

האוניברסיטה העברית בירושלים  
הפקולטה למדעי הרוח  
בית הספר לאומנויות, החוג לתיאטרון

## רואים את הקולות

הצגות מדרשי אגדה בז'אנר תיאטרון סיפור בישראל



עבודה סמינריונית בעלת אופי מחקרי לתואר מוסמך

אחינעם אלדובי מ.ז 301770897

בהנחיית: דר' ז'נט מלכין, דר' יאיר ליפשיץ.

כסלו התשע"ח, דצמבר 2017

## תקציר

המושגים תיאטרון ויהדות נתפסים פעמים רבות כעומדים בניגוד זה לזה. חיבור זה מבקש לערער על תפיסה זו בהראותו את העושר המתקיים בסנתזה בין ספרות יהודית פרשנית לז'אנר תיאטרון-סיפור. המחקר מתבסס על ניתוח הצגות, ראיונות אישיים עם יוצרים ושילוב תיאוריות מתחום התיאטרון, הספרות, הפילוסופיה, הסוציולוגיה וחקר התלמוד. באמצעות מקורות אלו בוחנת העבודה מדגם של ארבע הצגות המעלות מדרשי-אגדה בטכניקות תיאטרון-סיפור, ומראה כיצד מבנה ההצגות אלו מונע מבחירה מודעת לחיבור בין תוכן וצורה. הצגות אלו משיבות למדרשים את איכות מסירתם האורלית, ודרכן מודגש המעשה הפרשני הפורש מצע להצגת ריבוי קולות. מופעים תיאטרונים אלו מראים כיצד עולמות בית המדרש והתיאטרון לא רק שאינם סותרים זה לזה, כפי שנטען, אלא אף משלימים, מעשירים ומחיים זה את זה.

## Abstract

The two concepts of Theatre and Judaism are often perceived as contradictory. This essay seeks to present an opposite claim, by showing the synthesis between the Jewish Literature of interpretation and the theatrical genre of Story-Theater. The research is based on a combination of interviews with creators, analysis of plays and theories in the fields of theatre, literature, philosophy, sociology and Talmudic-studies. The research strives to examine a sample of four plays that visualise Aggadah-Midrashim while using their original Talmudic texts and in doing so, it demonstrates the intentional manner these plays were shaped by combining form and content. This combination revives the original oral quality of the Midrash, and emphasizes the act of interpretation that sets the stage to present many voices. Through these theatrical shows, the two worlds of the Beit Midrash and the theater steer away from opposition and instead complete, enrich and animate one another.

## תוכן עניינים

1	מבוא
4	1. רקע
4	1.1 תיאטרון-סיפור
9	1.2 מדרש-אגדה
12	1.3 השוואה בין תיאטרון-סיפור למדרש-אגדה
14	1.4 יצירות בימתיות נידונות
14	1.4.1 הפרוטוקולים הפרסיים
17	1.4.2 אלמלא המלאך - שרה 2 Take
19	1.4.3. ארבעה שנכנסו לפרדס
23	1.4.4 לשם יחוד
26	2. טקסט
27	2.1 פערים
32	2.2 מקצב ומצלול
35	2.3 טקסט גולמי ואישי
41	3. מספר
41	3.1 ריבוי מספרים ודרכי קריאה
47	3.2 שילוב דרכי משחק
50	3.3 ריבוי מקורות פרשניים
54	4. קהל
55	4.1 המילה כהנחיה לדמיון
56	4.2 מנח קהל והפנייה אליו
57	4.3 היכרות מקדימה עם הטקסטים
60	5. מרכיבי ההצגה
60	5.1 תלבושות ואביזרים
61	5.2 תפאורה ותאורה
64	5.3 סאונד ומוזיקה
66	6. אמירות אקטואליות
67	6.1 פמיניזם
71	6.2 ההיבט הפוליטי-בטחוני
75	סיכום
79	רשימת מקורות

## מבוא

המושגים תיאטרון ויהדות נתפסים פעמים רבות כעומדים בניגוד זה לזה. חוקרים רבים זיהו בעייתיות עקרונית והתנגשות ערכית בין היהדות שלה תפיסת זמן נצחית לאומנות התיאטרון המציגה הווה מיידי,<sup>1</sup> ובין היהדות בה נאסר על 'עשיית פסל וכל מסכה' לאומנות התיאטרון היוצרת מציאות מדומה המציבה אלטרנטיבה לכריאה האלוהית.<sup>2</sup> יאיר ליפשיץ במבוא לספרו 'מסורת מגולמת בגוף' מערער על העמדות הרואות סתירה בין יהדות לתיאטרון בהציגו רצף עשייה תיאטרונית בקהילות יהודית לכל אורך ההיסטוריה והגדרה גמישה וקשובה יותר למושגים יהדות ותיאטרון.<sup>3</sup> יתר על כן, התיאטרון העברי שהתפתח בארץ-ישראל ותיאטרון 'הבימה' לא ראו דיכוטומיה בין יהדות ותיאטרון ועסקו במודע ביצירת רפרטואר השואב ממקורות יהודיים.<sup>4</sup> בסקירת רפרטואר התיאטרון העברי ניתן לזהות הצגות רבות השואבות ומתבססות על סיפורים מקראיים, מדרשים, כתבי קבלה וחסידות. עצם הצגת מקורות אלו על במות התיאטרון מעידה על משמעות תרבותית שראו היוצרים בתכנים מסוג זה. עיבוד מקורות טקסטואלים יהודים מייצר פרשנות בימתית המצטרפת כחוליה בשרשרת הפרשנות רבת השנים לטקסטים אלו.

יש לציין כי המונח 'פרשנות' עצמו מכיל רבדים רבים. לדוגמה, 'פרשנות' על פי אבן שושן, היא "הסברת טקסטים קשים או דברים ועניינים הטעונים ביאור",<sup>5</sup> אך כשמתבוננים במעשה פרשנות כדוגמת מדרש האגדה, נראה כי הוא חורג מהגדרתו של אבן שושן ומהווה יצירה חדשה כשלעצמו. בהקדמה לספרו "People of the Book" מציג משה הלברטל את מעשה הפרשנות כאקט מרכזי בקהילות היהודיות, בהן הטקסט מוצב כמרכז הדרמה הדתית. הוא דן במתח בין הגורמים השונים המוסמכים לפרש את הטקסטים הקאנוניים ומצביע על מעשה הפרשנות כאקט שביכולתו לחתור תחת פרקטיקות, אמונות או מוסדות הנשענים על טקסטים אלו.<sup>6</sup> הלברטל מדגיש את אי-ההסכמה סביב הגדרת המושג 'פרשנות', ומביא כדוגמה את הפירוד שהתרחש במאה ה-8 בין היהדות הרבנית לזו הקראית סביב היחס לתלמוד. על אף שבין זרמים אלו היתה הסכמה על קדושתו של מקור משותף חל ביניהם קרע בלתי ניתן לאיחוי. שורש המחלוקת לא נסוב סביב פרשנות שונה לטקסט, שכן כאלו היו אף בתוך הזרמים עצמם, אלא סביב חילוקי דעות בדבר הגדרת מושג הפרשנות עצמו. בעוד היהדות הרבנית נטלה לעצמה מרחב פרשני רב יחסית לגישור בין הטקסט לבין ההתנהלות היומיומית והמוסרית של תקופתם, מרחב שהתבטא בין היתר ביצירת התלמוד, ביקשה היהדות הקראית להיצמד לפרשנות קרובה יותר לפשט הטקסט המקראי.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> אריך אורבך, טימוס, תרגום: ברוך קרוא (ירושלים: ביאליק, תשי"ח), 6-17; עליזה עליון ישראלי, מדרש במה - קבוצת התיאטרון הירושלמי (תל אביב: משכל, 2009), 17-24; יוסי יזרעאלי ואסף ענברי, "תיאטרון יהודי: אתגר בר מימוש?" בתוך מענית הלב: מנחת דברים למוקי צור, בעריכת אברהם שפירא (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, יד טבנקין ובינה, תשס"ו), 357-381.

<sup>2</sup> שמעון, לוי. מקטרים בבמות: עיונים בדרמה עברית (תל אביב: אור לעם, 1992). טיעונים אלו מתעלמים מריטואלים יהודיים בהם יש ברכה ליחוד הזמן "שהחיינו וקיימנו לזמן הזה" וציווי לתפיסה רפרזנטטיבית כמו: "בכל דור ודור חייב אדם לראות את עצמו כאילו יצא ממצריים". לקריאה נוספת על טיעונים על היעדר עשייה תיאטרונית יהודית ראה: אהובה בלקין, הפורים שפיל: עיונים בתיאטרון היהודי העממי. (ירושלים: מוסד ביאליק, תשס"ג), 11-15.

<sup>3</sup> יאיר ליפשיץ, מסורת מגולמת בגוף - ביצועים תיאטרוניים של טקסטים יהודיים (אור יהודה: דביר, 2016), 25-29.

<sup>4</sup> חיים שהם, תיאטרון ודרמה מחפשים קהל (תל אביב: אור עם, 1989), 80-111.

<sup>5</sup> אברהם אבן שושן, המילון החדש (ירושלים: הוצאת קראית ספר, תשמ"ב), ב:1107.

<sup>6</sup> 1-8, Moshe Halbertal, *People of the Book* (Harvard University Press, 1997).

<sup>7</sup> Ibid, 6-9.

תופעה מעניינת בתהליך הפרשנות החז"לית היא האופן בו הופכת הפרשנות עצמה למושא פרשני. הלברטל מציג מהלך זה בו הפרשן יוצר את זיקתו למסורת דרך הפרשנות "[...] והוא נעשה לאחד מנכסי הקבע של המסורת, כאשר הדורות הבאים אחרי רואים בפירושו טקסט שיש לפרשו".<sup>8</sup> באופן זה משמרת הספרות הפרשנית החז"לית את השיה המתמשך של יהודים בתקופות שונות עם הטקסטים הקאנוניים, ואוצרת את הדיון המשמר מגוון פרשנויות לאותו הטקסט.

תופעה דומה מתרחשת בעולם התיאטרון. כל טקסט שנכתב בעבר ומוצג בשנית באינטרפרטציה שונה, מעניק לטקסט ולסיפור משמעות אקטואלית. כך משנים אדיפוס, המלט ונורה את פניהם וקמים לתחייה בכל פעם על במה אחרת, בזמן אחר, באופן אחר - על מנת לומר דבר על ההווה. בתוך הרפרטואר התיאטרוני מעניינת אותי במיוחד פרשנות בימתית של טקסטים אשר לא נכתבו במקור לתיאטרון: סיפורים ומסות פילוסופיות. מביניהם, מסקרנת אותי אף יותר העלאה של טקסטים בני אלפי שנים אשר יש להם מעמד מקודש בחברה בה הם מוצגים כמו גם תפקיד מרכזי בעיצובה.

בסוף שנות ה-60 של המאה ה-20 החלו לעלות על במות בישראל הצגות של טקסטים ממקורות יהודים בז'אנר תיאטרון-סיפור. ז'אנר זה, עליו אעמוד בפרק הבא, מפגיש בין סיפור להצגה ויוצר מערכת פרשנות רב-שכבתית לטקסט באמצעות הצגתו בהקשר אקטואלי. ההצגה הראשונה מסוג זה שעלתה בישראל הייתה 'איש חסיד היה'.<sup>9</sup> בהצגה זו הוצגו סיפורי חסידים על במה כמעט ריקה, כשהשחקנים לבושים מכנסי קורדרוי ובגדי יומיום ומנגנים בגיטרות. השילוב בין התוכן היהודי, והצורה המודרנית בה הוגשו התכנים, עורר הדים רבים. בדבריו אל שחקני ההצגה, אמר נשיא המדינה דאז, זלמן שזר:

הוצאתם את הנצח מן החולף, עשיתם להתפשטות הגשמיות. הקהל כבר אמר את שלו הערב. הנוער והצעירים כבר ירוצו להצגה. אני מבין שבחרתם תלבושות אלו שלכם לא משום שאתם חושבים שה"היפיס" הם חסידים, אלא חשבתם נכון שאפשר להציג את החומר החשוב הזה בכל צורה ולבוש.<sup>10</sup>

בראיון לעיתון 'מעריב' סיפר הבמאי יוסי יזרעאלי על הבחירה הצורנית להצגת התוכן היהודי :

[...] לא ניגשנו אל החומר החסידי בצורה המסורתית שלו. אני רוצה שזה יהיה ברור: יוסי יזרעאלי וששה צעירים, בקיץ החם של 1968, עוסקים בתל אביב, כאן בחומר שהוא חלק מההיסטוריה שלנו. הינו רוצים להרוס חומה שהוקמה בינינו ובין הדת, ולהקים קשר ישיר עם עברינו, לשם כך אנו מחפשים צורה מתאימה [...] מה שהינו רוצים לשמור זוהי הקומוניקציה הישירה שבין המספר והצופה, בלי להפוך את האגדות למין מערכונים משוחקים [...].<sup>11</sup>

החל משנה זו ניתן לזהות בישראל תופעה של הצגות תיאטרון-סיפור המעלות טקסטים ממקורות יהודים: מקרא, ספרות חז"ל, כתבי חסידות וקבלה. דן אוריין, הסוקר הצגות אלו, כותב שצורתן מעידה על חיפוש, מבוכה וקושי: "...דרך מבנה הטקסטים, צורתם ותכניהן, היא מגלה את הקושי שיש ליהודי הישראלי עם המקורות היהודים; שיה זה נוטה לנסינוי וקטוע בגלל חוסר ידע והיכרות; הוא סלקטיווי ומגומגם, ומשום כך זו גם צורתן של הצגות אלה."<sup>12</sup> אמנם, זהו תיאטרון

<sup>8</sup> משה הלברטל, *מהפכות פרשניות בהתהוותן - ערכים כשיקולים פרשניים במדרשי הלכה* (ירושלים: מאגנס, 1999), 10.

<sup>9</sup> בכורה: תיאטרון 'בימות', עיבוד: דן אלמגור, בימוי: יוסי יזרעאלי (1968).

<sup>10</sup> טור 'שיחות מעריב', "הנשיא לשחקני 'איש חסיד היה': הוצאתם את הנצח מן החולף", *מעריב*, שלושים ואחד באוקטובר, 1968, 10.

<sup>11</sup> חוה נובק, "חסידות עם גיטארה חשמלית", *מעריב*, שלושה באוקטובר, 1968.

<sup>12</sup> דן אוריין, *יהדותו של התיאטרון הישראלי: פרקי מחקר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998)*, 39.

נסיוני בתהליכי חיפוש, אך לטענתי, הסיבה המרכזית לצורת הצגות אלו טמונה דווקא בהבנה עמוקה יותר של תוכן וצורת הטקסטים הפרשניים המוצגים.

בעבודה זו אראה כיצד מאפייני הצגות אלו נובעים מבחירה מודעת להדגשת המעשה הפרשני ולהצגת ריבוי הקולות. הצגות אלו מגלות את הקשר שיש ליהודי הישראלי עם המקורות היהודים ואת רצונו ליצירת שיח חי עם הטקסטים הקאנוניים. לטענתי, תפיסתו של אוריין מפספסת איכות מרכזית בהצגות אלו היוצרות ב'קטיעותן' חיבור בין תוכן וצורה. תפיסה זו ודומות לה, היוצרות דיכטומיה בין יהדות לתיאטרון, מחמיצות בעיני מרכיב חשוב המאפשר לשאת מורכבות תרבותית. בעבודה זו אבקש להציג את החיבור האפשרי והנדרש בין השניים.

אם-כן, עניינו של מחקר זה הוא הצגת הסינתזה בין ספרות יהודית פרשנית לז'אנר תיאטרון-סיפור. בנוסף, תראה העבודה כיצד באמצעות מופעים תיאטרוניים אלו, עולמות בית המדרש והתיאטרון לא רק שאינם סותרים זה לזה, כפי שנטען, אלא אף משלימים, מעשירים ומחיים זה את זה. בחיבור, אבקש לענות על השאלה מה הוביל לשינוי המהותי באופי העיסוק בספרות בית המדרש על הבמה בישראל החל מתחילת שנות ה-70 לאור שינויים פוליטיים וחברתיים, ומהן הטכניקות הבימתיות בהן נעשה שינוי זה. אתמקד בהצגות המעלות מדרשי-אגדה מספרות חז"ל תוך שימוש בטקסט הגולמי של המדרשים.<sup>13</sup>

החיבור מחולק לשישה פרקי תוכן. **בפרק הראשון** אציג את ז'אנר תיאטרון-סיפור, היוצרים והזרמים המרכזיים שהובילו לעיצובו והטכניקות המרכזיות המאפיינות אותו. בהמשך הפרק אסקור את הרקע להיווצרות ספרות בית-המדרש, ואציג את מדרש-האגדה על מאפייניו הספרותיים. אעמוד על הדומה והשונה בין תיאטרון-סיפור ומדרש-האגדה ולבסוף אציג בקצרה את היצירות בהן אדון תוך הצגת התכנים, היוצרים ותיאור ההצגה. הפרקים הבאים יעסקו בארבעת המאפיינים המרכזיים של תיאטרון-סיפור: טקסט, מספר, קהל ומרכיבי הצגה, וכיצד באמצעותם מודגש המעשה הפרשני. **בפרק השני** אבחן את דרכי העבודה עם טקסט גולמי, אשר לא נכתב במקור לתיאטרון, **בפרק השלישי** אדון בדמות המספר וכיצד מתאפשרת הצגת ריבוי קולות בעיצוב דמויות המספרים, ריבוי דרכי קריאה, מקורות פרשניים סותרים והצגת קריאות חדשות. **בפרק הרביעי** אעסוק בתפקיד הקהל כיוצר פרשנות נוספת דרך תפיסתו כנמען פעיל ו**בפרק החמישי** אציג את הבחירה בעיצוב מרכיבי ההצגה וכיצד באמצעותם נוצרים רבדי פרשנות נוספים. **בפרק השישי** אדון באמירות האקטואליות העולות מתוך היצירות, תוך התמקדות בפן הפמיניסטי והפוליטי-בטחוני. לבסוף אסכם את הממצאים המרכזיים העולים מעבודה זו.

<sup>13</sup> ישנן הצגות נוספות העוסקות בתכנים תלמודיים ומדרשיים אך לא בהתבסס על הטקסט הגולמי. דוגמת: 'אונאת דברים', בימוי: אביגיל גרץ, פסטיבל עכו 2006. 'אל תגדו מים מים', בימוי: מירי לביא וקבוצת 'הדוסיות', פסטיבל עכו 2002.

## 1. רקע

### 1.1 תיאטרון-סיפור

תיאטרון-סיפור הוא ז'אנר שהתפתח בארצות-הברית בשנות ה-60 של המאה ה-20. ז'אנר זה שוזר בין אומנות סיפור-סיפורים (Storytelling) בה מוגש סיפור על-ידי מספר, להצגת תיאטרון, בה מוצג מחזה על-ידי שחקן המגלם דמות. הבדל מרכזי בין 'מספר' ל'דמות' טמון באיכות השונה של יצוג המציאות והמעשה הבדיוני. בעוד מספר-סיפורים יוצר יצוג דיאגטי; פונה אל הקהל באופן ישיר ומשתף אותו ביצירת העולם הבדיוני, הרי ששחקן המגלם דמות פועל במערכת בדיונית מימטית הנפרדת מקהל הצופים. הבדל נוסף, אותו מציינת קנר, הוא הבדל צורני בין הסיפור, לו מבנה אפיזודיאלי, לדרמה הפורשת עלילה רציפה. לאור הבדלים אלו מדגישה קנר את השוני המהותי בין הסיפור והדרמה ורואה אוקסימרון בצירוף המילים 'תיאטרון-סיפור'.<sup>14</sup>

החיבור בין הסיפור לדרמה נידון בספרו של כריסטופר באלם (Christopher Balme) בפרק העוסק באורליות כפרפורמנס. באלם מציג את הביקורת של ארטו (Artaud)<sup>15</sup> ושל זונדי (Szondi)<sup>16</sup> הרואים במבנה הדיאלוגי של התיאטרון המערבי צורה סגורה המתעלמת מנוכחות הקהל. בתגובה לביקורת זו מציע באלם להרחיב את התפיסה התיאטרונית ולכלול בה צורות נוספות של תקשורת לשונית אורלית, שלדבריו, החשובה שבהם היא סיפור סיפורים.<sup>17</sup> על תפקיד הסיפורים כמעצבי זהות אישית ותרבותית כותב טום מגוויר (Tom Maguire) בספרו *Performing Story on the Contemporary Stage*. מגוויר מציג את דרכי העברת הסיפור ומעיר שלמסירה אורלית של סיפורים איכות גבוהה יותר, ביחס למסירה הכתובה, כיוון שיש בה מימד חושי פעיל יותר והיא מזמינה אינטרפרטציה אישית של המספר.<sup>18</sup> הוא מציג מגמה של עיסוק מחודש בסיפור סיפורים ברחבי העולם, החל משנות ה-60 של המאה ה-20, ומציע כי הסיבה לעיסוק זה נובעת מתהליכים חברתיים ופוליטיים שהניעו בחינה ערכית וזהותית ומחפוש אומנותי של צורות מופע חדשות.<sup>19</sup>

תחת ההגדרה הכוללת של 'סיפור סיפורים' (Storytelling) ניתן למנות סוגות תיאטרליות שונות ביניהן מופעי מספרים עממים, סטנד-אפ, תיאטרון בובות, תיאטרון פלייבק, תיאטרון קריאה ובשנים האחרונות גם מופעי 'Spoken Word'. בעבודה זו אתמקד בצורה תיאטרונית שהחלה להתפתח בארצות הברית בשנות ה-60 וקיבלה את השם 'תיאטרון-סיפור' (Story-Theatre). סוגה זו מתייחדת בהצגת טקסטים שלא נכתבו במקור לתיאטרון כלשונם, באמצעות קבוצת שחקנים-מספרים. הטקסט מוצג באופן שאינו מסתפק בהגשת תוכן הסיפור, אלא מבקש לבחון מחדש את הסיפור המוכר על

<sup>14</sup> רות קנר, "תיאטרון סיפור- אפיון הטכניקות הבימתיות" (חיבור לשם קבלת התואר מוסמך אוניברסיטה, אוניברסיטת תל-אביב, 1994), 8.

<sup>15</sup> ראה: אנטונו ארטו, *התיאטרון וכפילו*, תרגום: אולין עמר (בבל, תל-אביב: 1996).

<sup>16</sup> See: Peter Szondi, "Theory of the Modern Drama". *Theory and History of Literature* 29, edited and translated by Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

<sup>17</sup> Christopher Balme, *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama* (NY: Oxford university press, 1999), 146-149.

<sup>18</sup> Tom Maguire, *Performing Story on the Contemporary Stage* (UK: Palgrave Macmillan, 2015), 7.

<sup>19</sup> Ibid, 2-6.

תכניו, צורתו והאופן בו בוחרים היוצרים לספר אותו. על יחודיות זו כותבת ברברה מקיי (Barbara Mackay):

What happens in Story Theatre, therefore, is not at all the simple telling of a story, but a refraction of a tale that has already been told in a particular manner for particular ends.<sup>20</sup>

מגוויר מאפיין את מופע סיפור סיפורים כמורכב משלושה אלמנטים מרכזיים: סיפור, מספר וקהל.<sup>21</sup> קנר מגדירה 'תיאטרון-סיפור' כז'אנר בו תמיד נוכח טקסט ודמות מספר.<sup>22</sup> בנוסף למרכיבים אלו, יש לייחס חשיבות גם לעיצוב חלל המופע באופן בו הוא משלים את כל אחד משלושה מרכיבים אלו. בפסקאות הבאות אסקור את איכויות הטקסט, המספר, הקהל ועיצוב החלל המרכיבים את ז'אנר תיאטרון-סיפור.

**טקסט.** המחשה תיאטרונית של טקסט, מאפשרת לתת לבוש וצורה לרעיונות מופשטים, ולהאנשה של חי, דומם, רגשות ומחשבות. טכניקות תיאטרון-סיפור מאפשרות הצגה של כל יצירה טקסטואלית<sup>23</sup> בדגש על הצגת יצירות ספרותיות שאינן כתובות כדרמה, כפי שכותב מייקל אנאנד (Michael Annand):

Significantly, Story Theatre does not deal with fully realized dramatic text, but rather with a dramatic outline culled from previously existing literary material.<sup>24</sup>

העלאת טקסט כלשונו מאפשרת בחינה מחודשת של טקסטים מוכרים תוך הצגת זוויות מבט שונות ויצירת הקשר אקטואלי. מקיי מדגישה את משחק הזמן המתקיים במופע המציג טקסט שחלקו כתוב בזמן עבר ומוצג בהווה התיאטרוני:

This new technique not only allowed a break with a traditional, familiar text, but also offered an unusual combination of pantomime and narrative, giving the audience a sense that even though the story was told in the past tense, its recreation was going on immediately in present [...]<sup>25</sup>

על בסיס הטקסט הגולמי מוצגת האמירה הפרשנית לטקסט המתגלמת בבחירת דמות המספר, אופן ביצוע הטקסט ושילוב רבדי פרשנות במרכיבי ההצגה הנוספים.

**מספר.** דמות המספר היא זו אשר מביעה את זווית הראיה וגרסתה לסיפור.<sup>26</sup> העלאת טקסטים שאינם בנויים מרפליקות המיועדות להאמר על-ידי דמות מסוימת, מאפשרת את בחירת ועיצוב דמות המספר, ואף את קיומם של כמה מספרים בו-זמנית. עיצוב דמות המספר לא מוגבל לדמות אנושית, או לדמות הנוכחת בסיפור ולכן ניתן לעצב את דמות המספר כחפץ, חיה או כדמות א-ראליסטית או חיצונית לסיפור. בנוסף, דמות אחת יכולה להיות מגולמת על-ידי מספר שחקנים בו זמנית, או על ידי שחקנים שונים בחלקים שונים של ההצגה, בהתאם לאמירה אותה מבקשים היוצרים להציג. נוכחות מקבילה של דמות ומספר<sup>27</sup> מדגישה את הבחינה הרפלקסיבית של סיפור הסיפור. רגעי המעבר בין גילום דמות למספר, ובין מקום וזמן

<sup>20</sup> Barbara Mackay, "Story Theatre at Yale," *Yale Theater* 3, no. 2 (1971), 60

<sup>21</sup> Maguire, *Performing Story*, 19

<sup>22</sup> קנר, "אפיון הטכניקות הבימתיות", 9.

<sup>23</sup> Mackay, "Story Theatre at Yale", 60

<sup>24</sup> Michael Annand, "Story Theatre: Impressions," *Yale Theater* 3, no. 2 (1971), 71

<sup>25</sup> Mackay, "Story Theatre at Yale", 61

<sup>26</sup> קנר, "אפיון הטכניקות הבימתיות", 19-24.

<sup>27</sup> המגולמים לעיתים על ידי אותו שחקן



הם רגעים המעצימים את המתח בין היגוד הסיפור להראיתו.<sup>28</sup> מילדרד דונק (Mildred Dunnock) כותב על תיאטרון-סיפור כטכניקה היוצרת מניפולציה על הזמן והנרטיב, בהציגה בו-זמנית זמנים וקולות שונים:

One of the interesting things about this technique of using literature or the means of literature more directly on the stage is that we can manipulate time, and we can attempt to manipulate sensibilities so that we have more than one voice speaking. We have the character's voice and the author's voice speaking simultaneously. We have the present and the past existing simultaneously. That sets up an extraordinary tension [...]<sup>29</sup>

**קהל.** אחת מהמטרות האסתטיות של תיאטרון-סיפור היא יצירת קשר עם הקהל ותפיסתו כחלק מהמופע התיאטרוני. העלאת סיפור תוך הצגת מעברים חדים של זמן ומרחב ופרישת נרטיבים שונים, מרחיבה את הקשר שבין השחקנים והקהל הנדרש להשלים פרטים מההתרחשות בדמיונו.<sup>30</sup> הצגות תיאטרון-סיפור מדגישות את נוכחות הקהל בפנייה ישירה של השחקנים אל הקהל במבט ובדיבור, ובחלק מההצגות אף בחלוקת קטעי קריאה, מאכל או משקה.

**עיצוב חלל.** תפיסת הקהל כשותף פעיל מתגלמת גם בעיצוב החלל המתאפיין במינימליזם יצוגי. בהצגות תיאטרון-סיפור הבמה נטולת תפאורה קבועה המייצגת מקום מוגדר, והשחקנים לבושים בגד ניטרלי שאינו מייצג דמות ספציפית. משמעות קונבנציה זו היא ששחקן יכול לייצר מקום או לגלם דמות על-ידי שינוי גופני או קולי, אמירת שורה המיוחסת למקום או לדמות, או באופן פסיבי המובן רק מאופן התייחסותם של שאר המשתתפים אל החלל או אל השחקן. העיצוב המינימליסטי מזמין את הקהל להשלים פרטים חסרים בדמיונו<sup>31</sup> ומדגיש את הדימוי היוזאלי הבימתי ואת האמירה הגלומה בבחירת האביזרים, עיצוב הסאונד והתאורה.

ארבעת מרכיבים אלו הם הבסיס התפיסתי ליצירת תיאטרון-סיפור. ז'אנר זה אינו צורה תיאטרונית חדשה אלא מיזוג מחודש, מתוחכם ומודע יותר של צורות תיאטרוניות שונות.<sup>32</sup> התפתחות הז'אנר החלה בשנות ה-60 של המאה ה-20 בארצות הברית תוך שילוב מאפיינים ממספר זרמים תאטרוניים שהמרכזיים שבהם הם: 'התיאטרון האפלי' של ברטולט ברכט, עבודת 'המעבדה' של יז'י גרוטובסקי ופעילותו התיאטרונית של ג'וזף צ'ייקין (Joseph Chaikin). שם הז'אנר התקבל בשנות ה-70 לאור פעילותו התיאטרונית של פול סילס (Paul Sills).<sup>33</sup>

ברכט ראה בתיאטרון מדיום שתפקידו להביא את הצופה לחשיבה ביקורתית ולרצון לפעולה.<sup>34</sup> לשם כך, ביקש

<sup>28</sup> שם, 4.

<sup>29</sup> Paul Sills, Larry Arrick, and Mildred Dunnock. "The making of make believe- a collection of views on Story Theatre",

*Yale Theater* 3, no. 2 (1971), 55

<sup>30</sup> Annand, "Story Theatre: Impressions", 72

<sup>31</sup> Mackay, "Story Theatre at Yale", 60

<sup>32</sup> Annand, "Story Theatre: Impressions", 71

<sup>33</sup> קנר, ("אפיון הטכניקות הבימתיות", 5) כותבת על כך שברוק, מנושקין ואוגוסטו בואל חוקרים גם הם את האפשרויות הבימתיות של הז'אנר. כיוון שהז'אנר שואב מצורות בימתיות שונות שהתפתחו במקביל במאה ה-20 וממשיכות להתפתח גם כיום, בחרתי להציג יוצרים אשר השפיעו באופן ישיר על שם הז'אנר ועל היוצרים שבעבודותיהם אדון בחיבור זה. הורביץ מציין את ברכט ואת המפגש עם צ'ייקין כהשפעות ליצירתו (ראה: דני הורביץ, ראיון אישי, תל אביב, ארבעה במאי, 2017) וסרג' ווקנין, במאי ההצגה 'אלמלא המלאך' היה תלמיד של גרוטובסקי.

<sup>34</sup> יש לציין כי קנר ("אפיון הטכניקות הבימתיות", 9) אינה רואה את הפן האידיאולוגי של התיאטרון האפי כמרכיב מרכזי בהשפעה על הז'אנר. על-אף שלא מן ההכרח שמרכיב האידיאולוגי זה יתקיים בכל הצגת תיאטרון-סיפור, האידיאולוגיה של ברכט מופיעה כאחת ההשפעות על היוצרים: צ'ייקין וסילס, ולכן אני רואה בה מניע משמעותי בהתפתחות הז'אנר. ראה: Joseph Chaikin, *The presence of the actor: notes on The Theater*.

ה'תיאטרון האפי'<sup>35</sup> שהקים לשבור את המימד המימטי והמיידיות בה פועל התיאטרון על רגש הצופים, באמצעות יצירת תחושת 'ניכור'<sup>36</sup> המובילה לבחינה מחודשת של המוכר והידוע.<sup>37</sup> תחושת ה'ניכור' מתקיימת על-ידי טכניקת 'הזרה': הפיכת אובייקט מוכר לזר דרך אופן התיאור שלו.<sup>38</sup> ברכט טיפל באופן ביקורתי בתכנים היסטוריים מוכרים תוך הקבלה לנושאים אקטואליים ויצירת מורכבות רעיונית ואינטלקטואלית.<sup>39</sup> הוא פיתח טכניקות בימתיות להעלאת מחזה אפיזודיאלי בעיצוב במה מינימלי וטכניקות משחקיות המשלבות הגדה והראייה.<sup>40</sup>

גרוטובסקי ראה במערכת היחסים בין הקהל לשחקנים, את מהות היסוד התיאטרוני. לתפיסתו, מערכת יחסים זו מושפעת בעיקר מעיצוב החלל ואופן המשחק. לשם כך ביקש גרוטובסקי להחזיר לבמה את הטקסיות הפולחנית על ידי עיצוב מופע חי בו השחקן פועל באופן פיזי וקולי ומתוך מצב נפשי אקסטטי, כך שאינו מציג דימוי אלא חווה ויוצר בממשות עכשווית. את תובנה זו הגדיר במושג 'תיאטרון עני' המייצג שימוש מינימליסטי באביזרי חוץ; תפאורה, איפור ותלבושות, ומתמקד בעבודה קולית ופיזית לאפיון דמויות, מצבים ומערכות יחסים.<sup>41</sup>

גישתם של ברכט וגרוטובסקי את תפקידו האתי של התיאטרון דומה, אך תפיסות המשחק שלהם סותרות זו את זו. בעקבות הגותו של ניטשה, ניתן לאפיין את המשחק הברכטיאני כבעל יסוד אפוליני ואילו זה של גרוטובסקי כנושא מימד דינמיסטי.<sup>42</sup> צורות משחק שונות והמתח ביניהן נידונו שנים רבות קודם ברכט וגרוטובסקי ב'פרדוקס השחקן' של דני דידרו. דידרו מציג את המשחק ה'חם' - בו השחקן מזדהה עם הדמות ואת המשחק ה'קר' - בו השחקן נמנע מהזדהות עם הדמות. דידרו דן באיכויות משחק אלו ומצביע על האפקטיביות האומנותית בשילוב צורות המשחק השונות.<sup>43</sup> שילוב שתי שיטות משחק אלו מתקיים בהצגות הנידונות, ובו אדון בהרחבה בפרק השלישי בעבודה זו.

יוצר אשר הושפע באופן ישיר מפועלם של השניים ושילב בין שתי שיטות משחק אלו הוא ג'וזף צ'ייקין. צ'ייקין

---

*disguises, acting, and repression* (NY, 1972), 34-41; Laurie Ann Gruhn, "Interview: Paul Sills Reflects on Story Theatre". *Paul Sills website*, accessed 5 November, 2017 <http://www.paulsills.com/biography/interview-paul-sills-reflects>

<sup>35</sup> אפוס, מיוונית, הוא שיר עלילה. ממונה זה צמח המושג "אפי" שמשמעותו היא - תיאורי, עלילתי. ברכט ראה במושג זה צורת ביטוי אמנותית המציגה שרשרת מאורעות המסופרים ללא מחויבות למהלך זמן או חלל מוגדרים. יש לציין כי הגדרת המינוח "אפופיה" כפי שמופיע בפואטיקה לאריסטו מתייחס ליצירה כתובה ללא ה"חזיון" המופיע בקומדיה ובטרגדיה. אריסטו, *פואטיקה*, תרגום: שרה הלפרין (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1987) 31-28.

<sup>36</sup> המינוח 'ניכור' בתפיסתו של ברכט מושפע מהתפיסה המרקסיסטית בה הבעיה החברתית נובעת מהזרה והדרך לתיקון החברה נעשה באותו כלי המעוות אותה. (בדומה לעקרון התורה ההומאופטית על פיה "הדומה ירפא את הדומה", וכן ביהדות, טיהור כלי על ידי האופן בו נטמא "כבולעו כך פולטו"). המושג 'ניכור' אף מהדהד את עבודתו הפילוסופית של פרידריך הגל. הגל התעמת בקונפליקט שבין היחיד והחברה תוך ניסיון לפרק את המתח בין תביעתו של היחיד לאוטונומיה, מחד, ותלותו בהקשר החברתי וההיסטורי למימוש אוטונומיה זו, מאידך. מעניין שברכט אף נקבר ליד הגל. לקריאה נוספת ראה: פיני איפרגן, *הטרגדיה בחיים האתיים: הפילוסופיה של הגל ורוח המודרניות* (ירושלים: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, תש"ע), 1.

ופרידלנדר, על האסתטיקה של התיאטרון האפי, 46, 154.

<sup>37</sup> לקריאה נוספת על חווית הצופה בתיאטרון האפי: Johen Willett, *Brecht on Theater: The development of an aesthetic*. (London: Methuen Publishin, 1964) 71.

<sup>38</sup> פרידלנדר, על האסתטיקה של התיאטרון האפי, 46.

<sup>39</sup> ברכט, סלד מהאדרת המיתוסים הגרמאניים והנורדים, ומתח ביקורת באמצעות הגחכה של סיפורי עם גרמנים. דמותה של אמא קוראז' הינה עיוות של דמות מסיפור עם גרמני מוכר. המחזה 'אמא קוראז' מציג עלילה המתרחשת במאה ה-17 במהלך מלחמת שלושים השנים, אך עוסק בביקורתו של ברכט על מלחמות העולם. דוגמה נוספת היא המחזה 'הנפש הטובה מסצ'ואן' העוסק בקפיטליזם ומוצג כאגדה סינית.

<sup>40</sup> עוד על ההשפעה האסתטית בגישת המשחק של ברכט על תיאטרון-סיפור: Annand, "Story Thatre: Impressions", 72.

<sup>41</sup> ראה עוד: Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre* (New York: Simon and Schuster, 1968).

<sup>42</sup> עוד על הדינמיסטי והאפולוני אצל: פרידריך ניטשה, *הולדתה של הטרגדיה, המדע העליון*. תרגום: דר' ישראל אלדד (ירושלים: שוקן, תשכ"ט), 28-29.

<sup>43</sup> דני דידרו, *פרדוקס השחקן*, תרגום: אביבה ברק (תל אביב: ספריית פועלים, 1983), 3-72.

ופעילות קבוצת The Open Theatre שהקים תרמו לפיתוח תפיסת התיאטרון כמקדם שינוי חברתי<sup>44</sup> דרך יצירה מחודשת של האסתטיקה התיאטרונית היוצרת חוויה משותפת של השחקנים והקהל.<sup>45</sup> הקבוצה פיתחה טכניקות משחק המתבססות על אלתור פיזי וקולי, גילום דמויות רבות ושונות, עבודת אנסמבל ויצירה יש מאין.<sup>46</sup> הקבוצה האמינה בבחינת מיתוסים משותפים כבסיס לשינוי תודעתי וחברתי. אחת ההצגות המשפיעות שהעלתה הקבוצה נקראה 'The Serpent'.<sup>47</sup> ההצגה המחיזה תכנים מספר בראשית בהקשרים אקטואליים של האלימות והשלכותיה.<sup>48</sup> לתפיסת חברי הקבוצה, דרך זיהוי שורש האלימות בטקסט הקאנוני תמצאנה הדרכים למגר את האלימות במציאות העכשווית. הקבוצה יצאה מנקודת הנחה לפיה תכני ספר בראשית מוכרים לכלל החברה האמריקאית בת זמנם, גם בקהילות אשר אינן חולקות את אותן האמונות והדעות. נתון זה אפשר לעסוק בסיפור באופן מופשט ומתקדם היוצר שותפות רגשית ומחשבתית אצל הצופים, על בסיס ידע ומחשבות קודמים על הסיפור.<sup>49</sup> במקביל לצ'ייקין התקיימה פעילותו התיאטרונית של סילס שככל הנראה היה הראשון לטבוע את שם הז'אנר 'תיאטרון-סיפור'.<sup>50</sup> החל משנת 1959 הקים סילס מספר קבוצות תיאטרון שחקרו דרכי משחק שונות. בין קבוצות אלו: תיאטרון 'SecondCity' בו התמקדו השחקנים בפיתוח יכולות קוליות ופיזיות ועבודה מתוך אלתור,<sup>51</sup> וקבוצת תיאטרון בשם 'Story Theater' בה שוכללה הדרך להבעת טקסט באמצעות הגוף. במסגרת הקבוצה העלה סילס הצגה בשם 'Story Theater' בה הוצגו אגדות-עם מוכרות, תוך שהשחקנים מגישים את הסיפור בגוף שלישי וראשון לחילופין ומגלמים דמויות ומקומות באמצעות קולם וגופם.<sup>52</sup> הבחירה בהצגת אגדות אלו נבעה מרצון למצוא מכנה תרבותי משותף בארץ שרבים ממנה מהגרים.<sup>53</sup> סילס ראה בהצגת אגדות-עם כלי המחבר את הצופים לאיכות המקורית של תכנים מעצבי תרבות שהועברו בעל-פה במשך שנים ואוגדו בספרים כתובים:

The point is to connect the audience today with what has lasted by word of mouth with what has been passed down.<sup>54</sup>

דרך טכניקות תיאטרון-סיפור ביקש סילס לבחון את הערכים העולים מסיפורים אלו ולהחיות את הקשר עם הקהל.

<sup>44</sup> Joseph Chaikin, *The presence of the actor: notes on The Theater: disguises, acting, and repression* (NY, 1972), 1  
<sup>45</sup> Ibid, 25

<sup>46</sup> Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: a history* (NY: Routledge, 2007), 87-88  
<sup>47</sup> New-York, 1969

<sup>48</sup> בהצגה הוצגו רצף סצנות המציגות את תהליך הבריאה, החטא הקדמון, הריגתו של קין את הבל ותיאור התפתחות האנושות ומעגל החיים על רקע קריאת הפסוקים המתארים את שושלות האנושות מאדם עד יוסף. בין התכנים המקראיים שולבו סצנות הקושרות את ההתנקשות ברוברט קנדי, נושא שהיה חי וצורב בחברה האמריקאית באותה העת.

<sup>49</sup> *The Serpent*: קטעי וידאו מעבודת הקבוצה וראיונות עם שחקנים. נדלה מYoutube, 15 נובמבר, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=AJJucrflh2Q>

<sup>50</sup> עוד על חייו: Campbell Robertson, "Paul Sills, a Guru of Improv Theater, Dies at 80", *The NY Times*, June 4, 2008, Retrieved November 15, 2017, from: <http://www.nytimes.com/2008/06/04/theater/04sills.html>

<sup>51</sup> סילס הוא בנה של ויולה ספולין, מורה למשחק שפיתחה שיטות משחק המבוססות על אימפרוביזציה ומשחקי תיאטרון.

<sup>52</sup> הצגה זו הוצגה לראשונה ב Ambassador Theatre בעיר ניו-יורק ב-26 באוקטובר 1970 והעלתה את אגדות האחים גרים ומשלי איזופוס. לקריאת המחזה: (Paul Sills, *Story Theater* (NY: Story Theatre Production, Inc, 1971).

<sup>53</sup> Mackay, "Story Theater at Yale", 59

<sup>54</sup> Sills, Paul and Larry Arrick, Mildred Dunnock. "The making of make believe", 52

אם כן, בהשפעת ארבעת יוצרים אלו התעצב ז'אנר המבקש לקדם שינוי חברתי-תודעתי דרך שלושה מישורים מרכזיים: יצירת אסתטיקה משחקית ועיצובית המקדמת יצירת קשר עם הקהל, בחינה מחודשת של טקסטים מכונני-תרבות תוך פיתוח טכניקות משחקיות ועיצוביות המאפשרות הצגת טקסט סיפורי גולמי, והרחבת תפיסת השחקן כיוצר ופיתוח שיטות משחק ויצירה כאנסמבל.

עם השנים המשיך וממשיך הז'אנר להתפתח בטכניקות המשחקיות ובאמצעים האומנותיים המשולבים בו. במופעי תיאטרון-סיפור מועלים טקסטים לבמה כלשונם ובאמצעות יצירת מערכת הקשרים ויזואלית, תנועתית וטונאלית מזמינים את הקהל להשתתף בקריאה פרשנית מחודשת במרכיבי תרבות מכוננים אלו.

## 1.2 מדרש-אגדה

המשמעות המרכזית של המילה 'דרש' היא: לחפש ולמצוא פירוש חדש בתוך הכתוב.<sup>55</sup> ישנם שני סוגים מרכזיים של מדרשים: מדרש הלכה ומדרש אגדה. מדרש ההלכה הוא יצירה תנאית ארצישראלית המציגה פירוש הלכתי לתכנים מקראיים. מדרש האגדה לעומת זאת, הוא יצירה פרשנית המעוצבת כסיפור קצר ותקופת היווצרותה נפרשת החל מהמאה הראשונה לפני הספירה ועד המאה ה-13 לספירה. יצירה זו עוסקת בפן התיאולוגי והרעיוני של המקרא ומעשי חכמים.<sup>56</sup> המילה אגדה היא צורת כתיבה ארמית אשר נגזרת מהשורש ה.ג.ד, המרמז על המדרש כיצירה אורלית.

ספרות האגדה, נוצרה בסביבת מתחים פנימיים בין פרשנות ליצירה, בין משמעותו המקורית של הטקסט למציאות משתנה, ובין אחדות לריבוי. קיימות גישות שונות המתייחסות למתחים לעיל אשר מהווים חלק אינהרנטי בתהליך יצירת מדרשי האגדה. על-פי התפיסה השמרנית נוצר המדרש מתוך תודעת הפרשנים כי תפקידם הוא להיות חוליות בשרשרת מסירה וקבלה של דברי התורה שהתקבלו בהר סיני. תודעה זו עיצבה כמה תפקידים: שמירת הידע על-ידי שינון או העתקת ספרים, ביאור המילים ומשמעויותיהן וחקיקה מבוארת. על פי גישה זו, בכל תחומי הפעילות הונעו החכמים מנאמנות מוחלטת לאמור בתורה ולשימור והעברת דבריה. עם זאת, תנא שפעל באחד תחומים אלו נקלע למצבים בהם היה עליו להיות יוצר ומחדש: על מעתיק הנתקל במילה לא ברורה או בסתירה בין נוסחים להחליט מהו הנוסח הנכון, ועל הפרשן ליצור משמעות לציווי מקראי שאינו מפורט, כדוגמת 'מנוחה בשבת', ואף לחקוק חוקים המגדירים מהי בדיוק אותה מנוחה.<sup>57</sup> לעומת-זאת, מצויות כיום במחקר גישות אחרות, דוגמת גישתו של משה הלברטל, הטוען בהקשר של מדרשי ההלכה, כי פרשנות התנאים הרחיקה במודע מההבנה הפשוטה או המתבקשת של הטקסט המקראי, לטובת אג'נדות מוסריות מסוימות שהנחו אותם.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> יונה פרנקל, *מדרש ואגדה* (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"ז), א:37.

<sup>56</sup> מדרשים נכתבו על פני שנים רבות בהקשרים חברתיים והיסטוריים שונים. חוקרים רבים עסקו ועוסקים בניסיון לסווג את מאגר המדרשים לקטגוריות בעלי מאפיינים שונים, בהתאם לתחום המחקר שלהם. ראה עוד: ענבר רווה, *מעש מהרבה: מעשי חכמים, מבנים ספרותיים ותפיסות עולם* (אור יהודה: דביר, 2008), 10-12.

<sup>57</sup> דוד ליברמן, *ארון הספרים היהודי- מדרש ללומד* (ירושלים: קולות, חש"ד), 31-33.

<sup>58</sup> הלברטל, *מהפכות פרשניות*, 173, 184. מעגן דעה זו, בין היתר, בהצגת ניתוחים של פרשנים קדומים כפילון האלכסנדרוני ויוספוס. בנוסף הוא מתייחס לגישות שונות במחקר כדוגמת הגישה ההרמנויטית בפרשנות של הירש ועקרון החסד של קוויין. לקריאה נוספת: שם, 168-197.

המתח שבין אחדות לריבוי מתגלם באלפי הפירושים שנוצרו על-ידי פרשנים שונים במשך מאות שנים אשר פעמים רבות סותרים אלו את אלו. כאמור, יוצרי המדרש לא נתנו למתחים אלו לשחק אותם אלא ניצלו אותם כדי לפתח דרכי יצירה חדשות, אחת מהן היא מדרש האגדה.

מדרשי-אגדה נוצרו ונמסרו בעל-פה בשתי מסגרות מרכזיות: בית המדרש ובית הכנסת. בבית-המדרש היה המדרש חלק מפעילותם הפרשנית של חכמים, ובבית הכנסת הובא המדרש בצורת דרשה לציבור, כחלק מפעילותם החינוכית.<sup>59</sup> בבית המדרש היו המדרשים חלק משיח לימודי פעיל, כאמצעי להקשות, להביא תימוכין ולהעשיר את ההבנה והאמירה המובאת במקורות המקראיים. המדרש הוא נתח פרשנות עשיר אשר אינו רק מפרש את הכתוב, אלא מוסיף מה שאינו נאמר בו ולפעמים אף משנה את משמעותו. המקורות מהם נוצרים סיפורים דרשניים לקוחים מהטקסט המקראי עצמו: ממילים בפסוק, מאנלוגיה לסיפורים אחרים, ומתפיסות תרבותיות כשכר ועונש, מידה כנגד מידה ומסורות דרשניות.<sup>60</sup> בבית הכנסת הובאו המדרשים כתוכן מרכזי ב'דרשה' שניתנה לציבור. הדרשה תפסה מקום חשוב כאמצעי לחיזוק העם לאחר חורבן בית שני וכשלון מרד בר-כוכבא. באמצעות הדרשה האירו חכמים באור חדש את דברי התורה וחשפו את משמעותם לדורות הנוכחיים.<sup>61</sup> על-מנת למשוך את לב העם עשו חכמי התקופה שימוש במנעד רחב של אמצעים רטוריים שעיצבו את הסגנון הספרותי של מדרשי האגדה.<sup>62</sup>

לתפיסתה של ענבר רווה, העיצוב הספרותי של מדרש האגדה משרת שלושה אינטרסים מרכזיים: אינטרס דידיקטי, אידאי ואסתטי. האינטרס הדידיקטי של חכמים הוא לחנך לחשיבה מורכבת על-ידי הצגת דמויות מופת באופן אמביוולנטי והתרחשויות קאנוניות בצורה רב משמעית. האינטרס האידאי מתגלם בעולם הערכים המוצג בסיפורים המעצב את עמדותיו של הנמען ומשפיע על התפיסה הערכית שלו. האינטרס האסתטי מצוי בתבניות הספרותיות של המדרש הכוללות: מינימליזם תיאורי, דיאלוגיות וארגון זמן המעצבים נמען פעיל מחשבתית ובכך פלטפורמה לריבוי פרשנויות.<sup>63</sup> בפסקאות הבאות אציג את שלוש תבניות אלו.

**מינימליזם.** מדרשי האגדה מעוצבים כסיפורים קצרים, הדלים בפרטי מידע ותיאורים. תיאור נרחב של מסגרת הסיפור עשוי לטשטש את האופי הפרשני של המדרש ולהציג אותו כאמת היסטורית החותרת תחת הטקסט המקראי. בנוסף, פרטים תיאוריים מורידים מהמתח הדרמטי הנוצר מהניגודים והסתירות שמקורן במעשי בני אדם.<sup>64</sup> המינימליזם התיאורי מעניק משמעות רחבה לפרטים המתוארים ויוצר פערים התובעים מהנמען פעולת פרשנות ומשמוע אינטנסיבית.<sup>65</sup>

**דיאלוגיות.** רווה מזהה את המניע העלילתי של המדרש בדיאלוגים הקצרים והמתומצתים שבו. לדבריה, מטרת עיצוב אומנותי זה היא הפעלת הנמען, ויצירת פלטפורמה לריבוי פרשני. רווה מאירה על כך שמבע ישיר "עשוי להכיל יותר משפה

<sup>59</sup> ניתן לחלק את ספרי המדרש לאלו המסודרים על-פי סדר הקריאה בתורה אותם מזהים עם דרשות בית-הכנסת, ולאלו המפרשים פסוקים שונים, המזהים עם ספרות בית המדרש. עם זאת, לא ניתן ליצור הפרדה ולשייך אותם באופן מלא וחד משמעי. גלית חזן-רוקם, *רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל מדרש האגדה הארץ-ישראלי איכה רבה* (תל אביב: עם עובד, תשנ"ז), 18.

<sup>60</sup> יהושע לוינסון, *הסיפור שלא סופר* (ירושלים: מאגנס, תשס"ה), 61-87.

<sup>61</sup> יוסף היינמן, *דרשות בציבור בתקופת התלמוד* (ירושלים: ביאליק, 1970), 7.

<sup>62</sup> שם, 9.

<sup>63</sup> רווה, *מעט מהרבה*, 12-14.

<sup>64</sup> לוינסון, *הסיפור שלא סופר*, 156.

<sup>65</sup> רווה, *מעט מהרבה*, 23-25.

אחת, צורת שיח אחת או אידיאולוגיה אחת והיא אחת מתכונות היסוד של הפואטיקה של מעשה חכמים". גם חזן-רוקם מזהה את מדרש-האגדה כיצירה המציגה זוויות ראייה שונות: "אין דומה למדרש האגדה בריבוי זוויות הראיה המוצגות בו זמנית".<sup>66</sup> צורת שיח דיאלוגית מובילה את הסיפור דרך הצגת קולות אישיים ולא באמצעות פרספקטיבה הממסגרת נקודת מבט אחת. באופן זה מחייב הסיפור את הנמען בקריאה דיאלוגית הקשובה לפנים הרבות של הטקסט.<sup>67</sup>

**ארגון זמן.** מאפיין ספרותי נוסף המעצב פערים בסיפור הוא ארגון הזמן. במדרשי האגדה נע הזמן באופן בלתי אחיד ומשולבים בו סצנות מפורטות לצד קיטועים וקפיצות זמן בין שנים ומקומות. הבדלים אלו יוצרים חוסרי מידע ומעידים על סוגה ספרותית המעוניינת בהפעלה אינטנסיבית של נמענה.<sup>68</sup> בנוסף ליצירת הפערים יוצר ארגון הזמן הנזיל מפגש בין-דורי המחבר בין אנשים ורעיונות באופן א-כרונולוגי ויוצר פרשנות רב שכבתית:

חז"ל שלא כסופרי המקרא, משתעשעים בעניין הזמן ככמין מפוח, ברצותם מרחיבים אותו וברצותם מכווצים אותו. בעוד שהדיקו והפירוט ההיסטורי הם מתווי ההיכר של הסיפור המקראי, הרי כאן החוש התנ"כי הדק לזמן ולמקום נסוג מפני האנכרוניזם הפרוע והחסר לכאורה תודעת עצמו. בעולמה של האגדה עשויים להתרחש מאורעות כגון אלה: אדם ראשון ידע תורה והניחה בקבלה לשת בנו, שם ועבר היה להם בית מדרש, האבות תקנו תפילות [...] יש כמובן משהו מקסים במימדיו הרחבים של העולם הקם לעינינו בספרות חז"ל, עולם שבו מחסומי הזמן הרגילים נפרצים וכל הדורות משוחחים זה עם זה ושיחם שוטף ללא הפוגה [...].<sup>69</sup>

תפיסת הזמן והאמצעיים הספרותיים שאינם תואמים לעובדות היסטוריות, יצרו חוסר אמון במדרשי האגדה ופרשנים נטו ליחס להם מקום שולי בספרות הפרשנית.<sup>70</sup> התייחסות למדרשי האגדה כאמת היסטורית מפספסת את ניתוח הרעיונות והדימויים הגלומים בהם.<sup>71</sup> לעומת זאת, זיהוי המדרש כמזמין לקריאה דיאלוגית-פרשנית מרחיב את הגישה להבנת הטקסט והאמירות הטמונות בו.

הדיאלוג המדרשי אינו מתקיים רק בין הדמויות בסיפור אלא אף בין המדרש לנמען: המאזין או הקורא. כאמור, המדרשים נוצרו ונמסרו בעל-פה אך במשך שנים הם השתמרו כטקסט כתוב לו יסודות אוראליים מובהקים כדבריה של חזן-רוקם: "סממניה של יצירה שבעל-פה נחשפים כאבני הבניין של הטקסט הכתוב".<sup>72</sup> ניתן לזהות את השפעתם של עולם הלימוד הבית-מדרשי ושל דרשת בית-הכנסת בעיצוב האומנותי של המדרש כיצירה אורלית הממוענת לנמען מוגדר.

<sup>66</sup> חזן-רוקם, *רקמת חיים*, 14.

<sup>67</sup> רווה, *מעט מהרבה*, 66.

<sup>68</sup> שם, 18.

<sup>69</sup> יוסף חיים ירושלמי, *זכור: היסטוריה יהודית וזיכרון יהודי*, תרגום: שמואל שביב (תל אביב: עם עובד 1988), 36.

<sup>70</sup> בהקדמה לפירושו לפרק 'הלך' (משנה. סנהדרין י) כותב הרמב"ם על הדרכים השונות להבנת מדרשי האגדה. הוא יוצא נגד אלו המבינים את המדרש כפשוטו ומצביע על הצורך בקריאה מעמיקה לזיהוי הרעיונות הנסתרים הגלומים בהם: "[...] וכשתראה דבר מדבריהם שהדעת מרחיק אותו תעמוד ותתבונן בו ותדע שהוא חידה ומשל, ותשכב עֲשׂוֹק הלב וטרוד הרעיון בחיבורו ובסברתו, ותחשוב למצוא כוונת השכל ואמונת היושר." גם ביאליק במאמרו "הלכה ואגדה" כותב על החטא שבקריאת מדרשי האגדה כפשוטם: "חטא חטאו כמה דורות בישראל לאגדה, שהפסיקו בינם ובינה את הקשר החיוני. המוני התמימים שבהם תפסו דבריה כפשוטם וראוה כראות עקרי האמונה, והמוני המתחכמים תפסו אף הם את דבריה כפשוטם וחשבוה כהבלי שוא. אלה ואלה גסי דעת וטעם היו. על כן טחו עיניהם מראות את המאור השיירי ואת האמת משל שבה. חדלו להבין את לשונה [...]" מתוך האתר: פרויקט בן יהודה <http://benyehuda.org/bialik/article06.html>.

<sup>71</sup> עם זאת ניתן לברור מהמדרשים פרטי מידע היוצרים תמונה על צורת החיים, רעיונות ומאורעות היסטוריים מהתקופה בה נכתבו. עוד על תפיסת ההיסטוריה של חז"ל: משה דוד הר, *תפיסת ההיסטוריה אצל חז"ל*. הקונגרס העולמי למדעי היהדות 6, ג (תשלג), 142-129.

<sup>72</sup> חזן-רוקם, *רקמת חיים*, 10.

משמעותו של טקסט נוצרת במפגש עם הקורא המוגבל תמיד לפרספקטיבה היסטורית וחברתית. המשמעות הניתנת לטקסט תושפע תמיד מהמציאות בה חי הקורא, וכך בכל תקופה היסטורית נוצרת פרשנות שונה לאותו הטקסט.<sup>73</sup> מדרשי האגדה מדגישים את מעשה הפרשנות ביצירת מתח דו-עלילתי בין הסיפור לפרשנות: הפירוש משועבד לטקסט קיים המוכר לקורא, והסיפור יוצר מקום חדש שאינו מוכר לקורא. מתח זה מדגיש את מעשה הפרשנות ומחדד את אפשרות קיומן של פרשנויות שונות לאותו הסיפור.<sup>74</sup> על מתח זה כותבת חזן-רוקם: "באמצעות צורה ספרותית יחודית, הנותנת ביטוי לקולות רבים, מדרש חז"ל מציג ריבוי של סיפורים- לא סיפור יחיד בעל סמכות עדיפה. הטקסט ששורשי הווצרותו בפרשנות המקרא, עומד בפני הקורא המודרני זמין לפרשנות חדשה. הוא מאפשר לפרשנים בכל דור לכונן את זהותם התרבותית דרך הבנת הטקסט הזה. זוהי אל-נכון המשמעות של טקסט נצחי".<sup>75</sup> המורכבות הרעיונית של מדרש האגדה טמונה במתח המבני שבין סיפור לפרשנות במקביל למהלך ההיסטורי של מסירתו ואוצרותו.

פרשנויות ומדרשים עברו במסורת שבעל-פה וקובצו בספרים דוגמת מדרש רבה ואבות דרבי נתן כמו גם בספרי התלמוד. במשך מאות השנים בהן הועתקו ספרים אלו נוצרו שינויי נוסח בין כתבי היד השונים והבדלים בין התלמוד הירושלמי לבין התלמוד הבבלי. מציאות זו יצרה מקבילות פרשניות השונות זו מזו בספרים השונים; בהבדלי ניסוח מילולי, ואף בתוכן עלילתי ומשמעות רעיונית. סתירות ופרשנויות שונות אלו מקובצות תחת מטרייה אחת ויוצרות ריבוי קולות ודעות המשמר את תהליך המסירה והשיח הלמדני.

בנוסף, מבנה דף התלמוד, שהתגבש מאות שנים לאחר חתימתו, משמר את השיח והפרשנויות סביב טקסט המקור.<sup>76</sup> לעיתים מוזכר סיפור מדרשי במילה בטקסט התלמודי, ומובא במלואו בפירוש רש"י שנכתב מאות שנים לאחר מכן, ומופיע בצד הדף. דף התלמוד אוצר שכבות פרשניות הפרושות על מאות שנים ואלפי הבדלים תרבותיים: היסטוריים וגיאוגרפיים. טקסט זה משמר את הדיון עם הטקסט ויוצר מארג דיאלוגי של מסורת פרשנית המתמשכת על פני דורות. "אפשר לראות במעשי חכמים חלק מעולם ספרותי שלם, שאינו מעוניין לתאר מציאות אלא ליצור דרמה של שיח, שהיא ביסודה דרמה של לימוד".<sup>77</sup>

### 1.3 השוואה בין תיאטרון-סיפור למדרש-אגדה

הצגות תיאטרון ומדרשי אגדה הם יצירות בעלות מבנים צורניים וטכניקות אומנותיות דרכן ממירים היוצרים רעיון אתי לצורה אסתטית: שניהם מציגים סיפורים שמטרתם להתפרש ולהציג אמירה על המציאות. עם זאת, התיאטרון ובית המדרש הם חללים תרבותיים שונים, המעלים יצירות בעלות אופי שונה; הצגות התיאטרון יוצרות יצוג מימטי ואילו מדרשי האגדה מעצבים יצוג דיאגטי באמצעות סיפור. ז'אנר תיאטרון-סיפור המחבר בין ההצגה המימטית והסיפור הדיאגטי, יוצר שפה

<sup>73</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 51.

<sup>74</sup> שם, 29.

<sup>75</sup> חזן-רוקם, רקמת חיים, 24.

<sup>76</sup> לקריאה נוספת על חתימת התלמוד וסידורו בכתב: נחמיה בריל, "תולדות יסודו של התלמוד כיצירה ספרותית" חלקים א'-ב'. תרגום: זאב זכריה ברויאר. נטועים: ביטאון לענייני תורה שבעל-פה. יא-יב (אלון שבות: מכללת הרצוג, תשס"ד) 177-238. טו (אלון שבות: מכללת הרצוג, תשס"ח) 131-156.

<sup>77</sup> רווה, מעט מהרבה, 56.

תיאטרונית הקרובה יותר למדרש האגדה. השוואה בין שתי סוגות אלו מעלה קווים דומים רבים ברקע להיווצרותם ובמתודות האומנותיות דרכם הם מעוצבים.

מדרשי האגדה ותיאטרון-סיפור החלו שניהם להתגבש על רקע משבר חברתי; מדרשי האגדה נוצרו לאחר חורבן בית המקדש השני, ותיאטרון-סיפור נוצר בשנות ה-60 בארצות הברית באווירת מלחמת ויטנאם ומאבק התנועה לשיוון האזרח. הן המדרש והן תיאטרון-סיפור עוסקים בפענוח ומתן פרשנות לטקסטים מכוננים המשפיעים על עיצוב המציאות. שניהם ניגשים לפענוח טקסט תוך פירוק מבני המילים, המצלול והמקצב, ובנוסף משלבים בין קול המספר לדיאלוגים בין דמויות. מדרש האגדה, כמו גם תיאטרון-סיפור המעוצב בפורמט של 'תיאטרון עני', מתאפיין במינימליזם החוסך בתיאורים פיזיים של מקום ודמויות. שניהם ממוענים לקהל נוכח מסוים ועיצובם התוכני והאומנותי מושפע בכך, על מנת לעודד את הקהל לקחת חלק מחשבתו פעיל ביצירה.

המדרש מוגש כחלק מדיאלוג פרשני המציג אפשרויות פרשניות רבות. כך, אף תיאטרון-סיפור, כפי שאדגים בהצגות הנידונות, מציג פרשנויות אפשריות שונות לאותו הטקסט באותה ההצגה. עם זאת, בעוד בתיאטרון-סיפור מבוטאות האמירות הפרשניות ברבדי משמעות טקסטואליים ופרפורמטיביים, מציג המדרש כיום רובד טקסטואלי בלבד. מצב זה שונה מאיכותו המקורית של המדרש, שכאמור, נוצר כיצירה אוראלית בה היוו הקוליות והפיזיות מרכיב פרשני חשוב.<sup>78</sup> אם כך, הצגת מדרשי-אגדה בז'אנר תיאטרון-סיפור, מחזירה את המדרש למדיום האוראלי בו נוצר לראשונה ובכך משיבה את איכותו המקורית. דורותי נויס (Dorothy Noyes) מזהה את המושג 'מסורת' כאינטראקציה בה החשיבות היא לא רק במידע הנמסר אלא בעצם תהליך המסירה.<sup>79</sup> הבנה זו מאירה את הצגות אלו כפעולה המממשת את צורת ההעברה המסורתית ומשיבה את הפן הדינמי של מסירה וקבלה אקטיבית.<sup>80</sup> על-אף שאקט הפרשנות מתקיים בתיאטרון הנתפס כחלל זר המערער על מרחב הפרשנות המסורתי, צורת המסירה האורלית היא אקט המשמר את המסורת. תופעה זו מייצרת מופע מרתק של שימור מסורת וחדושה באותו האקט. על המתח בין שימור וחדושה זה כותבת לב:

מהו מדרש במה? זהו שימוש באמנות הבמה והתיאטרון כמדרש למקורות היהודיים, כאשר הטקסט פורמציא של הדף לבמה יוצרת את המדרש בעצמו [...] מדרש במה פירושו הארת המשמעות של טקסטים עתיקים באור חדש, באמצעות הפיכתם בכלים אומנותיים מהדף הכתוב הדו-מימדי, לעולם הפיזי, התלת מימדי. עצם הפעולה של שינוי צורה מביאה משמעויות חדשות. זה נשמע אולי מובן מאליו, אבל הפעולה הזו היא גם פורצת דרך ומעט מזעזעת; מפני שברגע שבו מכניסים את הצורה האנושית ואת נוכחות הגוף לתוך הטקסט, נוספים אלמנטים של חיים ושל זמניות למה שנתפש עד עתה כנצחי.<sup>81</sup>

<sup>78</sup> צבי ספטימוס דן במידע האורלי החסר בטקסט התלמודי ובשיח הלימודי כחלק משמעותי מהטקסט הכתוב בהרצאתו: The Talmud as Musical Score. ראה: Paper presented at the conference *Talmud: Process and Performance* (2016, May), Cornell University. Retrieved November 15, 2017, from: <http://www.cornell.edu/video/talmud-as-musical-score-zvi-septimus>

<sup>79</sup> Dorothy Noyes, "Tradition: Three Traditions". *Journal of Folklore Research* 46, 3 (2009), 237

<sup>80</sup> Ibid, 236

<sup>81</sup> עליון-ישראלי, *מדרש במה*, 10.



בפרקים הבאים אבחן את המפגש המחודש בין מדרשי האגדה למדיום האוראלי בז'אנר תיאטרון-סיפור. אציג את השפה הבימתית בה הועלו טקסטים אלו לבמה, אראה כיצד טכניקות הפרשנות המדרשיות והתיאטרליות מזינות זו את זו ואעמוד על קו התפר הדק שיוצרות הצגות אלו בתהליך המתמשך של חידוש ושימור מסורת. בחלק הבא אציג על-פי סדר הופעתן על הבמות, מדגם של ארבע הצגות תיאטרון-סיפור המציגות מדרשים, בהן אדון בעבודה זו. אציג את היוצרים ואת המקורות המדרשיים ואתאר בקצרה את מהלך ההצגה.

## 1.4 יצירות בימתיות נידונות

### 1.4.1 הפרוטוקולים הפרסיים

בימוי: מייקל אלפרדס

משחק: להקת 'החאן הירושלמי'

בכורה: תיאטרון 'החאן' 1972

מייקל אלפרדס הוא במאי יהודי בריטי שבתקופת מגוריו בישראל בשנות ה-70 שימש, בין השאר, כמנהלו האומנותי של תיאטרון 'החאן'.<sup>82</sup> עד לתקופתו שימש 'החאן' כבמת אורח למופעים שונים ו'הפרוטוקולים הפרסיים' היתה ההצגה הראשונה שהועלתה על-ידי להקת השחקנים של 'החאן'. אלפרדס שם לו למטרה לעצב את 'החאן' כתיאטרון המעלה רפרטואר ישראלי. להצגת הבכורה חיפש מחזה שישאב ממקור תרבותי יהודי כמו ספר התנ"ך.<sup>83</sup> לדבריו לא מצא מחזות ישראליים טובים: "המחזות שהציעו לי היו רעים: או שהם היו 'ספרותיים' מדי או שהיו ללא חיות".<sup>84</sup> לכן, בהעדר מחזות מתאימים ולצד משיכתו ליצירה מתוך פירוק מבני טקסטים ושפה, בחר ליצור מתוך המקורות עצמם.<sup>85</sup>

אלפרדס בחר להציג את 'מגילת אסתר' כיוון שלאור הקונפליקטים הרבים המצויים בה והאינטרפרטציות הרבות שנכתבו עליה, היא הצטיירה כחומר מעניין לעבודה.<sup>86</sup> בעקבות רעיון שעלה בו עת קרא בתנ"ך הוא חבר לישראל אלירז,<sup>87</sup> ויחד הם חיברו את המחזה 'הפרוטוקולים הפרסיים'. המחזה פרש את סיפור מגילת אסתר בהתבסס על פסוקי המגילה, מדרשים ופירושים שנכתבו אודותיה.

<sup>82</sup> טוביה מנדלסון, "החאן הירושלמי ב'שוונג'", דבר, שבעה בדצמבר, 1972, 9.

<sup>83</sup> מייקל אלפרדס, במאי, ראיון טלפוני, עשרים ואחד במאי, 2017.

<sup>84</sup> מצוטט אצל: יחיאל לימור, "הפרוטוקולים של אחשוורוש", מעריב, שמונה עשר בדצמבר, 1972.

<sup>85</sup> אלפרדס, ראיון טלפוני.

<sup>86</sup> עם השנים הפך אלפרדס לבמאי בעל שם עולמי המתמחה בתיאטרון-סיפור, וכתב ספרים ובהם טכניקות להעלאת סיפורים לבמה. מעניינת העובדה כי תחילת דרכו בתחום זה והתנסותו הראשונה בהצגת סיפורים היתה דוקא בעת שהותו בישראל. ההפקה הראשונה שהעלה היתה 'אלף לילה ולילה', והשנייה 'הפרוטוקולים הפרסיים'. זוהי ההצגה היחידה בה העלה מקורות יהודים עד הפקה שביים בשנת 2001 בקאמרי 'לכל השדים והרוחות' סיפורים מאת יצחק בשביס זינגר (מתוך הראיון עם אלפרדס).

<sup>87</sup> אלירז קיבל באותה שנה את תואר מוסמך בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת תל-אביב. נושא עבודת הגמר שלו היה תיאטרון דור הפלמ"ח. בשנה זו לקח שנת חופשה ללא תשלום מעבודתו בהוראה על מנת להתמסר ליצירה תיאטרונית. ראה: "שלוש נשים בצהוב- בגרסה אנגלית", דבר, עשרים ושישה באוקטובר, 1972, 9.

מגילת אסתר היא מהספרים הקצרים בתנ"ך ובה 167 פסוקים בלבד, אף-על-פי-כן נכתבו עליה פירושים רבים.<sup>88</sup> עלילת מגילת אסתר, בה מופיעים אירועים פוליטיים, מיניים ואלימים, עוררה נושאים 'לא נוחים' אליהם נדרשו החכמים: שמו של אלהים אינו מוזכר, נערה יהודייה משמשת כאשת מלך נוכרי, היטמעות בגולה ללא שאיפת חזרה לארץ-ישראל ומעשי נקמה ושפיכות דמים. לאור מורכבויות אלו עמלו חכמי ישראל להעמיק את המימד הדתי של המגילה, להצדיק את פעולות גיבוריה ולחשוף משמעויות נסתרות באמצעות פירושים מילוליים ותוספות אגדתיות. במרוצת השנים, עובד סיפור המגילה להצגות והוצג במסגרת מופעי ה'פורים שפיל' הידישיאים ועל במות התיאטרון בישראל.<sup>89</sup> על-אף שסיפור זה עובד פעמים רבות לבמה, מביאה יצירתם של אלפרדס ואלירז איכות שונה לסיפור בהציגם לא רק את עלילתו, אלא גם את מטען הפרשנויות הנלווה אליו.<sup>90</sup> וכך נכתב בעיתון 'הארץ' על ההצגה: "נושא 'הפרוטוקולים' אינו למעשה מגילת אסתר עצמה, אלא מגילת אסתר בראי מחשבת היהדות".<sup>91</sup>

המחזה פורש את סיפור מגילת אסתר חמש פעמים ברצף כשבכל פעם מוצג סיפור המגילה מנקודת מבט שונה המבוססת על פרשנות שנכתבה על המגילה. המחזה מורכב משמונה חלקים: פרולוג, שלוש מערכות, אינטרמצו, שתי מערכות נוספות ואפילוג.<sup>92</sup> כל חלק מציג קריאה אפשרית של סיפור המגילה מנקודת מבט שונה: קברט עליוז, לימוד בית מדרשי, המגילה באור פוליטי-היסטורי, פן דתי המציג את המגילה כמעין מיסטריו, והמגילה כאלגוריה למעגל חיי אדם. המחזה נכתב לששה שחקנים אך פועלות בו יותר מעשרים דמויות ודמות מספר, הקושרת את ההתרחשות הבימתית ומתווכת אותה לקהל.<sup>93</sup> המחזה נפתח בפרולוג: שיר פתיחה שמילותיו לקוחות ממדרש אסתר רבה, פתיחתא י', ובו מציגים המספר והשחקנים את דמותם של המן ואחשוורוש כחלק מתוכנית אלוהית העוסקת בזהות המנהיג של כל דור. כך הם מוצגים בשורה אחת לצד אדם, אברהם, משה ודמויות מיתיות נוספות. מדרש זה מוצג כשיר המשולב בריקוד נוסח 'מיוזיקל' משנות ה-20. המערכה הראשונה מציגה את קיצור עלילת המגילה בלשון הכתוב כשמקצב הצגת הפסוקים מהיר כמעין שברי משפטים המתחברים לעלילה שלמה המלווה בתנועה וקטעי ריקוד של טנגו ופוקסטרוט. הפסוקים מוצגים כשדמות המספר מובילה ודמויות המגילה משתלבות בהגשת הפסוקים המיוחסים אליהם או נאמרים על ידם. כך לדוגמה:

<sup>88</sup> פלטפורמת שיתוף מידע 'ויקפדיה' פתחה לעריכה כמעט על-ידי כל אדם. השוואת נתונים בין הערכים השונים באתר זה מעניקה מבט מעניין על ריבוי הדעות סביב נושא המתבטא בכמות העריכות שנעשו בכל ערך. בהשוואה ב'ויקפדיה עברית' בין חמש המגילות, מגילת אסתר היא בעלת מספר העריכות הגדול ביותר, כמעט פי שתיים מכל שאר המגילות: אסתר- 1040, איכה- 666, רות- 474, שיר השירים- 386, קהלת- 336. נתון זה מצביע על עיסוק מוגבר בתוכן מגילה זו, על פני מקבילותיה (נתונים אלו נכונים למאי 2017).

<sup>89</sup> בשנות ה-60 של המאה ה-20 עלו בישראל שתי הפקות גדולות של מגילת אסתר. האחת, 'המגילה' מאת איציק מאנגער שעלתה בשנת 1965 בבימוי שמואל בונים ב'מועדון החמאם' והשנייה, 'אסתר המלכה' מאת אלתרמן שעלתה שנה לאחר מכן בשנת 1966 בבימוי גרשון פלוטקין בתיאטרון 'הקאמר'. לקריאה נוספת על המחזות של סיפור המגילה באירופה ועל מופעי הפורים שפיל: בלקין, *הפורים שפיל: עיונים בתיאטרון היהודי העממי*, 87-90.

<sup>90</sup> בהשוואה בין ההצגות 'אסתר המלכה', 'המגילה' ו'הפרוטוקולים הפרסיים' נדמה כי בין הצגות אלו רב הדומה על השונה: בכל ההצגות משולבים פזמונים, בכל ההצגות יש דמות מספר: פסטריגתא ב'המגילה', מונדריש ב'אסתר המלכה' ודמות המספר ב'הפרוטוקולים הפרסיים'. כמו-כן, בכל ההצגות מופיעות דמויות שלא מופיעות בסיפור המקראי, חומר מבוסס מדרשים, אמירות אקטואליות וחיבור קשרים היסטוריים המזהים את אחשוורוש ככסרס המלך הפרסי. להשוואה נוספת בין ההצגות ראה: תמר אבידר, "אחשוורוש חדש לאסתר המלכה", *מעריב*, ארבעה בפברואר, 1966. וכן: גילולה דבורה, *מול תגמול מחיאות הכפיים: נתן אלתרמן והבמה העברית* (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2008), 127-136.

<sup>91</sup> אברהם עוז, "ואריאציות על מגילת אסתר", *הארץ*, שניים בינואר, 1973, 12.

<sup>92</sup> במערכה הרביעית חסר עמוד (37) שלא מופיע בעותק המחזה. לצערי, עד כה לא הצלחתי למצוא עותק אחר שלו. ככל הנראה מתוארת בעמוד זה סצנת המשתה.

<sup>93</sup> לא מצאתי תיעוד ויזואלי (מלבד כמה תמונות סטילס) של ההצגה ולכן ניתוח ההצגה מתבסס על על ראיונות עם יוצרים ועל טקסט המחזה שבו, לדבריו של אלפרדס, הוראות הבימוי לא בהכרח מייצגות את הביצוע בפועל.

המן: אחר הדברים האלה גידל המלך את המן.

וכל עבדי המלך כורעים להמן...

מרדכי: ומרדכי- לא!

המן: ויימלא המן חימה

<sup>94</sup>ויבקש להשמיד את כל היהודים...

המערכה מסתיימת ובמקביל למעבר למערכה ב' מזמין המספר את הקהל לראות את הסודות והסתרים החבויים במגילה, ומצהיר שלשם כך יש לקרוא פעם נוספת.<sup>95</sup>

המערכה השנייה מציגה את המגילה בשנית, אך הפעם, תוך בחינה מדוקדקת של המילים, הדמויות וההתרחשויות שנבחרו לכתיבת סיפור המגילה. המערכה בנויה כלימוד בית-מדרשי בו דמויות רבנים יושבים סביב הבמה ומעצבים בדבריהם את מראה והתנהלות דמויות המגילה הפועלות על הבמה. הרבנים דנים על מהות המגילה ואופי דמויותיה ומעניקים פרשנויות שונות, ולעיתים סותרות, לפסוקי המגילה.

המערכה השלישית מציגה את סיפור המגילה פעם נוספת מנקודת מבט פוליטית. במערכה זו השתלשלות העלילה מונעת מפעולות המקדמות אג'נדה פוליטית. המערכה מעוצבת כתוכנית טלוויזיה בה מקריא קריין החדשות את פסוקי המגילה. ניתן לחלק מערכה זו לארבע תמונות: משתה אחשוורוש, סירובה של ושתי לבוא למשתה, שאלת היהודים: דיאלוג בין המן ומרדכי ואחשוורוש, וסופו של המן. התמונות מעוצבות כרצף דיאלוגים קצרים של דמויות שונות בעם הפרסי ממעמדות שונים הכתובים בשפה ובהקשרים יומיומיים-עכשוויים.

תמונת הביניים, האינטרמצו, היא מעין מפגש התנקשות אל-זמני בין המן ומרדכי. דרך דמויות מיתיות אלו מוצג מעגל השנאה והמתחות העל-דורי, בין המן ומרדכי שהם צאצאיהם של עשיו ויעקב המייצגים יריבות נצחית. תמונה זו מסתיימת בהצגת מדרש בו מוכר המן את עצמו כעבד למרדכי. תמונה זו, שאינה חלק מהרצף העלילתי של המגילה, מעניקה מעין פסק-זמן מסיפור המגילה ומאירה את ההווה באור סיפורי העבר.

המערכה הרביעית מציגה את סיפור המגילה מנקודת מבט מיסטית. מערכה זו מתבססת על חומר מדרשי וקבלי, ובה תפילות ופסוקי המגילה משולבים בדיאלוגים. הדמויות הפועלות הן דמויות המגילה לצד דמויות לא אנושיות כשטן, תורה ועצים המתווכחים על מי מביניהם יתלה המן.<sup>96</sup> במערכה זו כל דמות מהמגילה מגלמת במקביל דמות מיתית; המן כשטן, אחשוורוש כאלהו הנביא, מרדכי כמשה והמספר כדמות אלהים. לפי מערכה זו המקור לאיום ההשמדה ולפתרון ההצלה הוא מיסטי. גזירת השמד על היהודים היא עונש על השתתפותם במשתה אחשוורוש. והעלילה מונעת מתפילות אנושיות והתערבויות ניסיות.

<sup>94</sup> ישראל אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים (1972), 3.

<sup>95</sup> אחת ממצוות חג הפורים היא מצוות 'קריאת מגילה'. מצווה זו כוללת קריאה כפולה של 'מגילת אסתר'; אחת בערב ואחת בבוקר.

<sup>96</sup> סנהדרין זו דומה למשל יותם בו העצים מחפשים להם מלך (שופטים ט, ז-כ), ומעוצבת בדומה למדרש המציג את ההרים השונים הרוצים שעליהם תינתן התורה (מגילה, כט, ע"א).

המערכה החמישית מציגה פרשנות אלגורית למגילה, לפיה המגילה היא משל למעגל חיי אדם. באלגוריה זו אחשוורוש הוא הפרוטגוניסט שעליו לבחור בין טוב לרע בצמתים שונים בחייו. הטקסט במערכה מבוסס על פירושו של ר' יהונתן אייבשיץ למגילה, שילוב פסוקים מספר בראשית היוצרים הקבלה לסיפור הבריאה ומפסוקים מהמגילה. המערכה מורכבת מארבע תמונות: בריאה, ימי עלומים, בגרות וזקנה המקבילים להתרחשויות העלילה במגילה. התמונה הראשונה, בריאת העולם: אדם הוא אחשוורוש, וחוה היא דמויות הנשים: ושתי ואסתר. בתמונה זו על אחשוורוש לבחור ביניהן, בין אסתר המייצגת את 'הטוב' וושתי המסמלת את 'הרע'. התמונה השנייה היא ימי העלומים בהם נמשך האדם ל'רע', כלומר, אחשוורוש מתפתה לושתי. בתמונה השלישית: הבגרות, בוחר האדם בטוב ואחשוורוש בוחר באסתר. התמונה ממשיכה להציג את המאבק המתמשך בין 'הטוב' ו'הרע', וכיצד האדם מתפתה ל'רע' בדמותו של המן הגורם לו להסיר את הטבעת מאצבעו. בעקבות כך היצר הטוב מוביל לכך ששנתו של האדם נודדת והוא בוחר לבער את היצר הרע ולתלותו. בתמונה הרביעית, עת זיקנה, היצר הטוב גדל ומתעצם, והאדם מתקרב אל האלהים והופך למלאך.

סיום ההצגה הוא קטע מהיר מאד המתמצת את המגילה בשברי פסוקים שלאחר ההצגה טעונים בפירושים הרבים והמשמעויות השונות בהן ניתן להבינם.

#### 1.4.2 אלמלא המלאך - שרה Take 2

בימוי: סרג' וקנין

משחק: קבוצת התיאטרון הירושלמי

בכורה: 1993

'קבוצת התיאטרון הירושלמי' הוקמה בשנת 1982 על-ידי חבורת נשים יוצרות: עליזה עליון-ישראל, גבריאלה לב ורות וידר-מגן. שלוש נשים אלו פעלו ממוטיבציות שונות אשר חברו יחדיו: עליון-ישראל פעלה מתוך רצון ליצור תרבות ישראלית השואבת מהמקורות היהודים והשפה העברית,<sup>97</sup> לב ביקשה להשמיע את קול האשה שלתחושה לא בא לידי ביטוי בקריאה המסורתית של טקסטים יהודים, וידר-מגן בשאיפה לפתח עבודה קולית המתבססת על טקסטים עתיקים. לאור מוטיבציות אלו חיפשו חברות הקבוצה דרכים חדשות להבין את הטקסטים הקדומים במטרה משותפת "לגעת במיתולוגי ומתוכו לשחק את היומיומי [...] להחיות את המיתוסים ולתת ליומיום שורשים".<sup>98</sup>

החל משנת 1982 העלתה הקבוצה הצגות על דמויות נשיות מיתיות. הראשונה 'מעשה ברוריא' בה הוצגו מדרשים מהגמרא המגוללים את סיפורה של דמות תלמודית נשית.<sup>99</sup> אחריה עלתה ההצגה 'אלף אסתר והסתר' שהתבססה על מדרשים וקטעים מהמגילה המאירים את דמותה של אסתר ואת סיפור המגילה באור נשי ובהקשר לשואה.<sup>100</sup> בשנת 1993 העלתה

<sup>97</sup> עליון-ישראל, מדרש במה, 13.

<sup>98</sup> רות וידר-מגן, שחקנית, ראיון אישי, ירושלים, שלושים באפריל 2013.

<sup>99</sup> בכורה: פסטיבל עכו 1982. בימוי: ג'ויס מילר.

<sup>100</sup> וידר-מגן ולב הן אחיות שגדלו בדרום-אפריקה להורים ניצולי שואה.

הקבוצה את ההצגה 'שרה Take 2' שמאוחר יותר שונה שמה ל'אלמלא המלאך' שהציגה מדרשים מאירים זוויות שונות ואקטואליות בדמותה המיתית של שרה.<sup>101</sup>

ריבוי המדרשים בנושא אינו מפתיע. סיפור העקידה הוא אחד הסיפורים המיתיים המוכרים בתרבות המערב ובתפיסה התיאולוגית של שלוש הדתות המונותאיסטיות.<sup>102</sup> לאור הקונפליקט המודגש בין האב, הבן והאלהים מעוררת שאלה דמותה הנעדרת של האם. שאלה זו יצרה פער אותו ניסו למלא חכמי המשנה והתלמוד על-ידי מדרשים המתארים את שקרה עם שרה בזמן העקידה. על סמך סמיכות פרשיות עקידת יצחק ומות שרה מסיקים חכמים קשר סיבתי בין שני אירועים אלו.

שלושה מדרשים מרכזיים עליהם נשענת ההצגה הם: תנחומא, וירא, כג'; ויקרא רבה, אחרי מות, פרשה כב'; ופרקי דרבי אליעזר פרק לב'. מדרשים אלו מתארים את מותה של שרה כתוצאה מהדיעה על עקידת יצחק.<sup>103</sup> מדרשים אלו לוקטו על ידי חברות קבוצת התיאטרון הירושלמי ודרך קישורם למציאות החברתית והפוליטית גובשו להצגה. ההצגה קושרת בין סיפור העקידה למות שרה ומקשרת בין הקול שהשמיעה שרה לפני מותה לתקיעת השופר. על-פי מסורת הגורסת כי הן העקידה והן מות שרה אירעו באותו יום בראש השנה, ההצגה עוצבה כטקס בו בכל ערב עולה שרה כקורבן במקום בנה יצחק. את דמותה של שרה משחקות שלוש השחקניות כשכל אחת מהן מדגישה מערכת יחסים אחרת של שרה: שרה ואברהם, שרה ויצחק, ושרה והגר. כל שחקנית גם מייצגת פן אחר בדמותה של שרה: שרה כדמות מיתית תנ"כית, שרה כדמות מיסטית אגדתית ושרה כדמות עכשווית, המתמודדת עם המציאות הישראלית.

ההצגה מורכבת ממדרשים המתארים את דמותה ומותה של שרה המשולבים במונולוגים נשיים אישיים ופעולות בימתיות המרחיבות אותם לאירועים ונושאים אקטואליים הנגזרים מסיפור עקידת יצחק ומדמותה של שרה. במהלך ההצגה כל השחקניות פועלות כמספרות ומגלמות דמויות שונות, כששחקנית אחת נושאת בתפקיד דמות המספרת המרכזית הקושרת בין חלקי ההצגה השונים. גילום הדמויות נעשה בחלק מהסצנות על-ידי שינוי פיזי או קולי ובחלק רק באמצעות הקשר תוכני של הטקסט. בהצגות הראשונות נערכו קבוצות לימוד טרום ההצגה בהם נלמדו המדרשים שיוצגו.<sup>104</sup> לאחר הלימוד המשותף הוזמנו המשתתפים לשבת בחצי מעגל סביב הבמה ולאחר מכן הוחשך האולם והתחילה ההצגה. ההצגה נפתחה כשברקע קול שירת תפילה מראש השנה. על מסך באחורי הבמה מוקרן שקף עם תמונת עובר. אט עולה האור ומתגלה במה ריקה, עליה שלושה כסאות המסודרים בשלושת צידי הבמה, עליהם יושבות שלוש נשים. ההצגה מתחילה כששחקנית א' קוראת: "נתחיל!" ומאיצה בשחקניות האחרות לשיר את השיר "שנה הלכה שנה באה", באמצע השירה אחת השחקניות מפיקה בגרונה קול שופר. צליל זה מפסיק את השירה ושחקנית א' פונה לקהל בשאלה מדוע תוקעים בשופר, ומציגה כמה פרשנויות כתשובה לשאלה זו.

החלק הראשון בהצגה מתבסס על מדרש פרקי דרבי אליעזר לב', בו השטן מגיע לשרה ומספר לה על מות יצחק. חלק זה נפתח בשירה, הצגת המדרש, ואחריהן לימוד חי של השחקניות את המדרש תוך הצפת שאלות שונות. בחלק זה מוצגת

<sup>101</sup> המופע הועלה מחדש בשנת 2012, 18 שנה לאחר הצגתו הראשונה, במסגרת השתתפותו בפסטיבל הבינלאומי לתיאטרון בדרזדן.

<sup>102</sup> במסורת היהודית הבן הנעקד הוא יצחק. סיפור העקידה מופיע בספר בראשית פרק כב'.

<sup>103</sup> ההצגה משלבת מדרשים ופרשנויות נוספות בדבר עקרותה של שרה וסיבות לתקיעת שופר ממקורות שונים: בבא מציעא פז' ע"ב; תנא דבי אליהו רבא, מא"ש, ו; שולחן ערוך, הלכות ראש השנה; רמב"ם, משנה תורה, זמנים והלכות שופר פ"ז, ספר שלישי; ספר הישר פרשת וירא; רש"י, בראשית כג', ב (ד"ה לספוד לשרה ולבכותה). ראה: קבוצת התיאטרון הירושלמי. אלמלא המלאך - תוכנית ההצגה. 2013.

<sup>104</sup> בשלב מאוחר יותר במקום קבוצות הלימוד, שולבו המדרשים המוצגים בתוכניה.

דמותה של שרה כאם האומה העקרה ונפרשת מערכת היחסים עם אברהם תוך שילוב פסוקים ומנולוגים יומיומיים של בישול, קניות ודאגה לילדים. במנולוגים אלו שזורים קונפליקטים עדתיים ופוליטיים בחברה הישראלית המובאים בשילוב סגנונות דיבור, מושגים, מאכלי עדות שונות ואזכור נישואי תערובת. חלק זה יוצר תחושה של בלבול. במקום שקול השופר יבלבל את השטן, השטן יוצר מציאות מבולבלת בה בכי וסירנות מטשטשות את קול השופר. בסוף המנולוג הכואב על עקרותה מחלקת שרה לקהל תפוח בדבש. פעולה זו מדגישה את נוכחות הקהל ויוצרת דיסוננס בין הסיפור הטעון למנהג הרווח.

החלק השני של ההצגה מתבסס על מדרש תנחומא, וירא כג. במדרש זה מגיעה השטן בדמותו של יצחק ומודיע לשרה על מותו. חלק זה מציף את המציאות הביטחונית המורכבת בה הורים שולחים את ילדיהם לצבא. סיפור המדרש משתלב עם מנולוג אישי המתבצע תוך גיהוץ מדים.

החלק השלישי מתבסס על מדרש ויקרא רבה, אחרי מות, פרשה כב' בו יצחק עצמו מודיע לשרה על עקידתו. חלק זה פורש את מערכת היחסים בין שרה והגר ומקביל בין גירוש הגר וישמעאל לעקידת יצחק. בשני אירועים אלו מופיע מלאך המונע את מותם של הילדים; ישמעאל בצמא ויצחק על ידי סכין אביו. סיפור מיתי זה משולב במנולוגים המציגים את המציאות הבטחונית מנקודת מבטה של הגר המגלמת במקביל אם פלשתינאית. ההצגה מסתיימת במנולוג של שרה להגר בו היא מבקשת סליחה על גירושה.

### 1.4.3. ארבעה שנכנסו לפרדס

בימוי: דני הורביץ

משחק: תלמידי משחק שנה ג' מכללת סמינר הקיבוצים

בכורה: מכללת סמינר הקיבוצים 1996

דני הורביץ הוא מחזאי ובמאי שהחל משנות השבעים יוצר בתחום התיאטרון בכלל ותיאטרון מקורות יהודים בפרט. בחירתו של הורביץ לעסוק במקורות יהודים נבעה מרצון ליצור תרבות ישראלית השואבת מאוצרות תרבותיים ומעושרה הלשוני של השפה העברית.<sup>105</sup> הורביץ תר אחר מקורות קדומים יותר מתכני המיתולוגיה הציונית, ודרך לימוד מקורות יהודים ביקש לבחון מחדש את מרכיבי הזהות שלו. המפגש עם מקורות טקסטואליים יהודים פתחו לו צוהר לתכנים מורכבים ולעושר לשוני. הורביץ הוקסם מהשפה העברית הרוויה באלפי שנות יצירה: תנ"ך, ספרות חז"ל והגאונים, הרמב"ם, שירת ימי הביניים וסופרים עבריים דוגמת י.ח. ברנר.<sup>106</sup> הוא בחר להציג את הטקסטים כלשונם, על-מנת לבטא את העושר הלשוני של השפה העברית וכדי לבחון טקסטים אלו ללא תיווך.

הורביץ כתב וביים הצגות רבות השואבות ממקורות טקסטואליים יהודים, מתוכן שלוש הצגות המבוססות על טקסטים מדרשיים בז'אנר תיאטרון-סיפור. לדבריו העיסוק במדרשים, אשר יש בהם מגוון פרשנויות ושאלות חתרניות יצר אצלו תחושת שייכות גדולה. לדבריו "במדרש יש הרבה יותר חכמה ודמיון, דמיון בלתי נדלה, עולם של יוצרים ויצירה,

<sup>105</sup> ההשראה לעיסוק במקורות יהודים בעשייה תיאטרונית החל בעת שלמד בימוי אצל יוסי יזרעאלי באוניברסיטת תל-אביב. יזרעאלי עודד את תלמידו ליצור יצירה ישראלית מקורית השואבת מהמקורות היהודים.

<sup>106</sup> הורביץ, ראיון.

פרשנות, אנשים דתיים עם דמיון של כופרים. הרגשה נהדרת שאני שייך לעולם שמסקרן ומלהיב אותי, שאני יכול להתחבר אליו. יכול להתחבר לדיון ולחיפוש, להתלבטות, והכל בחכמה יהודית [...] תרבות אדירה שאני גאה להשתייך אליה ורוצה שתהיה חלק ממני".<sup>107</sup>

היצירה הראשונה בה העלה טקסט מדרשי בז'אנר תיאטרון-סיפור היתה 'דף אחד מהתלמוד' שהציגה את סיפור תנורו של עכנאי.<sup>108</sup> הצגה זו עלתה לראשונה בשנת 1984 בסטודיו La Mama בעיר ניו-יורק. השנייה, 'ארבע נכנסו לפרדס', בה אדון בעבודה זו, הוצגה במכללת סמינר הקיבוצים בשנת 1996. ההצגה השלישית 'על קמצא ובר קמצא' עלתה בשנת 2006 במכללת סמינר הקיבוצים ולאחר-מכן בתיאטרון חיפה.<sup>109</sup>

'ארבעה שנכנסו לפרדס' הוא השם המקובל לסיפור אגדה המופיע בתלמוד הבבלי, מסכת חגיגה, יד' ע"ב, בסמיכות לדיון ורצף אגדות העוסקים בלימוד תכנים החושפים את תורת הסוד דוגמת 'מעשה מרכבה'.<sup>110</sup>

המדרש מתאר ארבעה חכמים: בן עזאי, ר' אלישע בן אבויה,<sup>111</sup> בן זומא ור' עקיבא אשר נכנסים ל'פרדס'. פרדס היא מילה שבמקורה האכדי מתארת גן או מתחם מגודר. במדרש מייצגת מילה זו מקום רעיוני: מעין גן עדן, מקום שמימי או משכנו של אלהים. כמעט כל המפרשים רואים את הכניסה ל'פרדס' כעיסוק בתורת הנסתר. המינוח פרדס אף התעצב בכתבי הקבלה של האר"י ותלמידיו כראשי-תיבות לארבע גישות פרשנות: פשט, רמז, דרש וסוד. כניסה לפרדס משמעה: עיסוק ב'עולם הסוד', כלומר, בתכנים קבליים ומיסטיים.<sup>112</sup> המדרש אשר עלילתו צפונה למדי, מתאר את כניסת החכמים לפרדס ואת אזהרת ר' עקיבא שכאשר יראו אבני שיש טהור לא יזהו אותם כמים,<sup>113</sup> לאחר מכן פורש המדרש את גורלם של ארבעת החכמים: בן עזאי הציץ ומת, בן זומא הציץ ונפגע,<sup>114</sup> בן אבויה קיצץ בנטיעות (פרשנות מקובלת - כפר בתורה) ור' עקיבא יצא בשלום.

המחזה נכתב להצגה במכללת סמינר הקיבוצים. תהליך העבודה החל בעריכת ועיבוי המדרש באמצעות שזירת עשרות מקורות המציגים פרשנויות על המדרש, ומקורות העוסקים בדמויות החכמים וגורלם. במקביל, תרגל הורביץ עם השחקנים עבודה טקסטואלית המבוססת על פסוקים שבחרו השחקנים מספר תהילים או ממגילת שיר השירים. חלק מהפסוקים שנבחרו על-ידי השחקנים בתהליך הלמידה שולבו בהצגה.

את תפקיד המספר ואת הדמויות הפועלות במחזה מגלמים שחקנים שונים לסירוגין, אין שחקן אחד המגלם דמות מסוימת לכל אורך ההצגה. ברגעים שונים בהצגה מגלמים כמה שחקנים את אותה הדמות בו-זמנית. גילום הדמות נעשה ללא שינוי פיזי או קולי אלא באמצעות הקשר תוכני של הטקסט ובאופן התייחסות שאר השחקנים לדמות.

<sup>107</sup> שם.

<sup>108</sup> בבלי, בבא מציעא נט' ע"ב. סיפור נידויו של ר' אליעזר בן הורקנוס מבית המדרש בעקבות מחלוקת בנושא טומאה וטהרה, בה לא קיבל את דעת הרוב.

<sup>109</sup> בתיאטרון חיפה, ממניעים שיווקיים שונה שם ההצגה ל: 'עץ אחרון בירושלים'.

<sup>110</sup> פרק א' בספר יחזקאל המתאר את צורת מרכבתו של אלהים.

<sup>111</sup> המכונה במדרש 'אחר', כינוי שניתן לו לאחר כפירתו.

<sup>112</sup> ר' יצחק לוריא, חכם קבלי שפעל בצפת במאה ה-16.

<sup>113</sup> פרשנות מקובלת: בעומק אליו יגיעו יש אשליה שהאמת בידם ועליהם להיזהר מהישאבות לאשליה זו.

<sup>114</sup> רש"י מפרש כ'נטרפה דעתו', כלומר, השתגע.

ההצגה מאורגנת באופן כרונולוגי המלווה את כניסת החכמים אל הפרדס ומחולקת לחמישה חלקים (חלוקה שלי). חלק א- מציג את הדמויות הפועלות, חלק ב- הדרך לפרדס, חלק ג- כניסה לפרדס, חלק ד- חציית הפרדס, חלק ה- הגעה להיכל השישי וגורל החכמים.

על תוכנית ההצגה מופיע המדרש. הקהל מתיישב על דרגשים מסביב לבמה. ההצגה נפתחת כשהשחקנים הלבושים בגדי יומיום ישובים על כסאות בצורת ריבוע והקהל יושב מאחוריהם. יש יותר כסאות ממספר השחקנים. הבמה ריקה ובמרכזה ערימת ספרים. נשמע קול מצילתיים והשחקן, אשר מגלם את דמות המספר במשך חלקים רבים בהצגה, קם, פונה לקהל, מספר בנימה ניטרלית את המדרש כלשונו ומתיישב. האור על הבמה מתעמעם ועל רקע מוזיקה המייצרת אורה דרמטית, קם כל שחקן, לוקח ספר מערימת הספרים שבמרכז הבמה ומתיישב בכסאו. האור עולה ומתחיל החלק הראשון של ההצגה המציג מבט מורכב על אופיים של ארבעת החכמים גיבורי המדרש. השחקנים מציגים מקורות המאירים צדדים שונים בדמותם של החכמים ומנהלים דיון תוך ניסיון לשכנע את הקהל ואחד את השני מהו אופיו האמיתי של אותו חכם. הדיון מסתיים בשאלה "מה היה סופו?" כולם מתיישבים ועוברים לדון בחכם הבא. לדוגמה:<sup>115</sup>

שחקנית א: אני רוצה לספר על בן עזאי. (קול מצילתיים) אותו בן עזאי שדרש: כל מי שאינו עוסק

בפריה וברביה כאילו שופך דמים (מאשימה) ובעצמו לא נשא אישה (מלגלגת) מה אעשה ונפשי חפצה בתורה? כך הוא אמר. (מביטה על אחד השחקנים: מוכיחה) אמרו עליו, על בן עזאי, שכשהיה יושב ודורש בתורה היתה האש מלהטת סביבותיו! (מלגלגת) מה אעשה ונפשי חפצה בתורה? כך הוא אמר.

שחקנית ב: (מתפרצת על מנת לתקן את הרושם שנוצר) כך הוא אמר! (מתבוננת על הקהל) הנני

אוכל חרובים ותורמוסים, (מאדירה) הנני לובש בגדים צואים! אבל יושב אני על פתחם של חכמים, ובסוף אני נעשה סופר וכל התורה עמי ואני אומר אמן ארוכה. (מביטה על שחקנית א: משתיקה) כך הוא אמר!

שחקנית ג: (מביטה לצד אחד בקהל ואומרת ברכות) כך הוא אמר: תורתי (קמה) כלתי. מה אעשה

ונפשי חפצה בתורה, כמו בכלה? תורתי, כלתי. כך הוא אמר! (מתיישבת)

שחקן א: (קם בנמרצות) כל מי שאומר אמן אחת יתומה יהיו בניו יתומים, וכל מי שאומר אמן

חטופה, אומר יחטפו ימיו, אמן קטופה אומר, יקטפו ימיו, וכל המאריך באמן יאריכו ימיו ושנותיו (מרים ידיו וקורא לשמים) אמן! ואמן ואמן!

מספר: (קם ומצביע על שחקן א העומד במרכז הבמה) זהו בן עזאי שנכנס לפרדס. (שחקן א

מתיישב) נפשי חפצה בתורה, תורתי כלתי, זהו בן עזאי שנכנס לפרדס. ומה היה בסופו? (מתיישב)

באופן דומה מוצגות דמויותיהם של בן זומא, ר' אלישע בן אבויה ור' עקיבא, כשכל הדיון מבוסס על מקורות או על טקסט המעוצב במשלב לשוני של ספרות חז"ל.

<sup>115</sup> כל הוראות הבימוי ותיאור הפעולות הדרמטיות והפיזיות המופיעות בסוגריים בעבודה זו הן שלי ומבוססות על תיעוד ההצגות הנמצא ברשותי. יוצאות מן הכלל הן דוגמאות מההצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים' בה, כאמור, בהיעדר תיעוד ויזואלי אצטט מהמחזה עצמו.



החלק השני מתאר את הליכתם של הארבעה אל הפרדס, ואת הסכנות שבדרך: ששה קולות שיש לעבור אותם. חלק זה מלווה במוזיקה מתוחה וקולות זעקה. בכל פעם קם שחקן מתאר את איכות הקול ומגלם בגופו את השפעת הקול על האדם השומע אותו. בין הצגת קול אחד למשנהו קם שחקן ומוכיח את השחקנים השומעים את הקולות, על כך שהם נכנסים לאיזור שבני אדם לא אמורים להגיע אליו. לאחר תיאור ששת הקולות מסתדרים שחקני הקבוצה בשתי קבוצות אחת מול השניה ומתחילים למלמל ולזעוק את תפילת 'עננו'. המלמול הופך לשירה ההולכת ומתגברת בעוצמת הקול, בתנועות הגוף במעין אקסטזה המסתיימת באחת. השחקנים קמים ומתיישבים בכסאותיהם.

בחלק השלישי דמות המספר נעמדת עם ספר פתוח וקוראת סוגיה הדנה "מי ראוי לראות מלך ביופיו" בניגון לימוד בית מדרשי. אל הדיון מצטרפים שחקנים עם ספרים פתוחים המתיישבים במרכז הבמה, לומדים את הסוגיה, שואלים עליה תוך כדי חזרה על הטקסט באינטונציות שונות ומסבירים אחד לשני ולקהל את הבנותיהם. הדיון העוסק מי ראוי להכנס את הפרדס מוביל אל הצגת כניסתם של כל אחד מהחכמים אליו. תהליך כניסת כל חכם מתוארת על-ידי כמה שחקנים כשכל אחד משלים את הסיפור תוך שהוא ממשיך את הקודם לו. רגע הכניסה עצמו נאמר באותן המילים אך מעוצב בצורה שונה מחכם לחכם. בן עזאי נכנס בליווי קלרינט וריקודים כמעין חתונה, בן זומא נכנס בליווי תופים, מחולות וזמר מזרחי, כניסתו של בן אבויה מלווה בצליל מתוח ובמקום ריקודים מכים אותו, וכניסתו של ר' עקיבא מלווה בתכונה רבה: מושמעת מוזיקה בעוצמה גבוהה, השחקנים מצלצלים בפעמונים, מסדרים ומנקים את הבמה, פורשים בדים על הרצפה, מפזרים קונפיטי, נעמדים בציפייה ושרים כשנר וקולה של אחת השחקניות מייצגים את דמותו הנכנסת.

החלק הרביעי מתאר את הליכתם של הארבעה בין שבעת ההיכלות ושבעת הרקיעים. החלק נפתח בלימוד מתוך הספר בחברותא של שני שחקנים על הדרישות לכניסה להיכלות. לאחר מכן בדומה לחלק השני המציג את ששת הקולות, שבעה שחקנים מספרים ומגלמים אחד אחרי השני תוך שהם נעמדים בשורה זה אחרי זה את מאפייני ההיכלות, כשברקע מוזיקה שמימית. לאחר הצגת מאפייני ההיכלות מתיישבים השחקנים בכסאותיהם והמספר מסכם את הליכתם ומתאר את הסכנה שבכניסה אל ההיכל השישי ששם אבני שיש הנדמות כמים ומי שטועה ומזהה אבנים אלו כמים מגורש.

החלק החמישי עוסק בכניסתם של הארבעה אל ההיכל השישי. החלק מתחיל בבמה מוחשכת, ולרקע מוזיקה שמימית הארבעה נכנסים ונעמדים בדבוקה. בן עזאי המגולם על ידי אחת השחקניות, נפרד מהם ובוחר למות באהבתו את התורה ומת. בן אבויה רואה מקרים העתידים לבוא אותם מגלמים השחקנים: את גורלה המר של בתו, את מיתתם של עשרת הרוגי מלכות, אונס נשות ירושלים. בעקבות מראות אלו בן אבויה כופר תוך שהוא עוצם עיניים כשהוא יושב על הרצפה ושר זמר יוני, שחקן נוסף רוקד בפראות וברקע תופים ומוזיקה מחרישת אוזניים. קטע זה מסתיים בשירת תפילת "עננו" אליו אט אט מצטרפים כל השחקנים. ר' עקיבא ובן זומא נותרים, הם מגולמים על ידי שני זוגות שחקנים בו זמנית, האומרים את אותו הטקסט אך באופן שונה, חלוקה שונה ופעילות פיזית שונה. ר' עקיבא נכנס אל ההיכל השישי והשביעי, מנגן בקלרינט ויוצא. בן זומא, המגולם על-ידי שחקנית, נותר לבד ומשתגע. הוא יושב על הרצפה ואט אט מצטרפים לשיבה על הרצפה כל השחקנים, כשהם מחזירים את הספרים שלקחו בתחילת ההצגה לערימה, חלקם מניחים וחלקם מטיחים אותם. ההצגה מסתיימת בחזרה על טקסט המדרש בו נפתחה ההצגה ודמות המספר נותרת עם הספר מורם פתוח וסוגר אותו לאט במקביל להחשכת הבמה.

#### 1.4.4 לשם יחוד

בימיו: בשמת חזן

משחק: אנסמבל כהרף עין

בכורה: פסטיבל עכו 2006

אנסמבל 'כהרף עין' היה קבוצת תיאטרון של צעירים מרקע דתי שגובשה בכדי ליצור הצגה שתציף את היחס במגזר הדתי-לאומי בישראל לרווקים ורווקות שעברו את גיל השלושים ונתפסים כמאפיינה של תופעה בעיתית המכונה 'רווקות מאוחרת'. לאחר תקופת פעילות הזמינה הקבוצה את הבמאית בשמת חזן לביים את היצירה.

חזן המונעת מהרצון "לפרק טקסט ולפצח צורות ויזואליות, מילוליות ואסתטיות בתוך הטקסט",<sup>116</sup> הובילה תהליך של לימוד טקסטים הנוגעים בנושא, פירוקם בדרך לימוד בית מדרשית ולאחר מכן יצירת אינטרפרטציות בטכניקות אילתור. אחד הטקסטים שנלמדו היה המדרש המוכר בשם 'חולדה ובור' שהביאו לחזרות שתיים מחברות הקבוצה. במהלך החזרות דנה הקבוצה בטקסט ובאופן בו הוא מתקשר עם המציאות הנוכחית. על-מנת להדגיש את החיבור בין הכתוב למציאות, בחרה חזן להעלות את המדרש כלשונו תוך שילוב חלקים מהדיון הפרשני שהתרחש בין חברי האנסמבל אודות הטקסט בעת החזרות. העלאת הכתוב כלשונו במקביל לדיון הקבוצתי העלה את הקונפליקט הטמון בחיים המעוצבים לאור טקסטים מכוננים.<sup>117</sup> מדרש חולדה ובור מובא בתלמוד הבבלי, מסכת תענית (ח, ע"א) בדיון על בצורת והורדת גשמים, בציון שם הסיפור בלבד, ללא פרישת עלילתו.<sup>118</sup> את עלילת הסיפור, שכנראה היה מוכר ועבר במסורת בעל-פה מביא רש"י בפירושו לסוגיה זו.<sup>119</sup> סיפור המעשה נכתב ועובד בסוגות ספרותיות שונות בקהילות יהודיות ברחבי העולם ואף עובד בשנת 1881 על-ידי אברהם גולדפאדן למחזה בשם "שולמית".<sup>120</sup> על-אף שסיפור זה עובד פעמים רבות ואף לבמה, מביאה יצירתם של אנסמבל 'כהרף עין' איכות שונה לסיפור בהציגם לא רק את עלילתו, אלא אף את ההקשר הצורני בו הוא מובא: דימוי הבא לחזק טיעון כחלק מדיון העוסק בנושא אחר ומציג קולות שונים.

עלילת הסיפור מתארת נערה שתעתה בדרך וכשצמאה ירדה לבור מים ולא הצליחה לצאת משם. אדם שעבר בדרך הסכים לחלצה בתנאי שתנשא לו. הבחורה נתנה את הסכמתה ולאחר שהעלה אותה האיש מהבור נשבעו השניים להתחתן זה עם זה וכעדים לשבועה בחרו חולדה שעברה במקום ואת בור המים. לאחר-מכן המשיכו השניים איש איש לדרכו. הבחור שכח את השבועה ונישא לאשה אחרת, ולעומתו הנערה שחולצה ישבה בבית הוריה נאמנה לשבועה. על-מנת למנוע מהוריה להשיאה לאחרים התחזתה הנערה למשוגעת. במקביל נולדו לבחור ילדים אך שניהם מתו בנסיבות מוזרות; האחד מנשיכת חולדה, והשני מנפילה לבור מים. אשתו שתמחה על מיתת ילדיהם שאלה את הבחור לעברו, וכשהלז נזכר בשבועה, הורתה לו

<sup>116</sup> בשמת חזן, במאית, ראיון אישי. ירושלים, עשרים ואחד במאי, 2017.

<sup>117</sup> חזן, ראיון.

<sup>118</sup> עוד על זיהוי צמד המילים 'חולדה ובור' ועל גילגולי הנוסחים ראה: אבישר הר שפי, "חולדה ובור" בתוך: האנציקלופדיה של הסיפור היהודי: סיפור עוקב סיפור. עורכים: יואב אדלשטיין ואבינדב ליפסקר-אלבק (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן. תשע"ג) ג, 181-201.

<sup>119</sup> הקבוצה העלתה לבמה את נוסח הסיפור כפי שהוא מופיע בגרסת 'ספר הערוך', ערך חלד'. ראה: אנסמבל כהרף עין, 'לשם יחוד' תוכנית ההצגה.  
<sup>120</sup> הר שפי, "חולדה ובור" בתוך: האנציקלופדיה של הסיפור היהודי, 193.

אשתו לשוב לנערה לה נתן את שבועתו. הבחור מצא את הנערה ועל אף שיגעונה ניאות להנשא לה. עם זיהוי הבחור נותן השבועה נתיישרה דעת הנערה והם נישאו והתברכו בבנים ונכסים.

להצגה שני חלקים מרכזיים: החלק הראשון מציג את סיפור המדרש כלשונו תוך עריכת דיון על הסיפור והחלק השני

מציג רצף מונולוגים, דיאלוגים ומיצגים בימתיים המורכבים מטקסטים אישיים ונגזרים מהדיון שנערך סביב הסיפור.

ההצגה נפתחת בחושך כשברקע שירה הרמונית של השחקנים. האור עולה על במה ריקה ועליה קוביות עץ, וביניהם

השחקנים: חמש נשים ושלושה גברים לבושים לבן. בתום השירה מהלכים השחקנים על הבמה כשהם ממלמלים בו-זמנית

משפטים מתוך ההצגה. מפעם לפעם עוצרים השחקנים מהליכתם ובכל פעם מציג שחקן אחר את המשפט שהוא ממלמל לקהל

או לקבוצה. לאחר שכל אחד הציג את משפט הנושא שלו, מתיישבים השחקנים על קוביות העץ ומתחילים לספר את סיפור

המדרש כלשונו תוך כדי עריכת דיון חי אודות הסיפור והראייתו. הדיון מתקיים תוך אמירת הטקסט עצמו באינטונציות שונות

ובהוספת שאלות ואמירות על הטקסט. המקומות ודמויות הסיפור מיוצגות על-ידי השחקנים.

שחקנית א: "מעשה בנערה שהיתה הולכת לבית אביה"

שחקן א: "מעשה בנערה שהיתה הולכת לבית אביה"

שחקנית ב: "מעשה בנערה שהיתה הולכת לבית אביה" (קמה

לעבר שחקן א והופכת להיות הנערה המסופרת)

שחקנית ג: "מעשה בנערה שהיתה הולכת לבית אביה"

שחקנית א: "מתארת" והיתה מקושטת בכלי זהב וכסף וגם יפת תואר (קמה ומספרת

לקהל) והיתה הולכת בדרך בלא ישוב" (שחקנית ב הולכת מאחורי קוביות

העץ, וכך מיוצג מקום ללא ישוב)

שחקן א: (חוסם את דרכה של שחקנית ב) מה היה לה לחפש שם?

שחקן ב: זה כל כך מסוכן! אפשר לטעות בדרך! (במקביל שחקנית ד חוסמת את דרכה)

שחקנית א: "ותעתה בדרך"

שחקן ב: בט' או בת'?

שחקנית א: בת'

שחקנית ב: (מגלמת את הנערה) מה ההבדל הגדול? המהות זהה. זו הדרך של האגדה לאמר

שהיא חיפשה! שהיא רצתה להגיע לבית אביה אבל היא לא יכלה כי כבר לא היתה

משמעות לדברים כמו שהיתה להם קודם.

עלילת הסיפור והדיון עליו נמשכת תוך שהשחקנים מביעים דעות שונות ומייעצים עצות סותרות לשחקנית ב', המגלמת את

הנערה בדבר האופן בו עליה לנהוג. דעות והתייחסויות השחקנים מחזקות את היות הסיפור דימוי לנושא בו הם עוסקים,

הרווקות. הבור מייצג את חיי הרווקות והיציאה ממנו את ההתמסדות בחיי נישואים. בין השיטין תוך שילוב בין הטקסט

המקורי לטקסט האישי מותחים השחקנים ביקורת לחברה הרואה ברווקות בעיה, וחושפים מגוון שאלות ומחשבות המעסיקות

את הרווקים.

לאחר סיום הצגת סיפור המדרש והדיון עליו, על רקע שירת שחקנית ב', מתבצע המעבר לחלק ב' של ההצגה. השחקנים פותחים את קוביות העץ, שכעת מתפקדות בתור מזוודות, מוציאים מתוכם בגדים ובדים צבעוניים ולובשים אותם על בגדיהם הלבנים כמתכוננים לפגישה. שחקנית א' מכריזה כי היא תחתן מאהבה ומובילה סצנה המייצגת דייט המוצג כראיון עבודה או מכירה פומבית. השחקנים, עומדים על קוביות העץ ומגלמים דמויות סטראוטיפיות של רווקים בחברה הדתית. שחקנית א' מפנה אליהם שאלות והם עונים בהתאם לדמות. בתום הסשן שחקנית א' נשארת לבד על הבמה, וצופה ברצף סצנות קצרות המציגות קונפליקטים שונים איתם מתמודדים הרווקים: דילמות הלכתיות, תסכול על כך שכולם מתחננים, לחץ מההורים ותהיות אמוניות. במקביל לסצנות המילוליות מוצגות על הבמה פעולות פיזיות היוצרות דימויים ויזואליים: חבל כביסה עליו מנסה שחקנית ד' להתאים באובססיביות בין זוגות גרביים, ועריכת שולחן שבת לאדם אחד.

על רקע שירה נאספים כל האביזרים שפוזרו על הבמה והבגדים הצבעוניים אל תוך מזוודות קוביות העץ, השחקנים פושטים את הבדים הצבעוניים ושבים ללבושם הלבן, הבמה ריקה והשחקנים נעמדים באחורי במה כשקוביות העץ מונחות כמזוודות לצדם. על הבמה הריקה מוצגים דיאלוגים הקושרים בין המדרש 'חולדה ובור' למקום האמונה בציפייה לזוגיות ובהתנהלות בני זוג בקשר.

הצגה זו מסתיימת כששחקנית ג', המצדדת לכל אורך ההצגה בכך שעל הנערה ל'עמוד באמונתה' ולדבוק בשבועה, עומדת על מצע מוגבה כשפניה לקהל ומספרת את המדרש ברצף כלשונו. במקביל, עומדים מולה עם גב לקהל, שאר השחקנים ומשחילים את המשפטים אשר אמרו בתחילת ההצגה כתגובה לחלקים שונים בסיפור. עיצוב זה מעיד על כך שהסיפור סופר אך הדיון והקולות השונים סביבו נמשכים.

ארבע ההצגות שתוארו לעיל מציגות מדרשי אגדה העוסקים בנושאים שונים. בעוד שתכני ההצגות שונים זה מזה, ניתן למצוא הקבלה בתפיסה הצורנית בה בחרו היוצרים להעלות תכנים אלו. בפרקים הבאים אפרט את החיבור בין התכנים המוצגים לטכניקות בהן הם מועלים בהתבסס על ארבעת מרכיבי הז'אנר: טקסט, מספר, קהל ומרכיבי הצגה.

## 2. טקסט

העלאת טקסט גולמי אשר לא נכתב במקור לבמה הוא אחד המאפיינים היחודיים של ז'אנר תיאטרון-סיפור. כאמור, קונבנציה זו מציבה אתגר פרשני ותיאטרוני ליוצרים ולקהל ומאפשרת התבוננות מחודשת בתכני הטקסט ובצורתו. הבחירה לצטט טקסט קאנוני הנתפס כמקודש מעצימה את המפגש בין הרצון לשמר את הטקסט מחד גיסא, ובין הרצון להציגו באור אחר מאידך גיסא. שילוב זה ניכר גם בדרשות הפרשניות עצמן, ובעיקר באלו שבהן בחרו הדרשנים לשלב ציטוטים מפסוקים. לוינסון כותב על כך: "...העמדה הפרשנית איננה מסכה רטורית, דווקא ייצוג הפסוק כציטוט מאפשר למספר הדרשני גם להסתמך עליו וגם ליצור ממנו משמעויות חדשות".<sup>121</sup> שילוב זה, בין הטקסט השמור לפרשנות החדשה, מופיע גם בבחירות יוצרי התיאטרון, מתארת זו עליון-ישראלי: "כיוון שתיאטרון הוא אומנות המתרחשת בזמן, אין לו ברירה אלא לנוע [...] לעומת זאת, הכלי החיצוני, הטקסט, עומד כגוף שמור שעוטף בתוכו את התנועה. התנועה שנוצרת היא רגע האומנות, רגע התיאטרון. הפרדוקס הוא בדינמיקה של אותו רגע של תנועה, שיכול להיווצר רק הודות לטקסט השמור."<sup>122</sup>

כל היוצרים שהצגותיהם נידונות בעבודה זו, רואים בעבודה מתוך פירוק הטקסט הגולמי נקודת מוצא ליצירתם התאטרונית. בשביל אלפרדס האתגר והחוויה התיאטרליים מצויים בחיפוש דרכים תאטרוניות להעלאת טקסט מקורי. לדבריו, המניע הפנימי שלו ליצירה אינו נובע בהכרח מעלילת הסיפור, אלא דווקא מהשימוש בשפה והאופן בו הסיפור מסופר. לתפיסתו, השפה בה נכתב הטקסט היא מידע פרפורמטיבי ממעלה ראשונה. אופן הכתיבה טומן עקרונות המעצבים את אופן הביצוע ולכן, יוצר המזהה בקריאת טקסט גם את הפן הצורני ימצא בחיפוש מתמיד אחר שפות תאטרוניות חדשות. אלפרדס מציין כי בהצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים', המורכבת מפרשנויות שנכתבו במשך מאות שנים ודורות, האתגר היה כפול כיוון שהטקסט הכיל משלבים שונים של השפה העברית. אחת הסיבות לבניית ההצגה בחמש מערכות השונות זו מזו התבססה על ההבדלים בין המשלבים הלשוניים שעיצבו את השפה התאטרונית.<sup>123</sup>

גם דרך העבודה של 'קבוצת התיאטרון הירושלמי' מונעת מעבודה על טקסט תוך חיפוש המשמעות המילולית והצלילית שלו. לתפיסת חברות הקבוצה דרך לימוד ובחינה מחודשת ומעמיקה של השפה העתיקה, ניתן לחזור למקורות ולעומק הרעיונות הגלומים בהם. כך, מתוך נגיעה ביסוד המיתי מתאפשרת התמודדות מעמיקה יותר עם היומיום.<sup>124</sup> הורביץ זיהה במקורות התלמודיים "טקסט בעל מנוע תיאטרוני-יצירתי ולשון היוצרת דימויים בימתיים",<sup>125</sup> וביקש ליצור תיאטרון היוצר סיטואציות תיאטרוניות ודימויים בימתיים מהטקסט.<sup>126</sup> הורביץ מדגיש את הטקסט כמנוע שמפעיל אותו ורואה בהצגת משלב לשוני עשיר בעברית חלק חשוב ביצירתו. לדבריו: "הלשון העברית, הרבדים התחושה שהלשון שאני מדבר עכשיו אותה לשון שדיברו לפני אלפיים שנה, זה מרגש".<sup>127</sup> דרך עבודה מהטקסט הגולמי אשר ניתן להציג אותו

<sup>121</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 18.

<sup>122</sup> עליון-ישראלי, מדרש-במה, 53.

<sup>123</sup> אלפרדס, ראיון.

<sup>124</sup> וידר-מגן, ראיון.

<sup>125</sup> הורביץ, ראיון.

<sup>126</sup> הורביץ אף לימד באוניברסיטת תל-אביב עם יעקב רז סמינר בנושא: 'יסודות תיאטרוניים והמסורת היהודית'.

<sup>127</sup> הורביץ, ראיון.

בדרכים שונות, ביקש הורביץ להדגיש את חיותו של המופע התיאטרוני "להראות שמאותו טקסט אתה יכול ליצור שני דברים, שתי מיזנסצנות שונות לחלוטין".<sup>128</sup>

חזן מספרת על האופן החושי בו היא חווה טקסטים. לדבריה: "כשאני קוראת טקסט אני רואה אותו ושומעת אותו [...] הטקסטים לא נשארים כרעיונות [הם] ישר הופכים לצבעים, קולות וצלילים [...] כיוונים, טקסטורות, טעמים. המקום החושי בטקסט הוא הדרך הטבעית שלי ללמוד טקסט".<sup>129</sup> לתפיסתה, כדי ליצור שפה תיאטרלית משמעותית ומעניינת יש לחזור לארכיטיפים, ולזהות את היצירה העומדת מאחורי כל יצירה קיימת. תהליך החקירה והלימוד הוא הבסיס לעיצוב הצורה בה יתגלם הטקסט בבמה.<sup>130</sup>

כשלב ראשון להצגת הטקסט יש לפענחו, לזהות את הנושאים בהם הוא עוסק, את האמירות העולות ממנו ואת מפגש אמירות אלו עם היוצרים והמציאות בה הם פועלים. בפרק זה אציג שלוש מתודות לפרשנות טקסט בהם עשו שימוש חז"ל ויוצרי התיאטרון: זיהוי ומילוי פערים, מקצב ומצלול, ושילוב טקסט אישי בטקסט המקור.

## 2.1 פערים

מפתח לפרשנות הטקסט הוא זיהוי הפרטים החסרים או המורחבים בו ובחינת האופן בו הם מוצגים. מדרשים על סיפורי המקרא, אותם מגדיר לוינסון כ'סיפור דרשני', מבהירים את הטקסט המקראי (ההיבט הפרשני), על ידי אמירת מה שלא נאמר בו (ההיבט הסיפורי).<sup>131</sup> על-כן ניתן לומר כי זיהוי הפערים המצויים בטקסט הוא מנוע פרשני. הקורא חש בפערים דרך זיהוי חוסר או מילוי; פער מתוך חוסר מתקיים כאשר הקורא חש שהטקסט מחסיר פרטי מידע, ופער מתוך מילוי מתקיים בפעמים בהם הטקסט חוזר על עצמו, מנוסח באריכות, סותר את עצמו או שונה מהקונבנציות המוכרות.<sup>132</sup> ניתן לזהות שני סוגי פערים: פער טקסטואלי - חוסר במידע או סתירה בטקסט עצמו, ופער אינטרטקסטואלי - סתירה בין שני טקסטים או יותר המציגים את אותו הנושא, או לחילופין בין הטקסט לערכים ונורמות תרבותיות.<sup>133</sup>

המדרש כצורת פרשנות סיפורית יוצר דו-עלילתיות המגבירה את הנרטיביות בכך שהיא נושאת בו זמנית הן את הסיפור החדש והן את הפירוש לסיפור הקיים. באופן זה יוצר המדרש סיפורים נוספים במסגרת הסיפור הקיים.<sup>134</sup> ביכולתו של המדרש ליצור ניגוד או הרחבה של המעשה הכתוב באמצעות חשיפת כוונת המבצע או הוספת מילים ומעשים שלכאורה נאמרו או נעשו אך לא נכתבו.<sup>135</sup> רווה כותבת כי מדרשים רבים נשענים על פערים בפן הפסיכולוגי של הדמויות: מחשבות, רגשות, מניעים וכוונות. לדבריה, כיוון שהסיפור המקורי מתאר את ההתרחשות בלבד ללא שיקוף רגשות ומחשבות הדמויות, משלים הפרשן פרטי מידע אלו לאור אופיו, עמדותיו ומערכת הערכים והאמונות שלו.<sup>136</sup>

<sup>128</sup> שם.

<sup>129</sup> חזן, ראיון.

<sup>130</sup> שם.

<sup>131</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 41.

<sup>132</sup> רווה, מעט מהרבה, 44.

<sup>133</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 46-48.

<sup>134</sup> שם, 12-13.

<sup>135</sup> שם, 53.

<sup>136</sup> רווה, מעט מהרבה, 40-41.

אופן פרשנות זה של חכמי המשנה והתלמוד עיצב גם את טכניקות הפרשנות של חכמי ימי הביניים שחיפשו את האמירה בפערים, בנקודות החיכוך והסתירה, צורות הניסוח, ובין השורות - במה שלא כתוב. כותבת על כך נחמה ליבוביץ':

"למדתי לקרוא תנ"ך מפי מפרשינו הגדולים שבימי הביניים: מפי רש"י, רמב"ן ורשב"ם, ומפי האחרונים ההולכים [...] בעקבותיהם, כמלבי"ם ובעל "העמק דבר" [...] הרצינות אשר בה הם מתייחסים למלה הכתובה, לכל מלה, לא רק למלה הגדולה הרוויה משמעות עמוקה, הטעונה חומר נפיץ דתי-רעיוני כמו: "קדושה", "משפט", "צדקה", "חסד ואמת", "סגולה". אלא אף למלה הקטנה, החיוורת, למלת יחס, למלת קשר, ל"ו החיבור; אותו יחס של רצינות, אותו קשב מתוח לא רק לחומר המלים אלא אף לסדר המלים, למבנה המשפט, לחזרה על מלים, לכפל מלים שונות, לכל הנאמר – ולבלתי נאמר."<sup>137</sup>

דוגמה למדרש המחליץ משמעויות מדקויות ניסוח הטקסט המקראי ומציג מגוון פרשנויות הוא מדרש בראשית רבה, א', י'. מדרש זה שואל מדוע נפתח ספר התורה דווקא באות ב': "בראשית ברא אלהים...". ולא באות א'. על מנת לענות על שאלה זו מציג המדרש את השאלה ומשיב עליה תוך הצפת שאלות נוספות ופרישת פרשנויות שונות שחלקן מעוצבות כסיפור. על-מנת להדגיש את העושר הפרשני במדרש זה, אדגיש את השאלות בקו תחתון, אביא את שמות הפרשניים באופן מודגש ואת הסיפור בכתב מוטת.

**רבי יונה בשם ר' לוי** אמר: למה נברא העולם בב'? אלא מה ב' זה סתום מכל צדדיו ופתוח מלפניו, כך אין לך רשות לומר מה למטה מה למעלה, מה לפניו מה לאחור, אלא מיום שנברא העולם ולהבא. **בר קפרא** אמר: (דברים ד): "כי שאל נא לימים ראשונים אשר היו לפניך". למן היום שנבראו אתה דורש, ואי אתה דורש לפניו מכאן. (שם) "ולמקצה השמים ועד קצה השמים", אתה דורש וחוקר, ואי אתה חוקר לפניו. מכאן דרש **רבי יהודה בן פזי** במעשה בראשית בהדיה דבר קפרא, למה נברא העולם בב'? להודיעך, שהן שני עולמים העוה"ז והעוה"ב...<sup>138</sup> **דבר אחר:** למה בב'? שהוא לשון ברכה. ולמה לא באל"ף? שהוא לשון ארירה. [...] אמר **רבי אלעזר בר הנינא בשם ר' אחא:** עשרים וששה דורות היתה האל"ף קורא תגר לפני כסאו של הקדוש ברוך הוא. אמרה לפניו: רבש"ע אני ראשון של אותיות ולא בראת עולמך בי?! אמר לה הקב"ה: העולם ומלואו לא נברא אלא בזכות התורה, שנאמר (משלי ג): "ה' בחכמה יסד ארץ וגו'". למחר אני בא ליתן תורה בסיני, ואיני פותח תחילה אלא כך שנאמר (שמות כ): "אנכי ה' אלהיך".

מדרש עשיר זה, המובא פה רק בחלקו, מתפתח כולו מתוך בחינת אות אחת בלבד. המדרש יוצר פרשנויות שונות לאות ב' דרך משמעותה הצורנית, הגימטרית, ומתוך הקשר למילים שונות המתחילות בה. מדרש זה, מקודם באמצעות מובאות חיזונית ומסתיים במתן פרשנות בין-טקסטואלית המביאה אסמכתא מהדיבר הראשון במתן-תורה בספר שמות. דוגמה אחרת, למדרש היוצא מתוך פער טקסטואלי עלילתי, הוא מדרש בראשית רבה ע"ו, ט. הפסוק מתאר את היערכותו של יעקב למפגש המתוח עם אחיו עשיו, במסגרתה דואג יעקב שנשי ביתו תמצאנה קרוב אליו. המדרש מאיר על פער בפסוק המחסיר את שמה של דינה, ביתו של יעקב, מאירוע זה. על מנת למלא את הפער מוסיף הפרשן סיפור הפורש את מעשיו ודבריו של יעקב המרחיבים את הכתוב בפסוק, ומעידים על תחושת החרדה של יעקב לגורל ביתו במפגש עם אחיו:

<sup>137</sup> נחמה ליבוביץ', ללמוד וללמד תנ"ך (ירושלים: ספריית אלינור, תשנ"ה), 2.  
<sup>138</sup> העולם הזה והעולם הבא.

"ויקם בלילה הוא ויקח את שתי נשיו ואת שתי שפחותיו" וגו': ודינה היכן היא? נתנה בתיבה

ונעל בפניה. אמר: הרשע הזה עינו רמה היא, שלא יתלה עינו ויראה אותה ויקח אותה ממני.

הסיפור הדרשני ופרשנים מאוחרים מבקשים למלא פערים בטקסט המקראי באמצעות כתיבת סיפור פרשני. יצירת סיפור חדש טומנת בחובה יצירת פערים חדשים, וכך נוצר מעגל פרשני סגור בו מזמינות הפרשנויות החדשות פרשנות נוספת, המפרשת את המדרשים המפרשים את המקרא.<sup>139</sup> לאורך השנים נוצרו פרשנויות על הפרשנויות ונכתבו סיפורים חדשים המתבססים על הסיפורים הפרשנים ולא על פסוקי המקרא עצמם.<sup>140</sup> בתהליך זה עולה הפן הסיפורי על הפן הפרשני, והסיפור הופך לסמכות בפני עצמו.<sup>141</sup> דוגמה לסמכות ולמקום החברתי המכונן שתפסו המדרשים היא בחירתם של יוצרים להציג בחינה מחודשת של מדרשים על במות התיאטרון. אותן הטכניקות בהן השתמשו חכמי ישראל לפענוח הטקסט המקראי וליצירת מדרשים, סייעו ביד יוצרי התיאטרון לפצח את הטקסט המדרשי וליצור הצגות המפרשות אותם. אציג דוגמאות מהצגות בהן פיענוח הטקסטים נובע מזיהוי ומילוי פערים טקסטואליים ואינטרטקסטואליים.

דוגמאות בולטות לפרשנות הנובעת מזיהוי פערים מצוי בחלק הראשון של הצגה 'לשם יחוד' המעוצב כלימוד בית מדרשי של המדרש 'חולדה ובור'. מבנה ההצגה הושפע באופן ישיר מתהליך לימוד הטקסט בחזרות בהן דנו השחקנים בסיפור, בפערים המצויים בו ובניסיון להבנתם ולמילויים.<sup>142</sup>

דוגמה א' היא שאלה הנובעת מסמיכות תיאורית בטקסט: הקשר בין צימאון הנערה להיותה לבד:

שחקנית א- מספרת:	"כיוון שהגיעה חצי היום צמאה ולא היתה לה לוויה"
שחקנית ד:	מה קשור הצימאון לזה שאף אחד לא ליווה אותה?
שחקן ב:	כי זה יותר מפחיד שאתה לבד
שחקנית ה:	כי על זה אנחנו מדברים על צימאון. על להיות לבד.

דוגמה ב' היא שאלה הנובעת מחוסר במידע, מדוע דווקא לאחר 'כריתת הברית', אקט המבטא קירבה ומחוייבות פנו השניים איש לדרכו ולא המשיכו לחיות יחד. כיון שרגע לא מוסבר זה משמעותי בעיצוב השתלשלות העלילה, נוצר סביבו דיון בניסיון להבין את הסיבה לקיומו ואת השלכותיו העתידיות:

שחקנית א- מספרת:	"וכרתו ברית זה לזו וזו לזה, והלכו כל אחד לדרכו"
שחקנית ה:	למה? מה זאת אומרת?
שחקנית ג:	כל פעם שיש התקרבות אמיתית שמעזיזים להתקדם, להפתח, היא נשאת לבדה והוא לבדו. תמיד.
שחקנית ד:	הוא יחזור
שחקנית ה:	הוא לא יחזור

<sup>139</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 100.

<sup>140</sup> דוגמה לשרשרת פרשנות מצויה במדרש המובא לעיל. במילים "מכאן דרש רבי יהודה בן פזי" ניכר כי פרשנותו של ר' יהודה בן פזי נשענת על פרשנותו של בר קפרא, ולא על הפסוק המקראי עצמו.

<sup>141</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 254-255, 307.

<sup>142</sup> חזן, ראיון.



דוגמה ג' מציגה פער בין-טקסטואלי בו מציג הסיפור מעשה הנוגד קביעה הלכתית:

שחקן א (מגלם את האישה):	רגע, אבל מי יעיד בינינו? אין פה אף אחד
שחקנית א- מספרת:	"והיתה חולדה אחת עוברת כנגדם"
שחקנית ב (מגלמת את הנערה):	"שמים וחולדה זו ובור זה יהיו עדים שאין אנחנו מכזבים זה בזו"
שחקן ב:	(מערער) אבל לפי ההלכה חולדה לא יכולה להעיד
שחקנית ה:	(מתריסה) ושמים כן?
שחקנית ד:	(מיישבת) שמים כן.

הצגה נוספת אשר יוצרת פרשנות לפער המופיע במדרש, שנכתב כתוצאה מפער בטקסט המקראי, היא ההצגה 'אלמלא המלאך'. ההצגה פותחת בהצגת הפער במדרש המחסיר את שמה של שרה:

שחקנית א:	שואלים למה תוקעים בשופר בראש השנה, ועונים כדי "לבלבל את השטן",
	וגם אומרים כדי "שאזכור לכם עקידת יצחק בן אברהם" ואנחנו שואלים פה,
	למה לא מזכירים את שרה במדרש? אתם יודעים ששרה מתה בראש הש...
שחקנית ב:	ששש... (במקביל שחקנית ג מקרינה על אחורי במה את טקסט המדרש)
שחקנית א:	(מגבירה את קולה) בראש השנה! וראש השנה הוא היום בו העולם נברא [...]

ובהמשך ההצגה מוצגות שאלות סביב רגע המוות של שרה אשר אינו מתואר בפסוקים:

שחקנית ב:	(מפזרת קש על הבמה, נעמדת ושרה) בראש השנה, ביום בו אומרים
	שהאדם נברא. מתה שרה [...] מה היא ראתה? מה היא שמעה? רגע לפני
	מותה. מה בכלל רואה אדם רגע לפני שהמוות בא? מה היללה הנוראה
	שמפיה אומרים יצאה?

דוגמאות נוספות לפרשנות הנובעת מפערים מצויות בשפע במחזה 'הפרוטוקולים הפרסיים'. המערכה השנייה במחזה מעוצבת כבית-מדרש בו יושבים רבנים סביב הבמה, דנים ומפרשים את פסוקי המגילה. הפרשנויות השונות שהם מעלים מעצבות את אופן התנהלות הדמויות על הבמה. בשונה מההצגות 'לשם יחוד' ו'אלמלא המלאך' בו הדיון הפרשני מתקיים ברובו בלשונם של השחקנים, במחזה זה ארג המחזאי אלירז דיונים פרשניים מספרי פרשנות שונים על מגילת אסתר.

דוגמה א' מציגה פער בין-טקסטואלי, דרכו מבקשים הרבנים לזהות את אופי שלטון המלך אחשוורוש באמצעות השוואה בין מקורות נוספים בתנ"ך בהם מופיעה המילה "ויהי" בה נפתחת המגילה. חלק זה מבוסס על דיון פרשני המופיע בבראשית רבה, מב', ג:

רב א:	"ויהי בימי המלך אחשוורוש...". (נכנס המלך)
המלך:	"...הוא אחשוורוש המולך מהודו ועד כוש שבע עשרים ומאה מדינה"
רב ב:	ר' שמעון בר אבא משום ר' יונתן, אמר: כל מקום שנאמר ויהי... צרה גדולה!

המלך:	(זועם, מדגים) "ויהי בימי אחשוורוש הוא אחשוורוש המולך מ.."
רב ג:	(עוצר את המלך) כל מקום שנאמר ויהי- שמחה גדולה!
המלך:	(שמח וטוב לב) "ויהי בימי אחשוורוש הוא אחשוורוש.."
רב ב:	"ויהי ה' את יוסף - ותשא אשת אדוניו את עיניה..."
רב ג:	"ויאמר אלהים יהי אור- ויהי אור!" שמחה גדולה!
רב ב:	" ויהי בשלח פרעה- ולא ניחם אלוהים... " צרה גדולה!
רב ג:	"ויהי כאשר ראה יעקב את רחל- וישק יעקב לרחל.. " שמחה- שמחה..
	(המלך נפנה לכאן ולכאן ואיננו יודע מה להחליט לייצג. מתיישב מבולבל) <sup>143</sup>

דוגמה ב' הלקוחה מאסתר רבה ד, ו מציגה פער טקסטואלי הממלא את המידע החסר בדבר מניעיו של המן לייצג לאחשוורוש להרוג את ושתי:

המלך:	(בחמתו ההולכת וגוברת) "ויקצוף המלך מאד וחמתו בערה בו" (המלך צווח... רב ג' ההופך עתה ל'המן' עולה על הבמה ולוחש על אוזני המלך. זה נרגע מיד. גם המן מרוצה ומתחייך.) "ויטב הדבר בעיני המלך והשרים".
רב א:	גזר להביא את ראשה על טס. (ושתי מדגימה את כריתת ראשה...)
רב ב:	ולמה אמר המן מה שאמר?
רב א:	לפי שלא הזמינה את זרש אשתו לסעודת הנשים.

דוגמה נוספת למילוי פער טקסטואלי הוא הצגתו של מרדכי כ"יהודי". פרשנות זו מובאת במדרש מגילת אסתר, ב', ה' :

רב א:	"איש יהודי היה בשושן הבירה..."
מרדכי:	"...ושמו מרדכי"
רב א:	וכי לא היה יהודי אחר בשושן?
רב א:	[...] אלא שהיה מזרע יהודה והיה עוסק בתורה כל ימיו ולא נטמא פיו בכל מאכל טמא וכפר בעבודה זרה ולפיכך נקרא יהודי. <sup>144</sup>

קטע זה ממשיך ומציג את אילן היוחסין של מרדכי ומפתח ממנו סיפור נוסף אשר מדגיש אף את צדיקותם של בני משפחתו של מרדכי.<sup>145</sup>

ראינו כי זיהוי פערים של חוסר ומילוי, טקסטואליים ובין-טקסטואליים הוא מפתח פרשני במדרשים ובהצגות המעלות מדרשים. בחלק הבא אציג קריאה מוזיקלית של טקסט כטכניקת פרשנות ועיצוב דרמטי.

<sup>143</sup> אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים, 7.

<sup>144</sup> שם, 9-10.

<sup>145</sup> שם, 10.

## 2.2 מקצב ומצלול

הרובד הבסיסי ביותר של השפה הם הצלילים המרכיבים את המילים. משמעותה של כל מילה באה לידי ביטוי בבחירת ההברות המרכיבות את המילה, ובחירת המילים יוצרת את הרצף ממנו נובעת המשמעות. רצפי צלילים הדומים זה לזה מושכים תשומת לב לבחירה הרעיונית והאסתטית בשימוש בהם. הסימן הלשוני אינו הצליל האקוסטי בלבד אלא הרושם שיוצר הצליל באופן בו נקלט במערך החושים. ולכן אופן הגיית הצלילים מהווה חלק בלתי נפרד מהאינפורמציה המועברת בלשון.<sup>146</sup>

חז"ל השתמשו בפירוק הטקסט להברות ומצלולים ככלי פרשני המצוי ומכונה 'מדרש שם'.<sup>147</sup> דוגמה ל'מדרש שם' המתבסס על קשר לשוני ודמיון צלילי מוצג ב'פרוטוקולים הפרסיים':

רב א: א ח ש ו ר ו ש! ... ולמה נקרא אחשוורוש? (שהייה) שכל מי שזוכרו חש בראשו.  
רב ב: שכל מי שזוכרו- 'אח!' לראשו!  
רב א: שהיה אחיו של ראש

פרנקל המנתח את העיצוב הלשוני של מדרשי האגדה, מתייחס לעיצוב הצלילי של הפרשנות המתבסס על משחק מילים: "שתי מילים בעלות צליל דומה, לעיתים אף שווה ובעלות משמעות שונה [...]"<sup>148</sup>, ומציג את המינוח החזל"י 'לשון נופל על לשון' לשימוש פרשני במשחק מילים זה. כדוגמה מביא פרנקל את מדרש בראשית רבה, יח', ד' המבקש להוכיח כי התורה ניתנה בשפה העברית:

"לזאת יקרא אשה כי מאיש לקחה" וגו' (בראשית, ב', כג') מהיכן אתה למד שניתנה התורה בלשון הקודש [?], ר' פנחס ור' חלקיה בשם ר' סימון כשם שניתנה בלשון הקודש כך נברא העולם בלשון הקודש, שמעת מימך אומר גיני גיניה, איתא איתתא, אנתרופי אנתרופי, גברא גברתא [?]<sup>149</sup>, אלא איש ואשה, למה שהלשון הזה נופל על הלשון הזה [...]"<sup>150</sup>

בנוסף למשחק הצלילים, ניתן לזהות במדרש זה את המבנה הרטורי הפונה לקהל בשאלות "מהיכן אתה למד?", "שמעת מימך אומר?" וכן נימה של הומור וקישור לחיי היומיום של המאזינים בהביאו דוגמאות מהשפות המדוברות ארמית ויונית. חזן-רוקם מדגישה כי משחקי מילים, חריזה ומבנים צלילים הם אמצעי אומנותי מובהק של מספרים עממים בביצוע סיפורים בעל-פה, ולכן יכולים להעיד על קרבתו של המדרש לסיפורו בפני קהל חי.<sup>151</sup> לדבריה, המדרש נוצר כיצירה אורלית בה העיצוב המצלולי היווה חלק חשוב בביצוע הרטורי. העברת המדרש לכתב עיצבה יצירה טקסטואלית קצרה בה הרושם

<sup>146</sup> רומאן יעקובסון, סמיולוגיה, בלשנות ופואטיקה: מבחר מאמרים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986), 141-143.

<sup>147</sup> מדרש-שם מצויים במקרא ומסבירים את משמעות השם שניתנה לדמות. דוגמה מוכרת היא הענקת שמו של משה על-ידי בת פרעה מתוך הפעולה בה מצאה אותו "ותקרא שמו משה, ותאמר: כי מן המים משיתיהו" (שמות, ב', י') לקריאה נוספת על דרשות מילים: פרנקל, מדרש ואגדה, א': 138-146.

<sup>148</sup> יונה פרנקל, דרכי האגדה והמדרש (גבעתיים: יד לתלמוד, 1991) ב': 395.

<sup>149</sup> פרנקל מבאר את משמעות המדרש בהציגו כי ביונית ובארמית שמות המינים אינם חופפים, כפי שהם חופפים בעברית. ביונית: אשה: gyne איש: anthropos ואילו בארמית, אשה: איתתא ואיש: גבר. שם, 396.

<sup>150</sup> מצוטט אצל פרנקל. שם, 395.

<sup>151</sup> חזן-רוקם, רקמת-חיים, 32-33.

האסתטי של הטקסט בולט בכל צליל, מקצב ותבנית.<sup>152</sup> היא מוכיחה רעיון זה בנתחה מדרש בו לדבריה "ניכר שימוש מתוחכם ואומנותי, במודע או שלא במודע, בצלילים דומים זה לזה."<sup>153</sup> היא מראה כיצד מתקיימות במדרש חזרות צליליות ובחירות מושכלות בכינוי גוף, היוצרים מתח דרמטי סביב קביעת זהות הגיבורים, שהוא הנושא המרכזי של המדרש.<sup>154</sup>

גם רווה מצביעה על כך שחלק מהמשמעויות הפרשניות של חז"ל מצויות בעיצוב הרובד המצלולי של המדרש. היא מנתחת מדרש המופיע בתלמוד בבלי, תענית, ב', ע"ב ודרך פירוקו להברות, היא מראה את הרצפים המצלולים של האות ש' [ששששש...] היוצרת אונומטופיאה של שתיקה המדגישה את שתיקתו וביישנותו של ר' שימי, הנידון במדרש זה.<sup>155</sup>

לימוד מצלולי ומקצבי של המדרש מאפיין את עבודותיה של 'קבוצת התיאטרון הירושלמי' בהן בולטת העבודה הקולית היוצרת משמעויות פרשניות באופן הפקת הקול. השפעה לכך היא דרך עבודה שהביאה אחת מחברות הקבוצה, רות וידר-מגן. וידר-מגן למדה אצל תלמידו של רוי הארט (Roy Hart), שחקן ואומן-קול דרום-אפריקאי אשר פיתח טכניקות משחקיות המתבססות על שימוש בקול. וידר-מגן שאבה מלימוד זה את הרצון לחבר בין הטקסט הכתוב והשפה המדוברת באמצעות הקול המחבר בין הגוף לנפש. היא ראתה בכתבי הקודש היהודים, טקסט חסר כיוון שהשתמרו בהם המילים הכתובות ללא הקול הנושא את האינטונציה המביעה את הפרשנות. לתחושתה זוהי הייתה 'תורה שבכתב' החסרה את 'התורה שבעל פה'.<sup>156</sup> חברות הקבוצה הבינו ש"אף על פי שהמילים חשובות עד מאד, הרי שהמסר שלהן אינו מילולי בלבד. הוא שייך לתחום הגירוי של כל החושים וכל סוגי התפישה",<sup>157</sup> לכן הן חיפשו דרכים חדשות להבין את הטקסטים הקדומים.

הקבוצה פעלה בתהליך עבודה שכלל לימוד מקורות ושילוב קולות אישיים של השחקניות מתוך בחינה קרובה של הטקסט; הקצב, ההתרחשות והמצלול. עליון-ישראלי מתארת בספרה 'מדרש במה' את תהליך העבודה על הטקסטים דרך המוזיקה של המילים:

עבודה רבה נעשתה על הקצבים הפנימיים של הטקסטים, על המוזיקה של השפה ועל תנועות הגוף שקצבים ונגינות אלה מכתיבים. לכל סיפור, הסתבר, יש צליל יסודי ברור- ואחריו הסתעפויות של הצליל לכל גווניו [...] הן מתחילות לנוע בחדר ולשנן את הטקסטים, החדר מתמלא בהדים של טקסטים מוגשמים בגוף ובקול. המילים והצלילים מוליכים את תנועות הגוף. ואז מתחולל הפלא. ברגע שהמילים מוכלות בתוך הגוף והקול, הן מובילות לקראת צורה. הפירוש שלהן נמצא בתוך הצלילים, הקצב והתנועה שהן מכתיבות [...].<sup>158</sup>

באמצעות פירוק המצלול וזיהוי הפן המוזיקלי של המילה, יצרו חברות הקבוצה דרך עבודה המעמיקה את המימד הדרמטי. השחקניות הדגישו את הגיית התנועות והעיצורים המרכיבים את המילים וחילצו מתוכם משמעויות: "הטקסט בפיה של רות מקונן וקירות המקלט מהדהדים בחזרה את הצלילים. הביאו והוו והקיפו והוו... רות וגבי עובדות על הצלילים האלה

<sup>152</sup> שם, שם. יש לציין כי פרנקל מסתייג מעיצוב מקצב בספרות חז"ל שלדבריו אינה שירה ולכן "לא ימצא בה מקצב או חרוז". ראה: פרנקל, דרכי האגדה, ב': 395.

<sup>153</sup> חזן-רוקם, רקמת-חיים, 32.

<sup>154</sup> שם, 49-28.

<sup>155</sup> רווה, מעט מהרבה, 31-29.

<sup>156</sup> וידר-מגן, ראיון.

<sup>157</sup> עליון-ישראלי, מדרש במה, 32.

<sup>158</sup> שם, 32-35.

הנוצרים מהשורוק".<sup>159</sup> עליון-ישראלי מתארת את תהליך הפירוק הדרמטי של מדרש המספר על מות ילדיהם של ר' מאיר וברוריה. המשפט הראשון במדרש הוא: "מעשה ברבי מאיר שהיה יושב ודורש בבית המדרש בשבת במנחה ומתו שני בניו. מה עשתה אימן?" וכך היא כותבת:

אנחנו קוראות בקול: מעששה היה ברבי מאיר שששהיה יוששב ודורששב בבית המדרששב בשששבת. ריבוי השיין בטקסט יוצר אפקט מצטבר. ששש...שקט. המעשה הזה, אנחנו מבינות, כנראה דורש שקט. מספרים אותו בשקט. למה? בגלל השקט של שבת? ומה עם החיית במילה מנחה? החותכת כמו סכין את השקט שנבנה...ואכן המכה ניחתת מיד. ומתו שני בניו. הקצבים משתנים. ההודעה קצרה וחותרת. והסיפור ממשיך. מה עשתה אמן? קריאת האבל הנשמעת מריבוי הקמצים וההברות הפתוחות קורעת לב. מהההה עההההשההההה איההההההה... הסיפור ממשיך בקצב ההכרחי של הזמן ששובר.<sup>160</sup>

מבין היוצרים הנידונים בעבודה זו בולטת 'קבוצת התיאטרון הירושלמי' בשימוש נרחב והעמקה בטכניקות קוליות אלו. ההצגה 'אלמלא המלאך' מבוססת על הפרשנות המדרשית הקושרת בין הקול שהשמיעה שרה בעת מותה לקול השופר. באופן זה התפיסה הקולית שמציג המדרש לא מתבטאת רק בפירוק הטקסטואלי של מילות המדרש, אלא בעיצוב הכולל של המופע התיאטרוני העוסק בקול של שרה. הקול של שרה בהקשר זה טעון בשתי משמעותיות: קול הזעקה שיצא ממנה במותה, וקולה שלא נשמע בסיפור המקראי ובהצגה זו מקבל במה. השירה הדרמטית והמשחקים הקוליים שעורכת וידר-מגן בשלבי ההצגה השונים מעבירים את תוכן המדרש באופן צורני-קולי. כמו-כן ניתן לזהות בסצנת המדרש הראשון את העבודה המקצבית של השחקניות באופן בו עוצב מקצב דיבורו של השטן המודיע במשפטים קצרים, סטקסטים וחותרים על מעשה העקידה:

שטן:	לא- שמעת- מה- שנעשה- בעולם
שרה:	(מבוהלת) לא
שטן:	לקח- אישך- הזקן- לנער- יצחק
שרה:	(לחוצה) זה אמת או לא? הרי אתם יודעים זה כתוב בספרים ששש... אל תגידו לי, אני לא רוצה לדעת.
שטן:	והקריבו- לעולה (!)
שרה:	(נחנקת) הם לא אמרו לי לאן הם הולכים, אבל שני גברים שקמים בבוקר מוקדם ויוצאים ביחד בלי אשה, איזה תועלת יכולה לבוא מזה?
שטן:	והנער- בוכה- ומילל

הצגה תיאטרונית של הטקסט המדרשי בז'אנר תיאטרון-סיפור מאפשרת את הדגשת מישור הפרשנות המצולולי שהתעמעם בצורה כתובה בה השתמר המדרש. במקביל, העיסוק התיאטרוני במדרש האגדה המעוצב כחומר טקסטואלי זחוס, דורש מציאת דרכים תיאטרוניות חדשות להצגתו. דוגמה זו מצביעה על העושר וההזנה ההדדית המתקיימת במפגש בין בית המדרש והתיאטרון.

<sup>159</sup> שם, 36.  
<sup>160</sup> שם, 39-39.

## 2.3 טקסט גולמי ואישי

המדרש מפרש את הטקסט באמצעות זיהוי פערים ופירוקי מצלול דרכם נוצרת יצירה חדשה. יצירה זו משלבת מילים מהטקסט המפורש ומפתחת אותם באמצעות השפה בת זמנו של הפרשן. הצגות תיאטרון-סיפור המעלות מדרשים פועלות באופן דומה. היוצרים מנתחים את הטקסט ומעניקים לו פרשנות אישית באמצעות שילוב מילים אישיות בטקסט המקור ופיתוח סצנות היוצרות מדרש חדש. בשילוב בין הטקסט הגולמי והאישי מתגלם המתח והקשר שבין הישן לחדש. בכל הצגה מתקיים שילוב זה במינון שונה מעט, אציג דוגמאות לשילוב בין הטקסט הגולמי והאישי בהצגות השונות.

'הפרוטוקולים הפרסיים' היא הצגה המורכבת ממקורות פרשניים מתקופות שונות. הצגה זו מאופיינת בבסיס טקסטואלי גולמי חזק, היוצר מעין חוט שדרה עלילתי לסיפור ההולך ומתפרש בדרכים שונות המשלבות טקסט מודרני. כותב על כך ישראל אלירז המחזאי בהקדמה למחזה:

[...] הציטוט המקראי הינו תמיד מדוייק. הציטוט מאגדות חז"ל הוא בדרך כלל מדוייק ולא אחת הרשתי לעצמי להחליף מילה, לשנות מקצב של משפט, אך כפיתי על עצמי להישאר תמיד בתוך אורת המקורות הקדמונים. ככל שנפנתי אל מקורות חדשים יותר כך נהגתי חירות גדולה יותר [...] או אז המקורות היוו רק בסיס לכתיבה הדראמטית [...] הווה אומר נקטתי בדרכים שונות בעיצוב הלשוני או הסיטואציוני- החל מנאמנות מוחלטת ועד לחירות שלמה.<sup>161</sup>

גם ההצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' מתייחסת לטקסט בצורה דומה. ההצגה מורכבת מטקסטים שונים מספרות חז"ל וביניהם מחברים טקסטים שנכתבו על-ידי הורביץ תוך שמירה על המשלב הלשוני של ספרות חז"ל.<sup>162</sup> בהצגה זו המימד האישי לרוב אינו מתגלם בהוספת טקסט אישי אלא באופן הגשת הטקסט הגולמי. עם זאת, ישנם כמה רגעים בהצגה בהם השחקנים מוסיפים טקסט אישי בגוף ראשון:

1. חידוד רצון- בפתחת כל תמונה המציגה את אחד החכמים, מציג השחקן את רצונו לספר על הדמות, כך לדוגמה: "אני רוצה לספר לכם על בן זומא".
2. חיבור רגשי- ישנם רגעים בהם מוסיפים השחקנים לטקסט הגולמי מילים יומיומיות כמעין אילתור או תוספת מתוך להט הרגע. כך מוסיף השחקן המתאר את סיפור בן אבויה: "[...] וזה עלה במוצאי שבת, עשה מה שכתוב, ומת. לא יצא בשלום. איך? איך? על מה זה? אני שואל!"
3. תיווך לקהל- הפרדוקס שחווה בן אבויה בראותו אדם שחוטא וניצל ואדם שעושה מצווה ומת, מוצג פעמיים. פעם הראשונה בלשון הכתוב, ופעם שניה בתיווך של השחקנים לקהל בעברית מודרנית ובהבהרת מושגים שאולי לא היו נהירים לכל הקהל דוגמת 'מצוות שילוח הקן'. ארבעה שחקנים פונים לחלקים שונים בקהל וכל שחקן מספר במילותיו את הסיפור: "הסיפור שהרגע שמענו עליו [...]".

חברות 'קבוצת התיאטרון הירושלמי' כחלק מהתפיסה המפורשת שלהן לחבר את המיתי עם היומיומי, משלבות באופן רציף תמהיל של טקסט גולמי ואישי כמילות חיבור וכסצנות נפרדות המהדהדות את המדרש. סצנות אלו נכתבו במהלך החזרות בהן

<sup>161</sup> אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים, מתוך ההקדמה, ד-ה.

<sup>162</sup> פרשנות מרכזית עליה נשענים חלקים ממבנה ההצגה הוא סיפור המעשה בספר הזוהר, פרשת פקודי, רנד ע"א.

למדו השחקניות את המדרשים ויצרו מתוכן אימפרוביזציות השואבות מחייהן. את המדרש הראשון מציגה השחקנית המספרת, כשהיא מגלמת את דמותה של שרה ודמות השטן בשינוי קולי בלבד. במדרש זה משולב הטקסט המדרשי<sup>163</sup> (מודגש) בטקסט האישי (מוטה) של השחקנית המגלמת את עצמה ואת דמותם של שרה ושל השטן בו זמנית:

מספרת:	הלך השטן אל שרה ואמר לה
שטן:	(מפיקה קול נמוך וגרוני ובמקביל שחקנית נוספת מדברת בקול גבוה ודק) <b>אי שרה,</b>
שרה:	(מתבוננת מבולבלת)
שטן:	<b>לא שמעת מה שנעשה בעולם</b>
שרה:	(מבוהלת) לא
שטן:	<b>לקח אישך הזקן לנער יצחק</b>
שרה:	(לחוצה) <b>זה אמת או לא? הרי אתם יודעים זה כתוב בספרים שיש... אל תגידו לי, אני לא רוצה לדעת.</b>
שטן:	<b>והקריבו לעולה</b>
שרה:	(נחנקת) <b>הם לא אמרו לי לאן הם הולכים, אבל שני גברים שקמים בבוקר מוקדם ויוצאים ביחד בלי אשה, איזה תועלת יכולה לבוא מזה?</b>
שטן:	<b>והנער בוכה ומילל</b>
שרה:	אמרתי לו, בסדר, אם אתה רוצה קח אותו, אני גם יודעת שהוא רוצה ללכת איתך אבל אני משביעה אותך שמור עליו מכל רע. שלושים ושבע שנה גידלתי אותו וטיפחתי אותו ולפני שהוא נולד [...] ואין לי ילד אחר לא בן ולא בת.

שילוב טקסטואלי זה מעצים את החוויה האישית של שרה ומתווך את הדמות הקדמונית והאירוע המיתי למחשבות ורגשות של כל אם בתפיסה על-זמנית.

גם בהצגה 'לשם יחוד' מוצג מדרש 'חולדה ובור' לצד טקסטים אישיים של חברי האנסמבל. צורה זו שהושפעה ככל הנראה מעבודות 'קבוצת התיאטרון הירושלמי'<sup>164</sup>, מציגה אף היא חיבור רציף בין טקסט גולמי ואישי וכן, סצנות נפרדות שנוצרו בתהליכי אימפרוביזציה.<sup>165</sup> חזן שביימה לאחר מכן גם הצגה על טקסטים תנכ"ים המורכבת מהטקסט הגולמי בלבד,<sup>166</sup> אומרת כי לעומת הטקסט התנ"כי בו ההבדל בין משלבי השפה העברית התנכ"ית והמודרנית גדול, הבאת קול אישי מתאפשר ומתבקש בעבודה עם טקסטים חז"ליים. היא משווה בין המטען המקודש, על גבול הפאתוס, הנלווה לטקסטים התנכ"יים המקשה על שילוב שפה מודרנית, לעומת הטקסטים המדרשיים הבנויים מלכתחילה, משילוב ציטוטים תנכ"יים לצד טקסטים חדשים.<sup>167</sup>

דוגמאות לשילוב בין טקסט אישי וגולמי מצויות בכל החלק הראשון של ההצגה 'לשם יחוד' המציג את סיפור העלילה בטקסט הגולמי (מודגש) ושיח פרשני עליו (נטוי) :

<sup>163</sup> פרקי דרבי אליעזר, לב וספר הישר פרשת וירא.

<sup>164</sup> חזן מתארת שעבודות 'קבוצת התיאטרון הירושלמי' היוו השראה לעבודתה התיאטרונית. חזן, ראיון.

<sup>165</sup> חזן, ראיון.

<sup>166</sup> 'ספר תולדות אדם', בכורה: תיאטרון 'החאן', ינואר 2017.

<sup>167</sup> חזן, ראיון.

שחקנית א (מספרת):	"וראתה הנערה באר וחבל של דלי תלוי עליה. אחזה בחבל השתלשלה וירדה. לאחר ששתתה ביקשה לעלות ולא יכלה"
שחקנית ה:	ככה זה אחרי שטעמת משהו אחר את לא יכולה לחזור להיות מה שהיית
שחקנית ב:	היא מחפשת בבורות כי היא זקוקה למים שלהם
שחקן ג:	אבל למה היא צריכה מים מבורות? מים אחרים?

לאחר שבחלק הראשון עולה נושא הרווקות ברמיזות פרשניות למדרש, מרחיב החלק השני את נושא זה בהציגו רצף מונולוגים ודיאלוגים המציגים סיטואציות מחיי הרווקים. דוגמה א' סצנת ספדייט:

שחקנית א:	אני אתחתן מאהבה. זה מה שהחלטתי. אני אתחתן רק מאהבה, זה לא מובן מאליו מהמקום שממנו אני באה, אבל אצלי לא יהיו טעויות בעניין הזה, רק מאהבה! (נעמדת מול שאר השחקנים העומדים על קוביות העץ, שואלת רצף שאלות כמעין ספיד דייט) [...] השקפה:
שחקנית ג:	אני אורתודוכסית, אבל בדיאלוג עם תפיסות כמו: פוסט מודרניזם, פמיניזם, פלורליזם ורב תרבותיות
שחקן א:	דתי לייט
שחקנית ד:	אני פשוט מאד מאמינה
שחקן ג:	חרדי לאומי
שחקנית ה:	תרשמי פשוט...אההה... דתייה מהבית
שחקנית א:	(לאחר שמסיימת לשאול את השאלות ומקשיבה לתשובות של כולם, מתייאשת, מתיישבת ופונה לקהל) זה לא ילך, למה? בשביל מה? כל יום אני אוכלת סנדוויץ עם חמאה טונה ועגבניה, השכנים אומרים שאם היה לי מישהו לא הייתי אוכלת כל יום סנדוויץ עם חמאה טונה ועגבניה, אבל אני אומרת, שגם אם היה לי מישהו הייתי אוכלת כל יום סנדוויץ עם חמאה טונה ועגבניה. לפעמים עדיף בלי.

#### דוגמה ב- לחץ מההורים

שחקן ג:	(עולה על הבמה עטוף בטלית) אמא למה את מתקשרת אלי באמצע התפילה? מי התאלמנה? ברוך דין האמת, מה את רוצה ממני באמצע התפילה? מה? שאני אלך לשבעה? שאני אתן לזה סיכוי? אמא הוא מת ועל זה את חושבת?! עלי ועליה? [...] נו באמת, אני יודע שיותר מדכא מאיך שאני חי לא יכול להיות... אבל דייט ראשון בשבעה?
---------	---

על אף שסצנות אלו לכאורה נפרדות מסיפור המדרש הן משלכות רמיזות הקושרות את הסצנה האישית לסיפור המדרשי. כך במהלך מונולוג של בחור הקובל על כך שהוא הולך להיות עד בחתונת חברו, המתחתן לפניו, משולב איזכור החולדה: "[...]



ולמה אני? אני צריך לבוא ולהעיד? מה אני חולדה?". לאחר כמה סצנות אישיות הפורשות התמודדויות שונות, פונה דמות המספרת לאחת השחקניות בשאלה הנובעת מהמציאות היומיומית שהוצגה, אך במושגים הלקוחים מהסיפור המדרשי:

מספרת:	תהיתי, למה אני כאן, למה בכלל הגעתי למדבר לא יכולתי לחשוב קצת?
שחקנית ג:	טעית בדרך
מספרת:	טעיתי בדרך. טעיתי שיצאתי לדרך. הלכתי לאיבוד במדבר והיה שם קר [...]
שחקנית ב:	בור חלקלק ומלוכלך. אני לא מבינה למה ירדתי לבור
מספרת:	התעורר לך ספק את היית חייבת את זה לעצמך
מספרת:	אני הייתי צמאה.

כך, מפרשות ומרחיבות הסצנות החדשות את משמעויות המדרש המקורי, ובכך יוצרות מדרש חדש בן זמננו. על אף התוספות האקטואליות, הפירושים החדשים וההרחבות האישיות מודגש מקומו של הטקסט המקורי כסמכות ליצירה. רעיון זה בולט במבנה ההצגות הכורכות את הפרשנויות שהן יוצרות לטקסט, בהצגת הטקסט המקורי בפתחה ובסיומו. מבנה זה חושף בהתחלה את הקהל לטקסט הגולמי כהווייתו, במהלך ההצגה מפרק את הטקסט ומציג לו פרשנויות שונות, ובסופה מציג את הטקסט הגולמי בשנית, אך הפעם כשהוא מכיל את מטען הפרשנויות והאמירות שנקשרו בו במהלך ההצגה. דוגמה לכך היא ההצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים' בה ישנו מהלך ברור של פתיחת ההצגה בשימוש בטקסט הגולמי, פתיחה לפרשנויות שונות ורבות במהלכה, וסגירת ההצגה בחזרה ללשון הכתוב. המערכה הראשונה מורכבת מפסוקים נבחרים ממגילת אסתר המגוללים את עלילת הסיפור.

המספר:	ויהי בימי אחשוורוש
המלך:	המולך מהודו ועד כוש עשה משתה לכל שריו ועבדיו.
המספר:	והשתיה כדת אין אונס.
המלך:	ביום השביעי, כטוב לב המלך בין: להביא את ושתי המלכה
	להראות את יופיה
ושתי:	ותמאן!
המלך:	ויקצוף המלך מאד: מה לעשות במלכה ושתי?

במערכה ב' העלילה מונעת מפסוקי המגילה המורחבים לפרשנויות בלשון חז"ל, ובמערכות ג'-ה' משובצות מילים וחלקים מפסוקי המגילה, אך רובו של הטקסט מורכב מציטוטים פרשניים ודיאלוגים בעברית מודרנית. לאחר פרישת הפרשנויות הרבות, חוזר האפילוג ומציג את קיצור עלילת המגילה בשימוש בשברי משפטים הלקוחים מהטקסט הגולמי בלבד.

המספר:	וי-וי-וי-וי- ויהי בימי
המלך:	אחשוורוש עשה משתה
המספר:	והשתייה כדת
המלך:	להביא את ושתי להראות את יופיה
ושתי:	ותמאן
המלך:	ויקצוף מאד

דוגמא נוספת למבנה זה מצויה בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' הנפתחת במילות המדרש:<sup>168</sup>

מספר: ארבעה נכנסו לפרדס: בן עזאי ובן זומא, אלישע ור' עקיבא. בן עזאי הציץ ומת.  
בן זומא הציץ ונפגע, אלישע קיצץ בנטיעות ור' עקיבא נכנס בשלום ויצא בשלום.

ולאחר כל ההצגה בה מורחב המדרש ונמסכות בו פרשנויות ומדרשים נוספים, מסתיימת ההצגה, באותן המילים הפותחות, תוך שינוי בסדר הופעת שמות החכמים.

מספר: ארבעה נכנסו לפרדס: בן עזאי, אלישע, ר' עקיבא ובן זומא.

ההצגה 'לשם יחוד' יוצרת מהלך הפוך בו: בתחילה מוצגים משפטי פרשנויות לבדם, אחר מוצג הטקסט הגולמי בליווי פרשנות אישית, בשלב הבא מורחבות הפרשנויות האישיות תוך אזכורים בודדים של הטקסט הגולמי ולבסוף מוצג הטקסט הגולמי תוך שזירת משפטי הפרשנות בהם נפתחה ההצגה.

אדגים כיצד נשזרים החלק הראשון והרביעי בהצגה זו: ההצגה נפתחת בהליכה נמרצת של השחקנים על הבמה כשכל אחד ממלמל משפט שטיבו והקשרו אינו מובנים. בכל פעם עוצר אחד השחקנים, ואיתו שאר השחקנים. השחקן מגיש את המשפט לקהל או לקבוצה:

שחקנית א:	עמדה באמונתה. עמדה באמונתה עד מתי? ומה אם ימנעו בני אדם ממנה?
שחקנית ב:	היא מחפשת בבורות כי היא זקוקה למים שלהם. אבל מה עם הכמיהה הישנה?
שחקנית ד:	ונתנו ברית זה לזו. איך הם ידעו? אמרו להם מהשמיים?
שחקן ב:	ה', זה מה שאתה רוצה שאני אעשה? או שאני אמצא את עצמי במקום אחר
שחקנית ה:	ככה זה אחרי שטעמת משהו אחר את לא יכולה לחזור להיות מה שהיית
שחקן ג:	למה כל כך קשה להתחייב לאשה אחת
שחקן א:	זה טירוף לעמוד בברית הזאת
שחקנית ג:	ואותה הנערה עמדה באמונתה

ההצגה מסתיימת בשזירת משפטים אלו, המביעים פרשנות ואמירה אישית, בעלילת המדרש. שחקנית ג' עולה על קוביית עץ ומספרת את תקציר עלילת המדרש כלשונו. במקביל לסיפורה שוזרים שאר השחקנים את אותם המשפטים שאמרו בתחילת ההצגה, אך הפעם בהקשר טקסטואלי.

שחקנית ג:	"מעשה בנערה שטעתה והלכה בלא ישוב"
שחקנית א:	אולי טוב לה ככה
שחקנית ג:	"צמאה ראתה באר השתלשלה וירדה"
שחקן ב:	אולי אני אמצא את עצמי במקום אחר

<sup>168</sup> יש לציין כי בהצגה צוין שמו של ר' אלישע בן אבויה ולא כינויו 'אחר' כפי שמופיע במדרש. כמו כן, הושטמו הפסוקים המצוטטים המיוחסים לכל חכם, אשר מעניקים מידע משמעותי לאופן בו נתפסה מיתתם. להלן המדרש במלואו: "שנו רבותינו: ארבעה נכנסו לפרדס, ואילו הם: בן עזאי ובן זומא, אחר ור' עקיבא. אמר להם ר' עקיבא: כשאיתם מגיעים אצל אבני טהור, אל תאמרו: מים, מים! משום שגאמר: "דבר שקרים לא יפון לנגד עיני" (תהילים קא, ז). בן עזאי הציץ ומת, עליו הפתוב אומר: "יקר בעיני ה' המותה לתסידיו" (שם קטז, טו). בן זומא הציץ ונפגע, עליו הפתוב אומר: "דבש מצאת אכל דבך פן תשבוענו והקאתו" (משלי כה, טז). אחר קיצץ בנטיעות. ר' עקיבא יצא בשלום."

שחקנית ג:	"שתתה ולא יכלה לעלות"
שחקנית ה:	ככה זה אחרי שטעמת משהו אחר את לא יכולה לחזור להיות מה שהיית
שחקנית ג:	"היתה בוכה וצועקת. עבר עליה אדם אחד ואמר לה אם אני מעלך תנשאי לי,
	אמרה לו הן. העלה ביקש להזדקק לה מיד"
שחקן א:	זה טירוף לעמוד בברית הזאת
שחקנית ג:	"אמרה לו בוא אחרי אל אבי ואמי ונתקדש. נתנו ברית זה לזו וזו לזה"
שחקנית ד:	איך הם ידעו? אמרו להם מהשמיים?
שחקנית ג:	"הלכו כל אחד לדרכו"
שחקן ג:	כל כך קשה להתחייב לאשה אחת
שחקנית ג:	"ואותה הנערה עמדה באמונתה"
שחקנית א:	ומה אם ימנעו ממנה?
שחקנית ג:	"ואותה הנערה עמדה באמונתה"

השילוב בין הטקסט המדרשי הגולמי לטקסט האישי, מהדהד את המבנה הצורני של המדרש המורכב מציטוטים מקראיים והרחבות חז"ליות. באמצעות החיבור בין משלבי השפה העברית, שביניהם מאות שנים, מועצם הקשר התרבותי עם הטקסטים העתיקים ומודגש המטען התרבותי שנושאת השפה. החיבור בין טקסט המקור לפרשנות אישית, מציג את המתח המתקיים בשימור הטקסט העתיק דרך יצירת משמעויות חדשות לתכניו.

בפרק זה פרשתי את אופן העיסוק בטקסט המדרשי בהצגות תיאטרון-סיפור הנידונות. כאמור, טכניקות תיאטרון-סיפור מאפשרות הצגה של טקסט שלא נכתב לתיאטרון בצורתו הגולמית. הצגת מדרשי-אגדה כלשונם במופע תיאטרון משיבה אותם לאיכות האורלית בה נוצרו ומדגישה רבדי פרשנות לשוניים ופרפורמטיביים המצויים בהם. באמצעות שימוש בטכניקות משחק קוליות וקריאה מקצבית ומצלולית של המדרש, מציגות ההצגות דרכי פרשנות שעומעמו בצורה הכתובה בה השתמר הטקסט. מבנה ההצגות הנידונות שואב מהמבנים הצורניים של התכנים המדרשיים אותם הן מציגות. מדרשי האגדה משלימים פערים טקסטואלים ובין-טקסטואלים המצויים בטקסט המקראי. ובהתאמה לכך, מאירות ההצגות פערים המצויים במדרשים באמצעות הדגשת החוסרים בטקסט והשלמתם בפרשנות אישית. משמעות הטקסט טמונה בתוכן ובמבנים הצורניים בהם הוא כתוב, אך מושפעת במידה רבה מאופן הקריאה והמשמעות שלו. דמות המספר ועמדתו לסיפור מעצבת במידה רבה את האמירות הנובעות מהטקסט באופן שבו הוא מציג אותו. על עיצוב דמות המספר כמעשה פרשני אדון בפרק הבא.

### 3. מספר

בהצגות תיאטרון-סיפור המעלות מדרשים נוצר מפגש בין שתי צורות אמנותיות היוצרות מורכבות רעיונית ופלטפורמה לריבוי קולות. המדרש יוצר ריבוי קולות בהיותו מרכיב ברצף פרשני ובשיה למדני המכיל דעות שונות, בהציגו דרכים שונות להבנת אותו הטקסט תוך שילוב מקורות שונים, ובהביאו קריאה חדשה לסיפור מוכר. גם הצגות תיאטרון-סיפור בהן פועלות במקביל מספר דמויות ומספרים מאפשרות יצירת דיון והצגת דעות שונות על הנאמר והמוצג. חלק מההצגות מורכבות ממקורות טקסטואליים שונים הסותרים זה את זה, ונושאות אמירות חדשות על-ידי עיצוב דמות המספר ועיצוב פרשנות אקטואלית.

בפרק זה אבקש להציג את מחול הריבוי המתקיים בהצגות המפגישות בין שתי צורות אמנותיות אלו. אבחן את עיצוב דמות המספר, דרכי הפרשנות השונות לטקסט, ושילוב מקורות טקסטואליים שונים בהצגה אחת.

#### 3.1 ריבוי מספרים ודרכי קריאה

יצירה ספרותית נכתבת על-ידי סופר היוצר סיפור באמצעות עיצוב דמות מספר המגישה את הסיפור. באופן זה מוצג סיפור המעשה דרך נקודת-מבט מסוימת של המספר. הבחירה בדמות המספר, רמת נוכחותו בטקסט ועמדתו כלפי הסיפור, מעצבת את הזדהות הקוראים עם המספר.<sup>169</sup> בעת סיפור הסיפור מבצעת דמות המספר שתי פעולות המשלימות זו את זו: תיאור וביאור; באמצעות התיאור יוצר המספר את עולם הסיפור, ודרך ביאורו, מתווך בין העולם המיוצג לצופה. תיווך הסיפור הוא התערבות פרשנית החיצונית לסיפור. ניתן להבחין בין שני סוגי התערבות פרשניות: גלויה ומובלעת. הפרשנות הגלויה יוצרת שתי פעולות מנוגדות: היא מגדירה לנמען גבולות לפרשנות והבנת הטקסט, ובו-זמנית מדגישה את המעשה הפרשני עצמו ובכך, מזמינה את הנמען לנקוט עמדה על הפרשנות המוצגת.<sup>170</sup> לעומתה, הפרשנות המובלעת מעצבת את אופן תיאור וסדר הצגת העלילה והדמויות ומשלבת מונולוגים ודיאלוגים בין דמויות. שילוב המונולוגים והדיאלוגים בסיפור יוצר מעין קואליציה בה המספר והנמען מביטים יחד, לכאורה באופן ניטרלי, בעולם המיוצג.<sup>171</sup>

קיום דמות מספר הוא אחד ההבדלים המרכזיים בין הסיפור והדרמה. בעוד שבדרמה מוגשת העלילה בצורה ישירה, הסיפור מוגש תמיד בתיווך דמות המספר, כמו שכותב לוינסון: "ההבדל העיקרי בין דרמה לסיפור הוא בתפקידו של המספר. הדרמה מביאה לנו את הדמויות, מעשיהן ושיחותיהן בצורה ישירה, ואילו בסיפור הכל מתווך באמצעות המספר, והוא אחראי לבחירת החומר שנמסר ולאופן יצוגו לפני הקורא [...] נוכחותו של המספר יכולה להיות גלויה או סמויה אך הוא תנאי מוקדם לכל סיפור."<sup>172</sup>

<sup>169</sup> קנר, "אפיון הטכניקות הבימתיות", 19-24.

<sup>170</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 159.

<sup>171</sup> שם, 164.

<sup>172</sup> שם, 150.

תיאטרון-סיפור משלב בין הדרמה והנראטיב ומציג את קול המספר לצד התרחשות דרמטית בין הדמויות. שילוב זה בין המרכיב האפי בדמותו של המספר והמרכיב הדרמטי בדיאלוג בין הדמויות, מתקיים גם במדרש-האגדה. רווה מזהה את השילוב בין דיאלוגים ותיאור סיפורי כמאפיין בולט בספרות האגדה.<sup>173</sup> על-אף שיצירות ספרות רבות מכילות תיאורים ודיאלוגים בין דמויות, שילוב זה במדרשי האגדה יוצר איכות ספציפית המדגישה את המעשה הפרשני והתקשורת עם הנמען: המדרש נשען על מרחב סיפורי המוכר לקורא המובא דרך קול מספר חיצוני. על רקע המרחב המוכר מציג המדרש דיאלוגים המביאים את קול הדמויות, מעצימים את הרגע הדרמטי ומדגישים את עמדת הדובר. שילוב זה יוצר איכות המדגישה את החיבור בין האפי לדרמטי, עליה כותבת רווה: "הייצוג הסצני של מעשי חכמים יוצר אשליה של התבוננות במציאות עצמה ומקרב את נמענו למעמד של צופה בתיאטרון".<sup>174</sup> רגע המעבר מגילום דמות המספר לגילום דמות, הוא המפתח להבנת האג'נדה שנושא היוצר. לרוב, הבחירה בגילום דמות מביעה הזדהות עם הדמות המוצגת והרעיונות שהיא נושאת.

בעת שממירים טקסט כתוב למופע שבעל-פה נוספת על דמות המספר הכתובה דמות מספר-סיפורים המוחשית. למספר זה, בדומה למספר הכתוב, כלים פרשניים גלויים ומובלעים להגשת הסיפור. ביכולתו להציג את הסיפור מאותה נקודת מבט בה נכתב, מנקודת מבט שונה, או מכמה נקודות-מבט בו-זמנית. וכן לנוע מגילום דמות המספר לגילום אחת הדמויות הפועלות.<sup>175</sup> כל אחת מבחירות אלו נושאת חלק נרחב מהאמירה שמציגים היוצרים ביחס לסיפור המוצג. בחלק זה אבחן את דמות המספר בהצגות הנידונות דרך שלושה מרכיבים: עיצוב דמות המספר, קיומם של כמה מספרים בו-זמנית, ושילוב בין גילום דמות המספר לדמויות הפועלות.

עיצוב דמות המספר הוא אלמנט פרשני בולט המייצר קריאה חדשה לסיפור. ביכולתו של היוצר לעצב את דמות המספר כאחת הנפשות המופיעות בסיפור המציגות את המתרחש מראות עיניה,<sup>176</sup> או כדמות חיצונית לסיפור: השחקן עצמו, דמות מסיפור אחר, או דמות אקטואלית מוכרת.<sup>177</sup> על הבחירה בהצגת הטקסטים על-ידי דמות מספר ולא דרך דמויות דרמטיות כותבת עליון-ישראל: "מאותו רגע ידענו שיש מפתח. אין דמויות. יש שתי מספרות שהוגות את הטקסט כמו בבית המדרש, ולפעמים נכנסות אל תוך עומק הדמויות באמצעות המילים, התנועה והקצב שמוציאים החוצה תת-טקסטים ופירושים לא צפויים".<sup>178</sup> דוגמה בולטת לכך היא ההצגה 'אלמלא המלאך' בה מעוצבת דמות המספר כשחקנית עצמה וכ'שרה', אשר אינה מופיעה כלל בטקסט המקראי של עקידת יצחק. השילוב בין שתי הדמויות הנשיות שרה המקראית וגבי השחקנית, קושר בין העבר להווה ויוצר אמירה רחבה על מקום הקול הנשי בהיסטוריה ובקאנון.

דמות המספר פעמים רבות היא זו הקושרת בין קטעי ההצגה, מקדמת את העלילה ומנחה את השחקנים. בדרך-כלל היא הדמות שאף מגישה את הטקסט הגולמי. בהצגה 'אלמלא המלאך' שחקנית א' פותחת את ההצגה בקריאה "נתחיל", מאיצה בשחקניות לשיר מהר יותר ולאחר מכן מתארת לקהל את המדרשים שיוצגו ואת הפערים העולים מהם. שחקנית זו מובילה את

<sup>173</sup> רווה מרחיבה את הטיעון בהתבסס על תורתו של בחטין. ראה: רווה, מעט מהרבה, 57-58.

<sup>174</sup> שם, 23.

<sup>175</sup> עוד על סוגי מספרים ודרכי העיצוב המשחקי של עמדות המספר, ראה: תמר אלכסנדר ומיכל גוברין, "קווים להגדרת אומנות ההצגה של המספר העממי", עיתון 77, (גיליון מס' 60-61, 1985), 45-51. ואצל קנר, "אפיון הטכניקות המשחקיות", 25-43, 61-67.

<sup>176</sup> בחירה זו יכולה לכלול חפצים, חיות או דמויות א-ראליסטיות. לדוגמה: סיפור עקידת יצחק מראות עיניהם של הסכין, האיל או השטן.

<sup>177</sup> לדוגמה: עיצוב כיפה אדומה כדמות המספר בסיפור 'עמי ותמי' יוצר הקשרים ומטענים החיצוניים לסיפור. עיצוב דמות המספר ב'מגילת אסתר' כרוה"מ בנימין נתניהו, מעניק פרשנות אקטואלית מידית גם ללא תוספת או שינוי לטקסט.

<sup>178</sup> עליון-ישראל, מדרש-כמה, 35.

מהלך ההצגה, מכריזה על חלקיה וקושרת ביניהם. גם בהצגה 'לשם יחוד' שחקנית א' מגלמת את דמות המספר; היא זו הפותחת את ההצגה, מקדמת את העלילה בהגשת הטקסט המדרשי בחלק א' של ההצגה, ומקשרת בין הדיאלוגים והמונולוגים בחלק ב' של ההצגה. המספרת אף מפעילה את השחקנים: בוחרת שחקן שיגלם את החולדה ומדגימה לו פיזית, כיצד לגלם את הדמות. דמות המספרת מעוצבת כ'מספר יודע כל' החיצוני לסיפור. בחירה זו משקפת את זווית המבט למדרש לפיה הנערה היא הפרוטגוניסט והתמודדותה היא האמירה המרכזית הנידונה בהצגה. המחזה 'הפרוטוקולים הפרסיים' מובל אף הוא בנוכחות מספר הפותח את ההצגה, ומניע את העלילה תוך שהוא מגיש את פסוקי הטקסט הגולמי; המקראי או הפרשני. דמות זו מעוצבת כ'מספר יודע כל' אשר מחולל את האירועים. חוסר בתיעוד אינו מאפשר לקבוע האם עיצוב דמות זו נשא אמירה מסוימת. בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' אותו שחקן הפותח את ההצגה בקריאת המדרש הוא זה החותם אותה בעומדו עם ספר מורם פתוח. מעבר לכך לא ניתן לאפיין דמות מספר אחת וכל השחקנים מובילים חלקים שונים בהצגה.

על אף שבכל ההצגות ניתן לזהות, במידה משתנה, דמות מספר המובילה את ההתרחשות, מאפיין בולט בכל ההצגות הוא התערבותם הפעילה של השחקנים השונים בהגשת הסיפור, באופן היוצר ריבוי מספרים. נוכחותם של כמה מספרים הנושאים אג'נדה שונה בו זמנית על הבמה, מייצרת מורכבות רעיונית ודיון על משמעות הטקסט, אופי הדמויות הפועלות בו והפעולה שעליהם לבצע. דוגמה בולטת לכך מצויה בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' בה שנים-עשר שחקני הקבוצה מספרים ומגלמים בחלקים שונים את ארבעת החכמים עליהם מספר המדרש. חוסר עקביות זה אינו מאפשר זיהוי של שחקן אחד עם דמות מסוימת לאורך זמן ויוצר דיון המאיר זוויות שונות של הדמות וכוונותיה. דוגמה לכך היא התמונה בה מוצגת לראשונה דמותו של ר' עקיבא. תמונה זו שוזרת ציטוטים וסיפורים שונים על דמותו ומספרת על-ידי עשרה שחקנים המביעים דעות שונות על אופיו של ר' עקיבא. עם התפתחות התמונה נוצרות מעין שתי קבוצות כשהאחת (כתב מודגש) **תומכת בדמותו ומעשיו של ר' עקיבא והשנייה (כתב מוטא) מבקרת אותם.**

שחקנית א :	(פונה לקהל) ור' עקיבא, אני אספר לכם על ר' עקיבא. ר' עקיבא היו לו שניים-עשר אלף תלמידים
שחקנית ב:	(מעצימה) שניים-עשר אלף תלמידים [...]
שחקן ב:	ר' עקיבא מדבר אל הקדוש ברוך הוא שיר השירים
שחקנית ג:	(מגיחה) מדבר אל הקדוש ברוך הוא שיר השירים
שחקנית ב:	(קובעת) אין ולא היה כמו ר' עקיבא!
שחקנית ד:	(מערערת) אין ולא היה כמו ר' עקיבא?
שחקנית ה:	(מוכיחה) ר' עקיבא היה בן ארבעים, בן ארבעים! ולא שנה מימיו כלום. אמר אלמד לפחות פרשה אחת מן התורה, כתבו לו אלף ולמד, כתבו לו 'בית' ולמד [...]. כתבו לו א-ת ולמד, כך היה לומד עד שהיה לומד את כל התורה כולה [...]. זהו ר' עקיבא.
שחקנית ו:	(מבטלת) זהו ר' עקיבא!?! כשהיה בנו של ר' עקיבא חולה, בנו (!) ר' עקיבא לא ביטל בית מדרשו אלא שלח לדרוש בשלומו של בנו

שחקנית ב:	ר' עקיבא לא ביטל בית מדרשו אלא שלח לדרוש בשלומו של בנו
שחקן ג:	בא השליח הראשון ואמר: חוליו של בנך התגבר! אמר ר' עקיבא לתלמידיו: שאלו בתורה!
שחקן ד:	אמר ר' עקיבא לתלמידיו: שאלו בתורה. (מגלם את ר' עקיבא, נעמד ופותח ספר ולומד)
שחקנית ו:	(תוקפת) בא שליח שני ואמר: הכביד חוליו של בנך
שחקנית ד:	(מבקרת) אבל ר' עקיבא חזר לתלמוד תורה
שחקן ד:	(פונה לשחקניות א וב היושבות למרגלותיו עם ספרים פתוחים ומגלמות את תלמידיו) שאלו בתורה
שחקנית ד:	(מעוררת רחמים) ובא השליח השלישי ואמר לו: גוסס! אבל ר' עקיבא אמר לתלמידיו: שאלו בתורה
שחקנית ו:	בא השליח הרביעי ואמר: השלים וגווע. [...]
שחקן ד:	(מיישב) אז עמד ר' עקיבא וחליץ תפיליו וקרע קריעה ואמר: עד כאן הינו חייבים בתורה מכאן ואליו אנחנו חייבים בכבודו של מת [...]

זוית המבט מתבטאת גם בבחירת המספרים לגלם דמויות בתוך הסיפור. כך התומכים בר' עקיבא מגלמים אותו ואת תלמידו, והמתנגדים מגלמים את השליחים המבשרים על מצב בנו.

גם בהצגה 'לשם יחוד' קבוצת השחקנים-מספרים מציגים תפיסות שונות, דנים ומבקשים להשפיע על אופן התפתחות הסיפור. בקטע המתואר הבא, שחקן א' מגלם את האיש ושחקנית ב' מגלמת את הנערה. שאר השחקנים-המספרים עומדים בצד כמעין קולות חיצוניים לסיפור או קולות פנימיים של הנערה:

שחקן א :	(בודק) מי את? את מבני האדם או מן המזיקים?
שחקנית ה:	אה...אין עוד אפשרויות?
שחקנית ב:	מן המזיקים?
שחקן א:	את
שחקנית ד:	(דוחקת) תגידי לו שאת מבני האדם, תגידי לו
שחקנית ב:	(מרצה) אני אדם
שחקן א:	(בוזן) ואת לא מן המזיקים?
שחקנית ב:	(מרויחה זמן) אני?
שחקנית ד:	(דוחקת) תגידי לו שאת לא
שחקן ב:	(מלחיץ) תגידי לו שאת לא, תגידי לו!
שחקנית ה:	(מערערת) אולי תגידי לו שאת כן, שאת כן
שחקנית ג:	(מבטלת) תגידי לא!
שחקנית ה:	(מרגיעה) אבל מי אמר שצריך לצאת מהבור כל כך מהר?
שחקנית ג:	(מנחה) "אני לא מהמזיקים" תגידי לו

שחקנית ד: (דוחקת) תגידי לו  
שחקנית ה: (חוסמת) לא! אל תגידי לו! [...]

גם בהצגה זו הגבול בין גילום דמות המספר והדמויות הפועלות גמיש, והשחקנים עוברים בין השניים. כך באמצע משפט עוברת השחקנית מגילום דמות מספר (מודגש) לגילום האישה המסופרת בסיפור (מוטה):

שחקנית ד: (מוכיחה) שכח, והלך (שחקן א נעמד מולה ומביט בה, היא שוהה, מחייכת ותוך שהיא מסדרת שיערה) ונשא אישה אחרת (יורדת מקוביית העץ והולכת אחריו בעיניים כלות)

מורכבות נוספת נוצרת מנסיון של הדמויות להתנגד למספר וליצור מציאות שונה, כך בהצגה 'לשם יחוד':

שחקנית א (מספרת) +ב: (מביטות אחת בשניה, כל אחת מביעה קול אחר, שחקנית א קובעת עובדה ומולה שחקנית ב מתנגדת לגורלה) "ואותה הנערה עמדה באמונתה, ואותה הנערה עמדה באמונתה, ואותה הנערה עמדה באמונתה, ואותה הנערה עמדה באמונתה, ואותה הנערה עמדה באמונתה."

במערכה השניה במחזה 'הפרוטוקולים הפרסיים' משמש רב א' כמספר, ומנסה למנוע מאסתר ללכת לבית המלך. אסתר מתנגדת לדברי המספר ומנסה להגיע אל המלך:

מרדכי: 'ותילקח אסתר אל בית המלך' (אסתר מבקשת לילך אל המלך)  
רב א: (עוצרה) בחזקה, ולא נתנה מרדכי מ ר צ ו נ ו  
אסתר: (נעצרת למגינת ליבה. היא טוענת בפסוקים כנגד הרב) "והגיע תור אסתר לבוא..."  
(אומרת להוסיף ולהתקרב אל המלך)  
רב א: שרק התור לחצה ונאנסה לזה ולא ליבה התרצה לבוא  
אסתר: (נעצרת) "ו ת י ל ק ח . . ."  
רב א: ש ל א ב ר צ ו נ ה !  
אסתר: "... אל המלך... בחודש העשירי... הוא חודש טבת..."  
(כנגד ציטוט זה אין רב א' יודע מה להשיבה. היא גם אינה מתעכבת עוד להצדיק עצמה ומקפצת אל ברכיו של המלך)<sup>179</sup>

אלפרדס עיצב את ההצגה באופן מורכב שכזה מכיוון שלדבריו: "זה לא מעניין שיש מספר אחד בצד, מעניין שיש כמה מספרים. השחקנים מגלמים את הדמויות תוך שימוש בגוף ראשון ושלישי"<sup>180</sup>. גם הרביץ רואה בעיצוב קבוצת מספרים מתכון ליצירת מורכבות ועושר תיאטרוני: "את ההצגות אפשר לשחק על-ידי שחקן יחיד או קבוצת מספרים, כמובן שבקבוצת

<sup>179</sup> אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים, 11.  
<sup>180</sup> אלפרדס, ראיון.



מספרים השפה התאטרונית תהייה עשירה יותר".<sup>181</sup> חזן רואה במעבר הטקסט מהכתב לבמה מהלך המזמן ריבוי קולות. לדבריה, החיפוש אחר הקולות השונים הטמונים בטקסט מתבצע כבר בשלבי העבודה הראשונים: "לקחת קול אחד ולהפוך אותו לשבעה קולות [...] כך נוצר דיאלוג אינטלקטואלי עם הקהל".<sup>182</sup>

ריבוי מספרים המציגים את הטקסט המדרשי הוא רעיון המצוי בבסיס התוכן המוצג. ספרות חז"ל אינה מיוחסת למחבר אחד אלא היא מפעל קולקטיבי רב-קולי. מרטין ג'אפי (Martin S. Jaffee) דן בשאלה כיצד לספרות עניפה ורחבה כל-כך אין מחבר מוגדר. כתשובה לכך הוא מרחיב את תפיסת המינוח 'מחבר' לא רק לכותב עצמו, אלא לכל הגורמים המסייעים בהבאת הטקסט אל הקורא. הוא מאיר כי המוטיבציה של חז"ל לא היתה ליצור יש מאין, אלא להמשיך שושלת מסירה של טקסט אלוהי, ומציג את חז"ל כמחברים בעצם העברת הידע ודעות של הקודמים להם.<sup>183</sup> בנוסף, תורם ג'אפי הבנה תקופתית לפיה יצירה רעיונית מתקיימת ומועברת בעל-פה ומשתמרת במבנה הדיאלוגי בו כתוב התלמוד האוצר קולות שונים ומגוונים היוצרים יחד, יצירה אחת.<sup>184</sup>

המפגש בין ריבוי מספרים בעלי אג'נדה שונה לטקסט הגולמי הניתן לפירוש באמצעים שפורטו בפרק הקודם, יוצר פלטפורמה להצגת דרכי קריאה שונות לאותו הטקסט. דרכי הקריאה מתבטאות במימד הפרפורמטיבי של הטקסט הכתוב: אינטונציות, מחוות גופניות והבעות פנים, דרכן ניתן להביע משמעויות שונות לאותן המילים. כאמור, המימד הפרפורמטיבי אשר מבטא נתח חשוב באמירה הפרשנית הוא זה החסר בספרות המדרש המכונה 'תורה שבעל-פה' אך שמורה בספרים כתובים. את נתח זה משלימות הצגות אלו, ביצירתן פרשנויות חדשות לטקסטים דרך העיצוב הטונאלי והפיזי.

חזרה על אותו הטקסט באינטונציה שונה היא מתודה מרכזית בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס'. בהצגה זו ביקש הורביץ להדגיש את דרכי הקריאה השונות ודרכן את עושר וחיות המעשה התיאטרוני.<sup>185</sup> בהצגה זו משמשות אותן מילים להצגת שתי זוויות מבט סותרות על אותה הדמות:

שחקן א:	(פותח) אני רוצה לספר לכם על בן זומא
שחקנית א:	(קמה ומתפרצת לדבריו) אני רוצה לספר לכם על בן זומא
שחקן א:	(קם, מוכיח) רבי (!) שמעון בן זומא!
שחקנית א:	(בגיחוך) רבי שמעון בן זומא
שחקן א:	(מאדיר) אותו שמעון בן זומא שאמר: "איזהו הגיבור- הכובש את יצרו" אבל הלך אל ההיכלות
שחקנית א:	אותו שמעון בן זומא שאמר: "איזהו הגיבור- הכובש את יצרו" (מערערת) אבל הלך אל ההיכלות [...]
שחקנית ב:	(מאשימה) כך אמר אבל הלך אל הפרדס!
שחקנית ג:	(מצדיקה) כך אמר, אבל הלך אל הפרדס!

<sup>181</sup> הורביץ, ראיון.

<sup>182</sup> חזן, ראיון.

<sup>183</sup> They deny any innovative intent in their efforts to bring together synopses of traditions representing the views of a [...] variety of teachers", Martin S. Jaffee, "Rabbinic authorship as a collective enterprise". in: *The Talmud and rabbinic literature*, edited by Charlotte Elisheva Fonrobert, Martin S. Jaffee. (Cambridge : Cambridge University Press 2007), 22

<sup>184</sup> Ibid, 17-35

<sup>185</sup> הורביץ, ראיון.

ביטוי דעות ותפיסות שונות במסגרת אותו סיפור מתקיים דרך עיצוב דמות המספר, קיום מספר מספרים בו-זמנית ושילוב בין דמות המספר לדמות הפועלת. ריבוי זה מקשה על גיבוש דעה מוצקה על אודות הדמות ובכך מזמין ראייה מורכבת של הטקסט ושל התרבות בה נוצר. ריבוי זה מעצים ומשמר את רב-השיח בו נוצרו סיפורים אלו במקור וחושף עד כמה הטקסט הקאנוני עצמו איננו חד-משמעי.

## 3.2 שילוב דרכי משחק

הצגות אלו, המאופיינות במורכבות רעיונית אינטלקטואלית, עשויות להתקבע כשיח פרוטוקולי-תיאורטי אשר אינו מתקשר עם הצופים. אחת הדרכים ליצירת חיבור עם הקהל ולהמחשת המימד הרוחני-רגשי הטמון בטקסטים המוצגים היא שילוב דרכי משחק. אנאנד רואה בשילוב דרכי משחק שונות, חלק מהותי ממאפייניו של ז'אנר תיאטרון-סיפור השואב ממסורות תיאטרוניות שונות:

Story theatre adds, enfolds, taking the entire history of theatre as a junk shop from which it can pick and choose selectively in its attempt to revivify the very nature of theatre itself.<sup>186</sup>

לדברי חזן, יצירת ראייה מורכבת מתקיימת בזמן שהקהל חושב ומתרגש. החשיבה מתקיימת באמצעות הוצאת דברים מהקשרם, גילום לא צפוי או פירוק המובן מאליו, ואילו הרגש נוצר מהצגת מערכות היחסים.<sup>187</sup> הורביץ רואה חשיבות בשילוב שתי איכויות משחקיות באותו המופע: משחק מנוכר ומשחק דרמטי בו משולבים רגעים אקספרסיוניסטים-אקסטטיים.<sup>188</sup> לדבריו: "האקסטטיות מאפשרת כניסה פנימה,<sup>189</sup> יוצרת משהו דרמטי, חיבור לכך שהם [השחקנים] דמויות ולא רק מספרים".<sup>190</sup> עם זאת, הורביץ מוסיף כי יש לשמור על מינון נכון של רגעים אקסטטיים כיוון שיצירה אקסטטית מדי עלולה ליצור ריחוק בין הקהל לשחקנים, העוברים חוויה נפרדת שאין ביכולת הקהל לחזור מעברה.<sup>191</sup> גם אלירו בהקדמה למחזה 'הפרוטוקולים הפרסיים' מציין את השילוב בין המערכות להן צד דרשני-אינטלקטואלי למערכה הרביעית המביאה את המישור האקסטטי-דתי של המגילה.<sup>192</sup>

כהצגה שבוימה על-ידי סרג' וקנין, תלמידו של גרוטובסקי, מורכבת ההצגה 'אלמלא המלאך' מתפיסת משחק המעצימה יסודות אנרגטיים ואקסטטיים בשחקן. וקנין מתאר את גישת הבימוי שלו שחתרה לעבודה משחקית ברבדי תת-מודע: "כבמאי מערבי, שעוצב בפולין אצל האמן גרוטובסקי, הייתי מלא חששות אל מול תיאטרון ישראלי שהתאפיין

<sup>186</sup> Annand, "Story Theatre: Impressions", 70.

<sup>187</sup> חזן, ראיון.

<sup>188</sup> בחיבור זה אתיחס למינוח 'אקספרסיוניסטי' כצורת ביטוי לעולם פנימי, שחרור התפיסה השכלתנית והבעת יחס רגשי לנושא המוצג. מרגולין, העוסק בחוויה הדתית, מציג הגדרות שונות במחקר למילה 'אקסטזה'. הגדרה החוצה את תפיסות החוקרים השונות המוצגות בחיבורו היא: חוויה שאינה רציונאלית, הנחווית בתודעה הפנימית של האדם ומובילה לאיבוד מודעות עצמית. הגדרה זו תוביל אותי בפרק זה. ראה עוד: רון מרגולין, *הדת הפנימית: פנומנולוגיה של חיי הדת הפנימיים והשתקפותם במקורות היהדות מן המקרא עד החסידות*, (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2012), 149-138.

<sup>189</sup> על אף שמשמעות המילה אקסטזה היא יציאה מהגוף, הורביץ מציג את הפעולה ההפוכה שביכולתה של פעולה זו ליצור על קהל הצופים.

<sup>190</sup> הורביץ, ראיון.

<sup>191</sup> שם.

<sup>192</sup> אלירו, *הפרוטוקולים הפרסיים*, מתוך ההקדמה.

ביכולת סיפורית יותר מאשר בירידה אורגנית למעמקי התת מודע הקולקטיבי".<sup>193</sup> עליון-ישראלי מתארת את תפיסתו של וקנין את הטקסט כמנוף ליצירת אנרגיה ולא ככלי המעביר מסר. היא מביאה את עמדו הטוענת שהתמקדות השחקן במסר השכלי של הטקסט עוצרת את האנרגיה הטמונה בו,<sup>194</sup> ומתארת את צורת עבודתו המכוונית ליצירת חוויה אנרגטית-פנימית:

הוא עובד עם גבי בהתכוונות להשתמש באנרגיה שנוצרת בדברה בקול עמוק את מילותיו של השטן, לחפש אנרגיה זו בתוך עצמה, לדייק אותה והכי חשוב - לא לפחד מפניה [...]. הוא מפציר בה להפוך לשמאנית ולא להירתע כשכוחות אלה יוצאים ממנה. עם רות הוא עובד במטרה למצוא את הפרסונה שהיא מחוץ לעצמה ועם זאת באה ממעמקי נפשה<sup>195</sup>

על-אף שההצגה 'אלמלא המלאך' נוצרה על רקע תפיסה תיאטרלית השואפת לחוויה אקסטטית ואף מעוצבת כטקס פולחני, אף בה נוכח מימד רציונאלי-אינטלקטואלי. מימד זה המתקיים במסגרת לימוד הטקסטים המשותף והפנייה ישירה לקהל, עליהם ארזיב בפרק הבא.

כל ההצגות משלבות, במידה שונה זו מזו, איכויות משחקיות הנעות בין ניכור רציונאלי לדרמה אקסטטית. אציג דוגמאות המשלבות את שיטות המשחק השונות בהצגות:

בהצגה ה'פרוטוקולים הפרסיים' בנויות המערכה השנייה והשלישית באופן 'מנוכר' הבוחן ומבקר את הטקסט ופעולות הדמויות. לאחר מערכות אלו מעוצב האינטרמצו כסצנה פיזית עמוסת מטענים רגשיים, ואחריו המערכה הרביעית הבנויה כמהלך מיסטי, הכולל תפילות אישיות של מרדכי ואסתר:

מרדכי: אלוהי, המלך הגדול, אדון העוז והיכולת, אשר הבל מונה תחת ממשלתך ואין מי יחלוק על רצונך. גלוי וידוע לפניך [...] בצילנו נא מידו ויפול הוא בור אשר כרה לנו וברשת אשר טמן לרגלינו. אתה הוצאת את אבותינו ממצריים. הרגת בכוריהם [...] עשה עימנו נס [...]!<sup>196</sup>

אסתר: שואלת אני רחמיך, מלכי ואלוהי, מחלון לחלון בבית אחשוורוש מן היום אשר נלקחתי הנה, תן לי מבטח ועוצמה, שים בפי מענה רך ישיב חמת הארי בבואי לפניו והפוך ליבו [...] ענה לקולי, אבי יתומים ותן לי רחמים לפני האיש הזה אחשוורוש כי יראיתיו כשאר ירא גדי העיזים מפני האריה [...]!<sup>197</sup>

חלקים אלו דורשים איכות משחקית הנובעת מהזדהות עמוקה עם הדמויות ומייצרת פעולות דרמטיות טעונות ומתפרצות. התפילה כרגע משחק דרמטי, מתקיימת גם בהצגות 'לשם יחוד' ו'ארבעה שנכנסו לפרדס'. ב'לשם יחוד' שרים השחקנים יחד את מילות הפסוק 'אנא ה' כי אני עבדך', ובהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' שרים השחקנים יחד את תפילת 'עננו' תוך עצימת עיניים, מחיאות כפיים וניעות גופניות. בשתי הצגות אלו מובאת התפילה כשירה קבוצתית ויוצרת רגעים היוצאים מרצף העלילה ויוצרים מקום לביטוי רגשי של השחקנים והדמויות.

בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס', מלבד רגעי התפילה הקבוצתית, מעוצבים רגעים נוספים המאופיינים בביטוי רגשי בעצמה גבוהה ובפיזיות מוגברת. ניתן לחלק את ההצגה לשתי סוגי סצנות המשקפות תפיסות משחק שונות: הסוג הראשון, הן

<sup>193</sup> עליון-ישראלי, מדרש במה, 144.

<sup>194</sup> שם, 140.

<sup>195</sup> שם, שם.

<sup>196</sup> אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים, 33-34.

<sup>197</sup> שם, 34.

סצנות 'מנוכרות' בהן נערכים דיונים בין השחקנים על הטקסט ואופי הדמויות, (את סוג סצנות זה אציג בהרחבה בחלק הבא). הסוג השני הן סצנות 'אקסטטיבות' הממחישות את חוויות הכניסה לפרדס. יתכן ועיצוב סצנות אלו נובע באופן ישיר מתוכן הטקסט המוצג, בו מפורשת הכניסה לפרדס כחוויה אקסטטיבית-מיסטית. בסצנה 'האקסטטיבית' הראשונה מגלמים ששה שחקנים את ששת הקולות ששומעים החכמים בדרכם אל הפרדס ואת תוצאות שמיעתם. כל שחקן מתאר מילולית את השפעת הקול על השומע אותו ומיד מגלם פיזית וקולית את השפעות הקול על עצמו. סצנות אלו מלוות במוזיקת רקע בעלת אופי אפל. השחקנים מכים עצמם, מתגוללים על הרצפה, אחוזים בעויתות, צוחים ונוהמים:

שחקן ב: אומרים שהקול הראשון מי ששומע אותו מיד הוא משתגע ומשתטה. הקול הראשון מי ששומע אותו (מאיץ את קצב הדיבור) מיד הוא משתגע ומשתטה- מיד הוא (מרים כסא ורץ) מיד הוא (מכה את הכסא, אחר מכן מחבק ומנשק אותו).

סצנות נוספות מסוג זה, מתארות את כניסת החכמים אל הפרדס המלווה בריקודים, שירים ומונולוגים אישיים של החכמים. תיאור חלקי הפרדס מאורגן בסצנה בה שמונה שחקנים מציגים את שבעת הרקיעים שעל החכמים לעבור. על רגע מוזיקה שמיימת מגלמים השחקנים באופן פיזי את התיאור המילולי של 'הרקיע':

שחקנית ד: הרקיע הראשון שמו שמים ובו מחנות של שמש, מחנות של שמש (מסתנוורת מהפנס, מנסה לגעת באור ונשארת תוהה, מנסה לגעת באור ומסתנוורת)

שחקן ב: הרקיע השני שמו שמי שמים ובו כפור ואוצרי שלג וברד, הרקיע השני שמו שמי שמים ובו כפור (מתכווץ. רוקע ברגלים ומסתובב על מקומו) ואוצרי שלג (הרקיעות גוברות) וברד (הרקיעות גוברות והוא נופל)

הציית החכמים את הפרדס משלבת משחק מנוכר של השחקנים היושבים בכסאות ומשחק אקסטטיבי של השחקנים המגלמים את ההתרחשות בפרדס במרכז הבמה ברצף סצנות בעלות עצימות רגשית גבוהה במיוחד: רגע מותו של בן עזאי בהתמסרות אקסטטיבית מוחלטת, חזיונותיו של בן אבויה הכוללים סצנת אונס המוצגת על-ידי שלושה נשים ומלווה בצרחות והתגוללות על הרצפה,<sup>198</sup> ומונולוג סיום סוער של בן זומא הנותר לבדו בפרדס ומשתגע.<sup>199</sup>

כאמור, ההצגה 'אלמלא המלאך' משלבת גם היא משחק אקסטטיבי ומנוכר. התפיסה האקסטטיבית מניעה את תפיסת ההצגה כפולחן המעלה את שרה לעולה במקום בנה. הדימוי התנועתי המוביל של ההצגה הוא 'סחררה',<sup>200</sup> והתנועה המעגלית והסיבובית מופיעה ומניעה את ההתרחשות. ההצגה מורכבת ממונולוגים פיזיים בהם בכי ושירה ולצידם סצנות בהם מתקיים דיבור ישיר לקהל הכולל הומור ובחינה שכלית של הכתוב.

אם כן, ראינו כי לצד העבודה הטקסטואלית המפותחת דרכה מתקיים דיאלוג רציונאלי עם הטקסט, בכל ההצגות מתקיימת גם עבודה רגשית, פיזית וקולית היוצרת מצבים דרמטיים, סצנות פולחניות, ורגעים אקסטטיביים. רגעים אלו מעשירים את המופע התיאטרוני ומעצבים הצגה בה נוצרת שותפות מחשבתית ורגשית של קהל הצופים. בנוסף, ניתן לראות

<sup>198</sup> בסצנה לא פשוטה זו, משולבת גם תפילה אישית הנאמרת על-ידי אחת הנשים הזועקת פסוקים מספר תהילים, בצד הבמה.  
<sup>199</sup> ייתכן שהמתח הזה קיים כבר בסיפור התלמודי עצמו – שלפי פרשנויות מסוימות מזהיר מפני החוויה המיסטית-אקסטטיבית לטובת הלמדנות האינטלקטואלית.  
<sup>200</sup> אלמלא המלאך, תוכנית ההצגה.

בעיצוב הרגעים האקסטטיים בחירה מודעת להבאת הקשרים דתיים והיבטים ריטואליים המצויים בטקסים החז"לים, על תוכנם והעולם התרבותי ממנו הם יונקים. ניתן אף להניח כי מעבר לבחירה האסתטית וההדגש התרבותי, שילוב ריטואלים דתיים במופע משקף חיפוש רוחני אישי של חלק מהיוצרים.

בנוסף למגוון שיטות המשחק המאירות צדדים שונים בטקסט ויוצרות צופה פעיל, הצגות אלו מאופיינות בריבוי מקורות פרשניים התורם אף הוא, ליצירת מורכבות מחשבתית של הצופה על הטקסט המוצג.

### 3.3 ריבוי מקורות פרשניים

המדרש שזור ציטוטים שונים על מנת לומר את דברו. פעמים רבות משמעות הסיפור טמונה בהקשר בו מופיע הפסוק המצוטט. ציטוטים אלו יוצרים עומק פרשני, הדורש מהקורא להצליב מידע ולבחון את הסיפור המוצג בהקשרים שונים. המדרשים הם חלק משיח פרשני עשיר המביא מקורות שונים לתימוכין ויוצר פוליפוניות רעיונית אשר נותרת פעמים רבות בצורת דיון פתוח רווי נקודות-מבט. בדומה לתוכן המדרשי, גם הביטוי הצורני בהצגות 'הפרוטוקולים הפרסיים', 'אלמלא המלאך' ו'ארבעה שנכנסו לפרדס' מיישם עיקרון זה בהפגישו טקסטים ופרשנויות מתקופות שונות ועריכת דיון חי ביניהם על הבמה.

ההצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים' מורכבת מחמש מערכות שכל אחת מציגה זווית פרשנות שונה למגילת אסתר. טקסט המחזה מורכב משילוב מקורות פרשניים מתקופות שונות, המעניקים פרשנויות מגוונות לאופי, כוונות ומניעי הדמויות, ולגורמים המניעים את התפתחות העלילה.<sup>201</sup> דוגמה להבדלים בין המערכות היא הצגת המניע להתרחשויות: במערכה ג' מקבל מרדכי את המידע על תכנית המן להרוג את היהודים על-ידי שיחוד התך,<sup>202</sup> ובמערכה ד' הוא דבר תכנית השמד נגלה אליו בחלום.<sup>203</sup> דוגמה נוספת, במערכה ג' לא נרדם אחשוורוש כפועל יוצא מהרעש שמקימה המחאה שארגן מרדכי,<sup>204</sup> ובמערכה ד' מקור נדודי השינה הוא ניסוי.<sup>205</sup>

אלפרדס מספר שמקור ההשראה ליצירה היה ספר תנ"ך עברי-אנגלי שהיה ברשותו בעת שלמד עברית בישראל. בתחית כל דף בתנ"ך היו כתובות הערות פרשניות שונות על הטקסט: "ר' יחזקאל אומר שכך וכך אבל רב אחר אומר אחרת".<sup>206</sup> מבנה הדף העלה לאלפרדס דימוי להצגת הפרשנויות השונות וליצירת דיון חי ביניהן על הבמה, המשפיע על האופן בו פועלות הדמויות. הריבוי הפרשני לתנ"ך היה נקודת ההתחלה ליצירה ולעיצוב המערכה השנייה.<sup>207</sup>

בראיון לעיתון 'דבר' מציג מחזאי ההצגה, אלירז את יחוד ונסיונות ההצגה המעלה מישורי פרשנות שונים באותה

ההצגה:

<sup>201</sup> מספרי הפרשנות אותם מונה אלירז בהקדמה למחזה: בתלמוד: מסכת מגילה, בספרי אגדה וספרים חיצוניים: אבא גוריון פנים אחרים, לקח טוב, מדרש אסתר, מדרש רבא. ספר יוסיפון, תוספות, תרגום השבעים. ופרשניים מאחרים: רמב"ם, רש"י, אבן עזרא, 'משאת משה' לר' משה אלשיך, רוח אלוקים ר' שלמה יואל הלוי, 'מרגליות התורה' לרש"ר הירש, הרמ"א ור' יהונתן אייבשיץ.

<sup>202</sup> אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים, 26.

<sup>203</sup> שם, 32-33.

<sup>204</sup> שם, 26-27.

<sup>205</sup> שם, 35-36.

<sup>206</sup> אלפרדס, ראיון.

<sup>207</sup> שם.

הייתי אומר שאנו מתנסים בדבר מסויים, וזה מרתק למדי. אנו מנסים להעלות את המגילה בחמישה מישורים או אם תרצו, מעגלים: הראשון הוא העלילה בכל פשטותה, הסיפור במישור הנמוך ביותר. מישור שני הוא גבוה יותר - המסורת הדרשנית המבוססת על המדרשים: שנכתבו על ידי דרשני המגילה [...] המישור השלישי הוא פוליטי - ההתרחשויות המדיניות שבתוך האימפריה הפרסית. המישור הרביעי הוא המישור האקסטיידי של המגילה והאחרון המישור האלגורי. אחשוורוש הוא מעין 'כלאדם' שהטוב והרע נלחמים בתוכו [...] <sup>208</sup>

הצגת מניפת פרשנויות הסותרות זו את זו מייצרת מורכבות רעיונית ודורשת מהקהל מעורבות מחשבתית. כך אומר אלפרדס על בחירה זו:

כל הרעיון היה להגיד: אין אינטרפרטציה אחת! יש ארבע דרכים לבחון טקסט: פרד"ס: פשט, רמז, דרש וסוד [...] חשבתי שזה יכול להיות מעניין לקחת סיפור ולבחון אותו מנקודות מבט שונות: כסיפור גבורה, סיפור סנטימנטלי, כדיון פוליטי, כנושא היסטורי וכו' [...] זו היתה תקופה מאד פוליטית, היינו ביקורתיים והיתה אמירה פוליטית, אך מה שעניין אותי עמוק באופן אישי ותיאטרלי זו האפשרות לבחון סיפור מנקודות שונות. זה לא מספיק רק להציג פרשנויות באופן נפרד, כששמים פרשנויות שונות יחד יש להן אפקט, הן נשענות, סותרות ומאזנות אחת את השניה, וזה נהיה מורכב יותר. בגלל המורכבות הקהל צריך להחליט באיזו אופן לראות את הסיפור, ודעתו כל הזמן משתנה. עם המדרשים זה קורה כי המדרשים מכילים את המורכבות הזאת. <sup>209</sup>

בביקורות על ההצגה מצביעים מבקרי התיאטרון על הריבוי כאמירה מרכזית בהצגתה. יחיאל לימור כותב על זוויות הראיה השונות המוצגות לאותו נושא: "המעגלים הללו שלובים זה בזה ומדי פעם חוזרים השחקנים לעסוק באותו נושא אך מזווית ראייה ובימוי שונים". <sup>210</sup> הוא רואה את ההצגה כתצרף בו כל פרשנות היא חלק שווה בערכו המשלים את התמונה השלמה: "הפרוטוקולים הפרסיים הוא קולאז' של כתבים ספרותיים על זמן המגילה, כאשר מדי פעם מודבק כתם חדש על קודמו - בבחינת הדפסת צבע המבוצעת שלב אחר שלב - ורק לקראת סיומה של ההצגה מתגלה התמונה הצבעונית בשלמותה". <sup>211</sup> עברון מתייחס בעיקר לשלושה רבדי פרשנות: פרשנות הרבנים במערכה ב', הפרשנות הפוליטית במערכה ג', <sup>212</sup> ופירוש הקבלה האלגורי שלדבריו היה יפה ושאב מדימויים ויזואליים קבליים. <sup>213</sup> עמנואל בר קדמא, מזהה את מגוון הפרשנויות השונות בהצגה, ואף מציע שהן יוצרות מהלך רעיוני המוביל לפרשנות האלגורית, האוניברסלית: "הגרסאות המקבילות של העלילה הפורימית חוזרות ומתנקזות לתכלית רעיונית אחת- שהיא לאמיתו של דבר, אלגוריה על מצב האדם, או אם תרצו מסקנה רוחנית [...] שיש לה זיקה למקבילות מוסר מאוחרות יותר [...] אמות המידה חוזרות למקומן, על מנת להפיס את הצדדים היפים יותר שבנו, שנתערערו אולי במהלך כמה מן השלבים הפחות מלבבים שבסיפורי המגילה". <sup>214</sup>

<sup>208</sup> "שלוש נשים בצהוב- בגרסה אנגלית", זכר, עשרים ושישה באוקטובר, 1972, 9.

<sup>209</sup> אלפרדס, ראיון. (תרגום חופשי שלי)

<sup>210</sup> יחיאל לימור, "הפרוטוקולים של אחשוורוש", מעריב, שמונה עשר בדצמבר, 1972.

<sup>211</sup> שם, שם.

<sup>212</sup> עליה העיר כי רעיון זה הוצג באופן אקטואלי בולט מדי שעורר אי נעימות בקהל.

<sup>213</sup> בועז עברון, "רמזים אקטואליים משושן הבירה", ידיעות אחרונות, אחד עשר במרץ, 1972.

<sup>214</sup> עמנואל בר קדמא, "מה באמת קרה בשושן?", ידיעות אחרונות, חמישה עשר בפברואר, 1972, 18-19.

אם כן, מתוך ניתוח ההצגה, מוטיבציית היוצרים ורשמי הצופים ראינו כי בהצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים' ריבוי הפרשנויות אינו תוצר נלווה אלא מרכיב מרכזי בההצגה.

ריבוי המקורות הפרשניים מודגש גם בהצגה 'אלמלא המלאך' המציגה שלושה סיפורים המתארים את רגע מותה של שרה.<sup>215</sup> בשונה מ'הפרוטוקולים הפרסיים' בה פרושים אחד לצד השני מקורות מתקופות היסטוריות שונות וממסורות פרשניות שונות, 'אלמלא המלאך' מעמתת שלושה מדרשים מאותו ז'אנר,<sup>216</sup> המרחיבים את המתרחש עם שרה בזמן העקידה. בפתיחת ההצגה מציגה המספרת את שלושת המדרשים השונים ובמהלך ההצגה אף מכריזה עליהם "מדרש ראשון", "מדרש שני":

שחקנית א: "במדרש הראשון השטן בא אל שרה, מיד פצחה מפיה יללה גדולה ומתה במדרש השני השטן בא בדמות יצחק, ובמדרש השלישי יצחק עצמו בא צוחה ששה קולות ופרשה נשמתה"

בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' מעוצבים המקורות הפרשניים השונים כדיאלוג סוער בין הדמויות המציג תפיסות שונות של החכמים. ריבוי מקורות אלו והצבתם זה לצד זה וזה כנגד זה, יוצר מורכבות של אופי הדמויות ומעשיהן. כדוגמא אציג את הדיון על דמותו של 'אחר' ר' אלישע בן אבויה, המורכב מארבעה מקורות:

מקור א' (מודגש): **ירושלמי, חגיגה, ב', ע"א.**

מקור ב' (מוטה): **בבלי, חגיגה, טו' ע"ב.**

מקור ג' (רגיל): **בבלי, קידושין, לט', ע"ב וחולין קמב', ע"א.**

שחקן א: **אלישע בן אבויה. אני רוצה לספר לכם על אלישע בן אבויה. אמרו עליו שהיה**

**נכנס לבית המדרש ורואה תינוקות וספרים מונחים עליהם, היה אומר מה**

**הללו יושבים ועוסקין כאן? אתה תינוק אומנותך בנאי, ואתה אומנותך נגר,**

**ואומנותו של זה חייט, מה אתם יושבים ועוסקים כאן? כך אמר להם.**

שחקנית א: **כך הוא אמר להם**

שחקן א: **כן, כך אמר להם, והם התינוקות היו מניחים ספריהם והולכים**

**והם התינוקות היו מניחים ספריהם והולכים** שחקנית א:

שחקן ב: **כן, וזמר יוני לא פסק מפיו, כך אמרו, והרבה ספרי מינות היו נושרים לו**

**מחיקו, הרבה ספרי מינות היו נושרים לו מחיקו אפילו שהיה בבית המדרש.**

**זהו אלישע שראה מה שראה ואמר מה שאמר.**

שחקן ג: **זהו אלישע שראה את לשונו של חוצפית המתורגמן נגררת בפי חזיר, אחרי**

**שהרגו אותו הרומאים ואמר: "פה שהפיק מרגליות ילחך עפר?" זו תורה וזה**

**שכרה? אלישע נכנס אל הפרדס וקיצץ בנטיעות**

שחקנית ב: **זהו אלישע. זהו אלישע. שראה את לשונו של חוצפית המתורגמן נגררת בפי**

<sup>215</sup> ניתן לזהות דמיון לספרו של סרן קיקגור "חיל ורעדה" המציג גרסאות שונות לסיפור העקדה. כל גרסא פורשת תרחיש אפשרי להתנהלותו של אברהם 'האיש המאמין' בסיפור העקידה. ראה: סרן קיקגור, *חיל ורעדה- ליריקה דיאלקטית*, תרגום: איל לוי (ירושלים: מאגנס, תשנ"ג).

<sup>216</sup> כאמור, מבנה הצגה מבוסס על מדרשי תנחומא, ויקרא רבה ופרקי דרבי אליעזר. מדרשי-אגדה ארצישראלים.

חזיר, אחרי שהרגו אותו הרומאים ואמר: "פה שהפיק מרגליות ילחך עפר?"

זו תורה וזה שכרה?

שחקנית א: אלישע, נכנס אל הפרדס וקיצץ בנטיעות, ומה היה בסופו?

דרך ארבעה מקורות שונים, מדגיש הדיון את מורכבות של בן אבויה ומסתיים ללא קביעה הממסגרת את אופיו. אם כן, ראינו כי צורת ההצגות המצטיירת כמקוטעת ולא רציפה, נובעת מבחירה מודעת בשיקוף התכנים המדרשיים המועלים בהן, המשתייכת לשיח פרשני השוזר מקורות שונים ודעות שונות. בהצגות אלו, דמות המספר המעצבת את העמדה לסיפור היא דמות מורכבת המציגה מגוון דעות. ריבוי זה מתקיים דרך עיצוב דמות המספר המציג קריאות חדשות, שילוב בין דרכי משחק היוצרות מנעד רחב בין שכל לרגש, ריבוי מספרים, וריבוי מקורות פרשניים היוצרים דיון חי המנכיח את המורכבות הקיימת ומאפשר את קיומה.

בדיאלוג זה בין המספרים והמקורות הטקסטואליים השונים ישנו משתתף נוסף: הקהל. הצופים בהצגה בוחנים את הקריאות השונות ומפענחים את הרבדים המילוליים והחזותיים. בכך הם יוצרים פרשנות נוספת המצטרפת לקולות השונים ומעשירה את חגיגת הריבוי. בפרק הבא אבחן את ההתייחסות הצורנית של תפיסת הקהל כחלק מיצירת הפרשנות.



## 4. קהל

המדרש, כאמור, היא יצירה אורלית שיועדה לקהל מאזינים מסוים. כיוון שכך עוצב תוכן המדרש לקהל על סמך ידיעותיו וההקשרים התרבותיים המותאמים למקום ולתקופה. המדרש, בהיותו יצירה פרשנית עוצב באופן צורני המעודד קריאה אקטיבית המבחינה בין שני הטקסטים: המפורש והפרשני. שילוב התוכן והצורה יוצרים יצירה דיאלוגית המדגישה את הרצף והמתח בין הסיפורים המוצגים ביצירה.<sup>217</sup>

מדרש האגדה מעוצב כסיפור קצר מינימליסטי ואפיזודיאלי. רווה רואה במינימליזם תכונה מהותית בספרות חז"ל, בין השאר ככלי לעיצוב חווית הקליטה של הנמען המופעל באמצעות הפערים בסיפור. עיצובו האפיזודיאלי של המדרש שאינו מסודר ברצף זמן מאורגן אלא "במקטע זמני מרוכז ומצומצם של מפגש אנושי",<sup>218</sup> יוצר 'הזרה' המזמינה התבוננות מחודש על הקיים.<sup>219</sup> טכניקה אומנותית זו מהדהדת את מושג 'הניכור' הברכטיאני המבקש לשבור את האוטומטיזציה של החיים על-ידי הזרה המובילה לפיתוח חשיבה ביקורתית.<sup>220</sup>

החיבור בין תיאטרון-סיפור המושפע מ'התיאטרון האפי' למדרש האגדה ש'הזרה' היא אחת מהטכניקות האומנותיות המרכיבות אותו יוצר 'הזרה' כפולה; במישור הצורני והתוכני של המופע. הצגות אלו מציגות טקסט עתיק תוך שהן מעניקות לו הקשרים תקופתיים ותרבותיים בצורה המדגישה את נוכחות הקהל מחשבתית ופיזית. ההתייחסות לקהל מתקיימת בהדגשת קיום הפערים, ריבוי מספרים, שילוב דרכי משחק ובפנייה ישירה המזמינה את הקהל ליצור שכבת פרשנות נוספת, המצטרפת למחול ריבוי קולות.

[...] מהו, אם כך, מופע כמדרש? פירושו של דבר, להשתמש בכל טווח הכישורים האנושיים והאמנותיים כדי להעביר משמעות, וזו יכולה להתגלות במלואה רק כאשר היא מתרחשת מול קהל, מפני שהמשמעות טמונה גם במפגש האנרגטי בין השחקן או השחקנית לקהל [...] לאמנית הבמה יש מיומנות גבוהה בעבודה גופנית וקולית ובמשך שנים היא מעודנת ומגמישה את יכולתה ליצור חיבור בין רגש, מחשבה, חיים פנימיים ופעולה פיזית. כך היא יכולה לפרש את המדרש - בלשונו המקורית - תוך שימוש בטונים שונים של קול, שירה, ריקוד, תנועה ודרמה. ההעמדה והשילוב של כל המרכיבים ההבעתיים הללו יחד, זה לצד זה, הם המבטאים את הפרשנות שלה לטקסט, פרשנות שמתחדשת בזמן הווה, במפגש עם הקהל. כך נולדת משמעות מיוחדת וחדשה.<sup>221</sup>

הדגשת נוכחות הקהל ועיצובו כפרשן מתקיימים בהצגות הנידונות בשלושה רבדים מרכזיים: המילה כאבזור במשחק הדמיון שבין השחקנים והקהל, מנח הקהל והפנייה הישירה אליו, ויצירת היכרות מקדימה של הצופים עם הטקסטים המוצגים. אציג את שלושת הרבדים האלו.

<sup>217</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 193-198.

<sup>218</sup> רווה, מעט מהרבה, 26.

<sup>219</sup> שם, 54-55.

<sup>220</sup> עוד על תפיסתו של ברכט את תפקידה של האומנות ביצירת תפיסה ביקורתית: פרידלנדר, על האסתטיקה של התיאטרון האפי, 25.

<sup>221</sup> עליון-ישראלי, מדרש-כמה, 11.

## 4.1 המילה כהנחיה לדמיון

בניסיון להגדיר מהי 'אמנות' נשפך דיו רב, בדיון זה, בהתבסס על ניתוחו של בנדטו קרוצ'ה (Benedetto Croce), אתיחס למושג 'אמנות' כייצירה המכילה דימוי. דימוי הוא רעיון המגולם בדבר-מה הנתפס באחד החושים. האמן יוצר יצירה הנושאת דימוי, דימוי זה מפעיל את דמיון הצופה, השילוב בין הדימוי לדמיון הוא זה ההופך את היצירה לאמנות.<sup>222</sup> ניתן לסכם זאת כנוסחה לפיה: דימוי (יוצר) + דמיון (קהל) = אמנות. נוסחה זו מדגישה את המרכיב הבדיוני של יצירת אמנות: דימוי ודמיון, ומציגה את הקהל כחלק בלתי נפרד מהיצירה. תפיסה זו רואה בצופה ובאופן בו הוא חווה ומשלים את היצירה, מרכיב הדורש התייחסות מעמיקה.

קנדל וולטון (Kendall Walton) בהקדמה לספרו *Mimesis as Make Believe* מציג את הגבול המטושטש של הגדרת האמנות הייצוגית ומבקש לבנות תיאוריה להגדרתה.<sup>223</sup> לתפיסתו, יצירת אמנות היא אביזר דמיון, והאמנות עצמה מתקיימת בפעולה האקטיבית של דמיון הצופה, בתגובה ליצירת האמנות. האמנות מפעילה את הדמיון בהנחיות שונות; בספרות באופן מילולי ובאמנות הפלסטית באופן חזותי.<sup>224</sup> בעוד שמיצג ויזואלי יוצר תגובה ספונטנית מיידית לדמיון, תרגום הנחיה מילולית לדמיון, דורש אקטיביות ושותפות.<sup>225</sup> כיוון שמילה, היא צירוף הברות אשר אינו נושא משמעות כשלעצמו, אלא לרצף והקשר מסוים שהוא מייצג, מילה היא יצוג, ולכן משמשת כאביזר מנחה לדמיון.<sup>226</sup>

בתיאטרון מתקיימת מערכת יחסים משתנה, משלימה או מנוגדת בין המלל לויזואליה. תיאטרון-סיפור פועל במתח שבין האמנות הויזואלית בה הדמיון מיידי, לבין אמנות-הסיפור הוורבלית בה הדמיון מורכב ודורש מעורבות אקטיבית של הקהל. באמצעות השילוב בין הויזואליה למלל, יוצר תיאטרון-סיפור לעיתים דיסוננס אשר שובר את ספונטניות הדמיון ומנווט את הצופה לחשיבה מורכבת. ארגון המופע בתיאטרון-סיפור המעוצב כסט של הנחיות דמיון וורבליות עם מינימום מידע ויזואלי, מזמין את הקהל לקחת חלק פעיל ביצירה. על הדמיון בתיאטרון-סיפור כותב אנטון (Antoon):

Story Theatre tries to recapture that simplicity of storytelling. It takes away everything; there is no scenery, no props, nothing except some actors telling a story and the imagination of the audience.<sup>227</sup>

כאמור, טקסט מפעיל את הקורא באמצעות הפערים המצויים בו, ולכן פרשנות היא תוצאה של היעדר. רווה מציינת כי טקסט השואף לומר הכל בעצמו ולא משאיר דבר לקורא הוא טקסט בעל אפקט חלש, ולעומתו טקסט המפעיל את הקורא הוא בעל עוצמה מקסימלית.<sup>228</sup> לוינסון כותב בהקשר זה כי "השתיקות של הטקסט הן אשר מאפשרות לקורא להשמיע את קולו שלו מבעד לכתוב".<sup>229</sup> גם תיאוריית הפערים של איסר וולפגנג (Iser Wolfgang) מדגישה את החוסרים כחלק

<sup>222</sup> בנדטו קרוצ'ה, *מדריך לאסתטיקה*, תרגום: גאיו שילוני. (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983), 22.

<sup>223</sup> (Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*. (Harvard College, 1990)

<sup>224</sup> וולטון גם עומד על סוגי דמיון שונים המרכיבים את היצירה: כפוי וזום, מידי ומושהה, ממשי ואפשרי, אישי וחברתי. ראה: Ibid, 1-25.

<sup>225</sup> Ibid, 23-22.

<sup>226</sup> ראה: פרדיננד דה סוסיר, *קורס בבלשנות כללית*, תרגום: אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2005).

<sup>227</sup> Antoon A.J. "An interview with Myself about Story Theatre", *Yale Theater* 3, no. 2 (1971), 76

<sup>228</sup> רווה, *מעט מהרבה*, 34-33.

<sup>229</sup> לוינסון, *הסיפור שלא סופר*, 46.

אינהרנטי בטקסט וכגורם המפעיל את הנמען ליצירת משמעויות דינמיות:

Even in the simplest story there is bound to be some kind of blockage, if only for the fact that no tale can ever be told in its entirety. Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected direction, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections - for filling in the gaps left by the text itself.<sup>230</sup>

הצגות תיאטרון-סיפור מאופיינות במינימליזם עיצובי המדגיש את הטקסט על צורתו ותוכנו; מה שמצוי וחסר בו. מדרשי-אגדה מדגישים את הפערים ודורשים מילוי על-ידי הקורא. כך שהחיבור בין הצגות תיאטרון-סיפור לתכנים מדרשיים יוצרות חיבור בין צורה ותוכן הדורשים את מעורבות הקהל במשמוע ופרשנות המתרחש. בנוסף למעורבות המחשבתית, מקיימות הצגות אלו גם מעורבות פיזית של הקהל בעיצוב מנח הבמה ובפנייה הישירה אליו.

## 4.2 מנח קהל והפנייה אליו

כמו בכל יצירה ספרותית, גם במדרשי האגדה מעוצבת דמות מספר המתווכת בין הסיפור לנמען. בחלק מהמדרשים ניתן לזהות נוכחות פעילה של המספר המעלה שאלות על הטקסט ומפנה אותן בגוף שני אל הנמען.<sup>231</sup> דוגמה למדרש המקודם באמצעות שאלות (אתמהא) הוא מדרש בראשית רבה, ג', ו'. הדן במיקומו של האור שנברא ביום הראשון:

"ויקרא אלהים לאור יום" לא הוא אור ולא הוא יום, אתמהא?! תני, אורה שנבראת בששת ימי בראשית להאיר ביום אינה יכולה, שהיא מכהה גלגל החמה. ובליילה אינה יכולה, שלא נבראת להאיר אלא ביום. והיכן היא? נגזזה והיא מתוקנת לצדיקים לעתיד לבוא, שנאמר (ישעיה ל): "והיה אור הלבנה כאור החמה ואור החמה יהיה שבעתים כאור שבעת הימים". אתמהא?! שבעת ולא שלושה הן והלא ברביעי נבראו המאורות?! אלא כאינש דאמר כן, וכן אנא מפקד לשבעת יומיא דמישותתי. רבי נחמיה אמר: אלו שבעת ימי אבילות של מתושלח הצדיק, שהשפיע להן הקדוש ברוך הוא אורה [...]

שאלות אלו הן פניות של המספר אל הנמען, ולפי לוינסון, תפקידן "הרטורי החשוב של הערות מסוג זה היא ליצור שותפות הרמנויטית בין המספר לבין נמעניו".<sup>232</sup> גם בהצגות תיאטרון-סיפור פונים המספרים אל הקהל, משתפים אותו ודורשים ממנו לדון ולבחון במוצג לפניו. בנוסף לאופן המשחק, גם החלל מעוצב באופן המאפשר תקשורת ישירה בין השחקנים לקהל. מיקום הקהל והפנייה אליו הם המפתח ליצירת מערכת היחסים בין הקהל לשחקנים, המאפשרים יצירת פרשנות מתחדשת וחיה לטקסט.

Iser, Wolfgang. "The reading process: a phenomenological approach" *Modern Criticism and Thought: A Reader ed* <sup>230</sup> David Lodge. (London: Longman, 1988)126

<sup>231</sup> ראה פרק 2.2 בעבודה זו.

<sup>232</sup> שם, 161-163.

בכל ההצגות הנידונות, פונים השחקנים אל הקהל. בהצגה 'פרוטוקולים הפרסיים', רוב דברי המספר וציטוטי פסוקי המגילה נאמרו לקהל.<sup>233</sup> בהצגה 'אלמלא המלאך' עוצבה הבמה כבמת זירה, בה ההתרחשות התיאטרונית מתקיימת במרכז החלל והקהל ישוב סביבה, על הרצפה ועל דרגשים, במפלס זהה לבמה.<sup>234</sup> בהצגה זו, פונות המספרות באופן ישיר לקהל, במבט, קירבה פיזית, בשאלות ובהגשת דברי מאכל. בחירה עיצובית זו נבעה מהרצון לשתף את הקהל, כדבריה של גבי לב: "[...] ברגע שמתעסקים במיתוס, מתעסקים בריטואל, אנחנו רוצים שהקהל לא יהיה פסיבי ומסתכל מרחוק, שיהיה איתנו ביחד בתוך הריטואל".<sup>235</sup>

גם בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' עוצבה הבמה כבמת זירה. מנח זה קידם את ההצגה כדיון בו פונים השחקנים אל צופים ספציפיים ומבקשים לשכנעם בפרשנותם לטקסט. בהצגה זו באחת הסצנות מסופר סיפור זהה בו-זמנית על ידי שחקנים שונים, כל אחד לקבוצת צופים בקהל. תוכנית ההצגה מדגישה את הבחירה במנח במה זה במטרה להגביר את מעורבות הקהל: "[...] כך, מנקודת מבט שונות, הם בוחנים את הדמויות הפועלות, את עצמם, ואת השפה התיאטרונית שלהם בפני הקהל. כך הם גם מבקשים להניע את הצופים לבחון את עצמם ולבדוק מחדש מה שנראה לפעמים מובן מאליו. כל אחד מהצופים ישאל את עצמו למי מארבעת גיבורי המחזה הוא דומה, מי קרוב אליו יותר, מי הוא דבק ואת מי הוא מתעב, מי מדבר אליו בלשונו ומי מפחיד אותו".<sup>236</sup>

בהצגה 'לשם יחוד' דמות המספרת היא זו המפנה את דבריה לקהל. מעבר לכך, שיתוף הקהל מתקיים בשימוש במילים כהנחיות לדמיון, והצפת שאלות המאירות את הפערים בטקסט. בהצגות אלו לא נעשה שימוש באחורי הקלעים כמרחב המסייע ליצירת אילוזיה ומנגנון ההתרחשות כמו החלפת בגדים ושטיפת פנים, חשוף לקהל.

### 4.3 היכרות מקדימה עם הטקסטים

דרך נוספת ליצירת פרשנות של הקהל ליצירה והובלתו למעורבות מחשבתית, היא יצירת היכרות מקדימה עם הטקסטים המוצגים. היכרות עם הטקסט ממקדת את הקהל במהלך ההצגה לאופן בו מתרחשת העלילה ולפרשנות שמציגים היוצרים. אנאנד כותב על החיוניות בהיכרות הצופים עם התכנים המוצגים:

Ideally, before each performance, the audience should be presented with and asked to read the stories that will be the material of that evening's performance, since Story Theatre does not present or illustrate this material so much as "do things with it", a "re-seeing" of pre-existing material through the eyes of theatre.<sup>237</sup>

<sup>233</sup> אלפרדס, ראיון.

<sup>234</sup> יש לציין שבהצגה 'אלמלא המלאך' בשנת 2013 שונה מנח הקהל למנח חזיתי, מאילוצים טכניים.

<sup>235</sup> קטע ראיון עם גבי לב, מתוך וידאו ההצגה שרה 2 Take. ארכיון קבוצת התיאטרון הירושלמי.

<sup>236</sup> מכללת סמינר הקיבוצים. ארבעה שנכנסו לפרדס - תוכנית ההצגה. 1996. ארכיון מכללת סמינר הקיבוצים.

<sup>237</sup> Annand, "Story Theatre: Impressions", 71

ומוסיף שאמנם ניתן ליהנות מההצגה גם ללא היכרות מקדימה עם הטקסט, אך במצב שכזה חוויית הצופה לא תהיה מורכבת, ולא תתקיים האירוניה שלה תפקיד משמעותי בהצגות אלו.<sup>238</sup>

הצגות המעלות טקסטים קאנוניים שעלילתם מוכרת, מבקשות לבחון את הטקסט באור חדש ולכן דורשות עיון קרוב והצפת פערים בטקסט עצמו. הרצון להיכרות מוקדמת עם הטקסט או להיכרות מחודשת איתו הביאה את יוצרי התיאטרון לקיום לימוד מקדים של תכני ההצגה לפני ההצגה או לחלוקת תוכניה בה משולבים הטקסטים הגולמיים המוצגים. לצד האמירה האומנותית שבחלוקת המקורות, אקט זה הוא גם תוצר של התמודדות פרקטית עם העובדה שבהשוואה לטקסטים מקראיים, ספרות חז"ל פחות מוכרת לקהל הישראלי הרחב. כך שחלוקת הטקסט מגשרת על חוסר ההיכרות.<sup>239</sup>

ההצגה 'אלמלא המלאך' נפתחה בלימוד משותף של הקהל של הטקסטים הנידונים. הקהל נכנס לאולם בו תאורה עמומה, שולחנות נמוכים ועליהם דבש, תפוחי עץ ודפי מקורות. מנחים מבית המדרש 'אלול' הובילו קבוצות לימוד בהן למדו את המדרשים ולאורם שאלו שאלות אקטואליות וקיומיות: האם אנחנו מקריבים את ילדינו? האם אנחנו מרגישים שהורינו הקריבו אותנו? מהו השטן מבחינתנו כיום כישראלים? מה מרגיש אדם רגע לפני מותו? לאחר פרק הלימוד החלה ההצגה.<sup>240</sup>

עליון-ישראלי כותבת על הבחירה בקיום קבוצות לימוד טרם ההצגה, ככלי להדגשת פרשנות היוצרות ולעידוד

פרשנות של הצופים:

[...] טקס אינו יכול להתקיים אלא אם הרקע או סיפור המעשה ידוע היטב לקהל. זאת הסיבה שלהצגות תיאטרון אין צורך למצוא עלילות חדשות דווקא, להפך, ככל שמהלך העלילה מוכר יותר ואין צורך לעקוב אחריו, יש אפשרות להשיל את הכלים השכליים ולהיכנס עמוק יותר אל תוך הטקסט [...] פתחנו בהצעה להעמיד את צורת לימוד הנהוגה בבית המדרש. כלומר, נחלק את הקהל לכמה קבוצות, לכל קבוצה יהיה מנחה שיקרא יחד עם האנשים את הטקסטים, אחר כך יתחלקו לזוגות והמשך הדיון יתקיים בחברותות של שני אנשים. כך למעשה ידרוש הקהל את המדרשים, ויבין שהמחזה שהוא עומד לראות עכשיו הוא דרש נוסף, שלנו, על אותם טקסטים.<sup>241</sup>

תוכניית ההצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' כללה את המקור התלמודי עליו מתבססת ההצגה, ואילו להצגה 'לשם יחוד' לא היתה תוכניה קבועה, והטקסט המדרשי חולק בהצגות מסוימות בהתאם לקהל הצופים: מכינה שבאה לצפייה או קבוצת תלמידים.<sup>242</sup> בהצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים' לא נערך לימוד ולא ניתנו הטקסטים מתוך הנחה שלקהל יש היכרות עם מרבית הטקסטים המוצגים.<sup>243</sup> עם זאת, תוכניית ההצגה מכילה רשימה של ספרי הפרשנות מהם מורכב המופע.<sup>244</sup>

אם כן, נוכחות טקסט המקור בידי הקהל מאפשרת היכרות מקדימה וקריאה ניטרלית של הצופה טרם הצפייה בפרשנות הבימתית, ואף שיבה ועיון בו במהלך ההצגה. באופן זה, יכול הקהל להשאר בעמדה פעילה הבוחנת את הפרשנות המוצגת ואינה מחויבת לקבל אותה כפי שהיא.

<sup>238</sup> Ibid, Ibid

<sup>239</sup> במחזות העוסקים בסיפורים תנ"כיים בלבד לרוב לא נמצא טכניקה כזו.

<sup>240</sup> הצגה זו בשנת 2013 לא נערך לימוד מקדים, אך חולקה תוכניה המכילה את המדרשים המוצגים.

<sup>241</sup> עליון-ישראלי, מדרש-כמה, 141.

<sup>242</sup> תכתובת מיילים, שלומית בן מנחם. אוקטובר 2017.

<sup>243</sup> אלפרדס, ראיון.

<sup>244</sup> 'הפרוטוקולים הפרסיים' תוכניית ההצגה. 1971 ארכיון דיגיטלי תיאטרון 'החאן'.

בנוסף לנוכחות הטקסט הגולמי אף הבחירה העיצובית בהגשתו נושאת אמירה רעיונית. בתוכנית ההצגה 'אלמלא המלאך' עוצבו הטקסטים המדרשיים בגופן הדומה לכתבי מקורות ובכתב רש"י. התוכנית עוצבה כחוברת מקורות בה מצויים כמעט כל הטקסטים הפרשניים עליהם מבוססת ההצגה.<sup>245</sup> תוכנית ההצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' הציגה את המדרש המרכזי: 'ארבעה שנכנסו לפרדס', ללא כל המקורות הפרשניים עליהן מתבססת בהצגה. עם זאת, עוצבה התוכנית על-בסיס צילום דף התלמוד בו מופיע המדרש הנידון, תוך שמודגש בה המקור הטקסטואלי ממנו לקוח המדרש.<sup>246</sup> עיקר תוכנית ההצגה 'לשם יחוד' הוא הטקסט המדרשי, המופיע באותיות גדולות ובגופן, אשר ניתן לראותו ככתב הדומה לכתבי מקורות, אך יש וזוהי בחירה עיצובית אסתטית בלבד ולא ניסיון לדמות את הטקסט לגופן המזוהה עם ספרות קודש.<sup>247</sup> עיצוב המדגיש את ספרי המקורות מהם לקוחים המדרשים מעניק הקשר קאנוני לטקסט. הקשר זה מבליט את הקשר שיש ליוצרים עם הטקסט העתיק ובו-זמנית מעצים את הפרשנות החדשה שהם מעניקים לו.

לסיכום, העיצוב המינימליסטי של מדרש האגדה והצגות תיאטרון-סיפור, יוצר מצע למילוי פערים רב אפשרויות של הנמען. הובלת ההצגה במילים המהוות אביזר דמיון מורכב, מובילה את הקהל לדמיון פעיל ולהשתתפות מחשבתית פעילה. גם עיצוב מנח הקהל במפלס שווה לבמה ובקרבה פיזית מעצים את הפניה אל הצופים במבט, קריאה, שאלות ודברי מאכל. מרכיבים אלו, לצד היכרות מקדימה עם הטקסט המוצג, יוצרים מופע בו הקהל נתפס כיוצר פעיל ונדרש לנוכחות פעילה. אם כן, על-אף שהאקט האומנותי בתיאטרון נתפס כמופע המתרחש על הבמה, נראה כי האקט האומנותי העיקרי בהצגות תיאטרון-סיפור אלו אינו מתרחש על הבמה אלא במשחק הדמיון והפרשנות שבמשק בין השחקנים והקהל.

<sup>245</sup> קבוצת התיאטרון הירושלמי. אלמלא המלאך - תוכנית ההצגה. 2013. ארכיון קבוצת התיאטרון הירושלמי.

<sup>246</sup> מכללת סמינר הקיבוצים. ארבעה שנכנסו לפרדס - תוכנית ההצגה. 1996. ארכיון מכללת סמינר הקיבוצים.

<sup>247</sup> אנסמבל 'כהרף-עין', לשם יחוד- תוכנית ההצגה. 2006.

## 5. מרכיבי ההצגה

הצגות תיאטרון-סיפור מאופיינות במינימליזם עיצובי. מינימליזם זה אינו ביטוי של עיסוק מועט ברובד העיצובי, אלא להיפך, תמצות רעיון לכדי יצירת דימוי וויזואלי. על רקע הבמה החשופה בולט הדימוי הויזואלי ומשמש כלי לפענוח מישורים שונים של הסיפור. נורית יערי כותבת שבתיאטרון חייב כל רעיון ללבוש צורה מוחשית על-מנת שיוכל להיקלט על-ידי הצופים. לדבריה "גם המופשט שעל הבמה, על מנת שיהיה קומוניקטיבי חייב ללבוש גוף".<sup>248</sup>

יערי מנתחת את המפגש המתרחש בתיאטרון בין המציאות היומיומית והמופשטת. לדבריה, מפגש זה יוצר מציאות שלישית: 'מציאות מוצגת', המתקיימת רק במשך ההצגה. לטענתה, סגנון 'המציאות המוצגת' נוצר באמצעות הגדרת היחס בין מערכת צמדים: השחקן והדמות, חלל הבמה והתפאורה, גוף התאורה והאובייקט המואר. הדגשת הדמיון בין צמדים אלו יוצרת שיקוף של המציאות היומיומית. ולהיפך; הדגשת השוני בין הצמדים יעצב את ההצגה כמטאפורה המבקשת לחשוף מהויות נסתרות במציאות. עיצוב מטאפורי זה, דורש מהצופה להבחין בין הקטבים ולפענח את הסמלים המוצגים על הבמה.

בהצגות תיאטרון-סיפור המציאות מדרשים מהווה הפן העיצובי רובד פרשנות מהותי. המידע החזותי משלים את פרשנות היוצרים לטקסטים העתיקים המוצגים בלשונם הגולמית. באמצעות ניתוח הפן הויזואלי לצד הבחירות המוזיקליות והווקאליות, אבקש להציג את הדימויים העולים בהצגות הנידונות ולדון במשמעויות העולות מהם.<sup>249</sup>

### 5.1 תלבושות ואביזרים

השחקן בתיאטרון-סיפור מגלם דמויות רבות במהלך ההצגה אחת. על-כן, פעמים רבות לבוש השחקן לא מאפיין דמות אלא מבטא אמירה רחבה יותר בה עוסקת ההצגה. כך בהצגה 'אלמלא המלאך' המבליטה את הפן הנשי של המדרש, לובשות השחקניות שמלות ארוכות השונות זו מזו, שיערן פזור והן יחפות. אפיון הדמויות לא נעשה באמצעות לבוש שונה, אלא דרך שימוש באביזרים שונים לאפיון רגעי דמויות ומצבים. דמותה של שרה מוצגת ברגעים ומצבים שונים ובכל פעם מודגש בה פן אחר, בעיקר באמצעות אביזרים המדגישים את איזור הפנים.

במדרש הראשון צובעת השחקנית את שפתיה באודם בצבע אדום חזק, החורג מגבולות שפתיה. אודם זה מדגיש את הפן הנשי המוצג למדרש. שרה מצמידה שקף ריק לשפתיה בפעולה המשתיקה את קולה, ולאחר מכן מקרינה את השקף שעליו סימן אודם שפתיה, במטול-שקפים המקרין על מסך גדול באחורי הבמה. בסצנה אחרת מודגש גילה המבוגר על-ידי מריחת חימר המדמה קמטים על הפנים, ובאמצעותו ותוך שינוי קולי, מגלמת השחקנית דמות זקנה. בסצנה אחרת מצמידה השחקנית מסכה ניטרלית לפניה, המייצגת את שרה כדמות נשית אוניברסלית. אביזרים נוספים המשמשים בהצגה הם צעיפים רחבים, סכין ומטה. דרך לבישת הצעיפים עוברות השחקניות לגילום דמותן של שרה והגר ופרישת צעיף על הרצפה מסמן את קברה של שרה. את הסכין נושאת הגר המאיימת על שרה. נוכחות הסכין בהצגה מהדהד את הקונפליקט המתמשך ונוכחות המוות

<sup>248</sup> נורית יערי, "הדימוי הויזואלי- בעקבות תהילה ע"פ ש"י עגנון עיבוד ובימוי יוסי זרעאלי, ת' החאן". עיתון 77 (1985). מס' 60-61, 52-5.

<sup>249</sup> בפרק זה, בהיעדר תיעוד ויזואלי מספק, לא אדון בהצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים'.

בסיפור. המטה משמש לגילום דמותם של המלאך ואברהם, ולגילום דמותה של שרה בסצנת מותה בה היא רוקדת לצליל תיפוף המטה על הרצפה.

בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' לבושים השחקנים בבגדי היומיום האישיים שלהם. לדבריו של הורביץ בכל הצגה לבשו השחקנים בגדים על-פי בחירתם.<sup>250</sup> בחירה עיצובית זו הדגישה את העיסוק העכשווי בטקסטים העתיקים, לצד השונות בין השחקנים והתפיסות שהם מביאים לדיון המתרחש בהצגה. מעבר לכך לא נעשה כל שימוש באביזרים חיצוניים לגילום דמות, אלא באמצעות הקשרים מילוליים ופיזיים שיצרו השחקנים.

בהצגה 'לשם יחוד' באמצעות עיצוב הלבוש מתקיים מהלך רעיוני הנע במתח שבין הפרט והכלל. בפתיחת ההצגה לבשו השחקנים בגדים לבנים. הבחירה בצבע אחיד וניטרלי ביטאה את אחידות 'קהילת הרווקים', ואת אוניברסליות הנושא המדובר. הבחירה בצבע לבן המזוהה עם טוהר ונקיות יצרה דיסוננס אל מול תכני ההצגה הזנים בקשיים אל מול אשליית השלמות החיצונית המכסה על בקעים פנימיים. במעבר לחלק השני של ההצגה, נשברה אחידות זו כשהשחקנים הוציאו מתוך קוביות העץ שעל הבמה בגדים צבעוניים אותם לבשו כשכבה נוספת מעל בגדיהם הלבנים. הפריטים הנלבשים הדגישו את הייחוד והנבדלות של כל פרט בקהילה ואפיינו את הדמות הסטראטיפית אותה גילם כל שחקן בחלק השני.<sup>251</sup> שלומית בן מנחם, אחת משחקניות ההצגה, מתארת כי פעולת ההתלבשות כהכנה ל'דייט' העבירה את מטען הציפיות והתקוות הטמונות במפגש זה ואת הסיכוי לזוגיות שהוא מגלם בתוכו. ה'דייט' המיוחל מסתיים באכזבה ומתפרק לרצף של סצנות משבר ובדידות. לקראת תום ההצגה, מתוך המשבר מגיעה התפשטות: הורדת הבגדים הצבעוניים וחזרה לאחידות הלבנה והניטרלית. פשיטת הבגדים הצבעוניים ביטאה את השלת הדמות ואיתה את הפנטזיה והמטענים שהיא נושאת וחזרה למקום ראשוני וטהור יותר.

בהצגה זו נעשה שימוש-משני באביזר לבוש: צעיף, המשמש גם כמטפחת. מעבר חתיכת הבד מהכתף אל הפדחת מסמל שינוי מצב משפחתי וסטטוס רגשי; מרווקות ובדידות לנישואים וזוגיות. בסצנה זו, נראית המספרת כשהיא עומדת מול ראי מדומה וקושרת את המטפחת באופנים שונים, המייצגים שיוך לקהילות דתיות ברמת אדיקות שונה. בכל פעם ניגש אחד משחקני הקבוצה למספרת, נעמד מאחוריה ובשתיקה מסייע לה בקשירת המטפחת. השחקן האחרון מלפף את המטפחת סביב ראשה ולרגע נדמה כי היא מרוצה מכך, אך הוא ממשיך ומלפף את המטפחת גם על פניה וחונק אותה. כך המטפחת המייצגת את תקוות הזוגיות מציגה את מורכבות והחשש מהתמסדות.

## 5.2 תפאורה ותאורה

על במה של תיאטרון-סיפור להיות גמישה על מנת להשאיר שדה פעולה רחב למעברים בין זמן ומקום בין מציאות וחלום. את הדינמיות של הבמה בתיאטרון-סיפור מתאר אנאנד:

<sup>250</sup> הורביץ, ראיון.

<sup>251</sup> לכל דמות נבחר פריט לבוש המגדיר אותה. לדוגמה: הדמות אשר לאורך כל ההצגה מציגה אמונה עמוקה בקשר הזוגי והאמוני, לבשה בגד הנקשר באמצעות מערך של סרטים הנקשרים זה לזה ועליו פפיון גדול. פעולת קשירת הסרטים בעת לבישת הבגד מדגישה את אמונתה בקשר. אף הפפיון הוא פריט לבוש הנוצר מקשר גדול של בד. בנוסף, ניתן לזהות בפפיון בגד המזוהה כלבוש ילדות, ואולי בהקשר זה מבטא גם את התפיסה התמימה של הדמות.



The stage is no longer a static, localized space, but anywhere the actor, director or writer wishes it to be, lending theatre something like the fluidity and freedom of film".<sup>252</sup>

המציאות הבימתית של תיאטרון-סיפור נתונה לשינויים תמידיים וזהותם של הדברים אינה מומחשת באופן מלא על-מנת שהצופה ישלים בדמיונו את העיצוב. בדומה לשחקנים המחליפים דמות דרך שינויים מהירים בגוף, בקול או באמצעות אביזר, גם הבמה משנה את הזמן או המקום אותו היא מכילה על-ידי המחשה מרומזת: מילה, צליל, תנועה, אפקט תאורה או אביזר בימתי. עיצוב הבמה אינו מייצג מקום אלא רעיון; דימוי רחב יותר הנושא את המשמעות הרעיונית בה עוסקת ההצגה.

בהצגה 'אלמלא המלאך' מעבר לחיבור המילולי, מתקיים בעיצוב הבמה חיבור ויזואלי משמעותי בין העבר וההווה.<sup>253</sup> הבמה ריקה ותחומה בעיגול, באמצעות יציעי הקהל או סימון לבן על הרצפה. הצורה המעגלית מזוהה כצורה נשית ואף מקושרת למחזוריות השנתית הנידונה בהצגה ונחגגת בראש-השנה. על הבמה מוצבים שלושה כסאות עץ המונחים בצידי הבמה השונים ופונים זה לזה, ובקדמת הבמה נוכח מטול שקפים המקרין על הקיר האחורי.

מטול השקפים מהווה אלמנט מרכזי בעיצוב הבימתי. באמצעות מטול השקפים מוקרנים במהלך ההצגה על הקיר האחורי דימויים ויזואליים התומכים במהלך הדרמטי והאינטלקטואלי של ההצגה ומרחיבים את האמירה העולה בה. על השקפים המוקרנים במטול זה נעשות פעולות המדגישות את ההווה הפרשני ואת הפרשנות הנשית. השקף הראשון מציג תמונת עובר המוצגת בפתיחת ההצגה ושבה וחוזרת ברגעים שונים במהלכה. השקף השני מציג את הטקסט המדרשי עליו מטיחה המספרת בוץ. המקרן משמש גם כאמצעי תאורה כשהשקנית רוקדת באור שבין המקרן והטקסט המוקרן. על השקף המכיל את הטקסט והבוץ מטפטפת אחת השקניות דיו אדומה, כטיפות דם המבשרות את הבאות. השקף המופיע אחריו מציג את סימן אודם שפתיה של המספרת. השקף שאחריו הוא שקף ריק שבאמצעות הטחת בוץ וציור עליו מספרת שרה מדרש נוסף, ללא טקסט אלא בחוויה חושית שמעבירה תנועת הבוץ על השקף המוקרן. סרג' ווקנין, במאי ההצגה, רואה בשימוש במטול השקפים, שהיה בתקופה בה עלתה ההצגה מכשיר חדשני יחסית, גשר בין הטקסט העתיק למציאות העכשווית: "[...] לתת קול למה שאבד, באמצעות כוח אסתטי חתרני [...] במדינה הזו, שבה חצי העם מקיא את המסורת שממנה נולד. להעניק לגיטימיות לעוצמת הטקסט העתיק, באמצעות שימוש במדיום ויזואלי בן זמננו."<sup>254</sup>

לתפיסת היוצרים משמש מטול השקפים כייצוג אומנותי של מזבח עליו מקריבה את עצמה שרה, ערב ערב, במקום בנה יצחק. ביצוע פעולות על הטקסט בזמן חי והקרנת סימן אודם השפתיים מדגישים את היד הנשית הכותבת על הטקסט, מחיות ומדובבות אותו באופן נשי.

דימוי ויזואלי נוסף הבולט בהצגה הוא שימוש בחומרים טבעיים. במהלך ההצגה מפוזרים על הבמה גרעיני דגן מתוך סלסלות נצרים, קש המפוזר מתוך שקי יוטה, אדמת חימר, מים ומוטות עץ. וקנין כותב על השימוש בחומרים טבעיים כדימוי המקשר בין העבר להווה ומדגיש את הפן הטקסי של ההצגה: "[...] ראיתי בעיני רוחי את השימוש במקלות - כמו העליים הענקיים של הנשים האפריקניות הכותשות את הדגן כדי להזין את השבט. בזאת מסתיים המופע: קש באמצע הבמה, ושלושתן

<sup>252</sup> Annand, "Story Theatre: Impressions", 72.

<sup>253</sup> ניתוח זה משלב את עיצוב ההצגה משתי הקלטות וידאו: אחת משנת 1993 והשניה, משנת 2013. העיצוב דומה ברובו וישנם שינויים קלים הנובעים בעיקר מהחלל השונה בו עלתה ההצגה.

<sup>254</sup> שם, 15.

כותשות את האדמה בתנועה אנכית, כפי שעשו פעם אמותינו התנ"כיות".<sup>255</sup>

עיצוב הבמה השאוב מדימויים וחומרים טבעיים מתקבל כקלישאה של עולם תנכ"י. המתח בין המימד החזותי הנשען על העבר והמימד המילולי המנכיה ומשקף את ההווה יוצר עולם דימויים המוכר לכאורה, שעליו מתרחש שינוי תפיסה; ועל רקע העבר, מתקבלת אמירה חדשה.<sup>256</sup> סוסנובסקיה רואה בשימוש בחומרים טבעיים בעיצוב הבימתי דימוי חזותי מוחשי המדגיש את נוכחות השחקן: "[...] התיאטרון פנה לאפקט המרכזי שלו, לעיצוב במה המדגיש שהמתרחש בהצגה מתרחש כולו כאן ועכשיו. חומרים טבעיים הם עובדה חזותית ומוחשית לקיום אמת של האירועים והנפשות הפועלות בהצגה".<sup>257</sup>

שני אביזרים בימתיים נוספים המשחקים חלק קטן אך משמעותי בהצגה זו הם מכנסי-צבא וספר. מדי-הצבא מופיעים לזמן קצר במונולוג אישי של אחת השחקניות השוטחת את הפחד משליחת ילדים אל הרחוב ואל הצבא. על אף שמשך הופעת המדים על הבמה קצר, נוכחותם יוצרת הקשר עכשווי וטעון למכלול ההצגה. גם הספר ממנו קוראות השחקניות תפילות, מנהגים ופסוקי מקרא מופיע לפרקים קצרים אך נוכחותו מדגישה את המתח שבין הטקסט הכתוב לזה המדובר והמתפרש.

הספר כאביזר בימתי הוא הדימוי המוביל בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס'. ההצגה נפתחת כשהשחקנים ישובים על כיסאות המסודרים במלבן סביב הבמה. במרכז הבמה ערימת ספרים ואחד אחרי השני קמים השחקנים לוקחים ספר מהערימה וחוזרים למקומם. במשך כל ההצגה עושים השחקנים שימוש בספרים, כשהם קוראים מהם קטעי מדרש ופרשנות ודנים באמצעותם, כבבית המדרש. ההצגה אף מסתיימת בשימוש בספרים. באקט מקביל והופכי לאקט הפתיחה מניחים-מטיחים השחקנים את הספרים שלקחו בתחילת ההצגה, חזרה במרכז הבמה. יוצא מן הכלל השחקן שפתח את ההצגה, הנשאר עומד ונושא ספר פתוח. הספר מדגיש את הלימוד החי המתבצע על הבמה, ואת החיבור בין הטקסט העתיק ליומים המודגש בבגדי השחקנים. נוכחות הספרים משלימה את מבנה הבמה המעוצב בהשראת ספר התלמוד: ההתרחשות המרכזית מתקיימת במרכז, ומושלמת בהערות ופירושים המגיעים מהשחקנים היושבים בדומה לרש"י והתוספות בדף התלמוד.<sup>258</sup> על עיצוב הבמה בדומה לדף התלמודי נכתב בתוכנית ההצגה: "הסיפור על ה'ארבעה שנכנסו לפרדס', מופיע על הבמה כמו הטקסט, במרכז הדף התלמודי, כשמסביבו כל הפירושים ומראי המקום. השחקנים הנמצאים מסביב לבמה, ממקומם ובתנועתם מפרשים ומאירים את הסיפור המרכזי בלשון תיאטרונית של מספרי סיפורים [...]."<sup>259</sup>

בהצגה 'לשם יחוד' יושבים השחקנים בחצי עיגול על קוביות עץ המשמשות במהלך ההצגה גם כמזוודות: דימוי המייצג ארעיות, חיפוש ונדודים. בעזרת עיצוב מבנים שונים של קוביות העץ הניטרליות על הבמה יוצרים השחקנים מעברים בין חלקי ההצגה השונים ומסמנים מקומות פיזיים ונפשיים. באמצעות הזזת הקוביות חוסמים השחקנים את דרכה של הנערה התועה בדרך, הצמדת שתי קוביות בקדמת הבמה יוצרת את ביתם של האיש ואשתו החדשה ויצירת רצף קוביות עליהן מהלכת הנערה מדמה תהליך פנימי שהיא עוברת. סימון מקום נעשה גם ללא שימוש בקוביות דרך גוף השחקנים, כך עמידה צפופה בחצי עיגול מדמה את הבאר הסוגרת על הנערה.

<sup>255</sup> שם, 151.

<sup>256</sup> וידר-מגן, ראיון.

<sup>257</sup> אלה סוסנובסקיה, "אפקט חזותי - תפקידו וחיבתו", בתוך: *במה-רבעון לדומה 158*, עורכים: דבורה גילולה ועמוס יובל (הוצאת עמותת במה,

תש"ס), 16.

<sup>258</sup> הורביץ, ראיון.

<sup>259</sup> ארבעה שנכנסו לפרדס, תוכנית ההצגה.

בנוסף לקוביות העץ מוצגים אביזרים בימתיים המייצגים את החיפוש אחר זוגיות ואת תחושת הבדידות. החיפוש אחר זוגיות מיוצג בהתאמת זוגות גרביים על חבל כביסה מתוח, ולצידו מוצגת הבדידות על-ידי עריכת שולחן שבת לאדם אחד. ארוחת שבת נתפסת כזמן משפחתי, כך שעריכת שולחן לאדם אחד מבליטה את הבדידות על רקע מיון הגרביים האובססיבי. לאור שימוש מינימלי בתפאורה, משחק עיצוב התאורה תפקיד משמעותי בעיצוב האווירה הבימתית. ההצגות 'אלמלא המלאך' ו'ארבעה שנכנסו לפרדס' מאופיינות במרקם תאורה אשר אינו יוצר הארה אחידה בבמה אלא מאיר התרחשויות ממוקדות. הבמה מלאה ב'ספוטים' המדגישים את העצמים המוארים ומעצימים רגעים דרמטיים.

בהצגה 'אלמלא המלאך' בנוסף לפנסי התאורה נעשה שימוש במקרן השקפים כגוף תאורה. ולאורו ולאור פנסים נוספים מתקיימים על המסך האחורי הבהיר משחקי צל המעצימים את פעולת השחקניות על הבמה. על הבחירה בעיצוב תאורה המפריד בין גוף התאורה לאובייקט המואר, כתב וקנין: "[...] לא עוד התאורה הקלאסית היוצאת מן התקרה, אלא תאורה אחורית ותאורה הבוקעת מהרצפה. על מנת להעצים את הכוח הסיפורי ולתת חיים לפן הנרטיבי, הסטטי מדי ברגעים מסוימים, יש צורך לבודד את הפנים, כדי להדגיש את הדיבור כשאנו בפאזה הסיפורית [...]"<sup>260</sup>.

בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' משמשת התאורה גם ככלי לאפיון מקום ואף לגילום דמויות. דמותו של רבי עקיבא מיוצגת באחת הסצנות באמצעות נר דולק אליו נושאים כל השחקנים עיניים. ובסצנה אחרת פנס בוחק מדמה את הרקיע הראשון בו מצויים 'מחנות של שמש' ולאורו מסתנוורת אחת השחקניות.

עיצוב התפאורה המינימלי ועיצוב התאורה המבליט את נוכחות גופי התאורה, מדגישים, על-פי ניתוחה של יערי,<sup>261</sup> את בחירת היוצרים לעצב את ההצגה באופן מטאפורי. עיצוב זה דורש את שותפות הצופים בפענוח הדימויים הוויזואליים, ומעניק לטקסט הכתוב מימד מוחשי נוסף המסייע בגישור בין הטקסט העתיק למציאות העכשווית. יצירת רובד פרשנות ויזואלי לטקסט הכתוב מצטרף כשכבה נוספת לפרשנות המילולית והתנועתית. קיום שכבות פרשנות שונות במקביל, מוסיפות נדבך בריבוי הקולות והפרשנויות המוצג בהצגות אלו.

### 5.3 סאונד ומוזיקה

מדרשי-האגדה, כאמור, הם יצירה אורלית ומשום כך ניתן להניח שהפן הווקאלי מילא תפקיד משמעותי בהצגתם. מאפיין בולט בכל ההצגות הנידונות הוא השימוש הווקאלי העשיר, המשמש במרבית ההצגות כמקור סאונד יחיד. בכל ההצגות משולבות שירת יחיד ושירה קבוצתית כחלק מהמופע. ב'אלמלא המלאך' נפתחת ההצגה בשירתה של וידר-מגן ומיד לאחר מכן פוצחות שתי השחקניות בשירת 'שנה הלכה, שנה באה'. במהלך כל ההצגה מושרים חלק מהטקסטים במשחקים קוליים בגוונים ועוצמות שונות.

בהצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' סצנות כניסת החכמים לפרדס מלווה בשירים וריקודים ופעמיים במהלך ההצגה שרים חברי הקבוצה את תפילת 'עננו' כשירה קבוצתית רבת עוצמה. בנוסף, בחלק מהסצנות מגישים השחקנים את הטקסט המדרשי בניגון לימוד בית-מדרשי. ב'לשם יחוד' נפתחת ההצגה בשירה קבוצתית של השיר 'אנא ה' כי אני עבדך', שירה

<sup>260</sup> עליון-ישראלי, מדרש-במה, 153.

<sup>261</sup> ראה תחילת הפרק: עמ' 64-65.

קבוצתית זו חוזרת באמצע ההצגה באופן הנע בין הרמוניה לקופוניה. בהצגה זו משולבים שירים נוספים אותן שרות השחקניות כביטוי הלך נפש פנימי.

בהצגה 'אלמלא המלאך' וב'לשם יחוד' קולות השחקנים הם המוזיקה היחידה הנשמעת במהלך ההצגה. אין שימוש במוזיקה מוקלטת ובסאונד החיצוני לסאונד הבימתי. לעומתן ההצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' משלבת מוזיקה חיצונית היוצרת אוירה, לצד מוזיקה חיה המנוגנת על-ידי השחקנים עצמם בכלי נגינה כתופים וקלרינט ובמחיאות כפיים ורקיעות.

ניתן לזהות בהפקת המוזיקה ושירת השחקנים על הבמה את השפעות 'התיאטרון האפלי' כאפקט ליצירת 'ניכור' ולהדגשת הווה המעשה התיאטרוני. בנוסף, ניכרת השפעתו של צ'ייקין כפיתוח השחקן כיוצר מתוך אלתור פיזי וקולי ומבטא איכויות שונות המצויות בו. לצד האיכויות התיאטרוניות פועלת השירה הדרמטית פעולה רגשית על הצופים בהצגה. חלק מהשירים יוצרים הקשרים רעיוניים או תרבותיים המתווספים כאמירה נוספת לטקסט המוצג. הבחירה בפתיחת ההצגה 'אלמלא המלאך' בשיר 'שנה הלכה שנה באה', המוכר כשיר ילדים שמח המברך על ראש השנה יוצר אירוניה לנושא הטעון המועלה בהצגה. כמו-כן, שירת הלדינו המזוהה כשירת נשים, המושרת בהצגה זו, מחזקת את הפן הנשי שמביאה ההצגה לסיפור העקידה. בין הדיון הטקסטואלי, הדעות והתפיסות השונות המובאות בהצגות 'ארבעה שנכנסו לפרדס' וב'לשם יחוד' יוצרת השירה הקבוצתית רגעים המאחדים את השחקנים סביב הכמיהה המשותפת. כך שבהצגות אלו המציגות קולות שונים, רגעים אלו מצביעים על המכנה המשותף הנושא את ריבוי הקולות.

בפרק זה הצגתי את הבחירות בעיצוב מרכיבי ההצגה השונים. הראיתי כי החיבור בין תיאטרון-סיפור לספרות האגדה המתאפיינים במינימליזם עיצובי מזמנים את פרשנות הצופה באמצעות הבלטת הפערים המצויים בטקסט ומתן דגש לדימוי הוויזואלי והקולי. נוסף על כך, הראיתי כי הבחירות העיצוביות משרתות בחירה לגילום דמויות שונות ולהצגת ריבוי קולות. הדימויים הוויזואליים והקוליים מדגישים את הקשר שבין העבר להווה ואת המתח שבין אחדות וריבוי.

## 6. אמירות אקטואליות

באמצעות הטכניקות שנידונו בפרקים הקודמים, יוצרות ההצגות מתח בין רבדי הזמן השונים המתקיימים במופע. מתח זה נושא אמירות אקטואליות המדברות 'בימים ההם', אך עוסקות 'בזמן הזה'. זיהוי רבדי הזמן מסייע באפיון המתחים המעצבים את המופע ואת האמירות שמבקשים היוצרים להאיר.

זמן הוא אחד היסודות הבסיסיים של טקסט דרמטי ושל מופע בימתי. הגדרת הזמן במופע התיאטרוני מורכבת ממערכות יחסים בין סוגי זמן שונים המתרחשים במקביל. על-פי ניתוחו של פטריס פאביס (Patrice Pavis) הזמן בתיאטרון מתעצב לאור מערכת היחסים בין 'זמן הבמה' ל'זמן הדרמטי'. 'זמן הבמה': הוא הזמן בו מתקיים המופע בהווה. זמן זה, הנמדד בשעון, כולל: את משך זמן המופע, ואת תפיסת הזמן של הצופים.<sup>262</sup> 'הזמן הדרמטי': הוא הזמן הבדיוני המתקיים בעולם האפשרי שעל הבמה ומוגדר באמצעות ייצוג סימבולי.<sup>263</sup>

החיבור בין 'זמן הבמה' ל'זמן הדרמטי' יוצר את 'הזמן החויתי':<sup>264</sup> האופן בו חווה הצופה את היצירה והמשמעויות הנגזרות ממנה. על-פי פאביס, שלוש איכויות משפיעות על עיצוב זמן זה: 'הזמן ההתחלתי' - פרק הזמן לפני תחילת ההצגה המשמש כזמן מעבר בין הזמן החברתי-מציאותי לזמן הדרמטי-בדיוני. 'הזמן המיתי' - הריטואל שהתיאטרון יוצר דרך הצגת זמן היסטורי, ו'הזמן ההיסטורי', הנמדד בתאריך, בין שלוש תקופות היסטוריות: זמן הסיפור הבדיוני המוצג, הזמן בו נכתב המחזה, והזמן בו מוצגת ההצגה.<sup>265</sup> האינטרפרטציה במופע מתקיימת דרך ויסות מישורי הזמן: בין 'זמן הבמה' ו'הזמן הדרמטי' באמצעות האצה או האטה של אירועים ומעברים בין-זמניים.<sup>267</sup>

דייב ויילס (David Wiles) כותב על התיאטרון כחוויה משותפת של זמן, בה הצופים רואים וחשים את אותו הדבר באותו הזמן.<sup>268</sup> לצד החוויה המשותפת, מתאר ויילס את הכפילות שחווים הצופים בתיאטרון: הם מודעים לזמן הבמה: המופע המתקיים כאן ועכשיו, ולזמן הדרמטי: הזמן והמקום המיוצגים. לדבריו, כפילות זו מעצבת את התיאטרון כמקום של זיכרון חי בו טקסט מיתי מוצג בכל פעם בצורה מעט שונה.<sup>269</sup>

<sup>262</sup> זמן הבמה מורכב מה'זמן החברתי' - הזמן הנמדד בתאריך והגדרת תקופתיות בו מתקיים המופע. זמן זה נגזר מהגדרות תרבותיות של תפיסת זמן הצופים. זמן זה מחולק ליחידות המשתנות בין תרבויות ותקופות לדוגמה: באימפריה הרומית היתה השנה מחולקת לעשרה חודשים ולא לשניים-עשר כפי שמקובל כיום. ביהדות מתווסף חודש בשנה מעוברת. גם תפיסת הזמן של השבוע שונה בין תרבויות בהן השבוע מתחיל ביום שבת, ראשון או שני, וכיוצא בזה.

<sup>263</sup> Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Translation: (Christine Shantz, University of Toronto Press, 1998.), 409

<sup>264</sup> זמן זה מכונה על-ידי נמירוביץ' 'אווירה' ועל-ידי סטניסלבסקי 'mode'. ראה: David Wiles, *Theatre and Time*, Palgrave Macmillan, (2014), 2-3.

<sup>265</sup> Pavis, *Dictionary of the Theatre*, 411.

<sup>266</sup> כאמור, משחק הזמנים ביצירה מתקיים גם במדרשי חז"ל המאופיינים בקפיצות זמן ושילובי זמן שונים. ראה, עבודה זו עמ' 13.

<sup>267</sup> Pavis, *Dictionary of the Theatre*, 411. עיצוב הזמן מתבצע דרך ארגון ההתרחשות: מחד, *דחיסה*: דחיסת אירועים או צלילים, קיום

התרחשויות שונות בו זמנית, ומאידך, *השהייה*: חזרתיות, סטגנציה או פירוק פעולה אחת לשלבים רבים היוצרים מתיחה של הרגע. עוד על ארגון זמן באומנות פרפורמטיבית ראה: Vladimir Yanke'le'vitch, *Music and the Ineffable*. Translation: Abbate Carolyn. (Princeton University Press, N.J.2003), 70

<sup>268</sup> Wiles, *Theatre and Time*, 2-4.

<sup>269</sup> Ibid, 43-44

גם רוקם מצביע על כפילות הזמנים המתרחשת בתיאטרון: הצגת העבר בזמן הווה. לדבריו המרכיב המחדד את מודעות הצופים לכפילות זו, הוא הדגשת נוכחותו הפיזית של השחקן המגלם בגופו אירועים היסטוריים, תוך שימוש בחלל. לתפיסתו, כפילות זו היא מאפיין מרכזי המעצב את התיאטרון כמקום היוצר רטרופקטיבה של העבר. הצגת אירועים היסטוריים בתיאטרון יוצרת הרחבה או עיבוד של האירוע ההיסטורי, ומאפשרת לדמויות העבר להופיע מחדש. כיוון שאירוע היסטורי יכול להיות מוצג בדרכים שונות ולהדגיש נרטיבים שונים, מופעי תיאטרון המציגים תכנים מיתיים או היסטוריים, נוטים לשקף מורכבות אידיאולוגית תוך ערעור על התפיסה ההגמונית של תפיסות העבר ועימות נושאים הנוגעים בזהות קולקטיבית.<sup>270</sup>

בהצגות הנידונות נוצר מפגש בין-זמני רב עוצמה בין 'זמן הבמה' ל'זמן הדרמטי'. המפגש בין טקסט סיפורי בעל אופי מקודש של מאות שנים, המועלה בצורת משחק ועיצוב במה המדגישים את 'זמן הבמה' יוצר קריאות חדשות של הטקסט העתיק ומטעין את ה'זמן החווייתי' במתח פרשני. לב רואה בהדגשת מתח זה חלק משמעותי בעיצוב היצירה: "זה סיפור עתיק אבל אנחנו משתמשים באלמנטים עכשוויים כדי להראות שיש איזשהו צמצום של הזמן, אלפיים שנה עוברות בתוך שעה".<sup>271</sup> דרך הצגת סיפור מוכר בהקשר שונה, מעצבים היוצרים זיכרון שונה לסיפור. זיכרון של אירוע עבר מתקיים באמצעות פעולת ההיזכרות המתרחשת תמיד בזמן הווה. הצגות אלו יוצרות 'אירוע היזכרות' המדגיש פרטים בסיפור המאירים מחדש פינות נשכחות או בלתי מדוברות בזיכרון הקולקטיבי. עליון-ישראלי כותבת בספרה 'מדרש במה!': "האין זה ייעודו של התיאטרון - להחיות את הזיכרון הקמאי, בן מאות השנים, להאיר את ימינו אנו?".<sup>272</sup> ההצגות הנידונות מעלות לדיון נושאים חברתיים ותרבותיים שונים. בפרק זה, אתמקד באמירות רחבות העולות מהצגות אלו בפן הפמיניסטי והעיסוק הפוליטי-בטחוני.

## 6.1 פמיניזם

הוגים רבים רואים בתנ"ך ובתלמוד יצירות גבריות, החסרות נקודת מבט ואמירה נשית.<sup>273</sup> הלברטל בהקדמה לספרו *People of the Book* כותב על קולן החסר של הנשים בעיצוב פרשנות לטקסטים הקאנוניים:

Popular participation in the text was a crucial aspect of the emergence of the text-centered community. Access to knowledge was limited to men, however. According to an opinion that became dominant, Torah may not be taught to women. Since Jewish culture evolved through the interpretation of the canon, and authority was attached to knowledge of the Torah, this distribution of knowledge deprived

Freddie Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, (University of Iowa Press, 2002), 3-13

<sup>271</sup> וידאו הצגה: *שרה 2, Take*, קבוצת התיאטרון הירושלמי, 1993. דקה 4:00.

<sup>272</sup> עליון-ישראלי, *מדרש במה*, 144.

<sup>273</sup> מאיר בר-אילן, "הקול הנשי: מקרוב ומרחוק", בתוך: אור למאיר: מחקרים במקרא, בלשונות השמיות, בספרות חז"ל ובתרבויות עתיקות, עורך: שמיר יונה (באר-שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תש"ע), 78-8; פרדס אילנה. הבריאה לפי חוה: גישה ספרותית פמיניסטית למקרא (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996); ענבר רווה, *בפני עצמן: קריאות פמיניסטיות בספרות חז"ל* (תל אביב: רסלינג, 2013).

women of the opportunity to gain the power and influence resulting from engagement with the text. Women hardly participated in shaping the culture, and their voices were unrecorded.<sup>274</sup>

הצגת טקסטים קאנוניים על במה, בדמות מספרת אישה, מאפשרת השמעת קולות שלא נשמעו בקריאות "המסורתיות". מגילת אסתר הוא ספר בו דמויות הנשים תופסות מקום מרכזי בעיצוב העלילה. נתון זה הוביל לעיסוק פרשני מוגבר של חז"ל, בדמויות אלו. ההצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים' הפורשת פרשנויות שונות למגילת אסתר, מציגה את התפיסה הגברית של חלק מהאמירות הפרשניות ומבקרת אותן. דוגמה בולטת לעיסוק זה מצויה במערכה השנייה של ההצגה בה יושבים רבנים סביב הבמה ובפירושיהם מעצבים את אופן התנהלות דמויות המגילה. במערכה זו תופס העיסוק בדמויות הנשים ושתי ואסתר חלק נרחב יותר מאשר הדיון בדמויות הגבריות; דמותה של ושתי נידונה לאורך כמעט שלושה עמודים, ודמותה של אסתר על-פני שני עמודים. לעומתן הדיון בדמותו של אחשוורוש נפרש על-פני חצי עמוד ושל מרדכי והמן על עמוד אחד בלבד. דיון החכמים אודות המניעים לסירובה של ושתי להגיע למשתה, מתפתח למסכת סקסיסטית בה מעצבים החכמים את ושתי כפרוצה ומענישים אותה על כך במגוון צרות. חלק זה מדגיש את עיצוב האשה לאור פנטזיה גברית, תוך שהוא יוצר מעין הקבלה בין הרבנים המפרשים, לגברים השיכורים במשתה אחשוורוש. חלק זה מסתיים בסירובה של ושתי להשתתף במשתה, סירוב המתקבל גם כהתנגדות לפרשנויות עליה. ושתי מוכיחה את החכמים, מזכירה להם את מעמדה המכובד ואת השתייכותה לשושלת-יוחסין מפוארת:

המלך: ...להביא את ושתי המלכה בכתר מלכות!  
רב ג: שלא יהיה עליה א ל א הכתר בלבד... (שהיה. הוא מביט בושתי היפה, לשברון ליבו, הריהו מודה:) הגיד הכתוב שהיתה טובת מראה... אבל לא הגיע יופי שלה לחצי יופי של שרה ורבקה שנאמר בהם-  
כל הרבנים: טובת מראה מ א ו ד ! (עליצות בין הרבנים. שהייה. לסימנו של רב א', ממשיך המלך ופונה אל ושתי)  
המלך: קומי מכסא מלכותך (ושתי קמה) וערומה התפשטי... (מתפשטת בדרך מימית) ושימי כתר זהב בראשך (שמה הכתר) וכוס זהב בידך הימנית וכוס זהב בידך השמאלית... (מחזיקה בידיה כוסות מדומות) ובואי לפני ולפני השבעה ועשרים ומאה מלכים המוכתרים למען יראו כי יפה את מכל הנשים!  
רב א: והיתה הארורה שמחה בדבר כששמעה אותו להראות יופיה... (הרבנים מביטים בושתי המתאפרת ומבשמת את גופה) התקשטה והתייפתה ולקחה את המראה (ושתי נוטלת ראי מדומה) לראות צורתה ו...  
ושתי: (צורחת צריחה איומה למראה הבבואה המתגלת בראי) ותמאן!  
רב ג: ולמה מיאנה והלוא פרוצה היתה? (שהייה) מפני שבא גבריאל ועשה לה זנב במצחה... (צריחותיה של ושתי גוברות)  
רב ב: יש אומרים שנפתח מקור נדתה ולא היתה יכולה להסיר נדתה (ושתי מחפה על מקום

Halbental, *People of the Book*, 7.<sup>274</sup>

נדתה, מוכת תדהמה)

- רב א: זנב בגימטריה נדה!  
רב ב: ויש אומרים שפרחה לה צרעת במצחה... (ושתי נדהמת עוד יותר לגילוי החכמים)  
ושתי: ותמאן!... לכו ואמרו לאדוניכם, משוגע אתה ואתם משוגעים כמוהו. אני היא ושתי המלכה,  
בת מלכים ממלכי בבל אני [...] <sup>275</sup>

זימונה של ושתי למשתה אחשוורוש מוצג גם במערכה ג' של ההצגה, אך הפעם מנקודת-מבטן של נשות הממלכה הקובלות על ניסוח ורעיון זימון המלכה למשתה אחשוורוש:

המספר: ביום השביעי, כטוב לב המלך בין, אמר לשבעת הסריסים המשרתים את פני המלך להביא את ושתי המלכה לפני המלך בכתר מלכות להראות את יופיה- כי טובת מראה היא.  
(שיח נשים):

- א: להביא?!  
ב: גם אם תמאן...  
א: כאחת הפלגשים...  
ב: ודווקא בידי סריסי המלך ולא סריסי המלכה...  
א: כמו לא היתה ביתו של מלך בבל...  
ב: להשפיל!  
א: דרכו החדשה של אחשוורוש!  
ב: דרכו של כל גבר שיכור! <sup>276</sup>

<sup>277</sup> ושתי המיוצגת בספרות חז"ל כדמות שלילית, מוצגת בהצגה זו כדמות נשית חיובית, חזקה ומוסרית.

אמירה פמיניסטית המצדדת באשה עצמאית ובבחירותיה נשמעת גם בהצגה 'לשם יחוד'. הצגה זו העוסקת בנושא הרגיש 'רווקות', מערערת על התפיסה השמרנית הרואה בנישואיה של אשה שלב מחייב המשלים את מהותה. היוצרים בחרו להציג את הסיפור המדרשי דרך קולה של מספרת אישה, אקט המחזק את זיהויה של הנערה כפרוטגוניסט ומצייר את רווקותה כבחירה אמיצה ולא כגורל אכזר. דווקא החלטתה לדבוק באמונתה ולא להנשא מציבה את הנערה כדמות חזקה ומוסרית. במהלך ההצגה מעלות השחקניות אפשרות של חיי רווקות כבחירה: "אבל מי אמר שצריך לצאת מהבור כל כך מהר?" ומדגישות את היכולת לשנות מציאות זו בסצנת ה"ספדייט" המובלת על-ידי דמות נשית המדגישה את מקום האשה במאזן הזוגי, כמקום מוביל ובוחר ולא פסיבי נבחר.

השמעת הקול הנשי כמפתח לתרבות עשירה, היא אחת ממטרות קבוצת התיאטרון הירושלמי: "חיפשנו דרך לגאול את קולה של האשה [...] מתוך אמונה עמוקה שתרכות צריכה להכיל את קולותיהם של כל חלקיה, ושגאולת הקול הנשי

<sup>275</sup> אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים, 8-9.

<sup>276</sup> שם, 20.

<sup>277</sup> עוד על הפרשנויות לסירובה של ושתי ועל עיצוב דמותה כמודל פמיניסטי ראה: יעל שמש, גלגוליה של ושתי: יחסם של המקרא, מדרש חז"ל, הפרשנות הפמיניסטית והמדרש הפמיניסטי המודרני. בית מקרא מז' (תשס"ב), 356-372.



מחזקת את שורשיה של התרבות בקרב גברים, נשים וילדים כאחד [...]".<sup>278</sup> חלק נכבד מעשייתה התיאטרונית של הקבוצה בשנותיה הראשונות התמקד בהצגות סביב דמויות נשיות מהתרבות היהודית: ברוריא, שרה ואסתר ופרשיית דין אישה סוטה. הצגות אלו הזמינו את הצופה להשתתף בתהליך הפרשני של הטקסטים ובמחשבה על התכנים העולים מתוכם בהקשר להבדלים ולקשר בין המינים ומעמד האשה.<sup>279</sup>

יצירתה הראשונה של הקבוצה הייתה 'מעשה ברוריא' בבימוי ג'ויס מילר, שעלתה בפסטיבל עכו בשנת 1982. ההצגה נוצרה מאוסף מדרשים על דמותה, סיפור חייה ומותה של ברוריא: תלמידת חכמים, אשת ר' מאיר. לתחושה של וידר-מגן, אחת משחקניות הקבוצה: "'מעשה ברוריא' נתן מכה בבטן, העיר את החברה, ויצר פתח למשהו שהעלה תחושה ש'חייבים לעשות משהו' שמהו צריך להשתנות, ושאנחנו יכולים לשנות אותו".<sup>280</sup> צופה בהצגה 'מעשה ברוריא' שלמד רוב חייו בישיבה אמר בתגובה לצפייה בהצגה כי מעולם חשב על הפן הנשי של המדרש.<sup>281</sup>

בתוכנית ההצגה 'אלמלא המלאך' מנוסחת שאיפת ההצגה להשמיע את הקול הנשי המודחק:

בשילוב של ווקאליות, ויזואליות ומשחק, אנו מתודעים במלוא העוצמה לחזקה של הצעקה הנשית, צעקה שהודחקה במשך דורות. ההצגה 'אלמלא המלאך' מביאה באופן חד וברור את שאיפותיהן של הנשים בנות ימינו. נשים שבתום מאבק ממושך הרוויחו את עצמאותן הכלכלית והפוליטית (לפחות בעולם המערבי). כמו שרה, גם הנשים בימינו רואות כשליחות טבעית וכמטרה, ליצור עולם טוב והוגן יותר לדור העתיד.<sup>282</sup>

בהצגה מגלמות שלוש נשים את תלאות חייה ותקוותיה של שרה התנ"כית, לצד מונולוגים של נשים בנות ימינו. בכך הן קושרות בין שרה 'אם האומה' לחוויה הקיומית הנשית לדורותיה. ההצגה בה מוצג הסיפור בקבוצת מספרות, המציגות צדדים שונים בדמותה של שרה, מאפשרת חיבור לתודעה קולקטיבית, ויוצרת צירוף קולות אישיים המרחיבים את החוויה הספציפית לשיח רחב.<sup>283</sup> האמירה הפמיניסטית של ההצגה מתבטאת, בין השאר, בתגובתה של נערה שצפתה בהצגה 'אלמלא המלאך' בשנת 2013: "אנחנו פחות שמים לב בתנ"ך ובמקרא לקול הנשי וזה היה חשוב להראות קולות וצדדים שלא חשבנו עליהם".

284

הצגה שעוסקת בדמותה של שרה נותנת מקום גם לקולה של אשה נוספת המופיעה בסיפור, הגר שפחת שרה. אותה השחקנית המגלמת את שרה מגלמת אף את דמותה של הגר הנתפסת כאויבת של שרה. הצגת סיפורי שתי הנשים במקביל מחזקת את קולקטיביות החוויה הנשית ומוסיפה אמירה על המציאות הביטחונית המורכבת שיצר הסכסוך בין צאצאי שתי נשים אלו.

<sup>278</sup> עליון-ישראלי, מדרש-כמה, 13.

<sup>279</sup> לקריאה נוספת: ריבי פלדמסר-ירון, "היצוג הנשי והאמצעים האמנותיים במופע של קבוצת התיאטרון הירושלמי" (חיבור לשם קבלת תואר מוסמך אוניברסיטה, אוניברסיטת תל-אביב, 2003).

<sup>280</sup> וידר-מגן, ראיון.

<sup>281</sup> עליון-ישראלי, מדרש-כמה, 11.

<sup>282</sup> תוכניתה 'אלמלא המלאך', קבוצת התיאטרון הירושלמי, 2013.

<sup>283</sup> וידר מגן, ראיון.

<sup>284</sup> וידאו ההצגה 'אלמלא המלאך' קבוצת התיאטרון הירושלמי, 2013

## 6.2 ההיבט הפוליטי-בטחוני

לכל תרבות מטען טקסטואלי המעצב תפיסות ודרכי מחשבה. ספר התנ"ך והפרשנויות שנכתבו עליו הם חלק בלתי נפרד מהסיפורים והתפיסות עליהם מושתתים חלקים בחברה הישראלית. חלק מסיפורים אלו מציגים מסכת סכסוכים ומתחים בין דמויות, דוגמת המתח בין שרה והגר ובין יעקב ועשיו. חלק מן ההצגות הנידונות מציעות קריאה מחודשת של סיפורים אלו במטרה להבין את המציאות האקטואלית הרוויה בסכסוכים עם עמים שמקובל לראותם, כצאצאי הגר או עשיו. קריאה זו מעניקה פרשנות להווה דרך פירוק מאורעות העבר, ואף מבקשת לעצב באופן שונה את זיכרון העבר לאור התבוננות במאורעות ההווה.

העיסוק הפוליטי בישראל לאחר מלחמת ששת הימים הניע את אלפרדס לקריאה פוליטית של סיפור מגילת אסתר הפורש את ניסיון השמדת העם היהודי, ומסתיים בנצחון היהודים. לדבריו של יוסי מר-חיים, מעצב המוזיקה של ההצגה, ההצגה 'הפרוטוקולים הפרסיים' הייתה שונה מכל ההפקות התיאטרליות הקודמות שהציגו את סיפור המגילה. לדבריו זו הייתה הפעם הראשונה שסיפור המגילה הוצג באור רציני: "מגילת אסתר תמיד הייתה הצלחה היחידה של התיאטרון הישראלי, את המגילה עשו כל כך הרבה פעמים. את ההצגה 'המגילה' אפשר לראות אלף פעמים [...] ותמיד זה כל-כך מצחיק. הפרוטוקולים לא הייתה הצגה מצחיקה. היא הייתה רצינית [...] מעל כל שיקול מסחרי, דרך להתחבר לעם היהודי."<sup>285</sup>

המערכה השלישית של ההצגה מציגה את השתלשלות סיפור המגילה מנקודת מבט פוליטית, בה פועלות הדמויות בזירת משחקי כוח להשגת שליטה. במערכה שתולים רמזים הקושרים בין מהלכי היהודים לבניית בית המקדש בתקופה הפרסית, לבין הקריאות לבניית בית המקדש לאור חידוש השליטה בהר הבית ובכותל המערבי, לאחר מלחמת-ששת-הימים.

שחקן ב: מרידות בממלכה- היונים מאיימים- במצריים סערה- בארץ ישראל התנקשויות בין יהודים

לשומרונים וערבים...

שחקן א: שוב על עסקי בית המקדש?<sup>286</sup>

הקבלה זו נמשכת ומציגה את מכלול פעולותיו של מרדכי, כמהלכים אסטרטגיים שיסיעו בידו לקדם את בניית בית המקדש,<sup>287</sup> ואת הסתייגותו של אחשוורוש מהשלכות הצפויות מבניית המקדש.<sup>288</sup>

בהמשך המערכה נושא המן נאום דרכו הוא מבקש לשכנע את אחשוורוש לאשר השמדה כוללת של היהודים. המן עורך סקירה היסטורית של היהודים ומציג אותם בין השאר כלוחמים אכזריים: משה שהטביע את כל צבא פרעה, יהושע חסר-הרחמים שהכה את עמלק, סיחון, עוג ומדיין, ושמואל שנתן את בשרו של אגג, סב סבו של המן, מאכל לעוף השמים.<sup>289</sup> ראייה זו של היהודים כעם המבקש לשלוט בעולם מתחזקת לאור דבריו של מרדכי המנסה להניא את אחשוורוש מחתימה על מסמך ההשמדה:

<sup>285</sup> יוסי מר-חיים, מעצב מוזיקה, ראיון אישי. ירושלים (שלושה במאי, 2017).

<sup>286</sup> אלירז, הפרוטוקולים הפרסיים, 18.

<sup>287</sup> שם, 22.

<sup>288</sup> שם, 27.

<sup>289</sup> שם, 23-24.

מרדכי: נמשלנו לצורים והגויים לחרס- וכל מי שבא וניטפל הם לישראל- נוטל את שלו מתחת לידיהם  
[...] אנחנו סגולת העמים כולם! כי לא יטוש ה' עמו ונחלתו לא יעזוב! עתידין ישראל למלוך על  
כל העולם וכל אומות העולם יהיו משתחוים ומלחכים עפר רגליהם!<sup>290</sup>

מערכה זו מסתיימת כשהמספר המגלם היסטוריון, מספר על מותו של אחשוורוש בהתנקשות, מיד לאחר שאישר ליהודים לפרוע באויביהם.

באינטרמצו שבין המערכות השלישית והרביעית מוצג מפגש על-זמני בין המן ומרדכי. הוראות הבימוי מתארות מפגש זה כ: "מפגש אימים, הנושא אופי של התנקשות קדמונית בין מרדכי להמן. מפגש המתרחש אי-שם אי-אז וניזון משנאה תהומית המפעפעת והולכת בכל ההיסטוריה".<sup>291</sup> במפגש זה מתוארים מרדכי והמן כשהם הולכים במדבר. המן מתנפל על מרדכי המסרב לתת לו לחם, והריב ביניהם הופך אכזרי וחייתי ובמהלכו הם מתארים את תולדותיהם, המגיעות לאבותיהם הראשונים: עשיו ויעקב, שם נעוץ שורש השנאה.

מרדכי:	המן:
אני מרדכי בן יאיר- בן שמעי-	אני המן בן המדתא האגגי-
בן קיש- בין נענה- בן אלה- בן אבה	בן סרה- בן בוזא - בן אפלוטס
בן מפיבושת- בן יהונתן-	בן דיוסף- בן דיוסיס
בן שאול...	בן פרוס- בן מעדי- בן עמלק...
בן בנימין...בן יעקב!	בן אליפז- בן עשיו!

(הם חוזרים כאחוזי דיבוק על המילים 'עשיו' ו'יעקב'. התנשמות אין אונים)<sup>292</sup>

חלק זה מסתיים במכירתו של המן את עצמו לעבד עולם למרדכי כשהוא מקעקע את שטר המכירה בבשרו.<sup>293</sup> הצגה זו כפי שמציינת רוברט בכתבתה, מערערת על התפיסה המקובלת של הסיפור בה היהודים הם ה'טובים' וה'גויים' הם 'הרעים'.<sup>294</sup> הצגת מרדכי כאדם מתוחכם בעל כוח פוליטי והמן כדמות חסרת אונים, מציגה זווית ראייה הפוכה של הסיפור המוכר ומרחיבה את האחריות לשני הצדדים בסיפור. זיהוי מקור המריבה בסיפור המיתי הקדום, מציבה את הסכסוך האקטואלי כתסמין של בעיה עמוקה יותר המצויה בתפיסה הקמאית וההיסטורית של העמים.<sup>295</sup> הצגה זו מאירה את הסכסוך הנוכחי כהמשך של סיפור המגילה, שאינו אלא חלק משרשרת המלחמות בין עמלק לישראל, שמקורה במריבה על הבכורה של יעקב ועשיו. זיהוי זה מאיר את הפער העמוק בין שני העמים, ובו זמנית גם את החיבור; הקשר המשפחתי של צאצאיהם של שני האחים התאומים.

<sup>290</sup> שם, 24-25.

<sup>291</sup> שם, 29.

<sup>292</sup> שם, שם.

<sup>293</sup> חלק זה מבוסס על סיפור המופיע במדרש אגדת אסתר ה, ט.

<sup>294</sup> עירית רוברט. "הפרוטוקולים של אלפרדס", הארץ, ארבעה בינואר 1973.

<sup>295</sup> יש לציין שזוהי לא פרשנות חדשה לעירעור התפיסות המקובלות על המן מרדכי אלא הדגשה של פרשנות זו בהקשר אקטואלי. ניתן לראות את רעיון זה בציווי לשתות לשכרה 'עד דלא ידע בין ארור המן לברוך מרדכי' (בבלי, מגילה, ז' ע"ב) המטשטש את הדיכטומיה התפיסתית של דמויות אלו.

גם ההצגה 'אלמלא המלאך', על רקע ימי האינתיפאדה הראשונה והשהות בלבנון, מבקשת לעסוק במקור הסכסוך. נשות קבוצת התיאטרון הירושלמי, מזהות את תחילת הסכסוך בנקודה קדומה אף יותר, במערכת היחסים שבין שתי הנשים: שרה והגר. הרעיון הראשוני ממנו החל תהליך יצירת ההצגה, היה הרצון להציג את סיפור שרה והגר משתי נקודות מבט: שחקנית יהודיה תקרא מהתנ"ך ושחקנית ערבייה תקרא מהקוראן את אותו הסיפור. לאור המציאות הביטחונית המורכבת. העיון בסיפור שרה והגר הוביל את חברות הקבוצה להתמקדות בהתנגשות המסורות סביב זהות הבן הנעקד בסיפור העקידה. על-פי המסורת היהודית הבן הנעקד הוא יצחק, ועל-פי המסורת המוסלמית הוא ישמעאל. בשתי גרסאות העקידה,<sup>296</sup> ואף בסיפור בו הגר בורחת למדבר עם ישמעאל, מופיעה דמות מלאך המצילה בנים אלו ממותה.<sup>297</sup> התמקדות בשונה ובדומה בסיפורים אלו, על רקע מאורעות היומיום שחוו השחקניות במקביל לחזרות,<sup>298</sup> האירה ליוצרות את הטקסט הקדום באור עכשווי,<sup>299</sup> ובהצגה משולב הסיפור המיתי במציאות היומיום.

בתוכנית ההצגה מתארות נשות הקבוצה את הרצון ליצור פרספקטיבה למציאות הבטחונית, דרך דמותה של שרה: "דרך דמותה של אם האומה, בפרספקטיבה של שנים ופרשנות נשית, עוסק המחזה בשאלה נצחית-קיומית, האם אמהות מקריבות את ילדיהן לעולם אכזר? ובישראל של היום, כיצד מתמודדת אמהות השולחות את ילדיהן לצבא, לרחוב המסוכן, למציאות מטורפת?"<sup>300</sup> לאורך ההצגה משולבים המדרשים על עקידת יצחק במונולוגים אישיים, אחד המציג את מחשבותיה של אם כשבתה מציגה בפניה את בן זוגה הערבי, השני מתבצע תוך גיהוץ מדים, והשלישי מתאר את הרצון והאמונה בדו-קיום הנקטע בפיוץ של פיגוע התאבדות. אחד המונולוגים מציג את דמותה של הגר המשולבת בדמות אם ערבייה תוך שהיא מאיימת על שרה בסכין:

הגר: אני הגר, בת פרעה [...] אני ניחמתי את ליבו שם, אברהם, אברהם לעולם לעולם לא אפסיק זרעך. ועכשיו, (פונה אל שרה היושבת שלופת סכין) את מוסטפא גירשת, ריאד יושב בבית סוהר, ראידי התמונה שלו על הקיר. ואממי ילדה בת 6 אין לה מה לאכול. פעם היו לי ששה גברים לחתוך להם סלט ועכשיו הפכת את כולם למשרתים..

שרה מזיזה את הסכין והגר מפנה אותו לישמעאל השוכב על הרצפה. שרה הופכת לגלם את דמות המלאך ועוצרת את הגר באותן מילים בהן עצר המלאך את אברהם מלעקוד את יצחק משולכות במילים בהן עצר המלאך את הגר מלעזוב את ישמעאל למות במדבר. ההצגה מציגה את בחירתה של שרה לגרש את הגר וישמעאל למדבר,<sup>301</sup> כמניע לתחילתו של הסכסוך, שימשך גם בדורות הבאים ואת התיקון שמבקשת שרה ליצור בהצגה זו, המסתיימת במילים אלו:

<sup>296</sup> ראה: בתנ"ך, בראשית כב' ובקוראן, סורת אלסאפאת 37.

<sup>297</sup> ראה: בראשית טז'

<sup>298</sup> מראות כבשים המיועדים לשחיטה ב'עיד אל פיטר', נאום של נסראללה הרואה את הסיבה להצלחת המוסלמים בהיותם מצאצאי ישמעאל, שירותו הצבאי של בנה של גבי בעזה וחתימתה של עליזה על מסמך המאשר לבנה היחיד לשרת כחייל קרבי.

<sup>299</sup> עליון-ישראלי, מדרש-במה, 127-140.

<sup>300</sup> 'אלמלא המלאך', תוכנית ההצגה.

<sup>301</sup> ניתן למצוא רעיון פרשני זה בפירוש הרמב"ן הקושר בין יחסה העיון של שרה להגר, ליחסו העיון של ישמעאל לעם ישראל: בראשית, טז', ו' ד"ה ותענה שרי ותברח מפניה: "חטאה אמנו בעינוי הזה, וגם אברהם בהניחו לעשות כן, ושמע אל עניה ונתן לה בן שיהא פרא אדם לענות זרע אברהם ושרה בכל מיני העינוי."

ויש עוד משהו שאני רוצה להגיד לך, בספרים לא נתנו לי, אז עכשיו פה, אני מוכרחה לבקש ממך סליחה. אני מבקשת מכולכם סליחה, אני עמדתי שם, קשה כמו דין. לכי הגר, לכי, אמרתי לה ונתתי לה ללכת עם הילד שלה למות במדבר. רק מלאך יכול לעזור לך עכשיו, צעקתי אחריה, ותדעי לך שהסכסוך הזה הוא לא רק ביני ובינך. אלא לכל הדורות שיבואו אחרינו. ואפילו שצדקתי. כן, יצחק, צדקתי. כי הריב הזה הוא לא רק על מקום. מוכרחה להיות איזושהי דרך אחרת שלא מסתיימת באמא שיושבת במרחק כמטווחי הקשת כדי לא לראות את הילד שלה גוע ש... (שרה גועת ומתה).<sup>302</sup>

קריאה של טקסטים מכונני תרבות באופן הנותן מקום להבנת 'האחר' בסיפור, פותחת פתח לעיצוב שונה של המציאות והבנתה, 'טיפול שורש' לשורשי התרבות והתפיסות המעצבות אותה.<sup>303</sup>

ההצגה 'ארבעה שנכנסו לפרדס' עלתה על רקע מופעי אלימות ומתח פוליטי בתוך החברה היהודית ישראלית. באמצעות הצגת המדרש ביקש הורביץ לבחון את יסודות הפאנטיות. לדבריו, המדרש פורש מופעים של טואטליות נפשית לרעיון המובילה למוות, שגוען ולמשבר זהותי. גם דמותו של רבי עקיבא שלכאורה 'נכנס בשלום ויצא בשלום' מוצגת באופן מורכב ומועמדת לבחינה בסצנת דבקותו בלימוד אל מול חוליו של בנו. הורביץ מציין שעל אף שרבי עקיבא מצטייר כדמות מאוזנת היא אינה מודל מבחינתו כיוון שבראייה היסטורית, תמך רבי עקיבא במרד בר כוכבא שהסתיים במפלה קשה.<sup>304</sup> הבחירה לחתום את הסיפור בשגעונו של בן זומא הנוטר לבדו, מדגישה את הסכנה שבהתמסרות טואטלית לרעיון, ללא אפשרות להפתח, לחשוב מחדש או להקשיב לקולות האזהרה השונים שנשזרו לכל אורך ההצגה. הבחירה במדרש שאינו עוסק בהשלכות ישירות על המציאות (כהצגות הקודמות), אלא דן בבסיס תפיסתי של לימוד, דבקות והתמסרות מציג עוד דרך בה טקסטים מכוננים משפיעים על עיצוב עמוק יותר של זהות ותפיסת חיים.

מקיי מדגישה את יחודיות ז'אנר תיאטרון-סיפור בתפקידו לבחון מיתולוגיה משותפת. לדבריה ז'אנר זה יכול לחקור את הפרגמנטים הלאומיים המשותפים או לגלות מה יכול להחליף את המיתולוגיה המשותפת החסרה.<sup>305</sup> בחירת היוצרים בטיפול בנושאים חברתיים ופוליטיים והצגת אמירות עליהם דרך מקורות מדרשיים, מעידה על תפיסתם את טקסטים אלו כיסודות מכוננים ורלוונטיים בעיצוב החברה הישראלית. דרך בחינה ולימוד מעמיק של מקורות אלו והצגתם בצורתם הגולמית מביאים היוצרים מורכבות רעיונית הקושרת בין העבר והווה, ומשלבת קריאות לעיצוב עתיד טוב יותר.

<sup>302</sup> וידאו הצגת 'שרה' Take 2, קבוצת התיאטרון הירושלמי (1993) דקה 14:30.

<sup>303</sup> ניתן להרחיב את הדיון לבחינת גבולות הניסיון להפתח אל הנרטיב השונה של הסיפור. בהצגה זו על אף הרצון להשמיע גם את קולה של הגר ואת הנרטיב הערבי, נשאר נסיון זה מוגבל. שרה מדגישה את צדקתה והאלימות מזוהה עם הצד הערבי: הגר היא האישה המאיימת עם הסכין והחלום על הדו-קיום נקטע עם פיגוע התאבדות.

<sup>304</sup> הורביץ, ראיון.

<sup>305</sup> Paul Sills and Larry Arrick, Mildred Dunnoek. "The making of make believe", 56-55.

## סיכום

בעבודה זו בחנתי תופעה של הצגות תיאטרון-סיפור המציגות מדרשי-אגדה. ביקשתי לטעון כי צורת ההצגות אינה מקרית אלא מונעת מבחירה מודעת לחיבור בין תוכן וצורה. דרך חיבור זה מודגש העיסוק במקורות היהודיים, מובלט המעשה הפרשני ומועצמת חיות הרגע התיאטרוני.

באמצעות הצגת וניתוח מאפייני ז'אנר תיאטרון הסיפור וז'אנר מדרשי האגדה, הצגתי את הדמיון הרעיוני והצורני בין השניים: כצורות אומנותיות מינימליסטיות המקדמות קשר עם קהל ומפענחות טקסטים מכונני תרבות תוך פירוקם והצגת מנעד פרשנויות אפשריות. לאור ניתוח ההצגות השונות והצגת מוטיבציות היוצרים, ברצוני לשים דגש על שלושה ממצאים מרכזיים שעלו במפגש בין תיאטרון-סיפור למדרשי האגדה:

1. הצגת מדרשי אגדה בז'אנר תיאטרון-סיפור מחזירה למדרשים את איכות מסירתם האורלית.

2. הצגת מדרשי אגדה בז'אנר תיאטרון-סיפור מסמנת את מדרשי האגדה כמשאב תרבותי.

3. הצגת מדרשי אגדה בז'אנר תיאטרון-סיפור פורשת מצע להצגת ריבוי קולות.

הממצא הראשון טמון באבחנה כי המדרש, שנוצר כיצירה אורלית תוך אינטראקציה בין מספר לקהל בבית המדרש ובבתי הכנסת, השתמר שנים רבות בטקסט הכתוב. המפגש בין טכניקות תיאטרון-סיפור לתכני בית המדרש, יצר כלים להעלאת המדרש ולהצגתו בשנית מול קהל שומעים. לאור המבנה הצורני של המדרש ולצד התקשורת בין המבצע לקהל שמקדם תיאטרון-סיפור מעודדים מופעים אלו יצירת פרשנות אישית של הצופה אל מול הטקסט המוצג. ג'אפי מצביע על היווצרות הטקסט הרבני במסורות בעל פה. הוא מראה כיצד טקסט המתקיים במרחב הדיבור לא נחתם וממשיך להיווצר ו'להכתב' דרך לימודו וביצועו. באופן זה, השבת הטקסט למימד האורלי מצביעה כי זהות מחבר הטקסטים הרבניים הוא לא אחר מאשר הקהל השותף במופע:

It is in the return of writing to speech that rabbinic texts achieve their literary purpose and gain their completion as "works" that are, of course, constantly being rewritten as they are studied and performed. This essay began with the observation that the rabbinic texts of Late Antiquity certainly had an audience. We wondered whether it had authors. Now we can answer that question without much hesitation. In the writings of rabbinic Oral Torah, the author was - and is - the audience!<sup>306</sup>

מהצד השני, בהשראת המבנה הצורני ותוכן המדרש, נתרם מופע התיאטרון, בפיתוח שפה תיאטרלית עשירה. עליון-ישראלי מתארת את פיתוח השפה התיאטרלית שנוצרה על רקע החיבור בין תוכן וצורה. לדבריה שפה זו יצרה תפיסה שלמה יותר של המושג 'תיאטרון יהודי': "[...] אני חושבת שבמציאת השילוב הזה נעשתה קפיצת דרך צורנית. המושג 'תיאטרון יהודי' קיבל סוף סוף את משמעותו המלאה - לא בגלל התוכן שבו אלא בגלל הצורה. סוף סוף הצלחנו לשלב את אמנות הלימוד, שהיא

<sup>306</sup> Jaffee, "Rabbinic authorship as a collective enterprise", 35

אחד משיאי התרבות היהודית, עם אמנות התיאטרון, שמאפשרת להעמיק את חוויית הלימוד ואינה מנותקת ממנה".<sup>307</sup> אם כן, על אף שיש הרואים בתיאטרון ובבית המדרש חללים מנוגדים, הצגות אלו ממחישות את פוריות החיבור בין השניים. הממצא השני גורס כי הבחירה בהצגת מדרשים בתיאטרון הישראלי, נושאת אמירה תרבותית הרואה בספרות חז"ל מקור ליצירת תרבות עברית. דרך הצגת המדרשים מתרחב העיסוק בשפה העברית ומשלביה השונים ומעמיקה ההיכרות עם המקורות הטקסטואליים שבבסיס התרבות.<sup>308</sup> חברות קבוצת התיאטרון הירושלמי ראו ביצירה מתוך המקורות העתיקים, צעד הכרחי ביצירת תרבות יהודית-ישראלית: "תרבות חיה, מהדהדת ונושמת מסוגלת להתקיים רק כאשר היא מכילה את מקורותיה העתיקים ואת התבניות העכשוויות גם יחד [...] הייתי אומרת שהשאיפה שלנו לא הייתה רק להמחזיז את סיפורי התורה או המדרש, אלא תיקון עולם. האמנו שרק באמצעות יחסים קרובים עם המקורות, דרך קשר שאינו כבול בגבולות הממסד הדתי, תוכל התרבות היהודית-ישראלית להתחיות, להתחדש ולהתפתח."<sup>309</sup> עליון-ישראלי מתארת את ההתייחסות החברתית לספרות חז"ל כאל טקסטים מקודשים ללא הכרה בהיותם נכסי תרבות: "משהו בחינוך הטקסטואלי שלנו התייחס לסיפורים המדרשיים כאל מבטאי ערכים מוסריים שונים, אבל לא הדגיש את הערך הפולקלוריסטי שבהם. אולי מפני שהסיפורים האלה כתובים וכמעט לא מסופרים בעל-פה כמו פעם".<sup>310</sup> היא מצביעה על צורת העברת הסיפור כגורם משפיע לאופן תפיסתו התרבותית. לדבריה, השבת המדרשים לצורת מסירה אורלית אפשרה מפגש מחודש, גם אם טעון, עם מקורות אלו.

הממצא השלישי מראה כי המרה צורנית זו מבליטה את אחת האיכויות הבולטות הנוצרות במפגש בין ספרות המדרש לז'אנר תיאטרון-סיפור: הצגת ריבוי פרשנויות לאותו טקסט. איכות זו אינה תוצר נלווה בלבד, אלא אמירה כשלעצמה הטוענת שהסיפור ואופן קריאתו אינו נכס של מעטים, אלא מקור תרבותי השייך לכל. ריבוי זה אף רואה במכלול הפרשנויות לטקסט המכונן חלק חשוב ביצירה ונושא אמירה חברתית היוצרת מקום לסובלנות והכלה של קולות שונים.

בספר 'מדרש-במה' המתאר את פעילות קבוצת התיאטרון הירושלמי מוצגות מגוון תגובות שקיבלו חברות הקבוצה בהצגת הטקסטים המדרשיים על במה. בהצגה ב'שוב 'עפרה' שרבים מתושביו דתיים, הועלתה ההצגה 'מעשה ברוריא' ומכיוון שהקהל לא חש בנח עם ההצגה היא הופסקה באמצע. בשיחה שנערכה בין השחקניות לקהל, אמרה אחת הצופות: "מה נותן לכן את הזכות לגעת בטקסטים שלי?" ואחת השחקניות ענתה: "הם גם שלי". בצד השני של המתרגם, כשעלתה ההצגה בפסטיבל עכו, קיבלה הקבוצה מאחד האומנים ביקורת על-כך שאינה מבקרת את המדרש ולא מדגישה מספיק את צביעות הדת. לתפיסתה של לב "הקונפליקט שנוצר בין רגישותו כאמן לבין דעותיו הקדומות ביחס לדת, כאדם חילוני, עורר בו מבוכה רבה".<sup>311</sup>

לב אף מתארת דיון שנערך לאחר הצגה של 'מעשה ברוריא' בלונדון על משמעות ההצגה. בדיון זה חצי מהקהל ראה בהצגה את הסכנה שבקיצוניות דתית וחציו השני ראה בה תיאור יופיה וכוחה של המסורת היהודית. לדבריה, ריבוי דעות זה הוא אחת ממטרות ההצגה המשיבה את חיות הטקסטים המדרשיים המכילים ומעודדים ריבוי קולות זה:

<sup>307</sup> עליון-ישראלי, מדרש במה, 142.

<sup>308</sup> כאמור, ההצגות הנידונות בעבודה זו הן חלק מתופעה רחבה יותר של עיסוק מחודש במקורות טקסטואליים יהודים בז'אנר תיאטרון-סיפור.

<sup>309</sup> שם, 13.

<sup>310</sup> שם, 143.

<sup>311</sup> שם, 10-11.

להט הוויכוח נעשה לא נוח, עד שגישורנו בין הצדדים באמירה ששניהם צודקים, ושביקשנו להעביר כל מה שהם אמרו ויותר מכך. הדינמיות הזו יכולה להתרחש, לדעתי, רק באמצעות מופע של פירוש - בדרך שהופכת את הפירוש לתיאטרון, לצורה של אמנות, שמאפשרת לומר יותר מדבר אחד בו זמנית. כל אלה גואלים את אותה מהות דינמית ומשתנה שבתורה שבעל פה, לפני שנכתבה ונחתמה. ההחייאה של צורה עתיקה זו להעברת ידע, כשהיא ארוגה לתוך מדיום עכשווי מאוד, יוצרת התמזגות חיה ועשירה המפתיעה את הצופה וגורמת לו לתזוזה: מתגובה שכלית לתגובה מלאה, אורגנית, פיזית וראשונית יותר<sup>312</sup>

לצד הצגת פרשנויות חדשות לטקסטים עתיקים, עצם הצגת ריבוי הפרשנויות דורש מהקהל פיתוח סובלנות והקשבה לקולות שונים ודעות מגוונות. הצגות אלו מוצאות את הפתיחות לפלורליות בחברה דווקא במקורות הטקסטואליים הנתפסים כשמרניים. אמירה זו מאירה את חיות הטקסטים, ומעירה את הצורך לתת להם מקום מרכזי יותר בתרבות הישראלית. הצגות אלו מזמינות את הצופה מחד גיסא, לתת פרשנות משלו, ומאידך גיסא, לקבל פרשנות של מישהו אחר. על כך אומרים אלפרדס ואלירז: "הטקסט מכריח את הצופים להיות ערניים וחריפים ולהפעיל את מוחם ודמיונם בשעת ההצגה [...]. על הצופים יהיה להתאים עצמם לכל גירסא ולכל זווית ראייה למרות שזה דבר לא קל לקהל הישראלי."<sup>313</sup> לוינסון כותב על כוחם של סיפורים, פרשנותם והחלתם על המציאות ככלי חברתי בעל השפעה רחבה. הוא מציג את יכולתם של סיפורים להציג קולות שונים כחלק מרב שיח תרבותי עשיר: "[...] הספרות אינה רק הבמה שבה האידיאולוגיה השלטת מנסה לארגן את המציאות, אלא גם הבמה שבה אפשר לחזור ולהציג, במובן התיאטרלי המלא, את הקולות והסתירות שהאידיאולוגיה השלטת מנסה להשתיק [...]. עלינו לנסות ולהבין את הטקסט כמשתתף פעיל ברב שיח תרבותי ולשחזר עד כמה שאפשר את על הצדדים והקולות שבו."<sup>314</sup> הצגת דעות שונות ונקודות מבט סותרות לאותו הטקסט מעצימה אותו כמקור קונפליקט, ובאותה העת גם כמכנה משותף, המאחד סביבו את הדעות השונות. מתאר זאת הלברטל:

The shared text may be a source of conflicting beliefs and practices, but the community recognize that it alone must be used to justify them all [...]. It is procedural agreement that all practices, beliefs, or institutions, whatever they may be, are to be justified in reference to the text, as an interpretation of the text [...]. Courts can produce radically opposing rulings; what binds them together is agreement about the text that is the ground for the rulings.<sup>315</sup>

זהו האקורד בו ארצה לסיים חיבור זה. דרך עבודה זו ביקשתי להציג ז'אנר תיאטרוני היוצר מצע להכלת מורכבות רעיונית. מורכבות זו מוצגת דרך הטכניקות הבימתיות, מבנה המקורות הטקסטואליים וזיהוי הטקסט העתיק כמכנה משותף שעל בסיסו נערך הדיון.

<sup>312</sup> שם, 12.

<sup>313</sup> מצוטט אצל: "הפרוטוקולים של אחשוורוש". מעריב, שמונה עשר בדצמבר, 1972.

<sup>314</sup> לוינסון, הסיפור שלא סופר, 27.

<sup>315</sup> Halbertal, *People of the book*, 8.



עבודה זו היא דוגמה קטנה והתחלתית בלבד לריכוך דיכוטומיות המונעות מפגש בין רעיונות ותפיסות עולם. ריכוך זה נעשה דרך הצגת המפגש הפורה ורב העוצמה בין בית המדרש היהודי והתיאטרון, מושגים שעדיין נתפסים באזורים מסוימים בחברה ובתרבות הישראלית כסותרים זה את זה. חיבור זה מציג מדגם קטן מרפרטואר ההצגות העוסקות בטקסטים ממקורות יהודיים. לצד העיסוק בספרות חז"ל מתקיים עיסוק תיאטרוני נרחב ומרתק בטקסטים ממקורות מקראיים, ספרות חסידית וקבלה. מחקר המשך יוכל לבחון את צורת ותכני ההצגות ולעמוד על איכויות תיאטרליות ואמירות תרבותיות העולות מהן.

אסיים במדרש (בבלי, חגיגה, ג, ע"ב) המציג את מחול החידוש וריבוי הקולות המתקיים על-בסיס זיהוי המכנה

המשותף וקורא להקשבה והכלה של מגוון זה:

"בעלי אסופות" – אלו תלמידי חכמים שיושבין אסופות אסופות ועוסקין בתורה, הללו מטמאין והללו מטהרין, הללו אוסרין והללו מתירין, הללו פוסלין והללו מכשירין. שמא יאמר אדם: היאך אני למד תורה מעתה? תלמוד לומר: "כולם נתנו מרועה אחד" – אל אחד נתנו, פרנס אחד אמרן, מפי אדון כל המעשים ברוך הוא, דכתיב: "וידבר אלהים את כל הדברים האלה". אף אתה עשה אזניך כאפרכסת, וקנה לך לב מבין לשמוע את דברי מטמאים ואת דברי מטהרים, את דברי אוסרין ואת דברי מתירין, את דברי פוסלין ואת דברי מכשירין.

\* \* \*

## רשימת מקורות

אלירז, ישראל. הפרוטוקולים הפרסיים, 1972.

\*

אאורבך, אריך. מימזיס, תרגום: ברוך קרוא. ירושלים: ביאליק, תשי"ח.

אוריין, דן. יהדותו של התיאטרון הישראלי: פרקי מחקר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998.

איפרגן, פיני. הטרגדיה בחיים האתיים: הפילוסופיה של הגל ורוח המודרניות. ירושלים: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, תש"ע.

אלכסנדר, תמר ומיכל גוברין. "קווים להגדרת אומנות ההצגה של המספר העממי". עיתון 77, מס' 60-61, (1985): 45-51.

ארטו, אנטונו. התיאטרון וכפילו. תרגום: אוולין עמר. תל-אביב: בבל, 1996.

אריסטו. פואטיקה. תרגום: שרה הלפרין, הקיבוץ המאוחד, 1987.

ביאליק, חיים נחמן. הלכה ואגדה. נדלה מהאתר 'פרוייקט בן יהודה', 17 נובמבר 2017.

<http://benyehuda.org/bialik/article06.html>

בלקין, אהובה. הפורים שפיל: עיונים בתיאטרון היהודי העממי. ירושלים: מוסד ביאליק, תשס"ג.

בר-אילן, מאיר. "הקול הנשי: מקרוב ומרחוק", בתוך: אור למאיר: מחקרים במקרא, בלשונות השמיות, בספרות חז"ל ובתרבויות עתיקות. עורך: שמיר יונה, 78-81. באר-שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תש"ע.

בריל, נחמיה. "תולדות יסודו של התלמוד כיצירה ספרותית" חלקים א'-ב'. תרגום: זאב זכריה ברויאר. נטועים: ביטאון לענייני תורה שבעל-פה. יא-יב (אלון שבות: מכללת הרצוג, תשס"ד) 177-238. טו (אלון שבות: מכללת הרצוג, תשס"ח) 131-156.

דבורה, גילולה. מול תגמול מחיאות הכפיים: נתן אלתרמן והבמה העברית. בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2008.

דה סוסיר, פרדינן. קורס בבלשנות כללית, תרגום: אבנר להב. תל אביב: רסלינג, 2005.

דידרו, דני. פרדוקס השחקן. תרגום: אביבה ברק. תל אביב: ספריית פועלים, 1983.

היינמן, יוסף. דרשות בציבור בתקופת התלמוד. ירושלים: ביאליק, 1970.

הלברטל, משה. מהפכות פרשניות בהתהוותן: ערכים כשיקולים פרשניים במדרשי הלכה. ירושלים: מאגנס, 1999.

הר, משה דוד. "תפיסת ההיסטוריה אצל חז"ל". *הקונגרס העולמי למדעי היהדות* 6, ג (תשלג), 142-129.

הר שפי, אבישר. "חולדה ובור" בתוך: האנצילופדיה של הסיפור היהודי: סיפור עוקב סיפור. עורכים: יואב אדלשטיין ואבינדב ליפסקר-אלבק, 181-201. רמת גן: אוניברסיטת בר אילן. תשע"ג.

חזן-רוקם, גלית. רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל מדרש האגדה הארץ-ישראלית איכה רבה. תל אביב: עם עובד, תשנ"ז.

יזרעאלי, יוסי ואסף ענברי. "תיאטרון יהודי: אתגר בר מימוש?" בתוך: מענית הלב: מנחת דברים למוקי צור. עורך: אברהם שפירא, 357-381. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, יד טבנקין ובינה, תשס"ו.

יערי, נורית. "הדימוי הוויזואלי: בעקבות תהילה ע"פ ש"י עגנון ובימוי יוסי יזרעאלי, תיאטרון החאן". עיתון 77, מס' 60-61, (1985): 52-53.

ירושלמי, יוסף חיים. זכור: היסטוריה יהודית וזיכרון יהודי. תרגום: שמואל שביב. תל אביב: עם עובד, 1988.

יעקובסון, רומאן. סמיוטיקה, בלשנות ופואטיקה: מבחר מאמרים. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986.

לוי, שמעון. *מקטרים בבמות: עיונים בדרמה עברית*. תל אביב: אור לעם, 1992.

לוינסון, יהושע. הסיפור שלא סופר. ירושלים: מאגנס, תשס"ה.

ליבוביץ', נחמה. ללמוד וללמד תנ"ך. ספריית אלינור: ירושלים, תשנ"ה.

ליברמן, דוד. ארון הספרים היהודי: מדריך ללומד. ירושלים: קולות. חש"ד.

ליפשיץ, יאיר. מסורת מגולמת בגוף: ביצועים תיאטרוניים של טקסטים יהודיים. אור יהודה: דביר, 2016.

מרגולין, רון. הדת הפנימית: פנומנולוגיה של חיי הדת הפנימיים והשתקפותם במקורות היהדות מן המקרא עד החסידות. רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 2012.

ניטשה, פרידריך. הולדתה של הטרגדיה, המדע העליון. תרגום: דר' ישראל אלדד. ירושלים: שוקן, תשכ"ט.

סוסנובסקיה, אלה. "אפקט חזותי: תפקידו וחשיבותו". בתוך: *במה-רבעון לדרמה 158* (עורכים: דבורה גילולה ועמוס יובל). הוצאת עמותת במה. תש"ס. עמ' 3-16.

עליון-ישראלית, עליזה. מדרש במה: קבוצת התיאטרון הירושלמי. תל אביב: משכל, 2009.

פלדמסר-ירון, ריבי. "היצוג הנשי והאמצעים האמנותיים במופע של קבוצת התיאטרון הירושלמי". חיבור לשם קבלת תואר מוסמך אוניברסיטה, אוניברסיטת תל-אביב, 2003.

פרדס, אילנה. הבריאה לפי חוה: גישה ספרותית פמיניסטית למקרא. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996.

פרידלנדר, גדעון. על האסתטיקה של התיאטרון האפי, תל אביב: צ'ריקובר, 1969.

פרנקל, יונה. *זרני האגדה והמדרש*. גבעתיים: יד לתלמוד, 1991.

\_\_\_\_\_. *מדרש ואגדה*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"ז.

רווה, ענבר. מעט מהרבה: מעשי חכמים. *מבנים ספרותיים ותפיסות עולם*. אור יהודה: דביר, 2008.

\_\_\_\_\_. בפני עצמן: קריאות פמיניסטיות בספרות חז"ל. תל אביב: רסלינג, 2013.

קירקגור, סרן. *חיל ורעדה- ליריקה דיאלקטית*, בתרגום: איל לויין. ירושלים: מאגנס, תשנ"ג.

קנר, רות. "תיאטרון סיפור: אפיון הטכניקות הבימתיות". חיבור לשם קבלת התואר מוסמך אוניברסיטה, אוניברסיטת תל-אביב, 1994.

קרוצ'ה, בנדטו. מדריך לאסתטיקה, תרגום: גאיו שילוני. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983.

רמב"ם. *משנה*. סנהדרין, י, הקדמה פרק חלק. גרסת Hebrew Books. נדלה מהאתר 17 בנובמבר, 2017.  
<http://hebrewbooks.org/pdfpager.aspx?req=33111&st=&pgnum=1&hilite>

שהם, חיים. תיאטרון ודרמה מחפשים קהל. תל-אביב: אור עם, 1989.

שמש, יעל. גלגוליה של ושתי, יחסם של המקרא, מדרש חז"ל, הפרשנות הפמיניסטית והמדרש הפמיניסטי המודרני. בית מקרא מז' (תשס"ב): 372-356.

Chaikin, Joseph. *The presence of the actor: notes on The Theater: disguises, acting, and repression*. NY, 1972.

Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968.

Annand, Michael. "Story Theatre: Impressions." *Yale Theater* 3, no. 2 (1971): 70-75.

- Antoon A.J. "An interview with Myself about Story Theatre." *Yale Theater* 3, no. 2 (1971): 76-78.
- Aronson, Arnold. *American Avant-garde Theatre: a history*. NY: Routledge, 2007.
- Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*. Oxford University Press, 1999.
- Halbertal, Moshe. *People of the Book*. Harvard University Press, 1997.
- Laurie Ann Gruhn, Interview: "Paul Sills Reflects on Story Theatre". in: <http://www.paulsills.com/biography/interview-paul-sills-reflects/>
- Mackay, Barbara. "Story Theatre at Yale." *Yale Theater* 3, no. 2 (1971): 51-65.
- Maguire ,Tom. *Performing Story on the Contemporary Stage*. UK: Palgrave Macmillan, 2015.
- Martin S. Jaffee, "Rabbinic authorship as a collective enterprise". in: *The Talmud and rabbinic literature* , edited by Charlotte Elisheva Fonrobert, Martin S. Jaffee. Cambridge : Cambridge University Press 2007.
- Noyes, Dorothy. "Tradition: Three Traditions". *Journal of Folklore Research* 46, 3 (2009): 233-268.
- Rokem, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, 2002.
- Sills, Paul. *Story Theatre*. NY: Story Theatre Production, Inc,1971.
- Sills,Paul and Larry Arrick, Mildred Dunnock. "The making of make believe- a collection of views on Story Theatre." *Yale Theater* 3, no. 2 (1971): 52-58.
- Szondi, Peter. "Theory of the Modern Drama". *Theory and History of Literature* 29, edited and translated by Michael Hays . Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987.
- Walton, L. Kendell. *Mimesis as Make- Believe*. Harvard College, 1990.
- Wiles, David. *Theatre and Time*. Palgrave Macmillan, 2014.

Willett, John. *Brecht on Theater: The development of an aesthetic*. London: Methuen Publishin, 1964.

Wolfgang, Iser. "The reading process: a phenomenological approach" *Modern Criticisim and Thought: A Reader ed.* David Lodge. London: Longman, 1988.

Yanke'le'vitch, Vladimir. *Music and the Ineffable*. Translation: Abbate Carolyn. N.J.: Princeton University Press, 2003.

#### ראיונות

- אלפרדס, מייקל. במאי, ראיון טלפוני, 21 מאי 2017.  
הורביץ, דני. במאי, ראיון אישי. תל אביב, 4 מאי 2017.  
וידר-מגן, רות. שחקנית, ראיון אישי. ירושלים, 30 אפריל 2013.  
חזן, בשמת. במאית, ראיון אישי. ירושלים, 21 מאי 2017.  
מר-חיים, יוסי. מעצב מוזיקה, ראיון אישי. ירושלים, 3 במאי, 2017.

#### תוכניות הצגות

- 'אלמלא המלאך', תוכנית ההצגה. קבוצת התיאטרון הירושלמי. 2013. ארכיון קבוצת התיאטרון הירושלמי.  
'ארבעה שנכנסו לפרדס' - תוכנית ההצגה. מכללת סמינר הקיבוצים. 1996. ארכיון מכללת סמינר הקיבוצים.  
'הפרוטוקולים הפרסיים' תוכנית ההצגה. 1971 ארכיון דיגיטלי תיאטרון 'החאן'.  
'לשם יחוד', תוכנית ההצגה. אנסמבל כהרף עין, 2006.

#### הצגות והרצאות מצולמות

- 'אלמלא המלאך', קבוצת התיאטרון הירושלמי, 2013, ארכיון הקבוצה.  
'ארבעה שנכנסו לפרדס', בית הספר לאומנויות התיאטרון, 1993, ארכיון מכללת סמינר הקיבוצים.  
'לשם יחוד', אנסמבל כהרף עין, 2006.  
'שרה Take 2', קבוצת התיאטרון הירושלמי, 1993, ארכיון הקבוצה.  
*The Serpent*: קטעי וידאו מעבודת הקבוצה וראיונות עם שחקנים. נדלה מ Youtube, 15 נובמבר, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=AJJucrf1h2Q>

Septimus, Zvi. *The Talmud as Musical Score* .Paper presented at the conference "Talmud: Process and Performance," Cornell University. May 2016. Retrieved November 15 2017 from:  
<http://www.cornell.edu/video/talmud-as-musical-score-zvi-septimus>