

חשיפתו של המידיום האירוני ביצירת עגנון לתולדותיה¹

לאור העיון ב"אמנות ההיתממות: על האירוניה של ש"י עגנון" לאסתר פוקס

רבקה פרידמן

אין ספק שמבין אמות-המידה שנתבססו בפרשנות יצירת עגנון, מהווה האירוניה גישת-יסוד בסיסית, אם כי עדים אנו עדיין פה ושם לטיעונים המחזיקים באמת-המדה הנאיבית²-נוסטאלגית. יתר-על-כן: כל הבא כיום ליישם גישות נאיביות-נוסטאלגיות ליצירת עגנון, שומה עליו ליצור מערכת-הגנה מתוחכמת ביותר ועמידה בפני הגישה האנטי-נאיבית.

הארתו של עגנון כאירוניסטן וכמשטה בקוראיו החלה עוד בראשית שנות ה-30, עם ראשית הופעתם של סיפוריו "המוזרים". חישופה של העדשה האירונית בביקורת יצירתו נע למן הטיפול ביצירה הבודדת ועד ליישומו של האירוני כמודוס תשתיתי למיכלול סיפורת עגנון.

במאמרו, "עם ארבעת כרכיו הראשונים" (תרצ"ב)³, עומד דב סדן על העיקרון האירוני כמתבנת תשתיתי של כלל יצירת עגנון. מבלי להפעיל את מונחי הז'ארגון המיקצועי, מעמידנו סדן על הפער שבין המעטה החיצוני והתמים של סיפורת עגנון לבין היסודות הסותרים המוצנעים בה, ההורסים אותה מבפנים: "ואתה מגלה את האיסטרטגיה המיוחדת לחפות, באצטלה של המסורת ודרך ביטויה, על איבתה המלעיגה עליה..." (שם, 23). כעבור למעלה משלושה עשורים חזרת ומתחזקת תצפית זו וביתר-שאת על-ידי משה שמיר, הצופה ב"סגולת הכפירה וההרס..." וב"ספק הנורא..." החבויים "עמוק עמוק מתחת למעטה הנהיר והנאה של האפיקה העגנונית הנראית כאוקיינוס שקט..." כבמרכיבים הפואטיים המלכדים ביריעה הכוללת של סיפורת עגנון. לדעתו של שמיר, "אין בספרותנו היום הורס אשליות אכזרי יותר מש"י עגנון"^{3א}.

ב"ש"י עגנון – הסופר וגיבורו"⁴, צופה לאה גולדברג בתשתית האירונית ביצירת עגנון, כבגילומו של הניגוד שבין נקודת-התצפית של הסופר לעומת זו המוצגת מבעד לתצפיתן של הדמויות המאכלסות את יצירתו: "...מאחורי העולם התמים הזה עומד המחבר החכם, היודע, היודע את כל מה שאין גיבוריו התמימים יודעים ואת כל מה שאין תופסים ומבינים בספריו התמימים..." (שם, 60). אולם שעה שגולדברג גורסת כי הסופר ה"פיקח" חוזה באספקלרית גיבוריו התמימים, ולו לרגע אחד, "את חזותו של גן-העדן האבוד" (61), הרי סדן רואה בתמימות זו מערכת

מיתממת בלבד, "כתמימות בקצה גבולה...שממילא יש בה מיסוד של בדיחות הדעת" (סדן, 24).

על-פי גירסתו של שמואל לייטר⁵, מתגבשת החזות האירונית בסיפורת עגנון באמצעות הסתירה הפאראדוכסאלית שבין "סינטקסט ודיקציה מסורתיים" לבין "הדמיון הצר להם צורה שהוא חדשני בתכלית", ובאמצעות הדיאלקטיקה הריטורית העגנונית, המתגלמת במשחקים הסבוכים-מחוכמים שבין הסופר האירוני לבין קרבנו, המספר התמים, האלאזון. לדעת לייטר, בחינה מְקֻדֶּשׁ של יצירתו המוקדמת של עגנון מבעד להיבטים של יצירתו המאוחרת, תגלה כבר שם את הבקיעים האירוניים בעולם המתיימר לחסות בתחום הסדר ההשגחתי. יתר-על-כן: לייטר חושף את הדומיננטיות שבהיבט האירוני-רומנטי ביצירת עגנון, שעה שמתוך תצפית בקיומיות האנושית הנשלטת כליל על-ידי הארעי והמקרי, מוצא לו הסופר האירוניסטן מפלט בחיק אמנותו המשמשת כמגינו האחרון, בעת שכל הצורות האחרות מתפוררות כליל.

אחד מיעדי היסוד שמציב גרשון שקד בספרו על אמנות הסיפור של עגנון⁶, הוא חשיפתה של הפואטיקה העגנונית המיוחדת בעיצוב המודוס האירוני. שקד, שאף הוא מזהה במרכיבים האירוניים את נדבכי-הבנין העקרוניים של יצירת עגנון (שם, 10). גורס שהאירוני הוא כאן יליד "המתחים שבין תוכן לצורה ובין העולם המתואר המשוסע לבין עיצובו השלם..." (19), וכי הפער "בין הערצת הצורה המושלמת לבין התימאטיקה – הוא הוא שעשה את עגנון לסופר אירוני" (25). אף לדעתו, ניתן כבר להבחין בגרעיניה של האמנות האירונית העגנונית ובדרכי האיפיון האירוניים שלה כבר בראשית דרכו היצירתית של הסופר, לדוגמא: ב"בארה של מרים", שנתפרסם ב-1910 (שם, 48). מאידך, מעמיד שלום קרמר את האירוני ביצירת עגנון על ניגוד דיאלקטי באמן עצמו: "בין התשוקה האפית לספר מעשים כהווייתם ובין התשוקה הלירית או הסאטירית להתייחס אליהם, ניגוד שמצא לו פתרונו באירוניה המשתזרת כחוט-השני בריקמת סיפוריו"⁷.

אשר לטיפולים בהיבטים האירוניים של היצירה העגנונית הבודדת, הרי תקצר כאן היריעה מלמנותם ואין ספק כי סיווג ממין זה יכול את מרבית מבקריה של סיפורת עגנון.^{7א}

טיעונה, לפיכך, של אסתר פוקס כי ספרה, אמנות ההיתממות: על האירוניה של ש"י עגנון⁸, מציע גישה חדשה לטקסט העגנוני, גישה המתמקדת באירוניה העגנונית, מפתיע הוא ביותר. פוקס מנסה להתמודד עם שאלת אלה שקדמו לה באמצעות הציון שמבקרים רבים לפניו אכן טיפלו בגילויי האירוניה ביצירת עגנון, אולם דוחה היא את גישתם כזוהות מוטעית בין היסודות האירוניים לבין תופעה השונה, לדעתה, בעיקרה, דהיינו: עם דו-המשמעות או העמימות... (18). לדעתה, קודמיה, שטיפלו בהיבט האירוני בסיפורת עגנון, עומדים על האירוניה כיסוד חשוב בסיפורים

מסוימים ובתפיסה האסתטית של עגנון, למרות שלא תמיד ברורה אצלם ההבחנה בין דרצדיות לבין אירוניה (19). אין ספק שכל הבא לבחון את ההיבט ההגדרתי של האירוניה, ימצא שהגישות הלקסיקאליות וההגותיות למיניהן מעמידות את האירוניה על עקרון הכפילות ודריהמשמעות: שעה שהמשמעות האחת מסתברת מבעד לתצפיתו של קרבן האירוניה או מבעד להצגתו המשטה של האירוניסטן, הרי השיכבה המשמעותית האחרת היא השיכבה ההתרתית, הנתפסת על-ידי הצופה או הקורא בסיועה של מערכת אירמוזים שזורע האירוניסטן לאורך היצירה כולה. מכאן שבכל ארג אירוני נוכח בהכרח יסוד של תמימות או היתממות הנהרסים כליל בשיכבה ההתרתית⁹. בסיכומו של דבר, אף פוקס עצמה מזדקקת למונחי הכפילות המשמעותית לצורך הגדרות האירוניה (פוקס, 11).

בנסינותיה להגיע להגדרות ממצות של המודוס האירוני ושל יעדי הספר, בולטות התלבטויותיה של פוקס באשר למושגי יסוד ומלאכת סיווגם. כך דוחה היא את הפרשנות האלגורית של סיפורת עגנון כנוגדת לחלוטין את הפרשנות האירונית. יתר-על-כן: מציבה היא כאחד מיעדי היסוד של ספרה את ההתמודדות עם הפרשנות האלגורית (15). לדעתה, "בניגוד לגישה האירונית... האלגוריה איננה מתמקדת ביחסים ההדדיים בין מרכיבי הטקסט, אלא ביחס שבין הטקסט למרכיבים חוץ-טקסטואליים..." (שם, 16).

המתבונן בהגדרות המידיום האלגורי יבחין בנקל שאיננו מנוגד למידיום האירוני. נהפוך הוא: האירוניה במהותה נגרסת כטרופוס הקרוב לאלגוריה, משום שהאירוניה, בדומה לאלגוריה, היא מידיום, שמה שעשוי להיראות בו כמשמעות מפורשת, משמש אך מסווה למשמעות אחרת, סמויה¹⁰. ולא עוד, אלא שהפונקציות הבסיסיות של האירוניה ממוקדות אף הן, תכופות, ביחס שבין הטקסט למרכיבים חוץ-טקסטואליים, בעיקר בתהליכי הפיענוח של מושאי האירוניה, ופוקס עצמה, על-כן, מתייחסת אליהם. יתר-על-כן: המעיין בביקורת עגנון, יעמוד על כך שהפרשנות האלגורית לא זו בלבד שאיננה מוציאה מכלל הסתברות את נוכחותו של האירוני, אלא שתכופות מסייעת היא בחישובו ואף מבססת אותו.

בהקשר זה דוחה פוקס את ההתייחסות האלגורית-סמלנית למרכיבי זמן מקודשים כהגזמה ומציעה לראות בהם מרכיבי-זמן מקריים בתכלית (שם, 87). אין ספק שההתעלמות מההיבטים האלגוריים-סמלניים שבמרכיבי הזמן המטוענים ביצירת עגנון, יש בה משום הפקעה של ממדים משמעותיים ייחודיים לסיפורת זו, הפועלים אף בחישובו של הפן האירוני שלה.

מן הראוי שנעמוד אף על הפערים ביישומו של המושג "אירוניה רומנטית" אצל פוקס. לדעתה, האירוניה הרומנטית "אינה מכוונת כלפי מרכיב בסיפור, כגון דמות או מירקם עלילתי מסוים, אלא כלפי הקורא עצמו. הקרבן של האירוניה הרומנטית הוא הקורא..." (שם, 127).

מושאי האירוניה הרומנטית הם האמן והאמנות. מגמתה של האירוניה הרומנטית היא להצביע על התשתית האבסורדית של האשלייה האמנותית. שעה שהאמנות נתפסת כמימוזיס של החיים, הרי האירוניה הרומנטית מצביעה על כך שהיא רק יכולה להתחזות ככזו; יְעָדָה של האירוניה הרומנטית הוא, איפוא, להאיר את מדעיותו של האמן ואת "מודעותה" של האמנות להתחזות זו¹¹. אין ספק שביצירת עגנון מרובים המרכיבים האירוניים-רומנטיים ופוקס אכן עומדת על השתקפויות מסוימות של זו, כגון: תופעות הניכור של האמן כלפי אמנותו, המסתברות כתוצאה מהתמקדותו של הסופר באמצעים העיצוביים שבאמצעותם הוא מגלם את המיבדה האמנותי (פוקס, 128). צר שפוקס לא המשיכה בפיתוח המרכיב האירוני-רומנטי ביצירת עגנון, שעה שמשקף הוא את כשלונה של האמנות לשמש אף כמיפלטו של האמן, והיא ניצבת רק כחיץ, שאין לגשר עליו, בינו לבין החיים¹².

מיקודה של אמנות האירוניה העגנונית על-ידי פוקס, בעקבות גישת ג'רארד ג'נט¹³, על עקרון הייתור/חיסור והדגש הטריטוריאלי בלבד, גוררת, לדעתנו, סכנה רבה של פשטנות-יתר בהבנתו של הארג העיצובי הסבוך הכולל של סיפורת זו. במיוחד בולט הדבר בייחוס עקרון הייתור/חיסור והדגש הטריטוריאלי לאמנות הדיגרסיות העגנונית, שעה שהסבר הריבוי האפיזודאלי-דיגרסיבי ביצירת עגנון כ"היתוך אמנותי של הקומפוננטים שלה בחומר ובצורה" (סדן, 49) וכשיטה תבניתית תיקבולתית-זימונית מתוכננת (שקד, 47-64), מאפשר תצפית נאמנה יותר באמנות הסיפור של עגנון בכלל ובאמנות העיצוב האירוני שלה בפרט.

כך, לדוגמא, נראית לנו גירסתה של פוקס, שההתמקדות בגילום הסועדים והסעודות למיניהם מהווה סטייה טריטוריאליה מגרעינו המוטיבי של סיפור פשוט (שם, 95), כאילוץ פרשני; שעה שפיענוח מוטיב הסעודות והסועדים כמרכיב מבני-משמעותי מרכזי בעיצוב עימות צירל/בלומה וכציר-מבriח למסכת האירונית של היצירה (שקד, 197-227), מסתבר, לדעתנו, כמעשה פרשנות אורגאני, באותה מידה נראית לנו כמרדדת ביותר התצפית הייתורית/חיסורית שבאמצעותה מפרשת פוקס את מוטיב האדרת באורח נטה ללון, כדוגמא לאי-התייחסותו של הגיבור "לבעייה היסודית ולהסתחפותו בשורה של התפתחויות טריטוריאליות", ואת עלילת פריידא כאפיזודה שאינה מעלה ואינה מורידה ואשר אין בה "כדי לפתח את המגמה העלילתית של הרומן" (שם, 91). אין ספק שהארתם של אלה כמרכיבים אורגאניים בתזמור הכולל של היצירה, מבעד לעימות שבין נקודות-תצפית מנוגדות וסותרות, לא רק מעניק יתר עומק להבנתנו את "המגמה העלילתית של הרומן", אלא אף חושף ביתר-שאת את התצפית האירונית שלו (גולדברג, 53-54). הוא הדין בגירסתה של פוקס שתמול שלשום מהווה דגם מייצג לאקט השתלטותה של עלילה צדדית (עלילת הכלב) על עלילה מרכזית (עלילת קומר) וסיומו ב"נצחון הטפל על העיקר", שבאמצעותו מתעצב, לדעתה, המידיום האירוני של היצירה (שם, 92). גישתה של

פוקס לוקה כאן, לדעתנו, בפשטנות יתר, המשתמעת בקיצוץ גמור בנטיעות המטה-ריאליסטיות של היצירה, שבאמצעותן מסתברת העלילה המרכזית של הרומן לא כעלילת קומר, אלא כעלילת המיפגש שבין קומר לבין בלק הכלב ואשר לא רק שאינן מכהות את העוקצים האירוניים כאן, אלא שיש בהן כדי להעצימם¹⁴.

פוקס מעמידה את עיקר חידושו של ספרה על הכנסת כלה כמידגם לתיזה שלה על האירוניה ביצירת עגנון. לדעתה, לא הבחינו עד כה ביסודות המביכים של היצירה. היא מתייחסת לגישות הנאיביות בפרשנותו של הרומן, אך, למרבה הצער, אין בספרה כל הדהוד לגישה האחרת, החושפת בהכנסת כלה ארג סאטירי ואירוני מורכב ועוקצני ביותר. נראה לנו כי אף פה מסתברים כאילוץ וכפשטנות יתרה נסיונותיה של פוקס ליישם את אמת-המידה הייתורית/חיסורית והדגש הטריטוריאלי בלבד לחישובו של האירוני ברומן. לדעתה, "המיבנה האפיוודאלי, המאפיין את הכנסת כלה, אינו גורם שיש לתרצו כאורגאני, הומוגני או הרמוני... הקישור בין האפיוודות המשניות לבין העלילה המרכזית הוא לעתים קרובות שרירותי וצורם..." ולכן, לדעתה, "הייתור הוא אירוני" (שם, 81). בניגוד לסברה הזאת, נראה שהגישות הפרשניות המצדדות באחדות המיבנית של הכנסת כלה מאפשרות חדירה משמעותית יותר לרבדיה השונים של היצירה, תחת ההתייחסות לרובד בודד בלבד, ויש בהן כדי לחשוף את התצפית האירונית שלה לא רק בפן הסאטירי המפושט שלה, אלא בריבוי פניה ובמורכבותה.

כבר ב־1932 הגדיר סדן את הכנסת כלה כהיתוך אמנותי של מרכיביה והעמידה כתשתית לערעור יסודותיה של הפרשנות הנאיבית של יצירת עגנון. לדעת סדן, מהווה "...הפיגורה הגדולה והמהריב של ר' יודיל..." דגם מייצג לכפל-הראייה המייחד את הטכניקה הסיפורית ואת אמנות האירוניה של עגנון, כלומר, "הרצאת דברים לתומם", הפורשים, מאידך גיסא, את "מגילת הביקורת". אולם אפשרות הפעלתה של התצפית התמימה מתערערת בסיומו של דבר: "על כל פנים מתערערת כך אותה הוודאות של אידיאליזאציה ואפילו אם אתה מניח כוונה של אידיאליזאציה, היא עשויה שתתבדה בסיומו של החשבון..." בהכנסת כלה, גורס סדן, הגיע עגנון לשיא הטכניקה האמנותית שלו בהחדרתם של חומרי הביקורת לתוך העולם התמים על-מנת להורסו מבפנים, אך לא כילידי עולם חיצוני, אלא כ"עוברים אורגאניים": "התחכמו ונכנסו לפני ולפנים של אותו עולם תמים, לבושים בלבושו ועטורים בעטרתו ומשתמשים בכל סממניו שלו, כדי לערער את בירת האויב מתוך מבצרו שלו פנימה..." (סדן, 24-25). מתוך התלכדות עם תצפית זו, לפיכך, מקיש סדן כי "העולם שכולו טוב אינו קיים, אלא בלבו של ר' יודיל בלבד... ואין אתה מאמין בסופו המוצלח והמשמח של הסיפור, אדרבה...אתה נוטה לפרש כי המחבר ניסה להימלט מן ההכרחיות של סיום טראגי... והיה זה חוש אמנות מרובה לסיים כך, כי סיום זה הוא גם מיברח מפני הטראגיות המוכרחת וגם הוכחה שהמיברח לא היה בגדר האפשר... בעצם אין ההארמוניה אלא בילבולת דיסהארמונית" (שם, 26).

במאמרו, "על המיבנה של 'הכנסת כלה'", המבריה את פרשנותה של היצירה, בסיכומו של דבר, על הליכוד המיבני שלה, מסב ש. וורסס את תשומת-לבנו להסבה המשמעותית שחלה ב"סיפורים האניקדוטאריים", בשל תהליך השתקפותם ב"סיפור המרכזי"¹⁵. על-פי סברתו של יוסף דן, מסתננת האירוניזאציה של "אורח חיים שלם ותפיסת עולם שלימה" מבעד לנקודת-התצפית של המשולש האירוני, ר' יודיל, ר' נטע והמספר, ומתגלמת על רקע הפאנורמה הרחבה של הכנסת כלה, שאיננה אלא פיתוח של המרכיבים העקרוניים המאכלסים את הפרק הראשון של היצירה¹⁶.

אף רושמת טורים אלה, הדנה בהכנסת כלה כביצירת יסוד להארתו של המודוס הפיקארסקי בסיפורת עברית חדשה, מצביעה על כך, כי דווקא המודעות לליכוד התימאטי והמיבני של היצירה מאפשרת את חישובם של המטענים האירוניים האצורים בה וכי בר בבר עם הטיפול הריטורי ההטעייתי המורכב ביותר, המופעל ברומן, מציב כאן הסופר את הרפלקטורים האירוניים שלו, המשמשים כתמרור-דרך לקורא המאומן על-מנת לסייע בידו בהסרת הלוט מעל מסכת משטה זו¹⁷.

אם כי לא קלה היא מלאכת המבקר, שעה שעליו להתמודד לא רק עם השיפוע העצום בחומרים ביקורתיים העומדים לרשותו, אלא אף עם ריבוי הגישות ואמות-המידה המילבריות והמילגוויות למיניהן שיושמו לחקר היצירה העגנונית, הרי יש לקדם בברכה כל דיון במורכבותה וכל הבא לבנות נדבכים נוספים לביקורת העניפה של סיפורת עגנון, ובכללם – חיבורה של אסתר פוקס.

1 יקצר המצע כאן מלפרט את כל הגישות הביקורתיות שדנו במידיום האירוני ביצירת עגנון ולהלן, לפיכך, מובא מבחר מייצג בלבד.

2 כוונתנו כאן ל"נאיבי" במונח של תמים-שלם, בהתאם לגישה השילרית.

3 דב סדן, על ש"י עגנון: מסה, עיון וחקר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967), עמ' 27-9.

3* משה שמיר, "התרמיל הקרוע", יובל שי (רמת-גן, 1958), עמ' 79-86; "סוד החיבור ביצירתו של עגנון", הארץ, 19/2/60.

4 לאה גולדברג, "ש"י עגנון – הסופר וגיבורו", לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו (ירושלים: דפוס מרכז, 1959), עמ' 47-61.

5 S. Leiter, "The Ironic Imagination," *Conservative Judaism* (5), XXI (Winter 1967), 1-26; "The Vision of the Fallen House," *Midstream*, XIII, 2 (February, 1967), 4-11.

6 גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון (מרחביה ות"א: ספריית פועלים, 1973).

7 שלום קרמר, ריאליזם ושכירתו (גבעתיים ור"ג: ספריית מקור, 1968), עמ' 133.

7א כדוגמא לטיפולים בהיבטים האירוניים של היצירה הבודדת בסיפורת עגנון, ראה: עדי צמח, "שתי הקומות", הארץ 9/8/63; שרה כץ, "הערות להערות אחדות לסיפור פשוט לש"י עגנון – ליוסף אבן", מאזניים ל"ו, 342-343; מלכה שקד, "האם היה הירשל משוגע? לקראת ראייה פלוראליסטית של העלילה ב סיפור פשוט", הספרות 32 (יולי 1983) 132-147; יעל שגיב – פלדמן, "בין מפתח למנעול: קריאה חוזרת באירוניה עגנונית אחת", שם, עמ' 148-151. ועוד.

8 אסתר פוקס, אמנות ההיתממות: על האירוניה של ש"י עגנון (תל-אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, 1985).

9 D.C. Muecke, *The Compass of Irony* (London, 1963), pp. 14-39.

10 A Preminger, ed., *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, New Jersey, 1965) p. 407.

א. שוהם, *המשמעות האחרת* (תל-אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב), עמ' 20.

11 מיוקי, עמ' 197-199; פרמינגר, שם.

12 לענין זה עיין: אברהם בנד, "קשרי קשרים וקשריו", *מולד ד'* (תשל"א), 98.

13 Gerard Genette, *Introduction a L'architexte* (Paris: Seuil, 1982), p. 13.

14 לענין ההיבטים המיטאריאליסטיים של **תמול שלשום** והשלכותיהם, ראה: הלל ברזל, *סיפורת עברית מיטאריאליסטית* (רמת-גן: ספריית מקור, 1974), בעיקר עמ' 9-10; 12-13. ולענין מרכזיותה של עלילת המיפגש קומר-בלק, ראה, לדוגמא: ב. קורצווייל, "על בלק, הכלב הדימוני ב'תמול שלשום'", *הארץ*, 8/2/46; מ. טוכנר, *פשר עגנון* (גבעתיים ור"ג: הוצאת אגודת הסופרים בישראל ליד הוצאת מסדה, 1968), בעריכת ישראל כהן, עמ' 63; דן מירון, "ביותו של הז'אנר הזר: לבעיית אמנות הרומן של ש"י עגנון", *ידיעות אחרונות*, 5/2/86; לדעת א. בנד, אם כי פרשת הכלב היא רק חלק מהרומן ולא ההיבט הטוטאלי שלו, הרי המטאפורה של בלק היא בעלת המשמעות המרכזית ביצירה, *Nostalgia and Nightmare* (Berkely and Los Angeles, 1968), p. 432.

15 ש. וורסס, *סיפור ושורשו* (רמת-גן: ספריית מקור, 1971), עמ' 182.

16 יוסף דן, "פילוסופיה ואירוניה ב'הכנסת כלה'", *מולד*, כרך ו', 18 (אביב תשל"ה), 483-480.

17 רבקה פרידמן, "אל המרחב האירוני: המסע בעולם הפוך", *התם המתנבל: עיון באלמנטים פיקארסקיים בסיפורת עברית חדשה* (חיפה: פינת-הספר, תשל"ח), עמ' 53-86.