

תוכן העניינים

ז	פתח דבר
1	מבוא
חלק ראשון: מגמות אנאיקוניות ביצירה היהודית: ביטויים והשפעות	
19	פתיחה
21	פרק ראשון: ללא דמות: אנאיקוניות באמנות בתי הכנסת למן שלהי העת העתיקה
21	1. הדימוי הפיגורטיבי: מגמות של צמצום
27	2. היעלמות הדימוי הפיגורטיבי
38	3. סיכום
40	פרק שני: חכמים ודמויות: אמנות הדמות בספרות חז"ל ובמקורות בתר־תלמודיים
40	1. הספרות התנאית
48	2. הספרות האמוראית
55	3. הספרות הבתר־תלמודית
61	4. סיכום
67	פרק שלישי: אנאיקוניות: בין יהודים לשומרונים
67	1. היצירה החזותית השומרנית בתקופה הביזנטית
83	2. בין יהודים לשומרונים בשלהי העת העתיקה: הממצא החומרי
92	3. סיכום
חלק שני: איקונוקלזם בקרב יהודים: הרס והשחתה של יצירות אמנות פיגורטיביות	
97	פתיחה
98	פרק רביעי: איקונוקלזם בבתי כנסת עתיקים: ממצא ופרשנות
99	1. ממצאים
147	2. מאפיינים ומסקנות
160	3. סיכום

162	פרק חמישי: השחתת דמויות וביטול עבודה זרה: הלכה ומעשה
162	1. השחתת דמות שאיננה אלילית
164	2. השחתת אקטיבית ופסיבית של דימויים אליליים
167	3. ביטול עבודה זרה: מקורות הלכתיים
169	4. ביטול עבודה זרה: הלכה למעשה
176	5. סיכום
178	פרק שישי: איקונוקלזם: בין כנסיות לבתי כנסיות
179	1. היבטים גיאוגרפיים ורגיונליים
180	2. המדיום האמנותי והיקף ההשחתה
182	3. טכניקות של השחתה ותיקון
184	4. זהות המשחיתים
185	5. זמן ההשחתה
194	6. סיכום
198	פרק שביעי: בעקבות הסהר: הכיבוש המוסלמי והפעילות האיקונוקלסטית
198	1. היצירה החזותית: בין הפיגורטיבי לאנאיקוני
202	2. אמנות הדמות בספרות החדית'
205	3. הצו האיקונוקלסטי של הח'ליף יזיד השני
215	סיכום

נספחים

225	נספח 1: איקונוקלזם בבתי הכנסת
225	טבלת ממצאים
239	נספח 2: איקונוקלזם בכנסיות הביזנטיות בפרובינקיות של פלסטינה וערביה
239	טבלת ממצאים
257	נספח 3: הפולמוס האיקונוקלסטי בביזנטיון והשחתת דמויות במרחב המוסלמי – הילכו יחדיו?
264	מילון מונחים
266	קיצורים ביבליוגרפיים
308	נספח תמונות
361	מפתח
371	מפתח מקורות

מבוא

בסיפורו הנודע "עגונות" משרטט עגנון את דמותו של האמן בן אורי אשר נקרא לבנות ארון קודש מפואר עבור העשיר המופלג ר' אחיעזר. הלה מתמסר כל כולו למלאכתו: "כפוף היה עומד כל היום והיה צר צורות נאות על הארון ומטיל בהן נשמת חיים. אריות עומדים ממעל לו [...] וממעל לכפורת נשרים פורשים כנפיים למעלה כמו לעוף ביעף אל חיות הקודש". בן אורי, שזיקתו לבצלאל בן אורי בונה המשכן ברורה, ניחן ביכולת מופלאה להפיח נשמת רוח חיים בדמויות שהוא יוצר, שהיא מן התכונות המיוחסות לבורא: "אדם צר צורה על גבי הכותל ואינו יכול להטיל בה רוח ונשמה קרבים ובני מעים, אבל הקדוש ברוך הוא צר צורה בתוך צורה, ומטיל בה רוח ונשמה קרבים ובני מעים".¹ דבקתו של בן אורי במלאכת הארון "עד שהיו עיניו ולבו נתונים לארון הקודש, לית אתר פנוי מינה", מרוממת אותו לפסגות של יצירה ורוחניות. דא עקא, הנפילה איננה מאחרת לבוא: ארון הקודש מופל בידי דינה אהובתו בעד החלון הפתוח ואף שבאורח פלאי הארון לא נשבר ולא נפגם, הוא נותר בגינה מוטל ככלי אין חפץ בו: "שושנים ופרחים מתנדנדים עליו כאבלים על קברו של מת".² הארון שהפיח חיים בחיות הקודש שגולפו בו נדם והפך לקבר. האם יוהרתו של בן אורי, שסבר שיש בו ממידת הבורא ושביכולתו להטיל רוח ונשמה בדמויות שהוא מעצב ומגלף היא שהביאה לנפילת הארון ולהיעלמותו? נדמה שהסופר רומז גם לאפשרות כזאת, לאור שורה של מימרות בספרות חז"ל שמדגישות את הפער שאינו ניתן לגישור בין יצירתו של האמן בן אנוש ובין מעשה הבריאה של האל. נימת דבריהם של החכמים היא אמביוולנטית, ולעיתים אף שלילית כלפי יצירה של דמויות אדם וחי, בפרט במדיום הפיסולי המעניק לדמויות חיוניות רבה יותר ואשליה של ריאליזם. נימה זו משקפת את ההתמודדות המתמדת של דורות התנאים והאמוראים עם נוכחות הפיסול הרומי במרחב הציבורי בסגנונו הריאליסטי המובהק

1 בבלי, מגילה יד ע"א. ראו גם: מכילתא דרשב"י טו, יא (עמ' 93-94); מכילתא דרבי ישמעאל, דויהי ח (עמ' 144); בבלי, ברכות יח ע"א; מדרש תהלים יח, כו (עמ' 154-155).
2 אלו ואלו, עמ' 332.

שיצר לעיתים זהות כמעט מלאה בין הדמות לייצוגה. המענה התיאולוגי לאתגר היומיומי בתקופה הרומית ניתן באמצעות אנלוגיה א-סימטרית בין היצירה האנושית שנותרת ללא רוח חיים ובין סגולתו של האל להפיח נשמת חיים בברואיו. בסיפור "עגונות" מחדד עגנון שאלה זו באמצעות יומרה אנושית בלתי מצויה, אך לבסוף דן אותה לכישלון ברוח התפיסה החז"לית.³

יצירה חזותית של דמויות הנושאות בקרבן רוח חיים – דמויות אדם וחי – מציבה אתגר תיאולוגי חוצה דורות וגבולות לפני האמן היהודי. שורשיו של אתגר זה מצויים במקרא, באיסור שבדיבר השני ובאיסורים מקראיים נוספים הנוגעים ליצירה חזותית.⁴ הציווי בדיבר השני מנוסח בלשון רחבה וגורפת: כלולות בו יצירות דר-ממדיות ("תמונה") ותלת-ממדיות ("פסל"), המתארות את כל מרחב החיים בציר אנכי היורד למטה; בשמים ממעל, בארץ מתחת, ובמים מתחת לארץ. ציות מלא לאיסור זה ככתבו וכלשונו עשוי היה להותיר את החברה היהודית ללא כל תרבות חזותית. האומנם מבקש הדיבר השני לכונן חברה כזאת? אפשרות זו נדחית בעקבות הציווי על הקמת המשכן בניצוחו של האמן בצלאל בן אורי. תיאור מבנה המשכן וכלי הפולחן המשמשים בו מציג תרבות חזותית מפותחת, הכוללת דימוי פיגורטיבי של כרובים, שדמויותיהם ארוגות על גבי הפרוכת ומגולפות בתלת ממד בכפורת אשר מעל ארון העדות. רבים התחבטו בשאלת זהותם של יצורים אלה,⁵ אולם לענייננו אין הכרח להכריע בדבר: די בכך שמדובר ביצורים חיים, בעלי תווי פנים וכנפיים. יצורים אלה לא רק לא נדחו מפני קדושת המשכן, אלא שפסליהם שניצבו מעל הארון יצרו את המרחב הפיזי שבו האל מתגלה: "ונועדתי לך שם ודברתי אתך מעל הכפורת מבין שני הכרבים אשר על ארון העדת" (שמות כה, כב).

באשר לדיבר השני, חשוב לתת את הדעת להיותו שזור בין איסורי עבודה זרה.

3 לפירושים שונים על דמותו של בן אורי ויצירתו ראו: בקון תשל"ח, עמ' 167–179; שקד 1989, עמ' 11–27; שקד תשס"א, עמ' 21–27; שטרן תשס"א, עמ' 30–52.

4 רבים מהאיסורים עוטים גוון של מלחמה בעבודה זרה ואיללות. למשל: "לא תעשון אתי אלהי כסף ואלהי זהב לא תעשו לכם" (שמות כ, יט), "אלהי מסכה לא תעשה לך" (שמות לד, יז). שונה הוא האיסור בדברים ד המציג איסור מפורש על ייצוג של דמויות: "ונשמרתם מאד לנפשתיכם כי לא ראיתם כל תמונה ביום דבר ה' אליכם בחרב מתוך האש, פן תשחיתו ועתיתם לכם פסל תמונת כל סמל תבנית זכר או נקבה, תבנית כל בהמה אשר בארץ, תבנית כל צפור כנף אשר תעוף בשמים, תבנית כל רמש באדמה, תבנית כל דגה אשר במים מתחת לארץ" (טו–יח). ברם, כמו בדיבר השני, האיסור נמשך לעבר איסורי עבודה זרה: "ופן תשא עיניך השמימה וראית את השמש ואת הירח ואת הכוכבים כל צבא השמים ונדחת והשתחית להם" (יט), ובכך מחדד את שאלת מעמדו של הייצוג הפיגורטיבי הטהור, שאין בו פן אילי.

5 ראו: הרטנשטיין 2007 ובביבליוגרפיה המובאת אצלו.

קודם לו "לא יהיה לך אלהים אחרים על פני", ואחריו: "לא תשתחוהו להם ולא תעבדם" (שמות כ, ג-ה). לאחר אישור הוויית האל האחד והאיסור לעבוד אלוהים אחרים זולתו, נאסר כל ביטוי חזותי הקורא תיגר על מהותו המופשטת של האל ועל ייחודו. ממעשה המשכן הנבנה בציווי האל אנו למדים כי דימויים חזותיים שתכליתם לשמש אמצעי לעבוד את האל ולפארו אינם כלולים באיסור של הדיבר השני.⁶

האיסורים המקראיים המכוונים כנגד יצירה חזותית – אלילית או אחרת – הניחו את היסודות להתפתחותה של תרבות חזותית יהודית שיחסייה עם הייצוג הפיגורטיבי הם יחסי רצוא ושוב: פעמים אמנות הדמות משגשגת עד שנדמה כי הוסרו (כמעט) כל המחיצות, ופעמים ישנה נסיגה לרפרטואר איקונוגרפי מוגבל כתוצאה מוויתור מלא או חלקי על דמויות אדם וחי. התקופה ההיסטורית הראשונה שבה אפשר לזהות מגמה מכוונת של הימנעות מדמויות אדם וחי ביצירה החזותית היא תקופת שלטונם של החשמונאים. אוצר הדימויים שהוטבע על גבי מטבעות החשמונאים מציג גישה חדשה בהשוואה למטבעות "יהד" שקדמו להם. במטבעות "יהד" הוטבעו פני אדם ודמויות של בעלי כנף, ואילו מטבעות החשמונאים כוללים כתובות, זרים, קרני שפע ודימויים אחרים מעולם הצומח והדומם.⁷ בתרבות החומרית של התקופה מופיעים לראשונה מקוואות טהרה באתרים יהודיים, ומאוחר יותר גם כלים יומיומיים העשויים מאבן קירטון, שנכנסו לשימוש מן הטעם שהם אינם מקבלים טומאה.⁸ כן ניכר מיעוט בולט עד כדי היעדר של כלי חרס מיובאים, שלהם יוחסה טומאת ארץ העמים.⁹ כל אלה יחדיו משקפים מגמה של אדיקות דתית והקפדה גוברת בסוגיות של טהרה, שנתפרשה לעיתים כאמצעי להגדרת הזהות היהודית במונחים מקראיים, ולעיתים בהקשרים של לכידות חברתית ותרבותית כנגד התרבות ההלניסטית-רומית והאיזמים שהציבה לפני החברה היהודית.¹⁰

הצלחתם הרבה של החשמונאים בהטמעת הערכים הללו בקרב החברה היהודית מתבהרת על רקע המשך תקפותם גם בדורות הבאים, ובפרט בימי שלטונו של הורדוס שדבק בנוהג הקיים – הימנעות מדימויים פיגורטיביים – אף בארמונותיו הפרטיים. הארמונות במצדה, בהרודיון וביריחו עוטרו בשטיחי פסיפס, בציורי קיר

6 הרצנברג תשמ"ט, עמ' 176-180.

7 משורר תשנ"ח, עמ' 11-57. שני קברים מונומנטליים מוכרים מתקופה זו בירושלים: קבר יאסון וקבר בני חזיר, וכן תיאור קברי המקבים במודיעין בספר מקבים א, יג 27-29.

8 רייך 2013, עמ' 209; מגן 2002, עמ' 148-162; גדות ואדלר 2016.

9 לסיכום מצב המחקר בסוגיה זו ראו: אדלר תשע"א, עמ' 265-278.

10 לוין 2012, עמ' 37-45; צפריר תשע"ה. ראו גם: פיין 2010, עמ' 60-81.

ובכירי סטוקן כמקובל בעיטור מבני פאר ברחבי האימפריה הרומית; בציורי הקיר הובחן במיוחד הסגנון השני של פומפיי.¹¹ עם זאת, ניכרת סטייה ברורה מאמנות הפסיפס והציור הרומית בהיבט האיקונוגרפי, שבאה לידי ביטוי בויתור על המרכיב הפיגורטיבי ביצירות.¹² גולת הכותרת של הבנייה ההורדוסית בארץ ישראל – בית המקדש בירושלים – עוטר בפאר רב, אך ללא ייצוגים של אדם וחי, למעט עדות יוצאת דופן שמוסר יוסף בן מתתיהו על פסל מוזהב בדמות עיט שהציב המלך הורדוס מעל ל"שער הגדול" של המקדש.¹³ בן מתתיהו מתאר כי בעת שהמלך שכב על ערש דווי ביקשה קבוצה של קנאים בהנהגת החכמים יהודה בן צפירא ומתתיה בן מרגלא להרוס את הפסל, הנוגד את חוקי התורה. שמועה שפשטה בדבר מותו של המלך הביאה למפגן איקונוקלסטי של ניתוץ הפסל לעיני קהל רב שנכח במקדש. בן מתתיהו אינו מספר מתי ובאילו נסיבות הוצב הפסל, אך דומה שההתקוממות נגדו אירעה זמן קצר לאחר הצבתו. קשה להניח שהציבור היהודי שפקד את המקדש יכול היה לשאת את נוכחותו לאורך זמן.¹⁴ בן מתתיהו מנמק את ההתנגדות לפסל העיט באופן חד וברור בהקשר של איסור הדמות: "אולם התורה אוסרת על אלה שקיבלו על עצמם לחיות על פיה לחשוב על הקמת איקונין ולתת את הדעת על העמדת (צורות) בעלי חיים כלשהם".¹⁵ עם זאת קשה להתעלם מן המשמעות הסימבולית העמוקה של העיט בתרבות הרומית כסמלו של זאוס-יופיטר, כסמל של שלטון ומלוכה וכאחד מן הסמלים הבולטים של נסי הלגיון הרומי. הצבת הפסל בחזית המקדש שיגרה מסר מורכב ליהודים שבאו בשערי: ביטוי של כבוד והערכה למקום הקדוש בדמות פסל רב רושם, אף אם מדובר בדימוי בלתי מקובל בהקשר יהודי בתקופה זו, ונד בכד גם ביטוי לנאמנותו של המלך לפטרוניו ברומא ששלטונם מסומל בדמות העיט. יש להניח כי ממד פוליטי-מדיני זה לא נעלם מעיני היהודים, אולם בן מתתיהו בחר להציג את

11 רזונברג 2013, עמ' 167–201.

12 יוצא דופן מבחינה זאת הוא חדר האירוח המלכותי של התיאטרון בהרודיון שבו משולבים ציורי קיר הכוללים תיאורי נוף מקודש, סצנה של קרב ימי ונוף נילוטי ובהם דמויות אדם ובעלי חיים שונים. המגמה הליברלית בציורים הללו מוסברת על רקע אופיו האינטימי של החדר – חדר הקבלה לאורחיו הפרטיים של המלך – והסברה שהציורים נעשו בידי אמנים מיובאים ולא מקומיים. ראו: נצר ואחרים 2009, עמ' 110–114; רזונברג 2013, עמ' 174–190.

13 מלחמת היהודים א, 650; קדמוניות היהודים יז, 151.

14 ג'ונס 1938, עמ' 147–149; לוין 2012, עמ' 52, הערה 77. לעמדה אחרת ראו: ריצ'רדסון 1999, עמ' 15–18, ובפרט עמ' 16; באומגרטן 2012, עמ' 13–14.

15 קדמוניות היהודים יז, 151.

ההתנגדות כנשענת על יסוד אחד ויחיד: איסור הדמות.¹⁶ תיאור זה של הצבת פסל פיגורטיבי ברשות הרבים היהודית, קרי בבית המקדש, בידי השליט היהודי הוא חריג בנוף של התקופה ויש בו ממידת היוצא מן הכלל המעיד על הכלל.

השקפת עולם המתנגדת בחריפות לאמנות הדמות עולה גם מן המקורות הכתובים בתקופה, ובפרט מכתבי יוסף בן מתתיהו המציג את עמדותיו בהקשרים היסטוריוגרפיים ותיאולוגיים שונים, ומכתבי פילון האלכסנדרוני המציגם בהקשרים הגותיים.¹⁷ במקום שבו המקורות הכתובים והממצא החומרי דוברים בקול אחד נדמה שאין מקום לפקפק בכך שבתקופה שבין עליית החשמונאים ועד לאחר חורבן הבית השני החברה היהודית בארץ ישראל, וכפי הנראה גם בתפוצות, נשמרה מן התיאור הפיגורטיבי והתרחקה ממנו.¹⁸ מגמה זו נמשכה לפחות עד לסימו של מרד בר-כוכבא: כך עולה מ"נרות הדרום" שיוצרו בתקופה שבין שתי המרידות, המעוטרים ברובם המכריע ללא דמויות, ומן המטבעות שהונפקו במהלך שנות מרד בר כוכבא, אשר גם מהם נעדר המרכיב הפיגורטיבי.¹⁹

16 ואן הנטן 2006, עמ' 271–278; באומגרטן 2012, עמ' 13–14. על מוטיב הנשר/עט באמנות היהודית העתיקה ראו: יובל-חכם תשס"ז.

17 על הדיבר השני בהגותו של פילון מאלכסנדריה ראו: פירס 2013; ובכתביו של יוסף בן מתתיהו ראו: ארנקרוק 2011, עמ' 61–97. שני המחברים הללו מתארים גם כמה מקרים של התנגשויות חריפות בין היהודים והשלטונות הרומיים על רקע הסוגיות הללו. ידוע המקרה של הכנסת סמלי הצבא הרומי לירושלים בידי הנציב פונטיוס פילטוס (מלחמת היהודים ב, 169–174; קדמוניות היהודים יח, 55–59; המשלחת לגאיוס 299–305), וראו: שוורץ תשמ"ג. כן ידועה פקודתו של הקיסר גאיוס קליגולה להעמיד פסל בדמותו בבית המקדש (מלחמת היהודים ב, 184–187, 192–203; קדמוניות היהודים יח, 261–309; המשלחת לגאיוס, 261–348), וראו: שוורץ תשמ"ז, עמ' 90–100. ברם, יש לשים לב כי במקרים הללו נובע העימות לא רק מאיסור הדמות, אלא גם — ושמא בעיקר — מאיסור עבודה זרה. תפיסה אנטי-פיגורטיבית מובהקת מובעת בפנייתו של בן מתתיהו לאנשי טבריה בדרישה להרוס את ארמונו של הורדוס אנטיפס המקושט בדמויות של בעלי חיים (חיי יוסף יב, 65), ובהקשר של האיסור המקראי ראו: נגד אפיון, ב, 75. לעמדות במחקר המפקפקות במסקנה כי כתבים אלה משקפים תפיסה אנטי-פיגורטיבית שרווחה בחברה היהודית בתקופה זו, ראו: גוטמן 1971, עמ' 8–14; רוזנטל תשס"ה.

18 וראו הערתו החשובה של ישראל ל' לויין בנדון: לויין 2012, עמ' 64, הערה 124. העדויות על התפוצה היהודית מעטות: בית הכנסת היחיד שנחשף מתקופה זו הוא בדלוס ועיטוריו מסתמנים בקתדרא דמשה המגולפת בשיש. רמז לפזורה היהודית במצרים מצוי באגרת אריסטאס 52–82, בתיאור מדומיין של המתנות שהעלה המלך למקדש בירושלים, שאף מהן נעדר כל אזכור של עיטור פיגורטיבי. ראו: לויין 2005, עמ' 107–113; הית 2013.

19 מתקופה זו מוכרים גם ממצאים אחדים עם סימני השחתה של דמויות. ורדה זוסמן פרסמה נרות מקבוצת "נרות הדרום" המעוטרים בדמויות של דגים ויונים, ובכמה מהם ניכרים סימני השחתה של הדמויות שנעשו באמצעות קדיחת חורים בתבנית הדפוס. ראו: זוסמן תשל"ד.

שיבתה של השפה הפיגורטיבית לתרבות החזותית היהודית הייתה הדרגתית ומהוססת, ורק באמצע המאה השלישית נחשף לראשונה ביטוי פיגורטיבי עשיר ומפותח בבית הכנסת בדורה אירופוס אשר במזרח סוריה, על גדות נהר הפרת. בשנת 244/5 שופץ בית הכנסת והורחב וארבעת קירותיו עוטרו בציורי קיר מרהיבים הכוללים סצנות מקראיות מגוונות. תקרת בית הכנסת עוטרה ב־234 אריחי חרס שעוטרו בדמויות של בעלי חיים, יצורים מיתולוגיים ופני אדם.²⁰ בית הכנסת הקדום במקום הוקם בין אמצע המאה השנייה לראשית המאה השלישית²¹ ופעל במבנה קטן יותר שקירותיו ותקרתו עוטרו בפרסקו שהכיל דגמים עיטוריים ללא דמויות אדם וחי. שברי הטיח המצויר שנמצאו בשימוש משני בקירות בית הכנסת המאוחר ובמילוי שמתחת לרצפתו כללו צורות גיאומטריות, אלמנטים מעולם הצומח וספינים המחקים לוחות שיש.²² המפנה הדרמטי שחל ביחסה של הקהילה היהודית בדורה אירופוס לאמנות הדמות באמצע המאה השלישית הוא ציון דרך חשוב להבנת תהליך השיבה של השפה הפיגורטיבית אל התרבות החזותית היהודית בארץ ישראל ומחוץ לה. בארץ ישראל מתגלים ניצניה הראשונים של יצירה פיגורטיבית במאה השלישית בנקרופוליס של בית שערים.²³ מכאן ואילך נוכל להבחין בשימוש הולך וגובר במגוון של דימויים פיגורטיביים ביצירה החזותית היהודית בבתי הכנסת ובאתרי הקבורה בשלהי התקופה הרומית ובתקופה הביזנטית.

תקופת פריחה זו הגיעה גם היא אל קיצה – ובכך עניינו של ספר זה. אולם קודם שנפנה לכך אבקש להשלים דיון מקדים זה בהצגת כמה דוגמאות מאוחרות יותר הממחישות כי סוגיית אמנות הדמות הייתה "בעיה בלתי פתורה" במחשבה וביצירה היהודית לאורך הדורות. כתבי יד מאוירים שנוצרו בדרום גרמניה בין אמצע המאה השלוש-עשרה לאמצע המאה הארבע-עשרה חושפים תופעה בלתי שגרתית של עיוות הדמות האנושית הלובשת פנים שונות: פעמים מוחלף ראש האדם בראש

מימי מרד בר כוכבא נמצאו כלי מתכת וכמה חפצים זעירים ובהם סימני השחתה של דמויות פגניות, שנעשו בהקשר של ביטול עבודה זרה וראו להלן, פרק חמישי, סעיף 4.

20 קרלינג 1979, עמ' 41–54; שטרן 2010.

21 קרלינג שם, עמ' 326–329.

22 קרלינג שם, עמ' 34–38. קרלינג מגדיר את העיטורים של בית הכנסת משלב זה: "קונבנציונליים ומסורתיים [...] אין אף דבר בעיטורים הללו שניתן לכנותו באופן ספציפי כיהודי [...] הם [יהודי דורה אירופוס] בחרו היטב את הדגמים מתוך הרפרטואר המוגבל של האמנים המקומיים". שם, עמ' 38. לדעת, עצם הבחירה בדגמים אנאיקוניים היא המאפיינת את היצירה האמנותית של בית הכנסת בשלב הזה כיהודית.

23 מזר תשי"ח, עמ' 37–131; אביגד תשל"ב, עמ' 97–168; לוי 2012, עמ' 125–128.

של ציפור או של חיה אחרת, ופעמים יש הסתרה, השמטה או כיסוי של תווי הפנים באמצעים אמנותיים שונים. פירושים שונים הוצעו לתופעות הללו על רקע תקופתן ומקומן, אך נדמה שטרם נמצא הסבר כולל למגוון התופעות האניגמטיות הללו. עם זאת קשה להתעלם מן המגמה המשותפת לכלל התופעות: הימנעות מתיאור מלא של הדמות האנושית. רתיעה זו עומדת בזיקה ישירה לתפיסות אנטי-פיגורטיביות, וזהו בוודאי מפתח חשוב, גם אם לא בלעדי, להבנת התיאורים הללו.²⁴ הסתייגות מתיאור מלא של דמות האדם מוכרת גם בציורי קיר ותקרה בבתי כנסת במזרח אירופה מן המאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה. מוטיב חוזר בעיטורי בתי הכנסת הם שנים-עשר המזלות המיוצגים בהימנעות מתיאור פיגורטיבי מלא. כך למשל בתקרת בית הכנסת בחודורוב שצוירה בשנת 1714 בידי ישראל בן מרדכי ליסניצקי מתואר מזל קשת באמצעות זוג ידיים האוחזות בקשת, ובציורי כיפת בית הכנסת בגבוז'דו'ץ משנת 1729 מתואר מזל בתולה באמצעות יד הנושאת זר פרחים.²⁵ מסורת זו נמשכה במאה העשרים, כפי שמעידים ציורי המזלות בקיר המערבי בבית הכנסת בלנצוט מראשית מאה זו: הצייר המודרני ויתר על כל מרכיב אנושי ובחר לתאר את מזל קשת באמצעות חץ וקשת על רקע של נוף פתוח; בתיאור מזל תאומים בחר האמן להציג זוג יונים במקום דמויות אנוש.²⁶

גישה דומה באשר לדמויות הראויות לעטר חלל של בית כנסת הנחתה את האמן מארק שאגאל בעיצוב חלונות הוויטראז' בבית הכנסת של בית החולים הדסה עין כרם בירושלים. הוא נמנע משילוב דמויות אדם והסתפק בדמויות של בעלי חיים בלבד.²⁷ עמדה מחמירה יותר נחשפת בקהילה האשכנזית בצפת באמצע המאה התשע-עשרה: בית כנסת האר"י האשכנזי בעיר חרב ברעש האדמה בשנת 1837 וכעבור שני עשורים הוחלט לשפצו ולהתקין בו ארון קודש חדש.²⁸ האמן שנבחר לבצע את המלאכה בנה ארון מפואר מעץ וגילף בו דמויות של בעלי חיים בהתאם

24 אמייסנובה 1949; נרקיס 1983; מלינקוף 1999.

25 דוידוביץ תשכ"ח, עמ' 13-14, 32, לוח ט; 38-39, לוח יז. ראו גם באתר המרכז לאמנות יהודית שבאוניברסיטה העברית: <http://cja.huji.ac.il/wpc/browser.php?mode=set&id=22145>

26 פייכוסקה 1999, עמ' 332-335; <http://cja.huji.ac.il/wpc/browser.php?mode=set&id=1344>

27 הרשב 2006, עמ' 237-247. הכרעה זו מתחדדת בהשוואה עם חלונות הוויטראז' שיצר שאגאל בכנסיית סטפנוס הקדוש במייניץ, המשופעות בדמויות אדם ובדמויות מלאכים. מדובר אפוא בתהליך מחושב של התאמה בין מהות המבנה ובין העיטורים הראויים לו.

28 צבר תשנ"ג, עמ' 78-91.

למסורת עיטור ארונות הקודש בגליציה מולדתו. הדמויות המגולפות עוררו פולמוס בקהילה ושאלת השימוש בארון הופנתה אל ר' שמואל העליר, רב ואב בית הדין של העדה האשכנזית בצפת, שפסק: "אם יטיבו דברי אלה לפני הדרת גאוונו יעמוד נא לעזרת ד' בגיבורים ויעריך ויאריך הדיבור ויגזור להסיר כל הצורת והפרצופים וגם צורת ידים ואצבעות שעשו, דהא הוי צורת ידים עומדים על בסיסם ממש".²⁹ פסיקתו התקבלה והדמויות המגולפות הוסרו מן הארון.

*

ספר זה עוסק במפנה שחל ביחס לאמנות הדמות בחברה היהודית הארץ-ישראלית בשלהי התקופה הביזנטית ובתקופה המוסלמית הקדומה, המתבטא בדעיכת הסובלנות ובהתגברות גילויי ההתנגדות לדמות המצוירת והמפוסלת. בתקופה זו אנו עדים למעבר מיצירה פיגורטיבית מפותחת ובה עושר של דמויות אדם וחי, שאפיינה את אמנות בתי הכנסת בתקופה הביזנטית,³⁰ ליצירה מצומצמת יותר בהיקפה, שממנה נעדרו תיאורי דמויות. במקרים חריפים יותר הייתה התנגדות אקטיבית שהתבטאה בהרס והשחתה של דימויים פיגורטיביים בתבליטי אבן ובשטיחי פסיפס.

חשוב לציין כי המונח "דמויות" השגור בספר זה מתייחס לדמויות סתמיות ואנונימיות של אדם וחי, אשר ההתנגדות לייצוגן החזותי נובעת מרוח החיים שבקרבתן ולא מזהותן האישית או הקבוצתית. אין בכוונתי לבחון יחס שלילי שמופנה אל דמויות מובחנות כפועל יוצא מן המטען התרבותי, הדתי, הפוליטי או החברתי שהן נושאות, אלא לאתר את ההתנגדות לייצוגים חזותיים של דמויות אנונימיות של אדם או של בעלי חיים. במקרים שבהם הושחתו דמויות שנשאו מטען דתי או תרבותי מיוחד, כדוגמת דניאל בגוב האריות שדמותו הושחתה בבתי הכנסת בנערך ובסוסיה, היא עלינו לבחון באיזה אופן השפיעה הזהות הספציפית של הדמות על היחס לו וכתה בהשוואה לדמויות אחרות.

ההתנגדות לדמות מקבלת שני פנים בממצא האמנותי. האחד, ויתור על המרכיב הפיגורטיבי והתבססות על רפרטואר אלטרנטיבי הכולל סמלים דתיים, תיאורים צמחיים ודגמים גיאומטריים ועיטוריים; המונח "אנאיקוניזם" ישמש לתיאור תופעה זו. הפן השני בביטוי ההתנגדות לדמות הוא הרס והשחתה של דמויות ביצירות

29 כהנא תשל"ג, עמ' 366.

30 על כך ראו בפתחה לפרק הראשון.

קיימות, דהיינו "איקונוקלזם". מונח זה, שפירושו המילולי הוא שבירת איקונומיה, משמש בהקשרים רחבים של הרס והשחתה של יצירות אמנות ומונומנטים בעלי ערך אמנותי, דתי ותרבותי בתקופות ובתרבויות שונות,³¹ החל בפולמוס הנוצרי שהתקיים באימפריה הביזנטית במאות השמינית והתשיעית, בין תומכי פולחן האיקונומיה ובין המתנגדים לו, וכלה באירועים של השחתת אתרים היסטוריים ושכיחות חמדה אמנותיות בידי ארגונים מוסלמיים פונדמנטליסטיים במאה העשרים ואחת.³² אירועים אלה העלו סוגיות איקונוקלסטיות לסדר היום הציבורי ולשיח האקדמי בשנים האחרונות.³³ בספר זה אנקוט את המונח "איקונוקלזם" בהקשר אחר ואתיחס להיבט אחד מני רבים שהוא אוצר בתוכו: השחתה של דמויות

31 מונח זה נקשר עם תנועת הרפורמציה בארצות השפלה במאה השש-עשרה, ועם מעשי ההרס וההשחתה של המהפכנים בצרפת בשלהי המאה השמונה-עשרה. במקרה הראשון מדובר במאבק דתי מובהק, אולם במקרה השני עוטה הפעילות האיקונוקלסטית גוון פוליטי ברור. איקונוקלזם על רקע פוליטי שכיח באירועים של התקוממות עממית נגד שליטים רודנים, המלווים תכופות בהשחתת ייצוגיהם התמונתיים והפיסוליים. לאחרונה נכתב גם על "איקונוקלזם מגדרי", המתבטא בהדרת דמויות של נשים משלטי חוצות, פרסומות וכיצא באלה. ראו: עמיר ועזריאל 2014. המונח "איקונוקלזם" נקשר אפוא לאינספור אירועים, מאבקים ופולמוסים, שהמשתף לכולם הוא ממד ההשחתה וההרס הנגרם לייצוגים ויזואליים מכל סוג שהוא. ראו כמה מחקרים כלליים בסוגיה זו: בולדריק 2013; קולרוד ופרוסק 2014.

32 אין ספק שהאירוע המכונן בהקשר הזה הוא פיצוץ פסלי הבודהא המונומנטליים בידי ארגון הטאליבן בשנת 2001 בעמק הבאמיאן שבאפגניסטאן. בעת האחרונה נתרברו ממדי ההרס שזרע ארגון דאעש בעיר תדמור-פלמירה שבסוריה: מונומנטים עתיקים של העיר ובהם חזית התיאטרון ומבנה הטטרפילון נהרסו, פסלים נותצו ומוזיאון העתיקות בעיר ומוצגיו הושחתו. אירועים אלה נומקו תכופות בידי המהרסים בנימוקים דתיים, כמילוי של חובה דתית להרוס פסלים שהם בגדר עבודת אלילים המנוגדת לרוח האסלאם ולחוקיו. ברם, ברי כי מעבר להיבט הדתי מבטאים מעשי ההשחתה הללו מלחמת תרבות רחבה ורבת עוצמה של האסלאם הפונדמנטליסטי בתרבויות שסביבו ממזרח וממערב. חשוב לתת את הדעת לרובד נוסף המאפיין את הסאגה האיקונוקלסטית במאה העשרים ואחת: תיעוד מעשי ההרס באמצעים אלקטרוניים והפצת הסרטונים הללו ברחבי העולם כולו. כך הופך מעשה השחתה מקומי וחד-פעמי לאירוע שבו צופים מיליוני אנשים. האירוע מוקרן שוב ושוב ומקבל תהודה עצומה בדעת הקהל העולמית. ההיבט התיעודי משיג שתי מטרות: הוא עשוי לעודד אנשים נוספים לחבור אל מעגלי ההרס וההשחתה, וחשוב מכך הוא משגר מסר ברור וחד לחברות הרואות בעתיקות הללו את נכסי התרבות שלהן. מדובר אפוא במאבק פוליטי ותרבותי שמנהל האסלאם הפונדמנטליסטי, גם אם לוחמיו המוסלמים מבקשים להציגו כאקט של טהרנות דתית. ראו: פלוד 2002; אלסנר 2016, עמ' 134-135. לדיון בהיבט הפוליטי של תופעה זו ראו: גוייס 2013, עמ' 165-178; אליאס 2013.

33 ראו למשל כמה קובצי מחקרים מן השנים האחרונות: מאי וסטרק 2012; בולדריק, ברובייקר וקליי 2013, גוייס 2013; קולרוד ופרוסק 2014.

ניטרליות של אדם וחי, נטולות סמליות דתית, פוליטית או אידיאולוגית מכל סוג שהוא.³⁴

שני ביטויי ההתנגדות לדמויות מוצגים ונדונים בשני חלקיו של ספר זה. חלקו הראשון דן בתופעה האנאיקונית וחלקו השני בתופעה האי־קונוקלסטית. שיטת המחקר ביחס לכל אחת מן התופעות – השונות זו מזו אך גם שלובות זו בזו – דומה. תחילה נידון בהרחבה הממצא החומרי תוך כדי גיבוש המסקנות העולות ממנו. לאחר מכן נבחנים מקורות מן העולם היהודי העשויים לפרש ולהאיר את הממצא החומרי. לבסוף נבחנים מקורות חומריים וספרותיים מן התרבויות השכנות במרחב. הפרק הפותח בשני חלקי הספר מוקדש להצגת הממצא החומרי־אמנותי, ניתוחו ואפיונו. הפרק הראשון פותח את הדיון בתופעה האנאיקונית ומתאר את חדירתה ההדרגתית של מגמה זו לאמנות הפסיפס בבתי הכנסת הביזנטיים ואת ביטויה המלא בשטיחי פסיפס שעשטרו בתי כנסת שנבנו לאחר הכיבוש המוסלמי. הפרק הרביעי, הפותח את החלק השני, דן בתופעה האי־קונוקלסטית ומציג בצורה פרטנית את האתרים של בתי הכנסת ואת יצירות האמנות שהושחתו בהם ועומד על המאפיינים הכלליים של הממצא שהושחת. נתונים אלה מוצגים בתמציתיות בטבלה שבנספח הראשון.

מה גרם למפנה בתפיסה של אמנות הדמות? האם היה זה גל של החמרה דתית־הלכתית שפקד את החברה היהודית? או שמא התמורות בחברה הלא־יהודית הסובבת היו מקור ההשפעה העיקרי? אניגמטיות רבה אופפת את הממצא החומרי בשל היעדרם של מקורות כתובים המשלימים ומאירים את המידע החלקי שהוא מספק. הניסיון לעמוד על ההקשרים הדתיים, התרבותיים והפוליטיים שבהם נבטו התפיסות החדשות על היצירה החזותית נעשה בשני מעגלים. תחילה, במעגל הקרוב – עולם המחשבה וההלכה היהודי כפי שהוא משתקף בספרות היהודית מן התקופה התנאית ועד לבת־ראמוראית. לפיכך הפרק השני של הספר עוסק ביחס לאמנות הדמות בקורפוס הספרותי הזה, שגם אם רבים מן המקורות הכלולים בו קדומים למסגרת הזמן של הממצאים הנידונים בחיבור זה, אפשר שהם מציבים תשתית רעיונית שעליה נשענו גם דורות מאוחרים. הפרק החמישי (בחלק השני) בוחן את הסוגיה האי־קונוקלסטית דרך הפריזמה של המקורות הספרותיים היהודיים,

34 על שתי התופעות הללו ושאלת הזיקה ביניהן ראו בנספח 3. כן ראו בפריטים הבאים ובביבליוגרפיה המפורטת הנלווית אליהם: בראון 1973; ברובייקר והלדון 2001, 2011; קארלין־הייטר 2002.

בחיפוש אחר רמזים לפרקטיקת ההשחטה. אלה מתגלים בהלכות ביטול עבודה זרה, קרי בדרכי ההשחטה הנדרשות כדי לבטל מהות אלילית של פסל בדמות אדם.

המעגל השני שבאמצעותו נבחנות התמורות שהתרחשו בחברה היהודית הוא התרבויות השכנות ויחסן ליצירה פיגורטיבית בשלהי העת העתיקה ובראשיתם של ימי הביניים. הפרק השלישי החותם את הדיון בתופעה האנאיקונית מוקדש לתרבות החומרית והאמנותית של העדה השומרנית, הידועה בהקפדתה היתרה על איסור הדמות. בפרק נבחנות מגמות דומות בתרבות החומרית, היהודית והשומרנית, בעת העתיקה, המעידות על השפעות הדדיות בין שתי הקבוצות. לאור זאת אפשר להציע שהמגמה האנאיקונית המבשילה אט-אט בחברה היהודית בשלהי התקופה הביזנטית מושפעת בין היתר מן התרבות החזותית השומרנית. לתופעה האיקונוקלסטית בבתי הכנסת העתיקים, הנדונה בחלקו השני של חיבור זה, יש זיקה מובהקת לעולם הנוצרי. הפרק השישי בספר בוחן את השחחת הדמויות בבתי הכנסת על רקע תופעה מקבילה, רחבת היקף, של השחחת דמויות בכנסיות ביזנטיות משני עברי הירדן, בפרט בשטיחי פסיפס. הדמיון הרב שבין התופעות האיקונוקלסטיות בבתי הכנסת ובכנסיות אינו מותיר מקום לספק כי התקיים ביניהן קשר אמיץ. הנספח השני מציג בצורה טבלאית את האתרים הנוצריים בהם הושחתו יצירות פיגורטיביות. הפרק השביעי חותם את הספר בדיון אינטגרטיבי במגמות אנאיקוניות ואיקונוקלסטיות בתרבות האסלאם, ההופכת לגורם הדומיננטי במרחב עם כיבוש האזור ברבע השני של המאה השביעית. המסקנה בו היא שהתפיסה המוסלמית השוללת עיטור פיגורטיבי במקומות פולחן וקדושה, חלחלה לקהילות היהודיות במרחב הארץ-ישראלי מן התקופה המוסלמית הקדומה ושימשה זרז להתפשטותן ויישומן של תפיסות אנטי-פיגורטיביות. הנספח השלישי של הספר עוסק בשאלת הזיקה שבין התופעה האיקונוקלסטית בבתי הכנסת ובכנסיות הנידונה כאן ובין הפולמוס האיקונוקלסטי המתקיים במאות השמינית והתשיעית בקיסרות הביזנטית.

התקופה הנידונה בחיבור זה, ובפרט זו שלאחר כיבוש האסלאם, נתפסת לעיתים כתקופה של היחלשות ודעיכה מנקודת המבט של היצירה החזותית היהודית. אמת, הממצא האמנותי מן המאות השביעית והשמינית דל, ודלים עוד יותר הם המקורות הכתובים השופכים אור על הממצא האמנותי. דומה שמוקד העניין בתקופה זו טמון במישור התרבותי, בתהליך שבו חברה מנסחת מחדש את יחסה לממד החזותי, מבררת את דרכה ומגיבה למגמות הרווחות סביבה. מטרתי בחיבור זה היא להפנות את הזרקור אל תקופה פחות מוכרת בתולדות האמנות היהודית, הנחשבת לעיתים כתקופת

מעבר אפורה, ולשפוך אור על התמורות המרתקות שחלו בה מן הפרספקטיבה של אמנות הדמות.

דימוי זה של התקופה מוצא את ביטויו גם בספרות המחקר, בחסרונה של התייחסות מספקת לתקופה ולתמורות שחלו בה. בהיעדר מקורות כתובים בעלי זיקה ישירה לממצא החומרי, שאלת הגורמים ומקורות ההשפעה וההשראה למפנה האידיאולוגי עשויה להתפרש לכיוונים שונים, וזו תהיה נקודת המוצא לבחינת ספרות המחקר. אפתח באסכולה שמזהה את הנסיגה מן האמנות הפיגורטיבית כתהליך פנימי בחברה היהודית. מיכאל אבי־יונה מציין במאמרו על הארכיטקטורה של בתי הכנסת הקדומים בקצרה כי תקופת הליברליות באמנות בתי הכנסת, קרי התקופה הביזנטית, נבלמה בידי תקופה של אדיקות שבאה לידי ביטוי בהרס של יצירות בידי קנאים יהודים, כפי שאפשר להבחין בבית הכנסת בנערן.³⁵ דוד עמית פרסם לפני למעלה משני עשורים מאמר קצר ופורץ דרך על התופעה האיקונוקלסטית בבתי הכנסת הקדומים, ובו מנה 24 בתי כנסת שנפגעו מהשחתה והציע תובנות מספר הנוגעות למאפייני ההשחתה וזמנה. עמית הרחיב משמעותית את התמונה שהייתה מוכרת עד אז ביחס לתופעה, איגד ממצאים שונים לתופעה אחת והצביע על מאפיינים משותפים לכולם. להבנתו זו הייתה תופעה דתית-חברתית בקרב היהדות של תקופת התלמוד.³⁶ בעבודת הדוקטור שלו הרחיב עמית את הדיון בגילויים האיקונוקלסטיים בבית הכנסת בסוסיה וקבע ש"אין עוד בית כנסת שבו עושר כזה של עדויות על איקונוקלזם". לאחר דיון מפורט בממצא האמנותי שהושחת בבית כנסת זה הוא שב ומאפיין את התופעה כיהודית-פנימית, ומתארך אותה לשלהי התקופה הביזנטית. הוא רואה במסקנותיו אישוש להצעתו של אבי־יונה שנזכרה לעיל, על גל איקונוקלסטי מאוחר בשלהי התקופה הביזנטית.³⁷

סשה שטרן בוחן את היחס לאמנות הדמות דרך הפריזמה ההלכתית. לדעתו המאה השביעית מציינת נקודת מפנה במישור ההלכתי, והמציאות החומרית בבתי הכנסת עולה בקנה אחד עם המגמה הנשקפת מן המקורות ההלכתיים. אולם קביעתו של שטרן נסמכת על מקור אחד בלבד מן התלמוד הבבלי, העוסק בצורות הלבנה שהיו לרבן גמליאל,³⁸ ולא בדמויות אדם וחי. את זמנו של המקור הוא תולה במועד עריכתו, אותו הוא מייחס למאה השביעית. לדעתי ספק אם אפשר להוכיח מפנה

35 אבי־יונה 1996, עמ' 67.

36 עמית תשנ"ד.

37 עמית תשס"ג, עמ' 80-83.

38 בבלי, ראש השנה כד ע"א-כד ע"ב; בבלי, עבודה זרה מג ע"א-מג ע"ב.

הלכתי במאה השביעית רק באמצעות מקור זה.³⁹ סת שוורץ סבור כי המגמות האיקונופוביות במרחב למן המאה השביעית ניוזו בין היתר מתהליכי "רביניזציה", כהגדרתו, שעברה החברה היהודית מן המאה השישית, המקבלים ביטוי חזותי ראשוני בבתי הכנסת של רחוב ועין גדי.⁴⁰ אשר עובדיה סבור כי השחתת הדמויות בבית הכנסת בנערן אירעה באמצע המאה השביעית. לדעתו, סביר יותר להניח שהיו אלה יהודים שביצעו את ההשחתה בנסיבות של החמרה דתית, אולם הוא אינו שולל את האפשרות שההשחתה בוצעה בידי מוסלמים.⁴¹

אסכולה אחרת מפרשת את השינוי בהלוך הרוחות בחברה היהודית על רקע תמורות בפולחן הנוצרי. ארנסט קיצינגר מפרש את המגמה המחמירה ביחס ליצירה חזותית בחברה היהודית כתגובת נגד להתעצמות פולחן האיקונות הנוצרי במאות השישית והשביעית. אל מול הממד החומרי המודגש בפולחן האיקונות הנוצרי פנו היהודים ליישום מלא ומחמיר של החוק המקראי ואיסורי הדמות שבו.⁴² דברים אלה היו נקודת מוצא למאמרו של צ'רלס ברבר על השחתת הדמויות בבית הכנסת בנערן, שאותה הוא מפרש בהקשר של פולמוס יהודי-נוצרי בשאלת מקומו של הדימוי החומרי בעבודת האל. כנגד הכתבים הנוצריים המגינים בלהט על פולחן האיקונות, ובפרט דבריו של ליאונטיוס מניאפוליס, ביקשו יהודי נערן, לדעת ברבר, לעצב לעצמם זהות אנטי-פיגורטיבית הנבדלת באופן המוחשי ביותר מזו הנוצרית.⁴³ מקור השפעה נוסף המוצע במחקר למגמה האנטי-פיגורטיבית היהודית הוא תרבות האסלאם. יובל פלג דן בעבודת המוסמך שלו בתופעה האיקונוקלסטית שנחשפה בכנסיות ובבתי כנסת באזור יהודה, ומנתח אותה במבט רגיונלי. מחקרו שופך אור חדש על תופעת ההשחתה בכנסיות באזור זה ובעקיפין גם במרחב כולו. פלג סבור כי מקורה של ההשחתה הוא במדיניות האנטי-פיגורטיבית של השלטון המוסלמי אשר הגיעה לשיאה בצו שפרסם הח'ליף יזיד השני בשנות העשרים של המאה השמינית. הבחירה להתמקד באזור יהודה היא טבעית בהקשר הכנסייתי. שם

39 שטרן תשנ"ו, עמ' 406-418.

40 שוורץ 2000. עמדה זו תמוהה שכן נראה להלן, בפרק השני, כי ספרות חז"ל, בפרט בתקופה האמוראית, איננה מציגה עמדה אנטי-פיגורטיבית או איקונופובית מפורשת, ואילו המקורות הבת-ר-למודיים אינם עוסקים כמעט בכלל בסוגיות הקשורות ביצירה אמנותית.

41 עובדיה 1995, עמ' 316. גם רוברט שיק אינו משוכנע כי יהודים הם שהשחיתו את היצירות בבתי הכנסת, וסבור כי ההרס בוצע לאחר שבת הכנסת יצאו מכלל שימוש: שיק 1995, עמ' 202-204.

42 קיצינגר 1954, עמ' 130, הערה 204.

43 ברבר 1997.

אכן מצויות מרבית הכנסיות שנפגעו ממערב לירדן. עם זאת הדיון בחבל ארץ ספציפי מציג תמונה חלקית בלבד של התופעה האיקונוקלסטית במרחב.⁴⁴ סטיבן פיין מנתח את המגמות המשתנות באמנות היהודית בשלהי העת העתיקה, ואת השפעתן של התרבויות השולטות במרחב הארץ-ישראלי על עולם היצירה היהודי. כך, בתקופה הביזנטית שגשגה היצירה החזותית היהודית ואף הפיגורטיבית בהשראת היצירה האמנותית המפותחת במבני הפולחן הנוצריים, ועם חדירת האסלאם לאזור חל מפנה לכיוון האנאיקוני המאפיין את האמנות המוסלמית בהקשריה הדתיים-פולחניים. עם זאת, פיין מדגיש כי מגמות אנאיקוניות היו נטועות עוד קודם לכן במחשבה היהודית, אולם רק המפנה הפוליטי באזור הביא להבשלתן של מגמות אלו ולהוצאתן מן הכוח אל הפועל.⁴⁵

בסיום סקירה זו אתייחס לכמה מחקרים המציעים הסברים ומקורות השפעה משולבים. במאמר על אמנות הדמות ביצירה היהודית מתקופת המקרא ועד לתקופה האומאית מציגה לי-היא חבס את השינויים כתנועת מטוטלת הנעה מקצה אחד לקצה האחר, במידה רבה בהשפעת המגמות הרווחות בתרבויות השכנות. בסעיף שדן בשלהי התקופה הביזנטית ובראשית התקופה האומאית היא מתמקדת בפעילות האיקונוקלסטית בבתי הכנסת ובכנסיות, ומזכירה בקצרה את המגמה האנאיקונית בפסיפס בית הכנסת ביריחו.⁴⁶ דיון נוסף ביצירה היהודית מתקופת המקרא ועד לתקופה המוסלמית הקדומה, בפרספקטיבה של היחס לאמנות הדמות, של ישראל ל' לוי, מציג את שני פניה של המגמה האנטי-פיגורטיבית בשלהי התקופה: השחתת יצירות לצד התקנה של שטיחי פסיפס אנאיקוניים. באשר למניעים העומדים מאחורי ההתפתחויות הללו טוען לוי כי הללו היו מגוונים וכי "עלינו להימנע מהמלכודת של חיפוש אחר הסבר גורף אחד". הוא אינו מכריע באשר לזיקה המדויקת שבין היצירה האנאיקונית ומעשי ההרס וההשחתה וקובע כי דינן של השאלות הללו להישאר פתוחות.⁴⁷

רחל חכלילי נדרשת להשחתה של שטיחי פסיפס בבתי כנסת ובכנסיות במרחב הארץ-ישראלי בספרה על אמנות שטיחי הפסיפס. מחד גיסא היא מזהה מגמות של שינוי ביחס לאמנות הדמות ביצירה האמנותית בבתי הכנסת בשלהי המאה השישית ובראשית המאה השביעית, ואת השחתת הפסיפסים בבתי הכנסת היא מפרשת

44 פלג תשס"ו, עמ' 101-112; פלג 2012.

45 פיין 2010, עמ' 82-124.

46 חבס תשנ"ה, עמ' 16-28.

47 לוי תשס"ז, ובפרט עמ' 35-41.

כפעילות מקומית ביוזמתן של הקהילות. מאידך גיסא היא מציעה גם מבט כולל על הפעילות האיקונוקלסטית בבתי הכנסת ובכנסיות במרחב המונעת לדעתה מן המעמד המיוחד של ארץ הקודש.⁴⁸ רינה טלגם, בספרה על אמנות הפסיפס בארץ הקודש דנה בבתי הכנסת שנבנו ועוטרו לאחר הכיבוש המוסלמי, המשקפים מגמה של החמרה ביחס לאמנות הדמות. במקום אחר היא מתייחסת בקצרה להשחתת הדמויות בשטיחי הפסיפס בנערן ובסוסיה. לדעתה המגמה האנטי־פיגורטיבית היהודית החלה להתפתח קודם לכיבוש המוסלמי, אך ייתכן שהיא התחזקה בעקבות מדיניות השלטון החדש, ונד בבד גם השפיעה עליו. כן היא מייחסת השפעה בהקשר זה לפולחן האיקונוס הנוצרי אשר קיבל תנופה בשלהי המאה השישית ויצר תגובת נגד יהודית בדמות החמרה ביחס לאמנות פיגורטיבית.⁴⁹

מגוון ההסברים שהוצגו בסקירה זו משקפים במידה רבה את נקודות המבט השונות של החוקרים: היו שבחרו להתמקד בחבל ארץ מסוים, לעיתים אפילו באתר אחד ויחיד (נערן, סוסיה); אחרים בחנו רק מדיום אמנותי אחד – שטיחי פסיפס, והיו שהתמקדו בקהילה היהודית ולא ייחסו משקל להשפעתן של קבוצות דתיות אחרות. בחיבור זה אבקש לדון במגמות האנטי־פיגורטיביות בחברה היהודית הארץ־ישראלית בשלהי העת העתיקה ובראשית ימי הביניים בפרספקטיבה הרחבה ביותר מבחינה כרונולוגית, מבחינת המרחב הגיאוגרפי ומצד המדיום האמנותי של היצירות שעברו השחתה והרס: פריטי אבן מגולפים ושטיחי פסיפס. יש לקוות שמבט פנורמי רחב ומקיף שכזה יפזר ולו במעט את הערפל האופף פרק זה בתולדותיה של היצירה החזותית היהודית.

48 חכלילי 2009, עמ' 209–217.

49 טלגם 2014, עמ' 405–409; 426–428. סטיבן ורלין בוחן את העדויות האיקונוקלסטיות מבתי הכנסת בסוסיה ובנערן בהקשר הסטרטיגרפי והכרונולוגי, ומציין את חשיבותה של התופעה כמייצגת אינטראקציה בין דתית: ורלין 2015, עמ' 315–317.