

היבטים מתודולוגיים בחקר תולדות אמנות ארץ-ישראל למן התקופה ההלניסטית עד התקופה האמיית



היבטים מתודולוגיים בחקר תולדות אמנות ארץ-ישראל למן התקופה ההלניסטית עד התקופה האמיתית

בשער המאמר:
מבחר פסיפסים
הנדונים במאמר

היסטוריון האמנות חוקר את המבע החזותי האמנותי ובוחר כיצד באמצעים לא מילוליים יצירה מתקשרת עם הצופה, נושאת משמעות ומעוררת חוויה. מלאכתו של היסטוריון האמנות מתחילה בהתבוננות קפדנית ביצירת האמנות, ונמשכת באפיון מרכיביה התוכניים והצורניים, בהבנת הקשריה האמנותיים והחוקר-אמנותיים ובהתחקות אחר התהליכים המחשבתיים המתלווים לראייה.¹ היסטוריון האמנות חוקר את יצירות האמנות, את האמנים שיצרו אותן ואת פטרוניהם, את נסיבות יצירתן, את מקורותיהן ואת תפקידן וכן את אופן התקבלותן בקהל שצפה בהן. תולדות האמנות הן שדה מחקר דינמי, ואפשר להבחין בו בגישות פרשניות שונות.² העוסקים בו רוכשים מיומנויות וכלי מחקר ייחודיים המאפשרים להם להבין את שפת האמנות החזותית, לעמוד על מאפייניה ולדון במקומה בשדה האמנות, אך הבנה מלאה של היצירה החזותית מתאפשרת רק מתוך הכרה מקרוב של הקשריה החברתיים, ההיסטוריים והתרבותיים. לצורך כך נדרש היסטוריון האמנות להתמצא במגוון רחב של נושאים ובכלל זה היסטוריה, ספרות, פילוסופיה (על ענפיה השונים ובראש ובראשונה אסתטיקה ואתיקה), תאולוגיה ומיתולוגיה, ליטורגיה, פוליטיקה, חברה, מגדר, כלכלה ולעתים אפילו פסיכולוגיה ואופטיקה.

היסטוריון האמנות ארווין פנופסקי עסק בהרחבה בהיבטים תאורטיים של פענוח תוכנה ומשמעותה של יצירת אמנות, והוא הבחין בין רמות פשר שונות. שיטת הניתוח שהציע כבר בשנת 1939 השפיעה על השיח המודרני של תולדות האמנות יותר מכל שיטה אחרת וכן השפיעה על תאוריות סוציולוגיות שעניינן תפיסת האמנות. שיטתו של פנופסקי כוללת שלושה שלבים: השלב הראשון הוא תיאור קדם-איקונוגרפי, הכולל זיהוי העצמים והפעילויות המתוארים ביצירה ולאחר מכן זיהוי ההבעה. השלב השני עוסק ברמת הפשר האיקונוגרפית, ומחייב הכרת נושאים, מחוות ומושגים המגולמים בדימויים. והשלב השלישי עוסק ברמת הפשר שבה מתאפשרת הבנה מלאה של משמעות היצירה וייחודה, על ידי פענוח המשמעויות האיקונוולוגיות של מרכיביה; ניתוח ברמת פשר זו מחייב הכרה מעמיקה של הצפנים והסמלים התרבותיים של התרבות שבה נוצרה היצירה.³

1 לדיונים רחבים יותר בשפה העברית בתחום תולדות האמנות ראו: א' מישורי, תולדות האמנות: מבוא כללי, תל-אביב תש"ס. על הגדרת האמנות ועל שפת האמנות, ראו בעברית: ג' עפרת, הגדרת האמנות, תל-אביב תשל"ה; ב"ע שרפשטיין, טבעה האוניברסאלי של האמנות, תרגם ד' דאור, תל-אביב תש"ן; ח' מאור, עיניה של האמנות: ארבע דרכי התבוננות של האמנות במציאות (מפתחות: סדרת עיונים באמנויות, 4), תל-אביב 1996. רבות מן ההבחנות ודרכי הניתוח שאציג במאמר זה למדתי ממורתי בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית, פרופ' עליזה כהן-מושלין. מאמר זה הוא לכבודה.

2 ראו למשל: A. D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London 2005; R. Nelson & R. Shiff, *Critical Terms for Art History*², Chicago & London 2003.

3 E. Panofsky, 'Introductory', idem, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New

בעשורים האחרונים נוספו על דרכי העיון המסורתיות בשדה האמנות, דוגמת זו של פנובסקי, גישות מחקריות שמקורן בתאוריות ביקורתיות של מדעי החברה, בעיקר מתחום העיון המכונה לימודי תרבות. נקודת המוצא של החוקרים המאמצים גישות אלו היא שהאמנות החזותית איננה שונה מתחומי תרבות אחרים, והם מעדיפים לכלול אותה בתחום העיון האקדמי החדש יחסית של תרבות חזותית. אחרים מהם אף מחזיקים בעמדה שתחום הלימוד החדש מיתר את זה הישן.⁴ גישות תאורטיות וביקורתיות אלו כוללות אסכולות מרקסיסטיות, סטרוקטורליסטיות ופוסט-סטרוקטורליסטיות, פוסט-קולוניאליסטיות ופמיניסטיות. אליהן מתלווים לעתים ניתוחים סמיטיים, המפרשים את האמנות כמערכת של מסמנים ומסומנים ובוחנים כיצד נוצרת משמעות בתוך מבנה פורמלי, וכן ניתוחים פילוסופיים שענינם שאלות של ייצוג, וגישות פרשניות מתחום תורת הספרות, לצורך הבנת סוגיות כגון נרטיביות באמנות החזותית.

משפע הגישות מתחום לימודי התרבות השכיחות בעיון באמנות מן התקופות הנדונות במאמר זה הן המרקסיסטית והפוסט-קולוניאליסטית. הגישה המרקסיסטית היא הוותיקה מבין השתיים, וחותמה ניכר בעיון באמנות הרומית כבר בשנות השבעים של המאה העשרים במחקרו של היסטוריון האמנות רנצ'ו ביאנקי-בנדינלי, שהחזיק בתפיסת עולם מרקסיסטית ובחן את האמנות הרומית מנקודת מבט זו.⁵ גישה זו זוכה לעדנה בשיח המחקרי העכשווי על האמנות ההלניסטית והרומית על ידי חוקרים העוסקים בסוציולוגיה של האמנות, והמתרכזים ביחסי הגומלין ההדוקים של האמנות עם החברה, הכלכלה והפוליטיקה.⁶ חוקרים אלו מתמקדים בניתוח חברתי והיסטורי של התנאים לייצורה ולצריכתה של יצירת האמנות ובוחנים את השימוש באמנות כמכשיר לחיזוק הגמוניות וכן את השימוש האידאולוגי והפוליטי בה.⁷ הגישה הפוסט-קולוניאליסטית אומצה לעיון באמנות ההלניסטית ובאמנות הרומית בשל הממד הגלובלי שלהן והאימפריאליזם התרבותי המאפיין אותן.⁸

York 1962, pp. 3–31. לדיונים בשפה העברית בשיטתו של פנובסקי ראו: מישורי (לעיל, הערה 1), עמ' 193–230; מ' צוקרמן, פרקים בסוציולוגיה של האמנות (ספריית אוניברסיטה משודרת), תל-אביב תשנ"ו, עמ' 122–132.

4 על ההבדלים בין שתי הפרדיגמות, זו של תולדות האמנות וזו של התרבות החזותית, ועל היחסים ביניהן ראו בהרחבה: א' אזולאי, דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום, תל-אביב 2010, עמ' 54–64. לדברי אזולאי 'תולדות האמנות והשיח של האמנות מציבים במרכזם את יצירת האמנות כמושא התצוגה, הפרשנות והעיון. יצירת האמנות מוצבת כמקור הפעילות בשדה, כלומר האובייקט האמנותי אמור להיות נקודת המוצא והסיום של כל הדיבורים והפעולות בשדה האמנות [...] לעומת זאת, במסגרת הפרדיגמה של התרבות החזותית, הדימוי אינו התכלית וסדר ההיגדים אינו מחויב להתחיל בו. לשיח של התרבות החזותית אין מחויבות לתקדימים מההיסטוריה של האמנות ואין הכרח לחזור אליהם או לכבד את הקשרים ביניהם' (שם, עמ' 45–55). בהמשך דבריה החריפה אזולאי את טענתה: 'ההבדלים שמניתי בין שתי הפרדיגמות הנם מכריעים, ואי אפשר למחוק אותם אלא במחיר חיסולו של אחד משני התחומים. הפרדיגמה הראשונה קשורה כאמור לתחום האמנות והיא נתפסת כוותיקה מבין השתיים. הפרדיגמה השנייה קשורה ללימודי התרבות החזותית שהתמסרו כתחום אקדמי רק בשלושת העשורים האחרונים' (שם, עמ' 59).

5 R. Bianchi-Bandinelli, *Rome: The Center of Power: Roman Art to AD 200*, London 1970; idem, *Rome: The Late Empire*, London 1971

6 ראו למשל: P. Stewart, *The Social History of Roman Art*, Cambridge 2008

7 צוקרמן (לעיל, הערה 3), עמ' 47–57.

8 ראו למשל: R. Hingley, *Globalizing Roman Culture: Unity, Diversity and Empire*, London 2005

חוקר רשאי לבחור את נקודת המוצא לדיונו ואת המתודה או המתודות שישתמש בהן בהתאם לסוגיות שהוא מבקש לברר, למאפייני היצירה ולהשקפת עולמו. חוקר תולדות האמנות ככל היסטוריון חייב להתייחס באופן ביקורתי לתולדות הידע בשדה שהוא עוסק בו, למקומו בשדה זה, למגבלות הידע ולהטיות הגלויות או המוסוות, המודעות או הלא־מודעות בדרך עבודתו ובנרטיב שבחר לאמץ.⁹ חוקרי העת העתיקה נדרשים לנהוג בזהירות יתר על מנת להימנע מלהשליך על חברות קדומות מושגים, תפיסות והתניות שמקורם בתקופות מאוחרות.

אין בכוונתי לדון כאן באופן ביקורתי במכלול הגישות התאורטיות המשמשות בחקר תולדות האמנות. מטרתו של מאמר זה צנועה בהרבה – לפתוח לקורא שאיננו אמון על הדיסציפלינה, צוהר אל ההיבטים המעשיים של המחקר ובעיקר לעמוד על הפוטנציאל הגלום בתולדות האמנות להארת היבטים שונים בעברה של ארץ־ישראל. השיטות שאציג משקפות את דרכי העיון המסורתיות של התחום, אך במידת האפשר אצביע על האפשרות לשלב בסוג עיון זה גישות תאורטיות שמקורן בשדות ידע אחרים. מקרי המבחן שאדון בהם נפרשים על כ־1,000 שנות אמנות, למן התקופה ההלניסטית (שלהי המאה הרביעית עד אמצע המאה הראשונה לפסה"ג) ועד התקופה האמיתית (המחצית השנייה של המאה השביעית עד אמצע המאה השמינית לסה"ג). אין בכוונתי לסקור את החידושים המחקריים הרבים שהניבו עבודות החוקרים במהלך השנים, אלא לעמוד על הגישות השונות שנוקטים היסטוריונים של האמנות שעניינם עברה של ארץ־ישראל, ולהתחקות אחר התמורות שחלו בשדה למן מחקריו החלוציים של מיכאל אבי־יונה ועד ימינו.

מאפייניה של האמנות הארץ־ישראלית והאתגר המיוחד שהיא מציבה לחוקר האמנות

אמנות ארץ־ישראל בתקופה הנדונה כאן מציבה לפני החוקר סדרת אתגרים בשל מורכבותה וקווי ייחודה. מיקומה הגאוגרפי של ארץ־ישראל לאורך חופו המזרחי של הים התיכון וההיסטוריה התרבותית ארוכת השנים שלה הביאו לכך שבייצוגים חזותיים רבים ניכר מפגש בין מסורות מזרחיות עתיקות יומין לבין מסורת מערבית (יוונית־רומית). על עניין חשוב זה עמד אבי־יונה במאמרו המונומנטלי ופורץ הדרך 'מרכיבים מזרחיים באמנות ארץ־ישראל בתקופה הרומית והביזנטית', שפורסם בשלושה חלקים בשנים 1944–1950, וכן במאמר המסכם את עקרונות גישתו, 'אמנות מזרחית בארץ־ישראל הרומית', שראה אור לראשונה בשנת 1961.¹⁰ במחקרים אלו עמד אבי־יונה על תוצאות המפגש בין המסורות האמנותיות של התרבויות הארץ־ישראליות בתקופת הברונזה והברזל, אשר ספגו השפעות מן התרבויות המסופוטמיות והסוריות הגדולות (השומרית, האכדית, הבבלית, האשורית, הקתית

9 י' כץ, 'היסטוריה והיסטוריונים, חדשים כישנים', אלפיים, 12 (1996), עמ' 9–34.

10 M. Avi-Yonah, 'Oriental Elements in the Art of Palestine in the Roman and Byzantine Periods', QDAP, 10 (1944), pp. 105–151; 13 (1948), pp. 128–165; 14 (1950), pp. 49–80; idem, *Oriental Art in Roman Palestine*, Roma 1961. המאמרים נדפסו מחדש בתוך: H. Katzstein and Y. Tsafir, Jerusalem 1981, pp. 1–211



**אורתוסטט מן
המקדש הכנעני
בחצור**

(באדיבות מוזאון ישראל)



**אורתוסטט שנמצא
בעין סמסם סמוך
לבית הכנסת של
עין־נשוט בגולן**

(באדיבות מוזאון עתיקות
הגולן, קצרין)

והפניקית), לבין התרבות היוונית־הרומית. נוסף על כך עמד אבי־יונה על קווי הדמיון בין האמנות הארץ־ישראלית לבין האמנות המזרחית בת הזמן בדורא־אירופוס, בפלמירה ובפרתיה. למניין ההשפעות המזרחיות סקרו אפשר להוסיף את האמנות המצרית, כפי שמעידים ממצאים שונים מאזור מרשה. אף שפרטים אחדים בעבודתו מחייבים עדכון ושכלול, רבות מהבחנותיו נותרו תקפות, ובכוחן להסביר ממצאים שנתגלו מאוחר הרבה יותר. דוגמאות טובות לכך הן הדמיון הרב בין האורתוסטטים (לוחות אבן המשמשים לחיפוי חלקם התחתון של קירות) דמויי האריות הרובצים מן המקדשים הכנעניים בחצור¹¹ לבין האורתוסטטים משלהי העת העתיקה שנתגלו בעין־סמסם, ושמקורם כנראה בכימת בית הכנסת של עין־נשוט,¹² או ראש האריה מן התקופה הרומית שנתגלה בגולן, וששמור

11 'י ידיון, חצור: ראש כל הממלכות האלה', תל־אביב 1975, עמ' 47-48, 104-112.

12 Z. Ma'oz, 'The Art and Architecture of the Synagogues of the Golan', L.I. Levine (ed.), *Ancient Synagogues Revealed*, Jerusalem 1981, p. 112

היום המוזאון הארכיאולוגי בקצרין, ואשר תחילה נראה היה כי יש לשייכו לאחד מענפיה של התרבות החתית. בתקופה האמיית היה מפגש נוסף בין מזרח למערב באמנות ארץ-ישראל. השתלטותם של המוסלמים על חצי האי ערב, מצרים, ארץ-ישראל, סוריה, עיראק, איראן וחלקים ממרכז אסיה הביאה תחת שלטון אחד מסורות אמנותיות שונות. האמיים פגשו במורשתה של איראן הסאסאנית, נחשפו אל האמנות הביזנטית על ענפיה השונים, הכירו את האמנות הקופטית והערבית הטרנס-מוסלמית, וקיימו קשרי גומלין עם אזורים מרוחקים במרכז אסיה. כתוצאה מכך אפשר להבחין באתרים אמיים בארץ-ישראל, דוגמת כיפת הסלע וח'רבת אלמפג'ר, במזיגה של דגמים, רעיונות וסגנונות שמקורם בתרבויות שהאמיים באו עמן במגע וירשו אותן. בהמשך דבריי אעסוק בהיבטים מתודולוגיים בעבודתו של היסטוריון האמנות המתחקה אחר המעבר בין תרבויות וארון באמנות האמיית כבמקרה מבחן.

מורכבות נוספת בעיון באמנות ארץ-ישראל בתקופות הנדונות נובעת מן ההרכב האתני והדתי המגוון של אוכלוסיית הארץ. הדבר בולט במיוחד בתקופה ההלניסטית, שבה ישבו באזוריה השונים של הארץ פניקים, אדומים, יהודים, שומרונים, נבטים ויטורים. גם בתקופות מאוחרות יותר התקיימו אלו לצד אלו קבוצות אוכלוסין בני דתות שונות, שכן ארץ-ישראל הייתה ביתם של יהודים, פגנים, שומרונים, נוצרים ולימים גם מוסלמים. רבגוניותה האתנית של ארץ-ישראל בתקופה ההלניסטית ניכרת במיוחד בצלמיות חרס, ואלו זכו בשנים האחרונות למחקר אקדמי מקיף בעבודותיה של עדי ארליך.¹³

בחברה רב תרבותית כל קבוצה אתנית או דתית חולקת עם הקבוצות האחרות מרחב משותף, ובה בעת מגדירה את זהותה הנפרדת. המרחב התרבותי המשותף שחולקות שתי קהילות אתניות או דתיות עשוי להתרחב או להצטמצם בהתאם לנסיבות ההיסטוריות, למניעים, ליחסי הכוחות ולאסטרטגיות הפעולה. יש תקופות שבהן קהילה מגדירה את זהותה כנגד קהילה אחרת על ידי הרמת מחיצות גבוהות וצמצום האזורים שבהם מתאפשרת החלפת רעיונות, כפי שקרה למשל ביחסים שבין האמנות היהודית לאמנות הפגנית בימי בית שני. אולם יש תקופות שבהן קהילות דתיות שונות חולקות מרחב פעולה תרבותי גדול, כמו זה שהתקיים בין האמנות היהודית לאמנות הנוצרית בשלהי העת העתיקה. מרחב משותף כזה איננו מעיד בהכרח על ירידת מתח בין הקבוצות היריבות, ועלול להיות זירה של התנגשויות. גם כאשר קהילה מטילה על חבריה סייגים חמורים על מנת למנוע מהם להתערות בתרבות הסובבת,



ריתון (כלי
לשתיית יין
המעוצב בדמות
בעל חיים או
אדם) ועליו דמות
האלה אתנה ממרשה
(באדיבות משלחת חפירות
מרשה בראשות פרופ' עמוס
קלונר, רשות העתיקות.
צילום: קלרה עמית)

A. Erlich & A. Kloner, *Maresha Final Report, II: Hellenistic Terracotta Figurines* (IAA Reports, 35), Jerusalem 13 2008

סגירותה של הקהילה איננה מוחלטת, והיא מושפעת מסביבתה ואף משפיעה עליה. הפרשנות המחמירה שניתנה על פי רוב לדיבר השני בעשרת הדיברות ('לא תעשה לך פסל וכל תמונה' [שמות כ, ד]) וההימנעות בקרב רבים בימי בית שני מאמנות הדמות לא מנעה לבסוף אימוץ של אופני עיטור וסגנונות עיטור שמקורם בתרבות היוונית-הרומית. על כך מעידים בין השאר הפרסקאות, כיורי הסטוקו (טיח מגולף), הפסיפסים וגילופי האבן שנתגלו בבתי האמידים בעיר העליונה של ירושלים.¹⁴ היסטוריון האמנות העוסק בחקירת האמנות של קבוצת אוכלוסין אחת חייב להתייחס אל הקבוצות האחרות אשר התקיימו לצדה, ונוסף על ההתחקות אחר ההתפתחות הפנימית הדיאכרונית עליו להתייחס אל הצייר הסינכרוני. על מנת להבין את השפעות הגומלין על היסטוריון האמנות לעסוק במחקר השוואתי ולבחון גם את מנגנוני ההעברה. דוגמה טובה לכך יש במחקר התפתחותה של המסורת החזותית היהודית בשלהי העת העתיקה (המאות הרביעית-השביעית), שעל מנת להבין חלקים גדולים ממנה יש להתחקות אחר נתיבותיה של האמנות הנוצרית. הקשרים בין האמנות היהודית לאמנות הנוצרית היו בעלי אופי דיאלקטי והשפיעו בשני הכיוונים. לעתים נשאו היחסים אופי פולמוסי, גלוי או סמוי, אך יש שהם שיקפו מנטליות קרובה ומאגר דימויים משותף גדול. שפע של דוגמאות לכך אפשר למצוא בפסיפסי הרצפה שעיטרו כנסיות ובתי כנסת, כפי שמעידים למשל שריגי הגפן המאוכלסים בדמויות המעטרים כנסיות ובתי כנסת, אך גם מבנים חילוניים.



**פסיפס בית הכנסת
בחורבת מעון סמוך
לקיבוץ נירים, המאה
השישית**
(באדיבות המרכז לאמנות
יהודית, האוניברסיטה
העברית. צילום: זאב רדובן)

14 נ' אביגד, העיר העליונה של ירושלים: פרשת החפירות הארכיאולוגיות ברובע היהודי של העיר העתיקה בירושלים, ירושלים 1980, עמ' 99-117, 144-146, 154-159.



פסיפס הכנסייה
בח'רבת שלא
שבצפון הנגב
(צילום: רינה טלגם)

זהות תרבותית, על ההיבט החזותי שלה, פועלת בעת ובעונה אחת בשתי מערכות, פנימית וחיצונית. זהות תרבותית במובנה המלא איננה רק האופן שבו אדם רואה את עצמו כשהוא לעצמו אלא גם האופן שבו הוא תופס את עצמו ביחס לאחר. התגובה היהודית על האמנות הנוצרית הייתה דו-ערכית ולא תמיד עקבית: מצד אחד היו תהליכי הידמות לאדריכלות ולאמנות של התרבות השלטת, למשל בהחלפת התבנית הרומית במבני בתי הכנסת בצורת הבסיליקה הכנסייתית; ומצד אחר הייתה היבדלות מהן, כפי שאדגים בהמשך דבריי. ההתרחקות או ההסתגרות מפני קבוצה אחת לעתים מגבירה את הדמיון לקבוצה אחרת, ועל כן היסטוריון האמנות צריך להביא בחשבון את מגוון הכוחות הפועלים בזירה. לדוגמה אימוץ מחודש של גישה לא-פיגורטיבית באמנות היהודית בשלהי המאה השישית עשויה הייתה מצד אחד לברל אותה מן האמנות הנוצרית ומצד אחר לקרב אותה לזו השומרנית. אימוץ של תאוריות סטרוקטורליסטיות או לחלופין פוסט-סטרוקטורליסטיות עשוי לסייע להיסטוריון האמנות לעמוד על היחסים הדינמיים במרחבים שמתקיימת בהם פעילות גומלין תרבותית או דתית. כיוון מחקר זה הולך ומתרחב בשנים האחרונות במקביל לדיון הנרחב של היסטוריונים במערכת ההתייחסויות ההרדיות בין יהודים לנוצרים, אשר מקום בולט בו תופס ספרו רב ההשפעה של ישראל יעקב יובל 'שני גויים בכטנך: יהודים ונוצרים – דימויים הרדיים'.¹⁵

15 י"י יובל, שני גויים בכטנך: יהודים ונוצרים – דימויים הרדיים, תל-אביב תש"ס.



תיאור תחרות השתייה בין דיוניסוס להרקס בפסיפס בית דיוניסוס בציפורי (באדיבות פרופ' זאב וייס ומשלחת החפירות בציפורי)

ג'יין ובסטר טענה בקשר לאמנות הרומית הפרובינקיאלית, בעקבות ג'רמי מקלנסי, כי ככלל כאשר מתרחש מפגש בין תרבויות בעלות ערכים שונים, בעיקר במסגרת קולוניאליזם, אמנות היא אמצעי חשוב לייצוג זהויות ויחסי כוחות, ולכן אפשר לעקוב באמצעותה אחר הדיאלוג המתקיים בין צדדים גם בעת עימות; יחסים אלו הם דו־סטריים אף שלא בהכרח סימטריים.¹⁷ באמצעות יצירות האמנות אפשר לעקוב אחר תהליכים של הלניזציה ורומניזציה ולתהוות על עומקם והיקפם.¹⁸ בכירור תהליכים אלו ראוי לשאול מה הייתה מידת השפעתם של הסוכנים השונים אשר פעלו בשדה האמנות על האפנות אשר השתרשו בו. למשל עולה השאלה מה הייתה השפעתו של שליט מקומי בעל עניין רב באדריכלות ובאמנות דוגמת הורדוס על החדרת אמנות הפסיפס במתכונתה ההלניסטית והרומית לחוגי האריסטוקרטיה היהודית בשלהי ימי בית שני.

על מנת לצייר תמונה היסטורית־חברתית מדויקת עלינו להיות מסוגלים להפריד לא רק בין ישויות אתניות, דתיות ופוליטיות, אלא גם בין מעמדות חברתיים ובינם לבין בחירות של יחידים. לדוגמה עלינו לשאול אם פסיפס בעל תכנית איקונוגרפית מורכבת, המושתתת על ידע רב של ספרות המשתה היוונית והרומית, דוגמת בית דיוניסוס בציפורי, משקף את הכרתם של יתר בני העיר מאותו מעמד חברתי את המורשת הספרותית והחזותית הזאת.¹⁹ פטרוניה של האמנות שנוצרה בארץ־ישראל

J. Webster, 'Art as Resistance and Negotiation', S. Scott & J. Webster (eds.), *Roman Imperialism and Provincial Art*, Cambridge 2003, pp. 24–51; J. MacClancy, 'Anthropology, Art and Contest', idem (ed.), *Contesting Art*, Oxford 1997, pp. 1–26

G. Woolf, 'Becoming Roman, Staying Greek: Culture, Identity and the Civilizing Process in the Roman East', *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 40 (1994), pp. 116–143

R. Talgam & Z. Weiss, *The Mosaics of the House of Dionysos at Sephoris: Excavated by E.M. Meyers, E. Netzer and C.L. Meyers* (Qedem, 44), Jerusalem 2004

היו מגוונים, אך לא בכל המקרים אפשר לקבוע בוודאות את זהותם, ולפיכך לא תמיד אפשר לומר מה היו מניעיהם.

יצירות האמנות זורות אור גם על היחסים בין מרכז לשוליים באימפריה הרומית. למשל פסיפס הרצפה מן התקופה הרומית המאוחרת יוצרים רושם שחלק ניכר מבני העילית בפרובינקיות של פלסטינה וערביה ראו באנטיוכיה את המרכז, על אף שוליותה ביחס לרומא. לעומת זאת פסיפס בירת האימפריה מילאו תפקיד משני בהשוואה לחשיבות שהייתה להם בימיו של הורדוס. הדבר ניכר היטב בדבקות במסורת האמבלימה ההלניסטית – שבה שיבצו ברצפה ספין (פנל) פסיפס שנוצר על פי רוב בנפרד, ושדימה ציור שיצר אשליה של מרחב – ובאימוץ דגמים איקונוגרפיים שמקורם באנטיוכיה; כל אלה באים לידי ביטוי למשל בדמיון הרב של ספין תחרות השתייה בפסיפס בית דיוניסוס בציפורי לתיאורים המשולבים בשניים מפסיפסי אנטיוכיה. הזיקה החזקה של האריסטוקרטיה הפרובינקיאלית לאנטיוכיה מובנת לנוכח היותה של העילית המקומית דוברת יוונית וכן לאור הקרבה הגאוגרפית והאפשרות הנוחה להגיע לאנטיוכיה גם בדרך היבשה. לעומת זאת פטרון הפסיפס בלוד העדיף דגמים צפון אפריקאיים שיש בהם יותר מרמז למשחקי החיות בזירת האמפיתאטרון, ואילו פטרון

פרט מן הפסיפס
הרומי בלוד
(באדיבות מרים אבישר)



פסיפס שחור לכן ממגדלה קיבל את השראתו מפסיפסי שחור לכן שהיו מקובלים באותה עת בעיקר באיטליה. פתיחות כזאת כלפי דגמים חלופיים שמקורם בחלקים שונים של האימפריה הרומית התפתחה באנטיוכיה עצמה רק מאוחר יותר. ביחסים בין מרכז (או מרכזים) לשוליים יש לתת את הדעת לשינוי במעמדה של ארץ-ישראל בתקופה הביזנטית, עם הפיכתה מפרובינקיה קטנה לארץ הקודש גם בעבור מי שאינם יהודים או שומרונים. על רקע השינוי במעמדה של הארץ והפיכתה למוקד לעלייה לרגל נוצרית יש לשאול אם האמנות באתרי הקדושה הנוצרית השפיעה על האמנות מחוץ לתחומה של ארץ-ישראל, ועד כמה היו המזכרות שנטלו עמם עולי הרגל לארצות מוצאם נשאים של דגמים איקונוגרפיים ארץ-ישראליים. למשל היו שהציעו כי אמפולות המתכת הזעירות שיקפו אמנות נוצרית מונומנטלית באתרים חשובים דוגמת כנסיית הקבר, ושבהגיען למערב בידי עולי רגל השפיעו על האמנות אשר נוצרה שם.²⁰

עבודות רבות של ארכאולוגים והיסטוריונים של האמנות הוקדשו ללימוד אמנות ארץ-ישראל למן התקופה ההלניסטית ועד התקופה האמיית. חלק מן החוקרים התמקדו בלימוד מדיום אמנותי מסוים ופרסמו קורפוסים, אחרים בחרו לכתוב מונוגרפיות או אסופות מאמרים על האמנות העתיקה בארץ-ישראל. המסגרת הנוכחית איננה מאפשרת למנות את כל העבודות הללו ולפיכך אסתפק באלו שנראות לי החשובות ביותר. הצגה מאירת עיניים של הממצא האמנותי מן התקופה הרומית והביזנטית שנתגלה עד 1984 מצויה בספר המבוא שכתב יורם צפריר.²¹ שתי אסופות מאמרים בענייני אמנות מאגדות פרסומים פרי עטם של אבייונה²² ואשר עובדיה.²³ עבודות מקיפות נוספות הן קורפוס הפסיפסים שהחל להעמיד אבייונה²⁴ והמשיכוהו (עד התגליות מסוף שנות השבעים של המאה העשרים) רות ואשר עובדיה,²⁵ ספרה של רחל חכלילי על הפסיפסים בארץ-ישראל,²⁶ עבודתה המקיפה של רבקה גרשט על מכלולי הפיסול מקיסריה²⁷ ומחקרה של אליס פרידלנדר על

R.J. Grigg, "The Images on the Palestinian Flasks as Possible Evidence of the Monumental Decoration of Palestinian Martyria", Ph.D. dissertation, University of Minnesota, 1974; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 4), Wiesbaden 1960. על אמפולות המתכת בשפה העברית ראו: נ' פויכטונגר, 'אמפולות המתכת מירושלים מסוף המאה השישית', ד' יעקבי ו' צפריר (עורכים), יהודים שומרונים ונוצרים בארץ-ישראל הביזנטית, ירושלים תשמ"ח, עמ' 27-52; המחקר המקיף ביותר על האמפולות ראו: A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958

21 י' צפריר, ארץ-ישראל מחורבן בית שני ועד הכיבוש המוסלמי, ב: הממצא הארכאולוגי והאמנותי, ירושלים תשמ"ה, עמ' 190-219, 389-449.

22 אבייונה, אמנות בארץ-ישראל בימי קדם (לעיל, הערה 10).

23 A. Ovadiah, *Art and Archaeology in Israel and Neighboring Countries: Antiquity and Late Antiquity*, London 2002

24 M. Avi-Yonah, 'Mosaic Pavements in Palestine', *QDAP*, 2 (1932), pp. 136-181; 3 (1933), pp. 26-47, 49-73; 4 (1935), pp. 187-193

25 R. & A. Ovadiah, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Rome 1987

26 R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends: Selected Studies*, Leiden & Boston 2009

27 ר' גרשט, 'הפיסול של קיסריה', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1987; הנ"ל, 'פיסול', הנ"ל (עורכת), ספר מוזיאון שדות-ים לעתיקות קיסריה, תל-אביב 1999, עמ' 15-47; הנ"ל, 'אימפריאלי, לוקאלי ופרובינציאלי - הגדרתם וביטויים בפיסול הרומי שנתגלה בארץ-ישראל', מכמנים, 16 (תשס"ב), עמ' 61-73; R. Gersht, 'Three Greek and Roman

הפיסול הרומי של פניאס,²⁸ מחקרה של אילונה סקופינסקה-לווסט על הפיסול שנועד לייצג דמויות נפטרים,²⁹ המונוגרפיה של סילביה רוזנברג על ציור הקיר החשמונאי וההרודיאני,³⁰ פרסומיה של עדי ארליך על הצלמיות ההלניסטיות בפרט ועל האמנות ההלניסטית בכלל,³¹ קורפוס הגלוסקמאות שאסף וחקר לוי יצחק רחמני³² וכן קורפוס הסרקופגים העשויים עופרת פרי עטו,³³ הפרק שכתב נחמן אביגד על הסרקופגים שנתגלו בבית-שערים,³⁴ ספרה של טלילה מיכאלי על ציורי קיר במערות קבורה בארץ-ישראל,³⁵ עבודת הדוקטור של אורית פלג-ברקת על העיטור האדריכלי ההלניסטי וההרודיאני וכן עבודתם של משה פישר ואורן טל אשר הוקדשה לנושא זה,³⁶ מחקריו של משה פישר על הכותרת הקורינתית ועל הפיסול הרומי בארץ-ישראל,³⁷ מחקריהם של גדעון פרסטר³⁸ ומאוחר יותר רוני עמיר³⁹ על העיטור האדריכלי בבתי הכנסת בגליל ובגולן ועבודת הדוקטור של נעמה וילוז'ני על האמנות המאגית.⁴⁰ פרסומים חשובים נוספים אשר תרמו לקידום השיח המחקרי על אמנות ארץ-ישראל הם אסופת המאמרים שערכו ישראל לוי וזאב וייס בעקבות גילוי בית הכנסת

- Portrait Statues from Caesarea Maritima', *Atiqot* (English series), 28 (1996), pp. 99–113; idem, 'Imported Marble Sarcophagi from Caesarea', *Assaph*, B, 2 (1996), pp. 13–26; idem, 'Roman Copies Discovered in the Land of Israel', R. Katzoff, Y. Zpetroff & D. Schaps (eds.), *Classical Studies in Honor of David Sohlberg*, Ramat-Gan 1996, pp. 433–450
- E.A. Friedland, 'Roman Marble Sculpture from the Levant: The Group from the Sanctuary of Pan at Caesarea Philippi (Panias)', Ph.D. dissertation, The University of Michigan, 1997 28
- I. Skupinska-Løvset, *Funerary Portraiture of Roman Palestine: An Analysis of the Production in Its Culture-Historical Context*, Gothenburg 1983 29
- S. Rozenberg, *Hasmonean and Herodian Palaces at Jericho: Final Reports of the 1973–1987 Excavations, IV: The Decoration of Herod's Third Palace at Jericho*, Jerusalem 2008 30
- A. Erlich, *The Art of Hellenistic Palestine* (BAR, 2010), Oxford 2009; idem, 'Part Two: Figurines, Sculpture and Minor Art of the Hellenistic and Roman Periods', E Stern, *Excavations at Dor: Figurines, Cult Objects and Amulets: 1980–2000 Seasons*, Jerusalem 2010, pp. 117–212 31
- L.Y. Rahmani, *A Catalogue of Jewish Ossuaries in the Collections of the State of Israel*, Jerusalem 1994 32
- L.Y. Rahmani, *A Catalogue of Roman and Byzantine Lead Coffins from Israel*, Jerusalem 1999 33
- נ' אביגד, בית שערים, ג: החפירות הארכיאולוגיות בשנים תשי"ג-תשי"ח: מערכות קברים 12–23, ירושלים תשל"ב, עמ' 201–208. 34
- T. Michaeli, *Visual Representations of the Afterlife: Six Roman and Early Byzantine Painted Tombs in Israel*, Leiden 2009 35
- M. Fisher & O. Tal, 'Architectural Decoration in Ancient Israel in Hellenistic Times: Some Aspects of Hellenization', *ZDPV*, 119 (2003), pp. 19–37 36
- מחפירות הר הבית, עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ח.
- M.L. Fischer, *Das Korinthische Kapitell im alten Israel in der hellenistischen und romischen Periode*, Mainz 1990; idem, 'Sculpture in Roman Palestine: Import and Local Production: An Overview', V. Gaggadis-Robin (ed.), *Les ateliers de sculpture régionaux: Techniques, styles et iconographie: Actes du Xe Colloque International sur l'art Provincial Romain, Aix-en-Provence et Arles, 21–23 mai 2007*, Arles 2009, pp. 401–415 37
- ג' פרסטר, 'בתי הכנסת בגליל', א' שמואלי, א' סופר ונ'קליאוס (עורכים), ארצות הגליל, א, חיפה 1983, עמ' 231–256; הנ"ל, 'בתי הכנסת בגליל ומקומם באמנות ובארכיטקטורה ההלניסטית והרומית', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשל"ב. 38
- ר' עמיר, 'הסגנון ככלי לתיארוך: תיארוך יחסי של בתי הכנסת בגולן', קתדרה, 124 (תמוז תשס"ז), עמ' 29–50. 39
- נ' וילוז'ני, 'דמות וצורה במאגיה ובאמנות העממית: בין בבל לארץ-ישראל בתקופה הרומית-ביזאנטית', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תש"ע. 40

בציפורי,⁴¹ ספריהם של חכלילי,⁴² סטיבן פייין⁴³ ולוין על האמנות היהודית,⁴⁴ קטלוג תערוכת האמנות הנוצרית הקדומה בארץ-ישראל⁴⁵ ומחקריהן של מרים רוזן-איילון,⁴⁶ חנה טרגן⁴⁷ וכותבת שורות אלו⁴⁸ על האמנות האמיית. חוקרים אחרים העלו תרומה בפרסומים יסודיים של תגליות חשובות שנפלו לידיהם, למשל לווייס היה חלק מרכזי בפרסום פסיפסי ציפורי.⁴⁹

אמנות כמסמך היסטורי

בחברות קדומות, שרמת האוריינות בהן לא הייתה גבוהה, מילאה האמנות החזותית תפקיד מכריע, ולכן אין להתייחס אליה כאל ביטוי שולי. יצירת האמנות היא תעודה היסטורית, המשקפת את התרבות שבה נוצרה.⁵⁰ בדומה לטקסטים כתובים, בכוחה להאיר סוגיות בתחום הדתי, הפוליטי, החברתי וההגותי. על מנת להבין את היצירה החזותית שואל היסטוריון האמנות סדרת שאלות: מי היה המזמין? מה היו מעמדו החברתי, עיסוקו, השכלתו ודתו? מה היה המניע שלו? מי קבע את תכניה של היצירה? מי האמן שיצר אותה? היכן קיבל את חינוכו? מהיכן שאב את הדגמים שלו? האם הבין אותם? אם שינה, מה שינה? אם המציא, כיצד המציא? מה הייתה רמתו האמנותית והטכנית בהשוואה לאמנים אחרים בסביבתו? היכן ניצבה היצירה? מה היה גודלה? מי הביט בה, מתי ובאילו נסיבות? האם היא 'התכתבה' עם יצירות אחרות (חזותיות או טקסטואליות), הושפעה מהן או השפיעה עליהן? האם השפיעה על ההתרחשות הפוליטית או החברתית? לאור אופייה האינטראקטיווי של הראייה היסטוריון האמנות גם בוחן כיצד תפקדה היצירה, ומנסה להבין במידת האפשר כיצד קיבל אותה הקהל שצפה בה. שאלות דומות לאלו שואל היסטוריון החוקר טקסט. משותפת להיסטוריון ולחוקר האמנות גם ההידרשות לטקסטים נוספים על מנת לעמוד על מלוא המשמעות והייחוד של המסמך ההיסטורי המונח לפניהם.

תפיסה עשירה ומורכבת של המציאות ההיסטורית מחד גיסא והבנה מעמיקה של היצירה האמנותית מאידך גיסא מחייבות שילוב מפוכח ונכון של המקורות הכתובים בני הזמן ושל העדות

- L.I. Levine & Z. Weiss (eds.), *From Dura Europos to Sepphoris: Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity* (JRA Supplement, 40), Portsmouth, RI 2000 41
- R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*, New York & Köln 1988 42
- S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge 2005 43
- L.I. Levin, *Visual Judaism in Late Antiquity: Historical Contexts of Jewish Art*, New Haven & London 2012 44
- י' ישראלי וד' מבורך (עורכים), ערש הנצרות (קטלוג תערוכה), ירושלים 2000. 45
- מ' רוזן-איילון, 'אמנות והבניה בירושלים בתקופה המוסלמית הקדומה', י' פראוור (עורך), ספר ירושלים: התקופה המוסלמית הקדומה 638-1099, ירושלים תשמ"ז, עמ' 314-336; M. Rosen-Ayalon, *The Early Islamic Monuments*; 336-314 of *al-Haram al-Sharif: An Iconographic Study* (Qedem, 28), Jerusalem 1989 46
- ח' טרגן, פטרונות ואמנות בארמון האומיי ביריחו, ירושלים תשנ"ז. 47
- R. Talgam, *The Stylistic Origins of Umayyad Sculpture and Architectural Decoration*, Wiesbaden 2004 48
- Z. Weiss, *The Sepphoris Synagogue: Deciphering an Ancient Message through Its Archaeological and Socio-Historical Contexts*, Jerusalem 2005 49
- G.W. Bowersock, *Mosaics as History: The Near East from Late Antiquity to Islam* (Revealing Antiquity 16), Cambridge, MA 2006 50

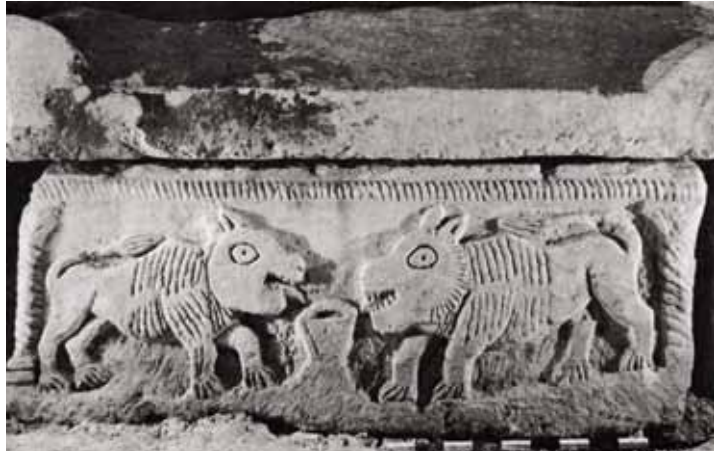


**דמות הליוס במרכז
פסיפס בית הכנסת
בנערן
(באדיבות המרכז לאמנות
יהודית, האוניברסיטה
העברית)**

החזותית. על כך כבר עמד בראשית שנות השבעים של המאה שעברה פיטר בראון, ההיסטוריון הדגול של שלהי העת העתיקה, אשר שילב באופן משמעותי בסקירתו ההיסטורית יצירות אמנות.⁵¹ מספרם של ההיסטוריונים ההולכים בדרכו הולך וגדל, ויצירות האמנות זוכות להתייחסות, אך במקרים רבים הן בבחינת איור למסקנות שהוסקו על סמך עיון בטקסטים, וניכר כי לחוקרים חסרה הבנה מעמיקה של תחום עיון זה. האמנות לעתים מאשרת את העדות הטקסטואלית ולעתים סותרת אותה, וחוסר ההתאמה מחייב להניח כי התמונה ההיסטורית מורכבת מכפי שסברנו. אדגים זאת באמצעות ניתוח אמנות בתי הכנסת בשלהי העת העתיקה.

תיאור מציאות היסטורית על סמך פסיקה הלכתית הוא בעייתי, שכן במקרים רבים קשה לדעת אם ההלכה התייחסה למצב קיים או למצב אידאלי. האיסור המפורש בתורה 'לא תעשה לך פסל וכל תמונה' והלכות עבודה זרה שבמשנה ובתלמודים יצרו בראשית המחקר רושם מוטעה שהיהודים נמנעו מתיאור דמויות. התגליות הארכאולוגיות שהחלו נחשפות בשנות העשרים של המאה העשרים בנערן ובבית-אלפא ומעט מאוחר יותר בדורא-אירופוס ובבית-שערים הפכו את הקערה על פיה והכו את החוקרים בתדהמה. הפער בין ההתייחסות הלקונית הגובלת בשתיקה לאמנות בתי הכנסת במקורות חז"ל לבין העושר והמורכבות של היצירה החזותית היהודית, המשתקפת בממצאים

הארכאולוגיים, נראה בלתי ניתן לגישור, וכבר בראשית המחקר התעורר ויכוח על מידת מעורבותם ושליטתם של חכמים במוסד בית הכנסת. עמדה קיצונית בעניין זה הביע ארווין גודינאף, אשר סבר כי לעיטורים הפיגורטיביים הייתה אחראית יהדות מיסטית שנתפלגה מן היהדות הנורמטיביות.⁵² עמדה מתונה מזו הציגו לאחרונה בנפרד לוין וסת שוורץ, אך הם בכל זאת תהו על הקשר בין מוסד בית הכנסת לחז"ל.⁵³



סרקופג האריות ממערכת הקברים מס' 20, בית-שערים (בעקבות נחמן אבינד)

אחד הטקסטים התלמודיים המצוטטים ביותר במחקרים שעניינם אמנות בתי הכנסת הוא העדות במסכת עבודה זרה בתלמוד הירושלמי שבימי ר' יוחנן (המאה השלישית) החלו לצייר (דמויות) על הקירות והוא לא מחה, ושבימי ר' אבון (המחצית הראשונה של המאה הרביעית) החלו לצייר על פסיפסים והוא לא מחה.⁵⁴ טקסט זה נתפס על פי רוב כהוכחה לכך שחכמים התנגדו לשימוש באמנות פיגורטיבית בבית הכנסת והשלימו עמה רק בדיעבד ובלית בררה. בשנים האחרונות נחשפו בבתי הכנסת בחורבת ואדי חמאם ובחוקוק פסיפסי רצפה מן המאה הרביעית הכוללים סדרה גדולה של ספינים תמונתיים ובהם תיאורים חזותיים של סיפורי המקרא.⁵⁵ חקירתם של פסיפסים אלו מן הפרספקטיבה של תולדות האמנות עשויה להוביל לקריאה מדויקת יותר של הטקסט התלמודי ולהבנה מעמיקה יותר של התופעה שתוארה בו. המאפיינים הקומפוזיציוניים של פסיפסי בתי הכנסת הגליליים הנזכרים דומים לאלו של הספינים התמונתיים הרבים שעל קירות בית הכנסת של דורא-אירופוס, שתוארך לאמצע המאה השלישית.⁵⁶ הפסיפסים הללו – ואולי גם אלו שבבית הכנסת הקדום בחמת טבריה (שכבה II ב),⁵⁷ בחורבת עמודים⁵⁸ ובבית הכנסת מן המאה החמישית במרות⁵⁹ – נראים כהעברת מערך עיטורי

52 E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, VIII, Princeton 1958, pp. 167–218
 53 L.I. Levine, 'The Sages and the Synagogue in Late Antiquity: The Evidence of the Galilee', idem (ed.), *The Galilee in Late Antiquity*, New York & Jerusalem 1992, pp. 201–222; S. Schwartz, 'On the Program and Reception of the Synagogue Mosaics', לוין ווייס (לעיל, הערה 41), עמ' 185–162, *Imperialism and Jewish Society 200 B.C.E. to 640 C.E.*, Princeton & Oxford 2001, pp. 245–259
 54 תלמוד ירושלמי, עבודה זרה ג, ג (מב ע"ד; טור 1396).
 55 U. Leibner, 'Excavations at Khirbet Wadi Hamam (Lower Galilee): The Synagogue and the Settlement' (with an appendix by idem & S. Miller), *JRA*, 23 (2010), pp. 220–264
 שמונהלת במקום ג'ודי מאגנס, ולפי שעה פורסם דו"ח ראשוני על שתי עונות חפירה. ראו: J. Magness, 'New Mosaics from Huqoq Synagogue', *BAR*, 39, 5 (September–October 2013), pp. 66–68
 56 C.H. Kraeling, *The Synagogue* (The Excavations of Dura Europos: Final Report, 8, Part 1), New Haven 1956
 57 M. Dothan, 'The Synagogue at Hammath-Tiberias', לוין (לעיל, הערה 12), עמ' 64–65.
 58 L.I. Levine, 'Excavations at Horvat ha-Amudim', עמ' 78–81.
 59 צ' אילן וע' דמתי, מרות: הכפר היהודי הקדום: חפירות בית הכנסת ובית המדרש, תל-אביב תשמ"ח, עמ' 53–56.



**אחד הספינים בפסיפס
בית הכנסת בחורבת
ואדי חמאם
(באדיבות ד"ר עוזי ליבנר,
צילום: גבי לרון)**

הקיר אל הרצפה. מנגד בקטעי פרסקאות קיר שנתגלו במפולת בחמת־טבריה, בבית־אלפא וברחוב אין עדות לשימוש בדמויות, ובכתובת הקדשה שנשתמרה בשלמותה ברצפת בית הכנסת של סוסיא מן המאה השישית נזכר איסי הכהן המכובד בירכי (כלומר בן גדולים, שהוא תואר למלומד גדול) אשר עשה את הפסיפס וטח בסיד את כתליו של בית הכנסת.⁶⁰

ייתכן כי ההתפתחות מימי ר' יוחנן לימי ר' אבון שעליה דיווח התלמוד הירושלמי לא הייתה הרחבה של עיטורי בתי כנסת מצויורי קיר למדיום נוסף, קרי פסיפסי רצפה, אלא תפנית הלכתית ושינוי מהותי שהיה קשור בר' אבון. ר' יוחנן לא מחה כנגד השימוש בציורי קיר פיגורטיביים, אולם ר' אבון, שפעל דור או שניים אחריו, התיר את השימוש בפסיפסי רצפה בלבד. הממצא הארכאולוגי מעיד כי הקהילות היהודיות מיהרו לאמץ את גישתו. חקר תולדות האמנות עשוי לתרום גם לברור המניע לתפנית ההלכתית הנזכרת. בחינת האמנות של החברה הלא־יהודית מגלה כי עם המעבר באימפריה הרומית מפוליטיאזום, שברובו הגדול לא היה דת של טקסטים קדושים ודוקטרינות, למונותאזום השתנה תפקיד האמנות בהקשר הדתי. מראשית המאה השלישית, כפי שמעידות הקטקומבות ברומא, החלו נוצרים לעמוד על הפוטנציאל הדידקטי הגלום באמנות ככלי להטמעת הפרשנות הטיפולוגית של הטקסט המקראי, שלפיה הדמות או הסצנה המתוארת מקדימה דמות או סצנה אחרת, העולה עליה בחשיבותה, ומרמזת עליה. במרוצת הזמן החלו להופיע תיאורים מקראיים על גבי כותלי מבנים נוצריים אחרים הן במזרח האימפריה והן במערבה. הראייה נתפסה כיעילה מן השמיעה. כוחה העולה של הדת החדשה והעובדה שניכסה לה את הטקסט המקודש לא אפשרו ליהודים לשבת בחיבוק ידיים וחייבו מענה. פסיפסי הרצפה הפכו למדיום העיטורי המועדף בבתי הכנסת, מפני שבדרך זו יכלו יהודי התקופה ליצור הבחנה בין בתי הכנסת לבין הכנסיות, שבהן על פי רב תוארו הדמויות המקראיות על גבי הקירות, ומשום שהדריכה על הפסיפסים העיטוריים הבטיחה שלא יהפכו מושא לסגידה, כפי שאירע לדמויות המקודשות שעוטרו את כותלי הכנסיות. מן הטקסט התלמודי משתמע כי ר' יוחנן ור' אבון לא הובילו את המהלך אלא אישרו מציאות קיימת. מכאן אפשר להסיק שהאמנות עצמה מילאה תפקיד בשינוי התפיסה ההלכתית, ושכוחה לא רק בשיקוף תהליכים חברתיים אלא גם בהנעתם. חלק מיצירות האמנות שנוצרו בעת העתיקה נועדו לצורכי נוי והן משקפות את טעמים של בני התקופה, אך רבות מהן מילאו תפקיד חשוב בגיבוש הזהות הקהילתית, נועדו להנחיל ידע ולחנך ושיקפו את ערכיה וצרכיה של החברה שבה נוצרו. יתרון של יצירות האמנות המעטרות מוסדות קהילתיים על פני העדויות הטקסטואליות נעוץ ביכולתן לשקף קונסנזוס רחב, בעוד יצירות ספרות עשויות לשקף נרטיב של חוג מסוים בלבד.

אמנות וטקסט

המטפורה 'לקרוא את היצירה' שכיחה בקרב היסטוריונים של אמנות כאשר הם לומדים יצירה חזותית, ויש לשאול, כפי שאכן שאלה אליזבת סירס בהקדמה לספר שערכה 'לקרוא דימויים ימי ביניים',

60 י' נוה, על פסיפס ואבן: הכתובות הארמיות והעבריות מבתי הכנסת העתיקים, תל־אביב תשל"ח, עמ' 114-124.

אם בכך אין אנו מטשטשים את ההבחנה בין דרכי התקשורת המילולית לזו החזותית ומעוותים את התהליך הפרשני.⁶¹ את שכיחות המונח במחקרי תולדות האמנות העכשוויים יש לייחס לשיח הבין-תחומי ההולך ומתרחב. בעטיים של הניתוח הסמיוטי והסטרוקטורליסטי נתפסות שיטות לא-מילוליות כשפה, ואובייקטים של לימוד נחשבים טקסטים. סירס העדיפה את המטפורה של קריאת יצירת אמנות על פני פירוש היצירה, מפני שהדגישה את השימוש בעין בשילוב עם ההכרה הקוגניטיבית. היצירה האמנותית לדורותיה היא יצירה חזותית בעלת תחביר ומילון צורות משלה, ומשום כך מוטב לזנוח את המונח המטפורי ולחזור לצורה העברית היפה 'התבוננות', שגם בה נסמכת התבונה לראייה. כבר ביוון הקדומה נתנו מלומדים דעתם לקווי הדמיון והשוני בין היצירה החזותית לזו המילולית וליתרון של מדיום אחד על האחר. כך למשל מיוחסת לסימונידס מקוס האמרה שציור הוא שירה דוממת, ושירה היא תמונה מדברת.⁶² קווינטיליאנוס, בהיסטוריה המקוצרת של האמנות שכתב, יצר אנלוגיה בין התפתחות האמנות להתפתחות הסגנונית של הרטוריקה היוונית.⁶³ תקבולת מסוג זה הציג גם דיוניסוס מהליקרנסוס.⁶⁴

אפלטון גינה את הציור (בספר העשירי של 'המדינה'), מפני שהאמנות מעודדת לדבריו את בני האדם להגביר את נטייתם הטבעית להיות מרומים, ועל כן הציור מקשה עליהם להשיג מציאות גבוהה יותר ובלתי מעוותת. הוא השווה את המימזיס (חיקוי או ייצוג של המציאות) בציור ובשירה ולא מצא יתרון לאחד על האחר.⁶⁵ אריסטו, שלא כאפלטון, לא התנגד עקרונית לציור, אך המליץ שהצעירים בעיר יורשו להתבונן רק בציורים שיאצילו אותם מבחינה מוסרית.⁶⁶ הורטיוס טען כי מה שההכרה מקבלת דרך האוזניים מעורר פחות ממה שמוצג לעיניים.⁶⁷ ראיתי לנכון להביא מדבריהם של ההוגים הקלסיים שכן משנתם ההגותית צוטטה והוסיפה להשפיע בתקופות מאוחרות ובכלל זה על מלומדים ופטרונים של אמנות שפעלו בארץ-ישראל.

גם בבזנטיון השוו את ערכו של המדיום החזותי לזה המילולי. בתקופה הטרומ-איקונוקלסטית, קודם למאבק שניטש בעולם הנוצרי במאות השמינית והתשיעית על הצגת דמויותיהם של ישו, מרים וקדושים באמנות, עסקו בכך בין השאר בזיליוס הקדוש מקיסריה שבקפדוקיה⁶⁸ ונילוס מסיני,⁶⁹

61 E. Sears & Th.K. Thomas, *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, MI 2002

62 כפי שצוטט על ידי Plutarchus, *Moralia* 346 (trans. F.C. Babbitt, IV [LCL], London & Cambridge, MA 1927, p. 501)

63 Quintilianus, *Institutio Oratoria*, XII, 10, 1-10 (J.J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1990, pp. 221-223)

64 Dionysos of Halikarnassos, *de Isocrate* 3 (פוליט ושם, עמ' 224-225).

65 אפלטון, המדינה, י, 602-593 (כתבי אפלטון, ב, תרגום י"ג ליבס, ירושלים ותל-אביב 1999, עמ' 441-537).

66 אריסטו, פואטיקה, ב, 1448a (אריסטו, פואטיקה [ספרי מופת פילוסופיים, נד], תרגום י' רינן, ירושלים תשס"ג, עמ' 19); הנ"ל, פוליטיקה, 1340a (פוליט [לעיל, הערה 63, עמ' 231).

67 הורטיוס, האיגרת אל הפיסונים (על אמנות הפיוט) 180 (הורטיוס, אמנות הפיוט [ספרי מופת פילוסופיים, נו], תרגמה ד' גילולה, ירושלים תשס"ד, עמ' 34).

68 Basilus, *Homilies*, 19 (ed. J.P. Migne, PG, XXXI, pp. 507-508)

69 Nilos of Sinai, *Letter to the Perfect Olympiodoros* (ed. J.P. Migne, PG, LXXIX, pp. 577-580; C. Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton & Oxford 2002, p. 85)

ומדבריהם אנו למדים לא רק על החשיבות שייחסו לאמנות הציור בייצוג המקודש, אלא על יתרון החזותי על המילולי לדעתם. מן התקופה האיקונוקלסטית (730-843 לסה"נ) מוכרות מטבע הדברים גם גישות אחרות. יוחנן הבלשן האיקונוקלסט בן המאה התשיעית סבר כי אמנות חזותית היא בבחינת ביטול זמן גמור, שכן היא איננה מוסיפה דבר על מה שהתקיים קודם לכן במילים.⁷⁰ הוא לא הסתמך על נימוק תאולוגי אלא גינה את הדימויים החזותיים בגלל הספק שהטיל בערכו של מדיום זה. לעומת זאת ניקופורוס האיקונופיל גרס כי כתיבה וציור הם אמצעים שווי ערך אך שונים להצגת ארכיטיפ, וכיוון שהם שונים אין הם אמצעים חלופיים. הוא סבר כי למילים יש פוטנציאל של חוסר בהירות, הגורם למחלוקות ולספקות, ואילו הדימוי החזותי הוא ישיר ומידי, ועל כן ראייה היא אמצעי יעיל להשגת ידע יותר מאשר שמיעה.⁷¹

עמדותי במחלוקת זו נוטה, שלא במפתיע, לזו של האיקונופיל. אמנות היא אכן אמצעי יעיל וייחודי לתקשורת וכלי טוב להעברת ידע. אולם שלא כדברי ניקופורוס אראה, בעקבות הנרי מגווייר, כי האמנים בני התקופה הביזנטית טיפחו לא אחת דווקא את הדו־ערכיות של הדימויים החזותיים שבהם השתמשו.⁷² ברור כי ציור או פיסול אינם לא שירה ולא פרוזה. התפיסה של היצירה האמנותית החזותית שונה מזו של היצירה הלשונית, כפי שנבדלות דרכי הצגתן. הביטוי החזותי והביטוי המילולי עשויים להשלים זה את זה ולעתים להחליף זה את זה, אך גם במקרים שבהם יש ביניהם קרבה אין הם זהים. בעניין זה כבר עסק ריצ'רד בריליינט בספרו על נרטיביות חזותית באמנות הרומית והאטרוסקית.⁷³ אחד ההבדלים המהותיים בין הדרך שבה אנו מפענחים טקסט לאופן שבו אנו קולטים יצירת אמנות חזותית הוא החשיפה הקווית, המתמשכת וההדרגתית של טקסט, המתגלה בקריאה או בדיוור מילה אחר מילה ומשפט אחר משפט. בניגוד לכך יצירת אמנות חזותית נתפסת על פי רוב בשלמותה מיד וכמעט בו בזמן. אחר כך, בתהליך הפענוח הפרטני של מרכיביה למיניהם, נוכחת תמיד ברקע תודעתו של המתבונן ביצירה בשלמותה כמפתח להבנת הפרטים. מלומדים ארץ-ישראליים שעסקו בתיווך אמנות בשלהי העת העתיקה היו מודעים היטב להבדלים אלו, כפי שאפשר ללמוד משורת חיבורים רטוריים מסוגת האקפרסיס (ekphrasis) שנתחברו בעזה. החיבורים מסוגה זו עוסקים בתיאור יצירות אמנות חזותית ובהנחיה כיצד להתייחס אליהן, והם בעלי חשיבות עצומה להיסטוריון האמנות, שכן הם משקפים את תהליכי הקליטה, הפענוח והבנת המשמעות של יצירת האמנות מצד הצופה כפי שהבינו אותם משכילים בני התקופה. למשל בפתיחה לתיאור שעון מים משוכלל, שכלל תצוגה אוטומטית של דמויות בתנועה, ציין פרוקופיוס מעזה, שפעל בראשית המאה השישית, את אופייה הקופצני והלא-עקבי של ההתבוננות. העין המגורה משלל הפרטים גורמת לצופה להסתפק במבט שטחי ולא מוקפד, ולקפוץ מפרט אחד לאחר. פרוקופיוס קיבל עליו

Anastasius Sinaita, I, 1 27-34; XII, 1, 1-30 (ed. K.H. Uthemann, *Anastasio Sinaitae: Viae Dux* [CCSG, 8], 70 Turnhout 1981); וראו גם: ברבר (שם), עמ' 53-54.

71 Nicephorus, *Antirrhetici tres adversus Constantinum Copronymum* (PG, C, pp. 356A-B) בעקבות ברבר (שם), עמ' 127.

H. Maguire, *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, University Park & London 1987 72

R. Brilliant, *Visual Narrative: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca & London 1984 73

לחנך את מאזיניו להתבוננות מושכלת, שיטתית ומאורגנת בחפץ האמנותי המורכב.⁷⁴ הערה דומה על אופייה התזזיתי והלהוט של הראייה ועל התפקיד הדירקטי של האקפרסיס משולבת בתיאורו של חוריקיוס מעזה את פסיפסי הקיר בכנסיית סרגיוס הקדוש בעיר, אשר בנו סטפנוס מושל הפרובינקיה פלסטינה ומרקיאנוס בישוף עזה בראשית ימי שלטונו של הקיסר יוסטיניאנוס. וכך אמר חוריקיוס: 'בהיכנסך [לכנסייה] תיווכח כי שלל המראות גורם לך לנוע בחוסר יציבות. נלהב לדאות הכול וכבת אחת, תגלה כי עזבת בטרם התבוננת כראוי. מבטך נע מכאן לשם בניסיון להביט על הכול, מחשש שמא תחמיץ את הטוב ביותר'.⁷⁵ הערה אחרת המעידה על מודעות לתגובה הספונטנית של עין הצופה מצויה באקפרסיס ('יצירה ספרותית המתייחסת אל יצירת אמנות) שחיבר חוריקיוס לרגל חנוכת כנסיית סטפנוס הקדוש בעזה (בין שנת 536 ל-548). לאחר שתיאר את האטריום וציין את הרושם הראשוני שיוצר אולם הכנסייה, אמר חוריקיוס: 'הקצה המזרחי העשוי בהידור כה רב, משך אותי פנימה במהירות רבה, בלי שהתעכבתי על מרכיבים חיצוניים, ובצדק נמשכתי לשם עוד בטרם עברתי על החלקים האחרים'.⁷⁶ הפעם תגובתה המהירה של העין, שנמשכה אל המוקד שבו היה פורטרט של ישו בדלגה על פרטים רבים אחרים, התבררה כפעולה הנכונה. רות וב ציינה בצדק כי חציית הסף בכניסה אל הכנסייה היא רגע דרמטי, שחל בו לא רק מעבר פיזי, מן החוץ פנימה, אלא גם שינוי תודעתי.⁷⁷ ראוי כי חוקרי אמנות וארכאולוגים בני זמננו יפנימו תובנות אלו בתהליך הפענוח הפרטני של מרכיבי היצירה. טעות שגורה בקרב חוקרים היא דיון במשמעות של מוטיבים במנותק מן המחבר (קומפוזיציה) שבו הם משולבים. מוטיבים אמנותיים, כפי שכבר ציין חוקר האמנות הביזנטית החשוב מגווייר, אינם תמרוורים, ומשמעותם נגזרת מן המערך הכללי, ממיקומו ומגודלו של המוטיב ביחס למוטיבים האחרים ומן ההקשרים שבהם הוא מופיע ביצירות אמנות אחרות בסביבה הקרובה.⁷⁸

עניין נוסף שיש לתת עליו את הדעת נוגע לדו-ערכיות ולריבוי רובדי המשמעות שיש לעתים לדימויים חזותיים. אני מוצאת לנכון להתעכב על כך לנוכח הוויכוחים החוזרים ונשנים בין חוקרים העוסקים באמנות הארץ-ישראלית בתקופה הרומית-הביזנטית על המשמעות של דימוי זה או אחר. מגווייר הראה כי הן בתחום הרטוריקה והן באמנות טיפחה התרבות הביזנטית תכונות אלו. כפי שדימוי אחד עשוי להיות בעל משמעויות שונות ביצירות שנוצרו באותה תקופה, כך רעיון אחד עשוי להיות מסומל על ידי מגוון סמלים.⁷⁹ ריבוי רובדי המשמעות מודגם היטב בגלגל המזלות בבתי הכנסת משלהי העת העתיקה, אשר חוקרים רבים תהו על משמעותו. הצעות החוקרים, אף

74 ר' טלגם, 'ה"אקפרסיס של האורלוגין" ומדידת זמן בעזה במאה הו', ל' די סגני ואחרים (עורכים), אדם ליד קשת רומית: קובץ מחקרים מוגש לפרופ' יורם צפריה, ירושלים תשס"ט, עמ' 105-120.

75 Choricus, *Laudatio Marciani*, I, 23 (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto, Buffalo & London 1986, p. 61). תרגומי לעברית נסמך על התרגום לאנגלית.

76 שם, ב, 37 (שם, עמ' 69). תרגומי לעברית נסמך על התרגום לאנגלית.

77 R. Webb, 'The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphrasis* of Church Buildings', *DOP*, 53 (1999), 59-74.

78 מגווייר (לעיל, הערה 72), עמ' 8-15.

79 שם.

שהן נבדלות בפרטיהן, לא בהכרח מבטלות זו את זו, אלא עשויות להעיד על מורכבותו של הדימוי. רובדי המשמעות אינם זהים בחשיבותם, ויש להבחין בין המניע לבחירת הדימוי לבין רובדי משמעות משניים. יתר על כן, משמעות של מוטיב עשויה להשתנות במרוצת השנים. דוגמה לדו־ערכיות יש בספין כלי הקודש בפסיפסי בתי הכנסת, הכולל 'חזית אדריכלית מקודשת', מגורת שבעת הקנים, שופר, מחתה ואת ארבעת המינים. לא ברור אם דימויים אלו מייצגים את כלי המשכן או המקדש, את החפצים הליטורגיים בבית הכנסת, או שמא הם ביטוי לכמיהה לכינונו מחדש של המקדש בימות המשיח או כל המשמעויות הללו יחד. לא מן הנמנע שטשטוש הגבולות בין המשמעויות השונות היה מכונן ונועד לשקף חוויה דתית טרנסצנדנטית, החורגת מגבולות המקום והזמן.

פאולינוס מגולה (סוף המאה הרביעית-ראשית המאה החמישית לסה"נ) סבר כי תמונה היא חלולה עד אשר הצופה רואה בה אמת.⁸⁰ הערה זו מעידה על מודעותו לתלות של הראייה בבחירה הפרשנית ובמה שהצופה מביא עמו אל התמונה, והיא מחייבת אותנו להתייחס לא רק לעולמם של הפטרונים והאמנים, אשר הגו את היצירות והוציאו אותן מן הכוח אל הפועל, אלא גם אל מי שהביטו בהן.

ניתוח פורמליסטי של מאפייני היצירה ודיון פנימי בתוך שדה האמנות כוחם מוגבל. חוקר האמנות, המבקש לעמוד על המשמעות של היצירה החזותית בהקשר ההיסטורי, החברתי והתרבותי שבו נוצרה ותפקדה, נדרש לגשר בין המדיום החזותי לטקסטואלי. אי אפשר להבין אמנות מחוץ לחברה כגוף אוטונומי של דימויים.⁸¹ אחת השאלות החשובות שעמן מתמודד היסטוריון אמנות בבואו לפענח את משמעותם של דימויים חזותיים היא אילו טקסטים מתוך מכלול הטקסטים בני התקופה והמקום המוכרים לנו אפשר לקשור אל יצירת האמנות הנחקרת ולהאירה באמצעותם, וממילא כיצד להימנע משימוש אקראי ולא מובחן בטקסטים על מנת לתמוך בפרשנות שהוא מבקש להציע.

כדי להשיב על שאלה זו יש לברר בראש ובראשונה את זהותם של מי שכידם הייתה הסמכות לקבוע את תוכן של מערכות העיטור. האם בעל המאה היה בעל הדעה או שמדובר בעלי סמכות אחרים, דוגמת מנהיגות רוחנית, ממסדית או אחרת? כיצד נקבע הקונסנזוס של המותר והאסור להצגה בהקשר דתי? מה היה חלקם של אמנים בהגיית תכנית העיטור? למשל קביעה שפסיפסי הכנסיות ובתי הכנסת הם ביטוי של אמנות עממית של פשוטי עם או לחלופין של פטרונים בעלי ממון אך חסרי השכלה, מחייבת להימנע משימוש בטקסטים שנתפסים כמייצגים את העילית האינטלקטואלית בת הזמן. לעומת זאת קביעה הפוכה, שתכניות העיטור מעידות על מעורבות והכוונה של עילית אינטלקטואלית, מובילה לשאלה אם התקיימו מנגנונים שנועדו לתווך ליצירות האמנות ולתת כלים לראייה מושכלת, אשר תבטיח פרשנות נכונה של הדימויים על ידי הדיוטות. אולם בכך אין די, לנוכח אופייה האינטראקטיווי של היצירה יש לדרוש לא רק ביוצר אלא גם בצופה. האם יש לנו מקורות המאפשרים לדעת כיצד התקבלה היצירה בקרב הקהל שלו נועדה? האם יש רגליים לסברה של השתייכותו המעמדית של הצופה הייתה השפעה על האופן שבו הבין ופירש את הדימויים החזותיים? מה ידוע

80 Paulinus Nolanus, *Carmen*, 27, 511–515 (J. Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transfiguration of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995, p. 249)

81 סטיוארט (לעיל, הערה 6), עמ' 9–1.



לנו על המודעות של בני התקופה לאופן שבו נחוות יצירת אמנות, והאם אפשר להצביע על אופני ראייה שונים? הצעה ברוח זו העלתה קלודין דופין בקשר לפסיפסי הכנסיות.⁸² לדבריה לרוחב השכלתו של הצופה הייתה השפעה על המשמעות שייחס לתכנית העיטור, ובהתאם לכך הבחינה בשלוש רמות פרשנות. אף שהצעתה איננה מחוסרת היגיון אראה בהמשך כי היו מנגנונים אשר נועדו לתת בידי הקהל הרחב כלים על מנת להבין את היצירה החזותית שבה הם צופים ולצמצם את הפער בין משכילים לפשוטי עם.

בבואנו לקשור בין טקסטים לבין יצירות אמנות אפשר להבחין בין שתי קטגוריות עיקריות: טקסטים שיש חיבור ישיר בינם

לבין יצירות האמנות וכאלו שהחיבור שלהם ליצירות האמנות הוא עקיף.

חיבור ישיר בין טקסט לתמונה

נקודת המוצא שלי היא שהחיבור בין יצירה חזותית לטקסט הוא תמיד סובייקטיווי. גם כאשר קיים קשר ישיר בין השניים, תמיד יש ביצירה החזותית ממד של פרשנות. ככל שהיצירה האמנותית מורכבת יותר ורמת ההלימה בינה לבין טקסט גבוהה יותר, כך החיבור ביניהם מבוסס יותר. אמנים מבססים את אוצר הדימויים שלהם במידה רבה מאוד על מסורת חזותית, המתקיימת לעתים כישות אוטונומית

למעלה מימין: יד אלוהים בפסיפס בית הכנסת בבית-אלפא

למעלה משמאל: האיל הקשור לעץ ונעלי אברהם ויצחק בתיאור העקדה בבית הכנסת בציפורי (באדיבות פרופ' זאב וייס ומשלחת החפירות בציפורי)

82 C. Dauphin, 'Symbolic or Decorative? The Inhabited Scroll as a Means of Studying Some Early Byzantine Mentalities', *Byzantion*, 48 (1978), pp. 10-34

מזן המסורת הטקסטואלית. על כן אפילו בכתבי־יד מאוירים יש שהתמונות סוטות כפרטים אלה או אחרים מזן הטקסט שאליזו הן נלוות. אמן יכול להוסיף לתיאור טקסטואלי שאחריו הוא עוקב פרטים על מנת למלא את החלל שהותיר המספר, יש שהוא גורע פרטים, ויש והוא נאלץ ליצור ייצוג חזותי לתופעה צלילית, כמו למשל בייצוג קול מלאך אלוהים הדובר מן השמים במעמד עקדת יצחק. האמנים בבתי הכנסת בדורא־אירופוס ובבית־אלפא בחרו שלא לתאר מלאך ובמקום זאת ציינו את ההתערבות האלוהית באמצעות כף יד (ובבית־אלפא בתוספת ציטוט המילים 'אל תשלח'), כלומר באמצעות ייצוג של מטפורה שכיחה בטקסט המקראי המציינת התערבות אלוהית, וש אפשר היה לתרגמה בקלות לדימוי חזותי.⁸³ מוטיב זה, אשר מקורו באמנות היהודית, אומץ מעט מאוחר יותר בידי אמנים נוצרים. מתכנני הפסיפס בציפורי, אם משום שסברו שאין לתרגם מטפורה מילולית לדימוי טקסטואלי בדת שבה האל הוא בלתי נראה, ואם משום שחשו חוסר נוחות מכך שאותו דימוי מסמל באמנות הנוצרית את האל האב, ושהאיל מסמל בה את האל הבן, בחרו לתאר את הנוכחות האלוהית במעמד העקדה על ידי חליצת הנעליים של אברהם ויצחק, פרט שאיננו מופיע בטקסט המקראי או במדרשים.⁸⁴ באיזו מידה היו טקסטים זמינים לפטרונים ולאמנים בעת העתיקה? אם טקסטים אינם נגישים, אזי ההלימה של התיאור החזותי לטקסט עלולה להיות חלקית. בעיסוק בתרבויות קדומות אין להתעלם מזן הספרות שבעל־פה. טקסטים רבים החלו כמסורת בעל־פה, וגם כשהועלו על הכתב המשיכו להתגלגל בעל־פה. ומכל מקום היו פטרונים ובוודאי אמנים שלא קראו טקסטים. מה קרה כאשר היצירה כללה יסודות הסותרים את הטקסט שהיא מאירת, כמו למשל בתיאור האיל הקשור לעץ (ולא 'נאחז בסכך') במעמד העקדה בפסיפסי בתי הכנסת בציפורי ובבית־אלפא? אפשר שפטרונים ואמנים עשויים היו לקבל השראה מיותר מטקסט אחד או להיזון גם ממקורות חזותיים. לעתים קרובות תלותם של אמנים באמנים אחרים רבה מתלותם בטקסטים. ג'וסלין פני סמול, אשר חקרה את היחס של אמנים לטקסטים בתרבות הקלסית, הגיעה למסקנה שאמנים סיפרו סיפורים באמצעות התמונות, אך לא איירו טקסטים.⁸⁵ לטענתה העברת המידע הסיפורי באמצעות האמנות דומה לידע הנמסר בעל־פה, המתאפיין בשינוי מתמיד של גרסאות ופרטים. מסיבה זו יש להיזהר לדעתה משימוש ביצירות אמנות על מנת לשחזר טקסטים אבודים. יתר על כן, העלאתו של סיפור על הכתב לא מנעה את המשך העברתו בעל־פה, ויש להביא בחשבון שהקהל קלט טקסטים רבים שהושמעו באוזניו ולא קרא אותם. על מנת להצביע על הבעייתיות בחרה סמול לספרה את הכותרת 'העולמות המקבילים של האמנות הקלסית והטקסט'. חוקרים אחרים לעומת זאת ציינו את הקשר ההדוק בין השתיים בתרבות היוונית־הרומית ואת הקושי להתירו.⁸⁶

בקטגוריה של טקסטים שיש בינם לבין יצירות האמנות חיבור ישיר נכללת גם הסוגה הרטורית אקפרסיס, שנוכרה לעיל. ראשיתה של סוגה רטורית זו עוד ביוון הקדומה, והיא הוסיפה להיות חלק

E.L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, Jerusalem 1932, pp. 40–42 83

84 וייס (לעיל, הערה 49), עמ' 151–152.

J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003 85

M. Squire, *Image and Text in Greco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009 86

מחינוכו הקלסי של המלומד בתקופה הביזנטית וגם לאחריה. האקפרסיס איננו, כפי שנוטים לחשוב בטעות, תיאור פשוט של יצירת אמנות, אלא תיאור שנועד לעורר בקרב השומעים יחס מסוים כלפי יצירת האמנות המתוארת. מחבר האקפרסיס היה בבחינת מתווך בין יצירת האמנות לקהל הצופים. הטקסט שנשא האורטור נועד לקשור את היצירה לעולם החברתי והרעיוני של המאזין.⁸⁷ מן האקפרסיס אנו יכולים ללמוד כיצד התבוננו אנשים תרבותיים בתמונות וכן על התפקידים והכוונות שהם ייחסו לאמנות. התכונות החשובות של האקפרסיס הן נראות (ויזיביליות), בהירות, אופי סיפורי ויצירת פנטזיה, מושג שמקורו בפילוסופיה הסטואית. הפנטזיה שניסה האקפרסיס ליצור מכוונת לחוויה הרגשית והרוחנית שחווה המתבונן ביצירת האמנות.⁸⁸ החידוש הגדול של שלהי העת העתיקה היה אקפרסיס של אדריכלות מקודשת, לצד המשך השימוש בסוגה זו בזיקה לאמנות חילונית.

אחת ממדישות היסוד מן האקפרסיס היא שיהלום את יכולתו של הקהל שאליו כוון. אי לכך האקפרסיס שחוברו בעזה, ושהגיעו אלינו, מעידים לא רק על רוחב ידיעותיהם ולמדנותם של מחבריהם, אלא על השכלתו הקלסית של הקהל בעזה במאה השישית, שיכול היה לעקוב אחר המחוות שבאקפרסיס או אחר הביקורת המרומזת על יצירות הספרות הקנוניות של התרבות היוונית וליהנות מהן. אולם יש להיזהר מלהקיש מבקיאותם של בני עזה, שפעלה בה אחת משלוש האקדמיות החשובות בשלהי העת העתיקה, למידת החשיפה לתרבות הקלסית במקומות אחרים בארץ-ישראל. חשיבות נוספת של האקפרסיס לחוקר האמנות היא שהם מאפשרים לא אחת שחזור של יצירות אמנות אבודות.

כפי שלמדנו מפיו של פאולינוס, הראייה תלויה בבחירה הפרשנית ובמה שהצופה מביא עמו אל היצירה. זהו סוד קסמה של האמנות, אך הוא עלול להיות גם מקור חולשתה ככלי דידיקטי להעברת מסרים תאולוגיים או אחרים. הממסד הכנסייתי מיהר לאמץ את האמנות והאדריכלות ככלי שרת לחינוך המאמינים וכאמצעי להעצמת החוויה הדתית, ועל מנת להבטיח קריאה נכונה של הדברים שנתגלו לעין העמיד מערכת תומכת ומתווכת אשר נתנה בידי הציבור הרחב את הידע הנדרש. בחיבורו של אוסביוס בישוף קיסריה 'תולדות הכנסייה', בהקדמה לדברים שנשא בעת הקדשת מבנה הכנסייה החדשה בצור (ככל הנראה במחצית השנייה של שנת 314) נכתב: 'כל מנהיגי הכנסייה בעת ההיא, איש איש בהתאם לכישרונו, נשאו דרשות רוויות תשבחות אשר האצילו השראה על הקהל. והנה, התייצב בתוכם אדם שמעמדו צנוע ובידו כתב יד שחיבר; בנוכחות רועי עדה רבים, אשר האזינו בשקט מופתי, משל היו באסיפת הכנסייה, הוא נשא את הדברים הבאים'. לאחר פנייה אישית אל פאולינוס בישוף צור ודברי ההלל עליו ופנייה אל 'הקהל שקול הרעת, הניחן בצדקה ובחסידות נעלה', אמר אוסביוס:

87 אלסנר (לעיל, הערה 80), עמ' 15-48; D.P. Fowler, 'Narrate and Describe: The Problem of the Ekphrasis', *JRS*, 48-15 (1991), pp. 25-35; J. Heffernan, *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.
88 אלסנר (שם).



תיאור העקדה
בפסיפס בית הכנסת
בבית-אלפא
 (באדיבות המרכז לאמנות
 יהודית. צילום: זאב רדובן)

בעבר הרחוק, כשהאזנו לקריאה בקול של אותם קטעים מכתבי הקודש, קטעים בהם מדובר על אותותיו העל-טבעיים של האל, ועל מעשי הפלאות שחולל הארון למען הבריות, עלה בידנינו לפצוח בשירת המנונים ושירים לאל ולומר כפי שלמדנו: 'אלוהים באוזנינו שמענו, אבותינו סיפרו לנו פועל פעלת בימיהם בימי קדם'. אולם כעת לא עוד מתוך שמיעה, או מתוך סיפורם של דברים, אנו למדים אודות זרועו הנטויה ויד ימינו השמימית של אלוהינו רב החסד ומלך היקום, כי אם על ידי מעשים, כפי שנהגים לומר, ובמו עינינו אנו חוזים שאותם דברים אשר נמסרו מימים קדומים הנם נאמנים ואמיתיים.

אוסביוס חזר על הרעיון בדבר עדיפות הלימוד מתוך ראייה על הלימוד מתוך שמיעה גם באמצע נאומו: 'הרי אין צורך שארחיב את הדיבור על החכמה המושלמת והאמנות אשר הושקעו במבנה, ועל היופי הנשגב של כל חלק וחלק, כיוון שעדות מראה העיניים אינה מותירה מקום להסבר דרך האוזניים'.⁸⁹ ככל הנראה דבריו של אוסביוס על העבר הרחוק כווננו לא רק ל-150 שנותיה הראשונות של הנצרות, שאין מהן עדויות על קיומה של אמנות פיגורטיבית נוצרית, אלא גם ליהדות, אשר משך מאות שנים העדיפה את השמיעה על פני הראייה.

האקפרסיים מלמדים גם על המנטליות של הראייה ועל הפרשנות של האמנות בתקופה הרומית ובשלהי העת העתיקה. מקום חשוב בכלל האקפרסיים שחוברו בשלהי העת העתיקה שמור לאלו שחיברו המורים בבית הספר לרטוריקה שפעל בעזה.⁹⁰ עיון בחיבורים אלו מאפשר לנו להתוודע אל החוויה האמנותית כפי שהבינו אותה בני התקופה. אחת הסכנות האורכות לפתחו של היסטוריון האמנות המפרש יצירה חזותית מן העבר הרחוק היא הכפפת היצירה לקטגוריות מודרניות ולמנטליות

89 אוסביוס, תולדות הכנסייה, י, 4 (אוסביוס בישוף קיסריה, תולדות הכנסייה, תרגמה ר' פרנק, ירושלים 2001, עמ' 318-319, 328).

90 על אקפרסיים שחוברו בארץ-ישראל בשלהי העת העתיקה ראו: י' גייגר, אהלי יפת: חכמי יוון בארץ-ישראל, ירושלים תשע"ב, עמ' 114-121.

של זמנו.⁹¹ האקפרסיים שחיברו מלומדיה של עזה מבהירים שהם היו ערים לקיומם של אופני התבוננות ודרכי פרשנות שונים ליצירות אמנות, וידעו שמרכיביה החזותיים של היצירה האמנותית הם שמניעים את הצופה לאמץ דרך התבוננות אחת או אחרת.

דגם התבוננות אחד עולה מ'אקפרסיס איקונוס', שחיבר פרוקופיוס מעזה, המשחזר את חוויית ההתבוננות בציור שנושאו אהבתה המיוסרת והרת הגורל של פדרה להיפוליטוס.⁹² האיכויות המימטיות של הציור וכישרונו של הצייר להציג את הדרמה גרמו לפרוקופיוס לפנות אל פדרה כדיבור ישיר, כאילו מדובר בדמות בשר ודם החיה בעולם הפיזי והפסיכולוגי שלו עצמו: 'אך פדרה אינה שוקעת בתנומה משקטת כאבים. במקום תרדמה, האהבה היוקדת מכלה את לבה. אך מה יהיה אתך אישה, את מענה עצמך ללא תועלת, ואהבתך אינה מאושרת. פנקי עצמך מעט והפני מבטך לאישך ואל תכעסי על מה שיש. את מחפשת את מי שאיננו. התביישי מעט מפני אישך הישן והפני עינך מן התמונה שבה את מתבוננת. היפוליטוס, כך נדמה גם מן התמונה, איננו גבר אשר יאות להתמסר'. ולאחר שפנה אל פדרה כדיבור ישיר, הוא שב אל קוראיו או מאזיניו ואמר: 'אך מה קרה לי, אמנותו של הצייר הוליכה אותי שולל. היה נדמה לי שכל זה חי. העין שוכחת שהמראה הנגלה אינו אלא ציור. אם כך נדבר על פדרה ולא אליה'. האמנות מחקה באופן כה מוצלח את העולם המתואר, עד שקשה להבחין היכן עובר הגבול בין המציאות לבין אשליית המציאות, והצופה מגיב על התמונה כפי שהוא מגיב על העולם. דרך ראייה זו של האמנות המשיכה מסורת המוכרת היטב כבר מן התקופה הרומית, ושנציגה המובהק הוא פילוסטרטוס. פילוסטרטוס שיבח באקפרסיס הידוע בשם 'אימגינס' (נכתב במאה השלישית לסה"נ) את יכולתו של האמן לחקות את המציאות באופן שיגרום לצופה לראות ביצירת האמנות הרחבה של עולמו ולחוות טשטוש של הגבול שבין המציאות לבין העולם המשתקף בתמונה.⁹³

דגם אחר של התבוננות ופרשנות עולה מן 'האקפרסיס של השעון'.⁹⁴ בחיבור זה שמר פרוקופיוס על מידה של ריחוק ותיאר את ההתרגשות שהשעון מעורר לא באמצעות שחזור החוויה הפנימית שלו עצמו אלא באמצעות תגובת הצופים שנקהלו לחזות בפלא. התיאור של פרוקופיוס הוא תיאור ענייני ורציונלי, כשל מתעד מיומן. הוא בחר לשחזר את חוויית ההסתכלות באופן זה מחשש שיטילו ספק באמינות דבריו וייתחסו אל האובייקט המופלא שתיאר כאל הזיה של סופר. תיאור ענייני ולוגי, בלי טשטוש של קו ההפרדה בין עולמו של הצופה לעולם המשתקף בציור, יש בשני האקפרסיים של חוריקיוס מעזה, שנזכרו לעיל. עם זאת בתיאור כנסיית סטפנוס שיבח חוריקיוס את האיכויות המימטיות של הציור, אם כי באקפרסיס על כנסיית סרגיוס הוא ציין כי חיקוי לבדו תמיד לוקה

91 סקוויר (לעיל, הערה 86), עמ' 357-428.

92 P. Friedländer, *Spätantiker Gemädezyklus in Gaza: Des Prokopios von Gaza EKΦΡΑΣΙΣ EIKONOS*, Rome 1938; R. Talgam, "The Ekphrasis Eikonos of Procopius of Gaza: The Depiction of Mythological Themes in Palestine and Arabia during the Fifth and Sixth Centuries", B. Bitton-Ashkelony & A. Kofsky (eds.), *Christian Gaza in Late Antiquity* (Jerusalem Studies in Religion and Culture, 3), Leiden 2004, pp. 209-235
93 Philostratus, *Imagines*, I, 1; I, 28 (trans. A. Fairbanks [LCL], London & Cambridge, MA 1969, pp. 3, 107-109)
94 H. Diels, *Über die von Prokop beschriebene Kunststuh von Gaza, mit einem Anhang enthaltend Text und Übersetzung der EKΦΡΑCIC ΩΡΟΛΟΓΙΟΥ des Prokopios von Gaza* (Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, 7), Berlin 1917. (טלגס (לעיל, הערה 74).

בחוסר דיוק. היחס החיובי אל ההיבט האשלייתי של הציור, הנראה ככבואה של המציאות, הוא מפתיע, שכן סגנונה של האמנות הביזנטית התרחק במכוון מגישה נטורליסטית ומימטית לטובת אמנות קונצפטואלית יותר. ייתכן שהדברים הם קלישאות רטוריות ריקות, שרידי עבר רחוק, אך לא מן הנמנע שהם משקפים נאמנה את המגמה הקלסיציסטית האופיינית לימי יוסטיניאנוס. דגם התבוננות נוסף מוצג באקפרסיס של יוהנס מעזה, שעניינו ציור קיר או פסיפס שעוטר את מרחצאות החורף בעזה, ושתואר את תמונת העולם.⁹⁵ יוהנס הציע פרשנות אלגורית סמלית ליצירה שבה התבונן, ובאקפרסיס שלו הוא ביקש להעביר לצופה אמת דתית ולהראות את כוחה של האמנות בחשיפת הנשגב. גישתו קרובה לזו של קבס ב'טבולה' (נכתבה במאה הראשונה לסה"נ), שהיא פירוש דתי-פילוסופי של תמונה שניתנה כמנחה למקדש כרונוס; הפרשנות האלגורית אינה פרי הגותו של הארטור, אלא מיוחסת לבעל סמכות שניחן בידע נעלה יותר. בעיני קבס העולם האמתי אינו העולם הארצי היום-יומי, ומטרתו הייתה לשנות את ההנחות הרגילות באשר למציאות שבה חי, ולקדם פרשנות אתית ודתית המובילה לגאולה.⁹⁶

חיבור עקיף בין טקסט לתמונה

היסטוריון האמנות נעזר גם בטקסטים שאין חיבור ישיר בינם לבין יצירות האמנות. במקרה זה אין הוא מבקש להוכיח שטקסט מסוים השפיע ישירות על הדימוי החזותי, אלא שהטקסט ויצירת האמנות משקפים אופן מחשבה דומה, שכן הם נוצרו באותה סביבה גאוגרפית, באותו זמן ובאותה קבוצה חברתית-תרבותית. היוצר בעת העתיקה – הפטרון או האמן – בדומה ליוצר בן זמננו, נתן להוויה החברתית-תרבותית שלו ביטוי חזותי. בזכות היצירה נחשפים ההקשרים המנטליים של היוצר ואלו של הקהל שלו נועדה. לפיכך שומה עלינו כחוקרים לנסות להבין את האמנות על רקע היצירה התרבותית הכוללת בסביבה שבה פעל היוצר.

היהודים לא אימצו את האקפרסיס בשלהי העת העתיקה, ולא ידועות לנו דרשות שנישאו בעת חנוכת בתי כנסת. האם היו טקסטים אחרים אשר מילאו את החלל הזה ויצרו יחס נכון אל הנושאים המופיעים באמנות בתי הכנסת? בספרות המחקר חוזרת ועולה השאלה אם אפשר להיעזר בפיוט הקדום ובמדרשים כבמפתח להבנת עיטורי בתי הכנסת.⁹⁷

נראה לי שתהליך הפענוח שבו היסטוריון האמנות תלוי בטקסטים מקבע לעתים קרובות את עליונותו של הטקסט ביחס ליצירה החזותית, ויש להיזהר מכך. מנגד יש להביא בחשבון את האפשרות

P. Friedländer (ed.), *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, 95 Leipzig & Berlin 1912; reprinted: idem (ed.), *Johannes von Gaza, Paulus Silentiarius und Prokopios von Gaza: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Hildesheim & New York 1969, pp. 135–224; R. Talgam, 'Johannes of Gaza's Tabula Mundi Revisited', K. Kogman-Appel & M. Meyer (eds.), *Between Judaism and Christianity: Pictorials Playing on Mutual Grounds: Essays in Honour of Prof. Elisabeth (Elisheva) Revel-Neher*, Leiden 2008, pp. 91–118

96 Cebes, *Tabula* (ed. & trans. J.T. Fitzgerald & L.M. White, *The Tabula of Cebes*, Chico, CA 1983) 46–40. (לעיל, הערה 80), עמ' 46–40.

97 שוורץ (לעיל, הערה 53).

שיצירת אמנות חזותית השפיעה על טקסט, וכאשר מופיעים בספרות מטפורות ודימויים יש לבחון בכובד ראש שמא מקורם באמנות החזותית ולא להפך. למשל בספרות חז"ל מופיע דימוי של השמש כרכב המנהיג את מרכבתו: 'מרכבו ארגמן זה השמש, שהוא נתון למעלה והוא רוכב במרכבה ומאיר לעולם כמה דתימא [כמו שנאמר] והוא כחתן יוצא מחופתו וגו'. ומכוח השמש הגשמים יורדים, ומכוח השמש הארץ מעלה פירות, וייתכן שדימוי זה מקורו באמנות בתי הכנסת.⁹⁸

יתר על כן, אין להוציא מכלל אפשרות שאמנות בתי הכנסת הייתה מקור השראה לא רק לדימויים בספרות חז"ל, אלא גם לדימויים ולרעיונות המופיעים בחיבורים המשקפים תפיסות מאגיות אזוטוריות, כמו למשל תיאור הליוס ב'ספר הרזים': 'אעריצך, הליוס, העולה במזרח, המלח הטוב, השומר אמונים, המנהיג הנאמן, אשר מקדם את הגלגל הכביר קבעת, המסדר הקדוש של הכוכבים, המושל על הצירים, אדון! המנהיג המזהיר, מלך! הקובע את הכוכבים'.⁹⁹ תפיסות אזוטוריות מסוג זה היו קיימות לאו דווקא בחוגים מתבדלים, אלא גם בשולי הקהילות שקיבלו את מנהיגותם של חכמים. מחבר 'ספר הרזים' וקוראיו היו עשויים להיות מבאי בית הכנסת, ואולי שילבו בתפיסת עולמם המיסטית מוטיבים שראו במרכז הרצפה, ושילוב זה בא לידי ביטוי בחיבור שהגיע לידנו. אולם מכאן ועד הקביעה ש'ספר הרזים' או ספרות מיסטית מסוגו נותנים בידינו את המניע או המפתח להופעת הליוס בבית הכנסת, המרחק הוא גדול.¹⁰⁰

האמנות כמספר סיפור ללא הדרשות לטקסט

ניתוח המרכיבים האסתטיים-הצורניים של יצירת האמנות ודיון פנימי בקשרים ובמגעים בשדה האמנות עצמו עשויים להאיר תהליכים היסטוריים ותרבותיים רכי משמעות. בניתוח פורמליסטי של הסגנון היסטוריון האמנות יכול להישאר בתחום המדיום האמנותי ללא הדרשות לטקסט.¹⁰¹ המונח סגנון מכוון לדקויות הביצוע של המרכיבים הצורניים של היצירה. ניתוח פורמליסטי של הסגנון הוא מתודה אמפירית המבוססת על התבוננות קפדנית ביצירות ועל השוואת יצירה אחת לאחרת. למשל חוקר יכול לעמוד על ההגשת הנפחיות של הרמויות ועל עיצובן הנטורליסטי בציור או בפסיפס מסוים ולהתחקות על האופן שבו מושגת תוצאה זו (משחקי אור וצל עדינים וסקלת צבעים רחבה ומגוונת, קווי מתאר עדינים המשנים את צבעם בהתאמה לדמות, תשומת לב לפרטים אנטומיים ודיוק בתיאורם, שימוש באקצרה ותיאור גופים כנסוגים אל תוך המרחב וציור חלקיהם הרחוקים

98 במדבר רבה יב, ד. וראו: ר' טלגם, 'גלגל המזלות והליוס בבית הכנסת – בין פגאניות לנצרות', Z. Weiss et al. (eds.), 'Follow the Wise': Studies in Jewish History and Culture in Honor of Lee I. Levine, Winona Lake 2010, pp. 63*-80*.

99 ספר הרזים, מהדורת מ' מרגליות, ירושלים תשל"ז, עמ' 12-14. 100 טלגם (לעיל, הערה 98).

J. Elsner, 'Style', R.S. Nelson & R. Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*², Chicago 2003, pp. 98-109; M. 101 Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven & London 1982, pp. 40-42, 71-97, 98-151; M. Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (Selected Papers, 4), New York 1994, pp. 51-102 הראשון של המאמר תורגם לעברית, ראו: מ' שפירו, מבחר מאמרים בתולדות האמנות, בעריכת מ' עומר, תל-אביב 2003, עמ' 3-21.



קטע מפסיפס
הכנסייה במנזר
מרטיריוס
במעלה-אדומים
מן המאה השישית
(צילום: רינה טלגם)

כקטנים מאלו הקרובים, כדי ליצור אשליית עומקן או לחלופין תיאור האובייקט במבט של שלושה רבעים (תיאור של חזית אובייקט וצדו בה בעת); ומנגד הוא יכול לציין את הרושם השטוח ואת העיצוב הסכמטי בציור או בפסיפס אחר ולנתח את הסיבות לכך (מעברים חדים ומהירים בין משטחי צבע שונים, תאורה קווית וניגודית, קו מתאר המנוגד לצבעי הגוף והרקע, העדפת התיאור החזיתי או התיאור בצדודית ומעבר חריף מתיאור מנקודת מבט אחת לאחרת, חוסר עניין בתיאור פרטים אנטומיים או לחלופין תיאור נוסחאי או קישוטי שלהם ועוד). הברדלים הסגנוניים ניכרים גם כאשר התיאור איננו פיגורטיבי. למשל אפשר לציין הברדלים בין שני פריטים אדריכליים המעוטרים בעיטור צמחי: האחד יוצר תחושת תנועה ורושם אורגני, ואילו האחר יוצר רושם קפוא, והדגם הצמחי הפך בו לעיטור הנרסי; האחד מתאפיין בגילוף עמוק אך במעבר הדרגתי בין חלקי התבליט ובין התבליט לרקע, ואילו באחר הגילוף רדוד, והמעבר בין המשטחים חריף. לטכניקות הגילוף ולחומר שממנו עשויה היצירה עשויה כמובן להיות השפעה על התוצאה הסגנונית.

על סמך התבוננות ביצירות אמנות מתוארכות היסטוריון האמנות מזהה ומגדיר את הסגנון או הסגנונות האופייניים לתקופה מסוימת וסוקר את רצף ההתפתחות הסגנונית באזור מסוים במהלך התקופות. הגדרת המאפיינים הסגנוניים של כל תקופה משמשת כאמת מידה לקביעת זמן של יצירות לא מתוארכות או לקביעת מקומן של יצירות שנותקו מהקשרן, ואמצעי לציון זיקות בין אמנים, בתי מלאכה, מרכזי ייצור ואסכולות של אמנות.¹⁰² הסגנון האמנותי הוא כלי

102 עמיר (לעיל, הערה 39).

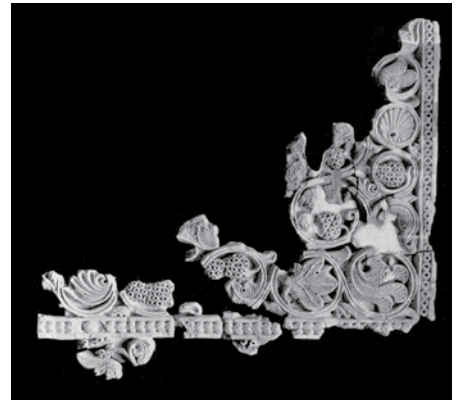


פסיפס הנרתקס
בכנסיית מנזר
מרטיריוס
במעלה-אדומים,
המאה החמישית
(צילום: רינה טלג)



גילופי סטוקו על
גבי קירות הדיואן
בח'רבת אלמפג'ר
ליד יריחו
(בעקבות רוברט המילטון)

רב חשיבות לתיקוף (פריודיזציה), שכן הוא מאפשר לרונ במבנה שבו מצויה היצירה האמנותית בהקשר היסטורי מדויק. למשל מיון פסיפסי הרצפה לקבוצות על סמך דמיון צורני ותיארוך של קבוצות אלו על סמך הדמיון הסגנוני ליצירות המשמשות עוגנים כרונולוגיים, שכן הן מתוארכות באמצעות כתובות הקדשה, יאפשרו לרונ בתקופה הביזנטית לא כיחידה מונוליתית אחת אלא מתוך הבחנה בתקופות המשנה שלה. יש תקופות המתאפיינות בפוליפונית סגנונית, תקופות שמתקיימים בהן זה לצד זה סגנונות שונים לחלוטין. למשל האמנות האמיית הייתה בעלת אופי לקטני ושאבה דגמים, רעיונות, טכניקות וסגנונות ממגוון רחב של תרבויות. עשויים להיות הברלים סגנוניים



עטורי סטוקו מן הכניסה לארמון בח'רבת אלמפ'ר (בעקבות רוברט המילטון)

בין יצירות מקומיות לבין יצירות מיובאות, כפי שניכר היטב בסרקופגים שנתגלו בכתי-שערים¹⁰³ או לחלופין בפורטרטים המיובאים ובאלו המקומיים שנעשו בתקופה הרומית. עבודה חובבנית באיכות ירודה עשויה לחרוג מן המאפיינים של תקופתה. סגנון תקופתי איננו סותר את קיומם של סגנונות מקומיים, סגנונות של בתי מלאכה מסוימים או סגנונות אישיים של אמנים. במכלולים גדולים אפשר להבחין לעתים בסגנונות אחדים. גיוון כזה קיים למשל בבתי הכנסת של כפר-נחום וכורזין, וזכה לפירושים שונים: היה מי שייחס זאת לקבוצות אמנים שונות, אשר חילקו ביניהן את העבודה, והיו מי שייחסו זאת לגילופם של העיטורים בפרקי זמן שונים וראו בכך עדות לתהליך בנייה מתמשך או לשימוש משני בחומר קדום.¹⁰⁴ המתודה הסגנונית סייעה לסווג פריטים אדריכליים למבנים שונים בהר הבית ולהבחין בין העיטור האדריכלי ההלניסטי לבין זה ההרודיאני¹⁰⁵ ובין ציור הקיר החשמונאי לזה ההרודיאני.¹⁰⁶ בדיון הסגנוני, כמו בדיון במשמעות הדגמים, אין לנתק פריט אדריכלי מהקשרו ולהקיש ממנו למכלול כולו.

מחוץ לארץ-ישראל זכתה המתודה הסגנונית להישגים לא מבוטלים ולהכרה מצד העוסקים בארכאולוגיה. מרשים במיוחד הניתוח הסגנוני של כלי החרס האתונאיים המצוירים מן התקופה הארכאית והקלסית, המאפשר לנו לקבוע את זמנו של כלי חרס מצויר בטווחי זמן של רבעי מאה, לקבוע לאיזה חוג אמנים השתייך הצייר ולעתים קרובות לזהות את כתב ידו האמנותי של אמן יחיד.¹⁰⁷ גם בחקר האמנות הרומית האימפריאלית זכתה המתודה הסגנונית להכרה ככלי לתיארוך.¹⁰⁸ אולם כוחו של הניתוח הסגנוני לא זכה לאותה מידה של הכרה בחקר האמנות הפרובינקיאלית, ולא בצדק. אמנם לא תמיד אפשר להבחין באמנות זו במרכזי ייצור או באסכולות אשר הבטיחו אחידות, אך גם

103 אביגד (לעיל, הערה 34), עמ' 97-135.

104 עמיר (לעיל, הערה 39); נ"נ מאי, 'עיטורי בית הכנסת בכורזים', ז' ייבין, בית הכנסת בכורזים: חפירות בשנים 1954-1962, 1980-1987 (מחקרי רשות העתיקות, 10), ירושלים תשס"א, עמ' 111-162.

105 פלג-ברקת (לעיל, הערה 36).

106 רוזנברג (לעיל, הערה 30).

J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956; idem, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963

108 ראו למשל: D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven & London 1992

בה ניכר סגנון תקופתי. עם זאת יש מקום לשאלה כיצד התהווה סגנון תקופתי בבתי מלאכה קטנים ומפוזרים, שלא היו מאורגנים סביב מרכזי ייצור או אסכולות, וכן אם הדחף לשינוי הגיע מן האמנות האימפריאלית או שמדובר בהתפתחות פנימית עצמאית.

ראוי לציין שאי אפשר להבחין בהבדלים סגנוניים בין אמנות יהודית לאמנות נוצרית שנוצרו באותה עת. אמנם לכל אחת מהן היו סמלים מזהים ואיקונוגרפיה ייחודית, אך לא היה סגנון יהודי או נוצרי. הדבר מעורר כמובן תמיהה, שכן סגנון, בדומה לאיקונוגרפיה, עשוי להיות אמצעי שבו קבוצה מציינת את זהותה ביחס לאחרת. האם היהודים לא היו מודעים למטען האסוציאציות שיש לסגנונות אמנותיים? ואולי מכיוון שלאמנות היהודית בשלהי העת העתיקה הייתה מסורת קצרת ימים בלבד, לא יכלה להתפתח בה ראייה רטרוספקטיבית של סגנונות העבר ולכן לא נוצר סגנון יהודי? ושמה יש לייחס את היעדר הסגנון היהודי למרחב הציבורי המשותף שחלקו יהודים ולא-יהודים, ולאמנים בני דת אחת אשר שירתו בני דת אחרת? הסגנון הוא אמצעי הבעה המשקף גם את המנטליות התרבותית של החברה שבה נתהוו היצירות. באמנות הרומית האימפריאלית ניכרת מודעות רבה למשמעויות התרבותיות, החברתיות או הפוליטיות של הסגנונות האמנותיים.¹⁰⁹ במסגרת זו ההתקרבות לדרגים קלסיים או ההתרחקות מהם הייתה לא רק עניין אסתטי, אלא גם ביטוי לרצון לאמץ או לדחות את הקונוטציות של סגנון זה. המשמעויות התרבותיות והפוליטיות של סגנון היו ידועות היטב גם לפטרוניה של האמנות האמיתית, אשר התאפיינה בנטייה לראויות וללקטנות, והם עשו בכך שימוש מתוכם.

עיון פנימי בשדה האמנות עשוי להאיר סוגיות הנוגעות למעבר של השפעות בין תרבויות שירשו זו את זו או השתלטו זו על זו. בבואנו לדרון בהשפעות הגומלין בין תרבויות יש להבחין בין קבלת השפעות מתרבויות העבר לבין מגע ודיאלוג עם מסורות חיות. אפשר להדגים זאת היטב באמצעות ההתחקות אחר מקורותיה של האמנות האמיתית. במקרה זה המסורת האמנותית הסאסאנית, הסוגדית, הביזנטית והקופטית היו ישויות חיות, שכן הן היו פעילות במאות השביעית-השמינית, חרף קריסתן של המסגרות הפוליטיות שבהן נתהוו. לעומת זאת האמנות הנבטית, האמנות הפלמירית והאמנות הרומית הפגנית, שהאמנים התוודעו אליהן כשפגשו בשרידיהן הארכאולוגיים, היו ישויות מתות. כאשר בוחנים את מידת השפעתן של תרבויות שונות על תרבות חדשה שבאה עמן במגע, יש לבחון כל אתר לגופו ולא להניח מראש כי תהליכים הם בהכרח סימולטניים, וכי אתרים בני זמן אחד הם חטיבה מונוליתית. למרות ריכוזיות השלטון והדמיון התפקודי בין אתרים ייתכנו ביניהם הבדלים, כפי שאפשר לראות בארמונות האמיתיים. זאת ועוד, בניתוח מכלולים גדולים אנו עשויים לגלות כי מידת ההשפעה של המקורות השונים ואופן השפעתם לא היו אחידים לעתים בתוך אותו מכלול. הדוגמה המובהקת לכך היא ח'רכת אלמפג'ר.¹¹⁰ חוקר המבקש לעמוד על יחסי הגומלין בין מסורות אמנותיות ייטיב לעשות אם יפריד את המרכיבים השונים של היצירה ויבחן את המקור של כל אחד מהם כשלעצמו, שכן לעתים מרכיבים של יצירה אחת עשויים לנבוע ממקורות שונים. מוטיבים השזורים ביצירה אינם מעידים בהכרח על מקורותיה הסגנוניים – אמן

T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge & New York 2004 109

R. Talgam, *The Stylistic Origins of Umayyad Sculpture and Architectural Decoration*, Wiesbaden 2004 110

עשוי לאמץ איקונוגרפיה או קומפוזיציה מתרבות אחת בעוד מקורותיו הסגנוניים נטועים בתרבות אחרת. דוגמה לכך היא האיל של צווארו קשור סרט המתבדר ברוח, והנתון בתוך מדליון המשולב בעיטורי הסטוקו בדיואן בח'רבת אלמפג'ר. מקורו של מוטיב זה באמנות הסאסאנית, אולם המאפיינים הסגנוניים והטכניים של כיורי הסטוקו בדיואן מעידים שהעבודה הופקדה בידי אמנים קופטים. דוגמה נוספת מח'רבת אלמפג'ר הם פסלי האיביקסים הכורעים בחדר הכניסה לבית המרחץ המחקים תיאורים דומים באמנות הסאסנית, אולם סגנונם מעיד כי הם נעשו בידי אמנים מקומיים.



פסלי איבקס (יעלים) כורעים, חדר הכניסה לבית המרחץ בח'רבת אלמפג'ר (בעקבות רוברט המילטון)

השפעות אמנותיות עשויות לעבור מתרבות אחת לאחרת בדרכים מגוונות, אציין ארבע מהן:
 א. בעקבות היתקלות של כובשים במבנים ובמונומנטים של התרבות הנכבשת שנותרו עומדים על תלם; בזכות הרושם העז שעוררו והקונטציות שנלוו אליהם הם היו מקור השראה למבנים חדשים. דוגמה מובהקת לכך היא מבנה כיפת הסלע, שאפשר להבין את מקורותיו האדריכליים רק על רקע כנסיות הזיכרון הביזנטיות.

ב. שימוש משני בפריטים אדריכליים אשר נלקחו ממבנים של תרבות קודמת. היקפו של השימוש המשני בפריטים כאלה בארץ-ישראל במאות הרביעית-השמינית היה רחב מאוד. הוא עשוי להימצא במבנים המפוארים ביותר, ולא הוגבל לעמודים וכותרות, אלא עשוי היה לכלול משקופים, מזוזות וארכיטרבים.

ג. העסקת אמנים ובעלי מלאכה מקומיים על ידי פטרונים חדשים או לחלופין הבאת אמנים ממקום אחר. למשל בפפירוסים של אפרודיטו צוינה בכירור מעורבותם של אמנים קופטים בפעולות הבנייה של אלוליד הראשון בדמשק ובירושלים.¹¹¹

ד. השפעות באמצעות גורם מתווך. כמו בעולם הטקסטואלי, מקורות חזותיים עשויים להיות נשאים של מרכיבים שמקורם בתרבות אחרת. אמנים, בדומה לסופרים, לעתים מצהירים במופגן על מקורותיהם ולעתים מצניעים אותם. מוטיב סאסאני עשוי היה לחדור לאמנות האמיית בשל מעורבותם של אמנים מאיראן או מעיראק בפעולות הבנייה, אך גם באמצעות חפץ קופטי או ביזנטי.

אמנות מסוימת עשויה להתייחס אל קודמתה או אל אמנות של תרבות אחרת בת זמנה בצורות שונות, הנבדלות זו מזו ברמת יחסי הגומלין שהן משקפות. אציין חמש מהן:

א. העתקה. הדרישה הגוברת לאוצרות העבר שזכו למעמד קנוני הביאה להתפתחות תעשיית העתקים (רפליקות), וזו אפשרה לציבור גדול להתוודע לתחליפים לאותן שכיות חמדה או אף להחזיק בהם, ודומה כי שאלת האותנטיות לא הטרידה במיוחד את בעליהם. היקף התופעה בעולם הרומי היה

H.I. Bell, 'Translations of the Greek Aphrodito Papyri', *Der Islam*, 2 (1911), p. 383; 3 (1912), p. 137; 4 (1913), 111 pp. 59, 93; 17 (1926), p. 6

רחב מאוד, והעתקים מסוג זה עיטרו רבות מן הערים הרומיות הגדולות בארץ-ישראל. אין מדובר בייצור מקומי, אלא בייבוא ממרכזי ייצור הסמוכים למחצבות השיש הגדולות, בעיקר באסיה הקטנה אך גם במצרים.

ב. ציטוט. העתקה של מוטיב או מרכיב יחיד מתרבות אחרת בשל הקונוטציות הנלוות אליו או בשל ערכו הקישוטי. לעתים הציטוט משקף ניכוס, כמו במקרה של אימוץ דמותו של סול אינוויקטוס, אל השמש, לעיטור מרכז גלגל המזלות.

ג. סיגול (אדפטציה). התאמת דגמים מאמנות העבר או מאמנות שמקורה בתרבות אחרת לטעם העכשווי או למיקום חדש. זוהי מעין פרפרזה על המקור, אשר לעתים נועדה להתאים את המערך לחלל אדריכלי שונה מזה של המקור, אך גם משקפת עיבוד מחדש המונע משיקולים אסתטיים.

ד. לקטנות. במקרים רבים אמנים שואלים דגמים ומרכיבים סגנוניים ממקורות שונים ומתקופות שונות ליצירת אובייקט חדש שהוא בבחינת תערובת. גישה זו רווחה מאוד באמנות האמית, ששאבה דימויים והשפעות ממגוון רחב של מקורות.

ה. הטמעה (אסימילציה). ניסיון של אמנים להידמות ביצירתם אל האמנות שהיא מקור השראתם, באמצעות הפנמת התפיסה הסגנונית שלה ויצירת תוצרים חדשים מתוך הבנה של אותה תפיסה אסתטית. גישה זו מבטאת את הדיאלוג העמוק ביותר בין אמני ההווה לבין יצירות האמנות של התרבות האחרת.

לא מן הנמנע שיהיו בין תרבויות יחסי גומלין מורכבים, המשלבים יותר מקטגוריה אחת. יש להביא בחשבון שמגיעים בין תרבויות הם תמיד הדדיים, אף כי לא תמיד סימטריים, ושכזכות המגע עם אמנות חדשה ההולכת ומתהווה עוברים המקורות המזינים אותה תהליכי פיתוח ושינוי. דוגמה טובה לכך היא הלוחות המעטרים דוכן הטפה בכנסייה בבית-סילה, הדומים מאוד לאחת הקבוצות הסגנוניות בארמון בח'רבת אלמפג'ר.¹¹²

בחקר שדה האמנות אין להזניח את ההיבטים הטכניים של היצירה. חלק מן ההבחנות יכולות להיעשות על סמך התבוננות של היסטוריון האמנות או הארכאולוג החופר, אך לעתים נדרשים בדיקות וידע המחייבים מעורבות של מומחים בתחומים שונים של מדעי הטבע. זיהוי טכניקות וחומרי העיטור יכול לסייע בזיהוי מקום מוצאם של האמנים, בסיווג היצירות לבתי מלאכה ובהבנת תהליכי הייצור וכן היבטים כלכליים או פוליטיים הנוגעים להספקת חומרי הגלם. למשל בדיקות של פרסקאות שעוטרו את ארמונו השלישי של הורדוס ביריחו ושל קערות חרס שהכילו חומרי צבע שבהם צוירו הפרסקאות גילו שימוש בצנבר (גפרית כספיתית) טהור שמקורו כנראה במכרות טרנה, בקרבת לאון שבספרד. מכרות אלה היו בשליטה קיסרית במאה הראשונה לפסה"נ, וזוהי לא רק עדות נוספת ליחסיו הקרובים של הורדוס עם אוגוסטוס, אלא חיזוק לאפשרות שאמנים מרומא הועסקו בעיטור קירות הארמון ביריחו.¹¹³

112 דוכן ההטפה מוצג היום במוזאון השומרוני הטוב. ראו: Y. Magen, *The Good Samaritan Museum* (Judea and Samaria Publications, 12), Jerusalem 2010, p. 208. המקבילות הסגנוניות באמנות האמית מצויות בקמרונות אולם הכניסה לבית המרחץ בח'רבת אלמפג'ר. ראו: R. Hamilton, *Khirbat al Mafjar: An Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959, pl. XXXIII

113 רזונברג (לעיל, הערה 30), עמ' 256-272.

הערות אחרונות לסיכום

כפי שציינתי בראשית דבריי, מחקר תולדות האמנות בעולם עבר בשני העשורים האחרונים שינוי משמעותי כתוצאה מאימוץ תאוריות מתחומי הסוציולוגיה, האנתרופולוגיה, המגדר, הספרות והפסיכולוגיה. הכרת תאוריות אלו מעודדת את ההיסטוריונים לאמנות להיות ערים לתהליכים שלא עסקו בהם עד כה, להעלות שאלות חדשות על החומרים שהם חוקרים, ונותנת בידיהם מונחים ותבניות לתיאור תופעות בשרה האמנות.¹¹⁴ באימוצן של תאוריות אלו אין כל פסול, אך יש להיזהר מלהפוך את יצירות האמנות לאיורים לתאוריות, ואין לוותר על הניתוח הפורמליסטי של הסגנון, האינקונגריפה והטכניקה, כפי שקורה לעתים קרובות בשיח המחקרי העכשווי. מחקר טוב צריך לצמוח מן היסודות, ואין בו קיצורי דרך.

שיתוף הפעולה הפורה בין היסטוריונים לאמנות לבין ארכאולוגים בלימוד ובהבנה של האמנות העתיקה בארץ-ישראל הביא להמשך המחקר הבסיסי בתחום זה. מבחינה זו שפר גורלה של האמנות הארץ-ישראלית. החפירות הארכאולוגיות מרחיבות כל העת את מאגר היצירות, מחייבות את החוקר לבחון מחדש קביעות ישנות ומאפשרות הבנה שלמה ומעמיקה יותר של המבע החזותי של התרבויות העתיקות. הארכאולוג איננו רק חופר, אלא מי שתפקידו לתעד, לתארך ולפרש את הממצא שעלה מן החפירה. לעתים קרובות הארכאולוג נעזר במומחים – בנומיסמט ללימוד המטבעות, באפיגרף לפענוח הכתובות, בחוקר זכוכית, במומחה לכלי חרס או בהיסטוריון האמנות. אולם ארכאולוג עשוי לרצות לטפל בשלל הממצאים בכוחות עצמו. הדבר כמובן אפשרי, אך מחייב לימוד ואימוץ של השיטות המחקריות המתאימות. מחקר תולדות האמנות העתיקה משיק לתחום הארכאולוגיה, ויש אוניברסיטאות בעולם שבהן השניים נלמדים יחד, אולם אין לטשטש את ההבדלים ביניהם. אלו תחומים דיסציפלינריים נפרדים, המחייבים מיומנויות ושימוש בכלים מחקריים שונים. היסטוריון אמנות טוב, מצדו, חייב להתייחס גם אל הקשרו הארכאולוגי של החפץ, שכן רק באופן זה ייטיב להבינו. עבודה רבה נוספת צריכה ויכולה להיעשות. יש ליצור קורפוסים אנליטיים של העיטור האדריכלי הרומי והביזנטי, להגדיר סגנונות תקופתיים ולהצביע בתוך כך על תופעות מקומיות. על עבודה מסוג זה בהקשר של הנגב בתקופה הרומית-ביזנטית שוקדת בימים אלה קרני גולן מאוניברסיטת בן-גוריון. דומה כי הפוטנציאל הטמון בסגנון האמנותי של העיטור האדריכלי המגולף באבן לתיארוך שלבי בנייתם של מבנים רומיים וביזנטיים רחוק ממיצוי. דוידה דגן מאוניברסיטת בן-גוריון כתבה עבודת דוקטור חלוצית על אמנות ציורי הסלע באזור מוגדר בנגב,¹¹⁵ ויש להרחיבה לאזורים נוספים; מכלולי הפיסול שחשפו המשלחות שחפרו בבית-שאן ממתנינים לפרסומם; והגיעה העת לשוב לעבודתו המונומנטלית של אבי-יונה, אשר הוזכרה בראשיתו של מאמר זה, לשכללה ולעדכנה. מחקרים אלו, כאשר ייעשו יחד עם תגליות חדשות, יעמיקו וירחיבו את הכרתנו את עברה המרתק של ארץ-ישראל.

114 ד'אלווה (לעיל, הערה 2), עמ' 6.

D. Eisenberg-Degen, 'Rock Art of the Central Negev: Documentation, Stylistic Analysis, Chronological Aspects, the Relation between Rock art and the Natural Surroundings, and Reflection on the Mark Makers' Society through the Art, Ph.D. dissertation, Ben-Gurion University of the Negev, 2012