

מחזאי ההשכלה והמקרא

בן-עמי פיינגולד

הנושא המקראי בדראמה ובספרות מעלה כמה שאלות עקרוניות לגבי נקודת הראות ודרך העיצוב האמנותי, שהמחזאי בוחר. המקרא מעמיד בפני הסופר קשיים ואתגרים מבחינת החופש לפרש ולעבד את הסיפור המקראי, לעצב מחדש את גיבוריו ולנסות להעמיד תפיסה חדשה, רעיונית או אמנותית, משלו. המקרא בנושא לפירוש ספרותי שונה באופן מהותי מנושאים אחרים, בחינת 'חומר גלם', מאחר שהוא כבר מלכתחילה בגדר ספרות-יפה. 'מה טעם בכתיבת אפוס מקראי', תהה בשעתו (1865) המבקר אברהם אורי קובנר בהערותיו ל'שירי תפארת' מאת נפתלי הירץ ויזל, האפוס המקראי-משכילי אודות משה ויציאת מצרים, אם ממילא יש לנו בעברית 'כרם חמד כזה... הלא הם ספרי התנ"ך?'.¹ 'סיפורי התנ"ך', העיר בשעתו הסופר גרשם שופמן בהקשר אחר, 'טובים באשר הם. הסיפור "יוסף ואחיו" לתומאס מאן טוב מאד, אבל הנוסח בחומש טוב ממנו'. וכאשר מחליט הסופר בכל זאת לבחור בנושא תנכ"י, הרי יש לעשות זאת, לדבריו, ברוח המקור. כלומר, 'אין לתאר את שמשון כאיש חלש... או את דלילה כנערה מכוערת', וכיוצ"ב.²

קושי נוסף שהמקרא מעמיד בפני הסופר נובע מכך, שהמקרא הוא גם – ואולי בעיקר – ספרות קודש, המניחה יסוד למסורת ארוכה של ערכי דת ואמונה. הסופר המודרני, אפילו הוא אדם 'חילוני' (ולעניין זה גם סופרי ההשכלה הם מבחינה היסטורית סופרים מודרניים, על רקע המוסמכות של זמנם), מתקשה לעצב את הנושא המקראי מתוך אוטונומיה גמורה כ'חומר גלמי' לכל דבר. עליו לנקוט עמדה ולהתמודד עם שאלות, שכבר עלו בעבר, ועם המשמעות הרוחנית והתיאולוגית של הנושא. 'אם יש סיפורים מקראיים', כפי שמעיר גרשון שקד, 'הנקראים תחילה כחמרים פרטיים וציורי חיים, הרי נוטה האידיאליזציה של המקרא להעניק לחמרים אלה משמעות ציבורית ותולדתית'.³ משמעות זו מניחה מראש עמדות ונקודות ראות, שאי אפשר לעקוף אותן. אם מחליט הסופר להתעלם מהן בכל זאת, אין הוא מצליח לסלק אותן מתודעתו של הקורא, המצויד בהנחות ובציפיות מוקדמות, המשפיעות על דרכי הקליטה והתגובה שלו.

יש אף גורסים, שאין הסופר הבוחר בנושא מקראי, יכול, כאמון, לבחור בג'אנר ובסגנון הנראה לו. טרגדיה תנ"כית היא בלתי אפשרית, טוען ברוך קורצוויל, משום שהתנ"ך אינו מכיר ב'עצמותו של הגיבור' וב'יחסיותה של מערכת ערכים', שאינה אפשרית בעולם

1. א"א קובנר, כל כתבי, תל-אביב תש"ז, עמ' 34 (פורסם לראשונה בספרו 'חקר דבר', וורשה תרכ"ז).

2. ראה רשימתו 'נושאים תנ"כיים', כתבים, ד', תל-אביב תש"ך, עמ' 245.

3. ג' שקד, 'הסיכוי והסיכון: לבעיית העיבוד של חמרים מקראיים במחזה העברי', במה, 80-79 (תשל"ט), עמ' 126. אותן שאלות עקרוניות עולות, למעשה, גם במחזה ההסטורי והשווה:

H. Lindenberger, *Historical Drama The Relatio of Literature and Reality*, Chicago 1975, pp. 1-29

אמונתו, שבו צו האל הוא ערך עליון ומוחלט, אלא אם כן מנתקים את הסיפור התנ"כי מן התנ"ך ורואים בו 'פיקציה חילונית' גמורה.⁴ דברים דומים, אם כי בניסוח שונה, אלמנטארי יותר, כבר העלה בשעתו (1910) המבקר השנון יעקב פאפירנא, מן המבקרים הבולטים של ספרות ההשכלה. 'היו לנו גיבורים אנשי שם כגדעון, יפתח, שמשון, דוד', הוא גורס, 'אבל כולם פעלו את פעולותיהם הגדולות רק בעזרת אלוהים, שלו הכוח והעוז' ורק הוא 'מקור האהבה, היופי, החכמה והתבונה'. מסיבה זו, לדעתו, התקשו סופרים, שבחרו בנושא המקראי, לעצב דמויות של גיבורים מתוך חופש אמנותי ולהעניק להם תכונות אופייניות אינדיבידואליות ויכולת לפעול ולהכריע מתוך שיקולים ומניעים משלהם. סייג זה חל, לדבריו, בעיקר לגבי הדראמה 'שהיא בעצם וראשונה הופעת האדם לעינינו על ידי פעולותיו הנובעות מתכונות נפשו'.⁵

גם המחזאי המודרני מודע לאותם מיגבלות ואילוצים, אם כי לרשותו שמורה, לכאורה, אופציה אלטרנטיבית. הוא יכול להינתק מן הרקע התיאולוגי ומן הפרשנות המסורתית ולעבד את החומר עיבוד חופשי בדרכו וברוחו. בשיחת מחזאים שנערכה בשנת 1962 נגע המחזאי משה שמיר בנקודה עקרונית זו. 'לא אטעה אם אומר', הוא גורס, 'כי הדראמות התנ"כיות שהצליחו להגיע לרמה של השג ספרותי היו אלו שהוליוווד מקדושת התנ"ך והלאה, כלומר: אלה שהעזו לחטוא באפיקורסות... אם לא ניסו להתחרות בקדושה ובאוטוריטה של כתבי הקודש עצמם – לא היה להם סיכוי להצלחה. הנסיונות להגיע אל הגובה העצום של מלוא קדושת ההתגלות והנבואה, להתחרות בפאתוס המלא והבוטח והשלם של התנ"ך – נדונו לכשלון מראש'.⁶ מכן השאלה, המתבקשת מאליה, עד היכן יכול המחזאי להרשות לעצמו לעבד את החומר המקראי ברוח מודרנית ולחטוא ב'אפיקורסות'? הנאמנות המופלגת לטקסט המקראי מסתכנת, כדברי דב סדן, ב'פארארפאזה באנאלית של הכתוב'. לעומת זאת עיבוד חופשי מדי, 'אפיקורסי', של החומר המקראי מסתכן בסילוף ובהתרחקות מן המקרא, במה שהוא מכנה 'קפיצה אקסטראוואגאנטית מתוך הכתוב'. האפשרות הראשונה עשויה לגרום להנמכתו של הנושא המקראי 'להקלשתו', כלשונו, האפשרות השנייה, המתעלמת מן המקרא כטקסט קאנוני וכספרות קודש, עשויה לגרום ל'חילולו'.⁷ האופציה ה'חילונית', כלומר חופש אמנותי לפירוש אישי ומודרני של הנושא המקראי (שגם הוא כאמור די מסויג) לא עמדה לרשותם של סופרי ההשכלה, לפחות לא ברמה התיאורטית המוצהרת של גישתם לנושא. נקודת המוצא שלהם לנושא המקראי היתה אורתודוקסית לחלוטין ורובם מצאו לנכון להתנצל ולספק טיעונים אפולוגטיים לעצם העיסוק שלהם במקרא. המטרה המוצהרת שלהם היתה, בדרך כלל, פרשנית; כלומר הצורך לפרש סתומות

4. ב' קורצוויל, 'איוב ואפשרות הטרגדיה התנ"כית', במאבק על ערכי היהדות, ירושלים-תל-אביב תש"ל, עמ' 22-25.

5. א"י פאפירנא, 'זכרונות ספרותיות', כל כתבי, תל-אביב תשי"ב, עמ' 285 (פורסם לראשונה ב'הר הזמן', 1910).

6. שיחת מחזאים 'למה, איך היתכן מחזה תנ"כי מודרני?', תיאטרון, (יוני-יולי 1962), עמ' 23.

7. ד' סדן, מבוא לדוד ומיכל' מאת א"ל יגולניצר, תל-אביב תשי"ב, עמ' 8.

בדברי המקרא וללכת, למעשה, בעקבות חז"ל והפרשנים המסורתיים. אחד המסמכים הטיפוסיים לענין זה היא הקדמתו של נ"ה ויזל ל'שירי תפארת', שפורסמו בשנים 1785–1789.⁸ הוא מסביר את הצורך ביצירה ספרותית על משה ויציאת מצרים 'כדי לעמוד על פשט הדברים', מאחר שדברי המקרא הם לעתים סתומים, דווקא 'השיר הישר והשקול יגיד במליצותיו ובמשליו הקצרים יותר מאשר יגיד המפרש ברוב הדברים'. הודות לעיבוד הספרותי יוכל הקורא להשלים את החסר ולקבל מ'שירי תפארת' מה שהמקרא, לשיטתו של ויזל, השמיט. אולם, הוא טורח להסביר, אפילו יש ב'שירי תפארת' גם ספרות 'יפה' וערכים אסתטיים, אין לראות בהם אלא אמצעי לתכלית העיקרית: 'לפרש משפטים אלוהיים שיש בהם תעלומות... וכן להודיע נפלאות השם ומעשי עוזו בין העמים כולם.

הסופר מופיע כאן, לפחות מבחינת ההנמקה המוצהרת שלו, כאילו הוא פרשן המקרא. הדברים מעניינים אותנו גם בתורת גילוי של תודעה משכילית: הספרות היפה אינה מתימרת לבשר מהפכה אסתטית או אידאולוגית. כל מה שהיא מבקשת, לכאורה, הוא להוות כלי משוכלל ויעיל יותר כדי להמשיך מסורת כשרה ואורתודוקסית למהדרין של ביאור כתבי הקודש לקורא המאמין. אין בדברים ביטוי לתודעה של מרד או מהפכה אלא של המשך, לפחות מבחינת הניסוח המוצהר, הגלוי, של הדברים. תפיסה דומה בשינויים קלים של נוסח וגוון אנו מוצאים כבר קודם לכן בדבריו של משה חיים לוצאטו (רמח"ל) בספרו 'לשון למודים', שבו הוא מסביר את גישתו למחזה מקראי שכתב בשם 'מעשה שמשון'. מטרת כתיבת המחזה היא, לדבריו, להרחיב ולפרט יותר את מה שנרמז בספר שופטים ולתאר בשפת המחזה את מה שדמיונו של הקורא עשוי היה במילא לשער. כגון... 'הנה פה תוכל לדמות כי שמשון יקרא לעזרו את גבורה... הנה, כאן תתבונן, כי הנה החשק הוא אשר פעל ועשה את הדבר הזה', וכיוצ"ב.⁹

מחזאי ההשכלה מרבים להדגיש במבואות שהם מקדימים למחזות השונים את נאמנותם המופלגת לנוסח המקרא ולרוח המסורת הפרשנית ולהצהיר מראש על העדר כל 'סטייה' מדברי הנביאים וחז"ל, שמא יחשוד הקורא, חלילה, שהמחזאי ראה מהרהורי לבו ונתן דרור ליצר האמן שבו מעבר למותר. בהקדמה לעיבוד העברי של 'עתליה' מאת ראסין מבטיח המחזאי דוד פראנקו מנדיס (1770), שהוא נאמן ל'דברי הנביאים והטהורים... לא נטיתי מנתיבתם כמהפכת זרים... ומבלי ימצא בו נפתל ועקש מילדי נכרים או מלה אחת מנוגדת קבלת רז"ל הישרים'.¹⁰ זיסקינד ראשקוב טורח להצטדק במבוא ל'יוסף ואסנת' (1817), שאין הוא מתימר להוסיף או לחדש דבר, וכל הפרשיות המופיעות במחזה 'אינם חס וחלילה נגד המעשה הכתוב בתורה'. וכאותם מקרים שבהם הרשה לעצמו המחזאי לבדות איזו סצינה הוא עושה זאת רק מדרך 'סברא', כלומר הדברים מתבקשים מאליהם מן ההקשר המקראי, והוא נאלץ להוסיף לצורך רציפותה של העלילה הספרותית רק את מה שהמקרא

8. נ"ה ויזל, שירי תפארת, ברלין תקמ"ט.

9. מ"ח לוצאטו, לשון לימודים (נוסח ב', מהדורת א"מ הברמן), תל-אביב תשי"א, עמ' 161–163.

10. ד' פראנקו-מנדיס, גמול עתליה, אמסטרדם תק"ל, עמ' ה.

בחר להשמיט או לקצר.¹¹ נימוק דומה מביא קלמן ביסטריץ בהקדמה ל'גמול צדיקים – מעשה מרדכי ואסתר' (1821).¹² המחבר מבקש אך ורק לעבד מבחינה 'טכנית' את המסופר במקרא. 'קשרתי חלקי הסיפור [של מגילת אסתר] לעשותן שרשרת מעשה מקשה אחת יתלכדו ולא יתפרדו'. הוא מרשה מעצמו להוסיף רק אותן עובדות מובנות מאליהן, שהרי מן הנמנע הוא שמרדכי ואסתר 'לא בקשו והתפללו למלך הקדוש שוכן מרום בתפלות ובבקשות', ולכן 'שמתי בפי הצדיקים האלה תפילות ובקשות כאשר היתה לאל ידי' (עמ' ב'). דוד זמושץ טורח להדגיש בהקדמה ל'פלגש בגבעה' (1818) את הסתמכותו על מסכת גיטין ועל פירושו של הרד"ק כדי להסיר כל ספק בדבר נאמנותו למקרא ולפרשניו המוסמכים.¹³ יצחק הכהן מסביר בהקדמה ל'בועז ורות' (1934),¹⁴ שלכאורה נראה אמנם כאילו תיאר את דמות אלימלך באופן ה'מתנגד לדעת התלמוד', אולם למעשה, אם נשקול ותכונן היטב, נראה ש'הכותב הזה לא סר מאמתת התלמוד'. הוא מבטיח שהוא מתכוון ללכת בדרכו של ה'מליץ הגדול מוהר"ר נפתלי הירץ ויזל זצ"ל ב"שירי תפארת"' וכל כוונתו היא לפרש את הכתוב ולבאר סתומות שכבר נידונו במילא בתלמוד ובמדרש.

נחמן פישמן בהדמה ל'קשר שנבא' (1870)¹⁵ כבר מרשה לעצמו ליטול חירות מה כמחזאי-אמן, אבל עדיין בגבולות המותר לשיטת קודמיו. 'בכל מקום אשר יכולתי לצעוד בעקבי חז"ל צעדתי... אך במקום אשר היה המשעול צר', כלומר כשהמקרא הותיר כמה סימני שאלה ועניינים סתומים, 'את אלה מלבי ומרעיוני השלמתי למען יהיה הסיפור תמים אין שכולה בו'. יתר על כן, המחזאי אף טורח ומתנצל על 'מעשה כפירה' חמור יותר והוא עצם מעשה ההמחזה. שהרי הקורא עשוי לתהות ולהשיג: 'כיצד זה תורה בכלי מכוער! יראת ה' בדברי תיטראות!'. וכדי להניח את דעת הקורא (ומאלפת כשלעצמה היא דמות הקורא-הנמען, שהמחזאי רואה לנגד עיניו) הוא מסתמך על תקדימים. הוא מגייס "ב עדים נאמנים כי דבר זה היה עוד מקדם', ספר איוב ושיר השירים, שהן יצירות כדיוניות גמורות, לדבריו, וגיבוריהם 'לא היו ולא נבראו', איוב – משל היה, ושיר השירים בא לתאר 'חיבת ה' לעמו בתבנית זכר ונקבה המזכרים באהבתם יחד' (עמ' 4-6). גם אליעזר יקותיאל בעל 'תולדות אדם' (1857)¹⁶ טורח להצביע על מניע דיאקטי מובהק. מטרתו 'לישר דרכי האמונה בהשכל ודעת'. ורעיונות אלה מוטב, לדעתו, 'להטעות במעטה צחות לשוננו הקדושה, למען ימתקו לחיך הקורא וישארו חקוקים בזכרוננו' (עמ' 5). טיעון אפולוגטי מכיוון אחר נמצא בדבריו של חיים אונגר בהקדמתו ל'גן עדן' (1854).¹⁷ אין הוא מסתמך על חז"ל כדי 'לברר וללבן באורח שיר את מעשה גן עדן הסתום והחתום

11. ז' ראשקוב, יוסף ואסנת, ברסלי תקע"ז, עמ' 2.

12. ק' ביסטריץ, גורל הצדיקים: חיבור הכולל מעשה מרדכי ואסתר, ווינה תקפ"א.

13. ד' זמושץ, פלגש בגבעה, ברסלוי חקע"ח, עמ' 3.

14. י' הכהן בן יהודע, בעז ורות, ברסלוי תקצ"ר.

15. נ' פישמן, קשר שנבא, למברג תר"ל, עמ' 4-6.

16. א' יקותיאל, תולדות אדם, למברג תרי"ז.

17. ח"י אונגר, 'פתח דבר' ל'גן עדן' בספרו 'הגיון בכינור', פרנקפורט ע"מ תרי"ד.

בתורתנו הקדושה' אלא דווקא על תורת קופרניקוס 'התוכן הגדול'. אבל אין בכך, חלילה, מעשה כפירה, אלא פירוש לגיטימי לכתבי הקודש, כי 'הוכרחתי לפעמים לאחוז במושגים ודברים אשר לא היו נודעים אז בשעת המעשה ההוא', אבל הם מקובלים כיום ואף אושרו והוכחו על ידי 'הגדול בתוכנים ניוטון' על ידי 'חשבון ובעזרת קני ההשקפה' (עמ' 11). מחזאי נוסף, גדליה גיטלביץ,¹⁸ שכתב מחזה על מרדכי ואסתר בשם 'הדסה או אור חדש' (1875),¹⁹ מתנצל גם הוא, ש'לא מלבי הוצאתי מליו, כי אם אשר נבין ונשכיל בדברי רבא התלמודי' (עמ' 20). ובכל זאת, מודה גיטלביץ, היה עליו, כמחזאי, לסטות מנוסח המקרא, לשנות את סדר האירועים או להוסיף פרט שאינו מופיע במגילת אסתר, כדי לבנות עלילה הגיונית יותר מבחינת צורכי הקומפוזיציה 'ועל ידי זה מתחזק היטב המשך הסיפור והשתלשלות המסובבים'.²⁰

עם זאת אין 'הצהרת הכוונות' של המחזאים, שרק מבחר מייצג מתוכה הבאתי לעיל, עונה על השאלה העקרונית של כתיבת מחזה מקראי בספרות ההשכלה. אדרבה, היא מסבכת את המחזאים בסתירות פנימיות ובמפנים ומהלכים שרירותיים. הצהרות לחוד – ויצירה לחוד. מי שיבקש למצוא במחזות השונים יישום נאמן של העקרונות שנקבעו במבואות ובהקדמות יופתע לגלות, שהדברים מתפתחים לא פעם בכיוון שונה מן המוצהר. העקרונות האמנותיים של בניין קומפוזיציה מבחינת פיתוח העלילה, עיצוב גיבור או העמדת נקודת-ראות תקפה ומגובשת מבחינת תפיסת הנושא, אינם מסתגלים בקלות לסייגים הדידאקטיים שנקבעו מראש. המחזאי המשכיל גם הוא אמן יוצר החותר לעיצוב מציאות בדיונית מאופיינת ואמינה, ואולי הוא אף מעוניין להציע פירוש פוליטי או פסיכולוגי משלו לנושא המקראי. הצהרות המבוא שלו הן לא פעם בגדר מס-שפתיים לנוסח-ויזל, שהוא רואה בו מודל, שאין לסטות ממנו בעוד שהוא עצמו, כסופר, מייצג, למעשה, תפיסה אסתטית שונה ומודרנת יותר לפי מושגי הימים ההם. המחזאי המשכיל עשוי אפוא להיקלע לסתירה בין שתי מגמות שונות: נאמנות לתפיסה דידאקטית פרשנית קבועה מראש מכאן והיענות להרפתקה האמנותית שבכתיבת מחזה מקורי בסגנונו וברוחו, שאינו מסתגל, כמובן מאליו, להנחיות דידאקטיות אלו. המחזאי רואה לעצמו הובה להיות נאמן לכל מה שמסופר במקרא. כל השמטה או שינוי עשויים להסתכן בעיניו ב'חילול קודש'. המקרא, לדידו, לפחות מבחינת הצהרות המבוא שלו, הוא טקסט קאנוני, הקובע הנחות נורמטיביות ואידאיות שאין לסטות מהן. יתר על כן, בנאמנותו העקבית לעקרונות אלו אין המחזאי המשכיל רואה לפניו למעשה את המקרא גופו, בחינת פשט, המשמש אותו כ'חומר גלם' אמנותי, על כל התכנים

18. דוד פרישמן, ובעקבותיו ש"ל ציטרון, גורסים, שגדליה גיטלביץ הוא פסבדונים של המשורר יהל"ל (יהודה ליב לוי, 1844-1925), שכתב את המחזה; אבל 'נתביש לקרוא שמו עליו'. ועיין כל כתיבי דוד פרישמן, וורשה-ניו-יורק תר"ץ, כרך ד', עמ' עג'; ש"ל ציטרין, 'רשימות לתולדות העיתונות העברית', העולם, י"ז (1929), עמ' 359, בהערות.

19. ג' גיטלביץ, הדסה-או אור חדש, וורשה תרל"ה.

20. הדברים מובאים בגוף המחזה בהערות, והם מרמזים, ללא ספק, על מודעות המחבר לצורך לתת את הדעת לעקרונות של קומפוזיציה אמנותית גם במחיר הנאמנות העקבית לנוסח המקרא, ועיין גיטלביץ, שם, עמ' 128-129, הערה ו.

החברתיים והפסיכולוגיים האצורים בו. אין הוא מרשה לעצמו אף אותה חירות 'ספרותית', שבעלי המדרש והאגדה הרשו לעצמם. כך שגם אותן פרשיות מן המקרא, שיש בהן פוטנציאל דראמטי מעניין מסתגלות בעיניו בסופו של דבר לקו הדידאקטי, המהווה מחסום מבחינה אמנותית, הבולם את הנסיונות המעניינים כשלעצמם של המחזאים להעזה ולחידוש. ניתן לגלות ברבים מן המחזות מעין שתי רמות של התייחסות לחומר התימאטי המקראי, הנתונות בסתירה פנימית מתמדת והמתנגשות בנקודות מיפנה ומשבר במהלך היצירה. המחזאי מעצב גיבור, מעמיד סיטואציה, או מציע ראייה חדשה לנושא המוכר, ובנקודה מסוימת הוא בולם את עצמו באופן די שרירותי וחוזר לנקודת המוצא הדידאקטית המסורתית, כאילו הוא נרתע מן ההעזה של עצמו ומניח לשיקולים לא ענייניים, מבחינת התהליך היצירתי-אמנותי, להתערב במהלך היצירה ולכפות עליה פתרונות שרירותיים. זהו גילוי מעניין גם מבחינה תרבותית כללית. הוא משקף סיטואציה שבה הדוגמות והנורמות של העולם הישן עדיין תקפות ופועלות בתודעתם של יוצרים בני דור חדש, לא כסינתזה של ישן וחדש אלא כאנאכרוניזם. מאחר שסופרי ההשכלה היו ברובם אוטודידאקטים ולא סופרים 'מקצועיים', מבחינת המודעות הפואטית והמיומנות הטכנית האמורים להנחות את הסופר בכתיבתו, הם מדגימים תופעה זאת באופן שקוף, לא מתוחכם, אבל טיפוסי ומהותי מאוד.

דוגמה מובהקת לאילוצים הדידאקטיים הכופים על המחזאי סתירות ומהלכים שרירותיים נוכל למצוא ב'מלוכת שאול' מאת יוסף האפרתי (1794), שהוא, אולי, המחזאי החשוב והמוכשר שבמחזאי-ההשכלה. האפרתי אינו מוותר כמעט על אף דמות או אפיזודה מתוך ספר שמואל הנוגעת ליחסי דוד עם בית שאול. כפי שכבר העיר בשעתו המבקר א"י פאפירנא 'באו בה אנשים רבים שאינם נוגעים כלל להדרמה', כלשונו. במקום להתרכז בנקודות מוקד ובסיטואציות מפתח בוחר המחזאי לפרט ולהאריך כדי שלא להחמיץ שום דמות או אירוע מקראיים, ובכך הוא מפחית מן המתח ומן האפקטיביות של הדראמה (כל כתבי, עמ' 115). יתר על כן, האפרתי אינו מוותר, כמחזאי, על שום כיוון ז'אנרי אפשרי מבחינת הדראמטיזאציה של הנושא המקראי. יש במחזה יסודות מובהקים של דראמה היסטורית-פוליטית, שקלטה לא מעט השפעות מהדראמה הקלאסית האירופאית,²¹ ומן האידיאלים של המהפכה הצרפתית.²² באותה מידה חותר המחזאי לשוות לדראמה אופי של טרגדיה טיפוסית של גורל שבמרכז דמות שאול. נוסף לכך יש במחזה גם אלמנטים של דראמה פאסטוראלית המפוגגים את המתח הטראגי ופוגמים באפקטיביות של הדראמה. ניכר כאילו המחזאי רוצה לתפוס מרובה, להפגין מיומנות ובקיאיות של מחזאי היודע את

21. כגון השפעת שקספיר, גיתה ואחרים. עיין פאפירנא, שם (לעיל, הערה 5) עמ' 115; י' קלוזנר, הספרות העברית החדשה, קובנר תרצ"ט, עמ' 447, 452-453, ג' שקד, מבוא ל'מלוכת שאול', מהדורת ספריית 'דורות', ירושלים תשכ"ט, עמ' 18-21.

22. עיין פ' לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, תל-אביב תרפ"ט, חלק א', עמ' 99-100; א' שאנון, הספרות העברית החדשה לזרמיה, א, רמת-גן תשכ"ב, עמ' 98-101. הנ"ל, עיונים בספרות ההשכלה: לבחינת השפעתה של הספרות הצרפתית, מרחביה תשי"ב, עמ' 83-91; והשווה מאמרי, 'מוטיב כרם נבות במחזה העברי', במה 86 (תשמ"א), עמ' 24-40.

מלאכתו. אולם חרף זאת אין האפרתי יכול לעקוף את המחסום הדידאקטי הכופה עליו אידיאליזציה של דמות דוד העומדת בסתירה ובניגוד להגיון הפנימי של המחזה, כפי שהאפרתי עצמו הניח כנקודת מוצא. דרך המלך נתפס בעיניו כמלך־המשיח, המשורר מתברר הנהלים. אין זה דוד ההיסטורי, המקראי, בשר ודם, מלך, לוחם, מאהב וכו', אלא אידיאה של דמות, כפי שהיא גובשה מאוחר יותר במסורת העממית והספרותית. דוד של האפרתי אינו משתלב בסיטואציה הפוליטית, שהמחזאי ביקש לכאורה לעצב, שבה דוד הוא האנטאגוניסט העיקרי, היריב המורד הנאבק בשאול והמאיים על שלטונו ועל שלוותו. הצורך העקבי והעקרוני באידיאליזציה של דוד המלך־המשיח, שהוא גיבור חיובי מראש בכל מצב, גורר את האפרתי לטשטוש היריבות הפוליטית בין שני הגיבורים. דוד נשאר לאורך כל המחזה דמות אידיאלית, מוסרית, א־פוליטית, ולמעשה א־פסיכולוגית לחלוטין. תפיסה זו של הגיבור מונעת פיתוח קונפליקט של ממש בין גיבור ליריב ביחסי שאול־דוד, שיש בה מתחים וניגודי אינטרסים ואופי, המזמינים דראמטיזציה מרתקת וחרیפה של הקונפליקט. כך, לדוגמה, מתעלם האפרתי, למרות שטרם, כאמור, לאכלס את המחזה בגיבורים רבים אף שלא לצורך, דווקא מפרשת הבריחה של דוד אל אכיש מלך גת (שמ"א כז–כח), שיש בה אולי כדי לעורר כמה שאלות לגבי התנהגותו המוסרית של דוד כבן־ברית לאכיש על רקע המערכה הגורלית של שאול ובניו בפלשתים. כאשר אביו ואמו שואלים אותו, מדוע הוא נרדף על ידי שאול? הוא משיב: 'כי חף מכל עול ומכל פשע' (מלוכה שאול, עמ' 109). ואולם האמנם? האין דוד גיבור המחזה מבחין בסיבה האפשרית, האישית והפוליטית, של איבת שאול? שהרי כבר קודם לכן מבטיח שמואל לדוד את המלוכה (שם, עמ' 97). דוד יודע, שהוא עתיד להיות יורשו של שאול, כך שאין לו, על פי מהלך הדברים במחזה, כל סיבה להיתממות. הוא צריך להבין שהוא יריבו הפוליטי של שאול. אולם דוד של האפרתי, הרועה הנאמן, אינו מסוגל כלל לחשוב במושגים פוליטיים, למרות שהמחזאי העמיד אותו במוקד של סיטואציה פוליטית, ואף סיפק את כל הנסיבות הפסיכולוגיות והעובדתיות לכך. זהו גיבור מוזר מאוד. מבטיחים לו את המלוכה, ואין הוא מבין כלל, מדוע המלך הנוכחי עוין אותו. האפרתי לא היה סופר 'בטלן', קרתני, הוא קלט היטב את מה שהתרחש באירופה בין המהפכה הצרפתית לבין זמן כתיבת המחזה (1789–1794), וראה מהפכות וסכסוכי־כתר לא מעט, אולם המחסום־הדידאקטי יוצר מערכת אילוצים כפייתית שאין לעקוף אותה: המחזאי חייב להיות נאמן בכל מחיר לתדמית המוסרית הנעלה והקבועה מראש של דוד. המחזאי אינו ער לכך, שהוא מעמיד סיטואציה בדיונית מסוימת מאד שיש לה חיים משלה והגיון פוליטי ופסיכולוגי משלה ושוב אין הוא חופשי לחולל בה מהלכים שרירותיים שאינם מתחייבים מתוך הדראמה אלא אפילו סותרים אותה. להלן, במהלך המחזה, שואל יונתן את דוד, שליקט מעין 'צבא פרטי', כמסופר בספר שמואל (שמ"א כב, א־ב), 'מי הם האנשים פה ביער פגעתי, כמלומדי קרב פניהם?'. דוד מסביר שאלה הם אנשים קשי־יום שנושלו מרכושם ומאדמתם וכל אלה חלו פני יחד התקבצו 'כדי שאהיה להם לשר'. אבל הוא מרגיע את יונתן... 'לא למרוד באנשי המלך זאת עשות... תלילה לי זאת. עוד אהבתי לא גדלה'. כל מגמתו במעשה היא רק להתגונן בפני בסכנות האורבות לאנשים כמותו, כי 'רבים רודפים לנרדף כמוני. ולמען הצל נפשי אתם

הסתפחתי' (מלוכת שאול, עמ' 122). יונתן, כצפוי, מקבל את ההסבר. מנקודת הראות שלן האפרתי אין יונתן יורש העצר מסוגל לחשוד בדוד במזימות פוליטיות כל שהן, ולתמוה על נוכחותם של האנשים 'מלומדי הקרב' המסתפחים לדוד. דוד חייב לצאת בעיניו מכל מצב כסמל הטוהר והאצילות.

ההנחה של כמה מפרשניו של האפרתי, ובעיקר של ח"נ שפירא,²³ שדמותו החיוורת של דוד ב'מלוכת שאול' כפי שעיצב אותה האפרתי, לעומת העומק והמורכבות של דמות שאול, נובעת מכך שמאחורי כל דמות עומדת תפיסה אמנותית שונה: דוד הוא גיבור 'פאסטוראלי' ואילו שאול הוא גיבור 'טראגי', מחליפה, לדעתי, סיבה בתוצאה. האפרתי בחר למקם את דוד באווירה פאסטוראלית ולעצב אותו כסטריאוטיפ האמור ליצג את האידיאל של מלך-משיח, משום שרק כך הוא יכול לנטרל את דוד מן ההקשר הפוליטי והפסיכולוגי של הקונפליקט ולשמור על התדמית המוסרית והחיוכית שלו. המחסום הדידאקטי הופך, אפוא, להיות מחסום אסתטי. המחזאי אינו מאפשר לגיבורו מעורבות אמיתית ומורכבת בסיטואציה הבדיונית שהוא עצמו עיצב וקבע את עקרונותיה כדי לשמור בכל מחיר על 'שמו הטוב'.

אותה סתירה עולה גם בעיצוב דמותו של יונתן. מבחינת התפתחות העלילה ב'מלוכת שאול' מצוי יונתן בקונפליקט חמור: חובתו לאביו המלך ונאמנותו לעצמו כיוורש-העצר לעתיד, מול אהבתו ונאמנותו לדוד. שאול מדגיש במחזה, בפני יונתן, את העובדה שהוא היורש המיועד:

גם היום אם ממלוך על ישראל אחדלה
ישורון לא יאבד, יעקב לא ילך לתהו.
אם אתה יונתן העם הזה תסיע (מלוכת ישראל, עמ' 48-49)

לפנינו אירוע חשוב: המלך האב המועיד את בנו למלוכה ומטפח בו את תודעת החובה הנובעת מייעוד זה. המחזאי אף שם בפי יונתן מונולוג ארוך המבטא את המבוכה ואת עוצמתו של הקונפליקט הפנימי. מצד אחד הוא חייב להיענות ל'חפץ האב' ואילו מצד שני עליו לפעול לצד דוד בשם 'מעשי הצדקה והיושר' כלשונו, והוא מכריע:

האיש הישר יומת מידי מלך? – ...
מה נבזה הארץ בנפול אנשי היושר! ...
לא, לא! בל יומת דוד! יחיה מטע נועם. (השקטה)
אמת חפץ אב לעשות צוית' בנו הנני –
אך אם טוב ויושר נגד חפצו ילחמו,
האוכל עזוב מצותם מצות אל שמים?

23. שפירא, שם (לעיל, הערה 21), עמ' 430-431, 441-443. והשווה שקד, שם (לעיל, הערה 21), עמ' 25.

נותן תורות ללאומים! לא כן צויתני –
חקותיך אלה בל את אלה יפילו.
תופר עצת אב! תופר עצת המושל בארץ!
(בהלך נפש)
עצות אלפי אלפים מבני אדם תופרנה,
אך מעשי הצדקה והיושר בל יופרו.
יחיה דוד! או גם יונתן יהי לאין. – (מלוכת שאול, עמ' 99–100)

הלבטים של יונתן מתוארים בקיצור. בראשי פרקים. אין בהם ביטוי לשיקול דעת עניני של יורש עצר ולמבוכה של בן הנקלע למצב של נאמנות כפולה. הדברים מנותקים מן ההקשר הפוליטי והפסיכולוגי של הסיטואציה. יונתן מדבר בשם ה'טוב' וה'יושר', אבל הדברים מתרחשים במישור הריטורי-מילולי, למעשה מחוץ לחיי הנפש של הגיבור. האפרתי, שהיטיב כל כך לחדור לנפש גיבורו בעיצוב דמות שאול ותיאר בדקות רבה את קווי האופי של בני משפחת שאול האחרים (כגון מירב, מיכל ומלכישוע ביחסם לדוד) מסתפק כאן בפתרון אלמנטארי יותר, המוכתב על ידי התפיסה הדידאקטית של המחזאי הנכנע, כביכול, למשכיל שבו, ומתחמק מהתמודדות אמיתית עם הסיטואציה המעניינת החד-פעמית והמרחקת הזאת, וזאת למרות שיש בידו כלים וכשרון לעשות זאת בהצלחה. אין זכר כאן למלחמה וזכר אין להתרחשות פנימית... חסרה כאן המציאות הממשית על נפוליה ורגשותיה' כותב בעניין זה ח"נ שפירא (עמ' 422–443). אולם גם בנקודה זו הוא מחליף סיבה בתוצאה, כשהוא מייחס את הדבר לאופי הפאסטוראלי של יחסי דוד ויונתן. האפרתי גולש מדראמה לפאסטוראליה, משום שעל פי תפיסת היסוד שלו כלפי גיבוריו דוד ושאול אין הוא מסוגל להמשיך ולפתח בעקביות את המאבק בין השנים לידי קונפליקט משמעותי, שיש לו הנמקה ראציונאלית פסיכולוגית ופוליטית. עליו לקיים בכל מחיר את התדמית החיובית, האידיאלית, של דוד ובעקבות זאת גם את אופי הידידות בין דוד ויונתן, שאין בה לא רק מיצוי מלא של הפוטנציאל הדראמטי של הסיטואציה, אלא אפילו נאמנות ל'פשט', למה שמסופר באותו עניין בספר שמואל, היודע, כדרכו של הסיפור המקראי, לבטא את המתח הדראמטי ברמז ובחסכון מופלג המעמידים יחס אמנותי מרתק בין מה שנאמר לבין מה שמשתמע. לא מקרה הוא שדמות שאול היא הדמות המעניינת והמורכבת ביותר במחזה, ודרך עיצובה הוא אחד ההישגים המעולים של הספרות והדראמה העברית בתקופת ההשכלה, ואולי אף מעבר לה. כאן אין המחזאי כופה על עצמו מראש שיפוט מוסרי ועמדה דידאקטית, והוא חופשי לתת דרור לדמיונו היוצר וללמוד ממיטב מחזאי אירופה איך להתמודד עם גיבור מסוגו של שאול. אולם שאול פועל כאן, למעשה, בחלל ריק. פרוטאגוניסט טראגי-הרואי ללא אנטאגוניסט שווה ערך המסוגל להתמודד עמו. הקורא המודרני יכול אך לשער ולתהות איזו יצירת מופת יכול היה האפרתי להעמיד, לו היה מסוגל להינתק מן האידיאליזאציה הנאיבית של דמות דוד ומן המחסום הדידאקטי ולתת לסיטואציה את מלוא הביטוי מבחינת הפוטנציאל התימאטי והאמנותי האצור בה.

גם במחזות אחרים, שנושאם מלכות בית דוד, נוכל למצוא תופעה דומה. יצחק באנק פרסם ב־1868 מחזה על מרד אבשלום בשם 'תבוסת אבשלום או מוסר בן מביש'.²⁴ המחזאי מתרכז בדמות אבשלום. הוא מנסה, בדרכו האלמנטארית מאוד (ואין להשוותו משום בחינה לכשרונו של האפרתי), להסביר את מרד אבשלום כתוצאה של מרירות ותיסכול, שאבשלום צבר בתוכו, לאחר שנמלט לארץ גשור ושהה בה שלוש שנים בעקבות פרשת אמנון ותמר. גם לאחר חזרתו לירושלים (בהשתדלות יואב), חלפו שנים נוספות 'ופני המלך לא ראה' (שמ"ב יד, כח). אבשלום של באנק מתייטר בבדידות ובמצוקה נפשית וקובל: 'מי גרשני... מי הדיחני ממעוני להיות נע ונד' (עמ' 2). כאשר הוא חוזר לירושלים הוא מתפייס עם אביו. 'יסרתני אב רחמן, יסרתני ואוסר... הריעותי מאד לעשות, חטאתי, הוא מתוודה, והוא מביע נכונות לקבל על עצמו את מוסר אביו. מכאן ואילך, הוא מבטית, 'חלילה לעבדך לפשוע עוד' (עמ' 10). אולם, במקום להמשיך ולפתח את דמות אבשלום על יסוד תכונות האופי, שהמחזאי העניק לו בפתיחת המחזה, ואולי אף לנסות ולהעמיד את הפרשה כולה באור חדש, חייב המחזאי לחזור אל הנחת היסוד הדידאקטית שלו. דוד הוא ה'טוב' ואבשלום הוא ה'רע' ואין כל זכר ליחסים המורכבים בין דוד ובין אבשלום ולנימה הטראגית העולה מן האופי שבו מעלה המקרא את הפרשה. וכך, מיד לאחר שהמחזאי שם בפי אבשלום ווידוי נרגש של הכנעה ופיוס והמלך נושק לאבשלום בחיבה, הוא מבצע מיפנה חד, לכל כל השהיה או איזה שהוא נסיון למעבר מדורג ומנומק, והוא שם בפי הגיבור מונולוג נרגש בו הוא משמיע דברים של מרי ונקם כלפי דוד, העומדים בסתירה לנסיון הקודם של המחזאי להציג את אבשלום כדמות הפועלת מתוך מניעים אנושיים וראציונאליים של מבוכה ותיסכול, שיש בהם גם ביטוי למידה לא מועטה של סלחנות והבנה מבחינתו של המחזאי. נראה כאילו המחזאי חרד שמא יביא פיתוח נוסף של התדמית ה'חיובית' של אבשלום לסימפאטיה כלשהי של הקורא כלפי הגיבור, החייב על פי התפיסה הדוגמאטית של המחזאי להישאר בכל מחיר הגיבור 'הרע' לעומת דוד ה'טוב'. אבשלום שזה עתה התפייס עם דוד, נמלא לפתע זעם חסר פשר, והוא קובל בזעם: '...אין לי עוד חלק בבית אבי ולא נחלה במלך... כגיבור שארית חמות אתגור ובמלחמת תנופה אנכי בו אלחם' (עמ' 11). האבסורד הלוגי והפסיכולוגי מחריף יותר במהלך המחזה, כאשר דוד מקונן על אבשלום. המחזאי שאינו מסוגל כלל לקלוט את הנימה הטראגית ואת הפאתוס האמיתי של קינת דוד על בנו שבספר שמואל, אינו משלים, כנראה, עם האפשרות ל'ריהביליטאציה' מוסרית של מעשי אבשלום, העשויה, אולי, להישמע מקינת-דוד, והוא ממציא תחבולה פשטנית בנוסח של 'דאוס אקס מאכינה'. דוד שומע לפתע 'קול ממעל' המבקש להסביר לו שאין טעם לקונן על אבשלום. ה'נבל' אינו ראוי לכך, שהרי התנכל ל'מלך המשיח':

24. 'באנק, תבוסת אבשלום או מוסר בן מביש, אודסה תרכ"ח.

למה תשמיע קול נהי בשמים
 על מות לבן פחז כמים
 זד יהיר לץ גבה עינים
 פושע מבטן מאז קדמוהו ברכים?...
 החשבת כי חיה יחיה הבליעל
 הוה אשר התנכר לאל ממעל
 ובאביו משיח ה' מעל מעל?

הקול קורא לדוד 'הסר כעש מלכך' ב'אבוד רשעים' ומבטיח, כי כמות אבשלום כן 'יאבד כל בליעל ומרצח' וכל אשר 'הנבלים אשר בה' לא יאמינו'. הקול, קול ה', מעודד את דוד לבל יירא, בנוסח ספר תהילים (ב, ז): '...בני...אני היום ילדתיך' ומסיים בהבטחה חגיגית, כי 'דוד מלך ישראל חי וקיים' (עמ' 36-38).

המפנה כאן הוא, כאמור, שקוף מאד ופשטני. המחזאי אינו מסוגל להמשיך את הקו שהתחיל בו ולפתח איזו שהיא תפיסה מקורית של הנושא, גם כאשר יש לו כשרון מה ואולי גם פירוש מקורי למוטיב זה או אחר. ההנחות הדידאקטיות הכפופות דוגמת אלו שהגבילו את האפרתי, מכתובות פתרוניות ומהלכים חסרי הגיון אמנותי, שרירותיים ורצופים בסתירות ובאבסורדים. המחזאי מניח לגיבורו להתפתח בכיוון מסויים, אולם במהלך הדברים הוא נסוג כדי להתאים את הגיבור לנוסחה קבועה מראש של טוב ורע, בלא להבחין כלל באבסורד האמנותי שבדבר. בעולם שבו דוד הוא מלך המשיח ממלא אבשלום את תפקיד הבן החוטא, הכופר. הוא נציג הרוע שאין לו תקנה ומחילה, ואין כל חשיבות בעיני המחזאי לשאלה, האם תפיסה זו נובעת מתוך הגיבור והעלילה או נכפית עליהם מבחוץ העובדה, שאותו אבשלום עוצב בתחילת המחזה כדמות אנושית ומיוסרת, נעלמת לפתע מתודעתו של המחזאי. זהו תהליך מוזר, משונה, אבל טיפוסי מאד ומשקף היטב את התופעה שלפנינו. במחזה אחר, גם הוא על מלכות בית דוד, בשם 'סמל האהבה והקנאה' מאת אהרון מרגליות (1877) אנו מוצאים גילוי נוסף של אותן סתירות ואותם מהלכים. המחזאי מבקש לשוות לפרשת אמנות ותמר אופי של מחזה אינטריגה פוליטי. המהדיר, אברהם צוקרמן, אף רומז במבוא כי 'לבד הדברים הפשוטים הנראים לעין במעשה אמנון ותמר עוד דבר פאליטיקי יצוק בו'.²⁵ הפרשה, מסתבר, היא פרובוקאציה שיזם אחיתופל מלכתחילה כשלב בהכנות לקראת מרד אבשלום, שהוא מתחבל מאחורי הקלעים. כך ממציא המחזאי דמות נוספת שאינה מוזכרת במקרא באותה פרשה, עמשא, אהובה של תמר, שמוצאו הדל, הלא מלכותי, ויריבותו 'הרומאנטית' לאמנון מאפשרים את התפתחות האינטריגה הפוליטית. לענייננו מעניינת ומאלפת במקרה זה הדרך, שבה מסתבך גם מרגליות באותן סתירות טיפוסיות שכבר הוזכרו לעיל. הוא מעמיד את אמנון כדמות של אוהב מיוסר, חולה אהבה, ה'פורט על פני הנבל' ומשמיע מונולוגים פאתטיים על האהבה

25. א' מרגליות (מרגוליס), סמל האהבה והקנאה, ווינה תרל"ו, הקדמת 'המביא לבית הדפוס' עמ' 5.

ומשוגותיה, ברוח השירה הלירית-הגותית של ספרות ההשכלה, עם שיבוצים טיפוסיים מתוך שיר השירים, כגון 'זו קומתך, עדינה, דמתה לתמר' (עמ' 25-26). הוא קובל על האהבה הקוסמת במקסם כשפיה' על גורלו של בן מלך, שאינו יכול לאהוב כאחד האדם ב'הדר הכרמל והשרון, תחת צל עפאים' (עמ' 47) וכיוצ"ב. הוא מוצג מלכתחילה כדמות סימפאטית למדי, אוהב סנטימנטאלי, שהושפע משירת האהבה המשכילית יותר מאשר מדמות אמנון המקראי, שהוא לדידו בעל סמכות קאנונית ללא עוררין. לאחר שהרשה לעצמו אינטרפרטאציה חופשית מדי, לפי שיעור העזתו, הוא חוזר אל הקרקע הבטוחה, אל ספר שמואל. גם כאן המיפנה הוא חד, מלאכותי ושקוף. כפוי מבחינה אמנותית, ללא כל נסיון לפיתוח הדרגתי ומנומק של התהליך, כאילו המחזאי מוצא עצמו לפתע מחוץ למסגרת הסיפור המקראי, באיזו 'טריטוריה' זרה שבה אסור לו לשוטט ללא פיקוח. לצורך כך הוא מחולל באמנון מיפנה פתאומי. חסר הגיוון מבחינה פסיכולוגית ושרירותי מבחינה אמנותית. אמנון, הטיפוס המובהק של האוהב הסנטימנטאלי, כפי שהוצג לפנינו עד שלב זה, נעשה לפתע נוקם אלים וקשוח. 'לא אשקוט ולא אנוח', הוא קובל, עד כי ידי תושיע לי ללכדה בחרמי ולשימנה תרפת עולם' (עמ' 32-33). הוא מערים על תמר כדי לבצע בה את זממו, על פי המסופר בספר שמואל (עמ' 39-52). יש כאן לפנינו כאילו 'שני' אמנון. האחד גיבור בדיוני של מלודרמה רומאנטית (די 'מתקתקה' לטעמו של הקורא המודרני), שהמחזאי ביקש לעצב על-פי ספר שמואל, אבל מתוך חופש אמנותי מסויים. טיפוס שאינו מסוגל למעשים שספר שמואל מייחס לו. השני הוא אמנון המקראי, ליתר דיוק פאראפראזה של הגיבור, שהמחזאי חייב לתאר אותו ללא כל סטייה מן המקור, שמא החופש האמנותי שנקט בו יותיר אותו מחוץ לסמכות הקאנונית של המקרא. כך מחמיץ המחזאי אפשרות לפירוש מעניין של דמות אמנון, אתגר שהוא, כאמור, מחוץ לטווח יכולתו והעזתו של המחזאי. הסופר שבו מושך אותו להרפתקה אמנותית מקורית וחדשנית, לפי מושגיו, המשכיל שבו מחזיר אותו ל'תלם'.

מחזאי מקראי נוסף המשקף בדרך אופיינית וטיפוסית את הסמכות הכפייתית של המקרא הוא 'בת יפתח' מאת משה נימן (1805),²⁶ מחזאי מקורי למדי, על פי הנורמות האסתטיות של התקופה, אשר אין לפקפק בכשרונו הוודאי. דוגמת מחזאים אחרים גם הוא מנמק בהקדמה את הסיבה לכתיבת המחזה. הכותבים הראשונים, לדבריו, לא האריכו משום מה בסיפור פרשת יפתח ובתו, ולא הקנו לקורא את הלקח המוסרי, המתבקש מסיפור המעשה בספר שופטים, כדי 'להישיר נפשו של אדם ומידותיו ומוסריו'. גם המחברים החדשים התעלמו, לדבריו, מהלקחים הדידאקטיים של הפרשה והותירו את הנושא מבחינה זאת, סתום וטעון הארה. ולכן למען לא יהיה המאורע הזה במקראי תועלת, קמתי אני הצעיר... לעשות חיבור קטן מזה ללמוד וללמד מתוכו מוסר השכל ומליצה וחידות'. המחבר מבקש לסנגר על יפתח אשר, ללא ספק, 'היו גם בו הנהגות טובות ומידות ישרות' וגם לתאר בפירוט את גדולת נפשה של בת יפתח שהיתה מחוננת 'ברוח נכונה ונפש ישרה... באשר שמסרה את עצמה בנפש חפצה למות לכבוד ה'.

26. מ' נימן (משה שמואל מ"ן), בת יפתח, וינה תקס"ה.

יפתח של נוימן הוא 'משכיל' גמור. הוגה ומתפלסף בלשון גבוהה ונמלצת. הוא איש מוסר המתבודד בארץ טוב משום שקופת, הוקע ונרדף על ידי החברה והמשפחה.²⁷ הוא מבטא את הרהוריו בשורה של מונולוגים הגותיים, ברוח איוב, על כך ש'אני ילוד אשה קצר ימים... מה תוחלתי? אנה, אנה אנוסה אנה אחישה מפלט לי', כי 'אחי בגדו בי, מנגד נגעי יעמודו, שחקן עלי'. הוא מחליט לנוס למדבר ולהרים, כי 'שמה אנות מרוגז, אבליגה על יגוני' (עמ, ה'). בדרך מנוסתו הוא פוגש בחומץ, שגם הוא פליט נרדף כמוהו, והוא משמיע באזניו את דעתו על מצבו של האדם בעולם ברוח קהלת ובטון הגותי ומתפלסף, דוגמת:

אך דע כי טוב לאדם למחכם ועד בער, כי אם ללכת לתומו מבלי לחקור אחר המעשה אשר נעשה תחת השמש, כי הוא דבר שאין לו שחר. אולם זאת נדע ואף תבין וכל כעל דת משה יאמין כי הבורא המנהיג את הכל הוא נשגב ונעלה עד אין חקר את עצמו לא נשיג... (עמ' ז).

יפתח מנהיג את אנשיו ה'ריקים' על פי עקרונות מוסר חמורים: לא לשפוך דם ולא לקחת ביזה. הוא מתיר להם לפגוע רק ב'עובדי כוכבים', אשר 'את בניהם ובנותיהם שורפים לבעלים' (עמ' י'). כאשר בתו חנה אינה מרוצה מעיסוקיו ה'פליליים' ומרכוש הביזה שבידיו, הוא מרגיע אותה: הוא ואנשיו אינם שודדים, חלילה. הם משוטטים כדרכים ומצילים מפעם לפעם עוכרי אורח מפני שודדים וחיות טרף. בתמורה נותנים להם הניצולים מרצון 'חלק וגמול' מרכושם לאות תודה 'כאשר ייטב בעיניהם'. 'דם אדם לא שפכתי, הוא מצטדק... לא עשקתי ואף לצוררי לא שלחתי ידי לנקום' (עמ' יד). גם כאשר זקני גלעד באים לבקש ממנו לסייע להם במלחמה בבני עמון הוא מתגלה כאיש מתון וסבלני. הוא נענה ברצון ללא כל נטירת טינה. לפני שהוא יוצא למלחמה הוא הולך ל'בית אלהים' כדי להתפלל, 'לשפוך את לבי בבכי ותודה, לאל גומל עלי חסד וטובה' (עמ' יח).

במהלך היצירה מתאר המחזאי את התרקמות היחסים העמוקים והמיוחדים בין יפתח לבין בתו, שהוא, יפתח, ממשיל אותם ליחסים שבין ה'גוף' לבין ה'נפש' (עמ' כ). בעוד שאשת יפתח, פנינה, מוצגת באור שלילי, כדמות די אנוכית, הרי שהבת מסורה לאב, הוגה בו, סובלת את בדידותו וגלותו והיא שמפצירה בו לנטוש את חיי הנדודים וההרפתקאות ולשוב לחיים תקינים בביתו ובעיר מולדתו, 'כי צר עליך מאד אבי, איככה אראה באבדון נפשך' (עמ' יג). לפני שיפתח יוצא למלחמה הוא נפרד ממנה, 'אילת אהבים – ילד שעשועי'. אשתו פנינה מעודדת אותו: 'צא והלחם... כי תרבה לחלק בשלל', אולם הבת, המבינה ללב אביה, היא זו שמזהירה: '...בחרבך אל תבטח, ואל יתהלל חוגר כמפתח'. אלא 'באלהים תשים מעוזך'. יפתח מעדיף את ברכת הבת על ברכת האם. 'תבורך מנשים את,

27. הסיטואציה מרמזת על אפשרות של השפעת מה של 'השודדים' (Die Räuber) מאת שילר (1781–1782). על השפעת שילר על הדראמה המשכילית ראה מאמרי 'בין לישרים תהלה לאמת ואמונה', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ז (תשמ"ה), עמ' 50–52.

מאין כמוך'. לפני שהוא יוצא למלחמה הוא מפקיד את נאמן ביתו: '...שים נא עיניך על בתי... למען לא תיצר ולא תדאג' (עמ' יט).

יפתח של נימן שונה אפוא מאד מיפתח של ספר שופטים וגם מאותו 'עם הארץ', 'גרופית של שקמה' או 'הקל שבקלים' כפי שהציגו אותו חז"ל. יפתח כזה אינו מסוגל לנדוד לה'... והיה היוצא אשר יצא מדלתי ביתי והעליתיהו עולה'. בעוד שהנדר הולם את הדמות הדחוייה, הקשוחה והטראגית של יפתח המקראי, הרי שהוא חסר כל הגיון ולא אמין בקונטקסט של המחזה הנוכחי. אבל המחזאי אינו ער כלל לאבסורד הפסיכולוגי שבהעלאת עניין הנדר והקרבת הבת בידי איש כיפתח גיבורו, המוראליסט ובעל הנפש הפיוטית, להבדיל מיפתח המקראי. יתר על כן, אין הוא מודע לכך, שכרגע שהחליט לכחור בנושא יפתח ובתו, היה עליו לשקול מראש, מי יהיו גיבוריו ומה יהיו המהלכים הצפויים, משום שהנושא, בנושא, אינו מאפשר לו להתחמק או להתעלם מעניין הנדר והקרבת הבת שהוא הציר התימאטי והאידיאלי, וכמובן העלילתי, של עצם הסיפור. המחזאי אינו מבחין כלל שחזרה למקרא היא בלתי אפשרית בהקשר הנוכחי, מאחר שיפתח, גיבורו של נימן על אופיו המתון ואישיותו המוסרית, אינו מסוגל כלל לשבועה כזאת. המחזאי אף אינו טורח לחולל את המיפנה כההליך מנומק והדרגתי. אצל נימן מתרחשים הדברים לפתע, ללא כל הכנה ורקע. יפתח שב מן המערכה לקראת סיום המחזה. הוא פוגש בבתו ומגלה לה את דבר הנדר. הבת מקבלת את הדין. היא מוכנה למות ללא היסוס, 'כי אעלה תמימה המזבחה... אהי כיצחק אברהם עקדו', היא אומרת (עמ' כט), והמסך יורד. המיפנה גם כאן הוא חד ושרירותי. המחזאי מגלה לפתע שהוא 'מסתכן' בחריגה מן המסגרת של ספר שופטים, שכאילו 'נשכח' בשלבים הראשונים של המחזה, שם הרשה לעצמו לעשות בדמות בתוך שלו. הוא ממהר אפוא לחזור אל הקרקע הבטוחה, המוסכמת, של המקרא.

עם זאת חש המחזאי, מן הסתם, באינטואיציה של אמן, שזהו סיום כפוי ושרירותי והוא מנסה, כמיטב יכולתו, לשוות למחזה גם אופי של מעין טרגדיה של גורל, אלמנט המסתמן גם בסיפור המקראי. בת יפתח חולמת מפעם לפעם חלומות על מוות ואבדון. מותה אינו תוצאה של אי הבנה בגלל נדר נמהר, אלא פועל יוצא של גורל טראגי מוכרע מראש. היא מספרת לאביה על חלום שחלמה שבו היא רואה '...הגך לבוש שריון מגן... זרועך חשופה וחרבך שלופה וחללים לרגליך'. החלום מדכא אותה והיא מבקשת את נפשה למות מרוב צער. יפתח מרגיע אותה, 'אך חלום חלמת', ולמרות שהחלום חוזר פעמים, 'הלא לאלהים פתרונים ואת לא תדעי איך יפלו דברים' (עמ' יג-יד). החלום, יש בו חזות ואות לעתיד: האם הוא מרמז על היסוד השלילי וההרסני שבדמות יפתח? על הסכנות האורבות ליפתח בדרך חייו ההרפתקנית? או משקף את הגורל הטראגי הצפוי לבת יפתח? על כך אין המחזה עונה, והוא מניח לדברים להירמז ולהשתמע לשתי פנים. עם זאת הוא מתמיד ומשלב את מוטיב החלום בתכיפות מחושבת המגבירה את החזות הקודרת ואת היסוד האפל, מבשר הרעות, הקשור בגורלה של בת יפתח. כאשר היא ממתינה לשובו של אביה היא מגלה לידידתה '... זה יומים... רוח רעה בי נשבה... ברעיוני כלטבח אני נעקדה' (עמ' כ). היא ממשיכה לחלום חלומות קודרים. ולפני שהיא יוצאת לקבל את פני אביה יפתח, קבלת פנים שבה יודע לה הנדר הנורא, היא שבה ואומרת: 'היום אדע מה היו חלומותי' (עמ' כג).

יפתח מבחין בבתו היוצאת לקראתו. הוא צועק, נופל ומתעלף. הבת נרגשת, 'אולי יש תקוה להשיב רוחו', אבל הייאוש גובר, 'לא רימוני אף חזיונותי' (עמ' כח). עדיין היא סבורה, שהחלום הרע נוגע לאביה, וכשהוא מתאושש מעלפוננו היא מתעודד וקראת: 'אמותה הפעם אבי! אחרי ראותיך חי'. עדיין אין היא יודעת עד מה קרבה התחזית הקודרת שלה לאמת, ומה משמעות המוות הצפוי לה. ומיד, באותו מעמד, כשיפתח מגלה לה סוף סוף את דבר הגדר ומשמעותו, היא מגלה ללא היסוס נכונות למות, מוות שכבר נרמז לה אודותיו מראש בחלומותיה האפלים. יתר על כן, המחזאי אף מרמז על המוות הצפוי של הגיבורה הודות לשימוש קולע באלוזיה מקראית (שהיא מופנה כמוכן לקורא, המכיר את ספר שופטים, ואינה נובעת מעולם האסוציאציות האישי של הגיבור). כבר בשלב מוקדם של התפתחות העלילה שואל יפתח את בתו: 'מה אעשה לך בטרם אלך?' והיא משיבה: 'לא תעשה לי אבי מאומה, כי מה אנוכי חסרה?' (עמ' יט). לכאורה נאמרים הדברים בהקשר חיובי. יפתח שואל, ברובד הגלוי, מה אעשה למענך? אבל הקורא קולט גם מה שנאמר בספר שופטים: 'ותאמר אליו אבי פצית את פיך על ה' עשה לי כאשר יצא מפיך', ולהלן: 'זיעש לה את נדרו אשר נדר' (יא, לו-לט). השימוש בפועל עשה מקבל כאן אפוא משמעות אירונית: הגיבורים מתייחסים אל הדברים בתום לב, בהתאם לעניין, כחלק מן הדיאלוג בסיטואציה הנתונה. הקורא הקולט את הרמזים המקראיים מבחין גם בקונוטאציות הטראגיות של 'העשייה', כפי שהיא תתממש להלן במהלך הדברים.

אכן, המחזאי מצליח למתן במשהו את המיפנה החד והשרירותי שבסוף המחזה הודות לשילוב המחושב והמכוון של מוטיב החלום והמוות. המחזאי מניח נקודת מוצא ומעמיד עלילת משנה מעניינת (עלילה פנימית החושפת את חיי הנפש של הגיבורה) המתקשרת בעלילה העיקרית – סיפור המלחמה והנדר של יפתח. יתכן שמחזאי מיומן יותר היה מוסיף בנוקדה זו מערכה שבה מתפתח תהליך הדרגתי שבו בת יפתח ואביה מתוודעים, כל אחד מבחינתו, למשמעות הנוראה, הטראגית, של הנדר; והדברים מתבקשים כאן מאליהם, מאחר שהמחזאי הניח את היסודות לכך, ומן הסתם היה מודע להם. אולם נסיונו של המחזאי לתת לספר שופטים פירוש מקורי, או לפחות שונה, בפרשת יפתח ובתו נקטע דווקא בנקודה, שבה צריכים היו הדברים להתפתח ולהתעצם. המחזאי אינו מסוגל להפוך את המקרא ל'חומר'. הוא נע ומסתבך תמיד בין אינטרפרטאציה לפאראפראזה. האמן שבו חותר אל הכיוון הראשון. המשכיל – מחזיר אותו אל השני.

מאלפת מבחינה זו היא גם דרך העיבוד של כמה מחזאים לסיפור מגילת אסתר. שני המחזות הנוגעים לנושא זה, 'גורל הצדיקים' מאת קלמן ביסטריץ (1821)²⁸ ו'הדסה' מאת גדליה גיטלביץ (1875)²⁹ מנסים לתת לקשר של בגתן ותרש נגד אחשוורוש פירוש פוליטי. אין הן אותן דמויות רקע שוליות המוכרות לנו מסיפור המגילה, אלא קושרים מודרניים המתקוממים נגד אחשוורוש המונארך האבסולוטי העריץ. המחזאים, שאנו דנים בהם, חיים באירופה של המאה הי"ט והם קולטים מן הסתם רעיונות והשפעות מן המציאות וההגות

28. ראה לעיל, הערה 12.

29. ראה לעיל, הערות 18, 19.

הפוליטית האקטואלית. גיבוריו של ביסטריץ מאשימים את אחשוורוש בהוללות ובאנארכיה פוליטית (עמ' 3-4, 11-12). ההוצאה להורג של ושתי המלכה המסרבת להופיע בפני קרואיו של המלך הוא מעשה נבלה ועריצות שלא יסלח. 'בדם המלכה נגואלו כפיך' מאשים תרש את המלך, והוא מתגרה בו כלוחם-חירות אמיתי '...צא, צא איש דמים, לטוש חרבך' (עמ' 11). תרש נידון למוות והוא עולה לגרדום. כ'מארטיר' טיפוס: בקומה זקופה על מזבח האידיאלים של החופש. 'אכזר, שסע, חנוק! בל תחמול!', הוא פונה אל המלך, 'סר מר המוות, אתאושש לקראתו. אמותה הפעם אף חסדך מאסתי' (עמ' 11-12).

אולם גם ביסטריץ אינו יוצא מן הכלל. כאשר מחזאי ההשכלה מוצא גם הוא חובה להתנצל על 'סטייה' זו שהוא מרשה לעצמו לסטות מסיפור המגילה. לאחר שהוא שם בפי תרש דברים בוטים נגד המלך ה'אויל' הוא מתנצל (בהערות שוליים ובכתב רש"י) על כך שלדברים אלה 'אין זכר במגילת אסתר', אבל אין הם, חלילה, פרי רוחו והמצאתו של המחזאי, כי 'אנכי אריתי הדברים מעץ חיים שתול באמרות ה', המה דברי חז"ל... שאחשוורוש רודף זימה היה...'. לכן יש טעם לשים בפי הקושרים דברים באותה רוח, ו'למה אמנע אנכי מתת דבת המבקשים לשלוח יד במלך?' (עמ' 4). אכן, ההסבר מתקבל על הדעת, אולם המחזאי אינו ממשיך לפתח באופן עקבי את המשמעות הפוליטית של הסיטואציה, לאחר שהציג בפנינו את הקושרים כדמויות הרואיות לכל דבר, והעתיק את מגילת אסתר משושן הבירה לאירופה של המאה הי"ט. הסיבה לכך מובנת: לו היה המחזאי מתמיד בפירוש פוליטי, מודרני, של המגילה היה הדבר מחייב אותו להגיע לתפיסה חדשה ומהפכנית של הפרשה וגם לראייה שונה לחלוטין של דמות מרדכי, המסגיר, למעשה, את המורדים ה'פאטריוטים', והזוכה על כך, כידוע, ביקרו של המלך. לכן אין המחזאי מסוגל, לא כסופר ואף לא כמשכיל, נתינו הנאמן של הקיסר האוסטרי. אין הוא מוכן להסתכן במתן 'גיבוי' אידיאולוגי למורדים במלכות. הוא אף מסביר בהקדמה למחזה, לכל נחשוד בכשרים, חלילה, שמרדכי היה פטריוט אמיתי של מלכו; 'בחרפו נפשו למות באהבתו אותו'. וכמוהו 'גם אנחנו [כלומר, המחזאי וקוראיו העבריים בני דורו] יושבי בטח תחת אדונינו הקיסר', חייבים 'להתפלל מאין הפוגה ולאהוב אותו אהבה נאמנה'. אולם התנצלותו של המחזאי, הנרתע, כנראה, מן ההעזה הפוליטית של עצמו, אינה מפחיתה מאומה מן העובדה, שלמחזאי יש בכל זאת פירוש פוליטי מקורי משלו לפרשת בגתן ותרש, והוא רואה, למעשה, את סיפור המגילה כדרמה פוליטית, מודרנית ורילבנטית לפי מושגיו. אולם, הסמכות הקאנונית של הטקסט המקראי, המחסום הדידאקטי, הבולם כל נסיון לפירוש מקורי של הכתובים וגם מס השפתיים שהמחזאי חייב לשלם כמשכיל טיפוס ל'אדונינו הקיסר', המתישב במקרה זה עם הנאמנות למסורת המגילה, מונעים בעד המחזאי לפרש את המגילה פירוש חדש ומקורי.³⁰

30. יש להעיר במאמר מוסגר שמחזאים רבים נטו אמנם במחזות פורים שונים לתת למגילה פירושים פוליטיים ורמזים אקטואליים, וכל זאת במסגרת המגילה המסורתית, אבל שלא כביסטריץ הם עשו זאת ברוח קומית, פארודיסטית, בחינת' והנפוך הוא, בעוד שביסטריץ מתייחס אל הסיטואציה ברצינות מופלגת חסרת הומור, החושפת את הסתירה בין נוסח המגילה לבין הפירוש הפוליטי לכאורה, שמציע המחזאי.

גם גדליה גיטלביץ ב'הדסה' מנסה לתת לסיפור המסורתי פירוש פוליטי אקטואלי, שגם בו מייצגים בגתן ותרש מאבק פוליטי וחברתי במלך העריץ. אחשוורוש של גיטליץ הוא מונארך אכזר וקשוח, שלא שמע, כנראה, על ה'אבסולוטיזם הנאור' ועל כתבי זכויות וסובלנות של שליטי אירופה. 'אני מלך אדיר' גיבור ומנצח, לי הגדולה והתפארת הוא מכריז. מי שימרה את פיו, הוא מזהיר, 'בזנבות הסוסים קשר יקשרוהו' (עמ' 5-6). הוא שולח לקרוא לושתי להתייצב בפני אורחיו, כדי להוכיח עד היכן כוח שלטונו מגיע (עמ' 7). המלכה מסרבת. יש לה מושגים 'מתקדמים' על כבוד האשה ומעמדה. אין היא מוכנה להתרפס ולציית. 'מולדתי המערב', היא מסבירה, ושם, כלומר באירופה ה'נאורה' מבחינת נקודת הראות של המחזאי, 'הגברים לא יזידו למשול בנשיהן כבשפחה נחרפת' (עמ' 9). ממוכן, סריס המלך, קולט את הטון ה'פמיניסטי' שבדברים, ומזהיר את המלך בפני התוצאות, אם יתיר 'לאחוז במנהגי ארץ המערב' ובלי תת עוז ושאת יתר לבעל, עד כדי שוויון גמור, ו'אשה לא עוד תהי כי אם חברת כמוהו תשתווה'. הכל יקחו דוגמה מן המלכה 'וכדי בזיון וקצף לכל גבר' ברחבי הממלכה (עמ' 13-14). לבגתן ותרש יש, אפוא, עילה של ממש למרד. המלך ביזבז את רכוש הממלכה במלחמות 'יוקרה', כדי 'למלא תאוותו ושגיונו'. חללים רבים נפלו במלחמות אלה, בעוד שהמלך חי חיי הוללות 'להרבות עונג קחת תענוגות'. אין הוא דואג ל'יתומים אבותיהם נרצחו... כי אם לפקידיו האוכלים שאר העם' וכו' (עמ' 32-35). ואכן, המלך אחשוורוש, כפי שהמחזאי מתאר ומאפיין אותו במהלך המחזה, מאשר את טענות הקושרים. הוא עריץ, הולל וקפריזי, דמות טיפוסית של מונארך שלילי המוכר לנו מן הדראמה הפוליטית וההיסטורית לסוגיה. אולם גם גיטלביץ, כקודמיו, סופרי ההשכלה, חייב לשוב את מגילת אסתר ואל הרוח המסורתית של סיפור המעשה. המעבר אינו קל מאחר שהמחזאי קידם את המחזה עד שלב מסויים והניח כמה הנחות, ששוב אי אפשר להתעלם מהן. וכך מחליטים המורדים של גיטלביץ לרצוח את אחשוורוש ולהמליך תחתיו דווקא את... המן. גם למהלך חסר הגיון זה יש למחזאי הסבר. המן, לדעת הקושרים, הוא איש הגון המייצג את העם נאמנה. איש כמוהו את 'מחסור העם לא יחוש... ולא ירשה למעול בו מעל'. תחת שלטונו 'משפט אחד לכל העם יהי' (עמ' 36-37). הקושרים בוחרים, כמובן, במועמד הפחות מתקבל על הדעת, מאחר שאין במחזה חיזוק וסיוע למידת ההגינות של המן, שהוא בעיני גיטלביץ למרות הכל 'המן הרשע' המסורתי. אולם הדבר אינו מטריד את המחזאי. אין הוא יכול להרשות לעצמו לבדות דמות נוספת, שאינה מופיעה במגילה, כדי לממש את הפירוש המקורי שלו לפרשת המרד. הוא נקלע לסתירה בין הסמכות הקאנונית של המקרא לבין נקודת הראות המקורית של האמן, ועליו להיחלץ ממנה בכל מחיר. הבחירה בהמן כיורשו של אחשוורוש מאפשרת למחזאי לשוב למסגרת הבטוחה והמוסכמת של נוסח המגילה גם במחיר פתרון מאולץ ושרירותי. כך מחמיץ המחזאי את האפשרות להציע פירוש פוליטי מקורי לפרשת המרד. הכורח הכפייתי של הסמכות הקאנונית של המקרא פועל גם כאן על פי אותו עקרון: המחזאי מקדם את העלילה עד לנקודה מסויימת. הוא מציע פירוש חדש, המגילה כדראמה פוליטית, אולם באותה נקודה, שבה הפירוש גורר את המחזאי הלאה מן המקור ועלול לערער את הסמכות הקאנונית של המקרא, הוא חוזר אל גיבורי המגילה המסורתיים, מהלך שהוא חסר הגיון

אמנותי ומעמיד סתירות פנימיות, המציגות מזווית נוספת את היחס הבעייתי של המחזאי המשכיל אל המקרא.

הגילוי, שהוא אולי המעניין ביותר מבחינת היחס בין המקרא למחזה המקראי בספרות ההשכלה, נמצא במחזה של נחמן פישמן, 'סיסרא' (1841),³¹ מחזה חשוב, נשכח, שלא ניתנה לו, משום מה, תשומת לב בחיבורים השונים, שהוקדשו לספרות ולדראמה המשכילית. המחזאי מציג את סיסרא מלכתחילה באור אנושי מאד העומד בניגוד גמור לדימוי השלילי של אותו אויב אכזר שאנו מוצאים בספר שופטים. אנו פוגשים בבנות סיסרא, ערפה וצבעון, המתגעגעות לאביהן השוהה בשדה הקרב. הן דואגות לשלומן. גם לבני נמוג, יחרד ימס למים, אומרת עפרה, פן את אבינו לא נראה בחיים. ואם סיסרא, זו המוכרת לנו משירת דבורה, מנחמת אותן בטון סנטימנטאלי ופאתטי: '... אל תבכינה בנותי, אביכן חי הנהו' (עמ' 22-25). המחזאי שם בפיה מונולוג נרגש מאד, כשהיא נותרת לבדה וקובלת על גורלה:

רוחי סרה אף נפשי זועפת
 על משכרי תוגות בסאון נהדפת...
 נשוא גודל התוגה כלכל את שיחי
 לא עוד אוכלה אין בי עוד כח.
 דמי יסער ברעש, לא ימצא מנוח...
 איכה בני סיסרא? איכה פרי בטן?...
 הה! עוד בימי שיבתי קמה המלחמה
 ותקרא את בני לבוא אליה שמה
 הה, מלחמה אכזרית תשוקה נוראה...
 רחבי לבב אנוש בחזיון שוא תמלאי
 משאות שוא ומדוחים כרשת ושכבה
 תפרשי לרגליו עדי תוביליהו הבכא (עמ' 26-27).

אם סיסרא שלפנינו אינה אותה אם, שספר שופטים מציג אותה בלגלוג מה, מתוך פאתוס הרואי ואירוניה מתנשאת של מנצחים ('בעד החלון נשקפה ותיבב אם סיסרא' – ה, כח), אלא דמות אנושית מאד, מעוררת סימפאטיה והודהות, שהמחזאי רואה בה אם נרגשת וחרדה ולא אויב. יתר על כן, המחזאי אמנם מזכיר את שירת דבורה ומשבץ רמזי פסוקים מתוך ספר שופטים, אבל מתוך מגמה לתיאור אובייקטיבי, הוגן ככל האפשר, של הסיטואציה בה מצויה האם, ללא כל נימת לוואי עוינת וברוח שונה לחלוטין מן המקור המקראי. האם המודאגת מנסה לתת לעצמה תשובה 'מדוע בושש רכבו לבוא?'. על פי ההסבר שהיא מציעה סיסרא הוא גבר ולוחם החותר להצלחה. מאחר שהוא ניצח בקרב

31. נ' פישמן, סיסרא: מפלתו והצלחת עם ישראל על ידי ברק ודבורה, למברג תר"כ.

ללא ספק, מבחינת ציפיותיה, והוא שיכור הצלחה, הוא מתמכר עתה, כנראה, לביזה ולשלל. לא משום שהוא רע או נבל דווקא, אלא משום שזו דרך העולם:

אולם כן אשרת גבר כן היא ההצלחה.
אם פתאום לגבול אנוש באה ונחה,
את כל לבבו תמלא כל נפש ורוח
ככל משכיות רעיונותיו תרד ותנוח...
וכמו כן סיסרא, רק שלל רק טרף
המה כעת ימלאו לבבו בלי הרף...
ולשלל תהיינה נפשות רחם רחמתיים. (עמ' 31)

האם מנחמת את עצמה. עוד מעט יתמו געגועיה. סיסרא 'ישוב מצבא מעוטר בהוד'. יביא עמו שלל שיונח לרגליה, על רקע קינתם של האויבים המנוצחים. ואז 'ידעו מתי חלד' כי 'חרף יגוני מלוא הפנים אירש נחת' (עמ' 31-32).

ההומניזאציה של דמות אם סיסרא היא, ללא ספק, חידוש מעניין לעומת התפיסה המסורתית של אופי הנפשות הפועלות בפרשת דבורה וברק שבספר שופטים (אגב, רק לימים, כעבור שנים רבות יכתוב חיים גורי את השיר 'אימו', וינסה, בדרכים ובתפיסה של משורר מודרני, לומר, למעשה, אותם דברים). יתר על כן, המחזאי לשיטתו, מאיר באור דומה גם את פרשת יעל וסיסרא. סיסרא מוצג במחזה מלכתחילה כדמות אנושית בעלת חולשות וחרדות. אין הוא הלוחם האכזר, ה'נבל' כפי שהוא נתפס בשירת דבורה. 'לא עוד מול אשה אחגור מלחמה', הוא מכריז, 'גם אנכי - הה! מפני נבהלתי (עמ' 17). הוא נמלט משדה הקרב עייף, מובס ותשוש וקובל: '...מה אתאווה עתה רק גיא צלמות' (עמ' 48). יעל מקדמת את פניו מתוך רגשות מעורבים: היא שמחה על מפלתו, היא רוצה לשמוע מפיו את קורות הקרב ואת סיפור נצחונו של ברק. אבל באותה מידה היא רוצה גם לעזור לו: '...פה ינוח, ירגיע, ותעצמות אל יספר' (עמ' 50). היא מרגיע אותו לבל יחרד: '...אל יפחידוך פחדים... פה לא ישיגוך אנשים זדונים' (עמ' 52). המחזאי, בעקבות המקרא, מציג את הדברים כך שהקורא אינו יכול להבחין בשלב זה מתוך הדיאלוג האם יעל מעמידה פנים, זוממת ומפתה את סיסרא לבטוח בה, כדי לפגוע בו בסופו של דבר, או שהיא מארחת אותו ודואגת לו בכנות, ללא כל כוונות זדון. לאחר שסיסרא נרדם מתחולל בה מפנה הכרוך בקונפליקט פנימי מביך מאוד: היא תוהה אם להרוג את סיסרא או לחמול עליו כפליט אורח שבה לבקש מקלט באהלה:

אלהים אינה לידי עשות גדולות נוראות...
לגמור אשר החלה דבורה בזה הליל...
אכן מה? אהרוג אדם נח על משכבו?...
הן הוא על ישרי ותמתי בטח בטוח,
אני אשלח יד את נפשו לרצוח? (עמ' 57)

כאן, ממש כפי שיתרחש כמה שנים לאחר מכן בפואמה של מיכל לבנזון (מיכ"ל) 'יעל וסיסרא',³² שומעת יעל גם קול אחר, קול של נקם וגמול ושל חשבון דמים שאין למחול עליו. לאחר 'השקטה רבה' בלשון המחזאי, כלומר שהות של מחשבה וחשבון-נפש בלשון הוראות-הבימוי, היא ממשיכה:

נפשי תדרוך עוז, תעל בי שלהבת
דמי ירתח בי, נפשי לדם צמאה...
אלהים ילבישני עוז, ידו אותי תומכת,
הנני כי קרא לי, הנני הולכת! (עמ' 58).

פישמן כמיכ"ל, מסיים את המחזה בתמונה של פיוס והשלמה. דבורה וברק מאשרים את מעשי יעל בשירי הלל ומסלקים ממנה כל הרהור של חטא ומוסר כליות. המחזה מסתיים בהמנון ארוך, חגיגי ופאטרוטי, לנצחון של דבורה וברק על סיסרא (עמ' 59-70). אולם פישמן, כמיכ"ל,³³ ובאופן הרבה יותר בוטה ושקוף, אינו מצליח לגשר על הניגוד בין הנסיון לעיצוב אמנותי אובייקטיבי ולהומאניזציה של דמות סיסרא, לבין הנאמנות לנוסח ספר שופטים ולרוח הפרשנות המסורתית. עדות טיפוסית לסתירה פנימית זו הם מעין אותם דברי 'הסכמה', שהמחזאי מביא בהקדמה למחזה. הכותב, החותם הכינוי 'יעקב הקטן ממשפחת בודק', משבח את פישמן על כך שמילא 'פערים', שהמקרא הותיר והוסיף מהלכים שתיאורם מתבקש מאליו, כגון הרהורי סיסרא בעת הקרב, או המלחמה הפנימית שהתחוללה בקרבה של יעל, שהרי, יש לשער, כדבריו, 'מה מאד גדלה המלחמה בקרבה טרם הביאה את מחשבותיה אל הפועל', סיטואציה שעליה אין המקרא מרחיב את הדיבור. כך הוא משבח את המחזאי, 'הסירות מעליה דבת עם מרבים אשר לא מכני עמנו (אשר) חרקו שן על ערמומיותה ומזימותיה', אולם, מסביר הכותב, ובכך הוא נותן חיזוק נוסף לאותו מחסום-דידאקטי טיפוסי, למחזאי העברי אין צורך להתלבט כלל בשאלה 'למה ומדוע נהגה יעל כך או אחרת?' או לחפש תירוצים והסברים למידת המוסריות או אי המוסריות שבהתנהגותה. חוקרים והוגים שלא מבני ישראל צריכים לעורר שאלות מסוג זה ולתת תשובות, אבל 'אנחנו עם ישראל, אגודים ומקודשים במסורת הקבלה, וכל אשר יצא מפי חז"ל קדוש הוא לנו' (עמ' 9-10).

32. מיכה יוסף לבנזון (1828-1852), שלא מן הנמנע שהושפע מפישמן, פרט שנעלם מחוקרי שירתו, מעלה בפואמה 'יעל וסיסרא' סיטואציה דומה. ועיין שירי מיכ"ל, מהדורת דביר לעם, תל-אביב תשכ"ד, עמ' 90-1.

33. מיכ"ל מתלבט באותה סתירה ובאילוצים הנובעים ממנה. וראה מכתבו לשד"ל, שם, 248-47.

גישתם של מחזאי ההשכלה למקרא, כפי שראינו לעיל מתוך כמה דוגמאות טיפוסיות,³⁴ משקפת לא רק את האילוצים והסתירות הפנימיות, שאליה נקלעים מחזאים אלה, אלא באותה מידה גם את הפרובלמאטיקה העקרונית של כתיבת דראמה מקראית בכלל. גם לאחר תקופת ההשכלה, בדור התחייה, ולמעשה עד ימינו אלה, מתלבטת הדראמה העברית עדיין באותן שאלות. ייתודה של ספרות ההשכלה מבחינה זאת הוא, שהיא מדגישה את הפרובלמאטיקה הזאת בדרך שקופה ובוטה יותר, הן בשל העדר תחכום 'מקצועי' של סופרים אוטודידאקטים אלה והן בגלל הסיטואציה ההיסטורית המיוחדת שבה נתון המחזאי: רצון להמשיך מסורת מצד אחד, ונסיון לפרוץ את גבולותיה של מסורת זו מצד שני. דרך טיפולם של מחזאי ההשכלה מאלפת לא רק מבחינת האינטרסים של חוקר הספרות והדראמה, אלא גם מנקודת הראות של ההיסטוריון המבקש לעמוד על התפתחות האידיאולוגיה המשכילית כפרק בתולדות הספרות העברית החדשה. הזיקה כמעט אורתודוקסית של מחזאי ההשכלה למקרא והאילוצים הכפייתיים הבולמים כל חריגה 'נועזת' מדי ממסגרת זו, יש בהם כדי לערער מזווית נוספת את ההנחה המקובלת והמכלילה כאילו ספרות ההשכלה מורדת לחלוטין בישן ומניחה יסוד לשינוי ערכים מהפכני כלפי עולם הדת והמסורת. יתר על כן, המחזאי המשכיל אינו רואה לנגד עיניו את המקרא גופו, כ'חומר' אלא את המקרא כפי שנתפס על ידי דורות מאוחרים של פרשנים ודרשנים. אין הוא רואה את דוד המלך, כפי שראינו לעיל, אלא את מלך-המשיח, ועוד כיוצ"ב. יש מקום אפוא, לשוב ולהצביע על קו טיפוסי המאפיין את ספרות ההשכלה: הנסיון למצוא סינתזה בין ישן וחדש ולהתמודד עם מציאות חדשה בכלים ובמושגים של העולם הישן, מתוך תודעה של המשך ולא דווקא של מהפכה. מובן מאליו שסוגיית המחזה המקראי משקפת רק קטע של שאלה עקרונית זו המחייבת, לגופה, דיון מפורט ורחב יותר בהקשר אחר.

34. מקוצר המצע לא הזכרתי את כל המחזות, כגון 'מעשה נבות היזרעאלי' של שלום הכהן (רדלהיים 1807, בספרו 'מטעי קדם על אדמת צפון'), שגם בו נמצא סתירות דומות, וכן לא הזכרתי את המחזה 'מלחמה בשלום' מאת אברהם חיים כץ (שקלוב תקנ"ז) אודות יוסף ואחיו, למחזה יוצא דופן השונה בצורתו ובסגנונו מהמחזות המשכיליים המקובלים והמחייב דיון נפרד, אם כי גם הוא נקלע בדרכו לשאלה העקרונית של היחס בין הדראמה לבין המקרא שנידונה לעיל.