

## תוכן העניינים

ט	פתח דבר
1	מבוא: מיתוס, מדע ואמנות – שלוש פרדיגמות לתפיסת המציאות
	<b>חלק א: הגות במעגל הזמן: תאוריות כפריזמות פסיכו-תרבותיות</b>
	פרק ראשון: אמנות אפולונית ואמנות דיוניסית על פי פרידריך ניטשה:
13	המקור הבחטיניאני
20	פרק שני: ז'אנרים מונולוגיים וז'אנרים דיאלוגיים על פי מיכאיל בחטין
27	פרק שלישי: הרנסנסי והבארוקי: אופני הראייה של האמנות על פי היינריך וולפלין
32	פרק רביעי: הקלסיציסטי והרומנטי: תורת האסתטיקה של בנדטו קרוצ'ה
38	פרק חמישי: ז'אנר, תרבות ואישיות
44	הסיזיפי והטנטלי, הסכיזואידי והמאני-דפרסיבי
	<b>חלק ב: ניתוח ופרשנות של טקסטים ספרותיים ותאטרוניים</b>
	פרק שישי: האמן כדמון: על הקשר בין אישיות ליצירתיות בנובלה
55	'טוניו קרגר'
58	נפש וקללה
61	יצירה ומשמעות
	פרק שביעי: יסודות בארוקיים ביצירותיהם של ויליאם שייקספיר
72	ופרידריך דירנמט
73	התקופה הבארוקית: רקע ומאפיינים
79	'המלט'

82	'נישואיו של מר מסיסיפי'
87	'מלאך ירד בבלה'
94	פרק שמיני: 'המאהב' הקלסיציסטי: רומן מונולוגי מאת א"ב יהושע
96	שש נפשות מצאו מחבר
100	אפיון הדמויות
104	הדמויות ואופן התייחסותן לאחר
107	המחבר, הקורא והדמויות
	פרק תשיעי: אסטרטגיות דיאלוגיות בתאטרון 'אל-תסייס' של סעדאללה ונוס:
112	'מע'אמרת ראס אל-ממלוק ג'אבר'
123	פרק עשירי: היבטים אנטי-קרנבליים ביצירתו המוקדמת של חנוך לוין
124	המלכה הגרוטסקית
140	תחייתו ומותו של 'הפטריוט' הסיזיפי
155	פרק אחד עשר: טנטלוס הרומנטי: 'יוצר הגשם' של דריד לחאם
166	פרק שנים עשר: אפולון ודיוניסוס ביריחו של יוסף מונדי
171	סיכום
179	רשימת הקיצורים

## פתח דבר

בספר זה נעשה ניסיון לבחון את יעילות השימוש בכלי מחקר מדיסציפלינות שונות בניתוח ובהבנה של יצירות ספרותיות ותאטרוניות ואת אפשרויות היישום והתרומה שלהם.

מגמת המבוא: מיתוס, מדע ואמנות – שלוש פרדיגמות לתפיסת המציאות היא למצוא הגדרה כללית לאמנות על ידי השוואתה עם מיתוס ועם מדע. הגדרה זו תהווה מעין מצפן מכון לשני חלקי הספר. האמנות (מדיומים, ז'אנרים, אופנים ויצירות יחידות) היא תפיסת המציאות על פי הדמיון. באמצעותו היא מתפקדת ככלי לביטוי, לייצוג, לעיצוב ולשיקוף של רוח היוצר ושל הזמן והמקום הפסיכו-תרבותיים שבהם הוא פועל. היא אספקלריה לתקופות השונות, לרבגוניות התרבותית ולמזגים האנושיים ולתהפוכותיהם. מעל לכול האמנות משמשת ליצירתו המתחדשת לעד של 'היפה', שהוא האמת האסתטית הסובייקטיבית היחסית בעלת המשמעות.

בחלקו הראשון של הספר יתודע הקורא למושגי היסוד של תאוריות אחדות מתחומי הפילוסופיה של האסתטיקה, הסוציולוגיה הספרותית, האנתרופולוגיה התרבותית והפסיכולוגיה. יובא דיון על כתביהם של הפילוסוף פרידריך ניטשה, חוקר הספרות, הלשון והתרבות מיכאיל פֶּחְטִין, וחוקרי האמנות היינריך וולפלין וְפֶּנְדֵּטוֹ קְרוֹצֶ'ה. כן אגע בתאוריות מתחום תורת האישיות והתרבות, ובייחוד באלה של הקרמינולוג שלמה גיורא שוהם ושל הפסיכיאטר אנטוני סטור. כך נגלה כי נקודת המוצא והציר המרכזי שסביבו חגות תאוריות מתחומים שונים הם ההגות הבינרית, המדגישה את השניות הקוטבית הקיימת ברוח האדם. לשניות זו העוברת כחוט השני ביצירות ובזרמים ספרותיים ואמנותיים, שמות וגוונים שונים. למשל, לפיתוח תורת האסתטיקה שלו בחר ניטשה בדגם המיתי של אפולון ודיוניסוס (תבונה מול אינסטינקט ותרבות מול טבע). לעומתו, בחטין רואה בקרנבלי ובאנטי-קרנבלי (דיאלוגי ומונולוגי) כלי להבנה הסוציולוגית של תופעת הספרות. וולפלין, שחקר את האמנות הפלסטית, מתמקד ברנסנסי ובבארוקי, ואילו קרוצ'ה מדגיש במשנתו האסתטית את הניגוד שבין הרומנטיציזם לקלסיציזם. שוהם מעמיד את הסיזיפי והטְנְטְלי כמודל פסיכו-תרבותי, וסטור מציע בין השאר את ההבחנה הפסיכולוגית בין סכיזואידי למאני-דפרסיבי.

כל אלה הם ניסיונות לגבש תפיסת עולם המתבססת על צמדים של פרדיגמות ד'אנריות. ההבדלים בין תפיסות העולם האלה נעוצים בנקודות המוצא של ההוגים השונים. כך למשל, בעוד וולפלין מפתח אסתטיקה חזותית, ניטשה עוסק באסתטיקה של הנפש. לעומתם, בחטין מתמקד באסתטיקה של הלשון, הנתפסת בעיניו כסימן היכר סוציולוגי, וקרוצ'ה מבכר להתמקד באסתטיקה של הפואטיקה הטהורה. שוהם מפתח אסתטיקה תרבותית רחבת היקף, ואילו סטור מעלה קווים פסיכולוגיסטיים מודרניים לתיאור הדחף היצירתי. צורה ארכיטקטונית חיצונית ומעמקי נפש האדם, לשון, מבנה חברתי, מבנה אמנותי, דפוסי תרבות ומערכי אישיות – כולם אחרי ככלות הכול הם היבטים שונים של אותה תופעה.

בשאר חלקי הספר אנסה ליישם את התאוריות האלה בחקר ובפרשנות של עשר יצירות השייכות למדיומים שונים, ואשר ניזונו מתרבויות שונות ונכתבו על ידי יוצרים שונים בתקופות שונות. בחרתי ביצירות העבריות, הערביות והמערביות הבאות: הנובלה 'טוניו קרגר' מאת תומס מאן, המחזות 'המלט' מאת ויליאם שייקספיר, 'נישואיו של מר מסיסיפי' ו'מלאך ירד בבלה' מאת פרידריך דירנמט, הרומן 'המאהב' מאת א"ב יהושע, המחזה 'מע'אמרת ראס אל-ממלוח ג'אבר' מאת סעדאללה ונוס, 'מלכת אמבטיה' ו'הפטריוט' מאת חנוך לוין, 'יוצר הגשם' מאת דריד לחאם ו'מושל יריחו' מאת יוסף מונדי.

אחת המסקנות העיקריות שהעליתי מהיישום המחקרי הזה היא, שהאמנות נבדלת מן המיתוס ומן המדע בכך שהיא מבליטה את הנטייה לאחד הקטבים על ציר השניות. לעומת זאת, התבוננות באמנות כמכלול תסגיר מן הסתם את טבעה הריבוי הנוצר מהסתעפותה של השניות הזאת על חשבון עקרון האחידות, המאפיין הן את בסיס המחשבה המיתית והן את שיטת המחשבה המדעית, למרות ההבדלים העקרוניים בנקודות המוצא שלהן.

## תודות

תודתי נתונה בזאת לפקולטה למדעי הרוח ולדיקנה פרופ' מנחם מור, לרקטור פרופ' יוסי בן ארצי, לנשיא פרופ' אהרן בן זאב, לרשות המחקר ולראשה סגן הנשיא פרופ' מאג'ד אל-חאג' באוניברסיטת חיפה על סיועם הנדיב למען הוצאת ספר זה לאור.

## מבוא

# מיתוס, מדע ואמנות – שלוש פרדיגמות לתפיסת המציאות

בלעדינו לא היו קיימים החלומות.  
זה, שבלעדיו לא הייתה קיימת הממשות איננו ידוע.  
(שימבורסקה, 'ממשות')

מטרת האמנות היא לאתר מעין מקום מפגש מעודן בין הדמיון לידיעה,  
שאליו ניתן להגיע על ידי הקטנה קיצונית של אובייקטים גדולים,  
והגדלה מקבילה של אובייקטים קטנים.  
(נבוקוב, 'דבר', עמ' 167)

מכל גילוייה רבי הפנים של התרבות האנושית נדמה כי מיתוס, מדע ואמנות הם שלושה עמודי תווך עיקריים שהפילוסופיה של התרבות מחויבת לתהות על פשרם ולחקור את תולדות התפתחותם ואת היחסים ביניהם. הפילוסוף והמשפטן האיטלקי ג'ובני פֶּטיסְטָה ויקו (1668-1744), הנחשב למייסד הפילוסופיה של ההיסטוריה החדשה, טען כי מיתוס, לוגיקה, מילה וסיפור הם ענפים של עץ אחד: 'לוגיקה מקורה ב[מונח] "לוגוס" שמשמעותו הראשונית והנאותה הייתה "פאבולה", אגדה, שהועברה הלאה לאיטלקית כ"פבילה", דיבור. ביוונית אגדה נקראה גם מיתוס' (ויקו, המדע, עמ' 85 [תרגום שלי מ"ח]).

150 שנים לפני ניטשה כבר רמז ויקו על האפשרות לחיות את העולם כ'פנומן אסתטי' או כ'תשוקה ספרותית', המנסה לתאר באמצעות פיגורות לשוניות את היחס המשתנה של בני האדם אל עצמם ואל העולם שסביבם. זוהי תשוקה לארגן את העולם כנרטיב, כמערכת המטילה את הסובייקטיביות של האדם החווה על הריתמוס של ההיסטוריה בכל מעגליה: המיתיים, התרבותיים, הפוליטיים והאסתטיים. האדם איננו בבחינת נתון קיים, אלא יצור הבורא את עצמו והמעצב את גורלו באמצעות תהליך של Nascimento, של היוולדות מתמדת. תפיסה זו, המעדיפה את המטפורה של הבריאה העצמית על פני

המטפורה של הגילוי, אפיינה לימים את החשיבה הפוסטמודרנית, מניטשה ועד הפילוסוף האמריקני ריצ'רד רורטי (ניתן אף להקדים את נקודת הזמן לרוסו ולג'טה לפני ניטשה). ויקו מלמד את כולנו משהו על אודות האופי האסתטי, הסובייקטיבי, של הכרעותינו המעשיות. הוא מצביע על הקשר התלתי שבין הדיאלקטיקה (האמנות המבררת את האמת) לבין הרטוריקה (האמנות המשווקת את האמת והופכת אותה למציאות חיים משפיעה), ובין האמת ההיסטורית לבין הופעתה כז'אנר ספרותי.<sup>1</sup> ויקו גם מבחין בין ה־certum, צורות הביטוי הסובייקטיביות הנבראות על ידי האדם (ספרות, אמנות, מיתוס והיסטוריה) לבין ה־scienza verum, המדע הטהור, הכולל בתוכו את מדעי הטבע והמתמטיקה שאינם חדרים למעורבות אנושית סובייקטיבית כמו מדעי האדם.<sup>2</sup>

ב'מסה על האדם' ארנסט קסירר<sup>3</sup> קובע כי 'מוצאו של המדע הוא בביקוש אחרי הפשטות' וכי תכליתו שהוא 'מבקש סדר' בעולם התופעות. סדר זה מתבטא בקיומה של 'קביעות או אחידות מסוימת במאורעות הטבע', עובדה שלדידו היא 'אחת החוויות הגדולות של האנושות' שאף 'המחשבה המיתית' הגיעה להכרתה המלאה (קסירר, מסה, עמ' 213-215). בדברו על לשון המספרים ככלי משוכלל יותר<sup>4</sup> לגילוי הטבע והממשות, וכתגלית המציינת את שעת הלידה של תפיסת המדע המודרנית, קסירר אומר:

בשעה שגילה [פיתגורס] את תלות גובה הקול באורך המיתרים המתרעדים [...] לא יכול [היה] לראות תגלית זו כתופעה מבודדת. דומה, שאחד הדברים המסתוריים והכמוסים ביותר נחשף כאן: סוד היפה [...] היפה הוא האמת, הוא קו אופי יסודי של הממשות. אם היפה שאנו חשים בהרמוניית הקולות מועמד על יחס מספרי פשוט, כי אז המספר הוא הוא המגלה את המבנה היסודי של הסדר הקוסמי (שם, עמ' 215).

אכן, המדע שוקד בראש ובראשונה על גילוי אמיתות אובייקטיביות בכוח התבונה האנושית. ואולם האם אותו 'יחס מספרי פשוט' ואותה 'הרמוניית קולות' שיחס זה מפיך, אמנם קיימים בעולם התופעות כעובדה המנותקת מראייתו המדמיינת של פיתגורס, או שמא הם סינון, ברירה, יצירה ובנייה מודעת של

1 השו גורביץ', פוסטמודרניזם, עמ' 71-72, 74.

2 השו שם, עמ' 170.

3 קסירר (1874-1945), פילוסוף גרמני יהודי שהשתייך לאסכולה הנאו-קאנטיאנית של הרמן כהן ופול נטורף במרבורג, ראה את הסמל כמהות האמנות ואת האדם כיצור סמלי שיותר משהוא מנסה להכיר או להבין את העולם, הוא 'מייצר' סמלים שבאמצעותם הוא בונה עולם זה. ראו קסירר, הפילוסופיה.

4 הכלים המשוכללים פחות מבחינתו של קסירר (ומן הסתם המורכבים והאמביוולנטיים יותר) הם האמצעים הסמליים, המושגיים וההכרתיים של המיתוס והלשון לפני תגליתו של פיתגורס.

החומר ובדרך מסוימת מאוד? נדמה כי סוד תגליתו של פיתגורס נעוץ בראייה אסתטית ולא מדעית,<sup>5</sup> שכן אין היא מתייחסת למהותם הנפרדת של המיתר ושל הצליל בלבד או לעובדת קיומו של קשר ביניהם, אלא שוקדת על ארגון הקשר הזה שבין אורכו של המיתר לבין תנועתו בדרך מסוימת מאוד, דהיינו יחס מספרי. מן ההרמוניה המופקת בדמיונו פיתגורס יכול לבצע את ההפשטה ולהקיש את מסקנתו בדבר הסדר הקיים בעולם התופעות.<sup>6</sup> כך אנו למדים כי יצירת סדר סובייקטיבי בדמיון (יחס מספרי מסוים), שאמנם מבוסס על הממשות עצמה, סייעה בידו של פיתגורס לגלות אמת אובייקטיבית בפועל (התלות הקיימת בין גובה הצליל לאורך המיתר). תלות זו היא אכן אמת מדעית, אך מעבר לאמת המדעית, הדמיון האנושי והאופנים האסתטיים השונים שבהם תלות זו מתבטאת בהרמוניות מוזיקליות שונות, הם אמיתות אנושיות שרק האמנות מסוגלת ליצור. כאן גם מונחת ההבחנה המשמעותית ביותר בין אמנות למדע. בעוד המדע שוקד בכוח התבונה על גילוי חוקים כלליים ואוניברסליים הקיימים בפועל, האמנות יוצרת בכוח הדמיון סדר סובייקטיבי הקיים בפוֹטנציָה, שממנו ניתן להגיע גם לממשות עצמה. ובמילים אחרות, היפה משמש אמצעי לגילוי האמת, ובאותה מידה גם האמת משמשת אמצעי ליצירתו של היפה ולעיצובו. מבחינה זו, דפוסי תרבות ואישיות הם אמיתות המעצבות ז'אנרים אמנותיים מובהקים. אם כך הוא הדבר, הרי שז'אנרים אמנותיים חושפים את האמיתות בדרך הלוגיקה הפיתגורית. על כן, שלא כאפלטון וכקסירר בעקבותיו, אין אנו רואים ב'יפה' וב'אמת' תופעה זהה, אף שקיים קשר הדוק בין שתי התופעות. לדידנו, הקשר המשמעותי ביניהם הוא הצורך של היפה להתייחס תמיד לאמת, אך מעל לכול, הכושר שלו להפוך את האמת האובייקטיבית לבעלת משמעות אנושית ספציפית.

אמנות ומדע בצורותיהם הנאיביות<sup>7</sup> נמצאים מאוחדים במיתוס: 'המיתוס מאחד בקרב יסוד תאורטי עם יסוד של יצירה אמנותית' (שם, עמ' 86). ואולם קסירר מבכר באותו זמן לקרב את המיתוס למדע ולהרחיקו מאמנות.<sup>8</sup> לשם כך

5 ראייה אסתטית היא גם סוד עיצובה של התרבות בכלל. הקושי של המדע להבין את התרבות האנושית כתופעה בעלת סדר אובייקטיבי, מפוצה על ידי הכושר של האמנות ל'ארגן' את התרבות כתופעה בעלת משמעות. אדוארד ספיר למשל מתייחס לדמיון האסתטי כאל מעצב צורה לא-מודע של התרבות בכללותה: 'דמיון אסתטי הוא המעצב הלא-מודע של התרבות'. ראו ספיר, הפסיכולוגיה, עמ' 215.

6 על הזיקה בין מדע לאמנות ובייחוד שירה, ראו קרטון-בלום, בין ארטו לאורניה. על הנושא בשירתו של אלתרמן, ראו קרטון-בלום, אלתרמן.

7 על תפיסתו של לוי-בריל את המיתוס כמחשבתו של האדם הקדמון ועל ביקורת על התפיסה הזאת, ראו איבנס-פריצ'רד, התאוריה.

8 לדעת מלינובסקי, מיתוסים אינם צורה של מדע פרימיטיבי כפי שהדוקטרינה של אנדרו לאנג ולוי בריל מלמדת, גם לא ענף אמנותי או סיפורים בדיוניים סתם. אין הם גם הסברים

הוא מביא דברים מפי קאנט שלפיהם ההתבוננות האסתטית 'מתייחסת בשוויון נפש גמור למציאותו או לאי-מציאותו של האובייקט שלה', ואילו לדעת קסירר 'אפשר, ואפילו הכרחי, להקיש את המחשבה המיתית למחשבה המדעית [...] דומה, שמבקשות הן אותו דבר עצמו: ממשות' (שם). ואמנם נכון הוא שאובייקט ההתבוננות האסתטית יכול להתבסס על הבדיוני, אך הוא עדיין 'נאלץ' להשתמש בחומרים מן המציאות, ונדמה שתכליתו האחרונה אף היא הממשות עצמה. בהמשך קסירר מביא ציטטה מספרו של אדולף הילדברנד המאששת במידה רבה את טענתנו: 'החומר, הנרכש על ידי חקירת הטבע במישורין, הופך באמצעות התהליך הארכיטקטוני לאחדות אמנותית. בדברנו על יסוד החיקוי שבאמנות, כוונתנו לחומר שלא פותח עדיין פיתוח שכזה. על ידי הפיתוח הארכיטקטוני עולים אפוא הפיסול והציור מהספרה המצומצמת של הנטורליזם למלכות האמנות האמיתית' (הילדברנד, בעיית הצורה, עמ' 12). על פי ארנסט קסירר, מסה, עמ' 161-162). אם כן, מלכותה של האמנות האמיתית היא יצירת אחדות ארכיטקטונית לממשות, קרי – משמעות.

נוסף על תפקודה של הראייה האסתטית כנקודת מוצא לגילוי מדעי, קסירר עצמו – בהסתמכו על הרודוטוס – מציין את התפקיד המכריע שמילאו השירה והפיסול גם בהתפתחותה של המיתולוגיה היוונית: 'האמנות היוונית סללה את הדרך לתפיסה חדשה של האלים' (קסירר, שם, עמ' 108). זו מעתה אלילות אישית שלא נעדרה חסרונות אנושיים כגון מעשי גנבה, ניאוף והונאה, ודווקא בדרך זו נבנה הגשר מעל התהום הפעורה בין הטבע האנושי לזה האלוהי: 'בשירה ההומרית אין קו גבול מפורש בין שני העולמות. אין האדם מצייר באלוהיו אלא את עצמו, על כל השוני וריבוי הפנים אשר בו: אורח מחשבתו, מזגו, ואפילו נטיותיו האישיות' (שם, עמ' 108). באמצעות האמנות התגלגל אפוא המיתוס ממצע קולקטיבי שבו מועצמת החוויה של תחושת הסדר הכללי ושל 'סולידריות החיים' שמוצאה באמונה בדבר קיומה של 'קרבת דם טבעית בין כל היצורים', למצע אינדיווידואלי שבו קיימת תודעה של היררכיה שבראשה

---

אינטלקטואליים ואף לא 'דמיון אמנותי', אלא 'תחייה נרטיבית של מציאות קדומה'. אופן התייחסותו של האדם 'הפראי' למיתוס זהה לאופן התייחסותו למשל של נוצרי מאמין לסיפור המקראי על הבריאה. למעשה, מלינובסקי נסמך על התאוריה של ג'יימס פרייזר הרואה קשר אינטימי בין ההיגד למעשה באמונה הפרימיטיבית. כלומר, שמלותיו של סיפור והפעולות הנעשות בטקס הם שני היבטים של אותה אמונה. על כך ראו מלינובסקי, כישוף, עמ' 100-101, 144-147. לפיכך מיתוס הוא סיפור שהאדם המיתי מאמין בקדושתו, אך גם באמיתותו. לעומת זאת, סיפור אמנותי הוא סיפור פרופני (מחוץ לקודש) בדיוני. גם טודור טוען כי מיתוס הוא תחבולה שהאדם מסגל לו על מנת להתמודד באמצעותה עם המציאות, ושעיקרה האמונה שהפרשנות המיתית היא אמיתית ועובדה מוצקה (טודור, מיתוס, עמ' 17). מן הראוי לציין כאן גם את דעתו של קירמור, שבעוד 'המיתוסים הם נושאי היציבות, העלילות הבדיוניות הן נושאות השינוי' (קירמור, תחושת הסוף, עמ' 39).



עומד זאוס אל הצדק העליון, אך גם של השלכה ברורה מן האנושי לעבר האלוהי. מכאן ברורה גם עליונותו של עקרון היצירה באמנות על פני עקרון החיקוי. המהפך בראייה האסתטית החל ככל הנראה ברוסו ובגֶתָה. למן ה'פואטיקה' של אריסטו ועד לתקופתם היה עקרון החיקוי ערך מוביל בתורת האסתטיקה. 'אמנות האופי' של גתה החליפה ערך זה וסללה את הדרך לשטף האדיר של הזרם הרומנטי המנוגד בתכלית הניגוד לאסתטיקה הקלסיציסטית. קסירר טוען ש'אין היא [האמנות] חיקוי הממשות אלא גילוייה' (שם, עמ' 150). ואולם, באותה מידה שעקרון היצירה איננו מטבעו חיקוי לממשות, כך גם אין הוא גילוייה של זו כי אם בריאת ממשות סובייקטיבית בדיונית בעלת אחריות מבנית וצורנית (ביצירה האחת) לצדה של זו האובייקטיבית. העמדתן של שתי הממשויות זו מול זו יש בה כדי לגלות את פשר שתיהן או לכל הפחות להאיר חלקים מהן. מעל לכול, הממשות הבדיונית הסובייקטיבית נוסכת משמעות ספציפית בממשות האובייקטיבית: 'הלשון והמדע הם קיצורי הממשות; האמנות היא אינטנסיפיקציה שלה' (שם, עמ' 151). רוצה לומר כי בעוד המדע מסביר ומגלה את הממשות, האמנות מעשירה אותה. האם אין בפעולת העצמה זו בריאה באור חדש ויצירה של עולמות חלופיים על ידי הסובייקט?

קסירר ממשיך ומבדיל בין אמנות למדע: 'האמן הוא המגלה את צורות הטבע בדיוק באותה מידה שאיש המדע הוא המגלה את עובדות חוקי הטבע' (שם, עמ' 151). אמנם נכון שתבונתו של איש המדע המקישה את החוקים מסתמכת על עובדות אובייקטיביות שהיא מגלה בממשות, אך להבדיל, האמן איננו מגלה צורות קיימות אלא בונה, מארגן וצר צורה לממשות בדמיונו. פעולתו העיקרית אפוא של המדע היא בגילוי הקיים, בשעה שהאמנות יוצרת את שאינו קיים על פי הקיים ועל סמך התבוננות בו. כך, כשם 'שנוסחה אחת כגון חוק המשיכה של ניוטון מקפלת ומסבירה את מבנה העולם החומרי' (שם, עמ' 151), המלט של שייקספיר איננו מגלה את צורת קיומו של האדם, אלא יוצר במפגשו עם הממשות ממשות חדשה בעלת מבנה וצורה בדיוניים היכולים לשפוך אור על חיינו במציאות הממשית. בהמשך הדיון קסירר מביא את הפרשה הבאה:

הצייר לודביג ריכטר מספר בזכרונותיו, כיצד יצא עם שלושה מחבריו לצייר אותו נוף [...] כולם החליטו החלטה נחושה לא לסטות מן הטבע; הם ביקשו להעתיק את אשר ראו באופן מדויק ככל האפשר. אף על פי כן התוצאה היתה; ארבע תמונות שונות לחלוטין, שנבדלו זו מזאת כהבדל אישיותם של האמנים. מנסיון זה הסיק המחבר [היינריך וולפלין], שדבר

מעין חזות אובייקטיבית אינו כלל בנמצא, ושהצורה והצבע נתפסים תמיד בהתאם למזג האינדיווידואלי.<sup>9</sup>

אם אין באפשרותנו לתפוס את החזות האובייקטיבית, אין פירושו שאין היא קיימת. רצונם של הציירים לחקותה לא עלה יפה. אין ביכולתה, אף אין זה תפקידה של האמנות, לחקות או להעתיק את האובייקט בנאמנות מוחלטת, אלא לכוון יצירה סובייקטיבית של דמותו בדמיונו. כלומר, עליה לארגן ולעצב את המציאות על פי מזגו האינדיווידואלי של האדם והדינמיקה שהוא מפתח עם המערך התרבותי הסובב אותו. מכאן שניתן אף לומר שיותר משהיא מייצגת את הממשות, האמנות משמשת ייצוג ושיקוף של הדינמיקה הנוצרת עקב המפגש של רוח האדם האינדיווידואלית והקולקטיבית כאחד עם אותה ממשות. כלומר, היא שיקופם של מערכי אישיות ותרבות. בשל ריבויים של טיפוסי האישיות ודפוסי התרבויות, ישנם גם שיקופים רבים. ריבוי השיקופים באמנות הוא האחראי ליצירת ז'אנרים שונים ואופנים שונים של ז'אנרים. גם רומן יקובסון מדגיש את יחסותם ונזילותם ואף את האשלייתיות הקיימת במושגים כגון אובייקטיביות, ראליזם והתקבלות על הדעת באמנות. אך נקודת המוצא של תפיסתו איננה פסיכו-תרבותית, אלא לשונית-לינגוויסטית-פיזית המקיימת בעליל אוטונומיה מלאה כמעט להיבט הלשוני ולאמצעי העיצוב הספרותיים האחרים, ובכך אף איננה מאחדת בין צורה לתוכן.<sup>10</sup>

יחסיות וסובייקטיביות הן המעניקות לאמנות את עוצמתה. הן גם אחראיות להעצמת הממשות עצמה. האמן, שלא כמדען, אינו חוקר את המציאות על מנת לגלותה, אלא מסנן אותה, צר לה צורה משלו ומחווה את דעתו עליה כדי שתהיה לה משמעות בעיניו. מכאן ניתן להסיק שמשמעות היא תמיד ערך אנושי. לעומת זאת, ממשות (ובהנחה שאיננה אשליה) היא בגדר עובדה שאיננה קשורה בהכרח עם ערכים אנושיים. לכן, בעוד קיומו של האדם אינו תנאי לקיומה של הממשות עצמה, אין לממשות משמעות ללא קיומו של האדם.

9 פרשה זו לקוחה מן העמוד הראשון של הספר *Principles of Art History* מאת היינריך וולפלין. הספר מתורגם לעברית. ראו וולפלין, מושגי יסוד.

10 'אם בציור ובאמנויות הפלאסטיות אפשר לקבל את האשליה שתיתכן איזו שהיא נאמנות אובייקטיבית ולא-יחסית למציאות, הרי ברור שלגבי ביטוי מילולי או תיאור ספרותי מושג ההתקבלות-על-הדעת הוא חסר טעם. האפשר לשאול אם סוג זה או אחר של טרופים ספרותיים מתקבל יותר על הדעת? אם מטאפורה או מטונימיה פלוגית היא באופן אובייקטיבי יותר ראלית?' (יקובסון, על ה'ראליזם', עמ' 227). מאמר זה של יקובסון קרוב מאוד ברוחו לתאוריית ההזרה (דה-אוטומטיזציה) של שקלובסקי (ראו שקלובסקי, תאוריה), המעניקה לטכניקות משקל מכריע בהגדרת האמנות בכלל: 'הצייר החדשן חייב לראות בדברים את מה שלא ראו בהם אתמול, חייב לכפות על הקליטה צורה חדשה [...]' כדי להראות דבר יש לשנות את צורת מראהו מאתמול [דפורמצייה] (יקובסון, על ה'ראליזם', עמ' 227, 231).

המדע שואף לתפוס, להבין ולהגיע לידי הכרה, ואילו האמנות שואפת לנסוך ערך ופשר בדברים. נסיכת ערך לא תיתכן בלא בריאה של צורה, אחדות, לכידות ועקיבות, הרמוניה ואוטונומיות. המבדה איננו חיבור מקרי של חלקים (של דמות, מרחב, עלילה וכדומה), כי אם כוליות בעלת אוטונומיה וגבולות. לפיכך אין איש בשר ודם יכול להיכנס אליה, אך גם אין שום דמות בתוכה יכולה להיחלץ מגבולותיה. בלי לגרוע מעובדת קיומה של זיקה חזקה ורבת משמעות בין מציאות לבדיון, הרי שסגירותו של הטקסט האמנותי וגבולות המבדה בכלל, הם כלל הברזל לקיומה של משמעות אסתטית ביצירה. יתר על כן, ללא סגירות זו אין ביכולתנו להעמיד זו מול זו את הראליה של הממשות עצמה מול ה'ראליה' של המבדה האמנותי. ללא העמדה זו, לא תיתכן שום הבנה של יצירות אמנותיות. קביעת יחס מספרי מסוים היא למעשה נסיכת ערך בממשות. ואולם תפיסת האורך של המיתר והגובה של הקול והתלות של האחד במשנהו בדרך המגלה מבנה מסוים, היא הבנתה של הממשות על חוקיה, כלליה ועקרונותיה. קיומם של מבנה וסדר קוסמי אלה, אם אכן הם טבועים בממשות עצמה, אינו קשור למשתנים אישיותיים, היסטוריים-תרבותיים ופואטיים, אף שתפיסתם כרוכה במאמץ ובכושר שכלי. לעומת זאת, הרמוניית הקולות היא פרי דמיונו של האדם, ועל כן קיומה ואופן קיומה כרוכים בגורמים של זמן ומרחב תרבותיים, בצד משתנים של האישיות. השונות והדינמיות המתפתחת של גורמים אלה מחדשות תמיד את הרמוניית הקולות, ועל כן היא משקפת בכל פעם מחדש את ייחודם.

האימננטיות של קשר תרבותי זה ליצירת האמנות עולה בכירור במשפט הבא של קסירר: 'אילו הייתה היצירה האמנותית אך שיגעונו וטירופו של אמן פלוני, לא הייתה בה אותה יכולת אוניברסלית להימסר לאחרים' (קסירר, מסה, עמ' 153). כך גם מתברר בבהירות רבה עקרון נסיכת הערך בממשות: 'באמצעות הדמויות והפעולות מגלה המשורר הקומי או הטרגי את השקפתו על חיי אדם בכללותם, את גדולתם וחולשתם, את הנעלה והאבסורדי שבהם' (שם). גם המלט, הפואטיקן הבדיוני של שייקספיר, רואה באמנות שיקוף תרבותי-היסטורי ואישי אסתטי: 'תכליתו [של המשחק ...] לשמש כביכול אספקלריה מאירה לטבע – להראות לצדקה את דמות דיוקנה, לרהב – את פרצוף פניו, ולדור ולעצם התקופה – את צלמם וחותרם' (שייקספיר, המלט, עמ' 124). בדברו על 'הצורות הטהורות' שבאמנות קסירר מדגיש שאין הן ריקות מתוכן ושיש להן תפקיד מכריע בבנייתו של הניסיון האנושי ובסידורו: 'איננו יכולים לדבר על אמנות "מחוץ לאדם" או "מעבר לאדם" בלי שתיעלם מעינינו אחת מתכונותיה היסודיות: כוחה הקונסטרוקטיבי בעיצוב עולמנו האנושי' (קסירר, מסה, עמ' 173).

ללא האדם, יהיה זה איש מדע או אמן, ימשיך העולם להתקיים בצורה זו או אחרת וכך גם חוקיו, אך האמנות תחדל מלהתקיים. בעוד אובייקט ההתבוננות

של המדען הוא הממשות האובייקטיבית המנותקת ככל האפשר מן הרגש ומן הערך האנושיים הסובייקטיביים, אין אובייקט ההתבוננות של האמן אלא קיומו ותודעתו של האדם עצמו בנוגע לממשות זו. חוקיות, סיבתיים וסדר הם מנת חלקה של הבריאה, שהיא אולי יצירתו האמנותית של האל, אך לא מוזיקה, ריקוד, אדריכלות, פיסול, ציור, ספרות, תאטרון וקולנוע. אלה הם תוצרים בלעדיים של התרבות האנושית. אמנם נכון שגם המדע בסופו של דבר הוא תוצר בלעדי של התרבות האנושית, אך שאיפתו של האדם לגילוי האמת מנותקת מן הרגש, ההשקפה, ההערכה, המזג והאקלים התרבותי, ועל כן הוא מחויב להשתמש בכלים, בשיטות ובפרמטרים אחידים. לעומת זאת, האמנות יוצרת למעשה אמת אנושית בעלת ערך ומשמעות אנושיים: מוזיקה ולשון מצלילים 'תועים', פסלים ובניינים מגושי אבן, חזות פלסטית מצבע, ועלילות חיים מן הלשון ומתנועות הגוף.

לסיכום, בשונה מן המיתוס של התקופה הארכאית ומן המדע (המדויק) של ימינו, האמנות נתפסת כשיקופה של אישיות, תקופה ותרבות. בתור שכזאת, ולהבדיל ממיתוס וממדע, היא מבליטה את עקרון השניות (הניגוד) והריבוי שברוח האדם, שכן מיתוס ומדע הם אי-פרסונליים ובעלי חוקיות בסיסית אוניברסלית (חוצי גבולות תרבותיים). המדע אפוא משקף בראש ובראשונה את התובנה האנושית ככלי הבלעדי להכרה על פי סולם הערכים וכלי המדידה הקפדניים של החשיבה המודרנית. זוהי תפיסת מציאות על פי השכל.

באשר למיתוס, אנו מאמצים את המתודולוגיה הסטרוקטורליסטית שפיתח קלוד לוי-שטראוס. על פי תאוריה זו, היסודות המשותפים למיתוסים בעולם כולו הם כלליים עד כדי כך שהיסודות המיתיים המיוחדים הנובעים מן ההקשרים הקונקרטיים בתרבויות השונות, אינם יכולים לסטות מהם בהרבה מבחינת תוכנם המהותי. לגבי החוקר, כל המיתוסים הם גרסאות שונות בלבד של מערכת מיתולוגית בסיסית אחת בעלת היגיון פנימי, המופעלת על ידי ניגודים דיאלקטיים בעלי אופי מתמטי (סטרוקטורה בינרית או צמדים של הפכים לוגיים), המופיעים כאמור בכל המיתוסים של כל החברות האנושיות.<sup>11</sup> עם זאת, מן הראוי להבדיל בין טבעו ומהותו של המיתוס בבחינת סיפור (ניגודים בינריים) לבין התפיסה המיתית עצמה. תפיסה זו, כתפיסת המדעים המדויקים, איננה אמורה לבסס את מסקנותיה (אמונתה) על משתנים אישיותיים, היסטוריים ותרבותיים. תפיסת עולם זו מעוגנת בטקס והיא מכוונת גם את החשיבה, גם את הפעולה וההתנהגות וגם את הדמיון לעבר מציאות קדומה שהתרחשה בעבר ועדיין חיה באופן בלתי

מנותק מקיומו הפעיל של האדם הקדמון.<sup>12</sup> זוהי תפיסת מציאות מיסטית או על פי האמונה.

לעומת זאת, אין לדבר על האמנות ללא הדמות העומדת מאחוריה והכרונוטופוס<sup>13</sup> התרבותי שהיא מעוגנת בתוכו. אמנות (מדיומים, ז'אנרים, אופנים ויצירות יחידות) משקפת את הדמיון האנושי ככלי לביטוי, לייצוג, לעיצוב ולשיקוף של רוח היוצר ושל הזמן והמקום. במילים אחרות, האמנות משמשת אספקלריה לרוח התקופה, התרבות, הסביבה והמזג האנושי ותהפוכותיו. היא יצירתו המתחדשת לעד של 'היפה' שהוא האמת הסובייקטיבית היחסית בעלת המשמעות.

בשעה שאת המיתוס ניתן להמשיל למשקפת המתיימרת לקרב את הרחוק (או את שאינו קיים, תלוי בנקודת המבט) ואת המדע לזכוכית מגדלת המתיימרת לגלות את הקיים אך הנסתר מעין, האמנות משולה למראות בעלות גבולות ומסגרות המשמשות מעין בבואות מדומות של הממשות. אלה מתיימרות לנחש באינטואיציה ומעזות להראות את לכידות הדברים שהמיתוס לא העלה במשקפתו והמדע לא ביסס עדיין מאחורי הזכוכית מגדלת שלו. מעל לכול, אמנות היא הבבואה המדומה היחידה לקלסתר פניו של האדם הממשי, שכן, מלבדה, היכן וכיצד עוד יכול האדם להתבונן בעצמו?

12 האדם המודרני 'המיתי' מקיים את כלל התכונות הנזכרות. מחשבתו, דמיונו ופעולותיו מכוונים לעבר אותה 'מציאות קדומה' מוחלטת ומחוברים בטקס הדתי של תפילה וריקוד. מבחינה זו רב המשותף בין מיתוס לדת, וחוקרים אחדים אף טענו שהדת התפתחה ממיתוס. מכל מקום, בניגוד לאמנות היוצרת תמיד את הממשות מחדש ולפיכך היא בעלת טבע מרדני, מיתוס (ודת) ומדע מתמקדים בממשות קיימת שכבר נוצרה. האדם המיתי חי אותה בהשלמה, ואילו המדען מנסה להסבירה, להבינה או לגלותה.

13 כרונוטופוס הוא מונח שטבע מיכאיל בחטין. משמעותו מערכת הזמן-מרחב ביצירה הספרותית. אנו משתמשים במונח זה גם בהתייחס למערכת הזמן-מרחב החוץ-טקסטואלית. על כך ראו חמדאן, המחזה כמדיום אסתטי, עמ' 23-35.