

צורות המסירה של דברי הדמויות בסיפורי פרץ סמולנסקין

הדיאלוג והמונולוג *

תוכן המאמר: מ.ב.א. א. הדיאלוג. 1. הבעיות שעמדו לפני סמולנסקין בעיצוב הדיאלוג. 2. יסודות של חיקוי ריאליסטי בעיצוב הדיאלוג: א. אורך ההיגד: חילופי משפטים קצרים; ב. האמירה המקוטעת; ג. החזרה על קטעי דיבור; ד. עיוות הלשון, חיקוי הצליל ושילוב יסודות וולגאריים. 3. יסודות בלתי-ריאליסטיים בעיצוב הדיאלוג: א. הטיראדה; ב. הדיאלוג הבדוי. 4. דרכי הקישור של הדיאלוג אל הסיפור. 5. מקומן של מילות הקישור. 6. הדיאלוג הדראמטי הטהור. ב. המונולוג. 1. מונולוג ודיאלוג. 2. סוגי המונולוג בסיפורי סמולנסקין. 3. המונולוג המבוטא בקול: א. מונולוג בסיטואציה דיאלוגית; ב. מונולוג המבוטא בקול באין שומע. 4. המונולוג הפנימי (שאינו מבוטא בקול): א. דיבור ישיר פנימי; ב. דיווח על מונולוג פנימי; ג. המונולוג הכתוב. מראי-מקום.

בערכיהם התוכניים. משום כך אתעלם לפעמים מאופיין ההקשרי של צורות מסירה אלה. הטעון מנסה להראות רצף מיבני וסגנוני הקיים בסיפורים שונים וניתן לבידוד מן היצירה המסוימת ומן ההקשר המידי.

א. הדיאלוג

1. הבעיות שעמדו לפני סמולנסקין בעיצוב הדיאלוג
האנומאליה הלשונית שסופרי ההשפלה פעלו בה, בגלל העדר לשון דיבור ודינאמיקה של חיי לשון טבעיים, השיפוע השפעה רבה על עיצוב הדיאלוג. שכן, מן המוספית מות הוא, שהדיאלוג שהוא אולי הצורה הספרותית הקרויה בה ביותר לחיי היום-יום, ניזון מן המתח שבין הדיבור החי והלשון התקנית, הנורמטיבית. "יחידה לשונית ריאלית" זו (כניסוחו של החוקר הרוסי ולושינוב [22]) סופגת מלשון השיח היום-יומי החי, ברמה הלסקיקאלית, התחבירית, הסמאנטית והפונטית. הסיטואציה הלשונית הלא-נורמאלית הגבילה אפוא את המספר במיוחד במתן צורה מילולית למה שוולושינוב קורא "הדיבור הזר", כלומר דברי הגיבורים המבודדים מן המונולוג הנאראטיבי של המספר.

מיגבלה זו מתגלה אצל סמולנסקין בשני תחומים: איי היכולת ליצור אינבידואליזציה לשונית של דברי הגיבורים מכאן, והקושי בהבחנת לשונו של המספר מלשון הדמויות מכאן.

העדרו של דיבור חי מנע מסמולנסקין את הדיאלקטיזציה והריבוד של הלשון ברמה הלסקיקאלית והתחבירית. חוסר היכולת הזו לריבוד הלשון שבפני הדוברים מנע ממנו לאפיין את הדמויות — רמתן האינטלקטואלית, מוצאן החברתי והגיאוגרפי, נעמית הדיבור שלהן —

מבוא

הדיאלוג והמונולוג הם מן האמצעים המרכזיים של הפרוזה בעיצוב המילולי של הדיבור האנושי. דרכי ההבאה של צורות מסירה אלה בפרוזה נידונו כבר הרבה בספרות התיאורטית,¹ מתוך הכרה בפונקציה הדראמאטית, האינפורמאציונית והמאפיינת שהן ממלאות.

חיבור זה דן בהיבטים אחדים של עיצוב הדיאלוג והמונולוג בסיפורי פרץ סמולנסקין. הדיון מתמקד בעיקר בשאלות הצורה של הדיאלוג והמונולוג, בסטרוקטורה הלשונית המיוחדת להם ובפונקציה הדראמאטית שהם ממלאים, ולא בהיבטים האינפורמאציוניים-מאמטיים שלהם. גישה זו נתמכת בדבריו של למרט, המבחין בין "אקט הדיבור של הדמות, שהוא רגע בהווה העלילתי (אירוע בעלילה)", ובין "תוכנו, היכול להיסוב על כל נקודת חלל וזמן שהיא ולמלא כל פונקציית איחוד שהיא, הן בטקסט והן בעלילה, ממש כמו דברי המספר" (לפי מרגולין [5], 304). במרכז הדיון יעמדו אפוא הקשיים שעמדו לפני המספר בעיצובו של הדיבור ותיאור הפתרונות שמצא, היסודות הריאליסטיים והא-ריאליסטיים במסירתו ודרכי קישורו אל דברי המספר.

לשון אחרת: נקודת-הכובד של הדיון היא בייחודם הסטרוקטוראלי והסגנוני של הדיאלוג והמונולוג, ולא

* פרק מתוך עבודה לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה" על הנושא "אמנות הרומאן של פרץ סמולנסקין", שנכתבה באוניברסיטה העברית בירושלים, בהדרכתם של פרופ' ש. הלקין ופרופ' ש. ורסס.

¹ מתוך הספרות הענפה יצינו כאן רק החיבורים שהסתייעתי בהם בעבודתי: אבן [22]; גלובינסקי ואחרים [14]; הולטברג [15]; למרט [16]; מוקארצ'ובסקי [18], 108—153; סקולס וקלוג [19], 193—204.

מצב הלשון ודעותיו הפוריסטיות של סמולנסקין מת-
נים אפוא מראש את אפשרויות עיצוב הדיאלוג ומגבילים
את המספר בפיתוחו. בעיקר אמורים הדברים באותו
תחום שניתן לכנותו על דרך ההכללה כתחום "המירקם
המילולי", כלומר העושר המילולי של השפה, הריבוד
הלשוני, השימוש באידיומאטיקה ובפראזיאלוגיה. עם
זאת אין סמולנסקין מוגבל בעיצוב הדיאלוג מבחינות
אחרות, כגון האירגון הרטורי של האמירה, תבנית המש-
פט, היקפו, חיתוכו, פיסוקו, קיטועו, וקישורו אל המש-
פטים האחרים שבדיאלוג. ואמנם, המיגבלות מבחינת
"המירקם המילולי" הביאו אותו לשימוש יתר באפשרו-
יות אלה.

2. יסודות של חיקוי ריאליסטי בעיצוב הדיאלוג

על רקע הקשיים האלה דומה שנודעת חשיבות מיוחדת
ליסוד הריאליסטי בעיצוב הדיאלוג בסיפורי סמולנסקין.
לענייננו, "ריאליסטי" פירושו כלל סימני-ההיכר המקר-
בים את הדיאלוג הסיפורי אל הסטרוקטורה של השיחה
הטבעית, היום-יומית, שמחוץ לספרות. מכיוון שהמספר
מוגבל, כאמור, בתחום "המירקם המילולי", מתרכז עיקרו
של המאמץ לריאליזם ביסודות הבלתי-מילוליים, כגון
מיבנה המשפט, אורכו, שלמותו התחברית, זיקתו להיג-
דים האחרים בשיחה, קישורו אל הסיפור, התערבויותיו
של המספר והסבריו על אופן האמירה. נדגים תופעות
אלה.

א. אורך ההיגד: חילופי משפטים קצרים
חילופי משפטים קצרים ומהירים הם מסימני הדיאלוג
היום-יומי. המעבר מרפליקה לרפליקה שוטף, והוא מאופ-
יין, בספרות כבשיחה הטבעית, בדרכי קישור אליפטיות,
שכן המספר והמשוחחים מניחים שהקורא ובן-השיח מצו-
יים בתוך הרצף הדיאלוגי, והם עצמם משלימים את החול-
יות החסרות בשיחה. במיוחד מתקיים דבר זה בדיאלוג
האינפורמאטיבי, כגון:

— ואתה מי אתה? — שאל את רעי.

— גם אני במשוררים — ענהו.

— מה שמך? —

— דן —

— ומה שמך? — שאל אותי.

— יוסף —

— האם שני אחים אתם? — שאל בשחוק.

— אחים לצרה — ענה רעי דן. ('התועה' [76], א, 135) ⁵

⁵ כל מראי המקומות (להוציא 'קבורת חמור') הם לפי 'כל
ספרי פרץ בן משה סמאלנסקי', ורשה, תרס"ה—תר"ע.
מראי המקומות ב'קבורת חמור' הם לפי מהדורת מוסד
ביאליק, ירושלים, 1968. פרטים נוספים מובאים ברשימת
מראי המקום שבסוף מאמר זה.

מבחינת הלשון.² מבחינה זו אין בין משרתת לא-יהודיה,
שרמת-תודעתה נמוכה, ובין תלמיד חכם ומשכיל, אלא
זה ששניהם נזקקים לפראזות מקראיות אחרות.

במקביל להעדר הריבוד הלשוני של דברי הגיבורים,
הסיטואציה הלשונית שסמולנסקין פעל בה לא איפשרה
להשיג דיפרנציאציה לשונית בין רמת הלשון של המספר
בקטעים המובאים מטעמו ברובד הנאראטיבי ובין רמתן
הלשונית (וכתוצאה מכך גם התודעתית, לפעמים) של
הדמויות. גם כאן אין הרקמה הלשונית של דברי המספר
נבדלת מזו של הדמויות, השליליות והחיוביות, היהודיות
והלא-יהודיות.

הבעיה שסמולנסקין לא הצליח — וכפי הנראה גם לא
שאף — לפתור, היא אפוא בעיית השוויון הסגנוני, הצבע
הסגנוני האחד בין הגיבורים לבין עצמם ובין דברי המ-
ספר לדבריהם. ניתן לראות בסיפוריו חזירה מתמדת של
לשון המספר אל לשון הדמויות. לשון הגיבורים אינה
מותנית במוצאם, ברמת ההשכלה שלהם ובמצבם המיוחד,
כי אם באפשרויותיו הלשוניות של המחבר. לקשיים בעי-
צובו הלשוני של הדיאלוג מקור נוסף: הפוריות המוצהר
של סמולנסקין בענייני לשון. אף-על-פי שהוא מציין פע-
מים רבות בגוף הסיפורים, שהגיבורים דוברים בשפות
שונות, הריהו מקפיד על מתן מבע עברי לדבריהם. בדו-
מה למאפו, המשלב בדבריו רק לעיתים נדירות מלים
לאטיניות (למשל [3], רפ), נזהר גם סמולנסקין מכל
לעז. יש שהוא מתרגם מן האידיש או נזקק לפאראפרא-
זה,³ אבל בדרך-כלל הוא שומר על הצביון העברי של
הדברים. במקרים הנדירים שבהם נזקק המספר ללעז,
הוא מנמק זאת.⁴

² רק סוג אחד של דמויות, אפיזודיות בדרך-כלל, מאופיין
על-פי לשונו: דמויות יהודיות מסורתיות הנזקקות ללשון
תורנית-רבנית. הסטיליזאציה הפאראדיסטית של לשון הדי-
בור שלהן מתאפשרת לסמולנסקין משום שלשון זו יונקת
ממקורות שבכתב המשותפים לכל קורא עברי. אבל גם כאן
אין מתח בין לשון ספרותית ללשון מדוברת, אלא בין סג-
נונו המקראי הפוריסטי של סמולנסקין לסגנון ספרותי אחר
שהוא בעיניו נשחת. ראה, למשל, 'שמחת חגף' [86], 159—
160; תיאור הסביבה החסידיית ב'התועה' [76], ג, ובמיוחד
78—79; "על הנסים והנפלאות", 'ספורים ופליטונים' [86]
19—11.

³ ראה, למשל, 'התועה' [76], א, 75, תרגום פאראפראסטי
מחורז של שיר הערש האידי הנודע "אונטער יענקעלעס
וויגעלע/ שטייט א וויסינקע ציגעלע". הצירוף "שבת
טובה" ('גמול ישרים' [86], א, 105) הוא תרגום של "גוט
שבת". להלן מקומות שסמולנסקין מציין בהם במפורש את
שפת הדיבור של הדמויות: 'שמחת חגף' [86], 23; 'התו-
עה' [76], א, 117, 118, 238; ב, 247; ג, 107, 240; ד, 12;
'גמול ישרים' [86], ב, 88, 112; ג, 66; 'הירושה' [76], א,
25, 193—192; ב, 43, 89; ג, 232.

⁴ ראה ב'גאון ושבר' [86], 1, הנמקת השימוש במלה "בארזע"
(בורסה): "אם אנכם אמאס במלים זרות להביאן תחת כנ-
פי שפת עבר, אך הבארזע לא זרה היא עוד לישראל".

— האיש הזה לא זר הוא כי אם הפקיד על נחלת הגבירה —
(גמול ישרים' [א6], ג, 118)

במיוחד מרובים קטעי השיח הקצר והמהיר בדיאלוגים המובאים במתכונת דראמאטית טהורה, כלומר ללא כל התערבויות מצד המספר. הללו יידונו בסעיף 6 להלן, שעניינו היסודות הדראמאטיים בעיצוב הדיאלוג והמונח-לוג. הדיאלוגים המרובים מטיפוס זה יש בהם כדי ללמד על חתירתו של המספר לשיח ריאליסטי, והם משמשים משקל שכנגד לטיראדות האידיאיות הארוכות שנושאים הגיבורים לא אחת (ראה סעיף א3), המייצגות את ההתרחקות מן העיצוב הטבעי של השיחה.

ב. האמירה המקוטעת

השאיפה לעצב את השיח בצביון השיחה הטבעית מתבטאת גם בשילוב הרב של משפטים מקוטעים. אמירתו של אחד המשוחחים נקטעת ונותרת כביכול תלויה בחלל, בלי שהלה יסיים את המשפט. לאמירה הקטועה הנמקות שונות ותפקידים שונים. יש שהיא מבטאת היסוס, התרגשות או מבוכה; ויש שדובר אחד נכנס אל תוך דברי השני, "תופס" כביכול את מחשבתו של רעהו ומסיימה. כך או כך, תופעות אלה מחזקות את טבעיות השיחה ומשוות לה את הדינאמיקה של הדיאלוג החוץ-ספרותי, שהקייטוע וכניסת דובר אחד אל תוך דברי רעהו הם תופעות נפוצות בו. אביא דוגמאות אחדות לדיבור קטוע מסיבות שונות. ראשונה, קיטוע מתוך מבוכה:

— הנה מלאך מושיע — קרא זמרי ויחזיק בכנף מעיל השר וישקוהו למו פיו.
— לא אבקש תודתך, ומתי תביא את אהובתך הנה? —
— זאת לא אדע נפשי —
— כאשר תקריב לה האשכר אמור לה כי נפשי תאוה לך אותה והיא תדאה הנה בשמעה את כל הכבוד הזה.
— אבל... ענה זמרי במבוכה ולא הוסיף כמו דבקה לשונו לחכו. ('שמחת חנף' [א6], 66)

הקיטוע שמתוך מבוכה בולט עוד יותר בדיאלוג הבא, המתנהל בין הגיבור שמעון לנערה הרוצה לצודו ברשתה:

— אבל למה זה תחריש? מאור עיני! — הוסיפה הנערה — השמיעני את קולך, דבר דבר, האני, נערה, אמצא מלים להשיי —
— מיע את אשר בלבבי, ואתה תחשוק מלני? —
— אבל... דברה לשון שמעון בכבדות.
— מה אבל? — שאלה הנערה — הן אדע לבך וגם אמי יודעת כי אוהב אתה אותי ותחריש באהבתי זה ימים רבים. —
— אך... קרא שמעון שנית במבוכה.
— אך — מהרה הנערה להשיב בלי תת אותו לכולות דבריו [..]. ('שמחת חנף' [א6], 87) ⁶

⁶ וראה עוד קיטוע הדיבור בגלל מבוכה ב'הירושה' [ה6], ב, 70: "כי נא לא זאת אמר לבי אבל...". וכן שם, 91, בשינוי קל:

בקטע זה נשמר הקצב המהיר של חילופי הדברים. התערבותו של המספר מצטמצמת ברישום פועלי האמירה ("שאל", "ענה") המזהים את הדוברים בתוספת איפיון מינימאלי של האמירה ("שאל בשחוק"). חילופי המשפטים הקצרים מבליטים את הזיקה המתקיימת בין הדוברים, כלומר את עצם הסיטואציה הדיאלוגית. לכך יש להוסיף את המיידיות של הרפליקות, שהן קצרות, ענייניות וצומחות מתוך מצבם של הדוברים המתוודעים זה לזה. כל אלה מעניקים לדיאלוג הזה נופך ריאליסטי. במקומות אחרים מתקיים הקצב המהיר של חילופי הדברים והתגובה המיידית, אבל קצב הדיאלוג בכללו איטי יותר בגלל התערבויותיו הפרשניות של המספר. לדוגמה:

— עיניו יעידו כי לא ישרה נפשו בו — אמר אלי רעי בקול דממה.
— מה תבקשו? — שאל אותנו ויתן ידו בין מפלגות זקנו.
— להיות משוררים עוזרים על ידך באנו הנה — ענה רעי.
— משוררים להיות תחפצו? —
— כדברך —
— טוב הדבר, השמיעני קולך אתה יליד אשדות — אמר אלי ויבט בי בעין חודרת.
— מאין ידעת כי מעיר אשדות הנני? — שאלתיו במבוכה.
(התועה' [ד6], א, 159)

דוגמה נוספת לחילופי דברים מהירים שיש בהם תגובה מיידית נמצא בקטע הבא, שגם בו משפיעות הערותיו של המספר-הגיבור על הרושם הכללי המאט את הדיאלוג:

— גברת עדינה — אמרתי לה כאשר הדרכתה — הנה כיסך אשר אבד לך —
— לא כיסי הוא — ענתה העלמה בהביטה בו.
— אבל אני ראיתי בעיני כי מצלתך נפל הכיס הזה — קראתי בתמהון בראותי כי היא תמאן לקחת את כספה.
— אמנם הלא השמעתיך כי לא לי הוא — ענתה שנית בקול נעים אשר כולו כלי שיר מטיב גגן גגע עד מורשי לבי.
— אם כן עלי לשאת אותו אל בית-המשפט — ענתה בלי חמדה. היא נבוכה מעט רגע ותשפיל עיניה לארץ ותאמר: קחה כי לא יקרך עון —
— אם כן לך הוא? — קראתי משתומם על נדבת לבה.
— קחה ולך לשלום — ענתה ותשב במרכבה. ('התועה' [ד6], ג, 248—249)

נוסף על השטף המהיר בדוגמאות האלה יש לציין גם את המיבנה הבלתי-מורכב של המשפט הקצר, ההולם גם הוא את השיח היום-יומי. תופעות אלה נמצא גם בדוגמה הבאה, שבה הושמו התערבויות המספר והערותיו בין סוגריים, כדי להבליט את המשפט הקצר והבלתי-מורכב:

— מי נתן לך את המכתב הזה? — [שאלה בתלחלה בראותה על המעטפה כי לא מעיר אחרת בא] —
— אדון נתנהו לי — [ענתה השפחה ועיניה הבריקו] —
— מי הוא האדון? — [קראה צפורה בקול מושל] —
— קראי בו ותראי יד מי כתבו —
— איך ערב לבך לקבל מכתב מידי איש זר למעני?

ב'הירושה'. השיחה מגלה את להיטותו האוטטית של הע-
שיר המושחת :

— ואשה אחת מחכה זה כשלוש שעות ותמאן לסור מזה
בטרם תראה את פני האדון —
— אשה ? ! למה החרשת עד כה ? אשה כבודה או עניה ?
הראית אותה פה או אין ? ! —
— לפי ראות עיני אשה נכבדה היא, כי תדבר אך צרפתית
ובגדיה ...
— למה תכביר מלים ? חמור, הביאנה [. . .] [6ה], א, (251)

יש שהדובר נאלץ להפסיק את דבריו בגלל התערבותו
הפזיזית של אחד השומעים :

— [. . .] אני גמרתי ואומר ולא אשוב ממנו כי רק את צפורה
בתי-חזקאל — — — היד אשר הכתה בחזקה על השולחן עד
כי התמוטט וכל הכלים אשר עליו נפלו לארץ ויתפוצצו לרסי-
סים לא נתנה אותו לכלות דבריו, יד שמעון עשתה זאת [. . .]
'הירושה' [6ה], א, (39) ⁸

ג. החזרה על קטעי דיבור
החזרה על ביטויים, פראזות, חלקי משפט, ולעיתים גם
משפטים שלמים, היא תופעה אופיינית לרטוריקה של
הדיבור היום-יומי. נוסף על הבלטתה של יחידת הדיבור
החוזרת כדי להעלות את משקלה ולהדגישה ברצף הדב-
רים, פועלים כאן גורמים נוספים הקשורים באישיותו של
הדובר והשומע בסיטואציה שהדברים נאמרים בה : הח-
זרה יכולה, למשל, לבוא כדי להאט את קצב הרצאת
הדברים, להקל את קליטתם על השומע (והקורא), לבטא
התרגשות וסערות-נפש, או לבטא מאניירה, קומית על-
פירוב, של הדובר. בין כך ובין כך, יש לראות בחזרות
המרובות ששם סמולנסקין בפי גיבוריו חתירה ברורה אל
הדיאלוג הטבעי. בגלל ריבוי הדוגמאות לתופעה זו אביא
מבחר מייצג מתוך הסיפור 'גמול ישרים'.

(1) חזרה מתוך התלהבות אירונית "מבוימת" מופיעה
בשיחת כלבי ואשתו : " — טוב מאוד, טוב מאוד — קרא
האיש וימחא כפיו" ('גמול ישרים', [6ג], א, 61).

(2) חזרה הנאמרת מתוך תהייה והתלבטות :

— הו א ש ר א מ ר ת י — אמרה מרים באנחה תרישית
בהניחה לחייה על כף ידה הסמוכה על השולחן אחרי אשר
החרישה זה רגעים אחדים — הו א ש ר א מ ר ת י [. . .]
— ה א מ נ ם ? — קראה בת-שבע ועיניה הבריקו — ה א מ -
נ ם אין עצה ? (שם, א, 68)

(3) הערה המחזקת ומדגישה את רצינותו של הוידוי :

— ה א מ ת א ג י ד לך רעותי — ענתה בת-שבע אשר נבו-
כה יותר ויותר מרגע לרגע בשמעה דברי מרים ופניה העידו

יש שדמות נכנסת לדברי חברתה בסיטואציה אמוציו-
נאלית מתוחה, כגון וידוי אהבה. המספר-הדובר שבקטע
מעמידנו על קטיעת הדיבור :

— הן נפשך יודעת מה עזה אהבתו לי . . .
— ועל כן חרה אפו בי בשמעו מפיו כי דברתי אהבה באז-
ניך — קראתי בחפזון מבלי תת אותה ל כל ו ת
ד ב ר י ה. ('התועה' [7ד], ג, 153. כל ההדגשות במובאות —
שלי. ד. ו.)

לפעמים נקטעת האמירה בשיאו של הדיאלוג. בקטע
הבא, למשל, מעמיד הדובר בפניו בן-שיחו שתי אלטר-
נאטיבות, ודבריו מופסקים לפני האפשרות הקיצונית
שהשומע משלימה בעצמו :

— לא, אני לא אתן כבודי לכלימה ! בחר לך אחת משתי
אלה : אם תבקש סליחה ממני קבל עם, או . . .
— או תערוך אתי דוקרב. ('גאון ושבר' [6ב], 26)

טבעי הוא שהדיבור הנקטע מופיע בדיאלוג המבטא
סערות נפש רומאנטיות. בקטע הבא מפסיק המאהב את
דברי אהובתו כדי לשמר ו"להקפיא" את הצהרת האהבה
לפני ההסתייגויות :

— ידעתי כי תאהבני — ענתה במנוחה כקדם — ידעתי זאת,
וגם אני אאהבך מעט אך — — —
— אל תוסיפי דבר עוד, די לי כי אדע [. . .] ('גאון ושבר'
[6ב], 256)

יש שהדובר נקטע באמצע דבריו מפני שפרט מסוים
בהם הוא בגדר גילוי מפתיע בשביל השומע הנדהם :

— העלוי הנודע עתה בין כל גדולי עשירי ויען ופאריז בשם
האציל הר-גאון — — —
— האציל הר-גאון הוא הוא העלוי ואחי בלשן ! — קרא
בתמהון. ('גאון ושבר' [6ב], 253)

גילוי פתאומי כסיבה לאי השלמת המשפט מצוי גם
ב'גמול ישרים', בתיאור פגישתם של שמעיה ושל רבי
גבריאל, המגלה שאבי שמעיה הוא רעו מנוער :

— אביך ? מי היה אביך ? שאל רבי גבריאל ויחרד אף הוא.
— אבי היה הרב לקהל עדת ישרון בעיר צובל, אשר נהל
את עדתו על מבוה התורה והדעת ומפיו . . .
— אחי, חברי, אוהבי מנער ! — קרא רבי גבריאל ויפול על
צוארי שמעיה — הלא תזכר [. . .] [6ג], ב, 61 ⁷

לפעמים משמשת כניסתו של דובר אחד אל תוך דברי
השני גם באיפיון הדמות ותכונותיה המהותיות והקבועות.
כך הוא, למשל, בשיחה שבין עזמות המושחת למשרתו

— וכמבקש סליחה קרא : בי נא לא זאת עלתה על לבי . . .
— אבל אני אומר לך את הגות לבי לאני — הוסיף בעל
הבית לדבר מבלי תת אותו לכלות דבריו.

⁷ וראה גם 'גמול ישרים' [6ג], א, 96.

⁸ דוגמאות נוספות למשפטים בלתי-גמורים ראה : 'התועה'
[7ד], ב, 282 ; ג, 149 ; 'קבורת חמור' [16], 86, 159 ; 'הירור'
שה' [6ה], א, 53 ; ג, 199.

אשר לא לישראל הוא כקוץ מדאיב" (שם, ב, 21). והסבת תשומת-לב לזיקה המשפחתית האינטימית שבין הדובר לשומע דווקא בהקשר המבליט את הריחוק האידיאולוגי ביניהם: "— בני, בני, הנך בן דורך לכל משפטיו ותו" קותיו" (שם, ב, 31).

עם החזרה האמוצינאלית יש למנות גם את ההפצרה והשכנוע נוסח: "— השמיעני נא, אנא השמיעני — קרא כמתחנן ויושט ידי לרבי גבריאל" (שם, ב, 61). ובאותה סצנה שאלה חוזרת של דאגה: "— מה לך — שאל רבי גבריאל נבהל בראותו את הרעד אשר בא בעצמות שמעיה ובשמעו דברי תחנוניו — מה לך?" (שם, ב, 61) ¹⁰

(7) כמו בלשון הדיבור מצויה בדיאלוג גם החזרה הרט" רית: אחד המשוחחים משלב ברפליקה שלו את השאלה שנשאל כדי לחזק את כוח התשובה:

— ומה לך ולי? — קרא ושמריה בבהלה ויסוג אחר מנו.
— מה לי ולך? — תשאלני, הן אסור הייתי [...] (שם, ב, 71)

החזרה על משפט השאלה מוותרת לפעמים על המשפט השלם למען הקישור "האליפטי" בין הרפליקות, כגון:

אבל ישעיהו הבלג על פחדו ויאמר: מאין ידעת לבקשני פה?
— לבקשך? — שאל רבי שמעון ויתעורר ויניע שתי כפות ידיו אשר הרים למעלה כמו חפץ להשמיע: נקל היה לי לדרוך על חור פתן מפגוש אותך על דרכי זה — לבקשך? (שם, ב, 87) ¹¹

(8) יש שהחזרה באה כדי להרגיע גיבור נרגז, כגון: "— הרגע, הרגע ואל תרגז" (שם, ג, 14); או להסתיר את מצב-רוחו האמיתי של הנשאל:

— אהה, מה היה לך אדוני? —
— אין דבר, אין דבר — ענה — (שם, ב, 147)

(9) החזרה על ביטוי מופיעה גם כתגובה עממית, "מא-גית": "— כשוף, כשוף נעשה לה, לצים פגעו בה — נשמע קול מקרוב ומרחוק" (שם, ב, 114).

¹⁰ דוגמה מובהקת לחזרה האמוצינאלית מצויה גם בגמול ישרים' [36], ג, 59—60. בסצנה זו — שאיני מביאה כאן בגלל אורכה — מנסה אשת שמעיה לתהות על גורל בנה עמיל. היא מבקשת אישור לתחושתה ביחס אליו על-ידי החזרה התכופה על משפט השאלה "האין זאת?". המספר מנמק חזרה זו הנמקה פסיכולוגית: "כחיצים ירצו דבריה אל לבו בשנותה ובשלשה 'האין זאת', כמו בכל מאמצי כחה תבקש להוציא דבר מפיו" (59).

¹¹ וראה, למשל, חזרה רטורית מובהקת ב'התועה' [76], א, 58: ואם אקריבנו למשפט אתי מי יועידנו?

— למשפט? — קרא בקול שחוק גדול — למשפט?
האם במשפט לקח הוא מיצג את אשר לך? כמשפט אשר עשה לך כן עשה לו —

— לגנוב? — שאלתי בלי חמדה.

— לגנוב? — קרא שנית בשחוק פרוע — לגנוב?

בה כי חדשות לא פללה תשמענה אזניה היום — האמת אגיד לך. (שם, א, 79)

ובאותה סצנה באה החזרה גם לשם אישור מודגש ומ-סכם: "— ידעתי, ידעתי — ענתה בת-שבע בחפזון" (שם, א, 79). וכן חזרה של אישור: "— טובה העצה, טובה העצה — קראו שני הגברים יחד" (שם, ג, 17).

(4) יש שהיחידה הלשונית החוזרת מופיעה בכמה רפליקות ומקיפה קטע דיבור רחב יותר. לפני שמבשר שר האלף לאלישבע ולאחיה את הבשורה "המביכה", שהמ-ציל הוא יהודי, הוא חש צורך להכניס:

— מה זה קרה? — שאל שתיקי הצעיר במנוחה כאיש אשר ישאל אך לבל ילביץ פני המדבר ולא יפלל לשמוע חדשות.
— נצורות אמרתי לכם — קרא האיש שנית בשאון — שערי בנפשו, גברתי, אך אל תבהלי, אבקשך אל תבהלי —

— אם זה תדבר הלא תבהלי — ענתה אלישבע.
— אבל הלא אמרתי לך לבל תבהלי; האם האמנתי למשמע אונכם, לולא פי המדבר אליכם, כי שר האלף אשר הציל נפשו במלחמה מחרב האויב הוא — אך אל תבהלי — הוא יהודי. (שם, ג, 140)

(5) לא אחת משרתת החזרה את האפיזון הקומי. ההיזק-קות לנוסחה חוזרת ולקריאות נשנות מבטאת מאניירה סגנונית של דמויות עממיות "עסיסיות", כגון שמשון בעל הרפואות והשדכן:

— הימים הראשונים היו טובים מאלה — החל בעל הרפואות לדבר ויאנה כמשפט — כן, הימים הראשונים היו טובים מאלה, אשר חכמים הגידו אמת היא, כי הימים הראשונים היו טובים מאלה. (שם, א, 95)

בכלל, החזרה היא סימן-היכר מובהק בלשונו של גיבור עממי זה. למשל: "— לחזור אחרי אשה? לחזור! מה לך לחזור?" (שם, א, 96), וכן: "— הוי, הוי — קרא פתאום בעל הרפואות וישנה פניו ויניע באצבעו למול פני ישעיה כאשר יניעו באצבע לילד להזהירו לבל יעשה דבר מה — הוי, הוי" (שם, א, 97) ⁹.

(6) התפקיד העיקרי שממלאת החזרה הוא ההדגשה האמוצינאלית לגוויה והעצמת המבע. הדגשה זו מצויה, למשל, במזלוג השנאה של איזבל לפני בת-שבע: "— [...] אמאס, אשנא אותה בכל לבי, אשנא אותה תכלית שנאה" (שם, א, 133). וחזרה כביטוי להתנגדות וכהטעמה של חוסר אמון: "— אך לא, לא! — קרא פת-אום, לא אוכל האמין בדבריך" (שם, א, 153). הטעמת הנימה האישית מצויה גם בדוגמה הבאה: "— בעי-ני? — קרא ראש הישיבה ויתעורר — בעיני יראה כל

⁹ לעניין החזרה כביטוי למאניריות קומי של גיבורים עממיים ראה גם: 'גאון ושבר' [36], 89; 'גמול ישרים' [36], ב, 89—90; 'הירושה' [66], ג, 184, 187.

רוח לא נוכל, כשפחות, כבנות דלים, כמו, כמו — רחל הצ' עירה אשר קראה את הקריאה הזאת בקשה למצוא אמללות מבנות דלים ושפחות למען תשוה נפשה אליהן ולא מצאה, כי על כן חדלה ('הירושה' [ה6], א, 33)

או בדברי פנינה ב'הירושה':

האתה פה מלאך מושיעי? האתה פודה נפשי תעמוד לפני ואני לא ראיתיך? ! חיי וכבודי וכל אשר עוד לי בארץ לך המה ואני — אני — אני — היא לא כלתה דבריה ודמעות נזלו מעי — ביה. ([ה6], ג, 151)

דוגמה לכשל לשון המנומק (כמו בדוגמה הראשונה למעלה) בחיפוש אחר ההשוואה הנכונה אנו מוצאים בק"ט הבא:

[...]. אצלנו יעמידו צלוחית יין-דגן על השלחן, שתה כל אות נפשו. ויין הדגן אשר בארצנו טעמו כטעם... כטעם... כטעם יין דגן — כלה דברו אחרי כי לא מצא טעם אשר ישוה לו וישק בשפתיו לאות כי הטעם הזה עודנו על לשונו ('הירושה' [ה6], ג, 232)

בסיפורים שונים מנסה המספר למסור את צלילי הדיבור של הדמויות. יש שחיקוי הצליל מתבקש מתוך הסיטואציה המתוארת. בבחינה שעורך החזן ליוסף ב'תועה' אנו קוראים:

— תן בקולך א — —

אני פתחתי פי והוצאתי קול. אך הוא קרא בקול: הו! לא א רק א תמשוך בקולך. כן דרך כל אלה אשר לא ידעו לשיר על-פי חוקי השיר. השמיעני בקולך א ולא א. ([ה6], א, 160)

בדרך-כלל משמש חיקוי הצליל למטרות פארודיסטיות מצד המספר כלפי הגיבורים ובין הגיבורים לבין עצמם. כשמבשר גיבור כבד-פה, המכפיל עיצורים ותנועות, לח"כ בורה של מתפללים על מותה של החוטאת ב'תועה' הוא מושם ללעג:

בחפזו נגש אל המתפללים ויקרא: רַרְR

מה לך איש שפתיים? — כן קראוהו בלצון על כי כבד פה היה — מה תדבר. דבר ברור ונדעה — אמר אליי האיש אשר אסף את המתפללים ([ה6], א, 142—143)

ב'קבורת חמור' מנסה אשת זבולון המלמד להסב את תשומת-לב הקהל אל דבריה בקריאה חוזרת: "מורְR תי". היגוי זה, המצרף שתי מלים (מורי ורבותי), חוזר חמש פעמים ([ה6], 84, 85, 86).

יש שסמולנסקין מאפיין את אופן הדיבור, האינטואיציה והחזרה הנלעגת על צלילים בלתי-משמעותיים המ-צטרפים לתפיסה קאריקטורית של הדמות:

— חדר מיוחד? — קרא בעל-הבית, איש קצר קומה ודל בשר, זקן קטן וצהוב יכסה את קצה הלחיים והוא ינוע בלי חשך בידי ורגליו וכל גוו וקולו דק כקול האשה, אך הוא יאמץ כמו להרימו ולשחק בקול אשר על כן הסבו בלי כל ספק את שמו לשם "חצופה" — חדר מיוחד? כן, חדר מיוחד הא, חדר מיוחד הא, חדר מיוחד? ('הירושה' [ה6], א, 112)

ה. עיוות הלשון, חיקוי הצליל ושילוב יסודות וולגאריים

גילויים שונים של עיוות הלשון, כגון סטייה מן התחביר הנורמטיבי וחיקוי הצליל, הם סממנים מובהקים לתחושת הדיאלוג הריאליסטית של סמולנסקין, בהיותם מרכיב יסודי גם בדיאלוג החוץ-ספרותי. אמנם תופעות אלה נדירות יותר מאלה שמדובר בהן בסעיפים הקודמים, אבל אין הדבר גורע מחשיבותן העקרונית. כציון דרך "בכי-בוש" הדיאלוג הריאליסטי וכאפשרות לעצם מימושן חשובות תופעות אלה בלא שים-לב לתפוצתן, שכן הענ"ינים הנדונים בסעיף זה הם החיקוי הישיר ביותר של השיח היום-יומי. נדגים תופעות אלה.

בשיחה שבין אביננדב הזקן ומנשה בסיפור הפנימי שב'התועה' מופיעה הרפליקה הבאה:

— מה זה תשמענה אזני? — קרא הזקן ברעדה — מנשה התם והישר בעיני חטא חטאה גדולה! חטאה אשר יפחד לשאת על שפתיו! לא אדע מה לחשוב האם... אולי... שולמית... — קרא הזקן פתאום ועיניו הפיצו זיקי אש ויקם מכסאו בעברה נוראה כנמר בהריחו בשר. ([ה6], א, 152)

חשדותיו המתעוררים של הזקן וחוסר האזריינטאציה שלו לגבי טיבם זוכים כאן למימוש בלשונו "המרוסקת". בשיחה שמנהלים בן-סוסי וישעיה לקראת סיום 'גמול-ישרים' נאמר:

— עתה לא אצא למלחמה, לא אצא, יקחה אפל, ישאם כלם רוח ואת היהודי עמהם ואת כל היהודים יחד, שחוק... הנב"ל... האדון... הדברים האחרונים לא כלה בשפתיו, כי קול נחרו השבית שאון קול גרונו וירדם. ([ה6], ג, 106)

בהבדל מן הקטע הקודם, שפירוק המשפט מנומק בו הנמ"ק פסיכולוגית (מצבו הנפשי של הדובר), מנומקת התופעה כאן הנמקה סיטואציונית, כאופן דיבורו של אדם לפני שהוא נרדם.

לא אחת מנסה הדיאלוג למסור את חיתוך דיבורם המיוחד של גיבורים שלושנם אינה רהוטה ואינה קולחת. לשונם של גיבורים אלה נוקשת, הם מגמגמים, מחפשים אחר המלה הנכונה, מתקנים את עצמם, נתפסים למלה חוזרת. כל אלה הם סימנים מובהקים לדיבור טבעי. המלמד הליטאי ב'שמחת חנף' מתבטא, למשל, כך: "— צדקת, צדקת! גם התנא הקדוש... התנא... שכחתי שמו מרוב צרותי, התנא...". ([ה6], 159); ועל שאלתו של בעל-השם הנואף "ומי הבעל?" משיב גיבור 'התועה', יוסף, כך: "— בעל... האשה... אשר היתה... פה בבית — עניתי בשפת עליגים ובכבדות למען הג' דיל מבוכתו" ([ה6], א, 63).

דוגמה נוספת לרושם הטבעי של הרפליקה יכולים לשמש הקטעים הבאים, שהמספר מנסה לעצב בהם את הדיבור בהתהוותו, ותוך רישום כשל-הלשון:

— לולא היה יום השבת היום כי עתה שכחנו כי גן לנו. הלא כשפחות נחשבנו ולא נדע מנוחה מבקר עד הערב ואף להשיב

3. יסודות בלתי-ריאליסטיים בעיצוב הדיאלוג

בצד קטעי השיח המחקים את הסטרוקטורה של השיחה היום-יומית מצוי בסיפוריו של סמולנסקין רובד דאלוגי שבו מוותר המספר כביכול מלכתחילה על הרושם הריאליסטי. במונח "בלתי-ריאליסטי" המשמש בסעיף זה הכוונה אינה לחומרי הלשון הבונים את הדיאלוג, וגם לא לחוסר המהימנות הפסיכולוגית של השיח (ההגומה הפאתטית והמלודרמאטית וכו'), כי אם לסטרוקטורה של השיחה.

א. הטיראדה

בכל אחד מסיפוריו הארוכים של סמולנסקין מצויה חטיבה, השומרת לכאורה על צורת המסירה הדיאלוגית, אבל לאמיתו של דבר אין היא אלא מונולוג של דובר יחיד, הנאמר בסיטואציה דיאלוגית "מבוזמת". צורת הדיאלוג ממלאת כאן כמה תפקידים. ראשית כל היא יוצרת מסגרת, מלאכותית אמנם, המנמקת את עצם השמעת הדברים. שנית, הודות לצורת המסירה הדיאלוגית נוצר ציר של דובר—שומע, כעין נקודת-התייחסות רטורית למדבר, אף-על-פי שקטעי המונולוג מופנים לא רק אל הדמות הנוכחת בשיחה, אלא גם אל קהל הקוראים.

בין סממני הסטרוקטורה הבלתי-ריאליסטית של חטיבות אלה, שאפרטן להלן, יש לציין את אריכותה של הרפליקה והעדר כל איוון בין היקף דבריהם של המשיחחים. זו רפליקה ההופכת לטיראדה, שהיא, על-פי הגדרתו של פרדריק טונו; "רפליקה של עשר שורות לפחות, גם אם היא מופסקת על ידי רפליקות בנות מלה אחת (כגון 'כן' או 'לא') של בני-שיח" (לפי אבן-זהר [1], 671). אריכות זו מונעת מראש את הרושם הריאליסטי. אצל סמולנסקין משתרעת הרפליקה-טיראדה לעיתים על יותר משלושה עמודים. דבר נוסף המונע את הרושם הריאליסטי במונולוג דיאלוגי זה הוא אופי הבעיות הנדונות בו. מונולוג זה מורכב על-פירוב מקטעי ויכוח, אשר גם בשעה שאינו סוטה כליל מהעלילה הריהו מעלה את הפרובלמאטיקה הנדונה בו לדרג עיוני מופשט לחלוטין. מבחינה ז'אנרית ממשיך הסוג הזה את המסורת הארוכה של הדיסקורס האידיאלי במתפזות דיאלוגית. עם זאת, יש בדיאלוג העיוני של סמולנסקין משום ניסיון לרענן את הז'אנר, שכן הבעיות העיוניות מוגשות כאן באינטנסיביות הרטורית האופיינית למספר. הדיבור עומד בסימן התרגשותו של הדובר, ולמרות הדרג העיוני של הויכוחים המיוסדים על טיעונים והפרכתם אין כאן מן השיקול המיוזן, הטיעון הסדור ואי-המעורבות הרגשית. דובריו של סמולנסקין נלחמים תמיד בעד דבר-מה או כנגדו.

דוגמאות לדיאלוג ממין זה מצויות, כאמור, בכל אחד מסיפוריו הגדולים של סמולנסקין. נסקור את גילויי הבולטים.

במובאה זו מתקרב סמולנסקין לדרגה גבוהה של דיבור טבעי. אם כי האיפיון כולו קאריקאטורי, הרי תיאור הארטיקולאציה בקולה של הדמות, הג'סטת הצלילית (הא) וחיתוך המשפט משווים לפיסקה אופי ריאליסטי אף במור שגי זמננו.

ביטוי נוסף לעיצובו הריאליסטי של הדיאלוג יש לראות בשילובם של יסודות לשוניים וולגאריים. הכוונה לגידופים ולמלים "בלתי-אסתטיות" שיש בהבאתם משום ברוטאליזאציה של השפה. על-פירוב מתבטאות בלשון וולגארית הדמויות השליליות, בחינת כאיש כן לשונן. דמות מעין זו היא אשת המורה ב'התועה', הפונה אל בעלה בלשון: "יקחך אפל! אותך ואותו ואת דודו" ([76], ב, 31), ומסיימת "סצנה עממית" של ריב משפחתי המלווה בזריקת כלים במלים: "כן ישברו כל עצמותיך" (ב, 32). לא נופל ממנה בעלה המורה, הפונה אל תלמידו בלשון: "דבר נכחה, כלב!" (ב, 32). עם היותו של הרובד הוולגארי בעל אופי מסוגנן וסינתטי הרי הוא בולט על רקע רמת הסגנון הכללית של המספר.

יסודות "בלתי-אסתטיים" מופיעים גם בשיחתם של תלמידי הישיבה ב'התועה'. "שים מחסום לפיך פן אמלאהו בגללי צ... הבהמה", אומר אחד הנערים בויכוח ([76], ב, 32). לשון זו נוקט גם גיבור הרומאן, יוסף; אולם הוא נזקק לה בסצנה מתוחה — כשהמשגיח קורע את ספר ישעיה עם "הביאור" שבידו — והגיבור הנרגש מן הפגיזה בקודשיו מאבד את השליטה בעצמו, כפי שהוא עצמו אומר, מתוך רצון למצוא צידוק להתפרצותו הוולגארית:

מנחת לבי אשר תשמרני בכל עת מעשות דבר אשר לא-יכן עזבתני ולוא היה בידי כלי משחית ידעתי נאמנה כי הבאתי אל לבו, אך באין כלי יוצר היתה לשוני כחרב חדה כי לא משלתי ברוחי ואקרא בעוזו אפי: כה יטבילך שר השחת בצ... רותחת בבוא יום הפקודה יחד את רעיך המלעיגים לדברי החכמים ומלעיבים בנביאי אל. ([76], ב, 142)

בדוגמאות אלה ניכרת רתיעת-מה משימוש ביסודות תת-תקניים "אמיתיים", המתבטאת במלים קטועות. המחר-העורך נמנע מלהביא את דברי הדמויות במלואם. לשון הגידופים היא חלק בלתי נפרד מחייהם של תלמידי הישיבה, בראייתו של סמולנסקין. אלה מרבים לגדף לתיאבון ומהסים בגסות את היחיד המתקומם כנגד סגנונם (התועה) ([76], ב, 44—45¹²). דמות עממית אחרת המתבלת את לשונה בגידופים היא אשת שמואל השחור ב'הירושה' ([76], ב, 90). שכבת הלשון הוולגארית משמשת אפוא לאיפיון הדמויות השליליות מכאן ולביטוי העסיסיות העממית מכאן.

¹² השווה סצנה קרובה ברוחה לזו ב'גמול ישרים' [ג], ב, 6. גם כאן מנבילים בני-הישיבה את פיהם.

(40); השיחה בין ישעיה ועמיל (ב, 133–136); ב'הירור' שה' [ה6], השיחה בין פנינה ונעמה (א, 159–166); השיחה בין זרחיה ואליקים הרופא (ב, 60–66); השיחה בין זרחיה ושמאל השחור (ב, 91–109).

ב. הדיאלוג הבדוי

ב'דיאלוג הבדוי' כוונתי לדיאלוג שאינו מתקיים במישור העלילה החיצונית ובפי הדמויות הפועלות בה, אלא הוא פרי רוחו של המספר, השם דברים בפי דמויות חסרות זהות קונקרטי (כגון, "הקורא" או "המבקר"). בדיאלוג זה יוצר המספר דמות בדיונית של יריב משוער המשמיע השגות על דרכו, כדי שיוכל להפריך את טענותיו. דיאלוג זה מתקיים למעשה בתודעתו של המספר, המפצל את קולו לשניים. לפנינו גילוי נוסף של דיאלוג בלתי-ריאליסטי מעיקרו, שהבמאי (המספר) ממלא בו את כל התפקידים.

סמולנסקין נזקק לצורה דיאלוגית "מבוזבזת" זו במ"קומות רגישות מבחינת עמדתו האידיאית או האסתטית של המספר. במיוחד אמורים הדברים ב'התועה'. כבר בפתיחת הספר יוצר המספר מתח פולמי עם הקורא שבי"פיו הוא שם את השאלה "ומדוע היית תועה?". על כך מגיב המספר בצורה תקיפה, ההופכת את הקורא האנונימי ממאשים לנאשם.¹³ תבנית זו מתקיימת ברוב קטעי הדיאלוג הבדוי: בן-הפלוגתא האידיאלי שואל שאלה מאשימה והמספר מגיב בחריפות, תוך מעבר מעמדה של התגוננות אפולוגטית להטחת אשמה בשואל. דבר כזה מתקיים, למשל, בויכוח שמנהל המספר עם הקורא המאשימו בהפלגה מן המציאות. קורא זה מואשם מניה וביה באטימות לערכים אנושיים ולאומיים ובחוסר רגישות קיצוני לסבלו של הזולת ('התועה' [ד6], א, 135–137).¹⁴ כדי להמחיש את קיטרונו יוצר סמולנסקין דמות סמלית של "איש אובד" המשווע לעזרה ונדחה על-ידי השבעים והשאננים.¹⁵

לדיאלוג בדוי נזקק סמולנסקין גם כשהוא מגן על הקונצפציה האידיאית והאסתטית של 'התועה'. פרק רגיש זה, החותם את חלקו הראשון של הספר (א, 267–274), מהווה מעין אוטו-רצוניה של המספר על יצירתו. לעומת המספר המגן על ספרו נצבת דמות סינתטית של

(1) ב'שמחת-חנף' [א6], (32–43) מופיעה טיראדה ארוכה של שמעון, הגיבור החיובי, הנאמרת באוזני דוד, הגיבור השלילי. הקטע כולל מסירה דיאלוגית של סצנה מעברו של שמעון. הדובר הדומיננטי הוא שמעון, ודברי השומע באים בעיקרו של דבר כדי "לגלגל" את המשך השיחה.

גם בקטעי הויכוח העיוני-ספרותי שהספר רצוף בו (ראה [א6], 126–151; 161–201) ניתנת הבכורה לרעיונותיו האידיאליסטיים-קונסטרוקטיביים של שמעון, דוברו החיובי של המספר. גיבור זה מפתח את מישורו ללא עימות אידיאלי של ממש, והתערבויותיו וטיעוניה של השומע לא באו אלא כדי להרחיב את הטיעון ולגוון את המונטזוניות של החד-שיח. נדונות כאן בעיות מוסריות-ספרותיות מופשטות, והמספר ממעט בעיצוב "הסיטואציה הדיאלוגית" (ראה, סעיף 4 להלן) ובאיפיון דרך האמירה. על-פיירוב הוא מסתפק בצורת הקישור הפשוטה ביותר של הדיאלוג אל הסיפור בסיוע פעלי האמירה "אמר", "ענה". הרייתמוס הדיאלוגי הטבעי נסוג כאן מפני הנאום הפילוסופי מבחינת האיוון בין הרפליקות של המשוחחים והעדר ההתחשבות בזמן הקיימת בשיחה טבעית. דבר נוסף המונע מראש את הרושם הריאליסטי הוא שילובם של קטעי מנולוג דראמאטי [א6], (179–180), ואף סצנות מ'האמלט' [א6], (168–169), כאילו תורגמו הדברים תוך כדי שיחה.

דיאלוגים אלה, שהצורך למצוא מסגרת הולמת להבאתם עומד, לדברי המחבר, ביסוד הספר, מופנים אל הקורא העברי, שסמולנסקין שואף, על-פי דבריו במבוא למהדורה משנת תרמ"ג, לשתפו בהוויות הספרות הכללית. [א6], (vii)

(2) רושם בלתי-ריאליסטי מותירים גם דיאלוגים רבים ב'התועה'. בעיקר אמורים הדברים בשיחותיו של יוסף עם מדריכיו הרוחניים דן וגדעון. גם דבריהם הופכים לטיראדות ארוכות על עניינים ברומי של עולם (וראה [ד6], א, 162–163; ב, 69–72; 135–153). אולם בניגוד לדיאלוג ב'שמחת חנף', משובצים הדיאלוגים כאן במסגרת סיטואציונית ברורה של התודעות הגיבורים זה לזה. הם ממלאים גם תפקיד חשוב בשלבי חינוכו והתבגרותו של הגיבור המרכזי, כך, למשל, מתוודע יוסף אל הספרות העברית החדשה הודות לשיחותיו עם דן.

(3) בדיאלוגים המנויים להלן קיימות דרגות שונות של ויקה בין הדיאלוג לעלילה. הצד השווה בכולם הוא, שמ"בחינת אורך הרפליקה, מיבנה המשפט, רמת ההפשטה של הדיון, העדר תשומת-הלב ל"סיטואציה הדיאלוגית" ולזמן, הם רחוקים מהסטרוקטורה של השיחה החוץ-ספרותית. לדוגמה: ב'גמול-ישרים' [ג6], השיחה בין שמעיה לאשתו (א, 27–32); השיחה בין שמעיה ור' גבריאל (ב, 12–29); השיחה בין עמיל ואביו (ב, 30–

¹³ איפיונו השלילי של הקורא כאן ("בשכבו על ערש יצועו וחושב בלבו כי כל דבריו משפט") קרוב מאוד ברוחו וב"נימתו לאיפיון הקורא השאנן שהספר טורדו מן השלווה, במאמרו של בילינסקי "סקירת הספרות הרוסית משנת 1847" [11]. יחס דומה אל הקורא ראה בפתיחה ל'אבא גוריו' של באלזאק.

¹⁴ גם נימה זו מצויה במאמרו של בילינסקי. ראה ההערה הקודמת.

¹⁵ והשווה גם דמות הקורא והדיאלוג הבדוי אתו ב'התועה' [ד6], א, 103–111; 123.

— הה, שוד ושבר! — קרא מנח ויצעק במר נפשו ויגז את ראשו, ויהי איש נדהם ויתעורר ויאמר [...] (מאפו [3], קפב)

— האמנם לא בעל אשה אתה, אדוני? — קראה צפנת בשומה על שאול עיני חן ובאחזה בקצות רדידה לכסות בו ראשה, גלתה חלקת צוארה, בהטיבה דרכה לבקש את האהבה. (מאפו [3], רלו)

אולם בסיטואציות שאינן טעונות מתח סנטימנטאלי או דראמאטי מלווה מאפו את הדיאלוג באינפורמאציה עניינית וקצרה בלבד. מילות-הקישור בסיפוריו ממלאות קודם כל פונקציה אינפורמאציונית: הן באות לציין את עצם פעולת האמירה ולהוסיף עליה אינפורמאציה לאקונית על נסיבות הדיבור או איפיון לאקוני לא פחות של נימת-הדברים.

בסיפוריו של סמולנסקין ניכר, לעומת זאת, מאמץ רב לגוון את דרכי הקישור של הדיאלוג אל הרצף הסיפורי ול"מילוי" השיחה בהתערבותו הפעילה של המספר. בצד השימוש המרובה במילות-הקישור המסורתיות, המציין נות את עצם פעולת הדיבור, נזקק סמולנסקין לשורה ארוכה של אמצעים, כגון: (א) עקיפה של פעולת הדיבור; (ב) ציון נימת הרגש המתלווה לדיבור; (ג) תיאור "אקוסטי" של הקול; (ד) ציון פעולה המלווה את הדיבור; (ה) ציון האמירה כנשמעת ולא כנאמרת.

לפני שנדגים אמצעי גיוון אלה, מן הראוי להתעכב על תופעה אחת בתחום מילות-הקישור המסורתיות. הכוונה לשימוש המיוחד של סמולנסקין בפועל "קרא". פועל-אמירה מקראי זה מופיע גם אצל מאפו ובהאבות והבנים של מנדלי (למשל [4], לה, לו, לז, לח, מז, נב). אולם בסיפוריו של סמולנסקין נודע לו מעמד מיוחד, בגלל תפוצתו הגדולה, שאינה נופלת מזו של פעלי האמירה "אמר" או "ענה". דומה שביסוד היוקקות המרובה של סמולנסקין לנוסחה זו כמה סיבות. ראשית כל, לפועל "קרא", המציין גם דיבור בקול רם, מתלווה נימה דראמאטית וחגיגית. שנית, יש בפועל הזה משום ציון האופי הנרגש של הדיבור, דבר שאינו בא לכלל ביטוי במילות-הקישור "אמר", "ענה" או "השיב". יש כאן אפוא העצמה דראמאטית של הדיבור, וזו הולמת את האופי המוגזם, ההיפרבולי לעיתים, של הרגשות בסיפורי סמולנסקין ושל הגיבורים המתבטאים בטון נמרץ ונלהב. נדגים עתה את שימוש של סמולנסקין בדרכי הקישור שצוינו לעיל.

א. עקיפה של פעולת הדיבור
יש שסמולנסקין מוותר כליל על מלת-הקישור השגרתית. במקומה בא תיאור עקיף של פעולת הדיבור שיש בו משום קונקרטיזאציה של נימת הדברים; כגון:

נתן הרב צו אל השמש ('שמחת חנף', [6] 36). נתנה עליו האשה בקולה (שם, 108), נתן עלי בקולו ('התועה', [7] 108, 22, 33, 108), התחנן (שם, 24, 36, 89, 108, 246), התמלט

"קורא ממוצע", בעל טעם אסתטי מוגבל ונעדר רגישות מוסרית של אמת. פרק זה איננו חלק מן העלילה, אלא רפלקסיה עליה: המספר מהרהר על ספרו השלם.

4. דרכי הקישור של הדיאלוג אל הסיפור
מבען של הדמויות משולב פעמים רבות בהערותיו הפרטניות של המספר. דבר זה יוצר "התרחשות דיאלוגית" שמשתתפים בה הדוברים והמספר. על כן יש למנות עם מרכיביו של המצב הדיאלוגי השלם גם את פעלי האמירה, מילות-הקישור, איפיון הדובר ודרך דיבורו, התנהגותו בשעת הדיבור, הנסיבות הפיזיות של האמירה והפרטנות הפסיכולוגית המתלווה לדיבור. כל אלה הם סימן לנוכחותו של המספר כמארגן הסיטואציה הדיאלוגית ופרשנה. דברי הגיבורים מקבלים את נימתם, "צבעם" המיוחד ומשקלם בויקה להארותיו של המספר. לנוכחותו של המספר בעיצוב הדיאלוג גילויים רבים ומגוונים, והוא מטביע את חותמו על השיחה בדרגות שונות של אקטיות. רק במקרה קיצוני אחד הוא מסולק כליל מהסיטואציה הדיאלוגית — בדיאלוג הדראמאטי הטהור, תופעה נפוצה מאוד בסיפורי סמולנסקין (ראה סעיף 6 להלן).

דרכי הקישור של הרפליקה אל הרצף הסיפורי הן מגוונות. לצד פתרונות פשוטים ותכליתיים ביסודם, כגון הבאת פעלי האמירה "אמר", "ענה", "השיב", יש גם קישורים מורכבים יותר. בעניין זה מחדש סמולנסקין חידוש של ממש על רקע האמצעים הנקוטים בסיפוריו של אברהם מאפו. דרכי הקישור של מאפו דלות למדי: הוא נזקק על-פירוב לפעלי האמירה הפונקציונאליים, "אמר", "ענה", "קרא"; במיוחד בולט הדבר ב"אהבת ציון". ב"אשמת שומרון" ו"עית-צבוע", לעומת זאת, יש ניסיון לגוון, ומתרבה האיפיון הפסיכולוגי הקצר של האמירה, כגון שהגיבור אומר את דברו "במרירות" [3], (שע, שיו), "בחרדה" (קפז), "בחמה שפוכה" (ריז), "בת-מהון" (קפה ועוד), "באנחה" (קלא ועוד), "בקוצר רוח" (שב), "בחלחלת-לב" (שצ ועוד), "בלי-חמדה" (רפו), "בקול פחדים" (יא), "בשחוק" (רלב). עם זאת ממעט מאפו בתיאורי לוואי של פעולת-האמירה, כגון ציון מעשה הקשור בדיבור או איפיון האמירה. אלה מצויים בדרך-כלל רק בסיטואציות טעונות מתח פסיכולוגי רב ובתיאורים בעלי אופי קיצוני, כגון הרפליקות הבאות:

— הבלגי נא, יונתי על יגונך — אמרתי לה והיא הביטה אלי ועיניה הזוהירו מרסיסי דמעה ותאחו בידי ותאמר [...] (מאפו [3], צ)

— ואנכי לא עצרתי כח בראותי את מרים כלה נמוגה וחרדה ובחבקי אותה בזרועותי אמרתי [...] (מאפו [3], צ)

—אמן, כן יאמר ה'— ענה עזריאל בנושאו כפיו בשמחת לבו ובעליצות נפשו על הברכה אשר ברח אותו בנו משוש גילו. (מאפו [3], קג)

לפעמים מתואר גון הקול בדרך מטאפורית, כגון:

בקול כמו מתחתית שאול עלה ('גאון ושבר', [ב6], 160), קול כחיליים עלה שנית מגרונה ('הירושה', [ה6], ג, 248), דברה לנפשה בקול כמו מעפר ('גמול ישרים' [ג6], א, 143), קרא פלטיאל בקול ושורר כקורא בתורה ('קבורת חמור' [ו6], 56), קראה האשה בקול כעורב ('שמחת חנף' [א6], 230), קרא האיש בקול כמו מחנק הושם לצוארו ('הירושה' [ה6], א, 172).

ד. ציון פעולה המלווה את הדיבור יש שהדיבור מלווה במעשה של הדובר, או בתנועת גוף, שיש לה לעיתים משמעות סמלית. הדיבור והמעשה הם סימולטאניים, ומשום כך הם משלימים זה את זה מבחינת המבע הרגשי. את הפעולות בשעת הדיבור ניתן לחלק ל- (1) ג'סטות של הדובר (כגון מימיקה) המחזקות את נימת הדברים; (2) מעשים המקדמים את העלילה, שבהם נוצרת זיקה פיזית בין הדוברים.

(1) בתחום הג'סטות הסמליות ניתן לציין, לדוגמה, את המקומות הבאים (ההדגשות שלי. — ד.ו.).

— האם לא תדע מה זה בעל-שם? שאלני במנוד ראש ותמהו. ('התועה' [ד6], א, 53)

— ה' ישמרנו! — קראה האשה במועל ידיה ובנשיא ל מרום עיניה. (שם, 96)

— אנא זכור את בוראך — קרא מנשה וישא ל מרום עיניו. (שם, 186)

— האדם יראה לעינים — ענה מנשה ויעקם שפתיו. (שם, 172, ועוד הרבה)

— היו לא תהיה! — קרא אבשלום ויתנשא מכסאו. (שם, 179)

— גם ימרט לחי על עזות מצחו — קרא הפרוש וינף ידו כמו נחרץ משפטו. (שם, ב, 272)

— כאחד הפתאים תדבר — קראה האשה ותנע בשכמה. ('גמול ישרים' [ג6], ד, 142)

— ... לכן כה יעשה לה! — קרא בחמת אפו וישוך שפתו עד זוב דם. ('הירושה' [ה6], א, 245)

— לא כי כן צוני אליקים — ענתה הנערה ותרום בעיניה על החולה (שם, ב, 23)

— כובי, כובי, מי יתנהו בידי ואשבר כל עצמותיו — קרא רבי גציל בנופפו ידו כמו אויבו לנגדו. ('קבורת חמור' [ו6], 56)

— מי יודע אם לא ברח מהעיר!!! — קראה האשה בקול גדול ותך כף אל כף ותחזק בשתי ידיה בראשה ותקרא בקול גדול ואיום מאד. (שם, 86)

— אבל מה שמו? — קרא רבי גציל וירקע ברגליו. (שם, שם, ובהרבה מקומות נוספים)

[...] קרא השר בקצף ויכה בחרבו על הרצפה. ('שמחת חנף' [א6], 121)

— אליך באתי — קרא האיש בחפזו ושפתיו החורות מכעס נעו ומבין שניו הארוכות אשר כמעט לא נתנו את פיו להסגיר יזקצף בדברו. ('הירושה' [ה6], א, 169)

מפתחי פי דודי (שם, 27), הרעים שנית בקולו (שם, ב, 142), מארתי והחלטתי ('גאון ושבר' [ב6], 260), צפצף קול דק ('קבורת חמור' [ו6], 73), הרהיב בנפשו עז אחד מהשכנים לענות ('גמול ישרים' [ג6], ב, 116), התפרץ מלב החולה (שם, ב, 122), התפרץ קול מקרב לב אחות השר (שם, ג, 26), הריע ('הירושה' [ה6], א, 11), חתמה דבריה (שם, ג, 149).

ג. ציון נימת הרגש המתלווה לדיבור ציון הנימה שהדברים נאמרים בה מבטא את הלך-רוחו של הדובר או את יחסו אל בן-שיחו. בדיאלוג של סמולנסקין מצויה קשת רגשות רחבה למדי. להלן מידגם של אפייון הרגש הנלווה לדיבור: הגיבורים מדברים

בקול נעים ('שמחת חנף' [א6], 51, 111), בלצון (שם, 90), כחול (שם, 15), ברגשי תודה ואהבה (שם, 115), בעליצות לב ('התועה' [ד6], א, 16), ביגון (שם, 15), באנחה (שם, 26), בקול מושל (שם, שם), במנוחת-לב (שם, שם), ברוח-עוז (שם, 32), בשאט-נפש (שם, 39), ברגשי רחמים (שם, 93), בקול-מר (שם, 103), בלי-חמדה (שם, 104 ועוד), בשממון (שם, 133), בתלונה (שם, 143), בענות רוח (שם, 148), ברע-דה (שם, 152), במבוכה (שם, 159), בגאון (שם, 161), בקלסה (שם, 165), בבוז (שם, 173), בעצבון (שם, 245), בחמה נוראה (שם, 260), בנחת (שם, ד, 121), בשמחה (שם, 124), בחרדה ('גמול ישרים' [ג6], א, 160), כמצטדק (שם, 82), בפנים מאירים (שם, 126), בחלחלה (שם, ג, 118), כמעט ברגז ('הירושה' [ה6], א, 46 ועוד), בשחוק קל (שם, 61), בלעג גלוי (שם, 259), כמשתאה (שם, ב, 190), בשחוק גדול ('גאון ושבר' [ב6], 23), בבטחה אך גם ביראת כבוד ('קבורת חמור' [ו6], 263), בחם נפשו ('הירושה' [ה6], א, 213), בתם-לב (שם, ג, 151).

יש שהחזרה על נימת הדברים באה להסב את תשומת-הלב לדמיון בהתנהגותה של הדמות. מרים, מגיבורות 'גמול ישרים', מרבה, למשל, לדבר באנחה חרישית [ג6], א, 68), באנחה (שם, א, 72, 73), בשחוק ורוגז יחדיו (שם, א, 275). בכל הדוגמאות האלה הדגש הוא על הטון של הדברים, ולא על עצם אמירתם.

ג. תיאור "אקוסטי" של הקול נימת הרגש המתלווה לדברים ויחסו של המספר אל הדוברים יכולים לבוא לידי ביטוי גם על-ידי תיאור "אקוסטי" של הצליל. יש שאפייון הצליל הוא כללי וסתמי, כגון הדיבור "בקול בוכים" ('התועה' [ד6], א, 19) ו"בחפזון" (שם, א, 59), ויש שהוא מדויק יותר, כגון אפייון הדברים הנאמרים

בשפת עלגים ובכבדות ('התועה' [ד6], א, 63), בקול יללה ('הירושה' [ה6], ג, 181), באנחה חרישית ('גמול ישרים' [ג6], א, 68), כמתיפתח ('קבורת חמור' [ו6], 55), קול דממה ('התועה' [ד6], א, 154), בקול דממה מאד ('הירושה' [ה6], א, 242).

יש שסמולנסקין מתאר את גובה הקול:

בקול דק מאוד ('הירושה' [ה6], ג, 248), בקול גדול (שם, ג, 148), הרימוטי קולי מעט ('גאון ושבר' [ב6], 179), צפצף קול דק ('קבורת חמור' [ו6], 73).

— מי אתה ומה לך פה? — נ ש מ ע קול אשה זקנה אהבה
הדלת. ('שמחת חנף' [א6], 4)

— כשוף, כשוף נעשה לה, לצים פגעו בה — נ ש מ ע קול
מקרב ומרחוק. ('גמול ישרים' [ג6], ב, 114)

— אמנם טרוד הוא מאוד להתבונן על מחולת המחנים בבית
המשחק — נ ש מ ע קול אשה אחרת מאחריהן אשר הגיע עי
אזני המדברת. ('הירושה' [ה6], א, 51)

— דום! — נ ש מ ע פתאום קול ויבהל כל ההמון [...]
(שם, 139)

— ... תשברנה כל עצמותיך! — נ ש מ ע פתאום קולת.
(שם, 90)

בכמה מן הדוגמאות שלעיל יוצרת דרך זו של דיווח
על הדובר ספק לגבי זהותו. כל עוד אין המצב הדיאלוגי
מתבהר, שרויים הגיבור שבאוזניו נאמרים הדברים והי
קורא באי-ודאות לגבי זהות הדובר. כך, למשל, יוסף
משתומם בראותו שבעל-השם הוא הפצוע, שהרי הוא
שומע קולות ואינו יודע מי משמיעם. במקרים אחרים
מגיע הקול מאחוריו של השומע. כל זה מוסיף למתח
"המקומי" של הפסיקה, וגוסף על כך מאפשר דיווח מעין
זה לותר על ציון שם הדובר, דבר שיש בו גיוון נוסף
בהבאת הדיאלוג.

5. מקומן של מילות-הקישור

אחד הגורמים המשפיעים על השטף של הדיאלוג ודרך
שילובו ברצף הסיפורי הוא מקומן של מילות-הקישור
המציינות את המעבר לדיבור ישיר. באורח סכמאטי אפ"
שריים שלושה פתרונות למעבר:

(1) פעלי האמירה ושם הדובר באים לפני הדיבור
בגוף ראשון. דרך זו היא הנפוצה ביותר ב'אהבת ציון'
של מאפו, כגון בקטע הבא:

ותאמר לה תמר: עוצי נא עצה [...]

ותאמר מעכה: הלא אם [...]

ותאמר לה תמר: טוב יעצת [...]

ותאמר מעכה: טוב גברתי [...]. (מאפו [3], מא)

(2) דרך שנייה היא להביא את פעלי האמירה, וזהות הדו"
בר ואיפיון הדיבור באמצע האמירה, אחרי קטע קצר,
בן מלה אחת לפעמים, של דיבור ישיר. למשל:

— מנשה! — קרא אבינדב ברגז — הנה אנכי מצוך כי תגיד
לי כרגע את כל אשר ראו עיניך. ('התועה' [ד6], א, 154)

גיוון מעניין, אם כי לא נפוץ, הוא ציון כפול של פעלי
האמירה ברפליקה אחת, כגון:

— חץ האהבה — קרא השר בקול שחוק גדול כקול רעם —
בלבך? — קרא שנית ויוסף לשחק בקול — מאה שקל תקח
שכר [...]. ('שמחת חנף' [א6], 64)¹⁶

¹⁶ והשווה גם הרפליקה הבאה:
— נשמת מי יצא ממך? — קרא פתאום שמעיה

— שלוש מאות כסף — קרא האיש ויגרד את בדל
אזנו. (שם, א, 171)

(2) מעשים המקדמים את העלילה, שבהם נוצרת זיקה
פיזית בין הדוברים:

— ומתי נמצא את אבי? הוסיף הילד לשאול.

— בקרב הימים בני! — ענתה האם בחבקה אותו.
(('שמחת חנף' [א6], 116)

— הראני כרגע מכתב המסע אשר בידך — קרא השר בקול
גדול ויחזיק ביד החסיד ויפרפרהו. (שם, 120)

— ובדברה ירקה בפניו ותסב פניה אל הקיר. (שם, 121)

— אם רב אתה בעיר כסליה, לך ושוב לעירך כי פה צר המ"
קום מהכיל אותך — ובדברו הדפו אחר מהמעלות
אשר לפני הפתח. ('התועה' [ד6], א, 132)

— ומה תאמר אתה? מה תשיב על דברי המורה? — קרא
עכבור באחוזו בערף בנו החכם ויטל טלהו
טל טלה. (שם, 82)

— מי הוא? — צעק עכבור בזעף אף ויחזק באזני
בנו. (שם, שם)

— הא לך סוסיך! — ובדברו הרים את ידו ויכהו
אחת ושתיים בקראו [...]. ('הירושה' [ה6], א, 219)

— כן, כן, אמי, אדע — קראה העלמה ותחזק בשתי
ידיה את צואר האשה ותשקה על מצחה.
(שם, ג, 184)

— ידעתי, רעוטי כי כזאת היו לא תהיה — קראה מרים בשמ"
עה דברי בת-שבע ובחבקה אותה באהבה עזה.
(('גמול ישרים' [ה6], א, 141)

איפיון נימת הדברים, ציון המחזות המלוות את הדיבור
והמסירה הסימולטאנית של הדיבור והפעולה תורמים
למלאותה הריאליסטית של הסצנה הדיאלוגית ומחזקים
את אופייה הדרמאטי. בהשוואה לדיאלוג הבלתי-
מאופיין יחסית של מאפו יש בכך התקדמות של ממש
בפרוזה העברית של המאה התשע-עשרה.

ה. ציון האמירה כנשמעת ולא כנאמרת
במקומות אחדים אין המספר מציין שהדיבור נאמר על-
ידי מישוהו, אלא הופך את היוצרות ומזכיר אותו על-פי
קליטתו של השומע. כגון:

— אוי! אוי! — נ ש מ ע פתאום קול מהחדר. נפשם יצא
בשמעם את הקול.

הקול קול רבי — אמרתי להם ואמהר אליו החדרה, ומה
השתוממתי לראות פני בעל-השם קרועים [...]. ('התועה' [ד6],
א, 82)

— בעל השם מת! — ש מ ע תי פתאום קול קורא ולא
ראיתי מפי מי יצא הקול. (שם, 103)

— אחי! הרעותם אשר עשיתם! — נ ש מ ע פתאום קול
מר מרגיז לב. נשאתי עיני ואראה [...]. (שם, 124)

— התזן? — נ ש מ ע קול מאחורינו — מה לכם ולהתזן. (שם,
129)

סמולנסקין, לעומת זאת, נוקק לפועל "אמר" בנטייתו המקראית לעיתים רחוקות בלבד.¹⁷ כן הוא ממעט בהפ' רדה של פעולת הדיבור וכל מה שמסביבה מן הדיבור. כדי להמחיש את סדר מסירת הדברים בסיפוריו נראה כיצד היה סמולנסקין עשוי לנסח את הדוגמה הנ"ל מ'עית צבוע':

— רק עמך ידידות נפשי — אמר נעמן בגשתו אל אלישבע הבוכיה מדברי הזקן ובמחותו דמעתה מעל פניה — עמך אר-אה חיים ואהבה.

סמולנסקין נוהג אפוא לפרק את הדיבור בגוף ראשון לשתיים או שלוש יחידות שביניהן משולבות הערותיו, איפיונו ושאר סמני נוכחותו של המספר המארגן את הדיאלוג. גם הפעולה הנלווית לדיבור מובאת בעת ובעד-נה אחת עם הדיבור, כמודגם לעיל (סעיף 74). להלן כמה דוגמאות לסדר מסירה זה:

— אנא הניחה לי — השמיע המוכה כאוב מארץ קולו כי קולו נחבא מאשר כי הושם מחנק לצוארו — ה! הניחה לי. ('התור-עה' [76], א, 93)

— היש כסף? — שאל אבשלום את מנשה בצעדו על מפתן חדרו — מי צדק אני או אתה? (שם, 173)

— הוא אשר אמרתי — אמרה מרים באנחה חרישית בהניחה לחייה על כף ידה הסמוכה על השולחן אחרי אשר חרשיה זה רגעים אחדים — הוא אשר אמרתי [...] ('גמול ישרים' [76], א, 68)

— אבל טרם אתפש אני תאלמי דומיה לעד — ענה אותה במ-נוחה בתתו ידו על צוארה — האלמי דם. (שם, ג, 13)

שבי — אמר ירושלמי לה בהראותו לה באצבעו כי תשב על הכסא ויתאמץ להבליג על סערת רוחו — שבי, כי יש את נפשי לשאול מפיך דבר ואקוה כי לא תסתירי ממני, כי טובתך אד-רוש. (שם, ג, 151)

פירוק זה של הדיבור הישיר ממלא כמה תפקידים. יש שהוא מאפשר למספר לבודד ולהדגים את קטע הדיבור החשוב, כגון הדגשת הציווי בדוגמה הבאה:

— דם — נתנה עליו אשתו בקולה — אכלת, שבעת, לך ושכב, מה לך פה להתערב בדברינו. ('שמחת חגף' [76], 108)

במקרים אחרים מביא הדיבור הראשון שלפני דברי-הקי-שור של המספר קביעה כללית או מקדימה המתפרטת אחריהם, כגון:

— ידעתי גם ידעתי ודון לב עגונות כאלה — אמרה המינקת בבטחה כמו כבר היתה עגונה פעמים רבות — בחיי נשבעתי כי שקר תכזב, בצדיה תעשה זאת [...] (שם, 108)

או:

אני אגידך מלים — ענה הרופא ויעבר ידו על לחיו וקנו הגדול והמשתרע לכל פאה וברגע אחד שנו פניו כמו נענה מפני גע-רת מושל — החולה למד ממני פרק בחכמת הרפואה [...] ('הירושה' [76], ב, 13)

¹⁷ כגון ב'התועה' [76], א, 16; 'הירושה' [76], א, 254.

את ההסבר להיזקקותו של המספר לציון כפול של פעלי האמירה יש לחפש בהקשר הקרוב של הדברים. כך, למ-של, משמש ציון זה בדוגמה הנ"ל לחיזוק תמיהתו של השר הנמסרת בהדרגה. בדוגמאות המובאות בהערה 16 משמש הציון הכפול סימן לתגובה רגשית תוך כדי דיבור. בדוגמה הראשונה עובר המדבר מהשתוממות ("קרא פתאום שמעיה משתומם") לתחנונים ("קרא כמתחנן"), ואילו בדוגמה השנייה מנומקת החזרה המשולשת הנמקה סיטואציונית: מי שהדיבור מכוון אליו ישן, ועל כן נאלץ השואל לשלש את שאלתו.

(3) דרך שלישית היא למסור את מילות-הקישור ב-ס-יום קטע הדיבור הישיר; כגון:

— נצחתי שנית בני, נצחתי ותתן ענג לנפשי בדברך אלה, חזק והתחזק בדרכך זה והיית לאור משמח לעמנו — קרא הזקן בשמחה גלויה. ('גמול ישרים' [76], א, 19)

אם כי שלוש הדרכים האלה ממלאות אותה פונקציה אינפורמאציונית ומאפיינת, יש הבדלים ביניהן מבחינת השפעתן על השטף של הדיאלוג. הצד השווה בין הדרך הראשונה והשלישית הוא ששתיהן מבודדות את הדיבור הישיר מהסיטואציה הדיאלוגית השלמה, כגון מפעולות הנלוות לדיבור ומאיפיונו של המספר. בידוד זה "מקפיא" את האמירה ומשהה את הרצף הסיפורי. הדרך השנייה, לעומת זאת, משלבת את תחומי של המספר עם מבען של הדמויות.

בכתבי מאפו ניתן לעקוב אחר התפתחות בדרך שילוי-בן של מילות-הקישור: ב'אהבת-ציון' יש העדפה ברורה של הדרך הראשונה, ואילו ב'אשמת-שומרון' ובמיוחד ב'עית צבוע', יש איוון בין הדרכים וגובר שילובן של מילות-הקישור בתוך האמירה. אולם גם כאן מאפו עדיין ממשיך להיזקק לנוסחה המקראית המפרידה וה"מקפיא" אה" את האמירה: "וואמר", "ותאמר", כגון בדוגמה שהובאה לעיל, וכגון בדוגמה הבאה מ'עית צבוע':

ונעמן נגש אל אלישבע הבוכיה מדברי הזקן וימח דמעתה מעל פניה ויאמר: "רק עמך ידידות נפשי, עמך אראה חיים ואהבה". (מאפו [76], 3, תמג)

משתומם בהתיצבו הכן על רגליו וכל גותו רעדה — מי נתן הדברים האלה בפיך? השמיעני נא, אנא השמיעני — קרא כמתחנן ויושט ידיו לרבי גבריאל. ('גמול ישרים' [76], ב, 61)

וכן:

— לביתי? — שאל ש מ ר י ה כמתעורר מתרדמה — אל ביתי? ואיפוא המה בני ביתי? המה שכחוני — קרא פתאום ושתתי פלגי מים פרוצו מעיניו. (שם, 70)

וכן גם ציון משולש של פעלי האמירה ברפליקה אחת: — התישן — שאל זרחיה [...] וכאשר לא מצא מענה שבו וישאל שנית: גד, התישן? — וכאשר לא בא מענה מפי הנשאל גם בפעם הזאת מלל בשפתיו: מתוקה השנה לפתאים. ('הירושה' [76], א, 83)

וראה גם 'גמול ישרים' [76], ב, 153: "אבין ולא אבין."

היה בטקסט הכתוב זכר ליד מארגנת. ודוק: "בטי" קסט הכתוב; "שכן גם כאן המספר נוכח, כמוכן, בחינת "המעצב הנסתר" של הקומפוזיציה הדיאלוגית. מכל מקום, דיאלוג זה מבטא את הויתור הקיצוני על המספר לטובת האוטונומיה של הגיבורים, הממלאים את הסצנה כולה.

דיאלוג מסוג זה הוא תופעה נפוצה ביותר בסיפורי של סמולנסקין.¹⁸ בקטעי שיח רבים "נוכח" המספר רק בגבולותיו של הדיאלוג, בראשיתו ובסופו, וגם זאת רק כדי לתת לקורא מושג על זהות הדוברים. יש שגם התערב בות "דיסקרטית" זו אינה קוטעת את הרצף הדיאלוגי ('הירושה' [6], ג, 94—103).

עצם ההיזקקות לדיאלוג הדראמאטי אין בו חידוש בפרוזה העברית, והוא מצוי, למשל, גם ב'האבות והבנים' של מנדלי [4] (אך לא בסיפורי מאפוז!). אולם תפוצתו הגדולה בסיפורי סמולנסקין יש בה כדי לרמוז לחפיסתו הדראמאטית, שהרי דיאלוג ממין זה הוא הקרוב ביותר אל ז'אנר הדראמה; ויש גילויים נוספים לא מעטים לזיו קתו של סמולנסקין לדרכי עיצוב דראמאטיות.

ב. המונולוג

1. מונולוג ודיאלוג

אם כי בעיצוב המונולוג עמדו לפני סמולנסקין אותן מיג' בלות לשוניות כמו בדיאלוג (ראה חלק א, סעיף 1, לעיל), הרי זו צורת מסירה רווחת בסיפוריו.¹⁹ הצורך הספרותי שממלא המונולוג הוא מגוון. בעיקרו של דבר ניתן להצביע על שני כיוונים בפיתוחו: המונולוג הדראמאטי, הנותן מבע לרעיונות או לרגשות, והמונולוג האפי-אינפורמאטיבי, המנוצל למסירת יסודות עלילתיים-סיפוריים (כגון ב'גאון ושב' [6]; וראה להלן). המונולוג הדראמאטי נושא תמיד אופי סובייקטיבי, מפני שהוא מבע ללבטיות, רגשותיה, ורצונותיה ועולמה הרוחני הרעיוני של הדמות המבטאת את עצמה בלשונה היא. במונולוג זה יש אפוא יסוד — ישיר או עקיף — של איפיון עצמי וניתוח עצמי. לא כן הוא במונולוג האפי, שבמרכזו יכולה לעמוד עלילה שאינה נוגעת למדבר ושעיקרה בגרעין הסיפורי.

בניגוד לתפיסה המסורתית, שהבחינה בבירור בין המונולוג לדיאלוג כשתי רשויות, תורת הספרות החדשה

על-פירוב קוטעים דברי-הקישור של המספר את הדיבור הישיר במקום שקיימת בו הפסקה טבעית בשטף הדיבור. התערבותו של המספר משמשת אפוא במקומות אלה גם הפסק נשימה טבעי, תופעה שיש בה משום חיזוק הרושם הריאליסטי.

פירוק מעניין ונדיר ביותר של הדיבור הישיר מצוי ב'הירושה'. בגלל ייחודו של הקטע כדאי להביאו במלואו:

— אל נא אבי תדבר אלי כאלה! גם לא אבין למה זה נהפך לבך לשנא אותי ואני לא עשיתי רעה? או האם חטא חטאתי כי אמרתי כי אבחר בפנינה — פני שמעון רעמו: אך פלטי לא שם לבו ויוסף לדבר: אך אתה הלא איש אתה — פני שמעון הפיקו רצון — ותדע כי אחר לבו ילך איש בבקשו לו אשה, ולא לחטא אף לא לכלמה תחשב אם גם יקיים נחות דרגא ונסוב אתתא ואף כי פנינה אשר היא בת לאיש אשר היה נכבד בעירנו. אמנם לא על אודותי אחפץ לדיבר עמך הפעם כי אם על אודות לאה אחותי — שמעון לטש עיניו ויקשב — הלא תדע כי היא באה בשנים ועברה גדולה היא אם לא תשים לבך להשיאה לאיש — (שם, [6], א, 223)

החידוש שבקטע הזה הוא בשילוב האליפטי והבלתי-צפוי של תגובת השומע ("פני שמעון רעמו", "פני שמעון הפיקו רצון", "שמעון לטש עיניו ויקשב"). סמולנסקין מוותר כאן כליל על פעלי האמירה ומביא רק את תגובת השומע. דומה כי מעבר חד ובלתי-צפוי כל-כך מדיבור ישיר לתגובת השומע יש בו כדי להפתיע גם קורא בן-ימינו. ועוד: סמולנסקין חוזר על קישור אליפטי זה שלוש פעמים, ומצליח באמצעותו למסור סימולטאנית להפליקה את הלך-רוחו של השומע, המשתנה תוך כדי דיבור. אך זהו, כאמור, הישג נדיר, ואולי אף בלתי-נשגה, בסיפורי סמולנסקין.

6. הדיאלוג הדראמאטי הטהור

במרבית הדוגמאות שהובאו בסעיפים הקודמים ממלא המספר תפקיד פעיל בעיצוב הדיאלוג, במסירת נסיבות האמירה, בפרשנות פסיכולוגית של תגובות הגיבורים, בתיאור התנהגותם, או בעצם ציון פעולת הדיבור ושמות המדברים. המצב הדיאלוגי השלם נבנה אפוא מיסוד דיבורי שמצטרף לו יסוד סיפורי, אם כי זה האחרון יכול להיות מצומצם בהיקפו ומוגבל לתכלית אינפורמאציונית גרידא, כגון ציון שם הדובר.

בצד דיאלוג זה מתקיים בכל סיפוריו של סמולנסקין גם דגם אחר של עיצוב השיחה — הדיאלוג הדראמאטי הטהור, כלומר אותו דיאלוג המורכב אך ורק מן הרפליקות של המדברים. הוא מוותר כליל על האינפורמאציה והפרשנות של המספר. בצורותיו הקיצוניות אין הוא מביא כל מידע על רקע השיחה, כגון מי המדבר ואל מי מופנים דבריו, מהי תגובתו של השומע והיכן מתרחשת השיחה. דיאלוג זה מתנהל כביכול מכוח עצמו, בלי שי-

¹⁸ מספר הדוגמאות גדול מאוד, והקורא יכול לעמוד עליהן על נקלה. לכן אדגים את תפוצתו של הדיאלוג הדראמאטי על-ידי כרך אחד בלבד, 'התועה' [76], א, ש"הדיאלוג הט"הור" מופיע בו בעמודים הבאים: 86—87, 129, 130—131, 140—141, 149, 173, 190—191.

¹⁹ עד כי נמצאו מערערים עליה בין בני-זמנו של סמולנסקין. ראה למשל דבריו של ז. עפשטיין [7] ב'המליץ'. וראה גם תגובתו של סמולנסקין במכתב "החמשים וארבעה" [16], 94.

הדיבורי, אם על-ידי שאלה ואם על-ידי תגובה אחרת. אם כי במונולוג זה ברורה הדומיננטיות של הדובר, הרי הסיטואציה הדיאלוגית משפיעה גם בו על עיצוב האמירה. יש שתגובתו של השומע נבלעת ומוטעמת במונולוג עצמו, למשל באמצעות ציטוט של שאלה. נבדוק כמה מגילויי הטיפוסים של מונולוג זה בסיפורי סמולנסקין.

'שמת חנף' [א 6], 5—6. הקטע פותח כדיאלוג בין בעלת-הבית הזקנה לשמעון ומסתיים במונולוג של האשה. הגיבור אינו מתערב בדברי הזקנה, אבל נוכחותו מורגשת יפה בשאלות שהיא מפנה אליו ("אם דבר לך אל דוד, מדוע לא הגדת לי זאת עד הנה?"; "הגדת אתה התור כל אשה זקנה כמוני באין שנים לגרם העצמות?"; "היית דעת את האשה הזאת?") ובפניית הישירה אליו ("אולם הבט אל העמל הנעשה בימינו"). דבריה של הדמות העמית, העסיסית, מצטיינים במיבנה חופשי וטבעי. ניכר שהמספר שואף לקרב את אופן הדיבור ורמתו אל רמת תודעתה של הדמות. אם כי הלשון המשמשת כאן אינה מתקבלת על הדעת בפיה של דמות עממית פשוטה, מצד-ליה המספר ליצור חיקוי של מונולוג יום-יומי מדובר. כמה גורמים מסייעים לכך. ראשית כל, המעברים החופשיים, האסוציאטיביים, מעניין לעניין, מתלונה על הקדחת התבשיל לתלונה על יוקר המחירים, על מוכר הבשר, הבעל, הידידה ובעלה, ואחר-כך לאמונות טפלות וביקורת חברתית, המסתיימת — אחרי סטיות רבות — בנקודת-המוצא: התלונה על מוכר-הבשר. שנית, לרושם הריאליסטי מסייעים גם חומרי ההווה היום-יומיים שהמונולוג סובב עליהם (תבשיל שהקדחת, יוקר המחיה, מריבות משפחתיות, דברי רכילות). ושלישית, גם החומרים הלשוניים ודרך עיצובם תורמים לכך. דברי התלונה והמוסר העממיים משופעים, כבשפת היום-יום, במשפטי-הסגר ("אך בתם השחיתה את דרכה מאוד — כן ספרו — כי היטיבה [...]"), בשאלות ("הגדת אתה התוכל אשה זקנה כמוני באין שנים לגרם העצמות?"), ביסודות לשוניים וולגאריים ("ייקח אפל את מוכס-הבשר"; "תקלל חלקתו בארץ"), במשפטי קריאה קצרים ("הה! עוון תפת!"), בחזרה על מילות-קריאה נטולות ערך סמאנטי ("הה"). בדומה לדיאלוג מנסה אפוא סמולנסקין גם כאן ליצור חיקוי למונולוג הטבעי שמחוץ לספרות.

'שמת חנף' [א 6], 40—41. הדיאלוג בין שני הגיבורים המרכזיים, דוד ושמעון, מפנה מקומו לטיראדה של שמעון, המתוודה על הקשיים בדרכו של איש הרוח ושואף הדעת במציאת האושר הארצי ובהקמת משפחה. שלא כמו מונולוג הקודם מעיד היקפו של מונולוג זה על סטייה מנורמות התקשורת היום-יומית. הוא הדין בלשון הרטורית הגבוהה (ראה למשל הגראדאציה הרטורית בעמ' 41: "ומה אעשה אז לאשתי אשר אהב? [...]. ומה אעשה לעוללי?"). היחס האירוני המריר כלפי בן-השיח

מדגישה את הקירבה הפנימית שבין ההבעה המונולוגית וההבעה הדיאלוגית. על-פי תפיסה זו מצוי בכל מונולוג מתח דיאלוגי, שכן גם המונולוג מעוצב ומותנה על-ידי נוכחות בן-השיח, מי שהדברים מכוונים אליו. נוכחות זו — בין שהיא ריאלית ובין שאינה כזאת — היא אפוא יסוד מארגן במונולוג. במונולוג הנאמר בקול ומופנה אל ומות אחרת נוכחותה של דמות זו היא הנמקה לעצם אמירת הדברים. נוסף על כך מצוי המתח הדיאלוגי בתשומת-הלב לתגובתו האפשרית של השומע, בציטוט שאלה שיכול היה השומע לשאול ולדחיתתה, במשפטי ציווי המופנים אליו וכדומה. דמות השומע האילם מת-דירה אפוא למונולוג מתח דיאלוגי.

מיטיב לבסח קירבה פנימית זו החוקר הצ'כי יאן מוקא-רוז'בסקי:

המונולוג הדרמאטי הוא, לאמיתו של דבר, דיאלוג מתוח שהוצאו ממנו הרפליקות והמעוצב על-פי עקרונות הדיבור הדיאלוגי כשהוא יוצר כאילו שרשרת של רפליקות בודדות [...] זהו בעצם דיאלוג עם בן-השיח שאיננו נוכח או שהוא בדוי. [...] את הקשר שבין המונולוג והדיאלוג ניתן לאפיין כקייטוב דינאמי שבגללו גובר פעם הדיאלוג ופעם המונולוג. (מוקארוז'בסקי [18], 109)

סמן גלוי לעין של קייטוב זה הוא העברת הדיבור מדמות אחת לשנייה, כגון בנאום ההופך לעיתים, בגלל התערבות המאזינים, ממונולוג לדיאלוג, ומצד שני הויכוח, העשוי להפוך מדיאלוג למונולוג בגלל יתרונו האינטלקטואלי של אחד הצדדים (מוקארוז'בסקי [18], 109). המתח הדיאלוגי שבמונולוג (מה שמכנה וינוגראדוב "דיאלוגיזאציה של המונולוג") הוא תופעה של קבע בדרך עיצובו של סמולנסקין.

2. סוגי המונולוג בסיפורי סמולנסקין מבחינה טיפולוגית — המשמשת להלן גם כמסגרת מתודית לדין — ניתן לציין בסיפורי סמולנסקין את סוגי המונולוג הבאים:

המונולוג המבוטא בקול

- (א) מונולוג בסיטואציה דיאלוגית
- (ב) מונולוג מבוטא בקול, באין שומע
- (ג) נאום, דרשה

המונולוג הפנימי, שאינו מבוטא בקול

- (א) דיבור ישיר פנימי
- (ב) דיווח על מונולוג פנימי מטעמו של המספר
- (ג) המונולוג הכתוב המיוסד על צורות חוץ-ספרותיות (המכתב, היוםן, ספר-הזכרונות)

3. המונולוג המבוטא בקול

- א. מונולוג בסיטואציה דיאלוגית
- במונולוג זה הכוונה לדיבור רצוף של דמות אחת הנאמר בנוכחותו של שומע. שומע זה מתערב לפעמים ברצף

נהיר לגיבור ודבריו נעדרים היסוס. המתח היחיד המתקיים כאן על-ידי חזרה משולשת על לשונו כדי לבטל את דבריו ולהעמידם באור בלתי-מוסרי ("מדוע לא אב-קש להיות מאושר בארץ? תשאלני אתה המאושר?"; "מדוע לא אבקש?" "ואתה אומר לי: לך בקש!"). החזרה על דברי המאזין משמשת כאן כמין לאיטמוטיב בחלקו הראשון של המונולוג. תשומת-הלב לנוכחות השומע באה לידי ביטוי בפניות אליו בגוף שני ("הן לא נכחד ממך") ובשאלות רטוריות ("ומה אעשה אז לאשתי אשר אהב?"). המרירות שבתוכן הדברים מלווה בתיאורו של המספר את הגיבור בשעת הדיבור. הוא מוסר את הגיסטה המימית המלווה את הדברים ("שחוק רוע לב נראה על שפתיו"), את נימת הקול ("ובקול גואש מתקוה") ואת ההתנהגות ("ויתהלך בחדר הנה והנה ברגלים מהירות").

הרובד המונולוגי המפותח ביותר ב"שמחת חנף" מצוי בקטעי הדיונים הספרותיים-אידיאיים, שנדונו כבר לעיל מצד העיצוב הדיאלוגי (ראה סעיף 3, א (1)). כאן אדון בהם מצד העיצוב המונולוגי. אף-על-פי שלכאורה מוגשים קטעי הויכוח כדיאלוג, הרי לאמיתו של דבר גובר בהם היסוד המונולוגי החד-צדדי המעניק יתרון ברור לשמעון, דוברו של המספר. גם היריב האידיאלי, דוד, מודע למצב זה ("דוד אף כי ידע כי שמעון רם ונשא עליו במחשבתו וברוח שפתיו והנהו למולו כזבוב נגד ענק", 151). הרפה ליקות שהוא משמיע אינן מעמידות אלטרנטיבה רעיונית של ממש, אלא משמשות לדובר "נקודת זינוק" מחודשת לברור עמדותיו. מבחינה זו משמשים ויכוחים אלה דוגמה מובהקת לתזה של מוקארוויבסקי, ש"את הקשר שבין המונולוג והדיאלוג ניתן לאפיין כקיטוב דינאמי שבגללו גובר פעם הדיאלוג ופעם המונולוג" (18, [109]).

אם כי תכליתם של דיונים אלה היא להעמיק את דמות יות הגיבורים ולשמש הסבר לרובד העלילתי, הרי אופיים המופשט אינו מסייע לכך. אמנם סמולנסקין מנסה לשוות לדברים אופי דיבורי-דראמאטי על-ידי נימה אישית ("אתמול קראתי בספר הזה 'תלאות ורטור' ואהי כגבר עברו יין כל היום וכל הלילה נדדה שנתי מעיני", 130), איפיון הדיבור ("ענה שמעון במבוכה", 173; "קרא דוד בלעג ועיקם שפתיו", 190) והתגובה ("ענה דוד ופניו העידו בו כי דבריו הפיקו ממנו רצון, אולם שמעון אך הניע בראשו ויאמר", 135), וכן על-ידי הצבעה על המסגרת החיצונית של הדיון ("אמר דוד בשבתו על הכסא", 143; "וגם המה הלכו לשוח ביער מחוץ לעיר", 160) — אך אין בכל אלה כדי להעניק לדברים ממד פסיכולוגי-אישי. בקטעים אלה סוטה סמולנסקין את הסטייה החריפה ביותר מנורמות התקשורת היום-יומית. נוסף על העדר ממד פסיכולוגי אין המספר טורח בעיצוב מתקבל על הדעת של גבולות השיחה מבחינת זמן ההתרחשות. למרות אופיו הרטורי הנרגש של הטיעון מובאות כאן מסקנות ראציונאליות, שאינן משקפות שום התלבטות נפשית-פנימית אצל הגיבור. הטיעונים מובאים בניסוחם המוגמר. הכל

אך אחרי כי גם פני כל השומעים העידו בהם כי חשבו את אשר דבר הקטן, רק הסתירו מחשבתם בחבם, לכן אדמה כי גם להקורא לא אחת היא אם ישמע בכל רגע אחת היא. לכן אמרתי אספר אני את אשר שמעתי ואקצר בדברי לבל יארך לו העת. (89)

ומכאן ואילך נמסרים הדברים מפי המספר, דבר שיש בו משום שבירת הסיפור האזרלי. בסיפור אחר, לעומת זאת, קיימת הבלטה ברורה של הסיפור האזרלי מטעמו של המספר בכך שהוא מאפיין את דרך הסיפור:

דברי המספר הפיקו רצון מאת כל השומעים כי דרך סיפורו היה נעים מאוד, הוא שקל דבריו בפלס לבל יאריך הרבה וגם תנועתיו מדי דברו הפיקו חן... (270)

אולם הסממנים הסגנוניים של המעשה המסופר בעל-

²⁰ על טיפוס סיפורי זה ראה מאמריו הידועים של בוריס אייכנבאום על סיפורי לסקוב. וכן ראה מאמרו "כיצד תפוך רה 'האדרת' של גוגול" (אייכנבאום [13], 119—142).

²¹ איפיון כללי של הנזבלות ראה אצל קלוזנר [9], 160—162.

ביסודו צורת מסירה א־ריאליסטית, שהרי אין אדם מדבר אל עצמו בקול באין מאזין, ועל אחת כמה וכמה כשה־שומע, או השומעים, ניצבים במרחק של צעדים אחדים ממנו. בגלל אופייה הא־ריאליסטי הלכה צורה זו ונעלמה ככל שהתקרבה הדראמה אל הפתרונות הריאליסטיים, ואחר־כך הנאטוראליסטיים, במאה ה־ט, ופינתה את מקומה לדיאלוג או לפתרונות אחרים (השווה גלובינסקי ואחרים [14], א, 409–410).

על מקומה של תופעה זו בפרוזה האפית שעד המאה ה־ט לא מצאתי דיון ממצה בספרות המחקר,²² אולם דו־מה שהופעתה באפיקה מצומצמת למדי, מפני שבמונולוג סצני וא־ריאליסטי זה יש משום אי־כיבוד בולט של הקונוונציות הריאליסטיות של הפרוזה.

כאמור, טיפוס זה של מונולוג מרבה להופיע בסיפורי סמולנסקין, והוא ראוי לעיון מכמה בחינות. נבדוק תחילה את דרכי הופעתו, אחר־כך את תפקידו המאפיין ברו־מאן, ולבסוף — את זיקתו לתחומה של ההבעה הדראמטית.

המונולוג המבוטא בקול מופיע אצל סמולנסקין תוך ציון חד־משמעי של פעולת הדיבור הרם באין שומע. אין הוא משתדל אפוא לטשטש את הופעתו, ולפעמים אפילו מדגיש את התנהגותה יוצאת הדופן של הדמות. ודוק: יוצאת דופן בעיני הקורא בן־זמננו, ולא בעיני המספר או הגיבורים האחרים ביצירה (להוציא יחסו של המספר אל תופעה זו ב'שמחת חג' (ראה להלן). כך הוא, למשל, במקומות הבאים:

(1) 'שמחת חג', 1 — הגיבור נושא מונולוג על אושרו כשהוא לבדו בחדר, המספר קוטע את דבריו ומ־עיר: "כה דבר לנפשו איש צעיר". אחר־כך מתואר הגיבור כשהוא יושב על כיסא "שקוע במחשבותיו רגעים אחדים", קם מן הכיסא ומוסיף "לדבר בקומו מעל הכסא". לקראת סיום המונולוג מעיר המספר כי "בדברו הדברים האלה", "שחוק מנצח הופיע על שפתו בדברו". בהמשך הפרק מגלה ידידו של הגיבור "כי פה עמדתי ואשמע את כל דבריו אשר דברת לנפשך" (8), תמה על הדיבור בקול ("אך זאת לא עלתה על לבי כי תהגה צפונות בקול רם לנפשך") ומייעץ לגיבור "לבל תחשוב מחשבות בקול גדול כי תשחית לנפשך ותחטיא אחרים" (9).

'שמחת חג', 44 ואילך — אותו גיבור שרוי בסע־רת־נפש "מהרגשות הרבות אשר המו ויתגעשו בקרבנו". הוא מהלך בחדרו "זמן כביר" "ברגלים מהירות", פותח "פתאום" את פיו ונושא דברו. אחרי קטע דיבור קצר הוא מפסיק: "פתאום עצר במלים כמו נבהל מדברי פיו

פה הם בדרך־כלל מעטים, פה ושם מנסה המספר לשלב בסיפור־המסגרת יסודות של שיח יום־יומי, כגון חילופי הדברים הבטלים וההומוריסטיים בפרק ב (22–28) וחי־קוי הדיבור (לעג לאחד המספרים, המרבה לחזור על מלת הקריאה "אהה", 158, 188); אבל בסך־הכל מעוצבים "הסיפורים הפנימיים" בסגנונו של סמולנסקין, ונעדר מהם אחד מיסודותיו העיקריים של הסיפור בעל־פה, השיח הטבעי ומרכיביו הלשוניים והריתמיים. דבר אחר הגורע מן הטבעיות של הסיפור כאן הוא הדיגרסיות המ־רובות שבספר.

דוגמה אחרת למונולוג מבוטא בקול הממלא פונקציה אפית הוא סיפור תולדותיו של הרופא ב'הירושה' [6], ג, 24–33). את הסיפור מספרת באוזני זרחיה, גיבור הרו־מאן, בתיה האחות. גם זהו אפוא מעשה המסופר בעל־פה, אבל באוזני שומע אחד בלבד. דרך הסיפור טבעית יותר מאשר ב'גאון ושר', אולי משום שהמספרת מוצגת כמ־בה להתבסס על זכרונותיה ורשמיה. בסיפור חייו של אליקים, הנמסר במתפונת כמו־ביוגרפיה, מן המוקדם אל המאוחר, ומתוך פרספקטיבה של זמן, נשמרת זווית־הראייה האישית של המספרת. מונולוג נאראטיבי זה פותר צורך ברור: המספר, שלא תמיד הוא כל־יודע, צריך להביא את סיפור חייו של הרופא מעורר ההערצה כדי להבין את פשר התנהגותו בהווה. הוא עושה זאת באמצעות דמות צדדית, שהרי ספק אם אליקים עצמו, על־פי טבעו, היה מתוודה ומאיר את חייו כדרך שעושה זאת דמות קרובה לו. יש לציין שלמרות אהדתה הברורה של המספרת לגיבור סיפורה, היא מצליחה שלא לגלוש לאידיאליזאציה של הדמות וליצור דיוקן שקול שמצויים בו גם רמזי ביקורת או ספקות ביחס לצדקת דרכו של הרופא (יחסו אל אשתו הנבערת ותמיכתו הגלהבת ביהו־דים המסייעים לצבא הרומני). הסיטואציה המונולוגית מסולקת מגוף הסיפור, והיא מצויה רק במסגרותיו: ברא־שיתו מואר הלך־רוחה של המספרת ("הרופא נולד בארץ גליציה — החלה הנערה לספר וכענן יגון כסה הוד פניה כרגע", 24), ובסופו — הלך־רוחו של השומע, רושם הדברים והרושם שהותירה בו המספרת. בכלל המונולוג המבוטא בקול יש למנות גם את ה־נ־אום, שלא ארחיב עליו את הדיבור במסגרת זו.

ב. מונולוג המבוטא בקול באין שומע תופעה מיוחדת בסיפורי סמולנסקין הוא המונולוג המ־בוטא בקול באין שומע. למונולוג זה שני גילויים: (1) הדמות מדברת בקול כשהיא ביחידות; (2) הדמות מדברת בקול מתוך הנחה מוסכמת שהדמויות שבקרבתה אינן שומעות את הנאמר. בשני גילוייה נמנית דרך מס־רה זו עם קונוונציות־היסוד של הדראמה, ובייחוד של הדראמה הטרומ־ריאליסטית, שבה מופנה המונולוג אל קהל הצופים (Soliloquy, Aside). המונולוג הזה הוא

²² הערותיו של האמפרי (ראה בספרו Humphrey, R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, 1962 — 35, עוסקות בפרוזה של המאה העשרים ובזיקתו של ה־Soliloquy אל מונולוג זרם התודעה.

ו'קבורת-חמור' הוא מתהלך בחדר "ברגלים ממחרת הנה והנה". כאן מפרט המספר את הצורך הנפשי של הגיבור לדבר בקול רם:

ואם יען כי המרקחה אשר רתחה בקרבו העלתה קצף רב עד כי עבר על דל שפתיו ויהיו למלים עוברות מעל השפתיים כקצף או אולי יען כי שקטה מעט המהומה בקרביו, כי על כן נשמע קול ומלים יוצאות מביין פתחי פיו. אם כה ואם כה הנה דבר שפתיים נשמע בלכתו עוד בחדר אך לא עוד ירחיב צעדיו כבתחילה.

כשסיים הגיבור את דבריו נשמע קול ידידו, גד, המאשר את שמיעת הדברים ומציין שהדיבור בקול אגב הלילך בחדר הוא תכונה של קבע אצל זרחה:

אני שמעתי ויצר לי אך יראתי להפריעך כי ידעתי כי ינעם לך לדבר עם נפשך.

— מאין תדע זאת?

— כי ראיתי פעמים רבות תתהלך בחדר ותשיח עם נפשך ותגער בי כאשר שאלתיך דבר והפרעתיך ממחשבותיך.

— האני געיתי כך?

— ולך היתה הצדקה! הן את מי תשיח אם לא עם לבבך? אני הן לא אבין כל דברייך ולוא גם הבינתי האם אדע דרכי החיים? ירחים רבים עברו מעת אשר החלתי לבנות כל חברה ובעת מנוחה תשב בבית, ועל כן תדבר עם נפשך, ואני בשמימי כי תדבר ישבתי מיחל דומם עד אם תכלה. (69)

'הירושה', ג, 176 — מונולוג של פלטי בן-שמ' עון המתהלך לפני הארמון ורוקם את מזימותיו כיצד לזכות בירושה. הוא מתהלך נסער "ימין ושמאל" ו"מדבר לנפשו". לדבריו מקדים המספר את ההערה הבאה:

לוא נאספו הפעם הנה המשרתים וגם האדונים אשר נפשם כלתה לדעת מסתרי הבית כי אז אולי שמעו יותר מאשר פללו מפי האיש הזה אשר שפתיו סגרו תמיד כמו במנועול וברית. אבל האדונים ינומו כבר שנתם או ישחקו בקלפים והמשרתים ישיבו נפשם העיפה בכוס שכר ובכן לא היה שומע לו בלכתו ברחוב בחשכת הלילה ובדברו בקול כמו עם רע' הוידבר. (שם)

'הירושה', ג, 211 — זרחה מושם במאסר על לא עוול בכפו. התנהגותו מתוארת כך:

קצפו על גזל משפט זה אכל רעש קרביו והוא הרימהו מכסאו אשר ישב עליו עד הנה כאיש נדהם ויחל להתהלך בחדר הנה והנה, בתחלה בכבדות כי לא ידע אם לא ימצא מכשולים לרגליו ואחרי אשר הלך פעמים אחדות הנה והנה וימצא את דרכו החל ללכת בצעדי און ולדבר לנפשו בקצף ומרת נפש. אך איש לא ישים אליו את לבו, האנשים בחדר השני ישחקו בקול גדול ומשק הכוסות עולה תמיד והוא כמת מלב נשכה.²⁴

בכל הדוגמאות שלעיל מציין אפוא סמולנסקין את הדיבור הרם, ולפעמים אף מבליטו. בכמה מן המקומות

ויגש אל הדלת ויפתחנה ויבט כה וכה ובראותו כי אין שומע אמריו שב אל מקומו ויסגר הדלת אחריו כמו ירא לנפשו", ואחרי דיגרסיה זו של המספר "הוסיף לדבר אחרי אשר נוכח כי אין אורב לו" (45).

'שמחת חנף', 78 — 79 — הגיבור החיובי, שמעון, שרוי אף הוא זמן ממושך בהלך-נפש סוער, "עד כי לא ידע ביום השני ולמחרתו מה עמו ולא שמע את אשר דברו אליו וגם כל מעשיו עשה כחולם בהקיץ, לא אכל ולא שתה גם שנה בעיניו לא ראה". בלילה השלישי הוא מת-אושש, "ובהתהלכו בחדרו הנה והנה" — בדומה לגיבור בדוגמה הקודמת — הוא פותח את דבריו "בבטחה" ו"ב-מנוחה דבר לנפשו", אך מסיים את המונולוג בסערה רטורית.²³

(2) 'קבורת חמור' — בספר זה מצוי המונולוג המ-בוטא בקול בעיקר באותם קטעים המתארים את לבטיו של יעקב-חיים הנרדף והמנודה (169—172). והשווה גם 96, 97—98, 203—204.

(3) 'גמול ישרים', א, 10—11 — למונולוג של שמעיה מקדים המספר את ההערה הבאה: "הוא הביט אל צד הדלת בתמכו ראשו בידו השמאלית הנשענת אל השולחן ואת הימנית שלח אל הדלת כמו חפץ להראותה לאיש בדברו לנפשו". בסופו נאמר: "הזקן עצר פתאום במלים כי אשתו עם ישעיה שבו החדרה".

'גמול ישרים', א, 80—82 — מונולוג נרגש של בת-שבע: "פתאום הרימה ראשה ותנע ידה בקצף כאיש אשר יאמר לגרש אויב מפניו ותעמוד על מקומה ותקרא". בתוך המונולוג מאפיין המספר את אורח דיבורה: "קראה פתאום ותשחק בקול גדול כמשתגעה מבלי זכור כי בחוץ תעמוד" (81), ואחרי-כך: "קראה בשלחה אצבעה מול בית רעותה" (81). כמו במקומות אחרים (ראה, למשל, הדוגמה הקודמת) נפסק המונולוג בגלל הופעתם של אנשים אחרים: "מי יודע עד כמה עמדה עוד ושפכה עוזו אפה לולא נגשו שני אנשים אליה ויברכוה בשלום" (82).

'גמול ישרים', ב, 94 — כשהמונולוג הפנימי של שמריה מגיע לשיאו האמוציונאלי, הוא עובר למונולוג מבוטא בקול: "לא! — כה קרא בשטף אף וירקע ברגליו כמו לנגדו יעמוד אויבו המבקש להכביר עליו אכפו".

(4) קטעים רבים של מונולוג מבוטא מצויים ב'הירושה'.

'הירושה', א, 65 ואילך — אחרי המריבה עם דב בן-אמית שרוי זרחה, גיבור הרומאן, במצב-רוח נרגש. אין הוא מוצא מנוחה לנפשו, וכמו גיבורי 'שמחת-חנף'

²⁴ וראה גם 'הירושה' [ה], א, 67, 101; ב, 231, 233, 248, 256; ג, 208, 209, 255, 259; 'התועה' [ד], ב, 109; 'גאון ושבר' [ב], 134. 'נקם-ברית' [ה], 52.

²³ מונולוג מבוטא בקול ראה גם ב'שמחת חנף' [א], 16—17, 217.

אנה ואנה,²⁶ או קימה מן הכיסא וישיבה עליו לסירוגין. ביסודו של דבר דומה שהדיבור בקול בא לבטא צורת מגע קיצונית של הגיבור עם עצמו, כמו גם לשמש תגובה הולמת למצבים המורכבים והפאתולוגיים שסמולנסקין יוצר לפעמים. ועוד: באמצעות הדיבור בקול משיג סמוֹלנסקין את ההצגה האובייקטיבית של עולמן הפנימי של הדמויות. שהרי אותה טלטלה נפשית עזה שהן מצויות בה והתגובה עליה ניתנת מפיהן; הן מעידות על מצבי הנפש המורכבים והקיצוניים בלשונן שלהן, ודבר זה מאפשר למצמצם את התערבותו הפרשנית של המספר. אולם אובייקטיביות פסיכולוגית זו מושגת, כאמור, על-ידי שילובו של גורם א-ריאליסטי במירקם ריאליסטי.

את השימוש בדיבור הרם יש לבדוק גם מצד אחר, מן האספקט הדראמטי. מבחינה זו מצטרפת הקונוציה הדראמטית של הדיבור הרם אל הדיאלוג הסצני הבלתי-מקושר (ראה לעיל). שתי התופעות מצביעות על זיקתו של סמולנסקין לדרכי עיצוב דראמטיות, מפני שהן גיי לוי מובהק של מסירה סצנית. כמו בסצנה הדראמטית שליטים כאן דברי הדמויות, ופרשנותו של המספר מצומצמת או אף נעלמת כליל. האוטונומיה של הגיבורים המדברים, כלומר השתחררותם מ"עולו" של המספר והעמדתם במרכז הסצנה, יוצרת "הווה דראמטי" במירקם אפי. כדאי לצטט בהקשר זה את דבריו של ביץ' על הסצנה בפרוזה:

הדחף היסודי לריכוז הדראמטי בכלל נעוץ בשאיפה להבטיח בסיפור דבר-מה שיהיה שווה-ערך להווה הדראמטי במחזה. הגבלת הזמן חותרת ליצירתו של אפקט דראמטי — עכשיו. הגבלת המקום — כאן דראמטי. כמו במחזה ממוקדת נקודת הכובד של ההתעניינות על אנשים מסוימים אלה או על דמות מסוימת זו הנוכחים כאן ועכשיו. (ביץ' [10], 193)²⁷

בסיפור שאינו כתוב בגוף ראשון מצביעים היסודות הסצניים-הדראמטיים על היעלמותה של דמות המספר. בסיפורי סמולנסקין הם מאזנים את הדיגרסיות האידאיות המרובות ואת התערבויות המספר.

את היסודות הסצניים ניתן לבדוק גם מצד יחסם אל רצף העלילה והזמן שבסיפור. מבחינה זו הסצנה כאילו "מקפידה" את הזמן והעלילה. על כך כותב בהקשר אחר ג'ון פרנק:

מחזה [סצנה] זה מברר, אמנם בהיקף מצומצם, מה משמעותה של צורת המרחב ברומאן המודרני. זרם הזמן של סיפור-המעשה חדל מזרימתו לפחות במשך התרחשות המחזה [הסצנה]

²⁶ ראה לעיל, הדוגמאות מתוך 'הירושה' [6], א, 65; ב, 256; 'שמחת חנה' [א6], 1, 78–79; 'קבורת חמור' [16], 126.

²⁷ על הסצנה בפרוזה ראה לאבוק [17], פרק 8; בות [12], 154–155; 176–177.

²⁸ לפי סטאנג [20], 62, הדיאלוג הסצני והיעלמותו של המספר נזכרים לראשונה ב- *The Progress of Romance* של C. Reeve, שהופיע בשנת 1785.

הוא אף מגמק את הצורך בדיבור זה הנמקה פסיכולוגית, אם כביטוי לסערת-נפש ואם כהרגל של הגיבור.²⁵ נמצא אפוא, שסמולנסקין הופך את הקונוציה הדראמטית לקונוציה ריאליסטית, למרות חוסר טבעיותה. רק בספר-רו הראשון, 'שמחת-חנה', מורגשת נימה של התנצלות על השימוש במונולוג המבוטא בקול; אבל שם קשור מונולוג זה בכלל בעיית הלבטים בעיצוב דמות המספר הכל-יודע. בספרים הבאים ממשיכה דרך מסירה זו להתקיים ללא כל התנצלות.

כיצד ניתן להסביר את הפיכת הקונוציה הדראמטית לקונוציה כאילו-ריאליסטית אף-על-פי שהיא מערערת את נוהגי הדיבור היום-יומיים? ומדוע נזקק סמולנסקין לעיצוב זה של מבע הגיבורים אף-על-פי שהוא מכיר גם את המונולוג הפנימי שאינו מבוטא בקול ("אמר בלב", "חשב בנפשו")? נראה שהתשובה לשאלות אלה נעוצה בשני גורמים עיקריים: צורכי האפיפיון והזיקה להבעה הדראמטית. נבדוק גורמים אלה.

הדיבור בקול ממלא תפקיד נכבד בעיצוב הדמויות. כפי שניתן להיווכח מן הדוגמאות המובאות לעיל, נזקקות הדמויות לדיבור הרם במצבים רגשיים אינטנסיביים. להוציא המונולוג הראשון ב'שמחת-חנה', המבטא שמחה והתרוממות-רוח, בכל המונולוגים האחרים שרויים הגיבורים במתח נפשי רב, ספקות קשים ולבטים מוסריים. אלה הם מצבים נפשיים מורכבים שהגיבורים מאבדים בהם את איוונם הנפשי ואת שיווי משקלם הרוחני. בכמה מן הדוגמאות שלעיל קרובות הדמויות לאובדן עשתונות קיצוני, ובאחרות מתוארים מצבים פאתולוגיים, כגון פלטי זמן קצר לפני שהוא עומד לרצוח (ב'הירושה') או התקפת הטרור של אסתר, אשת יעקב-חיים, לפני התנצרותה ('קבורת-חמור'). במקרים אחדים מלווים הדיבור בקול ואובדן האיוון הנפשי בפעולות פיזיות המבטאות מצב של הזיה ואובדן אוריינטציה ביחס למציאות החיצונית: הגיבורים המדברים בקול רואים לנגד עיניהם את היריב או השונא ועושים פעולות שונות כדי להתגונן מפניו, אף פונים אליו בשמו ועוד. הסיטואציה הרטרית הופכת בשבילם לסיטואציה ריאלית. במצבים פחות קיצוניים מתלווה אל הדיבור בקול שורה של פעולות המבטאות מתחוות נפשיות קשה וסערת נפש, כגון הליכה בחדר

²⁵ כניגוד מקביל לדיבור הרם המהווה החצנה של הדיבור ניתן לראות את הנמכת הקול או הפנמתו, כמו למשל, 'גמול ישרים' [16], א, 98: "כה שוע לבו בקרבו", ובדומה לזה "שוע לבו בתוכו" ('הירושה' [6], ג, 211), וכן: "עד מתי? עד מתי תענני מלאך בלהות! — שועה נפשו בתוכו. אך זממו לא עבר פיו" (שם, ג, 221). ההדגשה שלי — ד.ו.). תפקיד של הנמכת הקול והפנמתו ממלא גם הנוסח "כמו לנפשו". למשל: "קראה הנערה כמו לנפשה דברה" ('הירושה' [6], ב, 14); "דבר אחי אליקים כמו לנפשו" (שם, 52); ועוד.

אך זה מתנקש בנפשי היום — א מ ר ב ל ב ו — הוא בא בער-מתו להוציא מחשבותי הקבורות בקבר לבי ולהראותן לעין כל ולשימני למשל [...]. — כי שוע לבו בקרבו, אף כי המחשבות האלה עפו כמעוף ברק ברגע אחד, בכל זאת שנו פניו עד כי השדכן הכיר כרגע כי אש מתלקחת הצית בלבו ואש הזאת אש עברה היא, אשר העתיקה מפי ישעיה מלים ולא ענה דבר, רק עיניו עופפו בלי נוח לכל רוח זמן כביר והנה הביעו רגשות רוחו עד בלי די. ('גמול ישרים' [א6], 98)

המונולוג הפנימי הוא דרך נפוצה למדי לרישום מחשבותיה של הדמות בלשונה היא. אולם גם בו, בדומה לתופעות שתוארו בסעיפים הקודמים, אין כדי לתת את הדיבור האינדיבידואלי, ושוב — בגלל המיגבלות הלשוניות של סמולנסקין. תפקידו מצטמצם אפוא לרישום חוויותיה הבלתי נאמרות של הדמות, וחשיבותו בהעדרה — פורמאלית לפחות — של דברי הגיבור על דברי המספר.

מבחינת עיצובו שומר הדיבור הפנימי הישיר אצל סמולנסקין על סימני היכר ברורים: דיבור בגוף ראשון בזמן הווה. מילות-הקישור הרווחות ביותר הן המלים המקראיות המשמשות גם אצל מאפו, כגון "אמר בלבו", או "אמר בנפשו". הגיוון בתחום קישורו של הדיבור הפנימי הישיר אל הסיפור קטן יותר מאשר בקישור הדיאלוג אליו. צירופים אחרים המשמשים למטרה זו הם: "הגה בלבו" ('שמחת חנף' [א6], 74), "זעק לבו בתוכו" (שם, 124), "שוע לבו בקרבו" ('גמול ישרים' [א6], 98, ועוד). המונולוג הפנימי נפוץ פחות מזה המבוטא בקול. ההבדל בין השניים אינו רק בסטאטוס של המסירה (החצנה בדיבור המבוטא והפנמה בדיבור פנימי), אלא גם בהיקף האמירה ובאקלימה הרגשי. הדיבור הפנימי, כפי שמורות הדוגמאות שלעיל, הוא בדרך-כלל קצר, ומחשבותיהם של הגיבורים מנוסחות בו על-פי-רוב בלשון סדורה, גם כשהן מביעות ספקות ולבטים. נעדרת כאן הקדחתנות הנפשית של הדיבור הרם.³¹

ב. דיווח על מונולוג פנימי בצד הדיבור הפנימי הישיר, בגוף ראשון ובזמן הווה, נמסרות מחשבותיה של הדמות גם על-ידי דיווחו של המספר. בדרך מסירה זו עוברות מחשבותיה והרגשותיה של הדמות את "המסננת" של המספר. דברי הדמות אינם מבודדות מרצף הסיפור, אלא מובלעות בתוך דברי המספר, המתווך בינה לבין הקורא. בסיפורי סמולנסקין אין המספר מסתפק בדיווח על עולמם הפנימי של הגיבורים, אלא קובע עמדה לגבי הדברים, ולעיתים אף מתווכח בגלוי עם הדמות, מפריך את דעותיה ומעמיד את דעתו למשל:

ישעיה התמים אף כי הבין רוח מרים וידע כי איש אשר למד ימאס באיש לא למוד ואם כן תבחל נפשה בו יען כי כאיש

נה; ; תשומת הלב מתרכזת בפעולת הגומלין של היחסים השונים בתחומי הזמן המוגבל. יחסים אלה ערוכים זה כנגד זה ואינם תלויים במהלך הסיפור [...]. (ראה פרנק [8], 32—33)

ועוד: בדומה לדראמה, שהדיבור משמש בה כצורת פעולה של הגיבור הדראמאטי, גם המונולוג המבוטא הוא תחליף לפעולה. ערכו הדראמאטי נעוץ בכך שהוא משקף מאבק והתהוות בנפשו של הגיבור: אין זה סיכום פרספקטיבי ומאוזן, כי אם תגובה והתחבטות שבהווה. למאבקה הפנימי של הדמות מתלווה בדרך-כלל דמות נוספת המרחפת בחלל האמירה, אתה מתווכחים, אותה שונאים ואליה גם פונים במישרין. במכתביו של סמולנסקין מקינה מצויה עדות מעניינת להעדפת המלה, הדיבור, על פני המעשה: על הדיון האידיאלי שבין שמעון ודוד ב'שמחת-חנף' הוא כותב ש"היא תתאר לנו דרכי שני האנשים האלה יותר מכל המעשים" ([16], 32).²⁹

לסיכום, המונולוג המבוטא בקול ממלא שלושה תפקידים: (1) במישור איפיון הדמויות הוא מבטא מצבים נפשיים אינטנסיביים וקיצוניים; (2) דרך מסירה זו מאפשרת גישה אובייקטיבית מצד המספר, השם את הדברים בפי הדמויות; (3) מוגברים היסודות הסצניים-דראמאטיים בסיפור. יחד עם זאת נראה שסמולנסקין לא פתר את בעיית שילובם של היסודות הדראמאטיים במישור הקומפוזיציוני. סיפוריו נעדרים בדרך-כלל איוון פרופורציוני בין קטעי המונולוג והדיאלוג לבין יחידות המסירה האחרות, כגון הדיווח, התיאור והדיגרסיה. המונולוגים מובאים לפעמים ללא הכנת הרקע לאמירתם ומסתיימים ללא מעבר הגיוני ורצוף אל יחידת-המסירה שאחריהם. גם בידודם של המונולוג והדיאלוג הוא מגושם ומלאכותי.

4. המונולוג הפנימי (שאינו מבוטא בקול)

א. דיבור ישיר פנימי³⁰
הדיבור הפנימי הישיר הוא ניסוח מילולי של מחשבות ורגשות שלא נאמרו בקול. למשל:

יומי הדמני, המקרה האכזר נטה עלי ידו החזקה וישופני! המקרה אשר מעודי על אדמתי עד היום ירב כעשו עמדי וימורגגני תושיה. לעמל גולדתי וזאת תהי מנת מדתי כל הימים! — כן הגה לבו נכאים בשבתו בדד בחדרו ובעזבו עליו שיחו. ('שמחת חנף' [א6], 74)

— מי יודע — אמרה העלמה בלבה — אם לא כמקרה יקרני גם אני? הן גם היא יושבה שאננה בבית הורים שלווים עולם ומה הגיע עדיה? מי יודע אם לעד יאהבני? מי יודע ראשיתו? ... שאלות כאלה וכאלה שאלה את נפשה מבלי מצוא פתרון. אך רב לי לדבר בהגות לבה כי אדע נאמנה כי מחשבות כאלה כעב תעופינה רגע. (שם, 125)

²⁹ במכתב האחד עשר (לדוד קויפמן). וראה גם מכתב החמישים וארבעה ([16], 95).

³⁰ על-פי ההצעות הטרימינולוגיות של אבן [2], 140, הערה 2.

³¹ דוגמאות לדיבור פנימי ישיר ראה: 'שמחת חנף' [א6], 214, 217; 'קבורת חמור' [16], 97; 'גמול ישרים' [א6], 263, 89, 133; 'הירושה' [ה6], ב, 211, 263.

סימן להתקרבותו של המספר אל תודעתה ודרכי התבו-
נוותה של הדמות משמשים בקטע זה הסגנון הנרגש,
החזרות המרובות וסימני הקריאה.³²

תופעה מצויה בסיפורי סמולנסקין היא המעבר מטיפוס
מונולוג אחד למישנהו. דוגמה לכך מצויה, למשל, ב'קבו-
ר תחמור' [16], 95–97. תחילה אנו מוצאים דיווח על
מונולוג פנימי ("לכן קצף קצף גדול על נפשו [...]");
הוא עובר לדיבור מבוטא בקול ("אך כרגע התאמץ ויאמר
[...]"), ואחר-כך "ויקרא: לא, לא, אוכל [...]". ושוב
מופיע דיווח על מונולוג פנימי ("אך אחרי כן השיב אל
לבו [...]"). מכאן עובר המספר במפתיע לדיבור פנימי
ישיר בגוף ראשון הווה ("אך אולי אנסה ללמד לנערים
[...]"); "גם זאת תתן ענג לנפש, אמר אל נפשו [...]"),
וחוזר אל הדיבור הרם ("ושחוק עבר על שפתיו ויקרא").³³

ג. המונולוג הכתוב

סוג זה של מונולוג, המנצל צורות ספרותיות קיימות, כגון
המכתב (תופעה נפוצה בכתבי סמולנסקין), היומן וספר
הזכרונות, ראוי לדיון נפרד, מפני שיש קשר הדוק בינו
ובין צביונם הווארי של הסיפורים שהוא משובץ בהם.
(על עניין זה אני עומד בהרחבה בפרק אחר של הדוק-
טוראט.)

³² וראה גם 'גמול ישרים' [36], ג, 101; 'הירושה' [6], א, 79,
156; ג, 164.

³³ דוגמאות נוספות למעברים ראה, למשל, 'גמול ישרים' [36],
א, 140; ב, 94; 'הירושה' [6], ב, 133.

מראי-מקום

1. אבן-זהר, איתמר. "למחקר הדיאלוג בדראמה", (סקירה
על ספרו של פרדריק טונו, *L'art du dialogue dans les
comédies en prose d'Alfred de Musset*). 'הספרות',
ב, מס' 3 (אוגוסט 1970).
2. אבן, יוסף. 'אמנות הספור של י.ח. ברנר. עבודה לשם
קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה של האוניברסיטה
העברית בירושלים (1969).
- א. —. "הדיבור הסמוי". 'הספרות', א, מס' 1 (1968).
3. מאפו, אברהם. 'כל כתבי אברהם מאפו'. דביר, תל-אביב,
תש"ה (1945).
4. מנדלי מוכר ספרים. 'כל כתבי מנדלי מוכר ספרים'. דביר,
תל-אביב, 1959.
5. מרגולין, אורי. 'הספרות כרצף וכשלם'. 'הספרות', א,
מס' 2 (1968).
6. סמולנסקין, פרץ. 'כל כתבי פרץ בן-משה סמאלענסקי'.
הוצאת בית-מסחר הספרים של מרדכי קצנלנבוגן בוילנא,
ורשה, תרס"ה–תר"ע. להלן ספרי סמולנסקין שצוטטו
בגוף המאמר על-פי מהדורה זו:
- א. —. 'שמחת חנף, או אהבה התלויה בדבר'. (פורסם לרא-
שונה בוינה, 1872).
- ב. 'גאון ושבר'. (פורסם לראשונה בוינה, 1874).
- ג. 'גמול ישרים'. (פורסם לראשונה בוינה, 1876).

אין דעת בו יראה בכל זאת לא אבדה תוחלתו ממנה אחרי כי
האמין אשר נערה כמה תבקש לה אך איש יודע דעת ובהודע
לה כי הוא מלא כרסו בדעת אז כמו נגיד תקרבהו. א ב ל
מ ה ש ג ב מ ש פ ט ו ! ('גמול ישרים' [36], א, 104)

בדיווח על המחשבות קיימות דרגות שונות של קירבה
ורחוק מתודעתה של הדמות. יש שעולמה הפנימי של
הדמות נבלע כליל בדברי המספר הנמצא במרכז האמירה,
ויש שהדיווח קרוב לדרך ביטוייה של הדמות ולזווית
ראייתה. דוגמה לדיווח שבמרכזו המספר מצויה ב'הירור-
שה':

נאלה היו מחשבות זרחיה בכל הדרך אשר הלך וכבר בנה
מגדלים בדמיונו, כי הוא יהיה מהראשונים אשר יצא לישע
עמו ולמורה להם ולמדריכם בדרך ילכו, וכמו כל אלה כבר
יצאו לפעולת אדם כן שב ויביא משפט מעשיו ויתקן וישנה
דברים הרבה מאשר יזם בתחלה [...]. [6], ב, 207)

מחשבות הדמות בקטע זה מנוסחות על-פי תפיסתו של
המספר. ניימם מרוחקת ואף רומזת על מרחק אירוני
מצד המספר ("וכבר בנה מגדלים בדמיונו"). מכל מקום,
אין בקטע זה זכר לדרך מבעה של הדמות. לא כן בקטע
הבא מאותו הספר, שיש בו התקרבות אל דרך הרגשתה
של הדמות:

כל מכאובי לבה, אשר באו לה בשמעה דבר אביה בדברו אל
אמה ובגלותו לבו לה, סכו כמעט בהשיבה אל לבה כי על ידה
תקום תשועה לנערה תמימה אובדת ברגשת פועלי און והנערה
הזאת היא אחות זרחיה! ... [6], ב, 3)

אין ספק כי משפט הקריאה האחרון ("והנערה הזאת
היא אחות זרחיה!") מבטא את רגשותיה של הדמות ולא
של המספר המדווח, וסימן-הקריאה שבסופו מחזק רושם
זה.

דוגמה נוספת לקטע הכתוב בגוף שלישי ונמסר מטעם
המספר, ובכל זאת נשמר ברובו מטענה הרגשי של הד-
מות, היא הקטע הבא ב'גמול ישרים'. כדי להבליט את
הדבר הושמו הקטעים המבטאים במובהק את הסתכלותו
של המספר בסוגריים:

על שאלתו אתמול את הרופא: מה היא מחלת בתו ענהו הרר-
פא: היא שכורה מיין שמפאניה! [והמענה אשר ענה שמריה
להרופא הלא כבר מודעת] אבל מאז הבקר, מעת אשר ראה כי
אמנם צדק הרופא בדבריו, בתו לא חלתה כי אם שותה שכורה
היתה [מני אז היה כגבר אין איל], [ברגע ההוא חשך אור החי-
יים באהלו וכל אשר לו היה לו לזרא; כשקץ נתעב היה לו כל
עמלו ויגיעו ויבחר במדבר שמם משבת את בני אדם אשר
זכרוהו חרפתו] ובתו שתתה לשכרה! בתו הצנועה, התמה,
הברה והישרה אשר אין בכל הבנות כמוה להצנע לכת, בתו
מקור אשרו וחיותו, בתו שתתה לשכרה כאחת הנבלות יין נסך
במושב לצים! [נורא הרעיון הזה ורוח אב ישראל המתפאר
בתמת-לב בתו לא יכילנו! הן זאת ידע נאמנה, כי לא למשתה
וסעודת מצוה נקראה בתו, ובלעדי סעודת מצוה הן לא ישתו
בני ישראל לשכרה, ואם כן במושב פריצים מעם הארץ
ישבה ותשכר אתם!] בתו! בת-ישראל! ... [36], ב, 66)

13. Eichenbaum, B. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt a.M., 1965.
14. Głowinski, M., Okopien-Sławinska, A. and Sławinski, J. *Wstęp Do Nauki O Literaturze*. Warszawa, 1954–1965.
15. Hultberg, P. *Styl Wczesnej Prozy Fabularnej Wacława Berenta*. Warszawa, 1969.
16. Lämmert, E. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, 1965.
17. Lubbock, P. *The Craft of Fiction*. New York, 1975.
18. Mukařowský, J. *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt a.M., 1967.
19. Scholes, R. & Kellog, R. *The Nature of Narrative*. New York, 1966.
20. Stang, R. *The Theory of the Novel in England 1850–1870*. New York, 1966.
21. Vinogradov; Виноградов, В.В. *О художественной прозе*. Москва — Ленинград, 1930 (Гл 1).
22. Voloshinov; Волошинов, В. Н. *Марксизм и философия языка*. Ленинград, 1930.
76. —. 'התועה בדרכי החיים, או תולדות יוסף היתום מעיר מדמנה'. חלקים א'–ד'. (חלקים א'–ג' פורסמו לראשונה בוינה, 1870; חלקים א'–ד', וינה, 1876).
76. —. 'הירושה'. חלקים א–ג. (פורסם לראשונה בוינה, 1874–1884).
16. —. 'קבורת חמור, או מדחי אל דחי'. ספרית "דורות", מוסד ביאליק, ירושלים, 1968. (פורסם לראשונה בוינה, 1874).
16. —. 'מאה מכתבים'. אספם וערכם ר. בריינין, וילנה, תרס"א.
- ח6. —. 'נקם ברית, מעשה שהיה והיה בכל מקום ובכל זמן'. (פורסם לראשונה בוינה 1883).
- ט6. —. 'ספורים ופוליטונים הגדפסים במכתב עתי שלו "המביט" בשם "עלי חמד"'. (וארשה, תרס"ה).
7. עפשטיין, ז. [מאמר ללא כותרת]. 'המליץ', גל' 5 (1884), 1.
8. פרנק, י. "צורת המרחב בספרות ימינו". 'בחינות', 6 (תשי"ד).
9. קלוזנר, י.א. 'הגובלה בספרות העברית'. תל-אביב, תש"ז.
10. Beach, J.W. *The Twentieth Century Novel — Studies in Technique*. New York, 1932.
11. Bielinskij, Белинский, В.Г. *Избранные сочинения*. (Редактор текста Ф. М. Головенченко) Москва, 1947.
12. Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

האוניברסיטה העברית, ירושלים

החוג לספרות עברית