

אוניברסיטת בר אילן

פענוח אירוניה ותרגומה בספרות זרם התודעה:

Mrs. Dalloway לורג'יניה וולף

סמדר ציוני

עבודה זו מוגשת כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך

במחלקה לתרגום וחקר התרגום של אוניברסיטת בר אילן

תשס"ז

רמת גן

עבודה זו נעשתה בהדרכתה של פרופ' אלדעה ויצמן
מן המחלקה לתרגום וחקר התרגום של אוניברסיטת בר אילן.

תודה מיוחדת לפרופסור אלדעה ויצמן שבזכותה נכתבה עבודה זו,
על הידע הרב, התמיכה, ההנחיה והסבלנות.

תודה לד"ר רחל ויסברוד
על הקריאה וההערות שהאירו את עיניי, ועל האכפתיות הרבה.

תודה לנעמי כהן, ריקי גולדרייך, רחל דרומר וסמדר וויספר
על העזרה הרבה שהגישו לי לאורך כל תקופת כתיבת העבודה.

תוכן העניינים

1	א.	תקציר בעברית
2	.1	מבוא
3	.2	על היצירה
3	.2.1	תקציר העלילה
5	.2.2	ביקורת חברתית ב-Mrs. Dalloway
6	.2.3	על התרגום
7	.3	סקירת ספרות
7	.3.1	זרם תודעה
12	.3.2	אירוניה
13	.3.3	שיתוף הפעולה בין המחבר המשתמע ובין הקורא המשתמע (Leech and Short, 1981)
14	.3.4	הפרת הכללים של עקרון שיתוף הפעולה (Grice 1975;1978)
14	.3.5	תיאורית ההדהוד (Sperber and Wilson, 1981:1992)
15	.3.6	תיאורית העמדת הפנים (Clark and Gerrig,1984)
17	.3.7	אירוניה וזרם תודעה
18	.3.8	הקורא המשתמע, המחבר המשתמע ופענוח הטקסט ברמת המיקרו והמקרו
21	.3.9	תרגום, אירוניה וזרם תודעה
23	.3.10	נורמות בתרגום לעברית – שנות ה-70
24	.4	טענת המחקר
26	.5	המאפיינים הלשוניים של המונולוג הפנימי המשולב ב-Mrs. Dalloway
26	.5.1	תודעת הדמויות והאגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות
27	.5.1.1	פסוקיות וקיטועים
31	.5.1.2	ניתנות
32	5.1.2.1	אופן הצגת הדמויות
33	5.1.2.2	פסוקיות
34	5.1.2.3	כינוי סתמי
35	5.1.2.4	כינויים קטאפוריים
35	.5.2	זרם תודעה ולשון דיבור

36	5.2.1	מאפיינים של לשון דיבור
37	5.2.2	ריגושיות
42	5.2.3	שימור שאלות על סימנן הגראפי
42	5.3	מאפיינים של המבע המשולב
43	5.3.1	שימור דאיקטים המאפיינים דיבור ישיר בקטעי טקסט של דיבור משולב
44	5.3.2	בניית המסרים
44	5.4	סיכום
47	6	זרם התודעה ותיאורית ההדהוד של Sperber & Wilson (1992;1981)
47	6.1	תיאורית ההדהוד של Sperber & Wilson (1992;1981)
50	6.2	זרם התודעה כהדהוד
59	7	ניתוח המבעים האירוניים
61	7.1	מבנה דו-רובדי פשוט של הדהוד אירוני
72	7.1	מבנה דו רובדי פשוט של הדהוד אירוני עם שתי פרשנויות אפשריות
80	7.2	מבנה-תלת רובדי פשוט של הדהוד אירוני
97	7.3	מבנה תלת רובדי מורכב של הדהוד אירוני
112	8	העברת מבעים אירוניים בתרגום
113	8.1	מרכיב ההפרות
113	8.1.1	הפרות ערכיות והתרבות הקולטת
115	8.1.2	הפרת כלל הכמות
119	8.2	מרכיב ההדהוד
119	8.2.1	הקדמה
120	8.2.2	הקשר בין מרכיב ההדהוד ונורמות התרגום לעברית בשנות ה-70
121	8.2.3	השפעת ההגבהה הלשונית על מרכיב ההדהוד
123	8.2.4	שינויים נוספים העשויים להשפיע על ההדהוד
124	8.2.4.1	שינויים מבניים
128	8.2.4.2	פגיעות במאפיין החזרות
133	8.2.4.3	פגיעות בשדות סמנטיים ואשכולות פיגורטיביים
144	8.3	סיכום – העברת מבעים אירוניים בתרגום
147	9	סיכום

תרשימים

1	תרשימים	יחסי מחבר/קורא ומחבר משתמע/קורא משתמע על פי Leech and Short (1981).
2	תרשימים	מבנה המשפט מבחינת החלוקה לפסוקיות, דוגמה (5) סעיף 5.1.1 -- פסוקיות וקיטועים
3	תרשימים	ציר מיון המאפיינים הלשוניים במבע המועבר בסגנון של זרם תודעה: מ"פרטיותה של הנפש" ועד "הטקסט כמסר העובר בין המחבר לקוראיו"
4	תרשימים	מבנה דו-רובדי ותלת-רובדי פשוטים
5	תרשימים	מבנה דוגמה (2) בסעיף 7.1 – מבנה דו רובדי פשוט של הדהוד אירוני
6	תרשימים	מבנה המשפט בדוגמה (3) בסעיף 7.1.1 – מבנה דו-רובדי פשוט של הדהוד אירוני עם שתי פרשנויות אפשריות
7	תרשימים	מבנה תלת-רובדי פשוט של הדהוד אירוני
8	תרשימים	מבנה המשפט בדוגמה (5) בסעיף 7.2 – מבנה תלת-רובדי פשוט של הדהוד אירוני
9	תרשימים	מבנה המשפט בפסקה ראשונה של דוגמה (6) בסעיף 7.2. – מבנה תלת-רובדי פשוט של הדהוד אירוני
10	תרשימים	מבנה המשפט בתשובתו של היו ויטברד לשאלתה של קלריסה לגבי מצבה של אוולין ויטברד, בדוגמה (6) בסעיף 7.2. – מבנה תלת רובדי פשוט של הדהוד אירוני
11	תרשימים	השוויון בין שני הפריטים "very sisterly" ו-"at the same time oddly conscious about her hat" בדוגמה (6) בסעיף 7.2.
12	תרשימים	מבנה המשפט בדוגמה (9) בסעיף 7.3. – מבנה תלת-רובדי מורכב של הדהוד אירוני
13	תרשימים	מבנה המשפט בדוגמה (1) כולל שלב הביניים של תזוזת הענפים בתרגום
14	תרשימים	מבנה המשפט המתורגם בדוגמה (5)

א. תקציר

עבודה זו בוחנת את היחסים בין אירוניה וזרם תודעה, ותרגומם מאנגלית לעברית. הניתוח מתמקד ב-*MRs. Dalloway* לוירג'יניה וולף, ותרגומה לעברית מרת דאלוויי על ידי רינה ליטוין (1974).

בבסיסו של הניתוח עומדת תיאורית האזכור המהדהד של Sperber and Wilson (1981; Wilson and Sperber 1992), עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1975), ותיאוריות ספרותיות שעניינן המחבר המשתמע וזרם התודעה. בעקבות Booth (1961) ו-Weizman and Dascal (2005) אנו מגדירים את המוען במקרה של זרם התודעה ושל האירוניה כמחבר המשתמע. מכיוון שבשני המקרים המוען מהדהד את המחשבות, המבעים או הדעות של דמות או אדם כלשהם, נראה, לכאורה, שזרם התודעה הוא בהכרח אירוני. אולם אנו נטען כי אין זהות בין השניים; בעוד שבמקרה של זרם התודעה עשוי המוען להפגין אמפתיה או אדישות כלפי הדמות והדעות או המחשבות שהוא מהדהד, כדי ליצור אפקט של אירוניה מילולית, על המחשבה או הדעה שהמוען מהדהד להביע מידה מסוימת של ביקורת. ביקורת זו נוצרת באמצעות השילוב של ההדהוד עם הפרה של לפחות אחד מכללי עקרון שיתוף הפעולה של Grice.

בנוסף אנו מציעים כאן חלוקה נוספת של המבעים האירוניים לשלוש תת-קטגוריות: (1) הדהוד דו-רובדי, שבו המחבר המשתמע מהדהד מחשבה או דעה של אחת הדמויות ומבקר אותה; (2) הדהוד תלת-רובדי פשוט, שבו המחבר המשתמע מהדהד מחשבות המהדהדות מחשבות, דעות או מבעים של דמות או דמויות אחרות. במקרה זה המחבר המשתמע מבקר את שני הרבדים העמוקים יותר; (3) הדהוד תלת-רובדי מורכב, שבו, כמו בהדהוד התלת-רובדי הפשוט, המחבר המשתמע מהדהד מחשבות המהדהדות מחשבות, דעות או מבעים של דמות או דמויות אחרות. אך בניגוד להדהוד התלת-רובדי הפשוט, במקרה של ההדהוד התלת-רובדי המורכב, המחבר המשתמע מבקר את אחד הרבדים העמוקים יותר, ומפגין אדישות או אמפתיה כלפי הרובד השני.

לאחר שהגדרנו את התנאים ההכרחיים לפרשנות אירונית, אנו משווים את המבעים האירוניים של טקסט המקור עם התרגום, ובודקים באיזו מידה השתמרו המרכיבים שיצרו את האירוניה בטקסט המקור, בטקסט המתורגם. אנו מראים כי המרכיבים הפגיעים ביותר

היו מרכיב ההדהוד וההפרה של כלל הכמות, מהסיבה שמרכיבים אלה מתבססים באופן הדוק על מאפיינים לשוניים, ולכן נתונים לשינויים במעבר בין טקסט המקור לטקסט המתורגם, בשל שיקולי תרגום, שהמשמעותי מביניהם הוא ציית לנורמות תרגומיות. המרכיבים העמידים ביותר לשינוי היו ההפרות של כלל האיכות (Quality) וכלל הקשר (Relation). את עמידותם של אלה ניתן לתלות בעובדה שמרכיבים אלה מתבססים בראש ובראשונה על נורמות וערכים המקובלים בתרבות המקור ובתרבות הקולטת; במקרה שלפנינו נראה ששתי התרבויות חולקות את אותם הערכים והנורמות הרלוונטיים למתן הפרשנות האירונית.

1. מבוא

לעבודה זו שתי מטרות: לבדוק את היחסים בין זרם התודעה ובין אירוניה בספרות ולראות כיצד הם מועברים מטקסט המקור לטקסט המתורגם. אנו בודקים את האמצעים הלשוניים המשמשים להעברת אירוניה וליצירת הסגנון המוכר לנו כ"זרם תודעה", ולאחר מכן בוחנים אם הם מתקיימים בטקסט המתורגם. לצורך הניתוח בחרנו אחת מיצירות זרם התודעה הקלאסיות המכילה בתוכה בין השאר מרכיבים אירוניים המעוגנים בשפה ובמצבים כאחד – Mrs. *Dalloway* לז'רג'ניה וולף ותרגומה *מרת דאלוויי* של רינה ליטוין מ-1974, בהוצאת זמורה ביתן. בבסיסה של העבודה עומדת ההנחה שגם בסגנון המוכר לנו כזרם התודעה וגם באירוניה מהדהד המוען (בטקסט ספרותי הכתוב בסגנון של זרם תודעה בגוף שלישי, כמו ביצירה שלפנינו, נגדיר את המוען כמחבר משתמע, מושג שנדון בו בהמשך), מבעים או מחשבות של אדם או דמות. הקבלה מהותית זו בין השניים מעלה שאלה מרכזית: האם ניתן לומר כי למעשה זרם התודעה הוא תמיד אירוני? הטענה שאנו מציגים כאן היא שבעוד שבזרם התודעה המוען מהדהד את מחשבותיהן של הדמויות, כדי ליצור מבע אירוני ההדהוד חייב להיות גם ביקורתי; לגישתנו, הבעת הביקורת באירוניה מילולית (סוג האירוניה שאנו דנים בה בעבודה זו) כרוכה בקיומה של הפרה אחת לפחות של עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1975) במבע.

רוב המחקרים בנושא האירוניה מתבססים על מספר מועט של דוגמות שחלקן הומצאו לצורך הסבר התיאוריות המחקריות. לעומתם, רובם המכריע של המחקרים בנושא זרם התודעה מעוגן בניתוח ספרותי כולל שהוא ברובו המכריע ניתוח תמאטי; האמצעים הלשוניים משניים למחקרים אלה או נועדו לשרתם. ייחודה של עבודה זו בכך שאנו משלבים בדיקה של האמצעים הלשוניים של זרם התודעה ושל האירוניה בטקסט ספרותי קיים, במטרה להציג את גישתנו לגבי יצירת אירוניה מילולית ביצירת ספרות.

הניתוח בטקסט המקור ובתרגום מתבצע בשני שלבים: בשלב הראשון אנו בודקים את האמצעים הלשוניים המשמשים את זרם התודעה ואת דפוסי האירוניה בטקסט המקור, עומדים על קשרי הגומלין ביניהם ומאתרים את התנאים הלשוניים ואת הידע ההקשרי המאפשר פענוח האירוניה. בשלב השני אנו בוחנים את הטקסט המתורגם תוך התמקדות במאפיינים שהיו עשויים לפגוע בהעברת האירוניה. כל זאת בהסתייגות מתודולוגית: על פי תפיסתנו, מחקר טקסטואלי יכול להגדיר את התנאים לפענוח, אולם אין הוא מאפשר לקבוע באופן נחרץ אם האירוניה אכן מתפענחת במקור ואם היא אכן נפגעה בתרגום; קביעה כזאת מחייבת מחקר נוסף

שיבדוק אם וכיצד מבינים קוראי שתי השפות – שפת המקור ושפת היעד – מבעים מסוימים ביצירה כאירוניים.

2. על היצירה

2.1. תקציר העלילה

Mrs. Dalloway יצא לאור לראשונה בשנת 1925 בהוצאת Hogarth Press שנוסדה על ידי לאונרד ווירג'יניה וולף בשנת 1917.

במקור נקראה היצירה *The Hours*, שם ששימש את וולף במהלך כתיבתה. ואכן, כפי

שטוען Hasler (1982) הזמן והשעונים הם מוטיב מרכזי ביצירה זו, הסובבת סביב יום קיץ אחד בחייה של קלריסה דאלוויי, אשתו של חבר פרלמנט, המתכוננת למסיבה שתיערך בביתה בערבו של אותו יום. במסגרת אותו יום רביעי בשנת 1923, מוצגות מספר דמויות ועלילותיהן נפגשות במהלך אירועים שונים המקשרים ביניהן: מכונית שרד העוברת ומעלה בקרב הנוכחים השערות שונות בדבר זהותה של הדמות הנוסעת בה; קבצנית מזמרת בסמוך לתחנת הרכבת התחתית; אמבולנס הנוסע ברחובות העיר כשהוא נושא בתוכו את גופתו של ספטימוס וורן סמית, חייל הלום-קרב שהתאבד כדי להימנע מאשפוז בבית חולים לחולי נפש שנכפה עליו על ידי סר ויליאם ברדשאו. דמותו של ברדשאו היא הציר המקשר, במסגרת העלילה, את דמותו של ספטימוס לדמותה של קלריסה, מכיוון שבני הזוג ברדשאו מאחרים למסיבה של קלריסה בשל התאבדותו של ספטימוס.

המספר עובר בין העלילות, הדמויות ומחשבותיהן; אנו למדים על חזרתו של אהובה הראשון של קלריסה, פיטר וולש, מהודו ועל מערכת היחסים ביניהם שלוש שנה לפני כן בבורטון, על חברתה הנערצת של קלריסה, סאלי סיטון, שהייתה אף היא נוכחת בבורטון בקיץ שבו דחתה קלריסה את הצעת הנישואים של פיטר וולש. פיטר וולש עצמו שב מהודו ומתפעל מפלאי הציוויליזציה שלונדון, לדעתו, מגלמת. למרבה האירוניה, פיטר וולש רואה באמבולנס הנושא את ספטימוס את שיאה של ציוויליזציה זו.

העלילה מסתיימת במסיבה של קלריסה. במהלכה קלריסה עצמה פורשת לחדר צדדי כדי להגות בהתאבדותו של ספטימוס, אותו "גבר צעיר" שעל התאבדותו היא שומעת מליידי ברדשאו בעוד סאלי סיטון, שנישאה והפכה לליידי רוססטר, יושבת עם פיטר וולש והם משוחחים על העבר.

2.2. ביקורת חברתית ב-*Mrs. Dalloway*

כאמור, העלילה מתרחשת ביום קיץ בשנת 1923, לאחר מלחמת העולם הראשונה. מבחינה תמאטית, וולף מבקרת כאן מספר נושאים ובהם בראש ובראשונה החברה הגבוהה – חברה נהנתנית ושאננה שערכיה הם הצלחה חומרית ושאיפותיה הן צבירת כוח, מעמד ועוצמה. המצליחים בין חבריה, שהשיגו את מטרותיהם, כגון סר ברדשאו, רואים עצמם כמי שרשאים לשפוט את "פשוטי העם", אותם *Smiths* "המגיעים ללונדון בהמוניהם", על פי הקריטריונים המגדירים אותם כ"מצליחים" ואת האחרים כ"כושלים". כך, לדוגמה, מגדירים סר ויליאם ברדשאו ודוקטור הולמס את ספטימוס כבלתי שפוי ומביאים אותו אל מותו אף על פי שהמחבר מבהיר לקורא שספטימוס לא התכוון להתאבד מלכתחילה.

תחום נוסף שוולף מבקרת ביצירה הוא המלחמה ובעקיפין, הקולוניאליזם. ביקורת זו באה לידי ביטוי במסירת מחשבותיו של ספטימוס, על תיאורי המלחמה והסבל שבה, וכתוצאה מעיסוק כפייתי זה של ספטימוס במלחמה גם בסבלה של אשתו, לוקרציה וורן סמית. את סבלה של לוקרציה ניתן לייחס לשלושה גורמים: המלחמה וטירופו של ספטימוס, היותה אישה, היותה זרה והיות ההיכרות שלה עם ספטימוס והנישואים תוצאה של המלחמה (Usui, 1991). כמו כן באה ביקורת זו של וולף לידי ביטוי בהתפעלותו של פיטר וולש מהציוויליזציה שלונדון מגלמת. שיאה של הציוויליזציה, לדידו של פיטר וולש, מתבטא בסיטואציה שבה האמבולנס הנושא את גופתו של ספטימוס עובר לנגד עיניו, בעוד שלמעשה ספטימוס הוא קרבן של המלחמה מצד אחד, ושל החברה וערכיה מצד שני.

התחום המרכזי השלישי שוולף מבקרת ביצירה הוא מצבן החברתי של הנשים בנות התקופה: אוולין ויטברד שמעמדה מכתוב לה חולי תמידי; קלריסה העורכת את מסיבותיה כדי לקדם את ענייניו של בעלה ומנהלת את חייה בצילו; ליידי ברוטון המזמנת את ריצ'ארד דאלווי והיו ויטברד כדי שיסייעו לה בכתיבת מכתב ל-*Times* בנושא עידוד ההגירה לקנדה; העלמה קילמן שבשל מינה אינה יכולה להתקדם מבחינה אקדמית, ובשל מעמדה החברתי הנמוך ומראה אינה יכולה להתקדם באופן המקובל בקרב נשים בנות התקופה (Usui, 1991) ודמויות נוספות שנעסוק בהן בהרחבה בעבודה.

2.3. על התרגום

כאמור תורגם *Mrs. Dalloway* למרת דאלווי על ידי רינה ליטוין ב-1974, בהוצאת זמורה ביתן. ב"אחרית הדבר" שלה היא מתמקדת במגוון נושאים תמאטיים הקשורים לביוגרפיה של וירג'יניה וולף ולרומן עצמו. כך, למשל היא דנה בנושא של היותו של מרת דאלווי רומן שנכתב בין שתי מלחמות עולם, בתקופה שבה אירופה חווה שינויים רעיוניים ו"הלכי רוח מהפכניים שנשבו על פני אירופה כולה ומצאו ביטויים בכל שטחי התרבות והאמנות" (159), ובהשפעותיהם של הלכי רוח אלה על בני "חוג בלומסברי", חוג ידידיה של וולף, ווירג'יניה וולף עצמה. כמו כן היא דנה בתפיסת הרומאן של וירג'יניה וולף ובגורמים שהשפיעו על תפיסתה זו, כגון הרומנים הרוסיים שתורגמו בתקופה זו לאנגלית, ויצירות ספרות אנגלית מתקופות שונות; היא מציינת את תפיסתה של וולף כי "חייו המהותיים של אדם משתקפים בתודעתו בלבד" (162) וכי "התודעה [אינה] נעה בסדר כרונולוגי טורי" (163) אלא "זורמת ומתקיימת בעת ובעונה אחת בכמה מישורים ומערבבת זמנים ומקומות על פי חוקיות משלה" (163), כמו גם את היותו של מרת דאלווי הניסיון המוצלח הראשון של וירג'יניה וולף לפרוץ את המסגרת הטורית וליצור סביבה שהקישורים בה מתבססים על הלשון: חזרות, משחקי מילים, מבנים מקבילים ומילות מפתח. זאת בניגוד לסוגות אחרות של הרומן שהרצף בהן נוצר באמצעות "הסדר הכרונולוגי-עלילתי" (165) של הסוגות המוקדמות יותר של הרומן.

בעניין היצירה *מרת דאלווי* עצמה דנה ליטוין במספר נושאים כגון ההקבלה התמאטית בין שתי סדרות של אירועים ודמויות -- קלריסה דאלווי וידידיה, הנפגשים בערבו של אותו יום במסיבה בביתה של קלריסה, וספטימוס וורן סמית, חייל הלום קרב ואשתו; היא מציינת את המעבר בין שתי הסדרות באמצעות אירועים שוליים לכאורה, ועצמים שונים, ואת היותה של שיאה של היצירה המפגש הבלתי ישיר של קלאריסה עם התאבדותו של ספטימוס, ומחשבותיה של קלריסה בנושא זה. כמו כן מעלה ליטוין את ההתנגשות בין נקודות המבט השונות כגון תפיסתה החומרית של החברה הגבוהה המיוצגת בראש ובראשונה על ידי סר ברדשאו, מול חיפוש המשמעות המיוצג בעיקר בשאלות שמעלה ספטימוס במפגשו עם הרופא; את שליטתו של העולם החיצוני בעולם הנפש; את מערכת הדימויים, כגון דימוי הים, הכפר והיער, ונושאים נוספים העולים מתוך היצירה. מכל מקום, על אף שהיינו מצפים לדיון כלשהו, גם אם חלקי וקצר, בתרגום נראה שהוא נתפס כמובן מאליו ולכן איננו מוצאים אזכור של הנושא לאורך המאמר כולו, על אף שבדרך כלל רינה ליטוין נוהגת להתייחס לשיקוליה כמתרגמת בהרחבה. מצד שני, לפני תחילת הטקסט אנו מוצאים רשימה קצרה של מקומות ודמויות המוזכרים ביצירה, בתוספת תיאור קצר

של מקומות ודמויות אלה, בהנחה שקורא העברית עשוי שלא להכיר את המקומות והדמויות שהיצירה עוסקת בהן.

3. סקירת ספרות

3.1. זרם התודעה

זרם התודעה הוא מונח השאול מהפסיכולוגיה, ונטבע על ידי ויליאם ג'יימס ב-1890. בפסיכולוגיה הוא מתייחס לרצף המחשבות והתחושות החולפות בתודעתו של הפרט (Humphrey, 1954).
1. בחקר הספרות המונח "זרם תודעה" (Stream of Consciousness) משמש לתיאור אמצעי ספרותי שעיקרו כתיבה המקבילה למונח בפסיכולוגיה – רצף מחשבות ותחושות הנקראות כאילו הן חולפות במוחה של דמות כלשהי. יצוין כי בקרב חוקרי הספרות יש נטייה להשתמש לסירוגין במושגים "זרם התודעה" ו-"מונולוג פנימי" (monologue intérieur). המונח האחרון נטבע על ידי Édouard Dujardin בספרו *Les Lauriers sont Coupés* מ-1887, מושג המגדיר למעשה, על פי Humphrey,

[a] technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control **before they are formulated for deliberate speech**

(Humphrey, 1954, 24).

המונולוג הפנימי, לפי גרסתו של Dujardin, מוצג תוך התערבות מינימאלית של המחבר באופן הנראה כאילו הוא מתעלם מנוכחותם של קוראים כלשהם, כדי לעצב את הטקסט כאילו הוא מחקה את תודעתה של הדמות, כדי להעביר אותה, בסופו של דבר אל אותם קוראים שנראה כאילו הוא מתעלם מהם (Humphrey, 1954, 26). כסגנון, זרם התודעה הוא שילוב של מונולוג פנימי ישיר, התואם להגדרתו של Dujardin, עם מונולוג פנימי עקיף, שהוא

A type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if directly from the consciousness of a character and with commentary and description, guides the reader through it. [...] **the author intervenes between the character's psyche and the reader. The author is on-the-scene guide for the reader. It retains the fundamental quality of interior**

monologue in that what it presents of consciousness is direct; that is in the idiom and with the peculiarities.
(Humphrey, 1954, 29).

שילוב של שני הסגנונות הללו הוא טבעי יותר ומאפשר למחבר "להניח" לדמות ולקוראים לאחר שהציג בפניהם את תוכן מחשבותיה בתוספת הערות מכוונות (Humphrey, 1954).

בורר (1981) עומדת על האמצעים הלשוניים המשמשים להעברת המבע המשולב – האמצעי הסגנוני המרכזי המאפיין את זרם התודעה. היא דנה בשילוב בין הגוף השלישי, כלומר המחבר המספר על הדמות, על מחשבותיה ועל הגיגיה, ובין השימוש בדיבור ישיר. השילוב בין השניים יוצר את סגנון המבע המשולב של סגנון "זרם התודעה" כפי שהוגדר גם על ידי Humphrey (1954). במאמרה בורר מציעה רשימה מפורטת של מאפייני דיבור ישיר המתקיימים במבע המשולב:

- א. הצבת מושא בראש המשפט לצורך הדגשה.
- ב. חזרות לצורך הדגשה
- ג. קריאות
- ד. משפטים לא שלמים
- ה. שאלות רטוריות
- ו. השתמרות השאלה על סימנה הגראפי
- ז. מבע שניתן להפיכה לדיבור עקיף אך הוא משנה באופן זה את משמעותו (בורר, 1981, 38).

אמצעים נוספים המאפיינים את המבע המשולב ובהם דנה בורר בפירוט הם השימוש בדאיקטים (Deixes) – מיליות או ביטויים שמושא התייחסותם תלוי-הקשר לחלוטין. "בהתאם למרכיבו של תחום המוקד" היא מסבירה, "נחלקים הדאיקטים לשלוש קטגוריות: דאיקטים של גוף, של זמן ושל חלל" (בורר, 1981, 39). חלוקות נוספות החשובות לענייננו הן חלוקות הדאיקטים לקרובים ורחוקים והאבחנה בין "השימוש המחווה" (gestural use) לשימוש הסמלי בהם" (שם, 39). השימוש המחווה יכול להתבצע רק בדיבור ישיר, שכן רק אז הנמען יכול לשמוע את פעולת התקשורת. במבע המשולב מתבצעת הפרה של תזוזת הדאיקט בעקבות המוקד – הוא נשאר ממוקד בדמות או בזמן ובמקום שהדמות מתייחסת אליהם (בורר, 1981).

בעניין זה ראוי לציין כאן גם את (Leech and Short 1981) ואת (Bosseaux 2004)

המייחדים גם הם פרק ניכר בעבודותיהם לנושא זה. תרומתו של המבע המשולב – ה-Free Direct Speech, בכך שהוא מעניק את התחושה שקולה של הדמות עובר דרך נקודת המבט של המחבר המשתמע כך שלעתים קשה להבחין ביניהם בנרטיב (Bosseaux 2004). בין סמני המבע

המשולב Bosseaux מונה, בעקבות Bally (1912) סמנים כגון שימוש בזמנים (tenses) כסמנים תחביריים; פעלים המעידים על טיעונים פנימיים ופעולות שכנוע, כגון "surely, " *might, doubt, could, should*[...] *must*" (Bosseaux, 2004, 112) ותיאורים כגון "doubtless *certainly, perhaps, besides* [...] *doubtless*" (Bosseaux, 2004, 112) המעידים על חוסר ודאות או על ויכוח פנימי. מבחינה לקסיקלית, היא מצביעה על מילים המעידות על עירוב משלבים בתוך קטע מסוים: חלקן ניטרליות, או מאפיינות את המחבר המשתמע, ואילו חלקן מעידות על הסוציולקט או האידיולקט של הדמות, כלומר, סגנון המאפיין דיבור, כגון, פניות כגון "Madame" וקריאות כגון *yes* או *alas*; פריטים המשמשים בהקשר מסוים להתייחסות סובייקטיבית ומעידים על דיון המתנהל במחשבתה של הדמות, כגון *so, thus, doubtless,* *besides* ואחרים (שם, 112). זאת, וכמובן, השימוש בדאיקטים קרובים, המעידים על התייחסות ל-"the character's immediate experience" (שם, 112).

אמצעי נוסף שאנו למדים עליו מתוך עיון ב-*Modernist Fiction* (Stevenson, 1998) הוא האזכור המובן מאליו של דמויות שונות, המאפשר לקורא לראות את הדברים מנקודת המבט של הדמות המאוזכרת, ומשקף את מחשבותיה, אם כי, מסביר Stevenson,

This voice [...] never replaces the author's completely, or for very long: on the contrary, the frequent cues such as 'thought Clarissa Dalloway', 'so it seemed to her', or 'Clarissa was positive', are a constant reminder or authorial organization and presentation of thoughts.
(Stevenson, 1998, 57).

עניין הפרשנות "השיפוטיה המפורשת מטעם מספר המייצג את הנורמות של היצירה" (שטרנברג, 1976, 415) עולה גם במאמרו של שטרנברג "אל המגדלור" בעברית ובעיית היחסים שבין תרגום לפואטיקה" מ-1976. הוא מסביר כי,

[...] הרטוריקה הישירה והמפורשת [בטקסט המודרני] מפנה את מקומה לרטוריקה עקיפה ומובלעת. הקורא אינו מקבל עוד את ההכוונה הנורמטיבית, כולה או חלקה, ישר מפי הגבורה, אלא חייב לעבוד עבודה מאומצת ומדוקדקת כדי לחשוף את השיפוטים וההערכות המשוקעים במפוזר במרקם הלשוני והקמפוזיציוני הדק, הרמזני והמורכב של היצירה, לצרפם בזהירות אחד לאחד ולהגיע בסופו של דבר למסקנות הנורמטיביות הכלליות

(שטרנברג, 1976, 415-414).

למעשה אותה "רטוריקה עקיפה ומובלעת" ששטרנברג דן בה היא הבסיס הקומפוזיציוני של היצירה. בעוד שסוגות שקדמו לרומן המודרני כללו עקרונות אחדות כגון אחדות העלילה, אחדות הגיבור, אחדות נקודת התצפית, או מיקוד ההתעניינות בדמות או באירוע מסוים, הרי שכאן אין אפשרות ליצור קישורים כאלה מכיוון שאנו עדים למעבר בלתי עקבי, לכאורה, בין מוקדי עניין שונים ובין מצב תודעה של דמות אחת לזה של השנייה (שם, 416). האחדות הקומפוזיציונית של הטקסט מתקבלת באמצעות "תבניות המוקמות על בסיס צדדי של מיון פנימי בין אלמנטים שונים" (שם, 416). בין תבניות אלה שטרנברג מונה חזרות על מילים או צירופים שונים, מוטיבים חוזרים, שדות סמנטיים, קווים מקבילים והנגדות בין דמויות, מעשים ומרכיבים שונים.

Auerbach, ב-"The Brown Stocking" (1946), מאיר שני פנים נוספים החשובים

לענייננו בנושא זרם התודעה. האחד הוא המעברים שמבצע המספר או המחבר בין העשייה של הדמויות ובין מחשבותיהן. אירוע היצוני שלכאורה אינו משמעותי בעלילה, אומר Auerbach, משמש כאמצעי קישור לעולם שלם של הגיגים ומחשבות העולות בראשה של הדמות. יתר על כן,

The writer as narrator of objective facts has almost completely vanished; **almost everything stated appears by way of reflection in the consciousness of the dramatis personae.**

(Auerbach, 1946, 534).

חשיבותה של טענה זו של Auerbach (1946) בכך שבאופן זה של מעברים מבוקרים שומר הכותב על אחדות הזמן והמקום. כך שאין מדובר כאן בהטלאה מקרית, כביכול, של "מונולוגים פנימיים" של דמויות שונות, בניגוד לרומן הפוסט-מודרני, למשל, אלא נוכחותה של ישות מכוונת כגון מספר או מחבר היא זו המאגדת בין כל הדמויות ומחשבותיהן. כך שגם כאשר נוכחותה של ישות זו מיטשטשת לחלוטין ונראה כאילו אנו נמצאים בסבך מחשבותיה של דמות מסוימת ובתוך עולמה הפנימי הסובייקטיבי, המשמעות שאנו כקוראים נעניק למחשבותיה מוצאה מהכיוון שכיוון אותנו אותו "מחבר" שבשלב מאוחר יותר נעסוק בו בהרחבה.

פן אחר המעניין אותנו אצל Auerbach (1946) הוא דווקא הטשטוש והריבוי של זהויות

שונות. הסגנון של מעבר ממחשבות של דמות אחת למחשבות של דמויות אחרות, אל אירועים היצוניים ובחזרה אל תוך מחשבותיהן של הדמויות. מסביר Auerbach, הוא תוצר של התקופה המסוימת שיוסף כתבה בה את *To the Lighthouse* הנדון ב-"The Brown Stocking". אך

מבחינת הסוגה שאנו עוסקים בה כאן, אמצעי זה תקף גם לרומן שאנו נעסוק בו בהרחבה, Mrs.

Dalloway: הסגנון היא פרי התקופה – בין מלחמות העולם. בתקופה זו, מסביר Auerbach (1946), העולם עובר טלטלות ומהפכות רבות ושונות וריבוי הזהויות והאמירות משקף את הבלבול וחוסר האונים מצד אחד, ואת אהבת החיים וחשיבותו של הרגע היחיד, היום-יומי, שלכאורה הוא חסר חשיבות אל מול האירועים הגדולים (Auerbach, 1946, 548-553). חשיבותה של טענה זו במאמרו של Auerbach (1946) במיקום הסגנון כחלק מסוגה מסוימת – מודרניזם – ופתיחת פתח ל"המשך" בדמות מאפייניו של הפוסט-מודרניזם וייחודיותו.

סיבה נוספת שבעטייה ראינו לנכון לציין את גישתו זו של Auerbach היא החשיבות שהוא מייחס להקשר כאמצעי להבנת פעולת התקשורת הכוללת, כלומר היצירה כולה, בין המחברת, לקוראים. כלומר, נעלה מרמת המיקרו של הבנת האמצעים הלשוניים לרמת המאקרו של הבנת היצירה כולה לאור ההקשר התקופתי ש-Auerbach (1946) דן בו. לעניין זה נדגיש את הקשר בין גישתו של Auerbach ובין גישתם של ויצמן ודסקל לפענוח הטקסט שנדון בה כאן בסעיף 3.8.

המעבר בין הרבדים השונים של היצירה – ממחשבותיו הסובייקטיביות של הפרט אל המציאות האובייקטיבית כביכול, נדון גם אצל Hasler במאמרו "Virginia Woolf and the Big Ben" (1982). מסיבה זו אף על פי שמאמרו של Hasler מבוסס על נקודת המבט של חקר הספרות ולא על הלשון הוא רלוונטי לענייננו. לטענתו, המעברים בין הסובייקטיבי לאובייקטיבי ב-*Mrs. Dalloway*, נעשים באמצעות מוטיב השעון, המסמל את המציאות האובייקטיבית, לכאורה, ואת "המדע" – ערכים שנראה שהחברה בעולם היצירה מוקירה והמחברת מבקרת (Hasler, 1982, 147). נביא כאן ציטוט מדבריה של וולף ברומן אחר שלה, *Orlando*,

An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of mind by one second. This extraordinary discrepancy between time in the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation

(Orlando, 91, in Hasler, 1982, 147).

על פי Hasler (1982) להבדלים בין הזמן ה"פנימי" וה"חיצוני", על הממדים המטפוריים והתפיסתיים שלהם, חשיבות רבה ברומאנים של וולף: הם מייצגים את השליטה ה"רודנית" של הזמן החיצוני בזמן הפנימי (Hasler, 1982, 149). בדיון ביטום האמצעים הלשוניים היוצרים את זרם התודעה ב- *Mrs. Dalloway* נראה כיצד משתלב "הזמן" בביקורת החברתית האירונית של Woolf וכיצד אמצעים אלה מבססים טענות כגון זו של Hasler, המציעה כי Woolf "sympathizes with Septimus" (Hasler, 1982, 149) או את חוסר אהדתו של המחבר המשתמע לדמותו של סר וילאם ברדשאו, לדוקטור הולמס ולמה שדמויות אלה מייצגות.

3.2 אירוניה

אירוניה במובנה המקובל משמעה אופן דיבור שבו המשמעות האמיתית של המבע שונה ממה שנאמר למעשה; בדרך כלל כוונת הדובר הפוכה ממה שנאמר (Sperber, 1984).

Attardo מציע אבחנה חשובה בין סוגי האירוניה השונים: אירוניה מילולית היא תופעה

בלשון, ואילו אירונית מצבים היא מצב עניינים בעולם הנתפס כאירוני; כדוגמה לאירונית מצבים הוא מביא מצב שבו תחנת כיבוי אש נשרפת עד ליסוד (Attardo, 2000, 794). כדוגמה מקבילה

לאירונית מצבים ב- *Mrs. Dalloway* נוכל אנו להביא את התפעלותו של פיטר וולש מהסדר והארגון של הציוויליזציה המערבית כפי שהיא מצטיירת בעיניו בעת שהאמבולנס מוביל את גופתו של ספטימוס וורן סמית – קרבן של המלחמה (שמהותה חוסר סדר ומאבקי כוח בקנה מידה עולמי) מצד אחד, ומצד שני, של החברה ששלחה אותו למלחמה זו (ומהותה חוסר סדר ומאבקי כוח בקנה מידה מקומי). אבחנות נוספות הן זו של Haverkate המבדיל בין "אירוניה של הגורל" ו"אירוניה דרמטית" (Haverkate, 1990, 78), כחלק מאירונית המצבים ככלל. אירוניה דרמטית, לפי Attardo היא "the telling of an ironical event" (Attardo, 2000, 795).

Kreuz and Roberts (1993), מבחינים בין ארבעה סוגים של אירוניה:

1. אירוניה סוקרטית

2. אירוניה דרמטית

3. אירוניה של הגורל

4. אירוניה מילולית

אירוניה סוקרטית היא "the pretense of ignorance of a given topic" (Attardo, 2000, 795) for pedagogical purposes" והגדרתה של אירוניה דרמטית לפי Kreuz and Roberts היא "the situation where the audience knows something that the character of a play, novel, etc. ignores (e.g. the case of Oedipus)" (Attardo, 2000, 795), ואירוניה של הגורל לתפיסתם תואמת לאירונית מצבים (Attardo, 2000, 795).

בעבודה זו נתמקד באירוניה מילולית, וכאן נסקור מספר תיאוריות שנראה לנו שהן רלוונטיות ביותר לעבודה. נתמקד בעקרון שיתוף הפעולה (Grice 1975; 1978), ובאירוניה כאזכור מהדהד (Sperber and Wilson, 1981; Wilson and Sperber, 1992). לא נרחיב את הדיבור על מספר תיאוריות נוספות, כגון תיאורית הנגישות המדורגת (Graded Saliency) של גיורא – תיאוריה הגורסת כי המשמעות הנגישה יותר של מבע תעובד לפני המשמעות הפחות נגישה, ולכן הבנת אירוניה היא "תהליך רב שלבי וארוך יותר מתהליך ההבנה של אותו מסר במשמעותו [המילולית]" (גיורא תשנ"ח, 10), או התיאוריה של Haverkate הגורסת כי האפקט האירוני נוצר כתוצאה מחוסר כנות (insincerity) לא ברמת המשפט אלא ברמת פעולות הדיבור (Haverkate, 1990).

3.3. שיתוף הפעולה בין המחבר המשתמע ובין הקורא המשתמע: (Leech and Short 1981)

בדיון בנושא 'ערכים' (Values) מעלים Leech and Short את הנקודה החשובה הבאה:

We do not, of course, necessarily *know* what the *real* Dickens felt about his characters. But leaving aside biographical evidence of these attitudes, we must acknowledge that in spite of differences in the standards of different ages, groups and individuals, **there are SHARED VALUES to which writers can appeal** (Leech and Short 1981, 276)

אך לעתים קרובות קורה שיש התנגשות בין הערכים ואמות המידה בין הרמות השונות – רמת הדמויות, רמת המספרים או רמת המחבר. במקרים כאלה, על פי Leech and Short (1981)

המביאים מדבריו של Booth (1961), יש "אחדות סמויה" (secret communion) בין המחבר (המשתמע) לבין הקורא (המשתמע) (שם, 277). אותה "אחדות סמויה", על פי Leech and Short (1981) היא הבסיס לאירוניה בספרות. הסוג הנפוץ ביותר, על פי גישה זו, הוא התנגשות בין נקודת מבט של דמות או מספר, ונקודת המבט המשתמעת של המחבר ולכן גם זו של הקורא.

3.4 הפרת הכללים של עקרון שיתוף הפעולה: Grice (1975)

במאמרו מ-1975 "Logic and Conversation" מציע Grice את "עקרון שיתוף הפעולה" (Cooperation Principle). על פי עקרון זה, השימוש בשפה מחייב את שיתוף הפעולה של כל הנוגעים בדבר, בהתאם למטרת השיח ברגע נתון. כדי לשתף פעולה, על כל אחד מהמשתתפים בשיחה לציית לארבעה כללים (maxims):

1. Quantity – כמות: על המוען לספק כמות מספקת של מידע חדש, כלומר, לא לספק יותר מדי או פחות מדי מידע לנמענים.
2. Quality – איכות: על המוען לספק מידע שעל פי ידיעתו הוא נכון.
3. Relation – קשר: על המידע להיות רלוונטי לנושא הדיון.
4. Manner – אופן: על המידע להיות ברור, מאורגן וחד משמעי.

אולם, טוען Grice, כדי ליצור אפקטים שונים, יכול המוען להפר במודע ובגלוי את אחד מהכללים או יותר, וכך לרמוז לנמענים כי עליהם לחפש משמעות חלופית. הפרה מודעת של כלל (2), הוא כלל האיכות, בתנאים מסוימים, תתפענח כנושאת משמעות אירונית. הנמען יסיק מהכרה בהפרת כלל האיכות שהמוען מתכוון להפך ממה שאמר (Grice, 1975; 1978).

3.5 תיאורית ההדהוד: Sperber and Wilson (1981; 1992)

Sperber and Wilson חולקים על גישתו של Grice מהסיבה שלטענתם אין היא מסבירה את הצורך באירוניה. כלומר, אין היא מסבירה מדוע משתמשים בכלל באירוניה כאמצעי לשוני אם ניתן להשתמש במקבילה הישירה של המבע האירוני (Sperber and Wilson, 1981, 297). חשוב מזה, לטענתם, אין גישתו של Grice מסבירה מקרים של אירוניה שאינם

עונים על הפרת כלל האיכות (Sperber and Wilson, 1981, 309). ולכן הם מציעים את תיאורית ההדהוד (Echoic mention).

לצורך הצגת הגישה נזכיר שני מושגים שספרבר ווילסון מסבירים את ההבדל

ביניהם כדי לבסס את גישתם:

1. "שימוש" (use): ביטוי המשמש לתיאור מסומן כלשהו במציאות.
2. "אזכור" (mention): ביטוי המשמש לתיאור מסומן בשפה עצמה.

על פי Sperber and Wilson,

It seems more accurate to say that all examples of irony are interpreted as echoic mentions, but that there are echoic mentions of many degrees and types. Some are immediate echoes, and others delayed; some have their source in actual utterances, others in thoughts or opinions; some are traceable back to a particular individual, whereas others have a vaguer origin. When the echoic character of the utterance is not immediately obvious, it is nevertheless suggested (Sperber and Wilson, 1981, 309-310).

לדידם, במקרה של אירוניה הדובר מהדהד מחשבה שהוא או היא מייחסים למישהו אחר, באופן כזה שלשומע ברור שהם מסתייגים ממנה, מכיוון שלדעתם היא מוטעית, אינה הולמת את הסיטואציה או אבסורדית. מכל מקום, אין בהכרח חפיפה בין הנמענים של האירוניה ובין הקורבן (כלומר מי שבעל האירוניה מהדהד את דבריו) מכיוון שיתכן מצב שבו הקרבן עצמו אינו מבין את האירוניה, ואילו נמענים אחרים הבינו אותה ולכן אלו הם נמעני האירוניה למעשה.

3.6. תיאורית העמדת הפנים: Clark and Gerrig (1984)

לפי Clark and Gerrig (1984) תיאורית ההדהוד אינה מסבירה מספר מקרים אירוניים במובהק. הם מדגימים את טענתם בניתוח "A Modest Proposal" לסוויפט – מאמר מפורסם שאין אפשרות לקרוא אותו אלא כאירוני, ומצד שני, לטענתם, ברור שאין אפשרות לקרוא את כל המאמר כמקרה של אזכור (mention). לכן הם מציעים את תיאורית העמדת הפנים (Pretense theory) העונה, לטענתם על מקרים כאלה. על פי תיאוריה זאת המחבר המשתמע מעמיד פנים

שהוא מושא הביקורת, כלומר, מי שעשוי היה לטעון את אותה טענה, או להאמין בנכונותה. הנמען, מצידו, אמור לגלות את העמדת הפנים, וליהנות מה-"secret intimacy" (Clark and Gerrig, 1984, 122) עם המחבר המשתמע בעת גילוי העמדת הפנים.

על פי Clark and Gerrig תיאורית העמדת הפנים נותנת מענה למספר מאפיינים של האירוניה שלא קיבלו מענה אצל Sperber & Wilson, כגון אפקט חוסר הסימטריה – בדרך כלל המוען יטען טענה חיובית כדי שתובן כשלילית ולא ההפך. הם מביאים מדבריהם של Jorgensen et al. וטוענים כי אנשים נוטים לראות את העולם דרך "נורמות של הצלחה ומצוינות" (Clark and Gerrig 1984, 122) כ-"Poliannas who view the world through rose-colored eyes" (122). תיאורית העמדת הפנים עונה על מאפיין זה, לטענתם, משום שאותם "Poliannas" הם הקרבנות של בעל האירוניה המעמיד-פנים. אותם קרבנות, מבחינתם, מתחלקים לשני סוגים: אותו אדם שהמחבר המשתמע מעמיד פנים שהוא, כלומר אותו "Polianna" שרואה את העולם באופן אופטימי, והנמען, או הנמענים שאינם מבינים את האירוניה, ולכן אינם נמצאים ב-"inner circle" (122) של המחבר המשתמע והנמענים שכן מבינים אותה.

תיאורית העמדת הפנים מסבירה גם את נושא הטון האירוני, בטענה כי בעל האירוניה נוהג כשחקן, ולכן הוא מאמץ טון דיבור שעשוי היה לאפיין את קורבן האירוניה, תוך סימון עמדתו באמצעות אימוץ טון "קריקטוריסטי" או מוגזם.

אנו נאמץ את גישתה של Williams (1984) הטוענת כי למעשה יש דמיון רב בין תיאורית ההדהוד של Sperber and Wilson (1981) ובין תיאורית העמדת הפנים של Clark and Gerrig (1984). לטענתה ישנם מספר פנים מרכזיים של התיאוריה של Clark and Gerrig הזחים לאלה של תיאורית ההדהוד, כגון שני קהלי הנמענים (הקורבן/קורבנות של האירוניה והנמענים); קרבנות האירוניה וההטעיה לכאורה של הנמענים (Williams 1984, 129).

רלוונטי ביותר לענייננו הוא דיוגם של ספרבר ווילסון במקרים הנראים כשילוב של use ו-

:mention

It is from a linguistic point of view that mention of a proposition is harder to identify than mention of expression, and implicit mention harder to identify than explicit mention: hence the impression that there are mixed forms. **The most difficult cases to identify are those where a proposition is implicitly mentioned. When the context gives no indication that the free indirect style is being used for reporting speech [...]** it is often possible to process an utterance quite satisfactorily without consciously noticing that it is an utterance of a particular logical type, closely related to quotation. **When the mention does not involve reported speech proper, it is less easily identifiable still, and it would not be too much of a surprise to come across whole classes of implicit mention of propositions that have so far been overlooked or misinterpreted. Ironical utterances are a case in point.**

¹(Sperber and Wilson, 1981, 305-306)

נקודה זו רלוונטית לדיוגנו משום שהיא מבהירה את הדמיון הצורני בין המבע המשולב וזרם התודעה לבין האזכור המהדהד (echoing mention) של Sperber and Wilson (1981;1992). בשני המקרים מדובר במבע מדווח (reported speech) שהאמצעים הלשוניים המאפיינים דיבור ישיר מובלעים בתוכו ולכן מבנהו הצורני נראה כאילו הוא שימוש (use) ולא אזכור (mention) או, מבחינה דקדוקית, שילוב בין השניים, בעוד שעל פי Sperber and Wilson זהו בפרוש אזכור.

מבחינה תוכנית, בשני המקרים אנו עדים להדהוד: בזרם התודעה ההדהוד בא לידי ביטוי במחבר המשתמע המהדהד את מחשבותיהן של הדמויות, הרעיונות והתפיסות בנות התקופה שהיצירה נכתבת בה. בכל אלה מהדהדים פני החברה והתקופה והשאלה המתבקשת היא אם ניתן להצביע על הבדלים מהותיים בין סגנון זרם התודעה ובין האירוניה לאור התיאוריה של Sperber and Wilson (1981;1992).

¹ ההדגשות שלי.

השערתנו היא שהבדל כזה קיים, ומהותו היא שבאירוניה קיים קרבן, ושהמחבר המשתמע מותח עליו ביקורת, ואילו בזרם התודעה המחבר המשתמע עשוי לגלות מידה רבה של אמפתיה כלפי המקור שאת דבריו או מחשבותיו הוא מהדהד. כלומר, המרכיב המבדיל בין זרם התודעה ובין אירוניה הוא קיומה של ביקורת כלפי המקור שהמחבר המשתמע מהדהד, ואת ביקורתו יציג המחבר המשתמע בשימוש בהפרה אחת או יותר של עקרון שיתוף הפעולה של Grice. זאת ניתן לראות, למשל, בהבדלים בין גישתו של המחבר המשתמע לדמויותיהם של רציה וספטימוס, המבטאות במידה רבה את הערכים שהמחבר המשתמע תופס כנכונים ו/או מעוררי חמלה, ובין גישתו לדמויות אחרות כגון סר ויליאם ברדשאו, דוקטור הולמס, היו ויטברד ואחרים, המייצגות ערכים או תפיסות שאינן מעוררות את אהדתו, ולכן המסר שיועבר לקורא לגביהן יהיה ביקורתי ואירוני.

3.8. הקורא המשתמע, המחבר המשתמע ופענוח הטקסט ברמת המיקרו והמאקרו החוקרים שהזכרנו קודם ואחרים דנים בישות שהם מגדירים כ"סופר", או "מחבר", או "קולו של המחבר", או "המספר" או אף "המחבר כמספר" וחלקם דנים בו באופן מפורט בהמשך מאמריהם, אך אנו בחרנו לדון בו מנקודת מבטם של דסקל וויצמן, במטרה לקשר בין הספרותי והפרגמטי, שהוא עיקר ענייננו בעבודה זו.

Leech and Short (1981) דנים בנושא היחסים בין מוענים ונמענים של טקסט ספרותי, בהנחה שכל טקסט המיועד להתפרסם, ובכלל זה טקסט ספרותי, מבוסס על העברת מסר לקהל גדול של נמענים, שסביר להניח שרובם אינם מוכרים למוען, וכך גם הנסיבות או ההקשר שבו המסר מתקבל בקרב אותם נמענים. כמובן שהמוען מניח שהוא חולק ידע או ניסיון משותף עם הקוראים – ידע הכולל לא רק הנחות כלליות – למשל שהשמש זורחת בבוקר ושוקעת בערב – אלא גם ידע באשר ליצירות ספרותיות מוכרות ולאירועים היסטוריים מפורסמים. המוען יכול גם להניח הנחות בדבר ידע ומושגים שהוא חולק עם הנמען המשכיל בן תקופתו, או בן אותה התרבות, אך בני תרבות אחרת או תקופה אחרת עשויים שלא להכיר (שם, 258-259). המסקנה המתבקשת היא שהנמען במקרה של יצירה ספרותית אינו קורא 'אמיתי', אלא מה ש-Booth (1961) מגדיר כ-"mock reader", והמוכר יותר כ-"implied reader" – דמות מופשטת החולקת עם המחבר המשתמע את הרקע, הידע, ההנחות, ההעדפות ואמות המידה הערכיות שלו (Leech and Short, 1981; Nelles 1993).

במקביל ל"קורא המשתמע" טובע Booth (1961) גם את מושג ה"מחבר המשתמע"

(implied author). גם דמות זו היא היפותטית ושונה מאשר המחבר עצמו. Booth מרחיב

וטוען כי,

It is curious fact that we have no terms either for this created "second self" or for our relationship with him. None of our terms for various aspects of the narrator is quite accurate. "Persona," "Mask" and "Narrator" are sometime used, but they more commonly refer to the speaker in the work who is after all only one of the elements created by the implied author and who may be separated from him by large ironies. "Narrator" is usually taken to mean the "I" of a work, but the "I" is seldom if ever identical with the implied image of the artist

(Booth, 1961, 71)

לכן, על פי אבן, בהביאו מדבריו של Booth, המחבר המשתמע הוא מעין דמות מופשטת

המקשרת בין "היצירה הבדויה" ובין "עולמו הבלתי בדוי של הקורא, כשזה הופך אותה לחוויה

משמעותית משלר" (אבן, תשל"ה, 156). אבן מבהיר את חשיבותו של ה"מחבר המשתמע" כמי

שאחראי להעניק

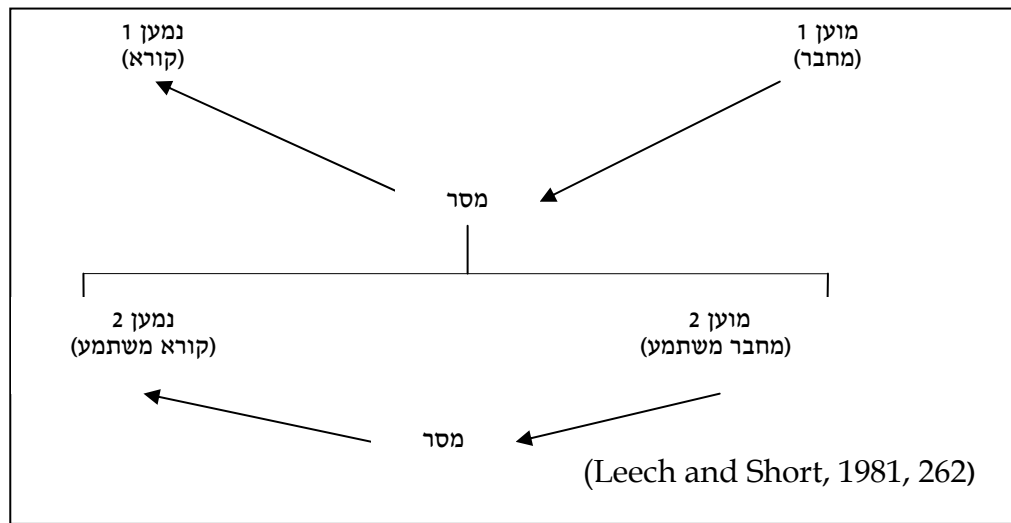
לכל המרכיבים את ייחודם המשמעותי, והוא הקובע את תפקודם במקהלה הכוללת של כל הפרטים המצויים במערכת מורכבת של דו קיום ודו פעולה. הוא הוא היסוד המשווה אחדות לכוליות היצירה הספרותית הבדויה. אכן, במידה שהקורא מגלה אחדות ומשמעות בשיר, במחזה או בסיפור, אחראי להן המחבר המשתמע.

(אבן, תשל"ה, 156).

לעומת אבן, גורסים Nelles (1993) ו-Leech and Short (1981) הקבלה בין המחבר המשתמע

ובין הקורא המשתמע, ועל כן הניתוח הלשוני של טקסט ספרותי, מבחינתם, עושה שימוש ב-

"מחבר" במשמעות "מחבר משתמע" ו-"קורא" במשמעות "קורא משתמע":



תרשים 1: מבנה המשפט מבחינת החלוקה לפסוקיות, דוגמה (5) סעיף 5.1.1 פסוקיות וקטועים

ויצמן ודסקל מציעים גרסה פרגמטית לתפיסת המחבר המשתמע של Booth. לצורך

פענוח המשמעות הכוללת של הטקסט, הם מציעים מודל הכולל את השלבים הבאים:

- (a) Identifying all the potential voices, be they explicit (the characters), or implicit (i.e. voices implied by the use of free indirect speech or stream of consciousness);
- (b) Assigning a hypothetical speaker's meaning to every utterance and voice, drawing on utterance meaning and on co-textual cues and clues.
- (c) Assigning global meaning(s) to the implied author, based on the interrelations between the speakers' meanings of the various voices

(Weizman and Dascal, 2005, 62).

שלבים (a) ו-(c), במודל של דסקל וויצמן הם שלבים המתקיימים בפענוח של טקסט

ספרותי, ואילו שלב (b) הוא שלב המתקיים בכל תהליך של פענוח באופן כללי. הטקסט הספרותי

מתאפיין, לתפיסתם, במעברים,

From micro to macro, from the characters' voices to the author's. These shifts involve the integration of voices and characters' meanings into pragmatically-derived implied author's meaning, and are reflected in steps (a) and (c)

(Dascal and Weizman, 2005, 62).

כפי שצוין קודם, הבאנו את דבריו של Auerbach (1946) מתוך הנחה שניתוח והבנה של

יצירה ספרותית מחייבים בסיס הקשרי רחב ו-Auerbach מספק לנו הסבר כזה ב-"The Brown

"Stocking" ברמה של התבוננות ביצירה על ציר הזמן והתפתחות הסוגות השונות. ואכן, גם על פי דסקל וויצמן (Dascal and Weizman, 1987; Weizman and Dascal, 1991) לצורך פענוח המשמעות הכוללת של הטקסט, יש להתבסס על ידע הקשרי. הם מציעים חלוקה של הידע ההקשרי לשני סוגים: ידע חוץ לשוני וידע מטא-לשוני. הידע החוץ לשוני הוא ידע על העולם, ואילו הידע המטא-לשוני הוא ידע על השימוש בשפה – תחושה אינטואיטיבית של דוברי השפה לגבי המוסכמות הלשוניות. כל סוג של ידע כולל בתוכו שלוש רמות שונות:

1. ידע ספציפי, מייד, על נסיבות המבע;

2. ידע מוסכם על תפיסות ונוהגים הרגליים בתרבות נתונה;

3. ידע כללי על עובדות ועקרונות שונים.

אבחנה נוספת הרלוונטית לענייננו כאן היא בין משמעות המשפט, משמעות המבע ומשמעות הדובר (Dascal 1983):

1. משמעות המשפט – המשמעות המילולית של המשפט הנבנית מהמבנים הדקדוקיים –

תצורה ותחביר, ומשמעות היחידות הלקסיקליות שבו, ללא תלות בהקשר.

2. משמעות המבע – המשמעות המקובלת של המבנים הלשוניים במבע בהתאמה להקשר

שהמבע נהגה במסגרתו.

3. משמעות הדובר – מה שהמוען התכוון להעביר במבע בהקשר מסוים.

הידע ההקשרי לסוגיו משמש את הנמענים בפענוח הטקסט לשתי מטרות שונות, ובשני שלבים שונים בתהליך: אם מתגלה חוסר התאמה בין משמעות המבע ומשמעות הדובר, הוא משמש כאות לכך שעל המפענח לחפש משמעות עקיפה. כשהוא משמש את הנמענים לפתרון בעיית חוסר ההתאמה הוא משמש כרמז (Weizman and Dascal 1991). בעבודה נבחן אם ניתן להגדיר את התנאים שבהם משמשים אפיוניו של זרם התודעה כאותות למשמעות אירונית.

3.9 תרגום, אירוניה וזרם תודעה

מאז שנות השישים רווחת בחקר התרגום הגישה שאין לשפוט תרגומים כ"טובים" או "רעים", אלא ניתן לראותם כחלק ממערכת יחסים בין-תרבותית ולבדוק את התהליכים השונים בתרגום כחלק ממערכת זו (Hickey, 1998, 1). בד בבד נמשכים הניסיונות לגבש אמות מידה להערכת תרגומים.

בניסיון להגדיר קריטריונים להערכת איכות התרגום, מבדילה House בין שני סוגים של תרגומים – גלוי וסמוי. תרגום גלוי הוא ברוב המקרים תרגום של יצירה קנונית, שמלכתחילה לא הייתה כוונה לתרגם אותה כדי שתיקרא כמקור, כך שנשמר בה הצביון הזר, ואילו תרגום סמוי הוא תרגום של יצירה השואפת להיקרא כיצירה שנכתבה מלכתחילה בשפת המקור. הגדרתו כסמוי נובעת מהעובדה שהוא "is not marked pragmatically as a translation text of a House,) source text, but may, conceivably, have been created in its own right" (1997, 69) אולם לדברי הירש "אין הבחנה דיכוטומית בין גלוי וסמוי, אלא מדובר במעין רצף שעליו ניתן למקם את התרגומים" (הירש, תשס"ד, 8). תפיסה זו מבוססת על גישתו של Hickey שתרגום יהיה תמיד "מסומן" ככזה באופן כלשהו (Hickey 1998,1).

המודל של House מציע השוואה בין טקסט המקור לטקסט התרגום תוך התייחסות למאפיינים כגון משלב, סוגה ותפקיד (House, 1997), ובסופו של התהליך הפעלת "המסנן התרבותי" – בדיקת ההבדלים החברתיים-תרבותיים במוסכמות התנהגות, תקשורת ונורמות בין שתי התרבויות (House, 1997).

Toury מציע להביא בחשבון נורמות הרווחות בתקופה שבה בוצע התרגום. הנורמות הן המכריעות בכל רמה של קבלת החלטות בתהליך התרגום – החל מבחירת הטקסטים הראויים לתרגום ועד לנורמות של אסטרטגיות תרגום. הוא מחלק את הנורמות לשלושה סוגים:

(1) נורמה ראשיתית

(2) נורמות מקדמיות

(3) נורמות ביצועיות

הנורמה הראשיתית קובעת את ההכרעות של המתרגם לגבי מיקומו של התרגום ביחס לטקסט המקורי על הנורמות שבו מצד אחד וביחס לנורמות הקיימות בתרבות הקולטת מצד שני. הנורמות המקדמיות מכריעות בהחלטות ביחס למדיניות התרגום – כגון בחירת סוגי טקסטים, ואילו תרגומים יובאו לתרבות או לשפה מסוימת בזמן מסוים (Toury, 1980;2000).

נורמות ביצועיות מנחות את ההחלטות הנעשות בביצוע התרגום בפועל. נורמות אלה מתחלקות לנורמות מטריציאליות הנוגעות לחלוקת הטקסט, הוספות והשמטות בטקסט היעד ולנורמות טקסטואליות-לשוניות.

החברה מייחסת לנורמות שונות חשיבות שונה. טורי מביא מדבריו של הסוציולוג Jay

Jackson (1960) ומצביע על הבדלים בין הנורמות מבחינת רמות ההתייחסות של החברה:

(1) נורמות בסיסיות (ראשוניות) – מחייבות לגבי כל המקרים. חשיבותן מרבית וחופש

הבחירה של המתרגם ביחס אליהן הוא מזערי.

(2) נורמות משניות, או מגמות – קובעות התנהגות מועדפת. הן נורמות רווחות אך לא

מחייבות כנורמות הבסיסיות.

(3) התנהגות "נסבלת" או "אפשרית" – המאפשרת למתרגם מידה מרובה, יחסית, של

חופש.

3.10 נורמות בתרגום לעברית – שנות ה-70

במגמות בתרגום סיפורת מאנגלית לעברית בשנים 1958-1980 (1989) דנה ויסברוד בנורמות

השונות הרווחות בשנות השבעים. לענייננו כאן חשובה טענתה ששנות השבעים מהוות מעין

"תקופת מעבר" בהיסטוריה של התרגום לעברית. היא מרחיבה ומפרטת כי "הדרישה לאדקוויטיות

גוברת", ובנוסף,

[...] הלשון הגבוהה הולכת ונדחקת מהטקסטים המתורגמים [...] בד בבד הולך ומצטמצם מקומם של סוגי ההזחות האופייניים לה (כמו הגבהה לשונית של הטקסטים המתורגמים ביחס למקורותיהם והאחדת רמת הלשון בטקסטים השונים, שבמקור אינם אחידים מבחינה זו)

(ויסברוד, 1989, 309).

מצד שני, על פי ויסברוד, "גם בשנות ה-70, הגישה הלשונית המסורתית בולטת בייחוד בתרגומי

יצירות שזכו למעמד של קאנון בספרות העולם" (ויסברוד, 227). מאפיין נוסף שנתייחס אליו

בהמשך הוא "האקראיות בבחירת רמת הלשון בתרגום", כמו גם לתרגום בלשון עברית בלתי

טבעית או שאינה קיימת, השונה מלשון המקור, שהיא גבוהה או נמוכה אך טבעית ואפשרית.

אמנם ויסברוד דנה במאפיינים אלה לגבי יצירות ספרות לא קנוניות, אך אנו מוצאים אותם גם

במדת דאלוויי על אף שכאן מדובר ביצירה קנונית דווקא. דוגמות לכך נוכל למצוא למשל בפרק

העוסק במבעים אירוניים (פרק 7), בדוגמה (3) העוסקת בתיאור מכונית השרד העוברת בין

המתקהלים סביבה, ובדוגמה (6), בהדהוד שיחתם של היו ויטברד וקלריסה דאלוויי.

דעותיהם של החוקרים שהבאנו כאן מעלה מספר שאלות ביחס לזרם התודעה, לאירוניה,

לתרגום ולשלושתם יחד. אחת השאלות נובעת מההנחה שאירוניה היא תלוית-תרבות, בהתבסס

במיוחד על תיאורית ההדהוד של Sperber and Wilson, ועניינה הוא אם וכיצד יוכל קורא

טקסט היעד להכיר באירוניה ולהבין אותה ללא היכרות מעמיקה עם תרבות המקור ועם

המשמעות ההקשרית שהיה יכול להעניק לאמירה אירונית, או לאמירה עקיפה כלשהי באופן כללי². בהתבסס על התיאוריה של ויצמן ודסקל (Weizman and Dascal, 1991) נשאלת כאן השאלה אם קוראי הטקסט בשפת היעד, שאינם הקורא המשתמע של טקסט המקור, יהיו ערים לאותות ולרמזים וכיצד "יקשר" המתרגם ביניהם ובין טקסט המקור. שאלה זו מתקשרת לתיאוריה של House (1997) ולתיאוריות ספרותיות כגון ה-Reader Response Theory, כמו גם לשאלה אם וכיצד יעמדו אותות ורמזים אלה במעבר מקבוצת קוראי טקסט המקור, שהם הקוראים המשתמעים שאליהם מכוון המחבר המשתמע המקורי את המסרים, לקבוצת קוראי הטקסט המתורגם, בהנחה שאלו אינם הקוראים המשתמעים של הטקסט ולכן המסרים אינם מכוונים אליהם.

שאלה נוספת העומדת על הפרק נוגעת למבנה של סגנון זרם התודעה והאירוניה בהתבסס על הנורמות בתרגום שרווחו, לפי ויסברוד, בשנות השבעים, ועניינה הוא אם וכיצד השתמרו, לאור הנורמות האלה, האמצעים הלשוניים, כגון הבדלי משלבים וסגנונות בין הדמויות השונות ובין הדמויות למחבר המשתמע, הבדלים סגנוניים, שדות סמנטיים, חזרות, קישורים מבניים וכיוצא באלה.

4. טענת המחקר

בהסתמך על הספרות שסקרנו נטען בעבודה זו כי מבחינה לשונית יש חפיפה בין מושג ההדהוד ובין סגנון "זרם התודעה" ונראה כיצד חפיפה זו באה לידי ביטוי ב- *Mrs. Dalloway*. לאור גישתנו זו יש שתי אפשרויות: (א) אפשרות אחת היא שכל זרם התודעה הוא אירוני, שהרי המחבר המשתמע מהדהד את כל המחשבות של כל הדמויות, ולעתים הדמויות מהדהדות מחשבות של דמויות אחרות. כלומר, כל מבע שנביא כאן כדוגמה, יכלול בתוכו אמירה אירונית. (ב) האפשרות השנייה, הסבירה יותר, היא שבנוסף להדהוד יהיה מרכיב נוסף שייצור את האפקט האירוני של מבע מסוים. האפשרות שאנו מעלים כאן היא שאותו מרכיב נוסף הוא הפרת אחד הכללים של שיתוף הפעולה של Grice. כלומר, המספר יציג מידע כלשהו – מחשבה או דעה הרווחת במציאות כפי שהוא חווה אותה, מבחינת התקופה, הסביבה, החברה והלכי הרוח השוררים בה באופן אובייקטיבי, כביכול, ויסתמך על הידע המוסכם והכללי החוץ-לשוני והמטא-לשוני

² כמובן שאין זה מחייב שהמתרגם עצמו יבחין באירוניה ויפענח אותה (וכך הוא עלול שלא להעביר אותה לקוראים); כמו כן ניתן לטעון כי גם קורא הטקסט בשפת המקור עלול שלא להבחין באירוניה ולפענח אותה, בשל אי היכרות מספקת עם סגנונה של וולף, עם התקופה או עם גורמים נוספים פרט לגורם הבדלי התרבות. טענתנו לקיומה של אירוניה כאן מתבססת על הנחה שצירוף של האותות שאנו מוצאים כאן בשילוב הידע ההקשרי של הקורא, עשויים להביא לכך שהוא יפענח מבע מסוים כאירוני, ולראות האם וכיצד מועברים אותות אלה בתרגום.

(Dascal & Weizman, 1987; Weizman & Dascal 1991) של הקורא כדי ליצור שיתוף

פעולה בינו ובין הקורא, על חשבון הדמויות המהדהדות את הלכי הרוח בחברה המשתקפת ביצירה.

על פי תפיסה זו, אמנם עבודתם של Sperber & Wilson (1981; 1992) עונה על החסרים

בתיאוריה של Grice, אך לדידנו גם בטענותיהם של Sperber & Wilson (1981; 1992) יש

חסרים, וניתן להשליםם בהתבסס על תורתו של Grice (1975). נטען אפוא שההדהוד הוא תנאי

הכרחי ליצירת האפקט האירוני, אך אין הוא תנאי מספק: האפקט האירוני נוצר במלואו כאשר

מתקיים הדהוד בשילוב הפרה של אחד הכללים של עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1975).

במטרה להוכיח את טענתנו זו ננתח את המקור ואת התרגום של המקור והתרגום באופן

זה: בשלב הראשון ננתח את המאפיינים הצורניים של זרם התודעה במקור ונטען כי מבחינה

צורנית יש חפיפה בינו ובין מושג ההדהוד. כך נוכל לבדוק ולהוכיח את טענתנו בדבר החסר

במרכיב נוסף שייצור, בשילוב מרכיב ההדהוד, את האמירה האירונית במבעים שנותחו, ונראה

כיצד מרכיב הפרות הכללים של עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1975) משלים חסר זה. ברוח

חקר השיח, המעגן את הבחינה הלשונית בטקסט השלם, ננתח בשלב זה את המקור בלבד, כך

שברמת המיקרו נוכל להתמקד במאפיינים הצורניים וברמת המקרו נוכל להציג את עקביותה של

הגישה ולהראות כיצד נשזרת מערכת המבעים האירוניים בתוך היצירה השלמה. לאחר מכן

נסקור, בנפרד, את שני המרכיבים השונים, כלומר מרכיב הפרות ומרכיב ההדהוד, בתרגום, תוך

התמקדות במאפייניהם הצורניים. ראוי לציין כאן כי סקירת המאפיינים הצורניים של האירוניה

בתרגום לא תקבע באופן חד משמעי אם האירוניה הועברה או לא הועברה, אלא תנתח את

התרגום על בסיס ניתוח המקור המציג את האמצעים הלשוניים והידע ההקשרי שהקורא נזקק לו

כדי לפענח מבעים מסוימים כאירוניים. בבסיסה של ההימנעות משיפוט מפורש אם האירוניה

הועברה או לא הועברה בתרגום עומדת ההנחה שכדי לקבוע קביעה כזאת יש צורך במחקר

אמפירי שיבדוק אם וכיצד מבינים קוראי שני הטקסטים השונים, כלומר קוראי טקסט המקור

והטקסט המתורגם את המבע הנדון כאירוני.

5. המאפיינים הלשוניים של זרם התודעה ב-Mrs. Dalloway

בהקדמה לפרק Devices העוסק במאפיינים-למעשה של זרם התודעה, מסביר Humphrey (1954) את הבעייתיות שעמדה בפני סופרים שבחרו להשתמש בסגנון זה. אחת הבעיות המרכזיות, לדידו, היא ההנחה הטבעית לגבי קיומו של מספר כל יודע – זוהי דרכה של האמנות באופן כללי, אומר Humphrey, אך סגנון זרם התודעה מבקש להעמיד פנים כאילו לעתים היצירה מתקיימת ללא תלות במחבר, ומחשבותיהן של הדמויות מוצגות באופן אובייקטיבי. יתר על כן, למחבר (לא המחבר המשתמע, אלא המחבר עצמו) הכותב בסגנון של זרם תודעה יש מסר או ערכים שהוא מבקש להעביר לקוראים, אך בסוגה זו, בניגוד לסוגות אחרות, האמצעי שהוא בוחר לעצמו הוא זירה פנימית של התרחשויות, זירת הנפש, ובאמצעותה הוא מבקש להעביר מסרים או ערכים לקוראים. אולם תכני הנפש ייחודיים לכל תודעה, ולכן יש להציגם באופן שייצור אמינות טקסטואלית. כך שעל המחבר לפעול בשני כיוונים: עליו ליצור מרקם אמין של הנפש מחד גיסא, ומאידך גיסא לזקק את הערכים הטמונים בה בעבור הקוראים. הבעיה הכרוכה בהצגה זו היא שלכל תודעה יש מערכת ערכים ואסוציאציות ייחודיים משלה, שתודעה אחרת (כגון זו של דמויות אחרות או הקוראים) אינן שותפות לה (Humphrey, 1954).

ניגוד זה, בין הניסיון להציג או להעביר מסרים או ערכים מסוימים ולהציג את המבעים כאילו הם עומדים או מתקיימים בפני עצמם, כלומר מתנהלים במחשבותיהן של הדמויות ללא גורם מתווך או יד מכוונת, עומד בבסיסו של מרקם "זרם התודעה". כאן נבדוק מהם האמצעים הלשוניים המשמשים בהעברת התחושה של העדר יד מכוונת והאפשרות העומדת בפני הקורא לחדור ל"פרטיותה של הנפש" של הדמויות, או במילים אחרות, ביצירת התחושה שהמבעים מהדהדים הלכי מחשבה שאינם של המחבר המשתמע.

5.1 תודעת הדמויות והאגוצנטריות של מחשבותיהן

Humphrey (1954) מגדיר את המרקם הלשוני של "זרם תודעה" כ- "irrational and incoherent quality of private unuttered consciousness" (Humphrey 1954, 62),

הקוראים בני המאה העשרים, אומר Humphrey,

[...] expect of language and syntax some kind of empirical order and completeness. Yet, if consciousness is to be represented at all

convincingly, the representation must lack to a great degree these qualities that the reader has the right to expect. The private consciousness has an entire file of symbols and associations, which are confidential and are inscribed in secret code

(Humphrey 1954, 62).

כתוצאה מכך, אומר Humphrey, על הכותב בסגנון זרם התודעה לשמר את מאפייני "פרטיותה

של הנפש" כגון "incoherence, discontinuity and private implications"

(Humphrey 1954, 62) ומצד שני להעביר מסר לקורא באמצעות תודעה זו. כאן נסקור כמה

מהמאפיינים הלשוניים היוצרים אפקטים אלה.

5.1.1 פסוקיות וקטועים

פסוקיות וקטעי משפטים (fragments) מסייעים ביצירת אפקט "פרטיותה של הנפש",

שכן נראה שמחשבותיה של הדמות מתרוצצות ללא סדר ובאופן אסוציאטיבי. ניזכר בדבריו של

Humphrey הטוען כי תודעה אחת "is enigmatic to any other consciousness" (שם),

62). דוגמה לכך אנו רואים במבע (1): שזירת שאלה בין שני משפטים בראשיתו של המבע וקטעי

אמירות בסופו מקנים את התחושה כי אנו נמצאים בתוך מחשבותיה של קלריסה, על מסתריה

והמארג הלא מסודר של מחשבות אלה.

(1)

For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty – one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable.

(Mrs. Dalloway, 6)

סימני פיסוק – מפרידים, פסיקים ונקודה פסיק: סימני הפיסוק כפי שנראה בדוגמות הבאות

מעניקים תחושה של חוסר סדר והתעלמות, כביכול, מקיומו של קורא. ההתייחסות לקורא כאן

היא כאל אורח או נוסע סמוי על "אוניית הנפש" של הדמות על אף שמחשבות אלה מעבירות,

באופן סמוי, את מסריו של המחבר המשתמע. כך, למשל, בדוגמות (2) עד (5):

(2)

And then, thought Clarissa Dalloway, **what a morning— fresh as if issued to children on a beach.**

(Mrs. Dalloway, 5)

כאן אנו עדים לקיטוע באמצעות מפריד בין "what a morning" ל- "fresh as if issued for children on the beach". בשני המקרים אנו עדים לקיטוע בתוך קיטוע, שכן פרט

ל- "thought Clarissa Dalloway" שבו יש נושא – Clarissa Dalloway, ונושא

"thought" – אף לא אחד מבין האברים בין and לנקודה הוא למעשה משפט שלם.

כך גם ב-(3): השיחה שקלריסה מנהלת בינה ובין עצמה, במטרה להיזכר בדבריו המדויקים

של פיטר וולש מובאת כאן בקטע המוצג כמבע אחד (בין Musing לסימן השאלה השני):

(3)

"Musing among the vegetables?" – was that it? – "I prefer men to cauliflowers" – was that it?

(Mrs. Dalloway, 5)

למעשה המפריד השני מחלק את המבע לשתי יחידות, ובכל אחת מהן מפריד (הראשון והשלישי) המכוון לכך שהציטוט כביכול מפי פיטר וולש הוא חלק הייחוד של המשפט המייצג את מחשבותיה של קלריסה. שימוש זה בפיסוק תורם לתחושת הקיטוע וחוסר הסדר, המעידים על האגוצנטריות וההתעלמות מקורא של הטקסט.

(4)

He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished--how strange it was!--a few sayings like this about cabbages.

(Mrs. Dalloway, 5)

בדוגמה (4) אנו עדים למשפט אחד, המשתרע על חמש שורות, ומעניק תחושה של התעלמות מהקורא, בשל כמות המידע המועבר לקורא באופן בלתי מסודר. "she forgot which" שזור בתוך המשפט שלפנינו כשהוא מופרד באמצעות פסיקים. פסוקית הסיבה "for his letters were awfully dull" מוצגת כאן כאילו היא מסבירה, מבחינה לוגית את "she forgot which" אם כי אין פה יחסי סיבה ותוצאה אמיתיים. "it was his saying one remembered" גם הוא

מופיע כאן כחלק מהמשפט, על אף שבנקודה זו מתחיל דיון חדש העוסק בנושא אילו פרטים אופייניים לפיטר וולש קלריסה זוכרת, אך תחילתו של דיון זה מופיעה לאחר נקודה פסיק, ולא כמשפט חדש. לבסוף, הקריאה "how strange it was!" המופרדת באמצעות מפרידים, מפרידה בין "a few sayings like לבין "when millions of things had utterly vanished" של פסוקיות "this about cabbages". כך שהמבע שאנו דנים בו כאן הוא מעין הַדְבָק (קולאז') של פסוקיות וקטעי משפטים היוצרים גם הם אווירה שהטקסט אינו מודע לקורא ואינו חש עצמו מחויב לקורא או לקוראים כלשהם.

גם בדוגמה (5) אנו עדים לקיטוע לא מסודר, הפעם תוך שימוש בפסיקים.

(5)

For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.

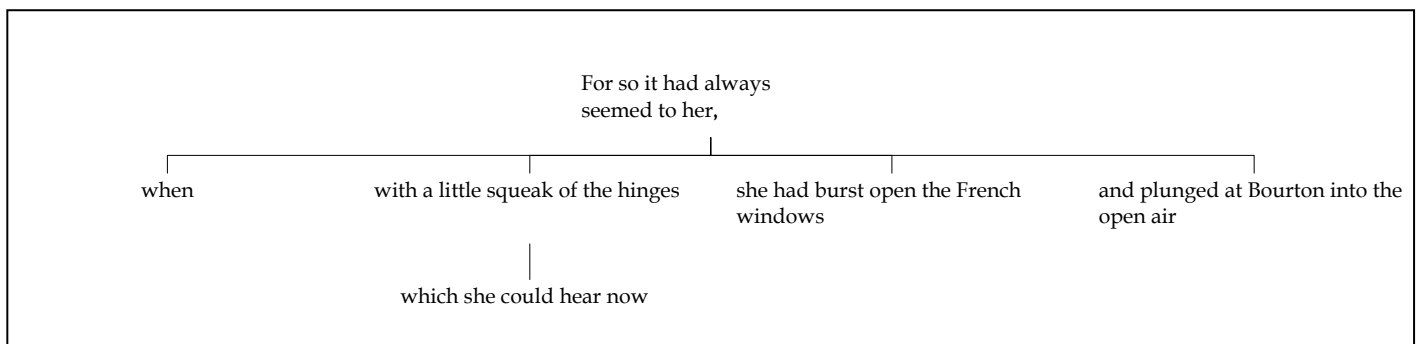
(Mrs. Dalloway, 5)

המשפט עצמו מתחיל ב-"for" שהיא עצמה פותחת פסוקית, כך שמלכתחילה אין זה משפט שלם.

"when" מופרדת על ידי פסיק מהאבר "with a little squeak of the hinges, which she could hear now"

"she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air"

"which she could hear now" .windows and plunged at Bourton into the open air"



תרשים 2: מבנה המשפט מבחינת החלוקה לפסוקיות, דוגמה (5) סעיף 5.1.1 פסוקיות וקיטועים

גם כאן התוצאה, כפי שהיא באה לידי ביטוי בהתבוננות בכלל המשפט, היא של עיצוב המחשבות באופן טבעי, כביכול, המתעלם מנוכחותו של קורא.

אמצעי לשוני נוסף התורם לאגוצנטריות של הטקסט הוא היפוך סדר המשפט הרגיל

(Hyperbaton). אמצעי זה ממקד את תשומת הלב של הדמות ברעיון מסוים, כשמושא המיקוד

שלה מגולם בהיפוך. למשל בדוגמה (6) שלפנינו. סקרופ פרוויס, דמות שהקורא נפגש עמה בסיטואציה זו בלבד, מחווה דעה על קלריסה דאלוויי החוצה את הכביש.

(6)

A charming woman, Scrope Purvis thought her, (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster);

(*Mrs. Dalloway*, 6)

"A charming woman" מופיע ראשון במשפט מכיוון שהמחבר המשתמע מעוניין שהקורא יניח שהוא נמצא במחשבותיה של דמות זו ושלו, כלומר, למחבר המשתמע, אין חלק בהגיגים של הדמות. מכיוון שכך הוא מעמיד פנים שהטקסט אינו מחויב לקורא – מחשבותיה של הדמות הן הנמצאות במרכז התמונה; תגובתה להופעה של קלריסה דאלוויי היא זו שבמוקד העניינים. כך גם בדוגמה (7): המחבר המשתמע, בשם קלריסה, מגיב לפעימות השעון.

(7)

There! **Out** it boomed.

(*Mrs. Dalloway*, 6)

שוב, הדמות מגיבה לאירוע על פי חשיבותו מבחינתה. ההיפוך מדגיש את מוקד העניין של הדמות מחד גיסא, ומאידיך גיסא מעניק, מבחינה לשונית, אפקט של פער בין הסדר וההיגיון שהקורא היה מצפה להם ובין תפיסת המציאות כפי שהוא משתקף מהטקסט. עניין המיקוד בולט במיוחד בדוגמה (8) שלפנינו. ניתן לטעון שההיפוך כאן תורם לסגנון פואטי של הטקסט, אך מבחינה פרגמטית הוא משרת את המיקוד.

(8)

Far was Italy and the white houses and the room where her sisters sat making hats, and the streets crowded every evening with people walking, laughing out loud,

(*Mrs. Dalloway*, 27)

קודם כל מופיע הנשוא "Far was" ואז רשימה של הפריטים שרציה חשה בחסרונם: "Italy", "the white houses", "the room where her sisters sat making hats" ולבסוף "the streets crowded every evening with people". גם מבחינה תוכנית, בתוך הנושא, יש הדרגתיות הפוכה – קודם כל נזכרת המדינה, Italy, לאחר מכן "the white houses" ואז, "the room where her sisters sat making hats" ולבסוף מופיע הפריט "with people".

"walking, laughing out loud", על אף שמבחינה לוגית ייתכן שהיינו מצפים לסדר הפוך של הצגת הדברים.

כך שההיפוך גם הוא מעניק את מימד היעדר ההיגיון, או ההיגיון הפנימי שאינו בהכרח עולה בקנה אחד עם ההיגיון של הקורא. המטרה גם כאן היא ליצור את אפקט "פרטיותה של הנפש" והאגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות.

5.1.2. ניתנות

בכל קטע טקסט עומד לרשות הקורא מידע ישן המבוסס על שני מקורות אפשריים – ידע חוץ טקסטואלי, כגון ידע עולם, וידע פנים טקסטואלי, דהיינו מידע שהופיע כבר קודם לכן בטקסט. כל מידע נוסף הוא מידע חדש. על פי שן (תש"ס) מידע זה, כלומר, המידע החדש, חשוב יותר מהמידע הישן, שכן הוא מקדם את הטקסט, בעוד שהמידע הישן מעגן "סגמנטים חדשים בסגמנטים קודמים בטקסט או בסיטואציית הקומוניקציה (שן, תש"ס, 81).

שן (תש"ס) מצביע על מספר אמצעים תחביריים המאפיינים פיסת מידע מסוימת כנתונה לעומת מידע חדש. בין אמצעים אלה הוא מונה את החלקים הטפלים במשפט המורכב, מערכת האספקט, וקשרים שונים (שן, תש"ס, 87-82) בין המרכיבים הנוספים המאפיינים מידע מסוים כנתון, ניתן למנות הצגת תכונותיה של דמות באמצעות לוואים, כינויים רומזים, פסוקיות לוואי מתארות וסוגריים "המעניקים למידע מעמד אגבי" (ויצמן, תש"ס, 28).

ניתן להציג מידע חדש כנתון, או מידע נתון כמידע חדש במטרה להשיג אפקטים רטוריים שונים, כגון "הנמכת" חומר בעל "טעינות סמנטית מוגבהת" (שן, תש"ס, 86). סיבה אחרת להצגה של מידע חדש כנתון או להפך קשורה לסדר העדיפויות מבחינת החשיבות שהמחבר המשתמע מייחס לפיסות מידע מסוימות לעומת פיסות מידע אחרות.

ברומן הכתוב בסגנון של זרם תודעה המידע מעוצב כך שהאירועים החיצוניים מוצגים כבעלי חשיבות פחותה, כלומר בחלקים הטפלים של המשפטים, ואילו האירועים הפנימיים, המתרחשים במחשבותיהן של הדמויות מוצגים בחלקים העיקריים של המשפטים. הסיבה לכך, לגישתו של שן (תש"ס), היא שכל חשיבותם של האירועים החיצוניים היא בכך שהם משמשים כחומר רקע "לתודעה אשר מעבדת אותם בתוכה, ומעניקה להם [...] משמעות שמעבר לערכם האובייקטיבי" (91). שן (תש"ס) למעשה מציג את הפן הפרגמטי של טענתו של Auerbach (1946),

הטוען כי האירועים החיצוניים מהווים מסגרת ופותרים פתח לעולם של הגיגים ומחשבות העולים בראשה של הדמות.

בדיון בנושא הניתנות ב-*Mrs. Dalloway* לא נפריד בין האירועים החיצוניים והפנימיים אלא נטען כי המעברים ביניהם מהווים חלק מהאמצעים המשרתים את אפקט האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות. כלומר המחבר המשתמע מחויב לקורא, שהרי הוא מבקש להעביר מסר או מסרים מסוימים; אך הדמות אינה מחויבת להכיר במציאותו של הקורא; למעשה אין היא מחויבת להכיר במציאות כלשהי פרט לעולם היצירה. זאת בניגוד לסוגות אחרות או למקרים שהמספר פונה אל הקורא או כאשר הדובר מביע את מודעותו לקיומו של עולם חיצוני מעבר לעולם היצירה.

כך שכאן תפקידה המרכזי של הניתנות הוא שימור פרטיותה של הנפש של הדמות או הדמויות; היא מסייעת בשימור "זרותו" של הקורא בעולם היצירה; והיא מסייעת למחבר ביצירת אמונו של הקורא ביחס לאמינותו של עולם שהתקיים לפני המפגש בין שלושת המרכיבים – המחבר, הדמויות והקורא – וימשיך "להתקיים" לכאורה, גם בתום המפגש. כאן מתבטאת פרטיות זו במספר דרכים שנדון בה בסעיפים הבאים.

5.1.2.1 אופן הצגת הדמויות

הדמויות מוצגות מלכתחילה כנתונות, דהיינו בשמותיהן, ללא כל מידע נלווה. באופן זה מנסה המחבר המשתמע ליצור מסר של אמינות כלפי הקורא, כאילו הדמויות החלו להתקיים טרם המפגש בינו ובינו. זהו מאפיין התואם במידה רבה את מושג האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות ש-Humphrey (1954) דן בו בדיון בכלים המשמשים את הכותבים שעשו שימוש בזרם התודעה (63-84). המחבר המשתמע אינו משמש, כביכול, כיד מכוונת ומתעלם מהנמען, כלומר מהקורא. באופן זה הוא מרכז את כל תשומת הלב בטקסט. וזאת כבר במופעים הראשונים של הדמויות:

(9)

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For **Lucy** had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; **Rumpelmayer's men** were coming.

(*Mrs. Dalloway*, 5)

(6)

A charming woman, **Scrope Purvis** thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster [...])

(*Mrs. Dalloway*, 6).

(10)

Septimus Warren Smith, who found himself unable to pass, heard him.
(*Mrs. Dalloway*, 17).

5.1.2.2 פסוקיות

על פי Humphrey, המצטט מדבריו של David Daiches,

[Woolf] has a special signal for any turn in the direction of the psychic flow and for any point **at which a private association enters. This signal is a combination of the use of the word "for" as an illative conjunction with the use of the ambiguous pronoun "one"**. The opening pages of *Mrs. Dalloway* again serve best for illustration because the reader does not have to depend on previous exposition, yet he is plunged directly into Clarissa's thought stream.

(Humphrey 1954, 71).

הניתוח של Daiches ושל Humphrey הוא ספרותי מעיקרו, אך הדיון ב-for מבחינה לשונית,

כלומר כסמן של פסוקית שיעבוד, מקנה משנה תוקף לניתוח הספרותי, משום שהוא מניח שפסוקית משועבדת היא משנית וקודמת למידע חדש שיופיע בקרבת מקום. נבחן, לדוגמה, את המקרים שלפנינו:

(9)

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For **Lucy** had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; **Rumpelmayer's men** were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning--fresh as if issued to children on a beach.

נציין כאן כי "For Lucy had her work cut for her" הוא המשפט השני ביצירה, ולכן, אין לקורא די מידע קודם להישען עליו גם אם הוא היה מבקש לשייך פסוקית זו למשפט הפתיחה, "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself". מכל מקום נוכל להניח שלפחות במשפטים הראשונים כל המידע שניתן לקורא הוא מידע חדש, שכן זוהי למעשה תחילת המפגש בין הקורא והטקסט. הסמן for מסמן כאן, לפיכך, ניתנות המשותפת לדמויות ולמחבר המשתמע, והקורא אינו שותף לה. כלומר, כפי שהראינו קודם, הוא יוצר מעין ניכור בין הטקסט לקורא.

(5)

What a lark! What a plunge! **For** so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.

(Mrs. Dalloway, 5)

בסעיף 5.1.1 (פסוקיות וקיטועים) דנו כבר בנושא הפסוקיות מנקודת המבט של הקיטוע, אך כאן נראה היבט נוסף של הפסוקיות והפעם מבחינת הניתנות. גם כאן המידע מוצג כנתון על אף שהצגתו ככזה אינה מבוססת מבחינתו של הקורא, אלא רק מבחינתם של המחבר המשתמע והדמויות שבעברן מתרחש האירוע. הקורא, מצדו, נחשף שוב למידע חדש, והסמן "for" יוצר את הניכור של הדמויות והמתרחש בטקסט באופן כללי, כלפי הקורא.

5.1.2.3 . כינוי סתמי

גם הכינוי הסתמי משרת כאן את מטרת האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות כפי שנראה בדוגמות שלפנינו.

(11)

One feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes.

(Mrs. Dalloway, 6)

מבחינה סמנטית נציג את המשוואה הבאה, כפי שהיא עולה מתוכנו של המבע:

$If [x(\text{lives in Westminster})] \rightarrow x(\text{feels solemnity})$

(If one lives in Westminster, one feels solemnity)

הקביעה האובייקטיבית לכאורה מעניקה אכן תחושה של פרטיות המחשבה של הדמות, שכן מחשבותיה סובבות סביב הנושאים המעסיקים אותה, והקביעות שהיא קובעת, סובייקטיביות ככל שיהיו, מוצגות כעניין אובייקטיבי. אגוצנטריות זו בולטת אפילו יותר בדוגמה (12) שלפנינו:

(12)

(but **one** must economise, not buy things rashly for Elizabeth)

(Mrs. Dalloway, 7).

"One" מתייחס לקלריסה עצמה, כמובן, אך הבחירה להציג באופן זה את הדברים מעידה שוב על

האגוצנטריות של מחשבותיה של הדמות: one מוצג כעניין אובייקטיבי אך הקביעה שבה הוא

מופיע היא קביעה סובייקטיבית. יתר על כן, נוכל גם לטעון ש-"one" מאגד בתוכו את נקודת

ההתייחסות של המחבר המשתמע מצד אחד, ומצד שני את נקודת ההתייחסות של Clarissa, שהרי המחבר המשתמע אינו קובע מפורשות "Clarissa thought she must economize" או "I must economize, thought Clarissa" אלא עושה שימוש בכינוי הסתמי "one".

5.1.2.4 כינויים קטאפוריים

כינויים קטאפוריים גם הם מחזקים את אמינותו של הטקסט כטקסט של זרם תודעה, שכן הוא מעמיד פנים כאילו הוא מתרחש במחשבותיה של הדמות ולכן אין חובה להציגו בפני הקורא. אך מכיוון שבסופו של דבר מדובר במסר של דובר כלשהו לקורא כלשהו, המחבר המשתמע שומר לעצמו את הזכות לעכב את ההכוונה, או הביאור לגבי מה שנאמר, לשלב מאוחר יותר בטקסט (Humphrey, 1954).

(13)

He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace--Peter Walsh.

(Mrs. Dalloway, 5)

כך למשל אנו רואים בדוגמה (13): נושא המשפט הוא "He" ורק בסופו של המשפט מובהר לקורא במי מדובר מכיוון שזהותו ידועה לקורא, והיא, כאמור, אינה מחויבת לקורא; לכן ציון שמו של פיטר וולש מעוכב עד לסופו של המשפט, על אף שציון שמו אינו רלוונטי לקורא בכל מקרה מכיוון שזוהי הפעם הראשונה ששמו מוזכר ביצירה. מכל מקום השימוש בכינוי קטאפורי הוא מקרה קלאסי של היפוך ביחסי החידוש והנתון לפי גישתו של שן (תש"ס) מכיוון שהוא מתייחס לדמות שתוצג בשלב מאוחר יותר, והסיבה לכך היא העיצוב של הטקסט כטקסט אגוצנטרי שאינו מחויב לקורא.

5.2. זרם התודעה ולשון דיבור

בסעיף הקודם דנו במאפייני האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות, ואילו כאן נדון במאפיין נוסף של הטקסט הכתוב בסגנון של זרם תודעה, והוא לשון הדיבור. ניזכר בדבריהם של Humphrey (1954) ושל Leech and Short (1981), המסבירים שמטרתו של הטקסט הוא להעביר מסר מסוים, והמדיום העומד לרשותו של המחבר הוא הלשון. לכן על אף שהוא אינו מעוניין לפגוע ב"פרטיותה של הנפש" הרי שעליו לזקק מסרים אלה ולהעביר אותם לנמעניו, הקוראים (Humphrey 1954, Leech and Short, 1981). לכן המרקם הטקסטואלי הוא כזה

של שיחה המתנהלת במחשבותיה של הדמות. כאן נסקור מספר מאפיינים של מונולוג זה, בנפרד משילוב קולו של המספר, שבו נדון בסעיף הבא של פרק זה.

5.2.1. מאפיינים של לשון דיבור

בדוגמה (14)-(16) שלפנינו מוצגת דמותה של מרת דמפסטר שהקורא יכול לדמינה למעשה, בזכות הדהוד מחשבותיה של הדמות על ידי המחבר המשתמע. הדהוד מתבטא במאפיינים כגון קיצור מילים, ב-"m'dear" למשל, ו-"That girl ... **don't** know a thing yet":

(14)

That girl, thought Mrs. Dempster (who saved crusts for the squirrels and often ate her lunch in Regent's Park), **don't know a thing yet**;

(Mrs. Dalloway, 31).

(15)

All trash, m'dear

(Mrs. Dalloway, 31).

(16)

Carrie Dempster had no wish to change her lot with any woman's in Kentish Town!

(Mrs. Dalloway, 31).

בדוגמה (16) נזקק הקורא לידע מטא-לשוני ספציפי ומוסכם כדי להבחין בכך שמדובר במחשבותיה של מרת דמפסטר ולא בתוספת מידע מטעם המחבר המשתמע. זאת בשל המעבר מהשימוש בכינויה Mrs. Dempster, המשמש את המחבר המשתמע, ל-Carrie Dempster (כלומר שימוש בשמה הפרטי של הדמות). הסטייה מהשימוש ב-Mrs. לשימוש בשם הפרטי מעידה על כך שהדמות מדברת כביכול על עצמה, והשימוש בגוף שלישי ובזמן עבר מעיד על שילוב קולו של המחבר המשתמע.

כך גם לגבי They בדוגמות (17) ו-(18) שלפנינו. בשני המקרים "they said" מעלה

השערה מסוימת. המחבר המשתמע אינו קובע קביעה כלשהי אלא מעלה השערה מסויגת באשר

לשמועה כלשהי. לכן ניתן לראות ב-"they said" בשתי הדוגמות שיחה המתנהלת במחשבותיה

של אחת הדמויות.

(17)

[...] (but that might be her heart, affected, **they said**, by influenza) before Big Ben strikes

(Mrs. Dalloway, 6).

(18)

[...] or Lady Bexborough who opened a bazaar, **they said**, with the telegram in her hand, John, her favorite, killed; but it was over; thank Heaven--over.

(Mrs. Dalloway, 6)

ב-17) הסיוג של ההערה מצד המחבר המשתמע יוצר אפקט של העלאת השערה, "it might be

"her heart [...], affected by influenza", וב-18) של דיווח מטעמן של דמויות ערטילאיות

(they) שהמחבר המשתמע אינו מוסר פרטים על זהותן, על לידי בקסבורו שפתחה את הבזאר

כשבידה המברק על אותו חייל שנהרג.

5.2.2. ריגושיות

בחרנו לדון בריגושיות בסעיף זה מכיוון שההתרגשות בדבריהן של הדמויות מסמנת באופן מובהק את שלב הביניים שאנו דנים בו כאן – בין היעדר התקשורת המוחלט שבו דנו בסעיף הקודם, הכרוך בבנייה מכוונת של ניכור של הדמויות והטקסט כלפי הקורא, כביכול, ניכור המחזק את אמינותו של הטקסט כטקסט המתרחש בתוך תודעתן של הדמויות – ובין הפרק הבא שבו נדון בטקסט כמסר מכוון של המחבר כלפי הקורא. בשלב הביניים אנו עדים, כאמור, לרמת תקשורת מסוימת בין הדמויות ובין הקוראים, המתבטאת בארגון של המחשבות של הדמויות כמונולוג הכולל, מבחינה תוכנית, את נושאי העניין שלהן; מבחינה צורנית, אחד המאפיינים הבולטים של מונולוג זה הוא ריגושיות הנובעת מהתכנים העוברים במחשבותיהן – תכנים הכוללים, כאמור, את נושאי העניין שלהן.

לריגושיות שלושה מאפיינים צורניים עיקריים – חזרות ומבנים מקבילים, סימני קריאה

וסמנים פרגמטיים.³ הטקסט רווי בשלושה מרכיבים אלה ואנו נראה כאן כיצד הם באים לידי

ביטוי במספר דוגמות. דוגמה (19) לקוחה מתוך מחשבותיה של קלריסה לאחר המפגש עם היו

ויטברד; היא נזכרת בוֹיכוח אחד מיני רבים שהיו לה עם פיטר וולש שנושא הדיון בו היה אופיו

של היו ויטברד.

(19)

She could remember scene after scene at Bourton – Peter furious; Hugh not, of course, his match in any way, but still **not a positive imbecile** as Peter made out; **not a mere barber's block** .

(Mrs. Dalloway, 8)

³ הגדרת הסמנים מתבססת על המיון של Fraser (1996).

החזרה וההקבלה התחבירית,

not a positive imbecile
not a mere barber's block

הכוללת גם הקבלה מבחינת מספר הברות – שבע באבר הראשון ושש באבר השני – יוצרות
הקבלה מושלמת כמעט של האבר הראשון והשני, ובשילוב התוכן יוצרות תחושה שהיכוח, על אף
שהסתיים לפני שנים רבות, עדיין מהדהד במחשבותיה של קלריסה ועדיין מעורר בה עניין בצד
כעס כלפי פיטר וולש והביקורת שנהג להטיח בה ובהיו ויטברד.
כך גם ב-(20). בקטע זה אנו עדים לשתי הקבלות תחביריות:

(20)

For having lived in Westminster--how many years now? Over twenty--, one
feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive,
a particular hush a solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that
might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes.
There! Out it boomed. **First a warning, musical; then the hour, irrevocable.**
The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought,
crossing Victoria Street.

(Mrs. Dalloway, 6)

ההקבלה הראשונה:

A particular hush, a solemnity
An indescribable pause; a suspense

וההקבלה השנייה:

First a warning, musical
Then the hour, irrevocable

אנו רואים שבמבנה הראשון יש שם תואר ושם עצם, פסיק ושם עצם נוסף הדומה מבחינה
סמנטית לשם העצם הראשון. במבנה השני יש שם עצם, פסיק ושם תואר המתאר את שם העצם
שהופיע לפניו.

מבחינה סמנטית המבנה הראשון הוא ריגושי מאוד – השמות והתארים שהוא כולל
מעלים אסוציאציות ריגושיות, והחזרה עליהן מעצימה את הרגש. כך גם במבנה השני,
האסוציאציה היא תחושתית – "irrevocable", "musical". החזרה עליהן גם היא מקבעת את
הרושם הרגשי במחשבתו של הקורא. השילוב של שני המבנים במרחק קצר מאוד זה מזה, כלומר,
משני עבריהן של פעימות השעון, מעניקה תחושה רגשית מאוד ביחס לפעימות אלה, תחושה
המשתלבת גם היא בדעתו המתגבשת של הקורא על קלריסה, כדמות צייתנית מטעמי נוחות,

המנהלת את חייה על פי פעימות השעון המסמל, כפי שנטען על ידי Hasler (1982) ו-Wirth
Nesher (1996) את רודנות הזמן החיצוני בזמן הפנימי, וההתרגשות שהיא חשה כלפי פעימות
אלה נובעת מתהליכים של רמייה עצמית באשר למציאות שבה היא חיה (Guth 1990).
גם בדוגמות (7) ו-(21) הקורא פוגש טקסט המסומן כריגושי. בדוגמות אלה סימני הקריאה
הם המעניקים את מימד הריגושיות, על אף שהמחשבות אינן נהגות למעשה אלא מתקיימות
כמחשבות בלבד. ב-(7) ההתרגשות היא זו הכרוכה בפעימות השעון שדנו בהן קודם. סימן הקריאה
מהווה את נקודת השיא של ההתרגשות "there!" בעת שהשעון משמיע את פעימותיו.

(7)

There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable.
The leaden circles dissolved in the air.

(Mrs. Dalloway, 6)

ב-(21) אנו עדים לסימן קריאה ונוכחותו של סמן שיח – מילת הקריאה "ah!" על אף שגם כאן
הטקסט מתרחש במחשבותיה של קלריסה ומועבר כטקסט מדובר, אם כי בפועל השיחה אינה
מתקיימת:

(21)

and the Prince--**ah!** The Prince!

(Mrs. Dalloway, 22)

באופן כללי, הטקסט משופע בסמני שיח – לרוב קריאות ריגושיות (Fraser 1996), המאפיינות
לשון דיבור (Ben-Shahar, 1994). להלן מספר דוגמות שבהן אלה מופיעים כאמצעי עיצוב של
הטקסט כמונולוג מדובר, בעוד שהקטעים מתרחשים במחשבותיהן של הדמויות בלבד:

(22)

Oh if she could have had her life over again! she thought,
stepping on to the pavement, could have looked even differently!

(Mrs. Dalloway, 13)

בדוגמה (21) קלריסה והנוכחים מתבוננים במכונית השרד העוברת ברחובות העיר ונעצרת.
העיסוק של המחבר המשתמע ושל הדמויות שאת מחשבותיהן הוא מהדהד מתמקד במשפחת
המלוכה וראש הממשלה על מראם ורכושם (שכן כל אחת מהדמויות עוסקת בעניין מנקודת
המבט שלה אם כי כאן המחבר המשתמע אינו שופט את הדמויות או את מחשבותיהן, אלא

משקף אותן כהווייתן). הקשר הפרגמטי ah, עם סימן הקריאה אחריו משמש לעיצוב ההתרגשות בדבריהן של הדמויות לנוכח המחשבה על הנסיך. כך גם ב-(22): קלריסה עורכת השוואה בינה ובין לידי בקסבורו. בסופה של ההשוואה היא קובעת שהייתה רוצה לחיות את חייה שוב אילו יכלה לעשות זאת. על פי גישתו של Fraser (1996) נגדיר את "Oh" כסמן של קבלת מידע חדש מכיוון שעל אף שאין מדובר במידע חדש למעשה מדובר בתובנה חדשה, לכאורה, של קלריסה, המועברת בהמשך המשפט -- [...] "if she could live her life again [...]". המשך משפט התנאי (תוכנו של מה שעשוי היה לקרות אילו קלריסה הייתה יכולה לחיות את חייה מחדש) חסר, אך חסרונו משרת שלוש מטרות עיקריות: (א) הוא מחזק את המבנה של לשון דיבור מכיוון שהוא מגביר את הריגושיות, כלומר, צערה של קלריסה לכאורה על כך שהיא אינה יכולה לחיות את חייה מחד גיסא ש; (ב) הוא מעניק לקורא את החופש להניח הנחות בדבר מה שהיה עשוי לקרות אילו קלריסה אכן הייתה יכולה לחיות את חייה מחד גיסא ש; (ג) בהתבסס על (ב), המחבר המשתמע מגביל את החופש של מחשבותיו של הקורא, מכיוון שהקורא שואב את השערתו בדבר מה היה יכול לקרות אילו קלריסה הייתה יכולה לחיות את חייה מחדש מהסביבה הטקסטואלית. בכך מחזק המחבר המשתמע את שיתוף הפעולה של הקורא, בשל העובדה שתהליך הקריאה הופך לתהליך פעיל, כלומר הקורא משלים את החוסר באמצעות הסביבה הטקסטואלית ובכך הופך למעורב יותר בתהליך הקריאה. כך שהשימוש במילת הקריאה oh! והפסוקית שאחריה משרתים את שיתוף הפעולה בין המחבר המשתמע לקוראים.

סמן עיבוד המידע החדש⁴ Oh! זוכה לתוספת של ריגושיות כאשר הוא מובא בסמיכות

לסמן עיבוד המידע המביע אי-הסכמה (no) ונתמך בסימן קריאה, כפי שאנו רואים בדוגמה (23) שלפנינו. דוגמה זו לקוחה מתוך הסצנה שבה לוקחים את גופתו של ספטימוס והיא מתרחשת במחשבותיה של רציה -- אחד השיאים של העלילה מבחינת ההתרחשויות, בניגוד לזרמי המחשבות של הדמויות.

(23)

Oh no, oh no! They were carrying him away now.

(Mrs. Dalloway, 166)

⁴ הגדרתו של Oh כסמן של עיבוד מידע חדש מבוססת על המיון של Fraser (1996).

גם כאן מדובר בסמן בסיסי אידיומאטי – שילוב של Oh המסמן עיבוד של מידע חדש (Fraser 1996) ו-no המביע חוסר שביעות רצון. שניהם נתמכים בסימן קריאה, ומביעים את הבעתה האוחזת ברציה לנוכח העברת גופתו של ספטימוס. השילוב של שני הסמנים וסימן הקריאה מעצימים במידה רבה את ההתרגשות ומעבירים את תחושת הבעתה האוחזת ברציה באופן ריגושי ביותר.

פרט לקריאות ניתן למצוא גם סימני שיח אחרים המעידים על רגש, כגון דוגמה (24) שבה דן המספר בהעדפותיה של לידי ברוטון. התיאור מלווה בסמן "of course" המאשר את נכונותו של המשפט שקדם לו (Fraser 1996), כלומר "Lady Bruton preferred Richard Dalloway":

(24)
Lady Bruton preferred Richard Dalloway, of course
(Mrs. Dalloway, 115)

כך גם לגבי really, המאשר את נכונותה של הקביעה של המשפט שהוא נמצא בתחילתו:

(25)
Really, after dealing here for thirty-five years he was not going to be put off by a mere boy who did not know his business.
(Mrs. Dalloway, 126)

(26)
Really, he was not fit to be about.
(Mrs. Dalloway, 109)

אפקט לשון הדיבור נוצר בשל המטען הרגשי של really – בהנחה שהמספר אובייקטיבי ביחס למתרחש בעלילה, ולכן אינו נזקק לחיזוק או לאישוש של דבריו; הדמויות, לעומתן, מביעות מחשבות ודעות סובייקטיביות ולכן הן עשויות להזדקק לחיזוק נכונותן של דעות אלה, כך ש-Really ב-(25) לדוגמה מחזק את הגישה השלילית של היו ויטברד לסיטואציה שהוא נקלע אליה, תחושה הנבנית כבר במשפט העיקרי בשל המטען השלילי של "put off" ו-"mere boy". הרושם הסופי המתקבל הוא שמדובר במשפט שנהגה על ידי היו ויטברד על אף שלמעשה מדובר במחשבה של היו ויטברד המדווחת דרך מחשבותיו של ריצ'ארד דאלווי המתלווה אליו. בשל ריבוי הקולות – קולו של המחבר המשתמע, קולו של ריצ'ארד דאלווי וקולו של היו ויטברד – הקורא אינו יכול

לדעת אם המשפט נאמר למעשה, על אף שמתוך היכרותו עם הדמות של היו ויטברד הוא יכול להניח התרחשויות ברוח זו, בהתבסס על הידע החוץ לשוני המוסכם שהוא חולק עם המחבר המשתמע.

5.2.3. שימור שאלות על סימנן הגראפי

שימור שאלות על סימנן הגראפי הוא אחד המאפיינים הדומיננטיים בעיצוב הדיאלוגים, שכן הוא מסמן באופן ברור את מאפייני הדיבור הישיר בדיבור המשולב. בראש ובראשונה מסמן מאפיין זה את פעולת התקשורת, גם אם הפעולה עצמה היא רפלקסיבית, כלומר מדובר כאן בדיאלוג, לכאורה, שהדמויות מנהלות עם עצמן ולכן מפנות, בהתאמה, את השאלות הנשאלות כלפי עצמן:

(27)

For having lived in Westminster--**how many years now?**

(Mrs. Dalloway, 6)

(28)

But what room? What moment? And why had he been so profoundly happy when the clock was striking?

(Mrs. Dalloway, 56)

5.3. מאפיינים של המבע המשולב

בסעיפים הקודמים עסקנו במאפיינים של הדמויות ובמאפייני השיח שלהן, מניכור הקורא ועד תקשורת בין הדמויות לבין עצמן, על תחושותיהן ובניית מאפייני הרגש והמונולוג שלהן בטקסט. כאן נבדוק כיצד המחבר המשתמע משתלב במחשבותיהן של הדמויות, מעניק להן פרשנויות משלו ומנתב את הקורא לכיוונים ולמסקנות הרצויים לו.

בבסיסו של השילוב בולט השימוש בגוף שלישי – העלילה כולה מעוגנת בסיפור

(telling) של המתרחש במחשבותיהן של הדמויות; המחבר המשתמע דן בהן כ- "thought"

"Clarissa", "thought Mrs. Dempster" וכך לגבי שאר הדמויות. כל העלילה מעוגנת

בשימוש בגוף שלישי כשהמחבר המשתמע עובר מדמות לדמות, ומיידע את הקורא בכל אחד

מהמעברים למחשבותיהן של כל אחת מהדמויות. המחבר המשתמע הוא זה האחראי לציון

המעברים ואחד מתפקידיו הבולטים הוא שמירה על ההיגיון, הרצף העלילתי, ואחדות הזמן

והמקום.

5.3.1. שימור דאיקטים המאפיינים דיבור ישיר בקטעי טקסט של דיבור משולב

נקודת המבט שלנו הפוכה מזו של בורר (1981), בשל העובדה שנקודת המוצא שלנו הפוכה, כלומר הדיון שלנו מניח שזרם התודעה נבנה על בסיס הפרשנויות שרובד המחבר המשתמע/מוען-קורא/נמען מעניק לרובד הדמויות על פי גישתם של Leech and Short (1981). לכן טענתנו היא שהשימוש בדאיקטים המאפיינים דיבור ישיר בקטעי טקסט של דיבור משולב בונה את אמינותו של הטקסט שכן הדמויות מרוכזות בעצמן והמלל שהמחבר המשתמע יוצר משמש לפרשנות של מחשבותיהן של הדמויות. כלומר, הקבוע הוא שהדמויות מרוכזות בעצמן – בעולמן, במחשבותיהן ובנושאי העניין שלהן, ולכן השימוש בדאיקטים קרובים – "here", "now", "I", "me" משמש לסימון ההפרדה בין המחבר המשתמע שעניינו הוא סיפור (telling) העלילה, והענקת פרשנויות והסברים, ובין הדמויות העסוקות בענייניהן ובמחשבותיהן. כך למשל אנו מוצאים את קלריסה חושבת על משמעות הנישואים בהשפעת מחשבותיה על כך שסירבה להצעת הנישואין של פיטר וולש:

(29)

(Where was he **this morning** for instance? Some committee, she never asked what.)

(Mrs. Dalloway, 10)

"this morning" מעגן את המיקוד של הדמות בענייניה, ומדגיש את ההפרדה בין המחבר המשתמע ובין הדמות; המחבר המשתמע חופשי, לפיכך, להעניק את הפרשנות למחשבות כראות עיניו. הפרשנות שהוא מעניק אינה מחויבת לדמויות אך בניגוד לדמויות, שאינן מחויבות לקורא, המחבר המשתמע מעוניין להעביר את המסרים לקורא ומחויב לשאוף לשיתוף פעולה עימו. דוגמה נוספת אנו מוצאים ב-(30), שגם היא לקוחה מהגייה של קלאריסה:

(30)

For they might be parted for hundreds of years, she and Peter; she never wrote a letter and his were dry sticks; but suddenly it would come over her, If he were with **me now** what would he say?

(Mrs. Dalloway, 5)

הדאיקטים "me" ו-"now" מעגנים את המיקוד של הדמות בענייניה, בעוד שכל המבע מעוגן בתוך הפרשנות של המחבר המשתמע לגבי מחשבותיה של קלריסה, והסבר לגבי חליפת המכתבים בינה ובין פיטר וולש. הפרשנות מיועדת להעניק לקורא בהדרגה את המידע שהוא זקוק לו כדי

להבין מיהו פיטר וולש ומהי מערכת היחסים שלו עם קלריסה בעבר ובהווה. כך גם ב-(31) –
סיטואציה שבה קלריסה עסוקה בתיקון השמלה לכבוד המסיבה שתתקיים בערבו של אותו יום:

(31)

This was a favorite dress, one of Sally Parker's, the last almost she ever made, alas, for Sally had now retired, living at Ealing, and if ever I have a moment, thought Clarissa (but never would she have a moment any more), I shall go and see her at Ealing. For she was a character, thought Clarissa, a real artist. She thought of little out-of-the-way things; yet her dresses were never queer.
(Mrs. Dalloway, 44)

המבנה שאנו רואים ב-(32) משלב שני קולות – קולו של המחבר המשתמע וקולה של קלריסה המסומן במעברים מגוף שלישי לגוף ראשון, "if ever I have a moment [...] I shall go and see her at Ealing". המבנה של Free Indirect Speech מאפשר את קיומו של איחוד הקולות מצד אחד ומצד שני את החופש של המחבר המשתמע להסביר, לנתח ולבאר את מעשיהן ומחשבותיהן של הדמויות כפי שהוא רואה לנכון, וכך להשפיע על דעתו של הקורא על הדמויות ועל המתרחש בעלילה.

5.3.2. בניית המסרים

בסעיף הקודם הסברנו שהמיקוד בדמות מעניק למחבר המשתמע את החופש להבהיר, להסביר ולהנהיר את מעשיהן ומחשבותיהן של הדמויות באופן שישפיע על דעתו של הקורא. כאן נדון בהסברים של המחבר המשתמע ונראה באילו אמצעים הוא משתמש למעשה לצורך ההסברים, וכיצד הוא משפיע על דעתו של הקורא.

האמצעי המרכזי ביותר שהמחבר המשתמע עושה בו שימוש הוא הסוגריים.

Humphrey (1954) מצביע על כך שהשימוש בסוגריים או בכתב נטוי משמש את הכותבים בסגנון זרם התודעה להערות ולהסברים בגוף הטקסט תוך שימור הזרימה, ושזהו אחד הכלים שוולף עושה בו שימוש נרחב בעת הכתיבה. במונחים של חידוש ונתון ניתן לטעון כאן שהמסגור של פיסות מידע אלה בסוגריים מעניק לטקסט מעמד משני בחשיבותו ובכך משמר את זרימת הטקסט החשוב יותר, כלומר המידע המצוי מחוץ לסוגריים. אנו רואים זאת למשל בדוגמה (14). בדוגמה זו משמש התוכן בסוגריים לאפיון דמותה של מרת דמפסטר – דמות משנית שפנייתה כביכול למייסי ג'ונסון מתרחשת במחשבותיה בלבד, ומביעה דעות שרווחו בתקופת כתיבתו של הטקסט.

(14)

That girl, thought Mrs. Dempster (**who saved crusts for the squirrels and often ate her lunch in Regent's Park**), don't know a thing yet;

(Mrs. Dalloway, 31).

שרטוט מראיה של הדמות ואפיונה משניים למחשבותיה, ולכן הם מובאים בסוגריים, כהערה או ביאור של המחבר המשתמע; מסגורם בסוגריים אינו פוגם בזרימת המחשבות אלא משמש כאמצעי למעבר בין המחשבות של שתי הדמויות. כך גם בדוגמה (32):

(32)

For Dr. Holmes had told her to make her husband (**who had nothing whatever seriously the matter with him but was a little out of sorts**) take an interest in things outside himself.

(Mrs. Dalloway, 25)

ההסבר של המחבר המשתמע ניתן בסוגריים, גם כאן כמידע משני המועבר לקורא כהערה, וגם כאן הוא מאפיין את הדמות. הדמות הנידונה כאן היא דמותו של ספטימוס והמידע בסוגריים מוסיף מידע בעבור הקורא, שאינו מכיר את מה שהתרחש, כביכול, טרם המפגש בינו ובין הדמויות. במקרה זה המידע אינו נכון מבחינה אובייקטיבית; מבחינת השינוי הסגנוני, "who had nothing whatever seriously the matter with him but was a little out of sorts" ניתן לראות בו ציטוט של מידע שדוקטור הולמס עצמו נותן לרציה המודאגת בשל הידרדרות מצבו הנפשי של ספטימוס, אך מידע זה הוא תוספת ומסגורו בסוגריים מסמן שמידע זה מועבר מהמחבר המשתמע לקורא כתוספת למידע העיקרי שמהותו ההצעה של דוקטור הולמס להעסיק את ספטימוס בפעילויות שונות.

אמצעי בולט נוסף המשמש את המחבר המשתמע למתן הסברים הוא *for*, במשמעות של *because*. ראינו כבר קודם שברמת המחשבות של הדמויות *For* פותח פסוקית, ובכך ממסגר את המידע הניתן במשפט שהוא פותח כמידע נתון מבחינתן של הדמויות, אך מבחינת הקורא זהו מידע חדש, שבאמצעותו הוא נחשף להיבטים השונים של חייהן של הדמויות, לדוגמה,

(33)

"Look," she implored him, for Dr. Holmes had told her to make him notice real things, go to a music hall, play cricket--that was the very game, Dr. Holmes said, a nice out-of-door game, the very game for her husband.

(Mrs. Dalloway, 29)

לדמות, רציה במקרה שלפנינו, ידוע שנערך כבר מפגש או ביקור אצל דוקטור הולמס בעבר, ומה נאמר במפגש זה; אך הקורא, שאינו מכיר את הדמויות, מקבל את המידע כמידע חדש, ומבחינתו for הוא דואלי – ברמת הדמויות הוא מסמן מידע נתון, וברמת הטקסט כמסר העובר מהמחבר המשתמע לקורא הוא מסמן הסבר או ביאור לאירועים שקדמו למפגש בין הקורא והדמויות. כך גם בדוגמה (34). דוגמה זו, העוסקת במייסי ג'ונסון המגיעה ללונדון, מסבירה את התרגשותה מהאירוע הטרוויאלי של המפגש עם ספטימוס ורציה.

(34)

For she was only nineteen and had got her way at last, to come to London; and now how queer it was, this couple she had asked the way of, and the girl started and jerked her hand, and the man--he seemed awfully odd; quarrelling, perhaps; parting for ever, perhaps; something was up, she knew; and now all these people (for she returned to the Broad Walk), the stone basins, the prim flowers, the old men and women, invalids most of them in Bath chairs--all seemed, after Edinburgh, so queer.

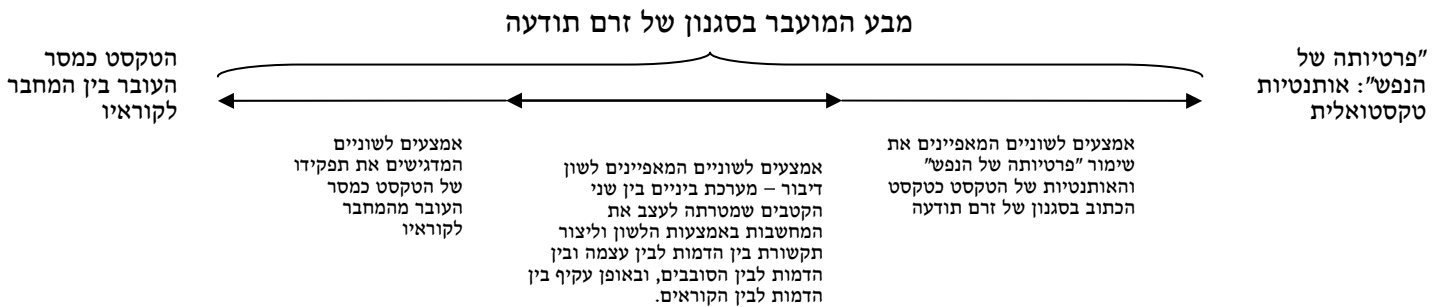
(Mrs. Dalloway, 30)

המשפט המתחיל ב-for מסביר לקורא את סיבת ההתרגשות הכרוכה בסיטואציה מכיוון שקדם-ההנחה שלו היא שנערה צעירה המגיעה בפעם הראשונה לבדה ללונדון עשויה להיות נרגשת ביותר – קדם הנחה שהמחבר המשתמע מניח שהקורא עשוי להסכים לה. קדם הנחה זו עומדת בבסיסן של מחשבותיה של מייסי ג'ונסון ומובילה לפניה של מרת דמפסטר למייסי ג'ונסון, פניה שגם היא, כאמור, מאגדת בתוכה תפיסות של האדם הפשוט בן התקופה ביחס לנישואין ולמעמדן של נשים בחברה. מכל מקום For כפי שאנו רואים בדוגמות אלה, מסמן את תחילתה של הערה של המחבר המשתמע, הערה המנהירה את ההיגיון העומד מאחורי הפעולות והמחשבות של הדמויות, ומחזקת את שיתוף הפעולה בין הטקסט והקורא.

5.4 סיכום

בסעיפים הקודמים בדקנו מהם המאפיינים הלשוניים של סגנון זרם התודעה. חילקנו את האמצעים לשלוש קבוצות עיקריות על פי ציר המניח שסגנון זה מתאפיין בקונפליקט בין הצורך

לשמר את "פרטיותה של הנפש" של הדמויות, ובכך לשמר את האותנטיות של הטקסט כטקסט של זרם תודעה ובין התפיסה שהטקסט הוא מסר העובר בין המחבר לקהל הקוראים. על ציר זה מיקמנו את המאפיינים הלשוניים כפי שאנו רואים בשרטוט שלפנינו:



תרשים 3: ציר מיון המאפיינים הלשוניים במבע המועבר בסגנון של זרם תודעה: מ"פרטיותה של הנפש" ועד "הטקסט כמסר העובר בין המחבר לקוראיו".

ראוי לציין שהמיון כאן כולל את האמצעים הלשוניים בלבד; ההנחה העומדת בבסיסו היא שהטקסט הוא אכן מסר העובר מהמחבר לקורא, והאמצעים הלשוניים משרתים את הפונקציות השונות. לכן כפי שראינו ניתן, למשל, לשייך אמצעים לשוניים ליותר מקטגוריה אחת, אם ניתן, כמובן להצביע על הפונקציה של האמצעי בקטגוריה שאליה אנו בוחרים לשייך אותו. בנוסף נציין כי כל מבע משלב בתוכו מספר אמצעים לשוניים מכל הקטגוריות, ומעצם היותם אמצעים הם משמשים את המחבר להעברת המסרים. הסיבה לתזכורת זו היא שבהמשך נבחן את היחסים בין זרם התודעה ובין תיאורית ההדהוד של Sperber & Wilson (1981) (1992) ונראה את החפיפה ביניהם ואת הבעייתיות הכרוכה בחפיפה זו.

6. זרם תודעה ותיאורית ההדהוד של Sperber & Wilson (1981;1992)

6.1 תיאורית ההדהוד של Sperber & Wilson

נזכיר כאן כי נקודת המוצא של Sperber & Wilson היא הבחנה בין שני סוגי מבעים: (1) שימוש (use) – מבע המכוון למציאות שמחוצה לו ו-(2) אזכור (mention) – מבע המכוון למסומן בלשון עצמה. על פי Sperber & Wilson האזכור המהדהד (echoing) הוא האות לקיומה של אירוניה, והוא מתאפיין, בין השאר, באופן הצגת הדברים, בבחירת המילים, בטון

הדיבור של המחבר המשתמע, מעברים בין משלבים ובין סגנונות, וההקשר שהמבע נהגה

במסגרתו (Sperber & Wilson 1981, 303-315)

בניסיון לעמוד על טיבו של מושג האזכור (mention) מעלים Sperber & Wilson

נקודה הרלוונטית ביותר לענייננו:

There is a real need for a comprehensive account of mention in natural language, which would cover not only mention of an expression [...] but also a mention of a proposition, as in what is usually referred to as 'free indirect style'. In free indirect style' an independent proposition is reported with an optional comment in a parenthetical phrase [...]

(Sperber & Wilson, 1981, 302)

לאורן של הדוגמות שמביאים Sperber & Wilson (1981)⁵, ניתן לטעון כי סוגי השונים של

Free Indirect Style על פי Sperber & Wilson מתאפיינים, מבחינה לשונית, באותם

מאפיינים כאלו של זרם התודעה המאפיין את סגנונו של הרומן *Mrs Dalloway*. אמנם

Sperber and Wilson מחלקים את הדוגמות שלהם באופן שונה מאשר החלוקה המוצעת כאן,

אך בחינת המאפיינים הלשוניים שנעשה בהם שימוש בדוגמות שהם מביאים מעלה שימוש בשני

האמצעים הלשוניים המרכזיים המשמשים לעיצוב זרם התודעה – מעבר מדאיקטים רחוקים

לדאיקטים קרובים בעת השימוש בגוף שלישי, ושימור מבנה של שאלה על סימנה הגראפי. יתר על

כן, במאמר מ-1981 הם מגדירים את דוגמה (26) שלהם כ- "implicit mention of a

proposition"; ההסבר שלהם בנוגע להיותה של דוגמה זו מקרה של אזכור מהדהד מבהיר את

החפיפה שאנו מציגים כאן בין האזכור המהדהד ובין זרם התודעה, מבחינה לשונית ומבנית:

[...] implicit mention of an expression [...], explicit mention of an expression [...], and implicit mention of a proposition [...], are equally clear cases of mention from a logical point of view, [...] It is from a linguistic point of view that mention of a proposition is harder to identify than mention of an expression, and implicit mention harder to identify than explicit mention: hence the impression that they are mixed forms. **The most difficult cases to identify are those where a proposition is implicitly mentioned. When the context gives no indication that the free indirect style is being used**

⁵ ראו Sperber & Wilson (1981) עמ' 302-303, דוגמות (20) – (26)

for reporting speech, [...] it is often possible to process an utterance quite satisfactorily without consciously noticing that it is an utterance of a particular logical type, closely related to quotation. When the mention does not involve reported speech proper, it is less easily identifiable, still and it would not be too much of a surprise to come across whole classes of implicit mention of proposition that have so far been overlooked or misinterpreted

(Sperber & Wilson 1981, 305-306).

במאמר מ-1992 הם מרחיבים את הטווח של האזכורים המהדהדים המחייבים לצורך יצירת אפקט אירוני. הם מסבירים:

Verbal irony [...] invariably involves the expression of an attitude of disapproval [...] the speaker echoes a thought she attributes to someone else, while dissociating herself from it with anything from mild ridicule to savage scorn

(Sperber & Wilson 1992, 60).

על פי המאמר מ-1992 המחשבה או הדעה המהדהדת אינה מחויבת להופיע במבע באופן מדויק. ייתכן שתהייה זו פרשנות, מילולית או בלתי מילולית, של מחשבה או מבע המיוחס למישהו, שהמחבר המשתמע, כלומר בעל האירוניה מסתייג ממנה. מבחינה זו הם מרחיבים את הגישה שלהם מ-1981 ואת הטווח של מה שהם מגדירים כ"הדהוד". הרחבה זו משרתת את ההיבט התוכני של האירוניה ב-*Mrs. Dalloway*, מכיוון שרובם המכריע של מקרי האירוניה הם מקרים שבהם המחבר הוא בעל האירוניה, המציג את הדמויות על מחשבותיהן ותפיסותיהן באור מגוחך ואבסורדי; ומכיוון שהדמויות וההתרחשויות מייצגות מצבים ותפיסות עולם הרווחות בעולם האמיתי, הרי שניתן לטעון כאן שהמחבר מלגלג על הדעות הרווחות בתקופתו ובעולמו ומבקר אותן.

לאור האמור לעיל אנו מניחים חפיפה בין מושג האזכור של Sperber & Wilson

(1992;1981) ובין סגנון זרם התודעה. הנחה זו עולה גם מעבודתה של הירש (תשס"ד) אם כי היא

מעלה נקודה זו כבדרך אגב,

למעשה, זרם התודעה בספרות מבוסס על הדהוד מחשבותיה של דמות מסוימת. ב *מילכוד-22* אמצעי זה רווח מאוד, בייחוד כאשר אלו מחשבותיו של יוסאריאן, הגיבור הראשי. אמצעי אומנותי זה מאפיין כמובן את הדמות, אך אנו נציע פרשנות לפיה הוא משרת גם את האירוניה.

(הירש, תשס"ד, 12)

הטענה כי יש חפיפה בין זרם התודעה ובין ההדהוד מעלה בעיה מרכזית בתיאורית ההדהוד של ספרבר ווילסון, משום שעקרונית ניתן לטעון כי אם ההדהוד הוא אות לאירוניה הרי שייכתן שהסגנון המוכר כזרם תודעה הוא אירוני ברובו. אך כמובן שטענה בדבר חפיפה כזאת היא בעייתית משום שבעוד שאכן יש קטעים ב-*Mrs. Dalloway* שהם אירוניים במובהק, הרי שרובם של קטעי המחשבות של הדמויות מאופיינים בזרם תודעה (כהדהוד) אך חפים מכל אירוניה. נדגים זאת במספר דוגמות להלן:

(14)

That girl, thought Mrs. Dempster (who saved crusts for the squirrels and often ate her lunch in Regent's Park), don't know a thing yet; and really it seemed to her better to be a little stout, a little slack, a little moderate in one's expectations. Percy drank. Well, better to have a son, thought Mrs. Dempster. She had had a hard time of it, and couldn't help smiling at a girl like that. You'll get married, for you're pretty enough, thought Mrs. Dempster. Get married, she thought, and then you'll know. Oh, the cooks, and so on. Every man has his ways. But whether I'd have chosen quite like that if I could have known, thought Mrs. Dempster, and could not help wishing to whisper a word to Maisie Johnson; to feel on the creased pouch of her worn old face the kiss of pity. For it's been a hard life, thought Mrs. Dempster. What hadn't she given to it? Roses; figure; her feet too. (She drew the knobbed lumps beneath her skirt).

Roses, she thought sardonically. All trash, m'dear. For really, what with eating, drinking, and mating, the bad days and good, life had been no mere matter of roses, and what was more, let me tell you, Carrie Dempster had no wish to change her lot with any woman's in Kentish Town! But, she implored, pity. Pity, for the loss of roses. Pity she asked of Maisie Johnson, standing by the hyacinth beds.

(*Mrs. Dalloway*, 31).

הפנייה הדמיונית של מרת דמפסטר מתאפיינת בכל המאפיינים של זרם התודעה שראינו קודם. ברמת האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות. נשים לב, למשל, למעבר בין "that girl [...]" "and really it seemed to don't know a thing yet פסיק לאחר הנקודה פסיק "and really it seemed to don't know a thing yet" "and really it seemed to פסיק "and really it seemed to פסיק her [...]" מבחינה תוכנית הדיון עובר לנושא אחר ואז עובר מנושא לנושא ללא קישוריות ברורה

– "Percy drank", ואז "better to have a son", מבעים המניחים שהקוראים נמצאים במחשבותיה של דמות שאינה מודעת לכך שקורא כלשהו קורא את מחשבותיה. מבחינת המרקם של לשון הדיבור, המונולוג של Mrs. Dempster משופע במאפיינים של לשון דיבור, כגון "this **you'll** get married, **for** girl [...] **don't** know a thing yet" כמו במקרה של "get married and then **you'll** know", **you're** pretty enough" "Well, better to have a son", "Oh, the cooks" של במקרה של "hard life"; **סמני שיח** כגון במקרה של "Carrie Dempster had no wish to change her lot with any ריגושיות בדמות "What hadn't she given – והפניית שאלות אל עצמה – "woman's in Kentish Town! .to it? Roses; figure; her feet too" מבחינת הביאור וחידוד המסרים על ידי המחבר המשתמע, הרי שיש לנו כאן הסבר לאמירה של "her feet too", הניתן בסוגריים " She drew "

"the knobbed lumps beneath her skirt)

כך שנראה שיש לנו כאן מקרה ברור של הדהוד של מחשבותיה של מרת דמפסטר. מבחינה תוכנית, יסתמך הקורא על הידע החוץ-לשוני המוסכם שברשותו כדי להסיק שמרת דמפסטר הוגה רעיונות ההולמים את התקופה, כגון זה המגולם במשפטים "You'll get married, for you're pretty enough", את קדם-ההנחה,

$if(x(woman) \wedge (pretty)) \rightarrow x(marry)$
 (If x is a woman and is pretty, then x will get married)

ובהמשך ב- Get married [...] and then you'll know. הכולל את קדם ההנחה,

$if(x(marry)) \rightarrow (x, Life(know))$
 (If x gets married then x gets to know Life)

כשהערך "Life" במשוואה כולל, מבחינתה של Mrs. Dempster, את הפריטים,

Cooks, Men, Eating, Drinking, Mating, Roses

בכל מקרה, גם אם המחבר המשתמע אינו מקבל, או אינו תופס את קדם ההנחות של מרת דמפסטר כנכונות, הוא אינו מביע את דעתו על קדם הנחות אלה באופן ישיר או עקיף. למעשה הוא מגלה אמפתיה כלפי הדמות; אמפתיה זו מתבטאת בחזרה החוזרת ונשנית על ערך

אוניברסאלי חיובי – Pity, שלו ארבע היקריות בקטע שלפנינו. ערך חיובי נוסף מגולם ב- "to"

"feel on the creased pouch of her worn old face the kiss of pity" – המביע רגש של

אהדה ומגע – שני ערכים אוניברסאליים חיוביים נוספים, וב-"whisper a word" – המגלם את

הערך "תקשורת", שהוא ערך אוניברסאלי חיובי נוסף:

(14)

But whether I'd have chosen quite like that if I could have known, thought Mrs. Dempster, and could not help **wishing to whisper a word** to Maisie Johnson; **to feel on the creased pouch of her worn old face the kiss of pity** [...] **But, she implored, pity. Pity, for the loss of roses. Pity she asked of Maisie Johnson, standing by the hyacinth beds.**

(Mrs. Dalloway, 31).

הרושם החיובי שהקורא מקבל מדמותה של מרת דמפסטר מתחזק, בנוסף, בזכות השימוש

במטאפורה של פרחים (roses, hyacinth), המעלה, כשלעצמה, קונוטציות חיוביות, וכאן

מופיעה במשמעות של נעורים או עלומים. כך שגם אם המחבר המשתמע אינו מסכים עם

הערכים שמרת דמפסטר מביעה, הרי שהוא אינו מבקר אותה אלא מתאר אותה באור חיובי

ומגלה כלפיה אמפתיה במידה רבה. משום כך ניתן לראות קטע זה כדוגמה לזרם התודעה שגם אם

יש בו הדהוד, אין זה הדהוד אירוני.

בדוגמה (36) נראה מבע שיש בו הדהוד ויש בו ביקורת אך הוא אינו עונה למאפיינים

של אירוניה שכן הביקורת בו גלויה. המחבר המשתמע מעביר את מחשבותיה של קלריסה

המבקרת את עצמה; בנוסף, מכיוון שמדובר בביקורת עצמית יש כאן מידה רבה של סלחנות כלפי

מושא הביקורת:

(36)

She would not say of any one in the world now that they were this or were that. She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the ordinary. How she had got through life on the few twigs of knowledge Fraulein Daniels gave them she could not think. She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her it was absolutely absorbing; all this; the cabs passing; and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that

(Mrs. Dalloway, 11).

מבחינה לשונית, אנו עדים כאן למספר מאפיינים של זרם התודעה/הדהוד. ברמת המחשבות

העולות בראשה של הדמות, אנו עדים למספר קיטועים, כגון,

She felt very young;
at the same time unspeakably aged.

המופרדים ביניהם באמצעות נקודה פסיק. כך גם ב-

She sliced like a knife through everything;
at the same time was outside, looking on.

המשפט השלישי גם הוא קטוע, אם כי הפעם בפסיק בלבד.

She had a perpetual sense, as she watched the ordinary.

ובהמשך,

She knew nothing;
no language, no history;
she scarcely read a book now, except memoirs in bed;
and yet to her it was absolutely absorbing;
all this;
the cabs passing;
and she would not say of Peter,
she would not say of herself,
I am this,
I am that.

מרכיב האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות בקטע זה עולה נוכח המשפט הבא,

How she had got through life on the few twigs of knowledge Fraulein Daniels gave them she could not think.

מוקד המשפט, נושא העניין המרכזי של קלריסה הוא הפסוקית המתחילה ב-"How" וכוללת את הפסוקית "Fraulein Daniels gave them" שנמצאת בתוכה. האבר העיקרי "she could not think" הוא משפט קצר המנהיר את המשפט בעבור הקורא, ולכן הוא נדחק לסוף המשפט על אף שלמעשה מבחינה תחבירית מדובר כאן במשפט העיקרי. אמצעי זה, של יצירת פסוקית ייחוד ארוכה בתחילת המשפט ומשפט עיקרי קצר בסופו מסייעת ליצירת מספר אפקטים: (א) הוא יוצר, כאמור, אפקט של אגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות, כלומר במוקד המשפט נמצא את נושא העניין המרכזי בעבור הדמות, ואילו ההנהרה של המחבר המשתמע בעבור הקורא נדחקת לסוף המשפט. (ב) באופן כללי הוא מסייע לאפקט של חוסר סדר, ומעבר בין נושאי עניין ואסוציאציות של הדמויות. (ג) הוא הופך את יחסי החידוש והנתון במשפט כך שהמידע החדש

יותר הנמצא במשפט העיקרי, נדחק לשוליים ואילו המידע הנתון נמצא במוקד העניין, וזאת שוב בשל ההתמקדות בנושא העניין של הדמות.

מבחינת מאפייני לשון הדיבור של הקטע עולה מאפיין החזרה כמאפיין הדומיננטי ביותר:

She felt very young;
at the same time unspeakably aged.

She sliced like a knife through everything;
at the same time was outside, looking on.

She had a perpetual sense,
as she watched the ordinary.

She knew nothing;
**no language,
no history;**

she scarcely read a book now,
except memoirs in bed;

**she would not say of Peter,
she would not say of herself,**

I am this,
I am that.

לחזרות ולהקבלות התחביריות יש שני תפקידים מרכזיים. כאמור, החזרה היא מרכיב התורם לריגושיות בטקסט: הרגש העולה מהמבע בדוגמה שלפנינו הוא שמחה, כלומר קלריסה מתוארת כמלאת שמחת חיים, באופן ישיר ופשוט ביותר. לכן, החזרה משרתת כאן פונקציה נוספת, שהבלטנו אותה באמצעות ארגון הפריטים באופן המבליט את החזרה. עיצוב זה מגלה את המאפיינים הפואטיים. לכן גם כללנו כאן את "she scarcely read a book now, except memoirs in bed" מכיוון שמבחינת המשקל שלו הוא תומך במאפיין זה של חזרה, על אף שהחזרה אינה מילולית כמו בצמדים האחרים שהבאנו כאן.

החזרה היוצרת את הריגושיות היא הגורם לכך שמבחינה תוכנית הביקורת כלפי קלריסה – המועברת באמצעות המחבר המשתמע המציין שקלריסה היא המבקרת את עצמה בסיטואציה זו – היא ביקורת סלחנית ביותר. מבחינה מבנית הסלחנות מגולמת במילה yet המרככת את הביקורת במידה רבה. מבחינה תוכנית קלריסה נראית כמי ששופטת את עצמה כאן, ומבססת

החלטה מנטאלית על בסיס "שיפוט" זה; מבחינת המחבר המשתמע, נראה כי הוא עושה ניסיון להיטיב ולהגדיר את דמותה של קלריסה בעבור קוראיו, בכך שהוא מאפיין אותה כמי ש"אינה יודעת דבר"; בכך הוא מגדיר אותה שוב, כ"אידיאל נשי" בן סוף המאה התשע עשרה ותחילת המאה העשרים – גברת, בעלת בית המנהלת את ביתה ואת חייה כראוי, ללא שאיפות פרט לרצון לרצות את הכול, ובמיוחד את בעלה; היא מכירה בבורותה אך אין בה רצון או עניין לשנות מצב זה. היא מגדירה את עצמה כמי ש"החיים הפשוטים" משמחים אותה, אם כי ניתן לקרוא את אותן היקרויות של "חיים פשוטים", במקרה זה "the cabs passing" כחלק ממערך הסמלים של "the artificial, ceremonial quality of [Clarissa's] public self" (Guth, 1990, 35) – נזכיר כאן כי המכוניות, כמו השעון, מסמלות כאן את העיר הגדולה ואת רודנותו של העולם החיצוני והזמן החיצוני בעולם הפנימי ובפרטיותה של הנפש (Hasler 1982, Wirth-Nesher 1996). יתר על כן, הביקורת על קלריסה מתגלה באופן ישיר אף יותר אל מול ההשוואה בינה ובין דמותה של העלמה קילמן ומערכת היחסים בין שתי הנשים – קלריסה, שעיקר חייה מתנהלים סביב המסיבות שהיא עורכת בעבור בעלה, והעלמה קילמן, אותה אינטלקטואלית שהמחבר מהדהד את מחשבותיה ומגדיר אותה כאישה אשר,

[...] had always earned her living. Her knowledge of modern history was thorough in the extreme
(Mrs. Dalloway 138).

במונחים של Gilbert and Gubar, אותה אינטלקטואלית ממעמד נמוך מזה של קלריסה, היא "sickening" (Gilbert and Gubar 1979, 54) בחברה בת זמנה של וולף, ואכן קלריסה רואה אותה כמסוכנת ומסכנת את מעמדה בעיני בתה, אליזבת, שבה היא מנסה להטמיע ערכים דומים למה שהיא רואה כנכון – דימוי שטחי של לידי:

And her old Uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, 'I have had enough.' Gloves and shoes; she had a passion for gloves; but her own daughter, her Elizabeth, cared not a straw for either of them.

(Mrs. Dalloway, 13-14).

דמותה של העלמה קילמן אינה מועלית בקטע זה באופן ישיר, אלא מובאת על ידי אזכורה של דמות שלישית – Fraulein Daniels שגם שמה מוזכר כאן באופן חד פעמי כנתון, שהרי אנו

הקוראים נמצאים במחשבותיה של קלריסה. מכל מקום אותה דמות מסומנת גם היא באמצעות Fraulein, אישה לא נשואה ממוצא גרמני, וניתן להעריך, לאור הבחירה של המחבר, כי סימון דמות זו מכוון להזכיר את ההנגדה בין שתי הנשים, העלמה קילמן ומרת דאלוויי, על אף שהעלמה קילמן כשלעצמה אינה מוזכרת בקטע זה.

כך שמצד אחד יש כאן ביקורת על קלריסה, אך שיא הביקורת "she knew nothing"

מאוזן על ידי "and yet to her it was absolutely absorbing" – אהבת החיים, ערך אוניברסאלי חיובי, הנתמך במבנה החזרות הריגושי ומעמעם את אפקט הביקורת כלפי קלריסה. בכל מקרה, שני המרכיבים שדנו בהם כאן – עמעום הביקורת באמצעות הטמעת ערך חיובי (ההיפוך המגולם ב-yet) והביקורת הגלויה – אינם עולים בקנה אחד עם הגדרת האירוניה שלנו.

דוגמה נוספת לשימוש בערכים אוניברסאליים חיוביים במטרה ליצור הזדהות עם הדמות אנו מוצאים בדוגמות (36) ו-(37). שתי הדוגמות עוסקות במחשבותיו של ספטימוס ורון סמית, חייל הלום קרב ממלחמת העולם הראשונה. נציין כאן כי הבסיס לאמפתיה של המחבר המשתמע, ושל הקוראים כלפי Septimus נוצרת בראש ובראשונה באמצעות בחירת השם Smith בעבור הדמות, המניחה ערך אוניברסאלי חיובי של שוויון מעמדי, כלומר מעמד הביניים, בניגוד למעמד הגבוה המיוצג על ידי קלריסה וידידיה. בנוסף, נציין גם כי באופן כללי, דמותו של ספטימוס זוכה לביקורת מועטה ביותר מבחינתו של המחבר המשתמע, וגם במקרים שהמחבר המשתמע מבקר את הדמות, הסביבה הטקסטואלית מעמעמת את הביקורת במידה רבה.

הערך האוניברסאלי החיובי "שוויון" המעוגן, כאמור, בבחירת השם Smith מתלווה

למספר ערכים חיוביים נוספים, כפי שנראה בקטעים שלפנינו:

(36)

So, thought Septimus, looking up, they are **signaling** to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read **the language** yet; but it was plain enough, **this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signaling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks**

(Mrs. Dalloway, 25).

(37)

But they beckoned; **leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat,**

fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with lack branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion--

(Mrs. Dalloway, 26).

דוגמה (36) כוללת מספר שדות סמנטיים היוצרים שילוב של מספר ערכים אוניברסאליים חיוביים.

לדוגמה הערך האוניברסאלי החיובי "תקשורת":

Signaling	Signaling their intention	Actual words	Smoke words	Language
-----------	---------------------------	--------------	-------------	----------

הערך האוניברסאלי החיובי "יופי",

Beauty	unimaginable beauty	with beauty, more beauty!	This exquisite beauty
--------	---------------------	---------------------------	-----------------------

הערך האוניברסאלי החיובי "אמפתיה"

inexhaustible charity	provide him, for nothing, for ever, for looking merely	And laughing goodness	and tears filled his eyes/ Tears ran down his cheeks
-----------------------	--	-----------------------	--

ב-(37) אנו עדים לשדה הסמנטי היוצר את הערך האוניברסאלי החיובי "טבע/חיים",

Leaves were alive	Trees were alive	And the leaves being connected by millions of fibers with his own body
When the branch stretched he too made that statement		The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern
the white and blue, barred with lack branches.		Sounds made harmonies with premeditation
A child cried		A horn sounded

השדות הסמנטיים החיוביים שאנו רואים במחשבותיו של ספטימוס מעוגנים, כמובן, במבנה

הקלאסי של זרם התודעה שאת מאפייניו ראינו קודם. לדוגמה, מאפיין הקיטוע העיקרי של

מחשבותיו של ספטימוס בדוגמות אלה הוא השימוש בנקודה פסיק, כמו למשל ב-"Not indeed"

in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain

enough," מאפיין בולט נוסף במחשבותיו של ספטימוס הוא הריגושיות המתבטאת במספר רב

של חזרות והקבלות תחביריות:

this beauty,
this exquisite beauty,
unimaginable beauty
with beauty, more beauty!

tears filled his eyes
Tears ran down his cheeks

languishing
and melting
and bestowing upon him

inexhaustible charity
laughing goodness

for nothing,
for ever,
for looking merely,

leaves were alive;
trees were alive.

leaves were alive;
And the leaves being connected by millions of fibres with his own body

חזרות אלה נתמכות בסימני הפיסוק – סימן הקריאה המסיים את הקטע ב-(36) והמפריד המסיים

את (37) ומסמן את הקטיעה של מחשבותיו של ספטימוס על ידי המציאות. מבחינת יחסי המחבר

המשתמע והדמויות אנו רואים כאן מעבר מסיפור בגוף שלישי לגוף ראשון me בדוגמה (36)

וההמשך של הסיפור בגוף שלישי. שני הקטעים מעוצבים כביאור של המחבר המשתמע לגבי

המתרחש מסביב, למשל "a child cried" ו-"sparrows fluttering, rising" אך בשל

המאפיינים האגוצנטריים ומאפייני לשון הדיבור של הטקסט נוצר איחוד בין קולה של הדמות,

כלומר Septimus, ובין קולו של המחבר המשתמע, איחוד הנתמך על ידי הערכים

האוניברסאליים החיוביים תקשורת, אמפתיה ואהבת הטבע והחיים כפי שראינו קודם, ויוצר את

האמפתיה של המחבר המשתמע כלפי הדמות. כאמור, אפוא, אין זרם התודעה/הדהוד כרוך כאן בביקורת אירונית כלל ועיקר.

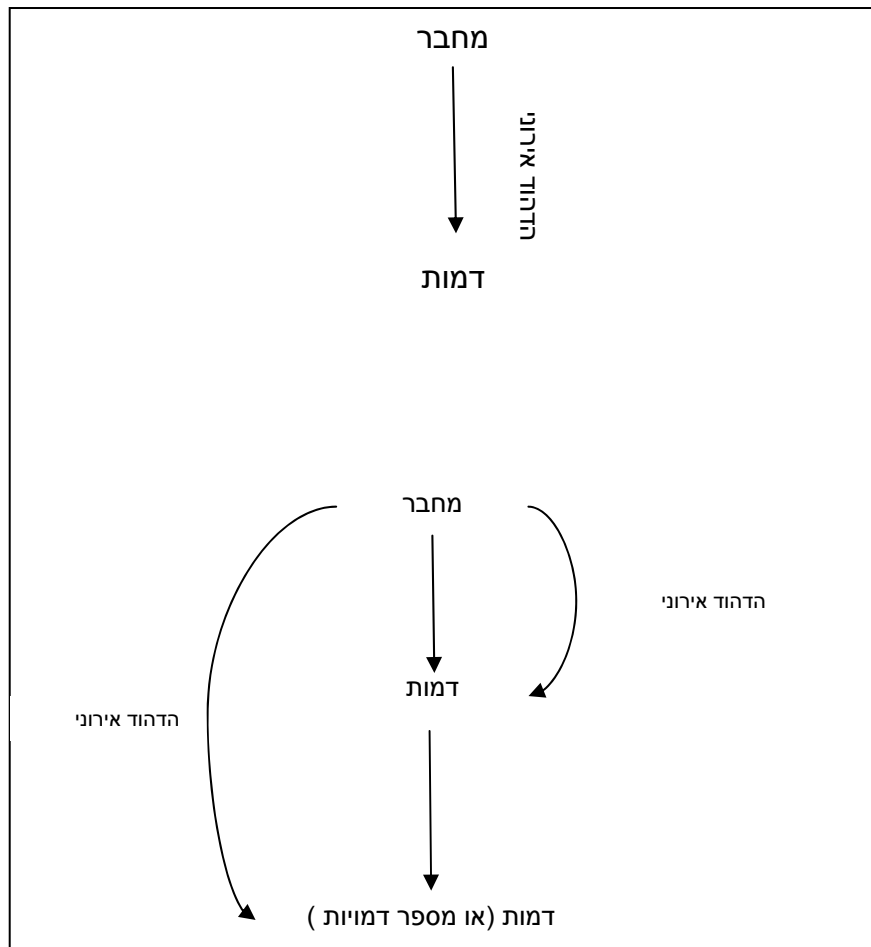
7. ניתוח המבעים האירוניים

הדוגמות שהבאנו בסעיף הקודם מאששות את תפיסתנו שעל אף שזרם התודעה והאזכור המהדהד מתאפיינים במאפיינים לשוניים זהים, זרם התודעה אינו בהכרח אירוני. היעדר החפיפה בין השניים מעיד על כך שחייב להיות מרכיב נוסף שייצור את האפקט האירוני בנוסף להדהוד. כפי שאמרנו קודם, אנו טוענים כאן שאותו מרכיב נוסף הוא הפרה של לפחות אחד מהכללים של עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1975). כלומר, המספר יציג מחשבה או דעה הרווחת במציאות שלו כנכונה ונורמטיבית, ויצפה לכך שהקורא יזהה בהצגה זו הפרה של אחד מהכללים, בהסתמך על הידע המוסכם והכללי החוץ-לשוני והמטא-לשוני (Dascal & Weizman 1987; Weizman & Dascal 1991) של הקורא כדי ליצור שיתוף פעולה בינו ובין הקורא, על חשבון הדמויות המהדהדות את הלכי הרוח בחברה המשתקפת ביצירה, כלומר, תוך שימור הפער בין אמונותיהן ותפיסותיהן ובין אלו של הקורא.

נזכיר כאן שוב כי על פי התפיסה שאנו מציגים כאן, עבודתם של Sperber & Wilson (1992; 1981) עונה על החסרים בתיאוריה של Grice, אך לדידנו גם בטענותיהם של Sperber & Wilson יש חסרים, וניתן להשליםם בהתבסס על תורתו של Grice. ההדהוד הוא תנאי הכרחי ליצירת האפקט האירוני, מכיוון שהוא קובע את זהותם של השחקנים במערכת: המהדהד, שבמבע האירוני הוא בעל האירוניה, והדמות או הדעה שהוא או היא מהדהדים הם קורבנות האירוניה במבע זה. מצד שני, ההדהוד כשלעצמו אינו מספק מכיוון שייטכנו מצבים שבהם המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של הדמות או הדמויות, אך ההדהוד יכול להיות תומך, אובייקטיבי, או ביקורתי. כלומר המהדהד יהדהד דעות של דמות או דעות מקובלות בחברה של עולם היצירה (המשקף את העולם האמיתי), ללא מטרה לבקר את הדמות או הדעה שהוא מהדהד, אלא להביאה באופן אובייקטיבי לידיעתו של הקורא; הוא אף עשוי להדהד, כפי שראינו קודם (בדיון בנושא ההדהוד וזרם התודעה), דעות ותפיסות שהוא תופס כנכונות; וכפי שנראה בסעיף זה, הוא יכול להביא דעות שאינן מקובלות עליו, ולהציג אותן באופן ביקורתי, בשימוש בהפרות של עקרון שיתוף הפעולה.

יתר על כן, ייתכנו מצבים שבהם נראה מספר רבדים של הדהוד, כלומר המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של דמות, המהדהדת את מחשבותיה או אף את דבריה של דמות אחרת, ורק אחד מהרבדים יכלול בתוכו ביקורת אירונית, בעוד הרובד הנוסף הוא אובייקטיבי או תומך; רובדיות זו מעניקה משנה תוקף לטענתנו כי האפקט האירוני נוצר במלואו כאשר מתקיים הדהוד בשילוב הפרה של אחד הכללים, או יותר, של עקרון שיתוף הפעולה של Grice. היא גם מחזקת ומרחיבה את התיאוריה של Leech and Short (1981), שלפיה התנגשות בין הרבדים השונים יוצרת את האפקט האירוני.

בבסיס סדר הדוגמות שיובאו להלן עומדים שני צירים: מצד אחד הניתוח מסביר את הגישה שלפיה כדי שקורא יפענח מבע מסוים כאירוני יש צורך בשילוב של מרכיב ההדהוד ומרכיב הפרת כללי עקרון שיתוף הפעולה. בנוסף, הניתוח מתבסס על רעיון הרובדיות. הדוגמות הראשונות מתארות מבנה בן שני רבדים, כלומר מבנה שבו המחבר המשתמע מהדהד דמות, שהיא למעשה קורבן האירוניה. בהמשך נבחן דוגמות שבהן שלושה רבדים, כלומר המחבר המשתמע מהדהד דמות, והיא מהדהדת דמות אחרת, או מחשבות ודעות רווחות. מקרים שבהם המחבר המשתמע מבקר את שני הרבדים הוגדרו כמבנה תלת-רובדי פשוט, ומקרים שבהם המחבר המשתמע מבקר רובד אחד מבין הרבדים העמוקים יותר (כלומר רובדי הדמויות) הוגדרו כמבנים תלת-רובדיים מורכבים. בכל מקרה לפחות רובד אחד במבע מתפענח בנושא הפרה.



תרשים 4: מבנים דו-רובדי ותלת-רובדי פשוטים

7.1 מבנה דו-רובדי פשוט של הדהוד אירוני:

המבנה בדוגמות שלפנינו הוא מבנה המוגדר כמבנה פשוט של הדהוד אירוני. כלומר, לפנינו דוגמות שבהן המחבר המשתמע הוא בעל האירוניה, והדמות היא קורבן האירוניה, והמחבר המשתמע מפנה כלפיה את הביקורת שלו. זהו מבנה קלאסי של מבע אירוני. הדוגמה הראשונה לקוחה מתוך קטע שבו קלריסה צועדת ברחוב, בשעות הבוקר, בדרכה לסידורים לקראת המסיבה שתיערך בערב של אותו יום. המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה בעבור הקורא:

(1)
 She had **the oddest sense** of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway

(Mrs. Dalloway, 13).

המטען הרגשי של "the oddest sense" מבהיר לקורא שהמתרחש מתקיים במחשבותיה של קלריסה. כך גם לגבי "with the rest of **them**". כינוי הגוף האקזופרי "them" מניח שלדמות ברור במי מדובר, ולכן הוא אינו מציין זאת בעבור הקורא – בכך הוא מחזק את האותנטיות של הטקסט כטקסט המתרחש במחשבותיה של הדמות – מחשבות שהקורא זר להן, והן זרות לו בשל התרחשותן בתודעתה של הדמות.

אך המאפיין המרכזי של מבע זה הוא המספר הרב של החזרות:

(a) Of being herself invisible	}	הקבלה תחבירית
(b) There being no more marrying		
(c) This being Mrs. Dalloway		
(d) This being Mrs. Richard Dalloway		
(e) Invisible	}	תחליות המסמנות שלילה
(f) Unseen		
(g) Unknown		
(h) No more marrying	}	הקבלה תחבירית – מבנה של שלילה של הפריט המודגש
(i) No more having children		
(j) Not even Clarissa anymore		

השילוב בין מספר החזרות הרב על "being" ועל מרכיב השלילה המגולם ב- (e) עד (j), משמש

שתי מטרות. כזכור, החזרה מאפיינת את מרכיב המונולוג הפנימי המתנהל במחשבותיה של הדמות, מצב הביניים שבין טקסט אגוצנטרי ותודעה בלתי מילולית, כביכול, ובין תקשורת מלאה בין המחבר המשתמע לקורא (סעיפים 5.1 ו-5.2), אך כאן, בשל תוכנה והחזרה על המבנה של השלילה, היא משמשת להדגשה של הריק הקיומי של הדמות, היעדר הנובע מתחושת חוסר-המשמעות שלה כאדם, לאחר שכביכול "מיצתה" את תפקידה בעולם – נישואים, לידת ילדים וגידולם. ואכן נושא זה של משמעות אישית ועשייה משמעותית הוא אחד מהנושאים המרכזיים שהעסיקו את וולף, כפי שאנו לומדים מכתביה. ב-"A Room of One's Own", למשל, ניתן למצוא את הקטע הבא,

With the eye of the imagination I saw a very ancient lady crossing the street on the arm of a middle-aged woman, her daughter, perhaps, both so respectably booted and furred that their dressing in the afternoon must be a ritual, and the clothes themselves put away in cupboards with camphor, year after year, throughout the summer

months. They cross the road when the lamps are being lit (for the dusk is their favorite hour), as they must have done year after year. The elder is close on eighty; but if one asked her what her life has meant to her, she would say that she remembered the streets lit for the battle of Balaclava, or have heard the guns fire in Hyde Park for the birth of King Edward the Seventh. And if one asked her, longing to pin down the moment with date and season, but what were you doing on the fifth of April 1868, or the second of November 1875, **she would look vague and say that she could remember nothing. For all the dinners are cooked; the plates and cups washed; the children set to school and gone out into the world. Nothing remains of it all. All has vanished. No biography or history has a word to say about it.** ("A Room of one's Own", 1976).

מסיבה זו אמירה סתמית כגון "the oddest sense" ועיגון כל הדיון בפסוקית ובתת-פסוקיות

בתוך המשפט העיקרי הוא היוצר הפרה של כלל האיכות (Quality). הזרות, או המוזרות של

"oddest sense" אינה עולה בקנה אחד עם המשך המבע, החוזר ומדגיש את מרכיב השלילה בכל

הזדמנות, ומתמצת בעבור הקורא את כל מהותה של קלריסה כפי שתתגלה לו לאורך כל היצירה:

כלומר נראה כאן לכאורה שקלריסה "מגלה" תגלית מפתיעה כביכול – היותה חסרת זהות ומהות

פרט להיותה אשתו של ריצ'ארד – אך למעשה אין מדובר כאן בתגלית, ובוודאי שאין מדובר כאן

בתגלית חדשה של קלריסה לגבי חייה או התנהלותה או בנקודת מפנה כלשהי, אלא באורח חיים

מתמשך; במוקד ההפרה של כלל האיכות נמצאת הצגת המידע כתגלית שיש לה פוטנציאל לשינוי

עצמי בעבור קלריסה, אם כי למחבר המשתמע ברור כי אין מדובר כאן בתגלית, וכי הפוטנציאל

שתגלית זו, כביכול, נושאת בחובה לא יתממש אלא ימשיך להוות חלק בתהליך הרמייה העצמית

(Guth, 1990) המאפיין את דמותה של קלאריסה.

למעשה הדיון ממשיך באופן ברור לקראת שיא שבו המחבר מגדיר את מהותה של

קלריסה כחסרת אישיות ומהות פרט להיותה אשתו של ריצ'ארד:

this being Mrs. Dalloway;
not even Clarissa any more;
this being Mrs. Richard Dalloway

לפיכך על אף שה-"sense", על פי המחבר המשתמע, מוגדר כ-"oddest" מבחינת תחושותיה של קלריסה, הרי שהוא ברור למדי למחבר המשתמע. יתר על כן, מעמדו התחבירי של הדיון ברגשותיה של קלריסה באשר למעמדה מעוגן כולו בפסוקית ובתת פסוקיות, ולכן מעניק למידע נופך של משניות, על אף חשיבותו האובייקטיבית בהתחשב בדעותיו של המחבר המשתמע. דוגמה נוספת של מבנה דו-רובדי פשוט של הדהוד אירוני אנו מוצאים בקטע הבא, הלקוח מתוך סיטואציה שבה המחבר המשתמע מתאר את Sir Bradshaw, והוא ממחיש באופן ברור כיצד האירוניה מתפענחת מתוך השילוב בין ההדהוד והפרה של כלל הקשר. כמו בדוגמה הקודמת, המבנה כאן הוא דו-רובדי: המהדהד ובעל האירוניה הוא המחבר המשתמע, והקורבן, שהמחבר המשתמע מהדהד את דבריו הוא Sir Bradshaw עצמו.

(2)

To his patients he gave three-quarters of an hour; and if in this exacting science which has to do with what, after all, we know nothing about--the nervous system, the human brain--a doctor loses his sense of proportion, as a doctor he fails. Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books, without messages; six months' rest; until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve.

(Mrs. Dalloway, 109).

תחושת הדהוד במבע נוצרת כבר בתחילתו, עם ההעברה של האבר "to his patients" לתחילת המשפט. ההעברה מייחדת את האבר, ומביאה את הקורא להניח שקיימת סיבה כלשהי להעברתו לתחילת המשפט. הסיבה המיידית לכך היא המעבר מהסצנה הקודמת לתיאור ההתרחשויות במחשבותיו של Sir Bradshaw. הדהוד מקבל תוקף נוסף בהמשך המשפט, המתקשר לתחילתו באמצעות נקודה פסיק והקישור "and", המקשר ברוב המקרים בין אברים שווי ערך, וכאן מסתמך במידה רבה על הידע הלשוני הכללי של הקורא, שינסה למצוא קשר בין שני האברים, וימצא אותו בדמותו של השדה הסמנטי הנרקם לאורך המבע:

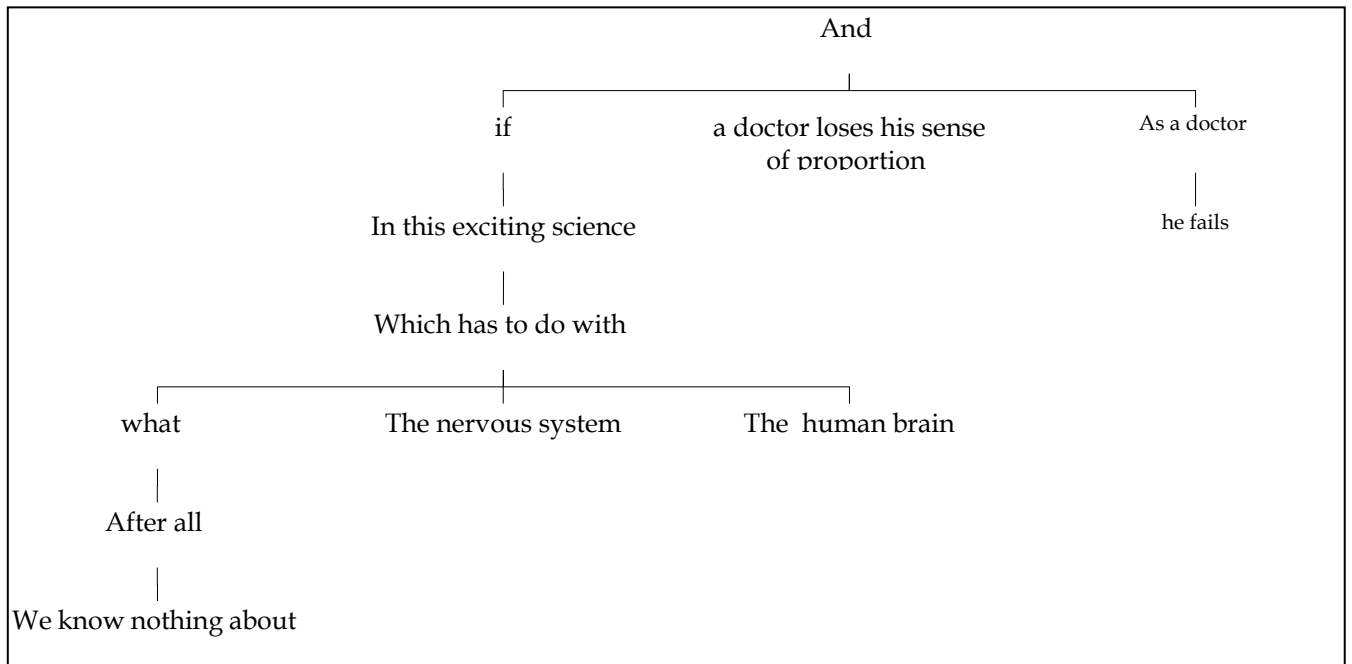
- three-quarters of an hour
- Exacting Science
- The Nervous System
- The Human brain
- Sense of proportion



שדה סמנטי
שעניינו דיוק,
מדע, מידות

- until a man who went
in weighing seven stone
six comes out weighing twelve.

השדה הסמנטי עומד בבסיסו של ההדהוד, מכיוון שהוא כולל בתוכו את הפריטים שיש לדמות עניין בהם. בנוסף לשדה הסמנטי המאפיין את ההדהוד, נמצא כאן גם מבנה מורכב, הכולל פסוקיות ותת-פסוקיות, כפי שנראה במבנה שלפנינו.



תרשים 5: מבנה דוגמה (2) בסעיף 7.1 – מבנה זו רובדי פשוט של הדהוד אירוני

מבנה זה של פסוקיות בתוך פסוקיות, הכולל הפרדה באמצעות פסיקים ומפרידים, יוצר תחושה של חוסר סדר, כפי שראינו בפרקים הקודמים (למשל בסעיף 5.1.1. הדן בנושא הפסוקיות). הוא מסייע בשימור התחושה של הקורא שהוא נמצא במחשבותיה של דמות שאינה מודעת לקיומו, וקורא אותן. במיוחד ראוי לציין בתוך מבנה זה את הפסוקית הקטאפורית "which has to do with" "what, after all, we know nothing about" – פסוקית בתוך פסוקית, המתייחסת לשני פריטים שיבואו מייד לאחר מכן – "the nervous system" ו-"the human brain". הפסוקית הקטאפורית מעוותת את הסדר הנכון של הצגת המידע בפני הקורא, ויוצרת תחושה שמסירת המידע לקורא היא עניין אגבי, מכיוון שמבחינת הדמות פריט המידע נתון וידוע מראש. פרט ליצירת אפקט חוסר הסדר, יש למבנה מרובה הפסוקיות שלפנינו תפקיד נוסף ביצירת ההדהוד: הצגת המידע באופן ההולם את מטרותיה של הדמות, אופן שאינו עולה בקנה אחד דווקא עם דעותיו של המחבר המשתמע או הקורא. כך, למשל, הטענה

(a). *We know nothing about the nervous system, the human brain*

שהיא למעשה פריט מידע חשוב, המעיד על כך שהידע העומד לרשות הרופאים אינו מספיק לטיפול בבני אדם, מועבר כפסוקית ברובד הנמוך ביותר (ראו בתרשים (5)); לעומתה, הטענה

(b.) *If a doctor loses his sense of proportion then a doctor fails*

שהיא הטענה המרכזית שהמחבר מבקש לייחס לסר ברדשאו, נמצאת ברובד הגבוה ביותר. מאפיין דומיננטי נוסף בהדהוד מחשבותיו של סר ברדשאו הוא מאפיין ההדגשה, המתבצעת בשני אופנים עיקריים. האחד הוא שימוש במשפטי ייחוד, והשני הוא החזרות. בניגוד למקרים אחרים, שבהם החזרות יוצרות אפקט של ריגושיות, כאן התפקיד של החזרות ושל משפטי הייחוד, הוא להדגיש טענות ותפיסות שהמחבר מייחס לסר ברדשאו, תפיסות שאינן עולות תמיד בקנה אחד עם תפיסותיו של המחבר המשתמע, או עם אלה של הקורא. נראה, למשל, מספר קטעים מתוך דוגמה (2):

- (a) **To his patients** he gave three-quarters of an hour;
- (b) **as a doctor** he fails
- (c) **Health** we must have

השימוש במשפט הייחוד מביא למיקוד של הקורא בחלק הייחוד. כך ב-(a) מדגיש חלק הייחוד את תפיסת העולם הגורסת כי הרופא נותן דוגמה אישית למטופליו, ובכך חשיבות הדיוק ב-"three quarters of an hour". ב-(b) אבר הייחוד מדגיש את התפיסה שהרופא נכשל במילוי תפקידו, ו-(c) מדגיש ממקד את תשומת הלב ב"Health" כערך.

כפי שנאמר קודם, גם החזרות משמשות כאן להדגשה:

- (a) the nervous system,
 - (b) the human brain
- } הקבלה תחבירית – יידוע, תואר השם ושם עצם, וקרבה סמנטית בין הפריטים

ההקבלה התחבירית כאן כוללת יידוע, תואר השם, ושם עצם החוזרים פעמיים. גם בהמשך אנו מוצאים הקבלות וחזרות לקסיקליות כפי שנראה בטבלה להלן. גם כאן החזרה יוצרת הדגשה של התפיסות המיוחסות לרופא: ב-(c) עד (g) הדגש הוא על החולה המגיע לטיפול. החזרה המבנית מדגישה את תסמיני המחלה, ב-(c), (d) ו-(f), ואת הדמיון ביניהם, בשל החזרה על "and" המחבר בין פריטים דומים, וב-(e) ו-(g) החזרה מדגישה את הניסיון המיוחס לדמות בהתמודדות עם

מקרים שונים, וזאת באמצעות תואר הפועל "mostly" ו-"often" והשימוש בזמן הווה בשני המקרים. לעומתם, הפריטים (n)-(h) מתמקדים באופן הטיפול שהמחבר מייחס לסר ברדשאו, ומדגיש, באמצעות החזרה הלקסיקלית על rest ב-(h)-(l) ו-without ב-(k),(n), (m) את הטוטאליות הכרוכה בטיפול המוצע.

(c) **and** says he is Christ
(d) **and** has a message
(f) **and** threatens

(e) as they **mostly** have
(g) as they **often** do

(h) **rest** in bed
(i) **rest** in solitude
(k) **rest without** friends
(m) **without** books
(n) **without** messages

(j) silence and **rest**
(l) six months' **rest**

אך המאפיין הבולט ביותר, לדעתנו, בהדהוד של סר ברדשאו מתבטא בשימור הדאיקטים המאפיינים דיבור ישיר בקטעי טקסט של דיבור משולב. במבע זה אנו מוצאים שני מקרים כאלה:

Health **we** must have; and health is proportion;

when a man comes into **your** room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself, **you** invoke proportion;
(Mrs. Dalloway, 109).

בסעיף 5.3.1. עמדנו על גישתנו לגבי תפקידם של הדאיקטים המאפיינים דיבור ישיר בקטעי טקסט של דיבור משולב, וטענו כי תפקידם הוא בעיקר סימון ההפרדה בין רובד המחבר המשתמע (Leech and Short, 1981) שעניינו סיפור (telling) ומתן פרשנות למחשבותיהן של הדמויות, ובין רובד הדמויות, המרוכזות בענייניהן ובמחשבותיהן. ואכן בשתי הדוגמות נגלית הפרדה זו בבירור. בדוגמה הראשונה, "Health we must have" מסייע "we" ביצירת הטוטאליות של הטענה של הדמות. We הוא סמן של הכללה, כלומר, המחבר המשתמע ובני אדם נוספים, שהמחבר המשתמע כולל אותם בטענתו; כאן, לדעתנו, יש שני "מועמדים" העשויים לחבור לדמות כדי ליצור את "we", אם כי ראוי לציין כאן כי בכל מקרה שתי האפשרויות המוצגות כאן הן פרשנויות חופפות, התורמות ליצירת ההדהוד.

(א) We כחברה

לפי פרשנות זו we יכול להיות קבוצת היחידים המהווה את החברה, כלומר, "we" החברה – "we" במשמעות של Everyone. אין כאן ניסיון לשכנע אלא לקבוע עובדה, שקדם ההנחה העומדת בבסיסה היא שהפרט הוא האחראי למצב בריאותו הלקוי. במקרה זה we יכול לחבור ל-you ול-your בהמשך, לצורך יצירת הפרדה בין שני ה"מחנות", כלומר, הפרדה בין הפרטים השפויים, לכאורה, בחברה, ש-Sir Bradshaw מונה ביניהם את עצמו ונמענים מסוימים שהוא פונה אליהם כביכול, ובין הפרטים הבלתי שפויים, לכאורה, של החברה, שראוי, מבחינתו לבודד ולהעלים:

Health **we** must have
your room
you invoke proportion

when a man comes
And says he is Christ
And has a message, as they mostly
have
And threatens, as they often do, to
kill himself,

(ב) כלשון שכנוע למטופל

גם כאן קדם ההנחה בבסיס המבע היא שהפרט הוא האשם כביכול, במצב בריאותו הלקוי, אך כאן "we" הוא פנייה פטרונית של הרופא אל המטופל או הצגת סולידאריות **כביכול**, כלפי המטופל, במטרה לשכנע אותו בנחיצות הטיפול המוצע על ידי הרופא; לפטרונות זו אנו מוצאים עדות בקטעים נוספים של הטקסט, כגון,

[...] but the friends and relations of his patients felt for him the keenest gratitude for insisting that these prophetic Christs and Christesses, who prophesied the end of the world, or the advent of God, **should drink milk in bed**, as Sir William ordered

(Mrs. Dalloway, 110).

A curious exercise with the arms, which he shot out, brought sharply back to his hip, to prove (if the patient was obstinate) **that Sir William was master of his own actions, which the patient was not.**

(Mrs. Dalloway, 112).

דוגמות אלה מעידות לא רק על פטרונות מצדו של הרופא, , אלא למעשה משקפות את הפטרונות של החברה, המיוצגת בדמותו של הרופא, כשליח החברה, בסיטואציה זו, ועל הניסיון

להביא את מי שאינו "הולך בתלם" לכדי מצב של איבוד שליטה טוטאלית, באמצעות רגרסיה סימבולית, כמו במקרה של "should drink milk in bed" או מצב של כניעה טוטאלית לתכתיביה של החברה, כמו בדוגמה השנייה שלפנינו, "that Sir William was the master, of his own actions, which the patient was not" נטייתה זו של החברה, בקטע הבא:

But Proportion has a sister, less smiling, more formidable, a Goddess even now engaged--in the heat and sands of India, the mud and swamp of Africa, the purlieus of London, wherever in short the climate or the devil tempts men to fall from the true belief which is her own--is even now engaged in dashing down shrines, smashing idols, and setting up in their place her own stern countenance. Conversion is her name and she feasts on the wills of the weakly, loving to impress, to impose, adoring her own features stamped on the face of the populace. At Hyde Park Corner on a tub she stands preaching; shrouds herself in white and walks penitentially disguised as brotherly love through factories and parliaments; offers help, but desires power; smites out of her way roughly the dissentient, or dissatisfied; bestows her blessing on those who, looking upward, catch submissively from her eyes the light of their own. This lady too (Rezia Warren Smith divined it) had her dwelling in Sir William's heart, though concealed, as she mostly is, under some plausible disguise; some venerable name; **love, duty, self sacrifice**. How he would work--how toil to raise funds, propagate reforms, initiate institutions! But conversion fastidious Goddess, loves blood better than brick, and feasts most subtly on the human will

(Mrs. Dalloway, 110-111)

כך שכל הסביבה הטקסטואלית של "we" בסיטואציה שלפנינו רוויה במסרים של שתלטנות ושל טוטאליות, ולכן גם את "we", המופיע במבע, המחבר המשתמע מייחס ל-Sir Bradshaw כאמצעי המשמש להפגנת סולידריות לכאורה ופטרונות למעשה כלפי המטופל. עדות נוספת להדהוד אנו מוצאים בהמשך המבע, בדמות "you" ו-"your". הפנייה בגוף שני גם היא אינה מתרחשת למעשה, אלא מוצגת כחלק מרצף המחשבות של Sir Bradshaw, מסמנת את קיומו של נמען כלשהו ברובד של הדמות. כלומר, הדמות מוצגת כאן כאילו היא פונה לדמות אחרת, וכאן מסבירה מה יש לעשות, במקרה המסוים שהיא עוסקת בו, ובמקרים דומים. כפי שראינו קודם, השימוש בכינוי הגוף מסמן הפרדה מוחלטת, לכאורה, בין שני הרבדים, כלומר

בין רובד הדמויות ורובד המחבר המשתמע; כך גם כאן, השימוש בגוף ראשון (we) ובעיקר בגוף שני (you, your) מסמנים לקורא את השינוי ביחסי הדמות/מחבר, כך שהדמות כאן נמצאת במרכז הזירה, והמחבר המשתמע יפרש את דבריה, בעבור הקורא, בתוך המבע או בשלב מאוחר יותר של הטקסט.

אמצעי נוסף המשמש ליצירת אפקט ההדהוד בהקשר זה הוא הסוגריים ב-(a common

"delusion). ב-5.3.2 עמדנו על כך שהסוגריים בדרך כלל כוללים פיסת מידע או פרשנות שהמחבר המשתמע מעניק לקורא, במסגרת שיתוף הפעולה עם הקורא שהוא מחויב לו, בניגוד לדמויות שאינן מחויבות לשיתוף פעולה זה. המבע המוסגר ב-"(a common delusion)" משמש, במקביל, שתי מטרות שונות. האחת – הצגת קדם ההנחה,

Thinking one is Christ [is] a common delusion

בסוגריים, כדי שזו תצוין אך לא תפריע לזרימת המבע. על פי פרשנות זו המידע בסוגריים מוצג כמידע מפי הדמות, הקובעת קביעה על סמך ניסיונה; התוכן של המבע "a common delusion" תומך בפרשנות זו מכיוון שהמטען הסמנטי של "common" מניח שהוגה המבע כבר נתקל במקרים דומים בעבר, ולכן היא מכוונת לכך שהקורא ייחס אותה לרופא. מצד שני המבע בסוגריים יכול להיקרא גם כהערה של המחבר המשתמע, המעמיד פנים כאן שהוא מדבר בקול אחד עם Sir Bradshaw, ובעצם מעניק נופך נוסף להדהוד.

עד כה דנו באמצעים הלשוניים היוצרים את אפקט ההדהוד במבע, אולם כפי שראינו קודם, אין די בכך כדי לקבוע כי יש לפנינו מקרה של אירוניה. לצורך קביעה כזאת עלינו למצוא לפחות הפרה אחת של עקרון שיתוף הפעולה, כך שיוכח שהדהוד אינו תומך או אובייקטיבי, אלא מבקר את הדמות ואת דעותיה ומחשבותיה. במבע זה אנו מוצאים שני מקרים של הפרה:

- a. **Health we must have; and health is proportion;**
- b. **until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve.**

ב-(a), כפי שראינו קודם, מציג המחבר המשתמע את סר ברדשאו כמי שמציג שתי טענות סובייקטיביות כאמת טוטלית ואובייקטיבית. החלק הראשון של המשפט מניח קדם הנחה כי בריאותו של היחיד נתונה למעשה בידי. זאת בשל הטוטאליות של "must" ושילובו של "have" כפועל בנשוא זה. הקורא הביקורתי של משפט זה יניח שהטענה אינה עומדת במבחן המציאות,

שכן מצבו הבריאותי של היחיד אינו עומד לבחירתו. לכן נטען כי במקרה שלפנינו ההפרה היא הפרה של כלל האיכות (Quality).

גם את המשך המשפט ניתן לקרוא כהפרה, אך כאן הקביעה "health is proportion" היא קביעה סובייקטיבית, ועל אף שהיא מוצגת כאקסיומה שהטוטאליות שלה היא חד משמעית ומוגזמת (ולכן ניתן לקרוא אותה כהפרה של כלל הכמות) היא תתפענח כשקרית, משום ש-Health, מבחינה אובייקטיבית, אינו Proportion ולכן ניתן לטעון כי יש כאן הפרה של כלל האיכות; באותו אופן ניתן לטעון כי למעשה אין קשר בין שני הפריטים, ולכן ניתן לקבוע כי טענה זו תתפענח גם כהפרה של כלל הקשר.

לעומת (a), המשלב בתוכו שלוש אפשרויות להפרה, (b) הוא מקרה קלאסי של הפרה

של כלל הקשר. נזכיר, קודם כל, כי (b) הוא הטענה הבאה:

b. until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve.

נזכיר גם כי הדמות מוגדרת כמומחה לבריאות הנפש; המבע עצמו מגדיר את סוג המטופלים של Sir Bradshaw באופן זה:

so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself[.]

הטיפול המוצע במבע הוא,

order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books, without messages; six months' rest;

והתוצאה, לשיטתו של Sir Bradshaw, שהמחבר המשתמע מהדהד את דבריו, היא,

[...] a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve.

כלומר, אין קשר בין הסיבה שבגינה הגיע המטופל למרפאתו של Sir Bradshaw ובין תוצאות הטיפול. הרושם המתקבל כאן הוא שהמחבר המשתמע, בשם דמותו של סר ברדשאו, מציג תפיסה אבסורדית בפני הקורא – תפיסה "רפואית" כביכול, המלגלת למעשה על סר ברדשאו ועל כל מי שעשוי היה לחשוב באופן זה. הקורבן כאן אינו סר ברדשאו בלבד, אלא תפיסות חברתיות מסוימות, בנות התקופה, וההוגים אותן. ראוי לציין כאן כי שיטת הריפוי של ניתוק המטופל

מקשרים חברתיים ומתקשורת עם העולם אינה ייחודית ליצירה זו, אלא מופיעה גם ב- "The Yellow Wallpaper" ל-Gilman מ-1899 וגם שם היא מביאה בסופו של דבר לטירוף-הדעת של הדמות הראשית. לכן גם כאן, כמו במקרים נוספים שנראה בהמשך, ניתן לטעון כי קורא הבקיא בספרות עשוי להיזכר, לנוכח שיטת הריפוי המוצעת על ידי סר ברדשאו, ב- "The Yellow Wallpaper", כך שהתרשמותו מהתנגדותו של המחבר המשתמע ומהביקורת על סר ברדשאו ועל מי שעשוי היה, בעולם האמיתי, לחשוב כמותו **מקבלת משנה תוקף מגורמים חוץ-טקסטואליים**. זאת על אף שהמבע שהבאנו כאן נמצא בסביבה רווית מבעים אירוניים המופנים כלפי דמות זו, ולכן ניתן לטעון שגם קורא שאינו מכיר את "The Yellow Wallpaper" יוכל להישען על מידע מתוך היצירה כדי לפענח את האותות ולהגיע לפענוח של המשמעות האירונית.

7.1.1 מבנה דו-רובדי פשוט של הדהוד אירוני עם שתי פרשנויות אפשריות

כאן נבדוק מבע שבו ניתן להעניק פרשנות אירונית למבעים בשני אופנים: **פרשנות אחת מתבססת על פענוח האירוניה לאור הפרה או הפרות של כללי עקרון שיתוף הפעולה של Grice, ואינה עושה שימוש בתיאורית ההדהוד; הפרשנות השנייה עושה שימוש במרכיב ההדהוד ומרכיב הפרות, ולכן מהות הקורבן ומהות הביקורת המופנית כלפיו שונות מאלה של הפרשנות הראשונה. לדעתנו יש כאן מקום לשתי הפרשנויות, אם כי התיאוריה המשלבת בין מרכיב ההדהוד (Sperber and Wilson, 1981;1982) ומרכיב הפרת כללי עקרון שיתוף הפעולה (Grice 1975;1978) מאפשרת קריאה מלאה יותר.**

המבע לקוח מתוך סיטואציה שבה מכונית שרד עוברת ברחוב. יד המסיטה את הוילון בתוך המכונית מונעת מההמון לראות במי מדובר. המוני הסקרנים מעלים השערות ביחס לזהותו של הנוסע במכונית השרד.

(3)

But there could be no doubt that **greatness** was seated within; **greatness** was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first time and last, be within speaking distance **of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth.** The face in the motor car will then be known

המבע נמצא בסביבה המעוצבת כמעין הַדְּבֵק (קולאז') של הפנים שבתוך ההמון; המחבר

המשתמע עובר בין מספר רב של דמויות משניות, מתאר אותן ואת מעשיהן ומהדהד את מחשבותיהן. בשלב כלשהו, המרקם הטקסטואלי אמין דיו כך שהמחבר המשתמע מניח לדמויות ומהדהד מחשבות ודעות בלבד; כאן הוא שוזר את האמירה האירונית, במסווה של הדהוד אובייקטיבי לכאורה. מסיבה זו ניתוח של מאפייני ההדהוד במבע האירוני (3) מחייב התבוננות במרקם הלשוני של הסביבה הטקסטואלית שלו. הקורא מתוודע כאן למספר רב של דמויות שתזכרנה פעם אחת לאורך כל העלילה – Moll Pratt, Emily Coates, Edgar J. Watkiss – Sir John Buckhurst, Sarah Bletchly ואחרים. הדמויות כולן מוצגות בשמותיהן, והצגה זו כשלעצמה יוצרת אפקט של ניתנות:

So **Sarah Bletchley** said with her baby in her arms, tipping her foot up and down as though she were by her own fender in Pimlico, but keeping her eyes on the Mall, while **Emily Coates** ranged over the Palace windows and thought of the housemaids, the innumerable housemaids, the bedrooms, the innumerable bedrooms. [...] Little **Mr. Bowley**, who had rooms in the Albany and was sealed with wax over the deeper sources of life but could be unsealed suddenly, inappropriately, sentimentally, by this sort of thing--poor women waiting to see the Queen go past--poor women, nice little children, orphans, widows, the War--tut-tut--actually had tears in his eyes.
(*Mr. Dalloway* 16)

בנוסף, כל הדמויות במבע שלפנינו הן הנושא של המשפט שהן נמצאות בו:

(a) So **Sarah Bletchley** said with her baby in her arms, tipping her foot up and down as though she were by her own fender in Pimlico, but keeping her eyes on the Mall,

(b) **Emily Coates** ranged over the Palace windows and thought of the housemaids, the innumerable housemaids, the bedrooms, the innumerable bedrooms.

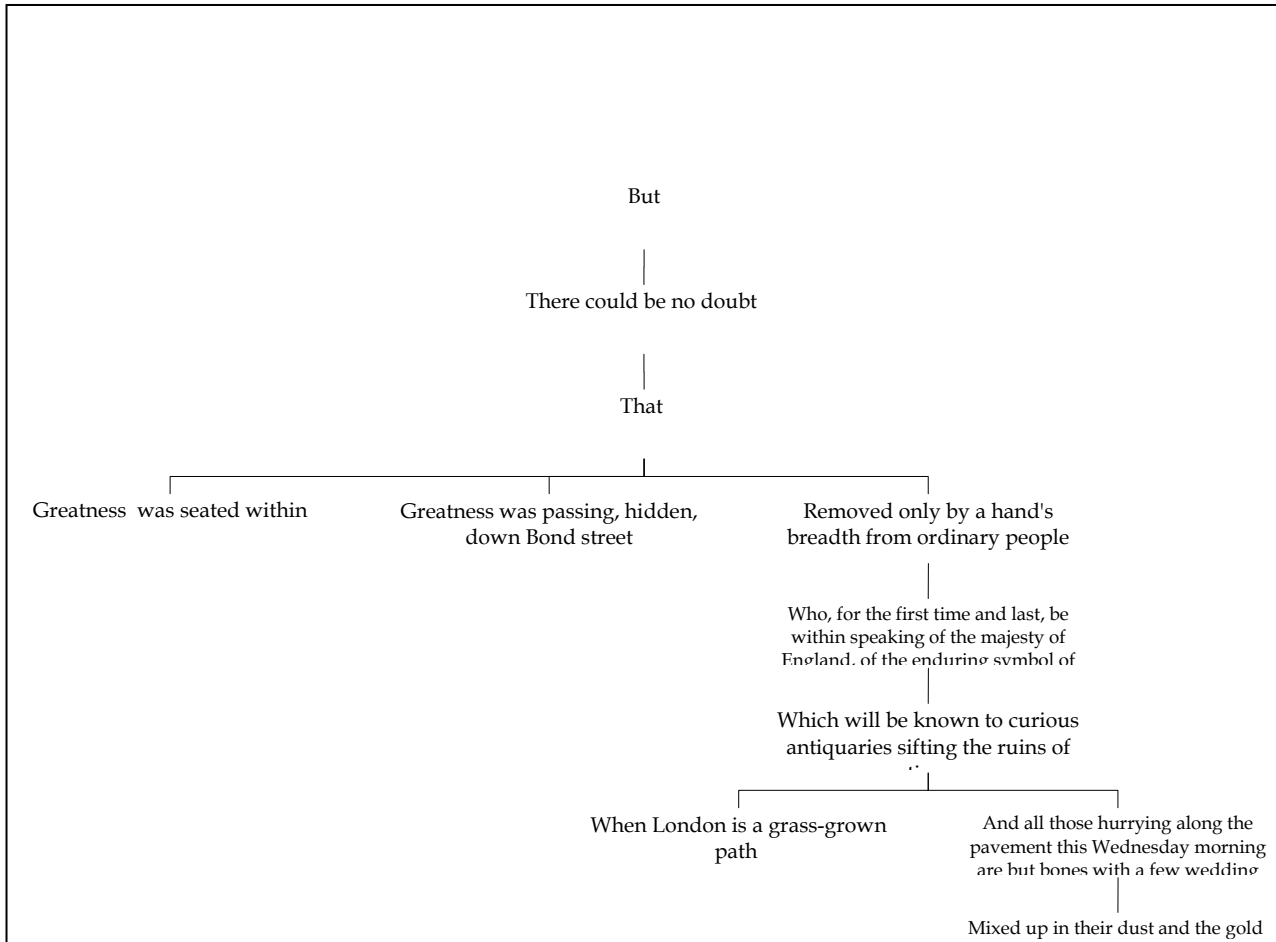
(c) **Mr. Bowley**, who had rooms in the Albany and was sealed with wax over the deeper sources of life but could be unsealed suddenly, inappropriately, sentimentally, by this sort of thing--poor women waiting to see the Queen go past--poor women, nice little children, orphans, widows, the War--tut-tut--actually had tears in his eyes.

אפיון הדמויות, במקרה של Sarah Blechly ו-Mr. Bowley למשל, מתאפיין במבנה של פסוקיות לוואי ותיאורים התומכים במבנה הניתנות מכיוון שהם תורמים לו רובד נוסף. מבנה זה מאפשר למחבר לעבות את הדמויות, באמצעות התיאור, בעבור הקורא (שלו זהו המפגש הראשון והיחיד עם דמויות אלה). אך למעבר בין הדמויות תוך מסירת מחשבותיהן בעת שהן צופות במכונת השרד יש תפקיד נוסף: הוא מסייע ביצירת מרקם קבוע של זרם תודעה ושל הדהוד רעיונות ותחושות המתרחשים במחשבותיהן של דמויות שונות. בנוסף, אנו מוצאים כאן מאפיינים ריגושיים, כגון החזרות ב-(b) "the housemaids, the innumerable – (b) housemaids", ו-"the bedrooms, the innumerable bedrooms" היוצרים תחושה שהמחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של Emily Coates, וב-(c) המטען הריגושי של nice ב-"nice little children", השילוב של הפריט "the War" (המצביע על ניתנות) בהמשך לתיאור של הקהל, ואז הסמן הפרגמטי "tut-tut" המביע חוסר שביעות רצון, הם המאפיינים הריגושיים המעניקים תחושה שהמחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיו של Mr. Bowley.

כפי שאמרנו קודם, משמשים המבעים שהצגנו כאן כהקדמה להמשך המבע, וכאמצעי לביסוס מרקם של מעבר מדעה לדעה ומחשבה למחשבה, כך שעל אף שהמבע האירוני בהמשך אינו מציין את הדמויות בשמותיהן, או מגדיר מיהו חושב המחשבות, עדיין התחושה המתקבלת בקריאה היא זו של הדהוד.

(3)
But there could be no doubt that **greatness** was seated within; **greatness** was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first time and last, be within speaking distance **of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries' sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth.** The face in the motor car will then be known
(Mrs. Dalloway, 19).

נשים לב, למשל, שכל המבע מעוגן בתוך מבנה של משפט יחיד ששזורים בו משפטים שלמים, פסוקיות ופסוקיות בתוך פסוקיות, במבנה מורכב, כמו במקרים אחרים, שבהם המחבר המשתמע מגדיר מראש את מחשבותיה של מי מהדמויות הוא מהדהד, ויוצר מבע העובר מנושא לנושא באופן ספונטאני לכאורה, במטרה לדמות את המתרחש במחשבותיה של דמות מסוימת.



תרשים 6: מבנה המשפט בדוגמה (3) בסעיף 7.1.1 – מבנה דו-רובדי פשוט של הדהוד אירוני עם שתי פרשנויות אפשריות

בנוסף למבנה המורכב, אנו מוצאים כאן גם מאפיינים ריגושיים כגון חזרה מילולית, כמו במקרה

של Greatness החוזר פעמיים בקטע שאנו דנים בו כאן, ובמקומות נוספים בסיטואציה זו:

(3.1)

Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the **very greatest importance** against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing to be seen except a square of dove grey.

(Mrs. Dalloway, 16-17)

(3.2.)

greatness was passing, and the pale light of the immortal presence fell upon them as it had fallen upon Clarissa Dalloway.

(Mrs. Dalloway, 20).

והקבלה תחבירית כגון זו:

- (a) **greatness was seated within**
- (b) **greatness was passing,**
- (c) hidden, down Bond Street
- (d) removed only by a hand's-breadth from [...]
- (e) **the majesty of England**
- (f) **the enduring symbol of the state [...]**

נציין כי אמנם המבע שאנו דנים בו כאן אינו דחוס באמצעים לשוניים היוצרים את אפקט ההדהוד, אך אמצעים אלה בולטים לעין. בנוסף, הסיטואציה כולה רוויה באמצעים לשוניים שונים המעניקים את התחושה שאכן מדובר בהדהוד, גם אם המחבר המשתמע אינו מציין מפורשות מיהי הדמות שאת מחשבותיה הוא מהדהד: מבנה מורכב ומפותל היוצר מרקם של מחשבות לא-מעובדות, ניתנות, כפי שראינו קודם, סמני שיה, כגון "of course", "ah!", "tut-tut", שימור מבנה של שאלות על סימנן הגראפי והערות והנהרות של המחבר המשתמע המשמרות את זרימת המחשבות, באמצעות סוגריים.

הסיבה לדיון במבע (3) היא ייחודו מבחינת יחסי ההדהוד/הפרה של כללי עקרון שיתוף הפעולה שבו. כלומר, אם נבדוק, למשל, את מאפיין החזרות, נראה שהוא אינו משמש לריגושיות גרידא, אלא ממש יוצר הגזמה ברמת ההתרגשות בשל מכונית השרד העוברת ברחוב – כלומר, הפרה של כלל הכמות:

- (a) **greatness was seated within**
- (b) **greatness was passing,**
- (g) **the very greatest importance** (מבע 3.1)
- (e) **the majesty of England**
- (f) **the enduring symbol of the state [...]**

יתר על כן, "the majesty of England" פותח פסוקית שבה מתוארת סיטואציה עתידית

אבסורדית:

the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries' sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known.

הסיטואציה האבסורדית שהמחבר המשתמע מגיע אליה כאן מתאפיינת בשני מאפיינים מרכזיים.
הראשון הוא השדה הסמנטי שמבע זה כולל חלק ממנו:

The Person sitting in the Car	Ordinary People
Greatness/the very great Importance	Ordinary people
The majesty of England	bones with a few wedding rings mixed up in their dust
enduring symbol of the state	The gold stoppings of innumerable decayed teeth
pale light of the immortal presence	

ההפרה של כלל הכמות מתבטאת כאן בהקצנה אבסורדית של הפער בין הקהל מסביב למכונית השרד – פשוטי העם – ובין היושב בתוכה, שלמעשה זהותו אינה ידועה לסובבים, והם מעלים השערות שונות באשר לכך. מעניין לראות שגם המבנה התחבירי מעניק תמיכה לסגנון זה – תיאור פשוטי העם נמצא בפסוקית, בתוך פסוקית בתוך פסוקית של המשפט העיקרי, ואילו התיאור של היושב במכונית השרד – "The face in the motor car will then be known" – זוכה למשפט נפרד ושלם.

יתר על כן, החזון של המחבר המשתמע עשוי להעלות אצל הקורא הבקיא בספרות,

קישור ל-Ozymandias של Shelly – קישור העשוי להקרין על האירוניה ב-Mrs. Dalloway:

I met a traveller from an antique land
Who said: `Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed.
And on the pedestal these words appear --
"My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!"
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away'
("Ozymandias" 672)

ב-Ozymandias ניתן להצביע על הפרה של כלל האיכות – הכתובת למרגלות ה-trunkless

"My name is legs of stone מצטטת, למעשה, דעה או מחשבה של שליט קדום

;Ozymandias, king of kings/Look on my works, ye Mighty and despair"

המציאות המתוארת, לעומתה, היא של

Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away'
("Ozymandias" 672)

הקישור ל-Ozymandias מקרין, למעשה, על האירוניה במבע שאנו דנים בו כאן מתוך Mrs.

Dalloway, מתוך עיון במרכיבים השונים של חזון זה:

Vision in Mrs. Dalloway	"Ozymandias"
<ul style="list-style-type: none">- Car	<ul style="list-style-type: none">- Two vast and trunkless legs of stone
<ul style="list-style-type: none">- The face in the motor car will then be known	<ul style="list-style-type: none">- Half sunk, a shattered visage lies
<ul style="list-style-type: none">- when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth.	<ul style="list-style-type: none">- boundless and bare The lone and level sands stretch far away

הדמיון בין השניים מסייע, למעשה ביצירת הפרשנות האירונית של חזונו של המחבר המשתמע ב-

Mrs. Dalloway. ההפרה של כלל האמת ב-"Ozymandias" מניחה את עליונותו של הטבע על

האדם, וקובעת כי חשוב ככל שיהיה, הוא כפוף לטבע ולחוקיו, וחשיבותו, רבה ככל שתהיה,

מתקיימת אך ורק בחברה שבה הוא חי. כך גם בחזונו של המחבר המשתמע במבע מתוך Mrs.

Dalloway – קדם ההנחה היא שכאשר,

London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth.

(Mrs. Dalloway, 19).

ייתכן ש-"The face in the motor car will then be known" אך אז לא תהיה לכך שום חשיבות; שכן גם כאן הגדרת החשיבות של הדמות אינה נובעת מהיותה "immortal presence" אלא מעצם הקהל מסביב למכונית השרד, המגדיר אותה ככזאת, על אף שאיש מתוכו אינו יודע בבירור מיהי אותה דמות הנוסעת במכונית זו. במובן זה ניתן למעשה לראות את ההפרה כהפרה של כלל האיכות (Quality), בהנחה שחזונו של המחבר המשתמע הוא שקרי, בלי לגרוע מעצם היותו אבסורדי, כלומר מפר את כלל הכמות.

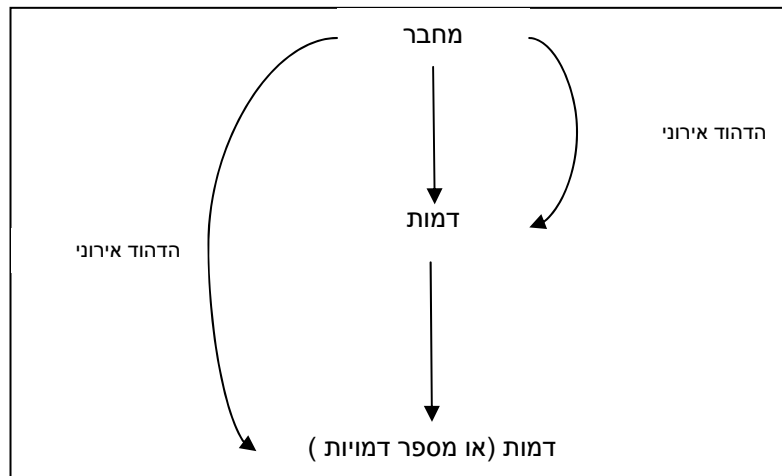
מעניין לראות כי האותות שהצגנו כאן מובילים למעשה לשני קורבנות אירוניה פוטנציאליים: האחד, אותו נוסע אלמוני בתוך מכונית השרד הרואה את עצמו או את עצמה כחשובים עד כדי כך שהם אינם יוצרים קשר עם "האדם הפשוט"; אמנם המחבר המשתמע אומר שפשוטי העם נמצאים בפעם הראשונה והאחרונה "within speaking distance of the majesty of England" אך אין שום תקשורת בין אותם פשוטי העם ובין אותה דמות הנוסעת לה בתריסים מוגפים כך שאין שום אפשרות לדעת מי נמצא בתוך המכונית. זאת אם נקרא את ההיקרויות האירוניות על פי העיקרון המנחה של הפרה של כללי עקרון שיתוף הפעולה של Grice בלבד. לפיו נוכל לטעון כאן שההפרה היא של כלל הכמות, ועל פי פרשנות שונה מעט, כפי שראינו, גם הפרה של כלל האיכות, כשקדם ההנחה היא שהמחבר המשתמע, בעל האירוניה, אינו מאמין באמת שאותה דמות אלמונית בת המעמד הגבוה הנוסעת במכונית השרד עומדת בחשיבותה מעל איתני הטבע, הזמן או החיים.

הפרשנות השנייה מתבססת על התפיסה שהדהוד הוא מרכיב הכרחי, אם כי לא יחיד, כמו שראינו קודם, של המבע האירוני. במקרה זה נוכל לטעון שהמבע שלפנינו, הלקוח, כאמור, מתוך סיטואציה ארוכה יותר, מהדהד, למעשה, אופן מחשבה או דעה של דמויות בקהל המתגודד סביב המכונית, ומתפעם, כפי שראינו קודם, מחשיבות המעמד. על אף שלמעשה מדובר בסמל –

מכונית שרד שיושב בתוכה מישהו שזהותו אינה ידועה – מהסיבה שמדובר במישהו ממעמד גבוה. המחבר המשתמע מקצין את הסיטואציה ואת המעמד, ובכך מפר את כלל הכמות וכלל האיכות, במטרה ללגלג על תפיסה זו המייחסת חשיבות רבה למעמדות בתוך החברה, כשקדם ההנחה שלו היא שלמעשה כל בני האדם שווים. כלומר, במונחים של Leech and Short (1981) המחבר המשתמע מהדהד מחשבות של דמויות בקהל המייחסות חשיבות רבה לנושא המעמדות; הוא אינו מקבל תפיסה זו, ומלגלג עליה תוך שימוש בהפרת הכללים, ובכך למעשה מעביר לקורא את ההתנגשות הערכית בין רובד הדמויות – קלריסה, הקהל, מי שיכול היה לחשוב שיש הבדלים מהותיים בין בני אדם ממעמדות שונים – ובין המחבר המשתמע המניח שתפיסה זו אינה נכונה או מגוחכת.

7.2. מבנה תלת-רובדי פשוט של הדהוד אירוני

בסעיף זה נציג מספר דוגמות שהמבנה הצורני שלהן מורכב משלושה רבדים של בעל אירוניה/קורבן. כלומר אם המבנה הקודם שראינו היה מבנה קלאסי של הדהוד אירוני, ובו בעל אירוניה אחד, שהוא המחבר המשתמע, וקורבן אחד שהוא הדמות או מספר דמויות הרי שכאן נציג דוגמות שהמבנה הצורני שלהן יהיה מורכב משלושה רבדים:



תרשים 7: מבנה תלת-רובדי פשוט של הדהוד אירוני

גם למבנה תלת-רובדי זה יש גרסה פשוטה וגרסה מורכבת, והן שונות זו מזו. אנו נתחיל במבנה הפשוט – מבנה שבו בכל מקרה בעל האירוניה הוא המחבר המשתמע, והוא מפנה את הביקורת שלו כלפי רובדי הדמויות – קורבנות האירוניה. במבנה זה, בשונה מהדוגמות שהוצגו בפרק הקודם, אחד מרובדי הדמויות, הרובד האמצעי, משמש כרובד ביניים, או מעין דובר ביניים, המהדהד דעה או מחשבה של הרובד העמוק יותר. בכל מקרה היחסים בין הרובד העליון, כלומר

המחבר המשתמע, ובין הרבדים העמוקים יותר הוא יחס של ביקורת ושל התנגשות ערכית,

העונות לתנאי של Leech and Short (1981), לקיומה של אירוניה ביצירה ספרותית.

הדוגמה הראשונה שנציג כאן לקוחה מתוך קטע שבו קלריסה עולה לחדרה, עם שובה

מקניית פרחים לכבוד המסיבה האמורה להיערך באותו ערב :

(4)

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs, paused at the window, came to the bathroom. There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness about the heart of life; an attic room. **Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe.** She pierced the pincushion and laid her feathered yellow hat on the bed.

(Mrs. Dalloway, 35)

המבנה של הקטע כולל תיאור של המקום שהדמות נמצאת בו, אך גם תיאור זה מעניק תחושה שהדמות היא המתבוננת סביבה ובוחנת את מקומה. אפקט זה מושג באמצעות קישור תמאטי לפסקות הקודמות, בדמות "emptiness about the heart of life", (שכן בפסקה הקודמת המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה באשר למעמדה בעולם, בעיני עצמה ובעיני אחרים) ופיסוק באמצעות נקודה פסיקה, המפריד בין האבר הזה ובין "an attic room" המקשר את "emptiness about the heart of life" בחזרה לעולם הגשמי של "green linoleum and a tap dripping". השילוב בין הפריט המופשט, הערכי "emptiness about the heart of life" והפריטים הגשמיים "green linoleum", "tap dripping" ו-"attic room" מבחינה סמנטית, וההקבלה התחבירית "there was [...] there was [...]" תורמים גם הם לתחושה שהדמות היא המתבוננת סביב והמקום מוצג דרך עיניה.

בהמשך להצגת המקום דרך עיניה של הדמות, אנו מוצאים את המשפטים הבאים:

"Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe."

מכיוון שהסביבה הטקסטואלית כולה רוויה בהדהוד מחשבותיה של קלריסה באשר למעמדה בעולם בעיני עצמה ובעיני הסובבים, יניח הקורא שגם כאן המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה, אם כי שני משפטים אלה מתאפיינים במבנה פואטי, שאין סיבה ליחסו לקלריסה, בהנחה שהסביבה המהדהדת את מחשבותיה ערוכה כפרוזה. המבנה הפואטי נוצר באמצעות ההקבלה בין שני המשפטים:

- Women must put off their rich apparel.
- At midday they must disrobe.

המאפיינים הפואטיים כאן מתבטאים במשקל במשפט הראשון (פנטמטר יאמבי), שהוא המשקל הנפוץ ביותר בשירה האנגלית; המשקל במשפט השני (טרימטר), והיפוך סדר האברים במשפט (hyperbaton). הם מעניקים תחושה שמדובר בהדהוד בתוך הדהוד, כלומר המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה המהדהדת דעה או מחשבה הרווחות מאות בשנים. זאת בשל הבחירה במבנה פואטי, שהוא מבנה ותיק יותר בספרות מאשר פרוזה, הנחשבת לסוגה חדשה יחסית. הקורא יבחין בהסכמה של קלריסה מתוך המשך הקריאה, שכן היא מוצגת כמי שפועלת בדיוק על פי הנורמות המוצגות במבנה הפואטי:

She pierced the pincushion and laid her feathered yellow hat on the bed
(Mrs. Dalloway, 35).

ההפרה שאנו מוצאים כאן היא הפרה ערכית של כלל האיכות. אנו מתבססים על כתביה של Woolf כדי להניח כי התלות של נשים בגבר המפרנס היא הגורם ל- "poverty of our sex"⁶. "disrobe" היא פעולה שנניח שרק מי שאינו עובד יוכל לבצע באמצע היום. לכן נטען כאן כי המחבר המשתמע אינו מסכים עם ההנחה המהדהדת כאן, וכמובן עם קלריסה המבצעת את הפעולה באדיקות. במונחים של Leech and Short (1981) גם כאן אנו מוצאים התנגשות ערכית בין הרבדים השונים – קלריסה על העמדה שהיא מהדהדת ומקבלת מול רובד המחבר המשתמע וקוראיו. הדוגמה הבאה לקוחה מתוך מחשבות העולות בראשה של קלריסה בדרכה לסידורים לקראת המסיבה האמורה להיערך באותו ערב.

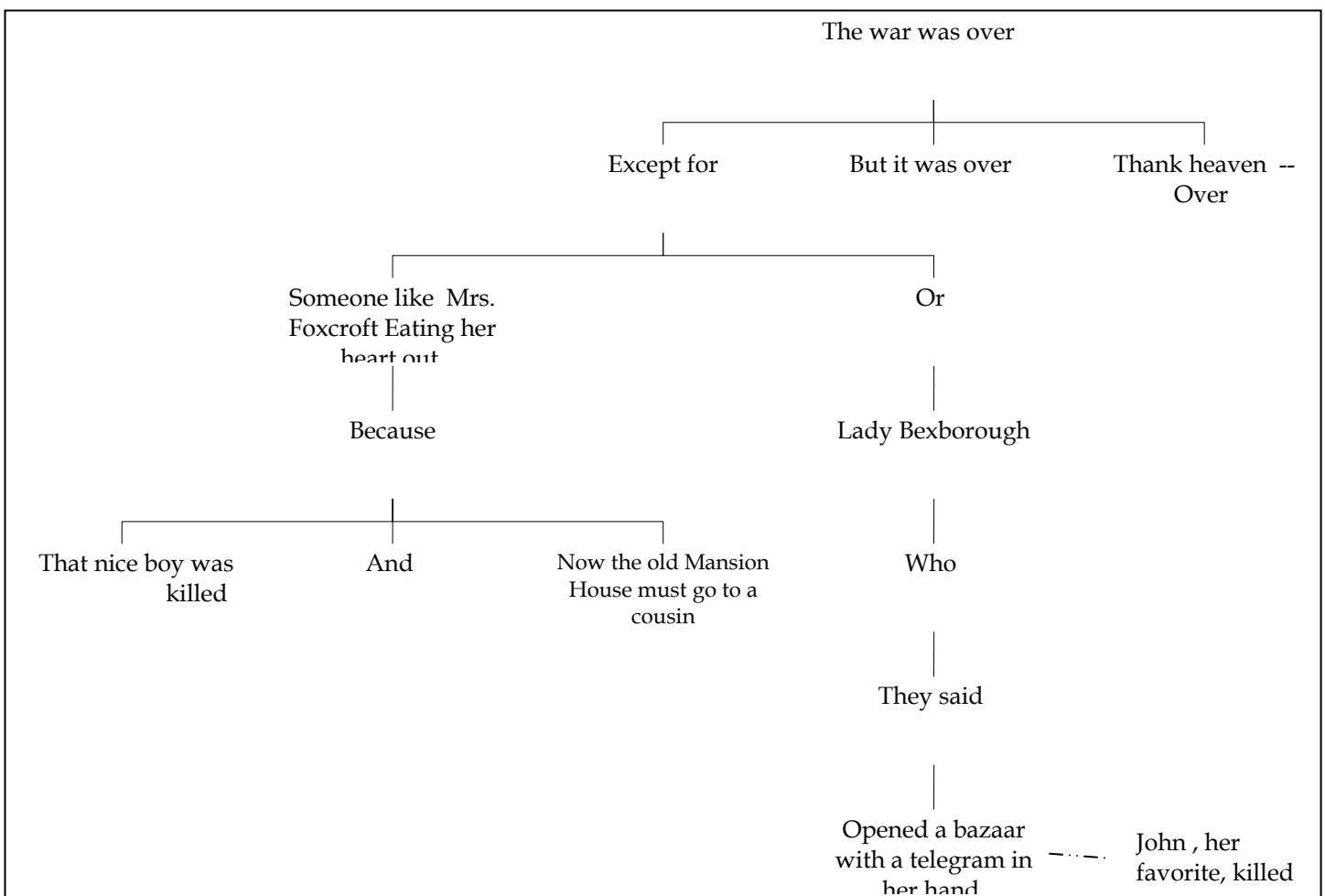
(5)
For it was the middle of June. The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out **because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin**; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven--over. It was June. The King and Queen were at the Palace.
(Mrs. Dalloway, 7)

⁶ דיון בנושא זה נערך למשל ב-"Room of one's Own" (Chapter 1, 1926-1938)

גם כאן אנו מוצאים שלושה רבדים: הרובד הגבוה ביותר הוא המחבר המשתמע, המהדהד את מחשבותיה של קלריסה; קלריסה עצמה משמשת כרובד ביניים ומהדהדת מחשבות או מבעים למעשה של דמויות אחרות, כגון מרת פוקסקרופט, לידי בקסבורו ואחרים. ההדהוד מתבטא במאפיינים כגון קיטוע, למשל במקרה של For, הפותח פסוקית סיבה, אך למעשה לפסוקית זו אין חלק עיקרי ולכן ניתן לראות אותו כאמצעי קיטוע.

אמצעי נוסף המשרת אף הוא את האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות בא לידי

ביטוי בסכמה הבאה:



תרשים 8: מבנה המשפט בדוגמה (5) בסעיף 7.2 – מבנה תלת-רובדי פשוט של הדהוד אירוני

הסכמה המוצגת כאן מציגה את חלוקת האברים בתוך המשפט. היא מגלה מספר רב של רבדים התורמים למבנה לא מסודר לכאורה, המשרת גם הוא את בניית הטקסט כטקסט אגוצנטרי שאינו מחויב לקורא אלא מהדהד את המתרחש במחשבותיה של הדמות. חוסר הסדר נתמך בפיסוק – נקודה פסיק במקום נקודה, ופסיק לפני הצגת אחד השיאים התמאטיים במשפט "John, her

"favorite, killed" המציג את מה שנכתב במברק שלידי בקסבורו אוחזת בידה בעת פתיחת הבזאר באופן שאינו מתקשר למשפט מבחינה תחבירית אלא מחקה, לכאורה, לשון של מברק, על אף השימוש ב-"favorite" הריגושי ו-"John" המוצג כמידע נתון. מבנה זה, כאמור, תורם ליצירת האותנטיות של הטקסט כטקסט המהדהד את מחשבותיה של הדמות.

אמצעי נוסף התורם למרקם זה הוא הצגת מידע חדש לקורא כמידע נתון: "the War", "the Embassy", "last night", "they said", "that nice boy", "John, her favorite" ו-"the Old Manor House". כל פריטי המידע המצוינים במבט נתונים, מבחינתה של הדמות, והצגתם באופן זה מחזקת את האותנטיות של הטקסט כטקסט אגוצנטרי המתקיים במחשבותיה. בנוסף לאמצעים היוצרים את המרקם האגוצנטרי של הטקסט, אנו מוצאים כאן גם מאפייני לשון דיבור. כך למשל "thank Heaven" – סמן פרגמטי המעיד על שביעות רצונה של הדמות ממצב זה של "the War was over", והחזרות הלקסיקליות על "over" ו-"June":

The War was **over**
but it was **over**;
thank Heaven – **over**. } חזרה להסיקהלית -- Over

It was **June**.
For it was the middle of **June**. } חזרה לקסיקלית – June – תחילת הקיץ, עונת המסיבות והבילויים

עד כה דנו בשני רבדים מתוך שלושת הרבדים של המודל, כלומר רובד המחבר המשתמע ורובד הדמות. את הרובד השלישי, מרת פוקסקרופט, אנו מוצאים בקטע הבא:

Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out **because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin**;

גם כאן, כמו בדוגמה הקודמת, כל הסביבה הטקסטואלית מהדהדת את מחשבותיה של קלריסה, ולכן הקורא יניח כי גם כאן המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה. אך ייחודו של חלק זה בכך שכאן קלריסה מוצגת כאילו היא מציגה פרשנות משלה לגבי תחושותיה של מרת פוקסקרופט.

רושם זה מתקבל מהמטען הלקסיקלי הרגשי של "eating her heart out" באבר העיקרי של

"Mrs. Foxcroft at the Embassy last night [...]" "because" הפותחת את פסוקית

הסיבה ושימור הדאיקט הקרוב "now" (בורר, 1981) בתוך הפסוקית כך שנוצרת תחושה

שקלריסה (רובד הביניים), שמעה ממרת פוקסקרופט (הרובד העמוק) את הסיבה לצערה או שהיא משערת שזו הסיבה לכאב הלב של מרת פוקסקרופט. בכל מקרה היא מוצגת כאן כמי שמהדהדת מבע פוטנציאלי או מבע למעשה של מרת פוקסקרופט. שימור הדאיקט הרחוק "that" בצירוף השמני "that nice boy", ו-"nice" הריגושי יוצרים את התחושה שהמחבר המשתמע מהדהד את דבריה של קלריסה המהדהדת את מרת פוקסקרופט, ואינו מהדהד ישירות את הדמות ברובד העמוק יותר (כלומר הוא אינו מהדהד את מרת פוקסקרופט ישירות).

לאור האמור לעיל אנו רואים שבאמת מדובר כאן במקרה של שני רבדים של אזכור מהדהד, אך קביעה זו אינה מספקת כדי להניח שיש כאן מבע אירוני כלשהו. למעשה האירוניה באה לידי ביטוי לא באיחוד הקולות של הרבדים השונים, אלא בבידול הערכי ביניהם (Leech and Short 1981), וטענתנו היא שניתן להסביר בידול זה על פי הפרות עקרון שיתוף הפעולה של Grice. ההנחה שלנו היא שניתן לקרוא את המבע כאירוני לאור הפרה של כלל האיכות (Quality) וכלל הקשר (Relation).

ההפרה הערכית של כלל האיכות באה לידי ביטוי בקביעה "The War was over",

בנוסף לסמן הפרגמטי "thank Heaven" ומייד לאחר מכן ההוצאה מן הכלל (exclusion) באמצעות "except for" של מספר דמויות המוצגות במבע כבנות החוג החברתי של קלריסה, לידי בקסבורו ומרת פוקסקרופט. ההוצאה מן הכלל של פרטים אלה במבע זה, ובהמשך, כמובן, של דמויותיהם של ספטימוס, רציה ואוונס, שספטימוס מדמה בעיני רוחו, מכוונת להטריד

ולאתגר את הקורא הפוטנציאלי. זאת בשל העובדה שבשם קלריסה המחבר המשתמע מגדיר מצב עניינים טבעי כביכול – פרט למספר אנשים שקיפחו את חייהם במלחמה אין משמעות אמיתית למה שאירע, שכן לידי בקסבורו פותחת את הבזאר, המלך והמלכה נמצאים בארמונם, וקלריסה מטיילת להנאתה ברחובות לונדון. למעשה קיימת כאן ביקורת כלפי המעמדות הגבוהים – המלך והמלכה, שהפגיעה היחידה שנפגעו במלחמה היא שנאלצו לעזוב את ארמונם; קלריסה כמייצגת מעמד מסוים, שמבחינתו "but it was over; thank Heaven – over. It was June, the

King and Queen were at the Palace (Mrs. Dalloway, 7). ההפרה כאן, לדעתנו, היא זו של כלל האיכות (Quality) של Grice; אולם הפרה זו אינה חלה על מה שנאמר, אלא על ערכי של הקורא. כלומר נצפה מקורא רגיש לטקסט שלא להסכים לקביעה זו של המספר, המהדהד את

מחשבותיה של קלריסה ולאשש בכך את חוסר ההתאמה היוצרת אירוניה (Leech and Short 1981).

הפרה ערכית נוספת אנו מוצאים בטענה "because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin;" איברים שווי ערך, אך במקרה זה הוא מקשר בין שני אברים שונים מבחינה ערכית. כלומר, הקורא הסביר עשוי לחלוק עם המחבר המשתמע את התפיסה האוניברסאלית הגורסת כי הערך "חיים" קודם לערך "רכוש". הצגת שני הערכים כשווים היא האות לכך שעל הקורא לחפש משמעות חלופית למה שנאמר למעשה.

פרשנות נוספת של המבע האירוני מתבססת על הפרה של כלל הקשר. גם פרשנות זו נובעת מההתנגשות הערכית בין רמת הדמויות ורמת הקורא/מחבר, אך מתבססת על מיקום האברים במשפט. "and" מופיע כאן במשמעות של "therefore" מכיוון שמ- "that nice boy was killed" נובעת התוצאה ש-"the old Manor House must go to a cousin". כלומר המידע "that nice boy was killed" מוצג כשולי ביחס למידע "the Old Manor House must go to a cousin", המוצג כסיבה, למעשה, לצערה של מרת פוקסקרופט. כלומר על פי הפרשנות השנייה הערך "חיים" מוצג כטפל לערך "רכוש" ולכן הנחתנו היא שיש כאן הפרה של כלל הקשר.

לסיכום, גם כאן אנו עדים להתנגשות הערכית בין הרבדים השונים: המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה, המהדהדת את דבריה למעשה או מה שהיא חושבת שעשויות להיות תחושותיה של מרת פוקסקרופט. מכל מקום, המחשבות, או האמירות של שני הרבדים אינן מקובלות על המחבר המשתמע מבחינה ערכית, והוא משתף פעולה עם הקוראים על חשבון הדמויות במטרה להעביר ביקורת על העמדות שהן מייצגות.

הדוגמה האחרונה של מודל תלת-רובדי פשוט לקוחה ממפגש של קלריסה עם היו ויטברד.

(6)

and who should be coming along with his back against the Government buildings, most appropriately, carrying a dispatch box stamped with the Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh--the admirable Hugh!

"Good-morning to you, Clarissa!" said Hugh, rather extravagantly, for they had known each other as children. "Where are you off to"?

"I love walking in London," said Mrs. Dalloway. "Really it's better than walking in the country".

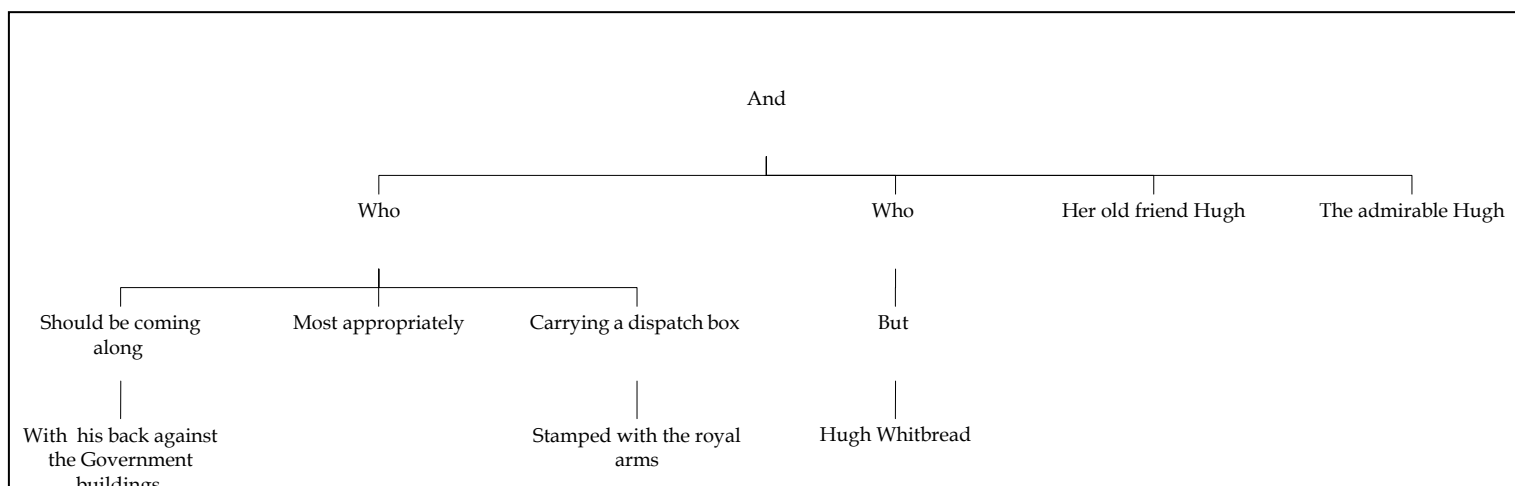
They had just come up--unfortunately--to see doctors. Other people came to see pictures; go to the opera; take their daughters out; the Whitbreads came "to see doctors." Times without number Clarissa had visited Evelyn Whitbread in a nursing home. Was Evelyn ill again? Evelyn was a good deal out of sorts, said Hugh, intimating by a kind of pout or swell of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court) that his wife had some internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify. Ah yes, she did of course; what a nuisance; and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it? For Hugh always made her feel, as he bustled on, raising his hat rather extravagantly and assuring her that she might be a girl of eighteen, and of course he was coming to her party to-night, Evelyn absolutely insisted, only a little late he might be after the party at the Palace to which he had to take one of Jim's boys,--she always felt a little skimpy beside Hugh; schoolgirlish; but attached to him, partly from having known him always, but she did think him a good sort in his own way though Richard was nearly driven mad by him, and as for Peter Walsh, he had never to this day forgiven her for liking him.

(Mrs. Dalloway, 8-9)

המבע בפסקה הראשונה מאורגן במבנה הקבוע של זרם תודעה, המתאפיין כפי שאמרנו,

בקיטוע ובחוסר סדר המשקפים את היעדר המחויבות של הדמות לקורא, ואת המעברים בין

המחשבות. נשים לב למבנה המבע:



"and **who** should be coming [...]" הוא המשפט השלם היחיד השזור במבע;

"the admirable" ו-"her old friend Hugh", "who but Hugh Whitbread"

Hugh הם קטעי משפטים, המופרדים באמצעות נקודה פסיק, פסיק ומפריד, ומחזקים

את התחושה שמדובר במערכת לא-מאורגנת כביכול של מחשבות המתרוצצות

במחשבותיה של הדמות – כאן, דמותה של קלריסה המטיילת בלונדון.

המאפיין הלשוני המרכזי של הפסקה הראשונה בקטע זה – פסקה המכוונת להכניס את

היו ויטברד לבימת העלילה – היא הריגושיות, המתאפיינת בעיקר בחזרות: פעמיים על **who**

ושלוש פעמים על **Hugh**:

- a. and **who** should be coming [...]
- b. **who but** Hugh Whitbread
- c. her **old friend Hugh**
- d. the **admirable Hugh!**

החזרה אינה נבנית באופן אקראי, אלא מאורגנת בסדר פנימי, כפי שנראה כאן. ניתוח של

האברים המצויים ב-(a) מראה ירידה דקדקנית לפרטים:

- His back against the government building
- Most appropriately
- Carrying a dispatch box
- Stamped with the royal arms

אך למרות הדקדקנות בתיאור הדמות אין היא מצוינת בשמה ב-(a) אלא ב-(b); רק ב-(c) יש ביאור

של המחבר המשתמע לגבי הקשר בין הדמות לקלריסה, "her old friend" וב-(d) מתבצע

הקישור הרגשי של הדמות לקלריסה באמצעות המטען הרגשי של **admirable** וסימן הקריאה

המופיע בסוף המבע.

המפגש המרגש בין קלריסה להיו ממשיך כדו-שיח המתאפיין במבנה של דו שיח, כלומר

מירכאות המסמנות דיבור ישיר. לאחר תשובתה של קלריסה לשאלתו של היו ויטברד, "I like

walking in London [...] really it's better than walking in the country" הממוסגר

במירכאות המעידות על היותו ציטוט, נטמע הדיאלוג בין היו לקלריסה במבנה של זרם תודעה,

המביא לכך שהמחבר המשתמע מציג את השיחה כאילו היא מתרחשת במחשבותיה של קלריסה

לאחר שהיו כבר עזב , או לחלופין, הוא צמוד למחשבותיה של קלריסה ומהדהד את מחשבותיה המהדהדות את השיחה עם היו. כך למשל במשפטים הראשונים,

They had just come up--unfortunately--to see doctors. Other people came to see pictures; go to the opera; take their daughters out; the Whitbreads came "to see doctors."

"They had just come up" מעיד על היותו הדהוד בשל השימוש בביטוי השגור בדיבור
"come up" במשמעות של "הגעה ליעד מסוים". בנוסף, השימוש ב-"just" ובעבר מושלם
מעידים על כך שמדובר בביטוי השגור בלשון דיבור שהוסב לדיבור מדווח. אמצעי נוסף הוא סמן
השיח unfortunately הריגושי, המחווה דעה על המשפט שהוא שזור בו, "they had just
"come up [...]to see doctors". השזירה של unfortunately בתוך המבנה של המשפט ולא
בתחילתו או בסופו מעידה על כך שיתכן שמדובר כאן בשיחה ממש או בשחזור השיחה
במחשבותיה של קלריסה, שכן עיגונו בין שני חלקי המשפט גורם לקטיעה של המשפט באמצעו.
בכל מקרה שילוב הקולות – קולותיהם של היו, קלריסה והמחבר המשתמע – מעמעם את זהותו
של הוגה המבע, כך שאין אפשרות לדעת בשלב זה אם המחבר המשתמע מהדהד ישירות את היו
או שמא הוא מהדהד את מחשבותיה של קלריסה המהדהדת את דבריו של היו.
בהמשך המבע מתקבל רושם מוצק יותר שהמחבר המשתמע אכן מהדהד את מחשבותיה
של קלריסה:

Other people came to see pictures; go to the opera; take their daughters out;
the Whitbreads came "to see doctors."

החזרה על "to see doctors", והפעם במירכאות, מעידה על כך שמדובר בציטוט של דבריו של
היו ויטברד. ציטוט זה מעוגן הפעם בסביבה טקסטואלית הכוללת מספר סיבות שבגינן, על פי
תוכן המבע, אנשים מגיעים לעיר:

- to see pictures
- go to the opera
- take their daughters out

התוכן של הפריטים מעיד על כך שהמחבר מבקש ליצור את הרושם שמדובר בהדהוד מחשבותיה
של קלריסה. סוג הפעילויות המוצגות כאן הן פעילויות שבגינן אנשים במעמדה החברתי היו
מגיעים העירה. זאת בניגוד לאנשים אחרים, כגון היו ויטברד ואשתו, המגיעים העירה למטרה

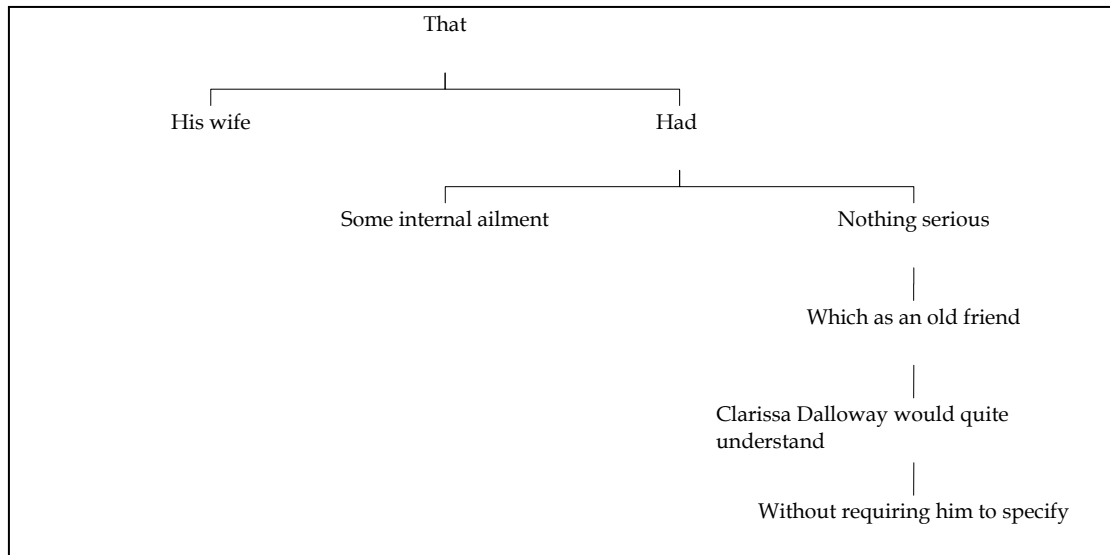
אחרת, "to see doctors". הניגוד בין "other people" ובין "the Whitbreads" אינו נאמר מפורשות, אך הוא משתמע מהשימוש בנקודה פסיק ומהידע המטא-לשוני הכללי שהמחבר והקורא חולקים, ועל פיו הוצאה מן הכלל (exclusion) כפי שיש לפנינו (כלומר הפרדה בין Other people ובין the Whitbreads) מכוונת להצביע על ניגוד מסוים, בין הכלל לפרט. גם בהמשך השיחה ממשיך המחבר המשתמע להדהד את מחשבותיה של קלריסה:

Was Evelyn ill again? Evelyn was a good deal out of sorts, said Hugh, intimating by a kind of pout or swell of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court) that his wife had some internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify.

השאלה "Was Evelyn ill again?" כוללת קדם- הנחה שהקורא יבין שהמחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה בהקשר זה, ולכן הוא אינו מציין שקלריסה היא זו השואלת את השאלה, אם כי הוא משמר את מבנה השאלה באנגלית ואת סימן השאלה. בכך הוא משמר את המרקם הטקסטואלי של ההדהוד. תשובתו של היו לשאלה גם היא מוצגת כתשובה המועברת לקורא מתוך מחשבותיה של קלריסה. המחבר המשתמע משמר את סגנון הדיבור של היו, סגנון מעומעם העושה שימוש מוגזם בלשון המעטה, מתוך הנחה שזהו הסגנון ההולם את בן המעמד הגבוה:

- (a) Evelyn was a **good deal out of sorts**
- (b) [...] his wife had some **internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify.**

המבנה המעומעם ניכר במיוחד ב-(b) המתאפיין במבנה תחבירי רב רבדים, על אף שהשאלה של קלאריסה מלכתחילה הייתה "was Evelyn ill again?", שאלה שהתשובה עליה הייתה יכולה להסתכם במילה אחת בלבד.



תרשים 10: מבנה המשפט בתשובתו של היו ויטברד לשאלתה של קלריסה לגבי מצבה של אוולין ויטברד, בדוגמה (6) בסעיף 7.2 – מבנה תלת רובדי פשוט של הדהוד אירוני

האמצעי המשמש את המחבר המשתמע להפרדה בין רובדי הדהוד הוא התיאור המדוקדק

והמפורט של היו ויטברד המפריד בין (a) ובין-(b):

Imitating of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court)

ההגזמה בתיאורו של היו ויטברד באה לידי ביטוי במספר רב של שמות תואר בעלי מטען חיובי:

- a. Very well covered
- b. Manly
- c. Extremely handsome
- d. Perfectly upholstered
- e. Almost too well dressed

הגזמה זו מתחברת להגזמה שהמחבר המשתמע הביע קודם לכן, בעת בניית ההתלהבות של קלריסה מהמפגש עם היו, ומחזקת את התחושה של הקורא שאכן המחבר המשתמע מהדהד את דבריה של קלריסה – הדהוד ששזורים בו מבעים של היו ויטברד. בנוסף לתיאור החיובי המוגזם אנו מוצאים כאן גם את ההערה בסוגריים המחזקת אף היא את התחושה שמדובר במחשבותיה של קלריסה. הסוגריים מעניקים לנאמר בהם תחושה שמדובר בהערה אגבית, אך בניגוד למקרים אחרים שבהם המחבר המשתמע שוזר הערות ופרשנויות לדבריהן של הדמויות, כאן הוא עושה שימוש במספר מבנים המעניקים תחושה שבכל מקרה מדובר במחשבותיה של קלריסה. כך למשל

אנו מוצאים את לשון ההמעטה "almost too well dressed", וההסתייגות "but

"presumably had to be" המעידים על ריגושיות מסוימת ביחס לדמותו של היו ויטברד, כך

שהרושם המתקבל הוא שהמבע הוא הדהוד של מחשבותיה של קלריסה.

גם במענה של קלריסה לתשובתו של היו ובהמשך המבע אנו מוצאים מגוון אמצעים

לשוניים היוצרים את התחושה שהמחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה שבחלקן

משולבים דבריו של היו ויטברד. כך למשל אנו מוצאים את "ah yes", ו-"of course": "ah yes"

מסמן הבנה של מה שנאמר קודם לכן. "of course" הוא סמן פרגמטי המביע את אישור ההבנה

מצידה של קלריסה, כפי שאנו רואים במשפט "she did, of course"; וכך גם "what a

"nuisance" שגם ניתן לראות כתגובה של קלריסה על המידע שנמסר לה על ידי היו. בהמשך עובר

הדהוד מהדהוד הדיאלוג להדהוד מחשבותיה של קלריסה בלבד – מעבר המסומן באמצעות

"and felt" המעביר את הקורא מהרובד המילולי לרובד בלתי מילולי:

and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it?

הרובד המילולי הופך לדיון פנימי באמצעות השאלה שקלריסה מעלה במחשבותיה: "Not the

right hat for the early morning, was that it?". "was that it" הוא סמן שיח המעיד על

כך שהמחבר המשתמע מבקש אישור מהנמען וכאן, מכיוון שהדיאלוג הוא דיאלוג פנימי, קלריסה

משמשת כמוען וגם כנמען. מהדיאלוג הפנימי שב המחבר המשתמע לדיאלוג החיצוני לכאורה

(כלומר בין קלריסה להיו ויטברד) שכן בכל מקרה הסיטואציה כולה מועברת לקורא דרך

מחשבותיה של קלריסה. מסיבה זו השיבה לדיאלוג החיצוני כביכול מתבצעת באמצעות "For" –

פתיחת פסוקית סיבה המסבירה את הסיבה למחשבה המופיעה במשפט הקודם כקישור

אסוציאטיבי לפריט "hat".

הדיאלוג בין השניים מסתיים אף הוא כהדהוד מחשבותיה של קלריסה ששזורות בהן

הבטחתו של היו להגיע למסיבה שתיערך באותו ערב ומחשבותיה של קלריסה על הרושם שהיו

עושה עליה. הבטחתו של היו להגיע למסיבה רוויה באמצעים לשוניים היוצרים תחושה שקלריסה

מהדהדת את דבריו של היו: בראש ובראשונה הבטחתו זו מופיעה כפסוקית בתוך פסוקית, כשהיא

שזורה במחשבותיה של קלריסה באשר ליחסיהם. כלומר החלקים העיקריים של המשפט עוסקים

ביחסיה של קלריסה עם היו, וההבטחה היא חלק של פסוקית בתוך פסוקית. בהבטחה עצמה אנו

מוצאים סמן שיח "of course" המעיד על הסכמה; הדהוד דמות נוספת, אוולין, בתוך Evelyn
"and of course he was, absolutely insisted", השזור כהערה המפרידה בין תחילת המבע,
"only a little late [...] he had to take one coming to her party to-night"
of Jim's boys ודאי קט קרוב – "to-night" המחזק את התחושה שהדמות היא המביעה את
המבע.

סקירת המאפיינים הלשוניים אכן מעלה שמדובר כאן בהדהוד מחשבותיה של קלריסה,
ששזור בהם הדהוד שיחתה עם היו ויטברד. אך הפרשנות האירונית, כאמור, מעוגנת בשילוב
תחושת הדהוד עם הפרה של לפחות אחד מכללי עקרון שיתוף הפעולה. כאן אנו מוצאים שתי
הפרות – הפרה של כלל הכמות (Quantity), והפרה של כלל הקשר (Relation).

האפיון הקריקטוריסטי של המפגש בין שתי הדמויות מתחיל כבר בתחילת המבע:

and who should be coming along with his back against the Government
buildings, most appropriately, carrying a dispatch box stamped with the
Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh--the admirable
Hugh!

ראינו כבר קודם בדיון בנושא מאפייני הדהוד כי הפסקה המכוונת להכניס את היו ויטברד לבימת
העלילה רוויה בריגושיות, המתאפיינת בעיקר בחזרות:

- a. and **who** should be coming [...]
- b. **who but** Hugh Whitbread
- c. her **old friend Hugh**
- d. the **admirable Hugh!**

ראינו גם כי החזרה אינה נבנית באופן אקראי, אלא מתפתחת מתיאור מדוקדק עד כדי הגזמה ב-
(a), לציון שמה של הדמות ב-(b), יחסיה של הדמות עם קלריסה ב-(c) ומעין שיא של התלהבות
והתרגשות ב-(d). התיאור הדקדקני והחזרות הריגושיות משרתים אמנם את הדהוד, אך במקרה
זה ניתן לומר שהם מוגזמים, כאשר מדובר במפגש מקרי בין שתי הדמויות ובשיחת החולין
שתתנהל ביניהן בשלב מאוחר יותר. לכן ניתן לקבוע שיש כאן הפרה של כלל הכמות, המשמשת
כאן כאות לקיומה של אירוניה, שהקורבן שלה הוא קלריסה, והסיבה לביקורת העקיפה של
המחבר המשתמע היא ההתרגשות המוגזמת שהיא מפגינה כלפי היו, דמות שכפי שנראה אינה
זוכה לאמפתיה יתרה מצד המחבר המשתמע.

בהמשך אנו מוצאים הפרה של כלל הקשר:

"Good-morning to you, Clarissa!" said Hugh, rather extravagantly, for they had known each other as children. "Where are you off to"?

אופן השאלה של היו מוגדר על ידי המחבר המשתמע כ-"rather extravagantly",

תיאור אופן התואם לאפיון של היו באופן כללי, כפי שעולה מהמשך המבע ומהמשך הטקסט. אך מכיוון שכאמור הוא מעביר את המידע מתוך מחשבותיה של קלריסה הוא מבהיר לקורא שהסיבה

לאופן השאלה הוא "for they have known each other as children", על אף שהקורא

יתקשה למצוא יחסי סיבה ותוצאה אמיתיים בין שתי הטענות. לכן, לדעתנו, ניתן להניח כאן

שהמחבר המשתמע מפר במודע את כלל הקשר (Relation), וב-"rather extravagantly, for

"they had known each other since they were children" הוא מהדהד את מחשבותיה

של קלריסה, המביעה את דעתה על אופן הפנייה של היו ומסבירה לעצמה את הסיבה לאופן זה

של פנייה. לאור קריאה זו אנו מניחים שהמחבר המשתמע ממשיך את הביקורת כלפי קלריסה על

חוסר הכנות של ההתבוננות שלה במציאות. כלומר, מבחינתה של קלריסה היו נשאר,

"admirable" והסיבה לכך שהוא נוהג כפי שהוא נוהג היא העובדה ש-"they have known

.each other as children"

בהמשך אנו מוצאים הפרה נוספת של כלל הכמות:

Was Evelyn ill again? Evelyn was a good deal out of sorts, said Hugh, intimating by a kind of pout or swell of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court) that his wife had some internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify.

כפי שראינו קודם שאלתה של קלריסה "was Evelyn ill again?" נענית במבע העושה שימוש

מוגזם בלשון המעטה, מתוך הנחה שזהו הסגנון ההולם את בן המעמד הגבוה. סגנון מפותל זה

מעניק לקורא תחושה שקלריסה מהדהדת את דבריו של היו ויטברד, מצד אחד, ומצד שני הוא

משמש כאות לביקורת עקיפה של המחבר המשתמע כלפי היו ויטברד ותפיסותיו לגבי אופן

ההתבטאות וההתנהגות של בן המעמד הגבוה. יתר על כן, עם התקדמות הדיאלוג בין השניים,

מקבל הקורא את הרושם שעל אף שהמידע נמסר מתוך מחשבותיה של קלריסה, שמבחינתה היו

ויטברד הוא Admirable Hugh, הרי שהמחבר המשתמע מבקר גם אותו באופן עקיף, באמצעות הצגתו כקריקטורה של מי ששואף להיראות כבן המעמד העליון. כך, למשל, לאור תשובתו של היו המתאר את מצבה של אוולין פעם אחת כ-"good deal out of sorts" ולאחר מכן כ-"nothing serious" עשוי הקורא להבין את "Times without number Clarissa had visited Evelyn Whitbread in a nursing home" כהפרה של כלל הכמות, בהתבסס על מידע חוץ-לשוני מוסכם באשר לתפיסת האישה בתקופה ובחברה שהעלילה מתרחשת בה:

[...] nineteenth-century culture seems to have actually admonished women to *be ill*. In other words, the "female diseases" from which Victorian women suffered were not always by-products of their training in femininity; they were the goals of such training. [...] 'upper and upper-middle-class women were [defined as] 'sick' [frail, ill]; working-class women were [defined as] 'sickening' [infectious, diseased]. Speaking of the 'lady,' [...] 'society agreed that she was frail and sickly' and consequently a 'cult of female invalidism' developed in England and America. For the products of such a cult, it was [...] 'considered natural and almost laudable to break down under all conceivable varieties of strain - a winter dissipation, a houseful of servants, a quarrel with a female friend, not to speak of more legitimate reasons (Gilbert and Gubar 1979, 54-55).

המידע החוץ לשוני מעגן את ההפרה בהקשר המאפשר זיהוי של דמותה של אוולין ויטברד עם מודל ה-Feminin Réel של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20.

גם בשזירה של תיאורו של היו ויטברד בין שני המבעים המתארים את מצבה של אוולין ניתן למצוא הפרה של כלל הכמות:

[...] intimating by a kind of pout or swell of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court)

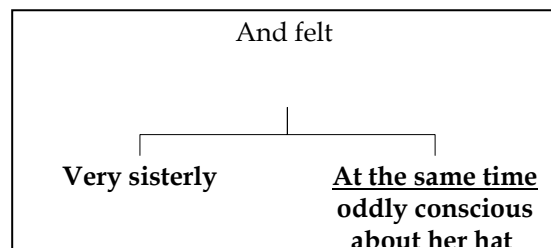
התיאור כולל מספר רב של תיאורים חיוביים של מראהו של היו ויטברד. למעשה אנו מוצאים כאן חמש קבוצות של תיאורים, שארבע מהן כוללות תוארי פועל המתארים תיאורי שם עצם. כל זאת כדי לתאר את שם העצם body, המציין את גופו של היו ויטברד. במיוחד ראוי לציין כאן את "perfectly upholstered". מכיוון שמושא של "upholster" יהיה בדרך כלל רהיט בחירתו לתיאור של גופו של היו ויטברד בסיטואציה זו אינה מקרית: היא מסייעת בבניית הדימוי של היו

ויטברד בעיני הקורא, ולכן ניתן לראות אותה במידה מסוימת כביקורת על היו ויטברד, אם כי רק בשלב מאוחר יותר יוכל הקורא לקשר את השימוש בפועל זה עם השדה הסמנטי "כלי בית" שהדמות קשורה אליו, ולהבין את הביקורת המופנית כלפיה. בשלב זה של העלילה היא מתמיהה ומשעשעת, אך סביר להניח שהקורא לא יוכל לשייך אותה לביקורת. מכל מקום, התיאור החיובי המוגזם הוא הפרה של כלל הכמות, המשמשת כאן כאות לאירוניה שהקורבן שלה במקרה זה הוא קלריסה; המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה ואת התלהבותה הרבה, והמוגזמת מ-"admirable Hugh".

לעומת ההפרה של כלל הכמות בתשובתו של היו ויטברד ובשזירה של תיאורו כפי שהוא עולה במחשבותיה של קלריסה, נוכל למצוא בתשובתה של קלריסה ובמעבר לרובד הדיאלוג הפנימי⁷ המופיע מייד לאחר מכן הפרה נוספת של כלל הקשר (Relation), שניתן לקרוא אותה גם כהפרה של כלל האיכות (Quality):

and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it?

And מסמן כאן שוויון בין שני הפריטים "very sisterly" ו-"conscious about her hat", והמחבר המשתמע אף מדגיש את השוויון באמצעות "at the same time".



תרשים 11: השוויון בין שני הפריטים "very sisterly" ו-"at the same time oddly conscious about her hat" (6) בסעיף 7.2.

אך למעשה הקורא הסביר עשוי להניח שאין קשר בין "very sisterly" ובין "oddly conscious about her hat", מתוך הנחה שאין זה ראוי, מבחינה ערכית, לחשוב על עניין חסר משמעות כגון כובע בעת דיון במצבה של חברה חולה. אמנם המחבר המשתמע, בשם קלריסה, מציג את המעבר הפתאומי בין שני הנושאים כעניין אסוציאטיבי, כלומר היו ויטברד נפרד מקלריסה ולכן הרים את

⁷ דיון בנושא הדיאלוג הפנימי בחלק זה של המבע ניתן למצוא בעמ' 93.

כובעו, מה שגרם לה לחשוב על כובעה שלה, אך הקורא הסביר עשוי להניח שאם קלריסה הייתה מתעניינת בכנות במצבה של אוולין, הרי שהשיחה עם היו או לפחות הדיאלוג הפנימי היו נסבים סביב נושא זה, ולא משתנים כהרף עין לעיסוק בכובע. כלומר על אף האסוציאציה נראה כי במקרה זה יש הפרה של כלל הקשר, והוא משמש כאן כאות לקיומה של אירוניה כלפי קלריסה, בשל חוסר עניין כן בבני אדם אחרים ועיסוקה בנושאים שטחיים.

אפשרות נוספת היא שההפרה במקרה זה היא הפרה של כלל האיכות (Quality), ועל

פיה הטענה "felt very sisterly" היא טענה שקרית. הקורא יתבסס על הידע החוץ לשוני המסוים שלו לגבי קלריסה כמי שמרוכזת בעצמה וברושם שהיא משאירה אצל הסובבים ואינה מתעניינת באמת במצבה של אוולין ויטברד, כשם שכל עולמה החיצוני מבוסס על טקסים ורמייה עצמית (Guth, 1990).

כאן ראוי לציין, לדעתנו, שהנגיעות האירוניות בטקסט מעודנות מאוד, ולכן ניתן בקלות שלא להבחין בהן; במקרה זה אנו מקבלים את העדות לקיומן מהסביבה הטקסטואלית. בהמשך, נאמר כבדרך אגב,

[...] Richard was nearly driven mad by him, and as for Peter Walsh, he had never to this day forgiven her for liking him.
(Mrs. Dalloway, 8-9)

אך לאור ההנחה שהמחבר המשתמע כאן מהדהד את מחשבותיה של קלריסה, מנוסחת אמירה זו כבדרך אגב ואינה כוללת שיפוט אמיתי וכן של קלריסה בנוגע לאופיו של היו. מכל מקום, הביקורת הגלויה שמפנות הדמויות כלפי קלריסה מחלישה את האירוניה מצד אחד, ומצד שני מעידה על קיומה בעבור הקוראים שעשויים היו שלא להיות מודעים לכך.

7.3 מבנה תלת-רובדי מורכב של הדהוד אירוני

בחלק זה נדון במבנה תלת-רובדי מורכב של הדהוד אירוני. בחלקים הקודמים הצגנו דוגמות שבהן בכל מקרה בעל האירוניה היה המחבר המשתמע, והוא הדהד, וביקר, את הרבדים העמוקים יותר – רובדי הדמויות. בכל מקרה שני הרבדים העמוקים יותר היו נתונים לביקורת של המחבר המשתמע. מסיבה זו הגדרנו את המבנה התלת-רובדי הזה כמערכת תלת-רובדית פשוטה. לעומת זאת בחלק זה נבדוק מספר דוגמות שבהן המערכת התלת-רובדית היא מערכת מורכבת. כלומר, המחבר המשתמע עשוי לבקר את הדמות ברובד הקרוב אליו, ולהפיגן אמפתיה או אובייקטיביות כלפי הרובד העמוק יותר. לחלופין, המחבר המשתמע יפיגן אמפתיה או

אובייקטיביות לרובד הקרוב אליו ויבקר את הדמות או הדעה ברובד העמוק יותר. בכל מקרה מבנה זה מעניק פן נוסף לתיאוריה שלנו, מכיוון שכל אחת מהדוגמות מראה כיצד, במקרה אחד, ניתן לבדוק את מערכת היחסים בין הרבדים השונים ולראות כיצד על אף ההדהוד, העומד בבסיס כל אחת מהדוגמות, כדי להשיג מבע אירוני יש צורך בשילוב של שני המרכיבים – מרכיב ההדהוד של Sperber and Wilson (1992;1981) ומרכיב ההפרות של כללי עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1978;1975).

בדוגמה הראשונה שנביא כאן קלריסה מתבוננת בחלון הראווה של חנות ספרים, וקוראת את השורות הראשונות של טקסט בספר הפתוח מולה. המחבר המשתמע בקטע זה עוזב את מקומו במחשבותיה של קלריסה, מתרחק ממנה ומציג מעין תמונה – הקורא צופה בקלריסה העומדת וקוראת את שתי השורות הראשונות של השיר, והמחבר המשתמע מכיוון אותו לתהות מהן המחשבות העולות בראשה.

(7)

But what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window? What was she trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open:

Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages.

This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing. Think, for example, of the woman she admired most, Lady Bexborough, opening the bazaar.

(Mrs. Dalloway, 12).

בתחילת המבע אנו מוצאים מספר שאלות, המוצגות כאילו הן מופנות כלפי הקורא.

- But what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window?
- What was she trying to recover?
- What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open:

הן מעניקות לקורא תחושה שהמחבר המשתמע עזב את מקומו בתוך מחשבותיה של קלריסה, והוא מציג מעין תיאור של קלריסה כעומדת מול חלון הראווה וקוראת מתוך הספר הפתוח. מעניין לראות כאן כי המעבר מהדהוד של מחשבותיה של קלריסה למבע שבו נראה כאילו המחבר המשתמע עזב את מחשבותיה, הוא מעבר הדרגתי, המתבצע באמצעות הפניית שאלות לקורא

והצגת מידע חדש כנתון. כלומר המידע החדש הניתן לקורא ב-(a) הוא שקלריסה מתבוננת בחלון הראווה של Hatchards' shop; המידע החדש הניתן לקורא ב-(c) הוא שב-Hatchards' shop נמכרים ספרים. גם ב-(a) וגם ב-(c) המידע מועבר באופן אגבי. החלק העיקרי של המשפט מתרכז בקלריסה – "But what was she dreaming?" ב-(a), ובהמשך, ב-(c) החלק העיקרי מתמקד בתיאור של מחשבותיה: "what image of white dawn in the country" והפסוקית, כלומר החלק הטפל, מתמקד במעשיה: "as she looked into Hatchards' shop window" ו-"as she read in the book spread open" – "the book spread open" הוא מושא עקיף בתוך הפסוקית. ראוי לשים לב כאן שהמידע החדש המוצג בחלק הטפל, הוא מידע הנוגע לעולם החיצוני, כלומר מחוץ למחשבותיה של הדמות, ואילו המחשבות, גם אם המחבר המשתמע אינו יודע אותן, כביכול, (כמו למשל ב-(a) – "what was she dreaming") נמצאות בחלק העיקרי, ולכן מסומנות כמידע שחשיבותו רבה יותר, כפי שתואר על ידי Auerbach (1946) ושן (תש"ס).

מסיבה זו, לדעתנו, משמר המחבר המשתמע, במידה מסוימת, את תחושת ההדהוד שכן על אף שהוא שואל לכאורה, "what was she dreaming", "what was she trying to recover", ו-"what image of white dawn in the country" הרי שבכל מקרה הוא מתמקד במחשבותיה, וב-(c) הוא אף מתקדם לקראת חזרה לתוך מחשבותיה, בדמות "what image of white dawn in the country" בהשפעת השורות הבאות:

Fear no more the heat o' the sun,
Nor the furious winter's rages;

בשלב זה המחבר המשתמע חוזר להדהד את מחשבותיה של קלריסה. הוא אומר מפורשות שאת השורות הבאות היא "read in a book spread open" ומצטט את השורות שהיא קוראת.

שורות אלה לקוחות מתוך *Cymbeline*, Act IV, Scene 2 :

GUIIDERIUS Fear no more the heat o' the sun,
Nor the furious winter's rages;
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone, and ta'en thy wages;
Golden lads and girls all must,
As chimney-sweepers, come to dust.

ARVIAGUS Fear no more the frown o' the great;
 Thou art past the tyrant's stroke:
 Care no more to clothe and eat;
 To thee the reed is as the oak:
 The sceptre, learning, physic, must
 All follow this, and come to dust.

GUIIDERIUS Fear no more the lightning-flash,
 ARVIAGUS Nor the all-dreaded thunder-stone;
 GUIIDERIUS Fear not slander, censure rash;
 ARVIAGUS Thou hast finished joy and moan;
 BOTH All lovers young, all lovers must
 Consign to thee, and come to dust.

GUIIDERIUS No exorciser harm thee!
 ARVIAGUS Nor no witchcraft charm thee!
 GUIIDERIUS Ghost unlaid forbear thee!
 ARVIAGUS Nothing ill come near thee!
 BOTH Quiet consummation have;
 And renownéd be thy grave!

(*Cymbeline*, 4.2.259-282).

בהמשך לשורות אלה עובר המחבר המשתמע באופן פתאומי לעיסוק במלחמה. בקריאת השורה

הראשונה של המשך המבע, כלומר, זה המתחיל ב- "this late age of the world's

"experience" אין אפשרות לדעת עדיין האם המחבר המשתמע באמת שב להדהד את

מחשבותיה של קלריסה או שמא הדברים נאמרים מטעמו. השדה הסמנטי משתנה, ומשלב ביטויי

כאב, צער וגבורה:

a well of tears	Tears	Sorrows
--------------------	-------	---------

courage	endurance	upright and stoical bearing
---------	-----------	--------------------------------

החזרות הריגושיות הרבות שאנו מוצאים כאן יכולות להעיד, במידת מה, שיתכן שמדובר

במחשבותיה של קלריסה שהמחבר המשתמע מהדהד:

- A well of tears
- Tears and sorrows
- Courage and endurance

d. A perfectly upright and stoical bearing

ב-(a) ו-(b) החזרה היא מילולית, כלומר, יש כאן חזרה על tears; ב-(b) עד (d) אנו מוצאים הקבלה תחבירית: שני פריטים המחוברים ביניהם באמצעות הקשר and. בכל מקרה, בכל ארבעת

הצירופים אנו רואים כאן התארכות של המבנים – ממבנה של "well of tears" ב-(a) למבנה

מורכב של "tears and sorrows" ב-(b), למבנה זהה אך ארוך יותר מבחינת אורך המילים ב-

"courage and endurance" ועד, בסופו של דבר, למבנה הארוך ביותר, הכולל תיאור של

תיאור של שם עצם ב-(d): "a perfectly upright and stoical bearing".
Adverb Adjective Adjectivej Noun

בכל מקרה, בהתבסס על הידע שהקורא צבר עד כה וימשיך לצבור בהמשך, באשר להיותה של

קלריסה מרוכזת בעצמה ובהנאותיה ונוטה לרמייה עצמית הרי שקיימת סתירה בין הערכים

העמוקים והכנים לכאורה המובעים כאן, ובין מאפייניה של הדמות.

מצד שני בהמשך המבע, ב- "think, for example, of the woman she admired

most, Lady Bexborough, opening the bazaar" נראה כי המחבר המשתמע אכן נצמד

שוב למחשבותיה של קלריסה, וזאת בשל התוכן, כלומר, נאמר לקורא מפורשות שמדובר כאן ב-

she, כלומר בקלריסה, החושבת על המודל-לחיקוי שלה, לידי בקסבורו, הפותחת את הבזאר.

מבחינה צורנית המבנה הוא כשל פנייה, "think" בנוסף אנו מוצאים כאן את סמן השיח "for

example" המסמן שבהמשך יש בכוונת המחבר המשתמע לתת דוגמה למה שנאמר קודם לכן

(Fraser 1996) ומעיד אף הוא על כך שהדמות מנהלת דיאלוג מסוים, אם כי סביר להניח, לאור

האמור בדבר אי-המחויבות של הדמות להכרה בקיומה של תודעה נוספת הקוראת את

מחשבותיה, שהמוען וגם הנמען במקרה זה הם קלריסה עצמה המוצגת גם כאן כמי שמנהלת

דיאלוג פנימי, כפי שראינו בדוגמות קודמות.

לאור האמור לעיל, נראה כאן שוב שמדובר במחשבותיה של קלריסה, שהמחבר המשתמע

מהדהד. אם נציב את הדמויות במודל שלנו נקבל רובד עליון בדמות המחבר המשתמע, המהדהד

את מחשבותיה של קלריסה, הנמצאת ברובד האמצעי, והרובד העמוק ביותר הוא הציטוט מתוך

Cymbeline; כמו בדוגמות הקודמות שנותחו, ההדהוד עומד בבסיס האירוניה, וכדי להשיג את

האפקט האירוני יש צורך בהפרה של אחד הכללים לפחות; אך ייחודו של המודל התלת-רובדי

המורכב הוא בכך שעל אף שההדהוד קיים בשני הרבדים העמוקים יותר, הביקורת האירונית מופנית כלפי רובד אחד בלבד. כך, בדוגמה שלפנינו, הביקורת האירונית מופנית כלפי קלריסה בלבד, על אף שהמבנה הוא מבנה שבו המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה,

המצטטת שתי שורות מתוך *Cymbeline*.

לטענתנו יש כאן מספר הפרות העשויות לשמש כאות לקיומה של אירוניה. ההפרה הראשונה היא הפרה של כלל הכמות, אך בניגוד לדוגמות אחרות, שבהן עודף מידע שימש כאות לקיומה של אירוניה, כאן המידע החדש מועט מדי, ולכן מטעה את הקורא; על פי פרשנות נוספת, ניתן לטעון כי ההפרה היא הפרה של כלל האיכות, בהנחה שהמחבר מוסר מידע מוטעה במטרה שהקורא יגלה את הטעות ויהיה שותף לביקורת כלפי הדמות.

קודם כל נזכיר כאן כי בתחילת המבע המחבר המשתמע מעמיד פנים שהוא עזב את מקומו בתוך מחשבותיה של קלריסה, ומציג אותה כעומדת מול חלון ראווה וקוראת מתוך הספר הפתוח. אפקט זה נוצר באמצעות שלוש שאלות שהוא מפנה לקורא, כביכול, כאילו הוא תוהה מהן מחשבותיה בעת העמידה מול החלון. השאלה השלישית שהוא מפנה לקורא, היא "What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open [...] קובעת מראש שמה שקלריסה חושבת עליו הוא "white dawn in the country" ומעגנת מידע זה כנתון בתוך השאלה. מיד לאחר מכן הוא מסביר, שהסיבה שהיא חושבת על "[some] white dawn in the country" היא התוכן שהיא קוראת בספר הפתוח מולה: "Fear no more the heat o' the sun/Nor the furious winter's rage". השדה הסמנטי המתקבל כאן לכאורה הוא זה של מזג האוויר – sun, winter, "white dawn in the country"; למעשה, הציטוט הוא כאמור, תחילתו של שיר מתוך *Cymbeline*, ועניינו הוא מוות ושלוות המוות. לכן ניתן לטעון שהמחבר המשתמע בכל מקרה מטעה את הקורא בכך שהוא מכווון את האסוציאציה לכיוון של "white dawn in the country". אם נתמקד בשורות מתוך *Cymbeline*, נוכל לטעון שההפרה היא הפרה של כלל הכמות. המחבר המשתמע מטעה את הקורא מכיוון שהוא מספק לו מידע מועט מדי, ומצפה ממנו למלא את החסר באמצעות ידע חוץ לשוני כללי, שעשוי להיות לקורא הבקיא בספרות. קורא כזה עשוי לייחס לחסר זה, בשילוב השדה הסמנטי הרלוונטי לכאורה ובלת-רלוונטי למעשה, משמעות אירונית, שהקורבן שלה הוא קלריסה: חוסר הידע שלה, שהיא עצמה מודעת לו מביא אותה כאן לקשר את השורות הראשונות שהיא קוראת לנושאים כגון מזג האוויר.

פרשנות אפשרית אחרת רואה בהפרה כאן הפרה של כלל האיכות (Quality); פרשנות זו מתבססת על ההנחה שהקורא יזהה את הציטוט מ-*Cymbeline* ויידע שעניינו הוא המוות ושלוות המוות. היא גם מניחה שהמחבר המשתמע אכן מהדהד את מחשבותיה של קלריסה בהמשך לציטוט מתוך המחזה, כלומר "this late age [...]" הוא אכן הדהוד מחשבותיה של קלריסה. אך הערכים שהמחבר המשתמע מעלה בשם קלריסה בציטוט ובהדהוד זה, "tears", "sorrows", "courage", "endurance", "bearing", הם ערכים חסרי משמעות מבחינתה, כמי שחיה את חייה המוגנים בצילו של בעלה. חיזוק לטענה זו, באשר לחוסר ההבנה הבסיסי של קלריסה אנו מוצאים גם בהמשך המבע:

Think, **for example**, of the woman she admired most, Lady Bexborough, opening the bazaar

כפי שטענו קודם בדיון באמצעי ההדהוד, for example הוא סמן שיח המעיד על כוונתו של המחבר המשתמע לתת בהמשך דבריו דוגמה למה שנאמר קודם לכן (Fraser 1996)⁸. הדוגמה שהמחבר המשתמע, בשם קלריסה, מעלה כאן היא דמותה של לידי בקסבורו הפותחת את הבזאר. יתר על כן, אם נתייחס למבנה של הקטע הקודם של המבע, "this late age [...]" נראה שהוא ערוך במיוחד כך שהמבנים מתארכים עד כדי "שיא" בדמות הגבורה שמפגינה, על פי המחבר המשתמע המהדהד את מחשבותיה של קלריסה, לידי בקסבורו. אך אם נתייחס לידע החוץ לשוני הכללי שהמחבר והמחבר המשתמע חולקים, נניח שהקורא המצוי אינו רואה פעולה כגון "opening a bazaar" כמעידה על גבורה (גם אם ניתן לטעון שהגבורה שקלריסה רואה לנגד עיניה היא יכולתה של לידי בקסבורו שלא להפגין את רגשותיה בפומבי). בכל מקרה הציפייה שהמחבר המשתמע בנה אצל הקורא אינה באה על סיפוקה בשל העובדה שהדוגמה המהווה את השיא אינה רלוונטית למבנה. במונחים של Grice (1975) זוהי הפרה של כלל הרלוונטיות, היוצרת אירוניה כלפי קלריסה על מי שהיא מייצגת מחוץ לעולם היצירה. במונחים של Leech and Short (1981) ההתנגשות בין קלריסה, ברמת הדמויות, ובין רמת המחבר המשתמע/קורא היא היוצרת את האפקט האירוני.

⁸ דיון בנושא האמצעים הלשוניים המשמשים את ההדהוד בקטע זה של המבע ניתן למצוא בעמ' 102.

הדוגמה הבאה לקוחה מתוך קטע שבו קלריסה מקבלת זר ורדים מריצ'ארד, המגיע הביתה באמצע היום, נותן לה את זר הפרחים ויוצא לענייניו.

(8)
 She cared much more for her roses than for the Armenians. Hunted out of existence, maimed, frozen, the victims of cruelty and injustice (she had heard Richard say so over and over again)--no, she could feel nothing for the Albanians, or was it the Armenians? But she loved her roses (didn't that help the Armenians?)--the only flowers she could bear to see cut.
 (Mrs. Dalloway, 65)

גם כאן, בהתאם למודל התלת-רובדי המורכב שלנו יש שלושה רובדי הדהוד: המחבר המשתמע מהדהד כאן את מחשבותיה של קלריסה המהדהדת דברים ששמעה את ריצ'ארד, בעלה, אומר. בין המאפיינים הלשוניים של ההדהוד במבע זה אנו מוצאים את השימוש בפעלים בעלי מטען רגשי:

- She **cared** much more for her roses than for the Armenians
- But she **loved** her roses [...] the only flowers she could **see** cut
- no, she could **feel nothing** for the Albanians,

אמצעי נוסף שאנו מוצאים כאן הוא המעבר התמאטי המהיר בין שני הנושאים שבהם עוסק המבע: סבלם של הארמנים, ואהבתה של קלריסה לפרחים:

She cared much more for her roses than for the Armenians.	ROSES & ARMENIANS
Hunted out of existence, maimed, frozen, the victims of cruelty and injustice (she had heard Richard say so over and over again)--	ARMENIANS
no, she could feel nothing for the Albanians, or was it the Armenians?	ARMENIANS
But she loved her roses	ROSES
(didn't that help the Armenians?)	ARMENIANS
-- the only flowers she could bear to see cut.	ROSES

המעבר האסוציאטיבי מעיד על האותנטיות של הטקסט כטקסט הלקוח מתוך מחשבותיה של דמות – במקרה זה, דמותה של קלריסה, שהיא עצמה מוצגת כאילו היא מהדהדת את דבריו של ריצ'ארד, בעלה.

אך המאפיין הבולט ביותר במבע זה הוא הדיאלוג הפנימי המתפתח במחשבותיה של קלריסה. כאן אנו מוצאים את סמן השיח "no", שיש לו כאן שני תפקידים: האחד – הוא מסמן את קיומו של דו-שיח פנימי שבו קלריסה היא המוען וגם הנמען – "no" עונה לשאלה "חסרה" כביכול – האם לנוכח סבלו של אותו עם, קלריסה אינה חשה רגשות כלפיו? התשובה לשאלה זו, המחבר המשתמע מוסר, בשמה של קלריסה, היא "no", והמשך מאשר זאת: "she could feel nothing for the Albanians, or was it the Armenians?" – "nothing for the Albanians, or was it the Armenians?" בדמות שאלה, מעיד על המשך הדיאלוג הפנימי המתחולל במחשבותיה של קלריסה: "or was it the Albanians?" – ראוי לציין כאן כי נראה שבחירה של Albanians במקום Armenians אינה מקרית אלא נובעת מהצליל הדומה של שתי המילים. מבחינה תוכנית, היא מעידה על חוסר העניין של הדמות במתרחש במקומות שאין לה גישה מיידית אליהם. מסיבה זו הטענה הבאה שהמחבר המשתמע מעלה בשם קלריסה הוא "but she loved her roses" – "but" פותח את הטענה שהמחבר המשתמע מעלה כאן בשם קלריסה, ומעיד, מבחינה תוכנית על הקונפליקט הרגשי שהדמות מצויה בו – תחושת האשם שהיא חשה, כביכול, בשל חוסר האכפתיות שהיא חשה כלפי אותו עם סובל – מצד שני, טוען המחבר המשתמע בשם קלריסה, הרי לא יהיה זה ראוי להאשימה בחוסר רגש באופן כללי, שכן "she loved her roses", ובהמשך, לאחר ההערה בסוגריים – "the only flowers she could see cut" מאפיין דומיננטי נוסף המעיד על ההדהוד הוא הסוגריים – במבע זה, שהוא קצר יחסית, אנו פוגשים אמצעי זה פעמיים. פעם ב- (she had heard Richard say so over and over again) ופעם בשאלה הרטורית " (didn't that help the Armenians?)". בשני המקרים המידע בסוגריים הוא הערה אגבית, ותפקידם של הסוגריים הוא לשמר את רצף המחשבות כך שרצף זה לא ייקטע על ידי ההערה. אך במקרה הראשון "(she had heard [...])" המידע בסוגריים משמש בתפקיד הקלאסי שלו – המחבר המשתמע מוסר מידע לקורא, כדי שזה יוכל להבין את המעבר הפתאומי, במקרה זה, לשדה סמנטי המרוחק מאוד מחייה המוגנים של קלריסה בצילו של בעלה. שדה סמנטי זה כולל פריטים שהמשותף להם הוא אכזריות המלחמה וסבל.

Hunted
Out of Existence
Maimed
Frozen
Victims
Cruelty and injustice

שדה סמונטי שעניינו סבל ואכזריות המלחמה.

המעבר הפתאומי לשדה סמונטי המרוחק מאוד מחייה של קלריסה מעיד על כך שכאן המחבר המשתמע עבר לרובד אחר – ההסבר שהוא נותן לקורא הוא שמדובר בדברים שנאמרו על ידי ריצ'ארד דאלוויי, וקלריסה מהדהדת אותם. כך שמצד אחד המחבר המשתמע שומר על מרקם טקסטואלי של זרם תודעה, ומצד שני הוא משמר את ההיגיון העלילתי באמצעות הערות המבהירות לקורא במה מדובר.

גם במקרה השני המידע הנתון בסוגריים הוא מידע המוצג כאגבי הכולל שאלה רטורית –

"(didn't that help the Armenians?)". אך במקרה זה אין אפשרות לדעת אם המחבר

המשתמע מעיר כאן הערה עצמאית, או שמא הוא מהדהד מחשבה אגבית של קלריסה, שכן מיקומה של ההערה בסוגריים הוא באמצע החלק בדיאלוג הפנימי שבו המחבר המשתמע מציג את קלריסה כמי שמנסה לחפות על היעדר רגשותיה כלפי הסובלים, באמצעות טענה שהיעדר רגשותיה כלפי אותם סובלים אין משמעו שאין לה רגשות כלל.

ההפרה שאנו מוצאים כאן היא הפרה ערכית של כלל האיכות. במונחים של Leech and

Short (1981) מדובר כאן בהפרה של שיתוף פעולה ערכי בין רמת הדמויות ורמת המחבר

המשתמע/קורא, ובמונחים של Grice יש כאן הפרה של כלל האיכות (Quality) של עקרון

שיתוף הפעולה. ההפרה מבוססת על קדם ההנחה של המחבר המשתמע שחיים ואושר של בני

אדם עולים בחשיבותם על חיים ואושר של פרחים – קדם הנחה שקלריסה הופכת על פיה, אם

נשים לב לשלושת המשפטים הבאים:

- She cared **much more** for her roses for the Armenians

- no, she could feel **nothing** for the Albanians, or was it the Armenians?

- **But** she loved her roses

ההפרה באה לידי ביטוי בהיפוך הערכי, המגולם ב-but וב-much more. אך ההשוואה שבבסיסה

עומדת קדם-ההנחה שהצגנו כאן קודם אינה מסתיימת כאן; היא נובעת גם מההשוואה בין לשון

הסביל המתארת את סבלם של הארמנים לבין לשון הסביל המתארת את סבלם, לכאורה, של

הפרחים:

Hunted out of existence, maimed, frozen, the victims of cruelty and injustice

מול,

But she loved her roses (didn't that help the Armenians?)--the only flowers she could bear to see cut.

הניגוד בין כמות התיאורים המתארים את סבלם של הארמנים לבין הפרחים שתיאורם כולל את

"cut" בלבד, בתוספת, כמובן, לטיעונים שהעלינו קודם, מחזקים את הביקורת האירונית של

המחבר המשתמע כלפי קלריסה, כטיפוס אגוצנטרי המייחס חשיבות רבה לנושאי העניין שלה,

חסרי משמעות ככל שיהיו, לעומת חוסר היכולת שלה לחוש אהדה כלפי בני אדם אחרים,

מכיוון שלא לה אין משמעות מבחינתה. ההערה בסוגריים (didn't that help the

Armenians?) תומכת גם היא בגישה זו. קודם טענו כי אין אפשרות לדעת אם הערה זו היא

של המחבר המשתמע או שגם כאן המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה, אך

בכל מקרה ההערה של המחבר המשתמע נובעת מהתכנים של מחשבותיה של קלריסה, ומעצם

חוסר ההסכמה הערכי ביניהם. ברמת המיקרו, ניתן לראות את השאלה בסוגריים כהפרה של

כלל הרלוונטיות שכן אין קשר בין "love roses" ובין הארמנים. ברמת המאקרו ההפרה

מתקשרת לסביבה הטקסטואלית שלה, שמעוגנת בה ההפרה של כלל האיכות – הפרה הנובעת

מההתנגשות הערכית בין רמת הדמויות ורמת המחבר המשתמע. כך, "didn't that help the

Armenians" נשען על מבעים קודמים וברור לדובר, כמו גם לקורא, שהשאלה מיועדת

להעביר ביקורת על כל הלך המחשבה הקודם.

הדוגמה האחרונה שנעסוק בה בפרק זה היא דוגמה שבה המחבר המשתמע מגלה

אמפתיה כלפי הרובד האמצעי, ומבקר את הרובד התחתון:

(9)

he would wait in this warm place, this pocket of still air, which one comes on at the edge of a wood sometimes in the evening, when, because of a fall in the ground, or some arrangement of the trees (one must be scientific above all, scientific), warmth lingers, and the air buffets the cheek like the wing of a bird.

(Mrs. Dalloway, 65)

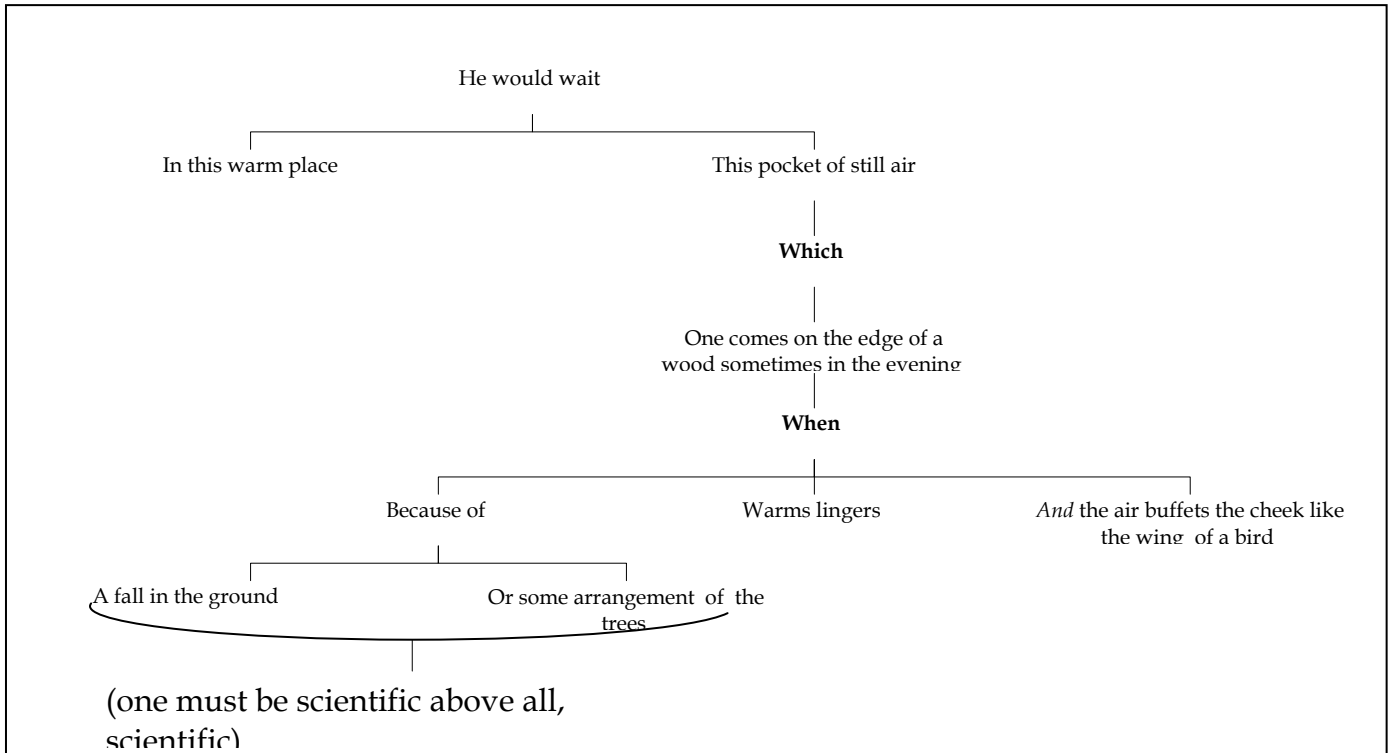
הקטע שהבאנו כאן הוא קטע מתוך מחשבותיו של ספטימוס; זהו אחד הקטעים היחידים

לאורך כל היצירה שבהם מופנית ביקורת אירונית, לכאורה כלפי ספטימוס, אך כפי שנראה,

ביקורת זו של המחבר המשתמע אינה מופנית למעשה כלפיו, אלא כלפי החברה שהוא מנסה לאמץ את ערכיה.

כמו במקרים שראינו קודם, המבנה התחבירי הוא מבנה רב-רובדי, ובו מספר רב של פסוקיות. כפי שאנו רואים, המבע שהבאנו כאן מתחיל מאמצע המשפט, ובהרנו להביאו כאן באופן זה מכיוון שמבחינה רעיונית, הוא כולל את הקטע שברצוננו להצביע עליו כאירוני.

בהתאמה, אנו ננתח את המבע שהבאנו כאן כדוגמה, ולא את המשפט כולו:



תרשים 12: מבנה המשפט בדוגמה (9) בסעיף 7.3 – מבנה תלת-רובדי מורכב של הדהוד אירוני

כמו בדוגמות הקודמות שראינו, המבנה התחבירי הוא מבנה מורכב, הכולל בתוכו מספר רב של פסוקיות בתוך פסוקיות היוצרות, מבחינה תחבירית, חוסר סדר. כמו כן, כמו בדוגמות הקודמות, מבנה זה מעיד על האגוצנטריות של מחשבותיהן של הדמויות במבע זה – הדמות אינה מודעת, ואינה אמורה להיות מודעת לקיומה של תודעה אחרת, כלומר הקורא, הקורא את מחשבותיה ואת הגיגיה. אפקט זה של הדרת הקורא הוא אפקט כפול במקרה זה, שכן כאן, כאמור, הוגה המחשבות הוא ספטימוס, המתואר כמי שבמצבו מסוגל לתקשר רק עם דמויות שהן פרי מחשבותיו וזיכרונותיו, כגון אוונס שנהרג בקרב. לכן, בכל מקרה ניתן לטעון שהיעדר התקשורת הנורמטיבית היא מאפיין של דמותו של ספטימוס, אך כאן הוא מקבל משנה תוקף בשל הסגנון המייצג הדהוד של מחשבותיו, בין שכדמות ביצירה המתאפיינת בכתובה בסגנון של זרם תודעה לכל אורכה, ובין שאנו עוסקים, במקרה זה, בהגיגה ובמחשבותיה של דמות זו.

מצד שני, בשל טירופה של הדמות, היא משמשת ליצירת אותו אפקט כגון זה של הליצנים ופשוטי העם במחזותיו של שייקספיר: מכיוון שבמצבו ניתן לטעון כי חייו אינם כבולים למוסכמות ולאופן ההתנהגות המקובל בחברה המתוארת ביצירה, מחשבותיו אינן מקובלות על הדמויות האחרות, אך במידה רבה הן מקובלות על המחבר המשתמע. כך ראינו, למשל, בפרקים הקודמים, את השדות הסמנטיים שהמחבר המשתמע מייחס לו, וגם כאן, במבע זה, השדה הסמנטי מבוסס על המרכיבים הבסיסיים ביותר של החיים: חום, אוויר וטבע:

Warmth	Air	Nature
Warm place	Pocket of still air	Fall in the ground
Warmth lingers	The air buffets the cheek like a wing of a bird	Edge of the wood
		Arrangements of the trees
		The air buffets the cheek like a wing of a bird

יתר על כן, גם במבע קצר זה ניתן להצביע על מספר מאפיינים ריגושיים. מאפיינים אלה, כפי שראינו קודם, אינם משמשים אך ורק להבעת רגש, אלא גם ליצירת אפקט פואטי. כך למשל, אנו מוצאים מספר חזרות, מבניות ותוכניות:

- (a) this warm place,
- (b) this pocket of still air,
- (c) a fall in the ground,
- (d) some arrangement of the trees

כפי שאנו רואים כאן, יש הקבלה תחבירית בין (a) ל-(b) ובין (c) ל-(d). כמו במקרים שראינו בדוגמות קודמות, החזרה מאפיינת מבנה ריגושי. ראוי לציין כאן כי ספטימוס כדמות מתאפיין בריגושיות יתרה, אך גם בסגנון פואטי, ההולם את סגנונו של המחבר המשתמע כמו גם את ערכיו ותפיסותיו. במקרה זה נוכל לומר שמבנה זה משמש במקביל את שתי המטרות: מבנה ריגושי ופואטי, שהם, במידה רבה, מהמאפיינים המרכזיים של דמותו של ספטימוס המסייעים ביצירת האמפתיה של המחבר המשתמע כלפיו. בעניין זה נציין כאן מאפיין פואטי נוסף, דימוי שאנו מוצאים במבע קצר זה שבחרנו לנתח כאן:

the air buffets the cheek like the wing of a bird.

(Mrs. Dalloway, 65)

דימוי זה תורם אף הוא ליצירת האפקט הכפול שאנו דנים בו בהקשר לדמותו של ספטימוס – מבנה ריגושי מבחינה תוכנית שמרכז הכובד שלו מצוי בבחירת הפועל buffet מחד גיסא, ומאידך גיסא מבנה פואטי המתבטא בבחירת השימוש בדימוי "like a wing of a bird". אם עד כה דנו בשתי הקטגוריות הראשונות של המאפיינים הלשוניים, על פי המודל שעיצבנו בפרקים הקודמים, הרי שבשלב זה ראוי לעבור לקטגוריה השלישית – התקשורת עם הקורא. על פי קטגוריה זו, מצאנו כאן שני מאפיינים עיקריים. הראשון הוא השימוש ב-would, בתחילת המבע, "he would wait in this warm place"; "would" בהגדרתו, מביע רצון או כוונה לבצע פעולה מסוימת, ולכן, בהנחה שהמחבר המשתמע כאן מהדהד תודעה של דמות, ולא אמירה למעשה, נוכח לקבוע במקרה זה שאין כאן דאיקט קרוב בסביבה של דיבור עקיף, אלא פועל עזר המאפיין דאיקטים קרובים בסביבה של דיבור עקיף. זהו למעשה המאפיין המרכזי של קטגוריה זו, והוא מעניק משנה תוקף לקביעה שמדובר כאן בהדהוד של המחבר המשתמע למחשבותיה של הדמות שכן הוא משלב בין הסיפור (telling) המתבצע על ידי המחבר המשתמע, ובין מחשבותיה של הדמות, הממוקדות בעצמה ובעולמה. האמצעי השני שנדון בו, והוא יעביר אותנו לשאלת האירוניה במבע זה, הוא המידע הנתון בסוגריים:

(one must be scientific above all, scientific)

(Mrs. Dalloway, 65)

אם נתבונן בתרשים (12) המנתח מבע זה, נראה שהסוגריים, כמו במקרים אחרים, כוללים מידע שהמחבר המשתמע מבקש להציג כמידע אגבי, שכן אין הוא מעוניין שמידע זה יפריע, כביכול, למהלך הזרימה של המחשבות. אך בניגוד למקומות אחרים שבהם המחבר המשתמע אכן מבקש להציע הסבר למתרחש, כאן נראה שהמידע בסוגריים כולל הערת אגב של הדמות, המהדהדת את אופן המחשבה הנכון, או המקובל בעולם היצירה. "one must be scientific" היא הגישה המיוצגת, כזכור, על ידי דמותו של סר ברדשאו, שהוא עצמו מייצג דעות חברתיות מקובלות ונכונות בחברה של עולם היצירה, המייצג, מחוץ לעולם היצירה, את החברה בת זמנה של המחברת. בנוסף, המבנה הקובע קביעה אבסולוטית אובייקטיבית כביכול, המתבטאת בשימוש ב-"one must" מניחה שהמחבר המשתמע אינו מתכוון לקבוע קביעה כזאת, אלא שזוהי דמותו של ספטימוס המהדהדת קביעה אבסולוטית אובייקטיבית כביכול, שנקבעה על ידי החברה

הסובבת ומנוגדת, למעשה לערכיו. ניזכר כאן כי "one must be scientific" מתקיים במגוון רבדים וסמלים בעולם היצירה, ומהווה ערך המנוגד לערכיו של המחבר המשתמע, שכפי שראינו ערכיו מיוצגים באופן המזוקק ביותר ביצירה באמצעות דמותו של ספטימוס. בנוסף מעניין לראות שהאמירה בסוגרים מתאפיינת באחד המאפיינים של ריגושיות, כלומר חזרה:

(one must be **scientific** above all, **scientific**)

(Mrs. Dalloway, 65)

חוסר ההתאמה בין הצורה והתוכן, לאור ההיכרות עם מאפייני הדמות והיצירה באופן כללי מניחה את קיומה של סתירה ערכית ביניהם. לאור כל האמור כאן נטען כי בניגוד למקרים אחרים שבהם המידע המועבר בסוגריים הוא מידע הנמסר ישירות מפי המחבר המשתמע, כאן מדובר בהדהוד תלת-רובדי – המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיו של ספטימוס, המהדהד קביעה חברתית מקובלת כפי שהובעה במקומות אחרים ביצירה, על ידי דמויות אחרות. כלומר הסוגריים הם המרכיב הצורני, המעיד על העברת מידע של המחבר המשתמע לקורא, והמידע עצמו הוא הדהוד – המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיו של ספטימוס המהדהד תפיסה חברתית מקובלת או ראויה במונחים של החברה בעולם היצירה, המשקפת את החברה שמחוץ לעולם זה.

כפי שראינו מספר פעמים קודם, ספטימוס מייצג, באופן המזוקק ביותר מבין הדמויות ביצירה, את תפיסותיו של המחבר המשתמע. דמותו ודמותה של רציה מייצגים את הקורבנות העיקריים של המלחמה ושל המעמדות הגבוהים ששלחו אותו אליה; טירופו מאפשר לדובר לייחס לו דעות ומחשבות עצמאיות, אך דעות ומחשבות אלה אינן מנותקות לגמרי מהמוסכמות החברתיות. כך שגם המבעים העצמאיים כביכול, אותם אלה העוסקים בחיפוש אחר החיבור לטבע, מעוגנים בתפיסות ובקביעות מקובלות כמו ההערה

"(one must be scientific above all, scientific)"

המחבר המשתמע, מצידו, כמהדהד של אמירה זו, מציג אותה באופן בלתי הולם, כפי שראינו – אופן ההדהוד כולל מאפיין של חזרה, שהוא מאפיין צורני של ריגושיות, ובסביבה בלתי ראויה – בסביבה של מבע ריגושי ופואטי העוסק בטבע, ומתאפיין במספר חזרות, מבניות ומילוליות. בנוסף, כמובן, נזכיר כאן שוב כי המחבר המשתמע מגלה אמפתיה כלפי דמותו של ספטימוס ולכן מעביר דרכו מסרים של ערכים חיוביים לקורא – ערכים כגון טבע, חיים, מגע וחום. "(one must be scientific above all, scientific)" לפיכך הוא הדהוד של מוסכמה חברתית שהמחבר המשתמע אינו מקבל, ולכן בהביאו אותה מפי דמותו של ספטימוס במבע זה,

נראה כי הוא מתריס, באופן עקיף ביותר, כלפי חברה המעדיפה ערכים כגון שליטה בטבע ובבני אדם אחרים (מעמדות, מלחמות), וכמובן הדוגמה הראשונה במעלה לכך היא דמותו של סר ברדשאו, המייצגת ערכים אלה ביצירה, על פני ערכים כגון טבע, חום ותקשורת, שהם הערכים הנכונים, כביכול, לדידו של המחבר המשתמע. לכן ניתן לומר שהפרת עקרון שיתוף הפעולה של Grice מתבטאת כאן בהפרה של שני כללים: הכלל הראשון הוא כלל האיכות (Quality): המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיו של ספטימוס המהדהד אמירה המקובלת בחברה הקיימת בעולם היצירה, אך המחבר המשתמע אינו מקבל אמירה זו. לכן גם נוכל לטעון, כמו במקרים הקודמים שראינו כאן, שמקרה זה עונה על התנאים המחייבים ליצירת אירוניה על פי גישתם של Leech and Short (1981) מכיוון שאנו מוצאים כאן התנגשות ערכית בין רמת המחבר המשתמע לרמת הדמויות, אך ההתנגשות קיימת כאן ברובד העמוק יותר, כלומר לא בין הרובד של ספטימוס לרובד של המחבר המשתמע, אלא דמותו של ספטימוס משמשת כאן כרובד ביניים, וההתנגשות הערכית היא בין הרובד של המחבר המשתמע לרובד של הערכים החברתיים שספטימוס מהדהד. יתר על כן ספטימוס, כרובד ביניים, מאפשר קריאה של מבע זה כהפרה של כלל האופן של עקרון שיתוף הפעולה של Grice, בשל בחירתו של המחבר המשתמע להביא מבע זה באופן ריגושי, ובסביבה ריגושית, כפי שראינו קודם בדיוננו בנושא המאפיינים הצורניים של המבע, ובאופן כללי, בחירתו להביא אמירה זו מפי ספטימוס.

8. העברת מבעים אירוניים בתרגום

בפרקים הקודמים בחנו את גישתנו הגורסת כי על אף הדמיון לכאורה, בין האירוניה לזרם התודעה, המתבטא במרכיב ההדהוד, זרם התודעה אינו תמיד אירוני; ליצירת אירוניה יש צורך במרכיב נוסף שייצור את האפקט האירוני בנוסף להדהוד. הראינו כי מרכיב נוסף זה הוא הפרת אחד הכללים של עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1975) וראינו כי גישה זו, המשלבת את שני המרכיבים מחזקת ומרחיבה את תפיסת האירוניה המוצעת על ידי Leech and Short (1981), תפיסה הגורסת כי יצירת אירוניה מחייבת התנגשות ערכית בין רבדים שונים בטקסט – (מושג הרבדים נידון בסקירת הספרות ובפרק 7).

לאור כל האמור בפרקים הקודמים, נבדוק כאן אם וכיצד הועברו האותות היוצרים את האפקט האירוני במבע – מרכיב ההדהוד, מרכיב ההפרות והשילובים ביניהם – לשפת היעד, ומהם התנאים, למעשה, שיאפשרו לקורא של שפת היעד להבין את האירוניה. נזכיר כאן כי

הניתוח מתאר את התופעות השונות בהשוואה של התרגום למקור ואינו קובע אם האירוניה הועברה בתרגום. נתמקד במאפיינים הלשוניים של המבעים בתרגום (כגון ארגון מחדש של המשפטים, פגיעה ביחסי החידוש והנתון, הנהרות בגוף הטקסט ואמצעים נוספים), ונטען כי קיימת אפשרות שישנה פגיעה מסוימת באפקט האירוני, על אף שכדי לקבוע שישנה פגיעה של ממש באפקט זה, יש צורך במחקר אמפירי שיבדוק אם וכיצד יבינו קוראי שתי השפות את המבע האירוני.

8.1 מרכיב הפרות

8.1.1 הפרות ערכיות והתרבות הקולטת

הפרות עקרון שיתוף הפעולה במבעים האירוניים שניתחנו כאן הן ברובן הפרות ערכיות של ערכים אוניברסאליים כגון חיים, שלום, חכמה, תקשורת, חופש המחשבה, כנות, ואמפתיה. כך שבתרגום בין שפות שבתרבויותיהן ערכים אלה מתקיימים נצפה שההפרות תישמרנה אף הן. כך למשל, בדוגמה (2) בפרק 7 ראינו שהרופא מעלה טענה סובייקטיבית "Health we must have; and health is proportion" (109) האיכות – Proportion ו-Health אינם זהים מבחינה סמנטית ובכל זאת הטענה המוצגת כאן היא "health is proportion [...]"; יתר על כן, ניתן לטעון שהקשר היחיד בין שתי המילים – Proportion ו-Health הוא הטענה של הרופא הקובעת שהשתיים זהות זו לזו, ולכן ניתן לטעון כאן, כפי שטענו בניתוח דוגמה (2) בפרק (7) שהפרה נוספת שאנו מוצאים כאן, כהמשך להפרה של כלל האיכות, היא הפרה של כלל האופן. כך, בהעברה ערכית של הטענה של הרופא מתרבות המקור לתרבות היעד, כלומר בלי להתבסס על מאפיינים צורניים של הדהוד, שנראה את ניתוחם בהמשך, ניתן להניח כי גם הקורא של התרגום במקרה שלפנינו יחוש כי "בריאות" ו"מידה" (כלשון התרגום) אינן זהות זו לזו מבחינה סמנטית, וגם כאן, קביעה כי "בריאות [היא] חוש המידה" תתפענח כטענה שקרית – כלומר כהפרה של כלל האיכות, וגם, בהמשך לכך כהפרה של כלל הקשר שכן אין קשר בין שני הפריטים הלקסיקליים – הקשר היחיד ביניהם הוא עצם הטענה "בריאות [היא] מידה".

נציין כאן שוב שהניתוח המוצג בסעיף זה מתמקד בהפרת ערכים ומתעלם ממאפיינים לשוניים של המבע הנידון; מאפיינים אלה ינותחו בסעיף העוסק בהזחות הקשורות להדהוד. לכן בודדנו כאן את מרכיב הערכים, כך שבדוגמה (2), שבה בתרגום יש הזחה משמעותית המשפיעה על

מרכיב ההדהוד, אנו דנים בתרגום הפריטים הלקסיקליים "בריאות" ו"מידה" בלבד (ולא בתרגום הפועל is המקשר ביניהן במקור מכיוון שהתרגום נמנע מהישירות של המקור, ומציע חלופה המרככת את הבוטות של טענה זו. המרכיב הנפגע, לפיכך, הוא זה של ההדהוד, אך נצפה שלפגיעה במרכיב ההדהוד תהייה השפעה על פענוח האירוניה בכל מקרה.)

גם בדוגמה (4) אנו רואים כיצד למעבר בין התרבויות ובין השפות אין השפעה על הערך

המוצג בטענה "Women must put off their rich apparel. At midday they must

disrobe" (35) ובעברית "תסרנה הנשים את בגדי היקר. בחצי היום תפשוטנה מלבושים" (28).

נזכיר כאן כי הערך שהשורות מהדהדות כאן הוא תפיסה רבת שנים שאינה מקובלת על המחבר המשתמע, ולפיה האישה אינה אמורה לצאת לעבודה ולזכות בעצמאות כלכלית אלא להיות תלויה בגבר מפרנס; הדמות, מצידה, נוהגת בדיוק על פי התפיסה רבת-השנים המוצגת בשורות אלה – כלומר היא מקבלת את הערך המוצג בהן ללא עוררין, כפי שהסברנו בניתוח הדוגמה בפרק (7).

הערך כשלעצמו והפעולה המוצגת בעקבותיו יתפענחו כאן כשקריים מבחינה ערכית, כלומר הפרה של כלל האיכות, בקרב קוראים בלשונות אחרות בתרבות המערבית בת ימינו, בהנחה שהתרבות המערבית בת זמננו מעריכה נשים חזקות ועצמאיות מבחינה כלכלית ומחשבתית, ורואה בהן מודל נשי "ראוי" יותר מאשר נשים תלותיות המסתמכות על גבר מפרנס לקיומן, כפי שנוהגת הדמות בהמשך לטענה, ובהנחה, כמובן, שהתרבות העברית חולקת את אותם הערכים עם המקור.

כך גם בדוגמה (6) במבע המציג הפרה של כלל הקשר: בניתוח בפרק (7) טענו כי ב- and

"felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat" יש הפרה של

כלל הקשר: חוסר הקשר בין שני הפריטים "felt very sisterly" ו- "oddly conscious at the

same time about her hat" משמש כאות לקיומה של אירוניה, וכרמז לכך שהדמות למעשה

אינה חשה את אותה דאגה כנה או אמפתיה כלפי החברה החולה. חוסר הכנות, או חוסר האמפתיה עשויים להתקבל כמגרעת של הדמות בכל תרבות שהמבע יועבר אליה, כך שגם במקרה של

וחשה תחושת אחווה מרובה ובה בשעה מבוכה משונה בשל כובעה
(מרת דאלוויי, 9).

נניח שהקורא של התרגום ימצא שו' החיבור מחברת כאן בין שני פריטים שאין ביניהם קשר:
"תחושת אחווה מרובה" ו-"בה בשעה מבוכה משונה בשל כובעה"; גם הקורא הזה יראה בחוסר

הקשר בין שני הפריטים אות לקיומה של אירוניה, ורמז לכך שכנראה תחושתה של הדמות, שתוארה כ"תחושת אחווה מרובה" היא שקרית, בהתבסס על קדם-ההנחה שתחושה כנה של דאגה או "אחווה מרובה", כלשון הטקסט, אינה יכולה להתקיים בכפיפה אחת עם "מבוכה משונה בשל כובעה".

8.1.2 הפרת כלל הכמות

הפרת כלל הכמות שונה מעט מההפרה של כלל האיכות וכלל הקשר, שכן בניגוד לבסיס הערכי המובהק שיש להפרה של כלל האיכות ולהפרה של כלל הקשר, הרי שכאן הבסיס הוא לא רק ערכי אלא כרוך במאפיינים צורניים. כך למשל במקרה של ההפרה של כלל הכמות בדוגמה (6), בתיאור הארוך שמתאר המחבר המשתמע את גופו של היו ויטברד. נזכיר כי מדובר, לדעתנו, בהפרה של כלל הכמות, בשל ההתלהבות המוגזמת שמגלה המחבר המשתמע, בשם קלריסה, ממראהו של "Admirable Hugh":

[...] intimating by a kind of pout or swell of his **very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court)**
(Mrs. Dalloway, 8)

מרמז במין שרוב או הבלטה של גופו המדושן, הגברתני, הנאה עד מאוד, המרופד לתפארת (תמיד היה הדור מעט יתר על המידה, ומן הסתם חייב היה בכך, על שום משרתו הקטנה בחצר-הארמון) (מרת דאלוויי, 9)

נזכיר כי המקור כלל שדה סמנטי חיובי, שהתבסס על תיאורים ותיאורים של תיאורים שכולם מיועדים להדגיש כמה נאה נראה מושא המחמאות של קלריסה:

- Very well covered
- Manly
- Extremely handsome
- Perfectly upholstered
- Almost too well dressed

ובעברית:

- המדושן (א)
- הגברתני (ב)
- הנאה עד מאוד (ג)
- המרופד לתפארת (ד)
- הדור מעט יתר על המידה (ה)

אנו רואים כאן כי התרגום אינו שומר על השדה הסמנטי החיובי של המקור. "Very well covered" התחלף לו, כנראה בהשראת מקומות אחרים ביצירה, שבהם מהדהד המחבר דמויות אחרות, ואומר, למשל, בשם לידי ברוטון, "Hugh was very slow, [...] he was getting fat" (120), ובעברית, "מה איטי הוא, היו, [...] הולך ומשמין" (89), ב"מדושן", במשמעות של "שמן", ו"גברתני" במקום "גברי". כלומר התחושה שהתרגום מעניק לקוראיו היא שהיו ויטברד הוא למעשה בריון מגודל ושמן. הרושם החיובי עד כדי הגזמה מתעמעם גם כתוצאה מעמעום מילות ההעצמה – perfectly, extremely – הבולטות במקור, שתורגמו כ"עד מאוד" ו"לתפארת" – גם כאן המרכיב הסמנטי של קיצוניות המגולם בתיאורים "perfect" ו-"extreme" אינו בא לידי ביטוי בתרגום. כך שבכל מקרה קורא הטקסט המתורגם אינו מקבל, למעשה, את הרושם החיובי עד כדי הגזמה שהמחבר המשתמע של טקסט המקור מבקש להעביר לקוראיו.

בנוסף למאפיינים הסמנטיים שבאמצעותם יוצר המחבר המשתמע את ההפרה של כלל הכמות, יש מקרים שבהם הפרה זו מבוססת על הידע החוץ לשוני המוסכם שהמחבר המשתמע חולק עם הקוראים. לכן בהיעדר ידע כזה, לא יתקיים שיתוף הפעולה בין המחבר לקורא, והמבע לא יובן כאירוני. כך למשל, בדוגמה (6) – הביקורת העקיפה על היו ויטברד, כמי שלהוט לאמץ כל מאפיין אפשרי של בן המעמדות העליונים. נזכיר כאן כי המקרה שאנו דנים בו הוא זה שבו המחבר המשתמע מהדהד את מחשבותיה של קלריסה המהדהדת את תשובתו של היו ויטברד. על פי היו, "Evelyn was a good deal out of sorts", וגם "his wife had some internal ailment, nothing serious, [...]" בפרק 7 הסברנו כי לאור הסתירה בין הטענה הראשונה והשנייה, עשוי הקורא להבין את "Times without number Clarissa had visited Evelyn in a nursing home" כהפרה של כלל הכמות – כלומר העיסוק המוגזם של הוויטברדים בחולייה של אוולין ויטברד, והחוליים עצמם כסמן של מעמד חברתי. הנחה זו באשר לקיומה של הפרה של כלל הכמות, קשורה בקשר הדוק לידיע חוץ-לשוני מוסכם באשר לתפיסת האישה בתקופה ובחברה שהעלילה מתרחשת בה. קורא שאינו חולק ידע זה (גם אם מדובר בקורא אנגלי בן זמננו), עשוי לקלוט את המידע כפשוטו ולא לראות בו עדות לביקורת הסמויה של

המחבר המשתמע כלפי היו ויטברד כמי שלהוט לאמץ כל מאפיין אפשרי של בני המעמדות הגבוהים, שכן להפרה של כלל הכמות במקרה זה יש קשר הדוק לידע החוץ לשוני המוסכם. כלומר המידע שמקבל הקורא המסתמך על הטקסט בלבד הוא שיחת חולין באשר למצב בריאותה של אוולין ויטברד, כפי שאנו רואים בתרגום שלפנינו:

זה עתה באו העירה, למרבה הצער, לשאול בעצת רופאים. אחרים באים העירה לראות סרטים; לבקר באופרה; להביא את בנותיהם בחברה; אך הויטברדים באים "לשאול בעצת רופאים". פעמים אין-ספור בקרה קלריסה את אוולין ויטברד בבית ההחלמה. האם חולה היא שוב? אוולין אינה בקו הבריאות כלל, אמר היו, מרמז במין שרובב או הבלטה של גופו המדושן, הגברתני, הנאה עד מאוד, המרופד לתפארת (תמיד היה הדור מעט יתר על המידה, ומן הסתם חייב היה בכך, על שום משרתו הקטנה בחצר-הארמון) כי אשתו סובלת מאיזה חולי פנימי, שום דבר רציני, אשר קלריסה, בתור ידידה ותיקה, תעמוד, וודאי, על טיבו, מבלי שיידרש לפרש בשמו.
(מרת דאלווי, 9)

ייתכן כי הקורא המסתמך על הטקסט בלבד, ללא התבססות על הידע החוץ לשוני המוסכם, יבחין בכל זאת בהפרה של כלל הכמות לאור הסתירה בין שני חלקי המבע של היו ויטברד:

(א) אוולין אינה בקו הבריאות כלל

(ב) כי אשתו סובלת מאיזה חולי פנימי, שום דבר רציני, אשר קלריסה, בתור ידידה ותיקה, תעמוד, וודאי, על טיבו, מבלי שיידרש לפרש בשמו.

במקרה זה יניח הקורא כי הקורבן של האירוניה הוא אוולין ויטברד בלבד, והמחבר מבקר אותה בשל נטייתה להתחלות; אך את מלוא האירוניה – כלומר זו של המחבר כלפי היו ויטברד בשל התחלותה של אוולין ויטברד, כסמן מעמדי המעיד על אצילותה כביכול, כחלק מהמערך הכולל של הביקורת האירונית של המחבר המשתמע על היו ויטברד ועל קלריסה דאלווי בשל גילווי הסנוביזם שלהם, יוכל הקורא לפענח רק לאורו של המידע החוץ לשוני המוסכם באשר לתפיסת האישה בתקופה ובחברה שהעלילה מתרחשת בה.

דוגמה נוספת לכשל אפשרי בשיתוף הפעולה בין המחבר המשתמע לקוראים בשל חוסר ידע חוץ לשוני ניתן למצוא בדוגמה (7). נזכיר כי בשלב זה המחבר המשתמע עוזב למשך מספר משפטים את מחשבותיה של קלריסה, וחוזר אליהן כשהוא מצטט, דרך עיניה, שתי שורות מתוך

:*Cymbeline*, Act IV, Scene 2

Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rage[.]

אמרנו כי קורא המכיר את *Cymbeline* עשוי להתרשם, לאור "white dawn in the country" שהופיע קודם לציטוט, כי ייתכן שהמחבר המשתמע מייחס לקלריסה חשיבה רדודה, בשל יצירת

שדה סמנטי העוסק במזג האוויר – "the sun", "winter", "white dawn in the country"; בשורות הבאות נראה שאין זה כך, אך בתחילת המבע מתקבל הרושם הראשוני שאכן יש כאן הפרה של כלל הכמות, בשל מסירת מידע מועט מדי ויצירת שדה סמנטי מוטעה כלומר שדה סמנטי שעניינו הוא מזג האוויר. לעומת הקורא המכיר את *Cymbeline*, קורא שמסיבה כלשהי אינו מכיר את היצירה או את השיר, למשל, קורא מתרבות אחרת שלא נחשף ליצירה המקורית, לא יוכל לייחס משמעות זו (או למעשה משמעות כלשהי, שכן הוא עשוי שלא להבין את הימצאותן של שתי השורות ופשוט להמשיך בקריאת הטקסט ללא עיכוב) לציטוט של שתי השורות ובוודאי שלא למעבר הפתאומי לדיון בנושא המלחמה וסבלם של בני האדם המופיע מייד לאחר מכן.

למעשה ניתן להחיל גישה זו, הגורסת כי לידע החוץ לשוני הכללי והמוסכם יש חשיבות רבה בפענוח האירוניה, כאשר האות לקיומה הוא ההפרה של כלל הכמות, גם על דוגמה (3):

(3)

The motor car with its blinds drawn and an air of **inscrutable reserve** proceeded towards Piccadilly, still gazed at, still ruffling the faces on both sides of the street with the same **dark breath of veneration** whether for Queen, Prince, or Prime Minister nobody knew. The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute. **But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known** (*Mrs. Dalloway*, 19).

המכונית על תריסיה המוגפים, אפופה סיוג אין-חקר, המשיכה לעבר פיקדילי, כשעודנה מטרה לעיניים חקרניות, עודנה מגרישה את הפנים משני עברי הרחוב באותו משב אפל של יראת כבוד, אם כלפי המלכה, הנסיך או ראש הממשלה – לא ידע איש. הפנים עצמן נראו רק פעם אחת ויחידה על-ידי שלושה אנשים למשך שניות מספר. אפילו מינון היה שרוי עתה במחלוקת. אולם לא היה מקום לספק שהגדולה יושבת לה פנימה; הגדולה עוברת כאן, מוסתרת, במורד בונד-סטריט, וכפשע בינה לבין בני-תמותה רגילים השרויים עתה, אולי בפעם הראשונה והאחרונה, כמטחוי שיחה מהוד מלכות אנגליה, מסמל התמיד של המדינה, אשר ייודע לחוקרי-עתיקות סקרנים, בוררי הריסות הזמן, כאשר לונדון תעלה עשבים וכל אלה הנחפזים לאורך המדרכה בבוקר יום רביעי זה לא יהיו אלא אם גלי-עצמות וכמה טבעות-קידושים מתפלשות בעפרם עם סתימות זהב אין מספר של שיניים מרקיבות. אז ייודעו ברבים הפנים שבתוך המכונית.

(מרת דאלווי, 17)

נזכיר כאן בקצרה כי ההפרה של כלל הכמות נוצרת כאן כתוצאה מהמספר הרב של החזרות, כגון במקרה של "הגדולה": "הגדולה יושבת לה פנימה" ו-"הגדולה עוברת כאן, מוסתרת", הפער האדיר הנבנה על ידי המחבר המשתמע בין היושב במכונית השרד ובין הקהל מסביב למכונית – "הגדולה" מול "בני תמותה רגילים", והחזון האבסורדי באשר לזהותו של היושב במכונית ובין קהל זה (את הניתוח המלא ניתן למצוא בניתוח דוגמה (3) בפרק 7 בעבודה זו). אך מכיוון שההפרה כאן נוצרת באמצעות בנייה של סיטואציה אבסורדית (הכרוכה, כמובן, באופן התיאור הרלוונטי למרכיב ההדהוד יותר מאשר למרכיב ההפרה בדוגמה זו) הרי שניתן לומר כי במקרה זה הקורא של התרגום עשוי להבין את האירוניה הכרוכה בהפרה זו מכיוון שהערך שבו מדובר, ביקורת כלפי האלה של אדם בשל מעמדו החברתי בתרבות נתונה, אינו ערך זר לתרבות הקולטת, ולכן סביר להניח שהקורא יבין את האירוניה כאן, על אף החוסר האפשרי בידע הקשרי כגון זה שהוצג בפרק (7) בניתוח דוגמה זו, כלומר ההשוואה בין החזון העתידי בטקסט זה ובין "Ozymandias" ל-Shelly שכן ייתכן שקורא כזה יוכל לשייך את הסיטואציה שאנו דנים בה כאן לסיטואציות או ליצירות ספרותיות מתרבותו שלו, או לחלופין להסתמך אך ורק על שיתוף הפעולה עם המחבר המשתמע כדי להבחין בהפרה של כלל הכמות, אם כי לא בהפרה של כלל האיכות, העשויה להיות נהירה לקורא שזיהה את הדמיון בין חזונו של המחבר בטקסט זה ל-"Ozymandias".

8.2. מרכיב ההדהוד

8.2.1. הקדמה

מרכיב ההדהוד, על פי הגישה שהצגנו כאן, עומד בבסיסו של המבע האירוני. זהו מרכיב הכרחי, שכן הוא מגדיר באופן מדויק מיהו בעל האירוניה, מיהו או מיהם הקורבנות, ובמודלים שהצגנו כאן – המודל הדו-רובדי, המודל התלת-רובדי הפשוט והמודל התלת-רובדי המורכב – ההדהוד מגדיר את הרבדים השונים של המודל. כלומר, הריבוד נקבע על ידי התכנים והמאפיינים הלשוניים של כל אחד מהמהדהדים, והביקורת או האמפתיה כלפיהם מוגדרת באמצעות ההפרות וההסכמה או חוסר ההסכמה הערכית בין הרבדים השונים.

מסיבה זו לא נערך ניתוח של המבעים בסעיף 8.1 העוסק בהפרות שכן מרכיב ההפרות

מתבסס ברובו על ערכים, על רעיונות מופשטים ועל ידע משותף או העדר של ידע המשותף

למחבר המשתמע ולקוראים של הטקסט, בין שמדובר בטקסט המקור או בטקסט המתורגם.

ערכים, רעיונות וידע כאלה הם בדרך כלל תלויי-תוכן – כמו למשל במקרה של הרופא בדוגמה (2),

שבה הרופא (או ליתר דיוק, המחבר המשתמע, בשם הרופא) טוען לזהותם של שני ערכים "בריאות" ו"מידה" ואז ההפרה תלויה במרכיביהן הסמנטיים של שתי היחידות הלקסיקליות "בריאות" ו"מידה"; בדוגמה (7) שבה על הקורא לחלוק עם המחבר את הידע באשר להיותן של השורות המצוטטות שורות מתוך *Cymbeline* כדי לייחס משמעות אירונית למבע; בדוגמה (3) שבה היכרות עם יצירות כגון "Ozymandias" עשויה לעבות את המשמעות האירונית שהקורא עשוי לייחס למבע הנשען במידה רבה על הפרה של כלל הכמות, אך יכול להתפענח, בשילוב קישורו ל-"Ozymandias" גם כהפרה של כלל האיכות; ובדוגמה (6) שבה ידע הקשרי שהקורא חולק עם המחבר באשר לתפיסת האישה בתקופה ובחברה שבה נכתבה היצירה עשוי לסייע לקורא לא רק בזיהוי קורבן האירוניה (כלומר לא אוולין ויטברד בלבד אלא אוולין והיו ויטברד, בסיטואציה זו) אלא גם בקישורה לכלל המבע ולביקורת המופנית כלפי המשתתפים בשיח (היו ויטברד וקלריסה דאלווי, בגין הסנוביזם וחוסר הכנות שהם מגלים כאן). לעומתו, מרכיב ההדהוד מתבסס ברובו על מאפיינים צורניים ולשוניים ולכן ניתוחם של התרגומים בסעיף העוסק במרכיב זה יתבסס גם הוא ברובו על המאפיינים הצורניים והלשוניים ופחות על מאפיינים תרבותיים ותוכניים.

8.2.2. הקשר בין מרכיב ההדהוד ונורמות התרגום לעברית בשנות ה-70

נזכיר כאן בקצרה כי *מרת דאלווי* יצא לאור בעברית ב-1974, וכי שנות ה-70 מהוות מעין "תקופת מעבר" בהיסטוריה של התרגום לעברית (ויסברוד 1989), בשל הירידה בשימוש בלשון גבוהה. עם זאת, על פי ויסברוד, "הגישה הלשונית המסורתית בולטת בייחוד בתרגומי יצירות שזכו למעמד של קאנון בספרות העולם" (שם 227). הנקודה האחרונה חשובה במיוחד לענייננו, שכן *במרת דאלווי* – רומאן קנוני ללא ספק – יש להגבהה הלשונית השפעה משמעותית על מרכיב ההדהוד. הסיבה לכך היא שההגבהה הלשונית מבליטה את מרקם הסיפור של המחבר המשתמע (המוצנע במכוון בטקסט המקור), ומפרקת את היחס (ratio) בין רובדי הדמויות ורובד המחבר המשתמע. חשיבותו של יחס זה הוצגה במודל המסווג את המאפיינים הלשוניים של זרם התודעה, מאפיינים שלאחר מכן הראינו שהם זהים לאמצעים המאפיינים את ההדהוד (בסעיף 5). כך שניתן לטעון שהתוצאה של פגיעה ביחס בין הרבדים השונים, באמצעות הגבהה לשונית, עשויה בהחלט לפגוע במרקם של מרכיב ההדהוד של האירוניה לפי גישתנו בעבודה זו.

8.2.3. השפעת ההגבהה הלשונית על מרכיב ההדהוד

כפי שאמרנו, להגבהה הלשונית יש השפעה משמעותית ביותר על מרכיב ההדהוד, במיוחד במובן של פגיעה ברובדי המהדהדים, ויצירת אפקט של סיפּר במקום אפקט של שיחה או הדהוד מחשבות. *מדת דאלוויי* משופע במקרים כאלה שההסבר להם (על פי גישתה של ויסברוד שאנו מאמצים כאן) הוא שמדובר ביצירה קלאסית, ועל יצירות כאלה החילו כרגיל "גישה לשונית מסורתית" (227), שההגבהה הלשונית היא אחד הסממנים הבולטים ביותר בה. הניתוח עוסק כאן במספר דוגמות מייצגות מתוך הדוגמות שנותחו בפרק (7). כך למשל אנו מוצאים בדוגמה (5):

(5)

For it was the middle of June. **The War was over**, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night **eating her heart out** because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven--over. It was June. The King and Queen were at the Palace.

שכן היה זה אמצע יוני. המלחמה **נסתיימה** בשביל הכול, להוציא מישהו דוגמת מרת פוקסקרופט בשגרירות ליל אמש, אשר ליבה **נתחמץ** בקרבה על שאותו נער נחמד נהרג, ועתה **עתידה** האחוזה הישנה לעבור בירושה לדודן; או ליידי בקסבורו אשר פתחה את הבזאר, כך אומרים, כשבידה המברק בדבר ג'ון, חביבה, שנהרג; אך כל זה **נסתיים**; **נסתיים** – **השבח לאל**. והנה יוני. המלך והמלכה בארמונם.

נזכיר כאן כי המחבר המשתמע מהדהד כאן את מחשבותיה של קלריסה, המהדהדת אף היא מבע או מחשבה שהיא מייחסת ל-Mrs. Foxcroft; במקור, **שני רובדי ההדהוד הם בלשון דיבור**. זאת בניגוד לתרגום שבו הגבהה לשונית מתקיימת, למשל בבחירה בבניין **נְתַפְּעַל**, שאינו שגור בלשון הדיבור בעברית, ב"המלחמה נסתיימה", "אך כל זה נסתיים" – המקור אומר בפשטות "the War was over" – "it was over" – כך שמנקודת מבט של אדקוויטיות ההגבהה הלשונית אינה מתבקשת כאן, אך היא מוכתבת על ידי הנורמה. כמו כן אנו מוצאים את "ליבה נתחמץ בקרבה" ל-"eating her heart out" – ביטוי השגור בלשון דיבור באנגלית לעומת השימוש ב"ליבה נתחמץ בקרבה" שבו ההגבהה היא כפולה שכן "ליבה נתחמץ בקרבה" גבוה כשלעצמו, והשימוש בבניין נתפעל (נתחמץ) מגביה אותו עוד יותר.

הגבהה לשונית נוספת הפוגמת בהדהוד במבע זה היא התרגום של "Thank Heaven" כ"השבח לאל". גם במקרה זה ההגבהה הלשונית פוגמת ביצירת ההדהוד, "thank Heaven" הוא

סמן שיח; המחבר המשתמע, בשם קלריסה במקרה זה, מביע את דעתו ושביעות רצונו מהטענה שהובעה קודם – "but it was over" ואף חוזר על כך ב-"thank Heaven – over". כלומר במקור סמן השיח מעוגן בסביבה טקסטואלית הערוכה כולה כלשון דיבור, ומתאפיינת גם בחזרות וקטעי משפטים, כך שמתבקש כאן ביטוי השגור יותר בלשון הדיבור מאשר "השבח לאל".

דוגמה בולטת נוספת למספר מקרים של הגבהה לשונית הפוגמת בהדהוד אנו מוצאים בדוגמה (6):

"I love walking in London," said Mrs. Dalloway. "Really it's better than walking in the country".

They had just come up--unfortunately--to see doctors. Other people came to see pictures; go to the opera; take their daughters out; the Whitbreads came "to see doctors." Times without number Clarissa had visited Evelyn Whitbread in a nursing home. Was Evelyn ill again? Evelyn was a good deal out of sorts, said Hugh, intimating by a kind of pout or swell of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court) that his wife had some internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify. Ah yes, she did of course; what a nuisance; and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it? For Hugh always made her feel, as he bustled on, raising his hat rather extravagantly and assuring her that she might be a girl of eighteen, and of course he was coming to her party to-night, Evelyn absolutely insisted, only a little late he might be after the party at the Palace to which he had to take one of Jim's boys,--she always felt a little skimpy beside Hugh; schoolgirlish; but attached to him, partly from having known him always, but she did think him a good sort in his own way though Richard was nearly driven mad by him, and as for Peter Walsh, he had never to this day forgiven her for liking him.

(Mrs. Dalloway, 8-9)

"אוהבת אני לטייל בלונדון," אמרה מרת דאלוויי. "באמת, טוב הדבר מטיוול בכפר."

אך זה באו העירה, למרבה הצער, לשאול בעצת רופאים. אחרים באים העירה לראות סרטים; לבקר באופרה; להביא את בנותיהם בחברה; אך הויטברדים באים "לשאול בעצת רופאים". פעמים אין-ספור בקרה קלריסה את אוולין ויטברד בבית ההחלמה. האם חולה היא שוב? אוולין אינה בקו הבריאות כלל, אמר היו, מרמז במין שרובב או הבלטה של גופו המדושן, הגברתני, הנאה עד מאוד, המרופד לתפארת (תמיד היה הדור מעט יתר על המידה, ומן הסתם חייב היה בכך, על שום משרתו הקטנה בחצר-הארמון) כי אשתו סובלת מאיזה חולי פנימי, שום דבר רציני, אשר קלריסה, בתור ידידה ותיקה, תעמוד, וודאי, על טיבו, מבלי שיידרש לפרש בשמו. אה, כן, ודאי שמבינה היא; איזה מטורד; וחשה תחושת אחווה מרובה ובה בשעה מבוכה משונה בשל כובעה. אין זה הכובע ההולם שעת בוקר מוקדמת, לא כך? שהרי תמיד חשה בנוכחותו, שעה שנחפז לדרכו, מגביה את מגבעתו בהפרזה יתרה ומבטיחה כי אינה אלה נערונת בת שמונה עשרה, ומובן שיבוא לנשפייתה הערב, אוולין עומדת על כך בתוקף, אלא שעלול הוא לאחר מעט בעקבות קבלת-הפנים בארמון, אשר

מוטל עליו ללוות אליה את אחד מבניו של ג'ים – תמיד חשה עצמה מוקטנת משהו לעומתו;
כתלמידת בית ספר;

(מרת דאלוויי, 9-10).

כאן אנו מבקשים לעמוד על מספר מאפיינים: הראשון הוא היפוך סדר הנושא והפועל בזמן הווה – היפוך שלעיתים נעשה בו שימוש בטקסטים ספרותיים. כאן אנו מוצאים אותו במספר מקומות: "אוהבת אני לטייל בלונדון", "האם חולה היא שוב?", "ודאי שמבינה היא", "אלא שעלול הוא לאחר"; היפוך סגנוני אנו מוצאים גם ב"טוב הדבר מטיול בכפר", "פעמים אין-ספור", "וב"אין זה הכובע ההולם שעת בוקר מוקדמת" – כאן ההגבהה כרוכה בהיפוך ובאוצר המילים (הולם, שעת בוקר) שאינן שגורות בלשון דיבור.

הגבהה לשונית אנו מוצאים גם בבחירות לקסיקליות של המתרגמת כגון במקרה של "לשאול בעצת רופאים", לעומת המקור, שבו הלשון היא לשון דיבור מובהקת "to see doctors"; "להביא את בנותיהם בחברה" לעומת "to take their daughters out"; "על שום משרתו הקטנה בחצר-הארמון" לעומת "with his little job at court"; "יידרש לפרש בשמו" לעומת "requiring him to specify"; "נשפייתה" לעומת "her party"; "אחוהה מרובה" לעומת "very sisterly" – "רב" שמקורו בתנ"ך מקובל בלשון הדיבור יותר מאשר "מרובה" שמקורו בלשון חז"ל.

מאפיין נוסף של ההגבהה הלשונית שאנו מוצאים לו עדות כאן במספר מועט יחסית של מקרים, אך יש לו השפעה רבה על חיזוק אפקט הסיפּר בניגוד למבנה ההדהוד, הוא הכינוי החבור. בדוגמה זו ניתן לראות את כינוי הקניין וגם את כינוי המושא – "להביא את בנותיהם בחברה" לעומת "to take their daughters out"; "משרתו הקטנה בחצר הארמון" לעומת "his little job at court"; "כובעה" לעומת "her hat" ו"מגבעתו" לעומת "his hat"; "נשפייתה" לעומת "her party"; מקרה יחיד של כינוי מושא שאנו פוגשים כאן הוא "מבטיחה כי אינה אלא נערונת בת שמונה-עשרה" לעומת "assuring her that she might be a girl of eighteen".

8.2.4 שינויים נוספים העשויים להשפיע על ההדהוד

הגבהה לשונית אינה הגורם היחיד הפוגם בהעברת תחושת ההדהוד משפה לשפה – למעשה ניתן למנות כאן מספר מאפיינים נוספים שהבולטים מביניהם, כפי שנראה בדוגמות שלפנינו, הם שינויים מבניים, פירוק שדות סמנטיים, ואיבוד מרכיב החזרות – מרכיב מרכזי שאת השפעתו

נראה כאן בכמה וכמה דוגמות.

8.2.4.1 שינויים מבניים

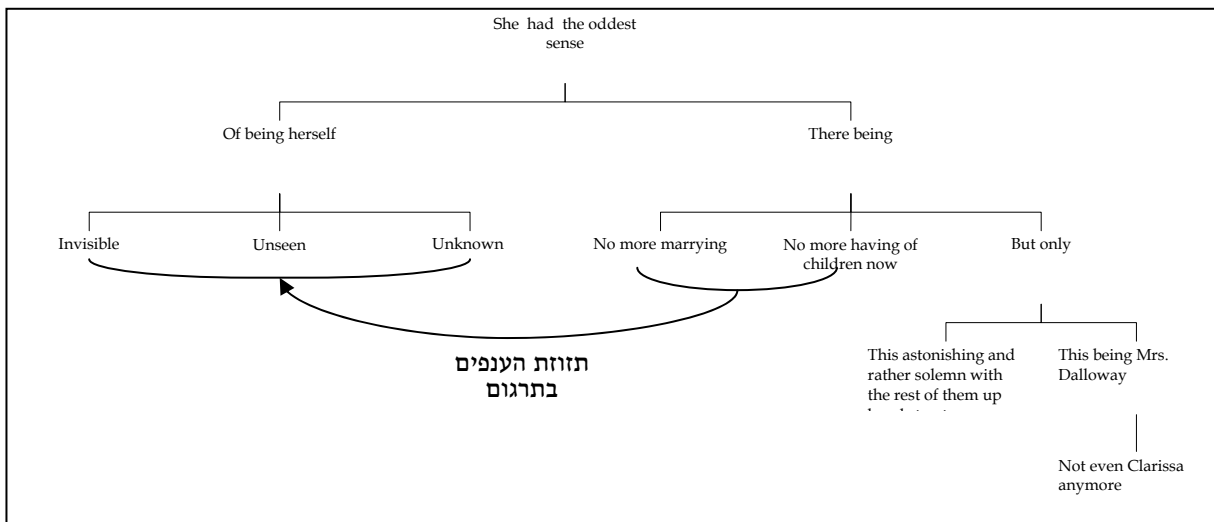
השינויים המבניים מעניינים אותנו כאן מכיוון שהם מביאים לפגיעה במשמעות המשפט וכתוצאה מכך גם במשמעות המבע. לדוגמה נוכל לתת את התרגום למבע (1) שנותח בפרק 7. השינוי המבני מביא, בסופו של דבר, לביטול העמימות הרעיונית שהמחבר המשתמע משמר במשפט המקורי.

She had **the oddest sense** of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway

(Mrs. Dalloway, 13).

הייתה לה תחושה מוזרה ביותר של היותה סמויה; בלתי נראית; לא נודעת; באין עוד נישואים, באין ללדת עוד עתה, ורק הצעידה המדהימה והמרוממת עם כל השאר, במעלה בונד-סטריט, רק היות מרת דאלוויי, אף לא קלריסה עוד; היות מרת ריצ'ארד דאלוויי בלבד. (מרת דאלוויי 13).

השינוי המבני יוצג כאן באמצעות תרשים עץ של משפט המקור:



תרשים 13: מבנה המשפט בדוגמה (1) כולל שלב הביניים של תזוזת הענפים בתרגום.

במבע המתורגם, שני הענפים "no more being" ו-"no more marrying" התחלפו ב"באין עוד נישואים, באין ללדת עוד עתה" הפותחים פסוקית תחת הצומת של "of being herself" [...]" (של היותה [...]). באופן זה, מבחינה הגיונית כל האבר "ורק הצעידה [...]" זו שני צמתים

למעלה והמשפט מתפצל לשני חלקים הקשורים ביניהם בקשר של ו' החיבור, במקום קשר הניגוד
but בטקסט המקור:

(א) הייתה לה תחושה מוזרה ביותר של היותה סמויה; בלתי נראית; לא נודעת; באין עוד
נישואים, באין ללדת עוד עתה,

(ב) רק הצעידה המדהימה והמרוממת עם כל השאר, במעלה בונד-סטריט, רק היות מרת
דאלוויי, אף לא קלריסה עוד; היות מרת ריצ'ארד דאלוויי בלבד.

באופן זה, לאחר תזוזת הענפים חלק (א) של המשפט הוא עתה משפט שלם, שמשמעו הוא
שקלריסה חשה שאין לה עוד משמעות מכיוון שהיא כבר מיצתה את תפקידה בחיים – נישואים
ולידת ילדים; לעומתו (ב) הוא חסר משמעות, שכן יש בו צירוף שמני שיוכל לשמש כאן כנושא,
(ולכן יש בו נתון) אך אין בו נשוא ולכן אין בו חידוש. זאת לעומת המקור שבו כל הענפים נמצאים
מתחת ל-"she had the oddest sense" ולכן יש כאן משפט שלם המפרט את מהות ה"oddest
sense" שהמחבר המשתמע מדווח שקלריסה חשה – התחושה שהיא מיצתה את תפקידה בחיים,

וגם שלא נותרה לה שום משמעות פרט להתקדמות בעולמה ובחוייתה הפיזיים (up Bond Street")
פרט להיותה אשתו של ריצ'ארד דאלוויי – כאדם בעל זהות ואישיות נפרדת היא חסרת
משמעות לחלוטין. בתרגום מאבד החלק הזה (כל מה שמתחת לצומת "there being" את
משמעותו, מכיוון שהתרגום מנתק אותו מה-"oddest sense" של קלריסה.

דוגמה נוספת אנו מוצאים בתרגום למבע (5):

For it was the middle of June. The War was over, except for some one like
**Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that
nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or**
Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her
hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven--over. It was
June. The King and Queen were at the Palace.

(Mrs. Dalloway, 7)

שכן היה זה אמצע יוני. המלחמה נסתיימה בשביל הכול, להוציא מישהו דוגמת מרת פוקסקרופט
בשגרירות בליל אמש, אשר לבה נתחמץ בקרבה על שאותו נער נחמד נהרג, ועתה עתידה האחוזה
הישנה לעבור בירושה לדודן; או ליידי בקסבורו אשר פתחה את הבזאר, כך אומרים, כשבידה
המברק בדבר ג'ון, חביבה, שנהרג; אך כל זה נסתיים; נסתיים – השבח לאל. והנה יוני. המלך
והמלכה בארמונם.

(מרת דאלוויי, 8)

בתרגום נוסף פסיק בין "אותו נער נחמד נהרג" ובין "עתה עתידה האחוזה הישנה לעבור בירושה

לדודן". תוספת זו היא משמעותית ביותר. נזכיר כאן כי לטענתנו (ניתוח דוגמה (5) בפרק (7))

"and" מחבר את שני הפריטים "that nice boy was killed" ו- "now the old Manor House must go to a cousin", כלומר המחבר המשתמע מעלה בשם קלריסה את הטענה ש- "Mrs. Foxcroft [was] eating her heart out" משתי סיבות: נפילתו של אותו בן, ואיבוד בית האחוזא, או, על פי פרשנות אחרת, קרבתו של החלק הראשון של פסוקית הסיבה לחלק העיקרי "Mrs. Foxcroft eating her heart out" מורידה את מעמדו לעומת המשך "and now the old Manor House must go to a cousin". לעומתו, התרגום מפריד בין שני החלקים באמצעות השימוש בביטוי "ליבה נתחמץ בקרבה על" והפסיק, בנוסף ל' החיבור, בין תחילת הפסוקית "שאותו נער נחמד נהרג" והמשך "ועתה עתידה האחוזא הישנה לעבור בירושה לדודן", כך שהתחושה המתקבלת היא ש"ליבה [של מרת פוקסקרופט] נתחמץ בקרבה על שאותו נער נחמד נהרג", ולא על כך ש"עתה עתידה האחוזא הישנה לעבור בירושה לדודן". כך נפרם, לפחות במידה מסוימת, הקישור הרעיוני בין שני חלקי הפסוקית, ולכן ייתכן שקורא של הטקסט המתורגם לא יקרא את המשפט כאירוני, אם כי כאמור, כדי לקבוע זאת מפורשות יש צורך במחקר אמפירי שיבדוק אם וכיצד מבינים קוראי שני הטקסטים השונים את המבע הנוכחי כאירוני.

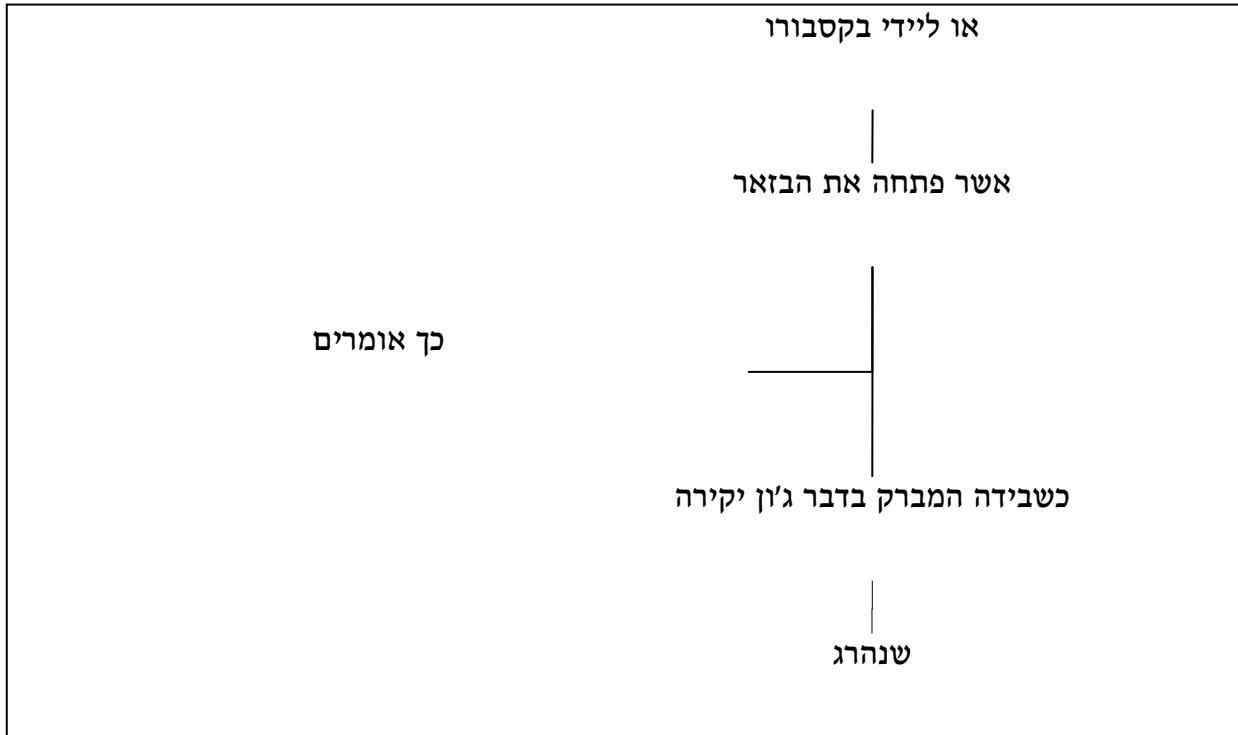
שינוי מבני משמעותי נוסף אנו מוצאים לקראת סוף המבע:

"or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed;"

"או לידי בקסבורו אשר פתחה את הבזאר, כך אומרים, כשבידה המברק בדבר ג'ון, חביבה, שנהרג;"

כפי שאמרנו בניתוח הדוגמה (5) בפרק (7), במבנה של המשפט במקור אין קישור תחבירי בין "the telegram in her hand" ובין התוכן, כביכול, של המברק – "John, her favorite, killed". היעדר הקישור התחבירי המסודר משמש שתי מטרות – האחת, הוא בונה את תחושת ההלם בשל נפילת אותו ג'ון – אין אפשרות לדעת במי מדובר, שכן היחסים בינו ובין לידי בקסבורו מוגדרים כ-"her favorite", במטרה, כפי שאמרנו, ליצור את האמינות של הטקסט כטקסט אגוצנטרי המתנהל במחשבותיה של הדמות, ולכן חלק מהמידע מוצג כמידע נתון על אף שבעבור הקורא זהו למעשה מידע חדש. המטרה השנייה של היעדר הקישור התחבירי למשפט העיקרי, גם בתוך המשפט "John, her favorite killed", הוא ליצור תחושה של רובד של ציטוט עיקר המברק,

בשילוב, כמובן, הריגושיות הכרוכה ב-"her favorite", והשימוש בשמו הפרטי בלבד של אותו חלל, מה שמעיד על הצגת הדמות כמוכרת לדמות. לעומת המקור, העושה שימוש במרכיב זה של העדר קישור תחבירי למשפט העיקרי, בתרגום אנו מוצאים ארגון מחד גיסא ש של כל המשפט, כשרשור של פסוקיות.



תרשים 14: מבנה המשפט המתורגם בדוגמה (5).

כלומר, המבנה הלא-מסודר של המקור התחלף לו במבנה מסודר בתרגום⁹. בכך אבד מרכיב דו-משמעי זה של בניית ההלם בשל נפילתו של ג'ון, והציטוט, כביכול, של לשונו של המברק שקבלה ליידי בקסבורו.

מאפיין נוסף של הפגיעה המבנית כאן הוא שינוי סדר החשיבות של הרכיבים במשפט. במשפט; במקור, המשפט אינו "תקני" מבחינה תחבירית, שכן, כפי שאמרנו קודם, הפסוקית של "John, her favorite, killed" אינה מחוברת בקשר של זיקה למשפט העיקרי שלה ו-"killed" אינו משמש כאן כפועל (ולכן למעשה אין כאן פועל). באופן זה המחבר המשתמע למעשה אינו

⁹ ארגון מחדש של המשפטים הוא כשלעצמו נורמה בתרגום (טורי, 1977), אך דיונו כאן מתמקד בהשלכות של הארגון מחדש על התוצר מבחינה פרגמטית.

מגדיר את היחסים בינה ובין המשפט העיקרי, ולכן מבחינה סמנטית היא אמנם פסוקית, כלומר חלק טפל של המשפט, אך מבחינה תחבירית היא עצמאית שכן היא אינה מעוגנת בקשר של זיקה למשפט העיקרי. הארגון מחדש של המשפט בתרגום מפרק את היחס הזה, שכן אם קבענו קודם בעקבות שן (תש"ס) שהחלקים הטפלים במשפט מתאפיינים בדרגת חשיבות נמוכה יותר, הרי שהתרגום החדש ממסגר את מרכיב המידע בדבר מותו של ג'ון, כך שהוא הרביעי והאחרון בחשיבותו ("שנהרג") וזאת בניגוד למקור, המשמר את מעמדה של הפסוקית כבלתי תלוי.

8.2.4.2. פגיעה במאפיין החזרות

לחזרות, כפי שראינו במספר רב של דוגמות (בפרק 7), יש תפקיד מרכזי ביצירת ההדהוד. ברמת המיקרו, כלומר ברובד המבע היחיד, החזרות משמשות ליצירת שני אפקטים: אפקט הריגושיות ואפקט ההדגשה. ברמת המיקרו, כלומר לאורך מבעים שונים בטקסט, החזרה משמשת את המחבר המשתמע ליצירת רשת רעיונית: המחבר המשתמע מהדהד מבע מסוים כחלק מהדהוד של דמויות שונות ו/או של דמות מסוימת לאורך היצירה, ובכך מאפיין דמויות או רעיונות מסוימים בעבור הקורא (שטרנברג 1976). דוגמה לאפיון כזה אנו מוצאים, למשל, בדוגמה (9):

(9)

[...] he would wait in this warm place, this pocket of still air, which one comes on at the edge of a wood sometimes in the evening, when, because of a fall in the ground, or some arrangement of the trees (one must be scientific above all, scientific), warmth lingers, and the air buffets the cheek like the wing of a bird.

(Mrs. Dalloway, 65)

הוא ימתין במקום חם זה, בכיס אוויר דומם זה, שלעתים נפגש בו אדם על סיפו של חורש לעת ערב, כאשר עקב מפלש בקרקע או מערך כלשהו על העצים (יש לחשוב באופן מדעי, בראש ובראשונה מדעי), החום משתהה, והאוויר מתחבט בלחייך ככנף של ציפור
(מרת דאלוויי, 117)

נזכיר כי ההערה בסוגריים "(one must be scientific above all, scientific)" היא הערת אגב המייצגת דעה מקובלת בחברה של עולם היצירה; היא מתקיימת במגוון רבדים וסמלים ביצירה, ומהווה ערך המנוגד לערכיו של המחבר המשתמע, המיוצגים באופן המזוקק ביותר באמצעות דמותו של ספטימוס. הצגת הטענה על ידי ספטימוס במספר מקומות ביצירה מעניקה משנה תוקף לחוסר התקפות שלה בעיני המחבר המשתמע (ניתוח דוגמה (9) בפרק 7). מכל מקום, טענה זו חוזרת במספר מקומות לאורך העלילה, ובכל מקום היא תורגמה באותו אופן כך שהיא משמרת את החזרה במקור, ואת הרעיון החוזר שהמקור מבקש להדגיש, באשר לשליטתו של העולם החיצוני בעולם הפנימי:

(9.1)
 אכן תגלית מופלאה -- כי יש בכוחו של הקול האנושי בתנאים אטמוספריים מסוימים (שכן יש לחשוב באופן מדעי, בראש ובראשונה מדעי) להפיח חיים בעצים!
 (מרת דאלוויי 22).

(9.2)
 מה רחומים וחנונים השמיים, נדיבים ללא גבול. הנה חסו עליו, סלחו לו את חולשתו. אך מה ההסבר המדעי לכך (שכן יש לחשוב באופן מדעי, בראש ובראשונה מדעי)?
 (מרת דאלוויי 57).

לעומת דוגמה (9) שבה נשמרת החזרה לאורך היצירה, נציג כאן מספר מקרים שבהם החזרה אינה נשמרת. דוגמה לכך אנו מוצאים ב-(1), למשל. נזכיר כאן בקצרה את החזרות שפגשנו במבע:

(a) Of being herself invisible	}	הקבלה תחבירית
(b) There being no more marrying		
(c) This being Mrs. Dalloway		
(d) This being Mrs. Richard Dalloway		
(e) Invisible	}	תחליות המסמנות שלילה
(f) Unseen		
(g) Unknown		
(h) No more marrying	}	הקבלה תחבירית – מבנה של שלילה של הפריט המודגש
(i) No more having children		
(j) Not even Clarissa anymore		

מבדיקת החזרות במקור מול התרגום עולה שהמבנים המקוריים לא נשמרו.

- (א) של היותה סמויה
- (ב) באין עוד נישואים
- (ג) באין ללדת עוד עתה
- (ד) היות מרת דאלוויי בלבד.

- (ה) סמויה
- (ו) בלתי נראית
- (ז) לא נודעת

- (ח) באין עוד נישואים
- (ט) באין ללדת עוד עתה
- (י) אף לא קלריסה עוד

במיוחד ראוי לשים לב לקבוצה השנייה של החזרות (ה)-(z). במקור היו החזרות כלהלן:

(e) Invisible	}	תחליות המסמנות שלילה

- (f) Unseen
- (g) Unknown

נזכיר כי בניתוח הדוגמה (בפרק 7) טענו כי השילוב בין מספר החזרות הרב של "being" ומרכיב השלילה המגולם בתחיליות השלילה של (e)-(g) ובמבנה השלילה (h)-(j) מדגיש את הריק הקיומי של הדמות. מרכיב החזרה נשמר בקבוצה זו באופן חלקי בלבד, ב-(ו), "בלתי נראית" וב-(ז), "בלתי נודעת". ב-(ה) נראה שהאילוץ למצוא מילה נרדפת ל"בלתי נראית" הוא שהכתיב את הבחירה ב"סמויה". כך אבד מרכיב מסוים של החזרה. מצד שני התרגום אכן שומר על מבנה של חזרה, שנוכל לחלקו לקבוצות הבאות:

- (א) של היותה סמויה
- (ב) היות מרת דאלווי
- (ג) היות מרת דאלווי בלבד

- (ד) באין עוד נישואים
- (ה) באין ללדת עוד עתה

- (ו) בלתי נראית
- (ז) לא נודעת

כלומר מרכיב החזרות נשמר, גם אם באופן חלקי בלבד. בחלוקה החדשה ראוי במיוחד לשים לב לקבוצה (א)-(ג): "היות" עשוי לצרום לקורא מכיוון שאיננו רגילים לראות אותו ללא הטיה, במיוחד לא בלשון דיבור. כך שהבחירה מלאכותית מעט, על אף שהיא אכן משמרת את החזרה של "being".

דוגמה נוספת להשפעה של איבוד מרכיב החזרות על ההדהוד אנו מוצאים ב-(2):

(2)
To his patients he gave three-quarters of an hour; and if in this exacting science which has to do with what, after all, we know nothing about--the nervous system, the human brain--a doctor loses his sense of proportion, as a doctor he fails. Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a **message, as they mostly have**, and threatens, **as they often do, to kill himself**, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books, without **messages**; six months' rest; until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve.
(Mrs. Dalloway, 109).

לכל חוליו הקדיש שלושת רבעי שעה; ואם במדע מדויק זה, שיש לו, אחרי ככלות הכול, נגיעה במה שאיננו יודעים עליו כלום – מערכת העצבים, המוח האנושי – מאבד הרופא את חוש המידה, הריהו נכשל כרופא. יש לשמור על קו הבריאות; ובריאות פירושה מידה; וכאשר נכנס

אפוא אל מרפאתך אדם, הטוען כי הוא ישו (אשליה נפוצה למדי) וכי בפיו בשורה, מה שקורה בדרך כלל, ומאיים, כדרך שיארע לעתים קרובות, בהתאבדות, מיד אתה משביע לעזרתך את חוש המידה ופוקד על מנוחה במיטה; מנוחה ביחידות; שקט ומנוחה; מנוחה ללא ידידים, ללא ספרים, ללא בשורות; שישה חודשי מנוחה; עד שהאיש הנכנס כשמשקלו שבעה סטון ושישה יוצא כשמשקלו שנים עשר (82).

כפי שאמרנו בניתוח דוגמה זו בפרק הקודם, יש כאן מספר חזרות, אולם כאן אנו מבקשים להתמקד באחת מהן – ההקבלה התחבירית:

(e) and has a message, as they **mostly** have
(g) and threatens, as they **often** do, to kill himself,
(o) and says he is Christ, (a **common** delusion)

נזכיר כי ההקבלה התחבירית בדוגמות אלה מתאפיינת בחלק עיקרי שהפועל שלו בהווה פשוט (has, threatens, says) המסמן היכרות של הרופא (במקרה זה של המחבר המשתמע המהדהד את מחשבותיו של הרופא) עם התסמינים, כביכול, של מחלותיהם של החולים המגיעים אליו, וב- (e) ו-(g) בפסוקית המעירה הערה על המשפט העיקרי ("as they mostly have"; "as they (often do)", שהפועל שלה גם הוא בהווה פשוט, ולצדו תואר פועל (mostly, often) המסמן גם הוא את ההיכרות של המחבר המשתמע, בשם הרופא, עם הפעולה המתבצעת. ב-(o) המבנה שונה מעט, שכן אין פסוקית אלא הערה ("a common delusion") בסוגריים, המגדירים את ההערה כמידע אגבי שחשיבותו פחותה מהמידע במשפט העיקרי. בכל מקרה על אף השוני, גם ההערה וגם המבנה של הפסוקיות מגדירים את המידע כמידע הפחות בחשיבותו ביחס למידע בחלק העיקרי (שהוא עיקרי ביחס לפסוקית שלו, אך הוא עצמו נמצא בתוך פסוקית הנפתחת ב-"when"), ונושאים בתוכם תיאור פועל ב-(e) וב-(g) (mostly, often) ותיאור שם עצם ב-(o), (common) המגדירים את היכרותו של המחבר המשתמע, המהדהד את הרופא, עם אופן ההתנהגות של החולה, המתואר במשפט העיקרי שלהם. לכן ניתן לטעון שהחזרה כאן מיועדת להדגיש את בקיאותו של הרופא בתסמיני המחלות, לכאורה, של המגיעים למשרדו, ובכך חשיבותה. לעומת המקור אנו רואים שגם כאן התרגום משמר רק חלק מהחזרה וחל שינוי בסדר המבנים המקבילים:

(א) וכי בפיו בשורה, מה שקורה בדרך כלל,
(ב) ומאיים, כדרך שיארע לעתים קרובות, בהתאבדות.
(ג) הטוען כי הוא ישו (אשליה נפוצה למדי)

ב-(g) המקביל כאן ל-(o) נבחר "הטוען כי הוא ישו" – פרט להגבהה הלשונית שכבר ראינו קודם, אנו רואים כאן שהמתרגמת בחרה לחברו למשפט בקשר של זיקה ("הטוען"), בעוד שבמקור אין

כאן קשר של זיקה אלא קשר של חיבור בין המרכיבים השונים – "when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), – גם כאן וגם בהמשך – החזרה על and מסמנת שוויון בין הפריטים; היא מסמנת את אוירת הטירוף של המטופלים המגיעים למשרדו של הרופא, כפי שהיא נראית מנקודת מבטו של הרופא, המוצגת על ידי המחבר; בנוסף ניתן לקרוא אותה כביקורת סמויה של המחבר על הרופא, שאינו מבחין בין התסמינים השונים אלא מציג את כולם באופן אחיד, כטירוף שיש לרפאו באמצעות בידוד המטופל מהחברה. מהסיבות האלה יש משמעות לשימור של קשר החיבור. העובדה שהוא אינו נשמר ב-(g) בתרגום מביאה לכך שהוא מפרק את האחידות ואת השוויון המעמדי, מבחינת ההיררכיה של האברים במשפט, כך שהטירוף של המטופלים, כפי שהוא נראה לרופא, נשען בתרגום על התוכן של המשפט בלבד, ואינו מיוצג באמצעות המבנה התחבירי המסוים של הטקסט במקור. **בנוסף, יצירת רבדים מעמדיים של האברים במשפט פוגמת בהצגתם באופן אחיד, וגם מסיבה זו היא עשויה לפגום בביקורת הסמויה על נקודת המבט של הרופא.**

לעומת זאת נשמר קשר של חיבור ב-(א) ו-(ב), המקבילים ל-(e) ו-(g), אך ב-(א) הקשר הוא ו' החיבור לאבר הקודם – "(g) הטוען כי הוא ישו (א) וכי בפיו בשורה", כלומר מעמדו נמוך יותר מזה של המשפט העיקרי שמעליו, ושווה לזה של (g); ב-(ב) יש קשר באמצעות ו' החיבור המקשר אותו למעמד גבוה יותר, כלומר זה של "נכנס למרפאתך אדם [...] ומאיים [...]". כך, (א) ו-(ב) זהים אמנם מבחינה זו שבכל אחד מהם יש קשר של חיבור, אך כל אחד מהקשרים מקשר את האבר לרובד אחר של המשפט כך שעל אף הדמיון למראית עין החזרה אינה נשמרת בשל ההבדלים בקשרים לרבדים השונים של המשפט. בנוסף לחיבור באמצעות מבנים שונים ויחסים היררכיים שונים בין האברים במשפט, החזרה אינה נשמרת גם בהמשך. נשים לב, למשל, להבדלים בין (א) ו-(ב). נזכיר, שוב, כי המקור שומר על מבנה אחיד – חלק עיקרי שהפועל שלו בזמן הווה פשוט, ופסוקית שבה פועל בזמן הווה פשוט, ותואר פועל שלו מטען סמנטי של "שגרה" בתוך הפסוקית.

(א) וכי בפיו בשורה, מה שקורה בדרך כלל,
(ב) ומאיים, כדרך שיארע לעתים קרובות, בהתאבדות.

ב-(א) המבנה של המשפט העיקרי אינו נשמר, בשל ההגבהה הלשונית; אך גם אם המתרגמת הייתה עושה שימוש ב"יש" השגור בלשון דיבור, הרי שעדיין לא ניתן היה לשמר את המבנה של המקור, בשל ההבדלים התחביריים בין "have" ובין "יש". מכל מקום, הפסוקית "מה שקורה בדרך

כלל" אכן מובעת בלשון דיבור, הפועל שבה הוא בהווה, והיא מביעה הערה לגבי החלק העיקרי של המשפט. לעומתה, ב-ב(ב) אנו מוצאים הגבהה לשונית ב"בהתאבדות" – שימוש בשם עצם במקום בפועל. בפסוקית עצמה נעשה שימוש בעתיד המסמן אפשרות – גם כאן ניכרת ההגבהה הסגנונית בבחירת השימוש בהווה וגם בשורש אר"ע. התוצאה הסופית כאן היא שכנראה שהקורא של שפת המקור יתקשה להבחין בחזרה כלשהי במקרה זה, ובכך ייחסך ממנו מרכיב זה של ההדהוד, שמהותו היא הפגנת הביטחון של המחבר המשתמע, בשם הרופא, בהיכרותו של הרופא עם "מקרים" כגון אלה המוצגים כאן.

8.2.4.3. פגיעות בשדות סמנטיים ואשכולות פיגורטיביים¹⁰

בחלק זה נבדוק את השפעתן של פגיעות בשדות סמנטיים במבעים השונים. חשיבותם של השדות הסמנטיים היא בכך שברמת המיקרו הם משמשים ככלי בידי המחבר המשתמע, המעצב באמצעותם את העמדות השונות של הדמויות בקשר לנושאי העניין שלהן. כלומר ברמת המיקרו הוא מסייע בעיצוב משמעות הדובר במבעים הספציפיים, וברמת המאקרו את עמדתו של המחבר המשתמע ביחס לדמויות השונות ולתפיסות השונות שהן מייצגות. מסיבה זו פגיעה זו משמעה שינוי במשמעות הדובר, וברמת המיקרו, בעמדה של המחבר המשתמע כלפי הדמות וכלפי העמדה שהיא מייצגת.

הדוגמה הראשונה שתנוחח כאן היא שוב דוגמה (2):

(2)

To his patients he gave three-quarters of an hour; and if in this exacting science which has to do with what, after all, we know nothing about--the nervous system, the human brain--a doctor loses his sense of proportion, as a doctor he fails. **Health we must have; and health is proportion;** so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books, without **messages**; six months' rest; until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve. (Mrs. Dalloway, 109).

לכל חוליו הקדיש שלושת רבעי שעה; ואם במדע מדויק זה, שיש לו, אחרי ככלות הכול, נגיעה במה שאיננו יודעים עליו כלום – מערכת העצבים, המוח האנושי – מאבד הרופא את חוש המידה, הריהו נכשל כרופא. **יש לשמור על קו הבריאות; ובריאות פירושה מידה;** וכאשר נכנס אפוא אל מרפאתך אדם, הטוען כי הוא ישו (אשליה נפוצה למדי) וכי בפיו בשורה, מה שקורה בדרך כלל, ומאיים, כדרך שיארע לעתים קרובות, בהתאבדות, מיד אתה משביע לעזרתך את חוש המידה ופוקד על מנוחה במיטה; מנוחה ביחידות; שקט ומנוחה; מנוחה ללא ידידים, ללא ספרים,

¹⁰ המונח שאול ממאמרו של שטרנברג "אל המגדלור" בעברית ובעיית היחסים שבין תרגום לפואטיקה" מ-1976.

ללא **בשורות**; שישה חודשי מנוחה; עד שהאיש הנכנס כשמשקלו שבעה סטון ושישה יוצא כשמשקלו שנים עשר (82).

במבע זה אנו מוצאים שני שדות סמנטיים; כאן ננתח רק את הפגיעות בשדות אלה:

(א) טוטאליות

השדה "טוטאליות" מיוחס כאן לטוטאליות שהמחבר המשתמע מביע בשם הרופא. כאן אנו מוצאים את שתי הטענות הבאות:

- a. Health **we must** have
- b. Health **is** proportion

נזכיר כאן בקצרה כי בטענה (a) הטוטאליות נקבעת על ידי **must** ושילובו של **have** כפועל בנשוא. בנוסף, מתקבל הרושם של טוטאליות ב-(a) בשל השימוש בכינוי הגוף **we**, בעיקר על פי הפרשנות הראשונה, של **we** כחברה (ניתוח דוגמה (2) ב-7). ב-(b) נוצרת אווירת הטוטאליות בשל השימוש בפועל **be** הקובע כי שני שמות העצם **Health** ו-**Proportion** זהים למעשה. נזכיר כאן גם כי המבע כולו רווי באווירה של טוטאליות, וכי טוטאליות זו היא מושא האירוניה לפי הגישה שאנו מציעים כאן – זוהי קביעה סובייקטיבית המוצגת כקביעה אובייקטיבית, חד משמעית ומוגזמת, ולכן ניתן לקרוא אותה כהפרה של כלל האיכות וגם של כלל הכמות. לעומת הטוטאליות של המקור, מוצגות טענות אלה בתרגום באופן זה:

- (א) **יש לשמור** על קו הבריאות.
- (ב) בריאות **פירושה** מידה.

הטוטאליות של הטענות במקור נעלמה לחלוטין – "**יש לשמור על קו הבריאות**" – כינוי הגוף "**we**" נעלם, וכך גם "**must**". למעשה הטענה כאן היא טענה מרוככת מאוד, מייצגת וידידותית כלפי המטופל, ואינה תואמת לאופייה השתלטני והכוחני של הדמות, כפי שזו מצטיירת באופן עקיף, בהתבסס על המחבר המשתמע המהדהד את מחשבותיו, ובאופן ישיר, בהתבסס על הסביבה הטקסטואלית של המבע. גם הטענה השנייה "**בריאות פירושה מידה**" מרוככת במידה רבה: היא אינה טוענת, כמו במקור, כי "**health is proportion**", כלומר שני שמות העצם זהים זה לזה, אלא טוענת למעשה, כי ניתן לפרש את "**בריאות**" כ"**מידה**". גם כאן הטענה היא מרוככת מאוד, ומציגה את הרופא כיועץ וידיד של מטופליו, בניגוד לאופיו השתלטני והכוחני של הרופא בטקסט המקור. התוצאה בסופו של דבר היא פגיעה לא רק במרכיב ההדהוד, שכן אפיונה של הדמות השתנה כאן באופן משמעותי, אלא גם במרכיב ההפרה, שכן שתי הטענות, (א) ו-(ב), הן טענות

שהקורא עשוי להסכים לגביהן: "יש לשמור על קו הבריאות" היא טענה סבירה בנוסח המרוכך המעניק לה נופך של הצעה; כך גם לגבי "בריאות פירושה מידה": הנוסח המרוכך עשוי להביא לכך שגם אם הקורא לא יסכים לטענה באופן מלא הוא יעריך אותה כטענה סבירה במידה מסוימת, כך ששתי הטענות לא תתפענחנה כשקריות או כמוגזמות.

(ב) תסמיני מחלה/תקשורת

השדה "תסמיני מחלה" מיוחס כאן לטענה שהמחבר המשתמע מעלה בשם הרופא:

so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself, you invoke proportion;

נזכיר כי בטענה זו המחבר המשתמע מונה, בשם הרופא, שלושה סוגי חולים:

- (a) a man [...] **says he is Christ**
- (b) **has a message**
- (c) **threatens [...] to kill himself.**

תסמיני המחלות של חולים המגיעים למשרדו של Sir Bradshaw

נזכיר גם כי הטיפול המוצע, במבע, הוא:

rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books, without messages; six months' rest;

כלומר התפיסה הרפואית המוצגת כאן גורסת את ניתוקו של המטופל מקשרים חברתיים ומקשר עם העולם:

- (a) without **friends**,
- (b) without **books**,
- (c) without *messages*;

אמצעי תקשורת ששיטת הטיפול גורסת שיש לנתק מהם את המטופל

בתרגום שני השדות הסמנטיים המוצגים כאן נראים כך:

תסמיני המחלות של חולים המגיעים למשרדו של Sir Bradshaw

- (א) אדם, הטוען כי הוא ישו
- (ב) וכי בפיו **בשורה**,
- (ג) ומאיים [...] בהתאבדות,

אמצעי תקשורת ששיטת הטיפול גורסת שיש לנתק מהם את המטופל

- (א) ללא ידידים
- (ב) ללא ספרים
- (ג) ללא **בשורות**.

ניתן לראות כי המקור עושה שימוש בשתי משמעויות שונות של "message" ו-"messages" – המשמעות הראשונה היא אכן "בשורה" – היא מתקשרת לרעיונות שהמחבר המשתמע מביע בעת הדהוד מחשבותיו של ספטימוס:

All taken together meant **the birth of a new religion**

(Mrs. Dalloway, 26)

The supreme secret must be told to the Cabinet; first that trees are alive; next there is no crime; next love, universal love

(Mrs. Dalloway, 75)

כך שהבחירה ב"בשורה" היא בחירה הולמת בשדה הראשון, שכן היא אכן משתייכת לתסמיני המחלות של החולים המגיעים למשרדו של Sir Bradshaw. לעומתו, הבחירה ב"בשורות" בפעם השנייה מנתקת את messages מהשדה הסמנטי השני, שעניינו אמצעי תקשורת ששיטת הטיפול המוצעת גורסת שיש לנתק מהם את המטופל – שיטת טיפול שהמחבר, כפי שראינו בעת ניתוח המקור, מלגלג עליה ועל כל מי שעשוי היה לחשוב באופן זה. ניתוק "messages" מהשדה הסמנטי באמצעות הבחירה בחזרה על "בשורות" מחברת פריט זה לשדה הסמנטי הקודם, של תסמיני המחלות, וזו גוררת אחריה גם את "ידידים" ו"ספרים" בשל מיקומה כפריט השלישי לאחר "ידידים" ו"ספרים". מסיבה זו קורא התרגום עשוי שלא להתרשם שיש כאן ביקורת כלשהי כלפי הגישה הרפואית המוצגת כאן שהרי "בשורות" כבר תויגה כתסמין של טירופו של החולה – הקורא עשוי להתרשם כי כוונת המחבר המשתמע היא ישירה, במקרה זה, שכן השדה הסמנטי החדש שנוצר – מנוחה, יחידות ושקט – ללא גורמים שעלולים להפריע למנוחתו, כגון מחשבות שווא ("בשורות") – נראים כ"פתרון" אידיאלי בעבור חולה כזה.

מצד שני, שיוכה של "messages" לשדה הסמנטי הקודם, יכולה לחזק את מרכיב

הדהוד, שכן המבע כולו מהדהד את מחשבותיו של Sir Bradshaw ולכן הצגת שדה סמנטי אחד – מנוחה, יחידות ושקט, ללא גורמים שעלולים להפריע למנוחתו של החולה כגון מחשבות שווא ("בשורות"), אך גם "ספרים", המעוררים את הדמיון, ו"ידידים" העלולים להפריע למנוחתו – תואמים לגישתו של Sir Bradshaw באופן כללי, על אף שהיא מנוגדת לגישתו של המחבר המשתמע. מכיוון שההפרה השנייה במבע זה -- "until a man who went in weighing

"seven stone six comes out weighing twelve" -- הפרה של כלל הקשר, נמצאת בהמשך,

הרי שניתן לטעון שהבחירה ב"בשורות" ל-"messages" אמנם מפרקת את השדה הסמנטי, אך

מחזקת את תחושת ההדהוד, שכן ב"ללא [...]"] היא מונה פריטים שבכל מקרה נראים ל- Sir

Bradshaw כפריטים המזיקים להחלמת חוליו.

מספר דוגמות נוספות להזחה בשדות סמנטיים אנו מוצאים ב-(6):

Times without number Clarissa had visited Evelyn Whitbread in a **nursing home**. Was Evelyn ill again? **Evelyn was a good deal out of sorts**, said Hugh, intimating by a kind of pout or swell of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court) **that his wife had some internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify**. Ah yes, she did of course; what a nuisance; and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it? For Hugh always made her feel, as he bustled on, raising his hat rather extravagantly and assuring her that she might be a girl of eighteen, and of course he was coming to her party to-night, Evelyn absolutely insisted, only a little late he might be after the party at the Palace to which he had to take one of Jim's boys,--**she always felt a little skimpy beside Hugh; schoolgirlish**;

(Mrs. Dalloway, 8-9)

פעמים אין-ספור בקרה קלריסה את אוולין ויטברד בבית ההחלמה. האם חולה היא שוב? אוולין אינה בקו הבריאות כלל, אמר היו, מרמז במין שרובב או הבלטה של גופו המדושן, הגברתני, הנאה עד מאוד, המרופד לתפארת (תמיד היה הדור מעט יתר על המידה, ומן הסתם חייב היה בכך, על שום משרתו הקטנה בחצר-הארמון) כי אשתו סובלת מאיזה חולי פנימי, שום דבר רציני, אשר קלריסה, בתור ידידה ותיקה, תעמוד, וודאי, על טיבו, מבלי שיידרש לפרש בשמו. אה, כן, ודאי שמבינה היא; איזה מטרד; וחשה תחושת אחווה מרובה ובה בשעה מבוכה משונה בשל כובעה. אין זה הכובע ההולם שעת בוקר מוקדמת, לא כך? שהרי תמיד חשה בנוכחותו, שעה שנחפז לדרכו, מגביה את מגבעתו בהפרזה יתרה ומבטיחה כי אינה אלה נערונת בת שמונה עשרה, ומובן שיבוא לנשפייתה הערב, אוולין עומדת על כך בתוקף, אלא שעלול הוא לאחר מעט בעקבות קבלת-הפנים בארמון, אשר מוטל עליו ללוות אליה את אחד מבניו של ג'ים – תמיד חשה עצמה מוקטנת משהו לעומתו; כתלמידת בית ספר;

(מרת דאלוויי, 9-10).

הניתוח יתמקד בשני שדות סמנטיים: מצבה הבריאותי של Evelyn Whitbread, כפי שעולה

מהשיחה בין היו ויטברד לקלריסה, ויחסה של קלריסה לעצמה ביחס להיות ויטברד.

פריט המידע הראשון שהקורא מתוודע אליו בקשר לאוולין ויטברד הוא "Times

without number Clarissa had visited Evelyn Whitbread in a **nursing home**"

ובתרגום "פעמים אין-ספור בקרה קלריסה את אוולין ויטברד בבית החלמה." ראוי לציין כאן ש-"nursing home" מוגדר כ- "Facility for care (usually long-term) of patients who are not sick enough to need hospital care but are not able to remain at home"¹¹. -- מה שמעניק לקורא פיסת מידע נוספת לגבי מצבה של Evelyn Whitbread, ומחזק את טענתנו לגבי זיהוי דמותה של אוולין של עם מודל ה-Feminin Réel של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20¹². לעומתו, בתרגום נעשה שימוש ב"בית החלמה" המוגדר כ"מקום החלמה למי שסיים טיפול בבית חולים או אחרי מחלה"¹³. בשלב זה נראה שההבדל אינו מהותי, אך בהמשך, עם הצטברות המידע, נראה שעל פי המקור Evelyn Whitbread מצטיירת כאישה חמצמצה ומתחלה תמידית, בעוד שבתרגום אוולין ויטברד מוצגת כחולה אנושה. מכל מקום בשלב מאוחר יותר נבחר הביטוי "בית מרפא" (12) המתאים יותר, בשל הגדרתו כ"בית הבראה בהשגחה רפואית".

אך פריט המידע החשוב ביותר לצורך הבהרת מצבה הבריאותי של אוולין ויטברד הוא תשובתו של היו לשאלה "Is Evelyn ill again?":

Evelyn was a good deal out of sorts, said Hugh [...] that his wife had some internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify.

נזכיר כאן כי תשובתו של היו מבוססת על קדם ההנחה שהוא שואף להיראות ולאמץ לעצמו נוהגים של בן המעמד העליון – סגנון מפותל ולשון המעטה הם חלק מאופן התנהגות הולם זה. אם נבדוק את המרכיבים השונים של תשובתו נעלה מספר נקודות המחזקות את תפיסתנו בדבר אופן הצגתה של אוולין. הביטוי out of sorts, למשל, מוגדר כ- "Irritable, grouchy, [...]"

This expression also implies that one's poor spirits result from feeling slightly ill". גם הגדרה זו מעניקה לקורא פיסת מידע נוסף לגבי מצבה של Evelyn Whitbread

למעשה, שכן הביטוי out of sorts מתייחס במידה מסוימת למצבו הנפשי של האדם המתואר,

¹¹ "nursing home." *The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition*. Houghton Mifflin Company, 2004. *Answers.com* 17 Sep. 2006. <http://www.answers.com/topic/nursing-home>

¹² ניתוח של הדוגמה ומידע חוץ לשוני מוסכם בנוגע לתפיסת האישה בחברה ובתקופה שהעלילה מתרחשת בה ניתן למצוא בניתוח דוגמה (6) בפרק הקודם.

¹³ מתוך מילון ספיר אנציקלופדי.

כמו גם למצבו הבריאותי, המוגדר כאן כ-"slightly ill" – למעשה, אם נבקש לתרגם באופן מילולי את טענתו של היו לגבי מצבה הבריאותי של אוולין תהיה הטענה "אוולין חולה מעט במידה רבה". לכן ניתן לטעון כי הפיתרון של המתרגמת "אוולין אינה בקו הבריאות כלל" עשוי להיות פיתרון סביר להצגת המצב. מצד שני, ייתכן שניתן היה למצוא פיתרון יצירתי אחר כדי להציג את מצבה של אוולין כפי שהוא מוצג בתשובתו של היו במקור.

הביטוי הנוסף במבע המעניק לאוולין ויטברד נופך של חולה אנושה בתרגום, לעומת

הרושם המתקבל במקור, הוא "איזה חולי פנימי", לעומת המקור, העושה שימוש ב-"some

"a physical or mental disorder, especially a - internal ailment. mild illness"

14. ומייד לאחר מכן ממשיכה התשובה כ-

nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify.

כלומר על אף שניתן לטעון כי ייתכן שהתשובה מוגזמת ביותר בשל סגנונו המתפתל של היו ולשון ההמעטה שהוא נוקט בה, ניתן לראות שהמקור מדייק מאוד בבחירת פרטי המידע שהוא מעניק לקורא, במטרה לסמן את ההגזמה הכרוכה במצבה של אוולין ויטברד ובעיסוק הכפייתי שלה בחולייה, בהתאם למודל של בת המעמד הגבוה של סוף המאה התשע עשרה ותחילת המאה העשרים; לכן הבחירה של התרגום ב"חולי" שהוא מחלה ממש הוא בעייתי מכיוון שבסופו של דבר, המכלול של פרטי המידע כפי שהקורא מקבל אותו בתרגום, מעניק תחושה שאוולין ויטברד היא אישה חולה ביותר:

(א) אך הויטברדים באים "לשאול בעצת רופאים".

(ב) פעמים אין-ספור בקרה קלריסה את אוולין ויטברד בבית ההחלמה.

(ג) אוולין אינה בקו הבריאות כלל

(ד) אשתו סובלת מאיזה חולי פנימי.

ראוי לציין כאן שגם בהמשך, מספר עמודים לאחר מכן, ממשיכה המתרגמת את המגמה של הצגת Evelyn כאישה חולה ביותר, בעוד המקור שב ומתאר אותה כמתחלה תמידית:

¹⁴ "Out of sorts." *The American Heritage® Dictionary of Idioms*. Houghton Mifflin Company, 1992. *Answers.com* 17 Sep. 2006. <http://www.answers.com/topic/out-of-sorts>

Nothing that would serve to amuse her and make that **indescribably dried-up little woman look**, as Clarissa came in, **just for a moment cordial**

(Mrs. Dalloway, 12).

אף לא אחד אשר יצלח לשעשעה ולהעניק לאישה המצומקת עד אימה ולו לרגע, בהיכנס אליה קלריסה, מראה מלבב (מרת דאלוויי, 12).

גם כאן ההצגה של הדמות בטקסט המקור תואמת למשמעות כלל הטקסט – אוולין ויטברד כמתחלה תמידית, "יבשה" או "חמצמצה". לעומתו גם כאן התרגום מציג אותה כ-"מצומקת עד אימה", שמראה "לעולם אינו מלבב" – כך שהקישור העולה במחשבותיו של הקורא הוא כזה של אישה חולה ביותר. לכן ניתן לטעון שבשני המקרים נחסך מהקורא של התרגום האפקט האירוני, הביקורתי, ובמידה רבה המשעשע של המסר שהמחבר מבקש להעביר לקורא באמצעות הצגתה של אוולין ויטברד, ובאופן עקיף של היו ויטברד, כבן זוגה, באופן שבו היא מוצגת ביצירה. פגיעה נוספת אנו מוצאים בסוף המבע, בשדה הסמנטי המגדיר את יחסה של קלריסה לעצמה ביחס להיות ויטברד.

she always felt a little skimpy beside Hugh; schoolgirlish;

תמיד חשה עצמה מוקטנת משהו לעומתו; כתלמידת בית ספר;

על פי המחבר המשתמע, המהדהד את מחשבותיה של קלריסה, עולה שבהשוואה ל- Admirable

Hugh קלריסה חשה את עצמה

(a) a little skimpy

(b) schoolgirlish.

נזכיר כאן כי מתחילת המבע המחבר המשתמע מדגיש את הערצתה של קלריסה להיות ויטברד בהגדרתו כ-"admirable Hugh" ובכמות המופרזת של התיאורים החיוביים המופנים כלפיו, כפי שראינו בניתוח דוגמה (6). לכן, אנו מניחים כאן כי השדה הסמנטי העולה מההשוואה שהמחבר המשתמע עורך, בשם קלריסה, בינה ובין היו ויטברד, הוא שדה סמנטי של למידה או חניכות – היו ויטברד מסמל, מבחינת קלריסה, הצלחה בהשגת המאפיינים של בן המעמד הגבוה (למשל, בחירת הכובע המתאים לחבישה "בשעת בוקר מוקדמת") – ואילו קלריסה, מבחינתה, טרם הגיעה

לסטאטוס זה של הצלחה. לכן לדעתנו Skimpy – המוגדר כ- ¹⁵Conspicuously deficient

"in quantity, fullness, or extent" ו-Schoolgirlish שייכים לשדה סמנטי של למידה –

קלריסה מתקדמת לקראת השגת רמת המומחיות וההצלחה שהיו, מבחינתה, כבר השיג.

לעומת המקור, התרגום אינו משייך את שני הפריטים שהצגנו כאן לשדה סמנטי זה, אלא

מעדיף לשייך אותם לשדה סמנטי של גודל פיזי:

(א) מוקטנת

(ב) כתלמידת בית ספר

המתקשר, במידה רבה, לשדה הסמנטי שנוצר קודם, בעת הצגתו של היו ויטברד כ"מדושן",
"גברתני" ו"מרופד לתפארת". אך ההבדל בין שני השדות הסמנטיים שהוצגו כאן הוא שהשדה
הסמנטי שאנו מציגים כאן, בהסתמך על המקור, רלוונטי להדהוד מחשבותיה של קלריסה: הוא
עוסק בתחומי העניין שלה – גינונים, מעמד, אופן התנהגות – ולכן הוא מתקשר למשמעות המבע.
לעומתו, השדה הסמנטי המוצע בתרגום, שדה סמנטי שעניינו גודל פיזי, אינו מתקשר לתחומי
העניין של קלריסה, אלא עוסק בתיאור פיזי, חיצוני, של הדמויות – היו ויטברד מוצג כגדול ורחב
מידות וקלריסה קטנה ונמוכה – בכך נחסך מהקורא של התרגום פריט מידע מסוים של מרכיב
ההדהוד במבע זה.

בשתי הדוגמות הבאות נראה כיצד בחירות שעשתה המתרגמת הביאו ליצירה או לעיבוי

של שדות סמנטיים שלא היו במקור; התוצאה של יצירה או של עיבוי שדות אלה היא חיזוק

ההדהוד ברמת המבע הספציפי, וברמת המאקרו, חיזוק משמעות הדובר של כלל היצירה.

הדוגמה הראשונה שנבדוק כאן היא דוגמה (3):

But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with **a few wedding rings mixed up in their dust** and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known.

(Mrs. Dalloway, 19).

¹⁵ "skimpy." The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition. Houghton Mifflin Company, 2004. *Answers.com* 17 Sep. 2006.
<http://www.answers.com/topic/skimpy>

אולם לא היה מקום לספק שהגדולה יושבת לה פנימה; הגדולה עוברת כאן, מוסתרת, במורד בונד-סטריט, וכפשע בינה לבין בני-תמותה רגילים השרויים עתה, אולי בפעם הראשונה והאחרונה, כמטחוי שיחה מהוד מלכות אנגליה, מסמל התמיד של המדינה, אשר ייודע לחוקרי-עתיקות סקרנים, בוררי הריסות הזמן, כאשר לונדון תעלה עשבים וכל אלה הנחפזים לאורך המדרכה בבוקר יום רביעי זה לא יהיו אלא אם גלי-עצמות וכמה טבעות-קידושים מתפלשות בעפרם עם סתימות זהב אין מספר של שיניים מרקיבות. אז ייודעו ברבים הפנים שבתוך המכונית.

(מרת דאלווי, 17)

נזכיר כאן בקצרה כי חלק זה של המבע מתאר סיטואציה אבסורדית – המחבר המשתמע מקצין באופן אבסורדי את הפער בין הקהל מסביב למכונית השרד – פשוטי העם – והיושב בתוכה, שזהותו אינה ידועה, למעשה, לסובבים. הוא עושה שימוש בשני שדות סמנטיים במקביל – שדה סמנטי אחד לתיאור הדמות היושבת במכונית השרד באמצעות פריטים שלהם מטען סמנטי של גדולה ונצחיות, ושדה סמנטי המתאר את הקהל מסביב למכונית השרד ובו פריטים שלהם מטען סמנטי של גשמיות.

The Person sitting in the Car¹⁶
גדולה, נצחיות
Greatness/the very great Importance

Ordinary People
גשמיות
Ordinary people

The **majesty** of England
enduring symbol of the state
pale **light** of the **immortal** presence

bones with a few *wedding rings* mixed up in **their dust**
The gold stoppings of innumerable **decayed teeth**

הפריט היחיד בשדה הסמנטי של Ordinary People הוא הפריט wedding ring המתורגם כ"טבעות קידושים". השימוש בשורש קד"ש מעניין משום שהוא מקשר את הפריט היחיד שאינו גשמי בשדה הסמנטי לשדה הסמנטי השני, של היושב במכונית השרד – שדה סמנטי של גדולה ונצחיות. אך מכיוון שאותה דמות היושבת במכונית השרד מייצגת את הממסד – "the majesty of England", "the enduring symbol of State", ניתן לטעון כי השדה הסמנטי "גדולה ונצחיות" המתאר במקור את הממסד, מקרין גם על "טבעות קידושים" – מוסד הנישואים כמוסד מקודש – ערך התואם לתפיסות של קלריסה המנהלת את חייה בצילו של בעלה, ומרגישה, כפי שראינו, שמשמעותה מסתכמת בהיותה "Mrs. Richard Dalloway". בתוך המבע מוסיף שימוש זה ב"קידושים" רובד נוסף להדהוד, שכן על פי גישתנו המחבר המשתמע

¹⁶ ניתוח מלא של דוגמה זו ניתן למצוא בדוגמה (3) בפרק הקודם.

מהדהד כאן מחשבות של דמויות בקהל המייחסות חשיבות רבה לנושא המעמדות – דמויות כגון קלריסה עצמה, הצופה בין שאר עוברי האורח, במכונית השרד העוברת ברחוב, ואחרים שהיו עשויים לחשוב על הממסד במושגים של גדולה ונצחיות. ומכיוון שתפיסת מוסד הנישואים כמוסד מקודש, ותפיסת הממסד במושגים של גדולה ונצחיות הן שתי תפיסות שמרניות מעיקרן, הרי שניתן לטעון כאן כי הן תואמות זו לזו, ומנוגדות לתפיסתו של המחבר המשתמע, הדוגל, כפי שראינו, בערכים ליברליים יותר, כגון אלה של שוויון בין בני אדם, חיים משמעותיים יותר בעבור נשים וחירות המחשבה.

הדוגמה האחרונה שנציג כאן היא דוגמה (7) ובה שוב נראה כיצד הבחירה של המתרגמת

מחזקת את מרכיב ההדהוד:

This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing. Think, for example, of the woman she admired most, Lady Bexborough, opening the bazaar

(Mrs. Dalloway, 12)

עידן זה של הניסיון האנושי הוליד בלב כל, גברים כנשים, מקור של דמעות, דמעות וצער; עמידות זקופת גו וסטואית למופת. ניקח, למשל, את האישה שמעריצה היא מכל, לידי בקסבורו, הפותחת את הבזאר.

(מרת דאלוויי, 12).

נזכיר כי בחלק זה של המבע המחבר המשתמע עובר באופן פתאומי לעיסוק במלחמה. עם קריאת השורה הראשונה, המתחילה ב-"this late age of the world's experience" אין אפשרות לדעת עדיין האם המחבר המשתמע באמת שב להדהד את מחשבותיה של קלריסה, או שמא הדברים נאמרים מטעמו, שכן השדה הסמנטי משתנה, והוא משלב עתה ביטויים העשויים להיקרא כביטויים כנים של צער, כאב וגבורה. רק בהמשך, ב-"think, for example, of the woman she admired most" נראה בוודאות כי המחבר המשתמע אכן שב למחשבותיה של קלריסה, והוא מהדהד אותן בעבור הקורא.

לעומת המקור, השומר על עמימות ביחס לדובר, הבחירה של המתרגמת ב"עמידות" –

השורש עמ"ד ב"עמידות זקופת גב וסטואית למופת" מול "a perfectly upright and stoical bearing" מקשרת בוודאות את החלק הזה של המבע למחשבותיה של קלריסה, שכן "עמד זקוף גב" היא קולוקציה המוכרת לקורא, והיא מתקשרת להערצה שקלריסה חשה כלפי

ליידי בקסבורו, ולערכים המוצגים כערכים החשובים בעיניה, על פי המחבר המשתמע – ערכים כגון התנהגות בחברה וגינונים ההולמים את מעמדה, כמו "עמידה זקופת גב", כפי שאנו רואים במקומות אחרים בטקסט:

There she perched, never seeing him, waiting to cross, **very upright**.
(Mrs. Dalloway, 6)

She advanced, light, tall, **very upright**, to be greeted at once by button-faced Miss Pym, whose hands were always bright red, as if they had been stood in cold water with the flowers.

(Mrs. Dalloway, 15)

Clarissa sat **very upright**; drew in her breath

(Mrs. Dalloway, 50)

כך שתרומתה של בחירה זו בשם העצם "עמידות" בכך שהיא מבטלת את העמימות ביחס לחלק זה של המבע. יתר על כן, מכיוון שהיא מבטלת את העמימות, היא ממריצה את הקורא, (שבהתחשב במעבר מהתרבות של טקסט המקור לתרבות של התרגום, עשוי להיות לו חסר בידע החוץ לשוני הכללי, כך שיייתכן שהוא לא יוכל לקשר באופן מיידי את הציטוט העוסק במזג האוויר לשיר מתוך *Cymbeline*) לחפש משמעות כלשהי לקשר בין החלקים השונים של המבע, כלומר, השאלות בתחילת המבע, הציטוט מ-*Cymbeline* והמשך ההדהוד של מחשבותיה של קלריסה. תרומה נוספת שיש לבחירה זו היא הקישור שהיא עצמה יוצרת להמשך המבע ולהבנת האירוניה שבהמשך – הבנה שהערכים הכנים והנעלים שקלריסה הוגה הם חסרי משמעות מבחינתה, בשל חייה המוגנים בצילו של בעלה ויקיריה, ומכאן נובעת בחירתה בליידי בקסבורו כדוגמה ליישום מעשי של ערכים אלה.

8.3 סיכום – העברת אירוניה בתרגום

בפרק זה בדקנו כיצד הועברו המאפיינים השונים של האירוניה מטקסט המקור לתרגום, תוך התמקדות במאפיינים שהיו הפגיעים ביותר במעבר בין השפות ובין התרבויות. קודם כל הפרדנו בין המרכיבים השונים אשר לגישתנו יוצרים את האירוניה – מרכיב הפרות ומרכיב ההדהוד. בדיון במרכיב הפרות הפרדנו בין שני סוגים של הפרות: הפרות ערכיות, שהן הפרות של ערכים אוניברסאליים (כגון חיים, שלום, חכמה, תקשורת, חופש המחשבה, כנות ואמפתיה). בטקסט שניתחנו כאן היו הפרות אלה הפרות של כלל האיכות (Quality) וכלל הקשר

(Relation); לגישתנו, הפרות אלה עשויות להישמר בתרגום בין שפות שערכים אלה מתקיימים בתרבויות שלהן, והראינו כי אכן בתרגום שלפנינו הן אכן נשמרו. הסוג השני של הפרות כלל הפרה אחת – הפרה של כלל הכמות (Quantity). ייחודה של הפרה זו בכך שבניגוד להפרות הערכיות להפרה זו יש גם מאפיינים לשוניים, הבאים לידי ביטוי בבחירות לקסיקליות ובהקבלות תחביריות, כפי שראינו בניתוח דוגמה (6) שעניינה דו שיח בין היו ויטברד לקלריסה דאלוויי; כמו כן לפענוח הפרה זו ניתן לייחס גם מרכיב של ידע הקשרי שהקורא עשוי להזדקק לו כדי לפענח את כלל המשמעות של מבע מסוים כאירוני, כפי שראינו בניתוח דוגמה (3) שעניינה מכונית השרד העוברת ברחוב הומה אדם, ובניתוח דוגמה (7) שבה ציטוט של שיר מתוך המחזה *Cymbeline* לשייקספיר, ציטוט שהיעדר היכרות עם המחזה עלולה להביא לפענוח מוטעה של המבע. ראוי לציין כאן כי מצאנו מקרה אחד בלבד שניתן לראות, במובן מסוים, גם כהפרה של כלל האופן (דוגמה 9) אך הדיון בתרגום של דוגמה זו התמקד במרכיב השני, שהוא מרכיב ההדהוד.

הדיון במרכיב השני, מרכיב ההדהוד, התמקד, מעצם טבעו, במאפיינים הלשוניים שהיו עשויים להיפגע כתוצאה מהמעבר בין השפות. ראינו כי מרכיב ההדהוד נפגע בראש ובראשונה בשל הנורמה שרווחה בשנות השבעים (היצירה, נזכיר, תורגמה לעברית ב-1974) להגביה את הלשון ביצירות ספרות קנוניות. מהות הפגיעה במרכיב זה הייתה יצירת אפקט של סיפּר במקום אפקט של שיחה או הדהוד מחשבות, אפקט שהתבטא בין השאר בהטחת רובדי ההדהוד שנדונו באופן מפורט בפרק (7) בעבודה זו. ההגבהה הלשונית התאפיינה בבחירות לקסיקליות, שימוש בבניין נְתַפְעֵל, שאינו שגור בלשון דיבור (למשל בדוגמה (5) שבה קלריסה מהדהדת את מחשבותיה או את דבריה למעשה, של מרת פוקסקרופט), בהיפוך סדר הנושא והפועל בזמן הווה, ובשימוש בכינוי חבור (למשל בדוגמה (6) שעניינה דו שיח בין היו ויטברד וקלריסה דאלוויי). מאפיין נוסף שנתקלנו בו היה שינויים מבניים שגרמו לפגיעה במשמעות המבע – כך למשל בדוגמה (1) שעניינה הגיגיה של קלריסה באשר למעמדה בעולם, ובה תזוזת הענפים של המקור הביאה ליצירת שני אברים שאחד מהם משפט שלם ואילו השני צירוף שמני ללא נשוא כך שלמעשה אין בו חידוש; דוגמה נוספת לשינוי מבני מצאנו בסוף דוגמה (5) שבה הדובר מהדהד, בשם קלריסה, מה שנאמר במברק שנשלח לליידי בקסבורו, ובו אנו מוצאים ארגון מחדש של משפט שבמקור היה מכוון לשחזר את תחושת ההלם של נפילת הדמות שבה מדובר בקרב, ולכן לא היה קישור בינו ובין המשפט העיקרי שלו, וגם בתוכו מכיוון שבהיעדר פועל (killed) כאן

משמש כתיאור ולא כפועל) למעשה אין כאן משפט שלם. גם במקרה זה הנורמה היא זו שהכתיבה את השינוי המבני, על אף שאין לו צידוק מבחינת האדקוויטיות. המאפיינים הנוספים שנפגעו בתרגום היו מרכיב החזרות שאבדו בחלק מהמקרים, ושדות סמנטיים ואשכולות פיגורטיביים שהיו במקור ושוננו או נעלמו לחלוטין בתרגום. נזכיר כאן כי משמעות הפגיעה בשדות אלה הייתה שינוי במשמעות הדובר במבעים הספציפיים ברמת המקור וברמת המיקרו במשמעות הדובר הכוללת של היצירה. כך למשל ראינו בדוגמה (2) כיצד עמדתו של הרופא בתרגום מרוככת וידידותית כלפי המטופלים, (כך שלמעשה הרופא בתרגום הופך לידידו הנבון וההגיוני של המטופל) בניגוד לרופא רווי תאוות השליטה והאגרסיבי של המקור. בדוגמה (6) ראינו כיצד דמותה של אוולין ויטברד כמתחלה תמידית וכדמות חמצמצה וחסרת שביעות רצון במקור הופכת של חולה אנושה בתרגום בשל העיוות בשדה הסמנטי, ולכן סביר להניח שהקורא של התרגום עשוי שלא לחוש כלפיה את הביקורת שקורא המקור עשוי לחוש כחלק מהביקורת הכוללת כלפי היו ויטברד. עוד בדוגמה (6) ראינו כיצד השדה הסמנטי של חונכות ולמידה, (כלומר היו ויטברד כתקן להצלחה בהשגת המאפיינים של בן המעמד הגבוה, וקלריסה כמעריצה שלו שטרם הגיעה לסטאטוס זה של הצלחה) מתבטל, והופך לשדה סמנטי של גודל פיזי בשל הבחירות הלקסיקליות של המתרגמת – קלאריסה קטנה ונמוכה והיו ויטברד גדול ורחב מידות – כך שנמנע מהקורא של התרגום פריט מסוים של ההדהוד.

לעומת הפגיעות בשדות הסמנטיים מצאנו בסעיף זה גם שני מקרים של עיבוי וחיזוק שדות סמנטיים קיימים – עיבוי שהתבטא אף הוא בבחירות לקסיקליות של המתרגמת, והביא לחיזוק משמעות הדובר ביצירה. כך למשל בדוגמה (3) שבה מצאנו את הבחירה ב"טבעות קידושין" לתרגום "wedding rings" – הבחירה בשורש "קד"ש" מצרפת את הפריט "טבעות קידושין" לשדה הסמנטי של "גדולה ונצחיות" המאפיינת את היושבים במכונת השרד, ומעלה אסוציאציה אצל הקוראים לקדושתו של מוסד הנישואים; באמצעות אסוציאציה זו היא יוצרת שדה סמנטי של ערכים שמרניים, ההולמים את גישתה של קלריסה וחבריה ומנוגדים לתפיסותיו של המחבר המשתמע. בדוגמה (7) מצאנו כיצד השימוש בשורש "עמ"ד" ב"עמידות זקופת גב וסטואית למופת" מקשרת חלק מהמבע, שבמקור אין אפשרות לקורא לדעת אם מדובר בהדהוד מחשבותיה של קלריסה או שמא הדובר הוא עדיין המחבר המשתמע (נזכיר כי בתחילת המבע במקור המחבר המשתמע "מתרחק" מקלריסה ועד ל-"think, for example" אין אפשרות לדעת בוודאות אם הוא שב ונצמד למחשבותיה) להמשך, בדמות הדוגמה של "ליידי בקסבורו הפותחת את הבזאר" (12), מכיוון שהקורא עשוי לקשר "עמד זקוף גב" היא קולוקציה המוכרת לקורא

העברית, ומתקשרת להערצה שקלריסה חשה כלפי לידי בקסבורו, ולערכים המוצגים כערכים החשובים בעיניה, על פי המחבר המשתמע – ערכים כגון התנהגות בחברה וגינונים ההולמים את מעמדה.

לסיכום ניתן לומר כי בתרגום ראינו מגוון של תופעות ששינו לפחות במידה מסוימת את המבעים האירוניים על שני מרכיביהם – מרכיב ההדהוד ומרכיב ההפרות. המרכיב הפגיע ביותר היה מרכיב ההדהוד, מכיוון שהמאפיינים המרכיבים אותו הם ברובם מאפיינים לשוניים, אם כי גם לידע ההקשרי יש חשיבות שיש לה ביטוי מסוים בתרגום – אנו מוצאים דוגמה לכך למשל בדוגמות (6) שבה ידע חוץ לשוני מוסכם באשר לתפיסת האישה ולמעמדה בתקופה שבה היצירה נכתבה היה עשוי לסייע למתרגמת בעיצוב אדקוויטי יותר של השדה הסמנטי שעניינו תיאור מראה של אוולין ויטברד, ודוגמה (7) שבה ידע מטא-לשוני מוסכם באשר ללשון התרגום סייע למתרגמת בעיבוי השדה הסמנטי הקיים, גם אם עיבוי זה לא נעשה באופן מודע (כפי שהראינו בסקירת הספרות, שלא כהרגלה ליטוין אינה דנה בשיקולי התרגום שהנחו אותה בתרגום ביצירה זו, ולכן אין אפשרות לפתח את הדיון בכיוון זה). מכל מקום המאפיינים הלשוניים הם המרכיב הדומיננטי ביותר של מרכיב ההדהוד, ומכיוון שהייצוג שלהם מוחשי יותר, הם פגיעים יותר ונתונים לשינויים מהותיים יותר, כפי שראינו, בתלות בשיקולים כגון נורמות (למשל בארגון מחדש של משפטים ובהגבהה לשונית) וידע הקשרי של המתרגם, מאשר המרכיב השני, כלומר מרכיב ההפרות שבו יש חלק נכבד יותר לערכים ולמושגים מופשטים. זאת על אף שכפי שראינו גם מרכיב ההפרות אינו חף מאמצעים לשוניים, כפי שראינו למשל במקרים של הפרת כלל הכמות.

9. סיכום והצעות למחקר נוסף

מטרת עבודה זו הייתה לבדוק את היחסים בין זרם התודעה ובין אירוניה ביצירת ספרות ולראות האם וכיצד הם מועברים מטקסט המקור לטקסט המתורגם. לצורך בדיקה זו נבחרה אחת מיצירות זרם התודעה הקלאסיות *Mrs. Dalloway* לוירג'יניה וולף ותרגומה מרת דאלוויי של רינה ליטוין מ-1974.

בשלב הראשון עמדנו על המאפיין המרכזי המשותף לזרם תודעה ואירוניה – קיומו של מוען המהדהד מבעים או מחשבות של אדם או דמות (ביצירה ספרותית). השאלה שעמדה בפנינו בשלב זה הייתה: אם נסתמך על גישתם של ספרבר ווילסון הרוואה בהדהוד תנאי הכרחי לפענוח אירוניה מילולית, האם נוכל להסיק ממנה שזרם תודעה הוא תמיד אירוני, (שכן בשני המקרים

מתקיים אותו תנאי הכרחי)? עיון טקסטואלי מדוקדק בטקסט המקור העמיד אותנו על כך כי התשובה לשאלה זו היא שלילית: פענוח אירוניה מותנה בקיומו של מרכיב נוסף. טענתנו הראשונה אפוא היא שמבעים מהדהדים בספרות זרם התודעה יתפענחו כאירוניים רק אם יתלוו לתחושת ההדהוד גם הפרות כללי עקרון שיתוף הפעולה של Grice (1975). חשוב לציין כאן כי מרכיב ההדהוד הוא תנאי הכרחי לקיומה של האירוניה מכיוון שהוא קובע את הנפשות הפועלות: בעל האירוניה, הקרבן, והמחשבה או הדעה שבגינה בעל האירוניה מבקר את הקורבן. אך זהו תנאי בלתי מספק, וההפרות, כפי שראינו, משלימות את החסר.

ניתוח המבעים האירוניים התבסס על הגישה שהצגנו כאן: זיהינו את המאפיינים

הלשוניים, את הידע ההקשרי, את מרכיבי ההדהוד ואת הידע ההקשרי המאפשרים פיענוח אירוני. ציר נוסף לניתוח היה רעיון הרובדיות: הבחנו בין מבנים בני שני רבדים, שבהם המחבר המשתמע, בעל האירוניה, מהדהד את מחשבותיה או מבעיה של דמות שהיא למעשה קרבן האירוניה, לבין מבנים בני שלושה רבדים, ובהם הדובר המשתמע מהדהד מחשבות או מבעים של דמות, המהדהדת עצמה מחשבות או מבעים של דמות אחרת או מחשבות ודעות רווחות. את המבנה התלת רבדי חילקנו לשתי קטגוריות: מקרים שהמחבר המשתמע מהדהד ומבקר את שני הרבדים העמוקים יותר הגדרנו כמבנים תלת רבדיים פשוטים, ומקרים שבהם המחבר המשתמע מבקר רובד אחד מבין שני הרבדים העמוקים יותר הגדרנו כמבנים תלת רבדיים מורכבים. הבחנות אלו, למיטב ידעתנו, אינן מתוארות בספרות.

לאור ניתוח זה דנו בתרגום לעברית – *מרת דאלווי* בתרגומה של רינה לטוין מ-1974.

התמקדנו בניתוח המבעים האירוניים שנותחו במקור, ובחנו, לאור האבחנות שלעיל, את השינויים שחלו במבעים אלה בשל המעבר בין השפות ובין התרבויות. לצורך הדיון בתרגום הבחנו בין שני המרכיבים ההכרחיים, לדידנו, לפענוח אירוניה – מרכיב ההפרות ומרכיב ההדהוד, ודנו בכל אחד מהם בנפרד.

בדיון במרכיב ההפרות ביצענו תת-חלוקה של ההפרות להפרות ערכיות, שביניהן מנינו את הפרת כלל האיכות וכלל הקשר, ולהפרה של כלל הכמות (הפרה של כלל האופן מצאנו במבע אחד בלבד, אך הדיון בו התמקד במרכיב השני, כלומר מרכיב ההדהוד). הסיבה לתת-החלוקה הייתה היותן של ההפרות הערכיות הפרות של ערכים אוניברסליים (כגון חיים, חכמה, תקשורת, חופש המחשבה, כנות ואמפתיה). ערכים אלה, לגישתנו, עשויים להישמר בתרגום בין שפות שערכים אלה מתקיימים בתרבות שלהם, והן אכן נשמרו. לעומת הפרות אלה להפרה של כלל הכמות היו מאפיינים לשוניים, שבאו לידי ביטוי בבחירות לקסיקליות ובהקבלות תחביריות, כמו

גם מרכיב של ידע הקשרי שהקורא עשוי להזדקק לו לצורך פענוח כלל המשמעות של המבע כאירוני. מסיבה זו נותחה הפרה זו בנפרד.

בדיון במרכיב ההדהוד התמקדנו, בשל טבעו של מרכיב זה, במאפיינים הלשוניים שהיו עשויים להיפגע כתוצאה מהמעבר בין שתי השפות. ראינו כי מרכיב ההדהוד נפגע בראש ובראשונה בשל הנורמה שרווחה בשנות השבעים להגביה את הלשון ביצירות ספרות קנוניות. מהותה של הפגיעה הייתה יצירת אפקט של סיפּר במקום אפקט של שיחה או הדהוד מחשבות שהיו במקור, אפקט שהתבטא בין השאר בהשטחת רובדי ההדהוד, (שנדונו באופן מפורט בפרק (7) בעבודה זו). ההגבהה הלשונית התאפיינה בבחירות לקסיקליות, שימוש בבניין נְתַפְּעֵל, היפוך סדר הנושא והפועל בזמן הווה, ובשימוש בכינוי חבור. מאפיינים נוספים שמצאנו היו שינויים מבניים שהביאו לפגיעה או לשינוי במשמעות המבע, ושינויים או מחיקה של שדות סמנטיים ואשכולות פיגורטיביים שהיו במקור; שינויים של אלה הביאו לשינוי במשמעות הדובר במבעים הספציפיים ברמת המיקרו, וברמת המקרו במשמעות הדובר הכוללת של היצירה. מצד שני מצאנו גם מקרים שבהם נוצרו שדות סמנטיים חדשים ועובו שדות סמנטיים קיימים; אלה יצרו, ברמת המיקרו, קישורים למבעים אחרים או לרעיונות ביצירה, וברמת המקרו חיזקו את משמעות הדובר של כלל היצירה.

בעתיד, רצוי לדעתנו להחיל את הגישה שהצגנו כאן בנושא אירוניה גם על יצירות אחרות, כדי לבדוק אם הגישה עומדת במבחן המציאות לא רק ביצירות זרם תודעה קלאסיות כמו זו שנבחנה כאן, אלא גם בסוגות ספרותיות אחרות שבהן ניתן להצביע על קיומו של מוען המשקף מציאות מסוימת תוך כדי הדהוד מבעיו, מחשבותיו או דעותיו של אדם אחר. ראוי לבחון אם בסוגות אחרות מותנה פענוח האירוניה בקיומם של מאפיינים אחרים, ואם יש למאפיינים אלה השפעה על התרגום. בנוסף, רצוי לבצע גם מחקר אמפירי, ובאמצעותו לבחון את טענותינו בדבר התנאים ההכרחיים לפענוח אירוניה במקור ובתרגום.

10. ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

וולף, וירג'יניה (1925), *מרת דאלוויי*, זמורה-ביתן, תל אביב. תרגום: רנה ליטוין

Woolf, Virginia (1925), *Mrs. Dalloway*, Penguin Books, London.

ביבליוגרפיה

- אבן, יוסף (תשל"ה), "סופר, מספר ומחבר: ניסיון לסינתזה מחקרית של תחום מרכזי בספרות, *הספרות*, 17-20, עמ' 137-163.
- בורר, חגיית (1981), "היבטים לשוניים של המבע המשולב", *הספרות* 30-31, 35-57.
- גיורא, רחל (תשנ"ח), "תפקיד ההקשר בתהליכי ההבנה – הדוגמא של האירוניה", *חלקת לשון* 26, עמ' 8-14.
- דסקל, מרסלו וויצמן, אלדעה (1990), "לשאלת משמעות הדובר בספרות היפה", *תורת הסגנון והטקסט הספרותי: קובץ מחקרים מיוחד בבלשנות עברית* 28-30, עמ' 9-19.
- הירש, גליה (תשס"ד), *תרגום האירוניה ב"מילכוד-22"*, עבודה לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר אילן.
- ויסברוד, רחל (תשמ"ט), *מגמות בתרגום סיפורת מאנגלית לעברית, 1958-1980*, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת תל אביב.
- רודריג-שורצולד, אורה, וסוקולוף מיכאל, (תשנ"ב), *מילון למונחי בלשנות ודקדוק*. אבן יהודה: רכס. עמ' 16.
- שטרנברג, מאיר (1976), "אל המגדלור" בעברית ובעיית היחסים שבין תרגום לפואטיקה" *סימן קריאה: דבעון מעורב לספרות* 5, עמ' 401-434.
- שן, ישעיהו (תש"ס), "לאחר שחנקה אותו היא מזדרזת ושוכבת על הרצפה: סמני האינפורמציה החשובה בטקסט הספרותי", *בלשנות עברית* 45, עמ' 79-94.
- Attrado, Salvatore (2000), "Irony as relevant inappropriateness", *Journal of Pragmatics* 32, 793-826.
- Auerbach, Erich (1946), "The Brown Stocking", *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton and Woodstock: Princeton University Press, 525-557.
- Ben-Shahar, Rina (1994), "Translating Literary Dialogue: a Problem and its Implications for Translation into Hebrew", *Target* 6:2, pp. 195-221.
- Booth, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bosseaux, Charlotte (2004) "Point of view in translation: a Corpus-Based Study of French Translations of Virginia Woolf's *To The Lighthouse*", *Across: Languages and Cultures* 5:1, pp. 107-122.
- Clark, Herbert H. and Gerrig, Richard J. (1984), "On the Pretense Theory of Irony", *Journal of Experimental Psychology: General*, 113:1, pp. 121-126.
- Dascal, Marcelo, (1983) *Pragmatics and the Philosophy of Mind1: Thought in Language*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Fraser, Bruce (1996), "An approach to discourse markers", *Journal of Pragmatics* 14, pp. 383-- 395.

Gilbert, Sandra and Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University Press.

Guth, Deborah (1990), "Rituals of Self-Deception: Clarissa Dalloway's Final Moment of Vision", *Twentieth Century Literature* 36:1, pp. 35-42.

Humphrey, Robert (1954), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Hasler, Jörg (1982), "Virginia Woolf and the Chimes of the Big Ben", *English Studies* 63:2, pp. 145-158.

Haverkate, Henk (1990), "A Speech Act Analysis of Irony", *Journal of Pragmatics* 14, pp. 77-109.

Hickey, Leo (1998), "Introduction", in: Hickey, Leo (ed.), *The Pragmatics of Translation*, Cleavdon: Multilingual Matters, pp. 1-9.

House, Juliane, (1997), *Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr, Chapters 2, 4.

Kreuz, Roger J. and Roberts, Richard M. (1995), "Two Cues for Verbal Irony: Hyperbole and the Ironic Tone of Voice", *Metaphor and Symbolic Activity* 10:1, pp. 21-31.

Leech, Geoffrey N. and Michael H. Short, (1981), *Style in fiction : a linguistic introduction to English fictional prose*, London: Longman.

"nursing home." The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition. Houghton Mifflin Company, 2004. *Answers.com* 17 Sep. 2006. <http://www.answers.com/topic/nursing-home>

Nelles, William (1993), "Historical and Implied Authors and Readers." *Comparative Literature* 45:1, pp. 22-46.

"Out of sorts." The American Heritage® Dictionary of Idioms. Houghton Mifflin Company, 1992. *Answers.com* 17 Sep. 2006. <http://www.answers.com/topic/out-of-sorts>

Shakespeare, William, *Cymbeline, Complete Works of William Shakespeare*, Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994, pp. 1253-1296.

Shelley, Percy Bysshe, "Ozymandias", *The Norton Anthology of English Literature, Sixth Edition*. Ed. M. H. Abrams et al. New York: London, W. W Norton & Company, 672.

"skimpy." The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition. Houghton Mifflin Company, 2004. *Answers.com* 17 Sep. 2006. <http://www.answers.com/topic/skimpy>

Sperber, Dan and Deirdre Wilson (1981), "Irony and the Use-Mention Distinction". In: Cole, P. *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, pp. 295-318.

Sperber, Dan and Deirdre Wilson (1992) "On Verbal Irony", *Lingua* 87, pp. 53-76.

Sperber, Dan, (1984), "Verbal Irony: Pretense or Echoic Mention?" *Journal of Experimental Psychology: General*, 113:1, pp. 130-136.

Stevenson, Randall (1998), *Modernist Fiction: Revised Edition*, Hemel Hempstead: Prentice Hall.

Toury, Gideon (1995), "The Nature and Role of Norms in Translation". In: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 53-69.

Toury, Gideon, (2000), "The Nature and Role of Norms in Translation," In: Venuti Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, chap. 16, pp. 198-211.

Usui, Masami (1991), "The Female Victims of the War in *Mrs. Dalloway*," In: Hussey, Mark (ed.), *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality and Myth*, Syracuse: Syracuse University Press, pp. 151-163.

Weizman, Elda (2001), "Addresser, addressee and target". In: Weingand, Edda and Marcelo Dascal (eds.), *Negotiation and Power in Dialogic Interaction*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 125-137

Weizman, Elda (1999), "Building true understanding via apparent miscommunication: a case study", *Journal of Pragmatics* 31, pp. 837-846.

Weizman, Elda and Dascal, Marcelo (1991), "On Clues and Cues: Strategies of Text Understanding", *Journal of Literary Semantics* XX/1 April, pp.18-30.

Weizman, Elda and Dascal, Marcelo, (2005) "Interpreting Speaker's Meaning in Literary Dialogue". In: Bethen, Anne & Monika Dannerer (eds.), *Dialogue*

Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media. Part 1: Literature. Tübingen: Max Niemeyer, 2005, pp. 61-72

Williams, Joanna P. (1984), "Does Mention (or Pretense) Exhaust the Concept of Irony?" *Journal of Experimental Psychology: General* 113:1, pp. 127-129.

Wirth-Nesher, Hana (1996), *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge, New-York and Melbourne: Cambridge University Press.

Woolf, Virginia (1929), *The Norton Anthology of English Literature, Sixth Edition*. Ed. M. H. Abrams et al. New York: London, W. W Norton & Company, pp. 1926-1986.

This work was carried out under the supervision of Prof. Elda Weizman

The Department of Translation and Interpreting Studies

Bar-Ilan University

Bar-Ilan University

Decoding Irony in Stream of Consciousness

Literature and its Translation:

Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*

Smadar Zioni

**Submitted in partial fulfillment of requirements for the Master's Degree
in the Department of Translation and Interpreting Studies, Bar-Ilan
University**

2006

Ramat Gan, Israel