

החומה לאהרן אשמן: שיבת ציון והרפרטואר הסמוי של התרבות העברית

מירה בלברג ויאיר ליפשיץ

תקציר

המחזה המקראי **החומה** לאהרן אשמן (1938) מבוסס על ספר נחמיה ומתמקד בבניית חומת ירושלים בימי שיבת ציון. אף שהמחזה לא הוצג מעולם על בימת התאטרון הממוסד, נוכחותו מחוץ לתאטרון האמנותי בשנות הארבעים והחמישים הייתה גבוהה ועקבית: בתאטרון חובבים, בקבוצות נוער במוסדות חינוך ובמסגרות אידאולוגיות. ככזה, הוא שותף למה שאנו מכנים 'הרפרטואר הסמוי' של התרבות העברית בת התקופה. מתוך נקודת מוצא זו אנו בוחנים במאמר את העיבוד הדרמטורגי של הסיפור המקראי בידי אשמן. מצד אחד אשמן עורך הקבלות אקטואליות־דידקטיות בין ימי שיבת ציון לתקופתו, עם דגש על מפעל הבנייה של חומה ומגדל, מדיניות ההבלגה בימי המרד הערבי והצבת עמדה פוליטית מעשית־רַאליית אשר נשענת על שיתוף פעולה עם כוחות אימפריאליים במקום על חזון ריבונות משיחי. מצד אחר המחזה מבקש להעניק נופך מית־טרגי לסיפור המקראי, ובכך גם חושף שאלות יסוד שעומדות בתשתיתו. המתח בין שתי מגמות אלו חושף את האתגר שבעשיית ספר נחמיה מיתוס מכונן עבור הבימה העברית הציונית. דווקא התקבלותו של המחזה במרחבים שמחוץ לתאטרון הממוסד מצביעה על מקומו הקפי ברפרטואר של התרבות העברית.

מילות מפתח: דרמה מקראית, שיבת ציון, תאטרון חובבים, תאטרון עברי, התנ"ך בתרבות הציונית

העניין בתנ"ך כחומר גלם דרמטי ליווה את התאטרון העברי מראשיתו. עוד מספרות ההשכלה, וביתר שאת בתרבות העברית הציונית, שימשה המחזאות אחד הערוצים הבולטים למקומו המחודש של המקרא במרכז הקנון היהודי החילוני המודרני.¹ בשיבה אל הקורפוס המקראי כחומר גלם עבור הדרמה שאבה המחזאות העברית המודרנית השראה מהטרגדיה

1 ראו: גרשון שקד, **תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתרבותה**, כנרת זמורה ביתן דביר, אור יהודה 2009, עמ' 133-153. ראו גם: מתתיהו שפירי, 'מחזות מקראיים על הבימה העברית', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1999; שרון אהרונסון־להבי, **בין זהות לאחרות בתיאטרון תנ"כי בישראל**, המכון הישראלי לדמוקרטיה, ירושלים 2016; שמעון לוי, **תאטרון ישראלי: זמנים, חללים, עלילות**, רסלינג, תל אביב 2016, עמ' 77-98.

היוונית הקלאסית. השראת הטרגדיה ניכרת עוד במחזות ההשכלה העבריים דוגמת **מלוכת שאול** ליוסף האפרתי (1794), ממשיכה להיות בולטת בכתבי מחזאים עבריים מראשית המאה ה-20 כמו מתתיהו שוהם במחזות כגון **יריחו** (1923) ו**צור וירושלים** (1933), ומגיעה לשיאה במחזה **אכזר מכל המלך** לנסים אלוני (1953).² חשוב להדגיש כי רבים מהמחזות המקראיים בני התקופה אינם טרגדיות במובן המלא של המונח, ואף אינם מוגדרים כאלה בידי כותביהם. יהיה מדויק יותר לטעון כי מחזות מקראיים רבים בני התקופה, גם אם אינם בהכרח טרגדיות, שואפים לשמש מעין מקבילה עברית לטרגדיה, סוגה בעלת יוקרה בתור 'היהלום שבכתר' של הכתיבה הדרמטית המערבית, סוגה שמקושרת להוד ולשגב, כתובה בשפה גבוהה ונשאלות בה שאלות גדולות על הקיום של האנושות.

בתשתית מיזם המחזאות המקראית העברית בראשית המאה ה-20 עומד מאפיין מרכזי שהיא חולקת עם מורשת הטרגדיה הקלאסית: הפנייה אל המיתוס. לצורך הדיון הנוכחי אנו מוצאים את ההגדרה ההיורסטית של שרה אילס ג'ונסטון למיתוס בהקשר היווני פורייה במיוחד: מיתוסים הם בראש ובראשונה סיפורים שעוסקים בעלילות אלים או גיבורים ובהשלכות שלהן על בני האדם לדורותיהם; המיתוסים עוסקים בדמויות ידועות שם (ולא גנריות) אשר מתייחסות זו לזו ברשת של קשרים; מיתוסים מתרחשים בעבר הרחוק הנמצא ברצף של זמן עם ההווה, והם מתרחשים במקומות גאוגרפיים מסוימים וידועים.³ מלבד זה, אלו סיפורים בעלי חשיבות קיבוצית עבור הקהילה המספרת אותם, והם מסופרים באופן שמאפשר לחברי הקהילה לחלוק את הרגשת החשיבות הזאת.⁴

רובן המכריע של הטרגדיות היווניות עיבדו מחדש מיתוסים מוכרים לכדי עלילה טרגית.⁵ דרך המיתוסים העתיקים התייחסו הטרגדיות לשאלות שהעסיקו את הפוליס בת זמנן.⁶ הן לקחו רגעים מתוך הרצף המיתולוגי, כגון הקרבת איפיגניה או שיבת אגממנון לביתו ממלחמת טרויה, והרחיבו אותם לכדי עלילה שיש בה עימותים, יחסים בין-אישיים ומהלכים דרמטיים. בעלילות הטרגיות, כמו שכתב ריצ'רד בקסטון, האלים לרוב אינם עומדים במרכז המחזה, כי אם משמשים רקע לפעולה של בני אנוש, הסובלים, נאבקים

2 גד קינר, 'האסטרטגיה הרטורית של אכזר מכל המלך', בתוך: נורית יערי (עורכת), **על מלכים, צוענים ושחקנים: מחקרים ביצירתו התיאטרונית של נסים אלוני**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2005, עמ' 168-169.

3 Sarah Iles Johnston, *The Story of Myth*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2018, pp. 8-9.

4 Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, Berkeley 1979, p. 23; Eric Csapo, *Theories of Mythology*, Blackwell, Malden, MA 2005, p. 9.

5 Peter Burian, 'Myth into muthos: The Shaping of the Tragic Plot', in: Pat E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 178-208.

6 Nancy Sorkin Rabinowitz, *Greek Tragedy*, Blackwell, Malden, MA 2008, pp. 48-51.

ונדרשים להכריע בדילמות קשות.⁷ אם כן, הטרגדיה היוונית עוסקת לרוב לא ישירות בעל-טבעי המיתי אלא בהתמודדות של בני אדם בעולם שהעל-טבעי או האלוהי משמש בו מסגרת.

בסיפור המקראי יש סיפורים עם איכות מיתית מובהקת לצד סיפורים בעלי נימה היסטוריוגרפית יותר (בין שהם מהימנים מבחינה היסטורית ובין שלא), הגם שלא תמיד המקרא מפריד בין השניים.⁸ עם זאת, עבור התרבות העברית המודרנית לתנ"ך כולו היה מעמד של מיתוס – במובן של סיפור יסוד אשר עוסק בגיבורי ראשית, מכונן קהילה ורווי משמעויות לאומיות וקיומיות מרחיקות לכת.⁹ בהפעלת יסודות דרמטיים וסגנוניים שמזכירים את הטרגדיה, הדרמה המקראית העברית מוצאת במקרא משאב שווה ערך למיתולוגיה היוונית, והשימוש שלה בשפה המליצית-הארכאית משווה למחזה נופך של עתיקות ומעניק לו הילה קלאסית וכובד משקל תרבותי.¹⁰ במאמר זה נבקש לעסוק במחזה מקראי אחד – החומה לאהרן אשמן שיצא לאור ב-1938, ולהראות כיצד דווקא חומרים מקראיים היסטוריוגרפיים בצביונם – במקרה זה ספר נחמיה – משמשים מקור ליצירה דרמטית דמוית טרגדיה, שהמקרא מגויס בה כמיתוס לא רק כדי לעורר פאתוס בימתי ולאומי אלא אף כדי לכוון את הממדים המיתיים של המפעל הציוני עצמו.

אהרן אשמן (1896-1981) נולד ברוסיה, קיבל חינוך מסורתי וכללי, היגר לארץ ישראל בשנת 1921 והיה בסופו של דבר למחזאי מצליח מאוד על הבימה העברית.¹¹ כמחזאי הוא עסק בעיקר בנושאים תנ"כיים-היסטוריים ובאירועים מתולדות היישוב וראשית הציונות. מחזהו המקראי **מיכל בת שאול** (שנקרא במקור **בבית פלטי**, והוא השני בטרילוגיה של מחזות שנקראה כולה **מיכל בת שאול**) וכן המחזה ההיסטורי על ימי ראשית הציונות **האדמה הזאת** הם שני המחזות העבריים המקוריים המצליחים ביותר של תאטרון הבימה בשנות הארבעים.¹² מלבד אלו עלו בתאטרון הבימה גם מחזותיו **הבשורה** (1946), שעסק בחיים שלאחר השואה, ו**אהבת נעורים** (1949), המחזה הראשון בטרילוגיה על מיכל בת

7 Richard Buxton, 'Tragedy and Greek Myth', *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, in: Roger D. Woodard (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 166-189

8 Marc Zvi Brettler, 'Historical Texts in the Hebrew Bible?', in: Kurt A. Raaflaub (ed.), *Thinking, Recording and Writing History in the Ancient World*, Blackwell, Malden, MA 2014, p. 215

9 אניטה שפירא, התנ"ך והזהות הישראלית, מאגנס, ירושלים 2005.

10 מובן שהפניה אל המקרא במחזות טרגיים אינה מאפיינת רק מחזאות עברית או יהודית, ואפשר לזהות אותה עוד במחזאות האירופית של ראשית העת החדשה.

11 גרשון שקד הכתיר את אשמן כמחזאי התאטרון המצליח ביותר ו'המובהק' של שנות הארבעים בתאטרון העברי. ראו: גרשון שקד, **המחזה העברי ההיסטורי בתקופת התחייה: נושאים וצורות**, מוסד ביאליק, ירושלים 1970, עמ' 153, 176.

12 עמנואל לוי, **התיאטרון הלאומי הבימה: קורות התיאטרון בשנים 1917-1979**, עקד, תל אביב 1981, עמ' 165.

שאל. הקומדיה הילד המושחת עלתה בתאטרון המטאטא ב-1945. מחזה אחר מפרי עטו אלכסנדרה החשמונאית עובד לאופרה והועלה ב-1959.

אשמן סיפר בזיכרונותיו כי העניין שלו בתאטרון צמח מחוויות הילדות שלו ברוסיה, בעת שצפה ב'יוסף-שפיל' – הצגה עממית על מכירת יוסף, שהעלו שחקנים חובבים ביידיש.¹³ לדברי אשמן, חיפושיו בתאטרון היו ניסיון מתמיד לחזור וללכוד את הרגע המכונן הזה כילד, 'שעה שעמד דחוק וכאילו תלוי על בלימה בתוך קהל צופים צפוף ועוצר נשימה, הסוגר במעגל חי על זירת העלילה של סיפור המעשה הקדום'.¹⁴ ראוי לתת את הדעת בתיאור זה על הדגש ששם אשמן על האירוע החי והנושם של המופע התאטרוני, המחבר בין העבר של המיתוס העתיק להווה של קהל הצופים. לדברי אשמן, המחזה המקראי היהודי העממי, דוגמת ה'יוסף-שפיל', וגם המחזה העברי המודרני, הספרותי והאמנותי יותר, ממשיכים את מסורת מדרשי האגדה, המשלימים את הפערים שבסיפור המקראי המקורי, או בלשונו של אשמן, שואפים ל'מיצוי הגורמים הפנימיים [...] שהסיפור התנ"כי אינו נוהג לפורטם'.¹⁵ בכך המחזות המקראיים משלבים בין מורשת המדרש היהודית לזו של הדרמה הקלאסית כמו שפותחה ביוון וממזגים 'את הערכים האסתטיים-צורניים של יצירות המופת הלועזיות עם הגישה המקורית העברית'.¹⁶

במאמר זה נטען כי במחזה המקראי החומה השתמש אשמן בטכניקות שאפשר לכנותן 'מדרשיות' של הרחבת הסיפור המקראי, חשיפה כביכול של רבדים סמויים בו תוך כדי קריאה צמודה של הטקסט ויצירת קשרים חדשים בין חלקיו כדי ליצור סיפור אקטואלי שיפעיל את קהל צופיו בהווה, בזיקה חזקה למציאות זמנם. בה בעת, אשמן גם מבקש לכונן את סיפור נחמיה כמיתוס באמצעות הענקת עומק דרמטי-טרגי לדרמויות ולעלילה ובאמצעות התמודדות עם שאלות של גורל, בחירה ואופי שאינן עולות בהכרח מן הסיפור המקראי עצמו. למורשות אלו – של מסורת המדרש, המחזה היהודי העממי והטרגדיה הקלאסית – מצטרפת השאיפה לייצר ספקטקל בימתי לאומי-דידקטי, שיאשרר את הפרויקט הציוני המודרני. בין כל המגמות הללו ניכר מתח מסוים, שכן הדחף לאקטואליזציה דידקטית של המקרא מוליד ריבוי של סימני קריאה, ואילו המורשת הטרגית מביאה דווקא לריבוי של סימני שאלה. התקבלותו הייחודית של המחזה, שלא הועלה מעולם בתאטרון הרפרטוארי, אך הועלה שוב ושוב בקרב חובבים, משקפת במידה רבה את ניסיונו של אשמן לאחוז את חבל המחזה העברי המקורי מכמה קצוות בעת ובעונה אחת, וגם זורעת אור מסוים על בחירותיו כמחזאי בהמשך דרכו.

13 אהרן אשמן, **אשנבים: פרקי עיון, דברים, זכרונות**, עידן, תל אביב 1978, עמ' 66-73.

14 שם, עמ' 66-67.

15 שם, עמ' 57-58.

16 שם, עמ' 59.

שיבת ציון בתאטרון העברי והתקבלות המחזה החומה

ספר עזרא ולצדו ספר נחמיה (שני הספרים נחשבים במחקר יחידה ספרותית אחת)¹⁷ עוסקים בתקופה הידועה בשם שיבת ציון, כלומר ההתיישבות המחודשת ביהודה ובירושלים במאות השישית והחמישית לפני הספירה, בחסותה של האימפריה הפרסית, והקמת בית המקדש השני. ספרים אלו זכו לעניין חסר תקדים בקרב יוצרים עברים בסוף המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20. הדבר אינו מפתיע, שכן שיבת ציון המקראית הייתה הדגם העיקרי שעמד לנגד עיניהם של ההוגים הציונים הראשונים.¹⁸ נוכל לכנות דגם זה 'רסטורציה שאינה אוטופיה'.¹⁹ התנועה הציונית ציירה את ההתיישבותם של היהודים בפלשתינה כחזרה למולדתם וחידוש החיים בה כביכול מן הנקודה שהופסקו, כמו גלי השיבה של גולי בבל ליהודה לאחר כמה עשורים של שהייה כפויה במקום אחר. בה בעת, מייסדי התנועה הציונית הדגישו את הצד ה־רֵאלי־פוליטי של ההתיישבות, את הצורך לפעול בקנה מידה קטן ויום־יומי, ובעיקר את חשיבות תמיכתן של המעצמות הגדולות של התקופה, ולפיכך המסגרת ההיסטורית שמלכי פרס הם הכוח התומך בה בשיבת היהודים לארצם והמאפשר אותה תאמה היטב את שאיפותיהם.

את ראשית התאטרון דובר העברית בארץ ישראל נהוג לציין עם הצגה אשר ממחיזה את ימי שיבת ציון – **זרובבל** למשה לייב ליליינבלום שעלה בתרגומו ובעיבודו של דוד ילין בבית הספר למלל ב־1889.²⁰ הנושא היה כנראה כה פופולרי בקרב מחזאים בני התקופה שעוד ב־1899 ניכרה רוויה ממנו, כמו שעולה מביקורת על אחד המחזות הללו, **עזרא או שירי ציון** ליהודה ליב גמזו: 'רעיון השתוות שתי התקופות האלה, איננו, כמובן, מקורי, חדש וקניינו הפרטי של מר גמזו, ובמשך העת האחרונה כבר היה לענין לענות בו לסופרים וחזנים [...] וכמעט שהעלה החמר הזה חלודה מרוב משמוש... אבל אין מלכות נוגעת בחברתה והמצב ההיסטורי הזה איננו קצר מהשתרע עלינו עוד

17 Sarah Japhet, 'Composition and Chronology in the Book of Ezra-Nehemiah', in: Tamara C. Eskenazi and Kent H. Richards (eds.), *Second Temple Studies II: Temple and Community in the Persian Period*, JSOT Supplement Series 175, Sheffield Academic Press, Sheffield, UK 1994, pp. 189-216

18 שרה יפת, 'תקופת שיבת ציון: הבסיס המקראי של הציונות כתנועה פוליטית', **בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחלמים: מחקרים בתקופת שיבת ציון: תולדותיה, ספרותה, לשונה, השקפותיה ועולמה הדתי, א, מוסד ביאליק**, ירושלים 2017, עמ' 161-170. ראו גם: יעקב שביט, 'שיבת ציון בחיבת ציון', **הציונות**, ט (1984), עמ' 359-372.

19 להבדיל מהדגם הדתי שכונה רביצקי 'רסטורציה שהיא אוטופיה', אשר לפיו חידוש החיים בציון יהיה משיחי וְנָסִי בצביונו. ראו: אביעזר רביצקי, **הקץ המגולה ומדינת היהודים: משיחיות, ציונות וריקליות דתי בישראל**, עם עובד, תל אביב 1993, עמ' 128.

20 Freddie Rokem, 'Hebrew Theater from 1889 to 1948', in: Linda Ben-Zvi (ed.), *Theater in Israel*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1996, pp. 52-53

משורר אחד, עוד דרמה אחת.²¹ גם מ' ליפשיץ, בביקורת על החומה משנת 1938, ציין: 'מכל תקופות התנ"ך ימי נחמיה הם המושכים ביותר את לב מחברי מחזות בני דורנו. אין תופעה זו זקוקה להסברה מיוחדת: הדמיון בין התקופות הוא כל כך גדול, הצורך בבימוי התנ"ך הוא כל כך רב והאקטואליזציה של בימוי כזה היא כל כך רצויה, שקשה לעמוד בנסייון'.²² אולם למרות קביעות אלו בדבר המשיכה המיוחדת של מחזאי התקופה לספרות שיבת ציון המקראית, נוכחותם של ימי עזרא ונחמיה על בימת התאטרון העברי דלה במפתיע. רוב המחזות שנכתבו על התקופה, כגון נחמיה מאת יעקב כהן (1938), לא הוצגו על בימת התאטרון הרפרטוארי העברי, ורובם נשכחו מן הלב. אם נסקור את הרפרטואר העברי עד שנת 1948, נראה כי הספרים המקראיים הבולטים על הבימה העברית הממסדית של ראשית המאה הם הספרים שמואל,²³ בראשית²⁴ ומגילת אסתר,²⁵ ובמידה פחותה יותר – דניאל,²⁶ יהושע,²⁷ שופטים²⁸ וירמיהו.²⁹ עזרא ונחמיה אינם בנמצא כלל. במובן מסוים אין זה יוצא דופן: אף שהיה התאטרון העברי צמא למחזאות מקורית בעשורים הראשונים של המאה ה-20, רבים מן המחזות שנכתבו באותה תקופה עוד נחשבו לא ראויים להצגה על הבימה.³⁰ עם זאת, במקרה של מחזות שיבת ציון נקודה זו בולטת במיוחד, הן בשל הפופולריות של הנושא בקרב מחזאים, לפי עדויות בנות התקופה לפחות, הן בשל החשיבות של שיבת ציון בתולדות התאטרון העברי עם הצגת זרובבל. על רקע כל אלה, מחזהו של אשמן החומה הוא מקרה מבחן מעורר מחשבה במיוחד.

אף שהחומה הוא מחזה מוקדם יחסית של אשמן, ופורסם לפני הצלחתו הבימתית הגדולה בשנות הארבעים, כבר בנוגע אליו טרחו המבקרים לציין לרעה את החלטת התיאטראות שלא להציג אותו. סמוך לצאת המחזה לאור, בשנת 1938, הובעה בעיתונות תרעומת על שהמחזה לא התקבל לשום תאטרון רפרטוארי. כך למשל טען י' סין בעיתון הבקר:

לפי הנושא, 'החומה' הוא מחזה אקטואלי יותר מכל המחזות שהוצגו עד כה בתיאטראות שלנו [...] החומר הצפון בתוך המחזה אינו יכול שלא לגרות את יצרו של

21 'בינה בספרים', המליץ, 20.1.1899.

22 מ' ליפשיץ, 'החומה', הארץ, 2.9.1938.

23 כתר דוד לקלדרון דה לה ברקה, הבימה, 1929; איגרת אוריה לאמיל ברנהרד, הבימה, 1935; מיכל בת שאול לאהרן אשמן, הבימה, 1941; שאול לשטפן צווייג, הבימה, 1948.

24 חלום יעקב לריכרד בר-הופמן, הבימה, 1925 והתא", 1926; יעקב ורחל בעקבות ניקולאי קרשניניקוב, אהל, 1928; נח לאנדריי אוביי, הבימה, 1948.

25 מגילת אסתר לדוד הופשטיין, התא", 1928; מגילת אסתר לקדיש סילמן, אהל, 1930.

26 בלשאצר להניה רושה, התא", 1924.

27 רחב להרי סקלר, הבימה, 1933.

28 בת יפתח לקלרה חוה בושביץ, הבימה, 1943.

29 ירמיהו לשטפן צווייג, אהל, 1929.

30 שקד, המחזה העברי ההיסטורי, עמ' 9-10.

במאי ארצישראלי העורג למחזה מקורי, הספוג פרובלימות לאומיות וצבוריות. אבל
הבמאים שלנו הססניים הם. יותר נוח להם להטפל למחזה לועזי קלוקל, המפאר זוהר
אירופה, מאשר לסכן את הקופה ואת הפרסטיז'ה של התאטרון במחזה מקורי.³¹

גם בהעולם נמתחה ביקורת על שהתאטרון הרפרטוארי בחר שלא להעלות את החומה,
'מחזה עמוק ומקורי ודרמטי ללא גבול'.³² ואילו מ' ליפשיץ, שפתח כזכור את הדיון שלו
במחזה בהארץ בהתייחסות לפופולריות של ספר נחמיה בקרב מחזאים בני התקופה, המשיך
את דבריו בביקורת על חוסר ההיענות של התאטרון המקומי לכוחו של הספר המקראי.³³
חשוב לציין כי אין בידינו כל עדות לכך שאשמן הגיש את החומה לאחד מהתיאטראות
המרכזיים בארץ ישראל, וכל שכן לכך שהם דחו אותו.³⁴ לכן איננו יכולים אף לקבוע מה
היו הסיבות שבגללן לא הוצג המחזה על בימת התאטרון הרפרטוארי. עם זאת, אפשר בכל
זאת לטעון כי בשיח הציבורי נוצרה ציפייה ראויה לציון כי מחזה זה יוצג על הבימה, וזו לא
מומשה בתאטרון הרפרטוארי.

למרות חוסר התקבלות זה בתאטרון הממסדי, החומה בלט במיוחד על הבימה מחוץ
לתאטרון הרפרטוארי. כך נכתב בעיתון דבר עוד בשנת 1938:

התאטרון שלנו לא בחר במחזה הזה להעלותו על הבמה העברית. אולם בחוגים רחבים
של נוער בונה ויוצר, של תלמידי בתי-ספר, אשר שרשיהם מעורים עמוק בקרקע המולדת,
מצא הספר הד. אמנם, המחזה במלוא מהותו והיקפו אינו ניתן לביצוע ע"י צעירים
חובבים, אך קטעים מעובדים ממנו הוצגו ומוצגים בעשרות בתי ספר ובחוגי-נוער בעיר
ובכפר.³⁵

שלוש נקודות ראויות לציון בנוגע להתקבלות מוקדמת זו של המחזה. ראשית, התרעומת
בעיתונות על אי-העלאת החומה בתאטרון הרפרטוארי מצביעה עוד בשלב זה על מעמדו
העולה של אשמן כמחזאי שראוי לתשומת לב. שנית, כמו שמתואר בדבר, אכן, המחזה
הועלה פעמים רבות על בימות חובבים, בקרב בני נוער ובבתי ספר, סמוך לפרסום המחזה,
לאחר עיבודים וקיצורים שנדרשו מהעלאת מחזה כזה במסגרות חובבים. שלישית, הניסוח
כי תלמידי בית ספר המעלים את המחזה 'שרשיהם מעורים עמוק בקרקע המולדת' רומז שזו
גם הסיבה בעיני המחבר להתקבלות החיובית של החומה בקרב הנוער – להבדיל מהתאטרון
הרפרטוארי, הנחשד במשתמע כאילו הוא עוד גלותי או בעל שאיפות קוסמופוליטיות.

31 י' סין, 'שנת תרצ"ח הספרותית או מזוזות פסולות', ה'בקר', 25.9.1938.

32 מרים טל, "'ארבעים יום על הים' – מחזה מאת יהודה יערי (הערות אחדות על מזיגת הממשות והסמל)", 'העולם', 23.3.1939.

33 ליפשיץ, 'החומה'.

34 המחזה אינו נזכר ברשימת המחזות המקראיים שהוגשו לשיקול דעת הבימה בשנים 1938-1945, כמו שתועדו בכרטיסיות שבארכיון התאטרון. ראו: פרדי רוקם, 'מכס ברוד כיועץ האמנותי של "הבימה"', במה, 100 (1985), עמ' 16-18.

35 ש"ש, 'גורלו של מחזה עברי', דבר, 12.12.1938.

ואכן, מאז עדות מוקדמת זו אפשר למצוא תיעוד בעיתונות הכתובה להעלאות של החומה בקרב בני נוער וחובבים למשך עשרים שנה לפחות, ובהן הצגה בעין השופט בשנת 1940 לציון שנה להגעת גרעין מעפילים מגרמניה;³⁶ הפקה בחוג הדרמה של ההסתדרות בקיבוץ גבעת חיים, גם היא ב־1940;³⁷ הצגת שלוש תמונות מהמחזה בידי תלמידי בית הספר בקיבוץ גניגר לרגל חנוכת הבניין החדש לבית הספר ב־1946;³⁸ הצגת נוער בחג השבועות בקיבוץ רמת השופט ושל תנועת הצופים בתל אביב, שתיהן ב־1947;³⁹ הפקה לרגל חנוכה מטעם המחלקה לתרבות של הוועד הלאומי בבית החולים לחולי שחפת ביפו ב־1948;⁴⁰ והצגת קטעים מתוך המחזה בטקס חנוכת בית הספר הממלכתי דתי לבנים חורב ביד אליהו ב־1960.⁴¹ השחקן מישה אשרוב סיפר בריאיון אתו משנת 1955 כי אחד המפגשים הראשונים שלו בילדותו עם עולם התאטרון היה בעבודה על הפקה של החומה בבית הספר פיק"א בפתח תקווה.⁴² נוסף על כך בוצעו קטעים מן המחזה בשידורי רדיו לרגל אירועים שונים, כגון יום העצמאות.⁴³ מקרה מעניין במיוחד הוא ההחלטה להעלות את המחזה בקונגרס הציוני העולמי הכ"ג בירושלים בשנת 1951. זה היה הקונגרס הראשון שהתקיים לאחר הקמת המדינה והראשון שהתקיים בירושלים, ולפיכך נראה מחזה על שיבת ציון והבנייה המחודשת של ירושלים הולם במיוחד. את המחזה הייתה אמורה להעלות קבוצת שחקנים חובבים ירושלמית בשם 'בראשית', ששמה לה למטרה להעלות חומרים מקראיים. הקבוצה התנהלה בהדרכתו האמנותית של הבמאי משה הלוי, מייסד תאטרון אהל, שהיה לו עניין רב בפיתוח תאטרון מקראי.⁴⁴ עם זאת, בסופו של דבר התפרקה הקבוצה, וההצגה לא הועלתה.⁴⁵ זו הייתה ככל הנראה המסגרת האמנותית המלאה ביותר שהיה אמור המחזה לעלות בה, עם במאי תאטרון מקצועי ורב־ניסיון, אולם כאמור אפילו הזדמנות זו לא מומשה. חשוב לציין כי אלו רק המופעים שהצלחנו למצוא עדות לקיומם, וסביר מאוד להניח שהיו עוד הצגות של החומה באותה תקופה. תאטרון חובבים נוטה לתעד את עצמו פחות מהתאטרון הממוסד והרפרטוארי, ולפיכך העדויות בנוגע אליו בארכיונים דלות יותר.⁴⁶

- 36 הגה, 28.4.1940.
- 37 הארץ, 14.10.1940.
- 38 שם, 25.12.1946.
- 39 על המשמר, 29.5.1947; הארץ, 13.6.1947.
- 40 הארץ, 29.12.1948.
- 41 הצפה, 31.5.1960.
- 42 דבר, 20.5.1955.
- 43 ראו למשל חרות, 27.4.1955.
- 44 על משה הלוי ותפיסת התאטרון המקראי שלו ראו: חיים שוהם, 'יעקב ורחל – בדרך ליצירת תיאטרון עברי ותרבות עברית מקורית בארץ־ישראל', במה, 119 (1990), עמ' 62–84.
- 45 ידיעה על תחילת החזרות אפשר למצוא בדבר, 3.10.1950. על התפרקות הקבוצה ראו מעריב, 25.1.1952.
- 46 David Coates, 'Amateur Theatre Networks in the Archives', *Performance Research*, 25, 1 (2020), pp. 39–43

ובכל זאת, מהרשימה הזאת אפשר לראות כי המסגרות שהוצג בהן החומה (או כמעט הוצג) היו בעיקרן מסגרות פדגוגיות או אידאולוגיות לאומיות: בתי ספר, תנועות נוער, ההתיישבות העובדת, ההסתדרות, הוועד הלאומי ואפילו הקונגרס הציוני העולמי.

נוכחות מרשימה זו של החומה על בימות תאטרון החובבים והנוער בארץ ישראל דורשת מאתנו מחשבה מחודשת על הרפרטואר התרבותי של התקופה. כאן אנו משתמשים במונח 'רפרטואר' לא רק כדי להתייחס למאגר ההצגות העולות על הבימה בזמן מסוים אלא גם במובן הרחב יותר שהעניקה למונח חוקרת הפרפורמנס דיאנה טיילור.⁴⁷ טיילור מתייחסת לרפרטואר כאל מכלול הערוצים הפרפורמטיביים שבאמצעותם תרבות מעבירה ידע, זיכרון וערכים. אלו כוללים כמובן הצגות תאטרון, אבל גם ביצועים אחרים, כגון טקסים, הפגנות ומחול. כל אלו אירועים מגולמים בגוף וחולפים בזמן, ולרוב אינם משתמרים בדיוק כמו טקסטים כתובים, אולם יש להם תפקיד מכריע בהנחלת תרבות. במובן זה, אמנם החומה איננו חלק מהתאטרון הרפרטוארי העברי, אולם הוא ללא ספק חלק חשוב מהרפרטואר של התרבות העברית למשך כמה עשורים לפני הקמת המדינה ואחרי כן.⁴⁸

למרות היותו של תאטרון החובבים חלק חשוב מן הרפרטואר העברי, העלאות המחזה נותרו במידה רבה סמויות ונסתרות מן העין. כמו שצינו, הוא נוטה לא לתעד את עצמו, ובשל כך לרוב אינו מותיר חותם בארכיונים הרשמיים של התאטרון. הוא קשה יותר לאיתור ולשחזור, ופעמים רבות אף מוערך פחות מבחינה אמנותית, ולפיכך נחקר פחות.⁴⁹ עם זאת, בשנים האחרונות חל שינוי ביחס המחקרי והאמנותי לתאטרון חובבים וניתנת תשומת לב מחודשת לחשיבותו התאטרונית והתרבותית.⁵⁰ אמנם חקר תולדות התאטרון העברי מכיר בחשיבותו של להקות חובבים בימי ראשית צמיחת תאטרון זה,⁵¹ אך בשל נרטיב היסטוריוגרפי מקובל של תהליך התמקצעות אמנותית בתאטרון בארץ ישראל נזנח הדיון בתאטרון חובבים עברי עם צמיחתן של להקות תאטרון מקצועיות דוגמת התא"י (התאטרון הארצישראלי), אהל והבימה, כאילו תפקידו המרכזי היה לשמש שלב ביניים לקראת הופעתו של תאטרון ממש. כך העשייה התאטרונית הלא מקצועית של שנות השלושים ואילך נדחתה לשולי הסיפור של התאטרון העברי, אולם אפשר לראות במקרה של החומה כי מדובר במורשת תאטרונית עקבית ורציפה ובערוץ פרפורמטיבי מרכזי להנחלת ידע תרבותי, אידאולוגיה, זיכרון ואופני טיפול בשאלות חברתיות ופוליטיות.

Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, NC 2003 47

Helen Nicholson, Nadine: על תפקידו של תאטרון החובבים בגיבושו של רפרטואר לאומי ראו: 48 Holdsworth, and Jane Milling, *The Ecologies of Amateur Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2019, pp. 67-107

Claire Cochrane, 'The Pervasiveness of the Commonplace: The Historian and Amateur Theatre', *Theatre Research International*, 26, 3 (2001), pp. 233-242 49

David Gilbert et al., 'On Amateurs: An Introduction and a Manifesto', *Performance Research*, 25, 1 (2020), pp. 2-9 50

Rokem, 'Hebrew Theater from 1889 to 1948', pp. 52-61 51

חשוב לציין כי המחזה הכתוב איננו זה שקובע בלעדית את משמעותה התרבותית של שום הצגה. לא רק הטקסט מייצר אותה אלא גם, לא פחות מכך, הבימוי, הליהוק, המשחק, העיצוב, החלל, האינטראקציה עם הקהל וההקשר של האירוע התאטרוני כולו. הדבר נכון שבעתיים במקרה של החומה; ידוע לנו שבכמה מקרים לפחות העלו קטעים מן המחזה בלבד או עיבודים שלו, ואלה יכלו לשנות מן היסוד את משמעותו. בשל התייעוד הדל של העלאות המחזה איננו יכולים לשחזר את המופעים הבימתיים עצמם ולפענח את משמעותם. לפיכך בניתוח שאנו מציעים כאן למחזה הכתוב אין בכוונתנו לטעון שזוהי גם המשמעות של העלאותיו במשך השנים – שיכולות להיות שונות בתכלית הן מהמחזה הן אלו מאלו. במקום זאת, אנו מבקשים לראות בטקסט הכתוב מצע אפשרי לשלל ביצועים מגוונים כדי לבחון את תרומתו האפשרית לרפרטואר של התרבות העברית ככזה.⁵²

החומה כמדרש אקטואלי

כאמור, בתשתיתו של המחזה החומה עומד ספר נחמיה המקראי, ובייחוד פרשה אחת שנזכרת בו בפירוט – שיקום חומת ירושלים בתקופת המלך הפרסי ארתחשסתא, שהתרחש (על פי המסגרת ההיסטוריוגרפית של הספר) בסביבות שנת 445 לפני הספירה. אחד המקורות המרכזיים את ספר נחמיה הוא חטיבה ספרותית שמכונה לרוב 'זיכרונות נחמיה', הכתובה כולה בגוף ראשון, כדיווח מפיו של נחמיה עצמו על פעולותיו ועל מאבקי בירושלים.⁵³ חטיבה זו מתמקדת בהישגיו של נחמיה ומדגישה את צדקתו וחסידותו, והיא מעלה על הדעת מעין ממואר דתי-פוליטי שבאמצעותו הכותב מבקש להגן על מעשיו והחלטותיו ממרחק הזמן.⁵⁴ חלק מכריע מ'זיכרונות נחמיה' עוסק במפעל שמתואר כחומה, שלא לומר שיגעון, של נחמיה, אשר הוא מוציא אותו מן הכוח לפועל ברשותו של מלך פרס – שיקום חומת ירושלים הפרוצה. נחמיה מצליח לגייס עם הגיעו לירושלים רבים מבני העם לבניין החומה, אך מפעל השיקום נתקל עוד משלבי הראשונים בהתנגדות של שלוש דמויות בעלות כוח פוליטי ומנהלי באזור: סנבלט החורוני, טוביה העמוני וגשם (או גשמו) הערבי. שלושת אויביו של נחמיה מנסים להכשיל את מפעלו בדרכים שונות: תחילה הם מנסים לתקוף את בוני החומה, ללא הצלחה,⁵⁵ ואחרי כן הם מנסים להרחיק את נחמיה

52 על מקומו של הטקסט של המחזה הכתוב ברפרטואר התרבותי ראו גם: William B. Worthen, 'Antigone's Bones', *TDR*, 52, 3 (2008), pp. 10-33.

53 מקובל לשייך לחטיבה זו את הפרקים והפסוקים האלה: נחמיה א-ו, ז, א-ה; יב, כז-מג; יג. יש ויכוח בין החוקרים בנוגע לפרק ג, וכן בנוגע לפסוקים אחדים פה ושם. ראו: שרה יפת, **מקרא לישראל: עזרא-נחמיה**, עם עובד, תל אביב 2019, עמ' 249-250.

54 דעות החוקרים חלוקות בשאלה אם 'זיכרונות נחמיה' הם מסמך אותנטי לחלוטין שיצא מעטו של נחמיה ההיסטורי, מסמך ספרותי מעובד שמסתמך על גרעין מקורי של זיכרונות נחמיה, או מסמך פסידו-אפוגרפי שנכתב לאחר זמנו של נחמיה. ראו: יפת, שם, עמ' 250.

55 נחמיה ד, א-יז.

מירושלים ולערער על מנהיגותו, בעיקר באמצעות הפצת שמועה שנחמיה מתכנן להכריז על עצמו כמלך, ובכך למרוד נגד מלך פרס.⁵⁶ בסופו של דבר נחמיה והעם שאָתו גוברים על האתגרים והמכשולים, והחומה קמה ועומדת. מחזהו של אשמן עוקב במידה רבה אחרי השתלשלות האירועים בספר נחמיה המקראי: הוא פותח בהגעתו של נחמיה לירושלים ובסיוור המקדים החשאי שהוא עורך סביב החומות הפרוצות, ממשיך בסכסוכים ובמאבקים עם האויבים סביב בניין החומה ומסתיים בחנוכתה של החומה שנשלמה.

נקודת המבט האישית והסובייקטיבית השולטת בסיפורו של נחמיה מציבה בפני הקוראים אתגר, וזה פותח פתח לפרשנות יוצרת, שכן בכמה וכמה מקומות ב'זיכרונות נחמיה' הדובר אומר דברים קצרים וסתומים או רומז לדברים שהתרחשו, בלי לפרטם או להסבירם – אם משום שהניח כי הדברים ידועים היטב לקהל היעד שלו או משום שלא רצה להרחיב בעניינם. את הפערים האלה על הקוראים להשלים בעצמם, והם נותנים מקום לדמיון להתגדר בו ומאפשרים להם להביא את עולמם להם לתוך הסיפור. השלמת פערים יוצרת זו היא כוח מניע בולט במחזהו של אשמן, ומבחינה זו אפשר לזהות את פעילותו בנוגע לספר נחמיה כמדרשית בצביונה.

המונח 'מדרש' משמש במוכנים שונים בספרות היהודית העתיקה,⁵⁷ אך בהקשר הרווח ביותר – חקר ספרות חז"ל – משמש המונח לתאר מתודה ספרותית-פרשנית של עיון במקרא אשר מייצרת מתוך הטקסט משמעויות שאינן גליות בו.⁵⁸ אחת הסוגות המדרשיות הבולטות ביותר בספרות חז"ל היא הסיפור הדרשני (או המדרשי), שסיפור מקראי מוכר מסופר בו מחדש תוך כדי שזירה של אירועים, דיאלוגים, עימותים ואף מחשבות של הדמויות שאין להם זכר בסיפור המקורי לתוך העלילה. כך לדוגמה הסיפור הדרשני יפרט את השיחה שהתקיימה בין קין להבל לפני שנרצח הבל, יתאר את אברהם מתלבט אם לעזוב את הוריו ולהגר לארץ כנען, וכיוצא באלו. מבחינה מסוימת, פעילותם של יוצרי הסיפורים המדרשיים דומה לפעילותם של יוצרי הטרגדיות היווניות; אלה, כמו שהסברנו לעיל, הרחיבו רגעים מתוך מיתוסים מוכרים לכדי עלילה דרמטית שמדגישה עימותים בין דמויות ומאבקים פנימיים. מה שמבדיל את הסיפורים המדרשיים של חז"ל מסוגות אחרות, ובכלל זה סוגות של מה שמכונה 'מקרא מורחב' או 'משוכב', הוא שכל תוספת לעלילה המקורית מוסברת כנובעת מפעילות פרשנית בנוגע לטקסט עצמו. יוצרי המדרש מזהים פער, קושי או אי-בהירות בטקסט המקראי ומוסיפים לו פרטים כביכול כדי לטפל באתגר הפרשני שהם זיהו. כדברי יהושע לוינסון, 'הפערים והשתיקות שבטקסט הם השרידים, או נכון יותר האיתותים, לעלילות שהסיפור הדרשני מבקש לחשוף ולהציג'.⁵⁹

56 שם ו, א-יט.

57 על כך ראו: Paul D. Mandel, *The Origins of Midrash: From Teaching to Text*, Brill, Leiden, the Netherlands 2017.

58 עפרה מאיר, *הסיפור הדרשני בבראשית רבה*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1987, עמ' 17-19.

59 יהושע לוינסון, *הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב בספרות חז"ל*, מאגנס, ירושלים 2005, עמ' 44.

הטכניקות המדרשיות שהפעיל אשמן על ספר נחמיה המקראי, דהיינו הזיהוי של פער, קושי או משפט סתום בטקסט והשימוש בו לשם הרחבה יצירתית ודרמטית של הסיפור, ניכרות במקומות רבים במחזה, ולא נוכל אלא לתת כאן דוגמאות אחדות. מן הבחינה הבסיסית ביותר, אשמן הציע פרשנות יצירתית לצורות דקדוקיות לא סטנדרטיות שמובאות בספר נחמיה: כך למשל מובאת בספר הצורה 'נְשָׁכָה' לצד הצורה הנפוצה יותר 'לְנִשְׁכָּה'.⁶⁰ הגם שחילופי 'מ' ו'ד' ו'נ' הם תופעה מוכרת בעברית הקדומה, במחזה מתפרשת הצורה 'נְשָׁכָה' מן המילה 'נשך', שפירושה 'ריבית', וכך הלשכה המדוברת נעשית מקום שטובה העמוני מחזיק בו את כל הרכוש שמשכנו אצלו מי שלוו ממנו בריבית – ולעניין זה אין זכר בסיפור המקראי (עמ' כג).⁶¹ טכניקה מדרשית אחרת שנפוצה בספרות חז"ל היא זיהוי של שתי דמויות בעלות שם זהה אשר רחוקות זו מזו בזמן כאותה דמות עצמה. כך אשמן מזהה בין סנבלט, פחת שומרון המוזכר בספר נחמיה ובין סנבלט מאוחר יותר, שפעל בתקופת אלכסנדר מוקדון (כמאה שנה לאחר התקופה הנדונה בספר נחמיה) המוזכר בספרו של יוסף בן מתתיהו קדמוניות היהודים. אשמן עיבה את דמותו של סנבלט הראשון, שעליו נמסרים פרטים מעטים בלבד, באמצעות דמותו של סנבלט השני. עוד נציין שאשמן ניצל אזכורים סתומים ואקראיים של דמויות בספר נחמיה כדי להעשיר את מערך הדמויות במחזה שלו, וגם תופעה זו רווחת במדרשי חז"ל. לדוגמה, ברשימת בוני החומה בספר נזכר 'שְׁלֹם בֶן הַלּוּחַשׁ שֶׁר־חָצִי פָּלַךְ יְרוּשָׁלַם הוּא וּבְנוֹתָיו' (נחמיה ג יב). האזכור המפתיע והחסוף של נשים שקשורות בתהליך בניית החומה אפשר לאשמן לשלב דמות אישה במחזה – 'עפרה בת שלום בן הלוחש' (עמ' כו) – ובאמצעותה להוסיף לסיפור הן עלילה צדדית רומנטית (עפרה היא בחירת לבו של נתנאל, בנו של נחמיה) הן דיון פוליטי-חברתי בדבר זכותן של נשים להשתתף במפעל בניית החומה. בהמשך דברינו נצביע על עוד דוגמאות לאופן שהפערים והשתיקות בספר נחמיה אפשרו לאשמן להוסיף לסיפור המקראי מוקדים חדשים של דרמה, בעלי ממדים אקטואליים מובהקים.

חוקרי המדרש הצביעו על שלושה מניעים שונים אשר שלובים זה בזה בפעילות המדרשית של חז"ל: מניע פרשני, כלומר הצורך לבאר ולפתור קשיים בטקסט המקראי; מניע סיפורי, כלומר הרצון ליצור סיפור עשיר, מושך ומסקרן; ומניע אקטואלי-דידקטי, כלומר השאיפה להעביר לשומעים או לקוראים מסרים על זמנם ומקומם שלהם.⁶² שלושת המניעים באים לידי ביטוי במחזה החומה, אך הממד האקטואלי-דידקטי הוא ודאי הבולט ביותר לעין. האירועים במחזה נקראים כמעט כאלגוריה על תקופת כתיבתו – ימי המרד הערבי, חומה ומגדל והמתחים בין התנועות הפוליטיות והדתיות ביישוב. האתוס הדידקטי המניע את המחזה הוא הגנזה השווה בין שיבת ציון בתקופה הפרסית ובין המפעל הציוני המודרני. החומה במחזה, שלבניינה מתמסרים נחמיה ואנשיו למרות

60 נחמיה יג, א-ט.

61 כל הציטוטים מן המחזה מתוך ספרו של אהרן אשמן, החומה: חיזיון בשלוש עלילות מתקופת עזרא ונחמיה, יבנה, תל אביב תרצ"ח.

62 ראו: לוינסון, הסיפור שלא סופר, עמ' 29-40; וסקירת הספרות שם.

כל הקשיים והמכשולים, מתפרשת בנקל כאלגוריה למפעל הציוני בכללותו; ההתלהבות והנחישות שרבים מבני העם עוזבים בהן את משפחותיהם ועבודתם מאחוריהם ומתמסרים לבניין החומה מוצגות כתהליך של התעוררות לאומית וחבירה מחדש של העם. אשמן זיהה ממד סמלי בתיאור בניית החומה בספר נחמיה, שהחומה נבנית בו קטעים קטעים ולבסוף 'נקשרת' כאשר המקטעים השונים מתחברים זה לזה: 'וּבְנָה אֶת־הַחוֹמָה וְתָקַשׁ כָּל־הַחוֹמָה עֲד־חֻצְיָהּ וַיְהִי לֵב לָעֵם לַעֲשׂוֹת' (נחמיה ג לח). האזכור החוזר ונשנה במחזה ל'היקשרותה' של החומה כמשאת הנפש של תהליך הבנייה מתפרש גם כמתייחס ליצירתה של זהות לאומית לכידה בקרב העם. הדברים נאמרים מפורשות מפי עזרא הסופר בסצנת הסיום של המחזה: 'אחי, היום אנחנו עומדים כולנו פה: הלוויים והכהנים, הסופרים, השרים, וכל בית יהודה. עַט־סופרים והלמות עמלים. כהונה ויחש־דורות חברו יחד לחומת־עם. חומה חיה מתוך חומת האבן' (עמ' פז).

הפאתוס האידאולוגי במחזה איננו רק ציוני אלא גם סוציאליסטי במובהק. הדבר אינו מפתיע בשל הנטייה הנרחבת ביישוב היהודי באותן שנים להציב ציונות וסוציאליזם – על שלל גרסאותיהם ופירושיהם – ככרוכים זה בזה וכמשלימים זה את זה. אשמן יצק לתוך סיפור בניית החומה לא רק עימות אתני אלא גם עימות מעמדי: מנהיגי העמים השכנים, השייכים לקבוצות העילית המקומיות, עושים יד אחת עם היהודים העשירים, בני המעמד הגבוה והאצולה, כדי להכשיל את נחמיה ואת בניין החומה – וכך החומה מצטיירת כזירת מאבק בין מנצלים למנוצלים, בין עשירים לעניים. לפיכך נחמיה איננו רק מנהיג לאומי וצבאי אלא גם מנהיג פועלים ומשחרר עבדים. אמנם לאשמן היה יסוד מקראי להישען עליו כאשר תיאר את נחמיה כמי שלוחם למען העשוקים. ב'זיכרונות נחמיה' במקרא נזכר פרק אחד שמתואר בו כיצד פשוטי העם באים לנחמיה וקובלים בפניו על מצבם הקשה – הם לוו כספים רבים, וכעת שדותיהם וכרמיהם, ולעתים גם בתיהם, משועבדים לחובותיהם, ומקצתם נאלצו למכור את בניהם לעבדות. משעבדיהם הם העשירים ובעלי הנכסים מתוך עמם שלהם. נחמיה הנסער מפציר באלה לשמוט את חובותיהם של העניים, ומבטיח לעשות את אותו דבר בעצמו, והקהל מסכים ללא כל קושי או הסתייגות.⁶³ אין בפרק כל עדות לכך שמצוקתם של העניים נבעה מבניין החומה או ששמיטת החובות השפיעה על בניין החומה,⁶⁴ אך אשמן החליט לקשור בין הסיפורים ולתאר את בניין החומה כמפעל מהפכני שמונע מתוך מרד של המדוכאים נגד המדכאים אותם. היעדר כל רקע על משפחתו של נחמיה או על ייחוסו מאפשרים לאשמן לאפיין אותו כמנהיג פועלים שהגיע 'מלמטה' (או בלשונו: 'מתחת צמחת', עמ' נז), שאביו היה 'מקושש עצים, בולס שקמים' (עמ' נו), אף שמבחינה היסטורית הדבר אינו סביר בעליל. המשאבים לבניית החומה מגיעים מן העם עצמו, המוותר בשמחה על רכושו הפרטי לטובת המפעל הכללי ומתגייס הן לעבודת הכפיים הן לשמירה על החומה. במובן זה, תהליך הבנייה של החומה מוצג גם כתהליך של מהפכה חברתית כלכלית.

63 נחמיה ה א-יג.

64 על היחס בין פרשה זו להקשר הרחב יותר של זיכרונות נחמיה ראו: יפת, עזרא־נחמיה, עמ' 314-315.

מלבד האתוס הציוני-סוציאליסטי הכללי העולה מן המחזה, המציאות בפלשתינה-א"י של שלהי שנות השלושים מהדהדת במחזה בבירור וללא ספק במכוון. אין זה מקרי כמובן שאשמן בחר לעסוק במפעל לאומי של בניין חומה בעיצומם של ימי חומה ומגדל, אותה צורת התיישבות חדשה שעלו בה על הקרקע עשרות יישובים חדשים, בעיקר קיבוצים ומושבים, בשנים 1936-1939. יישובים אלו נועדו מראשיתם למלא פונקציה של התיישבות בלב שטח עוין ושילבו בנייה ושמירה כשני צדדים של מטבע אחד, והיו במהרה לסמל הגבורה האולטימטיבי של המפעל הציוני בכלל ושל ההתיישבות העובדת בפרט.⁶⁵ פסוקי ספר נחמיה המתארים את המאמץ לבנות את החומה תוך כדי התגוננות מתקיפות האויבים – כגון 'חָצִי נָעָרִי עֹשִׂים בְּמִלָּאכָה וְחָצִים מְחַזְקִים וְהָרִמְחִים הַמְּגִנִּים וְהַקְּשָׁתוֹת וְהַשְׂרִינִים' (נחמיה ד י), 'בְּאַחַת יְדוֹ עֲשֶׂה בְּמִלָּאכָה וְאַחַת מִחֻזְקַת הַשְּׁלַח' (נחמיה ד יא), 'וְהָיוּ לָנוּ הַלִּילָה מְשָׁמֵר וְהַיּוֹם מְלָאכָה' (נחמיה ד טז) – סיפקו ליוצרי התקופה השראה מידית לתיאור גבורתם של מקימי היישובים.⁶⁶ אשמן הלך צעד נוסף ועיצב את עלילת המחזה באנלוגיה מובהקת למציאות תקופתו.⁶⁷

ימי כתיבת המחזה היו ימי המרד הערבי שפרץ באפריל 1936, ובו לצד שביתה רחבת היקף של הערבים הפלסטינים, גם פגיעות ביישובים של יהודים וברכושם וניסיון לשבש את שגרת החיים בערים המעורבות ובדרכים. אשמן בחר לתאר את אופני הפגיעה של הגורמים העוינים ליהודים שבנו את החומה בקווים דומים, ובתוך כך הדגיש התנכלויות חוזרות ונשנות כאסטרטגיה מכוונת של הרס ודיכוי – עניין זה אינו נזכר כלל בספר המקראי. במחזה, סנבלט מעודד את אנשיו לפגוע בבוני החומה בדרכים קטנות ויום-יומיות, ומחבלים נשכרים למשוך את המדרגות המובילות לחומה בשמן, לעקור קורות, לנתק חבלים וכדומה כדי לגרום לא רק האטה של ממש בבניית החומה אלא גם פציעות ואבדות בנפש. ניקסו, בתו של סנבלט, מכריזה בסיפוק: 'המה יבנו, ואנחנו נהרוס!' (עמ' מא) – וזו פרפרזה על משפט שנזכר, כך דווח ביישוב, באחד העיתונים הפלסטיניים יום לאחר הקמתו של קיבוץ חומה ומגדל הראשון תל עמל: 'אנחנו הורסים והם בונים'.⁶⁸

65 על חומה ומגדל כמיתוס מכונן ראו: רוני כוכבי-נהב, **אתרים במחוזות הזיכרון: ספרי יובל של קיבוצים**, יד טבנקין ויד יערי, רמת אפעל 2006, עמ' 256-261.

66 ראו: נחומי הר-ציון, 'מעל המגדל: על שירי הזמר של תקופת "חומה ומגדל" ועל האופרה העברית הראשונה "דן השומר"', בתוך: מרדכי נאור (עורך), **ימי חומה ומגדל, 1936-1939**, יד יצחק בן-צבי, ירושלים תשמ"ז, עמ' 200. ראו גם: הילדה שצברגר, **מרי ומסורת בארץ-ישראל בתקופת המנדט**, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשמ"ה, עמ' 55.

67 האנלוגיה בין מפעל חומה ומגדל של שנות השלושים ובין בניין חומת ירושלים נרמזת בגלוי במחזה: 'עיר מבצר תהיה ירושלים, חומה ומגדל, שער ובריה – וידינו, הלא ידינו עשו זאת' (עמ' מ).

68 יהושע לוריא, ממקימי תל עמל, ציין בזיכרונותיו שלמחרת הקמת הקיבוץ פורסמה ידיעה בעיתון הערבי 'פלסטין' בכותרת: 'אנו הורסים והם בונים'. ראו: יהושע לוריא, 'תל עמל – ראשונה לחומה ומגדל', בתוך: נאור (עורך), **ימי חומה ומגדל, 1936-1939**, עמ' 44. דיווח דומה מובא בתוך: זאב צור, אלא שלדבריו פורסמו הדברים בעיתון 'א-דיפאע'; ראו: זאב צור, **מהשדה בראשון-לציון לשדה-נחום בעמק בית-שאן**, שדה נחום 1980 (חוברת משוכפלת). בבדיקתנו את שני העיתונים לא מצאנו כל

ביטוי נרחב ניתן במחזה לשאלת ה'הבלגה' שהעסיקה את היישוב בתקופת המרד הערבי. עוד מימיו הראשונים של המרד הייתה העמדה הרשמית של המנהיגות היהודית כי אין להשיב על אלימות כלפי יהודים במעשי נקם. עמדה זו נומקה הן בטעמים של עליונות מוסרית על הערבים הן בטעמים פוליטיים ופרגמטיים, דהיינו שעל היהודים להצטייר כקורבן ולא כתוקפן כדי להבטיח את דעת הקהל העולמית ואת רצונה הטוב של ממשלת בריטניה. הדיון הציבורי על מדיניות ההבלגה היה סוער; פעם אחר פעם נשמעו קולות שתבעו כי דמם של יהודים לא יהיה הפקר, שקראו כי פסיביות לנוכח התקפה היא הדרך הגלוטית והיא משדרת חולשה ולא עוצמה וכי היעדר נקמה מבזה את זכר החללים, וכן הלאה.⁶⁹ בכמה וכמה מקומות בהחומה נשמעים הדיו של ויכוח ציבורי זה, אך ההכרעה היא בעד הבלגה, וזו בהחלט מתוארת כהכרעה קשה אשר דורשת איפוק עילאי. כך למשל בסצנה המתרחשת לאחר שחנני אחיו של נחמיה נרצח: תחילה נחמיה נאבק בינו לבין עצמו בתאוות הנקם שלו, אך הוא מתעשת ואוסר נמרצות על שלישו עזגד לנקום את דמו של חנני (עמ' עה). לאורך המחזה נחמיה מהדהד את הססמה שרווחה בקרב המטיפים להבלגה באותן שנים, שלפיה הבנייה וההתיישבות הן הדרך היחידה הראויה להתמודד עם ההתקפות, והן הנקמה האמתית (למשל עמ' נז).⁷⁰ רעיון זה עולה גם בסצנת חנוכת החומה בסיום המחזה, שניתן בה ביטוי מפורש למתח בין עמדתם של המנהיגים הבוגרים והמנוסים עזרא ונחמיה, הקוראים לאיפוק והבלגה, ובין תאוותו של הקהל לנקמה ואלימות נגדית. עזרא מכריז: 'היום ראו שוטנינו את שמחתנו הגדולה ואת פועל כפינו כי הצליח, ונשאו את המראה הזה בלבם כל ימי חייהם כאשר אוכלת וכצרכת ממארת, – והיה זה גמולם! [...] והחומה תיקר לנו שבעתיים, כי לא חללנוה בובחי-נקם' (עמ' פח-פט).

בעקבות אירועי המרד הערבי הוקמה ב־1937 ועדת פיל, ועדת חקירה ממלכתית מטעם ממשלת בריטניה; מטרתה הייתה לברר את מהות הסכסוך בין יהודים לערבים בפלשתינה בימי ממשלת המנדט בכלל ואת הסיבות לפרוץ המרד בפרט. הוועדה המליצה בין השאר על חלוקתה של פלשתינה לשתי מדינות – ערבית ויהודית – ועל סיומו של המנדט הבריטי, למעט באזורי פיקוח מיוחדים. הצעת החלוקה עוררה סערה ביישוב היהודי; המחייבים ראו בה הזדמנות לעצמאות מדינית יהודית, גם אם בשטח מצומצם, והשוללים (מימין ומשמאל כאחד) ראו בה ויתור בלתי נסבל על חלקי הארץ שלא יהיה בו כדי לפתור את הסכסוך אלא רק להעמיקו. גם להצעת החלוקה ולפולמוס הציבורי על אודותיה ניתן ביטוי בהחומה. כך למשל חנני מתנגד לשיתוף טריטוריאלי כלשהו בין היהודים לשכניהם, שכן לשיטתו רק ליהודים זכות ממשית על הארץ. הוא מספר משל על זוזיר שבנה לו קן ונפל

כותרת שמביעה רעיון כזה, אך ההד שניתן לציטוט (כביכול) זה במחזה של אשמן מעיד כי הדיווח על תגובת הערבים במטבע זה רווח כנראה ביישוב. אנו מודים לרים חזבון-טסיאקאן על עזרתה בפיענוח העיתונים.

69 יעקב שביט (עורך), **הבלגה או תגובה: הויכוח ביישוב היהודי תרצ"ו-תרצ"ט**, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 1983; אניטה שפירא, **חרב היונה**, עם עובד, תל אביב 1992, עמ' 320-351.

70 שם, עמ' 322-324.

ממנו ועל עורב שבא ממרחקים והתיישב לו בקן שבנה הזריר. כאשר ביקש הזריר לחזור לביתו הציע לו העורב לחלוק את הקן והקצה לו פינה דחוקה בלבד (עמ' טז). משל זה מתייחס כביכול לנסיבות של חורבן הבית הראשון, אך מבחינת קהל המחזה הוא חל באותה מידה על תחומי החלוקה שהוצעו בדו"ח ועדת פיל, אשר יועדה בהם ליהודים טריטוריה מצומצמת למדי. לצד זה, בהמשך המחזה נחמיה מצהיר כי חזון של מדינה אחת גדולה, נטולה גבולות פנימיים (מדינה כזו תכונה כיום 'דוֹ-לאומית') הוא חזון לא ראלי וכי מוטב ללכת בקטנות ולכונן טריטוריה מדינית מוגדרת: 'ואנחנו טרם כבשנו את הארץ, אנחנו רק את זרע המדינה זורעים, ואיכה נזרענה כל־איים?' (עמ' נד).

נוסף על כך, אשמן השתמש ביצירתיות בשתי דמויות שמוזכרות בחטף בספר נחמיה כדי לתת הד לפלגים הפוליטיים השונים ביישוב של אותן שנים ולעיוותים האידאולוגיים ביניהם. זוהי עוד דוגמה לפעילותו המדרשית של אשמן; הפערים והשתיקות בטקסט המקראי אפשרו לו להעשיר את עלילת הסיפור ולהעניק לו ממדים אקטואליים. ראשית, אשמן הציע פרשנות מרתקת לדמותו של עזרא וליחסי עזרא ונחמיה. הגם שעל פי הכרונולוגיה המקראית פעלו השניים פחות או יותר באותה תקופה והגם ששניהם מילאו כביכול תפקיד של מנהיגות ביהודה – עזרא כוהן וסופר ונחמיה פחה – אין כמעט עדות בספרים עזרא ונחמיה לאינטראקציה בין השניים, והדבר מפתיע וטעון הסבר.⁷¹ אשמן השתמש במה שנראה כמו נתק או הפרדת תחומים בין עזרא ובין נחמיה וגם באפיונו של עזרא כ'סֹפֵר מְהִיר בְּתוֹרַת מֹשֶׁה [...] הָכִין לְבָבוֹ לְדַרְשׁ אֶת־תּוֹרַת ה' וְלַעֲשׂוֹת וּלְלַמֵּד בִּישְׂרָאֵל חֶק וּמִשְׁפָּט' (עזרא ז ו-י) כדי לשרטט את דמותו של עזרא כמי שעוין את מפעלו של נחמיה מטעמים של שמירת התורה המצוות. נימוקיו של עזרא להיעדר התמיכה שלו בהקמת החומה מעלים על הדעת לא רק הכרזות בגנות הציונות מחוגי אגודת ישראל אלא אפילו הסתייגויות מן האקטיביזם הציוני שנשמעו באותן שנים בחוגי המזרחי.⁷² עזרא מתנגד לתת לנחמיה לגיטימציה את תלמידיו לבניין החומה מכיוון שמבחינתו לימוד התורה הוא הערובה היחידה להישרדותו של עם ישראל. עם זאת, בהמשך המחזה תלמידיו של עזרא בעצמם מבקשים להתגייס לסייע בבניין החומה, באמרו שאם לא יעשו כן, סופם כי ימיטו חרפה על התורה (עמ' עד). עזרא מתרצה להם, ובסופו של דבר מכיר בחשיבות ההתייצבות לימינו של עמו ולימין הנאבקים עבורו בעת צרה. בסצנת הסיום של המחזה, שנחמיה השבור ממות בנו נתנאל כמעט אינו מדבר בה, עזרא הוא שנושא דברים וחונך את החומה הגמורה.

שנית, אשמן נותן קול פוליטי-אידאולוגי מובהק גם לדמות החידתית ביותר בספר נחמיה, היא נועדיה הנביאה. בספר נחמיה נביאה זו מוזכרת אזכור סתום ועוין במיוחד, כאשר נחמיה מגנה את אויביו: 'זָכְרָה אֱלֹהֵי לְטוֹבָהּ וּלְסִנְבָּלָהּ כְּמַעֲשֵׂיוֹ אֵלָּה וְגַם לְנוֹעַדֶיהָ הַנְּבִיאָה וּלְיִתְרֵה הַנְּבִיאִים אֲשֶׁר הָיוּ מִיְּרָאִים אוֹתִי' (נחמיה ו יד). אין בידנו כל מידע נוסף

71 בשני מקומות בלבד השניים מוזכרים כנוכחים באותו מעמד (נחמיה ח ט ונחמיה יב לו) ויש הסכמה במחקר כי בשני המקרים מדובר בתוספת משנית ומלאכותית. ראו: יפת, עזרא-נחמיה, עמ' 352.

72 אלי הולצר, חרב פיפיות בידם: אקטיביזם צבאי בהגותה של הציונות הדתית, מכון הרטמן ואוניברסיטת בר-אילן, 2009 ירושלים ורמת גן, עמ' 183-202.

על נועדיה זו או על יחסיה עם נחמיה. הקשר הופעתה במקרא הוא האשמתו של סנבלט את נחמיה שהוא העמיד נביאים ביהודה המכריזים עליו כמלך, וטענתו הנגדית של נחמיה שלא היו דברים מעולם.⁷³ אשמן עיצב את דמותה של נועדיה כנביאה מטעם עצמה, המכבירה דברי פיוט נשגבים שעניינם אחד: נחמיה הוא בחיר אלוהים ועליו להיות מלך שיעמוד ברשות יהודה כמלכות עצמאית.⁷⁴ יתר על כן, נועדיה קובעת בחריפות ובבוז שאם לא ישמש בניין החומה נקודת מוצא לכינון מלכות ריבונית והתנערות מעולו של מלך פרס, נחמיה הוא 'עבד הפרסים' והוא בונה 'מצודה לארתשחסתא המלך' (עמ' נא). היא מצטיירת במחזה כדמות נסערת ואמוציונלית המשמשת כלי שרת בידי סנבלט ואויבי היהודים בלי שהיא מודעת לכך: נבואותיה נאמרות בדם לבה, אך בכך שהיא מפצירה בנחמיה להכריז על יהודה כמלכות עצמאית היא משחקת שלא ברצונה לידי האויבים, המשתוקקים להציג את נחמיה כמי שמבקש למרוד במלך פרס. בזעקותיה המלאות פאתוס של נועדיה, בהתייחסויותיה החוזרות ונשנות ל'הדר מלכות' ולצורך בהרחבת גבולות, ובכמיהה המשיחית העולה מדבריה, ברור כי היא מסמנת במחזה את הקו הרוויזיוניסטי, שהדגיש את הצורך לשים קץ לשלטון הבריטי בפלשתינה.⁷⁵ באמצעות דמותה של נועדיה מוצגות שאיפות לאומיות גרנדיוזיות כמשוגות נעורים בעלות צביון 'היסטורי', והדבר מסייע לשרטט את פרויקט בניית החומה של נחמיה על דרך הניגוד כמפעל ראלי ופרגמטי, גם אם תובעני, כביר ודורש קורבנות מרובים.

אם כן, נקל לראות בהחומה מחזה מגויס, שופר לאידאולוגיה ציונית-סוציאליסטית בת הזמן. המחזה מסתיים – ברובד הגלוי שלו לפחות – בניצחונם של 'הטובים' בוני החומה ובכשלונם של ה'רעים', ובכך מבטיח לצופיו ש'נאחננו' צודקים ושסופו של הצדק לנצח. מבחינה זו, ברור מדוע זכה המחזה לפופולריות רבה כל כך בקרב קהלים מגוונים, שכן הוא היה בעיניהם הן אקטואלי הן מרומם נפש בזמנים קשים. לכך אפשר להוסיף היבטים אחרים שמאפיינים את המחזה, אליבא דגרשון שקד, כמחזה מסוגת 'דברי הימים' ומעצימים את היסודות הדידקטיים-אידאולוגיים שלו: סצנות המון ומקהלות מדברות (אלה מתאימות במיוחד לתאטרון חובבים ולהצגות בבתי ספר, הדורשות תפקידים מרובים); גיבורים ראשיים שאופיים טיפוסיים-יצוגיים; עלילה דרמטית שנעדרת מבנה דיאלקטי אשר כל אחד מן הצדדים בו משנה משהו בפעולתו של האחר, ובמקום זאת מציגה מבנה סטטי של פעולה ופעולת נגד בין קבוצות שמונעות על ידי כוחות אידאיים; וסצנות רבות של דמות יחיד אשר עומדת מול ההמון, בנאום הטפה דידקטי לאומי-היסטורי.⁷⁶ בסצנות כאלה היחיד

73 נחמיה ו, ה-ט.

74 מעניין לציין בהקשר זה שבספרי הנבואה מתקופת שיבת ציון – חגי וזכריה – בולט הממד המשיחי של חידוש המלכות, ואילו בספרים עזרא ונחמיה ממד זה נעדר לחלוטין. ייתכן שאשמן שאב את הפאתוס המשיחי בדברי נועדיה מספרי הנבואה בני התקופה.

75 שפירא, *חבר היונה*, עמ' 330-340; חנן חבר, *בשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ ישראל בין שתי מלחמות העולם*, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב והמרכז למורשת בן-גוריון, קריית שדה בוקר ובאר שבע 1995, עמ' 108 ואילך.

76 שקד, *המחזה העברי ההיסטורי*, עמ' 187-188.

העומד מול ההמון שעל הבימה פונה בנאומו בו בזמן גם לקהל הנמצא באולם, ובכך מעצים עוד יותר את הממד החינוכי-אידאולוגי של המסגרות שהמחזה הועלה בהן.

החומה כדרמה טרגית

לצד הקו הדידקטי והטריאומפלי שהזכרנו לעיל, ניכר בהחומה קו נוסף, ובמידה מסוימת מנוגד, של ניסיון להעניק עומק פסיכולוגי טרגי לכמה מן הדמויות – בראש ובראשונה לנחמיה, אך לא לו בלבד. למרות הממד האידאולוגי המובהק של המחזה והשכנוע בצדקת הדרך העולה ממנו ברובדו הגלוי, אפשר לזהות בו גם רובד אחר, מהוסס יותר, של סימני שאלה, חיבוטי נפש ובעיקר מודעות נוקבת לבחירות של הדמויות ולמחיר הכבד שבצדן. הגם שוודאי אי אפשר לסווג את החומה כטרגדיה, רובד זה מתכתב במובהק עם כמה ממאפייני הטרגדיה הקלאסית, וככזה הוא מעיד על ניסיון ראשוני של אשמן ליצור סינתזה מקורית לא רק בין מסורת הטרגדיה היוונית והמקרא כמיתוס יהודי אלא גם בין שני אלו לרעיון נוסף: המפעל הציוני כמיתוס בהתהוות.

האמצעי הדרמטורגי הבולט ביותר שאפשר לאשמן להוסיף עומק פסיכולוגי וטרגי לדמותו החידתית והתלושה של נחמיה המקראי הוא הפיכתו לאב ושילובו של הבן בעלילת המחזה. הבן נתנאל הוא גבר צעיר וכריזמטי אשר משתתף הן בבניין החומה הן בקרבות הנערכים עליה, ודמותו רבת-הקסם מאפשרת לאשמן להציב בנפשו של נחמיה קוטב נגדי או מתחרה לחומה. נחמיה, אנו למדים, התאלמן מאשתו האהובה בגיל צעיר, וכעת בנו הוא הדבר היקר לו בעולם – אלא שהוא חווה, עוד מראשית הדברים, מתח לא פתיר בין מסירותו לבנו ובין מסירותו לעמו:

נחמיה אחרי דומיה קצרה, לנפשו: לאמו דמה הנער. זו חמדת התואר וישרת הלב.
לחנני בעודנו ילד מתה עלי. בדמי נעוריה. 'שמור על נתנאל' – לחשו
שפתיה בצאת נפשה, ואני כפי לה תקעתי... ועתה את משמרת עמו העמים
עלי אלהים – איכה אשמרהו? ... והוא נחמתי לעת-מצוק...
חנני אלהים ישמור נפשו, אחי [עמ' לה].

עוד מרגע הופעתו של נתנאל במחזה קיומו מוצג כשברירי ולא בטוח: הנער זקוק לשמירה מיוחדת, אלא שאביו אינו יכול לשמור על הבן ועל העם בעת ובעונה אחת, ועליו לבחור. בחירתו של נחמיה בהנהגת העם פירושה במשתמע הפקרתו של נתנאל. דברי חנני – 'אלהים ישמור נפשו, אחי' – מנוסחים בתבנית דבריו של אברהם לבנו יצחק – 'אֱלֹהִים יִרְאֶה לֹא הִשָּׁה לְעֶלְהָ בְנִי' (בראשית כב ח), ובכך מרמזים למיתוס היהודי המכונן של העקדה, שהאב מוותר בו במודע על בנו אגב מסירתו כביכול לחסדיו של האל.⁷⁷

77 על מרכזיותה של העקדה בתרבות העברית ראו: רות קרטון-בלום, 'פחד יצחק: מיתוס העקדה כמקרה בוחן בשירה העברית החדשה', בתוך: רוברט ס' ויטריך ודוד אוהנה (עורכים), מיתוס

העמדתו של נחמיה כמי שנאלץ לבחור בין בנו לעמו – בחירה קשה מנשוא שאין לצאת ממנה בשלום – מציבה אותו כגיבור טרגי קלאסי אשר נקרע בין שני צוים מוסריים סותרים. עומקה של הדילמה והייאוש בצדה בולטים אף יותר ברגעיהם האחרונים של נחמיה ונתנאל יחד לפני צאתו של נתנאל לקרב, כאשר נחמיה מתלבט בינו לבין עצמו אם לנצל את מעמדו כפחה כדי להגן על בנו מן הגורל המזומן לו, אך לבסוף מניח לו ללכת (עמ' עח-עט).

אשמך מוסיף ממד טרגי לדמותו של נחמיה לא רק באמצעות יצירתה של דילמה מוסרית נטולה פתרון ולא רק באמצעות מפגשים חוזרים ונשנים שלו עם אוֹבֵדֵן ומוֹתֵן (מלבד מות בנו, גם אחיו חנני נרצח לאחר שאשתו כאמור מתה בצעירותה) – כל הפרטים האלה אינם בסיפור המקראי) אלא גם באמצעות הצגתו של נחמיה כמי שמתמודד כל העת עם סימני שאלה בדבר הסדר האלוהי וגחמותיו של האל. לאחר מות חנני הוא אומר: 'אלוהי, אלוהי, שלמה תנסני ככה!... במה חטאתי לפניך? אולי במעשה החומה אשר עשיתי? אולי שמץ-גאוה מציאת בליבי, כי לכבודי עשיתי זאת, לעשות לי שם בגיבורים' (עמ' עה). ואילו לאחר מות נתנאל הוא מתריס מול האל בחריפות: 'אתה לקחת, אלהי! יום אחד פארותי גדעת. ערער שמתני... מדוע לא נתת את לבי אל פי החץ, את לבי תחת לבו?' (עמ' פב). מונולוגים אלו מעלים על הדעת כי האל השותק הוא דמות נוספת במחזה, דמות נוכחת-נעדרת, ושתיקתו המתמשכת והאכזרית מכרסמת במידת-מה באתוס הגלוי של המחזה, שעניינו שמחת ניצחון וביטחונם של הצודקים בצדקתם. כמו בטרגדיה הקלאסית, גם החומה זורע אור על תלאות בני האדם בעולם שהאלים (או האל האחד, במקרה זה) ניצבים בו ברקע.

ואכן, בסצנת הסיום של המחזה, סצנת חנוכת החומה, מובהר כי נחמיה לא התאושש ממות בנו וכי השלמתה של החומה, מפעל חייו, אינה בגדר נחמה עבורו. בני העם מלחשים שנחמיה לא יגיע כלל למעמד מכיוון שחלה בגלל מות בנו (עמ' פו). הגם שנחמיה מגיע בסופו של דבר, עזרא הוא שמנהל את טקס חנוכת החומה, והמילים היחידות שנחמיה אומר ('בכבודות' על פי הוראות הבימוי) הן שאין טעם להוציא להורג את האויבים שניסו להכשיל את בניין החומה: 'לא יכופר דם טהור בדם טמא... ומתינו לא יחיו' (עמ' פח). עולה מסצנה זו שבסופו של דבר, החומה שהושלמה והעם החוגג אותה אינם בגדר מפעלו של נחמיה עוד: אלו שייכים לעתיד, ואילו נחמיה נותר מאחור, שבור ודואב. אפשר כמובן לקרוא את הניגוד בין שמחת הניצחון הכללית והאבל הפרטי ברוח אתוס הנופלים הציוני, שהמפעל עיקר בו והמתים זוכים להוקרה כמי שאפשרו אותו, אך חשוב להבחין כי צערו ושברו של נחמיה בסוף המחזה מותירים את השאלה אם אכן הייתה החומה שווה את הקורבנות שהיא גבתה כשאלה פתוחה.

המתח הטרגי בין האתוס הקולקטיבי ובין הנפש הפרטית בא לידי ביטוי, אם כי מינורי יותר, גם בדמותה של עפרה, אהובתו של נתנאל במחזה – גם היא כאמור יצירת דמיונו של

זיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב 2005, עמ' 231-247; *Isaac's Sacrifice and the National Narrative*, Stanford University Press, Stanford 2010.

אשמן. עפרה מביעה במפורש את המאבק הפנימי בין הצורך להעמיד בכל עת את טובת הכלל בראש סדר העדיפויות ובין ההתמסרות הרגשית לאדם אחד בלבד: 'דבר גדול – החומה... יקר לי עד מאוד... אך אל תקחהו, אלהי. אל תקחהו ממני!... הצילהו, אלהי, הצילהו, כאשר הצלתו עד היום. חשוך לי אותו, כי אהבתיו, והוא כה טוב אלי... שמרהו – את כולם שמור, את כולם, גונן עליהם, חתום בעדם' (עמ' סז). נראה כי האשמה שעפרה מרגישה על כך שנתנאל יקר לה יותר מהחומה כה עזה עד שבסוף דבריה היא עוברת ללשון רבים – כאילו הבקשה לשמור על אדם אחד במיוחד אינה ראויה או שהיא אנוכית. גם תפילה הנוגעת ללב של עפרה, שאינה נענית, מנכיחה במחזה את האל השותק, שאינו שומע את התפילה או גרוע מכך – שומע ומתעלם ממנה.

אם כן, בה בעת שאשמן משתמש בספר נחמיה המקראי כדי לצייר את תקופתו שלו בקווים הרואיים, הוא גם מעבה את הסיפור המקראי בדמויות ובאירועים יצירי דמיונו המאפשרים לו להעניק לסיפור זה ממדים טרגיים: אובדן, שבר, גורל שאין מוצא ממנו, הכרעות מוסריות קשות והתרסה נגד סדר אלוהי אכזרי וחסר פשר. מתוך כך, עלילת ספר נחמיה המקראי עצמו מתכוננת מחדש מניה וביה כמיתוס. בכך ביקש אשמן להתמודד עם 'חולשתה' המובהקת ביותר של ספרות שיבת ציון המקראית, שאולי בגינה היא הודרה מן הבימה העברית למרות העניין הרב שגילו בה מחזאים במשך השנים: זוהי ספרות שעוסקת במציאות ראלית ולא זוהרת של ניהול פרובינציה אשר נתונה לשלטון זר, בתככים ומאבקים בקנה מידה מקומי ובהישגים שנקנים בעמל ובמאמצים בירוקרטיים מייגעים, בהוויה שכונתה בפי הנביא בן התקופה 'יום קטנות' (זכריה ד ח). עזרא ונחמיה המקראיים אינם גיבורים מרשימים בעלי מסכת חיים מרתקת אלא פונקציונרים, פקידים מטעם המלכות. אף על פי שיוצרי התאטרון העברי שאפו להשתמש במקרא כתשתית מיתית למחזאות מקורית, נראה כי לא היה בכוחם של הספרים עזרא ונחמיה – למרות הרלוונטיות הברורה מאליה כביכול שלהם למציאות העכשווית – לספק תשתית כזו. באמצעות ההרחבה היוצרת של הסיפור המקראי אשמן לא רק עשה את בניין חומת ירושלים בימי פרס למיתוס מכונן אלא גם עשה את הדמות הנטולה קווים מובהקים שעומדת מאחוריו לגיבור מיתי. עם זאת, נשים לב כי החומרים שבאמצעותם הרחיב אשמן את הסיפור, בראש ובראשונה הקרבת הבן והאהוב על מזבח המפעל הלאומי, לקוחים בבירור מעולמו של היישוב בפלשתינה-א"י ומאבקיו הקיומיים. מתוך כך כונן אשמן את מציאות זמנו שלו כמיתוס תוך כדי התהוותה. מעניין לציין כי אשמן העניק ממד טרגי לא רק לנחמיה, הפרוטגוניסט של המחזה, אלא גם לדמויות האנטגוניסטיות שיש בו – דמויות האויבים המבקשים במודע או שלא במודע להכשיל את בניין החומה. ראשית, נועדיה הנביאה מוצגת במחזה כנערה חולת אהבה, שוגה בהזיות עד מוכה טירוף, המשמשת כלי משחק בידי כוחות גדולים ממנה כמו גיבורות טרגיות יוניות, כגון קסנדרה או פדרה. נועדיה מבקשת להכתיר את נחמיה כמלך לא רק מתוך אידאולוגיה פוליטית אלא גם מפני שהיא מאוהבת בו, ודחייתו את האידאולוגיה הפוליטית שלה היא בבד בבד גם דחייה גסה ואכזרית של חיזוריה ואהבתה, וזו שוברת את לבו. קשה שלא לחמול על נועדיה כאשר היא מבטיחה לנחמיה בלהט שתהיה אִתּוּ

תמיד, בגדולתו או בתבוסתו, ואילו הוא דוחה אותה מעליו בשאט נפש. בה בעת, העמדתה של נועדיה כמי שמציבה בפני נחמיה לא רק פיתוי פוליטי אלא גם פיתוי ארוטי, מסייעת לאשמן לחדד את העומק הטרגי של דמותו של נחמיה עצמו. במפגש ביניהם נחשף נחמיה כמי שהקריב את מיניותו ואת כמיהתו לאהבה למען משימתו הלאומית. נועדיה מעירה בו – בניגוד לרצונו – תשוקות, ואלה מערערות את נחישותו ואת אמונתו בצדקת דרכו (עמ' נ). לאחר שנחמיה מתעשת ומסלק מעליו את נועדיה המוכה עלבון, ששמה לה אז למטרה לפגוע בו ולמוטט את מפעל החומה, הוא נותר לבדו ונושא מונולוג מיוסר אשר מסתיים במילים 'אבל החומה תיקשר. החומה תיקשר. ואם גם אשאר לבדי, ואם גם יהיה עלי לחצוב במוידי כל אבן מצור ובדמי לטלל כל שער בחומה, ואם גם שבעים ושבע יפול הקיר תחתי – החומה תיקשר' (עמ' נא). העימות בין נועדיה, המציגה מחזה עוועים של טירוף פוליטי וארוטי כאחד, ובין נחמיה, מסייע לאשמן לשרטט גם את התמסרותו המוחלטת של נחמיה לבניין החומה בקווים של אובססיה. החזרה על המילים 'החומה תיקשר' וההתעקשות שהוא יבנה את החומה במו ידיו ודמו גם אם יישאר לבדו מציעות כי נחמיה פועל ככפוי שד והוא עצמו קורבן של כוח גדול ממנו, כמו נועדיה. כך נסדקת במשהו ההבחנה הדיכוטומית בין הצודקים לטועים, בין הטובים לרעים, הנראית ברורה כל כך במחזה, ומוחלפת בחמלה כלפי שתי הדמויות גם יחד.

נוסף על כך, אשמן מעניק זכות דיבור נרחבת לשניים מן הנבלים העיקריים במחזה, הכוהן היהודי מנשה ואשתו ניקסו, בתו של סנבלט החורוני – גם דמויות אלה אינן נזכרות בספר נחמיה.⁷⁸ מנשה וניקסו שוכרים מחבלים שיפגעו בבוני החומה, ומנשה אף רוצח את חנני במו ידיו. ללא ספק מדובר בדמויות שליליות במובהק, ובכל זאת אשמן מעניק להן אפשרות, שאינה ברורה מאליה, להסביר את נקודת מבטן. עבור ניקסו, החומה היא איום ממשי מכיוון שהיא מתפרשת כחיץ ממשי בינה, השומרונית, ובין האובה היהודי. היא חוששת שמא תביא עמה החומה להט התבדלות מחודש, וזה יביא לגירוש הנשים הנכריות מקרב ישראל, כמו שקרה בעבר (עמ' לט). יש לניקסו סיבה לחשוש, שכן נחמיה מנסה לשכנע את עזרא לתמוך בבניין החומה בכך שהוא מבטיח לו שהדבר יסייע למניעת נישואים עם נכרים ולדבקות דתית גדולה יותר (עמ' יח).⁷⁹ החומות גורמות לניקסו כאב נפשי ופיזי, והיא מרגישה כלואה על ידיהן: 'כל אבן, הבאה אל הקיר, על-לבי תעיק. חבלי

78 ניקסו ומנשה מוזכרים בספרו של יוסף בן מתתיהו **קדמוניות היהודים** (ספר יא, פרק ח) כבתו וחתנו של סנבלט, אך שם כאמור מדובר בסנבלט מאוחר יותר. עם זה, בספר נחמיה יג כח מוזכר שאחד מבניו של יהודע הכוהן הגדול התחתן עם בתו של סנבלט החורוני.

79 שני פרקים דרמטיים בסופו של ספר עזרא (ח-ט) עוסקים בנישואיהם של גברים מישראל לנשים נכריות, המתוארים לא רק כעברה חמורה על חוקי התורה אלא כמעשה מטמא אשר מעמיד בסכנה את הציבור כולו. ההחלטה בסופם של חשבון נפש והכאה על חטא (ולא ברור אם מומשה ההחלטה או לא) היא לגרש את הנשים הנכריות ואת ילדיהן. ראו על כך: יונינה דור, **האמנם גורשו הנשים הנכריות? שאלת ההיבדלות בימי שיבת ציון**, מאגנס, ירושלים 2006. נראה שאשמן היה מוטרד משאלת מוסריותו של גירוש זה, שכן הוא התייחס אליו מפורשות ברשימותיו וקבע שמדובר באירוע חריג שאינו משקף את יחסו של עם ישראל לגרים. ראו: אשמן, **אשנבים**, עמ' 33.

הרתוקות את גרוני חונקות' (עמ' מא). הכאב הממשי של ניקסו שניתן לו ביטוי כאן מזכיר כי לא רק בוני החומה משלמים מחיר שאולי אי אפשר לגמרי להצדיקו, אלא גם מי שיוותרו מעברה האחר.

עבור מנשה, התנגדותו לחומה אינה רק עניין אישי אלא גם פוליטי-אידאולוגי. מנשה מאמין בתום לב שיתכן קיום משותף בין העמים, ונישואיו לאישה שומרונית הם ביטוי לאמון זה. בראשית המחזה הוא מפציר בנחמיה לאחד כוחות עם השכנים, או לכל הפחות להשיג את הסכמתם (עמ' כב). בשלב מאוחר יותר במחזה מנשה נושא נאום ארוך, ובו הוא מגנה קטגורית את הבדלנות היהודית ואת ההיסטוריה הארוכה של דחיית העמים האחרים וההתנכרות להם. במקומה הוא מציע חזון רב-לאומי, רב-דתי ופלורליסטי: 'את ארצי אהבתי, ביהודה גדולה ורחבה חפצתי, ובידינו הדבר לעשותו. עמונים, מואבים, אדומים, כותים, אשדודים, שומרונים, לגוי אחד נתך, כנפינו עליהם נפרוש [...] זה שמיטות-שנים ויובלות-שנים, אשר ינהו עמי-הארצות אחרי מקדשנו, להיות איתנו לאחדים נכספה נפשם, ואנחנו מרחיקים אותם מעלינו' (עמ' נד). דבריו של מנשה מנוסחים כדברי טעם אשר נאמרים בכנות, והחלטתו של אשמן לשים בפיו מונולוג ארוך ומפותח מעידה אולי על נכונותו להציב יותר ממערכת אחת של נאמנויות וערכים כמוצדקת ונכונה – כמו הטרגדיה הקלאסית.

קשה שלא להרגיש אמפתיה כלפי מנשה בסצנה הלפני אחרונה של המחזה, שהוא מצוי בה עם ניקסו מחוץ לחומות ירושלים לאחר שנחשף כבוגד, כשהוא יודע שלא יוכל לשוב לעירו ומקונן על העולם שאבד לו: 'עירי!... קריתי שחבורה בנפשי, בליבי ובדמי... איכה הקיאות אותי מקרבך? [...] איכה אהיה נדח ממך?' (עמ' פד). הרטוריקה של מנשה במונולוג זה מהדהדת למגילת איכה, ומעניקה מבחינתו לבניית החומה איכות של חורבן דווקא. ניקסו מנחמת את מנשה ומבטיחה לו שהם יבנו מקדש חדש בהר גריזים (לימים מקום מקדשם של השומרונים) ויתחילו מחדש במקום אחר: 'אנחנו תפארת ישראל נחדש [...] והמה שם, בין החומות, יבאשו בעניים, בקדושתם הנעוה – חבר נזירים מטוהרים, נגועי אלוהים, בסגור כלובם ימקו' (עמ' פה). ניקסו מציעה נקודת מבט אחרת על החומה ועל העם החי בתוכה: היושבים מאחורי החומה הם בעיניה קבוצה דתית פנטית, מתבודדת, מנותקת משאר העולם, אשר החומות שבנתה כדי להגן על עצמה ועל גבולותיה יהיו לכלוב שהיא נתונה בתוכו. החומה וכל מה שהיא מסמלת הפכו את יהודה למקום שהיא ובעלה – יליד המקום האוהב אותו בכל לבו – אינם יכולים לחיות בו. מבחינה אחת, סצנה זו יכולה להיקרא ברוח של שמחה לאיד על שמנשה וניקסו באו על עונשם והושלכו אל מחוץ לעיר, אך מבחינה אחרת, ייתכן שיש בדברי מנשה וניקסו בסצנה זו הודאה סמויה בכך שהבחירה בחומה היא גם ויתור על אפשרויות אחרות ושההתעקשות על גבולות לאומיים נוקשים – הגם שזו אולי הדרך הִרְאֵלִית יותר במציאות הנתונה – איננה נטולה מחיר. הקולות הקוראים לדרך אחרת נפסלים, ובכל זאת אינם מושתקים.

סיכום

החומה הוא מחזה כפול פנים: אידאולוגי ודידקטי מצד אחד, טרגי ומעורר שאלות מצד אחר. גם מבחינת הממד המיתי של המחזה, אשמן מהלך על חבל דק: מצד אחד הוא מציב בעימות של נחמיה ונועדיה עמדה אנטי־משיחית מובהקת, אשר מציגה את נחמיה כמנהיג רֵאלי ופרגמטי שמכיר בחשיבות שיתוף הפעולה עם האימפריה ונזהר מחזונות ריבוניות גרנדיוזיים מדי. מצד אחר הוא מבקש להפוך את אירועי שיבת ציון עצמם לאירועים בעלי ממד מיתי־טרגי. במובנים מסוימים, אשמן מנסה להפוך את העמדה הריאלי־פוליטית של נחמיה למיתוס בפני עצמו, ברוח ה־רסטורציה שאיננה אוטופיה, אולם זהו מתח מאתגר. גם ההתקבלות המורכבת של החומה ברפרטואר התאטרון העברי ונוכחותו דווקא במרחבי השוליים של תאטרון החובבים ובתי הספר משקפות את המקום הספי שלו בסוגיות אלו. במפתיע, המחזה הממשיך את החומה ברפרטואר של אשמן במובנים רבים איננו מחזהו המקראי **מיכל בת שאול** כי אם דווקא **האדמה הזאת**, שאיננו מקראי כל עיקר ועוסק בראשית ההתיישבות החלוצית בארץ ישראל בסוף המאה ה־19. אמנם **מיכל בת שאול** מבוסס על מיתוס מקראי, אולם הוא נעדר כמעט לחלוטין היבטים לאומיים ופוליטיים. במקום זאת, זוהי מלודרמה משפחתית־ביתית המשרטטת משולש אהבה בין מיכל לפלטי ולדוד ומתמקדת בתמות אישיות ופסיכולוגיות. לעומת זאת, **האדמה הזאת** חולק עם החומה את העיסוק בסיפור קולקטיבי־לאומי, גם אם זה איננו מקראי אלא שאוב מן ההיסטוריה הקרובה יותר של הציונות, ימי העלייה הראשונה. כמו החומה, גם **האדמה הזאת** מסתיים בניצחון של הקולקטיב הלאומי ומגיע לשיאו בתמונת סיום חגיגת של הצלחה ושגשוג. שני המחזות חולקים גם יסודות עלילתיים משותפים: בשניהם דמות האב שהוא מנהיג הקהילה הלאומית (נחמיה בהחומה; יואל בהאדמה הזאת) שוכל את בנו (נתנאל בהחומה; פנחס בהאדמה הזאת) כחלק מהמאבק לכינון הקהילה. בשניהם המאבק המרכזי הוא של חברי הקהילה הלאומית בחברים אחרים מתוך הקהילה, המתנגדים לפרויקט הלאומי ומנסים לחבל בו מבפנים באמצעות שיתוף פעולה עם גורמים זרים לא יהודיים (בהאדמה הזאת, גם את התפקיד הזה ממלא פנחס, המשתף פעולה עם סוחר קרקעות עות'מאני).

יתרה מזו, אשמן הטמיע בהאדמה הזאת יסודות של שגב והוד המתאימים לדרמה המקראית של התקופה. הדבר נעשה בין השאר על ידי רמיזות מפורשות לתנ"ך, ובעיקר לדימויי עקידת יצחק סביב מותו של פנחס.⁸⁰ כמו שציין גדעון עפרת, למותו של פנחס יש גם תפקיד פולחני של קורבן, המפייס את האדמה ומסב אותה מאדמה רעה והורגת לאדמה טובה ומזינה.⁸¹ ההיבט הפולחני בהאדמה הזאת מעניק לאדמה עצמה איכות כאילו

80 יעל פלדמן, 'האם אהרון אשמן הוא הסב הנשכח של העקדה הפסיכו־פוליטית בישראל כיום?', בתוך: שלי זר־ציון, דורית ירושלמי, גד קינר־קיסניגר (עורכים), הבימה: עיונים חדשים בתאטרון לאומי, רסלינג, תל אביב 2017, עמ' 405-416.

81 גדעון עפרת, אדמה, אדם, דם: מיתוס החלוץ ופולחן האדמה במחזות ההתיישבות, צ'ריקובר, תל אביב 1980, עמ' 83-85.

אלוהית ומעמיד את האדם במרכז סכסוך קוסמי-מיתי בין האדמה לשמיים. סכסוך זה מגיע לשיאו כשיואל, אדם דתי, מתעמת עם אלוהים ומסרב להתפנות מההתיישבות למרות כל התלאות: 'אין אנו שומעים לך בדבר הזה! הכל שמענו. הכל יכולת לכפות עלינו. זה – לאו!'⁸² המשולש הקוסמי אדמה-אדם-אלוהים מעניק לעלילת האדמה הזאת את השגב של התמודדות האדם עם כוחות שחורגים מהאנושי (כמו נחמיה) ומעניק לעלילת העלייה הראשונה איכויות של מיתוס מקראי.

במילים אחרות, בהחומה אשמן ניסה לעבד את ספר נחמיה המקראי לכדי מיתוס מלא הוד שמשקף את הפרויקט הציוני, ואילו בהאדמה הזאת הוא שינה את הכיוון ועיצב את הפרויקט הציוני עצמו בתור מיתוס נשגב כאילו תנ"כי. להבדיל מהחומה, האדמה הזאת התקבל בהצלחה מסחררת והיה לאחת ההצגות הבולטות של התאטרון העברי לפני הקמת המדינה.⁸³ עם זאת, אף שהחומה לא הוצג בתאטרון הרפרטוארי, הוא חלק מהרפרטואר הסמוי של התרבות העברית. ככזה, הוא עצמו שימש למשך שנים רבות ערוץ פרפורמטיבי להעברת ידע, זיכרון וערכים. כמו שצינו, אין לנו דרך לדעת כיצד בוצע המחזה ואילו חלקים ממנו הושמטו בכל ביצוע. ייתכן כי אותם רגעים המציעים עמדה מורכבת יותר כלפי בניין החומה ומחירה הוסרו בחלק מן הביצועים של המחזה. למרות זאת, אנו מבקשים להציע כי המתח הנמצא בתשתית הניסיון להפוך את ימי שיבת ציון למיתוס ציוני הוא עצמו חלק מהידע התרבותי שעובר בערוצי הרפרטואר הסמוי. דווקא במרחבים שאינם חלק מזירת התאטרון הממוסד, אך הם בעלי תפקיד מרכזי בזירות החינוך והאינדוקטרינציה האידאולוגית, אנו מוצאים יצירה שמנסה להעמיד על הבימה כמיתוס מכוון עמדה מעשית-ראלית, הפועלת בחסות האימפריה. ייתכן כי בסופו של דבר התגלה כי מיתוסים אחרים, משיחיים וטרגיים יותר, הם בעלי כוח משיכה חזק יותר עבור הרפרטואר של התרבות העברית והישראלית. אולם למשך שנים מספר, גם עמדה זו זרמה בערוצי הרפרטואר הסמוי של התרבות.

על אודות המחברים

פרופ' מירה בלברג מלמדת במחלקה להיסטוריה באוניברסיטת קליפורניה בסן דייגו. תחומי מחקרה הם תרבות יהודית עתיקה, בדגש על ספרות חז"ל, וכן הזיקה בין הספרות היהודית העתיקה לתרבות עברית מודרנית. לאחרונה ראו אור ספריה *Fractured Tablets: Forgetfulness and Fallibility in Late Ancient Rabbinic Culture* (אוניברסיטת קליפורניה, 2023) וכן *Here on Earth: A History of the Kibbutz* (eScholarship, 2024).

<http://orcid.org/0009-0000-7930-2455>

82 אהרן אשמן, האדמה הזאת: מחזה מחיי הארץ בשלש מערכות, פתיחה וסיום, קרית ספר, ירושלים תש"ג, עמ' 56.

83 על התקבלות האדמה הזאת ראו: בן-עמי פיינגולד, 'תיאטרון ומאבק: חדרה ו"האדמה הזאת"', בתדרה: לתולדות ארץ ישראל ויישובה, 74 (טבת תשנ"ה), עמ' 140-156.

ד"ר יאיר ליפשיץ הוא מרצה בכיר בחוג לאמנות התאטרון באוניברסיטת תל אביב. מחקריו עוסקים בנקודות הממשק שבין תאטרון, פרפורמנס והמסורת היהודית. הוא מחברם של שלושה ספרים: לשון הקודש, גרסת הקומדיה: דרמות אינטרקסטואליות על במת צחות בדיחותא דקידושין (בר־אילן, 2010), מסורת מגולמת בגוף: ביצועים תיאטרוניים של טקסטים יהודיים (דביר, 2016) ו־*Theatre & Judaism* (Red Globe Press, 2019). ספרו *The Messianic Stage: Time and Redemption in Modern Hebrew Theatre* עתיד לראות אור בקרוב בהוצאת De Gruyter.

<http://orcid.org/0000-0003-2339-4084>

