

אחדות וריבוי: לשאלת המיבנה של הרומן "אורח נטה ללון"

Author(s): גרשון שקד

Source:

Moznaim /

מאזנים

Vol. No. / 1966), pp. 459-465 מאי-אפריל-מאי

Published by: Hebrew Writers Association in Israel

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23855167>

Accessed: 19-03-2018 08:05 UTC

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

http://www.jstor.org/stable/23855167?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Hebrew Writers Association in Israel is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Moznaim / מאזנים*.

JSTOR

<http://www.jstor.org>

לשאלת המיבנה של הרומן „אורח נטה ללון“

א

יצירתו של ש"י עגנון נידונה על ידי הביקורת יותר מכל יצירה סיפורית עברית אחרת בת זמננו. וכדין נהגה בו הביקורת טובת עין, שהרי אין לנו בספרותנו יצירה, שקוראה יהיה נתבע להבנה ביקורתית כיצירת עגנון. כל הגדול בספרות יצרי הביקורת שהוא מעורר גדולים יותר. אם אני בא למנות זכויותיהם של מבקרי עגנון, איני יוצא ידי חובת הכלל, שהרי יש שהיפנו תשומת לבנו לעולמו הרוחני (קורצווייל, שבייד, כ"ץ), יש שהיפנו למנגנון הגילוי והכיסוי ולחזיונותיו הנסתרים של היוצר (סדן) ויש — לפיענוח עולם הסמלים (טוכנר). מבקרים אלה ואחרים, שעסקו בעיקר במהות היצירה, חשפו גם מנגנונים אמנותיים, הצביעו על מרכיביה, מיבניה והרכב מוטיביה¹. אם נתברר לנו מכבר, שעגנון חדר למעמקי הבעיות של האדם המודרני בכלל ושל האדם היהודי בפרט, באה הביקורת ומוכיחה שהוא סלל דרכים חדשות באמנות הסיפור. אם ברומנים הראשונים עדיין תלוי הוא במסורת הרומאניסטית האירופית, הרי מ„אורח נטה ללון“ ואילך ניתק ממנה, וככל אמן בעל שיעור-קומה יצר צורה משלו, שאינה מתאימה „לתיאוריות“ השגורות של הרומן, עד שבעלי תורות הספרות חייבים מעתה להתאים הלכותיהם להלכה החדשה שקבע האמן². „פואטיקה“ זו של הרומן כבר תוארה במקצת על ידי הביקורת³. במאמר זה מבקשים אנו להמשיך מגמה זו ולגלות פנים חדשות באמנות הרומן „אורח נטה ללון“.

ב

הרומן המסורתי מבוסס בעיקר על רציפות מסוימת בזמן, הקשורה קשר סיבתי. הרציפות בזמן מכונה „סיפור המעשה“; הקשר הסיבתי מכונה „עלילה“. תיאורי המקום אינם עומדים גם הם כערך בפני עצמו; המספרים אינם מנסים לתאר מקומות באופן מוחלט, אלא הללו משמשים גם את העלילה: היוצר מתאר מקומות, אם לשם הדגמת זיקתו של הגיבור אל המציאות ואם בכדי להעניק מסיבות מהימנות להתרחשות. כללו של דבר: ברומן המסורתי אין הזמן והמקום עומדים בפני עצמם, אלא דרכו של היוצר לעצב אותם, לבור מתוך המשך המתואר קטעים על-פי הצרכים הסיבתיים של העלילה ולתאר תיאורי מקום בהתאם לעיקרון, שאינו נקבע גם הוא, כמובן, על-ידי המקום המעוצב עצמו.

לכל המעין ב„אורח נטה ללון“ מתברר, שמבנהו של הרומן תמוה למדי: הפרקים אמנם באים בזה אחר זה בסדר זמנים, המבוסס על פגישותיו של „האני המספר“ עם העולם; ברם, מספר הנסיגות מסדר הזמנים גדול ביותר ושובר את הרציפות המדומה, המבוססת על „התקדמות“ זמנו של „האני המספר“ ותנועתו במקום. מכמה בחינות נראה לנו, שהרומן של עגנון מקיים מה שהמסורת האריסטוטלית כינתה וגינתה — „סיפור-מעשה אפיונדי“: „סיפורי המעשה (כלומר: העלילות) הפשוטים — הגרועים שבהם הם אפיונדיים. אני מכנה סיפור מעשה אפיונדי, שהאפיונות שבו אינם קשורות זו בזו, לא בדרך מסתברת ולא בדרך הכרחית, הם מתחברים בידי הפייטנים הפחותים באשמתם הם וכר“⁴. אריסטו מתכוון למחזה, אך

1 אצל מרבית המבקרים שהוזכרו לעיל ועיין ביחוד: ל. גולדברג, הסופר וגיבורו; ש. וורסט, למיבנה של „הכנסת כלה“; מ. טוכנר, החכם הירושלמי; ב. שכניץ, פיסוק בזמנו, — לעגנון שי, ירושלים, תשי"ט; ד. סדן, למשל, הסיפור מפנים לסיפור, על ש"י עגנון, תשי"ט. מ. שמיר, התרמיל הקרוע, מ. טוכנר, על הכנסת כלה, יובל שי, רמת-גן, תשי"ח; ע. צמח, הרגל המתוקה, מקרא ב„תמול שלשום“, הארץ, 2.7.63; 3.8 ואחרים.

2 בכמה עניינים עקרוניים, בהם אטפל במאמר זה, דנתי במאמרי: בעיות מבניות ביצירתו של עגנון, לעגנון שי, תשי"ט.

3 להארה שלילית של כמה מן הבעיות המיבניות עיין במאמרו של ש. צמח, על „אורח נטה ללון“, כנסת ו', תש"א. הארה חיובית במאמריהם של: ש. הלקין, על אורח נטה ללון, לעגנון שי, תשי"ט.

וב. קורצווייל, אורח נטה ללון, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ת"א, תשכ"ג.

4 אריסטו, על הפויט, תרגום האק, ת"א, תש"ז, פרק ט', ס' 35, עמ' 52.

תפיסותיו בדבר אחדות העלילה הועברו על ידי חוקרי הרומן של ימינו גם אל הסיפורת, עד שבאו עוררין על תפיסה זו בשם הרומן הפיקארסקי וקבעו שלגבי זה קיימת אחדות אחרת ושונה מן האחדות הדראמאטית. ברם, יצירתו של עגנון אינה סוטה רק מן הרומן הדראמאטי המסורתי, אלא גם מן הרומן הפיקארסקי. המערכת הזמנית של הרומן מתפרקת על-ידי שורה ארוכה של סטיות; גיבורים שונים המזדמנים למספר מרצים לפניו תולדות חייהם וחוזרים לשם כך לימות המלחמה, מתארים גורלם בימים ההם ובזמן הזה. לכל אחד מהם "גורל" שלו ולכולם יחד גורל משותף (המלחמה)⁵, המקנה אחדות נושאית לגורלות השונים הנגלים כל אחד בפני עצמו. "דמות המספר" מגלה תופעה זו ומצביעה על כך שהנשים נעשו הדוברים של העיר והמקוננות עליה, שכולן יחד וכל אחת לחוד מגלות לפניו ענייניהן שלהן, שהם ענייניה של המציאות החברתית כולה:

"בעל הבית יושב כדרכו ושותק. מיום שאני מכיר אותו אינו מוציא מילה יתרה מפיו ואינו מזכיר את ימות המלחמה. אף על פי שהיה מעורכי המלחמה מתחילת המלחמה ועד סופה. כיצא בו רוב בני העיר שנשתיירו אחרי המלחמה, אין מזכירים שם המלחמה על פיהם, לא כנשיהם שעל כל דבר ודבר מזכירות את ימות המלחמה" (עמ' 126)⁶.

בעצם רצוף הרומן מוֹנולוֹגים של נשים וגברים המרבים לספר על עלילתם שלהם, והורסים בדרך זו קיומה של עלילה שלמה שמעבר לעלילות הנפרדות. דברים של הגברת זוּמֵר (עמ' 99 ואילך) ושל הגברת ב"ח (עמ' 137 ואילך); דבריה של פריידא (עמ' 244 ואילך) ודברים של שפרינצה שוסטר (עמ' 327 ואילך), הם רק מקצתם של המוֹנולוֹגים, בין שהמספר מביאם כלשונם בלשון אני (פריידא) ובין שהוא מוסרם משמו שלו. מוֹנולוֹגים אלה ואחרים⁷ פורצים, כמובן, את המסגרת המבנית ומקנים ליחידות המרכיבות את הרומן עצמאות המערעת את המיבנה הסיבתי המסורתי. במוֹנולוֹגים אלה מספרות דמויות-המשנה (או נמסר משמן) תולדות חייהן: כאמור, יש לכל אחת מן הדמויות גורל משלה, אך הגורל המשותף, גורלה של העיר השוקעת, מבריה את כל הגורלות. המוטיב החוזר בכולן הוא, כי אין לחזור ל"ימים שעברו", שחלפו ללא שוב; מוֹנולוֹגים אלה הורסים, משום כך, את עלילת האורח, השב לעירו כדי לראותה בעטרת עברה, הן מבחינת הצורה (כססיות מן המגמה המדומה של היצירה) והן מבחינת התוכן (כניגוד ענייני למגמותיו של האורח). המתיחות שבין העלילה העיקרית (המדומה) לבין עלילות-המשנה הסוטות היא עקרון-יסוד של הקמפוזיציה כולה.

התפצלותה של העלילה אינה תלויה בניגודים שבין העלילה העיקרית לבין עלילות-משנה בלבד, אלא גם בדרך שבה תופס "האורח" את העולם המתגלה. דוק: לא זו בלבד שהמציאות הנגלית לאורח היא מפוררת ומתגלה לו חוליות-חוליות, אלא הוא עצמו מפורר; תודעתו אינה מתייחסת לנוכח בלבד, אלא הוא מתבונן בו כבן-ההווה המתמודד עם סביבתו, הן מנקודת ראותו של העבר הרחוק (ימי ילדותו) והן מזווית-הראיה של העבר הקרוב, שהוא גם העתיד לבוא (ארץ-ישראל). כשם שפירש עגנון התפוררותה של המציאות הנגלית וסיבותיה (נשים מקוננות) כן חשף את סיבות התפוררותו של מימד הזמן ב"דמות-המספר", כשהוא מבחין כמה פעמים, על דרך ההבחנה הברגסאנית, בין זמן סובייקטיבי לזמן אובייקטיבי, והוא מטעים כי נקודת-ראותה של "דמות המספר" מותנית בזמן הסובייקטיבי:

"אף על פי שהזמן ארוך יש לו תחום ויושב עתה בינך לבין עצמך נדמה לך שהזמן עומד שבין חמישה רגעים לחמישה רגעים חשבת כדי עולם מלא, פגע בך אדם קופץ הזמן ועובר" (עמ' 29). ובניסוח אחר:

"שעה אחת ססתי מסוף העולם ועד סופו ובשעה אחת רצתי מאדם לאדם. בני אדם שמתו נדמו

5 נושא המלחמה הוא תדיר ביותר ברומן. נביא כאן מקצת המובאות שבהן נושא זה מופיע: אורח נטה ללון, ת"א, תש"י, עמ' 8, 9–10, 11, 14, 18, 25, 28, 30, 31, 48, 60, 70, 82, 116, 122, 126, 132, 137, 138, 149, 150, 152, 160, 163, 185, 189, 199, 208, 215, 216, 237, 242, 245, 247, 248, 257 ועוד.

6 כל המובאות על פי "אורח נטה ללון", ת"א, תש"י.

7 והשווה: עמ' 305 (הרוקח); עמ' 379–380 (שיצלינג); עמ' 381–382 (לייבטשי בודינהוין) ועוד.

לי חיים וחיים נראו לי מתים. יש שראיתי אותם פנים בפנים ויש שראיתי את מצבותיהם שעל קבריהם" (עמ' 275).⁸

בשתי המובאות מטעמה "דמות המספר" את אופיו של הזמן הפנימי: אדם תופס בנפשו במשך זמן אובייקטיבי מוגבל עולם שלם, שבעולמו נהרסים גבולות המקום והגבולות המיטא-פיסיים, וישותו כולה מתגלה לו התגלות פנימית. המתיחות היסודית בעולמה של "דמות המספר" היא המתיחות שבין "אז" ל"עכשיר"; וזו אינה מאפשרת לו להתמסר לנוכח התמסרות שלימה, אלא מעבירה את נקודת המוקד מן המתהווה אל העבר, כשהמספר נמצא במתח מתמיד של השוואה בין זמן העבר, שכולו בתחום הסובייקטיבי, ובין ההווה המנוכח, המזדמן להלך הסובב בחוצות עיירתו. ניגוד זה מתנסח בכמה נוסחאות קבועות החוזרות ונשנות לאורך כל היצירה והן: "ימים שעברו"⁹, "אז ועכשיר", או "לשעבר"¹⁰, "קודם לימות המלחמה"¹¹ ו"כשהייתי נער או תינוק"¹².

הניגוד שבין הזמן המתהווה לבין הזמן שבזכרון קיים גם בעולמם של הגיבורים, ש"דמות המספר" מזדמנת עמם (שהרי גם הם נסוגים בזמן ומתארים את היחס שבין ההווה, ימי המלחמה והימים שלפני המלחמה).

המספר מנמק את ההתפצלות שחלה בהתבוננותו ביחסו האמביוואלנטי אל המציאות; כפילות שמקורה בהווייתו הכפולה, שהיא ארץ-ישראלית ושבשית כאחד:

"מה טעם מחלק אני כל דיבור ודיבור לומר ראשית ושנית. — — — או מפני שאני נתון בשני מקומות דר בחוצה לארץ ורואה חלומות בארץ ישראל" (עמ' 91—92).

התפצלותם של ממדי הזמן ועצמאותן של האפיונות גורמות להתפרקות המבנה הסיבתי החיצוני של הרומן, כשהתודעה על חוסר הוודאות והקביעות של המציאות המעוצבת מנמקת את ההתפרקות המבנית.¹³ אבדן הוודאות והקביעות מתבטא גם הוא בצירי זמן מסויימים החוזרים ברומן: בראש וראשונה זוהי תפיסת הזמן ההרקליטית, הנוהגת לדמות את מהלך הזמן למהלך הנהר: ב"אורח נטה ללון" חוזר מוטיב הנהר כגיבוש ציורי של הזמן האובייקטיבי כמה וכמה פעמים, כשהוא מוצג כמימד של קבע, לעומת סימני הזמן החולף, הניכרים בעיירה בכל אתר ואתר. נאמר, כביכול, שהרציפות הסטיכית של הזמן האובייקטיבי היא הדבר האחד הקיים דרך קבע במציאות הזרימה והמפוררת של שבוש:

"מים שרחצתי בהם בטנתי והלכו לים הגדול וכבר בלעו אותם הדגים הגדולים. אבל הנהר עדין הוא כבימים שהייתי נער" (עמ' 326); וכן: "הספסלים כבר ניטלו והאקציות נגדעו ורוב הבתים חרבו ומשכילי העיר מתו. מה נשתייר שם מכל אותה שלוה חוץ מן הנהר שמושך כדרכו" (עמ' 348).

בשתי המובאות נגלית תפיסת הזמן של המספר, בשתייהן קיים ועומד רק האפיק הציורי של הזמן הקיים דרך קבע; החולף-ועובר (המים) וגילויי החולף-ועובר (ספסלים, אקציות, בתים ואנשים) נעלמו; רק האפיק הסתמי פתוח להמשך מהלכו הסטיכי של הזמן, שאינו משאיר אחריו עקבות אובייקטיביים (מכיוון שהמלחמה הרסה את שגיבש הזמן בחיים החומריים והתרבותיים של העיירה), אלא קיים כמימד סובייקטיבי בלבד.

8 דיונים אחרים בשאלת הזמן: עמ' 291 (מי שנתן את התורה וכו'); עמ' 373 (הזמן מתחלק לכמה זמנים). ב"דמות המספר" נדון בפרק נפרד.

9 ועיין: עמ' 44, 45, 105, 178, 193, 198, 244, 288, 300, 368, 379.

10 עמ' 27, 29, 46, 47, 154, 200, 305.

11 ועיין הערה 6, וביחוד עמ' 56, 137.

12 עמ' 20, 266, 320, 326 ועוד...

13 בדברים הבאים מנמק המספר את הסיבות החברתיות להתפוררותה של העלילה המסורתית. במציאות הנידונה אין העלילה המסורתית אפשרית: "ביקשתי לשאול אותה על בניה ואמרתי לי, לא אשאל, שמא חס ושלוש מתו. מיום שפגעה בנו המלחמה אין אתה יודע אם חברך חי, ואם הוא חי, אם חייו חיים. כבר עברו השנים הטובות שהיית שואל על אדם והיו אומרים לך שבע ברכות בביתו, ברית מילה בביתו, בן בנו נעשה בר מצוה, חתנו בונה לו קומה שלישית. צדיק אתה ה' ומשפטך ישרים. יסורים ששלחת על ישראל אתה יודע אם לטוב ואם למוטב" (עמ' 216). והשווה לניסוח דומה: בעמ' 386—387; עמ' 387—388.

עגנון יודע על התפוררותה של העלילה, שמקורה בצמיחתן העצמאית של עלילות־המשנה ההולכות ומתגברות על העלילה העיקרית — שיבתה של „הדמות המספרת” לימי נעוריה ולתורת האבות. פני הדברים הם כאלה, ש„הגיבור” מנסה ליצור מבנה סיבתי — החזרת העולם לתיקונו; אך מבנה זה נועד לכשלון מלכתחילה, שהרי אין לתקן את גלגל הזמן שנקע. דמויות־המשנה מקיפות והולכות את הגיבור „בעלילותיהן”, שעניינן הוא כי החיים הם מעוות שאינו יכול לתקן, עד שהגיבור מאבד את חוט האריאדנה שהניח במבוכי המקום והזמן. „הדמות המספרת” מנסחת בעייה זו בדברים הבאים:

„אלף פעמים אמרנו נחזור לענינו ולא חורנו. בתוך כך הסחנו דעתנו מעצמנו, ואין אנו יודעים מה ענינינו ומה אין ענינינו. פתחנו באורח ובמפתח בית המדרש והנחנו את האורח ובית מדרשו ושיפלנו באחרים. נצפה ליום מחר שילך שיצליג לדרכו ואנו נכנס ונלמד דף גמרא ואם יסייענו השם נלמד עם תוספות” (עמ' 308).

הניגוד החיצוני שבין העלילה העיקרית המדומה (אורח, בית־מדרש, מפתח) לבין העלילות המשניות, ההולכות ונעשות עיקריות, מערב על הגיבור את סדר הזמנים והעניינים. „המספר”, כגיבור וכבעל הקומפוזיציה של הסיפור, חושף כאן תחבולותיו ומצהיר שאבד לו המבנה הסיבתי. לשון רבים היא כאן „לשון כבוד” של המספר, האוחז במושכות סיפורו ומתבונן בעצמו כבגיבור („אורח” בלשון יחיד).

המבנה המסורתי של הרומן נתפרק, כביכול, לנגד עיני „בעל הסיפור” עצמו, והקורא נתבע להבנה חדשה של המסופר ולתפיסה אחרת של הקשרים הפנימיים, ההופכים קטעי מציאות לתמונת עולם אחדותית. אם הקשרים הסיבתיים־מסורתיים נהרסו, נוצרה כאן אחדות אחרת, אשר את עקרונותיה הקומפוזיציוניים עלינו לחשוף ולפרש.

מהות הקומפוזיציה של הרומן המפורק נרמזת אף היא בדברי „בעל הסיפור” עצמו:

„הרחוב הזה אפילו דברים שאין בהם קישור וחיבור מצד עצמם מתערבים בזה ונקשרים זה בזה ומפרסמים את מציאותם. מלבד דברים שהזכרתי כאן נראו דברים הרבה שלא הזכרתי אותם, שהווייתם הייתה ניכרת” (עמ' 376).

מדבריו של „בעל הסיפור”, החושף את דרכי המבנה של יצירתו, אנו למדים שהרחוב עצמו, כלומר הדברים כפי שהם מתגלים לעד המתבונן, עשוי לשמש מוקד מבני. המציאות מתקשרת ומתחברת ברחוב, וקשריה נגלים בישותה בלא שהמספר נזקק, כביכול, למיבנה סיבתי, הכופה סדר כלשהו עליה. המקום עצמו, דהיינו העיירה, הולך ונעשה מוקד האחיז של היצירה, בלא שהרומן ייהפך לתהרובוהו.

ג

התפוררות המבנה הרציף הופעתה של אחדות מיבנית חדשה אינן חידוש קיצוני ביצירתו של עגנון. הנטיה לבנות רומן־מסגרת, הפרץ לכאן ולכאן בסטיות מסטיות שונות, ניכרת כבר ב„הכנסת כלה”. בעיוניהם במיבנהו של רומן זה הוכיחו החוקרים, שהרומן המפוצל חוזר ומתאחה ברמת משמעות גבוהה יותר¹⁴. סיפורו של רבי יודיל משמש גם הוא כמין מסגרת, המאחה את המוטיבים השונים המתגלים בסיפורי־המשנה. הסטיות מאירות את המסגרת, וזו מקנה להן אחדות. ב„הכנסת כלה” הגיבור הוא פיקארל, אשר אינו משמש בכמה כתרים כ„המספר הגיבור” ב„אורח נטה ללון”. שהרי זה מספר סיפורו, שופטו וחושף תחבולותיו — כעורך „כל ידע”. ב„הכנסת כלה” נחשפת תודעתו התמימה של הגיבור על ידי „דמות מספר” המתבוננת בו ממארב אירוני. המספר נעלם מומן לומן בין הפיקארל־הנווד הנווד ברחבי גאליציה, בין המוטיבים השונים של סיפורי־המשנה ובין אלה לבין עצמם, כשהוא יוצר יחס־גומלין בין כל הגורמים.

מיבנה קרוב, פשוט הרבה יותר בגלל צמצום היריעה, קיים גם בסיפורי „ספר המעשים”; שהרי גם כאן אין הרציפות סיבתית במובן המסורתי. יתר־על־כן, ממדי הזמן פרוצים בתודעתה של „דמות המספר” המשמשת גם כגיבור, וכמו „דמות המספר” ב„אורח נטה ללון” היא חיה

14 ש. וורס, למבנה של הכנסת כלה, לעגנון שי, ירושלים, תשי״ט; מ. טוכנר, על הכנסת כלה, יובל שי, רמחגן, תשי״ח.

בהווה ובעבר בעת ובעונה אחת.¹⁵ גם ב„ספר המעשים“ נוצרת אחדות משמעותית של היצירה, שאינה תלויה דווקא באחדותה של העלילה המסורתית, אלא בצירוף אחר של גורמים, כגון, ביחס האליגורי בין הדמויות והעצמים ובקשרים בין־מוטיביים. ב„הכנסת כלה“ נשמרת אחדות חיצונית ריאליזם, אף־על־פי שהאחדות הכוללת מושגת על־ידי היקשיו וצירופיו של הקורא, המצרף את המסגרת לסטיותיה ותופס משמעותה הכוללת של היצירה, אחרי תהליך של הפרדה, הפשטה והרכבה חוזרת של המוטיבים. „ספר המעשים“, כנגד זה, אינו משתמע כלל על־פי תפיסה ריאליזם של „המעשים“ וקשריהם החיצוניים; הללו מובנים אך ורק לאחר תהליכים אינטלקטואליים. האחדות המסורתית של סיפור המעשה והעלילה, שהיא תבנית־יסוד של הסיפור, נהרסה ונתחלפה באחדות חדשה.¹⁶

הערות כלליות אלה לדרכי המיבנה ביצירתו של עגנון מורות לנו מה דרך נבחר לנו בבדיקת מיבנה הסיפור „אורח נטה ללון“. אם ב„הכנסת כלה“ וב„ספר המעשים“ די בבדיקת מערכת המוטיבים וקשריהם כדי לעמוד על המיבנה, צורתו ויחסו אל המשמעות, הרי ב„אורח נטה ללון“ יש לבדוק, בצד המיבנה המתגלה בעדותה של „דמות המספר“ על המציאות, גם את המיבנה של „דמות המספר“ גופה, המשמשת אף היא יסוד מיבני של הסיפור. אמנם, מיבנה המקבילות, הסמיכויות והמוטיבים ב„אורח נטה ללון“ אינו חידוש טכני מוחלט ביחס לרומן המסורתי. מרבית דרכי המיבנה שלו מצויים ברומנים מסורתיים ואף־על־פיהן נמצא שבגדי־שחם הם מעמידים חידוש. דין המיבנה ב„אורח“ כדין הטכניקה של „זרם התודעה“, שאף היא לא נולדה יש מאין, אלא נשענה על מגמות קודמות ברומן המסורתי.¹⁷

החוויה האמנותית בקריאת כל רומן תלויה במידה רבה בקשרים מעין אלה, כלומר: קשרי איוון, סימטריה, חזרות, ניגודים והשוואות.¹⁸ עגנון גם הוא נזקק למוסכמות אלה, אבל מגיע לחידוש המסורת, כשהוא משתמש בהם באורח קיצוני ביותר. אין זה מפליא שהמהפכה הצורנית מבוססת על מוסכמות; שהרי ויתור מוחלט על מוסכמות כמוהו כויתור על יסוד ההפתעה. לפיכך אין אמנות נטה לסילוקן, אלא לחידושן.

גם לרומן שלנו יש, כאמור, מסגרת אחדותית על־פי אמות־המידה המסורתיות. עניינה של העלילה המרכזית: שיבתו של „הגיבור המספר“ לעיר ילדותו, מתוך רצון להחזיר לעצמו את חזיונות הילדות ולשוב אל שרשי תרבותו היהודית.¹⁹ ההתקדמות בזמן, מהתחלה לקראת סוף כלשהו, מסומנת על־ידי תחנות בעלות משמעות סמלית בזמן היהודי. אנו עדים להתקדמות מיום הכיפורים (עמ' 7), דרך חג הפסח (עמ' 242–244), ימי ההגבלה (עמ' 260), שבועות (עמ' 261) ועוד. אולם הזמנים הללו אינם משמשים תחנות אובייקטיביות לתיאור התקדמותו של הזמן הכרונולוגי, אלא נעשו אף הם חלק ממערך המוטיבים.²⁰ דין הזמנים והמועדים כדין מוטיבים אחרים: הם הוצאו מן ההקשר של רציפות העלילה וקיבלו עצמאות מוטיבית בתיאור התקדמותו של משמעותו. שאינן תלויות דווקא בעלילה הגלויה גופה. אם יום הכיפורים נועד להיות יום שיבתו של האורח לביתו ולשמש רקע זמני סמלי לשיבה, נעשה חג הפסח למין סמל החירות המדומה של בני העיירה:

15 הסיפור „פת שלמה“ נדפס לראשונה ב„מאזנים“ (השבעון), תרצ"ג–צ"ד, גל' כח–כט, עמ' 50–53 (גליון לכבוד ביאליק). באותו כרך עצמו, כמה גליונות לפני פירסום הסיפור, ניתנה עדיין איטרפריטאציה „עממית“ ו„שלמה“ ל„הכנסת כלה“ על־ידי בנציון בנשלום (מאזנים, כ"ג, כד, כה). פירושו של קורצווייל לסיפור זה, שגילה לנו כי תפיסה מסורתית של עלילת סיפור זה אינה תופסת, נדפס בשנת תש"ב, גזית ד', חוב' ז–ג, עמ' 145–147. על הצורך בשינוי הגישה הפרשנית, הן ביחס ל„פת שלמה“ והן ביחס ל„הכנסת כלה“, עמד ד. סדן במאמר משנת תרצ"ד (מבוכה וגלגוליה, על ש"י עגנון, עמ' 28–31).

16 כמה וכמה מסיפורי ה„יראים“ ב„אלו ואלו“ וסיפוריו האחרונים (מ„המלבוש“ דרך „עידו ועינים“, „עד עולם“, „ספר תכלית המעשים“, „הדום וכסא“) לא יובנו אלא בדרך זאת.

17 ועיין: L. Edel, *The Psychological Novel 1900-1950*, London, 1955, pp. 11-30.

18 W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, pp. 127-128.

19 והשווה: ב. קורצווייל, אורח נטה ללון, מסות על סיפורי ש"י עגנון, שוקן, תשכ"ג, עמ' 50 ואילך; ש. הלפין, על „אורח נטה ללון“, לעגנון שי, ירושלים, תשי"ט, עמ' 91 ואילך.

20 לשאלת הזמן ביצירתו של ש"י עגנון עיין: נ. רוטנשטריך, חוויית הזמן ב„ספר המעשים“, לעגנון שי, עמ' 265 ואילך. וכן: ב. קורצווייל, חוויית יום הכיפורים בכתבי עגנון, בספרו הנ"ל, עמ' 269 ואילך.

„אחר הסדר רקד ירוחם הורה ושיתף עמו את גיסי ואת גיסתו. לבסוף נטלו את אביהם ואת אמם והעמידום באמצע והקיפום. גדולים מועדי ה', שאפילו קלי עולם שמחים בהם" (עמ' 244).

חג השבועות מתקשר לציאאה אל בני ההכשרה בשדה, ולקראת חג הסוכות חוזרת „דמות המספר" אל מוטיב הסוכה, שפתח את הרומן (עמ' 32), בחלומה, כדי להדגיש שהסוכה שיקימו הוא ולייבטשי, שאינה אלא סוכת הגלות. וההשתהות היא סוכה פגומה (עמ' 359).

הרומן מכיל גם כמה תחנות מרכזיות של מקום, המוצבות גם זו לעומת זו, עד שאינן „מקומות" בלבד, אלא גורמים מוטיביים, המארגנים אף הם את היצירה. השתהותה של „הדמות המספרת" באחד מן המקומות שיוזכרו להלן, פירושה הזדהות עם המוטיב שמקום זה מביא אל הרומן, עד שמסכת חילופי המקומות מכניסה אותנו כבר לתחום המשמעות המוטיבית. כוונתי למלון, לבית-המדרש, לרחוב, לשדה וליער ולבתי מגורים שונים של בני העיירה. אם אני בא למנות הפעוּת המקומות הללו כמוטיבים ולפרש משמעותם, אני מספיק. לפיכך אביא מקצת דברי המספר על המקומות הללו, כדי להדגיש שהם, כמו הזמנים, בעלי תפקיד מוטיבי. כך נאמר למשל על המלון:

„אף אני הלכתי לביתי זה מלוגי, שהרי גר אנוכי בארץ וביתי רחוק מכאן כמה מאות פרסאות ואיני אלא כאורח נטה ללון" (עמ' 122) ²¹.

המלון משמש לכל אורך הרומן סימן מובהק לשהייתו הארעית של האורח בעיירה, והימצאותו שם מדגישה את מעמדו של המספר כדמות מתבוננת, שאינה מעורבת במישורין בהוויות העולם. שעה שבני הסביבה נאבקים על קיומם ועל בתיהם המתמוטטים והולכים ²², נהנה האורח מן העורף הבטוח של ביתו בארץ-ישראל.

משמעות של קבע רוחני בעולם זורמני מעניק המספר ל„בית-המדרש", אולם בהתפתחות הרומן מתמעט ערכו של בית המדרש הממשי, ומקומו נתפס על-ידי „בית-מדרש" אידיאלי:

„נצטמצם חללו של בית המדרש בתוך גלגל עינו של אותו אדם ואור מצוחצח ומסונן הבהיק משם" (עמ' 432). ועל בית המדרש הממשי נאמר: „נשוב לעניינינו. חשבתי דרכי ואשיבה רגלי אל עדותיך. תיכנתי מחשבתי בעצה טובה, ורגלי שהיו מוליכות אותי לשווקים ולרחובות לשדה וליער השבתי לבית המדרש ללמוד תורה" (עמ' 414).

בית-המדרש אינו „מקום" בלבד, אלא משמש מגמה עיקרית של העלילה המרכזית, וכל סטיה מבית-המדרש אינה אלא סטיה מן העלילה. הוא אחד הגורמים העיקריים למתח שבין „העלילה" לגורמי קומפוזיציה אחרים. ככל שמתרבות היציאות אל השווקים, הרחובות, השדה והיער, מתמעטת הזיקה אל בית-המדרש כמקום וכמוטיב. צמצום מקומו במערכת המוטיבית ויחס האשמה על כך הם מבחינה מסויימת מן המשמעות העיקריות של הרומן ²³.

אם בית-המדרש הוא מפלט רוחני מן המציאות החברתית המתגלה ברחוב, הרי היער הוא מקלט פיזי של הנערה-הזקן הנכסף לימי ילדותו (ביחוד: עמ' 276–278). מתן משמעות על-ממשית למקומות ההתרחשות הוא תכונה אופיינית של הרומן. ומשניתנה משמעות זו למקומות אלה, מקבלים משפטים שונים בהמשך הרומן מימד נוסף. כך, למשל, אומר המספר במקום מסויים:

„מיום שבה פחת בסעודתי בא פחת בישיבתי בבית המדרש" (עמ' 338); וכן: „כל זמן שאדם יושב בבית המדרש אין לו אלא תורה וישראל והקדוש ברוך הוא. יוצא לשוק אין תורה, וישראל שופים ודחוקים ואף הוא יתברך כביכול צמצם עצמו ואין שמו ניכר בעולמו" (שם).

שני המשפטים מציגים את יחס „דמות המספר" אל מוטיב „בית-המדרש", שנקבעה לו כבר משמעות מסויימת אצל הקורא בהקשרים קודמים. בהקשר קודם פנו בני העיר, למגינת ליבו של המספר, לבית-המדרש אך ורק כל זמן שזה מלא צרכיהם החמריים; ובהקשר החדש נוקט המספר עמדה דומה: משבא פחת ביכולתו החמרית, בא פחת ביכולתו להימצא בבית-המדרש.

21 והשווה: עמ' 34, 73, 75, 193, 408, 444.

22 ולשאלת מוטיב „הבית" עיי' עמ' 13, 216, 244, 250–251, 369, 377 ועוד.

23 ולמוטיב בית-המדרש השווה: עמ' 21, 29, 31–32, 42, 43, 112, 154–155, 224–225, 274–275, 326, 410–411 ועוד.

נמצא ש„דמות המספר“ חוזרת באופן אירוני על מעשי אחרים. הוא הדין במשפט השני, המציב את בית־המדרש ואת השווקים כשני ניגודים, שאף הוא שואב את משמעותו גם מהארתו המכתמית של המספר וגם מכלל המשמעויות שמקומות אלה קיבלו בהקשרים קודמים. ההארה מהערות אלה מתבררות לנו הדרכים, שבאמצעותן משנה הסופר משמעותם המקובלת של מקום וזמן כמקום ההתרחשות ותחנותיה: דמות המספר מתייצבת מול המציאות כעדה, כגיבורה וכפרשנית כאחד, ומעניקה בפירושה משמעות רוחנית למתרחש, כשהיא יוצרת קשרים מוטיביים בין מקומות ריאליים. המקום הריאלי נעשה, איפוא, כעין מיטאפורה של משמעות רוחנית.

(סוף המאמר בחוברת הבאה)

יצחק עקביהו

שְׁלֹשָׁה שִׁירֵי זָהוּת

ת א ו ם

בִּימֵי יְלֻדוֹתַי הִצְטַעַרְתִּי מְאֹד
שָׁאֵץ לִי תְאוֹם.

מֵאַחֵר יוֹתֵר נִגְלָה לִי הַסֹּד,
זֶה הַסֹּד הַתְּהוֹמִי:
כִּי אֲנִי בְּעֶצְמִי תְאוֹמִי
הַתְּהוֹנִי.

יְכַלְתִּי לַהֲיוֹת מְרֻצָּה
(בְּקִרְוֵב)

לִילֹא אִי־אֱלוֹ חֲלוּקֵי דַעוֹת
(בְּעֵינֵי הַזָּהוּת)

הַעוֹלָיִם שׁוֹב וְשׁוֹב
בְּשַׁעוֹת שֶׁל קָהוּת.

אֶכֶּל

מִה שֶׁבְּמִיחָד חָבֵל
הוּא הַפֶּרֶט הַחֲשׁוֹב

שְׁאִינֵנִי דוֹמָה לְעֶצְמִי כָּלֵל וְכָלֵל.

אחדות וריבוי: לשאלת המיבנה של "אורח נטה ללון" (סוף מהחברת הקודמת)

Author(s): גרשון שקד

Source:

Moznaim /

מאזנים

Vol. No. / 1966), pp. 34-41 יוני כ"ג א' (סיוון תשכ"ו)

Published by: Hebrew Writers Association in Israel

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23855266>

Accessed: 27-03-2018 08:24 UTC

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

http://www.jstor.org/stable/23855266?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Hebrew Writers Association in Israel is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Moznaim* / מאזנים.

JSTOR

<http://www.jstor.org>

לשאלת המיבנה של „אורה נטה ללון”

(סוף מהחבורת הקודמת)

ד

דמות־המספר תעסיק אותנו בדיון נפרד. במאמר זה אנו מנסים לברר אילו קשרים מיבניים ומוטיביים נוצרים באמצעותה. קשרים אלה הם המכנים אחדות שבקומפוזיציה לרומן האפיונדי. נפתח בדבריו של המספר־הגיבור, המערטל, אגב ההורר, את המיבנה הפנימי של היצירה:

„מהרהר אני בלבי שני בנים היו לו לזקן אחד ובאה השמועה שנשפך דמם ביום אחד. שני בנים היו לה לפריידיא ונשפך דמם ביום אחד. מידותיו של הקדוש ברוך הוא גדושות. בין לטוב ובין למוטב. כשנותן נותן כפליים; כשנוטל נוטל כפליים” (עמ' 192).

לכאורה עומד המספר־הגיבור על אמונות האירונית של הקדוש־ברוך־הוא או הגורל, היוצרים סימטריות בעולם, כשהחיים והמתים נידונים זוגות וזוגות; ברם, אמונות אירונית זו של הגורל היא, למעשה, אמונות האירונית של הרומן, המבוסס אף הוא על יחסי הקבלה בין יחידות אפיונודיות. המוטיבים המופיעים באפיונודות אינם קיימים לעולם כמוטיבים „עיוורים”; נמצא להם תמיד אח ורע, בין על דרך ההקבלה ובין על דרך הניגוד או הסמיכות באפיונודות אחרות. יש והקבלות אלה מגיעות לתודעתנו על־ידי פרשנותו של המספר, המדגיש את האחדות המזוהה שבין היחידות המפוררות, לכאורה, ויש שההקבלות אינן נחשפות על ידו. לא נביא כאן את כל שפעת הדוגמאות המצויות; נסתפק במקצת: ההקבלה הגלויה מובאת מנקודות ראות שונות. כך מובאת היא, למשל, מנקודת ראותו של המספר, המכיר באחדות המזוהה שבין חלום להקיץ, אחדות הקיימת למרות הפער הנורא שביניהם: „ראה זה פלא, כל הזקנים מחייכים. אותו זקן שראיתי אמש וכן המסגר הזה” (עמ' 96). ואף על פי ש„אותו זקן שנראה לי אמש הוא גבה וזקוף, ואילו המסגר נמוך כתינוק של בית רבו וכפוף וראשו ניתלה על לבר” (שם), הרי ההקבלה קיימת ועומדת למרות הניגוד והפער.

הקבלה אירונית אחרת יוצר המספר בדברים הבאים שמשמע דניאל ב”ח:

„יום אחד מצאני דניאל ב”ח. שחה על רגלו של עץ ואמר, יעשה מר כדרך שעשיתי אני. אם אבד לו מפתחו יעשה לו מפתח אחר” (עמ' 78).

דמיון הדברים הוא מדומה, כביכול, שהרי מה עניין רגל עץ למפתח בית־המדרש? אולם כמו במיטאפורה נוצר כאן „מושואה שלישי” הממזג את הדברים. מה זה עשה תחליף לאמת ולחיים ברגלו לאחר, שזו נקטעה בדרך אכזרית, כך הוא יועץ לחברו לעשות לו תחליף לעולם ערכיו. כנגד זה: מה דניאל ב”ח משעין ישותו ההרוסה על תחליף וחי בכל זאת חיים שיש בהם מידות טובות ומעשים טובים, כך גם עשוי נסיונו של „המספר־הגיבור” להקים לעצמו מחדש קיום רוחני להתקיים לטובה. ברם, עם זאת עומדים השניים על כרעי תרנגולת.

ובדוגמה שלישית מקביל „הגיבור המספר” על דרך הניגוד בין שתי דמויות. הוא אומר את הדברים הבאים לקובה מילך: „ירוחם חופשי מתרעם עלי על שעלה על ידי ועתה מתרעם עלי על שלא עליתי על ידי” (עמ' 390). תפקידה של הקבלה זו הוא להציב את דמות המספר בין שתי דמויות אחרות ולהציגה כ„מושואה שלישי” ביניהן. ירידת שתי הדמויות ועלייתה של הדמות השלישית, שהיא עתה גם כן בחינת יורדת, מושואת; השלוש מאירות זו את זו. תפקידן העיקרי של הקבלות אלה הוא ליצור יחס מיטאפורי בין היחידות המרכיבות את הרומן. הדמויות, המצבים והעצמים אינם נתפסים כיחידות עצמאיות, אף־על־פי שעוצבו כל צורכם ובפירוט רב, אלא כפיגורות, במובן הריטורי של מלה זו, כשכל אחת מהן מהווה פיגורה בלשונו הפיוטית של היוצר, המתכוון אמנם להעמיד כל אחת בפני עצמה; אך עיקר עניינו ליצור יחסי הקבלה והשוואה בין המרכיבים. חיבורם של אלה יוצר משמעות־על, המקנה אחדות לכלל התופעות הנפרדות. אחדות היצירה היא, איפוא, אחדות פיוטית יותר מאחדות „עלילתית”. הקבלה שיגרתית למדי נוצרת בין המיתות השונות המתרחשות בהתפתחות הרומן. מיתות אלה מהוות גם תחנות בעלילת „דמות המספר” כאורח נטה ללון, כשכל מיתה ומיתה מקרבת כשלון שליחותו. ברם, ארבע המיתות, מותו של ירוחם ברמת רחל (עמ' 19), מות חנוך בשלג

(עמ' 241–242), מות פריידא הקיסרית (עמ' 246) ומות רבי חיים (עמ' 401–406), מאירות זו את זו ויצירות בנו הרגשה שתמימי עולם ה"מושווה השלישי" (!) נידונים למוות על לא עוול בכפם.

הקבלות אחרות הן הקבלות מוטיביות בין הגורלות האפיוזיים המעוצבים: "יציאה ושיבה" הן התכונות המוטיביות המקבילות בגורלותיהם של משפחת שוסטר, זומר וב"ח ובגורלותיהם של שיצלינג, מילך, רבי חיים, אלימלך קיסר ואחרים. ההקבלה המוטיבית משמשת כאן גם הרחבה חברתית של העלילה העיקרית, שהיא יציאתו ושיבתו של הגיבור המספר, שהרי זו מתגלה באמצעותה כחלק של תהליך נרחב יותר. ההקבלה יוצרת תבנית סינכרונית שמעבר לרציפותו של משך הסיפור, כיוון שבכל התבניות המוטיביות הללו מוצאים אנו נסיגות דומות ממשך הסיפור. קירבה מוטיבית קיימת גם בין מוטיבי־משנה של תבניות אלה. כך מתואר בסיפורים השונים של הנשים, שעניינם החיים בעורף בזמן המלחמה, גורם שלישי, הקובע גורלן של משפחות אלה לשבט ולחסד.

בחי משפחת ב"ח הרי זה שולקיןד, המפרנסם בכבוד (עמ' 138–142), בחיי בנות משפחת זומר הרי זה אותו זקן, שמכר להם שק תפוחי אדמה והחליפו בשק אבנים (124–126); בחיי בנות משפחת פריידא — אותו גייס, שפיתה אותן בשק צימוקים עד שנתפסו על ידי חבריו, נאנסו ונפטרו (עמ' 81). מקבילה נוספת מופיעה בסיפורו של לייבטשי בודינהויו, המספר אף הוא ל"מספר" מקצת מאורעותיו במלחמה הגדולה. מעשה בצעיר שנקטעו רגליו ונתרסק פרצופו, ורופא אחד ניסה להעלות ארוכה למכתו על ידי שורת ניתוחים; משהסיעוהו מעיר לעיר, בא "כגורם שלישי" לויטנאנט גרמני ו"נטל את החייל חשוך־רגליים ומוסס־פה והורידו מן הקרון והושיבו על הקרקע במקום ציה ושממה ובא וישב במקומו בקרון" (עמ' 383). התערבות זו של ה"גורם השלישי" האכזרי והמקרי (שהוא לעיתים גם חיובי), הוא מסימני התקופה ומגלה שוב דיוקנו של גורל אימפרסונאלי, השליט בחייה של אוכלוסיית הסיפור ונגלה בצורה דומה בכל האפיוזות העצמאיות²⁴. ה"עלילה" אינה בנויה, איפוא, כך שבה מתהווים ענייני הסיפור באופן הכרחי ומסתבר, אלא קיים מעין מימד שלישי, מעין "מושווה שלישי", מעבר לאפיוזות העצמאיות, ומקנה להם אחדות אכזרית. זוהי עלילה המתגלה בתופעות דומות; חוקיותה היא תופעתית יותר מאשר סיבתית; היא קיימת כרשת קואורדינאטות גדולה על פני הרומן כולו ומקנה לו אחדות אמנותית וחוקיות תופעתית, אלא שאין לה מובן. האל המקנה, כביכול, אחדות לתולדות האדם אינו מתגלה בה, ודבריו של לייבטשי בודינהויו בסיימו את סיפורו: "ראתה לך והבן. הרי כל עמלנו להבין הוא לחינם" (עמ' 338) מפרשים יפה משמעות מיבנהו של רומן, שיש חוקיות בתופעותיו, אך אין לעלילתו משמעות כוללת. אין להרחיב עוד בנושא זה. די להזכיר כאן כמה דמויות, כגון: בעלי המום, המקובלות זו לזו (שיצלינג מקביל ביניהם — עמ' 316); או שהמספר עצמו מקביל בין דניאל ב"ח, איגנץ ואלימלך קיסר (272), ובין אלימלך לדוד השמש (עמ' 273). הקבלות אלה יוצרות אף הן רשת של מוטיבים; הן מצרפות יחידות מוטיביות לכדי תבנית מיטאפורית, שמרכיביה מאירים זה את זה.

ה

עיקרון מיבני זה, של התארה המיטאפורית, קיים לא רק בין מוטיבים רחוקים במשך הסיפור, אלא גם בין מוטיבים הסמוכים זה לזה. הללו אינם מסתברים אלא על דרך הזיקה המיטאפורית או האירורנית בין היחידות הרצופות. נביא כאן כמה דוגמאות אופייניות: פרק חמישה עשר נפתח באבדן המפתח של בית־המדרש; מייד לאחר מכן מביא המספר מאורע, שזיקתו אל המאורע הקודם נראית תמוהה למדי, — הופעת סוכן־נוסע. ראשיתו:

"אתמול הייתי שמח כאילו כל העולם שלי הוא והיום אני עצב כמי שאבד לו עולמו. מה אירע, כשביקשתי ליכנס לבית המדרש לא מצאתי את המפתח"; והמשכו: "מתאכסן סוכן נוסע, אדם צעיר, שאוכל הרבה ושותה הרבה, נהנה ומהנה" (עמ' 76).

הקשר בין אירועים אלה נראה מקרי, לא הכרחי; אך בעיון קרוב יותר מגלים אנו שדמות הסוכן־הנוסע אינה אלא כמין מיטאפורה המפרשת את אבדן המפתח. "הסוכן הנוסע" הוא מעין דמות פארודית, המקבילה לדמות האורח שנטה ללון: מה אורח זה נתן עינו ברחל בתו

24 והשווה להקבלה הניגודית שבין סיפורו של דניאל ב"ח על תפיליו ואבדן אמונתו (עמ' 38), לבין הסיפור של זומר על סידורו שהודות לו שמר על אמונתו (עמ' 123).

הקטנה של בעל המלון, כך נתן הסוכן עינו בבאבטשי בתו הגדולה; מה זה השאיר אחריו משפחה, כך זה השאיר אחריו משפחה, מה זה מפרנס את בעלי המלון, כך מוסיף גם זה על פרנסתם. מנקודת ראות מסוימת מסתבר שהאורח עצמו אינו אלא „סוכן־נוסע“, ואין תימה, איפוא, שדמות מעין זו מסוגלת לאבד את המפתח לעולם־הערכים האבוד.

הדמות החדשה, שהוכנסה לרומן, משמשת, איפוא, כמין מיטאפורה פארודית של הדמות הראשית, כשהסמיכות מנמקת את פעילותו של הפרוטאגוניסט מנקודת־ראות בלתי צפויה. מסתבר, שהדמות אינה היא עצמה בלבד, אלא העולם החיצוני הוא חלק ממנה, כשם שבה עצמה מתגלה צד מסוים של העולם. זיקת־גומלין זו שבין „המספר הגיבור“ לבין דמויות המישהן קיימת ודאי גם ברומנים אחרים, אבל ברומן שלנו הועצמו זיקות אלה, והקשרים המיטאפוריים בין הדמויות מוטעמים הרבה יותר מן הקשרים העלילתיים. הגילוי הרב־צדדי של התופעה חשוב הרבה יותר מן היחסים הבין־אנושיים.

סמיכות פרשיות מסוג אחר היא זו שבין בית־הקברות לבין ירוחם חופשי:

„כשחזרתי מבית הקברות מצאתי את ירוחם חופשי יושב לו על הקרקע ומתקן את הדרך. אמרתי לו, מתקן אתה את הדרך מבית הקברות לעיר או הדרך מן העיר לבית הקברות? הגביה ירוחם ראשו מן הקרקע ולא השיבני דבר“ (עמ' 84).

„דמות המספר“ קושרת כאן, על־ידי חידוד, קשר בין שני מוטיבים, שאליל זה היו קשורים קשר של סמיכות ברצף הסיפור בלבד. לכאורה, רציפות שאין עמה קשר של סיבה ומסובב; למעשה, זהו צירוף בין מוטיב המוות לבין דמותו של ירוחם חופשי, הקומוניסט, שפניו אל העתיד. הדמות עצמה כדמות (שמה סימן לה: חופשי — ירוחם) מתפתחת בהמשך הרומן, אך מוצגת כאן כמוטיב, כשהמספר ניצב בינה לבין מוטיב אחר ומפרש את הקשרים הפנימיים בין השניים. בסמיכות הפרשיות חוזר ונוצר, איפוא, „שלישי מושווה“, הקיים מעבר לרציפות הסיפורית.

סמיכות פרשיות אחרת, החוזרת בשני וריאנטים, קיימת בין שלומי־אמונה אמיתיים לבין „אנשי אמונה“ מקצועיים. הסמיכות יוצרת אנטיתזה אירונית בין שני סוגי הדמויות וניגוד חריף בין המצבים בהם הם נתונים. כוונתי לסמיכות הפרשיות שבין מותו של חנוך לבין הפגישה שבין דמות המספר לבין רב העיר (עמ' 157—159), וכן לסמיכות שבין פגישתו של המספר עם פריידא, ה„צריכה למשיח“ (עמ' 251) לבין פגישתו עם פנחס אריה בנו של הרב „שהוא עסקן גדול באגודת ישראל“ (שם). בשני המקרים גרוע מצבם של „שלומי האמונה“ האמיתיים מזה של המאמינים המקצועיים, שהכל אחי שפיר בעולם. הראשונים, אמונתם שלימה על אף מצבם המעורער; האחרונים, אמונתם רדודה ואינה משכנעת את הקורא על אף מצבם האיתן. ה„מושווה השלישי“ הוא הניגוד האירוני שבין הגורלות. אלוהות שרירותית שלטת בעולם ומצרפת צירופים אירוניים של הדמויות.

קשר גרוטסקי ממש קיים בין פטירתו של רבי חיים לבין דבריו של זכריה רוזין לאחר הלוויה, המראה „לדמות המספר“ את „קברי גדולי שבוש ורביה“ (עמ' 497). ערך מותו של רבי חיים מתבטל, כביכול, על־ידי יהירתו הריקה של זכריה רוזין. אך, מצד אחד, מתעלה דווקא דמותו של המת. מתברר, שאין החיים ממשיכים את המתים; מותו של רבי חיים הוא מותה של תקופה שלימה, ובני־דורו שוב אינם תופסים משמעות מותו, כשם שלא ירדו לסוף דעת חייו. סמיכות בעלת משמעות חיובית יותר מתרמזת בין מות רבי חיים לחיים החדשים, שרחל עומדת להביא לעולם (עמ' 407—408).

גם לעניין זה הבאנו רק קצת דוגמאות²⁵, אך גם מאלה אתה למד מה הם עקרונות הארגון של רומן זה ובאיו מידה הם מקוריים.

1

מנינו עד כה כמה דרכים של הקבלה והסמכה, שבאמצעותן מתגלה משמעותו של הרומן ונוצרת עלילת משמעות בניגוד לעלילה „הסיבתית“, האופיינית לרומן המסורתי. דרך נוספת המאירה ומרחיבה משמעותו של הרומן היא הבאת סיפור אפיונדי, המקביל בין תחומה של האגדה ותחום רחוק אחר לבין תחום המציאות הקרובה; הוא מובא משמו של המספר או

25 חרי כמה דוגמאות בולטות נוספות: עמ' 227 (בית המדרש וגורדוניה); עמ' 269 (מות פריידא ומוטיב א"י); עמ' 278 (היער ובית המדרש); עמ' 296, 308 (שיצלינג ובית המדרש ועוד).

משמם של גיבורי-המשנה. סיפורים אלה משמשים אף הם כמין מיטאפורה מורחבת לעלילה הסמוכה. כיוון שהם שאובים בדרך כלל מחומרים גבוהים יותר מחומרי העלילה המוקבלת (מנוסחים כמשלי מלכים, כאגדות וכסיפורים שיש להם הילה היסטורית), הרי הם מרוממים את העלילה הסמוכה להם ומקנים לה משמעות כללית, או משמשים ניגוד פארודי מנקודת-ראות גבוהה למציאות הנמוכה.

דוגמה מובהקת היא סיפור שהמספר מספרו לדניאל ב"ח, והוא מובא מתוך "שבט יהודה". תפקידו של הסיפור לחזק אמונתו של דניאל שנתערעה: "מעשה בגולי ספרד שיצאו בספינה". הגולים מגיעים למקום שומם. אשת גיבור הסיפור מתה, בניו מתים, והוא פונה לאלהיו ואומר: "ריבון העולמים הרבה אתה עושה שאעזוב את דתי, דע שעל כורחם של יושבי שמים יהודי אני ויהודי אהיה ולא יועיל כל מה שהבאת עלי ותביא עלי" (עמ' 39). דניאל ב"ח יודע יפה שדברי משל אלה יפים כפיוט בלבד, אבל "אדם חי ספק אם יתנחם על כך". המשל עומד בניגוד אירוני למציאות. הגם שהוא ממצה אותה ברמת משמעות גבוהה יותר, שהרי גם דניאל ב"ח, אף-על-פי שאינו קרוב בשפתו לאלהיו, קרוב הוא אליו בלבד; אף-על-פי שהוא מסתייג, כביכול, מדבריו של אותו "אויב", הרי הוא עצמו נוהג כך. המשל נראה אירוני, אך למעשה, כדרך המיטאפורה האמיתית, תפקידו רב-משמעי הרבה יותר. הוא מאיר את הנמשל הארה אירונית ומעצמו כאחד, שוללו ומחייבו, מגלה בו דבר והיפוכו.

כדוגמה שניה נביא סיפור-מעשה, שמספר הגיבור לחנוך, כדי לחזק בו את מידת הבטחון. עניינו מעשה בשה שערבי גזל מתינוק. לאחר שהרועה גוער בערבי על מעשה הגזילה, בא זה ומשלם בעדו תשלומי ארבעה וחמישה. בעקבות מעשה הצלה זה באים בני ישראל אל הרועה ותובעים ממנו ישועה ש"בכל יום אנו נגזלים ובכל יום אנו נטבחים וכל יום אנו נהרגים, בוא ורעה את צאן ההריגה" (עמ' 111). כתשובה למשאלתם מבטיח להם הרועה הבטחות לעתיד לבוא וחווה עלייתם לארץ ישראל. הוא מסכם: "השענו על רחמי יתברך שישמרכם כרועה עדרו" (שם). במעשה אופטימית זו יש, כביכול, ישועות ונחמות. בני ישראל אמנם אינם לומדים מן הפרט על הכלל, ומעשה השה אינו מעניק להם בטחון, אך בדברי הרועה יש משום הבטחה לעתיד לבוא. אולם הנמשל עומד בניגוד אירוני למשל. חנוך אינו נהנה משמירתו של הקדוש-ברוך-הוא, הרועה עדרו. נהפוך הוא: בהמשך הסיפור אנו עשויים להמשילו לשה נידחת, שאין לה מגן ועוזר. המספר עצמו מרמז על התבדותה האפשרית של המעשה:

"אין לך אדם יפה לשיחה כחנוך. אבל צריכים להיזהר מפניו שיכולין לבוא לידי גאות, שהוא מדמה בליבו מאחר שאתה ידעו נביא אתה" (שם).

תפקידה של המעשה הוא ליצור פער בין חזון למעש. וגם כאן, כמו במקרים קודמים, מטעים הצירוף את הניגוד שבין האמונה התמימה ומאמיניה לבין המציאות החברתית, השונה מסיפורי המעשה.

תפקיד פארודי ממלאות, למשל, גם שתי מעשיות המופיעות זו אחר זו לקראת סיום הרומן: המעשה בלועז העשיר שירד מגדולתו (עמ' 414) והמעשה בבחור שנותרו לו שתי פרוטות בלבד והוציאן על אגודה של פרחים ועל צחצוח מנעליו (עמ' 423).

בשתי המעשיות מוארת "דמות המספר" באור פארודי, היא נוהגת במציאות כפי שנהגו גיבורי המעשה. אך ב"מציאות" מקבלות פעולות מעין אלה משמעות שונה. תפקידן של שתי המעשיות לשמש כמין דימויים קומיים של העלילה ושל הדמות.

כדוגמאות אחרונות מסוג זה מן הראוי להזכיר נטייתו של "המספר" ל"משלי מלכים" הרווחים במדרש: במקום אחד מובא כ"משל" המאבק שבין מלך לאויביו: "ורפו ידיהם של אוהביו", שנמשלו הוא מאבקם של תלמידיו החכמים בדוקטורים (עמ' 133-134); ובמקום אחר עניינו של המשל הוא "שוער ופמליא של מלך", ונמשלו — החזן, המתפללים והקב"ה (עמ' 296). בשני המקרים כמו ברבים אחרים מעלה המשל את הנמשל לרמת משמעות גבוהה יותר, אבל יוצר, כמובן, זיקות אירוניות בינו לבין נמשלו. הואיל וקיימות אי-התאמות אירוניות בין הצדדים.

"המספר" אינו מסתיר את היחס בין משליו לנמשליו, כלומר, בין סיפורי-המשנה השאובים מחומרים רמים לבין הסיפור העיקרי, השאוב מן ההווה התכוף, והוא מערטל את היחס שבין המישורים. נאמר לנו:

„נזכרתי כמה סיפורי מעשיות של בני אדם שניתגלגלו למקומות הרחוקים ופגע בהם הפסח ונעשה להם נס ונמצא להם שר גדול ירא שמים שהסתיר את מעשיו מפני המלכות וזימן אותם ליסב עמו בטרקלין שלו. נסים ונפלאות אין מתרחשים בזמן הזה“ (עמ' 243).

בהמשך הדברים ממשיך המספר לגלגל רעיון זה לגלגל אירוני (ראש הכמרים אביו מישראל, ואפשר שילך ליסב עמו וכו'); ברם, העיקרון הדרמישורי מובהר כל צרכו: הקשר בין העולם של אתמול, שנהפך לעולם שכולו דמיון, ובין העולם של היום — ניתק. היחס האחד בין המישורים הוא היחס האירוני: המספר לועג באמצעות העולם של אתמול לרש בן־זמננו.

העולם של אתמול שבמשל הוא אידיאל אלגי בזכרון „דמות המספר“ והוא מהווה גם גורם טראגי קבוע באישיותו, הואיל והוא יוצר פער מתמיד בין העולם האפשרי, שבו צדיקים נשכרים ורשעים שוקלים למטרפסס, לבין העולם הממשי, שבו נהפכו היוצרות.

הניגוד הוא בין עולמה של „העלילה המסורתית“, שידעה חוקיות מוסרית הכרחית ומסתברת כלשהי, לבין העלילה בת זמננו שאין לה חוקיות. תבנית זו (הניגוד בין משל לנמשל), אינה מופיעה לראשונה ברומן „אורח נטה ללון“; היא מהווה תבנית מהותית מאוד בכלל יצירתו של ש"י עגנון. ודוגמה מובהקת לכך בסיפור „והיה העקוב למישור“. כוונתנו לסיפור המפורסם על הבעש"ט והמוכסן²⁶; הבעש"ט מלמד על מידת הבטחון, כשהוא מספר על אותו מוכסן, שרווח והצלה עמדו לו ברגע האחרון ונעשה לו נס, כיוון שבטח באלוהיו; נמשלו: המעשה במנשה חיים, קריינדיל טשארני והערל, אינו דומה למשל, שהרי במנשה וקריינדיל אין מידת הבטחון, והערל אינו מביא רווח והצלה אלא אסון²⁷. תבנית זו, כמו אחרות, הורחבה ב„אורח נטה ללון“, ונוצרה מערכת שלימה של סתירות וניגודים בין נמשלים שמתוך המציאות התכופה לבין משליהם במציאות הרחוקה.

שיטה זו היא נדבך נוסף בבניין ההקבלות של הרומן, המקנה אחדות לריבוי²⁸. כל העניינים הללו ניתנים לבדיקה נוספת לאחר עיון בתפקידיה של „דמות המספר“, הנוטה לדרוש את המציאות כמין חומר ולפרשה כאותו „דרשן“ יהודי, המקרב קרוב ורחוק, בפרשו את המציאות מנקודת ראותה של המסורת.²⁹

ז

אחת ההבחנות החשובות של ב. קורצווייל בניתוח הרומן „אורח נטה ללון“ היא ההבחנה במוטיב „המפתח“ (בלשונו „נושא המפתח“)³⁰. במונח „מוטיב“ אנחנו מתכוונים ליחידת חומר קטנה, שאינה מקיפה עלילה או סיפור שלם, אבל יוצרת יסוד תוכני ומעמידה מצב משלה. קורצווייל קושר את מוטיב „המפתח“ לנושא השיבה ומתאר את עיצובו האירוני והגרוטסקי של המוטיב בהקשרים שונים, כשהמפתח הוא ביטוי ל: „מלאכותיותה של כל השיבה המאוחרת על נסיגותיה ליצור מעין ריקונסטרוקציה ספק היה ספק מתה של משהו שאינו קיים עוד“³¹.

איני רוצה לחזור ולדון בקשר שבין המוטיב לבין הנושא, אלא לעמוד על תפקידו האמנותי ועל תפקידם של מוטיבים דומים המופיעים ביצירה.

מערכת ההקבלות והסמיכויות קושרת קשר משמעותי בין יחידות הרומן, אך, כפי שכבר נאמר, המדובר הוא ברציפות על־זמנית. מאידך, מוטיבים אחרים, כגון ציורי עצמים ש„דמות המספר“ מתייחסת אליהם ומבטאת באמצעותם יחסה אל העולם, תפקידם דינאמי הרבה יותר. הופעתם החוזרת יוצרת אף היא אחדות שמעבר לרציפות, אבל היא מדגישה את ההתהוות

26 והיה העקוב למישור, אלו ואלו, עמ' סג"סד.

27 שם, עמ' סה"סו.

28 הקבלות מעין אלו אינן מובאות משמו של המספר בלבד, אלא גם משמם של גיבורי־המשנה. כגון משמו של ב"ח הזקן (עמ' 39–40 — המעשה בבעש"ט). עניין מיוחד יש בסיפורים, שמספר המספר לתינוק רפאל על „תינוק אחד שהיה בירושלים שהגיע אצל נהר סמבטיון“ (עמ' 324).

29 ועניין זה, „דמות המספר“ והמסורת היהודית, או המספר כדרשן, הוא עניין לדיון מיוחד.

30 ב. קורצווייל, בספר הני"ל, עמ' 54.

31 שם, עמ' 56.

השינוי שברציפות. משום שהופעתו של המוטיב (כדרך המוטיב המוסיקאלי) בהקשרים שונים, היא ביטוי לחזרה של הקבוצה במשתנה ומבטאת בדרך זו את השינוי.³²

השכלים השונים בהתפתחות מוטיב „המפתח”: מסירת המפתח (עמ' 20), אבדנו (עמ' 77), זיקתו לחוויות ילדות (עמ' 97), התקנת מפתח חדש (עמ' 98), היחס שבין מפתח בית-המדרש למפתחות המלון (עמ' 227—229), הכוונה למסור אותו לרבי חיים, הואיל והמספר מתכוון לעלות לארץ-ישראל (עמ' 368—369), מתן המפתח לבנם של רחל וירוחם (עמ' 431) ומציאת המפתח המקורי בארץ-ישראל (עמ' 439), — כל אלה הם גילויים שונים ביחסה של דמות המספר אל „בית-המדרש”, שהמפתח פותח אותו. נושאים כגון מקור ותחליף, אמת וכזב, היחס שבין בית המלון, כמקום ארצי של האורח, לבין בית-המדרש כמקום קבע של עם ישראל, ובעיית ההמשך או הכליה של הגלות, — מתבטאים בהקשרים השונים, שמוטיב המפתח הוכנס לתוכם ובאמצעותו. סביב המפתח יוחס הגיבורים אליו מתרקמת כעין עלילה עצמאית מאוחדת. המוטיב קושר בין נושא ראשי ונושאים משניים לבין דמות המספר ודמויות אחרות המתייחסות לנושאים אלה.

אך מוטיב „המפתח” אינו יחידי ברומן; אילו היה כן, עשויים היינו לומר, שכדרך הרומן המסורתי נוצרה כאן אחדות עלילתית, שהמוטיב משמש לה ברית. כשם שההקבלות רבות ושונות, כך גם מערכת המוטיבים עשירה ורב-גונית. ה„עלילה” המוטיבית נוצרת מתוך ההנמך קות השונות הניתנות על ידי „דמות המספר” ליחסה אל המוטיב ולשינוי שחל ביחסה שלה וביחס הבריות אליו.

דוגמה מובהקת שניה היא מוטיב „האדרת”: ראשיתו בימות הקור ובצורך ובאפשרות שיש „לאותו אדם” לתפור לעצמו בגד, בניגוד לתושבי העיירה ה„משיחין על בגדים, שהכל צריכין להם ואין הכל יכולים לסגלם” (עמ' 42). המשכו: פניה אל החיט שוסטר כדי להתקין אדרת נאה (עמ' 50), וסופו ש„דמות המספר” עטופה אדרת בניגוד לבני הסביבה: „מעלה יתרה יש לך עלי, שהוא לובש קרעים ואתה מתכסה באדרת שלמה ונאה” (עמ' 60). ניגוד זה מצביע על הפער החברתי שבין האורח מארץ-ישראל, שיש לו מעות, לבין בני העיירה, שאינם משופעים בממון. ה„אדרת” הולכת ונעשית כעין אות קין של נושאה. היא סימן לזרותו הנצחית, לגידויו. לעמידתו המודעת מחוץ לזיקה, מכיוון שאינו בן הסביבה, אלא „אורח נטה ללון” (עמ' 65). דמות המספר אינה מעלימה גם משמעותו המפורשת של מוטיב זה:

„אחזור לענין האדרת. עוד אחת יש באדרת חדשה זו, שאני דומה עלי כאילו נתעטפתי באספקלריא, וכשאני יוצא לשוק אספקלריא זו מסנוורת עיניהן של הבריות” (עמ' 66).

האדרת משמשת, איפוא, כמין גילוי חיצוני של האדם כאדם חברתי. היא ה„מסיכה” החברתית שהוא חובש, ומשמשת לו כמין תעודת זהות בחברתו. באמצעותה מוטעם שיש לו כדי אכילה ושתיה ובגד ללבוש, בניגוד לבני הסביבה החסרים כל זה. „המסיכה” מדגישה כמין אספקלריה הפוכה חסרונותיהם של בני הסביבה. היא נוטלת מן הגיבור את הזכות לתבוע מבני עיירתו אמונה והתעלות רוחנית. מעמדו המוסרי של נושא האדרת הוא כמעמד של נאשם, שאינו יכול להיהפך למאשים; ומשגונב איגנץ, דמות החסרה אדרת הן במובן המילולי והן במובן הסמלי, את אדרתו של הגיבור, אין זה יכול לקסרג עליו, שהרי גם כאן הנאשם (איגנץ) נעשה מאשים (עמ' 119; עמ' 239). האדרת, כמו המפתח, נמסרת תחילה לרבי חיים (עמ' 396—370), עד שהיא מגיעה לבסוף באורח חוקי, כמורשת, למי שנוקט לה ביותר, לאיגנץ (עמ' 404—406; 416). מסתבר, שהאורח אינו יכול להעניק לבני הגלות אותם ערכים רוחניים, שביקש למצוא אותם; הוא אינו יכול אלא להלביש ערומים, אין לבוא בתביעה רוחנית אל חסרי-כל כאלימלך, איגנץ ואחרים. בעלילת „האדרת” כמו בעלילת המפתח מתגלה התהוות מסויימת, שנושאה הוא שוב „המספר”. העצמים המוטיביים הללו, שהם קנייני המספר, הם ביטוי לזיקת הגומלין שבינו לבין העולם.³³

32 לשאלת תפקידם של המוטיבים המתעצמים והמשתנים עיין בספרי: ג. שקד, על ארבעה סיפורים, ירושלים, תשכ״ג, עמ' קיד.

33 תפקיד מקביל לתפקיד האדרת ממלא מוטיב הנעליים, ועיין: עמ' 248, 270—271, 326, 332—333, 395.

מוטיב נוסף, החוזר לאורך כל היצירה כולה, הוא מוטיב „המכתבים“; ושוב, ככל המוטיבים הנדונים, זהו מוטיב ממשי מאד, שהקשרים שונים מקנים לו גם משמעות רוחנית. האיגרת היא תמיד ביטוי לבשורה מעולם אחר, רמז לזיקתו הרפופה של הגיבור אל סביבתו התכופה. מוטיב זה מעיד שה„שיבה המאוחרת“ נידונה לכשלון לא רק משום שאין להחזיר את גלגל העולם שנקע או משום שהאפיונות הסוטות (הרחוב) מתגברות על רצונו הדראמטי של „המספר“, אלא גם מכיוון שהשיבה לא היתה שיבה שלימה מלכתחילה, שהרי האיגרות הללו מרמזות על העורף, החסר לבני העיירה, שהמספר יכול תמיד לסגת אליו (ארץ ישראל, הבית, האשה).³⁴ כנגד זה אין השיבה ארצה גם שיבה שלימה: משמעות המוטיב משתנה בסוף הרומן — שוב אין האיגרות מתקבלות ונשלחות מארץ־ישראל, אלא, מששב המספר לביתו, חוזרות ומגיעות איגרות מן המולדת השניה, שבוש, ומזכירות לו (ולנו) ש„קשירותו“ של המספר אינה חד־משמעית, אלא דרמטית, ובעליתו ארצה לא נגאל מזיקתו אל הגלות (עמ' 445).

זיקה אל הילדות והמולדת מתבטאת גם במוטיב ה„ריח“, שבאמצעותו מאפיין המספר את עצמו, ובעיקר את דמותה של הגב' שוסטר האסתמטית (עמ' 61), שריח אשכנו מביא עליה מחלה ודיכאון, בניגוד לריחה של שבוש המביא לה בריאות ושמחה (שאינם אלא מדומים). מוטיב ה„ריח“ פותח וסוגר את הרומן, וזיקתו של ה„שב“ וה„יוצא“ אל המולדת מתבטאת באמצעותו (עמ' 13; עמ' 432; כמו כן עיין: עמ' 44, 247, 258–259, 277). כשם שמוטיב ה„ריח“ מביע את זיקת „דמות המספר“ אל מולדתו, כך מבטאים ה„מעוֹת“ את יכולתו להתקיים בה. התמעטות ה„מעוֹת“ מביאה באופן אירוני לניתוק הקשרים שבין האני לבין סביבתו (עמ' 336–337, 370, 415 ועוד). מוטיב המעוֹת מצוי גם בהקשר אירוני אחר, ועניינו המרכזי מואר גם מעניינו המשני (איגנץ התובע מן המספר „מעוֹת“ — עמ' 320).

מוטיבים אחרים: מן הדין שנוכיר כאן את מוטיב ה„ספר“, שירידת ערכו היא ביטוי ליירידתה הרוחנית של החברה כולה. המוטיב מלווה את הרומן לכל אורכו (עמ' 15, 157, 217–218), ומגיע לשיאו בתיאור מכירתו של הספר „ידיו של משה“, שיצא לו שם כספר מאגי, העשוי להציל יולדות המקשות ללדת (עמ' 233–234). זיופו של הספר הפרקמטיא, שנשים כבודות (מן הנשים המקוננות) עושות בו (גרמו שאלה הן, „אמהות“ העיירה והאומה), מצביעים על הירידה הרוחנית הנוראה של הדור, שמקורה בדלות.

בכל המוטיבים שמנינו כאן, מבטא „עצם“ מסויים את זיקתו של „דמות המספר“ אל העולם האפיוודי. באמצעות מערכת עצמים זו מתרחבת אישיותה של דמות המספר התרחבות מיטונימית, שקנייניה מייצגים את זיקותיה.³⁵ מצד אחר, נעשים עצמים אלה מין מיטאפורות ליחסי־יסוד (כיסופים דתיים, רגש אשמה חברתי, אהבת המולדת, חוסר קשירות) בהקשרים שונים.

מבחינת הקצב של הרומן נוצרת כאן שורה ארוכה של יסודות ריתמיים, שתדירותם מכאן והופעתם היעדרותם מכאן, יוצרות מבנה ריתמי של צפיה למוטיב והגשמתה או התבדותה, ובדרך זאת מעוצבת כמין תבנית „מוסיקלית“ בזמן של הרומן, שאף היא מקנה לרומן מצע־איחוי לא־עלילתי.³⁶

המערכה המוטיבית היא, איפוא, תלת־תפקודית: היא יוצרת „עלילות“ מסוימות, המעלות פן תימאטי מסויים של הרומן; היא חושפת יחסה הרב־ערכי של „דמות המספר“ אל העולם³⁷ והיא מקנה לרומן ריתמוס „מוסיקלי“, הנעשה ליסוד חשוב בקומפוזיציה.

34 מוטיב האגרות ותיבת תפוחי הזהב (שהוא בעל משמעות דומה) מופיע בעמודים 20, 36, 195, 198, 202, 276, 416, 418, 420.

35 מיטונימיה, אם אנו אומרים שהקשר הוא כינוי אדם על שם קנייני, וסינקדוכה, אם אנו אומרים שהדברים מציגים את האדם על דרך החלק המייצג את הכל.

36 E. M. Forster, *Aspect of the Novel*, N. Y., 1927, pp. 235–242 [דיון כללי בשאלת הריתמוס]

37 יש להזכיר כאן גם סוג אחר של מוטיבים. מוטיבים מסורתיים, המעמיקים את היצירה ומקנים לה תשתית מיתית, כגון: בן המלך (עמ' 33; 333 ועוד) וכן המשיח (עמ' 242, 251, 292, 421, 444 ועוד). דרך אחרת לאיחוי כללי של המוטיבים בעולמה של „דמות המספר“ הוא החלום, שבו מצטרפים הללו לכלל אחדות אחת. ועיין: עמ' 41, 358.

ב„אורח נטה ללון“ חוזר הרומן, כביכול, לאכסנייתו הראשונה — ל„סיפור-המעשה“, שהמבקרים ראו בה שלב ראשון ונמוך בהתפתחות הרומן.³⁸ לכאורה, אין זה אלא תיאור דרכו של אדם, שהעולם מזדמן לו ללא קשר הכרחי ומסתבר; ואילו למעשה — חוקיות חדשה, רציפיות וקשרים מוטיביים ומיטאפוריים, שמעבר לסיפור-המעשה ולעלילה כאחד; אף-על-פי שיסוד ה„עלילה“ הסיבתית צומצם, אבל לא בוטל.

לכאורה, נישא הרומן על כתפי „דמות המספר“ בלבד; ואילו למעשה נוצרת באמצעות דמות זאת, המתבוננת בעולם ושומעת עדויות שונות מפי גיבורי-משנה רבים, תבנית „מוסיקלית“, המבוססת על יחסים מוטיביים, ש„דמות המספר“ נישאת על ידם, לא פחות משהיא נושאת אותם. „דמות המספר“, שלתיאור תפקידה יש להקדיש עיון מיוחד, היא חלק של התבנית, אף-על-פי שזו נבנית על-ידי הקשרים, שהיא יוצרת בין התופעות המתגלות לה.

המהפיכה באמנות הרומן ביצירתו של עגנון אינה נובעת מחידוש המוסכמות, אלא משימוש קיצוני במוסכמות קיימות. כדרכן של מהפיכות אמנותיות נטל המספר אפשרויות הקיימות ברומן המסורתי: התיפקוד הסמלי של מקום וזמן, ההקבלה, היחס המיטאפורי שבין פרשיות סמוכות, ההרחבה באמצעות סיפורי-משנה, השימוש במוטיבים דוממים, כדי לתאר ולממש זיקותיו של „אני מספר“ אל העולם, — והפכן מטפל לעיקר. הללו נעשו, איפוא, מעיקרון מארגן משני לעיקרון מארגן ראשי. אמנם נתמעט ערכה של ה„עלילה“ ברומן, אך נתגלה שהקומפוזיציה, הכוללת עלילה ויסודות מארגנים אחרים, נהדקה ונתעצמה. בדרך זאת הגיע לידי תפיסה חדשה של אמנות הרומן. המציאות מתגלה באמצעותה באורח פראגמנטארי ובריבוי פנים אינסופי שלה. הפרספקטיבות האפשרויות של ההתבוננות הן בלתי מוגבלות, וכל אפיזודה אנושית אינה אלא פן אחד של המציאות בת-אלף-הפנים. תפקידו של הסופר לגלות מציאות רבת-פנים זו כפי שהיא, כלומר לארגנה על-פי הווייתה רבת הפנים ולהשאיר את הפראגמנטאריות על מכונה, בלא שתכפה עליה תבנית סיבתית.

מצד אחר מתברר, שאחדות אחת מתגלה במציאות רבת-הפנים. התופעות האנושיות הן גילויים של תופעת-תופעות אחת, המגלה עצמה באלף דיוקנאות. אנו עשויים אפילו להגיע לניסוח כלשהו של „עיקר“ הרומן (משבר, שקיעה, מיתות, כשלון, החיפוש אחרי האמונה, שיבה מאוחרת וכו'). אך עושר התופעות הוא תמיד, וכאן במודגש, עשיר הרבה יותר מכל ניסוח עקרוני שלהן.

הרומן אינו חסר תבנית כוללת, אך זו חשובה פחות מגילוייה התופעתיים. עושר תופעתי זה אין לארגן על-פי עלילה מסורתית, אבל אפשר ואפשר להעניק לו קומפוזיציה, שתעמידו במורכבותו, בלא שמסגרת הרומן תתפורר. הריבוי עשיר מן האחדות, אף-על-פי שאחדות נסתרת מאחור את עושר הגוונים. שלטונו של „סיפור המעשה“ פרושו, כביכול, התמעטותו של הארגון האמנותי; אך, למעשה, מביא התחליף האנאלוגי והמוטיבי לעלילה, המתקיימת אף היא, לכלל קומפוזיציה מורכבת ומעניינת יותר של התבנית האמנותית.

E. Muir, *The Structure of the Novel*, London, 1960, pp. 7-20 38
[בשתי העבודות הערות כלליות בשאלת „סיפור המעשה“] E. M. Foster, op. cit., pp. 45-68