

בר-אילן

ספר השנה למדעי היהדות והרוח
של אוניברסיטת בר-אילן

יב

בעריכת

מנחם צבי קדרו, נתנאל קצבורג, דניאל שפרבר



אוניברסיטת בר-אילן
רמת-גן, תשל"ד

תוכן העניינים

משולם מרגליות : הייחוד שבנבואת משה	7
שלום אלבק : אסמכתא מהי	30
ישראל פרנצוס : הוספות והעברות בבבא קמא פ"ז	43
משה ווייס : לשיטת ר' יוסי ב"הרחקה בשכנים"	64
ידידיה דינרי : ליחסם של הגאונים והראשונים אל בעיית ה"שינוי"א בתלמוד	108
ישראל תא-שמע : זמנים ומקומות בחייו של רבינו זרחיה, בעל "ספר המאור"	118
אליעזר בשן : שמות ערי ארץ-ישראל ככינויים לערים בחו"ל בספרות השו"ת של התקופה העותמאנית	137
אברהם רובינשטיין : ההשכלה והחסידות : פעילותו של יוסף פרל	166
משה יורגראו : דרכי תרגום ודרכי מדרש בפירושי מלים	179
יהודית דישון : דרכו של יוסף אבן-זבארא בשימוש במובאות מן התלמוד ב"ספר שעשועים"	200
דב לנדאו : תיאור דמות האדם בסיפורי ש"י עגנון	224
תיאודור דרייפוס : בחינות בזיקת "האני-הזולת" לפי מ"מ בובר וז'אן פאול סארטר	243

תיאור דמות האדם בסיפורי ש"י עגנון

מאת

דב לנדאו

פתיחה

העלילה העיקרית בסיפורי עגנון אינה מתרחשת בדרך כלל על פני השטח, אלא מופנמת לתוך נשמותיהן של הדמויות. המאבק שהגיבור מנהל בעולם מתרחש בעיקרו בו עצמו, ויש שהמאבק אינו מורגש כלל על-ידי אלה שהגיבור לכאורה גלחם בהם. גיבורי עגנון אינם חותרים למטרתם בלי להתחשב בסביבתם. הדעות המקובלות של הסביבה מופנמות כאן לתוך עולמו הפנימי של הגיבור, והמאבק בין שתי המגמות, זו של שאיפת הגיבור וזו של העולם שמחוצה לו, מתרחש בתוך נפש הגיבור פנימה. עובדה זו עלולה לעורר רושם, כאילו גיבורי עגנון אינם פועלים כלל. רושם זה נתמך על-ידי שתי עובדות נוספות. מצד אחד הפעולות המתוארות אצל עגנון הן לרוב טריביאליות, וחסרות לכאורה כל חשיבות של ממש, ומצד אחר, לא תמיד מתקשרות הן כדי עלילה שלמה בעלת אחדות משמעותית. אף-על-פי-כן מבקש אני לטעון, כי רבות מפעולות טריביאליות אלו זוכות לתפקיד חשוב בגילוי רקמתה של העלילה הפנימית. אמנם אין עגנון מרבה לציין בביטויים מפורשים את הרגשות המפעמים בדמויותיו, אף אין הוא משתמש תמיד באמצעים הסימבוליסטיים הקיצוניים, ששימשו אותו למשל ב"האדונית והרוכל", כדי לרמוז בעזרת הפעולות החיצוניות לתחומים רחבים ומקיפים הרבה יותר ולהתרחשויות פנימיות עמוקות יותר. אף-על-פי-כן יוכל הקורא לחוש ברוב סיפורי עגנון, כי רבים מן המעשים הקטנים קשורים בשורשיהם אל רבדים תרבותיים ואל שכבות רגשיות המסתתרות מאחוריהן. אופן-עמידתה של דמות או אופן-ישיבתה מתפרש בתרבות המערבית בדרך אחידה, פחות או יותר, ומצבי העמידה או הישיבה נקשרים אל מצבים נפשיים ידועים. קשרים אלה הם קונבנציונאליים, אין בהם מן החדודש ואין התנועות המתוארות מזעזעות את הקורא בעוצמה מפתיעה. אבל פעמים רבות

שהן מגלות את עיקרה של יצירה, מה גם שלעיתים קרובות הן בעלות גוון דראמאטי ברור.

אף-על-פי שלרוב אין עגנון נוהג בסיפוריו כמי שמשמש באמצעי התיאור בידעין, והדברים נראים לנו כאילו נכתבו בתום-לב, יש שמתגלה לפתע, כי המחבר ידע יפה-יפה את הדרך בה הוא הולך. די לנו אפילו במקום אחד, בו אנו מוצאים בבירור שעגנון ידע קשר זה שבין התנועה החיצונית להתרחשות הפנימית, כדי שנוכל לומר כי אף במקרים שבהם אין הדבר מפורש, אך מסתבר על-פי ההגיון ועל-פי המקובל בתרבות שלנו, מקופלים בתיאורים כאלה רבדי-משמעויות נוסף לתוכנם החיצוני הוויזואלי. על יצחק קומר העומד לצאת מלפני סוגיה, המדמה עצמה לאדם "יושב בטל ואין לו מה יעשה" (תמול שלשום, עמ' 143)¹ ומבטיחה למלא מקומה של פועה הופשטיין בגן-הילדים מסופר: "אחר שהלך כמה פסיעות עמד פתאום, כאדם שאבדה לו אבדה וצריך לבקשה. צמצם את עיניו ונתכוון חוטמו. וככווץ זה שבחוטמו כך נתכווץ לבו". לענייננו חשוב כאן כיווץ החוטם, שעליו נאמר במפורש על-ידי המחבר "וככווץ זה שבחוטמו כך נתכווץ לבו" (תמול שלשום, עמ' 144). ההשוואה בין התנועה החיצונית לבין התנועה הרגשית הפנימית ברורה כאן לחלוטין, אף-על-פי שגם כיווץ הלב הוא למעשה מטאפורה, אלא היא שגורה כל-כך שהיא משמשת אותנו כביטוי חד-משמעי. מה שברור כאן ללא ספק, שהמחבר רואה קשר בין שני האספקטים, ואף כאשר הדבר אינו מפורש אפשר להניח תוך זהירות את הקשר הזה. מטעם זה רצוי, שכל מקרה ייבדק לגופו בהשוואה אל הקונטקסט השלם.

א. למשמעות קמיצת השפתיים והבעת הפנים

מ' ברש מתאר כיצד ליאונארדו מעביר הבעות של הפה והפנים מבני-אדם אף לסוסים, וכיצד תנועות שאר האברים מלווים ומדגישים את התוכן המשמעותי של התנועה החיצונית². בדומה לציירי הריניסאנס ובדומה לציירים האפספרסיוניסטים חש אף עגנון בתפקיד המרכזי של הפה בתיאורים של רבדים פנימיים, ואפילו של רבדים תת-תודעתיים. דומה שכדאי לפתוח דברינו בדוגמה המראה, כי דעתנו בעניין סומכת בעצם על תפיסתו של המחבר, כפי שהיא מתגלה בדבריו. בסוף הפרק השביעי של "ספור פשוט" אנו מוצאים את צירל הורוביץ לוקחת דברים עם בנה הירשל בעניין נישואיו. בתגובה לדבריו הבוטים של הירשל "קמצה צירל את פיה ואמרה יפה אמרת. ברם מקולה לא היה נכר שאמירתו יפה בעיניה. מיד שנתה את קולה וגנחה מעין פתיחה לדבור ואמרה... " (ספור פשוט, הכרך "על כפות המנעול", עמ' צד).

1 כל המובאות מסיפורי עגנון מתייחסות לכל כתביו, הוצאת שוקן ירושלים ותל-אביב תש"ך (מהדורת "הארץ").

2 משה ברש, מבוא לאמנות הריניסאנס, מוסד ביאליק, ירושלים, 1968, עמ' 92-93.

הקטע השלם מגלה גם תנועות ידיים בעלות משמעות, ועוד נדון בדבר במקומו. מבקשים אנו להראות כאן, שהמחבר רואה בתופעות גופניות פשוטות משמעות מעבר למשמעותן העצמית, ולא עוד אלא שאותה משמעות היא מקובלת ונובעת מהרגלי תרבות הידועים לכול. דבר זה מתגלה בקטע שהבאנו לגבי קולה של צירל. המחבר בעצמו מגלה לנו, שאין זהות בין תוכן דבריה של צירל לבין המשמעות הגלומה באופן ההבעה של אותו קול, "ברם מקולה לא היה נכר שאמירתו יפה בעיניה. מיד שנתה את קולה...". הקול מצטרף כאן לתנועות, המתארות אף הן את מבוכתה הפנימית של צירל.

מבוכה זו מתגלה אף בקמיצת-הפה. כרגיל מוצאים אצל עגנון דיבור או שתיקה בלי שום תיאור של תנועות-שפתיים. והנה בקטע שהבאנו מלווה קמיצת-הפה את הדיבור הסתמי "יפה אמרת", שאינו חופף כלל את המחשבה האמיתית. אפילו צירל האשה הקשה והמעשית אינה מעיזה לומר להירשל במישרין כל מה שיש בלבה; ואולי פקחותה גורמת. מרגישה היא, ואולי יודעת ממש, כי הירשל הוא בן דור אחר ולא הכול אפשר לו בפניו, ועל כן היא מסתפקת בנעימה, שהיא כנראה אירונית, הבאה לידי ביטוי במלים: "יפה אמרת". ואולם לא רק קולה מסגיר את מבוכתה. דבריה אינם נאמרים בפה מלא אלא בפה קמוץ. זאת ועוד: אף תנועותיה האחרות, המלוות את השיחה, מגלות את המתרחש בתוכה. היא "ממששת והולכת" במרתף החשוך. היא כאילו מגששת באפלה בבואה לדבר עם בנה, וכדאי לזכור שהיא סגרה במו ידיה את דלת המרתף ויצרה את האפלה המוחשית הפיסית, כשם שעשתה גם ביחסיה עם הירשל. ועתה היא מגששת באפלה מלאת מבוכה. מתברר כאן, שמצבה הפנימי מתואר בעקיפין. פעולותיה החיצוניות הן המסגירות אותה, והקורא המשכיל יבין.

משמעות דומה לקמיצת-הפה בפרק הראשון של "ספור פשוט". מתנהלת שיחה בין בלומה, המבקשת מפלט של חסד בבית הורוביץ, לבין צירל שאינה מסוגלת להבין את בלומה בכלל ואת בקשתה בפרט. הן בלומה והן בקשתה נראות לה לצירל מוזרות והיא במבוכה, על כן "קימצה צירל פיה ושתקה" (ספור פשוט, עמ' נו) ³.

קימוץ-הפה מעשה אופייני הוא לצירל. בפרק עשירי של "ספור פשוט" נזכר הירשל בסיפור מעשה, בו נתפס חתן על-ידי הכלה והוא קידשה, אף-על-פי שלא נתכוון אלא לצחוק. הרהוריו של הירשל ניכרים כנראה יפה בהבעת פניו. מצחו נתמלא קמטים, וצירל הרואה הכול הרגישה בדבר: "נסתכלה צירל בבנה והחליקה את מצחה. אבל הוא לא גרמו מרמיוותיה ולא פשט את קמטיו. עקשנות יתרה היתה בו באותה שעה. קמצה צירל את שפתה העליונה וחייכה לעצמה כמי שאומר אם כך נוח לך יהא

3 במשמעותה של השתיקה אצל צירל כבר דנתי ברשימתי "למהות השתיקה של גבורי עגנון", החינוך, ניסן תשכ"ז, ועיין שם גם בהערה 3.

כך" (ספור פשוט, עמ' קי). יש דימיון רב בין המצבים, שבהם מצאנו את צירל מקמצת את פיה. אף כאן היא נתונה במבוכה. אין היא יכולה לומר לו להירשל מה שהיא רוצה לומר שמא יתגלה למסובין, ואולי יתפרש על-ידם עניין הקמטים במצחו של הירשל כהתנגדות לאירוסין. הוויתור של צירל בא כאן מחוסר-אונים, וחוסר-האונים גורם למבוכה, ומרוב מבוכה היא מקמצת שפתה. אישיותה החזקה של צירל אינה יכולה לעמוד בויתור על תגובה, פטור בלא-כלום. מה היא עושה? היא נותנת פורקן למתח הפנימי בקמיצת-הפה.

ואולם לא תמיד זהו פירושה של תנועת-השפתיים. הנה, למשל, מסופר על אשתו של ד"ר הרבסט ש"כיווצה הנריאטה את שפתיה וצייצה"⁴. ואולם לא הרי כיווץ-שפתיים כקיימוץ שפתיים. הנריאטה כאן תמהה על בעלה שאינו שמח לשם שרה שהיא מציעה לבתם (גראה שהשם שרה מזכיר לו את שירה, ששמה הוא חילוף של שרה). הנריאטה, שאינה מתלהבת מן השמות המודרניים, נותנת ביטוי ליחסה לאותם שמות בעזרת הומור, ומצרפת לו את כיווץ השפתיים, שהוא חיקוי למעשיהן של אותן אמהות צעירות המפטטות עם התינוקות שלהן. אין הכיווץ מתאר כאן רבדים בפשיים של הנריאטה, אלא רק מחקה את מעשיהן של האחרים. מכל מקום, אפילו הכי יש בו גילוי של יחס, שהרי הוא מתאר את יחסה של הנריאטה אל השמות המודרניים שנוהגים לתת לתינוקות, וגילוי זה חושף כמובן נופך מדמותה של אשת מנפרד הרבסט.

דומה לזה מעט המשמעות של פעולת הפה אצל האחות הזקנה המטפלת בהנריאטה, אשת מנפרד הרבסט. אשה זו מתבדחת תדיר, ובשעה שהנריאטה מבקשת להראות את התינוקת לבעלה מסופר: "סלסלה הזקנה שפתיה ואמרה בנעימה, אני במקומה לא הייתי ממהרת כל כך, אלא הייתי נותנת לו לבקש הרבה... " (שירה, עמ' 33). אדם מסלסל בקולו ולא בשפתיו. סלסול פירושו לעשות דבר העשוי גלים-גלים. העושה כן בשפתיו משתדל בדרך כלל להתחנחן ולצחוק. אותה זקנה אף בדבריה האחרים משתדלת להיות טובת-סבר ומלאת הומור דק, דבר הבולט במיוחד במשפט שהבאנו. מן העובדה שסלסול השפתיים בנעימה חוזר אצל אותה זקנה זה אחר זה פעמיים (באותה עמוד שבע שורות קודם) ניתן ללמוד, שכיווץ השפתיים אצל הנריאטה הוא כסלסול השפתיים אצל הזקנה, וקרוב להיות מין קו המגלה נופך מעולמה הפנימי, או מכל מקום הרגל קבוע המאפיין את התנהגותה.

לעיתים מציינת צורת הפה, או תנועה הנעשית בשפתיים, תכונה קבועה של הדמות — ממש קו באופיה. כששירה מספרת כיצד סירבה להזמנת רכיבה של מי שהיה לאחר-מכן בעלה, היא מתארת את תשובתו: "צייע בשפתיו ואמר תשובה נצחת השיבות לי יפה יפה" (שירה, עמ' 55). אין ציוץ זה אלא ציוץ של הנאה.

4 ש"י עגנון, שירה, הוצאת שוקן, ת"א-ירושלים 1971, עמ' 34.

אולם מתוך דבריה של שירה, ומתוך ההדגשה היתרה על-ידי החזרה של המלה "יפה" נראה, שבאמת אין דבריה נראים לו, אך גאוותו אינה מניחה לו להודות בדבר. תשובות מעין אלו אנו מוצאים אצל בני-אדם, הבוטחים בעצמם בטחון מוחלט, כאשר לפעמים מודמנת להם שיחה שבה ידם על התחתונה. ה"יפה" הכפול שבדברי אדם זה פירושו כאילו אמר: "עוד נראה מי יצחק בסופו של דבר".

עניין זה של גישה חצופה לזולת אנו מוצאים אצל עגנון לעיתים קרובות, בתיאור גיבורים בשעת עישון או בשעת הצתת סיגריה. כך נתפסים בסיפור "שירה" החיילים האנגלים הניכרים במקטרותיהם, והדבר כאילו גותן ביטוי ליחסם אל תושבי הארצות בהן הם יושבים. ואולם כך נתפסים גם אותם הקיינים עלובים, המחקים את הצבא הכובש: "אמר וולטרמד להרבסט, רואה אתה, כל פנים מגולחים וכל פה טוען מקטרת, וכולם חתוך דבורם מזווית הפה ולחוץ. ממש כאנגלים מלידה" (שירה, עמ' 37). חיתוך הדיבור מזווית הפה ולחוץ ידוע לנו כסינון דרך הפה, והרי זה אופן דיבורם האופייני לא רק של האנגלים ומחקהם, אלא של כל אותם בעלי גאוה, הרואים טובה גדולה בנכונותם להחליף דברים עם הזולת.

קרוב מאוד לקימוץ השפתיים של צירל הוא מה שמסופר על מנפרד הרבסט: "כינס שפתיו לתוך פיו והשיא שפה על גבי חברתה" (שירה, עמ' 53). בקטע שלפני כן נתברר לו להרבסט, כי שירה היתה פעם נשואה. הדבר הפתיע אותו, והוא נכשל בשאלתו "סבור הייתי ש...". דבריה הבוטים של שירה "מה היה סבור עלי? ש... שבתולה אני..." (שירה, עמ' 53) הביאוהו במבוכה, ועתה אינו מעז יותר לפצות פיו. דבריה הסתמיים של שירה על הבתים החדשים ועל שקיעת החמה לא הרגיעוהו. אולי הוא חושש מתגובות בוטות נוספות של שירה, ועל כן אינו מעז לומר דבר. מרגיש הוא, כי ההבדל בינו לבינה גדול הוא כדי לגשר עליה. הדיבור אינו בונה גשרים אלא הורסם. תנועת הפה מתארת את הניסיון העקשני להינצל מהריסה זו.

ב. למשמעות התנועות של גוף האדם

"הוא (רבי משה פנחס) היה מתפלל בעמידה לימינו של שולחן הקריאה, ובתפילת שמונה העשרה היה מנענע ידו כנגד פניו, שמרב התמדתו בתורה היו עולים ובאים אצלו כמה קושיות ותרוצים והיה משלחם שלא יבלבלו אותו בתפילתו. בשעת לימודו היה יושב כיתד התקועה ולא היה עומד אלא כדי לשתות מים מן הכיור כשהוא מניח פיו כלפי הדד וידו אחת על כובעו שלא ישמט מראשו והיה שותה כחצי הכיור. עוד זאת מספרים, שמימי לא נראה שחוק על פניו, וכשאמר אדם דבר הלצה בפניו, היה מכווץ את מצחו ומנענע ראשו עליו ואומר, מרובין צרכי עמך" (שני תלמידי חכמים, הכרך "סמוך ונראה", עמ' 8).

הדיבור מועט כאן ביותר; שלוש מלים בלבד. אין בכל התיאור אלא הוראות לבמאי, אם ניתן לומר כך: תנועות ידיים לפני הפנים בשעת תפילה, אופן ישיבה בשעת לימוד ואופן שתייה מן הכיור. מי ששותה, כפי המתואר כאן, אינו מעדיני הנפש המקפידים על גינוני נמוסין. לדעתי, קשה מאוד לקבוע אם הדברים נאמרים ביצירה לגנותו של רבי משה פנחס. בעינינו, שאנו קרובים אצל נימוסי המערב, ודאי שהם לגנותו, אך קשה לומר בוודאות מה הדעה המובעת ביצירה, אף כי גם המחבר רגיל לגינוני המערב.⁵

מכל מקום ברור, כי רבי שלמה לעולם לא היה שותה כפי ששותה רבי משה פנחס. דומה שבכל זאת יש ביקורת רבה אף כלפי רבי שלמה. שני תלמידי-חכמים, הנבדלים כל כך זה מזה, זוכים אצל עגנון לחיבה רבה ולביקורת כאחד, אך הכול נעשה כאן במובלע, והדברים רק מבצבצים מאחורי התיאור. אילו הוצג הקטע על הבימה, היה כאן מקום רב לבמאי ולשחקן להכריע בעניין, ולבטא את תפיסתם באמצעות הטפסט של עגנון. ואולם ברור כי במקרה כזה, עם אבדן האיזון, היתה יצירת עגנון מסתלפת, ואולי היה נוצר מחזה שיש לו זכות קיום משלו רק בזכות הבמאי והשחקנים. מכל מקום, התמונה המראה את רבי משה פנחס שותה מן הכיור ואותה שעה הוא מחזיק את כובעו שלא יישמט, מבליטה את אופיו ההמוני ואת ההבדל העצום בינו לבין רבי שלמה. דרך ישיבתו של רבי משה פנחס מגלה את עקשנותו הגדולה ואת דבקותו בעניין בו הוא עוסק. ועוד נדון בתנועות-ידיו של רבי משה פנחס, שגם הן מגלות את היסוד הסמלי שבתנועה.

אופיו של רבי שלמה מתברר דווקא בשעת הוויכוח הגדול עם רבי משה פנחס. את רמזי התנועות בין רבי שלמה לאביו הגאון מפרש עגנון בעצמו, בספרו על רמז מוסכם בין האב לבנו, רמז שאין בו משמעות סמלית של ממש. "דורשי רמזים אמרו, הבן נענע ראשו כלפי אביו לומר, אבא הכל משלך הוא, ואביו הראה בידו כנגד ארון הקדש לומר, תורתך בני היא מכאן" (שני תלמידי חכמים, עמ' 18). אם משמעות סמלית אין כאן, גילוי היחסים בין האב לבנו יש כאן בוודאי.

גם בהמשך הוויכוח מתגלה רבי שלמה כאציל הרוח לעומת רבי משה פנחס. בניגוד לקוליי-הקולות של רבי משה פנחס ולקפיצתו למעלה מקומתו, אנו מוצאים את רבי שלמה שקולו מתוק ומתון, מבליג, תנועותיו מעטות ושקטות, ולבסוף "החזיר רבי שלמה פניו כלפי ארון הקדש והניח ראשו על הפרוכת. הכל היו סבורים שהוא פורש ויורד. הפך פתאם פניו כלפי העם, וראה כל העם שגבהה קומתו כדי ראש

5 על המשמעות של תנועות הגיבור (וכן על דמותו של הרבסט ודמותה של ליסבט ניי) עיין גם גרשון שקד, מה יעשה אדם כדי לחדש את עצמו, מאזניים, אדר-ניסן תשל"א. עניין תיאור הדמות נידון גם במאמרו של יוסף אבן, התאוריה של הדמות בספרות, הספרות, יוני 1971.

אחד". יש עמידה איתנה שהיא בקולי-קולות ובקפיצות, ויש שהיא מתוך הנחת ראש על הפרוכת. התנהגות שלווה אינה בהכרח סימן לרעות, ואפשר שהעדינות והאדיבות תשמרנה כלים להחלטיות (שני תלמידי חכמים, עמ' 18-21). כנגד מה הדברים אמורים? אולי אמורים הם כנגד התפיסות החדשות, התובעות שינוי-ערכים ומבקשות למחוק את הרכרוכיות היהודית, שבה נצטייר לבעלי תפיסות אלו היהודי של הדורות הקודמים. כבר ביאליק גילה, שהיו לנו דמויות כאריה בעל גוף, זלמן שניאור חשף את פנדרגי הגיבור, חיים הזו הפגישנו עם ר' זונדיל, ואילו עגנון משווה לפנינו את רבי משה פנחס מזה ואת רבי שלמה מזה. ספרותנו יודעת לא רק גיבורים רכרוכיים, שכוחם במלל בלבד. מכל מקום, אף-על-פי שמורגשת בסיפור הערכה רבה כלפי רבי שלמה, לא הייתי מעז לקבוע בוודאות את מי משיניהם מעדיף עגנון כדמות אידיאלית של תלמיד-חכם.

תיאור ישיבתו של אדם, שיש בה מעין הוראת בימוי, אנו מוצאים אף ב"ספור פשוט": "עלתה על העגלה ונסעה לשבוש. הגיעה אצל קרוביה באה והניחה את מטלטליה על גבי כסא וישבה לצידם". דומה שהדיבורים על הקרוב העשיר, ש"ודאי לא יכבוש רחמיו ממנה", לא שכנעו אותה. בנהג שבעולם, אדם מניח מטלטליו ליד הכיסא, והוא עצמו יושב על הכיסא. ואולם בלומה מלאה היסוסים. ישיבתה חסרת-היציבות על חצי הכיסא מגלה לנו אף את מצבה הנפשי בישיבתה שם בבית הורוביץ. היא נכנסת לבית רק לכאורה. אנשים אלה איש מהם אינו בבית; אף צירל נמצאת בחנות, והבית מרוקן מיושביו. האם אצל אנשים אלה תמצא בלומה את הנחוץ לה, את הבית החם? קבלת-הפנים שעורכת לה צירל מאשרת את חששותיה, ואין תימה שלאחר דבריה—שתיקתה של צירל "השפילה בלומה את עיניה ואחזה את מטלטליה כמי שנאחו בשלו במקום שאין לו אחיזה אחרת" (ספור פשוט, עמ' נו). אופן עמידתו של אדם על רגליו וכן אופן הליכתו מגלים לנו את דמותו, את אופיו ואת מצב-רוחו אף בחיים, ובסיפור שהוא בורר תנועות אלו למטרותיו ומקבילן למסופר, לא כל שכן. סארטר טוען, כי תנועות אבריו של אדם הן חלק אינטגרלי של תנועת כל האדם: "ענף בתנועתו הוא נפרד מן העץ, מה שאין כן באדם. האדם הוא אשר מרים את ידו והוא אשר מקמץ אגרופו". וסארטר מוסיף להלן, שהאדם "מדבר בכל גופו; ברצו הוא מדבר, בדברו הוא מדבר, ואף שנתו אינו אלא דיבור"⁶. זהו אחד העקרונות, שעליו בנויות רוב התמונות של הציור האפסרסיניסטי, שבהן אנו מוצאים את הפה, את הידיים, את הרגליים, את העיניים ועוד נותנים ביטוי לתכנים בלי להשתמש במלים. אצל ואן-גוך ואחרים אנו מוצאים את הצבע, את הקו ואת תנועת הרמויות כמשמעותיות

Jean Paul Sartre, *Essays in Aesthetics*, Washington Square Press, New York 6
.1963, p. 129

ביותר. מטעם זה נראית נכונה הדעה, שהאקספרסיוניזם כשלעצמו אינו תנועה אמנותית, אלא אופן-הבעה המשמש כמה וכמה מן התנועות האמנותיות, כגון הקוביזם, הסימבוליזם, הסוראליזם ועוד. בגלל האופי התיאורי והתמציתי של השירה בולטת בה המשמעות הסמלית יותר מאשר בפרוזה, ולכן כדי להמחיש את הערך המשמעותי של תנועת הגוף נפנה לרגע לא"צ גרינברג, המוסר לנו תמונה משמעותית אקספרסיוניסטית רבת-רושם בשירי "אנקריאון על קוטב העצבון":

אָחַד עֲמַדְתִּי כְּאַחֲרוֹן לְגִיעַ הָאָדָם הַלּוֹחֵם בְּעוֹלָם
וְרֵאִיתִי אֶת אֲחֵי הַגְּדֹלִים בְּרַגְלִים לְמַעַלָּה
עַד אֲשֶׁר יִגִּיעוּ בְּמוֹתָם לְבִעוֹט בְּשָׁמַיִם.⁷

אמרנו שכל עמידה, כל הליכה וכל צורת-החזקה של הרגליים או של הגוף יש בהן ביטוי סמלי לתהליכים פנימיים-אנושיים. ואולם בתמונה שלפנינו יש יותר מזה. כאן החזקת הרגליים אינה מתוארת, כרגיל אצל בני-אדם; כאן הרגליים הן למעלה, והן בועטות שחקים. בעשותן את המעשה הקיצוני והלא-רגיל הן מבטאות רגש בעל עוצמה אדירה, את רגש המרד. חיילים מתים הפוכים, רגליהם נתונות בנעליים מסומרות הבועטות כלפי מעלה. הם מעוררים את שאיפת המרד אצל הקורא נגד סדריו של עולם, שבו המוות שייך לתופעות יום-יום. בעולם זה האדם הוא כאותו חייל מת הבועט בשחקים.

תמונות מסוג זה מוסרות אצל עגנון ברוב המקרים את המתרחש בעולמם הפנימי של הגיבורים. תמונה בעלת עוצמה סמלית כזאת מצאנו בסיפור "והיה העקוב למישור", בעוזב מנשה חיים את חנותו. נאמר שם: "ומנשה חיים עמד על המפתן, רגלו האחת על הדום רגלי אשתו, ורגלו האחת תלויה באויר, והסיר את המזווה" (והיה העקוב למישור, כרך אלו ואלו, עמ' עב). כל חייו עומד מנשה חיים על המפתן, לא בפנים ולא בחוץ. מנשה חיים הוא החי הנחשב כמת, ושם משכנו בין המצבות; המת החי שאינו מוצא מקומו לא בעולם החיים ולא בעולם המתים. כל חייו נתונה רגלו האחת על הדום רגלי אשתו, ורגלו האחת תלויה באוויר. הוא עצמו תלוי כאילו באוויר, וכל קיומו בא לו רק מאשתו, שהרי אף "כל עניני החנות נחתכים על פיה" (והיה העקוב למישור, עמ' סא). התמונה מגלה לנו הן את אופיו והן את מצבו הנפשי של גיבורנו.

תמונה אחת של ואן-גוך קרויה "כנסיית אוברס". רנה פרגר משווה תמונה זו לתצלום של הכנסייה, שאותה צייר ואן-גוך⁸, ומראה כי עמידת הכנסייה בציור קרובה

7 א"צ גרינברג, אנקריאון על קוטב העצבון, הוצאת "דבר" תרפ"ט, עמ' מט.
René Berger, *Découverte de la Peinture*, Marabout Université, Tome 3, 8
p. 119

לגלות לנו התמוטטות. הרושם המיידני הוא, כי הנה הכנסיה (הבניין, או אולי משהו מקיף מזה, משהו שהבניין מסמל אותו) קורסת תחתיה. הקווים שבירים וכפופים, היסודות נראים שקועים בתוך האדמה, כאילו משקל החלקים העליונים גרם לכך. משהו מעין זה עולה ממצבו של הירשל, כפי שהוא מתואר על-ידי עגנון. משא כבד העמיס הירשל על עצמו עם הרהוריו הראשונים על בלומה, והנה הוא קורס תחתיו ועומד בפני התמוטטות. ברור שהסיבות וכן דרך העיצוב שונות בשני המקרים. אין כל מקום להשוות את הסיבות להתמוטטות אצל הירשל לאלו של הכנסיה. אצל הירשל דומה שהפאסיביות, כלומר חוסר המעשה, גורם, ואילו ואן-גוך בתמונתו לא פירש לנו את הסיבות. אשר לעיצוב הדברים, הירשל הוא אדם החי בומן ומתקדם או נסוג עמו, ואילו הכנסיה המצוירת אינה נתונה לשינויים. מכל מקום "עדיין רגליו (של הירשל) מרתתות בשעה שעומד לפניה, עדיין לשונו מגומגמת בשעה שמדבר עמה, הוא אינו יודע מה שפיו מדבר והיא אינה יודעת מה הוא אומר אבל הלב יודע יותר מן הפה והאוזן שומעת מה שאין הפה יכול להגיד" (ספור פשוט, עמ' 28). דומה שאף רתת הרגליים מקבל כאן משמעות ההולמת את העניין. תנועות הרגליים הופכות כאן למלים של שפה בעלת משמעות. כמה עמודים אחר כך "עמד הירשל לפני בלומה (בחדרה) רגליו מתמוטטות ופיו התחיל מרתת, דומה שבקש לומר לה דבר" (ספור פשוט, עמ' 28). אכן הרגליים המתמוטטות והמרתתות מגלות לנו את חוסר-יכולתו של הירשל לעמוד על רגלי עצמו ומבשרות את התמוטטותו הקרובה. מנפרד הרבסט דומה להירשל באופיו ההססני-פאסיבי, ואף בלבטיו בין אשתו לבין שירה ובטיוליו ברחוב בו גרה שירה, אלא שהרבסט בכוח הנסיבות כבר צעד צעד אחד קדימה, יותר משעשה זאת הירשל, אף-על-פי שלא הוא ביוזמתו גרם לדבר. אף הרבסט מתמלא מבוכה, שעה הוא מוזמן להיכנס לביתה של שירה: "בפתאום כבדו רגליו והתחילו ברכיו מרתתות" (שירה, עמ' 25). כן אנו מוצאים בשלב מאוחר יותר של פגישה זו, שהרבסט "דרך ברגלו אחת על רגלו אחת והשפיל את כתיפיו, מוכן ועומד לקבל כל פורענות" (שירה, עמ' 28).

חשיבותו של אופן העמידה מתבררת בתמונתו של מארסל יאנקו "גני לופסבורג". חשיבות רבה נודעת מבחינה זו הן לצורת העמידה והן לציורפי הקבוצות. כל אחד מפסלי המלכות של צרפת העמד כאן בצד עץ מעצי הגן, וברקע בניינים ענקיים. האמנות נחבאת כאן בצל הטבע ובצל הטכניקה המודרנית. כל אחד מן הפסלים עומד בצורה המזכירה מין ריקוד ארוטי, המעמיד באור אירוני את האמנות, את היסודות המלכותיים של האובייקטים המגולמים בפסלים הנזכרים ואת צירוף היסודות: אמנות, טבע וטכניקה⁹. התנועה הארוטית מתגלה אצל עגנון כבר ב"תמול שלשום". סוגיה

Marcel L. Mendelson, *Janco's Achievement*, Ariel, A Quarterly Review 9 of the Arts and Sciences in Israel, No. 16, 1966, p. 8

צוירינג מבשרת לנו בכמה קווים את "שירה". שתיהן מגלות לנו מה נתפס אצל עגנון כארוטי. שתיהן מתוארות כגבריות, סוגיה בשערותיה (תמול שלשום, עמ' 166) ושירה בכל גופה (שירה, עמ' 7). זו לובשת שמלה קלה הטופפת על אבריה (תמול שלשום, עמ' 115), ואף שירה לובשת חולצה דקה (שירה, עמ' 26). סוגיה פניה ערשניות (תמול שלשום, עמ' 115) וכן שירה בעלת נמשים (שירה, עמ' 28). ואולם עיקרה של הארוטיות הן אצל סוגיה והן אצל שירה הוא בתנועותיהן. על סוגיה מסופר: "וכשהיא באה נוקפת על קצות רגליה ומחזירה ראשה לאחוריה, נורקת מגבעתה מאליה והיא משתטחת על המטה ועוצמת את עיניה. באותה שעה מנצנצים כפתוריה הלבנים של חולצתה ונקודות החמד שבפניה מאפילות" (תמול שלשום, עמ' 128). אם בפסלי הלופסמבורג מבליטה התנועה הארוטית הן את החלק העליון והן את החלק התחתון של הגוף הנשי, הרי כאן מסתפק עגנון בחלק העליון בלבד. סוגיה "נוקפת על קצות רגליה ומחזירה ראשה לאחוריה", ומשיגה על-ידי זה הבלטה מודגשת של החזה.

כשם שיש ארוטיות בעמידה, כן עשויה היא לבוא לידי ביטוי בישיבה: "החליקה שירה את חולצתה שעליה והעבירה אגודל על נמש אחד מנמשיה, וישבה והביטה בו בדוקטור הרבסט, והביטה בו ארוכות ועיניה הגדילו יתר מכפי שיעור" (שירה, עמ' 28). אמנם כאן לא הישיבה עיקר אלא שאר היסודות, ומכל מקום אף כאן רב הדימיון לתיאור אצל סוגיה (תמול שלשום, עמ' 127). בשני המקומות תפקיד רב לשתיקה ולמבטים הנשקפים מתוך העיניים.

בנוהג שבעולם, הליכתו של אדם מביאה אותו למקום כלשהו. אפשר שיש בה התקדמות ואפשר שיש בה נסיגה, או אפשר שאינה אלא מין תנועה בעיגול שאין בה שינויים הרבה, כמו שמתרחש לעיתים אצל גיבורי י"ח ברנר, המהלכים מסביב לנקודה ואין בכוחם להינתק ממנה. מן הסוג הזה הם נדודיו של מנשה חיים בקהילות ישראל, נדודים שאינם מביאים אותו ליעדו, לא נדודיו בכלל ולא חיפושיו בשוק לשקוביץ, ולא נדודיו בין בתי-הקברות בסוף דרכו. אף ריצותיו, זו לאחר השתכרותו בבית המרוח (והיה העקוב למישור, עמ' קו), או זו לאחר שנודע לו כי לקריינדיל טשרני בן זכר מבעל אחר (והיה העקוב למישור, עמ' קכא), לא מילאו תפקידן ולא עזרו לו להימלט מבעיותיו, שהרי אין אדם נמלט מעצמו, ואלכא דאמת מנשה חיים הרץ והבורח — מעצמו הוא בורח. אף הליכותו של הירשל ביער מותאמות למצבו הנפשי, וביציאתו הוא באמת מבקש לרוץ, לברוח, אלא שהשחרור מן המגבלות החברתיות מתחיל רק כשהוא מגיע אל מחוץ לעיר, אל היער¹⁰.

אף ב"שירה" מקום נרחב להליכותיהם בעלות-המשמעות של הגיבורים, ואנו נזכיר

10 בעניין היציאה ליער עיין ב' קורצוילל, מסות על עגנון, והיה העקוב למישור, הוצאת שוקן, ירושלים-ת"א תשכ"ג, עמ' 35.

כאן שתיים הבאות כאחת. האחת היא הליכה, המציינת תכונה של אצילות ושל טוהר. אמנם לא הליכתה של ליסבט ניי מתארת את תכונתה, אלא הואיל וליסבט ניי מתוארת לנו כאצילה, זכה וטהורה, ממילא אף הליכתה זוכה לתיאור ההולם את אופיה. בהתאם לזה מספר עגנון: "לא הביט הרבסט אחריה אבל עקב ברוחו את פסיעותיה, היאך היא מהלכת בין שאר הולכים ושבים, שאינם יודעים עם מי הם מהלכים... " (שירה, עמ' 15). ליסבט מופיעה כאן כביאטריצה של דאנטה, שאף הוא מייחס לוויית-חן מיוחדת-במינה להליכתה של האשה הנערצת.¹¹ משמע, אצילותה השמימית התמה של האשה האהובה באה לכלל ביטוי אף בצעדיה. כך נתפס הדבר באירופה כבר בזמנו של דאנטה, ויש לדבר סימוכין אף בשירה העברית של ימי-הביניים. רשב"ג בשירו "ואת יונה הצלת שרונים", שהוא שיר-הלל ליקותיאל, כותב:

וַיַּעַת צְאֲתֶךָ לְעוֹמְתֵי אֲדָמָה
הַלִּיכְתֶּךָ כְּשֶׁמֶשׁ בְּמַעוֹנִים.¹²

אצל רשב"ג אנו מוצאים תיאור מלא יותר של ההליכה האצילה. תיאור זה נעשה באמצעות הדימוי "כשמש במעונים". "הליכתה" של השמש בשמים היא קלה ובלתי-מורגשת, והיא אף זוהרת מעצם טבעה. כזאת היא אף הליכתה של האשה הנערצת. לא דבר ריק הוא אפוא, שעגנון מייחס הליכה כזאת לליסבט ניי, והלא הבלטת אצילותה של ליסבט מדגישה ביתר שאת את אופיה השונה כל כך של שירה. באותו עמוד עצמו מתאר עגנון הליכותיו של מנפרד הרבסט. והנה הרבסט מגלה אף כאן אותן תכונות, שמצאנו בו בגילוייו האחרים. שעה שחיכה להופעת ליסבט ניי, "בא לו הרבסט לרחוב בן יהודה ועבר ממדרכה למדרכה, היינו מזו שכנגד בית הקהה זיכל לזו של בית הקהה זיכל וכן להפך כשהוא מתירא מעוברים ושבים שמא יעכבוהו... " (שירה, עמ' 15). בעמוד שלאחריו מסופר: "ושוב החל הולך ממדרכה למדרכה מתוך יאוש ומתוך צפיה ומתוך צפיה ויאוש" (שירה, עמ' 16). לכאורה אין כאן אלא דרך ציפיתו של נער הגימנסיה לאהובתו הראשונה, ואולם מאחר שהרבסט כבר עבר את מהצית שנותיו מציין הדבר קו באופיו. ביחסיו לנשים הוא נשאר כל ימיו כאותו נער הגימנסיה. כך היה מגיב אף הירשל הורוביץ, ומסתבר כי אין בין הרבסט להירשל אלא הגיל בלבד.

11 דאנטה אליגירי, החיים החדשים, הוצאת ספרי תרשים, ירושלים תשי"ח, עמ' 55.
12 ר"ש בן גבירול, שירים נבחרים, ערוכים ומבוארים בידי חיים שירמן, הוצאת שוקן, תל-אביב תש"ך, עמ' 19.

ג. למשמעות תנועות הידיים

נוסף לסארטר, שכבר הבאנו דעתו בדבר תלותה של התנועה האנושית הבודדת בסך כל תנועות האנדיבידואום ובעניין מהותה הדיבורית-משמעותית של התנועה¹³, נוכל למצוא כמה וכמה הערות חשובות לענייננו בספרו של משה ברש על אמנות הריניסאנס. כבר בנוגע לציור האיטלקי מתחילת המאה החמש-עשרה כותב ברש, ש"תנועות הנפש נחשפות בתנועות הגוף", והוא מסביר שתפיסה זו סומכת על ההשקפה, שלפיה האדם הוא אחדות אורגאנית של הגוף והנפש¹⁴. ברש מראה, שתפיסה זאת מופיעה אחר כך אף אצל ליאונארדו דה וינצ'י, שבעיניו כל תנועה היא ראשית-כל סימן של חיים¹⁵, והרי כבר בזה יש יסוד של הבעה. לפי ברש, תפיסה זו מאפיינת את תקופת הריניסאנס, והיא קשורה בתפיסת-היסוד הפילוסופית של התקופה. ואולם, האם באמת כל זה אינו אלא עניין לריניסאנס בלבד? האין תמונה כגון "הסקרנים" לדאומיה מהווה מעין מחקר בתנועות-גוף אופייניות, המביעות איוו מהות פנימית שהיא? האין תנועות הידיים של "הקצב" לאותו אמן מלאות הבעה של תוכן פנימי? ולא רק דאומיה, אלא אף תנועות הגוף והידיים המודגשות אצל דילקרו מלאות משמעות, ואפילו ב"ארוחת הבוקר על הדשא" למאנה קשה להתעלם מחשיבותן ומשמעותן של תנועות הידיים. ואולם גם אצל ציירים אחרים, כגון סרה (בתמונתו "אחר הצהריים בגראנד ז'אט"), או בעניין הידיים המונחות זו על גבי זו בתמונתו של מודיליאני, קיום המשמעות הסמלית ברור למדי. בציורים האפספרסיוניסטיים קל להוכיח את נכונות תפיסתנו, ונזכיר רק את עמידות הגוף ואת תנועות הידיים בתמונותיהם של שאגאל ופיקאסו. די לנו בשתי דוגמאות, והן תנועות-היד המודגשות ב"העלמות אביניון" וב"גוארניקה". להשלמת התיאור נזכיר עוד את הידיים השלובות לתפילה של רודן וכן את התמונה הסוריאליסטית של פול דלבו "הידיים". אכן מיון קצר זה, אף כי חסר הוא הסבר של ממש, יוכיח שעניין זה של תנועות הבעתיות בכלל, ותנועות ידיים בעלות משמעות בפרט, אינו עניין לריניסאנס בלבד, אלא הוא עקרון-יסוד של ציור דמות אדם בכלל.

וכבר בולט הדבר באמנות הקלאסית. בקבוצת הפסלים, המתארים את לאוקון ואת בניו במאבקם עם הנחשים, מופיעה הבעת הכאב לא רק בפנים ובפיות הפעורים-למחצה, אלא "תנועות הגוף הדרמתיות משקפות כאן חוויות נפשיות עזות", ובשונן של וינקלמן "הכאב מתגלה בכל שריר ובכל גיד של הגוף"¹⁶. וביתר

13 עיין למעלה, הערה 6.

14 מ' ברש, מבוא לאמנות הריניסאנס, עמ' 86.

15 שם, עמ' 98.

16 מ' ברש, דמות האדם בתולדות האמנות, עיונים, הוצאת הסוכנות היהודית, ירושלים תשכ"ז, עמ' נט.

קרבה לענייננו אומר הלמוט זיכטרמן, כי "יד ימין המובלת אל הראש היא... אמצעי אמנותי לבטא את החולשה ואת הכישלון"¹⁷.

אם בתחום הציור, שבו דרך ההבעה כרוכה בקשיים טכניים גדולים, קיים אספקט משמעותי ברור כל כך, בספרות שבה קשיים אלה פחותים בהרבה — על אחת כמה וכמה. מכל מקום, כדאי להבחין כאן בין תנועה, שאינה אלא סימן מוסכם בלבד, לבין תנועה שיש לה משמעות סמלית מקיפה יותר. בפואימה "הקבר ביער" מתאר א"צ גרינברג את גואל הדם, הבא ליטול עמו ליער את איוואן רוצח אביו:

וְאֶבְלִיג, וּפְנִיּוֹ בְּאַגְרוֹף לֹא אֶמְחֶץ;
כִּי טַעַם סִיּוֹם הַפְּגִיִּשָׁה הַלִּילִית
הוֹלֵךְ בְּחֶדְוָה מְתוֹקָה: גַּל בְּגוֹף.
אֶבְלִיג וְאֶיִּחַ אֶגְרוֹף עַל שְׁפָתַי
לְסִימָן: שְׁתִּיקָה! וְאֶרְמֹז לּוֹ: לִילֵךְ!¹⁸

הכול מכירים את תנועות-היד המסמנות שתיקה, בין אם נעשה הדבר באגרוף או באצבע בלבד. כן מוכרת התנועה המרמזת "לילך". אף בתנועות אלו עשויה לדבוק סמליות משמעותית, בתנאי שהן מבטאות אף את הרגש המתלווה. אף כי סימנים אלה אפשר שייעשו מתוך שוויון-נפש גמור, לעתים נעשה הדבר בצורה מודגשת והוא מלווה ריגוש חזק. בביצוע בימתי של הקטע המובא מגרינברג יש מקום לעשות את תנועת הרמז להליכה בועם עצור מאוד ומוסתר מאוד, באופן ש"איוואן" זה שהרמז מכוון אליו יראה בו רק קריאה, אם כי מעט מסתורית, המקפלת בתוכה אף רמז של איום אך בכל זאת מפתה ומרגיעה. בו-בזמן צריכה תנועה זו להיעשות כך, שהקהל המשתתף יוכל להרגיש בו אף את האיום במלוא עוצמתו.

תנועה רגשית כזאת מצאנו אצל קריינדיל טשרני בשעת מסירת החנות לבעל דבבם: "ותמח בחמת אפה את עיניה ותשלך את מפתחות החנות לרגלי הסוחר ומנשה חיים הניף שתי אצבעותיו הפצועות למעלה לנשק את המזווה בטרם צאתו" (והיה העקוב למישור, עמ' עב). השלכת המפתח לרגלי הסוחר במקום למוסרו לידיו מביעה את כל המרירות שבלבה של קריינדיל טשרני. שעה שמתרחש מפנה גורלי-טראגי זה בחייהם, אנו רואים את מנשה חיים העלוב שאינו יודע למצוא פורקן לזעם כפי שעושה זאת אשתו, אלא מניף אצבעותיו הפצועות כדי לנשק את המזווה. לכאורה תנועה בלי כל משמעות סמלית — יהודי מנשק את המזווה בצאתו — ואולם האירוניה מבצבצת כאן בין השיטין. האצבעות הפצועות במקום שתמרודנה

Hellmut Sichtermann: *Laokoon Werkmonographien zur Bildenden Kunst*, 17
Reclam Universal Bibliothek, No. B9101, Stuttgart 1964

18 א"צ גרינברג, רחובות הנהר, הוצאת שוקן, ירושלים ת"א תשי"א, עמ' שסח.

מונפות הן כהנפה של קרבן תוך כניעה לגורל ומנסות לנשק את המזווה. אין הנפה זו אלא מעין סמל לכניעה המוחלטת. עיקר האירוניה כאן הוא בזה שבדומה לקרבנו של קין, אבי כל הנודדים המקוללים, אף קרבנו-כניעתו של מנשה חיים אינו מתקבל: "...וילפות את החלל הריק אשר שם היתה המזווה וישק את אצבעותיו ובשממון ויגון מיצה את פצעו" (והיה העקוב למישור, עמ' עג).

דומים לזה מעשיהם של בני בוצץ, הרואים את מנשה חיים ואת אשתו לובשים בגדים מהודרים בימי החול: "וליצנים שבה (בבוצץ) מתממים, חוטטים אחר אזניהם וקורר-צים בעיניהם ומורים באצבעותיהם ואומרים הפלא ופלא, הרי מדרך העניות שיוצאת בבגדי פשתן קרועים ובלויים ומטולאים וכאן כאילו נשתנו עליה סדרי בראשית" (והיה העקוב למישור, עמ' עג). כאן הרמוז שבתנועה ברור, ואף הלעג שבה ברור, אך גם כאן אין לדברים משמעות סמלית רחבה.

ואולם יש תיאורים שבהם היסוד הסמלי מתעמק. בשירו של א"צ גרינברג, שהזכרנו לעיל, אנו מוצאים קטע זה:

וְהִנֵּה קָם אִיּוֹן בֶּן סֹפֶן בְּרִגְלָיו
וּמְנַעַר עֲגֻמָתוֹ כְּמִשְׁלֵג בְּגִדוֹ
וְכִכְלָב הָזֶה, שְׁעָבַר בְּשַׁחֲיָה
אֶת מִימֵי הַנְּהַר אֶל מַעְבַּר מְזָה;
וּמָחָה אֶת שְׁפָמוֹ וְחָטְמוֹ בְּאֶתֶת
וְסִמֵּן סִימֵן צֶלֶב וְכָחוּ בְיָדוֹ
וְהִרְגִישׁ בְּזָרָם אוֹן בְּגִיפוֹ הַמְּפֹכָח¹⁹.

המחבר עושה כאן שימוש בתנועת ההצטלבות, המלאה משמעויות ובני-משמעויות אצל המאמינים הנוצריים, עד כי יש בכוחו להשפיע עליהם להרגיש "בורם און" בגופם. נוסף לתנועה זו אנו נתקלים בקטע זה באיוואן "המנער עגמתו". התנערות זו באה לידי ביטוי במחיית השפם והחוטם, איברים שמשמעותם כאן חורגת מעבר למובנם הפשוט. תנועה זו מתארת למעשה מין השתחררות מן הסחי הנפשי, מן הזיכרון ומן הפחד שדבקו בו באיוואן. אין כאן עניין של השלכת מפתחות, שאינה מסמלת דבר נוסף ונשארת בעצמה עיקר העניין, אלא שהיא מגלה גם מטען רגשי המתלווה לתנועה. מחיית השפם והחוטם עיקרה לא בעצמה, אלא במה שהיא מסמלת, כלומר בהתנערות הנפשית מן העגמה.

תנועות מעין אלו מרובות הן אצל עגנון ומשמשות יסוד-מוסד בתיאור תהליכים נפשיים. כבר הזכרנו את רבי משה פנחס, המגרש את מחשבות הלימוד העולות

19 א"צ גרינברג, רחובות הנהר, שם, עמ' שסו.

לפניו בשעת תפילתו. בייחוד ראוי להזכיר בעניין זה את מוטיב השוט בסיפורי עגנון, ואת התנועות המתלוות אליו. בסיפור "והיה העקוב למישור" מקופל סיפור פנימי על הבעש"ט ועל מוכסן אחד בעל בטחון, שקוואק מטעם הפריץ בא אצלו שלוש פעמים ומכה על השולחן בשוט. המוכסן עצמו מפרש לבעש"ט, כי מכות-שוט אלו הן בחינת רמו ואיום אם לא ישלם את המכסה המוטלת עליו עד בוא המועד (והיה העקוב למישור, עמ' סג-סד). כבר במקום זה אין פעולת השוט פעולה כפשוטה, כלומר לצורך תוצאה מעשית ישירה, אלא מעין סמל ל"שוט" המונף על היהודי בתנאי גלותו. ואולם לאור סיפור זה נעשה אף השוט המתואר לאתר-מכן משמעותי הרבה יותר. כאשר בא אותו ערל, שקנה מתחת למחיר את כל הסחורה מחנותו של מגשה חיים וקריינדיל טשרני, מסופר: "וכתום כל המעשים שת עיניו על האופנים ופתח איזורו הרחב ונטל שוטו ורקק לכאן ולכאן ונכנס לחנותם... " (והיה העקוב למישור, עמ' סה). לא בצרור כספו הוא בא אל חנותם, אלא בשוטו. וכאשר הם עומדים עמו על המקח, איומו נעשה כמעט מפורש: "והערל לא נתפעל מהם ולא מהשבעותיהם ונטל את שוטו משמאלו ונתנו בימינו ופנה להם עורף ויצא" (והיה העקוב למישור, עמ' סה). העברת השוט מיד שמאל ליד ימין הריהי תנועה ברורה של איום. הסימבוליות כאן נובעת מן העובדה, שבלא ספק אין באיום זה בשוט משום איום פיסי. העובדה שהשוט מסמל כאן את שוט הגורל ברורה אף מן המסופר בסוף פרק א, כאשר מגשה חיים שוקע בהיות עם ספר התהילים, שהוא מדמה למצוא בו מאה ריינו"ש כסף, גאמר לבסוף: "והנה קול שעטות סוסים נשמע ושריקת שוט טלטלתהו מעולם הדמיון" (והיה העקוב למישור, עמ' פב). דומה לזה אף המסופר על נסיעת הירשל והוריו במוצאי שבת למליקרוביק, כדי לבקר אצל המחורגים של משפחת גדליה צימליך. אותה שעה עסק הירשל בקריאה: "לבסוף הניח ספרו ונטל טיטון וגלל לו ציגרטה והציתה, והביט בשוט שבידי הרכב שרצועתו כרוכה על מקלו" (ספור פשוט, עמ' צד). באותם שני עמודים מוזכר השוט שלוש פעמים, ומשמעותו הסמלית ביחס לגורלו של הירשל, שכבר בתזילת הערב הבחין בו בשוט זה, ברורה ביותר. במקרים אלה לא מדובר בפעולה שימושית ראשונית בעזרת השוט, פעולה שמתלווה אליה מטען דגשי והמגלה אף רבדים נפשיים של עושה הפעולה, אלא במשמעות סמלית, שהפעולה הפיסית לא באה אלא להעלותה לפנינו בעוצמה מוחשית.

דומה לכל זה אף הקטע, שבו צירל "ממשמשת והולכת עד שהיגיעה אצל בנה" (ספור פשוט, עמ' צד) בעלטת המרתף. אילו רצתה למצוא דרכה במרתף בלבד, היה בידה להשאיר את הדלת פתוחה כדי שתראה. היא סגרה את הדלת, שכן בגי-שושים שלה אל לב בנה, הרחוק כל כך ממנה בלבד, אין האור הפיסי מן החוץ מועיל.

מעניין ביותר הוא הקטע, המתאר את ראשית ביקורו של מנפרד הרבסט בחדרה של שירה: "בכנסו לחדר ועמדו בחשיכה. הטילה שירה את גרתיקה על מטתה וכן את המפתחות ואמרה, במפתח שלא של המנעול פתחתי. פשפשה קצת כאן וקצת כאן והדליקה גפרור והדליקה את המנורה. הצלחת גבירתי הצלחת אמר הרבסט כאילו הדליקה בגפרור הראשון הצלחה יתירה היא" (שירה, עמ' 25).

גם בלי רצון לתלות בסיפור תילי-תילים של פירושים, קשה לקרוא קטע זה בלי לראות בו משמעויות מתחת לפני השטח. שירה פתחה את המנעול שלא במפתח המתאים. יש אפוא שהמנעול נפתח אף במפתח שאינו מתאים, ונראה כי שירה דומה בזה למנעול. מורגש כאן משהו לא הולם בביקור זה של הרבסט אצל שירה. ועדיין רב כאן ההיסוס, והיא "פשפשה קצת לכאן וקצת לכאן" בדומה לצירל במרתף. ואולם שלא כצירל שירה "הדליקה גפרור והדליקה את המנורה", וכדברי הרבסט עצמו זכתה להצלחה. אין בה משום הצלחה יתירה. אם המדובר בצדם החיצוני של הדברים ודאי שלא, ואולם אם מדובר בהדלקה אחרת, בהדלקה שבלב, וכל זה ב"גפרור ראשון", שונה העניין במקצת.

ד. העיניים וגילוייהן

מאז ומתמיד נתפסו העיניים כארובות הנפש. למעשה, הרי הן מרכזה של כל הבעת-פנים אנושית. על גוארניקה, תמונתה המפתיעה של פיקאסו, אומר אנדרה פרמיג'יה, ש"כל הפנים הם פעורים ומבטאים אימה, זעם ויגון"²⁰. עניין זה מפורט יותר אצל רנה ברגר, שלדבריו "העיניים בעוזבן מקומן האנאטומי מסתדרות ולבושות צורה על-פי מה שעליהן לייצג ולסמל. עיניים בצורת דמעה אצל האם ניגרות כמו נוול לאורך הגולגולת; העיניים המבותרות של הלוחם פקוחות לרווחה, על אף הראש הכרות ועל אף הגוף המבוטר כאילו מעבר למוות עדיין מתעקשת בהן עצמן חמת המאבק והזעם של חוסר האונים..."²¹. מובן שמדובר כאן באפספרסיוניזם קיצוני ומדהים של פיקאסו, אך ברור שדווקא העיניים רב כוחן לתת ביטוי למתרחש בתוככי הנפש. כך מסופר ב"אבא גוריו" של באלזאק על ווטריין, ש"בעלי חוב שלו טוב היה להם המות מאי פרעון חובם, כה רב היה המורא שידע להטיל עליהם, על אף ארשתו טובת הלב, על ידי מבט מסוים, נוקב ומלא ההחלטיות"²². נראה הדבר, כאילו מבטו של ווטריין מגלה כאן את אישיותו האמיתית. אופיה השונה כל כך של מאדאם ווקר אף הוא מתגלה לפחות בחלקו בעינין של העיניים: "מבטה זוגי

20 André Fermigier, *Picasso, Le Livre du Poche, Série Art* 1969, p. 260
 21 René Berger: *Découverte de la Peinture*, Marabout Université Lausanne 1968, pp. 159-160

22 אונורה דה בלזאק: אבא גוריו, בתרגום ש' שניצר, ספרית מעריב, 1960, עמ' 17.

וארשתה תמימה כשל סרסורית לדבר עברה"²³. המבט הזוגי השקוף מגלה את הריי-גנות של הנשמה. גם אבא גוריו מתאר את השינוי שחל ביחסן של בנותיו כלפיו באמצעות תיאור עיניהן: "... אינך יודע מה פרוש הדבר שאדם מגלה פתאום כי מבט פו נהפך לעופרת עמומה"²⁴. מתוך המטאפורות "מבט פו" ו"עופרת עמומה" לא קשה להבין מה השוני בין המבטים הנשקפים בעיניים המתוארות באופן זה. ההבדל הוא בין מבטי החיבה המחממים למבטי האדישות הכבדים, שהיו נחלתו של אבא גוריו לעת זיקנה.

לא פחות מבאלזאק יודע עגנון כוח מבען של העיניים. עם השינוי שחל בו במנשה חיים, שנעשה קרוב אצל פרשטיי-היד המרודים ביותר, חל שינוי מקביל אף בחזות עיניו. שינוי זה היה מהותי כל-כך, שהוא היה בעוכריו אף כשמכר את כתב-ההמלצה, ורצה בעזרת אותו כסף לחזור לעסקי המסחר: "... ויעמוד לפני אחד האהלים אשר בעיר ויאמר לקחת מלים עם הסוחר. בה בשעה צפו דכדוכי נפשו ודלותו מתוך עיניו וכו' (והיה העקוב למישור, עמ' קי). הסוחר סבור היה שלפניו קבצן המבקש פרוטה. כך גילו עיניו של מנשה חיים את מהותו האמיתית אף לו עצמו, והיו למקור אכזבתו ויאושו.

אצל תהילה נאמר, כי "אור עיניה חסד ורחמים וקמטי פניה ברכה ושלום" (תהילה, בכרך "עד הנה", עמ' קעח). תכונה דומה משתקפת מעיניו של ר' שלמה בסיפור "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו", אלא שבסיפור זה יש למבטו של רבי שלמה השפעה אף על הנוכחים בדרשתו, עד כי הוא מצליח למנוע בעזרתו את הציבור מלפגוע ברבי משה פנחס: "וכיון שראה ר' משה פנחס שאין מגיחים לו לדבר, ולא עוד אלא שהוא עומד במקום הסכנה עיקם את צוארו והתחיל משחיל עצמו מתוך הצבור. ואלמלא עיניו הטובות של ר' שלמה היה יוצא בריסוק איברים" (שני תלמידי חכמים, עמ' 21).

מעניין יחסו של עגנון אל משמעות העיניים בסיפור "ידידות". עיקרו של הספור מגלה את הניתוק המוחלט בין האדם המודרני לזולתו. ביטוי מוחשי לניתוק זה אנו מוצאים בתיאור קריעת המכתבים שהמספר מקבל, ובתיאור פנורם של הקרעים לכל רוח. ואולם כתוצאה של הניתוק מן הזולת, מרגע קריעתם של המכתבים, אין הוא מוצא דבר, אף לא את כתובת עצמו. בשלב זה פוגש המספר ידיד ישן, שפעם נעשה לו חסד על-ידו. ואולם לפתע מתברר לו, "שכשנהחתי ויצאתי לחוצה לארץ היו עיניו מאירות ועכשיו עיניו סומות" (סמוך ונראה, עמ' 125). שוב אין בני-אדם רואים זה את זה ושוב אין ידידות ביניהם. לא לחינם אומר אותו סומא לבנו "אדון זה ידידי היה" (סמוך ונראה, עמ' 125). "היה" בלשון עבר, ועתה שוב אין

23 שם, עמ' 10.

24 שם, עמ' 237.

ידידות ואין ידידים רואים זה את זה, ובוודאי שאין העיניים מאירות לזולת. תקוות הסיפור הוא בדור הצעיר. אותו ילד, שהוא נציג הדור הצעיר, אפשר שהוא יוכל לאחות את הקרעים: "לסוף פקח את עיניו ונסתכל ב.י. האירו שתי עיניו הנאות וראיתי את עצמי עומד אצל ביתי" (סמוך ונראה, עמ' 125).

לא כאן המקום למנות ולהסביר את כל התיאורים שתיאר עגנון את העיניים, כדי לגלות את עולמו הפנימי של האדם. בדיקה מלאה של נושא זה תחייב עבודה ממושכת, שיהיה בה כדי לאפשר לקורא להציץ אף למעבדת הסגנון של היצור. תנועת העיניים לא פחות מתנועות שאר האברים, ואולי יותר מהם, מאפשרות לנו להציץ עד מעמקי הגשמה. אף התיאור החיצוני של העיניים ותנועותיהן מסתיר רבדים פנימיים של משמעויות, שאינם זוכים כלל לתיאור מפורש. פרוזה הכתובה ברבדי משמעות כפולים, המעוררים תמיהה מתמדת אצל הקורא ומביאים אותו לכלל מבוכה בנוגע לתוכן הדברים, היא המאפיינת את כתיבתו של עגנון, והיא סומכת על תיאור תנועות האיברים, וכמובן אף על תיאור תנועות העיניים. עניין אחרון זה של תנועות העיניים, החושפות את תהומות הנפש ומגלות את התפתחותה של התשוקה הסוחפת את האדם אל התהום, נדגים בקטע הבא:

"החליקה שירה את חולצתה שעליה והעבירה אגודל על נמש אחד מנמשיה וישבה והביטה בו בדוקטור הרבסט, והביטה בו ארוכות, ועיניה הגדילו יתר מכפי שעורן. וישב לו הרבסט לפני שירה כאיש שרואה שקרוב אידו ואין מציל" (שירה, עמ' 28). הן הנמשים, הן יישור החולצה והן ליטוף הנמשים יש להם קונטאציות ארוטיות ברורות, ואולם הרמזים הארוטיים הברורים ביותר מרוכזים במבטה של שירה. מבט זה זוכה לתיאור משולש, המגלה הדרגה והתעצמות; תחילה הביטה בו סתם, אחר כך הביטה בו ארוכות, ולבסוף עיניה הגדילו יתר מכפי שיעורן. גידול העיניים מגדיל את האשנב, שדרכו אנו יכולים להציץ לתהומות נפשה של אשה זו. עגנון מתאר את שירה המביטה בו בהרבסט, ואנו הקוראים רואים על-ידי מבטה שלה לתוך נשמתה מלאת התשוקות, ושתיקתה המלווה את מבטה עוד מגבירה את הרושם, שכל כוחות נפשה מתרכזים באותה תשוקה.

אף-על-פי שבכל הקטע הזה אין המלה תשוקה מוזכרת אפילו פעם אחת, ברור לחלוטין במה דברים אמורים, והערה כגון: "והוציאה היד רשפים של אש חזקה הבאה מכח שלהבת הדם" (שירה, עמ' 29) מגלה, כיצד מגיב הרבסט לתשוקתה של שירה. ואולם לשיאו מגיע התיאור, כאשר הרבסט מתרכז שוב במבטה של שירה: "עצמה שירה עיניה וחזרה ופתחה אותן והביטה בו. ושוב נמתחה כמין רצועה בין עיניה. ולא רצועה של סקרנות, אלא כאשה שנהפך לבה לאהבה, ומוכנת היא למסור נפשה על אהבתה. הטתה ראשה לצד שמאל והיו עיניה מתגלגלות אצלו ומביטות עליו במשופע, ולא היו מסולקות ממנו אלא כמלוא החוט" (שירה, עמ' 29).

עיניים מתגלגלות, המביטות במשופע ואינן מביטות ישר באובייקט אלא תוהות מעט לצדדין, הן עיניים מעורפלות מעוצמת התשוקה הפנימית המתגלה בתוכן. אין צריך לומר, שלא מיצינו כאן את כל הניתן לומר על משמעותה של התנועה האנושית אצל עגנון, ועוד מקום רב נותר להתגדר בו. מה שניסינו להצביע עליו כאן אינו אלא פרט אחד, שלו נועד תפקיד חשוב ביצירת האופי המיוחד של הסגנון העגנוני: התנזרות קיצונית מגילוי ישיר של המתרחש בגפש הגיבורים פנימה, והתנזרות קיצונית מן הדברנות. ואולם אין התנזרות זו באה בשום אופן על חשבון עמקותו של התיאור. כל מה שיש לומר על הגפש האנושית נאמר כאן, אלא שבמקום הלשון הדיבורית המרבה להג משתמש עגנון בלשון עצורה והסכונית, בלשון התנועה האנושית. האמצעים הדראמאטיים: הדיאלוגים המתוחים, השתיקה, האירוניה, המימיקה, קמיצת-השפתיים והבעת הפנים, עמידת הגוף והחזקת הידיים, הרגליים והראש, וכן מבט העיניים, הם-הם המגלים לנו את כוונתה של העלילה הפנימית המתרחשת בלבותיהם של הגיבורים, והם המאפשרים לנו להכיר מקרוב את תהומות גפשו של האדם העגנוני. מכאן קרבת לשונו של עגנון ללשון השירה ומכאן קרבת תיאוריו לאמנויות הפלאסטיות.

הכרתה של דרך כתיבה זו מגלה לנו גם את האפשרויות הדראמאטיות, הגלומות ביצירתו של עגנון, ודומה כי הניסיונות שכבר נעשו אצלנו בהמחזות אחדות מיצי-רותיו נובעים מעצם מהותה של יצירת עגנון.