

הסיום כממש ציפיות ברומן ובנובלה

מבוא

הדינמיקה של הטקסט הספרותי ומכלול השפעותיה על הקורא באה לידי ביטוי במהלך השנים בתיאוריות ספרותיות ובשורה של מחקרים בארץ ובעולם, אולם לא תמיד הובטח מקומו של הקורא בדיון הנוגע לטקסט הספרותי. בתקופה הרומנטית (במאה ה-19) עסקה הביקורת בסופר ובתהליך היצירה שלו, ואילו מקומו של הקורא נזנח. הריאקציה לרומנטיקה התפתחה במסגרת אסכולות של המאה ה-20, כמו הניו-קריטיסיזם, הפורמליזם הרוסי והסטרוקטוראליזם הצרפתי, שעניינן היה בעיקר בטקסט כיחידה אוטונומית, ועם זאת לא התעלמו מהקורא ומאופן תפיסתו את היצירה. נראה היה כאילו הקורא נכנס לביקורת בדלת האחורית. המחקרים החדשים העוסקים בקורא, שהוא גורם חיצוני לטקסט, בנו את מושג הקורא האידאלי, שאת מערכת תגובותיו מכתוב הטקסט, אך ההתעניינות בקורא הממשי, הסובייקטיבי, גברה וכיום היא רווחת למדי.

המאמר עוסק, בעיקר, באינטראקציה שבין הקורא לטקסט במסגרת תהליך הקריאה ובודק מרכיב ספציפי בטקסט הספרותי (המהווה מוסכמת יסוד) – הסיום ברומן ובנובלה והשפעתו על הקורא מבחינת בניית מערכת ציפיות.

עצם המושג סיום יוצר בעייתיות מסוימת. תהליך הקריאה הלינארי אינו בהכרח תהליך כתיבה לינארי. החלוקה המאסיבית לפי הסדר של אקספוזיציה, גוף וסיום קיימת בתיאוריה בלבד; ובהקשר לענייננו, לא תמיד ניתן להצביע על נקודה מובחנת שבה מסתיים הסיפור. אם נתייחס לתהליך המצביע על סגירת מהלך העניינים, נוכל להגדיר את הסיום כישות אשר מתחלקת ל'סיגור' ול'סיום'. הסיגור הוא זה המצביע על תחילת סגירת מהלך האירועים, ואילו הסיום הוא מעין יחידה שמשמעותה 'תוצאה'. הדברים אינם חד-משמעיים. לא תמיד סגירת הסיפור מבחינה חיצונית סוגרת אותו גם מבחינה פנימית, לדוגמה: "שבועת אמונים" לש"י עגנון, ואם נמשיך בנימה זו, הרי שבמרבית סיפוריו של עגנון הטקסט אמנם מסתיים אך אין לקורא הרגשת סיום.

סיגור/סיום יכול להופיע בתחילת היצירה ואף בכותרת או בעמוד הראשון; המאמר מדגים את השפעת מיקומו על בניית מערכת ציפיות של הקורא.

ברומן של המאה ה-19 ישנו קול אחד, קולו של המספר, המסיים את הסיפור ולכן הסיום הוא סגור. ברומן של המאה ה-20 אנו נתקלים בפלוראליזם וריבוי אפשרויות, דבר המאפשר סיומים פתוחים יותר.

הנמען משתתף בבניית משמעותו של הטקסט, והוא צריך להחליט, לעיתים, מתי מסתיימת היצירה.

הסיום הפתוח והסיום הסגור מהווים סוגיה נוספת, והמאמר מתמקד בהבדלים המשמעותיים ביניהם הן מבחינה ז'אנרית והן מבחינת מימוש ציפיותיו של הקורא.

מטרת המאמר היא לבדוק שינויים בשאלת הסיום כממש ציפיות, על-כן יידונו בו היבטים היסטוריים, כדי להצביע על תהליך של שינויים משמעותיים שחלו בתפיסת הסיום/סיגור. כמו-כן, יוצגו סוגות שונות של סיפורים, מתוך מגמה להדגיש את ההבדלים ביניהן ואת השפעתן על יצירת מערכת ציפיות, תוך הצגת תיאוריות הקיימות בעולם הספרות בנושא זה. כן יוארו תפקידם של תהליך הקריאה והאינטראקציה הנוצרת בין היצירה ובין הקורא כחלק מהותי וחשוב בתהליך של יצירת ציפיות של הקורא.

הסיום בסיפור בהיבטו ההיסטוריים

כפי שידוע לנו, השתמשו היוונים במונח 'פואטיקה' לא רק לציון אמנות השירה כי אם גם לצורות ספרותיות אחרות ובהן האפיקה והדרמה – שתי צורות יסוד שהיו מפותחות מאד בספרות יוון.

בספרו "פואטיקה"¹, התייחס אריסטו בעיקר לז'אנר המפותח ביותר של הדרמה באותה תקופה – הטרגדיה.

הסכימה הרצויה של הטרגדיה, עפ"י אריסטו, היא עלילה פשוטה "חד-התרתית" שטעות אנוש יצרה בה מעבר מהצלחה לכשלון, שכן הגיבור הטראגי הקלאסי איננו מושלם והוא סובל מפגם מסוים הגורם לנפילתו, ולכן תסתיים העלילה ב"סוף אומלל". אריסטו טוען, כחיזוק לקביעתו זו, כי "טרגדיות כאלה, אם הן מבוצעות כהלכה, נראות על הבמה ובתחרויות הדרמטיות טראגיות ביותר"².

הסוף הטראגי אינו רצוי לקורא, וקרוב לוודאי שאין הוא מעורר בו הנאה, על כל פנים תכליתית של הטרגדיה לגרום לכך שתיווצר "ההנאה העצמית (המהותית) המיוחדת לטרגדיה"³. זוהי הנאה אסתטית והיא מתבססת על רצונו של הקהל להבין את התכלית העליונה של החיים, בניגוד לקומדיה, שהיא הנאה נמוכה יותר.

הטעות הגורלית, המניעה את מהלך האירועים לקראת סוף אחיד ובלתי נמנע, יוצרת תבנית

הקובעת את הנורמה של הדרמה הטרגית, והקורא (או הצופה) מוכן לקראתה. במאה ה-19 הגיע הרומן לשיא פריחתו. מן הראוי להתמקד בנושא הסיום של תקופה זו דווקא, כאחד ממוסכמות היסוד הידועות של הרומן המסורתי, למרות שניתן למצוא את אותן מוסכמות יסוד גם בספרות המאה הקודמת.

ברומן של המאה ה-19 הסיום הוא סגור ומסתיים בדרך כלל בנישואים או מוות. זהו סיום הדוק. סיום סגור מסוג אחר מתבטא בכך שקונפליקטים ובעיות שהדמות התחבטה בהם במהלך הרומן באים לידי פתרון.

הסיום הסגור נובע מתפיסת העולם שהייתה קיימת ברומן של המאה ה-19, אשר הציג עולם חד-משמעי ברור ויציב. סיום סגור אשר נובע, באופן טבעי, ממאפייני הרומן המקובלים, מעניק לקורא הרגשה של בהירות וביטחון. מערכת הציפיות שלו נבנית בהדרגה במהלך הרומן ומובילה לקראת פתרון ודאי מסוים, היות שכל המרכיבים: העלילה, אפיון דמות הגיבור, המספר ואף הרקע החברתי סימנו את התהליך המוליך לקראת האפשרות שבאה בסיומו של הרומן.

המבקרת ברברה סמית, בספרה "Poetic Closure", טוענת כי "סיום סגור הוא נקודת סיום של רצף מסוים, המאשרת ציפיות שנבנו לאורך כל הרצף על-ידי עקרונות ארגון חלקיו". מתוך הפשטה של עקרון הארגון הכרונולוגי-סיבתי לתהליך ולתמה, נוצרות ציפיות המתאשרות בסיומו של הרומן. הציפיות מתחלקות לשני סוגים:

א. ציפיות כלליות לסגירות. ב. ציפיות ספציפיות לסגירות.

א. ציפיות כלליות קיימות אצל כל קורא, שהתהליך המתואר ברומן יבוא לידי סיום.

ב. ציפיות ספציפיות קיימות לגבי האופן שלפיו הדרך התבנית המסוימת, שנבנתה תוך הפשטה של המאורעות, תגיע לידי סיום. יש לציין, כי לא תמיד הציפיות הספציפיות מתאשרות בסיום. לעיתים הטקסט "מתמרן" את הקורא.

סיום הרומן 'אבא גוריו' של אונורה דה-באלזאק⁵, ידגים את נושא הציפיות הכלליות והספציפיות.

לפני רסטיניאק עמדו מספר אפשרויות: מאבק, מרד או ויתור. כידוע הוא בחר במאבק, והמעבר בטקסט מסצינת קברו של אבא גוריו אל סצינת שולחנה של דאלפין נראה מפתיע בראשונה, אך בעצם, הסיום ממשיך את העקביות שבהצגת דמותו של ראסטיניאק בטקסט כצעיר חסר אמצעים אך שאפתן, וכמי שמתלבט בין רצונו לשמור על מצפון נקי לבין כניעה לאופורטוניזם שבו.

עקרון העקיבה הפעולתית מצביע בסיומו של הסיפור על בחירתו הסופית של ראסטיניאק שהיא, במקרה זה, התעלמות מצו המצפון והחלטה להשתלב בחברה.

הציפיות הכלליות לסגירות מתממשות, כיוון שראסטיניאק הגיע להכרעה. באשר לציפיות

הספציפיות, הן הובילו אותנו למסקנה המוטעית שראסטיניאק יתבגר ויבחר בדרך המוסרית, שכן ראינו במהלך הרומן את יחסו אל אבא גוריו, את הרגש והחמלה כלפיו. נכחנו בראייתו החדה והברורה את החברה הצרפתית וגילינו גם את ביקורתו על עוולותיה וחוסר המוסריות שבה.

ניתן היה להניח, כי לאחר שהזיל דמעות על קברו של אבא גוריו, יבחר ראסטיניאק במרד בחברה, אך לא כך היה. ההפתעה של הקורא מדגישה בעצם את בחירתו הבלתי מוסרית של ראסטיניאק, עניין המהווה תמה חשובה ברומן. עם זאת, הטקסט הכין את הקורא גם לאפשרות השנייה באמצעות עקרון העקיבה הפעולתית – ראסטיניאק נוהג באופן עקבי לאורך כל הדרך כדי להגשים את מטרותיו ולעלות במעלות החברה.

מן הראוי להזכיר כאן את הוויכוח הנסב בין מבקרים לגבי האבחנה הברורה בין סיום פתוח או סגור. יש הטוענים כי רומן אינו מציג התחלה ואף לא סוף, ותמיד מהלך העניינים הוא IN MEDIAS RES – התחלה מאמצע הדברים, ולכן לגבי אותם חוקרים, גם סיום סגור מציג פתיחות מסוימת.

ג'והן היליס מילר⁶ טוען: "Death is the most enigmatic, the most open - ended ending of all" (מוות הוא הדבר האניגמטי ביותר ולכן הוא הסיום הפתוח ביותר מכל הסיומים). על-פי תפיסה זו, גם מוות או נישואין אינם סוגרים סיפור באופן הדוק. קיים פתח להמשכיות, ואפשרות זו מותירה לדמיונו של הקורא כר נרחב. הקורא הסקרן ישאל תמיד "ומה קרה לאחר מכן?". על-פי דעה זו, לא ניתן לסגור רומן באופן חד-משמעי ולכן גם אי-אפשר, בהתאם לכך, לאפיין תקופות על-פי סיום סגור או פתוח. בין אם נסכים עם קביעה זו, בין אם לאו, מקובל על הכלל כי הסיום הסגור מאפיין בדרך כלל את הרומן של המאה ה-19.

המאה העשרים – צורות כתיבה חדשות ותיאוריות מודרניות

התמוטטות ערכי המוסר, התפוררות אישיות האדם והתערערות מעמדו כאדם עליון, תהליך מתמשך שגורמים רבים לו, יצרו בהדרגה תמורות ברומן של המאה העשרים. דמות הגיבור המסורתי פינתה מקומה לאנטי-גיבור המחפש משמעות בעולם חסר פשר. הדמויות המעוצבות של הרומן המסורתי, שהכרנו אותן באמצעות תיאור המראה החיצוני, ואולי גם חדרנו אל מחשבותיהן בתיווכו של המספר הכל יודע, כבר לא נראות לנו ברורות כל כך. הקורא הוא הבונה את הדמות ויוצר ממנה דמות מעין מציאותית על-ידי מלאכת קישור והסקת מסקנות, ועל סמך הדרכים שבהן היא מגולמת בטקסט. הנטייה השלטת היא לחדור אל נבכי הנפש של הגיבור, המדגישה את הפנימיות על-פני החיצוניות.

אין תימה אפוא כי הסיום ברומן המודרני הוא בדרך כלל סיום פתוח. סיום כזה משקף את המבוכה וחוסר הוודאות של התקופה החדשה.

קיימות תיאוריות שונות הנוגעות לתהליך הקריאה ויצירת מערכת הציפיות אצל הקורא המודרני. מפאת קוצר היריעה אתייחס לאחדות בלבד.

עיקרי אחת התיאוריות מופיעים במאמרו של מנחם פרי 'הדינמיקה של הטקסט הספרותי'⁷, ותיאוריה נוספת היא של צפורה קדר המוצגת בעבודת התזה שלה העוסקת בסיומי עלילות⁸. כמו-כן יצינו בהמשך המאמר נקודות חשובות מהתיאוריה של ויליאם לאבוב⁹, העוסקת באמצעים הספרותיים לבניית ציפיות; והערכות בנושא ציפיות הקורא של מריאנה טורגובניק¹⁰. הקריאה, מבחינתו של מנחם פרי, היא תהליך של בניית היפותזות המסייעות לקורא לקשר בין פרטים שונים בטקסט. הקורא נעזר בדגמים שונים לצורך בניית ההיפותזות העשויות לבנות את המשמעויות של הטקסט. תהליך זה, שאפשר לראותו כדו-כיווני הוא תהליך של ברירה וצירוף. אנו מניחים מראש, שבטקסט כיצירה אמנותית יש בחירה של מרכיבים מסוימים ספציפיים הנכללים בו. מרכיבים אלה מופיעים בסדר מסוים, כך שברור שיש מטרה לברירה ולצירוף – לקשר בין חלקי הטקסט לקשר הדוק. כאשר נבין את הקשר בין המרכיבים השונים נוכל להגיע גם אל הלך המוסרי של היצירה. תהליך הבנייה מסתמך על הנחות מוקדמות המתבססות על ניסיונו של הקורא, הן במציאות והן מתוך קריאת טקסטים אחרים.

מנחם פרי טוען כי לרוב מסתמך הקורא על דגמים מוכרים לו. כאשר הקורא אינו יכול להסתמך על המוכר והידוע הוא נאלץ לשנות את המשמעויות של היצירה. לשם הבהרה, פירוש פיגורטיבי הוא אחת הדרכים.

בדרך כלל, אנו נעזרים במציאות כדי לבנות את ההיפותזה, אף כי אין המציאות ביצירה מוגבלת לזו המוכרת לנו מחיי היום-יום. אנו נעזרים, לדוגמה, גם במציאות פנטסטית מתוך רצוננו להבין טקסט של מדע בדיוני. יש לנו ב'מלאי' שלנו דגמים שונים של מציאויות כדי ליצור היפותזות. אנו נעזרים בז'אנרים שונים, כמו למשל הרומנסה כדי להבין את דון קישוט של סרוונטס, וגם במוסכמות ספרותיות כמו 'סוף טוב' בקומדיות. כאן המקום להזכיר גם את הרמיזות הספרותיות המכוונות אותנו לטקסט אחר, אשר בלי להכירו לא נוכל לבנות היפותזות. לדוגמה: רמיזות לטקסטים מקראיים או למדרשים שונים.

תהליכים אלה של בניית היפותזות נעשים במהלך הטקסט ולא רק בסיומו. בעיקרו של דבר, בנייה זו הנעשית במבט לפנים ובמבט לאחור יוצרת מערכת ציפיות מסוימת. לא תמיד מערכת זו יכולה להתממש לקראת הסיום. לעיתים הסיום יוצר בנייה של היפותזה המחליפה את זו שנבנתה במהלך הסיפור¹¹, ובה הקישור בין הפרטים השונים הדוק יותר, לדוגמה סיפורו של י. שטיינברג "העיוורת"¹².

בסיפור זה, רק בשתי השורות האחרונות שלו מתוארת העיוורת כמי שהגיעה להכרה כי

נישאה לקברן וכי ביתה היה ממוקם בפאת בית הקברות.

סיפורי הפואנטה, גם הם, מגלים בסופם פרט מפתיע אשר משנה את משמעות הסיפור מעיקרה. למעשה, הפואנטה אינה מממשת את ציפיות הקורא, אך יש לציין כי גם בסיפורי פואנטה נבנית היפותזה מרכזית על משמעות הסיפור, והפואנטה בסיומו של הסיפור אינה מחייבת החלפת ההיפותיזה המרכזית. לעיתים יש בפואנטה כדי לחזק את המשמעות שנוצרה במהלך היצירה, לדוגמה סיפורו של גי דה מופסן "הענק".¹³

בסיפור זה מתברר בשורות האחרונות כי הענק היה מזויף.

ניצה בן דב טוענת במאמרה "על הפואנטה כאמצעי לחישוב הסמוי בסיפור של עגנון"¹⁴, כי הפואנטה שנוהג בה עגנון לסיים פסקאות¹⁵ מאלצת את הקורא לקריאה חוזרת ולקליטה שונה של הרמזים שהוא נוהג לפזר לאורך הטקסט. פואנטות אחדות שמגמתן דומה, יהדקו את אחדותה הקומפוזיציונית של היצירה ויתרמו להבנה טובה יותר של משמעות היצירה. הבהרת מרכיבי הרומן משרתת את יצירת ציפיותיו של הקורא לקראת הסיום. "סיפור פשוט" של ש"י עגנון ידגים היטב טיעון זה.

מריאנה טורגובניק מדגישה בספרה "CLOSURE IN THE NOVEL"¹⁶ את חשיבותה של הקריאה החוזרת ונשנית, ומשווה קריאה ראשונה למהלך חיים לינארי מרגע לרגע בהווה היומיומי, תהליך המלווה בהשערות וספקולציות לגבי העתיד.

קריאה שנייה ויותר, כאשר תהליך הקריאה כבר אינו מלווה בשאלה: מה יקרה הלאה, תגרום לכך שהקישור בין התחלה-אמצע-וסוף ייעשה ביתר קלות והבנה על-ידי הקורא. טורגובניק מקצינה וטוענת עוד, שהיות שהסיום הוא המקום היחידי בו מחבר היצירה שואף יותר מכל להביא לידי מיצוי את הנקודות החשובות שהעלה במהלך היצירה, מבחינה אסתטית, מוסרית, חברתית וכיוצ"ב, יועיל מאד לקורא, להבין את הטקסט ובפרט את סיום היצירה, אם יהיה בידיו מידע חוץ טקסטואלי על הסופר, דעותיו והחברה שבה הוא חי. זוהי טענה שיש עוררין עליה ומן הראוי לבדוק אותה במסגרת אחרת.

תיאוריה אחרת המועלית על-ידי ויליאם לאבוב במאמרו "טרנספורמציה של חוויה לתחביר סיפורי"¹⁷ עוסקת בעיקרה במבנה השלד הסיפורי ובאמצעים ספרותיים לבניית מערכת ציפיות אצל הקורא. לאבוב טוען כי סטיות מהשלד הסיפורי, המשהות את התקדמות ההתרחשות, מספקות רקע התומך בשלד הסיפורי. לאבוב מכנה את האמצעים הפואטיים המשהים בשם 'אמצעי הערכה', שתפקידם להבליט את תכליתו של הסיפור. ריכוז גבוה של אמצעים אלו משמש כסימן אשר מעורר את תשומת לבו של הקורא ויוצר ציפיה לקראת התרחשות חשובה. כל סטיה ממבנה סיפורי לינארי המתבטאת בשבירת הרצף הכרונולוגי והקישוריות הסיבתית, מערערת את הארגון ההיררכי של היצירה וגם את החתירה לנקודת סגירה.¹⁸

תשומת לבו של הקורא מוסטת אל דרכי הסיפור, אל מרכיבים לא סיפוריים. מוקד פואטי

בטקסט שאינו לינארי, אין הוא מצביע בהכרח על התפתחות עלילתית חשובה, ולכן גם אי-אפשר לצפות למפנה בעלילה. לשון אחרת, יש שבירת ציפיות בטקסט מעין זה. הרקע אינו תומך בשלד הסיפורי ונוצרות צורות ארגון מעורבות, לעיתים קונטראפונקטיות בין החומרים המרכזיים לאלה שבשוליים.

תיאוריית ה'תבנית'

צפורה קדר מעלה בתיאוריה שלה בנושא סיומי עלילות שתי שאלות מאוד משמעותיות. האחת מתייחסת לקטע הסיום ביצירה כקטע האחרון תוך ניסיון לבדוק מה גורם לקורא לקבלו ככזה, והאם ציפיותיו באות על סיפוקן עם סיומה של היצירה. שאלה שנייה מעלה את האפשרות שיש קשר בין טיפוסי עלילה לטיפוסי סיום, וכנגזר מכך, ניתן להצביע בבירור על האמצעים באמצעותם נוצרות הציפיות.

התיאוריה של קדר מבוססת על החלת המושג 'תבנית' (גשטלט) על הטקסט הספרותי. נבהיר את המושג 'תבנית' הלקוח מתחום הפסיכולוגיה:

האדם תופש את המציאות בתבניות שבהן האלמנטים יוצרים יחידה מסוימת. התבנית היא בעלת גבולות המבחינים אותה מסביבתה. קיימות תבניות 'טבעיות' ותבניות 'נרכשות'. התבנית ה'טבעית' מתבססת על זכרוננו של האדם ועל עקרונות חשיבה טבעיים, ואילו קליטת תבנית 'נרכשת' נעשית כאילו הייתה זהה לתבנית הפאראדיגמטית אשר במוחו של האדם. כל שינוי בתבנית ה'נרכשת' מזו ה'טבעית', ייצור אלמנט של מתח.

אם מחילים את התיאוריה הזו על תחום הספרות, הרי שקיימת ציפייה לגבי עלילה, כי מה שקרה בעבר כמה פעמים יחזור ויקרה שוב, וייסגר גם באותו אופן, היות ש"הקורא" מזהה גם תבניות דמויות מציאות, וגם תבניות ספרותיות או תבניות "אידיאיות"¹⁸.

חשוב להעיר כאן, כי כשאנו מחילים את תיאוריית התבנית על הספרות, קיימים גם עקרונות חשיבה הטבעיים בקורא, כגון הדרישה לעקרון העקביות וחוסר סתירה פנימית אצל הקורא. כנגד זה, אפשר להתייחס אל תבנית שהיא שונה בפרט בולט, למרות שזוהתה כתבנית דמוית מציאות או תבנית ז'אנרית, כאל תבנית פתוחה או מתוחה, (נוצר אצל הקורא מתח לקראת הופעתה של החוליה החסרה). לשם הדגשה והבהרה, תבנית פתוחה היא תבנית שחסר בה האלמנט שבתבנית הפאראדיגמטית.

כאשר יש ביצירה תבנית רציפה (של רצף), היחסים בין הפרטים הם יחסי עקיבה המתבטאים ברצף ההתרחשויות בעולם הברזי: רצף הטקסט שבו נמסרים האירועים ורצף חווית הקריאה של הקורא המצרף ומשחזר. העיקרון של הדמיון למוכר פועל בהשלמת תבנית רציפה. ההכרה יוצרת גבולות בין התחלה, שטף האירועים והסוף של תבנית האירועים, כך שהיא גם יוצרת גבולות בין תבניות המתרחשות סימולטנית כפי שקורה כאשר יש שני קווי עלילה. באופן זה

פועל עקרון הדמיון למוכר בתבניות דמויות מציאות, בתבניות ז'אנריות ובתבניות תמאטיות-אידיאיות. האפשרויות לסגירת תבנית במציאות (ולא בספרות) הן רבות כי זוהי מערכת פתוחה, ואילו היצירה היא מערכת סגורה שמצויים בה רק האירועים שבחר בהם המחבר. אירוע אחרון במציאות הוא לעיתים פתח לעוד אירועים, ואילו ביצירה הספרותית, מתוך עניינו של המחבר למקד את תשומת הלב בנושא מסוים, יוצר מצב שבו האירוע האחרון משלים את הנושא.

תבניות 'דמויות מציאות' ו'תבניות ז'אנריות'

בתבניות 'דמויות מציאות' קיימים סוגים שונים:

תבנית מעגלית – בסיום יש חזרה למצב הפתיחה, לפעמים בשינוי קל. לדוגמה, בסיפורי מסע בעלי מוסר השכל, כמו בספרו של ג'וזף קונראד 'לב המאפליה', או בסיפורי ילדים.

תבנית הרמונית – תבנית מעין זו משקפת מצב חדש שנוצר בסיפורי אהבה, בדרך כלל מצב הרמוני, והיא מסיימת את הסיפור בקשר יציב. סיפורי מתח מסתיימים בדרך כלל בהצלחתו של הגיבור.

תבנית מתכלה – תבנית זו מתארת את מות הגיבור או עזיבת הגיבורים את זירת ההתרחשות. בתבנית מעין זו חייב להיות תנאי מסוים. הקורא צריך להשתכנע שהתבנית הגיעה לשיא ההתרחשות. ברומן "אנה קרנינה"¹⁹ הסופר תווה קו עלילתי שבמרכזו סיפור אהבתם של ורונסקי ואנה, ובהמשכו תיאור הידרדרות הולכת וגוברת ביחסיהם. בעקבות המפנה שחל ביחסים ביניהם נוצרת אצל הקורא ציפייה להרס וחורבן. העלילה מגיעה לשיאה כאשר אנה מתאבדת בהטילה את עצמה מתחת לגלגלי הרכבת (עמ' 316). סגירת הרומן באירוע החותם את החיים או מצביע על מצב סטאטי שאין לצפות בו שינויים מעיד על סגירות מוחלטת.

תבנית אידיאית – מעלה שאלה פילוסופיות. התבנית נסגרת כאשר מוצו לגביה כל האפשרויות. השאלה נסגרה כאשר הגיבור מגיע להכרה כי אין כל אפשרות למצוא פתרון או תשובה. אם כך, זיהוי קל יותר נעשה ב'תבניות הז'אנריות', בהן הציפיות לסיום זה או אחר ברורות יותר מאשר בתבנית 'דמויות מציאות' אשר אינה נפוצה כל כך בספרות.

עם זאת ביצירות ז'אנריות עלול הסיום לנגוד את משאלת לב הקורא. כבר ציינתי בפתח המאמר כי מן הראוי להפריד בין משאלות לב לבין ציפיות אינטלקטואליות – הגיוניות הנוצרות במהלך היצירה כתוצאה ממכלול האלמנטים המופיעים בטקסט והמובאים לידיעתו של הקורא, כך שגם אם הסיום נוגד את משאלות לב הקורא, אפקט הסגירות נשען על הפאראדיגמה הז'אנרית ועל-פי חוקי המציאות כפי שהוצגו ביצירה. דוגמה לכך היא "אנטיגונה" של סופוקלס²⁰.

במחזה זה, ישנם שני קווי עלילה. האחד הוא של קריאון השליט החוטא בתאוות השלטון,

והשני הוא של אנטיגונה אשר אינה מוכנה לקבל את חוק המלך בהתנגשו בחוק האלוהי. קריאון נענש כאשר בנו מתאבד: "אשמת מותו זרק על ראש אביו" (עמ' 78) ומיד לאחר מכן אשתו מתאבדת גם כן, ובכך הסיום עונה על דרישות הז'אנר. אנטיגונה מתה כי המציאות הובילה אותה לכך.

התיאוריה התבניתית נסמכת על צורך או על שאיפה לשלמות הטבועים באדם, כך ש"כל חלקי היצירה מוערכים על-ידי הקורא תוך קריאה וגם לאחריה כמתייחסים אל סיומה"²¹. הציפייה לסיום ספציפי נשקלת בהתאם למידע הנפרש לפני הקורא. אירוע אחרון הרמוני בהתאמה לאירועים אחרים ייצור אפקט סגירות. הפאראדיגמה המציאותית משמשת לצורך השוואה, אך במקרים של סטייה ביצירות מהסיום הפאראדיגמטי ויצירת מפנה בלתי צפוי, תיווצר תחושת פתיחות או סיום מורכב שאינו פשוט כלל ועיקר.

על-פי המונחים שכבר צוינו, תנאי בסיסי להשגת השלמות הוא גילוי התבנית ופתחה בשלב מסוים של היצירה. פתח ברור יוצר ציפיות לקראת הסיום, והשלמת האינפורמציה החסרה מקנה לקורא את תחושת הסיום.

פתח מוסווה מפחית את הדריכות לקראת הסיום. הסיבה לכך עשויה לנבוע מרצונו של הסופר להפנות את שימת הלב לעניינים אחרים או ליצור מצבי השהייה שמטרתם לרתק את הקורא. מכשולים ברצף העלילה, או שיבוץ סיפורים בתוך סיפור המסגרת הם מסוג התחבולות המעכבות, אך יש בהן גם כדי לתרום להבנת הסיפור.

אנאלוגיות הם אמצעי ידוע ומקובל לכך. השהייה מסוג אחר היא הכנסת תבנית חדשה לסיפור, אלמנט שיש בו כדי לסכל את הציפיות לסיום. לעיתים יש באפקט מעין זה ליצור סיום מורכב של שתי תבניות. מכל מקום, גם אם תבניות המשנה תסגרנה זו אחר זו לאחר שההתפתחות בהן הגיעה למיצוי, סגירת התבנית הדומיננטית ויצירת קישור בהיר וברור של כל רבדי הסיפור על-ידי הקורא, היא זו שתגרום לתחושת השלמות.

סיפור בעל סיום מפתיע

כאשר ציינתי את סגירת הפתח כאמצעי להשגת שלמות התבנית, לא כללתי את הסיפור שסיומו מפתיע. יש בסיום מעין זה להפך, לעיתים, את ציפיותיו של הקורא, אך בחלק מן הסיפורים יש שהקורא מקבל את האינפורמציה הדרושה להשלמת התבנית, באופן מוסווה, ורק קריאה חוזרת ונשנית מבהירה לו את מה שבעצם ידע, והמופתע האמיתי הוא גיבור הסיפור. יש קווי דמיון בין תיאוריה זו לתיאוריה של מנחם פרי שכבר צוינה במאמר. כאשר הקורא הוא זה שמופתע, תתפרש התבנית לאור הסיום באופן שונה מכפי שנתפשה על-ידו, "לכן אפשר לתאר את ההפתעה בסיום כגורמת להיפוך מאוחר של סדר היררכי של תבניות הסיפור"²².

תבנית שנסגרה בראשית הסיפור

אם נתייחס אל הסיום כמענה על שאלה שהועלתה במשך הסיפור, נצטרך לבדוק מהי משמעותם של סיפורים שהתשובה ניתנה בהם מראש, כבר לפני תחילת ההתרחשות. סיפורו של טולסטוי "מות איוון איליץ'" מדגים מקרה מעין זה. כבר בשורה השמינית של הפרק הראשון נמסר לקורא: "מת איוואן איליץ'". התבנית נסגרה כבר בתחילת הסיפור. ואם כך, נשאלת השאלה מה מעורר את המשך עניינו של הקורא, שכן התשובה ניתנה עוד לפני שהשאלה נשאלה. הדרכים לעיצוב הסיפור הן שונות ומגוונות ולא תמיד נענה הסופר לרצונו של הקורא. במקרה הנדון הדחף לקריאה מהירה מואט אולי מתוך כוונה להסיט את תשומת לבו של הקורא לנושאים שהיוצר מעוניין כי הקורא יתמקד בהם, כמו בסיפור פילוסופי שבו אין הסופר רוצה ליצור עניין עלילתי, אלא עניין תמטי. גם בקריאה מעין זו יש אפשרות של פתיחת פערים כדי להגביר את המתח אצל הקורא ולעורר בו ציפיות מחדש. תבנית בלתי-ריאליסטית 'דמויית מציאות', כגון בסיפורים בדיוניים או בסיפורי אגדה מוחדרים אלמנטים בדיוניים הלקוחים ממציאות אחרת, אך בכל זאת במקרים רבים ניתן לצפות לסיום סגור גם בסיפורים אלה משום שנבנה בהם עולם בעל חוקים ברורים ועקביים, והקורא יכול ליצור תבניות על-פי קודים של תבניות דמויות מציאות, למרות שנשמר בסיפורים אלה האלמנט הפנטסטי, ולכן נוצרות ציפיות לסיום הסיפור כחלק מסגירת התבנית.

בסיפורו של פרנץ קפקא "הגלגול"²³, גיבור הסיפור גרגור סמסא קם בבוקר אחד ומגלה שהפך לשרץ. על-פי כל חוקי המציאות הידועים לנו זהו מקרה בלתי סביר לחלוטין, אך קפקא בונה עולם בעל קודים ידועים ומוכרים לקורא מתחומי המציאות המקובלת והרגילה. הקורא יוצר ציפיות על-פי תבנית פאראדיגמטית מוכרת לו, דמויית מציאות, אך אינו שוכח שמדובר בתופעה פנטאסטית, ולכן יחוש גם צורך לחפש ייצוג לתופעה במישור רוחני-סמלי.

הסיום הפתוח

סיום פתוח מותיר את הקורא בתחושה שתבנית חשובה ביצירה לא נסגרה. כפי שכבר צוין, ככל שהתבנית דומה לתבנית פאראדיגמטית, היא ברורה יותר וסגירתה תביא לתחושת סיום חזקה יותר. תבנית מטושטשת תחליש את תחושת הסיום. עם זאת, גם תבנית ברורה יכולה להישאר פתוחה. אם כך, נשאלת השאלה האם הדחף האסתטי לשלמות יוצר ניגוד בין הצורך בסגירת התבנית לבין יצירה שסיומה נשאר פתוח בעוד שכל מרכיביה הושלמו. על-פי התזה של קדר, קיימת ביצירה מערכת פיצויים למרות שנותרו בה תבניות פתוחות, וזאת באמצעות סגירה של תבניות חשובות גם אם התבנית המרכזית נותרה פתוחה. ביצירות המציגות סיום פתוח וסגור, אפשרי מצב של סגירת אחת התבניות בלבד כאשר תבנית האירועים, למשל,

הגיעה לסגירה ואילו שאלה אידיאולוגית או מוסרית נותרה פתוחה. יש בכך איזון ופיצוי בין התבנית הסגורה והפתוחה. ייתכן מצב הפוך, יצירה שסיומה פתוח ובכל זאת הגיעה לשלמות משום שנעשה בה בירור מקיף של התמות המרכזיות שלה עד למיצוי. זוהי טכניקה בולטת בעיקר בסיפורים דידקטיים. סיפורו של ס. יזהר 'השבוי'²⁴, מדגים היטב את הטיעון. בחלקו האחרון של הסיפור, ובמהלך דיאלוג פנימי, מתנסחות הנורמות המוסריות של היצירה, ואילו מהלך האירועים בעלילה אינו נסגר והקורא צריך להסיק בעצמו את שהתרחש. ביצירות שאין בהן כיוון מוגדר כמו יצירות הבנויות על אפיזודות, והגיבור הוא המקשר ביניהן, או יצירות שיש בהן שבירה חוזרת ונשנית של רצף האירועים וקפיצות זמן, לא מתפתחות ציפיות מוגדרות לסגירה, והקורא מקבל את הסיום כפתוח. ברומן של אלן רוב-גרייה 'הקנאה'²⁵, סדר הזמנים מבולבל עד כדי כך שלא ניתן לערוך כל שחזור כרונולוגי של הטקסט, ומטבע הדברים רמת הציפיות של הקורא לסיום סגור מתפוגגת, היות שאינו מוצא עצמו במציאות מוכרת.

סיכום

ציפיותיו של הקורא בשלבים המוקדמים של קריאת הטקסט הן ציפיות תרבותיות רגילות. סוג מסוים של טקסט יוצר ציפיות התואמות בדרך כלל את הסוגה שלו, למשל: מעשיה, אגדה, טרגדיה, קומדיה, סיפור בלשי, ספרות פופולארית וכד'. הנחת היסוד בתחילת העבודה הייתה, כי הסיום אינו פונקציה העומדת בפני עצמה. הסיום מקושר אל מכלול היצירה בחוטים ונימים, בחלקם גלויים ובחלקם סמויים, והקורא אינו מחכה לסיומו של הטקסט כדי להבין אותו. אצטט מהמאמר של מנחם פרי 'הדינמיקה של הטקסט הספרותי'²⁶: "הוא (הקורא) משייך ומקשר, מארגן את האלמנטים בהיררכיות, ממלא פערים, מצפה לבואם של אלמנטים מסוימים בהמשך...". בניית היפותזות עם התקדמות הקריאה או בניית תבניות, בהתאם לתיאוריה זו או אחרת, יוצרות אצל הקורא מערכת ציפיות המעוגנת היטב בכל היבטי הטקסט. לא תמיד הציפיות מתממשות עם הגיעו של הקורא אל סיומה של היצירה. כאשר מתברר כי הציפייה אינה מתגשמת, יש לערוך בדיקה מחודשת ותיקון רטרוספקטיבי של המידע הממוקם בטקסט אשר עורר את הציפייה. מי שסבור כי תהליך הקריאה הוא חד-כיווני אינו אלא טועה. אמנם ההתקדמות בטקסט היא ליניארית, אך מומנט מרכזי בתהליך הקריאה היא 'הפעילות לאחר'. ככל שהקורא מתקדם, מאיר כל שלב שקדם עובדות חדשות המתגלות בטקסט, אך גם מואר על-ידן. לעיתים יש צורך לשוב ולקרוא קטע מסוים כדי לבנות מסגרת או תבנית מתאימה יותר, בעלת משמעויות נוספות. הקורא משתתף בייצור משמעותו של הטקסט, והטקסט מצדו מעצב את הקורא.²⁷

במהלך הקריאה מפתח הטקסט בקורא כשירות ספציפית, ומטרתו ליצור מערך ציפיות אצל הקורא המשתתף בתהליך הקריאה.

חשיבותה של הקריאה החוזרת ונשנית מודגשת גם על-ידי מריאנה טורגובניק, וכפי שכבר צוין במהלך העבודה, זהו תהליך המקביל למהלך החיים הלינארי המלווה בהשערות והערות ספקולטיביות לגבי העתיד. כאשר מדובר בטקסט בעל מבנה סיפורי לינארי, אשר מאורגן בדרך כלל, על ציר של זמן ובנוי מרצף אירועים, נע הקורא לקראת מטרה מוגדרת. הסיום, מבחינתה של טורגובניק, הוא מיצוי וסיכום האספקטים והתימות החשובות שהעלה המחבר במהלך היצירה.

לידתו של הרומן המודרני הציגה אדם שאינו עומד מול עולם מושלם שיש עליו עין רואה. האדם נעזב לנפשו והוצג כמי שעומד מול עולם מתהווה, נבנה ונהרס חליפות. צורות ארגון הטקסט כפי שהוצגו במאמר בפרק 'הסיום בהיבטיו ההיסטוריים' היו ברורות קו, והתאימו לאותו עולם מושלם. כיום, לא נוכל להיעזר בחלוקה לתקופות היסטוריות או לז'אנרים. התחומים שהיו פעם כה ברורים וחדים הפכו למעורפלים ואפילו כאוטיים. הטקסטים המודרניים שולחים את הקורא לעבר כיוונים חדשים, דהיינו, אפשרויות קישור ותיבנות שונות מאלו שהיו מקובלות עליו ואשר 'הקלו עליו את החיים'. מוקדי ההתעניינות מוסטים מערוץ סיפורי לעבר רבדים תימטיים אידאיים. בניית ציפיות והפרתן אינן מותרות בהכרח את הקורא נטול כיוון, כי אם מאלצות אותו לתהייה וחיפוש דרכים להבנת הטקסט והבהרתו.

הערות ומראי מקום

1. אריסטו. **פואטיקה**, תרגמה והוסיפה מבוא והערות דר' שרה הלפרין, אוניברסיטת בר-אילן, הקיבוץ המאוחד, 1977.
2. **שם**. עמ' 37.
3. **שם**. עמ' 16, 17.
4. ההתייחסות לתיזה של ברברה סמית מתבססת על יחידות 2-3 בקורס 'מוסכמות יסוד של הרומן במאה התשע-עשרה', עמ' 50-51.
5. באלזאק, אונורי, ד. **אבא גוריו**, תל-אביב, ספרי איל, תשל"ח.
6. MILLER, J. HILLIS. THE PROBLEMATIC OF ENDING IN NARRATIVE NINETEENTH CENTURY FICTION, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, 1978.
7. פרי, מנחם. הדינמיקה של הטקסט הספרותי, **הספרות** 28, אפריל 1979.
8. קדר, צפורה. **סיומי עלילות**, חיבור לקבלת תואר "מוסמך למדעי הרוח", אוניברסיטת תל-אביב, אוגוסט 1983.
9. וראה, לאבוב, ויליאם. טרנספורמציה של חוויה לתחביר סיפורי, בתוך: **הספרות** 20, 1975, עמ' 60-83.
10. וראה, Torgovnik, Marianna. **Closure in the novel**, Princeton University.

11. מ' פרי מכנה היפותזה חדשה זו בשם 'תבנות חוזר' (או 'הסיפור המתהפך').
12. שטיינברג, יעקב. העיוורת, בתוך: **ילקוט סיפורים**, תל אביב, יחדיו, 1992.
13. מופסן, גיד. הענק, בתוך: **הירושה**, תל אביב, עם עובד, תשל"ז, עמ' 42.
14. בן-דב, ניצה. על הפואנטה כאמצעי לחישוב הסמוי בסיפור של עגנון, **עלי שיה**, 25, 1988, עמ' 151-157.
15. יש לשים לב כי אין מדובר כאן בפואנטה שבאה בסיום הסיפור, כי אם בפואנטות מפוזרות במהלך היצירה, בסיום קטעים.
16. **torgovnik, marianna**. שם.
17. לאבוב, ויליאם. שם.
18. קדר, צפורה. סיומי עלילות, שם. עמ' 3.
19. טולסטוי, ל"נ. **אנה קרנינה**, ירושלים ותל אביב, שוקן, תשל"ו.
20. סופוקלס. **אנטיגונה**, ירושלים, מוסד ביאליק, 1980.
21. סיומי עלילות, שם. עמ' 10.
22. סיומי עלילות, שם. עמ' 44.
23. קפקא, פרנץ. הגלגול, בתוך: **סיפורים**, ירושלים ותל אביב, שוקן, 1993.
24. ס. יזהר. השבוי, בתוך: **סיפור חירבת חזעה**, ספרית הפועלים, ספרית "משלט", 1949.
25. רוב-גריה, אלן. **הקנאה**, תל אביב: דביר, תשל"ד.
26. פרי, מנחם. הדינמיקה של הטקסט הספרותי, **הספרות**, 28, אפריל 1979, עמ' 12.
27. פעילות הגומלין בין הקורא לטקסט היא אחד הנושאים החשובים להם מדגישה שלומית רמון-קינן שימת לב בפרק ט': 'הטקסט ותהליך - הקריאה'.
- וראה ספרה: רמון-קינן, שלומית. **הפואטיקה של הסיפורת בימינו**, תל אביב, ספרית הפועלים, 1989, עמ' 113-112.

