



המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל / Mandel Institute for Jewish Studies

Gestures in Literature: Cognitive Processing and Cultural Semiosis (Case Study:

"Sister" and "Paths of Righteousness" by S. Y. Agnon) /

מחוות בספרות: תהלוך קוגניטיבי וסמיוזיס תרבותי בשני מקרי מבחן: 'אחות' ו'מעגלי צדק'
מאת ש"י עגנון

Author(s): רומן כצמן and Roman Katsman

Source:

Jerusalem Studies in Hebrew Literature /

מחקרי ירושלים בספרות עברית

LITERATURE AND REVOLT / pp. 407-436, (תשס"ח)

Published by: Mandel Institute for Jewish Studies / המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23361197>

Accessed: 07-11-2018 12:27 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://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.



Mandel Institute for Jewish Studies / המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to

מחקרי ירושלים בספרות עברית / *Jerusalem Studies in Hebrew Literature*

JSTOR

<https://www.jstor.org>

מחוות בספרות: תיהלוך קוגניטיווי וסמיוזיס תרבותי בשני מקרי מבחן: 'אחות' ו'מעגלי צדק' מאת ש"י עגנון

מאת

רומן כצמן

א

להתגברות ההתעניינות במחוות (ג'סטות, תנועות גוף משמעותיות) בתרבות, בספרות ובמחקר המודרניים ארבע סיבות עיקריות. האחת – הידלדלותם של החיים הציבוריים, הכרוכה בשוויון ובניטרליות חסרת פנים של לבוש ותקשורת בכלל, באי ודאות של סממני המעמד החברתי, בציבוריות שנהפכה לנראות ללא הבעה.¹ סיבה אחרת, הקשורה בראשונה, נעוצה בנורמה התרבותית של הימנעות מהבעת רגשות בפרהסיא. בתנאים אלה גוף, מחוות וכל תקשורת בלתי מילולית אינם עוד אמצעי הבעה אלא אובייקט לפרשנות. בסביבה שבה ההבעות החיצוניות דלה, עמומה ובלתי מהימנה, כל ביטוי התנהגותי הופך לצופן, יחסי גומלין בין אישיים הופכים למיומנות פענוח הצפנים הללו, והחיים הציבוריים הופכים למכלול פרקטיקות של התבוננות. מכאן הסיבה הנוספת: תרבות ההתבוננות והנראות פיתחה לה תעשייה שלמה של טכניקות ואובייקטים של התבוננות, שמנגנונם המשותף פועל כפירוק הגוף השלם לסימנים בודדים והתמקדות מוגזמת מקרוב בפרט הנראה.² ולבסוף, הסיבה האחרונה קשורה בטיבו של הייצוג הספרותי: לא הרצף הסיפורי

1 ראו: R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge 1976. סנט תיאר את המפנה בדפוסי החיים החברתיים והפרטיים שחל בלונדון ובפריז בין המאה השמונה עשרה למאה התשע עשרה כמעבר מהבעה ציבורית א-סמלית פעילה להתבוננות סמלית סבילה. במעבר זה, באופן מפתיע, התעמקות הפרט בחיים הפנימיים של האינדיבידואליות הובילה לטשטוש הגבול בין התחום הפרטי לתחום הציבורי, וכתוצאה מכך – לקריסתו של התחום הציבורי ולהתפוררותו של התחום הפרטי בתרבות הנראות הטוטלית.

2 בודריאר הציג את התופעה הזאת בצורה הרדיקלית ביותר בספריו ובמאמריו הרבים. למשל בנתחו את המנגנונים התרבותיים של חשפנות ושל ייצוג הגוף בפרסומת, ראו: J. Baudrillard, *Symbolic*

כי אם הפרט הבודד נעשה אובייקט אוטונומי של התבוננות, של פענוח ופרשנות, נעשה סמל חברתי ופסיכולוגי.³

זו הקרקע שבה צומחים חקר המחוות המודרני, פואטיקת המחוות וחקר המחוות בספרות. חקר המחוות בספרות רובו ככולו משיק לפענוח הסמלנות החברתית והפסיכולוגית. במקום אחר אני דן בהרחבה במקורה המחוותי של הסמלנות.⁴ ואילו במאמרי זה אנסה לתרום לתחום המתפתח הזה בשתי דרכים נוספות: בבניית דגם קוגניטיבי של תהליך המחוות בקריאה, דגם שישמש בסיס לשיטה לחקר המחוות הספרותיות, ובפיתוח קריאה אינטרטקסטואלית של מחוות, המבליטה את התלות של הבנתן ואף של הגדרתן בהקשר הפרשני. סיפורי עגנון הם מקרי מבחן מעולים למטרות אלה. שמואל יוסף עגנון הוא ללא ספק אחד הסופרים המחוותיים ביותר בספרות העברית החדשה, אך הסיבה העיקרית לבחירת 'יצירתו לצורך הדגמה היא היותו אמן המחוות הבודדת, ובמובן זה הוא נציגה הבולט של תרבות המחוות המודרנית, שגורמיה המרכזיים הוצגו לעיל. בעוד שהמחוות ה'שקופות' אצל סופרים כמו יוסף חיים ברנר או יצחק דב ברקוביץ משמשות לחיזוק של אשליה ראליסטית או של הבעתיות חברתית, אצל עגנון עולות המחוות ועומדות בזיו המסתורין הסמלי שלהן כהיירוגליפים עצומים. למשל בסיפור 'אחות', כפי שאראה בניתוח מדויק בהמשך, המחוות המרכזית של נשיקת יד מכוננת סמל אנרגטי עד כדי כך שהגוף, האהובה והקיום עצמו נעלמים בו. ואילו בסיפור 'מעגלי צדק', שאף אותו אנתח בהמשך, הופכת בהקשר פרשני מסוים התנועה הידועה (תנוחת אליהו) של הזקן גיבור הסיפור למחוות המכוננת סמל תרבותי רב עצמה. ובמחקר כמו בספרות: בניתוחים הבודדים שהוקדשו לחקר המחוות אצל עגנון, בהם אלה של הלל ויס ודב לנדאו, נתפסו המחוות כקודים גלויים של חיי הנפש הסמויים ושל יחסי כוחות חברתיים-כלכליים.⁵

חקר המחוות בכלל ובספרות בפרט הוא תחום צעיר יחסית,⁶ ועד כה נעשו רק ניסיונות

מגונה של הנראות' ועל 'הבהירות השקדית' של העולם הפורנוגרפי, ראו: ז' בודריר, 'מזימת האמנות', סטודיו, 100 (1999), עמ' 24–25.

3 העבודה הידועה ביותר שמבליטה ומנתחת את התופעה הזאת ראו: ר' בארת, דרגת האפס של הכתיבה, תרגמה ד' ליבר, תל אביב 2004 (הספר ראה אור במקור בשנת 1957). בדיונו על הכתיבה השירית תיאר בארת את המפנה שחל באמצע המאה התשע עשרה מכתיבה כרצף של סימנים שקופים שנועד לתקשורת בין-אישית לכתיבה כהצבת מילה בודדת כסמל וסוד מחוץ לרצף.

4 R. Katsman, *At the Other End of Gesture. Anthropological Poetics of Gesture in Modern Hebrew Literature*, Frankfurt am Main 2008. ראו למשל: שם, עמ' 93–104.

5 ראו את הפרק 'היה העקוב למישור' בספרו של ה' ויס, פרשנות לחמישה מסיפורי ש"י עגנון, תל אביב תשל"ד, עמ' 94–153, ואת הפרק 'התנועה, הג'סטיקולציה והמימיקה בסיפורי ש"י עגנון' בספרו של ד' לנדאו, מסגנון למשמעות בסיפורי ש"י עגנון, תל אביב תשמ"ח, עמ' 126–144. כמובן ייתכן שמחוות בסיפורי עגנון נדונו במחקרים נוספים שנשמטו מתשומת לבי.

6 קנדון הצביע על ספרו של דה יוריו משנת 1832 כעל הולדת חקר המחוות המדעי. ראו: A. de Jorio,

בודדים לחקור את המחוות בספרות באופן שיטתי.⁷ הכיוון המפותח ביותר בתחום הוא חקר המחוות בספרות הקלסית והימי ביניימית.⁸ המחוות ותפקידן הפואטי, הנרטיבי, הסמלי והסגנוני נחקרו ביצירות של ויליאם שקספיר,⁹ פיודור דוסטויבסקי,¹⁰ היינריך

Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity: Gestural Expression of the Ancients in the Light of Neapolitan Gesturing, trans. A. Kendon, Bloomington, Ind. 2000
לראות את הספר הזה גם כהולדת חקר המחוות בספרות, משום שחלק ניכר ממנו מוקדש לדיון ביצירות הספרות העתיקה.

7 הכולט ביניהם הוא מפעל האנתרופולוגיה הספרותית של פויאטוס, שערך רשימה מפורטת של התנהגויות בלתי מילוליות המתוארות או מתועקות (transcribed) בטקסט. פויאטוס דן בנסיבות הפיזיות של פעולת הקריאה, שהזנחה לדבריו על ידי חוקרי ספרות, ובהקשר זה עסק ביסודות הבאים: המציאות הפיזית של ספר, הסביבה הפיזית האישית של הקורא והנסיבות האישיות של הקורא. את דיונו משלימה ההבחנה בבסיס הפיזיולוגי של קליטת הטקסט ושל פרשנותו. ראו: F. Poyatos, *Nonverbal Communication across Disciplines, III: Narrative Literature, Theater, Cinema*, Translation, Amsterdam, Philadelphia, Pa. 2002

8 J. P. Holoka, 'Nonverbal Communication: רגיליוס ואובידיוס ראו: *Advances in Nonverbal Communication: Sociocultural, Clinical, Esthetic, and Literary Perspectives*, Amsterdam 1992, pp. 237–254; D. Lateiner, 'Affect Displays in the Epic Poetry of Homer, Vergil, and Ovid', *ibid.*, pp. 255–269; A. L. Boegehold, *When a Gesture Was Expected: A Selection of Examples from Archaic and Classical Greek Literature*, Princeton, N.J. 1999
הנרחבים הראשונים על מחוות ראו: R. G. Benson, *Medieval Body Language: A Study of the Use of Gesture in Chaucer's Poetry*, Copenhagen 1980
מחקר מקיף על מחוות ומבטם בכמה מן היצירות האפיות המרכזיות מימי הביניים ראו לאחרונה: J. A. Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge 2002
על הבעה בלתי מילולית בקלסיקה יוונית מאוחרת ראו: R. Newbold, 'Nonverbal Expressiveness in Late Greek Epic: Quintus of Smyrna, and Nonnus', פויאטוס (שם), עמ' 272–283. ניבולד הדגיש את העניין המיוחד של אמני התקופה בהבעה בלתי מילולית גופנית (שם), עמ' 277. ככל הנראה בתקופת הפאן-תאטרליזציה של חיי התרבות נעשו תנועות הגוף משמעותיות יותר ממילים, אפילו בספרות. כך למשל נונוס (Nonnus), אחד הסופרים הנודעים במאמר, הדגיש עד כמה בלתי נחוצות יכולות להיות מילים כשהעולם הוא תנועה ספירלית מתמדת והגוף הוא המוקד של התנועה הזאת (שם, עמ' 278). בהתבססו על מושג הסגנון המחוותי באדריכלות שטבעו דודק והול, הציע ניבולד להבחין ביצירות ספרותיות בסגנון מחוותי קוגניטיווי-רגשי (gestural cognitive-affective style), סגנון המאופיין לדבריו בחושניות וארסיות, דינמיות, ראשוניות ואפילו פרימיטיביות, תקיפות ואפילו תוקפנות, מעוף חופשי של הדמיון והתנתקות מהמציאות (שם, עמ' 279). מסקנות אלה ותוצאות מחקריו של פויאטוס – שלפיהן שימוש נרחב במחוות ובהתנהגות בלתי מילולית בכלל אופייני במיוחד לספרות הראליסטית – מאפשרות להעלות השערה על מהותה העל-סוגתית והעל-היסטורית של פואטיקת המחוות.

9 D. Bevington, *Action Is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*, Cambridge, Mass. and London 1984; T. Hawkes, 'That Shakespereichan Rag', S. Homan (ed.), *Shakespeare's More than Words Can Witness: Essays on Visual and Nonverbal Enactment in the Plays*, Lewisburg 1980, pp. 62–76

10 סארוס ניסחה את תפיסת המחוות שלה בדיונה על יצירתו של דוסטויבסקי: 'כל ההתפתחויות המשותות

פון קלייטס,¹¹ פרנץ קפקא,¹² ג'יימס ג'ייס,¹³ נתניאל הותורן, ארנסט המינגוויי ופלנרי או'קונור.¹⁴ במחקרי על מחוות ביצירתו של מילורד פוויץ' הגעתי למסקנה כי הן ממלאות תפקיד מרכזי בפואטיקה של הסופר.¹⁵ אסקור כאן ביתר פירוט שני מחקרים שבהם פעולת המחוות בספרות מוצגת באופן רחב הרבה יותר מזה של התפקידים שצינו. הרברט ג'וזפס חקר את תפיסת המחווה של דידרו. הוא צייטט את רוג'ר קמפף (Kempf), אשר אפיין את

- הללו [...] כל הקפיצות הפרועות, כל ההעוויות האלה רושמות ומראות כלפי חוץ, בדייקנות קפדנית, ללא פניות וללא כוונת חן – כמוהן כמחט־הגלבנומטר המעתיקה ותוך כדי כך מגדילה את תגודות הזרם והעידות ביותר – את התנועות הדקות מן הדק, הסמויות כמעט, החומקות, הסותרות זו את זו, החולפות ונמוגות, אותן רעידות קלושות, מחוות פניה מביישות, רתיעות, צללים קלים ומחליקים, אשר משחקם הבלתי פוסק מזהה את השתיי־וערב של כל יחסי אנוש ואת עצם תמצית חיינו" (נ' סארוט, עידן החוש: מסות על ספרות, תרגמה י' סנד, תל אביב תשל"ב, עמ' 27).
- 11 שניידר הדגיש את חשיבותה של שפת הגוף ביצירתו של קלייטס ודן בהרחבה בווריאציות שונות של עמידה ונפילה, המסמנות לדעתו נקודות המפתח בעלילה ובאפיין הדמויות אצל הסופר; הוא אף דיבר על ה'מבנה הגופני' של הטקסטים של קלייטס. ראו: H.J. Schneider, 'Standing and Falling in Heinrich von Kleist', *Modern Language Notes*, 115 (2000), p. 503
- 12 סמית מצא כי ביצירותיו של קלייטס תיאורי המחוות מעוגנים במשפטים מורכבים, בעוד שאצל קפקא הם מופיעים כחידות תחביריות עצמאיות. ראו: D.E. Smith, *Gesture as a Stylistic Device in Kleist's 'Michael Kohlhaas' and Kafka's 'Der Prozess'*, Bern 1976, p. 124
- 13 רשם של דחיסת הזמן ושל ב־זמניות של מחווה ודיבור, כשנקודת התצפית היא של הצופה מן הצד; לעומת זאת המספר של קפקא מתאר פעולה ותנועה רגע אחר רגע, כשהוא מאמץ את נקודת התצפית של הגיבור (שם, עמ' 125). אצל קפקא, שלא כאצל קלייטס, ניתן להבחין במשמעות הסמלית של מחוות ותבניות מרחביות (שם, עמ' 132). אצל שני הסופרים משמשות מחוות כמנגנון האפיין (שם, עמ' 135). ביצירותיו של קפקא, שלא כבאלה של קלייטס, המחוות נוגדות פעילויות אחרות (כמו מחשבות ודיבור) ומעוררות אצל הקורא תחושת עמימות ודיסאוריינטציה (שם, עמ' 127). עם זאת אצל שני הסופרים מחוות יוצרות רושם של נוכחות אקטואלית בכך שהן בונות תבנית מידית של אוריינטציה מרחבית־זמנית ואינטלקטואלית־רגשית (שם, עמ' 129). על 'אובססיות המחוות' של קפקא ראו: M. Sternstein, 'Laughter, Gesture, and Flesh: Kafka's "In the Penal Colony"', *Modernism/Modernity*, 8 (2001), p. 317
- 13 ברנס פיתחה את תפיסת הפרודיה כמחווה חקיינית (mimic gesture). המשמעות־כתנועה הופכת לדבריה לתובנה האסתטית והפוליטית המרכזית ב'ויליס'. היא מתחילה בתנועה המקצבית הפיזית של הטקסט והופכת לתופעה מרכזית עבור ג'ייס, תגודה בין זהות לחוסר זהות (disidentity). ראו: Ch.L. Burns, *Gestural Politics: Stereotype and Parody in Joyce*, Albany 2000, p. 12
- 14 פורץ' טען כי ניתוח ההתנהגויות הבלתי מילוליות בספרות מגלה טכניקות פואטיות של יוצרים, חושף שכבות נרחבות של משמעות נסתרת, מסייע לפתור בעיות של עמימות, תורם לתאוריה ולהיסטוריוגרפיה של הסוגות ולחקר הסגנון. ראו: S.R. Portch, *Literature's Silent Language: Nonverbal Communication*, New York 1985, pp. 150–153
- 15 R. Katsman, 'Anthropoetic Gesture: A Key to Milorad Pavić's Poetics (*Landscape Painted with Tea*)', *Toronto Slavic Quarterly*, 12 (2005), <http://www.utoronto.ca/tsq/12/katsman12.shtml>. ר' כצמן, פואטיקת המחוות של מילורד פביץ' (מילון הכוזרים), דפים למחקר בספרות (בדפוס).

יצירתו של דידרו כ'שירה של גופים בתנועה'.¹⁶ לדברי ג'וזפס דידרו ראה בגוף האנושי כעין מאגר של סמלים, תנועתיים וקוליים, של ביטויים ספונטניים של רגשות או של מחוות טקסיות שנועדו להסתיר את הרגש.¹⁷ משמעותן ופעולתן של מחוות (למשל בציור) הרחיקו לכת בעיניו מעבר לתפקידן הטכני והסמלי:

תגובותיו הרגשיות החזקות של דידרו לציורים מסוימים [...] אפשרו לו להשתתף בתכנים של הציור כאילו אלה דיברו אל גופו. לאחר מכן שחזר את ההתנסות הזאת עבור הקורא שלו בשפה שדמתה לתנועה גופנית. לעתים מצא מלים בלתי מדוברות, אך בדרך כלל פנה לתגובותיו של הקורא עצמו למחוות.¹⁸

יתר על כן, דידרו מצא דמיון עמוק בין מחווה לבין השיח הפואטי.¹⁹

[הלשון הפיוטית] נכרכה בתנועה אנרגטית של פעילות פיזית, במניע פנימי שגרם ללשון זו לחזור שוב לחיים, כביכול, על גבי הבמה. דידרו מצא כי היירוגליפים או דימויים מנטליים, שדרכם התהוותה המשמעות הפואטית, שוחזרו על ידי השומע או הקורא בעיקר על בסיס הדחפים הנגרמים במבנים ריתמיים. [...] רעיונות ורגשות אינם רק מובנים על ידי הקורא כי אם נחווים בכל גופו. [...] בהבעה הפואטית המוצלחת ביותר הלשון עצמה הופכת למחווה חדשה.²⁰

כשלשון השירה מתפקדת כגירוי פיזיולוגי, הקורא שמקשיב למה שהוא קורא מתחיל לבצע מחוות בעצמו, ובכך חוזרת הלשון לשורשי היוולדה, למקורה הפרימיטיבי, החי והיצירתי.²¹ לענייני כאן יש חשיבות לתופעה המתוארת, ולא דווקא לבסיס האידאולוגי של התובנות האלה של דידרו. ג'וזפס מצא אצל דידרו דגם ראשוני של קריאה כמערכת דינמית מורכבת של תהליכים קוגניטיביים, רגשיים ופיזיים. מחווה המיוצגת במילים הכתובות של הטקסט, נתפסת כמנגנון הפעלת הקורא. בראש שרשרת ההפעלה נמצאת מילה כתובה, בסופה – מחוות הקורא המלווה את הקריאה. אני מניח כי המטרה העיקרית של חקר המחוות בספרות היא תיאור המערכת המקשרת בין שני הקצוות הללו. קריסטין סנטילי הציגה גישה רעננה ומקורית לשירה ולמחווה וליחס ביניהן:

הספר הנוכחי דן במחוות של הושטה, כפיפה וגירוף שנמצאות בתוך השירה

H. Josephs, *Diderot's Dialogue of Language and Gesture: Le Neveu de Rameau*, Columbus 1969, p. 51

שם, 17

שם, עמ' 55.

שם, עמ' 78.

שם, עמ' 78–79.

שם, עמ' 81.

ושמבוצעות, במובן מסוים, על ידי השירה. הטענה היא שהלשון הפואטית משדרת משמעות כפי שמחוות ספונטניות עושות זאת, כשהן עולות בלא משים לצד הלשון בה אנו מדברים. הטענה היא כי בתוך הלשון הפואטית מובנה 'ידע גופני', בדומה לידע שמובנה בידיים של פסנתרן.²²

לשירה ה'שכל השתקני' וה'גוף הלשוני' משלה, המבצע מחוות פואטיות רגע לפני הדיבור. מחקרה של סנטילי מבוסס על בקיאות פילוסופית רחבה. 'הפנומנולוגיה של התפיסה' של מוריס מרלר-פונטי, מקור השראתם של חוקרי מחוות רבים, הוביל את סנטילי למסקנה כי המחוות המגולמות בדימויים פואטיים, מקשרות את הדימויים למשמעותם.²³ בהשראת רעיונותיו של ז'אק לאקאן, אשר לא הרבה לדבר על מחוות, הניחה סנטילי שמחווה מעצבת את האחר, המובלע בשורשי הדברים.²⁴ מחווה צומחת מהדחף לקונן, לתפוס שוב את מה או את מי שאנו אוהבים ושנעלם, לזכור, ליצור משהו או מישור בתוך הריק של השתיקה.²⁵ סנטילי הבחינה במחוות הפואטיות העיקריות של השירה. הראשונה היא מחוות האיסוף, הגירוף (gathering), מחווה של הושטת היד ומשיכתה בחזרה אל הגוף. במחווה זו אדם מכונן את נבחרותו ואת ייחודיותו, מחזיר לעצמו את קיומו כישות אוהבה ורצויה, כלומר נהיה בן אדם.²⁶ המחווה השנייה היא כפיפה (bending): להתכופף, לדברי סנטילי, פירושו להאמין, זו התנועה החזקה ביותר של התשוקה; התנועה הזאת מאפשרת לנו להצביע, לנופף, להשתחוות, להרים את פנינו כלפי שמים, לרקוד.²⁷ כל מחוות הכפיפה מחקות את המוות, מגלמות את המשמעות של אבדן וקינה.²⁸ כל המחוות, ובתוכן השירה כמחווה, נועדו לשימורו של האחר העמוק, השותק, הייחודי ובן התמותה. לשון השירה מגלמת את הרצון לשמר ולזכור את האהוב הנעלם לא במשמעות עצמה, אלא בתנועות שלה, בכפיפה לקראתו ובאיסופו אל הלב. השירה 'יודעת' את תפקידה, זהו הציווי האתי, ה'חוק' שלה, לכן המחווה הפואטית מבטאת לא רק את הרצון אלא אף את האחריות לשמר את האחר, את האהוב, לא להפקיר אותו למוות, לפחות כל עוד השירה נמשכת.²⁹ ספרה של סנטילי מעיד על מגוון רחב של אפשרויות חקר המחוות בספרות. מחוות לא

K. S. Santilli, *Poetic Gesture: Myth, Wallace Stevens, and the Motions of Poetic Language*, 22
New York 2002, p. xiii

שם, עמ' 3. 23
שם, עמ' 6. 24
שם, עמ' 10. 25
שם, עמ' 32. 26
שם, עמ' 33–34. 27
שם, עמ' 42. 28
שם, עמ' 108. 29

רק מתוארות בטקסט, מארגנות אותו ומפעילות את תנועות גופו של הקורא, אלא הן גם מבוצעות על ידי הטקסט עצמו.

ב

נראה שמחוות הן חלק אינטגרלי של המערכת המורכבת של הקריאה – הן מחוות המיוצגות בטקסט, שהן הנהירות יותר, הן מחוות המגולמות בשפה, בתחביר ובמטפורות או בתופעות קוגניטיביות אחרות, שהן תופעה מובנת מאליה פחות. מרק ג'ונסון וג'ורג' לייקוף הראו כי התודעה והלשון (וכן הכתיבה והקריאה) מבוססות על הניסיון הגופני, שכולל בין היתר תנועות, הניסיון המחוותי והמרחבי, וכך מטפורות ומושגים מופשטים רבים הם הרחבות של יחסים מסוימים בעולם הפיזי-הגופני. ג'ונסון הבחין בתבניות דינמיות שמארגנות ניסיון ותודעה, ואלו מכונות בפיו סכמות מגולמות או סכמות של דימוי והשלכות מטפוריות (embodied schemata, image schemata, metaphorical projections).³⁰ פול דין הרחיב את גבולות התאוריה של ג'ונסון ולייקוף ויישם אותה בדקדוק ובייחוד בתחביר. הוא טען שלא רק מושגים מושתתים על סכמות גופניות אלא גם תבניות תחביריות מושתתות על סכמות אלה.³¹

דייוויד ארמסטרונג, ויליאם סטוקן ושרמן וילקוקס קבעו על סמך מחקרים רבים מתחומים שונים כי מילה היא 'מכלול של מחוות שרירות המאורגנות בזמן'.³² הם בחנו מחדש ויישמו את התאוריה של פונולוגיה מחוותית ודינמיקת המשימות (task-dynamic), בתארם מחוות במושגים של משימות הדיבור. במחקרם רחב ההיקף טענו השלושה כי לשון צומחת מגוף, הן במישור האנטוגנטי והן במישור הפילוגנטי, מחוות מכוננות תחביר ומדוות בסיס להתנהגות חברתית ולהתארגנות היחסים בין סימנים, סמלים ומילים.³³ הם נשענו בין היתר על התאוריות של לייקוף ודין, שלפיהן דקדוק אינו אלא סכמה חזותית-מרחבית המושתתת על ניסיון האובייקטים הפיזיים, על היכולות הקוגניטיביות של זיהוי האובייקטים ועל תבניות מרחב ומודעות לגוף.

אדם קנדון טען כי הן הלשון והן המחוות המלוות את השימוש בלשון, דהיינו את הדיבור, צומחות ישירות מייצוגים מנטליים של דמויות ופעולות.³⁴ צ'רלס אוסגוד הניח כי ערוצי

M. Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, 30 Chicago and London 1987, p. xiv

P.D. Deane, *Grammar in Mind and Brain: Explorations in Cognitive Syntax*, Berlin and New York 1992 31

D.F. Armstrong, W.C. Stokoe and Sh.E. Wilcox, *Gesture and the Nature of Language*, 32 Cambridge 1995, p. 11

שם, עמ' 198. 33

A. Kendon, 'Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance', 34

תהלוך המידע הלשוניים והלא לשוניים משולבים באותה מערכת עומק קוגניטיבית.³⁵ ברנרד רימה ולוריס שיארטורה טענו כי כל אירוע חיצוני או מנטלי מפעיל יסודות ייצוגיים מוטוריים, חזותיים וקונצפטואליים, ופורש בכך רשתות ייצוגיות מורכבות.³⁶ בין היתר הם התבססו על מחקרים של אדמונד יקובסון מן השנים 1930–1931, שלפיהם ייצוג של פעולות מסוימות גורם לתנועות ועירות בקבוצות השרירים המזוהים עם הפעולות המיוצגות. פייר פיריין וז'אק דומיניק דה לאנוי דנו בגישות קוגניטיביות שונות לסוגיית היחס בין מחוות ללשון.³⁷ הם תיארו תהליכים סמנטיים ולא סמנטיים, מנגנון סיוע בין-חושי ותהליכים של יחסי גומלין מילוליים ומחוותיים בהבנת הדיבור ובעבודת הזיכרון, והגיעו למסקנה כי היחס בין מחוות לדיבור יכול להיות יחס של סיוע או של תחרות.³⁸ רוברט קראוס ואורי הדר בנו דגם קוגניטיבי של ייצור הדיבור והמחוות על בסיס דגם ייצור הדיבור של וילם לוולט (Willem J. M. Levelt).³⁹ הם טענו כי קיימות

מערכות קשורות של מושגים, למות, ייצוגים חזותיים-מרחביים ארוכי טווח וסכמות מוטוריות שמארגנות כך שהפעלתו של כל מושג עשויה לגרום להפעלתן של סכמות מוטוריות קרובות.⁴⁰

דייוויד מק'נל הניח כי קיימת אחדות קוגניטיבית עמוקה של מחשבה, לשון ומחווה. הוא פיתח תאוריה של נקודת הצמיחה (growth point), היחידה הקוגניטיבית שמאחדים בה התוכן החזותי והלשוני, ושמשמנת את כינונה של כל מחשבה-אמירה-תנועה חדשה.⁴¹ ייצור הדיבור-המחווה מתואר במושגים של מערכת דינמית, כאוטית, בעלת יכולת התארגנות עצמית,⁴² וכדינמיקה של בנייה ופירוק.⁴³ מחווה נתפסת כישות קוגניטיבית, כמחשבה

- M. R. Key (ed.), *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*, The Hague 1980, p. 224
- 35 Ch. E. Osgood, 'Things and Words' קי (שם), עמ' 258.
- 36 B. Rimé and L. Schiaratura, 'Gesture and Speech', R. S. Feldman and B. Rimé (eds.), *Fundamentals of Nonverbal Behavior*, Cambridge 1991, p. 267
- 37 P. Feyereisen and J.-D. de Lannoy, *Gestures and Speech: Psychological Investigations*, Cambridge 1991, pp. 76–77
- 38 שם, עמ' 103.
- 39 R. M. Krauss and U. Hadar, 'The Role of Speech-related Arm/Hand Gestures in Word Retrieval', L. S. Messing and R. Campbell (eds.), *Gesture, Speech, and Sign*, Oxford 1999, p. 103
- 40 שם, עמ' 105.
- 41 D. McNeill, *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*, Chicago 1992, p. 220
- 42 שם, עמ' 238–239.
- 43 D. McNeill, 'Triangulating the Growth Point: Arriving as Consciousness' מסינג וקמבל (לעיל הערה 39), עמ' 87.

עצמה.⁴⁴ על בסיס התאוריה של מק'נל (לצד התאוריה האנתרופולוגית של טכניקות גוף מבית מדרשו של מרסל מוס) עשיתי מחקר קוגניטיווי-אנתרופולוגי על המחוות המלוות את קריאת התורה ואת לימודה בקרב יהודי תימן; והמסקנה מן המחקר היא כי מחוות אלה הן חלק ממערכת מורכבת אך אחידה של זכירה-קריאה/דיבור-תנועה.⁴⁵ לצורך הסקירה הקצרה כאן התמקדתי בתאוריות הטוענות לאחדותן של הפעילות הלשונית והמחוותית. התאוריות האלה הונחו בבסיס דגם קוגניטיווי של תיהלוך מחוות מסוגים שונים בזמן הקריאה, והדגם מוצג בתרשים שבעמודים 416–417. הדגם מורכב מיסודות המוכרים היטב בפסיכולינגוויסטיקה, בפסיכולוגיה קוגניטיווית ובחקר המחוות. עם זאת ראיתי לנכון להוסיף לתרשים מספר הבהרות.

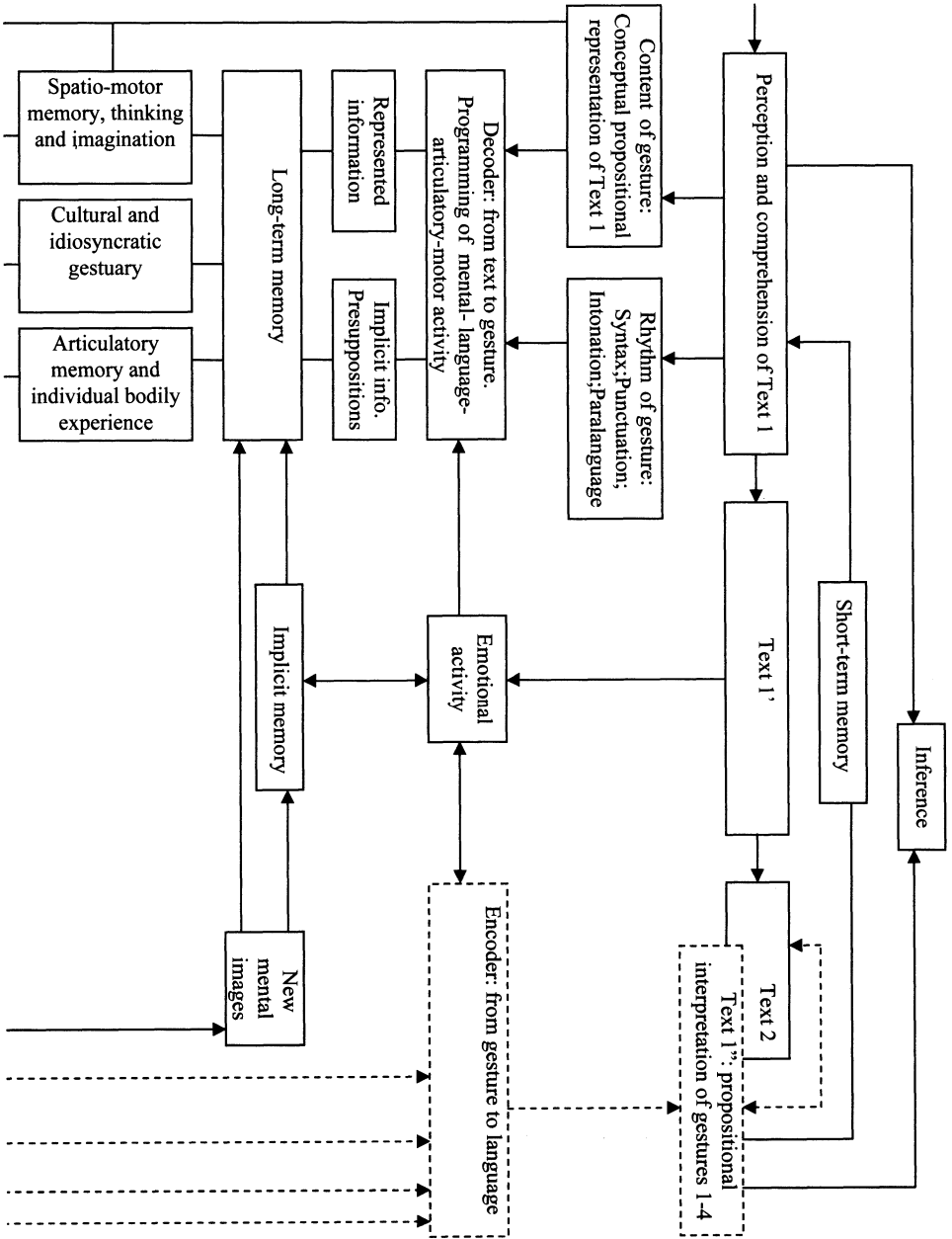
תיהלוך המחוות המיוצגת בטקסט 1 מתרחש בו-זמנית עם קריאת הטקסט שאחרי ייצוג המחוות (1–2). לכן הקורא עסוק בפתרון שתי בעיות: חלוקה חסכונית ומועילה של המאמץ ושל תשומת הלב שלו בין משימות שונות; סינכרוניזציה או התאמה לאחר בין הייצוג המנטלי של המחוות לבין הטקסט המייצג שנשאר מאחור לפי קצב התקדמות הקריאה. המחוות המיוצגת מפוענחת בשני ערוצים: התוכן של המחוות, כלומר מרכיביה הגופניים והמרחביים, מפוענח בערוץ הייצוגים הקונצפטואליים או הפרופוזיציונליים (משפטי חייו) של הטקסט; הקצב של המחוות, דהיינו ממדיה הזמניים, מפוענח בערוץ של תחביר, פיסוק ואמצעים בלתי מילוליים גרפיים אחרים בטקסט.

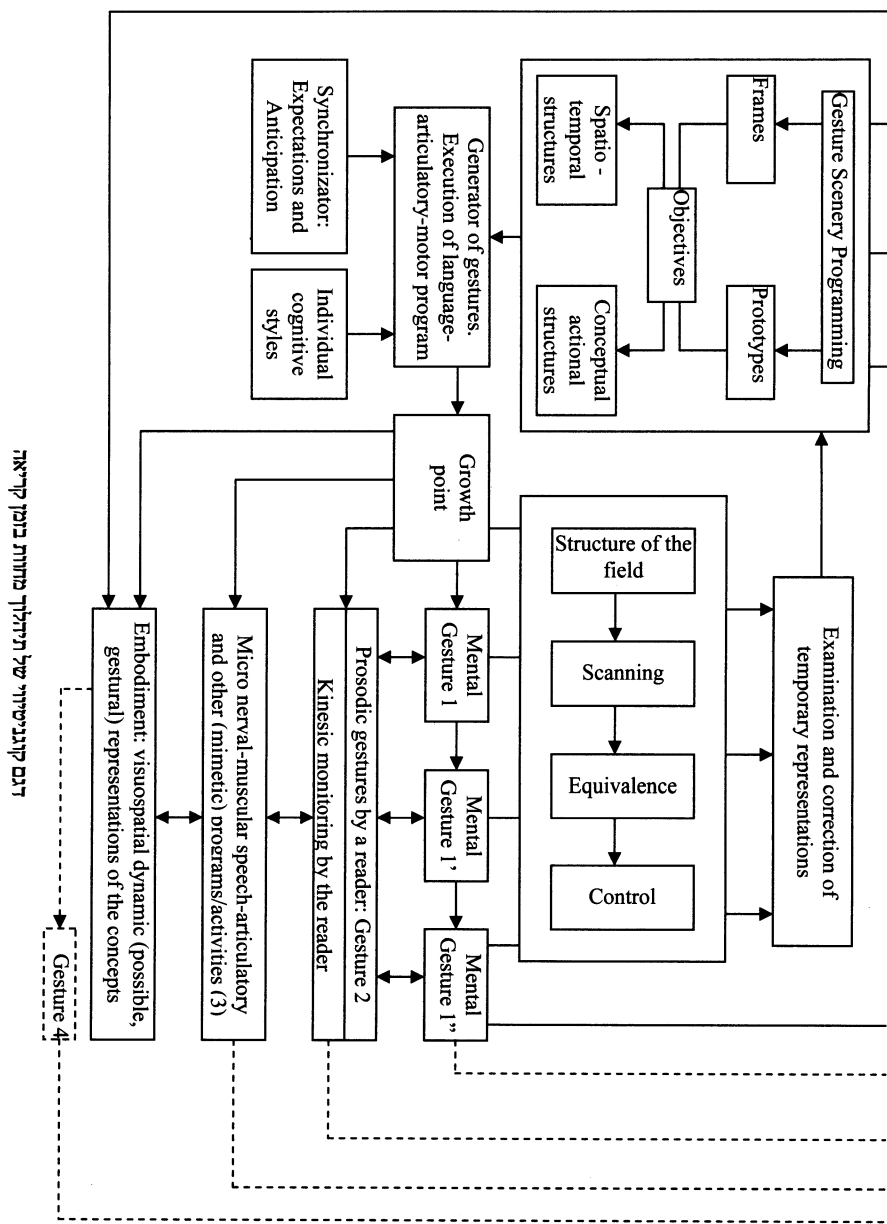
המחוות המיוצגת מפעילה אצל הקורא מערכת מורכבת של תהליכים מנטליים, לשוניים, הגייתיים (ארטיקולריים-פונטיים) ומוטוריים. בשלב הראשון של הפענוח מתממשים התהליכים הללו רק ברמה של תכנון. הגוף והמוח של הקורא מתגייסים אוטומטית לתגובה אקטואלית על המחוות, כאילו זו אינה ספרותית כי אם ראלית. תהליך היווצרות הייצוג המנטלי של המחוות מתחולל אפוא באותו מקום/זמן ובאותו מנגנון שבהם מתחוללת הפעילות המחוותית הפיזית של הקורא.

תכנון הפעילות מתחיל באיסוף מידע. הדגם הנוכחי, אינו מציע הסבר חד-משמעי לעבודת הזיכרון. ייתכן למשל, במושגים רשתיים, שהמחוות הספרותית יוצרת גירוי שמתפשט ברשת הקוגניטיווית-העצבית ומפעיל את הקשרים הרלוונטיים. כל אחד מהקשרים הללו משלב חוטי פעילויות שונות. כתוצאה מהגירוי המתפשט נוצרת פעילות גומלין בין הקשרים, כך ששטחים רחבים של הרשת נמצאים מעורבים בסופו של דבר

D. McNeill and S.D. Duncan, 'Growth Points in Thinking-for-Speaking', D. McNeill (ed.), *Language and Gesture*, Cambridge 2000, p. 156

R. Katsman, 'Gestures Accompanying Torah Learning/Recital among Yemenite Jews', *Gesture: The International Journal for the Interdisciplinary Study of Gestures and Nonverbal Communication* 7 (2007), pp. 1–19





בתגובה על הגירוי. איני עומד על הגרסה הזאת. מבחינתי חשובה התוצאה של השלב הזה: המחווה גורמת לתיהלוך נמרץ של המידע המחוותי – המיוצג והמובלע כאחד.

תיהלוך זה מתבסס על שלושה סוגים של זיכרון ארוך טווח:

א. זיכרון מרחבי-מוטורי, שעליו מתבססים החשיבה והדמיון המרחביים-המוטוריים, כגון דימוי הגוף של האדם וזיכרון תנועות הגוף בתלת-ממד של המרחב הסובב. הזיכרון הבסיסי הזה אחראי לתוכנות ביצוע תנועות הגוף הפשוטות לכאורה, כמו הליכה, והמורכבות מאוד, כמו מחול.

ב. אוצר המחווה (gestuary) האופייני לתרבותו של הקורא; אוצר זה כולל גם את המחווה הייחודית של הקורא או של אנשים המוכרים לו, כולל דמויות ספרותיות. מחווה מיוצגת שאינה שייכת לאוצר המחווה של הקורא עלולה שלא להיקלט כמחווה או להתפרש לא נכון.

ג. זיכרון הגייתי, האחראי לשמירת תוכנות הביצוע הגופני של דיבור ושל פרקטיקות אחרות, הדורשות לביצוען הרגלי גוף מופנמים היטב, לרוב בלתי מודעים. לכאן שייכים גם זיכרונות גופניים אינדוידואליים, נפוצים או ייחודיים, שנקלטים בלא מודעות ולאחר מכן נעשים חלק מהתנהגות גופנית יומיומית של הפרט, כמו למשל זיכרון מגע שד האם על הלחי, המתממש במחווה ובתנוחה של תמיכת הלחי בכף היד.

על בסיס זיכרון ארוך טווח זה המחווה הספרותית מפעילה את מערכת תכנון המחווה. אני מניח כי ייצוג מנטלי של מחווה מתהווה כתהליך דינמי שבשלב התכנון שלו זהה לתהליך ייצור המחווה הפיזית. בשלב זה יחידות מידע הניזונות מסוגים שונים של זיכרון מתגבשות לתסריט פעולה אחד. נראה כאילו הקורא מקבל משימה לבצע את המחווה. מחווה שהן חלק מאוצר המחווה של הקורא נשלפות מזיכרונו כמסגרת (frame) שלמה. במקרים רבים כשמדובר במחווה מפורסמת מאוד, כגון הרמת שתי אצבעות בתנועת V כסימן לניצחון, ייצוג המחווה יכול להתבסס על פרוטוטיפים, כגון דמותו של צ'רצ'יל כשהוא עושה את סימן הניצחון. כשמחווה אינה מוכרת לקורא, מערכת התכנון בונה את ייצוגה ממסגרות ופרוטוטיפים קיימים. סביר להניח שבמקרה זה תיהלוך המחווה יימשך זמן רב יותר וישפיע על המערכת הקוגניטיבית-הרגשית בכיוון של דיסאוריינטציה, אולי אפילו יגרום אי הבנה ומבוכה, שתהפוכה לחלק אינטגרלי, לעתים חשוב ביותר, של חוויית הקריאה. בכל מקרה כפי שרואה זאת המדע הקוגניטיבי היום, התכנון בהכרח משלב את היעדים של הפעולה. בשלב הנדון של תיהלוך המחווה הספרותית היעד הכללי נתפס כביצוע הולם, יעיל וחסכוני של משימת המחווה. היעדים הפרטיים יותר קשורים לפתרון משימות פרטיות יותר, כגון תיאום בין הדמות הספרותית, ממדי הגוף שלה, יחסיה האנושיים, המרחביים והסביבתיים, כפי שכל אלה נתפסים על ידי הקורא. היחסים הללו מרכיבים תבניות משני סוגים: תבניות של מרחב וזמן ותבניות של רעיון ופעולה. במילים אחרות, חוליות בודדות של מידע שנשלפות מהזיכרון ארוך הטווח נקשרות לתסריט מחווה אחד, המארגן לפי

תפיסותיו של הקורא את התנועה – את השינוי של צורת הגוף במרחב ובזמן בהתאם למטרה מסוימת, סמויה או גלויה. סביר להניח כי הייצוג המנטלי של מחווה מושפע גם מהתפיסות, מהרעיונות המופשטים, מהאמונות ומהדעות הקדומות של הקורא. ככל הנראה פענוח התוכן הקונצפטואלי של הטקסט 1 כרוך בלא הפרד בייצוג המנטלי של המחווה המתוארת. האחדות הזאת מבוססת על אופייה של הלשון, אשר משמעות המילים בה כרוכה בתכונות הגייתיות ומוטוריות של ביצוע המילים בדיבור. האחדות של הלשון והתנועה ברמת התכנון מתממשת במה שכינה מק'נל נקודת הצמיחה – הכינון של המחשבה, הדיבור, המחווה הפיזית וכן, אני מוסיף, של המחווה המנטלית.

בנקודת הצמיחה מופעל מנגנון ייצור המחווה. בזמן הקריאה הקורא מתהלך מחוות מסוגים שונים, שאינן רק קשורות זו בזו אלא נובעות ממקור אחד. התיהלוך מתקדם בשלבים ונשלט על ידי גורמים שיידונו בהמשך. ואלו סוגי המחווה:

א. מחוות מנטליות – ייצוג מנטלי של המחווה המתוארת בטקסט.
ב. מחוות פיזיות – איקוניות, פרוודיות ואחרות – המבוצעות בעקבות קריאת תיאורי המחווה או כל טקסט אחר.

ג. מיקר־מחווה – תנועות זעירות בלתי מודעות של שרירים, בדומה להדהוד (echoing) או להשתקפות (mirroring) האופייניים לתקשורת פנים אל פנים, בעיקר תנועות מנגנון הדיבור ותנועות איברים בלומות, המחקות בצורה עוברית את התנועות של הגיית המילים הכתובות או של ביצוע התנועות המתוארות.

ד. מחוות של התגלמות – ייצוג חזותי־מרחבי דינמי, מחוותי של מילים וביטויים שאינם מתארים ביצוע פיזי של מחווה; לכאן שייכות גם מטפורות מחוותיות, כגון 'להרים ידיים' במשמעות של להיכנע, להפסיק להתאמץ, כשאין מדובר בביצוע של המחווה.

אף שהמערכת כולה ניוונה ממידע בצורה פרופוזיציונלי (הטקסט הנקרא), הקלט (input) של מנגנון ייצור המחווה מורכב בעיקר ממידע בצורה פיגורטיווית (או אנלוגית), המתקבל כפלט (output) של מנגנון תכנון המחווה. בעוד שהקריאה היא תהליך רציף, המחווה המנטליות נוצרות באופן קפיצתי, כתוצאה של עיבוד יחידות מידע מקוטעות המתגבשות בצורה הפרופוזיציונלית. במילים אחרות, כשלמנגנון התכנון מגיע מינימום המידע הדרוש לייצוג מחווה, 'נדלקת' בתודעתו של הקורא תמונת המחווה, והיא מקבעת את המרכז המשמעותי של המחווה – את ההינף או את הסיום שלה. ברגע זה הקורא מתמודד עם המשימה של סינכרוניזציה בין התמונה הזאת לבין המידע הפרופוזיציונלי שממשיך ומגיע ברצף ללא הרף. ככל שהקריאה מתקדמת, ומידע נוסף מוזן במערכת ייצור המחווה, הייצוג המנטלי של המחווה הנתונה משתנה, או ליתר דיוק מוחלף בייצוג חדש – מודיפיקציה בהיקף זה או אחר של הייצוג הקודם. הייצוגים הזמניים נשמרים בזיכרון קצר הטווח של הקורא לחלקי שניות או לשניות בודדות, עד להשלמת המחווה המנטלית. מה שמאפשר את הסינכרוניזציה הוא היכולת של הקורא לצפות מראש את התפתחות המחווה. הציפיות של הקורא מתבססות

על שני יסודות עיקריים: הניסיון המחווה, המאפשר לבנות ייצוג מנטלי של מחווה מוכרת שלמה על סמך חלק ממנה, והניסיון הלשוני, שבעזרתו הקורא צופה מראש תבניות לשוניות מסוגים שונים, ובין היתר את אותן התבניות שמשמשות לייצוג המחווה.

להתהוות המחווה המנטלית אופי מעגלי: בכל צעד, עם כל שינוי נוסף בייצוג, המערכת בודקת את עצמה, דהיינו בודקת את מידת הסינכרוניזציה ואת איכותה ברמת ההבנה הכוללת (inference). אך עוד לפני כן היא בודקת את התאמת הייצוגים הזמניים לציפיות, וכשהיא מבחינה בטעות, היא מחזירה את הייצוג למנגנון התכנון, מתקנת ומשכללת את הייצוג המנטלי החדש. הייצוג המנטלי הסופי המתוקן הוא זה שייזכר בזיכרון ארוך הטווח כמחווה המיוצגת. כל סוגי המחווה המיוצרות בקריאה עוברות תהליך של תיקון עצמי. תהליך זה, בצורה גלויה ולעתים אף מודעת, אופייני למחווה הפיזיות: לשם כך מיועד מנגנון הבקרה (monitoring) של השתקפות המחווה בעיני הקורא. כל סוגי המחווה יכולות להיות מקודדות בחזרה למתכונת הפרופוזיציונלית, כלומר להתפרש על ידי הקורא בצורה של משפטים לשוניים או חלקי משפטים, שמרכיבים מעין טקסט-צללים (טקסט 1) או הדהוד של הטקסט הראשוני, שבו החל תיאור המחווה (טקסט 1). הטקסט הפנימי הזה, התוצאה של הקידוד ההפוך של המחווה, בא במגע בלתי אמצעי עם קטע הטקסט החדש (טקסט 2), בזיכרון קצר הטווח הוא חוזר אל טקסט 1 ויוצר בסופו של התהליך בסיס רחב ומורכב להבנת המחווה ולהבנת הטקסט בכלל (מ 1 עד 1, עם השפעה צפויה על הבנת הטקסט 2).

בניית המחווה המנטלית וביצוע כל שאר המחווה הנדונות מתקדמים בארבעה מהלכים: (א) הקורא מגדיר את השדה, כלומר קובע גבולות וירטואליים ומבנה של התחום שבו נוצר או ייווצר בהמשך, בהתאם לציפיות, הייצוג המנטלי של המחווה; (ב) הקורא סורק את התחום, כלומר 'קורא' בפועל, אוסף ומסמן לו את הנתונים הרלוונטיים לייצוג הנתון; (ג) הקורא מזהה את אוסף הנתונים (פריטים ואפיוניהם) כמחווה מוגדרת זו או אחרת, בעלת תכונות דינמיות, גופניות ומרחביות מסוימות; (ד) הקורא מקבל שליטה על הייצוג המוגמר, בודק אותו ובמידת הצורך חוזר על כל התהליך מההתחלה על מנת לתקנו בעזרת מנגנון תכנון המחווה. כל ייצוג מנטלי מתקבל כתוצאה של מספר סיבובי זיהוי (או בנייה) חוזרים. מהירות הזיהוי תלויה בכישורי הקורא ובתכונות הטקסט.

על בסיס הדגם הקוגניטיבי של תהליך המחווה הספרותיות, ניתן לגבש שיטה ייחודית לחקר המחווה המתוארות בטקסט. השיטה מבוססת על הרעיון שאפשר לחלק את השדה של הייצוג המנטלי של המחווה לשלושה תחומים: הכנה למחווה, במת המחווה (כולל כניסה ויציאה), ורושם שמשאירה המחווה בסיומה (ראו בתרשים). ניתוח המחווה ממוקד בעיקר בסביבה המקומית של במת המחווה, אך הוא מתבסס במידה ניכרת גם על מידע הנאסף בסביבה הכללית של המחווה, העשויה לכלול יסודות שלא דווקא קשורים מידית למחווה או לגוף בכלל.

להלן תכנית לניתוח מחוות לפי השיטה המוצעת:

- א. לפני המחוה:
 1. איסוף מידע כללי: לשוני, פארא-לשוני, אנתרופולוגי, פסיכולוגי, פרגמטי, מרחבי-מוטורי, גופני-תרבותי.
 2. תצורת הסביבה הכללית ותצורת הסביבה המידית על סמך המידע הכללי.
- ב. תיהלוך המחוה – מיקרוגנזיס:
 1. כניסה לבמת המחוה.
 - (1) הבחנה באמצעי התוכן ובאמצעי הקצב.
 - (2) הבחנה במידע מיוצג ובמידע מובלע. הגדרת תצורת הזיכרון (אוצר מחוות וכ').
 - (3) תיאור תסריט המחוה: מסגרות ופרוטטיפים, מטרות, תבניות של מרחב-זמן ושל מושגים-פעולות.
 - (4) הבחנה בציפיות ותחזיות.
 2. תיהלוך הייצוגים הזמניים של המחוה.
 - (1) הגדרת השדה והבחנה במבנה שלו:
 - א) תלות המחוה בשדה.
 - ב) תיהלוך קליטת המחוה.
 - (2) סריקה:
 - א) סריקה חזותית של הטקסט.
 - ב) סריקה חזותית-מנטלית של ייצוגי המחוה.
 - ג) פעולת גומלין של שתי הסריקות הללו.
 - (3) זיהוי:
 - א) תיהלוך המאפיינים.
 - ב) תיהלוך הקטגוריות – כמותן ורוחבן.
 - ג) תיהלוך המורכבות.
 - ד) תיהלוך הקונצפטואליזציה – מופשטות/מוחשיות.
 - ה) תיהלוך של ניסיון חריג, דו-משמעי או בלתי ודאי.
 - (4) שליטה:
 - א) תיהלוך של בדיקת השערות ושל קבלת החלטות (אימפולסיוויות/רפלקסיוויות).
 - ב) תיהלוך של סוגי הפעילות ושל חלוקת תשומת הלב ביניהם; סינכרוניזציה.
 - ג) תיהלוך הרגשות.

3. יציאה מבמת המחווה.

- (1) וידוא הייצוג הקבוע החדש ומיון המחווה לפי הסוג.
- (2) פרשנות הייצוג הקבוע נוכח טקסט המוצא (טקסט 1).
- (3) פרשנות הייצוג הקבוע נוכח טקסט החפיפה (טקסט 2).
- (4) ידע ביציאה – מסקנות.

ג. אחרי המחווה

1. עדכון תצורת הסביבה.
2. מחוות חוזרות, תבניות, שרשראות.
3. השוואת המחוות והסקת מסקנות הנוגעות ליצירה או לחלק ממנה, לאמן או לתקופה ביצירתו, לסוגות ולספרות.

אציג להלן שתי דוגמאות של חקר המחוות, אשר מבליטות את היבטיו השונים. פואטיקת המחוות של עגנון ראויה למחקר מקיף, אך במאמר זה אוכל רק להעיק מבט חטוף במעברת המחוות של הסופר.

ג

'אחות'

נעמן, גיבור הסיפור 'אחות', פקיד מיפו, משורר ושובר לבבות, מחפש אהבה אמיתית ומוצא אותה לפתע אצל אחותו. המסע המיסטי או הפסיכואנליטי של הגיבור מגיע לשיאו ולהשלמתו במחוות המפתח המתוארת בשורות האחרונות של הסיפור:

ופתאום חבלו עיניו דמעות ואהבה אשר לא ידע עד הנה זרחה על הדמעות. נעמן נטל את יד אחותו והרימה למעלה כלפי פיו. ופתאום שחה ונתן פיו עליה ונשק לה נשיקה ארוכה.⁴⁶

מה שמכין את המחווה הוא ההבניה ההדרגתית של התנהגות גופנית, אשר מדחיקה ומחליפה את הדיבור ככל שמתקרב הגיבור אל אחותו. בהגיעו אל ביתה, 'דומם דפק על הדלת' (עמ' 317), וכשנכנס פנימה 'נעמן רעד' 'זמלה אין בפה לדבר דבר' (עמ' 318). גם כשמתגבר נעמן על הדממה ומדבר אל אחותו, היא 'לא ענתה דבר' (שם). קולו של נעמן מנוכר ומיותר במקום הזה. הדיאלוג האמתי מתרחש בסימנים גופניים: נעמן 'יחכה לאמרי פיה וקולה לא ישמע', אך הוא 'הרגיש את ניד עיניה' (שם). המתח גבוה מדי, נעמן בוכה, ועם זאת מנסה

46 ש"י עגנון, 'אחות', על כפות המנעול (כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ג), ירושלים תשנ"ח, עמ' 319. מראי מקום בסיפור יובאו להלן בגוף המאמר.

למצוא 'דבר לדבר בו, למען ספות המלה את הרושם' (שם). אך הדיבור מזויף, רק הגוף מגלה את האמת, ודיאלוג העיניים בין השניים בונה את הכניסה לבמת המחווה המרכזית: 'היא רעדה, היסיבה עיניה ואשר לא אמרה בפיה הגידו עיניה, כי אין אדם בארץ אשר טובה אחרינו. נעמן שמע את אשר שמע ויעצום את עיניו מכובד השמועה' (עמ' 318–319). המחבר מתרגם כביכול את הדיאלוג הבלתי מילולי למילים. אני יודע עד כמה התכסיס הזה מוצלח, אך דבר אחד ברור: הוא מבליט את מחוות הסיום כאירוע בלתי מילולי שאין ושללא יכולה להיות לו מקבילה לשונית, שתיאורו חייב להיקטע באופן דרמטי בתהייה ובשתיקה של מבוכה ושגב.

את מחוות השיא מכינות מחוות קודמות. מחוות השחייה מוטרמת על ידי מטפורה מחוותית בתחילת הסיפור: 'ישחו כל בנות השיר מפני בנות הארץ' (עמ' 316). מאוחר יותר מתוארת האחות כ'שחה באפס כח' (עמ' 317). חשובה מאוד המחווה הספונטנית של נעמן: 'אכן עוד היום גדול אמר נעמן בלבו ואני אמרתי לא אראה טובה עם ערב. ומדי דברו שלח שמאלו בין לתלתי שערותיו' (עמ' 316). מחווה זו, מתאם גוף (adaptor) טיפוסי ונפוץ, משקפת מתח, עצבנות קלה, מבוכה, והיא חושפת את מצב רוחו האמתי של נעמן, בניגוד לנימה הדון ו'ואנית של השיח הפנימי שלו. מגע היד בראש יכול להתפרש כשריד כמו-גירוי אדיפלי של זיכרון מגע האם. סברה זו מקבלת חיזוק בהמשך: 'זה שנתיים ימים אשר עזב את בית אביו. נפשו התגעגע כתינוק על קרוביו' (עמ' 317). האירוע הבלתי מילולי של המפגש בין האח לאחות, המטרים את סצנת הסיום, מופיע בזיכרוננו של נעמן: 'פתאום נזכר נעמן כי בעודנו נער נסע מבית אביו ובשובו גם הבית על יושביו, אך אחותו עמדה על הסף, תחת שער הכבוד אשר עשתה מענפי האורן ותקפוץ לקראתו ברננה רות אהבה ונעורים ותפול על צואריו ותשקרו. והוא הוא הדפה' (שם). סצנה אילמת זו מכינה את מחוות הסיום על דרך ההנגדה: רווי אהבה, רועד ובוכה, נעמן הוא זה שבסוף הסיפור בא לקראת אחותו, משתחוה ומנשק את ידה.

מה מקורותיהן של שתי המחוות המרכיבות את מחוות הסיום, השחייה ונשיקת היד? מחוות השחייה אוניוורסלית ונפוצה ברוב התרבויות, והיא מביעה כניעה, כבוד, ברכה לשלום וכדומה. זו אחת המחוות השכיחות ביותר בתנ"ך ובמנהגי התפילה, ומכאן חשיבותה המיוחדת. שחייה, קידה או השתחוות הן הצורות המתונות של המחווה הקדומה של נפילת אפיים. אורי ארליך ציין כי המקורות התנאיים והתלמודיים מקפידים על הבחנה בין השתחויה וכריעה כמחוות פולחן לבין שחייה כמחווה שולית.⁴⁷ בתפילה, הנתפסת כמעמד פנים אל פנים מול השכינה, מיוחסת לקידות משמעות רוחנית ומינית גם יחד.⁴⁸

47 א' ארליך, 'כל עצמתי תאמרנה': השפה הלא מילולית של התפילה, ירושלים תשנ"ט, עמ' 31–32.
48 M. Verman, *The History and Varieties of Jewish Meditation*, Northvale N.J. and London 1996, pp. 78–80

רש"י הדגיש כי קידה אינה צריכה להיראות ככובד.⁴⁹ לפיכך הקידה הנשגבת של נעמן מנוגדת בהחלט לשחייה באפס כוח של אחותו. שחייה קשורה לעתים למחווה טקסית חשובה אחרת – לנשיאת כפיים. למשל: 'ויברך עזרא את ה' האלהים הגדול ויענו כל העם אמן אמן במעל ידיהם ויקדו וישתחוו ליהוה אפים ארצה' (נחמ' ח 6). סנטילי שייכה כאמור את השחייה למחוות הכפיפה, המסמנות כמיהה אל הנעדר, ניסיון גואש להחיות ולהחזיק את האהוב הבלתי נתפס. הגדרה זו גראית תקפה גם לביטוי הרגש הדתי וגם לביטוי אהבת נעמן לאחותו. מאיר גרובר ציין כי אחת ההצעות לאטימולוגיה של המילה 'השתחוה' היא המילה 'חוויא' בארמית, דהיינו נחש.⁵⁰ גרובר וארליך תיארו את מנהגו של רב ששת: 'רב ששת, כי כרע – כרע כחזירא, כי קא זקיף – זקיף כחוויא' (רב ששת, כשהיה כורע – כורע כחזיר, כאשר זוקף – זוקף כנחש).⁵¹ אברהם אבן-שושן הביא אטימולוגיה ארמית אחרת, 'שְחָא', וקושר את שח"ה לשח"ח ושו"ח.⁵² האטימולוגיה של אבן-שושן מקרבת את השחייה לשחת ומחזקת בכך את הפרשנות של סנטילי למחווה. האטימולוגיה שהביא גרובר קושרת לשחייה בקשר אסוציאטיבי את מוטיב הנחש והחטא הקדמון. מוטיב זה מקבל משנה תוקף נוכח הרהורי של המספר (אולי של נעמן עצמו) סמוך מאוד לסצנה האחרונה: 'והדממה שבה כבראשית. זאת הדממה כשנפשו של אדם סולדת מפני מאויים, כי יודע הוא את צוקת היגון שאחריהם, לא יחת מפני היגון כי טוב הוא מן התשוקה' (עמ' 318).

האטימולוגיה שהביא גרובר גם מניחה בסיס לספקולציה מרתקת על מקור המילה 'מחווה' עצמה. אם מקורה לא רק בחו"ה (חו"א) אלא גם ב'חוויא', תתפרש המחווה כתנועה של נחש, כפיתוי והחטאה, כלומר כתשליל פרשנותה של סנטילי. ניתן לראות את האטימולוגיה הזאת כהיבט נוסף של הסלידה מפני המחוות בתרבות היהודית-הנוצרית, אם תרבות זו ניוונה מזיכרון החטא הקדמון. אך בהקשר הקונקרטי של הסיפור עצמו, בהקשר חיפושיו של הגיבור אחרי אהבה אמיתית, דרך הפרשנות הסבירה יותר היא זו שסללה סנטילי: מחוות השחייה של נעמן מסמנת את הכפיפה המיוסרת לקראת האהובה הנעדרת. לדברי סנטילי זו המחווה של השירה עצמה. סנטילי ייחסה לקביעה זו מידה מסוימת של מטפוריות, אך סיפורו של עגנון מממש אותה במלוא הציריות הפיזית והאישיותית, כי הרי נעמן הוא משורר.

בתיאור המיקרוגנוזיס של המחווה יש להבחין תחילה באמצעי התוכן ובאמצעי הקצב. אחזור ואביא את המשפטים המרכיבים את במת המחווה: 'נעמן נטל את יד אחותו והרימה למעלה כלפי פיו. ופתאום שחה ונתן פיו עליה ונשק לה נשיקה ארוכה'. את תוכן המחווה

49 שם, עמ' 83.

M.I. Gruber, 'Aspects of Nonverbal Communication in Ancient Near East', Ph.D. 50 dissertation, Columbia University, University Microfilms, Ann Arbor, 1977, p. 84

51 בבלי, ברכות יב ע"ב; ראו: ארליך (לעיל הערה 47), עמ' 55.

52 'שחה', א' אבן-שושן, המלון החדש, ה', ירושלים תשנ"ז, עמ' 1800.

בונים ייצוגי הגוף וייצוגי התנועה. ייצוגי התנועה הם: נטל, והרימה, שחה, נתן, נשק; וייצוגי הגוף: יד, פיו, פיו. מבחינת התוכן לפנינו מחווה אירופית טקסית, קונוציונלית ונפוצה מאוד (לפחות עד תחילת המאה העשרים, ובמזרח אירופה עד היום) – נשיקה של גבר לידה של אישה. התפקיד החברתי שלה – ברכת שלום, אך היא משמשת גם לביטוי רגשי כבוד והערצה. מחווה זו משמשת להבעת כבוד והערצה אף במזרח, והיא מקובלת בתרבות המזרח בין גברים, למשל בין תלמיד למורה. לכאורה במקרה הנדון מיוצגת מחווה אירופית, אך אני מניח כי בעטיפה האירופית מוצפנת כאן מחווה מזרחית. אפשר לראות את דרכו של נעמן לאורך עלילת הסיפור כמסע חניכה מיסטי של מתלמד לקראת אקסטזה והארה. באקסטזה המיסטית היסוד הארוטי בלתי נפרד מהיסוד הרוחני, ואכן השילוב הזה יכול להסביר את ההתרגשות הבלתי רגילה של נעמן בעמדו מול אחותו. האחות מופיעה כשכינה וכמורה רוחנית גם יחד. אם כן שחייתו ונשיקתו של נעמן מתפרשות כקידה לפני השכינה כמו בתפילה או כנשיקה של תלמיד ליד המורה. ובכן כבר ברמת התוכן מאופיינת המחווה הנדונה בריבוי משמעויות, והיא אף יוצרת בעיה לא פשוטה: הקורא לא רק מתלבט בין משמעויות שונות, אלא גם מתמודד עם קשיים רגשיים, כגון התודעות אל גילוי עריות רוחני-מיסטי, שהוא ודאי למדי בטקסט, ואולי גם גילוי עריות פיזי, שאינו ודאי כלל אך נרמז בעצמה בלתי מבוססת באווירה וברקמה הרגשית של הסיפור. המחווה, אף שלא ברור כלל וכלל מה טיבה ומה תוכנה הרוחני והפיזי, הופכת למוקד משמעות הסיפור. אכן נעמן מגלה מקור של אהבה במפגש עם אחותו, אך האחות אינה אובייקט האהבה, כי אם מקום היעדרה של האהבה, סימן אי האפשרות להשיגה. לאמתו של דבר, נעמן לא מנשק את אחותו; הנשיקה מבטאת אהבה, אבל אין זאת אהבה לאחותו (ולראיה השימוש הבלתי מיוחס במילה 'אהבה' במשפט 'אהבה אשר לא ידע עד הנה'). המחווה מסמנת דווקא את אי האפשרות להשלים את המחווה. היא רק נְקִטוֹר של כוח ותשוקה. היא אשליה. אך באורח פלא באשליה זו הגיבור מממש את עצמו ומגיע לשיאו הרגשי והאנושי.

גם מבחינת הקצב המחווה הנדונה מעוררת תהיות. זרימת המחווה הזאת אמורה להיות פשוטה, רציפה ומובנת מאליה. לעומת זאת המחבר יוצר דינמיקה מקוטעת, מתוחה וסוערת בעת ובעונה אחת. שני השלבים של המחווה מתוארים במשפטים נפרדים והם מובדלים היטב באמצעות עצירה קצרה אך ניכרת מאוד. במשפט הראשון נעמן מרים את יד אחותו כלפי פיו. מה יכול להיות יעדה של התנועה הזאת אם לא נשיקה? עם זאת המשפט השני פותח במילה 'ופתאום' ויוצר בכך רושם של התפתחות בלתי צפויה. כמובן לקיטוע הזה יש משמעות פסיכולוגית: עד הרגע האחרון נעמן אינו יודע מה הוא מחפש אצל אחותו, למה נטל את ידה, למה הרימה למעלה כלפי פיו. יסוד הפתאומיות אינו חלק אינטגרלי של המחווה, אלא מיוחס לביצוע, לדינמיקה הפסיכוסומטית של התממשות המחווה בִּזְמַן בהתנהגותה של האישיות הקונקרטית. ניתוח קצב המחווה מעיד כי אין היא טקסית כי אם ספונטנית, ולכן היא מגלמת את התנועות הנפשיות האינדיווידואליות של הדמות.

במושגים של קריסטין סנטילי נוכל לומר כי המילה 'פתאום' מציינת שינוי חד במהות המחווה: נטילת יד אחותו והרמתה למעלה כלפי פיו הן מחוות של איסוף שמיעודות לכינון העצמי, ואילו השחייה הפתאומית היא מחווה של כפיפה שמיעודת לכינון האחר. יש להניח שהשינוי הזה בטיב המחווה מבטא שינוי אתי-קיומי-פסיכולוגי בתודעת הגיבור.

קצב המחווה אטי, מתמשך ואלגנטי. כל אחד מחלקי המחווה בנוי משני שלבים, כך שיש סימטרייה הן בין החלקים והן בתוכם: 'נעמן נטל את יד אחותו' – סוף שלב ראשון – צוורה – 'והרימה למעלה' – צוורה קצרה, הפתעה – 'כלפי פיו' – סוף שלב שני. סוף החלק הראשון – השהיה, התלבטות, אי ודאות, ציפייה. 'פתאום שחה' – סוף שלב ראשון – צוורה, הפתעה, מימוש/ביטול של ציפייה – 'ונתן פיו עליה' – צוורה קצרה, שחרור/הגברת המתח – 'ונשק לה נשיקה ארוכה' – סוף שלב שני, סוף החלק השני. המבנה התחבירי הסימטרי וההרמוני מזכיר באלגנטיות שלו את הטקסט המקראי או מקדש יווני. בהתאם לאווירה שבסיפור, התנועות מיוצגות כממושכות בזמן, וזהירות, אך עם זאת אוצרות בתוכן עצמות רגשיות בלתי צפויות. כל חלק של המחווה מתואר במשפט שלם. המחווה פועמת במקצב לירי ונשגב. הסגנון הפיוטי של המשפטים, החריזה העדינה בין חלקיהם השונים ובתוכם, מעצימים את הרושם. המחווה מסתיימת בחריזה תנועתית ופתוחה, המחקה את הצליל הממושך א-ה-ה – אולי אנחה או אנקה ואולי נשימה לרווחה או נהמת הנאה.

כל מחווה ספרותית, מכורח אופייה הטקסטואלי, מכילה מידע משני סוגים – מיוצג ומובלע. הבחנה בחומרים הללו יכולה להועיל בהמשך, בנייתו בייצוג המנטלי ותיאורו. עד כה התבסס הדיון על המידע המיוצג בלבד לכאורה. אך טיבו של המידע המובלע שהוא משולב תמיד ובאופן הכרחי בתיאור המחווה, בלעדי אין הייצוג אפשרי. למשל המשפט 'ותקפוץ לקראתו [...] ותפול על צוואריו ותשקוהו. והוא הוא הדפה' מכיל מידע מובלע על ידיו של נעמן, שבהן הדף את אחותו וכן מידע מובלע על ידיה המחבקות את צווארו. וגם תיאור מחוות הסיום, 'נעמן נטל את יד אחותו והרימה למעלה כלפי פיו', מכיל מידע מובלע על ידו של נעמן, אף שאין היא מיוצגת במילות הטקסט. אי אפשר לדמיין את המחווה הנתונה בלי לדמיין את ידו של נעמן. כמו כן אין מתואר האופן הספציפי שבו מחזיק נעמן ביד אחותו. עם זאת המידע אינו חסר בטקסט, אדרבה, הוא נמצא בייצוג המנטלי החזותי של המחווה. ייצוג זה מתהווה בתודעה כתמונה שלמה, ללא פערים, וזאת הודות לזיכרון מיוחד שניתן לכנותו אוצר המחווה. אם הקורא מורגל בנשיקת יד אישה או ראה את המחווה בחייו החברתיים או בתחליפיהם הייצוגיים כמו תאטרון וקולנוע, היא חלק מאוצר המחווה שלו, ובעת קריאת המשפט הנדון היא משוחזרת בזיכרונו מיד כתמונה שלמה. נוסף על כך הקורא מדמיין בצורה תקינה ומלאה את חלקי הגוף השונים המשתתפים במחווה, את היחסים ביניהם ואת תנועותיהם במרחב, לא רק משום שהוא שומר בזיכרונו החזותי ייצוגים חזותיים שונים של המחווה, אלא גם משום שהגוף שלו זוכר תנועות, נגיעות ויחסים אינטרה-גופניים, אינטר-גופניים ומרחביים. למשל בקריאת המחווה הנדונה לא זו בלבד

שמונת המחוות נשלפת מאוצר המחוות, כי אם גם גופו של הקורא, אולי ידיו ושפתיו, נזכר במחוות. תגובתו הגופנית של הקורא תלויה כמובן בניסיונו המחוותי. התגובה של מי שנישק/ה ידיים תהיה שונה מתגובה של מי שנישקו לווה ידיים.

במשפט הנדון המידע על ידו של נעמן מובלע, ואילו המידע על תנועת ידו מיוצג. גם במשפט הבא מיוצגת התנועה, שחייה, אך הגוף, למשל הגב, אינו מיוצג. לכאורה העובדה הזאת טריוויאלית, כי הרי המחוות מקבלות את שמותיהן (ומשמעיותיהן) מתנועות, כגון השתחוות או נשיקה. עם זאת באותם המשפטים עצמם יש גם סוג אחר של ייצוג מחווה – 'נתן פיו עליה'. אמנם המחוות משוכפלת באמצעות ייצוג תנועת, 'נשק לה נשיקה ארוכה', אבל השכפול הזה אינו מוחק את הרושם שמשאיר הייצוג הקודם – התקפות והמלאות של נוכחות הגוף. לשם יצירת הרושם הזה הוכנס הפה כייצוג מפורש כבר בסיום המשפט הקודם. ובכן ההבחנה בין מידע מיוצג למובלע מעלה את השאלה מהו ההבדל בין המחוות 'נשק לה נשיקה' למחוות 'נתן פיו עליה'. ההבדל עשוי להתבטא במישורים שונים. במישור הקוגניטיווי השאלה היא במה שונה תיהלוך הקוגניטיווי של שתי המחוות, הזהות לכאורה. במישור הפואטי-האסתטי השאלה היא במה שונה הרושם האמנותי של שתי המחוות. במישור הסמיוטי השאלה היא מה ההבדל בין שתי המחוות במשמעות ובדרכי המסומן. המשך הניתוח יאפשר לענות על שאלות אלה.

השלב הבא של הניתוח הוא תיאור תסריט המחוות. מטרתו בשלב זה להציג את תהליך היווצרות המחוות כשרשרת פעולות רציפה, מובנית, גיונית ותכליתית. התהליך מוביל להרכבת תבנית של רעיון-פעולה אחיד וקוהרנטי מיסודות מרחביים, זמניים, גופניים ותנועתיים בודדים. יסודות אלה פוזרים בכל שטח הכנת המחוות וכוללים במקרה הנדון: חדר חשוך ובו חלון, מבטים, רטט עפעפיים ורגישויות הדדיות, פטפט קל בתחילת הסיפור ודממה כבדה בסופו, זיכרונות נעמן על פגישתו עם אחותו בנעורים, חיבוקה ונשיקתה, לחץ בלב וזעזוע בגרונו של נעמן, דמעות, תנוחת הישיבה של האחות ותיאורה החיצוני, אצבעותיה באמצע הסיפור וידה בסיומו, פיו של נעמן, ידו בין תלתלי שערותיו בתחילת הסיפור וידו הנעלמה המחזיקה ביד אחותו במחוות הסיום, שחיות שונות – של 'בנות השיר מפני בנות הארץ' בתחילת הסיפור, של האחות 'באפס כח' באמצע, ושל נעמן מפני אחותו בסוף. על כך ניתן להוסיף את 'זרועותיה המלאות הפראות הערומות' [של צילה] המקיפות כנחשים את צוארו [של נעמן] ('עמ' 317). הצגת דברים זו מאפשרת להרכיב את השרשראות האלה:

א. נעמן התייחס בביטול לנשיקת אחותו בעבר ('הדפה') – הוא שח ונושק את ידה בהווה;

ב. דמויות נשיות שחות לאורך הסיפור – דמות גבר (נעמן) שחה בסוף;

ג. האחות הייתה 'נות אהבה ונעורים' בעבר – היא שחה באפס כוח בהמשך;

- ד. האחות קפצה בעבר – היא יושבת בהווה;
ה. האחות גילתה אהבה בעבר – נעמן מגלה אהבה כעת;
ו. מחווה נרקיססטית (נגיעת עצמי) של נעמן בתחילת הסיפור – מחווה אהבה לאחר (הבלתי מוגדר) בסוף;
ז. נוכחות אובייקט התשוקה, ריבוי האובייקטים (נשים) ופיזור התשוקה בתחילת הסיפור – היעדר אובייקט האהבה תוך מיקוד האהבה במקום אחד;
ח. בתחילת הסיפור ידיים של נעמן ושל צילה (אחת מחברותיו) מיוצגות בטקסט – הן נבלעות ונעלמות מאמצע הסיפור, מהרגע שנעמן נזכר באחותו;
ט. ידי האחות מובלעות תחילה (בזיכרונותיו של נעמן) – ידה מיוצגת בסצנת הסיום.

על בסיס השרשראות האלה מתגבשת תבנית בינארית פשוטה: החלק הראשון כנגד החלק האחרון של הסיפור. בשני החלקים מובחנת דינמיקה מורכבת של זיקות בין היחס אחת-אחות לבין הייצוג הגופני-המחווה של היחס הזה. הכניסה לבמת המחווה נתפסת על ידי הקורא כהשלמת הניגוד בין שני חלקי הסיפור, אך גם כמימוש מלא של החומרים הגופניים-המחוותיים והרגשיים שהוכנו בכל מהלך הסיפור. המסקנה היא שדינמיקת המחווה מעידה על מימוש האהבה בין אח לאחות תוך היעלמותם של סובייקט ואובייקט של האהבה. מימוש אהבתו של נעמן כרוך בהיבלעות הגופניות שלו, בדומה להיבלעות גופה של האחות במחווה הנשיקה שלה בחלק הראשון (שבה מיוצג רק צווארו של נעמן). מיקוד אהבתו של נעמן באובייקט הנעלם מבטל את הסובייקט שלו, ועם זאת מממש אותו ברגש טהור, בתנועתיות עצמה, במחווה צרופה. המחווה הנרקיססטית של נעמן והמחווה של האחות בתחילת הסיפור מנכיחות את הסובייקט של נעמן ומזהות אותו עם אובייקט האהבה עבור השניים. בסוף הסיפור שני הגיבורים מאבדים את וקטור התשוקה שלהם ושחים באפס כוח. אם כן מה טיבה של האהבה שנעמן מגלה? זו האהבה לעצם היעדרותם של סובייקט ואובייקט של האהבה, אהבה לריק, לאין, למוות. המילה 'אהבה' מטעה. גם מחווה הסיום של נעמן מטעה. אין היא מקבילה למחווה אחותו, כמו שאין אהבתו דומה לאהבה שלה. הניתוח הסטרוקטורלי של דינמיקת המחווה בשלמותה שופך אור על המשמעות של המחווה הבודדה: שחרור הסובייקט מכבלי האובייקטים ומכבלי הקיום בכלל. על הבניית הצפיפות אפשר להעיר כי אף שכל מחווה בכל שלב משלבי הסיפור מפתיעה ומפריכה את הצפייה, המהלך כולו על כל מרכיביו שצוינו לעיל מכין את הקורא היטב למחווה הסיום. המחווה האחרונה מפתיעה לא בטיבה אלא בעצמת ההתרגשות שמלווה אותה, והסבר הולם לעצמה זו מצוי רק ברמה של תבנית עומק (מיסטית, פסיכולוגית, מחוויתית). משמעות המחווה מפתיעה אך מעוגנת היטב בדינמיקת התהוות הדמות של נעמן.

ניתוח מדוקדק של תיהלוך הייצוגים הזמניים של המחווה יכול להיות מעניין מבחינה קוגניטיוויית, אבל לא בהכרח הוא מועיל ומאיר עיניים מבחינה ספרותית. עם זאת מבחינה מתודולוגית הוא אמור לסייע בפענוח תוצאות הניסויים האמפיריים, ולכן אסקור בקצרה את מרכיבי הניתוח. תיהלוך המחווה הנדונה מתקדם דרך חמישה ייצוגים זמניים:

א. 'נעמן נטל את יד אחותו',

ב. 'הרימה למעלה כלפי פיו',

ג. 'שחה',

ד. 'נתן פיו עליה',

ה. נשק לה נשיקה ארוכה.

א. שדה המחווה – הידע, הזיכרון והניסיון המחוותיים של הקורא. השדה בנוי ממרכיבי הטקסט וממרכיבים נחוצים. בקריאה שוטפת המרכיבים הנחוצים פוגשים את מרכיבי הטקסט, מתאמתים ומתעדכנים בהם. המחווה הנדונה בנויה כך שהייצוגים הזמניים שלה נראים מופרדים זה מזה, והם משתלבים לפעולה אחת רק בתודעת הקורא, בסוף תיהלוך. התיהלוך ממושך בזמן ואינו מוגדר על ידי המחבר כיחידת משמעות אחת. התיהלוך מתקדם לאט בייצוג א' ב, לאחר מכן, כשווהה מסגרת המחווה, המהירות עולה בייצוג ג' וד', ולבסוף שוב יורדת, עד לקיפאון מוחלט בייצוג ה', כשהמחווה נראית מובנת בשלמותה, הודות להשלמת הנתונים הטקסטואליים הדרושים לייצוג הסופי והודות למיקום מוצלח של הייצוג בשדה המחוותי של הקורא. אם כן המחווה נראית תלויה מאוד בשדה. והשדה מוגדר באמצעות מיקוד של שני שדות – זה שנבנה בטקסט וזה שהיה לקורא לרגע הקריאה, עד לחפיפתם המוחלטת.

ב. המיקוד והאיחוד של שני השדות מבוצעים במהלך הסריקה הכפולה – סריקה חזותית של הטקסט וסריקה חזותית של הייצוג המנטלי. תיאור המחווה הנדונה מאפשר תזמון נוח ויעיל של שתי הסריקות, כך שמשמעת הסינכרוניזציה שלהן אינה דורשת מהקורא מאמץ רב. הסריקה חלקה לגמרי. סריקת הטקסט מתגלגלת ללא הפרעה ממילה למילה בשל מבנה תחבירי ודקדוקי פשוט ובשל שימוש מזערי בפיסוק. הייצוג נוצר בתנאים מיטביים, בהדרגה וברציפות, ללא הפרעה מצד צורות התנהגות אחרות כמו דיבור או לבוש. הסריקה החזותית של הייצוג נעה במישור האנכי בשני מהלכים: למעלה ('הרימה למעלה') ולמטה ('שחה'). שינוי כיוון הסריקה מסומן ומודגש היטב בפתיחת המשפט החדש ובמילה 'פתאום', המסמנת בשתי היקרויותיה גם שינוי בלתי צפוי כביכול בהתנהגות הגיבור.

ג. זיהוי המחווה מתבסס על מספר מצומצם מאוד של מאפיינים, שחלקם שייכים לקטגוריות משותפות: יד ופה, נשק ושחה, נטל והרים. תיהלוך המחווה יכול להיות מוגדר כפשוט (כלומר לא מורכב), משום שהוא כולל רמה אחת בלבד של יחסים בין מאפיינים

שונים: מאפייני הגוף ומאפייני התנועה. הייצוגים הזמניים א-ד מוזהים כמוחשים, ואילו ייצוג ה הוא הסופי, מוזהה במושג המופשט 'נשיקה' ומסכם את התיאור כולו. במחווה הנדונה אין שום ניסיון חריג, דו-משמעי או בלתי ודאי: המחווה קונוציונלית לגמרי, חד-משמעית וברורה. היא עשויה להתגלות כדו-משמעית רק ברמת הפרשנות הכוללת של הסיפור.

ד. השליטה בתיאור הייצוגים הנדונים נוטה להיות רפלקסיונית, מבוססת על התבוננות חוזרת, שקולה ואטית – בהתאם לקצב הסריקה – בייצוגים. לשליטה הרפלקסיונית תורמת גם ההתרכזות בסוג אחד של פעילות, ללא צורך להשקיע מאמצים רבים בחלוקת תשומת לב ובסינכרוניזציה. אופן שליטה כזה מקנה לסיום הסיפור אופי לירי נוגה, מעורר ונינוח, העומד בסתירה לעצמת הרגשות המגולמים במחווה. הניגוד בין עצמת ההפעלה הרגשית לבין קלות הסריקה, הזיהוי והשליטה הקוגניטיוויות הוא תכונת היסוד של תיאור המחווה העיקרית בסיפור.

מחווה הנשיקה של נעמן חותמת את הסיפור, לכן במקרה זה יציאה מבמת המחווה זהה ליציאה מהסיפור. הידע של הקורא ביציאה הוא המקור האולטימטיבי להבנת הסיפור כולו. הייצוג הקבוע שנוצר במחווה עשוי להיות הרושם העיקרי, החזק ביותר, שמשאיר הסיפור אצל הקורא. הניתוח שלאחרי המחווה אינו רלוונטי בשלב זה, הן משום שהמחווה הנדונה חותמת את הסיפור, והן משום שעדיין חסר גוף מחקר רחב המאפשר השוואות בין יצירות שונות. עם זאת ניתן להגדיר את סוג המחווה ולהשוות אותה למחווות אחרות בסיפור. המחווה היא מניפולטור-גוף, תנועה טקסטית או מנייריסטית. גם מחווה החיבוק של האחות היא מניפולטור-גוף, אבל היא ספונטנית הרבה יותר. ניתן לראות בה ביטוי ישיר של רגשות. לעומתה התנועה של נעמן נראית יותר כניסיון לכבוש את פרץ הרגשות במחווה מנייריסטית מאופקת. הניגוד בין שתי המחווה מבליט, או אפילו יוצר, את אופי הגיבורים ואת ההבדל בין אופיים. שתי המחווה אינן מלוות בדיבור, וזהו מאפיין חשוב של המחווות אצל עגנון.

'מעגלי צדק'

בסיפור 'מעגלי צדק' ניכרת החשיבות המכרעת של תקשורת והתנהגות בלתי מילולית בפואטיקה, ברטוריקה ובאידאולוגיה של הסיפור. הן עיצוב הדמויות והן עיצוב העלילה מתבססים על אירועים גופניים, ואלו מהווים מרכזים משמעותיים של הסיפור. לעתים קרובות הסיפור העגנוני הקצר נבנה סביב אירוע גופני-מחוותי אחד או לקראת אירוע כזה, וכל המחווה והתנהגות האחרות שבו משמשות כהכנה וסביבה מיטבית ליצירת הרושם המרבי באירוע המרכזי. ב'אחות' מחווה הסיום היא מרכז הסיפור במישור העלילה, במישור בניית הדמות ובמישור הרעיוני כאחד. לעומת זאת ב'מעגלי צדק' יש בכל אחד מן המישורים הללו אירוע גופני מרכזי אחר, כך שבסיפור יש שלושה מרכזים משמעותיים.

א. במרכז ובמפנה של הקו העלילתי נמצאת הסצנה הבאה:

[הזקן] הלך אצל איקונין של אותו האיש ונטל אבן כדי לשבור את הקופה ולהוציא את מעותיו. ושמעתי שאותו היום באו כמרים מרומי לפתוח את הקופה. מצאוהו עומד על הקופה והאבן בידו. תפשוהו וחבשוהו בבית האסורים.⁵³

האירוע המרכזי הוא אי הבנה, כשל בתקשורת גופנית שנובע מפירושם המגמתי – והכושל – של הכמרים להתנהגותו של הזקן היהודי.

ב. דמותו של הזקן מעוצבת בעיקר ביחסה אל הגוף ובאמצעות הייצוגים הגופניים הרבים בסיפור. נוצר כאן מצב פרדוקסלי: מצד אחד מימוש מטרותיו ורעיונותיו מוביל את הזקן בדרך של סיגוף הגוף, הונחתו וביטולו; מצד אחר בשני האירועים המרכזיים של עיצוב הדמות ממומש הגוף בעצמה רבה כביטוי של חדוות חיים אסורה, ככלי של אקסטזה רוחנית מִיסטית ואפילו של גאולה. הפרדוקס הזה מונח בבסיס פואטיקת הגוף רבת ההבעה של הסיפור. האירוע המרכזי הראשון הוא ריקוד הזקן:

קרא התרנגול נוטל הזקן ידיו ורוחץ את עיניו ומדליק את הנר ויושב אצל הפתח ומתעטף כאבל ובוכה על הגלות וכיון שהוא רואה את הקיתון שלו כמה חריצים יש בו מיד הוא זוכר את מעותיו ששלשל לתוך הקופה להוצאת הדרך והוא נוטל את הקיתון ומקיש עליו באצבעותיו שירים ותשבחות ונותן ידו אחת על מתניו וזוקף כתפו אחת למעלה וקורא כמה סימנים יש בקיתון שנים שלושה ארבעים חמישים מאה ומרקד מתוך שמחה. לא כאלה שמרקדים למעלה מראשיהם ולא כאלה שאם מניחים אותם בקרן זווית זו מוצאים אותם בקרן זווית אחרת, אלא כאלה שמרקדים סביב לכתפיהם וכתפיהם מקיפות אותם. וכך הוא מרקד עד שקורא השמש לעבודת הבורא. וכיון שהוא שומע קול השמש קורא לעבודת הבורא אומר הוא לעצמו, אקום ואלך להתפלל, ואומר בקול נמוך, ומתבייש שהיה שמח בעולם הזה ומיד הוא עומד ונוטל טליתו ותפיליו (עמ' 312).

שמחת הזקן בריקודו מוצגת כגאולה משפל הגלות וכהנאה מהחיים. בריקוד הזה מתממש פוטנציאל החיים והשמחה שבנפש הזקן, בניגוד לרעיון של סיגוף הגוף וביטול העולם הזה, אך גם בהתאם למטרת העל של הסיגוף והביטול – הגאולה. הטקס האיש של הזקן מרומם אותו מעל המציאות המזוהמת. חשוב להדגיש כי הטקס כולו בלתי מילולי לחלוטין: אפילו שירים ותשבחות הזקן 'מקיש' באצבעותיו על הקיתון. הוא חוזר ומדבר רק אחרי הטקס האיש הספונטני שלו, כשהוא יורד שוב אל המציאות העכורה ואל הטקסיות הממסדית

53 ש"י עגנון, 'מעגלי צדק', אלו ואלו (כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ב), ירושלים תשנ"ח, עמ' 313. מראי מקום בסיפור יובאו להלן בגוף המאמר.

שבה, שלא רק שאינה משמחת אותו אלא אף אינה זוכה לתשומת לב ולהתכוונות מצדו: 'ולפי שהיה טרוד במחשבותיו כמה חריצים יש בקיתון, כמה ממון הכניס לקופה היה מתפלל ולא דקדק באותיותיה' (עמ' 311).

האירוע הגופני המרכזי השני בעיצוב דמותו של הזקן הוא ישיבתו בתנוחת אליהו:

ישב הזקן בבית האסורים וניער בשלשלאותיו. התחילו כתות כתות של שקצים ורמשים רצים. נתיירא להניח את עצמותיו על הקרקע. הניח ראשו בין ברכיו כאחד מיורדי המרכבה עד שהביאורו לפני השופט (עמ' 313).⁵⁴

מקור התנוחה בתנ"ך: 'ויעלה אחאב לאכל ולשתות ואליהו עלה אל ראש הכרמל ויגהר ארצה וישם פניו בין ברכיו' (מל"א יח 42). תנוחה זו הפכה לאחת הטכניקות הגופניות העיקריות במיסטיקה היהודית, ומחבר הסיפור אכן מקשר בין התנהגות הגיבור לבין הקבלה המעשית כשהוא משווה אותו ל'אחד מיורדי המרכבה', כלומר לבעל סוד, למקובל במדיטציה של התעלות ואיחוד. משה חלמיש סקר מקצת המקורות הקבליים המזכירים את תנוחת אליהו. הוא הביא מדבריו של רב האיי גאון: 'ושמא אתה יודע כי הרבה מן החכמים היו סוברים כי מי שהוא הגון בכמה מידות זכורות ומבוארות, כשמבקש לצפות במרכבה ולהציץ היכלות של מלאכי מרום יש לו דרכים לעשות שישב בתענית ימים ידועים, ומניח ראשו בין ברכיו, ולחש לארץ שירות ותשבחות הרבה שהן מפורשות'.⁵⁵ ישיבתו של הזקן בתנוחת אליהו, שירים ותשבחות שהוא מתופף כשהוא רוקד, והסיגוף, שיכול להשתוות לתענית – כל אלה מרכיבים את התשתית הקבלית של הדמות. חלמיש הסביר את סמליות התנוחה:

המשמעות של הטכניקה הזו היא חזרה למצב האימבריונלי, למצב של עובר נתון ברחם אמו (ראה נידה ל ע"ב). משמע, אדם חדש יצא לאוויר העולם, והוא, כמובן, איש טהור, וממילא ראוי לקלוט סודות אלוהיים. המוטיב של התחדשות טהורה, הוא גם שעומד ביסוד הנוהג ב'סדר מלקות' שנהגו בתברון במאה השש-עשרה. בשלב הראשון, החוזר בתשובה כנוע ו'יושב על ברכיו'. ואילו בשלב השני, כאשר 'מתירים לו הדיינים את נידויו', הוא מתואר כמי שיושב ו'ראשו בין ברכיו' [ההדגשה שלי]. ההבדל בלשון התיאור אינו מקרי כלל, והוא רומז למצב האימבריונלי, הווה אומר, לאחר התשובה עומד לפנינו אדם חדש וטהור (של"ה, רכז ע"ב).⁵⁶

54 התנוחה מופיעה גם בסיפור 'הנדח': 'יושב גרשום על הארץ ונותן ראשו בין ברכיו כאחד מיורדי המרכבה' (ש"י עגנון, 'הנדח', שם, עמ' 45).

55 ב"מ לוין, 'אוצר הגאונים', ד: חגיגה, 'ירושלים תשמ"ד (ירושלים תרצ"א), חלק התשובות, עמ' 14, מצוטט על פי: מ' חלמיש, מבוא לקבלה, ירושלים תשנ"א, עמ' 65.

56 חלמיש (שם), עמ' 66.

חלמיש תרגם קטע מספר הזוהר שתוארה בו הארתו של רשב"י, שאחריה 'מצאוהו וראשו בין ברכיו' [ההדגשה שלי].⁵⁷ והוסיף:

טכניקה זו נזכרת מאוחר יותר, למשל, במאה השש-עשרה אצל רבי יוסף אבן ציאח, שכתב בשנת רצ"ח/1538 את 'אבן השהם', ובין היתר כתב כך: 'להתבודד בעניינים ידועים אצלנו בחכמה הזאת, ולכוף כאגמון הראש בין הברכיים עד אשר יתבטלו מורגשיו לסבת העדר חושיו. ואז יראה המאורות העליונות תמידות במראה ולא בחידות'. וכן במאה השבע-עשרה המליץ על כך רבי אהרן ברכיה ממודינה: 'הנה מה טוב להניח ראשו בין ברכיו, ואף נתן הסבר סימבולי לתנוחה זו [ההדגשות שלי].⁵⁸

לכאורה אפשר שבאמצעות תנוחת הישיבה דמות הזקן מקושרת גם לדמותו של אליהו, ואולם סבורני שאין הדבר כן. במקורות הקבליים המובאים כאן ובדבריו של חלמיש לא הובהר ההבדל בין הפסוק התנ"כי המתאר את התנוחה לבין תיאוריה המאוחרים בקבלה. הרי בתנ"ך כתוב 'פניו בין ברכיו' ולא 'ראשו בין ברכיו'. לא ייתכן שעגנון לא שם לב להבדל הזה ולא יחס לו משמעות. יתר על כן, עגנון הדגיש במפורש את דמיונו של הזקן למקובל דווקא (בהשוואתו אותו ל'אחד מיורדי המרכבה'), ולא לדמותו התנ"כית של אליהו. ואכן מה שונה דמותו של זקן אומלל, קרבן תמים וחסר אונים של השלטון ושל הדת הזרה, מדמותו של אליהו, הלוחם הנעזר וחסר הפשרות נגד השלטון הרקוב ונגד עובדי עבודה זרה. הזיקה לאליהו בסיפור אינה יכולה להיות אלא אירונית, וההשוואה לדמותו מבליטה את עומקה של הנפילה שבגלות. מנגד, ודווקא נוכח החולשה והמבוכה, ההשוואה למקובלים חושפת את הכוח הנסתר הסודי, ספק מודע ספק לאו, של היהודי הזקן. שגב נכרך באירוניה ללא הפרד.

חלמיש הציע הסבר פסיכולוגי טקסי לתנוחה. אך יש לה גם הסבר מדרשי מסורתי: 'ולמה שם פניו בין ברכיו? אמר לפני הקב"ה, רבש"ע [ריבונו של עולם] אם אין לנו זכות, הבט לברית מילה ודלת ראשך כארגמן; אמר הקב"ה, הדלים שבכם חביבין עלי כדוד'.⁵⁹ יחסו של המדרש לתנוחת אליהו שונה לחלוטין מזה של הקבלה. המדרש הופך את התנוחה למחווה הצבעה של הראש המלווה את הדיבור, את התפילה. הזקן גיבור הסיפור, שאינו מתפלל בתאו, ושגם אילו היה מתפלל לא היה 'מדקדק באותיותיה' של התפילה, משתמש באמצעי מחוותי לתקשורת עם האלוהים, הופך את גופו להיירוגליף שמביע את הנימוק האולטימטיבי של עם ישראל בדלותו – זכות אבות וזיכרון הברית. אם כן אפשר לראות במשפט העגנוני 'הניח ראשו בין ברכיו' ייצוג לא של תנוחה אלא של מחווה בהקשר

57 זוהר, ג, דף קסו ע"ב.

58 חלמיש (לעיל הערה 55), עמ' 67.

59 ויקרא רבה לא, ד (מהדורת מרגליות, עמ' תשיח), שיר השירים רבה ז, א; קהלת רבה יא, א.

התקשורת של תפילה ותחנון. הזקן אינו כפילו של אליהו, אלא האות, הסימן של אליהו, המסמן את האדם הראוי לגילוי אליהו. דמותו של הזקן מתקרבת אפוא לאליהו כפי שהוא מוצג במדרשים, פרט לעובדה שעגנון משתמש במילה 'ראשו' במקום 'פניו'. רוחב הקשרו של הניתוח משפיע לא רק על פרשנותו של הייצוג הגופני בטקסט אלא אף על עצם הגדרתו כמחווה או תנוחה.

האם יכולנו גם בלא הקשר אינטרטקסטואלי לקרוא את הייצוג הנדון כמחווה? כל התנוחה היא סיומה של תנועה מסוימת. רצף המילים 'הניח ראשו בין ברכיו' מייצג את התנועה המסתיימת בתנוחה משמעותית, אבל לתנועה עצמה אין משמעות, לכן אין היא מוגדרת כמחווה. לעומת זאת במדרש לא התנוחה אלא התנועה מקבלת משמעות, זו המשמעות של הצבעה בראש, ובכך היא ממלאת תפקיד תקשורתי פעיל ודינמי. אם כן ההקשר הפרשני חיוני להגדרת התנועה כמחווה. תפיסת תנוחת אליהו כמחווה מציגה את דמות הזקן באור אקטיוויסטי ואף פותחת אפשרות לראות אותו כעין מגיקון, אולי כיוצרו של גולם (ישו המופיע בתא הכליאה) שזכה ברוח חיים רק על מנת להושיע את בעליו ומיד חוזר ונעשה 'אבן קרה'.

במדרש ובתלמוד נתפסת תנוחת/מחוות אליהו כביטוי של התכוונות והשתדלות יתרה בתפילה. הנה סיפור תלמודי מרתק ללמדנו כי אין התנוחה/המחווה כשלעצמה מבטיחה את יעילותה של התפילה:

מעשה ברבי חנינא בן דוסא שהלך ללמוד תורה אצל רבי יוחנן בן זכאי, וחלה בנו של רבי יוחנן בן זכאי. אמר לו: חנינא בני, בקש עליי רחמים ויחיה. הניח ראשו בין ברכיו ובקש עליי רחמים – ויחיה. אמר רבי יוחנן בן זכאי: אלמלי הטיח בן זכאי את ראשו בין ברכיו כל היום כולו – לא היו משגיחים עליו. אמרה לו אשתו: וכי חנינא גדול ממך? אמר לה: לאו, אלא הוא דומה כעבד לפני המלך, ואני דומה כשר לפני המלך.⁶⁰

אפשר להשוות בין תנוחה/מחווה זו לבין תנוחות ומחוות אחרות שהיו מקובלות בתפילה היהודית בתקופה הקדומה, בפרט נפילת אפיים והשתחוות אפיים (ארצה). נפילת אפיים ארצה אינה רק מחווה של התבטלות ויראה, אלא גם מחווה של התחבקות והזדווגות סמלית עם האדמה. זוהי מחווה פגנית במקורה ובצורתה, והיא נפוצה בכל המזרח התיכון הקדום. כנראה משום כך נראתה בתקופת התלמוד דומה לעבודה זרה ונדחתה כבלתי הולמת את התפילה היהודית. סיבה נוספת לדחייתה הייתה החשש שהיא דומה לתנוחה נוצרית, ככל הנראה מפני שבוצעה בפיסוק רגליים וידיים לצדדים. מחוות אליהו כמחוות תפילה היא ייחודית ובולטת בחריגותה על רקע מחוות תפילה אחרות המתוארות במקורות מהתנ"ך עד

60 בבלי, ברכות לד"ב.

התלמוד. רד"ק פירש את מחוות אליהו: 'לא התפלל בפי שוטים ידיים ורגליים אלא שחה כלפי הארץ ושם פניו בין ברכיו והתפלל'. במחווה הזאת אדם אינו מתחבר לאדמה (כמקור של חיים ופוריות) אלא לעצמו ולאלוהים, הבורא ומקור החיים והפוריות. הגוף נסגר על עצמו והמבט מופנה כלפי החיק. לפניו – או בפניו, במבטו – סימן הברית עם הבורא, סימן של הבטחת הפוריות ושל קיומה. הן במחווה זו והן בנפילת אפיים כיוון המבט מופיע כווקטור של תשוקה, תקווה ובקשה אל מקור כל חי. מחוות אליהו היא אולי מחוות התפילה היהודית המונותאיסטית הראשונה, והיא מסמנת ניתוק מהאדמה ופנייה אל אלוהי הברית. ואולי בכך נעוצה החשיבות של 'פניו' של הנביא המתפלל, לעומת 'ראשו' במסורות מאוחרות יותר: מוקד משמעותה של המחווה הנדונה הוא המבט וכיוונו, לכן בתיאורה לא הסתפק התנ"ך בייצוג האיבר (ראש), אלא ייצג את חלקו התקשורתי ביותר, המבטא גם את אישיותו ואנושיותו של המתפלל.

ג. גם הנושאים הפילוסופיים של הסיפור מרוכזים סביב סוגיית הגופניות. במקום אחר הראיתי כי הסיפור בנוי על רקודיפיקציה הדדית של יסוד אתי-אידאולוגי ויסוד אסתטי-גופני.⁶¹ במושגים של תקשורת בלתי מילולית אפשר לדבר לא רק על יסודות אלא על אירועים גופניים שדרכם מפתח המחבר את רעיונותיו בסיפור. שני האירועים המרכזיים קשורים בתקשורת בלתי מילולית בין הזקן לישו, חיובו וגופו. האירוע הראשון מתרחש בבית המשפט, כשכל ערוצי התקשורת, המילוליים והבלתי מילוליים כאחד, נכשלים בחשיפת האמת:

ידיו ורגליו שלולות בשלשלאות של ברזל ופיו מה שהוא מוציא לרעתו הוא מוציא, ואילו עיניו עדיין הן ברשותו. זקף שתי עיניו והסתכל בפני השופט ובפני העדים. מעשה כשפים, הכול מדברים את האמת והאמת אינה מביאה להוציא דין אמת. מניח הזקן עינו אחת על שלשלאותיו ובעין אחת הוא צופה למעלה מראשיהם. הציץ וראה איקונין של אותו האיש שהוא תלוי על כתלי בית המשפט, קרא בלבו, מחייך אתה בי [ההדגשה שלי] (עמ' 314).

הדיבור הכוזב ונכשל בבניית יחסים של הבנה הדדית ואמפתיה בין היהודי לבין הנוצרים. הזקן מנותק לגמרי מהעולם סביבו, מהתרבות הזרה שהוא שרוי בה, ושחייו תלויים בה במידה רבה מאוד. אין הוא מכיר את נהגיה וסמליה, והוא נקלע למצב שיכול להיות מוגדר כאירוקה של הגורל. וכשהוא מתוודע סוף סוף למצבו זה, קורא הזקן גם את חיובו של ישו כביטוי של אירוקה ולעג. אך נראה שגם הפעם טועה הזקן בפענוח סימני התרבות הנוצרית, גם כשהם (ואולי בייחוד כשהם) סימנים גופניים בלתי מילוליים. האירוע הנדון,

R. Katsman, *The Time of Cruel Miracles: Mythopoesis in Dostoevsky and Agnon* 61 (Heidelberg Publikationen zur Slavistik), Frankfurt am. Main 2002, pp. 193–196

המוקד הזה של היחסים בין הזקן לישו, כבבואת היחסים בין יהדות לנצרות, בנוי – בדומה לאירוע העלילתי המרכזי שתואר לעיל – על אי הבנה, על כשל בתקשורת בלתי מילולית. ראייה לכך היא האירוע השני, המבהיר את משמעות חיובו של ישו:

בחדר בית האסורים אין מזוזה ואין קיתון. התחיל מטפח בשלשלאות ומשורר בקול עצוב כמה שירים ותשבחות שהיה רגיל לשורר בלילה וכך היה משורר והולך עד שחזר ונתנמנם. נפתחה דלת בית האסורים ונראה כמראה בן אדם וקופה של אבן בידיו ומין חיוך על שפתיו [...] העמידו אותו האיש על רגליו ואמר לו, אחוז בי ואני מביאך לכל מקום שאתה רוצה לילך [...] פשט הזקן פיסות ידיו ולפת בהן צוארו של אותו האיש ואותו האיש מחייך ואומר, מיד אני מביאך לארץ ישראל [...] טסו טיסה אחת ונפסק חיובו של אותו האיש. טסו טיסה שניה ונצטננו ידיו של הזקן. טסו טיסה שלישית וחש שאינו מחבק אלא אבן קרה. נמס לבו ורפו ידיו. נשמש ממנו ונפל לארץ. למחר נכנסו השובים ולא מצאוהו.

אותו הלילה נשמעו דפיקות בחדר 'הכולל' שבירושלים. יצאו וראו כת של מלאכים באה מן הגולה נושאים כדמות בן אדם. נטלוהו וקברוהו באותו לילה, לפי שאין מלינים מת בירושלים (עמ' 314).

הזקן חוזר על הטקס המיסטי-המאגני שלו ומצליח להפעיל כוחות נסתרים ולהיוושע מן הכלא בעזרת מסייע מיסטי בלתי צפוי. הפעם מבטא חיובו של ישו אהדה ותודה. לכאורה השקעתו של הזקן משתלמת וממומשת סוף כל סוף בעלייתו ארצה. אך מתברר שמחירה האמתי של העלייה הוא מוות. הדושיח של המגע והתחושה משקף ירידה הדרגתית ברמת החיות והאנושיות ביחסים בין הזקן לדמותו של ישו – מחיוך, הביטוי הגבוה ביותר של אנושיות, עד לשלילתה המוחלטת באבן הקרה. שוב תקשורת בלתי מילולית הכזיבה. מי שנראה על פי חיובו כאויב ציני הפך לשותף אוהד, עד שהתברר כי הוא וחיובו הם אשליה, דימוי ריק וחסר אונים, סימולקרום. השיטה הרציונלית של חיסכון והשקעה כלכלית כדרך לעלייה וגאולה נדחית כאשליה כוזבת ובלתי מועילה. לעומת זאת מתברר כי ליהודי הזקן יש די כוח לגרום (או לזכות) לגאולה פלאית. אין הגאולה בתקשורת זו או אחרת ובהבנות ואי הבנות אנושיות כוזבות, אלא בדינמיקה מטפזית מיסטית של ירידה צורך עלייה, ייסורים וצדיקות. הסיפור מתגלה כמשל על כישלונה הפילוסופי המטפיזי של הציונות החילונית, שבלבו נמצאת רטוריקה פרדוקסלית של דיסקרדיטציה של הגוף ושל התקשורת הגופנית יחד עם הצבתם במרכז הפרקטיקה המיסטית כמקור של גאולה. רטוריקת הגוף הפרדוקסלית מתגלה אפוא כיסודה העיקרי של פואטיקת הסיפור.