

על סוגיית המחוזות הספונטניות בתנ"ך: מקרה מבחן לחקר הפואטיקה הג'יטיקולרית

רומן כצמון

"דודי שלח ידו מן־החר ומצי המו עלי"ו"
(שיר השירים ה, ד)

ספרי התנ"ך שופעים תיאורי מחוות. בצד התנהגויות בלתי מילוליות כגון לבוש, תכשיטים, צבעים או ריחות, ממלאות מחוות תפקיד חשוב למדי באתיקה ובאסתטיקה של ספר הספרים. עם זאת, מעט מדי חקרו עד כה את המחוות התנ"כיות בכלים שמספק מדע המחוות המודרני. מחקר כזה יעניין מן הסתם את חוקרי המחוות, המבקשים להבין את המנגנונים הסמיוטיים, הקוגניטיביים והפסיכולוגיים של תקשורת גופנית; הוא גם עשוי לעניין את ההיסטוריונים של המחוות, המבקשים להתחקות אחר המקורות התרבותיים של המחוות וגלגוליהן בכתבים מאוחרים יותר, במנהגים ובפרקטיקות תרבותיות שונות. יתר על כן, מחקר זה יעניין בוודאי את חוקרי התנ"ך, בייחוד אלה העוסקים בפואטיקה התנ"כית. וכמובן, חוקרי ספרות יכולים למצוא עניין מיוחד בחקר הייצוג הגופני, הקינטי והמרחבי בתנ"ך. חקר המחוות המיוצגות בטקסט התנ"כי עשוי להאיר היבטים מסוימים של הפואטיקה התאטרונית, שבעצמתה המופלאה חשים כל הקוראים בספר זה. המחוות מהוות ללא ספק אחת "הלשוונות התאטרוניות" העיקריות של "התאטרון הפוטנציאלי" של התנ"ך, כדברי שמעון לוי.¹

Shimon Levy, *The Bible. 1 as Theatre*, Brighton: Sussex Academic Press, 2002, p. 15

הניתוח שלהלן מלמדנו כי שני גילויי הג'יטיקולציה בתנ"ך – הסטנדרטי והספונטני – אינם מאוזנים. הדוגמאות מעידות על מגמה של דה־לגיטימציה ודיסקרדיטציה של המחווה הספונטנית. חלק הארי של המחוות בתנ"ך מבוצע במצבים סטנדרטיים, מבטא רגשות ויחסים סטנדרטיים, מבטא קונבנציות חברתיות. הנה דוגמה טיפוסית: "א וַיֵּשָׂא יַעֲקֹב עֵינָיו וַיִּרְא וְהָיָה עֵשָׂו בָּא וְעִמּוֹ אַרְבַּע מֵאוֹת אִישׁ וַיַּחַץ אֶת־הַיְלָדִים עַל־לֶאָה וְעַל־רָחֵל וְעַל שְׁתֵּי הַשְּׂפָחוֹת. ב וַיֵּשֶׂם אֶת־הַשְּׂפָחוֹת וְאֶת־יְלִדֵיהֶן רֵאשֹׁנָה וְאֶת־לֶאָה וַיְלִדֶיהָ אַחֲרָיִם וְאֶת־רָחֵל וְאֶת־יוֹסֵף אַחֲרָיִם. ג והוא עָבַר לְפָנֵיהֶם וַיִּשְׁתַּחוּ אֲרָצָה שְׁבַע פְּעָמִים עַד־גִּשְׁתּוֹ עַד־אָחִיו" (בראשית לג, א-ג).² מחוות מסוג

2. כל ההדגשות של פסוקים מן המקרא מכאן ואילך הן של המחבר.

זה תיקראנה כאן סטנדרטיות. בפסוק הבא, המתאר את תגובתו של עֶשׂוֹ נמצא דוגמה של התנהגות בלתי מילולית מסוג אחר: "ד' יִרְעַע עֶשׂוֹ לְקִרְאָתוֹ וַיִּחְבְּקֵהוּ וַיִּפֹּל עַל-צַוְאָרוֹ וַיִּשְׁקָהוּ וַיִּבְכּוּ" (בראשית לג, ד). למחוות מהסוג השני נקרא ספונטניות, דהיינו אלה הבלתי רציונליות, שאינן מתוכננות מראש ואינן נשלטות, מחוות המבטאות את הרגשות האמתיים שמתחת למסכות ומעבר לתפקידים החברתיים, ועל כן הן אלה המהוות סממנים מובהקים של אינדיבידואליות. יכולת המחווה לבטא או להסתיר רגש, לציית לנורמות חברתיות או לחתור תחתן – יכולת זו הופכת את המחווה לאמצעי מועיל במיוחד למימוש תאטרוני של דיוקן הדמות ביחסה לסביבה החברתית, ולעתים למנוף הביקורת החברתית. כך, למשל, עבודתו של ד' בווינגטון על מחוות אצל שיקספיר נוגעת בסוגיה עמוקה וסבוכה מאוד: קיומה של מחווה בגבול של סדר (חברתי ואנושי) וכאוס. מחוות מסייעות לשיקספיר, כותב החוקר, ליצור את העולם המובנה והמסוגן, שבו המשחק והקישוט גוברים על טבעיות וספונטניות; המחוות מאפשרות לשיקספיר, קובע בווינגטון עוד, לתאר תגובות צפויות ולעמת אותן עם רגשות אינדיבידואליים.³ שתי השפות הג'סטיקולריות – הסטראוטיפית והאינדיבידואלית, המלאכותית והאמתית – משתלבות ומתמזגות האחת בשנייה ויוצרות אפקטים דרמטיים חזקים, שהם כה אופייניים למחזותיו של שיקספיר. בעולם של סטייה, דו־משמעות והתחפשות, האי־אותנטיות של מחוות סטראוטיפיות היא משמעותית במיוחד. נוסף לתפקידה הפואטי, משמשת אפוא שפת המחוות הקשר ביקורתי ואירוני, שבו נחשף כישלונן של הקונבנציות האליזבתניות (הפסיכולוגיות והחברתיות) לבטא את הניסיון האנושי החי והאותנטי.⁴ כך משמשות המחוות הן ביטוי לנתק העמוק בין תרבות לחיים, בין הנפש והגוף, והן אמצעי לכונן מחדש את אחדותם האבודה.

3. David Bevington, *Action Is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1984, p. 68

4. שם, עמ' 82.

אמנם אפשר לראות את התנהגותו של עֶשׂוֹ בפסוקים הנדונים כגילוי של צביעותו ורשעותו. השאלה על כוונותיו של המקרא ביחס לדמויות של יעקב ועֶשׂוֹ מיותרת כאן, ואילו השאלה, מדוע בוחר המקרא לייחס ג'סטיקולציה שנראית ספונטנית לעֶשׂוֹ דווקא אינה סתמית כלל וכלל. הרי המקרא עצמו לא מספק די מידע להבנת תוכנן האמוציונלי של המחוות המיוצגות. אכן, מחווה סטנדרטית כמו השתחוות יכולה לשאת פתוס עמוק אמתי, בעוד שמחווה ספונטנית בהחלט יכולה להיות מזויפת ולשמש אמצעי של התחזות. בתאטרון, את המידע החסר מספקים השחקנים באמצעי משחק שונים, כגון אינטונציה של קול או ביצוע קונקרטי של מחווה (למשל, ביצוע מוגזם הוא לעתים סימן של מלאכותיות). ואכן הטקסט המקראי הנדון מצטייר כתסריט תאטרוני שמתיר חופש נרחב של ביצוע, דהיינו של פרשנות. בשל חסכנותו של הסגנון ודו־משמעותו של הטקסט, התאטרון האמתי מתהווה בין הקורא למקרא, בתגובתו הרגשית של הראשון לייצוגים הגופניים־הג'סטיקולריים של השני.

במקומות רבים בתנ"ך בולט ההבדל בין שני סוגי המחוות תוך שימוש בנוסחאות סטנדרטיות לתיאור המחוות הסטנדרטיות: וישתחו ארצה, ויפלו על פניהם (ו'קרא ט, כד), וישתחו אפיים, וישא ידיו, פרש כפיים, נשא ידיים, נשא כפיים (תהלים סג, ד'ה; קמא, ב), פרש ידיים, שטח כפיים (תהלים פח, י) ורבות אחרות. אני חוזר ומדגיש: הביטויים הללו אינם אלא נוסחאות, דהיינו מטבעות לשון האופייניות לאפוס, קונבנציה ספרותית מובהקת. ספק אם המחוות הסטנדרטיות בתנ"ך הן בסיס נאמן לחקר תקשורת בלתי מילולית במזרח התיכון הקדום. המחקר הנרחב של מאיר גרובר בנושא⁵ שופך אור על מקורותיהן וגלגוליהן של מחוות טקסיות בתנ"ך, אך חשוב לזכור: אלה הן בעיקר מחוות ספרותיות, ואם הן מייצגות מחוות אותנטיות, תחום הקיום של אלה האחרונות מוגבל לפולחן דתי ולמצבים חברתיים סטנדרטיים. מחקרו של אורי ארליך, אם כן, נראה תקף במיוחד: הוא מתאר את המחוות שבמנהגי התפילה ומתחקה אחר מקורותיהן, חלקם תנ"כיים.⁶ מחקרים אלה חשובים מאוד, אבל הם בוחנים רק חלק מדינמיקת המחוות בתרבות. ללא ספק, לעתים קרובות המחוות הליטורגיות חודרות בצורה זו או אחרת להתנהגות בלתי מילולית יומיומית ולפרקטיקות תרבותיות (למשל, חינוכיות). לעתים מתרחש תהליך הפוך, ומחוות האופייניות לפרקטיקות כמו טווייה או שחיטה חודרות לפולחן.⁷ בין כה וכה, המערכת הג'סטיקולרית של תרבות זו או אחרת, עשירה בהרבה ממכלול המחוות הטקסיות והסטנדרטיות. את חלק הארי ועמוד השדרה שלה מרכיבות המחוות הספונטניות.

מחווה היא כל תנועת גוף מתוחמת שיש לה משמעות בעיני המתבונן.⁸ כשמדובר במחווה המיוצגת בטקסט, יש להבחין בשני מתבוננים – המספר והקורא. נקודות התצפית של השניים לא תמיד חופפות. כך, למשל, הקורא עלול להחמיץ מחווה כשהוא אינו מזהה אותה ככזו, אינו מבודד אותה על רקע התנהגויות אחרות, או כשהיא אינה שייכת לאוצר המחוות המוכרות לו. מצד אחר, הקורא יכול להבחין במחווה שלא תוחמה על-ידי המספר. המחקר לעולם ישאף, כמובן, לחפיפת שתי נקודות התצפית. לכן יש לעדכן את הגדרת המחווה בהתאם לקריאה: מחווה היא ייצוג משמעותי של תנועת גוף, שהקורא מבחין בו על רקע ייצוגי התנהגות אחרים. לנוחיות המינוח, נקרא למחווה זו "מחווה ספרותית", בהבדל ממחווה סתם, דהיינו פיזית. כל מחווה היא אירוע, אולם בספרות ובתאטרון הופכת מחווה לאירוע חברתי בעל משמעות סימבולית-מטפיזית, ל-Gestus, במושגו של ברט.⁹ בעיוניו בפואטיקה התאטרונית של התנ"ך, מבחין שמעון לוי במחוות תאטרוניות – תנועות או פעולות גופניות – לא סטנדרטיות ולא ספונטניות, אשר מקבלות את תוקפן הסימבולי בזכות הפרשנות התאטרונית ובשל כך הן מתוחמות על-ידי הפרשן כמחוות. תנועה כזו, המפורשת בכלים פסיכו-חברתיים, עשויה לבטא אופי של דמויות ואת היחסים ביניהן, כמו כיסוי סיסרא בשמיכה על-ידי יעל,¹⁰ או לעצב את

- Mayer Irwin Gruber, .5
 "Aspects of Nonverbal Communication in Ancient Near East", Ph.D. dissertation, Ann Arbor: University Microfilms, Columbia University, 1977
- .6 אורי ארליך, 'כל עצמתי תאמרנה: השפה הלא מילולית של התפילה, ירושלים: מאגנס, 1999.
- Curtis LeBaron and .7
 Jürgen Streeck, "Gestures, knowledge, and the world," David McNeill (ed.), *Language and Gesture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 118-138
- Betty J. Bäuml and Franz .8
 H. Bäuml, *Dictionary of Worldwide Gestures*, Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 1997, p. 2
- Brigid Doherty, "Test .9
 and Gestus in Brecht and Benjamin", *MLN* 115.3 (2000), pp. 442-481
- .10 Levy, הערה 1 לעיל, עמ' .62

11. שם, עמ' 48. המרחב הבמתי ההבעתי, כמו פתיחת דלתות הבית בבוקר על-ידי איש לוי בסצנת פילגש בגבעה.¹¹ כמו כן עוסק לוי במקרה מעניין של פניית "תנה את ירך" של יהוא אל יהונדב, כשפעולה פיזית פונקציונלית מבוזמת כמחווה סימבולית על-ידי הדמויות עצמן.¹² במאמר הנוכחי נתמקד במספר מקרים של מחוות ספונטניות כחלק מתקשורת בלתי מילולית ובתפקידיהן בהתהוות הדמויות. באמצעותן נוכל לדון גם בסוגיית ייצוג הגוף במקרים אלה.

המחווה הפרדוקסלית (בראשית יז)

בראשית יז מתאר את התגלות ה' לאברהם, החלפת שמו, הבטחת הולדת יצחק. הנה הפסוקים הפותחים של ההתגלות:

א וַיְהִי אֲבֹרָם בְּנֵי־תִשְׁעִים שָׁנָה וַתִּשַׁע שָׁנִים וַיְרֵא יְהוָה אֶל־אֲבֹרָם וַיֹּאמֶר אֵלָיו אֲנִי־אל שְׁדֵי הַתְּהִלָּה לְפָנַי וְהָיָה תָמִים. ב וְאַתְּנָה כְּרִיתִי בֵּינִי וּבֵינְךָ וְאַרְבֵּה אוֹתְךָ בְּמֵאד מֵאֵד. ג וַיִּפֹּל אֲבֹרָם עַל־פָּנָיו וַיִּדְבֹּר אֵתוֹ אֱלֹהִים לֵאמֹר. ד אֲנִי הִנֵּה כְּרִיתִי אִתְּךָ וְהָיִיתָ לְאָב הַמּוֹן גּוֹיִם. ה וְלֹא־יִקְרָא עוֹד אֶת־שְׁמֶךָ אֲבֹרָם וְהָיָה שְׁמֶךָ אֲבֹרָהם כִּי אָב הַמּוֹן גּוֹיִם נִתְתִּיךָ. ו וְהִפְרַתִּי אִתְּךָ בְּמֵאד מֵאֵד וְנִתְתִּיךָ לְגוֹיִם וּמְלָכִים מִמֶּךָ יֵצְאוּ (בראשית יז, א-ו).

המחווה של אברם, עדיין לא אברהם, פשוטה וברורה, לכאורה. מובן שהיא מסמנת יראה וביטול עצמי. הקושי מתגלה בהגדרת סוג המחווה: האם היא ספונטנית או סטנדרטית? אם המחווה ספונטנית, היא מבטאת את סערת רוחו, פליאתו וחרדתו של אברם. ואם היא סטנדרטית, לא רגשותיו הם שמתבטאים בה בהכרח, אך בהחלט מתבטאים בה הרגליו התרבותיים ונימוסיו של אברם. נכון שאברם לא יכול לראות את פני האל, אבל השאלה היא האם מתבטאת בכך עצמת ההתגלות או קונבנציה תרבותית או אפילו ספרותית? שני כיווני הפרשנות תקפים די הצורך. הבחירה באחד מהם היא בידי הקורא, היא תלויה בטעינתה האמוציונלית של המחווה, בכמתה המנטלית, בטיבו וברוחו של ההקשר שבו הוא מחליט לעגן את פרשנותו – למשל, במידת התבססותו על התורה שבעל פה. מצב זה, המכונה על-ידי מאיר שטרנברג "ריבוי מערכות של מילוי פערים", הוא אופייני למקרא.¹³ כך אפוא סוגיית הגדרת המחווה הופכת לקצה קרחון של סוגיה רחבה בהרבה – אישיותו של אברהם ויחסיו עם אלוהים. הפסוקים שהובאו לעיל לא מספקים די מידע להבנת המחווה שנראתה כה שקופה במבט ראשון. הבנת מחווה מסוימת כרוכה לבלי היפרד בהבנת האישיות, בייחוד בהבנת המאפיינים של התנהגותה

Meir Sternberg, 13. *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 222

הגופנית. לכן חשוב במיוחד שפרק יז מספק דוגמה נוספת של מימוש אותה המחווה על-ידי אותה דמות עצמה (הפעם כבר אברהם) בהפרש של פסוקים ספורים:

טו ויאמר אלהים אל־אברהם שְׂרֵי אִשְׁתְּךָ לֹא־תִקְרָא אֶת־שְׁמָהּ שְׂרֵי כִּי שָׂרָה שְׁמָהּ. טז וּבְרַכְתִּי אֹתָהּ וְגַם נָתַתִּי מִמֶּנָּה לָךְ בֶּן וּבְרַכְתִּיהָ וְהָיְתָה לְגוֹיִם מְלֹכֵי עַמִּים מִמֶּנָּה יִהְיוּ. יז וַיִּפֹּל אֲבְרָהָם עַל־פָּנָיו וַיִּצְחַק וַיֹּאמֶר בְּלִבִּי הִלְכָן מֵאֵה־שָׁנָה יוֹלֵד, וְאִם־שָׂרָה הִבְתַּת־שָׂעִים שָׁנָה תֵּלֵד (בראשית יז, טו-יז).

אותה מחווה חוזרת באותן הנסיבות, אך הפעם היא מלווה בשני מאפיינים התנהגותיים נוספים – "ויצחק ויאמר בלבו". הפעם לפנינו ייצוג מורכב, הכולל את ההיבטים הג'סטיקולרי, האמוציונלי והלשוני. מבחינה פואטית, הפסוק יוצר אפקט דאליסטי חזק, אשליה של התרחשות סינכרונית של תהליכים שונים, כמו במציאות. בעיית הספונטניות/הסטנדרטיות של המחווה של אברהם בעינה עומדת ואף מחריפה: מחווה חוזרת עשויה לסמן שגרה ג'סטיקולרית, או להפך, תגובה אינסטינקטיבית, או שתיהן גם יחד. במקרה האחרון, מנגנון ייצור המחווה פועל באופן הבא: במצב של מתח ומבוכה קיצוניים, אדם עלול להגיב באופן אוטומטי במחווה סטנדרטית, המסייעת בהתמודדות עם המצב. אבל שורש הבעיה העיקרית הפעם איננו המחווה כי אם היחס בינה לבין מה שמלווה אותה ומיוצג במילים "ויצחק". ניתן להבין זאת מילולית כ"צחק" או כ"שמח". המובן השני נראה בלתי רלוונטי נוכח הנימה האירונית של מה שאומר אברהם בלבו ונוכח ספקנותו והסתעיונותו בפסוק שבא מיד לאחר מכן: "יח ויאמר אברהם אל־האלהים לו יִשְׁמַעֲלֵי יְחִיהָ לְפָנָיִךְ" (בראשית יז, יח). אם כן, אין בררה אלא להתמודד עם משמעות המחווה הפרדוקסלית: ביטוי קיצוני של יראה ושגב מלווה בצחוק של מבוכה, אירוניה וספקנות. לפנינו שתי אפשרויות של פרשנות. האחת, המצמצמת, תציג את המחווה "ויפול על פניו" כסטנדרטית, בלתי ייצוגית מבחינה אמוציונלית, ובכך תבטל הסתירה בינה לבין הצחוק הספקני של אברהם. פרשנות זו גורעת מגדולת אישיותו של אברהם, אבל שומרת על גבולות ההיגיון. האפשרות האחרת, הפרדוקסלית, לא תגרע מאומה מן הגדולה והמורכבות של אישיותו של אבי האומה. במקום לכפות על הדמות תבנית לוגית פורמלית, הפרשנות השנייה תראה במחווה הרב־ממדית "ויפול על פניו ויצחק" גילוי אמוציונלי ספונטני קיצוני, ייחודי וחסר תקדים, ויתר על כן דוגמה של מחווה מקראית פרדוקסלית. קוראים שונים עשויים לחוות ולפרש את הפסוקים הנדונים בדרכים שונות, אך ברור שהמחוות המיוצגות בהם ופרשנותן ממלאות תפקיד מכריע בעיצוב תפיסת הדמות. לכל שינוי בהבנת המחווה תהייה השלכות מרחיקות לכת על הבנת האישיות ועל הבנת מקומה בהיסטוריה מטפיזית ואמפירית. נראה כי למרות שהמחווה של אברהם מחזקת את

Freddie Rokem, "A .14 Walking Angel: On the Performative Function of the Human Body", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 118

סברתו של פרדי רוקם כי זיקתה של התנועה האנכית של הדמות בתאטרון היא בעיקר עם גורלה האישי,¹⁴ לא ניתן להפריד את המחווה מהקשרה החברתי-תרבותי, דהיינו מאירוע ההתגלות, גם כשמדובר בהתגלות אישית. המחווה הנדונה, בהיותה אחדות של כללי ואישי כמו דמותו של אברהם, מגלמת את הפרדוקסליות של ההתגלות עצמה. כך או אחרת, אין לפקפק בעצמתו הפואטית, הפסיכולוגית והפילוסופית של פסוק יז: רק אברהם יכול לצחוק בזמן ההתגלות.

תקשורת בלתי מילולית לעומת דיבור (בראשית כז)

אין מקומות רבים שבהם תקשורת בלתי מילולית ממלאת תפקיד מרכזי בעלילה ובעיצוב היחסים בין הדמויות. להלן דוגמה שבה האוכל, הבגדים, המגע והריח קובעים את מהלך ההיסטוריה:

א ויהי כִּי־יָקָן יַצְחָק וַתִּכְהַיֵּן עֵינָיו מֵרֵאת וַיִּקְרָא אֶת־עֹשׂו בְּנוֹ הַגָּדֹל וַיֹּאמֶר אֵלָיו בְּנִי וַיֹּאמֶר אֵלָיו הֲנִנִּי. ב וַיֹּאמֶר הִנֵּה־נָא זָקַנְתִּי לֹא יִדְעִתִּי יוֹם מוֹתִי. ג וְעַתָּה שְׂאֵ־נָא כְלִיָּה חֲלִיָּה וְקִשְׁתְּךָ וְצֵאת הַשָּׂדֶה וְצֹנְדָה לִי צִידָה. ד וְעֲשֵׂה־לִּי מִטְעָמִים כַּאֲשֶׁר אֲהַבְתִּי וְהִבִּיאָה לִּי וְאֶכְלָה כְּעִבּוֹר תִּבְרַכְךָ נַפְשִׁי כִּטְרָם אָמוֹת. ה וְרִבְקָה שָׁמְעַת בְּדַבַּר יַצְחָק אֶל־עֹשׂו בְּנוֹ וַיֵּלֶךְ עֹשׂו הַשָּׂדֶה, לְצֹדֹר צִיד לְהַבִּיאַ. ו וְרִבְקָה אָמְרָה אֶל־יַעֲקֹב בְּנָה לֵאמֹר הִנֵּה שָׁמְעִתִּי אֶת־אֲבִיךָ מְדַבֵּר אֶל־עֹשׂו אַחִיךָ לֵאמֹר. ז הִבִּיאָה לִּי צִיד וְעֲשֵׂה־לִּי מִטְעָמִים וְאֶכְלָה וְאֶבְרַכְכָּה לִפְנֵי יְהוָה לִפְנֵי מוֹתִי. ח וְעַתָּה בְנִי שְׁמַע בְּקוֹלִי לֵאשֶׁר אֲנִי מְצַוָּה אִתְּךָ. ט לֶךְ־נָא אֶל־הַצֹּאֵן וְקַח־לִּי מִשָּׁם שְׁנֵי גְדֵי עִזִּים טַבִּים וְאֶעֱשֶׂה אִתְּם מִטְעָמִים לְאֲבִיךָ כַּאֲשֶׁר אָהַב. י וְהַבֵּאתָ לְאֲבִיךָ וְאָכַל בְּעֵבֶר אֲשֶׁר יִבְרַכְךָ לִפְנֵי מוֹתוֹ. יא וַיֹּאמֶר יַעֲקֹב אֶל־רִבְקָה אִמּוֹ הֲוֹ עֹשׂו אַחִי אִישׁ שָׂעֵר וְאֶנְכִּי אִישׁ חֶלֶק. יב אוֹלֵי־יִמְשֵׁנִי אָבִי וְהִיִּיתִי בְּעֵינָיו כְּמַתְעַתֵּעַ וְהַבֵּאתִי עָלַי קָלְלָה וְלֹא בְרַכָּה. [...] טו וַתִּקַּח רִבְקָה אֶת־בְּגָדֵי עֹשׂו בְּנָה הַגָּדֹל הַחֲמֹדֶת אֲשֶׁר אִתָּהּ בְּבֵית וַתִּלְבַּשׂ אֶת־יַעֲקֹב בְּנָה הַקָּטָן. טז וְאֵת עֵרֹת גְּדֵי הָעִזִּים הַלְבִּישָׁה עַל־יָדָיו וְעַל חֲלָקֹת צִנּוֹרָיו. [...] כא וַיֹּאמֶר יַצְחָק אֶל־יַעֲקֹב גִּשְׂה־נָא וְאֲמַשְׁה בְּנִי הֵאֱתָה זֶה בְּנִי עֹשׂו אִם־לֹא. כב וַיִּגַּשׁ יַעֲקֹב אֶל־יַצְחָק אָבִיו וַיִּמְשְׁהוּ וַיֹּאמֶר הַקָּל קוֹל יַעֲקֹב וְהִיִּדִים יָדֵי עֹשׂו. כג וְלֹא הִפִּירוּ כִּי־הָיוּ יָדָיו כִּידֵי עֹשׂו אַחִיו שְׁעֵרֶת וַיִּבְרַכְהוּ. [...] כו וַיֹּאמֶר אֵלָיו יַצְחָק אָבִיו גִּשְׂה־נָא וְשָׂקֶה־לִּי כֵּן. כז וַיִּגַּשׁ וַיִּשְׁקֶלוּ וַיִּרַח אֶת־רִיחַ בְּגָדָיו וַיִּבְרַכְהוּ וַיֹּאמֶר רֵאֵה־נִיחַ בְּנִי כְּרִיחַ שְׂדֵה אֲשֶׁר בְּרַכּוּ יְהוָה (בראשית כז, א-כז).

תפקידה של התקשורת הבלתי מילולית במובאה זו ברור בהחלט. דינמיקת המעברים בין סוגיה השונים היא בזיקה הדוקה, ראיסטית וצירית, לדינמיקה הפרוקסמית בסצנה הנדונה. במילים אחרות, הסצנה מממשת יחס אתי כיחס מרחבי, תנועת רגש כתנועת גוף. תחילה מבחין יצחק באי-התאמה בין המאפיינים הפארא-לינגוויסטי (קול) והטקטילי (מגע) של האישיות שלפניו. יצחק מבקש לצמצם את המרחק בינו לבין בנו כדי להרחיב ולהעמיק את היחסים הבלתי מילולי והבלתי חזותי ביניהם. נראה שעבור יצחק, הכמעט עיוור, מגע אמין יותר מקול, וריח אמין יותר ממגע. באישיותו, בהתנהגותו של יצחק, כך נראה, עדיין חזקים היסודות הבלתי מילוליים, הגופניים, אשר הולכים ומתרופפים בדמותו של בנו יעקב. ואכן הטקסט הנדון חושף את כישלונה של תקשורת גופנית, שהיא גם כישלון ההיסטורי של עֲשׂוֹ. הגופניות היתרה של עֲשׂוֹ והרגישות הגופנית של יצחק מוצגות כחולשה, שרבה מנצלת בהצלחה רבה במניפולציה המתוככמת שלה. הטקסט המקראי המדובר מייצג את המנגנון הבא: התרבות מציבה במרכז עשייתה את סימני הגוף הריקים, את הסימולקרים, ומפעילה תקשורת בלתי מילולית אינטנסיבית כדי להדחיק את הגוף ולהחליפו בייצוגיות תרבותיות היסטוריות טהורה. במילים אחרות, הגוף מוצב במרכז כדי להיות "ממורקר", מרוקן ומחוסל. במושגים של ז'אן בודריאר¹⁵ נוכל להגיד כי הטקסט המקראי יוצר סימנים על גבי הגוף המרכזי, גוף אבות האומה, ובכך הופך אותו לאובייקט, לכלי של מניפולציה חברתית; קווי הסימון מרטשים את הגוף המיוצג לקרעים, לאיברים ולחושים שנכשלים במילוי תפקידם. הטקסט המקראי מבצע מהלך כפול: הוא יוצר בקורא ייצוג מנטלי-חזותי ואמוציונלי חזק, מאלץ את הקורא להזדהות עם הייצוג הזה, ובהבעת חושף את הסימון הגופני כסימולקר ואת התקשורת הגופנית כאי-הבנה. כך נוצר ייצוג פרדוקסלי: הגוף של יעקב שבמרכז הטקסט ובמרכז כינון התרבות אינו הגוף שלו, אינו גוף, הוא איננו. הקורא נשאר עם הייצוג הצירי החזק של הדמיית הגוף תרוט עמוק בתודעתו. ההדמיה הזאת בלב כינון התרבות מעלימה את הגוף, אך עצם היעלמות הזאת הופכת לייצוג גופני מרכזי ומשמרת את הגוף בהיסטוריה הקדושה של העם לעולם. מעבר לפרדוקסליות הזאת, תוצאה בטוחה אחת של המנגנון התרבותי-סמיוטי העובד בקטע הנדון היא ברורה: דיסקרדיטציה של תקשורת גופנית.

Jean Baudrillard, .15
*Symbolic Exchange and
 Death*, Iain Hamilton Grant
 (trans.), London: Sage, 1993,
 pp. 101-104

הייצוג הגופני והקתרסיס היהודי (שמורת יב)

טקסטים תנ"כיים רבים מגלמים בפואטיקה שלהם את מאבק המונותאיזם על קיומו. הייצוגים הגופניים של אלוהים, של איבריו ושל תנועותיו, המואנשים כביכול, הערימו לא מעט קשיים בדרכה של הפרשנות

המונותאיסטית הרציונליסטית לתנ"ך. בלי להתיימר לפתור עקרונית את הסוגיה הסבוכה, אנסה בדוגמה שלהלן לחשוף דינמיקה מורכבת, מרתקת למדי, של היחסים בין נוכחות ייצוגי אלוהים הגופניים בפסוקים מסוימים לבין היעדרם הרועם בפסוקים אחרים. המטרה היא גלויות מה הם התפקידים הפואטי, האתי והמטפיזי של הדינמיקה הזאת.

הפרשות הקשורות ליציאת מצרים גדושות ייצוגים גופניים של אלוהים ובעיות מוסריות שהקורא אינו יכול לפסוח עליהן בקלות. נתבונן באירוע הגופני המרכזי של המתרחש, במחווה שהייתה לסמל ונתנה לחג אחד משמותיו – בתנועת הפסיחה עצמה. בפעם הראשונה הפסיחה מתוארת בדברי אלוהים אל משה ואהרון לפני המכה: "יב ועברתי בארץ מצרים בלילה הזה והפיתי כל בכור בארץ מצרים מאדם ועד בהמה ובכל אלהי מצרים אעשה שפטים אני יהוה. יג והיה הדם לכם לאת על הבתים אשר אתם שם וראיתי את הדם ופסחתי עלכם ולא יהיה בכם נגף למשחית בהכתי בארץ מצרים" (שמות יב, יב-יג). בעוד בפסוק יב הייצוג הגופני הוא קונספטואלי מופשט, "ועברתי", ויכול בקלות להתפרש כמטפורה, פסוק יג מייצג את הבורא באופן מוחשי ואנושי: "וראיתי... ופסחתי". הפסוקים מתארים ברצף את מכת המצרים ואת גאולת העברים. בפעם השנייה הפסיחה מתוארת בדברי משה אל זקני ישראל, בעת שהוא מדריכם לקראת המכה: "כג ועבר יהוה לנגף את מצרים וראת את הדם על המשקוף ועל שתי המזוזות ופסח יהוה על הפתח ולא יתן המשחית לבא אל בתיכם לנגף" (שמות יב, כג). בתוך פסוק אחד בלבד, מתוארים אותם שני ההיבטים של האירוע: המכה והגאולה. אך הנה פרט תמוה למדי: משה אינו מדייק במסירת דבר ה' ולא מגלה לישראלים כי הפעם יכה אלוהים בבכורות. לא מהות המכה כי אם הדרך לגאולה והגדרת הטקס למסורת העתידית הן שמצויות במוקד דברי משה אל זקני העם. והנה תיאור התרחשות המכה עצמה: "כט ויהי בחדשי הלילה ויהוה הכה כל בכור בארץ מצרים מבכר פרעה הישב על כסאו עד בכור השבי אשר בבית הבור וכל בכור בהמה" (שמות יב, כט). הפסוק חסר כל ייצוג גופני של אלוהים. כמו כן מציין הפסוק מפורשות את מטרת המכה – הבכורות.

עד כאן העובדות. כעת נראה לאלו מסקנות הן מובילות. בשתי המובאות הראשונות אנו שומעים את קול הדמויות המשתתפות באירועים והמדברות זו אל זו; השיח שלהן מכונן את מישור תודעתם של העברים בשלב היסטורי נתון – בסוף העבדות המצרית. השיח שלהן עדיין מתבסס על הייצוג הגופני של האלוהות, האופייני לתודעה הפוליתאיסטית. אם נכון שדיברה תורה בלשון בני אדם, הרי בפסוקים יב, יג, כג דיברה תורה בלשון בני האדם של תקופת התגבשות המונותאיזם, בהתאם לפרדיגמה ההכרתית שלהם. לעומת זאת, בפסוק כט נשמע קולו של

המספר המקראי, הפונה אל העברים של הדורות לעתיד לבוא, בעלי התודעה המונותאיסטית, ולכן אלוהים מיוצג בשיח שלו באופן חד, תיעודי, מופשט ובלתי-גופני – "היכה". שני הקטעים הראשונים מיועדים כביכול לבני ישראל המשתתפים באירוע, הזקוקים לפיכך למילות הנחמה החמות והאנושיות ולקצבן המערסל והמרגיע – "וראיתי... ופסחתי". הקורא הקדום היה אמור, בעת קריאת הפסוקים הללו, לדמיין את אלוהים כדמות אנושית ולהזדהות עמה על בסיס תהלוך מנטלי של הייצוגים הגופניים הידידותיים והחיוביים, וכן על בסיס תחביר דך ומתנגן. הפסוק האחרון מיועד לקורא העתידי, והוא אמור להפעיל את הקורא בדרך שונה לחלוטין.

פסוק כט מציג את מכת בכורות כטרגדיה לשמה, המעוררת בקורא קתרסיס צרוף – יראה וחמלה, יגון ושגב נכרכים יחד. בהקבלה מלאה למה שכותב אריסטו בפרק השישי של פואטיקה, לא הסיפור על האירוע אלא האירוע הטרגי עצמו, המיוצג באמצעים נאותים, מפעיל את הקתרסיס המלא, עם השילוב הפרדוקסלי של הזדהות ורתיעה שבו. אבל מדוע הקורא העברי, ולו גם העתידי, אמור להזדהות עם יראתה ויגונה של מצרים? התשובה היא במישור המטפיזי. משה לא אמר לבני ישראל לפני המכה כי היא מכוונת לבכורות כדי לא לגרוע ממידת נחמתם. אך אלוהים לא גילה אפילו למשה לפני היות המכה כי במישור המטפיזי היא מכוונת גם לבכורות ישראל: הרי מעתה, וליתר דיוק מבואם אל הארץ המובטחת, כל בכורות ישראל בכל הדורות הבאים מוקדשים לאלוהים: "א וַיְדַבֵּר יְהוָה אֶל־מֹשֶׁה לֵאמֹר. ב קִדְשִׁי־לִי כָל־בְּכוֹר פֶּטֶר כָּל־רֶחֶם בְּבְנֵי יִשְׂרָאֵל בְּאֶדָם וּבְבִהֶמָּה לִי הוּא" (שמות יג, א-ב). כלומר, במובן מטפיזי, אחרי מכת בכורות, כל בכורות ישראל העתידיים אינם שייכים לקיום, משום שהם שייכים לאלוהים. טקס פדיון הבכור מסמן כי הבכור מקבל את קיומו בשכירות. זהו מחיר החופש, זוהי ברית הדמים בין אלוהים ועם ישראל, מעין ברית מילה כלל-לאומית. תודעת ברית הדמים הזאת מהווה בסיס לקתרסיס היהודי במכת בכורות; הקתרסיס המטפיזי הזה מהווה בסיס לכל דיון אתי או תאולוגי בנושא. לכן בפסוק כט, המייצג את אירוע המכה, אין מקום לצער או לשמחה, אלא רק ליראה ולשגב, אשר נייעורים אצל הקורא המונותאיסטי לא בהנכחת הגוף אלא, בהבדל מהדרמה היוונית, בהעלמת ייצוגו.

מחוות הרשעים

בעוד התנהגותם של אבות האומה מספקת דוגמאות מורכבות של ייצוגים גופניים ושל תפקידם התרבותי, התנהגות אויבי האומה משרדת

מסר אנטי-גופני חד-משמעי, בייחוד כאשר מחווה ספונטנית טיפוסית, אחת המחווה הספונטניות הבודדות בתנ"ך, מיוחסת לאחד האויבים העיקריים של עם ישראל – בללק: "ויחר-אף בלק אל-בלעם ויספק את-כפיו ויאמר בלק אל-בלעם לקב איבי קראתיך והנה ברכתך בך זה שלש פעמים" (במדבר כד, י). לא זו בלבד שהמחווה היחידאית הזאת מיוחסת לאויב, אלא גם לאויב כושל. המחווה ה"נשית" הזאת מבטאת את חולשתו וקושרת את החולשה לרשעות, ונקשרת היא עצמה לשתי התכונות האלה. מבחינה סמיוטית, ספיקת כפיים שואבת את משמעותה מדימוי הידיים הריקות, האוזלות, הבלתי חמושות. מבחינה פסיכולוגית, המחווה היא מניפולטור או אדפטור-גוף, מחווה אוטיסטית, המסייעת בפריקת המתח, בהתמודדות עם הניסיון הטראומטי.¹⁶ מבחינה פואטית, המחווה מקנה לדמותו של בלק קווים ראיסטיים אנושיים חיים, ועם זאת מציגה אותו באור קומי נוכח המצב האירוני של קללה שהפכה לברכה. הפעלתנות הפרוקסמית המופרזת של בלק בפסוקים שקדמו למחווה, ניסיונותיו הנואשים האוויליים לשנות את טיב נבואתו של בלעם על-ידי שינוי מקום – כל אלה, נוסף למחווה עצמה, משלימים את ההנמכה הקומית של דמות האויב. בפסוק הנדון, התחביר יוצר אפקט ראיסטי של בו-זמניות של גילויים התנהגותיים שונים, דהיינו של רגש, מחווה ודיבור, אשר מוצגים ברמה זהה של חשיבות ומאורגנים בסדר הטבעי של הופעתם: "ויחר אף... ויספוק... ויאמר". הרגש מפעיל תחילה את הגוף, ורק לאחר מכן מתבטא בדיבור. דבריו של בלק מושמעים כבר על רקע מחוות הכישלון וחוסר האונים שלו, מה שמחזק את האפקט התאטרוני-קומי של הסצנה כולה. בעוד מחווה כזו מהווה סימן מובהק של תאטרוניות,¹⁷ פעילות ג'סטיקולרית מופרזת יוצרת בדרך כלל בתאטרון אפקט קומי.¹⁸ גם תיאור התנהגותם של שונאי ישראל באלגוריות הציוריות של ספר איכה מלא מיני יסודות בלתי מילוליים: "טו ספקו עליך כפיים כל-עברי דרך שרקו וינעו ראשם על-בת ירושלים הזאת העיר שיאמרו כלילת יפי משוש לכל-הארץ. טז פצו עליך פיהם כל-איביך שרקו ויחרקו-שן אמרו בלענו אך זה היום שקוניהו מצאנו ראינו" (איכה ב, טו-טז). הטקסט דוחה באופן שיטתי את הגילויים הספונטניים של הגוף; גילויים אלה הוא משאיר לדמויות שמחוץ לקדושה, לדמויות הנמוכות, הנתעבות.

Paul Ekman, "Emotional.16 and Conversational Nonverbal Signals," Lynn S. Messing and Ruth Campbell (eds.), *Gesture, Speech, and Sign*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 45-55

Dominique Lafon, .17 "Gestures in Molière's Text: Mimesis or Mimicry?", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 29
 18. חיים נגיד, שפת הבמה: מושגי יסוד, מערכות הסימונים של התיאטרון, תל-אביב: סל תרבות ארצי – החברה למתנ"סים, 1996, עמ' 147, 153.

במגילת אסתר ישנה דוגמה ידועה של אי-הבנה בתקשורת בלתי מילולית: "ז והמלך גם בחמתו ממשיתה היין אל-גנת הביתו והמן עמד לבקש על-נפשו מאסתר המלכה כי ראה כי-כלתה אליו הרעה מאת המלך. ח והמלך שב מגנת הביתו אל-בית משיתה היין והמן נפל על-המטה אשר אסתר עליה ויאמר המלך הגם לכבוש את-המלכה עמי בבית. הדבר יצא מפי המלך ופני המן חפו" (אסתר ז, ז-ח). עם כל רשעותו, לא ביקש המן לכבוש את המלכה כי אם להתחנן על נפשו. מחוותו נועדה לסייע בכך, לתמוך

במילותיו שאינן מדווחות בטקסט, לבטא התבטלות, יראה, כניעה. אך הדבר אינו מסתייע: התקשורת הגופנית בוגדת בהמן, טומנת לו מלכודת בחוסר מהימנותה ובדו־משמעותה. המסר הגופני של המן נקרא על־ידי המלך בכיוון הפוך מן המצופה, ולכן אינו מסייע להמן, אדרבה, הוא מרע את מצבו במידה רבה. אין צריך לומר כי פעלתנות גופנית מופרזת ובלתי מהימנה מיוחסת כאן לאחד האויבים הגדולים של עם ישראל ומשמשת, כמו במקרה של בלק, אמצעי להנמכה אירונית של דמותו. מן הראוי לשאול מה פירוש הביטוי "נפל על המטה", מה בדיוק הייתה מחוותו או תנוחתו של המן כשהמלך נכנס? ייתכן כי הטקסט נמנע מתיאור מפורט מפני שהקורא הקדום אמור היה לזהות את המחווה על בסיס אוצר המחווה התרבותי המקובל. סביר להניח כי הייתה זו מחווה של כריעת ברכיים או נפילה אפיים ארצה. מחווה כזו, כמו כריעת ברך במערב, מאופיינת בייצוגיות תרבותית רבת־משמעות ובפוטנציאל תאטרוני עצום.¹⁹ אך במקרה של המן, מיקומה הפרוקסמי של המחווה, דהיינו קרבתה היתרה למלכה, הופכת אותה לדו־משמעית ומפוקפקת, בוגדנית וחסרת יכולת לשקף או להביע רגשות בנאמנות. ברור גם כי זיהוי המחווה על־ידי המתבונן מתבסס במידה ניכרת על היחס שלו לאישיותו של המבצע. הטקסט התנ"כי מעיד: משמעות המחווה אינה אובייקטיבית כי אם מעוגנת בהקשר הדרמטי, דהיינו אתי־פרוקסמי ואמוציונלי, של הסצנה כולה, כפי שזו נבנית בעיני הצופה על בסיס תבניות הכרתיות שלו. המחווה של המן נתפסת כמחווה תשוּקה, משום שבכל מחווה תאטרונית, כפי שמדגיש פטריס פאביס, המשמעות כרוכה הדוקות באינטנסיביות ובכיווניות של האנרגיה שלה.²⁰

19. דן אוריין, דרמה ותאטרון, תל־אביב: אור־עם, 1988, עמ' 39-30.

Patrice Pavis, "Acting: 20 Explication of Gesture, or Vectorization of Desire?", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 107

ספר דניאל מתאר בפרוטרוט את בהלתו של בלשאצר המלך בראותו את היד הכותבת על הקיר בזמן המשתה המפורסם. המספר מבליט ביתר שאת את ההיבטים הגופני והפארא־לינגוויסטי בהתנהגותו, שאינם רק ספונטניים, אלא אף פסיכופיזיולוגיים: "הִבַּה־שַׁעֲתָה נִפְקָה אֶצְבְּעוֹן דִּי יַד־אֲנָשׁ וְכַתְבָּן לְקַבֵּל נְבִרְשֵׁתָא עַל־גִּירָא דִּי־כְתַל הֵיכְלָא דִּי מְלָכָא וּמְלָכָא חִזָּה פִּס יָדָא דִּי כְתָבָה. וּ אֲדִין מְלָכָא זִי־הִי שְׁנוּהִי וְרַעִינְהִי יְבַהֲלוּנָה וְקִטְרִי חֲרָצָה מִשְׁתְּרִין וְאַרְכְּבֵתָה דָּא לְדָא נְקִשׁוּן. זִ קָרָא מְלָכָא בְּחִיל לְהַעֲלָה לְאַשְׁפִּיָּא פְּשָׁדָּאִי וְגִזְרָא" (דניאל ה, ה-ז). או בתרגום: "בה בשַׁעֲתָה יִצְאוּ אֶצְבְּעוֹת שֶׁל יָד אָדָם וְכַתְבוּ לְעֵמֶת הַנְּבִרְשֵׁת עַל הַשִּׁיד שֶׁל כְּתַל הַהֵיכָל שֶׁל הַמֶּלֶךְ וְהַמֶּלֶךְ רוֹאֶה פֶּס יָד אֲשֶׁר כּוֹתְבֵת. אֲזִי הַמֶּלֶךְ זִיוו נִשְׁתַּנֵּה לוֹ וְרַעִיוֹנִי יְבַהֲלוּהוּ וְקִשְׁרֵי חֲלָצִיו נִתְרִים וּבְרַכְיוֹ זֹ לִזוֹ נִקְשׁוֹת. קוֹרָא הַמֶּלֶךְ בְּחִיל לְהַכְנִיס אֶת הָאַשְׁפִּים הַפְּשָׁדִים וְהַקּוֹסְמִים".²¹ הסצנה הזאת בנויה על תקשורת בלתי מילולית. תעלומת פשר המלל מבליטה את מרכזיותו של המסר הבלתי מילולי. החיזיון המסתורי מחריד את המלך עד עמקי נשמתו. זה העיקרון ההבעתי הדו־ערוצי שלו: 1. אירוע בלתי מילולי רב־עצמה מניע את הגיבור, 2. והתגובה הבלתי מילולית שלו משודרת כמסר אל הקורא

21. מקור התרגום: שמואל ליב גורדון, תנ"ך עם באור חדש, תל־אביב: חמו"ל, 1966.

ומניעה את חושי. היד הכותבת על הקיר, יד ללא גוף, היא ההתגלמות של ג'סטטיקולריות צרופה – האיומה והמקוללת.

מחוז המלך (שמואל ב יט)

דמות יהודית נערצת יחידה שמרשה לעצמה גילויים גופניים מועצמים היא דוד המלך. עם זאת, כל גילוי כזה מעורר ביקורת מצד דמויות אחרות. תפקיד חשוב ביצירת מורכבות דמותו של דוד ממלאת היפר-דיאלקטיקה של הנכחה/העלמה, קבלה/דחייה של גוף ושל גילוייו הספונטניים החופשיים. דוגמאות מובהקות לכך הן תגובת דוד למותו של אבשלום ותגובת יואב (והעם כולו) להתנהגותו של דוד:

א וירגז המלך ויעל על-עליית השער ויכה וכה אמר בלכתו בני אבשלום בני בני אבשלום מי-יתן מותי אני תחתיך אבשלום בני בני. ב ויאד ליואב הנה המלך בכה ויתאבל על-אבשלום. ג ותהי התשעה ביום ההוא לאבל לכל-העם כיי-שמע העם ביום ההוא לאמר נעצב המלך על-בנו. ד ויתגנב העם ביום ההוא לבוא העיר פאשר יתגנב העם הנכלמים בנוסם במלחמה. ה והמלך לאט את-פניו ויזעק המלך קול גדול בני אבשלום אבשלום בני בני. ו ויבא יואב אל-המלך הבית ויאמר הבשת היום את-פני כל-עבדיך הממלטים את-נפשך היום ואת נפש בניך ובנתיה ונפש נשיך ונפש פלגשיך. ז לאהבה את-שנאיך ולשנא את-אהביך כי הגדת היום כי אין לך שרים ועבדים כי ידעתי היום כי לוא אבשלום חי וכלנו היום מתים כיי-אז ישר בעיניך. ח ועתה קום צא ודבר על-לב עבדיך כי ביהנה נשבעתי כיי-אניך יוצא אס-גילין איש אתה הלילה ורעה לך זאת מפל-הרעה אשר-באה עליה מנעריך עד-עתה (שמואל ב יט, א-ח).

יגונו האישי של דוד, האבל על מות בנו, עומד בסתירה למשמעות הפוליטית של הניצחון על מי שיעדו את אבשלום לכס המלוכה. יואב מצפה שדוד ימלא עד תום את תפקידו כמנהיג ויצא אל אנשיו לדבר, לשאת נאום פוליטי, אשר מסמן את דיכוי הרגשות האישיים ודיכוי הגוף על גילוייו הספונטניים, המיוצגים בפסוקים א ו-ה. בפסוקים אלה, דוד בקושי שולט בדיבורו. דבריו הקטועים נשמעים על רקע התנהגות גופנית אקספרסיבית עשירה ותואמים אותה בתחבירם. הטקסט הנדון מחקה את המציאות ומשתמש לשם כך באותה הטכניקה שראינו לעיל: הוא מקדים את הייצוג הגופני לדיבור בניסיון ליצור אשליה פואטית של בור-זמניות של השניים ("וכה אמר בלכתו"), הוא בונה דימוי חזותי ציורי

וחזק, שלעומתו המילים הן כאילוטרציה חיוורת ותו לא. בדמותו של דוד, האינדיבידואליות גוברת על הפוליטיקאי.

הטקסט מייצג יסודות בלתי מילוליים שונים: תגובות פיזיולוגיות של גוף ("וירגז... ויבד"), הליכה ("בלכתו"), מחווה ספונטנית ("המלך לאט את פניו"), פארא-לינגוויסטיקה ("ויזעק המלך קול גדול"). בין כל היסודות הללו, המחווה הספונטנית היא הייחודית והנדירה ביותר. יתר על כן, המילה "לָאֵט" במשמעות "כיסה" היא מילה יחידאית ומופיעה בתנ"ך רק בפסוק הנדון. ודאי אין זה מקרה שהמחווה הספונטנית במובן המדויק של המושג (ויספק את כפיו, לאט את פניו), מופיעות בתנ"ך בביטויים יחידאיים. כמו כן אין זה מקרה כי המחווה האמורות שייכות לסוג של אדפטורים של גוף, לתנועות האוטוסיטיות המבוצעות תוך התמודדות האדם עם טראומה. המחווה האלה נועדות לבטא חולשה, אי-הלימה חברתית, כשל אישי ופוליטי. המחווה הספונטניות מתפקדות כאמצעי תאטרוני פואטי בעל עוצמה ייצוגית אימאג'יסטית רבה ביותר, והן מקנות לדמויות נפח אישיותי בלתי רגיל. למרות זאת, או אולי מחמת זאת, הן נדחות על-ידי המספר התנ"כי כביטוי חסר שליטה, חסר אוניס, חייתי וגשמי, ולכן בלתי הולם, של הטבע האנושי. שוב, כמו בדוגמאות הקודמות, הגוף מופיע "פיזית" בפואטיקה של הטקסט כדי להיעלם מטפיזית באתיקה ובתאו-אנתרופולוגיה המונותאיסטית שלו.

מחווה כחטא וכעונש (מלכים א' ג')

הטקסט שלהלן מתאר מקרה מיוחד במינו – מחווה ספונטנית מופיעה כאן לא רק כביטוי של כשל ואי-הלימה מטפיזית, אלא גם כאמצעי ענישה:

ד וַיְהִי כְשֶׁמַּע הַמֶּלֶךְ אֶת־דְּבַר אִישׁ־הָאֱלֹהִים אֲשֶׁר קָרָא עַל־הַמְּזַבֵּחַ
בְּבֵית־אֵל וַיִּשְׁלַח יָרְבֵּעַם אֶת־יָדוֹ מֵעַל הַמְּזַבֵּחַ לֵאמֹר תִּפְשֶׁהוּ וְתִיבֹשׁ
יָדוֹ אֲשֶׁר שָׁלַח עָלָיו וְלֹא יָכֹל לְהִשְׁבֶּה אֵלָיו. הַהַמְּזַבֵּחַ נִקְרָע וַיִּשְׁפֹּךְ
הַדָּשָׁן מִן־הַמְּזַבֵּחַ כַּמִּוֶּפֶת אֲשֶׁר נָתַן אִישׁ הָאֱלֹהִים בְּדַבְרֵי יְהוָה. ו
וַיַּעַן הַמֶּלֶךְ וַיֹּאמֶר אֶל־אִישׁ הָאֱלֹהִים חַל־נָא אֶת־פְּנֵי יְהוָה אֱלֹהֶיךָ
וְהַתְּפַלֵּל בְּעַדִּי וְתִשָּׁב יָדִי אֵלַי וַיַּחַל אִישׁ־הָאֱלֹהִים אֶת־פְּנֵי יְהוָה
וְתִשָּׁב יָד־הַמֶּלֶךְ אֵלָיו וְתִהְיֶה כְּבָרָאשְׁנָה (מלכים א' ג', ד-ו).

המחווה מיוחסת לדמות שלילית, למלך ישראל עובד האלילים. שוב, כמו בדוגמאות אחרות, היא קודמת לדיבור וסמוכה לו, בניסיון ליצור אפקט ראליסטי של בו-זמניות. אבל המחווה של ירבעם מיוחדת בכך שהיא אינה אדפטור-גוף אוטיסטי חסר-אוניס, כי אם מחווה פסבדו-דאיסטית

Eli Rozik, "Metaphorical .22 Hand Gestures in the Theatre", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 132

(כמו-מצביעה) מלכותית רבת-עצמה, כביכול, ביטוי ציורי ותאטרוני של שלטון. זוהי מחווה מטפורית, במושגים של אלי רוזיק, כלומר גלגול של מחווה ביצועית שמקבלת תפקיד תקשורתית סימבולי, וכתוצאה מכך – אקספרסיבי תאטרוני.²² ואולם שוב מופיעה המחווה כדי להתגלות כסימן ריק וכזב, כביטוי של אי-הלימה לקו ההיסטורי והמטפיזי של הטקסט. המספר התנ"כי מעניש את המחווה עצמה, ודרכה – את הגוף ואת האיש. העונש הוא בלימתה, ביטולה של המחווה, שלילת היכולת הפיזית לבצע מחוות. זוהי דוגמה מובהקת של המגמה האנטי-ג'סטיקולרית, שלפיה הגוף האנושי אינו שייך לאדם, כי אם לאלוהים, והוא הקובע התנהגות גופנית הולמת מהי. כל גילוי ספונטני של הגוף נתפס כחיתרה תחת סמכותו של הבורא, כחטא אשר במקרה הנדון קשור גם לעבודה זרה, לפוליתאיזם. גם כאן, וגם במקרים שאינם קשורים ישירות לעבודה זרה, המגמה האנטי-ג'סטיקולרית של הטקסט מהווה חלק ממאבק של מונותאיזם נגד פוליתאיזם. המנגנון של המאבק זהה לזה שבתרבויות אחרות: הגוף (של המלך) מוצב במרכז, הופך לאובייקט; מאמצעי של ניכוס ואלומות (של המלך כלפי איש אלוהים), הגוף הופך לאובייקט של ניכוס (של אלוהים כלפי המלך), ובזה שהוא הופך לקרבן מדומה, האלימות משני הצדדים נבלמת, סמכותו של איש האלוהים מאושרת וגם המלך חוזר לעצמו ולשלטונו... אבל ללא גוף. מבחינה מטפיזית ומבחינת מנגנון כינון התרבות, הגוף נעלם.

מחוות במוקד הביקורת הגלויה (משלי)

במאמר הנוכחי ההתמקדות היא במקרי המחוות הספונטניות בכמה מקומות בתנ"ך. המגמה האנטי-ג'סטיקולרית מתבטאת בראש ובראשונה בייצוגי המחוות. אך הנה ספר משלי עושה צעד נוסף קדימה וקובע מפורשות את עמדתו כלפי מחוות ותקשורת גופנית בכלל. כך, אפוא, מתגלה ספר משלי כאחד המסמכים הקדומים ביותר המכילים קביעות תאורטיות, אם כי בלתי שיטתיות, לגבי מחוות. להלן הפסוקים הרלוונטיים:

כד הָסֵר מִמֶּךָ עֲקָשׁוֹת פֶּה וּלְזוֹת שִׁפְתַיִם הִרְחַק מִמֶּךָ. כה עֵינֶיךָ לִנְכַח יְבִיטוּ וְעַפְעַפִּיךָ יִישְׂרוּ נִגְדֶּךָ. כו פֶּלֶס מַעְגַל רִגְלֶךָ וְכַל-דַּרְכֶיךָ יִכְנוּ. כז אֶל-תִּטְיִמִין וּשְׂמֹאוֹל הָסֵר רִגְלֶךָ מִרָע (משלי ד, כד-כז). יב אָדָם בְּלִיעַל אִישׁ אֶן הוֹלֵךְ עֲקָשׁוֹת פֶּה. יג קִרְץ בְּעֵינָיו מִלֵּל בְּדַגְלוֹ מִדָּה בְּאֶצְבָּעָתָיו. יד תִּהְפְּכוֹת בְּלִבּוֹ חֵרֶשׁ רָע בְּכָל-עַת מְדַיְנִים יִשְׁלַח (משלי ו, יב-יד). כה אֶל-תִּחְמַד יִפְיָה בְּלִבְכֶם וְאֶל-תִּקְחֶה כְּעַפְעַפִּיךָ (משלי ו, כה). י קִרְץ עֵינָיו יִתֵּן עֲצָבָתוֹ וְאֵוִיל

*שְׁפָתֵיךָ יִלְכָּט (משלי י, י). כֵּס אִישׁ חָמֵס יִפְתֶּה רָעָהוּ וְהוֹלִיכֹה
בְּדַרְךָ לֹא-טוֹב. לַ עֵצָה עֵינָיו לְחֹשֶׁב תִּהְפְּכֹת קִרְיָן שְׁפָתָיו כְּלֶה
רָעָה (משלי טז, כט-ל).*

בסגנונו האופייני, ספר משלי אינו מרחיב את הדיבור על הנושאים הכלולים בו, קביעותיו חריפות וחד-משמעיות. הפסוקים המובאים מעידים על מודעותם הגבוהה של בעל ספר משלי ושל עורכיו לתקשורת בלתי מילולית. לשון הספר ציורית, דימויו מרשימים בעצמתם ההבעתית. המילה "מולל" לא מופיעה פעם נוספת בתנ"ך, אלא בבניין פיעל בבראשית כא, ז. המילים "עקשות" ו"קורץ" מופיעות רק בפסוקים שלמעלה. המלה "עוצה" במובן של עוצם, סוגר, מופיעה בתנ"ך רק בטקסט הנדון. הסיבה לשימוש במילים אלה איננה רק חסרונם בעברית התנ"כית של מושגים לתיאור שפת הגוף, אלא גם שאיפתו של בעל משלי ליצור מוזרות וזרות לשונית בדברו על תנועות הגוף הבלתי מוסריות, המרושעות, לגרום אצל הקורא רתיעה וניכור לא מודעים לצד ההתפעלות האסתטית מיופין הפיזי של המטפורות.

בעל משלי בונה את המהלך הרטורי שלו כמעבר ממטפורות ג'סטיקולריות לג'סטיקולציה עצמה. בפרק ד עדיין משמשות תנועות גוף משל להגדרת התנהגות מוסרית. פסוק כד אומר בלשון פיוטית: היה ישר, דבר בכנות, אל תשקר. "מעגל רגליך" בפסוק כו אינו אלא מטפורה של אורח חיים, של מעשים. אך הפסוקים האחרים יוצרים זיקה ישירה בין אופי האדם, תכונותיו המוסריות, לבין תנועות גופו – לא כמותן כי אם טיבן. מימיקה וג'סטיקולציה מוצגות כסימני ההיכר של "אדם בליעל".

המחווה הקטלנית (דברי הימים א יג, ז-י)

ולסיום אביא תיאור של תנועת גוף ספונטנית שגרמה למותו של מבצעה:

*ז וַיִּרְכִּיבוּ אֶת-אֲרֹן הָאֱלֹהִים עַל-עֲגֵלָה חֲדָשָׁה מִבַּיִת אֲבִינָדָב וַעֲזָא
וְאֶחָיו נְהָגִים בְּעֲגֵלָה. ח וַדָּוִד וְכָל-יִשְׂרָאֵל מִשְׁחֻקִים לִפְנֵי הָאֱלֹהִים
בְּכָל-עֵז וּבְשִׁירִים וּבְכַנְרֹת וּבְנִבְלָיִם וּבְתַפִּים וּבְמִצְלָתִים וּבְחִצְצָרוֹת.
ט וַיָּבֹאוּ עַד-גֵּרֶן פִּידֹן וַיִּשְׁלַח עֲזָא אֶת-יָדוֹ לְאַחוֹ אֶת-הָאֲרֹן כִּי שָׁמַט
הַבָּקָר. י וַיַּחַר-אַף יְהוָה בְּעֲזָא וַיִּבְהוּ עַל אֲשֶׁר-שָׁלַח יָדוֹ עַל-הָאֲרֹן
וַיָּמָת שָׁם לִפְנֵי אֱלֹהִים (דברי הימים א יג, ז-י).*

האיסור לגעת בארון הקודש חמור ביותר. איסור זה, כמו כל איסור

23. וישלח עזה אל־אֶרֶון הָאֱלֹהִים
וַיֵּאחֶז בּוֹ כִּי שָׁמְטוּ הַבְּקָר.

אחר וכמו כל מצווה, חוק או משפט, מכונן תרבות ואתיקה בכך שהוא מציב גבול להתנהגות ספונטנית, רפלקסיבית, יצרית. בגרסה זו של מעשה עזא, בהבדל מהגרסה שבשמואל ב (ו, 1),²³ תנועתו של עזא לא הושלמה, הוא לא נגע בארון, אלא רק שלח את ידו – ומת. הוא נענש על התנועה עצמה, על אי־ציותו של הגוף לחוק, על האוטומטיזם של תגובתו. כשתפקודו אינו מוגדר על־ידי קודים תרבותיים בטקסים או בנימוסים, הגוף נענש על גופניותו הספונטנית. אך האם ניתן להעניש אדם על מה שהוא טרם עשה? אולי ברגע אחרון, רבע שנייה לפני המגע, היה עזא מסיר את ידיו ובלום את תנועתו? אפשר גם שהמילים "וישלח עזא את ידו לאחוז את הארון" אומרות כי עזא שלח את ידו ואחז או נגע בארון? לאמתו של דבר, אין זו שאלה אתית וגם לא תאולוגית (הבחירה החופשית וידיעת הכול של אלוהים), כי אם שאלה של תפיסת הגוף: הספונטניות של הגוף נתפסת כאוטומטיזם או מכניזם בלתי רצויים, חוטאים ומחטיאים, בלתי נשלטים. לכן אין כל ספק כי תנועת הטרנסגרסיה של עזא הייתה מגיעה או הגיעה להשלמתה. תפיסה זו מצטיירת אפוא כמגמה יציבה, הבולטת במקומות שונים בתנ"ך, כפי שמעידות הדוגמאות המובאות במאמר זה, ובייחוד הדוגמה האחרונה, הקיצונית בממדיה הטרגיים. שלא כמו מקרהו של המן שנדון לעיל, אין כל חשיבות למשמעות מחוותו של עזא, לכיווניתה ולאינטנסיביות שלה. הדינמיקה של החטא והעונש אינה שוללת את הגוף, אלא, אדרבה, מנכיחה אותו בשיא הדה־הומניזציה שלו. תנועת הגוף מתנתקת מנפש, ממחשבה, מרצון, מתשוקה או מכל רגש אחר. בתפיסת הגוף ה"מכניסטית" הזאת, האופיינית לתאטרון של מיירחולד וברכט, במין קסם קטלני של דה־קונסטרוקציה, המחווה הופכת לסימן שטוח, לסימולקר עם מסר, והאדם או השחקן הופך למסכה.²⁴

Rodrigue Villeneuve, 24
"The Concordance of Body
and Meaning", *Assaph:
Studies in the Theatre C*,
8 (1992), p. 67

25. אנטונון ארטו, התיאטרון
וכפילו, מצרפתית: אוולין עמר,
תל־אביב: בבל, 1996, עמ' 148.

עם זאת, את התנועה של עזא ניתן לראות אחרת, כהתאחדות דווקא של הגוף עם הרגש והרצון, כשאי האפשרות להפריד בין מחווה לכוונתה מהווה בסיס לעונש. האם בפסוקים הנדונים ממש הטקסט את תאטרון האכזריות נוסח ארטו, שבו "יצר הוא חומר?"²⁵ אבל הטרגדיה של עזא קרובה יותר לפליטת פה גורלית מאשר לקינת הבשר הקתרטית. נראה כי הטקסט מקים את התאטרון הזה כדי להחריבו: במקום להחזיר לעצמו את תפקידו הקמאי כמגיקון, כפי שארטו היה מצפה, השחקן מאבד שליטה על הגוף. המגמה האנטי־ג'סטיקולרית של הטקסט היא אפוא חלק מהמלתמה בתאטרון הפגני ובמגיה. סצנות כמו מות עזא מכוננות תאטרון מסוג אחר. לא האדם־המסכה ולא האדם־המגיקון כי אם האדם הרגיל, הפשוט, הקטן והחלש עומד במרכזו. זהו תאטרון ראליסטי נוסח צ'כוב, ועזא הוא האנטי־גיבור שלו. הראליזם ההומניסטי הוא המקור להזדהות הקוראים עם דמותו של עזא וליגונו העמוק של המספר התנ"כי: "וימת שם לפני אלהים".

שורש כוחו של התאטרון הזה הוא שהדמויות בו אינן הופכות לאלגוריות ולמחוות, אינן הופכות למטפורות. המסר האנתרופולוגי של האירוע הוא חד־משמעי: מחוות ספונטניות הן חולשה וקלון, אך הן תחזרנה ותופענה בתיאורי האדם ותישמרנה בכתבי קודש כי הן חלק מדיוקנו האמתי – הפיזי והמטפיזי.

אוניברסיטת בר־אילן