

אוניברסיטת תל אביב
הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין
החוג לפילוסופיה

עבודת תזה לתואר M.A.

בנושא:

**השוואה בין ארכיטקטורה, מוסיקה
ופילוסופיה על-פי עקרונות הארגון**

שם המנחה: פרופ' מרסלו דסקל

מגיש: קובי זיק

מס' ת"ז: 035783208

לימודים לתואר מועמד לתלמיד מחקר בפילוסופיה

אוגוסט 2012

השוואה בין מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה על-פי עקרונות הארגון.

תוכן עניינים

2-3	<u>הקדמה אישית</u>
4-5	<u>מבוא</u>
	גוף העבודה
6	<u>א. מהי יצירה אמנותית?</u>
6-11	1. החוויה
	1.1 החוויה המכוונת
	1.2 החוויה המכוונת
	1.3 הסתייגויות
12-25	2. ההתבוננות
	2.1 סכמת התבוננות I
	2.2 סכמת התבוננות II
	2.3 סכמת התבוננות III
	2.4 סיכום ביניים
	2.5 הסתייגויות
26	3. מסגרת ההתייחסות
27-32	4. רפלקציה פילוסופית
	4.1 מהי פילוסופיה?
	4.2 ריבוי סכמות
33-49	5. שלבים בהתגבשות היצירה - טבלה משווה
	5.1 ממד הארגון
	5.2 חומרי הגלם
	5.3 שימוש חיצוני
	5.4 רעיון
	5.5 מתווך
	5.6 אידיאל אסתטי
	5.7 ביצוע
	5.8 חושי קליטה
49	<u>ב. עקרונות הארגון</u>
49-55	1. יסודות הארגון
	1.1 קישור מול הפרדה
	1.2 שוני/דמיון ורכיבים/יחידה
55-61	2. העקרונות
	2.1 סכמסטאטיזם
	2.2 פריסת הסכמדינאמיקה
62-78	3. מקרה בוחן לעקרונות הארגון - אידיאל תקופת יוון העתיקה
	2.1 עיקרון ההיררכיה
	2.2 עיקרון הטרינסנדנטיות
	2.3 עיקרון החוקיות
79-80	<u>ג. סיכום ומסקנות</u>
81-88	<u>ביבליוגרפיה</u>

בטרם כתיבת עבודה זו, ראיתי לנכון לתאר את הניסיון והרקע האישי שלי, שהוביל אותי למחקר כולל ושיטתי אודות הקשר שבין שלוש הדיסציפלינות: מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה. כל אחת מהן עתיקת יומין ובעלת יריעה רחבה ביותר, עד שלכאורה לא ניתן לחדש בהן מאומה; שהרי כל מה שניתן לשאול בתחומיהן, אולי כבר נשאל. יחד עם זאת ברצוני לאזור אומץ ולהעלות מספר שאלות הנוגעות באופן ישיר לקשר שבין שלושה תחומים אלו. שאלות שעד כה לא נדונו כלל או שנדונו באופן חלקי ובדרך הרמז באמצעות אמירות כלליות שנהפכו לפופולאריות למחצה, כגון: "ארכיטקטורה היא מוסיקה שקפאה" (גתה) או "נראה שהמוסיקה מצביעה מעבר לעצמה באופן פילוסופי" (וויטגנשטיין). אמירות אלו מהוות עדות, שקיימת התודעה הפנימית, אצל הוגי הדעות והפילוסופים, שמוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה קשורות בטבורן. אחד הטקסטים שעוררו אצלי את התודעה הזו והוא חביב עליי באופן מיוחד, היה הטקסט "על אודות האדריכלות"¹ שכתב האדריכל הרומאי – ויטרוביוס, לפני כאלפיים שנה. ויטרוביוס פורש בו את דעתו, שעל האדריכל להיות מוכשר ומודע לרזי הפילוסופיה כדי להביא לכדי 'שלמות' ביצירתו וכן עליו להבין את חוקי המוסיקה והאקוסטיקה כדי שיהא מיומן 'לכונן' כראוי את בניינו². הרעיון שעומד מאחורי דבריו הוא; שחשיפה למכלול ענפי ידע שונים וההבנה לכך שהם קשורים זה לזה מגבירות את המודעות ליצירה ואת המקצועיות שבעשייתה.

את משנתו של ויטרוביוס מצאתי עצמי מיישם 'הלכה למעשה' במהלך שנות חיי מבלי לעמוד על המשמעות שבכך (עד היום): מסלול הלימודים שלי לא היה מסלול ע ק ב י. לימודי המוסיקה בצעירותי, שקדמו ללימודי הארכיטקטורה ולבסוף לימודי הפילוסופיה עוררו פליאה אצל רוב מכריי. נהוג לחשוב שמקצועיות נקנית באמצעות ריכוזיות "תחומה" ולא באמצעות רוחביות "בין-תחומית". בהתאם לכך ציפו ממני לבחור להיות או צ'לן שמשקיע את רוב זמנו באימון ובנגינה, או אדריכל שמשקיע את רוב מרצו בתכנון ובבניית מבנים פיסיים-מרחביים, או פילוסוף שעסוק בארגון מושגים וטרוד בהרהורים אודות מהות כלשהי. למרות הציפייה שאתמיד בתחום אחד ועל-ידי כך אגדיל את הסיכוי לממש את נטיותיי, בחרתי לבדוק את האפשרויות השונות שטמונות ביכולתיי.

נשאלת השאלה האם האפשרות סותרת את המימוש? תלוי באיזה שלב: בתחילה, האפשרות עלולה ליצור בלבול ולפגום במימוש, אך בהמשך היא עשויה דווקא לתמוך, לחזק ואפילו להעשיר אותה, ובשלב המתקדם ביותר, האפשרות עשויה להפוך להיות בעצמה ממשית, מן הכוח אל הפועל³ (במילים של אריסטו). המתח בין האפשרות למימוש קיים בכל הרמות, בין אם אנחנו בחרנו להתמקד בתחום אחד ובין אם בחרנו להתפרש על מספר תחומים. המשיכה העזה שלי להתפרש דווקא על שלושת התחומים הללו, נבעה בראש ובראשונה בשל הנטייה האישית והטבעית שלי לנגן, לתכנן ולחשוב. אלו שלושה דברים שאני מאוד אוהב לעשות! מבחינתי שלושה תחומים אלו לעולם יהיו קשורים זה בזה מעצם העניין האישי שאני מוצא בהם ולכאורה אין לי שום צורך בהסבר נוסף. עצם החוויה העצומה והעשירה בשלושה תחומים אלו קושרת אותם לכדי תופעה אחת ש"אני" מזוהה עמה. חוויה זו אינה תופסת נפח ולא ניתנת

¹ ראה ב: מ. ויטרוביוס, על אודות האדריכלות, דביר, תל-אביב, 1997.

² שם, עמ' 27

³ אריסטו בתוך: מ. לוז, על הנפש, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 33

למידה והיא מוכרת אך ורק לי. ניתן לראות בקשר מסוג זה שבין מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה כאפשרי להשגה מ"כושר החוויה", שהינה ברשות היחיד של תודעתי האישית. מצד שני, אני מכיר בשוני שבין התחומים הללו, שוני זה בא לידי ביטוי כשאני עורך ניתוח של כל אחד מהתחומים באמצעות "כושר ההתבוננות". כל אחד מתחומים אלו מוגדר לפי חומרי הגלם המיוחדים לו ומבחינת הממד שבו הוא נתפס או האילוצים המיוחדים לו וכדומה. מבחינת ההתבוננות אין לי מעמד מיוחד או יתרון על מישורו אחר כפי שהיה לי כשדיברתי על החוויה האישית שלי. ההתבוננות שאני מדבר עליה, מתרחשת בזירה שונה לחלוטין מהחוויה והיא ברשות הרבים של אפשרות ההכרה.

נשאלת השאלה האם ההתבוננות סותרת את החוויה? גם כאן התשובה מורכבת משלושה שלבים בהצגת המתח שבין התבוננות והחוויה:

הראשון זהו שלב ה ס י ר ה שבו ההתבוננות יכולה לבוא על חשבון החוויה, השני הוא שלב ה ת מ י כ ה שבו ההתבוננות יכולה להעמיק את החוויה ואף להעשירה והשלישי הוא שלב ה ז ה ו ת שבו נמצא שההתבוננות עצמה נהפכה להיות החוויה.

תקוותי היא כי מתוך החיפוש אחר קשרים שבין האהבות הגדולות שלי, אמצא דרך שחולפת על פני השלבים ומובילה בסופו של דבר לזהות המשלימה בין האפשרויות לבין מימושם, בין רשות היחיד לרשות הרבים, בין ההתבוננות והחוויה שהם נטיות היסוד שמתגלות בתופעות רבות ושונות המוכרות לנו בכל תחומי החיים.

השוואה בין מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה על-פי עקרונות הארגון.

האם קשר בין מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה הוא מן האפשר?
ומדוע קשר כזה צריך לעניין אותנו?

מבוא

שם הנושא של המחקר מרמז על הניסיון להתבונן מתוך זווית ראייה רחבה ביותר על שלושה תחומי יצירה שונים מאוד במהותם; ואכן בדפים שלפנינו אנסה לבדוק עקרונות ותכונות ארגוניות שונות, בהקשרים מוסיקאליים, ארכיטקטוניים ופילוסופיים מגוונים. אך לפני בחינת הדברים, ראוי לציין מדוע דווקא שלושת תחומים אלו, מבין כל תחומי היצירה, הם שראויים בעיני להתבוננות משווה. הבחירה שלי בשלושת התחומים הללו, מעבר לאהבה הגדולה שיש לי באופן אישי לנגינה, לתכנון ולחשיבה, נובעת מכך שדווקא בין תחומים אלו אני מוצא ייצוג נאות להבדלים⁴ שקיימים בין סוגי יצירה שונים בכל תחום.

במידה ואצליח להראות שגם בין תחומים כה שונים מתקיימים קשרים רבים ומגוונים, הרי שדינם של כל תחומי היצירה הוא אחד – להיות ניתנים להפריה הדדית מעצם רוחם ומשמעותם בעבור כל אדם. את רוח הדברים האלו, אני מוצא כבר בדברי קורט זאקס שהיה הוגה דעות, היסטוריון ומוסיקולוג:

"The commonwealth of art, the life and the concurrence of all individual arts under a common law and fate, is not a vain, utopian wish, to be realized only in a distant future. It has been a reality, an inevitable fact from the very outset of civilization. From whatever different sensations the arts may derive, from touch or vision or hearing - on to whatever the artists may project their visions on statues or murals or melodies – they are one in spirit and meaning."⁵

Sachs C

ואכן, בהמשך לציטטה זו, הרעיון של למצוא את המשותף לתחומי יצירה ואמנות שונים אינו חדש. למעשה, במהלך ההיסטוריה המערבית הוצעו תיאוריות שונות המתארות את המכנה המשותף לכלל תחומי היצירה והאמנות. יש שהעמידו את המשותף לכל תחומי היצירה השונים מתוך הרעיון ה ח ו ו י ת י⁶, שמייחס לרגש האנושי את התכונה הבולטת והמשמעותית לבחון את ערך היצירה. יש שהעמידו את המשותף על רעיון ה ה ת ב ו נ נ ו ת⁷ המייחס ליצירות אמנותיות מטען של ידע אודות המציאות הנלמד כתוצאה מהתבוננות בעולם, בהתאם לתורות החיקוי והייצוג ויש (רק לאחרונה) שהתייאשו מלנסות ולהגדיר את הרעיון המשותף לתחומי היצירה

⁴ בהמשך אעמוד על השוני שבין סוגי היצירה ועל חשיבותו.

⁵ C., Sachs, *The Commonwealth of Art*, I.N.C., N.Y., 1946, p. 17.

⁶ אריסטו היה הראשון שייחד חיבור לחקר טבעה של האמנות, ומתוך הדיון שלו עולה לראשונה גישה המייחסת חשיבות חווייתית משמעותית ליצירה האמנותית. ראה: אריסטו בתוך: י. רינן, **פואטיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ג, עמודים: 38-42.

⁷ אפלטון היה הראשון שבכתביו מוצגת המוסיקה והאמנות כפעולת התבוננות וחיקוי של הטבע. ראה: אפלטון בתוך: י. ג'. ליבס, **כתבי אפלטון**, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמודים 568-569. דוגמאות נוספות לשלל הוגי הדעות שתורתם האסתטית הבליטה את ההתבוננות (השכלית) כמכוננת את האמנות: אריסטו (322-384 לפנה"ס), אלכסנדר גוטליב באומגרטן (1714-1762), עמנואל קאנט (1724-1804), נלסון גודמן (1906-1998).

והעלו תיאוריות שונות המבססות את עיקרון השרירותיות⁸ המייחס מקריות לקביעה מה נחשב כיצירה אמנותית ומה לא. לעומת כל הרעיונות האלו, אני מבקש לבדוק את המשותף לכל תחומי היצירה השונים מתוך השילוב שבין ההתבוננות והחויה. במהלך העבודה, אראה שרק שילוב מורכב שכזה, בין עקרונות הארגון, המייצגים עבורי את פסגת ההתבוננות, לבין החוויה הרגשית כשלעצמה, המוכרת לנו מחיי היום-יום, מאפשר להשוות בין תחומים שונים של יצירה על כל גווניה. כל תחומי היצירה, מהקונקרטיים ביותר ועד המופשטים ביותר, עוסקים בארגון חומרי גלם שונים על מנת לעורר את החוויה וההתבוננות. לאור כלל זה אעלה את השאלות: (1) האם ניתן לקשר בין תחומי יצירה שונים? (2) מדוע קשר כזה צריך בכלל לעניין אותנו? בהמשך לשאלות אלו, אבדוק האם מעמדה של היצירה הפילוסופית, שבדרך-כלל נתפסת כיצירה חוץ אמנותית בהיותה פועלת להשגת ההבנה והחכמה שמתוך ההתבוננות, שונה מהותית מיצירות אמנותיות כגון יצירות בתחום המוסיקה והארכיטקטורה שבדרך כלל נתפסות כמעוררי חוויות? הבדיקה תיעשה הן מבחינה מופשטת באמצעות מושגיה של היצירה והן מבחינה קונקרטית של התגבשות היצירה מהיוצר ועד הקולט.

לאור בדיקה זו, אבקש להציג קשרים בין שלושת התחומים שבהם בחרתי להתמקד במחקר זה; מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה. ההנחה שלי היא, כי ישנם הבדלים בין תרבויות ותקופות שונות וכי הבדל זה בא לידי ביטוי ב"אידיאל האסתטי" של כל תרבות ותקופה. לאור זאת אבקש למצוא קשרים בין התחומים שאותם אני חוקר באמצעות "מקרה בוחן" של אידיאל אחד השייך לתקופה ותרבות אחת. האידיאל שאותו ארצה לבחון הוא אידיאל של תקופת יוון העתיקה. תקופה זו נבחרה על-ידי בשל חשיבותה הרבה עבור התפתחותה של התרבות המערבית שראתה את תקופת יוון העתיקה כנקודת מפנה היסטורית מבחינת כל תחומי החיים- החל מיצירות האמנות וכלה בתחום המחשבה.

מתקופה זו, אבחר שלוש יצירות מייצגות: יצירה מוסיקאלית, יצירה ארכיטקטונית ויצירה פילוסופית. בין יצירות אלו, אערוך השוואה באמצעות "עקרונות ארגון" כדי למצוא האם ישנה התאמה בין הדיסציפלינות השונות לאור האידיאל האסתטי שנבחר.

⁸ עמדה זו מיוצגת על-ידי מספר תיאוריות שונות: מביניהן אזכיר את התיאוריה שהוצעה לאחרונה על-ידי האסטיקן האמריקאי ג'ורג' דיקי (1926-), בה הוא מנסח הגדרה "מוסדית-חברתית" השוללת את מהות היצירה האמנותית ובכך מדגישה את השרירותיות בקביעה 'איזה יצירות נחשבות אמנותיות?'
ראה: G. Dickie, *The art circle: A theory of art*, Haven Publications, N.Y., 1984.

מהי יצירה אמנותית? שאלה זו שלכאורה אינה קשה כל עיקר, היא אחת הבעיות הקשות ביותר שאפשר לשאול בשדה הפעילות האנושית. ברגע שנכיר את המכשולים אשר בדרך לתשובה כנה וישרה, נהא דורכים על קרקע המחשבה הביקורתית, עליה עומדות הגישות השונות שמנסות להתמודד עם סוגיה זו. כל הגישות הביקורתיות מתייחסות ל"מטרת על" כלשהי בבואן להגדיר את הפעילות האמנותית. כיצד יש להשיג את אותה מטרת על? מהם המאפיינים של אותה מטרה? על שאלות כגון אלו ענו מספר הוגי דעות ויוצרים שונים במשך ההיסטוריה. למרות עושר הדעות והניואנסים בהבדלים שביניהם ומפאת קוצר היריעה שבמסגרת עבודה זו, אציג באופן כללי ביותר את העמדות העיקריות העולות מתוך שלל דעות ההוגים שמצאתי. במסגרת מכלול דעות אלו עומדות לדעתי שלוש גישות מרכזיות הרואות באמנות מטרות שונות. עם הצגת כל גישה והעמדות השונות המרכיבות אותה, אבקש להציג את ההסתעפויות שעולות מהן ובכך לזקק לעצמי מהי "צידה לדרך" שאני לוקח מתוכן לקראת השכלול שיש בדעתי להציע בהשוואה שבין כל תחומי היצירה באשר הם.

1. החוויה

אחת הגישות המסורתיות והמרכזיות שמציעה בסיס להתמודדות עם השאלה שלעיל, היא הגישה החווייתית⁹. גישה זו מזהה את החוויות והרגשות האנושיים כ"מטרת העל" של כלל היצירות האמנותיות. לפיה כל תחומי היצירה, מהקונקרטיים ביותר ועד המופשטים ביותר, בסופו של דבר, באים כדי לעורר את החוויה האנושית או לבטאה. במסגרת גישה זו קיימות עמדות רבות מאוד, שונות ומגוונות. להלן ריכוז הדעות העיקריות כפי שראיתי לנכון להציגם דרך ההבחנה שבין המושגים: חוויה "מכוונת" מול חוויה "מכוננת"

1.1. החוויה המכוונת

לפי עמדה זו, החוויה מתעוררת כתוצאה של התכוונות בתהליך היצירה האמנותית. התכוונות זו יכולה לבוא לידי ביטוי ב י ו צ ר (האדריכל, הקומפוזיטור, הסופר וכד'), ב י צ י ר ה עצמה וב ק ו ל ט (הצופה, המאזין, הקורא וכד'). למשל אצל לב ניקולייביץ' טולסטוי (הסופר הרוסי הנודע 1828-1910) יכולת ההתכוונות שייכת בעיקר ל י ו צ ר , אשר טעון בתוך תוכו בעוצמה רגשית גבוהה¹⁰. בשלב מסוים, הוא מצליח לשנות את כיוון הרגש ובמקום להמשיך ולאגור אותו פנימה הוא מצליח לכוונו החוצה באופן ספונטאני באמצעים אמנותיים המשועבדים לחוויותיו אל עבר הקהל הקולט את יצירותיו ומתרגש בהתאמה. כמו טולסטוי, גם אדגר אלן פו (משורר אמריקאי 1809-1849) מעניק ל י ו צ ר את תכונת ההתכוונות אך באופן שונה; אצל פו פעולת ההתכוונות אינה מתוך חוויה, כמו שאצל טולסטוי, אלא מתוך התבונה ושיקול הדעת. וכן אין פעולת ההתכוונות מתרגשת לבוא באופן ספונטאני אלא מתוך תכנון קפדני והחלטה מודעת. ההתכוונות המודעת באה לידי ביטוי מובהק בדבריו הבאים (ההדגשה שלי):

⁹ גישה זו מוכרת בשם "אמוטיביזם" אצל רות לורנד, ראה: ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 15 "דסקריפטיביזם ואמוטיביזם" אצל עדי צמח, ראה: ע. צמח, **מבוא לאסתטיקה**, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, 1976, עמ' 10-11

¹⁰ ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 107

"המחבר ה**נבון** איננו מעצב את הגיגיו כך שיתאימו לאירועי הסיפור. תחילה הוא הוגה, מתוך תשומת לב מכוונת, אפקט מסוים, יחיד ומיוחד, שיש בדעתו לעצבו ואז, ורק אז, הוא ממציא אירועים מתאימים ומצרפם כך שייטיעו לו בצורה הטובה ביותר לקרום עור על אותו אפקט שנהגה מראש. אם משפט הפתיחה שלו איננו **מכוון** להוציא לאור את אותו אפקט, הרי שנכשל כבר בצעד הראשון. שום מילה בכל היצירה אסור לה שתיכתב מבלי שתהא **מכוונת**, במישרין או בעקיפין, ל**תכוון** הכולל שנערך כבר קודם (מתוך מאמר הביקורת של אדגר אלן פו 1846)

בשני המקרים פעולת התכוונות נעשית לקראת החוויה, בין שהיא מתחילה בחוויה ובין שהיא מתחילה בתבונה, בסופו של דבר מתרכזת ביוצר.

דעה אחרת בעמדה זו, מצביעה על "כשל הכוונה"¹¹ של היוצר, בהראותה שכוונתו של היוצר אינה בהכרח "נגישה" או "רצויה"¹² ולפיכך היא אינה משמעותית להבנת היצירה. מרגע שהיוצר סיים את מלאכתו הוא אינו אלא קולט כקהלו. יחד עם זאת מושג ההתכוונות, שניטלה מן היוצר, ניתנת כעת לטובת היצירה עצמה. דעה זו נקראת גם בשם "אינסטרומנטליזם"¹³, משום שהיא נוטלת מן האמן היוצר את תפקיד ה"מעורר חוויות" ומעניקה אותו לאובייקט האמנותי. נמצא שליצירה עצמה ישנה מטרה מכוונת: להוות מכשיר לקראת חוויה אסתטית. דוגמא טובה להמחשת דעה זו ניתן לראות בתורתו של מונרו קרטיס ברדסלי (הפילוסוף האמריקאי 1985-1915). ברדסלי מאמין שהתנאי לעורר חוויה אמנותית אינו נעוץ כלל בהתכוונותו של היוצר. ייתכן, למשל, שהיוצר התכוון לעורר חוויה מסוימת ובפועל נמצא האובייקט אותו יצר, מעורר חוויה אחרת אצל הסובייקט הקולט. כיצד בכל זאת הוא לא נופל לרלטיביזם? יש צורך בהגדרה אחרת למושג "חוויה" שתבדיל את החוויה האסתטית-אמנותית מחוויות אחרות המוכרות לנו מחיי היום-יום. לצורך כך, ברדסלי מבחין בין שני סוגים שונים של אובייקטים; אובייקטים פסיקאליים ואובייקטים בעלי פרספציה. האובייקט הפסיקאלי מוגדר לפי מידותיו הפיסיות-נפחו, גודלו, צבעו, קשיותו וכד', הוא כשלעצמו לא מכון לדבר מלבד עצמו, ואילו האובייקט בעל הפרספציה הוא אובייקט מיוחד, המכוון לצאת מעצמו הפסיקאלי, זאת הודות לכך שהוא מורכב מ"איכויות לעורר את המודעות החושית".¹⁴

ברדסלי מאמין שאובייקט בעל פרספציה יכול לעורר חוויה אסתטית מיוחדת בהתאמה, על אף שלא חייבת להיות התאמה בין האובייקט הספציפי לסוג החוויה הספציפית. כלומר, הוא לא מסווג את סוגי החוויות אלא הוא מסתפק בהפרדה כללית של "חוויות" מול "חוויות אסתטיות". החוויה האסתטית בהגדרתה נשארת עמומה, ובאופן זה היא יכולה להסתכם מצד הקולט בביטוי של 'הקונצרט עשה לי משהו' או 'לא עשה לי כלום'. הוא מזהה תכונת יסוד המשותפת לכל החוויות האסתטיות: ניתוק מהקשרן מתוך העולם הסובב.¹⁵ החוויה האסתטית, היא בעלת עוצמה מיוחדת שאין אנו רגילים אליה בחיי היום-יום, וכן היא מורכבת מחלקים המתואמים זה

¹¹ המונח "כשל הכוונה" הוטבע בהקשר לשאלה כיצד יש להעריך טקסט אמנותי; האם יש לחתור לכוונתו המקורית של המחבר או שיש מקום להעריכו מתוך הטכסט עצמו בהתאם להבנת הקורא.

הרחבה על מונח זה ראה במאמר: JR. Wimsatt & MC. Beardsley, 'The Intentional fallacy', The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, Lexington; University of Kentucky Press (1954)

¹² MC. Beardsley, *Aesthetics- Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, 1958. p. 367

¹³ התייחסות להגדרה זו ראה ב: שם, עמ' 524

¹⁴ שם, עמ' 36.

¹⁵ תכונת יסוד זו מורכבת מארבעה אפיונים של החוויה האסתטית; מיקוד תשומת הלב, עצמת החוויה, ליכוד ואחידות, שלמות. להרחבה בנושא זה ראה ב: ר. לורנד, *על טבעה של האמנות*, דביר, תל-אביב, 1991, עמודים 115-116.

לזה באופן יוצא דופן שמייצר אחדות ולכידות שאין כדוגמתם בטבע, ולבסוף היא מצטיינת בשלמות בכך שלא ניתן לערותה עם חוויות אחרות.

דעה אחרונה בעמדה זו¹⁶, מסכימה עם דעתו של ברדסלי שאין הבדל מהותי או העדפה, לעניין היצירה האמנותית, בין פעולת היוצר לפעולת הקולט- שניהם סובייקטים המהווים את הדימוי ביצירה¹⁷. אך בשונה מדעתו, היא שוללת את ייחוס ההתכוונות לאובייקט היצירה. יהא האובייקט מוגדר באשר יוגדר, לעולם ההגדרה תהא בעיני המתבונן וכפי שנהוג להגיד "על טעם וריח אין להתווכח"¹⁸. במקום שבו יש וויכוח, כנראה שהצדדים מדברים על אובייקטים שונים, גם כאשר הם מצביעים על אותו אובייקט¹⁹. לדעה זו ניתן לקרוא גם בשם א י ד י א ל י ז ם²⁰, כיוון שהיא מעניקה לתודעה הסובייקטיבית מעמד ראשוני בעולם ולא לאובייקטים הפיסיקאליים. ההתכוונות נעה תמיד מן הקולט לאובייקט ולא ההיפך. לכן אם נרצה לברר היטב מהי היצירה האמנותית נצטרך לברר ראשית מהי היצירה עבור הקולט שלעולם יוצר אותה ללא הרף. במילים אחרות יהא עלינו להניח ב"סוגריים"²¹ את אותו אובייקט ולחפש אותו בסובייקט עצמו. כיצד הוא קולט אותה? התשובה לכך היא באופן ישיר ובלתי אמצעי - באינטואיציה. מהי האינטואיציה? האינטואיציה היא תפיסה שמצד אחד אינה נעשית באמצעות השכל או התבונה ומצד שני אינה נעשית מתוך אינסטינקט. ניתן לומר שהאינטואיציה היא מעין "מודעות פנימית" שניתנת לתפיסה על-ידי הקולט במובנו הכפול: (1) אצל האמן היוצר, שבראשו מתהווה היצירה לראשונה, ויש לציין שהתהוות מעין זו מתרחשת זמן רב לפני הארגון של החומרים הפיסיים (2) אצל הקהל הקולט, שגם בו מתהווה היצירה כולה בשנית, והיא מאופיינת בכך שהיא עולה על מרכיביה החומריים והפיסיים. התהוות זו שניתנת לזיהוי אך ורק באמצעות האינטואיציה הנה בבחינת "האיכות שעולה על הכמות".

דוגמא טובה להתכוונות אינטואיטיבית שכזו מצד הקולט, ניתן למצוא אצל הפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון (1859-1941), כשהוא מתייחס לעולם המוסיקה:

"אם הצלילים מתנתקים, הרי זה מפני שהם מניחים ביניהם רווחים ריקים. אם אנו סופרים אותם, הרי זה מפני שהרווחים קיימים ועומדים בין הצלילים החולפים; כלום אפשר היה שיהיו רווחים אלו קיימים ועומדים, אילו היו בגדר משך צרוף, ולא בגדר חלל? .. אלא שיש אפוא להכיר ולהודות שהצלילים התרכבו לחטיבה אחת – וגם פעלו – לא מכוח כמותם מבחינת היותה כמות, אלא מכוח האיכות שהעלתה כמותם, כלומר מכוח התארגנותו הריתמית של מכלולם"²².

לפי ברגסון, למוסיקה יש היבט חללי. לשיטתו, החלל במוסיקה נוצר כתוצאה מגידור של חומרי גלם מוסיקאליים וניתן לזהותו עם הרווח שבין הצלילים. רווח זה וודאי קיים, שהרי אם לא היה קיים לא היינו יכולים לזהות שישנם צלילים שונים. נשאלת השאלה, האם די בהבחנה בצלילים

¹⁶ דעה זו המוצגת בהמשך, היא הרווחת ביותר בקרב העמדה של "החוויה המכוונת". והיא מפותחת מאוד אצל הרבה פילוסופים והוגי דעות שונים. מפאת קוצר היריעה לא אפרט בזאת. אך מן הראוי שלפחות אזכיר בשמם את המרכזיים שבה: הפילוסוף הגרמני גיאורג וילהלם פרידריך הגל (1770-1831), האסתטיקן האיטלקי בנדטו קרוצ'ה (1866-1952), ההיסטוריון הבריטי רובין ג'ורג' קולינגווד (1889-1943) והפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון (1859-1941) שאביא מובאה שלו בהמשך להדגמת הדעה הנוכחית.

¹⁷ ג'. או. יורמסון בתוך ב. ע. שרפשטיין, פילוסופיה, ישראל, 1967, עמ' 341.

¹⁸ פתגם שמקורו בשפה הרוסית ותרגומו המילולי: "לטעם ולצבע אין שותפים".

¹⁹ ע. צמח, מבוא לאסתטיקה, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, 1976, עמ' 55.

²⁰ אידיאליזם - ייחוס חשיבות עליונה לרוחניות ולנפש אל מול החומר.

²¹ מונח הלקוח מתוך: מ. בריאן, הפילוסופים הגדולים, עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר, ישראל, 1997 עמ' 338.

²² א. ברגסון, מסה על הנתונים הבלתי-אמצעיים של התודעה, מאגנס, ירושלים, 1977, עמודים 54, 63.

השונים כדי לעורר חוויה מוסיקאלית? וודאי שלא, עונה ברגסון, שהרי לא יובן מפני מה פועל צליל ראשון פעולה ששונה מהצליל האחרון, אלא אם כן ניצב הזיכרון של אותו צליל ראשון באחרון.²³ רק פעולה כזו שמייצרת "חדירת גומלין" שבין הצלילים המנותקים, יש בידה להסביר את גורם החוויה ואת פעולת האיכות שאינה משתמעת מן החומר עצמו ועולה היא מתוכו אל שמעבר לו. האינטואיציה היא זו שבאמצעותה, אנו קולטים חדירת גומלין זו, אנו מחוללים ומעלים אותה בתודעתנו ובכך מתעוררת החוויה.

1.2. החוויה המכוונת

לפי עמדה זו התהליך ביצירת המעשה האמנותי אינו מכוון לעורר את החוויה כלל אלא מוכוון על-ידה ובהתאם לכך הוא צריך לבטא אותה ולדמות אותה מבלי ההכרח לעורר אותה. החץ שהופנה מהתהליך אל עבר החוויה מתהפך, וכעת הוא מופנה מהחוויה אל עבר תהליך היצירה. כדי להבין כיצד היפוך זה בא לידי ביטוי בעמדה זו, יש צורך בהבחנה בין המושגים "לעורר" מול "לבטא". כדי לעורר את החוויה, אנו נדרשים לפעולה אקטיבית של ההתכוונות, בין אם פעולה זו מתמקדת ביוצר, ביצירה או בקולט כפי שראינו לעיל. לאקטיביות זו יש כוח לעורר באופן סימפטומאטי רגשות מסוג מיוחד שלא דווקא מוכרים לנו מחיי היום-יום. בכך דווקא תהליך היצירה הוא שמשמש רפרנט קונקרטי שממנו נובעת החוויה המופשטת ומשתמעת ממנו. לעומת זאת כדי לבטא את החוויה, לפי העמדה הנוכחית, אנו נדרש לתכונה הסביל של ההתכוונות, החוויה היא זו שמחוללת את היצירה ולא הפוך. בכך היא משמשת רפרנט קונקרטי הקיים במציאות לקראת הפשטה בתהליך היצירה. החוויה שינתה כיוון ובמקום שנראה בה מטרה שמכוונים כלפיה את חיצי התהליך אנו רואים בה רפרנט הניתן לייצוג על-ידי היצירה.

עניין נוסף שעולה מן ההבחנה הזו, הוא שביטוי לעצם החוויה, בניגוד למטרה לעוררה, לא מחייב הזדהות רגשית עמה. מה יתאים יותר לבטא עצב? האם מוסיקה קופצנית ונמרצת או חרישית ואיטית? – כולנו מרגישים שהעצבות תבוא לידי ביטוי בצורה טובה יותר במוסיקה חרישית ואיטית. האם מן ההכרח להיות עצוב בשמענו מוסיקה כזו? לא! המוסיקה החרישית והאיטית יכולה לעורר בנו חוויות שונות ומגוונות וביניהן היא יכולה (במקרים נדירים) לעורר אפילו שמחה ואושר, הגם שאיננו מדמים אותה לכזו. אם כן ניתן להבחין בנקל ולהבדיל בפועל בין רגשות שמתעוררים מן היצירה לבין רגשות שמקבלים ביטוי בה. לפי עמדה זו, הדרך לאפיין יצירה היא אך ורק באמצעות הדומי או הייצוג הסמלי²⁴ שיש בין הרגש או החוויה לבין צורת ההבעה האמנותית ללא קשר לשאלה מה היא מעוררת בנו באופן סימפטומאטי?

דוגמא טובה להמחשת הבחנות אלו ניתן למצוא בדבריה של הפילוסופית האמריקאית סוזאן קטרנה לאנגר (1895-1985):

²³ ההיגד של ברגסון מוסב דווקא על הדומי שבין צלילי המטוטלת הסדירים ולא על השוני שביניהם. אך ראיתי לנכון להסביר הדוגמא על צלילים שונים כדי להמחיש את הרלוונטיות של דבריו לעולם המוסיקה. ראה: שם, עמ' 63.
²⁴ לעניות דעתי השימוש במושג סמל עשוי לבלבל מעט, ולכן יש צורך לסווג לפחות לשלושה סוגים כפי שמצאתי בדבריו של הפסיכולוג היהודי אריך פרום (1900-1980): 1. סמל מוסכם - שעליו יש הסכמה שהוא מייצג דבר מסוים. 2. סמל מקרי - קישור מקרי שהאדם יוצר בין אירוע מסוים שארע לו עם הסימבול. 3. סמל אוניברסאלי - המקיים זיקה אינהרנטית בינו לבין הדבר שהוא מייצג. (ראה ב: א. פרום, *השפה שנשכחה: מבוא להבנת חלומות, אגדות-ילדים ומיתוסים* (1951), הוצאת א' רובינשטיין, 1951, ירושלים. עמ' 18)

הסמל האמנותי שמייצג את החוויה הוא מהסוג השלישי - שאינו נרכש אלא מולד וההתנסות בו היא התנסות ישירה מתוך הדומות לסוגי החוויות והרגשות שמוכרים לכולם בחיי היום-יום.

...the function of music is not stimulation of feeling, but expression of it; and furthermore, not the symptomatic expression of feelings that beset the composer but a symbolic expression of the forms of sentience as he understands them. It bespeaks his imagination of feelings rather than his own emotional state, and expresses what he knows about the so-called "inner life"; and this may exceed his personal case, because music is a symbolic form to him through which he may learn as well as utter ideas of human sensibility.²⁵

תפיסה זו הרואה בחוויה כמציאות המכוננת את היצירה, קיבלה חיזוק של הוגים ותיאורטיקנים רבים. מתוך שפע החיבורים בנושא זה, אסתפק בעוד דוגמא אחת נוספת וקיצונית, הקושרת את המוסיקה באופן יסודי להבעה הסמלית והמופשטת למציאות הממשית ולעולם הסובב, עד כדי ביטול מאפיינים מוסיקאליים בפני הקשר סביבתי. אומר בלקינג²⁶ (הדגשה שלי):

"השימוש במוסיקה כמוקד סמלי של תקשורת חברתית הוא בעל משמעות רבה יותר מאשר המאפיינים המוסיקאליים-בלעדיים עצמם... המוסיקה הופכת לסמל ואפשר להשתמש בה למספר בלתי מוגבל של מטרות, שלרובן אין אולי דבר עם המוסיקה"²⁷

1.3. הסתייגויות

כעת משהנחתי את היסודות של הגישה החווייתית, אבקש להציג את הסתייגויותי מהעמדות השונות שבגישה זו. כפי שמצאתי לעיל, תכונת ההתכוונות (אינטנציונאליות) מהווה גורם מכריע להבנת הגישה והיא עוברת כחוט השני בין כל העמדות שמייצגות אותה. בכל העמדות, ההתכוונות לא באה לידי ביטוי בכל תהליך היצירה אלא רק באחד ממרכיביה. כל עמדה ממקדת את ההתכוונות או ביוצר או ביצירה או בקולט, בין שכיוונה של ההתכוונות היא מתהליך היצירה לחוויה ובין שכיוונה הפוך- מהחוויה לתהליך היצירה. כך או כך, השאלה שנשאלת היא: האומנם צורת המיקוד רק בגורם אחד ממרכיבי התהליך מועילה להבנת היצירה האמנותית? הבה נבחן את הדברים לאור מיקוד החוויה ברגעים השונים שמרכיבים את התהליך עצמו:

אם נמקד רגעית את החוויה ביוצר, כפי שעושים טולסטוי ופן, אנו נהיה חשופים לפער שקיים בין הרצוי למצוי. לא תמיד פעולת העברה הרצויה מצליחה להישאר נאמנה לכוונתו של היוצר. בין אם ההתכוונות נעשתה באופן רגשי ובין אם נעשתה באופן מושכל, תמיד ישנה אחת מהאפשרויות הסבירות (א) שהיצירה תסטה מן הרצוי של האמן היוצר ובכל זאת היא תהיה בעלת ערך אמנותי. לדוגמא, מגדל פיזה נטה הצידה במהלך בנייתו על אף שתוכנן להיות עומד בזווית ישרה. הטיה זו שלא הייתה רצויה כלל מטעם האדריכל²⁸, נהפכה בפועל להיות מוקד אדריכלי המרגש המונים מדי שנה (ב) שהיצירה תממש את רצון האמן אך תתקבל אצל הקולט באופן שונה ממה שהתכוון. לדוגמא, כשדביאסי כתב את 'גבעת אנאקאפרי' הוא קיבל את השראתו מן החוויה הנופית. האם המאזין, אם לא הובאה לידיעתו כותרת היצירה, יוכל לחוות בוודאות חוויה נופית זו? גם אם

²⁵ S. K. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953, p. 28.

²⁶ ג'ון אנתוני רנדול בלקינג (1928-1990) היה אנתרופולוג ומוסיקולוג בריטי.

²⁷ J. Blacking, 'Can Musical Universal be Heard?' *The World of Music*, Vol. XIX, No. 1/2, 1977, pp

16-17

²⁸ האדריכל האיטלקי בונאנו פיזאנו מן המאה 12

דביוסי היה מרוצה מאוד מן התוצאה אין ערובה לכך שחוות המאזין תשקף את חווייתו המקורית של דביוסי.²⁹

אם נמקד רגעית את החוויה ביצירה עצמה, כפי שעושה ברדסלי, מן ההכרח יהיה להניח שחווייה אסתטית היא סוג מיוחד של תחושה הניתנת לזיהוי כשלעצמה עם האובייקט שעורר אותה.³⁰ אך האם באמת ניתן לאפיין החוויה רק על-פי האובייקטים השונים? ובמידה ואכן כך הדבר, לשם מה אנו בכל זאת זקוקים להגדרת החוויה עצמה? שהרי ממילא, לפי טענה זו, ניתן להגדירם באופן ישיר לפי האובייקטים בלבד. לפירמידות במצרים יש חוויה של פירמידה מצרית, וכן לסונטה מהתקופה הקלאסית יש חוויה של סונטה קלאסית. אלו הן אמירות חסרות פשר וסינונימיות לקביעות: פירמידה היא פירמידה או סונטה היא סונטה. נמצא שהוספת הישות החווייתית³¹ מיותרת ולא מחדשת דבר.

אם נמקד רגעית את החוויה בקולט, כפי שעושה ברגסון, נשללת האפשרות לקיים דיון ביקורתי אודות יצירות האמנות. אם הכול בבחינת שיפוט המתבונן והכושר האינטואיטיבי של הקולט לחוות אזי אין אמת מידה לקבוע מהי יצירה אמנותית ומהי טיבה. מחסור בקנה מידה שכזה יכול לשטח את היצירות האמנותיות ולבטל רבדים שונים ומגוונים בחוויה עצמה. יצירות מופת כגון כיכר סן-פיטרו של ברניני או טוקטה ופוגה ברה מינור (רי"ב 565) של באך מאבדות מעושרם הרב ללא הדיון המנתח והביקורתי אודותם. לפי עמדה זו, למשל, החוויה שבכיכר סן פיטרו נשארת אותה חוויה בין אם הקולט מקבל שהכיכר אליפטית (כפי שהיא נראית), בין אם הוא משוכנע שהיא עגולה (כפי שהיא נתפסת) ובין שהוא יודע שהיא אובאלית (כפי שהיא במציאות). לדעתי החשיפה לשלושת הרבדים; הראייה החושי, התפיסה האינטואיטיבית והידיעה השכלית מעמיקה ומעשירה את החוויה עצמה. הרדוקציה שעמדה זו עושה לחוש ולשכל באמצעות האינטואיציה בלבד, גורמת להשטחה חד ממדית של החוויה.

אם נשנה את כיוון ההתכוונות ונפנה אותה מן החוויה לעבר תהליך היצירה, כפי שעושה לאנגר, נמצא שאין היצירה מעוררת את החוויה אלא החוויה היא זו שמעוררת את היצירה. תכלית היצירה, אם כן, היא רק לבטא את החוויה או לדווח עליה באופן סמלי ולא ליצור חוויות מסוג חדש. טענה זו בעייתית מאוד ומאלצת אותנו לא רק לאבד מתהליך היצירה הרבה מן המשמעות שיוחסה לו לאורך שנים רבות אלא גם לראות באופני הביטוי או בסמלים האמנותיים תכלית כשלעצמם, מבלי שיהיה להם ערך עבור החוויה. תיאור המדידות הקצובות ותנועת הצלילים והשקט ביצירה opus 9 no.1 של בטהובן כסימבוליות בלבד נראית דלה ביחס ליצירה שהיא פשוט כה מרגשת ומעוררת. עד כאן הצגת הגישה וההסתיוגויות ממנה.

ראוי לציין שלמרות ההסתיוגויות הקשות בעמדות השונות שמייצגת גישה זו, משהו מן האמת בכל זאת ישנו בין כל העמדות. שהרי גם אם ניתן להציג את כוונותיו של היוצר כלא רלוונטיות הרי שבהרבה יצירות ההתרגשות והסקרנות שבהן, נובעות דווקא בשל עמדתו של היוצר. הוא הדין לגבי גוף היצירה או הקהל או החוויה עצמה. האם ניתן ליישב את כל האמיתות הללו בתיאוריה אחת גמישה יותר? ארצה להציע תיאוריה כזו בהמשך. אך לפני כן אבקש לסקור גישה אחרת לחלוטין, היא הגישה המתבוננת.

²⁹ לא נפרט מדוע. רק נאמר שהקונטציה קשורה לתהליכים מורכבים: אקוסטיים, פסיכו-אקוסטיים וקוגניטיביים, של המאזין.

³⁰ ע. צמח, **מבוא לאסתטיקה**, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, 1976, עמ' 46.

³¹ ביקורת זו מצאתי גם אצל עדי צמח באופן מפורט, ראה: שם, עמודים 45-46.

³² דוגמא הלקוחה מתוך ספרה של לאנגר. ראה:

S. K. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953, p. 108.

2. ההתבוננות

בתחילת הפרק פתחנו בשאלה מהי יצירה אמנותית? עד כה פרסנו, בשלל דעות, את עיקרי הגישה החווייתית שמזהה את החוויות והרגשות האנושיים כ"מטרת העל" של תחומי היצירה. כמו כן, ראינו שהאסטרטגיה לשיטתם, להגיע למטרה זו, הינה באמצעות ה"התכוונות" אשר ממקדת את החוויה מתוך תהליך היצירה. בחלק זה, נסקור גישה אחרת אשר רואה כמטרה של היצירה האמנותית את הביטוי השכלי ולא הרגשי. לפיה כל תחומי היצירה, מהקונקרטיים ביותר ועד המופשטים ביותר, בסופו של דבר, באים כדי לבטא ידע אינפורמטיבי אודות המציאות והעולם בו אנו חיים בהתאם לתורות החיקוי והייצוג³³. ההתבוננות³⁴ השכלית משמשת כמנגנון המשיג מטרה זו ובאמצעותה אנו לוכדים איכויות כלליות של הממשות בעולם הסובב אותנו כגון: תבניות צורניות, מהויות אנושיות, מצבים משתנים וכד'. לפי כל הנוקטים בגישה זו, הפעולה של ההתבוננות עוברת כחוט השני וחשובה עבור כל תהליך היצירה ללא הבחנה או התמקדות באחד משלביה (שלא כמו הנוקטים בגישה החוויה שממקדים את החוויה רק באחד משלבי היצירה). כך למשל אם הצייר רוצה לתאר ברישום את המודל שלפניו, הוא זקוק להתבוננות קפדנית וללימוד הפרופורציות, כמות האור והצל והמרקם הנכון כדי לשוות חיקוי או ייצוג נאמן למודל הממשי שלפניו. אותו מודל זוכה להתבוננות נוספת של הקולט שאומד מחדש את היחסים בין הדימוי למציאות ובכך לומד ומבין משהו חדש אודותיו. כשאמן הרנסנס הנודע ליאונרדו דה וינצ'י צייר את *'מים בתנועה, נתקלים באובייקט ונופלים'* הוא האמין בכל ליבו, שרק אם יתאר בצורה ויחקה היטב ובקפדנות את מציאות המים הזורמים, המים באמת יתחילו לזרום מתוך הקנבס באופן מאגי. חתירה זו לקפדנות בייצוג המודל שלו באה לידי ביטוי בדבריו הבאים, כפי שצוטטו ממחברתו:

"לכתוב תחילה על המים, בכל אחת מתנועותיהם; ואחר כך לתאר את כל הקרקעית והחומרים שעליה... ושהסדר יהיה טוב, שאם לא כן, כל העבודה תתבלבל. לתאר את כל הצורות שלובשים המים, החל בגלים הגדולים ביותר וכלה בקטנים ביותר, ובגורמים להם"³⁵

המים אמנם לא זרמו כפי שהוא ציפה, אך עבודה זו הובילה בתקופתו להבנה וללימוד חיוניים ביותר של פעולת המים. בסופו של דבר בזכות הבנה זו הצליחו לשפר את מכונות ההידראוליקה לניצול כוחם באופן משמעותי. ההתבוננות אינה נסבה רק על מודלים קונקרטיים כגון הדוגמא שלעיל, אלא עלולה לסוב גם על הבנה מופשטת יותר כפי שהיוצר מבין את טבע הממשות על דרך האינטרפרטציה האישית שלו. יוצרים כגון וינסנט ואן גוך או פיט מונדריאן לימדו אותנו דברים אחדים על הממשות הגם שהיו מופשטים יותר ממכאניקת המים שלמדנו מליאונרדו דה וינצ'י.

³³ על ההבדל שבין תורות אלו ראה: ר. לורנד, *על טבעה של האמנות*, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 57-58.
³⁴ שם זה ניתן על-ידי בשל היות פעולה זו כמרכזית להבנת מכלול הדעות שפועלות במסגרת גישה זו. כמו כן, היא מוכרת בשם "קוגניטיבזם" ראה: ר. לורנד, *על טבעה של האמנות*, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 15.
גישה נוספת שאני מכנים תחת הגדרה זו של הגישה המתבוננת היא ה"גישה האסתטית" שקיבלה את התואר "לא-קוגניטיביסטית" על-ידי צמח, ראה: ע. צמח, *מבוא לאסתטיקה*, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, 1976, עמ' 33-41. בהמשך אראה שבעמדה זו קיימת סתירה פנימית (ראה עמ' 18), לכן לדעתי, בניגוד לדעת צמח, היא ראויה להיתפס גם כ"קוגניטיבית" וגם כ"לא-קוגניטיבית".
³⁵ צ. ניקול, *ליאונרדו דה וינצ'י*, עם עובד, תל-אביב, 2007, עמ' 480.

כדי להניח את היסודות של גישת ההתבוננות ולהבינה על כל מצדדיה יש לדעת, להניח שלוש הנחות בסיסיות בצורת שלושה היגדים מקדימים אודות המושגים "ייצוג" ו"מקור":

ההיגד הראשון "על הקדימות": אם יש ייצוג יש גם מקור שקודם לו ומיוצג על-ידו. זאת אומרת שהייצוג תמיד יהא נסב אודות מקור כלשהו ולא ההיפך. כך למשל הבנאי-המבצע מנסה להתחקות אחר התכנית האדריכלית שקדמה לבנייתו, אותה תכנית מנסה להתחקות אחר רעיונות ומושגים מופשטים כגון "חלל קדוש" חלל נוח" וכד' שקדמו לה. הבניין הפיסי מהווה ייצוג שעקב אחר התכנית המפורטת והשרטוט מהווה ייצוג שעקב אחר רעיון מופשט. תפקיד היוצר הוא לייצג נאמנה את המקור לו הוא מתייחס בחומרי הגלם שנתונים בידיו. כדי שבאמת היוצר יוכל לעשות זאת הוא נזקק לכושר ההתבוננות מפותח שמאפשר לתרגם את המקור וללקט מתוכו את האילויות, התכונות והמאפיינים שרלוונטיים לחומרי הייצוג שנבחרו. הבנאי יתקשה מאוד לבנות במידה והוא לא יודע לתרגם את הקווים שבתכניות לכדי בניין והאדריכל יתקשה לתכנן במידה והוא לא יודע לתרגם עקרונות רעיוניים לכדי שרטוט התכנית.

ההיגד השני על "הפער": ישנו פער בין המקור לייצוג. שכן אם לא היו מתקיימים פערים לא היינו מבחינים בהבדלים שבין מקור לייצוג. בדוגמא שלנו: במידה והרעיונות לא היו נפרדים מהתכנית והתכנית לא הייתה נפרדת מן הבנייה, לא היה טעם לשכור את שירותי האדריכל ולא היה כלל טעם בניסיון התכנון. היינו פשוט חושבים על רעיון ומיד היינו מבצעים אותו בשטח ללא הצורך בתהליך ההתבוננות. אך היות ואנו מודעים לפערים שיש בין הרעיונות המופשטים ועד לביצועם אנו זקוקים לגשר בדמות אדריכל, שיגשר על פער זה שבין הרעיון למימושו על-ידי כושר התבוננותו המקצועית.

ההיגד השלישי על "יחסי הגומלין": למרות הפער שבין המקור לייצוג ישנם יחסי גומלין ביניהם. שהרי בסופו של דבר ישנו קשר בין הרעיון למימושו גם אם הוא אינו מושלם. כך גם הבניין הגמור שומר זיקה לרעיונות האדריכליים הגם שסביר להניח שיהיו בו פגמים מסוימים הנובעים מהקושי הטבעי להדביק את הפערים שבין הרצוי למצוי.

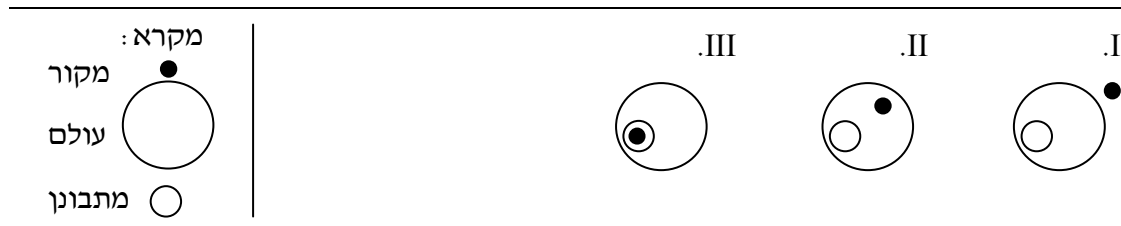
בהמשך לשלושת היגדים אלו אני מעוניין לפתוח בשלוש שאלות מפתח אשר בדרך לתשובותיהן תעמוד האפשרות להבהיר את העמדות השונות שאציג בהמשך במסגרת גישת ההתבוננות:

שאלה על הקדימות: איזה מרכיב קודם? האם זה המקור, העולם או המתבונן?

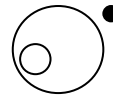
שאלה על הפער: מהי מידת הפערים המתקיימים בין המקור, העולם והמתבונן?

שאלה על יחסי הגומלין: מהם יחסי הפנים והחוץ בין המקור, העולם והמתבונן?

כמו הגישה החווייתית, גם במסגרת גישה זו קיימות עמדות רבות ומגוונות המתייחסות לשאלות אלו ומנסות להביא מענה. להלן ריכוז שלוש דעות מרכזיות כפי שראיתי לנכון להציגן ב"סכמות"³⁶ הבאות המראות את היחסים השונים במיקומו של המתבונן ביחס למושאי ההתבוננות שלו:



³⁶ מושג הסכמה נפוץ היום בכל המחקרים המתייחסים לפעילות קוגניטיבית (התבוננותית) בתחומים שונים - פסיכולוגיה (הופיע לראשונה במחקריו של הפסכולוג ברטלט ב-1932), לשון והאמנויות השונות. מושג זה ישמש אותנו רבות בהמשך.



2.1. סכמת התבוננות I.

לפי עמדה זו, להתבוננות יש תפקיד מרכזי עבור האדם בכדי להבחין בין ייצוגים שונים למקור המצויים בתוך העולם לבין המקור עצמו שנמצא אי שם מחוץ לעולם המוכר והידוע. אפלטון היה הפילוסוף הראשון שבכתביו³⁷ מוצגת תיאוריה הרואה בהתבוננות אודות ייצוגים שונים בעולם ערך בהבנת המקור. לדעתו מושג הייצוג כולל בתוכו את "עולם הטבע" הסופי והמועד לשינויים כפי שאנו מתנסים בו והמקור הוא "עולם האידיאות" האמיתי, הנצחי והמושלם. שולחן זה שניצב מולי אינו כפי שהוא היה כשקניתי אותו מידי היצרן. בחמש השנים האחרונות צבעו דהה ופינותיו החלו להישחק. כמוהו, כל הדומם הצומח והחי ביקום כולו אינו אלא נתון ללא הרף לתהליך של שינויים. השולחן המתכלה שלי מהווה ייצוג של אידיאת השולחן שהיא קבועה, קודמת ונצחית ביחס לכל שולחן מוחשי. כמו השולחן, כך כל גוף דומם, צומח או חי בטבע הסובב אותנו והמוכר לנו הינו רק תולדה רגעית של האידיאה המקורית והנצחית. רק באמצעות פעולת ההתבוננות נוכל להשתחרר מכבלי הייצוגים ולחתור לחזות במקור כפי שהוא כשלעצמו. בהתאם לכך אפלטון מאפיין שלוש רמות של התבוננות בפעולת הייצוג ביצירה הכללית³⁸:

1. ה ת ב ו נ ו ת פ י ל ו ס ו פ י ת - הניסיון להתחקות אחר האידיאות הוא ניסיון ראוי וחיוני, למרות שלא ניתן להביעו בשלמותו. אמנם כל ניסיון להביע את הרעיונות באמצעות מילים או חומרי גלם ארציים נידון לקיים פערים עם עולם האידיאות המקורי, אך יחד עם זאת באמצעות ייצוג זה ניתן לצמצם פערים ולהתקרב להבנת אותן אידיאות. הקו הגיאומטרי - אוקלידי האידיאי לא ניתן לביצוע חומרי מבלי שנפגע בהגדרתו ש"בין שתי נקודות עובר קו אחד". גם אם נצייר את הנקודות החומריות כקטנות ועדינות ביותר, עדיין תעמוד האפשרות להעביר ביניהן קו נוסף. יחד עם זאת לניסיון הגיאומטרי-חומרי במקרה זה, חשיבות וחיוניות רבה בהבחנת אותה אידיאה ובניסיון ה ה ת ק ר ב ו ת אליה, כיוון שהיא ממחישה, עוזרת ותומכת בהבנת האידיאה של הקו, הגם שניסיונו פגום ואינו שלם לחלוטין. ניסיון התקרבות שכזה מקבל ביטוי, לפי אפלטון, ביצירות ובחקירות הפילוסופיות ולא ביצירות אמנותיות שלהן מאפיין התבוננות שונה, כפי שנראה בהמשך.

2. ה ת ב ו נ ו ת ש י מ ו ש י ת - לכאורה התבוננות זו באה, לא לשם הייצוג אלא לשם החיקוי והשכפול המדויק³⁹. בבואנו לשכפל חומרי גלם הקיימים בעולם אנו לא מחדשים מאומה ביחס לרעיון האידיאי אלא פשוט עושים זאת לתכלית השימוש. כשאנו משכפלים מפתחות אנו מצפים שהמפתחות ששכפלנו יפתחו לנו את אותן דלתות שפותח המפתח המקורי ללא עדיפות יוצאת דופן אליו ביחס לאידיאת המפתח⁴⁰. למעשה זהו ייצוג חלש מייצוג פילוסופי כיוון שמצד אחד הוא לא מ ר ח י ק אך מצד שני גם לא מ ק ר ב אותנו אל עולם האידיאות. לדעת אפלטון, ניסיונות

³⁷ דיון מקיף בעמדתו של אפלטון לעניין האמנות ניתן למצוא ב: אפלטון, בתוך: י. ג'. ליבס, **כתבי אפלטון** - כרך א, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמודים 202-286, 538-577. וכן ב: אפלטון, בתוך: י. ג'. ליבס, **כתבי אפלטון** - כרך ב, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמודים 72-89, 511-592.

³⁸ חלוקה זו אצל אפלטון, היא פרי מחשבתו, ואת ההשראה לה לקחתי מתוך החלוקה "על משמעויות החיקוי" שמופיעה אצל:

ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 20-21.

³⁹ האם חיקוי מדויק לפרטי פרטים הוא מן האפשר? הפילוסוף גלסון גודמן חושב שלא. ובדחתו רעיון זה הוא מסתמך על עקרון "אי המובחנות של הזהים" של לייבניץ. עיקרון זה משמעו, שזהות מתקיימת רק בין דברים שאינם נבדלים זה מזה. כל דבר זהה לעצמו, אבל אין זהות בין שניים כיוון שלפחות במרכיב אחד אינם זהים שכן הם תופסים מקום אחר בחלל. הוא הדין לגבי המפתח המשוכפל שאמנם לעניין תכלית השימוש הוא זהה אך מבחינה מהותית הוא נתפס כישות נפרדת ובלתי זהה עם המפתח המקורי שממנו הוא הועתק. לפיכך נוכל לראות ולהגדיר כל חיקוי מדויק באשר יהיה כייצוג ולא כחיקוי גרידא. ראה:

N. Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis Cambridge, 1976.

⁴⁰ ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 21.

השכפול והעתקה נעשים על-ידי אומנים אשר יוצרים אובייקטים שימושיים כגון נגרים, חייטים, סנדלרים וכד' ולא על-ידי אמנים אשר מבקשים לייצג בכוונת תחילה באופן חלקי ולא מדויק.

3. ה ת ב ו נ נ ו ת א מ נ י ת - מבחינת אפלטון כל יצירות האמנות הן בחזקת "ייצוג של ייצוג"⁴¹ ובהיותן כך הן מרחיקות אותנו מההתבוננות באידיאות המקוריות. היצירה האמנותית אינה עושה שימוש אלא בייצוגים של חומרי גלם שמצויים כבר מראש בטבע ואלו האחרונים מהווים ייצוגים של עולם האידיאות. כך למשל ניתן לומר שה"פסל של דוד" מייצג את דוד בצורתו, בהבעת פניו, בתנוחותיו וכד' בעוד שדוד עצמו מכיל מרכיבים ואפיונים רבים אחרים כגון: מגוון צבעים שונים, זרימת דם, פעימת לב, תפקוד מוחי, רגשות ועוד.. אותו דוד ה"מקורי", המורכב מכל הדברים הללו אינו אלא ייצוג רגעי וזמני של אידיאת האדם האלמותי והנצחי. בהתאם לכך נמצא שהאמנות מתעסקת בדרגה נמוכה של ההתבוננות בהיותה חלקית ביחס למקור וכן היא מרחיקה אותנו מעולם האידיאות בהתייחסותה לחומרי הגלם הטבעיים כמקור ראשוני בעודם ייצוגים משניים ונחותים למקור האידיאי.⁴² לא די שייצוגים משניים אלו לא מקרבים אותנו אל המקור והאמת, אלא שאין בהם גם כל תועלת (כפי שניתן למצוא תועלת בהתבוננות השימושית). עם הפסל של דוד לא ניתן לשוחח או לצחוק או לבצע כל פעילות אנושית שהיינו יכולים לעשות עם דוד האמיתי. נמצא שהפסל של דוד לא רק שלא מלמד אותנו דבר על דוד אלא שאינו מלמד אותנו דבר על אידיאת האדם, למרות שהוא מדמה לעשות כן. לאור כל זאת, לא נתפלא על יחסו השלילי של אפלטון לאמן, שמצד אחד גלומים בו כישרונות רבים לייצר ייצוגים באופן משכנע (כ'פסל דוד' של הפסל הנודע מיכלאנג'לו בואונרוטי), אך מצד שני בדיוק בכך טמונה הסכנה כיוון שייצוגים אלו עוסקים באשליית המקור, בהיותם ייצוגים של ייצוגים ולא המקור עצמו. וכך הוא מבטא באופן אירוני את הדברים בשני הקטעים הבאים:

"אם אתה אומן בדבר הומירוס, ומרמה אותי לאחר שהבטחת להראות לי את אמנותך, הנך עושה עוול; ואילו אם אינך אמן, אלא כפוף להומירוס מכוחה של מנת אלוהים, ומתוך כך, בלא ידיעה, תשמיע על המשורר הרבה דברים נאים, כפי שאני אמרתי עליך, אזי אינך עושה עוול במאומה. בחר-נא, איפוא, אם רצונך שנחשבך איש-בליעל או איש אלוהים!"⁴³

"אם יגיע למדינתו גבר שמרוב חוכמתו יהא מסוגל ללבוש כל מיני צורות... נשתחוה לפניו כלפני אדם קדוש ומופלא... ולאחר שניצוק מור על ראשו ונעטרהו בזרי צמר, נשלחנו למדינה אחרת..."⁴⁴

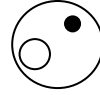
בשני קטעים אלו ניתן לראות, שלדעת אפלטון הסכנה שיש באמנים נובעת דווקא מתוך כישרונם לבטא ייצוגים באופן משכנע. לפי דעתי אפלטון מציג בשני קטעים אלו, את הקרבה והגרעין המשותף שיש בין היצירה האמנותית לבין החקירה הפילוסופית. בשני המקרים ההתבוננות נעשית לשם עשיית הייצוג. ההבדל נעוץ לא בשאלה מה עושה הפילוסוף או האמן (שניהם עושים אותו דבר- מייצגים), אלא בשאלה על מה הם מתבוננים? כאן התשובה תהא שונה: הפילוסוף מתבונן באידיאות שהן קודמות לעולם ונמצאות מחוצה לו. והאמן מתבונן בייצוגים שאין הם אלא בבחינת תולדות שבתוך העולם הטבעי ובכך הם רק מרחיקים אותנו מן האידיאות.

⁴¹ אפלטון בעצמו משתמש במושג ה'מימזיס' בכתביו. המימזיס יכולה להתפרש או כחיקוי או כייצוג. היום מקובל לזהות את המושג 'חיקוי' כפעולה שנעשית כתעתיק מדויק של תכונה אחת או אחדות של המקור (ראה ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 57). לכן נראה לי שמושג הייצוג מתאים יותר כי בתוכו גלומה ההנחה שכל תעתיק יש בו משום פער או פגם מבחינת הדומות למקור.

⁴² אריסטו בתוך: י. רינון, **פואטיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ג, עמ' 62.

⁴³ לקוח מתוך הדיאלוג עם איאון שהיה ראפסודוס (מדקלמי שירי העלילה הגדולים כגון שירתו של הומרוס איליאדה ואודיסאה) אפלטון בתוך: י. ג'. ליבס, **כתבי אפלטון**- כרך א', הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמ' 89.

⁴⁴ אפלטון בתוך: י. ג'. ליבס, **כתבי אפלטון**- כרך ב', הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמ' 258.



2.2. סכמת התבוננות II.

כמו אפלטון גם אריסטו רואה בהתבוננות על ייצוגים שונים ערך בהבנת המקור. אך בשונה מדעתו של אפלטון, אריסטו סובר שהמקור אינו טרנסצנדנטי אלא אימננטי בעולם.⁴⁵ נקודת המחלוקת ביניהם תהא התשובה לשאלה היכן מקום הימצאו של מקור זה שעליו יש להסב את ההתבוננות? אליבא דאריסטו המקור אינו נמצא בעולם חיצוני ונפרד מעולם המציאות הטבעי, אלא הוא משוקע בו והוא נוטל חלק בלתי נפרד ממנו. אריסטו מבסס את עמדתו על ארבעה יסודות ראשוניים שהוא מזהה אותם עם קיומם של כל העצמים בעולם הממשי: ה ח ו מ ר - ממנו הדברים עשויים, ה צ ו ר ה - המהות של הדברים, ה פ ע ו ל ה - הוויית הדברים והסיבה לגרימתם, ה ת כ ל י ת י ו ת - המטרה שלשמה הדברים מתהווים.⁴⁶ שלושת האחרונים הם זהים במובן מסוים: ניתן לומר שלושתם מביעים את המהות הכללית של העצמים כפי שאנו תופסים אותם ושלושתם מהווים ביחד את החלופה למקור שהוא האידיאות בתורת הצורות של אפלטון. השולחן שעליו אני כעת נשען וכותב את העבודה הזו, משרת אותי למען מטרה זו (שהיא בבחינת יסוד התכליתיות) ומטרה זו שייכת למהותו הטבעית של השולחן (שהיא בבחינת יסוד הצורה) וכן ברור שמטרה זו הייתה מוסבת במחשבתו של הנגר והיא זו שהביאה לידי הוויית השולחן להיות עומד ברשותי כפי שהוא (שהיא בבחינת יסוד הפעולה). אין פלא אם כן, שאריסטו רואה ערך עליון בהתבוננות האמנותית. הודות למקום הימצאו של המקור בתוך העולם ולא מחוצה לו, חזר הטעם לחקור את מושאי העולם הזה דרך ייצוגם ואינם עוד בבחינת "ייצוג של ייצוג" אלא "ייצוג של מקור". ההתבוננות האמנותית אצל אפלטון נסבה על "דברים" שבתוך העולם ולא על ה"דברים" שמעבר לו ובכך גלומה נחיתותו. אריסטו יגיד שאין דבר כזה "דברים שמעבר לעולם" כל הדברים הם בתוך העולם ובכללם גם המקור. לפיכך יש טעם להתבונן על הדברים כפי שהם בתוך העולם וכל ה ת נ ס ו ת בהתבוננות שכזו עשויה להוביל למציאת מקור שהוא בחזקת מהות, הווייה ותכלית. במה בכל זאת, לפי אריסטו שונה ההתבוננות הפילוסופית מן ההתבוננות האמנותית? התשובה לכך תהיה בכיוון ההתבוננות: בעוד שהתבוננות פילוסופית היא מהפרכי לכללי ההתבוננות האמנותית תהא בדיוק ההיפך- מן הכללי לפרטי. מטרת הפילוסוף להציג שיטה כוללת אשר תכלול במושגיו את כל הפרטים האפשריים שהיו מושאי חקירתו. מטרת האמן היא הפוכה: להתבונן במהות בכדי להביא מיצג או מודל פרטי שיש בו ערך במימוש אותה מהות כללית.⁴⁷ מהות זו, אינה תמיד מגיעה לידי ביטוי בתופעות הממשיות בעולם הטבע. לעיתים הכוח בא אל הפועל והמהות והתכלית מתממשות באופן אופטימאלי, אך במקרים מסוימים הכוח לא בא אל הפועל והמהות לא מתממשת. כך למשל, כל עץ ברוש הוא בעל פוטנציאל של צמרת גבוהה וזקופה, אולם עץ ברוש מסוים, הצומח מתחת למדף סלע טבעי, עלול שלא להוציא אל הפועל את צמרתו הגבוהה בשל ההפרעה הסביבתית.⁴⁸ בהתאם לכך, לפי אריסטו על האמן להקפיד ולהיזהר להציג נאמנה את מצב הטבע אך ורק כשזו תואם את מהות הפעולה. אם ישנן פעולות טבעיות שלא הגיעו למיצוי מהותן, על האמן מוטלת המשימה לזקק אותן לכדי הצגת תכליתן גם במחיר של עיוות וחריגה מהנורמה הטבעית. ההצדקה לכך נובעת מתוך הטענה שטעויות ומוטאציות יכולות להתממש מנסיבות מקריות של מקרים פרטיים הגם שהם בחזקת "תופעות טבע נורמטיביות".

⁴⁵ ג'. או. יורמסון בתוך ב. ע. שרפשטיין, פילוסופיה, ישראל, 1967, עמ' 68.

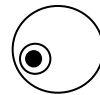
⁴⁶ שם עמ' 69.

⁴⁷ ר. לורנד, על טבעה של האמנות, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 40.

⁴⁸ דוגמא שהשראתה נלקחה מתוך: שם, עמ' 39.

אריסטו למשל היה עשוי לקבל (על דרך ההשערה שלי) את ההחלטה של האמן-אדריכל הברוקי גיובאני לורנצו ברניני לעוות את הפרופורציה של המבנה "סקלה רג'יה" (1663) שבוויקן. מבנה זה הוא גרם מדרגות מסדרוני שהולך וצר ככל שהוא מתרומם, אבל הצופה בו במציאות נופל לרשתה של אשליית ה"סופר-פרספקטיבה"⁴⁹. החלל הפנימי ייראה לו ישר ורגיל אך ארוך באופן משמעותי מכפי שהוא באמת. בעוד שאפלטון היה דוחה בזלזול מוחלט ובהאשמת רמאות את העיוות הפרספקטיבי היה אריסטו עשוי לקבלו כמועיל לזיקוק המהות ה"מסדרונית" שבמבנה זה. זאת מתוך הטענה שאי דיוק בפרטים או אפילו עיוותם בניגוד למציאות לא נתפסות כמשגה או כטעות אמנותית אלא יכולות לחזק ואף לתמוך בתכלית הרעיונית של המסדרון. רעיון זה בא לידי ביטוי בדבריו הבאים:

"היוצר דברים בלתי אפשריים- כשל באומנותו. אבל נכון עשה אם השיג את תכליתה של האומנות עצמה, אם הגביר בכך את עצמתו של חלק זה או אחר"⁵⁰



2.3. סכמת התבוננות III.

בניגוד לשתי הסכמות הקודמות, המציגות את הטענה שהמקור נפרד מהמתבונן ונמצא מחוצה לו, סכמה זו מציגה טענה הפוכה- שהמתבונן אינו נפרד מן המקור אלא מזוהה עמו במידת מה וכן שמקום משכנו של המקור הוא בתוך המתבונן ולא מחוצה לו. לאור זאת נמצא שאין המתבונן מייצג אלא את מרכיבי המקור השונים של עצמו הפנימי בבואו להתבונן בעולם החיצוני. המקור לא נפגש ישירות עם העולם האובייקטיבי, כפי שהיה בסברתם של הפילוסופים היוונים, אלא הוא מתווך על-ידי המתבונן הסובייקטיבי. התנאי למפגש פורה בין העולם לבין המקור מחייב סובייקט אקטיבי ורפלקטיבי אשר יתבונן בעולם באמצעות כליו העומדים לרשותו וייצגם בהתאם לעולם כפי שהוא נתפס על-ידו. עמדה זו הנובעת מן הסכמה שלעיל, מוצגת באופן מפורט על-ידי הפילוסוף עמנואל קאנט. "זה כמה דורות שעמנואל קאנט הוא האיש שרבים מאוד רואים בו את גדול הפילוסופים מאז תקופת הפילוסופים היוונים"⁵¹. המהפכה שהוא חולל בתחום המחשבה היא אדירה. עם זאת מפאת קוצר העמודים שבעבודה זו, אתן אך ורק את תמצית דעתו של קאנט על היצירה האמנותית. תמצית זו היא רק בגדר הצצה חטופה לתוך "מבנה ארכיטקטוני" מרהיב ומורכב של מחשבתו. הצצה זו, לעניות דעתי, למרות התמקדותה על מושג "ההתבוננות", יש בה רמזים רלוונטיים להבנת מכלול השיטה של קאנט ולכן אני מקווה שההסבר שלהלן יהיה בבחינת "המעט שתופס את המרובה". קאנט מבחין בין שלושה סוגים של מושאי התבוננות שונים⁵²:

1. התבוננות על ה מ צ ו י : זהו הכושר שלנו להבין תופעות מצויות כמאורגנות על-ידי חוקיות⁵³. לפי קאנט אין האדם יכול להתנסות מלכתחילה בתופעה לולא הניח ברקע שלה חוקיות

⁴⁹ מושג הלקוח מתוך: י. גולני, **שער לארכיטקטורה**, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 126.

⁵⁰ אריסטו בתוך י. רינון, **פואטיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ג, עמ' 51.

⁵¹ מ. בריאן, **הפילוסופים הגדולים**, עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר, ישראל, 1997, עמ' 221.

⁵² לכל סוג של התבוננות קאנט מקדיש ספר שלם. שלושת הספרים הם: **ביקורת התבונה הטהורה**, **ביקורת התבונה המעשית** ו**ביקורת כוח השיפוט**. שלושתם מתוך: ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטריך, בהוצאת מוסד ביאליק, במהדורות רבות. עיקר הדיון באמנות באופן ישיר נמצא בביקורת כוח השיפוט המתאים לסוג השלישי של ההתבוננות כפי שאראה להלן.

⁵³ ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 83. קאנט בעצמו קורא לכושר זה כושר ההכרה. ראה ב: ע. קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, מוסד ביאליק, ירושלים, 1969, עמ' 33.

קטגוריאליזם⁵⁴ שלתוכה אנו מסדרים את רשמיה. כל תופעה למעשה מגשימה ומגבשת בתוכה חוקיות שכלית והסתכלותית שהאדם בעצמו הניח מראש בטרם התבוננותו בה⁵⁵. סוג כזה של התבוננות מאפשרת את ההכרה העיונית על-ידי המדע שמנסה להבין את החוקיות שבתופעות פרטיות תוך הסתמכות על מסגרת חוקיות כללית שיצר האדם.

2. התבוננות על ה ר צ ו י : זהו הכושר שלנו לחוקק חוקי מוסר המהווים תכלית אחרונה⁵⁶ כדי לקבוע כללי התנהגות רצויים של האדם.⁵⁷ התבוננות זו, בניגוד להתבוננות על תופעות הקיימות בטבע, מתבצעת על תופעות הקשורות בבני אדם. מתוך כך היא אחראית ליצירת חוקים מארגני מציאות רצויה. סוג כזה של התבוננות מאפיינת את תורת המוסר והמידות ומאפשרת את ההכרה המעשית.

3. התבוננות על ה ת ב ו נ ו ת : אנו מתבוננים על פעולת ההתבוננות של עצמנו. זהו למעשה הגבול הסופי של ההתבוננות, גבול זה מציין את המעבר שבין שדה החוקים והעקרונות הרציונאליים לבין השדה הרגשי⁵⁸ והחוויתי שאינו רציונאלי. התבוננות מסוג זה מחדדת את ההבחנה בדואליות של מושג ההתבוננות ובכך גם את מגבלותיה. מצד אחד ההתבוננות מכלילה ויוצרת עקרונות, כפי שראינו לעיל בשני הסוגים הראשונים של ההתבוננות. מצד שני פעולת ההתבוננות לעולם תהיה פעולה פרטית של המתבונן (המבצע פעולה זו). דהיינו ישנה דואליות בין הדברים הפרטיים השונים שאנו מתנסים בהם לבין אותם חוקים כלליים שיצרנו. דואליות זו לא מאפשרת להגדיר את מצב 'ההתבוננות על התבוננות' מכוח איזשהו כלל או עיקרון. באפשרותה רק לבצע התאמה⁵⁹ בין שני המצבים השונים- הכללי והפרטי. לו היה ניתן למצוא כלל לשני מצבים אלו, היינו נדרשים לכלל נוסף כדי לבצע התאמה בינו לבין אותו מקרה פרטי של מציאת כלל זה וכך עד אין סוף.⁶⁰ ההתאמה, כאמור, לא יכולה להיעשות על-ידי פעולת ההתבוננות אלא על-ידי פעולת הרגש. נמצא שהרגש החוויתי מהווה את גבול ההתבוננות השכלית. כיצד פעולת ההתאמה מתבצעת הלכה למעשה? היא מתבצעת מן הכלל אל הפרט או מן הפרט אל הכלל. אם ההתבוננות היא מן הכלל אל הפרט ההתאמה נעשית מתוך שיפוט קו בע ואם ההתבוננות נעשית מן הפרט אל הכלל ההתאמה נעשית מתוך שיפוט ר פ ל ק ט י ב י.⁶¹ הקביעה מאפשרת השמה של כללים במקרים פרטיים, למשל, בבואנו ל ק ב ו ע מה בתוך יצירת אמנות רלוונטי לשיקול אסתטי כלשהו (האם מזג האוויר בעת ביצוע היצירה? האם נדירותה של היצירה? האם העובדה שהיצירה נוצרה בתקופה מסוימת על-ידי יוצר מסוים רלוונטית? וכד'). היות ועיקרון כללי לא יכול להתחשב בכל הגורמים העשויים להופיע ביצירות ובמקרים השונים, וכן מטבעו הוא מופשט לעומת היצירות עצמן שבדרך-כלל מורכבות, על המתבונן לבצע פעולה זו של התאמה ולקבוע מתוך "ההתבוננות על ההתבוננות" מה רלוונטי ליישום במקרה הפרטי, או במילים של קאנט, כדי שתתקבל הכרעה יש "לחשוב את הפרטי כמוכלל בכללי".⁶² לעומת זאת ה ר פ ל ק צ י ה מאפשרת לפרט של מקרה יחיד ומיוחד מעמד של כלל למרות שאין לו מקרים משותפים המצדיקים את

⁵⁴ ראה לפי לוח הקטגוריות המופיע ב: ע. קאנט, בתוך: ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטריך, **ביקורת כוח התבונה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' 77.

⁵⁵ שם, עמ' כ'.

⁵⁶ ע. קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, מוסד ביאליק, ירושלים, 1969, עמ' 33.

⁵⁷ ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 84. קאנט בעצמו קורא לכושר זה כושר ההשתוקקות. ראה

ב: ע. קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, מוסד ביאליק, ירושלים, 1969, עמ' 33.

⁵⁸ קאנט קורא לרגש זה "הרגש של הנאה ואי-הנאה" ראה שם, שם.

⁵⁹ על חשיבות ההתאמה ראה ב: שם, עמ' 15-18.

⁶⁰ ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 84.

⁶¹ ע. קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, מוסד ביאליק, ירושלים, 1969, עמ' 17.

⁶² שם, עמ' 18.

מעמדו זה. למשל, את יצירתו של הקומפוזיטור ג'ון קייג'י⁶³ "4'33" לא ניתן לשחזר. ייחודה של יצירה זו הוא בהיותה חד פעמית ולא ניתנת לשכפול ולשחזור, גם אם בפועל ניתן לשחזרה. אם תנוגן (או ליתר דיוק לא תנוגן) בשנית היא תאבד מיופייה ומייחודה המקורי שחל אך ורק על המקרה הפרטי והבודד שאירע. ניתן אפוא לייצר מתוך יצירה פרטית זו את הכלל הרפלקטיבי הבא: "כל יצירה משנת 1952 העשויה משלושה פרקים אשר מבוצעים מבלי לנגן אפילו תו אחד היא יצירת אמנות מופתית ומרהיבה". כמוכן שכלל זה אינו באמת כלל אלא מתוקף הרפלקטיביות שמייצרת כלל זה למקרה הפרטי והבודד של יצירתו של קייג'י. לדעת קאנט, הפעולה של 'התבוננות על התבוננות' מהווה תנאי לכל שיפוטי הטעם באמנות הן לעניין הקביעה השיפוטית אודות שיקולים אסתטיים והן לעניין הרפלקטיביות אשר מעלה מקרה פרטי לדרגת חוק כללי הגם שאין כזה בנמצא.

בהתאם להצבת תנאי השיפוט (הקביעה והרפלקציה) באמנות, הרי שלא ייתכן כי לאמנות תהיה מסגרת של כללים או סט של עקרונות מנחים לגביה. קאנט סובר שגם אם נחקור את האמנות והיופי לעולם לא נדע מה הן התכונות העושות דבר ליפה וזאת כיוון שאין חוקים וכללים ליפה באמנות.⁶⁴ יש לא מעט אסתטיקנים ופילוסופים⁶⁵ הסוברים שבנקודה זו קאנט מוביל לגישה החווייתית, שכן קאנט משיל את אפשרות ההגדרה האמנותית מכוח כלל או עיקרון ומעניק לרגש ההנאה והחווייה (המשוללות עקרונות רציונאליים) להיות המניע של השיפוט האסתטי והאמנותי. נדמה לי שסברה זו בעייתית מן הטעם הבא:

קאנט פורש שיטה מתודולוגית ומורכבת עבור המושג 'התבוננות' ואף מקדיש ספרי מחקר לכך כפי שראינו לעיל בחלוקה של סוגי התבוננות שונים. לעומת זאת קאנט לא מפרט כלל את סוגי החוויות האמנותיות ולא יוצר תיאוריה של חוויה אמנותית, זאת בהתאם לדעתו- שתורה כזו, פשוט אינה מן האפשר. הדרך היחידה להצביע על החוויה האמנותית⁶⁶ ולסמן את קווי ההיכר שלה, כפי שהוא עושה בספרו 'ביקורת כוח השיפוט', היא באמצעות שלושה מבעים רפלקטיביים⁶⁷: (א) חוויה הנובעת מהבעת עניין בלא עניין⁶⁸ - התעניינות באובייקט שהוא נטול עניין, כיוון שאיננו מקדם אינטרסים של היוצר או הקולט. למשל התבוננות על אגסים ירקרקים ויפים בשוק אינה התבוננות אמנותית כיוון שהיא מוסבת על סיפוקי הרעב או אי-הרעב. סיפוקים אלו אינם רלוונטיים למתבונן האמנותי. אין כל חשיבות ולא צריכה להיות חשיבות למצב הרעב שלנו כדי להגיע לכדי החלטה שהציור 'טבע דומם עם אגסים' של הצייר הצרפתי פול סזאן הוא ציור יפה או לא. ההיפך הוא הנכון, כדי להגיע להכרעה בדבר היפה באמנות נידרש לשים את כל האינטרסים החיצוניים שלנו בצד ולקבוע את היפה מתוך עניין טהור הנעשה לשמו.

(ב) חוויה מהמשגה ללא מושגים - באמצעות מושגים אנו מפשיטים, מחלקים, מכלילים וממיינים אובייקטים שונים. אולם ב"המשגה ללא מושגים" ישנה יצירת מושג בלתי מפשיט ובלתי מכליל באובייקט היחיד הנתון במלאותו ובשלמותו, בלא ניסיון לראותו כמדגים רק מושגים מסוימים

⁶³ ג'ון מילטון קייג'י 1912-1992 היה יוצר אמריקאי, מולטי דיסציפלינארי שחיבר באופן אקספרימנטלי בין מוסיקה, ספרות ואמנות חזותית.

⁶⁴ ברעיון זה קאנט יוצא כנגד רעיונו של האנליטיקן בן זמנו: אלכסנדר גוטליב באומגרטן 1714-1764. באומגרטן טען שניתן להעמיד את הערכה הביקורתית של היפה תחת עיקרי התבונה, ולהעלות את כללי הערכה הזאת למדרגה של מדע.

⁶⁵ כאן אזכיר את האסתטיקנים מהעת האחרונה הממשיכים את רעיונו של קאנט בכיוון ה"חוויתי": פרנסיס קולמן, ג'רום סטולניץ ואדוארד בולו.

⁶⁶ קאנט קורא לחוויה זו בשם "ההנאה האסתטית".

⁶⁷ חלוקה זו מובאת גם אצל לורנד ואצל צמח. ראה ב: ר. לורנד, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 87-90. וכן ב: ע. צמח, **מבוא לאסתטיקה**, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, 1976, עמ' 34.

⁶⁸ שם, שם.

וכנופל תחת קטגוריות מיון מסוימות.⁶⁹ למשל, אדם השרוי בסכנה והדואג לחייו איננו מעוניין בכל פרטי נימורו של הנמר הבא לטרפו,⁷⁰ וכן אינו מסב את תשומת ליבו אלא על פרטים אחדים אשר באמצעותם הוא מגיע לכדי הכללה והמשגה של אותו נמר. מתוקף הכללה זו הוא מבין שעליו לנהוג באופן מסוים. למשל הכללה הממיינת 'חיות טורפות' מול 'לא טורפות' רלוונטית להכרעה אם כדאי לאותו אדם לברוח או לא. לעומת זאת בציור האמנותי כדוגמת ציורו של הצייר הגרמני פרנץ מארק- 'הנמר', תשומת הלב מוסבת באופן מלא ושלם לכל פרטי נימורו, שינוי, שפמו, ציפורניו, צבעיו וכד' מבלי שיעלה הצורך במיונו והשתייכותו לקטגוריה כזו או אחרת.

(ג) חוויה מתכליתיות ללא תכלית⁷¹ - תפיסת המושא כתכלית של עצמו, כלומר שאינו תלוי בחוקיות כללית וחיצונית. בדרך-כלל כשאנו רואים התארגנות כלשהי אנו מייחסים לה מטרה מסוימת. כאשר אנו רואים, למשל, קבוצה של אנשים הצועדים לכיוון מסוים מבלי לדעת מהי מטרתם אנו נוטים לשער ולנחש אותה. השערות אלו מתבססות על סמלים שחיצוניים להתארגנותם: ייתכן וזו הפגנה כיוון שהם הולכים לכיוונו של בית ראש הממשלה, או שמא הם רצים לקנות ארטיקים למשמע צלילי אוטו גלידה, וכד'. אנו מחפשים סימנים חיצוניים שייתנו פשר והסבר מניח את הדעת לאותה התארגנות. קאנט מצביע על כך שבאמנות ישנה התארגנות ללא סימנים חיצוניים וללא תכלית חיצונית. התכלית נעשית לשמה- 'תכלית לשם תכלית'. אנו תופסים ארגון כלשהו מבלי שנוכל לזהות או לשער את מטרתו החיצונית.

נטיב לראות שבשלושת המבעים הללו יש יסוד אחד משותף והוא הניסוח הפרדוקסאלי והבלתי אפשרי שמייצר את אפקט הרפלקציה או את יכולת הקביעה הפנימית מבלי היכולת להגדירם. לפחות מבחינה זו, שלושת המבעים הללו שבכוחם לשרטט כביכול את קווי ההיכר של החוויה האמנותית זהים לחלוטין לסוג השלישי של ההתבוננות ('התבוננות על התבוננות'). לפיכך אני מוצא שאין דין החוויה אצל קאנט כדין החוויה אצל הוגי הגישה החווייתית, שכן גזירתה נובעת (על דרך השלילה) מהרפלקציה או הקביעה של ההתבוננות עצמה ולא מפורטת כלל כגישה. יתרה מכך לדעתי, כל עניינו של קאנט ב"אדם החווה" אינו אלא להסב את תשומת ליבנו למגבלות ה"אדם המתבונן". מגבלה זו היא-היא החידוש המהפכני שקאנט יוצר בתורתו הכללית כפי שבאה לידי ביטוי בסכמה שלעיל.

בשלב זה אני מעוניין לחזור אל הסכמה המנחה את הדיון של קאנט בהקשר של ההתבוננות, ולברר היטב כיצד העמדה כללית שונה של המתבונן, העולם והמקור מחדשת על מושג ההתבוננות. מתוך מגוון ההתייחסויות של קאנט על סוגי ההתבוננויות השונות ניתן למצוא לפחות מכנה משותף אחד המהווה גם את חידושו העיקרי והמהפכני של קאנט ביחס לתפיסה שהייתה מקובלת עד תקופתו: כל התבוננות באשר היא, בין שהרפרנט שלה הוא חוקי התופעות או החוקים המעשיים ובין שהרפרנט הוא ההתבוננות עצמה, נעשית תמיד בזירתו הסובייקטיבית של המתבונן. למעשה כל סוגי ההתבוננות (גם בהנחה שיש סוגים נוספים שקאנט לא העלה) שותפים לגורל אחד והוא: כולם נובעים מתוך המתבונן ומהווים תנאי ראשוני לקיום המושאים שעליהם ההתבוננות מוסבת.

כדי להבין את חשיבות החידוש של קאנט ביחס לגישת ההתבוננות, וכן להבין מעט על יחסו של קאנט לאופייה בהקשר היצירה האמנותית, ברצוני להעלות ולהזכיר אירוע היסטורי שקאנט

⁶⁹ שם, שם.

⁷⁰ דוגמת הנמר נלקחה מתוך: ע. צמח, **מבוא לאסתטיקה**, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, 1976, עמ' 35. דוגמא זו הוסבה על-ידי צמח כדי להראות כיצד הטיעון של 'דבר הרוחק האסתטי' של בולו אינו תקף.

⁷¹ ע. קאנט, בתוך: ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, **ביקורת כוח התבונה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' יט'.

בעצמו נהג להשוות אותו עם המהפכה שנובעת מדעותיו. האירוע הוא "המהפכה המדעית של קופרניקוס" אשר השפיעה ישירות על מדעי האסטרונומיה ובעקיפין על המדע כולו.⁷² קופרניקוס כידוע, פיתח את המודל ההליוצנטרי (שלפיו כוכבי הלכת סובבים את השמש) מאחר שהמודל הגיאוצנטרי (ששם את כדור-הארץ במרכז) לא הביא להתקדמות בהסברת תנועות גרמי השמים. קאנט משתמש באירוע זה כמטאפורה למהפכה שהוא מבקש לערוך ביחס של המתבונן והעולם.⁷³ למרות שהתוצאה אצל קאנט הפוכה לזו של קופרניקוס מהיותה מעמידה את האדם המתבונן במרכז, ניתן למצוא לפחות שני עניינים רלוונטיים⁷⁴ שבהם בכל זאת יש מכנה משותף ביניהם:

1. שניהם הפכו את כיוון המתבונן כחלק מהניסיון לענות על בעיות קודמיהם. קופרניקוס הפך את כל צבא השמים ממצב של תנועה למצב של מנוחה לעומת המתבונן שהפך מעומד למסתובב.⁷⁵ באותו אופן ניסה קאנט להפוך בין המתבונן למושא התבוננותו. מאחר והוא מצא שפעולת ההתבוננות הנסבה סביב המקור (היינו תכונות האפריוריות של המושאים) בעולם לא תקפה, מתוך קבלת הטיעון של דויד יום על "כשל האפריוריות"⁷⁶, ניסה, אולי יצליח הדבר יותר, אם יניח שתכונות המושאים בעולם נסבה סביב המקור שנמצא בתוך האדם (ולא מחוצה לו). בהתאם לכך המקור מהווה את תכונותיו האפריוריות של המתבונן ולא של העולם.⁷⁷ ואכן עלה בידי קאנט להראות באותות ובמופתים כיצד ייתכנו מושאים שמצד אחד יהיו אפריוריים ומצד שני ניתן יהיה להחילם⁷⁸ על העולם. מתוך הפיכה זו, בעייתו של יום קיבלה תשובה הולמת ותקפה.
2. שניהם לא טענו שהתבוננות מובילה דווקא לאמת. אצל קופרניקוס, הבעת חוסר ההכרח באמיתות גילוי נבע בעיקר מהחשש לתגובת הכנסייה שעד אותה העת אחזה בדעה שכדור-הארץ הוא במרכז. ניתן להתרשם מכך מהקטע הבא שלקוח מתוך ההקדמה⁷⁹ שנכתבה לספרו "על תנועת גרמי השמים" (ההדגשה שלי):

"For these hypotheses need not be true nor even probable. On the contrary, if they provide a calculus consistent with the observations, that alone is enough."⁸⁰

⁷² מהפכה זו השפיעה רבות על אופן המחשבה המדעית וקבעה מסלול חדש של חקירה אמפירית משוחררת מכבלי התיאוריות המסורתיות והמקובלות כגון התורה של אריסטו שהייתה השלטת בכל תקופת ימי הביניים וכן אצל אנשי הדת בתקופה זו של קופרניקוס.

⁷³ קאנט עצמו קורא למהפכה המחשבתית שלו "המהפכה הקופרניקאית" בהקדמה למהדורה השנייה שהוא הוציא בשנת 1781. ראה ב: ע. קאנט בתוך: ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, **ביקורת התבונה הטהורה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' 16.

⁷⁴ אני מסוגל לחשוב לפחות על עוד נושא אחד שמשותף לשניהם אך מידת הרלוונטיות שלו לדיוננו על היצירה האמנותית נמוכה, והוא: "עקרון הפוריות" שאומר שככל שהתיאוריה מיישבת ומגדירה יותר תופעות היא נחשבת לפורייה יותר ולכן כדאי להחזיק בה. כמו כן, ככל שנרבה לתקן את התיאוריה אד-הוק עקרון הפוריות נפגם והתיאוריה תמצא כלא יעילה מספיק. אך מתוקף זה שהיצירות האמנותיות, לפי קאנט, אינה קשורה בהכרח בעקרונות. מצאתי לנכון להשמיט עקרון משותף זה.

⁷⁵ ע. קאנט בתוך: ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, **ביקורת התבונה הטהורה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' יח'.

⁷⁶ מונח שהוא פרי מחשבותי, והוא בא לבטא ולרכז שלושה כשלים שעליהם הצביע הפילוסוף דויד יום: 1. כשל הסיבתיות 2. כשל האינדוקציה 3. כשל הדדוקציה. השורש לכל הכשלים הללו הוא מושג "ההכרח" שלא ניתן ליישבו עם מושג "הניסיון". מתוך שלושת כשלים אלו יום מנסח את המסקנה הבאה: 'ההכרחיות קיימת ברוח, ולא בעצמים'. בעקבות מהפכתו של קאנט ניתן יהיה לעצב את ניסוחו של יום מחדש: ההכרחיות קיימת ברוח, לכן היא קיימת גם בעצמים. ניסוח חדש זה המניח את המילה 'לכן' במקום 'לא' מבטא את הפיתרון לשלושת כשלים אלו בהסבת החץ של ההכרח מן העצמים אל המתבונן עצמו. ראה פירוט: ע. קאנט בתוך: ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, **ביקורת התבונה הטהורה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' יח'.

⁷⁷ ע. קאנט בתוך: ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, **ביקורת התבונה הטהורה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' 17.

⁷⁸ יש לדייק ולהוסיף שהשימוש במילה "להחיל", היא במובן אקטיבי לצורך בניית עולם ולא במובן פסיבי לצורך גילוי עולם.

⁷⁹ הקדמה זו נכתבה על-ידי אנדראס אוסיאנדר, שהיה כומר בן זמנו של קופרניקוס. במשך שנים רבות לא התפרסמה העובדה שלא קופרניקוס עצמו הוא זה שכתב את ההקדמה. מכך ניתן להסיק שהמניע של קופרניקוס לא לטעון שתגליתו היא אמת נבע מהרצון להגיע לפשרה עם הכנסייה ולא מתוקף עניין מהותי.

⁸⁰ N. Copernicus, *On The Revolutions of Heavenly Spheres*, Great Minds Series, N.Y., 1995, P. xx

בדומה לקופרניקוס, גם קאנט הביע וויתור על האמת של מושאי ההתבוננות, אך בשונה ממנו, הוויתור על האמת הוא תנאי הכרחי ומהותי בכדי להחזיר את הודאות שהוטלה בספק על-ידי הפילוסוף דויד יום.

יום "התקיף" את עקרון ההחלה של החוקיות בעולם באמצעות ביקורת הסיבתיות⁸¹. בעקבות ביקורת זו, קאנט התעורר מתרדמתו הדוגמאטית.⁸² הוא קיבל לחלוטין את הבעיה שיום הציג אך יחד עם זאת הביע הסתייגות שמעוררת כיוון אפשרי לפתרונו. הביקורת של יום מובילה לספקנות קיצונית על מושגים בסיסיים כגון הכרחיות, חוקיות ואחידות הטבע, עד לכדי וויתור מוחלט עליהם. מתוך כך נאלץ יום לוותר גם על ודאות המדעים והמטפיסיקה. קאנט, לא רק שלא וויתר על מושג ההכרחיות כפי שיום וויתר, אלא גם אחז בטענה שהטבע, כפי שאי פעם נכיר אותו, לעולם יהא אחיד. מה שמאפשר אחיזה בטענה זו היא הגזירה הטרנסצנדנטלית⁸³ שמוותרת מראש על הידיעה אודות המקור בעולם כשלעצמו, כלומר, על האמת שאינה מושפעת מהמתבונן. בויתור זה נפתחת דרך חדשה המובילה להוכחת החלות הכוללת של החוקיות של הניסיון בסיבתיות. כלומר האדם אוסף את מושג הסיבה על הניסיון בכך שהוא בונה ומכונן את עולמו באופן שלכל האירועים יש סיבה. מקורו של הכרח זה הוא בהבניה אפריורית בשכלו של האדם בניגוד לתהליך פסיכולוגי המשמש כפרויקציה אפוסטריורית של הדברים המתקבלים תוך כדי הכללה מנתונים חושיים. המשותף בין קאנט ליום הוא, ששניהם מכוונים את ההכרחיות לאדם. אך בניגוד לאדם התופעת, הפסיכולוגי מוצא קאנט את האדם הטרנסצנדנטלי שמצד אחד ממודר מן האמת אך מצד שני יכול הוא לסמוך בוודאות על ממצאיו הניסיוניים. נמצא שקאנט מכונן מטפיסיקה חדשה שבה, בניגוד למטפיסיקה הדוגמאטית המסורתית, אין תוקף של אמת למושגים הקטגוריאליים כגון הסיבתיות בטבע כשלעצמו, אלא תוקפם נובע מתוך התנאים ההכרחיים של התבוננותנו המוגבלת מראש רק ל"צורות ההסתכלות" (במסגרת החלל והזמן) המקוריות שלנו על העולם.

על רקע שני רעיונות אלו, שעלו מתוך ההשוואה עם מהפכתו של קופרניקוס, ניתן לעניות דעתי, להצביע ביתר בהירות על יחסו החדשני של קאנט ליצירה האמנותית:

מתוך הרעיון הראשון, לפיו קאנט סובב את המסובב והכניס את 'המקור' להיות במתבונן ולא בעולם, מובן כיצד קאנט רואה במקוריות של האמן את סימן ההיכר המובהק של האמנות⁸⁴. אם 'המקור' אינו אלא בתוך המתבונן הסובייקטיבי, על האמן-היוצר להוציא לפועל את מקוריותו על-ידי כושר התבוננות פנימית (ולא חיצונית) ועל-ידי כישרונו האישי. אמנם לא כל יצירה מקורית היא מוצלחת⁸⁵. רק יצירה מקורית אשר תבטא יחס לכלל (על-ידי רפלקטיביות או קביעה כפי

⁸¹ לא נכנס כאן לבעיית הסיבתיות של יום באופן מפורט, וכן לא נכנס למתקפה שלו על ההיסק האינדוקטיבי והדוקטיבי, אבל נציין בקצרה שהפילוסוף יום מעלה ביקורת כלפי עניינים אלו מנקודת מבט אמפיריציסטית על העולם. ולמרות שיום היה אמפיריציסט ספקותיו היו מכוונים נגד הניסיון כמקור ההכרה, לפי דעתו הניסיון יכול לגרום רק להרגל ולא לאימות טענה כלשהי באופן קבוע. זו סתירה גדולה עבור כל ניסיון הייצוג המסורתי השואף להגיע לאמת המיוצגת בחוקיות הטבע ובנוהג של העולם כפי שהוא. לעיון נוסף ראה בספרו של דויד יום: ד. יום, **מסכת טבע האדם**, יוסף אור, ישראל, 1739. וכן בספרות משנית-פרשנית: ז. בכלר, "יום והעיקרון הסמנטולוגי", בתוך **שלוש מהפכות קופרניקניות**, 1999. וכן ב: א. וינר, **רציונליזם ואמפיריציזם**, יח' 9-12, האוניברסיטה הפתוחה, 1990.

⁸² ע. קאנט, **הקדמות**, מאגנס, ירושלים, תשנ"ח, עמ' 9.

⁸³ קאנט ממשיג מחדש את המילה טרנסצנדנטי ונותן לה שם אחר: טרנסצנדנטלי. במילה זו אפשר לרכוז את כל שיטתו של קאנט והיא מציינת את היסודות הבלתי ניסיוניים אשר עליהם הושתת הניסיון. בכך שאינם דנים על הדברים אלא על מושגיו האפריוריים של הדברים.

⁸⁴ ר. לורנר, **על טבעה של האמנות**, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 101.

⁸⁵ יכולתי לחשוב על הרבה יצירות אמנות שהיו מאוד מקוריות אך לא הצליחו להגיע לקהל הרחב. למשל המוסיקה הסריאלית שחידשה רבות בתחום המוסיקה והיוותה מפנה מקורי וייחודי מאוד בתולדות המוסיקה אך יחד עם זאת הקהל לא הצליח לעכל מקוריות זו.

שראינו לעיל) תוכל להיות יצירה מקורית שפרצה את גבולות הסובייקט ומימשה את עצמה להיות במעמד של חוק כללי. כלומר, קאנט רואה ערך ביצירות שמצד אחד שומרות על "שפה אישית" של האמן-היוצר ומצד שני שומרות על "דיבור" עם הקהל הרחב.

מתוך הרעיון השני, בו קאנט וויתר על האמת, מובן מדוע הוא אינו רואה בייצוג האמת ערך ומטרה של היצירה האמנותית. בנקודת מבט זו יש אי הסכמה גמורה עם הגישה האריסטוטלית, שעל פיה האמן גם הוא אמצעי לגילוי אמת ולא המקור ל"אמת מיוחדת ופנימית" שאותה הוא יוצר בעצמו.⁸⁶

2.4. סיכום ביניים

בהקדמה לסעיף זה של הדיון הוצגו שלוש שאלות מנחות:

1. שאלה על הקדימות: איזה מרכיב קודם? האם זה המקור, העולם או המתבונן?
2. שאלה על הפער: מהי מידת הפערים המתקיימים בין המקור, העולם והמתבונן?
3. שאלה על יחסי הגומלין: מהם יחסי הפנים והחוץ בין המקור, העולם והמתבונן?

להלן סיכום תמציתי של 'גישת ההתבוננות' לפי טבלה-משווה, המסכמת את הניתוח שערכתי לעמדות שהצגתי ומשווה בין תשובותיהן לשאלות הנ"ל:

שאלה בנושא:	אפלטון: סכמת התבוננות I.	אריסטו: סכמת התבוננות II.	קאנט: סכמת התבוננות III.
הקדימות	מקור	עולם	מתבונן
הפער	יש פער גדול	יש פער קטן	אין פער
	מקור ומקור	מקור ומקור	מקור ומקור
יחסי הגומלין	מקור טרנסצנדנטי לעולם ולמתבונן	מקור אימננטי לעולם וטרנסצנדנטי למתבונן	מקור אימננטי למתבונן ולעולם

מתוך טבלה משווה זו, ניתן להבחין בנקל שתצורת המרכיבים השונים של ההתבוננות עצמה כמכלול משקפת באופן בהיר את ההבדלים בין העמדות השונות שבגישת ההתבוננות. כל שינוי במכלול התצורה ובמבנה-העל של היחסים שבין שלושת המרכיבים שהצגנו: מקור, עולם ומתבונן, מובילים לארגון מטאפיסי שונה המוביל להשלכות ולעמדות השונות בנושא היצירה האמנותית.

⁸⁶ ר. לורנד, על טבעה של האמנות, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 101.

כעת משהנחתי את היסודות של גישת ההתבוננות, אבקש להציג את הסתייגויותי מהעמדות השונות שבגישה זו. כפי שמצאתי לעיל, מיקומו של המתבונן ביחס למושאי התבוננותו מהווה גורם מכריע להבנת הגישה והוא מקבל ביטוי שונה בכל עמדה. כל עמדה, למשל, ממקמת וקובעת את המתבונן "רחוק" או "קרוב" למקור. כך או כך, השאלה שנשאלת היא: האומנם מ כ ל ו ל "במבנה-על" אחד אשר קובע את יחסי מרכיבי ההתבוננות מועיל להבנת הייצוג ביצירה האמנותית? הבה נבחן את העמדות השונות לפי מופע תצורתם במבנה-העל ונחשוף בהתאמה את נקודות התורפה של כל עמדה:

אם במבנה-העל נמקם את המקור מחוץ לעולם, כפי שעושה אפלטון, אמנם נבטיח את האובייקטיביות והמובחנות הברורה של המקור מן העולם כאידיאה שאינה מושפעת כלל מהשינויים שמתרחשים בטבע, אך יחד עם זאת כל ניסיון להתבונן במקור שכזה מצריך "הליכה מעבר" או הגעה "הרחק לשם"⁸⁷ - אל מציאות טרנסצנדנטית שהיא מעל ומעבר לאפשרות הניסיון שלנו. בשל פער זה שניתן רק לצמצום אך לא להשלמה מלאה, מובן כיצד לפי אפלטון כל התבוננות בגבולות הניסיון, כדוגמת האמנות, היא התבוננות משנית ובעלת מעמד נמוך שלא תומכת את "ההליכה מעבר" אלא רק מנציחה את העולם ובכך גורמת לבדיה. השאלה שנשאלת היא: האם אכן כך הוא הדבר? מוזיאון המוסיקה בסיאטל שתכנן האדריכל הנודע פרנק גארי מדמה צורה בטבע באופן מרשים ביותר. צורה ביומורפית⁸⁸ זו שנראית כאילו הטבע יצרה, היא, למרבה הפרדוקס, פרי יצירתו של המחשב, אותה מכונה מעשה ידי האדם שמייצגת את המלאכותיות הטהורה. לפי אפלטון פרדוקס זה אמור להמחיש את נחיתות הצורה הביומורפית, שכן היא מנסה להידמות לצורה הטבעית מבלי להיות כזו. במובן זה היא מייצרת אשליה שרק מרחיקה מהניסיון העיוני להבין את הצורות האידיאליות של הטבע. אך הבעיה היא שפרדוקס זה למעשה עושה בדיוק את ההיפך. הוא לא מבקש להחליף את הצורה הטבעית על-ידי ייצוגו (אין אף אדם שרואה את המבנה ומתבלבל בינו לבין העצים או ההר שלידו⁸⁹) אלא הוא פותח את המחשבה וגורר שאלות רבות המעוררות דיון מקיף, מעניין ורחב אשר מקרב אותנו להבנה אודות המושג 'צורניות טבעית'.

אם במבנה-העל נמקם את המקור בתוך העולם, כפי שעושה אריסטו, אמנם העולם יהיה מוגדר יותר ומובחן בצורה עשירה ומלאה יותר בעבור המתבונן, אך זה יבוא על חשבון ההבחנה הברורה בין המקור לעולם. מתוך כך לא מובן במה יתרונה או ייחודה של היצירה האמנותית בהצגת המהויות על פני היצירה הטבעית של העולם. יתר על כן, אם העולם מייצג בעצמו את המקור באופן טבעי, עשיר ומגוון (הגם שלפעמים הפוטנציאל⁹⁰ בטבע לא תמיד מתממש) לא ברור לשם מה אנו זקוקים בכל זאת לייצוג מלאכותי באמצעות חומרי גלם שונים במסגרת אמנות שונות.

⁸⁷ מ. בריאן, **הפילוסופים הגדולים**, עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר, ישראל, 1997 עמ' 40.

⁸⁸ הרחבה על על מושג הביומורפיה בארכיטקטורה ראה: י. גולני, **שער לארכיטקטורה**, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 162.

⁸⁹ בני אדם מכירים בדרך כלל את הקונבנציות האמנותיות ומבדילים אותם ממצבי הטבע. דון קישוט הוא דוגמא לאדם שלא מכיר בקונבנציות אלו ולכן הוא מתפרץ ומפריע למחזה כדי למנוע את סכנת המשתתפים בעוד שסכנה זו לא הייתה קיימת בפועל אלא במסגרת עלילת המחזה. לפי אפלטון כל יצירת אמנות יש בה כדי להפוך אותנו למעין "דון קישוטים" שאינם יכולים להבחין בין בדיה למציאות, ונגד זאת אני מעלה את הסתייגותי שלעיל.

⁹⁰ אריסטו מעניק לאמנים תפקיד נוסף - של מימוש מאורעות אפשריים שהם בחזקת מקורות (מהויות) שלא מומשו או שעדיין לא מומשו בטבע, כפי שמצאתי בדבריו: "תפקיד המשורר לספר את סוג הדברים שעשויים לקרות, כלומר את המאורעות האפשריים לפי ההסתברות או ההכרח." (**פואטיקה** עמ' 33), למרות זאת, עדיין לא ברור מתוך דברים אלו מהו ההבדל בין מקור הממומש ביצירה אמנותית לבין מקור שממומש בטבע.

יצירתו המוסיקאלית של המלחין האמריקאי סטיב רייך 'חיי הכרך'⁹¹ מדגימה יפה את טשטוש הגבולות שבין קולות מן העולם לבין צלילים מוגדרים (מקוריים). ביצירה זו הוא משלב בין נגינה על כלים אקוסטיים שונים וקולות הדגומים מחוצות העיר בניו-יורק. צופרי מכוניות, ספינות, חריקות בלמים, סירנות של ניידות משטרה ועוד, כולם נשמעים בהרמוניה עם כלי המוסיקה הקלאסיים באנסבל הכולל כלי קשת, כלי נשיפה, כלי הקשה ופסנתרים. שילוב זה מייצר דיאלוג בין שני המצבים: המקוריים והמקוריים. השזירה של אלה באלה לפעמים מייצרת חדירת גומלין אשר מטשטשת לעיתים את ההבחנה בין הצליל המוגדר ובין הקול המקרי שהודגם. האמירה המובלעת שיש ביצירה זו, היא שגם קולות מקריים, שלא נתפסים כמוסיקאליים או (מהותיים מבחינה אמנותית), יכולים לקחת חלק מהותי ביצירה אמנותית.

אם במבנה-העל נמקם את המקור בתוך האדם, כפי שעושה קאנט, אמנם המקור בא לידי ביטוי באופן יצירתי ושופע ביותר על-פי עולמו הפנימי של כל יוצר, אך האפשרות ללמוד מכך משהו על העולם, על החיים ועל ההווה האנושית כולה קלושה ביותר⁹². זאת מן הטעם שהמקור והעולם מתווכים על-ידי המתבונן הסובייקטיבי המוגבל ביכולתו להתאימם באופן ממצה. בניין סיגורם, גורד השחקים אשר נמצא בניו-יורק ושאותו תכנן האדריכל המודרניסט מייס-ואן-דר-רוהה, נחן לכאורה בכל התכונות שקאנט ייחס ליצירה מקורית גדולה: המבנה היה פורץ דרך ומקורי להפליא. זאת הודות לשילוב המוצלח שבין שני ניגודים: מצד אחד הרציונאליות והפשטות ומצד שני האקספרסיביות והחושניות⁹³. ואכן, ה"שפה האישית" של מייס ששילבה לראשונה אסתטיקה ומינימאליזם אדריכלי, במהרה נהפכה להיות "שפה אוניברסאלית" שהתפשטה כאש בשדה קוצים לכלל האדריכלים אשר נהנו להשתמש בה לבניית הרבה גורדי שחקים נוספים. שפה זו התאימה לא רק לאדריכלים. המהנדסים ראו בה יעילות להעמדת קונסטרוקציה קלה וחשבונית, הקבלנים נהנו מפשטותה והקלות ליישמה בשטח והיזמים, בסופו של דבר, נהנו מקיצור תהליכי הבנייה. התיעוש, החיסכון בחומר, מהירות ההקמה ומעל לכול התוצאה האסתטית המרשימה, הפכו במהרה את המבנה להיות מודל לחיקוי של כולם. למרות ההצלחה המסחררת והרעיון המקורי לייצר מבנים קלים בחיפוי זכוכית, ההטמעה לאורך זמן במציאות חשפה לא מעט בעיות וליקויים. את מחיר החומרים הקלים ומהירי הבנייה שילמו הדיירים במשך שנים. הוצאות עצומות על מיזוג אוויר וחשמל, כאבי ראש ומורת רוח הנובעים מתנודות גבוהות של המבנה ברוח ואפילו מבחינה אסתטית היו בעיות, והנוף שהשתקף מפנים המבנה לא שיקף את הנוף שהמבנה יצר כלפי חוץ, שכן הזכוכית נוטה להיות שקופה מבפנים אך אטומה כלפי חוץ ובכך יצרה תחושה של ניכור באזורים הציבוריים הנמצאים מסביב למבנה. נמצא שמקוריות יצירתית ואפילו מודל לחיקוי אוניברסאלי לא תמיד משקף את המציאות והעולם המורכב מהרבה גורמים בלתי צפויים. ראוי לציין שגם כאן, בגישת ההתבוננות, כמו בגישת החוויה, ההסתייגויות בעמדות השונות הן מגוונות ומצביעות על חוסר השלמות שבכל עמדה. למרות זאת, לדעתי, ישנו גרעין של אמת בין כל העמדות⁹⁴ האם אין ייצוג מציאות באמנות? האם לא ניתן ללמוד משהו על העולם מתוך ייצוג זה? והאם איננו מחפשים מקוריות ביצירה? לדעתי התשובה היא פשוטה וחד משמעית- כן! האם ניתן להחזיק בכל הדעות הללו מבלי להיתקל בסתירות? כאן התשובה תהיה מורכבת יותר והיא תלויה במסגרת ההתייחסות כפי שאפרט בסעיף הבא.

⁹¹ פירוט על יצירה זו ראה ב: נ. וגנר, *מוזיקה אז ועכשיו*, מפה, תל-אביב, 2004, עמ' 23.

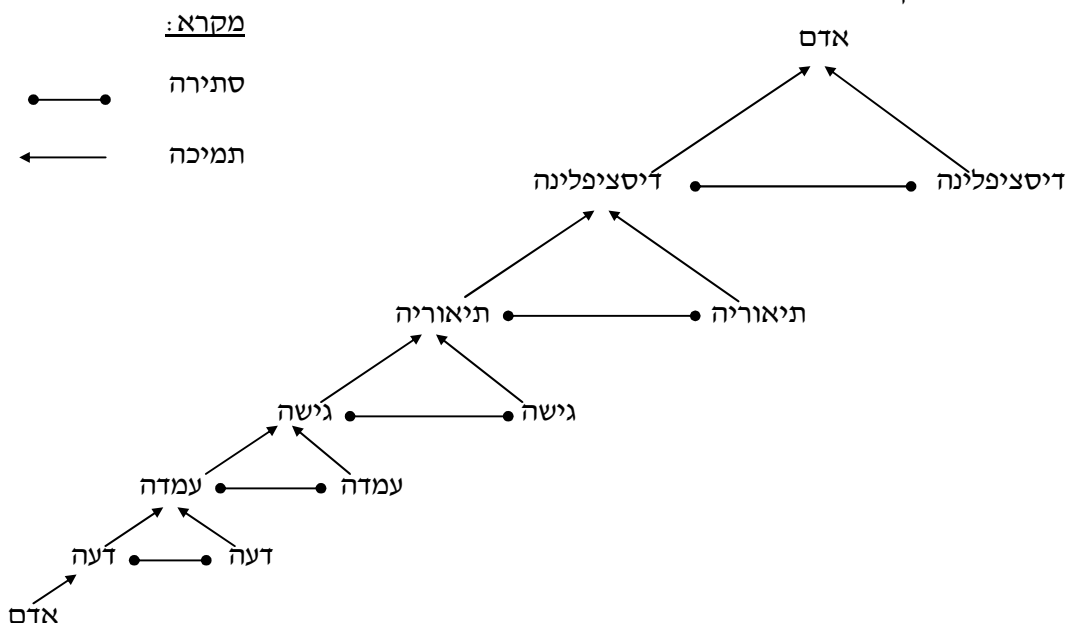
⁹² ר. לורנד, *על טבעה של האמנות*, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 104.

⁹³ י. גולני, *שער לארכיטקטורה*, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 149.

⁹⁴ הרחבה על חשיבות ריבוי גרעיני האמת ראה ב: מ. דסקל, *משב הרוח*, כרמל, ירושלים, 2004, עמ' 162-163.

3. מסגרת ההתייחסות

מסגרת ההתייחסות מהווה את סט ההנחות או התנאים הראשוניים שקובעים כיצד רעיון כלשהו עשוי להתפשט או להיות מובן. מסגרת ההתייחסות יכולה להיות פנימית או חיצונית. אם ניקח לדוגמה את גישת ההתבוננות וההסתייגויות שהעלינו לגבי העמדות השונות בתוכה, הרי שמדובר במסגרת ההתייחסות פנימית שכן הסתירות שרירות וקיימות, כפי שעולה מתוך ההסתייגויות שבפרק הקודם. לעומת זאת אם ההתייחסות תהיה במסגרת רחבה יותר, כגון במסגרת הסתירה שבין גישת ה'חוויה' לגישת ה'התבוננות', מדובר במסגרת ההתייחסות חיצונית ואזי הסתירות שבתוך גישת ההתבוננות נתפסות דווקא כתומכות ומאחדות את ההתבוננות ולא כמפוררות אותה. יתרה מכך הסתירה בין גישות אלו עשויות לתמוך סתירה במסגרת רחבה אף יותר כגון הסתירה המוצגת במענה לשאלה התיאורטית האם יש מהות אחת לאמנות או לאו?⁹⁵ בהנחה שלא היה מגוון של עמדות סותרות (נניח שהייתה עמדה שלטת אחת בלבד), מספיקה הסתייגות אחת כדי למוטט את כל גישת ההתבוננות ולהכתיר את גישת החוויה כעדיפה וכמנצחת. נמצא שכדי ליצר שיווי משקל כנגד גישות או תיאוריות חיצוניות, ראוי לבסס גישה מלאה שנותנת מענה למרב ההסתייגויות האפשריות. מענה זה ניתן הודות לקונסטרוקציה של סתירות פנימיות. ככל שהסתירות רבות, הן עשויות להוות מענה למגוון רחב יותר של הסתייגויות ובכך להביא לעמידות ומלאות הגישה או התיאוריה. כדי להיחשף למגוון ההסתייגויות אלו, ישנה חשיבות ליכולת שלנו לשוטט בין "מעברי הגבול"⁹⁶ של מסגרות ההתייחסות השונות. חשיפה זו מאפשרת הערכה מחודשת של עמדתנו (לפעמים גם את שינוייה) ואף יכולת גיבושם ויצירתם של עמדות וגישות חדשות הנובעות מרמת מודעות גבוהה ועושר פנימי רב. להלן תיאור גרפי הממחיש את שלבי המעבר בין סתירה לתמיכה במסגרות שונות של ההתייחסות:⁹⁷



לאור הרעיון שסתירה ותמיכה מתחלפים לסירוגין ברמות שונות של ההתייחסות, ארצה לבדוק מהי מערכת הסתירות והתמיכות שקיימות בין האמנות לבין הפילוסופיה.

⁹⁵ מפאת קוצר העמודים, לא אתיחס לגישות השונות המרכיבות את 'האמנות כהגדרה ללא מהות', רק אציין מספר הוגים שעסקו בכך: **דויד יום** (1776-1711), **ג"א מור** (1873-1958), **לודוויג ויטגנשטיין** (1889-1951), **מוריס וייץ** (1916-1981) ו**ג'ורג' דיקי** (1926-).

⁹⁶ על אפשרות מושג ה'גבול' לפתור סתירות ראה ב: ע. בילצקי, **פרדוקסים**, משרד הביטחון, 1998, ישראל, עמ' 26-28.

⁹⁷ התיאור הגרפי ממחיש את העובדה שהאדם תומך בדעות כדי להפיק בסופו של דבר דיסציפלינות שתומכות ובונות אותו וחוזר חלילה. נמצא שלפי תיאור זה, האדם תומך כדי להיות נתמך תוך שהוא עובר מהפכות רבות של סתירות ותמיכות.

"האדם נעדר מן הנוף, אך הוא כול-כולו בתוכו"⁹⁸

עד כאן עסקנו בהיבטים פילוסופיים של נושא האמנות והכרנו מעט מן המכשולים אשר נבעו מהניסיון למצוא תשובה ישירה ונאמנה לשאלה מהי יצירה אמנותית? על אף שאנו עוד רחוקים מהשגת תשובה כזו, מצאתי שעצם השאלה בדבר מהותה של האמנות מפנה את הדיון באופן רפלקטיבי אל עבר הפילוסופיה עצמה. כלומר, הדיון הפילוסופי שבא לתאר את בעיות היצירה האמנותית נמצא בדרך אגב מתאר את בעיותיה של הפילוסופיה עצמה על-פי אותה מתודולוגיה שבה היא מטפלת בבעיות של מושא חקירתה ומבחינה זו ניתן לומר שהפילוסופיה אמנם נעדרת מתחום האמנות אך היא כול-כולה בתוכה. מהו אם כן, ההבדל שבין פילוסופיה לאמנות? האם בכלל ניתן להשוות ביניהן? מסקנה לשאלות כגון אלו עשויה להיות חשובה לקראת יישום ההשוואה עם ארכיטקטורה ומוסיקה שהן פְּנוֹת משפחת האמנות.

4.1. מהי פילוסופיה?

המושג "פילוסופיה", כמו המושג "אמנות" רחוק מלקבל הגדרה שמוסכמת על כולם. אין תמימות דעים לגבי מושאי חקירתה. הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז יחד עם הפסיכואנליטיקן פליקס גואטרי עונים על השאלה מהי פילוסופיה, על דרך השלילה:

"אנו רואים לפחות מה הפילוסופיה איננה: היא איננה התבוננות, ההרהור או תקשורת"⁹⁹

בכך הם רומזים על מחלוקתם עם שלושה הוגי דעות מרכזיים בפילוסופיה המערבית: אפלטון שסבר שפילוסופיה היא התבוננות¹⁰⁰ באובייקטים טרנסצנדנטיים, רנה דיקארט שסבר שהפילוסופיה היא ההרהור בסובייקט החושב עצמו, ואדמונד הוסרל שסבר שהפילוסופיה היא תקשורת בין-סובייקטיבית.¹⁰¹

התשובה לשאלה מהי פילוסופיה, תהא אשר תהא (בין שהיא התבוננות, או ההרהור, או תקשורת, ובין שהיא נעדרת מהות אחת), עשויה להשתקף בשאלה מהי אמנות ששאלנו בדיון הקודם. בשימושינו במושג "השתקפות" אין הכוונה לכך שהפילוסופיה והאמנות דומות או שונות

⁹⁸ פול סזאן בתוך: ז'. דלז, פ. גואטרי, **מהי פילוסופיה?**, רסלינג, תל-אביב, 2008, עמ' 187.

⁹⁹ שם, עמ' 25.

¹⁰⁰ ההגדרה שניתנה על-ידי דלז וגואטרי למושג 'ההתבוננות' היא כדלקמן: (התבוננות היא) 'הדברים עצמם כפי שהם נראים בעת יצירת המושגים שלהם'. (ראה שם, שם). לעניות דעתי הגדרה זו צרה מדי מלהכיל מושג זה במלואו. אומנם הם מקיימים את התנאי להבנת המושג בהצבתם לתוך ההגדרה את צירופי המילים "עצם", "מושג", "ראייה" ו"יצירה" (שהם שמות נרדפים ל-"עולם" "מקור" "מתבונן" ו"ייצוג" כפי שראינו לעיל בדיון הקודם), אך תנאי זה אינו מספיק. על ההצבה הכללית יש להוסיף את התצורה (מלשון Configuration) שהיא מסוימת ופרטית. תצורות מסוימות יכולות להוביל לסוגי התבוננות שונים. כך למשל אם הייתי מארגן אחרת את אותם צירופי המילים (שהם בחרו) בתצורות שונות היינו מקבלים משמעויות שונות של התבוננות, לדוגמא: תצורה א'- (התבוננות היא) 'המושגים עצמם כפי שהם נראים מתוך יצירת הדברים' או תצורה ב'- (התבוננות היא) 'יצירת המושגים עצמם כפי שהם נראים בדברים' כל צירוף בתצורה אחרת מוביל להתבוננות בעלת אופי שונה, זאת ראינו גם בניית הסכמות שבחלק הקודם. בהתאם לכך ניתן להגיע מתוך תצורה א' להתבוננות מסוג הרהור או מתוך תצורה ב' להתבוננות מסוג תקשורת. נמצא שהרהור ותקשורת הם סוגים שונים של התבוננות ולא כפי שהם הגדירו אותם בהמשך כ"לא התבוננות". כוונתי להצביע על כך ששינוי בתצורות ההגדרה או 'הסכמות' מאפשרות ריבוי של קשרים גם בין דעות שלכאורה נראות שונות ומנוגדות. המשמעות של זה היא שבאמצעות שינוי התצורות, גם עמדה מסוימת העשויה להראות ארכאית ומיושנת (כפי שדלז וגואטרי מתייחסים לגישת ההתבוננות) היא באותה מידה עשויה להיראות רלוונטית ומתחדשת. לעניות דעתי, אחת מהמטרות של הפילוסופיה היא לחשוף קשרים אלו ולהציג את האפשרויות המרובות והמגוונות הטמונות בעמדות שונות. את רוח הדברים הללו אני מוצא בדבריו של אלפרד נורת' וייטהד שהיה פילוסוף ומדען בריטי: 'הפילוסופיה האירופאית מאופיינת כסדרה של הערות למשנתו של אפלטון'. למרות שציטוט זה, בפרשנותו המקובלת, מדגיש את השם "אפלטון" - כגדול הפילוסופים של המערב. אני בוחר להדגיש מתוכו דווקא את המילה "הערות": כמילה שחותרת ליצור דיסקורסיביות בין עמדות שונות. בין שהן ישנות ובין שהן חדשות.

¹⁰¹ שם, בתוך: אהד זהבי, עמ' 10.

¹⁰² על מושג ההשתקפות ראה ב: מ. דסקל, **משב הרוח**, כרמל, ירושלים, 2004, עמ' 218-220.

(בדגש על המילה "או") אלא לכך ששתייהן דומות אך שונות (בדגש על המילה "אך"). במילים אחרות, ההשתקפות איננה ניגוד פשוט מוחלט ודיכוטומי בין פילוסופיה לאמנות, אלא מערכת יחסים עשירה, המורכבת מניגודים רב-שכבתיים הדורשים עיון ולמידה הדדית.

"ניגוד פשוט"¹⁰³ הוא ניגוד בין שתי תופעות המונחות על אותה סקאלה של "פחות" או "יותר", כלומר שיותר מאיבר א' משמע פחות מאיבר ב' וההיפך. כגון: חם/קר, גבוה/נמוך, קצר/ארוך וכד'. "ניגוד דיכוטומי"¹⁰⁴ הוא ניגוד בין שתי תופעות בינאריות שאינן על אותה סקאלה אך נתפסות כשתי האפשרויות היחידות המובדלות באופן ממצה ומוציא. ניגוד זה מעצים את השונות שבין שתי קבוצות פרטיות (הנמצאות תחת קבוצה כללית) הגם שהחלוקה אינה חד משמעית. הדיכוטומיה, אם כן, אינה מוחלטת אך היא בהחלט החלטית. דוגמאות לניגוד זה: שחור/לבן, גוף/נפש, דתיים/חילונים וכד'.

ההשתקפות בין פילוסופיה לאמנות איננה ביטוי של הניגודים שלעיל אלא ניגוד מסוג שלישי: "ניגוד משלים"¹⁰⁵. זהו ניגוד המורכב משלוש רמות שונות: סתירה, תמיכה וזהות. התנאי הבסיסי לקיום "ניגוד משלים" הוא האפשרות הפתוחה לשינויים דינאמיים. אפשרות זו מורכבת משתי פעולות חיוניות: (א) וויתור על המוחלטות¹⁰⁶ (ב) הצבת 'הרמות השונות של הניגוד' במצב של זמניות¹⁰⁷. לפיכך, ניתן לומר שכל ניגוד יכול להתפס כניגוד משלים אם הוא מקיים את הוויתור על המוחלטות ומצב הזמניות. דוגמא טובה לסוג זה של ניגוד הוא הסמל של יין ויאנג שמייצג ניגודים שונים בעולם שמקיימים מערכות יחסים משתנות ודינאמיות.

כעת, אחרי שביררנו איזה סוג של השתקפות מתקיימת בין פילוסופיה לאמנות, ארצה לטעון שהגדרת האמנות שביצענו בחלק הקודם (לפי אפלטון, אריסטו וקאנט) משקפת את ההגדרה של הפילוסופיה עצמה על-ידי המושג "ניגוד משלים". לצורך כך נבחר¹⁰⁸ את גישת ההתבוננות ונבדוק את היחס שבין אמנות לפילוסופיה מתוך נקודת המבט של גישה זו, שעד כה ננקטה כאקט פילוסופי להגדרת האמנות. ההצבה של הפילוסופיה אל מול האמנות (הפעם כמוגדרת ולא כמגדירה) חושפת ניגוד בשלוש רמות שונות:

103 D., Cohen, "The Significance of Musical Rules: A Summary of Selected Principles of Organization," in *Music Semiotics: A Network of Significations—in Honor of Raymond Monelle* (ed. by E. Sheinberg). London: Ashgate, forthcoming, pp. 4-5.

104 שם, שם.

105 שם, שם.

106 אין משמעות ה"וויתור על המוחלטות" לבטל את מידת האובייקטיביות כפי שהוא בא לידי ביטוי ברלטיביזם. הדרך, אם כן, להגיע לכך עם מידה מסוימת של אובייקטיביות היא באמצעות ריבוי ושונויות של המוחלטים. ראה על חשיבות הריבוי במאמר על "שלוש דעות קדומות על הדעה הקדומה" בתוך: מ. דסקל, **משב הרוח**, כרמל, ירושלים, 2004, עמ' 165-171 וכן החשיבות על השוני במאמר:

M., Dascal, "The challenge of human difference and the ethics of communication", G., Scarafale (ed.), *A Crua Palavra: Conversation with Marcelo Dascal*. New York: Lulu Press, 2010, v + 97 pp. 99-111.

107 לזמן, כידוע פנים רבות: יש זמן במערכת השמש, זמן פסיקאלי, זמן אנתרופי, זמן קוסמי, זמן פסיכולוגי, זמן ביולוגי ועוד. הזמן המוצע כאן הוא זמן "אנטרופיה-שלילית". כלומר זמן הנחוץ לארגון המסודר של מרכיבי הניגוד המשלים. כדי לבצע את התהליך המארגן של ניגוד משלים יש ערך, כאמור, בריבוי ובשוני. לעיתים יש לחכות שנות דור כדי לקבל מכלול של ריבוי ושוני המתאימים לביצוע הניגוד המשלים. כגון ימי הביניים שהתאפיינו במיעוט שינויים ודעות אשר עוצבו במשך זמן רב בצילו של אריסטו שנחשב כסמכות עליונה בכל מגוון התחומים (ראה: מ. בריאן, **הפילוסופים הגדולים**, עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר, ישראל, 1997 עמ' 38). ולפעמים מספיק דור אחד כדי לקיים ריבוי דעות ושינויים, כפי שאנו עדים לכך בתקופתנו.

108 לבחירה ישנה חשיבות רבה כיוון שבתוכה גלומה ההשתקפות. אם היינו לוקחים את הדעות בגישת החוויה האמנותית הרגילה שהגדרת הפילוסופיה הייתה עולה באופנים שונים בהתאם לעמדותיה. יחד עם זאת התוצאה בתחום ההתייחסות הרחב יותר- בגישה כללית (ההתבוננות או החוויה), עשויה לצמצם את ההבדלים ובכך גם להמעט בחשיבות הבחירה הגם שלא לבטלה. היות והמטרה כאן היא להעביר את הרעיון בצורה ברורה נקטתי באסטרטגיה זו על אף שמן הראוי היה להרחיב ולהדגים את ה"ניגוד המשלים" מתוך ריבוי הגישות והתיאוריות.

ברמת הסתירה: אפלטון רואה ביחס שבין אמנות ופילוסופיה ניגוד פשוט. זאת משום שהוא מעמיד אותן על אותה סקאלה ביחס לייצוג, אך מקנה להן כיוונים אחרים של 'יותר' ו-'פחות' ביחס למקור. כל ייצוג שמקרב את המתבונן למקור בהכרח מרחיק אותו מן העולם (כיוון שהמקור נמצא מחוץ לעולם) וכן ההיפך- כל ייצוג שמקרב אותו לעולם מרחיק אותו מהמקור. לפי אפלטון האמנות עוסקת בייצוגים פנימיים שבתוך העולם ולפיכך היא מרחיקה את המתבונן מהמקור. לעומתה הפילוסופיה עוסקת בייצוגים חיצוניים לעולם ולפיכך היא מקרבת את המתבונן אל המקור. הניגוד שעולה מהגדרה זו הוא ניגוד פשוט ומתוכו נוכל להוציא כלל פשוט ליחס שבין פילוסופיה ואמנות: 'ככל שנעסוק בייצוג פילוסופי נרחק מהייצוג האמנותי וכן ההיפך'. בהתאם לכלל זה, הפילוסופיה, מוגדרת בעמדה זו על-ידי האמנות (באופן רפלקטיבי) כניגודה הפשוט¹⁰⁹.

ברמת התמיכה: אריסטו רואה בניגוד שבין אמנות ופילוסופיה ניגוד דיכוטומי. ההבדל בין פילוסופיה לאמנות אינו הבדל כמותי אלא איכותי¹¹⁰. הפילוסופיה והאמנות אינן נמצאות על אותה הסקאלה אך הן שונות מבחינה סוגית. כדי להבחין בסוג השונה שלהן יש להעצים את השונות שביניהן דווקא משום שהן נתפסות כבעלות אותה תכלית ובעלות אותו תפקיד של חשיפת האמת וייצוג המקור שבעולם. הדרך לתכלית זו ניתנת למיציא מובחן וברור בין שתי אפשרויות מוציאות ודיכוטומיות: מן הכלל אל הפרט (במקרה של האמנות) ומן הפרט אל הכלל (במקרה של הפילוסופיה)¹¹¹. שתי פעולות אלו הן שוות ערך בחשיבותן ומהוות למעשה תמיכה הדדית למען השגת אותה תכלית. בהתאם לכך הפילוסופיה מוגדרת בעמדה זו על-ידי האמנות (באופן רפלקטיבי) כניגודה המרכיב¹¹².

ברמת הזהות: קאנט רואה בניגוד שבין אמנות ופילוסופיה כאחדות של שני ניגודים. לפי קאנט, ההתבוננות הפילוסופית זהה באופן פנימי ועמוק להתבוננות האמנותית למרות היותם ניגודים קוטביים. הניגודיות הקוטבית באה לידי ביטוי בכך שהפילוסופיה כביכול מנסה להכליל פרטים בשונה מהאמנות שמנסה לפרט כללים. אך כל ניסיון להפריד את הפירוט האמנותי מן הכללים והעקרונות הפילוסופיים הן ניסיונות סרק. זאת כיוון, ששתיהן מאוחדות ומזוהות אחת עם השנייה ללא הפרד וביסוד שתיהן נמצא את כוח השיפוט. כל ההכרעות- האתיות (בפילוסופיה) והאסתטיות (באמנות)- נעשות על-ידי אותו יסוד שכל עניינו להראות כי ההתאמה והזהות ביניהן היא בגדר האפשר. בהתאם לכך הפילוסופיה מוגדרת בעמדה זו על-ידי האמנות (באופן רפלקטיבי) כרפלקטיבית וכמתבוננת בעצמה.

ניתן לראות בשלושת העמדות שלעיל, את שלושת מרכיבי הניגוד המשלים בין אמנות לפילוסופיה. חשיפה לכל עמדה בנפרד עשויה להוביל להגדרה רפלקטיבית צרה בין שתיהן. כיוון שכל עמדה כשלעצמה מקבילה רק למרכיב אחד בלבד של הניגוד המשלים. כדי לקבל הגדרה רפלקטיבית- רחבה ומעמיקה יותר נצטרך לכרוך את שלושת העמדות יחדיו ולראותן כניגוד משלים. עם זאת,

¹⁰⁹ לאור הניגוד הפשוט הסורר בין אמנות לפילוסופיה, האפשרות היחידה לשימוש באמנות שאפלטון ממליץ עליה היא תחת פיקוחה של הפילוסופיה, וגם זאת משום ברירת המחל כיוון "שלא פעם אין האמת הפילוסופית יכולה להיות מנוסחת בצורה ישירה, ולכן בליט ברירה "יש לפנות אל צורות עקיפות של הבעה כדי לתאר את מהותה." (אריסטו בתוך י. רינון, פואטיקה, מאגנס, ירושלים, תשס"ג, עמ' 65).

¹¹⁰ אריסטו בתוך י. רינון, פואטיקה, מאגנס, ירושלים, תשס"ג, עמ' 67.

¹¹¹ ר. לורנד, על טבעה של האמנות, דביר, תל-אביב, 1991, עמ' 40.

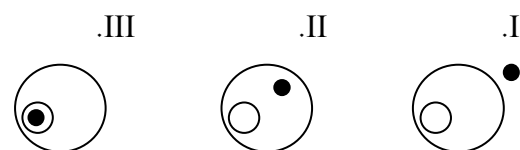
¹¹² מרכיב ולא מורכב. דיוק זה מצביע על כך שהניגוד אינו סימטרי. מכיוון שהפילוסופיה פועלת מן הפרט אל הכלל, נמצא שהאמנות נכללת בפילוסופיה כפרט וכמרכיב בתוכה. לפיכך לפי אריסטו, האמנות ניתנת לסיווג מדעי והפילוסופיה לא. (ראה שם, שם) טענה שסותרת ומסייגת את עצם ההשוואה שאני עורך כאן בין האמנות לפילוסופיה. לזכות ההשוואה יאמר שאני לא מבקש כלפיה תוקף מדעי אלא תוקף הנובע מכוח הרפלקציה. במילים אחרות מכוח האפשרות לראות את הכולל מתוך המוכלל.

ראוי להוסיף ולסייג, שבכדי לשמר את הניגוד המשלים לאורך זמן, אין להסתפק רק בצירוף של עמדות בודדות כמקיימות אותו, אלא בריבוי עמדות. הבעיה במצב של מיעוט עמדות, הוא האיום שמרחף מעליהן להתקבע לכדי עמדה אחת. דהיינו התנועה הפנימית והמעבר מעמדה לעמדה יוצרת מצב של מאבקים פנימיים אשר גורמים לרצון ליישבם על-ידי יצירת סינתזה. סינתזה זו היא למעשה עמדה חדשה שמבטלת את התנועה הפנימית. בעשותה כן, לא מדובר עוד בניגוד משלים אלא נוצרת רגרסיה לניגוד פשוט או דיכוטומי.

עמדה זו תצטרך שוב מחדש למה שיניע אותה. כדי להניע מצב סטאטי זה של התלכדות עמדות, ניתן היה להניח מודל הגליאני¹¹³ של "תנועה עם כיוון"¹¹⁴ ולהראות שנחוצה סתירה חדשה (שנובעת מן העמדה שהתקבעה) כדי לעורר הנעה מחודשת של הגישה. אך כאן, לדעתי, פתרון מסוג זה מהווה בעיה. הגל מדבר על תנועה של תזה, אנטייתזה וסינתזה¹¹⁵ על רצף ליניארי עם כיווניות מוחלטת ("הכרחית"¹¹⁶ בלשונו של הגל). לדעתי כל סינתזה הופכת לתזה חדשה המבטלת את קודמתה וחוזר חלילה. בעוד שהגל עומד בתנאי של "הזמניות" על-ידי התנועה שבמודל שלו, הוא לא עומד בתנאי השני של "וויתור המוחלטות", שכן יש אצלו כיווניות ברורה המובילה ל"צורה בלתי משתנה ונצחית של האמת".¹¹⁷ לעומת המודל ההגליאני, אני מציע מודל של ריבוי עמדות שמה שמאפיין אותו הוא היעדר כיווניות מוחלטת. במודל זה הגישות השונות נשמרות במקום להתבטל ולחלוף מן העולם. כל גישה מצליחה לשמר בתוכה ריבוי עמדות שביניהן מתקיימת תנועה דינאמית ורבת יחסים וקשרים. כדי לאפשר דינאמיות מסוג זה ולהימנע מהתלכדות עמדות יש צורך בריבוי של עמדות פרטיות שונות המרכיבות את הגישה ומבטיחות שכיוון התנועה לא יהיה החלטי. ריבוי שכזה יש באפשרותו לקיים תמיד את המעבר הדינאמי שבין העמדות השונות שבה חיוניות לקונסטרוקטיביות הפנימית ועמידותה של הגישה כפי שראינו לעיל. אם נחזור ל"ניגוד המשלים", מה שיאפשר את עמידתו לאורך זמן הוא ריבוי עמדות פרטיות שונות כך שתמיד יתקיים מעבר דינאמי שבין שלושת המצבים של סתירה, תמיכה וזהות.

4.2. ריבוי סכמות

בהתאם לנאמר לעיל, אם נחזור לסכמות של גישת ההתבוננות (התואמות את עמדותיהם של אפלטון, אריסטו וקאנט) הפעם כדי לאפיין את הרפלקציה שבין פילוסופיה לאומנות, וננסה ליישם את המודל של הניגוד המשלים, נראה כי אין להסתפק רק בשלושת סכמות אלו:



אלא עלינו לאפשר שפע ומגוון של אפשרויות התואמות עמדות נוספות לאורך ההיסטוריה לגבי היחסים בין המקור, העולם והמתבונן. כמו כן, ניתן באמצעות סכמות אלו לייצר בעתיד עמדות נוספות שעדיין לא נלקחו בחשבון. כל סכמה שתתווסף למערך הסכמות הקיימות תהיה בחזקת

¹¹³ מודל שנקרא "תהליך דיאלקטי" של הפילוסוף הגל גיאורג וילהלם פרידריך (1770-1831)

¹¹⁴ על כיווניותה של התנועה ראה: מ. בריאן, **הפילוסופים הגדולים**, עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר, ישראל, 1997 עמ' 252.

¹¹⁵ יש לציין שמינוחים אלו לא היו בשימוש של הגל. המינוחים שבהם הגל משתמש הם "היות לבד עם-עצמו" "האחר" או "הניגוד" ברם הרבה מן הספרות הפרשנית ייחסה את תורתו של הגל למהלך התלת שלבי שלעיל: תזה-אנטייתזה-סינתזה. ראה ב: ג'. או. יורמסון בתוך ב. ע. שרפשטיין, **פילוסופיה**, ישראל, 1967, עמ' 133.

¹¹⁶ הגל בתוך: שם, עמ' 131.

¹¹⁷ הגל בתוך: מ. בריאן, **הפילוסופים הגדולים**, עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר, ישראל, 1997 עמ' 260.

תוספת קונסטרוקטיבית-פנימית של הגישה והיא תעשיר אותה מבחינת ריבוי הסתירות, התמיכות והזהויות לקראת השתקפות אינטר-דיסציפלינארית שעשויה לעלות מתוכה.

כל עמדה או מספר עמדות שניתן לקבע אותן לכדי סכמה אחת ברורה, ללא אפשרות של תנועה ודינאמיות, נקראות (על-ידי) עמדה "סכמסטאטית" או "סכמסטאטיזם".

הרעיון הכללי של הסכמסטאטיזם נובע ממושג "הסכמה" אשר קיבל לאורך השנים הרבה משמעויות והתעטף תחת מספר מִעָטִים תיאורטיים.¹¹⁸ הנחת היסוד שמשותפת לכל המשמעויות שניתנו לו היא שניתן לאפיין באמצעות עקרונות ארגון כלליים כל נושא (מאגר ידע, יצירה, מצבים) באמצעות מבנה צורני מופשט. מושג "הסכמסטאטיזם" מניח שכל שינוי במערך התצורתי של כל אחד ממרכיבי המבנה (במקרה הנדון מדובר במבנה גישת ההתבוננות : מקור-עולם-מתבונן) ניתן לייצוג מופשט על ידי תיאור צורני ויזואלי למסקנות שונות וחלקן אף משונות אודות האומנות והפילוסופיה. מעבר לכך, הסכמסטאטיות מספקת דרך התייחסות המאפשרת גזירה של מערכת ציפיות כלפי העמדה הנתונה לגבי מכלול נושאים, בין אם המדובר בעמדה האמנותית ובין אם מדובר בעמדה הפילוסופית. להלן כמה דוגמאות נוספות לעמדות סכמסטאטיות שניתן להעלותן על הדעת מבלי להרחיב או לפרט אותן למעט מתן כותרת (כפי שנותן הצייר לציריו) :

A	B	C	D	E
(גוטפריד ו. לייבניץ)	(ברוך שפינוזה)	(רנה דקארט)	(דויד יום)	(ג'ורג' ברקלי)
רציונאליות רכה ¹²⁰	רציונאליות מרחיבה	רדוקציוניזם רציונאלי	ספקנות רדיקאלית	אידיאליזם הוזה ¹¹⁹
				

¹¹⁸ להיבטיו התיאורטיים השונים של מושג "הסכמסטאטיזם" יש רלוונטיות אדירה בתחומי מחקר שונים ומגוונים: בפיסיקה, במתמטיקה, בפסיכולוגיה, במוסיקה, ארכיטקטורה, פילוסופיה ועוד. להלן רשימה חלקית משימושי הרבים: 1. ארגון תבניות חשיבה או התנהגויות.

2. מקבץ סטרוקטוראלי של קדם-הרהורים רעיוניים.

3. סטרוקטורה מנטאלית שמייצגת אספקטים של העולם.

4. סטרוקטורה של ידע ספציפי או ייצוג של ה"עצמי".

5. מסגרת מנטאלית המרכזת תמות של ארגון חברתי.

6. ארגון ידע והשערות ופירושן בתהליך אינפורמאטיבי.

7. ויזואליזציה והמחשה גראפית המייצגת מידע רעיוני או מודל רעיוני מופשט.

להלן מספר "מעטים" תיאורטיים שמצאתי בהם רלוונטיות להבניית מושג "הסכמסטאטיזם":

קאנט וממשיכיו השתמשו במושג "סכימאטיזם" - "כדי להראות את הקביעות הזמניות אפריורי לפי כללים". ראה: ע. קאנט, **ביקורת התבונה הטהורה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' 108-112. פרדריק ברטלט (פסיכולוג-קוגניטיביסט 1969-

1886) השתמש לראשונה במושג Schema (ביחיד) ו Schemata (ברבים) כדי להסביר את פעולת הזיכרון והשכחה. ראה:

F., Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932)

אלברט ס. ברגמן משתמש במושג סכמה- לא כאנלוגיה מטפורית למיפוי עקרונות בלבד- אלא כביטוי אמיתי וקונקרטי

לפעילות המוחית שקשורה לתפיסת "סביבה", לתפיסת "עצמי" ולאינטראקציה שביניהם. ראה ב:

A.S. Bregman, *Auditory Scene Analysis- the Perceptual Organization of Sound* (MIT Press, Cambridge, MA 1990.

מארק ליימן השתמש במושג "סכמה" כדי להראות התגבשות קוגניטיבית שמשקפת ארגון פונקציונאלי לתגובות מוחיות בזמן

האזנת מוסיקה. (, *M., Leman, Music and Schema Theory: Cognitive Foundation of Systematic Musicology*, (Berlin, Springer, 1995, p. 40

ולבסוף אזכיר את מורתי דליה כהן שהבחינה באופן ממצה בין "סכמות טבעיות" ו"סכמות נלמדות" והראתה את תרומתן

לסוגים שונים של מורכבות וכיווניות, וחוקי בחירה- בין שהם נעשים מתוך מודעות ובין שנעשים שלא מתוך מודעות. להרחבה

בנושא ראה ב: D., Cohen, "More on the Meaning of Natural Schemata: Their Role in Shaping Types of

D., Cohen & N., Wagner, "Directionality", *Proceeding of the Sixth ICMPC*, Keele (UK), 2000.

"Concurrence and Nonoccurrence between Learned and Natural Schemata: The Case of Johann Sebastian Bach's Saraband in C Minor for Cello Solo", *New Music Research*, Vol.29, No.1, 2000, pp.

23-36.

¹¹⁹ מושג שניתן על-ידי קאנט לפילוסופיה של בארקלי. ראה ב: ע. קאנט, **הקדמות**, מאגנס, ירושלים, תשנ"ח, עמ' 65.

¹²⁰ מושג שניתן על-ידי דסקל ראה ב: M. Dascal, *Leibniz's two-pronged dialectic*, In AA26, pages 37-72.

למעשה ניתן להגדיר ולסכם את העמדה הסכמסטטית על-פי ארבעה מאפיינים עיקריים:

1. פשוטות יחסית - כל עמדה מגבשת בתצורתה (מלשון Configuration) מכלול יחסים פשוט ובהיר.

2. מוחלטות - כל עמדה באשר היא (כולל עמדה רלטיביסטית), היא עמדה מוחלטת, כלומר שאינה סותרת את עצמה.

3. סופיות - כל עמדה לעצמה (במכלול העמדות האינסופיות) היא סופית וסגורה ולא ניתן לערער אותה או לשנות אותה. שכן כל שינוי קטן שיעשה בה יוביל אותה לחרגה מתחומי העמדה שאותה היא נקטה.

4. מרחביות - כל עמדה מפזרת באופן ייחודי את רכיביה כך שהם מקיימים יחסים בו זמניים קבועים במרחב הסכמאטי.

ניתן להבחין בנקל שהגדרותיה של הסכמסטטיקה סותרות באופן מהותי את הרעיון של "הניגוד המשלים". בעוד שהניגוד המשלים מחייב מורכבות- חוסר מוחלטות- ריבוי אין סופי- וזמניות. הסכמסטטיקה מקיימת את המאפיינים ההפוכים. כיצד אם כן, ניתן להעמיד רפלקציה סכמאטית באופן שתיארנו לעיל כניגוד משלים?

ברצוני להעלות אפשרות שבמסגרתה ניתן להגיע למצב של ניגוד משלים השורר בין הסכמסטטיקות. אפשרות זו גלומה, לדעתי ביצירת המושג "סכמדינאמיקה" (ראה נספח 1). הסכמדינאמיקה היא סכמה המורכבת מסכמסטטיקות רבות שלמעשה משמשות כאבני היסוד של הבניין שלה. כמו כן, היא מאופיינת כ"סכמה בתנועה" שכל תפקידה הוא לעבור ללא הרף בין כל הסכמסטטיקות ולקשר ביניהן באמצעות עקרונות ארגון כלליים¹²¹. המעבר למשל, בסכמסטטיקות שלעיל, מ-A ל-B יכול להיות מוגדר על-ידי אופרציה¹²² (הרכבה והרחבה). האופרציה, כחלק מ"עקרונות הארגון" (שיפורטו בהמשך) היא החומר המדביק אשר יוצר את תחושת האחדות והזרימה ומיישב בין סתירות שונות השוררות בין עמדות הסכמסטטיקות הרבות. בשל ריבוי הסכמסטטיקות האינסופיות, הסכמדינאמיקה אינה מחויבת לכיוון מסוים והיא עשויה לייצר מגוון מפתיע של הקשרים, הגם שהקשרים אלו כפופים לעקרונות מסוימים. הסכמדינאמיקה מאפשרת הבנה מקיפה ורחבה של מכלול הקשרים אינטר-דיסציפלינאריים ברמות שונות שהן בבחינת "ניגוד משלים": (א) סתירות (הבאות לידי ביטוי בשוני שבין כל סכמסטטית) (ב) תמיכות (הבאות לידי ביטוי במעברים שבין סכמסטטיקות) (ג) זהויות (על-ידי עקרונות ארגון אשר מגבירות את מידת הקשרים והדומות שבין סכמסטטיקות). הרמות השונות שבניגוד המשלים אינן עשויות להתקיים בסכמסטטית אחת בבת-אחת, כפי שראינו לעיל, אלא להופיע *זו אחר זו* במכלול של סכמסטטיקות המתקיימות *זו לצד זו*. הסכמדינאמיקה מאפשרת למעשה את הרפלקציה הפילוסופית המלאה (מתוך האמנות שהיוותה את מושאה בתרגיל פילוסופי זה) שמתוכה עולה שהאמנות אינה רק סותרת את הפילוסופיה (כמו שאפלטון סבר) או רק תומכת אותה (כמו שאריסטו סבר) או רק זהה עמה (כמו שקאנט סבר), אלא היא גם וגם וגם.. "בבחינת מה רבו מעשיך ה'"¹²³.

מתוך דברים אלו ארצה כעת לגשת למלאכה, ולבדוק באופן שיטתי מהם ההבדלים, הקשרים וההקשרים החלים בין מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה.

¹²¹ עליהם נרחיב בהמשך- בחלק ה' – "הקשר שבין עקרונות חוקי הארגון וסוגי החוויות"
¹²² ראה פירוט על מושג "האופרציה" (שינוי בחוקיות) בחלק ה'.
¹²³ תהילים פרק ק"ד פסוק כ"ד.

5. שלבים בהתגבשות היצירה- טבלה משווה

מתוך הרפלקציה הפילוסופית¹²⁴ ראינו, שכשמעמידים מושא אמנותי-פרטי, בכפוף למושגים פילוסופיים-כלליים, מן-הצורך שדימוייהם של הפרטי והכללי יהיו ממין אחד, מן-הצורך, שהפילוסופיה תכיל מה שמדמים באמנות, שאותו מעמידים ככפוף לו; כי זהו פירושו של הביטוי שקאנט תבע: "כי מושא כלול בתוך המושג"¹²⁵. כלומר, הפילוסופיה בבואה להגדיר את האמנות נמצאה כמגדירה את עצמה בהיותה נשענת על אותן היסודות שהניחה מראש עבור הגדרת האמנות. ומה שהוגדר בתחילה להיות מהות האמנות (החווייה¹²⁶ או ההתבוננות) הוגדר בסופו של דבר כמנת חלקה גם של הפילוסופיה. עיקר עבודת מחקר זו עוסקת בהשוואה בין ארכיטקטורה ומוסיקה כחלק מתחומי האמנות, אולם הרפלקציה הנ"ל גורמת לי להוסיף גם את הפילוסופיה כתחום השוואה שווה ערך. בשלב זה, לאחר ששאלנו מהי אומנות, ארצה לערוך טבלה משווה¹²⁷ בין תחומי היצירה השונים ובכללן להוסיף את הפילוסופיה. כל תחומי היצירה¹²⁸ (ובכללם היצירה הפילוסופית) עוסקים בארגון של "חומר" במטרה לעורר חוויה או התבוננות או את שתייה¹²⁹. חומרי הגלם אשר נערכים ביחס לממדים שונים, מתקבלים אצל הקולט בחושי המגוונים¹³⁰, תוך שהם עוברים תהליך מורכב של עיבוד הכולל אילוצים פסיים, פסיכו-פיסיים וקוגניטיביים. בכדי למצוא את המאפיינים הבסיסיים, השווים/שונים בין תחומי היצירה ערכתי השוואה ביניהם. ההשוואה מתארת את שלבי התגבשות היצירה, מהיוצר אל הקולט¹³¹:

¹²⁴ הרפלקציה הפילוסופית שדנו בפרק הקודם, עדיפה בעיני על האלטרנטיבה של המטא-פילוסופיה. שכן ענף זה של המטא-פילוסופיה, מתיימר לצאת אל מעבר לגבולות הפילוסופיה ולבחון את מהותה (הפילוסופית) או את חוסר מהותה מחוץ למסגרתה. דבר אשר תמוה בעיניי. כיוון שיומרתה הראשונית של הפילוסופיה הייתה להיות את מסגרת כל התחומים. כל חריגה ממסגרת ראשונית זו, עלולה ליצור גרסיה אין סופית ובכך להרחיק אותנו מהרלוונטיות של מסקנותיה. לפיכך אני מעדיף לדון בשאלה "מהי הפילוסופיה?" מתוך רפלקציה פנימית שמסבת מעצם עניינה על "דברים מעשיים" יותר, כגון הגדרת תחומי האמנות, המדעים והמוסר.

¹²⁵ ע. קאנט, **ביקורת כוח התבונה**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005, עמ' 108.

¹²⁶ הגם שעל הוכחת החוויה דילגתי (מפאת קוצר העמודים שבעבודה זו), ניתן להוכיחה באמצעות אותו התהליך הרפלקטיבי שהפעלתי על גישת ההתבוננות. לראיה, (שאוילי אינה מספקת אך מספיקה כדי להניח את יסודות החלק הזה שבעבודתי) אתן את עמדתו של אנרי ברגסון (שהוזכר בעמ' 8), שסובר שהתנאי להכרת הממשות או האמת (מבחינת הפילוסופיה) אינה באמצעות התבוננות שכלית אלא באמצעות "האינטואיציה החווייתית"- אותו מושג אשר מגדיר לדידו גם את האמנות.

¹²⁷ המשמעות של עריכת טבלה משווה: ראוי לשים לב לכך שעצם עריכת טבלה מניחה ניגודים משלימים: (א) ברמת הסתירה: מצד אחד ישנה הנחה ("ליתר דיוק" קדם הנחה) שיש דבר אחד המשותף לכל הנושאים שלוקחים חלק בהשוואה (לולא היה כך ההשוואה לא הייתה מעניינת: אין טעם, למשל, להשוות בין "מוסיקה", "עגבנייה" ו"דרקונים"- כי אין לקבוצה זו קדם הנחה מובהק ולכן היא אינה מעניינת). מצד שני הפעולה של העריכה היא לטשטש מהות זו שנבחרה (כדי לשמור על עניין) ולהראות שאין דבר אחד משותף לכל התחומים, אלא בבחינת "דמיון משפחתי" (במינוח וויטגנשטיינאני) המקיימים דומות ושונות מקומית, מה שמאפשר להרכיב ולפרק אשכולות לפי קטגוריות משתנות הערוכות בטבלה. (ב) ברמת התמיכה: ככל שנרבה לפרק את מרכיבי הטבלה, נוכל להרכיב בהיקף גדול יותר המשמעותי לתפיסה עשירה יותר של המהות. כמו כן, תהליך זה משמעותי מבחינה "תחזוקתית" - כדי להעלים תכונות שוליות ובכדי להוסיף תכונות חדשות המחזקות את המהות שניתנה בכותרת הטבלה. (ג) ברמת הזהות: המסקנות שנובעות מתוך הטבלה (הן מתוך קדם ההנחה והן מתוך הניסיון לפרקה לגורמים) הן מסקנות שבכוחן ניתן לפתח תיאוריה חדשה.

¹²⁸ "תחומי היצירה": דלז וגואטרי מכניסים לתוך הפרקטיקה היצירתית, בנוסף לאמנות, גם את הפילוסופיה והמדע (ראה: ז'. דלז, פ. גואטרי, **מהי פילוסופיה?**, רסלינג, תל-אביב, 2008, עמ' 8). מתוך הטענה ששלושת "מסכות ההתהוויות... סינגולאריות" (שם, עמ' 43). אני מקבל את עמדתם לגבי הפילוסופיה אך לא לגבי המדע. אומנם, נדרשת יצירתיות וכשרון כדי ליצור טענות מדעיות מעניינות ויעילות, אך אין לראות בכך את עיקר עיסוקו של המדע. לדעתי, המשקל שיש לתת, במסגרת המדע, לטענות יצירתיות מול "צירי ההוראה" (שם, שם), צריך להיות במידה פחותה ממה שהם נותנים להן. הניסיון להבין את התופעות השונות (בבולוגיה ובכימיה) ואת חוקי התופעות (בפיסיקה) ואת החוקים עצמם (במתמטיקה) מונחים מ"ההנחה הקדומה" שישנה ודאות לקיומם בעולם. לעומת זאת בפילוסופיה אנו מבקשים להצדיק את אותן התופעות והחוקים- פעולה שמחייבת קורטוב גדוש בפרקטיקה יצירתית (סינגולארית לשיטתם) כיוון שלעולם לא תהיה וודאות שאכן הצדק קיים.

¹²⁹ בהמשך (בפרק ו') אעמוד על החיבור שבין חוויה והתבוננות מתוך הצבת הקשר שבין עקרונות הארגון והחוויה. ¹³⁰ החוש הוא מרכיב חשוב בהיבטים שונים של הקולט ו/או המבצע. ישנם חושים שאינם כלולים בחמשת החושים "הידועים להמון" (לשון הרמב"ם ב"שמונה פרקים"- הקדמה למסכת אבות, פרק א'). בתוכם נמצא את החוש הקינאסטיות, חוש התרמי, הכאב ועוד. להרחבה ראה: י. לייבוויץ'- **שיחות על 'שמונה פרקים לרמב"ם'**, כתר, ירושלים, עמ' 36-37.

¹³¹ עריכת טבלה זו היא פרי מחשבתי, השראתה לקוחה מהשוואתו של אריסטו בין "אמצעי הייצוג", (ראה: אריסטו בתוך: מ. לוז, **על הנפש**, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 17-18). ומניסיונו של זאקס לתאר את "גבולות האמנות" (ראה: C., Sachs, *The Commonwealth of Art*, I.N.C., N.Y., 1946, p. 225-230.)

מציאות מחוץ לגבולות היצירה

התחלה	טרם	שלב 1	שלב 2	שלב 3	שלב 4	שלב 5	שלב 6	שלב 7	סוף
תחום היצירה	ממד הארגון	חומרי הגלם	שימוש חיצוני	רעיון מופשט - קונקרטי	מתווך	אידיאל אסתטי	ביצוע	חומרי קליטה	
פילוסופיה	נצח מורכב מאוד	מושגים ?	לא הכרחי	מופשט מאוד	אילוצי ההווה ההכרה והשפה	✓	קבוע	מחשבה	
מוסיקה	זמן מורכב מאוד	תכונות הקול ?	לא הכרחי	מופשט מאוד	תווים וכלי נגינה	✓	משתנה	שמיעה	
שירה	זמן מורכב	הצללת המילים	לא הכרחי	קונקרטי מופשט	אילוצי השפה, הסמנטיקה והמציאות	✓	קבוע	ראייה ושמיעה	
ספרות	זמן	מילים ורעיונות	לא הכרחי	קונקרטי	אילוצי השפה, הסמנטיקה והמציאות	✓	קבוע	ראייה ושמיעה	
ריקוד	מקום וזמן	תנועות אברי הגוף	לא הכרחי	קונקרטי מופשט	מקום הביצוע תוספות: תלבושות אביזרים מוסיקה תאורה	✓	משתנה	ראייה	קולט
ציור	מקום	צבעים וצורות	לא הכרחי	קונקרטי (מופשט)	חומרים שעליהם ואיתם מציירים חומרי הצבע	✓	קבוע	ראייה	
ארכיטקטורה	מקום מורכב מאוד	תכונות החלל ?	הכרחי	מופשט וקונקרטי מאוד	ריבוי אילוצים: שרטוט חומרי הבנייה הטכנולוגיה כלי מדידה	✓	משתנה ומאחר שבוצע הוא קבוע	ראייה מישוש קינאסטטיות תרמיות	

בשונה מעמדות החוויה השונות שהצגנו בחלק הראשון בעבודה (שבהן הייתה העדפה מוצהרת רק לאחד משלבי היצירה לשם "מיקוד ההתכוונות"), בעריכת טבלה זו מוצגים כל השלבים בתהליך היצירה. הצגה זו היא בבחינת "התמקדות במכלול". כעת ארצה לבאר את הטבלה לפי סדר השלבים:

5.1. ממד הארגון

זהו הממד העיקרי שבו היצירה מתרחשת ומתארגנת והוא נקבע לפי כמות המושגים המתייחסים אליו בכל תחום. ההנחה היא שריבוי מושגים עבור ממד מסוים מצביע על כך שיש לממד זה חשיבות רבה יותר בארגון מבנה היצירה מאשר ממדים אחרים, שאמנם נלקחים בחשבון אך השפעתם על מבנה היצירה היא פחותה. כך למשל נמצא במוסיקה ריבוי מושגים המגדירים את משך הזמן: "טמפו"- "משקל"- "פעמה"- "מקצב" ועוד. בארכיטקטורה נמצא ריבוי מושגים למקום: "עמוד"- "רצפה"- "ארקאדה"- "אפסיס" ועוד. בפילוסופיה ריבוי מושגים לנצח: "אמת"- "טרנסצנדנטיות"- "קטגוריות"- "העצם" ועוד. אין בקביעה זו, חלילה, כדי לבטל את חשיבותו של הזמן לארכיטקטורה או חשיבות המקום למוסיקה או חשיבות שניהם לפילוסופיה, למעשה אנחנו יודעים ששילוב הממדים חשוב בכל התחומים. מושגים כגון: "האקוסטיקה", "חלל דינאמי", "המשך" (של ברגסון), "חלל קיומי", מראים את הקשר ההדדי ויחסי הגומלין שבין הממדים השונים ואת חשיבות שילובם בכל התחומים הנדונים. אחת הסיבות שלשמן בחרתי לעסוק דווקא בקשרים שבין מוסיקה ארכיטקטורה ופילוסופיה קשורה בעקיפין גם לעובדה ששלושתם שונים מאוד בהקשר זה של ממד הארגון. בשלושת תחומים אלו אני מוצא ייצוג נאות לממדים השונים באופן המורכב ביותר¹³².

5.2. חומרי הגלם

חומרי הגלם הם המרכיבים היסודיים ואבני הבניין של כל תחום יצירה. הם למעשה יכולים לשמש כאבני הבוחן שלפיהן מפרקים ומאפיינים כל יצירה בתחומה. לדוגמא: (במוסיקה) הרמוניה, מלודיה, מקצבים, תזמור, (בארכיטקטורה) חזית, משטח, מעטפת, קונסטרוקציה (בפילוסופיה) אפיסטמולוגיה, אונטולוגיה, אתיקה, אסתטיקה. כל אלו הן דוגמאות לשפע המרכיבים בני הפירוק למרכיבים פשוטים יותר. כך למשל (במוסיקה) ההרמוניה כוללת סידור בזמן של מבחר אקורדים; האקורדים כוללים ארגון של מבחר מרווחים; והמרווחים מתקבלים מיחסי גבהים. (בארכיטקטורה) החזית כוללת סידור במרחב של מבחר פתחים; הפתחים כוללים ארגון של מבחר משקופים; והמשקופים עשויים מחומר כלשהו במטרה להכניס אור למבנה. בפילוסופיה, בשונה משאר תחומי היצירה, כל המרכיבים הינם באופן ישיר בבחינת סידור של מושגים שהם בעצמם מרכיבים.

המרכיבים היסודיים שאינם ניתנים לפירוק נקראים פרמטרים¹³³. הפרמטרים במוסיקה הם ארבעה מרכיבי יסוד של ארגון הצליל: גובה, עצמה, משך וגוון. גם בארכיטקטורה ישנם ארבעה פרמטרים לארגון החלל: נפח, אור, מרחב וחומר. בפילוסופיה הפרמטרים הם המושגים עצמם¹³⁴. שימוש זה של הפרמטרים, כאמור, אפשרי להלכה רק כאשר קיימת אפשרות לאי-פירוק של

¹³² השווה למשל את ממד הזמן הספרותי מול המוסיקאלי. בעוד שבספרות הזמן מחולק באופן כללי ברמה של "לפני ואחרי" הרי שבמוסיקה הזמן מחולק באופן מורכב ביותר עד כדי כך- שהיצירה עלולה להשתנות מהותית רק בשל פעמה אחת בודדת שאינה במקומה. כמו כן, השווה באותו אופן בין ארכיטקטורה לציור או בין ארכיטקטורה לריקוד.

¹³³ ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ו, עמ' 66.

¹³⁴ לשון רבים ולא לשון יחיד. זאת משום שכל מושג יכול להיות מרכיב במושג אחר. כלומר הפרמטרים בפילוסופיה הינם בבחינת מערכת של מושגים רבים ולא מושג בודד, כך שסך כל המושגים הפילוסופיים מהווים את סך כל הפרמטרים הפילוסופיים.

מרכיבי היסוד וכן כאשר אין תלות הדדית ביניהם. שני תנאים אלו לא מתקיימים במילואם בשום מקרה עבור המרכיבים הבסיסיים, שכן ניתן לפרק מרכיבים אלו למרכיבי משנה נוספים ולעולם תהיה תלות הדדית ביניהם. כך למשל את ה"אור" ניתן למעשה לפרק לאורכי גל, קיטוב, ועוצמה. את "גובה הצליל" שבמוסיקה לתדרים, מהירות ומשרעת. את המושג שבפילוסופיה לאוסף מילים ורשמים¹³⁵. למרות שניתן לפרק כל פרמטר למרכיבים בסיסיים יותר אנחנו לא עושים זאת, בכדי שנוכל להישאר במסגרת התחום. לפירוק של האור לאורכי גל, קיטוב ועוצמה, אין חשיבות במסגרת הארכיטקטורה. למעשה כל ניסיון שלנו לפרק את מרכיב האור, על אף שהוא בפועל ניתן ליישום, יוציא אותנו משדה התחום של הארכיטקטורה ויוביל אותנו לרעות בשדות זרים כגון בשדה הפיסיקה האלקטרומגנטית והאופטיקה. והוא הדין לגבי המוסיקה ואפילו הפילוסופיה. כמו כן לעולם תהיה תלות הדדית בין המרכיבים השונים; כך למשל מבחינה מוסיקאלית, גוונים רבים בצלילים שונים נושאים עמם בנוסף גם תחושה של גובה. גוון ההגה "פ" נמוך מ"ס".¹³⁶ מבחינה אדריכלית, חומרים בצבעים שונים נושאים עמם תחושות של אור. למעשה החומר עצמו בהופעתו הטהורה הוא אור המוחזר חלקית מהסביבה והאובייקטים¹³⁷, ומושגים פילוסופיים תמיד נושאים במובלע קדם-מושגים אחרים התלויים בהם.¹³⁸ ביטוי נוסף להדדיות שבין הפרמטרים הוא העובדה שלא ניתן ממשית לבדד מרכיבים יסודיים או לפרקם לכדי יסודות נפרדים אלא באמצעות "השגה שכלית"¹³⁹ בלבד. גם בתנאי המעבדה הסטריליים ביותר לא ניתן לבדד גובה צליל מעוצמתו או ממשכו ומגונו. לכן גובה הצליל הוא אינו רושם בסיסי עבור החווה אלא רק מושג מורכב שמתקבל מצירופי רשמים שונים. כלומר אנו מכירים בפירוקם של המרכיבים לכדי מרכיבי יסוד (פרמטרים) על אף שאין בהם תוקף ממשי לקיומם. נמצא שלמרות ההסתייגויות להגדרת הפרמטרים, הגדרה זו נחוצה ביותר ביעילותה: (א) כדי לשמור על גבולות הדיסציפלינה והתחום הנורמטיבי שבתוכה היצירה הדיסציפלינארית מתקיימת. (ב) כדי לאפשר ארגון ברמה גבוהה יותר ומורכבת יותר מן הארגון של הרשמים הראשוניים. להלן פירוט כל הפרמטרים לפי סדר התחומים:

(1) הפרמטרים במוסיקה¹⁴⁰

הצליל המוסיקאלי איננו קול טבעי אלא מלאכותי, יצירתו של האדם המזמר ובונה את כליו המיוחדים בעלי תכונות מיוחדות להפקת חומרי גלם מוגדרים ככל האפשר.¹⁴¹ בשל מוגדרות ומלאכותיות אלו הצליל נחשב בעל תכונה מופשטת ביותר מבין כל חומרי הגלם האמנותיים.

¹³⁵ אני מסכים עם הטענה האמפיריציסטית שכל מושג מורכב מרושם (ראה: ד. יום, **מסכת טבע האדם**, יוסף אור, ישראל, 1979, עמ' 13). אך כפי שאראה בהמשך איני מסכים שפירוק זה של המושג לרושם מקומו בתחום הפילוסופיה אלא מקומו במדע.

¹³⁶ ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ו, עמ' 66.

¹³⁷ על מהות החומרים וצבעם ועל הקשריהם עם האור ראה: ג. בלס, **הצבע בציור המודרני-תיאוריה ופרקטיקה**, רשפים, תל-אביב, 1996, עמ' 29-34.

¹³⁸ במהלך ההיסטוריה נעשו מספר ניסיונות להיפתר מקדם-המושגים וממורכבותם: הניסיון הקרטזיאני, הניסיון המרקסיסטי-פרוידיאני והניסיון ההרמנויטי. ראה: מ. דסקל, **מישב הרוח**, כרמל, ירושלים, 2004, עמ' 170.

¹³⁹ ד. יום, **מסכת טבע האדם**, יוסף אור, ישראל, 1979, עמ' 43.

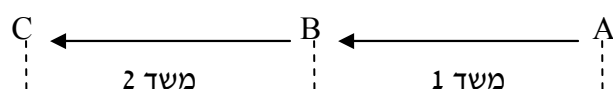
¹⁴⁰ הפרמטרים שאציג כאן הם הפרמטרים השייכים לרובד הפסיכו-אקוסטי של המוסיקה. למען הדיוק יש להפרידם מן הפרמטרים האקוסטיים-פיסיקאליים שמגדירים את החומר השמיעתי, ואלו הם: 1. תדירות. 2. עוצמה. 3. הפרשי פאזות ושילובן של (1) ו-(2). 4. שינויים של (3) עם הזמן. כל תחושה פסיכו-אקוסטית נובעת מצירוף כלשהו של ארבעת גורמים אלו. אציין שתי דוגמאות: (א) למשל הגברת העוצמה בתחום הנמוך גורמת לתחושה של הנמכה, ובתחום הגבוה להגבהה. (ב) הגובה לא יכול להיות מוגדר במשכי זמן קצרים. (לדוגמאות נוספות ופירוט הקשרים בין התופעות האקוסטיות לבין התופעות הפסיכו-אקוסטיות ראה: ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ו, עמ' 67).

¹⁴¹ נ. וגנר, **מוזיקה אז ועכשיו**, מפה, תל-אביב, 2004, עמ' 19.

גובה צליל (pitch): פרמטר הגובה במוסיקה נקבע על-פי תדירותו. הוא ניחן למעשה בשתי סגולות אשר מבדילות אותו מקולות ורחשים בטבע: (I) מוגדרות גבוהה, כלומר הוא בעל צורת גל מחזורית בשונה מהרעש שהוא אינו מחזורי. (II) יציבות, כלומר התמדת הצליל למשך זמן מינימאלי כדי שייתפס כאירוע בודד. זאת בשונה מהקולות בטבע שגובהם משתנה ללא הרף.¹⁴² בשל ייחודו של פרמטר זה, הוא ניתן לארגון מורכב ומדויק ולהבחנה גבוהה הן מפני פרמטרים אחרים והן בעצמו- על-גבי סקאלה אחת (הגם שניתן לטשטש מובחנות זו כאשר יוצרים בו מיקרו-טונאליות כפי שנהוג לעשות במזרח). לאור זאת אין פלא שפרמטר הגובה אחראי על התיאוריות המורכבות ביותר בעולם המוסיקה כגון: מרווחים, סולמות, אקורדים וכו'. גובהו של הצליל הבודד הוא בעל משמעות מוגבלת לשם הארגון, ועיקר ארגוני הגבהים מתייחסים ליחסי גבהים, וכדי לאפיין את יחסי הגבהים נזדקק לפחות בשני "אירועים" שונים.

עוצמה (intensity): פרמטר העוצמה נקבע על-פי משרעת הגל וכמות החלקיקים המתנוודים והוא ניתן למדידה באמצעות יחידות הנקראות דציבלים. פרמטר זה הוא ה"חלש" שבפרמטרים משתי סיבות עיקריות: (I) לא ניתן לקלוט אותו באופן מדויק כפי שניתן יחסית בפרמטרים האחרים. (II) אין לאוזן תחושה כמותית ברורה של יחסי עוצמות הגם שמבחינה טהורה (בתנאי מעבדה) ניתן לכמתה. בשל כך, העוצמה בדרך-כלל מלווה את הפרמטרים האחרים וכמעט שאין לה ארגון משל עצמה. אומנם ניתן לארגנה על סקאלה אחת אך משמעותה העיקרית אינה מורכבת וניתן להסתפק בהוראתה ביחס כללי של "יותר"/"פחות", כלומר יחס שנאמד יותר במונחי איכות ולא בכמות.¹⁴³ לאור זאת אין פלא שהגדרת העוצמה נעשית בקווים מנחים כלליים ביותר במוסיקה, והיא מסומנת באותיות בודדות כגון: החרישי; *pp* (פיאניסימו), השקט; *p* (פיאנו), הבינוני; *mp* (מצו-פיאנו) ו- *mf* (מצו-פורטה), החזק; *f* (פורטה), והרועם; *ff* (פורטיסימו) כמו כן, ישנה התייחסות לשינויים הדרגתיים כגון: *cresc.* ו- *dim.* (קרשנדו- הגברה ודימינואנדו- החלשה).

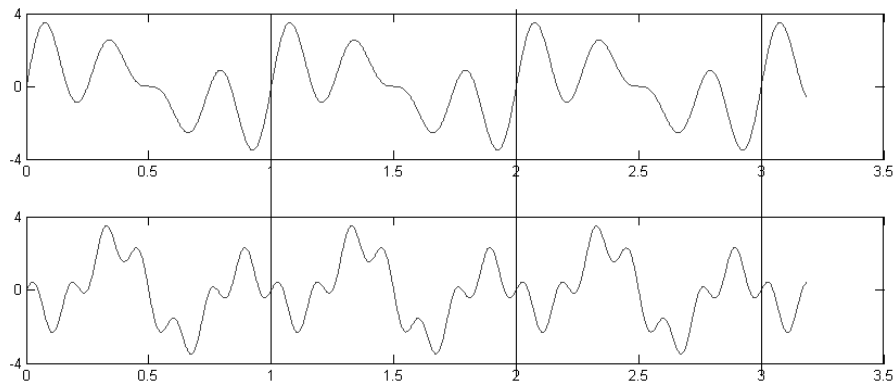
משך (length): פרמטר המשך הוא מוגדר לפי פרק הזמן של אירוע צלילי. הוא היחיד מהפרמטרים המוסיקאליים שנתפס גם מחוץ לתחום השמיעה והוא ניתן להיתפס גם בתחום הראייה בדיסציפלינות שונות כגון: ריקוד קולנוע ותיאטרון, וכן בחיי היום-יום כגון: דופק הלב וכיו"ב. פרמטר זה הוא מורכב פחות מפרמטר הגובה אך מורכב יותר משאר הפרמטרים האחרים. לכן אין פלא שהרבה מן המרכיבים החיוניים במוסיקה נגזרים ממנו, כגון: מקצב, משקל, טמפו וכו'. בעוד שקשה מאוד להעריך משך אבסולוטי באופן מדויק במונחים של זמני השעון (בדומה לגובה אבסולוטי שקשה להעריכו כנ"ל), קל יותר להעריך את יחסי המשכים שבין אירועים עוקבים (יחסי המשכים נקראים ריתמוס או מקצב). בניגוד ליחסי הגובה (המרווח) הניתנים להבחנה בשני צלילים בלבד, כדי לאפיין יחסי משכים צריך לפחות שלושה אירועים C-B-A שהם מבטאים למעשה שני משכים (משך אחד מתקבל מתחילת אירוע ועד תחילת האירוע הבא):



¹⁴² ישנן מספר תופעות בודדות החורגות מן הכלל בטבע לגבי שני מאפיינים אלו: כמו זמרתן של כמה מציפורי השיר ואולי גם זמזום של כמה מיני חרקים. ראה: נ. וגנר, **מוזיקה אז ועכשיו**, מפה, תל-אביב, 2004, עמ' 18-19.

¹⁴³ ראיתי לנכון להזכיר כאן את התייחסותו של הפילוסוף אנרי ברגסון למושג העוצמה. מבחינתו מושג זה הוא מושג מכונן בפילוסופיה שלו. זאת משום שמושג "העוצמה" נמצא בדיוק במעבר הגבול שבין כמות לאיכות; מצד אחד ניתן לכמתו ולדבר על גודל מסוים, מצד שני היא נקנית כ"תפיסה מעומעמת" המטשטשת את האפשרות לכמתו באופן מדויק. (ראה: א. ברגסון, **מסה על הנתונים הבלתי-אמצעיים של התודעה**, מאגנס, ירושלים, 1977, עמ' 47, 13).

גוון (*timbre*): פרמטר הגוון הוא רב ממדי ולכן גם הוא הקשה ביותר להגדרה. לא ניתן להניחו על סקאלה¹⁴⁴ אחת כפי שניתן לבצע עבור כל שאר הפרמטרים. בהתאם לכך ארגונו אינו מדויק או בהיר. למעשה כדי להגדיר אותו יש לעשות זאת על דרך השלילה: "זהו המרכיב היסודי שאינו גובה, עוצמה או משך"¹⁴⁵. להלן שני צלילים הזהים לחלוטין בתדירות (גובה) ובמשרעת (בעצמה) אך שונים בגוניהם:



למעשה ניתן להגדיר את הגוון גם כ"תצורה" של הפונקציה. לפי הנ"ל ניתן להפיק אין-סוף גוונים, כפי שניתן לבצע אין-סוף תצורות לאותן תדירויות ומשרעות. פרמטר הגוון, בשונה משאר הפרמטרים ניתן לאפיון מתוך אירוע אחד בלבד. מספיק צליל אחד כדי שנוכל להבחין האם הוא בקע מתוך צילו או מפסנתר. לכן אין פלא, שפרמטר הגוון שימושי ביותר בדיבור בכדי להעביר את המסר העיקרי (ברובד הלקסיקאלי) ואילו שאר הפרמטרים מעבירים מסרים משניים וסמויים (ברובד הפרוזודי) כגון: מצב רוח, רגשות, אירוניה, סרקזם וכד'. עובדה מעניינת היא שבמוסיקה חשיבותו של הגוון מתחלף ורוב המסרים המוסיקאליים העיקריים אינם נמצאים בגוון אלא בעיקר בגובה ובמשך. דבר אשר מבליט את מהות המוסיקה להעביר מסרים פרוזודיים ולא סמנטיים. (הגם שקשה להראות שהיא חפה לחלוטין מהסמנטיקה, כפי שאראה בהמשך בשלב הרובד הרעיוני)

(2) הפרמטרים בארכיטקטורה:

החלל הארכיטקטוני, הוא קיומי בעבור האדם אשר בונה מחסה מפני איומי הטבע, לפיכך, בניגוד לצליל המוסיקאלי, הוא אינו נפרד מטבעו של האדם והוא מצוי באופן טבעי גם אם הוא אינו מעוצב מתוך מודעות אמנותית. דוגמא לארכיטקטורה בלתי מודעת שכזו ניתן למצוא במאפייני סגנון האדריכלות הורנקולרית¹⁴⁶. בהתאם לכך הפרמטרים האדריכליים הינם מרכיבי היסוד¹⁴⁷ המצויים בטבע ומאפשרים לאדם את צרכיו.

נפח (*volume*): פרמטר הנפח בארכיטקטורה נקבע לפי שני היבטים עבור גוף תלת ממדי:

(I) ההיבט החיצוני- המקום שהגוף תופס במרחב. (II) ההיבט הפנימי- הקיבולת שנוצרת מהצבת הכלי במרחב.

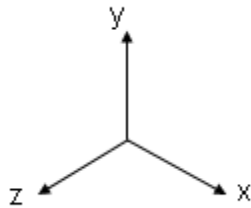
¹⁴⁴ אמנם ניתן לאפיין במקצת את הגוון לפי מידת העושר של כל אחד מהכלים ב"רכיבים עליים" (התדירויות הגבוהות בגל): למשל צליל של בסון עשיר מצליל החלילית.

¹⁴⁵ ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ו, עמ' 68.

¹⁴⁶ מושג שהוטבע לראשונה ב-1964 על-ידי האדריכל וההיסטוריון ברנרד רודופסקי. ראה: B. Rudofsky, *Architectur Without Architects- : A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Doubleday and Co., N.Y, 1964.

¹⁴⁷ וויטרוביוס חילק את הארכיטקטורה לשני מרכיבי יסוד בלבד: בנייה ושעוני שמש. בנייה הכוונה לחוקי המסה שאני קורא להם חומר. בניין שעוני שמש- הכוונה לאור באופן רב ממדי. על כך אני מוסיף שני מרכיבים נוספים כפי שנראה להלן.

פרמטר זה הוא חשוב ביותר לשם ארגון החלל. בין השאר הוא אחראי לקביעת גובה החלל, גודלו, צורתו ואף תכולתו. כל אלה ניתנים לארגון יחסית מדויק באמצעות שילובם של הצירים z - y - x



במרחב התלת ממדי. לבסוף מתוך ארגון כולל שלוקח בחשבון את כל הנ"ל ניתן להתאים את השימוש שיעשה בחלל. למשל צורה מעגלית-פחות יעילה לחדרי שינה שבד"כ מצוידים בריהוט ריבועי או מלבני. על-ידי פרמטר זה ניתן לקבוע, עם תכנון נכון, את מידותיו המדויקות של נפח החלל. תכנון שכזה מצריך תיאור נפחי באמצעות מבעים שרטוטיים רבים כגון: חתכים, תכניות, אקסונומטריות, מודלים תלת ממדיים ועוד.

חשוב לציין שעל אף ריבוי האופנים לבטא את התכנון התלת ממדי, ישנן מגבלות רבות שלא מאפשרות לקבל רושם מלא ושלם של הנפח. זאת בשל "ריבוי האינפורמציה" הבו-זמני שמתקיים במכלול גופים תלת ממדיים. כך למשל מבט חיצוני למבנה מסתיר את המבט לפנים המבנה. החתכים, התכניות והחזיתות לעולם יהיו מקומיים וחלקיים ביחס למבנה כולו. בשל מגבלה זו האדריכל מנסה להשלים את האינפורמציה באמצעות סימול וסימון אריתמטי על-גבי התכנית, בתקווה שהבנאי (או הקבלן) יבין. אך בכל מקרה, רושם של המכלול לעולם לא יוכל להתקבל אלא בראשו של האדריכל-שמארגן ומעבד את כל פיסות האינפורמציה החלקיות לכדי מושג אחד מורכב ושלם לפי תפיסתו.

אור (light): לפרמטר האור תכונות רבות ומעניינות מבחינה פיסיקאלית והוא נקבע על-פי העוצמה הקיטוב ואורך הגל או התדירות. לכל אחד מהמרכיבים הללו יש מכשירי מדידה מיוחדים אשר מאפשרים שליטה גבוהה יחסית הן בוויסות האור הטבעי והן ביצירת האור המלאכותי. למרות האמור, מבחינה ארכיטקטונית השליטה באור מוגבלת מאוד ו"חלשה" מבחינות רבות¹⁴⁸. האור הטבעי שמגיע מהשמש, מהירח ומהכוכבים הוא אינו קבוע אלא משתנה לאורך שעות היום ועונות השנה. כמו כן מידת האור שנצרכת תלויה בצרכי שימוש שמשתנים מעת לעת. לבסוף, גם אם נצליח להתאים את הדינאמיות של האור לסטטיות המבנה, עדיין נתקשה לאמוד מראש את איכות האור שיופיע או ייעדר על פני האובייקטים השונים והחלל המתוכנן. זאת בשל המגבלה לדמיות, מבעוד מועד, את מצבי המפגש-המורכבים¹⁴⁹ של החומר והנפח עם האור. ואכן, האור לא מקבל התייחסות מפורשת בשרטוט האדריכלי¹⁵⁰, אין לו סימנים מוסכמים וארגונו בסופו של דבר תלוי באינטואיציה, בניסיון ובכישרון האדריכלי של המתכנן. למרות הקשיים הכרוכים בארגון האור מבחינה אדריכלית, פרמטר זה נתפס כחשוב מאוד בשני מישורים של התייחסות: הרובד הפסיכו-פיסי (תכונות הקשורות לתפיסתו של האדם) והרובד הקוגניטיבי (מתן משמעות). הפסיכו-פיסי אחראי (א) ליצירת התמצאות במרחב והבחנה בין המצבים: חוץ מול פנים, סגור מול פתוח, מלא מול ריק וכו'. (ב) ליצירת התמצאות בממד הזמן: יום מול לילה, קיץ מול חורף וכו'. הרובד הקוגניטיבי אחראי ליצירת האווירה והתחושה הכללית בחלל. האדריכל הניאו קלאסי אטיין לואי בילה (1799-1728) אמר בהקשר זה: "אמנות הריגוש

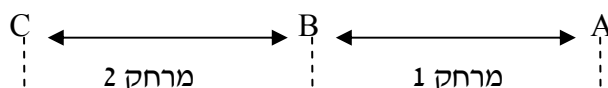
¹⁴⁸ בשלושה רבדים: הפיסי, הפסיכו-פיסי והקוגניטיבי.

¹⁴⁹ להלן פירוט חלק קטן מתופעות האור המורכבות הנובעות ממפגשים שונים עם החומר והחלל:

1. **נפיצה:** פירוק האור כתוצאה של חדירה ומעבר בחומר שקוף.
 2. **שבירה והחזרה:** חלק מהאור המוטל על גוף חוזר מהמשטח וחלקו עובר וממשיך לחומר הבא.
 3. **עקיפה:** מעבר האור דרך סדקים צרים בפיזור שאינו מבוקר.
 4. **התאבכות:** מפגש בין שני גלי אור היוצרים תבניות מורכבות של אור וחושך על פני משטח.
 5. **קוהרנטיות:** מתאם גבוה של מספר גלי אור שמייצרים ריכוז גבוה וכיווניות ברורה להיטל האור.
- ¹⁵⁰ הכוונה לתכניות עבודה שלפיהם הבנאים בונים את המבנה. להוציא סכמות אור ותאורה הבודקות את המצבים השונים של האור שאינם רלוונטיים למהלך הבנייה אלא רק לתוצאותיו.

באמצעות האפקטים באור שייכת לארכיטקטורה"¹⁵¹ ואכן בהמשך לדבריו, בכוחו של האור להחליש או להעצים את החלל (במובן האיכותי); יש בכוחו להפוך את החלל לנעים יותר, נוח יותר, עשיר יותר וכו'. בהתאם לכך, ניתן למשל לדבר על סוגים שונים של משמעויות מתוך ארגון האור בתקופות ובתרבויות שונות: "אור שמימי" (מרוכז) במבני דת, "אור דרמטי" (שנכנס ישירות) בתקופה הרומאית, "אור על-טבעי" (שהשתקף דרך הויטראז'ים) בתקופה הגותית, "אור אנושי" בתקופת הרנסנס, "אור נשגב" בבארוק, "אור זורם" (המוקף בזכוכיות שקופות) בארכיטקטורה העכשווית. וכו'.¹⁵²

מרחב (space): פרמטר המרחב הוא מוגדר לפי פרקי ההתמקמות של מופע חללי. פרמטר זה מורכב פחות מפרמטר הנפח כיוון שהוא נמדד בדרך-כלל באופן חד ממדי ולא רב ממדי. לכן ניתן להגדירו גם במסגרת האינפורמציה החלקית; בחתך או בתכנית. זאת הודות לתכונתו להבליט את עצם המופעים והיחסים ביניהם ולא דווקא את מהותם הכללית. יחד עם זאת תרומתו לארגון הארכיטקטוני היא חשובה ביותר עבור המתודולוגיה התכנונית. לכן אין פלא שהרבה מן המרכיבים החיוניים בארכיטקטורה נגזרים ממנו, כגון: מרחק, קנה-מידה, פרופורציות, תוואי שטח, התמקמות וכו'. בעוד שקשה מאוד להעריך מרחב אבסולוטי באופן מדויק במונחים של "סרגל" או "מטר", קל יותר להעריך את יחסי המרחבים שבין מופעים סמוכים (יחסי המרחבים נקראים מרחק). כדי לאפיין יחסי מרחק צריך לפחות שלושה מופעים C-B-A שהם מבטאים למעשה שני מרחקים (בדומה למשך המוסיקאלי):



המופעים עצמם קשורים במידה זו או אחרת למסגרות התייחסות כלפי הפרמטרים האחרים. כך למשל ניתן ליחס מרחק בין מופעי נ פ ח י ס שונים (כגון: בין שני בניינים). או בין מופעי אור שונים (כגון: בין חושך ואור) או מופעי חומר שונים (כגון: בין עמודי פלדה).

חומר (material): פרמטר החומר הוא פרמטר רב ממדי מבחינה פיסיקאלית והוא למעשה מוגדר כמסה התופסת נפח ומרחב מסוים. משחר הימים מנסים להעמיד את ריבוי החומרים הקיימים בעולם על יסודות פשוטים יותר. לא ארחיב בזאת, רק אזכיר את הפילוסוף היווני אֶמְפֶּדוֹקְלֶס (493-433 לפנה"ס) שסבר שכל החומרים מורכבים מארבעת היסודות: אש, מים, אוויר ואדמה. מאז ועד היום לא נס ליחו של הניסיון להעמיד את החומרים כולם ליסודות פשוטים יותר שמהן הכול מורכב. וכל ניסיון שכזה מגלה "גן חיות של חלקיקים"¹⁵³ נוספים השורצים באותו חלקיק שעד לאותה העת נחשב כחלקיק יסוד. בעוד שבכימיה הניסיון הוא למצוא את החלקיק האחד והפשוט, בארכיטקטורה הניסיון הוא הפוך, פרקטי יותר, לבטא את המרחב באופן רב גוני אשר לוקח בחשבון תכונות שונות של חומרים מגוונים כגון: אבן, עץ, בטון, ברזל, חרס, קלקר, חצץ, חול וכד'. בחירת החומרים, נעשית לשם תחימת החלל, אך לא לשם כך בלבד; אלא גם מתן אופי ותכונות מיוחדות בחלל. כך למשל בניית מעטפת למבנה בקלקר עשויה לבדד את החלל היטב מחום או קור שנכנס מבחוץ, אך הקלקר רך מדי ואינו יציב, לכן מוסיפים לו שתי שכבות נוספות של בלוקי מגן (פנימיים וחיצוניים) מבטון טרומי, שהם יציבים וקשים יותר. התוצאה- חלל מבודד תרמית, יציב וקשה אך בעל קירות יחסית עבים (דבר אשר פוגע מעט בשטח הנטו של החלל).

¹⁵¹ Étienne-Louis Boullée in: C. Portela, *Light and Architecture*, pp. 63-66 in the link: <http://www.starlight2007.net/pdf/proceedings/CesarPortela.pdf>

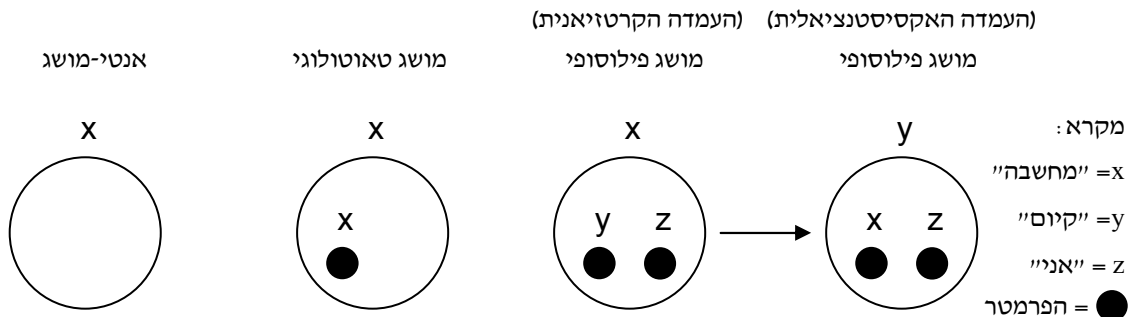
¹⁵² שם, עמ' 63.

¹⁵³ כינוי בפיסיקת החלקיקים לגילוי המפתיע של סוגים רבים של חלקיקים תת-אטומיים בשנות החמישים.

פילוסופים רבים משתמשים באובייקטים שונים המוכרים לנו מחיי היום-יום כדי לתאר את רעיונותיהם. הפופולארי מבין האובייקטים הוא השולחן¹⁵⁴, אולי בשל היותו בסיס פיסי וקונקרטי כמעט לכל פעולת כתיבה פילוסופית, תהא דרגת מופשטותה באשר תהא. למעשה, כל ספר פילוסופי שיעלה בידנו לפתוח, הכתוב בו מ צ ב י ע על דבר או אירוע כלשהו המוכר לנו מחיי היום-יום. כיצד הוא עושה זאת? על-ידי חיבור אותיות למילים ומשפטים. בכדי להבין על מה מצביעה המילה אנו מזהים אותה עם אחד ממושגי החיים היום-יומיים, לדוגמא המילה "שולחן" מזוהה עם אותו דבר חום או לבן העשוי מעץ אשר אנו יושבים לידו ונשענים עליו. אך מה משמעות האותיות ש - ו - ל - ח - נ אם אנו לא מחברים אותם יחד? הרי את האות "ש" אנחנו לא מזהים עם מושג השייך לחיי היום-יום. למעשה האות "ש" לא מצביעה על שום דבר ולכן סימנה מופשט מאוד ללא פשר. אמנם מדי פעם אנו מעניקים משמעויות לאותיות למשל כשאנו רוצים להקל על לימוד הילד שרק מתחיל להתנסות באותיות. כך למשל מצמידים לכל אות מילה ממחישה: "א" = אוהל, "ב" = בית, "ג" = גמל גדול¹⁵⁵, אך במקדם או במאוחר, אם הוא ירצה לבנות מילים ומשפטים, הוא יצטרך להבין כי האותיות הן רק פרמטרים מופשטים המהווים סמלים ריקים מתוכן משמעותי, ואינן מצביעות על דבר. רק ככאלה הן מאפשרות את חיבורן לכדי בנין של מילים ומשפטים: "המושגים" הפילוסופיים לא מתנהגים באופן שונה כל-כך מהמילים ומהמשפטים המצביעים. ההבדל היחיד הטמון ביניהם הוא שאותו "מושג" יכול לשמש פעם כאות "ריקה מתוכן" (כפרמטר) ופעם כמילה או משפט ה"טעון" בהצבעות משמעותיות (כמושג רגיל). הדוגמא המובהקת ביותר לסוג כזה של "ריקון" ו"טעינה", היא הדוגמא הקרטזיאנית.¹⁵⁶ דקארט משתמש ב"ספק המתודי" כדי לסלק כל מושג "קודם" (כלומר טעון) שמפנה למושג אחר. על ידי כך הוא מרוקן את המושגים היסודיים ביותר ששימשו לו כאובייקטים מופשטים (כפרמטרים), עד שהוא מגיע לסובייקט המרוקן מן האובייקט. בנקודה זו, דקארט מעוניין לגלם בעצמו את המרכיב היסודי ביותר שהוא נטול הצבעות ונטול אובייקטים. אך נמצא שאותו מרכיב שהתרוקן מן האובייקט המפורש התמלא מיד בסובייקט המובלע¹⁵⁷. למעשה אותה פעולת ריקון שיצרה את המופשטות במישור אחד (את המושג הפילוסופי) הובילה למלאות ולטעינת משמעות במישור אחר (את המושג הפרמטרי). לזכותו של דקארט יאמר שהוא יצר בכישרון רב מישור חדש שלא היינו מודעים אליו (את המושג המורכב החדש - "הקוגיטו"), ולחובתו ניתן לטעון שמישור זה דינו כמישור הקודם להיות בעצמו קודם¹⁵⁸ (בבחינת פרמטר). הפרמטר, בין שהוא קיים בטבע (כמו בארכיטקטורה) בין שהוא יצירתו של האדם (כמו במוסיקה) ובין שהוא גם וגם (כמו בפילוסופיה) משמש כאבן הבוחן לתחומה של היצירה מתוקף הגדרתה ככזו. אבן הבוחן של היצירה הפילוסופית היא ה"מושגים". אומנם מושגים קיימים בכל תחום ואינם ייחודיים רק לפילוסופיה, אך ייחודם בפילוסופיה נובע לא מקיומם אלא ממעמדם -כפרמטרים. ננסה להבין מעמד זה:

¹⁵⁴ כך למשל אובייקט השולחן שימש את ראסל כדי לבטא את ההבדל בין תופעה וממשות, את דויד יום כדי לבטא את מושג ה"התפשטות" ואת ויטגנשטיין כדי לבטא את תפקיד שמות העצם בשפה. ראה ב:
 ב. ראסל, **בעיות הפילוסופיה**, מאגנס, ירושלים, תשנ"א, עמ' 6.
 ד. יום, **מסכת טבע האדם**, יוסף אור, ישראל, 1739, עמ' 56.
 ל. ויטגנשטיין, **חקירות פילוסופיות**, מאגנס, ירושלים, תשס"א, עמ' 37.
¹⁵⁵ כך נעשה בשירה המפורסם "א-אוהל" של נעמי שמר.
¹⁵⁶ באותה מידה ניתן לקשור פעולה זו של ריקון וטעינה לכל מושג פילוסופי ראוי כגון: "אידיאה", "עצם", "מונאדה", "טראנסצנדנטאלי", "אינטנציונאליות", "הזולת" ועוד.
¹⁵⁷ ז'. דלז, פ. גואטרי, **מהי פילוסופיה?**, רסלינג, תל-אביב, 2008, עמ' 46.
¹⁵⁸ הטיעון ש"ניסיונו של דקארט לסלק את המושג הקודם נכשל" מוצג באופן יסודי ושלם בתרגיל הפילוסופי שערך דסקל ב: מ. דסקל, **משב הרוח**, כרמל, ירושלים, 2004, עמ' 166.

כל מושג פילוסופי מוכרח להכיל בתוכו פרמטרים (קדם-מושגים) אחרים שהוא מרפרף ביניהם. בעשותו כן הוא למעשה "פתוח" לתקשורת עם עמדות פילוסופיות אחרות הגם שמושגי הפילוסופיים אחרים. במידה והוא לא עושה זאת הרי הוא "אנטי-מושג". זאת אומרת מושג ריק מתוכן. במידה והוא עושה זאת מתוך מושגו הוא, הרי הוא מושג טאוטולוגי המרפרף את עצמו לדעת מבלי שיחדש מאומה. ראה הפשטה ¹⁶⁰ לדברים בסכמה שלהלן המתארת את ההבדל בין מושגים פילוסופיים ¹⁶¹ למושג טאוטולוגי ואנטי-מושג:



כפי שראינו לעיל, כל מושג עשוי להיות בבחינת פרמטר פילוסופי. אך לא כל מושג זוכה לכך במסגרת פילוסופית אחת. השאלה שנשאלת אם כן, מהם התנאים שמאפשרים למושג להפוך להיות פרמטר?

הבה ונעמיק את ההבחנה שהתחלנו בה ונאמר, אפוא, שכל מושגי-טיפוס (type-concept) אינם פרמטר פילוסופי או לא פילוסופי; הפרמטר הפילוסופי הוא תמיד מושג-פרט (token-concept), כלומר מושג-טיפוס בשימוש ¹⁶² מסוים ובהקשר מסוים. ¹⁶³ לאור זאת המושג המופשט מורכב מ"אופוזיציה" של מכלול מושגים פרמטריים (קדם מושגיים) המרכיבים אותו. ¹⁶⁴ מושג שנבחר למעמד "פרמטר" עשוי גם להפוך בהדרגה להיות מושג פילוסופי ובכך לפנות את מקומו לפרמטרים אחרים. הארגון המשתנה של הפרמטרים (בשונה מהארגון הקבוע שזוכים לה הפרמטרים במוסיקה ובארכיטקטורה), מוביל ליצירת פרמטרים למען שימוש וקשר חדש בתוך כל יצירה פילוסופית שונה המנסה להתמודד עם שימושים והקשרים אחרים המתגלים בעולם. אין תיאור זה בא לייצר מורכבות לשמה, אלא לבטא את הצורך המיוחד שלנו- בני האדם, ליצור הפשטות מושגיות ללא הפסק.

¹⁵⁹ פירוש זה מופיע גם אצל דלז וגואטרי, בלשון יחיד (ראה: שם, עמ' 11). ההוספה של לשון רבים היא שלי.

¹⁶⁰ הפשטה זו רחוקה מלהציג את היחסים המורכבים שבבחינת תצורתם של הפרמטרים או מבנה יחסם הפנימי שהינו כאמור, מורכב ומגוון מאוד. מבנה זה הוא בבחינת מערכת קונסטרוקטיבית תחומה על-ידי איגודו של המושג הפילוסופי.

¹⁶¹ לצורך ההפשטה נבחרו שני מושגים פילוסופיים המבוססים על שלושה פרמטרים: "האני" "המחשבה" ו"הקיום". למעשה כל פרמטר כזה אשר מאוגד עם האחרים לכדי מושג פילוסופי יכול לשמש בעצמו למושג פילוסופי אשר מאגד מושגים אחרים. לדוגמא, ראה את מושג "האני" אצל סארטר אשר בונה ומבסס את מושג הקיום תחתיו, אך פורש תורה שלמה עבורו שנקראת "מבנה האני" (אגולוגיה) ב: ז. סארטר, **מבחר כתבים "כרך א'-ב'":**, ספרית הפועלים, תל-אביב, 1972, עמ' 31-46.

¹⁶² כלל זה תקף גם לפי הכלל של הפילוסוף צ'ארלס פרס (1839-1914) שעונה לשאלה "מושג מהו?" הוא אומר: "חשוב על התוצאות, העשויות להיות בעלות איזו השפעה מעשית, הנראית לנו כתוצאות האפשריות של מושא חשיבתנו. אזי, מושגנו אודות תוצאות אלה, ממצה כליל את מושגנו אודות המושא." (פרס בתוך: ג'. או. יורמסון בתוך ב. ע. שרפשטיין, **פילוסופיה**, ישראל, 1967, עמ' 287). התוצאות, אם כן, שאין להניחם תחת כלל מוגדר, הן אשר מניעות את מושגינו להחליף ללא הרף את מעמדם לנוכח מושאיהם.

¹⁶³ להרחבה בנושא Type Versus Token ראה: W. V. Quine, *Quiddities: An Intermittently Philosophical Dictionary*, Harvard University Press, 1987, pp. 216-219.

¹⁶⁴ ז'. דלז, פ. גואטרי, **מהי פילוסופיה?**, רסלינג, תל-אביב, 2008, עמ' 41.

כל ארגון בפרמטרים שלעיל מאפשר שימוש שהוא חיצוני¹⁶⁵ ליצירה עצמה. למעשה זהו ביטוי של קונקרטיזציה והקשר של החוויות והתבוננות (הנובעות מן הארגון) עם שילובן במסגרת החיים. ישנן פעילויות רבות ומגוונות שמחברות בין הדיסציפלינה לבין השימוש לצרכי החיים. לדוגמא: במוסיקה יש שירים בעלי תפקידים שונים ומגוונים: שירי ערש או שירי צעידה- מארש או שירי עבודה או שירי חגיגה וכד'. בארכיטקטורה יש חללים מסוגים שונים למנוחה, למעברים, לתפילה וכד'. בפילוסופיה יש שימוש כדי להגיע למסקנות (אתיות) של מה עלי לעשות? או לפתרון סכסוכים ולאי הבנות בין בני אדם וכד'. יחד עם זאת ישנן מספר פעילויות דיסציפלינאריות שאינן מתקשרות עם מסכת החיים היום-יומית והן נטולות שימושים חיצוניים. השימושים היחידים להן שימושים פנימיים (שימוש לשמה או שימושים טהורים), שאינם נתפסים כשייכים למסגרת החיים הכללית אלא במסגרת הדיסציפלינה הספציפית בלבד, לדוגמא: במוסיקה ישנה פעילות קונצרטנטית שרואה בחוויה¹⁶⁶ ערך כשלעצמה מבלי שתהא מוגדרת באיזשהו שימוש חיצוני לה. כמו כן הפילוסופיה יכולה להיות לפעמים "הרפתקת הרוח היחידה הנעשית לשמה בלבד"¹⁶⁷. או אז יש להבנה הטהורה עצמה ערך כשלעצמה (הבינות משהו? – יש לזה ערך כשלעצמו).

בארכיטקטורה בשונה ממה שהוזכר לעיל, לחוויה יש ערך רק כשהיא בצמידות עם שימוש חיצוני. (בניגוד לפיסול למשל) הארכיטקטורה לא יכולה להתקיים באופן טהור. בגלל זה אולי אנחנו כל הזמן אומרים על המהנדסים שלנו- ש"אנחנו לא יכולים איתם אבל לא יכולים גם בלעדיהם!" בהבחנה זו של השימושים החיצוניים בא לידי ביטוי (פעם נוספת) השוני הרב שבין שלושת תחומים אלו שכן הם ממצים את כל האפשרויות של סוגי השימושים האפשריים במסגרת ההשוואה ביניהם:

- מוסיקה: ישנם תחומי יצירה שיש באפשרותם להיות חוויה טהורה. (השימוש אינו הכרחי)
- פילוסופיה: ישנם תחומי יצירה שיש באפשרותם להיות התבוננות טהורה. (השימוש אינו הכרחי)
- ארכיטקטורה: ישנם תחומי יצירה שאין באפשרותם להיות טהורים. (השימוש הכרחי)

5.4. רעיון

כל תחומי היצירה מביעים רעיון כלשהו. הרעיון יכול לבוא לידי ביטוי באופן קונקרטי או מופשט. בזמן שהארכיטקטורה נהנית מהבלעדיות על יכולתה להביא רעיונות מופשטים לכדי קונקרטיזציה גבוהה של מבנים מוחשיים המוטמעים בסביבתנו הטבעית, בין הפילוסופיה והמוסיקה מתנהלת תחרות קשה על "כתר המופשטות"¹⁶⁸. מצדדי הפילוסופיה טענו שהמושגים יכולים לבטא רעיונות מופשטים ביותר ובכך לפנות לצד הרוחני שבאדם, בעוד שהצלילים מכוונים אל החוויה החושית ולכן הם פונים אל היסוד הגופני. ומצדדי המוסיקה ראו בה דווקא כנתיב

¹⁶⁵ יש להבחין בין "שימוש חיצוני" לבין "פונקציה" (שימוש פנימי). ה"שימוש החיצוני" הוא מתייחס למצבים שבהם הדיסציפלינה משרתת פעילויות שונות של האדם; ואילו ה"פונקציה" נוגעת למניעים לכל שירות ושירות של הדיסציפלינה ובמיוחד למטרה הרחבה שאותה היא משרתת כגון: ייצוג סמלי, תקשורת, ביטוי רגשי, מניעים מוסדיים וכד'. לסיכום השימושים השונים במושג הפונקציה ראה: S.F. Nadel, *The Foundation of Social Anthropology*, Glencoe, Free Press, 1951. ולהבחנה שבין שימוש חיצוני לפונקציה ראה: A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1965, pp. 209-227.

¹⁶⁶ כאן יש לדייק ולומר שלכל הגישות- הן לגישת החוויה והן לגישת ההתבוננות; רק לחוויה יש ערך כשלעצמה במסגרת האמנויות. לפי גישת ההתבוננות- אמנם המטרה הנעלה ביותר של האמנות תהא התבוננות, אך זו אינה יכולה להיות טהורה, בהיותה מוסבת בהכרח על מקור שיש לייצגו (באופן לא מושלם), לפיכך אם קיימת טהרה אמנותית היא חייבת להיות מוסבת על החוויה. אפלטון כפי שראינו, אכן מנסה להיפטר ממנה בטענה שהיא סותרת את ההתבוננות, אריסטו מנסה לחיות איתה בטענה שהיא עשויה לתמוך בה, וקאנט מעלה אותה לדרגה שמעבר למטאפיזיקה- כלומר שלא ניתן לדבר עליה.

¹⁶⁷ ראסל הגדיר כך את הפילוסופיה. ראה בכריכת הספר: ב. ראסל, **בעיות הפילוסופיה**, מאגנס, ירושלים, תשנ"א.

¹⁶⁸ נ. וגנר, **מוזיקה או ועכשיו**, מפה, תל-אביב, 2004, עמ' 13.

ישיר ובלתי אמצעי אל רוח האדם, ללא התיווך המושגי. ככל שהביטוי נטול משמעות סמנטית כך רעיונו נקי ומופשט יותר. לפי תפיסה זו, חוסר המושגיות של המוסיקה נתפס כיתרון ולא כחיסרון. ההכרעה אם כן, אינה ניתנת לביצוע באופן חד משמעי, זאת כיוון ששתיהן מבחינה רעיונית מאוד שונות. לאורך המסורת המערבית, המוסיקה נתפסה כמעוררת קונוטציות¹⁶⁹ רבות. בהתאם לכך הייתה רווחת הדעה שככל שירבו בה הקונוטציות וימעטו בה הדנוטציות¹⁷⁰ היא תזוכך ותהיה טהורה יותר וכך היא תוכל להיכנס עמוק יותר ללבבותיהם של בני האדם. הפילוסופיה בדומה למוסיקה, נתפסה באותו אופן רק הפוך- ככל שהיא זיככה את מבנה הטענות לכדי משמעות דנוטטיבית יותר וצמצמה את הקונוטציות שעלו מתוכה, כך היא נתפסה כפחות מעורפלת, פחות ספקולטיבית ויותר תקפה/ אמיתית/ צודקת וכו'. הניסיון לנקות את המרכיבים הנלווים הן במוסיקה והן בפילוסופיה הובילו למבוי סתום. למעשה התברר שאין דרך באמת להגיע למצב טהור מוחלט. תמיד תישאר איזושהי שארית דנוטטיבית במוסיקה ושארית קונוטטיבית בפילוסופיה. לאור זאת, החל מהמאה 19 ובמהלך המאה 20 במערב, היו ניסיונות בשני המחנות למרוד בניסיונות אלו של הניקוי. ואכן במובנים רבים גם הפילוסופיה וגם המוסיקה שינו את תכונותיהן המסורתיות¹⁷¹: המוסיקה שנתפסה כמלכת האמנויות בשל המופשטות הקונוטטיבית שבה- "ירדה לזנות" והחלה לאמץ יותר ויותר קולות ורעשים מתוך המציאות החוץ מוסיקאלית.¹⁷² באותו אופן ובמקביל החלה הפילוסופיה להעלות נושאים אחרים פחות מופשטים ויותר קונקרטיים¹⁷³ וכן הלכה ושילבה אלמנטים "רעשניים" לא פחות, הקשורים לתחומים המקבילים לה כגון תחומי האמנות הלשונית, ספרות והשירה¹⁷⁴. בשל הזליגה ההדדית בין הפילוסופיה לתחומים שונים, התאפשר לקיים במסגרתה יותר ויותר קונוטציות מבעבר. בין אם המוסיקה והפילוסופיה נקיות או מלוכלכות, לעניות דעתי, יש חשיבות מאוד גדולה לחקירת שני הרבדים יחדיו: הקונוטטיביים והדנוטטיביים, בפילוסופיה ובמוסיקה, שיאפשר אולי, מכיוון בלתי צפוי, יצירת קשר אמיץ והדוק בין שתי יריבות וותיקות וראויות.

5.5. מתווך

היצירה, בגלגוליה השונים, משעה שהיא מתגבשת אצל היוצר ועד שהיא מגיעה לקולט, עוברת דרך מתווכים רבים המטביעים עליה את חותמם. לכל דיסציפלינה מתווכים משלה. לעיתים המתווכים הם חיוניים ביותר ומתערבים בשלביה השונים של היצירה עצמה. בפילוסופיה האילוצים הפסיכיים הם מועטים, ומשמעותם היא פחותה ביותר. כל אדם (כשיר ברוחו) הנפגש בעולם, יכול לעסוק בפילוסופיה ולמעשה אין לו צורך ברכישת מיומנות על כלים פסיכיים מיוחדים. האם זה אומר שאין אילוצים כלל או שהאילוצים הפילוסופיים זניחים? כלל לא. הפילוסופיה שרוב עיסוקה הוא במפגש זה של האדם עם העולם למעשה מוגבלת מאוד ומאולצת ביותר מעצם

¹⁶⁹ קונוטציה- משמעות נלווית של סימן.

¹⁷⁰ דנוטציה- משמעות יסודית של סימן.

¹⁷¹ יש לציין שבתקופות אלו הייתה נטייה רוחבית, בכל התחומים, למרוד בתכונות יסוד מסורתיות. כך למשל בציור שנתפסה כאמנות פיגורטיבית ביסודה החלה להתרחק יותר ויותר מהצורות של המציאות הסובבת ואימצה לעצמה צורות מופשטות. כמו כן הפיסול שגם הוא נתפס כפיגורטיבי ביותר החל בתהליך הפשטה. מעניין שהארכיטקטורה, שנתפסה באופן מסורתי מצד אחד כמופשטת ומצד שני כפיגורטיבית-קונקרטיית, הקצינה את הקונקרטייות שבה בכדי להפרידה מן הפיגורטיביות ולבסוף כדי לסלקה. בהקשר זה אציין את הטעון המפורסם של האדריכל אדולף לוס- "קישויות זה פשע" שלמענו הוא הקדיש ספר שלם.

ראה: A. Loos, *Ornament and Crime* (1908), Innsbruck, reprint Vienna, 1930.

¹⁷² נ. וגנר, *מוזיקה או ועכשיו*, מפה, תל-אביב, 2004, עמ' 14.

¹⁷³ נושאים כגון: ה"היות בתוך העולם" וה"מעשיות שבעולם" ו"השפה הטבעית" שהמשותף לכולם הוא הפתיחות שבהם.

¹⁷⁴ אזכיר מדגם מצומצם של פילוסופים אשר שילבו אלמנטים ספרותיים בתורותיהם בתקופה הנ"ל לפי סדרם הכרונולוגי:

ראלף וולדו אמרסון (1803-1882) סרן קירקגור (1813-1855), פרידריך ניטשה (1844-1900), ז'אן פול סארטר (1905-1980).

הבעיות שנובעות ממפגש זה. לאורך ההיסטוריה ניתנו היבטים שונים לאילוצים שונים של הפילוסופיה. ניתן לחלק (באופן גס) את האילוצים הפילוסופיים לשלושה סוגי אילוצים כלליים:

(1) אילוצי ההווה - זהו האילוצי שנובע מתוך מגוון הדברים ההווים ומתהווים בעולם. אחד מתפקידי הפילוסופיה המסורתית הוא לפתח תיאוריה אודות הדברים הקיימים בעולם ולאפיינם¹⁷⁵. למעשה כבר בתקופת יוון העתיקה, דגש זה של הפילוסופיה בא לידי ביטוי. כשסוקראטס שואל את בני שיחו שאלות כגון: "מהו צדק?", "מהו אומץ לב?", "מהו יופי?" וכך הלאה, הוא למעשה שואל מה קיים? מהם תכונותיו של הקיים? ומה משמעותו? החיפוש אחר הקיים בעולם חשף לא מעט מבוכה כיוון שהוא שיקף לתלמידים את האילוצי הקיים בעצם הניסיון לגזור את תשובתם על בסיס נתוני העולם.

(2) אילוצי ההכרה - זהו האילוצי שנובע מהאדם עצמו. כל ידיעה, גם ידיעת הדברים בעולם וגם ידיעת האמתות, יסודה בהכרה¹⁷⁶. לפיכך חשוב לברר היטב מהן גבולות ההכרה שמאפשרים את הדברים שיש לנו היכרות עימם. בדיקה יסודית (ויש לציין אף שיטתית) שכזו אכן נעשתה על-ידי דקארט שניסה למצוא מתוך ספקנות מתודית את פיסת הידיעה הוודאית אשר תאלץ גם את גדולי הספקנים לדורותיהם, להודות באפשרות ההכרה להכיר את המציאות. ואכן הדבר שעלה בידו לחשוף, לא היה אלא התנאי שמאלץ את הידיעה להכיר בקיומה.

(3) אילוצי השפה - זהו אילוצי של האדם לחשוב בתוך גבולות השפה. אילוצי זה מתנה למעשה את כל הפעולות המנטאליות ובכללן את הפעילות הפילוסופית, בשימוש השפה. היידיגר אף הרחיק לכת לגבי הגדרה זו וקבע את השפה כמאלצת לא רק את המנטאליות המחשבתית אלא את היקום כולו בכך שתיאר את השפה כ"ביתה של ההווה"¹⁷⁷.

במוסיקה קיימים מגוון אילוצים הקשורים בנושאים שונים כגון: אילוצי כלי הנגינה המגבילים את ייצוגם של חומרי הגלם ביצירה; כתב התווים, מכשירי התיעוד וההקלטה השונים שמתערבים בתכנון היצירה, בביצועה, זכירתה, למידתה ושימורה כחלק מהתפתחות הסגנונות. מעבר לאילוצים אלו קיימים גם אילוצים פסיכו-אקוסטיים וקוגניטיביים אצל היוצר המבצע והקולט.¹⁷⁸

הארכיטקטורה בעניין זה בולטת וייחודית בכך שיש בה ריבוי של אילוצים. האילוצים הרבים נובעים מטבע מהותה של הארכיטקטורה ליצור אובייקטים מעצבי מציאות הגדולים בהרבה ממתכנניה.¹⁷⁹ התכנון עצמו צריך לקחת בחשבון מספר אילוצים הקשורים בבחירת המקום שעליו המבנה צריך לעמוד כגון: סוג הקרקע, מבנים שכנים, הקונטקסט העירוני, הקונטקסט המקומי, מערך צירי התנועה הקיימים, כיווני האוויר, ועוד. כמו כן, לפני התכנון עצמו יש לקחת בחשבון מספר גורמים המהווים אילוצים תכנוניים כגון: מגבלות בנייה, תקנונים מגבילים, פרוגרמה תכנונית, פרוגרמה שימושית, פרוגרמה וויזואלית, הגדרות מזמין, חוקי בנייה מקומיים ועוד. במהלך התכנון יש לקחת בחשבון את אילוצי השרטוט: כלי שרטוט, כלי מדידה, שפת סימנים מוסכמים, צילומי האתר, ועוד. המבנה העומד, בסופו של דבר, מצריך תהליך ארוך טווח השואב כוחות ממקורות רבים ומיתרגם לאינספור ביטויים: לוחות זמנים, כספים, משימות, תהליכים,

¹⁷⁵ תיאור אופיו של העולם התפתח באופן הדרגתי אל מחוץ לגבולות הפילוסופיה. היום מקובל לחשוב שהם מעניינם העיקרי של המדעים השונים שמנסים להבין את אופי התופעות בעולם מבלי לעמוד על משמעותן. על תהליך זה של התפצלות נושאים מדעיים מהפילוסופיה ראה: ג'. או. יורמסון בתוך ב. ע. שרפשטיין, **פילוסופיה**, ישראל, 1967, עמ' 13-14.

¹⁷⁶ ב. ראסל, **בעיות הפילוסופיה**, מאגנס, ירושלים, תשנ"א, עמ' 55.

¹⁷⁷ מ. דסקל, **משב הרוח**, כרמל, ירושלים, 2004, עמ' 198-199.

¹⁷⁸ להרחבה בנושא האילוצים האקוסטיים והפסיכו-אקוסטיים והקשרם למוסיקה ראה ב: ד. כהן, **אקוסטיקה ומוסיקה**, אקדמון, ירושלים, 1983.

¹⁷⁹ ש. רוטברד, **אברהם יסקי: אדריכלות קונקרטיית**, בבל, תל-אביב, 2007, עמ' 55.

חומרים, טכנולוגיות, וכן לאינספור שותפים: יזמים, לקוחות, רשויות, מהנדסים, יועצי חשמל, יועצי אינסטלציה, יועצי מיזוג אוויר, יועצי אקוסטיקה, יועצי קרקע, יועצי קידוח, יועצי מעליות, יועצים פונקציונאליים, יועצי נגישות, יועצי בטיחות, יועצי תברואה, יועצי מיגון, מודדים, מפקחים, קבלנים, פועלים, יצרנים, כלכלנים, משפטנים, אנשי שיווק ופרסום, סוציולוגים, פסיכולוגים ועוד.

5.6. אידיאל אסתטי

שום סגנון אינו קופא על שמריו לגמרי אלא נוטה, מטבעו, לשינויים, ממש כמו כל תופעות החיים. אמצעים שונים ומגוונים עשויים להירתם לשינוי סגנוני ואף לגרום לעצם הופעתו. חלקם קשורים באופן ישיר לדיסציפלינה בה מתחולל השינוי וחלקם חיצוניים לה ואינם דווקא קשורים בעולמה. להלן מספר גורמים האפשריים לשינוי אידיאל אסתטי: צרכים משתנים של החברה, עצם השאיפה לשינוי ולחידוש, העדר מסגרת מסורתית, מצב גיאוגרפי, אירועים היסטוריים קיצוניים, תיעוד יצירות היסטוריות, הרצון לחקות תרבויות שונות, עצם הפגישה עם תרבויות אחרות, שינויים טכנולוגיים, ועוד.¹⁸⁰ בהמשך ארצה לבדוק האם קיימת התאמה בין יצירות מוסיקאליות, ארכיטקטוניות ופילוסופיות ובאיזה אופן, לאור הנחה זו; שקיימים שינויים באידיאלים אסתטיים שונים המשקפים את הגורמים הרבים שמפורטים להלן.

5.7. ביצוע

הפער שבין כוונה לביצוע קיים בכל מישורי החיים. יש פעמים שבהם הביצוע תואם יותר את הכוונה ויש פעמים שלא. כל יוצר מתחיל, יכול לחוש בפער זה שבין כוונותיו לבין מעשיו. הפער הזה יכול לנבוע משלל מגבלות אפשריות, כגון מיומנות לא בשלה, מגבלה פיזית או מנטאלית של היוצר, מגבלה של חומרי הגלם העומדים לרשותו וכד'. לפעמים עצם העיסוק בחומר הגלם מוליד את הכוונה ומכוון אותה. תפנית זו שהיא בבחינת "יורא כי טוב"¹⁸¹ (לאחר מעשה), גם היא תופעה מוכרת וידועה לכל יוצר מתחיל. יחד עם זאת ישנן יצירות שבנוסף על פערים אלו צריכות להתמודד עם פערים במישורים אחרים של ביצוע- "שלביים יותר" המהווים חיץ נוסף בדרך להגעת הקולט. כאלו הן היצירות המוסיקאליות והארכיטקטוניות (אך באופנים שונים). במוסיקה קיים פער בין הכתוב לבין המבוצע: כל כתב תווים, ויהא המפורט והמדויק ביותר, משאיר חלק שהוא בלתי כתוב וחופשי התלוי בכישרונו או בטעמו של המבצע. זאת בשל ריבוי האפשרויות הקיימות בביצוע המוסיקה¹⁸². כך למשל בבארוק הושאר חופש לגבי ההחלטה אם לנתק או לחבר בין צלילים (סטקאטו או לגאטו) ועוד במוסיקה הקלאסית הושאר חופש לגבי הטמפו והדינאמיקה שקובעת את חוזקו ואופיו של הצליל. שינויים זעירים אלו עשויים להבליט כוונות שונות של המבצע ולפעמים אף להטות את כוונותיו של היוצר.¹⁸³

בארכיטקטורה, בשונה מהמוסיקה הפער בין התכנון לביצוע מוגדר בזמן מוגבל. זהו טווח הזמן שבין מסירת התכניות לקבלן ועד לגמר הביצוע. מהרגע שבוצע המבנה הוא קבוע ולא משתנה.¹⁸⁴ הפער, אם כן שמוגבל לזמן הביצוע נובע בעיקר מריבוי המרכיבים שיש לקחת בחשבון. עיבוד האינפורמציה לכדי תכנית עבודה מפורטת המהווה הוראות בנייה עבור הקבלן, היא עניין של

¹⁸⁰ ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ו, עמ' 31.

¹⁸¹ בראשית פרק א' פסוק י'.

¹⁸² על ריבוי האפשרויות שביצוע המוסיקה ראה: E.T., Cone, *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968.

¹⁸³ ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, תשס"ו, עמ' 299.

¹⁸⁴ יש לציין שבהתאם לשינויים החלים מטבע הדברים, גם המבנה הארכיטקטוני הקבוע אינו קבוע אלא ביחס ליצירות אחרות שהשינוי בהם גדול בהרבה (כגון במוסיקה). המבנה אינו קבוע באופן מוחלט, שכן הוא נתון לבלאי של הזמן, ולשינויים שהמשתמשים עצמם יוצרים במבנה, אם כתוספות למבנה ואם כגרעיות ממנו.

הפשטה. הבעיה היא שמתוך תהליך ההפשטה הזה צריך לבנות בניין מאוד קונקרטי. ואכן מרגע שנמסרו התכניות לידי הקבלן המבצע, עולות בעיות שחלקן נובעות מחוסר הבנה של הקבלן את אותה שפה מופשטת שבה האדריכל מדבר בה (באמצעות תכניותיו). לפעמים הבעיות הופכות את כיוון ולפתע הקבלן מגלה בעיות יישום שבדרך-כלל נובעות: או מחוסר הבנתו של האדריכל את משמעות הדברים הקונקרטיים (כפי שהם בשטח), או מאי ביצוע מדויק של הנחיות ראשוניות המוביל לטעויות משנה גדולות יותר. כך או כך, בשל הכשלים הרבים שעשויים לנבוע במעבר האינפורמציה הכתובה, האדריכל מבלה לא מעט זמן באתר הבנייה כדי להורות ולהצביע בעל-פה על כוונת הכתוב.¹⁸⁵

5.8. חושי קליטה

כל יצירה שנוצרה סופה להיקלט בחוש. אך אין בסופה להישאר רק בחוש. מהותה של היצירה חודרת מבעד לחוש ונספגת, תוך תהליך מופלא, ברוחו של האדם. האם רוח זו נפרדת מן החוש? לא בהכרח, אומרים לנו חלק מהפילוסופים¹⁸⁶ ויש אף שמקצינים ואומרים- שבהכרח לא¹⁸⁷. על כל פנים, מבלי שניכנס כעת לביאור הבעיה (או הבעיה המדומה) הקלאסית של הפסיכו-פיסיקה¹⁸⁸, ארצה לבטא מספר קשרים העולים בין חומרי הגלם שפירטנו לעיל לבין חושי הקליטה התופסים אותם. להלן שרשרות מושגים המייצגים את תהליך הפנמת היצירה אצל הקולט:

תחום היצירה	טרום שלב איבר החישה	שלב 1 קולט פיסיולוגי	שלב 2 קולט התכוונותי	שלב 3 תגובת הקולט
מוסיקה	אוזן	שמיעה	הקשבה	מתן פשר רגשי ותבוני
ארכיטקטורה	עין	ראייה	התבוננות	
ארכיטקטורה	גוף ¹⁸⁹	מישוש	התמצאות	
פילוסופיה	מוח	חשיבה	המשגה	

הטבלה שלעיל מציגה רמות שונות של התייחסות שכולן רלוונטיות לתהליך הפנמת היצירה. איבר החוש, הוא למעשה השלב הראשון שאליו מופנית היצירה עוד לפני עיבודה הפיסי והמנטאלי של הקולט. תקינותו מהווה תנאי הכרחי לקראת המשך תהליך הקליטה. יחד עם זאת, חשוב להדגיש שלא את כל היצירה או ההנאה ממנה אנו בהכרח משייכים דווקא לתקינותו של איבר החישה. למשל העובדה שבטהובן היה חרש לא הפריעה לו ליצור בה נא ה מרובה את סונטת "אור ירח" המופלאה שלו (סונטה לפסנתר מס' 14, אופוס 27 מס' 2). ניתן, אם כן, לדבר על שלושה שלבים המופיעים בטבלה, שבהם ניתנת התייחסות לקליטת היצירה ביחס לחומרי הגלם שלה:

¹⁸⁵ היום, בשל כניסת המקצוע החדש שנקרא "פיקוח", הארכיטקט מבלה באתר באופן מצומצם בהרבה מבעבר. יחד עם זאת חשוב לציין שאם הארכיטקט רוצה לראות את יציר דמיונו נבנה כהלכה, אין הוא יכול להסתפק בשיגור התכניות ולקוות ש"התורה שבכתב" יובן ללא ליוויה של "התורה שבעל-פה". לפיכך הוא יאלץ לשהות באתר הרבה זמן מעבר למה שמוגדר ב"חוק הפיקוח האדריכלי".

¹⁸⁶ הכוונה לשלוש הגישות הייצוגיות בדבר הקשר שבין גוף ונפש: 1. הגישה האינטראקציוניסטית 2. הגישה הפאראליליסטית 3. הגישה האפינומנאליסטית (המטריאליסטית). ראה תקציר הגישות ב: י. לייבוביץ, 'יסודות הבעיה הפסיכופיזית', מוסד ון-ליר, ירושלים, 1974, עמ' 217-221.

¹⁸⁷ הכוונה לגישת המוניזם (בבעיית הגוף ונפש) ש"אביה" הרשמי הוא הפילוסוף ברוך שפינוזה שאמר (הדגשה שלי): "כל מה שישל אינסופי יכול לתפוס כמכונן את מהותו של עצם שייך לעצם אחד ויחיד, לכן העצם החושב והעצם המתפשט הם אותו העצם האחד, שפעם מבינים אותו בתואר זה ופעם בתואר זה" (ב. שפינוזה, 'אתיקה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2003, עמ' 132). בעמדה זו, על גווניה השונים (שחלקם מבצעים שכלול של המוניזם עם מטריאליזם), תומכים לא מעט מהפילוסופים בני זמננו, אציין את: ג'ון ג'יימס קארלסון סמארט, תומאס נייג'ל, קריסטופר אופהאם מוראי סמית'.

¹⁸⁸ סיקור מקיף על הבעיה הפסיכו-פיזית ראה: י. לייבוביץ, 'יסודות הבעיה הפסיכופיזית', מוסד ון-ליר, ירושלים, 1974, עמ' 209-235. כמו כן ראה תיאור הבעיה מכיוון שונה: ג. סרל, 'נפש, מח ומדע', עם עובד, תל-אביב, 1988, עמ' 18-20.

¹⁸⁹ הגוף במקרה זה מייצג ריבוי של חושים כגון: החוש הקינסטטי, חוש ההתמצאות, החוש הטרימי וכו'. יחד עם זאת ראיתי לנכון לציין ולהדגים רק את חוש המישוש שנתפס ככולל את כל מגוון החושים שלעיל.

השלב הראשון הוא הקשר הראשוני והישיר שבין החוש לחומרי הגלם של היצירה. שלב זה מתייחס לשמיעה, ראייה/מישוש וחשיבה¹⁹⁰ שהם הקליטה הפיסיולוגית של הקולט. במוסיקה חומרי הגלם הראשוניים שבאים במגע ישיר ומיידי עם השמיעה הם גוון הצליל ועוצמתו. הסיבה לכך היא העובדה שהם הדבר הראשון שאנו מבחינים בו ביצירה. כלומר מספיק אירוע בודד בכדי להבחין בהם. בארכיטקטורה יהיו אלה החומר והאור שגם הם נקלטים באופן ישיר באמצעות המישוש והראייה וגם בהם מספיקה הופעה אחת בודדת בכדי שנוכל להבחין בהם ולעמוד על טיבם. בפילוסופיה יהיו אלה הקדם-מושגים שבאים במגע ישיר עם החשיבה¹⁹¹.

השלב השני בטבלה מתייחס להקשבה, התבוננות/התמצאות והמשגה שהם הקליטה ההתכונותית. שלב זה גבוה ומורכב יותר מהראשון ובו נדרשת קליטה אקטיבית. כלומר קליטה שמצריכה פעולה מסוימת והיא אומדן יחסים והשוואה. במוסיקה הפרמטרים של משך וגובה הם פרמטרים מורכבים יותר, שלא ניתן להבחין בהם באירוע בודד. לכן הם מצריכים קליטה אקטיבית שאומדת את נתונייהם באופן יחסי. בארכיטקטורה יהיו אלה המרחב והנפח, ובפילוסופיה המושג הפילוסופי שמצריך אומדן יחסים בין קדם-מושגים. האם השלב השני תלוי בשלב הראשון? התשובה מורכבת. באופן כללי ניתן לומר שהשלב השני מחייב את קיומו של השלב הראשון, אך לא באופן ישיר. אתן דוגמא שממחישה את המורכבות: ההקשבה למשל, חייבת להיות מוסבת על קליטה פיסיולוגית כלשהי אך לא דווקא על שמיעה. בהתאם לכך נשאל; האם החרש מסוגל להקשיב למוסיקה? התשובה היא כן! הגם שנגזר על החרש שלא יוכל לשמוע גוונים ועוצמות של צלילים, עדיין הוא יכול להבחין במקצבם ובמרווחיהם¹⁹² על-ידי השאלת תכונות של השלב הראשון מחוש אחר. כך למעשה בטהובן יכול היה להרכיב את יצירתו אך ורק באמצעות המבע הוויזואלי ומושגיהם של כתיבת התווים, מבלי שיהא תלוי בכושר שמיעתו.

השלב השלישי בטבלה הוא השלב הגבוה ביותר, שבו הפעולה הפאסיבית וגם האקטיבית של קליטת החושים מתורגמים באופן מעשי או שימושי עבור תגובה (אפקט). כלומר זהו השלב שאחראי לשילוב שבין החושים, הפרמטרים ושלבי תפיסתם לכדי מתן פשר רגשי או תבוני של הקולט. כדי להתרגש מסונטת "אור ירח" במלואה, לא מספיק לשמוע אותה ואפילו לא מספיק להקשיב לה, אלא יש לראות בכל מרכיביה איזשהו מסר אימפליקטורי¹⁹³ נסתר ונרמז, תוך מתן הקשר קונטקסטואלי ורלוונטי לכל רבדיה האינפורמטיביים והפרוזודיים של היצירה, הגם שהם מעורפלים ולא מפורשים בדרך-כלל מבחינה סמנטית.

¹⁹⁰ החשיבה איננה נתפסת כחוש אלא יותר ככושר פיסיולוגי. אך לצורך המחשת כוונותי אני מוריד אותה לדרגת "חוש".

¹⁹¹ כאן מובלעת ההנחה שלי שהחשיבה לא יכולה להתקיים ללא קדם מושגים.

¹⁹² המרווח הוא שונה מן המקצב כיוון שמלכתחילה הוא נוצר באופן מדויק על-ידי כלי הנגינה שהאדם יוצר. לפיכך רק מי שהייתה לו התנסות במרווחים קוליים (ורצוי שתהיה לו שמיעה אבסולוטית) קודם לחירשותו יכול לתפוס את המרווח על-ידי ייצוגו בחוש אחר.

¹⁹³ אימפליקטורה, זהו מושג השאול מהשדה הפרגמטי. מושג זה מבטא עקרונות מסוימים לשיתוף פעולה (תקשורת) שהנוחו לראשונה על-ידי פול גרייס להעברת מידע. כל חריגה מאחד העקרונות הללו או יותר מייצר אימפליקטורה (או היפוטזות):

1. עקרון הכמות – המוען מוסר את כל המידע שהנמען נזקק לו, ורק אותו.
2. עקרון האיכות – המוען אינו מוסר מידע שהוא מאמין כי הוא שקרי.
3. עקרון הרלוונטיות – על המידע שהמוען מוסר להיות רלוונטי.
4. עקרון הסגנון – על המוען להימנע מדו משמעות, ערפול וכדומה.

להרחבה לגבי מושג זה והגדרותיו ראה:

G., Paul, 'Logic and conversation'. In *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*, ed. P. Cole & J. Morgan. New York: Academic Press. Reprinted in *Studies in the Way of Words*, ed. H. P. Grice, (1975), pp. 22–40.

לדעתי מושג זה רלוונטי בשדה היצירה מן הטעם שכל יצירה הינה, במובן מסוים אימפליקטורית בהיותה מייצרת קונטקסט עצמי. בעשותה כן היא עשויה להפר את אחד או יותר מהתנאים שלעיל. להרחבה (בהקשר של היצירה הספרותית) ראה: M. Dascal, *Interpretation and Understanding*, Amsterdam: John Benjamins, 2003, pp.274-278.

מתוך הטבלה המשווה עולה כי כל דיסציפלינה מקיימת שונות ודומות עם דיסציפלינות אחרות. כך למשל בעניין חומרי הגלם ישנה קירבה רבה בין פילוסופיה לספרות ובעניין ממד הארגון ניתן למצוא קירבה רבה בין ארכיטקטורה לציור או בין מוסיקה ושירה וכך הלאה. עוד עולה מטבלה זו ששלושת הדיסציפלינות שבחרתי להשוות, על אף שניתן למצוא גם בהן (בחלק מהשלב) דמיון, הינן הרחוקות והשונות ביותר מסך כל הבחינות והשלבים. דווקא מתוך שוני זה עולה המוטיבציה שלי למצוא קשרים ביניהם: במידה ואראה שאכן ניתן לקשר בין התחומים השונים והמרוחקים ביותר שבתוך טבלת היצירות, אזי אוכל להניח כי שאר התחומים ניתנים גם הם לקישור ולהשוואה מעשית, מבלי שאצטרך לחקור אותם לפרטי פרטים (דבר שהיה עשוי לקחת הרבה יותר זמן משאוכל להקדיש לעניין גם אם הייתי מקדיש את כל חיי). בהמשך לכך, אבקש לדייק ולהצהיר שאין מטרתי למצוא את המכנה המשותף שמטשטש בין גבולותיהם של התחומים, אלא ההיפך בכוונתי למצוא את המכנה המשותף שדווקא מאפשר לכל אחד מהם להיות תחום מיוחד שבו הוא ממומש באופן- שונה, בולט וברור.

פרק ב: עקרונות הארגון

בפרק הקודם הגעתי למסקנה שהתחומים שאותם בחרתי להשוות הם דווקא השונים ביותר מסך כל הבחינות שבדקתי. לאור שוני זה, נשאלת השאלה "האם יש בכל זאת עקרונות כלשהם אשר משותפים לתחומים אלו?"

בפרק זה אנסה להציג את אפשרות קיומם של עקרונות מסוג זה, שמצד אחד יש באפשרותם לממש רעיונות אוניברסאליים המשותפים לכלל תחומי היצירה ואף מחוצה להם- בחיי היום-יום, ומצד שני יש באפשרותם לממש רעיונות תרבותיים בצורות מגוונות ועשירות המייחדות כל תחום יצירה לעצמו. לעקרונות אלו אני קורא, "עקרונות הארגון". אך בטרם אפרט את העקרונות עצמם, אבקש לעמוד על מושג "הארגון" וביטוייו בתרבויות שונות לקראת ההשמה של עקרונותיו.

1. יסודות הארגון

1.1. קישור מול הפרדה

בחלק זה שבעבודה ארצה לבדוק את יסודות הארגון האינטר-דיסציפלינאריים שמשותפים למוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה וכן ארצה לברר כיצד הארגון עצמו מתממש במדיומים השונים ומוכרים לנו גם מחוץ לתחומם- בחיי היום-יום. ההנחה שמובילה אותי היא שהיצירה, בכל הדיסציפלינות שביניהן אני משווה, מבוססת על ארגון חומרי גלם במטרה לעורר את הרגש¹⁹⁴ וההבנה¹⁹⁵. המושג "ארגון" נפוץ גם מחוץ לתחומי היצירה הדיסציפלינאריים והוא יכול לבוא לידי ביטוי במגוון רחב של פעילויות בחיי היום-יום הנהנות מן התועלת הרבה שיש בשימוש. להלן דוגמאות אחדות של שימושים רווחים במושג זה: 'ארגון' השולחן, 'ארגון' החפצים במשרד, 'ארגון' ארון הבגדים, 'ארגונים' עסקיים, 'ארגונים' חברתיים, 'ארגונים' ממשלתיים וכו'. מושג "הארגון", הוא מושג רחב וכללי ביותר והוא עשוי להכיל בתוכו רמות שונות של; סדר/אי-סדר, תכנון/אקראיות, מודעות/חוסר-מודעות וכד'.

194

D. Cohen , 'Relationships between Responses to Sound and Visual Materials and between Music and the Visual Arts', *Joint Research Conference of the Institute for Advanced Studies And the Israel Science Foundation*, Bezalel- Academy of arts and designs, Jerusalem,(2010), p.8.

¹⁹⁵ בנוסף לרגש אני מוסיף את ההבנה (הנובעת מההתבוננות) - כפי שאראה בהמשך חלק זה.

היסוד שעומד מאחורי מושג זה של "הארגון" הוא הנטייה הבסיסית של האדם "להפרדה"¹⁹⁶ אל מול הצורך הטבעי שלו ל"צירוף" "קישור" ו"האחדה". הצורך לקשר למעשה קיים מאז ומעולם, בכל התרבויות ובכל התקופות הידועות לנו. ישנם תחומים רבים שלא הופרדו ממסכת החיים ומתופעות הטבע הכלליות ונתפסים כפנים שונות של מקשה אחת.¹⁹⁷ הקישורים והצירופים האסוציאטיביים נעשים ברמות שונות ובאופנים שונים ומגוונים. כך למשל כאשר ביקש הקיסר הסיני וו (במאה הראשונה לפני הספירה) לעמוד על מצבה של המדינה, די היה לו להאזין לנגינת התזמורת. והיה וכליה אינם מכוונים היטב - סימן הוא שגם הנשמות אינן "מכוונות" וכל החברה רעועה היא. מכאן שכל עיוות במישור כלשהו לרבות שינוי בחומרי הגלם והמרכיבים השונים שבמרחב-זמן גורר עיוותים ושינויים במישורים אחרים.¹⁹⁸ גם היום עדיין נמצא בחברתנו הרבה אנשים שרואים קשר בין מסלול תנועת הכוכבים לתאריכי לידה ול"מזלות", הגם שכבר רובנו לא מאמינים ש"מוסיקה שמימית"¹⁹⁹ אכן ניתנת למימוש. גם היום עדיין נמצא אנשים שעוברים צד ברחוב כשהם רואים חתול שחור. קישורים, אכן נעשים בכל התחומים, בכל התרבויות ובכל הזמנים.

לעומת הצורך לקשר, קיימת גם הנטייה לנתק ולהפריד. למשל בתרבות המערבית אנו עדים לנטייה חזקה יותר של הפרדה מאשר בתרבויות שאינן מערביות.²⁰⁰ ההשוואה בין תרבות המערב לתרבויות חוץ מערביות חושפת רמות שונות ומגוונות של אפשרויות ההפרדה. לא אכנס לשלל האפשרויות אך אציין כמה מהן בכלליות:

(א) "מטוטלת הדורות" - תכונה בולטת ואופיינית לתרבות המערב היא ריבוי השינויים התכופים והניכרים בסגנונות של התקופות השונות: תקופת הרנסאנס, תקופת הבארוק, תקופה הקלאסית, תקופה הרומנטית, מודרניזם וכו'. יש כאלו שמוצאים חוקיות בין הלכי הרוח של התקופות השונות ומבטאים חוקיות זו כחוקיות של "המטוטלת ההיסטורית"²⁰¹ ויש אף שמרחיקים לכת כמו קורט זאקס וטוענים שאת שני הקטבים המופרדים ניתן לאפיין ברמה כללית כדואליזם חריף ביותר אשר הוא מכנה אותם כ"אתוס" מול "פאתוס"²⁰². ההפרדה באה לידי ביטוי בחילופי משמרות סגנוניים אשר ניחנות בשלילת העבר ובמניירות קיצוני. לעומת "מטוטלת הדורות"

¹⁹⁶ ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, 2006, עמ' 307.

¹⁹⁷ שם, עמ' 179.

¹⁹⁸ שם, שם.

¹⁹⁹ קשר מסוג זה התבסס על טענות הכת הפיתגוראית (מימי פיתאגורס) והם טענו שיש דבר כזה 'מוסיקה שמימית' שמבטאת את ארגון חובק העולם של המספרים המתמטיים. כשנשאלו הפרה-סוקרטסים כיצד אנו לא שומעים את המוסיקה, ענו שבגלל ש"נולדנו עם המוסיקה ועידידים למות איתה אנו לא מרגישים בה". – כלומר המתמטיקה חובקת עולם ואין מנוס מפניה! במרוצת השנים היחס שבין העולם והמתמטיקה התערער מתוך כך ששמו לב שהיחס ביניהם אינו סימטרי: גם אם ניתן לתרגם כל פעילות של יחסים מתמטיים, הרי שלא ניתן לתרגם יחסים מתמטיים חזרה על העולם. אחד הניסיונות בעולם המוסיקה שמתוכו הסיקו מסקנה דומה, היה הניסיון של המוסיקה הסריאלית. הנחותיה היו: שאם ניתן לתרגם כל מוסיקה איכותית (כגון של סבסטיאן באך) לערכים מתמטיים מדידים, ניתן גם לקחת ערכים מתמטיים ולתרגמם חזרה למוסיקה. ניסיון זה נכשל כשלון חרוץ (כפי שארנולד שנברג, שהיה מחלוצי הזרם, הודה) כיוון שלא נלקחו בחשבון הרבדים הפסיכו-אקוסטיים והקוגניטיביים, שאינם ניתנים לניסוח מתמטי פשוט.

²⁰⁰ בהבדלים אלו שבין התרבות המערבית לבין החוץ-מערבית יש להבחין בין התקופות שעד המאה 20 לבין התקופה שאחרי המאה 20. במאה 20 הגבולות הולכים ומטשטשים לאור נקודות המגע שבין התרבויות השונות, בזכות תהליכים גלובליים ופיתוחם העצום של אמצעי התקשורת המאפשרים חציית גבולות הן ברמה הפיסית והן ברמה המנטאלית בין אזורים מרוחקים. (ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, 2006, עמ' 39.) יחד עם זאת השונות הולכת ומקבלת גם ביטויים שונים מכיוונים בלתי צפויים - דווקא בגלל התהליכים הגלובליים. האינטרנט למשל, כשם שהוא מעודד מפגשים עם ה"אחר" הוא גם מהווה פלטפורמה המגבירה את "שנאת האחר" או הנצחה של "דעות קדומות" כלפיו ובכך רק מחזק את המרכיבים השליליים שבשונות. ראה הצגת הגישה הפוזיטיבית למושג ה"שונות" והדרכים להשיגה במאמר של דסקל:

M., Dascal, "The challenge of human difference and the ethics of communication", G., Scarafale (ed.), *A Crua Palavra: Conversation with Marcelo Dascal*. New York: Lulu Press, 2010, v + 97 pp. 100.

²⁰¹ ה. ולפלין בתוך: נחמן בן-עמי, **מושגי יסוד בתולדות האמנות**, מוסד ביאליק, ירושלים, 2003, עמ' 50.

²⁰² להרחבה ראה: C., Sachs, *The Commonwealth of Art*, I.N.C., N.Y., 1946, p. 199-215.

שיושמה בתרבות המערב, מחוצה לה הייתה קיימת דווקא השאיפה לשמור ככל האפשר בקנאות על מסורת עתיקה. אם "דור" בסגנון המערבי נחשב בעבר לחמישים שנה או אפילו שלושים שנה (והיום לפעמים זה מגיע אף לעשר וחמש שנים) הרי שבתרבויות חוץ מערביות עשוי דור להימשך אלף שנה ויותר.²⁰³

(ב) "מסגור דיסציפלינארי" – תכונה נוספת שבוולטת במערב היא ניתוקן של הדיסציפלינות השונות מהמציאות הסובבת. דוגמא טובה לכך היוו כניסתם של היכלי תרבות, אולמות קונצרטים, מוזיאונים²⁰⁴ ואפילו אוניברסיטאות כמייצגי רוח תרבותית המנותקת מן הרוח העממית. מסגרות אלו התקיימו תחת מעטה כבד של אוטונומיה שהגנה על הדיסציפלינות השונות מפני התערות ומיזוג עם העממיות השכיחה. בזכות נתק זה הושם דגש על ההבדלים שבין מוסיקה עממית²⁰⁵ לבין מוסיקה קונצרטנטית, בנייה עממית (ורנקולארית²⁰⁶) לבין תכנון ממוסד, חשיבה עממית²⁰⁷ לבין חשיבה ביקורתית וכד'. חופש פעולה זה, אשר לא היה משועבד למסכת החיים היום-יומית אפשר חופש פעולה רחב יותר והתייחסות מעמיקה יותר בזכות ארגון פנימי גבוה במיוחד. אמנם הניתוק לא נעשה באופן מוחלט ותמיד נעשה איזשהו קישור עם העולם החיצוני (בין שבמודע ובין שלא במודע). אך יחד עם זאת, גם כשהופיעו בתוך כתלי המוזיאונים ואולמות הקונצרטים יצירות שבמקורן שמשו כחלק מהמציאות הסובבת (כגון 'מוסיקה כנסייתית' או 'מפה רקומה' מימי הביניים וכד') נטו יצירות אלה לקבל משמעות גם מחוץ למסגרת שבה הן צמחו- בתוך המסגרת המנותקת. זאת מהסיבה הפשוטה שהארגון הפנימי היווה תמיד את עיקר ההסתכלות- הפנים דיסציפלינארית. בתרבויות חוץ-מערביות ומסורתיות לעומת זאת, לרוב²⁰⁸, לא קיימו מסגרות דיסציפלינאריות מחוץ למסכת החיים. רוב היצירות האמנותיות והפילוסופיות נעשו תחת מיזוג הרמוני עם שימושים חיצוניים ועם צרכים יום-יומיים. מתוך שלל הדוגמאות שניתן להביא לחוסר ניתוק מהסוג הזה, אזכיר רק דוגמא אחת מסורתית שהיא בעיניי, המופלאה ביותר: "המשנה והתלמוד" - שהיוו את התורה שבעל-פה. זוהי יצירה מפוארת, שהתקיימה במסגרת דתית והיא מעלה רעיונות פילוסופיים ממדרגה ראשונה לא מתוקף הכללים הפנימיים שבה, אלא מתוקף היותה שייכת באופן מעשי לשאלות ובעיות יסוד שנובעות מחיי היום-יום

²⁰³ למשל תרבות הוודה (veda) קיימת לפחות 3000 שנה כמעט ללא שינוי ועד היום למשל נשמרה הן מסורת המוסיקה שמלווה את פולחנם והן מסורת הארכיטקטורה שבאמצעותם הם בונים את מרחביהם הפולחניים. להרחבה בנושא תרבות הוודה ראה: ס. וויטמן בתוך: ג. ר. הינלס, "הינדואיזם", לקסיקון לדתות בנות זמננו, כתר, 1984.

²⁰⁴ המוזיאון הראשון שנבנה היה כ-400 שנה לפני הספירה באלכסנדריה. יחד עם זאת כאן הכוונה למוזיאון הראשון שנפתח לציבור במתכונת הנוכחית שלו שהיה בתקופת הרנסאנס.

²⁰⁵ על השוואות של מסגרות המוסיקות העממיות בתרבויות שונות ראה בספרו של המפיק המוסיקאלי והפולקלוריסט אלן לומאקס שהאמין בכל מאודו שיש לנפץ כליל כל מסגרת שמפרידה בין סגנונות שונים: A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science, 1968.

כמו כן, ראה את ההגדרה והשוואה בין מוסיקה עממית ומוסיקה אמנותית ב:

²⁰⁶ להרחבה בנושא ארכיטקטורה ורנקולארית ותרומתה לארכיטקטורה המסדית ראה ב: B. Rudofsky, *Architectur Without Architects- : A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Doubleday and Co., N.Y, 1964.

²⁰⁷ לחשיבה העממית חשיבות רבה להבנה פילוסופית ברבדים שונים שאינם ניתנים לאמירה מפורשת אלא על דרך הרמז. M. Dascal, *Interpretation and Understanding*, Amsterdam: John Benjamins, 2003, p.173.

כמו כן, ישנה חשיבות עצומה של הקשרים בין חקירות פילוסופיות ומרכיבי ה"שכל הישר" שהם נתפסים כמאפיינים עממיים. ראה את מחקרו הפורץ דרך של הפילוסוף הסקוטי תומאס ריד (1710-1796):

T. Reid Inside: D.R. Brookes, *An Inquiry Into the Human Mind On the Principles of Common Sense*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000.

²⁰⁸ יש לסייג ולומר שגם מחוץ למערב ישנם יוצאים מן הכלל, ופה ושם נמצא גם יצירות דיסציפלינאריות שהן מנותקות מחיי היום-יום. אסתפק בדוגמא אחת מן המוסיקה שממחישה את האפשרות של יוצאים מן הכלל: מוסיקה אמנותית – "קוטו, שמ'ון ושקה'צ", שהופיעה ביפן במאה ה-17 והיא ביטוי נפלא למוסיקה מנותקת ש"השתחררה" מגורמים חוץ מוסיקאליים.

והמציאות הסובבת. רעיון זה מקבל ביטוי יפה באגדתא של "תנורו של עכנאי" במסכת בבא מציעא נ"ט, ב' :

"חזר [רבי אליעזר] ואמר להם : אם הלכה כמותי מן השמיים יוכיחו... יצתה בת קול ואמרה : מה לכם אצל רבי אליעזר שהלכה כמותו בכל מקום. עמד רבי יהושע על רגליו ואמר : לא בשמיים היא!"

(ג) "פרודות במרכיבי יסוד" – בתרבות המערב, שלא כמו בתרבויות חוץ מערביות, נטייה זו של הניתוק באה לידי ביטוי גם בהפרדת היחידות בתוך מרכיבי היסוד (הפרמטרים) השייכים לכל תחום. במוסיקה זה בא לידי ביטוי בהפרדות שבין "תחנות" המשך של היצירה שבהן מופיעים האירועים השונים- התחלה, אמצע וסוף כנגד טשטוש בין מיקומיהם של האירועים מחוץ למערב. כמו כן, במערב כניסתה של ה"כיוון המושווה" חיסלה כמעט²⁰⁹ לחלוטין את הבעיות של אי-מוגדרות האינטונאציה²¹⁰, עובדה אשר תמכה בהפרדה המוחלטת שבין גבהי הצלילים ואפשרה גם תכנון, כתיבה וביצוע מדויקים יותר של היצירה עם מתן "מבנה על" כללי שחלקיו מופרדים וברורים. מבחינת הגוון של הצליל נבחרו במערב כלים שבהם ניתן לשלוט במרווחים רבים ומוגדרים היטב, כלים שניתן לצרפם לכלל תזמורת ולבצע מוסיקה המבוססת על ארגון מדויק של גבהים.²¹¹ לפיכך כלי המקלדת, שכל אחד מהם כולל אפשרויות לביצוע גבהים רבים ומדויקים נחשבו לפסגת האידיאל המערבי, אם כן, אין לתמוה על היעדרותם כליל מהתרבויות החוץ-מערביות. בארכיטקטורה זה בא לידי ביטוי בהפרדה הברורה שבין מצבים מרחביים שונים פרטי מול ציבורי, חולי מול קדוש וכד'. למשל בחללים הקדושים במערב ניכרת ההפרדה בין פנים לבין חוץ זאת בניגוד למבנים החוץ מערביים שבהם המעברים הם פחות ברורים. לדוגמא בחלק רב ממבני המסגדים האסלאמיים אין בהם חללים סגורים ממש אלא רק אזורי צל מאווררים.²¹² במסגד שבכל זאת סגור בקירות חיצוניים, ניתן למצוא ריבוי של כניסות אקראיות מסביבו,²¹³ כך שהוא נתפס כחלק מהעיר השוקקת סביבו. ברגע שהמואזין קורא לתפילה, מכל מקום ניתן לעזוב את המלאכה ולהיכנס לתוכו מכל הכיוונים. ניתן להבחין בשאיפה להפרדה במערב גם בשימוש החומרים. החומרים שניתנים לבנייה מהווים אילוץ גבוה ביותר לארכיטקטורה. בדרך כלל אופיו של המבנה כולל מופעו הקונסטרוקטיבי והסטרוקטוראלי נקבעים מראש בבחירת החומר לבנייתו. ואכן כמעט כל המבנים מחוץ למערב מושתתים על עקרון זה של "אמת החומר" שבמסגרתו נעשית הברירה הטבעית²¹⁴ - מבנה שלא נבנה בהתאם לאילוצי החומר, פשוט יקרוס ויתמוטט²¹⁵. בניגוד לנטייה טבעית זו של בניית המבנים בהתאם למגבלות החומר המצוי בטבע,

²⁰⁹ למעשה במרבית כלי הנגינה המערביים קיימות "סטיות" מן ה"כיוון המושווה". לעיתים הסטיות ניכרות מאוד ולעיתים הן זעירות כל-כך שניתן לזהות אותן רק על-ידי מדידת מכשירים מתאימים. יחד עם זאת עצם השאיפה לחיסול הסטיות אל מול ההשלמה שבתרבויות החוץ מערביות עם הסטייה היא זו שנידונה כאן להשוואה.

²¹⁰ להרחבה על מושג זה וחשיבותו לפרמטר הגובה ראה: ד. כהן, **מזרח ומערב במוסיקה**, מאגנס, ירושלים, 2006, עמ' 75.

²¹¹ שם, עמ' 224.

²¹² מסגד "אבן טולון" שבמצרים הוא דוגמא מובהקת למבנה כזה ראה: י. גולני, **שער לארכיטקטורה**, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 97.

²¹³ דוגמא יפה לכך ניתן לראות במסגד שאעא שבאיספהן.

²¹⁴ ראה על ה"ברירה הטבעית" של חומרי הבנייה ב: שם, עמ' 227.

²¹⁵ ישנם הרבה דוגמאות לחומרים רבים במבנים חוץ-מערביים שעקרון "אמת החומר" בא לידי ביטוי. אציין רק אחדים מסוגי החומרים שהשתמשו בהם מחוץ למערב: בנייה בחימר- באפריקה, באיראן, ובאמריקה (אצל האינדיאנים). בנייה בבוץ- בתימן ומצרים. הבנייה בעץ- הודו, סין, יפאן, גאוסאמלה ויוקטן. סקירה רחבה יותר ניתן למצוא ב: שם, עמודים 167-222. ניתן להבחין בנקל בהשתלטות החומרים הטבעיים בתצורתם ובמופעם של המבנים החוץ-מערביים. אין פלא, לפיכך, שהחומרים

במערב הנטייה הייתה הפוכה- עיבוד החומר ואף כיפופו כך שיתאים לאידיאל הסגנוני שיש לייצגו. במובן זה ההפרדה בין החומר הטבעי לבנייה האדריכלית הייתה חיונית כדי להשיג את מטרת האידיאל הרעיוני שלא תמיד התאים למצב המציאות הטבעית. כך לדוגמה הקתדראלות הגותיות שאפו לייצר מבנים קלילים ואוויריים באמצעות חומרים כבדים ודחוסים. ניתן להתרשם מההצלחה שהייתה בניסיון זה מאמירתו של אב המנזר הבנדיקטני אבוט סיו'ה :

*"הפיכת הכנסייה להתנסות שמימית על פני האדמה. אחיזת נפש המאמין בידי הארכיטקטורה, והעלאתה אל הלא-חומרי, באמצעות עיצוב החלל כך שייתמר מעלה מעלה כשואף לגעת בשמים..."*²¹⁶

באשר לפילוסופיה, ההפרדה באה לידי ביטוי בניסיון הניתוק שבין מושגים מרכיבים (פרמטריים) לבין מושגים מורכבים (פילוסופיים). כל מושג פילוסופי במערב, שמתיימר להביע עמדה מטאפיסית-כללית מורכב בסופו של דבר מ"פרימדיה" של מושגים קונסטרוקטיביים הנשענים על מושגי יסוד שאינם ניתנים לפירוק נוסף במסגרת השיטה הפילוסופית הנתונה. ניתוק המושגים, מאפשר ארגון פנימי יעיל, השואף ל"ניקוי" לוגי של סתירות פנימיות בדרך להבניית מטאפיסיקה כללית. ניקוי זה תומך במעקב שיטתי אחר מכלול הטענות שביצירה הפילוסופית ועוזר להתחקות במדויק אחר הבניית המכלול משלב הנחות היסוד ועד שלב המסקנות. כמו כן, הוא מאפשר למטאפיסיקה להצהיר על המטרה להגיע אל האמירות העמוקות ביותר ביחס לכל דבר.²¹⁷ הצהרה שתוצאותיה נחשבות לעיתים כמסקנות "חסרות שחר מכל-וכל"²¹⁸ וכמנותקות לחלוטין מהמציאות שאותה המטאפיסיקה מבקשת להבין. בניגוד לפילוסופיה המערבית, בתרבויות חוץ-מערביות לרוב לא נמצא את המוטיבציה לנקות את המושגים הפילוסופיים או להפרידם, ואכן התוצאה היא חוסר בהירות וטשטוש בסדירות המחשבתית. עומס ה"רעשים" והדימויים הרבים סביב כל מושג או רעיון פילוסופי הם אלו שדווקא מאפשרים את יחסו הקרוב להקשר עם המציאות הסובבת. נוכל להבחין בכך באמצעות דוגמא למשפט פילוסופי חוץ-מערבי טיפוסי שמופיע באנלקטים של קונפוציוס :

*קונפוציוס אמר : "דיבור מתחכם והתנהגות יומרנית רק לעתים נדירות מתחברים עם הטוב."*²¹⁹

זהו משפט עמום שמקיים סתירה פנימית בתוכו ביחס למושג "הטוב". בדרך שמושג זה מוצג לא ניתן להפרידו או לבדדו לכדי הגדרה אחת ברורה. מצד אחד ניתן להבין את המשפט כמשפט שיוצא כנגד דיבור מתחכם אשר מרחיק מן "הטוב", מצד שני הוא לא פוסל אותו לגמרי, מצד שלישי עצם המשפט הנ"ל הוא מתוחכם ולא בהיר, דבר אשר גורם לתהות, האם הוא בעצמו "הטוב" או לא? אין פלא, אם כן, שהפילוסוף האמריקאי ג'ון דיואי (1859-1952) הגיע למסקנה שאת הניאו-קונפוציוניזם ניתן לדמות ל"שרשרת" של אמירות סותרות שאינן עקביות ומעוררות תחושה של אובדן שיטתיות. עוד הוא מוסיף, שלמרות השימוש הנפוץ של מושגים פילוסופיים, כגון מושג "הטוב" או "הנפש" וכד', אין תחושה שהמטאפיסיקה היא זו שדווקא מעניינת אותם.

העיקריים שנבחרו במערב לבנייה היו האבן, העץ והזכוכית ומאוחר יותר הבטון והברזל, שאילוצם הוא המוגבל ביותר מבחינת צורתם הסופית שמתקבלת.

²¹⁶ אמירה שמיוחסת לסיו'ה (1081-1151) על המבנה הגותי "כנסיית סן-דני" (1114) בפאתי פאריס. (ראה: שם, עמ' 108).

²¹⁷ ג'. או. יורמסון בתוך ב. ע. שרפשטיין, **פילוסופיה**, ישראל, 1967, עמ' 212.

²¹⁸ שם, שם.

²¹⁹ מתוך האנלקטים של קונפוציוס: 17.17 ראה מתוך "המאמרות" בתרגום לעברית:

<http://israblog.nana10.co.il/blogread.asp?blog=9788&catcode=&year=2004&month=6&day=0&pagen=um=6&catdesc>

בהמשך לדברים אלו ניתן אולי להגיע למסקנה המתבקשת שאין לראות בפילוסופיה הסינית כלל כפילוסופיה (במובן דיסציפלינארי) הגם שהיא מניחה יסודות מטאפיסיים באמצעות מושגים פילוסופיים.²²⁰ ואכן הפילוסופיה החוץ-מערבית, שרואה ערך במושגים פילוסופיים שאינם מושתתים על מושגים פרמטריים מדידים, שונה בתכלית מהפילוסופיה המערבית, אשר רואה ערך בנינוקם ובהפרדתם, זה מזה, של מושגים אלו למען הדיוק והארגון של היצירה במסגרת הדיסציפלינה הפילוסופית.

1.2. שוני/דמיון ורכיבים/יחידה

כפי שראינו, המושג "הפרדה" משמש כבסיס לכל ארגון אפשרי. כמו כן ראינו שרמת הפרדה גבוהה, היא אחד מסממני התפיסה המערבית והיא באה לידי ביטוי הן ברמה הכללית ביותר – מבחינה היסטורית והן ברמה הפרטנית ביותר – מבחינת חומרי הגלם וארגונם. אך נשאלת השאלה למען מה משמשת ההפרדה וכיצד היא מיושמת? את מושג ההפרדה ניתן להחיל על שני "היבטי על" שונים הקשורים ביניהם: הראשון הוא כפי שהראה טברסקי: ההפרדה בין שוני ודמיון²²¹, שבאמצעותה ניתן להבחין בכל צורה אפשרית (בכל תיאוריות הידע וההתנהגות). השני הוא: ההפרדה לרכיבים בתוך מכלול היחידה, שבאמצעותה ניתן להבחין בתוכן ובמסרים תיאורטיים. אפשרות ההבחנה בין שוני לדמיון היא חשובה ביותר, שהרי כל צורה הינה ארגון של חלקים שונים או דומים זה לזה מבחינות רבות. יחד עם זאת ההגדרה של שוני ודמיון היא בעייתית כיוון שיש מקרים רבים שבהם ההבחנה ביניהם אינה מספיק ברורה או החלטית לגבי זוגות דומים או נבדלים. חוסר בהירות זו מתגלה, ברמות שונות, הן בתרבויות עצמן והן באמות המידה של אלה החוקרים אותן. כך למשל, טרם נמצאה דרך לסיווג חד-משמעי של מוטיבים דומים ביצירות שונות. מה שנחשב בתרבות אחת כדומה נחשב אצל תרבות אחרת כשונה. במקרים רבים הסיבה לאי הסכמה שכזו היא חוסר הרגישות לגבי מוסכמות מיוחדות שאינן נלקחות בחשבון. כלומר שכאשר אנו צריכים להחליט מה שונה או דומה, יש לקחת בחשבון גם את נקודת מבטו של המתבונן שהיא שונה ואף עשויה להיות משתנה²²² (לא נצחית או עומדת ללא כל שינוי). כך למשל ההליכה בתוך רחובות הקסבה בדמשק עמוסה בחצרות פנימיות אשר עשויות להראות לנו (המערביים) כדומות מאוד אחת לשנייה, בשל התייחסותנו לגודלם ולאופיים הכללי המורכב ממרקם אין-סופי של חומרים מאולתרים. אך למעשה לא רק שהן אינן דומות עבור המקומיים אלא הן שונות בתכלית זו מזו. הבדל של חצי מטר שם, נחשב בעיניהם שווה ערך ומשקל לעשרות מטרים אצלנו, והחומרים הרבים שנדמים לנו כמרקם אחיד, עשויים לייצג עבורם שכבות שונות בהתפתחות המסורת העשירה והרב-גונית של כל היסטוריית משפחתם. ספק אם היינו יכולים גם אחרי שנות מחקר רבות להבין את המורכבות שמייצרת את תפיסת השונות שבין חצרותיהם. בנוסף להפרדה בין השוני והדמיון ניתן להפריד גם בין הרכיבים לבין מה שאנו תופסים כיחידה אחת. יחידה זו עשויה להיות ברורה או מטושטשת בהתאם לרכיבים המרכיבים אותה. בשונה

²²⁰ מסקנתה של גליה פת-שמיר בספרה: ג. פת-שמיר, **אדם לאדם יחידה – טבע האדם ומחשבת סין**, הוצאת אוניברסיטת תל-אביב, תל אביב, 2004. כאן ארצה להוסיף ולדייק בהקשר של המינוחים שבהם אני משתמש במסגרת העבודה: בפילוסופיה הסינית מתבצע היפוך שבין ה"מושגים הפילוסופיים" ל"מושגים הפרמטריים" ביחס למערב. בניגוד למערב שמגדיר מושגים פשוטים כדי לבנות מהם מושגים מורכבים, בפילוסופיה הסינית מושגי הבסיס הם המורכבים ובהם נעשה שימוש כדי להגיע לכדי אמירות קונקרטיות ופשוטות. נמצא שעודף מורכבות במישור אחד נמוך (של המושגים הפרמטריים) לא מאפשר מורכבות גבוהה במישור הגבוה (של המושגים הפילוסופיים) ולכן הם מתהפכים.

²²¹ A. Tversky, 'Features of similarity'. *Psychological Review* 84(4), (1977), PP. 327–352.

²²² דיוק שנלקח מתוך דסקל "על השונות":

M., Dascal, "The challenge of human difference and the ethics of communication", G., Scarafale (ed.), *A Crua Palavra: Conversation with Marcelo Dascal*. New York: Lulu Press, 2010, v + 97 pp. 103.

מהשאלה "מה שונה ומה דומה מבחינה צורנית?" כאן נשאלת השאלה "מי היא היחידה מבחינה איכותית?" ההפרדה בין ה"רכיבים" ל"יחידות" עשויה להופיע ברמות שונות בהתאם להגדרת המופע או האירוע, החל במופע הקטן (המקומי או הרגעי) במישור הראשוני, וכלה במופע הגדול (ב"מבנה העל") על המישור הגבוה. הפרדה ליחידות פשוטות ואיכותיות במישור הנמוך ביותר מאפשרת מכלול צורני ומורכב מאוד ב"מבנה העל" שבמישור הגבוה. לעומת זאת יחסים משתנים בתדירות גבוהה ועשירים במישור הנמוך ביותר, לא מאפשרים הפרדה מוחלטת של יחידות פשוטות אך הם מאפשרים מכלול שנתפס מבחינה איכותית כיחידה פשוטה מאוד.

להלן דוגמא מוסיקאלית להמחשת ההפרדה בין רכיבים ליחידה: כאשר נעשה שימוש רב בגליסנדו²²³ (גלישה מהירה על רצף של תווים עוקבים) אנו מאבדים את תחושת המשך.²²⁴ את הגליסנדו ניתן לבצע בשני אופנים שונים: (א) כאשר מודגשת רמת המובחנות בין יחידות הצלילים העוקבים (למשל בגלישה איטית על קלידי הפסנתר) (ב) כאשר מטשטשים את המובחנות בין יחידות הצלילים (למשל בגלישה מהירה על מיתרי הצ'לו). התוצאה בשני המקרים תהיה שונה מבחינה איכותית: במקרה הראשון (א) תהיה תחושה של ריבוי יחידות פשוטות בתוך "מבנה-על" מורכב. במקרה השני (ב) תהיה תחושה של יחידה אחת שלא ניתנת להפרדה ברורה. המושג יחידה אם כן הוא מושג יחסי. הוא עשוי להתייחס ליחידות קטנות, כמו צלילים בודדים, או ליחידות גדולות יותר כמו במוטיב או פראזה ואפילו בקטעים גדולים יותר. גבולות היחידות עשויות להיות בולטות או מטושטשות בהתאם לאיכות השינויים החלים במרכיבים השונים- מרווחים, משכים, מהירויות, גוונים וכד'- וכן מבחינת התיאום ביניהם ומבחינת זמן הופעתם.

2. העקרונות

1.3. סכמסטאטיזם²²⁵

המשותף לשני היבטי-העל: שוני/דמיון ורכיבים/יחידה הוא ששניהם מבטאים תצורות קבועות הנבחרות במסגרתן של התרבויות, התקופות והיוצרים השונים. במסגרתם אמנם ניתן לנתח מצבי עניינים מגוונים המופיעים בתצורות שונות, אך לא ניתן להסביר כיצד "לקפוץ" ממצב X למצב שבו X השתנה, או ממצב X למצב Y וכד'. כלומר לא ניתן במסגרתם להסביר את השינוי. לכן אני מגדיר את שני יסודות הארגון הכלליים הללו כיסודות שניתנים לידי ביטוי בעקרונות הסכמסטאטית. הסכמסטאטיזם, כפי שראינו בשלבים הקודמים, מתאר למשל את השונה/דומה בין שני מופעים או שני אירועים שונים אך אין הוא מסוגל לקשר ביניהם או להצביע על הדרך בה יכול השונה להיפך להיות דומה. כמו כן הוא מסוגל לתת מענה לשאלה מהם הרכיבים ומהי היחידה? אך אין באפשרותו לתאר את השינוי שחל על הרכיבים בכדי שיהיו יחידה. הסכמסטאטיזם למעשה מייצג עמדה כלשהי הנתונה תחת הקשר מסוים ומתוכו נגזרות כל אותן העדפות שנעשות במסגרת היוצר, המדיום, התרבות והתקופה כפי שראינו לעיל (בתת-סעיף 1.2). בשלב זה ארצה להציע פריסה של עקרונות ארגון מפורטים יותר, שבעזרתם ניתן יהיה לעצב את השינוי עצמו ממצב סכמסטאטי אחד למצב סכמסטאטי אחר, או ממצב אחד לריבוי מצבים סכמסטאטיים.

²²³ הגליסנדו הוא אמצעי ביטוי לרטיטה. גורמים נוספים לרטיטה: וויברטו, מורדנטים, טרילים וכד' ²²⁴ D. Cohen, "Meter and Rhythm in Music and Poetry", *Israel Studies in Musicology*, Vol. I, 1978, pp. 102-103. ²²⁵ להרחבה של עקרונות הסכמסטאטיזם ראה לעיל בגוף העבודה בתת סעיף 4.3. בפרק א' (עמודים 30-32).

בחלק זה נמנה את עקרונות הארגון- הסכמדינאמיקות, שבאמצעותן ניתן להסביר את השינוי עצמו ואת יחסי הגומלין בין שני מצבים סטטיים שונים. הסכמדינאמיקות מהוות "סט-כלים" המגביר את המודעות של היוצר כלפי יצירתו ומאפשר לו להעריך את מצב יצירתו בכל שלב בתהליך היצירה. כמו כן, מודעות גבוהה לסכמדינאמיקות מצד הקולט, עשויה אף לתמוך ולהעשיר את החוויה וההבנה שלו. באמצעותן הוא עשוי למצוא בכל יצירה אפשרויות מימוש שונות, הגם שהיצירה עצמה התממשה כבר כסכמסטטית "קפואה" - שלא ניתנת לשינוי. הסכמדינאמיקות לעומת הסכמסטטיקות, מוכרות לנו גם מחוץ לתחום הדיסציפלינארי – בחיי היום יום. בהתאם לכך הן נושאות עמן מטען טבעי של אסוציאציות משתנות בהתאם לסוגי קבנות ורגשות שונות; הן אינן תלויות תרבות אך באמצעותן ניתן להבין את הבחירות שנעשו על-ידי תרבויות שונות; אין אפשרות לייצגן בהיפותזה אחת כלשהי (כיוון שהיפותזה נוטה לקבל הפרכות) אך ריבוי היפותזות (ובכללן גם היפותזות שכבר הופרכו) עשוי לגרום להבחנה טובה יותר בהן; בחלקן, הן ניתנות לייצוג כבר בשלב הקוגניטיבי והפסיכולוגי והן אינן מבטאות באופן כמותי מדויק. אפשר לראות את הסכמדינאמיקות "כניגוד משלים" של הסכמסטטיקות. התגלמותן באה לידי ביטוי בשבעה תחומים עיקריים המתייחסים כולם לשני היבטי-העל שוני/דמיון ורכיבים/יחידה:

1. תחום התרחשות

תחום ההתרחשות של פרמטרים שונים הכוללים מופעים ואירועים שונים (כגון: מידת דחיסות, מידת השתנות, ועוד) תוך התייחסות לתחום הנורמטיבי. כל חריגה לשני הכיוונים של "היותר" ו"הפחות" היא בחזקת חריגה מהנורמה ולפיכך מעוררת רגשות ותובנות מיוחדות. בהתאם לפונקציה U או U ההפוכה.²²⁶ לדוגמא במוסיקה- עוצמה חזקה מאוד מול עוצמה חלשה מאוד. בארכיטקטורה- בניין גדול מאוד מול מיניאטורה קטנה מאוד. בפילוסופיה טענה ארוכה מאוד מול טענה קצרה מאוד וכד'. תחום ההתרחשות מאפשר ערנות לחוקי בחירה שונים שנבחרו בתרבויות שונות וכן מאפשר להבליט את המכלול או את היחידה בשמירה על תחום נורמטיבי או בחריגה ממנה.

2. מידת מוגדרות

מידת מובחנות ברמות שונות: קיומה של הקטגוריזציה²²⁷ או אי קיומה; תנאי הקוהרנטיות²²⁸; תיאום/אי-תיאום²²⁹ בין פרמטרים שונים והתרחשויות שונות בזמן וב-זמנית, או בין יחידות

D. E. Berlyne, *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps towards an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, Washington, D.C., Hemisphere Publishing Corporation; N.Y.: John Wiley and Sons. 1971.

D.J. Hargreaves, *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. pp.111-117.

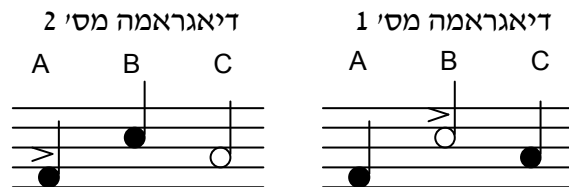
A. Rakowski, "Intonation Variants of Musical Intervals in Isolation and in Musical Context", *Psychology of music*, Vol. 18, 1990, pp. 60-72.

O.H. Keefe, E.U. Burns & Ph. Nguen, "Vietnamese Modal Scales of the Dan Trank", *Music Perception*, Vol. 8, 1991, pp. 449-468.

E. Agmon, A mathematical model of diatonic system. *Journal of Music Theory* 33:1-25.

D., Cohen & N., Wagner, "Concurrence and Nonoccurrence between Learned and Natural Schemata: The Case of Johann Sebastian Bach's Saraband in C Minor for Cello Solo", *New Music Research*, Vol.29, No.1, 2000, pp. 23-36.

(סגמנטציה ודה-סגמנטציה). לדוגמא במוסיקה- עלייה בדימינואנדו או השמת צליל קצר על פעמה מודגשת מייצרות אי תיאום בין פרמטרים שונים. כנ"ל בארכיטקטורה- כניסה לחלל פנימי בהעצמת תאורת חוץ טבעית, או הוצאת אבן הראשה מהקשת מייצרות חוסר קוהרנטיות חללית וקונסטרוקטיבית. בפילוסופיה- שני מובנים סותרים בהוראה אחת, או מסקנה שאינה נובעת בהכרח מן הנחות היסוד מייצרות טשטוש קטגוריאלי. להמחשה נוספת למושגים "תיאום" ו"אי-תיאום" נבחין בשתי הדיאגרמות המוסיקאליות הבאות:



בדיאגרמה מס' 1 ניתן להבחין בתיאום מלא בין כל הפרמטרים השונים הבאים לידי ביטוי בתיווי המוצג: צליל אחד (B) מוגדר כצליל שולט הזוכה להעדפה הן מבחינת גובהו, שהוא הגבוה ביותר, הן מבחינת משכו, שהוא הארוך ביותר והן מבחינת עוצמתו, שהיא הגבוהה ביותר. בדיאגרמה מס' 2 לעומת זאת, אין תיאום בין הפרמטרים ולא ברור מיהו הצליל השולט, זאת משום שכל צליל ייחודי מבחינה אחרת: בעוד שצליל אחד (A) זוכה להיות בעל העוצמה הגבוהה ביותר, צליל אחר (B) זוכה להיות הגבוה ביותר וצליל נוסף (C) זוכה להיות הארוך ביותר. במצב כזה של אי-תיאום נוצרת תחרות בין הפרמטרים השונים, דבר אשר מייצר חוסר קוהרנטיות ומטשטש את ההבחנה הברורה במכלול שנוצר. בדיאגרמה 1 מתקבלת צורה כללית וברורה שאת מרכיביה ניתן לסווג לפי צלילים משניים ועיקריים בעוד שבדיאגרמה מס' 2 מתקבלת צורה מטושטשת יותר שאת מרכיביה נתקשה לסווג לפי הסיווג הנ"ל.

3. חריגה מן הצפוי

גילוי של אלמנט או חוסר אלמנט שתואם או לא תואם את הצפייה שלנו. גילוי זה עשוי להופיע בשלל ובשפע אפשרויות.²³⁰ ההנחה הבסיסית בעקרון זה מסתמכת על העובדה שיש לנו ציפיות קודמות עוד לפני שאירוע או מופע מסוים עומד להתרחש. כולנו מכירים את התחושה של כיווניות מסוימת כשאנחנו מאזינים לקטע מוסיקאלי או מתהלכים ברחוב או קוראים קטע פילוסופי. תחושה זו כוללת את היכולת שלנו להשלים בדמיוננו את הפראזה המוסיקאלית או הגילוי הארכיטקטוני או הטענה הפילוסופית, עוד לפני שזו התרחשה. נכון, שלעולם לא נוכל לנבא באופן מדויק ומושלם את ההתרחשות. אך בכל זאת נוכל לאפיין אותה כשייכת לשדה כללי מסוים. כך למשל כשאנחנו מתהלכים ברחובות הכסבה בדמשק לא נצפה לראות גורד שחקים. וכשנקרא משפט פילוסופי אנו מצפים שמילים ומושגים עוקבים יהיו קשורים באופן כלשהו כדי שייצרו מובן מסוים. להמחשת עניין זה, הבה ונשער לעצמנו, למשל, שספר המידות של אריסטו היה מתחיל כך:

²³⁰ L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
R. Yeger-Granot, "A Study of Musical Expectancy by Electro-physiological and Behavioral Measure" (Ph.D. dissertation, Hebrew University of Jerusalem), 1996.
M.A. Schmuckler, "Expectation in Music: Investigation of Melodic and Harmonic Processes", *Music Perception*, Vol. 7, 1989, pp. 109-150.

"כל מלאכה וכל חקירה, גם כל עשייה והתעסקות, מכוונת, לפי המוסכם 'בקליית חצילים'." ²³¹

אם ספרו אכן היה מתחיל באופן שכזה, הרי שהמושג "חצילים" הוא זה שאמור היה להתוות את תורת המידות שלו ולא מושג ה"טוב". דבר אשר חורג לחלוטין מהציפייה שלנו כשאנו עוסקים במוסר. כולנו שומעים שיש "זיוף" בטענה הנ"ל הגם שאנחנו לא היינו בהיכרות מוקדמת לטכסט. מושג "הזיוף" שעולה מדוגמא זו, רלוונטי גם בתחומי המוסיקה והארכיטקטורה. תחושת הזיוף מותנית בציפיות ראשוניות מהיצירה, ציפיות אלו עשויות להיות מושפעות מהתרבות ומהתקופה או מתנאים קוגניטיביים בהתאם לסכמסטאטיקות שונות. כך למשל, מוסיקה ערבית עשויה להישמע לאוזן מערבית כמוסיקה רוויה בזיופים. או ארכיטקטורה ערבית עשויה להראות לעין מערבית כרווית אי-סדרים מרחביים. הגברת המודעות לציפיות שלנו והייתכנות לחריגה מהן עשויה לייצר הבנה טובה יותר בין סכמסטאטיקות מגוונות המיוצגות בתרבויות שונות.

4. נדירות

הופעה שאינה שכיחה המתערבת בעיצוב המבנה ובתחושת המרחב והזמן. (כגון פסגה לגבי פרמטרים שונים, ניגוד מבחינות שונות של תופעה שכיחה וכד') הנדירות בדרך-כלל גורמת לריגוש מיוחד או לאפשרות הבנה מיוחדת של המכלול. ²³²

למשל במוסיקה הדיסוננט בדרך-כלל בולט יותר מהקונסוננט ואכן בתקופות שונות, כגון בתקופת יוון העתיקה, הרנסנס והתקופה הקלאסית, נעשה בו שימוש דל ומועט ביחס למרווחים הקונסוננטיים. לעומת זאת, אם ביצירה נתונה נפעל הפוך ונרבה בדיסוננטיס לעומת הקונסוננטיס, כפי שמקובל בתקופה העכשווית, הרי שמה שיבלוט הוא דווקא הקונסוננט, זאת בשל עיקרון הנדירות אשר מאפיל על הבולטות הראשונית של הדיסוננט. עקרון זה של הנדירות בא לידי ביטוי גם בתחום הפילוסופיה למשל, רוב היצירות הפילוסופיות (המערביות), חותרות לייצר מכלול של היסקים תקפים ומדויקים בדיווח אובייקטיבי שאינו משתמע כסתירה. יחד עם זאת אין בנמצא יצירה פילוסופית כזו- שנפתרה כליל ממספר פרדוקסים או סתירות אחדות שהיא מקיימת בתוכה. כאשר נוצרת סתירה בודדת על רקע מכלול קונסיסטנטי, בין שהיא גלויה ובין שהיא סמויה, היא בחזקת אירוע נדיר התורם להבנת המכלול כולו באופן ייחודי המזהה ואומד באופן מלא יותר את היתרונות עם החסרונות שבטענות הפילוסופיות.

5. מיקוד תשומת הלב

עצם הסבת תשומת ליבו של הקולט לדבר מה שבהופעה או באירוע מסוים מתערבת בתפיסתו הפרוספקטיבית ²³³. כך למשל אם נסב את תשומת ליבנו אל אחד מחלקי היצירה, הדבר ישפיע ויגרום לשינוי או אי שינוי מהותי לתפיסת היצירה כולה. היעדר של תשומת לב מיוחדת עשוי, גם הוא, להשפיע על התפיסה של המכלול ולייצר הבנה וחוויה אחרת גם אם היצירה עצמה לא השתנתה כלל.

²³¹ המשפט האמיתי הוא: "כל מלאכה וכל חקירה, גם כל עשייה והתעסקות, מכוונת, לפי המוסכם, לאיזה טוב." מתוך:

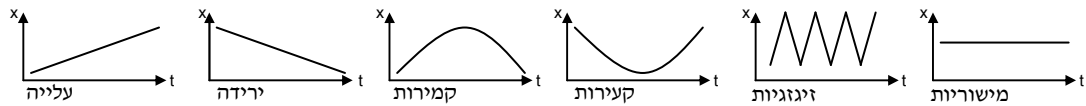
אריסטו, *המדות לאריסטו ספרים א'-ב'*, מאגנס, ירושלים, תשכ"ב.

²³² C.C. Duncan-Johnson & E. Donchin, "On Quantifying Surprise: The Variation of Event-Related Potentials with Subjective Probability", *Psychophysiology*, Vol 14., 1977, pp.456-467.

²³³ ראה על ההבדל בין תפיסה רטרוספקטיבית מול תפיסה פרוספקטיבית מבחינות קוגניטיביות ופסיכולוגיות שונות אצל הפסיכולוג דן זכאי בספרו: ד. זכאי, *זמן פסיכולוגי*, משרד הביטחון, תל-אביב, 1998.

6. עקומות השתנות

עקומות השתנות של מופעים שונים לגבי פרמטרים שונים מאפשרות הבחנה ברמות שונות של "שוני/דמיון" ו"רכיבים/יחידה"; הן אחראיות ליצירת התחושה של רציפות והמשכיות בהשתנות מתמדת. ישנן שש עקומות בסיסיות: עלייה, ירידה, קמירות, קעירות, זיגזגיות ומישוריות.²³⁴



מתוך שש אלו ניתן לייצר צירופים רבים ומגוונים. לכל עקומה ניתן לייחס משמעות אסוציאטיבית לתופעות המוכרות לנו בחיי היום-יום. כך למשל עקומה קמורה בפרמטרים שונים ובדיסציפלינות שונות מייצרת לרוב כיווניות ברורה ולכן משרה תחושה של רוגע, בהירות והתמצאות בחלקי היצירה.

דוגמא לעקומה קמורה ניתן למצוא בפרק הראשון של צורת הסונטה בתקופה הקלאסית המורכבת משלושה חלקים: תצוגה, פיתוח ומחזור בהתאם לדיאגרמה הבאה:



לעומת העקומה הקמורה, העקומה הקעורה דווקא מעוררת לרוב ריגוש וחוסר שלוה. עקומה זו שלטת למשל בתקופה הרומנטית וניתן למצוא אותה גם בתרבות חוץ מערביות כגון בתרבות הריג-ודה. עקומות מישוריות (ובכללן עלייה וירידה) מייצרות מתחים ברמות שונות, כיוון שאינן נותנות אינדיקציה של שינוי אודות האירועים או המופעים העתידיים (אין להן נגזרת). בכך הן אחראיות להרחבה של אי-הוודאות וחוסר ההתמצאות בתהליך קליטת היצירה. חשוב לציין שככל שנשמור לאורך זמן על מישוריות בעקומה, המתח יגבר, בשל תחושת אי הודאות ההולכת וגדלה, אך ברגע מסוים הוא יעבור את סף המתח וישתנה ל"משעמם" או "חסר תכלית" או "לא מובן". העקומה הזיגזגית מייצגת בהרבה יצירות תחושה של שמחה, קלילות וחוסר מנוחה.

7. אופרציות

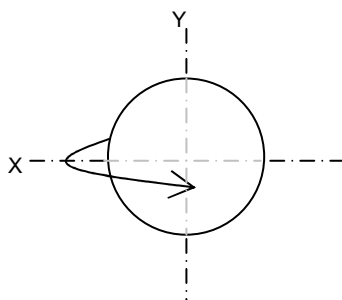
זהו עיקרון המסביר את השינוי בטרנספורמציות, לגבי פרמטרים שונים ברמות שונות. ישנם סך-הכול חמש אופרציות בסיסיות:

ניגוד / הזזה / הרחבה וצמצום / פירוק והרכבה / אקוויוולנטיות

מהן ניתן להרכיב אין-סוף מניפולציות או מודיפיקציות כגון: סיבוב, העתקה, המרה, עיוות, הבלטה, התאמה, חיתוך, מילוי, חידוד, האחדה, הבררה, העלמה, הגדלה, קשירה, התרה ועוד.. למשל המניפולציה- סיבוב (rotation) של 180 מעלות, מורכבת משילוב האופרציות:

²³⁴ D. Huron, "On the kinematics of melodic contour: Deceleration, declination, and arch-trajectories in vocal phrases." *Proceedings of the 4th International Conference on Music Perception and Cognition*, Montréal: McGill University, pp. 133-138.

כך למשל הניגוד מקיים את ההצבה של הגוף על מישור אחד (ציר Y) בו בזמן ההזזה על מישור אחר (ציר X).
 Y_1



ההנחה שלי היא שיש טראנספורמציה מתמדת שבין רגע נתון אחד לרגע שני ומתוך כך אנו מבחינים במושא האחד שמשתנה ללא הרף. חווית ההשתנות אם כן, מלווה ביכולת שלנו להפשיט ולמצוא חוקיות הקושרת בין אירועים. מי שהגדיר יפה בעיה זו של הטראנספורמציה בזמן (המשך) בדוקטורט שכתב, היה הפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון²³⁵. בהמשך לברגסון שהניח מאפיינים טראנספורמאטיביים-חודרניים למושג "המשך", אני מבקש להניח מאפיינים אלו גם במרחב ובנצח. לדעתי, גם ממדים אלו זרועים בחדירת גומלין שטיבעם אינו עוד 'הזה לצד זה' בלבד אלא גם 'הזה עם זה'.

מציאת אופרציות הן במרחב והן בזמן מציגה את הקשר הרב כיווני בכל הממדים הללו. האופרציה חושפת אותנו לארגון שנחווה לא רק בכיוון אחד אלא בכמה כיוונים אפשריים. לצורך ההבחנה בכיוונים אלו הבה נתבונן בדיאגרמה הבאה אשר מציגה את מבנה המנגינה של השיר העממי "יונתן הקטן":

A	B	C	D	A	B	E	F
							
יונתן	הקטן	רץ בבוקר	אל הגן	הוא טיפס	על העץ	אפרוחים	מיפס

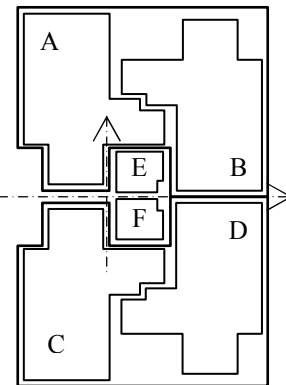
מבנה זה בנוי ממספר בתיים שונים. כל בית ניתן לאגדו תחת שם כגון: A,B,C... וכו'. לכאורה אין קשר בין A ל-B היות והם יחידות שונות בעלי שמות שונים. שימוש במושג "אופרציה" מאפשר לנו להבחין בשינוי החל על איבר מסוים. כמו כן, מושג זה מאפשר לנו להבין ולחשוף את הקשרים (ברמות שונות) הקיימים בין מספר איברים שונים. כך למשל ניתן לייצר את המשוואות הבאות ביו האיברים הללו, בצירוף האופרציות:

235 א. ברגסון, **מסה על הנתונים הבלתי-אמצעיים של התודעה**, מאגנס, ירושלים, 1977.

$$| A = B \text{ (הזזה)} | (A+B) = C+D \text{ (ניגוד)} | (A+B+C+D) = E+F \text{ (ניגוד + צמצום)} |$$

את אותן משוואות ניתן ליישם גם בדיאגרמה ארכיטקטונית למבנה מגורים טיפוסי שלהלן :

ציר הניגוד



וכן בטענה לוגית-פילוסופית²³⁶ :

מסקנה		אימפליקציה פרטית		כלל	
F	E	D	C	B	A
לריקוע	ברזל ניתן	מתכת	ברזל הוא	ניתנת לריקוע	כל מתכת

חשוב לציין שהדוגמאות הנ"ל הן דוגמאות פשוטות שבאמצעותן ניתן להבחין בנקל באופרציות ובחוקי שינוי פשוטים. בדוגמאות מורכבות יותר עלינו לבצע פירוק של מניפולציות ומודיפיקציות רבות בכדי להגיע ולהיווכח בקיומן של אותן אופרציות פשוטות.

בסיכום פרק זה, ראינו כאן שניתן להתייחס ליצירות דיסציפלינאריות, מצד אחד כייחודיים לתרבויות ותקופות שונות בהתאם לסכמסטאטיקות שונות ומגוונות ומצד שני כאוניברסאליים וככלליים בהתאם לשבעת הסכמדינאמיקות. ההתייחסות לכל אחד מגורמים אלו, האוניברסאלי והתרבותי, היא אפוא גם מטרה בפני עצמה וגם אמצעי להבנת ה"אחר הדיסציפלינארי". לאור מסקנה זו, אבקש לבחון את הקשר האינטר-דיסציפלינארי בין מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה במסגרת אידיאל ספציפי המתרחש בהקשר מסוים של תקופה ותרבות מסוימת, בהתאם לעקרונות הארגון האוניברסאליים והתרבותיים שלעיל.

²³⁶ דוגמא מתוך: א. טארסקי בתוך י. בר-הלל, **מבוא ללוגיקה**, מוסד ויצמן, ירושלים, 1966, עמ' 22.

פרק ב': מקרה בוחן - אידיאל תקופת יוון העתיקה

בפרק זה, אבקש להראות כי קיים קשר בין שלושת התחומים שבהם בחרתי להתמקד במחקר זה; מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה. ההנחה היא, כי ישנם הבדלים בין תרבויות ותקופות שונות וכי הבדל זה בא לידי ביטוי באידיאל האסתטי של כל תרבות ותקופה ולבסוף, ארצה להראות, שכל אידיאל או רעיון אסתטי ניתן לאפיון באמצעות ניתוח סכמסטאטי וסכמדינאמי.

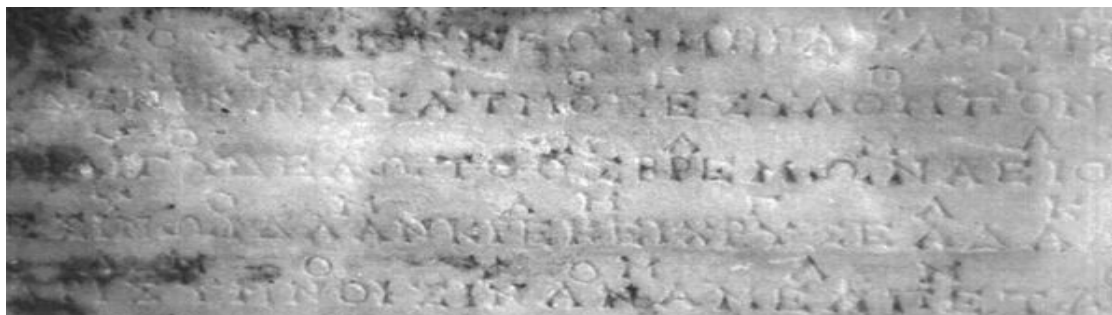
אבקש למצוא קשרים בין התחומים שאותם אני חוקר באמצעות מקרה בוחן האופייני ליוון העתיקה. ראשית אבחר שלוש יצירות מייצגות לתקופה זו: יצירה מוסיקאלית, יצירה ארכיטקטונית ויצירה פילוסופית ואשווה ביניהן. בהתאם להשוואה שתקבל, אבקש למצוא עקרונות משותפים בין היצירות השונות, לאור האידיאל האסתטי שנבחר עבור מקרה הבוחן. להלן שלושת היצירות שבחרתי להשוות ביניהן מתקופת יוון העתיקה:

בפילוסופיה- "משל המערה" של אפלטון
במוסיקה- "המנון דלפי" שנכתב על-ידי מלחין אתונאי עלום שם
בארכיטקטורה- "מקדש הפרתנון" שתוכנן על-ידי האדריכלים איקטינוס וקליקרס

להלן תיאור קצר של היצירות הנבחרות בטרם אגש למלאכת ההשוואה עצמה:

"**משל המערה**"²³⁷ שנכתב על-ידי אפלטון, הוא ניסוי מחשבתי פורץ דרך, המדמה מפגש בין מצב הבערות לחכמה. השגת החכמה מוצגת מצד אחד כאירוע ייחודי ונדיר ומצד שני כתהליך המתמשך באופן הדרגתי. החשיפה אל המקור המחולל אינה מנת חלקם של ה"אסירים" (רוב בני האדם בנמשל) ואינה נקנית ע"י ה"משתחרר מכבליו" (הפילוסוף בנמשל) באופן מיידי, אלא באופן הדרגתי שחושף אט-אט את הידיעה בדבר קיומו של עולם שמחוץ למערה (מחוץ לעולם התופעות בנמשל) ושמקיים יחס חד כיווני למופעים שרואים האסירים בתוך המערה.

"**המנון דלפי**" הוא אחד מתוך מעט היצירות המוסיקאליות שנמצאו מתקופה זו.²³⁸ יצירה זו נכתבה על-ידי אתונאי עלום שם לכבוד האל אפולו – שהיה אל המוסיקה²³⁹, עובדה אשר עודדה אותי לבחור בה. אחרי הכול מה יותר ראוי ממוסיקה שנכתבה לשם מוסיקה (מוסיקה לשמה) כדי להציג את רעיונות המוסיקה של אותה תקופה. להלן מוצגת היצירה בשיטת התיווי המקורית שנמצאה על-ידי הארכיאולוג הצרפתי (Reinach Weil) בשנת 1893:



²³⁷ לקריאה מלאה של המשל ראה ב: אפלטון, בתוך: י. ג'. ליבס, **כתבי אפלטון** - כרך ב, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמודים 426-421.

²³⁸ בבואנו לנתח יצירה מוסיקאלית מתקופה זו, עלינו לקחת בחשבון שני קשיים שעשויים לחבל בתוצאות: 1. קושי בייצוג של כלל היצירות מתקופה זו. זאת בשל מיעוט שרידי היצירות הידועות לנו. (סה"כ כ-20 יצירות בלבד שנמצאו). 2. קושי בהערכת היצירות שנמצאו. לא ניתן לשמוע ולטעום באופן מלא את המוסיקה של יוון העתיקה אלא מתוך ההשערה היות ומה שנמצא ברשותנו הם רק תווים כתובים הנתונים לפרשנות. יחד עם זאת ראיתי לנכון לאזור אומץ ולהתמודד עם קשיים אלו על-סמך ריבוי המידע-תומך שלקוח מעדויות ומסמכים היסטוריים הפורשים תיאוריה שיטתית ונרחבת של סגנון מוסיקאלי זה.²³⁹ בנוסף להיותו אל המוסיקה, היה אפולו גם אל השמש, הרפואה והנבואה.

שיטת התיווי היוונית העתיקה, לפי המקורות ההיסטוריים, כללה שני מיני כתב: האחד לקול זמרה והשני לכלי נגינה. כתב התווים היה מורכב מאותיות. לכל תו שבמודוס הייתה אות. אם היה צורך להגביה קצת את הצליל- כתבו את האות שהיא נוטה לפנים. ואם חפצו להגביהו יותר- כתבוה בצורה הפוכה.²⁴⁰

להלן הקטע בתרגום לתיווי בן זמננו (הפראזה הראשונה) שעליו אסתמך בהשוואה בין היצירות:

Anonymous Athenian, c.138 BC



"מקדש הפרתנון" מצוי על מתחם האקרופוליס שבאתונה ונחשב למבנה האופייני והמושלם ביותר לארכיטקטורה של יוון העתיקה²⁴¹. הבחירה בפרתנון מהווה ייצוג מתבקש ואף טבעי לאתוס של הבנייה הדורית (השלטת באותה תרבות) ששימרה את מסורת בנייתה בקפדנות כך שעקרונותיה באים לידי ביטוי בכל המקדשים הדוריים בכלל ובמקדש הפרתנון בפרט.²⁴² הפרתנון הנו מבנה מלבני, בעל גג משופע ושורות עמודים בהיקפו. הוא מוצב במרכז אתונה על ראש צוק מוקף חומה ויחד עם מבנים נוספים הנמצאים בתוך חומה זו הם שיוצרים את מתחם האקרופוליס הקדוש. הפרתנון תוכנן ונבנה פעמיים במאה החמישית לפנה"ס. בפעם הראשונה הוא תוכנן על-ידי האדריכל קליקרס שקבע את הפרופורציות של המבנה ובפעם השנייה הוא תוכנן על-ידי איקטיניוס שבנה מחדש את המבנה כשהוא רחב וארוך יותר מהמקור.²⁴³ אני מוצא שלושה עקרונות ארגון שמשותפים לכל שלושת היצירות הנ"ל:

2.1. עיקרון ההיררכיה:

עיקרון ההיררכיה הוא עקרון ארגוני מובהק המבטא מדרג בין מרכיבים שונים המופרדים באופן קטגוריאלי ומאפשרים סיווג והבחנה ביניהם.

במשל המערה אנו יכולים לזהות את המדרג באופן שבו אחד מהכבולים נחשף אל העולם החיצוני. אין הוא נחשף באופן מיידי ושיר למקור האור, אלא באופן הדרגתי הכולל מספר שלבי חשיפה. שלבים אלו הכרחיים כחלק מהצלחת תהליך היציאה ממצב הבערות. כל גילוי חדש מלווה בתחושת "סנוורים" והתעוררות מתמדת למצב התודעתי. הדרגתיות זו באה לידי ביטוי בדברים הבאים שבגוף המשל (הדגשה שלי):

"שעה שאחד מהם יותר מכבלי ויוכרח לפתע לקום, להפנות צווארו, ללכת והביט כלפי האור, ובכל אלה יתיישר בייסורים, ומחמת הנצנוץ לא יוכל להביט אל הדברים הללו, שאז ראה צלליהם [...] דומני, אפוא, שיהא עליו צורך בהרגל, אם הוא עתיד לראות את שלמעלה. ובתחילה יקל עליו ביותר להסתכל בצללים, ולאחר מכן, בבבואות שעל פני המים של בני אדם וכל השאר, ואזי – בהם עצמם; וכן יקל לו יותר להתבונן בלילה בתופעות השמיים ובשמיים עצמם, כשהוא מביט אל אורם של הכוכבים והירח, ומשיביט ביום אל השמש ואור השמש."²⁴⁴

²⁴⁰ צ. ברוך, הגדה של מוסיקה, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשל"ג, עמ' 31.

²⁴¹ י. גולני, שער לארכיטקטורה, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 72.

²⁴² R. Carpenter, *The Architects of the Parthenon*, Penguin Books, Victoria, Australia, 1970, p. 15.

²⁴³ שם עמ' 38.

²⁴⁴ שם, עמ' 422-423.

גילוי האמת, אם כן, איננו גילוי רגעי או מקרי, אלא הוא נקנה בתהליך הדרגתי ומתמשך ובעל כיווניות ברורה- אל ה"מעבר". כיווניות זו, באה לידי ביטוי בניסיון ההתבוננות וההבנה של התופעה המקומית או הרגעית (הצללים) ככלולה במסגרת רחבה יותר, מקיפה ונצחית (מקור האור). תהליך זה הינו תהליך המתאר מבנה של הפשטה תוך הטלת סדר מדורג ומופתי בין תופעות פרטיות ורגעיות לבין תופעות כלליות וקבועות יותר. בפסגת המבנה מתקיימת התופעה הנצחית שמכוננת את כל מבנה התופעות הרגעיות (על דרגותיה). אותה תופעה נצחית המכונה אצל אפלטון כ"אידיאה" אינה נגלית לפילוסוף אלא מתוך שלבי לימוד והתקדמות הדרגתיים. שלבים אלו באים לידי ביטוי לא רק במשל אלא מיושמים הלכה למעשה גם בתפיסתו הכוללת של אפלטון בדבר חינוכו של הפילוסוף:

"בתחילה עד גיל עשרים, יהיו עיסוקיו של הפילוסוף במוסיקה ובהתעמלות. מגיל עשרים עד שלושים יתעסק ברכישת מידע, רק בהגיעו לגיל שלושים יפנה לעיסוק בדיאלקטיקה... בגיל חמישים יהיה מוכן לקבל לידי את הנהגת המדינה. בתפקיד זה לא יתעסק באופן תמידי, וזאת על-מנת שיוותר לו די פנאי לעסוק בהתבוננות"²⁴⁵.

ההדרגה, אם כן, חיונית ומהותית לעצם החשיפה הפילוסופית. חשיפה זו אינה מנת חלקם של ההמון. זכות זו שמורה אך ורק למעטי סגולה שמתוכם רק "האחד", שהוא בבחינת הפילוסוף-המלך, המושלם והאלוהי²⁴⁶, זוכה להינתק מכבליו ולצאת אל מעבר לגבולות החומר והחסמים העצמיים. האפשרות שניתנת לו לחזות במקור התופעות אשר נמצא "אי-שם" במיקומו הטרינסנדנטי והבלתי נגיש שייכת אך ורק לו. אפשרות זו היא שלמעשה מבחינה באופן קטגוריאלי וממצה בין הפילוסוף, שהגיע "גבוה יותר"²⁴⁷- לפסגת השיא (Apex) במודל ההיררכי, ובין שאר בני התמותה שהם בבחינת הכבולים בעולם הצללים ומקור האמת אינה נגישה עבורם. עיקרון ההיררכיה מופיע גם במוסיקה של יוון העתיקה. לצורך הדגמתו במקטע המוסיקאלי שבחרתי, ראיתי לנכון לתרגם את התווים למספרים. בדרך זו, גם מי שלא מיומן בקריאת תווים יוכל להבחין בארגון ההיררכי של הצלילים. הארגון מתייחס לגובהם של הצלילים ולמשכם. גובה הצליל מיוצג על-ידי סקאלת המספרים (לדוגמא סי=7) בעוד שהמשך מיוצג על-ידי הספרה "0" באופן הבא: כאשר אורך הצליל יהא חצי של השלם הספרה "0" לא תופיע. לעומת זאת, כאשר אורך הצליל הוא שלם ומופעו של הצליל הבא מתעכב, כלומר ישנו דילוג על צליל שאינו מנוגן, יקבל הצליל השלם ציון של הספרה "0" אחריו. להלן רצף המספרים של קטע היצירה:

7-0-5-7-8 _ 9-0-9-8-8 _ 7-0-5-7-0 _ 7-5-5-5-7 _ 7-8-9-8-7 _ 8-7-5-7-0 _ 7-0-7-7-0 _ 9-9-7-9-9²⁴⁸

כעת נבחן את כללי ההיררכיה כפי שהם באים לידי ביטוי בפראזה זו:

²⁴⁵ מ. דיבוא, **תולדות הפילוסופיה העתיקה מתלם עד אריסטו**- חלק ב', אקדמון, ירושלים, 1978, עמודים 61-62.

²⁴⁶ תארים שנלקחו מתוך: שם, עמ' 61.

²⁴⁷ מושג שנלקח מתוך: ב. ויליאמס, **אפלטון**, משכל בע"מ, תל-אביב, 2001, עמ' 67.

²⁴⁸ שיטה זו, של תרגום הצלילים למספרים, אינו דבר חדש. שיטה זו ידועה גם בשם "ג'יאנפו" (בתרגום מילולי= תיווי פשוט) והיא משמשת ככלי הפשטה לתיווי המסורתי הסיני. השינוי היחיד משיטה זו, שראיתי לנכון ליישם כאן (כדי להשיג דרגת הפשטה גבוהה יותר), הוא לבטל את סימוני הנקודות שבאמצעותם נהוג לבטא מעברי אוקטבות וקווים המסמנים משכים במקום סימונים אלו ביטאתי את שלל הצלילים רק במספרים וכן הוספתי את הספרה "0" כדי לבטא אורך של צליל מלא כפי שמוסבר בגוף העבודה.

הכלל ההיררכי הראשון הוא יצירת הדרגתיות במבנה היצירה. ההדרגתיות באה לידי ביטוי בכך שאין קפיצות גדולות בין הצלילים. למשל בכל מקום שמופיעה הספרה 9 היא מרוככת בהדרגתיות על-ידי הספרות 7 ו-8 שמקדימות את הופעתה. כך שאסור לצליל הגבוה ביותר להופיע בפתאומיות, דבר אשר היה עלול לרגש מדי. דוגמא זו משקפת בנוסף את גישתו הכללית של אפלטון על המוסיקה שההרמוניה והמקצב חייבים להישאר אחידים ואסור לערבב בין הרמוניות או מקצבים שונים בכדי לא לייצר שינויים פתאומיים.²⁴⁹

הכלל ההיררכי השני הוא יצירת הבחנה קטגוראלית בין הצליל הדומיננטי והשולט לעומת שאר הצלילים הרגילים. הצליל שנבחר לצורך כך הנו "סיי" שמיוצג בספרה "7". חשוב לציין שלא בכדי שהצליל הממוצע (שאינו גבוה מדי ואינו נמוך מדי) הוא זה שנבחר לשם תפקיד זה. זאת משום שהוא מבטא את האיזון המושלם שמחבר באופן הדרגתי ומייצר אחידות בין כל שאר הצלילים בהתאם לכלל הראשון שפירטנו לעיל. הדומיננטיות שלו באה לידי ביטוי באופנים הבאים:

א. המופע שלו הוא בעל מספר הפעמים הרב ביותר (14 פעמים לעומת הופעתם של שאר הצלילים כ-6 פעמים בלבד)

ב. מופיע בכל הבתים למעט בית אחד, בעוד ששאר המספרים מתפרסים באופן אחיד על פני חלק קטן יותר ומסוים של הבתים (ארבעה בלבד)

ג. מיקומו בבתים הנו המגוון והבולט ביותר כך שהוא זוכה לריבוי תפקידים: הוא פותח, סוגר ואף מאזן בתים על-ידי מיקומו המשתנה. זאת לעומת שאר הצלילים שזוכים אך ורק בחלק מאפשרויות המיצוב והתפקידים. כאן חשוב לציין שהיעדרותו של הצליל הדומיננטי והשולט בבית (השני) נתפס כמימוש של תפקיד נוסף בשלל התפקידים שהוא ממלא ובכך מבליט עוד את ייחודו.

הבלטת הצליל "האחד" הוא בבחינת "האחד" במשל המערה- שזוכה להשתחרר מכבליו. הוא זה שזוכה להיות מורם ובולט על פני שאר בני האדם. בנמשל (הן הפילוסופי והן המוסיקאלי), הכוונה לפילוסוף אשר תפקידו מגוון ביותר ומבטא את ייחודו והתבלטותו משאר בני האדם הנחותים ממנו.

גם בפרט ניתן לזהות את עקרון ההיררכיה כעקרון שולט. עצם הימצאותו על פסגת האקרופוליס באתונה, כשהדרך הפנתאית העתיקה מובילה אליו דרך כל המקומות הקדושים ביותר, מהווה ביטוי לרעיון ההדרגתיות. הדרגתיות זו באה לידי ביטוי הן בהקשר הפיסי והן בהקשר הרוחני של העולים לרגל או משתתפי התהלוכות. בהקשר הפיסי- היה עליהם לעבור בתוואי טופוגרפי קשה של עלייה תלולה. בהקשר הרוחני- ככל שהתקרבו ל"מקדש הגבוה" (הפרתנון) כך הייתה עליה הדרגתית מן החול אל הקודש²⁵⁰. החוויה האסתטית של עולה הרגל תוכננה בקפידה על-ידי האדריכלים. בשיפולי האקרופוליס עצמה הדרך מתפתלת, כך שהפרתנון נראה באופן חלקי מהרבה פרספקטיבות וזוויות מבט שונות ומשתנות.

גם לאחר שמגיעים לפרופילאה- מבנה השער, עדיין לא ניתן להבחין במלוא הדרו של הפרתנון עד שנכנסים בשער ומגיעים לראש האקרופוליס שהוא בבחינת פסגת השיא (Apex) ואז המבנה נגלה במלוא הדרו בזווית ובפרספקטיבה המרשימה ביותר. בנוסף, ניתן לראות גם את הדומיננטיות של הפרתנון ביחס לשאר המבנים – זאת בהתאם לתכנון המוקפד של כל אופני הנראות שלו לאורך

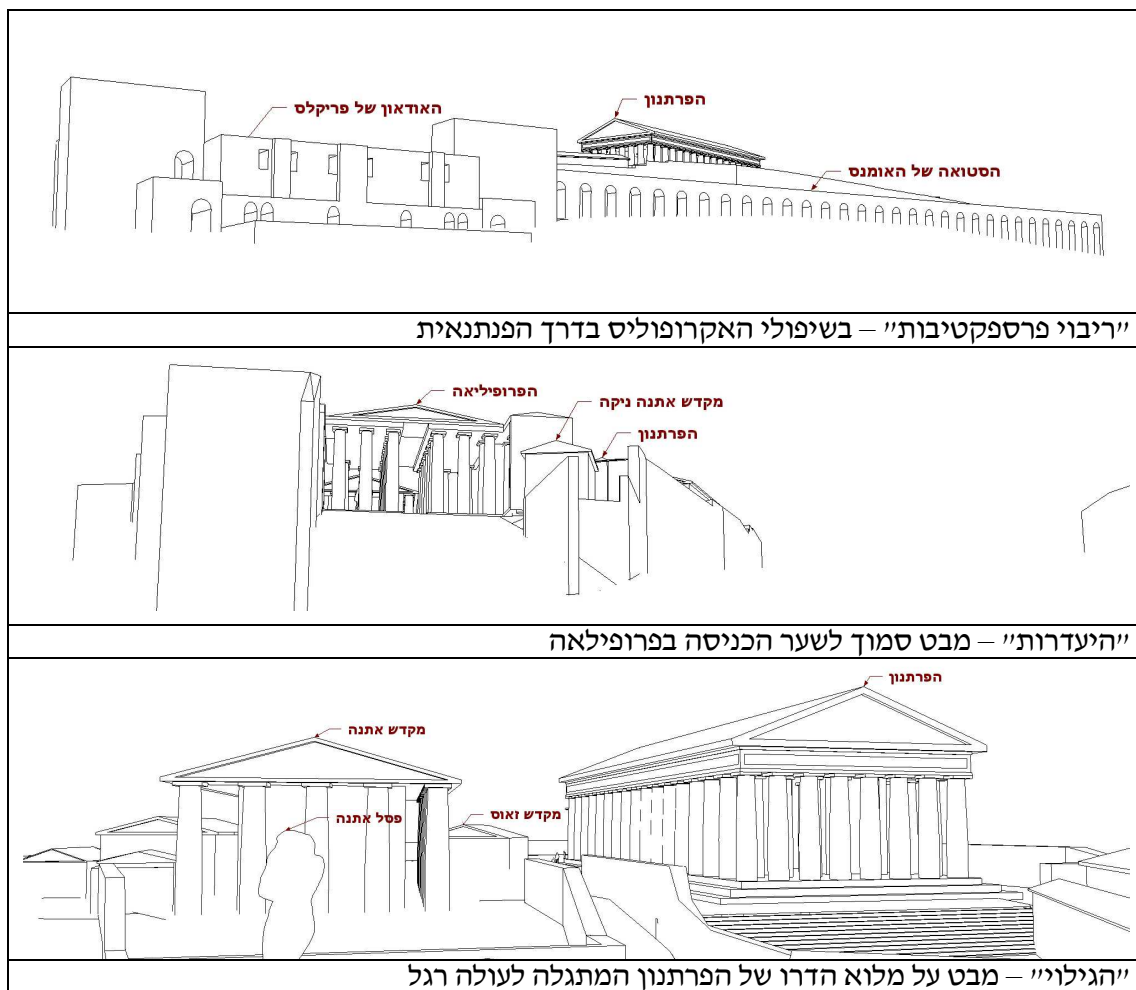
²⁴⁹ להרחבה בנושא זה של אפיון היצירות המוסיקאליות של יוון העתיקה ראה בתוך:

E. A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, Da Capo Press, New York, 1975, pp. 45-86.

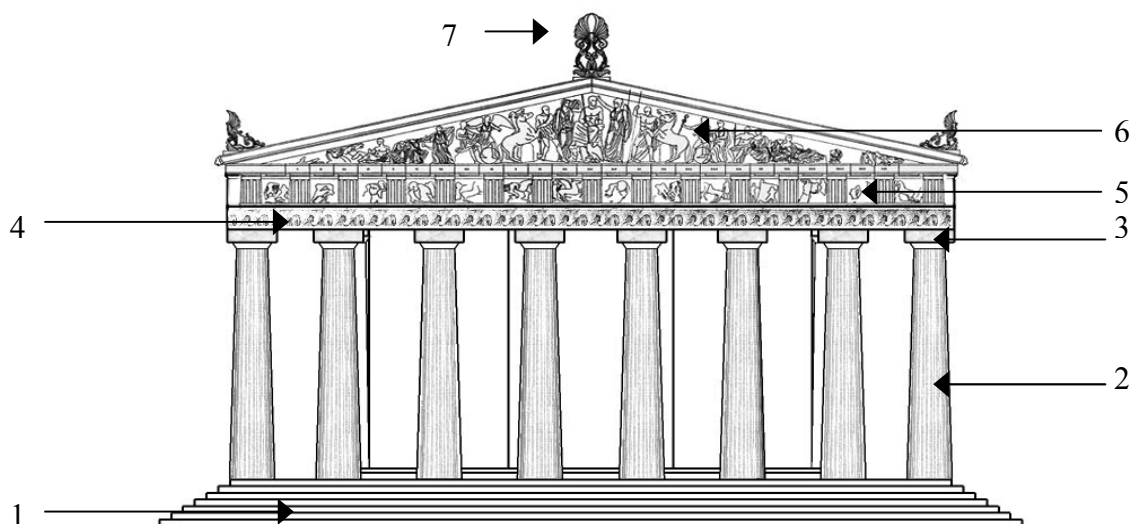
²⁵⁰ י. גולני, *שער לארכיטקטורה*, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 72.

מסלול ההגעה אליו. כאן חשוב לציין, שהפרתנון נצפה על-ידי העולה לרגל לאורך כל המסלול למעט מקטע אחד בלבד שבו הוא נעלם. מקטע זה נמצא סמוך לשער הכניסה בפרופילאה. היעדר המבט אליו במקטע זה, כפי שמצאנו גם לעניין הצליל "סי" בדוגמא המוסיקאלית, אינו מבטא את אזלת היד או פגיעה בעקרון ההיררכיה, נהפוך הוא- דווקא ההיעדרות הרגעית והמקומית מבטאת רק מימוש נוסף של המקדש ובכך מבליטה יותר את ייחודו. זהו מבנה שכל סוגי המבטים ובכללם אי-המבטים, מתקיימים ומתוזמנים בו באופן המושלם ביותר, בעוד ששאר המבנים אינם זוכים לריבוי פרספקטיבות וזוויות מבט כמו הפרתנון, כשם שבמשל המערה לא כולם זוכים להשתחרר מהכבלים למעט ה"אחד" שהוא במקרה הזה- המקדש הגבוה המוצב על גבעת האקרופוליס.

להלן שלושה מבטים האופייניים למהלך ההדרגתי שבדרך לפרתנון, המתואר בנאמר למעלה:



לאחר ההגעה למבנה עצמו, נוכל להבחין בגילום עיקרון ההיררכיה באופן נוסף שבא לידי ביטוי בהדרגתיות קישוטי המקדש. אם נבחין במרכיבי המבנה- ניוכח במדרג שבין קישוטיות פיגורטיבית, קישוטיות מופשטת וחוסר קישוטיות. ככל שעולים במעלה המבנה הקישוטיות נהפכת להיות עשירה יותר, רב ממדית יותר ופיגורטיבית יותר, כפי שנוכל להבחין באיור החזית הבא המצביע על חלקי המבנה (מלמטה ועד למעלה) ומפרט את הקישוטים המעטרים אותם לפי הדרגות השונות:



1. **קרפידומה** - בסיס מוגבה ומדורג שעליו כל המבנה יושב. הקרפידומה עצמה עשויה ללא קישוטים כלל והאבנים שנלקטו עבור בנייתה נבחרו בקפידה על מנת לשמר את תחושת האחידות והשלמות של משטחי המדרגות.
2. **גזע** - מסת העמוד. מסת העמוד הייתה כבדה מאוד ונראתה כצומחת ישר מן האדמה ללא עיטורי בסיס כמו בסדרים קלאסיים²⁵¹ אחרים. הקישוט היחיד שנעשה בגזעי העמודים היה גילופם לאורך כל גובה העמוד כך שהתקבלו מעין חריצים (fluting) אנכיים.
3. **כותרת** - כותרת זו, בניגוד לכותרות בסדרים קלאסיים אחרים, היא כותרת מוצקה ותמציתית ללא קישוטים מיותרים. גילופה נעשה ביתר קפידה מאשר גילוף גזעי העמודים ונוכל למצוא בה לא רק את החריצים האנכיים אלא שילובם גם עם קווים אופקיים.
4. **ארכיטרב** - קורה היקפית בחלק העליון של המבנה, עשויה ממפתחי אבן שאורכם שווה למרחקים שבין מרכזי העמודים. הארכיטרב היה מקושט בחיבורי האבנים בצורות גיאומטריות עגולות ומופשטות.
5. **אפריז** - קורה נוספת שהייתה מקושטת ב"מטופות" עם סמלים ועם פסים מובלטים.
6. **פדימנט** - צורת גמלון שמשלבת פסלים ותבליטים הנקראים "טימפנון" והם היו מתארים באופן מאוד פיגוראטיבי את סיפוריהם ועלילות גבורתם של האלים היווניים המיתיים.
7. **אקרותריון** - קישוט באמצעות פסל תלת מימדי הממוקם בקודקודי הגמלון. האקרותריון יכול להופיע במגוון פסלים פיגורטיביים כגון: סוסים, אריות עם כנפיים, כדים וכד'.

ניתן לראות כיצד עם העליה במעלה המבנה, הקישוטיות מתגברת והופכת לעשירה ופיגורטיבית יותר עד לנקודת השיא שבאה לידי ביטוי בפסלון האקרותריון התלת ממדי.

²⁵¹ "סדרים קלאסיים" הם מעין "תקני בנייה" שמגדירים באופן ברור ומדויק את הפרופורציות של כל חלק במבנה ואת האורנומנטיקה שלו. קיימים חמישה סדרים עיקריים באדריכלות הקלאסית ששימשו בתקופות ובמקומות שונים: דורי, איוני, קורינתי, טוסקאני ומשולב. ההגדרות של כל סדר כוללות את המידות הפרופורציונאליות של חלקי המבנה, עוביים והרווחים שביניהם. מקדש הפרתנון מהווה דוגמא ומופת לסדר הדורי שמאפיין את תקופת יוון העתיקה ומקורו בצפון ומערב יוון.

2.2. עיקרון הטרנסנדנטיות:

עיקרון הארגון השני המשותף ליצירות הוא עקרון הטרנסנדנטיות. זהו עקרון המבטא כיוון ארגוני המופעל מן החוץ אל הפנים ולא ההיפך. ההנחה היא שישנה מציאות נפרדת מהמציאות המוחשית החורגת מעבר לה. **מציאות זו היא שמכוננת את כללי הסדר והארגון של המציאות המוחשית.** כללים אלו, הגם שהם מופעלים בעולם המוחשי, אינם יכולים להיות נגישים רק מתוך תהליך אינדוקטיבי, אלא ההכרה בהם נעשית מתוך ההילוך הדיאלקטי²⁵² שבמהותו מסווג את החלקים והמינים המשניים לפי סוגו העליון.²⁵³ בתוך תהליך הדיאלקטי אין לקבל השערה מוקדמת כעיקרון, אלא כהנחה המהווה נקודת מוצא בשביל להגיע לעיקרון שלא מתבסס על שום השערה עוד.

במשל המערה, האסורים מילדותם, מוגבלים למסגרת תופעות פנימיות בלבד, ומלבד צלליות על הקיר אין הם רואים דבר. כל ניסיון שלהם לגזור חוקיות או לנבא את תנועת הצלליות, נידון בסופו של דבר לכישלון הגם שלעיתים ניסיון זה מעלה הצלחות רגעיות. לעומתם, המשוחרר מכבליו זוכה להיחשף לתופעות חיצוניות נוספות הכוללות את התופעות הנגלות לאסירים הכבולים. תופעות חיצוניות אלו מהוות את סיבתן של התופעות הפנימיות וככל שיוצא הוא החוצה מתחדדת הבנתו שחוקיות הצללים לא ניתנת לתפיסה אך ורק מההתבוננות עליהן, אלא יש לחרוג מהן ולהתבונן אל עבר מקורן הראשוני- בו גלומה סיבתן האמיתית. הדרך שבה אפלטון מציע לצאת מן הבערות ולהגיע לחכמה מחייבת השתחררות מכבלים עצמיים אלו, שאיתם נולדו ובהם אנו רגילים. השתחררות זו למעשה מבטאת את "החריגה מן העצם המוחשי" רק חריגה כזו, תאפשר התבוננות בנקודת המוצא הטרנסנדנטית שמכוננת ומכוננת את כל הנראה והגלוי. חשוב לציין שנקודת מוצא זו, אינה נקודה ללא שיעור, אין-סופית ושאינה ברת השגה כלל. השגתה, הגם שהיא נדירה מאוד, נקנית באמצעות התבוננות דיאלקטית מעמיקה. עצם אפשרותה לקיים את האשליה, שניתן להגיע אליה, מהווה את המניע של הפילוסוף להתמיד בהתבוננות הדיאלקטית שלו על אותה נקודה.

ב"המנון דלפי" עיקרון זה בא לידי ביטוי בחריגות מן הצפוי בקו המלודי²⁵⁴ הגם שהקו המלודי אינו ניזוק מבחינת חוקי האריתמטיקה במכלול הפראזה. לעיקרון זה במוסיקה, התוודעתי לראשונה מתוך מפגשי הראשון עם היצירות היווניות העתיקות. התחושה שליוותה אותי הייתה תחושה של הפתעה בלתי פוסקת לאורך מקטעים שלמים זאת לצד תחושת זרימה בקו המלודי, תחושה שלא התיישבה עבורי מבחינה לוגית- כיצד קיטועים וחריגות מן הצפוי מתיישבות עם זרימה? בשל תחושותיי אלו והרצון ליישבם ערכתי ניסוי שבו השתתפו מאה מתוך תלמידיי השונים.²⁵⁵ הם נתבקשו להאזין לצלילי היצירה, כאשר מספר פעמים הפסקתי את ההשמעה והם נתבקשו להשלים (לנחש) את הצליל הבא. התוצאה הייתה מדהימה! מתוך 100 נבדקים, 82 ניחשו שהצליל הבא צריך להיות נמוך יותר ורק 18 חשבו שהצליל צריך להיות גבוה יותר, בעוד שאף

²⁵² ראוי לציין שהליך דיאלקטי זה ניתן למימוש ההסתכלות הטהורה אך ורק כנדבך של שלב מקדים הנקרא ע"י אפלטון שלב ההיזכרות של הנשמה. הנשמה, עפ"י אפלטון, נופלת על הארץ ובהתלבשה בגוף, שומרת היא על הכרה רכושה זו, אם כי שוכחת אותה לזמן מה. מתוך השילוב של הדיאלקטיקה עם ההיזכרות, ניתנת לאדם ההזדמנות לשוב ולבנות את כלל שיטת הדעת- הוא עולם האידאות. להרחבה בעניין זה ראה בתוך: י. שקי, **קיצור תולדות הפילוסופיה**- כרך א': הפילוסופיה היוונית, משפט ומדינה, תל-אביב, 1946, עמודים 66-68.

²⁵³ מ. דיבוא, **תולדות הפילוסופיה העתיקה מתלם עד אריסטו**- חלק ב', אקדמון, ירושלים, 1978, עמ' 69.

²⁵⁴ על חשיבות הקו המלודי עבור היצירות של תקופת יוון העתיקה ראה בתוך:

M. L. West, *Ancient Greek Music*, Clarendon Press-Oxford, New York, 1992, pp. 190-217.

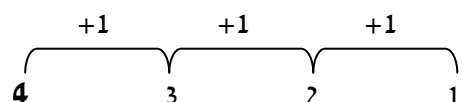
²⁵⁵ התלמידים הם תלמידי שנקר שהשתתפו בקורס "תולדות האידאל האסתטי" שאותו אני מעביר מזה 4 שנים במסגרת לימודי התרבות במכללה.

אחד מהם לא צדק! ביצירה עצמה אותו הצליל חוזר על עצמו פעם נוספת. לאחר שהשמעתי להם בשנית את הקטע כולם שיתפו בתחושה המוזרה שכעת, משמעו שזהו אותו צליל, הם לא מבינים מדוע חשבו מלכתחילה שזהו צליל אחר. כדי להסביר את התוצאה המוזרה ולהמחיש אותה בכלים נומריים אבקש לשתף את הקורא בניסוי האופרציה הבאה:

עליך להשלים את הסדרה המספרית הבאה:

_____ 3 2 1

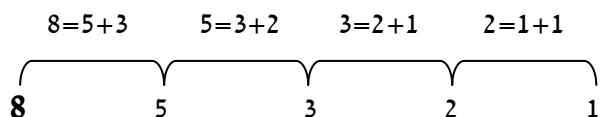
במידה וחשבת על המספר 4 לפי האופרציה הבאה: **הזזה של האיבר ב-1+**



התשובה אינה נכונה. ישנה חוקיות אחרת! כעת אוסיף מס' נוסף ותנסה/י להשלים שוב את הסדרה על-פי הנתון החדש:

_____ 5 3 2 1

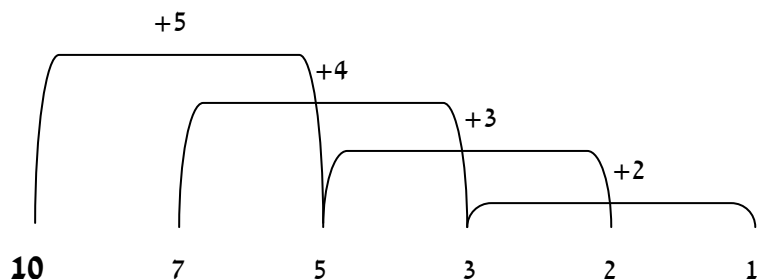
במידה וחשבת על המספר 8 לפי האופרציה הבאה: **הזזה של הזזה בהתאם לסדרת פיבונאצ'י**



התשובה אינה נכונה. ישנה חוקיות אחרת! כעת אוסיף מס' נוסף ותנסה/י להשלים בפעם נוספת:

_____ 7 5 3 2 1

במידה וחשבת על המספר 10 לפי האופרציה הבאה: **הרחבה של האיבר ב-1+ ובהזזות (דילוגים)**

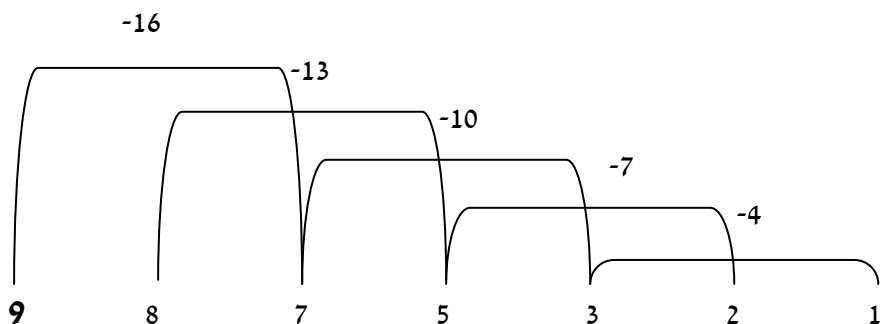


התשובה אינה נכונה. ישנה חוקיות אחרת! כעת אוסיף מס' נוסף ותנסה/י פעם נוספת:

_____ 8 7 5 3 2 1

במידה וחשבת על המספר 9 לפי האופרציה הבאה:

צמצום האיבר ב-3- בהזזות (דילוגים) וניגוד הערך השלילי לקבלת ערך חיובי



התשובה אינה נכונה. ישנה חוקיות אחרת...

המשחק הזה יכול להימשך לנצח, אבל אם רגע נעצור ונחשוב על החוויה שנובעת מתוך התרגיל הזה, ניווכח שהחריגה מהמספר הצפוי מובילה לרגרסיה של פעולת חיפוש אחר חוקים תקפים. בכל פעם שאנו נתקלים ב"הפתעה" אנו חוזרים אחורה ומארגנים בראשנו את התופעות (המספרים או הצלילים) מחדש כך שיתאימו לחוקיות חדשה. חוקיות זו מצד אחד אינה יכולה לנבוע או להיות מוסקת אך ורק מתוך התופעות הקיימות, כיוון שהיא נמצאת מעבר להן (בהתאם למספר שלא מופיע באותו רגע נתון), אך מצד שני התופעות הקיימות מהוות את התחושה שישנה איזושהי תבנית חוקתית שקושרת ביניהן. מתח זה בין המצבים מתאפשר בשל היחס המיוחד שבין תופעות (הצלילים והמספרים) לבין חוקיות. החוויה שלנו (בתרגיל הנ"ל) נגזרת מחוקיות שאינה תלויה בתופעות בעוד שברור לנו שהתופעות נגזרות לחלוטין מחוקיות מסוימת שאינה נגישה לנו. חד כיוונית זו, מציבה מצד אחד את החוקיות כמנותקת מהתופעות ומצד שני כאחראית ומחוללת אותן. תחושה זו של חריגה מהצפוי על-פי המצוי אך יחד עם זאת ציפייה וודאית לקראת חוקיות היא זו שמעוררת מצד אחד את הרגרסיה אך מצד שני את ההתקדמות אל עבר נקודת מבט טרנסנדנטית שנמצאת אי-שם, זאת בהתאם לעיקרון הטרנסנדנטיות כפי שבא לידי ביטוי גם במשל המערה.

גם בפרתנון, כמו במשל המערה ובהמנון דלפי, ניתן למצוא את עיקרון הטרנסנדנטיות באופן מרשים ומעניין לא פחות. מקדש הפרתנון הוא מקדש שבתצורתו נראה לכאורה פשוט. מבנה מלבני בעל פרופורציות מסוימות הבנוי על עמודים שנושאים מעליהם קורות היקפיות וגמלון מרשים. העמודים נראים למרעית עין כעמודים זקורים וישרים, אך אם נתבונן היטב במבנה נבחין שישנה הטיה קלה מאוד של העמודים כלפי מרכז המבנה. הטיה זו שנהפכה לסטנדרט²⁵⁶ הבנייה של כל המקדשים היווניים ואפיינה יותר מכל תקופה זו-נקראת "אנטזיס"²⁵⁷. חוקרים רבים לאורך ההיסטוריה ניסו לעמוד על משמעות האנטזיס, רבים סברו שאם נצליח להתחקות אחר הרציונאל שהניע את היוונים להטות את העמודים, נוכל ללמוד על אחד מהעקרונות הנעלים ביותר באידיאל האסתטי של הארכיטקטורה של אותה תקופה.²⁵⁸ עד לפני כ-100 שנה רווחה הדעה²⁵⁹ שהסיבה העיקרית להטיית העמודים הייתה כדי לתקן עיוותים אופטיים שנגרמו מהפרספקטיבה. לפי דעה זו מטרת ההטיה נבעה בעצם מהמוטיבציה לבנות עמודים שייראו כקווים ישרים ולא עקומים²⁶⁰ בהתאם לדיאגרמות הבאות²⁶¹:

²⁵⁶ L. Haselberger, edited by J. Neils, *The Parthenon- From Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, New York, 2005, p.121.

²⁵⁷ ההטיה של העמודים נעשית בשני אופנים: 1. ע"י טפיחה קלה בחלק התחתון של העמודים הקוניים. 2. העמוד עצמו מקבל הטיה קלה כלפי מרכז המבנה. מכל מקום נהוג לייחס למושג אנטזיס רק את האופן הראשון ולא השני, אך לצורך ההדגמה של העיקרון אני מכניס לתוך מושג זה את שני האופנים יחדיו.

²⁵⁸ חקירה יסודית ופריסה רחבה של כל החקירות וההיפותזות שניסו להתחקות אודות הרציונאל של ההטיה בבניית העמודים הדוריים שמאפיינים תקופה זו, ניתן לראות בתוך ספרו החדש של האדריכל Tapio Prokkola: T. Prokkola, *The Optical Corrections of the Doric Temple*, Tow Harbors, U.S.A., 2011.

²⁵⁹ דעה זו נשמעה לראשונה במאה ה-1 לפנה"ס אצל הארכיטקט הרומאי ויטרוביוס ואומצה בעיקר ע"י הנאו-קלאסיציסטים.

²⁶⁰ W. B., Dinsmoor, *The design and Building Techniques of the Partenon* (1951), Edited by Vincent J. Bruno, *The Parthenon*, W. W. Norton&Company, Inc., New York, 1974, pp. 171-190

²⁶¹ דיאגרמות אלו לקוחות מתוך: L. Right, *Perspective In Perspective*, Routledge, London, 1983, p. 150



דיאגראמה מס' 3
המקדש כפי שהוא
בפועל עם התיקון



דיאגראמה מס' 2
המקדש כפי שהוא היה
נראה לולא התיקון



דיאגראמה מס' 1
המקדש כפי שהוא
נראה אחרי התיקון

דעה מאוחרת שהועלתה לראשונה רק במאה ה-19 סברה, כי לא לתקן את הפרספקטיבה התכוונו היוונים אלא לעצב אותה.²⁶² לפי סברה זו, ההטיה של העמודים לא נבעה מהניסיון ליישר דבר, אלא כדי למנוע מראה מכני של המבנה והוסיפה לו חיות ואנושיות. כראיה לכך הביאו ממצאים שההטיה לא בוצעה באופן עקבי ומונוטוני ביחס לקווי המבט של המתבונן וכן שהאפקט של ההטיה מצד אחד קטן מדי בכדי לייצר שינוי מהותי עבור הפרספקטיבה, ומצד שני גדול מדי מכדי שנוכל להתעלם ממנו לחלוטין.²⁶³ דעה זו מנוסחת היטב בדבריהם הבאים של לנגפורד ווורן:

"The motives for all these subtle modifications of obvious regularity were essentially three: preference for the greater sheer beauty of curved lines rather than straight; appreciation of the effect of vitality produced by a freehand character, as against mechanical monotony; and desire for the heightened unity resulting when the whole was given a beginning, a middle, and an end, and when no part could be transposed without injuring the coordination of the whole. Thus the building was endowed with the characteristics of a living organism."²⁶⁴

בין אם היוונים ניסו לתקן את הפרספקטיבה בשביל להגיע ל"שלמות" ובין אם ניסו לעצבה בשביל להגיע ל"חוסר שלמות שנעשית לשם השלמות", הרי שלפי שתי דעות אלו, היוונים התייחסו בעיקר למשמעות החווייתית שנוצרת מההטיה ולא מהמשמעות התיאורית שאולי גם היא שותפה ליצירת העיוות הפיסי של המבנה. ועוד יש לציין שלפי כל הדעות שמצאתי ישנה התעלמות כמעט מוחלטת מרוח האידיל של האתוס בהינתן ההשגה השכלית כעדיפה על הרגשית באותה תקופה, כפי שמצאנו ביצירות המוסיקאליות והפילוסופיות. לפיכך מצאתי לנכון להעלות השערה נוספת, שאין בה כדי לפגום בהשערות הקודמות, אך בהחלט יש בכוחה לשפוך אור על ממד נוסף הקשור ברעיון של הטרנסצנדנטיות.

להלן ניסוי שרטוטי שערכתי בעקבות איסוף הנתונים הפיסיים של העמודים עפ"י הטייתם:²⁶⁵

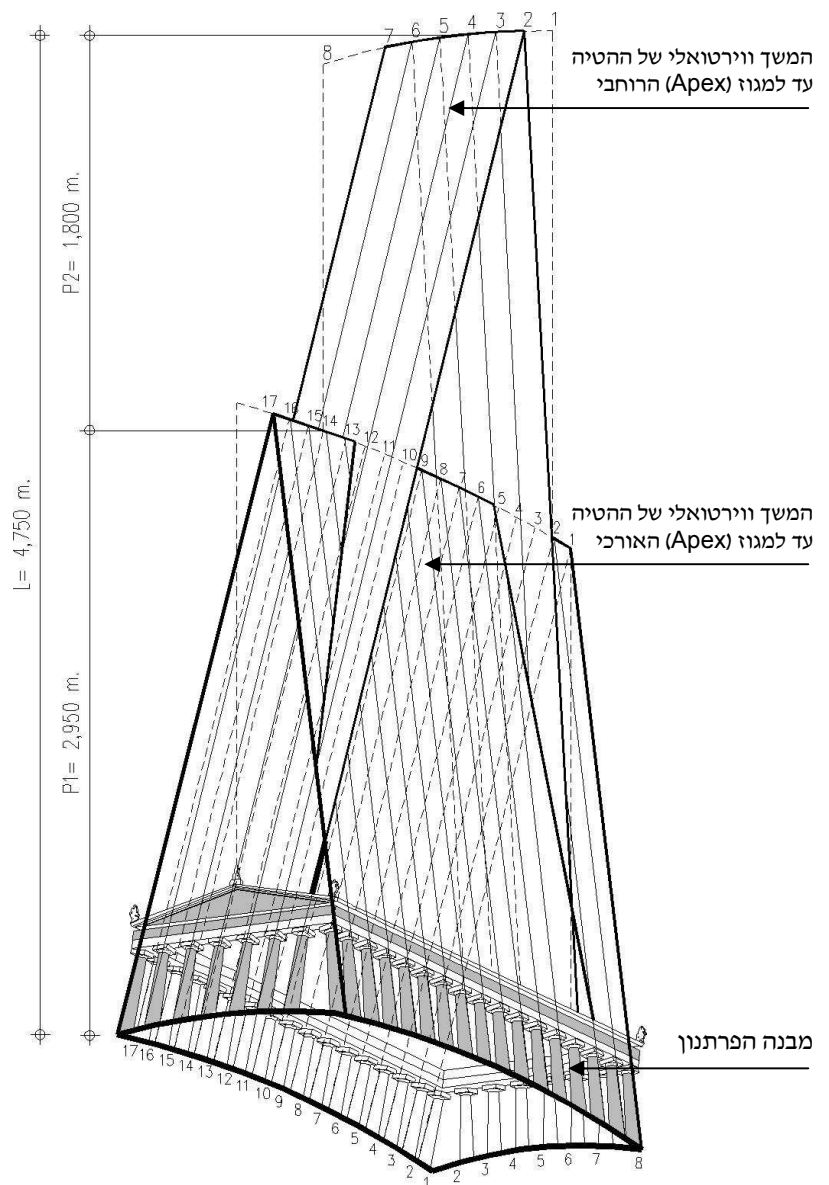
²⁶² י. גולני, **שער לארכיטקטורה**, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 75.

²⁶³ A. Mavrikios, *Aesthetic Analysis Concerning the Curvature of the Parthenon* (1965), Edited by Vincent J. Bruno, *The Parthenon*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1974, pp. 171-190

²⁶⁴ H. Langford, A. M. Warren, *The Foundations of Classic Architecture*, Macmillan, N.Y., 1919, p. 331

²⁶⁵ ההשראה לניסוי שרטוטי זה נלקחה מתוך הסקיצות הסטרוקטוראליות המדויקות והמצוינות של הפרתנון כפי שהוצעו על-ידי הארכיטקט מנוליס קורס (manolis Korres) שאחראי על הרסטורציה של כל מתחם האקרופוליס כיום.

אם ניקח את סך כל ההטיות ונמשיך בקווים דמיוניים את העמודים מעבר להם בהתאם לאופרציית ההרחבה, נוכל להצליב את מפגשם ולהיווכח שהקווים נפגשים בקירוב מוצלח בשני מישורים החורגים מהמבנה הפיסי עצמו בכ- 3 ק"מ ו-5 ק"מ בהתאמה לחזית הקצרה והארוכה. דבר אשר יוצר צורה של פירמידה שמזכירה פירמידה מצרית. למעשה הפרתנון והפירמידה במצרים שותפים למטרה דומה- שני המבנים הגרנדיוזיים הללו מבקשים להיות מבנים ענקיים שראשם נמצא גבוה אי-שם. רק שההבדל ביניהם הוא שבעוד הקודקוד (Apex) של הפירמידה המצרית עשוי מחומר מוחשי-פיסי הניתן לראייה ממשית, הקודקוד של הפרתנון הוא ווירטואלי ודמיוני, כזה שלא ניתן להגיע אליו אלא בהסתכלות שכלית המצריכה אנליזה גיאומטרית-טקטונית. באופן זה הצליחו היוונים לבנות פירמידה שגבוהה פי שלושים מהפירמידה הגדולה של גיזה במצרים.



סיבתה של ההטיה, לפי השערת, נמצא אם כן, במישור התייחסות אחר שאינו קשור למישור המוחשי והקיים. מישור זה הוא בחזקת המישור הטרנסצנדנטי שנמצא מעבר לקיים וחורג ממנו, אך עם זאת הוא שמכוון ומכוון את עצם המבנה הקיים והמוחשי. כיוון זה נעשה מלמעלה ללמטה ולא ההיפך, שכן לא ניתן להתחיל בבניית המבנה מבלי לקבל החלטה מוקדמת שקובעת מה יהיה מישור התייחסות העליון, שאליו מופנים כל העמודים. כעת ניתן לומר שאולי היוונים ניסו ליצור פירמידה, כמו הפירמידה המצרית, רק הרבה יותר גבוהה ומאידך פחות חומרית ומוחשית. חשוב לציין, שכמו שאצל אפלטון נשמר המתח שבין העולם המוחשי (החוויתי) לבין העולם האידיאלי (התבוני) באמצעות הדיאלקטיקה (וההיזכרות), כך גם כאן המתח שבין החוויה וההתבוננות נשמר: במידה ומישור הטרנסצנדנטי היה נמוך מדי (נניח כ-100 מ'), אזי כל הדיוט היה חש בהטיית העמודים ולא היה מקום כלל להשגות גיאומטריות-טקטוניות בעניין. מאידך, במידה ומישור הטרנסצנדנטי היה גבוה מדי (נניח 10,000 ק"מ), הדבר היה מייצר הטיה כה זניחה, שספק אם היה ניתן לייחס להטיה זו מחשבה מכוונת, דבר אשר היה מבטל כליל כל ניסיון של הבנה או התבוננות גיאומטרית. נמצא שלהטיה עצמה יש מידה ושיעור מדויק כשם שמצאנו שיעור ומדתיות השומר על המתח בין העולם לאידיאות בפילוסופיה או בין הציפייה והחריגה במוסיקה.

2.3. עיקרון החוקיות:

עיקרון הארגון השלישי המשותף ליצירות הוא עיקרון החוקיות. זהו אחד מהחידושים הגדולים ביותר בעולם היצירה, אשר מבסס את חוקיות המדע והתופעות על יסוד עיוני עליון, ועל-ידי הכרת חשיבותה המיוחדת של המתמטיקה המניחה יסודות למדע מדויק.²⁶⁶ בהמשך למסורת הפיתאגוראית שראתה במספרים את מהותם של הממשות, אפלטון מרבה בחשיבותם של המספרים בתורת המתמטיקה המוצגת כעולם מדעי שבהכרח שייך לתורת האידיאות שהוא פיתח. כפי שהוא מציין בעצמו:

” - והרי כל עיסוקם של חשבון ואריתמטיקה אינו אלא במספרים;
- בוודאי”²⁶⁷.

נראה שאין חולק לגבי חשיבותה של המתמטיקה עבור אפלטון, בוודאי כפי שהיא מוצגת בפוליטאה בפרקים ו' ו-ז' וכפי שגם באה לידי ביטוי במשל הנדון.²⁶⁸ היציאה מהמערה מובילה את האחד שהשתחרר למסקנה חד משמעית- שבניגוד לכאוטיות ולאי-הסדר שלכאורה מצויים אצל המכובדים והשליטים²⁶⁹ הכבולים בתוך המערה (עד כדי ביטול האפשרות מצדם לחזות את העתיד אלא מתוך ”הנבואה השוטה”²⁷⁰), חלה ”חוקיות על” שאינה גלויה לכל והיא זו שמכוננת את פני הדברים ומסדרת את התופעות. במשל אלו הן מופעי הצלליות שבתוך המערה. רק מי שמשתחרר מכבליו ומצליח להבחין אל מעבר לצלליות אלו (בנמשל- תופעות בכלל), יכול לחזות בחוקיות המכוננת אותן. ניתן להתרשם מעמדה זו מתוך דיאלוג ההמשך של משל המערה:

” ההבחנה בין אחת ושתיים ושלוש; ובכללו של הדבר מתכוון אני למספרים וחשבון. או שמא לא ייאמר בדין על עניינים אלו, שכל אמנות וכל בקיאות שבעולם בהכרח שיהא לה חלק בהם?”²⁷¹.

ביצירה המוסיקאלית הנ”ל ניתן לאפיין מגוון של חוקי בחירה שנעשו במטרה לייצר את תחושת האתוס²⁷² והאיזון. אציין שניים מהם: הראשון הוא עצם השימוש במשקלים מורכבים כגון המשקל שמופיע ביצירה זו: משקל של 8:5.²⁷³ מעבר להיותו משקל מורכב- שאינו נתפס באופן טבעי-אינטואיטיבי (אלא אנליטי במהותו) הוא גם מבטא קירוב ל”יחס הזהב” (שעליו נפרט בהרחבה בהקשר הארכיטקטוני), יחס שמייצר לא מעט מתחושת האחידות שכה מאפיינת את היצירות הידועות לנו מתקופה זו. כמו כן, ניתן למצוא ריבוי סימטריות מסוגים שונים ובהתייחסויות שונות בתוך מערך התיבות במקטע. להלן פירוט של כמה מהם כפי שראיתי לנכון לבטאם באמצעות הסכמדינאמיקה של ההשתנות:

²⁶⁶ י. קלוזנר, מאפלטון עד שפינוזה, מדע, ירושלים, 1955, עמ' 19.

²⁶⁷ אפלטון, בתוך: י. ג'. ליבס, כתבי אפלטון- כרך ב, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמ' 525.

²⁶⁸ טענה שמוצגת באופן מפורט בתוך: גלי סנדיק בהדרכת ד"ר אריה פינקלברג, תפקידה הפילוסופי של המתמטיקה

בטימאיאוס, כחלק מעבודת גמר MA באוניברסיטת תל אביב החוג לפילוסופיה, יולי 2007.

²⁶⁹ אפלטון, בתוך: י. ג'. ליבס, כתבי אפלטון- כרך ב, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמ' 424.

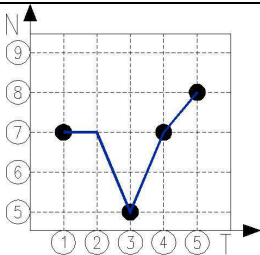
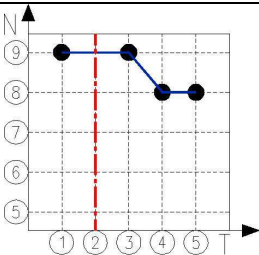
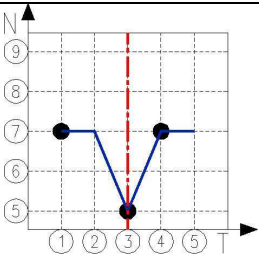
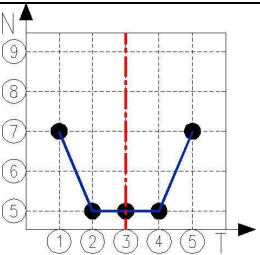
²⁷⁰ ראה שם, שם.

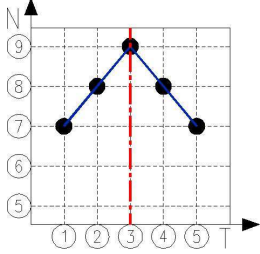
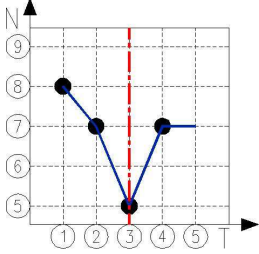
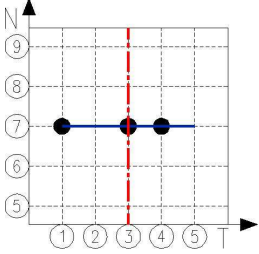
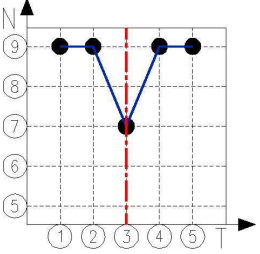
²⁷¹ שם, עמ' 525.

²⁷² הרחבה על הקשר שבין מוסיקה יוונית עתיקה למושג ה”אתוס” ראה בתוך:

J. P. Burkholder, D. J. Graout, C. V. Palisca, *A History of Western Music*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2006, p.15-20

²⁷³ ראוי לציין שאין וודאות מלאה לעניין המשקלים שבוצעו בתקופה זו. זאת בשל העובדה שאין סימון מיוחד שהוקצה לטובת המשקל בתיווי העתיק. יחד עם זאת, מצאתי שהשערה לשימוש במשקל הנוכחי לטובת יצירה זו היא הרווחת והמקובלת ביותר עפ”י החוקרים וכך בחרו להציג זאת גם בוויקיפדיה. ראה בלינק: http://en.wikipedia.org/wiki/Delphic_Hymn

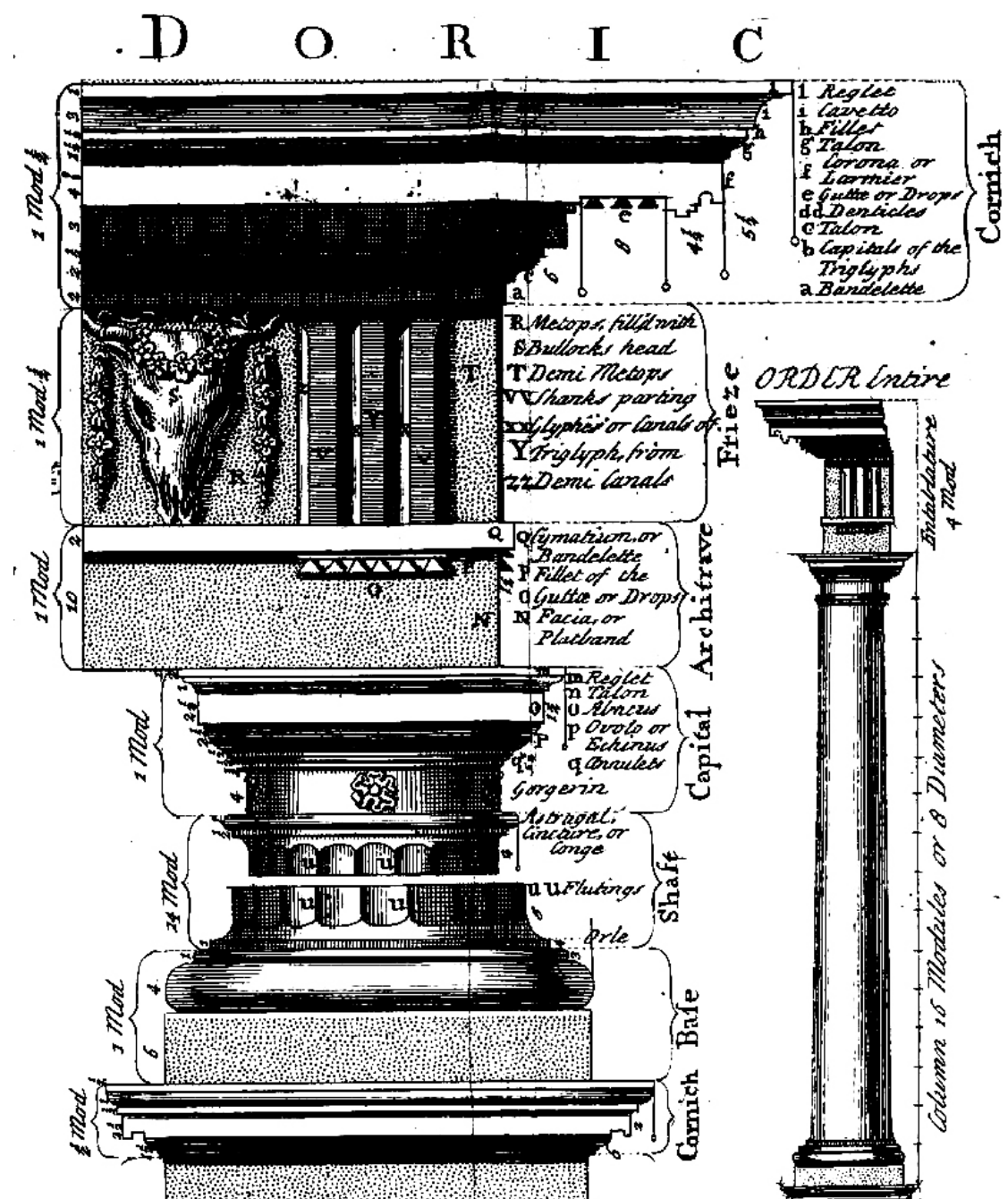
A	B	C	D
7-0-5-7-8	9-0-9-8-8	7-0-5-7-0	7-5-5-5-7
			
אסימטריה	סימטריה מקומית	סימטריה "הזזה"	סימטריה "שיקוף"

E	F	G	H
7-8-9-8-7	8-7-5-7-0	7-0-7-7-0	9-9-7-9-9
			
סימטריה "שיקוף"	סימטריה מקומית	סימטריה "הזזה"	סימטריה "שיקוף"

- כפי שניתן לראות מתוך הסכמדינמיקות שלעיל, ישנם שלוש סוגי סימטריה הפרושות לפנינו :
1. סימטריה "הזזה" : ההזזה היא העתקה, המעתיקה את הצורה והגודל כך שהמרחקים נשמרים והתצורה אינה משתנית ביחס לציר האזיון.
 2. סימטריה "שיקוף" : השיקוף הוא גם העתקה אך באופן שונה מההזזה- כל נקודה במישור מועתקת אל "תמונת הראי" שלה ביחס לציר האזיון.
 3. סימטריה מקומית : המקומיות באה לידי ביטוי בחלקיות הסימטריה ביחס למבנה שלם.
- ריבוי הסימטריות, על סוגיהן, מייצר איזון בכל שלבי היצירה. לכאורה כדי להדגיש מצב זה של סימטריה היינו מצפים לקבל רק תיבות סימטריות, אך זה לא המצב. אנו רואים שישנן גם תיבות אסימטריות או סימטריות רק בחלקן כדוגמת התיבות 1,2,7. נשאלת השאלה כיצד האסימטריה משתלבת עם הרעיון של חוקיות סימטרית ומאוזנת? על כך ניתן להשיב באופן לוגי- שעודף סימטריה עשוי להתפרש אצל הקולט כמצב שאינו מאוזן ובכך דווקא נוגד את חוקי הסימטריה. שכן לולא ייצוג האסימטריה כל רושם שהיינו מקבלים מהסימטריה בלבד לא היה שלם ולא היינו יכולים להעריכה כראוי. בהתאם לכך יש ערך בהצגת מעט סימטריות מקומיות וחלקיות לצד ריבוי הסימטריות המלאות.
- על-פי שני חוקי בחירה אלו, ניתן לראות שעיקרון החוקיות בא לידי ביטוי באופן הגבוה ביותר דרך הניסיון לאזן את היצירה המוסיקאלית ולהגיע לפרפורציות מושלמות בכלים אנליטיים וחישוביים.
- נמצא שגם מתוך משל המערה וגם מתוך ההמנון הדלפי ניתן ללמוד על מעמד החוקים באותה תקופה- לכוון מדע מדויק של החשיבה (בפילוסופיה) ושל החוויה (במוסיקה).

גם בפרתנון נוכל למצוא ניסיון להשתמש בחוקים מתמטיים שונים במטרה להגיע לאיזון גבוה ופרופורציות מושלמות. ראשית נעשה שימוש באופן מפליא ומרשים בסדר הדורי. הסדר הדורי הוא אחד מני חמשת סדרים שהיוו מעין תקני בנייה שנוסחו באופן מתמטי ברור ומדויק. ציות לתקנים אלו היה חיוני ביותר עבור שמירת הסדר, החוקיות וההיררכיה שבין החלקים השונים של המבנה. היה אסור בתכלית האיסור לערבב בין סדרים שונים, שכן שינוי בגודל של מרכיב אחד גורר אחריו שינוי במערכת כולה. בהתאם לכך הפרתנון נבנה בקפידה תחת התקן של הסדר הדורי ואף הגיע לפסגת הייצוג עבור סדר זה.

להלן דיאגרמה מהסדר הדורי שמדגימה את החיבור והפרופורציות הנכונות בין חלקי הכותרת וחלקי הקורות שנושאות את הגמלון:



החתימה למימוש חוקיות במבנה הפרתנון לא באה לידי ביטוי אך ורק בשמירה על ה"תקן" היבש של הסגנון הדורי, אלא ניתן להתרשם ממכלול חוקים נוספים שיצרו את הרושם שאכן מדובר במבנה ייחודי ונשגב שהגיע לפסגת השלמות במציאת הפרופורציות והחוקים הנכונים. ההנחה הייתה שמחוקים אלו ניתן יהיה לקבל חוויה אסתטית מרוממת נפש כיאה למבנה המהווה פסגה של קדושה. לאורך השנים האמינו חוקרים רבים שהיחסים המתמטיים המושלמים בטבע מיוצגים בקבוע מתמטי שמבוטא ע"י מספר אי-רציונלי המכונה "יחס הזהב" ושערכו שווה ל:

יחס זה קיבל ביטוי ביצירות אמנות מכל הסוגים ומכל הזמנים, והוא מבטא פרופורציות הקיימות גם בטבע. לוקה פאצולי כינה

$$\phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1.618033988 \dots$$

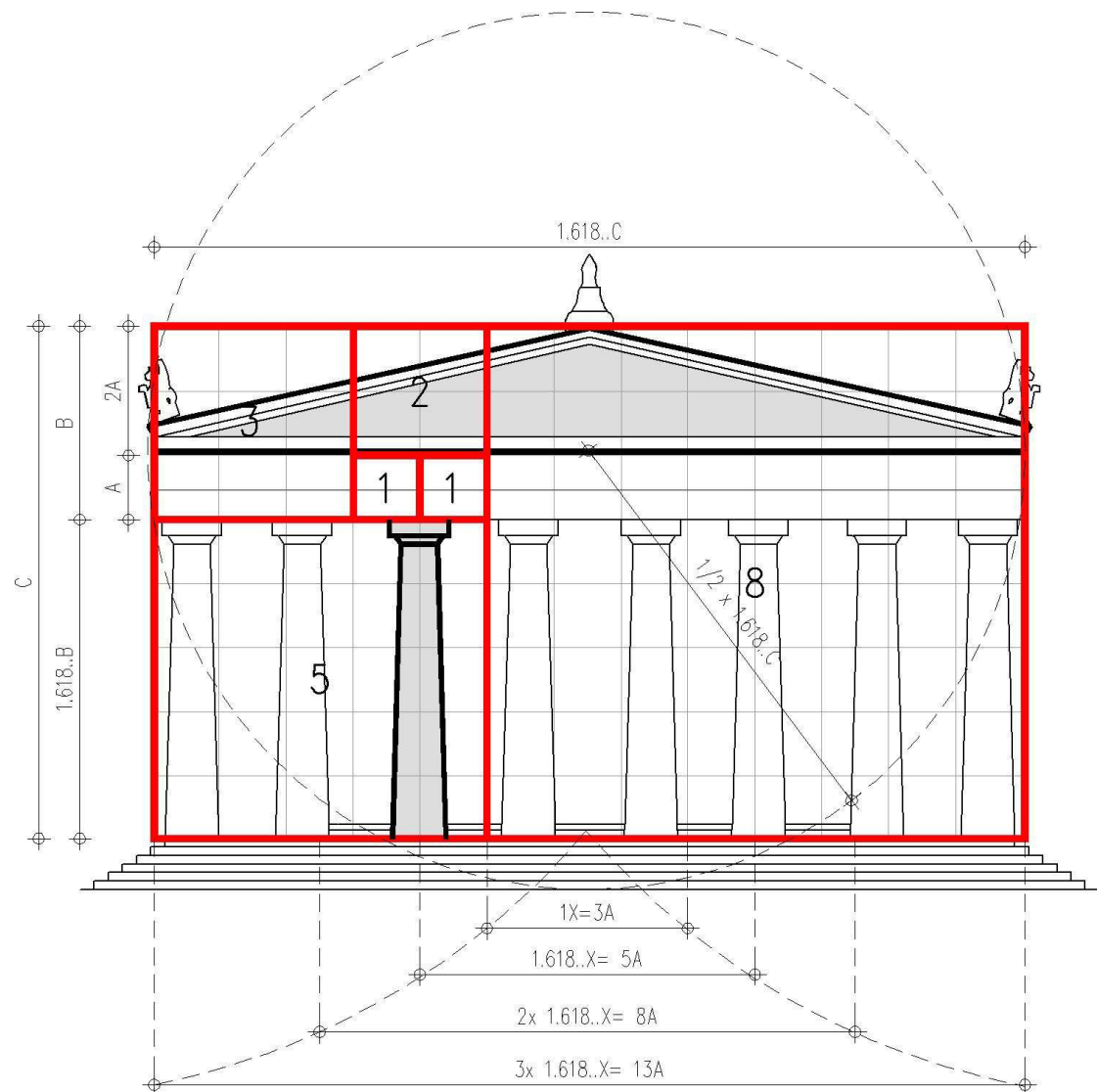
אותו כפרופורציה האלוהית. אם נתבונן בחזית הקדמית והסימטרית של הפרתנון, נוכל להבחין ביישום יחס הזהב (בקירוב) בשלל מופעים. להלן דיאגרמה המציגה כמה מופעים לדוגמא:

A. היחס שבין גובה הקורה לגובה הגמלון

B. היחס שבין גובה העמוד לגובה הקורה והגמלון

C. היחס שבין גובה כל החזית לבין רוחב החזית

D. היחסים בין מפתחי העמודים



באמצעות הסימון האדום שעל הדיאגרמה הנ"ל, נוכל להבחין בסדרת פיבונאצ'י המרכיבה את חוקיות הפרופורציות והיחסים בחזית זו.

סדרת פיבונאצ'י היא סדרת מספרים המתחילה במספרים 1 ו-1 ולאחר מכן כל איבר בסדרה הוא סכום של שני האיברים הקודמים לו. תחילתה של הסדרה היא המספרים הללו: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... סידרה זו שואפת להגיע ליחס הזהב וכבר באיבר ה-11 מגיעה הסדרה לקירוב יפה ליחס זה. על-אף שסידרה זו התגלתה ונוסחה לראשונה רק בתחילת המאה ה-13 ניתן להבחין, שהיוונים השתמשו בה, הגם שאולי לא היה זה מתוך מודעות מלאה. בין אם השימוש בחוקיות זו נעשתה במודעות ובין אם לא, הרי שניתן להבחין שהיה חשוב ליוונים לעורר את החוויה האסתטית תוך שימוש בחוקים אריתמטיים בכדי לנסח פרופורציות אלוהיות- מושלמות.

בנקודה זו, חשוב לציין שישנו ארגומנט (עכשווי) שטוען כנגד עיקרון החוקיות ומבקש להציג את שלמותו של הפרתנון דווקא בשל חוסר השלמות שבו, אי הדיוק המתמטי שבו וכו'.²⁷⁴ טיעון זה מבוסס על בדיקות דקדקניות של המידות הנכונות בין חלקי המבנה אשר חושפות סטיות ניכרות בין המרכיבים השונים שלו.²⁷⁵ הטולרנסים הגבוהים ואי הדיוק משמשים כראיה עבור התיאוריה החדשה: שאין כאן ניסיון לייצר תבניות מתמטיות אלא נהפוך הוא, ישנו ניסיון לברוח מן החוקיות, מן הדיוק ומן המכאניקה שהן עלולות לייצר. זאת בכדי להדגיש את החיות והאנושיות במבנה.²⁷⁶ במילים אחרות, התיאוריה גורסת שחוסר השלמות במבנה הוא מכוון ותוכנן בקפדנות כדי לייצר מבנה אורגני.

לעניות דעתי, אין סתירה בין עיקרון החוקיות לבין חוסר הדיוק שבמבנה. הטענה שהסטיות במבנה הן מכוונות ומתוכננות היא מוטלת בספק. הדבר דומה לטענה שטעויות אנוש הן מכוונות. למרות הערכתנו הרבה ליוונים, אף הם היו בני אדם, וסביר שמעשיהם היפים לא חפו מטעויות ומסטיות כאלו ואחרות. לייחס לטעויות אלה כוונת מכוון הוא ניסיון להפוך את היוונים למכוונות ולשכוח שהם היו בני-אדם. למה הדבר דומה- לשטיח פרסי הארוג לפי חוקיות מסוימת בעבודת יד לעומת שטיח הארוג באותה חוקיות בידי מכונה. טבעי הדבר שנמצא סטיות ניכרות מהחוקים הצורניים שבשטיח עבודת היד לעומת חוסר הסטיות מהחוקיות של שטיח המכונה. עם זאת, בשני המקרים קיימת חוקיות צורנית ברורה ואף זהה. העובדה שישנן סטיות ניכרות אין בה כדי לגרוע מעצם החוקיות שביצירה.

לדעתי, אכן היופי במבנה הפרתנון עשוי לנבוע מהעובדה שקיימים בו סטיות בהתאם לכל יצירה שהיא עבודת יד. לעניין זה, אין זה משנה אם הסטיות נוצרו בכוונת תחילה או מטעות אנוש. כך או כך אין בטענה זו לפגום בעיקרון החוקיות ומהניסיון לבטא פרופורציות מתמטיות מושלמות. נמצא שגם הפרתנון, ההמנון ומשל המערה, מצביעים שלושתם על החשיבות הרבה של ביסוס היצירה על עיקרון החוקיות.

²⁷⁴ י. גולני, **שער לארכיטקטורה**, דביר, אור יהודה, 1999, עמ' 78.

²⁷⁵ בדיקות דקדקניות נעשו לאחרונה במסגרת תהליך הרסטורציה המורכבת שנמשכת כבר למעלה מ-40 שנה. תהליך זה חושף בעיות התאמה רבות בין חלקי המבנה בשל הייחודיות והמיוחדות של כל אבן וכל מרכיב במבנה.

²⁷⁶ R. Carpenter, *The Architects of the Parthenon*, Penguin Books, Victoria, Australia, 1970, p. 14.

לסיכום פרק זה של הניסוי, ראינו שקיים קשר ממשי בין שלושת התחומים; מוסיקה ארכיטקטורה ופילוסופיה בתקופת יוון העתיקה. אני סבור שקשר זה התרחש במציאות ופעם בליבותיהם של יוצרי התקופה. יהא אשר יהא החוש שאליו פנו היוצרים- במישוש, בראייה או בשמיעה; יהא אשר יהא חומר הגלם אותו ארגנו היוצרים- בין אם בחומר, בסאונד או במילה; מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה נועדו להיות מאוחדות- במשמעותן וברוחן.

ההשוואה בין שלושת יצירות המופת בתקופת יוון העתיקה חשפה שלושה עקרונות ארגון: עקרון ההיררכיה, עיקרון הטרנסנדנטיות ועיקרון החוקיות. עקרונות אלו מהווים קשר בל-ינתק עם האידיאל האסתטי ורוח התקופה שדונה. יתרה מכך מצאתי שעצם ההשוואה בין תחומי יצירה שונים עוזרת בחידוד העקרונות עצמם ובזיקוק תיאוריות ישנות לצד פיתוח של תיאוריות חדשות אודות האידיאלים הכמוסים שהניעו את היוונים בעת יצירתם. השימוש במושג ה"סכמדינאמיקה", עזר להבחין, הלכה למעשה, באופן ברור ומובחן בסכמסטאטיקות שאותם בוחרים בני התקופה כדי לבטא את האידיאלים האסתטיים של תרבותם.

בעבודה זו ביקשתי להתבונן מתוך זווית ראייה רחבה ביותר על שלושה תחומי יצירה השונים במהותם. לפני שניגשתי למלאכת ההשוואה בין הדיסציפלינות השונות בירתתי תחילה מהי יצירה אמנותית? שאלה זו, שקיבלה התייחסות רבה בשדה הפילוסופי, רלוונטית ביותר עבור תחומי המוסיקה והארכיטקטורה השייכים לשדה האמנותי. מצאתי שיש מגוון רב של עמדות סותרות המנסות לתת מענה, כל אחת מזווית שונה, לשאלה זו. כמו כן, הראיתי שניתן להציג עמדות אלו תחת שתי גישות עיקריות: "גישת החוויה" – שרואה בחווית האדם כמטרתה הנעלה של היצירה ו"גישת ההתבוננות" – שמזהה דווקא את הבנת העולם והכרתו כמטרתה העיקרית של היצירה בהתאם לתורות הייצוג והחיקוי. בהמשך נעזרתי במספר דוגמאות ארכיטקטוניות ומוסיקאליות כדי להציג הסתייגויות מהעמדות השונות שמתמודדות עם שאלה זו וכדי להראות שככל שזה נוגע לפרקטיקה היישומית ביצירות עצמן, כל עמדה לחוד נכשלת כשלון חרוץ בניסיון שלה להגדיר באופן כולל מהי יצירה אמנותית. כדי לפתור את ההסתייגויות השונות הצעתי מודל בשם "מסגרת ההתייחסות" אשר מאפשר קיבוץ של כל העמדות והגישות יחדיו, הגם שהן סותרות אחת את רעותה. כפי שהראיתי, אפשרות זו נוצרת בזכות הסתכלות מורכבת וגמישה המייחסת חשיבות למסגרות חיצוניות הנתמכות מריבוי של סתירות פנימיות. עוד הראיתי ששיווי משקל שכזה בין ריבוי סתירות פנימיות לבין פעולת קיבוצם והאחדתם עשוי לאפשר הסבר ומענה מלא ועשיר יותר עבור מציאות מורכבת ומשתנה של הפרקטיקה האמנותית.

לאחר שבדקתי מהי יצירה באופן כללי, התחלתי להתמקד בתחומים הספציפיים, בהם בחרתי להשוות בעבודה זו. תחילה בדקתי מהי מעמדה של היצירה הפילוסופית ביחס ליצירות האמנותיות וגיליתי שהיחס הוא רפלקטיבי. כלומר ניתן ללמוד על הפילוסופיה עצמה דרך השאלות הפילוסופיות שאנו שואלים על היצירה האמנותית. בכך הורדתי את יצירת הפילוסופיה לדרגה של יצירות אמנותיות אחרות באופן המצדיק השוואה ביקורתית ושוות ערך לכל היצירות מבלי להעדיף תחום זה או אחר. בהתאם לכך ערכתי טבלה משווה שהראתה שבין שלושת התחומים הנבחרים ישנו דווקא השוני הרב ביותר מבין כל תחומי היצירה. עובדה אשר עזרה לי לבסס את הטענה שאם אמצא עקרונות משותפים לתחומי היצירה השונים ביותר קל וחומר שעקרונות אלו עומדים גם בין תחומי יצירה בדרגות קירבה גבוהות יותר.

בהמשך הצגתי את "עקרונות הארגון", הן תלויי התרבות- בשם "סכמסטאטיזם" והן האוניברסאליים- בשם "הסכמדינאמיקות". בעזרת סכמות אלו ערכתי מקרה בוחן השוואתי הבוחן יצירות שונות מהתחומים הנחקרים: מוסיקה, ארכיטקטורה ופילוסופיה, לאור אידיאל אסתטי אחד הלקוח מתקופה ספציפית. התקופה שבחרתי לצורך הצגת מקרה בוחן זה הייתה יוון העתיקה המהווה את ראשיתה של התרבות המערבית. מקרה הבוחן שערכתי הוביל אותי למסקנות הבאות:

1. שאכן ניתן להשוות בין יצירות מאותה תקופה בעזרת עקרונות הארגון, הגם שמדובר ביצירות שונות מדיסציפלינות שונות וביטויים נעשה במדיומים וחומרי גלם שונים.
2. ההשוואה באמצעות עקרונות הארגון, מעשירה, מרחיבה ומזקקת את התיאוריות בדבר המניעים הכמוסים שהנחו את האידיאל האסתטי של אותה תקופה ותרבות.
3. עצם ההשוואה בין תחומי יצירה שונים עוזרת, באופן רפלקטיבי, בחידוד העקרונות עצמם אשר משתנים בהתאם לאידיאל הנבחר.

ההתאמה שמצאתי בין היצירות השונות מתחומים כה שונים הדהימה אותי. באמצעות עקרונות הארגון גיליתי שיצירות מדיסציפלינות שונות השייכות לאותה תקופה הן למעשה יצירות דומות ברוחן ובמשמעותן. יחד עם זאת גילוי זה מעלה שאלות רבות נוספות שראוי להתייחס אליהן במחקר מקיף יותר וגדול יותר מעבר לתחומי עבודה זו.

להלן חלק מהשאלות העולות כתוצאה מהניסוי ההשוואתי שערכתי :

- האם ההתאמה בין יצירות מתחומים שונים תקפה רק במערב העתיק או שניתן להבחין בהתאמה זו גם לאור אידיאלים נוספים בתקופות ובתרבויות נוספות כגון : סין העתיקה, האסלאם, התקופה המודרנית ועוד?
- האם ניתן להשתמש בעקרונות הארגון כדי ליצור יצירה חדשה המושפעת מיצירות קיימות מתחומים אחרים?
- האם ניתן לבנות שפה משווה אחת שתאפשר תרגום של דיסציפלינה אחת לאחרת, הגם שמדובר בארגונים של חומרי גלם שונים לחלוטין? במידה וכן, מה תהיה מעמדה של שפה כזו וכיצד היא תשפיע על עולם היצירה?

תקוותי שאכן אוכל בהמשך מחקרי לענות באופן שיטתי ומסודר ולהציג את השיטה במלואה לקראת פרויקט הדדי, עשיר ומלא שבין תחומי יצירה שונים מתוך החזון והשאיפה האישית שלי להוסיב את הפילוסופים, המוסיקאים והארכיטקטים לאותו מושב-דיאלוג שבו כולם מדברים בשפה אחת ובדברים אחדים.

ביבליוגרפיה:

מקורות בעברית:

- אפלטון, **כתבי אפלטון**, הוצאת שוקן, תרגם י. ג'. ליבס, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו.
- אריסטו, **המדות לאריסטו ספרים א'-ב'**, תרגם ח. י. רות, מאגנס, ירושלים, תשכ"ב.
- אריסטו, **על הנפש**, תרגם מ. לוז, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1989.
- אריסטו **פואטיקה**, תרגם י. רינון, מאגנס, ירושלים, תשס"ג.
- בכלר ז., **שלוש מהפכות קופרניקניות**, אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, חיפה, 1999.
- בילצקי ע., **פרדוקסים**, משרד הביטחון, 1998, ישראל.
- בלס ג., **הצבע בציור המודרני- תיאוריה ופרקטיקה**, רשפים, תל-אביב, 1996.
- ברגסון א., **מסה על הנתונים הבלתי-אמצעיים של התודעה**, תרגם י. אור, מאגנס, ירושלים, 1977.
- ברוך צ., **הגדה של מוסיקה**, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשל"ג.
- בריאן מ., **הפילוסופים הגדולים**, עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר, ישראל, 1997.
- גולני י., **שער לארכיטקטורה**, דביר, אור יהודה, 1999.
- דיבוא מ., **תולדות הפילוסופיה העתיקה מתלס עד אריסטו- חלק ב'**, אקדמון, ירושלים, 1978.
- דיקרט, **הגינות על הפילוסופיה הראשונית**, ערך ח. י. רות, תרגם י. אור, מאגנס, ירושלים, תשכ"ד.
- דיקרט, **על המיתודה**, ערך ח. י. רות, תרגם י. אור, מאגנס, ירושלים, תשכ"ד.
- דלו ז', **גואטרי פ. מהי פילוסופיה?**, תרגם א. להב, רסלינג, תל-אביב, 2008.
- דסקל מ., **משב הרוח**, כרמל, ירושלים, 2004.

הינלס ג'. ר., "הינדואיזם", לקסיקון לדתות בנות זמננו, עורך המהדורה העברית: ר. י. צבי ורבובסקי, כתר, 1984.

וגנר נ., מוזיקה אז ועכשיו, מפה, תל-אביב, 2004.

וויטהד א. נ., המדע והעולם המודרני, ערך א. ד. שפיר, תרגם ר. סיגד, יחדיו, תל-אביב, 1967.

ויטגנשטיין ל., חקירות פילוסופיות, תרגמה ע. אולמן-מרגלית, מאגנס, ירושלים, תשס"א.

ויטגנשטיין ל., פרקים באסתטיקה, תרגמו ד. לוי וע. צמח, הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תל-אביב, 1994.

ויטרוביוס מ., על אודות האדריכלות, תרגם רוני רייך, דביר, תל-אביב, 1997.

ויליאמס ב., אפלטון, תרגם א. צוקרמן, משכל בע"מ, תל-אביב, 2001.

וינריב א., רציונליזם ואמפיריציזם, יח' 9-12, האוניברסיטה הפתוחה, 1990.

ולפלין ה., מושגי יסוד בתולדות האמנות, תרגם נ. בן-עמי, מוסד ביאליק, ירושלים, 2003.

זכאי ד., זמן פסיכולוגי, משרד הביטחון, תל-אביב, 1998.

טארסקי א., מבוא ללוגיקה, תרגם י. בר-הלל, מוסד ויצמן, ירושלים, 1966.

יום ד., מסכת טבע האדם, תרגם י. אור, ישראל, 1739.

יורמסון ג'. או., פילוסופיה, תרגם ב. ע. שרפשטיין, ישראל, 1967.

כהן ד., אקוסטיקה ומוסיקה, אקדמון, ירושלים, 1983.

כהן ד., מזרח ומערב במוסיקה, מאגנס, ירושלים, תשס"ו.

לורנד ר., על טבעה של האמנות, דביר, תל-אביב, 1991.

לייבוביץ' י., יסודות הבעיה הפסיכופיסית, מוסד ון-ליר, ירושלים, 1974.

לייבוביץ' י. - שיחות על 'שמונה פרקים לרמב"ם', כתר, ירושלים.

לייבוביץ' ג. ו., השיטה החדשה, ערך ח. י. רות, תרגם י. אור, מאגנס, ירושלים, תש"ל.

ניקול צ'., **לאונרדו דה וינצ'י**, תרגמה כ. גיא, עם עובד, תל-אביב, 2007.

סארטר ז., **מבחר כתבים "כרך א'-ב'":**, ספרית הפועלים, ערך ותרגם מ. ברינקר, תל-אביב, 1972.

סנדיק ג., **'תפקידה הפילוסופי של המתמטיקה בטימיוס'**, עבודת גמר, אוניברסיטת תל-אביב החוג לפילוסופיה, יולי 2007.

סרל ג., **נפש, מח ומדע**, תרגם ע. אופיר, עם עובד, תל-אביב, 1988.

פרום א., **השפה שנשכחה : מבוא להבנת חלומות, אגדות-ילדים ומיתוסים** (1951), ערך ותרגם י. רוזלר, הוצאת א' רובינשטיין, ירושלים, 1951.

פת-שמיר ג., **אדם לאדם חידה- טבע האדם ומחשבת סין**, הוצאת אוניברסיטת תל-אביב, תל אביב, 2004.

צמח ע., **מבוא לאסתטיקה**, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, 1976.

קאנט ע., **ביקורת כוח השיפוט**, תרגמו ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, מוסד ביאליק, ירושלים, 1969.

קאנט ע., **ביקורת כוח התבונה**, תרגמו ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, מוסד ביאליק, ירושלים, 2005.

קאנט ע., **ביקורת התבונה המעשית**, תרגמו ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, מוסד ביאליק, ירושלים, 1973.

קאנט ע., **הקדמות**, ערך ש. ה. ברגמן, תרגם א. יערי, מאגנס, ירושלים, תשנ"ח.

קלוזנר י., **מאפלטון עד שפינוזה**, מדע, ירושלים, 1955.

קרוצ'ה ב., **מדריך לאסתטיקה**, תרגם ג. שילוני, הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תל-אביב, 1994.

ראסל ב., **בעיות הפילוסופיה**, ערך ח. י. רות, תרגם מ. שטרנברג, מאגנס, ירושלים, תשנ"א.

רוטברד ש., **אברהם יסקי: אדריכלות קונקרטיית**, בבל, תל-אביב, 2007.

רמב"ם ב"שמונה פרקים"- הקדמה למסכת אבות, פרק א'

שפינוזה ב., **אתיקה**, תרגם י. יובל, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2003.

שקי י., **קיצור תולדות הפילוסופיה- כרך א'**: הפילוסופיה היוונית, משפט ומדינה, תל-אביב, 1946.

מקורות:

בראשית פרק א' פסוק י'.
תהילים פרק ק"ד פסוק כ"ד.

מקורות בלועזית:

Agmon E., A mathematical model of diatonic system. *Journal of Music Theory* 33:1-25.

Bartlett F., *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

Beardsly MC., *Aesthetics- Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, 1958.

Berlyne D. E., *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps towards an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, Washington, D.C., Hemisphere Publishing Corporation; N.Y.: John Wiley and Sons. 1971.

Blacking J., 'Can Musical Universal be Heard?' *The World of Music*, Vol. XIX, No. 1/2, 1977.

Boullée É. L. in: Portela C., *Light and Architecture*, pp. 63-66 in the link:
<http://www.starlight2007.net/pdf/proceedings/CesarPortela.pdf>

Bregman A.S., *Auditory Scene Analysis- the Perceptual Organization of Sound* (MIT Press, Cambridge, MA 1990.

Burkholder J. P., Graout D. J., Palisca C. V., *A History of Western Music*, W. W. Norton&Company, New York, London, 2006.

Carpenter R., *The Architects of the Parthenon*, Penguin Books, Victoria, Australia, 1970.

Cohen D., "Meter and Rhythm in Music and Poetry", *Israel Studies in Musicology*, Vol.I, 1978,pp.99-141.

Cohen D., "More on the Meaning of Natural Schemata: Their Role in Shaping Types of Directionality", *Proceeding of the Sixth ICMPC*, Keele (UK), 2000.

Cohen D., "The Significance of Musical Rules: A Summary of Selected Principles of Organization," in *Music Semiotics: A Network of Significations—in Honor of Raymond Monelle* (ed. by E. Sheinberg). London: Ashgate, forthcoming.

Cohen D., 'Relationships between Responses to Sound and Visual Materials and between Music and the Visual Arts', *Joint Research Conference of the Institute for Advanced Studies And the Israel Science Foundation*, Bezalel- Academy of arts and designs, Jerusalem,(2010).

Cohen D. & Wagner N., "Concurrence and Nonoccurrence between Learned and Natural Schemata: The Case of Johann Sebastian Bach's Saraband in C Minor for Cello Solo", *New Music Research*, Vol.29, No.1, 2000, pp. 23-36.

Cone E.T., *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968.

Copernicus N., *On The Revolutions of Heavenly Spheres*, Great Minds Series, N.Y., 1995.

Dascal M., "The challenge of human difference and the ethics of communication", G., Scarafite (ed.), *A Crua Palavra: Conversation with Marcelo Dascal*. New York: Lulu Press, 2010, v + 97 pages.

Dascal M., *Interpretation and Understanding*, Amsterdam: John Benjamins, 2003, 2003, xxii + 714 pp.

Dascal M., *Leibniz's two-pronged dialectic*, In AA26, pages 37-72.

Dickie G., *The art circle: A theory of art*, Haven Publications, N.Y, 1984.

Dinsmoor W. B., *The design and Building Techniques of the Partenon* (1951), Edited by Vincent J. Bruno, *The Parthenon*, W. W. Norton&Company, Inc., New York, 1974.

Duncan-Johnson C.C. & Donchin E., "On Quantifying Surprise: The Variation of Event-Related Potentials with Subjective Probability", *Psychophysiology*, Vol 14., 1977, pp.456-467.

Goodman N., *Languages of Art*, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis Cambridge, 1976.

Hargreaves D.J., *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Haselberger L., edited by J. Neils, *The Parthenon- From Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, New York, 2005.

Huron D., "On the kinematics of melodic contour: Deceleration, declination, and arch-trajectories in vocal phrases." *Proceedings of the 4th International Conference on Music Perception and Cognition*, Montréal: McGill University.

Keefe O.H., Burns E.U. & Nguen Ph., "Vietnamese Modal Scales of the Dan Trank", *Music Perception*, Vol. 8, 1991, pp. 449-468.

Langer S. K., *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953.

Langford H., Warren A. M., *The Foundations of Classic Architecture*, Macmillan, N.Y., 1919.

- Leman M., *Music and Schema Theory: Cognitive Foundation of Systematic Musicology*, Berlin, Springer, 1995.
- Lippman E. A., *Musical Thought in Ancient Greece*, Da Capo Press, New York, 1975.
- Lomax A., *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science, 1968.
- Loos A., *Ornament and Crime (1908)*, Innsbruck, reprint Vienna, 1930.
- Mavrikios A., *Aesthetic Analysis Concerning the Curvature of the Parthenon (1965)*, Edited by Vincent J. Bruno, *The Parthenon*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1974.
- Merriam A.P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1965.
- Meyer L.B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- Nadel S.F., *The Foundation of Social Anthropology*, Glencoe, Free Press, 1951.
- Paul G., 'Logic and conversation'. In *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*, ed. P. Cole & J. Morgan. New York: Academic Press. Reprinted in *Studies in the Way of Words*, ed. H. P. Grice, 1975, pp. 22–40.
- Prokkola T., *The Optical Corrections of the Doric Temple*, Tow Harbors, U.S.A., 2011.
- Quine W. V., *Quiddities: An Intermittently Philosophical Dictionary*, Harvard University Press, 1987.
- Rakowski A., "Intonation Variants of Musical Intervals in Isolation and in Musical Context", *Psychology of music*, Vol. 18, 1990, pp. 60-72.

Reid T., Inside: Brookes D.R., *An Inquiry Into the Human Mind On the Principles of Common Sense*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000.

Right L., *Perspective In Perspective*, Routledge, London, 1983.

Rudofsky B., *Architectur Without Architects- : A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Doubleday and Co., N.Y, 1964.

Sachs C. ,*The Commonwealth of Art*, I.N.C., N.Y, 1946.

Schmuckler M.A., "Expectation in Music: Investigation of Melodic and Harmonic Processes", *Music Perception*, Vol. 7, 1989, pp. 109-150.

Tversky A., 'Features of similarity'. *Psychological Review* 84(4), (1977),PP. 327–352.

West M. L., *Ancient Greek Music*, Clarendon Press-Oxford, New York, 1992.

Wimsatt JR. & Beardsley MC., '*The Intentional fallacy*', *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington; University of Kentucky Press (1954)

Yeger-Granot R., "A Study of Musical Expectancy by Electro-physiological and Behavioral Measure" (Ph.D. dissertation, Hebrew University of Jerusalem), 1996.

לינקים מאתרי אינטרנט :

"המאמרות" בתרגום לעברית

<http://israblog.nana10.co.il/blogread.asp?blog=9788&catcode=&year=2004&month=6&day=0&pagenum=6&catdesc>

וויקיפדיה. ראה בלינק : http://en.wikipedia.org/wiki/Delphic_Hymn

Comparison between Architecture, Music and Philosophy According to the Principles of Organization

Abstract

This paper observes, from a most widely viewpoint, on three creative areas which are substantially different. Initially, before conducting the comparison between the three disciplines, the question "what is an artistic work?" must be clarified. This question, which received much attention in the field of Philosophy, is most relevant for Music and Architecture, which are part of the Artistic field.

A great variety of contradictory positions that try to address this question was found, each from a different angle. This position can be displayed under two main approaches: the "Experience Approach" which sees the human experience as the superior purpose of the work, and the "Observation Approach" which identifies specifically the understanding and consciousness of the world as the primary objective of the art work in accordance with the doctrines of representation and imitation. Reservations from the different positions who deal with the question were revealed through number of architectural and musical samples. These samples also revealed that when it comes to practical application in the art work, each alone has completely failed in its attempt to define what artistic work is. In order to resolve the various reservations a model called "Frame of Reference" was presented. The model allows grouping of all the positions and approaches together, even though they contradict each other. This option is formed thanks to a complex and flexible observation which gives importance to external framework that are supported by multitude contradictions. Such equilibrium between multiple contradictions and their grouping, may allow a complete explanations and richer solutions of the changing complex reality of the artistic practice.

Clarifying what artistic work is in general, allows the comparison to focus on the specific three areas. First the philosophy was compared to the other artistic works and a reflective ratio was found, meaning, it can be learn on philosophy itself through philosophical questions we ask about artistic work, so it can be argued that philosophy work matches the level of all other artistic works, in a way that enables critical and equal comparison to all works without favor one area or the other. In accordance, a table comparing between the three areas was drawn. This table shows that there is an extreme difference between these three fields, more than the other fields. Furthermore the difference that has been revealed helps to establish the argument that

if we find common principles in these three different work areas, certainly these principles will apply those areas with higher levels of affinity.

Further the "Organizational Principles" was introduced, by two schemes: one is culture dependent, named "Scheme-Static" and one is universal, named "Scheme-Dynamic". With these schemes, a comparative study case was held, by examining different work of the different three areas (mentioned above), one piece from each area, using one type of aesthetic ideal – an ideal typical of the Ancient Greece period which is known as the beginning of Western civilization.

This study case led to the following conclusions:

1. The Organizational Principles allows compare works of the same period, although they are different creations of different disciplines that are expressed through different media and materials.
2. Comparison using the Organizational Principles, enriches, expands and refines the theories of hidden motives that guided the esthetic ideal of the periods and cultures.
3. The comparison itself between different work areas helps, reflectively, to sharpen the principles, which vary depending on the chosen ideal.

The correlation founded between the works of such different disciplines is intriguing; The Organizational Principles revealed that works of various disciplines belonging to the same period are in fact similar in spirit and meaning. However, this discovery raises many more questions that should be addressed in a more comprehensive study, beyond the limits of this paper.

Some of the questions arise, from the comparative study case conducted, are:

- Is the match between works from different areas is valid only on the ancient Western or it will be found in more ideals of other periods and other cultures, such as, ancient China, the Islam, the Modern period, etc.?
- Is it possible to use Organizational Principles in order to create new work that will be influenced from existing works of other disciplines?
- Is it possible to build a comparable language that will allow the translation of one discipline to another, although it is organizing different materials? If so, what would be the status of such language and how will it affect the world of work?

I hope, in my further research, to refer these questions in a systematic and orderly way, and to present all the methods that lead to a full mutual fertility between the different areas. This hope arise from my personal ambition for a dialogue between the Philosophers, Musicians and Architects, in which all speak one language and understand each other.

Comparison between Architecture, Music and Philosophy According to the Principles of Organization

Contents

<u>Personal Introduction</u>	2-3
<u>Preface</u>	4-5
Paper Body	
<u>A. What is an Artistic Work?</u>	6
1. The Experience	6-11
1.1. The Tuned Experience	
1.2. The Directing Experience	
1.3. Reservations	
2. Observation	12-25
2.1. Observation Scheme I	
2.2. Observation Scheme II	
2.3. Observation Scheme III	
2.4. Sub Conclusions	
2.5. Reservations	
3. Frame of Reference	26
4. Philosophical Reflection	27-32
4.1. What is Philosophy?	
4.2. Multiple Schemes	
5. Stages of consolidation work - Table Compares	33-49
5.1. Organizational Dimension	
5.2. Basic Material	
5.3. External Usage	
5.4. Idea	
5.5. Intermediary	
5.6. Esthetic Ideal	
5.7. Performance	
5.8. Sensory reception	
<u>B. Organizational Principles</u>	49
1. Organizational Elements	49-55
1.1 Connection vs. Separation	
1.2. Differences / Similarities and Components / Unit	
2. The Principals	55-61
2.1. Scheme-Static	
2.2. Scheme-Dynamic layout	
3. Study Case of Principles Organization -an Ideal of the Ancient Greece Period	62-78
2.1. Hierarchy Principle	
2.2. Transcendental Principle	
2.3. Rules Principle	
<u>C. Summary and Conclusions</u>	79-80
<u>Bibliography</u>	81-88

TEL AVIV UNIVERSITY
The Lester and Sally Entin Faculty of Humanities
Philosophy Department

M.A. Thesis

On:

**Comparison between Architecture,
Music and Philosophy According to
the Principles of Organization**

Guided by: Prof. Marcelo Dascal

Submitted by: Koby Zik

I.D.: 035783208

Candidate degree research student in philosophy

August 2012