

ליצור מחקר, לחקור יצירה
שימוש בדימויים במחקר חברתי בישראל

עורכות
אפרת הוס, לאה קסן ועינב שגב

ספרות ואמנות – מעגלים אינסופיים:
מתודולוגיה לעיון אינטרטקסטואלי בספרות
ובאמנות פלסטית

אסתר אזולאי

"ציור הוא שירה אילמת ושירה היא תמונה מדברת" (סימונידס, 1983, בתוך: לסינג, עמ' 8)
"השירה כמוה כציור" (הוראטיוס, על אמנות הפיוט, טור 361)
הציור – אמנות של חלל, ההתבוננות בציור מאפשרת לתפוס אותו כשלמות בבת אחת.
הספרות ואמנות של זמן, נתפסת במקוטע, באטיות יחסית עם התקדמות הזמן (לסינג, 1983).

מבוא

מאמר זה מציג מתודה לניתוח פרשני של יצירה ספרותית באמצעות קשרים עם האמנות הפלסטית, שעשויים להימצא בה: אקספרסיס, מעין אקספרסיס, קליגרמה, קליגרמה סמויה. מבין אלה המאמר מתמקד ביצירות מעין אקספרסיס ובקליגרמה סמויה, שלא נחקרו דיין¹ לעזר לניתוח תשמש המתודה האינטרטקסטואלית, ודרך הניתוח תודגם הלכה למעשה בשירה ובפרוזה.

אקספרסיס מצוי בטקסטים ספרותיים רבים (הולצמן, 1997), קרי, יצירה טקסטואלית המתארת יצירות אמנות פלסטית, למשל: ציורים, פסלים, בניינים וכדומה (זנדבנק, 2002, עמ' 268). הטקסטים הספרותיים הללו מייצגים יצירות אמנות חזותית. לרוב בתופעת האקספרסיס היצירה הטקסטואלית מנכסת במפורש ובגלוי את יצירת האמנות הפלסטית על ידי התייחסות לכותרת התמונה, ליוצרה או לפרטים בולטים וייחודיים המצויים בה.

קשר ישיר מסוג אחר בין יצירה ספרותית לבין יצירה מתחום האמנות הפלסטית קיים בקליגרמה. קליגרמה היא שירה בעלת מבנה של ציור, שירה קונקרטית, שירה גרפית, שבה הציור מזדקר לעיני הקורא. זוהי שירה שבה צורת ההדפסה על הדף נועדה לשמש תמונה של דבר חומרי כלשהו, התואם את הנושא המובע במילות השיר (שם, שם).

1 המחקרים העוסקים באקספרסיס ובקליגרמה מתמקדים בעיקר בהשפעות של טקסט על טקסט, בתרומות של טקסט לטקסט, במדיות השונות ותפקידן ובזרמים המשותפים ליצירות הספרותיות והאמנות הפלסטית. רוב המחקרים התייחסו ליצירות גלויות שמשוקעות בטקסט נתון. ראה: אונגר, 1992; הולצמן, 1997; המרמן, 1976; ליפסקר, 1984; ליפסקר, 1989. י' יצחקי 1992 התייחס במפורש בספרו, הפסוקים הסמויים מן העין, ליצירות סמויות, אך לא התייחס ליצירות אמנות פלסטית. אלא ליצירות טקסטואליות בלבד.

"עיקרון היסוד של השירה הקונקרטית הוא סידורם המשמעותי, האיכוני, של סימני הדפוס על גבי הנייר. התוצאה היא, שהשיר אינו עוד רק רצף סימנים נושאי משמעות, אלא אובייקט הנושא ערכים חזותיים מכוח קיומו החומרי" (הולצמן, 1997, עמ' 53).

תופעות נוספות שנגזרות מאקספרסיס ומקליגרמה, שבהן יתמקד המאמר הן הימצאות ציורים סמויים מן העין בטקסטים ספרותיים מסוימים והימצאות תבניות גרפיות סמויות, בעיקר בשירה, שעל הקורא לחשוף. מאמר זה מציע מתודה לניתוח פרשני של טקסטים ספרותיים באמצעות הציורים והתבניות הגרפיות שבהם. מכיוון שהיצירות שבהן ידון המאמר הן בעלות שני רבדים לפחות (רובד ספרותי ורובד אמנותי-פלסטי) ניתן להשתמש בשיטת המחקר האינטרטקסטואלי. זאת משום שאינטרטקסטואליות מוגדרת, בין היתר, כעירוב מרכיבים של טקסטים שונים (גם יצירות אמנות פלסטיות) בתוך יצירה ספרותית אחת (Kristeva, 1982; 1984), והשימוש במתודה זו מתבקש מכוח אופיין של התופעות הנדונות במאמר. המתודה המוצעת, אם כן, מעוגנת בשיטה זו ובהנחות היסוד שלה, שפותחה על ידי קריסטבה, והמשיכו לפתחה חוקרים רבים נוספים, כגון: אזולאי, (2006), אלקדילהמן, (2004), בלום (1976), בן-פורת (1978), (1979, 1985), בארת' (1981), יצחקי (1992), כהן (1985, 1992, 1995), קולר (1986), ריפטר (1990, 2001), שחם (2004) ועוד. במסגרת מתודה זו אני מציעה כמה כלים להתבוננות בריזמנית בטקסט הספרותי וביצירה הפלסטית הטמונה בו.

להלן כמה הנחות יסוד או עקרונות אינטרטקסטואלים:

- א. הטקסט תלוי-קורא, וכל קורא מביא עמו את עולם הידע שלו. במינוח קיצוני, בעקבות בארת', ניתן לדבר על "מות המחבר" ועל כך שהמנדט לפרשנות הטקסט עבר אל הקורא (בארת', 1977, 2005).
- ב. אין טקסט בודד, יש רק טקסט ליד טקסט, ואין טקסטים אלא רק יחסים בין טקסטים (בלום, 1976).
- ג. מתקיים שיח בין היצירה והיצירה המשוקעת בתוכה. השיח בין היצירות מתקיים באמצעות הקורא (בארת', 1977).
- ד. הפרשנות האינטרטקסטואלית היא דו-כיוונית. אין חשיבות כרונולוגית ליצירות ולשאלה איזו יצירה חשובה או מוכרת יותר. כל יצירה עומדת בפני עצמה, מחד, ומתפרשת על ידי זולתה, מאידך (הציור מפרש את הטקסט שלצדו, והטקסט מפרש את הציור) (שקולניקוב, 1999).
- ה. כשמתבוננים בשתי היצירות יחדיו ניתן להגיע לתוצר חדש (אזולאי, 2006).³
- ו. עיון בשתי היצירות, הספרותית והפלסטית, שמצויות בטקסט מסוים, יכול להוביל לתובנה חדשה ולרובד פרשני נוסף, שלא עלה בעיון קודם על פי כללי הדיסציפלינה (שם, שם).

- ז. הטקסט הספרותי מעגן את הציור במציאות סיפורית אפשרית וממלא סביבו פערים. היצירה הפלסטית, שהיא אמנות של חלל, מעוגנת בתוך רצף של זמן ביצירה טקסטואלית (הולצמן, 1997; זנדבנק, 2002).
 - ח. גבולות הז'אנרים והמדיה ומגבלויותיהם מתגמשים ונפרצים, כאשר מעיינים בריזמנית ביצירות, ולקורא נוצרת חוויה רבי-מערכתית. האימפקט של הטקסט על הקורא מתעצם ונוצרת מעין סינסטיזיה המתבטאת בחוויה רבי-חושית (שקולניקוב, 1999).
 - ט. תרומת המדיה: ניתן לבחון כיצד המדיה של הציור תורמת לטקסט הספרותי, ולהפך (אזולאי, 2006).
 - י. לעתים בקריאה נוספת של הטקסט הספרותי ניתן לזהות "הוראות קריאה" סמויות, שתומכות בזיהוי היצירות הסמויות שבטקסט ובתהליך הניתוח והפרשנות של היצירה (אזולאי, 2006; טוהר ואזולאי, 2007).
- לצורך ניתוח ופרשנות אינטרטקסטואלית ואינטרדיסציפלינארית של תופעות האקספרסיס הגלוי ו"מעין" אקספרסיס והקליגרמה הגלויה והסמויה מוצעים, להלן, הכלים המתודולוגיים הבאים:
- א. "מעין" אקספרסיס (ציור סמוי) – (1) גילוי הפוטנציאל הציורי בטקסט (אזולאי, 2009). (2) ניסיון לזהות אם קיים ציור מוכר על ידי הזכרות ויכולת שליפה מהזיכרון של ציור רלוונטי. בשלב זה יש לבצע תהליך אלימינציה ולדחות דברים שאינם רלוונטיים. (3) הוכחת הקשר בין הטקסט לציור ואישושו.
 - ב. ציור סמוי, שהוכח והפך לגלוי ואקספרסיס גלוי – (1) מציאת קשרים נוספים בין היצירות. (2) בחינת השאלה כיצד מפרש הציור את הטקסט הספרותי שבתוכו ומה תורם לו. (3) פרשנות דו-כיוונית; בנוסף לשאלה מה מוסיף הציור הטמון בטקסט במקרה של אקספרסיס לטקסט, ניתן לשאול כיצד הציור מתפרש באמצעות הטקסט הספרותי? (4) נבחן האם נוצר תוצר חדש כתוצאה מהעיון הסימולטני, ואם כן מהו (ready made קונספטואלי)? (5) ניסוח התובנה החדשה, שעולה מהעיון הסימולטני ביצירות מהמדיות השונות. (6) תרומת הז'אנרים השונים לעיון הסימולטני, עיון בסוגיה כיצד נפרצים ומתרחבים גבולותיו של כל ז'אנר לתועלת התובנות החדשות שעלו בדרך זו. (7) חיפוש הוראות קריאה סמויות לצורך זיהוי היצירה הפלסטית האצורה בטקסט, בעיקר בטקסט שהיו בו ציורים סמויים.
 - ג. קליגרמה סמויה – (1) חילוץ התבנית האצורה בסמוי באמצעות התבוננות בצורה הכללית של השיר או על ידי הזחת הטקסט לכיוונים שונים וחשיפת התבנית שבו או על ידי התערבות כלשהי על ידי ציור או הדגשה של שורות מסוימות.
 - ד. קליגרמה סמויה שהוכחה והפכה לגלויה וקליגרמה גלויה – ניסיון להשיב על השאלות: (1) מה הקשר בין התוכן המילולי לבין צורתו הגראפית? (2) מה תורמת צורתו הגרפית של השיר להבנתו? (3) האם התוצר המילולי והגרפי הנו קוהרנטי או משלים, או שמא קיימת התגוששות ומערכת ניגודים בין הצורה הגרפית או הציור

2 הרחבת המושג "טקסטים שונים" שכוללת גם יצירות אמנות פלסטיות היא שלי.

3 למשל: נוצרה מטפורה חדשה בעקבות התבוננות הסימולטאנית ריזמית.

המצטייר וטקסט הספרותי (המרמן, 1976)? (4) איתור הוראות קריאה סמויות בטקסט.

ייחודו של מאמר זה, אם כך, הוא בקיום האפשרות לחשוף יצירות פלסטיות ותבניות סמויות מן העין בטקסט ספרותי, באפשרות לנהל שיח בין הז'אנרים השונים, תוך שימוש בכלים מתודולוגיים סדורים מתחום האינטרטקטואליות. קריאה סימולטנית זו מזינה תובנות ופירושים חדשים.

1. אקספרסיס – הציורים הגלויים והסמויים בטקסט הספרותי

א. ציורים גלויים

לעתים היוצר מצהיר בגלוי על כך שיצירתו הספרותית מנהלת שיח עם יצירות פלסטיות מוכרות, למשל: ו' ק' ויליאמס כתב שירים על פי ציוריו של ברויגל וכינה אותם בשמות של ציורים ספציפיים של ברויגל, למשל: "קציר החיטה", "משל העיורים", "ציידים בשלג" ו"נוף עם נפילת איקרוס", ואף קרא לסדרת שיריו "שירים משל ברויגל".

ו' ה' אודן בשירו "מוזיאון האמנויות היפות" מתייחס במפורש לציורו של ברויגל. כך נפתח הבית השני:

"באיקרוס של ברויגל למשל; איך הכול פונה
במתינות מן האסון; האיכר החורש מן הסתם
שמע את השכשוך... " (הליקון, עמ' 18)

אן סקסטון כתבה את שירה "ליל הכוכבים", ובו היא מתייחסת לציורו של ואן-גוך "ליל כוכבים". כמוטו לשירה ציטטה במפורש את דבריו של ואן-גוך לאחיו תאו לאחר שצייר את הציור (שם, עמ' 96). משה דור (1984, עמ' 52) ועוזי שביט (1985, עמ' 15) כתבו שירים על ה"הצעה" של מינק ויהודית כפרי (1978) כתבה את השיר "תרחף כך" על פי ציוריו של קלוד מונה "איש עם שמש" ועוד. תופעה זו נקראת אקספרסיס – שירת התמונות והפסלים. בשירת האקספרסיס מופיע, בדרך כלל, שם הצייר או שם היצירה בכותרת או בגוף הטקסט, שהיצירה הספרותית מתייחסת אליו, באופן ברור ידוע ובמוצהר. לעתים שמות היוצר והיצירה מופיעים יחדיו בטקסט.

ב. ציורים סמויים וזיהויים

לעתים הטקסט מצטייר במילים ציור מוכר ומפורסם ומתייחס אליו אך אינו מצהיר על כך בגלוי. עובדה זו היא נגזרת של פוטנציאל ציורי שמצוי בטקסט. הקורא מזהה את היסוד הציורי ביצירה ולאחר מכן את הציור הספציפי שמתאר הטקסט ומנהל ביניהם שיח.

יש שהטקסט ספרותי טומן בחובו עבודה גרפית מפורסמת ומוכרת או ציור מוכר ומצטייר אותו במילים. עיון בטקסט ובציור שהטקסט טומן בחובו מעניק ערך מוסף

להבנת הטקסט. אם נקדיש תשומת לב לפוטנציאל הציורי של הטקסט ונזהה את היצירה הפלסטית הספציפית שמשוקעת בו, נוכל לדעת לרוב מאין שאב הסופר או המשורר את דמויות גיבוריו, על מערכות היחסים ביניהם ואפילו מאין נחל את המטפורות שלו. ייתכן שביצירות מסוימות המטפורות הן חיקוי או תיאור של ציור, שגם הוא מחקה, בדרך כלל, מציאות. אם כן, ייתכן שמטפורה ספרותית הנה לעתים חיקוי של חיקוי, ואפילו מטפורה מופשטת עשויה להיווצר מציור ממשי.

הרומן קופסה שחורה של עמוס עוז מצטייר ציורים שונים (אזולאי, 2006, עמ' 190-226). לדוגמה, אילנה, גיבורת הרומן, מתארת את בעלה הקודם גדעון:

"מקיפה אותך תמיד במחשבותיי כמו תא של חללית אשר בתוכה אתה מטלטל בלי הרף מיבשת ליבשת האש הבווערת באה, ומראה גופך הנזירי וראשך המלבין" (עוז, 1986, עמ' 38). במקום אחר היא מתארת אותו "בתוך חדר מוארך, מלא ספרים יושב ליד מכתבה שחורה, ומולך משתרעים מישורים ... כל התמונה היא בשחור לבן" (שם, עמ' 7, ההדגשות שלי א"א).

תיאורים אלה מצטיירים במילים תמונה ברורה, ואפילו מעידים על עצמם במפורש שהם תמונה בשחור לבן. נוכל לשוות לנגד עינינו דמות של גבר מאפיר שיער בתא של חללית, שיושב ליד שולחן כתיבה בחדר שמצויים בו ספרים רבים. תיאורים אלה תואמים לסדרה של עבודות גרפיות של מ' ק' אָשֶׁר שבהן מצוי גבר נזירי, מאפיר שיער, שמצוי בתוך בקבוק עגול או משתקף בכדור מְרָאָה (אָשֶׁר), ולמעשה, מצטיירים את התמונות הללו.

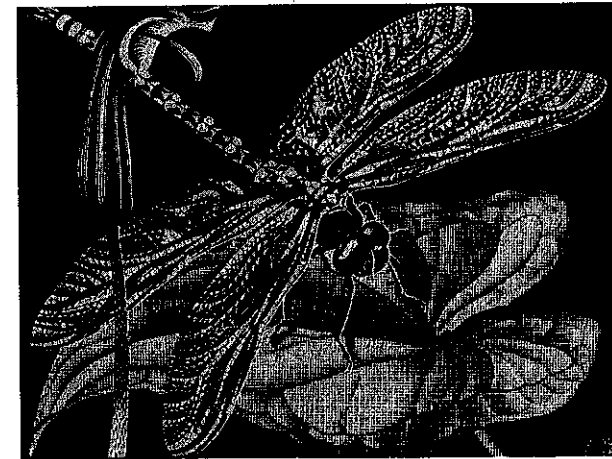
לאחר זיהוי סדרת ציורים זו של אָשֶׁר, המצויים בסמוי ברומן קופסה שחורה, ניתן לנהל שיח בין עבודותיו הגרפיות של אָשֶׁר לתיאוריה של אילנה את גדעון, גרושה. למשל, בציור "שיקוף בכדור מראה" (Self portrait in spherical mirror) נוכל לראות, שלמרות הניתוק בין בני הזוג, אילנה רואה את גדעון תמיד בעיני רוחה, כציור של אָשֶׁר, ואפילו מתארת אותו כאותו ציור. גם גדעון מנסה לשקף (לפי הכתוב ברומן) מקסימום אלמנטים מחיי גרושתו ובנם. הוא משקיף עליהם "ממסך הרדאר שלו" (שם, עמ' 8). זווית הראייה שלו, ממעוף הציפור כמו בכדור מְרָאָה שבציור, תואמת את תחושתה של אילנה, שגדעון מרחף באוויר בחללית וצופה בהם ובחייהם. למרות הניסיון של גדעון לצפות בחייהם של אילנה ובעוז מנקודת מבט ארכימדית (באמצעות כדור מְרָאָה), נראה שדמותו דומיננטית מאוד, כי על פי הציורים שמצטיירים ביצירה (ציורו של אָשֶׁר) דמיוניתה של אילנה ובעוז, שאמורות להשתקף בכדור המְרָאָה אינן משתקפות כלל, אלא רק דמותו שלו עצמו, דבר המעיד על העיסוק האובססיבי שלו בעצמו. בנוסף, גם כאשר אילנה נמצאת מול כדור המְרָאָה ומתבוננת בו, הוא אמור לשקף אותה, לפי חוקי הפיזיקה, אך, למעשה, על פי הציור היא רואה מולה רק את דמותו של גדעון.

נתבונן במטפורה נוספת בקופסה שחורה, שגם היא, למעשה, מציירת במדויק ציור של אָשֶׁר. נבחן את הציור ונראה את תרומת הזיהוי של הציור הספציפי לטקסט ואת התובנה שעולה מהקריאה הסימולטנית הזו. גדעון מתאר את אילנה גרושתו כפרח טורף:

“אלה הצמחים הנקביים, היודעים להפיץ מרחוק ניחוח של עסיס משגלים והחרק השוטה מקילומטרים רבים יסתף אל תוך הלוע העתיד להתהדק סביבו” (שם, עמ' 85).

תיאור זה מתאים לציור של אָשֶׁר שנקרא Libellula או Dragonfly.

בציור מתוארים חרק ושני פרחים. במרכז הציור פרח פתוח, ובצדו פרח סגור. החרק עף לכיוון הפרח הפתוח, ואילו הפרח הסגור מסמן, כנראה, את הפרח לאחר שטרף את החרק. למרות עובדה זו, הפרח הסגור נראה תמים למראה, בוסרי, פרח שעדיין לא פרח. התבוננות בשני הטקסטים זה לצד זה, כלומר, התבוננות בתיאור של עוז לצד התמונה של אָשֶׁר, מצביעה על כך שעוז מתייחס בתיאור אל הפרח, ואילו אָשֶׁר מתייחס אל החרק ואף מכנה את הציור בשם: “שפירית” (Libellula), שזהו החרק הספציפי המצויר.



תרומת הציור לסיפור היא שהציור מזהה במפורש את החרק כשפירית, שהיא חרק טורף, דבר המתבטא אף בשם הציור. כמו כן, הציור מוסיף את הממד של הפרח התמים למראה, לכאורה, לאחר שטרף את השפירית, עובדה שאיננה מופיעה כלל ברומן. ואילו תרומת הטקסט הסיפורי לטקסט הציורי ניכרת בכך שהטקסט הסיפורי מוסיף לציור את תיאור הריח שהפרח מפיץ “ניחוח של עסיס משגלים”, תיאור שלא יכול לבוא לידי ביטוי בציור. בנוסף, הסיפור מעגן את הציור במציאות אפשרית והופך אותו למטפורה

ציר, שמעצבת את מערכת היחסים בין אילנה לגדעון בפרט, ומערכת יחסים נוספת עקרונית בכלל. עניין זה יוסבר להלן.

תובנה נוספת חשובה היא, שאם נתבונן בציור ובטקסט הסיפורי יחדיו נראה, שהפרח טורף חרק. ראוי לציין שהציור קבע את זהות החרק ומצביע על כך, שהחרק הוא שפירית, וכאמור, ידוע שהשפירית היא חרק טורף (ראו מילון אבן שושן, הערך “שפירית”). מעניין שהפרח לפי הציור, ובמיוחד על פי תיאורו של גדעון, הוא פרח טורף. עיון בשני הטקסטים הללו יחדיו מראה שנוצרה כאן סיטואציה לא מילולית של פרח טורף שטורף חרק טורף. כלומר, עולה תובנה של טורף, טורף טורף. עיקרון זה הוא למעשה הליכה של הרומן קופסה שחורה, שטוען ש“תופסי חרב בחרב יפלו” (שם, עמ' 108). רומן זה מעמיד במרכזו מאבק בין גבר ואישה, מלחמת נצח ביניהם, צחצוח חרבות בלתי פוסק בין גבר ואישה שהתגרשו זה מכבר, אך עדיין קשורים זה לזה בעבותות של אהבה סימביוטית דורסנית. בנוסף, לפנינו מטפורה ספרותית שניזונה ממטפורה ציורית. מצב זה משקף חיקוי של חיקוי, דהיינו חיקוי של ציור המחקה את המתרחש בעולם הטבע.

עד כאן דנתי בציורים מוכרים, שמצויים בטקסט ספרותי באופן סמוי, שהקורא נדרש לזהותם ולנהל שיח בינם לבין הטקסט. ברצוני לשוב ולהדגיש שעל ידי ניהול שיח בין טקסט ובין ציור ניתן להגיע לתובנות שלא יעלו מהתבוננות בטקסט או בציור לבדם.

קיימים לפחות שני רמזים ברומן “קופסה שחורה” המהווים “הוראות קריאה” סמויות, שמסייעים, ולו בדיעבד, לחיזוק זיהוי של סדרת הציורים האצורים בטקסט ומאששים את קיומה. הרמז האחד הוא התיאור של אילנה את גדעון המסוכם במילים “כל תמונה היא בשחור לבן” (שם, עמ' 7).

הרמז השני הוא שהעיתון “די צייט”, הסוקר את ספרו של פרוף' גדעון, מדגיש ש“בשעת הקריאה יש שנדמה לך שאתה מתבונן בציור של הרונימוס בוש” (שם, עמ' 70). ניתן לעשות אנלוגיה ולומר שאת קופסה שחורה יש לקרוא תוך התבוננות בציוריו של אָשֶׁר.

2. קליגרמה – תבניות גרפיות גלויות וסמויות בטקסט

א. קליגרמה גלויה

יסוד חשוב שעשוי להיות בטקסט ספרותי הוא תבנית גרפית. יש שירים גרפיים שנקראים קליגרמות, שירה גרפית או קונקרטיה או שירי תמונה. בז'אנר זה צורת ההדפסה על הדף בולטת לעין ונועדה לשמש תמונה של דבר חומרי כלשהו. לעתים התמונה תואמת את הנושא המובע במילות השיר, ולעתים התמונה אינה תואמת את

מילות השיר, וצירוף בינה לבין המילים מזמן רובד פרשני נוסף. המשורר גיוס אפולינר מייצג את הז'אנר הזה, המוכר עוד מימי הביניים, כשהוא מצרף את שתי האמנויות (השירה והציור) זו לזו. צירוף האמנויות נעשה לא על ידי תרגום הציור לשירה או הצורות למילים, אלא על ידי כך שהוא יוצר יצירה טקסטואלית שהיא כרזמנית ציור ושירה או צורות ומילים. בשיר "מטר ממטיר", למשל, של אפולינר, המילים מסמנות את הגשם ואף מחקות אותו. המילים מפעילות את קשרן הלשוני השרירותי עם המסומן (גשם) ובאותה שעה מהוות מסמן טבעי שלו כקווים בציור. צורה מלאכותית זו מבקשת לפרוץ את גבולות השירה ומבטלת את המחיצה בינה לבין הציור (זנדבנק, 2002).

ב. קליגרמה סמויה

"טוב לומר 'למנצח בנגינות' בצורת המנורה. ואם אין לפניו צורת המנורה די בכך שיאמר המזמור בציור השכל" (סידור יחוה דעת השלם, 1995, עמ' מ"ה-מ"ו).

תופעה הנגזרת מהקליגרמה הגלויה היא הקליגרמה הסמויה. ברצוני להצביע על שירה שקיים בה יסוד גרפי סמוי, והקורא צריך לעשות מניפולציה על הטקסט כדי לזהות יסוד זה. לאחר זיהוי התבנית הגרפית הסמויה שבטקסט ניתן לנהל שיח בין הטקסט לתבנית הגרפית שחולצה ממנו, ואז ניתן להעשיר את התבוננות שעולות מן הטקסט. אחת התופעות שמצויות בטקסט הספרותי היא המבנה הצורני הגרפי של הטקסט, הבולט בעיקר בשירה. תופעה זו עשויה לבוא לידי ביטוי במבנה ובצורה, שנוצרים כתוצאה מאורך השורות ומההשתקפות הצורנית המבצבצת ממבנה השיר בהתבוננות עליו מזוויות שונות. לדוגמה, ניתן לראות את הדבר במבנה הידוע של המנורה בעלת שבעת הקנים, שמשתקף ממזמור סז בתהלים, עד כדי כך, שנקבע בסידור הספרדי כדרך לקריאת הפרק תוך דימוי המנורה.⁴ על ידי התבוננות צורנית בשיר, מנקודות שונות, למשל, הפיכתו לצדדים שונים, ניתן לגלות תופעות גרפיות הגלומות בטקסט.⁵ לעתים יש להתבונן בצורה הכללית של השיר, להפעיל דמיון גרפי, להפוך את הטקסט ולמצות את היכולת המרחבית והצורנית שלו מזוויות שונות כדי לאתר תופעות מגוונות הטמונות במבנה הצורני שהטקסט טומן בחובו.

אדגים את המתודה המוצעת לניתוח שירי קליגרמה סמויה באמצעות שלושה שירים: "הנר שלי" לנתן יונתן, "צילום בוקר" לדוד אבידן, "שלוש זקנות" לאברהם

שלונסקי. לצורך ההדגמה של זיהוי וגילוי תבנית גרפית סמויה בטקסט ספרותי ופרשנותו אשתמש במרכיבים המתודולוגיים הבאים:

א. חילוץ התבנית האצורה בסמוי באמצעות התבוננות בצורה הכללית של השיר או על ידי הזחת הטקסט לכיוונים שונים והשיפת התבנית שבו או על ידי התערבות כלשהי על ידי ציור או הדגשה של שורות מסוימות.

ב. דיון בקשר בין התוכן המילולי לבין צורתו הגרפית ותרומת הצורה הגרפית שהתגלתה בשיר להבנתו.

ג. דיון בשאלה האם התוצר המילולי והגרפי קוהרנטיים או משלימים או שמא קיימת התגושות ומערכת ניגודים בין הצורה הגרפית או הציור המצטייר והטקסט הספרותי.

ד. איתור הוראות קריאה סמויות בטקסט.

הנר שלי, נתן יונתן

השיר "הנר שלי" בן שני בתים עיקריים. אדון תחילה בבית הראשון. בבית זה פותחות השורות באנפורות מסורגות:

"הנר שלי אדום הוא כרימון
שלי הנר צהוב כמו לימון.
שלי הנר ירוק כמו עלי חצב
שלי הנר סגול כמו פרח סתיו.
הנר שלי כחול כמו שמים
לנר שלי יש תכלת של עיניים.
הנר שלי כתום כמו שקיעת חמה
שלי לבן הוא כיונה תמה
שלי כמו כולם ממש – אבל קוראים לו השמש".

השורה האחרונה בבית א' של השיר היא, למעשה, משפט ארוך יותר מקודמיו, משפט מחובר שמורכב משני משפטים שקשורים זה בזה קשר מסיגי ומייחד: "שלי כמו כולם ממש אבל קוראים לו השמש", בשונה מהשורות הקודמות שכל שורה היא למעשה משפט חיווי שעומד בפני עצמו. לכאורה, זהו שיר ילדים פשוט. במסגרת פעילות על טקסט גדרש הקורא לדמיין (לצבוע) כל שורה בצבע אחר בהתאמה לכתוב בשיר (מאחר שכל שורה מתארת נר בצבע שונה ומפני שהנר והשורה בשיר הנם קווים ישרים). לאחר צביעת כל שורה בהתאמה ניתן לספור את שורות השיר, ואז נבחין בכך שהבית הראשון הוא בעל שמונה שורות שוות באורכן ושורה נוספת ארוכה יותר, ולמעשה, נוצרת תבנית גרפית של חנוכייה.

נראה שאם נטה את הבית הראשון של השיר בתשעים מעלות עם כיוון השעון, התנוכייה תתגלה בצורה ברורה על שמונת הגרות שבה ועל השמש הארוך מיתר הגרות, כי הוא מורכב משתי שורות מתוברות.

4 הפרק "למנצח בנגינות מזמור שיר" (תהילים ס"ז) נכתב בסידור הספרדי בצורה של מנורה בעלת שבעה קנים, והמתפלל מונחה לדמות לעצמו את צורת המנורה בדרך בה הוא קורא כל פסוק מפסוקי המזמור "טוב לומר 'למנצח בנגינות' בצורת המנורה. ואם אין לפניו צורת המנורה די בכך שיאמר המזמור בציור השכל" (סידור יחוה דעת השלם, 1995, עמ' מ"ה-מ"ו).

5 דומה הדבר למעין אותה חידה ציורית שמצויה בעיתון שבה מתבקש הקורא לחפש דמות או חפץ, ועל ידי הפיכת הציור לצדדים שונים. גולית את הדימויים

- ג. בבית השני קיימת פנייה אל הקורא: "עכשיו תראו דבר מפליא", וכך נוצרת ציפייה למשהו מיוחד. הדובר תובע מהקורא "תראה" - "תתבונן" בצורה אחרת/שונה.
- ד. המילה "חג" בה' הידיעה, שמופיעה בשורה האחרונה של השיר, מפנה את הקורא לזיהוי החג בו מדליקים נרות צבעוניים - חג חנוכה.
- ה. המילה שֶׁמֶשׁ שמופיעה בסוף הבית הראשון "שלי כמו כולם ממש אבל קוראים לו השֶׁמֶשׁ", רומזת, אף היא, כמובן, לשֶׁמֶשׁ שבחנוכייה. רמזים והוראות קריאה אלו מאששים את המצאות החנוכייה בשיר.

שלוש זקנות, אברהם שלונסקי

השיר שלוש זקנות הוא שיר בן ארבעה בתים (שלונסקי, 1971, עמ' 179). זהו שיר חזותי, שבמרכזו תמונה ואירוע (שוורץ, 1972). התמונה מעוצבת בשני הבתים הראשונים ובחלק מהבית האחרון. התמונה משתלבת בבתים שמהווים מסגרת לשיר. בבתים א'-ב' מופיעות שלוש זקנות אפאתיות היושבות ליד הבית הלבן ו"צופיות אל נכחן". שקט מסביב, אך השקט מתוח ומאיים, ומעוצב כעיט שקפא במעופו.⁷ מישוהו סורג מעל הזקנות פוזמק כחול, וכל זה מתרחש על רקע של שקיעת השמש. בסוף בית שני ובתחילת בית ג' מתפוגגת תחושת הקיפאון ומתחילה פעילות אינטנסיבית משום שהזקנות ראו לפתע ילד. לקראת סיום השיר, עם הישמע בכי הילד, חמקו הזקנות אל תוך הבית הלבן ומופיע עילבון המתחוגג כעיט ויוצר מעין מסגרת לשיר (יחד עם העיט ואלמנטים נוספים שהופיעו בבית הראשון) (אזולאי, 1994).

עיון מדוקדק בשיר מצביע על כך שהמוות מרחף מעל הזקנות ואורב לפתחן. בשיר שלוש זקנות מסתמנת תבנית גרפית של הספרה 3, בבית הראשון ובבית האחרון.

שלוש זקנות

בערב האפור על יד הבית הלבן
 יושבות שלוש זקנות וצופיות אל נכחן.
 והס סביב.
 כאילו במעופו קפא פתאום העיט.
 שלוש זקנות יושבות על יד הבית.
 ומי שהוא דומם סורג מעל ראשן
 פוזמק כחול בנוסח הישן.

פעילות זו חושפת את התבנית הגרפית של החנוכייה שמצויה בסמוי בשיר, וחושפת דבר נוסף - את זהותו של הדובר שפותח כל שורה במילים: הנר שלי. אם תהינו קודם לכן ושאלנו מיהו הדובר בשיר, הרי החנוכייה שזיהינו ענתה על שאלה זו. ואם לא תהינו מלכתחילה על זהותו של הדובר, הצביעה לנו החנוכייה שהתגלתה בבית א' על כך שלא שאלנו שאלה כל כך חשובה: מיהו הדובר בשיר? מי אומר בכל שורה "הנר שלי?"

במקרה זה קריאה פעילה תוך כדי סימון דמיוני או מעשי של השורות, עשויה לחשוף תבנית גרפית חשובה, שמצויה בטקסט, ומביאה לידיעתנו שהדובר בשיר הוא חנוכייה או פן של כל נר בחנוכייה.

חשיפת תבנית החנוכייה מאירה באופן מקורי גם את הבית השני של השיר. למעשה, הבית השני הוא השלבת של הנרות הצבעוניים הדולקים, שלמרות שכל אחד בעל צבע שונה, אורם מתלכד לכלל להבה אחת, בעלת צבע אחד, ובכך מתקיימת אחדות השוני.

"עכשיו תראו דבר מפליא
 את הנרות כולם נדליק
 צבעים אין ספור
 אבל לאור צבע אחד
 והוא מאיר בחשכה את ליל החג".

כמו כן, בית זה של השיר אכן מזכיר את החג שבו מדליקים נרות רבים בצבעים שונים, וגם הוא מאשש את קיום תבנית החנוכייה שבבית הראשון.

עיסוק בטקסט ספרותי בדרך זו הוא דוגמה לעשייה על טקסט לצורך חילוץ תבנית סמויה. זו קריאה פעילה ודינמית, שבה מתחננו קווים בהתאם לצבע המוזכר בשורה, הזחנו את הטקסט ועמדנו אותו באופן מיוחד. גם את הבית השני נוכל לעטר בשלבת, להזיחו ולשימו מעל הבית הראשון. בדרך פעילות שכזו נדרש הקורא לקריאה שאיננה מקובעת, אין הוא מתבונן בטקסט ממרחק, באופן סטרילי, הטקסט איננו טקסט בעל אופי של "אל תיגע בי", הקריאה איננה רק קריאה ליניארית. הקורא ממש את הטקסט, נוגע בו, צובע אותו ואפילו הופך את הדף ומתבונן בו בכיוון אחר. בכך נוצר מגע בלתי אמצעי, מקורי בין הטקסט והקורא. זוהי קריאה רחבה יותר, יוצרת ופעילה.

בשיר זה "הוראות הקריאה" הסמויות והרמזים היו:

א. הדמיון הצורני בין נרות לבין שורות השיר וקיומו של צבע שונה בכל שורה (בדומה לנרות הצבעוניים של חנוכה).

ב. קורא הספרותי, שאמון על ספירת שורות בשיר קצר (למשל, לצורך זיהוי סוגמה), עשוי לשים לב למספר השורות, שתואם את מספר נרות החנוכייה.

7 ביטוי ציורי למילים "כאילו במעופו קפא פתאום העיט", ר' יוסל ברגנר, בציורו שותי התה (1964) (רובן, 2000, עמ' 141). שצויר זמן רב לאחר שהשיר התפרסם. לדעתי, בשיר אכי קיים פוטנציאל ציורי. התמונה המצטיירת במהלך השיר והתבנית הגראפית הסמויה (הספרה 3) הופכות

ראיתי את פנייך ישנה,
 במאמץ חולף מתוך חרות -
 ושם הבחנתי בחשבון המסתמן
 בין השפה התחתונה והסנטר,
 מוחק ומטייט ולא טומן
 את השוקע והמקנטר
 בתוך העיגולים הנפתחים
 בקצות הפה הנעולים, החתוכים.
 ואז, בבת אחת היה ברור,
 שאין כמעט ואין מחר ואין דחיות -
 רק צרור של ביצועים נשאר צרור
 כדי לבקוע הלאה ולחיות.

(לא מתוארך ובחדר לא אטום)

בשורה החמישית מתחילים להצטייר פניה של אישה שהדובר מתבונן בה בשנתה.
 השיר משרטט את הקו המתהווה בין הסנטר והשפה התחתונה, את השפתיים החשוקות
 ואת החריצים שנקרעו בצדי השפתיים.

רישום זה מתהווה לנוכח עיני הדובר שמביט באישה ולנוכח עיני הקורא. בנוסף,
 התמונה ה"משטרטטת" בשיר מצביעה על כך, שהדובר, המתבונן באישה בשעה שהיא
 ישנה, מבין שהיא קיבלה החלטה גורלית, שהיא עדיין לא מודעת לה:

"אין כמעט ואין מחר ואין דחיות -
 רק צרור של ביצועים נשאר צרור
 כדי לבקוע הלאה ולחיות".

כשדה הסמנטי, המסתמן מהציור שבשיר, רבות הקונוטציות השליליות (כגון: חשבון
 מסתמן, מקנטר, עיגולים בקצות הפה הנעולים, החתוכים, ומהביטוי צרור של ביצועים
 נשאר צרור, המזכיר צרה צרורה), והוא מאשש את קבלת ההחלטה הגורלית של
 האישה הישנה, היא כנראה, לקום, להיפרד ולעזוב.

הציור שמצטייר לעיני הקורא מהקו המפריד בין השפה לסנטר מוביל לכיוון הפה
 וכלפי מעלה. לעומת זאת, קריאת השיר מתבצעת, כמובן, בכיוון הפוך - משורה
 העליונה לשורה התחתונה. נראה כי בשיר מתקיימת זרימה דו-כיוונית - המובעת
 בריזמנית על ידי הציור המצטייר, מחד, ואקט הקריאה, מאידך. זרימה דו-כיוונית זו
 מעצבת מצב מורכב, מבולבל ודיסוננסי (ניגודי) בין הדובר לאישה הנמענת, ובין
 הנמענת לבין עצמה.

למעשה, באמצעות הציור נחשפות בשיר, מערכות בינאריות ניגודיות, שמצויות

בתשתיתן:

צנפת זהב באופק מתגוללת.
 שלוש זקנות ראו לפתע ילד.
 שלוש זקנות התעוררו פתאום
 ונאנחו: מסכן ... ודאי יתום...
 ואחר כך ניגשו. ליטפוהו על הלחי.
 הילד התבונן - והתפרץ בבכי.
 ואחר כך בא ליל, כילד לא מובן.
 שלוש זקנות חמקו אל תוך הבית הלבן,
 והס סביב.
 רק איזה עילבון עוד התחוגג כעיט
 מעל לדרך ספסל, שנתרוקן על יד הבית

בתים אלה נראים לכאורה דומים, אך הבית האחרון משלים את התהליך שהתרחש
 בשיר ומסיים אותו. הספרה 3 המופיעה בכותרת השיר "שלוש זקנות", ובכל בית ובית
 מבתי השיר מסתמנת גם באופן גרפי בבית הראשון והאחרון, והיא מחשקת את השיר
 ואת מוטיב שלוש הזקנות שמופיעות בו כישות אחת. מוטיב השלוש מעורר קונוטציה
 חזקה לנושא המוות הוודאי והבלתי נמנע שאורב לפתח של הזקנות שעולה במהלך
 השיר. המספר 3, שהוא מספר טיפולוגי, הסוגר את השיר בצורה כל כך הרמטית,
 רומז, לדעתי, לשלוש אלות הגורל במיתולוגיה היוונית - לכסיס, אתרופוס וקלוטו,
 המסמנות את חיי האדם ומותו, הטוות את חוט החיים ומנתקות אותו. כל זה מחזק
 ותואם את הנושא העולה בשיר - מפגש חיים ומוות של שלוש הזקנות ("שחמקו אל
 תוך הבית הלבן") (שם, שם). זאת ועוד, על פי חידת הספינקס ומקורות נוספים, חיי
 האדם מחולקים לשלוש.

הוראת קריאה סמויה נעוצה בשורה "הילד התבונן והתפרץ בבכי", ובמיוחד במילה
 "התבונן", שאוצרת בחובה גם את הראייה הממוקדת וגם את יסוד הבינה וההבנה. אם
 נשאל מה ראה הילד? ומה הוא הבין? נראה שהילד ראה את כל התמונה המצטיירת
 בתחילת השיר: הזקנות היושבות והעיט שקופא במקומו מעל ראשם. כנראה שהילד
 הבין שהן מצויות על סף המוות מבלי שיחוש בכך. כל זה תואם את יסוד המוות המצוי
 בשיר ואת המספר שלוש המצטייר מתוכו הקשור לחיי האדם ומותו.

תצלום בוקר, דוד אבידן

כותרת הסונטה תצלום בוקר (אבידן, 1999, עמ' 174) רומזת ליסוד ויזואלי שקיים
 בשיר, ואכן יסוד זה קיים בו. בשיר זה אין תבנית גרפית ממשית, אך השיר מצטייר
 ציור בדמיונו של הקורא.

בצמר הלבן של השינה
 ובקווים הנמרצים של הערות

- א. האדם שקיבל החלטות איננו מודע להחלטה שגמלה בלבו, ואילו אדם האחר שצופה בו, מודע לפניו להחלטה שהתגבשה בלב האדם הישן.
- ב. הפנים המצטיירות כביטוי לכוחו ולהשלכותיו האפשריות של התת-מודע.
- ג. הזרימה הדו-כיוונית המתרחשת בשיר – מלמעלה למטה (אקט הקריאה מול אקט ההצטיירות של הפנים), ולהפך.

אבידן בחר לכתוב שיר זה כסונטה, ובחר לא לכתוב אותה כסונטה מקובלת (בעלת ארבעה בתים נפרדים), אלא העדיף לחבר את כל בתי הסונטה יחדיו. בכך הוא עיצב את השיר באופן קומפקטי, מאופק ומוגדר. הוא ויתר על הרווחים בין בתי השיר, וכן על אמצעי תחימה בגוף השיר (סימני פיסוק). בכך הוא עיצב את תהליך קבלת ההחלטה הגורפת, את נחרצותה ותקפותה. החלטת האישה, כנראה, לקום, לעזוב ולנתק את הקשר, היא גורפת, חד-משמעית ללא כל מחשבה נוספת או היסוס, שכן היא נובעת מהתת-מודע ומעוצבת כצורך צרור של ביצועים.⁸

הביטוי: "צָרוֹר של ביצועים נשאר צָרוֹר" הוא ביטוי ציורי, שבהקשר של השיר הזה, הצָרוֹר הצָרוֹר – צרור קשור, מסמן את הפנים החשוקות של האישה הישנה, שמבטאות את הנחישות הכרוכה בקבלת ההחלטה. בצרור צרור זה מצטייר: סנטר, קו מפריד בין שפתיים וסנטר, קווים התוכים בקצות הפה ושפתיים – פני האישה.

זאת ועוד, הציור הלשוני "צָרוֹר צָרוֹר" מזכיר את מטבע הלשון "צרה צרורה". ביצוע החלטת האישה, לדעתי, יהיה מידי, "אין מחר ואין דחיות", אין אוויר לנשימה, הכול כהול, המצב קשה – צרה צרורה – צריך להיחלץ ממנו במהרה. כאמור, דבר זה מסתמן בכך שהשיר נכתב בשלמותו כבית אחד ורק בסופו קיימת נקודה.

בסיפא של השיר מופיעות המילים: "כדי לבקוע הלאה ולחיות". מילים אלה מסמנות לידה, שבה העובר בוקע כצורך מבטן האישה כדי לחיות. מאידך, הביטוי "צָרוֹר צָרוֹר" מזכיר גם את תפילת הפרידה מהאדם לאחר מותו: "תהה נשמתו צרורה בצרור החיים". נראה אם כן, שהלידה והמוות הנם ניגודים בינאריים נוספים שמהדהדים בשיר ומצטיירים בו. בנוסף, לפְּנִים בשיר דר-משמעות, מחד, הן הַפְּנִים גלויות וחשופות לעין הדובר המתבונן בשיר ולעין הקורא, מאידך, הפנים הגלויות, החשופות, מביעות את הַפְּנִים והפנימיות של האישה ואת תחושותיה הכמוסות. נראה אם כן, שזיהוי התבנית הציורית, שמצטיירת בשיר, העלה סוגיה שעזרה לנו לחשוף את מערכת הניגודים הבינארית שבשיר. ובנוסף, ראוי לציין שהציור שהצטייר בשיר הוא, למעשה, מטובימיה שמייצגת את התחושות שחווה הגיבורה בשנתה ואת החלטתה הנחרצת.

8 יחד עם זאת, ולמרות הסונטה המהודקת, ראוי לשים לב, שבשולי השיר מצויים סוגריים, שבהם נאמר "לא מתוארך ובחדר לא אטום", הסוגריים הללו יוצרים תחושה של פתיחות מסוימת, אולי השיר תקף לכל תאריך, ואולי בכל חדר ובכל זמן מצויים מצבים שניתן להיחלץ מהם, אולי ניתן להיחלץ מהחדר כי הוא איננו אטום, ואולי "ההחלטה לבקוע הלאה ולחיות" לא התקבלה בשעת מלחמה (מלחמת המפרץ – חדר אטום) ובשעת לחץ, אלא יכולה להתקבל בכל עת ובכל מקום.

הוראות הקריאה הסמויות בשיר הם השלבים שחווה הדובר, כשהוא מתבונן בפני האישה הישנה ו"קורא את מחשבותיה" על ידי קווי הציור המשורטטים: "ראיתי", "אבנתי", "היה ברור" ו"ההחלטה הפורצת כצורך צרור" ומחייבת במציאות, כל אלה מצביעים על התבוננות ממוקדת וסריקת הפנים של האישה הישנה ובהבנות שעולות ממנה. מכאן עולה רמז לדובר פעיל בשיר ולתפקידו המיוחד כמתבונן וכחושב, והשיר אכן נכתב מזווית ראייתו תרתי-משמע: התבוננות והבנה שהם הפריזמה שמבעדה נכתב השיר ועוד בגוף ראשון. ברצוני להוסיף ולציין, שכותרת השיר מצהירה על כך שהשיר הוא צילום (תצלום בוקר), בעוד שבעת הקריאה בשיר, לדעתי, מצטיירת תמונה בשלבים או מתבצעת הסרטה, שעוקבת בפרוטרוט אחר מעשה הציור שמצטייר ומסתמן בו. ייתכן, אפוא, שבשיר מתקיימת תופעה של הלחם של שירה ציור והסרטה.

3. ציור מספר סיפור

עד כה דנתי בטקסטים ספרותיים שבהם חביות יצירות אמנות או תבניות גרפיות. לעתים קיימת תופעה הפוכה שבה ציורים מעצבים סצנות סיפוריות שלמות שמתפתחות ומתהוות. למשל, ציורו של הרונימוס בוש "ספינת השוטים" או ציורו של ברויגל "משל העיוורים". נראה שבציורים הללו טמונים, למעשה, משלים או סיפורים שלמים, ואף שמותיהם מעידים על כך. הציור משרטט את קווי המתאר של האירועים, העלילה, הדמויות ומערכות היחסים ביניהן, ובתוכו מצויות מספר סצנות שמתרחשות אחת לצד חברתה או זו לאחר זו.

4. סיפור מצייר ציור שסיפר סיפור – מעגלים אינסופיים

במקרה שהטקסט הספרותי מצייר ציור מוכר וידוע, והציור הוא בעל פוטנציאל של סיפור, אזי הטקסט הספרותי החדש מחלץ מהציור את הסיפור הקודם. כאשר הטקסט הספרותי מתייחס בגלוי או בסמוי לציור מסוים, שטמון בו סיפור, אזי הטקסט הספרותי החדש משחזר באופן מילולי את הסיפור שבציור. בכך מתקיים עניין דיאלקטי, מעין החזרת עטרה ליושנה, והסיפור, שלמעשה ציור בציור ושהיווה בסיס לציור והתממש באמצעותו, יוצא מחדש לחיים כסיפור, בחינת סיפור נושן שיש לו רגע של הולדת מחדשת.

אם נעיין מחדש בציור "שפירית" של אָשֶׁר (ראו לעיל) נראה, שעמוס עוז מממש בקופסה שחורה את הפוטנציאל הסיפורי של הציור הזה באמצעות פסקה סיפורית או מטפורת. בעמוד 36 תיאר עוז סצנה סיפורית שלמה שמופיעה בציור, ובה פרח טורף בולע חרק שנכנס לפיו, בעקבות הניחוח שהפרח מפיץ למרחוק.

דרך עיון זו מצביעה על האינסופיות של הספרות והאמנות הפלסטית, המזינות זו את זו, וגם על התנועה המעגלית הבלתי פוסקת שביניהן. זיהוי יצירות אמנות פלסטיות

מיוחדת. כאמור, גבולות הז'אנרים השונים ומגבלותיהם, מתרחבים ונפרצים, וכל ז'אנר מעניק מסגולותיו הייחודיות לז'אנר שלצדו. למשל, בציור "שפירית" לצד התיאור של הפרח הטורף ב"קופסה שחורה". כאן הטקסט מוסיף את תיאור הריח המיוחד "ניחוח של עסיס משגלים". תיאור שהציור לא יכול לבטא בגלל אופי הז'אנר ומגבלותיו, והציור תורם בריזמנית את תיאור הפרח הענוג והתמים עם בליעת החרק, כאשר לא גודע כלל שטרפו בא אל קרבו. בכך נוצרת אצל הקורא חוויה רבת חושים ורבת אירועים סימולטניים. הליניאריות של הטקסט נפרצת לצד הסימולטנית של הציור, ולציור נמצא עוגן בסיטואציה סיפורית אפשרית. העיון הסימולטני על פי המתודה המוצעת מאפשר להגיע לתובנה מקורית וחדשה לפיה מערכת היחסים הגלומה ברומן קופסה שחורה, למשל, היא של טורף, טורף טורף. תובנה זו לא היתה עולה מתוך תיאור הפרח הטורף בטקסט הספרותי בלבד, אלא רק מתוך חשיפת ציור מתאים ומתוך התבוננות במשותף בתיאור הטקסטואלי ובציור.

ה. קריאה סימולטנית של טקסט ספרותי וטקסט מתחום האמנות הפלסטית מאפשרת ניסוח תובנות שהן בגדר אמיתות כלליות. מקרים ספציפיים פרטיים בטקסט הספרותי הופכים באמצעות הציור שלצידם, לתובנות ולהיגדים בעלי אמת כללית, כגון: היסוד הדרוויניסטי שבו מערכת של טורפים, שטורפים את החלשים, ונטרפים אף הם על ידי חזקים מהם, והאנגלוגיה לכך בתחום היחסים שבינו לבינה (ראה הציור "שפירית" והתיאור של עוז של הפרח שטורף חרק - "קופסה שחורה").

ט. "והיבטת כה וכה וידעת כי אני אורחך" - עיון ביצירה ספרותית וביצירת אמנות פלסטית, המשתקפת מתוכה, מעצב את הדמויות, הדומיננטיות שלהן ואף את ההתבטלות של דמות מסוימת בפני דמות אחרת. למשל, על ידי השימוש של עמוס עוז ביצירתו של אָשֶׁר "שיקוף בכדור מראה", הוא מעצים את הדומיננטיות של גדעון בחייה של אילנה, גרושתו מזה שבע שנים. כך שבמקום שהיינו מצפים שדמותה של אילנה תשתקף בכדור-מראה, המשקף מקסימום מציאות, משתקפת דווקא דמותו של גדעון.

י. התבוננות בטקסט ספרותי והציורי יחדיו מאפשרת מבט של מעין זווית ראייה ארכימדית (חיצונית) על הטקסט. מתקיימת כאן דיאלקטיקה מסוימת, כי מצד אחד הציור מצוי בתוך היצירה אך ברגע שזיהינו אותו וחילצנו אותו הוא עומד בפני עצמו, הוא מצוי מחוץ לה, וכך ניתן להתבונן ממנו על היצירה מהיבטים נוספים, שמצויים בו, אך לא באים לידי ביטוי בגוף הטקסט עצמו. לדוגמה, יסוד התמימות,

סמויות בטקסט ספרותי מעשיר את היכולת של הקורא להבין את היצירה ויוצרה, ולהפוך בה ולהפוך בה (גם כפשוטו, להפוך כהזחה של טקסט) זכולא בה. עיון ספרותי מעין זה מפתח אצל הקורא ראייה תלת-ממדית ורב-ממדית בהקשר לטקסט ספרותי. כמו כן, הוא מחדד את תפיסתו על מהות הטקסט הספרותי, את יכולת ההתבוננות הציורית, הכוח המדמה ואת היכולת לזהות דברים. גישה זו פונה ליכולת "ציור השכל" של הקורא ולדמיונו.

5. תובנות וסיכום

עד כה ראינו, שמתן דעת ליסוד הציורי והתבניתי הגלום בטקסט, חשיפתו והניסיון לצייר אותו, יעלה בידעו לעתים להגיע לפרשנות, ניתוח ותובנות, שלא עלו באמצעות כלי מחקר ספרותיים אחרים. העיון המתודי שהוצע במאמר זה מעלה מספר תובנות לגבי היצירה הספרותית ויוצרה:

א. "התדע מאין נחלתי את יצירתי" - חשיפת ציורים ידועים ומוכרים, שחבויים בטקסט, מצביעה על המקורות, עולם הידע ועולמו הרוחני של היוצר, שבהשראתם עוצבו הגיבורים, האינטראקציות ביניהם והמטפוריקה שבטקסט (למשל, קופסה שחורה וציורי אָשֶׁר).

ב. "נָבְעוּ מִצְפוֹנָיו" -

1) מציאת תבנית שמצויה בסמוי, בגוף הטקסט, למשל, הבעות פנים המתהווים והמסמנים תהליך קבלת החלטה גורלית, או לחילופין חשיפת דיוקן אדם שקיבל החלטה קשה בתת-מודע שלו (בשיר תצלום בוקר).

2) מעמד הקורא ותפקידו משתנים, והוא הופך לקורא יותר פעיל וליוצר שפועל במלאכת מארג הטקסט ופרימתו, ומזהה את צפונותיו של הגיבור, ולפעמים אף מזהה את צפונות ליבו של הכותב.

ג. המידע על כך ששיר מצייר ציור או שהוא בעל תבנית גרפית סמויה, עשוי לעורר שאלות ומחשבות שמסייעות בחשיפת מערכות ניגודים בינאריות שהטקסט מיטלטל ביניהם (תצלום בוקר).

ד. לעתים חשיפת התבנית הסמויה בשיר מסייעת בזיהוי הדובר הלא מפורש בשיר (הנר שלי).

ה. חשיפת תבנית עשויה להדגיש את הלייט-מוטיב שבשיר ולהעצים את הקוהרנטיות וההרמוניה שביצירה (או לחילופין את הדיס-הרמוניה שבה). זהו עיקרון אסטטי חשוב בעיקר בשירה הקלאסית (שלוש זקנות). עניין זה עשוי להצביע על קשר אימננטי שבין תוכן וצורה, ולהפך.

ו. זיהוי של ציור מסוים או תבנית גרפית, המצויים בסמוי בטקסט, מאפשרים לשכור את הליניאריות של הטקסט ולהתגבר על מגבלותיו כאשר מתבוננים בטקסט כבציור, כשכל מרכיביו מצויים בו בריזמנית.

ז. עיון סימולטני בטקסט ספרותי ובאמנות פלסטית שגלומה בו, מאפשר קריאה

9 דוגמה לאמיתה כללית נוספת, בספר "לגעת במים לגעת ברוח" של עמוס עוז עולה מעיון בתגובת הנשים לנוכח פתרון הפרדוקס שהגיבור הראשי הציע, ומציורו של אשר. הנשים ברומן טענו שהדבר הוא בחינת "מגדלים פורחים באוויר". עיון בטקסט זה לצד הציור "ארמון פורח באוויר" של אשר מוביל לאמיתה כללית: למרגלות כל חזון ולצד כל "מגדל פורח באוויר" פוער בור שלחוכו יחזו ליגול חוריר שרואיה טילגו ית לחינם

לכאורה, של הפרח הנוסף שמצוי בציור "שפירית", מעצים את מורכבות דמותה של אילנה, שמדמים אותה אליו, ואת מורכבות מערכת היחסים בינה ובין גדעון. דבר זה בא לידי ביטוי בכך שבציור נמצא פרח ענוג נוסף, (שלא מסופר עליו כאמור ברומן), שמשדר תמימות ונאיביות, כביכול, לצד הערמומיות והמניפולציה של הפרח הטורף את החרק.

יא. "הפוך בה והפוך בה דכולא בה" – הוראות קריאה סמויות – על פי המתודה שהוצעה במאמר זה, מעמדו של הקורא משתנה, כאמור, מקריאה פסיבית למדי לקריאה אקטיבית יותר. הטקסט הספרותי "עושה מניפולציות" על הקורא ותובע ממנו, בעיקר באמצעות הוראות קריאה סמויות, לפעול באופן מעשי על הטקסט, למשל: לסמן שורות ספציפיות או להזיח את הטקסט (הגר שלי) או לדמיון אותו ב"ציור השכל". האמרה, המיוחסת לעיון בתורה של "הפוך בה והפוך בה דכולא בה", ניתנת, אפוא, להבנה לא רק במובן המטפורי של לימוד והעמקה, אלא גם כפשוטה – במובן הדנוטטיבי המפורש. אמרה זו יכולה לשמש, לשיטתי, כהוראת קריאה עקרונית גם בטקסטים ספרותיים.

יב. ספרות ואמנות מעגלים אינסופיים – עיון סימולטני על פי המתודה המוצעת במאמר זה מאפשר לחלץ, כאמור, מהיצירה הספרותית ציור, ולעתים אף לחלץ את הסיפור הקודם שעליו הושתת הציור ואליה התייחס (קופסה שתורה). הטקסט הספרותי ויצירת האמנות הפלסטית הם כשני מעגלים המזינים זה את זה ויוצרים יחדיו מעגל אינסופי אקטיבי של פרשנות סימולטנית ודריכיוונית. בנוסף, המעגליות באה לידי ביטוי גם מבחינה תמטית, דבר המתבטא באמיתות הכלליות שעולות מדרך העיון המוצעת במאמר, אמיתות שגם הן תובנות מעגליות אינסופיות.

ביבליוגרפיה

- אבידן, ד' (1999). תצלום בוקר. חוברת המוקדשת לדוד אבידן, עכשיו, 66, עמ' 174.
 אונגר, ה' (1995). האקדח במערכה הראשונה. בתוך: פ' שירב ואחרים (עורכים). *מגוון ליכתה ט' מדרך למורה* (עמ' 34-37). ירושלים: ת"ל-מעלות.
 אור וסלע (עורכים), הליקון (2006). המיטב שירת עולם 1990-2006. תל-אביב.
 אזולאי, א' (1994). שלוש זקנות מאת שלונסקי. *טללי אורות*, ה, 360-355.
 אזולאי, א' (2006). *יצירה כיעירה עשויה* שדות נגב: מכללת חמדת הדרום.
 אזולאי, א' (2006). הפוטנציאל הרב-אמנותי של טקסט ספרותי ומימוש – עיון, עיצוב דרכי-קריאה ודרכי-הוראה. שאנן: *שנתון המכללה הדתית לחינוך*, 14, 178-145.
 אלקד-להמן, א' (2006). *הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה*. תל-אביב: מכון מופ"ת.
 אשר, מ' ק' (1994). *עבודות גרפיות*. (תרגום: ע' קלגסברון (עריכה: וש' אריאל). בני ברק: בנדיקט טאשן וסטימצקי.
 בארת, ר' (2005). *מות המחבר*. תל-אביב: רסלינג.

- בן פורת, ז' (1985). בין טקסטואליות. *הספרות*, 34, 170-178.
 בן פורת, ז' (1978). הקורא, הטקסט והרמיזה הספרותית. *הספרות*, 26, 1-25.
 בן פורת, ז' (1979). הופעת יפת באוהלי שם. *הספרות*, 29, 43-44.
 דור, מ' (1984). *וכבר בהתחלה: שירים*. תל-אביב: עם עובד.
 הוראטיוס (1984). *איגרת אל הפיונים או על אמנות הפיוט*. (תרגום: י' ברונובסקי). תל-אביב: ספרית פועלים, הקיבוץ המאוחד. טור 361.
 הולצמן, א' (1997). *ספרות ואמנות פלסטית*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
 המרמן, א' (1976), שירה קונקרטיית – כתיבה ניסיונית במחצית השנייה של המאה ה-20. *סימן קריאה*, 5, 223-237.
 ויליאמס, ו' ק' (2004). *רוצה רק לומר: מבחר שירים*. (תרגום: ע' פלד). תל-אביב: קשב לשירה.
 זנדבנק, ש' (2002). *מושיר*. ירושלים: כתר.
 זוהר, ו' ואזולאי, א' (2007). מראה, מראה ומראות שתייה: דרכי קריאה במחזור השירים 'ילדות' ללאה גולדברג. שאנן: *שנתון המכללה הדתית לחינוך*, 12, 111-135.
 יצחקי, י' (1992). *הפסוקים הסמויים מן העין: על יצירתו של א"ב יהושע* תל-אביב: אוניברסיטת בר-אילן.
 כהן, ט' (1985). הקריאה הסימולטאנית, טכניקת מפתח להבנת העימות עם התנ"ך בשירת אד"ם הכהן. *מחקרי ירושלים בספרות עברית*, ז-ח, 71-89.
 כהן, ט' (1992). הטכניקה הלימדנית צופן של ספרות ההשכלה. *מחקרי ירושלים בספרות עברית*, יג, 137-186.
 כהן, ט' (1995). בין-טקסטואליות בספרות ההשכלה מקומו של הטקסט הבלתי כתוב. *ביקורת ופרשנות*, 31, 37-52.
 כפרי, י' (1978). *אישה אחת עם שמשייד*, תל-אביב: עקד.
 ליפסקר, א' (1984). שתי תמונות שיר אחד (על שירו של ש' שלום 'חלום בונציה' בספרו 'אל גביש'). *עלי שיש*, 21, 93-105.
 ליפסקר, א' (1989). עיצוב ספר כצופן פואטי וכאופנה. *צפון*, א, 139-151.
 לסינג גוטהולד, א' (1983). *לאוקון או על גבולי הציור והשירה*. (תרגום: ד' ארן). תל-אביב: ספריית פועלים.
 נתן, י', הנר שלי, בתוך דליה שטיין, ז'קלין סידי, *מיתריק* חוברת לעבודה לכיתה ד', סדרה 1993.
 סופוקלס (1971). *אדיפוס המלך*. (תרגום: ש' דיקמן). ירושלים: מוסד ביאליק.
 סיזור *יחווה דעת השלם*, (1995). הוצאת יחווה דעת.
 עוז, ע' (1986). *קופסה שחורה*. תל-אביב: עם עובד.
 רובן, כ' (2000). *יוסל ברגר רטרו פרספקטיבה*. תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות.
 ריפטר, מ' (2001). על הרלוונטיות בקריאת ספרות. בתוך: ד' לנדאו, ג' שונמי וי' וולפמן (עורכים). *עיונים ספרות משווה* (עמ' 1-31). מוקי הפקות.

שביט, ע' (1985). שני רישומים: א. לא קומפוזיציה של צבעים. ב. הצעקה. הדואר, ג, עמ' 15.

שוורץ, י" (1972). כל ברקי צבעונים. סימן קריאה, 1, עמ' 76-108.
 שחם, ח' (2004). קרובים רחוקים. באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
 שטיין, ד', סידי, ז' (1993). מיתרים, חוברת לעבודה לכיתה ד', מסדרה 1993.
 שלונסקי, ש' (1971) שירים, כרך ג. תל-אביב: ספריית פועלים, עמ' 179.
 שקולניקוב, ח' (1999). בין-טקסטואליות, אנכרוניזם ובין-תחומיות, המקרה של תום טופרד, אלפים, 17, 79-90.

Barthes, R. (1981). Theory of the text, in: R. Young (ed.). *Untying the text*. Boston, MA: Routledge and Kegan Paul.

Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.

Bloom, H. (1976). *Poetry and repression*. New Haven: Yale University Press.

Boal, F. H. et al. (1992). *Escher: The complete graphic work*. London: Thames and Hudson.

Culler, J. (1986). Beyond interpretation. in: A. Hazard (ed.), *Critical theory since 1965* (pp. 322-330). Tallahassee, FL: Florida State University Press.

Kristeva, J. (1982). *Power of horror: An essay on objection*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.

Riffaterre, M. (1990). Compulsory reader response: The intertextual drive. in: W. Worton & J. Still (eds.), *Intertextuality: theories and practice* (pp. 56-78). Manchester, UK: Manchester University Press.