

תיכון מקיף אלון למדעים ואמנויות ע"ש יגאל אלון

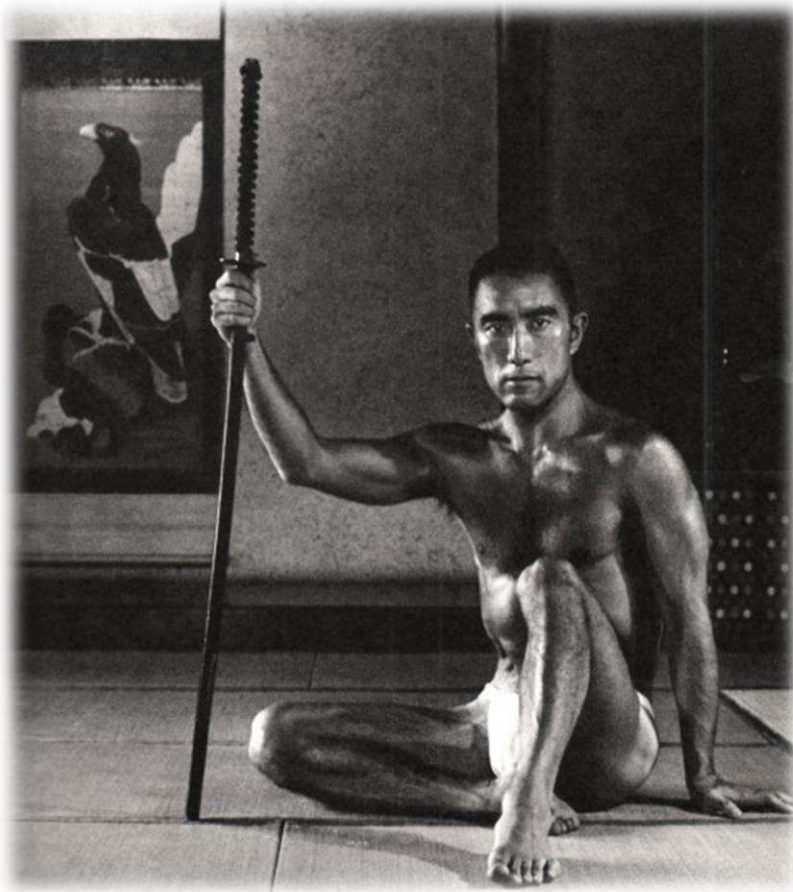
סמל ביי"ס 541045

רח' אוסישקין 101, רמת השרון 47203

טלפון : 03-5401522

עבודת גמר בספרות

נושא : מוטיבים מרכזיים ורעיונות פילוסופיים בסדרת הספרים
ים הפוריות של יוקיו מישימה



31 בדצמבר 2017

מנחה : מיכל דליות-בול

מגיש : אביתר סלע

תוכן עניינים

1	הקדמה	1
2	מבוא	2
3	הערות על התרגום	3
4	פרק א': מה הופך את ים הפוריות ליצירה אחת?	4
5	פרק ב': סוגיית הגוף-נפש בים הפוריות	5
9	1. חשיבותה של סוגיית הגוף-נפש בים הפוריות	9
10	2. מקורות דתיים ופילוסופיים לסוגיה	10
17	3. ההתנגשות בין הניהיליזם לבודהיזם	17
6	פרק ג': אסתטיקה, יופי ומיניות בים הפוריות	6
19	1. המאבק בין האסתטיקה לבין התוכן בים הפוריות	19
20	2. בין מסורת לחדשנות	20
23	3. כיצד נהפכה פעולת ה"שלילה" לאלימה בים הפוריות ובכתבים אחרים של מישימה?	23
26	4. המימד הפסיכולוגי של האסתטיקה בים הפוריות	26
7	פרק ד': יפן המודרנית בים הפוריות	7
29		29
8	סיכום	39
9	רשימת מקורות	41

הקדמה

נחשפתי לראשונה ליוקיו מישימה דרך סיפור חייו – אולי נכון יותר להגיד שדרך סיפור מותו. אבא שלי סיפר שהתגורר בעבר מול הבסיס הצבאי בו מישימה בילה את רגעיו האחרונים. מאז, שמו של הסופר הטראגי והדרמאטי הזה התיישב לו בתוך הראש שלי. הסופר שסיים את חייו בשיסוף בטנו, עקב חוסר ההצלחה של המהפכה שניסה לחולל. כבר בגיל צעיר מאוד נחשפתי לתרבות יפנית באמצעות ענקית המדיה פוקימון – שנפרשת על פני משחקי וידאו, קומיקס, סדרת טלוויזיה ועוד. בגיל יותר מאוחר התחלתי להבין שהסדרה האהובה הזאת הגיעה מיפן והתחלתי לחפש דברים שדומים לה. בצורה הזאת גיליתי את הקומיקס היפני וואן פיס שאותו אני קורא בצורה קבועה מזה שש שנים. וואן פיס הצית את אש אהבתי למדיום הקומיקס היפני, הלא הוא המאנגה, ובשנים שלאחר הגילוי הזה נבלעתי אל תוך העולם הקסום של המאנגה. באיטיות התחלתי להרחיב את האופקים שלי, ולא הסתפקתי רק בכותרים החדשים והחמים. בכיתה ח' כתבתי עבודה ביוגרפית על "אבי המאנגה" טזוקה אוסאמו, וכתוצאה מכך העשרתי את הידע שלי על השורשים המוקדמים של המאנגה. בכיתה י', כשהטעם הספרותי שלי "התבגר" קראתי לראשונה רומן יפני: ספרו של הרוקי מורקמי *קפקא על החוף* (2002).

כל הפיסות הללו גרמו לי להיזכר בשמו של יוקיו מישימה בחנות הספרים בבוסטון. הספר הראשון שקראתי היה *שלג של אביב* (1969), הראשון בסדרת *ים הפוריות*. היה בספר יופי עדין וטראגי, ומצאתי בו את אחד התיאורים המרגשים ביותר של מערכת יחסים רומנטית שקראתי בחיי. מאחורי היופי האדיר הזה הסתתר משהו חשוך יותר, כאילו העולם של *שלג של אביב* מושגת על אימה וזוועה. בכל הזמן שקראתי את הספר, לא יכולתי להימנע מן התחושה המטרידה הזאת, והיא זו שמשכה אותי לקרוא את הספרים הבאים בסדרה. בתחילת כיתה י"א, הוצעה לנו האפשרות לכתוב עבודת גמר. ידעתי שאם אכתוב עבודה כזו, אכתוב אותה על *ים הפוריות*. למרות שבתקופה הזו אפילו לא סיימתי לקרוא את הספרים, לא הייתי מסוגל להתעלם מהמשיכה שהספר הראשון יצר בי. ככל שקראתי את הספרים הבאים, המחשבות שלי לגבי הסדרה נהיו יותר ויותר מפורזות: על מה בדיוק אכתוב? הרי יש כמות רבה כל כך של נושאים שעומדים לרשותי. הרגשתי שאני נאבד בים של *ים הפוריות*. אחרי התלבטויות קשות, החלטתי לבחור בכמה נושאים עיקריים שמעניינים אותי בסדרה ולכתוב פרק שמתרכז בכל נושא.

תהליך כתיבתה של העבודה לא היה קל בלשון המעטה. הוא היה כרוך במשמעות עצמית, יכולת ניהול זמנים וביקורת עצמית, קריאה של חומר מורכב וסינתזה בין רעיונות שונים. לא הייתי מצליח לסיים את העבודה ללא האנשים שתמכו בי לאורך הדרך. תודה רבה לאמא ואבא, שעזרו לי לא להילחץ והעניקו נקודות מבט חדשות ומרעננות. תודה ליונוש ותמר, שקראו את הטיוטות המסורבלות שלי, עודדו אותי ושיתפו אותי במחשבותיהם לגבי התכנים. תודה ענקית לרכזת עבודות הגמר בבית הספר, רינה שנצר שעזרה לי לגבש את שאלת החקר שלי, העניקה ייעוץ טכני ומהותי לאורך כל הדרך, והדריכה אותי בכל הנדרש להכנת העבודה. בעיקר, תודה למנחה המדהימה שלי, מיקי דליות-בול, שהשקיעה זמן יקר כדי להוציא ממני את העבודה הכי טובה שאני מסוגל לכתוב. תודה על ההתייחסות המקצועית והפרטנית, על כך שתמיד הצליחה לחלץ אותי כשנתקעתי, על ההיענות המהירה והקולחת שלה ועל כך שדאגה שאוציא מעצמי תמיד את המיטב.

מבוא

עבודתי תעסוק במספר היבטים של סדרת הספרים *ים הפוריות*. הסדרה נכתבה על ידי הסופר היפני יוקיו מישימה (Yukio Mishima) בין השנים 1964 ו-1970. מישימה התאבד ביום לאחר שסיים לכתוב את הספר האחרון בסדרה. הסדרה התפרסמה לראשונה במגזין הסדרתי *שינצ'ו* (Shinchō) בין השנים 1965 ו-1971, ובנוסף לכך התפרסם כל כותר בסדרה כספר. הספר הראשון, *שלג של אביב*, התפרסם ביפן בשנת 1969. גם השני בסדרה, *סוסים בורחים*, יצא לאור בשנת 1969. הספר השלישי, *מקדש השחר*, התפרסם בשנת 1970. הספר האחרון, *ריקבון המלאך*, התפרסם בשנת 1971.

השאלה המרכזית עליה אנסה לענות במהלך העבודה היא: כיצד באים לידי ביטוי נושאים פילוסופיים ואסתטיים בתוך *ים הפוריות* ומה משמעותם בתוך המסגרת של היצירה? בכל פרק אבחן נושא אחד. בפרק א' אבחן את האחידות של הספרים השונים ביצירה ברמת העלילה, הנושאים שמובעים בה, סגנון הכתיבה והסמלים הבאים בשימוש. פרק זה יסייע לפרישת הרעיונות שלי בפרקים הבאים בעבודה, כיוון שהוא ישמש כנקודת המוצא שממנה אהיה מסוגל להתייחס לכל אחד מהמובנים של היצירה באופן כללי שתקף לגבי היצירה בשלמותה. בפרק ב' אתייחס לסוגיית הגוף - נפש בתוך *ים הפוריות*: מאילו מקורות דתיים ופילוסופיים היא נלקחה, באיזו צורה היא מופיעה ב*ים הפוריות* ומה תפקידה בתוך היצירה ברמה הפילוסופית והאסתטית. בפרק ג' אתייחס לאסתטיקה, ליופי ולמיניות בתוך היצירה: בדומה לפרק ב', אחקור את מקורות ההשראה של האסתטיקה המופיעה ביצירה, את השוני והדמיון שלה מן המסורת וכיצד היא מתכתבת עם השקפת העולם שמוצגת ב*ים הפוריות*. בפרק ד' אתייחס להיבטים ההיסטוריים של *ים הפוריות*: את מקומה בתוך הנוף הפוליטי של יפן המודרנית, כיצד מוצג בה המוסד הקיסרי, ואילו מסרים טמונים בה לגבי ההיסטוריה והמאפיינים של האומה היפנית.

הערות על התרגום

כל ספרי הסדרה תורגמו לאנגלית מספר שנים לאחר שיצאו לאור לראשונה בשפת המקור. מכיוון שלספרי הסדרה אין תרגום לשפה העברית, השתמשתי בתרגומים לאנגלית לצורכי העבודה. להלן שמות הספרים באנגלית ותרגומם לעברית:

Spring Snow (1972) - שלג של אביב

Runaway Horses (1973) - סוסים בורחים

The Temple of Dawn (1973) - מקדש השחר

The Decay of the Angel (1974) - ריקבון המלאך

כאשר אצטט קטעים מן הספרים, אשתמש בשמותיהם הלועזיים. כאשר אשתמש בשמות הספרים ללא ציטוט, אכנה אותם בשמותיהם העבריים.

כאשר אציין את שמותיהם של הדמויות בפעם הראשונה, אכתוב את שמם המלא. לאחר מכן אכנה אותם בשם הפרטי למעט שיגקוני הונדה, אותו אכנה בשם המשפחה הונדה במהלך העבודה.

פרק א': מה הופך את ים הפוריית ליצירה אחת?

כאשר קוראים את סדרת הספרים ים הפוריית, לא ניתן להתעלם מסיפורו האוטוביוגרפי של הסופר. יוקיו מיישימה מסר לעורך שלו את הספר האחרון בסדרה, *ריקבון המלאך* (1971) ב-24 בנובמבר 1970. ביום למחרת, מיישימה וארבעה מחבריו לארגון הדמוי-צבאי הקיצוני טאטנוקאי (Tatenokai) ניסו לעורר רוחות מהפכה בבסיס צבאי בטוקיו. החבורה, שקראה לרסטורציה של מעמד בית הקיסר, לחיזוק הצבא היפני ולשינוי החוקה הפציפיסטית של יפן, נענתה בבוז על ידי החיילים והאזרחים שהיו בסביבה – ובתגובה שהייתה מתוכננת מראש מיישימה התאבד בצורת הספוקו המסורתית. התאבדותו מעוררת ההשתאות וחייו המוחצנים העניקו ליצירותיו נצחיות גם לאחר מותו. במיוחד לסדרה האחרונה שכתב, *ים הפוריית*, בה העיד כי הוא שאף לבטא את "כל מה שחשב והרגיש לגבי החיים והעולם הזה" (Iwamoto and Wagenaar, 1975: 51-52).

סדרת ים הפוריית מורכבת מארבעה ספרים אשר לכאורה, הקשר היחידי ביניהם הוא קשר עלילתי קלוש. בהחלט ניתן לקרוא את הספרים של ים הפוריית כספרים העומדים בזכות עצמם, אבל כוחם האמיתי מופיע כאשר מתייחסים אליהם כאל יחידה אחת - אם לא כספר אחד, כמקשה אחת, יצירה אחת. הגורם המשותף הברור ביותר בין ספרי הסדרה הוא הגורם העלילתי - ובייחוד דמותו של שיגקוני הונדה (Shigekuni Honda) ומפגשיו עם גיבורי הספרים השונים. בכל ספר קיימות זו לצד זו שתי עלילות, זו של הונדה וזו של הגיבור, לעתים אלה נפרדות ולעתים מצטלבות. מידת ההתבדלות של כל עלילה שונה בין ספר לספר, כך גם מידת התלכדותן. הנרטיב הזה נמשך למעלה משישה עשורים, החל מ-1912 בשלג של אביב (1969) ועד לסיומו של *ריקבון המלאך* (1971) ב-1975. בפרק זה אסקור את תוכנם של ארבעת הספרים, ואת מגוון האופנים בהם ניתן לראות בים הפוריית יצירה אחת.

הונדה הוא הדמות היחידה שמופיעה בכל ספרי היצירה. תחילה, אנחנו נחשפים אליו כדמות משנית בשלג של אביב, כחברו של קיואקי מאצוגאה (Kiyooki Matsugae), בן למשפחת סמוראים-לשעבר שנהפכה למשפחה בורגנית. קיואקי נשלח בילדותו ללמוד את הגינונים והמסורות היפניים אצל משפחה מן האצולה המסורתית, משפחת איאקורה (Ayakura). קיואקי מתואר כנער שחי למען הרגשות, מלא יופי ואלגנטיות, נוטה לשקוע בהרהורים מלנכוליים שרק מעצימים את יופיו. כבר בתחילת הספר מתוארת מערכת יחסי האהבה-שנאה של קיואקי ובת משפחת איאקורה, סאטוקו (Satoko Ayakura). הרומן המטלטל של קיואקי ושל סאטוקו חווה עליות ומורדות. כאשר הוריו של קיואקי מספרים לו שסאטוקו מועדת להינשא לנסיך מלכותי, הוא אינו מביע שום התנגדות. רק כאשר קיסר יפן בכבודו ובעצמו מעניק אישור לנישואים, ניצתת שוב תשוקתו של קיואקי. הרומן מלווה את קיואקי אל בית הקיץ של משפחת מאצוגאה על חופי קאמאקורה, שם מבלים הונדה וקיואקי את הקיץ יחד עם שני אורחים מלכותיים מסיאם. מערכת היחסים של קיואקי וסאטוקו מתעצמת בקיץ ולבסוף נחשפת על ידי המשרתת של סאטוקו, כאשר הנערה נכנסת להריון. אביו של קיואקי נחוש להניח לחתונה המקורית להתקיים בכל מחיר, מחשש לשם הרע שיבוא על שתי המשפחות. הוא שולח את סאטוקו להפיל את התינוק אצל רופא באוסקה תחת המסווה של ביקור אצל דודתה במנזר שהיא עומדת בראשו. אך תכנית זו משתבשת, כאשר סאטוקו מחליטה לגלח את ראשה ולהישבע כנזירה כדי לברוח מעול חייה. שום שכנוע לא מצליח לעקור אותה מן המנזר, ורק מסמך רפואי מזויף אודות שיגעונה של סאטוקו מציל את המצב, ימים ספורים לפני מועד החתונה. קיואקי מרגיש שהוא

מוכרח לראות את סאטוקו עוד פעם אחת. חולה בקדחת בעת שסופת שלגים מתחוללת בחוץ, הוא מבקר במנזר ונדחה כל יום מחדש במשך שבוע, הונדה שומע על מצבו האנוש של קיואקי ומנסה לשכנע את הנזירה לאפשר לסאטוקו להיפגש עם חברו בפעם האחרונה. הנזירה מסרבת גם לו והשניים חוזרים לטוקיו. בזמן נסיעת הרכבת קיואקי אומר להונדה שיראה אותו שוב מתחת למפל, רמיזה לגלגולים הבאים של קיואקי. הנער נפטר יומיים לאחר מכן ומוריש להונדה את יומן החלומות שלו.

הספר השני, *סוסיס ברחים* (1969), מתחיל בשנת 1932, תקופת שווה (Shōwa) המוקדמת¹. האווירה הציבורית ביפן בתקופה זו הפכה יותר ויותר צבאית ואימפריאליסטית. הונדה מתמנה לשופט בבית המשפט המחוזי של אוסקה, והוא מוזמן על ידי השופט הראשי להחליף אותו כאורח בתחרות קנדו (Kendo)² ליד מקדש אומיווה (Ōmiwa shrine). הונדה נענה להצעה, ומתרשם במיוחד מיכולותיו של אחד המתחרים, איסאו אינומה (Isao Inuma), אותו הוא מזהה כבנו של העוזר האישי של קיואקי בנערותו. אחרי התחרות, הונדה מטפס על הר מיווה (Miwa) ופוגש את איסאו, שמתרחף תחת מפל. הוא נדהם לראות שלוש נקודות חן על החזה של איסאו, הדומות כהעתק לנקודות החן שהופיעו על גופו של קיואקי. הונדה מזמין את איסאו ואת אביו לארוחת ערב בביתו. הנער משאיל להונדה לקרוא את הספר האהוב עליו, *ליגת הרוח הקדושה*. הספר מתאר לפרטי פרטים את מרד השינפורן (Shinpūren) של 1876³. בשנה זו יצא חוק שאסר על החזקת חרבות בפומבי, מלבד לאנשים מסוימים רמי דרג. הסמוראים-לשעבר זעמו על ההידרדרות של יפן בעת החדשה ותקפו מתקן צבאי במבצר קוממוטו (Kumamoto). המרד נכשל בסופו של דבר, והספרון מפליא לתאר את מותם ואת התאבדותם, בספוקו, של כל הלוחמים. הונדה מזהיר את אינומה, מתוך חשש שייצור תמונה בלתי-שלמה של ההיסטוריה, אך מודה בהערכה החדשה שלו לחברי הליגה. איסאו, לעומת זאת, מנסה לשחזר את פעלי הליגה בתקופת שווה. הוא מארגן חבורה של עשרים נערים בני גילו ששואפים לרצוח את הקפיטליסטים הגדולים ביפן ולהרוס תשתיות בטוקיו, בתמיכת קצין בדרגת סגן והנסיך הרונורי טואין (Harunori Toin), שהיה מיועד להתחתן עם סאטוקו. החבורה עורכת מפגשים סודיים, בנוסף למחנה אימונים שמועבר ברוח הבושידו (Bushido) היפני. הונדה ואינומה האב מבקרים במחנה האימונים, שם מתגשמת אחת מהתמונות שהופיעה ביומן החלומות של קיואקי. הקצין שעזר לחבורה עומד להישלח למנצ'וריה הכבושה ומייעץ לאיסאו לרדת מהתכנית. ביום למחרת כל החבורה נעצרת בבסיס הסודי.

כאשר הוא שומע על צרתו של איסאו, הונדה מתפטר מתפקידו כשופט, נחוש בדעתו לייצג את הנער כעורך דין. איסאו מודה שהוא תכנן את הרציחות, אך האווירה הציבורית מיטיבה אתו בשל טוהר המניע שלו, בניגוד ליחס כלפי הקומוניסטים שעוברים עינויים קשים בכלא. נאום כריזמטי של איסאו, בנוסף לתחבולות משפטיות של הונדה ועדות שקר של חברתו מזכות את החבורה. בחגיגת הניצחון, איסאו מגלה את השחיתויות הרבות של ה"אקדמיה לפטריוטיות" של אביו. למעשה, היא ממומנת על ידי קפיטליסט גדול שאיסאו מתעב, קוראהארה (Kurahara), והכסף ניתן לה ככספי הגנה. הוא מוסיף לגלות שחברתו מאקיקו (Makiko) חשפה את תכניות החבורה לאביו, והוא זה שהסגיר אותם למשטרה. שלושה ימים לאחר השחרור איסאו בורח מביתו, קונה פגיון ורוצח את הקפיטליסט קוראהארה בבית הנופש שלו. הוא לא מצליח

¹ תקופת שווה (Showa period) הקרויה על שם הקיסר באותה עת נמשכה מ-1926-1989. תקופת שווה המוקדמת הסתיימה בסוף מלחמת האוקינוס השקט בשנת 1945.

² סוף יפני

³ הספר מתאר אירוע היסטורי אך הוא מעולם לא נכתב. הספר והסופר שלו הם פרי דמיונו של משימה.

להגשים את ההתאבדות המושלמת שייחל לה, אבל כאשר הוא נופל על חרבו, באמצע פרדס, תמונת השמש העולה מתפרצת אל מול עיניו.

הספר השלישי, *מקדש השחר* (1970), מתרכז בסיפור של הונדה בין השנים 1941 ו-1952. ספר זה שונה מהספרים הקודמים בכך שהגלגול הבא של קיואקי - הפעם נסיכה תאילנדית בשם יינג-צ'יאן (Ying Chan) - משחקת תפקיד מזערי יחסית ואין פרקים שמסופרים מנקודת מבטה. לכן *מקדש השחר* יכול להיחשב "הספר של הונדה". הספר מתחיל, כאמור, ב-1941 בביקור של הונדה בבנגקוק מטעמי עבודה. הונדה מספר למדריך הטיול שלו שהכיר שני נסיכים תאילנדיים בילדותו, כאשר למדו ביפן, ותוהה האם יוכל לארגן עמם פגישה. המדריך מוסר להונדה שהנסיכים האמורים לא נמצאים בתאילנד כעת. לעומת זאת, המדריך מצליח לארגן פגישה עם יינג-צ'יאן, בתו בת השבע של אחד מהנסיכים שנשארה בתאילנד בשל מצבה הנפשי הרעוע. לתדהמתו, יינג-צ'יאן משוכנעת שהיא גלגולם הבא של קיואקי ושל איסאו ומתחננת להונדה שייקח אותה אתו בחזרה ליפן. מהימנותה של הנסיכה מתערערת אצל הונדה כאשר הוא לא מבחין בשלוש נקודות החן על החזה שלה, אלה שהיו אופייניות לקיואקי ולאיסאו. מבנגקוק, הונדה ממשיך לטיול בהודו בעזרת מענק שקיבל מחברת התרופות שייצג בתאילנד. הוא מבקר בקלקוטה ובבנארס (ואראנסי) וצופה בפסטיבלים מטונפים ומזוהמים בעיניו, שמציגים תמונה עגומה של הקדושה ההינדואיסטית. לאחר מכן הוא מבקר במערות אגינטה, אחד המעוזים האחרונים של הבודהיזם ההודי. במפל הסמוך למערות הוא מרגיש את נשמתו של קיואקי, שאמר לו כי יפגוש אותו מתחת למפל בחייו הבאים. הונדה חוזר ליפן ימים ספורים לפני ההתקפה היפנית על פרל הרבור. בעת המלחמה הונדה משקיע את כל זמנו הפנוי בחקר תאוריות שונות של גלגול נשמות.

החלק השני של הספר מתרחש ב-1952, בתום תקופת הכיבוש האמריקאי של יפן לאחר מלחמת האוקיינוס השקט. הונדה מבין שיינג-צ'יאן לומדת כעת ביפן ומזמין אותה למסיבה שהוא עורך בוילה גדולה למרגלות הר פוג'י. לצערו הרב, יינג-צ'יאן לא מופיעה באירוע והוא נותר בחברת ה"אליטה האינטלקטואלית והכלכלית" של יפן שמורכבת מאנשים שנראים לו מגוחכים, פרברטים או ריקים מתוכן. באותו הערב הונדה מציץ בחדר האורחים שסמוך לחדר העבודה שלו, דרך אשנב סודי בספרייה. הוא מגלה מחזה מחריד - אורחת אחת צופה באקט המיני של שני אורחים אחרים בתוך החדר! בימים הבאים, הונדה נותר נחוש לראות את נקודות החן על גופה של יינג-צ'יאן כדי לוודא את האותנטיות שלה כגלגולו של קיואקי. הוא רוקח תחבולות רבות - שולח את האחיינין של חברתו קייקו (Keiko) לפתות את יינג-צ'יאן לשכב איתו בחדר הסמוך לחדר עבודתו, כדי שהונדה יוכל לראות את נקודות החן על גופה העירום. הניסיון נכשל, והונדה ממציא תכנית חדשה - הוא יערוך מסיבת בריכה בביתו ויזמין את הנסיכה, כך שבגד הים שלה יחשוף את נקודות החן. אך אפילו כשהיא לבושה בבגד ים, נקודות החן לא נראות לעין. בצעד נואש ואחרון, הונדה מציץ לחדר שהיא חולקת עם חברתו קייקו. למרבית הפתעתו, יינג-צ'יאן וקייקו שוכבות אחת עם שנייה! סוף סוף הונדה רואה את נקודות החן של יינג-צ'יאן ומסוגל לנשום לרווחה. בהמשך הערב, האחווה עולה באש בגלל סיגריה שלא כובתה ושני אורחים נהרגים - יינג-צ'יאן חוזרת לתאילנד בבטחה. לאחר שנים רבות, הונדה מגלה שהנסיכה נהרגה מהכשת נחש בגיל עשרים.

הספר האחרון והקצר מבין כולם, *ריקבון המלאך*, מתרחש בין השנים 1970 ו-1975. טורו יאסונגה (Toru Yasunaga) הוא יתום בן שש עשרה שעובד כתצפיתן ליד נמל שימיזו (Shimizu). חברתו היחידה היא קינואה (Kinue), אישה צעירה ומכוערת שמאמינה שהיא האישה היפה ביותר בעולם. הונדה מבקר בחוף שימיזו ונכנס לבקתה של טורו. טורו, לבוש בגופייה בלבד, חושף את שלושת נקודות החן על חזהו. משוכנע שטורו הוא הגלגול הבא של קיואקי, הונדה מחליט לאמץ אותו. אביו המאמץ מצמיד לטורו מורה

פרטי שיחנך אותו לאדיבות ולרגישות, אבל טורו מפגין רק כוחניות ואנוכיות, דבר המבדיל אותו מהגלגולים הקודמים. טורו מנצל את הכוח שלו כבן לעורך דין עשיר כדי להתעלל במורו הפרטי, ומוביל בסוף לפיטוריו. בנוסף, הוא משחק ברגשות של אחת הנערות שמחזרות אחריו ונוקט במספר תחבולות שגורמות לביטול הנישואים המתוכננים ביניהם. הונדה מתחיל לאבד אמון בטורו ובמטרתו לגלות את הגלגולים של קיואקי. מתוך הדכדוך שלו, הונדה מתחיל לצפות בזוגות שמקיימים יחסי מין בפארק ציבורי ונתפס. טורו נהפך עוד יותר אלים וכוחני, מתעלל בהונדה ובמשרתות הבית. בחג המולד של אותה השנה, קייקו מגלה לטורו את הסיבה האמתית שהונדה אימץ אותו. הסיכויים שטורו הוא אמנם גלגול "אמיתי" של קיואקי הולכים ודועכים, היא אומרת. אם לא ימות בחודשים הקרובים, אין סיכוי שטורו הוא היורש של קיואקי, איסאו ויינג-צ'יאן. אחרי שהוא מתוודע למניעים של אביו המאמץ, טורו מנסה להתאבד על ידי נטילת רעל. הניסיון לא צולח והוא נותר עיוור. הונדה, כעת אדם זקן וחולה מאוד, מחליט לבקר את סאטוקו במנזר גשו (Gesshū), כמעין סגירת מעגל למסע שלו. סאטוקו מקבלת את הונדה בסבר פנים יפות, אך מטילה בספק את כל מאורעות הספרים, ומתעקשת שאינה זוכרת שהכירה אי פעם מישהו בשם קיואקי. הונדה עונה לה בתדהמה: "אם לא היה קיואקי, אז גם לא היה איסאו. לא הייתה יינג צ'יאן, ומי יודע, אולי גם לא היה אני". לראשונה הייתה עצמה בעיניה של סאטוקו. גם זה [האפשרות הזו], הוא כפי שהוא בכל לב ולב" (The Decay of the Angel, 1971: 235).

מעבר לכידות המובנת מאליה שנוצרת כתוצאה מן הקשרים העלילתיים בספרים, המסגרת ה"רוחנית" שעוטפת את העלילה כולה מביאה עמה פן נוסף של לכידות ליצירה, מעין לכידות "מטה-עלילתית". ייתכן שמעבר למטרות הרעיוניות של משימה, הוא ביקש לחולל שינוי במבנה הרומן. משימה שאף ליצור רומן שיהיה שונה מהמסורת האירופאית של עלילה שכתובה בצורה כרונולוגית. כמובן שהיו ספרים מערביים שבהם קפיצות בין זמנים, אך הכוונה בעלילה כרונולוגית היא עלילה שנשלטת על ידי מגבלות הכרונולוגיה. משימה שאף לכתוב יצירה שתהיה כמו "... סליל ארוך שמסתובב לעד, וגלגול נשמות, האנטי-היסטוריות של הרומן..." (Pollack, 1988, p: 396). כלומר, ים הפרייות, לפחות מנקודת מבטו של משימה, רק מתחזה לארבעה ספרים שונים. זאת בשל ההרגל שלנו לקרוא ספרים על פי הקונבנציה של ה"כרונולוגיה המסורתית" של הרומן האירופי. ים הפרייות נועדה לשחק עם טבע המושג של הזמן, לבנות מערכת טמפורלית שמסיימת בנקודה שבה התחילה (שם).

בנוסף ללכידות העלילתית והמבנית, ים הפרייות ישנם גורמים מלכדים רבים ברמת הנושאים והסמלים שמופיעים בה ובסגנון בה היא כתובה. ייתכן שבכל ספר רמת ההתמקדות בנושאים מסוימים היא פחותה או רבה יותר מאשר בספרים האחרים בסדרה, לדוגמה ההתעסקות באהבה בשלג של אביב, פטריוטיות בסוסים בורחים ומיניות במקדש השחר. בכל זאת הנושאים המשותפים מופיעים לאורך כל היצירה ברמה כזו או אחרת. אסקור בקצרה את ההיבטים התמטיים שמעניקים אחידות ליצירה, אכתוב בהרחבה אודות אותם היבטים בפרקים הבאים של העבודה.

סוגיית הגוף-נפש היא סוגיה מרכזית בים הפרייות. סוגיה זו דנה במערכת היחסים בין הגוף לבין הנפש. משימה מעניק חשיבות לערכים מסוימים מעל ערכים אחרים, כאשר אלה נמנים עם הנפש ואלה עם הגוף. במשך היצירה משימה חוקר את הקשרים בין הגוף לבין הנפש, וכיצד המושגים הללו מתבטאים בכל רמות היצירה. נושא מרכזי אחר הוא הקושי להפיק משמעות מן העולם. סוגיית הגוף-נפש דנה באילו ערכים הם משמעותיים יותר עבורנו, ובים הפרייות קיים קושי לכל הדמויות להתמודד עם המציאות הקודרת שמצטיירת ביצירה. רק הדמויות עם הערכים הנעלים ביותר מצליחות להפיק משמעות אמיתית כלשהי מהקיום וגם היא חלקית בלבד. שתי מעלות שמישימה חוזר ומתאר ביצירה הן הטוהר והיופי. שני המושגים

במסגרת של היצירה אינם פשוטים להבנה, אך הם מצביעים על ההתעסקות התמידית של משימה באסתטיקה לאורך כל היצירה, עליה ארחיב בפרק ג'. נושא מרכזי אחרון בו אדון בעבודתי הוא ההתייחסות למצבה לאומי/פוליטי של יפן לאורך ההיסטוריה. התייחסותו של משימה ליפן המודרנית *בם הפוריות* אינה חד מימדית כל כך כפי שסיפור חייו מסוגל להטעות אותנו. בכל זאת, קיימת מגמה של שיבוח העבר המהודר של יפן ושליה של המצב הנוכחי של יפן, עליה ארחיב בפרק ד'.

גורם נוסף שמעניק אחידות ליצירה הוא הגורם הסמלי. מעבר לכידות הנושאת, ישנה גם לכידות בגופים המסמלים את אותם הנושאים. את הסמל הראשון ניתן למצוא כבר בכותרת של היצירה: *ים הפוריות*. ים הפוריות הוא כינוי למשטח בזלת מסוים על פני הירח. כנראה שהאירוניה בביטוי התחבבה על משימה עד כדי כך שהוא בחר אותו לשם של היצירה כולה. ים הפוריות שעל הירח הוא למעשה ההפך הגמור מפורו, אינו מסוגל להכיל חיים בכלל. ים הפוריות והירח בכללותו מסמלים ביצירה את השימון של העולם בו אנחנו חיים, ואף את חוסר התכלית של הקיום כיוון שמאחרי האשליה של החיים (ים הפוריות) מסתתרת לה הריקות (הירח השומם). מאידך, השמש מתפקדת ביצירה כסמל חיובי. השמש היא חיובית עבור משימה מכמה סיבות. הסיבה הראשונה היא הקשר שלה לעם היפני. השמש מסמלת את הקיסרות היפנית כיוון שהמיתוס גורס כי בני המשפחה המלכותית הם צאצאים של אלת השמש. בנוסף, היא מסמלת את העם היפני כולו (דגלה של יפן בצורת שמש) ואת הארץ עצמה (ארץ השמש העולה). משימה משתמש בחלומות כמכניזם עלילתי, במטרה לרמוז על הגלגולים הבאים של הגיבורים. כאשר החלומות מתגשמים לכדי מציאות, אפשר לראות בכך ערעור של ההיאחזות במציאות. השתלבותם של החלומות בתוך המציאות מעיד על מימד האשליה בתוך המציאות. בנוסף, משימה משבח מושגים סמליים מן המסורת הספרותית היפנית, כגון יוגן וסאבי (ראו דיון בפרק ג' עמ' 21-23) בכדי להביע את הנושאים הרצויים.

קיים דמיון רב מבחינת הסגנון בהם כתובים הספרים. רבים יטענו שישנם הבדלים משמעותיים באיכות הספרים, שנובעים בין השאר בסגנון הכתיבה שלהם ובמידה בה הם מצליחים לשלב את החומר התמטי והסמלי. למרות הז'אנרים השונים של ספרים ביצירה - *שלג של אביב* כרומן היסטורי, או *סוסים בורחים* כסיפור על מרד וגבורה, הדמיון הסגנוני קיים בהחלט. בכל ספר ישנם שיבוצים ממקורות ספרותיים שונים. היצירות הללו מופיעות באופן גלוי, לדוגמה אזכור של טקסטים בסיסיים של אסכולת היוגאצ'ארה הבודהיסטית, בעת שמשימה מתאר את תורת האסכולה המסוימת הזו. חלק נכבד מהשיבוצים מופיעים באופן נסתר - שלושה מן הספרים בסדרה מושתתים, בצורה אמנם קלושה, על יצירות מהמסורת הסינו-יפנית. מקורות ההשראה של משימה *בם הפוריות* נמצאים בכל חלקי הספרות - דתית, פילוסופית, חוקתית, היסטורית, שירה, מחזות ועוד. ההתכתבות של כל ספר עם טקסטים שונים מכניס את היצירה למסגרת אינטרקסטואלית, ומהווה לה פן נוסף של אחידות.

לסיכום, *ים הפוריות* היא יצירה עשירה ומפותלת מלאה בנרטיבים ועלילות שונות שנקשרות על ידי דמויות משותפות, נושאים משותפים, אסתטיקה ופילוסופיה משותפת, עקרונות מבניים משותפים, סיפור מסגרת מלכד. בנוסף לכך, כל אלה יוצרים מרקם כרונולוגי מיוחד ששואף לפרוץ ממבנה הרומן המסורתי.

פרק ב': סוגיית הגוף-נפש בים הפוריית

"הדבר שמתגלה בברור הרב ביותר בפסיכולוגיה הזו [של מישימה]... הוא קונפליקט בין שני אופני התהוות מנוגדים... האם לבסס את הקיום בתוך כותלי המנטליות או הפיזיות - זו הייתה הדילמה במרכז החשיבה שלו על עצמו... בקושי יצירה אומנותית אחת שלו מצליחה להימלט מן הבעיה, אם ברמת הנושא, עיצוב הדמויות או הסגנון"

(Iwamoto and Wagenaar, 1975: 41)

1. חשיבותה של סוגיית הגוף-נפש בים הפוריית

רבים הרעיונות הפילוסופיים המוזכרים בים הפוריית, וממלאים תפקיד חשוב בתוך היצירה. אך נתקשה למצוא רעיון כה רחב ובולט שנפרש על פני רבדים רבים כל כך של היצירה, כפי שעושה סוגיית ה"גוף-נפש". לסוגיה חשיבות מכרעת ביצירה, מכיוון שהיא עומדת במרכז של רוב המאבקים והקונפליקטים שבה. בהסתכלות ראשונית, לא נדמה שהיצירה מהווה עמוד תווך רעיוני לים הפוריית, אם כי היא מוזכרת מעת לעת בטקסט, ברגעים חשובים. זאת בשל המשמעות הנרחבת שמוענקת למושגים "גוף ונפש" על ידי מישימה. המשמעויות האינטואיטיביות שאנחנו מעניקים לדיכוטומיה הזו שונות בהחלט מאלה שמוצגות ביצירה. מקורה של סוגיית הגוף-נפש עתיק יומין, והיא נוסחה על ידי פילוסופים רבים ברחבי העולם: הסתירה שבין החוויות האישיות המזוהות עם "הנפש", לבין המציאות האובייקטיבית "הגוף". בעיה זו מניחה שהגוף והנפש הן שתי ישויות נפרדות שמקיימות אינטראקציה כלשהי זו עם זו. החשיבה המקובלת הזו מכתובה גישה בה הנפש היא משכן הרגש והאידיאלים, בעוד הגוף כבול לארציות ולחיי היום-יום. המאפיינים הללו מתנפצים לגמרי בים הפוריית. הדמויות שבהן שולטת ה"נפש" מבוססות על שכל ופסיביות. הדמויות בהן שולט ה"גוף" מפגינות יצריות ואקטיביות. בנוסף, מעבר להיפוך התפקידים בין הגוף לבין הנפש, מישימה פורש מגוון מאפיינים הנגזרים מ"ליבת המאבק" בין הגוף לבין הנפש: הניגוד בין הנצפה לבין הצופה, בין הקבוצה לבין היחיד, בין הגבריות לבין הנשיות וכדומה.

היצירה מתעסקת בהבנת מערכת היחסים בין הגוף לנפש, שכפי שתארתי, מתעסקת בניגודים רבים שאינם בהכרח הניגוד בין ה"גוף" לבין ה"נפש" כשלעצמו, אלא משמעויות שנגזרות ממנו. בפרק הזה אעסוק בעיקר במקורות הרעיוניים של הסוגיה כפי שהיא מופיעה בים הפוריית, ומה ניתן ללמוד מהם על הביטויים של הסוגיה בתוך היצירה. אחד מהביטויים הבולטים ביותר של הסוגיה בתוך היצירה הוא סיפור המסגרת, גלגול הנשמות של הנער קיואקי מאצוגאה לאורך השנים. סיפור המסגרת הוא הביטוי הכי ישיר של סוגיית הגוף-נפש ושל השאלות המטפיזיות הנשאלות: איזו מבין התכונות היא עליונה או ה"חשובה" יותר? ככל שהונדה מתעמק יותר בסוגיה, הפתרון לשאלות נהיה יותר סבוך. המאבק בין הגוף לבין הנפש יוצא לפועל גם בזירת הדמויות. הדמויות "הגופניות" האקטיביות מוצבות לעתים אל מול הדמויות ה"נפשיות" הפסיביות במהלך העלילה, ומתקיימת השוואה תמידית בין ההישגים שלהן

בתחומים האישיים והאסתטיים. כל הביטויים האלה נועדו לעזור להגיע לסדר או פשרה כלשהי ברשת הסבוכה שיוצרים ה"גוף" וה"נפש", עם ביטוייהם הנרחבים, *ביום הפוריות*. אפשר להגיד בבטחה שהיצירה לא מספקת לנו תשובות חד-משמעיות לשאלות שהיא מציגה. סופה מטיל את כל הבא לפניו בספק. בסוף היצירה הונדה נפגש עם סאטוקו ושואל אותה שאלה לגבי מכרם המשותף קיואקי. סאטוקו עונה: "אבל אני חוששת שאף פעם לא שמעתי את השם קיואקי מאצוגאה. לא העלית בדעתך, מר הונדה, שלא היה כזה אדם? נדמה כי אתה בטוח שהיה; אבל לא העלית בדעתך שלא היה כזה אדם מלכתחילה, בשום מקום?...". (*The Decay of the Angel*, 1974: 234-5). משימה חש את הניכור העמוק בין הגוף והנפש ושאלה להתעלות על המחסום שביניהם. ההשפעה של מסורות פילוסופיות רבות ניכרת בהקשר זה *ביום הפוריות*. לדברי סטארז, קל לזלזל בטווח ההשפעות של משימה - לתאר אותו כסופר יפני שמפרש את התרבות שלו בעיניים מערביות, או לחילופין להאמין שמשימה מפרש רעיונות מערביים בצורה שגויה, מפשט ומעוות אותם (Starrs, 1994: 7). לפעמים נדמה, בסגנון הכתיבה הכפייתי והקולח של משימה ובטיעוניה המורכבים שלו - שהוא לא ירד לסוף דעתה של פילוסופיה מסוימת או שיבש אותה, הפך אותה לחומר שהוא יכול לעבד אל תוך איזו קופסה שרק ירצה. אני מעדיף לראות בפילוסופיה המשונה של משימה שמהווה את "חומר הבערה" הבסיסי ליצירותיו, כשילוב ופרשנות של מגוון רחב של מערכות רעיוניות וקונספטים אשר מוצגות באופן הייחודי של משימה.

2. מקורות דתיים ופילוסופיים לסוגיה

סיפור המסגרת של *יום הפוריות*, קרי גלגול נשמתו של קיואקי מאצוגאה לאורך דורות, מעיד על מערכת יחסים מסוימת שמתקיימת בין הגוף לבין הנפש. תוך גלגול הנשמות מה מנצח, הנפש המועברת או הגוף שמארח אותה? משימה נהג לסווג את דמויותיו לדמויות "גופניות" (הפועלות באופן ייצרי ומוחצן) או "נפשיות" (הפועלות באופן רציונלי ולוגי) (Iwamoto and Wagenaar, 1975: 52), ובכך "עוזר" לנו להבחין במערכת היחסים או ההיררכיה שבין הגוף לנפש ביצירה. כדי לראות את מלוא הביטויים לסוגיית הגוף-נפש ביצירה, יש להתייחס למערכות היחסים בין כל הדמויות הראשיות.

גלגול הנשמות ביצירה מוסבר לעתים באופן שטחי ונאיבי (Starrs, 1994: 69), באמצעות הסברים מיסטיים ושפע של סימנים על-טבעיים. *בשלג של אביב*, בדרכו חזרה ממנזר גשו, קיואקי מוכה המחלה לוחש להונדה "כרגע היה לי חלום. אראה אותך שוב. אני בטוח. מתחת למפל" (*Spring Snow*, 1972: 389). לאחר מותו, קיואקי מוריש להונדה את יומן החלומות שלו, דבר שמצית את מסע החיפוש שלו אחר הגלגולים של קיואקי במשך עשורים. כך באחד מחלומותיו: "...חלמתי על סיאם לא מזמן. ישבתי על כיסא נהדר באמצע חדר... לבשתי כתר מזהב, גבוה ומחודד, עטור בכל מני אבנים יקרות... בהיתי בטבעת... וכאשר עשיתי זאת, התוודעתי לפני אישה צעירה ויפה...". (*Spring Snow*, 1972: 82-3).

בחלום מתוארת בדקדוק תמונת הארמון התאילנדי של יינג צ'אן, גלגולו העתידי. בחלום אחר, קיואקי מופיע בתפקיד הנער הפטריוטי איסאו אינומה. תיעוד ביומן החלומות הוא רק נקודת ההתחלה בשביל הונדה. מבחינתו, כדי להוכיח שאדם מסוים הוא גלגולו של קיואקי, חייבות להיות שלוש נקודות חן על חזהו. לכן, בספר השלישי, *מקדש השחר*, כדי לגלות אם יינג-צ'אן היא הדבר האמיתי, הונדה מזמין אותה ללון בביתו ומציץ מבעד לאשנב המוסתר בחדר העבודה שלו לחדרה. ההצצה, שנועדה כדי למצוא בגופה

העירום את שלוש נקודות החן, תמה בכך שהונדה צופה ביחסי המין של יינג-צ'יאן ושכנתו קייקו. סימן נוסף שנותן הונדה כדי להוכיח גלגול נשמתו של קיואקי, הוא מוות בגיל עשרים - הגיל בו אדם הופך מקטין לבגיר במסורת היפנית. בשלושת הספרים הראשונים, מותם של קיואקי, איסאו ויינג-צ'יאן בגיל הזה מעיד על העלומים הנצחיים שלהם. בספר הרביעי, העובדה שטורו מצליח לחיות מעבר לגיל עשרים מוכיחה שהוא אינו ממשיך את השושלת.

הפילוסופיה מחליפה את המיסטיקה בספרים המאוחרים יותר, כאשר הונדה מנסה לפענח את גלגול הנשמות. משימה פורש בפנינו מספר מגוון של מקורות הדנים בשאלת גלגול הנשמות, החל מהוגי דעות מערביים כמו פיתגורס והרקליטוס ומקורות מזרחיים כמו המנוסמריטי,⁴ המילינדה פנהא⁵ וסיפורי הג'יטקה⁶ הבודהיסטיים. אך חיפוש של הונדה מסתיים כאשר הוא חוזר לרעיונות שעניינו אותו כל כך בנעוריו, רעיונות אסכולת ההוסו⁷ של הבודהיזם היפני אשר דוגלת בתורת היואישיקי (yuishiki) (בעברית: מודעות בלבד). ההתייחסות להגות של אסכולה זו מלווה את היצירה מתחילתה ועד סופה, מאזכורים שנראים אנקדוטליים ועד לדיונים פילוסופיים - החל מביקורה של הנזירה ממנזר גשו בביתו של קיואקי וההשבעה של סאטוקו כנזירה במנזר, וכלה בשיחתם המזעזעת של הונדה וסאטוקו בעמודים האחרונים של היצירה.

בספרים השלישי והרביעי, כאשר העלילה מתרכזת יותר ויותר בהונדה מאשר בגיבורים, שגם בהם נעדרת התשוקה והעוז של קודמיהם, הקורא כבר מסוגל לשער שמישימה אינו מצדד בעליונות "הנפש" על פני הגוף. עם זאת, עצם כתיבתו של משימה מהווה הסתכלות אינטלקטואלית על העולם - מעין בחינה פילוסופית של הניגודים והקונפליקטים בתוך הקיום האנושי - שבעזרתה משימה מחפש פשרה בין שני הקטבים "הגוף" וה"נפש".

בחקר האנכרוניסטי של הונדה את תורת היואישיקי, ניתן לראות את ניסיונו לגשר על הפער שקיים בהתנהלותו, בין ה"גוף" לבין ה"נפש". מבין כל ההופעות של סוגיית "הגוף" ו"הנפש" המופיעות ביצירה, הבולטת ביותר במקרה של הונדה היא המאבק בין רואה לבין נראה. המאבק הזה כולל בתוכו את הניגוד בין דמויות פסיביות לבין דמויות אקטיביות, בין הסובייקטיביות לאובייקטיביות. סמוך מאוד לתחילת היצירה, מוגדר תפקידו של הונדה כצופה מן הצד. משלג של אביב, הונדה שואל לשלומו של קיואקי בעת שהלה זומם את נקמתו האכזרית בסאטוקו. קיואקי, למרות היותו "חברו הטוב" של הונדה, פוחד לשתף עמו את מחשבותיו ההרסניות והעמוקות ביותר. ברגע זה, נדמה שהונדה מבין את ייעודו המצער: "בכך נהפך הונדה לצופה אסתטי. אלה שהחשיבו את קיואקי ואת הונדה לחברים לא טעו, מפני שכפי שעמדו הדברים, מערכת היחסים שלהם העניקה לכל אחד מהם בדיוק את מה שהיו צריכים" (Spring Snow, 1972: 33). החברות בין הונדה לבין קיואקי העניקה להונדה את האקטיביות שהייתה חסרה לו. הונדה, נער חקרן ורציונלי בעל אופי חיובי - היה זקוק ללהט ולתשוקה של קיואקי שהוא עצמו לא ניחן בהן. באותה הצורה, קיואקי היה זקוק לשכלו הישר ולשיקול הדעת של הונדה. למרות שהסיפור מדגיש כי הונדה וקיואקי הם חברים, החברות ביניהם אינה אמתית. כל אחד משתמש באחר לצרכיו האישיים - קיואקי משתמש בהונדה לשם הרומן שלו עם סאטוקו, הונדה צופה בקיואקי בשביל אשליית התשוקה ש"חברותם" מביאה

⁴ חוקי מנו (מנוסמרוטי) הוא טקסט משפטי עתיק בהינדואיזם

⁵ טקסט בודהיסטי שמכיל דיאלוג בין הנזיר הבודהיסטי נאגסנה והמלך מנאנדר (מילנדה)

⁶ ספרות הודית שמתארת את הגלגולים הקודמים של גאוטאמה בודהה. הסיפורים נחשבים לקנוניים בזרם התרבה של הבודהיזם

⁷ אחת האסכולות הבודהיסטיות הראשונות שהגיעו ליפן. נבעה מהיוצג'ארה המזרח אסייתית שמקורה ביוצג'ארה ההודית.

עמה. השניים לא מסוגלים להביט מעבר לחומות הקיום שלהם מסיבות שונות. קיואקי כמובן, מכיוון שהוא נרקיסיסט שחושב רק על עצמו. הונדה מצדו, לא מסוגל להמיר את הצפייה האסתטית שלו לתחום הפעולה. הוא ממשיך להתייחס אל קיואקי כאל מעין מיצג אסתטי. כאשר אנחנו מבינים את מערכת היחסים של הונדה וקיואקי כאלגוריה פילוסופית לדיכוטומיה בין ה"נפש" (הונדה) לבין ה"גוף" (קיואקי) (כמובן שההשלכה הפילוסופית איננה הדרך היחידה לפרש את המתרחש ביצירה), הריקנות שמורגשת בהונדה לאחר מותו של קיואקי אינה מפתיעה: "הונדה הרגיש שנעוריו הסתיימו עם מותו של קיואקי מאצוגאה. ברגע שהוא משי בתוכו, משהו שבער בזוהר רוטט, פתאום חדל מלהתקיים" (Runaway Horses, 1973: 6-7).

עשרים שנה לאחר מות קיואקי, הונדה מכהן כשופט בבית משפט מחוזי באוסקה. חייו הרגילים למדי נשלטים על ידי המוסר, החוק והתבונה. גם הונדה של הספר הראשון נשלט על ידי ההיגיון והמוסר, אבל לפחות אז הוא ניסה להשלים את החסר בו בעזרת קיואקי, כאילו היו שתי ישויות בהכרה אחת. בספר השני, סוסים בורחים, כאשר איסאו אינומה נעצר על תכנון רציחה המונית של "משחיתי התרבות היפנית", הונדה נרתם לעזרתו. הוא מתפטר ממשרתו כשופט ומייצג את איסאו בבית הדין. מערכת היחסים של הונדה ושל איסאו דומה למערכת היחסים בין הונדה וקיואקי - כמו שהונדה הסיע את סאטוקו וקיואקי לחוף אהבתם בקאמאקורה, כך הונדה מסייע לאיסאו להשתחרר מעונשו. בשני המקרים, סיועו של הונדה נועד לרסן את ההרסניות של ה"גוף" האקטיבי - הדורסניות הזו שמתבטאת אצל קיואקי במסירות הגמורה לרגשותיו ואצל איסאו באידאלים האלימים והבלתי מתפשרים. למרות הדמיון בין מערכות היחסים הללו, ניכרת הידרדרות מסוימת בהערצה של הונדה למושא דאגתו, שניתן לפרשה כהטיית המאזן מבחינת הנרטיב לטובת ה"נפש". הונדה וקיואקי היו חברים קרובים, בעוד הונדה ואיסאו נמצאים במערכת של עורך דין ונאשם. הונדה, שבצעירותו נסחף מהגבורה הטרגית והלירית של אהבתו של קיואקי, מרגיש דברים דומים כלפי איסאו לצד הבעת חשש מיישומה של האידאולוגיה האלימה שלו הלכה למעשה.

ההשתלטות של ההשקפה האינטלקטואלית של הונדה עליו, מורגשת במידה מעטה בין הספרים הראשון והשני, אך בספר השלישי יש נקודת משבר, שהיא מסעו של הונדה לעיר הקדושה בנארס (ואראנס). במסע הזה הונדה רואה מראות מזעזעים, ובייחוד הוא מתרשם מן הערבוב ה"מחרד" של ההודים בין קדושה לבין טומאה. שם, נדמה שמסעו אחר הגלגולים של קיואקי הפך להרסני כלפי עצמו. סטארז כותב: "כאילו המציאות סוף סוף התנקמה בצופה הפסיבי; הוא כבר אינו בטוח בפוזה של הריחוק האינטלקטואלי. הצפייה אינה עוד עיסוק שלא פוגע בצופה; הוא יהיה 'מזוהם' לעד ממה שראה" (Starrs, 1994: 55).

בציטוט של סטארז חבויה ניגודיות נוספת שמופיעה לאורך היצירה - הניגודיות בין תבונה או היגיון לבין המציאות. הניגודיות הזו מניחה שיש פער בל יגושר בין ההשקפה על המציאות שהיא ה"נפש" והמציאות עצמה שהיא ה"גוף": "היה זה ההיגיון, אם כן, אליו התייחס הונדה כקביל יותר מאשר המציאות" (Runaway Horses, 1973: 8). הונדה מאמין שהלוגיקה שלו מסוגלת להתעלות על המציאות, ובבנארס החזון מתנפץ לרסיסים. שם, הונדה נתקל במציאות בצורתה הקדמונית והבוסרית ביותר. מישימה רצה שהטיול של הונדה לבנארס יהיה אירוע השיא של היצירה (Starrs, 1994: 54), ומשם שפעולותיו של הונדה למצוא את גלגוליו של קיואקי תהפוכנה בזויות יותר ויותר ותעשנה בצורה עקיפה ופחדנית. מאזן ה"נפשיות" וה"גופניות" בנרטיב מתחיל לנטות מרגע זה. אם עד בנארס ה"נפשיות" של הונדה הייתה מאוזנת על ידי ה"גופניות" של קיואקי ואיסאו, אחרי הטיול ה"נפשיות" משתלטת אט אט על הונדה ומביאה אותו למעשים שפלים של מציצנות בספרים האחרונים.

לאחר חזרתו מהודו, הונדה חוזר לחקור את תורת היואישיקי (תורת ההכרה בלבד) אותה פגש בנעוריו. מסיבות מובנות, תורת היואישיקי סיפקה בסיס משמעותי להיווצרותה של המערכת הרעיונית המורכבת של מיישימה בהתייחסותו לאופנים השונים של "סוגיית הגוף-נפש". אפשר להבין שהתורה גורסת שכל מה שאינו בנפש הוא תעתוע. במונחים פשטניים מאוד, היואישיקי טוענת שההכרה (בסנסקריט: vijñāna) מייצרת את כל התופעות החיצוניות והפנימיות שלנו, כמו תחושת העצמי והעולם הסובב אותנו. ההסבר והפרשנות שהונדה מעניק לתורת היואישיקי במקדש השחר ובצורה מצומצמת יותר בשלג של אביב הוא סבוך, מפותל, קשה להבנה ומלא בסתירות פנימיות. הבודדיזם, דוגל במושג של אנאטמן (anātman) שמשמעותו בסנסקריט "העדר העצמי" ולצד כך מאמין גם באמונה ההודית הקדומה בסמסארה, או גלגול נשמות. השילוב של שתי האמונות יוצר בעיה: אם אין "עצמי", מה בדיוק הנודד בסמסארה ואיך הוא נודד? זו השאלה עליה הונדה שוקד בקדחתנות במשך שנות מלחמת האוקיינוס השקט בספר השלישי, *מקדש השחר*. תורת היואישיקי מסבירה את "גלגול הנשמות" דרך המושג של הכרת האלאיה.

הונדה מתייחס לכתביהם של הנזירים אסאנגה (Asanga) וואסובנדהו (Vasubandhu), מקימי תנועת היוגצ'ארה. אלה טענו שבנוסף לשש ההכרות החושיות (הכרות שמופעלות על ידי "ששת החושים"-ראייה, שמיעה, ריח, טעם, מישוש ושכל) קיימת הכרה שביעית, המאנאס (manas-vijnana). הונדה מגדיר את המאנאס כך: "בחשיבותה הרחבה ביותר, היא כוללת את הכוחות המנטליים שבכוחם לקלוט את ה"עצמי" ואת הזהות האינדיבידואלית" (The Temple of Dawn, 1973: 119). מעל למאנאס קיימת הכרה קדומה וחשובה יותר והיא האלאיה (alaya-vijnana), "הכרת-העל" שנקראת גם הכרת המחסן (store house consciousness).

כדי להבין כיצד האלאיה היא חלק ממנגנון "גלגול הנשמות", יש להגדיר את אופייה ואת תפקידה. הונדה משווה את האלאיה למפל וקורה לה "זרם קבוע של העדר עצמי" (The Temple of Dawn, 1973: 122). למרות היותה זרם קבוע, האלאיה משמידה ויוצרת את תפיסת עולמנו בכל רגע ורגע. היא עושה זאת על ידי קבלת ה"זרעים" (bīja) של ההכרות השונות ו"בישומן". האלאיה היא יישות נצחית שאין לה התחלה ואין לה סוף - רצף בלתי-נגוע של הכרה - אבל על ידי בישום ההכרות השונות, האלאיה יוצרת את תפיסתנו את העולם בכל רגע ורגע. לכן הכרת האלאיה היא נצחית ורגעית בעת ובעונה אחת. האלאיה מתפקדת כתשתית למציאות - היא המרחב הבסיסי שממנו צומחים כל התחושות והעצמים האחרים שנדמה לנו כי הם קיימים. כאשר דוחים את קיום העצמי, הכרת האלאיה "הזרם של העדר-עצמי" חייבת להיות הגוף הנודד בסמסארה. לצורך הדגמה, הכרת האלאיה היא המכנה המשותף של קיואקי, איסאו ויינג-צ'אן ולא גופיהם או העצמי שלהם. כפי שהסברתי קודם, האלאיה גורמת לסמסארה בכך שהיא מתחילה את שרשרת הסיבתיות. לכן האלאיה היא גם הגורם לסמסארה וגם הגוף הנודד (Kalupahana, 1987: 139).

הכרת האלאיה משמידה למעשה את ההבחנה בין סובייקט לאובייקט. האלאיה מכירה ומעבדת את המציאות ועם זאת - היא המציאות! לוסטאהאוס מבהיר כי לפי היוגצ'ארה, ההכרה אינה אמיתית באופן מהותי אלא רק באופן של הגדרה, מכיוון שהיא נבראת וכלה מחדש במצבים שונים (Lusthaus, 2004). למציאות שנוצרת על ידי האלאיה אין בכלל התייחסות לסובייקט/אובייקט. העצמי אינו קיים בשלב הראשוני הזה של ההכרה - ואסובנדהו מסביר שהעצמי הוא רק הרגש שנוצר עקב ההכרה הראשונית, האלאיה. ללא עצמי, אין משמעות למושגים של סובייקט ואובייקט ולכן האלאיה מייצגת את הסינתזה המושלמת ביניהם - מעין הכרה טהורה. בספר *Sun and Steel* (1968), מיישימה מתאר את מסעו מ"איש-של-מילים" ועד לאדם שמחובר לקיום הגופני של עצמו. ברגע אחד, כאשר הוא מקרר את גופו אחרי אימון,

הוא חש את ההשמדה של ההבחנה בין גוף לנפש (Abelsen, 1996: 657). באופן כלשהו, תפקידה של האלאיה כהכרה שאינה דואלית משקפת את שאיפתו של משימה להגיע ל"אופן התהוות... שאינה דואלית" (Abelsen, 1996: 658). ניתן להבחין בשאיפה דומה אצל הונדה, ולראות את מסעו אחר הגלגולים של קיואקי כניסיון להגיע לסינתזה בין ה"גוף" לבין ה"נפש". בסופו של דבר, הונדה נכשל במרדף. באופן אירוני, במאמציו להגיע להשלמה בין "גוף" לבין "נפש", הפסיביות של הונדה וניתוקו האינטלקטואלי כצופה משתלט עליו, ומגיע לשיא כאשר בגיל שמונים, הוא נתפס על ידי המשטרה בזמן הוא מציץ על זוג מקיים יחסי מין בפארק. המציצנות של הונדה מסמלת את ה"מבט הרואה" בהתגלמותו הכבירה ביותר- העדר מעשים והפקת הנאה ממעשיהם של אחרים יותר מאשר ממעשיך שלך.

בתורת היואישיקי ניתן למצוא ניגודיות נוספת אשר משפיעה רבות על חשיבתו של משימה בנושא הגוף והנפש, וכך גם על העלילות השונות שעוברות הדמויות בים הפוריות. האלאיה, מכיוון שאינה ישות גופנית ובנוסף לכך מקדימה את תחושת העצמי ואת ההתבוננות העצמית, מתפקדת כמעין הכרה קדמונית, זרם בלתי פוסק שאינו נגוע בתחושה הבדויה של העצמי. הניגודיות או למעשה, העדר הניגודיות בין הסובייקט לאובייקט בהכרת האלאיה מובילה לניגודיות הבאה, והיא הניגוד בין הטוהר לבין החילול שקיים בתוך האלאיה. יש הטוענים (Kalupahana, 1987: 139) ששמונה ההכרות (חמשת ההכרות אשר ניוזנות מהחושים בנוסף לשכל, למאנאס ולאליה) של ואסובנדהו אינן באמת הכרות נפרדות כפי שסברו פרשנים מסורתיים.

למרות התייחסותו הרבה יותר של משימה אל אסאנגה מאשר אל ואסובנדהו, נדמה שהעמדות אשר מוצגות במקדש השחר, מתאימות יותר לכתביו של ואסובנדהו. ב"שלושים הפסוקים" (בסנסקריט: Trimśikā) שלו, ואסובנדהו מבהיר כי ההכרות אינן תכונות שקיימות בבני אדם, אלא תהליכים מסוימים שמתרחשים בנו. זאת כדי להימנע מהגדרתו של העצמי -או הכרת המאנאס, שהיא הכרת העצמי - כתכונה הקיימת בנו. העדר העצמי היא אחת הנקודות המרכזיות של הבודהיזם, ולכן ואסובנדהו מקפיד לאפיין את ההכרות השונות כתהליכים או פונקציות הכרתיות ולא כישויות גשמיות. ואסובנדהו קורא לתהליכים שעוברת ההכרה, טרנספורמציות- לפיו קיימות שלוש, שהראשונה מביניהן היא הויפאקה (vipāka). משמעות המילה ויפאקה בסנסקריט היא "דבר הנובע ממהשוו" - ממה בדיוק נובעת הויפאקה אינו ידוע. ואסובנדהו מזהה את הויפאקה עם הכרת האלאיה, ובכך מגדיר את האלאיה בתור הטרנספורמציה הראשונה של ההכרה. האלאיה אינה "הכרת-על" אלא הראשונה בסדרה של שלבים שבעזרתם אנחנו מכירים בעולם. " במקום להיות קטגוריה נפרדת, אלאיה ויג'אננה מייצגת את הזרם הרגיל של ההכרה, הזרם ללא הפרעה לצד הופעתה של המודעות העצמית המתבוננת. האלאיה אינה אלא זרם בלתי פוסק של הכרה, שנקרא תהליך-החיים על ידי הבודהה" (שם).

האלאיה מבטאת את ההכרה הראשונית ואינסופית, שאינה נגועה בתחושות שגויות לגבי העצמי או העולם שסובב אותנו. למרות זאת, שתי טרנספורמציות נוספות באות אחרי האלאיה - המאנאנה, אשר גורמת לתחושת העצמי והויסאיה ויג'נפטי אשר מאפשרת לנו לתפוס את העולם שמסביבנו. עצם זה שהאלאיה גורמת (אם כי "ללא ידיעה") לתחושת העצמי אמור לגרוע מן הטוהר הבלתי-נגוע שלה ולהפוך אותה לפחות ממושלת. אבל, כפי שהאלאיה רגעית ונצחית באותו הזמן, כך היא מתפקדת כהכרה הטהורה וכמקור הקרמה בעת ובעונה אחת. ניתן לאמר שהאלאיה היא ההכרה הטהורה אם כי היא מכילה את הפוטנציאל של הקרמה, "זורעת את הזרעים" אשר צומחים בטרנספורמציות הבאות. האלאיה מבטאת גם את ההארה האידאלית שאינה תלויה בדבר, עם זאת מהווה את מקור הסבל והחילול. היא מכילה את

השילוב הפרדוקסלי של הטוהר שמתבטא על ידי ההכרה הטהורה, ושל החילול שמתבטא על ידי ה"זרעים" שהיא זורעת.

אם מבצעים חלוקה של הדמויות של *בית הפריות* לפי האספקט שהן מייצגות בסוגיית הגוף-נפש, קיואקי ואיסאו ייחשבו דמויות של "גוף" בדיוק באותה המידה שהונדה ייחשב דמות של "נפש". קיואקי נשלט על ידי הרגשות והתשוקות שלו, ובסופו של דבר הוא גם איש מעשה. איסאו מלא בלהט פטריוטי, גם חטוב מבחינה גופנית בניגוד לקודמו. לכן הטענה שקיואקי ואיסאו ניתנים בהכרה הטהורה עלולה להישמע חסרת היגיון - הרי ההכרה הטהורה היא ה"נפש" בצורתה המזוקקת ביותר! אף על פי כן, ראיית היצירה *בית הפריות* כאלגוריה לתהליך ההכרה האנושית יכולה אולי להבהיר את הסתירה כביכול. לפי ראייה זו, קיואקי, איסאו, יינג-צ'אן וטורו כולם הם הגילום של הכרה זו, למעשה משלים של שלבים שונים של ההכרה המשתנה.

בסופו של שלג של אביב, ברגע שיכול להידמות להזיה קדחתנית, נקודת מבטו של קיואקי שהייתה עד אז ספוגה במלנכוליה וסערת רגשות תמידיה, מתבהרת. "כאשר הוא הביט אל הנוף שסבב אותו... הרגיש שהוא בקשר אמיתי עם המציאות החיצונית בפעם הראשונה זה חודשים רבים... ומכיוון שפרכס הנה והנה בחשכה כאוטית של עצב ודאגה עד כה, החוויה אחזה אותו במלוא עוצמת החידוש" (*Spring Snow*, 1973: 37). קיואקי נותר אחוז חשקים, אך עכשיו מטרתו ברורה יותר, והוא רודף אחר תמצית היופי אצל סאטוקו (שם, 373). "מוקף על ידי שקט מושלם ובהירות מוחלטת היה עולם שלא נגוע בידי פגם מכל סוג שהוא" (שם, 374). כאן ניתן לראות שהתהליך אותו עבר קיואקי במהלך הספר מגיע לסיומו – ההתחבטויות הרגשיות שלו מגיעות לכדי זיקוק, הכרה של העולם כפי שהוא במובן האמיתי והטהור ביותר שלו. בשבועות האחרונים של חייו, קיואקי מבקר את המנזר בו נמצאת אהובתו סאטוקו מספר פעמים. בכל ביקור מצבו הבריאותי מורע, ויחד עם זאת נדמה כי טוהר המניע שלו הולך ומתעצם. אם קיואקי היה נראה אדם שמכור לסיפוק תאוותיו במהלך הספר, כאן המניע שלו הופך פחות ופחות אישי, הכרה מפוכחת שאין בה התייחסות לעצמי. כאשר קיואקי מביט בפני הקיסר היפני הוא מחליט שעליו למות בעדו - כל המעשים של קיואקי נראים כאילו התבצעו על ידי אדם אחוז טירוף. הטירוף הזה אינו נובע מתאוותיו ותשוקותיו של קיואקי, אלא מחידוד הבנתו את העולם - אותה הכרה טהורה שהיא האלאיה ויגיננה.

האלאיה, כאמור, מבשמת את הזרעים אשר מגיעים אליה מן ההכרות השונות כדי ליצור את עולם האשליה שאנחנו מכירים. באותה המידה, ה"זרעים" של ההכרה הטהורה שקיואקי חווה מתממשים לכדי אשליה, חשיבה לא נכונה, ומעשים לא נכונים. המעשה של קיואקי, נובע מן החלק הנגוע של הכרת האלאיה, " ... המסקנה ההגיונית כי הכרת האלאיה עצמה אינה טהורה לגמרי, שבהיותה תערובת של מים וחלב, רכיביה הנגועים יצרו את עולם האשליה כאשר חלקה הטהור הביא להארה" (*The Temple of Dawn*, 1973: 121). הזרעים של האלאיה לא פועלים רק לטווח קצר - אמנם האלאיה משמידה ומייצרת את תפיסת העולם שלנו בכל רגע ורגע, אך חלק מה"זרעים" שהאלאיה מבשמת יוצרים זרעים חדשים, כך שתוצאה של מעשה מסוים יכולה להשפיע לזמן בלתי מוגבל. האלאיה היא הגורם לכל התופעות בעולם - היא מקור ההארה, ולצד זאת מקור הסבל.

את השפעות המעשים של קיואקי אפשר לראות אצל איסאו בספר השני. הפטריוט הצעיר מונע מכוונות טהורות, אבל במקום לממש אותן תוך "אידיאל האהבה", איסאו מתעל את הטוהר שלו לכיוון של הרג והתאבדות. הנסיכה התאילנדית יינג-צ'אן מממשת את תשוקותיה ללא שום כוונות טהורות. אפילו מהופעתה הקצרה יחסית בעלילת הספר לעומת קיואקי ואיסאו ניתן לחלץ את אופייה הנהנתני. הגלגול המפוקפק טורו גרוע מכולם מפני שחסרים לו גם טוהר הכוונה וגם ההפקרות הטרגית של שלושת קודמיו.

כאשר מתייחסים לם הפוריות כאל סיפורה של הכרה אחת משותפת, מתברר המסר הפסימי שמישימה מעביר לקוראים. לא משנה כמה מאמצים נעשה כדי להגיע אל האיזון המושלם בין הגוף לבין הנפש - שילובן ההרמוני של שליטה גופנית מוחלטת יחד עם ההכרה הטהורה (שהיא למעשה שליטה נפשית מוחלטת, בהיותה הכרה שקיימת ללא אשליות), מאמצינו תמיד יסתיימו בשפל. התהליך שעוברת ההכרה המשותפת דומה לתיאור הגלים שהונדה רואה על חופי קאמאקורה. "... הגלים המתקרבים עברו ארבעה או חמישה שלבים, כולם נראו לעין בכל רגע ורגע - התנפחות, הגעה לפסגה, שבירה, פיזור העצמה ודעיכה - תהליך תמידי וחוזר" (Spring Snow, 1972: 223). אם קיואקי ואיסאו היו ההתנפחות והשיא של הגל - במידת ההצלחה שלהם לשלב בין הגוף לבין הנפש, כך יינג-צ'אן וטורו הם השבירה, הפיזור והדעיכה. את האיזון ההרמוני הזה, טען מישימה, אי אפשר לבצע בזמן היות האדם בחיים, מכיוון שהוא יהיה רגעי בלבד. "... הסוד של הדואליות המהותית הזו, מלאת הניגודים הפנימיים, הוא שלמרות שהיא עשויה לגרום לעצמה להחזות בדרך של תפיסה מעורפלת, היא לא תעמוד במבחן עד רגע המוות" (Mishima, 1970: 51). האיזון מתבצע ברגע המוות משתי סיבות - ראשית, כדי לבחון את עומק התעוזה והרצון של האדם ושנית כדי להעניק לרגע נצחיות וסופיות.

בסוף היצירה, חוסר התכלית של הניסיון להתעלות מעבר למחסומים הניצבים בין הגוף לנפש מתברר עוד יותר. הונדה הזקן מבקר את סאטוקו, שהפכה מכבר לנזירה הראשית במנזר גשו של אסכולת ההוסו. בשיחה הקצרה והרגועה, סאטוקו מסבירה להונדה שזיכרונותיו, קיואקי, איסאו, יינג-צ'אן, טורו ואף הוא עצמו אולי אינם קיימים באמת. הונדה, שניסה כמעט כל חייו להגיע לאיזון בין הגוף לבין הנפש ונכשל - מרגיש מזועזע כאשר הוא מבין שכל מאמציו היו לשווא. "לא היה אף צליל אחר. הגן היה ריק. הוא הגיע, חשב הונדה, למקום שלא היו בו זיכרונות, שום דבר. שמש הצהריים הקיצית שטפה את הגן הדומם" (The Decay of the Angel, 1974: 236). הריקנות הזו של העולם, שמועברת על ידי הנוף הדומם והעוין של גן המנזר, מכה את המסמר האחרון בקיר. היצירה נגמרת בביטוי האכזרי של הלא-כלום - עולה השאלה האם כל המתרחש לפני כן היה חסר תכלית?

ואף על פי כן, נוע תנוע! כאשר הדמויות נפגשות עם הלא-כלום, נותר רק האתגר - כיצד להתמודד אתו? איסאו, בנאומו מול בית המשפט, מצטט את הפילוסוף הנאו-קונפוציאניסטי וואנג יאנג-מינג. " בפילוסופיה של וואנג יאנג-מינג קיים דבר שנקרא הלימה של מחשבה ומעשה. 'לדעת ולא לפעול משמע עדיין לא לדעת' " (Runaway Horses, 1972: 390). הבנת הריקנות של העולם אינה מספיקה - מישימה מצליח להציב גם את הניהיליזם במסגרת של הדיון הפילוסופי בסוגיית ה"גוף" וה"נפש". האם, בדומה לעמיתיו "רפויי החזה" יכסה את הריקנות הזו במסך של מילים? יצירותיו של מישימה לא מציגות את האינטלקט באור חיובי, אבל מישימה האדם היה בלתי נפרד מהמילים (Iwamoto and Wagenaar, 1975: 45). לכן, חיפש דרך שבה יהיה מסוגל לשלב את תאוותו ל"חוויה גופנית אמתית" יחד עם הצורך שלו באינטלקט. גישה זו קרויה בפי ניטשה ניהיליזם אקטיבי. ניטשה מזהה את הניהיליזם כדו פרצופי - כאשר נכנעים אליו הוא עלול להביא להחלשות הנשמה, אבל כאשר משתמשים בו הוא מסוגל להגיע לכדי עצמה הרסנית (Starrs, 1994: 41). ניטשה רואה בניהיליזם האקטיבי את מיקסום הפוטנציאל של הניהיליזם - לעומת זאת, היכנעות לניהיליזם הפסיבי, מביאה אתה חולשה במקום עצמה. ניטשה טען שהבודהיזם הוא הדוגמה המפורסמת ביותר של הניהיליזם הפסיבי (Starrs, 1994: 41). התובנה של הונדה בסוף היצירה - היוודעותו לחוסר התכלית של זיכרונותיו, מעשיו וקיומו בעשורים האחרונים - מתרחשת במנזר הבודהיסטי. ההתרחשות הזו מצביעה על כך שגם מישימה בעצמו זיהה את הבודהיזם כניהיליזם פסיבי, כהכנעות לחוסר התכלית (Starrs, 1994: 47).

מעניין שסטארז מבקר בהקשר זה את מישימה ומסביר שהבודהיזם אינו ניהיליזם פסיבי. הוא טוען שחשיבה כזו היא למעשה עיוות של הערכים הבודהיסטיים. ההארה הבודהיסטית, ביפנית סטורי (satori), היא ההפך הגמור מהחוויה המחניקה של הניהיליזם. סוזוקי מעיד שחויית ההארה הבודהיסטית - המפגש עם המו (mu) ביפנית או השוניאטה (śūnyatā) בסנסקריט ("ריקות"), אינה שלילית אלא חיוביות בהחלט: מעין התעלות עצמית מכבלי העולם (Starrs, 1994: 53). ההתפכחות של הונדה אינה מתאימה למודל הזה, לעומת הנזירה סאטוקו ודודתה שמקרינות רגיעה ושלוה. ייתכן שה"הארה החשוכה" של הונדה לא נובעת מהצבת הבודהיזם במסגרת ניטשיאנית והתייחסות לא נכונה אל אופיה האמתי של הדת, אלא מסיבות הקשורות לדמותו של הונדה עצמו. ניתן לראות שביצירה כולה, קיימות כמה דמויות שניחנות בהכרה הטהורה ושוטפות את התופעה באור חיובי. קיואקי רואה את מהות היופי ואיסאו מונע מטהרה וזולתנות. לעתים מוצג הבודהיזם כמחסום אשר מונע את רצונות ותאוות האדם, כאשר קיואקי נדחה באכזריות טרגית בשערי מנזר גשו. למרות זאת, הונדה מתאר את סאטוקו המזדקנת באותם המושגים שתאר את קיואקי בעלומיו - "הזקנה התגבשה לכדי אבן חן מושלמת... הייתה מעין כוחניות בהירה לדמות הזעירה, מעט מכופפת" (The Decay of the Angel, 1974: 233). ההיכנות שניטשה מצא בבודהיזם אינה נוכחת כאן, אלא להפך - מישימה מפליא לתאר את החיוביות שבהארה הבודהיסטית.

בכל זאת, מדוע הונדה מתרשם בצורה כה שלילית מה"תובנה הבודהיסטית" שלו? החשיבה שהונדה מגיע לסטורי אמתי בסיום היצירה, מתעלמת מדפוסי ההתנהגות שלו במשך כל הספרים. הונדה הוא נציג האינטלקט, ההתנכרות והמציצנות. מופע המציצנות בפארק מתרחש רק ארבעים עמודים לפני ה"הארה" שהונדה חווה. כיצד אפשר להאמין שאדם כל כך מעוות יצליח להגיע להארה? המפלה של הונדה והסיבה שבגללה ההארה שלו אינה אמיתית, היא האינטלקט. הסטורי הבודהיסטי הוא בברור חוויה על-שכלית. ייתכן שהונדה, שלא מסוגל להתנתק מהאינטלקט, הוא זה שפרש את הבודהיזם בצורה מוטעית ולא מישימה. זאת מכיוון שהעניין הרב של הונדה בתורת היואישיקי נותר ברמת העניין ולא מעבר. כפי שהונדה מנסה לשחזר את תשוקותיהם של קיואקי, איסאו ויינג-צ'אן, ומממש זאת בצורה פסיבית בלבד על ידי תחבולות ומציצנות, כך גם אופיו הפסיבי לא מאפשר לו לחוות את הבודהיזם בצורה אותנטית. לכן ה"הארה" של הונדה היא רק עוד רעיון שמוכתם מפסיביותו, ואינה הארה בודהיסטית אמיתית כפי שמוצגת מספר פעמים ביצירה. ההארה המזויפת של הונדה היא המסמר האחרון בארון המתים של הונדה, אחרונה בסדרה של אירועים שמידרדרים בשל שד הפסיביות. הכשלון להגיע להארה הוא של הונדה.

3. ההתנגשות בין הניהיליזם לבודהיזם

ייתכן שתשתית חשיבתו של מישימה הייתה מבוססת בעיקר על הגותו של ניטשה ותפיסותיו לגבי הניהיליזם ומערכת היחסים בין הגוף לנפש. למרות שעבור מי שסובר כך, שיבוצו של הבודהיזם ביצירה נראה לעתים נאיבי ומאולץ, אין ספק שהבודהיזם משחק ביצירה תפקיד בזכות עצמו בכך שהוא מעניק נקודת מבט שונה לגבי המחסום הבלתי-נחצה בין הגוף לבין הנפש והפתרונות המוצעים להתעלות מעל הדיכוטומיה הזו. לדעתי, מישימה אינו מתייחס לבודהיזם מנקודת מבט ניהיליסטית. הוא רואה בהכרה הטהורה דרך להתמודד עם המציאות הניהיליסטית. ההכרה הטהורה המשולבת עם מעשה מסוגלת לנצל את ה"ריקות" בצורה המרבית, והזיווג שנעשה ברגע המוות מעניק נצחיות לחירות המושגת. אפשר לראות בים הפרייות

את המאבק הקיומי בין הגוף לבין הנפש באכזריותו הרבה ביותר - מגילומו האציל ועד גילומו השפל ביותר. מה שמניע את העלילה ובאותו הזמן צומח ממנה, הוא כור היתוך אידיאליסטי של רעיונות שקיימים לעתים אפילו בסתירה זה עם זה.

לפי דבריו הביקורתיים של סטארז, לדיונים הפילוסופיים של משימה יש אופי אובססיבי, מעגלי וכמעט מחניק (Starrs, 1994: 84). כך גם בלקיחת המקורות הרעיוניים שלו - השימוש שלו ביואישיקי, בניטשה ובוואנג יאנג-מינג גובל במשחק. לדבריו של סטארז, הסיבה שהכתיבה של משימה אינה מהימנה כפרוזה פילוסופית במסורת הגרמנית, היא "העדר בגרותו" בכתיבה. משימה לא מצליח להרחיק את עצמו מרעיונותיו, ולכן קיימת תחושה שמישימה לא מתעלה על המתרחש בתודעתו ומעביר אותה הישר לדף, ללא התבונה האופיינית לסוגה זו (Starrs, 1994: 83-84). העדר הבגרות הוא הגורם העיקרי לתחושה של כתיבה ושאלת הרעיונות באופן חפוז. גם אם יש אמת מסוימת בדבריו של סטארז, לדעתי התחושה הזו לא צריכה להפחית מההתייחסות הרצינית לרעיונות שמוצגים ביצירה ולהשתלבותם במבנה העלילה ובדמויות. לסיכום, הבודיהזם משמש כמקור רעיוני לסיפור המסגרת של היצירה: גלגולה של נשמה אחת בארבעה גיבורים, ובנוסף לכך מאיר את המאבק הבלתי נלאה של האדם בחיפוש אחר פשר היחסים שבין הגוף לנפש, שמתבטא בהתחבטות של הדמויות בין ובין עצמן וביחסים ביניהן. הניסיון להתעלות מעל המחסומים המבחינים בין הגוף והנפש מסתיים בסימן שלילי- בתגלית שגלגול הנשמה האחרון הוא שקר וכזב ובהבנה של הונדה את חוסר התכלית של הקיום. בין אם יש להבין את התובנה של הונדה כתובנה אוניברסלית או ככשלון אישי, אין ספק שגם הבודיהזם וגם הניהיליזם תורמים לאופייה של סוגיית הגוף-נפש כפי שהיא מופיעה בים הפוריות.

פרק ג': אסתטיקה, יופי ומיניות בים הפוריות

1. המאבק בין אסתטיקה לבין תוכן בים הפוריות

ניתן להגיד שיצירותיו של משימה הן אסתטיות בבסיסן, ולעתים יש הרגשה שהייצוג הצורני עולה על התוכן שלהן. הכוונה שלי אינה שיצירותיו של משימה חסרות מתוכן, אלא שהרעיונות שמובעים באמצעות התוכן הם רעיונות אסתטיים. במילים אחרות, בנוסף לכלים הספרותיים האסתטיים שמובאים לשימוש ביצירותיו כגון תמונות מטפוריות, דימויים ואלוזיות לטקסטים אחרים, היצירות בשלמותן דומות לפולחן מתמיד לאסתטיקה: ליופי ולאנטי-יופי. בים הפוריות מתקיימים הרעיון (פילוסופיה או אידאולוגיה) והאסתטיקה במערכת יחסים סימביוטית, כשהאסתטיקה נהפכת לאידאולוגיה בשם עצמה והדילמות האידאולוגיות מובעות בדרכים אסתטיות. משימה הופך את האסתטיקה, שהיא בדרך כלל הכלי להבעת רעיונות, לכדי מערכת רעיונית בעצמה, ואת הרעיונות הוא הופך לעניין אסתטי. לכן אין ספק שהאסתטיקה היא מרכיב הכרחי בכל יצירותיו של משימה ובייחוד בים הפוריות, ובפרק זה אבחן את תפקידה ביצירה בכמה אופנים.

נותרת השאלה מדוע יצירתו של משימה מתקיימת במתח אסתטי-פילוסופי כזה, האם בכלל קיים מבין השתיים עיסוק בסיסי יותר? נמוטו טוענת שעיסוקו המרכזי של משימה, לפחות בספרו *מקדש הזהב* (1956) הוא אסתטי (Nemoto, 1993: 244). לעומת זאת, ישנם חוקרים שמאמינים כי הרעיונות עצמם היו מרכזיים יותר מאשר דרכי ההבעה שלהם ביצירות של משימה. אייבלסן מציין כי מעבר ליכולותיו הציוריות, "...מטרתו הראשונה כסופר הייתה להגיע אל - ולהעביר, תובנות" (Abelsen, 1996: 658). משימה בעצמו הודה כי "... בכל מקרה, אף פעם לא הייתי משורר" (Mishima, 1970: 7), דבר שמעיד אולי על משניות האסתטיקה בכתיבתו. רבים מסכימים שמשימה היה, במידה מסוימת לפחות, סופר פילוסופי. סטארז מדגיש את החדשנות של משימה כסופר פילוסופי יפני במסורת המערבית:

הרומן הפילוסופי אינו רק יעוד צורה' מני רבים של הספרות המערבית. בהיותה צורה פולמוסית וממוקדת בהיגיון בצורה המובהקת ביותר, היא הפכה הצורה המערבית האופיינית מנקודת מבט יפנית ובכך הצורה הזרה ביותר [מבין כל הצורות המערביות], מנוגדת לא רק לתרבות הספרותית של יפן אלא גם לערכים האסתטיים של התרבות היפנית כולה.

(Starrs, 1994: 60)

הסגנון בו כתובים הקטעים הרעיוניים יותר של משימה עלול להשאיר רושם כי הדיון הפילוסופי אינו המטרה הראשונית שלו. כפי שביססתי בפרק הקודם, לתובנות של משימה יש מרכיב מסוים של "העדר תבונה". לדברי סטארז, בהשוואה לכותבים הפילוסופיים במסורת הגרמנית, הפילוסופיה של משימה חנוקה, צרה ומכתיבה גישה אחת מובהקת (Starrs, 1994: 83-84). הדיונים הפילוסופיים המופשטים והסיכומים היבשים של תורות דתיות עתיקות, נדמים לעתים כאילו נחתו מעולם אחר מאשר זה שיוצר משימה בספריו. בסיומו של שלג של אביב, כאשר הונדה מנסה לשכנע את הנזירה הראשית במנוזר להרשות לקיואקי הגוסס לראות את פני אהובתו בפעם האחרונה - זו מרצה לו על עיקרי תורת היואישיקי. באמצע סערת מלחמת העולם השנייה, שהייתה כה גורלית עבור העם היפני, הונדה מסביר לקורא, באופן של ספר

לימוד, על תאוריות שונות של גלגול נשמות. אפילו הנאום מלא הפתוס של איסאו מול בית המשפט מתובל בהסברים תיאורטיים. לעתים הדיונים הללו מוגזמים ואובססיביים עד כדי כך שאי אפשר אלא לראות אותם כבחירה אסתטית.

כיצד יכולים שני האלמנטים האלה להתקיים יחדיו? הסבר אפשרי הוא שמישימה מנסה לרקוד בשתי חתונות - האסתטיקה היפנית והמודל הפילוסופי של הרומן המערבי. מישימה היה עליו ספרותי מאז פרסם את סיפורו הראשון בעיתון בית- ספרי בגיל שבע עשרה, ואולי היה בדורו הסופר ששלט בצורה המרשימה ביותר בשפה היפנית המסורתית (Starrs, 1994: 79). מצד שני, מישימה סלד מתרבות הכתיבה ה"נשית" של יפן, שמקורה בתרבות החצר של תקופת היאן (Heian)⁸ של יפן, שבמידה מסוימת השפיעה על המסורת הפואטית של כתיבה יפנית גם במאות הבאות. לכן המאבק בין תרבות הכתיבה היפנית הנשית והמודל הפילוסופי של הרומן האירופאי נהפכו למאבק בין "אסתטיקה" לבין "רעיונות". לדברי סטארז, מישימה לא סלד מן הכתיבה היפנית באופן גורף, שהרי הייתה בכך סתירה לעמדות הלאומניות שהביע בשנותיו האחרונות. יכול להיות שמישימה ייחל לרומן יפני שישלב גם רעיונות, שלא יהיה מרומז ומעורפל אלא בעל תעוזה ויציבות.

שלושה מהספרים *בים הפוריות* מבוססים, בשלמותם או בחלקם, על יצירות יפניות קודמות דרך מערכת אלגורית מתוחכמת. האזכורים הרעיוניים הללו, נבדלים בבירור מהדיון הפילוסופי המובהק ששכיח גם הוא ביצירה. מטרת שיבוץ היצירות המסורתיות בתוך *ים הפוריות* אינה ברורה. האם ייתכן שמישימה ניסה, תוך אזכור אירוני של השירים והמחזות הסינו-יפניים, לבטל אותם? כנראה שלא. לא ייתכן שמישימה, שנודע בין היתר בזכות מחזות הנו (Noh) המודרניים שלו, היה עורך תחבולה כה משוכללת רק כדי לבטל את האסתטיקה היפנית. יותר סביר, אם כך, שהוא שאף ליצור מודל חדש של "כתיבה יפנית רעיונית".

2. בין מסורת לחדשנות

בספריו של מישימה זיקה והתייחסות ליצירות סינו-יפניות מסורתיות. *סוסים ברחים* לוקח דימויים רבים של הירח ממחזה הנו מאצוקאזה (Matsukaze), בעוד ההידרדרות של טורו *ביקבון המלאך*, ובמידה מסוימת גם כותרת הספר, נשאלו מהמחזה האגורומו (Hagoromo) (Pollack, 1988: 393). *שלג של אביב*, או לפחות השמות של הנערים בחוף קאמאקורה - מעוגנת בשיריו של וואנג ווי (Wang Wei), משורר סיני מתקופת הטאנג (618-907). הכתיבה של וואנג ווי התמקדה בתחושת ההארה הבודהיסטית. שיריו נכתבו בתקופה בה הגיעו לסין התאוריות ההודיות, שעל בסיסן בנויה אסכולת ההוסו היפנית. האזכורים לשיר הסיני *בשלג של אביב* רבים במספר, אבל רובם מתעסקים סביב הנושאים של קבלת השינויים הבלתי נמנעים בעולם, והתמודדות עם הריקות (mu).

סאטוקו וקיאקי שעושים אהבה במחשכי הלילה, נדמים עטופים ב"ריקות" הבודהיסטית שנמצאת בשיר של וואנג ווי. הריקות הזאת מתבטאת אצל מישימה במעמקי הים ה"כחול העמום" אותו מזכיר וואנג ווי. ולכן, כאשר סאטוקו וקיאקי נמצאים בקרבת הים האפל והלא נודע, הריקות שוררת מסביבם. "ה'לא' היא חובק חובק עולם... להם זה נדמה בלתי מובן" (*Spring Snow*, 1972: 244). כך נהפכת הריקות הבודהיסטית לעצם אקט השלילה, אקט חשוב באסתטיקה של מישימה בכלל ובחשיבתו על מושגים של יופי. מפגשי האהבים הנועזים והחשוכים האלה בקאמאקורה הם ללא ספק שיאו של הרומן בין סאטוקו ובין קיאקי - ניתן להגיד שה"חיות" שלהם רבה כל כך שבעקבותיהם סאטוקו נכנסת להריון.

⁸ תקופה בהיסטוריה היפנית שחלה ב-794 לספירה והסתיימה ב-1185

הסיבה לעוצמת אהבתם של סאטוקו ושל קיואקי בקאמאקורה, למסגור הפואטי של ה"יופי" במערכת היחסים שלהם, היא סיבה כפולה. קודם כל, וזה הדבר שהצית את תשוקתו של קיואקי מלכתחילה - מערכת היחסים ביניהם אסורה בהחלט. קיואקי אומר בעצמו "את יודעת", אמר. 'אם היו לנו את הברכות של כולם [למערכת היחסים הזו], כנראה שלא היינו מעזים לעשות את מה שעשינו" (שם). כלומר, הפרת הנורמות או החוקים מגדילה את הסיכוי לאחוז ביופי. הסיבה השנייה היא, כפי שהזכרתי מקודם, ההיתקלות של השניים ב"ריקות", שמובעת על ידי דימויים שנשאלים מהשיר של וואנג ווי. ההפרה החברתית או הבין-אישית, הגלויה, בנוסף ל"אקט השלילה" או ההיתקלות עם הריקנות המטפיזית האישית, מעצימה את היופי הטרגי של מצבם.

היופי ביצירות של מישימה היא הבעיה שמוצגת ברבות מיצירותיו כולל בים הפוריות, וניתן לנסח אותה בשאלה "כיצד מגיעים ליופי?" נדמה שדמויות שונות דוגלות בגישות שונות (לדוגמה הונדה וקיואקי) בנוגע לשאלה הזו, אך האמונה הכללית היא שחייבת להתקיים הפרה מסוימת או מאבק מסוים בשביל לפתור אותה. מישימה אמר כי "הבעיה עם סיפור האהבה כיום היא שאין עוד מכשולים אבסולוטיים לאהבה. אז... הקניתי לה [בשלג של אביב] את הטאבו הגדול ביותר שניתן לדמיין... ורק למען כזו "אהבה אמיתית" יכול היה... קיואקי... להפר כך את הטאבו" (Pollack, 1988: 391). הדמות הראשית של מקדש הזהב (1956) אומרת כי "לא יהיה מוגזם לומר שהבעיה הראשונה שבה נתקלתי בחיי הייתה היופי" (מישימה, 2007, עמ' 22).

המוטיב החוזר של מישימה, ה"יופי בשלילה" אינו זר לתרבות הספרותית של יפן. קיימים כמה מושגים אסתטיים שמבטאים את הרעיון הזה. אחד מהם, שצמח מהאסתטיקה של תאטרונו הנו, הוא רעיון היוגן (yūgen). היוגן, ורבים מן המושגים האסתטיים שפרחו בתקופות מאוחרות יותר, החלו להתגבש בתקופת היאן המאוחרת, בסביבות המאות ה-11 וה-12 ביפן. במאות הללו, שהטרימו את הגעת הזן בודהיזם ליפן, נכתבו יצירות רבות בהם הופיעה היוגן, ואף בחלק מהן תיפקד המושג כעקרון מנחה. היוגן הוא "סגנון/חוויה שמושכת את הקורא אל תוך תחושת המציאות או התמצית הנשגבת, המסתורית והבלתי ניתנת להגדרה, אשר נחשפת ביוגן ודרכו..." (Pilgrim, 1977: 293). באמצעות היוגן, ניתן להשקיף דרך היופי היום-יומי אל היופי הנסתר והאפל, כמו להסתכל דרך זכוכית ולראות תמונה עמומה של הדבר שמעבר לה (שם). היוגן, כך טוען פילגרים, ואולי התרבות האסתטית היפנית המסורתית כולה מתפקדת כאמצעי להארה דתית. "המסורת או הפן הזה של התרבות והחיים היפניים, שבה צורה אמנותית ורגישות אסתטית הופכים מושגים נרדפים לצורה ורגישות דתיים (או רוחניים)" (שם, עמ' 285). במאמרו, פילגרים מבסס את הקשר של היוגן ל"ריקות" הבודהיסטית, ה"מציאות האמתית" ושלל מושגים אחרים שמתארים את טבעו האמתי של היקום. דרך היופי של הטבע שמסביבנו, ניתן להאיר את חוסר הממשיות של אותו הטבע שמתואר. מעבר למרכיב הבודהיסטי שקיים ביוגן, פילגרים מצטט את איינאגה (Ienaga), שמאתר בו את הנוכחות של הערצת הטבע בתרבות היפנית, שהיא כמעט דתית. "אם בוחנים את ההיסטוריה הדתית של יפן במטרה לגלות אילו דברים הביאו ישועה לעם היפני... ופוסחים על פני הישועה שמוענקת על ידי הטבע [אשר נתפש בצורה אסתטית]- זו, שלמעשה הרבה יותר יפנית [בצורה אינהרנטית] ומגיעה רחוק יותר מכל השאר - אז לא יהיה אפשר לעקוב אחר ההתפתחות הרוחנית האמתית של עמנו..." (Pilgrim, 1977: 285).

לכן גם ההתפעלות מהטבע (כ"דת" תרבותית של יפן) וגם הבודהיזם, נוכחים במושג היוגן. דבר שניתן להבחין בו בציטוט של איינאגה, היא שהיוגן במסורת היפנית פועל במסגרת חברתית-תרבותית. ההתעסקות החברתית - תרבותית הזו נוכחת במעשה גנזי, שכתבה מורסקי שיקיבו (Murasaki Shikibu) בתחילת המאה ה-11. מעשה גנזי מתאר את חיי הארמון בתקופת היאן, וסובב סביב המושג

האסתטי של מיאבי (miyabi), חיי החצר האלגנטיים והמעודנים. אך יש בסיפור מבטים גם אל העולם מעבר, ומבטים אלה מובעים בדרך כלל על ידי המוות והצער הנלווה. הבנת ה"ריקות" וחוסר הממשות של העולם דרך ה"מוות היפה" של הדמויות שמצויות בסביבה הנשלטת על ידי מיאבי, זהו היוגן שנוצר על ידי מורסקי. "מורסקי ניגשת לדיון בדבר הפנים הדוחים והוולגריים של התשוקה האנושית... מנקודת המבט של התרבות הגבוהה והאלגנטיות של מיאבי. היא... בוחנת, ניגשת לשפלות האנושות מ... נקודת מבט טרנסצנדנטלית. האלגנטיות היא הגורם המגשר..." (Wallace, 1997: 185) וולאס מתייחס ליוגן אצל מורסקי כדוגמה ל"היפגשות עם השלילה" ומשווה את הגישות של מורסקי ושל מישימה באופן הזה. "מורסקי ומישימה מתקרבים זה לזה בנוגע לדרך שבה הם מתארים תשוקה ויופי משכנע, למרות שהם שונים בתפקיד ה"שלילה" בתוך האסתטיקה שלהם" (שם, 181). הגישה של מורסקי אל ה"שלילה" - ניתן להשליך זאת על המסורת הספרותית של יפן בכלל - נמצאת בתחומי הדת, התרבות והחברה הקיימים. מורסקי פועלת בתוך הבודהיזם והמיאבי כדי ליצור את הרושם של היופי אשר בוקע מתוך השלילה, החוסר, והלא ידוע. מישימה לעומת זאת פועל בניגוד לדת, לחוקים החברתיים והתרבותיים. אין דוגמה טובה יותר מאשר קיואקי - שעובר על הנורמות התרבותיות ועל חוק הקיסר בעצמו, בנוסף לניסיונו לערער על הממסד הדתי כדי לחלץ את סאטוקו.

מישימה אכן משתמש ביוגן, אבל המאפיינים שלו שונים בהחלט מהמאפיינים המסורתיים. במקום ה"טבע כמקור לישועה", נוכחות הטבע היא גורם מאיים בים הפרייית. דוגמה מצוינת לכך היא טקס האוטצ'ימאצ'י (Otachimachi), שקיואקי עבר בגיל חמש-עשרה. בטקס, ממלאים אגן מים שיתפוס את בבואת הירח. אם השמים בהירים, כלומר הירח משתקף בתוך אגן המים, הנער עתיד לחיים טובים. אם הירח מכוסה אפוא בעננים, חיי הנער ימלאו מזל ביש. לאחר שהטקס עובר בהצלחה, קיואקי נזכר בכך:

אבל עדיין הרגיש אימה מסוימת. הוא לא היה יכול להביא את עצמו להסתכל בשמיים על הירח עצמו, מקור התמונה שבמים. במקום זאת המשיך להביט מטה אל האגן ואל המים המתוחמים על ידי הדפנות המעוכלות שלו, בבואה של העצמי הפנימי ביותר שלו, שאל תוכו הירח, כמו קליפה מוזהבת, שקע כל כך עמוק.

(*Spring Snow*, 1972: 35)

קיואקי תופס את ה"עצמי" האמתי ביותר שלו באמצעות ההשתקפות של הירח באגן המים. אמנם הירח עצמו - מקור ההשתקפות - גורם לקיואקי להרגיש מאוים. אף שהמבט החטוף אל עבר העולם החשוך והמסתורי אותו חווה קיואקי, עוצמתי במידה דומה לתיאורי היוגן המסורתיים, האובייקט שבו מעוגן היוגן - במקרה זה, הירח - מרתיע הרבה יותר בנרטיב המודרני. הירח נראה עיון ולא מיטיב, עד כדי כך שקיואקי חושש להסתכל עליו, בניגוד לתרבות המיאבי הנוצצת של מורסקי ותיאורי טבע של משוררים אחרים מתקופת היאן, אשר מוצגים באור חיובי.

כך מתבררת תמונת העולם הניהיליסטית של מישימה, עליה הרחבתי בפרק הקודם. ניתן לפרש את התמונה האחרונה של היצירה באמצעות מושג אסתטי נוסף, סאבי (Sabi). ההבדל בין הייצוגים של סאבי ושל יוגן בספרות - כלומר, הדימויים והתמונות בהם משתמשים בכדי להביע את שני המושגים - אינם ניתנים להגדרה ברורה. עם זאת, ניתן להבחין בתחושות שונות שמועברות דרך סאבי ודרך יוגן (Pilgrim, 1977: 293). פילגרים כותב שאחד מן הגורמים הבולטים שמפרידים את שני המושגים הוא, גישתם אל תחושת האמת. משוררים במסורת הסאבי נהגו לחיות חיי התבודדות או נזירות, ושאפו להשיג את "בדידות

הטבע", הגדולה יותר מאשר בדידותם האישית בהרים או ביערות. הבדידות אשר מתוארת בסאבי היא אדישה, דרך ההתייחדות עם הטבע מושגת תחושה של "ריקות" גמורה, אותה אמת מזוקקת שמושגת גם ביוגן. אמנם ביוגן, הטבע משמש רק ככלי שבעזרתו ניתן לחוש את האמת - זכוכית או אשנב דרכם היא נתפסת לרגע. בסאבי, הטבע הוא האמת, וכאשר פוגשים את בדידות הטבע בשוויון נפש, כאילו נפרשת האמת לפניך (שם, 297).

זו התחושה שמרגיש הונדה כאשר הוא עומד בגן של מנזר גשו. קיואקי מגיע להארה בהביטו בהשתקפות הירח, אך תובנתו של הונדה מגיעה מהתבוננות ישירה בטבע:

זה היה גן בהיר ושקט, ללא מאפיינים בולטים. כמו מחרוזת תפילה שמשופשפת בין הידיים, צווחת הציקדות שלטה. לא היה אף צליל אחר. הגן היה ריק. הוא הגיע, חשב הונדה, למקום בו לא היו זיכרונות, שום דבר. שמש הצהריים של הקיץ שטפה את הגן הדומם
(*The Decay of the Angel*, 1974: 236)

המאפיינים של תמונה זו דומים לסאבי, ואמנם התחושה המושגת שונה לחלוטין. בפרק הקודם טענתי שהונדה לא הגיע בסיום היצירה להארה בודהיסטית, אלא למעין "חזון פסיבי של הניהיליזם". זו עוד דוגמה לשאלתו של מישימה מושגים אסתטיים מסורתיים והפיכתם למאיימים, מפרי נורמות ואפילו לאלמים.

3. כיצד נהפכה פעולת ה"שלילה" לאלמה בים הפוריות ובכתבים אחרים של מישימה?

ראינו כבר שמישימה לא האמין ברעיון של טבע מיטיב שמסוגל להביא לישועה. את המסקנה הזו ניתן להשליך לגבי כל דבר יפה - לא ניתן להגיע ל"תמצית" של היופי ישירות, ולכן יש לשחק עם ה"שלילה" וההפרה (transgression). למעשה, ההפרה או השלילה של היופי הוא הדבר שמצליח לקרב את הדמויות בים הפוריות ליופי הטהור ביותר. וולאס כותב כי "מבחינתו של מישימה, מוכרחים לפגוש את היופי, אך הישג זה הוא בלתי אפשרי מלכתחילה..." (Wallace, 1997: 194), הדרך היחידה לעקוף את המחסום הבלתי אפשרי הזה היא להודות ב"ריקות" ולמנף את הריקות הזו - להשמיד את היופי כדי להכניס אותו לתחום הממשות. אם הבודהיזם מוצא את הישועה בתוך הריקות, החזון הניהיליסטי של מישימה הוא ניסיון להיחלץ מן הריקות הזו בעזרת השמדה ואלים או בעזרת "שלילה", ולא לקבל את הריקות בשוויון נפש. לדוגמה התאבדותו של איסאו - הנער המושפל שהשתחרר מעונש למרות שנמצא אשם בפשע, שלא הצליח לממש את חזונו ההרסני ולמרות זאת חוזר לחיות ככל אדם אחר. אפשר להגיד אפילו שאיסאו מצטער שלא עינו אותו. מכיוון שבתוך ההשמדה קיימת ההכרה של היופי "מעשי ההפרה הללו הם הכרות הפוכות בחשיבותן של מערכות יחסים מסוימות" (Wallace, 1997: 196). בשל הגישה הפסימית שעולה מן היצירה, הדרך היחידה להגיע אל היופי האמתי היא הדרך ההפוכה; במידה מסוימת, ההשמדה היא גם הנצחה של היופי, או עיגון היופי במציאות. אם הריקות חסרת המשמעות (זו הניהיליסטית) היא הדבר היחיד שקיים, כל יופי הוא רק דבר חולף וחסר משמעות עוד יותר - אם כי לעתים ניתן להביט דרכו אל המציאות האמתית.

לכן ההשמדה, ההפיכה של היופי ל"שום-דבר", מצרפת אותו אל הריקות הזו ולמעשה מעניקה לגיטימציה לקיומו ולאמיתותו.

התמונה המושלמת של התאבדות בתוך נוף מושלם לא מושלמת בהצלחה בסוסים בורחים - אבל דרך אקט השלילה הדרמטי, איסאו מצליח להשיג תובנה מסוימת לגבי הטבע האמתי של העולם. "ברגע שהלהב קרע את בשרו, הגלגל הבהיר של השמש המריא מעלה והתפרץ מאחורי עפעפיו" (*Runaway Horses*, 1973: 421). החיזיון של איסאו מעיד על הכוח הטמון בהשמדה של היופי, בקבלת חוסר היכולת לגעת ביופי ובהתעלות מעל המגבלה הזו. חשוב לשים לב לניגודיות הדימויים בין טקס ההתבגרות של קיואקי ובין ההתאבדות של איסאו - בעוד שקיואקי לא מסוגל להסתכל ישירות על הירח, שמסמל אצל מישימה את השיממון או את הקבלה הפסיבית של הריקות (וזאת עוד רק בהשתקפות!), השמש מסמלת את הרוח הגברית של יפן, את הקיסר ואת העוז.

אסטה עכשיו מלכתוב בפרוש על מושג היופי אל מושג אחר, שגם הוא קשור לא מעט לאסתטיקה של השלילה - הארוטיות. במאמרו, וולאס מציין שגישתו של מישימה להפרה שבארוטיות דומה להגותו של ז'ורז' בטאיי (Georges Bataille), הוגה דעות צרפתי של המאה ה-20. וולאס מדגיש כי, ככל הנראה אין קשר ישיר בין עבודותיו של בטאיי לבין רעיונותיו של מישימה. בכל זאת מספק בטאיי "הארה" מסוימת לגבי מספר מוטיבים או פילוסופיות אסתטיות/ארוטיות המצויות ב"הפרייות". בטאיי רואה בארוטיות מעין הצטלבות של שני רצונות מנוגדים - הרצון לנוס מן ה"ריקות" והרצון להיפגש עם אותה הריקות. "היגון שבלב הטאבו אינו עז פחות מהתשוקה שמובילה... להפרתו" (Wallace, 1997: 182). הפרדוקס הזה משתקף בימיו האחרונים של קיואקי - כאשר הוא חווה בו בזמן את העצב והאשמה האדירה בכך שהוא חטא לקיסר, וכן את הרצון העז להפר את אותו צו קיסרי שוב ולראות את סאטוקו פעם אחת נוספת. המעבר החד באופיו של קיואקי - מנער מלנכולי ורגיש לאחד שמוכן להקריב את עצמו בשל חטאו לקיסר נראה מעושה למדי. אולם הצבת המצב הרגשי של קיואקי בתוך הסכימה המוצעת על ידי בטאיי מבררת את הדברים. האדם המפר תמיד יתחשב גם בטאבו עצמו ולא רק בהפרתו - הרצון העז של קיואקי להפר את ההוראה הקיסרית מתאזן בסגידה גמורה לאותו הקיסר שאת פיו הוא מפר. קיואקי נחוש למות למען הקיסר, ובסופו של דבר מגשים את יעדו.

בטאיי מצטרף לראייה שההפרה של היופי מוסיפה לו גורם של ודאות. מכיוון שההרס וההשמדה, הדברים שגורמים ל"חוסר ממשות", הם למעשה הדברים הממשיים היחידים, כך להרוס דבר משמע להבטיח את ממשיותו, בצורה פרדוקסלית. "היופי נחשק למען יזוהם; לא לשם עצמו, אלא לשם האושר שנגרם על ידי הודאות של החילול" (Wallace, 1997: 182).

תמונת ההצצה של הונדה במקדש השחר היא דוגמה נוספת ל"נגיעה" ביופי דרך ההפרה. בפעם זו, ההפרה היא עצם ההצצה מסיבות מובנות, אבל התוצאה היא שונה - קיואקי מצליח לממש את אהבתו לסאטוקו, ואילו הונדה נשאר חסום מאחורי האשנב בחדר עבודתו. שניהם מפרים, שניהם חוזים ביופי, אבל האם התוצאות באמת זהות? מבחינתו של מישימה, נראה שהתשובה היא 'לא'. בנוסף לכך, המראה שהונדה רואה בחדר הסמוך אינו דבר של מה בכך, אלא שתי נשים שעושות אהבה, דבר שבעצמו וודאי לא היה שגרתי בתקופה הזו, ולכן יכול להחשב כ"הפרה" גם כן. הונדה, שצופה ביינג-צ'אן ובקייקו, הוא גבר. מהדברים הללו לא ניתן להתעלם. באופן דומה סטארז' כותב על וידויה של מסכה (1949) "מספר מבקרים יפניים... מנסים להמעיט בערכו של תפקיד ההומוסקסואליות של המספר/גיבור... אך ברמת הפסיכולוגיה של הרומן ההומוסקסואליות של הגיבור היא וודאי העובדה המרכזית, ממנה נובעים כל שאר הדברים"

(Starrs, 1994: 98). כך גם המיניות והמגדר משחקים תפקיד חשוב בתוך עיצוב האסתטיקה של השלילה וההפרה בים הפוריות.

אין ספק שאותה תמונה *במקדש השחר* ובכלליות דמותו של הונדה, מוכתמת על ידי הסובייקטיביות, כפי שהסברתי בפרק הקודם. בעוד קיואקי נוגע ביופי בעזרת מעשיו, הונדה נאלץ (אולי בוחר) למצוא את נקודת החן שהוא כל כך חושק בה, דרך צפייה בלבד. הצפייה הזו פותחת צוהר לשאלות חדשות - מכיוון שה"עצם היפה" הנחשק והנצפה על ידי הונדה, הוא לא דומם אלא בן אדם בזכות עצמו. וודאי שאי אפשר עוד להתייחס אל התשוקה במושגים מופשטים וחד-צדדיים, כיוון שבין שני האנשים במערכת הזו - החושק והנחשק, קיימים יחסי גומלין בכל הקשור ליכולת להגיע אל היופי, לארוטיות ולמיניות.

כפי שבטאיי תיאר את הארוטיות כתשוקה לשלילה ובו בעת בריחה מאותה השלילה - האהבה אצל סארטר (Jean-Paul Sartre) מתוארת במונחים פרדוקסליים דומים. סארטר טוען כי באהבה יש מעין מערכת יחסים של אדון ועבד.⁹ אולם אין הדבר פשוט כל-כך, כי באהבה קיימת האשליה של "אינטר-סובייקטיות טהורה" של שני האוהבים, במהלכה שניהם מספחים את הסובייקטיביות של האחר. סיפוח זה יכול להידרדר לניסיון שליטה אחד על השני - לפי סארטר "*האדם שרוצה להיות נאהב לא חושק בשיעבוד של אהובו*" (Schwab, 1992: 134). אפשר להבין זאת בשני מובנים - מי שנאהב לא רוצה לשעבד את אהובו, וגם כן לא רוצה להשתעבד על ידיו. כדי לא לתלוש מהאדם האהוב את כל זהותו, יש שאיפה ליצור "סובייקטיות טהורה" המשותפת לשני אוהבים. לא ברור אם הונדה באמת אוהב את יינג-צ'יאן - אבל לכל הפחות הוא אחוז טירוף לראות את גופה העירום, וחושק בה מבחינה מטאפיזית - חושק בוודאות שבידיעה כי היא הגלגול הבא בסדרה. לכן ניתן לראות בתמונת ההצצה מעין ביטול או שלילה של הזהות העצמית של יינג-צ'יאן, מפני שאף בעת ההצצה, ה"מבט" של הונדה מופנה יותר פנימה מאשר החוצה (Schwab, 1992: 140).

קיימות אפוא שתי דרכים לפרש את ההצצה של הונדה - הראשונה מתחשבת בכך שמושא הצפייה של הונדה הוא יחסי מין של שתי נשים. במבט ראשון, נדמה שאי אפשר שלא להתחשב בעובדה הזו ולהניח שהונדה אינו מקבל סיפוק מיני מהצפייה שלו. אך כאשר נזכרים באפיונו של הונדה כשיא האינטלקטואלית והעדר התשוקה, הנחת היסוד הזו מתערערת. אנסה לפרש את התמונה בשתי הגישות בהסתמך על הטקסט, ולבחון איזו גישה מתאימה בקונטקסט הכולל של היצירה. בגישה הראשונה, הונדה הוא מציצן 'נורמטיבי', שצופה באהבתן של קייקו ויינג-צ'יאן. כאשר אנחנו מסירים מן התמונה כל רמיזה פילוסופית, אז עצם גבריותו של הונדה והעובדה שהוא צופה בשתי נשים, הופכים משמעותיים הרבה יותר. בראייה זו, מעשה המציצנות מונע על ידי תאוותיו של הונדה, ולכן כל תפיסתו את התמונה מוכתמת על ידי ה"מבט הגברי". המבט הגברי הוא מושג שהוטבע על ידי המבקרת הפמיניסטית לורה מאלווי (Laura Mulvey), כדי לנסח את הצורה בה מוצג העולם מנוקדת מבט גברית באמנויות השונות. ה"מבט הגברי" שולט בתמונה - הונדה, אולי כדי לעגן את חשיבותו כגבר בעולם, לא מסוגל לראות את מעשה האהבה של שתי הנשים כדבר שמתקבל על הדעת. הנטייה הלסבית למעשה חומקת מן השליטה הגברית בנשים, ובשביל לשמר את השליטה הזו - שליטה שמושגת בראש ובראשונה מעצם הצפייה של הונדה בנשים ללא ידיעתן - הונדה מסוגל לראות את מערכת היחסים כ"גופנית לגמרי" ולא שום דבר מעבר לכך. הונדה ממשיך לתאר אותן כאילו סובלות -

⁹ מושג הלקוח במקור מן הפילוסופיה של גאורג וילהלם פרידריך הגל (1770-1831) שהובא לשימוש על ידי סארטר ואחרים בתיאור של אהבה, מיניות ומגדר

"הונדה יכול היה לראות את שתי הנשים סבוכות תחת מבטו רק בסבלן ובייסורן. הן היו חבוטות בידי חוסר הסיפוק של הבשר, גבותיהן המכונסות היו מלאות בכאב, וגפיהן החמות נדמו כמתעוותות כאילו ניסו להימלט מדבר מה שצר אותן" (The Temple of Dawn, 1973: 319). הונדה לא מוכן להודות באפשרות שקיים בין שתי הנשים קשר תקין ומספק. בנוסף, הוא מצליח לצפות רק בחלקי גופן ה"סדוק", כאילו הוא לא צופה בשני אנשים אלא בערימת איברים זזה ומתפתלת - חוסר ההכרה באנושיותן של השתיים, והפיכתן לקובץ של דוממים (Schwab, 1992: 140).

את הגישה השנייה ה"מטפיזית" ניתן לראות כביטוי של יוגן. הונדה מביט דרך האשנב של חדר עבודתו וצופה ביופי מן העולם הזה, בכך הוא מקבל מבט חטוף ביופי של העולם שמעבר - היופי הטרנסצנדנטלי של העולם הנפלא של גלגול הנשמות. לאחר שהונדה מתאר את ה"אהבה המיוסרת" של השתיים, יינג-צ'אן נוטה על צדה וחושפת את שלוש נקודות החן שהיו קיימות אצל קיואקי ואצל איסאו! המראה של נקודות החן האלה מעבירות את הונדה לאושר עילאי - לאחר המחקר המדוקדק שערך, התכנונים המפורטים - סוף סוף הוא מקבל אישור אודות הקיום של גלגול הנשמות.

קיימת גישה נוספת, שנמצאת בין שתי הגישות הראשונות, בה ניתן לייחס את ייסורן של הנשים ואת ההחפצה שלהן לעצם המבט - ללא קשר לעובדה שהמבט הוא גבר. בצפייתו, הונדה מבין את מגבלות המבט - את חוסר היכולת שלו לקלוט את התמונה המלאה שהוא שואף לראות. "כעת התבהר להונדה שרצונו האולטימטיבי, מה שבאמת, באמת רצה לראות יכול היה להתקיים רק בעולם שבו הוא לא [התקיים]" (The Temple of Dawn, 1973: 297). המראה האמיתי שהונדה ייחל לצפות בו, יכול להתקיים רק באופן עצמאי מהמבט, כך שהצפייה מציגה דברים בהכרח באופן חד-ממדי. לכן הסבל והייסורים של שתי הנשים אינו אמתי אלא תוצר המבט של הונדה, וכך גם חוסר היכולת לראות את ה"תמונה המלאה" של גופיהן, רק איברים איברים מחוסרי הקשר של ממש.

מה פשר השילוב המשונה הזה, בין המבט הטרנסצנדנטלי והמבט הגברי בעת ובעונה אחת? המאבק בין שתי הגישות מסמל דיון רחב יותר: איזה מרכיב משפיע יותר, אם בכלל, על האסתטיקה בים הפוריות? האם הפסיכולוגיה מניעה את האסתטיקה ביצירה או שדווקא הפילוסופיה?

4. המימד הפסיכולוגי של האסתטיקה בים הפוריות

עד כה לא התייחסתי כמעט לאספקטים הפסיכולוגיים של האסתטיקה (יופי, ארוטיקה ומיניות) והתמקדתי דווקא בפילוסופיים. אין ספק שההשפעות של הפסיכולוגיה האישית על התפיסה האסתטית של כל אדם היא עליונה - במיוחד כשמתחשבים בכך שהפסיכולוגיה של ימינו מושתתת, בין השאר, על רעיונות המקשרים בין מיניות לפסיכולוגיה. הרעיונות הללו נשמעים מובנים מאליהם כעת, ובכל זאת נדמה שהרוב המכריע של ההיבטים האסתטיים בים הפוריות הנם פילוסופיים. עובדה זו לא נובעת מהעדפתי לסוג מסוים של היבט אסתטי - בין אם יהיה פילוסופי או פסיכולוגי - אלא מהעדרו של הביטוי הפסיכולוגי בתוך ים הפוריות, באסתטיקה בפרט ובכל היצירה. לדברי סטארז, "למרות המורכבות היחסית של הטיעון הפילוסופי שלה, ושל הצורה הספרותית שמבוססת על הטיעון הזה, ברמת הפסיכולוגיה של הדמויות ים הפוריות מציגה רושם בלתי ניתן להכחשה של שטחיות" (Starrs, 1994: 134).

סטארז מציין את הבעיה של קדימות הפילוסופיה או הפסיכולוגיה בהתייחסות לרומנים של מישוימה - "השאלה מי מהם הגיעה קודם - הפסיכולוגיה או הפילוסופיה - היא אולי שאלה מסוג 'הביצה ותרנגולת', אך בתקופה פוסט-פרוידיאנית זו כנראה שרובנו נבחר בקדימות הפסיכולוגיה, כיוון שרכיביה העיקריים נוצרים הרבה לפני שהפרט כשיר מספיק מבחינה אינטלקטואלית כדי להתפלסף" (Starrs, 1994: 98). הפילוסופיה של הדמויות מסוגלת להיות משכנעת רק אם היא מעוגנת בפסיכולוגיה. העובדה שם הפוריות אינה יצירה מוצלחת מבחינה פסיכולוגית, אין משמעותה שמישימה לא היה מסוגל לכתוב רומנים פסיכולוגיים מוצלחים. רומן מצטיין של מישוימה בתחום הפסיכולוגי הוא וידויה של מסכה. מישוימה העיד כי מטרתו בכתיבת הספר הייתה "להפנות אל עצמי את האזמל של האנליזה הפסיכולוגית" (שם, 30). סטארז טוען כי "כאשר מתבוננים בהיבט הפסיכולוגי שלו בלבד, וידויה של המסכה הוא ללא ספק הרומן המוצלח ביותר של מישוימה..." (שם, 97). ובו "מישימה הצליח לאחד ללא מאמץ את הפסיכולוגיה ואת הפילוסופיה..." (שם, 89). לכן סביר להניח שהכישלון שלים הפוריות לא נובע מחוסר יכולת של הסופר. למה ניתן לייחס אפוא את כשל הביטוי הפסיכולוגי במ הפוריות? הגורם הבולט ביותר הוא החלוקה החד - ממדית של הדמויות. אפילו אם ניתן למצוא בדמויות הרומן עומק מסוים, הן לא מצליחות אף פעם לפרוץ את ה"טיפוס" שנכפה עליהן. כפי שביססתי בפרק הקודם - הונדה הוא דמות אינטלקטואלית שגורלה להידרדר להתבוננות עצמית חסרת תקנה, קיואקי הוא נער רגיש ומלא תשוקה, איסאו פטריוט נלהב שמייחל למות למען הקיסר, וכולי. הדמויות שמופיעות לא מאפשרות לפסיכולוגיה מלאה, כיוון שהן תוכננו לייצג רק היבט אחד, או מקבץ מצומצם של היבטי האדם. "ניטשה הסיק מההתבוננות העצמית שלו שההגות של כל פילוסוף שהוא נקבעת כנראה במידה רבה על ידי המבנה הפסיכולוגי שלו" (שם, 86). אף אחת מהדמויות לא מגיעה, דרך ההתבוננות העצמית, לתבונות פסיכולוגיות לגבי עצמה. קיואקי מתבונן בתוך עצמו, אבל לא מגיע איתה לאף מסקנה פילוסופית קונקרטית, אלא רק לאידאל מופשט. את הנגיעה ביופי דרך השלילה, שאופיינית למספר יצירות אחרות של מישוימה, ניתן לנתח גם בכלים פסיכולוגיים, אשר נוכחים ביצירות במידות שונות. וידויה של מסכה מתוארת ההתמודדות של נער עם ההומוסקסואליות שלו. באחת מן התמונות האחרונות של היצירה, המספר מתבונן בקבוצת ילדים ברחוב, ומדמיין את מותו האכזרי של אחד מביניהם:

רעד מוזר עבר דרך לבי הפנימי ביותר. לא הייתי מסוגל להוריד את עיני ממנו... חשבתי רק על דבר אחד: עליו יוצא לרחובות בשיא הקיץ בדיוק כפי שהיה, חצי עירום, ונכנס לקטטה עם חבורה מתחרה. על הפגיון החד שחותך את רצועת הבטן שלו, חודר לתוך הפלג הגוף העליון... הגוויה המדממת שלו מונחת על אלונקה מאולתרת...

(Mishima, 1958: 253)

הדחפים הסדיסטיים של המספר מוסברים על ידי רגשי הנחיתות שלו כאשר הוא בא במפגש עם דמויות גבריות דומיננטיות, "תשוקה לשלוט בסמל האון הפאלי בעצמו..." (Starrs, 1994: 102). הסברים מן הסוג הזה לא מוצעים לנו במ הפוריות. הדחף של איסאו למות למען הקיסר מונע מ"טוהר" מופשט שרצה להשיג. אפילו השופט בסוסים בורחים אומר שהמניעים של איסאו הם "מופשטים בצורה קיצונית..." (Runaway Horses, 1972: 390). שוואב מציעה שהתשוקה של הונדה ליינג-צ'אן מונעת מתשוקתו ההומוארטית לקיואקי בנעוריו, אך הטענה כל כך חסרת בסיס בתוך היצירה שקשה להאמין שיש לדבר חשיבות (Schwab, 1992: 143).

המסקנה שעולה היא העיגון החד-משמעי של האסתטיקה בים הפוריות, בפילוסופיה. ייתכן שיש ניסיונות לשלב ביטויים פסיכולוגיים ביצירה, אבל החלוקה החד-ממדית של הדמויות לא מאפשרת לעיצוב פסיכולוגי של הדמויות מעבר למקרים נקודתיים וחריגים. לדעתי, סטארז צודק באמירתו כי " ... משימה שילם ביוקר במובנים אסתטיים על 'דחייתו' את הפסיכולוגיה בתקופה המאוחרת שלו" (Starrs, 1994: 134). העיגון בפילוסופיה בהחלט גורם לאסתטיקה משונה מאוד - לעתים צורמת, לא מובנת ופשוט לא אמינה. לסיכום, בפרק זה סקרתי היבטים שונים של האסתטיקה בים הפוריות. בחנתי את השימוש של משימה בכלים סמליים וצורניים מהמסורת הספרותית של יפן תוך התנגדות נושאת לאותה המסורת. אחר כך השווייתי בין ה"אסתטיקה בשלילה" של כותבים יפניים עתיקים לבין אסתטיקה זו של משימה. בדקתי את ההשפעות השונות על האסתטיקה בשלילה של משימה - ממושגים אסתטיים יפניים ועד ניטשה וז'ורז' בטאיי. לאחר מכן התייחסתי לקשר בין היופי לבין הארוטיות והמיניות, וכיצד הסובייקטיביות משפיעה על תפיסת היופי. לבסוף, בחנתי את העדר הביטויים הפסיכולוגיים לאסתטיקה בים הפוריות, את הגורמים ל"אסתטיקה הפילוסופית" של היצירה ואת התוצאות שנובעות מאסתטיקה זו.

פרק ד': יפן המודרנית בים הפוריית

יוקיו משימה העניק לחייו ובמיוחד למותו משמעות על ידי שזירתם בתוך תהפוכות ההיסטוריה הפוליטית של יפן המודרנית ולכן אין זה מפתיע שלפוליטיקה תפקיד מרכזי בתוך רבות מיצירותיו. אך הדבר לא היה כך תמיד. מאז פרסום יצירתו הראשונה, *יער במלוא תפוחת* (1944) ובמשך עשור וחצי, לא הייתה שום נגיעה לפוליטיקה היפנית או העולמית בכתביו. "...מלבד הבית של קיוקו (1959), הסיפורת של משימה התרחקה ככל האפשר מאזכורים פוליטיים גלויים עד שנת 1960" (Napier, 1989: 74). קיימת מגמה ביצירותיו של משימה לאורך השנים: ספריו המוקדמים כגון *וידויה של מסכה ומקדש הזהב* מאופיינים יותר על ידי הפסיכולוגיה שלהם (*וידויה של מסכה* במידה רבה יותר מאשר *מקדש הזהב*), ואילו יצירות מאוחרות יותר כמו *פטרייטיות* (1960) ו*ים הפוריית* (1969-1971) כתובים בסגנון אסתטי - פילוסופי שמבטא גם רעיונות פוליטיים, במעין "שילוב ביזרי של אסתטיקה, פוליטיקה וארוטיות" (שם). ב-1955 משימה החל באימוני משקולות איתן המשיך לכל אורך חייו. השינוי הזה באורח חייו, עליו הרחיב רבות במסה האוטוביוגרפית *שמש ופלדה*, הוא נקודת ציון מבחינות רבות, כולל הפיכת כתיבתו לאידאולוגית יותר מבחינה פוליטית. אורח החיים החדש בוודאי לא היה הגורם היחיד לשינוי, אבל הוא סינכרוני איתו, וניתן לראות שפטרייטיות היא יצירתו הראשונה של משימה העוסקת בעיקרה בפוליטיקה. ההקבלה שערכת ביין תהליך ה"גופניות" של משימה שמתבטא בצורה פילוסופית בים פוריית כפי שביססתי בפרק ב', לבין הפוליטיזציה של יצירתו, נשענת על המחשבה שהפוליטיזציה הושפעה רבות מן התמורה הפילוסופית והאסתטית שלו. כלומר - הנושאים הפוליטיים שקיימים בים הפוריית אינם "פוליטיקה לשמה", והם במובן מסוים עיבוי של המרחב הפילוסופי של היצירה.

גם בהיבט הפוליטי של *ים הפוריית*, נדמה שמשימה עוטה "מסכה" אשר מכסה את פניו (או את פני היצירה) האמתיות, והיא מתנפצת רק בסוף היצירה. למרות זאת, לדעתי יש מקום להתייחס לגלוי ולסמוי שביצירה, כפי שבא לידי ביטוי בפרק השני של עבודה זו בהקשר של בודהיזם. ברצוני לטעון שמאחורי העמדות הפוליטיות שמוצגות בים הפוריית עומדות תפיסות פילוסופיות ונטיות אסתטיות שמורידות את רמת ה"אותנטיות" של האידאולוגיה הפוליטית של משימה.

תחילה, נדמה שאין צורך להסתכל מעבר לרובד הגלוי של הטקסט כדי למצוא אירוניה רבה בכל הנוגע לאידאולוגיה פוליטית ואירועים פוליטיים. מבין כל הספרים בסדרה, *סוסים בורחים* הוא הספר בו הפוליטיקה היפנית מוזכרת במידה הרבה ביותר. העלילה מבוססת על תקרית פוליטית אמיתית שהתרחשה ביפן: תקרית ה-26 בפברואר של שנת 1936. בתקרית זו, קבוצה של חיילים וקצינים ניסו לערוך הפיכה בקרב השלטון המדיני והצבאי, במטרה לגאול אותו מהשחיתות שהתפשטה ביפן באותה התקופה. הרגשות העזים שהתעוררו ביפן כתוצאה מהמפגש שלה עם המערב, שאת ניצניהם ניתן לראות כבר בשלג של אביב, עזים עוד יותר בסוסים בורחים. מנהגים מערביים רבים חדרו לתרבות היפנית, ואתם הגיע הנורא מכל בעיני איסאו וחבורתו האצילה - השחיתות הקפיטליסטית שהביאה לחילול הערכים היפניים. למרות הנאום המנומק של איסאו אודות סיבותיו לתכנון ההפיכה: הכעס שלו כלפי השלטון על הזנחת החקלאים והמצב הכלכלי הירוד, ירידת המרכזיות של מסורת הערצת הקיסר וכדומה, נדמה שהדבר החשוב לו באמת הוא

שימור הטוהר (makoto)¹⁰ של עצמו. הטוהר המיוחל של איסאו אינו באמת שזור באידאולוגיה פוליטית וחברתית אלא מושג פילוסופי שמשמש לתוצאות אגואיסטיות של האדרת העצמי (ראו דיון בטוהר בפרק ב' עמ' 14-15).

איסאו הפטריוט הצעיר מתואר כדמות מושלמת עד כדי כך, שדמותו דומה לכזו במניפסט פוליטי, או ברומאן תעמולני שנועד למטרה פוליטית ברורה (Napier, 1989: 73). הדגש פה הוא על המילה דומה, כי מאחורי מסכת הפוליטיקה מסתתרת לה "אסתטיקת השליה" של מישימה, דהיינו השגת היופי דרך התעמתות עם הריקות של העולם (ראו פרק ג' עמ' 20-21). דוגמה טובה לכך נמצאת בחקירתו של איסאו, כאשר הוא שומע את צרחות הקומיניסטים אשר נחקרים באכזריות. "איסאו היה כעוס ומתוסכל: למרות הגודל העצום של תכנונו, לא הייתה תגובה מספקת. אם הם היו תופסים את ליבת הטוהר הנוראה שבתוכו, הוא חשב, בוודאי היו שונאים אותו" (Runaway Horses, 1973: 351): איסאו מתרגז על החוקרים שלא מתייחסים אליו באותה חומרה כפי שהם מתייחסים לקומוניסטים. הוא אינו נעלב בשם האידאולוגיה שלו, שנחשבת פחות מסוכנת מזו של הקומוניסטים, אלא מחוסר היראה שהחוקרים מפגינים כלפי הטוהר ה"אדיר" שבו. שורש הקנאה של איסאו נמצא ברצונו לקבל הכרה כמי שפועל באופן אנטי - חברתי, בעוד שהחברה מזלזלת בו. בנוסף אומר לו החוקר: " 'אומר לך רק דבר אחד שמוטב שתדע. אין אחד מבין האדומים (קומוניסטים) האלה שביקש שיענו אותו, כפי שאתה עושה. הם מקבלים את זה אם הם חייבים. הם לא כמוך, הם לא מגיבים לנו אפילו אם אנחנו מעניס אותם" (שם, 352). מה שעולה מהשיחה הזו הוא ההבדל בין המניעים האידאולוגיים של איסאו ואלה של הקומוניסטים. מלבד העובדה שהשניים נמצאים בקצוות שונים של המפה הפוליטית, קיים הבדל מהותי יותר: הקומוניסטים לא מנסים להוכיח את הטוהר הנפשי שלהם כיוון שעבורם, הדעות הפוליטיות חשובות יותר. דעותיו של איסאו הן כמעט חסרות בסיס, והדבר היחיד שעומד מאחוריהן הוא הניסיון להתעלות מעל המציאות בעזרת הטוהר שאיסאו מאמין שהוא ניחן בו. לכן, כאשר החוקרים לא לוקחים את דעותיו ברצינות הוא מרגיש שהטוהר שלו נפגע ודורש שיענו אותו כדי שהטוהר הזה יוכל לעמוד במבחן.

איסאו טוען שהוא מנסה לערוך רסטורציה במטרה להחזיר את השלטון בפועל ביפן לידי הקיסר, כפי שעשו במציאות חבורה של קצינים ב-1936. אך הרסטורציה של איסאו שונה לחלוטין מזו שהתרחשה במציאות. איסאו מעיד על אכזבתו ממספר מועמדים לחבורה המהפכנית שלו " חלק מהתלמידים קראו בחשאי את התכנית לארגונה מחדש של יפן של קיטה איקי, אבל איסאו הריח את הצחנה של גאוה שטנית שדבקה בהם" (Runaway Horses, 1973: 196) הוא ממשיך בכך ש"מעל לכל ספק, עמיתיו של איסאו ייבחרו לא בזכות מה שהיה להם להגיד אלא בזכות משהו עמוק ובלתי נתפס, שנגלה רק כשעיניהם פגשו את עיניו" (שם). התכנית לארגונה מחדש של יפן (1919) מאת קיטה איקי נועדה לשפר את מצב החברה היפנית בעזרת פרשנות מרחיקת לכת של תפקיד הקיסר לפי החוקה (Noguchi, 1984: 445). כפי שהזכרתי קודם, המטרה של איסאו היא למעשה לפעול באופן שינפץ את ההתנהלות החברתית המושחתת, ולכן כל ניסיון לשפר את החברה נחשב בעיניו ליהיר ובעל "גאוה שטנית". מה שאיסאו מחפש באנשי חבורתו אינה שאיפה אמיתית לשיפור החברה היפנית אלא את אותו טוהר עיקש ובלתי הגיוני אשר ניצב מול המציאות ללא פשרות. נוגוצ'י מסביר שלפי נקודת מבטו של מישימה, קיטה מעז "לדחוף את הרצון הפוליטי שלו עצמו מעל הוד קיסרותו הקדושה" (Noguchi, 1984: 447). הדבר תואם לדבריו של איסאו כי "אפילו לשער את הלך התבונה הקיסרית הוא מעשה לא נאמן" (Runaway Horses, 1973: 395). לכן כל שאיפה פוליטית ביפן, שבטבעה קשורה

¹⁰ טוהר מידות ואצילות הנפש, מקוטו ביפנית, הוא אחד מהמאפיינים החשובים של לוחם הסמוראי

לתפקיד הקיסר, אינה כשירה מבחינת איסאו, ונדמה שאיסאו מבין שמעשיו לא יובילו להפיכה אמיתית. איסאו שואב השראה ממרד שינפורן (Shinpūren) של 1876, שגם הוא היה מועד לכישלון. המורדים במרד שינפורן אמרו שאילו היה המרד מצליח, הם היו משסעים את בטנם. הסמוראים כולם התאבדו גם במציאות, כאשר המרד כשל. כאשר איסאו נפגש עם הנסיך הרונורי, הלה שואל אותו: " ... נשער שהוד קיסרותו היה מזדמן לא להיות מרוצה מרוחך או מהתנהגותך. מה היית עושה.... 'כמו אנשי הליגה, הייתי משסף את בטני' ... ובכן, אם היה מרוצה, מה היית עושה?... 'במקרה הזה, גם כן, הייתי משסף את בטני מיד' " (Runaway Horses, 1972: 186-187). בדיאלוג הזה איסאו מוכיח שתוצאת המעשה אשר נעשה עבור הקיסר היא חסרת משמעות לחלוטין. המעשה מוכרח להיות מונע על ידי הטוהר העילאי, כל עוד התנאי הזה ממומש אין חשיבות לתוצאה. סטארז כותב כי "ה'טוהר' של מעשה כלשהו נקבע על ידי המידה בה איננו מונע על ידי שיקולים של שיפור אישי או חברתי: לכן איסאו לא טורח להסביר לחסידיו למה עליהם לפעול; בעידן של פסיביות מנוונת, הפעולה היא הצדקה בשם עצמה" (Starrs, 1994: 186). בגישה זו, ניתן להגיד שההפיכה המתוכננת של איסאו היא בסך הכל ממלאת מקום לפעולה כלשהי ושהדעות הפוליטיות הימניות-קיצוניות שלו, לכל הפחות אינן חשובות ואולי אף ניתן לומר שהן אינן דעות אמיתיות שהוא מחזיק בהן. משימה צידד בחלקים מסוימים של התרבות היפנית, וגינה חלקים אחרים שלה. יש בכך היגיון, מפני שאפילו הפטריוט הנלהב ביותר אינו מעריץ את כל ההיבטים של ארצו. בפרק השני טענתי שמישימה אינו דוחה את הבודיהזם בצורה מוחלטת; למרות שחלק מן המסורות והמנהגים שבאים יחד עם הבודיהזם היפני כנראה לא מצאו חן בעיניו. הדחייה הזו באה לידי ביטוי בבית המערבי שלו אשר דחה את רוח הזן ובעיסוק הרב שלו בטקסים של הדת היפנית המקורית, היא השינטו. אפשר לראות במקומות רבים בכתביו את מערכת יחסי האהבה-שנאה שלו עם חלקים של התרבות היפנית, כמו למשל ביחסו הביקורתי למסורת הכתיבה ה"נשית" וחיי החצר, למרות שביטויים לה מופיעים ברבים מספריו, כגון שלג של אביב ואחרים. משימה נטה לחלוקה גסה של התרבות היפנית, באופן המקביל במידה רבה לחלוקה שביצעה האנתרופולוגית רות בנדיקט בספרה *החרצית והחרב* (1946), כאשר החרצית מונה את התרבות ה"נשית" של יפן, והחרב את המנהגים הגבריים. סטארז, שעומד לא פעם על כך שמישימה פרש את תרבות ארצו לפי נקודת מבט מערבית, כותב כי "מישימה קיבל בלב שלם את האפיון של רות בנדיקט את התרבות היפנית כבת 'שני צדדים', אחד שוחר שלום ואחד מלחמתי, מסומלים על ידי ה'חרצית' וה'חרב'" (Starrs, 1994: 169). החרב, הכלי שבעזרתו סיים מישימה את חייו, מייצג בתרבות היפנית צד אחד בניגוד המעסיק הזה: המעשה, הגבריות, התשוקה וכך גם היבטים נוספים ("הגוף"). הזן וההיבטים התרבותיים המלווים אותו שייכים להיבט שבנדיקט כינתה "החרצית" ("הנפשי").

בספרים ניכרת דאגה ממשית לטבעה המשתנה של יפן לאחר מלחמת העולם השנייה: כפיית ערכים מערביים על יפן, וקבלתם על ידי העם היפני ללא ביקורת. את התקופה שלאחר המלחמה מתאר מישימה במקדש *השחר*, והיא כנראה התקופה הראשונה שבה חוויותיו ההיסטוריות האישיות השפיעו על העולם שנוצר *בים הפוריות*. למרות חוסר הרצון הניכר של הדמויות לשפר בצורה אמיתית את המצב התרבותי השברירי של יפן, הן מרגישות צורך להחזיר את ה"רגישות האסתטית" האבודה של העם היפני. הרגישות האסתטית הזו כפי שהיא משתקפת בספרים היא יצור-כלאיים, שילוב בין ה"חרצית" וה"חרב" של התרבות היפנית. אפילו אם הדעות הפוליטיות של איסאו, והאווירה הכללית לגבי יפן המודרנית כפי שהיא מובעת ביצירה, אינן אותנטיות במובן שהן נועדות לשיפור ברור של מעמד אישי או חברתי, הן אותנטיות לגמרי ברצון למנוע את ההידרדרות האסתטית והתרבותית של יפן. לאחר שהונדה קורא את ליגת הרוח הקדושה הוא כותב מכתב לאיסאו. "ליגת הרוח הקדושה היא דרמה של שלמות טרגית. היה זה אירוע פוליטי כה

ראוי לציון עד כדי כך שהוא נדמה לעבודת אמנות" (*Runaway Horses*, 1973: 114). הונדה מזהיר את איסאו בנוגע לראייתו החד-ממדית את ההיסטוריה: "... מוכרחים להסתכל על ההיסטוריה מנקודת מבט שמציעה בחינה רחבה ומאוזנת. זה, אני מאמין, פירושו... ללמוד מההיסטוריה" (שם, 116). הונדה מזהיר את איסאו מערבוב המציאות עם הרגישות האסתטית המדוברת. הונדה מאמין כי מרד שינפורן היה אירוע ייחודי נטול כל קשר עם ההיסטוריה האמתית, ובכדי להבין בצורה נכונה ומקיפה את המציאות יש להרחיב את טווח ההתבוננות מעבר לאירוע עצמו. איסאו מגיב למכתב של הונדה בביקורתיות: "... הלא ההקפאה המיומנת של הונדה את ההיסטוריה... הפחיתה הכל לכדי מפה? כך פעל מוחו של השופט? היסטוריה של תקופה במונחי ה"תמונה המקיפה" שלו [של הונדה] תהפוך ללא יותר ממפה, מגילה, דבר חסר חיים" (שם, 118). איסאו מאמין שיש לאירוע מן ההסג הזה פוטנציאל להשפיע על המציאות, רק מעצם הטרגיות האמנותית שלו. איסאו מאמין שה"רצון לעוצמה" של אדם, האסתטיקה של השלילה ושל חוסר ההיגיון, מסוגלת להשאיר חותם על המציאות. הונדה, לעומת זאת, רואה את ההיסטוריה כ"דוממת", איסאו מאמין כי המציאות "חיה". גם כאן ניתן לראות את האירוניה שבכתוב. איסאו מפרש את המכתב של הונדה בצורה מדויקת. הונדה אינו גורס שהמציאות היא "דוממת" אלא שהיא מורכבת משלל חלקים שאינם מתחברים לכדי מגמה או "אידאולוגיה שלטת" מסוימת. איסאו, כמובן, מנתב את דבריו של הונדה אל תוך התחום הדיאלקטי של האידאולוגיה האישית שלו, ולכן מפספס את הנקודה של הונדה. בנוגע למכתב, איסאו מציין שהונדה אכן טהור אבל "האיש הזה לא היה מעז לגעת במלקחי האש. הוא היה נוגע רק בהיבאצי (Hibachi) (כלי חמר לחימום בעזרת גחלים). אבל כמה שונים מלקחי האש וההיבאצי. האחד עשוי ממתכת, האחר מחמר" (שם, 119). במסגרת הפילוסופית של היצירה שבה התבוננות עצמית יתרה נחשבת לדבר רע, חשיבתו של איסאו, נוטה להיות מוצגת באור חיובי. אף אם אינה מוצגת בכנות הרבה ביותר, האמונה של איסאו מצביעה על אותנטיות מסוימת של הדעות הפוליטיות ביצירה. מעשים מסוימים שמתבצעים תוך טוהר ורגישות אסתטית, מסוגלים להשפיע על הטוהר והאסתטיקה של העולם מסביב. לכן, הדעות הפוליטיות אשר מוצגות בים הפוריות אינן אותנטיות באופן המקובל, אלא באופן אסתטי.

נדמה שהדאגה הגדולה ביותר של משימה, הייתה מפני שחיתות מוסרית וערכית של החברה היפנית. לכל אורכה של ים הפוריות קיימת שחיתות זו, אמנם בשני הספרים האחרונים השחיתות הזו משתלטת על העולם של ים הפוריות, נוצרת תמונה עגומה שנעדרים ממנה "גיבורים פעילים" כדוגמת קיואקי ואיסאו. כפי שהסברתי קודם, שני הספרים הראשונים מתפקדים יותר כהאדרה חצי-מיתית של העבר מאשר שחזור של המציאות היפנית אז. מקדש השחר מבטא בדיוק הרב ביותר (מנקודת מבטו של משימה) את הלך הרוח היפני בתקופת התרחשותו, אם כי גם ספר זה מקטין את ההיבט הפוליטי-תרבותי של התקופה ומכניס אותו לקופסאות אסתטיות-פילוסופיות. ריקבון המלאך מתרחש אפילו אחרי תקופת כתיבתו (ובדיעבד, לאחר מותו של הסופר) ובכך מתפקד כמעין חזון אפוקליפטי של יפן העתידית.

ההידרדרות היפנית בים הפוריות מתרחשת בכמה מישורים במקביל, אחד מביניהם הוא המישור המיני. בפרק הקודם הרחבתי רבות על השימוש שמישימה עושה במין ככלי לביטוי הניהיליזם והפרת הנורמות החברתיות. בנוסף לכך, האירועים המיניים במהלך היצירה מביעים גם את הביקורת של משימה על יפן במרוצת ההיסטוריה המודרנית שלה. בתקופת היאן "... יחסי מין נחשבו לפעולה בריאה (לפחות בשביל גברים) במסגרת התאוריה הרפואית הסינית, שקודמה על ידי רופאים בתקופת היאן...". (Wallace, 192: 1997). בתקופה הקדומה הזו, יחסי המין לא נחשבו כטאבו והומלצו על ידי רופאים מטעמי בריאות. לאחר אלף שנים, נדמה שההתייחסות היפנית למין השתנתה מאוד. נפיר כותבת כי "המבקר היראנו קן ציין שביפן של סוף שנות החמישים, הקיסר ומין נותרו האיסורים האחרונים" (Napier, 1989: 79). בדיוק

בתקופה זו, פרסם מישימה את היצירה המפורסמת שלו, *פטריוטיזם* (1960), אשר מראה את התמצית של יחסי המין, כ"שיא החיובי" שממנו ניתן רק להידרדר. פטריוטיזם, שמתאר את התוצאות של תקרית ה-26 בפברואר, עוקב אחר הקצין טאקיאמה ואשתו רייקו ברגעיהם האחרונים לפני התאבדותם. לאחר שהקצין טאקיאמה מודיע לאשתו על כוונתו לבצע ספוקו, רייקו מחליטה להצטרף לבעלה וליפול על חרבה גם כן. לפני התאבדותם, הזוג מקיים יחסי מין "למופת": "*מהשחקים הם צנחו אל התהום, ומהתהום הם עפו ועלו שוב לגבהים מסחררים... כשהסתיים מחזור אחד, כמעט מיד נוצר גל חדש של תשוקה, וביחד, בלי טיפת תשישות, טיפסו שוב בתנועה אחת חסרת נשימה, אל הפסגה*" (Mishima, 1966: 34). רייקו וטאקיאמה הם שני אזרחים למופת, שאף ברגעיהם האינטימיים ביותר ניכרת נאמנותם למטרת הקיסר והעם היפני. "אפילו במיטה היו השניים רציניים בצורה מבהילה וכבירה" (Mishima, 1966: 7). כלומר, הגורמים להתעלות האדירה שבני הזוג חווים היא נאמנותם העזה לקיסר שמתגלמת בנכונותם לערוך רסטורציה בתקופת השווה, ובנוסף לכך המיניות הפעילה שלהם. טאקיאמה ורייקו, משחקים עם ה"שלילה" של וודאות מותם בליל האהבים האחרון שלהם, ובדומה לקיואקי וסאטוקו מהווים את התגלמות היופי שבשלילה. במקרה של קיואקי וסאטוקו, אפשר לטעון שאהבתם מתנהלת מתוך חוסר כבוד לקיסר, מכיוון שהיא עומדת בבירור כנגד הצו הקיסרי בו סאטוקו מיועדת להינשא לנסיך הרונורי. למרות זאת, המהפך שקיואקי עובר במפגשו עם הקיסר אשר מלהיט את תשוקתו "לאחוז ביופי" בצורה עזה עוד יותר, מעיד על כך שעצם ההיקשרות של אהבתו אל היישות הקיסרית מוסיפה לה נדבך של קדושה והתעלות. אין ספק שהרומן של קיואקי ושל סאטוקו מעוגן הרבה פחות בהערצת הקיסר מאשר מערכת היחסים של טאקיאמה ורייקו, אבל נקודת הדמיון בין שתי מערכות היחסים היא הנוכחות הדומיננטית של הקיסר בנוסף למידת הפעילות שלהם.

הפסיביות שפולשת אל תוך העלילה, הדמויות ובייחוד מיניותן מחקה את ההידרדרות הערכית של יפן, בה הפך המין מדבר נעלה לדבר דוחה ומטונף. אחת מן ההופעות הבולטות של ההידרדרות המינית היא עולם הפנטזיה המיני של אחד אימנישי יאסושי (Imanishi Yasushi), אורח במסיבות שהונדה עורך במקדש השחר. אימנישי הוא מומחה לספרות גרמנית, רווק בן טובים שחי את חייו בנוחיות. המגנום אופוס של אימנישי אינו כתוב עוד, אך כל פרטי היצירה נרקמו כבר בראשו: שמה אלף שנה של מין והיא מספרת על "ארץ הרימון", ארץ שמושתת על תשוקה מינית, התעללות ורצח של כל הטוב והיפה. תחילה נשמעת "ארץ הרימון" כמו אידאל של "יופי תוך שלילה". אמנם השלילה פה היא קיצונית מאוד, אך מישימה מסוגל לעתים לנקוט אף בקניבלזם בשביל להבהיר את השלילה הנזקקת למיצוי התשוקה והנגיעה ביופי. ובכל זאת, דמותו של אימנישי מצטיירת כדמות שלילית, דוחה ופחדנית בשל הדרך בה הוא מעביר את רעיונותיו. בעוד מישימה הפיץ בצורה אקטיבית את גישתו אל המיניות, כלומר הפך את הגישה הזו לאידאולוגיה, אימנישי פוחד מן "הסכנה של לקיחת הדברים מאזור החושניות העדינה והפיכתם לאידאולוגיה" (The Temple of Dawn, 1973: 169). אימנישי לא מנסה לממש את הפנטזיות המיניות שלו בכדי להגיע להתעלות. הוא מציג את עלילותיו לכל המוכנים לשמוע בקלות דעת, ו"דגל בחשיבות הפוליטית של פנטזיות מיניות" (שם), כלומר שהסאתטיקה צריכה לשרת את הפוליטיקה. מישימה חשב ככל הנראה דבר הפוך לגמרי: שהפוליטיקה מוכרחת לשרת את האסתטיקה ולא להפך. במאמר על תקרית ה-26 בפברואר, מישימה כותב "מבחינה טקטית, [המשתתפים ב] תקרית ה-26 בפברואר ביצעו כמה טעויות. הרצינית מביניהן הייתה כישלונם לכתר את הארמון המלכותי... במובנים של התאוריה השמאלנית של מרד, טעות זו הייתה ילדותית באופן שלא ייאמן. אבל בתוכה נח היופי העדין והשברירי של צבא צדיק... בזכות ה"טעות" ההיא, התקרית במלוא יופיה תותר לעד את חותם הערכים הרוחניים שלה בדפי ההיסטוריה" (Noguchi, 1984: 452).

מישימה מתאר את אימנישי בצורה כה שלילית מכיוון שהוא אינו מממש את האסתטיקה שלו בצורה פעילה.

במקום לגשת אל המימוש האסתטי בצורה ישירה כמו גיבורים רבים של מישימה דוגמת טאקיאמה וקיואקי, הוא מתייחס אליה בצורה עקיפה, ומתרץ אותה בעזרת מניעים פוליטיים. מישימה כתב ספרים רבים שעוסקים בחזון האסתטי שלו, וספרו היחיד של אימנישי נותר בראשו בלבד. מישימה מרמז גם שרעיונותיו של אימנישי הם רק חלק מאופנה חולפת ששוטפת את יפן לאחר המלחמה. "הוא [אימנישי] באמת הרגיש שגילה בפעם הראשונה בחייו משהו שהתאים לאישיותו בתקופה האיקונוקלסטית... המנוגדת לסמכות ממוסדת ומוסכמות" (The Temple of Dawn, 1973: 168-169). הדבר מבטא את אכזבתו האישית של מישימה, שהרגיש זר בזירה הספרותית היפנית שלאחר המלחמה. "כפי שמציין נוגוצ'י טאקהיקו במחקרו החשוב על מישימה, האיש הצעיר והמשונה עם האסתטיקה של הדם' וה'מטפיזיקה של המוות' הרגיש מאוד בבית ביפן של המלחמה... מצד שני, הערכים הסוציאליסטים, ליברליים-הומינטריים הנפוצים ביפן שלאחר המלחמה לא היו בכלל לטעמו..." (Starrs, 1994: 91-92). במילים אחרות, נוגוצ'י טוען שהסיבה העיקרית שמישימה לא היה מרוצה מהאווירה הפוליטית הפוסט-מלחמתית של יפן היא מכיוון שזו לא התאימה לחזונו האסתטי. מישימה דאג שיפן תחווה ירידה בחשיבות האסתטיקה לשם עצמה, זו שמגולמת בדמות הקיסר ובמסורת של הערצת הקיסר, "... אליה התייחס כאבן הפינה של התרבות היפנית" (Starrs, 1994: 92).

ההתאבדות של מישימה בקריאה להחזיר את מעמד הקיסר לגדולתו העתיקה, הייתה יוצאת דופן בתקופתו. בתקופה של שנות השישים המאוחרות, בה החלו להתפרסם ספרי היצירה, הסדר החברתי ביפן היה מעורער. יפנים רבים פנו לקומוניזם ולשמאל החדש. נדמה שמישימה שאב את ההשראה שלו ליצירת עתיד אוטופי לא משיטות מהפכניות וחדשניות שטרם הוכחו, אלא מהסתכלות בעבר של יפן. מישימה נולד בסופה של תקופת טאישו, והתקופה הפרה-מודרנית שקרא להקים לתחייה הייתה אך ורק היסטוריה בשבילו. כנראה שמישימה לא הקשיב לעצתו של הונדה לאיסאו: לא לערוב את ההיסטוריה עם "טוהר המניע" התלוש לחלוטין מהמציאות.

ההיסטוריה הפוליטית המודרנית של יפן מתעצבת לראשונה בבירור בשנת 1868, כאשר מאבקים בין פלגים שונים של סמוראים מחזירים את השלטון ביפן לקיסר מייג'י לאחר מאות שנים של שליטה בפועל על ידי מעמד הסמוראים. יפן בתקופת המייג'י הייתה יותר עוצמתית מאי פעם בתולדותיה - היא אימצה חוקה בסגנון מערבי והצמיחה את כלכלתה דרך תיעוש ואימפריאליזם. מאז תקופת הטאיקה (645-650) ההיסטוריה היפנית נחלקה לתקופות או ננגו (nengō). אמנם הננגו לא היו תלויות בתקופת השלטון של קיסר מסוים. היו קיסרים ששלטו במשך תקופות רבות, ואפילו תקופה אחת שכללה חלקים משלטונם של שני קיסרים (Karatani, 1991: 191). זה מכיוון שמאז תקופה מאוד מוקדמת בהיסטוריה היפנית, אפילו בתקופת ההיאן (794-1185), שקדמה את שלטון השוגון, הממשל היפני היה בידי משפחות אריסטוקרטיות חיצוניות. החל מתקופת קאמאקורה (1185-1333) יפן נשלטה בפועל על ידי שוגון (גנרל שעמד בראש הקואליציה של משפחות הסמוראים) עד לרסטורציה של מייג'י ב-1868. בתקופה הארוכה הזו, הקיסר נדחק למעמד סמלי בלבד וכך גם הדת העממית הייחודית של יפן, השינטו, שהשתלבה אט אט עם הבודהיזם המיובא ליפן מהודו, דרך סין וקוריאה. לכן הייתה הרסטורציה של מייג'י אירוע כל כך גורלי בהיסטוריה היפנית, עד כדי כך ששינה את עצם החלוקה ההיסטורית לתקופות. התקופות היפניות מאז הרסטורציה של מייג'י קרויות על שם הקיסר המכהן. כך תקופת מייג'י (1868-1912), תקופת טאישו (1912-1926), תקופת שוה (1926-1989) שהיא התקופה הארוכה ביותר בה משל קיסר אחד בהיסטוריה היפנית, ותקופת הייסי (1989-) ¹¹ אותה

¹¹ נכון לדצמבר 2017

מישימה לא זכה לראות במו בעיניו. אך למרות נראות הדברים, גם בתקופה המודרנית השליט בפועל של יפן לא היה הקיסר. מיד לאחר הרסטורציה של מייג'י, הוקמו ביפן מוסדות מדיניים שקיבלו השראתם ממוסדות מקבילים באירופה, ובפועל השליטה ביפן עברה לידי הממשלה שנבחרה באופן יותר דמוקרטי מאי פעם. ניתן להגיד שהרסטורציה של מייג'י, שהתרחשה בגלל היחלשות השלטון המרכזי של הסמוראים ביפן וכתגובה לחשש מאיום המעצמות המערביות האימפריאליסטיות לנוכח הפיגור הטכנולוגי-צבאי של יפן, שינתה את יפן מבחינה ערכית, תרבותית ומבחינת מבנה המשילות. הקיסר שימש כסמל לאחדות יפן, וכמקור לגיטימציה לפועלה של הממשלה. עד מלחמת האוקינוס השקט ובמהלכה, הקיסר שימש מקור לגיטימציה למדיניות לאומנית ומיליטריסטית ביפן. בנוסף, השינוי בשיטת התקופות היפניות הביא להיקשרותו של הקיסר אל רעיון ההיסטוריה היפנית יותר מאי פעם.

כאשר מבינים את הקשר ההכרחי בין הקיסר לבין ההיסטוריה המודרנית, ניתן להפליג ולומר שהדבר שמישימה רצה להשיב, כאשר שאף לרסטורציה, הוא שלטון קיסרי שיחזיר את העטרה התרבותית והערכית של יפן ליושנה. הקיסר קיים ביפן מאז שהיה ממשל מאורגן ביפן - "כס החרצית", כפי שנקרא, הינו שושלת המלוכה הרציפה העתיקה יותר בעולם. בני שושלת הקיסרים ביפן נחשבו לצאצאיה של אלת השמש אמטראסו (Amaterasu) מאז הקיסר הראשון גיימו. בינואר 1946, נשא הקיסר שווה נאום בו הכחיש באופן פומבי את האלוהות שלו, לפי דרישת המפקד העליון של כוחות הברית דאגלס מקארטור. הפילוסוף התרבותי וואצוג'י טצורו (Watsuji Tetsuro) תמך בחוקת יפן ב-1947 מכיוון שהחזירה את תפקיד הקיסר למה שבעיניו היה ראוי וקיים לאורך ההיסטוריה. לעומת זאת, וואצוג'י טוען שבתקופת מייג'י הוענק לקיסר כח חריג באמצעות חוקת 1889. לפי וואצוג'י, החוקה בתקופת המייג'י שילבה את מעמד הקיסר יחד עם דינמיקות של כוח מן התקופות הפאודאליות הקודמות. "פרטים היו צריכים לשרת את הקיסר כתברי ארגונים, כאיברים ציבוריים של המדינה, ולא במערכת אדם - מול - אדם של נאמנות נאמנות לקיסר באופן האמתי של המילה משמע ביצוע חובות כאזרח במדינה, ולא כמשרתו של הקיסר" (Titus, 1980: 545). ביטוי לכך ניתן למצוא בהתנהגותו של הגנרל נוגי שהתאבד לאחר שהקיסר מייג'י הלך לעולמו, במנהג של סמוראי נאמן שבחר למות בעקבות אדונו (Spring Snow, 1972: 12). ההתאבדות של הגנרל נוגי לאחר מותו של מייג'י משתייכת למנהג גיונשי (junshi) הסמוראי. על כך כותבים קאראטני וליפיט "גיונשי, ביחס לקיסר שמכהן בראש של מונרכיה חוקתית, הוא דבר בלתי ניתן לתפיסה. הגנרל נוגי אימץ מערכת יחסים הדומה לזו של אדון פאודלי" (Karatani, 1991: 210). איסאו ממשיך את דרכה של "כת המייג'י" הזו. הקיסר הזה אינו רק מהות שמאחדת את אזרחי המדינה, אלא מושא נאמנות בלתי מתפשרת, אמורפית ובלתי ניתנת להבנה. לקיסר בים הפוריות יש מאפיינים דומים לקיסר שעבורו התאבד הגנרל נוגי בכך שהוא אישי עד מאוד, אך באותו הזמן נורא ואלוהי. לכן הקיסר אצל מישימה הוא דו-פרצופי. מצד אחד הוא ה"חרצית", מעודן ואמורפי ומצד שני הוא ה"חרב", כוחני ודורש נאמנות פאודלית. בלשונו של מישימה (Napier, 1989: 85):

התפיסה שלי את הקיסר... היא כימאטו טאקרו¹² שהופך לציפור לבנה... מה שאני קורא לו הקיסר הוא יישות אחת עם תמונה דואלית, מבנה דואלי, הקיסר האנושי, במילים אחרות הקיסרים

¹² יאמטו טאקרו (Yamato Takeru) היה נסיך מיתולוגי של יפן שחי בסביבות המאה הראשונה לספירה

ששולטים ללא הרף, יחד עם, במונח התרבותי, הקיסר המיתי - פואטי: ליבת המחשבה שלי היא ש [לקיסר המיתי הפואטי הזה] אין כל קשר לאישיות של אף קיסר יחיד.

הפן המוחשי של הקיסר קשור בים הפוריית לרגשות ורעיונות ממשיים. דוגמה מעולה לכך היא סופו של שלג של אביב, כאשר קיואקי נוכח בהקראת שירה מלכותית. מקריאים את שירו של הקיסר (באותה תקופה הוא טאישו) חמש פעמים. "כאשר הוא הקריא, טוהר קולו הפך, אם בכלל, יותר מודגש, עד שלבסוף הגיע לסיום ההקראה החמישית... פתאום קיואקי רעד מפחד עקב הרעיון הבלתי סביר בהחלט, שהוד מלכותו למעשה הסתיר כעס מסוים שכוון כלפיו" (Spring Snow, 1972: 361). לאחר שקיואקי מחליט כי הוא פגע בקיסר באופן אישי, הוא מתמלא נחישות למות בשל חטאו. הדבר מאוד מפתיע, כיוון שלכל אורך הספר הבעירה הפרת צו הקיסר את חשקו של קיואקי. המקרה הזה שונה אפוא מהצהרתו של איסאו על מוכנותו למות למען הקיסר. ברצוני לטעון שבניגוד למקרה של קיואקי הפועל לנוכח קיסר בשר ודם, במקרה של איסאו התייחסותו מכוונת כלפי הפן האמורפי של הקיסר. הוא מסביר את נאמנותו לקיסר באמצעות משל על כדורי אורז (Runaway Horses, 1973: 187):

נניח שאכין כדורי אורז מאודים עם אורז כה חם כך שישרפו את ידיי. המטרה היחידה שלי היא להגיש אותם להוד מלכותו, להציע אותם בנוכחותו הקדושה. כעת לתוצאה. אם הוד מלכותו אינו רעב, הוא יסרב להצעתי בקצר או אף יהיה די מרוצה לומר: 'אמור אני לאכול אוכל כה חסר טעם?' ולזרוק אותו על פניי. במקרה הזה אהיה מוכרח לסגת, כשגררי האורז עוד דבוקים לפניי, ומיד לשסף את בטני בהודיה. להבדיל, אם הוד מלכותו רעב וירצה לאכול את כדורי האורז בשביעות רצון, לא תהיה פתוחה בפניי דרך פעולה מלבד לסגת ומיד לשסף את בטני בהודיה. למה? כיוון שלהכין כדורי אורז כדי להגישם להוד מלכותו הקדוש, עם ידיים של פשוט עם הוא חטא שראוי לעונש של אלף מיתות.

ציטוט זה מעיד על כך שהחלטות הקיסר הן מעבר לכל היגיון ארצי, ושכל גחמה שלו מסוגלת לקבוע "אלף מיתות". זהו הקיסר שמחשבתו בלתי ניתנת לחיזוי, מכיוון שהיא מתעלה על כל הלכי השכל הגשמיים. במקרה של קיואקי, לעומת זאת, הקיסר "זועם" על פשע אמתי שקיואקי ביצע, שסביבו סובבת עלילה של ספר שלם מתוך היצירה. הסיכוי שהקיסר יידע על חטאו של קיואקי הוא בלתי סביר, כפי אומר קיואקי עצמו, והסיכוי שהדבר יכעיס כל כך את הקיסר קטן אף יותר. איכשהו, כאשר קיואקי פוגש בדמותו הממשית של הקיסר, הוא פוגש בעצמי האישי ביותר שלו, שמורה לו למות. אם עד עכשיו, דמותו האמורפית של הקיסר הניחה לקיואקי להיפגש עם היופי דרך ה"שליחה", היינו שלילת החוק, דמותו הממשית תורמת לקיואקי למצוא את האמת שלו. קיואקי הפר את כבוד הקיסר ובכך, כאזרח של עם הקיסר, "הכבוד של... ההערצה לקיסר... בלתי ניתן להפרדה מהכבוד של אנשי יפן בעצמם" (Titus, 1980: 546). מתמונה זו של שלג של אביב ומהבחנתו של טייטוס ניתן להבין את התרומה הרבה של הקיסר לפסיכולוגיה היפנית. הסופר זוכה פרס הנובל אואה קנזאבורו (Ōe Kenzaburo), בן תקופתו של מיישימה, כותב בספרו *The youth who came late* (1966) שבילדותו לפני תום מלחמת העולם השנייה, הרגיש כי הוא "ילד של הקיסר" (Napier, 1989: 72). תקופת הילדות וההתגברות של אואה ושל מיישימה, היא התקופה שלפני המלחמה ובמהלכה, הייתה תקופה בה העם היפני התאחד למען מטרה אחת. הדמות המרכזית מאחורי מטרה זו הייתה הקיסר היפני. לכן, כפי שהרסטורציה של מייג'י והמהפך במעמד הקיסר הביא אתו מהפך באופן החלוקה

ההיסטורית - כך גם מעמד הקיסר המועצם בתקופת השווה המוקדמת עד מלחמת האוקיינוס השקט השפיע בוודאי על ה"פסיכולוגיה הלאומית" של יפן. הפסיכואנליסט היפני דוי טקאו (Doi Takeo) תמך בבחינת הפסיכולוגיה היפנית לפי מושגים רלטיביסטיים תרבותיים. מושג אחד שטקאו מרבה להשתמש בו הוא אמאה (amae), שמשמעותו תלות. דוי כתב כי "לפני תבוסת יפן בזירת האוקיינוס השקט... כל היפנים היו 'הילדים של הוד מלכותו', תלויים בקיסר" (Starrs, 1994: 96). אפשר לראות בקיסר, אם כך, מעין "דמות על-אבהית". כפי שדמויות האם והאב משפיעים בצורה ברורה על התפתחות הילד בפסיכולוגיה המערבית, דוי טוען שהקיסר היפני שיחק תפקיד דומה בעיצוב הפסיכולוגיה הלאומית. לאחר מלחמת האוקיינוס השקט, ה"אבהות" של הקיסר נקטעה בכפייה, ולכן העם היפני נותר תלוש ממקור התלות החשוב שהיה לו לפני כן. דוי מתאר את התוצאות החמורות של קריסת המערכת של הערצת הקיסר - "...[הקריסה] ערערה את התוקף המוסרי של רעיונות, אשר קשרו יחד את החברה היפנית עד לכן" (Starrs, 1994: 96). במושגים האלו, הרסטורציה הקיצונית המתוכננת של מישימה אינה נראית משונה מדי, מכיוון שמטרתה להחזיר את התוקף המוסרי שנתלש מהעם היפני. אם נחזור לדוגמה של קיואקי, כאשר הוא פוגש בקיסר, הקיסר מפשיט אותו מכל המסכות שקיואקי בנה לעצמו, וקיואקי מגלה בתוך עצמו את ה"מוסר היפני האמיתי" שמושרש בעם הזה ומיוצג על ידי הקיסר.

הקיסר העניק ליפן גם וודאות מסוימת. למרות חוסר ההיגיון (שנראה בעיקר בדיעבד) של חלק ממעשיה של יפן לפני ובמשך מלחמת האוקיינוס השקט, הקיסר עמד תמיד מאחוריה. גיון נייטן, הביוגרף של מישימה כותב שהקיסר העניק לו את "הוודאות המתוקה של אמונה בלתי הגיונית באלוהות [מסוימת], כאן הוא מתכוון לקיסר" (Napier, 1989: 85). כאן מתגלה הדמות האמורפית ה"מיתית-פואטית" של הקיסר, הקיסר שדרך חוסר ההיגיון שלו, מעניק את וודאות המוות המתוקה לגיבורנו איסאו. בדומה לזלזול של מישימה בקיטה איקי ותורת ה"קיסר כאיבר" שקיטה דגל בה (הקיסר כראש האומה המשולה לגוף), מישימה התנגד גם כן לתורת ה"קיסר כסמל". מעבר לפן הפסיכולוגי וה"אישי" של הקיסר, מישימה האמין שהקיסר מוכרח להיות "העקב היחיד לתרבות היפנית" (Noguchi, 1984: 452). "ה... המפקח על היופי... (שם: 453). הרעיון הזה של מישימה הוא אמורפי הרבה יותר מה"קיסר כאיבר" או אפילו מרעיונות ה"קיסר-כסמל", מכיוון שהקיסר אינו סמל לערכים ולתרבות היפנית, אלא שהוא המקור לערכים ולתרבות היפנית, ובהכרח חייב להימנע מכל התעסקות גשמית. לכן הקיסר, לפי מישימה, אינו צריך לעסוק בשלטון פוליטי אלא בשלטון-על, בשמירה על האסתטיות של יפן, שהייתה כל כך חשובה למישימה.

תמונת הקיסר שמישימה יוצר בכתביו היא חלומית, כמעט בלתי אפשרית - מצד אחד הקיסר הוא מעין אדון פאודלי ברמת הנאמנות שהוא דורש מנתיניו, ומצד שני הוא שולט ברמות המופשטות ביותר של התרבות היפנית. קשה להאמין שה"דרישה", או הציפייה של מישימה ממעמד הקיסר, התקיימה אי פעם באמת, מלבד אולי בהקשר של הקיסרים המיתיים הראשונים של יפן. אך הדוגמה הקרובה ביותר לייחול הזה של מישימה נמצאת כנראה בתקופת מייג'י, היא התקופה שמישימה מתאר בהערצה ובכיסוף רב. אולי הסיבה החשובה ביותר לשאיבת ההשראה של מישימה מתקופת מייג'י היא שמעמד הקיסר בתקופה זו היה רחב היקף ובו בזמן אמורפי כפי שהוא מציג בספריו. סיבה שנייה, שמובעת באופן כל כך יפה במאמרו של קראטאני "רוח מייג'י היא טרגית מכיוון שלא ניתן להשיבה..." זוהי סתירה שבוודאי הייתה אהובה על מישימה, הוודאות הטרגית שמצויה בחוסר היכולת לשחזר את תקופת המייג'י, היא בעצמה הסיבה לנסות לשחזרה. בהמשך כותב קראטאני "ובכל זאת, רוח שווה היא שונה, כיוון שבדומה לרסטורציית השווה, לעולם היא עוקבת אחרי/מעוררת את רוח מייג'י" (Karatani, 1991: 214), וגם "רוח מייג'י הייתה טרגדיה ו'רוח שווה' הייתה פארסה" (שם, 215). כנראה שמישימה לא היה עסוק במשמעות

שבתוך הרסטורציה, אלא רק בעצם הרסטורציה עצמה. בשלג של אביב, הונדה משתף את קיואקי במחשבותיו על מקריות (chance) ועל רצון חופשי. " אם מקריות חדלה מקיומה, אז הרצון נהיה חסר משמעות - לא יותר משמעותי מכתם של חלודה על השרשרת הענקית של סיבות ותוצאות שאנחנו מבחינים בה רק לעתים רחוקות. אז יש רק דרך אחת להשתתף בהיסטוריה והיא להיות חסר רצון לגמרי, לתפקד רק כאטום יפה ונוצץ, קבוע ונצחי" (Spring Snow, 1972: 101). במוות של קיואקי ואיסאו בשנת העשרים לחייהם, הם מנציחים את יופיים ובכך משאירים את החותם היחידי שמסוגל להיות משמעותי (תוך חוסר המשמעות שלו), על ההיסטוריה. כנראה שכאשר הונדה מתייחס ל"חוסר רצון" הוא אינו מתכוון לפסיביות, השטן ממבטו של משימה, אלא לתפקוד האדם שלא למען מטרה עם תוצאות מדידות. הגדולה של קיואקי ושל איסאו היא שהם היו יפים או "טהורים" לא לשם החברה, גם לא לשם מטרות אישיות, אלא לשם אותו יופי וטוהר. קראטאני מוסיף כי "זה לא שהתרבות היפנית שעליה הוא [משימה] שאף להגן הייתה ריקה, אלא שעצם הריקות הזו בתוך התרבות הייתה מושא הגנתו" (Karatani, 1991: 217).

שוב נוכחת השפעתו של ניטשה והניהיליזם, הפעם בדמות עקרון "החזרה הנצחית", שאמנם לא היה רעיונו המקורי של ניטשה והושפע מתרבויות ופילוסופיות עתיקות. ניתן להניח שמשימה לא האמין בעיקרון ה"חזרה הנצחית" פשוטו כמשמעו, אך הראייה שלו את ההיסטוריה הייתה דומה הרבה יותר למעגל מאשר לקו ישר. שוב אזכיר את הרצון של משימה לכתוב יצירה שדומה ל"סליל ארוך שמסתובב לעד, גלגול נשמות, האנטי-היסטוריות של הרומן..." (Pollack, 1988: 396). במשחק הרסטורציות הנצחיות של משימה, היופי והטוהר הם הקבועים היחידים מעל לתשתית ריקה. בשני הספרים הראשונים של ים הפוריות הגיבורים מתאימים למודל שהציג הונדה, אך בסופה של הסדרה הגרעין של הטוהר ששכן בגיבורים המוקדמים כבר ירד לטמיון. כפי שכבר טענתי, בעולם שלים הפוריות, הדרך היחידה "לתעל" את המציאות הריקנית היא דרך היופי והטוהר - גיבורנו האחרון טורו הוא שקר וכזב בכל הנוגע למידות הטובות הללו. בכדי לחבר רעיון זה לתפיסה ההיסטורית של משימה את יפן יש להבין כי "...ביצירתו, משימה השתמש במסגרת הסיפורית של גלגול נשמות בכדי לתפוס את ההיסטוריה של יפן המודרנית". אם נחזור לראיון עם משימה שבו הוא דיבר על התפיסה שלו את הקיסר, נבין כי הקיסר הוא במובן מסוים התמצית של כל הטהור והיפה, והוא מתלכד עם רעיון התרבות היפנית. מאז הרסטורציה של מייג'י והחלוקה ההיסטורית של יפן לפי תקופת החיים של הקיסר, הקיסר מבטא את התגלמות רעיון הנצחיות של העם היפני. ל"יופי הטרגי" של תקופת מייג'י ולניסיון החיקוי שלה על ידי משימה משותף רעיון הקיסר, שהוא סמל העם היפני, ורעיון הנצחיות או ה"התעלות" מעל ההיסטוריה. ייתכן שכוונתו של משימה כאשר החל לכתוב את ה"רומן האנטי-היסטורי" שלו, היה להראות שהגיבורים בעזרת יופיים וטוהרם, יהיו מסוגלים להתעלות כמו הקיסר והעם היפני מעל ל"סליל ההיסטוריה" הנורא והריקני, המכונה באירוניה "ים הפוריות".

לסיכום, בפרק זה בחנתי את הרקע של ים הפוריות בתוך המסגרת ההיסטורית של יפן בתוך ים הפוריות, את הביטויים של ההיסטוריה הזו בתוך היצירה ומה מנסה משימה לומר אודותיה. שאלתי האם הדעות הפוליטיות של משימה בכלל אותנטיות בשל האירוניות והגוזמאות הרבות המנצאות בטקסט ובנוסף מה הן דעותיו לגבי מצבה המודרני וההיסטורי של יפן. לאחר מכן סקרתי את ההקשר ההיסטורי של ים הפוריות ואת התפקיד הדו-פרצופי של הקיסר בתוך היצירה. לבסוף, הסקתי כי המבנה ההיסטורי או ה"אנטי-היסטורי" של היצירה מבטא ברמה אישית ולאומית, את ההתגברות וההתעלות מעל העולם הניהיליסטי שמשימה יוצר בספרים.

סיכום

עבודתי כללה ארבעה פרקים, בכל פרק ניתחתי היבט אחר של סדרת *ים הפוריות*. הפרק הראשון עסק בגורמים המלכדים והמאחדים של הסדרה אשר הופכים אותה ליצירה אחת. בפרק השני בחנתי את הביטויים של סוגיית ה"גוף-נפש" בתוך היצירה וכיצד סוגיה זו תורמת לאמירה של היצירה. בפרק השלישי בדקתי כיצד מובעים האסתטיקה, היופי והמיניות ביצירה, מה המאפיינים של האסתטיקה הזו ובאיזו צורה היא משפיעה על הנושאים של היצירה. בפרק הרביעי סקרתי את ההקשר ההיסטורי של *ים הפוריות* וכיצד ההיסטוריה והאירועים הפוליטיים של יפן המודרנית מתבטאים בה.

בכל פרק, שאפתי לתת מענה לשאלות מצומצמות שביחד התחברו לכדי תמונה גדולה יותר. כפי שבין כל הספרים *בם הפוריות* קיימת לכידות במובנים רבים מאוד, גם בין המובנים השונים של שאלת החקר שלי קיימת אחידות בתשובה אליה הגעתי. תחילה אפרט את המסקנות של כל פרק ולאחר מכן אשלב אותן למסקנה כללית:

המסקנה שעלתה בפרק א' היא, שאף אם סדרת *ים הפוריות* מורכבת מארבעה ספרים באופן טכני, ניתן להתייחס אליה כאל יצירה אחת לכל דבר ועניין. את המסקנה הזאת הראיתי תוך השוואה בין הדמויות של הספרים השונים ובאמצעות התבוננות במסגרת העלילתית של גלגול הנשמות אשר מחברת בין כל ספרי היצירה ברמת העל. בנוסף השוותי בין נושאים החוזרים ונשנים בכל הספרים ביצירה, בין הסגנון בו כתובים חלקים מהספרים ובין הסמלים שמייצגים את הנושאים הללו.

המסקנות אליהן הגעתי בפרק ב' דנות בסוגיית הגוף - נפש. טענתי שהמסגרת העלילתית של גלגול הנשמות משמשת ככלי ספרותי לביטוי של מערכת היחסים בין הגוף לבין הנפש שהייתה חשובה כל כך עבור משימה. בנוסף, טענתי שמקורות ההשראה העיקריים של משימה עבור הסוגיה הזו: הבודהיזם והניהיליזם, מצליחים להתקיים יחדיו ולשרת שניהם את המטרה הפילוסופית של משימה, שהיא הצורך בהתעלות מעל מציאות שלילית, זאת למרות הסתירות הפנימיות שבהם.

בפרק ג' טענתי כי האסתטיקה והפילוסופיה מתקיימות זו לצד זו במעמד שווה בכתביו של משימה. בנוסף, טענתי שמשימה משתמש במידה רבה באסתטיקה היפנית המסורתית, אך מעוות לעתים את כוונתה המקורית. משימה מתעל את האסתטיקה המסורתית בכדי להעביר את המסרים האנטי - חברתיים והניהילסטיים שלו. לבסוף טענתי שהמטרות האסתטיות של משימה *בם הפוריות* דורסות לעתים את התיאור הפסיכולוגי המדויק של הדמויות. ללא ספק האסתטיקה היא אחד מהמאפיינים שעומדים בראש המאפיינים של *ים הפוריות*.

בפרק ד' טענתי לאותנטיות של העמדות הפוליטיות של משימה. עם זאת, הבנתי שהעמדות והשקפות העולם הללו, אשר הובעו גם בחייו של משימה וגם *בם הפוריות*, היו מונעות מזיקה להוד התרבותי והאסתטי של יפן. טענתי שמשימה מבדיל בין צדדים שונים של התרבות היפנית ושהוא שואף בכתביו להשיג פשרה ביניהם, גם בדמות הקיסר אותו הוא מעריך. לבסוף, טענתי שהמבנה ה"אנטי-היסטורי" של *ים הפוריות* מנציח את מה שבעיני משימה, היא התרבות הנצחית של יפן.

לסיכום, אענה לשאלת המחקר שהצגתי בתחילת העבודה: כיצד באים לידי ביטוי נושאים פילוסופיים ואסתטיים בתוך *ים הפוריות* ומה משמעותם בתוך המסגרת של היצירה? במהלך העבודה ראיתי שמשימה לא מהסס להשתמש במקורות מגוונים כדי להעביר את המסר הפילוסופי והאסתטי שלו. במהלך הפרקים ראיתי שלל מסגרות כגון הבודהיזם, הניהיליזם, האסתטיקה המסורתית היפנית וההיסטוריה היפנית – דרך כל אלה מצליח משימה לחבר את הפסיפס של ספריו. דבר מעניין הוא שלעתים קרובות

המקורות הפילוסופיים והאסתטיים של משימה סותרים אחד את השני. בכל פרק בעבודה מצאתי שאני חייב להתמודד עם הסתירות הללו – כיצד אני יכול להתייחס לנושאים אשר בנויים מרכיבים כל כך מנוגדים אחד לשני? המסקנה הבאה עולה מההתמודדות הזו, והיא ההבנה שהחשיבה של משימה היא מרובדת ולא חד-מימדית. שתי תורות מנוגדות מסוגלות להתקיים יחדיו במרחב הרעיוני והאסתטי שהוא יוצר בים הפוריות, כאשר שתיהן מעידות דברים שונים ובכל זאת זהים. קשה מאוד לחקור את ים הפוריות בניסיון למצוא השקפת עולם אחת השולטת ביצירה, ולכן במהלך העבודתי הבנתי שהפשרה והשילוב האקלקטי הן מאפיין שטבוע בכתובתו של משימה. המאפיין הזה בא לביטוי בסגנון החנוק, האובססיבי והפרפורמטיבי של כתיבתו, אשר רק בעזרתו הצלחתי להבין את הדרכים השונות בהן משימה מבטא את הרעיונות המצויים בים הפוריות.

העובדה שאין השקפת עולם אחת ברורה המוצגת לאורך היצירה, אינה מעידה על חוסר המשמעות של היצירה. התשובה שמצאתי לחלק השני של שאלת החקר כוללת שני סעיפים מרכזיים: דפוס חוזר שחילצתי מכל המובנים של ים הפוריות אשר בחנתי, הם ריקנות הקיום האנושי והצורך בתעלות. הריקנות הזו באה לביטוי באמצעות הניהיליזם, ה"יופי שבשליה" וחוסר המשמעות שבהקרבה למען הקיסר. משימה אינו מסוגל לקבל את הריקנות בפסיביות, ולכל משך הסדרה יש מרדף נואש להתעלות מעליה. המרדף הזה בא לביטוי במאבק בין הגוף לבין הנפש אודות מי מהם מסוגל להביא להתעלות. בנוסף הוא מתבטא בניסיון למצוא את היופי בתוך הריקנות הזו ובראייתה של התרבות היפנית כמושיעה מאותה הריקנות. משימה מסוגל להשתמש בכל האמצעים, אף אם הם סותרים עצמם, בכדי להחדיר את המשמעות העמוקה הזאת שקיימת ביצירתו.

אף שהגעתי למסקנות מעניינות מאוד לגבי ים הפוריות, אין ספק שיש עוד הרבה רבדים שניתן לחקור בתוך היצירה. למרות שנגעתי בנושא הזה בצורה מעטה בעבודתי, הייתי מציע לבחון בצורה עמוקה יותר את ההשפעה של ניטשה על הרעיונות האסתטיים והפילוסופיים שמבוטאים ביצירה. יש היבטים רבים שחופפים בין תורתו של ניטשה לבין נושאים שבחנתי בפרקי העבודה, אך הייתי בוחר להתמקד בכמה מושגים של ניטשה בהקשר של ים הפוריות: הרצון לעצמה, עיקרון החזרה הנצחית, ה"על-אדם", מות האלוהים, ומוסר עבדים-אדונים.

רשימת מקורות

מקורות ראשוניים (ספרי הסדרה):

1. Mishima, Yukio. *Runaway Horses*. Translated by Michael Gallagher. New York: Vintage International, 1973.
2. Mishima, Yukio. *Spring Snow*. Translated by Michael Gallagher. New York: Vintage International, 1972.
3. Mishima, Yukio. *The Decay of the Angel*. Translated by Edward G. Seidensticker. New York: Vintage International, 1974.
4. Mishima, Yukio. *The Temple of Dawn*. Translated by E. Dale Saunders & Cecilia Segawa Seigle. New York: Vintage International, 1973.

ספרים:

1. Kalupahana, David J. *The Principles of Buddhist Psychology*. Albany: State of New York University Press, 1987.
 2. Mishima, Yukio. *Confessions of a Mask*. Translated by Meredith Weatherby. New York: New Directions USA, 1958.
 3. Mishima, Yukio. *Patriotism*. Translated by Geoffrey W. Sargent. New York: New Directions Publishing Corporation, 1966.
 4. Mishima, Yukio. *Sun and Steel*. Translated by John Bester. New York: Kodansha International, 1970
 5. Starrs, Roy. *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
6. מישימה, יוקיו. מקדש הזהב. תורגם על ידי עינת קופר. בני ברק: ספריית הפועלים - הקיבוץ המאוחד, 2007

מאמרים (נלקחו מהמאגר האינטרנטי JSTOR):

1. Abelsen, Peter. "Irony and Purity: Mishima". *Modern Asian Studies* 30, no.3 (1996): 651-679
2. Iwamoto, Yoshio and Dick Wagenaar, "Yukio Mishima: Dialectics of Mind and Body".

- Contemporary Literature* 16, no. 1 (1975): 41-60
3. Karatani, Kojin trans. by Seiji M. Lippit. "The Discursive Space of Modern Japan" *boundary 2* 18, no. 3 (1991): 191-21
 4. Napier, Susan J. "Death and the Emperor: Mishima, Ōe, and the Politics of Betrayal". *The Journal of Asian Studies* 48, no. 1 (1989): 71-8
 5. Nemoto, Reiko T, "The Obsession to Destroy Monuments: Mishima and Böll". *Twentieth Century Literature* 39, no. 2 (1993): 230-249
 6. Noguchi, Takehiko, trans. by Teruko Craig. "Mishima Yukio and Kita Ikki: The Aesthetics and Politics of Ultrnationalism in Japan". *The Journal of Japanese Studies* 10, no. 2 (1984): 437-45
 7. Pilgrim, Richard B, "The Artistic Way and the Religio-Aesthetic Tradition in Japan". *Philosophy East and West* 27, no. 3 (1977): 285-305
 8. Pollack, David. "Wang Wei in Kamakura: A Consideration of The Structural Poetics of Mishima's Spring Snow". *Harvard Journal of Asiatic Studies* 48, no. 2 (1988): 383-402
 9. Schwab, Gabriele, "A Gaze into the Temple of Dawn: Yukio Mishima's 'Absence in Presence'". *Discourse* 14, no. 3 (1992): 131-151
 10. Titus, David A. "The Making of the 'Symbol Emperor System' in Postwar Japan". *Modern Asian Studies* 14, no. 4 (1980): 529-57
 11. Wallace, John R, "Tarrying with the Negative: Aesthetic Vision in Murasaki and Mishima". *Monumenta Nipponica* 52, no. 2 (1997): 181-199

מאמרים אינטרנטיים:

1. Lusthaus, Dan. "What is and isn't Yogacāra". (4 March, 2004). Retrieved from <http://www.acmuller.net/yogacara/articles/intro.html>

ⁱ נלקח מהכתובת האינטרנטית

http://www.ahandfulofleaves.org/documents/Principles%20of%20Buddhist%20Psychology_Kalupahana.pdf