

שירבושטות ופואטיקה קוגניטיבית
תרומה לאסתטיקה של אובדן אוריינטציה
מאת ראובן צור (אוניברסיטת תל אביב)

מאמר זה הוא תרומה לאסתטיקה של אובדן אוריינטציה. הוא רואה באפקטים אסתטיים מנגנוני הסתגלות ומנגנונים קוגניטיביים אחרים שהוסבו לתכלית אסתטית. ההנחה היא, ש"אובדן האוריינטציה האמוציונלית" הכרוכה בגרוטסקי ובתופעות קרובות הוא האיכות המודעת היחידה במינה הנתפסת כאשר התודעה פונה לבחון את עצמה ואם מנגנוני ההסתגלות ושאר המנגנונים הקוגניטיביים מכוונים כהלכה בסביבה החומקת משליטת מנגנוני ההסתגלות האחרים. דבר זה עשוי לנמק את אבחנתו של תומסון "שהסגנון הגרוטסקי באמנות ובספרות נוטה להיות הסגנון השליט בחברות ותקופות המצטיינות במאבקים, תמורות ראדיקליות או אובדן-אוריינטציה" (Thomson, 1972: 11). אני טוען, ש"השירבושטיות" (doodles) במיטבן אינם סתם חידות שנונות באופנות החזותית; יש בהם משום איכות של "הלם" האפיינית לגרוטסקי, איכות המושגת על ידי שיבוש דרסטי של פעולת המנגנונים הקוגניטיביים.

הערה מקדימה

מאמר זה נכתב מלכתחילה באנגלית, והיה לי קושי מסוים לתרגמו לעברית. שני מונחי מפתח שלו אין להם מקבילה בעברית. בלי למצא להם פתרון, אי-אפשר לתרגם אותו לעברית. המלה האנגלית "doodle" מכוונת לשרבוטים כדוגמת אלה שבתרשימים 1 ו-2. היא נוצרה ממיוזג המלים "doodle" (שרבוט) ו-"droll" (מצחיק). לעברית תרגמתי אותה כ"שֶׁרְבוּשְׁטוּת" (ברבים "שֶׁרְבוּשְׁטוּיּוֹת").

המונח האחר מכוון לזיקה בין מלים או ציורים מזה ומה שהם מוסבים עליו מזה. תנו דעתכם על הצירופים השמניים "יצחק רבין, רמטכ"ל מלחמת ששת הימים, לשעבר שגריר ישראל בארה"ב, ראש ממשלת ישראל שנרצח": לכל אחד מהם פירוש (מוכן, משמעות, הוראה) שונה; אך כולם מוסבים על (מכוונים ל-) אדם אחד. באנגלית, הבלשנים והפילוסופים משתמשים לציון הזיקה מהסוג השני בפועל "refer", שם העצם "referent", שם הפעולה "reference" ושם התואר "referential". הפועל הקרוב ביותר בעברית הוא "נסב על" או "מוסב על". לפי זה, אי-אפשר להשתמש בפועל אלא בצירוף מושא: אי-אפשר להגיד, למשל, את המשפט של פודור (Fodor) "Images do not refer"; "referent" יתורגם בצירוף המסורבל "המושא שהביטוי (או הציור) מוסב עליו". שם הפועל יהיה "להסוב על", אך לשם הפעולה "reference" ושם התואר "referential" אין מקבילה. זה עשרות שנים אני נפתל עם הסוגיה הזאת, בלי פתרון. במהלך תרגום המאמר הזה, במשך שבועות אחדים עשיתי מאמץ הירואי לצקת את אשר יש לי לומר לתוך מלים הנגזרות מהשורש סב"ב; לשם תמיכה בהן, הפקעתי את המלים "להורות על" ו"הוראה" מייעודם המקובל בעברית. אך כאשר חזרתי וקראתי את אשר כתבתי, אני עצמי לא הבנתי את כוונת הכתוב, כשם שאינני מסוגל להבין את יצירות המופת היוצאות לאור במוסד ביאליק בתרגום עברי, בלי להחזיק את המקור ביד.

בלשון האקדמית (אחד הניבים של ישראלית, שבועו שכביץ מתאר אותה כשפה אינדו-אירופאית שאוצר מליה שמי) משתמשים במלים מסמרות-השיער "לְרַפְּרֹר, רְפָרוּר, מְרוֹפְּרֹר". במשך עשרות שנים הצלחתי להימנע מלהשתמש בהן. אך אחרי שבועות של נפתולי אלהים עם תרגום מאמר זה נאלצתי להיכנע.

היה לי קושי עם מונח נוסף, שיש לו דווקא מקבילה בעברית, אך ספק אם הקורא הישראלי המשכיל יזהה את הקשר ביניהם. לְהוֹי ידוע, כאשר אני כותב "מְתוֹה חוֹתִי", כוונתי ל-"visual design".

הנחות

בספרי המקיף משנת 1992 *Toward a Theory of Cognitive Poetics* יש קבוצת פרקים בשם "שירת אוריינטציה ואבדן אוריינטציה" (עמודים 347-410) הכוללים, בין השאר, את הפרקים "שירת אובדן אוריינטציה" ו"הגרוטסקי כסגנון אסתטי". בפרקים אלה אני מרחיב את הדיבור על "הפואטיקה של אובדן האוריינטציה". מאמר זה כוונתו לתרום תרומה נוספת לפואטיקה זו, אגב דיון באופנות החזותיות. נקודת המוצא שלו היא נסיון לעקוב אחרי האימפליקציות המשותפות של שני מאמרים שראו (במקרה) אור יחד, בכתב העת *Humor* 1989. אחד מהם, מאת W. J. Pepicello, בוחן מספר עקרונות מבניים של חידות מילוליות ואת הכשירויות הלשוניות הנדרשות להגיב עליהן; ולאחר מכן הוא מצביע על הכשירויות הקוגניטיביות הנדרשות והמופרות על ידי השירבושטויות (doodles). המאמר האחר, על בדיחות זוועה והומור שחור (מאת כותב שורות אלה - ראה הפרק הקודם בספר זה) עיקר כוונתו למקד עקרונות רבים ככל האפשר של הפואטיקה הקוגניטיבית בשתי בדיחות. מלכתחילה התכוונתי במאמר הזה להביא לידי אינטגרציה של שני המאמרים, אך התברר עד מהרה, שהוא מוליך אל הרבה מעבר להם, לעניינים הכרוכים באסתטיקה של אבדן האוריינטציה. בקטע האחרון של מאמר זה אתן את דעתי בקצרה על אימפליקציות אסתטיות ותרבותיות-חברתיות רחבות יותר של הגרוטסקי ושל החידוד המטפיסי, בנסיון לתרץ את להיטותם של בני אדם אחדים להפיק הנאה מחוויות בלתי-נעימות מיסודן.

מסתבר ששני המאמרים מבוססים על הנחות דומות מאד. ואולם, בעוד שהראשון מניח מספר הנחות אילמות, המאמר השני מפרט את הנחותיו במפורש, אחד אחד, כדי לאפשר את קישורן של דוגמאות ספציפיות אל עקרונות אסתטיים רחבים יותר. כך, למשל, פפצי'לו מכריז ש"המונח 'חידוד' משמש כאן בדרך כלל למתן גושפנקא שהביצוע של בדיחה או חידה הוא מוצלח או הולם. מאמר זה מתמקד במנגנונים הדקדוקיים של מונח זה, כמנוגד לשאלות של גושפנקא תרבותית או אינדיבידואלית, אמות מידה לביצוע, וכן הלאה" (עמוד 209); ואילו המאמר האחר מציג מספר הנחות מפורטות יותר: "הבדיחות משיגות את אפקט החידוד שלהן בכך שהן מעוררות חילוף בולט של מערך מנטלי, באמצעות סיטואציות משתנות לרוב. [...] ואולם הסיטואציות כשלעצמן - משמעות השרידות שלהן בבדיחות מועטה ביותר. תשומת הלב מוזחת מהן והלאה אל המנגנון הקוגניטיבי שביסודן, חילוף המערכים המנטליים, ומשם והלאה, אל איכותו המודעת הייחודית, החידוד" (Tsur, 1989: 248). תוך כדי ההתמקדות

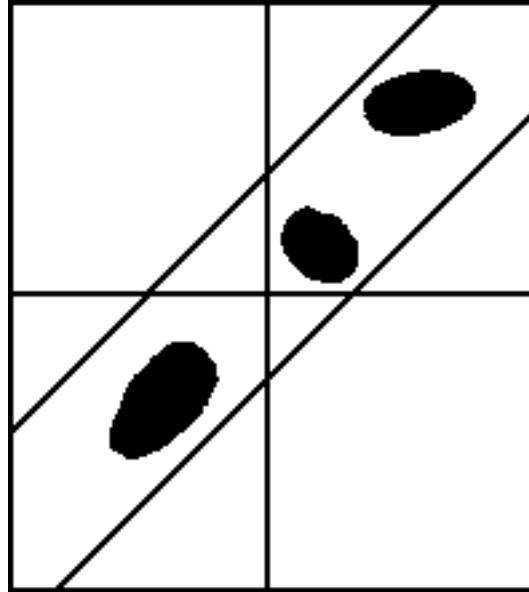
ב"מנגנונים הדקדוקיים" של החידות (השנונות), מאמרו של פפיצ'לו רומז במובלע למנגנון קוגניטיבי של חילוף מערכים נפשיים. כך למשל, כל דוגמאותיו לחידות מילוליות מתבססות על דו־משמעות לשונית, שפתרונה (המהנה) מבוסס על חילוף פתאומי מהאיבר השגור יותר אל האיבר השגור פחות של דו־משמעות.

כמו כן, פפיצ'לו (1989: 211) מסכם את דיונו בחידות לשוניות והכשירויות הלשוניות המונחות ביסודן כדלקמן: "במונחים פסיכולינגוויסטיים ניתן לטעון, שטיפוס זה של הומור וְרֵבְלִי מסתמך על זכירה מלה במלה, בניגוד למה שנקרא 'פורמט מופענח', שהוא בבחינת שיחזור הדומה בתוכנו לגירוי המקורי, אך שונה ממנו במילותיו ובתחבירו". המאמר האחר מציג את אותם העקרונות בהקשר לשוני, קוגניטיבי ואסתטי רחב יותר: הוא חושב על הדיבור והלשון במושגים של זרמי מידע מקבילים, שיש ביניהם שורה של ציפנותים חוזרים בזה אחר זה מזרם אחד למשנהו. האפקטים השיריים נתפסים בהקשר זה כשיבוש (במידה זו או אחרת) של אחד או אחדים מתהליכי הציפנות החוזר. שלב הציפנות החוזר הנוגע לענייננו מוצג כדלקמן: "דק לפרק זמן קצר מאד אנו זוכרים את המלים המדויקות שבהן נמסר לנו מידע כלשהו; אנו מצפנתים אותו מחדש שיקבל צורה המתאימה יותר לאחסון בזיכרון ארוך־הטווח ושוכחים את מבנה השטח המדויק" (Tsur, 1989: 246). פגיעה בתהליכי הציפנות החוזר מולידה לפעמים אפקטים אסתטיים. המשקל והחרוז, למשל, תכליתם לחבל בתהליך בשלב זה דווקא; הם מחייבים אותנו לזכור בדייקנות את המלים שבהן נמסר המידע. לדעת פפיצ'לו, גם החידות דורשות לזכור את מלות המפתח ללא שינוי, ואילו הציפנות החוזר הנעשה כדין "הורג" את החידה.

במאמר האחר (Tsur, 1989), עניין זה נדון כחלק מעיקרון אסתטי הרבה יותר רחב, המנוסח כ"התגובה לספרות מקורה בהשהיית תהליכי ההסתגלות ותהליכים קוגניטיביים אחרים או בחבלה אחרת בהם" (245). והנה, חבלה כזאת ממש ברמה קוגניטיבית אחרת נעשית אבן פינה לדיונו של פפיצ'לו בשירבושטויות. "מושגי המרחב הבסיסיים העולים וצצים במהלך התבגרותו של הילד הם 'הסמיכות', או הקירבה של העצמים, ו'ההפרדה', או תפיסת הנבדלות של העצמים זה מזה" (Pepicello, 1989: 213). לטענת פפיצ'לו, השירבושטויות מחבלות באורח טיפוסי בזיקות אחדות הקשורות במושגים הללו (כפי שהוגדרו על ידי Inhelder ו־Piaget). בהקשר זה, פפיצ'לו מזכיר את הזיקות סדר, שטח מוסגר וציפנות.

הרציפות קרובה מאד הן לסדר והן לשטח המוסגר וחורגת אל מעברם לציין את גבולות שדה הראיה ולהציע מערכת שבמסגרתה ניתן לשוות משמעות לעצמים הנתפסים. והנה, השירבושטויות מנצלות את הזיקות האלה דווקא. אם אנו רואים בסדר, בשטח המוסגר וברציפות סוג של "דקדוק" לתפיסה מרחבית, דהיינו, מערכת כללים לאינטרפרטציה של זיקות מרחביות, נוכל לראות שהשירבושטויות מייצגות דו־משמעויות בדקדוק זה כשם שהחידות הלשוניות ייצגו דו־משמעויות לשוניות. בייחוד, בהגבלת הרציפות, השירבושטויות מצמצמות את שדה הראיה של המגיב, ובכך הן

מגבילות את היכולת לפרש את יחסי הסדר והשטח המוסגר של הקווים והצורות המהווים את השירבושטות (Pepicello, 1989: 213).

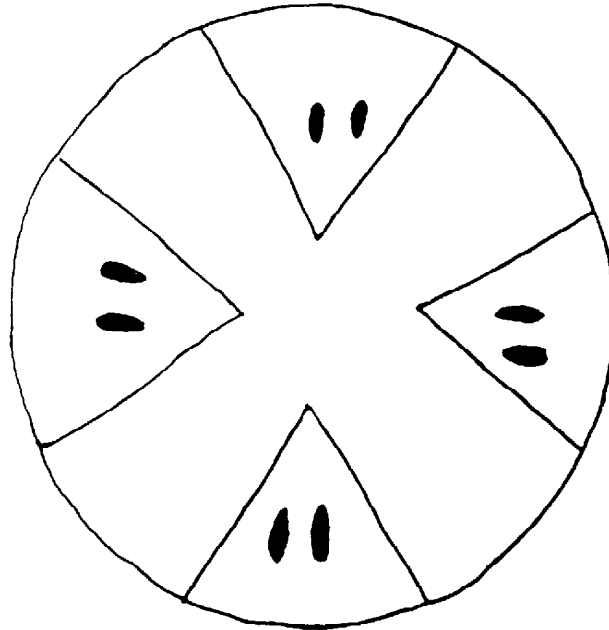


תרשים 1 ג'רפה עוברת לפני חלון

השירבושטויות

ואולם, בפרספקטיבה של המאמר השני לא די בהתרשמות מהאפקט השנון של השירבושטויות. חייבים גם להכיר אינטואיטיבית, שבשירבושטויות המוצגות על ידי פפיצ'לו יש יסוד המכה את המתבונן בהלם או באובדן אוריינטציה, הדומה ליסוד ההלם ואובדן האוריינטציה שבגרוטסקי, יסוד החסר בחידות הלשוניות שהוא מצטט. הבה ונעשה ניסוי מחשבתי קטן שניתן לאשש (או להפריך) את תוצאותיו בניסוי אמיתי. נבית שאנו מציגים בפני מספר גדול של משקיפים את אחת החידות הלשוניות שפפיצ'לו מצטט, נאמר,

1. What's black and white and red/read all over? A newspaper.



תרשים 2 ארבעה אנשי קָלוּ קְלוּקְס קָלָן מסתכלים לתוך באר

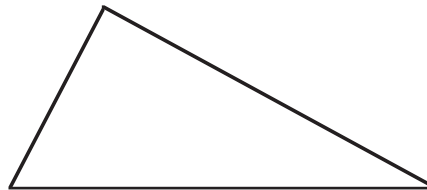
נניח שאנו מבקשים אותם להשוותה לשירבושטות שבתרשים 2, ומבקשים אותם לעשות בחירה כפויה: להדביק לאחד מהם את צירוף המלים "גורם הלם". סביר להניח, שרוב מכריע של המשקיפים ידביקו את צירוף המלים לשירבושטות. או נניח שנבקש את המשקיפים שלנו להעריך את החידה החזותית והמילולית על סולם של 1 עד 7, לפי מידת ההנאה שהן מסיבות. אפשר לשער, שוב, שהחידה הלשונית תוערך, בארוח טיפוס, קצת מעל לאמצע הסולם, דהיינו, כמהנה למדי. באשר לחידה החזותית, אפשר לצפות לדפוס הערכה מורכב למדי. משקיפים אחדים עשויים להעריך אותה בדומה לחידה המילולית, כלומר, קצת מעל לאמצע הסולם. בה בשעה, משקיפים אחדים – המתקשים להתמודד עם יסוד ההלם שבה – ייחסו לה ערך הנאה נמוך; ואילו כמה משקיפים אחרים, המצליחים ליישב את יסוד ההלם במבנה אסתטי רחב יותר, ישפטו אותה כמְהֵנָה במיוחד. הנאה זו מקורה בהתגברות על קושי. מניין באה האינטואיציה בדבר איכות ההלם או אובדן האוריינטציה? אף כי אין הוא שואל שאלה זו במפורש, פפיצ'לו מצביע על גורם שעשוי להיות אחד ממקורותיה המובהקים:

בתרשים 2, למשל, המגיב צריך לאמץ פרספקטיבה אנכית ולא דווקא אופקית, וצורות המשולש מתפרשות כאילו הן נראות מלמטה ולא דווקא כעומדות לעומת המגיב, כדוגמת הצורות בתרשים 1. [...] אם מסגרת ההתייחסות משתנה לפתע, או

אם נקודות ציון בתוך מסגרת ההתייחסות משתנות, התוצאה היא דו־משמעות ואובדן אוריינטציה. שוב, זה מה שקורה בדיוק בשירבושטיות (Pepicello, 1989: 213; הדגשה שלי).

ואולם, מסתבר שזה רק חלק קטן של הסיפור. להלן אנסה לתרץ בפירוט רב יותר את האינטואיציה הנוכרת לעיל. לשם כך, נערוך קודם כל היפוך "קופרניקני" קטן בסוגיה: במקום לראות את השירבושטות שבתרשים 1 תוצאה מהגבלת הרציפות בראיה (כאילו זו הסיבה שאין מזהים מיד את הג'ירפה), נראה בו מתווה חזותי (visual design) שניתן להרחיבו במהלך הפתרון אל מעבר למסגרת. במלים אחרות, אני מציע שלא נקבל את הפונקציה הרפרנציאלית של המתווה החזותי כמובנת מאליה. לפנינו מתווה חזותי בעל מבנה מסוים, והוא עשוי לרפרר או שלא לרפרר למשהו מעבר לעצמו.

אתחיל את טיעוני בדיון קצר בשאלה איך מרפררים המלים והציורים. פודור¹ (Fodor, 1975: 182-183) מציע דיון מאיר־עיניים במה שנראה לי המנגנון הקוגניטיבי המונח ביסוד תופעה זו. "בלשונות הטבעיות [...] מוליכי הרפרור (vehicles of reference) הם ביטויים שמובנם כפוף לתיאורים מסוימים, דהיינו המכוונים לענות על תיאורים מסוימים" (182). דיונו של פודור הוא תרומה רבת ערך למחלוקת בדבר תפקידה האפשרי של התידומת (imagery) בתהליכי החשיבה. אחת מטענותיו היא, שהציורים אינם מרפררים כלל. אבל כאשר הם מרפררים, הם מרפררים בדרך הדומה מיסודה לדרך שבה מרפררים המלים וצירופי המלים, כלומר, בכך שהם עונים על תיאורים מסוימים, ונתפסים כמה שעונים על תיאורים אלה (183). דמיון אינו תנאי מספיק לריפרור (reference), שכן מה שמרפרר אינו ציורים, כי אם ציורים-כפופים-לתיאורים. כדי להבין איך פועל דבר זה, ניתן את דעתנו על הרהורי ויטגנשטיין במשולש



תרשים 3

שניתן לראותו כחור שצורתו צורת משולש, כגוף גיאומטרי, כשירטוט גיאומטרי, כמה שעומד על בסיסו, כמה שתלוי על קדקודו; כהר, כטריו, כחץ או מחוון, כעצם שהתהפך, שהיה אמור לעמוד על הצלע הקצר של הזווית הישרה, כחצי מקבילית, וכמספר דברים נוספים.. (Wittgenstein, 1976: 200e).

¹ דיון זה בפודור (Fodor) ובויטגנשטיין (Wittgenstein) שאוב מפרק 6 של ספרי (Tsur, 1987).

המשולש של ויטגנשטיין הוא הדגמה נוחה לכוונת פודור. לפי זה, "ראיה כ..." עניינה שאתה רואה מתווה חזותי סכימתי וחושב באותה עת על העצם במלוא פרטיו; במלים אחרות, שאתה רואה "תווית" חזותית וחושב על העצם כמה שיש לו הרבה יותר תכונות ממה שיש למתווה הסכימתי. אפשר לומר, ש"ראייה כ..." עניינה "ראייה" פְּלוֹס הוספת תכונות. המתווה הסכימתי (כלומר, המשולש) הוא מופשט כל צורכו כדי להיות דומה להרבה דברים; אבל אינו ספציפי כל צרכו כדי להגביל את האינטרפרטציה לקבוצת אובייקטים מתקבלת על הדעת. ניתן "לכפוף" מתווה מופשט כזה לתיאור, דבר שיש בו כדי להגביל את מספר הרפרנטים שלו. ניתן אפוא לראות את משולשו של ויטגנשטיין סבירים רבים, דהיינו, ככפוף למספר רב של תיאורים. מופשטות זו של המשולש (או, לאמיתו של דבר, גם של שאר מתווים חזותיים סכימתיים) דומה מאד למופשטות של המלים. אך פה ניתן להבחין במנגנון ביתר קלות, שכן קל יותר להפריד את "התווית" החזותית מהתיאור הלשוני מאשר את התווית הלשונית; במלים אחרות, התווית החזותית אינה מתערבת כמו התווית הלשונית בתיאור הלשוני.

לצורך ענייני, אני מבקש להעיר שתי הערות נוספות על הפיסקה של ויטגנשטיין המובאת לעיל. ראשית, דיונו של ויטגנשטיין מתיימר מלכתחילה לתת הבנה של המנגנון הקונצפטואלי שלנו; אבל הוא פועל עלינו מעבר לזה: הוא מעורר את הקורא לחילוף מערכים מנטליים בד בבד עם חילוף המערכים הסמנטיים. כתוצאה מזה, לא זו בלבד שהמנגנון הקוגניטיבי שלנו נעשה מובן יותר, כי אם פעילותו נחשפת במישרין לתפיסה. כתוצאה מזה, איכות שנונה במקצת, ואפילו של שיבוש אוריינטציה מתון נתפסת בפיסקה זו. שנית, צירופי המלים "חור שצורתו צורת משולש, גוף גיאומטרי, שירטוט גיאומטרי, מה שעומד על בסיסו, מה שתלוי על קדקודו; הר, טריו, חץ או מחוון" בתיאורו של ויטגנשטיין, מוסבים על ישויות מוכללות ביותר. כאשר מוליכי הרפרור (vehicles of reference) נבחנים בבידודם, הכללה גבוהה מעין זו נדרשת, מן הסתם, על ידי מין "תער אוקאם" (Occam's Razor) פסיכולוגי: אין להרבות בתכונות מעבר לדרוש. טענתי לעיל, ש"ראייה כ..." עניינה "ראייה" פְּלוֹס הוספת תכונות. ככל שניתן להוסיף תכונות רבות יותר, כל רֶפְרֶנְט נעשה ספציפי יותר, אבל עולם הרפרנטים ככלל פרוץ יותר; מתחזק הרושם שהריפרור הוא שרירותי, ש"הכל הולך". במובן זה, נראה שיש - כמונחו של ג'רום ברוֹנֶר - (Jerome Bruner) "רמה בסיסית" של כלליות הרֶפְרֶנְטים אשר, מן הסתם, ויטגנשטיין (ומרבית הפילוסופים והבלשנים) מקפידים עליה. ואולם, הסיפא של דברי ויטגנשטיין, "כעצם שהתהפך, שהיה אמור לעמוד על הצלע הקצר של הזווית הישרה, כחצי מקבילית" עשוי לעורר תחושה מוזרה בקורא: בצירופי המלים הללו, הרֶפְרֶנְטים חורגים מרמת הכלליות הבסיסית. מה שמאפיין את השירבושטיות (כדוגמת אלה שבתרשים 1 ו-2) הוא מתווה חזותי סכימתי ביותר, שהכתוב דורש להוסיף עליו מספר גדול מן הרגיל של תכונות, כלומר, רפרנט ספציפי מן הרגיל, וההקשר אינו מגביל את האפשרויות. בדרך זו מופר טַאבו בסיסי של

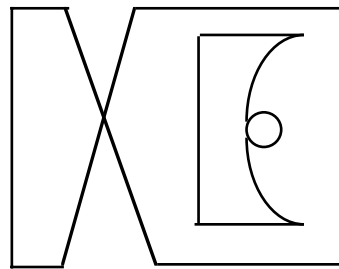
התקשורת האנושית; וייתכן שזה אחד ממקורותיו של יסוד ההלם בשירבושטויות הללו, הלא המזכיר את הגרוטסקי.

לדברי תומסון (Thomson, 1972), יש בגרוטסקי משום "הנאה למראה ההפרה של מיני טאבו". כפי שראינו בפרק השני, הפרות טאבו אלה קשורות בנסיגה להנאות הינקות ולרמות תפקוד ילדותיות יחסית. במאמר קלאסי על "צמיחה קוגניטיבית" (Cognitive Growth), ברונר (Bruner, 1973) מתאר בפירוט את התהליכים שבהם רוכש הילד את הכישורים להרוג אל מעבר למידע הנתון, דבר שהוא הכרחי לשליטה נאותה במציאות; אך הכישורים הללו כוללים גם אילוצים, המגבילים את החריגה באופן שיטתי. הכיתוב בשירבושטויות (כדוגמת אלה שבתרשים 1 ו-2) מפר בגדול את האילוצים הללו, שנרכשו כדי עמל.

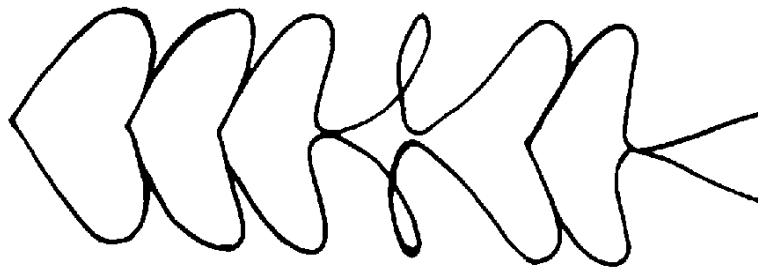
נתקדם עתה צעד נוסף, וניתן דעתנו על המתווים החזותיים הבאים שהוצגו על ידי וולפגנג קהלר (Wolfgang Köhler):



תרשים 5



תרשים 4



תרשים 6

קהלר משתמש בתרשימים הללו להראות

שנסיון העבר אינו יכול להיות הגורם העיקרי המניע אותנו לראות אוביקטים או דברים כיחידה אחת. תרשים 4, בייחוד כאשר הוא מוצג בחשיפה קצרה למדי, מעורר בדרך כלל רושם של תבנית בלתי-מוכרת בעליל. אבל הוא מכיל חלק אחד שאנו מכירים אותו היטב; חלק זה מוצג בתרשים 5. מה זה מוכיח? זה מוכיח שהסיבות האמיתיות המבססות דברים חזותיים כיחידה אחת עשויות לפעול בדרך הגורמת לאוביקטים מוכרים היטב להיעלם מהעין, מפני שאין הם מובדלים מבחינה חזותית מישויות גדולות יותר שאנו רואים, ישויות שהן בלתי-מוכרות לחלוטין (Köhler, 1969: 51; הדגשה שלי).

מתיאורו של קהלר ומטענתי שלי לעיל ניתן להסיק, לצרכי דיוננו, שלושה היבטים של המתווים החזותיים הנידונים: 1. "הסיבות האמיתיות המבססות דברים חזותיים כיחידה אחת"; 2. הפרדה או רציפות חזותית²; 3. הפונקציה הרפרנציאלית. ההיבט הרביעי, "נסיון העבר", אינו נוגע במישרין לדיוננו הנוכחי. כל נגיעתו בכך, שהוא מחזק את חשיבותו העצומה של ההיבט הראשון. ובכן, מהן "הסיבות האמיתיות המבססות דברים חזותיים כיחידה אחת"? בדיוק אותם יסודות מבניים המשווים גשטאלט טוב לשלם כלשהו – סימטריה וסיגור, למשל. כך, למשל, בתרשים 6, במלה *men* הכתובה על בבואת הראי שלה נוצרת סידרה של תבניות סגורות וסימטריות, המדבירה את סידרת האותיות בסימנים הלשוניים השרירותיים, המוכרים היטב.

נוכל אפוא לטעון בנוגע לתרשימים 4, 5 ו-6, שמגיבים אנושיים מנסים להפוך מתווים חזותיים ל"משמעותיים" ככל האפשר. משמעותי הוא מונח דו-משמעי: בקשר למלים ותמונות, שם התואר נרדף כמעט ל"רפרנציאלי". "ואולם, בכתבי הפסיכולוגים התבניתיים, המלה משמעותי נרדפת כמעט עם 'שיטתי', יותר מאשר עם 'רפרנציאלי'. למידה 'משמעותית' היא למידה המשתלבת במבנה כלשהו. חומר משמעותי הוא חומר שבין יסודותיו יש זיקות שיטתיות" (Brown, 1968: 71). לפיכך, תרשימים 4 ו-5 מציגים דרכים אלטרנטיביות לשוות משמעותיות למתווים חזותיים. תרשים 4 מציג מבנה שיטתי של תבניות סימטריות, סגורות; לתרשים 5 יש משמעות רפרנציאלית, שיוחס לו בשרירותיות, באמצעות סמלים מתמטיים. מגיב אנושי "מחליט" בדרך כלל בדבר הקטגוריוזציה של מתווה חזותי לפי מה שכולט בו, אם הוא משמעותי בדרך "הרפרנציאלית" או "השיטתית". אם אתה מתבונן רק במחצית העליונה של תרשים 6, תזהה בקלות את הגראפיקות (האותיות) ורצפן השרירותי; אם אתה מתבונן במתווה כשלמות, תבחין מייד ברצף של תבניות סגורות, סימטריות. לצורכי עיוננו, ניתן לעשות הבחנה נוספת בתוך הפונקציה הרפרנציאלית: בין סימנים

² תנו דעתכם, שפפיצ'לו מדבר על אפקטים המושגים על ידי העדר רציפות, בעוד שקהלר מדבר על אפקטים המושגים על ידי העדר הפרדה. בשני המקרים, האפקטים מושגים על ידי פגיעה בתיפקוד הרהוט של המנגנון הקוגניטיבי.

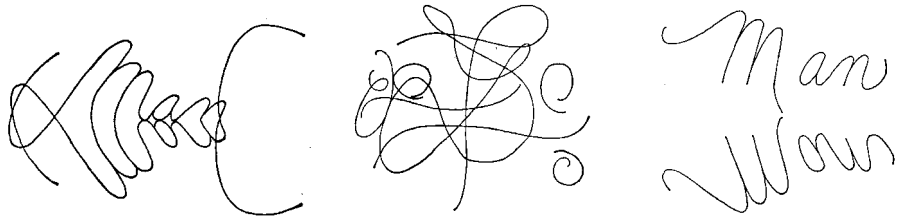
לשוניים שרירותיים (כגון "אנשים" כרפרנטים ל־*amen*), או סימנים איקוניים (כגון, למשל, כאשר מתייחסים אל המתווה שבתרשים 6 כאל מה שמציין חרק).

עתה יושם נא לב לכך, שלא זו בלבד שקהל מתמרון בדוגמאותיו את הרציפות, כי אם גם מסווה, אם אפשר לומר כך, את המשמעות "הרפרנציאלית" של הסימנים המתמטיים והלשוניים השגורים בעזרת משמעותיות "שיטתית" של תבניות סגורות וסימטריות, הזמינה באורח בלתי־אמצעי יותר. אם נפנה עתה מהדוגמאות של קהל המצטיינות בשרירותיותן אל השירבושטיות של פפיצ'לו "הלקוחות מן החיים", נמצא שהן נוקטות בדיוק אותה אסטרטגיה של הסוואה. בתרשים 2 אנו רואים מעגל סגור ובו ארבע צורות של משולשים סימטריים, ממוקמים בדיוק בקצות הקוטר האופקי והמאונך. בתרשים 1, "הג'ירפה" בוחרת לעבור דווקא לפני "חלון" ריבועי, שעוד מתחלק לארבעה ריבועים זהים, כשצווארה חופף את אלכסון הריבוע דווקא.

ציטטתי לעיל את פפיצ'לו בדבר השירבושטות שבתרשים 2, שבו "מסגרת ההתייחסות משתנה לפתע", חילוף פרספקטיבות צריך להתרחש, מהאופקית לאנכית, כאשר "צורות המשולש מתפרשות כאילו הן נראות מלמטה ולא דווקא כעומדות לעומת המגיב". הטענה היתה, שחילוף פרספקטיבות מעין זה עשוי להיות אחד המקורות של תחושת אובדן האוריינטציה האפיינית כל כך לשירבושטיות כדוגמת זו שבתרשים 2. חילוף פרספקטיבות זה אינו רק שינוי המידע שנאסף על הסביבה. אדם עשוי למצא בו יסוד חשוב של תפיסת־עצמו. האוריינטציה, אומר *The Random House College Dictionary*, היא "יכולת האדם למקם את עצמו בסביבתו בזיקה לזמן, מקום ובני אדם; וידוא מיקומו האמיתי, כמו בסיטאציות חדשות". הכיתוב שבתרשים 2 לא רק נותן רמז להבנת השירבושטות; הוא גם משנה את מיקום התודעה הקולטת יחסית למשטח הנתפס. מכאן רגע אבדן האוריינטציה וההיערכות המחודשת בעקבותיו. לאור דיוננו שלעיל נוכל להצביע עתה על גורם נוסף בתהליך, שיש בו כדי לגרום לאבדן אוריינטציה ביתר עוצמה. הצבענו על שתי אופנויות קוגניטיביות לשוות משמעותיות למתווה חזותי: האופנות "השיטתית" והאופנות "הרפרנציאלית". בתרשים 2 לפנינו ארגון סימטרי אפקטיבי ביותר, שיש בו כדי להדביר כל רפרור אפשרי. מה שהכיתוב מוסיף למתווה זה, הוא רפרור איקוני אפשרי, המניע את המגיב להחליף לא את מערכו המנטלי בלבד, לא את הפרספקטיבה המרחבית בלבד, כי אם גם את עצם המנגנון הקוגניטיבי שבו הוא מטפל בסביבתו. אני טוען, שהאפקט המשותף של שני הגורמים הללו המשבשים את האוריינטציה הוא המשווה לשירבושטות אפקט של הלם הדומה להלם שבגרוטסקי. במהלך החילוף הדרסטי של מנגנונים קוגניטיביים, פעילות המנגנונים הקוגניטיביים של

³ יתכן שיש דו־משמעות חשובה נוספת במרכיב החזותי, הלא־רפרנציאלי, של תרשים 2, ביחסי תְּאֵרִית־וּרְקֵעַ (figure-ground relationship). אם רואים את צורות המשולש כרקע, צורת צלב מתגלה לעין, בבחינת תְּאֵרִית. מצד שני, לְקָטוֹר אלמוני של מאמר זה העיר, שאני טוען את הקוביות מראש בבחירת שירבושטות שפתרונה ה־קֶקֶק, נושא "גרוטסקי" מטבע בריאתו בעיני אנשים רבים. אני חושב שהוא צודק. אם הן המגותך והן המאיים הם פרי מנגנוני הגנה כנגד איום, יובן מדוע זה כך ולא אחרת.

המגיב עצמו נחשפים לתפיסתו. ואולם, גם זה עדיין אינו הספור השלם. עד כה נהגנו בדרכים השונות המשותפות משמעותיות למתווה חזותי כאילו היו שוות. ואולם, דרכים מסוימות שוות יותר מהאחרות. לא נסתכן בהרבה אם נניח שהקטגוריות השונות של גירוי אחד (שבתרשים 6, למשל) דורשות כמויות שונות של נפח אחסון מנטלי, בסדר היורד של 1. מתווה חזותי חסר רפרנט; 2. רפרור איקוני; 3. סימן לשוני שרירותי. יש להנגיד, כמובן, קטגוריות אלה לגירויים חזותיים אקראיים, בלתי-סדירים, חסרי כל מבנה; נפחם המנטלי של הללו יהיה רב משל האחרים. הספקולציות הללו בדבר העומס היחסי של סוגי הקטגוריות על נפח האחסון המנטלי אומתו באורח נמרץ ביותר בסידרת ניסויים מבריקים של רוברט אורנסטין (Robert Ornstein) בדבר החוויה הסוביקטיבית של משך הזמן (כלומר, זמן שאינו נמדד בשעון). אורנסטין טען שהחוויה הסוביקטיבית של פרק זמן כלשהו תארך ככל שגדל נפח האחסון המנטלי הנדרש על ידי המידע שתוקלך במהלכו. בשני ניסויים האחרונים, המכריעים ביותר, של אורנסטין, הקטגוריות של שירבוט כדוגמת זה שבתרשים 6 תומרנה תמרון מחוכם ביותר.



תרשים הניסוי

תרשים מערך מסובך

תרשים מערך מצופנת

תרשים 7 הגירויים בניסוי של אורנסטין

לצורך ניסוי זה, אורנסטין השתמש באחת מדמויות הגשטאלט של קורט קופקא (Koffka), שאפשר לצפנת אותה באורח פשוט או מסובך, תלוי בהנחיות שניתנו. הגירויים הוצגו בפני המשקיפים בארבעה שלבים: I. דוגמה לסוג הגירוי שתבקש להתבונן בו (20 שניות); II. קטע בן דקה אחת של סרט הקלטה עם רעשים אקראיים; III. תרשים הניסוי (דקה אחת); IV. העמוד הבא (20 שניות). המשקיפים חולקו לשלוש קבוצות בשלושה מצבים, שהיו שונים בשלב I ובשלב IV. במצב הראשון, בשלב I הוצג "תרשים המערך המסובך", בשלב IV דף ריק. במצב השני, בשלב I הוצג "תרשים המערך המצופנת", בשלב IV דף ריק. במצב השלישי, בשלב I הוצג "תרשים המערך המסובך", בשלב IV הדף הכיל את גירוי "המערך המצופנת", עם הכיתוב הבא: "מה שראית עכשיו, הוא המלה 'man' כתובה על כבואת הראי שלה". אחרי 20 שניות, המשקיפים נתבקשו להפוך את הדף ולענות על

השאלה בדבר משך הזמן. שאלה זו ביקשה להשוות את משך סרט ההקלטה עם המשך של מרווח הזמן שאחרי השמעת הסרט (יש לזכור ש"על השעון" הם ארכו זמן שווה). "ההבדלים הכוללים בין הקבוצות היו רבי-משמעות [...] הצפנות הן לפני מרווח הזמן והן אחרי מקטין את משך הזמן באורח משמעותי. מסתבר שאין זה משנה הרבה [...] אם המרווח מצופנת קודם או אחר כך" (Ornstein, 1969: 93-94). ככל שצפנות הגירוי היה יעיל יותר (דהיינו, ככל שהוא דרש נפח איחסון קטן יותר), מרווח הזמן נאמד כקצר יותר, גם אם הצפנות התרחש אחרי סיום מרווח הזמן.

אורנסטין חזר על ניסוי זה בשינויים אחדים. הפעם היו שני מערכים מצופנתים של תרשים הניסוי, המבוססים על סימן לשוני שרירותי ('man') ועל איקוניות (חרק). התברר שצפנות לפני המרווח או אחרי השפיע פחות על חוויית המשך מאשר סוג הצפנות. כמות המידע המאוחסן צוינה בדרך נוספת בניסוי זה: ככל שארך הזמן הסוביקטיבי, כן גדל מספר המלים שנדרשו לתאר את אותו הגירוי. ממצאי אורנסטין (Ornstein, 1969: 96) בניסוי האחרון מסוכמים בטבלא 1.

מספר המלים	משך יחסי	
73	1.097	1. אין צפנות לפני המרווח או אחרי
37	0.873	2. חרק מצופנת לפני המרווח
49	0.921	3. חרק מצופנת אחרי המרווח
26	0.681	4. "man" מצופנת לפני המרווח
38	0.783	5. "man" מצופנת אחרי המרווח

טבלא 1

גירוי אקראי, בלתי-סדיר, עשוי להוות עומס עצום על נפח האחסון המנטלי של המגיב. צפנות "שיטתי", מבני, שאינו רפרנציאלי, עשוי להקטין באופן קיצוני עומס זה. ואולם, צפנות רפרנציאלי יקטין עוד יותר, באורח קיצוני אף מזה, את העומס הקוגניטיבי של המידע החזותי. בתוך הצפנות הרפרנציאלי, רפרור איקוני מהווה עומס קוגניטיבי גדול יותר מאשר רפרור לשוני או מתמטי צרוף, שכן, ברפרור האיקוני, יש להפשיט מידע חושי הן מן המסמן והן מן המסומן, יש לזכור אותם ולהשוותם.

לממצאי אורנסטין עשויות להיות אימפליקציות מרחיקות לכת בשביל דיוננו באפקט הייחודי של השריבושטויות כדוגמת זו שבתרשים 2. כאן, מצב של "צפנות שיטתי", מבני, שאינו רפרנציאלי" מוחלף, בעזרת הכיתוב, במצב של "רפרור איקוני". דבר זה כרוך בהקטנה דרסטית של נפח אחסון מנטלי ועל-כן בהקטנת האנרגיה המנטלית הדרושה לטיפול במידע. אם מותר להקיש לענייננו ממצאי אורנסטין, פירושו של דבר הוא הקטנה בכמעט 25% מה שהכיתוב מוסיף, מבחינה זו, הוא היפותיזה פרצפטואלית. במונחים סמיוטיים,

אפשר להזכיר את דיונו של אומברטו אקו (Umberto Eco, 1976: 132), בהקשר לא-אסתטי, במושג ה-"abduction" (או הֶקְשׁ היפותטי) של צ'רלס פירס (Peirce) ובקו-קלאט האמוציונלי שלו, שבו "הרגשה מורכבת [...] מוחלפת בהרגשה יחידה, עצימה יותר". "ההיפותיזה ממירה סבך מורכב של נשואים המחוברים לנושא אחד, בקונצפציה יחידה", אומר פירס. לאור דיונו שלעיל, נוכל להחיל על השירבושטות שבתרשים 2 את הפרפרזה הבאה: "הכיתוב ממיר סבך מורכב של מידע חושי המחובר למתווה חזותי אחד, בקונצפציה יחידה". במושגים פרוידיאניים, חיסכון כזה באנרגיה מנטלית עשוי להיות מקור להנאה (קומית).

לפיכך, המעבר הפתאומי מקטגוריזציה לא-רפרנציאלית לקטגוריזציה רפרנציאלית של השירבושטות מעורר מגמות אמוציונליות מתנגשות. מחד גיסא, אנו מתנסים באובדן האוריינטציה הנגרם על ידי חילוף מנגנון קוגניטיבי אחד במשנהו; מאידך גיסא, דבר זה מביא לידי חיסכון ניכר באנרגיה מנטלית, המוליד הנאה. המגמות האמוציונליות המתנגשות הללו מעוררות תחושה של בלבול ואובדן אוריינטציה אמוציונלית אשר, לדעת תומסון (1972), היא המצב האמוציונלי האופייני לגרוטסקי. אני טוען, שזהו ההסבר ל"איכות ההלם" הנחוות אינטואיטיבית בשירבושטויות אחדות, כפי שטענתי בראשית דברי.

במאמרי הקודם (ראה הפרק הקודם) טיפלתי בעמדותיהם האפשריות של המגיבים כלפי סיטואציות חיים, יצירות ספרות ובדיחות במושגי סולם של מורכבות עולה המתגלמת בטקסטים או בסיטואציות החיים:

יצרנו סולם של עמדות נפשיות במורכבות עולה: 1. מערך מנטלי, דהיינו, נכונות להגיב בדרך מסוימת; 2. חילוף מערך מנטלי; 3. מגמות אמוציונליות מתנגשות (אובדן אוריינטציה אמוציונלית). כל שלב מאוחר יותר על הסולם דורש מורכבות קוגניטיבית גדולה יותר ונכונות גדולה יותר להתמודד עם אי-ודאות. כתוצאה מזה, יש אנשים המסוגלים לשמור על מערך מנטלי עקיב, אך מרגישים מאוימים כאשר הם נדרשים להחליף מערך מנטלי; ויש אנשים המסוגלים לעמוד במערכים מנטליים מתחלפים, אך מתנסים באיום גדול מן הרגיל לנוכח תחושת ההלם ואובדן האוריינטציה האמוציונלית שמקורם במגמות אמוציונליות מתנגשות. ולהפך, אנשים המרגישים מצוידים היטב להתמודד עם מערכים מנטליים מתחלפים או תחושת ההלם ואובדן האוריינטציה האמוציונלית שמקורם במגמות אמוציונליות מתנגשות, נוטים לחוות את התהליך כמהנה, שכן עצם התרחשותו מעורר בהם הרגשת ביטחון שמנגנוני ההסתגלות שלהם עשויים לפעול כהלכה בעת הצורך.

השירבושטויות שנידונו לעיל תובעים, בבירור, את הרמה השלישית של מורכבות קוגניטיבית, ומותר לנו לצפות שנפגוש מגיבים שבעיניהם הן מהנות במיוחד וכן מגיבים שבעיניהם הן פוגעות במיוחד. כפי שציינתי בקשר לבדיחות הזוועה, מגיבים כאלה עלולים לפתח אסטרטגיות קוגניטיביות שיש בהן כדי למנוע מהם להגיב לשירבושטות, או בכך שאין

הם מבינים את השרבוט כלל, או בכך שהם מבינים אותו מייד; שתי האסטרטגיות יש בהם כדי למנוע את התרחשותו של חילוף המערכים המנטליים. אני מניח שהאפשרות הראשונה שרירה במקרים הבאים המתוארים על ידי פפיצ'לו:

קורה לפעמים, שגם כאשר השרבוט מוסברת, אין המגיב מסוגל לארגן את הפרצפציה שלו מחדש, כדי שזו תוכל לסגל את התיאור של סידור הקווים והצורות; כלומר, המגיב אינו "תופש" את השרבוטות. [...] במקרים שבהם אי אפשר להניע את הנבדק לשנות פרספקטיבה, נאמר עליו שהוא "מקובע" (Pepicello, 1989: 214).

סיכום

השרבוטות הוגדרה כחידה במדיום החזותי. העמדה שלי היתה, שהיא שונה מחידות בכך שיש בה מיסוד הבלבול ואובדן האוריינטציה האמוציונלית האופייני לגרוטסקי. הפרק הזה שאל שתי שאלות מרכזיות: מה מקור התחושה של הבלבול ואובדן האוריינטציה האמוציונלית בשרבוטות, ואיך ייתכן שבני אדם מבקשים להפיק הנאה מתחושות בלתי נעימות אלה דווקא. התשובות לשתי השאלות כרוכות זו בזו בדרכים שונות. פפיצ'לו הצביע על מקור אפשרי אחד לאובדן האוריינטציה בשרבוטות שבתרשים 2. בעקבות הוספת הכיתוב לשרבוט, מסגרת ההתייחסות משתנה לפתע, משטח הדמויות נראה פתאם מלמטה למעלה, ולא "פנים מול פנים". המתבונן מאבד את האוריינטציה וחייב להסתגל מחדש למסגרת ההתייחסות החדשה. הסבר ממין זה מרשים מאד, אך הוא יפה רק למיעוטן של השרבוטות. הסבר כללי יותר למקור ההלם מתבסס על הסרת האילוצים על הוספת תכונות לפרנטים, דבר שיש בו משום הפרת אחד ממיני הטאפו החשובים של הקומוניקציה, חבלה במין "תער אוקאם" פסיכולוגי, יצירת הרגשה ש"הכל הולך".

בפרק הראשון ציטתי את קריס וגומבריך המיחסים את מקור ההנאה בקריקטורה לחזרה להנאות ינקותיות (או נסיגה לרמות תפקוד ילדותיות יותר) ולחיסכון באנרגיה נפשית. קריס וגומבריך רואים בסגנון השרבוט של הקריקטורה קשר להנאת התינוק ברכישת המיומנויות המוטוריות. דבר זה נכון ככל כפליים לגבי סגנונה המשורבט של השרבוטות. כמו כן, הסרת האילוצים הקוגניטיביים מתהליך ייחוס המשמעות בשרבוטות לא רק מעוררת הלם, כי אם גם מהווה נסיגה לרמת תפקוד ילדותית יותר. בפרק הראשון ראינו שכפל פנים זה של הנאה ינקותית והלם מאפיין שורה ארוכה של הפרות טאפו הכרוכות בגרוטסקי.

באשר לחיסכון באנרגיה נפשית, קשה לדעת אם אכן נחסכת אנרגיה נפשית בקריקטורה, ואם כן, כמה. הקביעה היא ספקולטיבית. באשר לשרבוטות, הזדמן לנו מעט מידע אמפירי לגבי המנגנונים הקוגניטיביים הנוגעים לענייננו. ביקשנו ללמוד על החיסכון באנרגיה בתגובת המתבונן מניסוייו של אורנסטין בדבר החוויה הסוביקטיבית של משך הזמן. הבחנו בשלוש רמות של "משמעותיות": משמעותיות "שיטתית", רפרור איקוני וסימן (לשוני או מתמטי) שרירותי, המהווים סולם יורד של עומס על המערכת הקוגניטיבית. הנחנו שמעבר

משלב גבוה יותר לשלב נמוך יותר משחרר פתאם אנרגיה נפשית. במתווה החזותי כשלעצמו יש לרוב משום משמעות "שיטתית"; הכיתוב מוסיף רפרנט איקוני לשירבוט. אם מותר לנו ללמוד מניסוייו של אורנסטין, הוספת הכיתוב מקטינה את העומס על המערכת בלא פחות מ-25%.

תוך כדי החלפת מנגנונים קוגניטיביים נוצרת תחושה של בלבול ואובדן אוריינטציה, ולתפיסת המתבונן נחשפת פעולת המערכת הקוגניטיבית שלו עצמו. בתנאים מסוימים, בני אדם נוטים לחוות את התהליך כמהנה, שכן עצם התרחשותו מעוררת בהם הרגשת ביטחון שמנגנוני ההסתגלות שלהם עשויים לפעול כהלכה בעת הצורך.

References

- Brown, Roger
1968 *Words and Things*. New York: The Free Press.
- Bruner, Jerome S.
1973 [1964¹] "The Course of Cognitive Growth", in *Beyond the Information Given—Studies in the Psychology of Knowing*. New York and London: W. W. Norton.
- Eco, Umberto
1976 *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP.
- Fodor, Jerry A.
1975 *The Language of Thought*. Cambridge, Mas.: Harvard UP.
- Köhler, Wolfgang
1969 *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton: Princeton UP.
- Ornstein, Robert 1969
On the Experience of Time. Harmondsworth: Penguin.
- Pears, David
1971 *Wittgenstein*. London: Fontana.
- Pepicello, W. J.
1989 "Ambiguity in Verbal and Visual Riddles" *Humor* 2-3: 207-215.
- Thomson, Philip
1972 *The Grotesque*. London: Methuen.
- Tsur, Reuven
1983 *What is Cognitive Poetics?* Tel Aviv: The Katz Research Institute for Hebrew Literature.
1987 *On Metaphoring*. Jerusalem: Israel Science Publishers.
1989 "Horror Jokes, Black Humor, and Cognitive Poetics" *Humor* 2-3: 243-

255.

1992 *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North Holland.

Wittgenstein, Ludwig

1976 *Philosophical Investigations*.