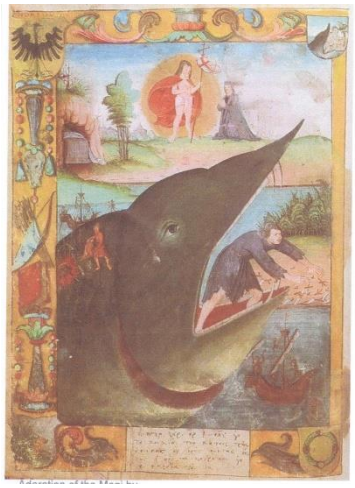


Bible Moralisée, 13Th century

Speculum Humannae Salvationis, 1455

Ranworth Antiphonal 1460-1480 (Ranworth, Norfolk)

[25] במסורת הנוצרית הימי-ביניימית הלויתן הוא אחד מארבעת נסיכי הגיהינום: שטן, לוציפר, לויתן, בליעל. Cyrus, H. Gordon, "Leviathan: Symbol of Evil", in: A. Altman (ed.) *Biblical Motifs,*Cambridge Mass.: 1966. 1-6



כתב-יד תנ"ך, גרמניה

כתב-יד הספרייה ההיסטורית בשטוקהולם

Jonas Härkeberge, Wall painting: Härkeberge, Upland Sweden

מימין : יונה נבלע על-ידי הלויתן משמאל: יונה נושא תפילה [כרוח ללא ממשות גופנית]

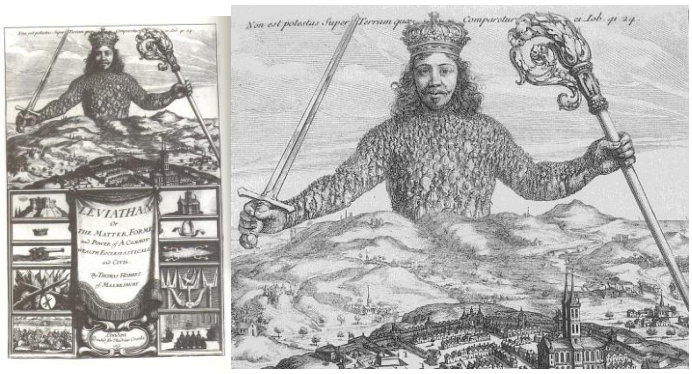
ג'יוטו, יונה נבלע בפי דג, פרסקו קפלת ארנה, פדובה

מסורת העצוב של בליעת יונה שהיא כהיבלעות ישו בקברו עד לתחייתו התמידה אפוא עד לראשית המאה השבע עשרה. בתוך מסורות איקוניות מאוחרות יותר מצויות שפע העתקות של

הקונפיגורציה הזו אשר לפיהן הלויתן הוא מפלצת ימית ששיניה אימתניות והיא בולעת את יונה כמן פעולת טריפה יותר מאשר כהכלה לשם הצלתו.

ה. חילון האיקון הנוצרי

מסורת זו שצפינו בה בביצועיה באמנות פלסטית יכולה הייתה להתקיים משום ששמרה על הזיקה הפרשנית הטיפולוגית שגוזרת את דמות ישו מדמות יונה. רק היציאה מן המסגרת הפרשנית הדתית הזו יכולה הייתה לחולל שינוי מהותי בקונפיגורציה המאיימת הזו, ולהעניק לה מובן חיובי חדש. תופעה בעלת מוניטין כזו היא איור השער לחיבורו של תומס הובס 'לויתן' ל'מהדורת הראש' משנת 1651, שם מופיע השליט המגן על האמנה החברתית בדמות אדם-לויתן.[26]



שער: תחריט נחושת: לויתן, מהד' 1651 פרט מתוך השער

איור זה זכה לפרשנות מפורטת מאת קרל שמיט, שנשען על ידיעות מסוימות בקבלה, אך כפי שהראה ש' מינץ, טעון פירושו של שמיט בגישה אנטישמית שהתעלמה מן המסורות המדרשיות על הלויתן (במיוחד אלה המועידות את בשרו להיאכל על-ידי צדיקים לאחר ביאת המשיח). עם זאת 'הקוראים' באיור מגיעים לתובנות שוות לגבי המובן של דמות האדם-לויתן שבתחריט הנחושת שבשער מהדורה זו של ת' הובס;[27] 'לויתן' הוא, על-פי הבחנתו של שמיט, צורה חזותית מועצמת של כוח שהורחב מן הטבע אל האדם. זהו כוח אוניברסאלי: עוצמה שולטת.

---

[26] Thomas Hobbes, *Leviathan: or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, London: Printed for Andrew Crooke, 1651

[27] ראו הפרק השני בספר: Carl Schmitt, *The Leviathan in The State Theory of Thomas Hobbes* (Trans. G. Schwab & E. Hilfestein), Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1996, pp. 17-30. וכן: Samuel I. Mintz : "Leviathan as Metaphor", *Hobbes Studies*, vol. II :3-9 (1989), pp. 3-9. אני מודה לפרופ' מנחם לורברבוים שהביא לידיעתי פריטים אלה. מאמרו בנושאים אלה וכן המבוא למהדורה המדעית העברית הם חומר מאלף בסוגיה זו. ראו: מנחם לורברבוים, 'מבוא', בתוך: תומס הובס, לויתן: או החומר, הצורה והכוח של מדינה כנסייתית ומדינתית, (תרגם: א' אמיר), ירושלים: שלם, תש"ע, עמ' ט-לא, ובמיוחד עמ' טו; יח-כג. וכן: מנחם לורברבוים: "שובו של לוייתן: על התיאולוגיה הפוליטית של הובס", תרבות דמוקרטית 6 (תשס"ב 2002), ירושלים: אוניברסיטת בר-אילן, המכון הישראלי לדמוקרטיה וצביון: מרכז ג'ולסון, עמ' 85-110. במיוחד עמ' 91 על הזיקה של הסמל למסורת דתית מצד אחד ומשמעותו החילונית מצד אחר.

מינץ, שעקב במאמרו אחר המסורות האטימולוגיות הפרשניות שהוקנו ל'לויתן' ברנסנס, מעיר על הפרקטיקה הבלשנית של פירוק המילה העברית לשתיים: 'לוה' (כצורה של נטילה וחיבור) ו'תנין' (נחש העקלתון), ומעלה בעקבות זאת מחדש את ההשערה כי עוצמתו של האיקון השליט אצל הובס של שליט היא צירוף סך הכוחות האינדיבידואליים שנדחסו אל תוכו. תחריט הנחושת שמתלווה לו המוטו מספר איוב מ"א: 24 אכן מציג דמות אדם גיגנטית (*magnus homo*),[28] העוטה כעין שריון-קשקשים שכל אחת מלוחיותיו היא דמות אדם זעירה ('ננס' בלשונו של שמיט). הענק הזה מגיח מאחורי רכס שלמרגלותיו שוכנת עיר, ומשום האופי הגלי של קו האופק ורכסי-הגבעות תחתיו מוקנה למרחב הבקיעה הזו איכות אקוָוטית. כך נראה השליט כמן אנוש-לויתן המגיח כנפטון ועולה מן הים לגונן על המרחב העירוני, שהוא בשפה האלגורית של איקון זה – המרחב המדיני.

בתוך המסה הפרשנית המפורטת שהציע ק' שמיט בניתוח האיור הזה בולט היסוד החילוני שהוא מאתר דווקא על רקע מסורת העיצוב של הלויתן באיקונוגרפיה הנוצרית. שמיט מתחיל את פירושו באותה הבחנה שהוזכרה לגבי הצורה המוזרה של כסות-השריון-המגן שהוא מורכב מדמויות זעירות, ויוצר מעין מעטה כוח על גוף השליט.[29] דמות האדם שהייתה באיקונוגרפיה הדתית היהודית והנוצרית **בלועה בתוך** הדג הגדול, 'הוצאה', הוכפלה ונעשתה למעטה החיצון שלו. כך נעשה האדם באיקונוגרפיה הזו מפרט מיוחד ומושגח לפרט מצורף (הקהילה, העיר והמדינה), שמגן עם האזרחים האחרים על הלויתן וזוכה בתמורה להגנתו. הלויתן אינו כוח מציל את האדם מן הפורענות שבטבע, אלא הוא יצור שמחוץ לטבע, בריאה מלאכותית (*animal artificiale*) של החברה, מעין אוטומטון, או מכונה, שנבראה לצורך הגנת האדם מפורענויותיו שלו עצמו (אצל הובס: מלחמות האזרחים באנגליה של המאה השבע-עשרה).[30] הלויתן הוא האיקון של האמנה החברתית של הובס, שאף שביקשה בתוכנה לשמר את הזיקה לכנסייה הפגינה פנים איקוניות בעלות חזות חילונית מובהקת.

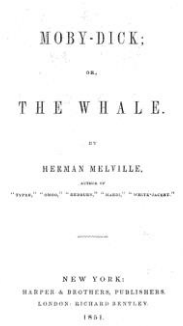
הדחיקה של הפרשנות הטיפולוגית של ספר יונה, דהיינו ה'שיכחה' שגוזרת האיקוניות החדשה הזו על דמות יונה כפרהפיגורציה של ישו, הביאה בסופו של דבר לסוג חדש של העצמת הלויתן על חשבון הנביא המוגן בבטנו. העצמה זו היא שעומדת בליבו של הרומן מובי דיק מאת הרמן מלוויל (1891-1919), והיא שהקנתה לרומן את שמו בגרסת ההדפסה הראשונה שלו (*The Whale*). בחלקו הראשון משובץ פרק שלם (Chapter IX: The Sermon) שהוא דרשה על הספר יונה מאת מטיף מקומי בכנסיית ציידי לויתנים בעיירה ניו-בדפורד.

---

[28] ק' שמיט, שם עמ' 19.

[29] ראו שמיט, שם, עמ' 18 וכן בעמ' 25 מביא שמיט הערה של ברנרד מנדוויל על הובס: "The gods decided that million of you, well attached to each other, compose the strong leviathan"

[30] שמיט, שם, עמ' 19.


MOBY-DICK;

OR,

THE WHALE.

BY

HERMAN MELVILLE,

NEW YORK:
HARPER & BROTHERS, PUBLISHERS.
LONDON: RICHARD BENTLEY.
1851.

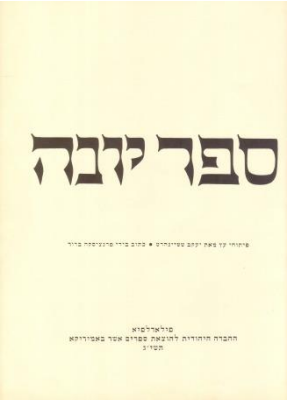
טקסט זה מערב שפת-דייגים בכנסייה דמוית-ספינה, עם דרשנות אקסטאטית ומורליסטית שנשמע בה בת-קולה של כנסיית גוספל של שחורים בדרום-ארה"ב. הדרשן, הכומר מיפל, כאילו 'שכח' את הפרשנות הנוצרית המסורתית המזהה בין ישו ליונה, והוא מסור כולו לפולקלור ספני של המלחים היוצאים לציד לויתנים. יונה הוא חוטא רב-אשמה, שהסתנן לספינת הציידים, שאותה מכנה המטיף 'אנית המבריחים הראשונה הידועה לנו' והסחורה המובחרת היא יונה. '[...] והלויתן מגמא את הגלים ודולק אחריו בפה פעור'. הדימוי שמארגן את הרטוריקה של הדרשה נטול אפוא מעולם פירטי-עבריני והדרשן חותר לטלוס המוסרי כשהוא מתאר את יונה הבורח מאלוהיו כשהוא ניצוד על-ידי הדג ומוכנס לכלאו: "[...] מורתח לתוך הלוע הפעור המצפה לו: והלויתן קופץ את כל שיני-השנהב שלו, כמוהן כברגים לבנים, על בית כלאו. או-אז התפלל יונה אל האלוהים ממעי הדג".[31] בכך נעשה הלויתן של מלוויל למלכודת מיתית שהבורח ממנה נופל אל תוכה, מעין גרעין המעשה בקברניט אחאב המבקש כל ימיו לצוד את הלויתן הלבן מובי-דיק. המודרניזם של שלהי המאה התשע-עשרה הרחיב (או אולי צמצם בכך) את אפשרויותיו הסימבוליות של האיקון הזה אל גבולו הבלתי-נוצרי ביותר, אף שלמראית עין הקונטקסט הנוצרי כל-כך של דרשה בכנסייה מסווה את המודרניזם המיתי הזה.

ו. ספר יונה, מהדורת שטיינהרדט כ'מעשה-תשובה' תיאולוגי

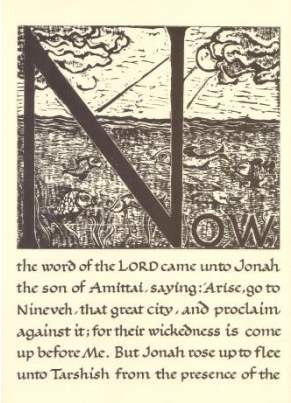
מהדורת ספר יונה שנעשתה בידי התחריטאי היהודי האקספרסיוניסטי יעקב שטיינהרט והמעצבת הטיפוגרפית פרנציסקה ברוך, אף שנדפסה בפילדלפיה רק בשנות החמישים (1953), היא מוצר תרבותי אמנותי אקספרסיוניסטי מובהק, האופייני לעשור הראשון והשני של אמן חשוב זה. מכל בחינה שהיא הסמיוטיקה הגרפית והתמטית שלה מאותתת רעיונות טיפוסיים לאוונגרד היהודי-גרמני שלאחר מלחמת העולם הראשונה ועד לימי מלחמת העולם השנייה. חיתוכי העץ ששיבץ שטיינהרט – תלמידו המובהק ביותר של התחריטאי היהודי הרמן שטרוק – הוכנו ברובם בגרמניה בשני העשורים הסמוכים למפנה המאה. מעבר לכך התמה של הנביא הנושא את דברו מול עיר חטאה, והגילום הייחודי שלה בדמות יונה העסיקו את

[31] הרמן מלוויל, מובי דיק, (תרגם: אהרון אמיר), ירושלים ותל-אביב: כתר, עמ' 57-58.

שטיינהרט כאמן אקספרסיוניסט מובהק כבר בשנות העשרה שבהם שהה בברלין.[32] בין השנים 1922-1923 סיים שטיינהרט סידרה גדולה יחסית של תחריטים המציגים סדרה חזותית מפורטת של סיפור היונה הנביא.[33] בשנת 1924 הכין שטיינהרט את סידרת חיתוכי העץ שאותה שיבץ לאחר מכן במהדורת פילדלפיה משנת 1953, ואשר לה הוסיף חיתוכי עץ נוספים מראשית שנות החמישים.[34]



שער עברי, ספר יונה, מהד' שטיינהרט 1953
טיפוגרפיה: פרנציסקה ברוך



עמוד הפתיחה שער באנגלית
האל מדבר ללויתן, 1952, 11X18

חיתוכי העץ של שטיינהרט נתונים בתוך אקלים הדעות והתפישות המיוחדות לאקספרסיוניזם היהודי של תחילת המאה משנת 1910 ואילך. שטיינהרט שעבר לגור בברלין בגיל תשע, כדי ללמוד בה בבית הספר היסודי, הכיר כבר בצעירותו את הרמן שטרוק שאצלו למד בין השנים 1907-1908 את אמנות התחריט, וכן הכיר את הצייר היהודי לודויג מיידנר החל משנת 1911. מיידנר התמחה בציורים אקספרסיוניסטים אפוקליפטיים שבהם עוצבה העיר המודרנית כמקום של אסון חברתי, דתי ותרבותי. העיר המודרנית – ובמיוחד ברלין שהפכה למרכז הגירה לפרולטריון תעשייתי עני במיוחד – היא מעין נינווה החוטאת, שהציור האקספרסיוניסטי מראשיתו מתאר אותה כמקום של דקדנס אף כי קודח ונמרץ בהופעותיו החיצוניות. מבחינה צורנית הביטוי לכך ניתן בקומפוזיציות סוערות, שבורות ומרוסקות, שאותן למדו האמנים האקספרסיוניסטים הגרמניים מבני זמנם הפוטוריסטים האיטלקים. שטיינהרט עיצב ערים

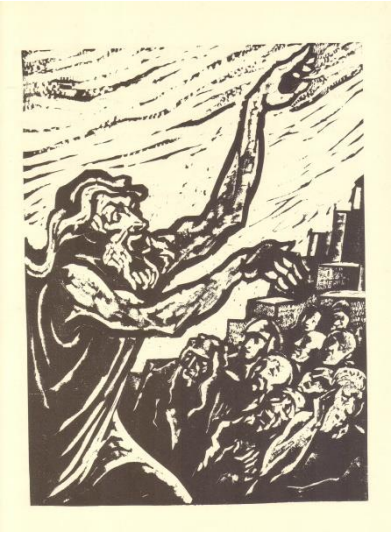
[32] הידועה שבעבודותיו בנושא זה היא תמונת השמן 'הנביא' שהצייר הגרמני לודוויג מיידנר העיד כי חזה בה כבר בשנת 1911 . וראו סדרה של תחריטים בנושא זה בקטלוג סטיפן ברנס, להלן הערה 24, עמ' 130-131; 184.

[33] ראו: בין יעקב לישראל זהות ומולדת ביצירתו של יעקב שטיינהרט, קטלוג לתערוכה: אוצר : גבריאל מענית, אוצרת: רותי אופק, טקסט: זיוה עמישי-מייזלש, גן התעשייה תפן: ינואר 1998, עמ' 132-133. וכן קטלוג מלא יותר של עבודות מן התקופה הזו: Stefan Behrens (herausg. und bearbeited), *Jakob Steinhardt: Das graphische Werk,* Berlin: Kunstamtes Wedding, 1987, pp. 24; 34; 208-209

[34] ראו: בין יעקב לישראל, שם עמ' 61. וראו דבריה של עמישי-מייזליש על יונה כנביא חברתי אשר שטיינהרט מזדהה עם ייאושו, שם עמ' 61-62. ראו תוספות משנות החמישים בקטלוג סטיפן ברנס, שם, עמ' 255; 259 וכן המשך לסדרה שאינו מופיע במהדורה: חיתוך עץ משנת 1965 יונה מוקא ליבשה עמ' 849.

כאלה הן בעבודותיו האקספרסיוניסטיות המוקדמות משנות העשרים והן בעבודותיו המאוחרות בארץ ישראל בשנות החמישים. [35]

שטיינהרט, שד (בצבע), 1956 32.6X22



שטיינהרט, יונה מטיף בנינוה, 1924, 24 X 18

בעבודותיו המוקדמות התמה הזו העסיקה אותו בעבודות בטכניקות שונות שבהן מתוארות דמויות של נביאים הנתונות בתוך נוף אורבני קובייתי 'קר' ומנוכר, והוא כרסק קלידוסקופי וכאוטי של קווי מבנים שבורים. הידועה שבעבודות אלו מתוארכת בשנת 1913, אף כי מיידנר העיד שראה אותה כבר בשנת 1911, היא תמונת השמן 'הנביא'.

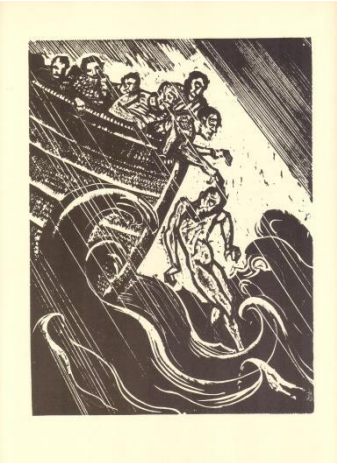
[35] ראו על העירוניות באקספרסיוניזם בכלל ואצל שטיינהרט בפרט המאמר: Dominik Bartmann "Steinhardt und die Stadt", (in) *Jakob Steinhardt: Der Prophet: Ausstellung – Und Bestandskatalog*, Berlin: Jüdisches Museum im Berlin Museum, 1995, pp. 113. העירוניות כיסוד משחית היא נושא מרכזי בקבוצת 'הפתיטיקנים החדשים' שהחלה את פעילותה בשנת 1909. ראו מסת מבוא מאת חיים גמזו על יחסי שטיינהרט עם קבוצה זו שעליה נמנו קורט הילר, אלזה לסקר שילר, פאול צך (שאת דיקנו עשה שטיינהרט בחיתוך עץ): Leon Kolb, (edit. & Introd.), *The Woodcuts of Jakob Steinhardt: Chronologically Arranged and Fully Reproduced,* San Francisco: Genuart, 1959, pp. 6-9.

הנביא, שמן על בד, 1913, 180 X 230, בית-הכנסת החדש ברלין[36]

שטיינהרט חזר כאמור על התמה הזו של מתנבא בתוך המון עירוני, כשברקע התמונה חזות אפוקליפטית אסונית על תרבות אורבנית מתפוררת בת זמנו. בסופו של דבר נעשתה התמה למרכזית כדי-כך שהחליט לעצב מהדורה מאוירת של ספר יונה שאותה הכין ביחד עם הטיפוגרפית פרנצקה ברוך, ושיבץ בה חיתוכי עץ שנעשו בשנות העשרים המוקדמות בגרמניה (1923-1924) והוסיף להם מחיתוכי עץ שהכין בראשית שנות החמישים בארץ ישראל.

התופעה הבולטת ביותר לגבי מהדורה זו שמכנסת במסגרת אחת את כל עבודותיו הגרפיות על ספר יונה (למעט התחריטים שנעשו בשנות העשרים) היא ההתעלמות המוחלטת מן המסורת הנוצרית של איור ספר זה, שזכה כאמור למאות התייחסויות באמנות האירופית. שטיינהרט חזר אל הטקסט המקראי והמדרשים עליו, והעמיד דמות של נביא כנוע לכוחות גדולים ממנו; הסערה, המלחים והדג הבולע אותו, אך נותר תמיד שליח המצוי בשלב של מסע לקראת הגשמת שליחותו. חיתוכי העץ לספר יונה מציגים אותו כדמות מקראית מיוסרת (דומה לאיוב בסדרה מקבילה של חיתוכי עץ) ואת הדג הבולע כ'נותן חסות' וכמשגיח, מעין בן-ברית לאדם – שליח האל להצלת הנביא.

[36] ראו קטלוג מאמרים ומוצגים לתערוכה שהוקדשה לנושא זה במוזיאון היהודי בברלין: *Jakob Steinhardt: Der Prophet: Ausstellung – Und Bestandskatalog*, Berlin: Jüdisches Museum im Berlin Museum, 1995. במיוחד המחקר המאיר את קשריו של שטיינהרט עם 'הפתיטיקנים' האקספרסיוניסטים הגרמנים: Kathrin Kellner, "Steinhardt – Ein Pathetiker", ibid, pp. 47-64



מהדורת שטיינהרט ליונה, יונה מושלך לים

24X18

מהדורת שטיינהרט ליונה 'וימן ה' דג'

16X 18.6

בתמונת ההשלכה אל הים הֶעֱלים שטיינהרט את הדג כליל, ועיצב את גוף הנביא בדמות מרטיר, כזה שהעתיק פעמים רבות מציורי ישו על הצלב או מציורי ההורדה מן הצלב, המופיעים בעבודותיו משנות העשרים. הדג אינו אורב לאדם כחית טרף אלא מופיע בחיתוך העץ המיוחד לכך כמן 'דג-שבתי' (מעין קרפיון ענק), שעיניו ממוקדות בדמות הטובע במצולות. את התמה הפיגורטיבית הזו יכול היה שטיינהרט ללמוד מנוסח פרקי דר' אליעזר, אשר בו משוחחים יונה והדגים (הדג, והלויתן) זה עם זה על גורלם לעתיד לבוא. שטיינהרט השיב אפוא את ציור הדג אל מרחב החסד המדרשי, שממנו הוגלה בפולקלור האיקוני הכנסייתי של ימי הביניים אל מרחב מפלצתי, וכן חילץ אותו מהמרחב המיתי בספרות החילונית הסמוכה לזמנו (מלוויל).

תפישה זו של חסד הביאה את שטיינהרט לגילום תימטי חדש לפיו השהות ליד הדג, הן במעמקי הים והן בעת הבאתו של הנביא לחוף, היא שהות בטבע מושלם, גן-עדני אשר בו החי, הצומח והאדם שרויים בהרמוניה מליאה:

תוספת למהדורת 1956, 1952, 15X18

על יסוד התפישה הזו זוכה הדג בצורה אנתרופומורפית; עינו מוארכת ומאפשרת בכך מבע אנושי ובכך מתרחקת מן המבע-המבעית והאטום של עין-דג עגולה. היא מעבירה מסר של השגחה שמסומנת באמצעות הסמל האיקוני (ימי-ביניימי ובעיקר בארוקי) של קרני שמש חודרות מן השמיים אל מעמקי הים ומקשרות בין ההשגחה האלוהית וההשגחה של הדג על הנביא ששבטנו. גם בחלקים האחרים של הספר שבהם תיאר שטיינהרט את הצלת הנביא והקאתו ליבשה שימר את הצורה האנתרופומורפית הזו, ואף שהדג עוצב כיצור-ים ענק ממדים עדיין הוא נושא תווי צורה אנושית משגיחה.

יונה מוקא ליבשה, מהדורת 1956
16.5X17.8 1924

יונה מוקא ליבשה, חיתוך עץ וצבע 1950
תוספת למהדורת 1956 25.5X38

עבודותיו הגרפיות של שטיינהרט חוללו אפוא מהלך רנסנסי מקראי-מדרשי שנישא על הגל האקספרסיוניסטי של המאה העשרים. הם מעין 'מעשה תשובה' תיאולוגית אמנותית יהודית, והשבתו המחודשת של איקון 'ההשגחה בבטן דג' אל חיקה הפרדיגמטית של תפישה יהודית הרואה את הטבע והאדם בתוכו כחלל הנתון להשגחה אלוהית נוטת-חסד.

קיוטו, יוני 2012
פוטסדם , יוני 2014

עי"ן גימ"ל
כתב עת לחקר יצירת עגנון
גליון ב', תשע"ג - 2012

השגחה במעי הדג

ספר יונה, המדרשים עליו ומהדורת יעקב שטיינהרט

'מזל דגים' לש"י עגנון ומהדורת יוסל ברגנר

אביד˙ב ליפסקר-אלבק

חלק ב :

הגועל מהממשי והייאוש מהייצוגי

'מזל דגים' לש"י עגנון ומהדורת יוסל ברגנר

לרפי וייזר – בתודה מאוחרת

כל הזכויות שמורות©
פרויקט חקר עגנון בסיוע מחשב. מהדורה מדעית אלקטרונית
המחלקה לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בר-אילן
www.biu.ac.il/js/li/aj

א. הגועל מהממשי

סיפורו של ש"י עגנון 'מזל דגים' נדפס לראשונה בכתב העת מולד (יד, 1956) וזכה לכמה פירושים שהמקיף בהם הוא של גרשון שקד.[1] במאמר פרשני המביא קשת עשירה של תובנות לסיפור הזה הניח שקד כי הקישורים האינטרטקסטואלים של סיפור זה "[...] מדגישים שהאירוע ממשיך בצורה זו או אחרת פרדיגמות קיימות, או בניסוח אחר – שהאירוע החדש [המעשה בפישל קארפ: א"ל] אינו אלא טרנספורמציה של מודל ספרותי קדמון החוזר וממשמש את עצמו בהקשר חדש".[2] לשם ביסוסה של הבחנה זו הביא שקד סימוכין משכנעים ביותר, הכוללים סקירה מקיפה של חלק מהמקורות המקראיים והמדרשיים שנזכרו בחלקו הראשון של מאמרי. בחלק זה של המאמר אני מבקש להציע מבט אחר על היחס שבין הסיפור 'מזל דגים' והמקורות האלה. היחס החדש המוצע כאן אינו שולל את הטענה המשכנעת של שקד, כי עגנון הכיר את המקורות המדרשיים על ספר יונה, וכי בדרכים ישירות ועקיפות עיצב מוטיבים מרכזיים בסיפור כגרעיניהם של מהלכים חוזרים למקורות אלה.[3] בדברים כאן אני מבקש להצביע על מהלך פונדמנטאלי של עגנון כלפי המקורות האלה ולשחזר עמדה והתייחסות מסדר ראשוני \ אינסטינקטיבי של עגנון כלפי עצם ההיבלעות במעי הדג, שגם הנוסח המקראי אינו מתייחס אליו אלא בעקיפין (בתפילת יונה) כשהייה בשאול, באימה ובחשיכה, ואשר המדרש הקדום מחליף אותו באשכול מוטיבי אגדי ופנטסטי של סובלימציות סימליות (בטן הדג כחלל בית-כנסת, מרגלית מאירה התלויה בו כנברשת, ועיני הדג הזורחות פנימה כחלונות שקופים וכו'). אל עצם ההרגשה החושית-הממשית הזו של שהייה במעי הדג, שהרגש האינסטינקטיבי כלפיה הודחק במדרש, עגנון מבקש להגיב בסיפור 'מזל דגים' ללא כל סובלימציות – ברגש של גועל.

זהו הרגש שהמספר מבקש לגבור עליו בכל חלקי הסיפור 'מזל דגים', ואותו אני מבקש להציג כתימטיקה של הסיפור וכעקרון פואטי ומטא-פואטי בין עקרונות אחרים ביצירת עגנון. במישור חוץ טקסטואלי מתעוררת שאלה מסדר גבוה יותר לגבי פרשנות עגנון: כיצד אירע שיסוד בולט כל-כך בטקסט הזה 'נעקף' על ידי פרשניו של עגנון, אף כי כשמצביעים עליו, אי אפשר

---

[1] גרשון שקד, "עד דלא ידע: על 'מזל דגים' מאת ש"י עגנון", בתוך (עורכים) מ' ברינקר, י' יהלום, י' פרנקל, אסופת מאמרים לזכר דן פגיס, חלק ראשון, מחקרי ירושלים בספרות עברית י-יא: ירושלים: האוניברסיטה העברית (תשמ"ח), עמ' 357-339. המובאות במאמר זה מן הגרסה הראשונה.

[2] שקד, שם, עמ' 341.

[3] ראו גם עבודת מחקר מקיפה על משקעי קבלה ביצירת עגנון בספרו של אלחנן שֶל˙ה, הקבלה ביצירת ש"י עגנון, תימה: סדרת מחקרים בתימטולוגיה של עם ישראל, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, תשע"א. שֶל˙ה נדרש פעמיים לחקר המקורות הקבליים בסיפור 'מזל דגים'; בפעם הראשונה בעיון במוטיב של גלגול בבעלי חיים (שם, עמ' 213-214), ובפעם השנייה בהשוואה מפורטת של קטעים מהסיפור לזוהר (שם, עמ' 257-258).

שלא לראות את דחיסות הופעתו כמעט בכל חלקיו של הסיפור הזה? על שאלה זו אפשר להשיב לאחר מהלך פרשני אשר מצד אחד יעניק משמעות ליסוד הזה כקונסטרוקט פואטי בסיפור, ומצד אחר יעריך את אפשרויות ההכלה של פירוש זה במסורת הפרשנית על עגנון – היבט שאשוב אליו בסיום המאמר.

גועל הוא רגש שהמסַפר אחוז בו החל מהפרק הראשון של הסיפור שכותרתו 'בעל בעמיו' ובו מתוארת הדמות הראשית – פישל קארפ – כדמות אדם ש"ערפו היה שמן" והוא נמדד 'באמַת ידו של עגלון מלך מואב'. היסוד הדוחה הנרמז בדימוי הזה לעגל מרבק ול'בעל עגלה' (שהוא במבטא העיירתי 'בַּלֶגוּלֶה' כלומר איש גס) קשור לפרטים נטורליסטיים בטקסט המקראי בתיאור מראית חיצונית של דמות באמצעות אבריה הפנימיים. אלה יחסים הנרמזים לא רק ב"כריסו שהייתה בריה בפני עצמה", אלא בַּהפניה המטונימית למה שכתוב בספר שופטים על אופן מותו של עגלון שנדקר בחרבו של אהוד בן-גרא, והחֵלֶב המכסה על מעיו עם תוכנם נשפכו חוצה.[4] צורה זו של הפרת הגבול שבין האיברים החיצונים והפנימיים (בעיקר אברי העיכול המכילים את פסולת הגוף), היא זו שאליה מתייחס המספר כשהוא מתאר את פישל קארפ מנקודת מבטם של "אוכלי קורקבנים", שהיו אומרים כי "פימתו לגבי כריסו כקורקבן לגבי עוף, ופימתו הרי שמנה היתה כאווז קודם לחנוכה" (ע' א). עגנון מעמיד את יחסי החוץ והפנים של איבר אוכל ואיבר נאכל כמתחלפים, כמו למשל הגזר הלפות בכרכשת שבולע פישל קארפ – כלומר כאיבר פנימי בולע שנעשה לאיבר נבלע. לכך שייך גודל הדמות, אשר גם וֶרסֶס וגם שקד הסמיכו אותו למסורת הסיפור האירופית של הסיפור הגרוטסקי בנוסח גרגנטואה ופנטגרואל של ראבֶּלֶה. זהו גוף שיכולת ההתמתחות שלו רבה עד כדי היעשותו לקיבה עצומה הבולעת את כל הקיבות שבעולם. הגוף החיצוני נעשה לכרכשתא, ואילו הגוף הפנימי נשפך חוצה, כמרומז בדימוי של פישל לעגלון מלך מואב. בהצבה זו של המוטיבים הסיפוריים בפרק א' מצטייר ההבדל שבין מסורת הסיפור הגרוטסקי על הזללנים הגדולים שבספרות הכללית והעברית לבין מה שצייר עגנון בדמות פישל קארפ. גרגנטואה ופנטגרואל, שני הענקים הזללנים גיבוריו של ראבלה, עוצבו במסורת ההגזמה הגרוטסקית של הבארוק, מסורת שעקבותיה ניכרות בספרות העברית בדוגמה הידועה של 'אריה בעל גוף' של ביאליק. אולם סיפור זה של עגנון לא בא לכתחילה לעצב את המוגזם, המפלצתי והמעוות כגרוטסקי, אלא ביקש באופן ממוקד לתארו כמעורר-גועל.[5]

---

[4] שופטים, פרק ג: "(כא) וַיִּשְׁלַח אֵהוּד אֶת יַד שְׂמֹאלוֹ וַיִּקַּח אֶת הַחֶרֶב מֵעַל יָרֶךְ יְמִינוֹ וַיִּתְקָעֶהָ בְּבִטְנוֹ:(כב) וַיָּבֹא גַם הַנִּצָּב אַחַר הַלַּהַב וַיִּסְגֹּר הַחֵלֶב בְּעַד הַלַּהַב כִּי לֹא שָׁלַף הַחֶרֶב מִבִּטְנוֹ וַיֵּצֵא הַפַּרְשְׁדֹנָה".

[5] פרנסואה ראבלה (1494-1553), גרגנטואה ופנטגרואל (תרגום, מבוא והערות עידו בסוק), תל-אביב: דביר, 2003. היצירה בת חמשת הספרים נדפסה משנת 1532 ואילך והיא מבטאת את הלכי הרוח הרפורמאטורים של המחצית השנייה של המאה השש-עשרה. בפיתחה שיר הלל ליינות שִׁינוֹן – עיר הולדתו של ראבלה – ולאורך כל היצירה ההומוריסטית והסאטירית הזו ניכרת נטייה לנהנתנות הדוניסטית רנסנסית, והיא משקפת אותה תשוקה של הבלעת העולם והכללתו בסובייקט ההומניסטי החדש של הרנסנס – תימה שאין לה כל

עגנון בחר בחומרים, שעל פי הטרמינולוגיה העברית של המקורות ההלכתיים יש לכנותם כשייכים למה שהתרבות העברית מגדירה כ'מוקצה מחמת מיאוס', כלומר לאותו רפרטואר של תגובות (הקאה, הירתעות, הרחקה והקצאת מקום מרוחק) שז'וליה קריסטבה משייכת אותו למרחב של ה'בְּזוּת'.[6]

הפרקטיקה הפואטית של הגרוטסקי עורכת בדרכה מתיחה מוגזמת של האובייקטים שלה (אף מוגדל, כרס עצומה, עיניים פעורות לרווחה וכדומה), או ממציאה היברידים מגוחכים ומעוררי אימה של אנשים וחיות. היא מציבה אותם באופן סימבולי במעטפת החיצונית המקיפה את תחומי החיים הריאליסטיים; הטרולים, השדים והרוחות ביער, או למשל מפלצות ה- Grotesque שהוצבו סביב לכנסיות הגותיות על צריחיהן ועל הקשתות החיצוניות שלהן, כנציגים של חיים שדיים לגבולם של 'חיים נורמטיביים'.[7]

ה'מוקצה מחמת מיאוס' אינו הגבולי, אלא הנדחה אל מעבר לגבול. הוא מה שהורחק לחלוטין מחוץ לכל תחום חיים (ובוודאי מתחומו של הקדוש), באותה תגובה של עווית אינסטינקטיבית של הקאה, שמתורגמת מבחינת התגובה התרבותית להוקעה חוצה של המגונה והמזוהם. רפלקס ההקאה והפליטה חוצה של מה שאינו ראוי להכנסתו אל הגוף פנימה, קשור באופן ישיר או סינקדוכי להפרשות של הגוף האנושי או להפרשות של בעלי חיים הסמוכים לו

שייכות ליצירתו זו של עגנון. על ההקבלה הקרנבלית לראבלה ראו שמואל ורסס, "בין אדם לבעל-חיים – מוטיבים וגלגוליהם ב'עיר ומלואה'", בתוך: גרשון שקד ורפי וייזר (עורכים), ש"י עגנון – מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ח, עמ' 253-267, וכן: הנ"ל, ש"י עגנון כפשוטו: קריאה בכתביו, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ס, עמ' 189-212. בעקבות ורסס מעיר על כך גם שקד, שם, עמ' 339; 348. אינני מקבל את עמדת השניים כי 'מזל דגים' היא יצירה קרנבלית באופן שבו מיכאיל בחטין מגדיר ז'אנר זה. בעניין זה אני מסכים עם מיכל ארבל הדוחה אף היא את האפיון הזה :"הסיפור איננו סיפור קרנבלי, הטקסט איננו חוגג עם פישל את החיים, במעין מסיבת זלילה אחת גדולה והערכים המגולמים בו אינם ערכי הקרנבל" (מיכל ארבל: כתוב על עורו של הכלב: על תפישת היצירה אצל ש"י עגנון, ירושלים: כתר, 'הקשרים' ואוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2006, עמ' 143). לעומת זאת הסמכתו של הסיפור 'מזל דגים' לסיפורו של ביאליק 'שור אבוס וארוחת ירק', כדרך שמעיר על כך שקד, נראית לי פורה ביותר, באשר היא מצביעה על אותו יסוד בולמי ותגובת הגועל כלפיו שהוא יסוד משותף לשני הסיפורים.

[6] בכך אני מבקש לאמץ את הצעתה של רחל אלבק-גדרון שקראה מאמר זה והעירה כי יש **לדחות** את הניאולוגיזם העברי 'בְּזוּת' כתרגום למושג ה- L'abjection של ז'וליה קריסטבה ולשוב אל המושג העברי 'מוקצה מחמת מיאוס', שהוא ביטוי מדויק למה שאנו מרחיקים מאיתנו ('מַקָּצִים' בלשון ההלכה היהודית) משום גועל. וראו פנומנולוגיה של ה'מיאוס' בספר: ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות (מצרפתית: נועם ברוך), תל-אביב: רסלינג, 2005, עמ' 8-9.

[7] גם בהבנה מאוחרת, רומנטית, של היסוד הזה, כמו למשל ברומן הגיבן מנוטר-דם של ויקטור הוגו, דמותו של הגיבן קוואזימודו (בלאטינית: חצי-צורה – כלומר מי שצורתו לא הושלמה והוא בעל פוטנציאל מדומיין להרכב צורני הִבְּרִידי) אינו בהכרח מגעיל, אלא גבולי ומעורר אימה. מרחב החיים שלו הוא בין קמרונות הכנסייה מבחוץ ובמעברים שבין הקשתות הגותיות התומכות את המבנה מבחוץ. הוא אח אנושי לגרוטסקות המעטרות את המבנה מבחוץ, ורעו המאומץ של כומר הכנסייה, אך לעולם אינו מוקצה מחמת מיאוס מחוץ להוויה הכנסייתית.

(הצואה, ליחות הגוף או תוכן הקיבה המוקא מהפה) ובאופן תסמוכתי מטפורי לכל הדומה להן ומזכירן, בריח, בצורה, בטקסטורה או בצבע.[8]

דמויותיו של ראבלה, כמו דמותו של אריה בעל גוף, הן באמת גרוטסקיות, אך אינן קשורות למעורר גועל. ההשוואה של שתי יצירות אלה ל"מזל דגים' מחמיצה את האיכות הספציפית שמתלווה לפעולת האכילה בסיפור זה של עגנון, שהיא סמוכה באופן הדוק כל-כך דווקא ל"מוקצה מחמת מיאוס', כלומר למה שהיה צריך להרחיקו מהגוף והוא נמצא בַּלוּעַ בתוכו. יחסים אלה של בליעה בלתי ראויה – או של הכלת הדבר הדוחה במה שאינו ראוי להכילו – מגולמים בסיפור 'מזל דגים' פעמים רבות ברמות שונות של סיפור המעשה: ברמת החומר של המוטיבים הלשוניים והתמוניים וברמה הפונקציונלית של המהלכים הסיפוריים. עגנון מגולל בפתיחה מעשה טיפוסי של הגיבור פישל קארפ שהיה "עובר את השוק [...] ראה תרנגולת שמנה, חתיכת בשר נאה [...] לוקחם עד שלא יקדימוהו אחרים אם הספיק להם שק טליתו ותפיליו מצניעם בשק טליתו ותפיליו ומביאם אחר תפילתו לביתו" (עמ' ג'). יחסי העירוב שבין תשמישי קדושה לבין בשר בלתי-מעובד המושמים באותו כלי אחסון מייצגים באופן מדויק ומסמנים את מקורו של הגועל. כל אחד מהפריטים אינו מגעיל משום בחינה שהיא כל עוד 'הוקצה' לו מקומו הנכון. הוא נעשה למעורר גועל כשהוא מתערבב בשונה ממנו, כשהוא פולש אל מרחב שלא הוקצה לו. ערבוב זה מביא לכך שהגיבור אוכל מזון שנגע בחפץ שהיה מונח על קודקודו (התפילין), או מניח על קודקודו תפילין המשוחות בשומן הבשר של מזונו.[9]

הסיפור גדוש במצבים שמסמנים סוגים שונים של עוררות-גועל, ובהם מפרש המספר את תגובת הגועל שלו עצמו מהדמות שידיו עיצבוהַ. הסיטואציות הסיפוריות הן למעשה טכסונומיה של סימונים פרדיגמטיים שבאים להשיב לשאלה המציקה 'מה מגעיל אותי?'[10] התשובות לכך תולות את הגועל בצמצום המרחק ובסמיכות מקום בלתי ראויים של עניינים אוראליים – אכילה, עישון וכיוצ"ב להפרשות הגוף, כאותם תיאורים שבפתיחת פרק ב' בסיפור ('דג מצא', עמ' ג').

---

[8] אלה מופיעים בדרגות שונות של דחייה בספר יונה; מעי הדג, הסוף החבוש לראש הנביא, פעולת ההקאה של הנביא ליבשה והתולעת המכה בקיקיון.

[9] יש להניח כי מכאן בא לתפילין צבען הצהוב **לאחר** שהשתנה צבען השחור בשל השומן שדבק בהן, ולא כפי שסברה דבורה לוי כי כך נתכנו. ראו: דבורה לוי, "על מזל דגים": http://www.schooly2.co.il/jerusalem-arts/page.asp?page_parent=19542

[10] אפשר לומר כי בסיפור זה יותר מאשר בכל טקסט אחר חוקר עגנון את שרשי האיסטניסיות שלו עצמו. וראו הערה שכתב עליו דב סדן: "עגנון הוא אתרוג מהודר ומובחר, ואותו אתרוג מונח בפשתן רך מן הרך, והפשתן מונח בקופסה של עצי-זית, והקופסה של עצי-זית מונחת בקופסה של כסף" (דב סדן, קערת אגוזים, תל-אביב: ניומן, תשי"ג, עמ' 166).

במישור אחר מעצב עגנון את הגועל כצורה של הֶכלה לא ראויה של דבר בתוך דבר. כעין הסתוות 'המגעיל' בתוך מעטה תמים ואפילו קדוש – מצב היוצר מימד של הפתעה המוכרת לנו בהתגלות הדוחה בעת מציאת גוף זר (לעיתים מטונימי לגופנו כמו שערה במאכל) או אורגניזם חי בתוך המזון שלנו (כמו חרק או תולעת במזון). לסוג זה של ערעורי הפרדה 'מגעילים' שייך התיאור המפורט של שק הטלית שהוא עשוי מעור של עגל שפישל קארפ כילה בסעודה אחת, כדי שיחלה ולא יילקח לעבודת הצבא. שק זה נעשה עצמו לכעין קיבת-עור גדולה שבתוכה הושמו התפילין ביחד עם נתחי-בשר שנקנו בשוק, ומאוחר יותר שימש כשק להניח בו את הדג הענק שקנה מידי נוכרי (עמ' ז').[11]

הגועל הוא אפוא תוצאת ערבוב בלתי ראוי (הבשר והתפילין) או הפרת התחומים והגבולות של הקצאות תחומים מוּתנוֹת-תרבות. הבחנה זו ביחס ל"בזוּת' עומדת ביסוד המסה של קריסטבה והיא מנסחת אותו כך: 'היעדר ניקיון או היעדר בריאות, לא הם שהופכים דבר מה לבזוי, אלא מה שמשבש זהות, מערכת, סדר. מה שאינו מכבד את הגבולות, את המקומות ואת הכללים'.[12] מכאן הבדלי התגובה האינסטינקטיבית כלפי השמנה מוגזמת לעומת התגובה לרזון מוגזם. בשעה שהראשון מעורר דחייה וגועל השני נתפש כמוזר בלבד. ההשמנה היא ההתרחבות אל הגבול שמחוץ לסובייקט, היא מסמנת אפשרות של התחככות עם הזולת, היא איום של פלישה אל הגבול שמעבר למה ש'הוקצה' לו. ה'שמן' מסמן התרחבות בלתי-פוסקת של כלי קיבול המאיים לבלוע את הסמוך לו. זהו סוג המגע הכפוי עם גופניות אחרת, שאליה מגיבה הכתיבה של עגנון בבעתה נגעלת מול יציר כפיה שלה – פישל קארפ. מן הטעם הזה עגנון מעצב כמגעיל בסיפור זה כל מה שיש לו איכות לחה, רירית או רטובה. ה'רטוב' מוּעָד ל'חלחל' אל מה שנמצא בשכנות לו, ולבטל את הגבולות 'היבשים' והמופרדים של סובייקטים אחרים. זהו סוג פריעת הסדר שכלפיה מגיב עגנון ביתר-גועל כשהוא מתאר כיצד "לאחר שהקיא הדג שארית כוחו הניחו פישל על שולחן הקריאה והוציא כלי תפילתו מן השק ונטל את הדג וחזר ותחבו לתוך השק" (עמ' י). הדג הוא הממשות 'הלא-מטפורית' של הגועל לגבי עגנון – הוא "מופלג בבשר ובשומן וסנפיריו חמוצים מדם" (עמ' טז). אל לחות-שמנונית זו, המוחשת לאורך הסיפור, מגיב עגנון ברתיעה יותר מאשר לכל יסוד אחר, והוא מקדיש לה פרק מיוחד 'מחשבות מפוּלמוֹת' (עמ' יז), שהן מחשבות הדג – 'מחשבות לחות' – ש'המגעיל' חושב על עצמו. בפרק זה מהרהר הדג על עצמו ועל פישל 'אוהבו', מחשבות אשר "רובן", כלשון עגנון, "מכחישות את הדעת" (עמ' יח).

---

[11] ראו השוואה זו של תיק התפילין לקיבה ענקית: מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב, עמ' 139, וכן וראו על מוטיב זה של מעיים ('חלחולת מעשה מילואים') וקיבה (פשטידת הקיבה') הנבלעים כמאכל אל הגוף בניתוח סיפורי ביאליק 'אריה בעל גוף' ו'שור אבוס וארוחת ירק' אצל עדי צמח, הלביא המסתתר, ירושלים: קרית ספר, תשל"ו, עמ' 218-228.

[12] קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, עמ' 9; ראו גם עמ' 17.

בתוך המרחב האפיסטמולוגי הזה של 'מחשבת הגועל' פוער עגנון חלל אותֶכּטוֹני של התעצמות המגעיל מתוך עצמו, זה שנולד מהתודעה המתועבת של הדג, לפיה לא נוצרו דגים בעולם אלא כדי ש"יהיו קוברים אותם בכרסם של בריות בני אדם".[13] מחשבת-הדג מציירת לעצמה את עצמה כמזון לח ודוחה הנטפל לפנים הגוף האנושי, וטומן את עצמו בתוכו דווקא ברגע שהוא נעשה למאוס מעבר לכל מידה, כשהוא סמוך לקיצו וכשהוא רטוב מרקבוביות של גוויה: "באותה שעה קַץ [הדג] בעולמו והתחיל מוציא רירין מחמת מיאוס ואילולא כוח החיים שלא הניח ממנו היה רָר את פליטת חייו" (עמ' יט). הדג אינו לח במים, כאשר הוא שוחה בהם, שם הוא נתון במרחב הרטוב כ'מים בתוך מים', כביטויו הידוע של ג'ורג' בטאיי. הוא נעשה ל"ברייה מפולמת מליאה ליחה' (עמ' כא), המעוררת תגובת גועל כשהוא נידוג מהמים, כלומר כשהוא עובר מגבולו הרטוב אל היבשה ונעשה לאובייקט של תשוקה בולמית עבור פישל המבקש לבולעו.

היסוד הטראנסגרסיבי הזה של פריצת הגוף הלח, הרירי אל המקום היבש של הסובייקט המספר, הוא הנושא המטפורי המרכזי של הסיפור. המספר מגיב בתגובה אנורקטית של עווית בחילה כלפי הבולמיה המבקשת באמצעות סוכנהּ פישל קארפ, להכלילו בתוך החיים העיירתיים היום-יומיים. בהקשר זה כדאי להיזכר כי כמה יצירות של עגנון נתונות במתח המופרז הזה שבין משיכה בולמית למזון ותגובה אנרוקטית-מבוהלת מפניו. רתיעה ממין זה מופיעה ברגעי המשבר של הירשל ב'סיפור פשוט' בעיקר בארוחת האירוסין שלו למינה. גם בסיפור זה מופיע יצור מימי (למחצה) – בר אווז – שהירשל מגיב אל חרטומו כאל בעל חיים שבעת הגשתו לשולחן הוא נותר אחוז בתודעתו כשייך לסביבה בוצית-לחה.[14] הבחילה של הירשל מסמנת בסיפור הזה את ראשית הפרישה שלו מסדר חברתי בורגני מזוהם, לח ודביק. תגובתו האנורֶקטית מסמנת את ההינזרות מטובות ההנאה של ארוחת אירוסין זו, מהנישואים, מהרווח הכלכלי המלווה אליהם (שהמזון הוא הסמל הייצוג שלו) ומהנאת המין ביחסיו עם מינה. ואכן פעמים רבות נתפשים הדחפים הבולמיים אצל עגנון כמאיימים על

[13] ההרהור הזה של הדג שייך, לשיטת עגנון, למִבדה הגנאלוגי של הדג שמוצאו הקדום מן הדג ששהה בבטנו של הדגה שבלעה את יונה. זהו אפוא חלק מן המֶחשב-המדרשי-מיתולוגי של הסיפור, כפי ששקד הבינו. המחשב הזה הוא גנאולוגי ומיתולוגי מעיקרו ואין לו כל מגע עם הסתכלות אקולוגית מערכתית. ראו: דן מישייקר: "לא על האדם לבדו: עיון אקולוגי בסיפור 'מזל דגים' מאת ש"י עגנון", עי"ן גימ"ל: כתב עת לחקר יצירת עגנון, גיליון א' (תשע"א) עמ' 94-122.

http://www.biu.ac.il/JS/li/aj/first_issue.html

[14] 'נכנסה משרתת והביאה כלי גדול של חרסינה בדמות בר אווז... שטוח עמד העוף החרסיני כשחרטומו הזועף פתוח כקבצן שהוציאו פרוסתו מפיו. הבל חם ושמן עלה הימנו ועיטף את המנורה...,. ש"י עגנון, על כפות המנעול, ירושלים ותל-אביב, תש"ך, עמ' קכו. עגנון שב אל הטופוס הדוחה בעיניו של עוף המים גם ב'מזל דגים' בתיאור התפילה שעל ראש פישל: "ואף היא עצמה קמוטה היתה ועינה כעין חרטום בר אוז, ואף התיתורא שבורה היתה ועליה רום אצבע שומן" (עמ' כב).

הקדושה המסדירה את חיי האדם בעולם, כמו למשל בסיפור 'והיה העקוב למישור', שבו מאבד הגיבור מנשה חיים את התפילין שלו בגלל תאוות אכילה. היסוד הזה בולט כדי כך ביצירת עגנון, עד כי נמצא מי שראה בכך ביטוי כפוי על יצירתו משום היסוד הביוגרפי האישי של הסופר, שהיה כידוע צמחוני.[15] יוצא מן הכלל בענין זה הוא תאומו-התשלילי של 'מזל דגים' – הסיפור 'אצל חמדת' שבו האכילה מצטיירת כמעשה מופרד מן המעשה הקדוש ולפיכך כאפשרי להכלה בעולמו של המספר.[16]

התעצמות הגועל כישות גדֵלה ובלתי מרוסנת היא כה משונה ומוזרה בעיניו של המספר ב'מזל דגים', עד כי הוא עצמו עומד משתאה מול היעשותה לממשות בידיו שלו עצמו. אמנם 'האפולוגטיקה' שבפתח הסיפור כוללת דברי התנצלות מובלעת על שרשור עובדות שאינו יכול להיתפש כ'אמת', וכי המספר יודע כי לא עלה בידו "לבצר כל הפרטים ולייישב כל המקומות", אך למרות זאת הוא עומד על כך כי "כל דבר דָבור על אמיתו" (עמ' א). ההתעצמות הזו אינה לפיכך הגזמה בשום צורה – מה שעלול להיראות כך בעיני מי שקורא את הסיפור כסאטירה או כגרוטסקה – אלא היעשותו של דבר-הגועל לממשות שהיא מעבר לגבול שהוקצה לה. כלומר זו עלילה של התערערות הסדר האונטולוגי מתוך עצמו – דרמה של התעצמות אותכטונית של ה'ממשות' מתוך עצמה ובליעת עצמיות אחרת העומדת בגבולה. לכך יש לשייך את הביטוי המוקשה מעט שמשלב עגנון במחצית הפרק הראשון של הסיפור כשהוא כותב על פישל קארפ כי 'כבר בבחרותו ניכר שעתיד הוא להיו[ת][17] אדם **של ממש**' (ההדגשה שלי, עמ' ב). הדימוי הספרותי של פישל לעגלון מלך מואב נעשה מכוח

---

[15] על הצמחונות של עגנון ראו רות נצר, "השגעון ושירת הקבצנים הסומים – עוד מבט על 'סיפור פשוט' של עגנון", בתוך: השלם ושברו: מיתוס, ספרות, שירה: כינוס מאמרים ממבט פסיכולוגיית המעמקים של יונג, ירושלים: כרמל, 2009, עמ' 194 225. וראו הספר: רנה לי, עגנון והצמחונות: עיונים ביצירות של ש"י עגנון מן ההיבט הצמחוני, תל-אביב: רשפים, 1993. ראו הקדשת ביאליק לעגנון: " לעגנון רב סגנון / רב ספרא ורב מג / המודר מבשר / ואוכל רק דג [...] מאִתי הקטן / הפורץ כל סיָג / שי דל, קליפת בצל / חרצנים וזג"

[16] 'אצל חמדת' נדפס לראשונה בלוח הארץ (תש"ג), ונכלל בכרך סמוך ונראה, ירושלים ותל-אביב: שוקן, תשי"א, עמ' 54-77. הסיפור מצייר חזן-זללן שהמספר מביא לו מכתב מאביו סמוך לכניסת יום כיפור. לפי תבניתו מקביל המספר לנער הצייר שב'מזל דגים' שהוא שלוחו של הגיבור. יחסי התשליל בין שני הסיפורים רבים אולם נעיר רק לגבי העיקרון המהופך של הצבת גבול שבין מעשה האכילה והמרחב הקדוש שבסיפור זה הוא נשמר בקפידה רבה ולפיכך הוא מציב אפשרות של מעבר מהממשי אל המקודש במעשה של 'קפיצה ריטואלית'. בסיפור 'מזל דגים' הגיבור מייצר רצפים בלתי-ראויים בין הממשי למקודש ובכך מסמן את המרחב של הגועל. 'צל חמדת' הוא סיפור שאין לו קשר ממשי ל'ספר המעשים' כהשערתו של א"א אורבך, שכתב את דבריו טרם אפשר היה לראות את הטקסונומיה התמטית של כלל יצירת עגנון בפרספקטיבה משוחררת מן הגנאלוגיה שלה. ראו: א"א אורבך, "פרקים של 'ספר המדינה' ומקומם בתוך 'סמוך ונראה'", בתוך: ג' שקד ור' וייזר (עורכים), ש"י עגנון מחקרים ותעודות, ירושלים, מוסד ביאליק, עמ' 195-226.

[17] במהדורת יוסל ברגנר כתוב 'להיום' וצ"ל 'להיות'.

הסיפור עצמו לַמָמשות מתרחבת, כציור הומו מאגנוס, שכל תכליתו היא גידולו האינסופי באמצעות בליעה בולמוסית של מזון.[18]

הממשות הזו של הגופני מתאפשרת דווקא משום שהגיבור פולש אל מרחב הקדושה ומנצל את מועדי ישראל והארוחות החגיגיות המתלוות אליהם לאכילה ולסביאת יתר. המוטיב הפורימ'י של מזל דגים שחודשו אדר, ושסעודת פורים ושתיית יין 'עד דלא ידע' מתרחשת בו, הוא רק דוגמא אחת שעליה הצביע בצדק גרשון שקד, ואף בחר בה ככותרת למאמרו ("עד דלא ידע"). באופן רחב יותר אפשר לומר כי היסוד המנהגי-הפולקלורי הדתי והעממי נעשה למשרתו של 'הגופני-הממשי', כלומר לכלי הפוך ממה שהוא נועד לו – לטפח את הקדושה. בבחירת שמו של הגיבור 'קארפ' נתכוון אפוא עגנון לא רק לאלוזיה הגלויה למדי אל המין של ה'קרפיון', אלא לגופניות הנרמזת מן הצליל של המלה הדומה לה כל-כך ביידיש: 'קערפער' (=גוף). יש להניח כי עגנון היה מודע גם למימרא שהייתה שגורה בפי יהודי גרמניה ביידיש-גרמנית: "קאַרפּע – איז קיין חרפה, העכט – איז מיר רעכט, סאַלס – איבר אלעס". משמעותה היא כי אכילת הקרפיון לכבוד שבת אינה חרפה, זאב המים אכילתו תקינה ואכילת האילתית עדיפה על שניהם". אך באמירה זו מסתתר 'הן מכלל לאו', כלומר ידיעת החֶרפה המשתמעת מאכילת קרפיון זול לסעודת השבת. צירוף זה של המילה 'חרפה' החורזת עם 'קארפע' טבוע אפוא בזיכרון האידיומטי של עגנון, והוסב לתיאור חרפת-הגוף-הדג'י הלח והשמן, שהוא סוכן ההתרחבות של הממשי, זה אשר כלפיו מגיב עגנון בגועל ושמתוכו הוא מצמיח את דמותו של פישל קארפ.[19]

---

[18] עגנון הכיר בוודאי סיפור פולקלורי מודרני של היהודי הזולל ללא גבול כדי שגופו הענק יבער באש גדולה כאשר יתפשו אותו גויים ויעלו אותו על מוקד, כמין 'פיצוי' לשלהבת הקטנה שבה בער אביו הצנום כשנתפש ונשרף בידי גויים.

[19] ראו הסעיף 969 בספר: Abraham Tendlau, *Sprichwörter und Redensarten deutch-jüdicher Vorzeit,* Frankfurt am Main: Verlag von Z. Kauffmann, 1860, p. 336

"Karpe is kaan Charpe;

Hecht is mir recht

Sam is über Allem"

וראו הַפניה ותרגום מחורז למקור זה בערך 'דגים': יום-טוב לוינסקי, אנציקלופדיה של הווי ומסורת ביהדות, כרך א', תל-אביב: דביר, תש"ל, עמ' 122. הדג שניצוד בסטריפא הוא מסוג זאב המים, דג טורף – שמייצג את הזלילה הטורפנית של פישל-הקרפיון. סוג זה של היפוך שייך דווקא למצוות ההידור של אכילת הדג בשבת, כפי שמבטא המאמר הפולקלורי. שמו של הדיג בסיפור – פטרו – קשור במארג המוטיבי הנוצרי יהודי של ראשוני הנוצרים שהם ציידא – 'דייגי נפשות' כמאמר ישו, כאותו ראשון הנוצרים פטרוס. היסוד הנוצרי קשור בסיפור זה תמיד למימד של הפרעה קוסמית של הסדר היהודי, תחילה בדייגים נוצרים שהעלו מחירם של דגים, ואחר כך בנפילתו של מי שעבד בכנסיה אביו של בצלאל משה ונפל מן הסולם ומת.

האפשרות הבולענית הזו, שאליה שמו לב כל פרשני הסיפור ובמיוחד שקד, אינה כשלעצמה הנושא 'האמיתי' של הסיפור, כפי שעגנון מעיר, ולטעמי – כלל ועיקר לא באופן אירוני. אכן בעצם הצבת הפרטים המתארים את היסוד הבולמי עגנון מודה כי 'לא עלתה בידו לבצר את כל הפרטים וליישב את כל המקומות', וכי סיפור מעין זה של מעשי זללנות 'אחרים היו מספרים יפה ממנו', אלא ש"אמיתו" של הסיפור נעוצה בעלילה האונטולוגית שלו – בתיאור נצחון הממשות על כל מרחב אחר של מה שאינו ממשי: התודעתי, האמנותי והמקודש. עיקר העלילה נטוע במחשבה שחושב פישל על האופן שבו הוא יסב את כל פעולותיו למעשה אכילה, ועל האופן שבו הריטואל הקדוש (התפילה, ברכות המזון ואפילו ימי התענית) יתורגם לפולחן של הממשי, שהוא בליעת המזון והרחבת הגוף עד שיתפוש את החלל של המציאות כולה. התעַבְּרוּת זו של הממשי מתוך עצמו היא שמעוררת אצל עגנון בחילה מטאפיסית,[20] משום שהיא מחביאה בכרסה את מה שהיא גדלה ומתעברת ממנו, וכשאין הדבר עולה בידה, היא חותרת במסתרים לגנוב את גבולו של הקדוש, ולהפכו ליש\ממשי כמוהַ. את המזימה המטאפיסית הזו מתאר עגנון כמאמצי ההחבאה של הדג בידי פישל, אשר 'חישב להחביאו בין כריסו ולבגדו, כגונבי מכס', אלא 'שכריסו רחבה אינה קולטת תוספת חוץ', ולפיכך בחר לשים את הדג 'בשק טליתו ותפיליו' (עמ' ז). הדרמה של "התעברות הממשי" נעשית אפוא למטאפיסית, משום שהיא מַפנה את מגמת ההתרחבות שלה אל הייצוגים הסימבוליים של הקדושה – אל שק הטלית והתפילין. בתוך עולמו של עגנון עצם המחשבה כי המפגש עם הממש-הלח-הרירי והזדוני עלול להתרחש כהפתעה בעת מגע עם הקדושה – בעת הוצאת תפילין מרוחות בשומן דג ובריר עורו הלח – היא מחשבה מעוררת צמרמורת-גועל עד מות.[21] מן הטעם הזה הוא שלל לכתחילה בסיפורו את האפשרות להשתמש בתשמישי קדושה של אחרים, והנה כשפישל מחפש אחר תפילין חלופיות להניחן בבית הכנסת, הוא מגלה להוותו כי כבר אין נוהגים להשאירן שם 'לפי שפסקו מלהניח את טליותיהם ותפיליהם בבית המדרש' (עמ' כג). אף כי עגנון מנמק זאת במעשה של שיכור, שהיה גונב את תשמישי הקדושה ומוכרם, נראה העיצוב העלילתי הזה בתוך הסיפור 'מזל

[20] ה'בחילה' המיוחדת הזו היא תגובה רפלקטיבית של התודעה מסדר גבוה שהוא מעל התגובה האינסטינקטיבית של הגוף עצמו המגיב בעווית של גועל. בכך נעשית ההכרה הזו לדומה ביותר למה שאנו מוצאים ברומן הידוע של סרטר הבחילה, אשר בו עוברת תגובת הגועל הליך של פנומנולוגיה רפלקטיבית בידי הגיבור רושם היומן, והוא תופש אותה כאוֹפניוּת של קיום מודרני (ז'אן-פול סארטר, הבחילה, תרגום: הדרה לזר, תל-אביב: סימן קריאה, תשל"ח).

[21] זהו רגע הולדת הבחילה אצל גיבורו של סרטר כשהוא מעיד: "חשתי כאילו אני מלא ליחה, או חלב פושר" (שם עמ' 13). הבחילה איננה בי, טוען הגיבור, אלא היא הדבר המתפשט ככתם צבע מאובייקט אחד לשני (החולצה אל הקיר). היא הפרת הגבול בין העצמים הנפרדים בעולם. היא הפרת הסדר האונטולוגי וחזרה למסה המעורבבת של יש מתמוסס בתוך עצמו. היא עשויה "מרגעים נרחבים ורכרוכיים המתפשטים בשוליהם כמו כתם של שמן" (סארטר, שם, עמ' 29-28).

דגים' כתגובה איסטניסית, המשמרת את הסובייקט (ובמיוחד את הסובייקט-המסַפֵּר) מפני מגע עם ממשות מתרחבת ולא-מפוקחת של הזולת – היבט שפורץ פה ושם בכתבי עגנון, כשהוא מתאר דמויות נקיות דעת וגוף המשמרות עצמן ממגע מזהם עם הממשי של העולם ה'זולתי'.[22]

ב. הייאוש מן הייצוגי

ההתכנסות האיסטניסית אל רשות היחיד היא אפוא צורה של ביטול הממשות, נסיגה אינטרוברטית, שעגנון אינו נותן לה ייצוג בסיפור המעשה, אלא במה שאפשר לדַמות כ'אני המספר המובלע' שלו. אולם עגנון מקדיש בסיפור זה פרק נכבד לאפשרות של חילופין לממשות הזו – מעֶבר לחיי האמנות המסורים באופן טוטלי ל**ייצוגו** של הממשי. בלשונו של עגנון היחס אל הממשי מתחלף ביחס אל 'צורתו'. המילה הזו – 'צורה' – חוזרת פעמים רבות בפרק התשיעי, המתאר את הנער היתום בצלאל משה שהיה מעטר את בית הכנסת ב'צורות' מצוירות. מפרשיו של הסיפור, גרשון שקד ובמיוחד מיכל ארבל עסקו בהרחבה במושג הזה ובדמות-אמן זו שבתוך 'מזל דגים' ובכלל יצירת עגנון.[23]

עגנון עצמו, כידוע, מכוון את קוראיו-מפרשיו למקבילה של מעשה זה בבצלאל משה שצייר על עורו של הדג, למה שעשה יצחק קומר גיבור תמול שלשום כשכתב על עורו של כלב (עמ' כא). אולם לצד מקבילה מרתקת זו שבין המוטיבים של 'כתיבה על עור חיה', פעולה שנהפכה אצל עגנון מִסמל חד-פעמי בסיפור בודד ל'ריטואל טקסטואלי' בכלל כתבי עגנון,[24] מתפתחת בתוך הפרק התשיעי כתיבה מסאית שאפשר לראות אותה כרפלקסיה על 'העלילה המטאפיסית והאונטולוגית של הסיפור' – העלילה של התעברות הממשי מתוכו באופן שמעורר אצל המספר תגובת גועל.

---

[22] הדוגמה המובהקת לכך – רפאל, גיבור 'אגדת הסופר', ההולך ומרחיב את מעגלי הנזירות שלו ככל שהוא מתקדש לכתיבת ספר תורה.

[23] ראו על כך בהרחבה במאמרים מאת: גרשון שקד, "עד דלא ידע", עמ' 353-355. מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב: על תפישת היצירה אצל ש"י עגנון, עמ' 105-152.

[24] פרקטיקות ריטואליות של כתיבה הן סוגיה מרכזית במאמר זה. בחלקו הראשון נזכרה המיקרוגרפיה כריטואל כתיבה ההופך את הסימבולי לממשי באמצעות הפיכת האותיות לנקודות שבאמצעותן (בדומה לקַלִיגרמות המודרניות של שירה קונקרטית דוגמת גיום אפולינר, או כריסטיאן מורגנשטרן) מצייר הכותב את הממשי – את צורת יונה הנבלע בפי דג. בחלקו זה של המאמר בסעיף ג. 'האיחוד הקדוש בין הממשי והייצוגי' נתייחס אל 'ריטואל של כתיבה על גבי עור חיה'. אצל עגנון נעשתה כאמור התימה הזו לפרדיגמתית. במיוחד חשוב לכך סיפורו 'כדויד חשבו להם כלי שיר' על עני בדעת שאסף מזמורים קלוקלים וכתבם על גבי עורות. הסיפור עוסק בטרנסגרסיה ריטואלית, במעשה נפסד של כתיבה פסולה על גבי העור. ראו: ש"י עגנון, אלו ואלו, ירושלים ותל-אביב: שוקן, תשכ"ז, עמ' שיד-שיז.

עגנון העניק לפרק התשיעי את השם 'יסורי רצון' ובו הוא פורש את תשוקת האמן להחלפת הממשות ב'צורה' ייצוגית כביטוי חזותי מצויר או כתוב:

> הצייר כשהוא מבקש לצייר צורה מסיר עיניו מכל דבר שבעולם חוץ ממה שהוא חפץ לצייר. מיד הכל מסתלק חוץ מאותה צורה. וכיון שהיא רואה את עצמה יחידה בעולם הרי היא מתמתחת והולכת ומתפשטת ועולה וממלאה את כל העולם. כך אותו הדג. משנתן בצלאל משה את דעתו לציירו התחיל מגדיל עצמו כמלוא כל העולם. ראה בצלצאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות, כדרך בעלי אמנויות שמרתתין מתוך יסורי הרצון מתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו (עמ' כא).

הפִּסקה הזו, שהיא מסה פינומנולוגית מבריקה על מעשה האמנות, מעמידה את הנושא המטאפיסי של הסיפור בכל ברירותו; הסתלקות האמן מהעולם הממשי לשם ייצוג הסימבולי. אולם בתוך התשוקה שעגנון מכנה אותה 'יסורי הרצון' (הדחף האמנותי), נמצאת פגימה מולדת שמקורה באידיאליזם שלה עצמה; רצון זה עצמו קשור באופן הכרחי לפרקטיקה של הענקת כוח מוגזם דווקא לממשי. זוהי הבחנה פינומנולוגית, באשר עגנון מַשְׁעֶה כל דיבור על ממשות היסטורית עיירתית, כלומר משעה מהדיבור את המרחב האונטולוגי של גיבורו פישל קארפ, ומפנה קשב ממוקד אל התנאים התודעתיים הנצרכים לכינון (constituting) ייצוגה של מציאות זו במחשבת האמן. התודעה המבקשת 'לצייר צורה', כלומר להעמיד סימן ייצוגי (סימן כתוב או מצויר) של המציאות, אינה יכולה לעשות זאת בלא להפנות מבט מהופנט אל האובייקט המיוצג, ובכך לגרום ל"הרחבתו" עד-אין-שיעור. מומנט אינטנסיונאלי זה ('התכוונותי' במובן הפינומנולוגי) של קשב שאין לו שיעור כלפי הממשי, כאפשרות יחידה של ייצוגו, הוא שמעצים את הממשי ועושה אותו למפלצתי. לכך קורא עגנון 'ביטול העולם' לשם הצורה. מעשה זה של התכוונות אל אובייקט מסוים הוא 'ביטול העולם' שלא מרצונו ושלא מדעתו של האמן. זו פעירה של כוֹרָה (Chora), חלל תודעתי מרוקן, שלתוכו פולש הממשי ומתעבֵּר שם למפלצתי. זה הוא שאירע לבצלאל משה; כי כשהעלים עיניו מן העולם, העניק לדג אפשרות 'להגדיל עצמו כמלוא כל העולם'. הדרמה האונטולוגית שבחלקו הראשון של הסיפור הוסבה עתה לדרמה פינומנולוגית, כלומר החליפה את המרחב הממשי במרחב תודעתי.

באופן פרדוכסאלי בתוך הפעולה של ביטול הממש מתבטלים גם אותם חלקים של המציאות הנחוצים כל-כך להעמדת הצורה הייצוגית: "בצלאל משה לצייר ניתן לו, נייר לא ניתן לו. [...] דוגמא לצייר יש, גיר לצייר בו יש, מה לא יש, נייר לצייר עליו לא יש" (עמ' כא). הדרמה הפינומנולוגית על ה'ייצוגי' וה'יֵשי' מגולמת בשפת-סקאז (חיקוי של דיבור לוקאלי עממי) של בן-עיירה ששיחו 'התמים' מהדהד תחביר של יידיש ('יש-אין') בעברית הסיפורית. אולם דווקא

בעגה עממית זו מגולמת באופן המזוקק ביותר המחשבה הסותרת את עצמה של ביטול היש לשם יצירת האמנות באמצעות היש. מעשה זה הוא – בשיא ייסורי רצונו של האמן – כאותו פרגמנט סיפורי שמביא עגנון בסמוך לכך על אותו 'החזן האילם כשהיה לבו מתרגש לומר ניגון היה פותח פיו ומנענע בשפתיו עד שהיו לחייו מזדעזעים ומשתברים מייסורים' (עמ' כא).

דרמה חדשה זו עוסקת אפוא בשאלה של התנאים התודעתיים לייצוג המציאות, ולא במציאות עצמה. היא מסמנת בכך את מקום לידתו של הגועל בתוככי הנפש הנגעלת עצמה. הגועל הוא תודעתי לחלוטין והוא ניתן לכיווץ אנורֶקטי או להרחבה בּוֹלמית ('תוספת חיים' בלשון עגנון) בהתאם לאינטנסיה שמפעילה התודעה.[25] במרחב הזה יש מקום חשוב לרצון, אולם גם הרצון משועבד להגיונה הפנימי של ההתרחשות התודעתית – כשהיא מְפַנָּה חלל ריק למושאי התשוקה הייצוגיים שלה, היא מאפשרת בהכרח מרחב מוגזם להתפשטותו של הממשי. ההכרח הזה הוא שורשו המטאפיסי של הגועל – הוא האופן הפרדוכסלי שבו הסובייקט עצמו אִפשר את החדירה הטפילית אל גופו שלו, דווקא כשביקש לפַנות מקום לסובלימציה, כלומר לייצוגי, לאמנותי ולסימבולי. כשעגנון מזמין את קוראיו להשתתף באירוע אינטנסיונאלי כזה במחווה רטורית אגבית כביכול – 'ציירו לכם עולם שנתבטל ישותו בשביל צורה אחת שמרחפת על פני החלל ותופשת את כל ההוויה' – הוא גורר אותם באמצעות פיתוי ארס-פואטי לבצע אותה פעילות של 'נפש מציירת', ובכך לכונן אצלם אותו מרחב מבוהל מן הגועל שנפשו שלו נתקפה בו. זו 'בהלה' מן הגילוי כי הנפש-האמנותית-המדמה מייצרת את הממשות הנמוכה ביותר דווקא ברגע שביקשה לעשותה למשהו 'גבוה' ממנה.

בכך מתבטא הייאוש התהומי של עגנון מן האפשרות לתקן את הקלקול שבממשי הנמוך באמצעות ייצוגו האמנותי הגבוה. האמן יכול להינזר מן העולם, כאותו יתום רעב בצלאל משה שאין לו מזון ואין לו אב ואם שיזִינו אותו, כלומר להיות מי שרזונו מכין אותו – להיות סוכן של 'עולם שנתבטלה ישותו'. אולם גם אצלו – אמן תמים וחף מכל חטא – ברגע ריקון התודעה מן היש 'באה צורת הדג וקבעה עצמה שם וקיבלה תוספת חיים, כביכול יותר ממה שהיה בו בדג בזמן שהיה חי' (עמ' כא). בפרק התשיעי, שפתיחתו הובאה כאן, סימן עגנון **את עצמו** ככוח פוער של חלל לממשי, ובמיוחד למגעיל, שממנו הוא ירא כל-כך. בכך משתקפת תחושת אשמה עמוקה של המספר בגין פעירת המרחב הייצוגי שאִפשר הוא עצמו ובכך פער פתח לממשות מאוסה כל-כך כקרפיון-לוויתני זב-ריר שתפש את חללו של העולם כולו. זו האשמה במה שאִפשֵר לכתחילה את לידתו של הסיפור 'מזל דגים', בדומה למה שאִפשרה המהתלה המרושעת של יצחק קומר בשעה שכתב על עורו של הכלב את הכתובת 'כלב משוגע'.

[25] על היסוד הזה בנוי סיפורו של פ' קפקא הגלגול; היעשותו של גריגור סאמסא לחרק והתמלאותו של חדר המגורים שלו בגופו החרק'י. הגועל נפער מהמקום שבו מעצב קפקא גוף של חרק שמזונו טבוע בתוך גופו – התפוח שנתקע בין כנפיו של החרק בגבו שהוא כמובן העצמה מהפכת של תגובת הגועל המוכרת של התגלות חרקים במזוננו.

מהלך העלילה מוכתב מעתה על ידי ההכרה הזו ולכן מסיים אותה עגנון במילים 'ריפה בצלאל משה את ידיו והחזיר את הדג לשק...' (עמ' כא), כלומר נסוג אל עולם האובייקטים שאותו ביקש לבטל.

ברמה עקרונית של תיאור מנגנונים פואטיים מעניק בכך עגנון הסבר לצורה אפשרית של שיתוק אמנותי. הוא כורך אותו בגועל שהנפש היוצרת חשה ממוצריהַ דווקא ברגעי הסובלימציה הגבוהים ביותר שלה. ברגעים אלה של שיתוק היא מבקשת להחליף את כוונת הייצוג הראשונית שלה באפשרות האוטופית של הסתכלות בכוונת הבורא שברא את עולמו בצורות שעלו לפניו, כלומר לתפוש את הממשי כאילו היה כבר ביטוי מושלם של הייצוגי:

> תמה אני אם כל אוכלי דגים שבעולם נסתכלו בדג כאותו יתום באותה שעה. התחילו עיניו גדלות והולכות ומקיפות את הדג, אותו ואת סנפיריו, אותו ואת קשקשותיו, אותו ואת ראשו, אותו ואת עיניו שבראן יוצרן לראות בו את עולמו.
>
> התחיל הדג פושט צורה ולבש צורה עד שנסתלק מצורת דג שלקח פישל בממון הרבה, והתחיל מדמה והולך לדג שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבוראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר. מאחר שזה מן המופלאות שאין לנו רשות לדרוש בהם הריני מקצר ועולה. (עמ' כא)

ההתבוננות בממשי נעשית להסתכלות מדיטטיבית כדי כך שהיא מפרקת את האובייקט – את הדג – לגופו, סנפיריו, קשקשותיו ועיניו. זו הסתכלות שמפשיטה את האובייקט מממשותו כדי לעקוף את פשטותה המאיימת. הדג שוב איננו דג אלא 'הסתלקות מצורה של דג' והחלפתו בצורה שעלתה 'ברצון האלוהי לברוא דג'. אלא שהאבסטרקציה הזו איננה המשימה האמנותית של המספר ב'מזל דגים', המבקש דווקא להתבונן ב'יש' המעורר בו גועל ללא שיור. זהו פיתרון אידיאליסטי שהמספר וגיבורו – בצלאל משה – דוחים, משום שהוא אינו מניח להם להיות מה שהם – יצורים מסמנים, כותבים ומייצגים, ואינו מעניק להם יכולת אמיתית ל'ייצוג בורא', שהוא כדבר עגנון 'מן המופלאות שאין לנו רשות לדרוש בהם'.

ג. המענה הקדוש לגועל מהממשי ולייאוש מהייצוגי

העתקת הדרמה הסיפורית על הממשי מן המישור האונטולוגי שלו אל המישור האפיסטמולוגי הפינומנולוגי שלו היא לטעמי השבר העמוק בתוך הסיפור, שאליו מפנה עגנון את עיקר מבטו כמסַפר, ולכך כדאי להסב גם את הקשב הפרשני לסיפור זה; אל האופן שבו מטפל עגנון במעשה היצירה בפרק המוקדש לבצלאל משה. הבליטות הזו של מעבר אל עולם העיצוב הייצוגי משתקפת בכל העבודות הפרשניות שליוו את היצירה הזו. אלא שכאן מתבקש מהלך ממוקד יותר בתיאור של פעולת הציור או הכתיבה, שהיא מוזרה מבחינת העיצוב הממשי

שלה בסיפור הספציפי הזה – ציור על עורו של הדג. פעולה זו – כל פרשני עגנון קישרו אותה, מכוח עדותו של המספר, לציור על עורו של הכלב בלק ברומן תמול שלשום. אולם הקבלה זו של שתי היצירות אינה מספיקה לשם הצבתה כפרדיגמה של 'כתיבה על עור חיה'. כוונתי אל הצורה היהודית הקמאית-הריטואלית החשובה ביותר של רישום טקסט קדוש על גבי עור חיה, נושא שקיבל, כידוע, נפח ספרותי עצום בסיפוריו של עגנון 'אגדת הסופר' ובסיפור 'כדויד חשבו להם כלי שיר'. הקריאה ב'מזל דגים' חייבת אפוא לחזור אל נקודת ההתחלה הקמאית של מעשה סימבולי וריטואלי, שבו הוסדרו היחסים של הקדושה וייצוגיה המילוליים עם העולם האנושי ועולם החיות - בין מה שתחומו סובלימציה מוחלטת לבין מה שנותר תמיד בתחום של הממשות המוחלטת.

בהשלטת הסדר הקדוש חייב להיות סימון כל שהוא של הטראנסגרסיה שהוא כובש. 'הכתיבה' הקדושה המובהקת ביותר בריטואל היהודי – כתיבת התורה על גבי קלף, הכתיבה על גבי עורה של חיה – מסמנת את פעולת הכיבוש הזה (אף שבמקורה הוצגה ככתיבה על אבן מההר שאסור לגעת בו או לטפס עליו). ריטואל הכתיבה על העור מסמן אפוא פעולה של התרת טראנסגרסיה (רציחת החיה ושימוש בה), והסדרת היחסים שבין אדם וחיה. העור שעליו נכתבת התורה הוא של בהמה כשרה, כלומר הריטואל עצמו מעמיד את ההבחנה בין קדוש לטמא בתוך עולם בעלי החיים ומניח את ההיתר לשימוש בהם ולאכילתם. ההבחנה הזו בין בעלי-חיים טהורים וטמאים היא, כפי שכבר הראו בכמה עבודות פינומנולוגיות באנתרופולוגיה פילוסופית של הדת, הפתח המאפשר אכילת בשר כצורה של התגברות על מה שנתפש לכתחילה כטראנסגרסיה. אפשר להסתייע כאן בתיאור שהציג ג'ורג' בטאי בספרו תיאוריה של הדת: המצב הקמאי של טרום ההסדר הדתי שתואר בשני מישורים – כמציאות החיה כ'מים בתוך מים' וכמציאות האדם שהיא תמיד רפלקטיבית,[26] כמין מוצא להבנת פעולת האכילה של הבשר וכצורה של הבחנה בין בני אדם ובעלי חיים. מצד אחר, אפשר להסתייע במחשבה על אודות טראנסגרסיה של ז'וליה קריסטבה בספרה כוחות האימה, כדי לתאר את האופן שבו מנסה הדת להסדיר את מה שנראה אינסטינקטיבית כפעולה אסורה – אכילת הבשר.

שני התיאורים באים להשלים משימה אנתרופולוגית-פינומנולוגית של הענקת הסבר לאופן שבו הצליחה התרבות (ההכרה האנושית) להתגבר על רתיעתה היסודית מפני טריפת בשר, הנדמית כל כך למעשה חייתי. המשימה הזו קיבלה גם הסברים נוספים – פרוידיאניים, יונגיאניים וסטרוקטורליסטים בנוסח של קלוד לוי-שטראוס. אולם כאן הובאו שניים

[26] ז'ורז' בטאיי, "בעל החיים הנטרף, הגוויה והדבר**", בתוך:** תיאוריה של הדת, תל-אביב: רסלינג, 2003, עמ' 31 ואילך.

המתמקדים באופן מיוחד במומנט הרתיעה וההתגברות עליה שהוא נושאו המרכזי של הספור 'מזל דגים'.

ביטויו של בטאי 'מים בתוך מים' הוא מטאפורה פילוסופית לאפיון חיי החיה הטורפת: היא אינה רואה את הנטרף כסובייקט נפרד ממנה או דומה לה, אלא היא מצויה "בתוכו" כשהיא טורפת אותו, כלומר היא רואה אותו כהמשך ישיר שלה. האפשרות לחוות סוג כזה של חוויה מתממשת ברגעי מגע\ערבוב עם החיה בעת שהיא ניצודה, בהיעשותה בתודעתו של הצייד (ובארמית גם בתודעת הדיג \ ציידא) בהרף עין ל"שלו". זהו רגע שמושעית ממנו כל רפלקסיה, והוא מעין אותו גילום רגעי של פישל קארפ או של בצלאל משה שבו החיה-הדג שממול נראית להם כ'המשך' לסובייקט שלהם.

קריסטבה מתארת את החוויה הזו כמעובדת מחדש בתוך הסדר שמשליטים חוקי המקרא, ובניתוח זה היא מביאה בחשבון את מה שכינתה 'טבלאות האיסור' של ז'ורז' בטאי.[27] בפרק 'סמיוטיקה של התועבה המקראית' הצביעה על הקשר העמוק שבין ההתגברות על מרחב התועבה שבאכילת הבשר לבין החקיקה הכתובה שהופכת אותו למותר באכילה וכוללת אותו במרחב הטהור של החיים. אף שלא הזכירה זאת במפורש, ברור כי ההתגברות על התועבה אינה בהרחקתה הטוטלית ממרחב החיים (הגם שפעולות רבות של הדרה והקצאת המיאוס קשורות בחקיקה הזו), אלא דווקא בהכנסת הנדחה אל המרחב הקדוש. לכך שייכת כתיבת החוק הקדוש על גבי עורה המעובד של החיה (הקלף), שהיא ריטואלי של רישום המילה הקדושה (כתב החוק) על גבי הממשי הנמוך ביותר (עור החיה). הריטואל הזה הוא הצורה הקיצונית ביותר של הפיכת הממשי\הגופני ביותר (או מה שנצרך לגופני הטרף) לייצוגי ביותר (החוק האלוהי הקדוש). אל ריטואל הכתיבה הזה נתונה תודעתו של עגנון, ואליו היא מרותקת שוב ושוב, משום שהוא המשימה הגבוהה ביותר של האמן הכותב, ולה הקדיש בעיקר את סיפורו 'כדויד חשבו להם כלי שיר'. אפשר לומר כי הפרויקט העגנוני משועבד למשימה הסימבולית הזו, באותו אופן שבו קפקא משועבד לו במישור של הריטואל המשפטי. קפקא סימן אותו אף הוא 'ככתיבה על העור' בסיפורו 'מושבת העונשין' באמצעות תיאור המכונה החורטת את החוק על עורו של הנידון למוות ויוצקת בכך את הממשות של ההוצאה להורג לתוך פעולת הכתיבה.

'מזל דגים' הוא אפוא חלק מטרילוגיה – 'אגדת הסופר', 'תמול שלשום' ו'מזל דגים' – המוקדשת לתימה הריטואלית של הפיכת הממשי לייצוגי, מעין מיתולוגיה מומצאת של עגנון לגאולת העולם מממשיותו והפיכתו לקדוש. המעשה הזה נכשל שוב ושוב בטרילוגיה שלו, אך לא בלי שעגנון ישרטט את 'אופק הצלחתו' חרף הכישלונות הללו. כל אחד מחלקי הטרילוגיה משקיף על מקטע אחר של קו האופק הזה: 'אגדת הסופר' ממקום ההתמסרות הטוטלית לריטואל הכתיבה של ספר תורה, ו'תמול שלשום' ממקום ההתמסרות הציונית ליישוב הארץ

[27] קריסטבה, שם, עמ' 53.

הישנה חדשה. ב'מזל דגים' ביקש עגנון לשרטט מקטע ספציפי של קו האופק הזה ממקום הצפייה של תודעה שמכירה בייאוש מן הפרויקט האמנותי\ייצוגי, ממקום ההבנה כי בציור הפנטזיה האמנותית פוער האמן חלל להופעת הממשי הנמוך ביותר – הדג, שהוא 'בריה מפולמת מלאה ליחה, שהצבע מתפשט בתוך הליחה ואינו עושה צורה' (עמ' כא). הוה אומר, הדג אינו מאפשר את הריטואל של הכתיבה על העור ושל הפיכת הממשי לייצוגי.

האפילוג של הסיפור 'מזל דגים' מוקדש כולו (פרקים יב 'מחשבות של רעב', יג 'דרוש על גלגול נשמות עם סוף דבר') לתימה של 'תיקון'. זו סוגיה שעגנון מקיף אותה מכיוונים רבים כל כך, עד שהיא צריכה עבודה פרשנית מקיפה ונפרדת לעצמה. מכל מקום, בכל כיוון שנבחר, עגנון מעצב אותה כצורה של יחסים שעברו תיקון בין בני-אדם ובעלי-חיים בעולם הזה ובעולם הבא. לכך שייך סיפור הזקן והכבשה שבסיום הסיפור וכן כמה וכמה פרגמנטים סיפוריים על גלגול נשמות אדם בדגים כמעשה של גמול או עונש על מעשיהם בעולם הזה. היחסים האלה, שעגנון מביאם כתעודה פולקלורית-דתית, אינם מתייחסים באופן ישיר לתימה הסיפורית של גיבור הסיפור פישל קארפ, ושייכותם לסיפור היא בהצבת ההקשר והמסגרת הכללית לשאלת התיקון שעגנון מעלה בסוף הסיפור.

למרבה ההפתעה עגנון רומז לפתח של גאולה ממשית לגיבור סיפורו דווקא באותו יסוד דוחה שהולידו – בזיקה שלו אל הלח והדוחה. פתח זה נפער למספר מתוך שימוש מיוחד של מלה בשפה העברית הנגזר מן התפקוד ההלכתי שלה.[28] כדי לסמן את הלחות החלקלקה של הדג בחר עגנון במילה שכוּחָה מעט ואולי אף יחידאית – 'מפולם', מלה שעגנון משתמש בה גם ככותרת לאחד מפרקי הסיפור ('מחשבות מפולמות'). מלה זו היא יחידאית לא מבחינת מספר המופעים שלה בטקסטים הלכתיים אלא במספר השיוכים (האטריבוציה) שלה לעצמים שזו תכונתם, שהם לחים וחלקים. שיוך תכונת לחות באמצעות המלה 'מפולם' מיוחד בספרות ההלכתית אך ורק לתיאור דגים טריים ולתיאור האבנים שמהן בנוי המזבח, ככתוב בברייתא במסכת זבחים, נד ע"א: 'תני לוי: כיצד בונין את המזבח? מביאין מלבן שהוא שלשים ושתים על שלשים ושתים וגובהו אמה, ומביא חלוקי אבנים מפולמות בין גדולות בין קטנות, ומביא סיד וקוניא וזפת וממחה ושופך'. ורש"י שראה כנראה את מה שכתב ר' נתן הרומי בספר הערוך ומפרש שאבנים מפולמות הן אבנים לחות, בהתבסס על דברי הגמרא במסכת חגיגה יב ע"א:"ב˙הו – אלו אבנים המפולמות המשוקעות בתהום, שמהן יוצאין מים, שנאמר וְנָטָה עָלֶיהָ קַו ת˙הו וְאַבְנֵי ב˙הו (ישעיהו לד: יא)". באופן דומה נמצא שיוך שימושי-

[28] מתחת לפני הטקסט מפעפעת לאורך כל הסיפור הלשון ההלכתית ומציבה רשת פרדיגמתית המשמשת קנה מידה להערכת העולם 'הריאליסטי'. היבט זה של הטקסט הסיפורי נדון בפרק "המארג הסאטירי בסיפורים 'הצפרדעים' ו'מזל דגים' מאת ש"י עגנון" בספרו של יהודה פרידלנדר, בין הלכה להשכלה: מקומן של סוגיות הלכתיות במרקם סוגות ספרותיות, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2004, עמ' 336-351.

הלכתי פרשני למלה זו גם בתוספות למסכת ביצה, כד ע"ב, שם גוזרים על דרך ההשוואה את המובן ל'אבנים מפולמות' למושג 'דגים מפולמים' ופירושו שם דגים לחים וטריים.[29]

בבחירת המילה הקמאית והשכוחה הזו – 'מפולם' – לציון תכונת הלחות והחלקלקות של הדג, משיב עגנון את הממשות הדוחה הזו אל התהום הראשונית שלה, שהיא גם התהום המדרשית של בליעת יונה בבטן דג. תהום מעורבבת זו היא מקור הבריאה – המקום ממנו יוצאים המים, האבנים והדגים – ובכך מוצאת הבהלה של עגנון מובן, ואולי גם תיקון, לבחילה מפני התערבבות הממשי בייצוגי.[30] באמצעות החזרה אל המעשה הקדוש של כריית 'האבנים המפולמות' לבניין המזבח, מעניקה העברית ההלכתית (שמקורה במילה יוונית שפירושה 'בוץ' או 'טיט') אפשרות לדור עם התהומי, המעורבב, הלח והחלקלק. זהו גם הפתרון הנרטיבי שרוקם המספר בסיום 'מזל דגים' כשהוא מתיך את החומרים המוטיביים האלה לתבנית-ציור אחת – לאותה תמונה של אבן-המצבה של פישל קארפ, שעליה חקק בצלאל משה ציור דגים, שהיא הולכת ושוקעת אל התהום. המעשה האמנותי אינו מחליף אפוא את הממשי בייצוגי, אלא, כמו בכתיבת התורה על גבי הקלף, הוא מתיך אותם זה בזה ומחזיר אותם לגאולתם כבימי בראשית במקום שהתגוררו זה עם זה באחדות קדושה ומבורכת.

ד. מהדורת יוסל ברגנר כפרשנות לסיפור

מהדורת 'מזל דגים' בהוצאת בית-הספרים הלאומי ראתה אור בשנת תשמ"ב כלומר כעשרים וחמש שנים לאחר שראה הסיפור אור בכתב העת מולד, עוד לפני שזכה לפירושים המרכזיים שלו בידי חוקרי עגנון (למעט מאמריו של שמואל ורסס שראו אור עד תשל"ח). ברגנר ניגש

[29] וראו הברייתא במסכת ביצה: "מיתיבי: נכרי שהביא דורון לישראל אפילו דגים המפולמין ופירות בני יומן מותר'. וראו פרוש ספר הערוך 'מפלם': "[...] אין דורשין בוהו אלו אבנים המפולמות המשוקעות בתהום [...] מביא חלקי אבנים מפלמות גדולות וקטנות פי' בריאים לחים וחזקים [...]". נתן ב"ר יחיאל מרומא, [ה]ערוך, פיזרו: גרשון שונצינו, רע"ז, עמ' רכב. וכן מה שמובא בזבחים ובפירושו של רש"י ותוספות שאבנים שלמות הן אבנים חלקות. בתוספות חולין יח ע"א, מדובר בחלוקי נחל, פירוש המבהיר היטב מדוע האבן חלקה ולחה. פירוש זה מתיישב עם דברי הברייתא שאת המזבח בונים באמצעות "חלוקי אבנים מפולמות", כלומר חלוקי נחל. עוד מובא בתוספות (זבחים נד ע"ב) שגרסת הגמרא כאן מקוצרת, ויש להוסיף עליה את המובא במסכת עבודה זרה נב ע"ב, שאין לנסר את אבני המזבח בשל האיסור להניף עליהן ברזל. וראו גם אנציקלופדיה תלמודית, כרך כד, [ים] טור תקעב: "וכן אבנים שבתוך הים, יש מהם שנקראו אבנים מפולמות, היינו בריאות וחזקות, ונבראו חלקות מששת ימי בראשית, וכן אמרו באבנים שבונים מהן את המזבח – שנגיעת ברזל או פגימה פוסלת בהן – שהיו מביאים אותן מאבנים אלו, מן הים הגדול, ובונים מהן". אני מודה לחוקר עגנון צחי וייס שסייע לי באיתור המקורות לבירור משמעותה של מלה זו.

[30] לתימה הזו הנטולה מספר יונה הקדיש את סיפורו 'בלבב ימים' – כותרת המרפררת לספר. פרק תשיעי בסיפור - 'רזי עולם' - זה מוקדש כולו למסורת המדרשית קבלית שראשיתה בספר יונה. ש"י עגנון, אלו ואלו, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ז, עמ' תקיז-תקכד. וראו דיון על כך בפרקים 'דרוש על גלגול נשמות' ו'גלגול הצדיקים בדגים' אצל אלחנן שלה, הקבלה ביצירת ש"י עגנון, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 256-262.

אפוא לעיצוב המהדורה מתוך הסתכלות רעננה ובלתי מוטית, ובלא שתעיק עליו מסורת של פרשנות יתר ליצירה.

שער המהדורה: שמואל יוסף עגנון, מזל דגים, רישומים יוסל ברגנר, ירושלים: בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, תשמ"ב [אקוורל, פורמט 24.5 ס"מ X 20 ס"מ]

כאמן מאייר כבר התנסה ברגנר (יליד וינה 1920) בליווי מאייר של טקסטים ספרותיים, נטייה שהיא טבעית לגביו הן משום חניכתו הספרותית המוקדמת בבית אביו המשורר מלך ראוויטש שהיה מקום התוועדות לסופרים, והן משום חיבתו הידועה לאיור טקסטים שהתבטאה בעבודותיו על יצירות של קפקא, י"ל פרץ, ביאליק, ניסים אלוני ואחרים. אפשר להניח כי הנטייה לתימטיזציה חזותית בעבודותיו, שהן תמיד 'סיפוריות', עמדה ברקע המשיכה שלו לתחום זה.

למרות הניסיון הנצבר הזה של עבודות איור ליצירות ספרות, הפרויקט של 'מזל דגים' בולט בייחודו. מהדורה זו של בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי אינה איסוף עבודותיו של האמן, אלא פנייה יזומה להעמדת מוצר אמנותי חדש המוקדש ליצירתו של עגנון 'מזל דגים'. בשונה מאיוריו ליצירות קפקא, למשל, רישומים בעט ובפחם, ועבודות צבע שהצטברו אצלו במהלך שנים רבות, נתבקש ברגנר להעמיד מערכת אחידה של איורים שיתאימו לעיצוב האלבומי החדש של הסיפור. הפורמאט האלבומי נקבע לכתחילה כ'גודל' אחיד ושלם של היצירה

המוגמרת – תפישה שברגנר נתן לה ביטוי באמצעות קוד חזותי קבוע של קו-פחם המקיף כל עמוד ועמוד, גם אותם עמודים שאינם מאוירים (י'; יד; יח; כא; כב; כז).

עמוד כה מאויר

עמוד יד בלתי מאויר

הטקסט של עגנון נעשה בכך למוכלל **בתוך** הפרויקט האיורי, תפישה הפוכה לטיפוגרפיה רגילה של טקסטים מאוירים. בתפישה רגילה 'מצטרף' האיור אל הטקסט, ואילו כאן הקו המקיף הבולע את הטקסט אל מסגרת האיור מצהיר על הצטרפות הטקסט אל האיור שנעשה כאילו ל'מרכזי'.

במעשה הזה של הקפת העמודים בקו-פחם קבע ברגנר עמדה חזותית מפָרשת לגבי הטקסט טרם החל לאייר אותו. עמדה זו מתייחסת אל התימטיקה העיקרית של הטקסט – אל היחסים שבין הממשי (עולם האובייקטים שאליו מפנה האמן את מבטו) ובין הייצוגי (שהוא בסיפור מלאכת הציור) והטקסטואלי (התימה של הכתיבה על העור ומעשה הסיפור של המספר). ברגנר תפש את היחסים האלה כנתונים בתוך התכנסות של 'זה **בתוך** זה', כגופים המקיפים האחד את השני ולא כ'זה **לצד** זה', כלומר כהצבה שגורה של איור ליד הטקסט. האופן שבו 'בולע' קו הפחם הגס והלא-מיושר את הדף המאויר, אך גם את זה הבלתי-מאויר, הוא ההצהרה הפרשנית החשובה ביותר של ברגנר לגבי הסיפור. זוהי הכרזת כיבוש הטקסט של עגנון בידי ברגנר, שהוא שליחו של האמן הגיבור בצלאל משה. הגסות המוצהרת של קו הפחם שבאמצעותו נעשתה פעולת ניכוס זו של הטקסט שייכת מבחינת המשמעות לליבת הסיפור הן מהיבט תימתי גלוי שלו והן מההיבט שכינינו כ'דרמה אפיסטמולוגית' של הסיפור. במשיחה הפראית הזו של הפחם סביב הדף בתנועה גסה של 'הגדרת טריטוריה' אמנותית, תפש ברגנר את מלוא עומקה של הסוגיה שתיארנו כאן לגבי

עגנון – אותה פעירת חלל תודעתי לבעתה ולגועל מפני הממשי בעת פניית המבט לממשות הזו.

מבחינת ברגנר הביצוע התימטי המאייר של ההבנה הזו נעשה כמעט לשולי מרגע שנקבעה המסגרת הקומפוזיציונית והתפישתית של המערכת כולה. הפיתרון נעוץ באותה אחידות בולעת של קו-הפחם המקיף את הטקסט והאיור שלו או את הטקסט עצמו בדפים לא מאוירים. באותם עשרים וארבעה עמודים מאוירים שבהם הציב תמיד את האיור (בגודל ממוצע של 24 ס"מ X 19 ס"מ) חזר שוב ושוב על אותו עקרון – מתן ביטוי מודגש לאופן שבו ייצוגים של ממשות מתעצמים וכובשים את כל המרחב המצויר.

רישום פחם לעמוד ב'

בכל רישומי הפחם שלו גסות הקו הגרוטסקי של הדמות הראשית, פישל קארפ, מועתקת אל הדמויות הסובבות אותו כמין יש-מתפשט שהסביבה מסגלת את עצמה לנפח המעובה שלו. הפחד של עגנון המספר מפני התעצמות הממשות הזו נעשה אצל ברגנר לתימה חזותית מפלצתית. למעשה קו ההיקף החיצוני של הדף שהוא ביטוי קונצפטואלי, כאילו החליק בפיתול של תנועת נחש אל תוך האיור עצמו, והוא ממשיך ומצייר את עצמו במעבר מדמות לדמות, כמין הוויה בלתי-נפסקת שאינה מאבדת את רציפותה בתוך המרחב המצויר.[31] ברגנר צייר את התשוקה הבולמוסית של פישל בעצם התממשותה, כלומר העמיד בפני עגנון את התממשותו של סיוט הבחילה שהיה אחוז בה בעת כתיבת 'מזל דגים'. ברישומים

[31] ראו תיאור ממצה ומצוין של עבודותיו אלה של ברגנר אצל גדעון עפרת באתר: גדעון עפרת, "ש"י עגנון ואמנות ישראל": המחסן של גדעון עפרת: gideonofrat.wordpress.com/2011/06/01/. עפרת הבחין בטכניקה של הזרמת קווי הפחם ברציפות בולעת ותיאר זאת כך: "כל תמונה פרוזאית – אצל הקַצב, או מול הדַיָיג – נידונה למחול עוועים של קו זורם, בלתי אמצעי ורדוף-יֵצר, הגוזר סיוט מחויך וכאוס קומי", וכן "ככלל, ברגנר עיצב ברישומיו חינגא יהודית עממית הסוחפת מתחום ההווי העיירתי אל עֵבר הקרניבל של ההתפרקות הייצרית ושל כוחות האופל".

אחרים, כמו זה שהציב בראש עמ' ה', השתמש ברגנר במרכיב תימטי של הטקסט כדי להפוך אותו לעקרון קומפוזיציוני מופשט של הרישום שלו. ברישום זה נטל את תמונת הרשת-המצודה שבה נלכד הדג והפך אותה לכעין רשת ההצבה של התמונה כולה (ה-grid בשפה מקצועית של ציור), הִטָה אותה כאלכסונים וכפה על שלושת הנושאים בתמונה – הדייג, הדג ופישל קרפ – להיענות להטיה הזו.[32]

רישום פחם לעמוד ה'

בכך מימש ברגנר את הנושא המופשט של עגנון – עקרון ההתפשטות של האובייקט אל סביבתו – לעקרון עיצובי קומפוזיציוני, ובכך הקומפוזיציה נעשית אצלו לתימה שאותה זיהה כפרשן של היצירה.

ברישומים האחרים המוקדשים לדמותו של פישל קארפ ולדג שברשותו, תפש ברגנר את היסוד האנלוגי שביניהם כביטוי של שני גופים בעלי גודל שווה, הנתונים בתנועתיות דומה, מתפתלת, שמנונית וחלקלקה, בתוך רצף אחיד ובלתי נפסק.

[32] תודתי נתונה לרחל אלבק-גדרון שהבהירה לי סוגיות עקרוניות פואטיות וביצועיות הקשורות בהכנת ה'גריד' (רשת הקואורדינאטות) בתורת הציור.

רישום פחם לעמוד ו'

התימה של החיבוק ושל החבאת הדג בקירבה אינטימית מבחילה שבין הגוף האנושי והדג הנאכל, ובין התפילין לדג, נעשית גם כאן לבסיס ההצבה הרישומית והנושא הציורי.

רישום פחם לעמוד כג

ברישומים אלה עקף ברגנר את נטייתו הרגילה לסובלימציות סוריאליסטיות חלומיות ופנטסטיות, ונצמד בחומרה אל המובן הפרשני שמשתמע באופן בלעדי מן הטקסט הספציפי הזה. זהו עקרון שממנו סטה רק לגבי האיור המתאר את נשמות הצדיקים שנתגלגלו בדגים.[33]

[33] למרות הגרוטסקיות הנטורליסטית מחלחלת לרישום זה אוירה לירית חלומית בנוסח האהוב על ברגנר והמוכרת מציוריו לסיפורי קפקא. ראו יוסל ברגנר, ציורים לפרנץ קפקא, תל-אביב: שבא, 1990. [הרישומים נעשו בשנת 1953]. על הסוריאליזם הספרותי שלו ראו במבואו של ניסים אלוני 'געגועים וגרוטסקה', בתוך: יוסל ברגנר, ציורים 1938-1980, ירושלים: כתר, עמ' 77-90. ראו הערת עפרת על האיור הזה ב'מזל דגים': "גם רישום שורת הדגים בעלי ראש אדם – הם הצדיקים שהתגלגלו בדגים – הפך תחת ידיו של ברגנר למחול קומי מטורף בו גבר האי-רציונאלי על הרציונאלי".

רישום פחם לעמוד ל"

עד כמה שיישמע הדבר מוזר, מהדורתו המאוירת של יוסל ברגנר ל"מזל דגים' מאת עגנון היא המחווה הפרשנית המשמעותית הראשונה והחשובה ליצירה חידתית זו. ברגנר ניאות להכיר במה שביקורת הספרות הדחיקה – באונטולוגיה הדוחה והגסה שהיצירה חושפת ונבעתת ממנה. לכתחילה היה משוחרר מן המגמות של אידיאליזציה ואלגוריזציה של עולם העיירה ביצירת עגנון.

כמי שהיה משוחרר משתי פרקטיקות תיאוריות אלה שעיוורו את ביקורת הספרות, יכול היה ברגנר להַפנות קֶשֶׁב ראשוני ואינסטינקטיבי לנושא כה מטריד וחשוף לעינו של אמן רגיש אחד המתבונן בעבודתו הספרותית של אמן גאוני אחר.

מכון שלום הרטמן, ירושלים, חורף תשע"ב
אוניברסיטת קאנסאי, אוסאקה, יפן קיץ 2012