

גליה שנברג

עגנון כסופר ילדים? מ'שלושת החזירונים' עד 'מאויב לאוהב' עיון בעיבודיו של סיפור*

מבוא

שלושת החזירונים הוא סיפור עממי לילדים שזכה לעיבודים רבים ושונים בספרות הכתובה, בקולנוע, ובכלי התקשורת האלקטרוניים (סיפור זה ניתן לשייך לטיפוס הסיפורי AT 124. ראה: Aarne-Thompson, 1961: 51-52). המבנה הפורמלי של העלילה הוא כדלהלן:

1. שלושה חזירונים יוצאים לעולם לבקש אחר מזלם.
2. החזירון הראשון בונה בית מקש; הזאב הורס את הבית בנשיפה וטורף את החזירון.
3. החזירון השני בונה בית מזרדים; הזאב הורס את הבית בנשיפה, וטורף את החזירון.
4. החזירון השלישי בונה בית מלבנים; למרות מאמצי הזאב להרוס את הבית בנשיפה, אין הבית נהרס.
5. הזאב מנסה להתנכל לחזירון שלוש פעמים. הוא קובע פגישה לפעילות משותפת: איסוף לפת, קטיפת תפוחים וביקור ביריד. החזירון מתחכם ומופיע שעה אחת לפני השעה היעודה, אוסף לפת, קוטף תפוחים, קונה ביריד, ושם את הזאב לצחוק.

6. הזאב מנסה להיכנס לבית הלבנים דרך הארובה, נופל לתוך סיר מים רותחים ששפת החזירון בעוד מועד על האש; הזאב מובשל ומוגש כמנה עיקרית לארוחת הערב. גירסות שונות של הסיפור האוראלי נאספו במרחבי תרבות שונים, בעיקר במרחב התרבות האירופי ובעקבותיו בצפון אמריקה. המהדורה המודפסת הראשונה של הסיפור נעשתה בגרסתו האנגלית על-ידי הוליול (J.O. Halliwell), שעסק באיסוף סיפורים ושירים עממיים בעל-פה, והביאם לדפוס בשני כרכים בשם *Nursery Rhymes of England* בשנת 1853.

עם התערורות העניין בחקר הפולקלור בכלל ובסיפור העממי בפרט באירופה, במידה רבה בהשראת עבודתם של האחים גרים, הוציא ג'וזף גייקובס (שהיה, בין השאר, עורך כתביהעת האנגלי *Folk-Lore*) כמה קבצים של סיפורים עממיים אנגליים. אלה נאספו בעבודת שדה וממקורות כתובים קודמים (כפי שעשו האחים גרים), וכללו הערות ומראיימקום של הגירסות השונות לסיפור שפורסם.

בקובץ הראשון, *English Fairy Tales*, שיצא לאור

בשנת 1890, פורסם גם הסיפור 'שלושת החזירונים' בהמשך לגירסה שפירסם הוליול¹ (Jacobs, 1902). בהערות לסיפור מציין גייקובס, כי הגירסות האחרות לסיפור הן מאיטליה (שם מדובר באוונות) ומהודו (שם מדובר בטליה). לדעתו, הגירסה הוודית מצביעה על קרבה בין הסיפור 'שלושת החזירונים' לסיפור 'הזאב ושלושת הגדיים', המופיע אצל האחים גרים (AT123)². גם תומפסון טוען, כי סיפור זה נגזר מ-AT123, שהופיע במהדורות הראשונות של 'משלי איזופוס'. משום כך אפשר להסיק את תפוצתו הרבה של הסיפור באירופה בימי הביניים.

מעניין לציין, שכל הגירסות הנמנות עם הטיפוס הסיפורי AT124 מובאות באוספי הפולקלור השונים תחת הכותרת של סיפורי ילדים (Nursery Tales). אם כן, קרוב לוודאי שהגירסות העממיות של הסיפור כונו מלכתחילה לילדים, ומשום כך זכו לעיבודים רבים ומגוונים בספרות הילדים הכתובה.

בארכיון הסיפור העממי היהודי (אסעי) לא נמצאו גירסות של הסיפור הזה, ואין לנו אלא לשער שקוד הכשרות היהודי מנע את כניסתו לאוצר הסיפור העממי היהודי. סיפור הילדים הקרוב ביותר לשלושת החזירונים נמצא בספרה של מרים ילן-שטקליס 'תפוחי העלומים', הבנוי עקרונית בדומה לגירסת גייקובס, אלא שבמקום חזירונים מדובר בשלושה גדיים (עם עובד, 1984: 36-41). עיבוד נוסף בעברית נמצא ביאמא מספרתי בעריכת יצחק אבנון בשם 'מעשה בשלושה גדיים אחד חכם ושני פתאים' (הוצאת עמיחי, ללא תאריך). העיבוד המודרני ביותר נעשה בידי תלמה אליגון והוא נקרא 'שלושה שפנפניים' (הוצאת גיא, 1991).

מה לשלושת החזירונים אצל סיפור של עגנון? בכונתנו להצביע על הזיקה בין 'מאויב לאוהב' של עגנון ובין הסיפור 'שלושת החזירונים' ולהראות כיצד ניתן למקמו בין העיבודים השונים של סיפור ילדים זה. הסיפור 'מאויב לאוהב' פורסם לראשונה בגיליון (הארץ) בערב חג השבועות תשי"א (30.5.1941). הסיפור עוסק בניסיונותיו של המספר לבנות לו מעון מחוץ לעיר,

נציע גישה חדשה לראיית העיבודים ולאחר מכן את יישומה על הטקסטים שאנו דנים בהם.

הגדרותיו של העיבוד

העיבוד הלשוני בכלל והעיבוד הספרותי בפרט לא זכו לתשומת-לב מרובה מצדם של חוקרי הספרות, אם כי תופעה זו רווחת מאוד ברב-מערכת הספרות, במיוחד בספרות הילדים. רוב העבודות שעסקו בעיבודים התמקדו בעיבודים שאינם ספרותיים, דהיינו טקסטים לשוניים שנוצרו בעקבות טקסטים לשוניים אחרים שלא עברו מידול משני כטקסט ספרותי – תקצירי סיפורים בחוברות עזר ללימוד שפה זרה, תקציר התוכן על כריכתו של ספר, טקסטים ברידס דיגיטי וכדומה. כדי לאפיין את העיבוד נתייחס אליו תחילה במישור הכולל ולאחר מכן ננסה לאפיינו כתופעה לשונית וספרותית.

הגדרתו של העיבוד כתופעה כללית

אנו מכירים את תהליך העיבוד במדעי הטבע, במיוחד בפיסיקה, ובאופן קונקרטי יותר באלקטרוניקה. בתחומים אלה העיבוד מוגדר כהפעלה של אופרטור על גודל מסוים והפיכתו לדבר-מה אחר, בתנאי שנשמרת זהות מסוימת בין מה שנקרא קבוצת היציאה לקבוצת הכניסה (הכוונה, כמובן, לזרם חשמלי). האופרטור הוא מושג או דבר היוצר קשר בין קבוצה א' לקבוצה ב' (בתורת החשמל מדובר בקבוצת יציאה ובקבוצת כניסה, אך גם הפונקציות המתמטיות למשל הן אופרטורים).

עיבוד האות נחלק לשני סוגים מרכזיים: (א) עיבוד משמר אינפורמציה, כלומר, עיבוד שהוא הפיך וקיים תהליך המחזיר את האות המעובד למצבו המקורי; (ב) עיבוד שאינו משמר אינפורמציה.

האות עצמו הוא גודל מסוים, החייב (א) להשתנות בזמן (הוא יכול להשתנות בתחום קצוב, או מנקודה מסוימת עד אין-סוף, או ממינוס אין-סוף עד פלוס אין-סוף); (ב) להיות ניתן למדידה.

הגדרתו של העיבוד הלשוני וקירבתו לתרגום

ההגדרה הבלשנית של העיבוד אינה שונה במהותה מן ההגדרה בתורת החשמל. הבעיות נעוצות בעיקר במהות של האות, שכן אנו עוסקים בטקסטים לשוניים, שקשה מאוד להגדירם כגדלים הניתנים למדידה. לא רק הבעיה הכמותית של האינפורמציה היא מקור בלתי-פוסק למחלוקות בין החוקרים השונים, אלא גם סוגי האינפורמציה והיחסים ביניהם. מספר המשתנים הטקסטואליים גדול ביותר, וקשה מאוד לחזות את התופעות הנקשרות לתהליך העיבוד הלשוני או נובעות ממנו. משום כך קשה לשער עיבוד משמר אינפורמציה, אלא ברמה מכנית ביותר.

גם הנחת השתנותם של האותות בזמן אינה מקובלת על מרבית החוקרים. הטקסט עצמו נחשב לגודל קבוע,

תחילה אוהל, לאחר מכן צריף, בית קטן, שהרוח הורסם, ולבסוף בית גדול וחזק, מוקף גן ובו אילנות, השוברים את כוחו של הרוח. הסיפור מסתיים בניצחון המספר על הרוח. בעיקרון, נוסח זה דומה לנוסח המופיע בקובץ 'אלו אליו' (שוקן, 1953: תפ-תפד). שינוי אחד מעניין, ובעל השלכה לענייננו, הוא שם המקום שאליו יוצא המספר מירושלים. בנוסח הקאנוני הוא יוצא לתלפיות, ועל כך מתבססת במידה רבה האינטרפרטציה הפוליטית לסיפור; בנוסח הראשון שם המקום הוא 'צופית', שם שעגנון המציא לצורך הסיפור, אשר אינו מתקשר ישירות ליציאה מירושלים, ליישוב הארץ על-ידי יהודים ולהרס ביתו של עגנון במאורעות 1929, כפי שמשמלת זאת תלפיות.

את הסיפור 'מאויב לאוהבי' מציעה תוכנית הלימודים של משרד החינוך לגיל הצעיר יותר בחטיבת הביניים (כיתות ז-ח) כמפגש ראשון עם עגנון, כאילו היה 'סיפור ילדים' עגנוני. מלכה שקד אף מתלוננת, שהסיפור 'הנחשב משום מה סיפור "קל" בעיני קוראים רבים, עד שיש הנוהגים להמליץ עליו לקריאה לילדים' (שקד, 1982: 2). בהמשך הדברים נראה, שהזיקה בין 'מאויב לאוהבי' לשלושת החזיונים 'מאפשרת להסביר מדוע נחשב הסיפור לסיפור ילדים'.

לא נדון כאן בכל מגוון אפשרויות הפרשנות לימאויב לאוהבי בעקבות המדוש והמקרא, אלא רק במה שמועיל לקישור בינו לבין 'שלושת החזיונים'. כמו כן, לא נדון במעמדו ובמיקומו של סיפור זה בכלל יצירת עגנון, משום שאין הדבר קשור לשאלה המרכזית שאנו עוסקים בה.

כאמור, בשל קוד הכשרות היהודי נמנעה כניסתו של 'שלושת החזיונים' (עם דמויות החזיונים) לפולקלור היהודי-אירופי, וגם במדרישי חייל הוא נעדר, לכן לא נוכל למצוא את מקורו של הדמיון בין שני הסיפורים בתשתיות אלה. אפשר להניח שעגנון התוודע לסיפור בגירסת הגרמנית שלו, שבעיקרן דומות לגרסה של גייקובס.

מפי מי שמע עגנון את הסיפור? האם קראו? האם התוודע אליו כילד או כמבוגר? אלה הן שאלות מתחום המחקר ההיסטורי, ואין בכוונתו של חיבור זה להתחקות אחר שורשיה ההיסטוריים של ההיכרות בין עגנון לסיפור 'שלושת החזיונים'.

במחקרו (שנברג, 1995) נותחו באופן מפורט והושושו עיבודים שונים לשלושת החזיונים בספרות הילדים האנגלית לטקסט של גייקובס וסווגו לקבוצות. לאחר מכן הושושו הממצאים לסיפורו של עגנון 'מאויב לאוהבי' והוצע היכן למקם אותו בין הסיווגים השונים.

לפני הצגת הממצאים מן ההשוואה, יש להבהיר תחילה את המושגים התיאורטיים שנשתמש בהם, ואת שיטת הסיווג המוצעת. תחילה נציג את ההגדרות המקובלות של העיבוד הלשוני, לאחר מכן נעבור לתיאור מושגים הקשורים למיקרו-תיבנות של הטקסט (היסט והזחה), ולבסוף נדון במאקרו-תיבנות, היינו המטפורה והמטונימיה. לאחר סקירת המסגרת התיאורטית הקיימת,

במקרה של תרגום בין-לשוני, הגדרה זו תקפה ומועילה גם בעיון בתרגום התוך-לשוני (דנש מציע מיקררתיבנות שונה בתוך אותו צופן).

ניתן להבין מן ההגדרות של דנש ושל טורי, שקיימת זיקה בין שני טקסטים כאשר טקסט אחד קודם לשני בזמן. לטקסט הראשון נקרא 'טקסט המקורי' ולטקסט השני נקרא 'טקסט היעד', כפי שמקובל לכנותם כשמדובר בתרגום; שכן מתוך ההגדרה אנו למדים, שמרבית האילוצים הפועלים על תרגום פועלים גם על עיבוד.

רומאן יאקובסון (1986: 123-135) מכנה את העיבוד 'תרגום פנים-לשוני' או 'ניסוח מחדש', ובכך מבדיל בינו לבין תרגום בין-לשוני, או תרגום ממש, או תרגום בין-סמיוטי, או שינוי מהות.

בעיקרו של דבר, נראה שתרגום ועיבוד הם חלק ממעבר טקסטים.

ברצוננו לאפיין את העיבודים הספרותיים השונים בעזרת המושגים 'מטפורה' ו'מטונימיה', לפי תפיסתו של רומאן יאקובסון. אך בעוד הוא עוסק במושגים אלה בנוגע למיקררתיבנות של טקסטים, אנו מיישמים זאת על הטקסט כשלם, כלומר, בראש ובראשונה במאקרו-תיבנות. התשתית לתפיסת הטקסט השלם ושל יחידותיו נסמכת על מושגיו של גדעון טורי בנושא התרגום הבין-לשוני.

כללים, נורמות ואידיוסינקרטיות

בספרו 'נורמות של תרגום' מציג טורי (1977) מודל לבדיקת היחסים בין טקסט מתורגם לטקסט מקור מנקודת-המבט של טקסט היעד (הטקסט המתורגם) ושל לשון היעד. בכך האקוויוולנט התרגומי אינו בחזקת רישה לרקונסטרוקציה של המרכיבים החשובים והיחסים החשובים. בטקסט המקור לתוך הטקסט המתורגם, אלא ניתן לתיאור כתופעה אמפירית קיימת, ללא צורך להיבחר על יכונותיו של התרגום, כפי שמתמע מהגישה הבוחנת את התרגום מנקודת-המבט של טקסט המקור ושל לשון המקור.

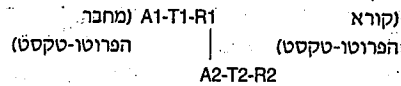
בתרגום הפנים-לשוני או בעיבוד, האילוצים של המעבר מלשון טבעית אחת ללשון טבעית אחרת אינם קיימים, ואף-על-פי-כן מתקיימים אילוצים לשוניים וספרותיים הקשורים בעיקר במעבר הטקסטים ממערכת ספרותית אחת לשנייה בתוך רב-מערכת הספרות המסוימת (למשל, מספרות מבוגרים לספרות ילדים), או בין ז'אנרים שונים (למשל, משירה לסיפורת), או יצירות מן העבר (למשל, סיפורי המקרא או חז"ל) המעובדות ללשון ההווה.

טורי (1977: 6-17) מציע את המושגים 'כללים, נורמות ואידיוסינקרטיות' כדרגות שונות של אובייקטיביות בתיאור האילוצים השומרים ומבססים את 'הסדר החברתי': הכללים הם האובייקטיביים, בעוד שהאידיוסינקרטיות הן סובייקטיביות לחלוטין, וביניהם נוצר מרחב בין-סובייקטיבי שבו שולטות הנורמות (שם: 13).

ומה שמתנה הן ההתייחסויות השונות לטקסט, למשל, הקריאות השונות לאותו טקסט (ראה למשל: איזר, 1975), המותנות בהקשרים שונים הכללים של הטקסט – התרבותי, ההיסטורי, הכלכלי, או הגיאוגרפי – או בעולמו הסובייקטיבי של הקורא.

דנש גורס, שתהליך העיבוד הוא תהליך של הצפנה מחדש של טקסט מקורי, שמגמתו למסור את הגרעין הקבוע של השרד הנמסר על-ידי הטקסט המקורי באמצעות: (א) מערכת סמיוטית אחרת; (ב) לשון אחרת; (ג) מיקררתיבנות שונה של השרד (1979: 70-75).

המודל המטא-תקשורתי של העיבוד זהה אפוא למודל של תהליך התרגום הבין-לשוני:



ואת, כאשר R1 הופך להיות אחר-כך מחבר המטא-טקסט, כלומר R1=A2. דנש מצביע על שלוש טרנספורמציות בסיסיות: השמטה, המרה ושינוי. המרה, משמע שינויים סמנטיים ולקסיקאליים, החלים במיקרו-טקרוקטורה של הטקסט; שינוי, משמע השינויים הדקדוקיים, כגון החלפת משפט מחובר במשפטים פשוטים, החלפת זמנים מורכבים לפשוטים.

דנש מרכז את דיונו סביב העיבוד המצמצם, דהיינו, עיבוד שבו מספר הסימנים הלשוניים קטן מזה שבטקסט המקור. דנש, בעקבות פופוביץ, מאפיין את העיבודים לפי מספר הסימנים הלשוניים בהם: (א) עיבוד משמר, שבו הפרוטו-טקסט והמטא-טקסט שומרים על יחס של אחד לאחד; (ב) עיבוד מצמצם, שבו המטא-טקסט קצר מן הפרוטו-טקסט.

בהמשך הדיון ניצמד להגדרותיו של דנש כנקודת-מוצא לעיון בטקסטים השונים.

לתיאור תהליך העיבוד, ברצוננו להציע כאן טרנספורמציה נוספת על השלוש שהציע דנש והיא ההוספה, שפירושה הוספת סימנים במטא-טקסט על פני אלה הקיימים בפרוטו-טקסט. כך נוספת למטא-טקסט אינפורמציה סמנטית או סגנונית. הכוונה לעודפות באינפורמציה במטא-טקסט ביחס לפרוטו-טקסט, שלא כמו בהמרה שבה נבחין בהוספת אינפורמציה בד בבד עם השמטת אינפורמציה אחרת (בעיקר בשל כשל האקרוציה).

נוכל אפוא להבחין בסוג נוסף של עיבוד, והוא העיבוד המרחיב. דהיינו, מטא-טקסט שבו מספר הסימנים גדול מזה שבפרוטו-טקסט.

טורי (1977) מציע ניסוח הדומה בעיקרו לזה של דנש, אלא שבמקום 'הגרעין הקבוע' הוא מציע 'יחס של אקוויוולנציה': 'תרגום כתהליך: טיפוס תקשורת שבו הנמען של שדר אחד, המצופנת בצופן אחד, הופך למוען של שדר שני, המצופנת בצופן אחר, תוך שמירה על יחס של אקוויוולנטיות בין שני השדרים'. חוץ מעניין הצופן השונה

ברצוננו לתאר כאן את היחסים בין טקסט המקור לטקסט היעד במונחים כלליים יותר, הנובעים לא רק מנורמות התקופה אלא גם קשורים באופיים של היחסים בין שני טקסטים מכורח היותם 'טקסט על טקסט'. לשם כך נתבונן בשני מושגים נוספים שיעזרו לנו בתיאור היחסים בין הטקסטים.

היסט והזחה

טורי מחלק את הכללים הספרותיים לשתי קבוצות: כוללים (universals), שהם כללים אינהרנטיים הנובעים מעצם טבעה של הספרות (למשל, כולל הוא קיומן של נורמות בספרות), וכללים במובן הצר, שאינם כללים אינהרנטיים לספרות. אחד הכוללים המתגלה בהתנהגות התרגומית הוא ההיסט – שינוי הכרחי של טקסט היעד ביחס לטקסט המקור בגלל השוני בצופן הלשוני.

הזחה (בעקבות אבן-זוהר), שהיא היסט שאינו הכרחי, מתגלה בדרך כלל בהשוואה בין טקסט המקור לטקסט היעד (טורי, 1977: 30-31). יש אמנם אפשרות תיאורטית שיתקיים תרגום ללא הזחה, אך למעשה המקרה הרגיל של תרגום הוא שמתקיימות בו הזחות. משום כך מוענק להזחה מעמד של כולל תרגומי.

האם ייתכן עיבוד ללא הזחה? כאשר מדובר בעיבוד, הרי טקסט היעד וטקסט המקור משתמשים באותה לשון טבעית, כיצד ייתכן מקרה שבו העיבוד יהיה פרי היסט בלבד? באופן מעשי, ברור כי אין טקסט מעובד שהוא פרי היסט בלבד, שכן אפילו טקסט תנייכי המעובד לעברית של ימינו כפוף לנורמות מסוימות ולאידיוסינקרטיות של המעבד, הנורמות להזחה. כלומר, אם כל טקסט מתורגם או מעובד כפוף לנורמות ולאידיוסינקרטיות (שכן קיומן של נורמות בספרות הוא כולל), ונורמות אלה והאידיוסינקרטיות הן הנורמות להזחה, או אז הכרח הוא כי בכל תרגום תופענה הזחות.

ברצוננו להמשיך קו מחשבה זה של טורי, אך במקום ליישם אותו על המיקררתיבנות של הטקסט (לפי מונחי של דנש), אנו מציעים להתבונן במאקררתיבנות של טקסט היעד ביחס לטקסט המקור במקרה של התרגום הפנים-לשוני או העיבוד. טורי מתמקד בתיאור היחסים בין התופעות השונות המובחנות בשני הטקסטים. בכוונתנו להמשיך את רעיונותיו אך לחרוג מן התופעות ולהתבונן בשני הטקסטים בשלמותם. לשם כך עלינו להבהיר עוד שני מושגים שיעזרו לנו בתיאור היחסים בין שני הטקסטים כמשהו שלם.

המטפורה והמטונימיה

הדיון במטפורה ובמטונימיה כתופעות לשוניות במשך ההיסטוריה הוא רב ופורה. תשומת-הלב התמקדה במיוחד במטפורה, אך בעקבות רומאן יאקובסון, המצביע על הקיטוב בין שני המושגים (1986: 167-184), התחילו חוקרים רבים להפנות את תשומת-לבם גם למטונימיה (Perry, 1981 [manuscript]; Silverman, 1983: 87-125).

מאחר שהמטפורה והמטונימיה הן תופעות סמנטיות, כלומר, שייכות לתחום המשמעות, אין הן בהכרח תופעות לשוניות גרידא, אלא יכולות להופיע במערכות סימנים לא-לשוניות, כגון: ציור, קולנוע, טקסים. אין עניינה של עבודה זו בסיווג המטפורות והמטונימיות, אלא בכירור משמעותן הבסיסית של שתי התופעות הללו וביישומן בתיאור היחסים בין טקסט היעד לטקסט המקור בעיבוד הספרותי (דיון מפורט בהגדרותיהן השונות, ראה: שנברג, 1995: 23-34).

הקוטב המטפורי והקוטב המטונימי

רומאן יאקובסון, בדבריו על ההפרעות האפואיות; בונה את הקיטוב בין המטפורה למטונימיה על סמך ההבדל בין תסמוכת (contiguity) לדמיות (similarity). 'התפתחותו של מבע עשויה להתרחש לאורך שני קווים סמנטיים שונים: נושא אחד עשוי להוליך לנושא אחר על סמך הדמיות או על סמך התסמוכת שביניהם. הדרך המטפורית תהיה המונח ההולם ביותר לציון המקרה הראשון והדרך המטונימית – לציון המקרה השני (1986: 178-182). כלומר, המטונימיה והמטפורה הן שני עקרונות ארגון של טקסט לשוני.

יאקובסון אינו מגביל את התהליכים הללו לתחומי הלשון בלבד, אלא מרחיב אותם לכלל המערכות הסמיוטיות. עם זאת, היות שעניינה של עבודה זו באמנות הלשון, נצמצם את דיונו למערכת הלשונית.

הבחירה במטפורה ובמטונימיה דווקא כמושגים המתארים את היחס בין עיבוד למקור נסמכת על ההבחנות של קיה סילברמן, המבדילה בין הקשר הפרדיגמטי והסינטגמטי לבין המטפורי והמטונימי ולבין הדחיסה וההעברה, בהיעזרה במושגיו של פרויד באשר לתהליך הראשוני והתהליך המשני. שכן ההעברה והדחיסה משתייכות לתהליך הראשוני, הפרדיגמה והסינטגמה לתהליך המשני, ואילו המטפורה והמטונימיה מתווכות בין השניים (Silverman, 1983: 109).

היחס בין טקסט מקור לטקסט יעד במקרה של העיבוד הספרותי מאופיין אפוא על-ידי מיקומו בין שני הקטבים הללו משום שאין הם מבטלים את השוני בין טקסט המקור לטקסט היעד, ויחד עם זאת הם מצביעים על זיקות ביניהם הנבנות על יסוד דמיות או תסמוכת. לשם כך, נמשיך בקו מחשבתו של יאקובסון בנושא זה.

תגובה תחליפית ותגובה פרדיקטיבית: דמיות ותסמוכת יבמבחן פסיכולוגי ידוע מציגים לילדים שם-עצם מסוים ומבקשים מהם להגות את התגובה הלשונית הראשונה העולה בדעתם. בניסוי זה מתגלות תמיד שתי העדפות לשוניות המנוגדות זו לזו: התגובה המכוונת להיות תמורה לגירוי – או השלמה לו. במקרה השני הגירוי והתגובה מהווים יחד צירוף תחבירי ממש, בדרך כלל משפט. שני טיפוסים התגובה האלה כונו בשמות תגובה תחליפית ותגובה פרדיקטיבית (יאקובסון, 1986: 179).

עיבוד מוצהר ובין אם אינו מוצהר. בכל עיבוד, גם זה הקרוב ביותר לנקודת ה-0, הזיהוי עדיין יעשה על סמך תגובה תחליפית-מטפורית. כלומר, בכל עיבוד נמצא אלמנטים המתייחסים לטקסט המקור ביחס תחליפי מטפורי, ואלמנטים אלה עוזרים לנו בזיהוי הזיקה (מינימלית ככל שתהיה) בין שני הטקסטים. הפרישה של העיבודים. במרחב שבין נקודת ה-1 לנקודת ה-0 תהיה מותנית אפוא במספר האלמנטים הגלובליים שאינם מהווים תגובה תחליפית-מטפורית לאותם אלמנטים בטקסט המקור. לעתים די באלמנט גלובלי אחד (למשל, עמדת המספר) לשם 'הרחקת עיבוד מסוים מקוטב ה-1 (או מהיותו תחליפי-מטפורי על בסיס דמיות) לעבר ה-0, ולעתים יצטרפו שני אלמנטים גלובליים ויחרגו מן היחס התחליפי-מטפורי, למשל, איפיון הדמויות ומהלך העלילה יהיו תגובה פרדיקטיבית-מטפורית.

לסיכום, בדרך כלל בכל סוגי העיבודים נמצא אלמנטים (גלובליים ולוקליים) המתייחסים לאותם אלמנטים בטקסט המקור ביחס תחליפי-מטפורי. לכן סיווגו של העיבוד ייקבע בהתאם לכיוון סטיית אלמנטים גלובליים אחרים. בטקסט היעד. יש לחזור ולהדגיש, כי לא תמיד יהיה הסיווג פשוט, ועיבודים רבים יהיו מקרי-ביניים. עם זאת, המנגנון הנמצא ביסוד ההזחות העיבודיות (בין אם באלמנטים הגלובליים ובין אם באלמנטים הלוקליים) ניתן לתיאור על-ידי ארבע האפשרויות הבסיסיות הללו: תגובה תחליפית-מטפורית, תגובה תחליפית-מטונומית, תגובה פרדיקטיבית-מטפורית ותגובה פרדיקטיבית-מטונומית.

הקריטריונים להשוואה ולניתוח העיבודים השונים ביחס לטקסט המקור

לשם מיקוד הדיון בעיבודים השונים לסיפור שלושת החזירונים וכדי להגדיר את זיקותיהם ביחס לטקסט המקור, יש לבחון אותם כטקסטים ספרותיים. משום כך, הקריטריונים שלפיהם ניתחנו והשוונו את הטקסטים השונים לקוחים מתורת הספרות.

צפרי (1982), בהסתמכה על ואן דייק ואחרים, מציעה דמות-אירוע או דמות-מצב כיחידות המינימום לניתוח סיפור. כאשר היא בוחנת את הקשר בין שתי יחידות היא מראה, כי הקשר נשען על הקבלה וצירוף או ניגוד וצירוף, כלומר, בעיקרון הקשר הוא מטפורי וגם מטונומי. אולם צפרי אינה מעוניינת להיכנס למישור המשמעותי: 'הנסיין הוא להגדיר את היחסים המיוחדים, הגורמים להצף של דיווח על אנשים ("ידמויות") ועל אירועים, שיתפס על ידי קוראים כ"סיפורי" ("עלילתי"), כבלכול עוד לפני שהקורא שואל את עצמו מהי "משמעותו" של הרצף (שם: 70). משום כך אנו נזקקים לכלים המסורתיים של ניתוח טקסט ספרותי; שכן ברצוננו להראות מהי ההשלכה שיש ליחסים בין טקסט יעד לטקסט מקור במישור המסמנים על מישור המסומנים. במלים אחרות, כיצד תיפתחנה

יאקובסון מביא תגובות שונות למלה 'צירף'. התגובות הפרדיקטיביות היו: (1) 'עשרף'; (2) 'זה בית קטן ודלי'. הראשונה יוצרת תסמוכת גם פוזיציונלית וגם סמנטית עם הגירוי ('צירף'), ואילו השנייה יוצרת תסמוכת פוזיציונלית (תחברית) עם הגירוי, ודמיות סמנטית. כלומר, הראשונה היא תגובה מטונומית, השנייה תגובה מטפורית.

התגובות התחליפיות היו: (1) 'צירף' (טאוטולוגיה), 'בקתה' (נרדפת), 'ארמוני' (ניגוד), 'יחורי' (מטפורה); (2) 'גו קש', 'עוני'. הדוגמאות בקבוצה הראשונה יוצרות דמיות פוזיציונלית ודמיות (או ניגוד) סמנטית עם הגירוי, בעוד שהקבוצה השנייה יוצרת דמיות פוזיציונלית ותסמוכת סמנטית עמו. כלומר, התגובות הראשונות הן תגובות מטפוריות, השניות תגובות מטונומיות.

נישם זאת על היחסים בין טקסט יעד לטקסט מקור במקרה של עיבוד. כלומר, אנו מציעים להתבונן בטקסט היעד במקרה של העיבוד הלשוני כתגובה לטקסט המקור. זו יכולה להיות תגובה תחליפית או תגובה פרדיקטיבית, ובהמשך לקו המחשבה של יאקובסון, כל תגובה היא מטפורית או מטונומית.

בתפעולם של שני סוגי הקשר הללו (דמיות ותסמוכת) בשני היבטיהם (פוזיציונלי וסמנטי) – כלומר בביררתם, בצירופם ובדירוגם – מגלה כל פרט את סגנונו האישי, את העדפותיו ואהבותיו הלשוניות (שם). ובמקרה שלנו, בעיסוקנו בעיבוד, ניתן לאיידך את היחס בין טקסט המקור לטקסט היעד על-ידי איפיון המרחב שבו נעים העיבודים בין הקוטב המטונומי לקוטב המטפורי. כלומר, ההזחות בטקסט היעד ביחס לטקסט המקור מתארגנות לכיוון הקוטב המטונומי או הקוטב המטפורי.

בסיווג העיבודים השונים פתוחות לפנינו ארבע אפשרויות:

- מטונומית (דמיות פוזיציונלית+תסמוכת סמנטית)
- תגובה תחליפית
- מטפורית (דמיות פוזיציונלית+דמיות סמנטית)
- מטונומית (תסמוכת פוזיציונלית+תסמוכת סמנטית)
- תגובה פרדיקטיבית
- מטפורית (תסמוכת פוזיציונלית+דמיות סמנטית)

ממבט ראשון נראה שהעיבודים נועדו בדרך כלל לבוא כתמורה לטקסט המקור, ומשום כך הם מהווים בעיקר תגובה תחליפית. ומתוך התגובה התחליפית עיקרם יהיו מטפוריים. ואכן, עיקר העיבודים המצמצמים ועיקר העיבודים הלשוניים הלא-ספרותיים נכנסים לקטגוריה זו. אולם בעיבודים ספרותיים נמצא גם את שאר סוגי העיבוד על-פי החלוקה שקבענו. כמו כן, אף-על-פי שאין עבודה זו עוסקת בתרגום הבינ-סמיוטי, נראית חלוקה זו כפתח פורה ביותר להבנתם ולפרשנותם של עיבודים אלה.

ככלל, על סמך הדמיות (או הניגוד) בין אלמנטים שונים (גלובליים או לוקליים) אנו עושים את הקישור הראשוני בין טקסט היעד לטקסט המקור, בין אם העיבוד הוא

בשל חסרונו של תיעוד כתוב. משום כך התייחסנו להדפסה הראשונה כאל תאריך בעל משמעות.

מהלך העלילה

לא נמצא בימאויב לאוהבי את שתי האפיוזות הבונות את טקסט המקור, אך נמצא את האפיוזדה הראשונה מורחבת: שלושה ניסיונות התנכלות מוצלחים ורביעי שנכשל, בעוד שבטקסט המקור יש רק שני ניסיונות התנכלות מוצלחים ושלישי שנכשל. למרות זאת נשמר העיקרון המבני של המספר שלוש על-פי אולריק (שנהר, 1982א), המציין את שתי אפשרויות הצירוף (1+2; 1+3) כתופעה רווחת בסיפור העממי.

גם עקרון 'מידה כנגד מידה' פועל בעלילה. המספר מושיב את הרוח שהרס את מחסותי השונים ועשאני לצחוקי תחת אותם אילנות ששברו את כוחו והתנגדותו. כלומר, מעמיד את הרוח במצב הפוך למצבו בתחילת הסיפור ועושה אותו לצחוק. המספר הופך אפוא מאובייקט להתנכלות למתנכל (באשר לסטרוקטורה על-פי לויסטרס, ראה להלן בסעיף על האינטרפרטציה).

שמות הדמויות ואיפיוןן

בימאויב לאוהבי וגם בשלושת החזירונים לא נמצא שמות פרטיים או איפיון ישיר מפורט. מאחר שבסיפורו של עגנון מצטמצם הקונפליקט לשתי דמויות – המספר היטוב והרוח הרע – לא יקשה לזהות את החזירון השלישי עם המספר ואת הזאב עם הרוח. שאר הדמויות המופיעות בטקסט המקור אינן כלולות בטקסט העגנוני, ובכך נסגרות כמה אפשרויות אינטרפרטציה (כגון זו של סיפור התברגות, וראה בסעיף על האינטרפרטציה להלן).

החזירון מסמל אדם ולכן לא יקשה לזהות בינו לבין המספר. אך האם הקונוטציות הנקשרות לזאב יכולות לתפקד גם ביחס לרוח? במידה ידועה התשובה היא חיובית. (א) בפולקלור נקשרים גם הזאב וגם הרוח לכוחות הרע וההרס;³ (ב) שיטתם להריסת הבתים – נשיבת אוויר: הרוח נושבת והזאב שואף ונושף; (ג) שניהם מתחכים בסבלנות רבה עד שתיגמר בניית הבית ורק אז מנסים להורסו; (ד) הנמקות ריאליסטיות לסירוב להכניס את הזאב אל הבית: כאשר מנסה הזאב להכניס לביתו של החזירון השלישי הוא מבקש לחמם את ידיו, ואינו נענה, ובימאויב לאוהבי מתרץ המספר את סירובו להכניס את הרוח לביתו במלים ישמא תתפשהו צינה.

בשתי היצירות, האיפיון הישיר של הדמויות הוא מינימלי ביותר. הרוח אמנם איננו בעל-חיים, ומשום כך אין הסיפור נמנה עם סיפורי בעל-חיים, אך עדיין הוא כוח טבע מרכזי היוצא כנגד האדם. כלומר, מתבקשת כאן האינטרפרטציה האנתרופולוגית של פראות נגד תרבות, אדם נגד טבע.

בהשוואה בין החזירון לבין המספר עולה שאלה עקרונית יותר, אשר עד כה לא עסקנו בה במפורש אלא רק רמוזנו עליה: מדוע אנו משווים בין יאויב ואוהבי לבין

אפשרויות אינטרפרטציה שונות בעקבות הזרות בטקסט היעד ביחס לטקסט המקור.

עם זאת, יש להבדיל בין הזרות הנעשות משום אילוצים לוקליים הפועלים בטקסט לבין הזרות הנעשות בשל אילוצים גלובליים הפועלים בו (ראה דולזל אצל שן, 1985). האילוצים הגלובליים מסבירים את מבנה-העל של הטקסט, כגון קריעלתי המתפרש על פני הטקסט כולו, נקודת תצפית (עמדת המספר), או איפיון דמות מרכזית. כדוגמה לכך, במקרה שאנו עוסקים בו, שינוי מינו של החזירון השלישי מזכר לנקבה משפיע על אפשרויות האינטרפרטציה לסיפור כולו; כך גם אם משתנה עמדת המספר מעמדה תמימה לעמדה אירונית.

האילוצים הלוקליים מסבירים את ההתקדמות הליניארית של משפטים עוקבים בטקסט ואת היחסים המקומיים השוררים בין משפטים אלה, ולצרכינו יחשבו ככאלה כל אותם אלמנטים שאינם משנים את אפשרויות האינטרפרטציה באופן עקרוני, למשל מתן שמות לחזירונים, או השמטת נוכחות האם.

לצורך הגדרת נקודות התייחסות כוללות ככל האפשר, נפתח בקריטריונים הפורמליים ואחר-כך נמנה את אלה הנקשרים לרובד התימטי, לרצף העלילה ולמשמעות.

- א. שם היצירה.
- ב. מספר הסימנים.
- ג. עיבוד מוצהר.
- ד. שנת ההוצאה.
- ה. מהלך העלילה.
- ו. שמות הדמויות ואיפיוןן.
- ז. תימה מרכזית ומוטיבים רווחים.
- ח. עמדת המספר.
- ט. לשון וסגנון.
- י. אפשרויות האינטרפרטציה.

הזיקה בין 'מאויב לאוהבי' לבין 'שלושת החזירונים'

כותרת הטיפוס הסיפורי באארה-תומפסון, 'Blowing the house down', הולמת את 'מאויב לאוהבי' וגם את 'שלושת החזירונים'. נבדוק שלב אחר שלב את הזיקות בין הסיפורים ונסה לקבל תמונה שלמה על היחסים ביניהם. נבחן את הסיפורים בהתאם לקריטריונים שקבענו.

הקריטריונים הפורמליים

קריטריונים אלה אינם מלמדים אותנו רבות. שם היצירה והשאלה אם העיבוד הוא מוצהר אינם מרמזים כלל על הזיקות. האפשרויות בין שני הטקסטים, שכן אין דמיון בשם היצירה ואין עגנון מזהיר שהטקסט שלו מתייחס לטקסט האחר. מספר הסימנים הלשוניים דומה (850 מלים בימאויב לאוהבי). שנת ההוצאה הראשונה של הסיפור, 1941, מלמדת שטקסט המקור קדם לטקסט היעד. בעיית תארוכם של טקסטים עממיים אינה פשוטה,

הריסת הבתים על-ידי שאיפה ונשיפה מוחלפת בנשיבה הדומה לה ביותר.

מוטיב מעניין נובע מעניין העורמה. כאשר הרוח מנסה לתקוף את הבית הגדול הוא משתמש בעורמה, וכזאב בעור כבש. כלומר, הוא מיתמם ומציג עצמו כמישהו בעל כוונות טובות. בזאב המתחפש לכבש רואים בדרך כלל חזק המתחפש לחלש כדי להשיג יתרון ולנצח. אך למעשה עור הכבש מסמל את חולשתו הממשית של הזאב, ואינו מציג חולשה מדומה, שהרי ללא ההתחפשות אין בידו לנצח. כלומר, בתחפושת יש היבט של גילוי באותה מידה שיש בה היבט של כיסוי. אם הזאב יכול היה לנצח ללא התחפושת, היה עושה זאת. כך גם הרוח, התחפשותו לשכן הבא לחנוכת הבית אינה סתמית אלא פונקציונלית, משום שאין ביכולתו לגבור על המספר אלא בעורמה. (בעורמה יש אלמנט של התחפשות, אשר דיסני, בעיבודו, מימש בצורה חזותית – הזאב שלו מתחפש לכבש.)

בטקסט המקור, הזאב אינו מתחפש חזותית אלא מתחזה לשכנו הטוב של החזירון. כשכן טוב, המכיר היטב את הסביבה, הוא מתנדב להציג לפני החזירון, התושב החדש, את המקומות האטרקטיביים בשכונה שאותם אינו מכיר עדיין; שדה הלפת, עץ התפוחים והיריד. הרוח בסיפור של עגנון גם הוא מציג עצמו כשכן בעל כוונות טובות: ישאלתי, מי מקיש כאן על חלונני? שחק ואמר, שכן אמרתי לו, מה מבקש שכן משכנו בליל סועה וסער? צחק ואמר, שכן בא לברך את שכנו לחנוכת הבית!

היבט הגילוי מודגש בתחפושת זו באותה מידה כמו היבט הכיסוי, שכן בסופו של דבר הרוח מתגלה כשכן טוב. הסיבה לשכנותו הטובה אינה סותרת את עובדת היותו שכן טוב. מתברר אפוא שהגילוי והכיסוי בתחפושת מתקיימים זה בצד זה מבלי שהאחד יבטל את האחר. בניסיון החזירה שלו לבית הגדול מתחפש הרוח לשכן טוב, אם כי לפי התנהגותו עד אז אין כוונותיו טובות. אך מתוך שלא לשמה – בא לשמה⁴ וכתוצאה מהשתרשות המספר במקום, כלומר מחוסר-ברירה מנקודת-מבטו של הרוח, הוא הופך לשכן טוב, ומממש את התחפושת. לכן אפשר לחזור לנקודה הקודמת ולומר, שהתחפושת היתה הצהרת כוונות ראשונה, המביעה את סוג הפשרה שאליה מוכן היה הרוח להגיע. לשון אחר: עצם הבחירה, זדונית ככל שתהיה, בתחפושת מסוימת ולא אחרת מגלה דבר-מה מהותי על המתחפש, אף-על-פי שתפקידה לכסות מהות זו.

היסוד העל-טבעי נשמר בשני הסיפורים אך מקבל אופי שונה. בשלושת החזירונים בעלי-החיים מדברים ומתנהגים כבני-אדם. בימאויב לאוהבי מצטמצם היסוד העל-טבעי לאחת הדמויות, לרוח, שכן המספר הוא אדם. אמנם יקשה לדמות מלים בלשון בני-אדם מתוך נחירתם של חזירים, אך אפשר לדמות רחש בעל מובן לשוני מנשיבת הרוח, במיוחד אם ניקח בחשבון את תופעת ההד. דומה שייחוס דיבור לרוח יכול להיקשר למציאות טוב יותר מאשר ייחוס דיבור אנושי לחזירונים. כלומר, צמצום היסוד העל-טבעי והקישור לרקע ריאליסטי יותר בימאויב

שלושת החזירונים ולא בנו לבין שלושת הגדיים! הרי גם גייקובס משער, שמקור שלושת החזירונים בשלושה גדיים? מה-גם שבגרמנית קיימת גירסה על שלושה גדיים תחת אותו טיפוס סיפורי. הסיבה אינה נובעת ממהלך דברים היסטורי אלא משיקול ספרותי, אם כי אין סתירה בין המהלך ההיסטורי לבין השיקול הספרותי שהדריך את ההשוואה, שכן גם שלושת החזירונים קדם לימאויב לאוהבי.

את החלפת הגדי בחזיר אפשר לנמק על רקע הדמיון בין הזאב לחזיר ולא דווקא השוני ביניהם: שניהם אוכלי בשר, שניהם זללנים, לשניהם מיוחסת חמדנות, וכי (השוואה מלאה ראה: שנברג, 1995: 49-51). משום הדמיון ביניהם מוקנה לסיפור אופי ריאליסטי יותר, וההתרחשות מקבלת מימד אנושי: הירעי אינו רע כל כך וגם היטוב אינו מושלם). משום כך גם נדחת האפשרות לאינטרפרטציה דתית הסובבת את העימות הנצחי בין כוחות הטוב לכוחות הרע, בין האל לשטן, שהיא אפשרית ואף מתבקשת במקרה של טליים או גדיים (ישה האלוהים!). אפשר לטעון ולומר, כי דמותו של הרוח היא דמות מתפתחת, לא דמות סכמטית שכל איפיוניה נתונים לנו מלכתחילה. אך אם נתבונן בשינוי שחל ברוח מבחינה מילולית, יתברר לנו שהשינוי אינו רב כל כך. בתחילת הסיפור הוא יאויב ובסופו הוא יאוהבי, השינוי הוא באות אחת בלבד. אפילו הניקוד נשאר כשהיה (ראה בהמשך את ניתוח היחסים בין הרוח למספר בסעיף על האינטרפרטציה).

שיקול זה של צמצום הפער בין הגיבור החיובי לגיבור השלילי מתפקד גם כאלמנט סטרוקטוראלי בסיפור והוא יוניוני להשוואה שבחרנו בה; מה-גם שישלושת החזירונים פופולרי כסיפור ילדים בתרבות המערבית במידה רבה יותר מאשר גירסות אחרות עם בעלי-חיים אחרים באותו סיפור. כל ההימוקים הללו באים להראות, כי הבחירה בטקסט המקור אינה שרירותית.⁴

הימה מרכזית ומוטיבים רווחים

האפיוודה הראשונה של שלושת החזירונים, המרוכות טיב הקמת הבתים והריסתם, קיימת גם בימאויב לאוהבי. בשני הסיפורים השאלה הטריטוריאלית היא במרכז ההתרחשות. היות שנפשות אחרות אינן נזכרות בסיפור, אפשר לומר שלא הצפיפות בבית גורמת למספר לצאת מן העיר, אלא יתרונות המגורים מחוץ לעיר – ראייתי שהמקום נאה והאוויר צח, והרקיע תכלת טהורה והארץ רחבת ידיים – קושרים את היחס בין טריטוריה לנפש גם לסיפורו של עגנון.

השאלה הטריטוריאלית עומדת במרכז ההתרחשות לא רק משום היציאה מחוץ לעיר אלא גם משום הצמצום במספר הדמויות ובהתרחשות העלילתית הנוספת (אין אפיוודה נוספת), והוספת בית למניין ניסיונות הבנייה: אוהל, צריף, בית קטן ובית גדול, לעומת בית-קש, בית-זרדים ובית-אבן.

הסיבה כמעט מובנת מאליה: משום שאינם בטוחים בכוחם וביכולתם לגבור על ה'טובים'. מסתבר אפוא שהעורמה היא נשקם של החלשים.

אך אם המספר המטייל בתלפיות מאיים על שטח המחיה של הרוח, במה מאיימים החזירונים על הזאב? גם כאן התשובה המתבקשת קשורה בעניין הטריטוריה: החזירונים בונים בתים; בניית הבתים מפרה את שיווי-המשקל ביניהם לבין הזאב. משום כך הוא מחכה עד שיגמרו לבנות את בתיהם ורק אז הוא תוקף אותם. כלומר, סבלנותו של הזאב 'הרעבי' מוסברת בכך שהוא חש מאוים משיבת הקבע שלהם, המסומלת על ידי בניית הבתים.

אינטרפרטציה חברתית – החזירונים הבורגנים מול הזאב האנרכיסט – מתבקשת גם בימאויב לאוהבי. שכן גם הרוח ניהן באותה סבלנות ומחכה עד שיסיים המספר את בניית המחסות השונים, ורק אז הוא תוקף. הבית, הרכוש, עבודה קשה, דרך ארץ, ריסון וצביעות – הם העקרונות שהמספר מייצגם, מול ארץ רחבת ידיים, אוויר צח, תכלת טהורה, פראות ומעשי לצון.

אולם גם אם ניצמד לסיפור כפשוטו, כתיאור התפתחות של יחסי שכנות וידידות בין יצורים שונים (אחד אדם והאחר רוח), הסיפור מוליד אותנו לסיוס שאינו אופטימי.

האיזון, השלווה והסגירות, שהם ממאפייני הסיוס של הסיפור העממי, אינם תואמים את סיפורנו: יבאמת שכנים טובים אנו, ואני אוהב אותה אהבה גמורה. ואפשר שגם היא אוהב אותי.

החשדנות ואי-האמון המובעים במשפט האחרון מראים לנו עד כמה מדוימה היא האמירה הקודמת 'יבאמת שכנים טובים אנו'. גם ההדגשה 'יבאמת' מעוררת חשד. אם כל כך טוב, מדוע יש להגזים בניסוח? אפשר לפרש זאת על רקע היחסים בעבר, מעין 'מידה כנגד מידה', כשם שהיה רע כל כך בעבר, כן טוב כל כך בהווה. אולם כל הקטע האחרון, המתאר עד כמה 'נהדרים' היחסים ביניהם בהווה, פורש למעשה מערכת של חשדנות ואי-אמון מוחלט.

יהואיל והוא נוהג עמי בדרך ארץ, נוהג אף אני עמו בדרך ארץ. הקשר הסיבתי המודגש בין התנהגותו של הרוח להתנהגותו של המספר מראה שגם ההיפוך אפשרי והגיוני. הנה המספר יוצא מגדרו: כשבא הרוח לבקר, הוא יוצא לקראתו: 'כשהוא בא יוצא אני לקראתו ומבקש ממנו לישב עמיי, אבל היכן הוא מושיבו? – יעל ספסל שבגן שבין האילנות'. במקום שהרוח הובס בו סופית, בין האילנות ששברו את רוחו. יומאחר שהוא נוהג כבעל תשובה גמור איני מזכיר לו מעשי הראשונים. אך אם אינו מזכיר לו במלים, הרי הוא מזכיר לו במעשים, בהושיבו אותו בגן, כדי להזכירו את העבר וכדי להזהירו מפני העתיד.

מתוך כך נראה שאין עמדת המספר זהה לעמדות המובעות בתשתית הטקסט, ובניסוח אחר, עמדות המחבר

לאוהבי מוליד אותנו מן המעשיה לאגדה. מהיגם שהנשיפה והשאיפה ככלי הרס טבעיות הרבה פחות אצל הזאב מאשר הנשיבה אצל הרוח. אין אנו באים לומר, שימאויב לאוהבי הוא סיפור ריאליסטי, אך היסודות הריאליסטיים מרובים בו מאלה שבשלושת החזירונים.

עמדת המספר ואפשרויות האינטרפרטציה

בשלושת החזירונים מצאנו מספר מהימן, שערכו מזוהים עם ערכי המחבר המובלע בטקסט. אולם בבואנו לעסוק בעגנון הבעיה 'אינה קלה. הגיבור, האיני המספר, זהה לכאורה למחבר המובלע, ואם היינו בוחנים זאת על-פי סופו של הסיפור, המסתיים בניצחונו של הגיבור, היינו שלווים בשלוותו ושמחים בניצחונו על הרוח. אולם כשם שהגיבור אינו משוטט לתומו, כך עגנון אינו מספר לתומו. הדילמה היא, האם לפנינו מספר בלתי-מהימן, והאירוניה היא תוצאה של הפער בין ערכו לבין ערכי המחבר המובלע; או שמא לפנינו מספר המספר על עצמו באירוניה, ובכך למעשה הוא מהימן (שלילת השלילה). ההכרעה אינה פשוטה, שכן הסיפור מסופר בדיעבד. למרות שהוא מספר גם אינטרדייגטי וגם הומודייגטי (ראה רמון קיטן, 1989: 85-102), עדיין עומדת השאלה – האם מערכת הערכים שלו מפקפקת? זאת משום שאין ספק שידעו מוגבלת והוא מעורב אישית. מתוך הטקסט עצמו אין לדעתנו הכרעה בעניין זה.

לכאורה הזאב והרוח, הידועים, הם יוזמי ההתגרות ב'טובים': החזירונים בונים בית והזאב תוקף אותם בזה אחר זה כדי לטרפם. ובימאויב לאוהבי משוטט המספר לתומו בתלפיות והרוח מתלוצץ עמו:

טיילתי לי להנאתי. פגע בי רוח. אמר לי, מה אתה עושה כאן? אמרתי לו, מטייל אני. אמר לי, מטייל אתה? טפח על ראשי וזרק את כובעי. כפפתי עצמי להרימו. פיזר את בגדי והפכס אל ראשי ועשאי לחצוק. העברתי בגדי מעל ראשי. עמד הרוח והפילני לארץ וצחק צחוק פרוע. הגבהתי את עצמי ועמדתי: הטיח בי וצעק, כלך ולך, כלך ולך.

מניתוח הקטע נראה עד כמה אין המספר משוטט לתומו, שכן כבר בראשית הסיפור, כאשר מתאר המספר את שלטון הרוח בארץ, הוא מתלונן: 'כאילו להם בלבד ניתנה הארץ. חשדותיו של הרוח בכוונותיו של המספר מוצדקים לא רק לנוכח סיוס הסיפור (הנגמר בתבוסת הרוח), אלא גם במגעיו הראשונים עם המספר. בנסותו לעמוד על כוחו של המספר, הוא נוכח לדעת עד כמה קלושים סיכוייו מלכתחילה: כשזרק את כובעו – הרימו המספר; הפשיל את בגדיו – סידר אותם כתיקנס; הפילו – קם ולעמד; ורק אז, משכלו כל תחבולותיו, פתח במתקפה ישירה וצעק עליו: 'כלך ולך, כלך ולך'. הרוח אינו פוגע פיסיית בגופו של המספר אלא רק בכיסוייו, ואין הוא יכול להם.

השאלה העולה כמעט מעצמה, הן במקרה של הרוח והן במקרה של הזאב, מדוע אין הם פותחים במתקפה ישירה מלכתחילה? מדוע הם מנסים להערים?

את האינטרפרטציה הפוליטית גם ניתן לסמוך על מקורות אחרים אצל עגנון עצמו. בסיפורו 'הסימני' (בספר 'האש והעצים'), כותב עגנון:

אותה השנה שבאה השמועה שנהרגו כל היהודים שהיו בעירי דרתי בשכונה אחת משכונות ירושלים, בבית שבנתי לי אחר הפרעות של שנת תרפ"ט, שגימטריא שלה נצח ישראל, שכלילה שהחריבו הערביים את דירתו נדרתי נדר שאם יצילני השם מידי אויבי ואחיה אבנה לי בית בירושלים בשכונה זו שביקשו הערביים להחריבה. ובחמלת השם עלי הצילני מידי שוסינו והשאיר אותי ואת אשתי וילדי לחיים בירושלים וקיימתי את נדרי ובנתי לי בית, אף עשיתי לי גן ונטעתי בו עץ וישבתי עם אשתי וילדי כחפץ צורנו יוצרנו, עתים בהשקט ובמנוחה ועתים בפחד ורעדה, מפני חרב המדבר שהתנופפה בעברת זעמה על כל יושבי ארץ קודשנו.

בהמשך הסיפור נמצאים החומרים לעיצוב דמותו של הרוח בסיפורנו בסדר ובקשר שונים במקצת, ואף-על-פי כן ניתנים לזיהוי:

ומלך הרוחות ועבדי הרוחות מצחצחים לרגלי את השכונה, ואויר טוב מלא את השכונה. באים זקנים ואומרים, כאן היינו מאריכים ימים. מביאים לכאן חולים והם אומרים, כאן היינו נפטרים מתחלואינו. עוברים עלינו ערביים ואומרים שלום ובאים אצל הרופא שלנו והוא מרפא אותם מתחלואיהם והרופאה אשת הרופא עומדת להן לנשיהם בשעת לידה קשה ומילדת להם ילדים. וערביות באות מן הכפרים שמסביב ומביאות מפרי גניהן ביצי תרנגולותיהן ונותנות שבח והודיה לאל שברוב רחמיו עליהן נתן בדת היהודים לבנות להם כאן בתים כדי שלא יתיגעו בדרכים להוליך סחורתן לעיר [...] פתאום ביום אחד בשבת נחמו ועמדו עלינו שכנינו לפרוע בנו פרעות.

אם כן, אפשר למצוא בסיס מוצק לאינטרפרטציה הפוליטית הן ברקע הריאליסטי (המצומצם למדי) של הסיפור עצמו, הן בסיפורים אחרים של עגנון, והן בקישור לביוגרפיה של עגנון עצמו.

עם זאת, עמדת המספר בימאויב לאוהבי אינה מתיישבת עם העמדות של המחבר המובלע (או שהוא מספר באירוניה על עצמו), ומשום כך ספק אם הסיפור נועד להוכיח את צדקת ההתיישבות בארץ. זאת ועוד: כשם שאין הרוח רשע מרושע, כך אין המספר טלית שכולה תכלת.

אם ניקח בחשבון את התשתית העממית שעליה נבנה הסיפור, נפתחות בפנינו אפשרויות רבות ומגוונות לפרשנות.

האינטרפרטציה האנתרופולוגית
מלכה שקד מתייחסת לאפשרות של האינטרפרטציה האנתרופולוגית: 'על פי הסיום האחרון, לא התשתרות

המובלע. האירוניה העגנונית ניכרת היטב בבניית הסיפור ואינה נותנת לסיפור להיגרר אחר אינטרפרטציה אחת חד-משמעית. אך אין משמעות הדבר שהטקסט נענה לכל אינטרפרטציה.

בישלושת החזירונים הפרשנות הפסיכולוגיסטית מתבקשת, משום שהסיפור נענה למבנה של סיפור התבררות, על ניסיונות ההתמודדות שאינם עולים יפה (האח הראשון והאח השני), עד הבשלות, כפי שהיא באה לידי ביטוי בניסיון השלישי, המוצלח (ראה: בטלהיים, 1980; Bettelheim, 1973). את ימאויב לאוהבי קשה לפרש כך. ראשית, אין מדובר כאן באחים ואין מוזכרת אם יתר על כן, החזירונים נמצאים בסכנה קיומית ממשית ביותר (הם עלולים לשמש מאכל), ואילו בטקסט העגנוני אין נשקפת סכנה פיסיית למספר עצמו אלא רק למחסות שהוא מקים. כמו כן, מלכתחילה הדחף שלו לצאת מן העיר נעשה בגלל בחירה ולא היה פרי ההכרח, דבר הנוגד את אופיו של תהליך ההתבררות, שהוא תהליך הכרחי ומחירי אי-הצלחה בו הוא טוטלי. משום כך גם קיימת כאן האפשרות להתפתחות יחסים בין האויבים לשעבר, דבר שאינו אפשרי בתיאור תהליך ההתבררות. אמנם התפיסה לגבי התנאים להיווצרות אותה יחידות היא תפיסה כוחנית: התנאי הכרחי הוא הבסת הרוח וניהול משא ומתן מעמדה של כוח. האם יש כאן הצהרה פוליטית? ייתכן. האם יש כאן מאבק בין טבע לתרבות? אפשר. אך האינטרפרטציה הפסיכולוגיסטית אינה פורה ביותר ביישומה לטקסט עגנוני זה.

האינטרפרטציה הפוליטית

האינטרפרטציה הפוליטית אפשרית ואף מתבקשת בימאויב לאוהבי. לדעת מרבית החוקרים, זוהי הפרשנות המרכזית לסיפור. יצחק בן-יוסף (1960) ממקד את הסיפור כולו בבעיה הלאומית. גם סדן (1979) מזהה בין הרוח לבין הערבים. מלכה שקד (1982: 5) כותבת: 'לפנינו תיאור עלילתי הרומז על משמעות שמעבר לו; הצלחתה של ההשתרשות הלאומית. הרקע הריאליסטי (כגון נקיבת שם השכונה, "תלפיות", עניין הישיבה "בין החומות", וכן הזכרת הדברים שאירעו ולא איפשרו לגיבור חזרה העירה) מכונן את מחשבתנו למוקד ברור: לפנינו תיאור ההתרחשות הלאומית בתקופתנו אנו.'

בהמשך הדברים היא אף רומזת על אפשרות של פרשנות דתית לטקסט שעיקרה בקישור ההתיישבות היהודית למטיב המשיחיות: 'התרכבות הגורמים בסיפור משמיעה, כי ההתיישבות החלוצית בארץ כמוה כמעשה של השתרשות ראשונית של אדם בעולם של תוהו ובוהו, וכמוה כעבודת קודש הרצויה לאלוהים' (שם: 9). אך יש לזכור, שאין המספר צדיק מושלם, וכפי שהיא עצמה אומרת סיבת הימשכותו לתלפיות אינה רציונלית אלא היא משיכה של הלב, ומשום כך אינה יכולה להיות מוצדקת מוסרית אלא רק אם נתחשב במטענים הקוונטיביים המיוחדים לרוח (כוח הרסני, שטן וכיו') ביחסו לאדם.

ו
ז
א
נו
גן
ין
גל
ום
ס,
רו
זת
ובר

צמד הניגודים – הצלחת הבנייה של בית־הלבנים וכשלונו הזאב הפילו – הוא הצמד המתנה את ההיפוך בסופו של הסיפור, דהיינו את האוכל שהפך למאכל, את ניצחון התרבות על הטבע. כפי שהנקבה הטמאה מתנה את עונת היובש הקלה עבור הזכר הטהור במיתוס המורנגני.

ננסה לתאר את הסטרקטורה הבסיסית של לוי־סטרס בימאויב לאוהבי:

| | | | |
|----------|---------------|----------|-----------------|
| מספר עיר | יום | אוויר רע | כשלוך מחסה זמני |
| רוח | ארץ שממה לילה | שכן רע | ניצחון הרוח |

| | | | |
|-----------------|------|------------|-----------|
| בית עמוק יסודות | חום | גן אילנות | אוויר טוב |
| ליל סועה וסער | צינה | כשלוך הרוח | שכן טוב |

הסטרקטורה הבסיסית בימאויב לאוהבי דומה אפוא במידה רבה לזו שבשלושת החזירונים, אך ההיפוך והתנייתו אינם סכמטיים כפי שמצאנו בשלושת החזירונים.

מלכתחילה, המאבק בין המספר לרוח נעשה לאור היום, אך משמקצין המספר את המאבק ומביא עמו מחסה (אוהל, צריף, בית), תופס הרוח מחסה בחשכה.

צמד הניגודים יאויר רע – שכן רע מעוררים שאלה, מה היא התלות ביניהם? בסיפור, הרוח מקבל ישות נפרדת מזו של האוויר, האוויר הרעי בעיר מותנה בכך שיהשך הרע, הרוח, הוא בעל היכולת להקנות למקום ישיבתו אוויר טוב, לכשירצה. כלומר, רצונו הטוב של הרוח עומד בשרש ובאוויר הטוב, ורצונו מגולם בסיפור על־ידי יחסי השכנות שהוא מקיים עם המספר. במלים אחרות, אלה הם שני מרכיבים חיוניים הבונים את דמותו של הרוח. משום כך שבירתו על־ידי האילנות בגן פירושה שבירת רצונו, ושבירת רצונו פירושה היפוך במצב – הפיכתו לשכן טוב, וכשכן טוב, הוא מביא עמו אוויר טוב. אותו אוויר שהמספר שאף אליו מלכתחילה. כתוצאה מתהליך התרבות שעבר הרוח, זוכה המספר ליהנות ממנועמי הטבע.

אך אין זה אותו טבע, אלא הגן הוא המתווך בין הטבע לתרבות, בין היער לבית. מאחר שהיער אינו בנמצא בימאויב לאוהבי כאלמנט המסמל פראות וטבע, כיצד ישמש הגן מתווך?

אפשר לתרץ זאת בשני אופנים. (א) הגן מביא לידי ביטוי את האידיאל של הקרן הקיימת, שלפיו נטיעת עצים היא הדרך הראויה לכיבוש הארץ. נימוק זה משתלב היטב עם האינטרפרטציה הפוליטית לסיפור. אולם אם ננסה להסביר עובדה זו בהקשר רחב יותר, יהיה עלינו לחזור למקורו העממי של הסיפור. הגן, כמתווך בין היער (הפראות) לבית הגדול (תרבות), הוא שריד שלא הומר בהעברה התרבותית של הסיפור ממקורו האירופי. כפי שהזקנקים של החזירונים הם שריד לגדיים (ראה: Jacobs, 1902), כן הגן הוא שריד לתיווך בין היער האירופי שגרים בו זאבים ובין בתי־הלבנים שגרים בהם חזירונים.

העיקר אלא תהליך ביותר של הרוח – ניצחונו של האדם על הטבע המתנכל לוי (1982: 8). נקודת־המבט שלה צמודה לנקודת־המבט של המספר (הטבע מתנכל) מבלי לקחת בחשבון שעמדת המספר אינה תמימה. מוטב שנתייחס למאבק בין הטבע לתרבות, כפי שהוא ממומש בטקסט, כאל תבנית לוגית המלמדת אותנו על החברה האנושית ולא כאל מערכת שיפוטית ערכיים.

להבהרת התמונה ניעזר בתבנית הבסיסית שמציע קלוד לוי־סטרס לניתוח מיתוסים. בפרק יוטום וקסטה: בספרו 'החשיבה הפראית' הוא משווה בין מנהגי אקסוגמיה בנישואין לאיסורי־אכילה: 'הטבע והתרבות נתפסים כשתי מערכות הבדלים, שקיימת ביניהן אנאלוגיה צורנית [-] אפשר כי יוצרו סטרקטורות לוגיות דומות באמצעות משאבים של מונחים לשוניים שונים. היסודות אינם קבועים רק היחסים' (1973: 125-128). כלומר, הוא מניח שקיימים הפכים לוגיים בסטרקטורה של המיתוס הנובעים בראש ובראשונה מן הניגוד טבע-תרבות. גם בשלושת החזירונים ובימאויב לאוהבי נוכל למצוא את הסטרקטורה הבסיסית הזאת, הבנויה משורה של צמדי הפכים לוגיים ומקפלת בתוכה סתירה. לוי־סטרס מנתח את מיתוס הבריאה המורנגני ומראה כיצד כל האיברים הנקשרים לזכר הם טהורים, עליונים ומפריים, בעוד שכל האיברים השייכים לנקבה הם נחותים, טמאים ומפריים. אולם לפתע חלה תמורה בזוג של ניגודים, כאשר לגברים מיוחסת עונת הגשמים הקשה, בעוד שלנשים מיוחסת עונת היובש הקלה. כלומר, על־אף היות האשה נחותה וטמאה, קיומה והפרייתה מתנים את העונה הנוחה, העונה שבה חלה ההתכנסות החברתית של המורנגניים. ולהיפך, הגברים שהם עליונים, משליטי חוק וטהורים, אינם יכולים גם להיות משליטי חוק וגם לממשו באישיותם ללא עזרת מתווכים. וכך העונה הנוחה בטבע יכופה לעונה הקשה. ברור אפוא, שהטבע אינו בעל סתירות כשלעצמו, אלא רק בעיני החברה המנסה לתת לו מובן.

את טבלת השקילויות בשלושת החזירונים ננסח כך: חזירונים אם ואחים בית כשלוך מחסה זמני מאכל זאב נטול משפחה יער ניצחון הזאב אוכל

| | | |
|----------------------------|----------------------------------|------|
| הצלחת בית־לבנים כשלוך הזאב | [החזירון אוכל לפת, תפוחים, חמאה] | אוכל |
| | [הזאב אינו אוכל] | מאכל |

לפי הסטרקטורה הזאת אנו רואים, כי ההיפוך ההכרחי, המתנה את סופו המאושר של הסיפור, טמון בהקמת בית־לבנים. לפי ניתוח זה נראה, כי האפיזודה השנייה אינה הכרחית לסיפור, אלא משמשת אופציה העומדת לרשות המספר, שכן צמד ההפכים המובע בה אינו משנה דבר מבחינת ההיפוך המתרחש בצמדים הלוגיים. לעומת זאת, אין היא סותרת את הסטרקטורה הבסיסית אלא משתלבת בה היטב.

דומה. ואכן, מיד אחר-כך מגיע קטע דומה מאוד לפזמון:

פשט את ידו ובדק את הדלת
נשברה הדלת ונפלה
פשט את ידו ובדק את החלונות
נשברו (החלונות) ונפלו.
לסוף הגבילה עצמו ועלה לגג.
כיון שעלה נפל הגג.

מיד אחר-כך חוזר עגנון וסוגר את המעגל בכך שהוא מחזיר את היצחקי ואת היביתי למשפט המסיים:
(צ)שחק בי הרוח ואמר ביתך שבנית היכן הוא?
אף אני שאלתי היכן ביתי. אבל לא צחקתי.

בסיפור נשמר גם מבנה ההעצמה. להריסת האוהל די במשפט אחד: 'הסיע את יתדותי וניתק את חבלי והפך את אוהלי ופיזר את יריעותי'. להריסת הצריף דרושים שלושה משפטים: 'לא יצא היום עד שהקיש על גגי וזיעזע את הדפנות. לילה אחד הסיע את כל הצריף כולו. הרוח הסיע את צריפי והעמידני בלי מחסה'. ולהריסת הבית הקטן דרושים שישה משפטים, כפי שראינו לעיל.
'שלושת החזירונים' הוא סיפור שאמנם עבר עיבוד מן הטקסט האוראלי למתכונת של סיפור כתוב, אולם עדיין נפוצים בו שפע של סממנים עממיים. מבחינה לשונית, הטקסט של עגנון מתרחק מרחק רב מן המקור האוראלי, אך לשונו וסגנונו עדיין משמרים סממנים עממיים.

שני הנוסחים של 'מאויב לאוהב'

בהשוואה כמותית בין שני הנוסחים נמצאו שינויים זעירים ביותר: בנוסח הראשון יש 797 מלים; ובנוסח הקאנוני (המופיע ביאלו ואלו) – 782 מלים.⁶

- מספר ההשמטות – 16.
- מספר ההמרות – 7.
- מספר ההוספות – 3.
- מספר השינויים – 1.

מבין הטרנספורמציות השונות שעבר הנוסח הראשון מעניינת ביותר היא ההמרה של שם המקום: החלפת 'צופית', שם שהמציא עגנון, בתלפיות, שהוא מקום קונקרטי. אפשר להסביר המרה זו על-ידי תזווה לכיוון הריאליסטי שעבר הטקסט, דהיינו, עיגון הסיפור ברקע ריאליסטי, המחזק את אפשרות האינטרפרטציה הלאומית. אך להמרה זו יש גם הצדקה סגנונית. במשפט הראשון משתלב השם 'תלפיות' צלילית בצורה בולטת יותר (על-ידי יצירת אליטרציה) מאשר 'צופית'.
עד שלא נבנתה תלפיות
עד שלא נבנתה צופית

גם בדוגמה הבאה אפשר לזהות את השיקול הצלילי: מדעתי או שלא מדעתי הביאוני רגלי לתלפיות.

בשלושת החזירונים האלמנט המתווך בין החזירון לזאב הוא הדמיון במנהגי האכילה שלהם (שניהם אוכלי בשר); בימאויב לאוהב התיווך מומחש על-ידי הגן שניטע בידי אדם, והאילנות עצמם הם אלמנט טבעי, השייך ליער האירופי.

לשון וסגנון

היות שאין עניינו של חיבור זה בניתוח אילוצי תרגום, יצטמצם העיון הלשוני-סגנוני בעקרונות הרטוריים המשותפים לשני הטקסטים – 'שלושת החזירונים' ו'מאויב לאוהב'. כמו כן ייבחן היחס בין הנוסח הראשון של 'מאויב לאוהב' לנוסחו הקאנוני. ההוספות לנוסח השני או השינויים בו יסומנו בסוגריים.

חוקי אולריק

בשל התשתית העממית, המשותפת לשני הטקסטים, נוכל לזהות בהם ללא קושי את חוקי אולריק (ראה: שנהר, 1982א). בשני הטקסטים נמצא דיאלוג, חזרות, חוק השילוש, חוק השניים במערכה, ושאלות רטוריות. אולם בשלושת החזירונים תפוצת הסממנים המאפיינים אותו כסיפור עממי גדולה יותר מאשר בימאויב לאוהב. נוסף לכך, נמצא בו את חוק משחקי המלים (הפזמון של הזאב ותשובתם של החזירונים), את חוק התאומים (שני האחים הראשונים) ואת חוק הפתיחה והסיום, שאינם נמצאים בימאויב לאוהב.

את הזיקות בין שני הסיפורים ניתן להסביר בעזרת חוקי אולריק, כלומר, קיימת תשתית עממית רחבה ששני הסיפורים שואבים ממנה גם מבלי שיהיה קשר ישיר ביניהם. חוקים אלה משמשים רק מסגרת התייחסות חיצונית, ויש בטקסט של עגנון תופעות המצביעות על קשר לטקסט של 'שלושת החזירונים'. למשל, בקטע שהרוח בודק כביכול את עמידותו של הבית הקטן, עגנון מעצים את השימוש באליטרציה ובחזרה, ובכך מקנה לטקסט אופי פזמוני, כלומר נעשה כאן שימוש בחוק משחקי המלים ואף בשאלות רטוריות:

ראה הרוח שבנית לי בית.

בא ושאלני מה זה?

אמרתי לו בית הוא.

צחק ואמר חייך שלא ראיתי עוד דבר של צחוק כבית זה שאמרת.

צחקתי אף אני ואמרתי לו את שעדיין לא (ראית) אתה תראה.

צחק ואמר בית זה מהו?

צחקתי ואמרתי בית הוא בית.

צחק ואמר לי אלך ואבדוק.

שתי המלים החוזרות בכל משפט מזכירות לנו את ההכנה לפזמון החוזר בשלושת החזירונים, מעין שלב-מעבר בין הפרוזה לפזמון עצמו, על-ידי הכנסת תכונות פזמוניות, כגון: קיצור אורך המשפטים, חזרה על אותן מלים בסדר

מבחינת המשקל נראה תזווה לעבר יתר סימטריה בנוסח המאוחר:

עד ש-לא/ נב-נ-תה/ תל-פ-יות
עד ש-לא/ נב-נ-תה/ צו-פית

בנוסח השני תשע היחידות מתחלקות באופן סימטרי לשלוש, ואילו בנוסח הקודם יש רק שמונה יחידות.

בנוסח השני מתרחשת גם המרה נוספת, כאשר במקום יש' (תיאור מקום סתמי) נמצא את יתלפיות':

חזרתי לעיר וישבתי בין החומות. קצרה נפשי עלי וביקשתי לצאת למקום אויר נאה. מאחר שאין בכל הארץ כאוירה של (תלפיות) צופית הלכתי (לתלפיות) לשם.

החזרה על יתלפיות' בנוסח המאוחר מדגישה את המצלול ומסגלת לטקסט את החזרה המאפיינת את הפואטיקה של הספרות העממית. מאחר שיתלפיות' הוא מקום ממשי ומוכר, החזרה על השם מגבירה את הקונקרטיזציה של הטקסט.

החזרה על אותה מלה, כמו בפזמון ילדים או בסיפור העממי, ממומשת גם על-ידי הוספה – במשפט הבא יחלונות':

פשט את ידו ובדק את החלונות. נשברו (החלונות) ונפלו.

הוספה אחרת, המדגישה את אותו אפקט, הופכת תואר סתמי לצירוף כבול שמקורו בפתגם מקראי:

לא אשבח את ביתי, כי קטן הוא, ולא אתבייש בו בשביל שיש גדולים (וטובים) ממנו.

המשפט מורכב משני משפטים מחוברים, ולכל משפט עיקרי מצורף משפט משועבד:

לא אשבח את ביתי, כי קטן הוא.

ולא אתבייש בו, בשביל שיש גדולים (וטובים) ממנו.

במשפט הראשון יש אמירה על דרך השלילה, 'לא אשבח', והמשפט השני פותח בשלילת השלילה 'לא אתבייש', כלומר בחיוב. אותו יחס של היפוך נשמר גם בין המשפטים המשועבדים: 'קטן' במשפט הראשון לעומת 'גדולים' במשפט השני. אולם על-ידי הוספת היטובים' בנוסח המאוחר מופר שיווי המשקל בין שני המשפטים, ונוצרת עודפות לטובת החיוב. אם בנוסח הראשון מתקיים שיווי-משקל ביחסו החצוי של המספר לבית הקטן, הרי בנוסח השני מופר שיווי-משקל זה לטובת יחס חיובי של המספר לעומת הביקורת שיש לו על הבית הקטן. דהיינו, הזיקה הטריטוריאלית של המספר בנוסח השני מודגשת ביחס לזיקתו הטריטוריאלית בנוסח הראשון, דבר המשתלב היטב עם המגמה לחיזוק האינטרפרטציה הלאומית, המובחנת כבר על-ידי המרה של 'צופית' ב'יתלפיות'.

הוספת היטובים' מתפקדת גם במישור הרטורי בשל החזרה על ההברה האחרונה היוצרת חרוז. חרוזו מזכיר את הנטייה לחזרה לפואטיקה העממית שציינו קודם לכן. המרה נוספת מקרבת את הטקסט בנוסח השני לפואטיקה העממית – במקום לגוון הוא בוחר בחזרה: ישחק (צחק) בי הרוח ואמר ביתך שבנית היכן הוא? אף אני שאלתי היכן ביתי, אבל לא צחקתי. בכל הקטע המתאר את הפלת הבית הקטן חוזרת המלה 'צחוקי' בווריאציות שונות – שמונה פעמים. בנוסח הראשון טורח עגנון לגוון ומשתמש בישחק, אך בנוסח השני הוא משנה זאת ליצחק.

עיקר ההשמטות מן הנוסח הראשון נעשו בתחילתו של הסיפור, עת יוצא המספר לראשונה מן העיר אל הטבע. כבר בפסקה השנייה והשלישית נעשית ההשמטה הגדולה ביותר (ההשמטות מסומנות בקו תחת):

ראיתי שהמקום נאה והאוויר צח והרקיע רקוע כתכלת טהורה והארץ רחבת ידים. שמחתי שהגעתי למקום נאה וטוילתי לי להנאתי.

פגע בי רוח. אמר לי מה אתה עושה כאן? אמרתי לו מטויל אני. אמר לי מטויל אתה? אמרתי לו כן הוא מטויל אני. טפח על ראשי וורק את כובעי.

מרבית ההשמטות אינן משנות דבר מבחינת האינפורמציה הרפרנציאלית, משום שהן חוזרות בשינויי-מה על המשפט הקודם. אך מדוע בחר עגנון להשמיט דווקא מלים אלו, שכן אין זה המקום היחיד שמתקיימת בו חזרה על אינפורמציה רפרנציאלית.

ההסבר לכך טמון בעמדת המחבר. מרבית המלים שהושמטו מתייחסות למעשיו של המספר. משום כך השמטתן מביאה להצנעת מעורבותו בטקסט. גם שאר ההשמטות עיקרן במלים השייכות למספר. למשל, בהמשך: יתקצרה עלי נפשי ויצאתי לי לחוץ. גם השינוי בפסקה האחרונה של הסיפור מתאים להצנעת מעורבותו של המחבר בכך שהוא מקדים את הפועל לשם הגוף. 'כשהוא בא אני יוצא לקראתו ומבקש ממנו לישב עמי על ספסל שבין האילנות'.

ומדוע עליו להצניע את מעורבותו? לדעתנו, הוא עושה זאת כדי ליצור רושם של מהימנות, אשר תנווט את אהדת הקורא להזדהות עם עמדותיו האיובייקטיביות של המספר, ולהדגיש את היחידות של הסיפור. עם זאת, כל התזוזות הן מינוריות ביותר, ומקומה של האירוניה העגנונית אינו נפקד אף בנוסח זה.

לסיכום, היקפן של הטרנספורמציות הלשוניות שעבר הנוסח הראשון מצומצמות ביותר. עם זאת, ניתן להבחין בשלוש מגמות המדריכות אותו:

א. עיגון הסיפור ברקע ריאליסטי יותר וחיזוק האינטרפרטציה הלאומית.

ב. הדגשת הפואטיקה העממית על-ידי ריבוי החזרות.

ג. הצנעת מעורבותו של המספר.

ספק במהימנותו של המספר בטקסט היעד. אנו מבחינים אפוא ביחס תחליפי-מטפורי הנבנה על יסוד ניגוד. אך ניגוד זה נבנה על יסוד צירוף, שהרי עגנון נטל שתי ישויות נפרדות (מספר ודמות גיבור) מטקסט המקור ואיחדן לישות אחת בטקסט היעד על יסוד תסמוכת ביעולם (אדם וחייית-בית).

השמטת דמויותיהם של שני החזירונים הראשונים בטקסט היעד אינה השמטה ממש אלא דחיסה. שניהם נדחסים לדמותו של המספר/הגיבור בניסיונותיו הראשונים, שלא עלו יפה, להקים לו מעון. דחיסה זו נעשית לא על יסוד דמיות אלא על יסוד ניגוד ותסמוכת. התסמוכת מתבטאת בכך ששני החזירונים הם אחיו של החזירון השלישי, כלומר, הקשר הבסיסי ביניהם הוא קשר משפחתי (קשר מטונימי), ולאו דווקא היות שלושתם חזירונים. במהלך הסיפור מתברר הניגוד ביניהם (קשר מטפורי): שניהם מקימים בתים שאינם עמידים והשלישי מקים בית עמיד, ולפיכך גם הניגוד כישלון מול ניצחון.

גם דמות האם מושמטת. מדוע? ראינו כי דמות זו תומכת בעיקר באינטרפרטציה הפסיכולוגיסטית, כלומר, שמדובר בסיפור התבגרות. ככלל, דמות האם נקשרת לדמויותיהם של החזירונים בקשר של תסמוכת (אם נמצאת ליד ילדיה). אך בימאויב לאוהבי המספר/הגיבור הוא אדם בוגר, ויציאתו מן העיר נעשית מרצונו. אין כל צורך באם שתשלח אותו מן הבית. כלומר, ההשמטה נעשית על יסוד פירוק של תסמוכת.

מיקום הסיפור ברקע גיאוגרפי והיסטורי מוגדר (תלפיות בשנות ה-20) בטקסט היעד נקשר אף הוא ביחס מורכב לעל-זמן ולעל-מקום של טקסט המקור. את היחס בין המיקום הקונקרטי למיקום ללא ציון קונקרטי אפשר לתאר כיחס בין פרט לכלל, כלומר כיחס מטונימי הנבנה על תסמוכת. הוא הדין בנוגע למיקום ההיסטורי של טקסט היעד ביחס למיקום של טקסט המקור. עם זאת, אנו מוצאים גם יחס של דמיות בין המקום שהסיפור מתרחש בו בטקסט היעד לבין המקום שהסיפור מתרחש בו בטקסט המקור. בשניהם יש יציאה מן הפנים אל החוץ: מבית האם אל העולם הגדול ומן העיר (ירושלים) בין החומות לתלפיות.

אנו רואים אפוא, כי האלמנטים הגלובליים בימאויב לאוהבי מתייחסים לאותם אלמנטים בשלושת החזירונים ביחס מורכב שבין המטפורי למטונימי.

הזיקות שבין שני הסיפורים מספקות הסבר לתפיסתו של ימאויב לאוהבי כיסיפור ילדים. אין זה הסיפור היחיד שעגנון משתמש בו בתשתיות עממיות (ראה: שנהר, 1984, 1989). אך כאן הוא משתמש בתשתית של סיפור עממי שנועד לילדים. לכן, טוב עשה משרד החינוך ביעדו את הסיפור לתלמידים הצעירים. אין ספק שהשוואה בין שני הטקסטים תקרב את עגנון אל לומדיו הצעירים ותחבב אותו עליהם.

ימאויב לאוהבי -

בין עיבוד תחליפי-מטפורי ובין עיבוד תחליפי-מטונימי לשלושת החזירונים

ימאויב לאוהבי הוא עיבוד תחליפי לשלושת החזירונים; הנמצא בין שני סוגי העיבודים התחליפיים, שדנו בהם לעיל. חלק מן האלמנטים הגלובליים שבו מתייחסים לאותם אלמנטים בטקסט המקור על יסוד מטונימי וחלקם על יסוד מטפורי.

האלמנט הגלובלי הראשון, המהווה מפתח לקישור בין שני הטקסטים, הוא מהלך העלילה. בימאויב לאוהבי מהלך העלילה נבנה בעיקרון על דמיות פוזיציונליות ודמיות סמנטיות לאפיזודה הראשונה בשלושת החזירונים: הבתים הראשונים, הארעיים, נהרסים; הבית האחרון, העמיד, אינו מתמוטט מן הנשיבה החזקה (בטקסט היעד) או השאיפה והנשיפה (בטקסט המקור). אף סוגי הבתים בטקסט היעד מתייחסים בדמיות פוזיציונליות ובדמיות סמנטיות לאלה שבטקסט המקור: יואהלי מתייחס ליבית קשי של החזירון הראשון (כפי שיבכתה) מתייחסת ליצרין בדוגמה של יאקובסון, יבית הקטן ליבית הזרדים של החזירון השני, ויבית הגדול והחזק ליבית הלבנים של החזירון השלישי.

איפיון הדמויות נסמך באופן בסיסי על דמיות פוזיציונליות ותסמוכת סמנטית, שכן החזירון השלישי הוחלף בדמות המספר, והזאב הוחלף ברוח. המספר הוא אדם בעוד שהחזירון הוא בעל-חיים. כלומר, התסמוכת הסמנטית ביניהם נוצרת משום שהחזיר הוא חיה מבויתת זה אלפי שנים וגר ליד האדם. אותו היחס מתייחס גם בין הרוח לזאב. שניהם מאופיינים בכך שהם חיים בטבע, שניהם שייכים ללילה ולכוחות ההרס בהתאם למסורות פולקלוריות מערביות. ביעולם, הקשר בין החזיר לאדם והקשר בין הרוח לזאב נוצר על יסוד תסמוכת סמנטית (קשר מטונימי). אולם בניתוח הדמויות לעיל ראינו, כי אפשר להבחין בקווי דמיון ביניהם, במהלך הסיפור: הזאב דומה לרוח בכך ששואף ונושף כדי להפיל את בתי החזירונים; והחזירון דומה לאדם בכך שהוא נוהג כאדם - בונה בית, ומתכנן את צעדיו להתגבר על המתנכלים לו. כלומר, הפיכת החזירון שבטקסט המקור לאדם בטקסט היעד מעשית גם על יסוד מטונימי וגם על יסוד מטפורי, ובדומה לכך גם במקרה של הזאב והרוח. אך בכך עדיין לא מתמצה היחס בין החזירון בטקסט המקור למספר בטקסט היעד, שכן המספר בטקסט היעד מאחד בדמותו גם את הגיבור הראשי בטקסט המקור וגם את המספר. המספר בימאויב לאוהבי מתייחס למספר בשלושת החזירונים ביחס מורכב: ממספר אקסטרדייגטיבי הטרודייגטיבי בשלושת החזירונים הוא הפך למספר אינטראדייגטיבי-הומודייגטיבי בימאויב לאוהבי (ראה: רמון קינן, 1989: 92-97).

לפיכך, בניגוד למספר המהימן שבטקסט המקור, מוטל

הערות

1. במפתח הטיפוסים הסיפוריים מציין תומפסון את גייקובס כמקור לגירסה האנגלית של הטיפוס הסיפורי (Aame-Thompson, 1961: 50) AT124.
2. סיבה נוספת שגייקובס מעלה לקישור שני הסיפורים הוא הפזמון החוזר בפי כל אחד מן החזירונים: 'No, no, by the hair of my chiny chin chin'. שהרי לחזירונים אין זקנקן על סנטרם, ואילו לגדיים יש (למעשה, לתיישים יש). לכן, הוא מעלה את הסברה שבמקור היו גדיים במקום חזירונים (Jacobs, 1902: 250).
3. אף במדרש מופיע הרוח ככוח הרס: 'לעשות לרוח משקלי (איוב כא, כח) – אמר ר' יהושע בר חנניא: הרוח הזה בשעה שהוא יוצא מלפני הקדוש ברוך הוא מבקש להתריב את העולם, והקדוש ברוך הוא מרשלו בהרים ומשברו בגבעות ואומר לו: הוי זהיר שלא תזיק לבריותי. אמר רב הונא: שלשה רוחות על ידי שיצאו שלא במשקל היה העולם חרב בהם, ואלו הם: אחד בימי יונה, ואחד בימי איוב, ואחד בימי אליהו (בריר, כד; ויקי"ר טו) (חיי"י ביאליק וי"ח רבניצקי, ספר האגדה, דביר, תל-אביב תשמ"ז, עמ' תרב, סעיף פג).
- באגדות אלה מופיע הרוח כזכר, אם כי בלשון העברית אפשר להשתמש בלשון נקבה (למשל, ירוח אלהים מרחפת על פני המים, בראשית א,ב). במקרא מופיעה המלה 'רוח' בלשון זכר ונקבה, בגרמנית בלשון זכר. לא ידוע לנו אם בחירתו של עגנון ברוח בלשון זכר נובעת מלשון חז"ל, או משתלשלת מדמותו של הזאב בשלושת החזירונים. מן הטקסט עולה בבירור שבחר באופן חד-משמעי באיפיונו של הרוח כזכר.
4. בעקבות מהלך מחשבה זה אפשר להרחיק לכת ולומר: אם אנו מניחים רצף כרונולוגי – בגירסה הראשונה היה הגיבור החיובי גדי, בגירסות המאוחרות יותר התגלגל בחזיר, ואילו אצל עגנון הפך לאדם, ובכל שלב הלך והצטמצם הפער בין הגיבור החיובי לגיבור השלילי – הרי אפשר לזהות כאן תהליך ריאליזציה של הדמויות ובעקבותיהן של הסיפור עצמו. כתוצאה מכך מודגשות אפשרויות אינטרפרטציה מסוימות על פני אחרות.
5. וילנאי (1960: 254) מעיר: 'ראשיתה בשנת תרפ"ד/1924, נקראה על יסוד דברי שיה"ש "כמגדל דוד צוארד", בנוי לתלפיות' (שיה"ש ד, ד). חכמים מצאו בו רמז לירושלים ודרשו: 'תלפיות – תל שכל הפיות פונים בו' (שיה"ש רבה ד), או 'מתפללין עליו' (בבלי ברכות ל ע"א).
- מקורות אלה מכוונים אותנו לעבר ההילה המשיחית האופפת את ההתיישבות היהודית בסביבות ירושלים על-פי האינטרפרטציה הלאומית לימאויב לאוהב.
6. אם קנה"המידה הכמותי היה יעיל מאוד, כי או בתוצאות שקיבלנו יש סתירה. שכן חשבון פשוט מראה שההפרש בין 797 לבין 782 הוא 15 מלים. מספר ההשמטות הוא 16, ואם נחסיר ממנו 3 (שהוא מספר ההוספות) נקבל 13. מה אירע אפוא לשתי המלים החסרות? התשובה לכך טמונה בזאת

שמספר ההשמטות אינו בהכרח של מלה שלמה, אלא יכול להיות גם של אות יחס או של נטיית שייכות. יתר על כן, גם בהמרה או יכולים למצוא שמלת יחס החולפה באות היחס המתאימה לה, כגון במקום 'מין כתב ימ'. כך נוכל להסביר את אי-היכולת להשתמש בחשבון פשוט לשם דיוק בניסוח ההבדלים בין שני הנוסחים. יחד עם זאת, החשבון הכמותי מגדיר באופן כולל את טווח השוני בין הטקסטים, ועוזר במתן תמונה כללית בהשוואה. במקרה שלפנינו, ראינו שהשוני הוא מינורי ביותר, וזאת ניתן היה לשער כבר מלכתחילה כשבדקנו את הטקסטים לפי קנה"המידה הכמותי.

ביבליוגרפיה

אופק, אוריאל (1988). ספרות הילדים העברית 1900-1948, דביר, תל-אביב.

אופק, אוריאל (1988). תנו להם ספרים, ספרית פועלים, תל-אביב.

איור, וולפגאנג (1975). 'אי מוגדרות ותגובתו של הקורא בסיפורת: למבנה המשיכה של הטקסט הספרותי, הספרות, 21 (נובמבר): 1-15.

בטלהיים, ברונו (1980). קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד (תרגום: נורית שלייפמן), רשפים, תל-אביב.

בן-יוסף, יצחק (1960). 'ימאויב לאוהב' – שיי עגנון לכיתה ח'. עגנון בבית הספר, בעריכת שבח אדן, משרד החינוך והתרבות, ירושלים.

דנש, אימריץ (1979). 'לקראת טיפולוגיה של עיבודי טקסטים ספרותיים' (תרגום: גדעון טורי), הספרות, 28 (אפריל): 70-75.

וייס, הלל (1992). 'אחרית דברי' לספר מאויב לאוהב, שוקן, ירושלים ותל-אביב.

וילנאי, זאב (1960). ירושלים בירת ישראל – העיר החדשה, אחיעבר, ירושלים.

טורי, גדעון (1977). נורמות של תרגום, מכון פורטר, אוניברסיטת תל-אביב.

טורי, גדעון (1988). 'תרגום, אנציקלופדיה עברית, כרך 32.

טורי, גדעון (1988). 'יהודים לג'עזן התחתון רצופה כוונות, מעגלי קריאה', 17: 17-30.

יאקובסון, רומאן (1986). סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה (עורכים: איתמר אבן-זוהר וגדעון טורי), מכון פורטר והקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

כהן, אדיר (1988). תמורות בספרות הילדים, הוצאת אה, חיפה.

לוי-טרוס, קלוד (1973). החשיבה הפראית (תרגום: אליה גילדין), ספרית פועלים, מרחביה.

נוי, דוב (1976). 'סיפורי בעלי-חיים ומשלי שועלים סוגיות טיפולוגיות סטרוקטורליות', סיפורי בעלי-חיים בעדות ישראל, חיפה: 138-182.

נוי, דוב (1978). 'מסיפור בעלי-חיים למשל ולסיפור ילדים', ספרות ילדים ונוער, כרך ד, חוברת ד.

סדן, דוב (1979). 'בינינו לבינים', על שיי עגנון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב: 119-135.

- Aarne, Antti and Thompson, Stith (1961). *The Types of the Folktale*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki.
- Bettelheim, B. (1973). 'Bringing up Children: In Praise of Fairy Tales', *Ladies Home Journal*, October.
- Harris, Marvin (1974). *Cows, Pigs, Wars and Witches*, Random House, New York.
- Hutchinson, Earl R. (1958). 'These Modern Children's Tales', *Elementary English*, 35: 456-458.
- Jacobs, Joseph (ed.) (1902). *English Fairy Tales*, London.
- Levi-Strauss, Claude (1965). 'The Structural Study of Myth', in: Thomas Sebok (ed.), *Myth: A Symposium*: 81-106.
- Silverman, Kaja (1983). *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press.
- Perry, Menakhem (1981). 'Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers', *Poetics Today*, vol. 2, no. 4: 181-192.
- Perry, Menakhem (1981). 'The Metaphore Behind Metonymy' (unpublished), Tel-Aviv University.
- Shavit, Zohar (1981). 'Translation of Children Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem', *Poetics Today*, vol. 2, no. 4: 171-179.

- תל-אביב: 135-119.
עגנון, שיי (1953), 'מאויב לאוהבי, אלו ואלו, שוקן, ירושלים ותל-אביב. תפ-תפד.
צפירי, צביה (1982). 'על זיקת ההקבלה וזיקת הצירוף בסיפורי הספרות', 32: 79-69.
רוגיס, אדית (1970). 'על מגבלות השיטה הכמותית בחקר הספרות: מקרה מבחן – הצבע בשירה הספרדית בתקופת הרנסאנס והבארוק', הספרות, 2: 309-303.
רמון-קינן, שלומית (1989). 'הפואטיקה של הסיפורת בימינו, ספרית פועלים, תל-אביב.
שן, ישעיהו (1985). 'קוהרנטיות: סקירת תיאורית ונושאים', הספרות, 2 (34): 125-114.
שנברג, גליה (1995). 'העיבוד הספרותי – בין מטאפורה למטונומיה, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת חיפה, חיפה.
שנהר, עליזה (1982). 'הסיפור העממי של עדות ישראל, ציריבור, תל-אביב.
שנהר, עליזה (1982). 'מסיפור עממי לסיפור ילדים, גסטליט, חיפה.
שנהר-אלרועי, עליזה (1984). 'כוחה של תשתית, עקד, תל-אביב.
שנהר-אלרועי, עליזה (1989). 'הפנים לפני, פפירוס, אוניברסיטת תל-אביב.
שקד, מלכה (1982). 'עיונים בסיפורי שיי עגנון, מדריך למורה, משרד החינוך והתרבות, ירושלים: 11-2.