



أثر لغة جسم الإنسان بتجسيد شخصية البطل في نتاجات عجنون

جاسم رشيد حلو*

Assistant Prof. Dr. Jassim Rasheed Hilu

College of Languages, University of Baghdad, Hebrew Dept.

المستخلص

يتناول هذا البحث دراسة لحركات جسم الانسان وأثرها في تجسيد شخصية البطل في قصص عكنون. إن هدف هذه الدراسة هو لإثبات حقيقة مفادها: بأن حركات جسم الإنسان لها الأثر الكبير في رسم شخصيات القصة بشكل عام، وشخصية البطل بشكل خاص. حيث اثبتت هذه الدراسة بأن حركات أعضاء جسم الإنسان لها أثر بارز وواضح ببناء الشخصيات والأحداث كحالة مترابطة، لأنها تعبر أو تعكس بشكل جلي وغير قابل للجدل عن حالات الأنفعال والفرح والحزن والغضب. وتكون هذه الحركات معبرة عن الوضع النفسي والاجتماعي، وعن الغاية الأساسية المستوحاة من خيال الكاتب. وكذلك تتعكس على اختيار الأسماء والأماكن في القصة، كلها دلالات يهدف القاص الى إيصالها بأسلوب مقبول الى القارئ. الكاتب يجسد أختياره لوصف حركات الجسم أو أسماء لشخصيات في القصة كأن تكون أسماء توراتية أو أسماء حديثة، ويربط بين حركات الجسم وتلك العناصر المذكورة في بودقة واحدة تتم صياغتها بشكل مقبول. لذلك فإن لغة جسم الإنسان إنما هي إنعكاس لأفكار وأحداث للكاتب، والتي يتم التوصل اليها من خلال تجسيد حركات اليد والأرجل وبقية أعضاء الجسم. هذا الأسلوب يمثل مرحلة متطورة في طريقة كتابة القصة، وكيفية فهم الموضوع المراد إيصاله الى القارئ. وتعتبر لغة الجسد إحدى الأقسام المهمة للسيمائية الحديثة في البناء الأدبي، وهو علم الإشارة الذي يشهد تطوراً واضحاً في الدراسات الأدبية والأسلوبية، وحتى في المجال الترجمي. لذلك أختارنا هذا الموضوع لأثبات الفرضية: بأن لحركات جسم الإنسان الأثر الكبير في كتابة القصة، وقد أعتد هذا البحث على دراسة تحليلية نقدية لنماذج من قصص عكنون التي تحقق هدف البحث.

الكلمات المفتاحية: لغة الجسد، شخصية، بطل، عكنون، قصص، تجسيد.

השפעתה של שפת הגוף בעיצוב דמות הגיבור ביצירותיו של עגנון.

מאת: עוזר לפרופ': ג'אסם רשיד חלו

הקדמה:

העיון הזה מתעניין בנושא שפת הגוף והשפעתה בעיצוב דמות גיבוריו של עגנון. בעבודה הזאת, דברתי על השתמשותו של עגנון בשפת הגוף כאמצע חשוב לבאר דמותו של הגיבור ביצירותיו של עגנון: רומנים או סיפורים. הנושא זה היה כל כך חשוב לחקור בו. על כן השתמשתי בכמה מהיצירות החשובות של הסופר הזה. תכנית המחקר הייתה סובבת על כמה צירים חשובים: **קמיצת השפתיים והבעת הפנים, העיניים וגילוייהן, תנועת הידיים ותנועת הרגליים ושאר איברי הגוף.**

הצירים האלה היו אמצע חשוב לשכנע את הקורא של עגנון. במחקר הזה השתמשתי במקורות עבריים רבים שדברו על עגנון ויצירותיו. גם כן היו שם מקורות לועזיים כדי שהמחקר הזה יהיה מועיל לכל הקוראים.

חשיבות המחקר: חשיבות המחקר נובעת מעצם העיסוק בהשפעת שפת גוף האדם בעיצוב דמות הגיבור בסיפוריו של עגנון, כדי שתהיה אמצע חשוב לשכנע את הקורא. וגם כן להבחין את יכולתו הספרותית של עגנון דרך היצירות שלו.

מטרות המחקר:

1. לדון בנושא שפת הגוף, ואיך המחקר עגנון נשען עליה להבהיר אופן דמויות סיפוריו.
2. לשפוך את האור על רוב יצירותיו של עגנון.
3. ידיעת עולמם הפנימי של גיבורי עגנון, דרך הקשר שבין התנועה החיצונית לבין ההתרחשויות הפנימיות של הגיבור.

שיטת המחקר: שיטת המחקר היא אנליטית, ולרוב היא אנליטית סמיוטית, מפני שאנו מטפלים בניתוח תמונות שגדושות בסמלים ורמזים וכוללות השראות למשוך את הקוראים ולהשתלט על רגשותיהם.

חומר ואובייקט: בעבודת מחקר זו, שפכתי האור על יצירותיו של עגנון, ואיך הוא נצל את התופעה הלשונית (שפת הגוף) להבהיר את אופי דמויותיו, דרך עולמן הפנימי. במחקר זה השתמשתי בכמה מיצירותיו של עגנון. מספר היצירות האלה היה מכסה את עבודת המחקר שלי.

הפרק הראשון: שפת הגוף:

1. הגדרת שפת הגוף: שפת גוף היא מכלול של הבעות פנים, תנועות ותנוחות גופניות, הנעשות בדרך כלל באופן בלתי-מודע ובלתי-רצוני, ומשקפות תחושות ורגשות של האדם (או בעל החיים) העושה אותן. במלים אחרות: "שפת הגוף" היא השפה הראשונית והעיקרית איתה נולדנו. תינוק מגיח לעולם ללא ידיעת שפה אך אינטואיטיבית הוא יודע להתקשר באמצעות תנועות, הבעות פנים וקולות.

בשעה שאנו משוחחים עם משפחתנו, חברים, או עמיתים לעבודה, גופנו משדר רגשות ומחשבות, שמשפיעים יותר מהדיבורים הנאמרות. מודעות ושליטה בשפת הגוף מאפשרים לנו להעביר ולקלוט מסרים בצורה נכונה ומוכנת ולפרש מצבים תקשורתיים מעבר לנאמר. שפת הגוף היא כלי מרכזי בהשגת תקשורת בין-אישית אפקטיבית, בין חברים, בהיכרויות, במשפחה ובסביבת העבודה.⁽¹⁾

2. תחומי השתמשותה של שפת הגוף:

- א. שימוש במסגרת מערכות יחסים אינטימיות, על מנת כמאמץ שכנוע, או לזכות באהדה. דוגמה בולטת לשימוש כזה היא השימוש בבכי מכוון, אשר משמש כמושא להומור על מערכות יחסיהם של הזוגיות.
- ב. שימוש במסגרת ניסיון השפעה על אדם שאינו במערכת יחסים אינטימית, על מנת לשכנעו לקדם אינטרס חברתי מסוים של בעל המניפולציה. באופן שאינו נגזר מהחשיבה הרציונלית.

הדוגמה הבולטת למניפולציה שכזו היא שימוש בשפת גוף על מנת להשפיע על לקוח לשלם עבור מוצר כלשהו, והשימוש על-מנת לעורר רגשי חמלה, שיובילו לתרומה פילנטרופית מסוימת.

ג. שימוש בשפת גוף במסגרת רטוריקה מול המון, בידי מנהלי-אירועים, מרצים, קריינים, ובעלי מקצוע אחרים אשר מופיעים מול המון. השימוש העיקרי במקרה זה נועד להגביר את העניין של ההמון, אך מקובלים גם שימושים שמטרתם לעורר רגשות מסוימים. השימוש הזה נעשה על ידי נואמים מדינאים, העושים שימוש בשפת גוף על-מנת להטמיע את רעיונותיהם בקהל.

ד. שפת גוף במסגרת פרסום, אשר נועד ליצור זהות רגשית של קהל הפרסום עם מוטיב מסוים. דוגמה בולטת לשימוש כזה הנא שפת-גוף מינית באופן מכוון, על מנת ליצור משמעות מינית בלתי-מודעת למוצר הנמכר.

ה. שימוש כחלק ממשחק במסגרת של מופע כלשהו, על מנת לחקות באופן מדויק את התנהגות הדמות המגולמת.⁽²⁾

3. שפת גוף בספרות: יש לציין ששפת הגוף נשתמשה בצורה שגורה בתחום הספרות. רוב הסופרים משתמשים במשמעות תנועות איברי הגוף לגילוי עולמן הפנימי של הדמויות, דרך עמידת הגוף, החזקת הידיים, הרגליים והראש, וכן מבט העיניים, והם המאפשרים לנו להכיר מקרוב את תהומות נפשו של האדם שנזכר ביצירה.⁽³⁾

הפרק השני: עגנון: קורות חייו, יצירותיו וסגנונו הספרותי:

1. קורות חייו ויצירותיו:

הוא **שמואל יוסף עגנון** שנולד בעיירה בוצ'אץ שבגליציה המזרחית בתשעה באב שנת 1888, ונפטר ברחובות 1970. אביו, ר' שלום מרדכי הלוי, היה ממשפחת טשטשקס, מוסמך לרבנות, בקי בספרי הפילוסופיה הישראלית. עגנון למד בחדר. אביו הדריכו בקריאת ספרי-מחקר, הדין קבע לו עתים ללימוד הגמרא. בגיל רך התחיל עגנון לכתוב. בן תשע היה, כשחרז חרוזים קלים בעברית וגם חיבר רק באידיש. הוא עלה פלסטינה ב-1928. התחילה עבודתו הספרותית בסיפור "עגונות".⁽⁴⁾

עגנון כתב הרבה יצירות, נזכר כמה מהן: הנובלה "והיה העקוב למישור" 1912. קובץ הסיפורים "על כפות המנעול" 1923. הרומן "הכנסת כלה" 1931. הרומן "סיפור פשוט" 1935. הרומן "אורח נטה ללון" 1938. הרומן "תמול שלשום" 1945. קובץ הסיפורים "סמול ונראה" 1950. הרומן "שירה" 1971. קובץ הסיפורים "עיר ומלוה" 1973. קובץ הסיפורים "עד הנה" 1975 שמכיל הנובלות: עד הנה, עם כניסת היום, תהילה, המלבוש.⁽⁵⁾

2. סגנונו הספרותי של עגנון והתייחסותו לדמויותיו:

תחילתו הייתה בשבועון "המצפה" כשפרסם שיר בשם "גיבור קטן" בשנת 1904. בימים ההם התקרב לאגודה הציונית שבעיירתו והיה פעיל בה, ונפגש בעסקן הציוני אלעזר רוקח בבוצ'אץ שבא לעשות נפשות לציונות, היה עגנון מעוזריו ועבד בעתון שישד בשם "דער אידישער וועקער" (המעורר היהודי). אחר כך עזב את בית אביו ויצא דרך לבובינה ל(ארץ-ישראל).⁽⁶⁾ כאמור, התחילה עבודתו הספרותית ב "עגונות", אך מיד אחרי סיפור זה באו סיפורים אחרים שהתענינו בנושאים שונים. וסיפורי עגנון כתובים בנוסח ספרי היראים וספרי החסידים, הכוללים דברי מוסר ותוכחות, משלים ומעשיות, שיחות חסידים וסיפוריהם על הנסים והנפלאות שעשו "צדיקים". לשונם של הספרים הללו אפשר להגדירה בשם לשון עממית, ספרותית-תורנית "והיה העקוב למישור".⁽⁷⁾ גם כן עגנון כתב אפופיה פולקלוריסטית: "הכנסת כלה" הייתה היצירה האופיינית ביותר בשביל עגנון. גם כן הוא כתב האגדה המדרשית "בלבב ימים", אגדה זו מספרת על עלייתם של החסידים הראשונים. ובה יסודי הגלות ומידות טובות, שכונת ישראל וגאולת ישראל, הללו התגשמו ביצירה הזאת, ועגנון

השקיע סימבוליקה מרובה ביצירה הזאת. סיפורי האהבה משמשת אחד הנושאים המרכזיים בסיפורי עגנון: "עגונות", "בדמי ימיה", "שבועת אמונים" ו "הרופא וגרושתו". היצירה הריאליסטית, המשפחתית ביסודה "ספור פשוט" הרומן הזה מתחילתו ועד סופו שורר בו הלך-רוח עגנוני: תמים-ילדותו כביכול, מהורהר ותהוי. רומן זה מצטיין בבנינו המשוכלל, בריכוז העלילה, בשפע ציורים מהווי מנומר: חסידי-משכילי, ציוני-סוציאליסטי. הרומן הסטירי "תמול שלשום" ובו עגנון מכנה את ימי העלייה השנייה בשם "תמול שלשום", מפני שהמעשים מני אז נשתמרו יפה בזיכרונו, כאילו התחוללו "תמול שלשום".⁽⁸⁾

בשנת 1966 הוכרז עגנון כחתן פרס נובל לספרות, לאחר שגרשום שוקן יזם את תרגום הנובלה "והיה העקוב למישור" ויצירות אחרות לשוודית ולשפות אחרות בשנת 1963.⁽⁹⁾ הנוסח הוא יצירת הכלל, נחלת הרבים, ואילו הסגנון, גם המותקן במתכונת של נוסח מסוים, עצמי הוא. זהו סגנון אימפרסיוניסטי, המשרה על הקורא מרוחם של העניינים, מאווירתם, מיסודם המטפיסי כביכול. סגנונו של עגנון נאחז במראות ובציורים, אך נחפז הוא אל הצלילים והקולות, ותמיד פועם בו ריתמוס של איזה ניגון חסידי-מסתורי. תיאוריו קצרים, אך מרובים הצלילים הבוקעים מדבריו, צלילים מקסימים, לואטים לנפש היפה. מוסיקליות ענוגה-נוגה, מוסיקליות זו שובה את הלבבות של הקוראים, אפילו אם הם מתקשים בלשון הארכאיים של עגנון. הוא התיך את המוצק שבעברית מנלאית, ויצר סגנון זורם מלטף ונעים.⁽¹⁰⁾

בסיפורו "עגונות", פתח עגנון את עבודתו הספרותית במולדת, ומיד יצאו לו מוניטין כאמן מקורי, בעל דרגה משלו. בסיפור הזה לפנינו דמויות ענוגות-עמוקות, אגדיות. בעגונות יש דמויות מופלאות, והעיקר, אהבה יהודית מקודשת בקדושה דתית ומעודנת בהשראת מלאכת-הקודש של סופר גדול. בסיפור "עגונות" יש פתיחה, שהיא כולה על דרך המדרש והאגדה בדבר הקדוש-ברוך-הוא לעמו. ואילו המשכו-בעית האהבה הנזכרת, בעית הקנאה והעגינות הנפשית, בעית קנאתה של אישה באישה.

הנובלה "והיה העקוב למישור" העלילה שבסיפור ריאליסטית מאוד, צומחת ועולה מקרקע המציאות העכורה, משתלשלת בהדרגתיות מרובה ומרימה את החוטא האומלל מאשפות הזוהמה, אלא שיד ההשגחה העליונה כאן בכל המעשים והמחשבות, והסיפור הוא יהודי-מוסרי, חסידי יראי לכל פרטיו. בנובלה הזו נאבק עגנון במעגל האמנותי, הצנוע כביכול, המיועד לעיצוב דמות הגיבור הפאסיבי, מנשה חיים, ודווקא משום כך מפליאה אותנו ההכרה, שכמעט אין למצוא בסיפוריו המאוחרים נושא אמנותי. עם הנובלה הזאת, נכנס עגנון לטרקלין של הספרות העברית עם כל סגולותיו הבלתי שכיחות וכל סממני יצירותיו האפיות עמו. ומיד הוא משאיר מאחוריו כל מה שנראה היה עד כה כהישג עילאי בעולם הסיפור העברי, אשר לאחדות האפית והשלמות האמנותית עולה הסיפור "והיה העקוב למישור" אפילו על כל מה שכתב עגנון.⁽¹²⁾

היצירה האופיינית ביותר בשביל עגנון היא הרומן "הכנסת כלה". זוהי אפופיה פולקלוריסטית גדולה של יהדות גליציה במחצית הראשונה של המאה ה-18. כאפיקן מעלה עגנון על ריעותיו תיאורי-הווי, קלסטר-פני-גיבורים והשתלשלותם של מעשים ואירועים ומשרטט במכחול נאמן את דמותו של קיבוץ יהודי גדול על שכבותיו השונות. ומאידך, כבעל-אגדה ממזגו ומקצועו, משקיע עגנון את מעשי ידיו, פרי הסתכלותו הריאליסטית וכשרונו האפי. אפילו אל עולם האפוס העממי חוזר עגנון, כשהוא רוקם לנגד עינינו את היריעה האפית היקרה "הכנסת כלה". ברומן הזה עגנון מצייר דמויות אינדיבידואליות, והן המייצגות את חוקיות חיי היהודים בתקופה שלמעלה.⁽¹³⁾

"בדמי ימיה", זהו סיפור אגדי, המבוסס על האמונה, שהאהבה היא גורל, גזירה מן השמים, ואם איננה מתגשמת משום-מה, הרי היא עובדת בירושה לדור הבא וכופה עליו את רצונה. הנה האם האומללה שנכנעה להוריה ולא נישאה לאהוב-נפשה, פתח בדמי ימיה, אך את

אהבתה הנחילה לבתה. סיפור זה רוב פרקיו כתובים בלשון המקרא, וצעף רומנטי פרוש עליו, הוד קדומים. הנעימה אלגית היא, הצלילים רכים, עדינים, קלים, אך מאהילים, כדרך הסיפור המקראי, על נושא דרמטי סוער, על הטרגדיה של התנגשות האהבה עם חשבון החיים.⁽¹⁴⁾

הרומן "ספור פשוט", זהו רומן משפחתי, ריאליסטי ביסודו, אלא שעטוי הוא מעטה אגדי. מתחילתו ועד סופו שורר בו הלך-רוח עגנוני. הגיבור הראשי הוא הירשלי, ולו שני החשבונות הללו: חשבון האושר הנפשי, האהבה העזה והעיוורת שתקפה אותו בסערה, וחשבון הנוחיות ומעמדו בחברה, האושר השקט, ההסתגלות לדרישות הורים. רומן זה מצטיין בבנינו המשוכלל, בריכוז העלילה, בשפע ציורים מהווי מנומר: חסידי-משכיל, ציוני-סוציאליסטי, מהווי של שלהי המאה ה-19 בעיירה שיבוש לפני חורבנה, ההרצאה-טיפוסית-עגנונית: אפית-אידילית, מחפה על סערות הנפש ועל טרגדיות החיים.⁽¹⁵⁾

הרומן הגדול של עגנון "אורח נטה ללון", אינו אלא קינה ארוכה, חרישית ונוקבת, על עירות ישראל שבגליציה שנחרבו בימי מלחמת-העולם הראשונה. הרומן הזה הוא פגישת המספר עם עיר מולדתו בשיממונה ובשקיעתה אחרי מלחמת-העולם הראשונה. אבל אותו שקט שבקטעי הסיפור העגנוני, שהוא בתהומו הקורילקט לפשטות הפרובלמטית של דמויותיו, מתיחות פנימית כפולה זו, הם והם בלבד מאפשרים מיצוי וגיבוש אמתי, טוטלי של החברה היהודית.⁽¹⁶⁾

ברומנו הסטירי של עגנון "תמול שלשום", הוא מכנה את ימי העלייה השנייה בשם "תמול שלשום", מפני שהמעשים מני אז נשתמרו יפה בזיכרונו, כאילו התחוללו תמול-שלשום, זה לא כבר. הרומן מעלה, איפוא, זיכרונות מהעבר הקרוב ושופע פרטי-פרטים בנוסח האפיקה המספרת ומתארת את הדברים, וביסודו הוא ריאליסטי-כרוניקלי. בדמותו של יצחק קומר הועמדה הדרמה של הדור על מאבק אינסטינקטים, על הקרע שבכוחות נפשיים ראשוניים תת-הכרתיים, המושכים את האדם לתחומים שונים וגורמים לו עינויים של התרוצצות בלב ובחיים.⁽¹⁷⁾

הפרק השלישי: השפעתה של שפת הגוף בעיצוב גיבורי עגנון:

פתיחה: העלילה העיקרית בסיפורי עגנון אינה מתרחשת בדרך כלל על פני השטח, אלא מופנמת לתוך נשמותיהן של הדמויות. המאבק שהגיבור מנהל בעולם מתרחש בעיקרו בו עצמו, ויש שהמאבק אינו מורגש כלל על-ידי אלה שהגיבור לכאורה נלחם בהם. גיבורי עגנון אינם חותרים למטרתם בלי להתחשב בסביבתם.

הדעות המקובלות של הסביבה מופנמות כאן לתוך עולמו הפנימי של הגיבור, והמאבק בין שתי המגמות, זו של שאיפת הגיבור וזו של העולם שמחוצה לו, מתרחש בתוך נפש הגיבור פנימה. עובדה זו עלולה לעורר רושם, כאילו גיבורי עגנון אינם פועלים כלל. רושם זה נתמך על-ידי שתי עובדות נוספות. מצד אחד הפועלות המתוארות אצל עגנון הן לרוב טריוויאליות, וחסרות לכאורה כל חשיבות של ממש, ומצד אחר, לא תמיד מתקשרות הן כדי עלילה שלמה בעלת אחדות משמעותית.⁽¹⁸⁾

אף-על-פי-כן מבקשים אנו לטעון, כי רבות מפועלות טריוויאליות אלו זוכות לתפקיד חשוב בגילוי רקמתה של העלילה הפנימית. אמנם אין עגנון מרבה לציין בביטויים מפורשים את הרגשות המפעמים בדמויותיו, אף אין הוא משתמש תמיד באמצעים הסימבוליסטים הקיצוניים, ששימשו אותו למשל ב "אדונית ורוכל", כדי לרמוז בעזרת הפועלות החיצוניות לתחומים רחבים ומקיפים הרבה יותר ולהתרחשויות פנימיות עמוקות יותר. אף-על-פי-כן יוכל הקורא לחוש ברוב סיפורי עגנון, כי רבים מן המעשים קשורים בשורשיהם אל רבדים תרבותיים ואל שכבות רגשיות המסתתרות מאחוריהן.⁽¹⁹⁾

אופן-עמידתה של דמות או אופן-ישיבתה מתפרש בתרבות המערבית בדרך אחידה, פחות

או יותר, ומצבי העמידה או הישיבה נקשרים אל מצבים נפשיים ידועים. די לנו אפילו במקום אחד, בו אנו מוצאים בבירור שעגנון ידע קשר זה שבין התנועה החיצונית להתרחשות הפנימית, כדי שנוכל לומר כי אף במקרים שבהם אין הדבר מפורש, אך מסתבר על-פי ההיגיון ועל-פי המקובל בתרבות שלנו, מקופלים בתיאורים כאלה רבדי-משמעויות נוסף לתוכנם החיצוני הוויזואלי.⁽²⁰⁾

למשל ברומנו של עגנון "תמול שלשום" הגיבור יצחק קומר העומד לצאת מלפני הגיבורה סוניה, מדמה עצמה לאדם ומבטיחה למלא מקומה של פועה הופשטיין בגן-הילדים מסופר: **"אחר שהלך כמה פסיעות עמד פתאום, כאדם שאבדה לו אבדה וצריך לבקשה. צמצם את עיניו ונתכווץ חוטמו. וכווץ זה שבחוטמו כך נתכווץ לבו."**⁽²¹⁾

פה ההשוואה בין התנועה החיצונית לבין התנועה הרגשית הפנימית ברורה כאן לחלוטין, אף-על-פי שגם כיווץ הלב הוא למעשה מטאפורה, אלא היא שגורה כל-כך שהיא משמשת אותנו כביטוי חד-משמעי. מה שברור כאן ללא ספק, שהמחבר רואה קשר בין שני האספקטים, ואף כאשר הדבר אינו מפורש אפשר להניח תוך זהירות את הקשר הזה. מטעם זה רצוי, שכל מקרה ייבדק לגופו בהשוואה אל הקונטקסט השלם.

בדבר הזה צריך לומר כי ברוב יצירותיו של עגנון, ידיעת העצם נקנית בשתי דרכים: מבחוץ ומבפנים. מבחינה זו יש לומר, כי עגנון האמן נזדקק לנוסח החסידי, כדי שלא להצטמצם בתיאור החיצוניות של הדברים, כדי שהעולם החסידי יתגלה לקורא מבפנים, והוא ינשום בו אור, יסתפג ברוחו.⁽²²⁾

אני חלקתי את נושא השפעת שפת הגוף על עיצוב הדמות לכמה סעיפים:

פרק משנה הראשון: קמיצת השפתיים והבעת הפנים: עגנון חש בתפקידו המרכזי של הפה בתיאורים של רבדים פנימיים, ואפילו של רבדים תת-תודעתיים. דומה שכדאי לפחות דברינו בדוגמה המראה, כי דעתנו בעניין סומכת בעצם על תפיסתו של המחבר, כפי שהיא מתגלה בדבריו. למשל ברומנו "ספור פשוט" אנו מוצאים את הגיבורה צירל לוקחת דברים עם בנה הירשל בעניין נישואיו.

בתגובה לדבריו הבוטים של הירשל: **"קמיצה צירל את פיה ואמרה יפה אמרת. ברם מקולה לא היה נכר שאמירתו יפה בעיניה. מיד שנתה את קולה וגנחה מעין פתיחה לדבור ואמרה..."**⁽²³⁾ מבקשים אנו להראות כאן, שהמחבר רואה בתופעות גופניות פשוטות משמעות מעבר למשמעותן העצמית, ולא עוד אלא שאותה משמעות היא מקובלת ונובעת מהרגלי תרבות הידועים לכול. דבר זה מתגלה בקטע שהבאנו לגבי קולה של צירל. המחבר מגלה לנו, שאין זהות בין תוכן דבריה של הגיבורה לבין המשמעות הגלומה באופן ההבעה של אותו קול, הקול מצטרף כאן לתנועות, המתארות אף הן את מבוכתה הפנימית של צירל.⁽²⁴⁾ מבוכה זו מתגלה אף בקמיצת-הפה. כרגיל מוצאים אצל עגנון דיבור או שתיקה בלי שום תיאור של תנועות-שפתיים. והנה בקטע לשעבר מלווה קמיצת-הפה את הדיבור הסתמי "יפה אמרת", שאינו חופף כלל את המחשבה האמתית. אפילו צירל האשה הקשה והמעשית אינה מעיזה לומר להירשל במישרין כל מה שיש בלבה, כי הירשל הוא בן דור אחר ולא הכול אפשר לומר לו בפניו, ועל כן היא מסתפקת בנעימה, שהיא כנראה אירונית. דבריה של צירל אינם נאמרים בפה מלא אלא בפה קמוץ. זאת ועוד: אף התנועות האחרות, המלוות את השיחה, מגלות את המתרחש בתוכה.⁽²⁵⁾ ובאותו קטע: **"אחרי דיבורה עם הירשל צירל ממשמשת והולכת!"**⁽²⁶⁾

היא כאילו מגששת באפלה בבואה לדבר עם בנה, וכדאי לזכור שהיא סגרה במו ידיה את דלת המרתף ויצרה את האפלה המוחשית הפיסית. מתברר כאן, שמצבה הפנימי מתואר בעקיפין. פעולותיה החיצוניות הן המסגרות אותה, והקורא המשכיל יבין. קימוץ-הפה מעשה אופייני הוא לצירל. בקטע הבא נזכר הירשל בסיפור מעשה, בו נתפס חתן על-ידי הכלה והוא קידשה, אף-על-פי שלא נתכוון אלא לצחוק. הרהוריו של הירשל

ניכרים כנראה יפה בהבעת פניו.

מצחו נתמלא קמטים, וצירל הרואה הכל הרגישה בדבר: **"נסתכלה צירל בבנה והחליקה את מצחה, אבל הוא לא נרמז מרמיזותיה ולא פשט את קמטיו. עקשנות יתרה היתה בו באותה שעה. קמצה צירל את שפתה העליונה וחייכה לעצמה כמי שאומר אם כך נוח לך יהא כך"**.⁽²⁷⁾ יש דמיון רב בין המצבים, שבהם מצאנו את צירל מקמצת את פיה. אף כאן היא נתונה במבוכה. אין היא יכולה לומר לו להירשל מה שהיא רוצה לומר שמא יתגלה למסובין, ואולי יתפרש על-ידם עניין הקמטים במצחו של הירשל כהתנגדות לאירוסין. הוויתור של צירל בא כאן מחוסר-אונים, וחוסר-האונים גורם למבוכה, ומרוב מבוכה היא מקמצת שפתה, אישיותה החזקה של צירל אינה יכולה לעמוד בויתור על תגובה, פטור בלא-כלום. מה היא עושה? היא נותנת פורקן למתח הפנימי בקמיצת-הפה.⁽²⁸⁾

ואולם לא תמיד זהו פירושה של תנועת-השפתיים. הנה למשל, ברומנו של עגנון "שירה" מסופר על אשתו של ד"ר הרבסט **"כיווצה הנריאטה את שפתיה וצייצה"**⁽²⁹⁾ ואולם לא הרי כיווץ-שפתיים כקיווץ שפתיים. הנריאטה כאן תמהה על בעלה שאינו שמח לשם שרה שהיא מציעה לבתם (נראה שהשם שרה מזכיר לו את שירה, ששמה הוא חילוף של שרה). הנריאטה, שאינה מתלהבת מן השמות המודרניים, נותנת ביטוי ליחסה לאותם שמות בעזרת הומור, ומצרפת לו את כיווץ השפתיים, שהוא חיקוי למעשיהן של אותן אימהות צעירות המפטטות עם התינוקות שלהן. אין הכיווץ מתאר כאן רבדים נפשיים של הנריאטה, אלא רק מחקה את מעשיהן של האחרים.

דומה לזה מעט המשמעות של פעולת הפה אצל האחות הזקנה המטפלת בהנריאטה, אשת מנפרד הרבסט. אישה זו מתבדחת תדיר, ובשעה שהנריאטה מבקשת להראות את התינוקת לבעלה מסופר: **"סלסלה הזקנה שפתיה ואמרה בנעימה, אני במקומה לא הייתי ממהרת כל כך, אלא הייתי נותנת לו לבקש הרבה..."**⁽³⁰⁾ אדם מסלסל בקולו ולא בשפתיו. סלסול פירושו לעשות דבר העשוי גלים-גלים, העושה כן בשפתיו משתדל בדרך כלל להתחנח ולצחוק. אותה זקנה אף בדבריה האחרים משתדלת להיות טובת-סבר ומלאת הומור דק, דבר הבולט במיוחד במשפט לשעבר. מן העובדה שסלסול השפתיים בנעימה ניתן ללמוד, שכיווץ השפתיים אצל הנריאטה הוא כסלסול השפתיים אצל הזקנה, וקרוב להיות מין קו המגלה נופך מעולמה הפנימי, או מכל מקום הרגל קבוע המאפיין את התנהגותה.⁽³¹⁾

דבר חשוב בסגנונו של עגנון שהוא: איך הוא התייחס לדמותו. רצינו לומר, שתרבות-הנפש היא מרכז יצירתו, ולא החומר הגשמי, המציאות המעשית, ההווי החילוני. אמנם עגנון האפיקן נמשך אחרי צורות-החיים ממשיות, אחרי דיוקנאות ועלילות ומעשים, אך יד עגנון הננה לראות ללבב תדיר על העליונה, וחשיבות מיוחדת נודעת ליצירתו, המעצבת את דמות גיבורו, דרך ההתייחסות לעולמה הפנימית של הדמות הזו. גיבורי עגנון לעולם אינם דברנים. אפשר אפילו ששתיקתם היא ביטויים האמתי והנאמן ביותר, על כן המחבר נשען על שפת גופה של הדמות להבעת מחשבותיו ברוב סיפוריו.⁽³²⁾

האישים בסיפורי עגנון צומחים ועולים לעניינו לא לפי איזה רצון הכופה עליהם את דרך גידולם מבחוץ. רוב דמויותיו של עגנון מתפתחות לפי חוקיותן האימננטית. ומשום שעגנון מפעיל את גיבורי עולמו על פי האמת הטמונה בהם, כי עגנון מתייחס מתוך רצונם הפנימי של גיבוריו. על כן הוא התמקד בשפת הגוף כדי שתהייה אמצע מועיל להבעת עולמן הפנימי והאמתי של דמויותיו.⁽³³⁾

לעיתים מציינת צורת הפה, או תנועה הנעשית בשפתיים, תכונה קבועה של הדמות-ממש קו באופה. כששירה מספרת כיצד סירבה להזמנת רכיבה של מי שהיה לאחר-מכן בעלה, היא מתארת את תשובתו: **"צייץ בשפתיו ואמר תשובה ניצחת השיבות לי יפה יפה"**.⁽³⁴⁾ אולם מתוך דבריה של שירה, ומתוך ההדגשה היתרה על-ידי החזרה של המלה "יפה"

נראה, שבאמת אין דבריה נראים לוי, אך גאוותו אינה מניחה לו להודות בדבר. תשובות מעין אלו אנו מוצאים אצל בני-אדם, הבוטחים בעצמם בטחון מוחלט, כאשר לפעמים מזדמנות להם שיחה שבה ידם על התחוננה. ה "יפה" הכפול שבדברי אדם זה פירושו כאילו אמר: "עוד נראה מי יצחק בסופו של דבר".

עניין זה של גישה חצופה לזולת אנו מוצאים אצל עגנון לעיתים קרובות, בתיאור גיבורים בשעת עישון או בשעת הצתת סיגריה. כל נתפסים בסיפור "שירה" החיילים האנגלים הנכרים במקטרתיהם, והדבר כאילו נותן ביטוי ליחסים אל תושבי הארצות בהן הם יושבים. ואולם כך נתפסים גם אותם הקיינים עלובים, המחקים את הצבא הכובש: "אמר וולטרמד להרבסט, רואה אתה, כל פנים מגולחים וכל פה טוען מקטרת, וכולם חתוך דבורם מזווית הפה ולחוץ. ממש כאנגלים מלידה!"⁽³⁵⁾

חיתוך הדיבור מזווית הפה ולחוץ ידוע לנו כסינון דרך הפה, והרי זה דיבורם האופייני לא רק של האנגלים, אלא של כל אותם בעלי גאוה, הרואים טובה גדולה בנכונותם להחליף דברים עם הזולת.⁽³⁶⁾

בסיפור הבא של עגנון "פנים אחרות" אנו מוצאים את שפת הגוף של הדמויות, וביחוד תוך תנועת השפתים והפה: "פיה רעד. הקמט החדש שבשפתה העליונה סמוך לימין חילחל מאליו. החליקתו בלשונה והרהרה בלבה אלי בשמים כמה עצוב הוא."⁽³⁷⁾ תנועת השפתיים של הגיבורה הייתה תגובה לדבר מה, הדבר הזה שהזיז את כל גופה. אך תנועת השפתיים משקיפה את מצבה הפנימי. התנועה הזו מלווה במבוכה, המבוכה שישלם את הצורה העגומה של הגיבורה.

קרוב מאוד לקימוץ השפתיים של צירל (בספור פשוט), הוא מה שמסופר על מנפרד הרבסט ב(שירה) אחר שנתברר לוי, כי שירה הייתה פעם נשואה. הדבר הפתיע אותו, והוא נכשל בשאלתו: "מה היה סבור עלי? ש..שבתולה אני.. כינס הרבסט שפתיו לתוך פיו והשיא שפה על גבי חברתה!"⁽³⁸⁾

דבריה של שירה הביאוהו במבוכה, ועתה אינו מעיז יותר לפצות פיו. דבריה הסתמיים של שירה על הבתים החדשים ועל שקיעת החמה לא הרגיעוהו. אולי הוא חושש מתגובות בוטות נוספות של שירה, ועל כן אינו מעיז לומר דבר. מרגיש הוא, כי ההבדל בינו לבינה גדול הוא כדי לגשר עליו. הדיבור אינו בונה גשרים אלא הורסם. תנועת הפה מתארת את הניסיון העקשני להינצל מהריסה זו.

לפעמים עגנון משתמש בתכונות איברי הגוף, וביחוד הפנים שלו, כדי שיהיו כאמצע לתיאור המצב הנפשי או החברתי של הגיבור. עגנון מתמקד באופן הפנים ברוב יצירותיו האגדיות. למשל בנובלה "והיה העקוב למישור": "קולו נאה מכל הקולות, כקול ששמעו על הים, ופניו מאירות משמחה, והוא גבוה משהיה ומנעלים על רגליו. הוא סמל העידוד והתקומה לגאולה. ייסורי הגלות ומידות הטובות. שכינת ישראל וגאולת ישראל יהיו כאשר הוא מאיר את פניו!"⁽³⁹⁾

גאולת ישראל תהיה על-ידי הפנים של הגיבור. עגנון משתמש בהגזמה כאשר הוא מתאר את דמות גיבורו, אולם הנובלה הזאת הביאה את הספרות העברית אל תחומי החסידות לגלות בה מעינות האגדה. הדבר החשוב הוא, עגנון מתאר את הדמויות שביצירותיו בכל פרטיהן, והדבר הזה מכסה את רוב היצירות האלה. המטרה מכל אלה: הקורא יכול לדעת אופי דמות הגיבור שביצירה דרך תכונות הדמות או באמצעות תנועות איברי הגוף שלה.

דבר אחר חשוב, שהוא: עגנון מתייחס לפנים והשפתיים כאילו הם תרגום למסתורי הנפש. אנו רואים זה בנובלה "תהילה" כאשר המחבר מתייחס לגיבורה: "כשנכנסתי ראיתי שנעשה בה שינוי כל הימים היו פנים מאירים.. וכשאמרה מוכנת אני האירו פניה במאור ברכה וצחוק מתוק עיטר את שפתיה!"⁽⁴⁰⁾

אנו רואים כי אופן הפנים והשפתיים מפרשים את רחשי הלב. לפעמים יש דברים שקשה

לנו להתייחס להם דרך הדיבור, אך הדבר יהיה שונה כאשר אנו מתייחסים לדברים האלה דרך הבעת הפנים או קמיצת השפתיים. עגנון השתמש במחוות איברי הגוף של גיבוריו כדי שיהיו אמצע חשוב מאוד לשלוח את המסרים שמטרתם הראשית היא: שכנע את הקורא במחשבות המחבר.

פרק משנה השני: העיניים וגילוייהן:

חשיבותה של העיניים וגילוייה גדולה מאד, וביחוד בשאלת הבעת הריגוש של האדם. שפת העיניים שפה מיוחדת בניגוד לשאר איברי הגוף. רוב המבקרים והפילוסופיים מרבים לחקר בשאלת סודות העין. על כן אנו מעדיפים לחקר בשאלת תנועת העיניים בסעיף נפרד משאר איברי הפנים.

אנדרה פרמיג'יה אומר: "שכל הפנים הם פעורים ומבטאים אימה, זעם ויגון"⁽⁴¹⁾ מאז ומתמיד נתפסו העיניים כארובות הנפש. למעשה, הרי הן מרכז של כל הבעת-פנים אנושית. עניין זה מפותח יותר אצל רנה ברגר, שלדבריו: "העיניים בעוזבן מקומן האנאטומי מסתדרות ולובשות צורה על-פי מה שעליהן לייצג ולסמל. עיניים בצורת דמעה אצל האם ניגרות כמו נוזל לאורך הגולגולת, העיניים המבותרות של הלוחם פקוחות לרווחה, על אף הראש הכרות ועל אף הגוף המבותר כאילו מעבר למוות עדיין מתעקשת בהן עצמן חמת המאבק והזעם של חוסר האונים..."⁽⁴²⁾

מובן שמדובר כאן באקספרסיוניזם קיצוני ומדהים של פיקאסו, אך ברוב שדווקא העיניים רב כוחן לתת ביטוי למתרחש בתוככי הנפש, כך מסופר ב"אבא גוריו" של באלזאק על ווטרין, ש"בעלי חוב שלו טוב היה להם המות מאי פרעון חובם, כה רב היה המורא שידע להטיל עליהם, על אף ארשתו טובת הלב, על ידי מבט מסוים, נוקב ומלא ההחלטיות"⁽⁴³⁾. לא קשה להבין מה השוני בין המבטים הנשקפים בעיניים המתוארות באופן זה. ההבדל הוא בין מבטי החיבה המחממים למבטי האדישות הכבדים.

לא פחות מבלזאק יודע עגנון כוח מבען של העיניים. עם השינוי שחל בגיבורה של הנובלה "והיה העקוב למישור" מנשה חיים, שנעשה קרוב אצל פושטי-היד המרודים ביותר, חל שינוי מקביל אף בחזות עינו. שינוי זה היה מהותי כל-כך, שהוא היה בעוכריו אף כשמכר את כתב-ההמלצה, ורצה בעזרת אותו כסף לחזור לעסקי המסחר: "ויעמוד לפני אחד האהלים אשר בעיר ויאמר לקחת מלים עם הסוחר. בה בשעה צפו דכדוכי נפשו ודלותו מתוך עיניו"⁽⁴⁴⁾. הסוחר סבור היה שלפניו קבצן המבקש פרוטה. כך גילו עינו של מנשה חיים את מהותו האמתית אף לו עצמו, והיו למקור אכזבתו וייאושו.

בנובלה "תהילה" נאמר, כי "אור עיניה חסד ורחמים וקמטי פניה ברכה ושלום"⁽⁴⁵⁾. תכונה דומה משתקפת מעינו של ר' שלמה בסיפור "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו", אלא שבספור זה יש למבטו של רבי שלמה השפעה אף על הנוכחים בדרשתו, עד כי הוא מצליח למנוע בעזרתו את הציבור מלפגוע ברבי משה פנחס: "וכיון שראה ר' משה פנחס שאין מניחים לו לדבר, ולא עוד אלא שהוא עומד במקום הסכנה עיקם את צווארו והתחיל משחיל עצמו מתוך הצבור. ואלמלא עינו הטובות של ר' שלמה היה יוצא בריסוק איברים"⁽⁴⁶⁾.

מבטי העיניים יהיו בעלי משמעויות רבות, מבטים אלה משקיפים את המצב הנפשי של האדם: האהבה, הכעס, השמחה, העצוב... וכו'. לדוגמה: "ועיניה האדומות מבכי ויסורים ותרעומת וכעס תעופינה אל כל עבר ופינה"⁽⁴⁷⁾. וגם "לסוף הציצה בי וסילקה עיניה ממני וחזרה והביטה בי, כאדם שבדק את שלוחו אם ראוי הוא לשליחתו"⁽⁴⁸⁾. וגם כן "אף היא נסתכלה בו והסיעה עיניה ממנו, הסיעה עיניה ממנו ונסתכלה בו. האדימו פניו ונתערפלו עינו ולבו התחיל מקיש"⁽⁴⁹⁾.

תנועת העיניים לא פחות מתנועת שאר האברים, ואולי יותר מהם, מאפשרות לנו להציץ

עד מעמקי הנשמה. אף התיאור החיצוני של העיניים ותנועותיהן מסתיר רבדים פנימיים של משמעויות, שאינם זוכים כלל לתיאור מפורש. פרוזה הכתובה ברבדי משמעות כפולים, המעוררים תמיהה מתמדת אצל הקורא ומביאים אותו לכלל מבוכה בנוגע לתוכן הדברים, היא המאפיינת את כתיבתו של עגנון, והיא סומכת על תיאור תנועות האיברים, וכמובן אף על תיאור תנועות העיניים.⁽⁵⁰⁾

אולם עגנון הריאליסטן והבעל-האגדה, רואה את פגעי המציאות של גיבוריו בעין בוחנת וחודרת, וגם הוא תולה בגורמים ממשיים. עגנון הוא שותף לגיבוריו באמצעות השקט האטי ובפשטות המיוחדת שבחיי גיבוריו. פשטותם של גיבורי עגנון תהומית היא, ומשום כך אין היא אלא פשטות למראית עין בלבד. אבל מציאותם היא מאוד מאוד ממשית. כדי להבין את הטרגדיה של גיבורי עגנון די להבין את העולם הפנימי של הגיבורים האלה, דרך שפת הגוף של גיבוריו של עגנון.⁽⁵¹⁾

מעניין יחסו של עגנון אל משמעות העיניים בסיפור "ידידות". עיקרו של הסיפור מגלה את הניתוק המוחלט בין האדם המודרני לזולתו. ביטוי מוחשי לניתוק זה אנו מוצאים בתיאור קריעת המכתבים שהמספר מקבל, ובתיאור פיזורם של הקרעים לכל רוח. ואולם כתוצאה של הניתוק מן הזולת, מרגע קריעתם של המכתבים, אין הוא מוצא דבר, אף לא את כתובת עצמו. בשלב זה פוגש המספר יד ידן, שפעם נעשה לו חסד על ידו: **"הצאתי וראיתי שהוא סומא משתי עיניו, שכשהנחתיו ויצאתי לחוצה לארץ היו עיניו מאירות ועכשיו עיניו סומות"**.⁽⁵²⁾ שוב אין בני-אדם רואים זה את זה ושוב אין ידידות ביניהם. לא להינמ אומר אותו סומא לבנו **"אדון זה ידיד היה"**⁽⁵³⁾ "היה" בלשון עבר, ועתה שוב אין ידידות ואין ידידים רואים זה את זה, ובוודאי שאין העיניים מאירות לזולת. תקוות הסיפור הוא בדור הצעיר. אותו ילד, שהוא נציג הדור הצעיר, אפשר שהוא יוכל לאחות את הקרעים: **"לסוף פקה את עיניו ונסתכל בי. האירו שתי עיניו הנאות וראיתי את עצמי עומד אצל ביתי"**.⁽⁵⁴⁾

לא כאן המקום למנות ולהסביר את כל התיאורים שתיאר עגנון את העיניים, כדי לגלות את עולמו הפנימי של האדם. בדיקה מלאה של נושא זה תחייב עבודה ממושכת, שיהיה בה כדי לאפשר לקורא להציף אף למעבדת הסגנון של היוצר. הצגת הנושא שלמעלה הייתה על ידי סופר אובייקטיבי, שמתאים בין מציאות הגיבורים "הפשוטים" לבין המציאות "האמתית" של הגויים. ההתפתחות בחיי גיבוריו של עגנון היא תוצאה מנתונים חברתיים-מוסריים של החברה היהודית.⁽⁵⁵⁾

איך אנו יכולים ללמוד את אישיותו של האדם? והתשובה היא: אנו יכולים לעשות זאת דרך סגנון דיבורו, עולמו הפנימי, שפת גופו, מחשבותיו. וכו'. ביצירה הספרותית אנו כקוראים יכולים לדעת פרטי פרטיהן של הדמויות דרך תכונותיהן שיגיעו אלינו באמצעות תנועות איברי הגוף. והרי אנו עומדים לחפש במוטיב חשוב שעוזר לקוראים לדעת עולמו הפנימי של הגיבור ברוב יצירותיו של עגנון.

למשל בסיפורו של עגנון "פנים אחרות", סערת הרגשות בין בני הזוג "טוני ומיכאל" מתבטאת דרך מוטיב העיניים: **"עיניה של טוני מסגירות את הבכי והעצב של בעלה מיכאל. הוא הביט באשתו והזכיר את ימי נישואיהם והחיים האינטימיים היפים. טוני דבקה בידו של מיכאל ועיניה הקיפו את לבו"**.⁽⁵⁶⁾

עגנון משתמש במבט העיניים כדי לדעת עולמו הפנימי של הגיבור. הוא רואה שבמבט העיניים מתגלה תודעת הגיבור באופן בלתי-אמצעי לפני הקוראים. לפעמים הוא משתמש ב flash-back למאורעות שהתרחשו בחיי הגיבורים. על כן שפת העיניים לפעמים מגלה את מסתורי הרוח האנושית.

עגנון מסדיר את תנועות איברי גופו של הגיבור, והעין תהייה הראשונה: **"העיניים רואות והפה קורא והאף מריח את ריח הגיליונות הקדושים"**⁽⁵⁷⁾ על כן אנו רואים את העיניים

בקדימה ולאחריה שאר איברי הגוף. המחבר מתייחס לעיניים ותנועתה כדבר חשוב ואמצע מועיל לשכנע את הקורא בנושאי יצירותיו.

עניין אחר זה של תנועות העיניים, החושפות את תהומות הנפש ומגלות את התפתחותה של התשוקה הסוחבת את האדם אל התהום, נדגים בקטע הבא: "החליקה שירה את חולצתה שעליה והעבירה אגודל על נמש אחד מנמשיה וישבה והביטה בו בדוקטור הרבסט, והביטה בו ארוכות, ועיניה הגדילו יתר מכפי שעורן. וישב לו הרבסט לפני שירה כאיש שרואה שקרוב אידו ואין מציל!"⁽⁵⁸⁾

הן הנמשים, הן יישור החולצה והן ליטוף הנמשים יש להם קונוטציות ארוטיות ברורות, ואולם הרמזים הארוטיים הברורים ביותר מרוכזים במבטה של שירה. מבט זה זוכה לתיאור משולש, המגלה הדרגה והתעצמות, תחילה הביטה בו סתם, אחר כך הביטה בו ארוכות, ולבסוף עיניה הגדילו יותר מכפי שיעורן. גידול העיניים מגדיל את האשנב, שדרכו אנו יכולים להציץ לתהומות נפשה של אישה זו. עגנון מתאר את שירה המביטה בו בהרבסט, ואנו הקוראים רואים על-ידי מבטה שלח לתוך נשמתה מלאת התשוקות, ושתיקתה המלווה את מבטה עוד מגבירה את הרושם, שכל כוחות נפשה מתרכזים באותה תשוקה.⁽⁵⁹⁾

לפעמים מבט העיניים או פתיחתן, יהיו סמל לחזרה לחיים או לשתיקה וחזרה למולדת. להלן כמה דוגמאות לכך: "פתאום נזדעזעו שתי עיניו וישמחו כולם ויאמרו: הנה הוא מתעורר, הנה הוא פוקח עיניו... ופתאום התחיל רץ בכל כחו עד שכשלו רגליו ונפל מלוא קומתו ארצה, ועיניו פקוחות בחוריהן שלופות כלפי עיר"⁽⁶⁰⁾ תפקידה של העין ומבטה חשובה מאוד, וביחוד בשאלת המצב הנפשי של האדם. הרבה מהמבקרים והפסיכולוגים רואים שבאמצעות העיניים הם יכולים לברר במה מרגיש האדם, מבחינת האושר, הצער, הכעס, וכו'.

אף-על-פי שבכל הקטע הזה אין המלה תשוקה מוזכרת אפילו פעם אחת, ברור לחלוטין במה דברים אמורים, והערה כגון: "והוציאה היד רשפים של אש חזקה הבאה מכח שלהבת הדם... עצמה שירה עיניה וחזרה ופתחה אותן והביטה בו. ושוב נמתחה כמין רצועה בין עיניה. ולא רצועה של סקרנות, אלא כאשה שנהפך לבה לאהבה, ומוכנת היא למסור נפשה על אהבתה. הטתה ראשה לצד שמאל והיו עיניה מתגלגלות אצלו ומביטות עליו במשופע, ולא היו מסולקות ממנו אלא כמלוא החוט"⁽⁶¹⁾

הדבר הזה מגלה, כיצד מגיב הרבסט לתשוקתה של שירה. ואולם לשיאו מגיע התיאור, כאשר הרבסט מתרכז שוב במבטה של שירה: עיניים מתגלגלות, המביטות במשופע ואינן מביטות ישר באובייקט אלא תוהות מעט לצדן, הן עיניים מעורפלות מעוצמת התשוקה הפנימית המתגלה בתוכן.

פרק משנה השלישי: תנועת הידיים:

רוב המבקרים רואים ש "תנועות הנפש נחשפות בתנועות הגוף", והתפיסה זו סומכת ההשקפה, שלפיה האדם הוא אחדות אורגאנית של הגוף והנפש. והתפיסה זאת לפי כמה מבקרים, שכל תנועה היא ראשית-כל סימן של חיים, והרי כבר בזה יש יסוד של הבעה. תפיסה זו מאפיינת את תקופת הרנסאנס, והיא קשורה בתפיסת-היסוד הפילוסופית של התקופה. ואולם, האם באמת כל זה אינו אלא עניין לרנסאנס בלבד? האין תמונה כגון "הסקרנים" לדאומיה מהווה מעין מחקר בתנועות-גוף אופייניות, המביעות איזו מהות פנימית שהיא? האין תנועות הידיים של "הקצב" לאותו אמן מלאות הבעה של תוכן פנימי? ולא רק דאומיה, אלא אף תנועות הגוף והידיים מלאות משמעות.⁽⁶²⁾

אפילו קשה להתעלם מחשיבותן ומשמעותן של תנועות הידיים, או בעניין הידיים המונחות זו על גבי זו, קיום המשמעות הסמלית ברור למדי. וגם כן תנועות הגוף הדרמטיות משקפות חוויות נפשיות עזות. ולפי כמה מבקרים הכאב מתגלה בכל שריר ובכל גיד של הגוף.

וביתר קרבה לעניינו, יש שאומרים: "יד ימין המובלת אל הראש היא אמצעי אמנותי לבטא את החולשה ואת הכישלון".⁽⁶³⁾

אם בתחום הציור, שבו דרך ההבעה כרוכה בקשיים טכניים גדולים, קיים אספקט משמעותי ברור כל כך, בספרות שבה קשיים אלה פחותים בהרבה-על אחת כמה וכמה. מכל מקום, כדאי להבחין כאן בין תנועה, שאינה אלא סימן מוסכם בלבד, לבין תנועה שיש לה משמעות סמלית מקיפה יותר. הכל מכירים את תנועת-היד המסמנות שתיקה, בין אם נעשה הדבר באגרוף או באצבע בלבד. אף בתנועות אלו עשויה לבדוק סמליות משמעותית, בתנאי שהן מבטאות אף את הרגש המתלווה. אף כי סימנים אלה אפשר שייעשו מתוך שוויון-נפש גמור, לעתים נעשה הדבר בצורה מודגשת והוא מלווה ריגוש חזק.

אנו רואים אצל עגנון את הדבר הזה, תנועה רגשית כזאת מצאנו אצל קריינדיל טשרני בשעת מסירת החנות לבעל דבבם: "ותמח בחמת אפה את עיניה ותשלך את מפתחות החנות לרגלי הסוחר ומנשה חיים הניף שתי אצבעותיו הפצועות למעלה לנשק את המזוזה בטרם צאתו".⁽⁶⁴⁾ השלכת המפתח לרגלי הסוחר במקום למוסרו לידי מביעה את כל המרירות שבלבה של קריינדיל טשרני. שעה שמתרחש מפנה גורלי-טראגי זה בחייהם, אנו רואים את מנשה חיים העלוב שאינו יודע למצוא פורקן לזעם כפי שעושה זאת אשתו, אלא מניף אצבעותיו הפצועות כדי לנשק את המזוזה. לכאורה תנועה בלי משמעות סמלית- יהודי מנשק את המזוזה בצאתו- ואולם האירוניה מבצבצת כאן בין השיטין.⁽⁶⁵⁾

האצבעות הפצועות במקום שתמרדנה מונפות הן כהנפה של קרבן תוך כניעה לגורל ומנסות לנשק את המזוזה. אין הנפה זו אלא מעין לכניעה המוחלטת. עיקר האירוניה כאן הוא בזה שבדומה לקרבנו של קין, אבי כל הנוודים המקוללים, אף קרבנו-כניעתו של מנשה חיים אינו מתקבל: "וילפות את החלל הריק אשר שם היתה המזוזה וישק את אצבעותיו ובשיממון ויגון מיצא את פצעו. ויצא הוא ואשתו עמו מן החנות".⁽⁶⁶⁾

דומים לזה מעשיהם של בני בוצץ, הרואים את מנשה חיים ואת אשתו לובשים בגדים מהודרים בימי החול: "וליצנים שבה (בבוצץ) מתממים, חוטטים אחר אזניהם וקורצים בעיניהם ומורים באצבעותיהם ואומרים הפלא ופלא, הרי מדרך העניות שיוצאת בבגדי פשתן קרועים ובלויים ומטולאים וכאן כאילו נשתנו עליה סדרי בראשית".⁽⁶⁷⁾

כאן הרמז שבתנועה ברור, ואף הלעג שבה ברור. אין כאן עניין של השלכת מפתחות, שאינה מסמלת דבר נוסף ונשארת בעצמה עיקר העניין, אלא שהיא מגלה גם מטען רגשי המתלווה לתנועה. תנועות מעין אלו מרובות הן אצל עגנון ומשמשות יסוד-מוסד בתיאור תהליכים נפשיים, בייחוד בשאלת המוטיב "השוט" בסיפורי עגנון ואת התנועות המתלוות אליו.

בסיפור "והיה העקוב למישור" מקופל סיפור פנימי על בעל-שם-טוב ועל מוכסן אחד בעל בטחון: "שקוזאק מטעם הפריץ בא אצלו שלוש פעמים ומכה על השולחן בשוט. המוכסן עצמו מפרש לבעל-שם-טוב, כי מכות-שוט אלו הן בחינת רמז ואיום אם לא ישלם את המכסה המוטלת עליו עד בוא המועד".⁽⁶⁸⁾

כבר במקום זה אין פעולת השוט פעולה כפשוטה, כלומר לצורך תוצאה מעשית ישירה, אלא מעין סמל ל"שוט" המונף על היהודי בתנאי גלותו. ואולם לאור סיפור זה נעשה אף השוט המתואר לאחר-מכן משמעותי הרבה יותר. כאשר בא אותו ערל, שקנה מתחת למחיר את כל הסחורה מחנותו של מנשה חיים וקריינדיל טשרני, מסופר: "וכתום כל המעשים שת עיניו על האופנים ופתח איזורו הרחב ונטל שוטו ורקק לכאן ולכאן ונכנס לחנותם... והערל לא נתפעל מהם ולא מהשבועותיהם ונטל את שוטו משמאלו ונתנו בימינו ופנה להם עורף ויצא".⁽⁶⁹⁾

לא בצרור כספו הוא בא אל חנותם, אלא בשוטו. וכאשר הם עומדים עמו על המקח, איומו נעשה כמעט מפורש. העברת השוט מיד שמאל ליד ימין הרי היא תנועה ברורה של איום.

הסימבוליות כאן נובעת מן העובדה, שבלא ספק אין באיום זה בשוט משום איום פיסי. העובדה שהשוט מסמל כאן את שוט הגורל ברורה אף כאשר מנשה חיים שוקע בהזיות עם ספר תהילים.

נאמר לבסוף: "והנה קול שעטות סוסים נשמע ושריקת שוט טלטלתהו מעולם הדמיון"⁽⁷⁰⁾. דומה לזה אף המסופר על נסיעת הירשל והוריו במוצאי שבת למליקרוביק, כדי לבקר אצל המחוננים של משפחת גדליה צימלך. אותה שעה עסק הירשל בקריאה: "לבסוף הניח ספרו מידו ונטל טימון וגלל לו ציגרטת והציתה, והביט בשוט שבידי הרכב שרצועתו כרוכה על מקליו"⁽⁷¹⁾ באותם שני עמודים מוזכר השוט שלוש פעמים, ומשמעותו הסמלית ביחס לגורלו של הירשל, שכבר בתחילת הערב הבחין בו בשוט זה, ברורה ביותר. במקרים אלה לא מדובר בפעולה שימושית ראשונית בעזרת השוט, פעולה שמתלווה אליה מטען רגשי והמגלה אף רבדים נפשיים של עושה הפעולה, אלא במשמעות סמלית, שהפעולה הפיסית לא באה אלא להעלותה לפנינו בעוצמה מוחשית.⁽⁷²⁾

שפת הגוף בסיפורי עגנון, היא המאפיינת את גיבוריו. למשל בסיפורו "פנים אחרות" מתאר עגנון את תנועת ידו של מיכאל: "מיכאל הזיז את ידו בפני טוני, וחש כלפיה דאגה..טוני דבקה ידה בידו של בעלה..הרטמן הושיט את ידו לתוך חללו של אויר והחליק את צילה של טוני"⁽⁷³⁾ תנועת היד משלימה את מחשבותיו של הגיבור. גם כן דבקה הידיים מדגישה את קרבתם של בני הזוג. יש כאן ביטוי כמעט בלתי-מודע המתווך באמצעות שפת הגוף באל להיזקק למילים. מתחת לפני השטח מתרחשת העלילה האמיתית אשר במהלכה יסתמן פתרון למצבם העגום של בני הזוג.⁽⁷⁴⁾

לפעמים תנועת הידיים היא סמל למנוחה וגם כן היא סמל לכעס: "נכנס אדם שמן מלובש נאים, חיכך את ידיו זו בזו מתוך קורת רוח והנאה ונטפל לו והפסיקו בדברים..ויתן ידו על לבו ויזעק זעקה גדולה ומרה!"⁽⁷⁵⁾

ב "ספור פשוט" עגנון מתאר את תנועת הידיים: "ממשמשת והולכת עד שהגיעה אצל בנה"⁽⁷⁶⁾ בעלטת המרתף. אילו רצתה למצוא דרכה במרתף בלבד, היה בידה להשאיר את הדלת פתוחה כדי שתראה. היא סגרה את הדלת, שכן בגי-שושים שלה אל לב בנה, הרחוק כל כך ממנה בלבד, אין האור הפיסי מן החוץ מיעיל. מעניין ביותר הוא הקטע, המתאר את ראשית ביקורו של מנפרד הרבסט בחזרה של שירה: "נכנסו לחדר ועמדו בחשיכה. הטיילה שירה את נרתיקה על מטתה וכן את המפתחות ואמרה: במפתח שלא של המנעול פתחתי. פשפשה קצת כאן וקצת כאן והדליקה גפרור והדליקה את המנורה. הצלחת גבירתי אמר הרבסט כאילו הדלקה בגפרור הראשון הצלחת יתירה היא"⁽⁷⁷⁾.

גם בלי רצון לתלות בסיפור תילי-תילים של פירושים, קשה לקרוא קטע זה בלי לראות בו משמעויות מתחת לפני השטח. שירה פתחה את המנעול שלא במפתח המתאים. יש אפוא שהמנעול נפתח אף במפתח שאינו מתאים, ונראה כי שירה דומה בזה למנעול. מורגש כאן משהו לא הולם בביקור זה של הרבסט אצל שירה. ועדיין רב כאן ההיסוס, והיא "פשפשה קצת לכאן וקצת לכאן" בדומה לצירל במרתף. ואולם שלא כצירל שירה "הדליקה גפרור והדליקה את המנורה", וכדברי הרבסט עצמו זכתה להצלחה. אין בה משום הצלחה יתירה. אם המדובר בצדם החיצוני של הדברים ודאי שלא, ואולם אם מדובר בהדלקה אחרת, בהדלקה שבלב, וכל זה ב"גפרור ראשון", שונה העניין במקצת.

עגנון הוא גדול המספרים העבריים בדור החדש. הוא יצר נוסח של אפיקה עברית מקורית, מיוחדת בצורתה ובתכנה גם יחד. אפיקה זו יוצאת בלבוש הנוסח היראי-חסידי ומסוגגנת בסגנון הדורות, שעגנון הפך אותו למכשיר-הבעה מתוקן ומשוכלל ומותאם לצרכים האמנותיים המודרניים ביותר. עגנון לקח ממכמני נוסח זה את הטבעיות והעסיסיות העממיות העבריות, את ההשגות והציורים ואת מהלך המחשבות והרגשות היהודיים ומיזוגם עם השקט

והשלווה האפיים, ההומריים, עם הנשימה הארוכה של הרומניסטים הגדולים מהמאה ה-19, עם דרכי הסמלות המודרנית, ועל אלה הוסיף את הנופך היקר של נפשו-הוא- הומור ואירוניה דקים, פיקחות מיתממת, ניגון לבבי מהורהר ומרפרף. זה הוא "הנוסח העגנוני", השובה לבבות של הקוראים, בעלי טעם ספרותי. עגנון ברוב יצירותיו מתמקד בדמות הגיבור, שהיא הציר של היצירה. וגם כן מתאר בפרטים את תנועות גופו של הגיבור, שמשקיפות את אופיו.⁽⁷⁸⁾

פרק משנה הרביעי: תנועות הרגליים ושאר איברי הגוף: אופן עמידתו של אדם על רגליו וכן אופן הליכתו מגלים לנו את דמותו, את אופיו ואת מצבי-רוחו אף בחיים, ובסיפור שהוא בורר תנועות אלו למטרותיו ומקבלן למסופר, לא כל שכן. סארטר טוען, כי תנועות אבריו של אדם הן חלק אינטגרלי של תנועת כל האדם: **"ענף בתנועתו הוא נפרד מן העץ, מה שאין כן באדם. האדם הוא אשר מרים את ידו והוא אשר מקמץ אגרופו. האדם מדבר בכל גופו, ברצונו הוא מדבר, בדברו הוא מדבר, ואף שנתו אינו אלא דיבור"**⁽⁷⁹⁾

זהו אחד העקרונות, שעליו בנויות רוב התמונות של הצירור האקספרסיוניסטי, שבהן אנו מוצאים את הפה, את הידיים, את הרגליים, את העיניים ועוד נותנים ביטוי לתכנים בלי להשתמש במלים. אצל מבקרים אחרים אנו מוצאים את הצבע, את הקו ואת תנועת הדמויות כמשמעותיות ביותר. מטעם זה נראית נכונה הדעה, שהאקספרסיוניזם כשלעצמו אינו תנועה אמנותית, אלא אופן-הבעה המשמש כמה וכמה מן התנועות האמנותיות, כגון הקוביזם, הסימבוליזם, הסוראליזם ועוד. בגלל האופי התיאורי והתמציתי של השירה בולטת בה המשמעות הסמלית יותר מאשר בפרוזה, ולכן כדי להמחיש את הערך המשמעותי של תנועת הגוף נפנה לרגע לאורי צבי גרינברג, המוסר לנו תמונה משמעותית אקספרסיוניסטית רבת-רושם בשירי "אנקריאון על קוטב העיצבון":

אחד עמדתו כאחרון לגזע האדם הלוחם בעולם,

וראיתי את אחי הגדלים ברגלים למעלה, עד אשר יגיעו במותם לבעוט בשמים.⁽⁸⁰⁾

אמרנו שכל עמידה, כל הליכה וכל צורת-החזקה של הרגליים או של הגוף יש בהן ביטוי סמלי לתהליכים פנימיים-אנושיים. ואולם בתמונה שלפנינו יש יותר מזה. כאן החזקת הרגליים אינה מתוארת, כרגיל אצל בני-אדם, כאן הרגליים הן למעלה, והן בועטות שחקים. בעשותן את המעשה הקיצוני והלא-רגיל הן מבטאות רגש בעל עוצמה אדירה, את רגש המרד. חיילים מתים הפוכים, רגליהם נתונות בנעליים מסומרות הבועטות כלפי מעלה. הם מעוררים את שאיפת המרד אצל הקורא נגד סדריו של עולם, שבו המוות שייך לתופעות יום-יום. בעולם זה האדם הוא כאותו חייל מת הבועט בשחקים.⁽⁸¹⁾

תמונות מסוג זה מוסרות אצל עגנון ברוב המקרים את המתרחש בעולמם הפנימי של הגיבורים. תמונה בעלת עוצמה סמלית כזאת מצאנו בסיפור "והיה העקוב למישור", בעזוב מנשה חיים את חנותו. נאמר שם: **"ומנשה חיים עמד על המפתן, רגלו האחת על הדום רגלי אשתו, ורגלו האחת תלויה באויר, והסיר את המזוזה"**⁽⁸²⁾

כל חייו עומד מנשה חיים על המפתן, לא בפנים ולא בחוץ. מנשה חיים הוא החי הנחשב כמת, ושם משכנו בין המצבות, המת החי שאינו מוצא מקומו לא בעולם החיים ולא בעולם המתים. כל חייו נתונה רגלו האחת על הדום רגלי אשתו, ורגלו האחת תלויה באויר. הוא עצמו תלוי כאילו באויר, וכל קיומו בא לו רק מאשתו, שהרי אף כל עניני החנות נחתכים על פיה. התמונה מגלה לנו הן את אופיו והן את מצבו הנפשי של גיבורנו.

בנושא תנועת הגוף להלן דוגמה מהסיפור "שני תלמידי חכמים": **"רבי משה פנחס היה מתפלל בעמידה לימינו של שולחן הקריאה, ובתפילת שמונה עשרה היה יושב כיתד התקועה ולא היה עומד אלא כדי לשתות מים מן הכיור כשהוא מניח פיו כלפי הדד, והיה שותה כחצי הכיור. היה מכווץ את מצחו ומנענע ראשו עליו ואומר, מרובין צרכי עמך"**⁽⁸³⁾ הדיבור מעט כאן ביותר, אין בכל התיאור אלא הוראות לבמאי, אם ניתן לומר כך:

אופן ישיבה בשעת לימוד ואופן שתייה מן הכיור. מכל מקום ברור, כי רבי שלמה פנחס שותה מן הכיור ואותה שעה הוא מחזיק את כובעו שלא יישמט, מבליטה את אופיו ההמוני. דרך ישיבתו של רבי פנחס מגלה את עקשנותו הגדולה ואת דבקותו בעניין בו הוא עוסק. אופיו של רבי שלמה בנו של רבי פנחס מתברר דווקא בשעת הוויכוח הגדול עם אביו.⁽⁸⁴⁾ את רמזי התנועות בין רבי שלמה לאביו הגאון מפרש עגנון בעצמו, בספרו על רמז מוסכם בין האב לבנו, רמז שאין בו משמעות סמלית של ממש. "דורשי רמזים אמרו, הבן נענע ראשו כלפי אביו לומר, אבא הכל משלך הוא, ואביו הראה בידו כנגד ארון הקודש לומר, תורתך בני היא מכאן..החזיר רבי שלמה פניו כלפי ארון הקודש והניח ראשו על הפרוכת. הכל היו סבורים שהוא פורש ויורד. הפך פתאום פניו כלפי העם, וראה כל העם שגבהה קומתו כדי ראש אחד"⁽⁸⁵⁾

אם משמעות סמלית אין כאן, גילוי היחסים בין האב לבנו יש כאן בוודאי. גם בהמשך הוויכוח מתגלה רבי שלמה כאציל לעומת רבי משה פנחס, אנו מוצאים את רבי שלמה שקולו מתוק ומתון, מבליג, תנועותיו מעטות ושקטות.

תיאור ישיבתו של אדם, שיש בה מעין הוראת בימיו, אנו מוצאים אף ב "ספור פשוט":
"עלתה על העגלה ונסעה לשבוש. הגיעה אצל קרוביה באה והניחה את מטלטליה על גבי כסא וישבה לצידם"⁽⁸⁶⁾

אדם מניח מטלטליו ליד הכיסא, והוא עצמו יושב על הכיסא. ואולם הגיבורה מלאה היסוסים. ישיבתה חסרת-היציבות על חצי הכיסא מגלה לנו אף את מצבה הנפשי בישיבתה שם בבית הורוביץ. היא נכנסת לבית רק לכאורה. אנשים אלה איש מהם אינו בבית, אף צירל נמצאת בחנות, והבית מרוקן מיושבי. האם אצל אנשים אלה תמצא בלומה את הנחוץ לה, את הבית ההם? קבלת-הפנים שעורכת לה צירל מאשרת את חששותיה, ואין תמה שלאחר דבריה- שתיקה של צירל: **"השפילה בלומה את עיניה ואחזה את מטלטליה כמי שנאחז בשלול במקום שאין לו אחיזה אחרת"**⁽⁸⁷⁾. אופן עמידתה של בלומה מגלה לנו את אופי דמותה, וגם כן את עולמה הפנימי.

באותו סיפור, משהו מעין זה עולה ממצבו של הגיבור "הירשל", כפי שהוא מתואר על-ידי עגנון. משא כבר העמיס הירשל על עצמו עם הרהוריו הראשונים על בלומה, והנה הוא קורס תחתיו ועומד בפני התמוטטות. ברור שהסיבות וכן דרך העיצוב שונות בשני המקרים. אין כל מקום להשוות את הסיבות להתמוטטות אצל הירשל. להירשל דומה שהפאסיביות כלומר חוסר המעשה, גורם.⁽⁸⁸⁾ הירשל הוא אדם החי בזמן ומתקדם או נסוג עמו: **"עדיין רגליו של הירשל מרתתות בשעה שעומד לפניו, עדיין לשונו מגומגמת בשעה שמדבר עמה, הוא אינו יודע מה שפיו מדבר והיא אינה יודעת מה הוא אומר אבל הלב יודע יותר מן הפה והאוזן שומעת מה שאין הפה יכול להגיד"**⁽⁸⁹⁾. דומה שאף רתת הרגליים מקבל כאן משמעות ההולמת את העניין. תנועות הרגליים הופכות כאן למלים של שפה בעלת משמעות. כמה עמודים אחר כך **"עמד הירשל לפני בלומה (בחזרה) רגליו מתמוטטות ופיו התחיל מרתת, דומה שבקש לומר לה דבר"**⁽⁹⁰⁾.

אכן הרגליים המתמוטטות והמרתתות מגלות לנו את חוסר-יכולתו של הירשל לעמוד על רגלי עצמו ומבשרות את התמוטטותו הקרובה. מנפרד הרבסט דומה להירשל באופיו ההססני-פאסיבי, ואף בלבטיו בין אשתו לבין שירה ובטיוליו ברחוב בו גרה שירה, אלא שהרבסט בכוח הנסיבות כבר צעד צעד אחד קדימה, יותר משעשה זאת הירשל.

אף הרבסט מתמלא מבוכה, שעה הוא מוזמן להיכנס לביתה של שירה: **"בפתאום כבדו רגליו והתחילו ברכיו מרתתות...דרך ברגלו אחת על רגלו אחת והשפיל את כתיפיו, מוכן ועומד לקבל כל פורענות"**⁽⁹¹⁾.

חשיבותו של אופן העמידה מתבררת בכמה תמונות של גיבורי עגנון. חשיבות רבה נודעת

מבחינה האמנות, הטבע והטכניקה. התנועה הארוטית מתגלה אצל עגנון, ביחוד ב "תמול שלשום ושירה". סוניה צוירינג מבשרת לנו בכמה קווים את "שירה". שתיהן מגלות לנו מה נתפס אצל עגנון כארוטי. שתיהן מתוארות כגבריות, סוניה בשערותיה (תמול שלשום עמ' 166) ושירה בכל גופה (שירה עמ' 7), זו לובשת שמלה קלה הטופפת על אבריה (תמול שלשום עמ' 115), ואף שירה לובשת חולצה דקה (שירה עמ' 26). סוניה פניה עדשניות (תמול שלשום עמ' 115), וכן שירה בעלת נמשים (שירה עמ' 28). ואולם עיקרה של הארוטיות הן אצל סוניה והן אצל שירה הוא בתנועותיהן.

על סוניה מסופר: **"וכשהיא באה נזקפת על קצות רגליה ומחזירה ראשה לאחוריה; נזרקת מגבעתה מאליה והיא משתטחת על המטה ועוצמת את עיניה. באותה שעה מנצנצים כפתוריה הלבנים של חולצתה ונקודות החמד שבפניה מאפילות!"** (92) בדוגמה שלמעלה מבליטה התנועה הארוטית אצל עגנון בחלק העליון בלבד. סוניה "נזקפת על קצות רגליה ומחזירה ראשה לאחוריה", כשם שיש ארוטיות בעמידה, כן עשויה היא לבוא לידי ביטוי בישיבה: **"החליקה שירה את חולצתה שעליה והעבירה אגודל על נמש אחד מנמשיה, וישבה והביטה בו בדוקטור הרבסט, והביטה בו ארוכות ועיניה הגדילו יתר מכפי שיעור"**. (93) אמנם כאן לא הישיבה עיקר שאר היסודות, ומכל מקום אף כאן רב הדמיון לתיאור אצל סוניה. בשני המקומות תפקיד רב לשתיקה ולמבטים הנשקפים מתוך העיניים. בסיפור "פנים אחרות", מדבר עגנון בשפת הגוף של הגיבורים כאשר הם יושבים ביחד: **"טוני והרטמן יושבים ביחד וראשיהם צמודים כאילו היו ישות אחת"**. (94) עגנון משתמש באנלוגיה כדי להבהיר מה שמתחולל בין הגיבורים דרך תיאור מיכאל וטוני האהובים. שפת הגוף הייתה ברורה דרך ישיבתם צמודים כאילו הם ישות אחת.

דמות גיבוריו של עגנון הועמדה הדרמה של הדור על מאבק אינסטינקטים, על הקרע שבכוחות נפשיים ראשוניים תת-הכרתיים, המושכים את האדם לתחומים שונים וגורמים לו עינויים של התרוצצות בלב ובחיים. אישיותו של הגיבור בסיפורי עגנון אינה מסוגלת לשקף את הסבך הרעיוני-רגשי של הצעיר המשכיל העברי במאה העשרים. אבל גיבור זה איפשר לו לעגנון להראות את הדור ה"זעיר-האנפין" שלו, באספקלריה של התחום והפשטות, של הגישה הישרה לחיים אשר לאחד מפשרו העם, שאינו מפותל ואינו מפולפל, אינו מורעל מהמודרנה, והוא מסתחרר אמנם במחול החברה, אך ביסודו נשאר איש טבעי, פרימיטיבי ומגיב על המתחולל איתו ובסביבתו לפי הוראות הנפש ולא בשכל הפקחי. (95)

בנוהג שבעולם, הליכתו של אדם מביאה אותו למקום כלשהו. אפשר שיש בה התקדמות ואפשר שיש בה נסיגה, או אפשר שאינה אלא מין תנועה בעיגול שאין בה שינויים הרבה, כמו שמתרחש אצל גיבורי עגנון. מן הסוג הזה הם נדודיו של מנשה חיים בקהילות ישראל, נדודים שאינם מביאים אותו ליעדו, לא נדודיו בכל ולא חיפושיו בשוק לשקוביץ, ולא נדודיו בין בתי-הקברות בסוף דרכו. אף ריצותיו, זו לאחר השתכרותו בבית המזרח, או זו לאחר שנודע לו כי לקריינדיל טשרני בן זכר מבעל אחר, לא מילאו תפקידן ולא עזרו לו להימלט מבעיותיו, והבורח-מעצמו הוא בורח. אף הליכותו של הירשל ביער מותאמות למצבו הנפשי, וביציאתו באמת מבקש לברוח, אלא שהשחרור מן המגבלות החברתיות. (96)

אף ב "שירה" מקום נרחב להליכותיהם בעלות-המשמעות של הגיבורים, ואנו נזכיר כאן שתיים הבאות כאחת. האחת היא הליכה, המציינת תכונה של אצילות ושל טוהר. אמנם לא הליכתה של ליסבט ניי מתארת את תכונתה, אלא הואיל וליסבט ניי מתוארת לנו כאצילה, זכה וטוהרה, ממילא אף הליכתה זוכה לתיאור ההולם את אופיה.

בהתאם לזה מספר עגנון: **"לא הביט הרבסט אחריה אבל עקב ברוחו את פסיעותיה; היאך היא מהלכת בין שאר הולכים ושבים, שאינם יודעים עם מי הם מהלכים..."** (97) משמע, אצילותה השממית התמה של האשה האהובה באה לכלל ביטוי אף בצעדיה. אצל עגנון אנו מוצאים התיאור הזה בכמה מסיפוריו. ולא הדבר ריק הוא אפוא, שעגנון מייחס

הליכה כזאת לליסבט ניי, והלא הבלטת אצילותה של ליסבט מדגישה ביותר שאת את אופייה השונה כל כך של שירה. באותו עמוד עצמו מתאר עגנון הליכותיו של מנפרד הרבסט. והנה הרבסט מגלה אף כאן אותו תכונות, שמצאנו בו בגילוי האחרים.

שעה שחיכה להופעת ליסבט ניי: "בא לו הרבסט לרחוב בן יהודה ועבר ממדרכה למדרכה, היינו מזו שכנגד בית הקהה זיכל לזו של בית הקהה זיכל וכן להפך כשהוא מתירא מעוברים ושבים שמא יעכבוהו.. ושוב החל הולך ממדרכה למדרכה מתוך יאוש ומתוך צפיה ומתוך צפיה ויאוש!"⁽⁹⁸⁾ לכאורה אין כאן אלא דרך ציפיותו של נער הגימנסיה לאהובתו הראשונה, ואולם מאחר שהרבסט כבר עבר את מחצית שנותיו מציין הדבר קו באופיו. ביחסיו לנשים הוא נשאר כל ימיו כאותו נער הגימנסיה. כך היה מגיב אף הירשלי, ומסתבר כי אין בין הרבסט להירשלי אלא הגיל בלבד.

לבסוף אני רוצה לומר: אין צריך לומר, שלא מיצינו כאן את כל הניתן לומר על משמעותה של התנועה האנושית אצל עגנון, ועוד מקום רב נותר להתגדר בו. מה שניסינו להצביע עליו כאן אינו אלא פרט אחד, שלו נועד תפקיד חשוב ביצירת האופי המיוחד של הסגנון העגנוני: התנזרות קיצונית מגילוי ישיר של המתרחש בנפש הגיבורים פנימה, והתנזרות קיצונית מן הדברנות. ואולם אין התנזרות זו באה בשום אופן על חשבון עמקותו של התיאור. כל מה שיש לומר על הנפש האנושית נאמר כאן, אלא שבמקום הלשון הדיבורית המרבה להג משתמש עגנון בלשון עצורה וחסכונית, בלשון התנועה האנושית. האמצעים הדרמטיים: הדיאלוגים המתוחים, השתיקה, האירוניה, המימיקה, קמיצת-השפתיים והבעת הפנים, עמידת הגוף והחזקת הידיים, הרגליים והראש, וכן מבט העיניים, הם-הם המגלים לנו את כוונתה של העלילה הפנימית המתרחשת בלבבותיהם של הגיבורים, והם המאפשרים לנו להכיר מקרוב את תהומות נפשו של האדם העגנוני. מכאן קרבת לשונו של עגנון ללשון השירה ומכאן קרבת תיאוריו לאמנויות הפלסטיות. הכרתה של דרך כתיבה זו מגלה לנו גם את האפשרויות הדרמטיות, הגלומות ביצירתו של עגנון, ודומה כי הניסיונות שכבר נעשו אצלנו בהחזת אחדות מיצירותיו נובעים מעצם מהותה של יצירת עגנון.

סכום:

1. שפת גוף: היא מכלול של הבעות פנים, תנועות ותנוחות גופניות, הנעשות בדרך כלל באופן בלתי-מדע ובלתי-רצוני. וסופרים רבים השתמשו במדע זה כדי לגילוי עולמן הפנימי של הדמויות.
2. אנו יכולים ללמוד את אישיותו של האדם, דרך סגנון דיבורו, עולמו הפנימי, שפת גופו, מחשבותיו.. לפעמים, תנועות איברי הגוף הופכות למלים של שפה בעלת משמעות.
3. ביצירה הספרותית אנו כקוראים יכולים לדעת פרטי פרטיהן של הדמויות דרך תכונותיהן שיגיעו אלינו באמצעות תנועות איברי הגוף.
4. תנועות איברי הגוף הן אמצע מעניין כדי למשוך את הקורא, ולשכנע אותו ברעיון מסוים של המחבר.
5. שמואל יוסף עגנון השתמש בשפת הגוף ומזג בין התנועה החיצונית לבין הרגשים הפנימיים של גיבוריו. לפעמים במקום הלשון הדיבורית המרבה להג משתמש עגנון בלשון עצורה וחסכונית, בלשון התנועה האנושית.
6. האמצעים הדרמטיים: השתיקה, האירוניה, הדיאלוגים המתוחים, המימיקה, קמיצת-השפתיים והבעת הפנים, עמידת הגוף והחזקת הידיים, הרגליים והראש, וכן מבט העיניים, הם-הם המגלים לנו את כוונתה של העלילה הפנימית המתרחשת בלבבותיהם של הגיבורים, והם המאפשרים לנו להכיר מקרוב את תהומות נפשו של האדם העגנוני.
7. גיבורי עגנון אינם חותרים למטרתם בלי להתחשב בסביבתם, כי הדעות המקובלות של הסביבה מופנמות כאן לתוך עולמו הפנימי של הגיבור.

8. עגנון רואה בתופעות גופניות פשוטות משמעות מעבר למשמעותן העצמית, והוא מגלה, שאין זהות בין תוכן דברי הגיבור לבין המשמעות הגלומה באופן ההבעה של אותו קול, שמצטרף לתנועות הגוף.
9. תרבות-הנפש היא מרכז יצירתו של עגנון, ולא החומר הגשמי, המציאות המעשית, ההווי החילוני.
10. כל תנועה של איברי הגוף היא ראשית-כל סימן של חיים: אופן-עמידתה של דמות או אופן-ישיבתה נקשרים אל מצבים נפשיים, תנועת העיניים מאפשרת לנו להציץ עד מעמקי הנשמה, אופן הפנים והשפתיים מפרשים את רחשי הלב, תנועת היד משלימה את מחשבותיו של הגיבור. וכו.
11. עגנון מפעיל את גיבורי עולמו על-פי האמת הטמונה בהם, כי עגנון מתייחס מתוך רצונם הפנימי של גיבוריו. על כן הוא התמקד בשפת הגוף כדי שתהייה אמצע מועיל להבעת עולמן הפנימי של דמויותיו.
12. לפעמים גיבורי עגנון אינם דברנים. אפשר אפילו ששתיקתם היא ביטויים האמתי והנאמן ביותר, על כן הוא נשען על שפת הגוף לגילוי מסתורי הגיבורים האלה.
13. הקורא יוכל לחוש ברוב סיפורי עגנון, כי רבים מן המעשים קשורים בשורשיהם אל רבדים תרבותיים ואל שכבות רגשיות המסתרות מאחוריהן.
14. רוב המבקרים רואים שתנועות הנפש נחשבות בתנועות הגוף, והתפיסה זו סומכת ההשקפה, שלפיה האדם הוא אחדות אורגנית של הגוף והנפש.
15. רוב הסיפורים של עגנון הם יצירות פסיכולוגיות המתארות את הקונפליקט של הדמויות. הקונפליקט הזה שהוא בין רצונותיהם של היחידים לבין לחצי החברה שבסביבתם.

השפעתה של שפת הגוף בעיצוב דמות הגיבור ביצירותיו של עגנון

תקציר:

המחקר מתעניין בנושא תנועות הגוף והשפעתן בעיצוב דמות הגיבור ביצירותיו עגנון. מטרת המחקר, היא להוכיח אמת שהיא: תנועות איברי הגוף פועלות השפעות גדולות בעיצוב דמויות העבודה הספרותית, באופן כללי, בדמות הגיבור בפרט. המחקר קבע, כי לשפת הגוף יש השפעות בולטות וברורות בעיצוב הדמויות והמאורעות כמצב משורשר ומתקשר קשר הדוק, כי זה משקיף בצורה גלויה ובלתי ספק למצבי ההתרגשות, שמחה, עצב והכעס. התנועות האלה מתבטאות גם כן, על המצב הפסיכולוגי והחברתי ועל המטרה הבסיסית בהשראת הדמיון של הסופר. התנועות האלה מביעות, גם כן בבחירת השמות והמקומות שבסיפור, כולם הם סימנים שהסופר מבקש להעביר אותם לקורא בצורה מקובלת. הסופר מגשם את בחירתו לתיאור תנועות גוף-האדם או לשמות של דמויות בסיפור, כאילו היו שמות תנ"כיים או שמות מודרניים, והוא מקשר את תנועות הגוף באלמנטים האלה בנושא אחד, ולנסוח אותם בצורה מקובלת.

לכן, שפת הגוף, היא השתקפות של רעיונות והתרחשויות של הסופר, אשר בא על-ידי ביטוי באמצעות התגלות תנועות הידיים, הרגליים ושאר איברי הגוף. שיטת כתיבת הסיפור בסוג זה משקיפה תקופה מתפתחת באופן חיבור הסיפור, וכיצד להבין את הנושא שיועבר לקורא. שפת הגוף נחשבת כאחת הענפים החשובים של הסמיוולוגיה המודרנית, בשיטה הספרותית, והיא מדע הסימנים. הסמיוולוגיה מתפתחת בצורה ברורה ומהירה בעיונים הספרותיים, הסטייליסטים, וגם כן בתחום התרגום. על כן בחרנו בנושא הזה להוכיח התיאוריה: לתנועות שפת הגוף יש השפעה גדולה על חיבור הסיפור, והמחקר מתבסס על שיטה אנליטית ביקורתית לדוגמאות מיצירות שונות של עגנון, שמשגה את מטרת המחקר.

הערות:

1. <http://w.w.w.tadmit4u/body language>. 25/9/2017.
2. רעם, גבריאל. לא הכל דיבורים, המדריך לתקשורת בלתי מילוליים בעסקים. דביר (תל-אביב 1991). עמ' 16-19.
3. מולכן, סמי. הכל על שפת הגוף. כותר (תל-אביב 1998). עמ' 8.
4. בן-אורי, אהרון. תולדות הספרות העברית בדורנו. כרך שני. ספרים יזרעאל (תל-אביב 1955). עמ' 4.
5. קורצווייל, ברוך. מסות על סיפורי ש"י עגנון. שוקן (ירושלים ותל-אביב 1976). עמ' 12.
6. שאנן, אברהם. מלון הספרות החדשה העברית והכללית. יבנה (תל-אביב 1978). עמ' 572.
7. סדן, דב. בין דין לחשבון: מסות על סופרים וספרים. דביר (תל-אביב 1963). עמ' 185.
8. בן-אורי, אהרון. שם. עמ' 22-27.
9. אפשטיין, אברהם. מקרוב ומרחוק. פרקי מסה ובקורת. אוהל (ניו-יורק, 1944). עמ' 241.
10. בן-אורי, אהרון. שם. עמ' 11.
11. שאנן, אברהם. שם. עמ' 574-575.
12. קורצווייל, ברוך. שם. עמ' 26.
13. בן-אורי, אהרון. שם. עמ' 19-20.
14. שם. עמ' 25.
15. סדן, דב. שם. עמ' 186.
16. שאנן, אברהם. שם. עמ' 576.
17. בן-אורי, אהרון. שם. עמ' 31-33.
18. ברש, משה. מבוא לאמנות הריניסאנס. מוסד ביאליק. (ירושלים, 1968). עמ' 92-93.
19. קורצווייל, ברוך. שם. עמ' 18.
20. ברש, משה. שם. עמ' 96.
21. עגנון, ש"י. תמול שלשום. שוקן (ירושלים ותל-אביב 1945). עמ' 144.
22. בן-אורי, אהרון. שם. עמ' 10.
23. עגנון, ש"י. ספור פשוט. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1935). עמ' 94.
24. ליפסקר, אבידב. מחשבות של עגנון. (האוניברסיטה הפתוחה, 2015). עמ' 42.
25. ברש, משה. שם. עמ' 112.
26. עגנון, ש"י. ספור פשוט. שם. עמ' 94.
27. שם. עמ' 110.
28. ברש, משה. שם. עמ' 98.
29. עגנון, ש"י. שירה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1971). עמ' 34.
30. שם. עמ' 33.
31. גוברין, נורית. על סיפורי עגנון. דביר (תל-אביב 1996). עמ' 88.
32. ליפסקר, אבידב. שם. עמ' 63.
33. קורצווייל, ברוך. שם. עמ' 27.
34. עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 55.
35. שם. עמ' 37.
36. גוברין, נורית. שם. עמ' 92.
37. עגנון, ש"י. על כפות המנעול. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1975). עמ' 33.
38. עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 53.
39. עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1974). עמ' 42.
40. עגנון, ש"י. תהילה. שוקן. (ירושלים ותל-אביב, 1975). עמ' 196-197.

41. Andre fermigier, Picasso, le livre du poche, sevie art 1969. P.260.
- 42.rene, berger: decouverte de la peinture, marabout universite Lausanne. 1968. Pp. 159- 160.
- 43.אונורה, דה בלזאק: אבא גוריו, בתרגום שי, שניצר. ספרית מעריב (תל-אביב, 1960). עמ' 17.
- 44.עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שם. עמ' 110.
- 45.עגנון, ש"י. תהילה. שם. עמ' 178.
- 46.עגנון, ש"י. סמוך ונראה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1950). עמ' 21.
- 47.עגנון, ש"י. והיה העקוב לציפור. שם. עמ' 7.
- 48.עגנון, ש"י. תהילה. שם. עמ' 193.
- 49.עגנון, ש"י. תמול שלשום. שם. עמ' 127.
- 50.ליפסקר, אבידב. שם. עמ' 84.
- 51.קורצווייל, ברוך. שם. עמ' 16-17.
- 52.עגנון, ש"י. סמוך ונראה. שם. עמ' 125.
- 53.שם. עמ' 125.
- 54.שם. עמ' 125.
- 55.יצחק, תמר. אופי סיפוריו של עגנון. דביר (תל-אביב, 2005). עמ' 73.
- 56.עגנון, ש"י. על כפות המנעול. שם. עמ' 46-47.
- 57.עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שם. עמ' 16.
- 58.עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 28.
- 59.ירוחם, ברוך. אמנות הסיפור העברי בתקופה החדשה. עם עובד (תל-אביב, 1998). עמ' 92.
- 60.עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שם. עמ' 120-121.
- 61.עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 29.
- 62.ברשי, משה. דמות האדם בתולדות האמנות, עיונים. הסוכנות היהודית (ירושלים 1967). עמ' 59.
- 63.Hellmut sichtermann: laokoon werkmo nographien. Reclam universal biblitheck. 1964. P.82.
- 64.עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שם. עמ' 72.
- 65.בלע, משה. עולמו של עגנון. דפוסים (תל-אביב 1973). עמ' 32.
- 66.עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שם. עמ' 73.
- 67.שם. עמ' 73.
- 68.שם. עמ' 63-64.
- 69.שם. עמ' 65.
- 70.שם. עמ' 82.
- 71.עגנון, ש"י. ספור פשוט. שם. עמ' 94.
- 72.בלע משה. שם. עמ' 42.
- 73.עגנון, ש"י. על כפות המנעול. שם. עמ' 18-19.
- 74.w.w.w. S3- eu. West1. Amazonaws. Com.13/10/2017 .
- 75.עגנון, ש"י. סמוך ונראה. שם. עמ' 124-125.
- 76.עגנון, ש"י. ספור פשוט. שם. עמ' 94.
- 77.עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 25.
- 78.בן-אורי, אהרון. שם. עמ' 37-38.
- 79.jean paul Sartre, Essays in Aesthetics, Washington square press. New

York 1963. P.129.

80. גרינברג, א"צ. אנקריאון על קוטב העצבון. דביר (תל-אביב, 1929). עמ' 49.
81. דאנטה אליגירי. החיים החדשים. ספרי תרשיש (ירושלים, 1958). עמ' 52.
82. עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שם. עמ' 72.
83. עגנון, ש"י. סמוך ונראה. שם. עמ' 8.
84. שקד, גרשון. מה יעשה אדם כדי לחדש את עצמו. מאזניים (תל-אביב, 1971). עמ' 39.
85. עגנון, ש"י. סמוך ונראה. שם. עמ' 18.
86. עגנון, ש"י. ספור פשוט. שם. עמ' 56.
87. שם. עמ' 56.
88. שקד, גרשון. שם. עמ' 48.
89. עגנון, ש"י. ספור פשוט. שם. עמ' 78.
90. שם. עמ' 82.
91. עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 25-26.
92. עגנון, ש"י. תמול שלשום. שם. עמ' 128.
93. עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 28.
94. עגנון, ש"י. על כפות המנעול. שם. עמ' 32.
95. בן-אורי, אהרון. שם. עמ' 33.
96. קורצווייל, ברוך. שם. עמ' 35.
97. עגנון, ש"י. שירה. שם. עמ' 15.
98. שם. עמ' 15-16.

ביבליוגרפיה:

המקורות:

1. עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1974).
2. עגנון, ש"י. סמוך ונראה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1950).
3. עגנון, ש"י. ספור פשוט. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1935).
4. עגנון, ש"י. על כפות המנעול. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1975).
5. עגנון, ש"י. שירה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1971).
6. עגנון, ש"י. תהילה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1975).
7. עגנון, ש"י. תמול שלשום. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1945).

הספרים והמאמרים:

1. אונורה דה בלזאק: אבא גוריו, בתרגום שי שניצר. ספרית מעריב (תל-אביב, 1960).
2. אפשטיין, אברהם. מקרוב ומרחוק. פרקי מסה ובקורת. אוהל (ניו-יורק, 1944).
3. בלע, משה. עולמו של עגנון. דפוסים (תל-אביב, 1973).
4. בן-אורי, אהרון. תולדות הספרות העברית בדורנו. כרך שני. ספרים יזרעאל (תל-אביב, 1955).
5. ברש, משה. דמות האדם בתולדות האמנות, עיונים. הסוכנות היהודית (ירושלים, 1967).
6. ברש, משה. מבוא לאמנות הרניסאנס. מוסד ביאליק (ירושלים, 1968).
7. גוברין, נורית. על סיפורי עגנון. דביר (תל-אביב, 1996).
8. גרינברג, אורי צבי. אנקריאון על קוטב העצבון. דבר (תל-אביב, 1929).
9. דאנטה, אליגירי. החיים החדשים. ספרי תרשיש (ירושלים, 1958).
10. יצחק, תמר. אופי סיפוריו של עגנון. דביר (תל-אביב, 2005).
11. ירוחם, ברוך. אמנות הסיפור העברי בתקופה החדשה. עם עובד (תל-אביב, 1998).
12. ליפסקר, אבידב. מחשבות של עגנון. אוניברסיטת בר-אילן, (2015).

13. מולכין, סמי. הכל על שפת הגוף. כותר (תל-אביב, 1998).
14. סדן, דב. בין דין לחשבון: מסות על סופרים וספרים. דביר (תל-אביב, 1963).
15. עגנון, ש"י. והיה העקוב למישור. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1974).
16. עגנון, ש"י. סמוך ונראה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1950).
17. עגנון, ש"י. ספור פשוט. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1935).
18. עגנון, ש"י. על כפות המנעול. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1975).
19. עגנון, ש"י. שירה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1971).
20. עגנון, ש"י. תהילה. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1975).
21. עגנון, ש"י. תמול שלשום. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1945).
22. קרצוויל, ברוך. מסות על סיפורי ש"י עגנון. שוקן (ירושלים ותל-אביב, 1976).
23. רעם, גבריאל. לא הכל דיבורים. המדריך לתקשורת בלתי מילוליים בעסקים. דביר (תל-אביב, 1991).
24. שאנן, אברהם. מלון הספרות החדשה העברית והכללית. יבנה (תל-אביב, 1978).
25. שקדי, גרשון. מה יעשה אדם כדי לחדש את עצמו. מאזניים (תל-אביב, 1971).

הספרים הלוועזיים:

26. Andre fermigier, Picasso, le livre du poche, sevie art 1969.
27. Hellmut sichtermann: laokoon werkmo nographien. Reclam universal biblitheck. 1964.
28. jean paul Sartre, Essays in Aesthetics, Washington square press. New York 1963.
29. rene, berger: decouverte de la peinture, marabout universite Lausanne. 1968.

מאמרי האינטרנט:

30. [http:// www. S3- eu. West1. Amazonaws. Com.](http://www.S3-eu.West1.Amazonaws.Com) 13/10/2017.
31. [http://www .tadmit4u/body language.](http://www.tadmit4u/body language) 25/9/2017.

Abstract

The Reflection of Body Language on the Embodiment of the Hero's Character in Agnon's Works.

By Jasim Rashid Hulu

The present study discusses body language and its reflection on the hero's character in the short stories of Aghnon. It aims to prove the fact that body language has an enormous reflection in the characterization of the story characters in general, but the hero in particular. The present study has proven that that body language has an important and clear role in the structure of the characters and events as an integral state as it expresses or reflects clearly and beyond doubt the states of emotion, happiness, sad, and anger. These gestures express the psychological, social states and the main aim inspired from the writer's imagination. It is reflected also on the choice of names of characters and places in the story, as they have significances intended by the writer who aims to render them to the reader via a suitable style. The author embodies his choices to describe body gestures or the names of the characters which may be Biblical or modern names and connects body gestures to the said elements within one crucible molded

proper. Thus, body language is but reflections of the author's thoughts and events which are accessed to via the gestures of hands or legs or any other organ of the human body. This style represents an advanced state of story writing and how the message intended to be rendered to the reader is understood. Body language is regarded as an important part of modern semiology in the literary structuring, which is semiotic that witnesses a clear development in the literary and stylistic studies, but even in translation field. This is why this issue has been chosen to prove the suggestion that body gestures have an immense reflection in story writing. The present research has adopted a critical analytical study of samples of Aghnon short stories which can serve the present research.
