



דרך אגדה

ביטאון המרכז להוראת האגדה
מכללת אפרתה

יג

הפיוט

פאנל פורים בבית הכנסת בדורא אירופוס
בראי המדרש והשיח הבינדתי

יעל מאלי

עורכים

אפרים חזן וסיגלית רוזמרין

הוצאת אפרתה

מיסודה של מכללת אפרתה

ירושלים, תשע"ו (2016)

ועדת המערכת

ד"ר צבי גסטוירט, ד"ר יהודית הנשקה, הרב ד"ר אבי וולפיש,
פרופ' אפרים חזן, ד"ר גבריאל חיים כהן, פרופ' חיים מיליקובסקי,
ד"ר מרדכי סבתו, ד"ר ציון עוקשי, פרופ' רלה קושלובסקי,
פרופ' ישראל רוזנסון, פרופ' מיכאל רוזנק,
פרופ' אביגדור שנאן

עריכה לשונית

ד"ר סיגלית רוזמרין, רכזת פרסומי המכללה
חנה פורטגנג

מזכירת המערכת

שלומית זמיר

ISSN: 1565-0529

©

כל הזכויות שמורות להוצאת אפרתה

מיסודה של מכללת אפרתה

רח' בן יפונה 17

ת"ד 10263 ירושלים 9110201

מס' טל': 02-6717744; מס' פקס: 02-6738660

דוא"ל: efrata@emuna-efrata.ac.il

תוכן העניינים

5	דבר העורכים	
7	'שופך שיחי' – קדושתא על חילות הנצרים לרשב"ץ	אתי בן־סעדון
31	'אביר אזרחים לאור עולם כְּיָצָא' קדושתא לראש השנה קרוב לוודאי מאת מנחם המאירי	בנימין בר־תקוה
67	'פורים אָדום' – מערכת פיוטים של קהילת אלג'יר לפורים שני	אפרים חזן ורחל חייטין־משיח
151	שמונה פיוטים לא־ידועים ליחיא בן מֶפְצֵל	יוסף יובל טובי
175	מבחר קינות לנפטרים מתוך הקובץ 'נאות מדבר' לרבי רפאל אהרן מונסוניגו	תמר לביא
201	הפיוט 'אדון מועד כתקח מישרים לשפוט בְּתַעֲצָמִיקָה' בזיקתו למדרשים ולדברי אגדה	תמר לביא ויהושפט נבו
223	פאנל פורים בבית הכנסת בדורא אירופוס בראי המדרש והשיח הבין־דתי	יעל מאלי
261	רבי יוסף מקרטוש – אגדות ופיוטים	ישראל רוזנסון

רשימת המשתתפים בחוברת

אוניברסיטת בראילן	ד"ר אתי בן־סעדון
אוניברסיטת בראילן	פרופ' (אמריטוס) בנימין בר־תקוה
אוניברסיטת בראילן	פרופ' (אמריטוס) אפרים חזן
מכללת לוינסקי	פרופ' רחל חיטין־משיח
אוניברסיטת חיפה	פרופ' יוסף יובל טובי
המכללה האקדמית חמדת הדרום והמכללה האקדמית גבעת וושינגטון	ד"ר תמר לביא
מכללת אפרתה	יעל מאלי
אוניברסיטת חיפה	ד"ר יהושפט נבו
מכללת אפרתה	פרופ' ישראל רוזנסון

פאנל פורים בבית הכנסת בדורא אירופוס בראי המדרש והשיח הבין־דתי

יעל מאלי

הקדמה

העיר דורא אירופוס (Dura Europos) נמצאת בצפון־מזרח סוריה של היום, בסמוך לכפר ששמו צאלח'יה. דורא יושבת על שפת הנהר פרת, במקום אסטרטגי על דרך השיירות, בראש גבעה גבוהה הצופה על המדבר הסורי. העיר נקראה 'אירופוס' בימי הסלווקים (בערך בשנת 300 לפנה"ס). השם 'דורא' פירושו בפרסית – מבצר. ואכן היה בדורא מבצר ששלט על הסביבה; לעיר הייתה חומה אחת לצד המדבר (למערב), ובצדיה האחרים הייתה מוגנת בהגנה טבעית באמצעות יובל של נהר הפרת.¹

דורא נוסדה בידי הסלווקים במאה הרביעית לפנה"ס. לאורך השנים העיר נשלטה בידי ההלניסטים, הפרתים, הרומאים והסאסאנים. באמצע המאה השלישית לספירה, בשנים שבהן נוצרה יצירת האמנות שבה עוסק מאמר זה, הייתה דורא עיירה קטנה בלב המדבר, נתונה תחת שלטון רומאי. חשיבותה נבעה ממיקומה בצומת דרכים בין־לאומי על דרך המשי.²

בעיר חיו זה בצד זה חיילים לצד סוחרים, ומאמינים בני מגוון דתות. השפה השלטת בעיר הייתה יוונית. העיר היוותה מקום מפגש בין־דתי ובין־תרבותי. במגוון האוכלוסיות שחיו בדורא נמצאו גם יהודים, רובם היו סוחרים. משערים שיהודי דורא מנו במאה השלישית כ־250 איש. הקהילה היהודית פרחת תחת השלטון הרומי, והגיעה לשיא כוחה במאה השלישית לספירה. הרובע היהודי של דורא נמצא במערב העיר, סמוך לחומה. בשנת 256 לספירה, במהלך המלחמה בין הרומאים לפרתים, חרבה דורא. רבים מתושביה נהרגו, והעיר נבזזה ומעולם לא נבנתה מחדש.

1. סוקניק, תש"ז, עמ' טו; צבר, 2000, עמ' 158.

2. וורטון (1994, עמ' 4) ראתה בדורא עיר בינונית בגודלה, חשובה ומרכזית יותר מכפי שסברו חופריה.

בשנת 1920 התגלתה דורא באקראי על ידי חיילים בריטיים, ובחפירות הארכאולוגיות שנערכו בעקבות הגילוי נמצאו בעיר 16 מבני פולחן – ובהם מקדשים למגוון דתות: מקדשים יווניים, רומיים, פלמיריים וכנסייה. בשנת 1932 התגלה בה אף בית כנסת קטן במידותיו, אך חשוב מאין כמותו.³ לאחר חשיפתו הועברו קירות בית הכנסת בשלמותם למוזאון הלאומי בדמשק. עותק מוקטן של מבנה בית הכנסת וציוריו מוצג בבית התפוצות.

בית הכנסת של דורא אירופוס ואירוי

בית הכנסת של דורא אירופוס סמוך לחומה המערבית ולשער הראשי של העיר, בין בתי מגורים. במהלך המאה השלישית לספירה גדלה קהילת דורא והתעשרה, ובעקבות ההצלחה הכלכלית שופץ בית הכנסת והורחב בשנת 245 לספירה.⁴ לאחר השיפוץ פעל בסך הכול כעשר שנים עד לחורבנו בשנת 255. בבית הכנסת של דורא נמצא מחזור התמונות המקראיות הקדומות ביותר הידוע עד כה, ומכאן חשיבותו העצומה לחקר האמנות היהודית בפרט ולחקר האמנות המערבית בכלל. האיקונוגרפיה של בית הכנסת עשירה ויוצאת דופן כל כך, שהחוקרים שחשפו את בית הכנסת היו בטוחים שמדובר בכנסייה; הם לא העלו בדעתם שזוהי איקונוגרפיה יהודית.⁵

קירות בית הכנסת היו מכוסים בציורי קיר הבנויים כפאנלים לאורך שלושה גיסטרים; רק כ־60% מקירות אלו נחשפו ונשתמרו. הקיר המערבי, ששימש חזית בית הכנסת, נשתמר כמעט במלואו, משום שכוסה בעפר כחלק מההתבצרות לקראת המלחמה נגד הפרתים. שני הקירות הסמוכים לו, הצפוני והדרומי, נשתמרו בחלקם. התמונות מצוירות בטכניקת 'פרסקו', שהיא ציור מהיר על הטיח בעודו לח, עם תוספת פרטים בטכניקת 'סקו' – ציור על טיח יבש. חוסר הסימטריה בין הפאנלים מעיד על אדישות אמני דורא

3. המבנים השתמרו היטב, משום שערב המצור הסאסאני מילאו הרומאים בעפר את המבנים הסמוכים לחומה המערבית, ובהם בית הכנסת ומבני ציבור נוספים.

4. צבר, 2000, עמ' 159.

5. ויצמן, 1990, עמ' 178. חלק מהפליאה בנוגע לתיאור הפיגורטיבי העשיר נבע מתפיסה מוטעית שבמאה השלישית עדיין לא הייתה נפוצה אמנות הדמות באמנות היהודית. אורבך (תשי"ט, עמ' 190) מפרך דעה זו: "הדעה הרווחת של חז"ל במאה השלישית הייתה, שהיצר של עבודה זרה נעקר ונסתלק מישראל כבר בראשית ימי הבית השני", וכן: "האומנים היהודים לא ראו את עצמם כעוברי עבירה שעה שהשתמשו במלאכתם במוטיבים אליליים. עם זאת למדו מן החכמים בעלי האגדה את דרשותיהם לסיפור המקרא והתחילו לצייר ציורים על־פיהן גם בבתי הכנסת" (שם, עמ' 199, ההדגשות אינן במקור).

למערך הקומפוזיציוני; המסגרות העבות סביב כל פאנל מדגישות את המבנה הלא־אחיד של הפאנלים. פלטת הצבעים בהירה ועליזה.⁶

כל התמונות בדורא מתארות סצנות תנ"כיות. קשה למצוא היגיון בסידור הסצנות על פני הקירות; התמונות ממוסגרות ועומדות כל אחת בפני עצמה. נושאי התמונות לקוחים מן התורה, מן הנביאים ומן הכתובים, והמאיירים שילבו מדרשים בתיאור הסצנות המקראיות. זו כשלעצמה תופעה ראויה לציון, משום שהמדרשים הועלו על הכתב כקבצים מאות שנים אחר כך. דורא הייתה עיירת ספר; חיו בה יהודים מעטים, והם לא נמנו עם חוגי החכמים.⁷ דורא אינה נזכרת בשום מקור תלמודי או בכל מקור יהודי אחר, ולמרות זאת הכירו יהודי דורא את המדרשים – שעברו כנראה כמסורות בעל פה. ראוי לציון שהציורים מכילים פרטים שאינם מופיעים בתנ"ך וגם לא במדרשים, ומשערים שחלק מהפרטים מבוססים על מדרשי אגדה שאבדו עם השנים.

איורי בית הכנסת בדורא עולים ברמתם ובתחכומם הנרטיבי על כל האיורים הנרטיביים שנמצאו במקדשים השונים בעיר. עובדה זו מחזקת את ההשערה שהאמנים של דורא נעזרו במגילות מאירות, אולי בספרי תנ"ך מאוירים, ונשענו על מסורת מפותחת של איורי תנ"ך.⁸

הציורים משקפים מסורות אמנותיות הלניסטיות ופרסיות. שילוב מוטיבים מהעולם הפגני המזרחי והרומאי יוצר נדבך פרשני נוסף על הפרשנות המדרשית. פאנל פורים מצטיין בשילוב מסורות מדרשיות עם איקונוגרפיה שאינה יהודית.

פאנל פורים

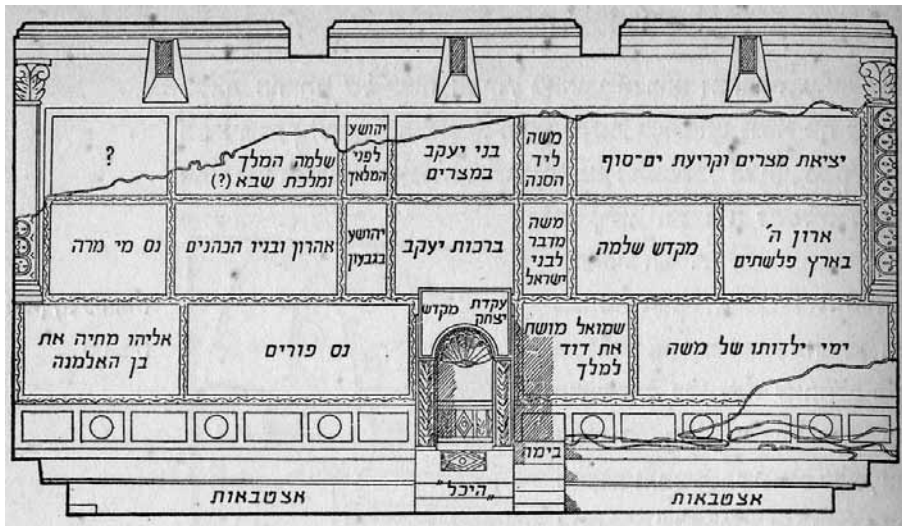
מאמר זה מתמקד בפאנל אחד מציורי הקיר הרבים של בית הכנסת בדורא אירופוס: הפאנל המציג את סיפור מגילת אסתר. לאחר תיאור הפאנל ומקורותיו האיקונוגרפיים ננסה להתחקות אחר עקבות השיח הבינ־דתי והשיח המדרשי המשתקפים בציור.

6. פרקינס (1973, עמ' 56-57) טוענת שהגדלים השונים של הפאנלים משרים תחושת 'טלאים'.

7. קלי (1994, עמ' 57-58) משער שאנשים מחוגי החכמים התארחו בדורא בדרכם מבלל לארץ ישראל.

8. ויצמן, 1990, עמ' 143, ולהלן.

בפאנל WC2 מתוארת סצנה מסיפור מגילת אסתר. פאנל זה הוא יחידאי במובנים רבים; זהו התיאור החזותי היחיד המוכר לנו של סצנת אסתר עד שנת 1200. מפתיע לראות שסיפור מן הכתובים המאוחרים מתואר בפאנל גדול מידות ונמצא במקום מרכזי ביותר בבית הכנסת: לשמאל ארון הקודש. בפאנל המקביל לו, הנמצא מימין לארון הקודש אך קטן ממנו במידותיו, מתואר שמואל המושח את דוד למלך (WC3) (איור 1), ולצדו משיית משה על ידי בת פרעה (WC4). בהמשך המאמר אעסוק בניסיון להסביר את הסיבות שהביאו את בני דורא אירופוס לייחד לסיפור אסתר מקום כה חשוב בבית הכנסת שלהם.⁹



איור 1: תרשים קיר חזית בית הכנסת (מתוך: סוקניק, תש"ז)

הפאנל מחולק לשתי סצנות המשכיות (continues narration), המובחנות זו מזו באמצעות שינוי בפרפורציות הדמויות ובתנועה.¹⁰ צורת ההעמדה של הדמויות היא חזיתית, בסגנון פולחני ולא נטורליסטי. בצד ימין נראה המלך אחשוורוש לבוש בגדי מלכות פרסיים, לראשו כובע פריגי של האחשדרפנים הפרתים. הוא יושב על כיסא מלכותי (כיסא שלמה), הניצב על חמש מדרגות. בצדי המדרגות ניצבים אריות ונשרים לסירוגין. על המדרגה השלישית רשום באותיות עבריות השם 'חשורש' (איור 2).

9. להלן בפרק 'ניתוח הפאנל'.

10. קרלינג (1956, עמ' 151) ראה בכל אחת מהסצנות מעבר מתנועתיות בחלק השמאלי לסטטיות בימני. הוא 'קרא' את התמונה משמאל לימין והסביר שלדעתו האמונים רצו לכוון את מבטי המתפללים אל עבר ארון הקודש, הנמצא מימין לפאנל.

אֵשׁ טוֹר
חֲשׂוֹלֵשׁ
כּוֹרֵבֵי

איור 2: כתובות – אסתר, אחשוורוש ומרדכי (מתוך: סוקניק, תש"ז)

בידו השמאלית המלך אוחז בשרביט, ובימנית מקבל מגילה מנער המכופף ברכיו לשמאלו (או מושיט לו אותה). הנער מצויר מצדודיתו, ובידו השמאלית הוא אוחז בחרב. המרחק הרב בין רגליו לתנועת ידו הימנית המושטת יוצרים תחושה של תנועה מהירה. גילו הצעיר של השליח מודגש בהיותו חסר זקן, בשונה משאר הדמויות הגבריות. מאחוריו עומד אחד מסופרי המלך, אוחז בידו השמאלית ספר וידו הימנית בתנוחת כתיבה. משמאל לכיסא עומד אחד השרים, בידו השמאלית חרב קצרה וידו הימנית מונפת בתנועה תאטרלית.¹¹ לשמאל המלך, מעט מאחוריו וגבוה ממנו, יושבת אסתר, גם היא על כיסא מפואר, רגליה נחות על הדום. מתחת להדום רשומה המילה 'אסטיר' באותיות עבריות (איור 2).¹² היא לבושה בגדים מפוארים – שמלה ארוכה ועליה מותנית רכוסה בפריפה. רגליה עטופות במעיל אדום. שיערה קלוע בשתי צמות, לאוזניה עגילים ועל צווארה ועל זרועותיה היא עונדת תכשיטים. לראשה כתר בצורת חומה. לימין אסתר נראית דמות נשית, כפי הנראה משרתת שלה, המסדרת את ההינממה המשתפלת מאחורי הכתר שלראשה (איור 3).

11. קרלינג (1956, עמ' 160) זיהה בה תנועת הצדעה בדומה לתנועת הדמויות האמצעיות. את החרב זיהה כמפתח (שם, עמ' 161). הזיהוי כמפתח מתקבל על דעתנו יותר מזהיהו כחרב על פי סוקניק.

12. החלפת האות תי"ו באות טי"ת מתפרשת אצל קרלינג כאחת ההוכחות שהכתובות בדורא לא הועתקו מהתנ"ך אלא נכתבו כפי שבוסאו בעל פה. שם, עמ' 272. נראה שהכתובות כולן נכתבו ביד בלתי מיומנת.



איור 3: דורא אירופוס, פאנל פורים, אחשוורוש ואסתר (פרט)

הסצנה השמאלית תופסת את חלקו המרכזי של הפאנל ואת חלקו השמאלי. היא מחולקת לשניים, והדמויות שבה גדולות במידה ניכרת מהדמויות שבסצנה הימנית. במרכז הפאנל (בחלקו הימני) עומדת קבוצה של ארבעה גברים בלבוש רומאי (chitons and himations), המרימים ידיהם בתנועת הצדעה (acclamation). בחלק השמאלי של הסצנה נראה מרדכי רוכב על סוס לבן הדור. הסוס עומד בראש מורכן, ומובל בידי המן. מרדכי לבוש בגדי מלכות פרסיים הזהים כמעט לבגדי אחשוורוש; החלק האחורי של המעיל האדום שעל כתפיו מתנופף באוויר. מעילו ארוך ומרשים יותר מהמעיל של אחשוורוש; אשפת חצים צמודה לירכו ומגפיים לבנים לרגליו. על בטן הסוס כתוב 'מרדכי' (איור 2); עיני המן ומרדכי מנוקרות. המן מחזיק בידו האחת את רסן הסוס ובאחרת את השוט. הוא הולך יחף, לבוש בגד קצרצר, בלא מכנסיים (איור 4).¹³

13. התיאורים נשענים ברובם על סוקניק, תש"ז, עמ' קה-קז.



איור 4: דורא אירופוס, פאנל פורים, קבוצת המצדעים, המן מוביל את מרדכי (פרט)

מקורות איקונוגרפיים

בפאנל פורים מתוארות שתי סצנות שהדמויות המצוירות בהן מופיעות בכמה גדלים על פי סדר חשיבותן ולא לפי חוקי הפרספקטיבה. אבייונה כינה סגנון זה 'אורינטליסטי', שכן ארגון זה מאפיין את הסגנון האמנותי של המזרח הקרוב.¹⁴ עם זאת יש בתיאור מרכיבים מהעולם הרומאי. בפרק זה ננסה להתחקות אחר המקורות הסגנוניים והרעיוניים של עיצוב הדמויות בפאנל.

דמות אסתר

אסתר יושבת על כס מיוחד בפינה הימנית העליונה של הפאנל, 'מעל' אחשוורוש ולשמאלו. לבושה פרסי בעיקרו – שמלטה מנוקדת בדוגמה סאסאנית אופיינית,¹⁵ אך הכתר לראשה רומאי בסגנונו ובעיצובו ונשען על מסורות מזרחיות קדומות. היא חובשת כובע או כתר מוזר שירוד ממנו טול. הטול הוא הינומה המאפיינת על פי רוב את האלה הרה, ומציינת נישואין. הכתר מוכר מן המקורות המדרשיים בשם 'ירושלים של זהב'.

14. אבייונה, 1981, עמ' 4. לויטוול, 1979, עמ' 93.

15. קרלינג, 1956, עמ' 159.

אמרו [על רבי עקיבא]: לא מת עד שיישן על מטות של זהב **ועד שעשה כתר של זהב לאשתו** ועד שעשה קורדיקוס של זהב לאשתו. אמרו לו תלמידיו: רבי, **בישתנו ממה שעשית לה**. אמר להם: הרבה צער נצטערה עמי בתורה (אבות דרבי נתן נוסחא ב, פרק יב, ד"ה ד"א והוי).

תכשיט זה נחשב נחשק, יוקרתי ומושא לקנאת נשים, כפי שאפשר להבין מהמדרש הזה:

...ואין יוצאין בה בשבת. רבי שמעון בן אלעזר אומר: אף אין בה משום עטרה לכלות ולא בעיר של זהב. רב יהודה אמר: כגון **ירושלם דדהב**... מעשה בר' עקיבה שעשה לאשתו עיר של זהב. ראתה אשתו של רבן גמליאל וקנאה בה. באה ואמרה לבעלה. אמר לה: וכי כך היית עושה לי את כמו שזו עשתה לזו? שהיתה מוכרת מקלעות ראשה ונותנת לו והוא עוסק בתורה? (ירושלמי, שבת, פרק ו, דף ז, טור ד, ה"א, מתורגם מארמית).

אם נצא מנקודת הנחה שמזמיני הציורים או אף הציירים בעצמם הכירו את המדרש,¹⁶ נוכל לומר שבהקשר המדרשי הכתר מבטא מסירות של אישה ללימוד תורה, ובהקשר הרחב יותר הוא מבטא את מסירות אסתר לעמה ולדתה, ומשמש מעין אות הצטיינות.

כתר המעוצב כחומת עיר מוכר כבר מלפני 4,000 שנה – כתר כזה היה חלק מארון התכשיטים של מלכת אוגרית, ונקרא: 'אורו קוגי שוגולטאשו 215'. השם כתוב חציו אכדית וחציו שומרית. פרופ' שלום פאול תרגמו, ומשמעותו: 'עיר (אורו) של זהב (קוגי) ומשקלו 215 שקל'.¹⁷

יש כאן עדות לגלגול אלמנטים אוריינטליים מן האמנות המסופוטמית הקדומה אל האמנות הרומית,¹⁸ שהשפיעה על האמנות היהודית. פאול מציין שכתר בצורת חומת עיר אפיין אלות ומלכות; אסתר בפאנל פורים היא המלכה היהודייה היחידה המתוארת עונדת כתר כזה.¹⁹

16. איננו יודעים פרטים רבים על אודות הציורים: מה היה תהליך בניית המערך של ציורי בית הכנסת; מי היו הפטרוניים; האם דמויות תורניות התערבו בשיקולי הדעת האמנותיים; האם עיצוב הציורים נעשה בהסכמה כללית. כדי לפשט את הכתיבה נכנה את מקבלי ההחלטות 'אנשי דורא'.

17. משקל התכשיט: 4.5 ק"ג זהב, פאול, 2006, עמ' 787.

18. בבית הכנסת נמצא ייצוג של טיכה בפאנל המתאר את מקדש שלמה. טיכה לבושה בבגדים מלכותיים בדומה לבגדי אסתר ולבגדי מלכת שבא. קרלינג, 1956, עמ' 108 ובהערה 365 שם. הדמויות של אחשוורוש ואסתר מוצגות בדומה להופעתן במונומנטים אימפריאליים במזרח ובמערב. קרלינג, 1956, עמ' 157.

19. פאול, 2006, עמ' 794, הערה 24. 'ירושלים של זהב' מכונה גם 'עיר של זהב' ומאוזכרת במקורות חז"ל כעיסור ראש לאישה מכובדת או לכלה. שם, עמ' 788-791.

במקדש אטרגטיס בדורא נמצא תבליט אבן, ועליו חקוקות דמויות האלים הכנעניים אטרגטיס ובן זוגה הדד. יש אלמנטים חזותיים דומים בין הצגת אסתר ואחשוורוש בפאנל פורים ובין התבליט. בשניהם האישה בימין והגבר בשמאל; בשני הייצוגים נראות דמויות גבר ואישה בלבוש מפואר יושבות ישיבה חזיתית על כס מלכותי, ולצד הכס ניצבים אריות; הדמויות יושבות זה לצד זו, רגליהן מונחות על הדום; בשני הייצוגים האישה ענודה תכשיטים רבים. הכתר המונח על ראש אטרגטיס מזכיר בצורתו את כתר החומה שלראש אסתר (איור 5). בשונה מהפאנל שבבית הכנסת, דמות האישה שבתבליט גדולה בהרבה מדמות הגבר. תבליט אטרגטיס מתוארך למאות הראשונה־שנייה לספירה,²⁰ וייתכן ששימש מודל השראה לאמן בית הכנסת.



איור 5: אטרגטיס והדד, (אוניברסיטת ייל, מתוך: פרקינס, 1973)

כתר בדמות חומת עיר הוא אטריבוט מוכר של האלה טיכה, המופקדת על הגנת העיר.

בפוקיאה שבמערב אסיה הקטנה נמצאה כתובת בית כנסת המתוארכת למאה השלישית לספירה, לתקופה שצוירו בה קירות בית הכנסת בדורא. הכתובת מדווחת על כיבודים שהוענקו לאישה יהודייה ששמה טטיון על תרומתה הנדיבה:

טטיון, בתו של סטרטון, בנו של אמפדון, אשר הקימה בהונה את אולם האספה ואת הגיזור של החצר, העניקה אותם כתשורה ליהודים. הסינגוגה של היהודים כיבדה את טטיון, בתו של סטרטון בנו של אמפדון, בכתר זהב וכן בזכות לשבת בכיסא הכבוד.²¹

20. פרקינס, 1973, עמ' 92.

21. לרר, תש"ע, עמ' 45.

טטיון, הענוזה בכתר זהב, זוכה לשבת בכיסא כבוד בשורה הקדמית של בית הכנסת אל מול פני הקהל. המצג הראליסטי המתואר בכתובת דומה מאוד למצג האמנותי שבו מתוארת אסתר ה'יושבת' על כס מלכות כתר זהב בראשה אל מול המתפללים.

כיסא אחשוורוש

בפאנל פורים נראה המלך אחשוורוש יושב על כס מלכות מיוחד הניצב בראש גרם מדרגות, ומשני עברי המדרגות צוירו חיות: אריה מול אריה ויונה מול יונה. תיאורי מלך יושב על כיסא מוגבה ומשני עבריו נשרים או אריות, וכן צורת הישיבה החזיתית וסגנון הלבוש של המלך, היו מקובלים באיקונוגרפיה המלכותית המסופוטמית של התקופה, ושורשיהם נעוצים בתיאורים קדומים.²²

במגילת אסתר אין תיאור מפורט של מראה הכיסא: "בַּיָּמִים הָהֵם כְּשֶׁבַת הַמֶּלֶךְ אַחְשֻׁרוּשׁ **עַל כִּסֵּא מַלְכוּתוֹ אָשֶׁר בְּשֹׁשַׁן הַבְּיָרָה**" (אסתר א, ב). כיוון שציון הישיבה על כס המלכות נראה מיותר דרשו חז"ל את אזכור הכיסא. בתרגום שני לאסתר מובאת דרשה המסבירה את תפקידו המיוחד; במדרש מורחב תיאור כיסא שלמה המלך המוזכר בספר מלכים (מלכים א י, ח).²³ על פי מדרש זה, לכיסא שש מעלות (מדרגות) ו12 אריות עשויים זהב עומדים מצדו האחד, ולמולם 12 נשרי זהב. נוסף על כך היו בכיסא שלמה גם שור, זאב, טלה, טווס, חתול, תרנגול, נץ ויונה, כולם עשויים זהב. לכיסא היה מנגנון משוכלל, שהיה מרים את שלמה ומושיבו. על פי המדרש ניסה המלך הבבלי נבוכדנצר, שהחריב את בית המקדש הראשון, לשבת עליו, אך האריות התקיפו אותו ומנעו זאת ממנו. כך אירע לכל אלו שניסו לשבת על כיסא זה – שנועד לשלמה בלבד. אחשוורוש אפוא היה המלך הראשון שהצליח לשבת על כיסא שלמה. לפי גרסה זו של המדרש הכיסא נועד למלך 'השולט על כל העולם', וכיוון שאחשוורוש 'שלט על כל העולם' בעת ההיא – זכה לשבת על 'כיסא שלמה'.

לפי גרסה אחרת של המדרש המובאת באסתר רבה, הצליח אחשוורוש לשבת על כיסא שלמה, משום שלא היה הכיסא המקורי אלא העתק לאימדיוק של הכיסא, ועליו אין לו בעיה לשבת.²⁴ הגרסה הזו מתאימה לתיאור הכיסא שעליו יושב אחשוורוש בציור שבבית

22. לויטווייל, 1983, עמ' 60-61.

23. במקרא מתואר כיסא שלמה המקושט באריות בלבד (מלכים א י, יט; דברי הימים ב ט, יח).

24. אסתר רבה (וילנא) א, ד"ה על כסא מלכותו: "...א"ר אלעזר בר' יוסי אני ראיתי שבריו ברומי. נבוכדנצר ישב עליו, כורש ישב עליו. אחשוורוש בא לישיב עליו לא הניחוהו. אמרו ליה מי שאינו עשוי קוזמוקרטור בעולם אינו יושב עליו. **עמד עשה משלו בדמים** הה"ד על כסא מלכותו מלכתו כתיב, (מלכים א י, יט) וראש עגול לכסא מאחוריו, א"ר אחא כהדא קדירתא דדרגיש. וידות מזה ומזה, עלה במעלה הראשונה

הכנסת בדורא. הדרך לחזק את הטיעון כי כיסא אחשוורוש המתואר בפאנל מבוסס על מדרש זה היא בעזרת פאנל שלא שרד במלואו, וכנראה הציג את משפט שלמה (איור 6: פאנל WA2). בתמונה רואים את תחתית הכיסא שעליו כתובה הכותרת – 'שלמה'. יש דמיון רב בין הכיסאות; גם בכיסא שלמה יש נץ ואריה, אלא שהזוגות הם מעורבים – נץ מול אריה. זו אותה המתכונת ואפשר לומר בוודאות שהאמן של דורא הכיר את המדרש על כיסא שלמה וצייר על פיו.



FIG. 16. Panel WA 2. Decoration of Solomon's Throne

איור 6: כיסא שלמה, פאנל WA2 (פרט) מתוך: קרלינג, 1956, עמ' 89

מעניין לציין שהאמן צייר את זוגות החיות בכיסא שלמה בהצלבה, ובכיסא אחשוורוש – אריה מול אריה ונשר מול נשר מוצלבים. השינוי בתבנית ההצלבה מרמז, כנראה, שזה אינו הכיסא האמתי של שלמה. כמו כן היו לכיסא שלמה שש מעלות, בעוד כיסא אחשוורוש צויר עם חמש מדרגות בלבד. ייתכן שהאמן הכיר את המדרש ויצר על פיו את שני הכיסאות כדי להבהיר את הדמיון ואת השוני ביניהם ולהדגיש שיש כאן מקור והעתק.

הדמויות המצדיעות

במרכז הפאנל נראות ארבע דמויות עומדות בצפיפות, מתוארות תיאור חזיתי, לבושות גלימות גרקו רומיות ומצדיעות ל'קיסר' כפי המנהג הרומאי (saluttio) בתנועת 'הייל סיזר'. אין הצעת זיהוי ודאית ברורה של אנשים אלו. הדמות השמאלית לבושה לבן;²⁵ הדמות השנייה משמאל מוסתרת ברובה ונמצאת במישור אחורי. במקדש זאוס שבדורא התגלה פאנל גדול מידות המתאר את "הגונדה התדמורית בדורא ארופוס מקריבה לאליליה".²⁶

והארי פושט לו יד. ובשנייה נשר פושט לו יד. אל מקום השבת כך מקבלין אותו. ובמקום השבת שרביט הזהב מאחוריו ויונה נתונה בראשו ועטרה של זהב בפיה כדי שיהא המלך יושב בשבת ועטרה של זהב נוגע ואינו נוגע".

25. דמויות נוספות הלבושות לבן: משה, שלמה ושומריו, יחזקאל, יעקב ושמואל. גודינאף (1953, עמ' 181) מציע שהמשתתף בין הדמויות הוא מעורבות האל במעשיהם.

26. לויטוול (1983, עמ' 66) מצביעה על הדמיון שבין דמויות המצדיעים ובין הדמויות בתבליט אסאדו ואסאי (ראו להלן) ומבהירה שהן אינן מאפיינות קונבנציות רומיות בלבד אלא גם פרטיות.

החלק הימני העליון של הפאנל משופע בדמויות רבות, חלקן מרימות ידיהן בתנוחת הצדעה בדומה לדמויות האמצעיות בפאנל 'נס פורים'. נראה שיש כאן השפעות סגנוניות.

דמות מרדכי

בחלק השמאלי של הפאנל מתואר מרדכי רוכב על סוס לבן מרשים, כבד גוף ודק רגליים, המרכין ראשו בהכנעה.²⁷ הסוס מתואר מצדודיתו בעוד מרדכי יושב כשחצי גופו מופנה לחזית. מרדכי לבוש כמלך סאסאני בטקס המלכתו.²⁸ בגדי המלכות הפרסיים כמעט זהים לבגדי אחשוורוש שמימין. לירכו הימנית של מרדכי צמודה אשפת חצים.

גם כאן נוכל למצוא רמזים לתיאור החזותי בתרגום שני לאסתר. התרגום מספר על ההנחיות שנתן אחשוורוש כיצד להלביש ולצייד את מרדכי: "וקח משם סוף שירונא²⁹ המעולה שלי שהביאו לי אותו ממדינת כוש..." (תרגום שני לאסתר ו, י). נראה שאשפת החצים מייצגת כלי נשק ומציגה את דמותו של מרדכי כלוחם.³⁰ אצבע ידו הימנית מושטת במחוות נאמנות.³¹ הופעתו של מרדכי מאפיינת מסע ניצחון אימפריאלי ומשלבת לבוש פרסי, מוטיבים סגנוניים פרסיים ותוכן רומאי.³²

דמות מרדכי מובל על הסוס מזכירה את דמותם של אסאדו וסאדאי בתבליט מזורא (איור 7).³³ גם כאן נראה סוס גדול ניצב על ארבע רגליו, דמות הרוכב המצוידת באשפת חצים פונה חזיתית ומימינה דמות מצדיעה, המזכירה את הדמויות האמצעיות בפאנל פורים.

27. קרלינג, 1956, עמ' 154. לטענתו הסוס מצויר בסגנון פרסי בעיקרון, אך עמידתו היציבה על ארבע רגליו חורגת מהקונבנציה הפרסית ומתאימה לייצוגם נוספים בדורא; לויט'טוויל (1979, עמ' 99) ראה בעמידת הסוס על ארבע רגליו סגנון פרטי, ובהרכנת הראש ראה סגנון אחמדיני שהעתיקו הסאסאנים.

28. שם, עמ' 102.

29. במקור: 'ספסירא שריונא', שתרגומו 'חרב משורנית, חזקה במיוחד'.

30. לויט'טוויל (1979, עמ' 103) מציינת שאמנות הרכיבה על סוס והצטיינות בלחימה היו התכונות הנדרשות מאציל פרטי. מרדכי רוכב על סוס ויש לו אשפת חצים, אך הוא אינו חוגר חרב ואין לו מגני ברכיים. לויט'טוויל רואה בכך סימנים המציינים את דמותו של מרדכי שלא כדמות לוחם. לדעתנו הסמנים החלקיים עדיין מציינים אותו כלוחם.

31. לויט'טוויל, 1979, עמ' 103.

32. קרלינג, 1956, עמ' 153-155.

33. פרקינס, 1973, עמ' 96-97. התבליט התגלה ברחוב ליד החומה המערבית, אך היה כנראה חלק ממקדש. הוא שימש מצבת זיכרון לאסאדו ולסאדאי, שתרמו למונומנט. התבליט מתוארך לסוף המאה השנייה לספירה או לתחילת המאה השלישית. תבליט דומה נמצא בפלמירה. הרוכב מתאר דמות אל, והעומד כנראה כהן במקדש. גודינאף (1953, בכרך 11 עמ' 161-165) מביא תמונה זו ודומות לה. שם, בכרך 9, עמ' 180, טוען גודינאף שדימוי המלך האלוהי הרוכב על סוס היה מוכר לכול בדורא, ולדבריו סצנת מרדכי והמן מתארת את מרדכי כמלך אלוהי.



איור 7: אסאדו וסאדאי, מוזאון דמשק, מתוך: פרקינס, 1973

דמות המלך הרוכב על הסוס מקבל את מיד האל, ולצדו קבוצת דמויות, שהקרובה שבהן אל המלך מושיטה יד במחוות הערצה, מופיעה בתבליטים פרתיים בני הזמן.³⁴

דמות המן

המן שבפאנל לבוש בגד קצר מאוד, בלא מכנסיים, הכתונת שלו מחותלת במפשעתו. רגליו החשופות והיחפות פסוקות. הוא עומד עמידה חזיתית, אוחז בידו את אפסר הסוס. קרלינג השווה את הופעתו לדימויים אחרים בפלמירה באמנות הפרסית ובאמנות הרומית, ומצא את לבושו הקצרצר חריג מאוד. הוא הסביר שלבוש קצר כזה מבזה את לבושו ומתאים לנער אורוות.³⁵ נראה שגם כאן היה האמן נאמן לתיאור המדרשי: "ואחז [המן] ברסן הסוס... וקשריו מהודקים ובגדיו מופשלים" (תרגום שני לאסתר ו, יא).

שיערו של המן מסודר בתסרוקת המכונה היום 'אפרו', ומיוחסת לאנשי אצולה. השיער ההדור משמש ניגוד לביגוד המבזה, ומזכיר לצופה את המהפך בגורלו של המן על פי הסיפור המקראי והמדרשים.³⁶ לויטווייל אינה רואה בלבושו של המן אלמנטים מבזים אלא מאפיינים ללבוש של מתאבק או מתחרה בתחרויות רכיבה, ודמיון לבגדי אביר טרכיאני. היא מדגישה שבגדיו אינם אירניים, ובכך אולי רומז האמן למוצאו היווני של המן.³⁷ בשתי דרכי הפרשנות לבגדי המן הוא מסומן כ'אחר'.

34. לויטווייל, 1979, עמ' 95.

35. קרלינג, 1956, עמ' 155.

36. שם, עמ' 156.

37. לויטווייל, 1979, עמ' 105; בהערה 83 המילה 'אגג' מזכירה את המילה 'אגאי', ובתרגום היווני המן הוא מקדוני.

לסיכום, ראינו שהתיאור בפאנל פורים נשען על מקורות סגנוניים מזרחיים בעיקרם, ומשולבים בו מקורות מערביים. אסתר הדומה לאלה אטרגטיס וחובשת כתר של טיכה, מתוארת בדמות האלה המגנה על העיר. כתר זה מוכר ממקורות חז"ל כ'ירושלים של זהב' ובכך נותן משמעות נוספת למעמד אסתר. במקור בן הזמן מוזכר כתר זהב המוענק כאות הוקרה לאישה חשובה. אחשוורוש יושב על 'כיסא שלמה', ובכך מקבל משמעות חיובית. לבוש הדמויות מובחן ומדויק. חלק מהדמויות לבושות בסגנון פרסי, המבחין בין מעמדות שונים. חלק אחר לבוש בסגנון רומאי, המציין קבוצה שונה, המצדיעה ל'מלך'. מרדכי הרוכב על הסוס מתואר כמלך במסע אימפריאלי. המן לבוש בשונה מאוד משאר הדמויות, ייתכן שהכוונה להדגיש את סופו הרע של המתנכל ליהודים או את מוצאו הזר, הלא־פרסי.

בפרק הבא ננסה להתחקות אחר הטקסטים שעל פיהם צייר האמן את הסצנות המתוארות בפאנל.

פירוש הסצנות בפאנל על פי המגילה והמדרשים

העיסוק בפאנל פורים מחייב התבוננות בכמה מישורים. בפרק הקודם נגענו במקורות האיקונוגרפיים שעליהם מבוססים התיאורים בפאנל; זווית מבט נוספת היא הבנת התיאור האמנותי מתוך ההקשר הטקסטואלי שעליו הוא נשען. פאנל פורים משלב כמה סיפורים המופיעים במגילת אסתר – מקצתם ברורים, פרשנות האחרים שנויה במחלוקת.

בציורי דורא משולבים תיאורי סצנות מהתנ"ך עם תכנים מדרשיים בלא הבחנה ביניהם. יש לציין שיהודי דורא דיברו בעיקר ארמית,³⁸ וייתכן מאוד שהכירו למעשה את התנ"ך דרך התרגומים לארמית ודרך המדרשים הכתובים בחלקם בארמית. בבית הכנסת נהגו לקרוא בקול את הטקסט המקראי ומיד אחריו את התרגום; ייתכן שהמתפללים לא ידעו כלל שהטקסט המתורגם אינו תרגום מילולי של הטקסט הכתוב אלא הרחבה ופרשנות מדרשית שלו.³⁹

38. הם ידעו גם יוונית, כנראה. סוקניק, תש"ז, עמ' לא.

39. תרגום שני למגילת אסתר מוכר בערך מהמאה השמינית לספירה, וגם כאן אנו עדים לשימוש מוקדם במדרשים. אנו למדים על קדמות המדרשים, על הפצתם לפני חיתומם, אולי בקבצים 'לא רשמיים', ועל טשטוש בין פשט ודרש, המאפיין לומדים רבים גם היום. בציורי בית הכנסת בדורא משוקעים מדרשים רבים. קרלינג, 1956 מונה אחדים מהם בעמ' 359.

קרלינג 'קרא' את פאנל פורים משמאל לימין. הוא נימק את קריאתו בכך שהאמן רצה לכוון את מבטי המתפללים אל ארון הקודש, ולכן כיוון משמאל לימין את הקריאה הנרטיבית משמאל לארון הקודש, וכן תנועת האנשים המצוירים בפאנל – השליח ומרדכי – היא משמאל לימין.⁴⁰

אנו מציעים 'לקרוא' את הפאנל מימין לשמאל, כפי שקוראים טקסט בעברית; נראה לנו שיש כאן תיאור כרונולוגי העוקב אחר סדר המאורעות במגילה. הדמויות הראשונות הן אסתר ונערתה. כפי שפירטנו לעיל, אסתר מצוירת בכל הדר לבוש מלכותה ובלא קשר ישיר לאחשוורוש, ולדעתנו יש כאן ייצוג של הכנתה למפגש הגורלי עם אחשוורוש – המפגש שמרדכי מחייב אותה לקיים, והיא חוששת מפניו וחוששת לאבד את חייה:⁴¹

וַיֹּאמֶר מְרֹדֶכִי לְהָשִׁיב אֶל אֶסְתֵּר אֵל תְּדַמִּי בְּנִפְשׁוֹ לְהַמְלִיט בֵּית הַמֶּלֶךְ מִכָּל הַיְהוּדִים. כִּי אִם הַחֲרַשׁ תַּחְרִישִׁי בְּעַת הַזֹּאת רֹחַ וְהִצְלָה יַעֲמֹד לַיְהוּדִים מִמְּקוֹם אַחַר וְאַתְּ וּבֵית אָבִיךָ תֵּאבְדוּ וְיָמִי יוֹדַע אִם לָעַת כְּזֹאת הִגַּעְתְּ לַמְּלָכֹת. וַתֹּאמֶר אֶסְתֵּר לְהָשִׁיב אֶל מְרֹדֶכִי: לָךְ כְּנוֹס אֵת כָּל הַיְהוּדִים הַנִּמְצָאִים בְּשׁוֹשָׁן וְצִמּוֹ עָלַי וְאֵל תֵּאכְלוּ וְאֵל תִּשְׁתּוּ שְׁלֹשֶׁת יָמִים לַיְלָה יוֹם גַּם אֲנִי וְנִעַרְתִּי אֲצֻמּוּ כֵּן וּבְכֵן אָבֹא אֶל הַמֶּלֶךְ אֲשֶׁר לֹא כִדַּת וְכֹאֲשֶׁר אֲבִדְתִּי אֲבִדְתִּי (אסתר ז, יג-טז).

וכך מתוארים בתנ"ך ובמדרש ההכנות למפגש והמפגש בעצמו:

וַיְהִי בַיּוֹם הַשְּׁלִישִׁי וַתִּלְבַּשׁ אֶסְתֵּר מְלָכוּת וַתַּעֲמֹד בַּחֲצַר בֵּית הַמֶּלֶךְ הַפְּנִימִית נֹכַח בֵּית הַמֶּלֶךְ וְהַמֶּלֶךְ יוֹשֵׁב עַל כִּסֵּא מְלָכוּתוֹ בְּבֵית הַמְּלָכוּת נֹכַח פֶּתַח הַבַּיִת. וַיְהִי כִּרְאוֹת הַמֶּלֶךְ אֶת אֶסְתֵּר הַמְּלָכָה עֹמֶדֶת בַּחֲצַר נִשְׁאָה חֹן בְּעֵינָיו וַיִּשְׁקֵט הַמֶּלֶךְ לְאֶסְתֵּר אֶת שֶׁרְבִיט הַזָּהָב אֲשֶׁר בְּיָדוֹ וַתִּקְרַב אֶסְתֵּר וַתִּגַּע בְּרֹאשׁ הַשֶּׁרְבִיט (אסתר ה, א-ב).

'זוהי ביום השלישי', אחר שצמה אסתר שלשה צומות [...] קמה מן העפר [...] **והתקשטה בתכשיטיה כדרך שמתקשטות המלכות, ותלבש לבוש מלכות מרוקם בזהב הטוב של אופיר, והוא של משי משובח וטוב, ומשובץ באבנים טובות ומרגליות שהביאוהו ממדינת אפריקה, ותנח בראשה כתר מפואר של זהב, ותשם ברגליה מגעלים של כתם אופיר, ואחרי כן התחננה אסתר בתפילתה (תרגום שני לאסתר ה, מתורגם לעברית).**

יוסף בן מתתיהו הוסיף לתיאור הסצנה את עזרת המשרתות:

40. קרלינג, 1956, עמ' 151.

41. כל ההדגשות בציטוטים שלהלן אינן במקור.

לאחר שעמדה כך בתפילה לפני אלקים שלושה ימים פשטה את הבגד **ההוא ושינתה את לבושה וקישטה עצמה כיאה למלכה** והלכה אל המלך עם שתי שפחות. אחת מהן תמכה בה כשהיא נשענת קצת עליה, **וזו שהלכה אחריה הרימה בקצות אצבעותיה את שובל שמלתה, שירד וסרח על האדמה. פניה היו רוויים אודם, ויופי ענוג ואציל משוך עליה.** אף על פי כן נכנסה אל המלך בפחד. וכשבאה לפניו והוא יושב על כס (או בלבוש) מלכות – היה זה (מורכב) מגלימת רקמתיים (מקושטת) בזהב ובאבנים טובות – ולפיכך נראה בעיניה נורא יותר (קדמוניות היהודים ספר 11, 234-236).⁴²

בדרשת תרגום שני לאסתר מודגש לבושה המפואר, ונמנים בה אחד לאחד פריטי הלבוש הנראים בתמונה. יוסף בן מתתיהו מזכיר את תפקיד הנערות; אמנם הוא מספר על שתי נערות אבל יש דמיון בין תיאור הנערה המרימה בקצות אצבעותיה את שובל השמלה אצל יוספוס ובין המרימה את ההינומה בפאנל פורים.⁴³

ליד אחשוורוש עומדת דמות המוסרת מגילה לידי המלך. הדמות אינה לבושה כנער שליח אלא כאחד מאנשי החצר. קרלינג מעלה בדבריו כמה הצעות לפענוח הסצנה, אך כל הצעותיו אינן מתיישבות על דעתו. לבסוף בחר לומר שהסצנה מבטאה את האישור שנתן אחשוורוש ליהודים להרוג את הגוים (אסתר ט, יא-יד). לדעתנו אם קוראים את הפאנל מימין לשמאל ובהתאם לכרונולוגיה, התמונה מראה את השליח המביא לאחשוורוש את ספר הזיכרונות (אסתר ו, א). קרלינג פסל פירוש זה בנימוק שהסצנה הייתה אמורה להיות מתוארת בחדר המיטות של אחשוורוש. בתרגום הראשון לאסתר נכתב שהסצנה התרחשה ביום, כנראה בחדר הרשמי של המלך: "ונדדה שנת המלך **וישכם בבוקר** בפנים זועפות, **ויאמר לשמשי הסופר להביא את ספר הזכרונות** דברי הימים מה אירע לכל המלכים" (תרגום ראשון לאסתר ו, א, מתורגם לעברית).

דמות הנער המושיטה איגרת למלך קטנה ביחס למלך אך לבושה בהידור, המסמל מעמד גבוה, ותנועת ידה הפוגשת ביד המלך יוצרים תחושת אינטימיות ביניהם. תחושת הקשר הבלתי-אמצעי הזה מתאימה ליחסי מלך עם משרתו האישי.⁴⁴

42. ובדומה בהרחבות לתרגום השבעים. כל ההדגשות אינן במקור. ייתכן שהתיאור החזותי, שההרחבות לתרגום השבעים ושקדמוניות היהודים נשענו על מסורת משותפת.

43. ויצמן (1990, עמ' 144) המוצאים שגם הפאנל על ילדותו של משה נשען על קדמוניות היהודים בוודאות.

44. לויטווייל, 1983, עמ' 65, 67-69. לויטווייל מצאה בתיאור יחסי השליח והמלך היבטים של הגנת המלך בידי האבות הקדמונים או בידי אלות כמו ניקאה, אך לדעתנו פירושה מתרחק מההקשר המקראי של הסיפור; יש כאן דוגמה למוטיב סגנוני ולא למוטיב תוכני. הפירוש השני שהיא מציעה – שם, עמ' 73 – הוא שהשליח מסמל באמנות הסאסאנית את 'הממשלה המתוקנת'. יש לציין שדמות השליח היא היחידה

הסצנה השנייה בפאנל מחולקת לשני חלקים. בחלק הימני נראית קבוצת אנשים המצדיעה למרדכי, ואפשר למצוא בתרגום שני רמז לקבוצת האנשים המצדיעים:

ונשלחו לו מבית המלך עשרים ושבעה אלף נערים מובחרים, וכוסות זהב בימינם וכדי זהב בשמאלם, ומהללים והולכים לפני מרדכי הצדיק ואומרים: 'ככה יעשה לאיש אשר המלך חפץ ביקרו'. וכאשר ראו בני ישראל הלכו מימינו ומשמאלו, ועונים ואומרים: 'ככה יעשה לאיש אשר המלך שברא שמים וארץ חפץ ביקרו' (תרגום שני לאסתר ו, יא, מתורגם לעברית).

ארבע הדמויות שבמרכז הפאנל עומדות בצפיפות ויוצרות מעין קהל צופים; ייתכן שהן מייצגות את המוני הנוכרים העומדים ומהללים את מרדכי.⁴⁵ קרלינג מסתמך אף הוא על תרגום שני, אך רואה בהם את 'בני ישראל' שהצטרפו למריעים "ככה יעשה...".⁴⁶ סוקניק, בדומה לקרלינג, רואה בהם את יהודי שושן, המרימים את ידם הימנית בהערצה לנוכח מרדכי, והוא אף מזהה פתיל ציצית הקשור לכנף בגדה של הדמות השמאלית.⁴⁷

תנועת הצדעה דומה נמצא בפאנל המקביל מעברו הימני של ארון הקודש. אחי דוד לבושים אף הם בלבוש רומאי, מרימים את ידם הימנית בברכה למול דוד הנמשח למלך בידי שמואל. ההשוואה בין שני הפאנלים הסמוכים מעלה אפשרות שמשמעות ההצדעה אינה פוליטית-מדינית אלא נושאת היבט פוליטי-דתי. המצדיעים הם יהודים המברכים את 'המלך' החדש - מרדכי.

וכך מתואר סוסו של המלך בתרגום שני לאסתר: "וצא לאורות המלך [אומר אחשוורוש להמן] וקח משם את הסוס העומד בתחלת האורווה ששמו שפרגז, שעליו רכבתי ביום הראשון שעמדתי במלכות" (תרגום שני לאסתר ו, י, מתורגם לעברית).

הסוס שמרדכי רוכב עליו בציור אכן נראה מלכותי. הרכיבה בבגדי ההכתרה של המלך על הסוס שעליו רכב המלך ביום הכתרתו מחזקת את מעמד מרדכי היהודי כמשנה למלך הנוכרי. תמונת מרדכי והמן מתארת בלא ספק את הפסוק: "וַיִּקַּח הָמָן אֶת הַלְּבָשׁ"

המצוירת מצדדיתה; כל הדמויות בבית הכנסת בדורא מצוירות חזיתית. תיאור הצדודית הנוסף היחיד נמצא בדמויות ניקאה בפאנל 'חזון יחזקאל'. התיאור בצדודית שאוב מהאמנות ההלניסטית כנראה.

45. מעניין לציין שהנוכרים מריעים תחילה ושהיהודים מצטרפים אליהם.

46. קרלינג, 1956 עמ' 156-157 (לא ברור למה הוא מעדיף אפשרות זו).

47. סוקניק, תש"ז, עמ' קח.

וְאֵת הַסּוֹס וְיִלְבֹּשׁ אֶת מְרֻדְכָי; וְיִרְכִּיבֵהוּ בְּרֶחֱבֵי הָעֵיר וַיִּקְרָא לְפָנָיו כָּכָה יַעֲשֶׂה לְאִישׁ אֶשְׁרֵי
הַמֶּלֶךְ חֶפֶץ בְּיָקָרוֹ" (אסתר ו, יא).

הקריאה מימין לשמאל עשויה אפוא ליצור רצף סיפורי המתחיל באסתר המתכוננת למפגש הגורלי עם אחשוורוש, ממשיך במסירת 'ספר הזיכרונות' לידי אחשוורוש וגילוי זכויותיו של מרדכי, ומסתיים בתמונת ההיפוך: מרדכי 'על הסוס' לבוש בבגדי המלך, והמן 'הצורר האגג' מוליכו מבויש ומושפל מול קהל מריע. קריאה זו מציבה את הסיפור המצויר ברגעי הכרעה גורליים. הפרשנות המדרשית הושיבה את אחשוורוש על כיסא שלמה ובכך העצימה את דמותו. כתוצאה מכך העצימה גם את דמות מרדכי הלושב את בגדי אחשוורוש.

האם אכן הטעינו אנשי דורא את הפאנל במשמעויות דתיות או פוליטיות אקטואליות באמצעות ההמחשה הצוירית של פסוקי המגילה והפרשנויות המדרשיות? על כך נדון בפרק הבא.

ניתוח הפאנל

המקורות האיקונוגרפיים של ציורי בית הכנסת בדורא מעסיקים את המחקר כבר עשרות שנים. מחזור ציורי התנ"ך בדורא עשיר ומפותח, ולא סביר להניח שמדובר בתופעה יחידאית, כפי שכתב קורט ויצמן:

Yet but far the most important evidence for the existence of early Jewish book illustration is not the miniatures illustrating Jewish legends that are found in later Byzantine manuscripts, but Dura itself [...] cannot be explained without the use of richly illustrated manuscripts as models...⁴⁸

ויצמן טוען שציורי בית הכנסת נוצרו בהשפעת מיניאטורות מספרי תנ"ך מאוירים, ומניח שהיו כתבי יד עבריים מאוירים שלא השתמרו. כתבי יד אלו השפיעו לדעתו על כתבי יד

48. ויצמן (1990, עמ' 145) טוען שאף שהקהילה הנוצרית בדורא הייתה קטנה ושבת הכנסת מרשים הרבה יותר מהמבנים הנוצריים, יש כאן דיאלוג יהודי-נוצרי. כיוון שהנוצרים התחילו להשתמש במוטיבים מקראיים באמנות הנוצרית, הגיבו היהודים בשימוש במוטיבים המקראיים בדרך המתאימה להם. לדבריו, שימוש היהודים בנרטיב המקראי הוא קריאה מילולית כפשוטה ולא מדובר בקריאה מטרימה.

נוצריים, ושירתו גם את האמנים של דורא. ויצמן טוען שהמקור האיקונוגרפי הוא יהודי, ושהאמנות הנוצרית מחקה אותו. הדמיון בין הציורים מורה לדעתו על קשר בין הקהילות, ועל שיתוף פעולה הרמוני ביניהן.⁴⁹

גם פול פלשר סובר שיהודי דורא התמודדו עם הסביבה הנוכרית באמצעות הציורים. הוא אינו מוצא בציורי דורא ביטוי לתקוות משיחיות. לדעתו הציורים משקפים מערכת יחסים בין־דתית טובה. דוגמה לשיתוף פעולה בין נכרים ליהודים נמצאת לדבריו בתיאור בת פרעה המצילה ילד עברי. במקביל הוא רואה בציורים ביטויים סמויים לתיאור עליונות הדת היהודית, כמו בפאנל ארון ה' אצל הפלישתים – לטענתו אנשי דורא מרחיקים עדותם באמצעות עם נכחד. הוא מוצא איום מוסווה בהשפלת המן; זהו תיאור המזהיר את הגויים: 'ככה יעשה לאיש אשר ירצה להרע ליהודים'.⁵⁰

לדעת אן פרקינס בית הכנסת בדורא מפואר במיוחד משום שיהודי דורא היו מיעוט קטן בעיר שרוב תושביה פגנים, ולכן חשו צורך להדגיש את אמונתם ואת הישגיהם ולהצדיקם.⁵¹ מבחינה סגנונית חיקה בית הכנסת בדורא את הסגנון הפגני; ציורי הקיר של בית הכנסת מחולקים לשלושה רגיסטרים לאורך הקירות, מבנה המאפיין מקדשים פגניים.⁵² זאב וייס כתב במאמרו, העוסק במשמעות ציורי בית הכנסת העתיק בהיבט הפנים־דתי ובין־דתי:

האיקונוגרפיה משמשת כלי להעברת מסרים רעיוניים, דתיים וחברתיים החשובים בעיני מי שתכנן את הפסיפס או הקהילה שהזמינה אותו. היא אינה עוסקת רק בהצגת הסיפור המקראי כלשונו, אלא נוגעת בפרשנות ובמשמעות הרחבה העומדת מאחורי מכלול התיאורים המוצגים בפסיפס [...] **התיאורים ומשמעותם אינם מנותקים לפי זה מעולמם הרוחני של באי בית הכנסת, אלא מבטאים במידת מה גם את רחשי לבם, תקוותיהם הפרטיות והקהילתיות שהד להן נמצא גם בדרשות החכמים בתפילה ובפיוט.**⁵³

חוקרים רבים ניסו לפרש את התכנית הנרטיבית של בית הכנסת, וגוטמן חילקם לשלוש קבוצות: הטוענים שאין קשר נרטיבי בין הפאנלים השונים; הטוענים שיש תכנית נרטיבית לציורי בית הכנסת; הטוענים שיש יותר מקשר אחד בין הפאנלים. גוטמן ניסה למצוא את

49. וייצמן, 1990, עמ' 146. ויצמן מצא דמיון בין תיאור דוד בקפלה של דורא ובין תיאורו בבית הכנסת.

50. פלשר, 1998, עמ' 205-210.

51. פרקינס, 1973, עמ' 58.

52. שם, עמ' 56.

53. וייס (תשס"ד, עמ' 262) (ההדגשות אינן במקור).

התכנית בציורי בית הכנסת של דזרא – לא בכל הציורים אלא ברגיסטר המרכזי. הוא אף ראה את ציורי בית הכנסת כחוליה 'אבולוציונית' בהתפתחות האמנות המערבית, שממנה נובעת חשיבותה הגדולה לחקר ההיסטוריה של האמנות.

בפרק זה לא ניגע במערך הנרטיבי של כלל ציורי בית הכנסת אלא נלך בעקבות הטוענים שיש קשר נרטיבי בין ציורי בית הכנסת בדזרא וננסה להתחקות אחר משמעותם באשר לפאנל פורים.

סיפור אסתר ממוקם בחזית בית הכנסת, משמאל לארון הקודש, בגובה עיני המתפללים. זהו מיקום שאי אפשר להמעיט בחשיבותו. שלום צבר מצא במיקום הבולט של פאנל סיפור אסתר הד לוויכוח הפנים-יהודי בעניין קדושת מגילת אסתר וצירופה לקנון (מגילה ז ע"ב). לטענתו ייתכן שאחת הסיבות לפולמוס הייתה החשש ממתן פומביות לסיפור המתאר הריגת גויים על ידי יהודים, סיפור העלול לעורר רגשות אנטי-יהודיים.⁵⁴

מימין לארון הקודש נמצאים פאנל המתאר את שמואל מושח את דוד למלך, ולידו פאנל שעליו תיאור ימי ילדותו של משה. שני הפאנלים האלה עוסקים בדמויות שני המנהיגים הנערצים בתנ"ך: משה ודוד.⁵⁵ מרדכי ואסתר לעומת זאת אינם נחשבים לדמויות כה חשובות במסורת היהודית. לצד הפאנל העוסק בסיפור פורים נמצא הפאנל המתאר את אליהו מחיה את בן האלמנה (WC1).

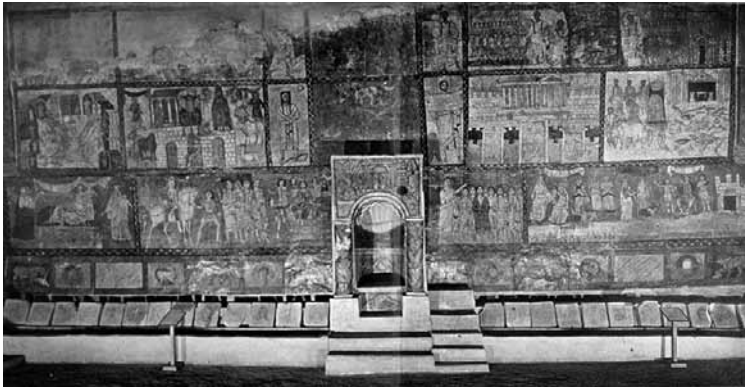
הנושא המשותף לפאנל שמואל ולפאנל פורים הוא ההכתרה: שמואל מכתיר את דוד למלך, המן 'מכתיר' את מרדכי. פאנל משה ופאנל אליהו עוסקים בהענקת חיים לילדים שחיהם עמדו בסכנה גדולה. מלבד הדמיון הרעיוני אפשר לראות גם הקבלה צורנית בין הפאנלים.

אם כן, משני צדי גומחת ארון הקודש צוירו שתי סצנות נרטיביות מפותחות ומרשימות (איור 8). פאנל משה ופאנל פורים מעמידים במרכז התיאור החזותי, במקום המרכזי ביותר בבית הכנסת, דמויות של נשים גיבורות המובילות את מהלך הגאולה או ההצלה

54. צבר, 2000, עמ' 157. הדגיש את היות מגילת אסתר שנויה במחלוקת ותיאר בהקשר זה את הוויכוח התלמודי על קדושתה (ירושלמי, מגילה, פ"א, ה"ה). עם זאת יש לציין שנראה שמגילת אסתר הייתה נפוצה ופופולרית במאה השלישית לספירה – זאת נלמד אגב דיון הלכתי העוסק בענייני שטרות ובו מעידה הגמרא 'לפי תומה' שסופרים היו כותבים מגילות תמורת שכר פעוט, כעניין שבשגרה: "זיל אימא ליה לרבא: מגלת אסתר בזווא, שטרא דמר בזווא?" (בבא בתרא קנה ע"ב).

55. שם, עמ' 156.

של עם ישראל.⁵⁶ מימין – בת פרעה, יוכבד ומרים, המתוארות במדרש כ'נשים צדקניות' שבזכותן נגאלו ישראל.⁵⁷ ומשמאל – אסתר, שאף היא מכונה 'צדקת' (מגילה י ע"ב), ונמנית עם הנביאות, לצד מרים (שם יד ע"א). הקריאה שהצענו, מימין לשמאל, מעצימה את דמות אסתר ומאששת את התפיסה שהנשים הן מחוללות הגאולה. דמותה המצוירת כשהיא יושבת במישור גבוה מזה של אחשוורוש, מחזקת ראייה זו.⁵⁸



איור 8: החזית המערבית של בית הכנסת בדורא

כמו כן דמותו של אחשוורוש מזכירה את דמות פרעה. לבושם דומה מאוד ותנוחת הישיבה דומה. לצד פרעה כמו לצד אחשוורוש עומדים סופר המלך ושר האוחז בחרב.⁵⁹ שניהם מלכים שגזרו גזרת כליה על עם ישראל, ובשני המקרים לא צלחה בידם הגזרה. גם תנועת ההצדעה של המיילדות מזכירה את תנועת ההצדעה של ארבע הדמויות האמצעיות בפאנל פורים. ההשוואה בין הפאנלים יוצרת הקבלה בין יציאת מצרים להצלת יהודים בימי אחשוורוש ואסתר (איור 9), הקבלה העשויה לרמז על ציפיה להצלה נסית כמו יציאת מצרים, ולמצער – כמו נס פורים.

56. מעל ארון הקודש מתוארת עקדת יצחק, אף היא סצנה מכוננת במורשת היהודית.

57. "בשכר נשים צדקניות שבאותו הדור נגאלו" (סוטה יא ע"ב).

58. גוזינאף (1953, עמ' 179) ראה בכתר המיוחד של אסתר ובמיקומה הגבוה יותר מאחשוורוש עדות למלכות האלוהית שייחסו לה. האם המיקום המיוחד והדימוי המלכותי־אלילי מרמז על מקומן התרבותי, דתי או פוליטי של הנשים בקהילת דורא? קרלינג (1956, עמ' 164) הערה 615, מציע בעקבות לוי שמיקום פאנל פורים קרוב לספסלי הנשים מעיד אולי על השתתפותן הפעילה בתפילות חג הפורים.

59. סוקניק (תש"ז, עמ' קא) ציין את הדמיון.



איור 9: בית הכנסת בדורא אירופוס, ילדותו של משה

אסתר מתוארת כאלה פגנית ממוצא פרסי; גם שמה הוא שם של אלה. כפי שהדגמנו לעיל בתיאור האלה אטרגטיס, בחלק מהמקדשים הפגניים הייתה האלה חשובה יותר מהאל. ייתכן שהאמן בדורא ניצל את האיקונוגרפיה הזו כדי לתאר את כוחה של אסתר, מלכה יהודית הגוברת על אחשוורוש. אמנם היא נמצאת בצד, בקצה התמונה, אך קריאה מימין לשמאל תרמוז למתבוננים: 'מכאן התחיל הכול'.

כפי שציינו לעיל, אסתר מצוירת ובראשה כתר המוכר מן המקורות התלמודיים בשם 'ירושלים של זהב'. כתר כזה מאפיין באמנות הרומית את טיכה, האלה המגנה על העיר. אם כן אפשר לראות את אסתר כ'אלה של ירושלים'. בהיבט הבין-דתי טיכה היא אלת המזל והשפע 'המגנה' על העיר. זה היה גם תפקידה של אסתר – להגן על עמה. ההשאלה מן התרבות הרומאית (ששאלה מתרבויות קדומות) הולמת את תפקיד אסתר במגילה.

בהיבט הפנים-דתי אסתר מסמלת את מסירות הנפש למען קיום היהדות, וגם תיאור זה הולם את תיאור דמותה במגילה ובמדרשים. לצופה היהודי הבקי במדרש התלמודי אסתר מזכירה את רחל אשת רבי עקיבא, דמות מופת של מסירות נפש וויתור על חיים אישיים. עם זאת אין להתעלם מכך שאסתר חובשת כתר המזוהה עם עבודת אלילים; היא גם קרויה על שם אלה פרסית שהתגלגלה מן האלה הכנענית 'עשתורת'. אסתר חיה עם מלך גוי ומן הסתם נטמעה בין הגויים. גורלה שונה מגורל אשת רבי עקיבא, והיא אינה מודל לחיים אלא מודל של מסירות נפש. ייתכן שהכתר מעיד על ההיבטים הנכריים של חייה.

מרבית הדמויות בפאנל נראות כדמויות פרסיות. כך אחשוורוש ושריו, אסתר ונערתה וכן מרדכי והמן. אסתר, מרדכי ואחשוורוש מזוהים בכתוביות שליזם; זיהוי המן אף הוא ברור מתוך ההקשר הסיפורי. גם זהות דמויות המשנה המוקטנות ברורה על פי ההקשר.

יוצאי הדופן היחידים הם ארבע הדמויות הגדולות והמרשימות המצוירות במרכז הפאנל; הן לבושות גלימות גרקורומאיות ומצדיעות למרדכי.⁶⁰

תנועת הצדעה דומה נמצאת בפאנל המקביל מעברו הימני של ארון הקודש. השוואת ההצדעה למרדכי להצדעת אחי דוד הלבושים למול דוד הנמשח למלך⁶¹ מעלה אפשרות שלהצדעה יש היבט פוליטי-דתי. על פי פירוש זה, המצדיעים הם יהודים המברכים את 'המלך' החדש – מרדכי. נראה בבירור שאנשי דורא ייחסו לדמויות המצדיעות תפקיד חשוב, אך זיהוי הדמויות נתון למגוון פרשנויות.

על פי המדרש בתרגום שני, הדמויות יכולות לייצג את הפרתים או את היהודים.⁶² לבושן הגרקורומאי וסגנון הציור מעלים אפשרות שאלה דמויות של רומאים. צבר טען שבפאנל סיפור אסתר יותר מבכל פאנל אחר בדורא עיצב האמן לדמויות תלבושות בנות הזמן, המבחינות בין פרתיים לרומאים, ורצה לבטא בהבחנתו אמירה פוליטית: לדעתו הדמויות מבטאות את נאמנות יהודי דורא לשלטון הרומאי.⁶³ לויטטוויל הציעה שהדמויות האמצעיות מייצגות את יהודי ארץ ישראל בעוד מרדכי מייצג את יהודי הגולה. היא סוברת שהדמויות האמצעיות מבטאות את תמיכת יהודי דורא בשאפור הראשון הפרסי, אויב הרומאים.⁶⁴

מה רצו אפוא יהודי דורא להביע בתיאור הדמויות המצדיעות? על רקע המדרש בתרגום שני אנו נוטים לראות בדמויות המצדיעות דמויות של נכרים ולא של יהודים. בהקשר

60. קרלינג ציין שאלו הדמויות הסטטיות וחסרות החיים יותר מכל הדמויות המתוארות בציור.

61. גודינאף (1953, עמ' 182) הצביע על איזון צורני בין קבוצת המצדיעים לאחי דוד.

62. לפי גודינאף (שם, עמ' 129) אין הלימה בין התלבושות הפרסיות ובין מוצא הדמויות בציורי בית הכנסת. אם כן אין הכרח גם למצוא קשר בין הלבוש הרומאי למוצא הדמויות האמצעיות.

63. צבר (2000, עמ' 160, 162) הסיק מההצלחה הכלכלית הגדולה של יהודי דורא בשנים שלפני חורבנה על הזדהות עם השלטון שאפשר הצלחה זו. צבר הודה שאין לו הוכחה להשערותו, והסתמך על המנהג עתיק היומין של 'תפילה לשלום המלכות'. למעשה אין הוכחה להנחתו שיהודי דורא שיתפו פעולה מרצון עם הרומאים והקריבו את בית הכנסת החדש והיפה שלהם למען הגנת העיר (שם, עמ' 159).

64. לויטטוויל, 1979, עמ' 101, 104, 107; צבר (2000, עמ' 160) טוען שלויטטוויל טועה, ושאינו לניתוח שלה בסיס היסטורי. תמוה בעינינו שלויטטוויל אינה משתמשת בכתובות 'הגרפיטי', שבכוחן לחזק את עמדתה בנוגע ליחסים הטובים ששררו בין הפרתים ליהודים. להבנתנו, יהודים החיים בגלות אינם נוטים לגלות נאמנות מוחלטת לשליטים, ובוודאי שלא לאויבי השליטים. נוסף על כך מרד בר כוכבא, שזוכא באכזריות בידי הרומאים, התרחש רק 100 שנים קודם לכן. יש להניח שיהודי דורא זכרו את תוצאות המרידות ברומאים ולא הזדהו הזדהות חד-צדדית עם השלטון הרומאי. לעומת זאת על פאנל פורים נראות כתובות פרסית שנכתבו בידי אורחים פרתיים שאישרו את הפאנל. כמו כן אפשר להניח ששליטי העיר הרומאים היו מגיבים באופן שלילי אילו נודע להם שמשמעות הפאנל היא נאמנות לאויביהם הפרתים.

הסיפור המקראי הם אמורים להיות פרתים המכירים בעליונות היהודים. ערב המצור הסאסאני קיבלה מגילת אסתר משמעות אקטואלית. אם הדמויות המצדיעות מייצגות את הפרתים, אפשר לראות באיור פעולה של עידוד מורלי: יהודי דורא מעודדים את רוחם בעזרת זיכרון ניצחון מהעבר;⁶⁵ כאילו אומרים לעצמם: כפי שאירע לנו נס בימים ההם, כך יקרה לנו נס בזמן הזה. הפרתים לא רק שלא יאיימו עלינו ולא יהרגו בנו אלא גם יכירו בעליונותנו. עליונות זו מסומלת באמצעות 'המלך מרדכי' המחליף את המלך אחשוורוש, המייצג את שאפור הראשון, המלך הסאסאני.

אם נתייחס ללבוש הגרקורומאי, ונזהה את קבוצת המצדיעים כמייצגים את השלטון הרומאי, הרי ייתכן שיש בבחירה זו אמירה פוליטית נועזת וחתרנית. היהודים, הנשלטים כרגע על ידי הרומאים, מתארים את הרומאים כמצדיעים ל'קיסר החדש', היהודי. יהודי דורא מטרימים את תבוסת הרומאים ובונים מדרש תמונה שעל פיו הרומאים מכירים בעליונות היהודים. ייתכן שפרשנות זו נועדה רק לעיניים יהודיות ולא פורשה פירוש מילולי למבקרים נכרים.

במהלך ההיסטוריה ראו היהודים ממלכות רבות קמות ונופלות. במדרש מתוארים השינויים הפוליטיים בעולם באמצעות ייצוג ארבע מלכויות:

"וַיִּחְלַם וְהִנֵּה סֶלֶם מְצָב אֶרְצָה וְרֵאשׁוּ מְגִיעַ הַשְּׁמַיִמָּה וְהִנֵּה מֶלֶאכִי אֱלֹהִים עֹלִים וְיִרְדִּים בּוֹ".
 א"ר שמואל בר נחמן אלו שרי אומות העכו"ם [...] מלמד שהראה לו הקב"ה לאבינו יעקב:
שְׁרָה שֶׁל בָּבֶל עוֹלָה שבעין עֶקְוִים וְיֹרֵד, **וְשֶׁל מְדֵי** חֲמִשִּׁים וְשָׁנִים, **וְשֶׁל יוֹן** מֵאָה וְיֹרֵד, **וְשֶׁל אָדָם עֹלָה וְלֹא יָדַע כִּמָּה**, באותה שעה נתירא יעקב אבינו ואמר: שמא לזה אין לו ירידה, א"ל הקב"ה: "זאתה אל תירא עבדי יעקב ואל תחת ישראל" (ירמיה ל) כביכול אפילו אתה רואה עולה אצלי משם אני מורידו שנאמר: "אם תגביה כנשר ואם בין כוכבים שים קנך משם אורידך נאם ה'" (תנחומא ויצא, מכילתא דרב כהנא).⁶⁶

יהודי דורא חיו תחת שלטון רומא, המכונה פעמים רבות במדרשי חכמים 'אדום'. האם ייחלו לנפילתו? האם ציפו לגאולה בארץ ישראל? ייתכן שלכן גם חלום יעקב מתואר בבית הכנסת של דורא, כשמלאכים בדמות שרי צבא פרס עולים ויורדים בסולם (איור 10).⁶⁷

65. על פי קרלינג (1956, עמ' 164) מטרת הפאנל להראות את היחס הנדיב של המלכות הפרסית האחמדינים כלפי היהודים. הם רצו להביע לנכרים את שאיפתם לחירות ולביטחון.

66. ההדגשות אינן במקור.

67. סוקניק (תש"ז, עמ' קיב) זיהה את הדמויות בסולם יעקב עם האנשות של ארבע המלכויות; קרלינג 1956 עמ' 73-74, דחה פירוש זה, וראה בהם את המלאכים המלווים בברכה את יעקב בדרכו לחרן.



1. ציור הקיר בבית הכנסת בדורה אירופוס, הספין העליון בקיר המזרחי

איור 10: חלום יעקב,⁶⁸ NA (מתוך: סוקניק, תש"ז)

האם ארבע הדמויות המצדיעות הן האנשת ארבע המלכויות? ראוי להוסיף שהשנים שלפני חורבן דורא היו שנות משבר באימפריה הרומית. בשנת 238 התחלפו שישה קיסרים בזה אחר זה, חמישה מתוכם נרצחו. המצב הפוליטי־מדיני לא היה יציב כלל;⁶⁹ אפשר להניח שגם יהודי דורא חשו באי־יציבות והגיבו לה.

אין ספק שמרדכי מתואר בפאנל תיאור מרשים ביותר. קרלינג ראה את הייצוג שלו כחלק מפררטואר של אמנות אימפריאלית מונומנטלית. לדבריו סצנת מרדכי על הסוס אופיינית לתיאורי מסע ניצחון אימפריאלי, החוזרים ומופיעים בכל התרבויות בנות הזמן.⁷⁰ האם יש משמעות איקונוגרפית לשימוש הסגנוני במוטיב זה?

ראשו של מרדכי עטור בנזר בד לבן. לויט־טוויל מציינת שעל פי מנהגי חצר המלך הפרסי היה מקובל להעניק נזר לאיש 'שהמלך חפץ ביקרו'.⁷¹ היא ראתה את דמותו של מרדכי כדמות פוליטית ולא כדמות דתית. לטענתה מרדכי על הסוס מתואר כפי שתואר שאפור הראשון, שמלך בשנים 240-272 לספירה, ממש בשנים שבהן שופץ בית הכנסת. לדעת לויט־טוויל בחירת אנשי דורא לתאר את מרדכי באמצעות מוטיב מסע הניצחון הסאסאני החדש מסבירה את היחסים הפוליטיים שהיו קיימים בין היהודים ובין השלטון האירני;

גודינאף (1953, עמ' 183) הלך בעקבות קרלינג וראה גם בדמויות המצדיעות ייצוג של מלאכים אלוהיים. בנייתוח האי־קונוולוגי של הפאנל בחרנו שלא לעסוק בפרשנות זו.

68. התמונה ניזוקה בעקבות בניית סוללת עפר במקום.

69. לויט־טוויל, 1983, עמ' 277. צבר (2000, עמ' 159) סובר אחרת. לדבריו איורי בית הכנסת מציגים נסים, מנהיגים הרואיים, ניצחונות צבאיים והצלחות רוחניות, ומשקפים קהילה הגאה במורשתה; אין זכר לדאגות ואין רמזים מטרימים לאובדנה הקרב.

70. קרלינג (1956, עמ' 151-152) מנה דוגמאות רומיות, סאסניות, ביזנטיות ומן הנצרות הקדומה.

71. לויט־טוויל, 1979, עמ' 102.

המלך שאפור סימל את הגנת היהודים מפני הרומאים (שאפור הראשון היה המלך שהרס את דורא בשנת 256).⁷² לויטווייל מצאה לכך הקבלה במדרש:

מי פורע לכם ממדי, בעשור ככרי כסף, "ועשרת אלפים ככר כסף" וגו' (אסתר ג, ט), אמר ר' אבהו: בא עשור של המן (ועשרתו בנוי), מי פורע לכם? שני בלקטירים מרדכי ואסתר, מרדכי מבחוץ ואסתר מבפנים [...] מי פורע לכם (מעכו"ם) [מאדום]? נטרונא (פסיקתא רבתי איש שלום, פסקא טו – החודש).

לדבריה מרכזיות הסצנה של מרדכי והמן משמשת אלגוריה למסע הניצחון על רומא, וזדפת הדת היהודית.⁷³ במאה השלישית הייתה יהדות בבל בקשר קרוב עם השלטונות האירניים, ולכן הייתה לאמנות של דורא זיקה לאמנות החצר הפרסית.⁷⁴

בפרק 'המקורות האיקונוגרפיים' עסקנו גם בהשוואה שבין כיסא שלמה לכיסא אחשוורוש. ראוי להוסיף שפאנל 'כיסא שלמה' מופיע מעל הפאנל המתאר את אחשוורוש. ייתכן שנוצר כאן קשר אסוציאטיבי המעצים את מעמדו של אחשוורוש כדי להעצים את מעמדו של מרדכי, ה'מוכתר' במקומו. נראה שהשוואת כיסא אחשוורוש לכיסא שלמה יוצרת קונטציה חיובית גם כלפי המלך אחשוורוש עצמו ולא רק כלפי 'מחליפו' מרדכי. הרברט קסלר ראה בהושבת אחשוורוש על כיסא שלמה סמל ליהדות הפותחת שעריה בפני הפגנים,⁷⁵ וייתכן שזו הסיבה להתפעלות המבקרים הסאסאנים מהתמונה;⁷⁶ הם היו גאים לראות את 'מלכם' מוצג כשווה ערך למלך הגדול מכולם – שלמה.

אחדים מציורי דורא מתארים את ניצחון הדת היהודית על הדתות האחרות (אליהו ונביאי הבעל, ארון הברית והפלישתים). ייתכן שהדמויות האמצעיות מסמלות את שאיפת היהודים שהרומאים יקבלו עליהם את דת ישראל. הבניין היפה ביותר בדורא הוא בית הכנסת; נוכל להניח שקהל היעד של בית הכנסת לא היה רק ציבור המתפללים היהודים אלא כלל אזרחי דורא. ייתכן שמטרת בניית בית כנסת מעוטר בעושר כזה הייתה לשכנע את הפגנים בעליונות היהדות.

72. לויטווייל, 1979, עמ' 107-109. בעמ' 109, הערה 86, לויטווייל מביאה את דברי ליברמן המזהה את נטרונא עם שאפור הראשון.

73. בניגוד לדברי צבר, 2000, לעיל.

74. לויטווייל, 1979, עמ' 109. לדעתה גם המוטיבים הגרקודרומיים וההלניסטיים מופיעים בציורי בית הכנסת בדורא, כפי שהאמנים הכירו אותם מהאמנות הפרתית.

75. ויצמן, 1990, עמ' 181.

76. להלן בפרק 'הכתובות'.

במאה השלישית לספירה חיפשו הרומאים הפגנים משמעות רוחנית דתית, ולכן התנצרו. כתובות הגרפיטי שנמצאו על ציורי בית הכנסת מחזקות כיוון זה. אם ציור הדמויות האמצעיות מבטא שאיפה לגיור הפגנים, הרי שייתכן שהוא מתאר פסוק מפורש ממגילת אסתר: "וּבְכָל מְדִינָה וּמְדִינָה וּבְכָל עִיר וָעִיר מְקוֹם אֲשֶׁר דָּבַר הַמֶּלֶךְ וְדָתוֹ מְגִיעַ שְׁמָתָהּ וְשִׁשׁוֹן לַיהוּדִים מְשֻׁתָּה יוֹם טוֹב וְרַבִּים מֵעַמִּי הָאָרֶץ מְתִיבֵיהֶם כִּי נָפַל פֶּחַד הַיהוּדִים עֲלֵיהֶם" (אסתר ח, יז).

האיקונוגרפיה של פאנל פורים מפתיעה בתחכום העולה ממנה. הדמויות מתוארות תיאור מורכב ונשענות על דימויים חזותיים מהעולם הפגני המזרחי והמערבי גם יחד, דימויים המעניקים לדמויות משמעות נוספת. כתר 'ירושלים' של זהב' שחובשת אסתר מנכיח אותה כמלכה נכרית, נותן לה כוח מטפיזי של אלה המגנה על העיר, ושם אותה כגיבורה יהודית המוסרת את נפשה למען קיום היהדות, כמו אשת רבי עקיבא.

הדמויות בפאנל 'מתכתבות' זו עם זו ועם דמויות בפאנלים אחרים, וכך נוצר 'מדרש תמונה' שבו דמות אחת מעניקה משמעות לאחרת. מרדכי הוא 'מלך היהודים', רב עצמה ורב רושם, מאחר שהוא לבוש כמו אחשוורוש הנראה כמלך סאסאני, בן התקופה. אך אחשוורוש מתואר כפרעה הרשע, ובכך מקבלת דמותו גם היבט שלילי.

המן מתואר כמי שירד מגדולתו, אך גם כ'אחר'; ייתכן שלבושו מרמז על מוצאו היווני. מרדכי 'מוכתר' למלך כמו דוד, ועומד בשורה אחת תרתי משמע עם גדולי האומה. בכך מוענק לו תפקיד חשוב ביותר בתולדות עם ישראל. אולי המקום האישי שקיבל מרדכי מבטא את עמדת אנשי דורא בוויכוח הפנים־דתי על מקומה של מגילת אסתר בקנון, ונראה יותר לומר שהמיקום על קיר בית הכנסת מבטא את רחשי הלב הפוליטיים של בני הקהילה, המוצאים הד לתקוותיהם להצלה בסיפור נס פורים שהתרחש בעבר הלא־רחוק, באווירה פוליטית דומה.

הצענו כמה אפשרויות להבנת האמירה הפוליטית האקטואלית המובלעת בציור. עצם האפשרות לפענוח שונה ואפילו הפוך מורה לדעתנו על תחכום רב ועל רצון להעביר מסרים מורכבים, ואולי גם להסתיר חלק מהמסרים מפני זרים. עם המסרים הפוליטיים עולים מסרים דתיים המבטאים שאיפה לעצמאות דתית ושאיפה להצלה נסית בדומה ליציאת מצרים.

בשני הפרקים הקצרים הבאים נדון בשכבות נוספות של שיח בין־דתי שנוצרו לאחר ציור הפאנל באמצעות מבקרים שהביעו את התרשמותם על גבי הציורים. בפרק שלקמן נסקור את הכתובות הפרסיות שנכתבו על גבי הפאנל כמה שנים לאחר ציורו, והן מעלות רובד של שיח בין־דתי המתאר יחסים חיוביים בין היהודים ובין הכותבים הפרתים. בפרק

שאחריו נביא הוכחות ליחס הפוך – של התנגדות איקונוקלסטית – שבא לידי ביטוי בהשחתת חלק מהדמויות באמצעות ניקור עיניהן. ננסה לתהות על זהות מבצעי שתי פעולות ההתערבות בפאנל, מה היו מניעיהם והאם יש קשר בין שתי התופעות.

הכתובות בפרסית – 'גרפיטי'

בבית הכנסת התגלו 12 כתובות בשפה הפרסית, מעין 'גרפיטי' עתיק. בעיניים מערביות מודרניות הכתובות נראות כגרפיטי הפוגע פגיעה ונדלית ביצירת אמנות. מסתבר שבעולם העתיק נחשבו כתובות הזדהות במקדשים כפעולה דתית.⁷⁷ הכתובות נמצאות על שלושה פאנלים: אליהו מחיה את בן האלמנה, חזון יחזקאל ופאנל פורים. על פאנל סיפור אסתר נמצאו שבע כתובות, והן ארוכות במידה ניכרת משאר הכתובות. שתיים מן הכתובות נכתבו על רגלי המן; ארבע כתובות על הסוס של מרדכי ואחת מעל הגלימה שלו. הכתובות הן בפרסית בינונית; הן כתובות על משטחים בהירים ונראות היטב. יהודי דורא לא ניסו לכסות את הכתובות או למחקן. הכותבים הם כפי הנראה מבקרים סאסאנים. הכתובות מעידות על נוכחותם, על סקרנותם ועל אהדתם לתמונות. כל הכתובות הן בנוסח דומה: את הציורים ראו המבקרים, בציון שמותיהם ומקצועותיהם – רובם פקידים או סופרים – והם מביעים את התפעלותם או מאשרים את הסצנות שעל הקירות. הכתובות כולן נושאות רוח חיובית ומעידות כפי הנראה שהאורחים הגויים (?) קיבלו הסבר ממארחיהם היהודים על משמעות הציורים.

*māh frawardīn abar
sāl 15 ud rōz rašnū
ka yazdān-tahm-farrnbay
dihīr ī dahm° ō
ēn xānag u-š ēn nigār
passandī¹⁰*

In the month of Frawardīn, on
year 15 and the day of Rašn
when Yazdān-tahm-farrnbay
the pious scribe came to
this building and he liked
this painting



איור 11: כתובת 42 ותרגומה, מתוך: דראיי, 2010, עמ' 30-31⁷⁸

77. וורטון (1994, עמ' 20) טוענת שכתובה בשחור על הבשר החשוף דווקא היא מעשה של אישור מחדש של היצירה, ואינה מעשה של סתירה או של פגיעה.

78. דראיי תרגם תרגום שונה מעט מהתרגום של גייגר אצל קרלינג, אך רוח הכתובות נשארה זהה. למשל גייגר תרגם: "הציור אושר על ידם" ודראיי: "הם אהבו את הציור הזה".

בכתובת 44 (החסרה בחלקה) מתואר:

בחודש מיטר, בשנה הארבע עשרה, ביום פראווארטין הגיעו הורמז הדיפיר [הסופר' או הפקיד']
וקנטק הזנדק, והדיפיר של בית הכנסת והזנדק של היהודים באו אל הבית המפואר של האל
של האלים של היהודים, היהודים באו והראו את התמונה הזאת, והתמונה נראתה על ידם.⁷⁹

התאריך הוא שנתיים־שלוש לפני חורבן דורא. בכתובת שעל כנף המעיל של מרדכי
רשום: 'זה אני אפארסאם הסופר'.⁸⁰ וורטון העלתה השערה שהכותב הוא מאייר הפאנל
עצמו או מבקר שרצה להעצים את דמות עצמו דרך דמותו המרשימה של מרדכי.⁸¹

קשה לדעת מי היו הכותבים; איך הגיעו לבית הכנסת פרתים, אויבי הרומאים, לפני כיבוש
העיר? ומדוע היה ליהודים אינטרס להציג את בית הכנסת בכלל ואת פאנל פורים בפרט
לפני אויבי העיר, הפרתים? או שמא ייתכן שהפרתים שמעו על ציור העוסק בתרבותם
העתיקה ובאו לבדוק את 'כשרותו'? ייתכן שהיו אלו תושבי דורא דוברי פרסית. ניכר
מדבריהם כבוד ליהודים ולאמונתם והתפעלות מהאמונתם. למראה ריבוי הכתובות על
פאנל מרדכי ואסתר אפשר להניח שהמארחים היהודים כיוונו את אורחיהם דווקא אל
הפאנל האקטואלי.⁸² הכתובות יוצרות רושם נוסף של התבוננות בפאנל, שבו הצופים
הופכים להיות חלק פעיל מהיצירה, 'נכנסים לתוכה'.

עדיין נשארת השאלה כיצד בחרו אנשי דורא לתאר סצנה ה'ממליכה' יהודי כמלך פרסי
ומאזכרת מסורת יהודית על טבח שעשו יהודים בגויים בזמן שהם יושבים בין הגויים
ומאוימים על ידי הפרתים. יתר על כן כתובות הגרפיטי מעידות שפרתים ראו את הציור,
שמעו הסברים עליו מפי היהודים ואישרוהו. האם היו מרוצים לשמוע על אישור להריגת
אלפי פרתים? האם המארחים היהודים 'צנזרו' את סיפור נס פורים כאשר סיפרוהו
לאורחיהם הפרתים? כריסטופר קלי הציע שאורחים יהודים פרתים בעלי שמות פרסיים
כתבו את ה'גרפיטי', או פרתים 'ראי ה'.'⁸³ פתרון זה יכול לבאר את ההזדהות העמוקה
של המבקרים עם תוכן הציורים.

79. הכתובת מתורגמת על פי גייגר, קרלינג, 1956, עמ' 304.

80. התרגום לקוח מתוך וורטון, 1994 עמ' 20.

81. שם.

82. צבר (2000, הערה 36) מביא את הדעות השונות המנסות להסביר כיצד הגיעו כתובות בפרסית לבית
כנסת הנמצא תחת שלטון רומאי בזמן מאבק צבאי עם הפרתים.

83. קלי (1994, עמ' 60) בעקבות מקדונלד. יש לציין שמרדכי ואסתר הם שמות פרסיים.

יש לנו כאן דוגמה נוספת לשיח הבין־דתי, הגם שטיבו אינו מחוור לנו עד תומו.

ניקור העיניים – איקונוקלזם

בבית הכנסת בדורא נמצאו קרוב ל־20 דמויות מנוקרות עיניים ועוד כמה דמויות שרוטות ומושחתות; בפאנל פורים עיני מרדכי והמן מנוקרות.⁸⁴ לא ידוע מי פגע בדמויות – האם היו אלו יהודים שהחמירו באיסור פסל ותמונה על פי גישה דתית מחמירה או שהיו אלו בני דת אחרת. חוקרים שעסקו בנושא ניסו לבדוק גם האם ניקור העיניים נעשה על רקע דתי או פוליטי; אי־אפשר להגיע למסקנות מוחלטות בנושא זה אך השאלה מעניינת מאוד.

גודינאף חשב שניקור העיניים נעשה בידי יהודים כפעולה איקונוקלסטית דתית על פי הבנתם את הדיבר השני, איסור עשיית פסל וכל תמונה.⁸⁵ קרלינג שיער שפועלים שהקימו את סוללת ההגנה לרגלי החומה ניקרו את עיני הדמויות, אך לא הסביר מדוע עשו זאת.⁸⁶ קלי ייחד מאמר לשאלת האיקונוקלזם בבית הכנסת של דורא והגיע למסקנות מעניינות: ראשית הוא דחה את גישת גודינאף; לדבריו אילו רצו האיקונוקלסטים לפעול על פי הדיבר השני, היה עליהם לפגוע גם בגוף הדמויות ולפגוע בדמויות כולן. בפועל נעשו רוב פעולות ניקור העיניים ברגיסטר C, שאפשר להגיע אליו אם עומדים על הספסלים, ובכל זאת נותרו בו דמויות רבות שעניהן שלמות.⁸⁷ כמו כן אין הבחנה בין דמויות יהודים לדמויות אויביהם, ולראיה – בפאנל פורים גם המן וגם מרדכי מנוקרי עיניים – ולעומת זאת עיני האנשים בקבוצה האמצעית וכן עיני אחשוורוש ואסתר ובני פמלייתם אינן מנוקרות.

קלי מצא קשר בין הכתובות הפרסיות ובין העיניים המנוקרות; הוא ערך מיפוי של הדמויות המנוקרות ושל הדמויות השלמות והעלה ממצאים מעניינים:⁸⁸ המיפוי מעלה שרק לדמויות בלבוש פרסי נוקרו העיניים. דמויות בלבוש גרקו־רומאי לא נפגעו (מלבד שתיים). כמו כן לא נפגעו דמויות מלכותיות למרות לבושן הפרסי. יש התאמה בין הכתובות הפרסיות

84. לדברי צבר, עיני מרדכי במבט ראשון אמנם נראות מנוקרות כמו עיני המן, אך רק הוסר מהן הטיח. למראה הדין בפרק זה נראה לנו שהוא טועה.

85. גודינאף, 1953, כרך 9, עמ' 23.

86. קרלינג, 1956, עמ' 151, 338.

87. קלי, 1994, עמ' 59.

88. שם, הממצאים מתוארים בטבלאות בעמ' 63, 64 ו־66.

על הדמויות ובין האיקונוקלזם. קלי המשיך את ההסבר של קרלינג שחיילים רומאים שעסקו בבניית הביצורים השחיתו את הדמויות, והוסיף על קרלינג והסביר בעקבות הממצאים שהעלה את המניע להשחתה: מסקנתו היא שהחיילים הרומאים זיהו את הכתובות הפרסיות כשיתוף פעולה בין היהודים לסאסאנים – ולכן ניקרו את עיני המן ומרדכי, שתי דמויות שעליהן כמה כתובות בפרסית.⁸⁹ אם כן ניקור העיניים נעשה על רקע המאבק הפוליטי ולא כפעולה איקונוקלסטית דתית.

סיכום

בית הכנסת של דורא הוא המבנה המפואר ביותר שהתגלה בעיר. הוא שונה ממרבית המקדשים הפגניים בדורא, שבהם העיטורים פשוטים, בעוד בית הכנסת עמוס ציורים נרטיביים מורכבים.⁹⁰ מבנה בית הכנסת אינו דומה למבנים הנוצריים, ואין עדות לקשר בין הקהילות. ייתכן שציורי דורא הם חלק מהפולמוס היהודי־נוצרי, אך כפי הנראה פאנל פורים אינו חלק ישיר מפולמוס זה.⁹¹

רינה טלגם הציעה מודל המתאר דרכי תגובה שונות במפגשים בין תרבויות ודתות.⁹² ננסה לבחון כאן את משמעות ציורי הפאנל על פי מודל זה ולהחיל את עקרונותיו על השיח בין התרבות היהודית לתרבות הפגנית, לתרבות ההלניסטית ולנצרות, כפי שהם עולים מניתוח פאנל פורים בבית הכנסת של דורא.

אין ספק שכאן לא נמצא את אופן התגובה הראשון המוצע במודל, שהוא דחיית כל מרכיבי התרבות הפגנית, הקלסית או המזרחית. כפי שהצגנו במאמר, הפאנל משקף סגנון פגני ואף תכנים פגניים, ולכן קשה להניח שיש כאן פולמוס אנטי־פגני אלא להפך, נעשה שימוש במודלים ויזואליים פגניים. בהכללה, האווירה העולה מציורי בית הכנסת היא סובלנית ומכילה. פאנלים מעטים בלבד מציורי בית הכנסת של דורא יכולים להיחשב פולמוסיים; פאנל פורים אינו אחד מהם, הוא גם אינו עוסק בפולמוס עם הנצרות.

89. קלי, 1994, עמ' 65.

90. פרקינס, 1973, עמ' 64. ההשוואות הסגנוניות הקרובות ביותר הן עם סצנה במיתראום המאוחר ועם הקיר הצפוני במקדש בל, אף הוא מחולק לפאנלים שאינם שווים בגודלם.

91. ויצמן, 1990, עמ' 180. קסלר טוען שציורי דורא נועדו להוכיח לנוצרים שהאל לא עזב את עם ישראל. גם פאנל פורים משרת מטרה זו, ואולי לכן אפשר למצוא בו קשר עקיף לפולמוס היהודי־נוצרי.

92. טלגם, 2011.

רמז לדחייה נמצא בניקור העיניים של המן ושל מרדכי, שאיננו יודעים אם נעשה מתוך תחושות דתיות איקונוקלסטיות או מתוך תחושות פסיכולוגיות, וכמובן איננו יודעים מי ניקר את העיניים ולאילו דת הוא שייך – פגנית, יהודית או נוצרית.⁹³

אופן התגובה השני המוצע במודל שואף להרמוניזציה בין־תרבותית, והוא אומץ בידי גודינאף, הטוען שיהודי בית הכנסת בדורא היו יהודים־נוצרים בעלי תפיסות משיחיות. וורטון ראתה בתפיסה זו השקפה נוצרית הדוחקת את היהדות כדת עצמאית והופכת אותה לדת יהודית־נוצרית המטרימה את הנצרות.⁹⁴ היא הציגה גם את תפיסתו של הופקינס כהרמוניסטית, אך על רקע תרבותי־פוליטי, דהיינו קולוניאליסטית.⁹⁵ לדבריו, התושבים המקומיים של דורא, שהגיעו מן המדבר, התפעלו מהתרבות שהביאו עמם כובשיהם, שהגיעו ממערב, כפי שהערבים בימינו מתבוננים בהישגים הגדולים של התרבות המערבית. עם זאת הם שמרו על שפתם, על דתם ועל מסורתם.

פאנל פורים, המציג דמויות בלבוש פרסי בצד דמויות בלבוש רומאי המצדיעות לדמויות הפרסיות, יכול להוות דוגמה לתהליך של הרמוניזציה בין־תרבותית, במיוחד היות שסגנון הלבוש אינו מעיד על המוצא האתני של לובשו. ולראיה – מרדכי ואחשוורוש לבושים בסגנון זהה, והדמויות המצדיעות אינן מזהות זיהוי חד־משמעי.

אופן התגובה השלישי המוצג במודל מציע דרך סלקטיבית, ולפיה תרבות אחת מאמצת בסלקטיביות מרכיבים מן התרבות האחרת. נראה לנו שכיוון זה הוצע על ידי קסלר, הטוען שהאמנות היהודית והנוצרית אימצו מערך קומפוזיציוני קלסי מתוך המשכיות סגנונית אך בדחיית התכנים.⁹⁶ פאנל פורים משקף בעיקר מסורות סגנוניות מזרחיות, ומשתמש בהן לתיאור תכנים יהודיים. למשל עיצוב דמות מרדכי כדמות המלך הפרסי ביום הכתרתו וקבוצת אנשים מצדיעה

93. תגובת דחייה מסוג שונה ועדכני נוכל למצוא במאמרה של וורטון, 1994, עמ' 5-6. היא ביקרה במוזאון בדמשק ותיארה במאמרה את רשמיה, תוך כדי הבעת התפעלות עמוקה מאיכות צבעי הציורים ומהטכניקה המשובחת שבה נעשו. וורטון מספרת שבית הכנסת מוצנע מעיני המבקרים, שקשה למוצאו כי הוא אינו מופיע בדף למבקר, ושהוא הממצא היחיד במוזאון שאסור לצלמו. היא מעלה השערה הגיונית שהיחס המתעלם עד כדי דחייה קשור לסכסוך הישראלי־ערבי. המחברת הצטערה מאוד שנמנע ממנה לצלם, משום שלדבריה איכות הציורים, משיחות המכחול ומגוון הצבעים אינם באים לידי ביטוי בתמונות הנמצאות בידינו.

94. שם, עמ' 7 (מסתמכת על בויארין).

95. שם, עמ' 2-4; פרקינס, 1973, עמ' 34-35. פרקינס מציינת שאמנם נושאי הדימויים בבית הכנסת ובמקדשים הפגניים שונים, אך אופני ההבעה דומים: מוגבלות בהבעה בתנועה, חוסר התעניינות בגוף האדם, הייצוג החזיתי, פרופורציות בלתי־ראליות ועוד.

96. ויצמן, 1990, עמ' 150, 174-175. קסלר מביא את המיטראום כדוגמה לדמיון תבניתו ולא תוכניו.

לו משרתת את התיאור במגילה: "כִּי מְרַדְּכֵי הַיְהוּדִי מְשַׁנֵּה לְמִלְכָּה אֲחַשְׁוֶרוּשׁ וְגָדוֹל לַיְהוּדִים וְרָצוּ לְרֹב אֶחָיו דָּרַשׁ טוֹב לְעַמּוֹ וְדָבַר שְׁלוֹם לְכָל זָרְעוֹ" (אסתר י, ג), ואת דברי ההרחבה בתרגום שני לאסתר: "...שר על העמים [...] וכל המלכים יראו ממנו, וכשהיו ראים אותו חרדו ממנו...".

אופן התגובה הרביעי במודל הוא קבלה לכאורה של המיתולוגיה, אך ביטול בפועל של המשמעות הפגנית.⁹⁷ איננו יכולים לרדת לשורשי כוונות יהודי דורא, אך עיטור ראשה של אסתר בכתר טיכה 'אלת העיר' יכול להיחשב כשימוש במרכיבים מיתולוגיים בלא משמעות פגנית. עם זאת הפיכת דמות אסתר לדמות המגנה על העיר בדומה ל'אלת העיר' תואמת את הסיפור המקראי ואת הציפיות הפוליטיות של יהודי דורא.

תיאור אסתר בדמות טיכה מתאים גם להגדרת אופן התגובה החמישי: קבלת המיתולוגיה אך הפיכת התוכן הפגני שלה לאלגוריה. על פי תפיסה זו, הצגת אסתר כאלה היא פרשנות אלגורית של משמעות תפקיד האלים. הגישה היהודית העולה מהציור היא שההגנה על העיר נעשית באמצעות מעשי גבורה אנושיים ובסיוע האל. תפיסה זו מתאימה לכלל ציורי בית הכנסת של דורא, המדגישים את תפקיד האדם בעולם: הנביאים, האבות, המלכים או כל גיבור יהודי אחר – כשליחי האל. האיקונוגרפיה של בית הכנסת מציגה את האדם כגיבור ובכך מבדלת את עצמה מהתיאורים במקדשים הפגניים ובמבנים הנוצרים, שבהם הגיבורים הם האלים או ישו.⁹⁸

היצירה האמנותית מהווה סוג של תעודה היסטורית; ציורי הקיר בבית הכנסת בדורא הם מסמך היסטורי מן המעלה הראשונה, לצערנו הוא יחיד מסוגו.

גוטמן טען שמאחר שנהרסו 40% מציורי בית הכנסת בדורא, ולמחזור הציורים העשיר לא נתגלו עדיין מקבילות, אי אפשר להגיע למלוא המשמעות של הציורים.⁹⁹ וורטון המשיכה כיוון זה והוסיפה שההיצמדות למקורות הכתובים והניסיון למצוא בהם את התשובות

97. טלגם, 2011, עמ' 58. כדי לפעול על פי אופן התגובה הרביעי יש להכיר מבפנים את התרבות הפגנית, ונראה שיהודי דורא אכן הכירוהו היטב. טלגם מצא באופן התגובה הרביעי מרכיבים של הומור. האם אפשר למצוא באסתר־טיכה אלת דורא היבטים ציניים? 'האלה' המגנה על דורא אינה אלה כלל וגם אינה 'מקומית' אלא יהודייה שהתחפשה לפרסית והצילה את העיר בזכות תפילותיה אל האל האמתי... 98. קרלינג, 1956, עמ' 349. רק בקפלה ובבית הכנסת שולטות הסצנות הנרטיביות, ומטרותיהן דידקטיות. בקפלה רק ישו מייצג את האלוהות. בבית הכנסת אין פרסוניפיקציות של האל, אך יש תזכורות למחויבות הדתית. יש לציין, כפי שמדגישה טלגם, שהגישה האלגורית מאפיינת דווקא את הנצרות (ואת היהדות ההלניסטית) טלגם, 2011, עמ' 60.

99. גוטמן, 1987, עמ' 62-63.

למתואר בציורים לא יתנו מענה שלם; בעזרת המקורות לא נוכל להבין את בחירת נושאי הציורים, את היחסים בין הדמויות, את הקומפוזיציה ועוד.¹⁰⁰

This other reading allows the image to have a particular verse from Esther as its subject at one moment and different narrative at another moment, depending on how it operates for its reader\ viewer.¹⁰¹

ברוחה של וורטון אנו מציעים להתייחס אל הציורים כאל 'מדרש תמונה' הלוקח לעצמו חופש פרשני, וקורא את הטקסט בקריאה שאינה בהכרח מילולית.¹⁰² הקריאה החופשית והאקטואלית מאפיינת גם את חז"ל בפרשנותם המדרשית לטקסט המקראי. להבנתנו, אלו שני פנים מקבילים של 'מדרש יוצר' – חזותי וטקסטואלי. מדרש התמונה, בדומה למדרש חז"ל ובדומה למקרא עצמו, מאפשר לציור לשאת יותר ממשמעות אחת – ולעתים גם משמעויות סותרות – כאשר המשמעות תלויה גם בעיני המתבונן, היהודי, הפרסי או הרומאי, גם בנסיבות הזמן וגם במשאלות הלב.

בפאנל מתואר אירוע נסי המכונה מימי המגילה ועד ימינו אלו 'ונהפוך הוא': "וּבְשָׁנִים עָשָׂר חָדָשׁ הוּא חָדָשׁ אֶדָר בְּשִׁלּוֹשָׁה עָשָׂר יוֹם בּוֹ אֶשֶׁר הִגִּיעַ דָּבַר הַמֶּלֶךְ וְזָתוֹ לְהַעֲשׂוֹת בַּיּוֹם אֶשֶׁר שָׁבְרוּ אֲיָבִי הַיְהוּדִים לְשִׁלוֹט בָּהֶם וְנִהְפֹּךְ הוּא אֶשֶׁר יִשְׁלְטוּ הַיְהוּדִים הַמָּה בְּשָׁנָיִקָהֶם" (אסתר ט, א).

נס פורים מסמל את היפוך הגורל 'מאבל ליום טוב'. נראה שיהודי דורא, שגורלם בימים שבהם התעצם המתח בין הפרתים לרומאים לא היה ברור, שאבו עידוד ותקווה מסיפור אסתר. מיקום הפאנל בצד ארון הקודש, במקום שבו עיני המתפללים נשואות אליו תמיד, מדגיש את חשיבותו בעיני אנשי דורא. תיאור אסתר כאלה המגנה על העיר מעביר מסר של עידוד ותקווה; מרדכי מתואר כדמות מלכותית, מלאת עוצמה, שולטת במצב – 'על הסוס' – דמויות אחדות מקבלות את מרותה, ומי שרצה באבדן העם היהודי עומד מושפל לצדה. תיאור זה מחזק את כוחם הרוחני והפוליטי של מנהיגי הקהילה. הדמויות הגדולות במרכז הפאנל, למרות היותן בלתי־מזוהות, נדמות כמברכות גם את קהל המתפללים ומבטיחות לו שגורלו יהיה כגורל מרדכי ויהודי פרס.

100. וורטון, 1994, עמ' 15.

101. שם, עמ' 19.

102. דברים ברוח דומה אמר גם גודינאף, 1953, עמ' 186:

The man who designed the painting [...] used biblical narrative [...] with the same freedom as he did the pagan symbolism, not to illustrate biblical incidents but to express an idea of his own. Here is allegory in art as clearly as Philo's writings give us allegory in pagan language.

רשימת קיצורים וביבליוגרפיה

- M. Avi-Yonah, *Oriental Elements in the Art of Palestine in the Roman, and Byzantine Periods*, in: M. Avi-Yonah, *Art in Ancient Palestine Selected Studies*, Jerusalem (1981), pp 1–22. אבי'יונה, 1981
- א"א אורבך, 'הלכות עבודה זרה והמציאות הארכיאולוגית וההיסטורית במאה השניה ובמאה השלישית', **ארץ ישראל** ה (תשי"ט), עמ' 189–205. אורבך, תשי"ט
- י' בן מתתיהו, **קדמוניות היהודים**, תרגם מיוונית: אברהם שליט, ירושלים, תשל"ג. בן מתתיהו, תשל"ג
- E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco Roman Period*, IX–XI (New York), 1953–1968. גודינאף, 1953–1968
- J. Gutmann, *The Illustrated Midrash in the Dura Synagogue Paintings: A New Dimension for the Study of Judaism*, PAAJR: Proceedings of the American Academy for Jewish Research, 50 (1983), pp. 91–104. גוטמן, 1983
- J. Gutmann, *The Dura Europos Synagogue Paintings; the State of Research*, *The Synagogue in Late Antiquity*, Philadelphia (1987), pp. 61–72. גוטמן, 1987
- T. Daryaeae, *To Learn and to Remember from Others: Persians Visiting the Dura-Europos Synagogue*, *Scripta Judaica Cracoviensia. Studia z historii, kultury i religii Zydów*, (2010), vol: 8, pp. 29–37. דראיי, 2010
- A.J. Wharton, *Good and Bad Images from The Synagogue of Dura Europos; Contexts, Subtexts, Intertexts*, *Art History* 17, 1 (1994), pp. 1–25. וורטון, 1994
- ז' וייס, 'סיפורי מקרא באמנות היהודית הקדומה: פולמוס יהודי-נוצרי או דיאלוג פנים קהילתי', **רצף ותמורה: יהודים ויהדות בארץ ישראל הביזאנטית-נוצרית**, ירושלים תשס"ד, עמ' 245–269. וייס, תשס"ד
- K. Weitzmann and H.L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, D.C. (1990), pp. 178–183. ויצמן, 1990

- R. Talgam, *The Survival of Classical Culture in Palaestina and Arabia in Late Antiquity: Mosaic Art as Test Case*, XVII International Congress for Classical Archeology; Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean, Rome, (2008), *Bollettino di archeologia*, 2011, on line.
- D. Levit-Tawil, *The Enthroned King Ahasuerus at Dura in Light of the Iconography of Kingship in Iran*, *BASOR: Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 250 (1983), pp. 57–78.
- D. Tawil, *The Purim panel in Dura in the light of Parthian and Sasanian art*, *JNES: Journal of Near Eastern Studies* 38, 2 (1979), pp. 93–109.
- ג' לרר, 'לשאלת מערך המינים בבית הכנסת בימי בית שני, המשנה והתלמוד', **היה היה - במה צעירה להיסטוריה 7** (תש"ע), עמ' 57-27.
- א"ל סוקניק, **בית כנסת של דורה ארופוס וציוריו**, ירושלים תש"ז.
- P. V. M. Flesher, *Conflict or Cooperation? Non-Jews in the Dura Synagogue Painting*, in *Hellenic and Jewish Arts: Interaction, Tradition and Renewal*, Ovadia A. ed., (1998), pp. 199–222.
- S. Paul, *Jerusalem of Gold – Revisited*, "I Will Speak the Riddles of Ancient Times" *Archiological and Historical Studies in Honor of Amihai Mazar* 2, Indiana, (2006), pp. 787–794.
- A. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford (1973).
- S. Sabar, *The Purim Panel at Dura: A Socio-Historical Interpretation*, *From Dura to Sepphoris: studies in Jewish art and society in late antiquity*, edited by Lee I. Levine and Z. Weiss, Portsmouth, R.I.: *Journal of Roman Archaeology*, (2000), pp. 154–163.
- C.P. Kelley, *Who Did the Iconoclasm in the Dura Synagogue?*, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 295 (1994) pp. 57–72.
- טלגם, 2011
- לויט'טוויל, 1983
- לויט'טוויל, 1979
- לרר, תש"ע
- סוקניק, תש"ז
- פלשר, 1998
- פאול, 2006
- פרקינס, 1973
- צבר, 2000
- קלי, 1994

C. Kraeling, The Excavations at Dura Europos, The Synagogue, vol. 8, part 1, New Hven, (1956).

קרלינג, 1956

’תרגום שני לאסתר’, **לקסיקון לתרבות ישראל**, בית אביחי

תרגום שני לאסתר

ומט”ח: <http://lexicon.cet.ac.il/wf/wfTerm.aspx?id=863>

