דמותה של רבקה המקראית בספרות היפה

הדרמה המשפחתית בחיי יצחק ורבקה: המורכבות הגדולה של זוגיות והורות

נורית גוברין

בספרות היפה נכתבו מעט יצירות ספרות שהוקדשו במישרין לרבקה.[1] מספרן אינו גדול בהשוואה למה שנכתב על דמויותיהן של האמהות האחרות, ואפילו בהשוואה לדמויות נשים אחרות במקרא. מסקנה זו תקפה גם אם כוללים שירים שבהם רבקה אינה הגיבורה הראשית, ושמה רק נזכר בהם. יצירות הספרות שהגעתי אליהן, בהנחה שלא הגעתי לכולן, אינן רבות. כעשרה משוררים עבריים, שיר ביידיש (איציק מאנגר) שתורגם בידי נתן יונתן; ארבע מסות (ישראל כהן; עדין שטיינזלץ; נורית פריד; אבירמה גולן); מחקר אחד (מנחם פרי); פרוזה שירית, "משלים" אחדים (יעקב כהן); וכמה שירי־זמר (לוין קיפניס; עמנואל זמיר). מבין אחד־עשר המשוררים, שישה הם משוררים (מירון ח' איזקסון, ישראל אפרת, דב חומסקי, בלפור חקק, אהרן מאירוביץ, איציק מאנגר) וחמש משוררות (אסתר זילבר ויתקון, עדה חרמוני, רבקה מרים, לאה שניר, רבקה תפארת). מקום מיוחד תופסת המשוררת רבקה מרים, שהתעמקה בדמותה של מרים, ששמה כשמה, כדרך שכל המשוררים הקדישו תשומת לב מיוחדת לבן־דמותם המקראי, ששמם

פרופ' **נורית גוברין** היא פרופסור (אמריטוס) לספרות עברית, אוניברסיטת תל־אביב. ספרה האחרון הוא **נוסעת אלמונית: שלומית פלאום – חיים ויצירה.**

כשמו. שירי רבקה הם מאוחרים יחסית, והחלו להיכתב רק במחצית השנייה של המאה ה־20. אין להם מסורת קודמת בשירת ההשכלה ובספרות של סוף המאה ה־19 והמחצית הראשונה של המאה ה־20.

מדוע מיעטה הספרות לעסוק ברבקה?

אחד ההסברים למיעוט היחסי של הספרות היפה שהעמידה את דמותה של רבקה במרכז הוא, אולי, משום שהיא לא נראתה מקופחת דיה כדי לעורר הזדהות גברית עמה, ואף לא נראתה חלשה או מנוצלת. הכלל הוא שעם דמות חזקה ממעיטה הספרות להזדהות, ומי שבטוחה בעצמה ובמעשיה מעוררת פחות רצון להתעמק בדמותה, מאשר בדמות מהססת, חלשה וסובלת. בין האמהות האפיל עליה גם סבלן של האחרות: שרה מצד אחד, עם עקרותה רבת השנים ועקדת יצחק הדרמטית; ומן הצד האחר, הדרמה של רחל ולאה, שתי האחיות – האהובה והשנואה, וכל הקשור ביחסיהן עם אביהן והבעל יעקב. רבקה נותרה באמצע, ביניהן. על אף הסבל שהיה מנת חלקה היא מקרינה בעיקר כוח, חָכמה, אחריות, תושייה, יכולת להחליט ולבצע: "אישה בעלת כוח פיזי וכוח רצון, עצמאית ויוזמת [...] אותה רבקה המנהלת את בעלה הפסיבי מאחורי גבו."[2] אולי, ההסבר ל"איחור" היחסי של שירי־רבקה החל מראשית שנות ה־60 של המאה ה־20, נעוץ בהתעוררות המודעות הפמיניסטית לגיבורות המקרא בכלל, ולמורכבות דמותה של רבקה החזקה־חלשה בפרט, בשנים אלה.

כשהספרות היפה מתארת את גיבורי התנ"ך היא ממלאת את הפערים שנותרו בטקסט ומשלימה אותם בהתאם למיטב דמיונו של היוצר. השירים שהעמידו במרכזם את דמותה של רבקה, ברובם, לא ראו את עצמם חייבים נאמנות לסיפור המקראי, "שיחקו" בחומרי הגלם המקראיים באופן חופשי, וחזרו והרכיבו אותם מחדש. רק אחדים מהם הרחיבו את הפרשנות המסורתית לדורותיה, אך גם סטו ממנה. דווקא כותבי המסות, שקראו את הסיפור המקראי מחדש, הוסיפו תובנות חדשות לדמותה של רבקה, מימשו והרחיבו את הפרשנות המסורתית לדורותיה, וקראו קריאה "חתרנית" (מנחם פרי), כדי לגלות את "הסיפור הנגדי" וכדי לממש את "הפוטנציאל של הטקסט".[3]

מצבה הבלתי אפשרי של רבקה

המכנה המשותף לשירי־רבקה, שנכתבו בידי משוררים מאז שנות ה־60 של המאה ה־20 מתאפיין בעובדה שאין להם מכנה משותף מבחינת התוכן והמשמעות. אם יש מכנה משותף הרי הוא בא לידי ביטוי בכך, שכל המשוררים, עשו שימוש חופשי במרכיבי הסיפור המקראי, ורתמו אותם למשמעויות החדשות שאותן ביקשו לתת לשיריהם. כולם בחרו מן הסיפור המקראי את מה שהתאים להם, והשמיטו ממנו כראות עיניהם. כולם העניקו הֶקשרים חדשים לביטויים המקראיים, לסיטואציות ולדמויות. כולם יצרו מצבים חדשים, שביטאו את השקפת עולמם ואת תחושותיהם האישיות, האקטואליות. יש מהם שהתבססו על הפרשנות המאוחרת, הרחיבו והעמיקו אותה, אבל גם סטו ממנו. אבל רובם העניקו חיים חדשים לסיפור רבקה על כל מרכיביו, ושעבדו אותם לעולמם השירי. "המשלים" (תרפ"ה, 1925) של יעקב כהן, המוקדמים בזמן, הם, למעשה, יוצאי דופן בכך שיש בהם הרחבה של הפרשנות המסורתית. אין הם חורגים מן הסיפור המקראי, ואינם מוסיפים ממד חדש לדמותה של רבקה בתפקידיה השונים.

מרכיבי הסיפור החוזרים ומופיעים בשירי־רבקה בוואריאציות שונות הם: הפגישה עם העבד על הבאר; הפרֵדה ממשפחתה; רכיבתה על הגמל; הפגישה הראשונה עם יצחק; יחסיהם של בני הזוג; פרשת הריונה; לידת התאומים; התחרות והאיבה בין התאומים; העדפת בן על אחיו; תרמית הברכה; הברחת יעקב; עיוורונו של יצחק; מות רבקה.

שירים לא מעטים כתובים בגוף ראשון, מנקודת מבטה של רבקה, גם כשהכותב הוא גבר (אהרן מאירוביץ, מירון ח' איזקסון) אבל יש גם כאלה הכתובים מנקודת מבטו של גבר (דב חומסקי, ישראל אפרת). בשירים לא מעטים בולט הפן הציבורי־חברתי־אקטואלי, ובהם קיים קשר הדוק בין רוח־הזמן לבין תוכני השיר (לאה שניר), במיוחד בכל הקשור בשואה (אהרן מאירוביץ; איציק מאנגר; רבקה מרים), ואילו באחרים נוכח כמעט אך ורק הפן הפרטי־האישי (בלפור חקק, עדה חרמוני, אסתר זילבר־ויתקון).

שירים לא מעטים מגלים הבנה למצבה הבלתי־אפשרי של רבקה, ולהכרח הטרגי שלה לבחור בין הבנים, לתמרן בין ידיעתה מה טוב ומה צריך לעשות, לבין "עיוורונו" של יצחק.

מחיר הבחירה בבן אחד על חשבון השני

שירו של אהרן מאירוביץ "רבקה" (תשכ"ה, 1965) כתוב מנקודת מבטה של רבקה, מתוך הבנה והזדהות עם מעשיה, והמחיר שהיא משלמת עליהם. היא בחרה בבן אחד, על חשבון הבן האחר. לבחירה זו יש מחיר, והיא משלמת אותו. רבקה בשיר זה היא האם האוהבת המוחלטת, שבחרה בבנה האהוב, שעשתה הכול כדי להצילו, שהעדיפה את נאמנותה לו, על נאמנותה לאביו, בעלה, ולבנה האחר. גם היא סובלת כתוצאה מבחירתה זו וממימוש החלטתה. השיר מעמיד במרכזו את רגע הפרֵדה בין האם לבין הבן. הוא כתוב כמונולוג של רבקה המשחזרת את הסיטואציה בה נאלצה להבריח את בנה מן הבית, מפחד כעסו של "אחיך הזועם והמבקש נפשך". היא חוזרת ונזכרת בשיחה ביניהם, שבה מרגיע אותה יעקב החש בחרדתה לו, ובתחושתה כי דבריו המרגיעים הם רק "מסכה" שלבש כדי שלא תחוש בחרדתו. וכך, שניהם, הבן והאם מנסים להרגיע במילים זה את זו, בעוד שבלבם פנימה הם מלאי חרדה, צער וכעס. בשעה שיעקב יוצא "אל עולם נָכרי, עֵר־מַשְׂטֵמָה" חוזרת רבקה אל ביתה, כשסוד בריחתו של בנה האהוב בלבה, ומעמידה פנים בפני בעלה הזקן והעיוור ובפני בנה עשיו הזועם שהכל כבימים ימימה. מאז נאלצה לחיות חיים כפולים של דאגה לבן שאינה מאמינה בכוחותיו, דאגה מפני היוודע חלקה בבריחתו, ודאגה מפחד נקמתו של בנה השני: "פֶּן אחיך, איש־הַצַּיִד, אשר אַפּוֹ / ריב־רצח יֶחֱרֶה, את סודי פתאֹם יָרִיח."

הסיטואציה של האם המשלחת את בנה מן הבית אל עולם אכזרי ועוין כדי להצילו, ידועה מן העבר הקרוב של מלחמת העולם השנייה, ויש לשער שאהרן מאירוביץ, שערך ורשם לא מעט ספרי־עדות, הרחיק את עדותו לעבר, כדי לבטא באמצעותו מציאות אקטואלית כואבת מאין כמוה.

השליח החומד

שירו של דב חומסקי "אליעזר" (תשכ"ו, 1966) נקרא על שם גיבורו המרכזי, ודמותה של רבקה מתוארת מנקודת ראותו בלבד.[4] זהו שיר שנכתב מנקודת מבט "גברית" מובהקת, וליתר דיוק: מנקודת מבטו של גבר מזדקן המנסה להחזיר לעצמו את עלומיו באמצעות התשוקה לנערה הצעירה. השיר מתאר את "הזקן" ההולך בשליחות אדונו למצוא אישה לבנו, חומד את האישה שמצא ומתאווה

אליה. הוא "שוכח" את זקנתו לנוכח יופיה ועלומיה ו"מפנטז" כיצד היה הוא מביאה לאוהלו, במקום לאוהלו של יצחק. הוא "שוכח" את עובדת היותו עבד, ושוגה בדמיונות להשתלט על האישה שנועדה לבן־אדונו. שקוע בדמיונות אלה הוא מוביל את רבקה לבן אדוניו כשהוא מתלבט בין תשוקתו כגבר ורצונו לראותה כאשתו, לבין חובת נאמנותו לאדוניו וגילו המתקדם. זהו מסע מלא מתח לשני הצדדים: במרכז – המתח של אליעזר, ולצדו המתח של רבקה לקראת הפגישה עם האיש שעליה להינשא לו. אבל כיוון שנקודת המבט של רבקה איננה מופיעה כלל, ספק אם היא מודעת למתרחש בנפשו של אליעזר, שאינו נותן שום ביטוי חיצוני לסער היצרים המתחולל בו.

המתח הארוטי של אליעזר הזקן, "השוכח" לרגע את גילו, את מעמדו כעבד ואת שליחותו, בא לידי ביטוי בתיאור הארוטי של שתיית המים, הרוויית הצימאון: "אליעזר לגם בשקיקה נעלסת," וכן: "פיו נצמד לכדה." הוא מדמיין כמה פעמים, כיצד "יביאנה נוצח אל תוך אהלו", אבל חוזר בו ונכנע לתפקידו כשליח.

שיר זה, שבמרכזו אליעזר, אינו מוסיף הרבה לדמותה של רבקה כפי שתוארה בתנ"ך, ולמעשה, מממש, כפי שהראו יאיר זקוביץ ואביגדור שנאן, "מסורת מדרשית בוטה בת עשרה סיפורים לפחות, מן המאות ה־11 עד ה־14, שעניינה 'מעשה זימה שאירע בין העבד לבין רבקה מאז פגישתם ליד הבאר ועד בואם אל יצחק'."[5]

רבקה השבויָה

שירו של ישראל אפרת "בצריף ריק בבאר־שבע" (תשכ"ו, 1966) כתוב גם הוא מנקודת מבטו של גבר. הפעם זוהי נקודת המבט של בעל, המתבשר שהוא עומד להיות אב לשניים. שמם של רבקה ויצחק לא נזכר במפורש, אבל נרמזים המאורעות שאירעו בחייהם. אלה הם המאורעות הבסיסיים, העתידים לחזור בחייו של כל זוג. על אף התלאות והמריבות שביניהם, העובדה שהם עומדים להיות הורים, ועוד לתאומים, מכפרת על הכול ומכסה על הכול.

הגבר הוא גלגולו המודרני של יצחק. "בצריף ריק בבאר־שבע", הוא קורא בחומש ומזדהה עם שלבי חייו של בן־דמותו הקדום. תחילה ברגע הטראומטי של העקדה, בשעה שהובל "ביד קרה" אל "האש והעצים"; אחריה, מות האם, בשעה שהצליח

להינחם "אחרי שרה אמו" באשתו ש"הביאה האהלה שרה"; ולבסוף, בבשורה שבישרה לו אשתו על הריונה ועל התאומים בבטנה: "לוחשת מְפֹעֶמֶת: שני גויים, / שני גויים לי בבטני." הוא משחזר בדמיונו גם את מה שעבר על רבקה בדרכה אליו: "אִם וּמָוֶת חָפפוּ עליה / על הגמל, רמזו לו כִּכְמוּהים / מִצְּחור כסותה / וּמֵחִוְרון פניה." הוא מודע לכך שהיא הובלה אל ביתו כשבויה למקום שביה: "הציד כבר שבוי שעל גבו." אבל ההיריון יש בו "פיצוי" על תלאות העבר.

השיר מתרכז ברגע הבשורה שמבשרת האישה לבעלה על שהוא עתיד להיות אב לשניים ומתעלם מכל מה שאינו קשור לרגע נפלא זה. זהו רגע של התעלמות מוחלטת מכל מה שאירע בעבר, והתעלות גדולה: "כל חייו היו הִלוך /בתרדמה, עם יקיצות סְפורות." כעת, עם הבשורה הוא יוצא "לשוֹח בשדה". כעת, בשיא הקִרבה בין האישה לבעלה: "ואז נִגשה, / הִשתַחְוִתָה אַפַּיִם: אַלופי! / הוא רִטֵט מעֹנג קל", הוא יכול סוף־סוף להירדם, "בצריף הריק" כשהוא מואר: "וחֶרֶג־אור נִכנס בצריף הריק." הצריף המודרני הוא מקבילו של האוהל המקראי, והמדבר, מקום ההתרחשות, הוא באר־שבע המתחדשת. הצריף הריק בבאר־שבע עתיד להתמלא.

ההורות היא הנושא המרכזי של השיר. בה בשעה, החידוש בשיר הוא בהבנה הרבה שהוא מגלה למצבה של רבקה שהובלה "על הגמל" להיות לאישה למי שאינה יודעת עליו דבר, ודמתה לשבויה, או לחיה שניצודה, והדרך מבית הוריה לבית בעלה המיועד דומה למסע של המת למעון־החיים: "יִשָּׂא את המֵתה לִמעון חיים, / יִשָּׂא את החיָה לִמעון המוֶת." מוטיב זה של השבי, של האישה השבויה בנישואיה, עתיד לחזור לימים ברבים מסיפורי הסופרות, ביניהן, עמליה כהנא־כרמון, ש' שפרה ורות אלמוג.

רבקה המקראית ורבקה המודרנית

שמונה שירי־רבקה של המשוררת רבקה מרים מהווים חטיבה שלמה בתוך שירי־רבקה של המשוררים האחרים. הקשרים הפנימיים בין השירים מעידים על כך שהם יוצרים מחזור־שירים, ומחזור זה מעיד על התפקיד החשוב שיש לדמות זו בעולם שירתה של רבקה מרים. כצפוי, מזדהה המשוררת עם בת דמותה המקראית, ובה בשעה עם סבתה, שעל שמה נקראה. הזדהות קבועה זו עם בעל־

השם, חוזרת, דרך־קבע, בכל שירי המשוררים והמשוררות. אצל רבקה מרים זוהי הזדהות כפולה: עם העבר הרחוק ועם העבר הקרוב. לכן, היא יכולה לנטוע את הגיבורים המקראיים גם בעולמה של העיירה העומדת בפני כיליונה. שירי־רבקה של רבקה מרים נכתבו לאורך שנים, החל מספר שיריה הראשון **כותנתי הצהובה** (תשכ"ו, 1966), שהופיע בהיותה בת ארבע־עשרה, וכלה בספרה **אמר החוקר** (תשס"ה, 2005). מתוכם, ארבעה, ששמה של רבקה נקרא עליהם, ובאחרים היא משמשת דמות מרכזית ושולית לצידם של אחרים.

שיר "רבקה" הראשון (תשכ"ו, 1966; עמ' 34), כתוב כמונולוג פנימי, בגוף ראשון, של רבקה המקראית המספרת לעצמה את מה שהיא רואה, כשהיא עומדת עם כדה ליד הבאר. היא צופה "בחלום" בשיירות הילדים הצועדים אל מותם: "הלכו בעשן." אלה ילדים זקנים, מסומנים "במִצְחותם האוֹת", אבל "אות" זה אינו מציל אותם מפני הרוצחים, אלא דווקא מסמן אותם לגורלם. המילים החוזרות: "ראיתי" בצורותיה השונות, יחד עם המילה החוזרת בתבניתה המקראית: "וָאֹמַר", משוות לשיר נופך נבואי. רבקה היא "האם" ו"הבת" כאחד. אבל התגובה־מחאה עדיין רופסת למדי ומשועבדת לתבניות הלשון הביאליקאיות: "ודמעה עֶגְלָה, / נטפה לְכַדי / והֵד השאירה / במֵי הבאר וּבַדלי." השיר בוחר אמנם מתוך קורותיה של רבקה המקראית רק אותם מרכיבים הנחוצים לו כדי ליצור את החיבור בין רבקה המקראית לבין רבקה המודרנית, משמיט ומתעלם מכל השאר, אבל למרות זאת, נראה חיבור זה מאולץ ומלאכותי. בה בשעה זהו בעיקר חיבור בין המשוררת, שהייתה אז בת שלוש עשרה, שהיא "דור שני", לבין אימי השואה. באותן שנים, לא היה ביטוי שירי מסוג זה מובן מאליו.

הנפילה מן הגמל בראותה לראשונה את יצחק

שיר "רבקה" השני (עמ' 24), שנכתב חודשים אחדים לאחר קודמו, מתרחש עם סיום מסעה של רבקה המובלת על ידי "העבד הזקן" מארץ לארץ, לבית בעלה שאותו אין היא מכירה. גם שיר זה כתוב כמונולוג פנימי בגוף ראשון של רבקה, המתארת את המסע אבל בעיקר את חוויית גילוי "פניו".
במרכזו של השיר: הנפילה. זוהי נפילה פיזית־ממשית, אבל גם ובעיקר רוחנית־נפשית. הנפילה היא הביטוי הפיזי והנפשי לחווייה המאכזבת של גילוי־הפנים. אין בשיר קביעה ברורה מי הוא זה שאת "פניו ראיתי". מן המקרא (בראשית כד 64)

ברור לגמרי שהיא נופלת מעל הגמל, כשהיא רואה לראשונה את יצחק. בשיר, יש זהות בין פני יצחק ופניו של האלוהים, גם בשל הכינוי המקראי לאלוהים "פחד יצחק", והשורות המסיימות שלו: "פַּחְדוּ בִי נָפָל / וָאֶעֱרְטַל." וכך, אולי, זוכה רבקה לגילוי הכפול והמאכזב של פני בעלה יחד עם גילוי־שכינה. על "פחד־יצחק", בהמשך.

הפרשנות המסורתית מפרשת את נפילתה של רבקה מעל הגמל כמחווה של כבוד, ואת התכסותה של רבקה בצעיף כמחווה של צניעות. לא כך בשיר. בשיר הנפילה באה כתוצאה מן ההלם והאכזבה למראה "פניו": "ראיתי – וְהוא – / לא הוא, / ופניו – / לא פניו." כתוצאה מן הנפילה היא מתערטלת, ו"הפרח" "שלוֹ שמרתי – / יָבֵשׁ וְקָמֵל". זוהי אכזבה רוחנית וארוטית כאחד. הלם הפגישה המאכזבת, שבא לידי ביטוי ב"נפילה" וב"התערטלות", משאיר את חותמו לדורות: "רְאִיתיו – / נפלתי מֵעל הגמל / ונִשאר מולי – / כִּתהום, כְּחָלָל, / וראשי כָּשל. / פחְדו בי נָפל / וָאֶעֱרְטַל."

התנ"ך אינו נותן ביטוי ישיר להרגשתה של רבקה לנוכח פגישתה הראשונה עם יצחק, אלא רק להרגשתו של יצחק בלבד "וַיֶּאֱהָבֶהָ" (בראשית כד 67). לעומת זאת הוא מוסר את שפת־הגוף שלה: הנפילה מן הגמל, וההתכסות בצעיף. טון השאלה שהיא שואלת את העבד "מי האיש הַלָּזֶה הֹלֵך בשדה לקראתנו?" (בראשית כד 65), יכול להתפרש כתמיהה מסוקרנת, אבל גם, ואולי בעיקר, כאכזבה מתוך זלזול, המתבטאת במילה: "הלזה". השיר הנותן ביטוי לאכזבתה של רבקה מן הפגישה הראשונה שלה עם יצחק, יכול, בהחלט, לפרש את מה שהתנ"ך משאיר פתוח, אבל אפשרי, כפי שחשו הפרשנים בדורות הבאים. הפחד והאכזבה ילוו מעתה את חייהם המשותפים של רבקה ויצחק ואת צאצאיהם אחריהם.

ההחלטה ללכת אחריו

שיר "רבקה" השלישי (תשל"ג, 1973) החוזר, מקץ שמונה שנים, לדמותה של רבקה, הוא השיר המרכזי והחשוב ביותר בחטיבת שירי־רבקה. גם שיר זה כתוב כמונולוג בגוף ראשון. השיר מרחיב את שיר רבקה השני ומפרש אותו, מתוך עמדה של בגרות וניסיון. בניגוד לאכזבה שמקורה בזלזול שחשה רבקה כלפי יצחק עם פגישתה הראשונה עמו, מביע שיר זה את נכונותה ללכת אחריו למרות הכול.

רבקה, בשיר השלישי, ראויה להיות אחת מארבע האמהות. היא ניחנה בכוח נבואי של ראיית הצפוי לה בעתיד. היא צופה מראשית אחרית. היא חוזה מראש, במדויק, מה צפוי לה בחייה המשותפים עם יצחק. היא חשה בתכנית־העל שהוטלה עליה ושעליה להוציאה מן הכוח אל הפועל, וכן בתפקידים הקשים שיוטלו עליה בעתיד, והידיעה המוקדמת תסייע לה להכין את עצמה לקראתם. חמש פעמים חוזר המשפט: "וָאֵלֵךְ אַחֲרָיו", בכל פעם לאחר התוודעות לשלב נוסף במהלך חייה העתידיים. הפעם הראשונה, לאחר שראתה אותו רטוב בגשם, כשיצא לקבל את פניה: "ראיתי אותו מְטֻלְטָל בַּמָּטָר / וְהַגֶּשֶׁם מצליף על פניו / לבושו הלח מַהְבִּיל – / וָאֵלֵךְ אַחֲרָיו." השנייה, גם לאחר שהבינה שמה שהיא רואה אינו מה שהוא באמת: "ראיתי וְהוא – לא הוא / ופניו – לא פניו."

הפעם השלישית היא המרכזית והמורכבת מכולם. זהו השלב המכריע שבו לומדת רבקה לדעת מה מצופה ממנה בעתיד. היא מוסיפה להתבונן במיועד לה ומבחינה שהשפחות גידלו אותו, במקום אביו ואמו שלא תִפקדו כראוי, ויודעת שיהיה עליה למלא את חסרונם: "ואָב לא היה לו"; ו"אמו – שָׂדֶיה זקֵנים" היא רואה ש"גבו גַּבֹּהַ היה וכפוּף", וכבר חשה בבטנה את תאומיה העתידים להילחם ביניהם: "חשתי מְבַעֲטים בכרסי תְּאומיו –."

הפעם הרביעית מעידה על כך שהיא יודעת איזה מחיר כבד תידרש לשלם. יהיה עליה לקבל אחריות ולדאוג להמשך השושלת עם כל מה שיהיה כרוך בכך. בעלה, יצחק, צפוי לעיוורון, פיזי ורוחני כאחד, שכתוצאה ממנו תצטרך היא לרמות את "אֲפֵלתו הכבֵדה", להעדיף בן אחד על זולתו: "ואת בני אֶטוש, את אחד בניו –." הפעם החמישית חוזרת, לכאורה, אל הפעם הראשונה, כשראתה אותו "מְטֻלְטָל בַּמָּטָר", אבל למעשה היא שונה. כעת, ההחלטה ללכת אחריו מבוססת על ידיעתה את הצפוי לה ועל הנדרש ממנה בעתיד. כאילו נאמר, כמו בפרשת העקדה, ואף־על־פי־כן, על אף מה שאני יודעת שעתיד לקרות, אלך אחריו. כעת, היא נרטבת יחד עמו וקושרת את גורלה בגורלו, מתוך ידיעה על מה שמתבקש ממנה: "ואני רטֻבָּה הייתי כֻּלי / ורטֻבות הכֻּתָּנות הדבוקות לעורי / ובגשם תוצאותַי, ובגשם רֵאשיתי – / וָאֵלֵךְ אַחֲרָיו."(6)

בשיר זה, מקבלת עליה רבקה את התפקידים הקשים, כפויי הטובה והפתלתולים שיעד לה גורלה, בעיקר כדי להמשיך את השושלת. היא מסוגלת לקבל עליה את ההחלטות הקשות ולבצע אותן. כעת היא מממשת את תפקידה כאם האומה.

עליה להיפרד מנעוריה

רבקה ממשיכה להיות הדמות המרכזית גם בשיר שכותרתו "יצחק" (תשמ"ח, 1988). במרכז השיר עומדת "הנפילה" מן הגמל, עם הפגישה הראשונה עם מה שמיועד לה. הפעם אין תיאור מפורש ומפורט של מה שצפוי לה, אלא במילה המעומעמת: "דמדומים", המבטאת את גורלה: "על גמל אציל רכבה לעֵבר דמדומיה." כשהיא מגלה את העתיד הרציני הצפוי לה בעתיד היא מודעת לכך שעליה להיפרד מנעוריה העליזים ולהתחיל בחייה החדשים והמחייבים "מתונים כה, רציניים כיַסמין שהֻפרַד מֵרֵיחו." היא מגלה שמעתה חייה יהיו: "כָּל־כֶּלֶם בֵּינַיִם, / אָפֹר רגיש המרבֶּה לִסלח."

השיר סתום ומעורפל, ולא תמיד ברור על מה בדיוק מדובר. מה הם אותם "דמדומיהָ" ש"ראתה אותם מולהּ". וכן, האם התפרקה לנוכח מודעות זו כמו "חבית שֵׁכר עליזה שהֻתרו חִשוקֶיה", כלשון הדימוי החותם את השיר, או שמא, מכאן ואילך, ישתנו כל חייה ויותאמו למתבקש ממנה.

השיר "יעקב, סֻלם" (תשמ"ח, 1988) בנוי כמחזה־אימים שבו משתתפים בני המשפחה: רבקה־בלומה, יעקב, רחל והסולם. השיר ממשיך את הקו של איציק מאנגר (ושל ציורי מארק שאגאל), הרואה את המשפחה שבהווה, בעיירה הצפויה להשמדה, בדמותה של המשפחה המקראית הקדומה.
השיר הוא שיר הזיה וסיוט. שיר על גורלו הנורא של עם ישראל. הגיבור המרכזי שלו הוא הסולם המבטא את הגורל היהודי. הוא המחבר בין שמים וארץ. עליו עולים ויורדים המלאכים, אבל עליו גם עולים "בעשן" השמימה. יעקב־יענקלה מתרוצץ, כשהסולם על גבו, בין אשתו רחל לבין אמו רבקה. רגע הוא ילד "עם פאות", רגע הוא אדם צעיר, ורגע הוא בעל לאישה. הזמנים והדמויות מתערבים זה בזה.

רבקה, או בשמה הכפול: "רבקה־בלומה", מתוארת ב"הוראות הבמאי": "היא רבקה־בלומה סבתא שלי. לראשה פיאה. היא יושבת על הבאר." המשוררת, הקרויה על שם סבתה, נוכחת הפעם בשיר גם בשמה המלא: רבקה־מרים, וגם כגלגולה של רבקה האם. רבקה מאזינה לקריאותיו הנואשות של בנה "יענקלה" המתרוצץ על הבמה ו"סֻלם על גבו". הסולם, שיעקב נושאו על גבו "כל הימים", מקבל ממשות מקאברית: הוא זה שמוליד את בניו, אותו רוצה רבקה להיניק כדי להשביעו, כדי

שיוכל לנוח, ואותו רוצה רחל לחבק כדי שהמלאכים "לא ילכו ממנו". רחל, שהיא גם הנערה ליד הבאר וגם הכבשה הפועה, מחזיקה את הכד בידה, אלא שהפעם הוא קשור באפר, והצאן "נדמָה כְּעשן". הבאר, כאן ובשירים אחרים, היא מקום הסכנה והמוות. מכולם, רק הסולם תחילה שותק, ובסוף מדבר. גם רבקה וגם רחל מבקשות מיעקב שישתוק, שידבר, שיצעק שיצחק גם יחד. הקול האחרון הוא של הסולם, המשנה את שמו של יעקב לישראל ומתגלגל בדמותו. יעקב והסולם נעשים אחד. כעת הסולם הוא המטפס על שלביו של יעקב: "אחי הסֻלם". השיר מממש את כותרתו, המאחדת את יעקב עם הסולם. הסולם ראשו בשמים, בסולם עולים ויורדים המלאכים, הסולם מחבר בין הארץ לבין השמים, אבל כשהסולם שבור, "עולים בעשן" "אל השמים פנימה". אי אפשר לתקן את הסולם, והדיבור "אבד".

"פחד יצחק"

ה"פחד" הוא הגיבור המרכזי בשיר שכותרתו "הפחד, ראה יצחק" (תשנ"ו, 1996). רבקה נזכרת רק במילה החותמת אותו, כאקורד אחרון, עם הצטרפה למשפחה. השיר מממש את הביטוי: "פחד יצחק"[7] הנזכר, בצירוף זה, פעם אחת בלבד במקרא, בדברי יעקב אל לבן הרודף אחריו (בראשית ל"א 42), וחוזר ונזכר בניסוח אחר: "פחד אביו יצחק" (בראשית ל"א 53), באותו הקשר. המשוררת מנתקת את הביטוי מן הצירוף הכבול ומקנה לו משמעות אחרת, קרובה ורחוקה גם יחד, משפחת־הפחד: "הפחד, ראה יצחק, הוא אביו." הפחד מקבל משמעות ממשית, פיזית ורוחנית כאחד. הפחד הוא אבי האומה. הפחד הוא האב האמיתי של האבות: הפחד הוא "אבי אברהם", הוא "אביו" של יצחק, וכששניהם נמלטים בריצה, מצטרף אליהם גם יעקב ועמו המלאכים והסולם. יצחק "הכפוף" הנזכר גם בשיר זה,[8] מחבר אותו לשיר "רבקה" השלישי, כשם שהסולם, הישות העצמאית והמחוברת ליעקב, מחבר שיר זה לקודמו: "יעקב, סלם". חיבור זה מרחיב את השירים בוואריאציות חדשות, שלא פותחו בהם, ועושה אותם ל"מחזור־שירים" שהיחסים ביניהם רופפים אמנם, אך קיימים ומתפתחים. בעוד שבשיר הקודם נזכרו הנשים־האמהות: רבקה ורחל, נזכרים כעת הגברים־האבות: אברהם, יצחק ויעקב. רק לאחר ההכרה ב"פחד" כְּאב, יכול יצחק "לבוא ברבקה", צירוף לשון המבטא יחסי מין. יצחק מביא עמו אל רבקה את הפחד, ומאז הוא שוכן ביניהם. הפחד הוא המקשר בין שלושת אבות האומה. הפחד מזוהה עם האלוהים, וזהו

אלוהים מפחיד מאוד שכל אחד מאבות האומה התנסה בו. הפחד מחבר את האבות זה לזה ויוצר ביניהם הזדהות: "כמוך אני כפוף בתנופה" אומר יצחק. רבקה יכולה להיכלל במשפחת־הפחד רק לאחר הכרה זו של יצחק ב"אבהות" של הפחד.

במרכז השיר הפחד הגורם למנוסה. כולם רצים, כולם נמלטים על נפשם, כולם נמצאים במנוסה מתמדת, כולל הסולם. גם בכך, קשור השיר לקודמו: "יעקב, סלם".

השיר השביעי במחזור שירי־רבקה, "מעל הגמל" (תש"ס, 2002) ממשיך ומרחיב את מוטיב הנפילה, שראשיתו בשיר "רבקה" השני. זהו אחד השירים המופשטים במחזור זה, ולא תמיד די ברור במה בדיוק מדובר. "הנפילה" היא הגיבור המרכזי של השיר, הנע בין הומור להומור־שחור. יש בו משחק מילים בין הנמוך והחלש לבין העצום והעז: "בְּחִבָּה לָהּ קוֹרְאָה 'נְפִילוֹנֶת', 'אַחֲרוֹנַת הַנְּפִילִים'." אולי, מי ששרד את הנפילה יש בו כוח של "נפילים" והוא ימשיך ויתקיים למרות הכול. "הריצה" של רבקה "לקראת הנפילה" מחברת שיר זה עם קודמו ועם קודמיו.

השיר השמיני במחזור הוא השיר הרביעי שכותרתו: "רבקה" (תשס"ה, 2005). השיר מבטא את המטען הכבד והמסוּיָט, "הצֵל",[9] שהביא עמו יצחק אל חיי הנישואים, שאותו "העניק" לרבקה, אבל גם ובעיקר את נכונותה של רבקה להתחלק עמו בו. השיר כתוב, כשירי־רבקה האחרים, בגוף ראשון, כמונולוג פנימי. רבקה מגלה במיטתם המשותפת את מה שהביא עמו יצחק לחייהם המשותפים והעניק לה. יצחק אינו יכול להשתחרר מן הטראומות של חייו, שהטילו "צֵל" על חייו ועל נישואיו. "צֵל" זה המלווה אותו דרך קבע הועבר גם לרבקה. מן העקדה הטראומטית הביא "גִּזָּה של אַיִל"; והביא את עיוורונו, והביא את פחדיו מן האלוהים "צֵל־פָּרֹכֶת־מַעֲשֶׂה־חוֹשֵׁב" והביא את ה"צֵל". מן הפגישה עם רבקה הביא "גִּזָּה של גָּמָל", וממעשה התרמית שלה כשהחליפה בין הבנים לקבלת ברכתו, הביא "גִּזָּה של גְּדִי". יצחק שוכב במיטתם המשותפת, חפשי לכאורה "שוב אינו כָּפוּת", אבל כפות ידיו מכווצות: "דבר־מה לָפוּת בְּחָפְנוֹ." אותו "דבר־מה" הוא "גִּזָּה" הלקוחה בעת ובעונה אחת מכל הסיוטים של חייו. יצחק מנסה להשתחרר ממועקות חייו או לפחות להתחלק בהם עם רבקה: "הדבר שבחָפנו הוא מַניח בידי", והיא מקבלת עליה מרצונה שותפות זו: "כַּפִּי אני פותחת", ומגלה את "הצֵל", "שעל בָּבותיו היה יוֹשֵׁב", המלווה את חייהם המשותפים. גם שיר זה מגלה את גדולתה של רבקה, הרעיה והאם.

רבקה הרומנטית

א. שירי האיש

השיר "שירת רבקה" של המשורר בלפור חקק,[10] נכתב לרגל נישואיו עם הגרפיקאית והמשוררת רבקה לבית רבי, שנערכו ב־2.11.1971 וצורף להזמנה. כשנה לאחר מכן נכלל בספר השירים שלו: **מחברות מידד**, שהופיע יחד עם ספר השירים של אחיו התאום המשורר הרצל חקק: **מחברות אלדד**, בספר שיריהם המשותף **ספר אורות האהבה** (הוצ' שלהב"ת, תשל"ב, 1972).

במכתבו אליי מירושלים, מיום ב' באלול תשס"א (22.8.2001), בתשובה על שאלותיי על השיר ונסיבות כתיבתו ופרסומו, כתב בלפור חקק: "למעשה, השיר פורסם לראשונה באיגרת נפרדת, בכתב קליגרפי של רבקה תפארת, שצורפה להזמנת החתונה שלי, שהייתה ביום הצהרת בלפור. [...] השיר הפך לימים לפרק מפואמה "יער כלולות" (הוצ' שלהב"ת, ירושלים, 1978). [...] בשיר 'שירת רבקה' משוקעים זכרי לשון מקראיים הקשורים לרבקה המקראית. באופן מיסטי השם בלפור זהה בגימטריה לשם אליעזר (ואליעזר הוא דווקא שם אביה של רבקה־תפארת). יש בשיר גם צורת לשון מיוחדת של שילוב העבר וההווה, כדי לבטא זמן שהוא נצח מתמשך."[11]

השיר כתוב כדיאלוג בין בני זוג לפנות ערב ליד באר. לא נזכרים בו שמות, אלא בכותרת בלבד. השיר אינו נאמן לסיפור המקראי, אלא, כדברי הכותב: "משוקעים בו זכרי לשון מקראיים הקשורים לרבקה המקראית." השיר עושה שימוש חופשי בחומרי הגלם המקראיים ומתאים אותם לצרכיו. יש לקרוא אותו מן ההווה אל העבר, מתוך הסיטואציה של הנישואים לרבקה בהווה, ולא מן העבר אל ההווה, בהשוואה לסיטואציה המקראית שהשיר משנה אותה לגמרי. היעדר השמות בשיר מאפשר למשורר לבנות את הסיטואציה החדשה, בהתאם לנסיבות שלהן נועדה. שיר־החתונה מכתיב את תוכנו של השיר ומכפיף אליו את האווירה הרומנטית והלוהטת שלו. רבקה בהווה איננה גלגולה של רבקה המקראית. לדמותה של רבקה כאוהבת רומנטית אין אחיזה בטקסט המקראי. השינוי העיקרי בהשוואה לסיפור המקראי מתבטא בהחלפת הדמויות בסיטואציה המרכזית, ובפסוקים המקראיים המוצאים מהקשרם. לא עבד אברהם הוא הפוגש לראשונה את רבקה על הבאר והיא משקה אותו ואת גמליו, אלא המיועד לה, שלא נזכר בשיר בשמו, הוא הפוגש אותה "על הבאר" והם מתאהבים זה בזו ומשקים זה את זו מים מן הבאר.

דמותו של העבד־אליעזר מתמזגת בשיר עם דמותו של הבעל־יצחק. שינוי זה מתאפשר גם על רקע העובדה שהשמות הביוגרפיים ממלאים תפקיד מרכזי בהזדהות עם הדמויות המקראיות: רבקה בהווה מזוהה עם רבקה המקראית באמצעות המשורר העתיד להיות בעלה, ואביה, ששמו במציאות אליעזר מזוהה עם עבד־אברהם, השליח־המתווך־המשדך. זהו שיר על התאהבות גדולה ומיידית שבו הגבר והאישה "צועקים" את אהבתם זו לזה, ומשביעים זו את זה לאהוב "תמיד תמיד". הבאר היא העדה לקשר ביניהם, אבל בהיפוך התפקידים הנזכרים בסיפור המדרשי הקשה על הפרת הבטחת נישואים, "חולדה ובור", ובניגוד ל"באר" המסוכנת בשירי רבקה מרים. כאן, הבאר היא המשכה של הבאר בשירו הארוטי של ביאליק: "יש לי גן". אבל בעיקר הבאר היא מקור המים החיים שבני הזוג משקים זה את זו: "אמרתי שְׁתִי שְׁתִי שְׁתִי"; "אמרתְּ [...] שתֵה שתֵה שתֵה מִבְּארי." השיר גם מממש באופן חיובי את המטפורה: "עזה כמוות אהבה", ומבטא את ההרגשה, של כל אחד מבני הזוג, שרק באהבה ההדדית חייהם – חיים. דברוֹ של הגבר: "אמרתי אֶהֱבִי אותי אַל תֹּאהֲבִיני. וְחִיִי. למה תמותי / צעקתי למה תמותי עִמי באַהבתי." דברהּ של האישה: "אמרתְּ קַצְתי בְּחַיָי מִפני אהבתי. אם אין אהבתך / צעקתְּ אם אין אהבתך למה לי חיים." החופש של המשורר לשנות מן הסיטואציה המקראית, להפוך אותה על פיה, לקחת ממנה רק את המתאים לו ולהכפיפו לסיטואציה החדשה שיצר בא לידי ביטוי גם בדבריה אלה של האישה, שהוצאו לחלוטין מהקשרם המקראי. הביטוי "קצתי בחיי", והמשכו: "למה לי חיים" מקורו בדברי התלונה של רבקה ליצחק על נשותיו של בנה עֵשׂו "מבנות חֵת", והם עילה לקבל את הסכמתו של יצחק לשלוח את יעקב לבית משפחתה כדי למצוא שם אישה (בראשית, כ"ז 46). ואילו בשיר דברים אלה נאמרים לא כתלונה וכתירוץ, אלא כצעקת אהבה גדולה של מי שמצאה את בחיר לבה.

ב. שירי האישה

השם ממלא תפקיד מרכזי בשירה של רבקה תפארת "דמויות במראה" (1998). אבל דווקא בשיר שהשם הוא הנושא המרכזי שלו, אין רבקה המקראית ממלאת כל תפקיד. כמו רבקה מרים גם רבקה תפארת היא בת לניצולי שואה, משפחת רבי, ונקראה על שם דודתה שנספתה בשואה.[12] רבקה תפארת נולדה בפולין, לאחר השואה, וחוותה מבשרה "את האנטישמיות": "למדתי בבי"ס של גויים. היינו שלושה יהודים בכיתה, ובכל מקרה של משבר תמיד האשימו אותנו היהודים."[13] על אף השם התנ"כי אין המשוררת חשה את עצמה כגלגולה של רבקה המקראית, אלא כמי שמנציחה את שם דודתה שנספתה בשואה. אין בשיר כל הקבלה והשוואה

לסיפור המקראי והשם רבקה הוא רק אחד מן השמות במחזור חייה, שהותאם לדמות שהיה עליה ללבוש בהתאם לנסיבות. בכל אחת מתחנות חייה נקראה בשם אחר, בכל שלב משלבי חייה הציגה "כשחקנית על הבמה הגדולה" דמות שונה. זהו אחד השירים שבו משמש השם כנושא המרכזי, ומגלה את חשיבותו המרכזית בזהות האישית.[14] "כשנולדתי הייתי רבקה / על שם הדודה בשואה. / בבית הספר בפולין / הייתי ריטה, דמות אחרת במראה. / ועבור אישי הפכתי לתפארת. / ובכל גלגול / הייתי מישהי אחרת. / לבשתי דמות אחר דמות / מול מראותי ושמותי / שחקנית על במה הגדולה / ממשיכה את חלקי חיי. " ובקיבוץ: "כילדה – נערה בקיבוץ / הייתי רבקה או רבקה'לה / מסכה קיבוצניקית בארץ זרה / שם הצבע הוא אחיד / ואין מיוחד."

השיר מבטא את המהלך של האישה מבדידות לזוגיות, ששינוי השם מעיד עליו ומבטא אותו, כשהשם רבקה פינה את מקומו לתפארת. לפני הנישואים: "הייתי בתוך ההמון / אבל נשארתי לבד"; אבל כאישה נשואה בירושלים: "הייתי בירושלים לתפארת / עם אישי שעשה אותי לדמות אחרת." ומאז: "הייתי אני עם האחד. / ולא לבד."

אלי ויזל ראה ביצחק פליט שואה

שירו של איציק מאנגר "רבקה" (תרגום: 1986) כתוב מנקודת המבט של ההווה, כשהדי השואה נשמעים בו. השיר מעמיד במרכזו את סבלה של אם, כשדבריה "למה אשכל גם שניכם יום אחד" (בראשית כ"ז 45) משמשים לו כנקודת אחיזה. זהו דו־שיח מעין בלאדיסטי בין הדובר השואל את האם מדוע היא "בוכיה", לבין רבקה המתנה את "צער [ה]אמהות" שלה: "שני ילדים בתוך שעה אחת נולדו לי / ובשעה אחת שניהם אבדו לי." הדובר מנסה לנחם אותה בכך ש"דמעה של אם" תאחד את השנאה שביניהם, אבל, למעשה, אין בפיו נחמה של ממש. דברי האחים לפני מותם הם הכרה בטעות חייהם שהאיבה שלטה בהם: "הפרידו החיים בינינו אך המוות מאחד." מרבקה המקראית נשארו בשיר זה רק הווייתה כ"אם", אם לתאומים, החוששת לאבד את שניהם בבת אחת. כל שאר הפרטים הקשורים בה הושמטו. זווית ראייה זו של איציק מאנגר קשורה לדרך הראייה של אלי ויזל, שאמר על יצחק שבעצם היה פליט שואה (מובא אצל אבירמה גולן, עמ' 196).

במרכז שירה של עדה חרמוני "כרבקה" (תשמ"ז, 1986), כפי ששמו מעיד עליו, עומדת ההשוואה בין הדוברת בשיר לבין רבקה המקראית. מן הסיפור המקראי נבחרו אותם נושאים המשרתים את ההשוואה, תוך התעלמות מכל השאר: ההיריון הקשה של רבקה המקראית, "ויתרוצצו הבנים בקרבה"; הליכתה "לדרוש את אלהים"; והבשורה שהיא עתידה ללדת תאומים שיריבו ביניהם. חומרי גלם אלה יש להם בשיר חיים עצמאיים, והם יוצרים משמעות אחרת, הפוכה לזו שבסיפור המקראי.

השיר כתוב בגוף ראשון, כמונולוג, שראשיתו וידוי, המשכו תחינה ל"שערי שמים" וסיומו באובדן. הדרמה של השכול המתחוללת בשיר מתוארת באיפוק ובמרומז. המבט הוא שמגלה את ההתרחשות שהמילים מכסות עליו. תחילה מופנה המבט פנימה, אל גופה, כשהאישה חשה בתאומים שבבטנה: "ושני תאומי מתעצמים בקרבי /חלוקים על גופי," ובכך שאולי משהו אינו כשורה: "ופני נסחפים בינותם." לאחר מכן, מופנה מבטה למעלה, אל השמים, אל השמש, בתחינה: "אנא המתינו לי שערי שמים." היא מבקשת לאפשר לה להזדקן תחילה, לפני שיקרה הגרוע מכל: "עד שיקמל עורי ויסתרו שערותי." בסופו של השיר, מבטה הוא כלפי מטה: "תרה אחר אהובי / בזבול האדמה." אם פענוח זה של השיר הוא נכון, הרי עומדת במרכזו חוויית אובדן התאומים, שוועת האם שלא הצליחה להזדקן ולגדל את תאומיה ואיבדה אותם בלידתה. השיר מממש את הפסוק, שאינו נזכר בשיר, אותו פסוק ששימש כבסיס גם לשירו של איציק מאנגר וגם לשיריה של רבקה מרים: "למה אשכל גם שניכם יום אחד" (בראשית כ"ז 45). בניגוד לרבקה המקראית, שהצליחה לגדל את תאומיה והצילה אותם זה מזה, לא זכתה הדוברת בשיר לגדל את תאומיה ואיבדה אותם. המתח בין הנושא הרגיש, הכאוב והאישי, לבין הצורך לבטא אותו בשיר, המובא לרשות הרבים, הביא לניסוחים מרומזים ומעורפלים שמשאירים אותו בלתי מפוענח עד תום.

אילו לא הועדף יעקב על עֵשָׂו

בראש שירה של לאה שניר: "כשמתה רבקה" (תשנ"ה, 1995), מופיע המוטו מתוך מדרש תנחומא: "כשמתה רבקה אמרו: מי יצא לפני מיטתה?" בכך מפנה השיר את תשומת לבו של הקורא למקרא ולמדרש ומציע את פרשנותו שלו.
מותה של רבקה לא נזכר במפורש במקרא, אלא מקום קבורתה בלבד, בברכת יעקב

לבניו: "שמה [במערה אשר בשדה המכפלה] קברו את אברהם ואת שרה אשתו, שמה קברו את יצחק ואת רבקה אשתו" (בראשית, מ"ט 31). השיר מביא פירוש אחר ושונה מהסבריו של המדרש לשתיקתו של המקרא. המדרש פירש ששתיקה זו באה כדי למנוע מעשיו, הבן הלא־אהוב ו"הרשע", שרק הוא היה "זמין" באותה עת, לעסוק בקבורתה. לכן, בחרו שלא לפרסם את דבר מותה, ולקוברה בחשאי בלילה כדי שעשיו לא ידע ולא יבוא. כפי שנכתב במדרש תנחומא: "כשמתה רבקה אמרו: 'מי יצא לפני מיטתה? אברהם מת, יצחק עיניו כהות ויושב בבית, ויעקב הלך לפדן־ארם.' יצא עשו הרשע לפניה – יאמרו הבריות: ארורים השדיים שהניקו רשע זה! מה עשו? הוציאו מיטתה בלילה. לפיכך לא פרסם הכתוב את מיתתה" (תנחומא תצא; פסיק"ר יב. ספר האגדה, פז, עמ' לח).
פרשנותה של לאה שניר היא מהפכנית. היא חוזרת ובוחנת את מהלך ההיסטוריה מחדש. זהו שיר קינה על החמצת החיים האישיים ושיבושם, ובעיקר על השיבוש שחל במהלך ההיסטורי. אילו רבקה לא היתה מעדיפה את יעקב על עשיו והברכה לא היתה מועברת מן הבכור לצעיר, אפשר שפני הדברים היו שונים, שלווים יותר. השיר מביא אפשרות אחרת של המהלך ההיסטורי: "אולי כך היה המעשה," שאילו היה מתרחש, אפשר שכל מערכת היחסים בין האחים, בין העמים, הייתה שונה. לכן, כצפוי, זהו שיר אקטואלי ואף פוליטי. כדרכו של שיר, אין הדברים גלויים וישירים אלא מרומזים ומוסווים וניתנים ליותר מפרשנות אחת.

השיר רומז על אפשרות לגינויה של רבקה, ונבחנת בו האפשרות לתת עדיפות לעשיו. מותה הוא זמן לחשבון נפש, אילו אפשר היה להחזיר את הגלגל אחורנית, או לפחות לשער, כיצד היו פני הדברים אילו היו מתנהלים אחרת: הברכה לא היתה נמכרת ליעקב בנזיד עדשים, ורבקה לא הייתה מעדיפה את יעקב על עשיו. עם כל האמפתיה לדמותה של רבקה, למעשיה והצער על מותה, האצבע המאשימה מופנית אליה. יש לה אחריות לא מבוטלת למהלך ההיסטורי שהשתבש.

חלקו הראשון של השיר מתאר את קבורתה של רבקה בלילה, כשכל מאורעות חייה חוזרים במהופך ומשוקעים בקבורתה: היא נבחרה להיות לאישה ליצחק משום התנהגותה ליד הבאר, ו"בקרקעית הבאר" הניחו את גופה; היא חוזרת וחווה במותה את "התרוצצות התאומים ברחמה". כל זה, אולי "כדי שתשחת לארץ את נזיד העדשים / ותעכב את הברכה". בדרך זו תשנה את ההיסטוריה רבת המתחים בין שני בניה, ותחזיר את השלום ביניהם.

חלקו השני של השיר מתאר את רבקה שמתה בבדידותה ו"רק עשיו שב מן השדה לחפש אחריה". רק הוא התאבל עליה ונהג בה מנהג קבורה של בן באמו האהובה: "לִמחות רקבובית אצות"; "לשוב ולעטוף גופה בתכריכים". רק עשיו הלך "אחר המיטה הלוך ובכֹה, הלוך ובכֹה / כמי שמקונן על חייו שלו". "הסברו" של השיר לשתיקת המקרא הוא בכך, שמכיוון שרק עשיו עסק בקבורתה של אמו, עבר המקרא בשתיקה על מותה כדי לא לזכות אותו במצוות קבורתה ולתת לו צד זכות נוסף. מרכזו של השיר הוא בכך, שמותה של רבקה חשף בפני עשיו את החמצת חייו בכלל, וביחסיו עם אמו, בפרט; ובעיקר, שמותה של רבקה מגלה את השיבוש שחל במהלך ההיסטוריה שלא "עיכבה את הברכה" שהועברה מעשיו ליעקב. לאה שניר, במכתבה אליי מיום 10.3.2001, לאחר שפורסם הנוסח הראשון של מאמר זה, כתבה: "אכן, קוממה אותי העובדה שעשיו הנאמן בבנים והמוכה שבהם נענש על ידי חז"ל באופן כה מגמתי; ואף שאי אפשר לתקן את הזמן – השיר יכול להציע אפשרות אחרת – שבסופה כמובן נאמר – שהיא בלתי אפשרית. עשיו הולך אחר מיטת אמו הלוך ובכה, כמי שמקונן על חייו שלו."

שירה של אסתר זילבר־ויתקון "רבקה" (תש"ס, 1999) כתוב מנקודת מבטה של רבקה כסבתא לבנו של עשיו. רבקה מתגעגעת אל יעקב, אך הוא "רחוק ולבו אל געגועי רחל". בנו של עשיו, נכדהּ, הנמצא בקרבתה, מתרפק עליה "יטמון ראשו בחיקהּ". רבקה חשה ש"ריחו כריח בנה יעקב / פניו כפניו" ומתנחמת בו. היא מפנקת אותו ב"דודאים בתמרים תִּרְקְחָה לנכדהּ הקט / למען ימתקו חייו" בתקווה ש"ישא אליה פני יעקב בנה". השיר ניתן לקריאה אקטואלית, לפיה יש סיכוי לאיזו שהיא התפייסות בתוך המשפחה. בדור הבא יתהדק הקשר בין הנפשות הפועלות, רבקה תתנחם בנכדהּ, בנו של עשיו הלא־אהוב, הדומה ליעקב בנה האהוב אך הרחוק שאינו יכול להשתחרר מאהבתו לרחל. זהו שיר של השלמה עם חוסר האפשרות להשיג מן החיים את כל מה שרוצים. זהו שיר של הכרה בהכרח להתפשר, של מודעות לעובדה שהחיים מבוססים על מערכת של תחליפים שבעזרתם אפשר להתנחם.

וריאציה על "ויתרוצצו"

שירו המורכב של מירון ח' איזקסון "תאומים בבטני" (תשס"א, 2001), מבוסס על מערכות ניגודים הנובעים מתוך המצבים ההיסטוריים והאישיים ומתוך האפשרויות

השונות של הפרשנות הלשונית. החיוב והשלילה מעורבים זה בזה. הפסוק שהוצב כמוטו בראש השיר מתאר את הריונה של רבקה כהיענותו של האלוהים לתפילתו של יצחק (בראשית כה 21). השיר הוא ואריאציה נוספת על "ויתרוצצו". הוא כתוב בגוף ראשון, כשהדובר הוא כל הדמויות גם יחד וגם כל אחת לחוד, כשהן מתפצלות לזוגות: הוא גם יצחק וגם רבקה וגם כל אחד מן התאומים. יצחק ורבקה מבטאים את בני הזוג שהם אחד בזוגיותם ובהורותם: "רק אשה שנוכחת בגופי", אבל היא גם "פלג גוף". היא בתוכו אבל היא גם עצמאית: "שנים משקיפים בי, / אשתי וכעסה / אשתי וצחוקה / הנשמעים ממני מאד." לכן, יכול הדובר לחוש את ההיריון של התאומים בבטנו: "הנה תומים בבטני." התאומים מבטאים את הפיצול באישיותו של הדובר עצמו. יש בו שניים שהם אחד, שניהם יחד הם הוא, האני שלו: "שנים קוראים: / יעקב בקולי ועשו בידי, חלק נולדתי ושעיר גדלתי." רבקה היא האחראית לחלוקת התפקידים בין הבנים, אבל אולי גם להגברת הניגוד והמתח ביניהם. היא גם האם הדואגת לבגדי בניה, ולכך שכל בגד יתאים לכל בן: "ורבקה זוכרת לדרש / כל ימי בניה: / מה לובש בנה הגדול, / ומה ילבש בנה הקטן." השיר בנוי על המדרש של "איש חלק" לעומת "איש שעיר" כשתי הוויות מנוגדות וכשתי מהויות נפרדות. החלק הוא גם חיוב וגם שלילה: חלק = חלקוֹת, מִרמה; אבל גם חלק = ללא עקמומית וחספוסים, לעומת השעיר שהוא רק שלילה: דומה לחיה; מצויד בשער כמסווה המסתיר את האמת.

השיר מבטא את המורכבות הגדולה של הזוגיות וההורות בהווה, כשהוא מבוסס על אסוציאציות חופשיות הלקוחות מן הדרמה המשפחתית הסוערת שהתרחשה בחיי יצחק ורבקה, במקרא ובפרשנות הדורות.

שירי רבקה אלה, על אף ריבוי הפרשנויות של המשוררים, מעידים שעדיין לא מוצתה דמותה, ולא מוצו כל אפשרויות הפרשנות שמזמן המקרא יחד עם הפרשנות לדורותיה. דווקא בדור זה של "קריאה נשית" יש עדיין מקום ליוצר/ת לחזור אל רבקה, להתעמק בדמותה, ולבחור בה כמודל ל"אישה חדשה", חזקה, חכמה, פעילה, ועצמאית. עם זאת, אין לעשות לה "הנחות" בשל היותה אישה, אלא להטיל עליה אחריות ולשפוט אותה בהתאם.

*המחקר במלואו עתיד להופיע **בקריאת הדורות. ספרות עברית במעגליה**, כרך ג', הוצ' כרמל, תשס"ז.*

(נוסח ראשון פורסם ב**עלי שיח** (חוב' 45, קיץ תשס"א, 2001, עמ' 7–36), תחת הכותרת: "'ויתרוצצו הבנים בקרבה'. רבקה בתנ"ך, במקורות חז"ל ובספרות העברית בחדשה". פרק זה, על רבקה בשירה העברית, הורחב ונכתב מחדש.)

הערות

1. באנתולוגיה **לנצח אנגנך**, בעריכת מלכה שקד, נכללו ארבעה שירי־רבקה בלבד. בכרך **המקרא בשירה העברית החדשה – עיון** לא נערך כל דיון בדמותה של רבקה. יש לשער שבסקירתי זו לא נכללו כל שירי־רבקה. תודתי נתונה מראש לכל מי שיעדכן אותי בשירים נוספים.
2. מנחם פרי, "עזר כנגדו", **אלפיים**, חוב' 29, 2005, עמ' 205.
3. שם, עמ' 214 הערה 15.
4. באנתולוגיה בעריכת ישראל זמורה: **נשים בתנ"ך**, כונס השיר בשינויים אחדים תחת הכותרת: "רבקה". תודה למלכה שקד, על הפניית תשומת לבי לכך. מכיוון שהשיר כונס בחיי המשורר, אפשר לשער ששינויי הטקסט נעשו על ידיו. ועוד אפשר לשער ששינוי הכותרת נעשה – על ידיו או בהסכמתו – כדי להתאים את השיר למסגרת האנתולוגיה.
5. מובא אצל מנחם פרי, "עזר כנגדו", עמ' 214 הערה 15.
6. אין אפשרות במסגרת זו להרחיב ולפרט את חשיבות המוטיבים וצירופי הלשון בשיר זה, על רקע כלל שירתה של רבקה מרים. כגון: מוטיב "הכתונת" והשימוש בשורש "הלך", כן בפרשת "לך לך", ובפרשת "העקדה" וכן בצירוף: "ואלך אחריו" בהשוואה ל"וילכו שניהם יחדיו".
7. "פחד יצחק" הוא אחד מכינויי האלוהים בתפילת יעקב, כינוי המקשר את האלוהים עם העקדה. זהו אותו אֵל שאביו יצחק יראֵ אותו: "אלהי אבי אלהי אברהם ופחד יצחק" (בראשית לא 42), וכן על פי בראשית לא 53: "וישבע יעקב בפחד אביו יצחק." **פחד־יצחק** הוא גם שם ספרו של יצחק חזקיה לַמְפְּרוֹנְטִי (1679–1756), שהיה רב, רופא, מורה ומחנך באיטליה. ספר זה הוא האנציקלופדיה המקיפה והמפורסמת ביותר בתחום ההלכה, (דניאל קארפי: "למפרונטי", **האנציקלופדיה העברית**, כרך כ"א, תשכ"ט). שיר בשם זה "פחד יצחק", כתב גם בלפור חקק, בספרו **שירי מולדת**, הוצ' שלהב"ת, ירושלים, תשנ"ב, עמ' 24.
8. בין שירי־רבקה יש קשרים נוספים, שלא כאן המקום לפרטם, כגון השימוש בפועל: "מטלטל" בשיר רבקה השלישי: "מטֶלטל במטר", ובשיר זה: "הטלטֵלה הגורמת לנוע".
9. "הצל" הוא אחד המוטיבים המרכזיים בספר השירים **אמר החוקר**, הוצ' כרמל, תשס"ה, 2005, כפי שמעידות כותרות השירים: "צלי, אמר החוקר, נשק לצלך"; "כלנו, אמר החוקר, אומרים רק צללים של מלים", וכמובן, השירים עצמם. שיר "רבקה" מתקשר בדרכים רבות ושונות גם לשירי הספר האחרים, כמו גם לשיריה הקודמים.
10. אני מודה למלכה שקד, על שהפנתה את תשומת לבי לשיר זה.
11. תודה לבלפור חקק על דברי הרקע המעניינים לשיר, שצוטטו כאן ממכתבו אליי בחלקם בלבד.
12. בלפור חקק במכתבו הנ"ל, הסביר את פשר השם תפארת: "סמוך לחתונה התברר לי שבעבר רווח מנהג ביהדות עיראק, שמשפחת החתן העניקה לכלה שם חדש בליל החינה. החינה נועדה להגן על הכלה ממזיקים וכך גם השם החדש. הרעיון מצא חן בעיניי,

וסיפרתי עליו לרבקה אשתי המיועדת. הצעתי את השם תפארת שהוא ספֵירה מרכזית במבנה האלוהות, וזה נראה לה מאד. בהתחלה היה זה שם סמלי ולא שימושי. בערך שנתיים לאחר הנישואין, היא הפכה בפועל מרבקה – תפארת, לתפארת – רבקה. [...]."

13 עוד על ילדותה כבת לניצולי שואה, ועל קשיי הקליטה של ילדותה בקבוצת גבע, בריאיון עם בני הזוג **בנהרדעא. ביטאון מרכז מורשת יהדות בבל**, מס' 23, אייר תשס"א (אפריל 2001), עמ' 16–17. בקבוצת גבע התחנכו כ"ילדי חוץ" גם דליה רביקוביץ ונורית זרחי.

14. ראו מאמרי בנושא זה של "השם" בפרק: "'כפו עלי חיים של אחרת' – רישומה של השואה בסיפורת הנשים העברית" [1996], שכונס בספרי **קריאת הדורות**, כרך א', הוצ' גוונים, תשס"ב, במיוחד עמ' 352–355. בין הדוגמאות: סיפורו של אהרן מגד "יד ושם" (1955); סיפורה של נאוה סמל: "וכי מהו טיול" (1985); הרומן של מיכל גוברין: **השם** (1995).

שירי רבקה

*הערות: הכוכבית (*) מציינת את שירי־רבקה שלא נכללו בנוסח הראשון של המאמר **בעלי שיח**, חוב' 45, תשס"א, 2001; יבואו על התודה כל מי שיוסיפו לי עוד שירים על רבקה.*

מירון ח' איזקסון.(*) "תאומים בבטני", **ברחתי ודמיתי**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשס"א, עמ' 22.

ישראל אפרת.(*) "רבקה", **כתבי ישראל אפרת**, שירה. ספר שלישי: **מֶה עמֹק הוא שתוּל**, הוצ' דביר, תשכ"ו, 1966, עמ' 102–103. נכלל קודם **בבין חופים נסתרים**, הוצ' דביר, תשכ"א, 1961.

אסתר זילבר ויתקון. "רבקה" (שיר). **קיץ 99**, ספרי בצרון, תש"ס, עמ' 28.

עמנואל זמיר. "כאגדת רבקה" (שיר). מילים ולחן.

דב חומסקי.(*) "אליעזר", **אזוב באבן**, הוצ' מסדה, 1966, עמ' 115–122. וכן בספרו: **צעדים על גשר. מבחר שירים**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשל"ז, 1977. קטע מן השיר, תחת הכותרת: "רבקה" (שיר), הובא אצל: ישראל זמורה (עורך). **נשים בתנ"ך והשתקפותן באגדה, בשיר, בסיפור, במסה ובמחקר**, הוצ' מחברות לספרות, 1964, עמ' 375–378. תודה על העדכון למלכה שקד.

בלפור חקק.(*) "שירת רבקה", **מחברות מידד**, הוצ' שלהב"ת, ירושלים, ניסן תשל"ב, 1972, עמ' 67. פורסם לראשונה בהזמנה לנישואי בלפור חקק עם רבקה תפארת, 2.11.1971.

עדה חרמוני.(*) "כרבקה". **שלא בעונתן**, הוצ' ספריית פועלים, תשמ"ז, 1986, עמ' 14. נכלל באנתולוגיה **לנצח אנגנך** בעריכת מלכה שקד, עמ' 418.

יעקב כהן. "משלי קדומים". סדרה שלישית: מימי האבות. ח. התאומים. ט. תעלולי עשו, **היום** (ורשה), כרך א', גיל' 32, 6.2.1925, עמ' 3. נכלל יחד עם "על יד הבאר", בתוך: ישראל זמורה, **נשים בתנ"ך**, עמ' 378–381.

אהרן מאירוביץ.(*) "רבקה". **אל חוף אחר**, הוצ' דבר, תשכ"ו, 1965, עמ' 28–29. נכלל באנתולוגיה **לנצח אנגנך**, בעריכת מלכה שקד, עמ' 416–417.
איציק מאנגר. **"רבקה" מבחר שירים**. תרגם: נתן יונתן, הוצ' כתר, 1986, עמ' 124.
רבקה מרים.(*) "רבקה" (שני שירים שונים), **כותונתי הצהובה**, הוצ' עקד, תשכ"ו, 1966, עמ' 24; 34. בשולי השיר הראשון: 19.10.1965; בשולי השיר השני: 6.2.1965; "רבקה", **כסאות במדבר**, הוצ' דביר, תשל"ג, 1973. "יצחק"; "יעקב, סֻלם"; **מישורי אימות האבן**, הוצ' ספריית פועלים, תשמ"ח, 1988, עמ' 24; 83–89; "הפחד, ראה יצחק", מקרוב היה המזרח, הוצ' כרמל, תשנ"ו, 1966, עמ' 19; "מעל הגמל", **נָח היהודי**, הוצ' כרמל, תש"ס, 2000, עמ' 99. "רבקה"; **אמר החוקר**, הוצ' כרמל, תשס"ה, 2005, עמ' 54.
לוין קיפניס. "אליעזר ורבקה" (שיר). הלחן: ידידיה גורוכוב (אדמון).
לאה שניר. "כשמתה רבקה" (שיר), **עלי שיח**, מס' 35, חורף תשנ"ה, 1995, עמ' 92.
רבקה תפארת.(*) "דמויות במראה", **תמונות מן החיים**, הוצ' שלהב"ת, 1998 [1971–1972].

מקורות (מבחר)

ישראל זמורה (עורך). **נשים בתנ"ך והשתקפותן באגדה, בשיר, בסיפור, במסה ובמחקר**, הוצ' מחברות לספרות, מהדורת דבר, תשכ"ד, 1964.
מנחם פרי. "עזר כנגדו. רבקה וחתנה העבד, והקואליציה של אלוהים עם הנשים בסיפור המקראי", **אלפיים**, חוב' 29, תשס"ה, 2005, עמ' 193–278.
מלכה שקד. "לנצח אנגנך". כרך אחד: **המקרא בשירה העברית החדשה – אנתולוגיה**; כרך שני: **המקרא בשירה העברית החדשה – עיון**, הוצ' ידיעות אחרונות, תשס"ה, 2005.

■