

מילות מפתח: בין אילוצים לאפשרויות

מילי אפשטיין-ינאי

הצגת הנושא

במאמר זה אנסה להאיר מספר סוגיות הקשורות לכתיבה כמעט אוטומטית, תוך הצצה למורכבות הכרוכה במעשה זה, הנתפס כספונטני, ראשוני ולא מחושב. אתאר התנסות ארוכת שנים בהדרכת כתיבה כמעט אוטומטית, כדרך לעורר התנסות אינטנסיבית בכתיבה וכן במטרה לזמן דיון סביב סוגיות עיוניות ומעשיות. אחת התוצאות המעניינות של ההתנסות בכתיבה אוטומטית היא העובדה שכתובה זו מובילה לדאוטומטיזציה של הרגלי הקריאה והכתיבה המוסכמים, ובמקום לשחרר לחלוטין את המבט מכבלי התרבות (כפי שעושות דרכי כתיבה אחרות), היא מעמידה אותו לבדיקה: המובן מאליו ביחס לטקסט ולעיצובו מועלה לדיון.

מהי "כתיבה אוטומטית"¹? השם מציין סוג של כתיבה המתבצעת באופן "מקרי", "בלי לחשוב", בלי לתת את הדעת על ההולך ונכתב על הדף; כלומר, בלי להפעיל מנגנוני ביקורת ושיקול-דעת, הנחשבים כבסיס לכתיבה קומוניקטיבית, מובנת ומאורגנת סביב מסר ברור. כתיבה זו מנסה להפעיל את "היד והראש" באופן אוטומטי, לא מחושב, חופשי. הכתיבה האוטומטית או כמעט אוטומטית מוכרת בתחומים שונים, והיא נחשבת לכלי הבעה בלתי אמצעי כביכול, המאפשר הצצה לפנימיותו של האדם. בספרות היא מאפשרת, בין היתר, לחשוף את "זרם התודעה", את המחשבות של הדמויות "ללא תיווך", בזמן התהוותן. על-פי גישות פסיכואנליטיות שונות היא פותחת צוהר ללא-מודע ולרגשות מודחקים. בחינוך זה והי טכניקה לפיתוח המודעות של הלומדים; באמנות היא מאפשרת לגלות אפיקים חדשים, שאינם מובנים מאליהם ליצירה. הסופרים, הקולנוענים והציירים הסוריאליסטיים שפעלו בתחילת המאה ה-20, והושפעו מהפסיכואנליזה ומדעותיו של פרויד, ראו בכתיבה מעין זו דרך להגיע למעמקי הנפש ולמקום שבו הצנזורה החברתית מצטמצמת. הם ראו בכתיבה האוטומטית הבטחה לנגיעה מקרוב במקור היצירה. לדעת רבים כתיבה מעין זו משקפת, ברמות משתנות של אמינות, את "מסתרי ההווה" של הכותב, ללא הקפדה על כללי התחביר והארגון המקובלים.

במאמר הנוכחי נבדקת התופעה של כתיבה כמעט אוטומטית בקרב סטודנטיות להוראה ומורות בהשתלמויות. מדובר בהכתבת מילים אשר אין ביניהן קשר מובהק, כאשר על הכותבים לשלב מילים אלה בסיפור ההולך ונכתב בזמן ההכתבה. כלומר, המילים המוכתבות מהוות מעין אילוצים שצריכים להפוך לחלק מעלילה ההולכת ונבנית, וכך, תוך כדי שימוש, הופכות המילים לאפשרויות של פיתוח עלילה לא צפויה. לפי ניסיוני, כתיבה מעין זו פותחת אפיקים חדשים להעמקת הניתוח הטקסטואלי. נוסף לכך, כתיבה זו חושפת את הכותבים לעומס רגשי ורעיוני שאינם מורגלים אלו בתחום הכתיבה. חשיבות "החומרים הנפשיים" זוכה להכרה גוברת באמנות, בתחום הארגוני, בתחום הרפואי, בחיי החברה והמשפחה ובתחומים רבים אחרים; כאן היא מודגמת גם בעבודה בשדה ההוראה וההדרכה. מן הדיון המוצע כאן עולה תפיסה שלפיה יש בתהליך הדאוטומטיזציה של המובן מאליו צעד חשוב לחשיבה ביקורתית.

¹ שם התואר "אוטומטי" קשור למילה היוונית *αυτοματων*, שמשמעותה "מקריות", אקראיות, פעילות כלשהי שהתבצעה בלי שתשומת הלב הופנתה אליה.

הקריאה של הטקסטים שנוצרו בסדנאות לכתיבה , שאתאר בהמשך, וכן הערותיהם של הכותבים, הביאו אותי לניסיון לקבוע "אפיקים" של התייחסות לנושא "כתיבה אוטומטית". למעשה, אפיקי התייחסות אלה מתחלקים לשני סוגים, בעלי רקע עיוני דומה אך יעדים דידקטיים שונים. באפיק אחד נראים יעדיה של הכתיבה האוטומטית - למחצה כחלק מתהליך המאפשר את כינונו של הטקסט כתוצר של משא ומתן בין קורא לכותב. באפיק התייחסות השני נראים יעדיה של הכתיבה בכינונו של הסובייקט הכותב באשר הוא, כלומר ב"המצאתו" כקול המשאיר את רישומיו על הדף.

בחיבור הנוכחי ניסיתי להיצמד לארגון המקובל של חיבור מחקרי, למרות שבעצם מסופר פה סיפור-מסע. זהו סיפור של ניסיון להיעזר בכלים ספרותיים כביכול, כדי לנער את הרגלי התייחסות לטקסט הנארג מרסיסי תרבות, שפה, קולות ורשושים המדברים בתוכנו ודרכנו, ולתת מקום למלאכת אריגה זו. כבכל סיפור, טקסטים אחרים היו בתחילתו ולאורכו, ומ אמר זה הוא ניסיון לארגן את המסע לפי מ סלול מוסכם פחות או יותר. לכן אתאר קודם כול את היסודות העיוניים הקשורים למושג "אוטומטיות" בשלושה מעגלים ההולכים ומתמקדים בנושא: האוטומטיות כתופעה מוטורית, האוטומטיות כקשורה ליצירתיות והאוטומטיות בכתיבה. לאחר מכן אדון בקצרה ביחסים שבין כתיבה לבין ייחודיות הסובייקט. רקע זה יאפשר לי לתאר את משימת הכתיבה שא ספר עליה. בהמשך אדון במושג הספרותי "הזרה" ועל קשריו עם האוטומטיזם הספרותי, ואקשור אותו לתהליך הקריאה. מושג זה יאפשר לי לתאר השתמעויות שונות של המשימה ולדון בהן.

הערות כלליות על תהליכים אוטומטיים

דעה רווחת היא שהפעילות האוטומטית והפעילות המודעת מנוגדות זו לזו. אף-על-פי-כן האופי המבני שניתן לזהות בפעילות האוטומטית מאפשר לחשוב על קיום פעילות מקבילה לזו המודעת המתקיימת בחבוי, ולכן פעילות זו נקראת "לא-מודעת" (פרויד, 1972). אין מדובר בשני ערוצי פעילות מנוגדים אלא בערוצים משלימים, ובכל זאת הפעילות המודעת מוצקה יותר ובעלת עמידות, במיוחד כאשר היא חלק ממבנה מחשבתי או התנהגותי, העשוי לכלול רכיבים לא-מודעים או מודעים באופן חלקי. נטיות אלה ליציבות שומרות מצד אחד על החיים הנפשיים, אך מצד שני מונעות כביכול את ההופעה של דברים חדשים מיסודם. התשוקה למשהו חדש מגלמת במקרים רבים נטייה ליציאה "החוצה" מהמסגרת המוכרת, אל מעבר למוקד של תשומת הלב הידוע מראש והמוכן למימוש. מדובר בסוג של הצפה על-ידי "עודף". פרויד ואחרים ציינו את המצבים שבהם פעילות אוטומטית זו, המתנהלת במקביל לערוץ הנגלה לעין, מתפרצת אל תוך הסדר המוכר: שכחה, פליטות פה ופליטות קולמוס, חלומות, העלאת זיכרונות, אסוציאציות ועוד (פרויד, 1972; סטור, 1983; Feldman, 1991). פעילויות אלה מתבצעות לרוב באופן אוטומטי, אך האדם המבצע אותן יכול להיות מודע או לא-מודע להן (Ochse, 1990). בכל רגע אנחנו מודעים לדברים מסוימים ואיננו מודעים לדברים אחרים, ומוקד זה של תשומת הלב יכול להשתנות במהירות. כך למשל יש דברים שתשומת הלב שלי מופנית אליהם ברגע מסוים (כמו העובדה שכעת אני מנסה לסכם במספר שורות רעיונות מורכבים על מודעות, חוסר מודעות ואוטומטיות), ודברים שאינם במוקד המודעות כעת (כמו מיקום האותיות על המקלדת – מידע המהווה חלק בפעילות אוטומטית נפוצה – או האופן שבו אני מחזיקה את הגב בזמן הישיבה, שזוהי עוד דוגמה לתנועה נלמדת הנהיית אוטומטית). כלומר, ניתן להבחין בין מודעות לאוטומטיות, ופעילות אוטומטית אינה זהה תמיד לפעילות לא-מודעת.

פעילויות מוטוריות שונות מתבצעות באופן אוטומטי: כתיבה, הדפסה, הליכה, שחייה, רכיבה על אופניים, סריגה, נהיגה ועוד. פעילויות אלה משלבות מבנה התנהגותי מורכב הנלמד באופן הדרגתי, כך שהוא יכול להתבצע מבלי שתשומת הלב תופנה אליהן. פעילויות אלה הופכות למימוניות

נרכשות. לשגרות האוטומטיות חשיבות רבה, מכיוון שהן מאפשרות ארגון מהיר ויעיל של פרטי מידע רבים באופן המעניק להם מבנה משמעותי כ"יחידה שלמה". מה היתרונות של שגרות אלה? שגרות מופעלות באופן אוטומטי על-ידי גירוי מוכר שאינו מצריך תשומת לב ממוקדת, הן מתבצעות באופן הנוטה להשלים דגם או מבנה שנלמד, והן מבטאות נטייה להכללה של פרטים במבנה המוכר (Ochse, 1990). ניתן לומר שככל שיש יותר ניסיון משמעותי בתחום רלוונטי כלשהו, כך ניתן לארגן ביתר קלות את היחידות השונות באופן אוטומטי, וכן לבצע את השגרה האוטומטית תוך שימת לב ל"התאמה לנסיבות הרגעיות".

במקביל לשגרות המוטוריות מתבצעות שגרות מחשבתיים, המאפשרות לארגן משמעויות ביחידות "קלות לטיפול" – כמו זכירה של מספרי טלפון, זכירת מראהו של לוח שחמט, זכירה והבנה של מילים וביטויים גם כש הם נאמרים בטון ובאינטונציה שונים, ועוד. גם פה, כמו באוטומטיזם המוטורי, ניסיון משמעותי בתחום רלוונטי הוא המבטיח את היכולת לארגן את השגרה המחשבתיית כאוטומטית, וכך "לפנות" אנרגיה ותשומת לב להיבטים אחרים של הפעילות. בלי אוטומטיות הייתה החשיבה הופכת ללא יצירתית, כי היה צורך להתרכז בכל פעם מחדש בפרטים חסרי חשיבות ולהשקיע אנרגיה בתהליך זה.²

עניין זה מאיר את נושא האוטומטיות בדרך המראה את הקשר של תהליך זה לנושא היצירתיות. בעקבות רעיונותיו של אושה (Ochse, 1990), המתבסס על מחקרים רבים בתחום היצירתיות (Gardner, 1991; Gruber, 1991), וכן בעקבות עבודתו של שאנק (Shank, 1991), ניתן לטעון כי השגרות האוטומטיות בתחום המוטורי ובתחום המחשבתי מאפשרות ארגון ושילוב יעיל של פרטי מידע רלוונטיים **לפתרון בעיה המעניינת את היוצר** (מדען, אמן, הוגה דעות וכדומה), שעליה הוא חושב "כל הזמן" באופן מודע ולא-מודע. אוטומטיות זו מכנסת במבנה משמעותי את הפרטים השונים (נתונים, תופעות, צבעים, צורה וחלל, צלילים וכדומה), והיא מורגשת על-ידי המבצע כאינטואיציה לא-מודעת, כהשראה או כהארה "ספונטנית", שלפעמים קשורות לתחושה עמוקה של "גילוי מחדש" או "זיהוי" של מה שכבר היה שם.³

תהליכים אוטומטיים ויצירתיות

אמנים, מדענים ויוצרים רבים מתארים את תהליכי היצירה שלהם, או לפחות חלק מתהליכים אלה, כקשורים ליסוד לא רצוני, ספונטני. יש כאלה הרגישים במיוחד לכוח המשתלט כביכול על רצונם, ואינם מתערבים בניווט התהליך. ציירים, קומפוזיטורים, סופרים ומדענים שונים בכל הדורות מתעדים רגעים של "מודעות אחרת", מושחזת ועמומה כאחת, כרגעים חשובים לתהליך של המצאה ויצירה. שתי דוגמאות מפורסמות יבהירו את התופעה.⁴ המשורר האנגלי קולרידג' סיפר שהפואמה שלו Kubla Khan התגלתה לפניו בשלמותה בשעת נמנום, לאחר שלקח מנת אופיום (Weisberg, 1991). המדען והחוקר קקולה (Kekulé) סיפר שגילה את המבנה המולקולרי המעגלי של הבנזין בעזרת חלום שראה בו נחש הנושך את זנבו (Sternberg, 1991; Weisberg, 1991).

² להשוואה, ראו את רעיונותיו של באחטין בדבר חשיבותן של הסוגות השונות כמסגרות המארגנות את המבצע לפני התרחשותו בפועל, כדרך להבטיח את ה"הבנה" ואת ארגון השיח הספונטני הן עבור הדובר והן עבור השומע (Bakhtin, 1978).

³ לדעתי אי אפשר שלא ליצור קשר בין תהליכים אלה לתהליכים המתרחשים במסגרת פסיכואנליטית.

מדובר ב"זיהוי אותו ידע שלא יודע את עצמו" בתהליך היצירה (Lacan., 1988; Fink, 1997).

⁴ לענייננו, לא חשוב אם החלומות, החזיונות והמצבים האחרים שבין ערות לשינה התקיימו "באמת" או שרק סופרו על-ידי היוצרים. לדעתי, דוגמאות אלה ורבות אחרות מחדדות את העובדה **שהיוצרים עצמם** נוטים להעניק לתהליכים ראשוניים, לא-מודעים ולא רצוניים, משקל מכובד בתהליך היצירתי שהם שרויים בו.

החשיבות שיוצרים רבים מעניקים לתוצרים הלא-רצוניים והאוטומטיים המתגלים להם ברגעים של מודעות מושחזת וייחודית, מעידה על כך שהיבט זה של החשיבה אינו משהו "פגום" או חסר תועלת, אלא חלק חשוב של החשיבה, המשלים את היצירה המודעת ותואם אותה בדרכים שאינן תמיד גלויות. תהליכים אלה מזמינים דיון קצר במושגים שפריד טבע בנסותו להסביר תופעות שונות של חשיבה לא-מודעת.

ברצוני להתייחס עכשיו לתהליכים סובלימינאליים – או של חשיבה ראשונית (primary-process thinking) – כדי להראות את יחסם לתהליכים האוטומטיים שדנתי בהם קודם. בדיון זה אתבסס קודם כול על דבריו של אושה (Ochse, 1990) וכן של בארס (Baars, 1999) ופינק (Fink, 1997). חשיבה ראשונית זו מצביעה על זרם עקלקל של תמונות, תחושות, המללה מקוטעת וחצאי מחשבות, המתגלה באדם במהלך חלומותיו בהקיץ, בזמן שינה או ברגעים שלפני השינה. ברגעים אלה תשומת הלב אינה ממוקדת, והתגובות לגירויים חיצוניים פחותות. תהליכים חשיבתיים אלה מוסברים בדרכים שונות, ובהתאם להנחות על אודות החשיבה בכלל – כחשיבה "עמוקה", "סמויה", "ילדותית", "פרימיטיבית", "לא חברתית". יש לציין שרוב הגישות העיוניות נוטות לתאר את האמן ואת היוצר כ"נגישים" או "פנויים" לתהליכים חשיבתיים אלה יותר מהאדם הממוצע – תהליכים המצטיירים כקשורים ליצירתיות וכמדורבנים אותה. ואמנם, התהליכים החשיבתיים הראשוניים שתיארת יכולים להיות מופענחים גם לאור ההבנה של תהליכים אוטומטיים. כלומר, אנשים יצירתיים בכל תחום מקדישים זמן רב לפעילות עצמאית ואינטנסיבית בתחום המעניין אותם, וכך הם מפתחים לעצמם "שגרות אוטומטיות" רלוונטיות לתחום עיסוקם. אחת התוצאות מעיסוק אינטנסיבי זה היא שתחום התעניינותם "ממלא" בנוכחותו גם את החשיבה הסובלימינלית הלא-מאורגנת והלא-תקשורתית. תוצאה שנייה היא יצירת מאגר של התנהגויות אוטומטיות בעלות ערך גבוה לעיסוק בתחומי דעת או עשייה ספציפיים. שילוב תוצאות אלה מאיר את החשיבות של ההיבט האוטומטי כשהוא רתום ליצירת "הבסיס התוכני" שעליו "מיושמים" התהליכים החשיבתיים הראשוניים.

ההיבט האוטומטי של החשיבה היצירתית חושף את הפעילות הנפשית, המתרחבת אל מעבר לחשיבה המעוגנת בהיגיון. כמו באוטומטיזם המוטורי, ההיבטים האוטומטיים של החשיבה מאפשרים "להפנות אנרגיה" מסוימת לפעילות אחרת, כמו עיבוד, הרהור, ליבון ואפילו "התמקדות דיפוזית" לשם מציאת הפתרונות שאותם האמן או היוצר מחפשים ברגע נתון. במקביל, היבטים אלה בונים את התשתית לתהליכי חשיבה אחרים.

הסופרים הרומנטיים במאה ה-19 היו מודעים לכוחות האלה, אם כי טרם נעזרו ברשת מושגית מלוכדת שתאפשר לבנות ידע זה. משום כך הם ניסו לזמן מצבים שבהם ניתן יהיה להרחיב או להעמיק רגעים אלה של תודעה "אחרת", וחלק ניכר מהם אף הצביעו על רגעים של חשיבה אוטומטית, לא-מודעת, כרגעים שבהם "ראו" או "שמעו" את יצירותיהם (Weisberg, 1991; Sternberg, 1991). גם הציירים והסופרים הסוריאליסטיים בתחילת המאה העשרים צידדו בדרכים שונות של פעילות אוטומטית, כדי להגיע כך לחומרים נפשיים "נקיים" ו"אמיתיים", בלתי נגועים במוסכמות התרבותיות והאמנותיות השונות, שנתפסו כפחות "ראשוניות" וכמעוותות "משהו אחר" – משהו פראי ולא מבויית על-ידי התרבות. הם ראו בתוצרים שלהם השתקפות של פעילות אוטומטית, ואף התנסו בטכניקות שונות כדי לנטרל את השפעת החשיבה המודעת וכדי לעודד מצב של "עודפות" חווייתית. העזה מסוימת נחוצה לאמנים כדי לנוע אל מעבר לחוזה החברתי-תרבותי המגן אל אזורים של אי-וודאות.

"כאוס", "עמימות", "חוסר שקט" ו"חוסר סדר" הם ביטויים המנסים לתאר את ה"עודף" הזה ואת הגודש המאפיינים את החיים הנפשיים בפעולה. אך אילו סוג כלשהו של סדר, גם אם נזיל ולא עקיב, לא היה מתקיים – חיים אלה לא היו אפשריים. תהליך היצירה מתחיל בהתרגשות עמומה,

בתחושה לא ברורה של פתרון אפשרי ; והוא מתקדם, לפעמים, לקראת המעשה האינטימי והמורכב של ארגון, הענקת צורה ו"השלמת התהליך של יצירה" ⁵, גם כאשר "השלמה" זו יכולה להביא אחריה לתחושות חסר ואי-נחת מתגברים, להרס היצירה ולדחייתה. כלומר, באמנות ובפעילויות יצירתיות אחרות לא קיים האוטומטיזם המושלם, מכיוון שתמיד רמה כלשהי של שליטה, תכנון ו"סדר" נשזרת בפעילות ומעצבת אותה (סגן כהן, 2002). לנושא השליטה בעיצוב היצירה והכוונתו של תהליך היצירה שני היבטים חשובים, הבאים לידי ביטוי בשלבים המוקדמים של העבודה: **זיהוי הכיוון**, המרמז ליוצר את ההתפתחות שתאפשר לו להשיג את התוצר היצירתי, וכן **הבטחת תנועה חסכונית**, המכוונת להשגת אותו תוצר – תנועה המקפלת בתוכה התכוונות אמנותית מחדשת, שאינה כבולה למבנים הקיימים (סטור, 1983; Weisberg, 1991; Torrance, 1991).

מה קורה לאחר שעודף זה מתעורר? חוקרים רבים ניסו לתאר את התהליך היצירתי, הן בהיבט של התהליך הנפשי המורכב (פסיכולוגי, קוגניטיבי, רגשי, רוחני או אחר, לפי הגישה) שהאמנים והיוצרים השונים שרויים בו, והן בהתייחס לתהליך של "הפקת התוצר" במסגרת תרבותית, חברתית או היסטורית מסוימת (יהא זה ספר, ציור, פסל, מחקר מדעי או תיאוריה בפיסיקה). מחקרים אלה נותנים ביטוי למטוטלת פילוסופית (McHale, 1987) בין גישות אונטולוגיות, המנסות להסביר את "מהותו" של היוצר, של היצירה או אפילו של האקט החמקמק עצמו, לבין גישות אפיסטמולוגיות, המנסות לתאר את התהליכים הקוגניטיביים אשר בזכותם היצירה מתהווה ומזוהה ככזו על-ידי החברה. באופן כללי ביותר ניתן לציין שלאחר שהתכנים המעוררים את הדמיון ואת הרגש "מנערים" את היוצר ומאלצים אותו לוותר על הסדר המוכר לו והבטוח עבורו, יהיה צורך בסוגים שונים של עבודה כדי לאפשר להתפרצות ראשונית זו להגיע להתגבשות (ובמבט פסיכואנליטי – לעבור תהליך של סובלימציה ושל הכלה בסדר הסימבולי). שלב ההמתנה, ההכנה או ה"דגירה" יכול להיות ארוך (לפעמים מדובר אפילו בשנים) או מקוצר, אך זהו פסק הזמן שבו מתגבשת התכנית שתאפשר לעצב את היצירה, תוך פעילות מורכבת של בדיקה, תיקון ושינוי. זוהי פעילות הדורשת לא רק מיומנות טכנית, אלא היכרות עמוקה ממשית וסימבולית עם החומר שעובדים בו. היכרות זו היא המאפשרת לחבר בין הידע הטכני לתהליך היצירתי, כדי להשיג את התוצר הרצוי. מדובר ב"תחושה" לגבי התאמה או חוסר התאמה בין התוצר המתהווה לבין האמצעים העומדים לרשות היוצר. סופו של התהליך הוא "חשיפת התוצר" לעיני כול – לעיני הקהילה המדעית, האמנותית, הפילוסופית או האחרת שאליה היוצר רוצה להשתייך, או להפך – הריסת התוצר והדחתו אל המקום של הדברים שטרם התנסחו.

תהליכים אוטומטיים וכתובה

הכתובה האוטומטית – או הכמעט-אוטומטית – מפגישה כותבים עם חיי הנפש המוכרים שלהם ; עם זאת, סוג של עוצמה מתפרץ אל הדף, זרם רעיונות מציף את הכותב במהירות שאינה תואמת את יכולתו לכתוב. הסופר אנדרה ברטון (Andre Breton), במניפסט הסוריאליזם שפרסם לראשונה ב-1924, התייחס לכך שהתרבות המערבית (כלומר, התרבות הבורגנית של מעמד הביניים) דחתה את כוח הדמיון המיוחד לבני אדם. ברטון טען שמטרת הסוריאליזם היא לשחרר את הלא-מודע מכבלי התרבות הבורגנית, ולהחזיר לאדם את מלוא כישוריו הנפשיים, המאפשרים לו מגע עם "מציאות

⁵ אלה ביטויים מורכבים, כי הם משוקעים במערכות אסתטיות וערכיות משתנות בהתאם לתרבות ולהיסטוריה. כך, ניתן להבחין שהמושג "צורה" אינו זהה באסכולות הספרותיות השונות, ואם לפעמים המבנה או הקומפוזיציה "ברורים" – ננית, בסונטה קלאסית – לא כך הדבר בשירה החופשית או בסיפור הקצר חסר הפואנטה. ובכל זאת יש נטייה לראות את האובייקט האמנותי כ"נבדל" בדרכים שונות מסביבתו, גם כשמדובר רק בהחלטת האמן להרחיק חפץ מ"חפציותו" השימושית ולהפוך אותו ל"מזמין התבוננות".

אחרת". לדבריו, ובהתבסס על דעותיו של פרויד ועל ניסיונו האישי כרופא, התכנים הפנימיים והאישיים ביותר הם המקור לכל יצירה אמנותית. על כן נעזר ברטון ב"מתודה הפרוידיאנית" של אסוציאציות חופשיות בהמצאת מספר "משחקים סוריאליסטיים" שאמורים היו לשחרר את כוח היצירה של הלא-מודע. הכתיבה האוטומטית משתייכת לאותה קבוצה של "משחקים" משחררים. כתיבה זו נעשית במהירות וללא מעצורים, כדי להימנע מביקורת שכלתנית. בשנים מאוחרות יותר טען ברטון שכתיבה זו יכולה לשמש רק כהשראה ו כתחילת דרך, מכיוון שלאחר מכן נדרש לטפל בטקסט בעזרת ההיגיון – כדי להתגבר על השעמום והחזרות שבטקסט הראשוני.

ניתן לסכם ולומר ש ההכרח לשים הצדה את מנגנוני הארגון המוכרים מאפשר לפעילות הלא-מודעת, המתקיימת במקביל לזו המודעת, לחלחל אל הדף ולהציף אותו בחומרים שיש בהם בו-בזמן משהו מן המוכר יחד עם משהו מן הזר המעורר השתהות. נוסף לכך, כאשר תהליך היצירה מכוון לתת לכוחות אלה מקום בעיצוב התהליך ותוצריו, מתבקשת מידה של כניעה לכוחות אלה – סוג של אבדן שליטה. לעתים אנשים אינם רגילים לתופעה מעין זו, ולכן הם עשויים להרגיש פחד, חוסר סבלנות, אי-שקט ואף כעס.

בכתיבה האוטומטית בא לידי ביטוי המתח שבין הפעילות המודעת, המובילה לכיוונים המוכרים והמקובלים של ארגון ו להבנת רצף, לבין הפעילות האוטומטית, המתנהלת בחבוי והמתפרצת בסדקים של החשיבה המסודרת. כתיבה מעין זו ממחישה את נוכחותם בתודעה של המבנים המוכרים גם כאשר ברור שהם עומדים להשתנות בכל רגע. כתיבה מעין זו ממחישה גם את המתח שבין האילוצים שמסגרות החשיבה וההבעה מלבישות על חומרים נרטיביים וליריים, לבין האפשרויות שהתנסות זו פותחת לדמיון, להעזה ולפריצת רעיונות ותחושות לא-מודעים.

תיאור המשימה

ב-2001 התחלתי להנחות במכללת סמינר הקיבוצים סדנה שנתית, שנכללה בתכנית הלימודים של המגמה לחינוך יצירתי ו של המגמה לגיל הרך. במשך השנים השתתפו בסדנה כ-270 אנשי חינוך. המשימה שמסמך זה מתמקד עליה התבצעה גם במסגרת כעשרים סדנאות קצרות-מועד. המשתתפים בסדנאות השונות היו מורות, גננות, סטודנטיות להוראה, מרפאות בדיבור, אך גם מפקדים בצבא ואנשי ארגון. כאשר הסדנה משתרעת על פני שנה שלמה, היא כוללת בדרך כלל קריאה של חומר עיוני הבא להעמיק את הבנת התהליכים המתרחשים בסדנה, וכן הדרכה של המשתתפים לעבודה סדנאית.

המשימה שאדון בה במסמך זה מזמינה כתיבה כמעט אוטומטית, והמתנסים מתבקשים "לכתוב טקסט על יסוד הכתבת מילים אשר אין קשר מובהק ביניהן". כלומר, המילים המוכתבות מהוות מעין אילוצים הצריכים להפוך אצל הכותב לחלק מעלילה ההולכת ונבנית; וכך, תוך כדי שימוש, הופכות המילים לאפשרויות של פיתוח עלילה לא צפויה. אלה מילות מפתח, שביחס אליהן מצרף כל כותב את המילים המשלימות שלו. בדרך כלל הכתבתי את המילים בהפריש זמן שבין 15 שניות לדקה.

משימה זו מאפשרת להבליט בפני המתנסים מספר כיווני התייחסות לכתוב:

- תכנים אישיים ייחודיים (למשל, פחד או לחץ אל מול הלא ידוע, אווירה סיוטית, אווירה משועשעת, אסוציאציות שהמילים מעלות ועוד);
- רכיבים תרבותיים שהם "בהישג-יד" כאשר על הכותב לארגן עלילה (למשל, מסגרת סיפורית, הצגת דמויות, שימוש בפורמולות מוכרות ועוד);
- זיהוי היבט מטפורי במילים שהוכתבו – דבר ה"משרטט" את כיוון העלילה והמשלב את ה"אישי-ייחודי" וה"תרבותי" בעיצוב הטקסט.

כפי שציינתי קודם, כל משימה מלווה במספר שאלות ונושאים לדיון לאחר הכתיבה. שאלות אלה מאפשרות להפוך את הטקסט הנכתב ואת תהליך היווצרותו למוקד של דיון משותף.

נושאים שניתן לברר בהקשר זה:

- מה קרה בזמן הכתיבה?
- איך התארגנו הרעיונות? איך עלו הרעיונות?
- איזה עולם "פותח" ומייצג המספר?
- האם יש לטקסט זה "עמוד שדרה"?
- איך נכנסו המילים המוכתבות אל הטקסט ההולך ונכתב? איזה רצף נבנה?
- האם יש לטקסט משמעות כוללת? איך ניתן לגלות אותה?
- קול המספר והמרחק בינו לבין המסופר.

אפיוני המשימה

משימה זו מזמינה שימוש לא שגרתי בשתי פעולות מוכרות, ובעצם משלבת שתי פעולות אשר לכאורה יש בהן דרישות קוגניטיביות שונות. מדובר מצד אחד בכתיבת "טקסט" – דהיינו, יצירת יחידה כתובה הנתפסת כבעלת משמעות (האלידי, 1997), ואשר נהוג ליחס לה דרישות קוגניטיביות מורכבות (ברייטר וסקרדימליה, 1997; שריג, 2001). מצד שני זו הכתבה – אשר מקובל לראות בה תרגיל שבלוני המצריך מהנבדק "לשלוף" מזיכרונו את האיות הנכון, האמור במקרה הטוב להתבסס על ידע פונולוגי וסמנטי של השפה הנכתבת. שימוש לא שגרתי זה בפעולות ובחפצים מוכרים משקף את אחד היסודות המהותיים לעשייה היצירתית, והוא מוזכר הן על-ידי חוקרי האובייקט היצירתי – תוצר התהליך של עשייה, היצירה עצמה (סטור, 1983, הורוביץ, 1998), והן על-ידי חוקרי האישיות היצירתית והתהליכים המנטאליים והרגשיים שבבסיסה (כספי, 1992; Sternberg, 1991). שילוב כזה מופיע ברוב משימות הסדנה, אך הוא רלוונטי במיוחד כאן, מכיוון שהשימוש הלא שגרתי במרכיבי היום-יום מועלה במפורש על-ידי האמנים והוגי הדעות של הסוריאליזם, שהיוו השראה לניסוח משימת כתיבה זו, וגם על-ידי חוקרי הספרות והאמנות הפורמליסטים, אשר מהם שאבת את רעיון הדאוטומטיזציה, כפי שיובהר בהמשך.

נוסף לכך ניתן לומר שמשימה זו מאפשרת להדגיש בפני המתנסים בסדנה את היכולת האישית להפוך רצף **אקראי** (המילים שהוכתבו) למשמעותי (קטע סיפורי, הגותי או לירי, הנותן ביטוי בדרכים שונות לייחודיות הכותב). כמו כן, משימה זו מאפשרת להפוך אילוצים שונים (המילים שהוכתבו, קצב הכתיבה, הסביבה בכיתה וכדומה) למצבים המאפשרים יצירה. במישור אחר ניתן לטעון שכדי שהכתיבה תחשוף את הסובייקט הכותב ותאפשר ללמוד משהו חדש על יו ועל התרבות שהוא חלק ממנה, צריך "להיכנע" לכוחה של השפה ולהניח לה לעשות את עבודתה (פופובסקי, 2000). לכן ה מוסכמות הספרותיות במובן הרחב, כמסגרות המאפשרות "לארגן" את המשמעות ההולכת ונטוויית בזמן הכתיבה, מתגלות במפגש הלימודי ככלי נוח וגמיש לניתוח התחלתי של הטקסט ולדיון עליו. הסוגה מתגלה אפוא כנותנת דוגמה ממשית של ה יחסים שבין שרירותיות מסוימת לבין יצירת משמעות כמעשה אנושי הרתום להקשרים סימבוליים שונים (מוסדות חברתיים, הסכמים שונים, השפה).

איך טקסט "מתארגן"?

כל סוגה מציינת, מזוויית מסוימת, שימוש באופן מוסכם בשפה. כלומר, היא מציינת יחס מסוים לעולם (Cope & Kalantzis, 1993). יחס זה משמש כנורמה המדריכה את הכותב בכתבו את הטקסט וכן את הקורא במפגשו עם הכתוב. הסוגה היא דרך לארגן את העולם הטקסטואלי כדי

להפוך עולם זה לנושא משמעות. מדובר בתהליך מורכב המאפשר להפוך את הטקסט ל"טבעי" לכאורה, כך שהמוסכמות העומדות בבסיס קיומו יהפכו לבלתי נראות (Culler, ; Barthes, 1970). כל דבר חסר משמעות יכול להפוך למשמעותי אם נדע למקם אותו במסגרת המתאימה. זאת אומרת, הפיכת טקסט ל"טבעי" היא תהליך היוצר יחס בין הטקסט הנקרא לבין מודל אחר של שפה או של ארגון דיסקורסיבי, שהתקבל מכבר בחברה כ"מובן", "טבעי", "בעל משמעות". בזמן הכתבת מילים בסדנה, כאשר על המשתתפים "לבנות סיפור" תוך שילוב המילים המוכתבות ברצף העלילתי ההולך ונבנה, משמשות המוסכמות השונות כ"פיגומים" לבניית הטקסט. מוסכמות אלה מהוות רשת דחוסה של אסוציאציות, ידיעות והעדפות אישיות, המאפשרת לכותב להישען על "צורה מוכרת מראש". מכאן שמוסכמות אלה ברמות השונות של הטקסט מתפקדות כרשת המארגנת והמכילה את הפריטים הלא צפויים (מילים וצמדי מילים) הנמסרים במהלך ההכתבה. מוסכמות אלה יכולות להתייחס לכל פרט בעולם ההולך ונשזר בטקסט. כך, למשל, בחירת "קול המספר" כקול אחיד פחות או יותר הוא אחד הרכיבים הנרטיביים החשובים בגישה סיפורית החותרת לקראת לכידות המסופר, אמינות ויצירת רצף בין שרשור האירועים. הבחירה בגוף ראשון מאפשרת, כנראה, להבטיח לכידות זו ביתר קלות כאשר מדובר ביצירת טקסט תוך כדי הכתבה: "אני" נוצר כדי "לתרץ" מתוך הסיפור עצמו את ההולך להיות מסופר **בטרם הומצא** וכדי להחזיק בנוכחותו, המציאותית כביכול, את המעשה הנכתב. הקטעים הבאים, שחוברו על-ידי משתתפים בסדנה מסוג זה, יכולים להדגים זאת:

המפתח שהיה מונח על השולחן בפנינת האוכל הזכיר לי את הדופק שבכף היד. צבע העורק שבו פעם הדופק היה כחול, והוא קפץ עלה וירוד כמו גומי בקפיצות הילדים. (דוגמה 27)

היה לי המפתח של דלת המקלט. יום אחד שמעתי מ ישוה דופק על הדלת. הוא לבש סו ודר כחול עם גומי בשרוולים, ובידיו אחז סולם ושפופרת של צבע דבש. על ידו היה שעון נהדר ועל כתפיו עמד תוכי. (דוגמה 24)

בני, המפתח של השער נמצא אצל סבתא. אל תקיש בחוזקה על מנת לא להעלות לה את הדופק. המפתח קשור בגומי וצבעו כחול, ונמצא על הסולם ליד שפופרת דבש. גם שעון תלוי על הסולם שליד כלוב התוכי, והיזהר שלא לפזר את הפודינג שנמצא על הכלוב ו לצדו מברג. (דוגמה 22)

ילדת מפתח קראו לי כולם, ואני לא הבנתי למה. היה לי דופק נורמלי, אולי הדם הכחול הוא שגרם לי להיות חולנית. צינורות גומי זכורים לי היטב, שפופרות משחה ושפופרות תרחיף ; דבש לא ליקקתי. גם התוכי של השכנים היה חולה רוב הזמן, וחוף מלחזור על צלצולי השעון – לא אמר דבר, ברוך השם. (דוגמה 3)

כל "אני" המופק על-ידי הטקסט נעזר במפתח מסוים וייחודי – כדי לפתוח את "עולם הדמיון" שבו עלילת הסיפור אמורה להתנהל. הפקה ראשונית זו מצליחה כבר בתחילת הטקסט לשרטט "במה" או עולם, שבגבולותיהם המעשים או המחשבות שעתידיים להיות מסופרים יתקבלו כסבירים ברצף הנרטיבי. פעילות זו מצליחה לברוא עולם גרעיני, ועמו – את החוקים הבונים עולם זה כ"דמוי - מציאות". פתיחות אלה מדגימות את האופן שבו מילים שהוכתבו במהלך הכתיבה "הוכנסו" למרקם הטקסט שהלך ונכתב, והפכו לחלק מהעלילה: לרוב אין הן מורגשות כ"זרות" לטקסט שבו הן הוטמעו. קריאת הדוגמאות ממחישה את הדרך שבה סדר אקראי של מילים הופך להכרחי. על-ידי לכידת המילים המסגרות הולכות ומתרחבות (ממסגרות תחביריות למשפטים עוקבים ולקטע סיפורי המתקבל כיחידה). בצורה בלתי מחושבת כביכול, מצליחים הכותבים לעצב קולה של דמות

המדברת בטקסט ההולך ונכתב, והנאחזת לקיומה במוסכמות היוצרות את השטף והסבירות של הטקסט (Culler, 1980). בדוגמאות המצוטטות בולט, לדעתי, ההבדל בין הדוברת (המכנה את עצמה "ילדת מפתח" ומתארת עולם הזוי למחצה), לבין הדובר (הפונה ל"בני", כדרך מתוחכמת להעמיד נמען שאליו מופנות כל האמירות שהכתבה מאלצת לייצר). בשתי הדוגמאות האחרות, וכן בדוגמאות רבות נוספות, ניתן לראות שמיקום ה"מפתח", שיוכו, תיאורו והעובדה שהוא נמצא או הלך לאיבוד, הם פרטים רלוונטיים כדי לקבוע את הכיוון הכללי של ההתרחשות וגם את דרך ההתייחסות ליתר המילים. כלומר, מילה ראשונה זו "פותחת" סוג מסוים של התייחסות ליתר המילים – גם אם התייחסות זו אינה מודעת או מחושבת. מדובר בקביעה אישית של הכותב: האם לאפשר למשמעויות מטפוריות,⁶ לדימויים, לרמיזות, למעברים חדים בין דרכי ייצוג של המציאות – להציף את הסיפור ולטלטל את לכידותו העלילתית והסמנטית? האם להישאר נאמן לעולם דמוי-ריאליסטי? בדוגמאות הבאות ניתן לראות כיצד החלטות מקומיות אלה נשענות על מוסכמות סוגיות כוללניות, שבדיעבד נותנות תוקף להחלטות הראשונות. השיר שלפנינו, המחורז באופן חלקי, נותן ביטוי לדרך מובנית לארגן את מילות הכתבה בתבנית ריתמית השומרת על התחביר השיחתי תוך שילוב שאלות רטוריות:

קיבלתי מפתח. שאלתי את עצמי
את מה הוא פותח?
לאט-לאט עלה לי הדופק
חשבתי לעצמי סוף סוף מפתח
אתו אגע באופק.
עמדתי מול הים הכחול
פני לאופק ולי רק גומי וסולם
מפתח גם.
איך אגיע עד שם? (דוגמה 15)

בשתי הדוגמאות הבאות, השימוש ב"מפתח קסמים" מעודד יצירת אווירה פחות מחויבת לריאליה, אך בלי לטשטש את היחסים המקובלים שבין מעשים ותוצאותיהם:

תן לי מפתח קסמים, וכשאני משתמשת בו מיד דופק לבי עולה. הוא פותח עולם של צבעים, אדום, כחול, צהוב, ירוק; ו... הצבעים נשפכים משפופרת וצובעים את הכול. העולם הזה מתוק כדבש, ויש בו ציפורים ותוכים מרהיבים. השעון בכלל אינו קיים, ברוך השם. (דוגמה 4)

קיבלתי מפתח קסמים, הרגשתי את הדופק שלי עובד שעות נוספות. ראיתי כחול בעיניים והזמן נמשך כמו גומי. לפתע ראיתי סולם גבוה ובקצהו פתח עם חור למפתח. התחלתי לטפס על הסולם, ושפופרת הדבק שהייתה לי בכיס נפלה למטה. התלבטתי אם להמשיך לעלות או לרדת לקחת את השפופרת; האם תהיה לזה משמעות בהמשך. החלטתי לרדת לקחת את השפופרת, ובדרך נזכרתי שבעצם השפופרת היא לא של דבק אלא של דבש. (דוגמה 9)

⁶ כך, למשל, "מפתח זהב" בסיפור אחד יכול להביא להופעתו של "סולם" המאפשר לטפס בתוך הלב – ולא לכתוב על סתם סולם בבית; כך גם התייחסות לרגשות המתנדנדים ב"נדנדת" הזיכרון; וכן ארנב שנקרא "מפתח" מזמין סיפור ילדים כסוגה המאפשרת לכלול במסגרתה את מילות הכתבה.

מעניינת העובדה שנוסף להמצאת קול הדובר, יציר ה או זיהוי של "תסריט" הכולל רכיבים מוכרים מהווים את אחד האמצעים המאפשרים להפיק טקסט מלוכד, הן ברמת העלילה ורצף האירועים והן ברמת היחסים שבין המילים, המושגים או האובייקטים:

מפתח החיים

דופק לבו של אהרן הלך ונחלש. הווילון הכחול התנפץ לו ברוח, וכאילו לקח את כל האוויר מצינור הגומי שהיה מחובר לאפו של אהרן. האווירה הייתה קודרת. אהרן החל רואה סולם עם מלאכים עולים ויורדים בו ומזמינים אותו להשתתף בחגיגתם. הטלפון פילח את השקט שבחדר, מעבר לשפופרת הייתה רחל. היא צלצלה לברר מה שלומו של אביה. הידיעה שהוא מת גרמה לה לראות שחורות. היא לא תלקק דבש בתקופה הקרובה. מי יהיה אחראי לכל החיות שבבית אביה? במיוחד לתוכי שגרם למחלתו – מה תעשה אתו? (דוגמה 12)

המוסכמות המאפשרות לטקסט "להיווצר", כמו הרגלי חשיבה מובנים מאליהם (Barthes, 1970), מקנות לטקסט את "טבעיותו". בעקבות תיאורטיקן הספרות ג'ונתן קאלר (Culler, 1980) ניתן לזהות חמש דרכים להשגת טבעיות זו, אשר את רובן ניתן לזהות בדוגמאות שהובאו כאן. דרכים אלה הפכו לכלים לניתוח הכתוב במהלך השיח הכיתתי על אודות הטקסטים שנכתבו במהלך ההכתבה:

1. העולם המציאותי, הנתון החברתי: מדובר בסוג של טבעי שאינו מצריך הצדקה, כי הוא מצביע על ההרגלים של החברה והתרבות. למשל, לאנשים יש מחשבות; הם צוחקים; הם מדברים; הם אוהבים; הם יכולים להתחיל מעשים ולסיים אותם; הם יכולים לאבד מפתח, למצוא אותו או לקשור אותו בסרט כחול.
2. העולם התרבותי ההופך לחלק מהטבע האנושי: למשל, נאמן כמו כלב; ארוך כמו הגלות; לבן כמו השלג; הנשים הן רגשניות, ערמוניות, אנוכיות, או קלות דעת. מדובר ב"ידע תרבותי" המאפשר להבין את העולם ואת הפעולות בו.
3. מודלים של סוגות ספרותיות: מדובר במוסכמות ספרותיות המאפשרות התייחסות לטקסטים מסוימים כך שאפשר יהיה לראות אותם כבעלי משמעות ולכידות. למשל: הרומן הרומנטי; הרומן הגותי; הסיפור הריאליסטי; הסיפור לילדים; סיפור אבירים.
4. "המוסכמה כטבעיות": זו כוללת הצהרה לגבי ה"טבעיות" של התחבולות הספרותיות המעצבות את הטקסט. כלומר, מדובר בניסיון לטשטש את הפן המלאכותי של היצירה, את היותה תוצר "עשוי". למשל, הצהרת המספר על היותו רק "מוציא לאור" של מסמך אמיתי שגילה בתוך ספר עתיק.
5. פרודיה ואירוניה הן סוג של נטורליזציה המתבססת על הקודמת, ולקחת את המוסכמות שלה כטבעיות תוך ציטוט ועיבוד ביצירה החדשה.

מזיהוי מוסכמות לדאוטומטיזציה של הקריאה

ההבחנה בין סוגים שונים של מוסכמות מאפשרת להצביע על שלושה מודלים הפועלים במארג הטקסט, יחד ולחוד. מודלים אלה נותנים ביטוי לקיום של עקרונות שונים אשר ביחס אליהם מתאפשר לייצג דמוי-מציאות אמינה, והם שואבים אמינות זו ממקורות לא אחידים: המקור המציאותי (real) – לדוגמה, הצמחים זקוקים לאור כדי להתקיים; המקור העיצובי (compositional) – לדוגמה, עולם הצומח כמוטיב עיצובי בקישוט ארמון; והמקור האמנותי (artistic) – לדוגמה, הצבת עץ בצבע כתום-אדום בתמונה אימפרסיוניסטית. ביחס למודלים אלה מתנסחים הטקסטים האינדיבידואליים בסדנה וכן הדרכים להבנתם על-ידי השומעים-הקוראים.

ויקטור שלובסקי (Jameson, 1980), אחד מהוגי הדעות שפעלו בקבוצה של הפורמליסטים הרוסיים בתחילת המאה העשרים, טען שהאמנות גורמת "הזרה" של החפצים במציאות ושל היחסים בין חפצים אלה. הזרה זו גורמת לראייה חדשה של המציאות החוץ-טקסטואלית. לטענתו, מדובר בחוק פסיכולוגי המאפיין את החשיבה האנושית, ולחוק זה – הדים אתיים חשובים. האמנות מצטיירת כמאפשרת לסלול דרכים חדשות בהתנהגות ובתפיסות המכניות של המציאות, וכך היא מזמנת תפיסה מחודשת ומרעננת של העולם. הפורמליסטים הציבים קראו לתהליכים המכניים ששלובסקי מתאר בשם תהליכים "אוטומטיים". ברוח זו, הדרך שבה הסדנה מתנהלת שואפת לפיתוח תהליך של דאוטומטיזציה של הקריאה (Barthes, 1970), כבסיס ליצירת מרחב שבו יוכל להתקיים שיח ביקורתי על הדרכים שבהן השפה מייצרת "משמעויות".

התיאורטיקנים הפורמליסטים דיברו אפוא על תהליך הדאוטומטיזציה שהאמנות מחוללת בתפיסת המציאות; כך, לדעתם, התנסויות בתהליך הכתיבה ובדיקת התנסויות אלה יכולות לעורר את תהליך הדאוטומטיזציה של הקריאה, וליצור מסגרת סמיוטית מרובדת לניתוח טקסטים (אפשטיין ינאי, 2001; Culler, 1982; Foucault, 1969).

הכתיבה האוטומטית נותנת ביטוי למתח שבין הפעילות המודעת, המובילה לכיוונים המוכרים והמקובלים של ארגון רצף והבנתו, לבין הפעילות האוטומטית, המתנהלת במקביל והמתפרצת ב"קרעים" של שרשרת המסמנים המסודרת. מתח זה מתנסח באופן ייחודי במרקם של הטקסט ההולך ונכתב על-ידי כל מתנסה בסדנה, ומזמין שיח חקרני משותף על אודות הנחות מובלעות לגבי מודלים שונים של מובנות ולגבי תפיסות ואמונות על נושאים כמו משמעות, היגיון, לכידות וכדומה, המגולמות בטקסט. כתיבה מעין זו ממחישה את נוכחותו של "תפקיד הקורא" כמנגנון בקרה וויסות, אשר באמצעותו נשמרת רמה מסוימת של קומוניקטיביות גם בטקסט הנכתב "כמעט מבלי לחשוב". המודעות לתפקיד זה חשובה לכל אלה העוסקים בניתוח טקסטים מסוגים שונים, אך במיוחד למורים לספרות ולהבעה, אשר בדרך כלל מתייחסים לקורא ולתפקידו כאל "מובן מאליו". זו אחת הנקודות המרכזיות העולות בדיון במפגש הלימודי, דיון המטלטל את העמדות החדות בדבר פעולת הקריאה ו"שקיפותה".

ברצוני לדון עוד בנושא הזמן בטקסט הנכתב בסדנה המתוארת והשתמעויותיו. נושא זה מדגים את הכוח שיכול להיות להתנסות בכתיבה כמעט אוטומטית, כמעודדת דאוטומטיזציה של תהליך הקריאה.

ניתן לטעון שכל מילה מייסדת איזו מסגרת תקשורתית תוך-אישית או בין-אישית, ומצפה לתגובה כלשהי. האפקט של כל מילה מלאה הוא לאפשר ארגון מחדש של הדברים שכבר היו, ואפקט זה מעניק לדברים אלה את ה"מובנות" של מה ש חייב היה לבוא (Lacan, 1985). נראה שהקריאה

של הדברים שנכתבו **לאחר שנקבע הסוף של הטקסט והסוף של ההכתבה**,⁷ מעניקה לכל יסוד אקראי ברגע ההיסטורי של הופעתו ברצף (במהלך ההכתבה) את התוקף ההכרחי של אילוץ עלילתי או מבני, המתנה את המשך. תהליך זה של הבנת המושג "רצף" והבנייתו באמצעות פעולת הסיפור, כהתרחשות וכהיסטוריה, מחדד את המודעות של הכותבים לעצם ההבניה המתחדשת של הסובייקט עצמו לאחר המעשה: נקודת הסוף היא זו הדולה משמעות ו"מובנות" משרשרת מסמנים אקראיים הנתפסים כהכרחיים.

ניתן לסמן שלושה ערוצי זמן הממקמים התייחסות לכתוב מ נקודות מבט שונות אך משולבות. נקודות מבט אלה נחוצות להתבוננות חקרנית במלאכת "עשיית הטקסט", גם בכתבתו וגם בקריאתו, והן יכולות להירתם לפרקטיקה המצדדת בקריאה ביקורתית של המובן מאליו. יש בכך קשר אל רעיונות של לאקאן (Lacan, 1985), פירס (Peirce, 1977) ובכטיין (Bakhtin, 1978) בדבר האפשרות של הבנה אנושית של "דברים חדשים". אלה ערוצי הזמן:

1. **הזמן שלאורכו משהו נשאר "פתוח"**, ללא החלטה הממקמת *משהו זה* באופן מחייב ביחס למשמעותו, לתכונותיו, לערכו וכדומה. זהו זמן ההתהוות, החקירה, השהייה.
 2. **רגעי הסיום או הסוף** הם הרגעים הגוררים את הסובייקט לכיווני החלטה ומתן משמעות. רגעים אלה של הכרעה חופפים, לדעתי, את מושג הידע כמתגלה ומתנסח בעיקרו בדיעבד. כלומר, זהו אותו רגע של "הלבשת" המסגרת המאפשרת למשמעות להתגבש.
 3. **זמן היסטורי** הוא אותו זמן שלאורכו הסובייקט כותב בפועל, והמאפשר לבנות את שרשרת האירועים או המחשבות. הסובייקט הכותב מוצף בזמן הכתיבה על-ידי ערוצי מודעות ותשומת-לב המתנהלים במקביל. זמן זה משאיר את עקבותיו באריגת הטקסט: זהו סוג של אמת המתועדת בממשי של הכתיבה. כמו כן נהוג לקרוא זמן היסטורי לאותו זמן דמוי-ריאלי שהטקסט מנסה לייצר, למשל, בעזרת מסמני רצף היוצרים תחושת רצף וסדר בין ההתרחשויות.
- לסיכום אדגיש שלושה כיוונים משולבים לפיתוח העבודה עם אנשי חינוך ואנשי מקצועות הסיוע – כיוונים השזורים בדיון שהצעתני בפרק זה:

- **כיוון א'**: פיתוח רגישות והקשבה אמיתית לטקסטים; זאת הקשבה מתוך ניסיון לחלץ משמעות מהכתוב, כאשר השפה אינה מצטיירת כאובייקט מוגמר שיש לשכפל בהדרתו, אלא כחומר חי המאפשר לבנות משמעויות ולהתערב בו.
- **כיוון ב'**: חידוד היכולת לזהות מוסכמות תרבותיות (תכניות, סוגתיות, לשוניות, רעיוניות וכדומה) השזורות בחומר האישי והאוטומטי למחצה; מדובר בעידוד דיון על "המסגרות הדיאלוגיות" המשוקעות במהותה של התקשורת – גם כשזו תקשורת תוך-אישית – וכן בבדיקתן הביקורתית.
- **כיוון ג'**: פיתוח המודעות לנופים האסוציאטיביים והמטפוריים שהמושגים השונים יכולים לזמן, תוך עידוד הסקרנות הנחוצה כדי לחקור אסוציאציות אלה ביחס לכל פרט ופרט, ותוך בדיקה מתמדת של המסגרות שביחס אליהן המשמעויות מתגבשות.

⁷ בהתייחסות לטקסטים שנכתבו בסדנה, עסקתי במאמר זה יותר בתחילת הטקסטים ופחות בסיומם. אני מקווה לנתח בעתיד גם היבט זה בטקסטים, במיוחד לאור המושג "זמן לסיום".

סוף דבר

הקשבה לטקסטים שנכתבו בסדנה מפגישה אותנו עם טקסטים משני סוגים: טקסט המנסה מחד גיסא להבנות את צורתו ביחס לגורמים לא צפויים (מילים וביטויים), אשר כל אחד מהם פותח שדה פרשני המצריך "החלטה"; ומאידך גיסא מעודד היסחפות, לאחר כתיבה "ללא מעצורים", "ללא תיקונים", "כפי שיוצא", "חופשי". מרקם הטקסט המתהווה נותן ביטוי למתח שבין הזמן הפתוח לבין רגעי ההחלטה. מתח זה מזמן שיחה בדבר האופנים שבהם אנו מבינים, תוך הלבשת מסגרת המאפשרת לפרש את ה"נתונים". במפגש הלימודי מועלה לדיון ההקשר הדיאלוגי של הכתיבה בכלל ושל הכתיבה האוטומטית בפרט. בדיון זה מתאפשר לתהות על היחסים העיקשים שבין התרבות ומוסכמותיה השונות לבין הנקודה הייחודית והלא מבויתת שביחס אליה הסובייקט "ממציא" את עצמו ומפיק את קולו. האמנם ניתן לסמן הפרדה כזו? כמדומני שלא. הפעילות האנושית של הכתיבה מתארגנת ביחס לפעילויות של האחר, וככזו היא מתעצבת כמטוטלת בין "פרקי הזמן של ההבנה" לבין "רגעי הסיום". שני זמנים אלה, המקפלים בתוכם את היחס הסינכרוני והדיאכרוני לשפה כאובייקט וכהתרחשות, מעוררים את השאלה למי נכתב הטקסט; מי הוא הנמען הנעלם של הכתיבה הכמעט אוטומטית? זוהי שאלה מהותית ביחס לאנשי מקצוע אשר אמורים לפתח הקשבה לנמענים שאליהם מופנים דבריהם. לאיזה אחר סימבולי או דמיוני פונה הטקסט בהיווצרותו?

הכתיבה האוטומטית נותנת ביטוי בו-זמני לתופעה לשונית ולתופעה מחשבתית-תרבותית, ועל כן היא מאפשרת לחדד ניתוח רב-רובדי של טקסט, תוך הדגשת יחסי הגומלין שבין הקורא, הכותב והמוסכמות החברתיות-התרבותיות המעצבות את ה כתוב, את הכותב ואת דרכו לבנות משמעות. נדמה לי שהפעילות המתוארת במסמך זה, וכן מסגרת ההתייחסות ודרכי הניתוח שהוצעו, יכולות לתרום להעמקת תיאור היחסים המורכבים שהזכרתי – יחסים השלובים באריגת טקסט כתוב, וכך לתרום לעיצובם של קוראים מפוכחים וחקרניים. נוסף לכך, הפעילות המתוארת במסמך זה וההתייחסות אליה יכולות לתרום לרענון דרכי העבודה על-ידי יצירת מרחב "מאוורר", שבו הקריאה יכולה להתקיים כאמנות הבודקת את עצמה ואת אופניה לעצב משמעויות. דאוטומטיזציה של הקריאה חותרת להתחדשותה של פעילות הקריאה עצמה, כאותו מובן מאליו שאין שואלים עליו ביחסים שבין הקורא לבין הטקסט.

מקורות

- אפשטיין-ינאי, מ' (1996), "הקורא המדמיין את תפקידו – הלכה ומעשה", *חלקת לשון*, 23, 244-258.
- אפשטיין, מ' (2000), "הערות על הקורא ותהליך הקריאה בסיפור 'נושא הבוגד והגיבור' מאת בורחס", *עלי שיח*, 43, 149-160.
- ברייטר, ק' וסקרדמליה, מ' (1997), "משיחה לחיבור", בתוך *מדיבור לכתיבה*, בעריכת נורית פלד, כרמל, ירושלים, 225-262.
- האלידי, מא"ק (1997) [1989], "שפה דבורה ושפה כתובה", בתוך *מדיבור לכתיבה*, בעריכת נורית פלד, כרמל, ירושלים, 97-138.
- הורוביץ, ר' (1998), *חשיבה המצאתית*, קומפדיה, תל-אביב.
- כספי, מ' (1985), *גישות מעבר להתחנכות יוצרת*, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.
- סגן כהן, נ' (2002), "סיפור שיש בו אהבה – חלק א", *אנליזה ארגונית*, 5, 35-45.
- סטור, א' (1983), *הדינאמיקה של היצירה*, ספריית פועלים, תל-אביב.
- פופובסקי, מ' (1999), "בדבר מעשה הדיבור ומעשה הקריאה", *סקריפט*, 1, 39-50.

- פרויד, ז' (1972), *פסיכופתולוגיה של חיי יום-יום*, מסדה, תל-אביב.
- שריג, ג' (2001), *רוח הדברים: ניצני תרבות, חקר ועיון, יסוד, תל-אביב*.
- Baars, B. (1999), Psychology in a World of Sentient, Self-Knowing Beings: A modest Utopian Fantasy, in: *Mind and brain science in the 21st Century*, edited by Robert Solso, MIT Press, Cambridge, pp. 3-17.
- Bakhtin, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.
- Bal, M. (1977), *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck, Paris.
- Barthes, R. (1966), *Critique et vérité*, Seuil, Paris.
- Barthes, R. (1970), *S/Z*, Seuil, Paris.
- Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris.
- Caspi, M. (1992), The Personal Component in Playing Interfaces, in: *Emerging Visions*, Cupchik G.C. & Lazlo, J. (eds.), Cambridge University Press, New York.
- Cope, B. & Kalantzis, M. (eds.) (1993), *The Powers of Literacy, A Genre Approach to Teaching Writing*, Falmer Press, London.
- Culler, J. (1980), *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Culler, J. (1982), *On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca.
- De Man, P. (1981), The Resistance to Theory, in: *The Pedagogical Imperative: Teaching as a Literary Genre*, Barbara Johnson (Ed.), Yale French Studies No 63.
- Feldman, D. (1991), Creativity: Dreams, Insights, and Transformations, in: *The Nature of Creativity*, edited by Robert Sternberg, pp. 271-297.
- Fink, B. (1995), *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton University Press, Princeton.
- Foucault, M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
- Gardner, H. (1991), Creative Lives and Creative Works: a Scientific Approach, in: *The Nature of Creativity*, edited by Robert Sternberg, pp. 298-321.
- Genette, G. (1972), *Figures III*, Seuil, Paris.
- Gruber, H. & Davis, S. (1991), Inching Our Way Up Mount Olympus: The Evolving-systems Approach to Creative Thinking, in: *The Nature of Creativity*, edited by Robert Sternberg, pp. 243-270.
- Hadot, P. (1997), *Philosophy as a Way of Life*, Oxford, Blackwell.
- Iser, W. (1974), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University, Baltimore.

- Jameson, F. (1980), *La carcel del lenguaje. Perspectiva critica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Editorial Ariel, Barcelona.
- Juranville, A. (1994), L'écriture, *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, 2, 167-180.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1983), *La connotacion*, Hachette, Buenos Aires.
- Kovadloff, S. (1999), *El silencio primordial*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- Kristeva, J. (1971), *Le texte du roman*, Seuil, Paris.
- Lacan, J. (1985), *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Lacan, J. (1988), *The Seminar of Jacques Lacan*, Book II, J.A Miller (Ed.), Cambridge Univ. Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1981), *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago.
- Lieberman, J.N. (1977), *Playfulness. Its Relationship to Imagination and Creativity*, Academic Press, London.
- Mannoni, O. (1979), *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Hachette, Buenos Aires.
- Martin, J.R. (1989), *Factual Writing: Exploring and Challenging Social Reality*, Oxford University Press, London.
- McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York and London.
- Peirce, Ch. (1977), *Semiotics and Significs. The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoris Lady Welby*, edited by Charles Hardwick, Indiana University Press, Bloomington, Indiana.
- Rabinowitz, P. (1987), *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Rimmon-Kenan, S. (1983), *Narrative Fiction – Contemporary Poetics*, Methuen, London.
- Schank, R. (1990/1998), *Tell Me a Story. Narrative and Intelligence*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- Schank, R. (1991), Creativity as a Mechanical Process, in: *The Nature of Creativity*, edited by Robert Sternberg, pp. 220-238.
- Sternberg, R (ed.) (1991), *The Nature of Creativity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sternberg, R. (1991), A Three-Facet Model of Creativity, in: *The Nature of Creativity*, edited by Robert Sternberg, pp. 125-147.
- Torrance, P. (1991), The Nature of Creativity as Manifest in Testing, in: *The Nature of Creativity*, edited by Robert Sternberg, pp. 43-75.
- Weisberg, R. (1991), Problem Solving and Creativity, in: *The Nature of Creativity*, edited by Robert Sternberg, pp. 148-176.