

יואב אלשטיין

עיגולים ויושר

על הצורה המחזורית בסיפור



אלי"ף * הוצאת ספרים בע"מ
תש"ל — 1970

והוא פוגש במר חיים אפרופו שיחסיו עם המספר עומדים בסימן של התחסדות הדדית. המספר ניגרר אחרי מר אפרופו לבית אחד שם הוא פוגש מוכר ספרים המציע למכירה ספרים כתובים שומרונית. זקנו של המספר "מביט בו ושותק". לפתע מתחלפת התמונה והמספר רואה ארבעה נרות שבת רופסים. ניסיונו לתקנם וליישבם במקומם אינו עולה בידו. לרגע הוא רואה את כל השכונה מאירה מנרות השבת שהודלקו כבר ואינו יכול להכריע אם נכנסה שבת או הקדימו הבריות להדליק נרותיהם. שוב מופיע זקנו וחזות פניו "כזה שאינו מרוצה ממראה עיניו".

אף על פי שנכנסה שבת, או רק לכאורה נכנסה, רץ המספר לים. בדרכו קורא אחריו מאן דהו: "נהריים", ביטוי שהמספר רואה בו רמז לחושך. המספר מגיע לים בשעת השפל ובני אדם עומדים בין השלוליות שנותרו מן הים הנסוג והן "מבהיקות לאורה של החמה ששקעה". תמונת הים מקנה תחושה של קיפאון הדברים הזורמים בעצם זרימתם. אנשים שבין השלוליות חלקם ערומים, חלקם לבושים למחצה וחלקם "כותנתם מלפפת את עיניהם... שהכניסו את ראשיהם לתוך כותנותיהם ולא הספיקו לשלשל אותן על גופם". כל המקומות ליד השלוליות תפוסים והמספר בוש להיות לבוש בין הערומים. תמונה נוספת נעה: גשר יוצא לים. המספר מתפשט ורוצה לקפוץ לתוך המים. חשש עולה בליבו שמא לא יבחין בין כותונת נקייה, שהכינה לשבת, לבין כותונת מלוכלכת, שיצא בה בחול. בין כך ובין כך חלה שעת הגאות והמים נוגעים ברגליו. הוא גירטע וקופץ לעלות על הגשר אבל זה "נודעזע והתחיל מרתת".

[ג]

בפירוש הסיפור אשתמש בשיטת ה"קונצפציה הבסיסית", שכבר הסברתיה בפרק א', וכאן אביא את תמציתה, בחינת מבוא לניתוח הסיפור. שתי הנחות-יסוד הן שבלעדיהן לא תובן שיטת הקונצפציה הבסיסית. הראשונה גורסת ששתי מערכות יש ליצירה, זו של מקרים וזו של סמלים. בהתמודדות הנערכת ביניהן¹, יש יצירה שגוברת מה מערכת המיקרים ויש יצירה שגוברת חברתה. פעמים עלולים אנו להתקל בתופעה

¹ על מתיחות בין המערכות ביססתי את הפרק "מתיחות פנימית בסיפור: עיון בסיפור, בקומת הקרקע" לאפלפלד.

פרק שלישי

תמונת-הים

עיון בסיפור "הנרות"

[א]

סיפור "הנרות" לעגנון הוא חולייה אחת בשרשרת סיפורי "ספר המעשים" שמיד עם הופעתם היוו בעייה מטרידה למבקרים ולקוראים. שני מחנות הסתמנו בקרב המתלבטים דאו: השוללים אשר הסתייגו מן ה"אמנות" שבסיפורים אלה והמחייבים שטענו למציאת קריטריון חדש שיהלום את המיסגרת הסיפורית החדשה שאותה יצר עגנון.

נידמה שהיום מסכימים השוללים לדעת המחייבים. ואומנם הדיון הנוכחי הוא ניסיון לעקוב הן אחרי הדרך המיוחדת שבה נקט המספר והן אחרי קריטריון מיוחד לפירוש הסיפור שיהלום בעיקרו גם את שאר סיפורי "ספר המעשים". דיון זה יבקש איפוא להיות פרט שלא על עצמו בלבד יצא ללמד אלא על הכלל כולו.

[ב]

עלילת "הנרות" מתרחשת, כמו בכמה מסיפורי עגנון, ביום שישי בשעת בין ערביים כשהמספר יוצא לטבול בים לפני כניסת השבת. איתרע מזלו

שמערכת אחת משתלטת כליל על הסיפור ולא מותירה כמעט כל חלל לחברתה, כגון העלילה השטוחה שבסיפור ילדים העשויה כולה מיסודות מערכת המקרים.

סיפור "הנרות", לעומת זאת, יסווג לקטגוריה הפוכה והיא, שמערכת הסמלים השתלטה כליל על הסיפור וכמעט לא הותירה מקום ליסודות ממערכת המקרים. ליצירה מעין זו אופי של חלום² שכל התרחשותו פנימית ואפילו אם שואלת היא פרטים מן העולם החיצוני, הם מותכים לתוך מימד זמן פנימי³ שמשך התרחשותו קצר (מימד בין-זמני, בין חול ושבת ואולי על כן יהא משך על-זמני) ומאכלס הוא בדחיסות פריטים רבים הניסמכים זה לזה.⁴

היערכותם של הפרטים התוכפים זה אחר זה ניתבעת להסבר על פי הגיון פנימי, שונה מן המקובל, ואשר נמצא רווח בהסבר החלומות.⁵
(2) תביעה זו להסבר פנימי מעבירנו להנחה השנייה. הנחה זו מבוססת על שלוש נקודות:

- א. קיימת חווייה אחת, "אחדות רגש"⁶, החדורה ביצירה ומברירה אותה מראשה ועד סופה. חווייה זו חוזרת ומשתקפת בריבוי הפרטים הסימליים הבאים ביצירה (אמבלמות, מטאפורות, סמלים, דמויות, סיטואציות סימליות).
- ב. כל פרט מן הפרטים האמורים מוספג בתבניתה של חוויית היסוד. לדוגמא: אם חוויית היסוד היא מתיחות בין הקטבים

² עיין פרויד, על החלום, תרגום ברכיהו, ירושלים, 1954, עמ' 13, 29.

³ עיין נתן רוטנשטרייך, "חוויית הזמן בספר המעשים" לעגנון שי, ירושלים, תשי"ט, עמ' 265 ואילך.

⁴ ראה פרויד, "פשר החלומות" וראה נוימן, "על מארק שאגאל", קשת, שנה ג, גליון י, חורף 1961.

⁵ נוימן, שם, עמ' 80 כותב: "כוונות והארות אל-מודעות דומות אנו מוצאים בכל הציור המודרני ובאמנות המודרנית בכללה, כמו גם באדם המודרני בכל מקום שהוא מגיע אל ליבה של ממשות. כי הריאקציה נגד הכוחות המיכניים והסרי הנשמה, באדם כבעולם הטכני, ריאקציה זו היא מרידתה של הנפש וצלילתה של האנושות המודרנית פנימה".

⁶ נוימן, שם, עמ' 74 כותב: "החוק החלומי של תמונותיו נובע מתוך איזו אחדות רגש המשתקפת לא רק בהתפתחות הסגולית של המיגוון, אלא גם בזיקה בין הסמלים הנערכת מסביב למרכז הטבעי של התמונה" (ההדגשה שלי).

ותבניתה צמד-ניגודים, הרי חודרת היא לתוך הסיפור באמצעות תבניות רבות של צימדי-ניגודים ההולכות ונישנות בכל משך היצירה. צירוף התבניות מעמידנו בפני מערכת סמלים החורזת את היצירה. לחווייה הממלאת אחרי התנאים האלה אני קורא "קונצפציה בסיסית".

ג. החזרות הפרלליות, שבאמצעותן חדרה תבנית-היסוד לפרטים שביצירה, היא פעולה אנאלוגית מובהקת. אנאלוגיה זו אינה סתמית אלא נתונה בהיערכות מוגדרת, בתנועה התוכה הניתנת לעיצוב סכימתי; חוויית-היסוד החודרת באמצעות תבנית-אב ומשתקפת בתבניות-בת סימליות, עושה את דרכה לאורך היצירה במסלולים ספיראליים;⁷ כל מעגל כזה החוזר על קודמו מגביר את עוצמת החווייה הבסיסית, מאריך את משך הזמן של החווייה, ויוצר וואריאציה קלה לגבי קודמו; הרי זו "מחזוריות ספיראלית" בעלת אפקט של פרספקטיבה בזמן. שיטת הקונצפציה הבסיסית רואה איפוא את היצירה כגלים של וואריאציות על אותו נושא. כל אפקט סימלי שביצירה הוא יחידה אחת מן הוואריאציות והסמלים השונים העוקבים זה אחרי זה ומהווים שלד שידרתה של היצירה.

היות והיערכותם של הסמלים ביצירה נעשית על פי הגיון סוריאלי מיוחד התואם למה שקוראים סדר פנימי, נוכל לומר, שאם מודדים יצירה מן הסוג האמור בקנה מידה של הסדר החיצוני הרווח — אין להבחין בסדר של מוקדם ומאוחר במערכת הסמלים בסיפור. רק הגיון אחר הרגיל בהבחנת

⁷ פרנץ M. L. Franz, "The Process of Individuation", Man and His Symbols, ed. C. G. Jung, Doubleday, Garden City, N.Y., 1964, p. 225 בדברו על סוד היווצרותה של היצירה החדשה ובהתייחסו לזיקות שבין החדש הנוצר ובין הישן, אומר: "ברוב המקרים מה שמשמר את הסדר הישן כולל בריבונות יסודות של יצירה חדשה. בסדר החדש חוזרת התבנית הישנה במישור גבוה יותר. התהליך המתרחש הוא בדומה לספיראלה עולה בהדרגה, צומחת כלפי מעלה וברבונות חוזרת שוב ושוב לאותה נקודה עצמה". שני האספקטים, הצמיחה כלפי מעלה והחזרה לאותה נקודה עצמה, מעידים על המשתנה ועל הקבוע. בספיראלה יהא המשתנה — המעגלים המחזוריים ההולכים ונוספים זה אחר זה, ואילו הקבוע יהא הציור שמסביבו הם נבנים.

החיים הפנימיים יאפיין את סדר היערכותם ביצירה. ברם, במשך עשרות השנים האחרונות היותה הגיון פנימי חלומי-דימויני זה מושא מרכזי לדיוניהם של פסיכולוגים ואל פתרון מספק לא הגיעו.

תפיסת הקונצפציה הבסיסית אינה מתיימרת איפוא להסביר באופן כללי את סדר ההיערכות הפנימית עצמו אלא לתאר את כיוון התפתחותה הכללי של היצירה. כיוון זה תואר איפוא ככיוון ספיראלי.

אפליקציה של ההנחות הניזכרות לגבי סיפור "הנרות" מוליכה להבחנה שבסיפור זה שליטה כמעט כליל מערכת הסמלים ולפיכך אנו ניתבעים לחשוף את הטרימינולוגיה הסימלית שבה השתמש הסופר בחטיבה סיפורית קצרה זו. למותר הוא להוסיף שלחשיפה זו תהיה השלכה לגבי שאר סיפורי "ספר המעשים".

[ד]

הפירוש שאנסה להציע להלן ייחלק לשני פרקים עיקריים: הבדיקה המילגווית והבדיקה המילברית.

הבדיקה המילגווית משמעה ניתוח הספור מתוך היזדקקות לטקסט לבדו בלא נטייה לרקע שמעבר לו. נבדוק, איפוא, את היחסים והזיקות בין החלקים השונים והיסודות השונים המופיעים בסיפור. בדיקה זו תוכל להביאנו לידי הבחנה באופי הקונצפציה הבסיסית ("אחדות-הרגש") ובאופי הזיקות ויחסי-הגומלין שבין תבנית-האב ותבניות-הבת, החדורות וספוגות בקונצפציה בסיסית זו.

לעומתה תתמודד הבדיקה המילברית עם המשמעויות הרחבות של הסמלים השונים,⁸ תוך הזדקקות למצע תרבותי חוץ-יצירתי, שלפי מיטב ידיעתנו שימש חומר-נפש לבנין עולמו/הרוחני של הסופר.

אם הבדיקה הראשונה תופסת את הסיפור כחטיבה סגורה, באה התפיסה השנייה להצביע על היצירה כעל מצבור פסיכו-היסטורי המתייחס לזמן, מקום, תרבות ולאום.

⁸ עיין רנה וולק ואוסטין וורן, תורת הספרות, יחידו, ת"א, תשכ"ו, עמ' 130: "השאלה עולה כאשר הרעיונות נקלטים בפועל בעצם המירקם של יצירת אמנות... כאשר הם נעשים, מרכיבים, בקיצור, שעה שהם חדלים להיות רעיונות בהוראה רגילה של המושגים ונעשים סמלים, או אף מיתוסים".

נידמה שפרשנות שלימה של הסיפור לא תיתכן בלא צירוף שני הגורמים האלה, מהם משתקפת לנו היצירה כמות שהיא באמת: יצור פאראדוקסלי, שיש בו סגירות ופתיחות, עצמאות והשתייכות בעת ובעונה אחת.

סדר הדיון בגורמים אלה, קודם במילגווי ואחר כך במילברי, נקבע כך במכוון. ובו מובלעת המגמה לראות במימצאי הפירוש המילגווי מישור בסיסי ומרכזי, שיש להתחשב בו כל הזמן ושרק על גביו ייבנה הפירוש המילברי.

[ה]

הבדיקה המילגווית. זמנו של הסיפור הוא אינטררגנום שבין חול וקודש. כבר בציון הזמן, שהוא זמן אל-זמני או על-זמני, מנתק אותנו המספר מעולם הזמן הרגיל, שבו סדר השתלשלותם של הדברים שגור ומקובל. כאילו מראש מזהירנו המספר מפני הטעות ומצביע שעברנו לאיזה תחום מסויים, שלגביו דרישות ההגיון הסיבתי אינן יעילות עוד. אזור זמן זה, כמסתמן מסיפור זה ומסיפורי עגנון אחרים, הוא אזור אכסטאטי, המזוהה אצל המספר כאזורו של החלום.⁹ (ב"ספור פשוט" מתואר שגעונו של הירשל אף הוא כיציאה מסדר-הזמנים הרגיל וכניסה לסדר-זמנים חדש).

מבחינת המקום, נוהה כל הסיפור לקראת התמונה האחרונה, תמונת-הים. כל יציאתו של המספר מביתו לא נתארעה אלא בשל ההליכה לטבול

⁹ בסיפור אחר מסיפורי "ספר המעשים", "מדירה לדירה", כותב עגנון (כל כתביו, כרך סמוך ונראה, שוקן תש"ד, עמ' 179): "...זה שנים הרבה רואה אני את תכלית האדם בשינה, וכל מי שבקי בשינה ויודע לישון חשוב בעיני כאילו הוא יודע על שום מה אדם נברא ועל שום מה אדם חי...".
הבעייה שעמדה בפני הסופר איך לעצב יסודות כאוטיים לתוך תבנית סיפורית מגובשת נפתרה על ידו בשני אופנים: (א) שימוש באינטררגנום הזמני (ערב שבת בין השמשות), (ב) דחיסת פרטים רבים בזמן קצר, שני אופנים אלה הם מתכונותיו של החלום, וראה יוסף שכטר, "שיחה על החלום", מאוניים כרך ט, חוברת ד"ה, ספטמבר-אוקטובר 1962, עמ' 283-289.
לגבי הפקת מלוא האפשרויות הטמונות באספקטים הפסיכולוגיים של תפיסת הזמן ראה: Paul Fraisse, The Psychology of Time, N.Y. Evanston: 1963 and London, 1963 וראה ביחוד עמ' 204 דברים הקשורים במישרין לענייננו.

ביום לפני שבת. ברם, כמו בכמה סיפורים אחרים, המספר מוסט מן הדרך המוליכה למטרתו; הוא מתעכב פה ושם בשל דברים של מה-בכך על ידי אפרופו, זה נוטל אותו לבית אחד ששם מתארחים כמה דברים ולבסוף גמצא המספר אצל הים. תנועה אליפטית זו נותנת אפשרות למספר להעלות לפנינו מספר תמונות שתמשכנה לטוות את החוט של חוויית-היסוד האופפת את כל הסיפור.

ברם, תמונת הים היא עצמה אינה דבר יציב, חד-גוני, אלא נתונה לשנויים. המספר רואה את הים רבון לפניו, אבל עד שהוא מגיע אליו לא נשתייר הימנו אלא שלוליות. לאחר מכן חלה, כמסתבר, שעת הגאות, ואז רוצה המספר לעלות על הגשר אבל יציבותו מתערערת כאשר הגשר מזדעזע תחת רגליו.

נמצא שלאורך כל הסיפור אנו שרויים במצב של אינטררנגנום, הן מבחינת הזמן והן מבחינת המקום. חוויית האינטררנגנום היא הקונצפציה הבסיסית של היצירה; להלן נראה שחווייה זו מתייחסת הרבה מעבר למימד הזמן והיא משתלטת על כל מימד המופיע ביצירה. חווייה זו באה על ביטוייה המובהק כתחושה חריפה של רפיסות; רפיסות אופיו של אדם אשר הדואליות שליטה בעולמו, המתנווד בין הקטבים ולעולם אינו מכריע לצד אחד מהם. עולם זה של רפיסות, עם שתמונותיו חתוכות, מעלה את החשש שכל מה שמסביבנו אינו אלא אחיות-עיניים.

נידמה, איפוא, שהרפיסות כבשה לה כל שטח משטחי הסיפור, בלעה את כל המישורים וחדרה לכל התמונות והגזרות. המספר גופו נתון בתוכה כאדם נטול ציר פנימי, והתייחסויותיו לסביבתו, הן לדמויות והן לעצמים, עומדת בסימן רפיסות דומיננטית זו. פעמים שהרפיסות מבוטאת על ידי תיאור דואלי, בעל שני קטבים (אור/חושך; חול/שבת), שהמספר מתנווד ביניהם, ופעמים שהיא מובלטת כציר של תמונה אחת חריפה, (ראה תמונה ד' בטבלא שלהלן). תופעה זו של קטבים וציר הולכת ומתגלגלת בסיפור במחזוריות ספיראלית ואינה מניחה אפילו לתמונה אחת שבתוכו בלא שתיספג בה. עובדה נחרצת זו מוסברת בזה שכל התמונות והדמויות שבסיפור לא נבראו אלא כהשלכותיו של ה"אני" המספר ותכונת הרפיסות היסודית שלו הוענקה להן מעצם מגעו איתן.

דבר זה בולט במיוחד אצל מר חיים אפרופו, שאינו אלא "חיים דרך-אגב", אשר לא רק שמו מעיד על תכונת אי-יציבות, אלא גם מינהגו לחייך לכל אחד ו"פניו שמחות בכל עת". אף צורתו של אפרופו אינה מסויימת ו"כרסו עגולה או אפשר מרובעת".¹⁰

הדואליות הפולשת אל כל תמונות הסיפור, בתבנית של צימדי-ניגודים, ניתפסת מצד אחר, אם מודדים את הסיפור לא מצד משך המקרים העוקבים, שהוא מימדו ההוריוזנטאלי של הסיפור, אלא מצד המימד הוורטיקלי. אנו חותכים כביכול את הסיפור לשניים ותרמים אחרי מצבים של פונקט וקונטרא-פונקט.

והנה, להפתעתנו, אנו מוצאים גם למצב-דברים זה שתי דוגמאות מאלפות. חיים אפרופו-"דרך-אגב" הוא הפונקט שמציין את קוטב הרפיסות למול זקנו של המספר שהוא הקונטרא-פונקט המציין את קוטב היציבות.¹¹ עולם רפיסות שבו שוקע המספר עומד מול עולם היציבות שנציגו ניצב כל הזמן על גבי המספר ועיניו מוכיחות. המשותף לשתי דמויות-

¹⁰ אחת מן ההשלכות האלה, המתוארת כחזרתו של המספר עם הגילויים ה"קונטראפונקטיים" של היהדות, מוזכרת בפירוש בתמונת מוכר-הספרים. ברגיל מוכר ספרים הוא שם למי שעוסק במסחר ספרי קודש והנה זה עוסק גם בספרי שומרונית. המספר טוען על זהות דברים שכתב הוא ודברים שקרא בספרי השומרונית ומציין שדבריו נעתקו לספרים אלה. אם נסכים שעצם היותם כתובים בלשון שומרונית מלמדת על עתיקותם של הכתבים הרי תמיהה היא כיצד שיבש המספר את סדר הזמנים. תמיהה זו מתיישבת בין אם מייחסים לסיפור מעמד של חלום שהולך ומונה את הדברים במהופך, ובין אם תופסים את המושג "שומרונית" כשם כולל (המקביל ל"אדום" שבתלמוד) שמכוון לעולם תרבותי שמחוץ ליהדות. מבחינה זו ניתן לראות במושגים אדומי, שומרוני (ואף ישמעאלי) קבוצת-גג שאתה רשאי להחליף את פריטיה זה בזה בלא שתגרע מן החוכן ולא כלום.

העובדה שבספרי שומרונית התכוון המספר לנוסח השומרוני של התורה, נכללת בדברים שאמרת.

¹¹ הקול הפנימי המגנה סטיות מן הנורמה המוסרית, שבזמן קדום נחשב להיות בת-קול אלהית הקוראת לאדם, נחשב על ידי פרויד כקול "ההורים המופנמים". ועיין פרויד — S. Freud, The Complete Psychological Works of, Vol. 19, "The Ego and the Id", p. 54-5; 188-9 וכן הדבר לגבי יוסף במעשה אשת פוטיפר: "באתה דיוקנו של אביו ונראתה לו בחלון. אמר לו: יוסף, עתידין אחיך שייכתבו על אבני אפוד ואתה ביניהם, רצונך שיימחה שמך מביניהם ותיקרא רועה זונות" (סוטה לו, עב).

קצה אלו היא עמדתם כלפי המספר: זה וזה אינם מרוצים ממנו. (על חיים אפרופו מעיד המספר: "משום שידעתי שאיני מרוצה לו" ועל זקנו הניצב עליו הוא אומר: "כזה שאינו מרוצה ממראה עיניו"). נקודת שיתוף זו הכרחית היא מבחינת עיצוב הסיפור, כאשר זוכרים אנו ששתי הדמויות גם יחד אינן אלא השלכותיו של ה"אני" המספר ובו הן מוצאות את נקודת התלכדותן. התלכדות זו היא המלמדת שרגש חריף של חוסר-ריצוי-עצמי מלווה את המספר שוודאי להתרוצצות-רפיסות היא סיבתו. והנה לא רק עצם הזדהותו של המספר עם דמותו המושלכת על "חיים דרך אגב" אלא גם עצם עמדתו של המספר המפרנס בתוכו שני עולמות נוגדים כאלה, של אפרופו ושל זקנו, היא עצמה סיבה מספיקה להתרוצצות פנימית ולחיים נטולי יציבות.

נמצא שפריט מסויים של הסיפור, ובמקרה שלנו דמותו של אפרופו, משמש פעמים כקוטב אחד של צמד-ניגודים ופעמים כציר שעליו בנויה התמונה כולה, ובמקרה שלנו, ציר "חיים בדרך אגב" שעליו שעון הסיפור כולו.

מצב דברים זה מאשר שאין הסיפור אלא תא גדול (של רפיסות) המחולק מתוכו לתאים קטנים הדומים בכל לתא המקיף, הן מבחינת האלמנטים (הרפיסות) והן מבחינת התבנית (צימדי-ניגודים); הטבלא שתבוא להלן על תשע תמונותיה מוכיחה זאת. אם נמשיך בטוויית דרכנו לפי המימד הוורטיקאלי, נמצא שבפעם נוספת מופיעה הדואליות הקוטבית ביצירה בדרך מעניינת ביותר. אם קוטביות הדמויות היוותה דוגמא לדואליות אידיאית-תוכנית, תהיה הדוגמא הבאה משמשת לדואליות תבניתית.

השוואה כללית בין תמונת-הנרות ותמונת-הים מעמידה אותנו בפני הצורך לחלק את דברינו לשני חלקים: א. השוואה של תמונת הנרות לתמונת השלוליות ו-ב. השוואה של תמונת הנרות לתמונת הגשר היוצא אל היום. כשם שמצאנו צד שווה בין חיים אפרופו לזקנו של המספר, כן נמצא צד שווה בין הנרות ובין השלוליות, והוא התבנית העגולה והאור המבהיק מאלו כמאלו. (אף "השלוליות מבהיקות לאורה של החמה

ששקעה"). נקודת ההתלכדות של שני העצמים מעידה על הציור הדומיננטי המשוקע ברוחו של המספר: העיגוליות.

ברם, השוואה של תמונת הנרות ותמונת הגשר והים מסבכת את הדברים עוד יותר. השוואה ראשונה בין שתי תמונות אלו מעמידה אותנו בפני צמד-ניגודים שבקוטבו האחד מופיע גוף ארוך (הנרות), ובקוטבו השני מופיע גוף עגול (הים). אבל גם לשתי תמונות אלה יש נקודת-התלכדות. השוואה מחודדת יותר מצביעה על כך שהנרות עצמן ודאי ניתפסים כגוף ארוך שבקצהו מתהווה עיגול נגוהות.¹² תבנית המזכירה כמעט במדויק את "הגשר היוצא לים". גם פה נודק לומר שציור דומיננטי מסוים ניצב לפני עיני-רוחו של המספר והוא תמונה בעלת גוון אירוטי מובהק של איחוד יסוד דוכרא ביסוד נוקבא.

לפרשנות הסימלית של תופעות אלה נקדיש את הפרק הבא ("הבדיקה המילברית"). ברם, כבר עתה מן הראוי להעיר שתמונת הנרות אינה אלא תמונה פרה-תמונתית, המקדימה ומכינה בשלב זה של הסיפור את תמונת הים שתופיע בסופו. ואמנם, הסיפור בנוי בכעין שלבים מכינים לקראת התמונה הדומיננטית בסיפור, היא תמונת-הים, אשר, מבחינת הפרספקטיבה הפנימית,¹³ אין היא רק מוקדה של היצירה אלא גם המוטיבציה המפעילה אותה. לפיכך תנועת המחזוריות הספיראלית של הסיפור תצוין כספיראלה מתרחבת שבסופה נמצאת תמונת הים כמעגל-מקיף, המגבש וכולל את האלמנטים שקדמו לו במעגלים שלפניו. ואמנם במערך התחום של תמונות הנרות, השלוליות והים, מבחינים אנו שתמונת-הים אספה אל תוכה וכינסה את האלמנט העיקרי של תמונת-הנרות (יסוד דוכרא) ואת האלמנט העיקרי של תמונת-השלוליות (יסוד נוקבא) בעצבה אותם לתישלוּבֹת חדשה: "גשר היוצא לים".

¹² השאיפה לייצב את הנרות מעידה על היותם ברי תכונת היציבות. נקודה זו מפותחת בקטעי הבדיקה המילברית. ועיין הערה 36.

¹³ לגבי קטעים מוקדיים כותבת בודקין (Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, London, 1963, p. 96 n.): "קטעים מוקדיים נמדדים על ידי הקלות בה אנו נזכרים בהם. קטעים אלה מצטיינים בעושר של יחסי גומלין פנימיים ובטוויית רשת צפופה של פרטים, עד שאין לשכוח את האינטנסיביות של פעולתם". תמונת הים נענית לתנאים אלו.

והנה לא מקרה הוא שהסיפור, אשר הקונצפציה הבסיסית שלו היא רפיסות, מסתיים בתיאור הגשר המזדעזע ומרתת.¹⁴ איננו יכולים להתעלם מן המובלע ורמוז בדימוי זה: זעזוע זה פולש לפנינו של המספר ומפרנס את יחסיו לסביבתו על כל אגפיה: רפיסותו של המספר ביחס לערכים (חול/שבת; כתונת נקיה/משומשת), ביחס לזמן (אור/חושך), ביחס למקום (שפל/גאות) וביחס לדמויות (אפרופו/הסבא). כל הגשר-קשר של המספר לסביבתו נמצא מתמוטט עליו.^{14א}

[7]

הבדיקה המילברית. אם בפרשנות המילגויות היתה תשומת- לבנו נתונה בעיקר לבדיקת התבנית הפנימית של היצירה (הזיקות והיחסים

¹⁴ כפל הלשון "מודעזע ומרתת" מרמז למעבר דק מן התאור הפניי-היצוני שעליו ייסוב בעיקר הפועל "זעזע" לתאור הגשר במישור הנפשי-משמעותי שעליו ייסוב הפועל האנושי "מרתת".

²⁴ מבחינות רבות נראה סיפור „הנרות“ כתאמו של סיפור „הנשיקה הראשונה“. מספר אלמנטים משותפים לשניהם: האינטרגרנטים הזמני, מוקד הסיפור בתמונה האחרונה (מבנה הספיראלה), שילוב המומנט האירוטי במומנט המיטאפיסי, הנרות כסמל מרכזי לערכים.

לעומת זאת כדאי לערוך השוואה בין הקונצפציה הבסיסית יציבות-רפיסות כפי שהיא מתבטאת מבחינה אידיאית בסיפורנו וכן בסיפור „האבות והבנים". בסיפור שם משתמש המספר בצמד המאפורות יבשה-ים כדי לציין על ידיו את היציבות-רפיסות הניתפסות גם כעולם ישן-עולם חדש.

מן הראוי לערוך השוואה שיטתית בין סיפור „הנרות“ לשאר סיפורי „ספר המעשים“ דבר שלא נעשה כאן מפני קוצר המצע. ניתן רק להעיר שכפיליו של מר חיים אפרופו משוטטים ב„ספר המעשים“ והם: אנדרמן („אל הרופא“); מר שריט („האוטובוס האחרון“); הפרופסור („התעודה“); דוקטור רישל („ידידות“); מר אלמוני („הבית“); גרסלר („פת שלמה“). אף בסיפור „האבות והבנים“ אנו מוצאים את אפרופו בדמות מר ריבאייזון. וראה גם הערה 9.

הסיפור „פת שלמה“ נתמצה בקווים כלליים על ידי הביקורת. האינטרנגום הוא בזמן יציאת השבת, מקודש לחול. הסמל „פת שלמה“ שהביקורת לא עמדה כל כך על משמעותו מקבל אספקט נוסף אם בוחנים אותו לאור ייתוח „הנרות“. — הפת השלמה היא התבנית העגולה. סמל השלמות, נוסח היה בשסיפורנו! אין המספר משיג פת שלמה כשם שאיננו יורד לטבול בים. גם פה שם נשאר המספר בזעזועו הפנימי: ב„פת שלמה“ נשברים הכלים בבית האוכל והמספר נשאר רבוץ עד הבוקר ככלב שהונח. משאלת הלב להגיע אל לבהעגול (הים, הפת השלמה) לא נתמלאה, לא ב„הנרות“ ולא ב„פת שלמה“.

התבניתיים השוררים בין האלמנטים השונים), הרי בפרשנות המילברית נפנה את מלוא תשומת-לבנו למשמעויות.

קוטב ב	ציר	קוטב א	החטובות עפ"י סדר הופעתן
שבת	בין השמשות	חול	תשובה א: הזמן המתאר
המספר סובר שהחיות בבשר	חיים אפרופו (דבר-אגב)	סחייר לכולם	תשובה ב: חיים אפרופו
המספר סובב לאו, שהוא אמת	בצבוע ראש כספק של הן ולא	המספר סובב הן, שהוא שקר	(המסך תשובה) שאלת אפרופו
סוכר זה סוחר בספרי וסוחרות		ברביל זה כבוי לסוכר ספרי קודש	תשובה ג: סוכר ספרים
	הנרות רופפים		תשובה ד: הנרות
הסבר: שבת סרס אהא והקיסר להדליק		הסבר: בכנסת שבת והדליקו נרות	תשובה ה: הבתים טאירים
סימן לאור	דבור אמניוולבסי	סימן לחושך	תשובה ו: איש קורא בהררים
לבוסים כסעם לבסרי	פרומים למחצה	אנשים פרומים	תשובה ז: השלוליות
הים בנאות		הים בטפל	(המסך תשובה)
כתובת נקיה	חשט בלבול בין הכתובות	כתובת שלוכלכת	תשובה ח: הכתובות
	הבשר מזדעזע ושרפת		תשובה ט: הבשר

ציור 8 :
טבלת צימדי הניגודים (קטבים וצירים)

ברם, במידה שמחזיקים אנו עקרונית בדעה שקיים קשר בין צורה ותוכן ביצירה האמנותית, מן ההכרח הוא להישען, גם בפרשת הבדיקה המילברית, על תוצאות הבדיקה המילגויות, ועוד יתר על כן, צורך הוא "לדחוק" עד קצה גבול האפשרות את מסקנות הפרשנות המילגויות כדי שנגיע לידי מיצוי היסודות המשמעותיים הספונים בה.

תפקידנו יהיה, איפוא, לעקוב אחר סמליו של עגנון. והנה, בו ברגע שאנו מתחשבים בסופר ובריקעו מקבלים סמליו של הסופר אופי של זיכרון קולקטיבי. עגנון כאדם ניתפס, איפוא, כמצבור של דעת יהודית ומשום כך הוא מדבר אלינו בטרמינולוגיה הצומחת מעולם־דעת זה. ברם,

חווייתו האישית של המספר נתנה טעם מיוחד בפרודותיו ובמוצריו של הזיכרון הקולקטיבי, משל עיבדה אותם לצורה בעלת אופי אישי ויחסי מסוימים ורק משינויי אופי אלה ומייחסים אלה, המעוצבים-מחדש, נולד עולם סמלי של עגנון.

ברם, עגנון הריהו אורח שני עולמות: בן עולם היהדות מחד ובן תרבות אירופא מאידך, ושילוב מערכות זה יש לו השפעה מכרעת על הטרימינולוגיה הסמלית של המספר.

על סמליו של עגנון חל אותו פאראדוקס מפורסם החל על כל יצירת אמנות בת-קיימא, והוא שהסמלים ביצירה מורכבים מיסודות של זיכרון קולקטיבי ובה בשעה עליהם לשאת אופי אישי ביותר. לפיכך בבדיקה הנערכת עתה ננסה לעמוד על המעיינות הקולקטיביים של סימלי עגנון אך ננסה גם לחצות את קו הגבול, שבו חדל הסמל העגנוני להיות "מופקר" לכלל-ישראל, וממנו והלאה הוא נעשה חלק אישי בלעדי ובלתי-נפרד מישותו הפנימית ביותר של המספר. הבדלה זו, בין שאילה לבין קנין, היא שתסביר את תופעת הנונקונפורמיזם ביצירת עגנון, שמבקרים אחדים גילו אותה מתוך צהלה על נצחון האמנות-לשמה ואפולוגיטים דתיים ראו בה טעם לפגם.

לגבי היוצר עצמו מונחים כמו קונפורמיזם או נונקונפורמיזם אינם ברי-תוקף. כור ההיתוך הפנימי יוצר לו את מעגל-חיוו שלו ובמיסגרתם הוא בונה את הטרימינולוגיה מתוך גישה מופנמת; זו שפתו ובה הוא מדבר ולשון אחרת לא יידע.

בקטעים הבאים ננסה לעמוד על יחודיותם של סמלי עגנון כפי גילויים בסיפור "הנרות".

הפרשנות שתבוא להלן תיזדקק לכמה תחומי רקע, ניפרדים מצד הדיון המדעי, אך מאוחדים מצד השפעתם על הסיפור. כוונתנו להדגיש שלמרות שהסיפור הוא יצירה מונוליתית (אחדות מגובשת), אין הפרשנות מונוליתית אלא בעלת אופי הטרוגני. עם שהסיפור חטיבה צורנית מלוכדת אין הוא בעל משמעות אחת מרוכזת אלא מהווה צומת מרכזי-גרעיני לעיצובן של כמה משמעויות מתפצלות. על כן אין הפרשנות יכולה להתבצע מתוך

גישה חד-מימדית והיא נוקטת גישה רב-מימדית המביאה בחשבון רקע נרחב וסקטורים שונים של תרבות.

לצורך הפירוש נחלק, איפוא, את הדיון לארבעה סוגי פרשנות ואלו הם:

1. פרשנות פסיכולוגית-ארוטית
2. פרשנות מיסטית (מקרא, מדרש, קבלה)
3. פרשנות היסטורית
4. פרשנות תוך-יצירתית.

1. הפרשנות הארוטית

גם בלי היזדקקות לכתבי פרויד ותלמידיו עמדנו על התבנית המיוחדת שהצטיירה לפנינו בתיאור הנרות ובתיאור תמונת-הים, תבנית הקו החורץ ונכנס לתוך העיגול שיש בה מסוד זיווג הזכר והנקבה. סמל זה שנעשה כה דומיננטי בתמונת הים, מתבטא אף בתמונת הנרות הרופסים, ולמעשה מאכלס הוא את כל הסיפור, שבעיקרו אינו אלא תיאור כרונולוגי של הליכה רופסנית של אדם (הקו) אל הים (העיגול), עד שבהגיעו אליו והנה הגשר מזדעזע מתחת רגליו.

והנה עיון בכתבי פרויד, או במילונים העוסקים בסמל, מעלה את הנקודה ש"מים" היוו מאז ומתמיד סמל ללידה ומתמיד נהיה אל ים, אגם, בריכה, באר, נחל או כיוצא באלו, יש בהם מסימני הצלילה לתת-מודע הכרוכה ב"שיבה אל הרחם". פרויד ציין זאת במפורש במבוא לפסיכואנ-ליזה: "לידה כמעט תמיד מיוצגת בהקשר כלשהו למים"¹⁵.

ירידה אל הים היא, איפוא, שיבה אל האם או נסיון להתאחדות מינית. בכל אלו קיים המומנט שבו אדם מתערטל מעצמיותו היום-יומית והוא שב לנגוע בשרשים הקמאיים של הווייתו.¹⁶ השלת-הקליפה וחשיפת-

¹⁵ עיין פרויד, שיעורים במבוא לפסיכואנליזה, תרגם י. דבוסיס, שטיבל, ת"א, תרצד, כרך ראשון, עמ' 138.

¹⁶ העובדה שהסיפור עשוי בנוסח של חלום מקלה על פרוש זה. היצירה האמנותית הזו, כמו החלום, משלבת "חשיבה בתמונות" ו"כניסה אל האל-מודע". ועיין פרויד, פשר החלומות, תרגום ברכיהו, ת"א, תשיט, חלק א, עמ' 49.

הגרעין היא פעולת קתרסיס. לפיכך ה"עירומיות" שמלווה את האדם הניכנס לים, היא התגלות אמיתית של עצמו. והיפוכה היא העמידה ב"לבושים" מול אפרופו, שהרבה בה מן ההתחסדות והשקר.

ברם, הכיוון החד-סטרי שתואר עד כאן אין בו אלא צד אחד, באשר הסיפור מציג לפנינו תנועה דו-כיוונית. נתחיל בהזכרת העובדה שתמונת הים עצמה נרמז עליה שאין בה ממש והיא בבחינת אחיזת-עיניים: "וכיון שנזכרתי בים ראיתי אותו רבוע לפני ובני אדם הרבה עומדים עד לטיבוריהם במים". המספר שם את הדגש על שני מומנטים בתמונה זו: א. שראיית הים הפתאומית יש בה מעין-הזייה ואין הכרח שהיא ממשות. ("ראיתי אותו רבוע לפני"). ב. שהעולם כולו על אנשיו ניתפס כעולם של יצורים מיתיים ווגטאטיביים, הניזונים דרך טיבוריהם מן המים ("עומדים עד לטיבוריהם במים"). הציוור הארוטי-קמאי של "האם הגדולה" ¹⁷ המס-תמן בתיאור הים, אי אפשר שיעלם מן העין. נמצא שהחיים הקמאיים השורשיים ניתפסים כאחיזת עיניים או כחלום, בעיניו של מי שטרם נתערה בסיטואציית הים והוא "מלוכש בין ערומים", בעוד שבאמת החווייה הקמאית היא הממשות היחידה וכל העולם החיצוני הוא החלום וההזייה. תמונת-הים אוצרת בתוכה את היסוד הפאראדוכסלי ורומזת לעבר שתי האפשרויות בעת ובעונה אחת.

דו-הכיוונית מתוארת גם על ידי התנועה הקוסמית של גאות ושפל הים. תנועה זו באה כמקבילה וכסמל לתנועה הנפשית של "לידה מן הרחם" ו"שיבה אל הרחם", דו-כיוונית הבאה על ביטוייה בסיפור בתמונת העירום (אנשים ערומים, ערומים למחצה, כמעט לבושים). תמונה זו כאילו במתכוון הועמה על ידי המספר ואינה ברורה די הצורך כדי לקבוע אם האנשים נמצאים בתהליך התערטלות או בתהליך לבישת בגדיהם.

נדמה שהפרשנות הארוטית-פסיכולוגית, עם שהיא מגלה לנו ביתר עומק את התבניות והיחסים השוררים בסיפור, אין בה כדי לספק את תביעתנו להבנת מלוא המשמעות של הדברים. פרשנות זו מגלה טפח

¹⁷ הרעיון שהשכינה היא "אם מרחמת" נמצא בספרי קבלה מאוחרים המפתחים את הקונצפציה הזוהרית הקדומה באופן יחסי. עיין "ראשית חכמה" לאליהו בן משה די וידאש, קושטאנדינא, שנת בא זמן הישועה, דף צג, ע"א וע"ב.

ומכסה טפחיים. והנה, אם מסתפקים בהערות של הפירוש הארוטי, ומשתמשים בהן כבנקודות מוצא לתור אחרי ההיקף המשמעותי הרחב של עולם הנתון בתהליכי גאות ושפל, נידמה שאנו נמשכים כממילא אל ערוצים מיטאפיסיים ומיסטיים. שהרי אם הבנו נכונה את הזיווג, שהוא עמידת אדם כמות שהוא בלא מסיכותיו ולבושיו, כמצב אכסטאטי, אנו נתבעים לבדוק גם שאר מצבים אכסטאטיים, חריפים לא פחות, שגם מהם יכול היה המחבר לשאוב השראה לחזונו הסיפורי.

2. הפרשנות המיסטית

שבירת המערכות וצירופן למשמעות אחת, זו הארוטית וזו המיסטית, אינה תופעה שעגנון ראשון לה. בעולם הקבלה משתמש בעל ספר הזוהר בסמלים ארוטיים לציין על ידם את הייחוד המיסטי. מכאן מוסבר גם עירוב התחומים ארוטי-מיסטי שבסיפור.

התלכדות המשמעויות, הארוטית והדתית, בסמל המים נתרחה כבר במושגים של ספר הזוהר ("ח"א, קמא עא עב): "בוא וראה: באר מים חיים" זה הוא הסוד העליון בתוך סוד האמונה, הבאר שיש בה, מוצא מים, וזו הבאר המתמלאה מתוך אותו, מוצא מים, והן שתי מדרגות שהן אחת: זכר ונקבה, כיאות". ובעל הזוהר ממשיך בטוויית המקבילה בין הזיווג דלמטה לבין הייחוד הרוחני דלמעלה: "ובוא וראה: אותו, מוצא מים" ואותה באר אחד הם, והכל נקרא באר... ומי שמביט בבאר זו מביט בסוד העליון של האמונה. וזהו סימנם של האבות, העמלים לחפור בארות-מים בתוך הסוד העליון, ואין להפריד בין המקור ובין הבאר, והכל אחד" (בתרגומו של ישעיה תשבי, משנת הזוהר, כרך א עמ' רא).

בקטע זה מלמדנו בעל הזוהר שהמתבונן במישור הארוטי ימצא לו מקבילה, בתבנית דומה לו, במישור המיסטי ואף על פי שהמיסטי הוא מקור והארוטי אינו אלא תוצאה "אין להפריד בין המקור ובין הבאר, והכל אחד" ¹⁸.

בבעיית שבירת המערכות וגיבושן להווייה אחדותית חדשה, שיטה

¹⁸ ראה המקור המובא בהערה 30.

שבה נוקטת האמנות, התחבטו רבים.¹⁹ אריך נוימן דן על תופעה זו והבחנותיו בשאגאל יפות, בחלקים העיקריים שלהן, גם לגבי עגנון. נוימן כותב: „בעולם הסמלים של שאגאל, היהודי והנוצרי,²⁰ האישי והקבוצי, העכומיות הפרימיטיבית והמודרניזם המורכב מותכים לנתך אחד בל-יופרד... כי הטבע הוא החיים על כל גודש הצבעים הבלתי-אמצעי... חכמה שכורה ניגרת מן היין האדום והמוזהיר ומגופה הלבן של האשה לא פחות מאשר מן הצלב וספר התורה; העירוב הנואש של עליון ותחתון בטבע האנושי עושה צירוף-מקרים מסתורי של ניגודים במרכזם האחד של החיים. כאן עבר ועתיד, עליון ותחתון מותכים לתוך מציאות חלומית; כמו ביער-הקסמים של שאגאל, חוץ ופנים מופיעים בעולמות אספקלריה, המשקפים עולם שלישי המסתיר מאחריהם ובהם את מציאותו האמיתית.”²¹ דבריו של נוימן, היפים הן לגבי הזוהר והן לגבי שאגאל ועגנון, מתארים עובדה אך משאירים אותנו בצריך עיון. הדעה שהתביעה לאידילי, הקבועה בנפשנו, יוצרת לה מיסגרות-מישאלה קבועות, שניתן למלאותן כל פעם בחומר אחר, ארוטי או מטאפיסי או בשניהם יחד, — דעה זו יכולה לשמש בסיס להסבר התופעה, שהוא הכרחי אך אינו מספיק. דעה זו מסבירה את האפשרות ההיולית הקיימת בנפשנו לקלוט ולגבש יסודות ממערכות שונות אך אינה נותנת דעתה לסיבה הגורמת להתרחשותו של גיבוש כזה.

הסיבה נעוצה איפוא בגורם הרבה יותר יסודי והוא אימננטי למושג ההתפתחות, זו שמונתית בעולם החיצוני וזו שנתבעת לה גם האמנות. הנפש המתנסה בחוויות עשירות בהרבה ומורכבות רבי-יתר מאלו שהמציאות החיצונית יכולה לתארם, מנתקת את הדברים מסדר הווייתם בעולם החיצוני ומהיערכותם בהיסטוריה, ומשאירה אותם דרוכים ומזומנים להי-

¹⁹ ראה: Charles Feidelson, Symbolism in American Literature, Chicago, 1965, p. 8-9. הוא שולל את האליגוריה מפני שהיא יוצרת מקבילה לאובייקט המתואר ומחייב את הסמל מפני שהוא מעניק לנו בריאה חדשה. עולם חדש.

²⁰ ראה הספור „הנשיקה הראשונה” לעגנון.

²¹ אריך נוימן, שם, עמ' 78.

ערך מחדש בסדר פנימי כדי להביע את המתחולל בתוכה. הדברים נערכים מעתה בתבניות הקרויות פנטסטיות ומביעים את המישאלות הכמוסות בלא להתחשב במקובלות העולם החיצון ובלא להתאים עצמם לתביעות הנורמה. כך נוצרים החלומות וכך נוצרת יצירת האמנות.²²

בוה יש כדי הסבר ליצירה המלכדת יסודות ארוטיים ויסודות סאק-ראליים כאחד. סדר העולם החיצון, לפיו בנוי העולם תאים המבחינים בין האזורים „אהבה”-„אמונה”, אינו קיים עוד. הנפש בונה את עולם הצורות מחדש, ותבניותיה הפנימיות מארגנות את החומר הנתון באופן חפשי.

*

הים והמים מהווים במסורת היהודית שני סמלים בעלי גוון חיובי. במדרש אבות דרבי נתן²³ נאמר: „מים נקראו חיים שנאמר ביום ההוא יצאו מים חיים מירושלים.”²⁴ לעומת זאת דרשה באופיו הסימלי של המונח „ים” אינה מצויה במדרש והיא מתאחרת לתקופת הקבלה. ים נתפס על ידי הזוהר כרקיע תחתון,²⁵ ומשעה שמחשבתנו מסתגלת לדרך מחשבה זורטיקאלית, על נוסח המסורת ההרמטית הרואה פרללים בעולם של מטה ועולם של מעלה, יכולים אנו לעבור לפירוש הזוהרי השני הגורם

²² עיין בודקין, שם עמ' 7, 8. שם מוסבר, בעקבות יונג ופרויד, שפעולת האינטר-ספקציה יש בה מידה מרובה של הנאה דוקא בגלל החשיבה בפנטסיות. חשיבה זו מארגנת את עולם הדברים מחדש בנתקה אותם מן הסדר ההיסטורי או המעשי שבו הם נתונים. תוך שהיא בונה אותם בסדר הכפות להגיון שונה מן המקובל, הגיון המקבל את הנחותיו מן הנטיה למילוי מישאלות.

²³ מהדורת שעכטער, ניר-יורק, תש”ה, נב ע”א, סא ע”ב.

²⁴ מוטיב שפיעת המים בתור סימן לשפע של תורה ויראה רווח הרבה במדרשים ומצוי בכמה מקומות בכתבי עגנון. על הופעה כמוסה, אבל מכרעת, של מוטיב זה דנתי בפרק „רקע מדרשי סמוי” בספור „מעשה העז”.

²⁵ זוהר, ח”א, פה ע”ב — „ויש למטה רקיע שהוא תחתון מכולם ואינו מאיר ומשום שהוא תחתון ואינו מאיר אותו רקיע שעליהם מתחבר עימו, ושתי אותיות אלו של הרקיע העליון שנקרא „מי” הוא כוללן בתוכו ונקרא „ים”, משום שכל הרקיעים האחרים נעשו נחלים ונכנסים לתוכו, ואז הוא ים עליון ועושה פרות ודגים למיניהם.” (ראה ישעיה תשבי, משנת הזוהר, ח”א, קצט).

שים הוא שכינה²⁶ ישעיה תשבי כותב: "לשכינה כמה סמלים, למשל, סמל הים, המציינים את שינוי דמותה ומעמדה במגעה עם המערכות השונות. במערכת הספירות היא הים הגדול, הכונס שפע הנחלים הזורמים לתוכה. בפעולת ההנהגה משקה הים את העולמות במימיו, וטעמם מתחלף ממתוק למר וממר למתוק לפי טיב המידה, חסד או דין, הגוברת בה". (משנת זוהר, ח"א, רכא והוא מצטט ראייה מזהר ח"ג, קכה ע"א).

בתמונת-הים, שבסיפור, מופיעים כמה דימויים שיש לתת עליהם את הדעת מבחינת הסימבוליקה הקבלית: 1. בני אדם עירומים; 2. קפיאת הים; 3. השפל והגאות; 4. האיש הקורא; "נהריים"; 5. השלוליות והאנשים שלידן; 6. השלוליות בהשוואה לנרות; 7. הכתונות.

מצב העירום נתפס כאן, כנראה, באותה הוראה חיובית שבה הסברנוהו בפירוש הארוטי-פסיכולוגי. בקבלה מעמידים את הלבושים והקישוטים באור שלילי כמעכבים בעד השגת האור העליון.²⁷ לעומת זאת מצב העירום חופף למצב הקמאי של האדם ("ערום יצאתי מבטן אמי וערום אשוב שמה" — איוב א, כא), כשהוא טהור בשרשו. חטא אדם הראשון גרם שהעירום נעשה גנאי בעיניו, ועונש הוא שהוצרך למלבושים, מעין מסיכה וקליפה המכסות על הדברים כמות שהם בטבעם, בשורשיותם. העירום בסיפור העגנוני ניתפס איפוא כפי הסברו במקרא וכפי פירושי הקבלה העוקבים אחר המקרא.²⁸

הקורא יפה בתמונת-הים רואה שבחלקה הראשון מתואר הים במצב של קפיאה כשזור קר בוהק עליו. יש דמיון מה בין האווירה השוררת בקטע זה של הסיפור, לבין תמונת העיר המתה הפותחת את סירטו של אינגמר ברגמן "תותי-בר". "הים הקפוא" ניזכר לראשונה במקרא בשירת

²⁶ השכינה מסומלת גם בתור האם, סוד הרחם. ועיין תשבי, משנת זוהר, ח"א, רכז.

²⁷ עיין זוהר, ח"א, נב ע"א.

²⁸ בחסידות רווחת תפיסה הרואה את מצב הדבקות בשיאה כהתרוקנות מכל תוכן, היינו, כעירטול רוחני גמור. כך אצל רמ"מ מויטבסק, בספרו "פרי הארץ", הוצאת המוסד להוצאת ספרי מוסר והסידות, ירושלים, בלי תאריך, עמ' ט-י. ורעיון זה מצוי בשינוי-מה בספר תניא לרש"י מלאדי.

הים, שמות, טו, ח: "קפאו תהומות בלב ים". הסיטואציה המתוארת היא קריעת ים סוף ואמנם זכר-מקראי מצוי בסיפור הרומז מפורשות לקריעת הים: "הגביה עצמו הים והמים עמדו להם כחומה". על המשמעות של קריעת הים נעמוד להלן. בינתיים נסתפק בקביעה שאמנם מתואר כאן הים בקיפאונו. ברם, האזכרה המקראית אינה מספיקה מפני שקטע מסויים, המצוי בזוהר, מעלה את הסברה שעגנון ראה את הים בתפיסתו הזוהרית דווקא שהיא מורכבת ועשירה יותר מן המקראית והמדרשית. בזוהר, ח"ג, קכה, ע"א כתוב: "בוא וראה: ים קדוש זה כמה נהרות מתוקים נכנסים בתוכו, ומשום שהוא דין העולם מימיו מרים, משום שאחוז בו הוות לכל בני העולם. ואף על פי שהם מרים, כשהם מתפשטים מתוקים הם. לעתים מי הים מרים, לעתים הוא ים הבולע כל שאר מימות ונקרא הים הקפוא, והוא בולע את כל האחרים ושואבם בתוכו ואינם ניגרים לחוץ. לעתים נפתחים מבועי המים ונובע מאותו ים כל מה שנמשך לתחתונים, ובכמה אופנים קים ים זה" (תרגום ישעיה תשבי, משנת זוהר, ח"א, רכא; ההדגשות שלי).²⁹

תאור זוהר כורך את קפיאת הים בתמונת מוות, "המים המרים", אבל מדגיש שהים הוא עשיר בגילוייו והמוות אינו אלא מצב אחד של הים, מצב בליעת כל המימות שבעולם, לעומת מצב נוגד, שבו הים מחזיר ומפליט את המימות וזה מצב של שפיעה, ריבוי וחיים. הים מתואר איפוא כקוסמוס הכולל את כל הניגודים והנמצא בפעולה דיאלקטית מתמדת של כיוונים נוגדים. המספר צופה, איפוא, באותו ים, שתמונת זוהר ודאי תרמה הרבה לעיצוב תיאורו (ראה גם הערה 44 והדברים שאליהם נסמכה), והוא נימשך לתוך טלטלת קוטבי חיים ומוות שהיא תכונת הים עצמו. ויש פאראדוקס בעובדה שהעירטול שאליו שואף המספר הוא סימן להתמזגות מלאה בשכינה-הים, התמזגות שהיא מסימני האכסטאזה

²⁹ קטע זוהרי זה מבוסס, כפי הנראה, על מדרש הגדול, שמות, בשלח, יד, טז, מהדורת מרגליות, ירושלים, תשטז, עמ' רסט. תמונת המדרש עמומה ואילו זוהר מפתח אותה ומבהירה. התמונה דומה בכל למאבקים בין כוחות שמים ושואל המתוארים במיתולוגיה העתיקה. לדוגמא עיין משה ישי, איש הדיורט, "תוהו ובוהו", מסדה, רמת-גן, 1965.

והחיים האינטנסיביים, שהיא בחינת "שיבה אל הרחם"³⁰ אל מצב טרום-לידה, ובו בזמן ההתרחשות כולה מתארכת בזמן השפל, כשהים קפוא ומוות מורגש בכל היש. נמצא שהאכסטאזה וההתמוגגות יש בהם לא רק מסימי הטרור-לידה אלא גם מאופי של פוסט-מורטם, היינו, חיים שלאחר המות. ואין פלא, איפוא, שבמושגים בלתי אכסטאטיים ניראים הקטבים כנוגדים, בעוד שבמושגים אכסטאטיים "הניגודים מתחברים בשורשם"³¹. והנה תנועת החיים והמוות, המתיקות והמרירות של מי הים, יש לה מקבילה בתנועה הקוסמית של שפל וגאות, והיא כמו גזר-טלטלה עולמי שגור הבורא על יצירו. (במשמעות השפל והגאות המועתקת מן הים

³⁰ הטבילה בתור שיבה אל האם מתוארת על ידי המקובל אליהו בן משה די וידאש בספרו "ראשית חכמה", קושטאנידנא. שנת בא זמן הישועה, דף קא ע"ב: "ועוד טעם הטבילה במקוה הוא כעין חזרת הכלים אל הכבשן כדי שיטהרו ויתלבנו וביציאתם מן הכבשן הם חדשים, גם האדם בהיכנסו אל המקוה הוא כדי להכלל ולחזור הנשמה הפגומה והאיברים הפגומים ממקום שיצאו ושם מתעלמים כעובר המתעלם בבטן אמו שאין עין החיצוני שולט בו והוא שמור מכל פגע ומקרה כדפירושו ז"ל (איוב כט) כימי אלוה ישמרני על הוולד שהוא בבטן אמו וביציאת האדם מהמקוה הרי נתקנו איבריו ונשמחו והרי הוא חדש ואין לחיצוני חלק בו וירגיש האדם בעצמו רוח חדשה מניצוץ הנשמה שחזרה עליו".

³¹ ביטוי הרווח בכתבי הרב קוק. פאראדוקסליות זאת, שהמשיע חיים והמדברן לפעולה הוא גם המוות הבולע הכל הוכרה על ידי רבים. ראה הויפטמן, "הכופר מטואנה", — משל הסארקופאג. ועיין לאה גולדברג, "לאסתטיקה של הסימבוליות" עיון, כרך יב, ג-ד, חשון תשכב, המצביעה על תופעה זו בתפיסת תומאס מאן (מיתא ביונציה) ובתפיסת אלכסנדר בלוק.

נידמה שכל שמתבגרת הכרת האנושות כן מכירה היא יותר בהתלכדות הניגודים. ג'זה רוהיים (Geza Roheim, "Myth and Folktale", Art and Psycho-analysis, ed. William Phillips, Cleveland and N.Y. (1957), p. 345) כותב בסיכום מאמרו כי יש שתי צורות פתרון לאמביוולנטיות של הטבע האנושי; בסיפור העם גורסים את האהבה (Eros) כפתרון ובמיתוס את המוות (Thanatos) — אל המוות של יוון. הספרות המודרנית צירפה את השניים: גורסים את הפתרון הפאראדוקסלי של אהבה ומוות יחד. כך זה מסתמן בתמונת הים. אין הפירוש הקבלי מוציא את הפירוש הארוטי, אלא נשען עליו: טנתוס וארוס מתחברים. נידמה, שסיפור זה מלמדנו שבכל כתבי עגנון ניתפסת הדינמיקה של החיים כפונקציה של המאבק בין טנתוס וארוס.

כיוצא בזה אף אצל ביאליק במגילת האש; הנער קופץ לנהר האבדון ומלכד באחת את אש הקודש, את דמות הנערה המשתקפת ואת מי השאול המאירים והמרים. וראה גם את "את קרבני" של ברדיצ'בסקי.

לשכינה, היינו, במשמעות שכינה בשיפלה ובגאותה נדון בקטע המוקדש לפרשנות היסטורית).

מקבילה נוספת לאותה טלטלה מצוייה באותו קטע עצמו בסיפור. האיש הקורא "נהריים", מה כוונתו? — המספר מודה שלא הצליח לעמוד על דיוקה המלא ואי-הצלחה זו משאירה אותו מטולטל, הן באשר לפירוש והן באשר לזמן, שהוא תמיה אם שבת נכנסה כבר או שבני אדם הקדימו להדליק נרותיהם. מעמד האינטרגנום חדר איפוא גם לכאן. ברם, אם נדון לפי המקורות, בין שנפרש את המלה "נהריים" כמצינת כפל אורים (בין-השמשות, היינו, עמידה בין המאורות, בין המאור הגדול לממשלת היום ובין המאור הקטן לממשלת הלילה, כמצוי בספר בראשית) ובין שנפרש אותה ככלולה משתי מלים שוות-צליל אך בעלות הוראה סימנטית שונה (אחת הוראתה אור ואחת הוראתה חושך)³² — המספר השומע את הקול הקורא ניתפס לטלטלה בין האור ובין החושך, שהיא מקבילתה של טלטלת הים, בשיפלו ובגאותו, מחד, ומקבילתה של תנועת החיים והמוות של הים הקפוא, על פי נוסח הקבלה, מאידך.

אם הסכמנו עם ההוראה "שכינה" שאליה מכוון סמל הים, יוסבר שפל הים כהתמעטות הים, היינו, התמעטות אור השכינה דוגמת הלבנה, שמתחילת ברייתו של עולם היתה שמש ונתמעט אורה.³³ קירבת התיאור הזה לרעיון הצמצום שבקבלה מובחנת באופן ברור למדי.

נידמה שהשלוליות ששרדו מן השפל יש בהן מעין ירחים (שפל וגאות אמנם תלויים במצב הירח)³⁴. כל אחת מהן הריהי מקור אור קטן שנשתייר ממקור האור הבסיסי שהופיע, שפע ונסתלק. זה צד אחד של השלוליות. הצד השני מרמז שהשלוליות הן כנשמות, ועל כן ליד כל שלולית ניצב אדם אחד והמספר אומר "ראיתי שכל המקומות תפוסים". הרגשת הרפיסות מתגלה, איפוא, גם בנקודה זו.

מסייעת לקביעה זו, שהשלוליות הן נשמות-אנוש, תמונת הנרות.

³² על פי מסכת פסחים, דף ב, ע"א: "מאי אור? רב הונא אמר נגהי ורב יהודה אמר לילי".

³³ חולין ס, ע"ב.

³⁴ ראה תשבי, משנת הוזהר, ח"א, רמז — "מיעוט הירח".

אמרנו שהם ניתפס כקוסמוס ולפיכך מעמדן של השלוליות בינם, הן מצד אורן והן מצד תבניתן, מקביל למעמדם של הנרות בעולם הגדול. (העובדה שהסמל הראשון בעל אופי קוסמי ואילו השני, הנרות, הוא מוצר אנושי, אינה מעלה ואינה מורידה). ההקבלה בין הנרות לשלוליות מלמדת שתכונת הנרות תוענק אף לשלוליות; ובהיות שנרות שימשו כבר בכתוב כמטאפורה לנשמות (משלי כ, כז: "נר ה' נשמת אדם"), ומדרשים רבים סמכו דרושיהם על כתוב זה, יכולים אנו למצוא בזה עזר וראייה לרעיון שהשלוליות ניתפסות כנשמות.³⁵

יתר על כן; תכונת הרפיסות שיש לנרות ודאי מועתקת לגבי השלוליות ונמצא שהנשמות עצמן ניתפסות כיצורים שקיומם בעולם הזה רופס והחלופיות מאיימת עליהם תדיר.

ועוד: הוזהר משייך תכונה של יציבות ותכונה של רפיסות לעיגולי האור העוטרים את פתילת הנר. שני אורות יש לנר: אור-לבן, עליון, שאינו משתנה לעולם ואור-תכול, תחתון, שתמיד משתנה. האור התכול הוא גם המכלה את הפתילה ואת הנר והוזהר מדגיש שכליון זה הוא "כליון הכל ומות הכל... ואין שום דבר בעולם שאינו כלה". תודעת המוות הניסמכת לנרות, על פי תפיסת הוזהר, היא שנתנה את הבסיס

³⁵ לא רציתי בגוף התייבוס להטריד את הקורא יתר על המידה בפירוש הקבלי. אציין שתי נקודות נוספות: (א) ארבעת הנרות כנגד ארבע אותיות הו"ה והמחבר מנסה לתקן את הנרות בחינת תיקון אותיות השם, מאלין מובן הקשר הקבלי לארבע אמהות וגירסת ה"שיבה אל הרחם" יכולה למצוא בזה סיועין. (ב) לפני המספר ניצב הפסוק משמות ל, ו: "בהטיבו את הנרות". על הוראת "בהטיבו" נחלקו החכמים אם הדלקה חדשה יש כאן או תיקון הפתילה הישנה בלבד. הרמב"ם (בהלכות תמידים ומוספים ג, יב) גורס הדלקה מחדש וכן גורס הרמב"ן, מלחמות ה', יומא, ר' פרק ב, כנגדם גורס הרשב"א בהתאם לאונקלוס: "בהטיבו" באיתקנותיה" היינו, בהתקינו את הנרות שמשמעו תיקון הפתילות ואילו ההדלקה אינה מכלל ההטבה. האימפליקציה של עניין זה לסיפורנו אינה כה רחוקה כפי שאפשר לשער. המספר רומז שניסה לתקן את הנרות בנוסח הגירסה השנייה, היינו, ניסה לבנות מחדש את עולם ערכיו לא על בסיס חדש (הדלקה חדשה) אלא על אושיות העולם הישן (הטבת הנרות). ברם, מעשהו לא עלה בידו. אייחלחתו בעניין הנרות היא כאי-הצלחתו בעניין הגשר; זה וזה רופסים ומרתתים והמספר צופה באימה בגאותו של עולם-חדש, שאין בידו הכלים הראויים כדי לקדם את פניו.

לתיאור הנרות הרופסים בסיפור; ואמנם המספר מוסר לנו על נסיונו לייצבם, היינו, להגיע לידי דבקות באור העליון הלבן, שהוא מתמיד וניצחי. אולם אינו מצליח. הנרות שוב מתעקמים, היינו, האור המכלה משתלט עליהם ודרכם מכריו המוות על קיומו בכל היש.³⁶ (תודעת הדברים הכלים קיימת גם בסיפור "המטפחת", בפרק ה' במיוחד).

מידת הרפיסות שהיא מידת המוות מועתקת, איפוא, בהצדקה מנרות לשלוליות ומשלוליות לנשמות ובאופיין של אלו בקיאים אנו ויודעים שקיומן אינו קיום-עד וה"אור התכול" עושה בהן כלה במוקדם או במאוחר.³⁷

נמצא שגם על תאור הנרות לא פסחה טלטלת החיים והמות; ואף אם לא בגלוי באה, לבסוף נעשו כיסוייה גלויים.

עמידתו הרופסת של המספר באה לידי ביטוי נוסף בתמונת הכתונות. אין ספק שעל ידי תיאור זה מופגנת אייציבותם של הערכים ואי-הוודאות אילו מהם מוחלטים ואילו יחסיים. כשם שניתן להחליף בין הכתונות כן ניתן להחליף בין הערכים. גם כאן נזכרים אנו באותם אנשים ערומים ולבושים. שם ההדרגה מעמידה את האנשים הלבושים בדרגה האחרונה של הסולם. וכבר העירונו לעיל שהלבוש ניתפס כאן בהקשרו הקבלי למושג "לבושים". ו"לבושים" הם עטיפות חיצוניות, ובמערך היחסים נשמה-גוף מהווה הגוף את הלבוש לנשמה, מעין חציצה המעכבת מירידה אל התוך והפנים. עם שמצב העירום נתפס כאידיאלי,

³⁶ וזהו, ח"א, נא, ע"א וע"ב: "בוא וראה: מי שרוצה לדעת את חכמת היחוד הקדוש יסתכל בשלהבת היוצאת מן הגחלת או מתוך נר דולק... בוא וראה: בשלהבת היוצאת יש שני אורים, אור לבן המאיר ואור המאחד בו שחור ותכול... ואור שחור-תכול זה לעתים נהפך לאדום ואותו אור לבן שעליו לא משתנה לעולם שלבן הוא תמיד... האור התכול מתאחד לשני צדדים, מתאחד למעלה... ומתאחד למטה באותו דבר שמתחתיו שנתקן להאיר ולהתאחד בו והוא אוכל תמיד ומכלה... ומה שהאור התכול מתדבק בו למטה ושורה עליו הוא מכלה אותו... ובו תלוי כליון הכל ומות הכל... ואין שום דבר בעולם שאינו כלה, משום שהאור התכול מכלה כל מה שהוא שורה עליו" (בתרגומי).

³⁷ כבר העירו בביקורת שהצבע התכול הוא סמל למוות בכתבי עגנון ואיני זוכר מי המעיר. מקור סמל זה הוא בוזהר וראה ההערה שלעיל.

3. הפרשנות ההיסטורית

הודאתנו העקרונית באפשרות של פריצת גידרי המערכות ועירבולן זו בזו, מעניקה לנו גם את האפשרות להעתיק משמעויות ארוטיות ומיסטיות לתחום ההיסטורי. אנו עוברים מן המימד הארוטי-נפשי ומן המימד המיסטי אל מימד כרונולוגי-היסטורי. נשתמש, איפוא, בפרשנות ההיסטורית במונחים פסיכו-היסטוריים.⁴¹ פירושו של דבר שמושג כמו "שיבה אל הרחם" הופך להיות "שיבה אל הילדות" הן במובן הלאומי והן במובן האישי, ומושג כמו "דבקות השכינה" הופך להיות "געגועים לעיירה הישנה ולנוהגיה". כך מבחינים אנו בהתלכדות המושגים "ילדות" ו"עיירה" עד שניתן לומר שהפירוש ההיסטורי רוצה להיבנות על זיקתה של יצירה זו, "הנרות", לחווית-יסוד אחת המפעמת בכלל כתביו של עגנון, והיא "נסיון השיבה לעולם הישן".⁴²

הפרשנות ההיסטורית יכולה להתבסס על היקף היסטורי רחב, היינו, על שלשלת קורותיו של העם, מתוך זיקה לטווח היסטורי ארוך, או תעמיד עצמה על היקף היסטורי מצומצם יותר, היינו, על זיקת המספר לתקופתו. אנו נתחיל בהיקף ההיסטורי הרחב על מנת לעבור אחר כך להיקף הצר וסדר-דברים זה יוצדק בגופו של הדיון.

התמעטות הים-השכינה ניתפסת, איפוא, כהתמעטות אור השכינה בגלות. הים הפך בלילה לשלוליות וכך נתהוו שני דברים בבת-אחת: אור היום נעשה ל"אור הנחשך" שבגולה והשכינה נתעלמה והשאירה אחריה רק ניצוצות דלים. נעלמה השכינה, כביכול, מן הארץ וזו נשארה לשליטתו של הסטרא אחרא. הים הבולע את כל מימות העולם ואינו שופע עוד, הריהו בבחינת סתימת צינורות השפע, ליקוי מאורות, היינו, דילדולה של רוח המקור שביהדות, דבר שנתרחש בישראל עם יציאתם בגולה אחרי חורבן הבית. הפרשנות המיסטית מאשרת זאת, באשר ספר הזוהר רואה את "גלות ישראל בארצות הגויים כהליך מקביל למאורע שנתרחש בעליונים".⁴³

⁴¹ לבריר המושג עיין: Walter Abell, The Collective Dream in Art, (1957), Schocken Books, N.Y., 1966, p.p. 344, 350.

⁴² הסיפור הראשון ב"ספר המעשים" נקרא על שם המוטיב הזה עצמו: "לביית אבא".

⁴³ תשבי, משנת הזוהר, ח"א, רלא.

כשיבה אל מצב נטול-גופניות, מבדיל המספר בכל זאת בין "לבוש" שיצאה בו הנשמה בחול ויש להחליפו ובין "לבוש" המיועד לשבת.³⁸ ברם, אחיותו הרופפת של המספר בכתונות היא כאחיותו בדברים שבועלים, בוודאיות ובערכים. שוב פעם ניצב המספר בהן ולא ורפיא בידיה.

לאורה של הקבלה נוכל כך לסכם ולנסח את פניה של תמונת הים: השפל הוא שיפלה של השכינה, הסתלקות אורה, שהוא תנאי להיווצרותן של השלוליות, היינו, לבריאת הנשמות בעולם הזה. נשמות אלו אין להן קיום נצחי ויסוד החלופיות והכיליון שבהן הוא המכריע, מעין פרוץ המרובה על העומד. והנה מתרחשת גאות הים, ניפתחים שערי תקווה לאחרית הימים והשכינה שבה למלוא זוהרה הראשון. רגע אכסטאטי זה (בהרבה מסיפוריו אחרים) עגנון לתארו באמצעות תחושות ה"מתקוות" וה"נעימות" הוא רגע של זעזוע, מעין הזעזועים הפוקדים את בני הנביאים בשרות עליהם רוח אלהים. לא בכדי היא חרדתו של המספר שמא לא יידע להבדיל בין הכתונות, היינו, בין טמא לטהור, בין חול לקודש, בין טוב לרע; המספר עומד לקבל פני שכינה שאורה שנתמעט הולך ומתרחב וכולו נכון לקראת תשואת-החיבור עימה. ברם, המספר נירתע מן המים ורוצה לעלות על הגשר שממנו קשר לים-השכינה ומהווה הוא מעין במת-חזיון שמעליה ניתן לראות בגאות הים-השכינה.³⁹ אולם החרדה וטשטוש-תחומים, שהם מסימני עיקבתא דמשיחא,⁴⁰ מזעזעים את כל אושיותיו. הסיפור נפסק, כביכול, בעיצומו של תהליך ואנו לא שמענו אם בא בכלל המספר אל הים.

³⁸ דימוי הכתונות נתפתח על פי מאמר חכמים שוודאי היה לנגד עיני רוחו של המספר: "אדם הראשון קודם חטאו היה מלבושו כתונות אור ואחר חטאו נתלבש כתונות עור" (עפ"י זוהר, ח"א, דף לו, ע"ב).

³⁹ כיוצא בזה בסיפורים, "אל הרופא" ו"התעודה".

⁴⁰ שורשה של סמיכות הקפאון ואחרית הימים מצוי במקרא ובתלמוד. בפסחים דף ג, ע"א דרשו את הפסוק בוכריה יב: "והיה ביום ההוא לא יהיה אור יקרות וקפאון; מאי יקרות וקפאון? א"ר אלעזר: זה אור שיקר בעוה"ז וקפאון לעוה"ב". את הקפאון שבמקרא מפרש התלמוד כ"משומר". כמו כן מזהה התלמוד את הסופרלטיב ההיסטורי עם הסופרלטיב המיטאפיסי: נתחלף לו "אחרית הימים" ב"עולם הבא".

תיאור השלוליות, "המבהיקות לאורה של החמה השוקעת" מגלם, אפוא, את הרעיון של ניתוק מן המקור והישארות הרפלקסיה של האור בדמות שלוליות, שהן כירחים, שאין להן אור עצמי, אלא אור החמה משתקף בהן בעוד היא עצמה נעלמת.

הזכר המקראי "והמים להם כחומה", שבו פותחת תמונת הים בסיפור, בודאי יש בו רמז לעם, שבעוברו את המים נתהפך לו נס הים והיה לנס לידתו-מחדש ותקומתו. המחבר הרוותם דימוי זה לתמונת-הים רוצה לומר שגם בעיצומה של קפיאת-הים, המוות, נושא הוא את עיניו לקראת הגאולה העתידה לבוא. כאילו בא ללמדנו שקפיאת הים היא קטע קטן של התהליך, מעין שפל לצורך גאות, בחינת ירידה צורך עליה וגלות צורך גאולה. ואמנם יש בקטע זה מעין תחושת "עצמות יבשות" שבבקעת יחזקאל וקיימת התקווה שעוד תחייה העצמות האלה, לפיכך צירוף היסודות של מוות מחד, ושל קריעת-הים המעידה על גאולה מאידך, אינו מן המתמיהים.

אף תיאור האנשים ליד השלוליות מחזק את תחושת ה"עצמות היבשות". האנשים המתוארים הם חסרי יחוד אינדיבידואלי, והן פיגורות-של-סתם המחולקות לשלוש מחלקות: הערומים, הערומים-למחצה, הלבושים כמעט ש"כתנתם מלפפת את עיניהם", היינו, בבחינת סומים. סמיות-עיניים זו אינה מקרית. אם בדיאלקטיקה הקוסמית נמצא השפל בדרגה התחתונה של קוטבי הסולם — בדיאלקטיקה של דבקות בשכינה נמצאים הסומים באותה דרגה אחרונה כלעומת העירומים, שהם אלה שזכו לדבקות בשיאה. גם מצד אורך המשפט המיוחס לסומים וגם מצד העניין גיראה שהמספר מזהה קבוצת אנשים זו עם המצב הכללי של קפיאת הים, היינו, מיעוט ראית האור האלהי.

והנה, תמונת הגשר המודעזע משלימה את המשמעות ההיסטורית רחבת-ההיקף. הגשר המודעזע מסמן את העמדה הנפשית-אישית ואת העמדה הרוחנית-אידיאית כלפי ההיסטוריה היהודית. המספר מבחין שהתרבות האור, היינו, שעת הגאות, ניתפסת אצלו מעמדה שכולה ממוטטת: הוויית ישראל הקדומה, שאלה הוא מתגעגע, אינה קיימת עוד ולא נותרו אלא הריסותיה. ויש בזה גם כדי ביקורת על ההשקפה המסורתית-רוחנית.

ששמרנית היא: עמדתה האידיאית כלפי הגאות הרוחנית החדשה, מוועזעת היא, ואין ביכולתה לעכל את המתחדש לבגד עיניה.

כך ניתפס הסיפור כחזות-פנימית של גלות ישראל וגאולתם במובן האסכטולוגי. לתפיסה זו מסייע קטע מדרשי נוסף, שאין ספק בידינו ששימש רקע לחזונו של המספר. בפרקי דרבי אליעזר, פרק נא, מצוי תיאור המכיל את כל האלמנטים הבולטים של הסיפור: שקיעת השמש, הנרות, טלית-כתונת חדשה כסמל להתחדשותם של ישראל, עליית הלבנה, השבת, שיפעת מים. ואמנם הרעיון המרכזי של הקטע נישען על עריכת-אנלוגיות בין גאולתם של ישראל לבין בניין המקדש, כניסת השבת, מולד הלבנה ועליית "מי הבאר שמתחת למפתן הבית". (וראה קטעים מן המקור בהערה).⁴⁴

תחושת האסון ההיסטורי היהודי רחב-ההיקף, המשמשת בסיס לתודעת הגאולה, אינה יכולה להיזון רק משורשי הזמן הרחוקים אלא יונקת היא מחווייה בת זמן ומקום מסויימים, היינו, זמן שלנו ומקום שלנו.

לולא חוויית אירופה היהודית במחצית הראשונה של המאה ה-20, על פירפוריה האחרונים ושקיעתה, לא היה המספר מוצא לו נקודת אחיזה וכוח הודהות מרוכז כזה עם הגורל היהודי רחב-ההיקף.

לפיכך רשאים אנו להתבונן בסיפור כפרי החווייה הישירה, בת זמננו

⁴⁴ בפרקי דרבי אליעזר, פרק נא: "כמו שראשי חדשים מתקדשין ומתחדשין... כך יהיו ישראל מתקדשין ומתחדשין לעתיד לבוא... וחכמים אומרים שמים וארץ עתידים ליעבר ולהתחדש... והארץ כבגד תבלה כאדם שהוא פושט את טליתו והוא משיל אותה וחוזר ומקפל אותה כך מקפל את הארץ וחוזר ומחדש אותה למקומה כטלית... רבי ינאי אומר כל צבאות השמים עוברין ומתחדשים בכל יום תדע לך שהוא כן כשהשמש נוטה לבוא במערב רוחץ במימי אקינוס כאדם שהוא מכבה נרו בתוך המים... ולעת ערב הירה והכוכבים והמזלות רוחצים בנהר של ברד ועולים להאיר על הארץ ולעתיד לבוא הקב"ה מחדש אותן ומוסיף על אורן אור שבעתים כאור שבעת הימים שנאמר והיה אור הלבנה כאור החמה... רבי אליעזר אומר: בית המקדש עתיד להעלות ולהתחדש... ושערים שטבעו בארץ עתידים לעלות ולהתחדש כל אחד ואחד במקומו ושער החצר הפנימית הפונה קדים ששת ימי המעשה דלתיו טגורים וביום השבת הן נפתחים מאליהן... ויודעים שבאותה שעה נולדה הלבנה... וכיון שהיו עומדין שם ורואין הדלתות נפתחים מאליהן יודעים ששכינתו של הקב"ה בו... וכן לשעבר וכן לעתיד לבוא שנאמר והשתחוו עם הארץ פתח השער ההוא... ר' פנחס אומר מי הבאר עתידין לעלות מתחת מפתן הבית ונובעין ומפרין ויוצאין ונעשים ל"ב נחלים... ועולין בנחל עד ירושלים וכו'". (ההדגשות שלי).

ומקומנו. היינו, הסיפור הוא רישומה של אירופה היהודית הגוססת ומשמעותו העיקרית תופנה לעבר הווייה זו שנגדעה בעצם שיאה.

פרשנות ההיסטוריה היהודית באירופה משליכה אור על הסיפור עד שהוא נידמה להיות כתמונה זו או אחרת של שאגאל: אירופה היהודית מתמוטטת. שכינות ישראל הקטנות (השלוליות) שנתפרטו משכינת ישראל הכללית (הים) דועכות עם דעיכת החמה. עמידתם של אנשי העיירה היא עמידה חתוכה וברורה (כבחלום) של דמויות הססניות: עירומים, עירומים למחצה, וכאלו שכתונתם מכסה את עיניהם והם כסומים. התמונה קפואה באור קפוא, לבן חיוור, ומקנה תחושת מוות. האנשים קפואים אף הם; כאילו הוקפאו תוך כדי עשייה: אם שלא הספיקו להתפשט כליל או שלא הספיקו להתלבש כליל.

אם הפרשנות המיסטית הבלוטה את יסוד החיים שבדבקות, שבתמונה זו (ללא שפסחה על יסוד המוות המובלע בתופעה זו), הרי הפרשנות ההיסטורית שמה דגש יותר על הדעיכה והמוות כמרכיבים דומיננטיים של החווייה.

תמונת הגשר אף היא משנה את המשמעות שהוענקה לה על ידי הפירוש הקבלי. על פי אותו פירוש ניתפס הועזוע של הגשר באור חיובי קמעה, שהרי הוא תנאי בלייפערד של אחרית הימים. היינו, החרדה הנפשית היא מעין רעדתם של בני-הנביאים בראותם פני אלהים.

ברם, הפירוש ההיסטורי כנגדו הוא בא, ולא לעזרו. המתבונן בסיפור מתוך אספקט של אירופה בדורות האחרונים, רואה בועזוע הגשר תיאור הישמטות הקרקע מתחת לרגליים, זעזוע שהוא מורא-מחריד ולא רעדת-נביאים. הרי זה זעזועו של דור שקיפה שישה מיליון מבניו, שאדמתו נישמטה ורוחו קרועה ובניו רפוסים, וכך עומד הוא כצופה בגאות הים, בהיערות אור השכינה או בשוב ה' את שבות עמו לציון.

חזות פנימית עמוקה ומונומנטלית מוצבת כאן כעמוד זכרון לאסונם של ישראל, אחות בפרוזה לספר "רחובות הנהר" לאורי צבי גרינברג, שכיסתה את קינתה-אבלה בנוצות-חלום; חוויית-השראה היא שעולה ומבצ-בצת מכל דימוי ודימוי שבסיפור: אם מתמונת הנרות, הרי הם כנרותיו של הצייר ארדון, נרות-נשמה דומעים לאירופה השוקעת על יהודיה המתים;

ואם מתמונת מוכר הספרים, הריהי כעדות להיקלעות כף הקלע שבין מסורת והשכלה; ואם מתמונת הים, שפירושה חל על המוני בית ישראל העוברים בתוך הים הגדול דמויי אחיהם בים סוף, כשסכנת היטמעות וטביעה מרחפת מלמעלה — זה הים שהוקפא זמנית, עד שתתחלל תחנת המעבר ותחלוף הסכנה ואז ישוב הים לאיתנו וישראל שבים לארצם.

המספר את סיפורי "ספר המעשים" מאכלס את חיינו ביסודות שמטבע ברייתם אינם יכולים לעמוד בפומביותם בחברה בהתמד. הרי אלו יסודות שהנפש שואפת להדחיקם ולדכאם ושהיא גוזרת עליהם שיכחה.⁴⁵ גזרות אלו נעשו תנאי להמשך החיים ועתידם. ואילו המספר גזור אחרת: הוא חושף את שהוטל עליו איפול, הוא מסיר את המסיכות והצעופים. בעוברו ממערכת אחת לשנייה ובקולטו את היסודות הניראים יפים לבניין יצירתו, הוא שב ומשיב אותנו אל הווייתנו המקורית בשורשה, מעין טקס שיבה קולקטיבי אל רחמנו המשותף. כך מושך הוא את ההווה והעתיד ומפלשם אל העבר, מחד, ובו בזמן הופך את העבר לאזרח בחיי ההווה. כל מגנוני העלמה והתעלמות לא יועילו עוד.

הוויית חיינו של מי שחי היום בירושלים, לתלפיות, יונקת את מלוא קיומה מן העבר ההיסטורי, הקרוב יותר והרחוק יותר כאחד, ואם אין נותנים לעבר זה להתגלות בערוץ מפולש וניגלה, הוא חותר ומגיע אלינו בדרך המעמקים של החלום וההזייה. ואם גם דור שלם יבליע את קיומו ויובלע בכיסוייו, סופה של אותה חווייה לעלות לסף התודעה ולנצח.

ולסיכום ביניים ייאמר: האנלוגיה שנעשתה בין הפרשנויות השונות, הארוטית, המיסטית, ההיסטורית רחבת-ההיקף וזו צרת-ההיקף, לא נעשתה כדי להדגיש את רוחב המשמעויות של הסיפור אלא להיפך כדי להעגין את הטראגיות הצומחת בסיפור בגבולות זמנו ומקומו אנו, היינו, כדי לדעת עד כמה אינטנסיבית היא תחושת הגורל בדורותינו, זה גורל ששלוחותיו העכשוויות מתחזקות מכוח גרעיניו הקדומים.

⁴⁵ ראה פרויד, כל כתביו, חלק א, "המשורר וההזיה". הוא מסביר שההזיה הספרותית, היינו, היצירה אינה אלא עלייתם של היסודות המודחקים מן האל-מודע לתחום המודע.

משמעות-סמלים נוספת של הסיפור יכול שתיקבע בתחום יחסים אחר, זה שבין המספר ובין אמנותו. כאילו בא הסיפור "הנרות", כשאר סיפורי "ספר המעשים" ללמדנו פרק בהילכות-נפש-המספר, במה שבינו לבין אמנותו. נידמה שבסיפור זה נמצא תשובות לכמה שאלות שהטרידונו מכבר, ומעניינות הן כשלעצמן לגבי כל יוצר: מה פונקציה ממלאת האמנות בהגשמת-אישיותו של יוצרה ומה משמעותה לגביו; האם ניתפסת היא כפרי הכורח שאין מנוס ממנו או כמשוכת-הדמיון, האם בשורת-אמת היא או מסיכה? או אם רואה היוצר באמנותו מעין חטיבה אחת של ברכת-יבולים כולה, או גם מוות בה ולענה?

שלוש תשובות בדבר:

(א) תמונת-הים יש בה כדי ללמדנו על זעזוע גדול שעבר על המחבר וחדר לניבכי אישיותו. הגשר המודעזע הוא הסמל המובהק לחווייה זו. כל סיפורי "ספר המעשים" וטובי סיפוריו של עגנון בכלל, מאוכלסים בחוויית העולם המתמוטט; (ראה "המטפחת", "האבות והבנים" וכו' וכן הרומנים הגדולים). נידמה שה"גשר המודעזע" מתאר את הדחף הנפשי העיקרי ליצירת עגנון: חורבן יהדות אירופה.

שוב הפעם נגלית לנו האמנות כפעולת פיצוי של האגו הבאה כתגובה לרפיפות קשריו עם המציאות הריאלית. הפיצוי נעשה באמצעות עיצוב מחדש של העולם האובייקטיבי;⁴⁶ שכן חורבן יהדות אירופה מסמן למחבר תחום הרבה יותר רחב. הוא מסמן חתימתה של תקופה מפוארת, חתימה שיש בה התמוטטות עולם הערכים הישן, שנמשך מאות שנים, ואת הצורך בעימות עם עולם ערכים חדש, ההולך ומתייסד בתקופה המודרנית. היותו מזועזע מעצם השינוי העובר על העולם ורתיעתו מהתמודדות עם החדש, הן שהולידו את יצירתו של המספר. הוא חוזר אל העולם שממנו נירתע ומצא לו אחיזה בתוכו בדרך שיחזור העולם הישן וקביעתו בתוך החדש.

⁴⁶ עיין Selma Fraiberg, "Kafka and the Dream", Art and Psychoanalysis, ed. W. Phillips, Cleveland and N.Y., 1963, p. 51; Ernst Kris, Psychoanalytic Explorations in Art, N.Y. (1952), 1964 ומסבירה שקריס מפתח ומאשש בספרו תיאוריה זו.

(ב) הסיפור "הנרות" מגלה דבר נוסף: המחבר אינו רואה את יצירתו כחטיבה שכולה ברכה ויחסו אליה אמביוולנטי. פעמים שהיא עצמה ניתפסת בעיניו כאותה חייית-ענקית, מעין לווייתן, העלולה לבלוע אותו כולו. תמונת הים הקפוא היא שמוליכה לקונצפציה זו של יחסי המחבר ואמנותו. הים, על כל אופניו, במובן שהזוהר פירשם, הריהו כמציאות קוסמית רבת-חיים ותנודות, ובפירוש ההיסטורי שהצענו היקבלנו אותו להוויית החיים היהודית באירופה. ובהיות שמוצאה העיקרי של יצירת עגנון היא הווייה זו, נידמה שפעמים מזהה הסופר את אמנותו עם מושאה המתואר על ידה. על כן יכול הים הקפוא, כיציר דינמי העובר גילגולים ושינויים, לסמל את האמנות העגנונית עצמה.

והנה המספר מגלה את איווננו שים זה מוות בו. כאילו הודיענו שאירופה זו שהשפיעה על יצירתו כוח דמיון חזק כל כך, שיש בו ברכה רבה ומתיקות, לפעמים היא עצמה הופכת להיות מעין נחש דימוני הבולע את כל ישותו, משעבדו ורודה בו ומשביעו ממרורים. הריהו כיונה הממרר על שליחתו; כחילוף טעם של מי הים על פי הזוהר כן חילוף טעמה של האמנות בנפשו של הסופר. ובדומה לתומאס מאן⁴⁷ המתייחס אל האמנות כאל כוח דימוני המדרבן לחיים ופעולה מחד, והוא גם מוות הבולע הכל מאידך, כך מסתבר גם יחסו של עגנון לאמנותו. ותחושה אמביוולנטית זו מוצאת לה ביטוי בדימויים השאובים ממעמקי הנפש, מעמקים שבהם יסודות זוהריים, ארוטיים והיסטוריים נעכלים יחד וחוברים זה לזה כשם שהם מיקשה אחת מטבע ברייתם.

(ג) ועוד: תמונת הים הקפוא יש בה כדי להצביע על האופן שבו תופס הסופר את דרך האמנות. האמן מקפיד את ההווייה המתוארת כדי שיוכל לתארה. לכך, אף התמונה הדומיננטית היא הים בקפאוו. והיא הדבר היציב היחיד המתואר בסיפור, כאשר לעומתו שאר הדברים רופסים ומזועזעים. נמצא שהסופר מגלה לנו שבעולמו הפנימי רק דבר אחד מקבל ערך מוחלט והוא: המושא כשהוא נענה לתנאים שבהם יכולה האמנות

⁴⁷ עיין לאה גולדברג, "לאסתיטיקה של הסמבוליות", שם, וראה: ניתוח הסיפור "הכופר מסואנה" לגרהרד הויפטמן, בנספח ב'.

להתקיים.⁴⁸ שאר הדברים שאינם המושא שבגללו יצא הסופר ל"יכו" במקרה זה תוסבר יציאתו של המספר מביתו אל הים כיציאה אל התוליד האמנותי, ואין הם המטרה שאליה הוא שואף, רופסים הם וחסרי-אחיות. נידמה, איפוא, ששאר כל הדברים שבעולם, כל ערכם נתמעט ועיקר השראת-אורם באה להם מכוח התקפלותם בתוך מיסגרת המושא האמנותי, דבר שהצבענו עליו לעיל.

[7]

דברים מסכמים. אם יוצאים מנקודת מבט של תמונת הים, הדברים היציבים, בניגוד למקובל, הם הדברים הקפואים הניתפסים מלכתחילה באופן נגטיבי. הרי הם: מצב של מוות. לעומתם ניתפסים החיים כתנועה בלתי-פוסקת של גאות ושפל, במחזוריות נצחית. אנו ניצבים, איפוא, מול קוטביות של צימדי מושגים: סטאטיות-דינמיות בהתאמה מול מוות-חיים. את הרפיסות יש להעמיד בקוטב המנוגד לסטאטיות ועל כן קונצפצית-הרפיסות, זו שבתפיסתנו הראשונה בתחילת החיבור נראתה באור שלילי ביותר, צריכה לעבור שינוי מרחיק-לכת בזווית-הראייה.

הרפיסות הופכת להיות סימנם של חיים דינמיים. ומכאן שמצב הרפיסות הכללי הבא לידי ביטוי בסיפור (הנרות, הספרים, בין השמשות, הגשר-הטילטול הנפשי הוא מחמת אי-הוודאות) ניתפס מעתה באור חיובי. זה פרייה של זווית-ראייה שנשתנה כיוונה: אם הובלט הצד השלילי מראייה שמן הפנים-ולחוץ (העלילה החיצונית בעיקר), עתה, עם שינוי זווית-הראייה בכיוון של מן-החוץ-ולפנים (חתירה למשמעויות הסימליות) הובלט צידה החיובי. לפיכך נוותר מעתה על השם "רפיסות" ומה שנתכנה עד עתה בתוו זה, האוצר יחס שלילי, ייקרא מכאן ואילך בשם: טלטלה.⁴⁹ משחק זה, של חיוב ושלילה, הוא מאופיין של הבחנות פנימיות וחיצוניות

⁴⁸ על הקשר שבין "דיסטאנס אמנותי" לבין התנאי ההכרחי לאמנות — "הקפאת המושא" לא נעמד כאן. ברם, עובדת קיום קשר זה ראוייה לציון תוך דגש שהיא זכאית לעיון יתר.

⁴⁹ לפי זה יושלך אור חדש על מוטיב "הנרות" בכל כתבי עגנון וממילא על הסיפור "האבות והבנים" בו מופיעים צמדי הניגודים יבשה-ים, יציבות-טלטלה, עולם ישן-עולם חדש, בהתאמה.

בטיב עולם הדברים שמסביבנו. נמצא שלסיפור זה החותר לחזות פנימית יש גם משקל מוסרי, בלמדו אותנו את דרך החתירה שמלחוץ-לפנים ובכווננו אותנו אל האמת שמתחת לפני הדברים.⁵⁰ ויש בזה מצב-דברים שמבקרינו לא עמדו עליו; לא רק מצב שגילויי שלוה וכיסויו זעזוע, אלא מצב שבגילויי רוחות אמנם התייחסות שלילית לתופעות הרפיסות-התנודה, אך בפנימיותו מתכנסת הודאה חיובית ביותר בערכה של תופעת הטלטלה-התנודה (כלגבי תנועת הנהר לפי הירקליטוס). זהו מצב דברים קיומי של תפיסה מובלעת בתפיסה וככל שפנימית יותר כן אמיתית יותר.

לפי זה, שבירת המיסגרת החיצונית של הסיפור לא תוסבר עוד כאקט ספרותי בלבד, אלא גם כפרי מאבק אידיאולוגי שבין חוץ לפנים, שזירת ההיאבקות שלו היא נפש הסופר וכשהסופר הוא המכריע לצד הפנים ומארגן, על כן, את סיפורו על פי סדר רישמי-הפנים בלבד. צעד זה שבשבירת המיסגרת הישנה ובניין החדשה הוא צעד מוסרי-קונצפטואלי של האדם-האמן שרק המיסגרת האמנותית החדשה יכולה לשמש אותו כביטוי הסגולי. וכאן ניסגר מעגל הרפיסות-טלטלה-דינמיות עד תום: לא רק שיש כאן הכרעה לצד הדברים בפנימיותם, אלא יש כאן קריאת-תגר נגד השלוה המאוזנת שבתפיסה אשלייתית של העולם וצידוד באי-שקט שבמאבק המתמיד בין חוץ ופנים. לא יתכן אחרת, אלא שהכאוטי בדרכו אל השמימי ינתן את המסיכות כולן.

ועגנון בסיפורו מגלה לנו, בניגוד לכל המקובל לגביו עד היום, לא רק שיש בו יסודות של טלטלה נפשית, אלא עד כמה מחייב הוא אותם דווקא מנקודת-ראות של אמונה מיסטית צרופה, אם אמנם ניתפסת היא במושגים של אמת פנימית.

בזעזוע פנימי חריף צופה המספר בלידת עולם חדש ובלידה-מחדש של הכרתו ועולה הוא על הגשר להסתכל בגאות-הים.

⁵⁰ ראה אריך נוימן, פסיכולוגית המעמקים ומוסר חדש, שוקן, ירושלים, תשכד, פרק שני.